



您的位置：学人论戏 - 孙柏专栏 - 正文 [返回]

(下)易卜生在中国的接受史述评——1949~2006：从培尔·金特归来到《〈人民公敌〉事件》

11 | 175

作者:孙柏 来源:作者赐稿 时间:2007-3-23 19:45:16 浏览:1024次

子栏目导航

- ▶ 谢伯淳专栏
- ▶ 厉震林专栏
- ▶ 杨孟衡专栏
- ▶ 苏琼专栏
- ▶ 刘祯专栏
- ▶ 胡开奇专栏
- ▶ 高益荣专栏
- ▶ 李时学专栏
- ▶ 刘家思专栏
- ▶ 陈吉德专栏
- ▶ 夏写时专栏
- ▶ 桂迎专栏
- ▶ 杨伟民专栏
- ▶ 陈友峰专栏
- ▶ 黄振林专栏
- ▶ 元鹏飞专栏
- ▶ 顾聆森专栏
- ▶ 吴敢专栏
- ▶ 李祥林专栏
- ▶ 车锡伦专栏
- ▶ 阎立峰专栏
- ▶ 马建华专栏
- ▶ 王晓华专栏
- ▶ 孙柏专栏
- ▶ 胡金望专栏
- ▶ 苏子裕专栏
- ▶ 胡德才专栏
- ▶ 伏涤修专栏

五、“十七年”中的娜拉：历史的标本

娜拉这一出走，最终是融入了阶级革命的洪流。随着革命的胜利，她似乎也便完成了历史使命，是该功成身退了。在新中国的文化舞台上，娜拉已经完全失去了昔日时代偶像的地位，而变成了一具历史的标本。

“十七年”中，娜拉只有过两次正式的亮相：一次是1956年吴雪执导中国青年艺术剧院的演出，另一次是1962年熊佛西执导上海戏剧学院的演出。这两次演出本身都没有什么特别可说道的东西，倒是演出的年份值得注意。1956年是易卜生逝世五十周年，中国青年艺术剧院复排经典当然是为了纪念；但还有一个原因不能忽视，即1956年也是“百花齐放、百家争鸣”的一年。1962年的情况类似：经过三年“自然灾害”，党中央着手进行调整，对知识分子的意识形态控制出现某种程度的松动，这一年春天的广州会议其目的就是适当放开电影戏剧等工作者的思想束缚——只有基于这样一个年代背景，娜拉才得以再度出现在中国的舞台上。

与当年“娜拉大走鸿运”的盛况相比，这位现代中国知识分子和进步女性的文化偶像，已经失去了中国社会和文化舞台的中心位置。这里有两个层面的原因：一是随着阶级革命的大功告成，中国妇女似乎也实现了解放；二是小资产阶级知识分子一己的个人主义、自由主义早已成为历史的陈迹，为现时代所抛弃。因而娜拉仿佛已被新社会一举超越，代之而起的则是花木兰和林道静。

在“花木兰境遇”中，诚如戴锦华新著《性别中国》所论，由于性别话语为阶级叙述所吸收、借重和挪用，女性在获得空前解放的同时，又被抹去了作为一个性别群体其自身的差异性，她们所面临的新的生存与文化困境都被遮蔽了：一方面，在表面的男女平等之下，她们实际上是被要求扮演男人，以劳动阶级的名义承担同样的社会责任；另一方面，在扮演男人之外，她们也并没有解脱“传统美德”加之于中国妇女的相夫教子的家庭义务。而在林道静的情境中，知识分子与革命、与政治选择之间的关系，不仅被书写为一种个人的成长——由一个逃出铁屋子的新文化运动中的女性（影片《青春之歌》开始不久的一个细节，便是林道静在同救了她们、并与她恋爱的余永泽讨论娜拉），成长为一个听从大时代召唤、最终融入革命洪流的战士（影片结尾的著名镜头）；而且转写为性别叙事——林道静与余永泽、卢嘉川、江华等几个男人之间的情感递变，一如社会主义主流意识形态借用通俗文化的常例，爱情既是吸引观众的情节依据，却又因为它只不过是一己之私欲而被最终否定和放弃，因而在影片的叙事逻辑中，就必须以卢嘉川的牺牲来成全林道静对终极意义上的父权——国家、政治、革命的皈依。总之，无论关乎劳苦大众还是知识分子，那些超越并替代了娜拉的女性形象都只是一种性别修辞，中国妇女自身的问题及其书写仍然从她们的在场中缺席。

