

论戏剧的“诗”性 ——答陈云发先生

吕效平

我去年在《戏剧艺术》杂志发表论文，“以京剧《廉吏于成龙》的平庸为例”，^①分析中国大陆的戏剧创作自上世纪 90 年代以来以正剧取代悲剧和喜剧的普遍现象，指出这类正剧“恰巧”非常符合黑格尔对这个“剧种”的批评，即：失去“诗”的品格而降低为“散文”，只好依靠“煽情”、道德说教和演员的表演技巧提供剧场所需要的审美资源。我认为，当下这种戏剧创作的平庸状态是由政府实际上成为创作的主体，而艺术家被降格为出租手艺的工匠，戏剧作品不再是个人咏叹的“诗”，而被当作宣传和教化的工具造成的。

我的论文发表后，陈云发先生即以《平庸研究读不懂〈廉吏于成龙〉》为题撰文，在东方网的“东方评论”版上反驳我对《廉》剧和当下戏剧创作体制的批评。他的这篇网文，现在加上“评一种对西方文化臣服的戏剧研究”的副标题，稍作修改，发表于《戏剧艺术》今年第 1 期。

我与陈云发先生的分歧主要有四点：

一、他始终没有懂得黑格尔为什么把戏剧称为“诗”，没有懂得黑格尔向戏剧所要求的“诗”性和我为

什么说戏剧应该是个人的“诗”。在这里“诗”的概念超出了他的知识结构所能理解的范围，如果他不改变自己的知识结构，他将很难理解这一核心概念，因此也就很难越过当今文艺管理部门大小公务员的视域，真正从艺术本体，而不是从“戏剧工具论”的立场重新考虑他所谈论的问题。希望本文能够对他有所教益。

二、黑格尔说，正剧通过“削弱和刨平”人物的性格、意志，从而也“削弱和刨平”了戏剧的深刻冲突，使得“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“就很容易走上煽情^②、政治与道德宣传^③、使用巧合与误会等戏剧技巧^④和依赖表演遮盖文学与思想贫乏^⑤的歧途，“越出真正戏剧类型而流于散文”。^⑥我认为，《廉吏于成龙》恰好与黑格尔所批评的这种缺乏“诗”性的平庸“散文”严丝合缝地一一对应着。陈云发先生不承认《廉吏于成龙》“削弱和刨平”了人物的性格、意志和戏剧冲突。他辩解说，《廉》剧“创作者的聪明和高明之处，正是在善于运用和推进性格冲突而不是推进事件来完成创作过程”，这“是追求更高层次的性格冲突方面的成功实践”^⑦。

三、我认为当前的戏剧生产体制必须改革,而改革的核心内容应该是:政府把戏剧创作主体的身份重新还给艺术家个人。陈云发先生批评我提出了一个“概念不清的命题,也不符合目前戏曲界的现状。”他善良地揣摩我的“初衷”“总不会是要戏曲界脱离现行体制、脱离政府对精神产品的指导、管理,而完全走‘自由化’道路吧?”^⑧

四、陈云发先生批评我“奴性臣服”于“西方文化”,但我觉得,至少与陈云发先生相比,我的学术姿态恰恰格外显得独立而自由,为“奴”为“臣”,叩首于地,因此而看不到学术与真理的蓝天者,正是陈云发先生本人。

一、“教师爷”和“门客”

陈云发先生在他的文章中把我称为“游离于戏剧界圈子之外的‘教师爷’”^⑨。除了一点可以忽略不计的傲慢和鄙视以外,他对我的这一身份界定还是符合实际的:我主要是一个做戏剧学术研究和戏剧批评的人,为了维持学术与批评所不可或缺的独立性与自由的精神,有必要与身边的戏剧行为发生者(当代的戏剧生产部门和生产者)保持足够的距离,非此,则一定失去历史的和世界的眼光,失去学术和批评所需要的“高屋建瓴”。虽然几十年来政府主管部门总是一再训导和号召理论工作者“贴近”与服务于正在进行的“实践”,但是我的老师陈白尘和董健先生却告诉我们:这种当时“贴近”和“服务”的“理论”与“批评”,总是被后来的“贴近”和“服务”的“理论”与“批评”所推翻。中国现代戏曲学术的开创者王国维先生早在1905年就号召国内学术界抛开“国家、人种、宗教之见”,只求一个“真伪”。^⑩学术研究与艺术批评之历史的和世界的视域需要足够的“距离”,而这个“距离”需要足够的专业知识的支撑与填充。我与陈云发先生的身份区别,就在于与中国当代戏剧“工程”的建设者有无足够的“距离”和有无“撑开”这个“距离”所需要的专业知识。

陈云发先生与他为之辩护的戏剧生产者的密切关系,可以通过他在文中一再提及“尚长荣先生也多次与我谈起”、“尚长荣多次告诉我”看出。据我所知,陈云发并非尚先生的艺术同行,也不是负有“指导、管理”尚先生之责的政府部门公务员,那么他的身份大概可以推定为“奔走于戏剧界圈子之内的门客”。一位是指手划脚的“教师爷”,一位是挺身护主的“门客”——我和陈云发先生各占了“身份”的一极。如果有足够的专业知识,本来“门客”也是可以提升为“朋友”的;尤其是,对尚先生的艺术我和陈云发一样崇拜,在我那些令陈云发们厌恶的文章中,从来没有对尚先生的一句微词。我所批评的,不过是那些陈云发先生认为有责任“扶助、表彰、奖励”和“指导、管理”尚长荣们,以免“完全走‘自由化’道路”的当代戏剧生产的管理者。如果说,陈云发与尚先生的密切关系对于一位“奔走于戏剧界圈子内的门客”来说是有百利而无一害的,那么,他与越俎代庖的当代戏剧生产管理部门这种心理上的“零距离”,则有可能使他成为一个反对和阻碍当今戏剧生产体制改革的为伥之人。鉴于政府文艺管理部门的干涉太多限制了当今戏剧创作的自由空间和政府干涉戏剧创作的主要动力已经不是来自于乌托邦的理想主义而是来自于追求政绩的功利主义已经成为戏剧界人所共知的事实,陈云发先生非常可能更愿意表白自己作文的独立姿态而拒绝接受“零距离”这个说法。但究竟是“独立”的还是“零距离”的,自有他白纸黑字的帮忙文章在。且看他断然宣称:“直到现在”,“也没有哪位领导将《廉吏于成龙》当成自己的政绩并从中获取好处”^⑪——如此不肯存疑,倘非贴皮贴肉、知冷知热,真不知这个结论是怎样得出来的?但陈云发先生忘了,他2007年12月2日在题为《物质重奖尚长荣》的网文里说过:尚先生“从陕西省调到上海以后……几个戏震动海内外菊坛,并全部荣获中宣部、国家文化部、中国剧协所设置的最高奖项,从而为上海争得了荣誉。在这中间,尚长荣可谓功莫大焉”。^⑫不知陈云发的哪一句话是真的。

