

# 从现代戏到样板戏：《智取威虎山》与身体规训的演变

周夏奏

---

本文以《智取威虎山》六个版本的演变为主要考察对象，从“权力话语”、“朋友的身体与敌人的身体”、“世俗性身体的退场与革命性身体的入场”以及“神性的在场与身体的规训”几个方面，具体分析在这一演变过程中身体图景所发生的改变及其原因，探讨这些改变所凸显出的权力烙印于身体之上的方式。本文指出，多层次、长时期、高强度的规训生成《智取威虎山》以及革命样板戏的身体图景：一个缺席在场的人物、两种身体形象以及三个固定的角色。

---

人民出版社于1971年7月出版了革命现代京剧《智取威虎山》的贴塑软精装本，兼收剧本、剧照、主旋律乐谱、舞蹈动作说明以及舞台美术设计（内含大量图表）。在“人物造型说明”一栏，对于杨子荣的形象，有如下一段说明：

形象要求：年青、机智、挺拔、庄重、高大、整洁。

第一、三、四场军装要求：同参谋长。第五场起改扮胡彪后的服装色彩要明朗。大衣面深棕色，要深而不黑。大衣里用白色小羊皮，要白而不刺眼。内穿打衣裤颜色要黑。围巾用白色无光纺，色彩要白。腰带要板而宽，可稍带一些暖灰色调的白色。第十场的红值星带的两道金边要亮。皮帽不宜过大，戴时略往右侧一点。<sup>①</sup>

在这段说明中，除“机智”是属于精神特质层面外，其他所有的造型规定都指向身体层面，并且这些规定都具有明显的意识形态意味，观众/读者很容易就能识别。

不惟如此，对于其他人物形象的塑造，也遵照了这一规定：团参谋长必须是“年青、英俊、挺拔”，“军装色彩要鲜明，质料要挺。领章要鲜红，帽徽要净亮，军帽要有方型的轮廓”；群众的形象除“要反映当时的历史条件”之外，“也要好看”，而且“翻身前后要有明显的对照”；群匪的

形象除“狠毒、残暴、阴险、杂乱”之外,则必须强调他们的国民党政治土匪的特性,因此他们的服装要求是“国民党黄狗皮占多数,还有美式茄克、日式大衣和军装,也有地主的长袍马褂……”,“色彩灰暗,色调偏冷”<sup>②</sup>。

如是身体图景的绘制和生成,具有一个培育的历史过程,那么这一过程不仅存在于革命现代戏本身,也与早期的红色戏剧有密不可分的渊源关系,而革命样板戏则是这一过程的极端体现。从延安时期的秧歌剧运动和旧戏曲改造,到20世纪50年代的两次“戏改”,再到革命样板戏,有着一以一贯之的线索。自50至70年代,国家意识形态不断要求文艺创作准确传达政治信息,但如阎立峰所述:“革命思想在通过文学(指小说、话剧和电影)进行传输的过程中”,可能“产生能量损耗和杂质渗入”,因此,对于这些传输过程,必须进行巨细靡遗的监管<sup>③</sup>。这一指导思想在秧歌剧运动与旧戏改革中已露端倪,而在革命样板戏中登峰造极。周扬关于秧歌剧的文章已经暗示出这条线索的指向:“新的秧歌从形式上看是旧的秧歌的继续和发展,但在实际上已是和旧的秧歌完全不同的东西了。”因为“新的秧歌取消了丑角的脸谱,除去了调情的舞姿,全场化为一群工农兵,打伞改为用镰刀斧头,创造了五角星的舞形”<sup>④</sup>。马少波关于后来“戏改”的一篇文章更直接表明,舞台形象的纯洁性与意识形态性是戏剧改革的关键所在。在详细列举了旧戏曲舞台上十六种病态、丑恶、歪曲的形象之后,马少波写道:

……落后的舞台形象,在处理上大致可分两类:一为毫无保留应革除的,如小脚、打赤膊、擤鼻涕、吐痰、喝尿、淫褻的比划、摇帐子、戴奶头、戴肚兜、淫词秽语、酷刑凶杀、检场人出现、走尸、台上饮场、出台把场等等,实在是应该坚决革除的……<sup>⑤</sup>

