



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》（二）

发布时间:2010-04-05

定中国历史剧的一块基石，一个纪念碑”，[i]也有人认为它“爱情场面太多”，“容易用第二条线掩蔽第一条主线”，从而“发生‘女人误国’之感”。[ii]其实，以男女私情掩饰政治批判的用心，正是作家刻意追求的效果。

两部剧作反映了全国人民的共同心声，受到上海和重庆观众的热烈欢迎。中旅上演《洪宣娇》，日夜两场，累月而不辍，可见观众的认可。该剧的写作虽然只用了10天，但材料积累在战前就开始了。作品通过“洪宣娇的生活及其转变”，深刻地总结了太平天国毁灭的教训，即“腐化、苟安、倾轧”，[iii]以影射的手法给中华民国的未来敲响了警钟。作家的用心还是积极的、正面的，希望中国能够在政治上团结起来，救亡图存。中艺公演《天国春秋》，每当落幕前洪宣娇惊呼“大敌当前，我们不该自相残杀”时，观众席总会响起一片热烈的掌声。该剧在抗战胜利，及文革结束后曾经多次重演，被人称作是穿越了时空限制的“全天候戏”。作家对事关民族兴衰的团结和分裂问题的思考，一再引起饱尝内乱之苦的中国人民的共鸣。也许，该剧持久的生命力，就在于它充分表达了广大市民观众对国家政治统一和个人幸福的渴望。而这种渴望又是以质疑历史，影射现实的形式表现出来的。由于以爱情作掩护，《天国春秋》公演时虽然也曾受到国民党剧审机构的刁难，但最终还是和观众见面了。

《屈原》的出现标志着话剧跟政治国家的彻底决裂。剧中已经不存在任何政治幻想，作家无情地揭露了楚王、南后、靳尚等政治人物昏庸无能，结党营私，不惜出卖全民族利益的丑恶嘴脸，借古喻今，实际上把整个国民党政权推上了历史的审判台。严格说来，《屈原》在性格塑造上并不成功，主人公明显带有郭沫若虚张声势的气质，但该剧的社会反响却超过了现代所有的历史剧。原因何在呢？我想，大概就在于它以影射比附的方式，断然否定了国民党统治的合法性，为话剧创作彻底摆脱政治国家的思想钳制，重归市民社会扫清了道路。无怪乎柳亚子、沈钧儒、黄炎培等著名民主人士要盛赞《屈原》，而国民党（张道藩等）却大骂《屈原》“歪曲历史”，“攻击领袖”，“想要造反”。但官方的谩骂左右不了观众的选择，演出场场爆满，整个重庆都响彻了“风雷电颂”的怒吼。情急之下，国民党只好狂捧陈铨的《野玫瑰》，以抵消《屈原》的影响，结果适得其反，遭到进步文化界的一顿痛击。

现在看起来，爱情加间谍的佳构剧《野玫瑰》，在编织情节，制造紧张等技巧方面，也许并非一无是处，更不能说它是一出鼓吹卖国的戏。甚至可以说，《野玫瑰》的主流还是爱国的。问题是它爱的是什么国。我认为，《野玫瑰》的要害是它的主人公，女特务夏艳华不独信奉民族主义，而且具有特殊的党国政治背景，歌颂这样一个人物，实质上也就是赞美国民党，认同一个反动的政治国家。在话剧回归市民社会的历史大潮里，《野玫瑰》却反其道而行之，挨“打”就是罪有应得了。经过《屈原》和《野玫瑰》这一番较量，话剧国家化的道路基本被否定，市民化的大门豁然敞开，话剧创作从此进入一个空前绝后的“黄金时代”。

话剧跟政治国家决裂以后，民族认同从政治国家转向市民社会和文化传统，在世俗关怀和文化反思中展示现代市民的民族精神，抒写个性成长的磨难与痛苦，是抗战后期话剧创作的独特思想风貌。突出

表现在战争从前景转为背景，敌我之间的政治、军事斗争逐渐被市民社会内部各种人格、意志的冲突所取代，日常生活、普通市民突向前台，成为艺术构思的中心。许多著名作家都曾经经历过这种从抗战除奸到日常生活题材的转变。如宋之的，从抗战初的《旧关之战》、《旗舰出云号》等正面表现敌我斗争的剧作，到后期的《雾重庆》、《祖国在呼唤》、《戏剧春秋》等写各种市民生活的作品，前后景的转换是非常明显的。陈白尘在写市民日常生活的《结婚进行曲》、《岁寒图》等剧之前，也有正面反映抗日斗争的《沈阳之夜》、《芦沟桥之战》和揭露汉奸丑态的闹剧《魔窟》。吴祖光的创作则是从写苗可秀抗日的《凤凰城》起步，转向《风雪夜归人》、《少年游》等市民题材的。

