

□ 李祥林

照着说·接着说·重新说

——当代中国戏剧的“五四”情结之我见

一

毫无疑问,当代中国戏剧有一种浓浓的“五四”情结^①。有人就指出:“……时隔数十年,我们仍没走出‘五四’精英们的文化视野。看一看1999年叫好的几台戏,都取材于‘五四’前后的历史时期文化巨人的作品:话剧《生死场》取材于‘五四’才女萧红的名作;川剧《金子》取材于三十年代曹禺名作《原野》;越剧《孔乙己》取材于‘五四’巨人鲁迅作品;京剧《骆驼祥子》取材老舍写于三十年代同名小说;黄梅戏《徽州女人》也写家族礼教对女人青春的压抑,作者说戏的背景就在‘五四’之前。”对此现象,应当怎样看待和评价呢?该批评者不无激烈地断言:“这种思维的趋同性反映出我们戏剧家们一种普遍的文化失语症!形式上的复制不可原谅,思维上的克隆更让人悲哀!它造成整个中国戏剧的平面化。”^②

平心而论,上述批评自有其道理,对戏剧界亦不失为一可贵的清凉剂,因为当代中国戏剧(尤其是戏曲)对昔日故事题材的热衷是不争的事实^③。从发展的眼光看,历史总要前行,时代的指针不会永久指定在一个点上(不管那个“点”曾是如何明亮新颖又激动人心)。时代在进步,人文知识水平也在不断更新,一块口香糖老嚼是不行的,一个话题重复再三终难免给人以“九斤老太”之嫌。如今,走过新时期20多年来的不平凡道路,我们置身到了又一个世纪交接的重要关头,此时此刻,回顾和检讨百年中国文化史时,自然又多了几分新的悟解和清醒。衡量世间万物离不开特定时空参照,岁月流转,物换星移,正如时髦的“先锋艺术”总是无休止拷贝会变成乏味的滥调一样,当今戏剧仍以不变应万变的痴迷态重复着近百年前的话题和话语,就难免要遭到主张“向前看”的有识者抨击而被斥为患上了“文化失语症”。因为,从负面看,当今戏剧创作

者老是去“克隆”前辈们提出的文化思想和文化主题,未尝不是一种悲哀,它透露出当下中国剧坛原创性思想和作品“贫血”的严峻现实。正像前述论者所言,“‘五四’的文化巨人们最大的成就是反封建和揭露国民性。这无疑十分深刻。但是‘五四’巨人们又恰恰是在痛恨中国文化无法进入世界‘文化平台’,无法取得和世界‘文化平台’对话的地位之下,才奋然而举起反封建大旗来揭露国民性的。我们今天面临的世界‘文化平台’和‘五四’时期文化巨人们所面临的文化平台完全不一样。但是,我们的剧作家却以为‘五四’话语是进入世界‘文化平台’的永恒话语。岂不是有点失笑于大方之家!”^④确实,忽视发话背景差异的话语重复,这多少反映出当今剧坛的某种文化尴尬。

然而,一句“文化失语症”的断语固然下得痛快,但就这么为当今中国戏剧做了诊断,则未免不够全面而难以使人彻底信服。且不说当今中国戏剧创作态势的复杂多元,即使将考察目光仅仅锁定在上述论者所举的几部剧作上,情况也远不是那么简单的。下面,我们不妨从宏观和微观两方面来谈这个问题。

二

从宏观角度看,“五四”情结之于当今中国戏剧,不止是1999年,它贯穿在新时期20多年来的历史进程中。的确,“‘五四’的文化巨人们最大的成就是反封建和揭露国民性”。而作为对“文革”逆流的反拨,沐浴着思想解放春风的新时期戏剧正是以重拾“五四”启蒙大旗再奏反封建进行曲为标志的。新时期舞台上引出舆论哗然的荒诞剧《潘金莲》,很容易使人联想到1927年冬在大上海由“五四”新文化运动前辈欧阳予倩创作、南国社演出的同名京剧。当年,在“德先生”和“赛先生”的积极引领下,女权问题于20世纪初在本土剧烈的社会

和思想变革中被旗帜鲜明地提了出来,妇女解放成了那个时代个性解放的重要标志之一,女权主义成为中国社会反封建先驱者们手中的锐利武器。一个异邦的易卜生,一部舶来的《玩偶之家》,以妇女问题为导火线在国人心中唤起了高亢的反封建激情。作为领受“五四”新风的剧作家,欧阳前辈率先提出重新认识这“千古淫妇”潘金莲的问题,他以现代目光由其身上读出一个心理苦闷变态的女性,认为其是以男性为中心的封建礼俗的可悲牺牲品,于是奋笔写出翻案戏《潘金莲》。虽然这翻案有拔高之嫌,却向全社会提了一个振聋发聩的问题,并成为后来剧坛怪才魏明伦再写同名川剧的重要契机。“五四”先驱者们播下的人文思想火种不灭,随着新时期以来对“文革”的反思和对封建残余的清算,其在当代戏剧创作中得到格外鲜明的体现。

