

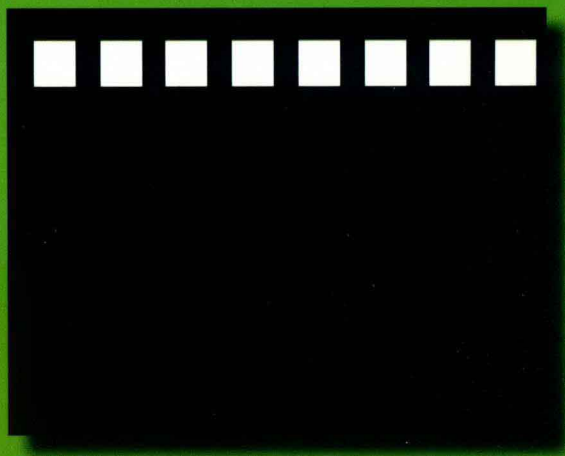
中国艺术史话

*Zhongguo yishu shihua*

中国

电影艺术

下



辽海出版社

# 电 影 艺 术

## ( 下 册 )

邢春如 编著

辽海出版社

## “文革”电影

在 1966 年爆发了“文化大革命”，许多影片被宣布为毒草，禁止上映，许多电影艺术家、技术家、事业家受到残酷迫害。电影界百花凋零、万马齐喑，成了一片荒芜的沙漠。

### 秋风萧瑟——“文革”时期的电影 (1966—1976)

中国电影发展到“文化大革命”时期，出现了严重的停滞和倒退。电影家被打倒，电影厂被关闭。在相当长的时间里，中国影坛显现出令人窒闷的空白。后来虽然恢复了生产，但是在“根本任务”论、“三突出”论等严重框范下，影坛又成为“样板戏”电影和阴谋电影的天下，现实主义电影只能曲折地伸展。总之，10 年动乱给中国电影事业造成了极大的损失。电影作为“文革”的重灾区，早在 1964 年前后就受到极“左”思潮的强烈冲击。新中国前 17 年摄制的一大批优秀的影片，就遭到打着“千万不要忘记阶级斗争”幌子的阴谋家的野蛮批判。待到 1966 年 2 月，江青勾结林彪炮制《部队文艺工作座谈会纪要》，胡说新中国成立以来，包括电影在内的文艺界“被一条与毛泽东思想相对立的反党反社会主义的黑线专了我们的政”，这时期的文艺是“资产阶级文艺思想、现代修正主义的文艺思想和所谓 30 年代的

文艺的结合”。他们挥舞所谓理论黑、作品黑、队伍黑的“黑棒”横扫乱打。于是，新中国前17年摄制的650多部故事片被诬蔑为“毒草丛生”；30年代以来的左翼电影和进步电影纷纷被打入冷宫；更有甚者，他们还掐断了中国电影界与国外的交流，企图在封闭禁锢中建立他们封建式的电影王国。他们以种种卑劣的手段，否定了中国电影的光辉历史和巨大成就。与此俱来的，就是一大批电影艺术家在他们所编造的种种罪名下，遭受了残酷的迫害和打击。蔡楚生、郑君里、应云卫、上官云珠等著名电影家被迫害致死。这是中国电影史上最悲哀的一章。

中国电影界万马齐喑。过去的优秀影片不准放映，新片的摄制被迫停止。在相当长的时间里，中国观众只能看到《地道战》、《地雷战》和《南征北战》3部影片，观众称为“三战”片。其中《南征北战》由上影1952年出品（编剧沈西蒙、沈默君、顾宝璋，导演成荫、汤晓丹，主演陈戈、冯喆）。是在中国电影院里放映次数最多的一部影片。作为中国第一部史诗风格的战争片，《南征北战》虽然以黑白普通银幕的方式出现，但它场面宏大，敌我双方人物众多，从而全景式地展现了解放战争中的一幕，精彩异常，颇受观众青睐，多年放映经久不衰，成为老电影中的经典作品之一。由于它广泛的影响力，“文革”后期的1974年，曾由北影重新拍摄了彩色宽银幕版本，但由于是按原作“照搬”，故其效果难与老版相比。《地道战》（1965年出品，编剧任旭东、潘云山、王俊益、徐国腾，导演任旭东，主演朱龙广）和《地雷战》（1962年出品，编剧柳其辉、屈鸿超、陈广生，导演唐英奇、徐达、吴健海，主演白大钧）本是八一

