

艺海观潮丛书

中国当代喜剧的 建构与流变

张琦 著



中国戏剧出版社

中国当代喜剧的 建构与流变

张琦 著



中国戏剧出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国当代喜剧的建构与流变/张琦著.-北京:中国
戏剧出版社,2005.9

(艺海观潮)

ISBN 7-104-02162-0

I.中...II.张...III.喜剧-文学研究-中国-
现代 IV.I207.3

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第106646号

中国当代喜剧的建构与流变

策 划:沈 梅

责任编辑:郑 伟

封面设计:龚伟民 郑 浩

版式设计:郑 浩

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:100089

电 话:84042552(发行部)

传 真:84002504(发行部)

电子信箱:fxb@xj.sina.net(发行部)

经 销:全国新华书店

印 刷:北京长阳汇文印刷厂

开 本:850mm X 1168mm 1/32

印 张:150

字 数:3000千

版 次:2005年10月 北京第1版第1次印刷

书 号:ISBN 7-104-02162-0/J·899

定 价:300元(全十册)

版权所有 违者必究



目 录

- 001/ 引 论
- 006/ 第一章 当代喜剧的文化语境
- 第一节 创作者的身份认同
- 第二节 当代喜剧的文化资源
- 第三节 与理论、批评的同台演出
- 057/ 第二章 时间的变形与淡化
- 第一节 庆典时间与日常时间
- 第二节 时间的淡化与空间的凸显
- 092/ 第三章 叙事：向观念和游戏迈进
- 第一节 从神学的讲坛到喧哗的论坛
- 第二节 游戏的缺席与出场
- 121/ 第四章 语言：光滑的意义织物与喧哗的声音形象
- 第一节 从意义建构到快感消费
- 第二节 走向喧哗的声音形象
- 152/ 第五章 笑之变奏
- 第一节 功能的转型
- 第二节 意蕴的转变
- 175/ 结 语：时代的喜剧与喜剧的时代
- 一 时代的喜剧：颠簸与断裂
- 二 喜剧的时代：泛化与扩散
- 192/ 附 录：主要参考书目
- 197/ 后 记



引 论

对于中国当代喜剧的研究,最常见的是对单部作品的评论。这些评论每每从作品主题、人物形象、喜剧手法以及道德意义等方面切入,往往浅尝辄止,流于印象式的评点,生动则生动,但是鲜有新的发现。同时更由于容量有限,只能停留在点状的描绘,缺乏对喜剧现象的整体观照和宏观把握。另一类研究则是将喜剧纳入一个大框架的戏剧史或喜剧史的写作中——如王新民《中国当代戏剧史纲》、隗芾《中国喜剧史》等。但写史的姿态局限了这类研究,使之未能充分揭示喜剧内部各个元素(如叙事、语言、审美意蕴等)的消长与变形。更为重要的是:这样一种史的写作,或者成书较早,或者与当下发展中的鲜活现实保持距离,对许多最新的创作现象没有涉及到。而这些创作上的新现象却是很重要的,因为作为当代研究,关注正在发展着的现象原是题中应有之义;同时,一种新现象的出现,可能会改写历史的意义,也使原来不明朗的成分变得清晰。

一方面是对当代喜剧的研究不够充分,另一方面却是这样的现实:中国当代喜剧的历史流程本身颇具戏剧性,它的暗哑与喷发,它主题的转换与形式的突破,这些变化并不是



一个简单的“时代思潮”就可以完全涵括的。尤为重要的是，喜剧已经成为对这个时代进行言说的一种重要手段，它敏锐地切入当下生活现实，并与别的艺术形式相互呼应、渗透，富有活力。

基于此，有论者从美学意义上把目前的时代称为喜剧时代：“如果说可以用美学意义上的悲剧/正剧时代来象征性地表述已然过去的历史段落，那么，我们正在开始和经历的时代或许可以称作是喜剧和情节剧的时代；如果说前一个时代的文化风格是庄严和崇高，那么，今天正发生的一切，或许可以用诙谐和平实来描述。”^①周宪在《中国当代审美文化》一书中也断言了一个告别崇高与悲剧的喜剧时代的来临。^②

