

中国当代
戏剧史稿
1949-2000

董 健 胡星亮 主编

中国戏剧出版社

中国当代 戏剧史稿 1949-2000

董 健 胡星亮 主编



中国戏剧出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国当代戏剧史稿 / 董健, 胡星亮主编. — 北京: 中国戏剧出版社, 2008.8

ISBN 978-7-104-02732-4

I. 中… II. ①董… ②胡… III. 戏剧史 - 中国 - 1949-2000 IV. J809.27

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 121246 号

中国当代戏剧史稿

出版人: 樊国宾

责任编辑: 方育德

封面设计: 常春

版式设计: 谢天一

责任出版: 冯志强

出版发行: 中国戏剧出版社

社址: 北京市海淀区紫竹院路 116 号嘉豪国际中心 A 座 10 层

邮政编码: 100097

电话: 010-58930221 58930237 58930238

58930239 58930240 58930241 (发行部)

传真: 010-58930242 (发行部)

经销: 全国新华书店

印刷: 北京长阳汇文印刷厂

开本: 787mm×1092mm 1/16

印张: 45.25

字数: 680 千

版次: 2008 年 9 月 北京第 1 版第 1 次印刷

书号: ISBN 978-7-104-02732-4

定价: 85.00 元

版权所有 违者必究

绪论

一 从“现代”到“当代”

1989年出版《中国现代戏剧史稿》之后，如今我们又推出了它的续篇《中国当代戏剧史稿》。从“现代”到“当代”，一字之别，意味着什么呢？前者讲的是19世纪末至1949年这一时期内中国戏剧发展、演变的历史，而后者则是对1949年至2000年这半个世纪中国戏剧史的描述，两者相加就是一部20世纪中国现代戏剧史。其实，从中国戏剧跟随中国社会走向现代的整个历史进程来说，是难以也无须区分什么“现代”与“当代”的。只要没有离开世界公认的现代性与启蒙理性的视角，只要我们是紧紧扣住中国现代化的艰难曲折的历史进程来言说的，那么，无论经济、政治、文化，也无论社会、思想、人，其核心问题都应到“走向现代”这四字真经中去寻找。就此而论，“现代”与“当代”这两部分就不过是相互联系着的一个大时段即现代时段而已。况且再过几十年，人们将不可能仍把这后50年叫做什么“当代”。而如果把1949年之后称为“后现代”，则又完全不符合中国的历史实际。这样，我们就暂且只能根据目前中国学术界对“当代”这一概念的习惯用法，来命名我们这部20世纪后半段的戏剧史稿了。

从20世纪50年代末、60年代初以来，所谓“中国当代文学”、“中国当代戏剧”的提法，在大陆一般有三层含义：一是时段性，指1949年以来的文学、戏剧；二是政治性，指中国共产党所领导的“新中国文学与戏剧”，又叫“社会主义文学与戏剧”；三是地域性，仅限于中国大陆的文学与戏剧。上世纪80年代以来出版的多种关于中国当代戏剧的著作，大都延续着这种观点，有的干脆就叫《新中国戏剧史》。然而这是很成问题的。试问：面对香港、澳门已经回归祖国，台湾、大陆正为和平统一而努力的大势，况又在人类已经进入21世纪、“全球化”思潮已被普遍认同的今天，如果仍然以这种封闭而单一的思维来观察中国当代戏剧史，

怎么能揭示出历史的真实面貌与艺术的内在规律呢？显然，只要不是片面地从党派和政治的角度，而是从民族、语言、文化的统一性（同一性）来描述戏剧史，中国当代戏剧就不应仅仅是大陆的“新中国戏剧”，而应包括大陆戏剧、台湾戏剧、香港与澳门戏剧这几个组成部分。如果说1949年之前“现代”时期中国戏剧史还是被放在一个统一、完整的框架中加以描述的话，那么对1949年之后的“当代”时期，就应毫无疑问地继续坚持民族、语言、文化的统一性，并以此来展开对历史的描述。人们不会忘记，在整个抗日时期，从地域和文化特征上说，中国现代戏剧就是由三个“板块”构成的：一块是以重庆、桂林、昆明为重要基地的“国统区戏剧”；一块是北京、上海、南京、东三省等沦陷区以及香港、澳门、台湾等外国势力统辖区的戏剧；还有一块就是以延安为中心的“解放区戏剧”。这三者在民族、语言、文化上的统一性便是我们言说一个国家历史的基点。1949年之后的大陆戏剧基本上是“解放区戏剧”的延伸与放大。而当年的“国统区戏剧”，则由于国共合作的破裂而分化，一部分戏剧家加入了“解放区戏剧”的队伍，一部分随国民党政府入台，形成了新一轮的“国统区戏剧”即台湾戏剧。当年沦陷区和港澳的戏剧也历史地、曲曲折折地进入了“当代”。因此，中国当代戏剧史如果只讲大陆，不仅有违“一个中国”的历史事实，而且也不利于对戏剧演变的轨迹作出恰如其分的描述。我们认为，应该突破多年延续的大陆“社会主义戏剧一元”的狭隘思路，摒弃单纯从党派和政治的视角考察与解释戏剧现象的思维模式，认真从民族、语言、文化的统一性着眼，以科学的态度来真实描述中国当代戏剧的历史。