题材诚然重要，但更重要的是作家的立场和视角。一般来说，悲剧跟仰视对象有关，喜剧则需要俯视，平视只能产生正剧。曹禺、夏衍、于伶、陈白尘、宋之的、吴祖光最优秀的作品，都是站在生活当中，以平等的态度，写自己熟悉的普通人与寻常事的。曹禺、夏衍、于伶等都曾反复说过，他们是抱着深切的同情和怜悯心写小市民的。从左翼戏剧对市民社会的简单拒斥到抗战后期的理解与认同，这是一个巨大的思想进步。它给中国话剧带来了丰厚的人道主义内涵，成熟的正剧形态，和生活化的舞台艺术。作家立场的转移，是话剧创作重归市民社会的思想前提。

在话剧创作回归市民社会的过程中存在着一种奇特的思想逻辑，即认同市民社会必定要质疑和触犯政治国家。《雾重庆》的结局是有的发财，有的出走，有的病死，有的堕落，发生的都是似乎不应该发生的事情，然而却实实在在地发生了。所以，连想“走捷径”却不免上当受骗的沙大千最后都不禁要问：“这一切都为了什么！为了什么！”这是全剧的最后一句台词，话好象是对苔莉说的，但何尝不是在质问广大观众呢？是的，观众已经到了应该认真地问问自己，进而问问当局了。质问的意指是很明确的。《风雪夜归人》“以一个姨太太为中心人物”，写的是爱情，作家考虑的是人“怎样活着才有意义”，好象根本没有涉及政治问题。但中艺首轮演出时，不巧却激怒了一个“带着姨太太看戏的大官”，结果“戏演了一半停演，书排了一半拆下来，三年之内这书在后方绝了迹，倒是在日本人统治的上海反而能照常出版和上演”。^[iv]后来经过疏通中审会的关系，方得解禁而重见天日。但在“为纪念贺孟斧先生重排此戏”时，当局却突然强令删去原序幕中的两段台词。一处是两乞儿在争论该不该取走死者莲生的金镯子时，一乞儿以反讽的口气说，“你肚子横是吃饱了，你身上穿的横是暖和得很了”；另一处是一乞儿说，“大官儿，大官儿，还不就是他妈的强盗”。这种对社会现状和肉身国家的公开质问与断然否定，国民党政权绝对不允许其存在，而不管人物有多少理由这么说。因为观众很容易把这些话和他们的现实处境联系起来，引起对国民党统治的怀疑。作家写的是平民的人生悲剧，这种悲剧又何尝不是统治者造成的呢？也许正是有了这层意指，吴祖光才被当时在野的中共所看好，马上组织人写文章，批驳反面意见，周恩来还多次临场观看，一下子就把吴祖光给捧红了。^[v]官方和民间的尖锐对立，由此可见一斑。

《风雪夜归人》是吴祖光回归平民，形成个性的一个极其重要的转变。作家自述它“有别于我从前写过的《凤凰城》与《正气歌》的英雄描写。这一次，我想写我自己，我的朋友，我所爱的和所不会忘记的”。^[vi]经过禁演的挫折之后，作家不得不象很多作家一样将目光投向历史和神话，以借喻的方式隐蔽地表达他对社会人生的感悟及思考，于是写了表现理想和现实冲突的《牛郎织女》。按计划还要接着写《捉鬼传》，甚至为此而移住到峨眉山，苦思两月未成，却写出了一个大纲，然后“便怀着一种自叹低能的怅惘，下山回到人间”。^[vii]为什么？作家没有说，后来带着思乡之情写了《少年游》。题材是现实的，1943年的北平，一群即将毕业的大学毕业生，在两位革命者的激励下，纷纷从萎靡消沉中警醒过来，打点起行装，离开愁城，“到我们解放了的国土去”。这部戏确实包含着国家认同的内容，所以才能获得1944年教育部、中审会的“优良剧本奖”第一名。其实，这个国家只是一个理想中的自由国度，并没有什么现实规定性。作品的重音，在于知识分子的精神历练与人格成长。所以，夏衍说《少年游》的主题是“从涸辙到江湖”，颇有些道理。剧中人有的是为了民族的解放，有的是为了爱情，有的只是为了能够静静地养病，动机是很琐屑的。但他们有一个共同的追求，那就是“为了呼吸一口自由的空气”。唯其如此，才显得丰满与真实。但是要说其中的革命者姚舜英“是我们剧作中最初被创造出来的典型”，^[viii]就多少有些夸奖的意味了。

