

近十年來中國大陸革命「樣板戲」研究述評

◎ 李松

前言

由於高度的政治敏感性與複雜的情感矛盾，「文革」文學的主導形式——革命「樣板戲」在1980年代中期以前一直是中國當代文學研究的冷門，隨著思想禁區的進一步開放，「文革」文學以其巨大的思想史價值與豐富的意義空間，吸引著學術界探險的目光，目前這個冷門逐漸成為了熱點，也將成為人類精神史上永不過時的話題。帶有特定時代色彩和政治主流意識的「樣板戲」被認為是「文化大革命」的文藝建設豐碑。由於它生產、成型的時代特殊性與本身鮮明的政治烙印，人們從情感好惡與道德取向出發眾說紛紜，莫衷一是。近些年在「紅色經典」裹挾市場懷舊消費的熱潮中，「樣板戲」的許多重要精彩唱段贏得了觀眾的熱烈追捧，關於「樣板戲」的爭論又一次浮出水面。有些學者認為完全從政治角度對「樣板戲」進行否定有失公允。¹有人認為「樣板戲是一個政治歷史事件」而反對肯定有政治問題的「樣板戲」。²辯論雙方都互有駁難。³「樣板戲」的研究在中國大陸可以分為兩個歷史階段：1980年代革命「樣板戲」在中國當代文學史的寫作中都是避而不談的，八十年代中期「樣板戲」的研究開始起步，首先大多為偏激的情感否定，以後逐漸轉向心平氣和的學術討論，即不宜作完全否定或完全肯定的簡單化結論，應該在認識到其特定歷史背景的同時，更充分地認識到它獨特的藝術成就；九十年代中期以來，「樣板戲」的研究思路、視角與深度都大大地拓展了。據最近的不完全統計，九十年代中期以來中國大陸研究「樣板戲」的論文一百餘篇，碩士、博士學位論文近十篇，專著7部。本文主要對第二階段的研究歷史與現狀進行歸納分析，並指出將來的可能走向。概括說來，革命「樣板戲」的研究分為兩種路向：第一是從史料整理的角度入手。⁴通過大量的人物採訪與原始資料敘述了革命「樣板戲」電影的出台內幕、拍攝經過、江青的野蠻干涉以及「樣板戲」編演人員的歷史命運。第二是從學術研究的角度進行的。近十年來革命「樣板戲」的研究對象集中在文本、劇場與電影。研究路向包括創作思路、觀眾研究、藝術分析、思想主題、語言風格、人物形象、敘事模式等方面。

一 創作思路

革命「樣板戲」的創作與改編以革命現代京劇、小說等文本為藍本，這些不同文本的嬗遞之間創作理念、文化權力、形式因素是如何轉化、運行的，這是研究者關注的主要問題，即通過對「樣板戲」生產成型的梳理發現其創作規律。「樣板戲」之所以從「文革」迄今為止仍具有強大的藝術吸引力，儀平策將「樣板戲」與傳統戲曲從敘事內容、戲曲音樂、唸白方面進行了對比分析，「樣板戲的敘事內容更具當代性，或者說，對於當代觀眾而言更具可理解性，可體驗性；樣板戲賦予戲曲音樂以鮮明的現代基調，使之更符合當代觀眾的音樂感受水

平和欣賞趣味；樣板戲的念白自覺追求標準化、通俗化和生活化」。⁵卞敬淑從「樣板戲」的改編程序入手，分析「樣板戲」在「刪除的與增加的」、「保留的與改動的」、「顯現的與潛在的」變動過程中是如何遵循意識形態的要求。⁶如果從文學藝術發展的歷史規律來看，「樣板戲」的前身革命現代京劇是如何形成的呢？對這一問題的解析有利於更全面地認識戲劇發展的歷史脈絡。王鍾陵正是以大量的史實從這一角度進行了歷史的爬梳。他認為，「樣板戲」的形成除了與當時左的政治思想路線有關，「還有20世紀中國戲劇史內在邏輯方面的原因；特別是20世紀30年代的『主題先行論』、40年代的『舊劇革命論』，它們發展到50年代便演繹為一場粗暴與保守的論爭，而京劇樣板戲正是這一論爭與特定歷史環境相互融合的產物」。⁷王鍾陵獨具慧眼，善於從蕪雜的史料中尋繹出具有學術意義的理論線索，這種學術眼光對於整個「文革」研究都具有啟示價值。

