

浙江大学

硕士学位论文

激情·启蒙·抗争——吴祖光剧作研究

姓名：金美春

申请学位级别：硕士

专业：中国现当代文学

指导教师：李力

20070501

内容提要

吴祖光是现代戏剧大师。他的创作涉及话剧剧本、电影剧本、戏曲剧本、散文、戏剧理论等多种样式，主要的成就在戏剧方面。从 20 世纪 30 年代处女作《凤凰城》发表以来，吴祖光每个阶段都有佳作问世（除了受到不公正待遇的那些年），先后创作和改编各类剧本 40 余部，由于历史原因散失一部分外，现在可以查找到的作品有 100 多万字，为现当代文学戏剧创作做出了自己独特的贡献。60 年代改写的评剧电影剧本《花为媒》堪称传统戏曲翻新的典范之作。此外，吴祖光还执导了多部艺术影片，其中《梅兰芳舞台艺术》、《洛神》、《荒山泪》等影片为后世留下了京剧艺术大师梅兰芳、程砚秋珍贵资料。应该说，这样的艺术成就在中国现当代戏剧史上应当占有一席之地，但令人遗憾的是，几十年来他的戏剧创作没有引起人们的重视，更别说有专人研究和探讨。基于这种情况，本论文试图起一个抛砖引玉的作用，希望能给吴祖光一个全面、公允的评价，使得他及他作品得到应有的尊敬和地位。

论文分为四部分：

第一部分：时代感召下的激情写作。吴祖光的戏剧作品都是作者极富激情之作，其中注入作家全部情感的特殊的生命体验，以及他对人生、对生命的形而上的痛苦思索。1937 年，20 岁的吴祖光，目睹同胞所受战争之苦，无法压抑满腔的悲愤，自觉加入到宣传抗战的队伍之中，创作了爱国主义话剧《凤凰城》，后又创作了《正气歌》塑造了民族英雄文天祥的形象，表现出强烈的爱国热忱。此后他用戏剧做武器宣传抗日，激励和动员民众战胜日本侵略者。他的创作激情，源于生活在他内心的感情波澜。

第二部分：主旋律外的孤独启蒙。40 年代吴祖光代表作《风雪夜归人》演出时，正是抗战艰苦阶段，大部分文艺作品包括戏剧界只有一个声音，那就是宣传抗日。抗日救亡无疑是当时的主旋律。但《风雪夜归人》的主题却是启蒙，被认为与时代不合拍，也因此受到胡风的批评。启蒙这个另类的声音，在当时的背景下显得不合时宜、孤独和微弱。但是，《风雪夜归人》中，作家关注的是普通民众，而且是在当时社会地位十分卑微的艺人，戏的主题并非与时代无关，而是时代影响下的更加深沉的思索，是对民众更为深刻的精神关怀。

第三部分：充满生命力的不屈抗争。在抗日洪流的激荡下，吴祖光创作了官逼民反的《林冲夜奔》、揭露国民党统治的《捉鬼传》、大学生走上革命道路的《少年游》，各种各样的抗争终于与时代合拍，密切配合了抗战，号召民众加倍地努力，加倍地反抗才有生路。表现出他对苦难的重压善自排遣的性格力量。尤其可贵的是，《少年游》里第一次出现了革命者，出现八路军游击队，出现了延安，这些特点无疑是吴祖光鲜明的政治态度的表现，也是他不断抗

争的结果。

第四部分：悠远回荡着的浪漫诗情。吴祖光的剧作汲取了古代戏曲中重抒情，重写意的特点，以清澈明丽、简捷流畅、浪漫典雅的风格给人留下深刻的印象。这源于诗人浪漫的天性、艺术气质和中国古典文学的熏陶。

论文试图从多角度，多方位来研究吴祖光的作品。激情、启蒙、抗争和诗情这四个方面分属不同范畴，它们相互交织、相互渗透，统一于剧作之中。论文既运用了相关的戏剧理论分析作品，也探讨了作家的个性气质对作品的重大影响。在纪念中国话剧诞辰 100 周年的今天，企望本文能为重新掀起话剧热潮做一点微薄的贡献。

关键词：激情、启蒙、抗争、诗情、个性

Abstract

ZuguangWu is a modern drama. His works include drama play, movie play, opera play and so on. His major achievement is in the drama field. Since his first works 《the city of phenix》 was published in 1930, good works was published every phase, except the period that he was treated unfairly. He had written and filmized more than forty plays. Except the works that was lost because of history, there are more than one million characters. These works have made specific contribution to the creation of modern arts and drama. In 1960s, his filmization of the movie play 《Flowers as intermediary》 is a classical works of renewal of Chinese traditional drama. Besides, Zuguang Wu executed and guided several art cinema, of which 《arts stage of Lanfang Mei》, 《Luoshen》, 《lacrima in the barren hill》 and other movies has left the cherish data of peking operararity arts Lanfang Mei, Yanqiu Chen for the offspring. We should say that the arts achievement should have their position in modern and current times, but it is a pity that it did not draw the people's attention, even no people specially study and research. Based on this situation, the thesis aims to give a overall and fair evaluation and made his works get respect and position that the should get.

The thesis includes four sections:

The First section: writing with enthusiasm impelled by the times. All the drama works of Zuguang Wu were made with enthusiasm, and integrate the specific and affective life experience with the In 1937, when he was twenty years old, because he has seen the people suffered from war and his can' t suppress the grief and indignation, he joined the organization to publicize the revolution, he created drama 《the city of phenix》, he then created 《a healthy atmosphere》 to make the image-building of ethical hero-Tianxiang Wen. Since then, he has used the drama to be a weapeon to publicize the revolution, inspiriting and mobilizing the people to defeat the Japanese invader. His enthusiasm of creation comes from the emotive billows.

The Second section: the loneliness initiation outside the main rhythm. It was just the hard time of Anti-Japanese War, when Wu Guangzu' s masterpiece 《The Man Return at Storm Night》 was on performance in the fortieth. Most literature works including the playdom were aiming the same goal, which is propaganda to resist Japanese aggression. Resist Japanese aggression and save the country were absolutely the main rhythm ot that time. But the theme of 《The Man Return at Storm Night》 is enlightenment, it is not consist with times and so is criticized by FengHu. Enlightenment, the

voice of an abnormal, is out of time, lonely and desolation. But in the 《The Man Return at Storm Night》, the author concerned about the ordinary people, who are lowliness actor with low social class. The theme of drama is not really independent of the times, but it has more deep thinking under the effect of times, and gives Humanity Spirit Care to ordinary people.

The third section: vigorous resist. For the impact of Anti-Japanese War, Zuguang Wu composed 《Chong Lin's night flee》 relating to misgovernment making the people rebel; 《Capture ghost》 exposing the government of Kuomintang; 《juvenile's Struggle》 reflecting the the college student's involvement of revolution, expressing the idea of survival of rebel. All the compositions reflected his character strength of thrusting back the heavy pressure. The most valuable thing is the emergence revolutionist in Yan'an in 《juvenile's Struggle》, which is the representative of Zuguang Wu's sharp and firm political attitude, and is the result of continual oppose.

The fourth section: distant and romantic poetry. Zuguang Wu's composition derived the lyricism and enjoyable characters of ancient drama, giving us a clear succinct forthright fluent and romantic style impression, which resulted from the poet's romantic human nature, art quality and the edification of the China's classical literature.

The thesis aims to study and research on the works of ZuGuang Wu from multi-perspective and multi-orientation. The enthusiasm, enlightenment, oppose, poetry and personality are belonged to different category and they are intertwined, mutual infiltrated and unified into the works. The thesis analyzed the works using correlative drama theory and discussed the great effect of author's personality on the works. In the centennial of the birth of Chinese drama, the thesis aims to make some contribution to the raise the upsurges of the drama.

Key words: enthusiasm, enlightenment, oppose, poetry, personality

前 言

吴祖光是位多才多艺的作家，20岁就以话剧处女作《凤凰城》一举成名，在其后近50年的艺术生涯中，每个时期都有佳作问世，共创作了话剧剧本、电影剧本、戏曲剧本、散文、戏剧理论等多种样式。这些作品除了历史原因散失以外，现在可以查找到的有100多万字。

吴祖光的主要成就在戏剧方面，他先后创作和改编各类剧本40余部。仅20世纪30年代后期到40年代后期的10年左右的时间里，他就相继创作了11个剧本，蜚声剧坛，奠定了在我国话剧史上的地位。60年代改写的评剧电影剧本《花为媒》堪称传统戏曲翻新的典范之作。80年代，他又创作了取材于妻子新风霞生活经历的话剧《闯江湖》，演出引起轰动，评论家认为其深度超过了他早年的作品。此外，吴祖光还执导了多部艺术影片，其中《梅兰芳舞台艺术》、《洛神》、《荒山泪》等影片为后世留下了京剧艺术大师梅兰芳、程砚秋的珍贵资料。应该说，这样的艺术成就在我国戏剧史上应当占有一席之地，但是，几十年来他的戏剧实绩不仅没有引起人们的重视，没有得到公允的估价，更别说有专人研究和探讨，甚至作家本人也因“五七年的一场飞来横祸而招致三年流放，再加上“十年浩劫”，“被剥夺了二十多年的宝贵时光”^①。作家的遭难，令人深思。曾经导演过《凤凰城》的黄佐临先生，目睹《吴祖光剧作选》的出版，重读作者三、四十年前的剧作时，作为历史的见证人，抑制不住发出了悲喜交集的“不胜感慨”！

与其他戏剧作家的研究相比，吴祖光及其作品的研究是不多的，始终未成为学术研究的热点，更不要说形成热潮。已有的研究也是集中在他的代表作《风雪夜归人》等少数几部作品上，缺少整体的、系统的研究，这对于一位戏剧大师来说，对中国现当代文学史来说，都是一个缺憾。直到1985年，第一部吴祖光研究专集《中国当代文学研究资料——吴祖光研究专集》（陈公仲、吴有生主编）问世，这种状况才有了一些改变。但此书虽名为“研究专集”，但主要收集的是吴祖光本人剧本的序言、后记以及戏剧理论方面的文章50多篇，其他人的评论文章不足30篇。这不能不说是一个遗憾。之后，有关吴祖光及其作品的研究文章更是寥寥无几。

吴祖光为文为人光明磊落，是一个有良知的知识分子。1957他敢说真话，自然命运坎坷。近十几年来，按说经过苦难历练的吴先生应该学会怎么应付我们面临的这个世界了，但吴先生不学、也不屑于学，一直保持了知识分子天然的对社会进步承担的责任。1992年“国贸事件”中又因替小民说话，得罪达官贵人，惹上了长达三年的官司和无数的麻烦。吴先生令人

^① 吴祖光著：《学习写剧十年汇报》选自《吴祖光剧作选》[M]，中国戏剧出版社，1981

肃然起敬的，正是他那种对正义、公道的被人漠视敢于挺身而出的知识分子品格。吴先生的不妥协，绝不是一般的固执，而是理性观照下的对公道、对正义的维护。我们想起，多年前舒展先生曾针对国人对钱锺书先生的缺少了解，呼吁过“普及钱锺书”，但钱锺书先生毕竟是大学问家，要真正走到民间既不容易，似也无必要。而“国贸事件”使人们忽然想起，今天应该提出一个新的口号——“普及吴祖光”。^①

正如钱理群所说的：“我们这代人，即使到了新世纪仍能对吴祖光上个世纪的剧作产生强烈的共鸣，今天的年轻人有不同的感受，对吴祖光创作的基本精神，对信念的坚守，对时代的承担和对人的生命存在的探索与追问，都能够给后来者以某种启示。”^②

^① 谢泳《普及吴祖光》（选自《世纪老人的话——吴祖光》辽宁教育出版社，2000年7月

^② 钱理群《独怜〈风雪夜归人〉》[J] 广西师范大学出版，2005年1月

第一章 时代感召下的激情写作

宽泛意义上的激情是指令人激动的、激荡的、奔涌的情感，或者可以说是一种情绪。戏剧是一门综合艺术，是由戏剧文本、表演艺术、导演艺术、舞台艺术四大部分综合而成。优秀的戏剧作品是人类宝贵的精神财富，戏剧中满是情境感、生命感、律动感，我们阅读剧本或观看演出时，被感染，被吸引。