- 林好专栏
- ▶ 陈军专栏
- ▶ 吴保和专栏
- ▶ 叶志良专栏
- ▶ 叶明生专栏
- ▶ 吴新雷专栏
- ▶ 康保成专栏
- ▶ 徐大军专栏
- ▶ 谢柏梁专栏
- ▶ 陈维昭专栏
- ▶ 苗怀明专栏
- ▶ 袁国兴专栏
- ▶ 赵晓红专栏
- ▶ 孙书磊专栏
- ▶ 朱恒夫专栏
- ▶ 徐子方专栏
- ▶ 陆林专栏
- ▶ 陈美林专栏
- ▶ 范丽敏专栏
- ▶ 刘水云专栏
- ▶ 苏涵专栏
- ▶ 车文明专栏
- ▶ 周宪专栏
- ▶ 李伟专栏
- ▶ 俞为民专栏
- ▶ 陈多专栏
- ▶ 孙惠柱专栏
- ▶ 刘淑丽专栏
- ▶ 吕效平专栏
- ▶ 黄仕忠专栏
- ▶ 王宁专栏
- ▶ 解玉峰专栏
- ▶ 田本相专栏
- ▶ 廖奔专栏
- ▶ 吴戈专栏
- ▶ 周宁专栏
- ▶ 周安华专栏
- ▶ 赵山林专栏
- ▶ 黄鸣奋专栏
- ▶ 陈世雄专栏
- ▶ 彭万荣专栏
- ▶ 周靖波专栏
- ▶ 施旭升专栏
- ▶ 宋宝珍专栏
- ▶ 王兆乾专栏
- ▶ 胡星亮专栏

六、《培尔·金特》归来

虽然在新中国的舞台上，易卜生和他的娜拉受到了冷遇，但是认为文学艺术应该服务于政治宣传目的的思想却是一直延续下来的。直到“文革”结束、新时期开启，戏剧的创作和理论探索中掀起了反对文艺工具论的、去政治化的风潮。在这股风潮里，易卜生以另一个形象回来了：这一次回来的，不仅是一个作为艺术家而非思想家的易卜生，而且是一个作为浪漫主义者而非现实主义者的易卜生；随同他归来而重新登上中国舞台的也不再是娜拉，而是一个陌生的人物，培尔·金特——如果说，娜拉身后砰的一声门响，永远标志着一个决裂、斗争、冲突的历史瞬间，那么培尔·金特在浪荡一生后重新回到爱人身边，则象征着拒绝大历史的征募而回归个人空间和家庭。

1、个人主义的回潮

易卜生这部著名的浪漫诗剧是由萧乾先生翻译的。从他最初决心要把该剧介绍给中国的观众，到译文终于发表并被搬上北京的舞台，前后跨越了四十年的时间。

早在1942年在伦敦看到该剧演出时，萧乾就想把它奉献给国内观众。在1949年8月15日《香港大公报·文艺》上，萧乾发表的一篇文章把《培尔·金特》定位为“一部清算个人主义的诗剧”，认为“《培尔·金特》这个寓言讽刺剧抨击的对象，自始至终是自我。”——这一理解应该说是和“娜拉年”以后中国社会对待个人主义的批评态度一致，也和后来社会主义的主流话语一致。解放后萧乾曾向潘家洵先生建议翻译此剧，但终因历史缘故而未果。“文革”结束后，萧乾才最终决定自己来做这项工作。

1978年《世界文学》第3期发表了《培尔·金特》的第一、五两幕。萧乾还撰写了一篇译者前记，目的是帮助读者认识该剧的主题。但正如萧乾自己后来也承认的那样，他实际上是在借题发挥——借易卜生诗剧的力量批判刚刚过去的那个“人妖不分”的年代：

全剧还是有一个前后呼应、贯穿始终的主题，即人妖之分。易卜生认为作个“人”，就应保持自己的真正面目，有信念，有原则，不投机取巧，不见风使舵；为了坚持自己的信念原则，什么苦头都准备吃，什么侮辱都准备受。……

“妖”则无信念，无原则，蝇营狗苟，随遇而安；碰到困难就“绕道而行”，面临考验就屈服妥协。他掂斤拨两，看事物只凭利害，不讲是非。……但他越是自我扩张，侵人自用，他就越失掉自己的本来面目。

