

山东教育出版社

20世纪中国 戏剧理论批评史

主编：周宁

20世纪中国戏剧理论批评史

〔上卷〕

20

世纪中国
戏剧理论批评史

[上卷]

主编：周 宁

山东教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

20世纪中国戏剧理论批评史/周宁主编. —济南:
山东教育出版社, 2013

ISBN 978-7-5328-8161-1

I. ①2… II. ①周… III. ①戏剧文学—文学批评史—
中国—20世纪 IV. ①I207.309

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第229501号



20世纪中国戏剧理论批评史

周宁 主编

主 管: 山东出版传媒股份有限公司

出 版 者: 山东教育出版社

(济南市纬一路321号 邮编: 250001)

电 话: (0531) 82092664 传真: (0531) 82092625

网 址: <http://www.sjs.com.cn>

发 行 者: 山东教育出版社

印 刷: 山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司

版 次: 2013年12月第1版第1次印刷

规 格: 787mm×1092mm 16开本

印 张: 85.5印张

字 数: 1164千字

书 号: ISBN 978-7-5328-8161-1

定 价: 246.00元(上、中、下卷)

(如印装质量有问题, 请与印刷厂联系调换)

(电话: 0539-2925659)

编委会

主 编：周 宁

主编助理：许昞婷

编 委：赵春宁 杨惠玲 王晓红 许昞婷
库慧君 郭玉琼 周云龙 高 波
李 江 张默瀚 梁燕丽 朱玉宁

导 论

20世纪中国戏剧理论批评史，论争多于理论，而“争”又多于“论”。从新旧剧之争开始，一系列的论争就持续不断，而这些论争的动机往往是社会政治的，不是艺术美学的，所以论争的焦点不是戏剧观，而是社会政治的使命与立场。20世纪戏剧理论批评史发端于新旧剧论争。倡兴新剧、摈弃旧戏的理由与论据，都来自启蒙社会改革政治的现代化运动。

现代戏剧理论批评的社会政治化起点，决定了20世纪戏剧观念中的核心问题，即政治与美学的二难选择。这个问题成为核心问题，根本原因在于20世纪在中国大历史中的特殊意义，这是个千年未有之大变局的激化时代，所有的活动，不管是政治的、经济的、文化艺术的，都离不开这个大历史的动机，所有活动的方式与特点，也都为这个动机所决定。所以，20世纪戏剧观念的总体取向是政治话语强势压倒美学，戏剧的社会政治性作为正题贯穿始终，美学性只是间或出现的副题，它可以在特定历史条件下修正或减弱政治强势，但从未彻底颠覆或取代前者。新时期戏剧观大讨论中，有人意识到20世纪中国戏剧理论批评史的真正问题是戏剧工具论，应该回归戏剧的美学本体。但大多数人避免这个与百年传统对冲的方式，转而发掘戏曲的美学资源，以此对抗现代话剧的政治工具论。20世纪中国戏剧理论与批评有个百年传统，即戏剧政治工具论传统，还有一个千年传统，即戏剧审美娱乐论传统。

现代化运动发动的现代戏剧，与生俱来地伴随着中国现代性的思想困境，即中西古今的二元对立。中国的即古代的，西方的即现代的，在启蒙大叙事下，西方现代优于中国古代，所谓古今之争与中西之争实际上已

经有了定局。在戏剧界，这个二难境界最初体现在新剧与旧戏、话剧与戏曲之争上，为了超越这个二难境界，人们提出话剧民族化与戏曲现代化的出路，但指明方向易，实践方法难。在建设国家戏剧的宏大理想上，提出“古为今用、洋为中用、百花齐放、推陈出新”的意识形态方针，试图用国家意识形态统一新旧中西之争，用意或许是有道理的，但具体艺术实践的成果却被扭曲了。八部“样板戏”为八亿人民服务了八年，结果不是解决了戏剧本身的现代性困境，而是回避了困境，进一步束缚了现代戏剧的发展。探索戏剧一度展开广阔领域的激情探索，但最终又绕回那个话剧民族化与戏曲现代化的老问题，希望在布莱希特这座虚拟的桥梁上，使中国现代戏剧自由过渡，话剧可以民族化，戏曲也可以现代化。走不出的现代性困境，难道是中国现代戏剧理论批评的宿命？