一、戏剧是激情的体裁

在各种各样的文学体裁中，戏剧和诗歌是其中最具激情的。它们的特点都是篇幅精悍，有限的文字承载大容量的思想意义，情感的表现是集中的，浓烈的。它们不象小说、散文一样，随着叙述，娓娓道来。它们要在有限的文字里承载作者或丰富或浓烈的，所要表现的情感和思想内涵。诗歌是通过凝练的文字，跳跃的思维，激发读者激情的，而剧本是通过人物自身的语言动作，通过含蕴着矛盾冲突的情境，通过展开矛盾冲突的场面来抒发激情的。

艺术需要激情，列·托尔斯泰对“艺术”下了一个简单明确的定义：“作者所体验过的感情感染了观众或听众，这就是艺术。”^①别林斯基认为“激情”是一切诗歌体裁所必需的，而且，他还说，“（激情）这个字眼在谈到戏剧时，最经常被人采用，因为就其本质来说，戏剧是最富有激情的诗歌体裁……”^②剧作家和观众交流的媒介是形象，而只有用激情熔铸起来的形象，才具有真正的审美价值。剧作家从现实生活中发掘出来的思想，是一部剧作的灵魂，正是它，赋予剧作家的作品以一定的社会价值，戏剧最忌理性的说教，思想必须饱含着激情，才能对观众产生巨大的感染力。戏剧的基本手段是动作，而动作不过是激发感情共鸣的有力手段，如果动作不能产生感情反应，它就失去了自己固有的意义。在不同种类的剧作中，激情可能产生不同的效果：它有时引起观众热泪盈眶，有时使得他们开怀大笑，有时促使他们深思冥想。但是戏剧不能没有激情，失去它，剧本就不能唤起观众的共鸣。在不同风格的剧作中，有的激情汹涌澎湃，有如奔腾咆哮的江水；有的感情含而不露，就像水渗沙石之中……可是，如果没有它，剧本就成了一条龟裂的干河，是没有生命力的。

著名戏剧都是作者极富激情之作，其中注入作家全部情感的特殊的生命体验，以及他对人生、对生命的形而上的痛苦思索。有时候，作者表现人在恶劣、荒谬的生存环境下的无助和无奈，让人看着美好的东西眼睁睁地被无情地摧残、撕裂，不能不感到无比地愤慨和恐惧；同时让观众一点一点地感受到人性的力量，并与自我内心渴望冲破樊篱的冲动相结合，激发

^① 转引自《西方文论选》（下卷）[M] 第433页

^② 转引自《古典文艺理论译丛》，[M] 第11册，第70页

出对生命的憧憬和激情。曹禺《日出》中陈白露“我喜欢太阳，我喜欢春天，我喜欢年轻，我喜欢我自己”，可见她这颗女性柔弱心里奔流着怎样汹涌地向往光明的人性波涛。可是当时污浊的社会环境却不适宜生长这样的生命热情，为了生存，她产生了对畸形环境依赖的惯性。

《原野》中仇虎在整个复仇行动中表现出烈火燃烧的仇恨，不可阻遏的反抗意志，扭曲的生命激情等，咄咄逼人，让观众有一种几乎窒息的感觉。郭沫若《三个叛逆的女性》表现出火山爆发式的反封建、反礼教的激情，在当时具有极大的鼓舞力量。这种令人震惊不已的激情，张扬着个人解放，蕴涵着鲜明的时代精神。

吴祖光的《风雪夜归人》与之相比，显得有些欲语还休，含情脉脉，但仔细体会，仍然会发现其中蕴涵着巨大的激情。比如，玉春和魏莲生见面的那场“书房定情”，两个相爱的人终于可以互吐心曲，该是怎样的急切和热烈！但作者把两个年轻恋人的感情处理的很诗意，他们内心的激情是可想而知的，但他们压抑住了这种热情，或者说超脱了一般男女之情的热烈，没有急切地表白，没有热烈地拥抱，表现的异常冷静，他们就那样静静地互相望着，任凭内心涌动着惊涛骇浪！他们的爱得高雅，爱得纯洁，他们一起到窗户前看星星，多么浪漫，多么美的一幕！人物内心巨大的激情和情感波动，我们随着剧情的发展可以感受到，此时正是无声胜有声！再如，莲生死在一个平平常常的风雪之夜，一个司空见惯的生命的终结。尽管作家的感情此时如沸腾的岩浆，然而呈现在舞台上的，并不是火山口吞吐的烈焰，而是山头上那静悄悄的积雪。

激情可能产生不同的效果：它有时引起观众热泪盈眶，有时使得他们开怀大笑。《正气歌》久演不衰，遭到国民党审查机关的删削，影响了在重庆的演出效果。孤岛上海用的是原本，演出效果之强烈，实属罕见。1943年连续演出达半年。每场演出，台上台下情绪激昂，唏嘘之声不绝。扮演文天祥的著名演员石挥，由于劳累过度，又激情满怀，曾经昏倒在台上。半年的演出，演员的服装由新而旧，由旧而破，不得不中途重做。之所以有这样大的感染力量，关键在于文天祥说了观众想说而不敢的话，做了最让观众钦佩的事。文天祥是民族的代言人，成了万众景仰的民族英雄。

京剧《三打陶三春》，演出后享誉京、津舞台，盛况不衰，剧场演出，让观众一次又一次地纵情大笑。欢笑声中，展示了美好的心灵和性格，揭示了卑贱者最聪明、最高尚的真理；揭露了封建等级制度尊卑、装腔作势的虚伪可笑。特别需要指出的是，此剧在英国演出后受到了外国朋友的热烈欢迎，连演15场都不能满足观众的热情，盛况空前，这是中国话剧在外国演出很难遇到的。后来吴又创作了电影文学剧本《花为媒》由妻子新风霞演出，堪称传统戏翻新的典范之作。

吴祖光的《闯江湖》是一部悲喜剧，为我们艺术地再现了血迹斑斑的旧社会民间艺人悲惨的斗争生活，一个同行说这部作品足可以发展为三个不同的剧本。此剧最为“激动观众的感情”，催人泪下，感人肺腑，黄宗英、萧乾、曹禺等都落泪了。这个笑中有泪的戏感动了许多朋友、演员和观众。

二、时代感召下的写作

作为一种精神生产，文学总是与一个时代的社会文化意识相联系。荒诞派剧作家出身的捷克总统哈维尔在狱中说过一句感人至深的话“信仰生活，也许。”社会生活最终会影响到文学艺术兴衰变化的人类的社会心理。中国三十年代的文学创作呈现出普遍的政治焦虑心态，戏剧创作界也不例外。这种焦虑心理的形成不是偶然的、个别的，而是具有时代必然性和普遍性的。文学群体的政治化倾向突出，对国民党权力主体表现出对立或游离状态，使革命文学成为这一时代的创作主流。三十年代中国特定的政治文化背景造成了知识分子内心的危机感，而传统的“载道”精神则使知识分子自觉背负上了救亡图存的责任感。危机感和责任感互相增进和冲击，成为政治焦虑心理最基本的成因。对环境因素所作出的尖锐的个人反应，会凝固、具体化为一种时代的性格态度。政治除了在作家的精神上造成困扰之外，也会发挥一定的作用。作家通过创作文学作品表达并舒解了焦虑，尽管对于个体来说，表达方式是多种多样的，但是无论哪种类型的表达都传达了时代的主音，并通过作品这一形式将精神上的焦虑升华为时代主格。主体的焦虑心理投射到作品当中，形成独特的文学景观。在戏剧界则表现为政治宣谕剧的出现和风靡一时。

1937年，随着抗日战争的全面爆发，全国上下群情激昂，文艺界掀起了轰轰烈烈的抗日救亡高潮，其中戏剧队伍最为活跃。历史剧创作出现了热潮，如田汉的《保卫沟桥》、《丽人行》，郭沫若的《屈原》，夏衍的《上海屋檐下》、《法西斯细菌》，曹禺的《日出》、《蜕变》，于伶的《夜光杯》、洪深的《飞将军》等争辉艺坛，对民族民主解放斗争起了积极作用。这是一个特殊的时代，不用说，一个人首先要热爱自己的国家，尽力维护自己民族的独立和尊严。刚刚20岁的吴祖光，正满怀着青春的热情和理想，面临着整个国家沸腾的战斗生活；不得到处流离，目睹同胞所受战争之苦，无法压抑满腔的悲愤，奋笔疾书，可是说是时代赋予他使命，自觉加入到宣传抗战的队伍之中。也就在这一年，吴祖光的话剧处女作《凤凰城》一举成名，他由此走上戏剧创作道路，并获得“神童”的美誉。艺术一旦和人民血脉相通，就会有强大的生命力，接着，吴祖光又创作了《凤凰城》、《孩子军》、《正气歌》，这些都是他抗战前期的作品。

《凤凰城》取材于东北抗日义勇军事迹。1933年中秋，苗可秀别妻离子再度出关抗击日寇。三年后，身为少年铁血军司令的苗可秀，以假降计诱骗了日军弹药，俘杀了日高级军官，并以“富贵不能淫”的气概，识破女间谍夏川菊子。后铁血军遭日军包围，苗可秀在掩护副司令赵同撤退时负伤，被日军俘获。日军许以重禄，施以美人计，均遭苗可秀拒绝。在赵同率部反攻中，苗可秀被日军司令官击伤，召攻城铁血军训话，语终气绝。全剧在赵同激昂的演说中结束。这个戏几乎演遍了抗日后方，取得了出乎意料的成功。年仅二十的吴祖光的这部处女作，为什么能取得这样强烈的戏剧效果？奥秘何在？其中最重要的原因取决于蕴涵在作品里昂扬的时代精神。《凤凰城》是一首爱国主义的颂歌，歌颂铁血军，歌颂配合铁血军作战的人民群众。剧本绘声绘色地表现了铁血军在极端困难的处境下抗击日寇、宁死不屈的精神，展示了一幅全民抗战的画卷，不份男女老幼少，不问籍贯职业，同仇敌忾，誓死抗击日本侵略者。作者塑造了一批敢于拿起武器和敌人作战、在斗争中显示了智勇谋略的英雄人物，他们宁死不屈的精神、敢于迎击的勇气，正是日寇长驱直入、国难当头、国家民族处于危亡境地时全国人民最需要的精神力量。作者把握了时代的脉搏，注入了真诚的感情、强烈的义愤，在这个戏里为一心抗战的同胞树起了抗敌保国的榜样，建立了胜利的信心，鼓舞了全国人民拼搏的勇气。

吴祖光的戏剧创作，一开始就继承了“五四”新文学运动反封建的战斗传统，这位时代的产儿、人民的作家，从写作四幕话剧《凤凰城》开始，就是为了用戏剧的武器宣传抗日、为了激励和动员人民群众战胜日本侵略者。从此，他自觉走上“遵命文学”的创作道路。《正气歌》、《少年游》、《林冲夜奔》等戏剧都具有强烈爱国主义思想，崇高的民族气节，歌颂抗敌报国的英雄，鞭斥汉奸和民族败类，和当时千千万万的爱国主义作品一同汇入了中国人民抗日民族解放战争的洪流。

吴祖光自幼的熟读诗书，使他在领略我国古代文学的灿烂与瑰丽的同时，也于不自觉中接受了爱国思想和民族意识。表现爱国思想和民族精神是吴戏剧创作的一个情结，一直贯穿于他的作品中，在解放后的《四郎探母》的翻案戏《三关宴》中亦有流露。另一个原因来自于其父亲的影响。其父吴瀛先生博学多才，为人耿介刚正，不仅为吴祖光提供了创作《凤凰城》的素材，同时在剧本出版的序言中表达了他对祖国的一片赤诚，拳拳之情溢于言表。文学艺术的创作，不可能出现侥幸。剧场里的掌声，取决于作品有没有深刻的思想，真诚的感情。抗战开始，眼看着国土沦丧，作者心头一时一刻也不曾平静。这颗青年的爱国之心，正是《凤凰城》取得强烈效果的根本所在，而爱国之心最集中的体现则在1941年公演的《正气歌》中。五幕历史剧《正气歌》塑造了民族英雄文天祥的形象，南宁偏安江左后，元兵频频进