1983年萧乾先生看到这部伟大作品终于被搬上中国的舞台以后，又写了一篇题为“这不仅仅是一出戏——《培尔·金特》公演有感”的文章发表在这一年6月的《戏剧报》上。这篇观剧感言中，萧乾重申了翻译和演出易卜生这部作品的现实意义。这种现实意义虽然不再是某一具体的社会问题，却更紧密地关系着一个人的人生观，也即他/她的生活态度、立场、原则问题：

这个戏在鞭打生活中的爬虫们方面，一点也不留情。培尔陷入热带森林猴群包围中，还向猴王讨好。使人想起在十年浩劫中，某些人为了得个一官半职，什么屈辱的事都干得出！明知是妖精，却当天仙来捧；明知是肆意编造的胡言乱语，却当圣旨来传。……

“当狼在外面号叫的时候，跟它一道号叫总是保险的。”四人帮倒台后，回忆那段噩梦般的十年，谁不觉得这句话讽刺得入木三分！在那“理性停止发生作用”的日子里，看到大批侏儒一夜之间成了“巨人”，就不禁想起《培尔·金特》中的妖宫和疯人院。

——应该说明的一点是，易卜生原剧与其说是批判个人主义，毋宁说是对西方现代文明中“经济的人(homo economicus)”的反思。但在萧乾的理解中，《培尔·金特》已经完全被阐释为是对文化大革命中被扭曲的人性的抨击，这种个人主义只不过是明哲保身而放弃做人的原则、为求得政治地位而放弃对于正义和真理的信念；“逢事绕道走”不再是资本主义经济的人只有通过征服客体才能“实现”主体自我的策略，而是变成了在残酷的政治高压面前人没有勇气面对真实自我、只有在违心的言行中苟活的这样一幅时代写照。

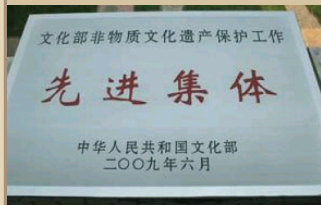
然而格外引人深思的是，《培尔·金特》从翻译到演出，正是个人主义、自由主义在中国社会文化中重新抬头的最初几年。也就是说，对于政治利益驱动下保全自己而不惜牺牲他人的个人主义的批判，与对于摆脱意识形态控制发扬独立思考精神的肯定，是并置在一起的。这种反讽效果也以间接的形式呈

- 董健专栏
- 郑传寅专栏
- 郑尚宪专栏
- 邹元江专栏
- 刘平专栏
- 胡志毅专栏
- 陆炜专栏
- 朱栋霖专栏

热门图文



头顶四两青纱人呼 ..



山西师范大学戏曲 ..



古老的昆剧又过节 ..

站内搜索

按关键字

立即搜索

相关专题

- 胡里痕的凯瑟琳
- 中世纪戏剧简史：从 ..
- 中世纪戏剧简史：从 ..
- 作为阶级表述的“民 ..
- 信仰之不可言说—— ..
- 亚里士多德“摹仿说 ..

现在彼时对《培尔·金特》的接受中。有当年的观众向笔者讲述，培尔·金特自主且狂放的行动力，给自己留下了怎样的深刻的印象。尽管我们暂时还缺乏一般观众的反馈信息，但中国当代文学史上另一位戏剧大家吴祖光先生的观后感评也很有代表性。他提出的问题很有趣，培尔·金特这样一个唯一己之利是图的人，为什么还会有那么多人——主要是女人：母亲、女妖、索尔薇格——去爱他？借此问题，他希望读者和观众思考的是，人是非常丰富、非常复杂的：在一个人身上可能集中了多种身份、多种形象，同一个培尔·金特有他可恶的一面，但也会有他可爱的一面，虽然这些不同的人生面向甚至是相互冲突的。吴祖光先生的言下之意（这层意思他并未明说）是：我们不应该再以政治作为唯一标准去创造那些片面化、扁平化的文学艺术形象。因而他强调“每个人都可以按照自己的理解来读易卜生的诗。”（“话剧《培尔·金特》”，《文艺报》1984年8月）——《培尔·金特》当然只是新时期之初班驳繁杂的社会文本中的一部，但通过它的翻译和接受，我们已能够隐约见出彼时承载着不同脉络历史信息的个人主义话语，在那个剧烈转折的时代背景下，正发生着怎样微妙而深刻的嬗变，等到十年以后，这一个人主义话语最终会找到它蕴涵在资本、市场、商品经济和消费主义中的根源，从而无需再遮掩地以最直露赤裸的姿态参与到新主流意识形态的建构中去。