厂拍摄的“教学片”，但其完全采用故事片的形式，成功地再现了抗日战争中民兵的两种作战方式，场面生动，情节诱人，吸引了一大批影迷反复观看，获得了空前的效果，从而跻身于中国电影史上难以替代的位置。

“老三战”之外，还有几部外国影片，它们是前苏联的《列宁在十月》、《列宁在1918》，阿尔巴尼亚的《宁死不屈》，越南的《琛姑娘的森林》，朝鲜的《卖花姑娘》、《摘苹果的时候》。其中，以朝鲜故事片《卖花姑娘》影响最大。这部影片讲一个贫苦人家的女儿，以卖花为生，却被凶恶的地主害得双目失明。卖花姑娘的凄惨遭遇，让无数的中国观众泪洒衣襟。

江青等人“砸烂”中国电影界，使中国影坛从1966年起出现了4年的“空白”。从1970年开始，他们陆续地把“样板戏”从舞台搬上银幕，先后拍摄了《智取威虎山》、《红灯记》、《沙家浜》、《海港》、《红色娘子军》、《白毛女》等。此后，他们就把观看、学习“样板戏”电影作为重要的政治任务，并开动所有的舆论工具反复进行宣传，从而在中国电影发展史上，形成“八亿人民八个戏”的畸形的电影文化现象。

此外，那时的新闻纪录片堪称丰产、高产。《毛主席接见百万革命群众》拍得比新中国的任何一部电影都要气势宏大，震撼人心。另外，像“毛主席畅游长江”、“红卫兵小将汇报演出”、“工农业战线捷报频传”、“革命群众大游行”等等，都成为纪录片“记录”的内容。

“四人帮”在电影界的法西斯专政引起电影界和全国人民的强烈不满，也引起党和国家领导人的关注。由于毛泽东、周

恩来的关怀与积极建议，才使得中国电影的发展在黑暗中出现生机。全国各电影制片厂借此春风陆续恢复生产，停顿达7年之久的故事影片的创作与摄制才又逐渐走上轨道。

然而，中国电影的恢复与发展仍处在异常艰难的境地。从1973年到1976年，整个中国影坛生产的故事片只有76部，如《艳阳天》、《青松岭》、《火红的年代》、《第二个春天》等。这些影片大部分是配合现实政治需要的“主题先行”，着重表现所谓阶级斗争和路线斗争，“高、大、全”的英雄人物和小丑化的阶级敌人，艺术上表现出公式化、概念化的倾向。尽管如此，这些影片的出现某种程度上还是给观众带来了一定的满足。

另一个值得注意的现象是老电影翻拍新版，许多老电影被重新拍摄。除前面提到的《南征北战》外，尚有10余部，如长影1965年出品的《青松岭》，是一部政策性极强的影片。有意思的是，作为“十七年电影”中最后一批作品中的一员，《青松岭》又成为“文革”开始后恢复拍摄故事片的第一批选题之一，于1973年重拍，引起轰动。《渡江侦察记》和《平原游击队》则是观众耳熟能详的几部惊险样式老电影中最具代表性的两部作品，由上影、长影分别于1954年、1955年出品。两片于1974年同时重拍。重拍片中最最为失败的当属《万水千山》和《雷锋》。两片原版分别拍摄于1959年和1964年，均由八一厂出品。前者（与北影合作）以彩色宽银幕的形式，从一个侧面反映了震惊中外的红军“长征”这一主题；后者虽为黑白片，但真实而感人地记述了伟大的共产主义战士雷锋光辉的一生。可以说，两片的原版已经不错，但于1977年和1979年两片分别重拍。重拍的

