

南京大学戏剧影视研究所 主办

南大戏剧论丛

第十三卷 1

中文社会科学引文索引
(CSCCI) 来源集刊



南京大学出版社

南京大学戏剧影视研究所 主办

南大戏剧论丛

第十三卷 ①

中文社会科学引文索引
(CSSCI) 来源集刊



南京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

南大戏剧论丛. 第十三卷. 1 / 胡星亮主编. —南京:
南京大学出版社, 2017.8

ISBN 978-7-305-19245-6

I. ①南… II. ①胡… III. ①戏剧评论—中国—文集
IV. ①J805.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 208940 号

出版发行 南京大学出版社
社 址 南京市汉口路 22 号 邮 编 210093
出 版 人 金鑫荣

书 名 南大戏剧论丛 第十三卷①
主 编 胡星亮
责任编辑 郭艳娟

照 排 南京紫藤制版印务中心
印 刷 江苏凤凰通达印刷有限公司
开 本 787×1092 1/16 印张 12.25 字数 240 千
版 次 2017 年 6 月第 1 版 2017 年 6 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-305-19245-6
定 价 38.00 元

网址: <http://www.njupco.com>

官方微博: <http://weibo.com/njupco>

官方微信号: njupress

销售咨询热线: (025)83594756

* 版权所有, 侵权必究

* 凡购买南大版图书, 如有印装质量问题, 请与所购
图书销售部门联系调换

编辑委员会

主 任 董 健

编 委 (以姓氏笔画为序)

马俊山 吕效平 李兴阳 张建勤

周安华 陆 炜 洪 宏 胡星亮

董 健 傅 谨 解玉峰

主 编 胡星亮

副 主 编 解玉峰 洪 宏

《南大戏剧论丛》编辑部

通讯地址:南京市栖霞区仙林大道 163 号(邮编 210023)

南京大学文学院

南京大学戏剧影视研究所

电 话:025-89686486

E-mail: njudrama@163.com

目 录

理论前沿

关于中国当代戏剧史研究的几个问题 董 健 / 1

昆——剧·曲·唱——班 洛 地 / 21

论意象戏剧的理论与实践 施旭升 / 43

传统价值:在消解与重构之间——《赵氏孤儿》的当代改编及其文化解读 李 伟
都文伟 / 51

古典戏曲研究

是“渐变”,还是“突变”?——中国民族戏剧形成问题再探 解玉峰 / 63

近代戏曲家的群体构成、身份意识与创作转型 程华平 / 77

走近汤显祖——新世纪汤显祖研究评析 朱恒夫 / 89

《桃花扇》中左良玉形象考论 卢奕仲 / 99

无的放矢的“整体性”追求——也谈导演与戏曲的遇合 路 遥 王 耿 / 107

中国现当代戏剧研究

追寻戏剧史上的失踪者任家璧 张 军 / 115

传统与现代的碰撞——20 世纪二三十年代中国电影与话剧在文化观念上的异同
计 敏 / 130

演剧视野下 1930 年代革命戏剧创作 王雪芹 / 142

1990 年代中国底层戏剧研究 陈文勇 / 154

----- 中外电影研究 -----

新世纪“作者化”武侠片中风景之发现及其不同面向——以《卧虎藏龙》、《英雄》及《刺客聂隐娘》为例 罗 婷 / 166

近来国外研究当代复杂叙事电影的四种路径 杨鹏鑫 / 177

CONTENTS

- 1 On Several Key Issues of Modern Chinese Drama
..... Dong Jian / 1
- 2 On Kunqu Opera and its Drama Team
..... Luo Di / 21
- 3 On the Theory and Practice of Image Drama
..... Shi Xusheng / 43
- 4 The Old Values of Between Deconstructed And Reconstructed: On the Present-day Adaptations of *The Orphan of Zhao*
..... Li Wei, Du Wenwei / 51
- 5 A Slow or Sudden Change: On the Formation of Chinese Opera
..... Xie Yufeng / 63
- 6 The Constitution and Identity Consciousness of the Opera Writers of Modern China and Their Creation Transformation
..... Cheng Huaping / 77
- 7 Approaching Tang Xianzu: A Review on the Study of Tang Xianzu in New Century
..... Zhu Hengfu / 89
- 8 A Research on the Artistic Image Zuo Liangyu in *Peach Blossom Fan*
..... Lu Yizhong / 99
- 9 Revisit Chance & Meeting Between Director and Opera
..... Lu Yao, Wang Geng / 107
- 10 Rediscovering an Obscured Historical Figure in Early Chinese Drama, Ren Jiabi
..... Zhang Jun / 115