2、艺术的复归

1983年，徐晓钟执导中央戏剧学院导演系本科毕业班把这部《培尔·金特》搬上了舞台。这次演出的总体风格是倾向于浪漫和象征色彩的，是当时探索非现实主义戏剧样式的一次重要尝试。

众所周知，毛泽东时代的文艺创作基本是以革命的现实主义和浪漫主义相结合为指导思想的，而且在各个艺术门类里，戏剧和电影是受意识形态掌控最为严格的部门；这一历史时期的话剧舞台上，社会主义的现实主义一直位居正统，但真正反映了新中国城市或农村现实生活的佳作几乎没有，倒是尝试民族化道路的《茶馆》和其它几部历史剧堪称十七年话剧艺术成就的真正代表。

新时期开始，经过短暂的过渡，上海、北京的话剧舞台上先后出现了一种新的艺术倾向，直白地说，就是反现实主义——尤其是那种刻板、僵化的社会主义现实主义——的倾向。即便在当时，是否“现实主义”仍不仅仅是艺术问题，而是严肃的政治问题，并继续受国家意识形态管理部门的掌控。因而反现实主义在极大程度上便意味着一种公开的反抗性话语。1980年代初，有一场后来被称为“戏剧观争鸣”的大讨论持续了数年之久，其核心议题就是中国是否需要不同于现实主义的戏剧艺术。寻找新的资源的目光逐渐都集中在了中国戏曲和西方现代派戏剧上；而在当时社会文化的整体语境下，又特别以西方现代派戏剧为一时之风尚。就在这一时期，作为二十世纪西方文艺思潮的重要组成部分，象征主义、表现主义、存在主义的戏剧以及影响更为巨大的荒诞派戏剧和布莱希特的史诗剧都被大量地译介过来，对于中国有志于戏剧的知识分子产生了巨大的吸引力，给他们示范了一条迥异于易卜生、萧伯纳的社会问题剧的戏剧发展轨迹，并使他们能够从西方现代主义对现实主义的反拨中，找到自己的批判指向。——正是在这样一个背景下，另一个易卜生被发现了：这一个易卜生，不再是那个被当作思想家的易卜生，而是恢复了其艺术家本来面貌的易卜生；更重要的是，这个易卜生也不再是那个拘泥于批判现实主义、只写过《玩偶之家》、《人民公敌》等社会问题剧的易卜生，而是富于瑰丽的艺术想象力、同样创作过伟大浪漫主义诗剧的易卜生。

为了体现易卜生这种瑰丽的想象力和浪漫主义的艺术风格，导演徐晓钟把该剧的舞台呈现建立在写意的原则上，把生活形象提炼为诗意的生活象征，充分调动舞台的假定性，打破现实的时空局限，但又始终维系着人物表演的心理真实，这样就使表面破碎、跳跃的事件或戏剧场景统一在主人公心理冲突贯穿全剧的一致性上。另外，导演不仅借用布莱希特史诗剧式的手法，使共鸣和间离效果共存，并且还调动了中国戏曲程式化、虚拟化的表演方式。——总体而言，这次《培尔·金特》的演出，使观众充分领略了“另一个易卜生”的艺术风采，更使人们意识到了在批判现实主义之外，也还存在别样的戏剧。

从“再现易卜生——导演《培尔·金特》的思考”这篇文章（《戏剧报》1983年8月）的结尾，我们可以读出，对于徐晓钟那一代话剧艺术工作者，挣脱单一现实主义的束缚、探索新的戏剧风格样式，在当时有着怎样的紧迫性：

总结这出戏的创作和教学，我不禁想到：我们过去怎么会把一个作家一个

时期的创作风格当作他全部的创作风貌，而且往往那么无端地加以或褒或贬？我们过去又怎么会那么主观地把一个作家一个时期的创作风格或沿用下来的习惯，当成了戏剧创作的规律和法则，甚至以此

作为区别现实主义和非现实主义的标准？毫无疑问，我们不当作茧自缚，对戏剧创作中某些非本质的所谓“法则”的扬弃和更新，将会给戏剧带来生气，带来变革和发展。这就是我们认识“另一个”易卜生并在舞台上再现他所得到的启示。

