

# 迫害与拯救\*——论样板戏的性别叙事模式

陈吉德

作者赐稿

—

内容提要： 在样板戏中存在着男性迫害者——女性受害者——男性拯救者的性别叙事模式，复杂的叙事机制是产生这种模式的重要原因。

关键词： 迫害者 受害者 拯救者 性别 叙事机制

样板戏作为戏剧形态无疑是一种奇观；而作为研究领域又逐渐成为一个热点。在近年来的样板戏研究中，性别视角越来越引起研究者的兴趣。但研究者多探讨女性在样板戏中如何被“花木兰”化的，如何被去欲望化的，如何成为“中性人”或“超人”的，而很少将性别问题与作品的叙事模式联系起来进行分析。本文将在这方面做一探讨。

—

样板戏有一个大致的叙事模式：一个或一群人受到敌人的迫害，危难之际出现了拯救者，一番较量后，拯救者终于战胜了敌人，给受害者带来了光明。比如说，喜儿受到黄世仁的迫害，王大春拯救了她（《白毛女》）；吴清华受到南霸天的迫害，洪常青拯救了她（《红色娘子军》）；小常宝受到座山雕的迫害，杨子荣拯救了她（《智取威虎山》）；崔大娘、崔大嫂等人受到白虎团的迫害，严伟才等人拯救了她们（《奇袭白虎团》）；李铁梅、李奶奶受到鸠山的迫害，游击队拯救了她们（《红灯记》）。很有意思的是，这种叙事模式与性别问题产生了有趣的关联，即迫害者和拯救者多为男性，而受害者多为女性。图式如下：

迫害者

（男性）

拯救者

（男性）

受害者

（女性）

迫害者分为主谋和帮凶两类：前者如《白毛女》中的地主黄世仁，《红色娘子军》中的地主南霸天，《智取威虎山》中的匪首座山雕，《奇袭白虎团》中的南朝鲜首都师白虎团团长、机甲团团长，《红灯记》中的日寇宪兵队队长鸠山；后者如《白毛女》中的狗腿子穆仁智，《红色娘子军》中的老四，《智取威虎山》中的联络副官栾平、参谋长大麻子、副官长塌鼻子、匪连长，《奇袭白虎团》中的美国顾问、美国参谋、伪白虎团伪参谋长、伪连长、伪排长、

《红灯记》中的日寇宪兵队侯宪补、伍长、假交通员、皮匠以及由地下共产党员叛变投敌的王连举。无论是前者还是后者，他们都是假恶丑的化身、牛鬼蛇神的代表，这表现在如下三方面：首先，他们的名字大都隐含着阴险、狠毒、卑劣之义。或者蕴含着反讽意味，如黄世仁（凶狠十足，但名字却偏偏取“世”代“仁”慈之义）；或者充满着霸气，如南霸天；或者象征着狠毒，如座山雕（雕是一种凶狠的鸟）；或者直接表述身体上的残疾，如大麻子、塌鼻子。从音韵学上讲，这些名字平声较多，如栾平；音色低沉，如鸠山。

其次，他们的形象总存在着各种各样的缺陷。身材方面，有的体态臃肿，肥头大耳，膀阔腰圆，如鸠山；有的骨瘦如柴，形如槁木，如座山雕、老四；有的弯腰驼背，歪头斜脑，如座山雕手下的一群打手。扮相方面，他们多是吊梢眉，倒八字胡，眼睛细小，头发零乱。服装方面，多为黑色，或者为棕色、蓝色等深颜色，使人感到压制、窒息。如黄世仁，头戴黑色帽子，上身穿黑色马褂，配以棕色圆形图案，袖口为金黄色的毛制品，裤子是棕色绸缎，配以浅黄色圆形图案，手持黑色文明棍，极显地主阶级腐化堕落之能事。再比如座山雕，头戴黑色帽子，上身穿藏青色马褂，隐隐约约配以圆形图案，下身穿正面是深灰色反面是深红色的裙子，脚穿深蓝面白底布鞋，充分显示出其土匪首领的悠然自得中的地位。神态方面，他们动辄就龇牙咧嘴，咬牙切齿，或者冷笑不止，暴跳如雷；或者瞪大眼睛，仰天长叹，将其恶的本质暴露无遗。

