

样板戏：一种革命叙事象征的类宗教

周冰

(浙江大学中文系, 浙江杭州, 310028)

摘要: 在文本分析的基础上, 把样板戏看做是一种具有高度象征意义的符号系统。通过神圣的确立、仪式与仪式意义和集体表象的纯粹等三方面的论述, 得出样板戏实际上是一种革命叙事象征类宗教的结论。

关键词: 样板戏; 革命象征; 类宗教

中图分类号: I207.3

文献标识码: A

文章编号: 1672-3104(2008)05-0706-05

中国革命所处的特殊历史文化语境决定了其伴生物革命文艺从一开始就肩负着一定的政治实用功能。无论是早期的左翼文艺思潮、延安革命文艺, 还是十七年文艺, 皆是如此。而文革中的样板戏更是在意识形态话语的强力介入和支配下把这种功用性发展到了极致, 使京剧现代戏成了“革命的样板戏”, 成了文革的象征。文革意识形态的强力介入和支配加上京剧程式化与写意的象征性使得样板戏成了一个具有高度象征的符号系统, 昭示着一种革命的意义与超越。然而自20世纪80年代思想解禁以来, 学界对样板戏的研究多援引社会学、叙事学、符号学、现代性理论等方法, 却对样板戏叙事中所蕴含的象征以及象征手法的运用关注不够。在笔者看来, 象征在样板戏中起着极其重要的功用, 其构成了样板戏存在的根基, 样板戏正是通过象征来实现其革命意识形态对叙事的介入和支配的。缘于此, 本文拟从象征的角度对样板戏进行一种新的思考, 以期引起学术界的有益探讨。

一、神圣的确立

在艺术表现上, 样板戏与其他革命文艺一样, 以革命叙事的方式, 通过展现革命生活、刻画革命人物、表达革命理想等途径来构建自身的艺术世界。然而, 作为被文革意识形态介入与支配而有着一定话语霸权的样板戏, 显然呈现出了与早期革命文艺不同的特性, 这种特性首要表现在其借助革命叙事所构建的神圣革命世界上。

在这样一个神圣的世界, 一切围绕着革命展开。

文革时期的一篇社论写道:“革命样板戏以党的基本路线为指导思想, 深刻地反映了半个世纪以来, 中国的无产阶级和广大人民群众在中国共产党领导下进行的艰苦卓绝的武装夺取政权的斗争生活, 和无产阶级专政下继续革命的斗争生活, 为我们展现了一幅雄伟壮丽的中国革命的历史画卷。”^[1]众多样板戏的叙事主题就是革命斗争, 没有革命斗争, 样板戏的叙事也将随之瓦解。以革命斗争为中心, 凌驾于革命之上的隐身者毛主席和党构成神圣的一极, 革命英雄、普通人和世俗恶构成现实的一极。

在神圣的一极, 作为革命斗争的直接倡导者, 毛主席和党的形象虽然没有演化为具体的人物出现, 但我们随处可拎出“毛主席教导我们”“在毛主席的教导下”“毛泽东思想”“党的决定”“跟共产党走”“党恩”等革命话语。革命斗争实际上被他们赋予着意义, 革命斗争的存在是由于他们的存在, 革命斗争的持续是由他们左右着的。他们潜藏于革命宏大叙事的背后, 控制着革命叙事的展开, 左右着整个样板戏。从某种程度上说, 毛主席和党被神化, 获得了绝对的神圣性存在, 成为一种永恒。他们是样板戏所构之神^[2], 是一种不在场的在场, 已成为意识形态话语介入革命叙事中的一种象征。以他们为始基所赋予的革命斗争也由此突出而演化为一种理念并成了人们膜拜并为之奋斗的事业, 从而也具有了神圣性。

在现实的一极, 革命作为理念转化为行动并进入叙事, 成为样板戏基本的叙事模式。样板戏讲述的是革命英雄带领普通人与世俗恶斗争的故事。这样的革命英雄可以是男如杨子荣、洪长青、李玉和、赵勇刚