学术研究和艺术批评与其对象之间的必要距离,

需要足够的专业知识来构建和支撑。陈云发先生缺的就是这种必须的专业知识。他的文章使人感觉，作者为现行戏剧生产体制辩护的热情之高与他在戏剧史和艺术理论知识方面的储备之少之间的反差过于大了些。他去年7月2日发表于“东方评论”上的网文中有这样一段文字：“无论是戏剧大师埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯，还是理论大师阿里斯托芬、柏拉图、亚里什斯多德（原文如此），他们的剧作都是悲剧，他们的理论也就推崇悲剧”。^⑨这里有两个常识性的错误，其一，阿里斯托芬是古希腊剧作家，而不是“理论大师”，且为古希腊的喜剧创作第一人，并非悲剧作家；其二，柏拉图鄙视艺术，从来没有“推崇”过悲剧。我估计陈云发先生后来得了行家指点，在刊物发表时删去了“阿里斯托芬”和“柏拉图”这段文字。但在刊物发表的文章中，他写道：“希腊悲剧《伊菲革涅在欧代斯》中，当她要杀死敌人时才发现这个年青人竟是自己亲兄弟，于是化敌为亲，悲剧又成为‘喜剧’了。”^⑩伊菲革涅姐弟相认的故事发生在陶里斯（Tauris），欧里庇得斯这部悲剧的英文译名为“*Iphigenia among the Taurians*”，无论怎样也不会译出个“欧代斯”来。而另一部以伊菲革涅为主角的古希腊悲剧描写她被父亲作为牺牲献给女神阿耳忒弥斯的故事，这个故事发生在奥利斯（Aulis），剧名为《伊菲革涅亚在奥利斯》（*Iphigeneia in Aulis*），即使张冠李戴，也不至于弄出个“欧代斯”来。再者，如果陈云发先生读过《伊菲革涅亚在陶洛人里》，他就会知道，即使“化敌为亲”，这部古希腊悲剧也不能在任何意义上被称为“喜剧”。

从陈云发先生反对“对西方文化臣服”的立场来看，他的西方戏剧知识贫乏还是可以预料的，令人意外的是，他在中国古代戏剧史方面的缺乏常识。他在文中写道：

关汉卿的《窦娥冤》，现在都把它归入悲剧中，但最后却有“光明的尾巴”：窦娥之父窦天章为女儿昭雪，惩罚了张驴儿和制造冤案的县官桃元，如果用黑格尔的理念去套，关汉卿是不是也犯了“调解”的毛病？因为没有让此剧“一悲到底”嘛。这样看来，若用欧里庇得斯和莎

士比亚的悲剧结构来作为标准（例如《奥赛罗》、《罗密欧与朱丽叶》、《李尔王》等），《窦娥冤》也将被归入“平庸的散文”即正剧中去了。而按黑格尔的标准，王实甫的《西厢记》、洪昇的《长生殿》、孔尚任的《桃花扇》也同样要陷入“正名的危机”了。^⑪

此段文字，其谬有三：其一，即使“按黑格尔的标准”，《桃花扇》也是悲剧而无需“正名”。胡适的《文学进化观念与戏剧改良》是治中国戏剧史和戏剧理论者必读的文章，他那段著名的文字说：“中国文学最缺乏的是悲剧的观念。无论是小说，是戏剧，总是一个美满的团圆。……有一两个例外的文学家，要想打破这种团圆的迷信，如《石头记》的林黛玉不与贾宝玉团圆，如《桃花扇》的侯朝宗不与李香君团圆；但是这种结束法是中国文人所不许的，于是有《后石头记》、《红楼圆梦》等书，把林黛玉从棺材里掘起来好同贾宝玉团圆；于是有顾天石的《南桃花扇》使侯公子与李香君当场团圆！”^⑫不知陈云发先生是否把《南桃花扇》误解成孔尚任的作品了。其二，“王实甫的《西厢记》本来就是喜剧，哪有“一悲到底”还是悲到底的问题？不知陈云发先生为什么觉得“按黑格尔的标准”，它“也同样要陷入‘正名的危机’了”？难道陈先生读不出《西厢记》与《桃花扇》风格的悲喜之别吗？其三，在《窦娥冤》中关汉卿犯不犯“‘调解’的毛病要看他怎样处理戏剧主人公窦娥的命运，而不是看张驴儿和桃元的下场。和《廉吏于成龙》一样犯了“平庸”之病的，是由关作改编的《六月雪》，在这部平庸的正剧里，窦娥像陈云发先生所赞美的于成龙一样，都有一个幸福的结局。主张学术研究只别“真伪”，不论“国家、人种”的王国维正是“用黑格尔的理念”判定：《窦娥冤》因“剧中虽有恶人交构其间，而其蹈汤赴火者，仍出于其主人翁之意志”，所以“最有悲剧之性质”。^⑬陈云发先生虽善“奔走于戏剧界圈子之内”，不幸尺有所短，与胡适、王国维这些现代学人却都比较隔膜。

或许陈先生也看不上胡适和王国维“对西方文化臣服的戏剧研究”，而对本民族的戏曲理论比较精通吧？然而又不然。例如，他在文章中说：黑格尔的“那一

大套关于‘诗’的分类的美学理论，与我们中国传统或现代的艺术理论是不同的，中国从来就没有关于‘戏剧体诗’应归入‘诗’的种类的说法，因为中国文艺的分类理念，诗和戏剧都是独立的体裁样式。”真是无知者无畏，什么话都敢说！明代学者王世贞就把戏曲、散曲不予区分地“一勾栏”，并且归之于《诗经》以来的诗歌“种类”与传统，他说：

