

新 时 期 2 0 年 辽 宁 文 艺 论

主编 周兴华
董家骧

站在
**新
世
纪**
的
门
前



春风文艺出版社

绪论：历史在不断叙述

洪兆惠

一个世纪即将结束之际，我们有种种冲动，反思总结过去就是其中之一。而我们的反思冲动，是缘于我们自身的生存，缘于人类艺术的发展。对本世纪一百年、建国五十年、新时期二十年的文艺做出反思，是时代和历史对我们的要求。

1. 背景

新时期二十年，不仅仅是指 20 世纪 80 年代和 90 年代，还应包括 70 年代的最后几年。1978 年 5 月 11 日，《光明日报》刊登出《实践是检验真理的惟一标准》，由此拉开贯穿整个 80 年代的新启蒙思潮的序幕。而新启蒙思潮又恰恰是新时期头十年文艺发展的思想背景，或者说，新启蒙思潮为那个十年的文艺提供了特定的历史情境。

虽然新启蒙思潮没有统一的思想体系，缺乏整体感，但启蒙者的吁求却十分一致，那就是以西方为标准的社会现代化，而这个现代化的社会的本质特征是保证人的自由和解放。至

今我们还记忆犹新的事件有真理检验标准的大讨论,有马克思主义人道主义、异化与人的大讨论,有尼采、萨特思想的传播,在文艺界,也有由刘再复的《论文学的主体性》等文章引发的关于文学主体性的论争。在那个火热的年代里,往往一本书、一篇文章的出版和发表,就能激起一大片思想波澜,如金观涛、刘青峰用系统论方法研究中国历史的《兴盛与危机》一出版,知识界对他们提出的中国封建社会“超稳定结构”观点纷纷表示认同;又如由一批年轻知识分子组成的《走向未来》丛书编委会编辑出版的系列丛书,犹如“照亮我们民族的思想闪电”(《编者献辞》),为读者开启了面向世界、面向科学、面向现代化未来的新视野。凡读到这套丛书的人,大概都不会忘记编者引用的马克思的那句名言:“思想的闪电一旦真正射入这块没有触动过的人民园地,德国人就会解放成为人。”

80年代的启蒙者,把自己视为现代文化的先知和先驱,以批判者的姿态对封建主义进行批判。谁都知道,在他们看来,封建主义与传统的社会主义从某种角度来说是同质的,所以他们真正要清算的是“文革”和它以前的近二十年的中国历史。尽管当时他们的批判表达遭致强力钳制,但他们仍然旗帜鲜明,锋芒毕露,所以说80年代的新启蒙思潮是富有批判性的思想运动。然而,不能因为他们的批判性,就把他们视为与国家对抗的民间知识分子,而事实上,他们的思想,他们的一切表达思想的行为,都是在国家一体之下与国家当时的需要合拍的。汪晖在《当代中国的思想状况与现代性问题》一文中指出:历史地看,中国“新启蒙”思想的基本立场和历史意义,就在于它是为整个国家的改革实践提供意识形态的基础的。

在这样的思想文化情境中,文艺也经历着前所未有的嬗变。经过伤痕和反思文艺思潮之后,中国的一批新锐作家、艺

术家和新启蒙者一样，把目光投向西方，在西方现代哲学和文学艺术中寻找灵感和创作资源，开始了新一轮的实验。几乎与此同时，文化寻根也热了起来。所以说，实验文艺和寻根热是80年代中国文坛的两大风景。二者是相互依存，携手并行的。

80年代之初，中国的经济改革从农村到城市全面展开。文艺完成了对“文革”的清算和反思，面临着新的选择。以习惯推断，这之后必然要出现“改革文艺”，而事实上“改革文艺”在一片呼唤声中并未形成规模，而成了气候的却是实验文艺。朦胧诗、实验戏剧、新潮美术、现代派小说，几乎同时登上文坛，舒婷、北岛、徐星、刘索拉、高行健等都是当时的新潮明星。由于实验文艺的实验者无一例外地借鉴西方现代文艺成果，并在自己的作品中毫不掩饰地表露出自己的师承，所以有评论称这次实验选择为中国文艺的西方化，当然也有称做现代化的。任何一种称谓的背后都隐含着价值判断。现在来看，把80年代的那次实验热潮称为西方化，是过于注重表面现象了。西方现代文艺吸引中国作家艺术家的难道仅仅是艺术表达的方法和某些观念？实情并非这样。我认为，西方现代艺术对实验艺术者的真正影响是它所包含的艺术精神把他们的目光引向现实情境中的人，引向有着鲜活欲望的个体生命。或者说，是西方现代艺术让他们领悟了艺术对于他们自身生存的意义。从这里，我们能够感受到实验艺术与新启蒙思潮的血脉联系。另外，我们今天也应该在这个意义上来确定那场实验运动的价值。