「樣板戲」對京劇的改編除了上述一些形式與內容的因素以外，還有更深層次的精神根源，劉豔認為深層的原因是現代生活的本質面貌並非導向通常意義上的現代內涵，而是帶有非常強烈的擬古性質。而旨在傳達「抽象之事物」的京劇，又正是中國古代現實與意識形態的藝術提升。「通過寫意性極強的京劇形式，『無產階級英雄』能夠得以按『現代民族國家創建』的文化需要呈現出來。京劇獨有的程序特徵恰好提供了本質化的『工農兵』形象所必需具備的外在框架。」⁸劉寧從審美文化現象認為「樣板戲」是中華民族長久積澱的和諧美理想的回歸，「理想的膨脹、理性的強制、階級性的誇張導致了情節衝突的單一化、人物形象的類型化、結構方式的模式化、表演形式的程序化，這些藝術特徵所展現出的古典式的審美特徵暗和了中國傳統偏重和諧的審美心理。」⁹祝克懿認為詩化與言情是戲曲話語的根本特徵。他從「樣板戲話語對傳統戲曲話語詩化特徵的傳承和言情特徵的偏離兩方面展開了討論」。¹⁰「樣板戲」對來的原故事情節作更「革命化」處理的行為，客觀上卻符合歌舞劇對劇情結構的美學追求。閻立峰從戲劇程序的角度出發，認為「樣板戲」依靠「新程序」把本來就屬於善惡分明的藝術符號系統的京劇進行了生活的政治「升壓」（集中概括、提煉生活）和程序「減壓」（由古人生活向今人生活轉移）。¹¹進一步說，閻立峰認為京劇之所以被當作「樣板戲」的載體，是由於江青在「樣板戲」戲劇性層面進行政治化寫作，在劇場性層面進行矯飾美學建設。從而「既憑藉」戲劇「闡釋了意識形態話語，又依靠『劇場』解決了『道』所需的藝術胞衣」。¹²李莉從《智取威虎山》一劇入手分析劇場與京劇的內在關係。認為「京劇程序化的兩極對立思維、六七十年代觀眾的審美期待心理，與戰爭題材產生暗合，無形中將京劇的表現形式與現代生活內容之間的內在矛盾消解；程序的創新凝聚了藝術工作者的大量心血，舞蹈、音樂、舞台美術、表演，對文本審美性進行了補充與啟動，成為《智取威虎山》取得成功的重要因素。但樣板戲在京劇改革方面的成功，並不能停歇『內容與形式』之間的矛盾，從某種意義上說，它只是以一種特殊的形式延緩了傳統京劇的衰亡」。¹³「樣板戲」通常被稱為政治工具，但作為一種審美文化現象它不僅僅是政治的產物，更是一門獨具特色的藝術。馬研認為有必要對「樣板戲」作為藝術的「合理內涵」進行剖析和總結。他通過對「樣板戲」前期文本的分析說明「樣板戲」文學藝術存在的生命力所在。他將「樣板戲」的一種藝術特質概括為「社會主義現代主義」。這是一個大膽的判斷，但也還值得進行深入、周密的學理論證。¹⁴劉永麗認為傳統戲曲符合中國民眾心理趣味的思想母題及創作手法，又有新時代所倡導的現代氣息，「樣板戲正是借用傳統與現代的結合，達到其深層潛藏著的政治宣傳目的。傳統與現代的內在姻緣在於利用傳統的情感心理模式與符號化敘事，表現出男女平等對女性自身人性的摧殘與漠視」。¹⁵孫玫從創作方法入手，探

