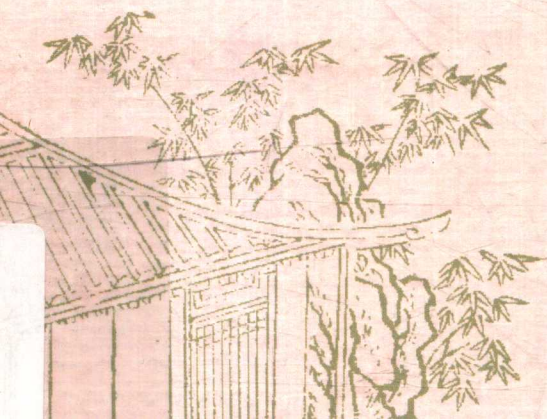


戏剧理论评论文丛

剧评的境界

李伟 主编



 文匯出版社

上海戏剧学院戏剧学研究中心策划

戏剧理论评论文丛

剧评的境界

李伟 主编

 文匯出版社

图书在版编目(CIP)数据

剧评的境界 / 李伟主编. — 上海: 文汇出版社,
2016. 10

(戏剧理论评论文丛)

ISBN 978-7-5496-1866-8

I. ①剧… II. ①李… III. ①戏剧评论—文集 IV.
①J805-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 239678 号

戏剧理论评论文丛

剧评的境界

主 编 / 李 伟

责任编辑 / 鲍广丽

封面装帧 / 邵 旻

出 版 人 / 桂国强

出版发行 / 文汇出版社

上海市威海路 755 号

(邮政编码 200041)

经 销 / 全国新华书店

排 版 / 南京展望文化发展有限公司

印刷装订 / 启东市人民印刷有限公司

版 次 / 2016 年 11 月第 1 版

印 次 / 2016 年 11 月第 1 次印刷

开 本 / 640×960 1/16

字 数 / 350 千字

印 张 / 21.75

ISBN 978-7-5496-1866-8

定 价 / 48.00 元

前 言

一般来说,任何人在看完演出之后,都可以通过言谈、网络、报刊等方式发表评论。这是其作为观众的权利。然而,不可否认的是,各位观众发表的评论,其质量仍有高下美丑之分。那么,什么样的剧评是一篇好的剧评呢?笔者个人比较欣赏的是那种具有学理品格的戏剧评论。

所谓戏剧评论的学理品格,就是要让戏剧评论具有学术理性,就是要在遵守基本的学术规范的前提下,从基本的学术逻辑出发,在充分占有资料的基础上,摆事实、讲道理、不虚美、不隐恶,实事求是地探讨戏剧作品、戏剧现象、戏剧思潮的是非得失,进而追求戏剧评论不依附于评论对象而存在的独立价值。

这样的戏剧评论应该具有思想的深度、知识的广度、批判的力度、情感的温度。

所谓思想的深度,就是要求剧评家看到的不仅仅是一出戏本身的优劣,还要看到这出戏背后的时代风云、社会脉象、文化症候。任何演出文本,都是在一定的文化语境之下诞生的,都是要借作品和这个时代、这个世界对话。作者如此用心良苦,评论者不可不察而揭之。

所谓知识的广度,就是要求剧评家必须具备戏剧的、历史的、文化的、社会的相关知识,在一定的知识谱系中把握一出戏的价值。聆千曲而晓声,观千剑而识器。见多识广,方有比较可鉴别。读万卷书,行万里路,看万出戏,方能较好地谈戏、论艺、评剧。

所谓批判的力度,就是要求剧评家真诚、勇敢、有责任、不自私,能够抓住关键的、重要的、根本的问题进行深入地批评,而不是在表层的、枝节的、琐碎的问题上挠痒痒,使笨劲。谈论问题,宜干脆利落,不拖泥带水,要“稳、准、狠”,如刽子手杀人,直取心肝。

所谓情感的温度,就是要求剧评家笔端常带感情,有对社会的关怀、艺

术的热爱、人类的温情，满怀对我们所处的时代与世界的理解和同情、质疑和批判。从血管里出来的都是血。言而无文，行之不远。情感的融入会使评论文字流畅、生动、有感染力，传播得更远。