写革命者不是吴祖光之所长，政治国家又不允许他正面表达其痛苦和质问，于是他转而写了一个政治认同加低级趣味，“不值一提的坏剧本《画角春声》”。^[ix]抗战胜利以后，吴祖光复员回上海，“置身于疮痍满目的街头，耳闻目睹人间的罪恶与不幸，除了绝望的呼喊，此外便是四顾茫茫，便甚至对生之情趣都感到黯然了；这样的心情是不能创

造出任何作品来的”。^[x]正当作家苦闷的时候，上海的一些职业剧人和演出策划者，石挥、张伐、陶金、章曼苹、陈忠豪等，纷纷登门约稿。于是吴祖光在很短的时间内，先后赶写了两部神话剧，《捉鬼传》和《嫦娥奔月》。这两个戏“主题是现实的，表现形式上却不能用现实的形式”。^[xi]作家曾在《捉鬼传·后记》中说，“我该感谢的是我这个宝贝国家，这个社会，和我们的可憎恶的生活。没有那样的长官，那样的将军，那样的霸者，哪里会产生出我的《捉鬼传》中的众家英雄”。愤激、否决之情溢于言表。《捉鬼传》的上演，激怒了国民党当局，作家被警告不得再写这种影射和攻击现实的剧本。但演出策划人拍胸脯说，有办法通过剧审，陶金等友人也催得紧，于是就有了《嫦娥奔月》。该剧写了神话中的后羿如何“由人民英雄转变成大独裁者以至灭亡，写自由之被侮辱与损害”，这“是悲哀，是大独裁者的悲哀”。“‘射日’是抗暴的象征，而‘奔月’是争取自由的象征，这其中的经过，又是多么适当地足以代表进步与反动的斗争，一部世界历史没有超逾这个范围”。^[xii]剧情和人物的指涉是一目了然的。继陈白尘的《升官图》之后，吴祖光用神话的形式，再次表达了对曾经万众归心的国民党统治的彻底否决。

回顾吴祖光半个多世纪以前的创作，也许人们不禁要问，后羿以暴易暴的政治循环难道真的可以解释全部世界史？是否真象赖尔《法西斯主义群众心理学》说的那样，专制主义必然养成施虐——受虐的心理机制。这种心理一旦形成，就会被现实所强化，不断复制出新的暴君而很难改变。如果真是这样，《嫦娥奔月》的神话，便成了一个民族的宿命，而国民性改造也就成了打破这种历史宿命的唯一通道。第二个问题是，为何话剧回归市民社会却一定要和国家认同背道而驰？许多剧作家都跟吴祖光一样，同时存在背离与回归两种不同的思想取向。如陈白尘，从《恭喜发财》经《等因奉此》最后到《升官图》，存在一条质疑和否定政治国家的思想路线；同时还有从《征婚》经《乱世男女》、《结婚进行曲》等，再到《岁寒图》这样一条反省和回归市民社会的路线。在具体创作中，这两条路线常常纠缠在一起，互相依存，难以剥离，而且越是早期的作品，越是情态复杂。一个显著的例子是作于1939年的《乱世男女》，对所谓“抗战人员”的嘲讽，跟对市民人格阴暗面的反思与批判完全融为一体。可以想见，依靠徐绍卿、苗铣欧、蒲是今之类人抗战，结果会是什么样子，抗战后期大后方社会政治经济的腐败局面，充分证明了陈白尘思想的穿透力。在陈白尘的作品中，政治冲击力最强，社会影响最大的是《升官图》，而作家最喜欢的却是《岁寒图》。用陈虹的话说就是，“在剧中人黎竹荪身上有我爸的身影抑或说理想”，^[xiii]即平民知识分子贫贱不能移，富贵不能淫，坚贞自守的精神境界。这种客观效果和主观意愿错位的情形说明，质疑政治国家只能作为一种开辟道路的手段，而回归市民社会才是最终目的。但当这种质疑峻急到了危及统治者根本利益的时候，话剧的厄运也就随之降临了。

