



您的位置： 专题研究 - 当代戏剧 - 正文 [返回]

《论中国戏剧创作及惯习场域——以〈曹〉、〈廉〉二剧为例》

作者:赵煜堃 来源: 时间:2009-6-16 13:40:11 浏览:72次

关键词: 文艺美学 文艺社会学 政绩工程 场域惯习

2008年12月22-24日,中国艺术研究院、中国剧协、中国戏曲学会、上海市文联、上海市京昆艺术中心在上海联合举办了“纪念改革开放三十周年尚长荣‘三部曲’观摩研讨活动。会议在研讨《曹操与杨修》和《廉吏于成龙》的艺术成就问题中,引起关于“戏剧应该攀上上帝的宝座,俯瞰人生和人性”,和“希望那些高坐在上帝宝座上的人,回到地面的现实中来”的争议。南京大学教授吕效平先生参加了研讨会,并随后在厦门大学的“中国戏剧网”发表了题为“依然是一座峰巅——再论现代京剧《曹操与杨修》”的论文。吕效平提出“戏剧归根到底应该是个人的精神产品,而不应该是‘时代’或政府的传声筒”,并“在发言中引用了黑格尔正剧没有什么价值”的观点。笔者支持吕效平先生之观点,对吕文旁征博引黑格尔,以“文艺美学”、“哲学美学”的思辨,站在文学创作规律的哲学高度上“俯瞰人间”、“自上而下”,指出《曹》剧的美学价值与艺术水准,最终得出“承认戏剧在本质上是精神活动的产品”、“承认戏剧作品应该是艺术家个人的诗,个人才是戏剧创作的主体”的结论表示认同。但笔者认为,争议的焦点表面上是对于作品的争论,实质却是一场围绕现当代文艺创作所应该遵循的文学艺术规律、态度及其对文化及社会影响的辩论。需要指出的是,用戏剧作品“不是现实世界道德教化或者歌功颂德的实用工具,更不能成为政绩工程”的结论,并不能作为对《廉》剧的艺术性的评判标准。这倒不仅仅是因为《再》文所引的黑格尔美学及其本体论基础自20世纪起,因“艺术的整体概念”的动摇而显得孤立,而是《再》文未能明确指认《廉》剧与“道德教化实用工具”之间的关系,导致对两剧做比较的“条件”上的不完整。鉴于此,本文将吕效平先生《再》文为线索,从《曹》、《廉》两剧创作过程及其社会评价入手,展开论述,作为对吕效平先生《再》文结论的佐证与补充,并从社会学的“惯习场域”理论,指证文艺创作中的“政绩工程”之危害及其对中国文化、中华文明未来可能达到的整体高度上的制约与伤害。

一, 三种意见的缘起

1989年,中国戏曲学会为上海京剧院创作演出的《曹操与杨修》颁发首个“中国戏曲学会奖”。20年后,上海京剧院创作演出的《廉吏于成龙》又获“中国戏曲学会奖”。08年11月,中国戏曲学会为《廉吏于成龙》举行颁奖仪式,并举行了学术研讨会。来自北京、上海、武汉、南京等地的众多专家学者汇聚沪上,对《廉》剧进行研讨,就其在艺术上和学术上取得的成就发表意见。

同年12月,“纪念改革开放三十周年尚长荣‘三部曲’在上海召开观摩研讨会,吕效平先生出席并发表了题为“再论现代京剧《曹操与杨修》”的评论文章。

吕文称,研讨中出现了争论。概括起来大约有三种观点,即:

一、认为《贞观盛事》和《廉吏于成龙》是对《曹操与杨修》的继承与发展,是与《曹操与杨修》同一水准甚至更高水准的作品;

二、认为《曹操与杨修》虽然高于《贞观盛事》和《廉吏于成龙》,但是,《贞》与《廉》没有超过《曹》不过是一种偶然,其间并没有必然的联系,陈亚先本人不是也没有再写出《曹操与杨修》那样优秀的作品来吗?

三、认为《曹操与杨修》是上世纪八十年代思想解放的产物,而《贞观盛事》和《廉吏于成龙》背离了思想

子栏目导航

- ▶ 皮影、傀儡、木偶戏
- ▶ 华语戏剧
- ▶ 学科建设
- ▶ 百年话剧纪念
- ▶ 仪式戏剧研究
- ▶ 样板戏研究
- ▶ 影视研究
- ▶ 话剧研究
- ▶ 京剧研究
- ▶ 昆曲研究
- ▶ 戏曲史
- ▶ 戏剧发生学
- ▶ 西方戏剧
- ▶ 说唱艺术
- ▶ 戏剧理论
- ▶ 剧场、戏班、演员
- ▶ 戏剧文化
- ▶ 校园戏剧
- ▶ 散曲研究
- ▶ 地方戏研究
- ▶ 当代戏剧
- ▶ 文献文物
- ▶ 杂剧研究
- ▶ 明清戏曲
- ▶ 宋元南戏

热门图文



古老的昆剧又过节 ..



厦门大学中文系原 ..



川剧《人间好》的 ..

站内搜索

按关键字

相关专题

- 对十七年“歌颂性喜 ..
- 谭霈生“审美戏剧” ..
- 《论中国戏剧创作及 ..
- 魏明伦戏曲的现代意 ..
- “桃园”风云——《 ..
- 观看精品剧目展演之 ..

+ 00000

解放的精神，重新沦为实用主义的工具，在《贞》《廉》的盛行和《曹》的绝迹之间，存在必然的联系”。

吕效平先生持第三种观点，并以《再论》一文表明了自己的意见。

笔者对吕效平先生“戏剧归根到底应该是个人的精神产品，而不应该是“时代”或政府的传声筒”及“在《贞》《廉》的盛行和《曹》的绝迹之间，存在必然的联系”的观点表示赞同。但对于三种观点争论的焦点有不同的解读，特别在看待“反对用《曹操与杨修》打压《廉吏于成龙》”的观点上，认为有必要做更加细致的分析、厘清争论双方的一些模糊概念、消除彼此的误解。

吕效平先生的《再》文，以黑格尔“文艺美学”的哲学思辨为依据，从文学创作的规律和美学原理以“俯瞰人间”、“自上而下”的哲学高度，指出《曹》剧的美学价值与文学水准，言之有据：

在思想解放的年代获得了中国戏剧家历史上极少有过的高度的思想自由，他们俯瞰人生的忧郁目光越过了伦理的边界，看穿了道德的困境，他们不知道应该谴责曹操，还是应该谴责杨修，或者说应该为曹操辩护，还是应该为杨修辩护，他们让这两个互相爱慕又互相怨恨的人“在斩台上相向而泣”，让“杀人的和被人杀的都真正感到了自己的悲哀”，他们不欲虚伪地塑造道德的榜样，而是哀怜于人之卑微与荒谬，“写”出了一首“无可奈何的人生咏叹”【1】