《万水千山》改为普通银幕，虽将篇幅拉长为上下集，但质量无法与老版相比；而《雷锋》重拍后更名《雷锋之歌》，虽采用彩色片，并加上新时期的外景场面，但其效果与老版《雷锋》无法相提并论。尽管老片重拍屡屡失利，但从一个侧面反映出老电影的深入人心。另一个值得关注的现象是，“文革”中产生的赫赫有名的“样板戏”竟大多脱胎于老电影，如京剧《智取威虎山》、《红灯记》，便先有老电影《林海雪原》、《自有后来人》；舞剧《红色娘子军》、《白毛女》也有同名老电影；而京剧《平原作战》则有老电影《平原游击队》。老电影能够“衍生”出“样板戏”，是老电影的又一魅力所在。（注：老电影特指“十七年”时期曾经拍摄过的电影。）

值得庆幸的是，即便是在黑云压城的严酷时期，正直的电影家仍在进行着勇敢的艺术探索。长影的《创业》、北影的《海霞》、八一厂的《闪闪的红星》、上影的《难忘的战斗》等，尽管还都程度不同地带有那个特定时代的印痕，但是，它们力图突破“根本任务”论、“三突出”论等的束缚，追求生活的真实反映，代表着中国电影现实主义传统的曲折发展，给当时窒闷的影坛带来生机和希望。

不过，现实斗争的尖锐复杂仍然严重羁绊着电影的发展。1975年前后，“四人帮”在四届人大会议上夺权阴谋破产后，很不甘心，他们迫不及待地炮制包括电影在内的阴谋文艺，又要发起一轮“主动攻击”。江青向当时的文化部长于会泳下达命令：“要写同走资派斗的电影，这是阶级的要求，时代的要求，这是一项重要的政治任务。”于会泳的文化部紧锣密鼓，落实“写与走资派斗争”作品的规划，对

“写与走资派斗争”的作品，从主题、情节、人物、意义等各个方面进行了详细的阐述，他一再强调：“写走资派级别要高，不一定写一个厂长、一个公社书记，要写省委第一书记，国务院的部长，也可以写副总理，还可以写军内的走资派。”于是，在1975年下半年和1976年上半年，上影厂摄制的《春苗》、《欢腾的小凉河》、《千秋业》、《盛大节日》和北影厂摄制的《决裂》、《反击》等影片纷纷出笼。在这些阴谋电影中，他们一方面为“四人帮”及其狐群狗党树碑立传，另一方面又肆意攻击污蔑党的老干部是“死不悔改的走资派”。这些影片是“典型的强权政治强奸电影艺术而产生的怪胎。……已经没有丝毫艺术的气息，而成为赤裸裸的阴谋政治的工具和牺牲品”。

回顾一下“文革”电影（1966—1976），我们会获得一种这样的感觉，在1949年以后对各种电影风格的探索被不断压制以后，中国电影从“戏”到“影戏”的发展居然获得了一个以拍摄京剧样板戏而诞生的“‘文革’样板戏电影”的“奇异终点”，在“‘文革’样板戏电影”的诞生过程中，有着“戏”和“影戏”观念的深层桎梏，同时充溢着江青这位电影资深者在观看大量内参电影后的随想精神，以及江青个人对电影到对电影中“人”的“审美”趣味，以及大量优秀电影工作者对这种最高指示的实践。这些集中体现在“三突出”的电影叙事/镜头语言体系：“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”，以及“敌远我近、敌俯我仰、敌暗我明、敌冷我暖”的修辞法则。1970年10月1日第一部样板电影《智取威虎山》（谢铁骊导演）在整个剧组几年的

攻关下终于在全国公映。在以后出现的“文革”故事电影中依旧保留着这些创作的戒律，形成了高度形式化的风格，比如《闪闪的红星》（1974，李俊、李昂导演）、《春苗》（1975，谢晋、颜碧丽、梁廷铎导演）和《反击》（1966，李文化导演）。于是在这种“三突出”的戒律指导下，“文革”电影给我们一个绝对自我圆满的“假面”的戏剧性“狂欢”。