三百篇亡而后有骚、赋，骚、赋难入乐而后有古乐府。古乐府不入俗而后以唐绝句为乐府，绝句少宛转而后有词，词不快北耳而后有北曲，北曲不谐南耳而后有南曲。^⑨

这种首先无视“戏曲”与“散曲”的差别，一概称之为“曲”，然后又把“曲”“归入‘诗’的种类的说法”，恰恰就是古典戏曲学数百年来的主流观点。直到今天，古典的中国戏曲学术研究仍被称为“曲学”。元代的《中原音韵》、明代的《曲律》，都是当时指导戏曲创作的“理论经典”，这两部著作都把戏曲写作主要当作诗歌的写作，“剧”艺在其中所占的分量非常之少。直到清初的李渔，这种状况才有了较大改变，但即使是李渔仍然无法忽视戏曲中的强大诗歌传统。中国戏曲的独立于乃至摆脱文学，是清代中期花部兴起后的事情，吴梅先生描述这个戏曲脱离“诗”的过程说：“论逊清戏曲，当以宣宗为断。咸丰初元，雅郑杂矣。光宣之际，则巴人下里，和者千人，益无与文学之事矣。”^⑩陈云发先生把东西方文化的“比较”视为“臣服”，挺身捍卫民族戏剧纯洁性的姿态很夸张，但他没有想到，既然都是人类，都是戏剧，东西方戏剧的差异其实并不像他想象的那样大：它们都具有文学（黑格尔之所谓“诗”）和剧场的两极，东西方的古代戏剧研究者都曾长时间地忽视剧场艺术而强调戏剧的文学（也即诗）本质。

对西方戏剧和中国戏剧及其现代研究，古典曲学所知甚少，仅靠“奔走于戏剧界的圈子之内”，即使时时被耳提面命，也无法获得构建戏剧学术与批评所必需的历史的和世界的广阔视域，这就是为什么陈云发先生的文章和政府主管部门指导戏剧创作的讲话或公文之间缺乏距离的原因。

二、戏剧的“诗”性

比上述知识性的短缺更要命的是，陈云发先生没有能力读懂黑格尔关于“诗”的概念，而这个被命名为“诗”的概念是我们理解“戏剧是什么”时第一重要的核心概念。陈云发先生有很多幼稚的意见，例如，我说戏剧作品应该是“艺术家个人的诗”，他觉得很奇怪：怎么可能呢？“戏就是戏，诗就是诗，两者在大的门类划分上是不宜混淆的”，“况且，作为一种群体参与的文艺样式……从来都是集体的智慧、加上财力的保证才能完成”；^⑪我说戏剧应该“是精神活动的产品”，他觉得“这显然是一句正确的废话”，“即使是……所谓‘实践世界道德教化或者歌功颂德的实用工具’式戏剧作品……包括所谓‘政绩工程’在内的一切戏剧作品，都属于精神产品的范畴，而无法归入物质活动产品中去”^⑫……所有这些对话的困难，都是由于陈云发先生只知道政府向戏剧要求的工具性而不懂得戏剧作为艺术所必须具备的“诗”性所造成的。虽然陈云发先生相信黑格尔“压根儿就不知道中国的戏曲为何物，他的理念是研究欧洲戏剧的基础上形成的”，反对“用他的理念来‘指导’、规范中国戏曲创作”，^⑬但是黑格尔向戏剧所要求的“诗”性却是东西方戏剧所共有的灵魂。

在黑格尔的戏剧理论中，“诗”有“类别”与“性质”两个互相区别、又互相联系的内涵。他把戏剧定义为“戏剧体诗”，这是“类别”概念的使用。黑格尔把艺术分为造型类、音乐类和诗类，在这里“诗”就是“文学”。在诗类（即“文学”）里，又分类为抒情诗、史诗和戏剧体诗。这种分类源自亚里斯多德的传统。亚里斯多德撰写的西方第一部戏剧理论著作，即命名为“诗学”。陈云发先生不懂得“诗”在这里是“文学”的同义词，想当然地说，“黑格尔这里讲的‘戏剧体诗’，实际上就是古希腊悲剧式的故事和诗化式的台词、唱词，而不能被认为是所有戏剧的存在形态。”^⑭在他看来，这里的“诗”，就是韵文写作——“台词、唱词”；所谓“戏剧体诗”，就是带有“台词、唱词”的“古希腊悲剧式的故事”。望文生义，一知半解，其是之谓欤！

黑格尔在论说正剧平庸化的危险时，使用了“散文”这个概念，与之相对的则是“诗”。这个“诗”是一个关于戏剧的艺术本性的概念，那么“散文”就是失去了艺术本性的貌似戏剧的东西，换句话说，也就是一种没有达到戏剧艺术本性高度的失败的创作。

什么是黑格尔用“诗”这个概念所要求的戏剧艺术的本性呢？有两个现成的例子，一个与陈云发先生无关，另一个是陈云发先生自己的文字可以衬托分明的。

曹禺的《雷雨》发表后，社会学家以及庸俗社会学的批评家纷纷把这部悲剧解释成“社会问题剧”，说它揭露了封建家族制度的黑暗和表现了资本家与工人的阶级斗争，这使作者感到遭遇了误解，他辩解说：“我写的是首诗，一首叙事诗……这固然有些实际的东西在内（如罢工……等），但决非一个社会问题剧”；^④“有些人已经替我下了注释。这些注释有的我可以追认，——譬如‘暴露大家庭的罪恶’。但是很奇怪，现在回忆起三年前提笔的光景……并没有明显地意识着我是要匡正，讽刺或攻击些什么”。^⑤把《雷雨》解读为“社会问题剧”，从中寻找它服务于社会实践的工具性意义，就是将其“散文化”的努力。但，《雷雨》是在“诗”情推动下创作的一首“诗”。曹禺非常成功地描写了这种“诗”情：

《雷雨》对我是个诱惑。与《雷雨》俱来的情绪，蕴成我对宇宙间许多神秘的事物一种不可言喻的憧憬……

……情感上，《雷雨》所象征的，对我是一种神秘的吸引，一种抓牢我心灵的魔。《雷雨》所显示的，并不是因果，并不是报应，而是我所觉得的天地间的“残忍”。

……—这种种宇宙里斗争的“残忍”和“冷酷”。在这斗争的背后或有一个主宰来管辖。这主宰，希伯来的先知们赞它为“上帝”，希腊的戏剧家们称它为“命运”，近代的人抛弃了这些迷离恍惚的观念，直截了当地叫它为“自然的法则”。而我始终不能给它以适当的命名，也没有能力来形容它的真相。因为它太大，太复杂。我的情感强要我表现的，只是对宇宙这一方面的憧憬。^⑥