显而易见，吕效平先生对于《曹》剧的解读与评价，是以黑格尔关于悲剧与喜剧的艺术价值作为参照的，至始至终都几乎沉浸在黑格尔悲剧和悲剧性的美学见解之中，沉浸在席勒时代“人与美应该进行游戏，人应该只与美进行游戏”【2】、“自然法则的物质强迫也好，道德法制的精神强迫也好，都在希腊人同时囊括两个世界的更高的必然性概念中消失，而从那两种必然性的统一中，才产生出希腊人真正的自由”。【3】

这种沉浸本身并没有什么不妥。或者说这种对于纯粹艺术价值的追求本身并没有错：

“对作为一门科学的美学来说，艺术作品当然是认识的对象，但对作品的这一认识立场是第二位的，第一位的应是纯艺术的立场。审美分析的直接目标不应是作为感性实体（这种感性实体只有经过认识才能把握）的作品，而应是作为艺术家和观照者审美活动的对象的作品”。【4】

但是，对于黑格尔哲学美学见解的应用上，《再》文并没有对艺术真理标准给予更深的追问，而是直接将黑格尔与艺术真理等同化了。《再》文基本上是按照这种理路逻辑推演的，即：黑格尔的哲学美学代表了艺术真理的真谛与高度，《曹》剧符合黑格尔的标准，因此《曹》剧在当代中国戏剧创作中“是一座巅峰”。吕效平先生行文所到之处，只强调了“自由”与“美学”价值这一端，即精神自由的重要性。如同现代哲学阐释学的代表人物、德国哲学家伽达默尔在《真理与方法》一书中描述的那样：凡是由艺术所统治的地方，美的法则在起作用，而且实在的界限被突破。这就是“理想王国”，这个理想王国反对一切限制，也反对国家和社会给予的道德限制。【5】

显然，在这样的“理想王国”中，《再》文肯定《曹》剧艺术价值实质上是肯定创作者与创作环境“精神自由”的相互关系与意义。然而，强调“精神自由”这一端，并不意味着就可以对于艺术作品其他美学价值和现实意义的忽略。吕效平先生在肯定《曹》剧艺术价值、鄙弃道德教化的过程中，对人类“审美意识”本身其实也是“教化”产物的可能性有所忽视：“因为在审美意识里，我们看到了表明已经得到教化的意识特征的一系列特点：上升为普遍性，放弃直接接受或拒绝的个别性，认可那些并不与自身要求或爱好相适应的东西”。黑格尔本人，就曾把“教化”视为一种“离异了的精神”，肯定了教化及教化意识的作用：

“能够采取审美态度，就是已经得到教化的意识的要素”。【6】

因此，简单否定“教化”或者把教化作用与艺术审美对立起来，在未展示对剧本创作过程及作品内容的分析的情况下，就给不同作品贴上“个人的诗”或者“道德教化”、“政绩工程”的标签，那就很容易使得三种意见的争论愈加陷入模糊和误解。起码对《曹》剧的艺术价值的肯定，并不能构成对于《贞》、《廉》两剧“背离了思想解放的精神，重新沦为实用主义的工具”的指证。不仅“审美意识”本身就可能包含了被“教化”的复杂过程和成份，而且艺术作品的功能本身，也可能具有“道德教化”的因素或客观存在的社会影响力。

正因如此，持第一种观点的学者评论家，“反对用《曹操与杨修》打压《廉吏于正成龙》”的意见也言之成理。因为就人类对于真理的探索历程而言，艺术美学的真理标准本身就很难实现“纯粹理性”，而道德教化也不是只有“限制自由”一种解释和功能。于是乎，一方欲攀上帝宝座“俯瞰人生和人性”，而另一方却“希望那些高坐在上帝宝座上的人，回到地面的现实中来”，上上下下，相持不下。

解决纷争的最有效方法，就是厘清概念，理顺关系，把艺术价值的比较研讨，从对于“审美价值”与“道德教化”、“政绩工程”在意识形态上的对立与情绪冲动中分离开来。

从逻辑上讲，对于戏剧创作沦为“现实世界道德教化或者歌功颂德的实用工具”的批评，包括揭示所谓“政绩工程”在形式上是对文艺创作规律的常识性违背，都不是比较《曹》剧与《廉》二剧艺术价值和艺术水准的标准，更无法成为否定《廉》剧艺术性的充分条件。这也是“反对打压”派的逻辑基点。这是因为判断文学作品的艺术价值与社会价值高低，既有纯艺术的标准，也包含其他文学性和社会性的要素，不能因某部作品具有道德教化的作用或意义，就否认或忽略其可能存在的艺术价值。就如同不能因为鄙视歌功颂德而想倒掉“政绩工程”的洗澡

水。结果连文学作品这个孩子也泼出去了一样。

米哈伊尔·巴赫金在《文学作品的内容、材料与形式问题》一文中谈及对于文学艺术作品的审美判断时有这样的论述：

“任何一种文化价值、任何一种创作观点，都不能也不应停留在简单的实录纯粹的心理事实或历史事实的水平上。只有在整体的文化内涵中进行系统的界定，才能使文化价值克服单纯的存在性。艺术的自主自立是以它同文化整体的关联，以它在整体中既特殊又必要，且又不可替代的地位为基础、为保证的”。

那么，怎样的状态才不是“停留在简单的实录纯粹的心理事实或历史事实的水平上”而“在整体的文化内涵中进行系统的界定”呢？我们可以从文艺社会学的研究路径找到辨别比较的线索：

1. 产生作品的社会文化背景；
2. 作者的社会经历与作品内容的关联；
3. 作品的社会效果，它所创造的艺术典型究竟给社会留下一个怎样的烙印；
4. 探讨读者对作品反应及其所受的影响。【7】

对《曹》、《廉》两剧的艺术价值比较，可以采用各种文艺学的理论和研究方法，既可从哲学美学和艺术美学的角度去证明，也可根据文艺社会学和文艺心理学的一些原理，通过对其创作过程即产生这两部作品的社会文化背景以及创作环境与社会环境比较入手，针对“文学艺术创作规律”这个核心问题，去获得两剧艺术水准及其价值的客观判断，进而对现（当）代中国戏剧（京剧）的创作模式、创作环境及其影响实现更为客观的评估。