第三点、也是最重要的一点是他们无一不表现出施暴倾向，而且施暴对象多为女性。有意味的是，虽然是男“性”迫害女“性”，但迫害的原因、手段均

与“性”没有任何联系。最能说明问题的舞剧《白毛女》。在歌剧中，喜儿主要受到黄世仁的性剥削——被强奸后怀孕，但是却对黄世仁抱有幻想，希望自己把孩子生下来；而在舞剧中，喜儿主要受到体力剥削（干重活）和肉体折磨（黄母用针刺）。也就是说，歌剧中的利比多叙事到了舞剧中立刻转化为阶级叙事：黄世仁是地主阶级的代表，喜儿是劳苦大众的代表。

那么，这些男性迫害者为什么、又是如何对女性施暴的呢？黄世仁对喜儿施暴，是因为杨白劳欠债，施暴方式是抢夺（被抢到黄家）和体罚（干重活）；南霸天对吴清华施暴，是因为吴清华不甘心当丫头、做奴隶而多次逃跑；施暴方式是毒打。座山雕对小常宝施暴是因为八年前座山雕胡作非为时遇到了她祖母和爹娘的反抗；施暴方式是无形的威吓。白虎团团长对崔大娘、崔大嫂等人施暴，是因为她们不服从去修公路的命令；施暴方式是武力（崔大娘被击毙）。鸠山对李铁梅、李奶奶等施暴，是因为她们不愿交出密电码；施暴方式是威胁（李奶奶被击毙）和引诱（对李铁梅要放长线钓大鱼）。

在男性迫害者的施暴下，女性都做出了主动或被动的反抗。最明显的反抗方式是出逃。喜儿在黄家受尽凌辱，终于在张二婶的帮助下逃出了黄家。吴清华的出逃远远没有喜儿那样顺利，多次努力后，才成功地逃出虎口。另外一种反抗方式是藏起女儿身。小常宝被常猎户收养后，为了不至于陷入魔掌，从此装聋作哑，女扮男装。还有一种反抗方式是巧妙地与迫害者周旋。铁梅在爹爹、奶奶死后，为了躲过鸠山等人的迫害，与慧莲换掉衣服，逃出家门，找到磨刀老人，成功地交出密电码。无论哪种方式，都与女人的“性”本能无关，所以说，这些受迫害的女性都是党的好儿女，是无产阶级革命的“圣女”。

英美女权主义批评家桑德拉·吉尔伯特和苏珊·格巴在他们 1979 年推出的合著《阁楼上的疯女人——女作家与 19 世纪的文学想象》中，研究了西方 19 世纪前男性文学中的两种不真实的女性形象——天使与妖妇，从而揭露了这些形象背后隐藏着的男性父权制社会对女性的歪曲和压抑。关于前者，作者指出，从但丁笔下的雅特里齐、弥尔顿笔下的人类之妻、歌德笔下的玛甘泪到帕莫尔笔下的“家中的天使”等等，都被塑造成纯洁、美丽的理想女性或天使，这些天使的主要行为就是向男性奉献或牺牲。作者认为，这种把女性天使化的做法，实际上一边将男性审美理想寄托在女性形象上，一边却剥夺了女性形象的生

命，把她们降低为男性的牺牲品，从而反映出男性中心主义的根深蒂固和对女性的歧视、贬抑。[①]样板戏中这些受迫害的无产阶级革命“圣女”形象同样反映出男性中心主义者的幻想和白日梦。

## 二

面对着男性迫害者的施暴行为，女性虽然做出了主动或被动的反抗，但这些反抗大都无效。她们要想成功，获得自由，必须借助于外力，这种外力是来自作为男性的拯救者。与同样作为男性的迫害者相比，他们是真善美的化身、正义和进步的代表，这也表现在三方面：首先，他们的名字喻义深刻，令人遐想。如王大春（大好的春天）、洪常青（生命之树常青）、杨子荣（光荣）、严伟才（伟大的才能）。从音韵学上讲，这些名字大都响亮，充满阳刚之气。