等，也可以是女如方海珍、江水英、柯湘等。他们在毛泽东思想和党的指引下，向普通群众宣扬神圣的革命理念，宣扬斗争的方针与策略，并且以自己的行动作为表率，启发、诱导、引导诸如韩小强、李铁梅、吴琼花、李志田等接受革命的圣义，并消灭世俗以座山雕、鸠山、南霸天、钱守维、黑头鲨、裘二能、黄国忠等为代表的丑恶势力，拯救人民于水火之中。在叙事的过程中，为了强化革命作为理念的神圣性，革命的标志性事件、情景诸如诉苦、战斗、审讯、刑场、胜利等场合被刻意地放大。以《红灯记》为例，在“赴宴斗鸠山”一场，李玉和是一个被“宰割”的对象，气势应该比较弱才对，但是恰恰相反，李玉和以极强的气势压过敌人。李玉和慷慨激昂怒叱道：“屈膝投降真劣种，贪生怕死可怜虫……到头来人民定要审判你，变节投降罪难容”，以“革命正气”使叛徒王连举“心惊胆颤，躲到鸠山背后”。再如“刑场斗争”一场中，当李玉和要被押去受刑的时候，李玉和始终昂然挺立，人之将死，按常理至少应该有些许伤感，但是李玉和却以“惊天动地的气概”怒斥敌人“中国人民，中国共产党是杀不完的！我要你仔细想一想你们可怕的下场”，以至让鸠山发出“太可怕了”的呼声，并且李玉和在就义时高呼“打倒日本帝国主义！中国共产党万岁！毛主席万岁！”在正反两面的对比中，通过对李玉和言、行的放大，表现出他在“革命的武装”下视死如归的品质，一个具有坚定革命意志，精神压倒肉体、向死而在的英雄形象李玉和被凸现出来，而支撑起李玉和肉体的则是对革命、对毛主席和党的膜拜。

样板戏中充斥着大量相类的象征性、富有意义的场景，从浅层次来说，这样的场景加强了对英雄形象的塑造，从深层次则是对革命、毛主席和党神圣的凸现，实现的是现实向神圣的靠拢。正如彼得·布鲁克在论述“神圣戏剧”的概念时指出的：“在这种戏剧中，引人注目的中心人物通过最接近于神圣的东西的那些形式表达思想。”^[3]革命作为一种理念的凸现使得革命英雄主体地位削弱而表现出客体的特征。不是革命英雄掌握了革命，而是革命选择和掌握了革命英雄，革命英雄已成了神圣革命的律令与意义的传声筒。革命英雄与样板戏中其他象征性的抽象人物“普通人”“世俗的恶”一样都成了彰显革命神圣的一种手段。对革命英雄而言，世俗的姓名、性别、死亡与否已不再重要，重要的是他们身上折射出来的革命斗争精神。无论是哪一位英雄，他们的欲望、肉体都被消解了，他们褪掉了世俗的肉身，表现出一种革命“精神纯化”，

精神意志在革命的挤压下也成了一种“浩然正气”。他们已不是站在世俗的大地上，不是作为一个个体而存在，而是作为一个集体的人，作为一个应革命而生的抽象的人而存在。正如《红色娘子军》中洪常青临刑时喊出的：“我为你而生，为你而战，我为你闯刀山踏火海壮志如钢生命不息，战斗不止，永远冲锋向前方！冲锋向前方！”他们站在半空中被普通人仰望，他们已成为一种空洞的符号能指，成为神圣革命与毛主席和党在人间的象征。

被毛主席和党所赋予的神圣革命，经由革命英雄的经营，必然是以胜利的神话而结束。于是在样板戏的结尾，一幅神圣革命胜利的象征图景被确立：众革命者齐“亮相”，“霞光万丈，光芒万丈”（《红灯记·胜利前进》）、“一轮红日，冉冉升起”“朝辉灿烂”（《海港·海港早晨》）、“杜鹃花和红旗相映生辉”（《杜鹃山·漫卷红旗》）……

二、仪式与仪式意义

通过以上的分析，我们看到样板戏最终确立的是一幅象征性的神圣胜利革命图景。在确立神圣图景的过程中，样板戏中的“英雄”“普通人”和“世俗的恶”在接触革命后，都是向着毛主席和党靠近的，他们都笼罩在“神”的光环之下。不同的只是靠近的方式，英雄被剔除掉世俗性而表现精神的纯化，普通群众则受到教育、引导、诱导，世俗的恶则被神圣瓦解和消灭。从一定程度上看，正如弗雷泽《金枝》中所提出的“接触律”一样，与神圣革命的“接触”使他们深受革命的影响，存在状态也随之改变。在样板戏的叙事中，这种接触是通过戏剧舞台表演的方式进行的。然而作为戏剧原本是由巫术仪式发展而来的，戏剧舞台表演与原始宗教的仪式具有本质的相通性，由此也使得样板戏叙事中这种“接触”演化为一种仪式，昭示着一种仪式意义。

理查德·谢克纳指出：“仪式最基本的定义就是一种经常反复的活动，这活动具有一定象征意义。”^[4]仪式是一种具有高度象征的行为方式，通过这些行为方式的反复来达到一定的目的。由此从抽象的角度来观样板戏，我们看到样板戏中主要人物在与神圣革命接触后，一般都表现出三种具有象征性的行为方式：献身、成长、受惩。样板戏通过对这些象征行为方式的反复，生产出了献祭仪式、成长仪式、受惩仪式，并以此来强化神圣革命图景的构建。

