

二 十 一 世 纪

中国文学大系

E R S H I Y I S H I J I
Z H O N G G U O W E N X U E D A X I

2001—2010

总主编 何言宏

戏 剧 卷

本卷主编 吕效平



南京师范大学出版社
NANJING NORMAL UNIVERSITY PRESS

二 十 一 世 纪

中国文学大系

2001—2010

总主编 何言宏

戏 剧 卷

本卷主编 吕效平



南京师范大学出版社
NANJING NORMAL UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

二十一世纪中国文学大系：2001~2010. 戏剧卷 /
吕效平主编. —南京：南京师范大学出版社，2014. 8
ISBN 978-7-5651-1658-2

I. ①二… II. ①吕… III. ①中国文学—当代文学—
作品综合集 ②剧本—作品集—中国—当代 IV.
①I217.1 ②I230

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 116514 号

书 名	二十一世纪中国文学大系(2001—2010)·戏剧卷
本卷主编	吕效平
责任编辑	向 磊
出版发行	南京师范大学出版社
地 址	江苏省南京市宁海路 122 号(邮编:210097)
电 话	(025)83598919(总编办) 83598412(营销部) 83598297(邮购部)
网 址	http://www.njnup.com
电子信箱	nspzbb@163.com
照 排	南京理工大学印刷照排中心
印 刷	南京爱德印刷有限公司
开 本	660 毫米×970 毫米 1/16
印 张	35.75
字 数	515 千
版 次	2014 年 8 月第 1 版 2014 年 8 月第 1 次印刷
书 号	ISBN 978-7-5651-1658-2
定 价	78.00 元

出 版 人 彭志斌

南京师大版图书若有印装问题请与销售商调换

版权所有 侵犯必究

E R S H I Y I S H I J I
Z H O N G G U O W E N X U E D A X I

顾 问

丁 帆 陈思和 林建法 洪子诚

总主编

何言宏

总策划

何言宏

策 划

丁亚芳 王政红 王欲祥

编委会成员

丁亚芳 丁晓原 王 尧 王光东 王政红

王家新 王彬彬 王欲祥 吕效平 何言宏

张学昕 张清华 张新颖 陈晓明 施战军

徐 蕾 黄发有 彭志斌

(以姓氏笔画为序)

前言

何言宏

《二十一世纪中国文学大系（2001—2010）》凡十三卷十八册，经过各位同仁的共同努力，终于面世，无疑是中国文学界的一件大事。

二十一世纪的第一个十年，中国文学发生了非常巨大的变化。这些变化，首先表现于它的世界性的历史处境。2001年发生于美国的“9·11事件”对于世界格局的改变，无论是在政治、经济和军事方面，还是在精神、思想、文化和意识形态方面，都非常巨大。也就是在这一年，中国经过艰苦的努力与谈判，终于加入了“WTO”。这一事件对于中国社会和中国经济的影响自不待言，其对我国思想文化界的影响，实际上也非常深刻。二十一世纪的中国文学，就发生和发展于这样的世界背景，并且和这样的背景发生着或显或隐的内在联系。

在中国内部，二十一世纪以来，中国大陆对于世界体系的进一步融入和改革开放在多方面的拓展与深化，市场化社会和消费社会的初步形成，媒介文化特别是网络文化的不断发展与发达，文学体制包容性的扩大和评奖制度的调整，以及中国台湾开始于上世纪末的政治转型，香港和澳门分别于1997年和1999年对祖国的回归，都不仅使中国各个区域的社会、政治、经济与文化发生了变化，它们之间的文学与文化关系，也与此前大为不同。这些“变化”和这些“不同”，二十一世纪以来表现得尤为迅猛、尤为突出，文学处身其中，无论是主动被动，还是直接与间接，自然与它们深切关联。在这些关联中，我们关注最多和感受最深的，就是我们的文学——具体地说，就是我们的作家、诗人，我们的文学批评家、文学研究者，和我们的文学翻译家、文学编辑与文学出版工作者等等——都力图以他们的劳作去书写、把握、追问、反思与介入我们的时代。我们这个时代和我们这个时代广大民众的精神与生存，在我们的文学中得到了异常丰富的