因此，要客观比较《曹》、《廉》两剧的美学价值与艺术水准，除了《再》文从文学理论、哲学经典中找到文学创作的规律和原则，并根据这些原则与《曹》剧创作的实践与结果互证，确认“戏剧作品应该是艺术家个人的诗，个人才是戏剧创作的主体”结论的合理性外，首要的工作就是以基本的事实为根据，鉴别《曹》、《廉》两剧究竟谁是“精神活动的产品”、谁又是“歌功颂德的政绩工程”。在没有被有效证据证明之前，即便《曹》剧被称为“依然是一座峰巅”，也只能作为吕效平先生的一家之言，并不能排除它被“政绩工程”的社会环境网入囊中的可能性。

二，两个剧本的对比

“当《新月》杂志于1928年3月创刊时，它发表了8页纸的宣言……；《新月》开宗明义，提出了另一种文学理论……；这一理论提出了英美流行的那种关于文学独立的见解，即文学描写‘固定的普遍的人性’，创作永远是个人产物，对作品的评判必须根据作品本身的内在价值而不去考虑历史年代、环境或阶级。【8】

围绕文学创作的规律和特性问题，百年中国近、现代史在“主义”与“制度”阶级斗争和“意识形态”的震荡中一直争论不断。吕效平先生的《再》文，慷慨激越地挥舞着黑格尔哲学美学的主体利剑，看似针对“道德宣教”和“政绩工程”二位“沛公”，但剑气所到，实质上是指向一个朴实而常识的道理，那就是——自由（精神的自由，创作的自由和创作环境上的自由）。《再》文反复强调：“承认戏剧作品应该是艺术家个人的诗，个人才是戏剧创作的主体”，其实是在直陈文学创作的规律性和精神自由的重要性：“艺术，虽然有许多实践性的功利功能，但它归根到底是人的精神产品；作为艺术活动的最高形态，戏剧尤其如此”。

事实上，也正是因为《曹》剧抓住了“固定的普遍的人性”，因此即便当时的陈亚先只是岳阳县文化馆的一个小文员，伴随他童年和青春的是“苦难和凄惶”，但那时的陈亚先，其精神世界却是“自由”的；同样，即便那时的尚长荣形单影只孤身赴沪（不像现在高踞剧协主席宝座众星捧月一般），其内心世界也同样是处于“自由”的理想状态与环境之中的。这种自由，就是能够意识到“人在现实的世界中是不自由的”。正如吕效平先生总结的那样：“作为人在现实世界中不自由的补偿，我们在精神的世界获得了高度的自由。精神看穿了现实世界的有限与荒谬，拒绝成为任何欲望、制度、信仰、理想的奴隶”。【9】

正是作家、艺术家在一个特定的年代与环境中，因某种天赋和机缘，慧得这样的“自由”，才使得《曹》剧艺术的形式上展现的是人性的局限、表现的是“权力与智慧”的局限，本质却和黑格尔的悲剧美学规律不谋而合；也正是在这样的精神与创作的“自由状态”与苦难和凄惶中，诞生了这部“充分实现黑格尔悲剧美学理想的优秀剧作”。这种创作主体即作家内心所抵达的自觉的“自由”，早已在黑格尔的哲学美学中得到了肯定与确立：

“自由是心灵的最高的定性。按照它的纯粹形式的方面来说，自由首先就在于主体对和它自己对立的东西不是外来的，不觉得它是一种界限和局限，而是就在那对立的東西里发见它自己。就是按照这种形式约定义，有了自由，一切欠缺和不幸就消除了，主体也就和世界和解了，在世界上得到满足了，一切对立和矛盾也就已解决了”，“从另一方面看，内在主体方面也有类似的对立。自由一方面包括本身就是普遍的、独立自主的东西，例如关于法律、道德、真理等的规律，另一方面也包括人类的种种动力，例如情感、意向、情欲以及一切使个别的人动心的东西。这种对立也在增长，导致斗争，导致矛盾，而一切焦急情绪，最深的痛苦，以及烦恼和失望都是在这场斗争中产生的”。【10】

《曹》剧的京剧剧本，源自湖南籍作家陈亚先的原创剧本。据对陈及尚长荣等几位当事人的采访回忆和网络检索到的相关文字报到可知，《曹》剧的初始剧本，最早发表在《剧本》月刊上。1987年，经史美强之手，送到尚长荣案头。时间顺序上，自然是先有陈亚先的剧本，而后有现在的京剧《曹操与杨修》。京剧剧本是尚长荣先生携陈亚先剧本自陕西赴沪，面陈上海京剧院的院长马博敏，副院长黎中城、孔小石并得到肯定后成立专门的班子不断加以完善的产物。据记载，上海京剧院三团的《曹操与杨修》正式建组是1988年的7月4日。著名导演马科任总导演，尚长荣饰曹操，言兴朋饰杨修。

此刻，回溯《曹操与杨修》的创作过程，线索脉络清晰可见，也证实了吕效平先生所说的：“《曹操与杨修》是艺术家个人的诗”、“戏剧在本质上是精神活动的产品”、“对于自由的精神来说，现实世界的一切不过是悲剧性的，同时也是喜剧性的”。

苦难和凄惶并不必然导致和催生戏剧佳作，但孤独与悲凉却因为创作者个人孤绝中存在的那份本能的、顽强的“自由”，竟于偶然间和文艺创作的规律在相近的频率上产生了“谐振”，因此而诞生了《曹》剧。关于这一点，我们可以继续请黑格尔发言，黑氏在其《精神现象学》一书中，坦陈了这种“精神自由”的偶然性中规律性：

“（1，史诗）（1.它的伦理世界）民族精灵的集合过程构成一系列的形态，这一系列的形态在这里包括整个自然以及整个伦理世界在内。这两个世界也只是服从一个（最高本质的）最高命令，而不是服从它的最高统治。真正讲来，它们乃是具有自我意识的自身及其所作所为的两个普遍的实体，但是这个具有自我意识的本质构成（推动的）力量，至少首先构成联系的中心，为了这中心那两个普遍本质劳作着，而这中心最初好象只是在偶然的方式下才把它们所完成的工作联结起来。但是神圣本质之返回到自我意识，就已经包含着自我意识形成那些神圣力量的中心的根据，并且在两个世界之友好的、外在的联系形式下潜藏着它们的本质上的统一”。【11】

于此相较，京剧《廉吏于成龙》的创作过程和创作环境，就与《曹》剧大相径庭。在《廉》剧的介绍材料中，可以见到这样的文字：“本剧根据王永泰长篇小说《清官于成龙》部分章节编剧”，在演职人员名单中，编剧就由一 梁波、戴英禄、黎中成、王涌石四人组成，导演谢平安。

