

张荔 著

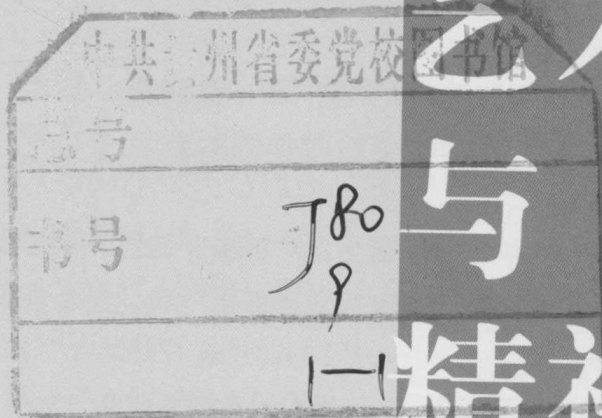
艺术 与 精神

—— 20世纪80年代中国戏剧研究

中国社会科学出版社

张荔 著

艺术 与 精神



——20世纪80年代中国戏剧研究



中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术与精神：20世纪80年代中国戏剧研究 / 张荔著.
—北京：中国社会科学出版社，2013.7
ISBN 978-7-5161-2613-4

I. ①戏… II. ①张… III. ①戏剧-研究-中国-
现代 IV. ①J802

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 097181 号

出版人 赵剑英
责任编辑 曲弘梅
责任校对 周 昊
责任印制 李 建

出 版 中国社会科学出版社
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号 (邮编 100720)
网 址 <http://www.csspw.cn>
中文域名：中国社科网 010-64070619
发 行 部 010-84083685
门 市 部 010-84029450
经 销 新华书店及其他书店

印 刷 北京奥隆印刷厂
装 订 北京市兴怀印刷厂
版 次 2013 年 7 月第 1 版
印 次 2013 年 7 月第 1 次印刷

开 本 710×1000 1/16
印 张 14.25
插 页 2
字 数 222 千字
定 价 39.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书，如有质量问题请与本社联系调换
电话：010-64009791
版权所有 侵权必究

目 录

绪论	(1)
一 戏剧：人类精神的对话	(1)
二 百年中国话剧对精神的守护与疏离	(4)
三 20世纪80年代中国戏剧对精神解放的历史性担当	(12)
四 20世纪80年代中国戏剧的研究现状与本书研究思路	(17)
上编 思潮论：20世纪80年代戏剧 对精神解放的历史性担当	
第一章 20世纪80年代文化语境中的中国戏剧	(25)
第一节 “没有止境”的“思想解放”思潮	(25)
第二节 艺术“合法性”身份的确立	(28)
第三节 知识分子立场及其思想资源	(31)
第二章 思想解放的精神诉求及其困境	(36)
第一节 主流意识形态的运行模式与谋略	(37)
第二节 思想交锋与话语转换	(42)
一 关于剧作《假如我是真的》的争论	(43)
二 1982年京沪导演座谈会：激越的乌托邦情怀	(49)
三 《WM（我们）》风波：“具体化了的”历史	(52)
第三节 争议背后的思想潜流	(59)
一 “清除精神污染”及对《爱，在我们心里》的批判	(59)
二 争议背后的思想潜流	(61)

第四节	20世纪80年代早期创作的内在矛盾	(64)
一	矛盾之一：思想僵化与精神解放的纠葛	(64)
二	矛盾之二：创作主体的遁入与逸出	(67)
三	矛盾之三：惯性、惰性与超越性	(70)
第三章	去政治化与本体回归	(73)
第一节	“戏剧观大讨论”(上)：追寻“根本”的思路 与迷惑	(73)
一	为戏剧“正名”：“大讨论”的缘起	(74)
二	对“大讨论”的反思	(77)
第二节	“戏剧观大讨论”(下)：“戏剧观”：概念的 多重衍生	(83)
一	异化的概念：“形式”抑或“通向心灵的途径”	(83)
二	质疑性概念：祛魅与赋魅之间的裂痕	(86)
三	潜在概念：剧场性	(89)
第三节	观众与剧场：“《搭错车》现象”的阐释与分析	(93)
一	现象的出现	(93)
二	意义及影响	(94)
第四章	越界：寻求解脱之路	(104)
第一节	戏剧探索：“书写戏剧激情”	(104)
一	“85新潮”	(104)
二	“二度”“西化”中的中国戏剧	(107)
三	精神的高蹈	(109)
第二节	心灵图像的审美解放	(113)
第三节	先锋性与“戏剧的歧途”	(117)
第四节	精神焦虑与时代的内在冲突	(122)