表现。

二十一世纪以来,我们的文学潮流迭起、异彩纷呈,老一辈作家坚守良知,佳作不断;中年作家们勇猛精进,成就卓绝,殊为我们文学时代的中流砥柱;青年一代,也都姿态各异,身手非凡。二十一世纪以来,我们出现了那么多非常杰出的作品。我们的文学在精神特征、话语表达,在价值、美学和艺术策略上既有坚持,又有新变,在文学史的意义上,已经构成了一个相对完整和相对独特的文学时代。这个时代虽仍在进行,但我们有理由相信,它的未来必定宏阔,必有大成。因此,为了全面、系统和较为及时地总结二十一世纪第一个十年的中国文学,对这一时期中国文学的历史发展、基本格局和重要史料进行认真切实的梳理,并且遴选出其中的重要作家和重要作品,一方面为后人对这一时期中国文学的进一步研究和文学史编撰提供最具权威性的经典文献,另一方面,也为社会各界和广大读者提供一套权威性、系统性和集成性的大型选本,我们特邀请中国当代文学研究界的著名学者和著名批评家编选了《二十一世纪中国文学大系(2001—2010)》。

我们的“大系”,充分借鉴和学习了赵家璧先生1935—1936年间主编的《中国新文学大系》(1917—1927)以来各辑“大系”的历史经验,也据二十一世纪以来中国文学的基本特点,既有常规性的“理论批评”、“长篇小说”、“中篇小说”、“短篇小说”、“散文”、“诗歌”、“戏剧文学”、“杂文”、“报告文学”和“史料”诸卷,也专门设立了“翻译文学”和“随笔”卷,在文学史的意义上强调和突出“翻译文学”对于汉语文学的重要意义,也反映了二十一世纪以来“随笔”文体的持续兴盛。我们希望,我们的“大系”在学术精神上既能对前辈有所承传,也能具有新的尝试和新的开辟。

《二十一世纪中国文学大系(2001—2010)》虽然较早地动议于2009年,并在南京师范大学出版社及有关部门的大力支持下迅速启动,纳入了江苏省“十二五”期间的重点出版规划,也获得了我们学术前辈的热情鼓励与肯定,但是,为了保证编选工作的客观性与严肃性,为了这项浩大的“学术工程”所必须具有的时间的沉淀,我们在二十一世纪第一个十年的中

国文学结束几年后方始推出。各卷主编作为在中国现当代文学研究界与文学批评界都极活跃与非常著名的学者与批评家，工作繁忙，而能戮力同心地沉潜数年，共襄盛举，真的应该深深感谢。昔者赵家璧先生在其《中国新文学大系》（1917—1927）的“前言”中曾经说过：“我们相信新文学运动第一个十年间许多英雄们打平天下的伟绩，是值得有这样一部书，替他们留一个纪念的。现在我们做成了，我们觉得了却了一件心愿！”对于我们这套“大系”来说，值得纪念的，除了我们的很多作家、诗人、批评家和翻译家们的文学“伟绩”，还有我们的前辈与我们的同仁们对“大系”所付出的很多热情、很多心血，正是在这样的意义上，我也非常想说：“现在我们做成了，我们觉得了却了一件心愿！”我们希望，在二十一世纪第二个十年行将结束的时候，我们的文学必将取得新的“伟绩”，我们的文学研究界与批评界，也必将有一次新的集结。