首先，我们来看献祭仪式。在样板戏中，革命者

在接触革命事业的过程中,将其视为神圣膜拜的事件。为了完成这种神圣的革命事业,他们可以抛头颅,洒热血,在他们身上充满着一种宗教的狂热。他们以信仰者与行动者的角色演化为革命的献身者,以自我的言行书写着一种革命的献祭。以《智取威虎山》为例,为了完成神圣的“清除匪患”的革命任务,杨子荣“明知征途有艰险”,但是“越是艰险越往前”。他凭着“三个有利条件”,尤其是“对毛主席和党的赤胆忠心”,主动请战,巧扮土匪,打虎上山,深入匪穴,最终里应外合完成“清除匪患”的任务。在执行革命任务的过程中,杨子荣时刻面临着生命危险,尤其是在“会师百鸡宴”场景中,由于栾平的脱逃,两人对质于匪厅,几欲身死。通过这样的标志性场景,一个视革命为己任,充满献祭色彩的革命英雄被塑造出来。而杨子荣也通过对革命任务的达成完成了“神圣的降临”,获得了一种新生,为下一次献祭做好了准备。其他如《红灯记》中李玉和为保守密电码的杀身成仁,《红色娘子军》洪常青乔装改扮深入虎穴,《龙江颂》江水英等以身阻水促坝合拢等,都是英雄们为了完成革命事业,主动牺牲自我以达至献祭的明证。如果说在宗教中,献祭的本质是通过牺牲自我的利益来表达对神的忠诚、感激、忏悔、信赖等感情,这种献祭还存在着主动和被动之分的话。那么在样板戏中,献祭的本质则是通过牺牲自我来达至对革命、对毛主席和党的忠诚,献祭只有主动可言。由这种献祭的仪式,人物获得了“神圣的降临”,成为革命英雄,革命也进一步演化为神圣的象征。

其次,我们来看成长仪式。在神圣革命图景确立的过程中,样板戏往往通过对那些有着极强自我意识、思想觉悟不高、革命斗争观念不强、被阶级敌人利用的角色向革命的皈依来展现一个普通人成长的过程。样板戏通过对这些有落后思想的普通人向神圣革命的靠近而上演着一场自我的成长仪式,并以此达至对革命的膜拜。《海港》中的高中毕业生韩小强思想觉悟不高,有着一定程度的落后,有着对作为码头工人的委屈,被钱守维利用,并且在钱守维的蛊惑下愤而要辞职不干。但是在其舅舅马洪亮把他带到“阶级教育展览馆”后,面对“圣物”杠棒的沉痛诉说,再加上方海珍的思想教育工作后,韩小强终于“解除思想武装”,撕掉请调信,并最终作出“双手捧工作证,紧贴胸前”的动作,发出“我一定要听毛主席的话,改造思想,革命到底”的呼声,与其他工人一起投身到建设社会主义事业的革命浪潮中来。韩小强的成长过程有着明显的仪式性,其实际上是通过一定的神圣性场景的模

仿,借助于“阶级教育展览馆”和圣物“杠棒”,再加上如马洪亮和方海珍的神圣性“咒语”,最终获得一种神启,促使神圣的降临,完成韩小强的改造。其他如《红灯记》中李铁梅、《智取威虎山》中常宝、《龙江颂》中李志田等向神圣革命的靠近也与此相同。以具有经典性的成长仪式,样板戏表达的是一个普通的具有落后思想的人向神圣的皈依,神圣革命的神话在这种皈依中得到进一步的神化。

最后,我们来看受惩仪式。在样板戏中,座山雕、南霸天、刁德一、钱守维、黄国忠等反面角色是作为革命对象存在着的,他们是世俗恶的象征,他们对革命的接触是以受惩为终结的,而他们的受惩在舞台上程式与写意的表演也使得这种受惩具有了仪式性。很显然,样板戏以反面人物的受惩反衬出革命真、善、美的神圣性和革命英雄的神圣性,并从另一个侧面传达出“戒”的意义,以此来深省众人。

菲奥纳·鲍伊曾提出过“通过仪式”的概念,他指出通过仪式“标志着从一个生命阶段、季节或事件,转向另一个阶段、季节或事件。参与通过仪式的每个人,以及整个社会,都以不同的方式标志(或注意到)这些转变。”^[5]我们这里讲的献祭仪式、成长仪式、受惩仪式实际上也是一种通过仪式,经过这样的仪式,现实的一极通过对自我有违神圣特性的抛弃与剔除,实现着自我从一个阶段转向另一个阶段,达至对神圣的接触与靠近,实现意识形态权力话语诉求的最终目的。