从被纳入史书视野的戏剧样式来说，我们在“现代”部分，虽然对古典戏曲在新的历史条件下的革新、演变以及新歌剧、新舞剧的产生、发展有所涉及，但总体来说是以话剧为主的。这是因为“不论从戏剧思潮和戏剧观念之转变的现代性和世界性来看，还是从戏剧运动与我国民主主义革命的紧密联系来看，或者从大批优秀剧作家的涌现及其在创作上的重大贡献来看，真正在漫长的中国戏剧史上开辟了一个崭新历史阶段，在新文化运动中占有突出的历史地位，并在现代戏剧史上起着主导作用的，则是新兴的话剧”^①。在如今的“当代”部分，戏曲的比重有所加大，这是因为在这50年当中，中国传统戏曲的变革（无论对其“得”与“失”如何评价）远远超过前50年，产生了许多优秀的作家、作品与演员。

^① 陈白尘、董健主编《中国现代戏剧史稿》，中国戏剧出版社1989年版，第1页。

现代化、民族化背景下“话剧—戏曲二元共生”——互相学习、协调发展的戏剧生态新格局,正是在这50年才最后形成的。“文革”中发生的强制性推行“革命样板戏”并将其极端政治化的现象,曾一度破坏这一生态,戏剧现代化的道路被阻断。我们在本书加大戏曲的分量,仍然是从“走向现代”这个角度着眼的。所以,决不是把这50年的戏曲当作中国古代戏剧史的一段来看,而是将其作为当代戏剧史的一个有机组成部分来讲的。中国古代戏剧史,和古代诗歌史、古代小说史一样,早在戊戌维新、辛亥革命至“五四”新文化运动那个时期就基本上结束了。至于话剧这一崭新的戏剧样式,当前仍有不少人仅仅把它视为中国几百个剧种中的一个,这是因为他们不懂得戏剧美学上的分类原理和我国现代戏剧兴起的历史。事实上,我国传统戏曲的剧种虽然很多,但它们从戏剧美学体系上说全都是从诗歌、音乐、舞蹈相糅合的古代“乐”这一系统来的。而新兴的话剧则是在美学体系上与所有戏曲相对应的一个全新的现代剧型。就像我国古代诗歌有各种体裁和样式(如四言、五言、七言,古体、歌行、律诗,广义地说,词也是诗的一种),但现代新诗并非这众多体裁和样式中的一种,而是在整体上与古代诗歌相对应的现代诗歌,其美学风貌判然有别。在人们多把话剧视为“外来”样式的时候,我们更倾向于将其视为中国戏剧的“现代”样式,因为它虽然来自“西方”(在中国戏剧传统中也有“话剧”的因子),但在长长的百年之中,它已经完全本土化、中国化,已经成为我们民族戏剧的重要组成部分了。那种认为中国民族戏剧仅限于戏曲的观点显然是极为片面的。话剧(以及新歌剧、新舞剧)与戏曲二元共生,就是中国现当代戏剧生态的基本格局,这完全是近百年才出现的新现象。我们既不能因为戏曲与传统旧文化的密切联系,而否认它在当代有着生存、发展的空间,也不能因为话剧在文化上的“西方”因缘而不承认它成为中国民族戏剧的可能性。

如上所言,问题的核心还是在“走向现代”这四字真经之中。我们描述当代戏剧史的视角,仍然是经济、政治、文化,与社会、思想、人的现代化问题。现代性与启蒙理性以及相关的文化价值标准,将牢牢制约着本书对历史的描述。“五四”新文化运动的现代启蒙主义精神,“五四”先贤所坚持的人与社会的现代化及其对文学艺术的变革要求,仍然指导着“当代”戏剧史书写者一以贯之的思路。1949年之后的戏剧思潮与戏剧运动,尽管充满挫折和教训,但最后还是复归于现代化的正道上来了。就戏剧这一门古老的艺术来说,它的现代性主要表现在以下三个方面:

其一,舞台所呈现的“人的精神状态”具有现代启蒙主义特征。即从剧情、人

物、主题所透出的美、刺、褒、贬,可以看出“现代人”的道德面貌、艺术情趣和美学追求,如对思想自由与个性解放的争取,对人格平等与政治民主的向往,对种种独裁专制、封建道德与“依附”意识的批判等等(有些戏尽管取材于古代历史,但其“视角”与所传之“神”必与现代意识相通)。所有这一切,不仅从“五四”时期、1930年代和抗日时期的那些优秀戏剧作品中可以看得出来,而且在1950年代的话剧《布谷鸟又叫了》(杨履方)、《茶馆》(老舍)、《关汉卿》(田汉)以及戏曲《团圆之后》(陈仁鉴)这样一些戏里也有或隐或显的表现。至于1980年代的作品,如话剧《假如我是真的》(沙叶新、李守成、姚明德)、《车站》(高行健)、《小井胡同》(李龙云)、《狗儿爷涅槃》(刘锦云)、《桑树坪纪事》(陈子度、杨健、朱晓平)、京剧《曹操与杨修》(陈亚先)、昆曲《南唐遗事》(郭启宏)、川剧《巴山秀才》(魏明伦)、新编戏曲《新亭泪》(郑怀兴)、莆仙戏《秋风辞》(周长赋)等,这些戏都从不同的角度透出了启蒙理性和现代意识。