討了革命樣板戲創作的「三突出」理論與傳統的戲曲理論「立主腦」之間的內在繼承關係，並進一步探討了這種繼承過程中對傳統傳奇色彩的某些失落。¹⁵姚丹從「無產階級階級意識」的形成入手，梳理文藝在無產階級專政國家中起「意識灌輸」作用的理論依據。在此理論前提下，她以「樣板戲」《智取威虎山》為個案，考察其意識灌輸的具體內涵、灌輸方式以及傳播和接受過程，從而一定程度觸及「無產階級文藝」實踐的複雜性以及意識灌輸內涵在觀眾接受中可能的偏離。¹⁷姚丹的研究對於如何將意識形態批評與精神分析相結合提供了較為成功的範例。

二 觀眾研究

革命「樣板戲」為什麼在特殊的歷史時期會受到狂熱的政治崇拜？從觀眾的心理分析角度可以發現意味深長的精神幻覺。劉豔從烏托邦文化理論的角度對觀眾的精神生態進行了細緻清理。¹⁸與之相似的看法是，劉忠認為「樣板戲」之所以在被動接受中隱現民間藝術的自由取向，在改編移置中迴避文化革命的主導話語。「究其原因，除了意識形態對民間戲劇的借用和交錯之外，還與國人普遍存在的烏托邦理想有關。在『樣板戲』演出過程中，觀眾的政治狂熱被空前地激發出來，與主流政治、編創人員一道融入到樣板戲的教育體系中。」¹⁹何玉麟則以過來人的觀賞體驗，從看戲、評戲的角度認為「樣板戲」從毛坯到定型經歷了靜、驚、喜、厭、惑、困的心態演變。²⁰綜合法蘭克福學派與伯明翰學派的觀眾研究，如何將理論闡釋與觀眾的情感體驗進行有機結合，從而既看到觀眾盲目的從眾心態，又發現在編碼—譯碼過程中的抵制心態，還有很大的研究空間。

三 藝術分析

是把「樣板戲」看作「陰謀文藝」而全盤否定，還是將政治理念與藝術成就分別看待而辯證分析？這一直是涉及到對「樣板戲」進行價值判斷的關鍵問題。章新強認為「樣板戲」電影作為戲曲電影樣式在藝術和美學傳承上有自己發展的內在動力，因而對「空鏡頭」的觀點提出了質疑。「樣板戲」電影的創造性表現在：保持原來戲曲的結構、情節、分場分幕的完整性；利用鏡頭形成的視覺效果突出英雄人物的高大。根據「樣板戲」中的音樂性、舞蹈性特點以及主要演員的特徵，運用長鏡頭等針對性的拍攝技巧。²¹儘管「樣板戲」電影的所有藝術創新都無法避免藝術形式作為意識形態的深刻印記，章氏對「樣板戲」電影拍攝方法與技巧的總結是有一定認識價值的。張澤倫系統全面地總結歸納了「樣板戲」音樂的創作成就，主要表現在開拓了京劇音樂的複音化道路；發揮和聲的功能性與色彩性；發揮複調音樂的功能、配器技術；創立了新的樂隊編制；發展健全了京劇音樂程序；徹底打破了主演統治舞台體制。²²汪人元則從價值判斷的角度認為，「樣板戲藝術上最大的失敗，便在於政治對藝術的極度扭曲；藝術上的扭曲，最突出的則莫過於模式化；而模式化最典型的概括就是那一套『三字經』（即所謂三突出、三陪襯、三對頭、三打破）」。²³這些觀察視點和價值立場的差異有利於展示對象的複雜層面。