20世纪中国戏剧理论批评的社会政治属性选择了现实主义创作方法，只有现实主义创作才能启蒙社会、改良政治。但客观中立科学的原教旨现实主义，无法完成中国现代戏剧的社会政治使命，在变革的时代里，戏剧的政治立场比艺术方法更重要。而现实主义一旦负载起意识形态使命，就必须放弃其科学性与客观性。当现实主义被规定为“社会主义”现实主义时，现实就不再是客观真实，而成为被指令的“虚构”。现实主义走向其反面，不是揭示真理而是创造幻觉。现实主义的堕落导致现代主义兴起，它打破现实主义的幻觉，在新时期从解放创作方法入手解放戏剧观念，广泛探索现代主义表现手法。令人遗憾的是，创作方法可以广泛探索，创作原则却难以动摇，现实主义的意识形态背景仍在；更让人尴尬的是，现代主义即便是从政治权力手中夺回戏剧，却从观众眼前失去戏剧。20世纪中国戏剧从一开始就附着在社会政治运动上，失去这个靠山，未成熟的中国现代戏剧难以独立。探索戏剧运动之后，中国现代戏剧既无进路，亦无退路。一度慷慨激昂、喋喋不休的戏剧理论探索，突然感到理屈词穷。

我们从三组矛盾问题上梳理20世纪中国戏剧理论批评史，来路逐渐清晰，但出路尚不明确。现代戏剧的政治化与美学化的冲突还在，只是暂时

被遗忘了；话剧民族化与戏曲现代化的问题仍没有解决，只是暂时被搁置起来；现实主义与现代主义的冲突依旧发生，只是人们觉得已经无关紧要了。21世纪到来，再说20世纪的事，似乎过去的世纪并没有过去，一切仍在延续中；已来的世纪仍未到来，戏剧思想尚未为我们打开新境界。我们在此回顾历史，希望为未来的戏剧思想寻找一个合理的、充满希望的新起点。可是，环顾左右，不禁想起T. S. 艾略特的话：“向上的路就是向下的路，向前的路就是向后的路。”

一、政治化与美学化：戏剧观念的正题与副题

唐德刚先生论中国社会文化转型，指出中国近五千年历史中有两次大的转型，一次发生在春秋战国，一次则在近现代。第一次大的转型完成了中国的帝制化，第二次大的转型将完成中国的现代化。第一次的帝制化运动从商鞅变法开始，到秦皇汉武定制结束，历时三百年；第二次的现代化运动，从鸦片战争开始，至今已近两百年，尚未完成。在中国社会的第二次转型运动中，20世纪无疑是一个关键的世纪，中国社会经历了历史的低谷，艰难地从救亡到复兴，其中充满危险与动荡，希望与失望，直到21世纪，转型仍未成功，中华人民共和国的国歌仍在唱“中华民族到了最危险的时候……”。

从大历史视野看20世纪，这个世纪最重要的主题，是全民动员的、以民族救亡和国家复兴为使命的社会运动。这个世纪的所有大事，都围绕着这一主题进行，不管是政治的、经济的，还是文化的，正所谓“君子务本，本立而道生”。20世纪中国戏剧理论与批评的基本动机与目的，也离不开这一主题。戏剧为民族救亡和国家复兴服务，社会政治化或意识形态化构成20世纪中国戏剧理论与批评的基本特色，不可避免也无可厚非，只是在不同时段，社会政治化或意识形态化的具体意义不同。