下编 剧作论：创作主体的精神取向及其限度

第五章	创伤记忆的戏剧演绎	(133)
第一节	作品何以获得“时间的青睐”	(133)
第二节	跨过创伤记忆的门槛	(137)

第三节 《荒原与人》：“铁变成了钢”	(142)
一 诗人戏剧家的生命激情	(143)
二 感性诗美与理性哲思的交融	(145)
三 诗意之美的戏剧转化	(148)
第四节 戏剧中的疯癫隐喻	(153)
第六章 爱情话语的审美转换	(163)
第一节 戏剧中“爱情的位置”	(163)
第二节 道德伦理与精神之爱	(166)
第三节 性的迷茫与性别困惑	(170)
第四节 复调式爱情及其超越	(174)
第七章 文化风俗的对象化	(179)
第一节 京味戏剧：魅力与痼疾	(181)
一 风俗：折磨与抚慰	(181)
二 北京人艺：“骆驼坦步”	(184)
第二节 海派戏剧：吸纳与交融	(192)
一 时尚与趣味	(192)
二 拆解与重构	(195)
第三节 关东戏剧：民间文化与关东风情	(197)
一 日神崇拜与理想情怀	(197)
二 土野文化与关东风情	(201)
结束语	(208)
参考文献	(214)
后记	(219)

绪 论

一 戏剧：人类精神的对话

自人类社会诞生之日起，人就从来没有停止过对精神的吁求。

所谓“精神”（spirit），是与物质相对的。唯物主义常将其当作“意识”的同义概念，指人的内心世界，包括思维、意志、情感等有意识方面，也包括其他心理活动和无意识的方面。古希腊的先哲们将它描述为一种充塞于天地之间的精气。在黑格尔看来，精神就是理性，“理性就是精神”，人“自在而又自为地存在着的本质，就是精神”；“精神就是自己支持自己的那种绝对实在的本质”；“精神就是自我意识。”^①在中国，庄子之前“精”、“神”两个字已经存在，荀子将“神”比喻为人体内颐指气使的君王，在《荀子·解蔽》中道：“心者形之君也，而神明之主也。”到了庄子才把这两者连在一起，称之为“精神”。在《天道》、《刻意》等篇中，庄子运用了“精神”一词。庄子将老子之“道”，内在化为人生的境界和心灵活动；由心之“精”所发生的活动，即“神”，两者和为“精神”。

人类对精神的探究开启了对自我内在世界的求索。作为生物体，人的独特品性就在于其精神性，而精神的终极目标就是自由和解放；人的解放的理想也正是实现人的“自由个性”，即马克思所说：“建立在个人全面发展和他们的共同的社会生产能力成为他们的社会财富这一基础

^① [德] 黑格尔：《精神现象学》（下卷），贺麟等译，商务印书馆1997年版，第2—3页。

上的自由个性。”^①就此而言，精神的自由和解放，昭示了人类文明的程度，也成为衡量人幸福的尺度之一。从人类精神发展的角度而言，人类历史是“使‘人作为人’的需要成为需要而作准备的发展史”^②；同时，也是人类为争得精神的自由与解放上下求索的历史。从古希腊太阳神阿波罗神庙上镌刻的“认识你自己”到莎士比亚借哈姆雷特之口喊出的“生存还是毁灭”，从卢梭的“忏悔”到歌德的“浮士德”的两难处境，从“荒原狼”的精神裂变到“戈多”渺茫的等待；从柏拉图的“理想国”、黑格尔的“精神现象学”、马克思的“人的解放”，到马尔库塞的“单面人”……人类在创造物质文明的同时，也在孜孜以求精神的文明、内心的自由和思想的解放。