如果说以上文字只显示了编剧阵容的“强大”，那么，上海京剧院院长孙重亮的谈话，可以看出《廉》剧的一些“主题先行”的端倪：

“《廉吏于成龙》最早是《解放日报》资深摄影记者陈莹给尚老师提出的建议。那时电视剧已播出，我们再搞京剧行不行？后来大家觉得有必要搞这个戏，因为这些年随着经济的发展，人们在疯狂地收割物质成果的同时，精神家园在荒芜，道德底线在下滑，尤其干部队伍状况让老百姓很不满意。我们艺术家应有这种忧患意识，应该反映民间意愿，搞这部戏也是希望为尚老师打造三部曲。2002年这戏首演，受到热烈欢迎，很多观众看完戏后呼吁，应该让所有的干部来看这个戏，这说明我们代表了人民的心声”。

一个是史美强发现陈亚先《剧本》月刊上的《曹操与杨修》，推荐给了尚长荣先生，尚先生携本南下；一个是摄影记者陈莹看了连续剧《廉吏于成龙》后几次打电话给尚长荣建议京剧也上这出戏。过程看似相似，实则本质不同。就两个剧本的诞生过程而言，在关键人物“尚长荣”这个关节点上，前者显示的是“完成时”，而后者，却是“未来时”。这并非时间上的刻意“较真”，而是列举一个至关重要的线索和证据，特别是用以区分《曹》、《廉》二剧，谁是“艺术家个人的诗”，谁是“道德教化的政绩工程”的线索与证据。

显然，《曹》剧是湖南苦难而凄惶的陈亚先的创作，经史美强之手，与陕西正在寻求艺术突破的尚长荣的一次偶遇而诞生于上海京剧院的。从“锁在深闺人未识”到“一举成名天下知”，应该算是一朵“剧本原创”、“二次创作”和“舞台表演”竞相斗艳的艺术奇葩。而反观《廉》剧，却是出自一个摄影记者因一部电视剧的刺激，对尚先生的“煽动”与建议。无论这位年逾花甲的记者不断致电尚先生的动机是因为喜欢那出电视剧，还是因为喜欢京剧艺术，还是因是尚的老朋友而关注京剧，还是因为希望尚先生能再次焕发艺术青春或者多创造几个舞台形象，都不能排除“主题先行”的道德教化嫌疑。

这种嫌疑，也从专家学者们在研讨会上发表的意见中得到证实。媒体刊登的专家学者，特别是排名靠前的“官高望重”者，几乎都在“政治意义”和“现实教益”的作用上肯定了该剧。道德教化意识之强烈，不仅能从孙重亮先生处“窥一斑”，而几乎能在大多数与会者身上“见全豹”：

黎中城（上海京剧院剧作家、本剧编剧之一）：这个戏一是追求内涵开掘的现实性。选择于成龙这个题材人们自然会联想到今天执政者是否廉洁清明，已经成为当代社会是否能够健康发展的极为引人注目的重大议题。作为一个有社会良知的剧作者，有责任和权利表达自己的想法，但这不是单纯的抨击贪腐，而是劝世之作。

王蕴明（中国戏曲学会副会长）：我认为一部优秀的新编历史戏大概需要四个层次。第一，是要用当代意识也就是时代精神来审视历史，从历史中发现、洞察与今天时代精神相通、相近、相融的历史信息。第二，要用当代意识来烛亮历史信息时代价值，更加强化这种历史信息时代价值。第三，要用艺术的方法通过生动、鲜明、形象的人物把它体现在当今的舞台上。第四，通过这样一个生动鲜明的舞台形象从而达到给今天人们以启迪、借鉴、认知、教育作用。

李庆成（原中国儿童艺术剧院副院长）：《廉吏于成龙》是应运而生的戏，如今官场的腐败现象特别令人关注，广大人民群众为贪官污吏“前腐后继”层出不穷而忧心如焚。就是在这个时期，京剧《廉吏于成龙》问世了，因为老百姓正好有这样的愿望，所以这样的戏一出来就红了。

郑传寅（中国戏曲学会副会长、武汉大学教授）：《廉吏于成龙》让我们意识到，传统文化中的优秀成分，不仅培养了历史上大批的民族精英志士仁人，对于今天的人格建构仍然具有重要的意义，于成龙所牢记的古训箴言在人欲横流的今天仍然具有振聋发聩的警醒作用。

周传家（中国联合大学教授）：我觉得中国的知识分子汲取这样的文化完全可以修炼成这种精英，这种智人历代都有，所以说于成龙这个人物不是神话，完全是中华民族可以造就出的精英人物。

正是被这样一种对现实强烈“教化”需求所引导的“审美意识”的驱使和带动，《廉》剧与《曹》剧相比，悲剧的美学性赫然丧失。取而代之的是树立清廉官吏形象、用于警示社会树立正气的“政绩工程”大行动。且不说这样的“艺术性说教”能否产生根本教育的作用（所有的文艺评论家和社会评论家，都有必要把观众对于腐败的仇恨而引发的喝彩和因为欣赏京剧表演而给予舞台艺术家的掌声区分开来，实际的悖论往往是艺术舞台越渴望廉洁形象，现实舞台的腐败现象反而愈演愈烈），这种类似“主题先行”的准“三突出”原则，所产生的，必然是希望通过艺术表演而达到道德教化的“正剧”。

这就是吕效平先生肯定《曹》剧否定正剧的道理。《再论》一文，虽没有点《廉》剧的名，但却说出了悲剧美学与正剧的差别：“体现了黑格尔悲剧美学理想的悲剧人物，比实用主义的正剧人物拥有大得多的审美资源。这一点并不难理解：因为实用主义的正剧总是把尘世的某些东西当作绝对的价值，用以教化人民。它的戏剧主人公便是这种绝对价值的人格化，一般来说，也就是道德的榜样”。

吕甚至穷追不舍：“既然是‘绝对’和‘榜样’的，自然是始终如一、缺少发展的和表里如一、缺乏辩证的。在这种情况下，只好依赖感性的细节描写把缺少发展与辩证的单调性格具体化。黑格尔把这一点看得很透，他认为这类剧本因为人物本身缺乏悲剧性或者喜剧性的诗意，只好‘更多地要求戏剧性的效果’，‘不大经心诗的好坏而专努力打动单纯的情感’”。

这和亚里士多德的《诗学》不谋而合抑或说这就是源自亚氏《诗学》的：

“也许有人会问，史诗和悲剧这两种摹仿，哪一种比较好。要是较为不粗俗的摹仿比较好，而较为不粗俗的摹仿总是指那种具有较高欣赏能力的观众可以接受的摹仿，那么，很明显，这种通过表演来表现一切的摹仿是粗俗的。演员们以为不加些自己的噱头，观众就欣赏不了，因此在表演时用了许多动作。【12】