除“淫词秽语”涉及语言之外,其他所有被认为应该革除的形象都指向身体层面,并且相关规定较周扬的说法明显更为细化。延至革命样板戏,这种创作思想与倾向趋于极致。权力话语通过规训样板戏演员的身体,使政治信息附着于身体之上,从而使得这类身体具有清晰传达政治信息并再确认权力的功效<sup>⑥</sup>。这种身体显然是被抽离了世俗性的身体,是一种阶级性、革命性或政治性身体。王墨林在其开创性的研究文章《没有身体的戏剧——漫谈样板戏》中指出样板戏是一种“没有身体的戏剧”,即是因为在样板戏的舞台上,只能“看到阶级属性的身体,却找不到人的身体”<sup>⑦</sup>。

就革命现代戏而言,其身体图景的绘制也并非一蹴而就,而是历经修改,从脚本到舞台(银幕)实践,因此,必须置身具体的历史语境中,才可以更好地进行思考和讨论<sup>⑧</sup>。本文以《智取威虎山》为主要考察对象,以年鉴史学派所采用的角度,探究其中身体图景的流变与生成,从而为思考革命样板戏中的身体问题提供某种理论可能性。

《智取威虎山》前后共历六个版本:1958年上海京剧院版、1964年汇演演出本、1964年10月修订本(载《剧本》1964年12月号)、1967年《红旗》第8期版、1969年《红旗》第11期版(1969年10月演出本)以及1971年人民出版社版(1970年7月演出本,也是电影版的剧本)<sup>⑨</sup>。本文将具体分析这六个版本的更替与演变,详细讨论其身体规训的过程与原因<sup>⑩</sup>。

毛泽东在论述革命的出发点时曾提出:“谁是我们的敌人?谁是我们的朋友?这个问题是革命的首要问题。”<sup>⑪</sup>在毛泽东看来,面对“朋友”与“敌人”的态度必须截然对立,“对敌人要狠,

要压倒它 要消灭它 第二对自己人、对人民、对同志、对官长、对部下要和 要团结”<sup>⑫</sup>。文艺工作者是“站在无产阶级和人民大众的立场”上 因此 “我们的问题基本上是一个为群众的问题和一个如何为群众的问题” 人民是“人类世界历史的创造者” 应该歌颂<sup>⑬</sup>。毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》所发表的这些意见不仅为他的文艺思想定下基调 也为中国革命文艺的创作与实践指明了方向。具体到戏剧方面 1944年 在观看了延安平剧院新编历史剧《逼上梁山》后 毛泽东亲自写信给创作者 阐述其关于舞台身体呈现的意见：

历史是由人民创造的 但在旧戏舞台上(在一切离开人民的旧文学旧艺术上)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。<sup>⑭</sup>

但这个意见在当时似乎还并未引起广大文艺工作者的足够重视 如何更好地表现劳动大众的问题 似乎一直没有很好地加以解决。因此在三十年之后的1963年和1964年 毛泽东又两次“批示” 不满之情 溢于言表：

各种艺术形式——戏剧、曲艺、音乐、美术、舞蹈、电影、诗和文学等等 问题不少 人数很多 社会主义改造在许多部门中 至今收效甚微。许多部门至今还是“死人”统治着。不能低估电影、新诗、民歌、美术、小说的成绩 但其中的问题也不少。至于戏剧等部门 问题就更大了。社会经济基础已经改变了 为这个基础服务的上层建筑之一的艺术部门 至今还是大问题。这需要从调查研究着手 认真地抓起来。(1963年12月12日的批示)

这些协会和他们所掌握的刊物的大多数(据说有少数几个好的) 十五年来 基本上(不是一切人)不执行党的政策 做官当老爷 不去接近工农兵 不去反映社会主义的革命和建设。最近几年 竟然跌到了修正主义的边缘。(1964年6月27日的批示)<sup>⑮</sup>

至“文革” 毛泽东的这些语录不仅成为最高指示 更成为文化革命得以进行的根本保证。“文革”旗手、革命样板戏的主要负责人江青在其纲领性文件《谈京剧革命》中继续沿用毛泽东关于文艺工作的指示精神：“在共产党领导的社会主义祖国舞台上占主要地位的不是工农兵 不是这些历史的真正创造者 不是这些国家的真正主人翁 那是不能设想的事……在戏曲舞台上 都是帝王将相 才子佳人 还有牛鬼蛇神……剧场本是教育人民的场所 如今舞台上都是帝王将相、才子佳人 是封建主义的一套 是资产阶级的一套。”<sup>⑯</sup>遵循这样的指导思想 当时官方意识形态认为 迄今仍然活跃在舞台上的“封建主义的一套”、“资产阶级的一套”必须予以取缔、引导、改正。