在1949年之前的“民主主义革命”时期,戏剧精神内涵的“现代性”追求与中国化了的“易卜生主义”其实就是一回事,其要义即在于“真”、“人”二字——追求反映社会人生的“真实性”(反对“瞒”和“骗”),大兴以“人”的价值和尊严为根本的“人的戏剧”,把现代公民社会中人的独立人格与对自由、平等、民主权利的追求,化作舞台上的戏剧精神。1949年之后,由于政治因素的强烈介入,以“人学”为核心的“人的戏剧”常常被擅改为政治斗争工具的戏剧。他们在“阶级斗争”、“社会主义”的旗下下渐渐割断了现代性一线,“真实性”与“人的戏剧”遭到贬斥。但戏剧中的现代性追求仍然存在。上述《布谷鸟又叫了》一类戏便是“易卜生主义”在“社会主义”年代的曲折表现。

其二,戏剧艺术的功能,由单向灌输主导意识(高台教化)转向“观”与“演”的平等对话与双向交流,戏剧在人类精神领域的“对话”中追求审美娱乐(精神之乐与感官之乐相统一),而不是单纯做政治斗争或道德教化的工具。这正是戏剧作为艺术的“人学”特征在艺术功能上的表现。上述写“人”求“真”的那些戏,都能说明这一点。特别是1980年代的“探索戏剧”,力求“观”与“演”的交流与互动,颇具现代精神。但是,有不少当代戏剧作品,其主旨就是为政治做说教,把“观”与“演”平等的对话与双向交流变成单向“教导”,凭着舆论的强势向观众推出效仿、学习、崇拜的“榜样”——这时又往往把技术当“艺术”,把政治当“思想”,把指令和政策当作戏剧应予宣扬的“真理”。这就有违戏剧之现代性的要义了。英国批评家赫伯特·里德以“现代”眼光敏锐地指出:“假如要一语道破古典主义内涵的话,在我们看来,它现在,而且一贯都曾表现着压抑。古典主义是政

治专制的精神同伙。(它的种种教条不过是)用来控制和压抑人的活生生的本能的精神概念……所以,这些东西决不会表现任何自由决定后的愉快,只代表一种强加于人的理想。”^①很显然,所谓“自由决定后的愉快”,只能是平等对话与交流的结果;而那种凌驾于观众之上“灌输”政治和道德观念的戏剧,尽管在手段上也做了“艺术化”的处理,又有想像的“未来”和“乌托邦”的灵光以感众,但终究逃脱不了古典主义那种“强加于人”、对人施以“控制和压抑”的本性。在当代戏剧史上,以“反修防修戏”、“革命样板戏”为代表的那些所谓“红色经典”,便多带有这种古典主义特征,我们可以称之为“社会主义古典主义”或“社会古典主义”的戏剧。

其三,戏剧的文学语言、舞台语汇以及结构形式,为适应现代社会与现代观众的要求,进行必要的革新。如话剧的语言、动作和灯光、布景的生活化、现代化(即使表现古代生活,也要符合现代人的欣赏习惯),戏曲的唱、念、做、打及舞台设计进行有利于表现新的精神内涵的创新。这是一个戏剧形态问题,既牵扯到戏剧的物质外壳,又与戏剧的精神内涵密切相关,而有些因素又具有很大的历史稳定性与跨文化的共通性,其中交织着许多矛盾、复杂的现象。这样,尽管革新是必要的,但并非凡“新”皆好。有些戏剧,其物质外壳看似非常“现代”,但精神内涵却无甚现代性可言,如“文革”中的“样板戏”,又如1990年代某些赶时髦、重包装、以舞美“奇观”炫人耳目的所谓“精品戏”大多如此。文化的物质层面变化较易、较快;其精神层面的变化则较难、较慢。这就留给我们著史者一个识别“伪现代性”的任务。尤其在在我国社会、文化的转型期中,文化上的虚假与平庸是一个普遍现象,更不能叫“伪现代性”扰乱了我们的视线。

二 启蒙理性与当代戏剧

如果用一句话来概括这50年中国当代戏剧精神演变的线索,那就是:戏剧启蒙理性的消解与重建,或者说:戏剧现代性的残缺与修复。这样说,主要是指大陆和台湾,港澳的情况有所不同。“启蒙”的西方表达是 Enlightenment,意为