然而，这样“简约”地否定正剧，容易产生殃及舞台表演艺术的“池鱼”的轻浮效果——否定艺术家舞台表演的追求与努力。因为同样在亚里士多德的《诗学》中，我们还可以看见这样的文字：

“诗人还应尽可能地将剧情付诸动作；在禀赋相似的情况下，那些体察到人物情感的诗人的描述最使人信服。例如，体验着烦躁的人能最逼真地表现烦躁，体验着愤怒的人能最逼真地表现愤怒。因此，诗是天赋聪颖者或痴迷者的艺术，因为前者适应性强，后者能忘却自我。【13】

在此需要指出的是，在官方举办的研讨会上，同样存有一种把作家创作与艺术家二度创作及舞台艺术表演混为一谈的迹象。这可能也是导致很多专家学者欲言又止语焉不详的部分原因。只有把文学修养、文学底蕴和艺术天赋、表演艺术加以区分，才能更客观地对两剧及两剧的创作主体与表演主体发表评论。这种区隔更有利于比较《曹》剧与《廉》剧的差异。不能因为欣赏悲剧否定正剧，而将表演正剧的艺术家对于舞台艺术的贡献也连带否定了。客观地说，艺术家的表演在登台的那一刻，是无所谓悲剧与正剧而只有舞台艺术本身的。尚长荣以其特有的京剧表演艺术成就塑造了曹操和于成龙两个不同的艺术典型，无论这两个角色是出自“作家个人的诗”还是出自“政绩工程”的需要。

同样，掸去历史的浮尘，我们也不必为名人讳，那就是这样一个基本史实：两个剧本都是经由“他人之手”和“她人电话”的“二传”，才到达尚长荣先生那里的。这和坊间盛赞的“尚长荣慧眼识《曹操》”是有少许差别的。史美强先生已经作古，但陈莹女士依然健在，事实的细节真相可以被部分证实。当然，也许关于尚先生的佳话（吕效平先生《再》文也如是说），根本不是出自他的“本意”而更可能是中国媒体从业人员的一番“美意”，但既然作学术上艺术上的评价和研究，对发现到的细节线索也是不应该刻意回避和隐匿的。

三，政绩工程的实质

“艺术创造和艺术观照把握内容中的伦理因素，是直接通过共同的感受或者通过移情和共同评价，而绝不是通过理论上的领会和阐发，因为理论上的领会和阐发只能是实现移情的一种手段。只有作为事件中归为（这里的行为可以是思想、事态、情感、愿望等等上）从行动者自身意识内部活生生地完成的行为事件，才是直接带有伦理性的东西；因为艺术形式要从外部给以加工完成的，正是这种行为的事件，而绝不是行为事件的理论诠释，如伦理的判断、道德准则、戏言、法庭裁决等等。”【14】

巴赫金的在《文学作品的内容、材料与形式问题》一文中的这段阐述，为我们提供了辨别“个人的诗”和“道德宣教”的线索。孤独凄惶的陈亚先在岳阳文化馆塑造的曹操与杨修其悲剧性的美学效果和伦理阐发，源于行动者自身意识，这种完全属于个人的自身意识经外部的艺术加工，而产生了丰满的艺术形象。而那位廉吏于成龙，恰恰是因为对于反腐倡廉的现实需求的领会，通过人为的理论上的阐发而“克隆”出来的。尽管经过尚长荣先生表演功力的演绎，同样也鲜活可爱，但其本质上的艺术价值，却基本不具《曹》剧的悲剧性张力。观众所给予的掌声，多数是冲着艺术家的舞台表演造诣去的，而非为作品的艺术高度喝彩。让我们重温吕效平先生未能完整引用的黑格尔对正剧的看法，正是这段论述，令我们有一种“不幸言中”的喜剧性，恰似对《廉》剧的注解：

“但是大体说来，这种中间剧种的界限有时比悲剧和喜剧的界限较为摇摆不定，有时有越出真正戏剧类型而流于散文的危险。由于须通过分裂对立而达到和平结局的冲突双方一开始就不像在悲剧里那样尖锐地对立，因此诗人就很容易倾向于尽全力去描绘人物性格的内心生活，把情境的演变过程变成只是这种描绘的手段；否则就是过分重视时代情况和道德习俗之类外在因素。如果这两种办法都太难，诗人就要单凭紧张情节的错综曲折来吸引注意力。大批的近代剧本都属于这一类，它们不大要求写好诗，而更多地要求戏剧性的效果。结果不外两种：或是不大经心诗的好坏而专努力打动单纯的情感，或是一方面提供娱乐，一方面着眼对听众的道德教益，从而在绝大多数情况之下对演员们提供了显示熟练技巧的机会”。【15】

这种根据现实需要和教化需求所“克隆”的剧本，算不算政绩工程的产物？

《廉》剧在创作过程中，处处可见“文艺从属政治和形势”、“从现实需要出发”（类似于以前的“从路线出发”）特别是“主题先行的影子。《廉》剧这种道德教化的主题先定调，然后调集人力物力财力一哄而上、试图攻占京剧艺术制高点、创造“政绩工程”新亮点的“集体创作”行为，不能不令人产生这到底是“新编历史剧还是新编样板戏”（此系笔者另一篇评论中国京剧创作的标题，该文将对近年来中国戏剧创作的“政绩工程”现象进行进一步论述）的疑虑。

陈亚先们二十年前自岳阳乡间踏上戏剧创作之路，在艺术追求的向度上，是朝向“艺术审美”的，这种朝向与艺术活动与“创作始终是个人的产物”的基本规律相一致，使得作家艺术家个性化的灵性和活力，在文艺作品中显现出富有灵魂的生命力：

“惟有富于灵魂的活物才能够实现自己的本质规定性。借助于这种能力，它便适宜于相互承受的和谐；一切生命体由此得以共属一体。依照这种适宜关联来看，一切活物都是适宜的，即善的。但这种善是痛苦地善的”，“与伟大灵魂的基本特征相符合，一切秉有灵魂的东西都不仅仅是痛苦地善的，而且惟一地以这种方式同样也是真的；因为，根据痛苦的对立性，生活者能够在遮蔽其具备各自特性的共同在场者之际也把它揭示出来，让它真实地（wahr-haft）存在”。【16】