其次，他们的形象高大完美，充分体现出男性的魅力。身材方面，他们体态匀称，英姿勃勃，健壮而不臃肿，精干而不瘦弱，如果稍微再高些，均可成为时下的男模。扮相方面，他们天庭饱满，浓眉大眼，炯炯有神的目光似乎能够洞察一切，红润的面部充分显示出健康之色。服装方面，他们多穿制服，整洁利落。如严伟才，一身绿色制服，里面的白色衬衣从领口和袖口外微微露出，与绿色形成明显的色差；左胸外的白色布牌清清楚楚地写着“中国人民志愿军”字样；褐色的皮带从外部紧紧地勒在腰间，使得上身呈现出线条感；军用包斜背在腰后；到了后来，他与韩大年一起穿上了披风，披风外面为灰色，里面为红色，行动起来时，披风微微飘起，不由地使人想起古代“不爱其躯，赴士之厄困”（《史记·游侠列传》）的侠客。再比如《红灯记》的游击队员，灰色的帽子和上衣；袖子卷起到肘部，露出白色衬衣；袖子为深蓝色，下有绑腿；脚穿黑色布鞋和白色袜子，显得非常精练。即使是洪常青刚出场时所穿的便衣也是别有一番特色。白色衬衣外罩浅黄色褂子，露出黑色腰带；裤子带有补丁，尽显其艰苦朴素的革命作风。神态方面，他们动作敏捷，似兔起，如鹞落；他们还经常摆出这样的造型：身体左倾；左手高高举起，掌心向上或向前，右手呈45度角指向下方；左腿向左弯曲，呈弓字型，右腿向右直伸；同时眼睛注视着前方或者向下怒视着敌人，这种正气凛然的神态与迫害者恐惧、卑微的神态形成强烈的对比。

第三点，也是最重要的一点是他们均对女性表现出拯救行为。从叙事链上说，作为男性的迫害者使女性变成了鬼，而这些作为男性的拯救者却使女性由鬼还原成了人，因此，拯救者是女性“翻身把歌唱”的缔造者，是女性解放神话的完成者。“拯救”是一个神学概念，是指上帝使人摆脱尘世的苦难处境，它与“自由”的概念密切相关。按照罗素的说法，“自由”是基督教“上帝”、“永生”、“自由”三大教义之一，意味着“对抗那些控制人们外在生活的不可抗拒的力量”而“自主地去检视、批判、认知。”[②]在样板戏中，男性拯救者的最终目标就是女性的自由。喜儿躲进山洞后，不但头发变白，而且处于与狼共舞的危险境地。后来，八路军解放了杨各庄，王大春和八路军小分队发动群众，与黄世仁展开斗争。在王大春的拯救下，喜儿回到解放了的家乡，见到亲人，愤怒地控诉黄世仁的罪恶，报了千年的仇，伸了万年的冤，最后与乡亲们一道加入了战斗的行列，坚决将革命进行到底。歌词是这样的：“百万工农齐奋起，风烟滚滚来，多少喜儿翻了身，锦绣河山永远放光彩！”“拯救”与“自由”的神话在舞剧《红色娘子军》中表现得也非常明显。吴清华逃出南府后，因伤势过重，昏了过去，这意味着女性自身反抗力量的脆弱和无效。此时，化装成农民的洪常青发现了她，解下毛巾，轻轻地给她擦拭伤口，并指明了革命出路：“出了椰林，翻过大山，那里红旗招展，阳光灿烂！那里有我们工农自己的队伍，你到那里就能当兵报仇！”遍体鳞伤的吴清华立刻精神振奋，激愤万分地表示：“纵有千难万险，这条路我走定了！”这是洪常青对吴清华的初步拯救——主要是肉体上的拯救。后来，吴清华违犯了纪律，连长对她进行了严厉的批评，使她终于认识到了“只有解放全人类才能最后解放无产阶级自己”的伟大真理。这是洪常青对吴清华的进一步拯救——主要是精神上的拯救。至此，吴清华彻底成长为一名成熟的女红军战士，并在以后成功地击毙了南霸天。此外，杨子荣等人打虎上山，除掉座山雕等土匪，使得小常宝等人扬眉吐气；严伟才等人奇袭了白虎团，使得崔大嫂等朝鲜民众欢呼雀跃；游击队歼灭掉鸠山等人，使得铁梅等人心花怒放，都程度不同地表现出男性对女性拯救的神话色彩。

