



南京大学文学院戏剧影视艺术系 南京大学戏剧影视研究所

曹佳越

学术研究

- ◆ 论文
- ◆ 专著
- ◆ 项目
- ◆ 会议/活动



友情链接

friendship conjunction

---中文---

---英文---

您现在的位置: 首页 > 学术研究

论文

《重返市民社会，建设市民戏剧——“演剧职业化运动”研究之十》（三）

发布时间: 2010-04-05

在向现代市民的民族观靠拢了。夏衍说，

在抗战中，这些小人物都还活着，而且在一个不很短的时期之内他们都还要照着他们自己的方式生活下去，一种压榨到快要失去弹性的古旧意识，已经在他们心里抬起头来，这就是他们的民族感情。但是从他们祖先时代就束缚了他们的生活样式，思想方法，是如何的难以摆脱啊！

抗战里面需要新的英雄，需要奇峰突起，需要进步得一日千里的人物，但是我想，不足道的大多数，进步迂缓而又偏偏有成见的人，也未始不是应该争取的一面，要争取他们，单单打骂和嘲笑是不同用的，这里需要同情，而我终于怜悯了他们。[i]

1940年夏衍将《上海屋檐下》及另外4种写小市民的短剧合集出版，取名《小市民》。在后记中，夏衍再次引用了上面这两段话，表示他对小市民和市民戏剧的态度。“这意见，到今天还不曾改过，所以有机会，‘小市民’的戏还是写下去”。[ii]后来《愁城记》、《水乡吟》、《法西斯细菌》、《芳草天涯》等剧，虽然题材有别，构思不同，但主题都是写小市民摆脱一己之束缚，从小我走向大我的民族意识觉醒过程的。夏衍对中国现代市民戏剧的最大贡献，是把沉重的时代主题寻常化，人生化，心灵化了。

和曹禺剧中那些痛苦的灵魂一样，夏衍笔下的小市民大多也是一些背负着重重的精神包袱，在时代的激变当中暂时迷失了生活目标，精神极其紧张、痛苦，却又找不到出路的人。匡复苦于妻离子散，迷失自我，赵婉贞苦于偌大个上海竟找不到一块可以安置其爱巢的干净地方，梅漪（《水乡吟》）苦于爱的失落，俞实夫（《法西斯细菌》）苦于科学理想与战争罪行的张力，尚志恢（《芳草天涯》）则在为家庭矛盾和儿女私情而痛苦。孟小云问尚志恢的一句话，“人为什么这样苦呀？苦得这么深，苦得这么没有代价？”其实这也是作家在拷问他的人物。痛苦是人生裂变的一个起点，答案早就有了，那就是“出走”：走出私情，走出幻想，走出家庭，走出一切自我设置的精神囚牢，“从涸辙到江湖”，投身于民族解放的伟大事业。时代的必然要求，被夏衍转化成了一道如何走出痛苦的人生难题。

和五四时期文学中普遍采用的“出走”结局比较起来，夏衍的“出走”标志着市民人格中族群意识的激活，而前者刚好相反，是市民个性意识觉醒的产物。这两个“出走”恰好反映了中国现代市民意识发育成熟的全过程。尚志恢和石咏芬，也许正是五四后离家出走的田亚梅和陈先生、涓生和子君，不过他们挺过来了：女的没有回去，也没有死，男的还有一份体面的工作（作家独出心裁地给了他一个心理学家的头衔），但他们遇到了新的人生难题。那就是如何协调自我与他人，私情与道义的矛盾。作家了解他的人物，也知道他们的人生之路应该怎么走，但不是把现成的结论硬塞给他们，而是让他们在日常生活的磨砺磕碰当中，经过自己的体验和思索，悟出解决的办法来。夏衍说，

我不想凭藉自己的主观和过切的期望去勉强他们的生活！我把他们放在一个可能改变、必须改变的环境里面。我想残酷地压抑他们，鞭撻他们，甚至于碰伤他们，而使他们转弯抹角地经过各式各样的路，而到达他们必到达的境地。[iii]