四 思想主題

研究者對「樣板戲」主題的認識角度各異，從多維視角透視了它的豐富內涵。具體思路有，第一，文化語境分析。劉豔從二十世紀中國文化語境這一宏闊的整體視野出發認識「樣板戲」主題形成的歷史必然與內在邏輯，深化了對中國現當代文學史的整體把握。²⁴第二，性別詩學。建國後男女平等、女性解放是社會改造的時代主題，「樣板戲」中出現了大量形象鮮明的女性，學者們從女性主義的批判視角對戲劇中的女性地位進行了深入審視。李祥林考察了「樣板戲」中的女性形象及其分類，分析了政治意念如何對女性形象進行演繹和填充。²⁵彭松喬從性別詩學出發認為，「『樣板戲』大多以女性作為劇中的主人公或主要英雄人物，但她們身上卻缺少真實女性應有的性別色彩。這一女性革命神話雖然表面上改變了女性的從屬地位，但卻並沒有改變女性作為『他者』的歷史命運。『革命』只是在形式上解放了女性，然後又通過『去性』及『花木蘭化』的方式把女性重新約束在以『革命』來命名的男權話語之中」。²⁶「樣板戲」的敘事模式看似抬高了女性形象，其實隱藏著男性的話語霸權。陳基德從阿爾都塞的意識形態作為「詢喚」的理想化工具出發，發現「樣板戲」「所塑造的女性形象都成了圖解革命概念、圖解階級概念的空洞符號，而女性本身所固有的主體意識卻被無情地遮蔽」。²⁷范玲娜從符號學的角度認為，「樣板戲中塑造了許多革命女性形象，但她們並沒有多少女性特徵，而是作為階級政治的符號、男性界定的符號而存在。她們的階級、政治身份遠遠大於她們的性別身份。而且在這些女性身上顯現出的多是男性特徵。而男性革命者們不可能真正接受女性，因為『菲勒斯』中心話語影響深入骨髓。馬恩的婦女觀對革命的形象有一定的影響，但又被扭曲了。在樣板戲中雖然想給人一種婦女翻身作主人的印象，但卻將婦女置於階級、政治的話語之下，讓她們無法發出作為女性的獨立聲音。」²⁸上述女權主義的分析視角基於同一視點，通過細讀發現了為表面幻象所遮蓋的問題。第三、鬥爭主題。卞敬淑分析了「樣板戲」的鬥爭主題。「文革」時的主導意識形態與「樣板戲」都把「鬥爭」作為敘事的核心。「樣板戲」強調的是革命的延續性、集體性和黨的領導性，文本呈現出「鬥爭」的不同模式。「鬥爭」話語的時代內涵反映了鮮明的歷史動因。第四，雙重話語。李莉從《智取威虎山》一劇入手，力圖避開枯燥的概念闡釋，通過對劇本、劇場及其特殊的生長方式進行細緻的解讀與理性的分析，探尋「樣板戲」劇本豐富複雜的雙重話語世界。主流話語以強勢的姿態雄居於文本，英雄、群眾、戰爭形象地展示了虛構的神話；與此同時，暗藏著的民間話語隱約可見，二者相互糾結組構了一個雙重話語的世界。²⁹第五，現代性內涵。黃雲霞對「樣板戲」文學的現代性主題提出了質疑：「樣板戲」是否確實如眾多學者所說的那樣，是對中國傳統戲劇的一次徹底的革命性的改進？或者說，是一種完全區別於傳統戲劇的有著真正現代性質素的新的藝術品種？她從樣板戲的功能特徵及其運作策略方面的分析對此問題作出了進一步的解讀。³⁰與此相反的是，宋劍華、張冀二人認為，「樣板戲」雖然因其極左政治的濃厚色彩而受到人們的極度鄙視，但其藝術追求上的美學現代性意義則不應被認為地加以忽視：它對立於傳統，對傳統文化採取了借用與置換；它對立於西方，對西方理念採取了吸納與背離。「樣板戲」巧妙地融合了傳統與現代兩種因素，並建立起與中國人政治信仰密切相關的審美趣味。³¹第六，符號學分析。符號學分析從象徵、隱喻等文本症候入手有利於避免對「樣板戲」簡單的情感與道德判斷，具有更為科學客觀的學理根基。金鵬從政治符號的分析入手，將研究的重點放在文革時期政治符號的秩序構造上，從微觀的層面分析政治符號的生成方式和表現形式，在大量的「文革」原始文本裏概括了這些政治符號的不同類型。而政治符號的泛濫根本原因在於表達性現實與客觀性現實之間發生的斷裂。³²對特定時期的政治符號體系進行分析的方法，有可能擴展成為一種完全獨立的政治分析模型，有利於我們認清意識形態作用於政治的方式。惠雁冰以《沙