## “文革”样板戏电影

“文革”开始后，各电影制片厂都停止了故事片的生产，从1966年到1969年这4年间，既不摄制新片，也不许放映旧片，使中国影坛出现了4年的“空白”。“空白”之后，从1970年开始，8个“样板戏”从舞台搬上银幕，在各地普遍放映，拍摄的影片包括现代京剧《智取威虎山》、《红灯记》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》、《海港》、《龙江颂》和现代舞剧《红色娘子军》、《白毛女》等。此后，观看、学习“样板戏”电影就成为全国人民重要的政治任务，所有的舆论工具都在反复进行宣传，中国影坛出现了“八亿人民八个戏”的畸形的电影文化现象。

后来被钦定为“样板”的几部革命现代京剧在“文革”开始之前便已公演了它们最初的版本，当初，《红灯记》叫《革命自有后来人》，《智取威虎山》叫《智擒惯匪座山雕》，《沙家浜》叫《芦荡火种》……其剧情人物，可能比后来的样板戏要人性化一些，但样板戏比它们又要“神性化”多了。而“样板”一词最早出现在1965年3月6日的《解放

日报》上时，系指《红灯记》而言。1966年11月，江青在一次首都文艺界大会上的长篇讲话中搬用这一名词以称呼《红灯记》、《沙家浜》等剧目。1967年5月，为纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表25周年，《人民日报》、《解放日报》、《红旗》杂志发表大量文章，称《红灯记》等8个剧目为无产阶级文艺的“样板戏”。至此，“样板戏”的说法便成为通行全国的概念。样板戏的创作，可谓极尽呼风唤雨之能事。汪曾祺正在牛棚里受罪呢，江青忽然想起要用他，马上就放了出来；于会泳几个唱腔设计得好，马上就青云直上，最后当了文化部长。样板戏的创作，胡萝卜与大棒兼而有之，其结果可想而知。

现在看样板戏的时候，觉得它有刚无柔，有阳无阴，有理无情，激情澎湃得像是一群机器人的故事。它的人物只有4种：白璧无瑕的伟大英雄，觉悟不太高但最终会高起来的群众，革命队伍里的软骨头叛徒，坏得不能再坏并且狡猾成绩不及格的敌人。剧情只有两种：革命低潮时顽强不屈，壮烈牺牲；革命高潮时英勇斗争，取得胜利。正面人物的感情只有3种：对毛主席和革命事业的无比热爱和忠诚，对劳苦大众深厚的阶级感情，对敌人对各种反动派的无比痛恨。这是一种“单调的、高昂的、不喘气”的艺术。

样板戏在“文革”中被用于不光彩的角色，它与武斗、大字报、忠字舞等一样与那个不堪回首的年代紧紧联系在一起。样板戏在某种程度上代表着那个荒唐时代的特征，蕴涵着整个“文革”的精神实质，其一，样板戏大肆宣扬了阶级斗争的斗争哲学，其二，“三突出”的原则宣扬了个人迷信的造神理论。当江青为突出样板戏而以扫荡其他文艺创作开路，为推行其所谓

样板戏创作经验而实行严酷的文化专制主义时，样板戏就已经成为一个裹胁在政治阴谋中的牺牲品了。

### 1. “三突出”——角色等级制度和“禁欲”原则。

样板戏最公式化之处不在于写阶级斗争，而在于每一部样板戏都无条件地设定了以无产阶级英雄人物为中心的角色等级制度，于会泳总结出的“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”的“三突出”原则就是这个角色等级制度的依据。其次，样板戏的情感表达的单纬度，仇恨成为每一部样板戏的主导情感，当这种单纬度的情感主宰了每一部样板戏作品之时，样板戏作为工具性文艺的特征便一再得到强化，为了保证样板戏中阶级仇恨情感的超级地位，任何其他情感如爱情、亲情的表述都被默然放逐，不断重复的以阶级仇恨为核心的“宏大情感”同样导致了样板戏艺术表现方式的僵化和虚假一个重要原因。

