

单位代码	10445
学号	2013020399
分类号	I206.7
研究生类别	全日制

# 山东师范大学

## 硕士学位论文

(学术学位)

论文题目：“样板戏”的形式美学理念研究  
——以京剧现代戏剧本为文本依据

学科专业名称 中国现当代文学

申请人姓名 何泓阳

导师姓名 张丽军 教授

论文提交时间 2016年6月6日

## 独 创 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。据我所知，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\_\_\_\_\_（注：如果没有其他需要特别声明的，本栏可空）或其他教育机构的学位或证书使用过的材料。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：

导师签字：

## 学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权学校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，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：

导师签字：

签字日期： 年 月 日

签字日期： 年 月 日

# 目录

中文摘要.....	I
ABSTRACT.....	III
引言.....	1
第一章 “样板戏”的产生及其形式选择.....	6
第一节 “样板戏”的命名与剧本确定.....	6
第二节 “样板戏”的形式选择与探索 .....	15
第二章 以剧本为依据的“样板戏”形式特征之新.....	23
第一节 “样板戏”形式的节奏性特征之新.....	23
第二节 “样板戏”形式的虚拟性特征之新.....	32
第三节 “样板戏”形式的程式性特征之新.....	39
第三章 以“善、美”为本源的“样板戏”形式美学理念.....	46
第一节 “尽善尽美”传统美学理念的革命化艺术呈现.....	46
第二节 由“美”“善”建构的崇高革命美学理念.....	50
第三节 “失真”与崇高革命美学理念的局限.....	57
结语.....	64
注释.....	68
参考文献.....	74
攻读硕士研究生期间发表的论文.....	77
致谢.....	78

## 中文摘要

“样板戏”是“文革”时期无法跨越的政治与文化现象，随着“文革”的结束，“样板戏”逐渐活力殆尽。80年代，中国思想逐渐开放，“样板戏”又重新回到人们的视野中，并形成了一股“回潮”现象。关于“样板戏”的评价，一种持否定的态度，认为由于意识形态的过度干预，使“样板戏”简单化、庸俗化、机械化、教条化、政治化、工具化；而另一种从艺术角度，肯定了“样板戏”在唱、念、做、打方面所做出的突破。时至今日，“文革”结束已40年，文艺批评的原理与方法论不断进行着肯定、否定与再肯定发展，对于“样板戏”价值评判也渐趋理性与多元化。本篇论文主要选取前后两批“样板戏”中具有代表性的五个京剧现代戏剧本作为“样板戏”舞台创作的文本依据，旨在用当下人的审美体验重新评判“样板戏”，从“形式”出发，深入挖掘“样板戏”的形式美，认识京剧在“样板戏”中的重要地位，探寻“样板戏”自身的审美价值，挖掘更为深层的观众审美心理机制，以及由此传递出的崇高革命美学理念及其局限性，力求寻找一种更为科学的、全面的、历史的评价“样板戏”的方法。由于京剧现代戏在“样板戏”中所占比重较大，本篇论文便将目标锁定在京剧形式的“样板戏”，主要以前后两批“样板戏”中五部具有代表性的京剧现代戏剧本——《红灯记》《智取威虎山》《沙家浜》《杜鹃山》《磐石湾》为其舞台创作的文本依据，对于芭蕾舞剧以及钢琴伴奏形式的“样板戏”不再作分析。

论文共分三章，第一章首先对“样板戏”的产生背景、过程、命名及其剧本的最终确定进行了梳理总结，时间跨度由19世纪末的京剧改良运动一直到20世纪70年代“样板戏”落幕，探寻“样板戏”发生发展的历史渊源。期间对延安时期、建国前后京剧现代戏的发展状况作了较为详细地描述；其次，通过中西方关于“形式”概念的比较引出“样板戏”对于京剧艺术形式的选择，阐释何为京剧的形式，分析京剧在“样板戏”中的重要位置，进而呈现从京剧现代戏到“样板戏”的京剧艺术形式不断探索的史实状况。第二章主要以“样板戏”中五个京剧现代戏的剧本为文本依据，思考“样板戏”为何“姓京”，在多大程度上进行了京剧形式的继承与发展。无论从剧本还是舞台展现中都有可得出：“样板戏”归根结底是以中国传统京剧为根源进行的京剧现代化的变革，它并未脱离中国传统京剧的形式特征。在明确了传统京剧形式节奏性、虚拟性与程式性特征的基础

上结合具体文本，分析“样板戏”推陈出新“新”在何处，如何用京剧表现现代人的生活，塑造无产阶级的英雄形象。第三章是本篇论文的核心部分，在前两章对于“样板戏”的形式及其特征有了较为细致地分析后，第三章同样以剧本为依据，进一步思考“样板戏”的“形式的意味”，即“样板戏”是如何将京剧“整体性内部诸要素相互生发、共同传达出”美学理念的，探索“样板戏”如何将意识形态巧妙地融入到京剧表演形式中，并使观众在无意识中产生崇高的革命审美体验。首先从儒家思想中“尽善尽美”这一角度阐发京剧艺术形式所包蕴的深层的中国传统美学理念内核，为“样板戏”的发展寻找合情合理的文化渊源。“样板戏”的美学理念便是将这“美善相加之艺术符号”注入革命主题，并进行革命化艺术呈现的创作法则，同时引出传统京剧的优美到“样板戏”壮美的过渡；其次，“样板戏”通过运用电影艺术的传播手段和隐喻、象征的修辞方式将壮美放大，使今天的观众在观看“样板戏”时依然能产生崇高的审美体验；最后通过解读崇高革命美学理念的过度强加而导致的“失真”，解释人们在欣赏“样板戏”时为何会产生的“逆反心理”。由于“样板戏”是中国百年戏曲改革中的重要一环，因此论文最后，立足当下，展望未来，为当下中国京剧的改革发展提出合理化的建议。

关键词：“样板戏”；形式；剧本；崇高；美学理念；

分类号：I206.7

## Abstract

Yangbanxi was the political and cultural phenomenon that can not be acrosseed during the Cultural Revolution period.With the Cultural Revolution ended,Yangbanxi disappeared gradually.In the 1980s,with China's ideological emancipation,Yangbanxi came back to people's vision,and formed a resurgence phenomenon.It experienced from strong praise in the period of the Cultural Revolution to the strong criticism subsequently about Yangbanxi evaluation.However,the Cultural Revolution has ended 40 years,and the evaluation of the Yangbanxi is becoming more rational and diversified.The thesis is based on five representative modern Chinese opera scripts of Yangbanxi that formed in the earlier and later periods.In combination with stage creating,using present aesthetic experience to judge evaluation of the Yangbanxi,in order to find a scientific, comprehensive, historical evaluation criterion.On the basis of this understanding,from the perspective of form, thinking the beauty of the form and its noble revolutionary aesthetic ideas.Due to modern Chinese Beijing Opera takes a larger proportion in the Yangbanxi, this thesis will be targeted in the Yangbanxi of the form of Beijing Opera , the scripts that are representative in the Yangbanxi——Hongdengji,Zhiquweihushan,Shajiabang,Dujuanshan,Panshiwan are in the target.The one's of ballet, and piano accompaniment will no longer be in the analysis.

The thesis is divided into three chapters.In the first chapter, the background, the process and the establishment of final name of the Yangbanxi are sorted out, the time spans from opera modified movement at the end of the nineteenth Century until the Yangbanxi in 1970s,the historical origin of the development of Yangbanxi is explored.The development status of Modern Peking Opera is introduced in detail during the Yanan period,and even before and after the founding of the PRC. Secondly,based on comparison of the concept of the form between China and Western,leads to the selection of Peking opera art form for Yangbanxi,analying the important position of Peking Opera that occupied in the Yangbanxi,explaining the meaning of the form of Peking Opera,and then launching the changing of Beijing

opera form from Modern Peking opera to Yangbanxi. Based on five representative modern Chinese opera script of Yangbanxi, the second chapter mainly explores why Yangbanxi are still Beijing Opera, to what extent does the Yangbanxi inherit and develop the form of the Beijing opera. Ultimately, Yangbanxi is the modernization transformation about Beijing opera that treats Chinese traditional opera as the root, it has not been separated from the Chinese form features of traditional opera. The basic form features of Chinese traditional opera are rhythm, virtual reality and procedural. After making clear that, combining specific text, analyzing the innovation of Yangbanxi, exploring the method that how the Yangbanxi showed the life of modern people and shaped the proletarian heroes with Beijing opera. The third chapter is the core part of this thesis. In the first two chapters, the form's characteristics of Yangbanxi has been described in detail. Also based on scripts of Yangbanxi, the third chapter will express the meaningful form of the Yangbanxi further, trying to say how Peking Opera expressed aesthetic ideas, explore how the ideology was integrated into the Peking opera performances subtly, and made the audience feel lofty aesthetic experience in the unconscious. Firstly, from the perspective of Confucian thoughts of perfect, the thesis explains the kernel of Chinese traditional aesthetic idea that contains in Yangbanxi. The aim is to find the logical and reasonable cultural origins for Yangbanxi perfectly. The aesthetic concept of the Yangbanxi is to add the kindness and beauty into the revolution theme, which changes the traditional opera graceful feeling to sublime ones; Secondly, by the way of using mode of film art transmission and metaphor and symbol rhetoric, the magnificent is enlarged in the Yangbanxi. When the audience see the Yangbanxi, they can also feel the aesthetic experience strongly. Finally, because of the the lofty aesthetic idea of revolution was imposed excessively, people produced reverse psychology. At the end of this thesis, as the development of Beijing Opera has entered a new stage today, the writer tries to make some reasonable suggestions for the development of the Beijing Opera.

**Keyword:** “Yangbanxi”, form, script, sublime, aesthetic idea

**Category:** I206.7

## 引言

近年来,关于“样板戏”的研究在不断增多,尤其随着西方文艺理论在中国的传播以及社会环境的开放,“样板戏”的研究视角更加趋于多元化,同时,人们对于“样板戏”的价值判断也更加理性和中立。目前“样板戏”研究主要集中于“样板戏”的史料研究、“样板戏”现象研究、文本研究、文体版本研究、接受美学研究、女性主义研究、“样板戏”音乐研究。具体情况如下:

第一、“样板戏”史料研究。这种研究主要是关于“样板戏”形成过程的史料记载和回忆性文章,一般由“样板戏”产生过程中的参与者写成,主要记述了“样板戏”自始至终的形成过程。如师永刚、张凡的《样板戏史记》对“样板戏”的舞台构成进行了较为详细地解析。这些史料对于研究者研究“样板戏”的生产机制、生产途径以及传播机制具有十分重要的意义。代表性的论著有戴嘉枋的《样板戏的风风雨雨——江青·样板戏及内幕》、沈国凡的《红灯记的台前幕后》、李松编的《“样板戏”:编年与史实》以及袁成亮的关于“样板戏”的一系列史料性文章等。

第二、“样板戏”现象研究。这类研究将“样板戏”作为一种文化现象,从“样板戏”的产生的背景、形成发展、传播入手,对“样板戏”的价值与历史地位作出判断。如邵宇彤的《“样板戏”研究》、赵申的《文革“样板戏”研究》、汪人元的《京剧“样板戏”研究》都对“样板戏”这一文化现象作出了自己的价值判断。汪人元一方面认为“样板戏”是一种特殊的文化现象,模式僵化且称谓荒谬,另一方面从“样板戏”文学、表导演、舞美、音乐四个方面对其艺术价值作出了自己的评判;邵宇彤认为“样板戏”在理论上和作品中都存在着谬误,但不否认它具有社会价值和艺术价值,“样板戏”以人民的革命和革命的人民的为中心,其中的英雄主义和革命的理想主义理应得到宣扬;赵申认为“样板戏”固然存在政治性,但其背后所蕴藏的文学、艺术、史学价值依然值得进一步研究。

第三、“样板戏”的文本研究。这种研究针对于具体的“样板戏”文本,借助文艺学、美学、社会学、语言学、修辞学、叙事学等中西方戏剧文学理论对“样板戏”进行整体或单部作品研究。如杜晓娜《“样板戏”故事的角色原型、功能结构及分类——基于普罗普故事形态学理论的考察》借助俄国民俗学家、俄国形式主义代表人物弗拉基米尔·普罗普的故事形态学理论,提炼出了“样板戏”故

事的标准模型，论点较有新意；范贵清的《革命样板戏意象系统分析》对样板戏的意象作了较为系统和深入地论述；张晶晶的《样板戏<红色娘子军>研究》、于峰的《京剧现代戏<杜鹃山>艺术研究》分别从单部“样板戏”文本出发对其展开了研究。

第四、“样板戏”的女性主义研究。研究者主要针对“样板戏”文本、电影中女性形象的男性化、去欲望化倾向展开研究。如宋光瑛的《银幕中的“他者”：“样板戏电影”中的女性形象》通过分析银幕上所显影的一个特殊时代的女性形象，试图探讨女性主体如何被边缘化、他者化，并最终成为政治符码和性别神话的角色；李松的《“样板戏”女性形象地历史反思》认为从女权主义性别视角的分析可以揭示女性主体性丧失的历史处境，而这一处境往往被革命意识形态幻象所遮蔽；闫秀梅的《“文革”样板戏中的女性形象意蕴解析》从“样板戏”中的女性形象入手，来分析女性形象和其中所暗含的男权意识。

第五、“样板戏”的接受美学研究。这种研究对“样板戏”的接受态度进行了分类，尤其致力于探讨“样板戏”被观众接受的原因，认为人们的怀旧心理以及“样板戏”本身的艺术价值是其受喜爱的主要原因。主要论著有：张丽军的《“样板戏”在乡土中国的接受美学研究》、惠雁冰的《“革命样板戏”研究》和《“样板戏”研究》、郭勤云的《“文革”时期“样板戏”的传播与接受研究》、钱文丹《试论“样板戏”的当代接受——兼谈王元化的反思》等。李扬在《50—70年代中国文学经典再解读》认为“镜像”在起作用，人们通过“样板戏”这一虚拟的空间来认识自我，来实现对自我的一种关照；张丽军在《“样板戏”在乡土中国的接受美学研究》采用问卷调查、实地采访的方法，通过对“样板戏”在乡土中国民间的传播、接受，研究农民的文化需求和接受方式，调查当代“样板戏”改编的接受效果，分析新世纪农民文化心理，弥补了“样板戏”在乡土中国研究的缺失，呈现出了知识分子的人文关怀。

第六、“样板戏”的版本研究。这种研究既有对20世纪70年代“样板戏”由舞台剧改编为电影的研究，也有当下“样板戏”改编成电影、电视剧的研究，通过不同版本的演变，探求隐藏在这一现象背后的深层社会历史文化内涵。如王晓芳的《从样板戏到样板戏电影》从传播角度对“样板戏”到“样板戏”电影进行重新的梳理和深入的探索，试图揭示一个文化事件和它所处的中国语境之间的

关系；高康的《从“样板戏”到电视连续剧——论“红色经典”〈红色娘子军〉的改编与传播》从《红色娘子军》的产生、改编、传播等方面探讨其逐渐经典化的过程，以及在后革命时代中，《红色娘子军》的进一步改编与创新；杨建玲《试论“样板戏”对舞台剧走上银幕的启示》认为承载着特殊任务的样板戏电影，在艺术上取得了一定的成果，它的某些创作手法无意间与电影的创作规则相暗合，为舞台剧走上银幕提供可以借鉴的经验；陈倩的《样板戏的改编与流变》通过比较不同版本的“样板戏”，分时期总结“样板戏”的改编策略。

第七、“样板戏”的音乐、舞蹈研究。吴琼的《舞剧〈红色娘子军〉音乐研究》、王咏倩的《京剧“样板戏”唱腔中的管弦乐配器综述——以〈智取威虎山〉〈红灯记〉唱段片段为例》、艾霏华的《从样板戏看文革时期音乐风格的特点》、李松的《样板戏——对芭蕾舞的吸收与改造》、汪人元的《失败的模式——京剧“样板戏”的音乐评析》和《从戏曲音乐的文化价值说到京剧“样板戏”的音乐的创作》、刘云燕的《现代京剧“样板戏”旦角唱腔音乐研究》等，这些论著多从“样板戏”的音乐、舞蹈等专业方面对“样板戏”进行了研究。

关于“样板戏”的研究大体分为以上七个方面。本篇论文的题目是《“样板戏”的形式美学理念研究——以京剧现代戏剧本为文本依据》。首先，剧本是戏剧艺术创作的文本基础，但笔者认为让剧本获得更为长久的生命力的方式是对剧本思想的再创造，即剧本的舞台化创作。本篇论文主要以前后两批“样板戏”中具有代表性的五部京剧现代戏剧本——《红灯记》《智取威虎山》《沙家浜》《杜鹃山》《磐石湾》为其舞台创作的文本依据，旨在通过“样板戏”的艺术形式阐释蕴含其中的美学理念。“样板戏”中的京剧现代戏剧本主要通过剧中人物的唱词、念白和必要的舞台提示再现人物行动，达到刻画人物，传递思想的目的。“样板戏”在舞台创作中主要以京剧艺术为表现形式，由于京剧是集唱、念、做、打为一体的综合性艺术，剧本中的唱词与念白是唱与念的文本来源，而剧本中的舞台提示则是做与打，乃至揭示时间、地点，塑造环境，烘托气氛，定位人物动作，展现人物心理活动的重要依据。其次，在“形式美学理念”的定位问题方面，到底应划分为“形式美学”与“理念”还是“形式”与“美学理念”？赵宪章关于文学形式的理解给予笔者十分重要的启示，他认为“我们所倡导的文学形式研究决不是纯形式研究，而是通过形式阐发意义。”<sup>[1]</sup>即通过形式来阐释美学理念。

关于“样板戏”的形式，张闳先生在《乌托邦文学狂欢 1966—1976》第三章专门有一节研究《样板戏与形式》，这一节内容同样出现在张闳的《“样板戏”的舞台艺术风格及其美学逻辑》一文中，这是在有关“样板戏”的研究中十分明确地提到“样板戏”形式的文章，文章从“样板戏”的舞台艺术与美学风格切入，分析“样板戏”的戏剧结构、音乐与唱腔、表演方式、舞台形式与舞美、服装与道具、语言、隐喻与象征表现手法，即“样板戏”的形式，进而分析隐藏其中的美学逻辑。首先，张闳先生并未指出“样板戏”形式的独特性，讨论范围相对较为宽泛，并无多少新颖之处。笔者认为，恰是京剧这一形式的运用让“样板戏”具有了独一无二性；其次，张闳先生所探讨的“样板戏”所具有的“现代主义色彩”的美学逻辑也不具备足够的说服力。他认为“样板戏”因为大量地运用了变形、夸张、象征、隐喻、讽喻等现代主义手法而体现出了现代主义色彩。但事实是，京剧作为一门写意性极强的艺术，虚拟性与夸张性是它的鲜明特点，且这些特点均源于生活，观众可以通过联系自身生活经验知晓其中含义。而现代主义表现的是资本主义发展带来的异化对人们造成的精神创伤，以及人们由此产生的厌世、虚无、变态心理，这与“样板戏”所展现的革命、激进、昂扬、领袖崇拜等情绪又相距甚远。因此，笔者立足当下审美体验，从“样板戏”的形式入手，以五部京剧现代戏剧本为文本依据，力求对以京剧为主要艺术表现形式的“样板戏”作出整体性探究，重新探寻“样板戏”的美学理念，寻找一种评判“样板戏”价值的全面的、科学的、历史的方法。

为什么关注“样板戏”京剧的形式？在以往关于“样板戏”的各种研究评述中，京剧这一重要的艺术形式往往被孤立化，要么单独研究京剧的艺术形式，要么单独谈“样板戏”所呈现的理念，纵观“样板戏”各类研究，似乎无法寻找到“样板戏”在当下依然受到很高评价的真正原因。通过京剧的形式来探求“样板戏”的美学理念这一方法，不会因为仅仅关注形式而缺乏历史性的人文关怀，又不会因为仅仅探索其美学理念而疏忽了“样板戏”不同于其他艺术形式的特殊性。只有两者相互辉映，通过京剧的形式阐释“尽善尽美”的革命美学理念，同时“尽善尽美”的革命美学理念又影响了京剧艺术形式的表现，这样才能全面地认识“样板戏”的真正价值。在剧本的依托下，“样板戏”的形式在节奏性、虚拟性、程式性中所作出的推陈出新的发展，同样使笔者认识到中国的文化传统是“样板戏”

产生、发展的文化之根，它无论实现何种发展，中国传统京剧的形式是“样板戏”枝繁叶茂的文化底线。

## 第一章 “样板戏”的产生及其形式选择

从艺术部类来看，“样板戏”可归属于戏曲现代戏的范畴，它既有其独立性，又是戏曲现代化道路的组成部分。“样板戏”的产生并非一蹴而就，而是经历了长时间的艺术积累与艺术载体的选择过程。“样板戏”是如何产生的？为何最终选择京剧艺术形式作为其主要艺术载体？京剧的形式到底为何？这是第一章中要重点讨论的问题。

### 第一节 “样板戏”的命名与剧本确定

19世纪末20世纪初的“戏曲（京剧）改良”运动，20世纪30年代至50年代的“旧剧改革”，六七十年代的“京剧革命”共同构建了中国传统戏曲现代化道路，“样板戏”作为这一道路中的有机组成部分，它的最终形成离不开前期半个多世纪京剧改革的铺垫与演化，它的产生与发展更有着深厚的历史文化渊源以及特殊的时代背景。

#### 一、京剧改良运动与京剧“时装戏”

19世纪的中国社会内外交困，山河动荡，甲午战争、戊戌变法的失败，八国联军侵华、《辛丑条约》的签订等，使中国的社会形态与生活方式都发生了急剧的变化。一批具有强烈民族责任心、学识渊博且思想开阔的中国知识分子试图寻找救国救民之道。西方资产阶级的斗争经验使他们更加关注文艺的社会功用，发起了“新文体运动”“小说界革命”“诗界革命”。在以开通民智，改革恶俗，提倡民族主义，唤起国家思想为唯一目的的社会文艺思潮的影响下，具有广阔群众基础的戏曲领域展开了京剧改良运动，试图开启民智，改良恶俗继而推动政治改革。上海、北京等城市的京剧艺人、京剧班社竞相编演新戏，旨在促进社会改良，这一时期的新戏被称为改良京剧。社会本质属性的变革要求中国传统戏曲与现代社会保持着步伐上的一致性。因此，中国传统戏曲作为文学革命的一个支流纳入到戏曲改良运动中，试图继续发挥其道德教化、传达政治规训的社会效用与审美功能。然而与新兴的“时装戏”相比，作为承载着过多中国传统封建历史因袭的传统戏曲在提倡白话文，倡导民主与科学、新文化、新思想的语境中备受冷落。最早进行京剧改良实践的是汪笑侬，他从剧本内容到演出形式都有所创新。另外一批在当时戏曲界首屈一指的京剧演员顺应潮流也加入其中，对京剧改良运

动产生了重要的影响，如梅兰芳、周信芳、谭鑫培、欧阳予倩等人。

京剧“时装戏”“是指京剧改良运动中表现现实生活的新编京戏，以穿戴当时装束而得名，它区别于这一时期新编的历史剧以及其它传统剧目。辛亥革命前夕，时装新戏的演出逐渐增多，随着革命深入而渐臻全盛，成为京剧改良运动的主要演出形式。”<sup>[2]</sup>京剧“时装戏”主要有“洋装京戏”“时事京剧”“清装戏”三种形式，前两者分别为编演外国题材、展现时事新闻的京剧，而“清装戏”则主要为穿戴清代服装演出的京剧。这一时期的京剧内容具有广泛性，题材具有进步性，在形式上具有一定的革新性。王瑶卿、梅兰芳、汪笑侬、欧阳予倩等人都参与了京剧“时装戏”的探索。1913年，梅兰芳受上海艺坛活跃思想的影响，于1914年编演了中国第一部时装新戏《孽海波澜》，1915年至1916年间又编演了《宦海潮》《邓霞姑》《一缕麻》三部时装戏，旨在表现妇女与旧封建势力作斗争、追求思想解放与婚姻自由。从内容上看，京剧时装戏确有反封建的民主性要求，但京剧吸收百家之长，经过百余年演绎，已经形成一套特殊且十分考究的艺术程式，京剧时装戏的问题在于它未将京剧的特殊形式与现代生活之间的关系处理完善，在形式上将“主要矛盾仅仅看成是服饰”了，而“京戏表现现代生活，决不是单从穿戴的服式和装饰变换一下就能解决。”<sup>[3]</sup>戏曲的服饰无法反映历史的真实，仅是一种表面化的具有装饰性作用的形式，是舞美中的一种程式，其更重要的作用是配合人物表演。这种“旧瓶装新酒”、新人旧腔、新生活旧程式的方式阻碍了时装戏的进一步发展，并且“中国戏曲传统的写意与西方戏剧写实的结合；舞台上的程式化、虚拟化与现实生活的真实性和直观性的结合；传统唱腔程式与现实生活人物性格的结合等等，都需要艺术家的进一步探索。”<sup>[4]</sup>