- 11 Collision Between Tradition and Modernity : Similarities and Differences
Between Chinese Film and Drama in Cultural Concepts in 20s and 30s of the
20th Century
..... Ji Min / 130
- 12 Research on the 1930s Revolutionary Drama in View of Performance
..... Wang Xueqin / 142
- 13 A Study of the Chinese Grass-roots Drama in the 1990s
..... Cheng Wenyong / 154
- 14 The Discovery of Landscape and Its Different Representations in Auteurist
Martial-Art Films Crouching Tiger, Hidden Dragon, Hero and The Assassin of
the Twenty-First Century
..... Luo Ting / 166
- 15 Four Research Routes in Contemporary Complex Narrative Films Studies
Abroad
..... Yang Pengxin / 177

关于中国当代戏剧史研究的几个问题

董 健

摘 要:1949—2000 年这半个世纪的中国当代戏剧史,其精神演变的线索可以用一句话来概括:戏剧启蒙理性的消解与重建,或曰戏剧现代性的残缺与修复。研究 20 世纪中国戏剧史,必须首先把握住中国近百年走向现代化的曲折历程这个大背景。因此 20 世纪中国戏剧史的前半部即通常所说的“现代”与后半部即习惯所称的“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。描述当代,也应从民族、语言、文化的统一性出发,将大陆、台湾、港澳的戏剧一并纳入史书视野,并以戏剧之现代性的三大特征为坐标、以当代戏剧之演变的四个阶段为参照,来显示历史的真实轨迹。

关键词:中国当代戏剧 启蒙理性 现代意识 民族、语言、文化的统一性

一、从“现代”到“当代”

从“中国现代戏剧史”到“中国当代戏剧史”,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。

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。20 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的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。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做出恰如其分的描述。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,摈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,但总体来说是的话剧为主的。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 20 世纪前 50 年,产生了许多优秀的作家、作品与演员。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”中发生了“革命样板戏”这样影响重大的历史、文化、政治事件,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(《中国当代戏剧史稿》)中加大戏曲的分量,仍然是从

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。

“走向现代”这个角度着眼的。所以，绝不是把这 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，将牢牢制约本书（《中国当代戏剧史稿》）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（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,“左”倾教条主义与政治实用主义把以“人学”为核心的“人的戏剧”篡改为政治斗争工具的戏剧。他们在“阶级斗争”、“社会主义”的旗号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

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。

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”,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“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,导致所谓“救亡压倒启蒙”、“革命吃掉民主”等复杂现象,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、反人类的事件,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,恐怖与暴力以及其他反人性、反人道的行为方式往往在艺术表现中被合法化、审美化,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。在中国这样未经过现代工业文明建设、启蒙主义基本缺位

^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。

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(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,这种重叠便不再有了。也就是说,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。”^①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,只能滋生出陈腐的专制主义,颠倒了“群”、“己”权界,背离了启蒙理性的基本精神,也背离了马克思主义的基本原理,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。^②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”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”时期的戏剧中才会出现“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

① 秦晖:《在继续启蒙中反思启蒙》,2006年6月15日《南方周末》。

② 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。

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作“政治剧”(如20世纪西方的 Political 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)的线索是曲折的,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

① [德] 汉斯-格奥尔格·伽达默尔:《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》,《马克思恩格斯选集》第1卷,人民出版社1972年版,第15页。

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,在祖国大陆和台湾、香港、澳门地区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”的形式上激进、实际上愚民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》,它们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个话剧团体编演《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”一再被改写,注入种种反启蒙、反现代的因素)。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年至1962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,