总之，戏剧评论不是一件简单的事，它并不低于艺术创作，也不低于学术研究；它反而更要求有艺术的鉴赏力和理论的敏感性，全面地反映着剧评家的艺术修养、知识结构、文化立场，有时候甚至影响着时代文化的走向。

笔者虽从事此道已久，然一直未能写出合乎上述理想的文章。不过，在这个过程中，常常拜读到同行师友的佳作，激赏赞叹之余，常生“奇文共欣赏”之意；又供职于上海戏剧学院，讲授“戏剧理论与批评”课程，常苦于缺乏随手可示的“理想的范本”供学生参考借鉴。遂自编自选若干篇什邀约结集出版，以供同道品评把玩，兼做教学参考资料。只是笔者陋居一隅，所见有限，挂一漏万，在所难免，遗珠之恨，只好留给读者诸君自行补全了。

李 伟

目 录

前 言 1

董 健 1

跪着献艺与站着演戏

——序《赵耀民戏剧杂谈》 2

献给校庆的精神美餐

——看南大校庆话剧《蒋公的面子》有感 7

夏写时 13

评近年戏剧创作(1993年) 14

对戏剧现状的基本估计(2004年) 25

李 晓 37

昆剧艺术革新成功的典范

——计镇华表演艺术的主体价值 38

历史剧《商鞅》向艺术本体回归 42

朱伟华 47

传统戏曲的现代化途径

——从昆剧《桃花扇》和黄梅戏《徽州女人》谈起 48

解构时代我们如何建构戏剧

——观京城两部《赵氏孤儿》有感 55

吕效平 61

依然是一座峰巅

——再论现代京剧《曹操与杨修》 62

从传奇到 Drama

——论曹路生的改编剧本《庄周戏妻》与《玉禅师》 72

朱恒夫 81

理璞得宝 仍有瑕疵

——评田汉的《白蛇传》 82

近三十年来戏曲剧本创作的基本分析 93

宋宝珍 115

历史·人性·玄机·道义

——从话剧《哥本哈根》谈起 116

简洁是大师的境界

——彼得·布鲁克和他的戏剧《情人的衣服》 121

张 军 127

“这苹果树，这歌唱，这黄金！”