社会政治化或意识形态化方向确立在20世纪中国戏剧理论与批评的起点上。20世纪初改良派提出“小说界革命”，目的就在唤醒民众，启蒙

民智，改良社会风气。1902年梁启超在《新小说》杂志创刊号上发表《论小说与群治之关系》，呼吁“小说界革命”，赋予小说（包括戏曲）严肃的社会启蒙与政治革命的使命。不独改良派如此，维新派也将戏曲改良当作革命的工具，柳亚子《二十世纪大舞台发刊词》、三爱（陈独秀）《论戏曲》、箸夫《论开智普及之法首以改良戏本为先》，都表达的是同一意思。在民族危亡的大背景下，无论是旧剧改良还是新剧创立，无不以社会启蒙和政治救亡为目的，具有强烈的功利主义实用主义色彩。

在20世纪中国社会历史特殊背景下理解中国戏剧思想的功利化与实用化倾向，就会理解这种倾向的合理性，它决定了20世纪中国戏剧思想的基本特征。

首先，社会启蒙政治革命构成新旧剧论争的动机。旧剧必须改良，因为旧戏是“中国群治腐败之总根源”，帝王将相、妖魔鬼怪腐蚀人心与社会，不革除旧戏之弊，就不可能兴新剧之长。晚清戏曲改良思想过分强调戏曲的社会教育与政治革新的作用，对20世纪的戏剧，既是一种鼓励，又是一种陷害。鼓励是赋予戏剧以神圣的社会道德与国家政治使命，陷害是使戏剧沦为政治与道德的工具，丧失其艺术本体的独立性。整个20世纪戏剧思想的主要问题，即社会政治导向的实用主义与功利主义戏剧观。

现代戏剧观的政治化倾向，在20世纪初的戏曲改良与新剧创立的观念起点上，就已经注定了，其直接原因是中国五千年历史中两次大的社会转型之一，即现代化运动。梁启超首开从社会启蒙政治革命角度“抬举”戏剧的观念，“今日欲改良群治，必自小说界革命始，欲新民，必自新小说始”。他将戏剧当作启发民智的工具，“欲新一国之民，不可不先新一国之小说。故欲新道德，必新小说；欲新宗教，必新小说；欲新政治，必新小说；欲新风俗，必新小说；欲新学艺，必新小说；乃至欲新人心、欲新人格，必新小说”。梁启超所说的“小说”，包括戏剧。改良派与维新派从社会启蒙政治革命角度“抬举”戏剧的观念，固然可以追溯到传统中国“文以载道”的传统，诗文非小道，可以厚人伦、美教化、移风俗，但更多地

来自一种被误读的启蒙理想。梁启超的政治小说主张引证西方启蒙历史，不无根据，但亦有夸大之辞：“在昔欧洲各国变革之始，其魁儒硕学，仁人志士，往往以其身之所经历，及胸中所怀，政治之议论，一寄之于小说。于是彼中缀学之子，簧塾之暇，手之口之，下而兵丁、而市侩、而农氓、而工匠、而车夫马卒、而妇女、而童孺，靡不手之口之。往往每一书出，而全国之议论为之一变。彼美、英、德、法、奥、意、日本各国政界之日进，则政治小说，为功最高焉。”^{〔1〕}

20世纪中国社会历史转型的大环境，注定了现代戏剧的实用主义、工具主义宿命，这是20世纪所有戏剧问题的起点。改良旧戏是为了创生新剧，创生新剧是为了启蒙民智、变法维新。戏剧改良的目的不在改良戏剧，而在改良社会。在戏剧改良论述中，西方现代启蒙思想与中国传统教化思想，奇怪地扭结在一起。梁启超等人的戏剧改良论，是用中国传统的高台教化理论解释西方启蒙戏剧，夸大戏剧的社会政治功能。梁启超并不真正了解西方启蒙时代的戏剧思想，不过是在日本道听途说然后肆意发挥。