样板戏的“三突出”创作原则意味着设置了一个由低级到高级的人物谱系，在这个谱系里反面人物被判定为只有陪衬的价值。同样是正面人物，配角也只能为主角服务。主角一般选择像杨子荣、郭建光、洪常青、柯湘、方海珍这样的革命军人、党代表或党支部书记，让这些基层党员或基层党组织的领导成为战无不胜的正义力量中的代表人物。这意味着样板戏中人物的社会属性要高于具体人物的性格特征。改编后的每一出样板戏都设定了从低到高的人物谱系，最主要的英雄人物不是因为有了智慧和勇气而成为英雄人物，而是因为他（她）已经被设定为英雄，因而就有了智慧和革命气概，就可以轻易地战胜敌手，获得必然的最后胜利。所以，

造成样板戏叙事的虚假和人物空洞的最主要原因不在于写阶级斗争，而在于样板戏的先验设定的人物等级谱系。在戏剧中，角色自然有主角与配角的功能之分，但功能之分不等于政治价值之分，而样板戏恰恰将角色的功能等级按照政治价值等级排列，这就使得英雄与反面人物，主要人物与次要人物无法展开情或理的正面对话和正面交锋，已经设定好的人物等级模式只能一个任务：让英雄人物越来越高大，反面人物越来越渺小。

由于样板戏英雄人物被束缚在一个规定了的符合其政治身份的表演框架内，并且对政治身份的理解极其狭隘，所以，样板戏森严的角色等级所带来的后果是人物情感表达的单调和整齐。在样板戏中，英雄人物李玉和虽有家庭，但未娶妻。洪常青与吴清华只能维持同志关系，柯湘的丈夫在柯湘未出场前就已经牺牲了。至于《海港》与《龙江颂》，两戏的主角方海珍与江水英这两位大龄女子的情感生活皆被忽略。只有阿庆嫂有丈夫，但阿庆已经到上海“跑单帮”去了。如果说某一部的样板戏不关涉情爱生活或家庭生活并不值得奇怪，而每一部样板戏皆与情爱生活以及家庭生活绝缘，这就不能不让接受者感到蹊跷。在样板戏中，不仅仅英雄人物清心寡欲，就是反面人物，其私人情感生活也是处于隐匿状态，本来《沙家浜》中有胡司令结婚“闹喜堂”一节，在改编中被删去。小说《林海雪原》革命军人之间有爱情的火花，女土匪的形象也活灵活现，而到了改编后的《智取威虎山》，女土匪不见了，革命军人也变得更“严肃”了。至于《海港》中的阶级敌人钱守维，《龙江颂》中的坏分子黄国忠，也都是独来独往的单身汉。在样板戏中，两性关系，不是处于被正面批判的地位，而是被放逐，被隐匿和

漠视。性爱成为样板戏最不愿意正视也不屑于正视的一个盲区。

狭隘的、禁欲式的阶级斗争成为绝对的叙事母题，阶级友爱和阶级复仇理所当然成为这一叙事母题的主要情感特点。在样板戏系列中，所有的感情都被赋予阶级属性，而人的日常性情感也必须依附于阶级情感。在样板戏中，除了少量的阶级友爱、军民鱼水情外，所谓的阶级情感，其最突出的部分，就是阶级仇恨。仇恨成为样板戏的情感底色。阶级仇恨成为样板戏叙事中最具推动剧情发展的“超级情感”和无所不能的“情感道具”，而人类的其他情感则遭到“贬值”和放逐。

在革命成功之前，不平等的社会现实需要改造，阶级仇恨作为突出的情感特征，在《智取威虎山》、《红色娘子军》、《红灯记》这类戏剧中尚有其合理之处。在一个阶级推翻另一个阶级的斗争中，利用阶级仇恨情感的传染，可以获得最快速最广泛的社会动员。但在阶级革命胜利之后，革命政党已经掌握了政权，阶级斗争已经不再是全社会最突出的矛盾之时，阶级复仇的情感依然成为戏剧的主题，其用意就值得推敲。比如《海港》，发生的背景是工业时代的大码头。改编之前，这出戏叫《海港的早晨》，主要内容是围绕着“落后青年”余宝昌要求调动工作展开戏剧冲突。余宝昌这个人物，在国家工业化的进程中，自由选择的意愿开始觉醒，却没有获得相应的发展机会，这是带有封建人身依附色彩的体制造成的弊病。但是，改编后，改名为韩小强的余宝昌成了一个次要人物，他想改换工作的愿望被设置为暗藏的阶级敌人钱守维（原戏中是个思想“落后”的“中间人物”，为突出敌我矛盾，将其改为暗藏的阶级敌人）的撺掇。