——追忆已故男高音歌唱家迪昂·范德瓦尔特的歌剧艺术 128

从“听”歌剧到“看”歌剧

——德国歌剧大师克劳斯·古特舞台导演艺术漫评 149

谷海慧 167

当代军旅话剧的艺术策略与生长空间

——以姚远剧作为例 168

过士行：剧场暗处微笑的隐身人 178

郭晨子 183

我所看到的《哈姆雷特》 184

梨园戏《御碑亭》 193

孙 柏 205

《哥本哈根》批判 206

群众与人：《科利奥兰纳斯》和现代戏剧的一个形式难题 211

顾春芳 221

“铁板铜琶”的美学源流没有中断

——论中国国家话剧院《中华士兵》的舞台艺术 222

文本重构的现代阐释和审美意义

——解读王晓鹰话剧《离去》的导演艺术 229

马 姝 241

名妓/贤妾颂曲：一种反现代的女性观

——新编昆剧《影梅庵忆语·董小宛》小议 242

《蝴蝶君》中性别身份的设置及其文化意涵 249

徐 健 263

忒拜城的权欲与毁灭

——德意志剧院《俄狄浦斯城》观后 264

用情过度带来的叙事偏移

——评话剧《推拿》 268

穆海亮 275

先锋和商业的对接与悖反 276

戏剧创作的困顿与知识分子的精神困境 288

陈 恬 299

论一种“假装严肃”的剧作法

——《最老的男孩》观后 300

那条发黄的薄纱连衣裙哪儿去了？

——评上海话剧艺术中心《玻璃动物园》 307

高子文 317

被解放了的“赵氏孤儿” 318

喜剧的力量，喜剧的境界

——评陈佩斯《戏台》 328

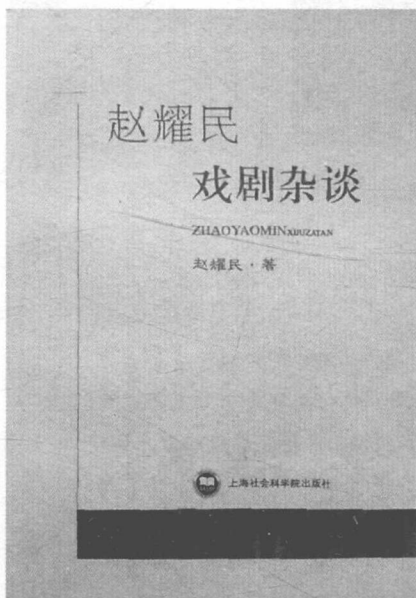
后 记 335



董健 (1936-), 山东寿光人。1962年毕业于南京大学中文系, 1965年硕士毕业留校任教至今。曾任南京大学中文系主任、副校长、文学院院长, 江苏省文艺评论家协会主席等。长期从事中国现当代文学与戏剧的教学与研究, 关注本学科与现代文化启蒙之关系。与陈白尘合作主编的《中国现代戏剧史稿》(1989) 曾获江苏省社科一等奖、全国优秀教材特等奖。与胡星亮合作主编《中国当代戏剧史稿》(2008), 主编《中国现代戏剧总目提要》(2003), 与陆炜合作主编《中国当代戏剧总目提要》(2013)。个人著作有《陈白尘创作历程论》(1985)、《文学与历史》(1991)、《田汉传》(1996)、《戏剧与时代》(2004)、《跬步斋读思录》(2004)、《启蒙、文学与戏剧》(2014)、《董健文集》(三卷, 2015)。

跪着献艺与站着演戏

——序《赵耀民戏剧杂谈》



《赵耀民戏剧杂谈》封面

对于一个文人来说，精神萎缩、思想枯竭就是他（她）的死亡。但我发现不少已经“死亡”的文人还在写作。这是对自己和别人生命的浪费。

然而我本人也正在迅速地走近此境。譬如偶有所感，写成一文，自觉“思考有得”“文有新意”，然而一翻相关资料，才知早就被别人或自己讲过了。虽有失落感，但也会安慰自己：“毕竟老了！”因此，我最近总是婉辞作序之请，生怕给人家的好作品贴上一块令人难堪的“补丁”——我见过不少这样的“补丁”。在学风不好的明清之际，不知顾炎武是否因为看厌了这种“补丁”，才说文人之病在好为人作序。在当今，学风似乎比明末

清初也好不到哪里去，如果好为人作序，我看差不多也是一种病。

然而赵耀民这次要我作序，我还是愉快地答应了。首先，我们相识二十多年，我又是他的“老师辈”，倚老卖老地啰嗦上几句，倒是颇有些亲切感的。1982年他考取了著名剧作家、南京大学教授陈白尘的话剧创作研究生，而我那时正担任陈所主持的戏剧研究室副主任，被人呼为陈的“副手”，自然也就成了他的“副导师”。这不是开玩笑，他一直是诚心认我这个老师的，虽然

我并没有教给他什么问学之道。记得前年在上海看王晓鹰导演的《哥本哈根》，他坐到了我旁边的一个空位子上。这时我的一位研究生走来说这是她的位子，并指我为证：“这位董健先生是我的老师。”耀民站起让位的同时，微笑着对这位晚他多届、互不相识的师妹说：“董健先生也是我的老师啊！”当时我觉得有一丝难以言喻的亲切感不仅流动在我身上，而且漫延在周围那些对我们投以微笑的观众中。去年我70岁生日，他特地从上海赶来南京，除耗时费力、循规蹈矩地参加各项“仪式”活动之外，还单独地赠我一束鲜花，又发表了简短的讲话。话不多，但很是知心——在我来说，就是“文化感觉”上的共鸣。