出版说明

本套《二十一世纪中国文学大系（2001—2010）》自2010年开始策划，至今已四年有余。从组稿到选编，从定稿到编辑，几经斟酌、打磨，这套丛书终于面世了。

作为丛书的策划与出版者，我们的心中并不觉得轻松。众所周知，选编新文学大系的做法始于上个世纪三十年代的赵家璧先生，其后上海文艺出版社又陆续出了二、三、四、五辑。新世纪以来，虽然也不断有各类文学选本陆续推出，但以头十年为考察时间段的综合性大系类丛书，这还是第一套。十年，还不足以呈现文学思潮发展的清晰脉络，但经过十年的淘洗沉淀，新世纪文学创作的趋势和特点已经逐渐在我们面前展开，渐见分明。选编本套大系的最大问题，是如何踵武前贤而又不失新世纪文学发展的特点。经过与总主编及各卷主编多次的商讨，在借鉴前五辑大系框架结构的基础上，我们选定了十三个种类，分别为长篇小说、中篇小说、短篇小说、翻译文学、报告文学、诗歌、散文、随笔、杂文、戏剧、理论、史料、批评，并为各卷配上了分卷主编所撰写的导言，对相关文学体裁这十年来的发展踪迹做了较系统的梳理和总结，以供读者参考。

与前五辑相比，本套丛书既沿袭了传统的文学分类又有所创新，如将散文、随笔和杂文分册选编，显示了“随笔”这一文体近年来独具特色的面貌；又如将翻译文学独立成卷，凸显“翻译”这一特殊创作形式对于中国本土文学的影响，与中国文学逐步融入世界文学的步调也是相应的。当然，限于精力和客观条件，我们舍弃了一些同样具有鲜明文学特色的体裁，如小小说、儿童文学、影视文学等。

大系是一种特殊的读本，也是一种特殊的史料集，在编辑过程中，我们以存真、求善为原则，订立了以下编校原则：

一、关于选目

突出名作名家，兼顾风格流派。

二、关于版本

1. 原则上以最初发表的版本为准。

2. 少量的以作者认可的定本为准。

三、关于编排顺序

全套丛书多依文章发表的先后为序，少数按照分卷主编选编的类型排序，如戏剧卷以主题分类、诗歌卷以作者姓氏排序。

四、关于注释

1. 全书不加注释，只在每篇篇末注明选文出处或版别，如原载《×××》×年第×期，或选自××出版社×年第×版。

2. 原书少量典实确实有误，也不改动，但加脚注予以指出。

五、关于编校

所选篇目文字以初版为据；少量以作者定稿本为据的，加注说明。

1. 错别字径改。但异形字或异形词，或者过去的习惯用法如其它一其他、精炼一精练等，原文如用前一项的均不改。

2. 标点依据目前较规范的法，对明显的错用加以改动，但不强求统一。

3. 年代、数字、称谓的法也一依原作，不作统一。

文学大系的选编既是一家之见，难免会存在争议。但我们相信，争议也正是编辑这套丛书的意义之一。由于经验和水平，我们的编校中难免还存在失误和错谬，希望广大读者不吝赐教，以使我们的工作更臻完善。

南京师范大学出版社

2014年7月23日

二十一世纪头十年中国大陆戏剧文学观察

吕效平

—

二十一世纪第一个十年中国大陆的戏剧文学创作主要面对两个困境，它的成就也是在对这两个困境的突破中实现的。这两个困境，一是戏剧作者的“个人”身份遭遇剥夺，戏剧作品被“国家化”的普遍趋势；二是作为一种以表演的方式展示情节的艺术，日益被电视剧所取代，日益被镜头所叙述的戏剧边缘化。这两个困境，一个是中国特色的，一个是全世界共同的。也许我们可以这样说，看二十一世纪中国大陆的戏剧作家怎样坚持“个人”身份，抗拒“国家化”的征服；看他们怎样用自己的作品来回答——当通过镜头来表现的戏剧已经如此成熟、如此发达、如此普及后，依赖表演的戏剧文学还有什么存在的理由，我们就能够透过杂乱纷繁的戏剧现象，把握本世纪开头十年戏剧文学创作的脉络与价值。