家浜》為例，認為隱喻是將政治話語與文學話語連袂起來的有效中介。「作為以審美的方式對社會生活進行闡釋評價的文學作品而言，其與政治的意義應答關係也只有建立在一個高度符號化的隱喻系統中才能有表意的準確性、完備性。包括主導性隱喻：社會本質秩序的藝術化；功能性隱喻：形象秩序的符號化。」「樣板戲」是一種高度概念化/符號化的隱喻系統，不但通過政治與文學的直接對應關係將社會結構的本質秩序與形象秩序連接起來，而且結合戲劇的獨特表現形式使舞台秩序也呈現出詩化的特徵，從而使主題、形象、環境構成一種相互闡釋的意義關係，並以質素同步、意義同向的意義生成規律，營造出一個高度自足性的意義系統。³³

五 語言風格

卞敬淑從語言角度來論述「樣板戲」的敘事倫理。通過「樣板戲」的幾個最有代表性的語言句式來分析其倫理意圖，探討從語言的重構達到話語的重構的目的。祝克懿選取「樣板戲」文學話語生成的語境，討論了毛澤東語體的示範作用，同期文學創作的引導作用，「文革」文藝批評的箝制作用以及「文革」語體的思維特徵。他描述了「樣板戲」話語雄渾豪邁、莊重典雅、繁富豐厚、奇崛獨特的特徵以及個體話語的語言風格；「樣板戲」體現為陣營分明的階級愛憎話語；僵化雷同的模式話語；政論語體與戲劇語體交叉滲透；「鬥爭」「頌揚」是時代風格的核心話語。具有審美價值的話語是「樣板戲」話語的主流話語，負載政治理念的話語是「樣板戲」話語的支流話語。負載政治理念的話語主要體現為只有階級共性、缺乏獨特個性的人物話語。正是這些話語使「樣板戲」中高大全式英雄人物形象的塑造得以完成。由於「樣板戲」話語過於注重抒發強烈的階級愛憎感情和革命豪情，使得豪放壯美有餘、柔婉優美不足成為其最主要的語言風格特徵。祝克懿從語言修辭的角度對「樣板戲」的語言弊病進行瞭解構。劉超從語言的風格特點來論證「樣板戲」之所以成為群眾性消費熱點的原因，即語言的「劇詩」性、性格化、通俗性與哲理性、規範化。³⁴祝克懿與劉超的語言學分析視角避免了評價的片面性，使對象的優點與缺陷互見，因而更具科學客觀性。

六 人物形象

人物形象的塑造是與創作理念、思維方式密切相關的。卞敬淑從「樣板戲」的人物塑造方式探討了「英雄」形象的形成過程：從「無產階級新人」到「英雄」，從「新人」到「高大全」式的英雄。英雄之所以成為英雄與「三突出」理論有著直接的根源。「樣板戲」中的個人英雄與主導意識形態——集體主義有著表面的分歧與實質的統一。江臘生、虞新勝從「文革」的哲學思維著眼認為，罷黜百家，獨尊「樣板戲」，獨尊無產階級英雄是鬥爭哲學的產物。「二元對立的鬥爭哲學和超量的政治意識，導致了階級鬥爭的典型化，產生了再生產鬥爭哲學的無產階級英雄典型，人物形象臉譜化、程序化。現實主義文學發展到這裏，再標榜也只能是一種『偽現實主義』了，典型也只能成為『人物臉譜』」。³⁵對人物形象本身的審美特色、類型分析、氣質形態等特點的研究還有很大的開拓可能。