新时期戏剧重举“五四”高张的反封建大旗,有其现实迫切性和历史必然性。在中国,封建社会作为历史阶段在中国近百年前已被推翻,但意识形态领域反对封建意识和封建文化的斗争却道路漫长。刚刚走过建国17年的短短里程,反封建的文化使命远远还谈不上大功告成,意识形态领域那双传统的“无形的手”就把中国发展的航船导入了十年动乱的巨大旋涡中。少数别有用心者竟可以肆无忌惮地推行文化专制,可见封建主义在吾国吾土依然根深蒂固。那年月,个人崇拜、思想禁锢、文化钳制、阶级斗争之类搞得人心惶惶,什么民主制度、科学精神、主体意识、社会良知、人文价值等等早在近百年前即被文化启蒙先驱们大力倡导的东西,都成了“不是请客吃饭,不是绘画绣花”的“革命”铁拳下的打倒对象。在铲除“封、资、修”的漂亮口号下,偏偏就导演出封建社会灭亡后封建意识恶性膨胀的一场大劫难;政治上的“极左”同封建主义乃是同根之瓜,“文革”等政治事件的发生有其顽固的社会心理基础。唯此,当历史航船穿过阴霾后,获得新生的中国文艺(非惟戏曲)痛定思痛,自然要把那文化启蒙的断弦重续,在数十年之后又踏上“五四”前辈的足迹将反封建的旋律铿然奏起。1977年岁末,当短篇小说《班主任》出现在京城某重要刊物上时,从中发出的“救救孩子”那声震撼全社会的呼喊,恰恰在话语表述上并非巧合地跟开创了“五四”新文学方向的《狂人日记》同调;1979年,当久违近20年的全国文代会召开第四次大会时,

作家们更是由衷地欢呼:“就像1919年的‘五四’运动掀起的新文化运动一样,它是又一次中国的文艺复兴。”^⑤甚至连海外研究者也觉得,80年代初中国“新散文、新诗歌、新型研究团体和新杂志的纷纷出现,不同于21年前的‘百花齐放’运动,倒更接近于1919年的‘五四’运动,或者晚清读书人在上海和日本所发起的运动。”^⑥“五四”与“新时期”,由此凝成一个百年不解的文化情结。这种以思想启蒙和文化复兴为使命的“旧话重提”,为新时期戏剧征途成长壮大输入了“荷尔蒙”。

从步入“后时期”直到今天,中国戏剧对“五四”话语“照着说”的热情依然不减,这是因为“五四”先驱者们针对封建陋习、国民惰性、文化劣根等提出的某些革命性话题,到了近百年后由于种种缘故仍未得到令人满意的解答。譬如“女权问题”,这在上个世纪初和世纪末均是被国人视为时髦且先锋的社会学话题。该问题在新时期重新提起,正呼应着觉醒的人文精神,为的是扫荡以男权为主即西人所谓“菲勒斯中心”的封建意识。诚然,男权主义有更悠久历史而不仅仅是封建时代的产物,但数千年封建专制极大地助长了男尊女卑意识的恶性膨胀,这也是事实。惟此,“五四”以来,思想界文学界的先觉者代女权呐喊并发出对男权意识的挑战,也总是率先从反封建角度切入。不必怀疑,“五四”新文化给中国社会带来了妇女观的转变,新中国建立更给妇女们带来了翻身解放,使她们得以“浮出历史地表”,站到与男子共享平等权利的经济和政治地平线上,但在意识和观念深处,她们乃至整个社会还不能一蹴而就地摆脱性别歧视的沉痾,此乃传统的惯性使然。新时期以来戏剧创作者们在超越传统思维定势代女性公正发言方面作出了不懈努力并取得瞩目成就,但远远不能说这使命业已完成^⑦。因为,封建社会虽一去不复返,但夹带封建色彩的男权沙文主义意识根深蒂固却未必轻易随之消失,后者还会像梦魇般缠绕着现代人的思想和观念。梨园戏《董生和李氏》的创作,为人们提供了一个值得深思的事例。表面看,这出以古装形式出之的剧作讲的是往古故事,批判矛头对准的是古代,但据作者王仁杰自言,该剧创作的起因恰恰源于一个荒唐又真实的现代故事:某村干部身患绝症将死,但不放心美貌的妻子,竟托付朋友监视,勿让其妻改嫁,结果他妻子和这监护人好上了……作家几乎原