虽然同处一个大时代，二十一世纪中国大陆戏剧的“生态环境”与小说、诗歌创作，甚至与电影创作的差别，还是相当有本质性的。无论如何，不会有人对本世纪中国大陆小说和诗歌创作者的“个人”身份提出质疑，尽管小说和诗歌里会充满它们时代的印记，但是，没有人说它们不属于“个人”的作品。这一方面因为，小说和诗歌的写作本来就是不必依赖于他人，更不必依赖于集体的个人事务；另一方面也因为，小说和诗歌的阅读，也是私密的，不是集体共同完成的。而戏剧的演出和观赏，一般说来，是公共事件。在公共事件中，国家权力介入的意志肯定更强大，介入的途径也更便捷。电影的放映和观赏也是公众事件，所不同的是，在当代，电影

的盈利空间远大于戏剧，在艺术家的个人表达与国家权力干涉公共“阅读”的意志之间，还有资本的介入。国家权力在面对资本的时候，不像它在面对艺术家个人的时候那样强势；艺术家也有可能利用市场前景与资本结成同盟，应对国家权力的干涉。

不为剧场写作的剧本，不是真正的戏剧作品。但一部戏剧作品要在剧场里呈现需要基本的投入，而且盈利的可能一般很小，能够吸引的资本也就很少。因此，戏剧也许是最需要政府和社会资助的一门艺术。在充分现代化的国家，戏剧艺术家拥有足够的法律、传统资源和艺术家个人对艺术尊严的自觉以抵制资助人对创作自由的干涉，政府也会因干涉的渠道太少和成本过高而降低或者放弃干涉的欲念。我们还不是充分现代化的国家，在制度和传统两个方面都缺乏可资抵制干涉创作的资源，戏剧艺术家对艺术自由的预期也不高。政府的意志便最集中地体现在戏剧这个创作与观赏公共化、最少吸引资本又最需要资金资助的艺术门类上。这也就是为什么当今中国戏剧成为各地乃至全国艺术各门类中一块“短板”的根本原因。

上世纪九十年代以前，政府对戏剧行业的抚养，主要是给剧团行政经费；自九十年代以来，政府发放给剧团的行政经费比例逐渐下降，而改为购买“精品”剧作，“精品”的认定则是中央、省、市各级政府的几个大奖。作品不仅在获奖时得到上级政府的高额奖金，而且在争取成为“精品”的生产过程之中已经得到本级政府的大笔投入。各地戏剧生产的主要流程是：文化主管部门或演出公司主管为争取重大奖项确定“工程”项目和资金投入，然后选择编剧生产剧本，选择导演进入剧场制作。在这个过程中，最关键的是必须使戏剧产品被评为“精品”，文化官员们需要政绩，戏剧艺术家们需要生存，在这一点上他们是完全一致的。确认一个戏剧“工程”是否“精品”的“专业”人员，在各地都非常有限，往往多年不变。一方面是他们的观念陈旧，知识老化，另一方面他们也并不是以其戏剧艺术家的个人身份参加工作，而是替各级政府选拔戏剧“精品”。本世纪迄今，实际上是各级政府确认“精品”的评奖委员会，强有力地操控了中国大陆戏剧创作的走向。在这最近十几年里，各级政府投入戏剧事业的资金，比较

过去几十年，有了数十倍的增长，这些资金的绝大部分用在这个以选拔“精品”为关键动作的戏剧生产流程之中。

只要看本世纪吸纳了戏剧生产主要资金的“精品”剧目演出说明书封面就可以知道，这些剧目的第一责任人并不是编剧或者导演、演员，而是出品人、监制人、策划人和统筹者，艺术家不单排名下降了，而且在事实上成为实现“精品”工程项目目标的雇佣工匠。这类“精品”剧作属于各级文化主管部门，而不属于艺术家个人。