文化寻根是另类作家、艺术家在伤痕、反思文艺之后所做出的另种选择。由于它与实验文艺差前差后出现，所以给人一种错觉，以为它是一些作家对实验文艺的敏感反应。中国人为

什么会有 20 世纪中期的经历，这与中国古老文化的积淀有着怎样的联系，也许这才是寻根派寻根的本意。一般来讲，一提寻根文艺就自然想到作家韩少功，因为他打出的旗帜。其实，“寻根”的不仅仅是文学，还有美术，如罗中立的大巴山系列，陈丹青的西藏系列；还有电影，如《黄土地》、《老井》等。客观地讲，寻根文艺在文艺界唤起了文化意识，但它却导致了非艺术的后果，让文艺离开了本体而去承载文化。

思想界把 1989 年作为一个界标，我们说的 90 年代就是从这一年开始的。在这十年里，中国思想界表现出前所未有的活跃和深刻。我觉得这和一个现实有关，那就是知识分子的分化。一部分知识分子进入政治中心，代表着国家利益从事着主流意识形态的建设；另一部分知识分子完成了“知识转向”，转向后的他们是以职业化的知识运作方式去适应现实的需要；还有一部分知识分子独立于政治，处在民间的位置上直接去探索中国的现代性和中国的现代化模式等问题。分化的结果是为知识分子的独立地位和自由表达创造了一个空间，在这个空间里众声喧哗，持不同立场的学人各吹各的号，各唱各的调，使 90 年代的思想学术独具风范。

陈平原、王守常、汪晖主编的《学人》丛刊和 80 年代的“文化：中国与世界”编委会一样，组织起了一个知识群体，不过他们所要做的不是单纯为“复兴国学”而进行学术研究，而是以曲折的方式介入现实，用汪晖的话说，他们是在重新思考 80 年代思想运动的含义之后，才“把研究的目光转向中国历史包含了的内在的现实需要”上。这就是前几年兴起的“国学”热的本质。还有那场 1994 年初开始的“人文精神”大讨论。这场讨论经历的时间虽短，但参加者却十分广泛；争论虽然激烈，却没有争论焦点，而且也没有结局。我认为，这场讨论尽管玄学

色彩浓重，然而它的的确确激发起一批知识分子参与中国现实的热情。当然，这十年里最让人激动的是由汪晖《当代中国的思想状况与现代性问题》的发表引发的“新左翼”与自由主义与“第三条道路”的讨论。我想，关注这场讨论的人不仅为其中表达出的深刻思想内含所激动，也会为一代思想者的求索精神所惊醒，同时也为我们生活在一个能够自由表达的宽松时代而兴奋。

处在这样的历史情境中的90年代文艺，肯定不会寂寞，肯定是不平凡的，事实也是如此。文艺界与思想界一样，在这个十年里呈现出的是多元格局。首先是主流文艺的繁荣。’89之后，中央对文艺工作的要求更加明确，那就是弘扬主旋律。在“五个一工程”的实施和一些国家级大奖的评选牵引下，一批富有政治意识和奋发精神的作品相继面世，并通过电视和报纸等大众传媒使这些作品广泛传播，成为中国文艺发展繁荣的标志。与主流文艺相对应的还有另一种文艺格局，那就是边缘文艺或者说是先锋文艺的存在。边缘文艺在90年代获得了生存的权利，恰恰显示出中央“弘扬主旋律，提倡多样化”精神的落实，也体现了中央所倡导的“两个尊重”，即尊重文艺规律、尊重作家艺术家的创造性劳动的原则。我们用“边缘”来命名边缘文艺，理由不是认为它游离于社会中心、处于社会边缘的位置，而是它的创作者的创作态度有别于主流文艺创作者。主流文艺创作者关注的是国家、民族这个“大我”，创作的目的是为社会进步提供精神动力，而边缘文艺的创作者，关注的却是个体生命的存在状态和存在价值，但不能因此就说他们关注的是个人的“小我”，这因为，他们是以个体也即自我的体验，来表达人的生存环境给人带来的种种感觉。边缘文艺存在的重要意义是它以自身的实践，展示了艺术与生命运动、与人