社会意识反映社会存在。政治认同和社会认同，非此即彼，无法兼得，这种特殊的逻辑关系，是由现代中国市民社会和政治国家发展的不平衡所决定的。只要这种不平衡继续存在，话剧背离政治国家的情形就会一再重演。也就是说，在政治国家和市民社会达成共识之前，话剧文化身份的双重性是很难完全统一起来的。二者分歧严重的时候，往往也是话剧多灾多难的时候，也是它最具威胁性的时候。尽管《升官图》写的是民初的事情，吴祖光则手持神话的盾牌，而且都钻了战后国民党假民主的空子，但最后却都没有逃脱政治国家的戕害：演《升官图》者被赶到了一个小茶馆里，吴祖光则被迫离开上海远走香港避难。

要问的第三个问题是，为什么《捉鬼传》、《嫦娥奔月》以及陈白尘的《升官图》还能够和观众见面？合理的解释应该是，除了国家监控的暂时松懈以外，另一个重要原因就是民办职业剧团的支持。吴祖光能在短时间内赶写出两部大戏，直接原因就是上海实验剧社催得紧。假如没有中艺和重庆现代戏剧学会的联手，《升官图》能否演得出，怎么演，也是很难预料的。由此，人们不难看出职业剧团跟市民化创作之间的内在联系。没有职业剧团未必就没有市民化的创作，如爱美剧时期的情形，但职业化演剧必定会导致和捍卫市民化创作，这是话剧发展的特殊规律。

在抗战后期话剧创作市民化的浪潮中，曹禺、夏衍是最具代表性的作家。他们的共同特点是完全脱离了讽喻式的政治反抗，而倾心于人物心灵的挖掘和性格塑造，通过市民人格的嬗变分裂，透视中国现代化所遭遇的种种难题，把现代市民戏剧推向一个新的高度。

胡风、杨晦等人早就注意到了曹禺的《北京人》和《家》，是“蜕旧变新”（《蜕变》）的政治梦想落空之后的产物。其实，胡风只说出了一方面的原因，另外还应补充的是，曹禺的“转向”是一个很长的过程，当中掺和着大量的个人生命体验——移情别恋、婚变等等，所以他才写得那么投入，那么荡气回肠。作家完全抛开了抗战这个大背景，把注意力投向五四前后城市大家庭的庸常生活，深入揭示了现

代市民人格转换生成的艰难心路历程。黛方、瑞珏等女性身上散发出来的人格魅力,如善良、仁爱、忍耐、牺牲等等,寄托着作家对传统文化的某种反思、认同和敬意。《北京人》和《家》使人们感受到了传统道德的价值,也使人们体会到它的局限,从而深化了人们对现代市民人格构成的认识。这是一个重大的进展。

在抗战前期一片国家至上的政治冲动里,夏衍是少数几个不为所动的剧作家之一。他始终坚持民间——市民——民族的思想认同路线,从而表现出一个现代知识分子最可宝贵的独立品格。写于1938年的《一年间》,主题是中国必胜,虽然也有参军抗日、打飞机、举国旗、喊“中国万岁”之类细节,但剧中人对“中国”的理解却不是政治国家,而是中华民族祖祖辈辈赖以生存的“家园”。也就是主人公刘爱庐在第二幕结尾对家人说的,“这是我们的家!我们祖先传给我们的家!”刘爱庐这个名字,多少也透露出该剧的爱国主义是指向土地、家园、乡情、民俗等民间内容的。1940年春作《心防》,写了一个爱国报人刘浩如顶住内外部各种压力和阴谋,捍卫民族大义,坚守文化战线抗日斗争的故事。剧情发生在1937——1939年的上海孤岛,背景是国军撤守和汪精卫、刘呐鸥附敌。人物和背景的这种对比关系,暗示着军事防线能够摧毁,政客可以投敌,文化界内部也有“老鼠”,但人民的心理防线却坚不可摧。在夏衍看来,民间的、心理的爱国主义也许更加可靠。同年为上剧作《愁城记》,“春末执笔”,“中途搁置者二月,垂成复废者再三”。^[xiv]该剧是夏衍写得最艰难,用时最长的一个剧本。原因是在构思和写作过程中,发生了法国沦陷,贝当政府投降的重大事变。为此,作家在桂林《救亡日报》上发表《资产阶级无祖国》和《起来!法兰西人民》两篇短论,结果