犯，朝廷奸臣贾似道陷害忠良，无恶不作。文天祥上书皇帝斩贾以解天下怨愤，不幸被解职。他假意寄情山水，以待时机报国。在贾出征大败为百姓所杀之时，文天祥率五万“勤王”之师北上解救临安之危，与主和派斗争，并只身去元军阵营谈判被扣留，被救之后，又亲赴温州继续抗元。他在五岭坡战斗中被俘，囚于大都，元世祖亲自劝降，文天祥慷慨陈词：“作臣子的对于国家，就如同作子女的对于父母一样，父母不幸生了重病，虽然明知不能治好，然而没有不肯请医用药的道理。我只要活一天，就要尽我一天的心。”遂英勇赴死，表现出强烈的爱国热忱。这些以爱国主义为主题的剧本，部分原因是由于它们是感时之作，这样，作者的感情容易得到观众的共鸣，主题意图常常就征服了人，取得强烈的艺术效果。

三、饱含激情的宣泄

剧作家的创作需要技巧，但更需要激情。一位技巧娴熟但却没有激情的剧作家，最多只能成为熟练的匠人。莎士比亚所创造的千姿百态的戏剧人物，三百年来一直引起评论家的关注。人们在惊讶地赞叹这些神采飞扬的艺术形象后，常常询问莎士比亚是如何创造这些戏剧人物的，作家与剧中人的关系如何？人们发现这些个性各异的剧中人都反映了作家本人的精神特征。丹纳指出：“莎士比亚都赋予他们以他本人所具有的精神本质。”^①毫无疑问，在其作品中自有其人在，真正的莎士比亚是或多或少地隐藏在他的戏剧中的。黑格尔在《美学》中极为重视审美中主体的意义，强调艺术诉之于心灵。他指出“作为主体，艺术家须使自己与对象完全融合在一起，根据他的心情和想象的内在生命去造成艺术的体现”，“只有通过心灵并且由心灵的创造活动产生出来，艺术作品才成其为艺术作品”。艺术，是艺术家从自己的审美主体出发，经过“心灵化”，即以主体的审美理想、审美感知对象重新改铸的结晶。戏剧文学创作过程中，心灵主体凭借着客体对象而自由活动，将心灵生活的轨迹纳入艺术品中，提高其审美品格，赋予其戏剧特性。

从艺术史的角度看，作为一种历史现象的作家的艺术个性，是人类艺术实践中有着重要作用的因素。从文学风格学的角度看，作家的艺术个性，则是作品风格的主观因素。因此，一个剧作家的艺术个性，主要是通过他的艺术实践的产物——剧作表现出来。早在上个世纪，别林斯基就提出：“诗人作为一个人，一个性格，一个天性，作为一个人格难道能够不反映在他的作品中吗？当然，不能够”^②。同为戏剧家，曹禺的艺术天赋和艺术个性是极其敏锐的，他始终对“宇宙间许多神秘的事物”表现出一种“不可言喻的憧憬”^③。曹禺在《雷雨》序、《日出》跋中，表达了自己对一种非理性“蛮性的遗留”的神往，所用的文字

^① 《莎士比亚论》[M] 第148页，上海译文出版社，1982年

^② 《车尔尼雪夫斯基论文学》[M] 上卷第466页

^③ 温儒敏《中国现当代文学与主题研究》

也与巴金的风格相仿，激情四溢，以情动人。如在《〈日出〉跋》中，曹禺这样写道：“我应该告罪的是我还年轻，我有着年轻人按捺不住的习性问题，问题临在头上，恨不得立刻搜索出一个答案；苦思不得的时候，便冥眩不安，流着汗，急躁地捶击自己，如同肚内错投了一副致命的药剂。这些年在光怪陆离的社会上流荡着，我看见多少梦魇一般的可怖的人事，这些我至死也不会忘却。它们化成多少严重的问题，死命地突击着我，这些问题灼热我的情绪，增强我的不平之感。有如一个热病患者，我整日觉得身旁有一个催命的鬼低低地在身边催促我，使我得不到片刻安宁”^①。这篇跋写的器宇轩昂，倒像是曹禺的青春宣言，是用来打破一切框架束缚的战斗檄文。对于这一点，吴祖光本人有深切的体会，他曾经谈到：“我的艺术的启蒙老师曾经告诉我说：每一部文艺作品就是那作者的性格的表现；也就是说，每一部文艺作品所表现的都是作者自己。我们欣赏了，了解了一部文艺作品，也就是认识了那作者，并且接触了那作者。”他还大有感触地谈到他直到创作《风雪夜归人》时才从自己的这个剧本里认识了自己^②。

剧作家本人和他笔下的成功的人物一样，有着复杂的个性。中学时代的吴祖光是一个敏感的早熟的少年，思考着他的同年人通常并不思考的问题，并且还具有他的同年人通常并不具有的内省的倾向。这个时期他已经在报刊上发表过散文和诗歌。这些作品可能尚未臻深刻，但流露着作者纯真、灼热、善良的感情。他剧作中体现出来的艺术个性的种种表象，是他复杂个性的不同层面在更高层次上心灵折光，恰如多棱的水晶柱体在阳光照射七彩的辉耀。吴祖光这位青春焕发的大时代的戏剧诗人，热烈豪放，洒脱自由，像一位“狂侠”。“狂侠”属侠士，豪放自信而有义气。吴的“狂侠”自然迥异于名士、才子那种“德也狂生耳”^③、“侠气何翩翩”^④或者“侠气不洗儒生酸”^⑤的“狂侠”。在他身上，“狂侠”决不是放浪形骸，惊世骇俗，乃是对民族、生活、对未来一种昂奋的自信，一种将可贵的童心浸润在强烈的忧患意识中的“少年狂”，一种令人鼓舞的热烈豪壮、乐观放达。他从自身的独特个性出发，善于凭感情与直觉感受生活，他的才情就体现于沉浸在充沛的激情中去感受生活与人生，对观生活作出激动而深刻的反应。他的创作冲动、创作激情，源于生活在他心灵中激起的反应——内心激起的感情的波澜。这种感情的波澜激荡他，催促他，使他不能不通过创作宣泄出来。他有着比其他人更敏锐、更深刻地认识生活的才华。他发挥自己的才华，听任感情波澜的冲激与直觉火焰的喷发。

^① 转引自 曹禺：《快乐地享用》[A] 第10—11页。

^② 吴祖光：《记〈风雪夜归人〉》[A] 原载《戏剧月报》1943年2月号

^③ 纳兰性德《金缕曲 赠梁汾》

^④ 徐楨卿：《游侠篇》

^⑤ 苏轼：《答范祖禹诗》

《凤凰城》的问世，是这位少年作家奔放的抗战热情在观众心灵中激发的第一次震动。苗可秀的事迹恰如一股气流包裹着他，抓攫着他，抗战以来一直在胸中翻腾着的激动、愤怒和渴望，终于找到了喷射口。作者那种热烈与豪壮的个性气质，有时简直就按捺不住地想跳出来。他写作《正气歌》时被文天祥的灵魂扰动得坐卧不安，仿佛置身零丁洋上、奔波江淮之间，仿佛与文丞相同居一囚室中，感到周身的血热得烫人，几乎不能控制自己。剧中那位讲古的老人简直就是作者的代言人，倾吐他的满腔心声。

“狂侠”两字在吴祖光那里还表现为更加沸腾的热血和神经。《捉鬼传》的写作固然是因为国民党的文化专制政策，进步作家已不能向以前那样直接从现实中取材，直抒胸臆，或不平则鸣，只能走隐晦曲折的另一途。但决定这种选择的最内在原因还在于他个性气质中诗人般浪漫的一面。追求理想的奔放和强烈的情感，在幻想的天地里，摆脱一切束缚，率性而为。《捉鬼传》难道不是一篇向国民党讨伐的檄文，一曲给旧社会送葬的挽歌吗？到了《嫦娥奔月》，发展为更加尖锐、大胆的对人间世界的独裁者的影子后羿的痛骂。这种否定之中，透出作者个性气质里那被赋予了特定社会内容的愤世嫉俗的肝胆火热和锐气。他有时显得血气方刚、毫无顾忌，怒不可遏便拍案而起。在一些时候，他又并没有疾言厉色，看去只是嘻嘻哈哈，甚至插科打诨，显得滑稽荒唐。诗人们往往长歌当哭，吴祖光却不时爱以大笑为悲。郭沫若看过吴祖光的戏后曾有诗相赠：“钟馗捉鬼被鬼捉，观者欢娱作者哭，中有眼泪一万斛。非欲衣冠媚世俗，欲使世上绝鬼域！”剧中没有写人，那么“人呢？人呢？人呢？”对人的寻找，正是对当时社会的否定。这里情感是何等悲愤激越！在让人开怀大笑的趣味中，有着作者强烈的现实情感，同时也有着冷峻的理性。《捉鬼传》既是作家激越感情的爆发，是愤怒情绪的排遣，又是对黑暗现实的理性讽刺和鞭鞑。

青年时代的王蒙曾犹疑过，激情是这个世界上最容易消失的东西，是最不可考的。但吴祖光却是个特殊的个案，他在成名后一直佳作不断，尤其到晚年，历经坎坷之后，依然保持旺盛的创作激情，《闯江湖》问世就是明证。《闯江湖》是吴祖光接受平反、恢复正常生活、重新获得创作权后的第一部作品。这个戏的题材和剧中表现的鲜明的创作个性，同《风雪夜归人》可谓异曲同工。可以说是作者四十年生活阅历和经验的艺术总结。剧中有不少喜剧因素，但它终究是作者怀着“痛彻肺腑的悲伤”，“饱含着满腔热泪”^①写成的，所以更使人感到沉思悲愤。《闯江湖》既是民间艺人苦难历史的忠实反映，也是对惨遭“四人帮”残害致死的艺术家们的缅怀和悲悼。它所反映的生活面，远比《风雪夜归人》更为开阔，人物更多多种多样，生活经历、矛盾冲突也更为错综复杂，表现的社会生活也更加厚实、丰富多采。全剧

^① 吴祖光《我写〈闯江湖〉》

上场五十人左右，以受压迫、欺凌的评戏演员为中心，为我们画出了一幅旧社会的图画。这中间有革命青年、贫穷苦力、日本侵略者、汉奸、走狗、买办、军阀。他们走到舞台上来，几乎只要三言两语，我们就能分辨各人的身份和性格。

吴祖光的剧作始终饱含感情，充满浪漫和激情。浪漫和激情象一条流淌的河流，贯穿作者的作品。作者的创作激情，源于对生活的热爱，在时代的感召下更加突出，比如抗战时期，剧本表现出强烈的爱国主义情感，是歌颂英雄的产物。《风雪夜归人》则是抗战激情冷却后理性的深沉思索，更加注重戏中人物个人感情的刻画。《捉鬼传》中的激情伴随着悲愤、苦闷、等复杂的时代情感和讽刺、揭露等理性色彩。《闯江湖》中的感情更加厚实和深沉。作家的创作变得更加成熟和丰富多彩。

第二章 主旋律外的孤独启蒙

启蒙一词，原意为“照明”和“照耀”(Enlighten)，从字面上讲，启蒙运动就是启迪蒙昧，反对愚昧主义，提倡普及文化教育的运动。从其精神实质上看，它是宣扬资产阶级政治思想体系的运动，并非单纯是文学运动。启蒙是文艺复兴时期资产阶级反封建、反禁欲、反教会斗争的继续和发展，直接为1789年的法国大革命奠定思想基础。启蒙思想家们从人文主义手里把反封建、反教会的旗帜接过来，进一步从理论上证明封建制度的不合理，从而提出一整套哲学理论，政治纲领和社会改革方案。启蒙思想家们要求建立一个以“理性”为基础的社会，他们用政治自由对抗宗教压迫，用自然神论和无神论来摧毁天主教权威和宗教偶像，用“天赋人权”的口号来反对“君权神授”观点，用“人人在法律面前平等”的口号来反对贵族的等级特权，他们就用这些思想启发教育群众，去推翻封建主义的统治，进而建立资产阶级的政权。宣传这种思想的活动，就称为启蒙运动。