的生存的关系,表明了艺术存在着的另一种可能,即独立于政治的非意识形态化。戏剧界的小剧场运动和孟京辉的实验戏剧;美术界的前卫实验,如装置艺术、行为艺术等;文学界的新状态小说、私人化写作、“新生代”和“后先锋”等,可划入边缘文艺范畴。作家夏商在一篇文章中说:永远保持特立独行的姿态,这才是真正的先锋。先锋精神仅仅是一个现代艺术家的良心与品质的真挚流露。先锋文学如果不关心人类命运,它存在的意义也同样值得怀疑。从这位年轻作家的话中我们足可以体会到边缘文艺的本质和缘于这本质而生成的活力。

90年代的中国文艺还有一个重要现象,那就是文艺的商业化。这个十年,我国的改革更为深入,市场化进度不断加快,到了今天,整个社会的运行几乎都纳入了市场的轨道,同样,文艺生产也理应不折不扣地受市场法则的规划。然而,由于体制意识形态方面的种种原因,我国的文艺在过去的十年里还没有实行产业化。如主流文艺的生产,国家的投入必保无疑,是不求回报的,而和者盖寡的前卫艺术和先锋文学,不是只求个性的独立、精神纯净,就是寄生于一些期刊上,而这些期刊虽然举步维艰但基本上还是国家养着。尽管如此,一些面向市场、计算经济回报的先行者还是试探着搞起了消费文艺。于是就出现了大众欲望对知识分子意识形态的拒斥和消解,一时间崇高、精神、心灵等成为被嘲弄的字眼儿。我们说,90年代思想界虽然活跃,但却丢失了80年代新启蒙的批判性,这原因除了90年代的思想者对社会的批判采取的是曲折的方式外,一个主要原因就是在大众文化的旗帜下的欲望生产营造出不利于批判存在的环境。文坛上总有文艺面临危机的警告,其实文艺危机说白了就是批判精神的危机。真正的危机是心灵的危机。

以上所述的目的，是为分析辽宁新时期 20 年的文艺提供一个背景。

2. 一条熟悉的轨迹……

新时期的前一个十年，辽宁的文艺为全国瞩目，这是不争的事实。70 年代末，辽宁人民艺术剧院演出的以揭示社会重大问题的话剧《报春花》，最先闯进别人不敢涉入的禁区，一时间轰动全国，各地一百多个文艺团体排演了这个剧目，而辽宁自己就演出了二百八十五场，像《红旗》、《人民日报》这样的党刊党报都发表了剧评。直到现在，人们一谈论新时期的中国文艺，不管他站在什么立场，他也不能绕过《报春花》，这就是历史影响。几乎在《报春花》绽放的同时，张志新的冤案昭雪，敏感的辽宁作家没有错过这个机会，一批张杨烈士正气的报告文学相继发表，有张书绅的《正气之歌》、胡景芳等人合作的《强者》。全国各地的读者是通过报告文学了解感受张志新和张志新精神的，反过来，辽宁作家独有的敏锐也正是通过他们对张志新的书写而为全国所认识。此外，也在 1979 年，金河发表了《重逢》，照高发表了《上访者》，李宏林发表了《大海作证》，他们在自己的作品中对那场动乱进行反思。其实在这之前的 1978 年，复刊后的《鸭绿江》就发表了关庚寅的短篇小说《不称心的姐夫》和达理的《失去的爱情》，这两篇作品在文学界率先表达了一代青年在文化大革命中的感受。在 1978 年中国作家协会主办的首届全国优秀短篇小说评奖中，《不称心的姐夫》获奖。这就是新时期伊始辽宁的文艺，起点之高影响之大可以说领全国之先。辽宁的文艺与 1978 年开始的思想启蒙运动紧密呼应，可以说，辽宁的作家艺术家在以自己的方式参与那次旨在推动历史前进的启蒙行动。