应该说，虽然远不及娜拉在中国戏剧史和社会文化史上的地位与影响，但《培尔·金特》从翻译到演出仍然是新时期初年一个重要的文化事件；只是若要进一步明确它的意义，即还需要放置到当时戏剧艺术和相关文艺思潮的发展趋向中去。非现实主义或即反现实主义的倾向，其最终诉求是在反对为政治服务的文艺工具论，提倡把艺术归还为“艺术”，恢复其作为人类精神活动的自律性质——然而这种去政治化的活动同样是政治性的。不了解这一点，我们就不能体会为什么那一代艺术家会在现实主义的问题上投注那样大的情绪和情感，也就无法理解徐晓钟所说的“扬弃非本质的法则”究竟意谓何在。

七、一百年后，我们纪念什么？

如果说在新时期初年，把艺术归还为艺术的去政治化的努力，曾经确实是一种有效的反抗性话语的话，那么在二十多年后的今天，这种反意识形态的斗争已经变成了一种新的意识形态实践。1990年代初，作为消费主义的有机组成部分，大众文化崛起并在整个中国社会迅速蔓延（而且至今势头不减、愈演愈烈），成为弥合意识形态裂隙的有效填充；“艺术”建制及其文化生产（以至整个的精英文化）在经过一段时间的式微与彷徨之后，开始从社会主义时期它曾被分配的更广阔空间向一个狭隘的、画地为牢的阶级区隔全面撤退。艺术不再有能力 and 意愿去关注、去介入社会现实，它本身就是当下中国那个最基本的社会现实——阶级分化——的症候性反映。

笔者曾经描述过这一文化转型的过程中，话剧自身历史地位和艺术形态的转变。1980年代初探索戏剧浪潮中发轫的小剧场运动，建基于国家意识形态结构内部不断出现的容余性空间。“文化大革命”以后，社会主义体制本身面临着巨大的合法化危机，包括整个文艺机构在内的上层建筑充满了裂隙，而同一时期国家也逐渐地相对放松了对剧场艺术的意识形态掌控——正是那些剥落的或被放弃的上层建筑碎片，为小剧场的存在及各种形式的实验性探索提供了可能。但在整个1980年代，无论大剧场中的杰作《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》，还是优秀的小剧场作品《车站》、《蛾》，都还在尝试以写实或寓言的方式来探问关于历史、关于生存、关于中国社会的宏大问题。

1990年代初发生的一个明显变化，是更多的戏剧人转而选择了欲望、情感、婚姻、家庭等个人或私领域作为他们创作的主题。其中最具代表性的是孟京辉的《思凡》和北京、上海戏剧团体都争相上演的《情人》：如果说《思凡》仍以明确的拒绝历史、拒绝宏大叙事的姿态，而体现为某种力比多政治的表演的话，那么《情人》则顺理成章地将叛出的戏剧实验（哈罗德·品特的原作本来是一部当时中国戏剧人最热中追逐、仿效的荒诞派戏剧）重演为一出提供中产阶级想象的客厅剧。临近世纪末的几年里，由于中国社会贫富分化的现实日益加剧，部分戏剧人再一次（也许是最后一次）表现了他们作为知识分子的良心，小剧场话剧因而回光返照似的重新调动了它作为公共论坛的功能——于是便有了孟京辉的《一个无政府主义者的意外之死》（1998年）和黄纪苏等集体创作的《切·格瓦拉》（2000年）。这种当时被称为“人民戏剧”的小剧场实践之所以会出现，其动力是很复杂的：一方面它毫无疑问借重并代言了现实中苦难的承受者对社会正义的呼唤，但另一方面，它内在的深层原因却是来自中产阶级想象的落空和社会急遽分化造成的危机感。也就在这一时期，一个相对稳定的戏剧市场渐趋形成，小资、白领、北漂——话剧或准确说是小剧场戏剧观众群体的社会构成已经显现出了他们鲜明的阶级属性。从携带着“群众文艺”鲜明烙印的探索戏剧《屋外有热流》（1980年），到已成“小资时尚”的先锋戏剧《恋爱的犀牛》（2000年）——伴随小剧场的历史沿革发生的，其实是一次深刻的主体转换。

2002年中国社会再度实现了意识形态整合，原先的上层建筑裂隙，即二十年间小剧场及各种实验或探索戏剧得以存在的容余性空间，已为终于取得合法化的资本重新浇铸。同时中国国家话剧院的成立、国家大剧院工程的启动等事实，也从另一个侧面说明国家开始重拾对于戏剧/剧场艺术的意识形态掌控。正是在政治的和资本的双重规范力量下，中国的戏剧人不只是再度失去了面对社会现实发言的空间——恐怕更重要的还是在主观上，他们已然放弃了介入社会现实的权利、责任和意愿。在一个方向上，现在更多地被称为“舞台剧”的那种文化产品加入了愚乐大众的行列（空洞无物的爱情、搞笑和剧场奇观成为戏剧制作人唯一感兴趣的题材或形式）；另一个方向上，追随西方艺术节资金及其品位的流向，戏剧（紧跟在美术和音乐之后）也正迅速变成“波希米亚—布尔乔亚”国际风格的自恋表演。——至此，在