^① [美]赫伯特·马尔库塞《审美之维》,李小兵译,广西师范大学出版社2001年版,第151页。

“照亮”。中国古代就有“祛蔽启蒙”之说，近代则有“开启民智”之论。不论中西，“启蒙”在现代都可以理解为：将人的精神从非理性的愚昧、黑暗中解放出来，使之融入现代文明，做一个独立自主、个性健全的现代人。正如有的学者所指出的：“20 世纪的社会科学家所说的‘现代化’，就是启蒙思想家所说的‘照亮’。”“将理性应用于人类事务是现代性的基础”^①。在中国迈开现代化的历史步伐之后，启蒙的任务便与之同时提出了。马克思主义只能包括而不能代替启蒙主义。但前现代社会的种种非理性因素，往往使启蒙被误读、被改写，以致有人（如“新儒学”学者）把“五四”启蒙与“文革”反启蒙混为一谈。应该说，并不是启蒙理性引发了非理性的“文革”这样反现代、反文明、反人道的事件，恰恰相反，而是启蒙的扭曲、变形以至失败才造成了这种“革命”。1949 年之后“阶级斗争”、“不断革命”的巨大负面效应就说明了这一问题。这在戏剧上也有显著表现，如明明是在和平发展时期，许多主流作品却充满了革命和战争的“火药味”，一味追求那种只有在“革命斗争”中才可能有的极端的思维和表达方式，等等。

从道理上说，社会主义本应比资本主义更具有现代性，它的历史任务本应是解决资本主义没能解决的经济、政治、文化，与社会、思想、人的现代化问题。然而历史却在事实上走了更加曲折的路。在中国这样的未经过现代工业文明建设、启蒙主义基本缺位的落后国家，即使通过暴力革命的手段，也难以超越资本主义的现代性而将国家、社会引向现代化的道路。如果说在 1949 年之前的民主主义革命期间，“革命”与“现代化”还有某种重叠的话（即指有时革命为现代化开辟道路），那么在 1949 年之后的“社会主义革命”期间，这种重叠便逐渐消退了。也就是说，在主体上再也不能靠革命而只能靠民主法制来保证现代化建设。“凡是个人权利领域的事就应该有个人自由，而公共领域的事就要民主决定。不能颠倒过来，让个人把持群域，公权侵犯己域。”^②所谓“阶级斗争”、“继续革命”、“政治可以冲击一切”、“无产阶级在上层建筑包括文化领域实行全面专政”等等，滋生出的专制主义，颠倒了“群”、“己”权界，背离了启蒙理性的基本精神，从而扼杀了一切有利于现代文学艺术（包括戏剧）生长的因素。这就是当代戏剧史上（尤其是在“十七年”和“文革”时期）没能出现 1949 年之前那个“现代”时期出现过的戏剧大家和经典名作的根本原因。曹禺虽然活到了当代，但他再也拿不

① [美]西里尔·E·布莱克编《比较现代化》，杨豫、陈祖洲译，上海译文出版社 1996 年版，第 181、188 页。

② 秦晖《在继续启蒙中反思启蒙》，2006 年 6 月 15 日《南方周末》。

出《雷雨》、《日出》、《原野》、《北京人》那样的佳作，其创造精神大大萎缩。直到晚年他才敢说出“束缚太多”，“使作家陷入圈圈里边”，“满脑袋都是马列主义概念，怎么脑袋就是转动不起来呢”这样的话，对“东指责，西指责，总是要管，三管两管，就越写越简单化了”的体制表示强烈的不满^①。这与表演艺术家赵丹临终所言“管得太具体，文艺没希望”是一个意思，都是对失去了启蒙理性和现代意识的文化环境的痛苦反思。

鉴于对文化专制主义的不满，“文革”之后有人提出“去政治化”、“解构启蒙”的口号。但是提出这种观点的人陷入了两个误区。其一，将政治与启蒙混为一谈；其二，笼统否定文艺（包括戏剧）的教化功能及其与政治的关系。

这里先来澄清第一个问题。启蒙与政治虽然有着密切的联系，但完全不是一个文化层面上的事。启蒙运动有时可能会演变成政治运动（甚至引起革命）；政治运动有时也会借助启蒙的张力以成其事。然而启蒙完全是正面的、积极的、正义的，它只有一个向度：“人”、理性与真理。政治则不然，它有两类：正面的与负面的，积极的与消极的，正义的与非正义的，它有两个向度：“人”的与“非人”的、理性的与反理性的、遵从真理的与逆向真理的。开明、进步的政治与启蒙是友，黑暗、反动的政治与启蒙是敌。一切黑暗、反动的政治维护其统治的手段，除了恐怖、暴力之外，就是靠反启蒙即思想蒙蔽与精神奴役，叫人“没有了能想的头，却还活着”（鲁迅语）。有的“新儒学”的学者把“五四”与“文革”混为一谈，大抵也是由于未能深究启蒙与政治的差异。正因为启蒙与政治并非一回事，在“十七年”和“文革”的戏剧中才会出现“政治化”日强、启蒙意识与现代性反而日见其弱的现象。1960年代与“文革”中的“反修防修戏”、“革命样板戏”就再清楚不过地说明了这一现象。因此，反对戏剧为政治服务是理所应当的，但同时要消解戏剧的启蒙主义文化价值导向，就对戏剧的健康发展十分有害了。戏剧如果失去了启蒙理性与现代精神的烛照，就只有两种可能：或为政治工具，或为低级玩物。

戏剧的教化功能及其与政治的关系，也是为了正确地阐述历史而必须澄清的一个问题。戏剧舞台既然是社会人生舞台的缩影或象征，它就不可能完全脱离政治、不问政治，人类的政治生活也常常是戏剧要表现的对象。直接为政治服务、以表现政治要求为己任的戏剧叫做“政治剧”（如20世纪西方的 Political