遗憾的是，曹禺没有一生坚持这种对“诗”的追求。他后来接受了要把戏剧工具化、散文化要求，一遍遍地修改《雷雨》，在上世纪 60 年代，甚至试图根据当时政府

的意识形态重写《雷雨》。这种修改与重写的失败与政府意识形态的成败实际上没有多大关系，仅仅与他放弃“诗”的追求，刻意地把艺术创作“散文化”相关。例如，周恩来总理民族团结的政策总不会错吧？曹禺根据周恩来的教导，试图颠覆古典诗歌中王昭君的悲剧形象，写一个表现和歌颂民族团结政策的“笑嘻嘻”的王昭君。他这部戏就失败于正剧“笑嘻嘻”的平庸。一切放弃“诗”的追求，代之以“时代情况的道德习俗之类外在因素”和“着眼听众的道德教益”的艺术作品，其“散文化”是必然的，煽情、使用巧合、误会等情节技巧、借助演员的卓越表演都不能掩盖它的苍白。这些话虽然出自黑格尔之口，但并不因为他是一个西方人便失去了真理性。离开了“诗”，任何阐说意识形态的戏剧作品都是低于意识形态本身的。尤内斯库说：“一部意识形态的戏剧不过是这种意识形态的庸俗化。”^⑦这句话也不会因其来自西方而不适合于中国吧？40岁以后，曹禺放弃“诗”的追求，用几十年的时间为意识形态而写作，度过了平庸的下半生，临终悔恨交加。

“诗”在本质上是一种个人的精神行为。《雷雨》作为一首“诗”，只能是个人的，不可能产生于或者从属于一个团体或者一个机构；无论把它表现在剧院需要多少人的集体努力，他都必须被坚持为个人精神上的“诗”，既是编剧个人精神的“诗”，也是导演和演员个人精神的“诗”，同时也是每一个被它感动了的观众个人精神上的“诗”。任何政府机构与这种个人精神上的“诗”都是绝缘的。

陈亚先对自己创作《曹操与杨修》时心态的描述，与曹禺对《雷雨》创作心态的描述非常一致。陈亚先把《曹操与杨修》比作自己的“千夫叹”，他说：

那年，我十五岁……

……忽然发现我已无家可归了。泥坯的房屋还在，但门上一把锈巴巴的铁锁宣告我从此孤苦无依……

……我借了一个竹床，躺在禾坪前的池塘边，听村人吹送葬唢呐，那“哭相思”，那“千夫叹”，吹得一天星斗一塘月色无比凄惶……

……剧中那松林墓地，缟素灵堂，月夜斩台，处处

有当年乡村唢呐吹出来的“千夫叹”。

叹什么？我不晓得，我只是感到人生有许多值得浩叹的地方罢了。

那是一种无可奈何的人生咏叹！^⑩

陈云发先生心中的《曹操与杨修》和该剧作者陈亚先的“千夫叹”完全不同。在陈云发先生看来，“《曹操与杨修》，就是抓住了那时亟待解决的尊重知识、尊重人才的‘举国大课题’。”而《贞观盛事》“营造了‘君臣和’、‘朝野和’、‘官民和’的氛围，就是讲和谐社会需要解决的问题”；《廉吏于成龙》“的意义，不只塑造了一个为民平冤的‘青天’，而在于告诉了人们，官员应当如何自律？老百姓喜欢什么样的官？”^⑪陈云发先生从来没有懂得过黑格尔所要求戏剧具有的“诗”性，而把黑格尔称为“散文”的东西当成了戏剧的灵魂，他认为戏本来就是这个样子的，这就难怪他会在文章中引用了黑格尔批评正剧“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”^⑫的论说后，十分勇敢地说道：“黑格尔在这里批评的正剧的‘局限’，按中国的戏剧观念，我们确实并不认为有什么不对，当代中国戏曲不正是这么做的吗？我想，西方戏剧大概也不仅仅是‘为剧诗而剧诗’吧？戏剧如果一味追求所谓‘诗’，失去了情感、道德教益、娱乐性和表演技巧，还能在舞台上站得住吗？”不难看出，他在这里再一次把黑格尔之“诗”，理解成韵文写作的“台词、唱词”了。

曹禺的“憧憬”和陈亚先的“千夫叹”究竟是什么呢？就是人的“元神”跳至半空，审视我们自己的人性、我们的生存状态与我们的生存环境，如此，便察觉了我们个体在延绵不绝的人类史中、甚至人类整体在生物进化史和物质世界史中的短暂，察觉了我们的个体乃至人类整体在浩淼宇宙间的渺小，尤其是察觉了我们的人性和我们生存状态的荒谬。这种荒谬无处不在。例如，陈云发先生鼓吹《廉吏于成龙》是用来教育官员们“应当如何自律”的，他在 2005 年的一篇文章中热情地

写道：“在中共中央政治局委员、上海市委书记陈良宇的带动下，十多位市领导与本市部分党员干部一起观看了……《廉吏于成龙》，这次看戏活动是为了配合本市开展先进性教育而专门举办的。这也是上海戏剧界多年来唯一的一台奉献给社会的、能在党员干部中引起轰动的、并能作为生动教材的成功的新编剧目，其意义值得肯定。”^⑬陈良宇不但奚落了陈云发先生的热情，使这种热情显出几分喜剧的滑稽，同时也显出几分悲剧的苦涩，而且也奚落了尚长荣先生的辛劳与才华。《廉吏于成龙》不能教育陈良宇，反倒成了陈良宇做秀的道具，陈云发先生根据陈良宇的做秀惊呼《廉》剧的“轰动”，这种人生的小尴尬，是不能要陈先生本人负责的。因为实际上这种人生的荒谬无处不在，逃无所逃：庸俗社会学的批评家说服曹禺相信周朴园是《雷雨》悲剧的根源，然而社会革命打倒周朴园后，人生的悲剧一点儿也没有减少，而且新悲剧的根源恰恰就在于周朴园所代表的私有制度的缺失，现在大大小小的周朴园已经被请进了各级人民政协，在公有制度下长大的人们才重新意识到，原来当年打倒周朴园并不是没有道理的——无论公有制度还是私有制度，都不能消弭曹禺“所觉得”，却“始终不能给它以适当的命名，也没有能力来形容它的真实相”的“天地间的‘残忍’”。曹操的政治理想虽然已经赋予他权力的合法性，然而世间一切权力都经不住智慧的一声冷笑，他终于因不能忍受这冷笑不惜牺牲其政治理想的前景杀了杨修；智慧总是能够洞穿权力神化自身的虚张声势，但杨修却因为毫不妥协地坚持智慧的本性失去了操作智慧的智慧——这就是陈亚先为什么觉得人生“无可奈何”，“感到人生有许多值得浩叹的地方”。人，归根到底，不过是永远处于要把自身提升为神的失败的努力中的一种动物；它察觉到自己作为一种物质存在的有限性，永远也不会放弃获得“神”之无限性的努力，但它永远成不了“神”。陈云发先生的愚钝处在于，他先后被几十年来“乌托邦”的和市侩功利的工具论戏剧观蒙蔽了“诗”的慧根，不能像青年曹禺和陈亚先那样察觉天地间的“残忍”与“无奈”。他肯定会把这场陈良宇赐他的小小的尴尬理