正是这种“秉有灵魂”的创作生命力，才使得《曹》剧无论自苦难凄惶中接近阿波罗的高度“自下而上”俯瞰人性，还是从“文本”上在文艺学的审美经验领域“自下而上”解读，都显得从容自然。

那么，“集体创作”式的“政绩工程”，其路径和目标是朝向哪里的呢？这种创作形式是自“意识形态”需要的“伦理”高度，试图凭借“人多势众”和“财大气粗”登上艺术成就的巅峰。这时的创作“主体”已经不是作家艺术家个人，而是一个依照“工程”的需要而组建的“班子”了。无论这个班子水平如何、是否合理，却总能从控制文艺的机构那里获得授权和“资质证明”，特别是获得能令世人吃惊错愕的大笔大笔的“项目资金”。这就是吕效平先生《再论》一文中所感叹的：“戏剧创作新主体对于艺术家“禅让”的报答也是丰厚的，足以使人忘记了诗”。

正因如此，这种创作班子无视“史诗的歌唱者是个别的和现实的人，而史诗也就是从作为这个世界的主体的歌唱者那里创造出兼传播开来”【17】的创作规律和文学原理，荒唐地向艺术创作的基本规律本身发起集群式的冲锋。而且随着中国经济的高速发展，利益杠杆立竿见影的“现世报”效应，使这种与艺术精神背道而驰的行为有增无减愈演愈烈。上海《文汇报》曾于2008年12月29日和2009年1月6日连续发表两篇文章：《“文化包工头”在垄断舞台剧制作》、《中国戏剧家协会副主席：天价制作不等于传世之作》，对此现象有所揭示。

但从整个人类历史看，这算不得什么奇景，早在十八世纪末，席勒便指出：

“文化远远未能解放我们，却只是以它在我们身上培育出来的一切力量发展出一种新的需求：物质的枷锁勒紧了，一天比一天叫人害怕，以致唯恐丧失的恐惧心理甚至扼杀了要求改善的热切的内在驱动力，逆来顺受的准则被当做生活的最高智慧”【18】

但是，违背创作原理和规律的“包工队”，真能创造出艺术的辉煌么？属于精神领域中个人化的精神行为的“文学艺术创作原则”，真的能凭借人多势众和“阵容强大”就被推翻么？从各种相关文艺学的理论及其方法上实践，无论自上而下还是自下而上，无论是向经验的实体靠拢还是自文本到符号的内转外延，“集体创作”的形式，根本无法实现作家艺术家群体之间的思想差异、认识差异、审美差异、经验差异、伦理差异、表达差异在一部具体作品中的“协调统一”。

“每一个艺术家在自己的创作中（如果这种创作富有意义而且严肃的话），总如同一个首创者，他对认识和

行为的非审美现实，至少是对他纯个人的伦理和生平经验，可直接地确定一种审美立场。无论是整部艺术作品，还是它的某个因素，仅仅从抽象的文学规律的观点上看，都是不能理解的；而是必须要考虑其意义方面，亦即认识和行为所能具有的规律性”【19】

现实生活的常识和例子，也自始至终在持续地否定这种“政绩工程”这种违背艺术规律的创作模式。以诺贝尔奖为例。随着科学的发展和学科的交叉细分，以及研究合作上共享研究进展与成果的需要，越来越多的奖项如物理奖、化学奖、生理学和医学奖、经济学奖和诺贝尔和平奖等，无不显示出跨学科和全球性合作的趋势，常常一个奖项，由不同国家的科学家或某个团体同时分享殊荣，但唯独诺贝尔文学奖例外。这既不是评委们的疏忽，也不是诺贝尔奖的规定，诺贝尔文学奖的颁奖词常常列举获奖者长长的作品名单，而难见同时获奖的作家。这不是巧合，而是文学及“戏剧在本质上是精神活动的产品，而不是现实世界道德教化或者歌功颂德的实用工具，更不能成为政绩工程”的内在规律使然。

余上沅在民国十七年五月十日（1928年）的《新月》杂志上，刊发过《伊卜生的艺术》一文：“艺术的可贵，却正是因为它能够超越功利和效用之上。古今第一流的艺术家没有一个肯牺牲他自己的欲望之满足，而拿艺术品当工具去做任何的宣传”【20】。然而今天的艺术家，却越来越显现出对“功利”和“政绩工程”更感兴趣的趋势。因此，反推道理也成立：在一个作家、艺术家们普遍追求“欲望之满足”而拿艺术品“当工具去做宣传”的环境中，必然难以产生一流的艺术家和一流的艺术。

和余上沅的时代有所不同的是，随着社会财富的极大丰富，出现了吕效平先生在《再》文中所总结的：戏剧创作的主体和作品性质都发生了变化，艺术家的个人主体由行政部门的“非人”主体取代了，戏剧的诗被“精品”也就是“政绩”取代了。戏剧作品从创意、选本到修改、完成，主要取决于政府的意志的“政经合流”、“政经夹击”的局面，经济上财富的实惠和政治上光环的诱惑，成为双管齐下的双重砝码，令更多艺术家的审美意识和文学创作向物质天秤的那一端倾斜。

于是，像“政绩工程”一样，一个荒诞而充满皇权意味的词重新在二十一世纪的中国浮现——“进京”。仿佛中国的山川平原、中国的乡村田野、甚至中国的日月星辰，都基本无法孕育中国文学艺术的禾苗了，只有皇城根下的雨露，才能让中国的文艺茁壮。这是对文学创作规律和艺术标准判定的尊重么？即便算，也只能算是“老佛爷和谭鑫培”的标准了。这是中国的文化传统么？据说，《曹操与杨修》若不是恰好被某位“老佛爷”相中，也难免吉凶未卜生死不料的命运。从这个意义上谈，《曹》剧在艺术上的客观价值是一回事儿，会不会被同化和包装成“政绩工程”也未可知。

这就是中国作家艺术家和中国的文学艺术作品的宿命么？

听听席勒在二百多年前的谵言吧：

“艺术和科学都摆脱了一切由人制定的东西、由人类传统引进的东西的束缚，二者都享有对于人的专横行为的一种绝对免疫力。政治立法者能封锁其领地，但不能在那里面实施统治。他能宣布爱好真理者不受法律保护，但真理仍然存在；他能贬低艺术家，却无法伪造艺术”。【21】

惯习场域的思考

阿尔贝特·施韦泽20世纪西方现代生态伦理学的奠基之作《文化哲学》中对人类经济和精神生活中的文化障碍作了如下的描述：

“人作为文化承担者的能力，即人理解文化，为文化而活动的的能力，有赖于他同时是一个思考者和自由人。为了能够把握理性理想，他必须是一个思想者。为了使理性理想走向公众，他必须是一个自由人。人越是要以各种方式为自己的生存而斗争，在他的理性理想中，为改善自己生存条件的倾向就会日趋强烈。利益理想渗透到文化理想之中，并模糊了文化理想”。【22】