^① 田本相、刘一军编著《苦闷的灵魂——曹禺访谈录》，江苏教育出版社2001年版，第25、42页。

Theatre)。关键并不在于戏剧与政治的关系是深是浅、是大是小，而在于这种关系是不是平等的。我们所批判和否定的“政治化”、“为政治服务”，大都是指那种政治是主、戏剧为奴的情况，前述政治与启蒙为敌之时就是这样的。提倡戏剧的教化功能并不等于主张戏剧为政治服务。所谓“教化”，在这里是指推动人的素质的养成和精神的提升。前文说到的人在精神领域里的“对话”，就是戏剧达到这一目的的手段。哲学家早就指出，教化有两种：一种是体现着人的“精神的理性”的，它将人向着人之为人的普遍性提升，“在总体上维护人类理性的本质规定”。另一种所谓的“教化”则恰恰相反，它不是维护人类理性，不是把人向着人之为人的普遍性提升，而是以充满偏见、独断的经验主义将人向非理性、个别性下降，尽管这种“洗脑”式的“教化”往往打着很漂亮的旗号^①。如果用诸如封建社会的“门阀”观念、“文革”中的“血统”论、“唯成分”论（“样板戏”《智取威虎山》唱词：“他出身雇农本质好”）以及宗教迷信等等这些东西对人进行教化，不就是将人向着非理性、个别性下降吗？马克思所说的以“思想的闪电”将人“解放成为人”，实际上就是将后一种教化下的人“解放”成为前一种教化下的人^②。

综观当代中国戏剧 50 年，启蒙理性的消解与重建（或曰现代性的残缺与修复）的发展轨迹是曲折的，这在当代戏剧演变的历史过程中，有着生动、具体的表现。

三 当代戏剧演变的历史过程

中国当代戏剧的演变，受制于经济、政治、文化，与社会、思想、人的复杂变化，有时更多地与政治斗争和意识形态的变动直接相关（如在大陆和台湾），至于戏剧艺术内部种种因素的消长、更替，则更曲折而又隐蔽地与这些变化相联系。因此，戏剧的历史便显出一定的阶段性来。这种历史阶段性当然是相对而言

① [德] 汉斯—格奥尔格·加达默尔《真理与方法》上卷，洪汉鼎译，上海译文出版社 1999 年版，第 14 页。

② [德] 马克思《黑格尔法哲学批判》导言，见《马克思恩格斯选集》第 1 卷，人民出版社 1972 年版，第 15 页。

的,前后之间既有区别又有联系。这种历史阶段性,在大陆、台湾、香港、澳门各有不同,但基于民族、语言、文化之统一性,又有某种相似、相关之处。如大陆1978年至1989年的“思想解放”与台湾1987年的“解除戒严”均对戏剧的发展有过重大影响。又如戏剧创作方法从现实主义到现代主义的演变及其与“开放”大局下的中西文化交流之关系,在两岸四地的戏剧发展中均有历史线索可寻。在这半个世纪当中,戏剧的启蒙理性与现代特征时隐时现,时断时续。当理性缺位、政治第一之时,就会产生出一种反启蒙、反现代的戏剧(如台湾1950年至1960年的“反共抗俄剧”,大陆“十七年”与“文革”中的“阶级斗争戏”、“反修防修戏”、“革命样板戏”)。今试以大陆戏剧为主要观察对象,间或比照台、港、澳,描述50年历史过程如下。

(一)启蒙理性与现代意识从淡化到消解的“十七年”。从1949年新政权建立到1966年“文革”爆发,现在习称“十七年”,是当代戏剧的第一个历史时期。在1957年之前,大陆戏剧的启蒙理性与现代意识还多少承接着1949年前“民主主义革命”的精神余绪。如1950年代初期的《妇女代表》、《罗汉钱》、《小二黑结婚》一类戏,其中的自由、民主意识尚与“民主主义革命”相联系,并把这种联系与对新政权的歌颂扣在一起。老舍的《龙须沟》写北京底层人居住环境的改善与他们对政府的感激之情。虽靠了作者生活底子厚、“写人”的功夫硬,又加焦菊隐的高明导演和于是之一批好演员的表演,它在当时颇为走红,但终究以歌颂政府(“群域”)为主调,模糊了作为启蒙要义的“群己权界”的理性视角,此后几十年供奉政治的“歌颂剧”(颂党、颂政、颂领袖)之风便由此而始。

1956年至1957年上半年在国际、国内思想潮流与政治形势下出现过一阵短暂的“思想解放”之风,启蒙理性与现代意识稍有抬头。于是,力图摆脱左倾教条束缚、稍稍触及人性之真的“第四种剧本”应运而生。其中话剧《布谷鸟又叫了》的出现是一个十分重要的信号,它不仅不再把对自由、个性、民主的追求与对新政权的歌颂相联系,而是相反,作者有感于新政权下个性所受到的某种压抑,敏锐地触及了一个生活中刚刚冒头的深刻问题:有人打着崭新的旗号(如“革命”、“集体”、“社会主义”、“党的领导”之类),行的是陈腐而丑恶的封建道德之私。剧中那个共青团支委王必好,满口“革命”、“进步”的语言,但把恋人视为囊中私物,粗暴剥夺她个人的自由。女主人公“布谷鸟”(童亚男)面临着摆脱“依附”、冲破某种精神束缚、捍卫个人尊严的任务。单是剧名就颇有象征意义:久已不唱自由之歌的“布谷鸟”又要叫了。显然,这是“五四”时期体现着戏剧之现代精神的“易卜生主义”(其核心是追求人的自由与个性,肯定人的社会责任,批判