辛亥革命之后几年，京剧“时装戏”的发展趋于没落，但不得否认的是在中国传统戏曲遭受危难之际，京剧“时装戏”勇于探索的勇气对中国戏剧改革起到了启示性作用，并为之后京剧现代戏的发展起到了借鉴启迪的作用。

## 二、京剧现代戏的产生与发展

### 1、延安时期

1935年10月，红军到达陕北之后，毛泽东深谙文艺的意识形态性具有凝聚人心，可进行社会动员之功能，而戏曲作为一种喜闻乐见、影响深远的艺术形式再一次加入“文艺干预生活”的队列中，戏曲现代戏在内容上依然是反映与人们

息息相关的现实社会生活。为服务当时政治局面，发挥戏曲救亡图存的作用，在天时、地利、人和的条件之下，秦腔成为首个被采用的戏曲剧种。陕甘宁边区的秦腔工作者编演了大量的现代戏和历史剧，如《抓壮丁》《大上当》《新考试》《屈原》《文天祥》《苏武》等剧目。1938年4月10日，鲁迅艺术学院在延安成立，毛泽东认为文艺作品要符合时代、大众的要求，在旧戏中要增加表现抗敌或抗日英雄的成分，且需贴近实际生活，要求情节动人，形象感人。此时鲁艺出现了根据传统京剧《打渔杀家》情节加入抗日内容改编而成的新编京剧《松花江上》。此戏受到了毛泽东的大加赞赏，这也成为京剧现代戏在延安的最初实践。“此后，鲁艺又根据京剧传统剧目《落马湖》《乌龙院》《清风寨》等编演了《夜袭飞机场》《刘家村》《赵家镇》等表现抗日等现实题材的京剧现代戏。”<sup>[5]</sup>

1942年5月，在延安文艺座谈会上，毛泽东发表重要讲话，明确指出文艺创作的根本方向是“为政治服务”“文艺为工农兵服务”。1942年初，延安平剧院（“平剧”即今“京剧”，1949年“北平”改“北京”后，“平剧”始称“京剧”）建立，该院以“研究平剧，改革平剧”“平剧为新民主主义服务”为宗旨，最终实现京剧改革。在毛泽东“推陈出新”方针的指引下，广大文艺工作者积极投入到京剧改革的热潮中，整理演出新编剧目，编演新编历史剧目和京剧现代戏。1944年元旦前后，新编历史京剧《逼上梁山》上演，不同于以往戏曲与电影仅写林冲个人遭遇，新编历史京剧《逼上梁山》将林冲与高俅分别主张抗敌与投降之间的矛盾冲突赋予了政治内容，受到毛泽东的大加赞赏，并亲自致信此剧的编导杨绍萱与齐燕铭：

“你们的戏，你们做了很好的工作，我向你们致谢，并请代向演员同志们致谢！历史是人民创造的，但在旧戏舞台上（在一切离开人民的旧文学艺术上）人民却成了渣滓。由老爷太太少爷小姐们统治着舞台，这种历史的颠倒，现在由你们再颠倒过来，恢复了历史的面目，从此旧剧开了新生面，所以值得庆贺。郭沫若在话剧方面做了很好的工作，你们在旧剧方面作了此种工作，你们这个开端将是旧剧革命的划时期的开端，我想到这一点就十分高兴，希望你们多编多演，蔚成风气，推向全国去！”<sup>[6]</sup>

继《逼上梁山》之后，延安平剧院集体创作了京剧《三打祝家庄》，再次获得好评，巩固了京剧改革的成果，在延安京剧改革进入高潮期，京剧逐渐适应时

代的要求。这一时期的国内局势复杂，但广大艺术工作者依然对京剧改革进行着探索，为新中国成立后的戏曲现代化道路的探寻打下了良好的基础。

## 2、建国后的京剧现代戏发展状况

新中国成立之后，中国由新民主主义向社会主义转变。此时新中国的政治指导方针是阶级斗争理论，而毛泽东《在延安座谈会上的讲话》依然是新中国的文艺指导方针，“文艺为政治服务”“文艺为工农兵服务”是文艺创作的根本方向。中国传统戏曲历史悠久，在主题上积淀着封建、半封建社会的思想观念，并在扮相、唱、念、做、打中发展成了一套自身完整、独特且稳定的程式规范。中国传统戏曲文化如何更好地为社会主义服务，为人民服务，成为社会主义文化的有机组成部分，是其面临的重要问题。

为促进戏曲改革，1950年，中华人民共和国文化部成立了戏曲改进局和戏剧改进委员会等机构，展开了以“改戏、改人、改制”为主要内容的戏改运动。1951年4月3日，毛泽东在中央戏曲研究院成立中题词“百花齐放，推陈出新”，中国戏曲改革的基本方针得以确立，进一步完善了延安时期“推陈出新”的理论。5月5日，周恩来签发了《关于戏曲改革工作的指示》（简称“五五指示”），支持鼓励表现现实生活和革命斗争题材的戏曲现代戏创作。11月30日，文艺界开展整风运动，广大文艺工作者根据文艺思想的要求，针对“严重自由主义”“思想界限不清”等问题开展自我批评，进行思想改造。1952年10月6日至11月14日，“第一届全国戏曲观摩大会”在北京举行，这次观摩演出旨在进一步贯彻“百花齐放，推陈出新”的方针，展示各个地方戏曲改革的业绩，交流工作经验，了解地方戏的历史与发展现状，并检查戏曲改革政策在各个地方的实施情况，提高戏曲的思想艺术水平。此次观摩大会，八个现代戏剧目脱颖而出，淮剧《王贵与李香香》、沪剧《罗汉钱》、评剧《小女婿》等作品获奖，广受赞誉。此后，戏曲观摩大会在各地区以及部分省市相继举行，至今仍享有美誉的评剧《刘巧儿》、吕剧《李二嫂改嫁》等便在此期间诞生。“从《指示》发布之日至1956年底，全国挖掘出了传统戏曲剧目51867个，记录下14632个，整理改编四千余个，上演剧目达一万余个。据统计，全国有专业戏曲作者819人，业余作者587人，以及从事剧目工作的专职人员3061人。”<sup>[7]</sup>这次戏曲观摩演出大会充分证明了我国戏曲遗产的丰富性，在表现题材与表现方法层面展现出了强烈的人民性

与现实主义精神。但是戏曲改革在推行、实践过程中依然存在很多问题，主要表现为“粗暴”与“保守”两种不良倾向，即以粗暴的态度对待戏曲遗产，在戏曲改革上采取保守的态度。同时，概念化现象普遍存在，戏曲艺术如何真实正确地反映现代生活是一个亟待解决的问题。1956年8月24日，毛泽东在与中国音乐家协会的负责人的谈话中提出了古为今用、洋为中用、推陈出新的创作原则，旨在通过学习外国艺术作品的长处来创造出具有中国民族风格的文艺作品，增强民族自尊心。

1957年春，中央宣布结束大规模的阶级斗争，戏曲剧目因此得以大胆开放。1957年5月，《文化部发出通令禁演戏曲节目全部解禁》的通令发出，这次的解禁的确有开放剧本、繁荣剧场之效，但不可否认的是，一批具有封建迷信的戏曲作品再一次浮出地表。1958年大跃进运动在全国范围内展开，文化部发出《关于大力繁荣创作的通知》，要求急需创作出“反映我国当前的和近十年来的伟大变革、歌颂我国伟大社会主义建设者的英雄业绩的艺术作品”。<sup>[8]</sup>即歌颂大跃进，回忆革命史。在6月13日至7月14日文化部召开的“戏曲表现现代生活座谈会”中提出了“以现代剧目为纲”的口号，戏曲界如同工业、农业及其他文化领域一样，展开了“戏曲大跃进”运动，推动了现代戏的创作编演的热潮。京剧名家李少春率先将歌剧《白毛女》移植为京剧，成为建国以来首次用京剧的艺术形式展现现代生活的尝试，而这出戏仅半个月就搬上了舞台。据史料记载，“上海人民沪剧团在两个月内编出32个现代戏，南京市越剧团全团63人，从团长到炊事员人人动手，半年创作现代戏289个，改编现代戏121个，等等。”<sup>[9]</sup>此时的戏曲界创作已经呈现出了创作数量上的浮夸风，创作目的的功利化倾向。根据之前戏曲改革中出现的“粗暴”与“保守”问题，戏曲界召开多次会议进行讨论，指出“优先发展现代戏，并不偏废传统戏”的导向。1959年5月30日，周恩来召集文艺工作者开展座谈，提出“两条腿走路”的思想，要求现代剧目与传统剧目同时进行，大跃进时期以现代剧目为纲的激进观点在一定程度上得以纠正。然而，传统戏由于在题材与表现内容上过多地包蕴着旧时代因素，难以追赶时代要求而遭受“冷落”。1960年4月13日至29日，文化部集中京剧、豫剧、评剧、沪剧、曲剧、庐剧六个剧种、十个剧团在北京举行了“现代题材戏曲观摩演出”，展现大跃进两年以来的工作成绩。在观摩大会后的座谈会中，时任文化部副部长

的齐燕铭总结指出戏曲工作应采取以现代剧目、传统剧目、新编历史剧目三者并存的方针，这对于纠偏大跃进路线的激进狂潮十分有益。

1961年夏，昆曲《李慧娘》在北京上演受到好评，但江青认为该戏大肆宣扬鬼神形象。其后，对新编历史剧《海瑞罢官》的批判则成了“文化大革命”的先声。为响应毛泽东“发扬海瑞精神”而创作《海瑞罢官》的明史学家、北京市副市长吴晗因该剧遭受批判，含冤而死。1962年9月，在中共八届十中全会中，毛泽东提出“千万不要忘记阶级斗争”的口号，使气氛骤然紧张。同年12月，毛泽东就文艺问题发表意见，认为帝王将相与才子佳人的“西风”有点压倒“东风”，主张“东风”要占优势，工农兵应该占据舞台的中心。

### 三、“样板戏”的最终命名与剧本确定

“样板戏”真正的起始时间是1963年，要早于“文革”。1963至1965年期间为“样板戏”的培育与发展阶段；1966至1969年为其鼎盛阶段；1970至1974年普及深化“样板戏”成为重点；1975至1976年随着“文革”的结束，“样板戏”进入衰歇期。

1963年至1965年属于“样板戏”的培育发展期。1963年期间，毛泽东连续发表了多篇关于文艺问题的批示，表达了对当时文艺现状的不满，认为戏剧舞台上存在大量封建落后的东西，社会主义的东西很少，许多部门还是由“死人”统治着。这些批示日后也成为了培育发展“样板戏”的合法性依据。同年，江青在实践中正式插手京剧现代戏的改革工作。1964年，全国第一届京剧现代戏观摩演出在北京举行，此次观摩演出涉及全国19个省、市、自治区的29个剧团以及30个来自省、市、自治区、部队的30个观摩团，参与其中的文艺工作者多达5000多人，“共演出35个剧目，244场。（其中观摩演出108场，剧场公演90场，其他演出46场）在大会期间，首都近20万人次的观众观看了剧场的演出；另外约有460万人次的观众通过北京电视台转播的23个晚会节目观看了演出。”<sup>[10]</sup>其中，反映革命历史题材与反映社会主义革命、社会主义建设时期的剧目并存，有效呼应了大跃进时期所倡导的创造出“反映我国当前的和近十年来的伟大变革、歌颂我国伟大社会主义建设者的英雄业绩的艺术作品”的要求。

此次京剧现代戏观摩大会是建国后京剧界的一次盛举，使工农兵形象替代了帝王将相与才子佳人成为舞台上的主角，这在当时的文艺领导者看来会更加有利

于为工农兵服务，促进社会主义建设。此次观摩大会适应了时代的要求，对于探索京剧传统形式与表现现代生活之间的关系，打破行当与流派之间的界限，促进京剧现代化变革具有十分重要的意义。日后成为“样板戏”的《红灯记》《智取威虎山》《芦荡火种》《奇袭白虎团》等剧目在这次观摩演出中备受关注。但不可否认的是，第一届京剧现代戏观摩大会是在“以阶级斗争为纲”的特殊时代背景下展开的，因此在创排、改编以及“不厌其烦”地修改过程中过于强调、夸大现实生活中的阶级斗争。同时，京剧现代戏的创排被当作政治任务来抓，政治与艺术的等同破坏了艺术的独立性。第一届京剧现代戏观摩大会使现代戏“一枝独秀”，传统戏与历史戏再次遭受“冷落”。

1965年4月27日江青在接见《智取威虎山》主创人员的谈话中时，提到“去年的三块样板”，“样板戏”一词最早源于此。之后在《戏剧报》《解放日报》分别发表的《比学赶帮，演好革命现代戏》与《认真向〈红灯记〉学习》中，再次提到“样板”一词。1966年2月3日，时任文化革命小组组长的彭真召开会议，拟定《关于当前学术讨论的汇报提纲》（后被称为《二月提纲》），试图约束住当前学术批判活动的极左倾向，反对将其变为严重的政治批判。而江青则在林彪的支持下，召开部队文艺工作座谈会，于同年4月发表《纪要》。《纪要》全盘否定了“十七年”文艺，认为文艺界出现了一批“反党反社会主义的毒草”，而这批“毒草”的出现是受当时所谓“黑八论”，即“1949年以来坚持的‘五四’传统和文艺规律的‘写实论’、‘现实主义广阔的道路’论、反‘题材决定’论、‘中间人物’论、反‘火药味’论、‘时代精神汇合’论、‘离经叛道’论”<sup>[11]</sup>的影响，指出社会主义的根本任务是塑造工农兵的英雄人物。对于几出现代戏的排演则给予了很高的评价，提到要“搞出好的样板”，“样板”一词迅速传开。1966年12月26日，在《人民日报》发表的《贯彻执行毛主席文艺路线的光辉样板》中，首次将京剧《红灯记》《智取威虎山》《沙家浜》《海港》《奇袭白虎团》，芭蕾舞剧《红色娘子军》《白毛女》和“交响音乐”《沙家浜》并称为八个“革命艺术样板”或“革命现代样板作品”。1957年5月31日，《人民日报》社论《革命文艺的优秀样板》一文，“样板戏”一词被正式提出。之后京剧《龙江颂》《红色娘子军》《平原作战》《杜鹃山》等第二批“样板戏”又涌现出来。

自 1966 年至 1969 年，“样板戏”的发展进入鼎盛阶段。1966 年 5 月中央政治局扩大会议以及 8 月份八届一中全会召开后，“文化大革命”全面爆发，“左”倾方针占据了统治地位。在“破四旧”“破烂封资修”的呐喊声中，传统戏、历史戏和外国戏剧作品与舞台绝缘，毛泽东当年提倡的“百花齐放”的方针在此彻底失效，“样板戏”被历史推到了至高无上的地位，并且以会演、调演、公演的名目频繁演出，如 1967 年 5 月、9 月，在毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表 25 周年与建国 18 周年之际，八个“样板戏”全部调入北京演出。同年 6 月，《人民日报》发表社论，提出“把样板戏推向全国”的口号，“革命样板戏学习班”在全国范围内涌现，纷纷到“样板戏”剧组学习。1968 年江青指令将 60 年代优秀的京剧现代戏舞台版本搬上荧幕。1970 年将“样板戏”的电影拍摄工作作为本年度的重点，至此“样板戏”进入普及深化期。其拍摄情况如下：

- 1970 年：《智取威虎山》（北京电影制片厂）  
《红灯记》（八一电影制片厂）
- 1971 年：《红色娘子军》（北京电影制片厂）  
《沙家洪》（长春电影制片厂）
- 1972 年：《海港》（北京电影制片厂与上海电影制片厂合拍）  
《龙江须》（北京电影制片厂）  
《白毛女》（上海电影制片厂）  
《红色娘子军》（八一电影制片厂）  
《奇袭白虎团》（长春电影制片厂）
- 1973 年：《海港》（北京电影制片厂与上海电影制片厂合拍）
- 1974 年：《杜鹃山》（北京电影制片厂）  
《平原作战》（八一电影制片厂）  
《平原游击队》（长春电影制片厂）  
《沙家浜》（珠江电影制片厂）
- 1975 年：《决裂》《草原儿女》（北京电影制片厂）  
《战船台》《第二个春天》（上海电影制片厂）  
《沂蒙颂》《红灯记》（八一电影制片厂）
- 1976 年：《磐石湾》《审椅子》（上海电影制片厂）

《红云冈》《南海长城》（八一电影制片厂）<sup>[12]</sup>

时至今日，电影版本的“样板戏”的确成为研究者研究“样板戏”的宝贵资料，但在“文革”时期它们也是江青进行政治斗争的一种手段。1971年，为在全国范围内普及“样板戏”，《人民日报》《文汇报》明示地方戏曲按照“样板戏”的创作原则对本剧种进行改造、移植，且必须学演不走样。其“三突出”“红、光、亮”的创作原则广泛应用于美术作品以及电影故事片创作中。“文革”期间，电影、电视纪录片、广播电台在城乡间常年播放，各地报纸大量刊登“样板戏”的评论文章，“样板戏”的唱片、剧本、曲谱大量出版发行。除此之外，挂画、名片、邮票、明信片、年历、字帖等实用品也相继出版。“样板戏”由文艺舞台逐渐进入人们的日常生活，最终深深嵌入人们的精神领域，形成了罕见的“学唱样板戏，争做革命人”的“样板戏”普及运动。1976年，随着“文革”的结束，国内政治形势发生变化，“样板戏”逐渐活力殆尽。但“文革”结束后的几年中，传统戏依然没有成为主流戏剧形态。1977年，《海港》《龙江颂》经过修改依然有过演出，戏曲院校依然将“样板戏”作为教学样板。1978年，上海京剧院应邀出访日本，上演了《智取威虎山》全剧。因此，“样板戏”的出现并非横空出世，它的消退也并非戛然而止，而是一段渐行渐远的过程。

关于“样板戏”的剧本，在最终演出本定稿之前经历了无数次大大小小的修改，在1974年人民文学出版社出版的《革命样板戏剧本汇编（第一集）》中，10出“样板戏”演出剧本被收录其中。其中包括革命现代京剧《智取威虎山》（1970年7月演出本）、《红灯记》（1970年5月演出本）、《沙家浜》（1970年5月演出本）、《海港》（1972年1月演出本）、《龙江颂》（1972年1月演出本）、《红色娘子军》（1972年1月演出本）、《奇袭白虎团》（1972年9月演出本）、《平原作战》（1973年7月演出本）、《杜鹃山》（1973年9月北京京剧团演出本）以及舞剧《红色娘子军》（1970年5月演出本）。谢柏梁在《中国当代戏曲文学史》中认为文学性与舞台性相结合是当代戏曲文学的审美特征之一。本篇论文将从《革命样板戏剧本汇编（第一集）》中选取具有代表性的四个京剧现代戏剧本——《红灯记》《沙家浜》《智取威虎山》《杜鹃山》，以及发表在1976年第1期《人民文学》中的京剧现代戏剧本《磐石湾》作为“样板戏”舞台性的文本依据。“样板戏”中的京剧现代戏剧本主要通过剧中人物的

唱词、念白和必要的舞台提示再现人物行动，达到刻画人物，传递思想的目的。由于京剧是集唱、念、做、打为一体的综合性艺术，剧本中的唱词与念白是唱与念的文本来源，而剧本中的舞台提示则是做与打，乃至揭示时间、地点，塑造环境，烘托气氛，定位人物动作，展现人物心理活动的重要依据。戏曲剧本讲究视觉形象与听觉形象的统一，“寻找剧本的视觉形象，也就是从中发现或挖掘出充分的戏剧行动的魅力，使剧本具备各色人等都喜闻乐见的舞台可看性。”“听觉形象更是戏曲剧本舞台性的直接表现。戏剧行动在很大程度上都是通过语言的直陈、暗示和回顾所表达出来的。”<sup>[13]</sup>京剧作为“样板戏”的主要艺术表现形式，这些京剧革命现代戏剧本中所提供的听觉形象与视觉形象便是“样板戏”进行舞台展现的最初文本依据，“样板戏”所具备的形式特征以及所传达的美学理念都得以从剧本中寻得最初根源。

## 第二节 “样板戏”的形式选择与探索

### 一、中西方关于“形式”概念之比较

“形式”这一概念源于西方，20世纪形式美学占领西方美学的主要阵地，并对我国新时期文艺理论产生了重要影响。然而我国文学研究依然绕不开“思想主题”这一主流，并且对于形式概念的理解容易局限在“内容与形式”这一狭窄的范畴内。追溯西方形式美学的源头便可发现，形式的概念具有多重意义。

古希腊古罗马时代是西方形式美学发展的源头，这一时期出现了四种形式概念的含义，分别是以毕达哥拉斯学派为代表的将“数”作为世界万物的本源，在自然美学上解释事物的“数理形式”。之后，柏拉图又论证了作为精神范型的“理式”概念，认为美的事物之所以美是在于美的理式，将形式概念的研究由自然美学的意义引向了精神领域。而亚里士多德提出“质料因”和“形式因”观点，认为事物的生成与变化在于事物本身。“所谓‘质料’，就是事物所由形成的原始材料；所谓‘形式’，就是事物的本质定义和存在方式（‘限’）。前者是事物的‘潜能’，后者是事物的‘现实’；事物的生成就是将形式赋予质料，即质料的形式化。”<sup>[14]</sup>这便是亚里士多德的“质料与形式说”。处在古罗马时代的贺拉斯则提出了“合理与合式”说，“合理”，即合乎情理，作家要对所表现的内容与对象作出正确的判断，“合式”则是“得体”“恰当”“恰到好处”等等。“合

理与合式”也是“内容与形式”最早的源头，它的提出实现了形式概念由一元论向二元论转变。

古希腊古罗马时期出现的四种关于形式的概念对西方形式美学的发展产生了深远的影响，之后出现的各种有关形式美学的含义、美学观念和思想都由这四种概念发展而来，19世纪美学和德国古典哲学便深受其影响。如康德的“先验形式”理论分别受柏拉图和亚里士多德的“理式”和“质料的形式化”影响，认为审美判断的形成是审美主体头脑中的“先验形式”决定的，这与柏拉图认为的“理式”是先于现实世界存在的观点相同。同时，他所提出的形式的“创造性”和“目的性”又同于亚里士多德关于“形式”本身包含着“创造因”和“目的因”的观点。康德与黑格尔主要集中于纯粹的精神领域讨论形式美学问题，而马克思主义美学则直视现实社会，发现了人类社会生产力（内容）与生产关系（形式）这一基本矛盾，主张艺术创作以及审美活动应从广大劳动者的根本利益出发，以推动人类解放和社会进步，强调美的历史性以及构成艺术内容应具有政治倾向性特征。“西方形式美学通过马克思主义的革命性改造，灌注了历史的和现实的生命活力。‘形式’，在马克思主义美学中被历史化了。”<sup>[15]</sup>而唯美主义，即形式主义则与马克思主义相反，忽视具体的历史内容，将艺术理解为对于形式的追求，仅仅“为艺术而艺术”。

19世纪的形式美学研究开始出现了历史与形式的矛盾问题，进入20世纪的西方形式美学研究使得“形式”这一概念产生了意义的多元性，即“形式多元论”。其研究的关键词为“结构”“语言”“技巧”“原型”“符号”等，以俄国形式主义、英美新批评、法国结构主义为代表。俄国形式主义“将文学作品视为语言构成，将文学的特性归结为‘文学性’”<sup>[16]</sup>，而形式便是使文学之所以成为文学的“文学性”；英美新批评采用“细读法”解读作品，具有客观性特征，认为文学的本体存在就是“文本形式”，意象、张力、含混、隐喻、悖论、反讽是其关注的问题，因此更接近于一种语义批评；结构主义则从结构与叙事模式出发来研究形式问题，认为“语言及文化系统的内部关系，或者说‘编码’决定了意义统一体，结构主义的任务就是要探讨决定这个一般系统含义的结构与规则。”<sup>[17]</sup>20世纪西方形式美学拓展了人们对于文学艺术理性思考的宽度、广度和深度，但容易将文学作为一个封闭的系统看待，就形式谈论形式，这便割裂了文学与社会历