戏剧改良思想包括改良旧剧和创立新剧两方面。新剧改良风化、补助教育，是中国变法维新的理想工具。仅有新内容不够，还必须有新形式，于是引进布景、化妆、表情、说白等西洋戏剧因素，新剧实际上已经接近西洋戏剧。当时所谓“新剧”，意义含混，但基本不出三种：“一是旧事中之有新思想者，编为剧本；二是以新事编造，亦带唱白，但以普通之说白为主，又复分幕；三是完全说白不用歌唱，亦如外国之戏剧者。”^{〔2〕}值得注意的是，在一个社会转型的大背景下，戏曲改良是“政治正确”的，毋庸商量，戏剧必担负起改良社会、启蒙民智的政治使命；可商量的只是如

〔1〕梁启超：《译印政治小说序》，载《清议报》第1册，1898年。见陈平原、夏晓虹编：《二十世纪中国小说理论资料》第1卷，北京：北京大学出版社，1989年版，第21—22页。

〔2〕黄远生：《远生遗著》卷二《新茶花一瞥》，见《民国丛书》第2编第99册，上海：上海书店，1990年版，第377页。

何改良。借鉴西方戏剧，从舞台技术到剧本形式，演光电之学各种戏法，废歌曲专用科白，甚至提倡悲剧，都是戏曲改良可选择的方法。

改良旧戏、创立新剧，最激进的方法是引进西洋戏剧。19、20世纪之交，西洋戏剧传入中国，从上海学生演剧开始，到春柳社、春阳社、通鉴学校、进化团、新民社，这些戏剧组织都试图将西洋戏剧引入中国，而他们引进西洋戏剧的动机，大多不是艺术的，而是政治的。在《论戏曲》中，陈独秀指出引进西洋戏剧在戏剧体制、内容与社会功用方面的意义，与中国视演戏为贱业不同，西方的演员与“文人学士”是平等的，“盖以演戏事，与一国之风俗教化极有关系，决非可以等闲而轻视优伶也”。所以在戏曲改良的过程中“宜多新编有益风化之戏”，同时还要“采用西法”，这样才能于世道人心有益，“发生人之忠义之心”，“开通不识字人”，“感动全社会”。^[1]

改良旧戏，倡导新剧的动机来自社会政治运动，从变法到维新。旧戏改良，新剧创生，最彻底最直接的方式就是引进西洋戏剧。但新剧易于引进，难于普及。新剧实为“西剧”，在启蒙社会改良政治主题下创立新剧，政治动机的确立并不能代替艺术特征的确立。春柳社主张“以演艺为改良社会之前驱，促进文明之利器”，演出《黑奴吁天录》的动机在于以美洲黑奴故事唤起国民种族意识的觉醒。然而，新剧之“新”，并不足以以为“新剧”提供充分的存在理由，因为在进步、进化观念下，任何新事物若不与时俱新，都可能成为“旧”，今日谓之新剧者，他日即成旧剧。有人意识到，新剧存在与发展的要义，还在提高新剧的艺术水准，所谓“光大剧学”实为改良旧戏、提倡新剧的不二法门；也有人看到，“新剧”对于社会进化、政治改良没有多大实际作用，戏剧若只为政治工具，失去艺术追求，必不可光大持久。

倡导新剧者中，南开新剧团是戏剧修养最好的。南开新剧团在新剧美

[1] 三爱（即陈独秀）：《论戏曲》（1905年），原载于《新小说》，第2卷第2期。见阿英主编：《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》，北京：中华书局，1960年版，第53—55页。

学上的追求，体现在两个方面：一是新旧剧并重，坚守新剧的价值，亦不否认旧剧的贡献，并探索新旧剧各自发展的新出路；二是学习西方戏剧的艺术形式并实践之，全面引进西方戏剧的编剧与表导演体系。遗憾的是在当时中国社会大变局的背景下，新剧的美学追求几乎无处容身。南开新剧团的宗旨，仍在服务社会、教育救国，南开演剧对西方戏剧观念的引进与体制上的探索，影响难出校园。

