

东北师范大学

文库

ERSHI SHIJI

ZHONGGUO WENXUE DE LISHI WENHUA TOUSHI

二十世纪 中国文学的历史文化透视

逢增玉 / 著



东北师范大学出版社

东北师范大学文库

ERSHI SHIJI ZHONGGUO WENXUE DE
LISHI WENHUA TOUSHI

二十世纪中国文学的 历史文化透视

逢增玉 著

东北师范大学出版社

1996·长春

(吉)新登字 12 号

东北师范大学文库

二十世纪中国文学的历史文化透视

ERSHI SHIJI ZHONGGUO WENXUE DE LISHI WENHUA TOUSHI

逢增玉 著

责任编辑：唐峻山 封面设计：李冰彬 责任校对：黄 桦

东北师范大学出版社出版 吉林省新华书店发行

(长春市人民大街 138 号) 吉林工学院印刷厂制版

(邮政编码：130024) 吉林省吉新月历公司印刷分公司刷印刷

开本：850×1168 毫米 1/32 1996 年 11 月第 1 版

印张：8.75 1996 年 11 月第 1 次印刷

字数：227 千 印数：0 001—1 000 册

ISBN 7 - 5602 - 1867 -9 /I · 102 定价：12.00 元

本书系东北师范大学
图书出版基金项目

目 录

上篇 戏剧论

一、中国现代话剧的功利与艺术/3

1. 倾斜与失衡的历史探原/3
2. 倾斜与失衡的文本呈现/8
3. 倾斜与失衡的历史沉思/19

二、中国现代话剧的开放与封闭/23

1. 徘徊于开放与封闭之间：为何/23
2. 徘徊于开放与封闭之间：何为/29

三、中国现代话剧的生存空间/35

1. 都市的缪斯/35
2. 生存探原/36

四、中国现代话剧的发展走向/45

1. 与生俱来的危机因素/45
2. 社会转型的现实冲击/48
3. 接受者的历史责任/49
4. 振兴话剧的文化策略/52

五、抽样扫描：金苹果的诱惑/55

中篇 小说论

一、主题与叙事：现代流浪汉小说/63

1. 不安定的灵魂——二十年代的流浪汉小说/63

2. 大地之子——三十年代流浪汉小说/68
3. 终极关怀——四十年代流浪汉小说/72
- 二、原型与模式：现代爱情小说/78
- 三、主题与走向：沦陷中的东北女作家小说/88
 1. 艰难的崛起/88
 2. 沉重的主题/89
 3. 夏娃的悲歌/93
- 四、对照与比较：沦陷中的东北乡土小说/101
 1. 独特的文学景观/101
 2. 动机与意识的差异/102
 3. 主题的差异/105
 4. 源流与影响/108
- 五、历史回顾：建国后农村题材小说/112
 1. 建国至“文革”前十七年
农村题材文艺创作的概貌、特征及问题/113
 2. “文革”十年中的农村题材文艺创作及问题/120
 3. 新时期农村题材文艺创作的发展线条、特征及问题/122
- 六、抽样扫描：关于一位先锋小说家的对话/129

下篇 文学与文化

- 一、内在矛盾：现代主义文学思潮在中国/137
 1. 现代主义文学在中国的出现与衰落/137
 2. 西方现代主义与中国文化环境和价值的三重对立/140
- 二、精神走向：中国现代留学生文学/151
- 三、态度倾向：五四与东北作家对日本文化/160
 1. 不同的日本文化、文学观/160
 2. 五四作家的日本文化观/161