社会的不合理性)在 1950 年代的再现,因此它受到了左倾保守势力的打压。也是迎着这股“思想解放”之风,吴祖光的《风雪夜归人》、曹禺的《北京人》在 1957 年得以在北京重演。此两剧产生于 1940 年代,均为现代戏剧经典之作,突出表现的是人的心灵的觉醒、人对自由的精神追求。现代名剧重演以及《布谷鸟又叫了》等所谓“第四种剧本”的出现,正说明了戏剧家们坚持启蒙理性与现代意识、发扬真正的现代“戏剧精神”的可贵努力。

然而 1957 年“反右派”斗争之后,在国际“冷战”格局之下,也在关于“国际共产主义运动”的论战中“反修”口号的驱使下,中国戏剧的启蒙理性与现代意识迅速萎缩、消退,戏剧之“人学”的内容被抽空,“阶级斗争”、“不断革命”、“反修防修”的主观专断的舆论宣传直接控制了戏剧的精神导向。以启蒙理性与现代意识为精神内涵的“真实的人”的形象从舞台上消失了,代之而起的是宣扬政治理念、政治教条的一架架木偶和一张张脸谱。像老舍的《茶馆》、田汉的《关汉卿》这样的好戏之所以能在当时出现,都有着特殊的原因——前者仍顺着“歌颂剧”的路子,而且打着“埋葬三个旧时代”的保护伞,后者则借了纪念世界文化名人的机会。其他一般主流戏剧则乏善可陈了。同样是老舍,就有《红大院》一类戏,同样是田汉,还有《十三陵水库畅想曲》,均属当时文化环境下宣扬浮躁、虚夸的“大跃进”之风的趋时应制之作,也只能是当代戏剧失败的记录。1960 年代的一大批表现“阶级斗争”、“反修防修”斗争的戏(包括话剧和戏曲)在创作方法上号称是“社会主义现实主义”或“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”,实际上大都可称之为“社会古典主义”之作,它们以相对成熟的艺术手段(语言、结构、人物塑造等)包裹着表面左倾激进、实则陈腐僵化的精神内涵。当时风靡一时的《千万不要忘记》、《年青的一代》、《丰收之后》、《青松岭》等均属此类。个别戏(如《霓虹灯下的哨兵》)虽然艺术表现的功夫高人一筹,又有一定的生活真实性,但总体上仍脱不出强调“阶级斗争”、反对“和平演变”的路数。此剧把大城市“资产阶级”的“香风”视为使人堕落的妖魔,明显带有贬斥城市文明的反现代倾向。当时戏剧的路子越走越窄。1959 年同时有五部《向秀丽》上演(表彰英雄模范人物),1960 年同时有七部《为了六十一个阶级兄弟》上演(如同报纸一般的宣传报道),1962 年则有 11 家剧院演出据政治纪实小说改编的同名话剧《红岩》(进行革命和阶级斗争的教育),1963 年同时有 15 家话剧团体编演《雷锋》(其中有四家剧名各异,如《红色的雷锋》、《向雷锋同志学习》)等,所谓“雷锋精神”一再被根据主观需要而改写,政治理念的传达明显冲击和削弱了人物形象塑造的真实性)。这说明政治严控下的“题材决定”论使剧目日见贫乏。台湾在 1960 年代中

期至70年代,从李曼瑰到姚一苇、张晓风等戏剧家就以其面目一新的创作基本上结束了“反共抗俄剧”的单一、贫乏的时期;在大陆虽曾有1961至62年短暂的“调整”,但随即被否定,代之以更僵硬的路线。

(二)启蒙理性彻底消解、现代意识完全残缺的“文革”时期。从1966年“文革”爆发到1976年粉碎“四人帮”,号称“文革十年”。其实“文革”从精神上讲,上可推至1963年12月与次年6月毛泽东关于文艺问题的两次带有发动“文革”意味的批示,下可延至1978年底中共宣布结束“文革”并发起“思想解放”运动之时。这是当代戏剧史的第二个时期,也是启蒙理性彻底消解、现代意识完全残缺的一个戏剧史段。所谓“文革”,并没有任何意义上的革命性和进步性。发生在这一时期的一切思想和艺术现象,表面上激进,实质上倒退,“表”新而“里”旧。作品方面,八个“革命样板戏”(京剧《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》、《海港》,芭蕾舞剧《红色娘子军》、《白毛女》,交响乐清唱剧《沙家浜》)及其带出的“第二批样板戏”(如《龙江颂》、《平原作战》、《杜鹃山》、《磐石湾》等)就是这一时期的“红色经典”。在理论方面的代表作,值得一提的有《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》、江青的《谈京剧革命》、“四人帮”在上海的写作班子发表于《红旗》杂志(1969年第6、7期合刊)的《评斯坦尼斯拉夫斯基“体系”》,以及文化部御用写作班子“初澜”总结“样板戏”经验的文章如《中国革命历史的壮丽画卷——谈革命样板戏的成就和意义》、《京剧革命十年》等。他们的理论要点有:一、“空白”论。否定文学艺术(包括戏剧)的全人类价值,否认历史上一切优秀作品对当今人的意义,认为“无产阶级的文学艺术”从《国际歌》以来就是一片空白,现在“革命样板戏”补上了这一空白。二、“根本任务”论。认为戏剧的根本任务就是塑造所谓的“无产阶级英雄形象”,以这样的形象占领舞台便是“无产阶级在上层建筑包括文化领域实行全面专政”的胜利。三、“三突出”论。要求戏剧作品的人物形象体系是: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。