“这两篇文章对于我主持着的那张小小的报纸招来了绝大的非难”。^[xv]作家不得不中断写作,来作“必要的抗辩和处置”,直到年末方成。值得注意的是,在该剧的人物设置中,出现了一个囤积居奇,大发国难财的投机商人赵福泉,和一个“做过官,经过商”,善于乱中取利的恶棍何晋芳,戏剧冲突主要即在赵婉贞林孟平和他们之间展开。背景仍是上海孤岛,社会动荡,人心惶惶,天真纯朴的年轻夫妇赵婉贞和林孟平却在幻想着如何构建自己的爱巢。“尽管社会很龌龊,世界很痛苦,难道在这之外,就不能有一个小小的和平、天真、纯洁的小圈子么?”赵婉贞如是说。第二幕,好友李彦云来和他们告别,提醒他们“别尽看天,(命令口吻)看地上!地上有多少人没有家,失散了父母兄弟,有多少人在街头饿饭?”这是革命者的呼唤。然而,这对善良的小儿女仍然沉醉在“小圈子”的幻想里。李走后,一连串打击接踵而至,先是奸商叔父赵福泉霸占了婉贞应得的遗产,接着将他们赶出家门。外面物价飞涨,投机成风,找不到工作,钱又被盗,现实无情地击碎了他们的幻想,也迫使他们幡然醒悟。最后在李的帮助下,决心离开上海这座愁城,到“另一个世界去”。

《愁城记》的主题是双重的,一方面写了小市民中民族意识的觉醒,拓展了《上海屋檐下》所开创的“从涸辙到江湖”的主题,另一方面则深刻地揭露了资产阶级见利忘义的本性,提出资产阶级有可能为一己之私利而损害民族利益的警告。由此可见夏衍的民族认同不但倾向于市民社会,更倾向于平民百姓,或夏衍所谓的“小市民”。

《赛金花》之后,夏衍完全脱离了讽喻的写法,好象再也没有去正面触及政治国家这根敏感的神经,以免戏演不出来。作家倾全力向市民社会突进,通过小市民形象的塑造,夏衍写出了现代中华民族精神品格的蜕变与成长过程,从而具有了心灵史的价值。《一年间》写了现代民族感情怎样在一个“有正义感的封建儒生”的心灵中萌生滋长,从一个特定的角度反映了抗日战争对民族精神的提升和催化作用。如果没有这种意识,也许刘爱庐永远是个封建儒生,而当他在现实的激励下滋生出这种朴素的民族感情的时候,他就

[i] 欧阳凡海:《从〈天国春秋〉谈到目前的演剧水平》,《戏剧岗位》第3卷5、6期合刊,1942年5月,重庆。

[ii] 潇湘:《〈天国春秋〉观后感》,1941年12月11日《新蜀报》,成都。

[iii] 阿英:《洪宣娇·公演前记》,《阿英剧作选》,中国戏剧出版社,1980年版,第464页,北京。

[iv] 吴祖光:《谈谈戏剧检查》,《后台朋友》,上海出版公司,1946年版,第134页。

[v] 马俊山2000年12月12日采访张颖记录。

[vi] 吴祖光:《再记〈风雪夜归人〉》,《后台朋友》,第32页。

[vii] 吴祖光:《学习写剧十年的汇报》,《吴祖光剧作选》,中国戏剧出版社,1981年版,第6页,北京。

[viii] 夏衍:《读〈少年游〉》,1944年3月27日《新华日报》,重庆。

[ix] 吴祖光:《〈捉鬼传〉后记》(1946年),《吴祖光论剧》,中国戏剧出版社,1981年版,第56页,北京。

[x] 吴祖光:《〈捉鬼传〉后记》,《吴祖光论剧》,第57页。

[xi] 吴祖光:《〈嫦娥奔月〉后记》(1947年),《吴祖光论剧》,第59页。

[xii] 吴祖光:《〈嫦娥奔月〉后记》,《吴祖光论剧》,中国戏剧出版社,1981年版,第



61、59页，北京。

[xiii]陈虹：《自有岁寒心——陈白尘纪传》，山西人民出版社，1999年版，第168页，太原。

[xiv]夏衍：《别桂林》，《夏衍剧作集》（1），中国戏剧出版社，1984版，第567页，北京。

[xv]夏衍：《别桂林》，《夏衍剧作集》（1），第567页。

[<< 返回](#)