一、中国式的启蒙

甲午战败后，中国的先进知识分子就开始把目光集中到欧美近代思想文化的变迁上，想从这方面探索西方所以强盛、中国所以贫弱的原因。严复、康有为、梁启超以及林纾等，都是当时的代表。由他们开始，一代又一代中国知识分子引进了西方启蒙运动以来的大量哲学、人文社会科学著作和小说、戏剧、诗歌等各类文学作品。在西方现代思潮影响下，先进的知识分子总结了晚清以来历次变革的经验教训，意识到中国要向现代化转变，建立名副其实的民主共和制度，必须在意识形态尤其是价值观领域彻底反对封建伦理思想，击退在辛亥革命愈加嚣张的尊孔逆流。和以往历次变革不同，新一代知识精英开始把思想启蒙作为自己的主要使命，他们相信只有国民精神的解放才会有社会的革新进化，而当务之急，要在传统文化的劣根上动手术，打破以“三纲五常”为核心的专制主义文化的束缚。声势浩大而激进的新文化运动就是在这种精神启蒙救国的热望中掀起的。

新文化运动创办《新青年》等杂志，提出“人权”、“平等”、“自由”的思想，大力倡导民主与科学精神，抨击文化专制主义。另一方面，广泛引进和吸收运用西方文化。在《新青年》的带动下，各种报刊和出版物争相译介西方从文艺复兴以来的各式各样的思潮理论，特别是人道主义、进化论和社会主义思潮，五光十色，刷新了中国人的思想，为批判封建专制文化提供了各式各样的武器，而这本身也是进行思想启蒙。之后，创作方面鲁迅发表《狂人日记》，借“狂人”之口，控诉了封建制度及其伦理道德“吃人”的本质，之后，小说《这也是一个人》，冰心的《斯人独憔悴》，许地山的《命命鸟》，王统照的《春雨之夜》，郁达夫的

《沉沦》等等，这些作品充溢着个性解放、民族解放的精神。戏剧方面，改良旧戏曲，积极引进外国戏剧艺术，创建中国现代话剧。现代戏剧之父易卜生被介绍到中国来，是因为他那种敢于揭露社会黑暗的战斗精神和讲求个性解放的思想符合“五四”时代精神。胡适《终身大事》在当时被认为是独立的现代话剧剧本，是因为新文化运动本质上是企求中国现代化的思想启蒙运动。

五四文学革命是一次广泛的思想文化启蒙大潮，它唤起了作家们对人的生存价值以及种种人生观问题的思索，表明了中国新一代作家开始有了现代意味的自我认识。那么多的西方思潮涌入中国，如冰河开封，其规模好大而又混乱，促成了中西文化交汇撞击，促进了思想大解放，大大拓展了新文学倡导者，参与者的视野，以一种全新的眼光来关照本民族的生活，同时在艺术创造上获得了广阔的天地。鲁迅的《呐喊》和《彷徨》等作品贯穿着如何疗救社会病苦、改造国民性的思考，重在对封建制度的彻底揭露和批判。在鲁迅的影响下，文学研究会更推出一大批执著于反映社会人生的作家，他们的创作也大都执意探察人生社会的究竟，对传统的思想文化进行价值的重新估定。

这个时期的创作，不管哪种体裁，不管哪个流派，大量描写的都是婚姻爱情与个性解放。几千年的封建文化已经深深扎根在中国人的心中，想要一朝一夕根除封建思想和封建意识是一个很难的工作，必须做好长期作战的准备。婚姻爱情与个性解放关系到人们的切身利益，成为“五四”时期反封建的切入口。“五四”新思潮唤起了作家们对人的生存价值以及种种人生观问题的思索，表明中国新一代作家开始有了现代意味的自我认识。他们摆脱传统的思维方式，力图借助科学与民主的精神去观察与思考生活。可以说，“重新估定价值”的理性批判精神与“人的发现”、“文学的发现”引起的理性探索精神，是贯穿于当时几乎所有的作品中的。这个时期的并非所有外来的思潮都能在中国落地生根，发生影响，新文学先驱中大多数人对西方的思潮、理论也并不是盲目照搬，他们力求做到从时代、社会和新文学的发展去检验和选择外来的东西，并注入新的因素，因此，在当时发生重大影响的外来思潮都有一个“中国化”的“变形”过程，欧洲的思想启蒙也是一样，涌入中国后，已不是原来意义上的了，我们不妨称为“中国式的启蒙”。可惜，宣传民主、科学的启蒙还没有维持多久，就被迫中断，被后来的更急迫的抗日救亡运动所代替。

二、作家自省后的启蒙

1942年吴祖光的话剧《风雪夜归人》横空出世，演出后立刻引起轰动。此剧奠定了吴祖光在中国现代话剧史上的地位，被视为其代表作。剧本写的是一个达官贵人的四姨太玉春，同一名京剧名伶魏莲生之间的爱情故事。他们邂逅相逢，真诚相爱，当意识到他们不过是权

势者的玩偶时，打算私奔，去寻求自由，做一个有独立人格的人。可惜在最后关头被苏家捉住，两人被迫分开，魏莲生被驱逐出境，玉春被送给盐运使徐辅成供洒扫之役。二十年后，他们来到当年定情的地方，魏莲生死于风雪之中，而玉春也不知所在。作者通过两人的恋爱波折及其悲剧命运的描写，揭示了“在轻颦浅笑的背后，有世人看不见的悲苦；在酒绿灯红的底面，有世人体会不出的辛酸。”由此来探求：“在那个颠倒黑白的世界里，什么是真正的高贵和卑贱……”^①

《风雪夜归人》是一部反映梨园生活悲剧的作品，是所谓的“戏中戏”。这类题材在戏剧史上并不多见。田汉的《名优之死》（1929年）也是这类题材，此剧通过梨园名角刘振声器重的徒弟刘凤仙被恶霸流氓杨大爷引诱而自甘堕落，刘振声最终气死在舞台的戏剧情节，较为深刻地揭露了社会的污浊阴暗。《名优之死》是现代话剧中的第一部影响较大的多幕剧，作者塑造了一个保持气节、与恶势力抗争到底的老艺人形象。田汉天性中是位真正的诗人，追求艺术和爱情的和二为一，一生沉溺在诗境和理想之中，他奉戏剧为圣洁的艺术。然而在现实中屡屡受挫，由此产生的艺术生命被摧残的“幻灭感”，通过刘振声最终气绝身亡的戏剧情节，再一次呈现出来。田汉早期戏剧中的唯美主义倾向，论者在肯定其现实主义的反抗本质之余，普遍认为西方世纪末思潮中的唯美主义对他的影响，“给他的思想追求和戏剧运动带来了曲折，即反抗与唯美的矛盾”。^②吴祖光的《风雪夜归人》基本延续了这一主题，细致精确地描绘了社会种种重压及戏剧演员的生存困境。但在处理个人与社会的矛盾时较之田汉有所突破。在此剧中，吴放弃了对善恶二元对立模式的轻易采用，在对这一模式局部运用的同时，他深深把握住了时代的脉搏，从人性觉醒的角度切入，对底层民众的麻木进行冷静的审视与探究，并提出“为自己活”的问题。

时代的感召，历史的教训，现实的启示，促使作者进而自觉地对社会人生、民族命运予以热切的关注和思考，使他“感到了阶级对立的矛盾”，产生了强烈的创作冲动，并有意识地“把往昔曾经接触并熟悉过的人物和当前的现实结合起来。”这些都赋予了剧本深刻的立意和强烈的现实意义。此剧取材于作者的亲身经历，在对生活极端深入的探索中，作者深深认识到个人与社会的种种不足，他为自我和整个客体社会进行诊断，试图在批判自我与社会的过程中，找寻到一个更为美好的存在。

戏里反映的艺术生活，是作家曾经深沉迷恋过的。戏曲艺人的既给人以艺术享受又受人玩弄的处境，他有过真切的感觉，戏曲艺人内心的欢乐与痛苦，他也深为了解。他积愤已久，早就有心把他们反映到作品里去。而国民党上层权贵的腐败，又赋予他强烈的批判愿望。这

^① 转引自吴祖光：《〈风雪夜归人〉前记》

^② 刘平：《关于田汉研究的几点思考》[J]，载《社会科学辑刊》1994年5月号

两种因素促成他写成这出这出真切感人的又深有进步寓意的佳作。正因为来自生活，出自肺腑，较之他前三个剧本，无论在思想的深沉，艺术的造诣上，都达到了新的高度，被认为最富有艺术个性，最能代表他的风格的作品。例如，剧中的青年学生陈祥不务正业，不上学，留恋于戏台，为了心中的“明星”与别人打架。身为少爷公子青年吴祖光，也曾有过类似的经历，陈祥显然就是吴祖光本人的化身。他捧着一个叫刘盛莲的戏子，可“并不正经听戏，而是在后台乱钻，在前台怪声叫好，甚至打架”。最后，刘盛莲在落寞中死去，而吴祖光当时“只是一块顽石耳”，“还想不到这些，也懂不了这么多”^①，他无法明白刘盛莲痛苦的原因，更无法理解艺术成为谋生工具的悲剧，就如同陈祥最终在魏莲生的教导下表示悔过，但还是不明白魏莲生为什么要走，为什么不唱戏。吴祖光在《风雪夜归人》剧中通过对陈祥的描述开始强烈的自省，开始思考整个社会，思考自我。刘盛莲、魏莲生“正像长夜的天空下堕落的一朵流星”，“死不知归于何所”。^②而吴祖光、陈祥们却“几乎不再想起他”^③，这是多么残酷的现实。那么，戏子的惨况是否与那些捧戏子的公子哥儿的麻木、整个社会的麻木有关呢？吴祖光在这样的自省中走向清醒。因为自我的觉醒，使他感到了社会启蒙的必要。所以在剧中他写出了玉春这样一个奇女子。玉春，可视为吴祖光在为自我诊断之后为病态社会开出的一剂药方。这个药方也许并非良方，甚至在某些方面还显得遮遮掩掩，欲说还休，但作者在当时的视域与条件下，已达到前驱的极致。他在为社会把脉，为社会的病体努力地作出诊断。

吴祖光对剧中人物曾作过这样的品评：“这本戏里没有主角与配角之分。所有的人物甚至于全场只叫了一句‘妈’的二傻子，都是不可或缺的主角。”^④二傻子只因醉倒在苏家门口，便被诬为“非奸即盗”而被抓。作为一个被侮辱与被损害的典型，二傻子表现出一种出奇的平静，或者说是一种过分的麻木。他同他的母亲马大婶一样：“为了过日子而活着，无所谓而生，无所谓而死；不怨天，不尤人，无悔恨，无希求”^⑤，虽然在恩人魏莲生有难时他能表现出与敌人一搏的侠义性格，但从思想上而言，他仍然屈从于生活给予他的安排。这是当时大多数处于底层生活民众的精神范类，他们相信命运，安于现状，在宿命里延伸自己人生的脚步。这类人物，剧中还有魏莲生的跟包李蓉生，他的生活条件比莲生优裕，人也忠厚诚恳，对人有耐心而肯帮忙。他的台词“人还是马虎点好，知道得多了，烦恼也就多了。”他已经自觉地习惯于麻木中了。他也感叹“干这行苦，真苦啊！成败由天啊！”他把苦的原因归结为所谓的“天”，即命运，骨子里，他丝毫没有意识到自己卑贱地位与境遇产生的根源，他不去

^① 转引自吴祖光：《〈风雪夜归人〉前记》

^② 吴祖光：《记〈风雪夜归人〉》[A]原载《戏剧月报》1943年2月号

^③ 吴祖光：《记〈风雪夜归人〉》同上

^④ 吴祖光：《记〈风雪夜归人〉》同上

^⑤ 吴祖光：《记〈风雪夜归人〉》同上

思考也不愿思考，能平安过活已是他最大心愿。在莲生出走前夕，他劝莲生的一段话耐人寻味：

只要你想想自个儿有多少运气，年纪轻轻就这么名扬四海，有好朋友这么死心塌地地保着你，有这么多贵人阔人捧你；你想想魏家祖宗给你积下了多少德，你还不小心谨慎护住了这点儿根基？老天爷待你不薄，你凭哪儿敢耍大爷脾气，说不干就不干？你凭哪儿敢说“想歇歇”！……这就叫“比上不足，比下有余”。再说凭你现在这样儿，多少人看着眼红，你也该知足了。^①