不仅如此,在整个十年里,辽宁文艺一直保持着好的势头。以中短篇小说为例:继关庚寅获奖之后,1979年金河的《重逢》获全国优秀短篇小说奖,1981年迟松年的《普通老百姓》和达理的《路障》获全国优秀短篇小说奖,1982年金河的《不仅仅是留恋》获全国优秀短篇小说奖,1983年邓刚的《阵痛》和达理的《除夕夜》获全国优秀短篇小说奖,1984年金河的《打渔的和钓鱼的》获全国短篇小说奖,邓刚的《迷人的海》获全国中篇小说奖,1985年和1986年,谢友鄞的《窑谷》、庞泽云的《夫妻粉》、于德才的《焦大轮子》获全国优秀短篇小说奖,达理的《爸爸,我一定回来》获全国优秀中篇小说奖,1988年谢友鄞的《马嘶秋诉》获全国优秀短篇小说奖。

在今天看来,奖项也许不能说明什么,因为现在的奖评得很滥,加进了不少实用的成分,而在80年代,评奖是件庄重的事情,因此那时的奖次是能够客观地反映出艺术的实绩。事实已经证明,上述所举获奖作品,绝大部分是经得住时间检验的。从上面所举的获奖小说我们就可以看出,辽宁的作品在大奖评选中亮相并让人刮目相看的,也大多是那些置于时代生活前沿,把握社会发展脉络,探索问题的作品。比如金河和迟松年,再比如晚他们一代的谢友鄞和于德才,他们的兴奋点都在于去发现和审视社会转型过程中出现的形形色色的问题。他们的笔下虽然活着一个个灵动的人,但这些人出现和存在的前提是要承载着作家的思索。我们说《报春花》将永远地要被记载在中国的话剧史中,这并不在于其中的白洁和李健是与玛丽·蒂隆(《进入黑夜的漫长旅程》)和威利·洛曼(《推销员之死》)一样是永恒的人物,而在于它直面社会问题的划时代性。

在新时期的前十年里,辽宁文艺充分显示出它的独特性,

那就是对现实主义传统的坚持。可以说，关注现实，干预生活是辽宁文艺的一条血脉。

辽宁文艺工作者之所以能够在纷纭变幻的时代里一贯地坚持现实主义，这和辽宁的文艺经历有关。鸦片战争之后，辽宁乃至东北是俄罗斯和日本两强争夺的对象，特别是“九·一八”事变之后，辽宁置于日本帝国主义殖民统治之下，竟长达十四年之久。这残酷的现实，催醒了辽宁的有识之士，进步文艺在辽宁发展起来。在文学界，30年代就形成了一个进步作家群。知名作家有萧军、罗峰、端木蕻良、马加等，他们写出了《八月的乡村》、《第七个坑》、《科尔沁旗草原》、《寒夜火种》等一系列作品，真实地表现了辽宁乃至东北人民的险恶处境，真诚地表达了有良心的作家对亡国的切肤之痛和对民族觉醒的急切呼唤。1945年“九·三”胜利后，党中央为配合东北地区的解放战争和土地革命，开展文化战线上的斗争，从陕甘宁边区和延安抽调了大批文化干部来到东北，其中刘白羽、吴伯箫、安波、洛汀等来到沈阳。与此同时，原辽宁籍的一批作家艺术家也回到辽宁。我一直认为，辽宁的现实主义之所以如此扎实，是和辽宁的近代历史有关，更和40年代中后期这批作家艺术家的到来和返回有关，因为他们为辽宁的文艺带来了延安传统，那就是文艺的现实性。我想以著名话剧导演洛汀为例。洛汀是从延安来辽宁的，他1952年任东北人民艺术剧院话剧团团长，1954年辽宁人民艺术剧院建院，他出任副院长。在辽艺建院之后，洛汀推出的第一台戏是在当时敝迹已久的《日出》。他首先选择曹禺，根本原因在于曹禺是现实主义作家。他选择曹禺的《日出》为开端，创建辽艺凝重厚实的现实主义演剧风格，以后他惨淡经营数十年，使辽艺成为具有独特风格的全国知名大剧院。在抗战中，洛汀一直在“西战团”从事戏

剧活动。他把那时的戏剧血流引到辽宁引到辽艺。“文革”结束后的最初几年,洛汀在辽艺主持推出了《白卷先生》、《市委书记》、《谁之罪》、《报春花》等十几部张扬现实主义精神的剧目。

说到现实主义我们不必妄自菲薄。一些人有种价值焦虑,认为现实主义与保守、滞后同质,惟有与现实主义相对的先锋、现代才标志价值。20世纪整个人类的艺术实践证明这是一种误解。现实主义是永恒的,其本质与先锋、现代所追求的东西是一致的。就是说,无论是现实主义,还是现代主义,或是先锋派,在艺术与人生存的关系、艺术存在的意义和功能这些根本问题上的认识是相同的,区别在于它们各自接近艺术本质的路径和方式不同。当然,那种被曲解了的变了形的现实主义除外。