自然，这类论断本身含着一股美学上的怀旧情绪，字里行间流露出来的是对已逝年代及其美学风格的一种怀念、向往。在此，悲剧被表述为一种不合时宜的存在，它起身离去留下了空位，恰恰是这个空位无言地批判了现今时代的琐屑。由于悲剧与过去的英雄时代、诗意时代的联系，它的缺席成为人们心中的一种疼痛，并在与今日状况的对照中，愈发增加了光辉，同时也更加清晰地显示出了今日的残缺。在这种观念中，悲剧成为缺席的理想，而喜剧则是实存的残缺。悲剧与喜剧在此不仅对应着美学上的优劣次序，甚至还带有道德上的高下次序——似乎悲剧总是出于社会良心，而喜剧却出于社会良心的弱化。

在这样的上下文中，“喜剧”的命名含有明显的贬义色彩。“喜剧”这个词的原意是什么，源远流长的喜剧实践的核心是什么，喜剧表达对人类生活的意义是什么，这些问题都在这类论断的视野之外。于是，这类论断中的“喜剧”往往成了涵容目前美学上种种琐屑、低俗、平面的词汇，被牢固地与消费文化联系起来，成为一个不名誉的容器。这里的“喜剧”是作为一种反题存在的，也就是说，是作为悲剧的反面存在的，论述者往往是在分析当下文化中

① 葛菲：《喜剧：今天所面临的世界》，《当代电影》，1993年第4期。

② 周宪：《中国当代审美文化研究》，北京大学出版社1997年版，第315—321页。



悲剧因素、崇高因素的欠缺时,才不无遗憾地宣告这是一个喜剧时代。那么,作为正题存在的喜剧呢?在学术表述构成的等级制中,它往往处于被迫沉默的位置,被视为“小道”。

对于我们身处的这个时代已是或将是喜剧时代,除了失落、痛惜、贬斥,也有学者充满期待:“在新一代人的世界观里,在一个真正意义上的‘现代人’的心目中,悲剧(与英雄崇拜有关,与充满敬畏的崇高感相联系)的本质与意义将占不到什么地位,而喜剧(与平民本位有关,与充满批判与超越精神的幽默感相联系)的精神将会大大高扬。”^①因此,这位学者预言在“自由、平等的伦理价值将大大高扬的二十一世纪,人们更欢迎的是喜剧带给人的积极的愉快”。^②

这一论断中包含这样一个逻辑:悲、喜剧在价值取向上存在着对立——英雄本位与平民本位、敬畏与超越、崇高与幽默。而新世纪是一个自由、平等的世纪,换句话说,是一个平民本位的世纪,因此新世纪是喜剧的时代。可以说这样的逻辑与那些对喜剧时代的贬抑中包含的逻辑并无太大的差异,只是分别站在不同的、甚至恰恰相对的立场而已。将“喜剧带给人的积极的愉快”置放在“自由、平等”的世纪,我们从这里可以感到作者赋予喜剧一种解放性的力量。

也许,不论从正面还是从反面,无论是贬斥喜剧时代还是期待喜剧时代,学者们对目前文化的判断并无大的出入——这是一个喜剧的时代。这或许已经是现实,或许还仅仅是一种文化上的预言,但无可否认的是:喜剧越来越成为这个时代的典型表达方式,它触到了时代的痒处,研究它的变化能够揭示出时代文化心态的幽微之处。从这个意义上讲,研究当代的喜剧有其独特的价值。

研究中国当代喜剧可以有多种路径,本论文则将它视为一个有机的生命体,不仅自身内部在时时发展更新,而且与

① 董健:《迈入21世纪的中国戏剧》,《南方文坛》,2001年第2期。

② 同上。



外部的环境存在着互动。本文希望通过将它还原到历史的上下文中来理解它的发展,探讨在每一个阶段,它承受着什么样的压力,面临着什么样的困境和可能性,出现了什么应对策略,这种解决方案又带来了什么新的问题。本文希望通过这样的研究真正与当下的喜剧创作接通。