乐天知命，安然守常，这是李蓉生的生命支点。从这段出自肺腑的言说中，我们可以体会到他心理上的奴性思维。如同广大国民一样，在一种“比上不足，比下有余”的自我麻醉中心安理得，甚至自以为是，这种思想是中国几千年来的专制制度铸造出来的国民性的一种。几千年来，人们一直处在杀伐与饥谨之中，他们渴望安宁与温饱。所以一旦有一丝温暖，他们便对生活感恩戴德，“知足”了。他们从没思考过反抗，也无从反抗，封建伦理道德早为他们的行为设定好了严密的框架，他们只能于框架内活动、生存。一旦试图跃出或逃离，必然招致杀身之祸。于是，奴性便形成了。奴性已经成了中国民众几千年的一种心理积淀，一种集体无意识。在某种意义上，它成为了中国广大国民深层心理结构中不可或缺的一部分。吴祖光清醒地意识到这一点。作为大家族的公子少爷，吴祖光青年时代便独到而深刻地意识到了仆人杂役等下人们的麻木。他在一篇文章中曾记叙自己在一个大冷的早晨企图把围巾送给车夫小冯，结果小冯感激涕零，甚至在晚上还念念不忘“少爷待我真好”。吴祖光由此感言，“流血汗的奴隶们从不抱怨自己所受的不公平的苦难。只消一丝一毫的不值钱的‘慈悲’就使他们觉得这就是人类的温暖与恩典；而那些‘幸福的人们’是连一点点的‘慈悲’也还吝于施舍的。”作家敏锐地感受到底层民众身上存在的奴性及自己所处阶级的冷酷无情。正是这种感受，使作品闪耀着一种启蒙的光辉与战斗的激情。《风雪夜归人》旨在揭示民众麻木的生存状态方面给予人们一种很大的震撼，只有如此，人们才能意识到剥削的存在，由此思索其根源并引发反抗的必要。

三、孤独启蒙的意义

周恩来曾经七次观看《风雪夜归人》，给予很高的评价。并且在前后十多年的时间里，对此剧再三询问，表达关怀。一个梨园弟子与阔人的姨太太相恋而酿出种种艳情轶趣，曾经是写烂了的陈旧题材，但《风雪夜归人》却能够写出新意，震动剧坛，原因何在？它的主题又是什么？^②《风雪夜归人》演出时，正是抗战阶段，大部分文艺作品包括前沿阵地的戏剧都只有一个声音，那就是宣传抗日。抗日救亡无疑是当时的主旋律。但《风雪夜归人》的主题却是启蒙，整篇没有“抗日”两字，被认为与时代不合拍，也因此受到胡风的批评。启蒙这个另类的声音，在当时的背景下显得不合时宜，孤独和微弱。

《风雪夜归人》中，作家关注的是普通民众，而且是在当时地位十分卑微的艺人，戏的主题并非与时代无关，而是时代影响下的更加深沉的思索，是对民众更为深刻的精神关怀。

^① 吴祖光：《风雪夜归人、闯江湖》，[C] 人民文学出版社，1996

^② 吴祖光：《吴祖光论剧》[M] 戏剧出版社，1981年

“剧本一开始，就提出了‘戏演的是什么时代’的问题，可见时代仍是他关注的中心；而他的回答是：‘那是高贵蒙受着耻辱的时代，黄金埋在泥沙里的时代。’这表明吴祖光先生对时代的关注重心向中国现实的内转，而他对时代特征的认识也更具概括性，超越了具体的历史时段，这都显示了吴祖光先生时代观的深化。”^①

讽刺达官贵人，揭露社会的不公平，这正是无产阶级革命家周恩来对此剧瞩目的原因。除此之外，提出人为什么活着？人应该怎样活着？这两点，不仅使这个剧本同前人的作品作了鲜明的区分，又使之具有哲理意义，因而也有人称它为哲理剧。人为什么活着？应该怎样活着？这是一个关乎人类的带有普遍意义的命题。这个问题是与每个中国人日常生活紧密相连的生命的存在之问。对于认真生活着的人们，这个问题永远也不会过时。戏的思想深度在此，它的生命力也在此。^②卡西尔说：“人被宣称为应当是不断探究他自身的存在物——一个在他生存的每时每刻都必须查问和审视他的生存状况的存在物。人类生活的真正价值，恰恰就存在于这种审视中，存在于这种对人类生活的批判之中。”^③这段话揭示了人对自身的生命存在、生命意义、生命走向的自主判断与选择是人生价值的体现，阐明了生命意识的重要意义。生命意识的内涵有两个层面：一是浅层次的生存状态，即怎么样才能活下去；二是深层次的生命价值，即怎么样才能获得有价值，体现自己的生命意义。

吴祖光无疑继承了鲁迅“揭出病苦”的写作传统。《风雪夜归人》一开始对两个乞儿及魏莲生之死的叙述便暗示出社会的沉郁黑暗，作家试图以此为开端揭露社会存在的痼疾，从而警示世人，引起民众的注意。这与鲁迅启蒙思想是一脉相承的。鲁迅弃医从文的目的就是利用文艺唤醒民众，从精神上改造国民，在他笔下阿Q、七斤等人物麻木安适，对生活的灾难一片泰然。面对严峻的“国民性问题”，鲁迅早年便指出唤醒的重要性，“是故生存两间，角逐列国是务，其旨在立人，人立而后凡事举”。^④“立人”，即在思想上改造国民，使其认识并思索关于世界众生生存的境况，从而确立起自身健康的思维体系。吴祖光显然在《风雪夜归人》作出了这样的努力，试图通过人物的觉醒来反衬整个社会的麻木。自然觉醒是需要引导和启蒙的。玉春就承担了这个启蒙的角色。她是封建社会里被侮辱与被损害的妇女的典型人物，或许因为愁惨辛酸的锤炼所致，玉春一出场就对污浊的社会表现出惊人的清醒。“众人皆醉我独醒”，这样一种境界让她感到与社会的格格不入，注定了她精神上的寂寞与痛苦。一代名伶魏莲生，身边总是簇拥着一群捧角者，其中不乏达官显贵，他便也自满于这种由他们捧

^① 钱理群《独伶〈风雪夜归人〉》[J] 广西师范大学出版，2005年1月

^② 萧乾《从〈风雪夜归人〉说起》[J] 原载1982年12月5日香港《文汇报》

^③ (德)恩斯特·卡西尔《人论》[M] 上海译文出版社，1985年版

^④ 鲁迅：《鲁迅全集》[C] 第一卷，北京，人民文学出版社，1982

抬出来的“尊贵”身份，并不时向身边的穷人施加小恩小惠，陶醉于他们的千恩万谢中。虽然他也乐善好施，急人之难，却透着居高临下的自傲、自足和自得。马大婶万分焦急地求他帮忙，把因喝醉酒睡在富人门口而被关押的儿子救出来，他先得意地说，“我包他明天准出来，找苏院长一句话就解决。”而后又说这种小事不用麻烦苏大人，找“现管”即可。当马大婶千恩万谢时，他喜不自禁，又给钱让她吃饭，安慰她不要着急，俨然一位救苦救难的活菩萨。送走马大婶，对镜自照，无比得意，顺口溜出了“昔日有个目莲僧……”然而正当他自我陶醉之时，玉春出现了，并一针见血地指出他才是最需要拯救的顶可怜的人。

玉春：有没觉着你自个儿才是个顶可怜顶可怜的人？可是我怎么就觉着了呢？我就老觉着是天下顶可怜的人，也许就不能算人。

魏莲生：我不信，您说到哪儿去了？

玉春：连你算在一块儿，我们俩差不了多少，可是照现在这么看呀，你……

玉春：（不自然地笑了起来）我也该回去了。（可是站着不动）别忘了，夜里回去想想，我们是顶可怜的人，想想为什么可怜？顶可怜的不就是自己不知道自己可怜的人吗？

“提到以前过去的那段悲惨的日子，不光是我呀，还有的是数也数不清的受苦的人呀！”

“可是这不算福气，也不是转运，像一只小鸟出了那个笼子，又进了这个笼子，吃好的，穿好的，顶多不过是当人家的玩意儿。人，都在受苦呀，我们怎么能离开我们受苦的朋友。”

“你笑，是从心里发出来的笑么？再说你活着，你想到过你是为什么活着的吗？你想到过你是个男人吗？一个男子汉，（伸出大拇指）大丈夫……”

玉春对魏莲生的麻木深恶痛绝。她的话，使陶醉在喝彩生活中的莲生深深震动了。他的思想感情一次又一次敞开着，又变化着。经过痛苦地思考，他终于意识到自己只是一个丧失了个性尊严的舞台傀儡，是一个奴隶。在最后被逼出走的时刻他表现得义无反顾。此时他的心里是“一个阔人也不认识了”^①。省悟后，他就转为憎恨眼前的一切了。听听他与陈祥的对话：

我是什么东西？我不过是一个唱戏的罢了。

要是一天魏莲生倒了霉，变成跑龙套的，跟包的，穷光蛋，那时就是在路上碰见，你陈先生也不会认我了。

这正是魏莲生发自内心痛苦的声音，不单是对陈祥，而是他心灵中对那个社会的控诉。他开始觉醒了，但还是不彻底的。所以当玉春劝他出走时，他还疑惑不定，而且已经迟了，王新贵把他们出卖了。封建社会的魔掌不会放过这对可怜的叛逆者。当王新贵已经带一帮人包围了莲生的住处，这时他们有极短的一段对话。

^① 吴祖光：《风雪夜归人、闯江湖》[C]，人民文学出版社，1996

“是我害了你。”

“是你救了我。”

“你放心，我将来也许会穷死，会冻死，会饿死，会苦死，可是我会快活一辈子。”

魏莲生后来二十年过着怎样的生活，作者没有写，只写了他最后死在风雪之夜的苏家花园，但他不是痛苦的，因为他的启蒙程序已经完成。从他的生活历程中，已看出人性觉悟的淡淡亮光。他已经在精神上得到真理的安慰，比世间行尸走肉似的众生要有价值的多。魏莲生最后的觉醒，无疑给浓重压抑的剧作氛围带来一丝亮色。尽管玉春思想的优先觉醒在剧作毫无前奏的情况下显得突兀而无根基，她的启蒙意识完全沉浸在一种朦胧思维“乌托邦”里，但这种启蒙意识在虚无缥缈的状态下对现实却具有一定的杀伤力与穿透力。可以说，玉春的思想完全代表了吴祖光本人的思想。

作家后来一直都在关注着启蒙，关注着人的觉醒这个问题。《林冲夜奔》里没有明显的启蒙者出现，但林冲最后终于在现实的教育下一步步走向清醒和觉悟。黑暗的现实就是最有力的启蒙者。《林冲夜奔》的林冲，《捉鬼传》的钟馗，《嫦娥奔月》的嫦娥等都是在严酷的现实面前，走向觉悟。林冲彻底与他曾经隶属的官府决裂，钟馗被鬼魅魍魉的世界惊醒，大败而逃，嫦娥终于明白爱她的大王不给她走出宫门的自由，忍无可忍，奔月而去。作家剧作中觉醒者的形象，除莲生之外，还有林冲（《林冲夜奔》）、牛郎（《牛郎织女》）、钟馗（《捉鬼传》）、嫦娥，这些人都是极其平常的戏子、教头、放牛娃、书生和民女，他们的觉悟，虽然抛弃了精神枷锁，也都因其历史和社会的原因，却没能彻底认识社会，去投入民族解放和阶级解放的斗争洪流。