“文革”在外部表现形态上有某些类“先锋”、类“现代”的特征,但其内在实质是反文明、反现代的。它所催生的“革命样板戏”表面上看也有某种“现代性”,但这是一种伪现代性。从历史上看,当中国封建社会的前现代文化遇到西方现代文化的挑战时,专制政权的统治者做出“应激反应”的第一个文化策略便是将文化进行剥离与分解,物质上用之,精神上拒之。从“中学为体,西学为用”到“洋为中用”均为此一文化策略之体现。“革命样板戏”的物质外壳是高度现代化的,也可以说是高度“西化”的。它的灯光布景、音响效果离不开现代科技;它的服装

设计也基本上是按现代写实主义的要求做的；尤其它的音乐伴奏，更是大胆吸收了西方交响乐，力图烘托出一个宏伟、浪漫的氛围。但是，这种号称“革命”而又“现代”的戏剧，其精神内涵却被强制性地渗入了一些属于封建专制主义文化层面的东西，如血统论、英雄崇拜与个人迷信等。上述“三论”就是在“理论”上支撑着此类反现代意识的。这样，“革命样板戏”就不可能刻画出现代意识观照下的人和人的命运。它用以统治舞台的那一个个“高、大、全”的“英雄形象”，没有个性（甚至难识性别）、没有“人”的生命，都是为宣传和强化某种政治理念而苦心设置的“符号”。正如巴金所说，都是虚假的“用一片片金叶贴起来的大神”^①。可以说，在“革命样板戏”中，中国戏剧的现代精神已经彻底解体了。在那 10 多年间，戏剧的启蒙理性与现代意识暂且只能在“地下”状态中存在，或者在台、港、澳戏剧中不同程度地延续着。

（三）重建启蒙理性与现代意识、戏剧相对繁荣的“黄金时代”。1977 年至 1989 年是中国当代戏剧史的第三个时期，这 10 多年，两岸四地的戏剧都遇上了一个相对繁荣的“黄金时代”。在大陆，1976 年粉碎“四人帮”（其历史意义远远超过这一具体事件本身），1978 年底中共十一届三中全会结束“文革”路线，提出“拨乱反正”。虽然这个“正”还包括着长期以来不少“左”的东西，但究竟开启了“思想解放”的闸门，文学艺术的启蒙理性与现代意识立即复苏并迅猛发展。在台湾，随着 1984 年经济革新之“三化”（国际化、自由化、制度化）的提出、1986 年国民党十二届三中全会政治革新的启动与 1987 年的“解严”，文艺的路径自然也就更向着现代化一途了。在香港，戏剧曾因对“文革”的恐惧而一味倒向西方，但进入 1970 年代后开始注重本土现实与中西结合，戏剧艺术有很大发展。而葡萄牙 1974 年革命后实行“非殖民地政策”，对澳门文艺的发展也有积极意义。所有这一切变化，对于以思想自由为本、注重灵魂“对话”的现代“戏剧精神”的高扬来说，都是十分有利的。这一点从大陆戏剧看得尤其分明。总体来说，大陆“文革”的结束，对台、港、澳均有积极的影响。

现代“戏剧精神”从复苏到高扬是有一个过程的。一开始，不少戏尽管是批判“四人帮”的，但仅仅是为“老干部”争回在“文革”中失去的名、权、利而已，在政治倾向、思维方式与艺术方法上还是老一套（或者说大体上还是“十七年”和“文革”的路子）。在不同人的心目中，否定“文革”的含义是各不相同的。真正从

^① 巴金《随想录》，生活·读书·新知三联书店 1987 年版，第 811 页。

深层的文化价值观念上彻底否定“文革”者还在少数。即使在1978年前后出现的《于无声处》、《曙光》、《丹心谱》、《陈毅出山》这一类好戏，也基本上还是停留在“揭批四人帮”的政治斗争层面上的。然而在1979年发生了一个大转折：一批大胆反映现实生活、尖锐触及社会问题、热烈呼唤改革开放、充满批判精神的戏剧出现了，如《假如我是真的》、《报春花》、《权与法》、《未来在召唤》、《救救她》等。这是标志着启蒙理性与现代意识之觉醒、现代“戏剧精神”初步高扬的第一批戏剧作品。尤其是《假如我是真的》（沙叶新、李守成、姚明德）这出戏，它写的是当时人人关心的“走后门”问题（即后来愈演愈烈的腐败之风），实际上却触及了党和国家权力的使用与监督，揭开了现行体制下特权阶层与人民大众的矛盾，这一积重难返、十分敏感的政治问题。这一问题到了近30年后的今天，就更显其巨大的现实性和尖锐性了。该剧在上海演出后，一方面引起巨大反响与共鸣，一方面也引起了一些人与生活中某些原型“对号入座”的猜测，于是高层关注，展开“讨论”。尽管这“讨论”并不像以往艺术界的运动和斗争那样整人，但其结果是这一出时代性、现实性极强的好戏被变相禁演。政治干涉使戏剧关注时代现实、真实反映生活、表现人的精神追求的锐气大减，刚呈活跃之势的戏剧在1980年便迅即跌入了“淡季”。