基于上述考虑,本文在选取具体的分析对象时,将充分考虑到接受史的现实。历来有“××不是真正/纯粹的喜剧”之说,但文学的接受史和影响史表明,它们被作为喜剧解读、接受,这个过程本身就进入了喜剧的发展历史,因为它会更新、丰富人们对于喜剧的想象。也正是依靠这种更新,才有那么丰富的喜剧出现,而不仅仅是古希腊或别的某种模式延续、翻版至今。同时,不同时代对于喜剧的认定、想象本身就是意味深长的:人们将什么样的作品认定为喜剧,这种认定本身又是如何形成的,这些问题往往最具有说明性。事实上,这种认定方式的变化与喜剧创作的变化正是一个事物的两个方面。

有学者这样看待中国当代文学中的现代主义和后现代主义:“具体到八十年代中国文学‘音乐会’中的‘现代或后现代主义曲目’,与其斤斤究辩它们‘算不算’、‘像不像’现代派,毋如一探其如何演奏,为何演奏,对谁演奏以及演奏的场景与效果。也就是说,批评的焦点应从‘像什么’‘叫什么’‘指什么’的争论转向‘做什么’的研究,即不单以文体手法观念的类比而且以话语间关系和话语功能作为研究的分析单位。”^①本文对于喜剧的分析也采用这种方法。自然,喜剧有自己稳定的内核,方能使众多的作品聚合到这一命名之下。喜剧的本质在于对生命的肯定,对生命力的激活与张扬,笑就是这种生命力最直观的表现。但同时喜剧又是一个不断被建构不断被修改的概念,它随着现象——外延的变化而变化,在某种意义上可以说,没有概念的喜剧,只有实践的喜剧。因此,本

① 黄子平:《“灰阑”中的叙述》,上海文艺出版社2001年版,第278页。



文认为真正有意义的工作是研究喜剧这种实践在当代中国的变形史。人们认为什么是喜剧,什么是喜剧的功能,人们审美经验与审美期待的变化又是如何影响了喜剧的表达?每个不同阶段的喜剧是否有典型的、弥散的代表性手段,为什么是这些而不是别的手段成为一个阶段喜剧的代表,它与那个时代的精神气质有什么关联?在不同的阶段,喜剧创作的资源是什么,来自于哪里?某一具体阶段的喜剧在喜剧自身发展链条上处于什么位置,它张扬了什么,又遮蔽了什么?

近期的文学研究中有一种倾向:文化事实驱逐文学事实,文化观念驱逐文学体验,文本往往沦为理论的例证和注解。一些理论或批评策略由于早已进入今日的学术研究,必然也会进入笔者的阅读视野,并影响着本论文对研究对象的解读方式。但本论文将把握住自己的本位——文学的,当代的,中国的。从这个基点出发,论文将从我对中国当代喜剧的感性体验入手,在细读的基础上发言,在充分重视对本文内部研究的同时,力图解读喜剧背后的文化制约力量以及喜剧与文化语境的互动,以求达到对研究对象更真实、更深入的理解。

论文将借助历时的视角,但不是将当代喜剧现象当作历史来研究,当成已经僵死的、不再发展的过去事件之汇总,而是把它当成一个发展着的、鲜活的生命体,一个积极参与到当下文化建设中的生命体,考察这个生命体内部的蜕变与新生,以及它与外部环境之间的互动。喜剧的建构是指其内部与外部的各种因素相互影响、共同构型,形成一个整体,凝聚成一种表达方式、精神取向及审美风格。这种建构是不间断地进行的,因此只能有阶段性的代表形态,而不会有固化的、最终的形态。当不同阶段的形态被置放到一个更大的时间框架中,必定会呈现出一种沿时间之流的变迁、滑动。本文正是将从这些方向入手,力图勾勒出关于喜剧的尽可能多的信息,以求初步建立起关于当代喜剧的全息图景。