夏衍的主人公都是些成长中的角色，因而作品多采用开放式结构。前史很长，剧情随着主人公的到来而缓缓展开，亲朋好友、同学故旧在抗战这个历史的大变局中走到一起，在嘘寒问暖、闲扯聊天、一颦一笑、回身叹气之间，心灵的错位、磨擦、分歧、对撞便发生了。主人公几乎都是平民知识分子，这就决定了夏衍戏剧冲突的表现形式不可能剑拔弩张，火药味十足，而是含蓄、淡远、纤曲、细微，动作间充满了错位、停顿、断裂和空白，正是从这些动作缝隙间，情绪便涌流了出来，成为无声之音，无象之形，场面上飘浮着一股淡淡的哀愁。《芳草天涯》第三幕开头，孟小云和尚志恢以及接下来和石咏芬想说清楚又说不清楚的两场戏，在我看来也许最能代表夏衍的戏剧风格。夏衍剧作最让人揪心的并非情节的大起大

落，命运的变幻无常，而是主人公精神分裂、蜕变、转型当中难熬的痛苦，不停的挣扎与最后的决别。经过一番不见硝烟的心灵苦斗，夏衍笔下的人物自然而然地完成了他们的精神升华过程，开始进入新的人生境界。场上戏到此为止，场外的人生却继续前行，开放结构带给观众的是一份新的企盼。

现代人格大体是由自我（个体）意识与族群（社会）意识两个半球构成的。由于政治中国与市民社会在发育上的脱节错位，所以在相当长的时期内，民族不是被理解成种族，就是被解释作国家，独独落掉了市民社会这个极其重要的层面，民族认同常常走入简单的种族认同或国家认同的误区，而跟市民的自我意识形成离异之势。人们常以为1920年代国人的民族意识非常淡薄，到30年代中后期才兴盛起来。其实这是一种误解，只能说前者内含在对新兴市民社会的认同当中，后者反倒时常陷入对政治国家的迷信里。夏衍是从社会发展的角度，观察和表现现代市民人格的形成过程的。从小我到大我，并不是对小我的简单否定，因为小我毕竟是个体生命最重要的组成部分，没有小我，要大我何干。但是，抗战时期族群意识膨胀，个性解放受阻，市民意识严重失衡。在这样的精神语境中，夏衍和他的戏剧主人公一样陷入深深的痛苦之中，他看到了个体是如何地脆弱，怎样地不堪一击，因而他希望赵婉贞、尚志恢们从社会斗争的汪洋大海中汲取力量，搭救自己。另一方面作家更了解世道的险恶，形势的翻复多变，不禁要为这些小儿女们即将失落的美好情怀而扼腕痛惜。作家曾反复申说，自己是以同情、怜悯的态度，“带着眼泪”“谴责同时代的知识分子”的。[iv]所以他一边写他们的孤立无助，一边写他们心地的善良、纯真，努力为他们寻找一个心灵的支点，使个体和他人，私情与道义谐调起来。所以在《芳草天涯》第二幕最后一场戏中，作家借孟文秀之口说，每个人都有可爱之处，爱的真义不是狭隘，而是容忍，不能为一己之爱而夺人之爱。

夏衍是抗战后期有数的几个坚守五四传统，提倡人道主义的剧作家之一。我们不能给人物和作家划等号，但二者又确实有着千丝万缕的联系。苏联早期文艺心理学家维戈茨基在分析莎剧时，曾经得出一个著名的结论：作家无意中会把他的性格和见识分解落在各个角色上，作家就是所有剧中人的总合。有的人物离作家近一些，有的远一些，但都带有作家的影子。至于哪些人物更接近作家，则要看他在作品中的地位。孟文秀是一个旁观者，机敏、练达而又不乏同情，冷静地看着眼前这群小儿女们在情感的坩锅中熬煎，其性情和视角颇象是夏衍本人，不经意间便泄露出作家的某些思想倾向。孟文秀说的，也许正是作家所要表达的。

然而这却被一些从延安来的“钦差大臣”，如何其芳等人指责为“资产阶级思想”，“实质不过是宣传个人的爱情或者幸福很神圣很重要而已”。[v]在何其芳等人看来，个人情怀和大众利益是水火不相容的东西，二者必居其一，显示出强烈的反个性，反五四，反新文化传统的倾向。也许，有了“何其芳现象”的反衬，倒更能凸现出夏衍对个性的理解和同情、呵护与锤炼，具有独特而又不可磨灭的价值。