作为男性的拯救者由于具有解放女性的超凡伟力，就呈现出“卡里斯玛”（Charisma）特质。“卡里斯玛”是一种偶像、一种权威、一种英雄，是人们

顶礼膜拜和信奉的对象，它具有超自然、超人的力量或品质，能洞察一切，统领全局，只要振臂一呼，立刻应者云集。“卡里斯玛”一词最早出现在《新约·哥林多后书》，用来表示因蒙受神恩而具有的超凡天赋。19世纪德国法学家SOHM用它来指称基督教会超世俗性质。德国社会学家马克思·韦伯则把此概念引入政治社会学领域，用来指称秩序、信仰和价值的中心。巫师、先知、狩猎团与掠夺团的首领、政党的领导人物都具有“卡里斯玛”特质。

这些拯救者呈现出“卡里斯玛”特质的原因很简单，是因为他们的背后站着一位更伟大的卡里斯玛。这位卡里斯玛在剧中虽然处于“缺席”状态，但总会通过画像、语录、著作、转述性的语言、代表性的音乐（《东方红》）和象征性的场景（红日、红光、红旗、红星）等方式显示其确定无疑的“存在”。这是真正的“卡里斯玛”，而剧中的拯救者只是卡里斯玛的表象或者说是“伪卡里斯玛”。分明是王大春拯救了喜儿，但人们却满怀喜悦和感激地这样唱道：

“太阳出来了，太阳光芒万丈。太阳就是毛泽东，太阳就是共产党。”吴清华被任命为娘子军连党代表后，激情地说：“党呵！是您从苦难深渊里把我解放出来；是您在阶级斗争中的烈火中把我哺育成长！”在《智取威虎山》“深山问苦”一场中，杨子荣是这样无限深情地开导小常宝说出自己苦难家史的：

“孩子，有共产党、毛主席给你们作主！说吧！”在样板戏中，经常出拯救者登高一呼的类似场面，这与毛泽东当年在天安门城楼上一挥手，下面山呼万岁的情形是何等的相似！所以说，毛泽东就是真正的卡里斯玛。是因为有了他的教育和指引，拯救者才变得毫不利己，专门利人，或足智多谋，英勇善战，或视死如归，大义凛然。他们在拯救过程中遇到困难时，只要吟颂一下毛主席语录或者学习毛泽东著作，就立刻会找到出路。

### 三

在样板戏的性别叙事中，这些“不爱红装爱武装”的受迫害女性主要承担着显示功能：或显示男性迫害者的假恶丑，或显示男性拯救者的真善美，而本身固有的女性意识却消失得无影无踪。歌剧《白毛女》中喜儿与杨大春的恋人关系到了舞剧中变为受迫害者与拯救者的关系；电影《红色娘子军》中红莲参军后找到如意郎君并喜结连理的情节到了舞剧中被彻底删去；小常宝到了寂寞的

夜晚只是思念去世的母亲；崔大娘、崔大嫂并无家庭；铁梅与李玉和、李奶奶只是非常年代的非常组合。所以说，样板戏是充满男性话语霸权的戏剧。

样板戏为何充满着男性话语霸权？我觉得要想解开这个谜团，必须弄清样板戏的叙事机制问题，即作者问题，也就是到底谁在叙事？样板戏的作者大概有四层：第一层是被改编原作的作者。舞剧《白毛女》改编于同名歌剧。舞剧《红色娘子军》改编于同名电影。《智取威虎山》的前身是曲波的长篇小说《林海雪原》；1958年，上海京剧院看到话剧《林海雪原》后，决定将其改编成京剧《智取威虎山》。《奇袭白虎团》的前身是通讯干事王程远的一篇题为《侦察英雄杨育才，化装奇袭创奇迹》的真实报道；1956年，王程远又扩充为长篇报告文学《奇袭白虎团》出版发行；1961年，长春电影制片厂拍摄成了故事片《奇袭》；后来被山东京剧团改编成了京剧《奇袭白虎团》。《红灯记》的前身是1962年长春电影制片厂拍摄的故事片《自有后来人》；1962年，上海沪剧团改编成了沪剧《红灯记》；1963年改编成了同名现代京剧。这些被改编原著的作者是整个样板戏叙事框架的最初构建者。