在人类精神解放的路途中，正是艺术使人不断寻回自我生命本体，张扬生命的激情与活力；使人成为具有收心内视能力的生命体，使人真正成为人。同时，更重要的是，“艺术并不是一种单纯的娱乐、效用或游戏的勾当，而是要把精神从有限世界的内容与形式的束缚中解放出来……”^③艺术，更是人类精神的繁殖与再造；这种创造活动是用来沟通和铸造人类精神和内在魂灵的，因为任何一种艺术创造的完成都有赖于他人接受。作为沟通人类心灵的媒介，艺术以其精神品性超越了一切物质的交换方式，由一种特殊的艺术审美形式固定下来，供人把玩、品味，丰富和完善人的心灵世界。

和所有艺术一样，戏剧也是经由审美之境，使人完成“内在之人”的塑造，现实精神的自由、解放和发展；它“具有使人精神获得解放，震动，奋起及其他种种力量”^④。同时，戏剧又是历史悠久的文学样式，它“并不仅仅是文学体裁中的一种。无论今天还是过去、将来，它是唯一一种活人可以彼此直接对话的体裁……在这里，人们就社会和社会的悲剧进行生动、具体而独特的对话，它也讨论人，人的爱情、愤怒和

① 《马克思恩格斯全集》第27卷，人民出版社1972年版，第478页。

② 《马克思恩格斯全集》第42卷，人民出版社1979年版，第128页。

③ [德]黑格尔：《美学》第三卷，朱光潜译，商务印书馆1981年版，第335页。

④ [德]贝·布莱希特：《布莱希特论戏剧》，刘国彬等译，中国戏剧出版社1992年版，第61页。

憎恶。在戏剧中，人类社会的思想和精神生活像水晶般明晰透彻”^①。戏剧在这种其特有的存在方式和美学品格中彰显着自身的精神性。在黑格尔看来，戏剧“无论在内容上还是在形式上都要形成最完美的整体，所以应该看作诗乃至一般艺术的最高层”^②。

就戏剧的精神指向而言，戏剧艺术“不是一种‘使我们恢复精神’的东西，它是一种思想的交流。”尽管剧场是人们交流思想的处所，但是，它“不是酒吧间，它是一座著名的圣殿”。“观众到剧场去，并不是为了消遣，也不是为了忘却，而是为了心情激动地去回忆。回忆生命力，他们急于要看到戏里充满了生命力。他们准备为它而发狂，但并不是现代热病的狂，也不是因苦痛而发狂，而是因愉快而发狂。所有的合作者都被一种‘信仰’所支配。这种‘信仰’坐在巨大的观众厅里，拥挤在观众的台阶上，它也在舞台上唱歌、跳舞。”^③在戏剧这个“圣殿”中，人们怀抱着几近宗教的情怀与精神对话，净化着心灵、升华着内在的自我。

剧场是“检验人类在特定情境下的行为的实验室”^④；是人与人、人与时代、与民族、与世界进行思想交流和精神对话的“圣殿”。在这个“圣殿”里，我们“向灵魂致敬”。梅特林克在其著名的《日常生活的悲剧》中的深情告白可谓“文心深厚”、“见识悠远”：

当我上剧场去，我感觉好像我在和我的老祖宗一起消磨时光……

上剧场，我总是希望把我那卑微的日复一日的存在所包含的美、崇高和真挚显示给我，哪怕仅仅是一刹那也好；……我期待某种更高的生活以奇异的刹那在我尚未察觉的情况下忽然掠过我最惨淡的时刻。