这里不能不考虑到吴祖光本人所处的家庭环境和社会环境。吴祖光的生活面比较狭窄。他生在官宦之家，长在儒雅书香之门，从小过着衣食无虑的生活。他对劳动人民的生活，缺乏深入细致的观察、体验；或者说，他对渗透在社会生活中的阶级斗争，不曾有过切肤之痛。这决定了他的作品中缺乏重大的社会性题材和有份量的劳动者形象。他笔下的形象凝聚着他自小所熟悉的人物故事和社会的场景、形象。他写了自己所擅长的。他保持了剧作的现实性、传奇性和幽默感，从那些小人物的平凡故事中，质朴地表现自己对生活、对社会的认识。吴祖光终于为黑暗世界苦苦寻求光明的人们找到了真实的启蒙者，同时也是拯救者。他们不再是作者想象的人物，而是真正的现实中的人物。在《少年游》里他含蓄地将从事革命活动的周栩和姚舜英作为启蒙者。在革命者的启迪下，在现实面前，年轻的女学生从迷茫到清醒，终于决定离开北平，奔向自由的国土延安。

从梁启超强调小说与“群治”和“改良社会”的密切关联，到鲁迅试图以小说“改造国

民性”的创作实践，以知识分子为主体的自上而下的启蒙，成为上个世纪上叶最突出的文学与文化主题。抗战时期，对大众的启蒙被迫中断，这个任务远没有完成。众所周知，中国话剧曾经经历过从商业化的文明戏到精英化的启蒙话剧再到政治化的革命、战争以及“文革”话剧的发展；新时期至今的话剧，是从政治话剧转向启蒙话剧话剧再进一步返回到商业话剧的创作。启蒙话剧正是要唤起“人”的生命意识的觉醒，对此，五四启蒙话剧与新时期启蒙话剧毫无二致；在现代化进程日益加快的今天，对民众的精神进行现代化的启蒙，使他们具有现代意识、现代人格，是摆在启蒙者面前一个更加艰巨的任务。随着时代的发展，启蒙也在赋予自身新的内涵。

第三章 充满生命力的不屈抗争

抗争是值得赞颂的伟大精神，压迫越强，反抗越强。“反侵略，反强权，反独裁，反歧视，求生存，求独立，求和平，求自由，求发展”，这是共同的世界话语。被压迫人民为了追求生存权利，为了自由，尊严，斗争从来就没有停止。

一、戏剧需要“抗争”

“近代以后的戏剧的最基本、最不可避免的特点就是表现意志的冲突。”^①提出“意志冲突”说的是著名的法国戏剧理论家布轮退耳，他认为剧中人物在戏中“总是继续不断地要求他所要求的东西。他没有停止过新的手段，并且在这些手段失败之后，他又没有停止过新的手段。这就是可以称为‘意志’的东西：树立一个目标，叫每一件事都向着它，努力使每一件事都跟它一致”。当遇到某种阻力时，剧中人物的自觉的意志行动便毫不犹豫地攻击这些阻力，进行反抗、斗争和冲突。因此，“戏剧是表现那些与限制和贬低我们的自然力量或神秘力量发生冲突的人的意志的；是我们中间的某一个被放到舞台上生活，并且在那里进行斗争，以反抗命运、反抗社会法律，反抗他的某一个同类，反抗他自己——如果需要的话，反抗野心、盘算、偏见、愚笨，反抗他周围的人的恶意。”^②

“戏是一连串的动作。而剧作家则企图把他们结合成一个单一的、有机的动作。”^③而“戏剧动作在本质上须是引起冲突的”。^④《哈姆雷特》中王子决意“复仇”，但他的这种行动却是矛盾重重，迟疑徘徊。这部悲剧还包含着克劳迪斯与哈姆雷特意志的对抗和较量。奥赛罗如果处在哈姆雷特的境地中，这位久经沙场的名将很可能马上向仇人宣战。他们之间反抗和斗争的方式截然不同。《玩偶之家》娜拉与海尔茂之间的冲突，究其实质是资产阶级个性解放思想对封建专制的反抗。娜拉的反抗，是女性对长期罩在家庭关系上温情脉脉男权压迫的反抗。海尔茂顽固维护男权观念，男权制度以及那种维护男权制度的资产阶级法律。娜拉不满这种压迫，逐渐清醒，从不自觉到自觉，最后终于用出走的方式表达她的愤怒和抗争。曹禺笔下，宇宙像一张大网，人在其中挣扎，永远处在压抑与抗争之中，有无可消除的无望和恐惧，人类的软弱性制造着他们永恒的悲剧人生，“他们怎样盲目地争执着，泥鳅似地在情感地火坑里打着昏迷的滚，用尽心力来拯救自己，而不知千万仞的深渊在眼前张着巨大的口。他们正如跌在沼泽里的羸马，愈挣扎，愈深深地陷落在死亡的泥沼里。”^⑤

^① 劳逊《戏剧与电影的剧作理论与技巧》[M]，第204页。

^② 布轮退耳《戏剧的规律》[M]

^③ 约翰·霍华德·劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》[M]，第287页，127页，128页，中国电影出版社出版。

^④ 黑格尔语，转引自余秋雨《戏剧理论史稿》[M]，第473页。

^⑤ 《雷雨·序》《曹禺文集》[C]，第1卷，中国戏剧出版社1988年版，第211页

“悲剧之产生主要在于个人与社会力量抗争中的无能为力。这些社会、自然力量虽然可以用因果关系去加以解释，但却像昔日盲目的命运一样沉重地压在人的头上。”^①这句话用来形容曹禺的命运观念是十分恰当的。《雷雨》中八个人物都像笼里的野兽，无法逃脱。其中繁漪向专制、无情的家庭、丈夫挑战，近于枯竭的生命开始复苏，然而她很快发现周萍并非是她所能依靠的男人，却不甘心就此罢手，她开始行动，作出周密安排，万般无奈下甚至表示愿意周萍带她和四风一起离开，但得到的却是轻蔑的一笑，这迫使她不顾一切地作最后一搏，与周家一起毁灭。《风雪夜归人》中的玉春不满姨太太“金丝雀”的生活，她用逃离与私奔来表现对那个社会的反抗，这种反抗是她性格中最精彩的部分。出逃失败后，她用沉默来表达自己的无声的抗议，并且在二十年后的风雪之夜“失踪”。玉春屡次反抗，虽失败，仍不放弃，这些情节的设置使得剧情一波三折，扣人心弦，也使悲剧气氛更加浓郁。

在中国戏曲舞台上，曾经出现过许多有胆识、英勇绝伦的古代妇女形象。最脍炙人口的有穆桂英、花木兰等。吴祖光的京剧剧本《三打陶三春》（1963），塑造了富于传奇色彩的古代英雄妇女陶三春的形象，剧本突出了陶三春蔑视封建君权、封建夫权和封建等级制度的反抗行动，她所反抗的是这种宗法制度的压迫和约束，她不能容忍而给以猛烈还击的，是郑子明背盟弃约的“忘本”思想。由于她的坚决大胆，她的反抗终于取得了胜利。作者擅长运用漫画式的夸张手法勾勒人物形象和描绘图景，《三打陶三春》在艺术处理上，使用了不受自然生活形态约束的浪漫主义手法的地方很多，“瓜园浇水”一场既非常鲜明生动地显示了不受虚荣引诱的高贵品质和天真纯朴、泼辣任性的性格特征，同时也充满了传奇味道的喜剧色彩。“闹朝”她把要擒拿她的高怀亮一锤打翻在地；把要捉她的御林军打的落花流水。正因为她一切都无所畏惧，一切封建统治的神圣殿堂和严酷枷锁，在她的面前都失去效用，彻底垮台了。她所反抗的是这种宗法制度的压迫和约束，她不能容忍而给以猛烈还击的，是郑子明背盟弃约的“忘本”思想。由于她的坚决大胆，她的反抗终于取得了胜利。《三打陶三春》是一部风格清新明快的喜剧，受到各地观众的欢迎和喜爱。“打”构成戏剧主要的情节，不断推动故事发展，也正是这些不屈的反抗赢得了观众的喜爱。三春不但三打三胜，而且是具有强烈反抗意义的打，带有惩罚（郑恩）性质的打，打的有性格，有思想深度，也打出了豪气，打出了几千来女子的志气。

^① 朱光潜《悲剧心理学》，[M] 人民文学出版社 1983 年，第 108 页。

二、抗争的社会意义

哪里有压迫，哪里就有反抗，这是古今中外亘古不变的真理。从某种意义上说，整个人类的历史可以说就是一部被压迫阶级和被奴役民族血泪斑斑的抗争史。被压迫人民为了追求生存权利，为了自由，尊严，斗争从来就没有停止过。所以历代都有个人反抗和群众的起义。这些反抗、起义虽时常因历史条件尚未成熟而难免失败，但反抗者和起义者的进攻性格和战斗精神，凛然不可犯的气概和屹然不可动的意志，不仅使统治者心惊胆战，而且使当时和历代的人得到启发和鼓舞。在我国长期的封建社会中，有各种各样的矛盾，除阶级矛盾外，又有民族矛盾，而妇女还遭受男权的压迫。

无比英勇的反侵略战争，侵略者的残暴与反抗者的勇猛，在抗日战争这个伟大时代许多作品都有反映。从这些作品中，可以看到一位正直的中国人，追求进步的知识分子对于时代的基本态度，显示出一个有作为的现代剧作家的忧患感和使命感。读吴祖光的剧作，我们能够感觉到他的剧作传达出的那种被压迫者奋勇斗争，永不屈服的力量。这种力量有时象奔腾的烈马，有时又化作沉默的火山，作者的情感有时是外露的，而有时又是含蓄的。《风雪夜归人》中玉春和莲生的反抗是个人反抗，是资产阶级个性解放思想影响下的自我救赎。玉春勇敢去爱和她处于同样地位的莲生，这种大胆的行为，是同一阶级的两个被压迫者的联合。然而，他们太弱小了，很轻易地就被扼杀了。尽管反抗失败，但他们毕竟为改变命运而斗争过。

《凤凰城》塑造了敢于拿起武器和敌人作战、在斗争中显示了智勇谋略的英雄人物群体。他们宁死不屈的精神、同仇敌忾的气势、敢于迎击的勇气，这正是日寇长驱直入、国家民族处于危亡境地里全国人民最需要的精神力量。反侵略，反压迫。求生存，求平等，弱小民族的不屈的斗争可歌可泣。这里的抗争是被压迫民族对强大敌人最本能最彻底的反抗，也是最艰苦卓绝的生死搏斗。

吴祖光偏爱历史上的英雄人物，继东北抗日英雄苗可秀、抗元英雄文天祥外，又创作了《林冲夜奔》(1943)。剧本通篇写官逼民反。而林冲、鲁智深这两个性格迥异但相得益彰的形象塑造的成功，是这个剧本的主要成就。正是堂堂英雄的忍辱，表达了报国无门的义愤。林冲是一步一步走上反抗之路的，他原本是统治阶级里的一员，八十万禁军教头，不是寻常百姓，原本过着不错的小康生活。但就是他这样的地位，尚且被欺辱，无数百姓在水深火热之中简直没有活路。为了活命，林冲最后不得不上梁山，走向官府的对立。官逼民反，这种反抗是被迫的，要想活下去，凭借个人的力量是不够的，林冲多亏了鲁智深相助。英雄惜英雄，众多英雄的联手、聚合，才造成梁山与官府对峙的局面。抗战中后期，大后方剧坛出

现了一批歌颂性作品，其中影响较大的有：于伶的《长夜行》、宋之的的《祖国在召唤》、吴祖光的《少年游》等。剧作家歌颂的正面主人公形象已由抗战初期理想的民众英雄转变为现实的普通知识分子。人们终于认识到了，爱国的现代知识分子身上所蕴藏的精神力量对于民族振兴事业所具有的特殊意义。主人公置于抗日战争的广阔背景下加以表现，他们是国家、民族的栋梁、楷模，虽不是高大完美的英雄人物，但这是作家肯定、歌颂的正面人物。