3. 东北作家的日本文化观/166

四、形象与命运：中外文学中的娜拉们/170

五、文化寻根：传统文化与当代文学/178

1. 文化整体中的文学存在/178

2. 中华优秀传统文化同十七年小说中人物形象塑造/180

3. 传统文化与新时期文学的文化精神走向/187

六、分流分化：文化转型中的当代文学/200

七、中国与亚洲：启蒙中的文学/205

1. 文学与启蒙的关系/205

2. 文学在启蒙中的作用/210

3. 文学自身在启蒙中的蜕变/213

八、中国与亚洲：启蒙中的文化选择/217

1. 文化启蒙与价值选择/217

2. 对西方文化的迎和拒/219

3. 对传统文化的抑扬/223

4. 原因与意义/227

九、中国与亚洲：启蒙中的妇女解放与个性解放/233

1. 对妇女解放的不同态度/233

2. 对个性解放的不同认识/237

附 录

历史意识与文学创作/243

东北文学和东北文化/257

后 记/271

二十世纪中国文学的历史文化透视

上 篇 戏剧论



中国现代话剧的 功利与艺术

1. 倾斜与失衡的历史探源

康德关于二律背反的命题，也许是愚拙的人类无法摆脱的永恒的困惑。当我们对现代话剧史进行审慎观照之际，便会惊讶地发现，致使中国现代话剧未能高远振翅的一个重要原因，同样是一个二律背反式的怪圈：剧作家使命感功利感的高昂与对艺术本体的无视和放逐。中国现代话剧正是在这里发生了失衡与倾斜。

众所周知，对所谓使命感和文艺的“载道”与“教化”等功利作用的过分强调和倚重，本是以儒家学说为核心的中国传统文化的一个重要内容。从孔子的“兴观群怨”说提出以后，在弥久的历史演进中，大部分中国文人始终把“载道”与“教化”作为自己的使命和内在功利目的。这种“载道教化”观念同样不可避

免地浸润到明清以至近代的戏剧家及倡导戏剧的思想家的头脑中。《牡丹亭》的作者，具有鲜明反礼教思想的汤显祖，就强调戏剧具有校正人的癖性，使人趋于健全的功能。而被认为曾对前人的编剧方法进行过总结的孔尚任，也认为“传奇……其旨趣实本于三百篇，而义则《春秋》，用笔行文，又《左》、《国》、太史公也。于以警世易俗、赞圣道而辅教化，最近且切。”^①明显地强调和注重“载道教化”，而忽略戏剧的艺术功能，尽管他在创作实践中并不完全如此。近代以降，中国思想文化界曾有过两次对中国戏剧的思考和讨论。本世纪初叶，一些深感内忧外患而又具有匡世济危的使命感的风云人物，如严复、梁启超、陈独秀、柳亚子等，在对戏剧作严肃认真思考和讨论时，往往都是从戏剧的社会启蒙和教化功能着眼，强调戏剧“资劝惩、动观感”而非仅仅“借以怡耳而恠目也”的重要感化作用，将戏剧作为“使民开化、移易人志”，“口不读信史，而是非了然于心；目未睹传记，而贤奸判然自别”的最有效的精神陶冶工具。也就是说，他们是在工具理性的水平上，而不是或很少从戏剧的本体意义上来进行思考。这种思考和讨论，固然有其合乎历史必然性的进步意义，但同时，也给中国未来戏剧的发展，预埋了危机的引线。与近代以来思想文化界对戏剧思考讨论中的偏颇相伴，话剧在本世纪初输入中国之际，就已潜存着偏重“工具教化”功能和忽视艺术本体的弊端。时当社会激变的中国人，不论是作为创作主体的作者、演员的认知结构，还是作为接受主体的启蒙思想家和普通观众的“期待视界”，在很大程度上是因其对新思潮新观念的承载能力、输送能力、阐扬能力而看重话剧的。来自于作者和观众的上述认知模式和期待视界，此后一直以集体无意识形态占据和左右着中国的话剧领域，致使话剧因过多地承载启蒙政治思潮、主义等而超重和失衡，

^① 《桃花扇·桃花扇小引》，人民文学出版社，1994年版，第1页。

难以自如地起飞和翱翔。在艺术上，世纪初叶的不少中国人出于对繁缚僵化的中国传统戏剧的反感而对话剧产生兴趣和热衷，但可悲的是，这种热衷和兴趣从一开始便带上了狭隘简单的理解。在他们看来，话剧既不武打，又不练唱工，既无台步，又无“规矩”，容易便捷人人来得。话剧团体在当时的蜂拥而起，除了别的因素以外，对话剧艺术的皮相理解不能不说是原因之一。正是由于这种皮相理解，导致在辛亥革命前后出现的“文明新戏”（即话剧），后来逐渐“发展”到没有完整剧本，不排练试演，灯光道具乱弄一气，致使当年曾因上演《茶花女》、《黑奴吁天录》而名声大震的“文明戏”，走向滥俗和末路。