① [美] 罗伯特·科恩：《戏剧》，费春放译，上海书店2006年版，第355页。

② [德] 黑格尔：《美学》第三卷下册，朱光潜译，商务印书馆1981年版，第240页。

③ [英] 爱德华·戈登·克雷：《论剧场艺术》，李醒译，文化艺术出版社1986年版，第214页。

④ [英] 马丁·艾斯林：《戏剧剖析》，罗婉华译，中国戏剧出版社1981年版，第13页。

在(戏剧)的言辞中,人们才能从真正是美的伟大的悲剧中找到美和伟大……这才是那种灵魂应该深沉地倾听的地方,这才是那种向灵魂致意的地方。

不可否认,戏剧以其独具的魔力令一代代戏剧人“为伊消得人憔悴”,忍受着“独上高楼”的孤苦,“衣带渐宽终不悔”;甚至众多戏剧人的内心反复咏叹着:“如果可能,为剧场而生;如果可能,为剧场而死”的誓言。戏剧更以其独有的“卡塔西斯”功能,“净化”着人的灵魂。关于“净化”,雅斯贝尔斯说:“即使是亚里士多德也没有跟我们讲清楚何为净化。但有一点可以肯定,它是触及每一个人灵魂深处的经验。它使人更深刻地接受实在,不只是作为一个旁观者,而是亲身投入其中。它清除掉我们日常生活中那些花哨,迷乱琐碎的经验——所有那些使我们狭隘、盲目的事物,从而使真理成为我们的一部分。”^①

戏剧还人以本真,使人拥抱真理;同时戏剧本身也是一种精神,这种精神可以提升人的品位,使人获得内心的解放和自由,在理想的追逐中守望人类精神的家园。

二 百年中国话剧对精神的守护与疏离

中国话剧在其萌芽、成长、成熟与发展的过程中始终关注着人的个性、自由与尊严等人类最前沿的精神活动,而且由于戏剧的直观性与交流性等剧场艺术特点,使之比其他艺术门类更便捷、更充分地鼓动感染人,直逼人的内心和灵魂深处。一部百年话剧史就是戏剧人为心灵自由和精神解放上下求索的历史,戏剧在记录百年来我们民族精神状态和内心生活的同时,也表达、传递着现代人精神的困顿、挣扎与追问……

(一) 个性启蒙与精神引领

在早期话剧萌芽时期,正值晚清资产阶级维新变革时期。为了拯救民族危机,给沉睡的民族肌体注入活力,维新派极力鼓吹革命、提倡民主,抵抗外来侵略;在戏剧界开始了声势浩大的“戏曲改良”运动。

^① [德] 卡尔·雅斯贝尔斯:《悲剧的超越》,亦春译,工人出版社1988年版,第18页。

他们高瞻远瞩，从世界眼光出发，试图引进西洋戏剧，对旧的戏曲进行改良，使其从封建樊篱中解放，适应变革的时代需要。梁启超等维新派不断宣传戏曲在开启民智、移风易俗等方面独具的作用。在《新罗马》传奇的“楔子”里，梁启超借但丁之口写道：“念及立国根本，在振国民精神，因此著了几部小说、传奇，佐以许多诗词歌曲，庶几市衢传诵，妇孺知闻，将来民气渐伸，或则国耻可雪。”与梁启超怀有同样抱负的柳亚子、陈去病等人试图借鉴欧洲各国戏剧经验，“以改革恶俗，开通民智，提倡民族主义，唤醒国家思想”^①。

以改革戏曲求得“民风之进步与民智之开通”，可谓意义深远。同样反响不同寻常的还有对优伶社会地位的重新界定。维新派从“人”的观念出发，颠覆了封建时代中“倡优并提”的传统，将优伶恢复到“与常人平等”的人的地位，并强调了其教化作用。正如陈独秀所指出的：“戏院者，实普天下之大学堂也；优伶者，实普天下之大教师也。”^②戏曲演员从“非人”的角色中走出，不仅关系到他们自身身份地位的更新，也是对传统戏曲被蔑视的陈腐偏见的修正，从而为戏曲改革步入了日趋现代化的思想轨道，为其后的“文明戏”奠定了基石，促进了现代话剧的萌生。