于是,《海港的早晨》中所隐蔽着的关于强大的国家控制体制与个人自由发展之间的矛盾被强行扭曲为两个对立阶级间的矛盾。韩小强之所以要求调换工作被解释为阶级意识的淡漠。本来,工业化时代的动力来自于对利润的追逐和个人理想的实现,但我们发现《海港》要批判的恰恰就是工业化社会需要追求的合理目标。在《海港》这出戏里,已经隐约地透露出创作者对工业化时代的追求利润的恐惧,对人的多向度发展的意愿也表现出霸道的钳制。方海珍口口声声要发扬国际主义和爱国主义,而另外一个次要人物赵震山则重视“生产指标”“利润指标”,这二者间在《海港》中又构成了一对互相冲突的话语面貌。《海港》判定韩小强调动工作的“无意义”、“思想落后”的理由是码头工作是进行阶级斗争的重要阵地。这样,韩小强自由选择职业的合理愿望便被转变成是否忠于阶级阵营、是否还有阶级斗争意识的问题。可见,《海港》中的阶级仇恨的情感,已经不再是一个阶级推翻另一个阶级的动力,而是成为以阶级名义发布的,对每一个阶级成员进行绝对控制的符号系统。在《海港》、《龙江颂》这两出戏里,阶级仇恨作为一个概念其所指越来越空洞,而能指意义则趋向无限。这种背景下的阶级仇恨情感的调动与其说是为了警惕潜在的敌人的威胁,不如说是利用这种仇恨情感的“合法化”达到国家控制系统的巩固和强化。从这个意义上说,《海港》、《龙江颂》这样的样板戏,其阶级革命、阶级仇恨在政治层面上已经没有丝毫激进意义可言,而越来越呈现出维护现存政治系统的保守性。

在激烈的战争年代,上演一出《白毛女》,可以将士气推进到一个极端高潮,而在人民追求国家现代化的意愿的有

了抬头之时,《海港》、《龙江颂》中的英雄人物的“品质”、“美德”、“勇气”已经失去了大敌当前的大智大勇或慷慨赴死的献身精神,英雄的高人一等只是因为她具备了从一个散包一封请调信挖掘敌情的特殊嗅觉。方海珍这样的“女英雄”没有了阿庆嫂的八面玲珑之灵气和铁梅姑娘敢爱敢恨的泼辣。就是与柯湘比较,也呆板了许多。方海珍不但是位彻头彻尾的阶级女人,而且多有低级官僚的霸气和三流特工的自以为是。这位已显笨拙的装卸队女书记的形象的出现只能说明样板戏的英雄系列创新已显疲态。这也正是样板戏极其“保守”的病态表征。

## 2. 样板戏承续了“四人帮”所要否定的文化传统。

“样板戏”的创作,在“文革”期间,被描述为是与“旧文艺”决裂的产物,强调它们开创“文艺新纪元”的意义。但在事实上,这些作品与“四人帮”所批判的文艺之间的关联,是显而易见的。从题材来源和艺术经验上说,除个别外(如《海港》),大多数剧目在被纳入“样板”制作过程时,都已具有一定的基础,在某种意义上说,“样板戏”是对已有剧目的修改或移植。《红灯记》和《沙家浜》移植自沪剧。《智取威虎山》改编自小说《林海雪原》;在这之前,这部当时的“畅销书”的小说已改编为电影和其他的艺术样式。《红色娘子军》的电影1960年问世就获得很高的声誉。40年代初创作的《白毛女》,在很长时间里被认为是中国新歌剧的典范之作。另外,《杜鹃山》改编自60年代初上演的同名话剧(王树元编剧),而作为《平原枪声》创作蓝本的电影《平原游击队》,完成于1955年。“样板戏”的策划者虽然明白“抓创作”的重要,但也明白“短时间内,