就革命样板戏的人物身体规训而言 首先是管制身体出现的时间与某些身体的出现 要减少敌人身体场上表现的时间 增加英雄人物的出场时间。比如《智取威虎山》1964年10月修订本 在保留了1958年演出的既有结构的基础上 删去了定河道人上山当面指认杨子荣的情节 在压缩反面人物的同时 适当加强了杨子荣、少剑波的唱念做打。当然 这种时间上的调整还只是小修小补 戏剧改革随着文化革命的酝酿开始迎来大刀阔斧的改变。1963年末 江青正式接手《智取威虎山》 于是我们看到剧情设计和身体表演方面开始出现重大调整 一些身体被取缔 另一些身体被强力推出。1967年版不仅删去了1964年修订版中的李秀娥、一撮毛、一

撮毛妻、定河老道、小道士等反面人物,而且调整了正面人物的出场,删去了刘勋苍,增加了革命群众常宝和常猎户;1964年修订版人物表中的“八金刚”、“匪徒各数人”,在1967年版里变成了“众匪”,在1969年版中则又变成了“众‘金刚’”、“匪徒若干人”;1969年版里的“匪副官长”,在1971年版中,被并入“匪徒若干人”。

在当时强烈的意识形态语境下,革命现代戏必须集中表现阶级斗争——阶级斗争甚至成为当时戏剧(电影)的惟一主题——舞台(银幕)要对如何呈现敌人的身体有立场分明的认识<sup>⑦</sup>,这便涉及到舞台(银幕)突出谁的身体问题,“三突出”原则的提出比较理想地解决了革命样板戏中的这一重大问题。关于“三突出”,江青曾说她并未提出这一原则,她确实强调过:“我们搞革命现代戏,主要是歌颂正面人物”<sup>⑧</sup>;“社会主义文艺的根本任务”是“努力塑造工农兵的英雄人物”<sup>⑨</sup>;必须突出正面人物以及其中的英雄人物。显然,于会泳于1967年5月提出“三突出”原则,绝非个人杜撰,而是江青的相关文艺言论的合理推导<sup>⑩</sup>。于会泳的“三突出”原则是:在所有人物中突出正面人物来,在正面人物中突出主要英雄人物来,在主要英雄人物中突出最主要的即中心人物来。后经姚文元修改,“三突出”原则正式出炉:在所有人物中突出正面人物,在正面人物中突出英雄人物,在英雄人物中突出主要英雄人物。

从1958年版到1971年版《智取威虎山》各个版本人物表的沿革鲜明体现了“三突出”原则。1964年版人物表似乎为了照顾版面的整齐,存在让敌人的位置居于正面人物之上的嫌疑;1967年版的安排即变为整齐的战士、群众、敌人的顺序,如果说1967年版人物表只是“在所有人物中突出正面人物”,那么,1969年版则明显贯彻了“三突出”原则的后两条:杨子荣、少剑波、李勇奇和常宝四人排在最前端——突出英雄人物;而杨子荣自此之后则始终居于首位——突出主要英雄人物。

人物表的变化是从宏观上把握“敌我”双方身体展示的问题,具体各场景人物位置安排则体现了一种相对微观的处理。北京电影制片厂《智取威虎山》摄制组的文章,提醒我们注意这种处理所蕴含的意识形态性:

现在我们的拍摄方法,是在用大全景粗略地反映了一下威虎山的全貌之后,很快地就是杨子荣随着一道强光闪进画面,紧接着跳成特写,细致地去表现他藐视群匪、压倒敌人的英雄气概,而有意省略了众匪徒张牙舞爪的凶相的镜头。在拍摄杨子荣战胜座山雕等匪徒的盘问、威逼的戏时,我们也采取了类似的做法……为了表现杨子荣压倒群匪的气概,我们便想方设法地让英雄处在最突出的画面位置上、最好的光线下和最好的背景前……造成我大敌小的效果……我们总是使杨子荣处在画面视点的中心,而把敌人处理到画面的次要位置上。<sup>⑪</sup>