三幕话剧《少年游》写于1944年3月，那支描绘过梁山好汉的笔，又创作出沦陷北平的学生来。作者用截然不同的色调和大相异趣的格调，把这两个相继问世的剧本，写成了各有特色的佳品。这里既显示了作者创作上不断扩大生活面的追求，又表现出他已经掌握了善于用不同风格、不同手法来处理作品的本领。《少年游》写一群刚刚毕业的学生，在日伪统治下去去何从的抉择。只有个别人选择了依附日伪的道路，大多数坚决地离开了那个鬼蜮横行之地，到延安去。进步学生们做出离开北平去延安的决定，是艰难而痛苦的。但是剧本令人信服地写出了进步学生们作出这种选择的必然。剧本没有波澜壮阔的场面，展现在读者面前的只是宿舍一隅，四张床，四个学生；没有惊心动魄的情节，读者看到的是女学生那些琐碎的日常生活，读书、恋爱、愠气、生计问题。然而就在这平平常常的日常生活里，读者处处可以感受到她们在和那个险恶环境撞击中，心灵上闪出的火花。可以说，她们每个人的内心世界都是一个波澜壮阔的场面；每个人的性格发展都是一串惊心动魄的情节。作者为我们提供了一群不同性格的女知识青年的形象。所有的人都在时代的激流中浮沉，每一个人都有她的起点，也看得见她前进的轨道。值得大书一笔的是作品里第一次出现了革命者，出现八路军游击队，出现了延安，这些特点无疑是吴祖光鲜明的政治态度的表现。

如果说，《捉鬼传》暴露了国民党统治下的社会，那么《嫦娥奔月》的锋芒则对准了独裁者。后羿射日有功，被拥为王。当上皇帝，他霸占嫦娥，杀戮无辜，终为人民唾弃。后羿的两个学生，吴刚为虎作伥，最后到月宫长年伐桂；逢蒙在西北积聚力量，和人民一起讨伐了后羿。月下老人最后告诫后羿说：“民不畏死，奈何以死惧之！你一统天下二十年，颠倒纲常，逆天行为。如今众叛亲离，仍旧执迷不悟，真正可叹！”^①作者加入了嫦娥的父母及三个姊妹，以及被灾与饥饿的人们，“代表善良的、无辜的、能忍耐而反抗的广大的人民。”^②嫦娥大姐不愿被选作王妃，以死相抗。野蛮的杀戮没有让百姓后退，吓倒、他们是杀不完的，残酷的杀戮激起更加强烈的反抗，最后，独裁者被无数的起义者包围，末日来临。是悲哀，是大独裁者的悲哀。“历史从不骗人，自有人类以来，人民从不在强暴之下低头，何况在‘人民世纪’

^① 吴祖光：《嫦娥奔月》[C] 1946

^② 《嫦娥奔月》后记[A]选自《吴祖光论剧》[M]，戏剧出版社，1981年版

的今天？”^①在《嫦娥奔月》后记中，作者提到“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。

吴祖光在建国后的作品中塑造了许多光彩照的人物形象，深受观众喜爱。这些人物具有一个鲜明的特点：那就是仍然具有富有生命力的抗争性格。他后期的代表作《闯江湖》所描写的不过是一个小小的评剧“义亭班”在死亡线上苦斗、挣扎，最后获得新生的故事，但却真实地概括了劳苦大众在异族欺凌、封建势力和反动阶级蹂躏下的苦难与命运，展示了这个时代民族压迫、阶级压迫的严酷和人民群众的抗争。《红娘子》是吴祖光的一个京剧剧本，作者塑造了李信和红娘子俩个富有传奇色彩的英雄形象。从来我们的历史，我们的生活里就充满了弱者对强者的斗争；或者失败，或者胜利，或者屈服妥协，或者宁死不屈。不外乎这几种结局。吴祖光说：“笔记记载，从宋代杂剧中就有了讽刺朝政，揭露黑暗，反抗封建统治阶级的现实主义精神。歌颂友谊，歌颂正义，同情弱者，反抗强暴，这都是为人处世的原则，我就是根据这一原则来写《红娘子》，写封建势力、恶霸、官吏对善良百姓的压迫，写受害者的反抗。”^②

三、丰富复杂的抗争

抗战胜利了，但和平并没有真正到来。在作家笔下，抗争不仅仅是中华民族抗击日寇的英勇斗争，它还包含着许多丰富复杂的内容。面对当时黑暗的国民党统治，作家的笔从反侵略、反压迫转到反内战、反独裁上来。历史剧借古讽今，曲折隐讳的特点正好适合那个受压抑的专制时代。这个时期，历史剧创作出现高潮，郭沫若的《屈原》、《棠棣之花》、《虎符》等相继问世。郭沫若的历史剧有着鲜明的个性，充满浪漫主义诗情，渗透着强烈的主观色彩，取材历史，立足现实，落笔远古，归意当今，他为中国话剧文学开辟了新编历史剧的途径。他借助历史的亡灵、民间传说、历史故事来写作诗剧，他从古代社会、神话传说里撷取奇人异事，大智大勇，但又决不拘守历史事实的写真，只求时代精神之抒发，即“借古人的骸骨，另行吹嘘些生命进去”，“借史事的影子来表现他的想象力，满足他的创作欲”。^③吴祖光的《捉鬼传》、《嫦娥奔月》也取材于古代神话和民间传说，作者以他深厚的传统文化修养，从中挖掘出带有普遍性的真理，为现实所用。当年遍捉人间各鬼的好汉钟馗大醉醒来，面对国统区四处横行的新鬼，竟然无所措手足，竟然被打得落荒而走。这部剧作象一篇犀利的杂文，与鲁迅的杂文风格一致，具有很强的战斗性，撒得出去，收得回来，嬉笑怒骂皆成文章，幽默、

^① 《《嫦娥奔月》后记》，同上

^② 吴祖光：《《红娘子》跋》[A]，原载《剧本》月刊增刊1979年第3期

^③ 《孤竹君之二子·幕前序话》[A]《创造季刊》第1卷第4期（1923年2月）

智慧、痛快淋漓，入木三分，令人拍案叫绝。“十年前我能在象牙塔里梦想来日的欢愉；但今天置身于疮痍满目的十字街头，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，甚至对生之情趣都感到黯然了。”^①“作品里的穷鬼、店老板、店小二，怨我无法在这里使你们扬眉吐气。你们，我们都有待加倍地努力，加倍地反抗才有生路，此刻正不必灰心。”^②

《捉鬼传》与讽刺喜剧作家陈白尘的《升官图》有着异曲同工之妙，《升官图》写强盗的梦境，虽变形而不失其真，虽奇特而不失真，所呈现的场景与生活的原生状态相去并不甚远；而《捉鬼传》采用神话题材，阴间阳世随意转换，古事今事不分彼此，无历史的真实性、规定情景的可信性、人物性格的生活逻辑性可言，面貌怪诞离奇。《升官图》的趣味来自群丑一本正经地行荒唐之事，虽在做假却做的很真，越真就越会让知其个里的观众忍俊不禁，这显然是受果戈里等影响而形成的西方式的喜剧风格；而《捉鬼传》则不避中国古典戏曲中“插科打诨”式的浅俗趣味，在荒诞之中，表露对群鬼的调侃。《升官图》中的理性集中于现实生活的一点，矛头所向明确、具体；《捉鬼传》在群鬼的古今变迁中，人鬼之辩中，意旨深厚而悠远。他让阎王对钟馗说：“这里实行民主，没有下跪的规矩”，用笑来骂当今人世反不如阴曹地府。那一纸“宰相之舅，通行无阻”的公文，则又是一种嘲骂。钟馗醒来之后，方知如今作官不要纱帽了，要条子，要洋房，要汽车，良心就更用不着了。你没听见牛魔王在吼：“有良心的都失踪的失踪，落水的落水，作炮灰的作炮灰，我要良心作什么？我要良心作什么？……”^③

吴祖光热爱戏曲，熟谙吸取舞台艺术规律和表现特点，他先后改编、创作了近十个戏曲剧本。他的戏曲剧本，都能和弦中节、流畅和谐，合乎戏曲舞台扮演的要求而又突破了传统僵硬的模式，在戏曲文学上的突出成就，为京剧舞台增添了光彩。京剧《三打陶三春》和《凤求凰》，可以说是这方面的代表作。《凤求凰》基本情节，不出《史记》所载，而人物性格却是作者的独创。它以反庸俗、反世俗的清新题旨与高雅的气韵一洗观众耳目。作者的贡献特别在于丰富了卓文君的内心世界，发展了她的反抗性格，把她塑造成一个包容着巨大社会生活内容而又有鲜明的个性的活生生的戏剧典型人物！文君为追求幸福，主宰自己的命运所进行的冲击封建的、世俗的藩篱的义无反顾的斗争和浸透于这一斗争中的明敏、聪慧、坚贞、勇敢、果断等特征令人叫绝。卓文君以在临邛亲自当垆的方式羞辱其父，把临邛闹得地动山摇。向父卓王孙索取妆奁本来天经地义，恰好反映了文君敢于搏斗的英风豪气。文君性格刚

^① 吴祖光：《〈捉鬼传〉后记》[A]《吴祖光论剧》[M]，戏剧出版社，1981年版

^② 吴祖光：《〈捉鬼传〉后记》同上

^③ 吴祖光：《〈捉鬼传〉后记》[A]

烈，“如君有两意，从此相诀绝”的警告，把她洞悉世事的眼力和宁为玉碎不为瓦全的坚贞品格作了最后的升华，她的形象于是更加光彩照人了。郭沫若的《卓文君》热情赞扬文君敢于反抗封建家族统治、大胆冲破封建礼教的叛逆精神，嘲讽了假道学家们满嘴仁义道德、实则男盗女娼的丑恶面目。郭沫若通过他的历史剧创作，密切配合了当时反对封建文化和封建道德的斗争。《凤求凰》虽然落笔于历史上有名的女性，但立意着眼于对一切新旧交替时代的圣贤的讴歌，首先是对“五四”一代反叛旧文化、旧思想、旧道德的前驱者的讴歌。

《闯江湖》的成就，就在于写出这些可钦佩的小人物。金香虽然着墨不多，但写得很有特色。她是个长相美丽、聪明伶俐的姑娘，性格勇敢泼辣，具有硬骨头精神。尤其作家独出心裁的构思，让她装扮女吊，用美丽的复仇女鬼，丰富她的形象。作者用奇谲瑰丽的色彩，在舞台上创造了一个极富魅力的复仇者的形象。作者以富有生活气息、性格化的语言去揭示这些小人物的犹如陷于沼泽之中挣扎、呼号、以致惨遭灭顶的日常生活，尤其在灾难面前的伟大胸怀和高尚品德。张乐天是评剧班里一名丑角演员，他的乐只是他抵御内心痛苦的手段，他希望用笑来冲淡苦水的滋味；他的笑，更是他克敌制胜的武器。他身上的幽默，固然不同于革命者向敌人主动出击，巧于周旋的高度智慧和胆略，但却是抵抗邪恶势力侵犯、维护自身和同伴生存的一种自尊心和自信心，是他生活和斗争的一种手段。这使他既显得机敏善变，又表现出他对苦难的重压善自排遣的性格力量。戏文中的优秀传统给他智慧，让他和压迫者进行曲折的斗争。他们面对的是强大的压迫者，或者是直接，或是曲折的他们懂得“硬碰硬”的可怕后果，对待“阔人”、“恶人”，他们只能陪笑、作揖，除了金香外，这是所有班社的成员都应该有的“习惯”，虽然不是心甘情愿，但却是必然如此作品感人的艺术力量，主要来源于通过正面人物群像的塑造，艺术地表现了艺人们为求得生存、争取做人的权力而进行顽强的战斗精神和百折不挠的坚韧意志。“同在江湖内，同是薄命人”为了维持温饱、能够活命就要付出极大的代价。”“闯”，是指旧社会穷苦评剧艺人为生存东奔西走。他们的生活、斗争都有相当的盲目性，他们斗争折腾钱掌柜，而没有把矛头对准钱的后台王五陵。乐天就是乐天，他当时根本不懂得推倒三座大山的道理，谁直接欺负他们就最恨谁，他们在闯江湖、讨生活。在旧社会，民间艺人是压在三座大山下最底层的蝼蚁，谁都可以在他们身上踩上一只脚，他们随时都会惨遭非命，被碾成齑粉。

不同时代，不同场合，勇敢的人们在向严酷压迫进行不屈不挠的斗争时，都有着坚定的乐观主义精神。《牛郎织女》透露出种苦闷而哀怨的心绪，但是作者并不是悲观主义者，在流露这种对生活不满的同时，他告诉我们：十全十美的生活是不存在的，生活总是既有所得又有所失，得面对实际，脚踏实地地去安排。生活不是完美无缺的，甚至悲多于喜。因而，这