1

当代喜剧的文化语境

第一节 创作者的身份认同

身份是一种限制,它限定了作者的发言方式,并且从主题、情感、语言等各个方面影响到作品的形态。身份总是由社会中占据中心地位的支配性力量给予的,“是由社会群体或是一个人归属或希望归属的那个群体的成规所构成的。^①”

作为一个新政权,社会主义中国需要整个社会的方方面面积极参与构造自己的新形象。堪称新中国文艺纲领的毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》(以下简称《讲话》)这样界定文学艺术与政治的关系:“在现在世界上,一切文化或文学艺术都是属于一定的阶级,属于一定的政治路线的。为艺术的艺术,超阶级的艺术,和政治并行或相互独立的艺术,实际上是不存在的。无产阶级的文学艺术是无产阶级整个革命事业的一部分,如同列宁所说,是整个革命机器中的‘齿轮和螺丝钉’。”^②被绑定在政治的战车上,文艺实际上成为教育群众的宣传工具,文艺作品的创作者则是宣传员,也被称为“文艺工作者”。宣传员只是政策的发言管道,离开了政策,就既没有资格开口也没有言说的内容。作为宣传员的作者只能

① 佛克马、蚁布思:《文学研究与文化参与》,北京大学出版社1996年版,第120页。

② 毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》,《毛泽东选集》第3卷,人民出版社1991年版,第865、866页。



以“我们”的身份来发言,想象新时代的工人、农民应该怎样说话,更进一步说,是揣摩政治要求工人、农民怎样说话,所以说到底还是在揣摩政治与政策,最终还是政治与政策在说话。

“文艺战线”、“文艺工作者”这类命名说明传统人文意义上的作者在新社会的式微。作者的式微与知识分子地位的变化相关。毛泽东在《讲话》中曾经说:“拿未曾改造的知識分子和工人农民比较,就觉得知識分子不干净了,最干净的还是工人农民,尽管他们手是黑的,脚上有牛屎,还是比资产阶级和小资产阶级知識分子都干净。”^①这种由于阶级出身而天生具有的“不洁”成为知识分子的政治原罪,从内到外地取消了他们作为文化上的进步者、先觉者与守护者的地位,而为大家所熟知的鲁迅“弃医从文”故事中“医生”与“病人”的角色被颠倒过来:需要救治的是知识分子,他们是天生的病人。知识分子被放到需要治疗、改造的位置上,丧失了文化上的优越感,无法再用自己熟悉的文化语言发言,只能用给定的政治语言发言。用什么语言来发言,这被归结为作家的“立场”和价值准则。《讲话》的引言中谈到了“立场”问题:“我们是站在无产阶级的和人民大众的立场。对于共产党员来说,也就是要站在党的立场,站在党性和党的政策的立场。”^②在解放以后,“对于共产党员来说”实际上就成为“对一切文艺工作者来说”,党性和党的政策成为一切文艺工作者应持守的立场,政策阐释代替了个人书写,在这个意义上可以说十七年是一个没有作者的时代。传统人文意义上的作者是生活的观察者和评论者,他们带着个人的生活经验、情感倾向,对周围的生活做出自己的解释与评论,其最主要的特征在于自由思考,而文艺工作者只是时代思想的发言管道。

① 毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》,《毛泽东选集》第3卷,人民出版社1991年版,第851页。

② 同上,第848页。



在喜剧创作中,宣传职能明显地表现在以“歌颂与讽刺”的框架来定位喜剧的功能。由于政治上的“新纪元”需要通过文艺作品宣传新制度、新道德乃至新的生活方式,文艺的重点被明确地放到“歌颂”,喜剧也不例外。1953年,全国第二次文代会明确规定创造新的英雄人物是文艺工作者的重要任务。在为这次大会所作的报告中,周扬提出文艺创作应以歌颂为重点,要创造正面的英雄人物,“以这种人物做人民的榜样,以这种积极的、先进的力量去和一切阻碍社会前进的反动和落后的事物作斗争。”^①