我们从杨子荣“登台阶”这个简单的举动中,可以更加清楚地看到身体位置所体现出的意识形态性。在1967年版中,当座山雕任命杨子荣为团副时,杨子荣是“(行匪礼)谢三爷提拔”,而在1969年版中就改成“(登上台阶)谢三爷提拔”;1967年版杨子荣命令八连长“加岗哨”时,没有任何动作说明,而1969年版杨子荣是“(登上台阶)”再发命令——因为紧接着,座山雕就要站起来离开座位摔倒柵平,如果杨子荣不是登上台阶,那么座山雕就将身处高于杨子荣的位置,不利于彰显英雄人物始终处于“压倒群匪”的状态中;在1969年版与1971年版中,杨子荣又两上两下木墩,都是为了表现他压倒群匪的气概与展望胜利的豪情。



## 二

除赋予身体以格外突出的意识形态功能之外,革命现代戏中身体规训的另一个趋向是抽离身体的世俗性。在1964年修订版里,白茹有十五句台词,并且因为白茹的存在,剧中还出现了战士们斗嘴的情节;在1967年版里,白茹的名字依然得以保留,但只剩下三句台词,并且都是表现工作、战斗和阶级意识,白茹已经变成“卫生员”,到1969年版,“白茹”正式被更名为“卫生员(女)”,世俗性名字被取消<sup>②</sup>。

世俗性身体的一个重要标志是具有性别特征,但“卫生员(女)”这样的人物描述使得性别成为表象,正如常宝作为“女性”只是性别表象而已<sup>③</sup>。常宝这一人物从其产生之初(1967年版)即代表了一种纯粹阶级性身体的入场。剧中说到,因为夹皮沟土匪横行,“爹怕我陷入魔掌”,于是常宝装聋作哑、女扮男装,即使初见杨子荣时也是如此。但她心中则是日夜盼望着能够脱下男装把话讲:“盼星星盼月亮,只盼着深山出太阳。只盼着能在人前把话讲,只盼着早日还我女儿装。”杨子荣以共产党和毛主席的名义一再鼓励,常宝终于难抑心中愤怒,开始控诉。常宝敢于控诉土匪恶行,不仅因为她相信杨子荣作为军人男性的拯救力量,更是因为她相信神圣的共产党和毛主席会替她当家作主。常宝从装聋作哑到开口说话、从女扮男装到重换女儿装,表面上看,是借助身体性别来演绎劳苦大众受到压迫和革命对于劳苦大众的解放,实际上这里面深藏的逻辑,恰恰是把还原女儿装作为脱离苦海而走向彻底解放的途径,女儿装已经不再仅仅指向长长的辫子,而是把长长辫子的展露作为一种解放理念的展露,辫子本身的民间性荡然无存,而神圣性占据了女儿装意义的全部。毛泽东提出:“在阶级社会里,也只有阶级的爱……世上决没有无缘无故的爱,也没有无缘无故的恨。至于所谓‘人类之爱’,自从人类分化成为阶级以后,就没有过这种统一的爱。”<sup>④</sup>“深山问苦”一场戏不仅代表了常宝阶级性身体的入场,也表达了杨子荣的阶级爱和阶级恨。正如章力挥所揭示的:“增写这场戏,是为了表现杨子荣和群众的关系,表现他的阶级感情。”<sup>⑤</sup>

杨子荣的阶级性身体还表现在“打虎上山”一场唱词的改变、“哼小曲”的取消与“行匪礼”的减少。在1964年修订版里,杨子荣“走边”,看到“峰峦层层山套山”,想起家乡美景、地主恶行,想起亲人惨死与不幸:“想起那地主杨大头的紫绦脸,想起那狗腿子手中的竹节鞭。我父亲在鞭下骨折筋又断,我母亲成疯癫跌死在河里边。小妹抢进地主的大宅院,从此我孤身一人伴猪眠。”这是杨子荣的个人仇恨,革命样板戏则着意取消这种世俗仇恨,代之以具有普遍意义的阶级仇恨,于是在后来的版本中,我们看到杨子荣改唱:“愿红旗五洲四海齐招展,哪怕是火海刀山也扑上前。恨不得急令飞雪化春水,迎来春色换人间。”——全然在表现杨子荣一心只有人民和党的革命事业,革命没有任何个人企图,打虎上山是为消灭阶级敌人座山雕,解放全中国<sup>⑥</sup>。此外,在1964年修订版里,当“经受考验的时刻开始”后,杨子荣哼起小曲,使自己显得更像土匪,但1967年版即将之改为“镇静地”这样一个说明;1969年版取消了杨子荣献虎的场景,同时取消了行匪礼;1967年版,杨子荣得到座山雕任命后,场上的行为安排为“(行匪礼)谢三爷提拔”,而1969年版却是“(登上台阶)”“道谢”。显然,经过上述种种规训后,原本杨子荣装扮土匪后身体呈现的世俗性被消解殆尽<sup>⑦</sup>。