七 敘事模式

李列從話語理論的角度，對「樣板戲」的敘述內容、敘事的欲望與法則、敘事手段等進行了分析，認為從本文意義上來說，「樣板戲」已經失去了電影的本質意義而進入一種「超文

本」的範疇，是一種意識形態規程的敘事與話語形式，其本質就是以畸形的集體話語對鮮活的個人話語的一次成功的反動。³⁶吳迪將「樣板戲」電影看作是連接新舊時期電影的橋梁，它以極左思潮為指導將以往的敘事機制和敘事模式推向了極致。「樣板戲」包含了七個代碼，其功能各不相同的「隱身者」全面控制著其他代碼，解讀這一代碼有助於理解中國電影。³⁷無可否認，「樣板戲」現象是一種政治現象，當我們今天以一種文化視點和電影形態的純粹學術觀點來看待它們的時候，既不能完全脫離當時的那種政治因素，也不能始終把它們與這種政治因素捆綁在一起。卞敬淑從「樣板戲」創作方法入手，認為作為主導的「革命浪漫主義」在「三突出」、「兩結合」的創作原則統治文壇的時候，「革命浪漫主義」是作為主導的敘事方式，它已同一般意義上的「浪漫主義」有了本質的區別。顏敏「運用結構主義敘述學的原理，將七部革命歷史題材的『樣板戲』分為三種類型——拯救型、成長型和殉道型；並從主要角色與情節功能的具體分析中尋找類型形式與意義的關聯，以辨析主流意識形態與文學藝術的互動關係」。³⁸鍾蕊根據敘事學的結構／功能規則，認為「樣板戲」敘事結構中包含著六個英雄模式，依次是：隱性英雄、顯性英雄、準英雄、亞英雄、反英雄、泛英雄、這些英雄模式在敘事中佔據著不同的地位和功能，對它們的解讀將有助於我們順利進入「樣板戲」的內在話語結構。³⁹ 上述結構主義敘事學的批評方式將為文本細讀與意義演繹提供更多的闡釋餘地。

結語

根據以上研究思路的整理，筆者認為如下一些問題也是值得延伸思考的：從社會歷史批評的角度探討「樣板戲」以及「樣板戲」現象與當時代的社會文化之間的歷史聯繫；從文化研究的角度分析「樣板戲」的舞台演出與電影文本的視覺文化、身體政治；從倫理角度考察「樣板戲」的革命倫理內涵；從心理學的角度對「樣板戲」觀眾崇聖心理分析。「樣板戲」研究空間的進一步擴大還有賴於中國當代史史料更大的開放程度、「文革」研究本身的理論深度以及研究者思想方法的更新，隨時間推移，更為厚實的學術成果應該是值得期待的。

參考文獻

- 1 譚解文：〈樣板戲橫看成嶺側成峰〉，[N].《文藝報》2001年3月17日。
- 2 陳沖：〈沉渣泛起的「藝術主體」〉，[J].《文藝自由談》2001年第3期。
- 3 參見譚解文：〈樣板戲過敏症與政治偏執病〉，[J].《文學自由談》，2001年第5期；葉櫓：〈道理與權力〉，《文論報》2001年11月1日。
- 4 參見戴嘉枋：《樣板戲的風風雨雨：江青·樣板戲及內幕》，（知識出版社，1995）、顧保孜：《樣板戲出台內幕》，（中華工商聯合出版社，1994。）、潘宗紀：《走近樣板戲》，（中國文聯出版社，2002年版）、許晨：《人生大舞台：「樣板戲」內部新聞》，（黃河出版社，1990。）
- 5 儀平策：〈樣板戲審美效應與傳統戲曲改革〉，[J].《理論學刊》，1998年第一期。
- 6 卞敬淑：〈文革時期樣板戲研究〉，（華東師範大學博士論文，2001。）
- 7 王鍾陵：〈粗暴與保守之爭及其合題：京劇革命——樣板戲興起的歷史邏輯及其得失之考察〉，[J].《學術月刊》，2002年第十期。