解成一种不幸的偶然，相信自己有可能和《廉》剧中的于成龙一样幸福地躲开人之“悲剧性”与“喜剧性”，永远保持正剧的严肃意义。

我把曹禺和陈亚先察觉天地间“残忍”和“无奈”的“慧根”称为“人的精神”。陈云发先生看不到“实践世界道德教化或者歌功颂德的实用工具”与“诗”之间的差别，他认为凡是“无法归入物质活动产品中去”的人类心智活动都“属于精神产品的范畴”，照他这个说法，商人的项目策划、投资方案，工程师的工程设计，医生的病人出院小结，首脑的政府工作报告……这些观念形态的东西也都统统“属于精神产品的范畴”了。但是，实际上人的心智活动还有“实践”与“精神”之分，人类心智活动的成果并非都能归入“精神产品”之列。无论人类的工程技术多么发达、经济结构和政治组织及其理论多么复杂、伦理体系多么严密都不能把人与一群在垃圾堆上刨食的鸡区分开来，除非人类获得了青年曹禺和陈亚先感悟天地“残忍”、人生“无奈”的“慧根”。这个“慧根”就是人类审视自身，察觉到自己作为一种动物、作为一种物质存在的“有限性”的精神能力。这种精神能力使一种动物获得了“神性”而成为“人”。由于这种精神能力的运作产生了人类的宗教、哲学和“诗”。宗教、哲学和“诗”的源头都是青年曹禺和陈亚先所感到的那种焦虑，这是对于人性和人的生存“有限性”的焦虑。为了超越这种“焦虑”，于是有了宗教；为了解释这种“焦虑”，于是有了哲学；为了表现这种“焦虑”，于是有了“诗”。这就是为什么黑格尔坚持戏剧的“诗”性，而看低正剧的“散文化”——因为它没有这个“焦虑”，不是表现这个“焦虑”而是表现人在尘世的自我满足和自我吹嘘。

三、冲突，还是误会？

要把本属人类精神活动的戏剧奴役为尘世工具的政府戏剧观，不相信青年曹禺和陈亚先所看到的人性和人之生存的困窘，他们信心满满，没有曹禺和陈亚先的“焦虑”，坚信悲剧和喜剧是古人和隔壁邻居的，他自己有能力、有可能避免悲剧与喜剧，获得正义和道德的

永恒的正剧意义。为了不让他们的戏剧主人公陷入人性和生存的真正困窘，他们就如黑格尔所说的那样：一方面“不是按喜剧里那种乖戾的方式行事，而是充满着重大关系和坚定性格的严肃性”（例如像《廉》剧于成龙，八年不过家庭生活和背着一箱泥土四处为官的行为，不被表现为乖戾，而被赋予道德的严肃意义），一方面“刨平”“悲剧中的坚定意志和深刻冲突”，^⑧由此，削弱或取消了冲突，“有越出真正戏剧类型而流于散文的危险”。^⑨

对于我的这个批评，陈云发先生提出了三点辩解。

其一，戏剧冲突并不是必须的，“中国戏曲中，有一些成功剧目并不是以悲剧或喜剧的矛盾冲突来完成的，例如元杂剧中的《风花雪月》、《东坡梦》、《误入桃源》、京剧《廉锦枫》、《小放牛》”，“由于其诗化的内容、精美的唱词、载歌载舞的表演，更像是一篇抒情散文和诗歌……”^⑩，如果陈云发先生有能力论证《廉吏于成龙》是和《小放牛》等一样的非情节类歌舞作品，他的辩护就是成功的。但不幸的是，陈云发先生的思辨逻辑和他的知识结构一样缺乏专业的训练，他不去论证《廉》剧取消冲突的戏剧类型理由，而去论证《廉》剧采用了一种更高类型的冲突。

其二，陈云发先生认为自己发现了一种与黑格尔所说的戏剧冲突不同的冲突，他说，“戏剧冲突的类型也是有多种方式的，它大致可表现为情节冲突、性格冲突、效果冲突、接受冲突（观众与剧情、思想）、悖理冲突等，情节冲突是一般古典悲剧、喜剧和正剧的最基本的戏剧冲突……近年来，在写意戏剧观的影响下……在创作上开始进行淡化戏剧情节（剧情故事）的尝试，即不一定编制一个完整的事件故事，而是注重在大写意上努力塑造人物性格，以性格冲突和心理开掘去代替简单化的情节推进。应该说，这是戏剧体现冲突的一个较高境界。”^⑪陈云发先生这些貌似“理论”的凭空杜撰，实际上不具备任何理论资源的背景。没有任何一种中外戏剧理论像他这样为戏剧的冲突分类。虽然陈云发先生也拥有理论创新的权利，但是赶鸭子上架的事情毕竟是谁也做不来的。在西方古典戏剧的理论中，“情节”和“性