样搬用了这故事,只不过让剧中人披上了古装。就在此“古”与“今”的链接中,我们看到了传统的负面迄今阴魂不散。此外,尚须看到,现实生活中,偏远农村依然孑遗“包办婚姻”、“巫术治病”,乃至迷信、邪教在近年又见死灰复燃,诸如此类,都足以说明反封建倡文明树新风的文化启蒙使命在我九百六十万平方公里土地上依然任重而道远。国情如此,现实如此,再来看当代戏剧对“五四”话语的“照着说”和“接着说”,对有些问题也就能一目了然。

三

从微观角度看,若无视具体的社会文化语境,对话剧《生死场》这样的作品是很容易作出“克隆”前辈的评价的。不必怀疑,在上个世纪末隆重举办于江苏的第六届中国艺术节上,根据“五四”作家萧红同名小说改编、由中央实验话剧院演出的话剧《生死场》是最惹眼的看点之一。暂时撇开从小说到戏剧的形式转换上的创造不论,难道该剧赢得行内外观众一致喝彩的缘由,就仅仅在于后人对前辈作品的“取材”和对前辈思想的“克隆”吗?我想,不应该是。在此,有必要考察原作自诞生以后作为文本被阅读的背景。众所周知,上个世纪30年代问世的小说《生死场》是才女萧红的成名作,它以真切又沉痛的笔墨描写了“九·一八”事变前后东北地区的乡村生活,无可置疑的是,其中“生生死死”的女性命运构成了该作品富有特色的乡土生活画面的主色调。然而,令人遗憾的是,无论过去还是现在,多年来习惯的思维定势使然,评论界对此作品的解读大都止于宏大叙事式的“国家话语”层面,而对作者融注其中的性别思考不是视而不见就是语焉不详。对此小说,一部曾有相当影响的现代文学史著就是如此介绍和评价的:“小说前十章描写沦陷以前的东北:在哈尔滨附近的广大农村里,‘人和动物一起忙着生,忙着死’;农民们把耕田的老马送进屠场换来两块纸币,随即全被地主夺走;人民试图用自己的力量惩罚那些吸血的剥削者们,但得来的却是监牢和更沉重的灾难;年轻的一代牢牢记住新人惨死的仇恨,随时准备索还血债;疾疫伴随饥饿夺去人们的生命,威胁着每一个活着的人。自第十一章以下,描写日本帝国主义侵占东北后广大人民的苦难和斗争。他们‘生是中国人,死是中国鬼’。在斗争失败后,他们认识到只有再组织起

来去当革命军,才是正确的道路。”也就是说,“在民族矛盾迅速上升为主要矛盾的历史条件下,没有因此忽视阶级矛盾,从而真实地写出了东北人民在帝国主义、封建主义双重压迫下的深重灾难。这是小说的可贵之处,也是它胜过同一时期不少同类作品之所在。”^⑧这段文字,曾是我们所熟悉的,代表着彼时在某种既定思维模式下评价萧红小说以及类似作品的主流话语,具有相当的代表性。在此评述话语中,阶级斗争被突出了,抗日主题也得到了强化,却偏偏令人遗憾地把女小说家的女性视角和女性思考忘在了脑后,此乃时代使然。诚然,批评界把《生死场》置放在国家话语和民族主义准尺下作为“民族寓言”来加以接受,这没错也很必要,但若仅限于此,则又未免忽视该作固有的那基于女性身体体验的“对于生的坚强,对于死的挣扎”的女性生活,有读解片面之嫌。

斗转星移,社会进步,改革开放春风激活了我们曾经麻木的思想。在当今性别意识觉醒、“女性文学”(Women's literature)研究在吾土旗帜高张的背景下,有研究者不满足“男批评家对大意义的关心使得国家民族主义的读解在萧红研究中成了唯一的读解规则”,提出观照此作的性别视角问题,主张立足女性命运去重新阐释《生死场》,从民族主义的表象下还原出该小说本身具有的‘性别主义的立场’,从而揭示出为当时许多男性作家所难以企及的‘意义的复杂性’并由此引出对民族国家文学实践的质疑、反省和再思考”^⑨。也就是说,在经历了思想解冻、改革开放洗礼的今天,对于小说作者原本具有的女性体验和女性视角,我们再也没有理由回避乃至盲视。明白以上背景,再来看仍是出自女性改编者之手的话剧《生死场》,便不难判断其价值所在。从小说到戏剧,与其说仅仅是一次艺术形式的转换,勿宁说是展开在相距半个多世纪的两位文化女性(女作家和女编剧)之间的一次心灵默契、一次跨越时空的精神交流。正如编剧兼导演的田沁鑫本人所言,“改编小说《生死场》,是源于自己内心有话要说。”(《生死场》导演阐述)的确,半个多世纪前的女性演绎半个多世纪前女性的故事,半个多世纪后女性改编半个多世纪前女性的作品,她们都是“有话要说”。作为对历史的尊重,小说中的抗日反帝主题在话剧中依然得到不含糊的张扬和渲染,连地主和农民间的阶级剥削阶级压迫情节亦