对于讽刺,毛泽东在《讲话》中讲道:“我们并不一般地反对讽刺,但是必须废除讽刺的乱用。”^②“废除讽刺的乱用”,就是要把它纳入有利于思想整合的轨道,不使它对社会意识产生离心作用。与歌颂旨在树立榜样不同,讽刺的目的在于清除弊病,讽刺在当代中国的语境中也可以说是驱邪。这从老舍、陈白尘等著名作家把讽刺指向境外的作品(《赌》、《美国奇谭》、《东风纸虎记》、《哎呀呀,美国小月亮》)中能得到很好的说明。这些作品依据政治话语对世界格局的划分,在作品中臆造一种情境,使之与当时的政治结论和民族情绪相吻合。可以说这样的剧作是政治机器上的一环,客观上有一种“他者化”的功能:指认一个敌对的他者并使之扮演反面角色,在鼓动民族主义情绪的同时确认自身的道德优势。区分异己、否定他者是为了确证自己,谋求自身合法性的说明。他者化的指认、排斥过程也是一次社会清洁运动,把不符合新道德规范的东西从社会机体中驱逐出去。

“作者”变为“宣传员”、“文艺工作者”,这在创作上显现的直接结果是出现了一大批配合政策的作品,在这一阶段,它们是不折不扣的“主流”。《工厂就是家》(哈尔滨铁路工厂

① 周扬:《为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗——在中国文学艺术工作者第二次代表大会上的报告》,《文艺报》1953年第19期。

② 毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》,《毛泽东选集》第3卷,人民出版社1991年版,第872页。



机车分厂工友集体创作,1952)配合当年的“增产节约运动”。《口是心非》(何求,1956)配合当时政府动员毕业生到工厂、农村参加生产的号召。《一把遗失的止血钳》(护士郭秀琰,1956)宣传前一年开展的“反事故运动”。《一壁之隔》(高昂、冯予,1957)宣传机关动员家属回乡搞生产的政策。《一口二舌》(王命夫,1957)和《高等垃圾》(刘沧浪,1958)是配合当时的反右运动的作品。《习惯成自然》(贾克,1958)和《查卫生的故事》(严肃,1958)则是配合爱国卫生运动的作品。紧跟政策和运动,导致创作的模式化、趋同化,使喜剧的创作乃至整个文艺创作完全被捆绑在政治的车轮上,审美所需的距离、自由、想象等完全无从谈起。

新中国文艺的功能明确地铆定在教育群众、整合思想这一端。这种功能定位要求文艺将其潜在接受者定位为全体社会成员,因此它必然排斥一种个性化的表达,这种排斥不仅表现在传达的主题、观点,同样也表现在表达方式上:形式与内容同样直接、粗糙。《一口二舌》中的“右派分子”惯于玩弄阴谋和欺骗他人,不仅在政治上如此,在小集团内部如此,在爱情上也是如此,他们总想以牺牲别人的方式保全自己,还要装得冠冕堂皇。他们不仅人格卑劣,而且虽然自命为知识分子却极端无知,连“三吏”“三别”的作者都不知道。这是一个虚假、夸张的“右派知识分子”的形象。《高等垃圾》也与此类似,这从其中三个“右派分子”的名字就可以看出:张东曦(“脏东西”),顾影怜,吴德才(“无德才”)。这类作品与其说是一种文艺创作,不如说是篇幅较长的大字报,是一种有着虚构的人物与情节的政论文章。它最充分地反映了文学作为一种宣传工具的特征:直接、直露,以对立的人物关系体现对立的阶级结构。这样的作品更是一种武器,它把人的情感与思想完全纳入到意识形态斗争的轨道中,而不是扩展人的心灵空间。这样的作品缺乏戏剧结构,有的仅仅是政治观点政治立



场;其中的比喻也仅仅是对政治结论的直接对应(比如把右派分子比喻为垃圾),与文学化的手段无关,与形象与感性的力量无关。陈思和曾将文学的宣传职能归结为战争时代对当代文学观念的影响,^①在这里我们确实可以感到战争的余绪。