然而总的文化态势究竟与以往大不相同了，既然中国现代化的步伐已经不可能停止，那么启蒙理性与现代意识也就不可能重被消解。于是在1980年至1989年，中国戏剧就走了一段曲折前进的探索之路。在精神指向上，从对社会问题的暴露与批判，到对历史、文化的追问与反思，其间贯穿着对人性 and 人的灵魂的探秘与拷问；在创作方法与表现手段上，经历了从摒弃伪现实主义、恢复现实主义传统，到学习、借鉴现代主义的过程。这里所讲的“探索”，既包括1982年北京人艺演出《绝对信号》为开端的“小剧场”运动——它以“先锋”精神对传统戏剧模式和戏剧生态有猛烈冲击，也包括各类剧场与剧人在广义戏剧的思想与艺术上的求新求变。这些“探索”对改变多年来僵化陈旧的“政治化”戏剧思维和单一、贫乏的舞台观念，起了重大作用。应该说，这10年是现代“戏剧精神”大发扬的10年，也是敢对“十七年”和“文革”说“不”的10年。在这一时期，文学界和戏剧界掀起了一股不小的“叛逆”思潮，对长期统治文学和戏剧的左倾教条主义和政治实用主义及其所支撑的陈旧的戏剧模式，进行了批判和否定。这种批判和否定在1950和60年代也曾出现过，但微弱而短暂，迅即被主流意识形态压下去了。而1980年代这一次，却乘改革开放之势，成了“气候”，酿为“思潮”，虽

遇僵化保守势力的阻挠、破坏，终能破冰前进，在理论和创作实践上改变了中国当代戏剧发展的趋势，使戏剧的思想空间和艺术空间都得到了空前的扩展。这10年的许多优秀剧作在精神内涵和物质外壳上都有新东西，它们生动地体现了处于思想解放之中的中国人民那种积极、开放、昂扬、向上的精神状态。只有在这时，戏剧才实现着“人”在精神领域的“对话”，放出“人”的精神自由之光。本文第一部分中提到的以话剧《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》、京剧《曹操与杨修》为代表的那些1980年代问世的优秀剧作便是最生动的例证，其中有的无疑将成为经典之作。总之，这10年的戏剧是具有重大历史意义的，它是1940年代“黄金时代”之后的又一个高峰，说它具有里程碑意义也不为过。

在1980年代中期，发生了“戏剧观”的大讨论，这是戏剧在继续探求解放之路的表现。然而当艺术无力冲破政治体制的束缚时，所谓解放之路的探求，也只能是在艺术自身的圈子里打转转而已。本来在《假如我是真的》被禁之后，戏剧首先面临的问题是如何继续努力坚持思想解放，在创作上摈弃伪现实主义，恢复戏剧的“人学”定位，在舞台上表现真实的生活、真实的人。但当时的“戏剧观”大讨论，却主要是为了给现代主义开路，一开始就只拜布莱希特为师，而盲目地把现实主义作为攻击对象，树斯坦尼斯拉夫斯基为敌。其实，斯坦尼体系的“人学”内容与现实主义精神远比布莱希特的“新见”更切合中国实际，它又刚刚在“文革”中被批判过，急需拨乱反正。讨论者绕开根本问题，也是迫于所谓“清除精神污染”和“反对资产阶级自由化”的政治压力，只能在一些艺术自身不成问题的问题上纠缠不清——“假定性”与“逼真性”、“制造舞台幻觉”与“破除舞台幻觉”、认同“第四堵墙”与推倒“第四堵墙”、“间离效果”与“共鸣效果”、“写实”与“写意”等等，对这些问题的回答本来都是两可的，无须非此即彼地争论不休。尽管讨论对舞台观念的解放与“小剧场”之兴不无裨益，但绕开戏剧精神的核心问题——灵魂上的自由“对话”与平等交流，单在技术和形式上用劲，这使1980年代戏剧未能产生更伟大的作品，也因“玩形式”而丧失了推进戏剧大发展的机会，同时还为1990年代戏剧的“物质化”、“技术化”不良倾向种下了前因。

（四）“黄金时代”过后的平庸年代。1990年至2000年，这是20世纪的最后10年，可视为当代戏剧的第四个历史时期。“八九”政治风波极大地影响了中国人的精神状态，极左僵化势力卷土重来，“企图利用‘风波’带来的机会，否定改革开放的巨大成就，把中国重新拉回到老路上去”^①。虽然现代化进程已不可能完全止步，但政治改革滞后与不规范市场经济的推进，使整个社会“物质化”、