在五四运动的高潮中及其以后，对话剧的热衷和引进又一次成为时代的兴奋中心。当时，被引进和介绍最多的，首推易卜生及其作品。早在1919年，北京大学教授宋春舫就在《世界名剧谈》一文的结语中发出了“甚望将易卜生之著作全数译成汉文”的呼吁。1918年6月《新青年》出版《易卜生专号》，到1921年已将易卜生的主要社会问题剧全部翻译过来。此外，与易卜生齐名的另一挪威作家般生和英国近代批判现实主义剧作家、同样以“社会问题”剧著称的高尔斯华绥的作品，也被翻译介绍过来。当时新文化运动的倡导者们最为注重最感兴趣的，是易卜生等人作品中提出的妇女解放、个性主义、反对流俗、金钱罪恶等各种社会问题，新文化运动领导者之一的胡适亲自写下了《易卜生主义》的洋洋宏论，当时曾被视为“文学革命宣言书”之一。也就是说，他们仍然从工具的意义看待话剧，欣赏和强调它的载道功能、启蒙教化功能。胡适一千人对易卜生主义的极端推崇及对待话剧的工具手段性的认知模式，对当时及后来的中国话剧产生了广泛影响。比如，成立于1921年的民众戏剧社，在其宣言中公开地阐明了这一点，认为“戏院在现代社会中……是推动社会前进的一个轮子，又是搜寻现代社会病根的X光镜，又是一块正直

无私的反射镜”（重点号为笔者所加下同）。总之，是“器”与“具”。虽然当时也有人注重和强调话剧艺术的独特形式和功能，反对“载道”的工具观，如余上沅在《国剧运动》的序文中指出：将政治、家庭、社会等问题作为戏剧的目标，完全是本末倒置，戏剧不是也不可能“纠正人心，改善生活”，那样对待戏剧，只能是使“这些戏剧便不成什么艺术”。但是，在占压倒性的时代喧嚣中，这种声音微乎其微，几被淹没。

中国现代话剧作家正是在上述历史文化背景中出现和登场的。自然，不同于过去时代的文人作家，现代话剧作者们经历了由东西方文化撞击中爆发的、以彻底反传统和破旧立新著称的五四新文化运动的洗礼，具有鲜明的时代新质和优势。但是，其一，不能由此断定他们与传统文化失掉了联系，传统文化的某些因子依然无意识地存在于他们身上。正如美国林毓生教授在《五四意识的危机》一文中分析鲁迅时指出的那样。鲁迅（包括新文化运动的其他领导人）极其猛烈尖锐地抨击中国传统和文化，态度颇为彻底与绝决。然而，他们在彻底反传统的时候，其思维模式却恰恰是传统的一元化的。用林毓生的术语，是“借思想文化以解决问题”，即认为唯有从精神和思想文化入手，才能全面彻底地解决中国问题。而这，恰恰是抓“纲”（纲举目张）重“道”（道胜则余自胜）的传统思维模式。反传统而思维方式却是传统的这个怪圈，对于大多数中国现代话剧作家来说，同样如此。因而，尽管受过五四新文化运动反传统的洗礼，但传统的“载道教化”观，儒家的天降大任、匡世济时的使命感，依然或者说已经不可分割剥离地内化为现代话剧作家的思维和人格的一部分，他们的思维模式、人格结构和人生宇宙观正是在传统文化的积淀中形成的，同传统文化血肉相联。其二，如前所述，新文化运动中作为时代主旋律而被高扬的新的“载道”“主义”观，被他们当作真理性范畴和实践性内容而自觉地遵从，并作为追踪和标志于时代的新质而