第二层是样板戏改编过程中的作者。这些作品多署名某某创作组或创作集体，这包括编、导、演、灯光、美工、化妆各环节人员。如《奇袭白虎团》的作者署名是“山东省京剧团《奇袭白虎团》剧组集体创作”。这些作者对原作进行了不同程度的改编，比如前面所说的将歌剧《白毛女》中喜儿与杨大春的恋人关系改编成舞剧中受迫害者与拯救者的关系；舞剧《红色娘子军》删去了电影中红莲参军后找到如意郎君的情节；再比如《智取威虎山》增加了“深山问苦”一场。

上述两层作者都是明显的、表面的、可以署名的（尽管是集体署名），其实还有更深层面的隐藏的作者，他们虽然不以署名的方式表现出来，但却能左右署名作者的创作过程。在隐藏作者的层面上，首先要提到江青。这位中国历史上的特殊人物依靠自己的政治资本（主席夫人）和艺术资本（当过演员）直接干预样板戏的创作，把样板戏作为自己树碑立传的最佳手段。这样一来，几出样板戏都程度不同地被打上了“江印”。对于舞剧《白毛女》，江青曾作了“要加一场大春打胜仗的戏”等五点具体指示。[③]舞剧《红色娘子军》出现后，江青“组织人三番五次地修改《红》剧原有的音乐、舞蹈、服装、布景。

加进了许多概念化的‘高、大、全’的东西，使一些表现人物个性的优美音乐、舞蹈等遭到破坏。例如琼花诉苦一场，原来有一段充满觉悟的音乐和舞蹈，对主题的渲染起了很好的铺垫作用，但江青却认为这段音乐舞蹈太软、太抒情，有小资产阶级的情调而将其砍掉了，只用一段哑剧代替，大大减弱了它原有的感人程度，这使蒋祖慧和剧组的同志们痛心不已。”[④]对于《智取威虎山》，江青也是非常关注。1963年底，时任上海市委文教书记的张春桥特地请江青到剧组进行现场“指导”。对此，发表在1969年第11期《红旗》杂志上《努力塑造无产阶级英雄人物的光辉形象》一文是这样描述的：她“看出它在内容上有相当大一部分糟粕，同时又看到它在某种意义上提供了京剧表现现代生活的可能，因此便决定把它拿过来进行脱胎换骨的改造。从那时起，这个戏及其代表的剧种，便逐步走上了毛泽东思想指引下的革命道路。”剧中“皮夹沟遭劫”一场原有一个老旦——李勇奇母亲的形象，“试演时，张少楼饰演的李母字字含恨，声声带泣，加上大幅度的表演动作，催人泪下。导演李仲林极为称赞，张春桥也以为十分出色。”江青却立刻下令拿掉。[⑤]《奇袭白虎团》在江青反复无常的“指示”下也多次修改。[⑥]《红灯记》中为了突出李玉和的形象而加上了“粥棚”一场便是江青的“指示”。[⑦]

江青之所以能对样板戏指手画脚，是因为她的背后站着一位真正的卡里斯玛——毛泽东。可以这么说，所有的样板戏不但打上了“江印”，也打上了“毛印”。对于舞剧《白毛女》，毛泽东曾称赞道：“《白毛女》好。”对于舞剧《红色娘子军》，毛泽东曾说：“方向是对的，革命是成功的，艺术也是好的。”对于《智取威虎山》，毛泽东曾作出“加强正面人物的唱，削弱反面人物”的指示。对于《奇袭白虎团》，毛泽东曾提出“声情并茂”的要求。最有意思的是《红灯记》，毛泽东看完演出后热泪盈眶，问林默涵：“这个戏是你发现的吗？”不敢掠美的林默涵回答道：“是江青同志发现的。”毛泽东听了哈哈大笑，深感高兴。[⑧]这说明，毛泽东非常赞赏江青的做法。所以说，毛泽东是样板戏最深层面的作者，是真正的作者，并决定着前三个层面作者的创作思维。毛泽东有着浓浓的“拯救”情结。他曾经发出这样鼓舞人心的伟大号召：把全世界受苦受难的人民从水深火热之中解放出来。与“拯救”情结有关的是“革命”情结，这在他的诗歌作品中体现得非常明显。比如，他喜欢山下