史的联系。

西方形式美学具有思辨性特征，它将对于形式的研究上升到哲学层面，是其哲学体系中的有机组成部分。中国的古代美学中也有关于形式的探讨，与西方不同的是，中国古代形式美学具有经验性特征，《文赋》中的“其为物也多姿，其为体也屡迁”便是一种经验性的总结，很少上升到一种世界观的高度。它着眼于文学艺术的篇法、句法、笔法、格律、技巧的研究，通过对文学艺术本体的审美经验出发探寻艺术规律，着重于审美直觉以传达审美的意念与感受。因此，中国形式美学没有像西方形式美学那样形成一套抽象的、完整的理论体系，形成了独具本民族特色的形式美学特征。形式美学之于中西方都具有各自的民族特征，其中难分上下优劣，在更大程度上是一种互补，一方的劣势恰好在另一方是优势。而“样板戏”作为中国特殊的历史文化现象，究竟选择什么样的艺术形式来承载其美学理念，对于所选择的形式又需进行何种探索，这些问题都值得细细思考。

## 二、“样板戏”对于京剧艺术形式的选择

通过上述对“样板戏”形成过程的梳理便可得知，“样板戏”是中国戏曲现代化过程中的一个有机组成部分。延安时期之前的京剧“时装戏”主要是由中国传统文人、进步知识分子以及京剧艺人为探寻京剧艺术发展的出路所进行的一种相对自由化、自主性的艺术探寻。自延安时期，戏曲改革更加显现出为政治服务的特点，但最初进行改革试验的剧种是秦腔；1952年为贯彻“百花齐放、推陈出新”方针举行的“第一届全国戏曲观摩大会”针对的是各个地方戏曲剧种的改革状况；1960年在北京举行的“现代题材戏曲观摩演出”的剧种是京剧、豫剧、评剧、沪剧、曲剧与庐剧，与1952年相比，剧种范围已经缩小。到了1964年全国第一届京剧现代戏观摩演出则将剧种范围进一步缩小，使京剧“一枝独秀”。而“样板戏”选择以京剧为主要艺术表现形式，除了五部京剧现代戏外，“交响乐”《沙家浜》是在京剧现代戏《沙家浜》的基础上运用交响乐的形式加以创作而成，芭蕾舞剧《白毛女》《红色娘子军》都有京剧版本的现代戏《白毛女》和《红色娘子军》。最初将戏曲改革目标锁定在地方戏上是因为其地域性强，在题材上更多展现下层劳动人民的悲喜生活，更具备大众性特征，且剧种较为年轻，没有形成固定的程式体系，表现形式较为灵活。京剧大多以展现历史题材，表现历史人物为主，且具有严格规范的程式化限制，因此地方戏更容易完成戏曲现代

戏的创演。京剧虽有严格的程式限制，但最终在众多艺术形式中脱颖而出，成为“样板戏”最主要的艺术表现形式。究其原因，主要在于：

首先是因为京剧的形式美所带来的审美愉悦。戏曲中的形式可独立构成审美对象，即形式美，它与内容并没有直接性关系。如京剧中的水袖，双袖左右盘舞以示喜悦；背后甩袖以示悔恨；抓袖以示判断；旦角以袖掩面以示羞怯等，所有的这些形式都需要戏曲演员常年反复地规范性训练才能掌握其中的要领，即才能产生形式上的美，因此形式美也就是一种技术美，观众在欣赏京剧时产生的审美愉悦感正是源于这种具有技术性的形式美。由于不同的形式能够固定传达不同的意味，所以这种形式美又是一种程式化的美。因此，形式美、技术美、程式美具有一致性，它之所以耐人寻味是因为“它整套的形式是属于歌舞的表现性的，有一整套形式美原则的要求。如比例、对称、均衡、节奏、韵律、和谐、统一等，这些形式美可以和各种艺术内容相结合。”<sup>[18]</sup>踢腿、甩袖等类似的形式美在没有与具体事物结合时具有抽象性，但当它与具体事物、具体人物的情感、神态结合后，这种抽象的美便成为一种具体美。因此形式美虽然与内容没有直接性关系，但又不能与内容完全断裂，它们最终的目的是服务于人物塑造。通过演员的表演，将没有生命力的程式动作性格化，将演员内心的情感体验、心中的意象通过技巧性极强的程式动作外化出来。

其次，京剧体现了中国传统审美价值。京剧的形成历史悠远，传统深厚，在语言、声腔、表演等方面吸收了昆曲以及各个地方戏曲之优长，为我所用，它将歌剧的唱、舞剧的舞、话剧的念、杂技的武打集于一身，随着艺人们不断地探索与改造，已经形成了一套完整的、自成一家的、综合性极强且极为讲究的表演体系。这一表演体系是众多京剧艺术家从现实生活中提炼总结，将“生活真实”上升到“艺术真实”的过程，其中凝聚着中国传统社会的思维方式与审美价值。中国京剧舞台展现的是一个多“圆”的世界。唱腔、念白讲究声音圆润，高而不尖，吐字归音圆满；身段与武打中许多基本动作更是表演者用身体做成的各种“圆”，如“云手”“卧鱼”“翻身”“乌龙绞柱”“旋子”等；借用棍、剑、刀、枪等器械以及演员服饰所做的动作同样具有“圆”之美，如京剧传统戏《霸王别姬》中虞姬的“剑舞”，《闹龙宫》中孙悟空运用各种器械所做的极具观赏性的武打动作等。这种“圆”体现的是一种高于现实的、夸张化的韵律之美，追求的是一

种和谐、圆融、中庸、适度、动感的中国传统审美旨趣。

再次，“样板戏”最终选择京剧还在于京剧的民间性与大众性使其所具有的广阔的受众基础。与在士大夫阶层流行、过于雅化的昆曲相比，京剧既能饰演皇权贵族、大家闺秀，又能饰演穷酸门第、落魄书生；在行当中既能展现性格稳重的青衣，又能表现活泼俏皮的花旦；在服饰中既有展现身份高贵的黄蟒，还有具有讽刺意味、穷酸气质的“富贵衣”，因此它虽源于民间，却又能直通庙堂，不同阶层的受众都能从京剧中找到代表本阶级的形式象征，这使京剧具有高度和谐的雅俗共赏性。并且在形成过程中，京剧的语言汲取了当时的主流戏曲语言——中州音韵的传统，徽班进京后又受北京方言的影响，语音理解阻力较小。同时，不同于昆曲的节奏延缓、缠绵婉转与秦腔一贯的高亢激昂、粗犷豪放，京剧的风格特点基于两者之间，实现了中和，因此更容易贯通南北。对于地方戏曲，地域文化既使它们独具特色，同时又限制了它们进一步“开疆扩土”。与诗词歌赋、小说等文艺形态相比，戏剧在现场性与感染性上又高出一筹，观众欣赏时受文学水平的限制小，意识形态在传递过程中具有立竿见影之效，更具大众性。于是，京剧便成了“中国本土受众面最普泛的、影响力最大的艺术，超越了社会阶层的限制，几乎妇孺皆知。”<sup>[19]</sup>最终，京剧自身的审美价值、成熟的艺术形式与受众基础使其成了“样板戏”承载无产阶级意识形态的主要艺术形式。

何为京剧的形式？建国初期，梅兰芳便提出“移步不换形”的思想，认为京剧的改革应将思想改革和技术改革分开，“它的形式不要改的太多，尤其在技术上更是万万改不得的”<sup>[20]</sup>，可见技术在京剧的形式中占据的重要位置。“移步”可看作是内容的变换，也可以是不同剧种、流派、行当之间的相互借鉴融合。“而‘形’则除了包括以技术为基础的外在形式外，还指以‘乐’为本位，以表演为中心，以西皮二黄为主调，综合了唱、念、做、打等多种艺术手段而形成的写意型演剧体系。这一体系是有机的、自足的、和谐的整体，是京剧作为一门艺术的内在要求，因而不妨称之为京剧的内在形式。所谓‘不换形’，即是说，不能破坏京剧艺术的这种整体性，以及这一整体性内部诸要素相互生发、共同传达出的独特的审美神韵。”<sup>[21]</sup>这应是对京剧形式较为全面的概括。技术固然重要，但如果单纯追求外在形式，便极易走入形式主义的极端，相反，如果单纯的追求内容便在很大程度上忽略了京剧之所以成为京剧的风格特征。只有将两者结合起

来，整体把握京剧的“形”，才能体会到京剧艺术传达出来的韵味与神气，体味到“有意味的形式”。因此，“形式是京剧吸引观众的重要资源，是京剧得以存在的现实理由”<sup>[22]</sup>，在京剧审美中占据特殊的地位。

### 三、京剧形式的变革与探索——从京剧现代戏到“样板戏”

京剧从形成伊始，就不断进行着形式上的变革以适应演员的表演以及审美展现，因此现代戏在发展的过程中势必要对传统京剧进行批判地继承。客观现实决定了在京剧表现现代生活、革命战争场景时需将水袖、甩发、服饰、髯口、厚底靴、靠等作为传统京剧形式美的元素去除。革命现代戏需要从生活中寻找并提炼动作语言，从传统京剧中的寻找程式化的唱、念、做、打的根基，使京剧的形式丰富发展，推陈出新。时代的前进发展使京剧必须将无形的意识形态化为有形的、可观可感的形式，因此尽管在这一过程中需将京剧中许多精华的形式元素舍弃，但又具有历史必然性，无法以人的意志为转移。从民国时期京剧时装戏到“样板戏”，京剧在服装、唱腔、念白、身段动作、武打方面都进行了一系列的变革与探索。然而京剧的形式在长期的发展过程中已经固定化、程式化，因此京剧形式的变革并非一帆风顺，期间进行着不断地讨论与探索。

民国时期京剧改革首先从形式入手，以京白和苏白为主，念白多而唱功少，锣鼓少，表演不受程式限制，追求生活化，身段与动作具有写实的特点，但在改革中出现了“旧形式新内容”的误区。延安平剧改革时期，在利用传统形式反映抗战题材的过程中，依然无法避免地走入了“旧瓶装新酒”的误区，将形式固定化，把内容僵硬地填充进去。可以看出，传统京剧的形式在表现新生活，传达新思想，展现新人物时已经出现了矛盾，如将“走边”“趟马”等身段套到游击队员身上，总有一种绿林好汉之感；又如在表现解放军干部时让其挂髯、披甲、戴盔、迈方步，念白中运用传统京剧中的韵白，举手投足间十分拘谨，并未展现出解放军应有的气派，本应严肃的正面人物在内容与形式的错位下反倒十分滑稽可笑。内容与形式产生了极大分离，使得旧的形式难以覆盖现代生活，因此，戏曲表现现代生活并没有寻找到合适的形式进行传达。

在1946年的平剧座谈会中，夏衍提到平剧产生于农业、手工业社会，认为时代的不断前进，要求平剧在表现内容与方法上应适应当下观众的情绪，对于平剧的长处应予以保留，不要追求别的形式。而吴祖光则认为平剧已经十分完美，

无需进行改良，认为平剧的写意、夸张手法恰是话剧无法比拟的，应该将改良的重点放在内容方面，编写新剧本，使之符合时代的潮流，且新剧本不能编现代戏，只能编历史剧。1952年欧阳予倩在中央戏剧学院文艺整风学习大会上作报告，从自身实际出发讲述了自己在教学、创作和演出方面表现出的形式重于内容的“缺陷”，“我常说内容决定形式，形式要和内容一致，可是没有用，一个戏一到我手里，我首先会考虑到形式。”<sup>[23]</sup>欧阳予倩将没有首先考虑到文艺为工农兵服务的原因归为自己“没有把思想领导放在第一位”。作为具有游学经历，具备中西方文化建构，在话剧与京剧表导演方面都颇有建树的欧阳予倩在整风运动中所说的这番话是不是他的违心之言？笔者认为并不完全是。一个戏一到手里首先考虑到的是形式，这种潜意识中的思考恰好说明了形式的不可取代性。与欧阳予倩相似的是，梅兰芳在内容与形式产生冲突时，也总是采取先形式后内容的方法。这篇具有同质化特点的自我检讨充分体现了文艺整风背后的思想专制，而文艺的作品丰富性与人性化特征也在这种思想专制中逐渐泯灭。

1956年毛泽东在同音乐工作者的谈话中讲到艺术要有多样化的表现形式，且应具备民族风格和民族形式。无论在政治还是艺术方面，要有社会主义的内容，民族的形式。对于西方的东西，不能全盘照搬，在保持中国特色的基础上借鉴吸收外国的长处来创造出具有民族风格的艺术，即推陈出新、古为今用、洋为中用。这次谈话内容与1942年毛泽东《在延安座谈会上的讲话》成为了“样板戏”创作过程中重要的思想指导来源，利用民族的形式表现社会主义内容成为此时文艺创作的主要方向，即将民族的形式与社会主义内容相结合才是既能继承传统又能表现现代生活的有效方法。在中国所有的民族形式中，京剧最终脱颖而出，成为“样板戏”的主要艺术表现形式。阿甲在《谈谈京剧艺术的基本特点及相互关系——为了研究现代京戏的改革》一文中提到，对于戏曲剧目采取的是传统戏、新编历史戏和现代戏三者并举的方针，而在表现社会主义内容方面，现代戏又具备了得天独厚的优势。因此，京剧现代戏便成为了社会主义时期具有民族风格的艺术的代表。反映现代革命斗争生活，歌颂社会主义伟大建设事业是该时期文艺发展的主导方向，而“反映社会主义生活，不仅是继承传统形式，还必须要发展传统形式。形式是民族的，思想观点是工人阶级的。因此，戏曲改革必须坚持工农兵方向。”<sup>[24]</sup>“样板戏”在形成发展过程中符合了“民族形式与社会主义内容相

结合”的要求，在选材上既有表现工业领域与农业领域的《海港》《龙江颂》，又有表现中国共产党领导的武装斗争、抗日活动的革命现代戏《杜鹃山》《红灯记》《沙家浜》《平原作战》，还有反映内战时期解放军和抗美援朝时期志愿军作战活动的《智取威虎山》《奇袭白虎团》，中国革命的历史画卷也由此展现出来。

通过以上表述可得知，京剧在现代化的变革中不断进行着用民族的形式表现社会主义内容的尝试，对于形式的探索主要集中于京剧的唱、念、做、打与外部形象塑造上。如京剧《逼上梁山》是对于京剧形式的一次初步的改革，在形式方面，吸收秦腔善于表现高昂情绪特点，着重表现人物内心情感，打破程式局限，唱腔兼容须生和武生，以此来展现人物的思想性格的变化。而建国后首次使用京剧表现现代生活的尝试是根据歌剧《白毛女》改编的京剧《白毛女》，在唱腔、念白与表演中运用了传统戏的表现手法，在音乐、舞美等方面做了新的尝试。当前“样板戏”的形式研究主要集中在戏剧结构、音乐唱腔、表演方式、舞美、服装、道具、语言等方面，如借鉴西洋歌剧与话剧的戏剧结构形式；在音乐方面采用交响乐，利用音乐塑造人物；表演的脸谱化与程式化特征；舞美的写实性，并采用灯光、音响等现代技术塑造环境；采用表现现代革命生活的服装与道具，以及语言的意识形态化特征等等。

但笔者认为这些不足以解释“样板戏”在今天仍被人们啧啧称赞的根本原因，它们仅仅是“样板戏”不同于京剧传统戏的特点而已，并不能解释当今人们为何仍然痴迷“打虎上山”，为何看完“痛说革命家史”后依然心生悲壮之感，为何在欣赏经典唱段时依然奋不已并在无意识中心生崇高之感，这些问题理应重新思考。笔者认为这些问题的解决能解释“样板戏”没有被时代淘汰，在经历落差极大的评价之后，今天依旧被人称奉为戏曲经典的原因。

## 第二章 以剧本为依据的“样板戏”形式特征之新

在第一章已分析到，京剧因为其形式美带来的审美愉悦，因为承载着中国传统审美价值以及拥有坚实的受众基础而成为“样板戏”主要的艺术表达形式。“戏曲现代戏在艺术形式上推陈出新的关键乃在于认真研究中国戏曲的表演体系，其中最主要是研究它的基本特点和艺术规律。”<sup>[25]</sup>通过“样板戏”剧本以及舞台演出可得知，“样板戏”形式的源泉并没有脱离传统京剧形式的本质特征，它的唱、念、做、打都是在传统京剧形式节奏性、虚拟性、程式性特征的基础上进行的继承与创新，因此使人看后依然感到京剧姓“京”，“样板戏”的京剧剧本则为这一“继承与发展”提供了最初的文本基础。“样板戏”到底如何化用传统京剧的形式？在表现现代生活时多大程度上继承了传统京剧形式的本质特征，在哪些方面又与京剧形式的本质特征相互冲突？最为重要的，也是解释“样板戏”之所是“样板戏”的关键，即“样板戏”到底“新”在何处？本章将结合“样板戏”京剧剧本对这些问题进行思索。

### 第一节 “样板戏”形式的节奏性特征之新

节奏不仅存在于音乐之中，绘画、雕塑、园林、建筑都包蕴着音乐感，追溯其根源，这种音乐之感其实是生命运动节奏的展现。戏曲音乐中同样蕴藏着这种富有生命力的节奏，它的音乐精神“外化为以锣鼓击打和弦乐弹奏出来的音乐节奏，使一切涉及艺术形式的运动，皆统一于这种外在节奏之中。唱、念的音乐化，做、打的舞蹈化，从形式上看，有出于美化的要求，也有为了把多种手段统一于音乐节奏的要求。”<sup>[26]</sup>“样板戏”作为中国戏曲长廊中的一份子，与中国传统京剧相比，在节奏性特征上最大的不同便是叙事节奏的精炼利落与人物心理节奏的“向内转”倾向。它通过唱、念的音乐化和做、打的舞蹈化将“一切涉及艺术形式的运动”统摄在了京剧的节奏之中，而这些特点在剧本唱词、念白以及舞台提示中都能寻得最初的文本根源。

#### 一、“样板戏”精练利落的叙事节奏

“节奏不仅限于声音层面，景物的运动和情感的运动也会形成节奏。”“节奏的变化是事物发展的本原，艺术的灵魂之美。”<sup>[27]</sup>“样板戏”中，情节之间的转换节奏促成了叙事节奏，这一节奏包含在受京剧锣鼓点“约束”的唱、念、做、

打之中。同时，从剧本层面讲，念白、唱词的长短、语言的配合等又是形成叙事节奏的重要组成因子。“样板戏”的叙事方式与传统京剧大为不同，在传统戏中，故事情节不仅会以念白的方式得以展现，唱腔中又会以唱的形式重叙，这种回环反复式的叙事方式造成了冗长繁复的特点，但不可否认的是，传统京剧一直处于不断地变革中，其中叙事节奏的变革从未停止。“样板戏”念白与唱腔各司其职不重复，叙事节奏精炼利落。在此以传统京剧《玉堂春》与《红灯记》的叙事节奏为例进行说明。

京剧《玉堂春》属于传统名剧，包括《苏三起解》、《三堂会审》、《监会团圆》三折戏。故事情节为名妓苏三与吏部尚书三公子王金龙结识，两人一见钟情，愿结百年之好。王金龙钱银用尽，被鸨儿赶出妓院，至关王庙内栖身。苏三私赠银两助其进京赶考。王金龙走后，鸨儿施计将苏三卖与山西富商沈燕林做妾。沈妻妒，定计谋害苏三，不料沈燕林误食毒面而亡，皮氏反诬苏三，买通官员，将苏三定成死罪。解差崇公道将苏三押往太原复审，三堂会审，巡抚恰为王金龙。最终冤狱平反，两人破镜重圆。

目前笔者搜集到多个版本的《玉堂春》剧本，分别是：

- 1、《玉堂春》【头本】，一名《嫖院庙会》，根据《国剧大成》第十一集整理，共 28 场；
- 2、《女起解》，《玉堂春》【二本】，一名《苏三起解》，根据《戏考》第四册整理，共 3 场；
- 3、《三堂会审》，《玉堂春》【三本】，根据《戏考》第五册整理，共 1 场；
- 4、《女起解》，根据《梅兰芳全集》第二卷整理；
- 5、《三堂会审》，根据《梅兰芳全集》第二卷整理；
- 6、《玉堂春》，根据《荀慧生演出剧本选》整理；
- 7、《玉堂春》，根据《京剧丛刊》第四集整理。

在所有剧本中，只有《荀慧生演出剧本选》和《京剧丛刊》第四集整理的属于全部《玉堂春》，其他版本都是整出戏中的一折。其中《荀慧生演出剧本选》整理的《玉堂春》增添了《嫖院》《定情》及结尾《监会》《团圆》，加上中间《苏三起解》《三堂会审》构成全剧，共 17 场。剧情按时间顺序进行叙事，但

《嫖院》、《定情》中的故事情节在之后的表演中都会得到呈现，因此便出现了语言叙述的不断重复，情节节奏拖沓，发展速度缓慢的弊端，演出时间过长，造成观众审美疲劳。到了《京剧丛刊》第四集整理本，包含《苏三起解》《三堂会审》《监会团圆》三折戏。在处理剧情节奏方面，直接从《苏三起解》入手，将旧本《三堂会审》中“请医”情节删去，为使气韵贯通，保留了王金龙乍见苏三情感震动的表演；减去皮氏、赵监生二人角色，将审问二人的情节改为暗场处理。同时将琐碎的语言精练化，使故事节奏更加紧凑。中国传统京剧中许多剧目都有类似问题，故事情节并不复杂，但冗长的故事叙述导致了剧情节奏的缓慢拖沓。京剧不断发展变革，其中很重要的一方面便是不断实现着叙事节奏的精炼化，剧本质量不断提高，符合了现代观众日益提升的艺术审美需求。“样板戏”在情节发展节奏上吸取了传统京剧的叙事经验，将叙事节奏精练化，情节之间转换迅速，不拖泥带水，戏剧冲突环环相扣，高潮不断，不断吸引着观众的注意力。在所有“样板戏”中，笔者认为将叙事节奏处理得最好的是《红灯记》。下面以《红灯记》“痛说革命家史”一场为例进行说明。李玉和在街市巧妙躲避日本兵搜查，将密电码安全转移，在李奶奶与李铁梅的担心焦虑中回家，紧张气氛顺势而下，一家人其乐融融，号志灯与革命的关系也娓娓道来，李铁梅唱腔第一段“做人要做这样的人”便由温暖的家庭气氛转入。其后，邻居慧莲前来借面，苦难时期浓浓的邻里情尽显。然而假磨刀人骗取情报使氛围再次骤然紧张，李玉和在李奶奶、李铁梅惊慌之中回家直至被捕，整个故事迎来了极大转折，最终导致了李奶奶揭开李铁梅身世之谜，继而痛说革命家史。本场中情节之间转换节奏十分迅速，由于“做”与“打”所占比重小，因此结合舞台表演，着重分析剧本中由唱腔与念白促成的叙事节奏。唱腔在板式中富有快慢变化，念白在情绪促使下富于轻重缓急，实现了外在节奏的有控性，有助于烘托气氛，表现人物。在此主要分析李奶奶经典念白与李铁梅“打不尽豺狼永不下战场”唱段。

在念白方面，“样板戏”一大突破是按照从生活出发，从人物出发的原则，念白采用京白，在生活真实的基础上实现艺术真实，使其具有音乐感和节奏性。本场戏中导演阿甲放弃了按传统戏，如《赵氏孤儿》那般先讲故事，再吐露孤儿身世的方式来诉说家史，“这里讲述革命家史的重要意义是让李铁梅以及台下的观众理解她身世的革命意义，不同于传统京剧中个人的悲欢离合”<sup>[28]</sup>，因此一开

始就用“惊醒的讲述方式”说出铁梅的孤儿身世。于是，以“可爹不是你的亲爹”开场，急速的锣鼓点伴随铁梅惊异的表情；而后再是“奶奶也不是你的亲奶奶！”，铁梅随着急促的锣鼓点小碎步急速后退，继而扑向李奶奶，气氛骤然紧张，“咱们祖孙三代本不是一家人哪！你姓陈，我姓李，你爹他姓张！”紧接着李奶奶“十七年风雨狂怕谈以往”一段唱腔由[二黄散板]进入，再转[慢三眼][垛板][原板]，节奏由缓入急再渐缓，线索由叙谈往事到鼓励铁梅立雄心，树壮志，气氛渐入悲壮。

接下来李奶奶的念白正式进入讲述革命家史阶段，节奏分作三层。首先，一句“提起话长啊”将由唱腔带来的悲壮感拉回现实，背景音乐舒缓，节奏渐弱。李奶奶开始讲述其丈夫带领两个徒弟在汉口的机务段当检修工人，当时的时代背景为军阀混战，天下一片混乱，李奶奶情绪无奈低落。随着一段阳刚蓬勃的背景音乐，李奶奶想到了毛主席共产党领导着中国人民闹革命，情绪顿时高涨，节奏进入第二层，京汉铁路工人在军阀的镇压下举行大罢工，随着一句“江岸一万多工人都上街游行呀”，背景音乐强力烘托，李奶奶情绪达到高潮后忽然反转，李奶奶想起那天晚上的经历，情绪由起到落进入节奏的第三层。等到念至“一会儿，忽听得有人敲门”时，镜头由全景拉至特写，背景音乐戛然而止，进入整段念白最精彩的部分。下面对李奶奶经典念白进行分析，阐释“样板戏”念白的节奏感与音乐感。在此将念白中的重音出加粗，以展现念白中的强弱变化。

李奶奶 ……一会儿，忽听得有人敲门，他叫着：“师娘，开门，您快开门！”我赶紧把门开开，啊！急急忙忙地走进一个人来！

铁梅 谁呀？

李奶奶 就是你爹！

铁梅 我爹？

李奶奶 嗯，就是你现在的爹。只见他浑身是伤！左手提着这盏号志灯！

铁梅 号志灯？

李奶奶 右手抱着一个孩子！

铁梅 孩子……

李奶奶 未满周岁的孩子……

铁梅 这孩子……

李奶奶 不是别人!