“文明戏”，作为辛亥革命前夕引进中国的“新戏”，是在戏曲改良基础上戏剧界革新的继续和深化。自1907年春柳社的《黑奴吁天录》首次演出，进步学生和革新人士为谋求民族生存和社会改良不断寻求戏剧的思想和精神援助。“五四”新文化运动时期的戏剧界，无论是对以京剧为主的旧戏的批判、对白话文的提倡，还是对“易卜生主义”的广泛宣扬，其目的都在于参与新文化建设，反映新时代、人生以及对国民进行思想启蒙。“五四”新文化运动的主将钱玄同把“戏剧做传播思想，组织社会，改善人生的工具”^③，捍卫人的个性、自由和尊严，真实迅捷地反映时代精神，抨击愚昧与落后，挖出社会病根并引起疗救的注意等，是“五四”新文化运动的主旋律，也是话剧初创时期乃至后

^① 陈去病、汪笑侬等：《招股启并简章》，《二十世纪大舞台》1904年第1期。

^② 三爱（陈独秀）：《论戏曲》，《新小说》1905年第2卷第2期。

^③ 洪深：《中国新文学大系·戏剧集·导言》，上海文艺出版社1981年影印本，第20页。

世创作的基调和戏剧精神。“五四”时期的戏剧精神在胡适的《终身大事》、欧阳予倩的《泼妇》、田汉的众多剧作中都有显现，只是其间对国民思想和人生的启蒙性被时代性和教化功能淹没和冲淡，从而被后世忽视。

如果过分强化戏剧对时代与社会的担当功能，把戏剧视为战斗的工具，关注其政治功利性，更好地发挥戏剧的教化功能，其前提往往是戏剧家持有坚定的社会政治理想和革命的激情；一旦理想丧失、激情消解，戏剧的品质就将发生裂变。“文明戏”的堕落就是明证。由于辛亥革命失败，剧界启蒙思想滑坡，“所演的戏竟至全无意识，不及儿戏”^①。因为迎合市场商业化需求和顽固的封建势力的干扰，文明戏逐步走向低俗化和商业化，以感官刺激等低俗乃至色情手段吸引观众，剔除了剧本作为思想载体的功能，为了哗众取宠胡编乱造，最终导致了“文明戏”的“堕落”。

与“文明戏”的路径相反，在20世纪初，北方以南开剧社为核心的学生剧社戏剧活动坚决抵制了颓败糜烂的戏剧之风，多创作关乎世道人心的剧作。直至其后的“爱美剧”潮流中，学生演剧高潮迭起，优秀剧作层出，引领了现代话剧精神生态的正态发展。正如陈大悲指出的：“近代的文学家，渐渐认识戏剧底真精神与真价值。他们知道文艺与人生接触最近的一点就是戏剧”……爱美的戏剧，注重“舞台上底艺术，都是安慰人底精神、指引精神向上的作用”^②。

20世纪20年代，田汉创作了二十多部剧作，其丰沛的思想和创作活力，特别是对人“灵与肉”的深度探寻，为中国戏剧史乃至现代中国人的精神发展史留下了不朽的一页。在他1920年发表的第一部剧作《梵峨麟与蔷薇》中，对爱情和艺术的追求奠定了其此后的创作风格与基调：“以直觉、暗示、象征的妙用，指出潜在于现实背后的（可以谓之真生命或根本义）而表现之。”^③对现实的关怀和人本性的深度探幽

① 洪深：《中国新文学大系·戏剧集·导言》，上海文艺出版社1981年影印本，第15页。

② 陈大悲：《〈爱美的戏剧〉概论》，周靖波主编：《中国现代剧论》（上），北京广播学院出版社2002年版，第109页。

③ 田汉：《新罗曼主义及其他》，《少年中国》1920年第1卷第12期。

使田汉身手不凡，其剧作鼓荡的精神欲，乃至“精神至上”的思想具有中国戏剧中一向匮乏的形而上的精神超越性。此后的《湖上的悲剧》、《古潭的声音》、《名优之死》等，大多有一个“精神漂泊者”的形象；连同灵与肉的纠葛、灵魂的骚动、生命永远的诱惑等生命主题，都具有浓郁的哲学意味，这也使田汉剧作具有了十足的现代性。同时，隐含在田汉剧作中挥之不去的“感伤”是“五四”时期时代的精神标记，是处于内忧外患中的人觉醒后的苦闷与彷徨；也预示着民族与现代戏剧青春期的到来。