相望的旌旗和山头相闻的鼓角（《西江月·井冈山》），喜欢分外香的战地黄  
花（《采桑子·重阳》），喜欢风展如画的红旗（《如梦令·元旦》），喜欢  
“风卷红旗过大关”的豪情和“十万工农下吉安”的气魄（《减字木兰花·广  
昌路上》），喜欢“怒气冲霄汉”的天兵（《渔家傲·反第一次大“围  
剿”》），喜欢飒爽英姿的五尺枪和初照演兵场的曙光（《七绝·为女民兵题  
照》），喜欢驱逐虎豹的英雄和不怕熊罴的豪杰（《七律·冬云》），这些意  
象充满着激昂的豪情和男性的阳刚之气。作为样板戏的更深层面的作者，毛泽  
东会自觉或不自觉地把自已的“拯救”情结和“革命”情结投射到样板戏中  
去。

由此看来，样板戏被改编原著的作者——改编过程中的作者——江青——毛  
泽东，形成了一个复杂的叙事机制。这个世界上少见的叙事机制，层层递进，  
下有普通的通讯员干事，上有国家元首。样板戏在被层层加工、润色过程中，  
男性迫害者——女性受害者——男性拯救者的性别叙事模式得到不断地强化，  
并最终体现出最深层作者的审美趣味，着上了浓浓的男权话语色彩。关于男性  
话语对女性话语的统治，美国女权主义作家凯特·米利特形象地称之为“内部  
殖民”。她说：“在我们的社会秩序中，尚无人认真检验过，甚至尚不被人承  
认（但又十足制度化了的），是男人按天生的权力对女人实施的支配。通过这  
一体制，我们实现了一种十分精巧的‘内部殖民’。就其倾向而言，它比任何  
形式的种族隔离更坚固，比阶级的壁垒更严酷、更普遍、更持久。不管目前人  
类在这方面保持何等一致的沉默，两性之间的这种支配和被支配，已成为我们  
文化中最普遍的意识形态，并毫不含糊地体现出了它根本的权力概念。”<sup>⑨</sup>  
样板戏可谓是阐释“内部殖民”理论的最好佐证。

样板戏性别叙事模式的出现还有社会思潮（从 20 世纪 50 年代开始，巴人、  
钱谷融等人所倡导的人性论就受到很大的批判）、审美倾向（男性有阳刚之  
美，女性有阴柔之美）等多种原因，但上述叙事机制问题无疑是最值得挖掘  
的。

从样板戏带有男性话语霸权的性别叙事模式中，我们不难悟出这样的潜台  
词：男性是强者（可以充当迫害者或拯救者的角色），女性是弱者（只能充当  
受害者和被拯救者的角色）。这种价值观与五四以来妇女解放、男女平等的现

代化观念无疑是相违背的。从这个意义说，样板戏是反启蒙的、反现代的，需要严肃批判。

#### 参考文献

---

---

\* 本文为全国艺术科学“十五”规划 2007 年度青年基金课题：《文化思潮与中国当代戏剧（1978—2000）》之研究成果，项目编号为 01CB70。

---

---

[①] 转引自朱立元：《当代西方文艺理论》，华东师范大学出版社 1997 年版，第 347-348 页。

[②] [英] 罗素：《宗教与科学》，商务印书馆 2000 年版，第 14 页。

[③] 戴嘉枋：《样板戏的风风雨雨》，知识出版社 1995 年版，第 108 页。

[④] 袁成亮：《现代芭蕾舞剧〈红色娘子军〉诞生记》，《文史春秋》2004 年第 9 期。

[⑤] 戴嘉枋：《样板戏的风风雨雨》，知识出版社 1995 年版，第 69-70 页。

[⑥] 戴嘉枋：《样板戏的风风雨雨》，知识出版社 1995 年版，第 90-92 页。

[⑦] 戴嘉枋：《样板戏的风风雨雨》，知识出版社 1995 年版，第 46 页。

[⑧] 戴嘉枋：《样板戏的风风雨雨》，知识出版社 1995 年版，第 108、98、89、49 页。

[⑨] [美] 凯特·米利特：《性的政治》，社会科学文献出版社 1999 年版，第 38 页。