偶尔有一些偏离这种模式的作品出现,但它们很快就被“纠正”,如《布谷鸟又叫了》(杨履方,1957)、《春光明媚》(王少燕,1955)等。这些作品之所以会受到批判,固然是因为讽刺的对象并没有严格地对准“他们”,而是对着干部、党的思想教育人员,而这一类人员原本应该是被歌颂的“我们”。但使它们招致严厉批评的更重要原因在于:它们中出现了一些个人化的感受,比如对个人幸福、私人空间的看重,对政治过度侵入生活的轻微嘲弄,对失去约束的权力的警惕,这些感受无法完全整合到当时的政策或政治结论中去。作者为了他们这些“有问题”的作品付出了沉重的代价,这也从反面说明了当时所要求的是什么样的作品和创作者:匿名的,没有个人痕迹的,“将政策作为他观察描写生活的立场、方法和观点”^②的文艺工作者。

从某种意义上可以说,“作者”在八十年代的启蒙氛围中复活了。与重建启蒙主义的理想这一主题一致,知识分子也在重建颇具人文色彩的作者形象。“整个八十年代,艺术家们一直试图在救亡/启蒙、世界/民族、历史/现实、传统/现代二项对立的模式中组织起关于中国现代性的历史叙事。对于一个急于在西方参照系下寻求现代生存依据的民族而言,还有什么比这种叙事更动人心魄呢?于是,在种种关于‘现代性’和人民幸福的承诺声中,艺术家的本质被铸造出来:它注定要在‘现代性’和人民的代言中完成自身的主体性建构,成为

① 陈思和:《当代文学观念中的战争文化心理》,《上海文学》1988年第6期。

② 周扬:《新的人民的文艺》,见《周扬文集》第1卷,人民文学出版社1984年版,第531页。



启蒙者和思想解放运动的先锋。”^①

“作者”与他所属的知识分子群体以社会良知的角色获得构筑社会意义系统的权力。这一权力具体化为“反思”和“建构”，揭示社会与人自身的创伤、痼疾、弊病，并参与建构新的理想。构筑社会意义系统，承担时代赋予的思想使命，这只是“作者”身份在当时的一重含义。“作者”身份的另一重含义在于建构关于文学艺术内部规律和自身审美特性的话语，要求文学艺术这个领域的独立性和自我立法。这是对前一阶段“泛政治化”环境中文学艺术沦为宣传工具并丧失独立性的反拨。

八十年代思想界最显赫的词语是主体性、人道主义、异化等等。在这些词语的笼罩下，喜剧创作很多是寓言化的。由于以“文革”作为自己的反思对象，这种寓言带上了浓厚的政治色彩，而其“主体”、“人道主义”等价值命题也不单纯是形而上领域的产物。《快来，救护车》（梁秉堃，1985）、《幸运女神》（方洪友，1987）、《寻找男子汉》（沙叶新，1986）、《耶稣·孔子·披头士列侬》（沙叶新，1987）就是这类寓言化的作品。

人们从泯灭个性的“集体”梦魇中走出，急迫地要建立“个体”。《幸运女神》就体现了这种诉求。一个小城市的高中生赵毛妹被导演看中，导演想拍一部象征主义的影片，打算让毛妹作新片的女主角。这个消息在小城市引起了轰动，毛妹身边的大人们也全部行动起来了。她的姑姑是一个业余演员，她拿出了表演方面最外在、最末流、最程式化的东西来“辅导”她。舅舅是一个小厂的人事副科长，带着人事干部的职业敏感着手调查剧本中是否存在政治问题。而毛妹的校长极其古板、僵化，为了达到“为学校争光”、“塑造社会主义新人形象”的目的，她提出对毛妹整容。最终，毛妹由一个本色、灵气、野性的女孩变为标准的木头美人，成为一块废料，导演