与田汉的悲剧不同，这一时期，丁西林的戏剧创作颇具“喜剧趣味”。他的喜剧彰显了人的机智与谐趣，是相对早期话剧中哗众取宠式粗俗闹剧的巨大进步。戏剧中喜剧趣味的价值取向往往是人或时代精神取向的标志，从喜剧的幽默谐趣中可以明晰人与时代的精神趣味与格调。机趣盎然的诙谐中有人的智慧，更隐含了人乐观向上的生命力和精神品格。以丁西林当年的喜剧为参照，可以鲜明地映照出当下我们这个时代的精神病症：低格调的媚俗，“把无聊当有趣”。

生命本体的活跃、自我的主体张扬，是“五四”时期戏剧理性探索精神的显现。个体人的价值得以彰显，更强劲了民族精神。这些无疑构成了中国戏剧史，也是民族精神发展史的有机组成部分。

（二）对人与家国的深度关怀

如果说“五四”是个性解放的时代，那么，20世纪30年代的中国则进入了社会革命时期。“中国社会向何处去”成为时代的核心话语。社会的巨变不仅使人的思考中心发生了转移，人的价值、人生意义的思考转向了对社会性质、出路与发展趋向的探求。社会巨变也导致了文化与艺术领域的价值转变。在戏剧界，最显著的就是“普罗戏剧”的崛起。尖锐的民族矛盾激发了戏剧家的民族精神和民族意识，残酷的现实让他们以“普罗文艺”为理论武器，走向民众，以戏剧的方式，为民族的解放呐喊助威。此后的戏剧由易卜生时代重个体个性的戏剧，转为重集体，即重民众、阶级和社会，建立了民众自身的阶级的戏剧。

感应着时代和社会的变革，30年代戏剧创作由以田汉、郭沫若为标志的诗体戏剧，发展为以曹禺、夏衍为代表的散文体戏剧。在表现人的精神深度和社会生活广度等方面，30年代戏剧都有长足的进步，特

别是曹禺的戏剧，以其蕴涵深广、思想深邃、生命力强劲和艺术精湛等艺术品格，成为中国现代话剧成熟的标志。曹禺的剧作，始终关注现实，同时又以超越的心态不断展示深层的生命意蕴：人生的残酷与无奈、人性的脆弱、生命的挣扎……人的生命欲望、生存困境，人的孤独、压抑以及爱恨情仇等精神状态在曹禺剧作里得到了酣畅淋漓的表现。作为戏剧家，曹禺堪称人类灵魂的探险者；同时，他以戏剧审美方式对人类精神的探求，也为后世留下了取之不尽的精神财富。

在20世纪30年代，既不弃不离地弘扬“五四”戏剧精神，又以戏剧与时代、民族和家国命运紧密拥抱的，不止于曹禺、夏衍等。1932年到1936年间，熊佛西主持的河北定县“农民戏剧实验”以更为独特的方式实现了戏剧与时代和民众的亲密接触。在“戏剧实验”中，他们创作并提供适合农民演出的剧本、培养演员，探索并建立了适合农民戏剧要求的剧场和演出方式，例如“观众和演员混合”的新式演出方式，“剧场中没有一个旁观者，人人都是活动者”，“于人群中造成一种集体的共同的戏剧活动”，“诉诸视觉的，是筋肉和力学的表现；诉于听觉的是怒吼与狂呼，没有纤弱，没有忸怩，全盘地散发着雄伟的力量”^①。这种新型的演剧方式背后，不仅隐含着戏剧观念的巨大变化，也透露出人与人之间平等、互助、和谐的新型人际关系的形成；以及戏剧对人的感化和启蒙。实践证明，定县“农民戏剧实验”在中国戏剧历史和思想史上绝无仅有；而且，以戏剧的实践改变个体人乃至民族和社会，其意义与寻常的艺术探索大异其趣，为人类精神实验和社会改良提供了新的可能性。