问题是，戏剧作为艺术，必须是艺术家个人的精神产品，是“诗”，当它的创作主体转移为政府的时候，它的“诗”的性质也就随之发生了变化，变成了颂扬政绩或宣传道德楷模的“应用文”。这就像为了方便政策宣传，政府有时候也会使用韵文写作，但是没有一首真正的诗歌是属于世界上任何一个政府的。因为艺术创作仅属于人类精神领域的活动，政府则是人类实践活动领域的存在。具体地说，在精神领域里，人类的全部实践活动，人的存在以及我们的人性都被主体看穿了“有限性”，因而成为令人怜悯、惊骇或者使人发笑的对象；戏剧作为艺术，必须达到悲剧或者喜剧的高度才能成为真正的诗。但是政府思维永远不可能达到这个精神领域，没有一个称职的政府会察觉和承认自己是令人怜悯、惊骇或者使人发笑的。“文革”后的“新时期”，艺术家们从思想解放运动中获得了三十年来未曾有过的精神自由，那时候的戏剧是艺术家个人的作品，演出说明书上只有编剧、导演、设计、主演的姓名。上世纪八十年代的戏剧作品中，悲剧和喜剧，尤其是悲剧的比例非常高。“新时期”的戏剧代表作京剧《曹操与杨修》、话剧《桑树坪纪事》《狗儿爷涅槃》《天下第一楼》都是悲剧作品。悲剧当道，既是思想解放的结果，也是思想解放早期的特征，当年堪与悲剧作品比肩的喜剧作品大约只有京剧《徐九经升官记》，如果思想解放运动不被中断，可以相信，随着人们精神自由度的提高，中国剧坛一定还会有一个喜剧的时代。随着戏剧创作的主体由艺术家个人让位于政府，本世纪中国大陆戏剧创作的最大特征是悲剧与喜剧写作的中止，几乎所有被确认为“精品”的戏剧“工程”都是正剧，有机会在正规剧场上演的绝大多数戏剧作

品也都是正剧。例如，中国戏曲学会在上世纪八十年代末把第一枚“中国戏曲学会奖”授予了悲剧《曹操与杨修》，而在本世纪，它不得不把这个奖授予平庸的正剧《廉吏于成龙》，而当年与陈亚先、马科共同打造了不朽悲剧《曹操与杨修》的京剧表演艺术家尚长荣，在本世纪被认为堪比《曹操与杨修》的作品，也是这部平庸的正剧《廉吏于成龙》。例如，同样是农村题材，八十年代的悲剧《桑树坪纪事》描写了农民的愚昧与艰辛，本世纪最有影响的该类题材剧作《黄土谣》却描写临终前要求子女为乡亲们还贷的乡村支部书记，一部道德楷模的正剧。例如，同样描写民初的商人，《天下第一楼》表现命运的拨弄与人间过客的苍凉，荣获本世纪官方戏剧最高荣誉的《立秋》却颂扬了晋商的诚实守信，也是一部道德楷模的正剧。

正剧，是从俯瞰实践世界的精神高度上降下来，站在实践的泥土中，坚信能够或者已经找到一点绝对的东西征服人的命运、人的存在和人性的“有限性”。有时候，它是怀疑和摧毁既存制度及其意识形态的启蒙工具；更多时候，它是维护和强化人们对于既存制度及其意识形态信仰的驯化工具。前者，如它在狄德罗或易卜生手中的时候；后者，则如它在十七至十八世纪平庸的法国新古典主义者和“文革”时期江青手中的时候。黑格尔说：“这个剧种没有多大的根本的重要性。”^①

本世纪迄今为止，是中国戏剧的正剧时代。笼统地说，剧作家们坚守个人立场写作的悲剧和喜剧作品不但数量很少，也很少有得以演出的机会，即便获准上演，也一定会根据方方面面的意见和考虑被阉割为正剧；占尽演出资源和获得“崇高”荣誉的，基本上是艺术家们作为工匠为文化部门的“工程”打造的正剧。但实际情况要复杂得多，我们在一些上演和获奖的作品里，既能看到艺术家个人的坚守与退让，也会看到个人才华在戏剧“工程”作品里的倔犟展露。这种戏剧文学与戏剧剧场的分离，也是本世纪头十年中国戏剧的一个特色。