三、集体表象的纯粹

文革十年里,由于高层意识形态的直接推动,样板戏成为文艺舞台上惟一被认可的文艺形式和民众娱乐生活仅有的一些元素,学习样板戏在当时并不是一项个人自愿行为,而被视为必须的革命任务。在“八亿人共唱八个样板戏”的情况下,样板戏也被神化,成了国家意志的一种体现。正如初澜所评论的:“革命样板戏的创作,就不是单一两出戏的问题,而是一场激烈的阶级斗争。”样板戏的功用则是“对上层建筑各个领域的革命起了巨大的鼓舞和推动作用”^[1]。样板戏成了文革的象征,有着极强的现实指向,这种直接的指向就是一种意识形态权力话语的需求。因此,从某种程度上来看,样板戏中神圣的确立和仪式生成都是为了实现权力诉求而设立的,其最终的落脚点是实现艺术世界与现实世界的沟通,进而把这种权力诉求具体化。

当样板戏把象征性的、富有意义的仪式表演搬到舞台上时，我们看到的是一种变形的艺术。艺术原本的娱乐、愉悦功能被解构，代之而起的只是一种意识形态话语真理的间接表达。福柯说：“话语的真理性不仅在于它说什么，而且在于它怎么说。换言之，话语是否被接受为真理不仅与它的内容有关，而且还与话语使用者的意向有关。”^[6]意识形态话语的真理性在样板戏中被转换为神圣的言语从而确立一言堂的地位，并进而通过革命英雄来传达，通过普通人受牵引来彰显，通过世俗恶受怨来加强。于是在样板戏的不停上演中，权力话语的真理性得以向集体受众传播，样板戏生产着一种集体的表象，“它们在集体中的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。”^[8]

这种集体表象来源于样板戏的革命艺术世界，但是却是提纯的抽象艺术世界，是一种集体表象的纯粹，从某种程度上来说它们才是样板戏的真正内容。

其一，是旧中国的万恶性。在样板戏的叙事中，旧中国被描绘为万恶的根源。在这儿充斥着诸如座山雕、南霸天、刁德一、钱守维、黄国忠等恶黑势力，人们吃不饱，穿不暖，生活在悲惨中。这种旧社会的黑暗往往通过诸如《红灯记》中的李奶奶、《智取威虎山中》的常宝、《白毛女》中的喜儿、《海港》中的马洪亮等“痛陈”的场景而被进一步强化。由此在样板戏上演的过程中，人们接受到的是一个只有黑暗没有光明的“万恶世界”，具有存在的不合理性和“吃人的本质”。随着样板戏的重复上演，这种“万恶旧中国”的观念得到进一步强化，于是呼唤领袖，呼唤革命，打破旧世界，建设新中国就成为一种潜在的追寻。

其二，是革命斗争的存在和持久性。既然旧中国有着如此的万恶，斗争也就随之产生。几乎所有的样板戏都在讲着一个故事，那就是革命斗争的故事。正如《海港》中方海珍所说：阶级斗争要年年讲，月月讲，日日讲。其说的是阶级斗争，但直接的武装斗争不正是源于敌我的阶级划分吗？由此，在样板戏程式化与写意化的象征上演中，一个被无限放大的革命斗争观念被符号化地树立在受众的头脑中，并有着向现实斗争转化的可能性。

其三，是英雄的神圣与不可战胜性。作为革命斗争的直接实施者，他们在毛主席和党的领导下具有外在形体与内在精神的双重不可战胜性。样板戏的革命斗争在他们的实施下无一例外取得了胜利，即使他们

在完成革命的任务中献祭身亡，他们肉体的消失也只是转化为精神而获得另一种超越性的胜利永存，并达到激励的作用。在样板戏中，革命英雄一直处于被赞叹与讴歌的地位。而当这种赞叹与讴歌与现实受众相接则演化为对现实革命英雄的膜拜和讴歌，以及对现实生活中革命领袖的讴歌，由此样板戏在现实层面上实现着受众对于“领袖”的狂热崇拜。

其四，是毛主席、党、革命的神圣性。样板戏通过叙事构建了一幅神圣的革命图画，在这幅图画中，一切都向毛主席、党和革命看齐。无论是武装斗争，还是阶级斗争，都是在他们的授意和指导下进行的。他们成了救民于水火的救世主，肇始自他们的革命则带有圣战的意义。通过富有意义与象征的仪式上演，毛主席、党、革命的神圣性被具体到现实社会中，并进一步神化和符号化，成为一种先在的接受理念而被顶礼膜拜。