京剧要想直接创作出剧本来还很难”，因而，“移植”（借助已达到相当水平的成果）成为“样板”创造的最主要途径。至于参加“样板戏”创作的编剧、导演、演员、音乐唱腔、舞蹈、舞台美术设计等的人员，都是全国该领域训练有素而又经验丰富的优秀者。〔前后参加过“样板戏”创作、演出的著名艺术家有：作家翁偶虹、汪曾祺，导演阿甲，琴师李慕良，京剧演员杜近芳、李少春、袁世海、赵燕侠、周和桐、马长礼、刘长瑜、高玉倩、童祥苓、李鸣盛、李丽芳、谭元寿、钱浩梁（浩亮），作曲家于会泳，芭蕾舞演员白淑湘、薛菁华、刘庆棠，钢琴家殷承忠等。在拍摄“样板戏”的电影时，集中了一批著名导演、摄影师、美工师，如谢铁骊、成荫、李文化、钱江、石少华等。〕他们拥有的艺术经验本身，使“样板”的创作与艺术传统发生了紧密的联系。在“样板戏”的创作过程中，也并不拒绝对传统艺术的吸取和利用。挑选京剧、芭蕾舞和交响乐作为“文艺革命”的“突破口”，按江青等的解释，这些艺术部门是封建、资本主义文艺的“顽固堡垒”，这些堡垒的攻克，意味着其他领域的“革命”更是完全可能的。但事情又很可能是，京剧等所积累的成熟的艺术经验，与观众所建立的联系，使“样板”的创造不致空无依傍，也增强了“大众”认可的可能性。在创作和排练的过程中，江青等会让在“文革”中被“打倒”的老艺术家为样板戏的演员示范，也会拿出被宣布为“封、资、修”的作品供学习，以提高无产阶级文艺“样板”的质量。在排练《红灯记》等剧目时，江青要人把已被宣布为“反动权威”的京剧演员张世麟从天津“拉”到北京，给剧组表演如何走碎步，以提高李玉和的扮演者表演受刑后的动

作的“艺术美”。拍摄“样板戏”的电影时，也多次放映《网》、《鸽子号》等西方影片，以提高参加拍摄的艺术家的“魄力”和对技巧的钻研。芭蕾舞剧《红色娘子军》、《白毛女》与《天鹅湖》等经典剧目在艺术结构、舞蹈编排上的联系，更是显而易见。因而，在“文革”中，“四人帮”强调“样板戏”等创作与过去文艺（包括中国五六十年代的“社会主义文学”）的决裂，这之中包含着策略上的考虑。

但是，作为“文艺新纪元”标志的“样板戏”，也出现了若干重要的特征。这些特征的确立，为当时社会、文艺思潮的状况所制约。从具体过程上说，则与江青等从1964年以后，在这些剧目的修改、演出上直接“介入”，并把“样板戏”的创作、演出，作为“运动”展开有关。江青对各“样板戏”的创作和修改，都作出大量的具体“指示”。这些必须不折不扣地执行的“指示”，涉及剧名、人物安排、主要情节、细节、台词、演员表演、化装、服装、舞台美术、灯光、音乐唱腔、舞蹈编排等等。如从1964年5月到7月，共观看京剧《红灯记》的5次彩排，1965年到1966年，也多次观看《智取威虎山》的彩排和演出。对这些剧目，各提出多达一百几十条的或大或小的修改意见。对这些“指示”的实施，极大地改变它们的总体面貌。

“样板戏”最主要的特征，是文化生产与政治权力机构的关系。在30年代初的苏区和40年代的延安等根据地，文艺就开始被作为政治权力机构实施社会变革、建立新的意义体系的重要手段，与此同时，建立相应的组织、制约文艺生产的方式和措施。政治权力机构与文艺生产的这种关系，在“样板戏”时期，表现得更为直接和严密。作家、艺术家那