保留下来了,但与此同时,作为对原著的尊重,女性的不幸和女性的抗争也被编导以生动的舞台语汇触目惊心地在今天的观众面前(尽管在座谈会上,编导针对有人提问时说该戏主题旨在表现“从小我走进大我”而未过多强调女性主义话题,但她对萧红小说中“有浓烈的女性主义存在”是毫不含糊地予以正视的)。偷情的金枝,刚烈的王婆,惨死的麻婆,还有那些姑姑嫂嫂们……她们的生,她们的死,在观众内心中掀起如此大的情感振荡,让你走出剧场后仍久久难以平静下来。从剧中我们看到,大敌当前,国难家破,这些挣扎在社会最底层的命运悲惨的婆姨们,她们所承受的苦痛远比爷们儿要更大更深,“第二性”总是历史灾变中受伤害最重的群体。大幕拉开,沉重的历史画面向你渐次呈现。当看见被日本兵糟蹋的麻婆在死后还要挨丈夫耳光还要被村里人戳脊梁时,当看见在地主面前低三下四的爷们儿回到家里就对老婆耍大丈夫威风时,当看见作为亲骨肉的女婴一生下就被愚昧的爷爷摔死在门外时,你对此怎能不会有刻骨铭心的感受和认识?……高扬“国家话语”的同时不忘“女性话语”(没有刻意张扬不等于就忽略不计),惟此,话剧《生死场》便从更深刻层面上赢得了观众的掌声。

如果说话剧《生死场》重在对“五四”前辈作品和思想的“接着说”(因为这话题曾被中断),那么,出自今人之手的黄梅戏《徽州女人》,则由于对历史的另眼相看而完全是老题新做的“重新说”了。1999年在第六届中国戏剧节上就引发争论的该剧,是现代女性审视传统女性命运之作。故事发生在清末民初,一个闭塞的小村子里,在欢快的唢呐声中,15岁的女孩出嫁了。她只知道,她将要嫁给一个温和厚道的读书郎君;她却不知道,新郎官不肯接受父母包办的婚姻已离家出走。新娘子入了门,待真相大白后,这位“留守女士”漫长、痛苦、难熬的等待也就开始了。盼啊盼,终于盼到男人叶落归根,他却是携着外面的妻子回来了。不再年轻的“留守”女人什么也没说,默默地承受一切,走出了这个家。剧中,没有曲折的情节,也淡化正面的冲突,只是从特定视角去突出和渲染了作为“类”的传统女性的生存状态和悲剧命运,把她们作为那个时代那

个社会牺牲品的事实展现在观众面前。而造成这女人悲剧的,是那无形却又强大的力量,也就是该剧规定情境中人物所共同呼吸并深受浸染的、虽被时代浪潮动摇着却仍有牢固根基的制度、传统和文化。多年来,以中国的近现代社会历史为题材的作品我们见过不少,但须承认,思维定势历来都把表现镜头对准的是剪辫抗婚逃离家庭式的叛逆人物身上,可这个戏写史的视角却不然。是的,正如西方女权学者所质问的,从构词上看“历史”(history)是什么?就是“他的”(his)而不是“她的”(her)“故事”(story);迄今为止,用男性的“history”而不是女性的“herstory”笔墨写出的历史,都习惯于英雄化的宏大叙事(无论在东西方语言中,“英雄”或“hero”的性别归属不都是属于在社会文化领域处处居主占先的男性么?),从来都把关注目光投向“家门外”轰轰烈烈闯荡天下干大事业的男儿们,无论他们的欢乐还是他们的苦痛都被优先放在文本叙事的首要地位,而那些身处社会边缘困居“家门内”的“第二性”们的生活和命运,则往往因其平淡无奇缺乏光彩成为被遗忘被遮蔽的存在。由此可知,《徽州女人》是一出从“弱者”立场出发去反思历史之作,它向我们撩开了历史的另一面,这一面本是我们回视过去反思历史时不应该忽略的。想想看,在那个动荡不安的年代,当类似这徽州女人所盼望的丈夫那样的男主人公纷纷毅然跨出家门参加革命投身新生活乃至壮烈无比地抛头颅洒热血时,人们很少想到“家门内”还有另一性别群体在为这个时代和社会的前进付出代价、作出牺牲,而且,她们是在毫无预期和毫无准备的情况下默默承受这一切的,她们的付出和牺牲甚至压根儿就不为撰写编年史的人知晓。没有耳提面命的说教也没有直露的性别呐喊,《徽》剧从看似平淡叙事中透露出反思历史的现代人文意识;这种反思较之近百年前“五四”前辈们对妇女问题的思考,无疑又进了一步。既然如此,对于《徽》剧我们就没有理由不高眼相看,而那些诟责其是“一部缺乏当代审美观照,缺少当代意识的作品”^⑩、认为该剧“由于思维模式对‘五四’话语的克隆,而削弱了它在文化平台上的文化对话力度”^⑪之类的批评意见,则委实让人不敢苟同了。(注释下转第11页)