^① 黑格尔，美学·第三卷（下）[M]，北京：商务印书馆，1981：294。

二

李龙云生于北京，1968年去北大荒，做了十年“知青”。1978年他以两年前人民群众悼念周恩来、反对四人帮的“天安门事件”为背景，创作了四幕话剧《有这样一个小院》，受到当时极左势力的围攻，也因此被时任南京大学中文系主任的老一辈剧作家陈白尘看中，破格录取为硕士生。他在陈白尘先生的精心指导下，以五幕话剧《小井胡同》毕业，获得文学硕士学位。李龙云的剧本创作始终围绕着两个主题：北京和北大荒。他的《小井胡同》被看作《茶馆》的“续篇”，不单因其在戏剧故事发生时间上，接续着《茶馆》，从民国三十八年到“文革”后的1980年，而且，情节结构、语言风格上也明显地延续了老舍的现实主义与地方色彩；他描写北大荒“知青”生活的《洒满月光的荒原》则更直接地进入人物的心灵，更浪漫、更抒情也更思辨地表现苦难与人性。上世纪九十年代，当剧作家的个人创作渐渐被文化部门的戏剧“工程”所取代的时候，李龙云特别谨慎地守护着个人的创作园地，避免污染。只有一次，在非常特殊的情况之下，他接受有关部门的命题，为颂扬老城区改造政绩而写作，这就是他的《万家灯火》。大多数这类命题作文的创作过程，都是一场个人才华与命题限制的博弈。实际上，这类戏剧“工程”既从根本上剥夺了戏剧创作的个人性，其“成功”与否却又十分依赖个人才华的创造，平庸剧作家所无力摆脱的“工匠”身份，也有可能被杰出剧作家的个人才华所掩盖。《万家灯火》就是这样一部被打上鲜明个人烙印的政府戏剧“工程”，从这些个人印记中，我们不但看到了剧作者的才华，而且看到了他所投入的真挚情感。尽管如此，这唯一的一次被命题而写作，仍然使李龙云感觉羞愧不已，每谈及于此，甚至泪下。2003年，李龙云在上世纪末根据老舍同名小说改编的剧本《正红旗下》的基础之上，创作了戏剧的鸿篇巨制——《天朝上邦》。

老舍的《茶馆》，故事跨时五十年，其意在写历史，写社会变迁，它所塑造的王利发、常四爷、秦仲义等几十个人物，都是为了描绘和阐释历史

与社会而存在的,人物几乎没有个体的意义,都是社会学概念的生动或者不生動的化身。非常不幸的是,《茶馆》所描绘和阐释的历史观与社会观,虽然是作者当时真诚而热烈地拥护的,但却并非属于他个人,而是那个时代的主流意识形态。十年后,老舍自沉太平湖的悲惨结局证实了这些观念的乌托邦性质。《茶馆》至今仍被看作1949年以后唯一的,至少也是第一的话剧经典,是因为《茶馆》的戏剧观迄今仍然是主流戏剧的戏剧观,而所有像《茶馆》一样试图描绘和阐释历史与社会的戏剧作品,没有一部能够达到《茶馆》那样质朴和诚实的高度。在新世纪逐渐活跃起来的非主流戏剧,放弃了对社会和历史的描写,而转向凡俗的或者抽象的个人。这种从“宏大叙事”转向个体存在与心灵的描写虽然是世界文学和艺术的潮流,但这是随着西方个人的解放,个人价值成为全社会的核心价值而出现的潮流。在卡夫卡和贝克特之前,西方文学和戏剧中有过莎士比亚、歌德、雨果、托尔斯泰和契诃夫。当个体还没有充分觉醒,个人权利还在被所谓的“集体主义”(Totalitarianism,直译就是“整体主义”)^①压制着的时候,像鲁迅那样的对于整个民族心灵的悲剧性和喜剧性的描写是否必须,是一个值得认真思考的问题。在南京大学纪念中国话剧诞生百年的演讲会上,李龙云说过,在中国现代文学作家中,他所最敬重的,还是鲁迅先生。《天朝上邦》像《茶馆》一样关注于中国的历史与未来,是立足于描绘整个社会的史诗性巨著,但是,它抛弃了《茶馆》浅薄的乌托邦的历史观,回归了鲁迅。