“五四”时期，《新青年》派参与新旧剧之争，社会政治化立场更加明确。他们从文学进化论出发，懂文学多于懂戏剧，关注现实问题多于关注戏剧艺术。他们主张革旧戏，倡新剧，引入以易卜生“社会问题剧”为楷模的“纯粹戏剧”。其实，《新青年》派提倡的“纯粹戏剧”，一点都不纯粹。在他们的戏剧主张中，新剧的创建宗旨是社会改良，方法是易卜生社会问题剧式的“写实主义”。但这些《新青年》派们的所谓“社会问题”，都是易卜生式的“超人”问题，与大众生活脱节。

新派人物倡导的新剧，不管在观念上还是在形式上，都缺乏中国现实的社会基础。创立新剧旨在启发民智、革新社会，但缺乏民众基础，又如何完成启发民智、革新社会的使命？没有社会基础是新剧的致命弱点。1920年《华伦夫人的职业》演出失败，新剧倡导者们开始反思新剧的出路。新剧不为民众所接受，便无法实现其社会价值，无法实现其启蒙社会、革新政治的“戏剧使命”，新剧的存在意义也就可疑了。20世纪20年代出现的“爱美的戏剧”，试图解决一个新剧的大众化问题。

“爱美的戏剧”的理论基点仍在“为社会”、“为人生”、“为民众”的功利主义戏剧观。建设民众剧场的意义在于教育民众改造社会，新剧试图自我拯救的路径不在向内探寻的美学追求，而在向外发展的社会追求，这与现代戏剧预设的政治化方向是一致的。“大众化”是一个模糊的概念，谁是大众？难道是人数之众吗？五卅惨案之后，普罗意识形态渐入中国，大众的阶级概念开始清晰，大众即普罗大众。新剧的政治化倾向被赋予新的内涵，为民众的戏剧开始落实到为普罗大众的戏剧，20世纪30年代新剧戏

剧观“左转”，与新剧起点指向的政治化方向有关。左翼戏剧在社会意义上延伸了“爱美的戏剧”的社会理想，在美学上背叛了“小剧场运动”的审美理想。“爱美的戏剧”高蹈的理想，所谓“中国社会由病的状态到健全的状态最短的一条路，就是爱美的戏剧”，^[1]“爱美的戏剧家底惟一责任就是从戏剧艺术底一条路上引自己以及民众去实行个人灵魂底革命”，^[2]在普罗大众面前，已经显得矫情而不切实际。

起点决定方向。20世纪最初30年中国戏剧理论与批评的政治化指向是一致的，为人生而艺术，启发民智改良社会，这种观点逐渐成为现代中国戏剧理论的传统或正统。中国现代戏剧的开山祖们的戏剧志向，都是社会政治的。夏衍曾经说过：“中国话剧有三位杰出的开山祖，这就是欧阳予倩、洪深和田汉。”欧阳予倩早年投身春柳社，立志以戏剧的方式反映民间疾苦；田汉走向民间，20世纪30年代“左转”，主张救亡图存的戏剧运动；洪深坚持“为人生”的戏剧观念，呼唤戏剧走向“血肉相搏的民族战场”。戏剧的社会政治功能是戏剧存在的合理性依据。

启发民智改良社会是“时务”，识时务者为俊杰。抗战爆发前夕，田汉检讨“南国社”的戏剧活动，认为自己被“小资产阶级伤感的颓废的雾笼罩得太深了”，“跟着阶级斗争底激烈化与社会意识之进展”，他要“南国社”扬弃在政治上“朦胧的态度”，“斩截地认识自己是代表哪一阶级的利益”，使“南国社”的艺术创作“贡献于新时代之实现”。^[3]这是一种政治宣言。随后，出身南开新剧团的曹禺写出《雷雨》、《日出》和《原野》，在艺术性上达到中国现代话剧的高峰，同时也引起了戏剧界一场大论争。论争的焦点并不在戏剧的艺术性上，而在戏剧的艺术审美与社会功用何者为先，或者说在何为话剧的本质问题上。

[1] 陈大悲：《爱美的戏剧》（《民国丛书》第4编），上海：上海书店，1922年版，第261页。

[2] 陈大悲：《爱美的戏剧》（《民国丛书》第4编），1922年版，第262页。

[3] 田汉：《我们的自己批判——〈我们的艺术运动之理论与实际〉上篇》。转引自陈白尘、董健主编：《中国现代戏剧史稿》，北京：中国戏剧出版社，2008年版，第144页。