“共鸣”的支点就是对文化现状的批判。我对当前中国的“文化状态”（自然也包括戏剧的状态）是十分不满的。物欲横流，精神萎缩，虚假与平庸几乎笼罩了文化的一切领域。很多有理性、有信念的人都觉得憋屈、压抑、恐惧；更多的人则精神麻木，就像鲁迅所说的：“没有了能想的头，却还活着。”我在清华大学纪念闻一多的大会上说：“闻先生倒下去的是肉体，站起来的是精神。可是我们今天恰恰相反，站着的是肉体，倒下去的是精神。”会后朋友说，此话不讲也罢，人家不喜欢。但难道这不是可悲亦复可笑的事实吗？中国文人历来“站着”的少，“跪着”的多，形式不同，实质则一，所以鲁迅愤激地说：“中国文化是侍奉主子的文化。”回想耀民在我生日的讲话，又读他在这本《戏剧杂谈》中的不少文章，觉得他也是痛恨“侍奉主子的文化”的，也在以他的方式对我国文化的“奴隶状态”进行着毫不留情的批判。对这种文化价值和文化立场上的认同，我是十分看重的。须知在维护知识分子独立和尊严的道路上，我总是觉得非常孤独。多一个以心相会的人，就多了一分温暖和信心。我想，坚持赵耀民这样文化立场和价值观念的人，存活是不易的，要活得“得意”，就更加困难了。好在他是搞戏的，活得“得意”的人搞不出好戏。也正因如此，赵耀民的这本书是“站着”说戏论艺的，即使说错话，也决不说“奴隶的语言”。仅仅就此而论，这本书就很值得喜欢或研究戏剧以至艺术的朋友们一读。

其次，我之所以要写此序，是因为一提到戏剧，一提到赵耀民，我总觉得有话要说。也可以说这是“借题发挥”“因序说事”吧。至于我说出的是不是我自己或别人都已说过，贤明的读者和赵耀民本人是否感兴趣，那就难以顾及了。这叫“倚老卖老、自说自话”。

我认为陈白尘的几个弟子都继承了老师的戏剧传统，这个传统是以“人

学”为根基、以追求“自由”为核心的。他们的继承，各人有各自的创造性。李龙云善“悲”，通过“悲”（副之以“喜”）呼唤“自由”；赵耀民擅“喜”，通过“喜”（归之以“悲”）去扫除“自由”蒙受的灰尘；在姚远那里，“悲”“喜”的配方又有不同，他似乎是以“正剧”的方式去摘取精神“自由”之果。赵耀民 20 世纪 80 年代在南大读研究生时有两件事给我印象颇深：一是在全国一片“布莱希特热”中，他写了一篇批评布氏理论缺陷的文章，讲得很有道理（即使在今天，也仍然对我们全面把握布莱希特的价值，很有启发）。二是他非常热衷喜剧的理论研究和创作实践——毕业答辩时，他在两方面都有令人满意的成果。他提出的“荒诞喜剧”论，既吸收了西方喜剧特别是荒诞剧理论的某些精华，又有自己的心得。尤其难能可贵的是，多年来他一直在以一部部作品，实践着自己的理论，取得了令人瞩目的成绩。所以我觉得读他的理论比读纯理论家的文章更有益。前文谈到的我国 20 世纪 90 年代以来文化价值观念的种种颠倒造成的荒诞现象，更加证明赵耀民的“荒诞喜剧”论是值得我们重视的。在我看来，悲剧以毁“真”灭“善”而引人哭，用眼泪洗涤心灵，使之重归“真”与“善”。喜剧则以打“假”刺“恶”而逗人笑，用笑声洗涤心灵，同样使之归于“真”与“善”。两者殊途同归。当然应该大兴喜剧——尤其是“荒诞喜剧”。面对满嘴假话、大话、空话的官僚，面对大小贪官污吏，面对种种“伪士”“市侩”式的文人，面对推销各种假货的商人，我们要在“笑”上多下工夫——当然，“笑”到深处，也是难免要“哭”的。赵耀民的书中多次谈到这个道理，我深以为然，故在这里顺路搭车，又议论了一通。几年前我曾发“喜剧高于悲剧”之论，认为恶魔不怕“哭”，但怕“笑”。喜剧的笑声会埋葬一切丑恶事物。未来的世界将是喜剧的天下（见《跬步斋读思录》55-57、433-436 页，江苏教育出版社，2001 年版）。我的观点在一次全国性的学术会议上引起争论。我今天仍持此论，不知耀民是怎么想的。