身体世俗性的消解不仅见于革命者,也见于反面人物。比如在1964年修订版里,除“解放军战士”、“夹皮沟群众”与“匪徒各数人”是以阶级性身份代称角色之外,其他人物都是以名字出现,尤其是土匪,大部分是以绰号出现——绰号是世俗性的表征。到1967年版,所有人物都

被注明身份,以示其阶级性差异,到1969年版,土匪“大麻子”与“塌鼻子”这样的个性化标记更是只以阶级性身份“匪参谋长”、“匪副官长”出现。

由此,我们可以得出如下结论:在《智取威虎山》中,事实上只有三个在场的角色,分别是“解放军战士”、“群众”与“土匪”,在这三个在场的角色之外,还有一个不在场的角色,就是带有神圣意味的革命领袖人物“毛主席”和“共产党”。在革命样板戏人物的口中,“毛主席”或“共产党”是频繁出现的“人物”,是一种神性十足的存在,虽不见于舞台,但已内化于革命者身体之中,属于一种“缺席的在场”<sup>③</sup>。

### 三

从1967年版到1969年版,另外一个显见的变化是舞台提示越来越多、越来越细,添加的大部分舞台提示都是副词,其中大多数又都是规定人物语气、表情、情绪、动作、姿态的身体性副词,诸如“果断地”、“激动地”、“交心地”、“深情地”、“豪放地”、“镇静地”、“雄伟地”、“雄壮地”、“异常兴奋地”、“紧紧(握手等)”、“轻声(地)”、“蔑视地”、“气吁吁地”……如此等等,不一而足。述及不同人物,演员的身体状态都有详细的规定。一般而言,说到敌人时,总是“悲愤地”、“激愤地”,战士与群众之间,是“感动地”、“激动地”,说到共产党、毛主席,则是带着无限憧憬的表情,喜悦而满怀希望。比如在《智取威虎山》“定计”一场里,原本少剑波是坐着与杨子荣讨论进攻威虎山的计策,但当他说到“咱们要记住毛主席的教导”时,便“满怀希望地”站起来<sup>④</sup>。

对于毛主席或者共产党的这一在言语与行动上所表达的尊崇,是因为他们的神圣性赋予了人间英雄以革命的理想与无穷的力量,使得他们可以成为人间的拯救者。1970年7月演出本里,杨子荣的几个唱段即是这种关系的集中表达:

任凭风云多变幻,  
革命的智慧能胜天。  
立下愚公移山志,  
能破万重困难关。  
一颗红心似火焰;  
化作利剑斩凶顽!(第四场)

党给我智慧给我胆,  
千难万险只等闲。(第五场)

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

……

山高不能把路挡,  
抗严寒化冰雪我胸有朝阳。(第八场)<sup>⑤</sup>

这种力量传输的一个具体的舞台体现与确认方式是传统京剧手法“亮相”。借助亮相,演员不仅可以展现出雄伟的身姿,并且能够一再向观众展示出意识形态的力量。因此,我们可以看到,尽管焦菊隐在1958年导演话剧《林海雪原》时就已使用过这一京剧手法,但在《智取威虎山》1964年修订版中,没有任何关于亮相的说明;1967年版也只是一、四两场规定了结尾“亮相”,但是到1969年版和1971年版,除二、六、七、九场外,其他场次的结尾都有这样的说明,而且六、七、九场都是“准亮相”结尾。第二场之所以没有亮相,是因为这一场根本无法亮相。

与之相对,敌人/叛徒从来都缺乏精神支柱。敌人欲望性身体的一个表征是贪恋吃喝,在《智取威虎山》中主要体现在“百鸡宴”上<sup>①</sup>。欲望性身体更为主要的特征是贪生怕死,在身体姿态上,则始终做曲腿畏缩向后状。比如在电影版中,有一场戏是杨子荣审讯栾平,栾平开始并不招供,但当他听到/看到杨子荣“示意小郭”“押下去”(可能枪毙)时,栾平马上“惊恐地”自打耳光,全部招供不讳。显然,这与革命者的身体表现截然不同。对于革命者而言,敌人的严刑拷打只能加强他们的愤怒和意志——革命者的这种身体观,毛泽东早就以一种毋庸置疑的口吻表述过:崇尚精神的强力、死亡及其带来的意义,同时,蔑视身体的被惩罚<sup>②</sup>。