刚刚走到它的第一百个年头之际，中国话剧已经遗忘了它作为文学现代性或即“小说中国”重要组成部分曾经拥有的那个根本诉求。

回到我们的话题上来：毫无疑问，对现实的关注与批判意识，也正是易卜生给我们留下来的最重要的遗产。在上边刚刚描述的这样一个戏剧环境之下，我们迎来了易卜生逝世一百周年的纪念，着实有些讽刺和令人尴尬。然而值得庆幸的是，就在这次以纪念的名义忘却的“易卜生戏剧季”里，出现了一部名为《〈人民公敌〉事件》的戏，不仅把大师从我们的贬低和歪曲中挽救出来，更多少为中国话剧留下了些许希望。

《〈人民公敌〉事件》是由南京大学戏剧与影视研究所的学生演出的，编剧则是他们的老师吕效平。该剧先是参加了2006年8月在北京举办的第六届大学生戏剧节，受到一致好评后，晋级更为专业化和国际化的“易卜生戏剧季”。关于这部戏的剧情，我们不妨直接引用演出者的简介：

一群生长在淮河边的大学生暑假回到家乡，计划演出易卜生的戏剧《人民公敌》，希望借此唤起当地的环保意识。出人意料的是，他们竟然遭遇了100年前易卜生的戏剧主人公斯多克芒大夫遭遇到的同样的情况。斯多克芒大夫坚守自己的理想，今天的大学生也能坚守理想吗？

——这是一部结构清晰的戏中戏，它的现实意义也是有着双重指向的。演出者不仅向我们揭示了今天中国社会面临的严重的环境危机，而且他们更进一步将反思引向了他们自己——即大学生今天的精神困境。在这个犬儒主义的时代，大学生们能把自己的理想坚持多久？这本身就是一个残酷的问题，因为他们似乎事先已经知道答案。作为剧中人的大学生们，面对来自方方面面越来越大的阻力，一个个地放弃了抵抗；剧终时那个众叛亲离的主人公李想（“理想”）反倒变成了又一个人民公敌。

《〈人民公敌〉事件》并不复杂，而且在“艺术”上也还远没有那么完美。然而这些都并不重要。重要的是它触动了所有观众几近麻木的心灵，重要的是它为中国的戏剧界敲响了警钟。正如傅谨在“中国为何没有易卜生？”一文中所说的，除了上述的双重隐喻之外，该剧还提示了第三重的隐喻，即让我们反身自省：中国戏剧自身的危机。而导致这一危机的根源不是别的，正是社会现实关注与批判意识的匮乏。当然我们无需过分夸大仅仅这一出戏的作用，显然它也绝无力挽回中国话剧的整体颓势——尤其当这种态势关乎立场和选择的时候。但《〈人民公敌〉事件》的意义在于它给我们留下的那份启示，而它的这种态度、这份启示已无愧于他们要纪念的大师本人——因为那也就是易卜生作为戏剧文化和现代主义的精神遗产留给我们的启示。

到这里，我们似乎又回到了这部接受史的开端处——我们记得，在彼时彼处，胡适曾断言道：“易卜生的人生观只是一个写实主义。”这个“写实主义”（或者说现实主义）最终并不指称某一种艺术风格，也并不一定会简化为政治宣传的工具；它更主要的，还是在于标明一种态度、一种立场——质言之，一种面对并且尝试处理当下中国社会现实的责任和意愿。这才是无论对易卜生还是中国话剧的百年，我们的纪念的意义。（戏剧研究——国内第一家戏剧研究学术网站）

[返回](#)

[打印](#)

责任编辑：yang

相关信息

- 论易卜生后期象征主义戏剧
- 易卜生和比昂逊：文学的生态平衡？
- 用的选择：“易卜生主义”在中国的发生
- 中国为何没有易卜生？
- 易卜生和中国现代戏剧的启蒙主义与政治实用主义

联系电话：0592- 传真： : Email:

页面执行：93.750毫秒

xx[xx.Net]网络技术支持

闽ICP闽备06011007