我们说现实主义是辽宁文艺的一大特色,是就辽宁的作家艺术家所富有的现实情怀,并由这情怀而产生的作品形态而言的。从整体上看,辽宁的作家艺术家对表达自己对现实的发现有种热情和冲动,而且在这表达中自觉地承担着责任,那就是以现实的发现者和渗透者的姿态,为接受者提供这样或那样的认识。

其实,在头一个十年里,就现实主义的深度来说前期和后期是不尽相同的,而不同的艺术门类在所呈现出的现实主义形态上也是不同的。以小说创作为例,80年代前期和中期正值创作高峰的作家,他们叙事焦点往往是在一些值得深思的社会问题上,而这些问题又关涉到国家、民族、社会的进步。而到了后期,新一代登上文坛,他们更切近现实特定环境中的特定的人,通过对他们的真实描写来展现时代。前者往往由于所提出的社会问题深刻而为读者叫绝,而后者往往因所写的人

的形状让读者兴叹。但两者最终的指向是相同的。另一方面，个人性很强的创作（如小说、诗歌、绘画等）和必须以集体的方式完成的创作（如戏剧、电视剧等）在接近现实主义的本质上也不可能一样。以戏剧为例，在生产一线，编剧、导演、主演相互需要磨合，而在他们之上还有剧院，剧院之上还有主管部门的领导，上下左右一来二去地艺术探讨的结果，是偏离现实主义的本质追求。这样出来的作品与小说家画家的作品就难以在一个水平上进行比较了。所以我们才不时听到这样的感叹：戏剧和文学没个比。

80年代，辽宁的主流文艺工作者沿着现实主义的道路，把70和80年代之交的辉煌推向极致。另一部分人为80年代中期兴起的实验热潮所激动，并自觉地参与其中。这些参与者虽然为实验热潮所裹挟，也并未领实验之先，但他们却以自己的创作实绩改变了辽宁的文艺格局。辽宁的艺术实验主要表现在油画和戏剧领域。

我们先看看辽宁油画在80年代的成绩：1984年，在第六届全国美展（也是改革开放后的第一次美展）上，辽宁的油画获得一枚银牌二枚铜牌；1987年，在上海第一届油画展（被称为中国油画的奥林匹克大会）上，韦尔申和胡建成合作的《土地，蓝色的和谐，黄色的和谐》获优秀作品奖；1989年，在全国第七届美展油画展中，韦尔申的《吉祥蒙古》获金奖，此外辽宁还获三银奖一铜奖，在全国所有参展的省份中辽宁获奖的油画在数量和质量上都堪称第一。这些获奖作品充分表现出辽宁油画界改变现状的冲动，体现出了辽宁画家对油画艺术的全新理解。他们的画就形式而言还是写实性的，但其实质已不属于现实主义。最有代表性的是韦尔申。他具有扎实写实功底，在写实的基础上一一直在寻找能够真切表达自己艺术感受

而且是独属于自己的形式,《土地,蓝色的和谐,黄色的和谐》和《吉祥蒙古》就是这寻找的结果。从本质上讲,他的画所展现的不是生活现实,而是他的内心世界,这种偏离传统现实主义的现代性在当时的画界极富于开创意义。

辽宁的戏剧实验是由戏剧的危机引发的。经过几年的繁荣,到了 1981 年,戏剧已走向衰落,观众纷纷离开剧场,并以极不恭敬的态度谈论、埋怨戏剧,转眼之间“辉煌的景象”成为历史。戏剧的危机让戏剧工作者难堪,也使他们从虚幻的繁荣感中清醒过来,开始去重新认识戏剧,去寻找戏剧的出路和未来。1985 年,辽宁省文联理论研究室组织人力到剧院(团)调查,了解戏剧滑坡的实况,分析观众冷落剧场的根本原因,并写出了调查报告。在此基础上,他们与大连市艺术研究所联合,在大连召开了全国规模的戏剧发展战略研讨会。这次研讨会吸引了一大批全国知名的戏剧工作者,参加会议的有编剧、导演、理论家,还有剧院(团)的管理者。会上提出了我国戏剧舞台普遍存在的耳提面命的教化问题。历史进入 80 年代之后,人们开始寻找自己作为人的存在意义,关心的是人,是人的生存境遇和生命质量,而我们的戏剧还在那里进行高台教化,与观众的现实需要相去甚远。这就是危机的根源。同时会上还指出辽宁戏剧的一个特殊现象,即戏剧品种的单一,用当时的原话就是“斯坦尼体系一统天下”。这次研讨会虽然是辽宁主持的,但他实质上是一次全国性的戏剧行动,一些大报都做了报道,甚至包括香港的报纸。《剧本》月刊发表了辽宁省文联理论研究室的调查报告。应该说,研讨会对于辽宁戏剧界的意义不仅是为辽宁戏剧走出困境提供了理论资源,而且还为辽宁的戏剧实验创造了一个良好的氛围。