在文艺创作领域，包括与文学艺术相关的学术界，自由和创作自由以及自由的内驱力都因现代性而凸显了环境自由的重要性。不可否认，自由和创作自由在社会主义国家因为种种原因，有着被钳制的传统，体现在文学艺术创作中就是政治敏感题材的禁区。然而，这种禁区随着国门洞开和全球化进程的加剧特别是互联网技术的突破，越来越宽松。但是，创作自由在这种特定环境下出现的某种转向却是令人震惊的。这种转向非但不因全球化浪潮的冲击而突破了对于自由的束缚，与此相反，反而是自由在商品经济的大潮中随波逐流自我沉沦。体现在整个中国的文学界、艺术界、学术界就是利益“惯习场域”的操控体系的形成。“政绩工程”像利益与名誉的绝代双骄，称霸文学、艺术、学术三界的“武林”。

“惯习场域”理论，简要说就是社会结构性因素内化于人的部分是一种客观机会，包括物质、社会、文化的条件，这些条件决定了对于特定社会群体下意识的惯习选择，这些结构性因素通过人们的社会化经验，内化为个人相应的倾向。正是这些倾向，引导着群体成员的行为惯习。当统治者以意识形态霸权加上商业化的现实利欲驱动，有计划地实施对社会结构的设计与控制时，便可形成某种“惯习”和“场域”。而惯习场域中的公民就会在不自

觉的无意识状态，本能选择最容易获得自身现实利益的“成功途径”，体现在作家艺术家身上，就是在貌似自由的环境中，自我丧失或放弃了自由的基因与自由创作的本能。

根据法国当代著名社会学家布迪厄的描述，“文学场”受到两种强大的威胁，一是经济通过控制文化的生产和传播，越来越直接地支配艺术，而艺术家、作家反而越来越与公众疏离，被排除在公众讨论之外。另一方面，受到“资助”的艺术家虽得以逃避市场的压力，但却因此陷入一种更可怕的束缚中，那些束缚来自于拥有精湛的“学术价值和技术能力”的新官员，这些国家新贵把自己视为仲裁人，既能与知识分子和雇主对话，又能与被统治阶级或他们的代表磋商，因而能够与权力场中的统治一极和被统治一极保持等距。“于是他们越来越努力地推行无特点的话语，极度平淡无奇的话语与政治场和报纸场的要求一致。”

进入新世纪的中国文学，创作表面上获得了极大的自由，然而实质上创作者却被禁锢在“名利场”中无法自拔，包括与文学创作有关的学术界。这是中国文学艺术更深层的悲剧所在。大家都因为现实的诱惑对利益趋近而对创作自由的精神“自我缴械”，就是这种转向，可能种下束缚中国未来文化格局和文明高度的危机性根源。这就是体现文学创作环境的场域原理，也是“政绩工程”大行其道的一种必然。

“惯习场域”对个人而言，发挥着“产生与组织实践与表述的原理”的作用。惯习的倾向使行动者偏向于选择“根据他们的资源和过去的经验最可能成功的行为方式”。就文学艺术创作而言，作家艺术家就是具体的“行动者”。他们在经济高速发展、文化投资和“项目基金”形成规模的政府行为中，选择了“利益最大化”的新歌功颂德模式，因为这和得到现实的实惠直接挂钩。所谓“政绩工程”就是其中的典型。成百上千万的专题资金、课题基金，用来歌颂盛世，为执政者维护安定营造歌舞升平。作家艺术家不再是文学艺术山林中的猛兽，而成为执政者豢养的新宠。这和政治高压下成为政权统治者训练的爪牙并无二致，只是招安的手段更加商业化、更加符合和接近马克思主义的“物质决定论”。

当客观的限制变成了一种限制感，一种通过对于客观限制的经验而获得的对于客观限制的实践的参与，场域惯习便给人一种‘恰在其位’的感觉，这种感觉引导人们把自己主动排除于与自己无缘的商品、人物以及地方，大家都忙着在利益的角逐中“搏上位”，忙着分享执政者刻意抛撒的残羹冷炙，而自由，正是在这种不知不觉繁忙中被主动放弃，被放弃的，还包括自由的权利。

以戏剧舞台的“政绩工程”为例，中国的帝王剧、新编历史剧花样翻新层出不穷。可无论怎么“解构”如何“新编”，在捉襟见肘的“哲学深度”和“道德教化”的主题下，剧作家们情不自禁地被披上政治意识的斗篷，而一些学者、历史学家也在不经意中套上了娱乐明星的行头。在文艺因利益而诱惑纷纷“出台”的时代，艺术和艺术家本身是免不了被意识形态“潜规则”的。而作为文艺理论和文艺实践的批评者，其扬起的巴掌，既没必要落在艺术家的面颊，也没必要在作家剧作家的脸上。就像没有必要兴师动众比较和研讨《曹》剧与《廉》剧的艺术性那样。自共产主义思潮在中国渐成气候直至得到政权，我们的时代脉搏，有很长的一段时期被政治的兴奋剂弄得心率不齐，这种时代症候导致的精神上的错乱，又怎能孕育出文学艺术健康的“麟儿”呢？

行文至此，对于《曹》、《廉》二剧的艺术优劣比较还有异议么？对拿《曹操与杨修》打压《廉吏于成龙》的担忧还有必要么？从实质上说，三种意见、彼此交锋的争论核心既不在《曹》也不在《廉》，更不是谁打压谁，而是对自由的呼唤。而“政绩工程”的本质危害，伤害艺术显在其次，实质，是剥夺自由。

让我们重返黑格尔吧，这位先哲早就指出戏剧在东方民族中不发达的原因是因为戏剧须以个人自由独立的意识为前提，而这个前提在古代东方不存在：

“尽管东方诗和某些种的抒情诗方面也相当发达，东方的世界观却一开始就不利于戏剧艺术的完备发展。因为真正的悲剧动作情节的前提需要人物已意识到个人自由独立的原则，或至少需要意识到个人有自由决权利去对自己动作负责”。【23】

回到本文争议的开头，我们难道还不能认识到，陈亚先之所以能取得超出众人的文学成就，除了文学天赋，其实就是天性中或者说生命的那段凄惶时期，一种自由的自觉。《曹操与杨修》的悲剧美学价值，之所以远超所有主题先行的道德说教政绩工程，是源自陈亚先们的内心的“自由”——在自由意志和自由思想的眷顾下，得以穿越时代和时代的苦难。在自由的状态关照下，使苦难自荒诞显出格外丰满恣意的表现。