高悬于灵台之上。

尤其不能忽略的，还有现代中国话剧作家置身的时代历史环境与氛围。也许，没有哪个国家的历史像中国现代史那样错综复杂、动荡多变、斑驳陆离的了。李泽厚在《中国现代思想史论》中认为，中国现代历史的基本矛盾和任务，是启蒙与救亡，而救亡往往压倒了启蒙。诚哉斯言。对于从数千年封建社会中走出来的现代中国，启蒙无疑是首要的历史任务。然而，当五四掀起的启蒙思潮还未及涌遍中国的各个角落，两种历史力量的尖锐搏斗，便成为压倒性的首要时代内容；当这种搏斗方酣之际，外族的大举入侵，又将救亡的责任推到了每个中国人面前。之后，便又是决定中国命运的殊死搏斗。现代中国这种丰富而又独特的历史发展，不能不制约和左右着话剧作者们。如果说，启蒙的要求已经先在地将使命感责任感放在作家戏剧家激情的中心点，将文学置于歌哭呐喊的工具载体的地位上，那么，革命和救亡，以及为了革命和救亡而提出的直接的政治要求，更将此推向了极端。而为数不少的一批中国现代话剧作者，不甘或不能置身于历史潮流之外，随着客观历史条件的变化，纷纷“左倾”或投身于革命与救亡的历史大波时，传统的载道观和使命感，结合着新的历史条件下的政治、爱国和革命情绪，便化合聚变发酵为一种振臂高呼宣传鼓动的自觉愿望和追求，积极主动地视话剧为工具和武器，将缪斯女神打入冷宫。或者说，以集体无意识形态承袭下来的传统载道工具观和实践理性，结合着新时代的政治救亡要求，形成了现代话剧作家新的思维定势和人格心理结构。用一位评论家的话来说，政治执拗地捆绑着文学，侵袭着、改变着它作为艺术门类的品格。而自视为民族干城的进步文学作者，也兴高采烈地接受了政治的统辖。兹言说的虽是上一时期的文学，但用在此时也颇为妥贴。中国现代话剧就是在历史与现实的如此钳制左右下致使翅膀倾斜，举翼维艰，虽有凌云之志，终未能九万里鲲鹏展翅，高翔的机遇

和可能往往失之交臂。

2. 倾斜与失衡的文本呈现

在五四时期的话剧创作中，胡适的《终身大事》出现较早。同胡适本人在理论上极力张扬的“易卜生主义”相吻合，《终身大事》不过是妇女解放主题和娜拉形象的中国翻版而已，较易卜生的《玩偶之家》浅白得多，也没有什么艺术技巧可言，但却受到当时的普遍重视。因为五四那个特定的时代常常对一些给自己注射兴奋剂的人报以多情的高呼。在易卜生的强大影响和胡适的适时提示下，五四话剧创作中出现了热衷表现问题与主义的“社会剧”，出现了一批“易卜生风”的作品。它们大都表现“婚姻恋爱”问题，像陈大悲的《是人吗》，石评梅的《这是谁的罪》，熊佛西的《青春底悲哀》，侯曜的《弃妇》，欧阳予倩的《泼妇》、《回家以后》等，其中单是表现妇女出走的“娜拉风”的作品，除《终身大事》以外，还有《泼妇》和《打出幽灵塔》等。这些话剧的作者，既有初出茅庐的年轻人，也有与话剧厮磨已久且为话剧引进中国立下开创之功的“长者”，如当时自称“一脑门子的易卜生”的欧阳予倩。不过，与易卜生那些表现独特的精神感受和建立在现代心理学基础上的“社会问题剧”不同，中国五四时期的“社会剧”大部乃至全部作品，基本上都是将话剧作为意义宽泛的“反封建”工具，出于使命感和激情，直率地宣泄一个时代主题，艺术上往往相当粗糙。不少人注重的是“道——问题”，而对载道之“器”则不大讲究。对此，被称为现代话剧史上“不可健忘的功臣”的话剧作家兼评论家向培良，在《中国戏剧概评》中曾尖