话剧回归市民社会，就是要深入地理解人，全面地表现人，把人作为全部话剧艺术的核心。只有当创作真正回到人自身的时候，才能说话剧彻底市民化、现代化了。曹禺和夏衍的经典意义，即在于他们确立了现代市民戏剧最基本的美学原则——写人，写人的个性。这也是它们常演不衰，深受欢迎的主要原因。在这里我要特别强调夏衍的意义。由于他在战前的转变，带动了整个后剧联时期的左翼戏剧创作从政治性主题向人生主题的转换，使曹禺所开辟的市民戏剧道路越走越宽阔，越走越坚实，成为话剧创作的主流形态。这是中国话剧文化品质的一大飞跃。

抗战后期的话剧创作，对现代市民人格的描写和反思达到了前所未有的深度，舞台上涌现出一大批极具个性的市民形象。其中有忍辱负重为爱而死的瑞珏（《家》），有险些做了传统道德殉葬品的愫方（《北京人》），有为人性的觉醒而付出惨重代价的魏莲生、玉春（《风雪夜归人》）、秋海棠（《秋海棠》），有“死守上海五百万中国人心里的那条防线”的报人刘浩如（《心防》），有在战火中醒悟的科学家俞实夫（《法西斯细菌》），有从涸辙到江湖的平民知识分子林孟平、赵婉贞（《愁城记》）、孟小云、尚志恢（《芳草天涯》），有在炎凉世态中坚守精神独立的平民医生黎竹荪（《岁寒图》），有为爱所累的文人徐子羽（《秋声赋》），有急公好义的丑角康泰（《长夜行》）、爱国敬业的大学教师方尔嫫、林侗（《万世师表》），有不计得失，屡仆屡起的进步剧人陆宪揆（《戏剧春秋》），有人穷志不短的失业青年王一平（《重庆24小时》），有从颓唐中奋起，勉力恢复生产，支持抗战的资本家黄毅哉（《大地回春》），有“据守着最后一方阵地”的实业家林永清（《清明前后》），当然还有误入歧途的流亡青年沙大千（《雾重庆》），“毕生事业在争取面子”的秘书记女（《面子问题》），投机取巧的两面商人祝若斋（《两面人》），虚张声势，欺软怕硬，“死要面子不要脸”的假绅士慕荣天锡（《大马戏团》）等等。这些人物，高尚也好，卑鄙也好，构成了一个完整的社会——现代市民社会，反映着市民人格的方方面面，以及现代中华民族品格的蜕变与升华过程。

市民社会是由互相依存，而又相对独立的个体构成的。现代社会的原点是个人，而不是家庭、宗族或国家，这是它和古代社会的最大不同。个性则是个体生命的标志。没有个性的人，就不是现代人，阻碍个性发展的社会也说不上现代社会。因而，文学创作对个性的理解、倡扬及其艺术表现，直接决定着它的现代化程度。五四时期，在清算旧戏和文明戏的时候，钱玄同、刘半农、陈大悲、沈泽民等人即提出建立“人的戏剧”、“民众戏剧”等口号。但五四时期的问题剧和1930年代的左翼戏剧、抗战戏剧，虽然也有各种角色，也有冲突和动作，但人物多为观念的化身，冲突流于思想的演绎，动作则以说教和议论为主，各式各样的构思模式被一再复制，真正自在自为的艺术形象却极其有限，因而形成了一个明显的悖论：现代性的内容却是以前现代的方式表现出来的，市民戏剧却很难深入市民社会。抗战后期的话剧创作，不仅重新确立了人在市民戏剧中的核心与主体地位，而且在新的历史语境中深化了五四的人道主义和个性主义精神，通过表现人来影响人、塑造人，在认同市民社会的前提下，得到了话剧生存和发展所必需的思想、文化、经济资源，从而化解了话剧主体建设与社会功能两歧的张力，把话剧推向完全成熟的境界，成为具有深厚的人文内涵，最受市民爱戴的新兴民族戏剧。

市民戏剧就是具体化了的“人的戏剧”，现代人的戏剧只能是市民戏剧。