由此，在文革十年狂欢的岁月里，在样板戏近乎无意识、自动化的上演中，演员与观众一起放逐，通过自我的暂时遗忘，将自己置于一种社会集体的情绪状态中，有意或无意地吸收和内化剧中所展现的意识形态话语的价值观念，在自己的心理上建构一种象征的现实。在这样一个象征的现实中，旧中国、革命、革命英雄、毛主席和党都成为一种抽象的符号，成为现实意识形态话语在样板戏的延留，而权力诉求也正是通过它们得以实现。

四、结语

通过以上论述我们看到，样板戏最终实现的是权力话语的诉求。在这样的过程中，我们很容易就发现一种象征的在场。在伽达默尔看来，“象征”的在场方式是通过不在场的“寻求”或“呼唤”而得以成立的，因此，“象征”具有理解性和语言性，其意义是面向未来开放的，是历史性的存在。^[9]就此来反观样板戏，我们看到从样板戏革命斗争叙事主题到革命神圣图景的确立，从样板戏内仪式的上演到样板戏外受众心理层面象征性现实的建立，象征都起着一种极其重要的作用。在一定程度上说，不管是人物形象、动作、语言、神态、情节设置，还是背景、道具、灯光、音响，都打着象征的烙印，它们都有一种超越和意义，它们在要求我们充分注意的同时呼唤的是一种不能直接在场的政治权力。象征成了沟通意识形态话语和样板戏艺术世界的手段，成了它们的中介。

由此,样板戏作为一个象征系统也就显而易见了。在这个象征系统内,我们看到毛主席和党被确立了隐身“神”的地位,肇始于他们的革命也被赋予了神圣的色彩,成了众人膜拜的对象。如果说在样板戏内,革命者、普通人、世俗的恶分别以不同的方式实现着神圣革命向自己的靠近,共同演绎着神圣降临的仪式;那么在样板戏外,受众则通过观看样板戏达至对神圣的接触,并通过集体表象的纯粹实现着神圣对自我的降临。无论就样板戏内还是样板戏外,样板戏达到的效果都是一种受众的膜拜与神圣对自我的降临,建构一种象征的现实,实现着现实权力话语的教化目的。如果说传统宗教中的“神圣”更多具有“超越”“形而上”意义,表达出一种“彼岸”之维度,那么样板戏中的“神圣”则更多的具有“形而下”的意义,表达的是一种意识形态的权力诉求,它有着彼岸之形,但是却有着此岸之实。人们对神圣的膜拜有着宗教性,但是却是一种类宗教,样板戏在一定程度上是一种革命叙事象征的类宗教。

参考文献:

- [1] 初澜. 中国革命历史的壮丽画卷—谈革命样板戏的成就和意义[J]. 红旗, 1974, (1): 59-64.
- [2] 吴迪. 叙事学分析: 样板戏电影的机制/模式/代码与功能[J]. 当代电影, 2001, (4): 69-73.
- [3] 彼得·布鲁克. 空的空间[M]. 刑历, 等译. 北京: 中国戏剧出版社, 1988: 50.
- [4] 理查德·谢克纳. 人类表演学的现状、历史与未来[J]. 上海戏剧学院学报, 2005, (5): 4-9.
- [5] 菲奥纳·鲍伊. 宗教人类学导论[M]. 金泽, 何其敏译. 北京: 中国人民大学出版社, 2004: 184.
- [6] 徐贲. 人文科学的批判哲学—福柯和他的话语理论[C]//甘阳. 中国当代文化意识. 香港: 三联书店(香港)有限公司, 1989: 524.
- [7] 列维·布留尔. 原始思维[M]. 丁由译. 北京: 商务印书馆, 1997: 5.
- [8] 伽达默尔. 作为象征的艺术[C]//胡经之, 张首映. 西方二十世纪文论选(第三卷). 北京: 中国社会科学出版社, 1989: 281.

Model Opera: A kind of revolutionary narrative featuring quasi-religion

ZHOU Bing

(Department of Chinese, Zhejiang University, Hangzhou 310028, China)

Abstract: Base on the analysis of the text, the author treats the model opera of Great Cultural Revolution as a highly symbolized semiotic system, and discourses three aspects: the establishment of divine, ceremony and ceremony meaning and the pureness of collective presentation. The author draws the conclusion that the model opera of Great Cultural Revolution is actually a kind of revolutionary narrative featuring quasi-religion.

Key Words: Model Opera; revolutionary symbolization; quasi-religion

[编辑: 苏慧]