我提倡“笑”，是呼唤那种以人的“自由”为灵魂的喜剧（如阿里斯托芬、莎士比亚、莫里哀、果戈理、丁西林、陈白尘……以及我这里所说的赵耀民们的作品），而绝不是跟着这些年到处流行的那种浮薄、时尚、骗钱的“搞笑”勾当瞎起哄。不久前我就体验过一次“荒诞喜剧”。那是在以“启蒙与戏剧”为主题的江苏省纪念话剧百年学术研讨会上，我和赵耀民（还有同出陈门的李龙云、姚远等）讨论到“喜剧精神”时，顺带批评了一下某小品大腕的有些“搞笑”节目品位不高（如拿残疾人开涮）的问题，不过是想借以说明“搞笑”与真正“喜剧精神”的距离。其实这是一个很学术、很严肃也很切中时弊的问题，

但不知冒犯了哪路神仙,招来“粉丝”们的网上谩骂。其中有一位骂者大言不惭地说:什么陈白尘?什么《升官图》?我们一律不知道!我们也没听说过什么李龙云、姚远、赵耀民,我们就知道为小品大腕写本子的某某。从口气中可以感到,他对作为艺术的戏剧和喜剧是那么地陌生与无知,而对流行的小品和演小品的大腕则是崇拜得近于褊狭与盲目。那位为小品大腕写本子的人,我也是尊重的,但总不能因此而以不知道喜剧和喜剧作家为荣吧。然而这种本末倒置、轻重不分、真假不辨的现象已经非常普遍,普遍到“荒诞”的程度,普遍到可以称之为“文化现象”了。不是吗?只知“歌星”,不知歌唱艺术家;只知“笑星”,不知喜剧和喜剧作家;只知“搞笑”(“耍子”“玩儿”),不知喜剧之幽默、讽刺的美学意义和艺术价值,等而下之者,是以“搞笑”媚上瞒下——这不是“跪着献艺”吗?连讲孔子的教授也成了“大众情人”,成了“粉丝”追捧的“明星”。这就是目前中国的“文化状态”——以扭曲和变形昭示着人的精神的麻木和萎缩,真是可笑亦复可悲!何满子老人痛心地说:“只要你数得出来的文化巨人,没有一个是‘明星化’打造出来的。‘明星化’只能催生出一一些浮薄的、时尚的、卖现钱的货色。”(见《文学自由谈》2007年第3期)赵耀民多年来所提倡的“荒诞喜剧”,正可以用来揭示这一极富中国特色的文化现象。

现在回到题目上来再说几句。跪着献艺与站着演戏,这是我心目中戏剧存在的两种精神状态。前者为“奴隶状态”,是侍奉“主子”的;后者为“自主状态”,是自由、独立的。前者的使命是讨“主子”的欢心,是蒙骗、麻醉“愚民”;后者的职能是“自由狂欢”、自娱娱人,是人类灵魂的平等“对话”。我厌恶“跪着献艺”的现象,向往“站着演戏”的状态。精神上站不起来,不要写文章,也不要搞戏剧!但诚如鲁迅所言,“中国文化是侍奉主子的文化”,历来还是“跪着献艺”者多。春秋时期的优施,在鲁国国君面前演戏,陪在一旁的孔子看着看着大吼一声:“笑君者罪当死!”你看,一位有点“自由”精神、“站着演戏”的喜剧演员,“笑”(或讽刺,或幽默)了一下鲁国的“第一把手”,就被杀了头(事见《春秋·穀梁传》定公十年)!优施演戏被杀是在公元前五百年,距今已有两千五百零七年的历史。这两千五百多年来,因写戏、演戏被杀、被打、被关或以其他形式被剥夺自由的人有多少?史家向无统计。我们应该建一座纪念碑,立一座塑像,来纪念这位中国第一位因“站着演戏”而牺牲的喜剧演员。