铁梅 他是谁呀?

李奶奶 就是你!

铁梅 我?

李奶奶 你爹把你紧紧地抱在怀里，他含着眼泪，站在我的面前。他叫着：“师娘！师娘！”他两眼直瞪瞪地望着我，半晌说不出话来。我心里着急，催着他快说。他……他说：“我师傅跟我陈师兄都……牺牲了！这孩子是陈师兄的一条根，是革命的后代。我要把她抚养成人，继承革命！”他连叫着：“师娘啊！师娘！从此以后，我就是您的亲儿子，这孩子就是您的亲孙女。”那时候，我……我就把你紧紧地抱在怀里！

铁梅 奶奶！（扑在奶奶怀里）<sup>[29]</sup>

此段念白精彩在借鉴话剧与朗诵的表现手法，将人物的回忆往事的痛苦情感以及当时故事发生的紧张气氛通过念白声调的强弱、悲伤的语气、节奏的急缓变化表现出来，同时通过对白与独白相互结合，既不因大段独白而略显单薄，又不因两人因一递一句的对白而分散情感的注意力。整段念白情绪饱满、铿锵磅礴、干净利落，给观众以酣畅淋漓的观赏快感。背景音乐停止得恰到好处，否则不仅会影响整体的节奏感，还会分散观众的注意力。冷锤的适时加入既加强了心理节奏，又增添了紧张之感。如此既展现了李奶奶“说”的故事，又表现了铁梅“听”的反应，为铁梅“打不尽豺狼永不下战场”作了情绪铺垫。

李铁梅听完“革命家史”后，接续了李奶奶[二黄原板][垛板]形成的激昂的情绪节奏，起唱“唱腔打不尽豺狼永不下战场”，在唱腔安排上，唱段由[二黄原板][垛板][快板]三种板式组成。

铁梅（唱）【二黄原板】

听奶奶讲革命英勇悲壮，  
却原来我是风里生来雨里长，  
奶奶呀！十七年教养的恩深如海洋。

【垛板】

今日起志高眼发亮，

讨血债，要血偿，前人的事业后人要承担！

我这里举红灯光芒四放——

爹！

【快板】

我爹爹象松柏意志坚强，

顶天立地是英勇的共产党，

我跟你前进决不徬徨。

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！

【铁梅和李奶奶高举号志灯，“亮相”。红光四射。<sup>[30]</sup>

板式的变化由情感的节奏促成，从板式上可看出，这一段唱腔节奏分为三层，节奏同样由慢渐快。此时李玉和已被捕，李铁梅在紧张恐惧与诧异中得知了自己的身世，[二黄原板]适用于剧中人抒情与思考，因此在此有利于抒发李铁梅对于李玉和与李奶奶养育之恩的感激之情；同胞的苦难、敌人的嚣张、父亲的被捕激起铁梅的斗志，立志要做红灯的继承人，[垛板]的使用促进了情绪洪流的高涨。

“我这里举红灯光芒四放”高腔落下后，李铁梅高举红灯，抬头望远，目光坚定，想起爹爹的坚强意志，斗志更加昂扬，在逐渐急促的锣鼓声绕场一圈，站定后适于表现人物异常激动，急于表态的[快板]迅速加入，节奏瞬时更加紧凑。在“打不尽豺狼永不下战场”的高腔中，李奶奶与铁梅高举红灯亮相结束。整个唱段一气呵成，节奏层层递进。由此可以看出，作为唱腔中的形式，“样板戏”在创作中并未脱离传统京剧板式体系，板式的组合依据人物的心理情感节奏发生变化。

“以演唱来说，它的曲调是在语言的明确的思想感情下的规范下，才能充分发挥，自由驰骋，声情必须以词情为基础”。<sup>[31]</sup>由此故事的戏剧性使节奏发生了变化，李铁梅由此也实现了精神上的一次成长。

是什么原因导致“样板戏”的叙事节奏不拖沓延宕，如此利落呢？追溯戏曲发展的历史，其繁荣时期或依存于京都城市，或与经济富庶的商业都会相连，它的发展离不开经济的繁荣、政治的依托。京剧起源于民间，繁荣于京都，徽班进

京对于京剧的发展意义重大。京都繁盛的经济与宫廷的支持是京剧成为国粹不可或缺的因素。这种从民间到庙堂的攀升探索过程中，使得京剧发展的必然结果是雅俗共赏，雅能在宫廷权贵中传播，俗能使乡野百姓沉迷。不同的行当通过不同的唱、念、做、打，借助不同的服饰、布景、道具便能演绎富贵贫穷、高贵低贱、哀乐喜怒、世界万千。在此，京剧主要承担的是娱乐怡情，教化世人之功能。但是由于京剧兴起时期尚属于整体文化素养低下的农耕时代，京剧讲求让观众看懂，注重娱乐效果，因此剧情拖沓，语言繁琐，甚至不惜添加具有色情意味的语言，在之后京剧的不断变革中才逐渐开始注重对于节奏的掌控，削减繁冗重复的叙事内容。又由于京剧最擅长演帝王将相，这些人物的身份特征是无无论何时何地都不能失了该有的霸气与体面，因此其整体唱、念、做、打的节奏会有沉稳大气之感。“样板戏”作为京剧形式与革命内容的结合，其美学理念内核浸润于革命根据地延安。从延安时期直至文革时期，戏曲的价值评判标准和审美观念已经发生变化。延安经济贫瘠，革命烈火熊熊燃烧，文艺娱乐消遣功能降低，文艺向为政治服务的方向倾斜，人们需要以一种高涨的、充满激情的姿态融入到如火如荼的革命中。因此这个时期的“样板戏”在情节转换节奏中需体现出无产阶级工农兵在革命进行时的紧张与豪迈；在唱、念、做、打的节奏所呈现出来的是与高涨的革命激情相吻合的慷慨激昂之感。

经济基础决定上层建筑，传统京剧之所以能健康发展离不开经济的依托，延安贫瘠的经济孕育出来的文艺之花必然不会艳丽饱满，强劲的政治干预必然不会使得文艺沿着符合规律的方向健康发展。但不能否认的是，政治干预在某一方面促进“样板戏”的发展与传播，它汇聚了当时全国最优秀的艺术家进行集体创作，这些艺术家在政治干预之下竭尽全力，有意识地进行最大程度的艺术探索，使得“样板戏”具有了十分完美的，不同于传统京剧的叙事节奏性特征。

## 二、“样板戏”“向内转”的心理节奏表现

不同的节奏表现不同的情绪，不同的情绪又会反映不同的心理。传统京剧主要展现古代人的生产生活方式，展现古代人的行为准则，讲究含蓄为美，青衣笑不露齿，男子方字步行走，同时通过水袖、髯口、翎子、靠旗等技术上的表演以表现人物情绪。“样板戏”重在塑造无产阶级工农兵形象，身着现代人的服饰，展现现代人的生活。传统京剧中用来表现人物情绪，可做延伸性表演的众多物件

在“样板戏”中便失去了用武之地。而话剧的些许表现方法则为“样板戏”提供了学习的源泉，在节奏方面，“样板戏”更加注重“向内转”的心理节奏展现，重在表现人物心理。在火热的革命激情的燃烧下，“样板戏”中的人物动作刚健有力，豪情万丈，极为张扬，这与蓬勃向上的人物心理相互应和。在外在形体动作与心理节奏的统一下，形成了“样板戏”重表现的心理节奏特征。在此以《磐石湾》第三场“刀对鞘”为例进行说明。该场陆长海与匪特 08 有一场长达十二分钟的对手戏，通过具有节奏性的外在动作与语言来表现强烈的内心世界，实现了外在形体节奏与内在心理节奏的统一。整场戏起伏跌宕，张弛有度，信息量极为丰富，组成了一个完整的戏剧冲突。

匪特 08 登陆磐石湾，计划将情报送与暗藏磐石湾内的海匪裘二能，陆长海为识破敌人诡计假扮裘二能之友与 08 虚与周旋。两人在见面前分别居于屋外与屋内，一墙之隔将空间一分为二，两人采用接唱的方式将各自内心独白表现出来，一位心中充满疑惑，一位心中镇定自若。两人蹑脚行至门边，隔门谛听，一位在门外欲敲又止，提醒自己谨防陷阱，又对自己的伪装与灵敏充满自信。另一位凝神思索，面对敌人的阴险狡诈决定以假乱真。此为冲突的开展。

08           （接唱）变色龙生就的变色本领，

陆长海       （接唱）伏虎将自有那伏虎神通！<sup>[32]</sup>

随后，08 敲门入室，看到眼前的这位陌生人，不由暗生疑虑，“背躬”念白道“裘二能已年过四旬，这个人可这么年轻？”于是把握话语主动权，开始询问，长海则答非所问，表面看似轻松，实则外松内紧，08 见状忽然变脸，怀疑长海的身份，由此生出一个冲突的小高潮。

08           （气粗地）我看你不象这儿的主人！

陆长海       （猛然起立）素不相识，借故登门；再三追问，是何居心？

08           （也不示弱）夜入民宅，破户闯门；理应盘查，不算过分！

陆长海       盘查？你是什么人？（啞当一声，把工具扔在桌上）<sup>[33]</sup>

直至 08 亮出假公安身份，长海假装信以为真，紧张气氛暂时缓和，08 借势再三追问长海身份，打探裘二能的下落。此时，看似 08 占据主动，实则陆长海欲擒故纵，步步为营。

[陆长海折回。二人相对绕桌迂回，互窥对方心事。陆长海假装焦

虑，故意叹气。

08 （唱）【原板】看起来，他是象老裘的好友，我们自己的人！

陆长海 （唱）【流水】他纵有千条妙计也难得逞，我还要，诱使他，步步上钩落进我手心！（继续伪装）时间已经不早，我要回家睡觉。<sup>[34]</sup>

两人绕桌迂回而行，互相窥探对方心事，采用“背躬”手法，将自己内心私密情感唱出。陆长海通过与民兵排长海云里应外合，击溃 08 的心理防线，最终掌握事态发展的主动权。此为两人冲突的发展阶段，剧情此起彼伏，十分具有节奏感。然而 08 毕竟是一位经过专业训练的匪特，与《智取威虎山》中愚笨的反面人物栾平相比，08 具有较强的反侦察能力与警戒心，面对陆长海的盛怒指责，经过短时间的慌乱与不知所措，在意识到自己陷入被动后立即采取反击，质问陆长海“你是谁，忽明忽暗太蹊跷”，陆长海故意用“何必问，渡河自有人撑篙”对 08 进行暗示，08 听懂暗语，又惊又喜。此后两人交谈变为陆长海主动出击，08 为弄清陆长海身份狡猾地一再伪装，由故作不解到仍装不懂再到恶狠狠地挥刀砍向陆长海，长海拔鞘抵挡，由此引出“刀出鞘、鞘离刀，对故人，证可交。”08 面对物证终于放下警惕之心，认为陆长海是自己人，戏剧冲突迎来高潮。

[二人靠拢。刀插入鞘。

08 原物，

陆长海 原套，

08 老僧，

陆长海 古庙，

08 你等得巧！

陆长海 你来的好！

08 巧！

陆长海 好！

08 呃……

陆长海 啊……

[二人相对大笑。<sup>[35]</sup>

之后 08 在时间紧迫的情况下将敌人重要的行动计划吐露给陆长海，而等待他的最终是民兵的合力围剿，至此戏剧冲突结束。戏曲中的唱、念与戏曲文学既

相互影响又相互制约，唱腔的曲调与念白音高、节奏受制于戏曲文学传递的思想感情，而唱词、念白的长短在节奏与音韵上又要适于演唱，板式的变化受制于一定的格律形式。从文本中可以看出，《磐石湾》中唱词与念白之间整饬押韵，无论唱还是念都铿锵有力，规划整齐。同时，这场戏十分注重运用两人的外部形体动作来展现各自的心理节奏，这些外部动作十分简练却直通内心，将人物与人物之间、人物自身内心的情感运动形成起伏有致的节奏与心理冲突，如火如荼，引人入胜。因此，统一在剧情中持续不断的心理节奏不仅需要唱、念来表现，还需通过做与打将外部动作与人物的心理活动相结合。

“在创造舞台上前所未有的新人物时，是根据什么原则设计出他的扮相和整套的唱、念、做、打来呢？当然还是根据生活。但是生活不能按照它的原始形态搬到舞台上去，必须经过节奏化、音乐化和舞蹈化。其中最主要的还是节奏化，就是要找出这个人物的特殊节奏来。”<sup>[36]</sup>这里所说的“人物的特殊节奏”指的便是人物的特殊性，在京剧中通过内在形式与外在形式的结合体现出来。京剧中的唱与念是“音乐化的声音艺术”，在节奏上继承了传统京剧的形式表现手法，在展现现代生活与表现工农兵的时代要求上又进一步创新，创造出了不脱离传统形式要求的新程式表现手法。而舞蹈化了的做与打的节奏融入在了乐器的伴奏之中，尤其是打击乐将其节奏做了限制，使乐器节奏与表现现代生活的动作节奏相互呼应。于是唱、念、做、打在节制中充分发挥自由，综合之后影响了观众的视觉和听觉。

## 第二节 “样板戏”形式的虚拟性特征之新

不同于西方戏剧讲求“三一律”，要求时间、地点、情节的一致性，中国传统戏曲具有其独特的舞台时空观，即在有限的时间与舞台空间中，按照生活逻辑与人物的性格逻辑，展现广阔无垠的生活场景与复杂多变的戏剧情节。为此，为解决有限与无限之间的矛盾，突破时间和空间的限制，中国传统戏曲采取了虚拟性的艺术表现手法，既有表演动作的虚拟性，也有舞台时空的虚实之分。“样板戏”的根源为中国传统京剧，传统京剧形式的虚拟性特征必然也会影响它的舞台呈现，在继承的基础上又根据时代要求进行发展变化。“样板戏”形式的虚拟性特征之新也能从京剧现代戏剧本中得到体现。

## 一、由“景随人动”向“人随景动”的转变

在传统京剧的时空观中，舞台表演时间与真实时间并不一致，为展现冲突与表现人物，时间可以自由伸缩，如几分钟的内心活动用大段的唱腔进行表现，这是时间的伸展性；又如唱念虽是短暂的十几分钟，而表示已过一夜，这便是时间的收缩性。在空间方面，京剧表演实现了多重空间在舞台上的交替展现，人物的行动决定着舞台的环境，人物通过表演将舞台环境赋予特定的意义，这便是传统京剧舞台“景随人动”的具体体现，也是传统京剧舞台超脱性的表现，如一个圆场、一个趟马便可表示“人行千里路”与“马过万重山”。时空的虚拟性给戏曲表演以极大的自由性，然而京剧这种自由伸缩并非毫无拘束，它是按照所表现的内容决定时空的伸缩与转换的，即艺术真实需建立在生活真实之上。那么，“样板戏”作为中国京剧现代化道路的组成部分，在时空观上有哪些继承与创新？在此以《杜鹃山》每场开始所表示时间、地点的舞台提示为例进行分析。

《杜鹃山》共分九场。第一场，长夜待晓。1928年深夜，湘赣江边，杜鹃山狮子口，雷刚逃出靖卫团魔爪，接受三起三落的失败教训，决定“抢一个共产党领路向前”：

[1928年春，深夜。

[湘赣边界，杜鹃山上，狮子口。<sup>[37]</sup>

第二场，春催杜鹃。翌日清晨，在三官镇的祠堂前，雷刚与农民自卫军战士乔装改扮，劫法场并大闹三官镇，合力解救杜鹃山农民自卫军党代表柯湘：

[翌日清晨。

[三官镇，余氏宗祠前，墟场。<sup>[38]</sup>

第三场，情深如海。当天下午，祠堂后院，众战士受到后投敌为内奸的温其九的蛊惑而对柯湘发起挑衅，柯湘镇定自若，好言相劝，并极力维护雇农田大江利益，最终使众人幡然醒悟，情深似海：

[当天下午。

[祠堂后院。<sup>[39]</sup>

第四场，青竹吐翠。半个月后的上午，杜鹃山山腰的坪场，众人各司其职，积极备战，柯湘通过雷刚、郑老万等人的口中得知温其九与邱长庚的图谋不轨，要求众人提高警惕，严防奸细：

[半个月后，上午。

[杜鹃山山腰，坪场。<sup>[40]</sup>

第五场，砥柱中流。数日后的黄昏，杜鹃山上，杜妈妈落入毒蛇胆魔爪，雷刚思虑不周一意孤行，莽撞下山，落入敌人圈套，温其九挑拨离间，推波助澜，企图引起内讧，柯湘言行厉色考问温其九，力挽狂澜，抚平众人狂躁的内心，商量计谋营救亲人：

[数日后，黄昏。

[杜鹃山上。<sup>[41]</sup>

第六场，铁窗训子。当天夜晚，在三官镇余氏宗祠的后院牢房，面对雷刚的任性莽撞，杜妈妈铁窗训子：

[当天夜晚。

[三官镇，余氏宗祠后院牢房。<sup>[42]</sup>

第七场，飞渡云堑。当天夜里，电闪雷鸣，风雨交加，在杜鹃山通往三官镇的深山野岭，众战士飞渡云堑营救雷刚与杜妈妈，田大江壮烈牺牲：

[当天深夜，风雨交加，电掣雷鸣。

[杜鹃山到三官镇之间的深山野岭。<sup>[43]</sup>

第八场，雾岭初晴。翌日清晨，杜鹃山上，温其九得知柯湘下山劫狱，唯恐自己露了马脚，于是私自下令企图混淆众人视听，恰逢柯湘带领众人归来，识破温其九阴谋，将其铲除，最终与雷刚及众战士齐心协力，下定决心消灭毒蛇胆：

[翌日凌晨。

[杜鹃山上，地点同第五场。<sup>[44]</sup>

第九场，漫卷红旗。当天早晨的狮子口，柯湘与众战士将毒蛇胆一网打尽。至此，全剧结束：

[当天早晨。

[狮子口。<sup>[45]</sup>

《杜鹃山》成型于“样板戏”的后期，从文本来看，《杜鹃山》的情节线索较前期“样板戏”更为复杂，更具戏剧张力。传统京剧舞台中，人物的行为活动可以决定舞台环境，但在“样板戏”中则是先有一个预设的环境，每一场中都有一个固定的时间、地点，人物只能在预设的环境之中行动，无法通过“人行千里

路”与“马过万重山”假定性动作实现舞台环境的转换。传统京剧在同一舞台表现多重空间的特点在“样板戏”中并未得到继承，这也是具有写意审美传统的东方戏剧与具有写实审美传统的西方戏剧的区别。在时间的伸缩性上，“样板戏”借鉴吸收了传统京剧的“有话则长，无话则短”的特点，如《杜鹃山》第五场中，山风骤紧，乱云飞渡，面对蛊惑人心的温其九与人心浮动的众战士，想到祠堂监禁中的杜妈妈与中计被擒的雷刚，在情况万分紧急的情形下，为表现柯湘复杂心境，安排《乱云飞》大段唱段。

柯湘（唱）【二黄导板】

乱云飞松涛吼群山奔踊，（下坡）

【回龙】

枪声急，军情紧，

肩头压力重千斤，

团团烈火烧（哇），烧我心！

……

幕后女声（齐唱）

心沉重，望长空，

望长空，想五井。

柯湘（转身）

（接唱）

似看到，万山丛中战旗红，

毛委员指航程，

光辉照耀天（哪），天地明！

幕后男女声（合唱）

光辉照耀天（哪），天地明！

柯湘（接唱）

想起您——

想起您，力量倍增，

从容镇定，从容镇定，

依靠党，依靠群众，

坚无不摧，战无不胜，  
定能够力挽狂澜挫匪军，  
壮志凌云！

[乌云沉沉，夜色渐重。]<sup>[46]</sup>

情形万分危急之下，在此安排八分多钟的大段唱腔是否给人以拖延之感，事实情况并非如此。京剧在一定程度上属于声腔艺术，往往在表现重要事件、传递重要情绪信息时安排唱腔。《乱云飞》属于《杜鹃山》中经典唱段，通过各种板式以及齐唱、合唱的运用表现柯湘在千钧一发之时的内心翻滚，焦急万分，思绪纷纭的情绪与最终对于革命事业的积极乐观的心态。这种运用唱腔表现情绪的方式使观众在审美愉悦中体味主人公的心境，便忽略了时间感。若将此段设为念白，情绪表达则会大打折扣。

总之，“样板戏”每一场次都有固定的时间、地点，场景更加写实，人物只能在这固定的环境中行动。“样板戏”实现了由传统京剧中“景随人动”向“人随景动”的转变，这也是向西方话剧学习的表现。

## 二、由虚拟向写实化转向的舞台表现

在传统京剧中，演员的舞台表演动作以及舞台布景设置也有虚实之分。演员的表演需要符合生活逻辑，使观众在观戏过程中将演员具有现实主义、夸张性的表演与自身的生活体验相结合，通过想象达到审美体验的功效。如传统戏在表现开门与推窗时，舞台中并没有真正的门和窗，演员需用虚拟的动作表现向里拉门，向外推窗；又如演员表演穿针引线与驱赶家禽等等，舞台上不见真实的针线与鸡鸭家禽，这些都需演员用虚拟性的动作表现出来。除此之外，在舞台表现中，剧中人物角色以及一些辅助性的道具，都是经过美观化、写意化的实体或者实体的一部分，如马鞭、帐子、船桨、轿子等；而人物角色所在的特定环境以及这一环境中的特定事物，就几乎虚拟掉了，如马匹、房屋、舟船等。“虚拟动作恰是把虚和实两方面结合起来的纽带。”<sup>[47]</sup>传统京剧的舞台具有假定性与超脱性特征，在夸张化、虚拟化中创造艺术真实。“样板戏”在舞蹈动作中继承了传统戏曲在形式上讲求虚拟化的表现手法，发展过程中从现实生活中提炼动作，并进行了革命化、夸张化的时代性书写。《磐石湾》第一场“螺号鸣”剧本中这样描述：

[幕启：秋高气爽，阳光灿烂，桅樯如林，红旗漫卷。码头一角，妇女们飞

梭织网，风姿绰约；民兵们来往运鱼，神采焕发。<sup>[48]</sup>

在磐石湾码头一角，妇女们或立于码头边，或坐于渔网前，分于前后两排，飞梭织网。作为实景，“桅樯”“红旗”“网”在剧中都得以展现，但梭子与网线都被虚拟化，通过演员的表演激发观众的想象，认为她们在表现织网这一活动场景。可以看出，这一动作来源于真实生活，经过提取加工，夸张演绎后与欢快昂扬的音乐结合，整齐划一，节奏迅速，风姿绰约，既反映出人们积极向上的生活状态，其舞蹈化、优美的动作又极具观赏性。

在传统京剧中，舞台布景的写意化特征恰好为虚拟性动作的施展提供了逻辑上的合理性。而“样板戏”在舞台布景方面，借鉴了西方话剧写实性的特征进行设置，如《红灯记》中的房屋、《智取威虎山》中的栋梁松、与现代生活接近的桌椅板凳、《海港》中的轮船，乃至到了后期《杜鹃山》中真实的河流、《磐石湾》中真实的大海以及烘托气氛的电闪雷鸣、磅礴大雨。由于在发展过程中过多注重了布景的写实效果，“样板戏”在一定程度上破坏了京剧形式的虚拟特征，使实景与虚拟的舞台空间相互矛盾。以《智取威虎山》“打虎上山”一场为例进行说明。

〔威虎山麓。雪深林密。一株株挺直的栋梁松，高耸入云；缕缕阳光，穿入林中。〕

杨子荣 内唱【二黄导板】

穿林海跨雪原气冲霄汉！

〔杨子荣改装扬鞭飞马而上。作马舞：“骗右腿”、“蹬腿”、“横蹉步”，以示下山坡；右转身、甩大衣、“跨腿”、“抬腿”、“勒马”、“大跨步”，以示上高岭；“腾空拧叉”，以示越山涧；“直蹉步”、“右大跨腿”、“蹉步”、“左大跨腿”、“蹉步”，以示穿密林；转身甩大衣、挥鞭、“横蹉步”，纵横驰骋。至台口“抬腿”、勒马、“蹬腿”、“小踮步”、“亮相”。眺望四方。<sup>[49]</sup>〕