提起那个年代的辽宁的戏剧实验,首举的应该是沈阳话

剧团的《搭错车》。这台戏走遍了大江南北，演出超千场，观众、收入超百万，足可以视为戏剧奇观。它的创造者有着明确的剧场意识，在创作之初就把全部注意力投放到氛围空间的营造上，在空旷的环型体育馆里，利用歌舞、灯光、音乐这些具有足够信息量的手段，创造了富有张力的“场感应”。观众在观赏《搭错车》时的感受和参加盛典活动时的感受大致相同，都是在进行着一种仪式性的体验。我认为，它的实践意义在于提醒戏剧的创造者在重视剧场空间里的演员和观众交往关系的同时，不能忽略剧场的本质特征：氛围感。氛围感是剧场性的实质内涵。

还有一个剧目必须提到，那就是王贵来辽艺导演的《荒原与人》。这台戏虽然没有在观众中产生广泛影响，但它对辽宁戏剧界的冲击却是强有力的。很多人无法接受王贵对戏剧语言的理解，无法接受他要求演员的拟物表演，但正是在这无法接受中人们看到一个事实：还有另一种戏剧存在着，就如开放后的我们看到中国之外的人还有另种活法一样。

80年代的先锋文学在实验热潮中影响最为突出，但是辽宁在那个年代没有产生真正的先锋文学。80年代的中后期辽宁出现的新一代作家，如谢友鄞、于德才、张涛、林和平、孙惠芬等，都是来自生活基层，他们以丰厚的生活积累作为创作资源，在表达方式上传承了辽宁的传统。从整体上讲，他们扎扎实实的创作与当时风风火火的先锋文学是并存的两种风貌。一个有意味的现象是，先锋文学的旗帜性人物马原就是辽宁人，他在辽宁读的大学，也是在辽宁开始的写作，但他的出道做秀却是在外地。他成为全国文学界注目的人物时也经常回辽宁活动，但那都是民间的，游离于文学组织之外。他的活动影响了辽宁一些有志于小说写作的年轻人，刁斗就是一个。刁

斗在90年代成名肯定和那一时期与马原的接触有关,1998年,刁斗在回答朱文、韩东的问卷调查时就坦然地承认了马原对自己创作的影响。

此外,辽宁在80年代初率先在全国开展了对轻音乐的讨论,表现出辽宁的音乐工作者乃至文艺界对新事物的敏感和吸纳新事物的胸怀。

进入90年代之后,中央明确提出弘扬民族文化、唱响主旋律,并设立了“五个一工程奖”。五个一工程的实施,为优秀作品的脱颖而出和主流文艺的繁荣提供了良好的环境和机会。辽宁的文艺工作者以进取的心态投入到主旋律作品的创作中,他们坚守现实主义传统,发挥自己之所长,在“五个一工程奖”和“文华奖”等重要国家级大奖的评选中连连获奖,为辽宁争得了荣誉。这里仅以戏剧为例,便可见出辽宁文艺在这一个十年的实绩。为反映工业建设的现实,我们创作了《那一年,在夏天》,为歌颂先进人物的崇高精神,我们创作了《鸣岐书记》、《谭彦》,为呼唤祖国的统一,我们创作了《苍原》,等等,特别是《苍原》,它从辽宁演到北京、上海,又演到香港、澳门。这些作品充分表现出了辽宁戏剧工作者承担起历史责任的那种神圣感。客观地讲,主流文艺的繁荣是90年代辽宁文艺的一个最大的特点。