2、按照国际市场的需要选择剧目内容。在选择剧目内容的问题上,中国戏曲可以借用外国进入中国文化市场的经验。目前西方流入中国文化市场的影视剧目很多,也形成了它们的观众群体,几点经验值得借鉴:首先是在选择题材上很有讲究。他们善于抓住观众的心理,抓世界人民熟知的二战、越战之类的题材进行大制作。二是抓人们关心的政治题材,如美国国内的重大事件再现舞台;或是把人们存在的忧患意识用故事显现出来,吸引观众;再就是抓情感题材剧目,当然这种题材不会是把观念停留在旧的时代,而是注入了时代的新观念的剧目等。他们非常注重剧目的故事性,思想性是用人物的行为体现出来的,使人感到有一定的真实性,因而有了一定的观众。我们的剧目要走进国际市场,必须在题材内容上进行研究,搞出自己的特色来。黄梅戏能否引进一些外国名剧进行改编演出?创作一批以国际事件为背景的剧目进行演出。同时,把发生在中国的事件为背景,创作一批情感剧目对外演出,让外国人了解中国人民的民风、民俗、民情。

3、在继承优秀传统文化的基础上对现有表演体制进行改革。黄梅戏虽然与其它古老剧种相比时代性是

很强的了,但是,在表演上仍然存在着一些脱离时代的程式和内容。黄梅戏向何处发展,要从国际市场这个大局上去看,黄梅戏应该在保持自己声腔音乐的基础上,更多的向歌的方向发展,说干脆一点,就是要形成中国的地方歌剧。

4、力求适应国外语言的需要。黄梅戏是舞台剧目,在对外演出时是不可能进行现场翻译的,最好是我们的演员要学会外语,用外语演唱黄梅戏,直接对外进行交流了。当然,这要有一个相当长的过程,目前的可能性是用普通话作为舞台语音,让外国人便于翻译。

黄梅戏有了适宜外国观众欢迎的内容的剧目,有外国观众喜爱的形式,高水平的表演和演奏技术,形成自己的特色,它就能在世界舞台上站住脚跟。

中国进入世贸,对于中国的戏曲艺术来说是一柄双刃剑,一些剧种可能会受到这把剑的威胁,并被它伤害;而有些剧种则可以以它为武器,去进行发展开拓。艺术界所有的同仁应该团结起来,共同努力,紧紧抓住机遇,发挥自己的优势,适应这个巨大的变革,在变革中求生存,求发展。

(上接第7页)

注释:

(1)参阅拙作《“五四”话语和当代戏剧》,(载《福建艺术》2000年第6期。)

(2)(4)(11)桂荣华《生而何不欢!——99中国戏剧诘难》,(载《上海戏剧》2000年第1期。)

(3)拙作《当今戏曲何以喜欢回头看?》(载《广东艺术》2000年第4期)论及此,可供参考。

(5)见《开辟社会主义文艺繁荣的新时期》第74页,四川人民出版社1980年版。

(6)[美]史景迁《天安门——知识分子与中国革命》第372页,中央编译出版社1998年版。

(7)参阅拙作《超越男权视角》,(载《当代戏剧》1998年第1期。)

(8)《中国现代文学史》第二册第252-253页,人民文学出版社1979年版。

(9)刘禾《重返〈生死场〉:妇女与民族国家》,(载《性别与中国》,三联书店1994年版。)

(10)宋存学《〈徽州女人〉是真善美的颂歌吗?》,(载《中国戏剧》2000年第2期。)