从《智取威虎山》剧本中可以看出，演员所做的一系列动作都借鉴了传统京剧中的程式化动作，重新组合，最形成了展现无产阶级革命英雄的不怕风险，英

勇豪迈的新的程式动作。立体化、有层次的栋梁松布景作为实体起到了展现环境，渲染气氛的作用，除此之外仅有杨子荣和其所持改良后的马鞭为实体，他在林海雪原中所做马舞，包括下山坡，上高岭，越山涧，穿密林，纵横驰骋等行为都利用虚拟化的动作连接而成。这些虚拟化的动作激发了观众的联想，使观众通过自己的生活经验将舞台上的虚拟动作与生活中有关骑马的种种信号结合起来，进而承认舞台上是在真正地骑马。传统京剧中，人物的动作决定了舞台的环境，且舞台环境需随着人物的活动实现转换。然而，在“打虎上山”一场中，环境并没有跟随演员虚拟的动作进行转换，“样板戏”写实的布景与传统京剧善于表现的虚拟的多重空间产生了矛盾。杨子荣无论如何纵横驰骋都没有离开身后高耸入云的挺拔的栋梁松的布景，在一定程度上限制了观众的想象力，违背了戏曲表演在形式上虚拟化的原则。但通常情况下，观众会被演员旋律悠扬、激情澎湃的唱腔与高难度、极具技术性的舞蹈动作所吸引，容易忽略动作背后的含义，因此也无心观察布景与表演之间的矛盾。

在舞台布景方面，“样板戏”虽然具有写实性特征，但并非如同西方写实剧那样将舞台实景设置完全等同于生活。“样板戏”的舞台美术设计继承发展戏曲布景民族化的传统特色，采用革命现实主义与革命浪漫主义相结合，源于生活却又高于生活的方法，使之即具有时代特色、地域特色、符合典型环境要求，有利于表现现代生活，塑造无产阶级英雄，又不能以景夺人。“样板戏”中，按照环境需要将立体景、绘画景、幻灯背景相结合形成前景和后景，极具立体感、层次感和纵深感，既有写实的真实又不乏写意的悠远。

从以上分析可得知，时空的虚拟性是演员在舞台上借助道具进行虚拟动作表演的基础，在时间的伸缩性，舞台动作的假定性、虚拟性方面，“样板戏”实现了对于传统京剧的最大的继承，在多重空间处理与虚拟性的关系以及布景设置层面又有所创新，虚拟性的形式特征符合我国崇尚写意的民族艺术传统，写意性的形式特征依然内化在“样板戏”写实化的表现中，这就是为什么“样板戏”在一定程度上借鉴了西方话剧的写实特征，但它依然没有脱离京剧最为基本的形式特征，使人看后依然感觉“像京剧”。即便如此，不能否认的是“样板戏”在形式的虚拟性方面存在固定场景与多重空间无法调节的缺陷。并且，在当今的“样板戏”舞台演出中，由于受到舞台空间的限制而难以包容庞大的布景内容，尤其是

到了第二批“样板戏”电影，如《杜鹃山》、《磐石湾》等剧，舞台上已经出现了“真实的”雷电、暴风骤雨、河流飞瀑、漫山的杜鹃花、航船等，这些实景难以在舞台中进行逼真地展现，并且在短暂的场次之间难以实现快速的替换。舞台版本的“样板戏”演出为适应表演，布景已经进行了简化而难以达到电影版本“样板戏”的精致程度。

### 第三节 “样板戏”形式的程式性特征之新

作为戏曲表现形式的基本组织，程式是戏曲舞台美的形式，它将诗歌、音乐、美术、舞蹈等艺术形式综合性、规范性、多层次地组织在一起。反映在戏曲中，程式包含了生、旦、净、丑，唱、念、做、打，音乐的曲牌、板腔、锣鼓点以及脸谱、服装、布景等。它们统一囊括于戏曲的诗歌、音乐、美术、舞蹈等艺术形式中。“戏曲程式，就是节奏化、强调化、性格化和简练化了的现实生活形式。”<sup>[50]</sup>而戏曲之所以有程式，是因为“大凡一种形式严谨、技术烦难的艺术，都需要有严格的要求与规范。戏曲表演的每一个动作都是音乐与舞蹈的结合，不但要造成视觉上的美感，也要以其鲜明准确的节奏给人以听觉上的愉悦。为使这两者结合成为和谐优美的整体，在形式、技术上就不能没有严格的要求与规范。”<sup>[51]</sup>戏曲的程式性特征是将程式作为艺术创作的表现手段，是戏曲的审美特征之一，戏曲通过程式来认识生活，反映生活。

阿甲认为程式属于戏曲的形式范畴，但是不能僵化地套用程式，要根据所表现内容，所塑造的人物进行适度地转化，灵活地运用。京剧表现传统故事，展现古人已经形成了一套完备的程式规范，但在表现现代生活，表现工农兵方面还比较陌生。京剧现代戏需要在借鉴吸收传统京剧程式的基础上，形成一套新的展现工农兵的新的程式。而这些新的程式都源自于生活实践，从生活实践中提取适于表现现代生活的新的形式。著名京剧艺术家周信芳 1963 年在《为现实服务 京剧当仁不让——谈京剧改革与程式》中认为应该根据所要表现的新生活，塑造的新的英雄形象创造出新的程式。因此，在戏曲改革的过程中，对于旧程式的改造与对新程式的创造便成为判断这一过程成功与否的关键所在。

#### 一、音乐唱腔的主题化倾向

在音乐唱腔方面，“通过着重揭示人物内心世界的途径来积极参与革命英雄

的塑造，是京剧音乐和一切戏曲音乐最主要的任务”<sup>[52]</sup>，为塑造英雄形象，“样板戏”设计创造了主题音乐、塑造英雄人物的成套唱腔与核心唱段，构成了主题统一完整的音乐风格。主题音乐的创造借鉴了西方歌剧为剧中人物设计富有特征的乐句与一两个乐汇的手法，通过其在剧中的反复出现与贯穿，表现人物在不同情境中的情感变化，有助于剧情的发展与人物性格的刻画。在“样板戏”中，《国际歌》《中国人民解放军进行曲》《三大纪律八项注意》《大刀进行曲》《咱们工人有力量》等革命歌曲的旋律或乐句贯穿剧中，同时像《杜鹃山》《磐石湾》等剧目又有音乐设计者独特的音乐创造在其中。这一创作方法最早在《智取威虎山》中得以尝试，两首军旅歌曲的曲调《解放军进行曲》和《三大纪律八项注意》穿插在了序曲与全剧中，以展现解放战争的时代背景与解放军勇猛追剿小分队的剧情，给全剧增添了一种蓬勃向上的激情。在《红灯记》中，《国际歌》的旋律贯彻其中，渲染了祖孙三人在面临生死抉择时勇往直前的雄壮与豪迈。而具有时代特征与地域风情的主题音乐在《磐石湾》中灵活多样地贯穿运用，带有一定歌曲音调的主题音乐通过不同的变调来表现不同的心境、情绪与气氛，通过与交响乐、民乐的结合增强了音乐的张力与表现力。

成套唱腔是指“有导板、回龙、原板、以及快板等多种板式组成的大段唱腔。革命现代戏的成套唱腔，思想内容丰富、板式变化较多、唱词层次鲜明、唱腔幅度比较大，是表现英雄人物精神侧面，塑造工农兵英雄形象的重要手段。一般讲，核心唱段都有二黄声腔，引起唱腔严肃、浑厚、抒情性强，适于表现英雄人物崇高的精神境界。<sup>[53]</sup>”如《智取威虎山》中为杨子荣设计了12个唱段，《胸有朝阳》是其核心唱段，核心唱段中运用了成套唱腔，通过唱腔的结构层次、节奏与旋律抒发人物的情感与精神境界。《杜鹃山》中柯湘的《乱云飞》、《沙家浜》中郭建光的《坚持在芦苇荡》都是整出戏中的核心唱段。同时在唱腔、伴奏音乐中也有异彩纷呈的、性格化的人物主调，使观众一听便能判断出正面人物与反面人物的区别。在《智取威虎山》中，“根据参谋长是少年老成、深谋远虑的青年指挥员，而杨子荣则是性格较为粗犷刚强、机智勇敢的侦察员于个性、身份上的差异，在音乐设计过程中，对参谋长唱腔主要参用高(庆奎)派老生腔，行腔略见沉稳质朴、酣畅劲拔，于板式上较少采用快板；而杨子荣唱腔则参用余(叔岩)、言(菊朋)派老生腔为主，兼收小生腔和花脸腔，行腔刚健挺拔、激越奔放，速度、

板式的选择也以快板较多，突出其果敢利索。”<sup>[54]</sup>而在《磐石湾》中，蒋匪“反共救国军先遣队”司令、渔霸黑头鲨、匪特08的唱腔与伴奏也极具性格化，与正面人物通常“高、强、快、硬”的音乐风格，剑拔弩张的情感体现不同，反面角色的唱腔、伴奏有一种低沉与阴险之感暗藏其中。此种唱腔处理方法在《红灯记》中的鸠山、《智取威虎山》中的座山雕同样得到体现。“样板戏”中的人物唱腔已经不能用流派和行当来衡量，如在杨子荣的唱腔中，是老生、武生、小生，甚至是花脸唱腔的融合，行当难以确定。常宝的唱腔既非青衣，也非花旦或“梅、尚、程、荀”哪一派。《奇袭白虎团》中团长运用铜锤与老生的唱加以融合，表现其足智多谋，果敢刚毅的特点。“现代戏的唱，比老戏的唱表现能力强，现代戏的唱腔设计，形式服从内容，声调表达感情贴切。现代戏中的那些唱腔，都各有各的特点。一般都是不拘于旧的格律，有继承，有发展，有变，有化，很多地方突破旧形式，创出新的意境。”<sup>[55]</sup>“样板戏”中的人物主调与具有时代特征的主题音乐虽然存在政治标签倾向，但促进了传统京剧音乐的巨大变革，同时挖掘出京剧不同行当之间相互学习借鉴的巨大空间。

## 二、适于展现现代生活的舞蹈动作

面对京剧舞蹈程式的问题，在创造《智取威虎山》的舞蹈动作中，江青提出“要程式，不要程式化”的观点，既反对刻板模拟现实生活的自然主义，又反对直接套用旧程式，不利于传达思想感情的形式主义。于是，现代戏的创作向话剧学习体验人物的舞台创作方法，创造出了许多以生活为基础并将传统京剧的某些表演程式融入其中，适合展现人物性格的舞蹈动作。在舞蹈表演中，“行当”意识被淡化而“人物”意识得以加强。这些新程式的“做”与“打”，有的较倾向于对现代生活的提炼，而更多的是吸收传统京剧程式加以改造而来。以《智取威虎山》为例，前者如中追剿队“滑雪舞”，且戏中拼刺刀的动作也是从部队生活的现实出发，又从现代舞蹈中汲取营养演化而来；后者如杨子荣骑马穿越林海雪原的舞蹈是将蒙古舞中骑马的动作与传统京剧中骑马程式动作的结合而来。正如阿甲所认为的，古人今人，各有工架，要从现实生活中寻找合理的动作，将旧程式合理运用，创造出适合展现无产阶级战士风格的动作。在此，具体以《磐石湾》为例进行说明“样板戏”对于传统京剧程式动作的借鉴运用。

《磐石湾》第二场“黑风卷”，蒋匪“反共救国军先遣队”司令黑头鲨与副

司令丁文斋在伪装的渔船密舱中密谋，海浪涌来，此时两人用身体前后摆动的动作表示船身在海浪中颠簸前行之意，剧本舞台提示是这样展示：

[海浪冲激，船身颠簸，黑头鲨与08靠近站定。<sup>[56]</sup>

又如在本场最后08窜入水中后，巨浪涌起，船身剧烈颠簸，众匪特腾空旋转匍匐地面，身体有规律地作剧烈前后摇晃状，以示东倒西歪，剧本中舞台提示为：

[08拉下潜望镜，窜入水中，巨浪涌起。

[在船身剧烈颠簸中，众匪特东倒西歪。<sup>[57]</sup>

又如在传统京剧《三岔口》中，仁惠堂和刘利华两人在黑暗中相互摸索对打，两人通过神情与动作将明亮的舞台虚拟出黑夜的气氛，两人屏气凝神在黑暗中手持明亮的单刀在对方的脖颈与鼻尖之间缠绕。这场黑夜中的争斗，若采用灯光制造黑夜的现实效果，观众看到的便是模糊朦胧的两个人影，精彩惊险的表演定会因此打折扣。在《磐石湾》第七场“蜂窝洞”中，阴暗幽深、怪石嶙峋，海云与女民兵甲、乙持枪进洞营救阿团，三人在洞中与匪特09的较量的场景与《三岔口》如出一辙。只是为了营造真实性的环境，“样板戏”将三人置于黑暗的洞中，运用虚拟性的动作将三人在黑暗洞中探路前进表现出来：

[海云率女民兵甲、乙继续前进，忽触石壁，上下左右细摸，发现系一洞口，三人弓身钻过，又遇另一石壁，复弯腰转身钻过，然后挺“亮相”，继续摸行。

[洞深石滑，三人滑跌于地，挣扎难起，背枪，互相搀扶起立。女民兵甲、乙前扑后滑，被海云扶住，“亮相”。<sup>[58]</sup>

再如，海云和女民兵甲、乙在与匪特09的较量时，他们几人在黑暗中相互摸索，虽近在咫尺，但未曾接触。整场动作几个人配合的默契十足，极具观赏性：

[09龟缩地坐在阿团脚下岩石上。

[海云与二女民兵从岩石后悄悄模出。

[09有所感觉，打开电筒，探视四周。海云等转身卧地，躲过电筒光。09下石察看。海云等起立，自09身后绕过。09猛转身。三人急卧倒。09无所获，坐下，将电筒杖于地。<sup>[59]</sup>

这些动作同样是从传统京剧中借鉴而来，又根据现实逻辑进行进一步改造以适应舞台表演的结果。但问题是，《磐石湾》将洞中环境构设得如此真实，与仅

有一桌的《三岔口》相比，似乎削弱了京剧“虚拟的真实”感。

现代戏中的动作讲究生活现实性，但并非使所有的动作都程式化。“我们当然不反对在戏曲中运用模拟以及装饰性的动作姿势，可是这些东西一到违反了生活逻辑就成为一种没有意义的技术玩弄。我们反对强调生活真实的自然主义，但也要反对违反生活逻辑去讲究漂亮的形式。”<sup>[60]</sup>京剧现代戏《杜鹃山》是后期“样板戏”中的精品，它汲取了前期“样板戏”发展的精华，将唱、念、做、打发挥到了极致。在其舞蹈性的做与打中明显地借鉴了昆曲载歌载舞的艺术特点，它将台词都用动作比拟出来，如第五场“砥柱中流”中田大江“见两岸绝壁上青藤高悬”，仅仅一句就由“跨腿”，转身，“腾空骗腿”，转身，“单腿蹲势”，“亮相”六个动作构成，来展现环境的艰险。但不可否认的是，过于繁琐的动作在一定程度上分散了观众的注意力，类似这种情况在《杜鹃山》中还有很多。因此，用鲜明的做与打来描述环境、传达人物的情感是戏曲的长处所在，但也应根据实际情形讲求一定的限度。

### 三、适于表现现代人生活的京剧念白

传统京剧的念白分为京白和韵白，京白适用于表现旗人与地位低下者，而地位身份高者均使用韵白。不同于传统京剧，“样板戏”中的念白依然需要适合表现现代人的生活，因此无论剧中正面人物还是反面人物都采用京白。

不同于前期“样板戏”采用白话道白的语言表现方式，到了后期“样板戏”中，念白趋向文学化和韵律化，如《杜鹃山》与《磐石湾》便运用了普通话音的韵白。一方面，不同于传统京剧中以中州音为主、较为难懂的韵白，它更加明了易懂；另一方面，它借鉴吸收了传统京剧韵白中语调的起伏性、语气的节奏性与语音的韵律性特征，使韵白介于唱白之间且更具有音乐性。同时，京剧打击乐在节奏上予以辅助，情感上予以烘托，于是韵白变成了“样板戏”音乐整体结构的有机组成部分，与唱腔配乐达到了水乳交融的效果，如《杜鹃山》中柯湘的“风里来，雨里走，终年劳累何所有？只剩得，铁打的肩膀粗壮的手……”便极具时代性；杜妈妈的“青藤靠着山崖长，羊群走路看头羊”意蕴内涵十分丰富。而《磐石湾》中的韵白除时代气息之外又兼具生活气息与地域特色。如巧莲初见出海两个月的陆长海，说到：“扬帆摇撻快回家，先喝老酒后饮茶。”不仅可以看出巧莲初见丈夫时的喜悦，细细体会更能品味出浓浓的生活情趣。又如曾阿婆与项武

伯之间的对白“提起那海匪，仇恨满心间；见这白头巾，旧景又重现！想当年，狗渔霸催租逼债；穷渔家，当牛马受尽熬煎。”这几句对白之间相互对仗押韵，既包含了地域信息又有时代特色，当这些洗练押韵、朗朗上口的韵白与具有律动色彩的舞台动作相互配合时，在无形中就增强了音乐的表现力。它们浑然天成地“潜伏”于音乐结构当中成为其中的有机组成部分，增强了现代京剧的艺术感染力。

除此之外，脸谱与服装作为传统京剧的形式同样具有程式化特征。人物脸谱化是中国传统京剧的特点，通过脸谱可分得人物的奸恶美善，“样板戏”中的人物也有脸谱化的特征，在化妆方面，英雄人物造型要求健美、英俊，反面人物要求丑化，以揭示他们虚伪、凶残的阶级本质。但与“样板戏”中的脸谱化不同的是，除了塑造人物，传统京剧的脸谱本身就包含着一种技术与美感，它具有美的独立性，而“样板戏”中的脸谱化特征更重要的作用在于美化英雄与丑化敌人。在服装方面，中国传统京剧多表现帝王将相与才子佳人，因此其服装便为所表现的内容与人物服务，从服饰中可以看出着装者的身份、地位、性格、年龄，并且具有独立的审美特征。与传统京剧中的服饰相比，“样板戏”中在展现无产阶级革命生活中，其服装所具有的装饰性审美特征已大大削弱。传统京剧中长髯、高靴、水袖、蟒袍等外在的具有装饰特征、程式化的形式无法为现代戏所使用。

总之，“样板戏”的程式性特征首先是美的形式，并将这美的形式注入革命主题，进行革命化地改造与表达。在包含着音乐、舞蹈、美术等元素的新的程式系统中，占据核心地位的是“样板戏”的音乐唱腔与舞蹈动作。“无产阶级的京剧艺术在处理舞和歌（这里指唱腔，不包括伴舞的歌曲，后者实际上属于配乐性质）的关系中，必须使舞服从于歌；在舞和器乐的关系中，器乐服从于舞；在歌、舞、乐三者的关系中，舞、乐均服从于歌，器乐必须衬托唱腔，协助舞蹈，不能喧宾夺主。”<sup>[61]</sup>而将这歌、舞、乐连接为一体，具有节奏性的京剧锣鼓伴奏贯穿其中，从而促进了“样板戏”音乐结构的完整性，使之形成了一个有机的戏剧整体，只是“样板戏”在创造新程式方面依然没有摆脱“政治构思与艺术表达”的创作模式。本章前两节讲述了“样板戏”形式的节奏性与虚拟性特征，其实，“样板戏”形式的这两大特征恰恰又包蕴在“样板戏”形式的程式性特征中。因为程式是戏曲表现形式的基本组织，这种表现形式已经将戏曲形式的节奏性与虚拟性

包含其中，因此“样板戏”形式的节奏性与虚拟性相对于传统京剧的变化与发展在很大程度上体现了“样板戏”形式程式化特征的变化与发展，三者既相互独立又无法分离，共同阐释着“样板戏”为何仍然称之为京剧的原因。值得注意的是，所有程式化的创造与发展最终服务于人物形象的塑造，而按照新的程式塑造出来的人物又是一定意识形态观念的人格化展现。只是在这展现过程中，“样板戏”本身的形式美及其扎根于中国传统所体现出来的美学精神依然符合了中国受众的审美心理，使其在众多质疑声中依然有赞许之音。

### 第三章 以“善、美”为本源的“样板戏”形式美学理念

如同赵宪章所倡导的“文学形式研究决不是纯形式研究，而是通过形式阐发意义”<sup>[62]</sup>，本章着重探求的便是“样板戏”是如何将京剧“整体性内部诸要素相互生发、共同传达出”美学理念的，思考的“是演员的技术以及通过技术所传达的韵味、神气，是京剧的形式以及形式里的意味。”<sup>[63]</sup>“样板戏”中包含有意识形态已经是一个不争的事实，今天的研究者更加应该关注的是“样板戏”如何将政治意识形态巧妙地纳入京剧表演形式之中的。当下对“样板戏”有兴趣的观众再次观看“样板戏”时，为什么依然会有愉悦的审美体验与崇高的情感体验？到底又是什么使观众在欣赏“样板戏”时产生“逆反”的心理情绪？这是本章着重探讨的问题。

#### 第一节 “尽善尽美”传统美学理念的革命化艺术呈现

中国传统儒家美学思想讲求“尽善尽美”，孔子闻《韶》乐而“三月不知肉味”，是因为《韶》乐包含有“仁”而“尽美矣，又尽善也”；对于《武》乐，由于其表现战争而“尽美矣，未尽善也”。这种对于善与美的区分，实质上是将儒家至善的德行贯穿到美学理论中，善是理想人格的最终体现，而美则是善的形式表现，只有“尽善尽美”这一形式与内容得以统一，方可达到最高境界。

“尽善尽美”是中国古典美学的重要审美追求之一，它经历了一个漫长的发展过程。从西周末年到孔子，最初对于美的认识仅仅为由“五声”“五色”“五味”等带来的纯碎的感官愉悦，进而认识到美是对立因素的“和”，最终将“和”扩展到人与人、人与自然、人与社会的关系上，尤其是探讨了美的社会性与功利性，美与伦理道德的关系即美与善的关系。儒家肯定了审美及其艺术形式对于社会与人的发展所具有的作用，同时又认为在美的标准中应有包含道德因素，因此美具有了约束性与规定性，最终实现美的追求与善的目的的统一。儒家思想将“美”与“善”的哲学范畴创造性地纳入自己的美学理念之中，使两者既相互统一又相互区分，肯定了道德至上的内容。因此可以看出，“尽善尽美”是一个美学系统，内蕴丰厚，与中国诸多古典美学核心思想紧密相连，从而影响着中国的美学传统与各类艺术门类的发展。京剧的形成与发展扎根于中国传统美学的土壤当中。京剧的“美”，是由京剧的形式所产生的美的审美体验，凝聚着中国人追

求和谐的审美趣味，在这“美”的形式中包蕴着的建立在儒家思想道德至上的意义。

因此，京剧的美学理念，是“美善相加之艺术符号的创作法则”<sup>[64]</sup>，京剧的节奏性、虚拟性、程式性特征是这种“创作法则”的具体体现。从传统京剧到现代京剧的发展过程中，特殊的时代背景催生了革命文化，革命化的意识形态促进了京剧的艺术形式的变革，“样板戏”的美学理念便是将这“美善相加之艺术符号”注入革命主题，进行革命化艺术呈现的创作法则。“京剧美学精神在样板戏上的传承，以及样板戏对现实和历史的想象，既体现于剧场阶段对音乐、舞蹈、美术各要素的使用，也体现于剧本阶段对情节的编制，和对人物形象的塑造。以造型形象直接传达政治主题是样板戏创作的基本手法。”<sup>[65]</sup>在论文第一章已提到，“样板戏”之所以最终选择京剧作为其美学理念的承载形式，很大程度上源于京剧形式美的独立性及其所带来的听觉、视觉上的审美愉悦感，同时它与中国传统追求和谐、圆融、中庸、适度的审美价值，即所谓的具有规范性的“道”一脉相承。在此，通过传统京剧与“样板戏”的比较，来探讨“样板戏”是如何将美与善进行意识形态革命化的艺术呈现的。