曹禺在那个时代追求戏剧的美学理想，多少有些不识时务。他自认为写戏是在写诗，评论者有的看到他在写社会问题，有的看到他在回避社会问题。曹禺着实委屈，他关心的是话剧的“戏剧性”，评论者关心的是其话剧的“政治性”。论争最后落实到“革命的现实主义”创作原则上。论争的意义不在促进思想，而在确立教条。此时现实主义已经不是一种简单的创作方法，而是一种政治原则，似乎只有现实主义创作方法，才能为现实的社会政治服务。这些武断的批评者几乎没有想过南开新剧团反思过的问题，戏剧固然要服务社会，但戏剧没有艺术性，又如何服务社会呢？

在20世纪中国戏剧社会化政治化的思想传统中，虽不时出现一些美学化的修正，戏剧界关于“为人生”还是“为艺术”的争论始终没有停止过，但美学化或“为艺术”始终没有成为主流。20世纪20年代“国剧运动”关注戏剧的美学特质，但那只是一个短暂的插曲。五卅惨案发生，抗日战争爆发，美学化的声音沉寂了，彻底淹没在全民动员的救亡大潮中。戏剧的政治意识空前提高，田汉在《关于抗战戏剧改进的报告》中论定：抗日战争使戏剧“为人生”还是“为艺术”的争论归于统一，无论是新剧还是旧剧，都统一到为人生、为抗战服务。

那不是可以平心静气讨论理论问题的时代，在宏阔激荡的社会历史变局中，戏剧的社会政治化命运是无从选择的。黑格尔辩证法中论述道：凡是存在的都是合理的，凡是合理的都应该存在。这是真正有见识的观点。理解艺术史上的任何观念，首先应该假设其合理性，然后才可能深入思考，如果轻易假设其不合理性，就没有思考的意愿与余地了。

在大变局的时代里，戏剧担当起社会启蒙与政治变革的使命，是真诚而正当的。抗战爆发后，即使是那些坚守戏曲审美本质的伶界中人，也自觉担负起救亡重任，提倡戏曲的社会政治功能。抗战不仅暂时平息了旧戏与新剧的论争，将二者统一到抗日的“统一战线”上，用夏衍的话说：“在参加了民族解放战争的整个文化兵团中，戏剧工作者们已经是一个站

在战斗最前列，作战最勇敢，战绩最显赫的部队了。”^{〔1〕}而且，更重要的是，抗日战争唤起的民族意识，也为作为民族艺术形式的戏曲的存在与发展提供了充分的理由。戏曲成为广大群众喜闻乐见的、具有广泛影响力的宣传手段，抗战的社会政治使命，将戏曲从变法革新与新文化运动为戏曲设定的被动位置中解救出来。

抗战进一步加强了戏剧的社会政治性，也暂时搁置了戏剧界的一些论争。这对新剧旧剧都是一个机会，甚至一度消除了二者的对立。就话剧而言，进一步强调戏剧的社会政治意义，已经无可厚非了，在全民抗战的大背景下，话剧必须无条件地亲近民众、服务抗战。与西洋话剧不同，旧戏具有民众基础，更易于发挥宣传和教育作用，但问题是如何利用旧戏而又不违背戏曲改良与新剧引进的启蒙初衷。论者提出“旧瓶装新酒”，运用旧形式，表现新内容，可解救亡运动之急需。但这种“权宜之计”虽落实了戏曲的社会使命，却解决不了现代戏曲的艺术问题。有人为民族戏剧规划前景，认为新歌剧才代表着中国未来戏剧发展的方向，一则以旧剧为基础创造新歌剧，改造旧剧的同时也就创造了新歌剧；二则以新歌剧为主导，可避旧戏之短，扬新剧之长；三则新歌剧解决了现代戏剧的大难题，即话剧如何民族化，戏曲如何现代化。八年抗战结束，中国现代戏剧的社会政治化倾向发展到极端，下面似乎已经没有退路、只有进路了。这个进路是毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》指出的：文艺为政治服务。