锐指出：五四时期，易卜生的追随者“所承袭的只是一些 Ibsen 主义或 Ibsen 口号，并且勉强把这些主义或口号装到他们所作的未成熟的剧作里面去”。社会剧如此，而当时的“爱美剧”亦如此。其实，宽泛地看，爱美剧本来就是“社会剧”之一部分。固然，爱美剧的提倡者如陈大悲等，较注重艺术技巧，陈大悲本人曾著文专门讲舞台的技术与效果，但是，注重“社会问题”，强调“指导社会”的“教育”作用，仍然是他们对待话剧的重心所在。所写作品如陈大悲的《幽兰女士》，汪仲贤的《好儿子》，蒲伯英的《道义之交》，张闻天的《青春之爱》，谷风田的《兰溪女士》等等，表达的仍然是“反封建”意义下的各种社会问题。诚如文学史家王瑶先生在《中国新文学史稿》中所说：“女子解放问题，家庭制度问题，过渡时代的婚姻纠葛问题，军阀混战问题等，就构成了初期剧作中的主要题材。社会剧固然如此，历史剧也仍然是社会剧，即在讲究情节趣味的作品中，也仍然有一定的社会问题的影像。这种反封建的精神是弥漫在这时期的各种剧作中的。”不过，由于五四还是一个充满青春、解放和宽容气息的黎明时代，容许人们向各方面发泄精力和探索尝试，因而，有一些剧作家虽然未能根绝“载道”观念，但出于气质爱好等各种原因，他们比较重视和尊奉艺术女神，在创作中尝试运用一些西方浪漫主义和现代派的表现方式，如想象抒情、象征幻觉等等。所以，尽管使命感和载道观限制了艺术才能的发挥和艺术创造的广阔天地（如在西方现代剧作家那里，形式就是内容，创造新形式同时创造了新内容，二者密不可分；而在这里，形式因素的扩大往往是为了更好地说明社会性内容——反帝反封建，妇女解放，礼教弊端等等），但是，它们毕竟带来了一种稚拙的创造之美，让艺术女神微微一笑。可惜，由于现代中国历史发展的规定性制约，使这枝黎明时代的花朵很快消逝，只在后来的个别剧作家那里（如曹禺），才重放芬芳。

二十年代末及三十年代,文坛上力量最雄厚且最有影响的,是“左翼”文艺。1930年“左联”成立后,戏剧界则有“中国左翼戏剧家联盟”。是时,由于历史环境的尖锐复杂,加之受到国际国内的“左倾”思想影响,左翼文艺阵营明确地提出将文艺作为武器、工具和“政治留声机”。比如,瞿秋白在反驳“自由人”和“第三种人”时,就指出文艺到处是,永远是政治的留声机。戏剧方面,亦明确提出“普罗戏剧”的口号,“强调艺术服从政治、艺术为政治服务,使话剧成为当前政治斗争的一个武器”(夏衍语),戏剧要“与社会行动底目的相一致,所谓一种政治的辅助工作”(叶沉),“戏剧也同其他艺术一样,不站在前进的阶级的立场上,绝对没有发展的可能”(郑伯奇),提倡苏联拉普派的所谓唯物辩证主义创作方法。在这种“工具武器”的功利观念的导引下,大批左翼戏剧家便在实践中完全将话剧当作宣传鼓动的粗糙武器,很少或已经不屑于顾及话剧的艺术特性,更谈不到什么“本体”不“本体”了。一些革命文学家公然声称,讲究话剧的艺术性是堕落的“昨日文学家”的事情,于是,以宣传代替艺术,标语口号盛行,公式化的演绎、概念化的图解成为难以克服的“肿瘤”现象。像《走私》、《开演之前》等完全是图解政治。左翼剧联集体创作的独幕剧《爆炸》中主人公面向观众的一大段台词,来自地下油印宣传品《SOS》中一段赞颂苏联的台词,完全与剧情无关。《一致》从头到尾全是口号,《到明天》中老工人的话赛似诗人和哲学家,《敌同志》、《阿珍》等亦是宣传加图解。一些艺术气质浓厚的剧作家,此时亦走向偏颇。像曾以《获虎之夜》等剧作饮誉五四剧坛的田汉,此时公开宣告自己向“普罗”转向,其剧作亦随之出现了公式概念化的图解与“配合”,像《洪水》、《乱钟》、《暴风雨中的七个女性》中都有大段政治演说和对社会形势的分析,其中《暴风雨中的七个女性》里的七位女作家,各自代表资产阶级、小资产阶级的各种政治观点,每个人物都是某种政治主张理性概