人们可能会问:“现在谈论这个话题有什么意义?难道现实中还有‘跪着献艺’的戏剧人吗?”戏剧曾经侍奉过神,侍奉过帝王、贵族,这些自然都是

“跪着献艺”。西方自文艺复兴以来,我国自“五四”新文化运动以来,戏剧的“现代性”追求之一,就是由权势者的玩物变而为普通人自娱娱人的一门艺术。“自娱”者,表现人对现实生活的体验和超越也;“娱人”者,化解生活的矛盾和压力,促成人的心理健康、精神愉快也。那么,试问我们的当代戏剧是否已经摆脱“奴隶状态”而成为一门健康独立的艺术了呢?远的不说,单就新中国成立后十七年、“文革”时期、80年代、90年代的戏剧状况而言,除了个别年月(如1956年至1957年上半年、80年代的某些岁月)稍好一点之外,大部分时间的戏剧并没有能够真正摆脱“奴隶状态”。吴祖光为什么因为“谈戏剧工作的领导问题”而被打成“大右派”?田汉为什么“为演员的青春请命”而差一点当了“右派”?就是因为他们想摆脱戏剧的“奴隶状态”。最近我因为编写戏剧史,翻看20世纪60年代那些“阶级斗争”戏、“反修防修”戏,以及“文革”中的“革命样板戏”,深感那时的戏剧已经完全沦为政治的工具。值得珍惜的是,20世纪80年代基本上是一个“站着演戏”的时代。虽有“反自由化”的叫喊,但自由、民主的潮流来势颇猛,戏剧艺术的独立自主地位受到尊重。赵耀民正是在这一黄金时代到南大读研究生的。他是“站着”的,他的思想和创作、理论和实践,都得益于这种“站着”的精神状态。然而不让他“站着”的思潮和势力并未消失。在从《红马》开始的戏剧道路上,悠悠二十多年,他为什么老是遇到“阻力”?为什么总觉得这条道路是那么地曲折?如果像有些“作家”那样(跪下或半跪下),就不会有麻烦。他自己对“曲折”的解释是:“也许,是我的创作偏执于‘个人经验’而有意无意地回避着‘集体经验’,作品的精神气质常常与‘时代的主旋律’搭不上调。”马克思说过:没有人的个性维护的“集体”是虚假的。没有以健康个性为基础的“集体主义”不过是“奴隶状态”的另一名称而已。谢天谢地,幸亏赵耀民没有融入那个“集体”,没有与那种所谓的“主旋律”搭上调!否则,他就加入了那个向“盛世”高歌“盛事”的“跪着献艺”的一群,而不会有今天的成绩了。当然,为此也要付出代价:不被“赏识”,少得或不得“名利”之惠。

就说到这里吧,感谢耀民给我一次“宣泄郁闷”的机会,感谢贤明的读者耐心读完这篇不算短的序文。

2007年7月9日于跬步斋

(原载《赵耀民戏剧杂谈》,上海社会科学院出版社,2007年8月版)

献给校庆的精神美餐

——看南大校庆话剧《蒋公的面子》有感

一、史中有戏，戏中有史

我很高兴能够在南京大学一百一十年校庆期间看到《蒋公的面子》这出话剧，这是献给校庆的精神美餐。中国的大学大都是在 19 世纪末 20 世纪初建立的，到今天差不多已有一百多年的历史。从 1998 年北大校庆起，全国各地都开始兴师动众，纪念校庆。但是不夸张地说，校庆发展到今天已经形成了一种模式，这一模式的核心就是浓厚的官味和商味。官味指的就是官本位，通过接待有权势的人来强化学校对政治的依附。本来，学校通过校庆筹资很正常，可在我们这里却往往加进了商业的因素。去年清华校庆就是一个显著的例子。今年，我们的校庆，学校提出一个口号叫作“序齿不序爵”，这确实是很好的。但是光讲“序齿”恐怕还不够。我认为校庆的目的应该是总结学校历史上办学的经验教训，找到其自身的文化传统，并把它发扬光大。增加校庆的学术性和精神性探索，为我们当前的办学之路提供借鉴，这才是校庆的核心价值。

从这个角度看，文学院戏剧影视艺术系所制作的这个戏剧我觉得正好实现了这一诉求。这个戏从精神的角度挖掘了我们校史上的一些细节，有很强的学术性和思想性，带给我们启发。该戏名为《蒋公的面子》，将 1943 年蒋介石在中央大学任校长这一历史事实作为题材。关于这段历史，过去我们无论从左还是从右的角度，都不太敢碰。但这个戏的作者却勇敢地对此予以处理，并且处理得非常好。