在这样多层面、长时期、高强度的身体规训之下,两种身体形象因此生成:革命性身体是禁欲的身体、雄伟的身体、神圣的身体,反革命性身体则是欲望的身体、卑琐的身体、低贱的身体。《智取威虎山》以及革命样板戏的身体图景也因此生成:一个缺席在场的人物、两种身体形象以及三个固定的角色,权力话语对于身体的规训也因此告一段落——但远未完结。

①② 上海京剧团《智取威虎山》剧组集体改编及演出《智取威虎山》(1970年7月演出本),人民出版社1971年版,第308页,第308页。

③ 阎立峰:《载体的选择与样板戏的神话》,南京大学戏剧影视研究所编《弦歌一堂论戏剧》,南京大学出版社2005年版,第186页。

④ 周扬:《表现新的群众的时代》,《周扬文集》第一卷,人民文学出版社1984年版,第439、441页。

⑤ 马少波:《清除病态、丑恶、歪曲的舞台形象》,周靖波主编《中国现代戏剧论》下卷,北京广播学院出版社2003年版,第12页。

⑥ 米歇尔·福柯在其著作《规训与惩罚》中,令人信服地阐述了权力“规训与惩罚”身体的运作机制。在福柯看来,施加于身体的权力不应被看作是一种所有权,而应被视为一种战略;它的支配效应也不该被归因于“占有”,而应归因于调度、计谋、策略、技术与运作。权力的这一运作机制规定了人们如何控制他人的身体,通过所选择的技术,按照预定的速度与效果,使后者不仅在“做什么”方面,并且在“怎么做”方面都符合前者的愿望。如此,一种被规训的身体就被制造出来,为完成政治任务、表现政治仪式和传递政治信号提供工具与媒介(参见米歇尔·福柯《规训与惩罚:监狱的诞生》,刘北成、杨远婴译,三联书店2003年版,第27—28页,第156页。)福柯的论述有两点值得注意:其一,权力已经渗入身体,管制并形塑身体,但生产身体只是权力与身体关系的第一阶段,被生产出来的身体还具有再生产性,能够与权力形成共谋,再生产权力与驯顺的身体;其二,生产与再生产都是一个历史过程,并交织在一起,应该被置于时间之流中进行考察。

⑦ 王墨林:《没有身体的戏剧——漫谈样板戏》,载《二十一世纪》1992年2月号。

⑧ 关于样板戏的修改可以巨细靡遗到何种程度,赵丹与王元化为我们提供了绝佳事例。赵丹在其“临终遗言”《管得太具体,文艺没希望》(载《人民日报》1980年10月8日)中,曾这样激情地写道:“文艺,是文艺家自己的事,如果党管文艺管得太具体,文艺就没有希望,就完蛋了。‘四人帮’管文艺最具体,连演员身上一根腰带、一个补钉都管,管得八亿人民只剩下八个戏,难道还不能从反面激发我们警觉吗?”王元化在《论样板戏及其它》(周靖波主编《中国现代戏剧论》下卷)一文里也说起过一个类似的细节:“打虎上山”一场,杨子荣起初是穿豹皮,外加大衣,但江青认为,豹皮匪气太重,有损杨子荣的英雄形象,因此从传统说部里借来一个形象,让杨子荣穿虎皮。

⑨ 戴嘉枋认为1967年版是《智取威虎山》的第三稿剧本,并不正确。因为据戴嘉枋的记录,在1964年7月17日的演出中,还有玫瑰花调戏杨子荣的一场戏,但是在1964年10月的修订本(发表于《剧本》1964年12月号)中,已经没有了玫瑰花这个角色,“调戏”一场更是无从谈起,那么显然,1964年演出前后存在两个不同的版本,