这里,我们把第二个十年里的辽宁文艺与第一个十年比较一下,会发现一些问题。在第一个十年里,辽宁的小说虽然呈现出单一的格局,但作家的阵容非常整齐,早一点的有金河、迟松年、达理、邓刚、刘兆林、王中才,迟一点的有谢友鄢、于德才、林和平、马秋芬、张涛、孙惠芬等,大有后浪推前浪的气势,而在90年代里,沿着金河那代作家的写实传统写下来的而且具有代表性的小说家似乎只有孙春平。当然,刘兆林、

张涛、孙惠芬等作家仍在写小说，但从总体上讲，辽宁的现实主义写作已远没有80年代的声势，对现实的批判也趋温和。再看话剧，80年代里辽宁的话剧在全国有影响的剧目是《报春花》、《市委书记》、《高山下的花环》、《搭错车》、《大年初一》等，而90年代最后几年为全国戏剧界看好的剧目有《那一年，在夏天》、《鸣岐书记》、《生命之光》、《谭彦》，还有为纪念建国五十周年晋京演出的《父亲》，比较之下能得出这样的结果：80年代的批判精神为90年代对健康激情和崇高精神的高扬所代替。这是一个变化，也是90年代戏剧的独特之处。

实验文艺从80年代开始的时候起，便成为一条血脉，一直流淌到90年代。文艺在这个十年里所进行的种种实验更趋成熟，更加体现出实验的本质意义。如果说80年代的实验在相当程度上还停留在语言形式和表达方式上，那么90年代的实验就已切近艺术的现代存在的理由这个根本问题。如以标新立异引起各种评说的行为艺术，它不仅使视觉艺术从画架上走下来，由静而动，而且更重要的是它激活了人们的想像力，为人们重新思考社会创造了机缘。行为艺术的怪异和边缘化，不时惹恼一些人，指责行为艺术是文化垃圾，是一群精神空虚的年轻人自我意识膨胀的结果，然而恰恰是这怪异和边缘化才体现出行为艺术的追求，即独立于规范、体制、意识形态之外获得创造的自由，从而在物欲横流、平庸枯燥、缺少思想的生活中进行精神释放和心灵超悟。当然那些单纯为艺术而艺术的哗众取宠的行为不能做此概括。再如以小剧场为演出方式的实验戏剧，已不只是为中国的戏剧舞台增加了新的戏剧样式，而它存在的实质性意义是真正革新了戏剧观念，为戏剧人开拓了一方自由表现和独立思考的个性化天地。到了今天，实验戏剧人已经十分清醒地认识到戏剧的本质不是现

实生活的再现,而是对现实世界的理解和超越。戏剧贴近现实生活的真正内涵是贴近生活中的人的现实感受。总之,90 年代的实验艺术是生机勃勃的,是党的进一步改革开放的政策为作家艺术家展示才华和个性提供了最好的机会,使一批前卫艺术家能够保持一种进取的姿态,拒绝流行,渴望革命。在戏剧舞台上不断有惊人创举的孟京辉说过的一句话特别真实地表达了这代艺术家的状态,他说:反叛、怀疑在我的心目中比爱情、理想这些词要美好。实验文艺不是在呼唤着革命,而是在革命的行动中。然而,我们辽宁与这个实验潮流似乎有些脱节,使得我们的艺术实践流于单一。整个 90 年代,北京既是全国各地为拿“五个一工程奖”和“文华”等奖项献艺的圣地,也是种种实验艺术的演练场。回顾一下,十年里我省走进北京向全国展示的绝大部分是属于主流艺术,而很少有实验性的艺术作品。

当然,也不能说辽宁没有实验艺术。在油画界,写实画风之外有王易罡、于振立、杨成国等画家富有个性色彩的抽象画;在戏剧界,有小剧场戏剧《夕照》,还有话剧《勾魂唢呐》和《红红的月亮黑的血》,还有京剧《后金春秋》、《板桥三哭》和《梁山伯与祝英台》;在文学界,有被评论界纳入“新生代”小说思潮的刁斗小说,还有以现代人的眼光审视边民风情的白天光小说系列。其中特别值得称道的是话剧《勾魂唢呐》,这台戏对于辽宁而言有着特殊的价值,而这价值不在于它是由一个演员自始至终不下场,一气呵成地把人物的一生表现出来的独角戏,也不在于它大胆有效地利用了舞台的假定性,从而获得艺术创造的自由,而在于这台戏关注的是个体生命的存在意义,在于它向观众描述了普通而又不失色彩的个体生命的运动过程。从文学眼光来看,这并不算什么,但在戏剧中,特别