孔尚任作《桃花扇》意在回答“三百年之基业,隳于何人,败于何事,消于何年,歇于何地”,“亦可惩创人心,为末世之一救矣”^②。李龙云的《天朝上邦》亦立意于探求近代中国衰败的根因,但孔尚任追问的是一个朝廷的败落,他的问题与眼界仍在中华文明和“中世纪”圈内,他的结论仍

① 董健:“扼杀个性的所谓‘集体主义’,实质上不过是一种 Totalitarianism,直译就是‘整体主义’……”见《中国当代戏剧史稿·绪论》,中国戏剧出版社2008年版,第19页。

② (清)孔尚任.桃花扇·小引[M]//孔尚任.桃花扇(一).扬州:广陵古籍刻印社,1979:43.

在朝廷政治和士人廉耻的范围之内，李龙云面对的却是全球文明，是中国走出“中世纪”，进入现代化的问题，他所表现的是中华文明的“中世纪”本质，他所探究的是我们的民族精神在面对现代文明时的悲剧性和喜剧性。这也是鲁迅的主题。从《茶馆》到《立秋》，中国大陆话剧的“主旋律”始终是“爱国主义”，中国人现代化的困境和启蒙的必要性在这些作品中被屏蔽掉了。在《茶馆》里，主要是坏人窃据了统治的地位，而用阶级分析的方法选择出的好人则是无辜的；在《立秋》里，本来已经涉及了民族文化与现代化的冲突，但最终却以对晋商“诚信”品德的歌颂替代了这一冲突。李龙云的《天朝上邦》回到了上世纪初中国话剧初创时的启蒙主义出发点。这部戏里的人物，虽然有贫富贵贱之别、忠奸勇怯之别、善恶洁污之别、诚欺廉贪之别、雅俗能愚之别……但所有的中国人在面临威胁他们生存的西方现代文明时，无一例外都是愚昧的。贵若定大爷，能若福海二哥，忠若老舍父亲，勇若王十成，善若多老二，雅若定子臣，没有一个人能够理解他们所面临的生存危机与困境。我们的“中世纪”文明在遭遇现代文明之时的愚昧之态，便是《天朝上邦》所欲表现的第一主题。这一主题与剧中无处不在的对于骨肉同胞遭遇苦难的深切哀怜和对于面临灭顶之灾的“中世纪”文明的痛惜与怀念交织在一起，更显得刺目惊心。对于西方现代文明，剧本一面表现了它的势不可挡，一面也表现了它的残忍与贪婪。如果说，在老舍写作小说《正红旗下》的年代，他还只能把二十世纪初西方列强与中国的关系理解和表现为侵略者与被侵略者的关系，而在李龙云写作《天朝上邦》的时候，作者已经有可能透过侵略者与被侵略者的关系，看到“中世纪”文明与现代文明的冲突，超越民族主义爱国主义，思考本民族摆脱“中世纪”愚昧，走向现代文明的问题。这实际上是胡适、鲁迅那一代知识分子日思夜虑的问题。这个走出“中世纪”，走向现代化的启蒙主义话题，已经被中国戏剧忘却太久，当代政府主创的戏剧工程虽然已经不再热衷“样板戏”时代的阶级斗争学说，但它仍然沉溺于民族主义爱国主义的陈词，而坚持民间和个人立场的戏剧艺术家们宁肯追赶早已“后现代”了的西方戏剧潮流，视思想性、文学性为戏剧的赘物。从这个意义上