- 1967年版只能是第四稿剧本。相关讨论,参见戴嘉枋《样板戏的风风雨雨·江青·样板戏及内幕》(知识出版社1995年版,第64页)。
- ⑩ 黄金麟指出:“‘身体生成’这个概念指称的并不是一种身体的生物性诞生或创造,而是指称一种在肉体既存的情况下所进行的政治、经济、军事、社会或文化模造。这种社会加诸自然条件上,从而产生的身体改变,是身体生成这个概念想要凸示的景况。”(黄金麟:《历史、身体、国家:近代中国的身体生成(1895—1937)》,新星出版社2006年版,第2页。)
- ⑪ 毛泽东:《中国社会各阶级的分析》(1926年3月),《毛泽东选集》一卷本,人民出版社1964年版。
- ⑫ 毛泽东:《坚持为人民服务》(1944年9月8日),中共中央文献研究室编《毛泽东文集》第三卷,人民出版社1996年版。
- ⑬⑭ 毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》(1942年5月),《毛泽东选集》一卷本。
- ⑮ 毛泽东:《看了〈逼上梁山〉以后写给延安平剧院的信》,载《红旗》1967年第9期。
- ⑯ 毛泽东:《关于文学艺术的两个批示》,载《红旗》1967年第9期。
- ⑰⑱ 江青:《谈京剧革命》,载《红旗》1967年第6期。
- ⑲ 此类文献有如恒河沙数,比如初澜在《京剧革命十年》一文(载《红旗》1974年第7期)中宣扬意识形态领域的阶级斗争:“毛主席从来十分重视意识形态领域的社会主义革命,亲自发动和领导了文艺战线上的历次重大斗争。在一九六二年八月北戴河中央工作会议和九月党的八届十中全会上,毛主席……号召我们千万不要忘记阶级和阶级斗争”。“解放军报”更是直接刊载“社论”《千万不要忘记阶级斗争》(载《红旗》1966年第7期)文中写道:“单有在经济战线上(在生产资料所有制上)的社会主义革命,是不够的,并且是不巩固的。必须还有一个政治战线上和一个思想战线上的彻底的社会主义革命。在政治思想领域内,社会主义同资本主义之间谁胜谁负的斗争,需要一个很长的时间才能解决。几十年内是不行的,需要一百年到几百年的时间才能成功。”
- ⑲ 江青:《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》,载《红旗》1967年第9期。
- ⑳ 费正清指出:“江青试图建立革命的教育、艺术和文学的文化上层建筑的努力,起源于40年代毛在延安所发动的思想改造运动的设想和方法。”(费正清:《观察中国》,傅光明译,世界知识出版社2002年版,第132页。)
- ㉑ 北京电影制片厂《智取威虎山》摄制组:《还原舞台——高干舞台——我们是怎样把革命现代京剧〈智取威虎山〉搬上银幕的》,载《红旗》1971年第3期。
- ㉒ 在白茹身上所发生的改变,可以说是一个由来的共识。早在小说《林海雪原》出版不久,评论家侯金镜就写了一篇推荐文章,但在基本肯定了小说的步调之后,立即提出批评意见,矛头直指白茹及其爱情:“这个人物是失败的……本来,在那样紧张的战斗环境里,对白茹这一少女初恋的感情,做那样仔细的描写,已经成为结构上的赘疣了,何况白茹的精神境界,表现在爱情上的,又是那样的狭窄和卑俗……这也就不能不牵涉到少剑波这人物,他在和白茹的爱情而又是上下级的关系所表现的矜持、不自然,也和他的英勇果断的品质格格不入……在实际生活中,小分队里恐怕也不会有白茹这样性格的人物,也不可能产生这样的一种爱情(若有,也应该是被批判的对象了)。”(参见侯金镜:《一部引人入胜的长篇小说——读〈林海雪原〉》,载《文艺报》1958年第3期。)(《北京日报》上一篇文章则写道:“小白鸽白茹是个失败的妇女形象,读过小说《林海雪原》的读者这样感觉,不少文艺批评文章也这样公正地指出。”(田禾:《女英雄还是装饰品:从小白鸽谈到妇女英雄形象的创造》,载《北京日报》1961年6月10日。))报纸上一篇“农村来信”也说:“刚才有人说白茹的味儿不对头,不像老八路的女兵,这话一点儿不假。”(《我们公社也讨论得挺热闹——农村来信》,载《北京日报》1961年6月10日。)
- ㉓ 相关讨论,参见孟悦《女性表象和民族神话》,载《二十一世纪》1991年4月号。
- ㉔ 章力挥:《注意总结历史的经验教训——从京剧〈智取威虎山〉的表导演谈起》,上海艺术研究所《新剧作》编辑部编《戏曲现代戏导演表演论文集》,1985年版,第26页。
- ㉕ 亦见于其他样板戏。比如在《杜鹃山》(1973年9月北京京剧团演出本,王树元等编剧,人民文学出版社1975年版)“铁窗训子”一场中,雷刚误会柯湘,认为“我与毒蛇胆,结下世代仇怨,她与毒蛇胆,并无切骨之恨”。群众雷刚以个人仇恨的逻辑来推理革命者柯湘的想法,革命者的逻辑却全然不同,杜妈妈“崇敬地”说道:“她的嘱托记在心里,个人仇恨咽在肚里,天下大事看在眼里。”
- ㉖ 身体的革命性还体现在其他方面,比如唱腔。一篇题为《满腔热情 千方百计——关于塑造无产阶级英雄人物音乐形象的几点体会》的文章(载《红旗》1970年第2期)曾这样写道:“就拿杨子荣的唱腔来说,你说是老生腔吗?但其中又有很多武生、小生甚至花脸的唱腔因素,很难说是什么‘行当’。同样,常宝的唱腔,从‘行当’来说,既非青衣,又非花旦,从‘流派’来说,既非梅派,又非程派。它是什么‘行当’?我们说它只是常宝‘这一个’人物的唱腔。它是什么‘流派’?什么‘流派’也不是,干脆说‘革命派!’”