- 8 劉豔：〈京劇的寫意特徵與「樣板戲」的英雄形象塑造〉，[J].《文藝研究》，2001年第六期。
- 9 劉寧：〈樣板戲——古典主義的復活——文革主流藝術個案分析〉，[J].《戲劇藝術》，2003年第二期。
- 10 祝克懿：〈「樣板戲」話語對傳統戲曲話語的傳承與偏離〉，[J].《復旦學報》（社會科學版），2003年第三期。
- 11 閻立峰：〈「京劇姓京」與「新程式」——對樣板戲的深層解讀〉，[J].《戲劇藝術》，2004年第三期。
- 12 閻立峰：〈載體的選擇與樣板戲的神話〉，[J].《浙江學刊》，2004年第一期。
- 13 李莉：〈論樣板戲的文本、表演與生產——以〈智取威虎山為例〉〉，（西南師範大學碩士學位論文，2004。）
- 14 馬研：《論樣板戲作為藝術存在的「合理內涵」形成的基礎》，（吉林大學碩士學位論文，2005。）
- 15 劉永麗：〈樣板戲的敘事策略論析〉，[J].《雲夢學刊》，2005年第三期。
- 16 [新西蘭]孫玫：〈「三突出」與「立主腦」——「革命樣板戲」中傳統審美意識的基因探析〉，[J].《戲劇藝術》，2006年第一期。
- 17 姚丹：〈「無產階級文藝」理論、實踐及其成效初析〉，[J].《中國現代文學研究叢刊》，2006年第三期。
- 18 劉豔：〈「樣板戲」觀眾與烏托邦文化〉，[J].《藝術百家》，1996年第三期。
- 19 劉忠：〈「樣板戲」文學的審美效應與烏托邦文化〉，[J].《青海社會科學》，2004年第三期。
- 20 何玉麟：〈靜·驚·喜·厭·惑·困——看「樣板戲」的心態演變〉，[J].《中國京劇》，1996年第五期。
- 21 章新強：〈「樣板戲」電影是「空鏡頭」嗎〉，[J].《戲文》，2005年第三期。
- 22 張澤倫：〈京劇音樂的里程碑——論「樣板戲」的音樂創作成就〉，[J].《人民音樂》，1998年第11期。
- 23 汪人元：〈失敗的模式——京劇「樣板戲」音樂評析〉，[J].《戲曲藝術》，1997年第二期。
- 24 劉豔：《「樣板戲」與二十世紀中國文化語境》，（南京大學博士論文，1999。）
- 25 李祥林：〈政治意念和女性意識的雙重變奏——對「樣板戲」女角塑造的檢討反思〉，《四川戲劇》，1998年第四期。
- 26 彭松喬：〈樣板戲敘事：他者觀照下的女性革命神話〉，[J].《江漢大學學報》，2004年第一期。
- 27 陳吉德：〈樣板戲：女性意識的迷失與遮蔽〉，[J].《上海戲劇》，2001年第九期。
- 28 範玲娜：〈作為符號的女性——論「樣板戲」中革命女性的異化〉，[J].《涪陵師範學院學報》，2004年第4期。
- 29 李莉：《論樣板戲的文本、表演與生產——以〈智取威虎山為例〉》，（西南師範大學碩士學位論文，2004）
- 30 黃雲霞：〈樣板戲之「現代性」質疑〉，[J].《戲劇藝術》，2005年第一期。
- 31 宋劍華，張冀：〈苦澀與風流：試論革命樣板戲的現代性訴求〉，[J].《長江學術》，2006年第四期。
- 32 金鵬：《符號化政治——並以文革時期符號象徵秩序為例》，（復旦大學博士論文，2002。）
- 33 惠雁冰：〈「樣板戲」：高度隱喻的政治文化符號體系——以《沙家浜》為例〉，[J].《文藝

- 理論與批評》，2006年第三期。
- 34 劉超：〈樣板戲人物語言分析〉，[J].《天津成人高等學校聯合學報》，2005年第七期。
- 35 江臘生，虞新勝：〈論樣板戲中無產階級英雄典型的虛構本質〉，[J].《學術論壇》，2004年第六期。
- 36 李列：〈超文本的敘事與話語——重讀「樣板戲」〉，[J].《蒙自師專學報》（社會科學版），1995年第三期。
- 37 吳迪：〈敘事學分析：樣板戲電影的機制／模式／代碼與功能〉，[J].《當代電影》，2001年第四期。
- 38 顏敏：〈「文革」的歷史敘述——論「樣板戲」的文學劇本〉，[J].《荊州師範學院學報》（社會科學版），2002年第四期。
- 39 鍾蕊：〈重釋革命樣板戲敘事結構中的英雄模式〉，[J].《株洲師範高等專科學校學報》，2003年第四期。

© 香港中文大學

本文於《二十一世紀》網絡版第五十九期（2007年2月28日）首發，如欲轉載、翻譯或收輯本文文字或圖片，必須聯絡作者獲得許可。