“样板戏”中“尽善尽美”的“美”是形式的美，相对于传统京剧，“样板戏”需要展现的是如何用传统京剧美的形式表现革命现代生活。“舞台艺术，在乎善于将生活中的行为逻辑，如何使它合于舞台的逻辑，使它比生活更典型，更美。戏曲的特点，它除掉在规定情景中合理的动作之外，它每一个动作都是鲜明的，每一个形体动作的顿歇，都是有美妙的塑形。”<sup>[66]</sup>京剧艺术的博大精深在塑形中的体现是，在京剧舞台上，观众无论从哪个角度观察人物都是美的享受。若将京剧表演比作成为一条流动的美的线条，京剧中这“形体动作的顿歇”与“美妙的塑形”是这一线条上的点，将这一点放大呈现的便是由“顿歇”带来的雕塑美。京剧是一门讲究造型美的艺术，“它特别讲究身段工架，讲究身段的雕塑美。它是流动的雕塑造型在急转直下时忽然的停顿，它在多变的动作过程中每一霎那间的静止都是一种塑型美。”<sup>[67]</sup>在这造型美背后蕴藏的是京剧的精神美，“戏曲舞台主要是注意人的精神美，对景和物的观念是因人制宜——即为了突出人的形象，使观众感到舒适、愉悦，这是‘宜人’观念。”<sup>[68]</sup>当这种精神美运用到传统京剧时，于是便有了一种独到优雅的古典韵味；当运用到“样板戏”中时，做与

打便因这富有革命豪情的健美与刚强而体现出了壮美之感。无论是传统京剧还是“样板戏”，无论其中传递出的优美还是壮美，他们之所以在舞台上抓人眼球，归根结底在于在这精神美之中凝聚着一股摄人心魄的精气神。这种精气神是京剧的魂魄，是一种无形的充满张力的气脉贯穿于京剧表演中。“样板戏”是在中国传统京剧的基础上发展而来，京剧的魂魄自然附着其中。相对于唱、念，做与打所具有的造型美与雕塑美更能体现“样板戏”的精气神。如在《智取威虎山》“急速出兵”一场中，追缴队、民兵在风雪弥漫之际急速出兵，剧本舞台提示如下：

[风雪弥漫。

[追剿队、民兵由李勇奇带路，迎风破雪、飞速前进。

[行至山前，众脱滑雪板。一个战士登山崖，滑下；另外两个战士持绳索攀上；其中一人又滑下，复攀上。<sup>[69]</sup>

同样，在《杜鹃山》“飞跃天堑”一场中，柯湘带领众人飞跃天堑营救雷刚与杜妈妈，剧本舞台提示提供了一个充满魅力的“飞跃”场景：

[田大江领路，柯湘、杜小山、二男战士披蓑衣急上，“亮相”。

……

[坡陡泥滑。六男战士连续跳“弹板”跃上，“飞脚”，“滚背”，立起，奔下。

[四女战士“腾空跃”上，“滑叉”，“绞柱”，立起，奔下。<sup>[70]</sup>

通过剧本舞台提示可以看出，《智取威虎山》与《杜鹃山》这两段戏有相同之处，都发挥了传统京剧武戏的优势，探索了传统京剧表现革命现代生活的可能，丰富了“样板戏”的艺术表现形式，其中的“迎风破雪”“飞速前进”“急上”“奔下”“亮相”等无不展现出摄人心魄的革命气势，壮美之感油然而生。传统京剧塑造的是才子佳人与帝王将相，他们的身段动作迟缓稳重、端庄大气，即使表现穷酸书生与府内丫鬟，其身段动作也无不处在具有严格规范的程式之中。在“样板戏”中与之相对应的人物是工农兵与处于其中的领导者，如参谋长、民兵连长、侦查排长、中共地下党委书记等。根据革命现代戏剧本可知，其中所塑造的无产阶级英雄群像时无一不是对党、对人民忠心赤胆。其中的正面人物，无论男女长幼都体现出一种打不垮、压不弯的革命激情与豪情，人物的形体动作相对于传统京剧更加大开大合、夸张强烈、健美有力，情感表现与“矜持”的传统京

剧相比更加外露奔放，“样板戏”中的正面人物会通过这夸张而刚强有力的动作毫不保留地传达出对于毛主席、共产党的敬仰与爱戴，对于阶级敌人的愤恨与仇视。同时，京剧行当中的武生、刀马旦成功表现了中国人民解放军、民兵、消防战士等现代英雄人物。传统京剧中的武打动作，在略加改变后，在表现现代战争与敌我双方争斗冲锋劈刺、短兵相接时也相得益彰，十分壮美精彩。这便是从传统京剧到“样板戏”解释了京剧的形式由优美向壮美的过渡，从剧本出发，结合舞台实践为“样板戏”的形式美的革命化艺术呈现寻找合理的文本依据。

“尽善尽美”是指在这“美”的形式中包含着“善”的道德因子。何为“善”，《礼记·大学》中讲到“大学之道，在明明德，在亲民，在止于至善”，其中的“善”是指精益求精以达到最完美的地步。在《道德经》中，老子也用“善”阐释了圣人之道，“上善若水，水善利万物而不争”，“上善”在此与“尽善”同义，认为最高境界的善行就像水的品性一样，泽被万物而不争名利。从广义来讲，“善”的内涵广阔丰富，与伦理道德相蕴含在中国传统美德之中，并影响了中国各类艺术形式的呈现，中国传统京剧自然包括在其中。因此，我们从中国传统京剧剧目中可以看到中国传统美德的展现。如一出《秦香莲》，其中便有包拯的公正严明、不畏强权、仁爱之心与明辨是非，韩琪的舍生取义，秦香莲的坚贞不屈；《女起解》中的苏三的自尊自爱，崇尚公道作为小人物的善良慈悲等，这些优良美德流传至今，依然是当下社会和谐不可缺少的道德因素。到“样板戏”中，《红灯记》里没有血缘关系的三代人亲如一家，为送情报不畏艰难险阻，李玉和面临危险时的淡定机智，与李奶奶最终的舍生取义；《沙家浜》中为救十八个伤病员乡亲们将生死置之度外等等，所有的这些最为质朴的情感与行为都是“善”的延续与再生。当这些情感被纳入到中国共产党领导下的革命和建设实践这一“样板戏”统一的主题中后，便实现了革命化的抒写，完成了“革命化的善”的转变。而“‘京剧革命’的成果是：使传统的、与儒家之‘道’相表里的美的京剧程式，变成与革命之‘道’相匹配的、现代的美的京剧程式。”<sup>[71]</sup>在论及现代戏的美学观点方面，阿甲认为“谈继承发展，谈戏的美学观点，那就不能再是旧的标准，决不能是封建士大夫的标准，以及资产阶级和小市民阶层的标准，也不能停止在旧时代的人民的标准，而是社会主义时代的工农兵的标准。正确地说，作为指导的，应当是工人阶级的党性标准。历史戏虽然本能直接反映今天的工农兵生活，

但必须为他们服务。因此，内容和形式，不仅要求为他们所接受、所喜爱，还必须要求能提高他们的精神生活。如何评定这种艺术标准，就必须向工农兵的方向去普及，从工农兵的方向去提高，决不是封建阶级的资产阶级的旧美学观点的提高。”<sup>[72]</sup>革命是特殊年代为争取民族自由独立的合理化途径，因此“样板戏”中所反映的被压迫农民反抗反动地主武装斗争，军民同仇敌忾抗击日本侵略者的斗争，解放军与群众联合追缴土匪的斗争，中国人民志愿军抗美援朝的斗争，社会主义时期在农业、工业战线的生产斗争以及海防斗争等都被赋予了革命之“善”而寻得了合情合理的解释。这种“善”充满道德至上的革命之“善”。

于是，“美”与“善”相加被革命化抒写并进行艺术符号的加工之后，“样板戏”的崇高革命美学理念得以生成，建立这种美学理念的最高原则是毛泽东文艺思想，旨在塑造以工农兵为主体的革命英雄形象谱系，英雄人物的塑造是实现外在形体动作与内在精神世界的统一。而之所以探寻“尽善尽美”的思想源泉，实质上是为中国传统京剧的审美价值寻找到源于本土的思想根源，即中国传统儒家思想是滋养中国传统京剧形式审美意蕴的深厚宽广的土壤。因此在中国传统京剧的基础上成型的“样板戏”便具有了一脉相承的“美善相加”的思想文化渊源。

## 第二节 由“美”“善”建构的崇高革命美学理念

时至今日，对于“样板戏”有诸多评判，褒扬者有之，贬斥不屑者亦有之，有些否定者甚至对其嗤之以鼻，认为“样板戏”一无是处。但当前无法否定的事实是，越来越多的人尤其是京剧工作者对“样板戏”予以高度评价。笔者固然知晓其中或直露或隐含的意识形态成分，然而在接受“样板戏”由优美到壮美而产生情感共鸣后，笔者体验到的是一种激情澎湃的审美愉悦，并在无意识中产生了一种难以名状的崇高感。这种崇高感由何而来？1965年7月29日，时任国务院副总理的陶铸在对观摩学习京剧《红灯记》的中南区戏剧界代表的讲话中指出：“我们提倡革命现实主义与革命浪漫主义相结合，要使人看了感到舒畅；还要使人看了，革命乐观主义精神油然而生，增强人的革命信心。这就需要有点夸张。”<sup>[73]</sup>从这段话可以看出，所谓“感到舒畅”便是一种审美愉悦，这种审美愉悦从根本上说是源于“样板戏”所采取的京剧艺术形式，源于由唱、念、做、打的形式所体现出的形式美，是艺术家用美的形式将人们内心深处所积淀的情绪激发出

来，产生了审美快感；而进一步讲的“革命乐观主义油然而生，增强人的革命信心”，其中便包含着“至善”的崇高审美体验。“美”与“善”在经过革命化的淬炼后，通过电影艺术手法、隐喻与象征的修辞方式完成了崇高美学理念的建构过程。

### 一、崇高的美学范畴以及与美、善的关系

何为崇高？康德认为崇高的本质特征是“绝对大”，一种是“数学的崇高”，其大在体积与数量；另一种是“力学的崇高”，其大在威力。“‘崇高’是不在自然事物中存在的，仅仅可以在主体的内心深处去寻找它，只要我们能很明白的知道我们对自身内心深处的自然、并由此也能够对我们自身以外的自然更加的具有优势的话。那么，所有的能够把主体的内心深处的这种情感激发出来的东西，我们都可以称其为‘崇高’。”<sup>[74]</sup>崇高的性质可以激发人的尊敬，因此，崇高首先是一种感觉，人类之所以能产生崇高感是因为审美对象将人们内心的潜力提升到了一个超越平时的一种高度。黑格尔将崇高与美归到了内容与形式的范围中进行探讨，他认为人若想获得真正的崇高感就需要承认世界的有限性并且对于神充满敬畏之心，在这里，神“其实是以理性的外在化——理念或曰绝对精神的面貌出现的。只不过康德将崇高看作主体内部的理性活动，黑格尔却在理念的历史展开中来把握它。”<sup>[75]</sup>

朗吉努斯在《论崇高》中认为，崇高有五个源泉，最为重要的是“能够形成伟大概念的能力。”即“思想的高尚”，“崇高是高尚心灵的回声”，“崇高在于高度的提升”，<sup>[76]</sup>“样板戏”塑造了一批为中国革命和建设甘洒热血、不畏艰险、勇往直前的无产阶级革命英雄群像，英雄人物具有着伟大思想的能力以及强烈的思想热情，充满着崇高的革命理想与彻底的革命精神，这首先符合了“思想的高尚”。这也能说明当下现实中，无论电影还是电视十分热衷拍摄谍战片的原因之一，而英雄主题又是古今中外文艺创作中永恒的思想母题；除“思想的高尚”外，第二个方面是“材料的选择和组织”，即通过何种方式将其连接成一个有机的整体。显然“样板戏”利用京剧的艺术形式，在传播过程中运用电影手法将材料组织起来，最终促成了一种崇高的审美体验。京剧在音乐方面率先运用西方交响音乐与京剧打击乐、弹拨乐相互配合，制造了恢弘磅礴的气氛与情绪，属于庄严与雄浑型的崇高；革命党人与劳苦大众为革命的事业前仆后继，最终壮烈牺牲

属于悲壮型的崇高；无产阶级革命战士的奋勇杀敌与坚韧不屈属于刚强劲健型的崇高。通过布景、灯光、音效、化妆以及具有雕塑美的造型之间的相互配合，充满“敬畏”与“豪迈之情”的崇高感便油然而生。“崇高是审美范畴的一种，那些被人称为庄严、伟大、奇丽、雄浑、刚强、劲健、高贵和悲壮等等的事物，常使人感到惊心动魄，或引起敬畏、豪迈之情。”<sup>[77]</sup>因此，“样板戏”中的壮美品格极易引起观者的崇高之感。

在崇高与美、善的关系方面，“虽然崇高是具有丰富而充实的美与善的内容，而以其巨大而有力的形式表现出来的事物，但它与平凡的美和善的事物联系在一起，而且还是由后者逐渐形成起来的”。<sup>[78]</sup>由美、善再到崇高，观者顺其自然地完成了心理适应期，由感性体验入手通过感触其中的美与善，在无意识中完成了革命化意识形态的灌输。“样板戏”具有浓郁的意识形态性，但“重要的不只是意识形态本身，而是充满情感的意识形态，换句话说，是美学化的政治。”<sup>[79]</sup>意识形态在“样板戏”中采取了策略性的迂回行为，在这一策略中，政治的力量用“美”与“善”作为“掩护”，将自身的势力范围由理性的领域迁移到了感性的王国。同时，“崇高产生道德效应，它是一种激动人心的情感、满足和愉悦。这种情感类似于情感宣泄。”<sup>[80]</sup>在“样板戏”中，崇高革命美学理念更多的是作为一种精神力量存在，而其中的具体体现便是“革命浪漫主义”、“革命乐观主义”，在这种充满道德感的革命崇高中，受众因崇高而受感染，情感得到宣泄，“样板戏”形式美进一步促成了强烈的审美愉悦与情感共鸣。“在中国美学话语中，作为从异化到人的潜能的全面发展，从社会主义到共产主义，中国从半殖民地、半封建国家到一个强大的工业国，崇高就是这一系列不可避免的辩证发展过程，是共产主义历史观的美学化。在这里，构建民族和政治身份的政治已经暗含在崇高美学中了，从而可塑造更多的革命英雄和国家主体。……美学，尤其是崇高美学使国家的存在在于运作合理、合法。”<sup>[81]</sup>在这种“合理”又“合法”革命化的崇高美学中，人民大众成为历史崇高的参与者与创造者，作为历史的创造者与动力的历史使命感让其充满神圣感。

## 二、电影艺术手法对“样板戏”崇高革命美学体验的烘托

从一系列现代戏剧本中可以看出，塑造无产阶级英雄形象，传递崇高的革命美学体验是“样板戏”的重要意旨。1970年，普及“样板戏”成为本年度的重

点工作，电影成为重要的宣传手段。在当时，“无产阶级英雄人物的革命激情是革命样板戏的灵魂。”“革命激情就是美。”因此在拍摄中，“导演要善于启发，帮助演员突出革命激情。”<sup>[82]</sup>电影通过“蒙太奇”手法塑造人物展现主题。镜头的运动、分切与组接，需要符合人物的表演、形体的动作与“样板戏”音乐的节奏，同时运用角度、景别服务于英雄形象的塑造与崇高境界的表现。京剧是一门极为讲究又十分规范的艺术形式，它所表现的是一种极致的美，而电影艺术手法的运用又将这极致的美推向了更高的境界。

在镜头的动静、长短、远近与仰俯的关系中，为保持唱段的连贯性与展现英雄人物的激情，在重要唱段多运用长镜头与运动镜头；为展现周围环境且利于演员表演，“样板戏”电影多采用全景与远景；为表现人物内心世界，多采用近景与特写；为使正面人物与反面人物形成对比，形成褒贬，造成英雄人物压倒敌人的气势，从镜头的多少、长短、远近进行区分；在摄影构图方面，从形象的大小、位置的高低、角度的仰俯、画面的正侧加以区别；同时在光效与色调方面分别运用鲜明的明暗与冷暖对比，“以丰富的阶调层次、明朗的光线、立体感强烈的效果来塑造英俊、挺拔、光彩夺目的英雄形象。”<sup>[83]</sup>在上述效果综合运用的基础上，通过舞台调度，使敌人围着英雄人物转，用敌人的渺小来衬托英雄的伟大。

在《红灯记》第六场“赴宴斗鸠山”剧本中，形容李玉和的具有画面感的词汇为“熟视无睹”“虚与周旋”“应对自若”“卑视”“讽刺”“反击”“从容”“拍案而起”“蔑视”“压倒敌人”“斩钉截铁，字字千钧”；形容鸠山的则是“尴尬”“一震”“威胁”“凶相毕露”“妄图恐吓”，以此体现李玉和从容镇定与鸠山的阴险狠毒。根据剧本提示，运用到电影中，采取的拍摄方法是用仰拍李玉和近景对俯拍鸠山中景，仰拍李玉和特写对仰拍鸠山半身以突出鸠山稳如泰山的高大形象，李玉和满面红光、一脸正气，而鸠山脸色灰暗、阴险狡诈；在构图中，当李玉和与鸠山同时出现在画面中时，镜头不会采用正面角度使两人“平等”地居于画面两侧，而是采用仰拍手法让李玉和处于画面的斜前方，鸠山居于其后，如当鸠山转至李玉和身后，言道“人不为己，天诛地灭”，以企图说服李玉和时采用仰拍手法，使坐于凳子上的李玉和与站其身后的鸠山的高度一致，造成英雄人物的高大魁梧与临危不惧。同时为塑造英雄“亮相”时的雕塑感，“样板戏”电影大胆采用两极镜头，李玉和三次出场“亮相”都采用大全景跳至大近

景，造成强烈的视觉冲击，以此体现李玉和的镇定从容与大义凛然的英雄形象。如李玉和第一次出场“亮相”：

[李玉和手提号志灯，朝气蓬勃，从容镇定，健步走上。<sup>[84]</sup>

第六场赴宴“亮相”：

[李玉和从容镇静，坚定走上。侯宪补下。<sup>[85]</sup>

第八场出监“亮相”：

[二日寇宪兵上前推搡，李玉和大义凛然，坚韧不拔。<sup>[86]</sup>

在“样板戏”电影拍摄中，镜头的分切、组接方面，与京剧艺术的唱、念、做、打结合起来，尽可能使电影的节奏与人物的舞蹈、音乐的节奏一致，根据音乐的旋律与演员的表演确定镜头的起点、定点和速度。在锣鼓点、音乐强音和演员强烈的动作上确定镜头的剪切点。尤其在剪切武打与舞蹈动作的镜头时，既要保持动作的连贯性与完整性，又要抓住壮美的瞬间，同时在突出英雄人物的前提下，避开做与打的预备动作，保留最完美的舞台展现，这也是“样板戏”舞台版本要比电影版本演出时间长的原因。如《沙家浜》第九场“突破”最后在表现众战士翻墙进入刁德一的后院时，剧本中的舞台提示是这样展现的：

[郭建光上墙，瞭望，回身招手，翻下。

[众战士越墙。<sup>[87]</sup>

剧本中并无多少词汇来形容无产阶级战士如何越墙，但由于“样板戏”的创作重要旨意为塑造“高大全”的众英雄形象，因此在“样板戏”二度舞台创作以及电影的拍摄过程中通过运用固定的仰拍镜头夸大院墙的高度。当郭建光跳上高墙指挥作战时，宛如一尊雕塑屹立在苍穹之下。由于在拍摄过程中减去助跑、起跳等预备动作，在演员技术性极高，观赏性极强的花样空翻动作中，仅将众战士翻越高墙的壮美瞬间保留下来，当众战士以各种姿势迅速腾空翻越而过时，给观众造成一种天外飞将的壮观之感。又如在《智取威虎山》第五场“打虎上山”中杨子荣的“腾空扭叉”的经典动作，电影在拍摄时减去杨子荣起跑、落地时的动作，采用全景正面仰拍角度，将最壮观的瞬间定格下来。因此，在栋梁松布景的映衬下，观者产生了高大威武的杨子荣腾跳跃至半空中的幻觉。同时，由于这一动作在一个镜头内完成，观众又有了杨子荣腾空起跳许久才落地的错觉。这种错觉与幻觉促进了这位崇高的无产阶级革命英雄形象的塑造，而当今观众在欣赏

“样板戏”时会在无意中忽略“无产阶级革命英雄”这一概念，取而代之的是由精湛的表演带来的震撼与崇高感。

这种审美体验在各个“样板戏”的斗争场面中都有所展现，而在实际的舞台表演中，镜头剪切已经难以超越“样板戏”电影拍摄时的考究程度，并且“样板戏”在排演至最终“样板戏”电影的摄制汇集的都是全国最优秀的编剧、导演、演员、乐队、音乐设计、舞美设计、造型服装设计等。如今无论身处剧场还是通过镜头，观众在观看舞台版本的“样板戏”时，很难再体验到如同“样板戏”电影一样的那般震撼。这也说明了舞台版本与电影版本本身就是两种不同的艺术载体，当下舞台拍摄如何选择镜头语言来展现舞台版本的“样板戏”依然是一个值得细究的问题。

### 三、隐喻与象征修辞格的使用与崇高美学理念的表达

在“样板戏”中，太阳、劲松、红旗、《东方红》与《国际歌》等意象都具有象征与隐喻的功能，很明显，它们所代表的关键词是“革命”、“乐观”、“忠诚”、“豪情”以及对于隐形的领袖毛泽东无限的崇敬与热爱。若将这些原始的意象孤立出来，它们并不会产生多么崇高的审美快感，“自然景物的特点只有和人的心理个性相吻合的时候，才能‘情景交融’，给人一种托志寄情的审美情趣。”<sup>[88]</sup>所以当红日与革命的胜利，劲松与英雄的壮烈牺牲结合时，才有了托物言志的意义；当战士手持红旗在舞台上做出各种壮美的舞蹈动作，《东方红》、《国际歌》主旋律若能与剧情、唱腔完美融合后才具备了审美的意义。

《红灯记》第八场“刑场斗争”中劲松苍天，远处峻岭高耸入云，在经受了敌人的严刑拷打后李玉和依然坚韧不拔、大义凛然，他脚戴铁镣，手裹铁链迈步出监。为充实李玉和的英雄形象，在此为其安排了《雄心壮志冲云天》唱段：

李玉和 【原板】

贼鸠山要密件毒刑用遍，

筋骨断体肤裂心如铁坚。

赴刑场气昂昂抬头远看：

我看到革命的红旗高举起，

抗日的烽火已燎原。

日寇，看你横行霸道能有几天！<sup>[89]</sup>

当唱至“抬头远看”后转接革命歌曲《大刀向鬼子们的头上砍去》的旋律，顿时增添了浩气凌云之感，李玉和信心倍增，在这崇高之感喧腾之际，伴奏又衔接至《东方红》音调，紧接着通过唱腔展现了李玉和在狱中不屈不挠的斗争精神以及放眼世界对未来远景无限畅想的革命英雄主义精神和革命乐观主义精神。同样，在本场中，李玉和、李铁梅、李奶奶奔赴刑场时，面对敌人的凶恶逼迫，李玉和厉声喝道：别这么张牙舞爪的！铁梅，咱们搀着奶奶一块走！接下来的舞台提示中出现了《国际歌》，通过舞台创作，便营造出了一种神圣庄严的气氛。

[《国际歌》乐起。三人挽臂向前，勇敢坚定，昂首登上高坡。<sup>[90]</sup>

“‘样板戏’音乐对时代特征体现的着意追求，同时表现在对一些唱段及其伴奏的精心谱作上。又如《智取威虎山》中，在杨子荣《胸有朝阳》的唱段末句及尾奏中，利用〔二黄〕唱腔落音的特点，巧妙地衔接到了《东方红》音调上去，既使它与剧中朝霞灿烂的林海雪原瑰丽景象相映，同时点明了主人公对毛主席的无限忠诚及毛泽东思想是他智慧和力量的源泉，有力地起到了深化主题的作用。”<sup>[91]</sup>《胸有朝阳》唱段结束后剧本中的舞台提示这般描述：

[天空霞光四射，彩云万朵，一道晨光染红峭石之尖。<sup>[92]</sup>

可以看出，革命现代戏的剧本中，舞台提示起到了十分重要的作用，无论是其中所包含的昂扬音乐还是“霞光”“彩云”“晨光”等词汇，在剧情基调的衬托下，它们彼此之间的相互配合便恰好促成了昂扬向上的崇高情怀。