（三）生死场上的坚守

自1937年抗战爆发，直到1949年解放战争最后胜利，战火连绵的十二年，战争和救亡锤炼并考验了我们的民族，也改变和重新铸造了戏剧的理想。战时特殊的政治文化境遇、思维方式和审美需要等直接影响了戏剧家的创作路向、心态、立场和方法。这一时期的戏剧创作深深打上了战争的印迹。

从“五四”精神中走来，承继“五四”救亡与启蒙的传统，适应

^① 田汉：《新罗曼主义及其他》，《少年中国》1920年第1卷第12期。

战时历史情势，戏剧家们在救亡中焕发出了巨大的民族凝聚力和抵抗力；形成了“中国剧作家协会”等剧界联盟和精神共同体。不论在街头、茶馆还是广场，他们为了国家的前途、民族的命运殚精竭虑，戏剧真正与民众和家国的命运血肉相连。

不能否认，伴随战争的硝烟，救亡中的戏剧难免为了战时需要而落入公式化、概念化的思维模式，廉价的感情发泄与激情勃发或政治性宣传鼓动，这些顽症不时出现在剧作中。随着战事的变化，人的情感状态、心态和精神都随之发生改变：“热情凝固了，幻想破灭了，光明晃远了，代替了的是新的苦闷和抑郁。”^①战争的残酷性、艰难性与复杂性给有为的剧作家提供了重新认识人、认识自我与民族的契机。战争是生命的生死场，也是人性与人情的竞技场。这里，人性的全部丰富性和复杂性都得以全面曝光，人情之美、生命之力无不得到张扬。

面对现实，深入战争生活的谷底，探测人心与人性，使许多剧作家找到了创作的源头活水。以夏衍为例。在《法西斯细菌》中，他塑造了“悲剧里的英雄”俞实夫等科学家，由于法西斯战争的存在，他们的理想和抱负不能实现，这不能不说是人类的悲剧、民族的悲剧，也是时代和知识分子的悲剧。在这部剧中夏衍承继《上海屋檐下》，在保持自己一贯风格的同时，更发展了自己。在人物刻画和内心揭示方面依旧笔力强劲隽永。他尤其关注战争时代人的精神状态与内心情感发展，特别是对主人公和日籍夫人静子错综复杂的感情给予了浓墨重彩的展示。同时，在人物之间的对比参照中，“将战争中各阶层人民的苦乐——泼在纸上”^②，成就了一篇战争的史诗。继之，夏衍创作于战争期间的剧作《芳草天涯》被公认为其创作的第三个高峰。在前两部的基础上，这部剧作在人心和情感的探索上，向前迈出了更为坚实的一步。处于爱情三角关系中的三个知识分子所经历的精神磨难与窘境、软弱与坚挺代表着战时中国知识分子的现实状况及其精神境遇……剧作对传统情感模式的大胆叛逆和国统区知识分子精神困境与痛苦的揭示，为战争写下了

① 臧克家：《我的诗生活》，读书出版社1943年版。

② 李健吾：《重读〈心防〉和〈法西斯细菌〉》，《夏衍研究资料》上册，中国戏剧出版社1980年版，第558页。

滴血的控诉。

整个战争年代，中国话剧在艰难中仍然秉承现代启蒙精神，创造了戏剧的奇迹。生死场中剧作家们坚守的戏剧精神启发着人们对战争、生活和人性的深刻认识和对生命意义的深刻感知。战时的剧作，是剧作家生死场中的内心厮杀和生命领悟，是以生死为代价的生命力的爆发。人巨大精神力量也往往从死这个生命最深处爆发！