^① 张晓凌：《观念艺术——解构与重建》，吉林美术出版社1999年版，第48页。



也失去了理想的女主角。

作品既是对“个体”的呼唤,也是对创作个性的呼唤。想要拍象征主义影片的导演最后依然没有寻找到合适的演员,是因为人们已经按照惯例、惯性抛弃了个性,现有的都是陈旧的。这是惯性的胜利。毛妹的父亲遭遇与此相似:他是一个追求与众不同的建筑设计师,一直想要盖“六角大楼”,但他的方案总是被“火柴盒子”击败。“六角大楼”和“象征主义”在此都是个性的隐喻,它们的对立面是“火柴盒子”和“木头美人”。

《快来,救护车》同样表达了对独立、完满的个人的呼唤。剧作规定的时间是“当代”,地点是“街头”。一个似曾相识的中年男人靠在灯柱上吸烟,摄影家走过来想以他为模特拍照,中年男人不能直立,也不说话,只是不断发出意义不明的音节。一起风他就随着风向歪斜,风越大他也摇晃得越厉害,对摄影家时而挑大拇指时而挑小拇指。路过的医生告诉摄影家中年男子得的是流行病,这种病的原发病灶比较复杂,历史也比较长,但可以判断“是一种严重缺钙的表现”。摄影家、医生也没能逃过这种流行病的传染,开始随风倾斜。

这部讽刺剧的寓意非常明显。“缺钙”是对于民族性格与民族精神的焦虑,“随风倾斜”、“时而挑大拇指时而挑小拇指”的症状更是直接指向文革这一场劫难,但作品并不是控诉,而是揭示每一个普通人在这场劫难面前的软弱,由于这种软弱,他们并非无辜。

《寻找男子汉》以“男子汉”来喻示民族整体,这从剧中的台词可以看出:“男人的懦弱,也许同样值得同情。以革命的名义发动的、过几年总是又来一个的运动,把男人们都整怕了。……周期性的政治疟疾,长久的压抑、扭曲,男子汉的脊梁骨缺钙,棱角磨平了,阳刚气消失了。我担心整个民族素质的降低。”在这里,又出现了“缺钙”的比喻,这说明这个时候



知识分子所焦虑的主题是共同的——“大写的人”。《耶稣·孔子·披头士列侬》以金人国和紫人国这两个国度象征限制人类实现自由的两种专制——物欲专制和政治专制,通过将这两种专制夸张到极致,来突出其巨大的压制性力量。在剧终,作者借耶稣之口发出了对独立、自由的人的期望:“也许人类正处在转折点上,不论金人国还是紫人国,都要受这转折的影响。我希望这转折不要再依仗神力了,人类还是依靠自己的力量吧。”

八十年代,知识分子作为人文理想的建构者和传播者,担当了宣讲社会理想、人生理想的责任,民众则处在听者的位置。这个时候的“说”与“听”是单向传递的,话语由说者到听者的单向传递对应着一种精神上、心理上的俯视关系。所以,八十年代(至少前期和中期)作者与读者(观众)的关系,某种程度上重新回到了五四新文学时期人文知识分子与民众之间“医生——病人”的格局。但是,这种关系很脆弱,并遭到了“病人”的嘲弄与漠视。一方面,创伤性的历史经验有长久的心理后效,它们成为人们的心理背景,对信仰本身发出疑问,作为一种异质因素从内部反对“人”、“主体”、“启蒙”等各种神话。另一方面,文学在经历了最初的轰动效应之后,又遇上了日益物质化的外部环境。在整个社会的评判尺度、价值标准堂皇地转向实用、功利一端时,知识分子和他们宣扬的理想在这种尺度的衡量下处于弱势,在社会生活中的地位遭到动摇。这种现象到了九十年代更加突出。因为正是从这一时期开始,中国真正从意识形态社会向消费社会转型。

市场经济下的消费逻辑可以说是九十年代文学文化的笼罩性背景。戏剧要生存下去必须接受并通过市场的考验。孟京辉,这位先锋戏剧的代表人物,曾经不惮于以粗暴的方式考验观众的忍耐力,不惮于侮辱观众的保守趣味,到了九十年代中后期认识上却发生了明显的转变:“如果我排戏只是