朗吉努斯认为，“修辞格的过度使用难免会遭到怀疑，让人觉得毫不真实，矫揉造作。”“崇高的意境和感情强烈的表达可以有效地抵御因修辞而产生的疑惑。巧妙的修辞不为人所感知，他可以产生美和崇高。所有的疑惑都一次而烟消云散。”<sup>[93]</sup>只有在不为人所知的情况下，修辞格的使用才最为有效与高明。因此，“样板戏”中隐喻与象征修辞手法的使用，如青松、红太阳、《国际歌》的适时加入，笔者认为不会过于影响人的注意力，因为强烈的情感与崇高的精神在此时掩盖了隐喻这一技巧。电影形式的表现恰好对于这种崇高是一种促进作用。“强烈情感适时并及时的表达加上真正的崇高，可以治愈过多、过于鲁莽的病症。因为感情向前的冲击之势，可以横扫一切，况且他们从根本上，需要大胆的形象作为要素，所以不允许听众有时间估计隐喻的数量，因为他已经完全被演讲者的激情所影响。”<sup>[94]</sup>此外，“样板戏”中出现了独创性的伴唱、齐唱、二重唱，并加

入革命歌曲与民歌成分。像《杜鹃山》中的伴唱，《沙家浜》、《智取威虎山》中的伴唱、齐唱等。这类唱法的加入使剧情暂时具有了“间离”的效果，这种“间离”的加入凸显了“样板戏”的审美艺术属性，有效地遮蔽了其中的意识形态属性。“崇高的情操要比优美的情操更为强而有力，只不过没有优美情操来替换和伴随，崇高的情操就会使人厌倦而不能长久地感到满足。”<sup>[95]</sup>相对于优美，“样板戏”中体现出的更多的是壮美，在这壮美中包含了源自传统京剧未能完全转化来的少许的优美因子。同时，在“样板戏”中出现了游离于意识形态之外的审美因素，如《智取威虎山》中杨子荣只身前往威虎山时与众金刚的黑话对答十分具有民间色彩，已经完全超出崇高之感，至今为人称道；《沙家浜》中阿庆嫂与沙奶奶为遮人耳目而扮演的“双簧戏”不仅没有违反崇高的准则，反而增添了趣味；《磐石湾》中匪特 08 与陆长海在“第三场”中的心理较量同样是“样板戏”中的经典片段，并且巧莲与陆长海夫妻二人的见面争吵同样十分具有生活气息，还原了英雄的人性化特征。它们穿插在“样板戏”的剧情中，将崇高分散开来，减轻了由于持续崇高带来的审美疲劳。

“样板戏”给人以崇高的革命审美体验，而电影艺术手法、隐喻与象征的修辞格的运用是将这种审美体验建构成崇高革命美学理念的途径。无可否认的是，除却崇高感，观者至今依然能从“样板戏”体验出浓郁的意识形态气息。当下京剧现代戏的创作在京剧艺术表现手法大量借鉴“样板戏”所取得的成果，但在传达意识形态方面又十分谨慎。“样板戏”在革命化的美与善方面实现了较好的结合，但观者在观看时确实会因为政治意识形态的过度干预而游离剧情，进而产生审美疲倦。因此在追求美与善的同时，政治意识形态如何干预观者的情绪体验是笔者下一节探讨的问题。

### 第三节 “失真”与崇高革命美学理念的局限

上一节中已经提到，“样板戏”在展现革命化的“善”与“美”中与京剧形式有了较好的融合，并因此产生了革命的崇高之感。但在崇高革命美学理念的追求中由于政治意识形态的过度干预导致了观者在体验了崇高美的同时产生了审美疲倦与“逆反心理”，这主要是由于领袖崇拜、阶级血统论和斗争哲学的过度植入以及人性的缺失所导致的崇高革命审美体验的“失真”，这也体现出了崇高

革命美学理念的局限性。

### 一、过度的领袖崇拜

在“样板戏”中，毛泽东既是革命家，又是领袖，还是毛泽东思想的代言人。他作为一位隐形的领袖通过各种形式反复出现。实际的情况是，“样板戏”将现实中的毛泽东有意神化，人们所崇拜的已经不仅仅是毛泽东，而是他所象征的具有绝对性的神圣的力量。“毛泽东形象成为了人们集体无意识的‘原型’。而对领袖崇拜的思维模式在人的心理留下的痕迹，它构成了每个人的无意识和意识的基础。”<sup>[96]</sup>在“样板戏”创作中，艺术工作者挖掘出原始意象以代表原型，并通过一定的形式将原始意象表现出来。在剧中或者用英雄人物直接吟诵毛泽东语录，如《智取威虎山》的参谋长；或用朝霞、红日、《东方红》的背景音乐表达对于毛主席的无限崇敬与热爱。

在“样板戏”中，所有的主要英雄形象都成为了在毛泽东思想武装下，在中国共产党领导下英勇无畏的革命干部、英雄模范与人民群众。剧中的主要英雄人物无论面临何种艰难险阻，只要想起伟大领袖毛泽东，心中便会激发起勇气和力量，所面临的困难必定会迎刃而解，因而问题与困难的解决完全归功于隐形的领袖。如在《智取威虎山》第三场“深山问苦”中，小常宝与猎户老常全家深受座山雕的压迫，强忍胸中怒火不敢言说，杨子荣看后无限深情地对小常宝说道：

孩子，毛主席、共产党会给我们做主的，说吧！<sup>[97]</sup>

第八场“计送情报”中，杨子荣深入虎穴，危机四伏，但他会时刻提醒自己“党的话句句是胜利保障，毛泽东思想永放光芒”。又如在《沙家浜》第五场“坚持”中，天色阴暗，大雨将至芦苇荡，郭建光听到对岸枪声响数声，料定村镇上的乡亲们要遭祸殃，心情不由紧张万分，但在关键时刻郭建光想到的是：

毛主席党中央指引方向，鼓舞着我们奋战在水乡，要沉着冷静，坚持在芦荡。

<sup>[98]</sup>

在第六场“定计”中，阿庆嫂在春来茶馆出不去也走不开，想到老赵和四龙送炒面未归，战士们在芦苇荡已有五天，无法救他们脱险，事到此间好为难，不禁焦虑万分。突然间耳边仿佛响起《东方红》乐曲，不由信心倍增：

毛主席！有您的教导，有群众的智慧，我定能战胜顽敌度难关。<sup>[99]</sup>

如此，这种在战争中既表忠心，得到毛泽东思想的普照之后又不由满怀信心，

对即将到来的胜利充满憧憬与畅想，表现出高度的革命乐观主义精神的叙事模式几乎在每部“样板戏”都体现出来。

将国家政权与领袖同一化是领袖崇拜的策略，“样板戏”的领袖崇拜本质上所体现的则是，“在当代中国制度框架和列宁主义式政党思想的规训下，通过把伦理提高到一个准宗教的信仰层次，从而为某种主流意识形态观念的贯彻提供了深厚的精神根基。”<sup>[100]</sup>领袖崇拜并非源自“样板戏”，而是“样板戏”通过京剧这一艺术形式，加之电影手法的拍摄传播将领袖崇拜推向了极致。它体现了大众对于领袖的忠孝意识，这种意识最终化作了人们的无意识心理。在一定程度上，“样板戏”通过将革命化的“尽善尽美”理念巧妙地融入京剧艺术符号中，并获得了崇高的审美体验，但由于在其中过度地植入了政治意识形态，便导致了这种与政治紧密关联的领袖崇拜所产生的崇高审美体验“失真”，观者也从崇高感的自我拔高中游离出来。如有的评论认为“样板戏的语言，总体来说，是一种高度意识形态化的语言，大多数唱词和对白是领袖语录、中央文件、报刊社论、意识形态说辞和革命者豪言壮语的生硬的混合体，空洞僵硬、了无生趣、面目可憎，是政治观念的传声筒。”<sup>[101]</sup>

领袖崇拜本是一种十分正常的现象，并无可厚非，但过度的领袖崇拜会导致崇高美感的“失真”，这便是领袖崇拜与政治意识形态过于紧密结合后，最终使观众在观看“样板戏”时产生“逆反心理”的原因之一。

## 二、阶级血统论与斗争哲学的过度运用

阶级血统论与斗争哲学的过度使用是导致“样板戏”乃至六七十年代文艺作品“失真”的又一个重要原因，“样板戏”因为其形式的问题又对这些创作法则进行了特殊的艺术解读。

首先，在阶级血统论方面，阶级出身是决定正面人物与反面人物本质好坏的决定因素，并且这一准则无法变更。“样板戏”中的主要英雄人物的出身一定是苦大仇深，如杨子荣、陆长海、柯湘等；一般英雄人物触犯错误，被阶级敌人蛊惑后，知错改正依然是一名可以被革命信任的工农兵好战士、好同志，如《磐石湾》中的海根将机密无意泄露给了暗藏海匪裘二能，若不及时处理便会给磐石湾带来灭顶之灾。但作为穷苦出身的他，在接受陆长海推心置腹的交谈后，认识到自身的失误，转而获得大家的原谅，一起奋勇抗匪，由此“阶级传统教育变成了

革命的血统教育。”<sup>[102]</sup>若从前是地主、富农或父辈是资本家、恶霸的，按血统论来看，他们依然是与党和国家对立的阶级敌人。《沙家浜》中的刁德一虽曾经留过洋，因他父亲曾是恶霸，由此致使他“性本恶”。这是典型的血统论并不仅仅存在“样板戏”中，处于这一时期创作的文学艺术作品都具有这样的典型化特征，这是由于特殊的时代思维所致。

其次，“样板戏”中充斥着斗争哲学。1962年，中共八届十中全会召开，提出“千万不要忘记阶级斗争”的口号，当这一指示纳入到“样板戏”创作中时，口号直接进入样板戏的剧本创作中，这种意识形态中的斗争哲学实际上是为现实中的阶级斗争服务。“样板戏”中的矛盾冲突主要围绕两条线索，“一条是敌我矛盾线索，一条是人民内部矛盾线索。这两条矛盾线相互为用推动着情节的发展，而敌我矛盾则是要着重突出的，因为无产阶级英雄典型必须在阶级斗争、路线斗争的尖锐矛盾冲突中塑造出来。”<sup>[103]</sup>在《红灯记》第六场“赴宴斗鸠山”一场，当李玉和与鸠山一见面，李玉和仅仅几句话就鲜明地表现出了一名无产阶级战士与日本帝国主义之间的水火难容的民族斗争与阶级斗争：

噢，那个时候，你是日本的阔大夫，我是中国的穷工人，你我是“两股道上跑的车”，走的不是一条路啊！<sup>[104]</sup>

总之，阶级血统论与斗争哲学的意义只属于那个狂飙突进的年代，它们已然失去了在当下生存的价值，它们的真实性既不符合“样板戏”成型的年代，也不符合当下，使得由它们产生的崇高之感“失真”了。

### 三、“失真”的人性

在阶级血统论以及斗争哲学的氛围中，“样板戏”对于革命意识、民族意识和阶级意识的过分强调压抑了正常的人性。在“样板戏”中几乎看不到温馨的家庭生活、爱情生活，并且“样板戏”中主要的女性形象几乎都失去了性别特征。

首先，家庭的缺失。除却第二批“样板戏”中《磐石湾》中大队党支部书记、民兵连长陆长海与妻子巧莲、女儿能组成一个完整的原生家庭外，其他“样板戏”都存在着家庭的缺失。《红灯记》是因为革命的重任将没有血缘关系的祖孙三代紧密地维系在了一起；《杜鹃山》中的柯湘的丈夫赵辛未曾出场就壮烈牺牲；《沙家浜》中阿庆嫂的丈夫到“上海跑单帮去了”；《智取威虎山》中猎户老常的妻子八年前在威虎山被掳去最终跳崖身亡。至于主要英雄人物杨子荣、李玉和、郭

建光都是孤身一人。因此，家庭在“样板戏”中彻底地消解。仔细分析其中家庭缺失的原因，前者大部分是因为家庭成员在争斗中不幸身亡或在战斗中英勇牺牲，因此阶级仇与民族恨取代了本应具有温馨气氛的家庭生活。而后者的家庭缺失具有“先天性”，“样板戏”并未对他们出场的“前史”作必要的铺垫，仔细观察“样板戏”电影，主要英雄人物在剧中第一次出场“亮相”大都运用两极镜头，观众第一感应便是光辉的英雄形象，他们作为一名拯救者，承担着拯救民族危亡，进行革命与建设的重任，当“家庭”与“国家民族”相遇时，中国传统观念中的“舍小家，顾大家”的集体主义精神便冲锋上阵，“家庭”被置于“国家民族”之后，只是“样板戏”采取了极端的方式，直接将“家庭”隐匿，使家庭生活缺失。

其次，爱情的缺失。与拒绝家庭一样，“样板戏”同样拒绝爱情。除却上述提及的没有家庭生活的主要英雄人物，“样板戏”中年轻的正面人物同样没有爱情。《智取威虎山》中的小常宝与父亲相依为命，父亲怕常宝如同其母亲那样遭受土匪迫害，将其女扮男装，使小常宝与爱情绝缘；《红灯记》中的铁梅十七岁，剧中主要接触的人物除李玉和与李奶奶外，便是慧莲一家，他们体现的是浓浓的亲情与邻里之情，但使这些感情更加紧密的背景是日本侵略者对其造成的苦难，因此，人与人之间淳朴真挚的情感便冠以了革命情怀之名。“样板戏”中的年轻人都经历了“精神的成长”过程，小常宝经过杨子荣的“拯救”，重换女儿装，在以参谋长为代表的共产党员的带领下，同父亲一起加入到剿匪的队伍中，由个体的复仇融入到集体革命中，实现了精神的拔高。同样，铁梅经历由个体转入集体的精神升华过程，但促成精神成长的关键因素是中国共产党领导下的革命与国家建设事业，因此他们的精神成长也注入的崇高的因素。最终，成长属于他们，崇高属于他们，但在当时认为是“小资情调”的爱情这东西缺席了。

再次，女性性别意识的缺失。“样板戏”具有壮美的美学特征，女性性别意识的缺失在一定程度上又有利于壮美特征的展现。“样板戏”中的女性，无论中年女性，如柯湘、阿庆嫂，还是年轻女性，像常宝、李铁梅、巧云都表现出阳刚的革命气质。这也是在家庭缺失、爱情缺失后进一步的女性性别的缺失，尤其是作为剧中主要英雄人物的女性，她们能同男性一样承担着引路人与拯救者的角色，具有强烈的革命意识、民族意识与阶级意识。“在某种意义上，革命意识、

民族意识、阶级意识是一种宏大叙事，它不指向任何个体的性别特征，因而是超性别的。在样板戏中，女性形象由于有着强烈的革命意识、民族意识和阶级意识，因而，自身的‘女性意识’、‘女性特征’就必然处于一种缺席的或者被遮蔽的状态。她们只不过是中性化乃至于男性化的符号，实现着意识形态的“询唤”功能。”<sup>[105]</sup>

领袖崇拜、阶级血统论、斗争哲学以及家庭、爱情与女性性别意识无法与革命同时存在，这都属于“样板戏”的叙事策略，它将阶级仇与民族恨无限夸大，使其中的当事人的注意力集中在复仇情绪中，通过无产阶级革命思想、领袖崇拜感召力，将个体的复仇情绪上升到具有广阔内涵的民族独立解放，进行革命斗争这一宏大主题中。最终的结局是，主人公们既实现了自我精神境界的提升，他们所参与的民族解放与国家建设事业也取得圆满胜利，他们在“大我”中实现了自我价值。暂且离开“样板戏”来思索其所处的时代背景，在如火如荼的革命战争年代与国家现代化建设中，人们容易将顾及“小我”与自私等同，在那个容易走极端的年代，这被认为不利于国家独立与解放，进一步便可以将“我”理解成为是有害国家独立解放与建设的破坏分子。因此，大家最初不是没有“小我”，而是不敢有“小我”，他们只有融入到“大我”中，才能使自己处于一个安全地带，才能在无意识中获得一种参与国家事务的满足感与崇高感，以致最后将融入“大我”成为一种习惯，最终习惯于家庭、爱情、女性性别意识缺失的这种状态，这实际上是一种集体无意识的表现，而“样板戏”正是在这种具有时代特征的意识中完成的创排。因此“样板戏根本不可能涉及家庭、爱情等‘资产阶级’人性，只能表现‘重于泰山’的革命意识、民族意识和阶级意识。因为，在主流意识形态看来，文艺作品哪怕出现半点‘人性’的东西，都会妨碍它的‘询唤’功能”<sup>[106]</sup>，“样板戏”用阶级血统论取代人性论，工农兵的生活代替了万千世界，在此基础上剧中家庭、爱情、女性性别意识的缺失便不再难以理解，这种缺失也就造成了“样板戏”的“失真”。

总之，过度的领袖崇拜、阶级血统论与斗争哲学的过度运用以及“失真”的人性使观众游离于崇高之外，最重要的是“党政政治以其强烈的扩张和弥散性渗透到整个社会时，维系着崇高理想的宏大叙事，通常也被国家意识形态所垄断。”<sup>[107]</sup>因此，当崇高被过度革命化，意识形态化后便失去了它最本真、最原

始、最简单的那种审美体验，导致了崇高美学理念的空心化。

## 结语

在当下开放的历史语境中，“样板戏”面临着人们多元化的自主评价。本篇论文旨在立足当下审美评判标准，以五个经典京剧现代戏剧本为文本依据，为“样板戏”寻求一种较为全面、科学、历史的评价方法，即：“样板戏”通过京剧的艺术形式传达一种革命化的崇高美学理念。同时探求“样板戏”是如何巧妙运用京剧的艺术形式传达出其意识形态并在一定程度上使人在无意识中接受的，最为重要的便是通过“样板戏”的形式创新指导当下京剧艺术的发展。

“样板戏”一方面是时代的产物，另一方面又是京剧面临内在要求与外在环境的压力之下所做的“自我拯救”。“当社会结构秩序发生重大的调整与位移时，传统戏曲本身即具有在内在要求与外在环境的重力刺逼下，顺势锻造新鲜样态，呈现新鲜质素，继而拯救自身的可能性。”<sup>[108]</sup>这种“自我拯救”既有被迫性，又有自然的历史性。被迫性为特殊的历史环境给与它的政治压力，自然的历史性是指作为京剧改革这一历史环节中的一环，历史主体、历史主题、历史内容的不断变换继而对京剧发展提出时代性与现代化要求。“这里所言及的“现代化”并不完全等同于社会政治学意义上的现代进程，特指的是传统戏曲在现代社会启动过程中所展现出来的动态性的时代风貌、时代观念与时代品格”<sup>[109]</sup>，京剧革命的潜在的动力是革命文化的意识形态层面而不仅仅是艺术形式。在“样板戏”与政治的关系方面，正是由于政治的推进，才使得全国范围内掀起了戏曲改革的热潮，使得传统戏曲在现代生活的热潮中重焕活力，使得“样板戏”频繁活跃在戏曲舞台上十年之久，声名鹊起。当然，“样板戏”的生命力能够延续至今也归功于当年从事“样板戏”创作的艺术工作者在政治高压与艺术追求之间所进行的艰难复杂的博弈。

“革命‘样板戏’基本上与‘文革’相始终，它浸透了‘文革’的精神实质，其剧本创作、舞台演出、影片拍摄的构思设计与当时激进、狂热的政治氛围以及渴望通过政治献身获得灵魂救赎的民众之间有着精神上的彼此对应和同一性。”<sup>[110]</sup>正面人物通过“政治献身”获得了精神的救赎与成长，这种由中国共产党领导下的国家革命与建设所促成的个体精神成长，塑造的是集体中具有共性的“大我”，由于忽略了“小我”中个体本应具有的内心真实的情感，因而难以触及人

性深处的灵魂。革命化的“尽善尽美”恰好在一定程度上弥补了这一点，促成了崇高的革命审美体验。但由于政治意识形态的过度干预，造成了真、善、美中真实性的极端性缺失，从而导致了“样板戏”的“失真”。但是毋庸置疑的是，“样板戏”所采用的京剧艺术表现形式极为成熟，尤其是音乐唱腔的设计十分成功，在以“听戏”为京剧艺术欣赏的传统中无疑占据很大的优势，加之极具规范性、技巧性与观赏性的“做”与“打”，以及现代技术的综合利用所造成的审美快感在一定程度上消解了由“失真”带来的“逆反心理”与审美疲倦。这是“样板戏”运用京剧艺术形式传达美学理念并使人在无意识中接受的巧妙所在，也是当下人们依然能从“样板戏”并且能受到京剧艺术工作者的高度评价的真正的原因。

“样板戏”的形式十分成熟，它可为中国当下的京剧艺术尤其是革命现代戏的发展提供了宝贵的资源，京剧在继承传统与不断创新的结合中应该走向何处？这是“样板戏”留给世人的思考。在此，笔者认为京剧艺术的发展应该立足当下，用现代人的思维展现“真、善、美”，汲取“样板戏”的创作经验教训，将“真”置于“真、善、美”之首，在横向借鉴不同艺术形式之精华的同时立足传统，纵向继承中国传统京剧、“样板戏”的京剧艺术表现手法，为中国京剧寻找一条持续发展，不断创新之路。

第一，立足“求真”，将现代人的思维融入到京剧表演艺术中，讲求京剧的文学性。“样板戏”讲求“尽善尽美”，但由于意识形态的过度加入导致了崇高革命美学理念的“失真”。若没有“真”，“善”便成了“伪善”，“美”便成了“伪美”。传统京剧中不会过于讲求矛盾冲突，“样板戏”中更多的是讲求的阶级矛盾冲突，当下京剧的发展中应表现真实的“小我”，将“小我”从“大我”中分离出来，讲求真实的人性，展现细微真实的内心矛盾冲突。在“求真”的基础上，以现代人的视角关照现实，用现代人的思维网络戏曲结构，制造矛盾冲突，用京剧的形式展现当下人的生存困境与精神世界。同时，还可以通过将现代人的思维注入到古人身上，借古喻今，完成新编历史剧的改编创作，引起现代人的共鸣。正因为如此，无论传统京剧还是“样板戏”所崇尚的“大团圆”结局的惯性思维便更容易被打破，从而寻求一种更合理化的叙述表达方式，实现触动灵魂，启迪人生之效。

第二，横向借鉴不同艺术形式的精华，为京剧艺术发展提供源源不断的鲜活

血液。“样板戏”在创作过程中借鉴了电影、话剧、芭蕾舞剧、西方交响乐的艺术表现形式，都取得了卓有成效的成果，为京剧艺术发展提供了丰富的借鉴资源。京剧是一门综合性的艺术，歌唱、表演、话剧、杂技、美术、服装等艺术形式都能从中汲取艺术的养分，为我所用，实现自身发展。然而，京剧艺术在今天若想实现自身的更大的发展，必须进行大胆的尝试，在中西方优秀的艺术形式中寻找新的突破。当前京剧的创作已经进行了不断地探索，比如借鉴话剧的表现手法，在同一舞台中通过特效形成两个或多个表现空间，实现人物之间内心冲突的交锋，增强戏剧表现效果；又如将西方名著改编成中国的京剧，上海京剧院创排的《圣母院》便由雨果的《巴黎圣母院》改编而来，这一改编不仅仅是将小说的艺术形式转化为京剧，更重要的是将具有浓郁的西方文化色彩的故事用中国传统京剧唱、念、做、打表现出来，在造型、舞美、服装等方面实现统一。《圣母院》都做了大胆的尝试，同时运用了当下京剧创作中十分流行的京剧交响乐，取得了很好的效果，这些艺术实践都是为京剧的未来发展探路。

第三，纵向吸收传统京剧与“样板戏”已有的艺术成果。横向借鉴多种艺术门类的同时依然要遵守京剧传统。“样板戏”之所以“像”京剧是因为并没有脱离京剧的传统，在京剧节奏性、虚拟性、程式性的基础上进行了创新。当下京剧的发展依然不能脱离京剧的“根本”。在2000年左右极为盛行的“大型古装京剧”“大型现代京剧”“大型新编历史京剧”“大型清装京剧”等等的创作便是陷入了当时中国所流行的“大制作”漩涡中。京剧的“大制作”便是投入巨资设置富丽堂皇的舞美，邀请全国知名京剧演员表演。京剧舞台所讲求的虚拟性、写意性被置于舞台一侧的繁茂的大树或铺满整个舞台后侧的皇宫城墙所打破，舞台上几个龙套便能表示的千军万马被浩浩荡荡的“士兵”取代，演员布满整个舞台。既破坏了京剧虚拟性、假定性、程式性特征，又造成了人力、物力、财力的极大浪费，并未对京剧的创新与发展提供有效的借鉴。不过令人欣喜的是，在经历了过去几年的“狂热”后，近些年京剧的创排开始注重了对于京剧传统的回归。如何在京剧作品的创排中融合京剧传统、借鉴东西方不同优秀的艺术形式，将真实复杂、细腻精微的人性表现出来，仍是京剧创作努力的方向。