文艺为政治服务，不同立场的表述有不同的意义。20世纪中国戏剧理论与批评从起点上设定的社会政治化倾向，在《讲话》之后，尤其是在中华人民共和国建立、《讲话》成为文艺政策的最高纲领之后，意义发生了根本性转化。曼海姆研究知识社会学，曾仔细辨析过知识作为乌托邦与意识形态的区别。一切知识，不管是自然科学还是社会科学，或多或少，都不可能是纯粹客观的，其想象性的内在逻辑起点，或者是乌托邦的，

〔1〕夏衍：《戏剧抗战三年间》，载《戏剧春秋》创刊号，1940年11月。

或者是意识形态的，其差别只在于知识与现实秩序之间的关系；意识形态与乌托邦可能是同一套话语体系，但在不同的社会公共生活领域中，表现出不同的功能。意识形态与乌托邦都是与现实不一致的思想；但意识形态的功能是维护现实秩序的，而乌托邦是否定现实秩序的。在具体的历史过程中，乌托邦可能转化为意识形态，而意识形态也可能取代乌托邦。与现存秩序一致的统治集团决定将什么看作是乌托邦（一种不可能实现的思想）；与现存秩序冲突的上升集团决定将什么看成意识形态（关于权力有效的官方解释）。^{〔1〕}

社会政治化的戏剧观从乌托邦不知不觉地转化为意识形态。乌托邦是超越的、颠覆性的社会想象，而意识形态则是整合的、巩固性的社会想象。艺术家作为现存秩序的反叛者，自觉地提倡戏剧为社会政治服务，戏剧作为一种改良甚至革命的力量，在现代启蒙与救亡运动中发挥过颠覆、超越并否定传统力量与现存秩序的作用；当政治家作为现存秩序的维护者，有意提倡戏剧为社会政治服务的时候，戏剧的社会政治倾向就成为整合、巩固权力与现存秩序的意识形态。

从1942年《讲话》发表到新中国提倡国家戏剧，社会政治化的戏剧理论与批评的话语没有变，但实质内容与现实功能却发生了根本的变化。社会政治化的戏剧思想已经从乌托邦变成意识形态，戏剧主张与批评尺度从反叛与批判转化为歌颂与维护，戏剧从观念上需要成为一种肯定现实权力秩序的力量。这种话语功能的转化难以察觉，却非常剧烈而危险。戏剧被彻底政治化，大陆“十七年”戏剧理论与批评的核心问题就是戏剧与政治的关系问题，也就是戏剧如何为国家政治服务的问题，“无产阶级文学艺术是无产阶级整个革命事业的一部分”，属于“党的文艺事业”。这个思路不仅大陆如此，台湾也如此，“反共抗俄剧”大行其道，戏剧成为政治宣传工具，所谓“战斗文艺”的重要组成部分。两岸戏剧的意识形态立场虽然对

〔1〕参见〔德〕卡尔·曼海姆：《意识形态与乌托邦》，黎鸣、李书崇译，北京：商务印书馆，2000年版，第四章。

立，但思维方式是一致的。戏剧自觉或不自觉地完成意识形态工具。

新中国的戏剧艺术担负起“筑就我们的国家”的历史使命，成为国家最高意识形态的象征，国家元首亲自关注戏剧理论。1949年7月27日，《人民日报》发表毛泽东为戏曲改进会的题词“推陈出新”，1951年4月3日，中国戏曲研究院成立，毛泽东又为之题词“百花齐放，推陈出新”。毛泽东的政治权威身份赋予“推陈出新”以戏剧思想最高意识形态纲领的意义。1952年在文化部举办的第一届全国戏曲观摩演出大会上，周恩来详细阐明毛泽东提出的“百花齐放，推陈出新”的戏改方针。1960年1月，《戏剧报》开辟了“关于‘推陈出新’问题的讨论”专栏，“推陈出新”成为贯穿“十七年”的一个不容置疑的戏剧理论批评观念。