从对待历史这一点看，这个戏写得比较真实。首先，作者并没有简单地辱骂蒋介石。“文革”时我们出于政治原因完全地否定了蒋，正如戏中所写

的,叫他“蒋该死”。但从历史看,中央大学在蒋介石当校长的情况下仍是有发展、有成绩的,因此不能简单否定。其次,她比较真实地描绘了当时三位中央大学教授不同的政治倾向和思想状态。时任道是一个带有左翼倾向,对国民党政治有很强批判性的知识分子。蒋介石曾下令打死过他的学生,他对蒋的专制统治非常愤怒,不能接受。夏小山则是另外一种典型,埋头做独立学问,好美食,对蒋介石既不反对也没有兴趣。在我们南大中文系的教授中可以找到不少这样的原型。夏小山尽管承认蒋是整个国家的领袖,但从学术而言,他认为蒋没有做校长的资格。在戏中,他仍想去赴宴,原因是他想吃宴会上的一道菜。这个人物的性格被刻画得非常细致真实。卞从周则是一个比较官方化的教授,他拥护政府,希望能够去赴宴。但他也并非那种昧着良心不顾事实的官方走狗,基本上仍可以认为是知识分子中偏右的类型。作者描写了这三个教授对蒋介石当校长的不同态度,通过是否去赴宴,是否给蒋公这个面子将各自的形象刻画出来。



《蒋公的面子》剧照 吕效平提供

更为可贵的是,戏剧作者对于一种真实存在的知识分子精神的把握。无论这三位教授有着怎样的差别,是拥护蒋还是反对蒋,总体上看,他们都有着共同的价值,那就是知识分子人格的独立。他们并不把蒋介石请吃饭当作是皇帝的赐宴。即使是官方化的教授卞从周也没有这种倾向。这

点恰恰是我们校史中最重要的精神传统,可惜多年来被我们所忽视了。在1949年后,知识分子经过历次运动,大学中的精神传统受到了巨大的冲击。举一个例子,在20世纪50年代,南大生物系有一个教授,某个项目很有成就,正好毛泽东来南京接见知识分子,他就去了。回来之后,他激动地说:“我的手不能洗,你们赶快来握一握我的手,这是毛主席握过的手。”他的这种感受是真诚的。前不久,我读到一些知识分子回忆自己50年代时的思想状态,那种如沐春风的幸福感。这些感受既是真实的,但又显得多么可笑和可悲。可是我们在1943年的中央大学的教授中看不出这种人身的依附,即便从和蒋介石关系不错的卞从周身上也很难看出来。作者把握住这一点,写出我们现实生活中所失去的东西,写出了大学知识分子的独立思想和自由精神,这非常难得。同时,对这一主题的表现,她并不是通过抽象的说教,而是选择一系列的细节,充满了生活味道。尤其是对夏小山教授的塑造,写他既想吃火腿烧豆腐这道菜,因而准备去赴宴,又不赞成蒋当校长,因此要求蒋改掉请帖中的身份,显得非常生动。

在这三位教授身上,我们可以看到,作为教授,他们拥有自己的人格,他们看重自己的岗位,在统治者面前,他们能够保持自己的价值判断,坚持自由与独立的精神。用这样一个戏来回忆南大校史,我觉得确实做到了史中有戏,戏中有史。

二、才华与自由精神

该剧的作者温方伊,只有二十一岁,是文学院戏剧影视艺术系的本科生,现在正读三年级,能够写出这个戏,确实是不容易。在演出当天,吕效平教授引用了我的话说了关于才华的问题。我的确讲过这方面内容。我认为,就戏剧专业而言,研究和创作都离不开才华。但研究和创作需要才华的比重并不一样。做研究,恐怕有八分的努力,两分才华即可出成绩,但剧本创作和舞台实践所需要的才华比重则要大得多。

那么才华是什么呢?这很难说清楚,才华并不仅仅是指聪明,尽管它包含了聪明。有智慧的人并不一定有才华。我觉得,才华很可能是这样的东西:一个聪明的人,从对生活的感受中,发现了一种天然的合乎规律的价值观念。有一些聪明人,知道编剧的技术,会写戏,但他却找不到这种价值观,或者说找到了一种错误的价值观,效果就截然不同。戏与别的艺术门类不一