本篇论文是对于“样板戏”阶段性的成果研究，然而，“样板戏”依然还有很大的探索空间。对于已有的研究成果，研究者应该有敢于否定与自我否定的勇

气，以继续探索研究“样板戏”的不同方法的可能性。笔者也力求以“样板戏”为切入口，由此继续探索中国戏曲现代化改革的路程。

## 注 释

- [1] 赵宪章：《形式美学与文学形式研究》，《中南大学学报》（社会科学版），2005年第11卷第2期，第164页。
- [2] 马少波、张力辉、陶熊、曾白融：《中国京剧史》，中国戏剧出版社，1999年9月版，第364页。
- [3] 阿甲：《谈谈京剧艺术的基本特点及其相互关系——为了研究现代京剧的改革》，《文艺研究》，1981年第6期，第21页。
- [4] 刘云燕：《现代京剧“样板戏”旦角唱腔音乐研究》，中央音乐学院出版社，2006年1月版，第50页。
- [5] 李松：《“样板戏”：编年与史实》，中央编辑出版社，2012年6月版，第14页。
- [6] 李松：《“样板戏”：编年与史实》，中央编辑出版社，2012年6月版，第16页。
- [7] 李松：《“样板戏”：编年与史实》，中央编辑出版社，2012年6月版，第27页。
- [8] 李松：《“样板戏”：编年与史实》，中央编辑出版社，2012年6月版，第32页。
- [9] 张庚：《当代中国戏曲》，当代中国出版社，1994年版，第56页。
- [10] 李松：《“样板戏”：编年与史实》，中央编辑出版社，2012年6月版，第120页。
- [11] 李松：《“样板戏”：编年与史实》，中央编辑出版社，2012年6月版，第222—223页。
- [12] 李松：《“样板戏”：编年与史实》，中央编辑出版社，2012年6月版，第302—303页。
- [13] 谢柏梁：《中国当代戏曲文学史》，高等教育出版社，2006年7月版，第16—17页。
- [14] 赵宪章：《形式美学：中国与西方》，《文史哲》，1997年第4期，第37—38页。
- [15] 赵宪章：《形式美学：中国与西方》，《文史哲》，1997年第4期，第39页。
- [16] 汪正龙：《西方形式美学问题研究》，黑龙江人民出版社，2007年版，第23页。
- [17] 汪正龙：《西方形式美学问题研究》，黑龙江人民出版社，2007年版，第26页。
- [18] 阿甲：《戏曲艺术最高的美学原则——戏曲程式的间离性和传神的幻觉感的结合》，《阿甲戏剧论集》（上册），中国戏剧出版社，2005年1月版，第427页。
- [19] 张闳：《乌托邦文学狂欢 1966——1976》，广东教育出版社，2009年12月版，第88页。
- [20] 李伟著：《20世纪戏曲改革的三大范式》，中华书局，2014年7月版，第16页。
- [21] 李伟著：《20世纪戏曲改革的三大范式》，中华书局，2014年7月版，第14页。
- [22] 李伟著：《20世纪戏曲改革的三大范式》，中华书局，2014年7月版，第21页。
- [23] 李松编著：《“样板戏”：编年与史实》，中央编辑出版社，2012年6月版，第25页。
- [24] 阿甲：《谈戏曲表现现代生活》，《阿甲戏剧论集》（上册），中国戏剧出版社，2005

年1月版，第164页。

[25] 朱文相：《戏曲表导演论集——朱文相自选》，中华书局，2008年4月版，第400页。

[26] 张庚、郭汉城：《中国戏曲通论》，上海文艺出版社，1989年9月版，第148页。

[27] 胡爱民：《台词——表演中台词阐释的艺术》，中国电影出版社，2010年12月版，第150页。

[28] 沈国凡：《〈红灯记〉的台前幕后》，当代中国出版社，2009年4月版，第118页。

[29] 《革命样板戏剧本汇编 红灯记》（第一集），人民文学出版社，1974年12月版，第103—104页。

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

[31] 张庚、郭汉城：《中国戏曲通论》，上海文艺出版社，1989年9月版，第153页。

[32] 阿坚：《革命现代京剧 磐石湾》，《人民文学》，1976年第1期，第22页。

[33] 阿坚：《革命现代京剧 磐石湾》，《人民文学》，1976年第1期，第22页。

[34] 阿坚：《革命现代京剧 磐石湾》，《人民文学》，1976年第1期，第23页。

[35] 阿坚：《革命现代京剧 磐石湾》，《人民文学》，1976年第1期，第24页。

[36] 隗芾、詹慕陶、闻起：《戏曲美学论文集》，中国戏剧出版社，1984年9月版，第23页。

[37] 《革命样板戏剧本汇编 杜鹃山》（第一集），人民文学出版社，1974年12月版，第611页。

[38] 《革命样板戏剧本汇编 杜鹃山》（第一集），人民文学出版社，1974年12月版，第620页。

[39] 《革命样板戏剧本汇编 杜鹃山》（第一集），人民文学出版社，1974年12月版，第627页。

[40] 《革命样板戏剧本汇编 杜鹃山》（第一集），人民文学出版社，1974年12月版，第641页。

[41] 《革命样板戏剧本汇编 杜鹃山》（第一集），人民文学出版社，1974年12月版，第649页。

[42] 《革命样板戏剧本汇编 杜鹃山》（第一集），人民文学出版社，1974年12月版，第669页。

[43] 《革命样板戏剧本汇编 杜鹃山》（第一集），人民文学出版社，1974年12月版，第676页。

[44] 《革命样板戏剧本汇编 杜鹃山》（第一集），人民文学出版社，1974年12月版，第682页。

- [45] 《革命样板戏剧本汇编 杜鹃山》（第一集），人民文学出版社，1974年12月版，第697页。
- [46] 《革命样板戏剧本汇编 杜鹃山》（第一集），人民文学出版社，1974年12月版，第663—664页。
- [47] 张庚、郭汉城：《中国戏曲通论》，上海文艺出版社，1989年9月版，第161页。
- [48] 阿坚：《革命现代京剧 磐石湾》，《人民文学》，1976年第1期，第13页。
- [49] 《革命样板戏剧本汇编 智取威虎山》（第一集），人民文学出版社，1974年12月版，第32页。
- [50] 焦菊隐：《古老艺术的青春——京剧现代戏观摩学习笔记》，《戏剧报》，1964年第6期，第43页。
- [51] 张庚、郭汉城：《中国戏曲通论》，上海文艺出版社，1989年9月版，第678页。
- [52] 李松编著：《“样板戏”：编年与史实》，中央编辑出版社，2012年6月版，第201页。
- [53] 李松编著：《“样板戏”：编年与史实》，中央编辑出版社，2012年6月版，第162页。
- [54] 戴嘉枋：《论京剧“样板戏”的音乐改革(上)》，黄钟（中国·武汉音乐学院学报），2002年第3期，第55页。
- [55] 张君秋：《张君秋戏剧散论》，中国戏剧出版社，1983年6月版，第133页。
- [56] 阿坚：《革命现代京剧 磐石湾》，《人民文学》，1976年第1期，第19页。
- [57] 阿坚：《革命现代京剧 磐石湾》，《人民文学》，1976年第1期，第20页。
- [58] 阿坚：《革命现代京剧 磐石湾》，《人民文学》，1976年第1期，第37页。
- [59] 阿坚：《革命现代京剧 磐石湾》，《人民文学》，1976年第1期，第38页。
- [60] 阿甲：《谈戏曲表现现代生活》，《阿甲戏剧论集》（上册），中国戏剧出版社，2005年1月版，第161页。
- [61] 李松编著：《“样板戏”：编年与史实》，中央编辑出版社，2012年6月版，第301页。
- [62] 赵宪章：《形式美学与文学形式研究》，《中南大学学报》（社会科学版），2005年4月，第11卷第2期，第164页。
- [63] 李伟著：《20世纪戏曲改革的三大范式》，中华书局，2014年7月版，第22页。
- [64] 阎立峰：《“京剧姓京”与“新程式”——对样板戏的深层解读第》，《上海戏剧学院学报》，2004年第3期，第39页。
- [65] 阎立峰：《“京剧姓京”与“新程式”——对样板戏的深层解读第》，《上海戏剧学院学报》，2004年第3期，第37页。
- [66] 阿甲：《谈戏曲表现现代生活》，《阿甲戏剧论集》，中国戏剧出版社，2005年1月版，第157页。
- [67] 阿甲：《戏曲艺术最高的美学原则——戏曲程式的间离性与传神的幻觉感的结合》，《阿

- 甲戏剧论集》，中国戏剧出版社，2005年1月版，第431页。
- [68] 阿甲：《戏曲艺术最高的美学原则——戏曲程式的间离性与传神的幻觉感的结合》，《阿甲戏剧论集》，中国戏剧出版社，2005年1月版，第432页。
- [69] 《革命样板戏剧本汇编 智取威虎山》（第一集），人民文学出版社，1974年12月版，第62—63页。
- [70] 《革命样板戏剧本汇编 杜鹃山》（第一集），人民文学出版社，1974年12月版，第676页。
- [71] 阎立峰：《“京剧姓京”与“新程式”——对样板戏的深层解读》，《上海戏剧学院学报》，2004年第3期，第39页。
- [72] 阿甲：《伟大的时代必然产生崭新的戏曲——论戏曲艺术革新的几个基本问题》，《阿甲戏剧论集》（上册），中国戏剧出版社，2005年1月版，第200页。
- [73] 李松：《“样板戏”：编年与史实》，中央编辑出版社，2012年6月版，第213页。
- [74] 欧阳孟强：《康德“崇高”美学思想研究》，2013年安徽大学硕士毕业论文，第28页。
- [75] 金浪：《审美想象的政治局限——略论崇高美学的两种模式》，《文艺理论研究》，2011年3期，第130页。
- [76] （古罗马）朗吉努斯，（古希腊）亚里士多德，（古罗马）贺拉斯著，马文婷、宫雪译：《论崇高》，《美学三论》，光明日报出版社，2009年7月版，第14—15页。
- [77] 党岱、杨丽：《中国民族音乐中的崇高美》，《文教资料》，2007年25期，第87页。
- [78] 施昌东：《“美”的探索》，上海文艺出版社，1980年版，第65页。
- [79] （美）王斑著，孟祥春译：《历史的崇高形象——二十世纪中国的美学与政治》，上海三联书店，2008年3月版，第134页。
- [80] （美）王斑著，孟祥春译：《历史的崇高形象——二十世纪中国的美学与政治》，上海三联书店，2008年3月版，第162页。
- [81] （美）王斑著，孟祥春译：《历史的崇高形象——二十世纪中国的美学与政治》，上海三联书店，2008年3月版，第190页。
- [82] 李松编著：《“样板戏”：编年与史实》，中央编辑出版社，2012年6月版，第372页。
- [83] 李松编著：《“样板戏”：编年与史实》，中央编辑出版社，2012年6月版，第372页。
- [84] 《革命样板戏剧本汇编 红灯记》（第一集），人民文学出版社，1974年12月版，第82页。
- [85] 《革命样板戏剧本汇编 红灯记》（第一集），人民文学出版社，1974年12月版，第106页。
- [86] 《革命样板戏剧本汇编 红灯记》（第一集），人民文学出版社，1974年12月版，第119页。

- [87] 《革命样板戏剧本汇编 沙家浜》（第一集），人民文学出版社，1974年12月版，第198页。
- [88] 阿甲：《戏剧审美心理及其他——在全国话剧会议上的发言》《阿甲戏剧论集》（上册），中国戏剧出版社，2005年1月版，第330页。
- [89] 《革命样板戏剧本汇编 红灯记》（第一集），人民文学出版社，1974年12月版，第119页。
- [90] 《革命样板戏剧本汇编 红灯记》（第一集），人民文学出版社，1974年12月版，第123页。
- [91] 戴嘉枋：《论京剧“样板戏”的音乐改革(上)》，黄钟（中国武汉音乐学院学报），2002年第3期，第59—60页。
- [92] 《革命样板戏剧本汇编 智取威虎山》（第一集），人民文学出版社，1974年12月版，第54页。
- [93] （古罗马）朗吉努斯，（古希腊）亚里士多德，（古罗马）贺拉斯著，马文婷、宫雪译：《论崇高》，《美学三论》，光明日报出版社，2009年7月版，第37页。
- [94] （古罗马）朗吉努斯，（古希腊）亚里士多德，（古罗马）贺拉斯著，马文婷、宫雪译：《论崇高》，《美学三论》，光明日报出版社，2009年7月版，第55页。
- [95] （德）康德著，何兆武译：《论优美感和崇高感》，商务印书馆，2001年版，第7页。
- [96] 李松编著：《“样板戏”的领袖崇拜》，长江师范学院学报，2008年第2期，第83—84页。
- [97] 《革命样板戏剧本汇编 智取威虎山》（第一集），人民文学出版社，1974年12月版，第18页。
- [98] 《革命样板戏剧本汇编 沙家浜》（第一集），人民文学出版社，1974年12月版，第170页。
- [99] 《革命样板戏剧本汇编 沙家浜》（第一集），人民文学出版社，1974年12月版，第178页。
- [100] 李松编著：《“样板戏”的领袖崇拜》，长江师范学院学报，2008年第2期，第81页。
- [101] 张闳：《乌托邦文学狂欢：1966—1976》，广东教育出版社，2009年版，第104页。
- [102] 李伟：《20世纪戏曲改革的三大范式》，中华书局，2014年7月版，第267页。
- [103] 李伟：《20世纪戏曲改革的三大范式》，中华书局，2014年7月版，第268页。
- [104] 《革命样板戏剧本汇编 红灯记》（第一集），人民文学出版社，1974年12月版，第106页。
- [105] 陈吉德：《样板戏：女性意识的迷失与遮蔽》，上海戏剧，2001年第9期，第27页。
- [106] 陈吉德：《样板戏：女性意识的迷失与遮蔽》，上海戏剧，2001年第9期，第27页。

- [107] 张炼红：《历练精魂：新中国戏曲改造考论》，上海人民出版社，2013年版，第33页。
- [108] 惠雁冰：《革命样板戏研究》，2009年兰州大学博士毕业论文，第15—16页。
- [109] 惠雁冰：《革命样板戏研究》，2009年兰州大学博士毕业论文，第17页。
- [110] 李松：《“样板戏”的领袖崇拜》，长江师范学院学报，2008年第2期，第83页。

## 参考文献

### 一、学术著作类

- [1] 隗芾、詹慕陶、闻起选编. 戏曲美学论文集[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1984.
- [2] 李松. “样板戏”编年与史实[M]. 北京: 中央编译出版社, 2012.
- [3] 张丽军. “样板戏”在乡土中国的接受美学研究[M]. 北京: 人民出版社, 2014.
- [4] 丁景唐主编. 中国新文学大系 1949—1976 第十九集 史料·索引卷一[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1997.
- [5] 汪正龙. 西方形式美学问题研究[M]. 哈尔滨: 黑龙江人民出版社, 2007.
- [6] 阿甲著, 李春熹编选. 阿甲戏剧论集(上)[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2005.
- [7] 阿甲著, 李春熹编选. 阿甲戏剧论集(下)[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2005.
- [8] 翁偶虹. 翁偶虹文集·论文卷[M]. 天津: 百花文艺出版社, 2013.
- [9] 张君秋. 张君秋戏剧散论[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1983.
- [10] 汪人元. 京剧“样板戏”音乐论纲[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2004.
- [11] 张庚、郭汉城主编, 何为副主编. 中国戏曲通论[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1989.
- [12] 李伟. 20世纪戏曲改革的三大范式[M]. 北京: 中华书局, 2014.
- [13] 刘琦. 京剧形式特征[M]. 天津: 天津古籍出版社, 2003.
- [14] 吕效平. 戏曲本质论[M]. 南京: 南京大学出版社, 2003.
- [15] 胡爱民. 台词(表演中台词阐释的艺术)[M]. 北京: 中国电影出版社, 2010.
- [16] 沈国凡. 《红灯记》的台前幕后[M]. 北京: 当代中国出版社, 2009.
- [17] 徐城北. 中国京剧小史[M]. 北京: 学习出版社, 2011.
- [18] 戴嘉枋. 样板戏的风风雨雨——江青·样板戏及内幕[M]. 北京: 知识出版社, 1995.
- [19] 梁燕主编. 齐如山文集[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 2010.
- [20] (德) 康德著, 曹俊峰译. 美, 以及美的反思[M]. 北京: 金城出版社, 2013.
- [21] 师永刚、张凡编著. 样板戏史记[M]. 北京: 作家出版社, 2009.
- [22] 姚丹. “革命中国”的通俗表征与主体建构: 《林海雪原》及其衍生文本考察[M]. 北京: 北京大学出版社, 2011.
- [23] (美) 罗斯·特里尔著, 张宁等译. 江青正传[M]. 北京: 世界知识出版, 1988.

- [24]孔庆东. 红色娘子军·中国戏剧发展纵论[M]. 北京: 中华书局, 2014.
- [25]赵锡淮. 新时期优秀戏曲剧目研究[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2014.
- [26]朱恒夫. 城市化进程中戏曲传承与发展研究[M]. 上海: 上海人民出版社, 2013.
- [27]余秋雨. 观众心理学[M]. 北京: 现代出版社. 2012
- [28]毛时安、蔺永钧主编. 传承与发展·第四节中国京剧艺术节研讨会论文集[M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 2005.
- [29]北京市艺术研究所、上海艺术研究所组织编著. 中国京剧史[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1999.
- [30]张炼红. 历练精魂: 新中国戏曲改造考论[M]. 上海: 上海人民出版社, 2013.
- [31](美)王斑著, 孟祥春译. 历史的崇高形象——二十世纪中国的美学与政治[M]. 上海: 上海三联书店, 2008.
- [32]谢柏梁. 中国当代戏曲文学史[M]. 北京: 高等教育出版社, 2006.

## 二、期刊论文类

- [1]王锤陵. 粗暴与保守之争及其合题: 京剧革命一样板戏行兴起的历史逻辑及其得失考察[J]. 学术月刊, 2002, 10.
- [2]刘忠. “样板戏”文学的审美效应与乌托邦文化[J]. 青海社会科学, 2004, 3.
- [3]祝克懿. 论“样板戏”话语中僵化雷同的模式话语[J]. 阳信师范学院学报(哲学社会科学版), 2002, 4.
- [4]惠雁冰. “样板戏”研究亟待整体性的视野——论当前“样板戏”研究倾向的理性反思[J]. 人文杂志, 2008, 1.
- [5]吴功正. 观众心理与戏曲审美建构[J]. 河北师范大学学报(哲学社会科学版), 2005, 4.
- [6]王保华. 音乐的崇高美与优美的特质分析[J]. 温州大学学报, 1999, 4.
- [7]杨健. 从“革命现代京剧”看传统京剧的转型[J]. 戏剧(中国戏剧学院学报), 2003, 3.
- [8]邓文华. 意识形态视野下的“样板戏”研究[J]. 艺苑, 2015, 2.
- [9]戴嘉枋. 论京剧“样板戏”的音乐改革(上)[J]. 黄钟(中国. 武汉音乐学院学报), 2002, 3.

- [10]戴嘉枋.论京剧“样板戏”的音乐改革(下)[J].黄钟(中国.武汉音乐学院学报),2002,4.
- [11]胡玫.革命样板戏:叙事的符号化[J].长江师范学院学报,2008,2.
- [12]张闳.“样板戏”的舞台艺术风格及其美学逻辑[J].南京理工大学学报(社会科学版),2010,1.
- [13]李松.如何理解“样板戏”的创作方法——与张闳先生商榷[J].长江学术,2011,3.
- [14]李松.“样板戏”观众的角色认同[J].艺术学界,2011,1.
- [15]刘艳.“样板戏”观众与乌托邦文化[J].艺术百家,1996,3.
- [16]董健、丁帆、王彬彬.关于中国当代文学史研究的思考[J].天津社会科学,2006,1.
- [17]傅瑾.样板戏现象评议[J].大舞台,2002,3.
- [18]李莉.我所知道的京剧改革[J].党史博览,2007,9.
- [19]汪人元.失败的模式——“样板戏”音乐评析[J].戏曲艺术,1997,2.
- [20]张诗扬、王进.京剧样板戏的美学思潮与传播[J].乐府新声(沈阳音乐学院学报),2014,2.
- [21]于会泳.关于京剧现代戏音乐的若干问题(上)[J].上海戏剧,1964,6.
- [22]于会泳.关于京剧现代戏音乐的若干问题(下)[J].上海戏剧,1964,7.

### 三、学位论文类

- [1]惠雁冰.“革命样板戏”研究[D].兰州:兰州大学,2009年.
- [2]赵申.文革“样板戏”研究[D].南昌:江西师范大学,2012年.
- [3]陈倩.样板戏的改编与流变[D].济南:山东大学,2012年.
- [4]王晓芳.从样板戏到样板戏电影[D].福州:福建师范大学,2002年.

## 攻读硕士研究生期间发表的论文

- 1、《生命之花幽然开放》，《当代小说》，2013年12月，第23期，独立作者。
- 2、《当代乡土中国的“心灵史”——梁鸿“梁庄”系列作品对谈录》，《汉语言文学研究》，2014年8月，第5卷第3期，参与作者。
- 3、《一梦十年〈李清照〉的经典价值》，《大众日报》，2014年10月31日，第77卷第26102期，第一作者。
- 4、《如何抵挡命运的激流》，《当代小说》，2014年11月，第21期，独立作者。
- 5、《一幅追忆遥远的农村生活画卷——浅析〈张长森文学作品集〉》，《山东文学》，2015年4月，第4期，第一作者。
- 6、《挣扎在暮色中的灵魂》，《当代小说》，2015年11月，第11期，第一作者。

## 致谢

三年的研究生时光匆匆而过，毕业的日子越来越近了，回想三年的研究生时光，心中充满温暖。想说的话太多，若凝结成两个字，那便是感谢。

首先，感谢我的恩师张丽军教授，随着自己的不断成长，我越来越懂得张老师在每个学生身上的付出。在我论文开题前夕，选题迟迟未定，张老师为此失眠；构思框架期间，我的进展十分缓慢，不免心生焦虑。张老师着急，把我叫到操场讨论论文，我们边散步边聊，氛围甚是轻松，自此论文思路竟逐渐打开；在论文写作后期，有一天，我猛然领悟到张老师让我站在京剧百年现代化改革的长河中去研究“样板戏”的用意，明白了他思考问题的高度与深度，懂得他所说的做学问要有“情怀”的含义。因此，整个论文的写作过程也是一个不断认识自我的过程。无论时光走多远，老师的教诲与鼓励定会让我受用终生。

其次，我要感谢我的另一位恩师——济南市京剧院的李青老师。与李青老师相识已经是第七个年头，我们是师生，是朋友，是母女，有时还像姐妹。是她肯定我，鼓励我，心疼我，批评我，不放弃我，看我哭，见我笑。如果我是一棵树，她便是那个不断为我修剪枝丫的人，我的生命也因此疼痛中慢慢成长。是她提醒我不要患得患失，不能随波逐流，告诉我吃亏是福，心存阳光，认真做每一件事，永远保持一颗感恩之心，永远相信爱，相信真、善、美。在论文准备期间，她陪我一起看“样板戏”，边看边讲解，有时一晃便到深夜；她教我学唱传统戏、“样板戏”，让我体会其中的不同；她带我去听她上课，让我练习京剧的身训、基本功，因为这样我才能对京剧有更为真实的体验，所有这些都对我写论文产生了莫大的帮助。每当论文思路不通时，她的点拨总会让我茅塞顿开。

再次要感谢文学院中国现当代文学专业所有的老师，是老师们的辛劳付出让我们有了一个引以为荣的学术氛围。魏建老师严谨而又充满质疑的治学态度让我备受启发；还有一直为我们默默付出的刘子凌老师，论文最后修改阶段刘老师不顾辛劳，百忙之中帮我修改论文，真是不胜感激；感谢吕周聚老师、贾振勇老师在论文开题时给予我宝贵的指导意见；感谢王万森老师、李掖平老师、李宗刚老师、房伟老师、王寰鹏老师、周志雄老师、陈夫龙老师、顾广梅老师、孙桂荣老师，每位老师风格不一，使研究生期间的课堂五彩缤纷。还要感谢我的两位同门，有求必应的关建华和温柔内秀的胜英，我们一起度过了三年美好的青春时光，怀

念我们一起夜爬千佛山，一起吃饭，一起讨论，一起唱歌的日子，感谢我们彼此之间的真诚相待，有你们真好；还有吴辰师哥、金星师哥三年以来的照应以及在论文修改阶段的鼎力相助；感谢我的师妹亚儒、张敏、海丽、君君、美华、师弟大鹏，因为有你们，我们的大家庭才会活力四射；感谢我的舍友文杰、李丽、雅卉，感谢你们的友谊与情谊。

最后我要感谢我的亲人，感谢父母二十多年的养育之恩，感谢妹妹，你的懂事有时让我自愧不如。感谢你们对我的信任，是你们用的质朴的言语告诉我在面临困难时要坚持。

感恩生活，我会努力，不忘初心，回报所有爱我的人。

何泓阳

2016年6月