- ⑳ 克里斯·希林：《身体与社会理论》（第二版）李康译，北京大学出版社2010年版，第9页。希林以这个概念批评古典社会学与社会建构论身体观的双重立场：身体在这些研究中虽然在场，但不是像古典社会学那样被视为想当然的前提而置于隐而不显的位置，就像社会建构论者那样，因为关注社会关系对于身体的建构，从而忽视了身体的生物性存在。这个批评可以与黄金麟关于“身体生成”概念的陈述、神性人物缺乏肉身性的在场和样板戏中身体世俗性的衰退相互参照。
- ㉑ 一个可用于对比的事例，参见1964年11月版《红灯记》，李奶奶是“站起”然后说道：“那时，军阀混战，天下大乱。后来，中国共产党出世了……”，然而，电影版却并非如此。在电影中，李奶奶先描述了那时的情况，在说完“后来”之后，才满怀喜悦地“站起”说“中国共产党出世了”。这种细微的修改可以看出样板戏身体规训的程度。
- ㉒ 这类例子在革命样板戏中俯拾皆是。比如电影版《沙家浜》中的如下一段“合唱”：“要学那泰山顶上一青松，八千里风雪吹不倒，九千个雷霆也难轰，烈日炎炎晒不死，严寒冰雪郁郁葱葱，那青松逢灾受难，经磨历劫，伤痕累累，痕迹重重，更显得枝如铁，干如铜，蓬勃旺盛，倔强峥嵘，崇高品德人称颂，俺十八个伤病员，要成为十八棵青松。”——这段合唱更显示出精神力量与身体受虐之间循环论证的关系。在革命身体观看来，精神力量可以使得革命者抵抗住任何身体上的摧残，身体上的摧残又反过来证明精神力量的强大。
- ㉓ 在《红灯记》中，鸠山笼络李玉和的第一个招数也是吃喝。关于这方面的详细阐述，参见胡志毅《国家的仪式：中国革命戏剧的文化透视》，广西师范大学出版社2008年版，第十一章第三节。
- ㉔ 毛泽东所主张的革命身体观集中体现在下面这段文字中：“人总是要死的，但死的意义有不同。中国古时候有个文学家叫做司马迁的说过：‘人固有一死，或重于泰山，或轻于鸿毛。’为人民利益而死，就比泰山还重；替法西斯卖力，替剥削人民和压迫人民的人去死，就比鸿毛还轻。”“要奋斗就会有牺牲，死人的事是经常发生的。但是我们想到人民的利益，想到大多数人民的痛苦，我们为人民而死，就是死得其所”。“今后我们的队伍里，不管死了谁，不管是炊事员，是战士，只要他是做过一些有益的工作的，我们都要给他送葬，开追悼会。这要成为一个制度。用这样的方法，寄托我们的哀思，使整个人民团结起来。”（《毛泽东选集》一卷本，第905—906页）

（作者单位 中国传媒大学艺术研究院）

责任编辑 容明

## 更正启事

本刊2011年第8期发表丁帆先生《关于百年文学史入史标准的思考》，文中第16页第27行“19世纪20年代”，第17页第18行“19世纪30年代”、第32行“19世纪40年代”，第19页第8行“19世纪80年代”，分别应为：“20世纪20年代”，“20世纪30年代”，“20世纪40年代”，“20世纪80年代”。特此更正，并为我们工作中的失误向作者和广大读者致歉。

本刊编辑部