为什么国家意识形态重视戏剧理论与批评，为什么“推陈出新”成为戏剧思想的最高纲领？理解这一问题的关键是戏剧的国家意识形态性。

“推陈出新”作为戏剧批评原则，具有以下三层意义：一是明确的意识形态意义作为理论前提。这层意义理论上是从马克思主义政治经济学中演绎出来的，经济基础决定上层建筑，新的经济基础出现，上层建筑，诸如文学艺术，一定要随之变化，简单地说，就是新社会要有新戏剧。二是明确的政治斗争工具作为体制前提。戏曲为政治权力所用，也必须为政治权力所管，新中国建立了一整套艺术管理体制，从宣传部到文联作协剧协之类，戏剧变成政权的宣传工具。三是明确的意识形态属性和政治工具功能要求戏曲必须被改造成符合政治斗争需要的宣传工具。戏曲必须经过“改造”，之后方能为新政权所用，过去改良旧戏属于社会问题、艺术问题，如今变成纯粹的政治任务。

“推陈出新”作为国家戏剧政策提出，立场与方法完全是国家意识形态的。如果戏剧是普天下人之大学校，这个学校的彻底意识形态化，在新中国的政治环境下已经不可避免。或许这是最初的旧戏改良者们为戏曲设定社会政治使命时没有预想到的结果。改良旧戏的观念已经从社会乌托邦变成政治意识形态，这个微妙的转变是难以察觉的，有个别敏感直率的人

发现问题便提出异议，如吴祖光；大多数人在温水里慢慢煮，等发现可怕的结局时已经没有抗议的能力和意愿了；更多人在是沉醉或狂热状态中拥护新政权的戏剧政策，主动意识形态化。“十七年”戏曲改革运动轰轰烈烈，表面上看似是政治权力压制的结果，实际上，也是戏剧家自觉接受甚至主动配合的结果。

从“十七年”的“推陈出新”政策到“文革”时期革命样板戏的“标新立异”，戏剧意识形态化为政治统治工具的倾向，已经强化到极端。“文革”十年，中国现代戏剧理论与批评的所有问题，如平民戏剧与左翼戏剧、“戏改”，以及话剧民族化与戏曲现代化，几乎都可汇入“样板戏”观念中，甚至从艺术形式上看，“国剧运动”的理想，也呈现在“样板戏”艺术实践中。“八亿人民八个戏”，是中国现代戏剧从最初就表现出来的政治化倾向被极端意识形态化的表现。可问题是，仅八个“样板戏”以“为人民服务”的名义为政权服务，也太单薄太单调了。人们往往不是缺乏理论，而是缺乏常识，谁都知道文艺是为人民服务的，可八年里八亿人民只看八个戏，难道文艺就是这样为人民服务的？

新时期“样板戏”的极端化实践虽然结束了，但样板戏的观念模式，却依旧潜在于国家戏剧政策与行政管理体制中。反思“样板戏”理论与实践，不在于批判一段已经结束的历史，而在反省一种依旧在延续的现实。探索戏剧表面上看是有些“标新立异”的艺术实验，实际上也是戏剧尝试摆脱意识形态化宿命与革命现实主义管制的一种迂回方式。戏剧观大讨论试图有限地回归戏剧的美学本体，策略不是否定戏剧的政治功能，而是避而不谈政治，讨论戏剧的形式美学问题。戏剧观大讨论中批评的戏剧的“假、干、浅”、公式化、概念化，不仅是“文革”时代戏剧的问题，也是新剧一贯的问题。遗憾的是，一次讨论不可能解决一个世纪的问题，批判可以从观念上暂时动摇一种现实，但维护这种现实的真正力量，并不来自某种观念，而来自一种有形无形间运作的体制。

戏剧观大讨论试图将戏剧从“筑就我们的国家”的宏大政治使命中