格”是两个最为重要的概念，“效果”、“接受”，还有什么“悖理”，无一能与之并称，且不说这些概念本身可否并列。在古典戏剧理论中，“情节”与“性格”的关系，是一个至关重要的核心问题。倾向形式逻辑分析方法的亚里斯多德认为：在六个戏剧元素中，“情节”第一位，“性格”第二位；剧中人行动起来，不是为了表现性格，而是为了追求幸福或者躲避不幸，好的悲剧让剧中人在追求幸福和躲避不幸的行动中同时表现了性格，平庸的悲剧的人物行动则不能表现性格。^⑧不妨说，情节是性格的容器，只有空的容器，没有不装于容器的水；只有不表现性格的情节，没有取消情节的“性格冲突”。坚持辩证法的黑格尔在看待“情节”和“性格”关系的问题上更透彻，在他看来，它们是一枚硬币的两面，互为依存：人物的行动（情节）必须源自于他的内心生活（性格）；性格（内心生活）只有在外化为情节（人物行动）的时候才能得以实现——这个核心观点甚至就是他对戏剧所下的定义。^⑨“冲突”就是“情节”，古典戏剧理论中关于“性格冲突”的概念从来就不是作为“情节”的对立因素提出来的，而是针对“冲突”和“情节”共同体提出的类型概念：古希腊悲剧是人与命运的冲突，因此称为“命运悲剧”；莎士比亚戏剧是人与人的冲突，因此称为“性格悲剧”。当契诃夫的戏剧出现以后，西方戏剧理论家沿用古典理论的资源，称之为“环境悲剧”，即是表现人与环境冲突的悲剧。在契诃夫的戏剧里，人的行动变成了“零”行动，情节变成了无情节，但代之而起的绝不是陈云发先生所说的“写意戏剧”，而恰恰是高度写实主义的描写。陈云发先生所说的“写意戏剧”，主要地是一个关于剧场（Theatre）艺术的概念，而不特别地是一个我和他现在正在讨论的戏剧文学（Drama）的概念。中国戏曲生来就是写意的戏剧，何曾有过“近年来”，“淡化戏剧情节（剧情故事）的尝试”？事实恰恰相反：包括尚长荣“三部曲”在内的几乎全部现代戏曲创作都采用了“情节整一性”的原则追求剧情故事，极少有例外！倒是中国话剧受到布莱希特“叙事戏剧”的启发，借用戏曲的原则与技巧，出现了“写意”化的追求。以《中国梦》为代表的这种“写意戏剧”的美学理想，并非如陈云

发先生所说，“努力塑造人物性格，以性格冲突和心理开掘去代替简单化的情节推进”，而是以理念与诗情的舞台意象取代情节与性格共同体。这个话剧派别的代表作家高行健，有时候故意连名字都不给他的人物起，索性称为“老人”、“声音”、“姑娘”、“影子”、“乘客”、“乘务员”，甚至甲乙丙丁，还谈什么“塑造人物性格”和“性格冲突”呢？在这里，陈云发先生在理论上的混乱和对戏剧史实的颠倒其实并不重要，重要的是他撒了一个谎，他说，《廉吏于成龙》是一部刻意“淡化戏剧情节”、“不是推进事件”的戏。但是该剧上半截有通海冤狱、勒春逼捐、康王斗酒——情节满满，事件满满；在为“刨平”剧中人的“坚定意志和深刻冲突”把通海案不了了之，枯竭了戏剧冲突的资源后，又用心良苦地接连编制了“山牛卖钏”^⑩和“一箱泥土”两个大包袱。这种“误会”的包袱正是狄德罗所鄙视的那种“使剧中人物和观众都受折腾的那些剧本中交织着的错综复杂的情节”。和黑格尔不赞成戏剧的“散文化”一样，狄德罗也向戏剧要求“展示全部力量的激情和性格”，认为这些替补“激情和性格”的情节是“巨大的效果难以与此相容”的。^⑪实际上，《廉吏于成龙》“淡化”的不是情节，恰恰是性格和冲突，缺少性格和冲突就缺少了情节的动力，它不得不煞费苦心地借用“误会”所制造的劣质情节取代性格和冲突的优质情节。

其三，陈云发先生说：《廉吏于成龙》“创作者的聪明和高明之处，正是在善于运用和推进性格冲突”；这又是一个谎话！他先骗我们说：“于成龙与康亲王由于所处地位和人生经历不同而造成性格的不同……他们两个人一出场，就由于性格的冲突而注定了要发生碰撞。”^⑫可是然后呢？他举不出任何于、康冲突的例子，就匆匆告诉我们由于“中国观众更欣赏大团圆式的正剧结局”，所以没有让他们恶斗下去。让我们看看于成龙和康亲王的“不同性格”及其“冲突”：陈云发先生把于成龙的性格概括成一个“廉”字，但是实际上他还有一个基本倾向，就是爱民为民，这个倾向主要表现在戏之前半部的反对派捐和争取平反通海冤狱。对于成龙的“廉”，康亲王毫不反感且赞赏有加，他在于成龙的

“廉”字被证实之后唱道：“君子品性坦荡荡，/ 廉吏风操正堂堂，/ 大清国遇良才福祉天降，/ 从今后尊为师共振朝纲。”至于反对派捐，康亲王本来是有点为难的：前方在打仗，军队要吃粮。但黑格尔说对了，正剧都要把“深刻冲突”“刨平到一个程度”。所以，也不是真有困难，国库里本来有粮，缺张批条罢了。于成龙建议“即刻拟就奏折，用八百里快骑连夜送往京都，追请皇上恩准”动用皇粮，于是亲王“豁然开朗，转嗔为喜”。对于平反冤狱，康亲王是真难，因为平冤就要追究制造冤案之人，一是自己要承担责任，二是伤及众多官员。这一回怎么“刨”呢？康亲王说：“当堂比酒”，“我要是输了，就答应你全部请求”。不要以为是儿戏，这部把国家戏剧文华大奖、国家精品工程奖、全国“五个一”奖、中国戏曲学会奖都拿全了的成人作品就是这样写的。所以，两个戏剧主人公的根本“冲突”，就只剩下了于成龙“廉”而康亲王不知其“廉”的误会。下半部戏进一步使用误会法，把这个根本的误会复杂化，然后予以解决。先是山牛典当翠妹妹的玉钏救急，被勒春捉住了以为于成龙装穷作秀；然后是以为于成龙有一箱财宝，打开来却是他“为官十八年所到之处，取自百姓脚下”的泥土。就连一直用谗言加深康亲王对于成龙误会的勒春，在于成龙的廉洁一旦证实之时，并无仇恨，而是成见尽消，“泪如雨下”，连连告罪说：“勒春有眼无珠，无地自容啊！”这就是陈云发先生所说的“创作者的聪明和高明之处”，这就是他们“善于运用和推进”的“性格冲突”！如果陈云发先生要洗刷自己的谎话，他必须首先论证“误会”就是“冲突”。重要的不是黑格尔是哪一国人，重要的是人家一语中的：你把戏剧所要求的“深刻冲突”“刨平”成了一场“误会”。