（四）和平年代精神的鼓胀与迷惘

1949年，随着新的文化和文学艺术体制的确立，文艺发展的目标和方向都发生了根本性的改变。这一年，周扬在全国文艺工作者代表大会上的讲话明确指出：文艺工作者应该“将政策作为他观察与描写生活的立场、方法和观点”，“必须直接深入生活，深入群众；具体考察与亲自体验政策执行的情形”，“必须与学习马列基本理论与中国革命的总路线、总政策”相结合，“离开了政策观点，便不可能懂得新时代的人民生活中的根本规律”^①。在这样的方针及一系列政策指引下，新中国成立后十七年文学艺术中的“颂歌”和“战歌”不断。从大批剧目来看，它们多数是为社会主义歌功颂德的作品，公式化、概念化倾向严重。由于政治运动和文艺政策的风云莫测，许多剧作家都是在不断变化的政治风云和政策中周旋，小心谨慎地完成着“遵命”剧本，即使是这个时期戏剧中的上乘之作《茶馆》、《霓虹灯下的哨兵》也不例外。政治标准和为政策服务往往以牺牲和压抑创作的自由和个性为前提，即使彰显个性也极其有限。失去创作自由和个性，在共性整一的集权化思想文化和创作氛围中，自然形成创作个体的个性被淹没在共性之中，个体、集体与家国往往呈现出矛盾紧张关系，这种状况几乎贯穿了新中国成立后十七年的始终。

在《先锋派理论》这部著作中，德国理论家比格尔曾经由马克思理论引发出“体制内批判”和“自我批判”两个不同范畴的学术批判概念，并指出，二者之间区别的关键在于是否有对“艺术体制”的理性自觉，前者是在“体制内”进行，是各种观念之间的冲突；后者则

^① 周扬：《新的人民的文艺——在全国文艺工作者代表大会上关于解放区文艺运动的报告》，转引自朱寨主编《中国当代文学思潮史》，人民文学出版社1987年版，第20—23页。

跳出了艺术体制本身，以理性的自觉对“体制”自身批判。“艺术体制”，“既指生产性和分配性的机制，也指流行于一个特定的时期、决定着作品接受的关于艺术的思想”。而“艺术发展的总体性只有在自我批判的阶段才能清楚地表现出来”，“自我批判是以批判所指向的社会构成或社会子系统的完全进化出它自身的、独特性为条件的”^①。按照比格斯的理论，整个十七年文学艺术基本上处于“体制内批判”，由于缺乏或丧失了艺术“自我批判”指向，艺术的自律被遏制，严重阻滞了艺术的正常发展。

当然，在十七年文学艺术中，也有弘扬“五四”戏剧精神的艺术“自我批判”，只是声音微弱以致常常被来自“体制内批判”的政治和政策及其文艺观念抨击和砍杀。尽管这部分剧作家和剧作为数不多，且坚持的时间有限，但作为一股相对于形态话语体制的“逆流”，其大胆的挑战精神不能不为后世称道。其中一股较为强劲的“逆流”是1956年至1957年间出现的“第四种剧本”。在这类剧本中，剧作者大胆突破了人情与人性的禁区，正面描写人的道德情操和爱情生活，对人的内心矛盾和冲突都做了一定的剖析和揭示。有感于新政权下人精神生活的困惑：自由、个性受到压抑，人性遭到扭曲……直面现实，剧作家敏锐地触及了一个个久已存在却不见容于政治与政策的题材领域。

不妨将“第四种剧本”视为启蒙色彩的理性自觉与现代意识的“五四”戏剧精神在20世纪50年代的回暖。而1958年，在批判巴人、钱谷融“人性论”之后，提出“两结合”创作方法，艺术再次被纳入“体制内批判”的轨道，以至于出现“大跃进”的民歌，乃至“文化大革命”登峰造极的阴谋文艺……直至70年代末80年代初，中国戏剧在戏剧人的艰难求索和勇敢担当中再次大规模回归了“五四”戏剧精神，也重新回归了戏剧艺术的人本位。人与艺术的自觉使80年代成为继“五四”戏剧之后中国戏剧的又一次觉醒与振兴……总之，自中国话剧诞生之日起，百余年来，戏剧人从来没有停止过对精神的探索及对心灵与自由的守护，尽管其间也有迷失与疏离。

^① [德] 彼得·比格斯：《先锋派理论》，高建平译，商务印书馆2002年版，第87—94页。