基于此，与其争议《曹》剧《廉》剧的高低、计较谁是否打压谁，不如把自由的桂冠为中国未来的陈亚先和《曹操与杨修》戴上：伟大的本质是自由——在一个特定的时代，陈亚先们思想的自由性，超过了同时代的绝大多数中国人。

正因如此，我们不能把中国比较出色的作家如高行健、王小波在离开中国本土之后开始显示其创作的自由性当作一种偶然，而是应该有清醒的认识，那就是中国文学在上个世纪中叶的政权轮替后，被太多文学艺术之外的因素而窒息和牢笼化了。当下中国的文学（戏剧）创作，亟待有一个更加自由的空间和环境，并能够对强大的、有计划物质诱惑所形成的“惯习场域”进行抵御。当代中国学者和文艺工作者应该自觉抱有这个意识和责任感，那就是要从根本上治理和改良中国文学创作的“盐碱地”，要在当下，为中国在今后几个甚至几十个世纪能够

孕育和发生文艺丰收的好年景，做一些像袁隆平那样的踏实研究与理性奉献。

显然，此刻笔者所关心的，可能已经超出了文学研讨本身。这也是为什么要提出和思索“惯习场域”的来由。因为“政绩工程”的惯习场域，影响的是未来的中华文明（在文化艺术方面）可能达到的整体高度。显然，若要接近一种高于“攀上上帝的宝座俯瞰人间”的视野，只停留在艺术审美与政治制度的“对抗”上是无效和无力的，真正的超越，应在摆脱（超脱）人类社会“政党”、“国家”、“制度”、“体制”的概念纷争与“愤怒”之后，对于整个人类文明、文化的未来给予更深远的瞩目和关注。

中华文明是人类文明的一部分，中国在现代化的路上速度不俗。但是，中国真正的崛起更需要文化自信和文化重建。文化重建体现在文学艺术方面，不仅仅是创作和创作的自由，还包括理论的创设与建立。中国可以在极短的三十年内完成西方世界需要百年的“城市化”进程，可以迅即造起世界顶尖的摩天楼和现代化高速公路网，可以拥有使用人群最多的现代通信、网络系统与市场，可以在宇航领域、外太空竞赛中后来居上，可以在几乎所有的科技、生产领域突飞猛进，包括成为具有核制约能力的军事强国，特别是，中国还可以很有“钱”。但是，中国依然缺乏世界一流的作家与作品，更缺乏系统的哲学体系和文学理论基础。诸如符号学、格式塔理论、精神分析、阐释学、信息理论、社会学、实用主义等等，有哪一样是属于我们的文化研究成果呢？同样是曾经的社会主义，我们却没有俄国形式主义诗学、美学，更没有巴赫金。我们的所谓盛世，若只是建立在完全缺乏精神地基、更多是由宣传机器和“政绩工程”营造出来的繁荣之上，这种盛世，又怎能有多少持续力呢？倘若今天的学者、文化人、艺术家和知识分子，并不想到要夯实中国民族文化的积淀，更不能创造性地去架构和建立中国未来的学术基础，我们的精神与思维，就依然只能在西方的语境和学术版图下跟随而无法独立。

上个世纪中叶的政权更替，使得五四启蒙本身从稚幼的起点向另外一个路径斜插而去。今天的学人，早已识见了更多的“世面”，而踌躇满志之际，且不要轻视当年胡适们的警示呼吁：

“关于人才教育，诚如尊论，国家教育应供给国家所需要之人才，但解释“国家需要”，亦不宜太狭。国立机构如北大，如中基会，似仍宜继续为国家打长久算盘，注重国家的基本需要，不必亟亟图谋适应眼前的需要。… 我们所应提倡的，似仍在社会不注意的纯粹理论科学及领袖人才的方面。… 我所焦虑的是：兴学五十年，至今无一个权威政治学者，无一个大法官，无一个法理学家，无一个思想家，岂不可虑？兴学五十年，至今无一部可读的本国通史，岂不更可焦虑？

无用之用，知之者希，若吾辈不图，国家将来必蒙其祸”。【24】

五四发蒙至今，近百年，除了臃肿，中国还未真正立起。坦率说，若无自由，其他的一切，从何谈起？

【1】吕效平：《再论〈曹操与杨修〉》中国戏剧网。

【2】席勒：《席勒文集》第六卷第220页。

【3】席勒：《席勒文集》第六卷第221页。

【4】巴赫金：《巴赫金全集》第315页《文学作品的内容、材料与形式问题》。

【5】加达默尔：《真理与方法》第107页。

【6】加达默尔：《真理与方法》第110页。

【7】赵宪章：《文艺学方法通论》第166页。

【8】《剑桥中华民国史》第二部 第467页。

【9】吕效平：《再论〈曹操与杨修〉》中国戏剧网。

【10】黑格尔：《美学》第一卷第124-125页 商务印书馆。

【11】黑格尔：《精神现象学》下卷 第214页，商务印书馆 1979年第一版。

【12】亚里士多德：《诗学》第26章，190页，商务印书馆。

【13】亚里士多德：《诗学》第十七章126页，商务印书馆。

【14】巴赫金：《巴赫金全集》第336页《文学作品的内容、材料与形式问题》。

【15】黑格尔：《美学》第一卷 商务印书馆。

【16】海德格尔：《诗歌中的语言》第61页。

【17】黑格尔：《精神现象学》第214页。

【18】席勒：《席勒文集》第六卷，第179-180页，人民文学出版社。

【19】巴赫金《巴赫金全集》，第335页《文学作品的内容、材料与形式问题》。

【20】余上沅：《伊卜生的艺术》《新月》杂志，上海书店。

【21】席勒：《席勒文集》第六卷。

【22】阿尔伯特·施韦泽：《文化哲学》第52页。

【23】黑格尔：《美学》第一卷。

【24】胡适：《胡适秘藏书信选》正篇 民国七十一年第一版第144页，胡适致翁文灏。

相关信息

- 试论丁耀亢的戏剧创作
- 论姚一苇的戏剧创作成就
- 写怨说的生成及其对明清戏曲创作的影响
- 明代湖南戏剧创作浅论
- 论北京人艺对老舍戏剧创作的影响

Copyright © 2002-2003 [中国戏剧网] Finish All Rights Reserved

地址: 厦门市海韵园科研楼 (2) 201

联系电话: 0592- 传真: : Email:

页面执行: 109.375毫秒

xx[xx.Net]网络技术支持

闽ICP闽备06011007