在民主与法制的现代国家，并不强调人的廉洁，国家和社会只有要求个人守法的权利。只有在非现代的专制制度下，才会特别地强调廉洁，因为贪腐是专制的衍生物，没有贪腐，则不需要廉洁。但是，专制不除，贪腐则深入社会的每一条隙缝，遍及王国的每一寸土地，廉洁的悲剧性就是必然的：首先，廉洁必须面对的冲突决不仅仅是康亲王、勒春的误会，而主要是厌恶与仇

恨，个人坚持廉洁的结果可能恰恰是廉洁者失去坚持廉洁的必要身份，比如在一个卖官鬻爵的社会，坚持廉洁的人只好回家自食其力，而自食其力是不存在廉洁与否的问题的。天真的人常常感觉奇怪，一个贪官要那么多钱干什么？花得完吗？他不知道官场上贪污的钱大多是官场的成本。其次，面对浩瀚的贪腐之海，个人廉洁的意义微乎其微，尤其是考虑到专制制度每一天都在源源不断地产生着贪腐，不应该幻想廉洁的清污功能。再次，廉洁的道德榜样是专制制度合法性的虚伪“证明”，由此，廉洁便走向自己的反面，成为贪腐行为主体的帮凶。这种令人浩叹的悲剧性，同时也是让人感觉荒谬的喜剧性。不过，这已涉及到青年曹禺所谓“天地间的‘残忍’”和陈亚先所感到的人生的“无可奈何”，属于“诗”性——是坚持工具论戏剧观的陈云发先生所不懂的。

至于《廉》剧于成龙是一个道德的概念而不是一个性格，我在上一篇评论《廉》剧的文章中专用一章论说，而陈云发先生又没有反驳我，就不在此赘言了。

四、谁是当今戏剧创作的主体？

我建议政府部门从戏剧创作活动中退出来，把创作主体的身份还给艺术家个人，陈云发先生批评我提出了一个“概念不清的命题，也不符合目前戏曲界的现状。”^⑩他的意思是：当今政府并没有成为戏剧创作的主体。

戏剧演出与小说和诗歌的创作不同，它需要更多的资金，因此，在世界各国都有扶持业余和专业戏剧创作的基金。中国的戏剧演出搞了半个多世纪的“计划经济”，目前除了在上海有一点戏剧演出市场的雏形以外，全国各地城市几乎完全没有这个市场，因此，当前中国的戏剧比较那些发达国家更需要国家与社会的扶持。事实上，这些年来政府用于戏剧创作的资金并不少，但是所有这些投入都被争夺各级政府奖的戏剧“工程”占用了。政府部门垄断了国家用于戏剧创作的全部资源，然后又用评奖规定了戏剧的创作方向——这就是

政府部门当今占据戏剧创作主体地位的线路图。

陈云发先生觉得有必要“澄清”：“《廉吏于成龙》的创作，最初并不是由文化部或上海市的官员指令性创排的……而纯粹是由以尚长荣为代表的一批艺术家自行进行的”。^⑩陈先生也可以把他批评我的这篇文章称为个人的论文，但我认为我已经证明，除了知识性的错误之外，这篇文章里没有任何属于作者自己个人的东西，在文艺部门首长的讲话中，我们可以读到陈文中的全部观点。长期生活在强大权力下的人，会对这个权力产生情感；这种情感会生成对权力者的爱和依赖之心，甚至帮助权力者工作——这就是心理学上的所谓“斯德哥尔摩综合症”。陈云发先生是否患上了“斯症”，可以从他的另一篇题为《“国庆节”不要嬗变为“旅游节”》的网文中更清晰地判断。他在这篇文章里说：“近年大家把‘十一’的‘黄金周’过分放在休息、度假、旅游的计划上面，对‘十一’日本来的政治意义却有冲淡的趋向。记得上世纪 60 年代时，每年‘十一’，北京和各省市大、中城市都要举行隆重的群众集会和游行庆祝活动，这既是一次对国家成就的检阅，也是对国民进行的一次爱国主义的教育……‘黄金周’放假，应赋予国庆节庆的内涵。……应该组织普通老百姓有机会参与一些国庆的庆贺活动……”^⑪陈先生十分怀恋“政治挂帅”的“60 年代”，主张国家的政治活动入侵公民的假日，把主义的教育浸透到公民的个人生活中去。如果是他这样的“斯症”患者进行戏剧生产，我们相信他是搞个人创作呢，还是给政府打工？

五、地域差异,还是时代差异?

我在研究和批评中国当代戏剧时，把黑格尔用作一种理论的资源。陈云发先生批评说，“这是一种对西方文化的奴性臣服”。^⑫他认为，“西方古典悲剧视最大毁灭结局为最高审美境界，而中国观众更欣赏大团圆的正剧结局”，^⑬因此，我所批评的《廉》剧的平庸其实是中国特色，是可以用民族文化特殊性的理由予以辩护的。他可能不知道，莎士比亚死后，莎翁伟大的悲剧作

品《李尔王》也曾经根据“惩恶扬善”的道德原则，被人改成“大团圆的正剧结局”演出了一百多年。法国新古典主义的戏剧观，和陈云发先生一样抗拒黑格尔所要求的“诗”性，而把路易王朝的意识形态——“宫廷时尚”当作人间绝对的东西，要求戏剧成为道德教化的“糖衣药丸”，新古典主义悲剧的奠基之作《熙德》因其也有一个皆大欢喜的结局当时就被称为“悲喜剧”。东、西方人性的差距，东、西方戏剧艺术的差距，其实并不像陈云发先生们想象的那样大。被陈云发们绝对化了的东、西方地域差距，其实往往不过是一个相对的时间差距。“中国观众更欣赏大团圆的正剧结局”不过是几千年文化专制统治未经启蒙的结果。不论东方西方，只要是个人精神活动空间辽阔的时代，悲剧和喜剧艺术总是能够蓬勃地生长起来；而在个人精神活动空间被教会、王朝、政府和政治过多占据的时代，正剧才会称霸剧坛。不信，我们可以比较一下上世纪 80 年代和最近这 20 年：在那个“思想解放”的年代，尚长荣先生演《曹操与杨修》，此后，他演《贞观盛事》和《廉吏于成龙》；同样表现民初的商人，那时演《天下第一楼》，现在演《立秋》；同样表现农村生活，那时演《狗儿爷涅槃》和《桑树坪纪事》，现在演《黄土谣》。“文革”后的“新时期”，是一个戏剧创作的悲剧时代，那时候一年创作的悲剧也许比本世纪的最初 10 年还多。如果我们有更大的个人精神生活空间，即使是中华民族，也一定会有民族戏剧的喜剧时代。赵耀民先生在南京大学纪念中国话剧 100 周年的研讨会上以《对下一个话剧百年的展望》为题发表演讲，他说，在过去的百年里，没有一部话剧的喜剧作品现在还在舞台上演出，作为一个喜剧作家他感觉沮丧……但是，我们没有理由悲观，因为我们还有儿女，我们的儿女还会有儿女，只要他们懂得坚持个人精神生活的权利，捍卫个人精神生活的空间，不听陈云发爷爷要把个人的假日当作接受“主义教育”公共日的训教，中国的戏剧就仍然充满希望。

[注释]

- ①《戏剧艺术》2009年第3期,《论戏剧不可或缺的个人性、精神性和悲剧性与喜剧性》。该文副标题原为“以京剧《廉吏于成龙》的平庸为例”,发表时改为“从《廉吏于成龙》看正剧的平庸”。
- ②黑格尔的原话是“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”,参见黑格尔《美学》(第三卷下册),朱光潜译,商务印书馆1981年版,第296页。
- ③黑格尔的原话是“过分重视时代情况的道德习俗之类似外在因素”和“着眼听众的道德教益”。(同上)
- ④黑格尔的原话是“单凭紧张情节的错综曲折来吸引注意力”。(同上)
- ⑤黑格尔的原话是“在绝大多数情况下对演员们提供了显示熟练技巧的机会”。(同上,第296—297页)
- ⑥[德]黑格尔:《美学》(第三卷下册),朱光潜译,商务印书馆1981年版,第296—297页。
- ⑦陈云发:《平庸研究读不懂〈廉吏于成龙〉》,《戏剧艺术》2010年第1期。
- ⑧同上,第67页。
- ⑨同上,第66页。
- ⑩王国维:《论近年之学术界》,《王国维文集》(第三卷),中国文史出版社1997年版,第39页。
- ⑪陈云发:《平庸研究读不懂〈廉吏于成龙〉》,《戏剧艺术》2010年第1期。
- ⑫陈云发:《物质重奖尚长荣》,“东方网·东方评论版·评论员专栏”,2007年12月2日:<http://pinglun.eastday.com/p/20071202/u1a3263589.html>
- ⑬陈云发:《平庸研究读不懂〈廉吏于成龙〉》,“东方网·东方评论版·评论员专栏”,2009年7月2日:<http://pinglun.eastday.com/p/20090702/u1a4476393.html>
- ⑭陈云发:《平庸研究读不懂〈廉吏于成龙〉》,《戏剧艺术》2010年第1期。
- ⑮同上。
- ⑯胡适:《文学进化观念与戏剧改良》,《胡适文集》(第2卷),北京大学出版社1998年版,第122页。
- ⑰王国维:《宋元戏曲考·元剧之文章》,《王国维戏曲论文集》,中国戏剧出版社1984年版,第85页。
- ⑱王世贞:《曲藻》,《中国古典戏曲论著集成》(第四卷),第27页。
- ⑲吴梅:《中国戏曲概论》,《吴梅戏曲论文集》,中国戏剧出版社1983年版,第166页。
- ⑳陈云发:《平庸研究读不懂〈廉吏于成龙〉》,《戏剧艺术》2010年第1期。
- ㉑同上。
- ㉒同上,第62页。
- ㉓同上,第66页。
- ㉔曹禺:《〈雷雨〉的写作》,《质文》月刊1935年第2号。
- ㉕曹禺:《〈雷雨〉序》,《雷雨》,上海文化生活出版社1936年1月版。
- ㉖同上。
- ㉗转引自马丁·艾斯林《荒诞派戏剧》,华明译,河北教育出版社2003年版,第86页。
- ㉘陈亚先:《忘不了那“千夫叹”——〈曹操与杨修〉创作小札》,《京剧〈曹操与杨修〉创作评论集》,上海文化出版社2005年版,第90—91页。
- ㉙陈云发:《贺〈廉吏于成龙〉获精品剧目》,“红网”2006年11月30日转载于“东方网”,<http://h1j.rednet.cn/c/2006/11/30/1044716.html>
- ㉚[德]黑格尔:《美学》(第三卷下册),朱光潜译,商务印书馆1981年版,第296—297页。
- ㉛陈云发:《尚长荣的戏为何一再轰动?》,“东方网·东方评论版·评论员专栏”,2005年5月23日:<http://news.eastday.com/eastday/news/node47824/node95768/node95843/node95845/node97850/node97852/userobject1ai1118165.html>
- ㉜[德]黑格尔:《美学》(第三卷下册),朱光潜译,商务印书馆1981年版,第295页。
- ㉝[德]黑格尔:《美学》(第三卷下册),朱光潜译,商务印书馆1981年版,第296页。
- ㉞陈云发:《平庸研究读不懂〈廉吏于成龙〉》,《戏剧艺术》2010年第1期。
- ㉟同上,第65页。
- ㉟参阅亚里斯多德《诗学》第6章。
- ㉟即“史诗的客观原则和抒情诗的主体性原则这二者的统一”。参阅黑格尔《美学》(第三卷下册),第240—248页。
- ㉟参见拙作《论现代戏曲》,2004年《戏剧艺术》第1期。
- ㉟[法]狄德罗:《论戏剧诗》,《狄德罗美学论文选》,徐继曾、陆达成译,人民文学出版社1984年版,第141页。
- ㉟陈云发:《平庸研究读不懂〈廉吏于成龙〉》,《戏剧艺术》2010年第1期。
- ㉟同上,第67页。
- ㉟同上。
- ㉟陈云发:《“国庆节”不要嬗变为“旅游节”》,“东方网·东方评论版·评论员专栏”,2008年10月1日:<http://pinglun.eastday.com/p/20081001/u1a3897156.html>
- ㉟陈云发:《平庸研究读不懂〈廉吏于成龙〉》,《戏剧艺术》2010年第1期。
- ㉟同上,第65页。

[作者简介] 南京大学文学院教授,博士生导师