个苦闷的产物，却并不使人苦闷，倒闪烁着一种哲理的光彩，让人可以有所启示。《踏遍青山》轻松活泼，充满革命的乐观主义精神。侦察员伍翠，不畏艰险，踏遍青山，历尽千辛万苦，寻找烈士遗女。凡是战斗过来的人都能深深理解并看重这种精神，因为这正是他们克敌制胜的重要武器。

第四章 悠远回荡着的浪漫诗情

诗本体一直是戏剧的生命。戏剧世界与戏剧人物之不同于日常生活与常人，就在于诗赋予其一点灵性。我们对戏剧作品及其演出的最高赞美是“就象一首诗！”

一、戏剧与诗情

戏剧需要戏剧性，但也需要抒情性。两者应该是并行不悖，水乳交融，相得益彰。谈到抒情，人们首先会想到诗。各种文学体裁在内容和形式上的对立，都是相对的。别林斯基说：“如果没有抒情性，史诗和戏剧就会过于平淡，变得对自己的内容冷漠无情。”^① 戏剧需要抒情性，不过，抒情成分也必须戏剧化。

中国古典戏曲是从歌、诗词、发展变化而来，它本身就包含着歌、诗、词的成分。当然这些成分都是被戏剧化了的。在中国古典戏曲剧本中，到处可以看到被戏剧化了的抒情成分。它有助于塑造人物性格，有助于展示人物的内心世界，有助于增强剧情的感情色彩，有助于使剧本产生更大的感染力量。王实甫《西厢记》“长亭送别”中[正宫·端正好]和[滚绣球]两段曲词，优美抒情，抒发了崔莺莺的离愁别恨，情景交融，景真情切。这段曲词，充分展示了崔莺莺内心情感的波涛。这是一段精彩的抒情诗，又是一段好戏。

无疑，话剧应该学习古典戏曲的这个长处。一般地说，和戏曲相比，话剧更要求动作的丰富有力，更要求情节的充实性和紧凑性。正因为如此，剧作家在处理迅速发展的情节进程时，常常感到抒情场面无处容身。而且，人物内心活动最丰富、内心激情最强烈的时候，往往是冲突激烈、情境尖锐的地方；这些地方恰恰要求情节推进迅速和节奏紧凑。这就使得那些推进情节的场面和抒情场面似乎难以并存：注意了剧情的迅速推进，似乎难以充分抒情；硬要安排抒情场面，似乎又会影晌剧情推进，使节奏滞缓下来。这不是难于解决的矛盾吗？其实，真正的艺术成就大都是在解决诸如此类的矛盾中获得的。别林斯基说过：“在戏剧中通常被称为抒情部分的东西，不过是非常激烈的性格的力量，是他的激情，不由自主地引起丰富多彩的言词；或者是登场人物内心深藏的秘密思想，这种思想是我们需要知道的，是诗人使出场人物出声地思考的。”^② 如果这样理解戏剧中的抒情性，那么，它不仅和戏剧性并行不悖，而且，它正是一切优秀剧作所不可缺少的东西。你要用动作去塑造性格，你就应该在动作中渗透这一性格内在的激情，这里就有了抒情性；你要让台词展示人物内心的隐秘，你就必须把人物秘密的思想、感情化为生动的语言动作，那么，这里又有了抒情性。当然，这样的抒情性，并不只表现在某一场面里，它应该渗透在剧情的全部进程之中；不过，在一个剧

^① 《别林斯基论文学》[M]，第173页、174页

^② 转引自《古典文艺理论译丛》[M]，第3册，第137页

本的众多场面之中，总会有某些最富有抒情性的场面。有的抒情场面，常常是一场戏和全剧的核心部分。大段充满了诗情画意的唱词，能够把人物隐蔽的内心活动揭示得精细入微、淋漓尽致，能够充分展现人物的内心美。这是别的场面所无法代替的。

莎士比亚是一个伟大的剧作家，同时又是一个伟大的诗人。他的剧本语言华丽，诗情横溢。他笔下很多人物都像作家自己那样洋溢着诗人的才情。人物的很多台词都不乏瑰丽的幻想和奇特的比喻，充满诗的形象，诗的意境。不仅如此，他还善于在戏剧情节迅速推进的时刻，腾出笔来，放手写出精彩的抒情场面，把人物的内心充分地展现出来。读《李尔王》时，人们决不会忘记李尔在荒野上地那段独白。莎士比亚让李尔内心的暴风雨和自然界的暴风雨相互呼应，构成了一组惊心动魄的抒情诗篇。它是最大限度的抒情，又是剧情的转折点。郭沫若的《屈原》成功地将历史剧融合了戏剧、历史和诗的因素，兼有历史的内容、戏剧的形式和诗的意境。屈原本来就是一位抒情诗人，第五幕那篇气吞山河的“雷电颂”，正是人物满腔愤懑的深刻体现。吴祖光的《凤求凰》唱词优美，形象鲜明，意境深邃。其中唱词大都是优美的剧诗，词美意深，富于形象感；长短句有如峰回路转，柳暗花明。七字句则如银河飞落，大江奔流。不仅看戏，就是案头阅读都是很好的文学享受。《花为媒》堪称传统评剧翻新的典范之作，轻松活泼、招人喜爱。唱词优美，雅致，富有文学性。

现代著名美学家苏珊·朗格在《情感与形式》中，从美学哲学高度指出：就严格意义而言，戏剧不是“文学”，是一种诗的艺术，因为它创造了一切诗所具有的基本幻想——虚幻的历史。戏剧实质上是人类生活——目的、手段、得失、浮沉以至死亡的映象。它具有一种幻觉经验的结构，这正是诗作的文学产物。戏剧不仅是一种独特的文学形式，而且也是一种特殊的诗的表现形式。^①吴祖光针对当时相当一部分剧作存在浅薄而公式化的毛病的情况，大力提倡戏剧的含蓄。他认为，提倡含蓄能克服肤浅，使作品写得深刻。“戏剧题材的选择，亦不免要注意‘含蓄’”。他解释道：“含者，包也，容也；蓄者，聚也，藏也；含蓄就是怀而未吐，蕴蓄不宣的意思。古诗的‘齐心同所愿，含义话未申’，能在作品之中，含有不尽的未申之意，才算是作到了‘含蓄’的效果。”^②在《风雪夜归人》等剧中，他将自己的这种美学主张付诸实践，将具体社会问题上升到诗的层面，削弱外部冲突、外在戏剧性，以充分生活化的散文笔调表现剧中人的内心生活，强调诗意氛围的描写，让一些冲突和情境富于深长的审美的韵味。戏里没有剑拔弩张的冲突，通篇用裹在事态人情里的矛盾去反映社会的不平。用一种淡淡哀愁的笔致，含而不露的风格，给人留下许多想象的余地。他的含蓄还表现在充分生活化

^① 苏珊·朗格：《情感与形式》[M]第354页，中国社会科学出版社，1986年版

^② 转引自吴祖光：《编剧的“含蓄”》，1941

的写实方法基础上对象征、隐喻手法的热切运用上。玉春让莲生看天上的两颗星星。它们在天上轻轻的走，一个从东边上来，一个打西边下去，同挂在一个天上，却永远走不到一块儿。这正是男女主人公命运的象征。这种描写，给人以如览画卷的美感享受。

二、古典诗词的熏陶

中国古典诗词、中国水墨写意画最懂得用疏朗的笔致画出萧散简远的意境了。淡雅，可以说是中国艺术的特色和传统之一。《风雪夜归人》中，阔佬抚摸一下魏莲生的下巴，往他脸上喷一口烟，这么两个小动作就写尽那种把人当作玩偶的社会和人与人之间的关系。甚至用舞台上的一条白围巾，就能把两个同命人连在一起，把他们的一生从“红极一时”到悲惨下场串起来了。笔墨不多，妙在用得恰到好处。中国传统文化重人伦、重道德，强调以礼节情，致力于人际关系的和谐统一。在审美关系上表现为“温柔敦厚”、“乐而不淫”、“哀而不伤”的诗教传统，讲求“借景抒怀”、“托物言志”。而这自然界的“景”、“物”，也被赋予人的情感，成为一种象征，从而给人一种含蓄隽永的美感。《风雪夜归人》集中体现了这一民族审美心理。剧中序幕和尾声，以浓重的笔墨，极力渲染了“风”、“雪”、“夜”的意向。寂静的夜晚，凛冽的寒风，破败的花园，笼罩在漫天飞雪之中，大地一片洁白。两个可怜的乞儿，高颂着祝人吉祥的乞讨词，那凄凉而充满稚气的童声，久久回荡在沉沉的雪夜里，也回荡在人们心头。这时，男主人公出现了，在风雪中寻找、挣扎，最后怀着对恋人的无限思念，怀着对往昔时光的回忆，含着一丝圣洁的微笑，静静地倒下了。尾声再现寒风、大雪、暗夜。同样的场景，女主人公出现了，似在呼唤，然后无声地消失在茫茫雪夜里。整个作品从头到尾流动着一股悠远的诗情，具有朦胧、含蓄的美感。这里的“风、雪、夜”已不是纯粹意义上的自然景物，而包含了作者对人生的体味。他希望风刮得更猛，雪下得更大，“人们的罪恶多么需要这无边的风雪来洗刷啊！”作者在这里寄托了对人生、社会的积极思考和探索，体现出浓重的忧患意识。

剧名《风雪夜归人》引自唐诗：“日暮苍山远，天寒白屋贫；柴门闻犬吠，风雪夜归人”的最后一句。全剧的结构完整而紧凑，情节起伏有致，语言精彩而富有个性，整个作品犹如一首工整的唐诗，令人回味无穷。而玉春更是一个充满诗意的形象，这个形象存在一种诗意的真实。她是美的化身，她容貌美，心灵更美。她犹如一枝出淤泥而不染的荷花，娇艳欲滴，光彩照人。正是由于这个形象，使得此剧具有诗的意境，隽永的格调。是她推动莲生，因而也是她推动着剧情的进展；是她净化了莲生的灵魂，因而也是她用自己的心灵之美衬托了苏弘基、王新贵之流的丑；也是由于她摆脱了污浊尘世的淡淡哀愁，感染了莲生，从而奠定了这部剧本总的调子。玉春与莲生之间，与父兄般关怀着他的跟包李蓉生之间，包括魏莲生与

老街坊马大婶之间、甚至在序幕中的乞丐儿甲、乙之间，都渗透着人与人之间的同情、爱怜，有点淡淡的伤感，但更多的是一股温暖。在黑暗的旧社会，正是这种感情给这众多受苦的靈魂带来了生的希望，人的尊严。

吴祖光从小就受到古典文学、古典诗词和中国书画艺术的熏陶，这决定了他的作品是地道的中国气派。他对我国传统戏曲这个独特而卓越的艺术，有着特别的嗜好。他汲取了古代戏曲中重抒情，重写意的特点。他的剧作，以清澈明丽、简捷流畅的风格给人留下深刻的印象。他的作品，无论是对显示矛盾和社会问题的揭示，历史变迁的勾勒、风土人情的描绘以及神话故事、民间传说戏剧化的运用，都显示出一颗真正中国人的心灵、中国人的情趣；反映了中国人民在特定历史条件下对自己命运的思考、探索，对光明的追求、对黑暗势力的抗争，并从中显示出我们民族的思想感情和情操。在他的剧作中，渗透着我们民族特有的气质，蕴含着我们民族的精神和我国传统文化的韵味特别是抒情状物的方式和意境。象《凤凰城》、《正气歌》、《风雪夜归人》、《牛郎织女》、《捉鬼传》等，在当时的沦陷区或国统区能久演不衰，这固然取决于作者与时代与人民同命运、共呼吸，在这些作品中真挚感人、强有力地反映了人民大众反帝反封建的历史要求，深切表达了人民群众，特别是被压迫、被欺凌的下层民众对专制暴政、反动统治的抗议，对自由、民主、幸福的热烈追求和向往。但是，也不可忽视这些作品在艺术创造上所显示出来的为我国人民所喜闻乐见的民族风格和审美要求，符合我国人民的欣赏习惯。吴剧作的这一艺术特色，在我国话剧艺术民族化、群众化的历史发展中，增添了特殊的色彩，作出了他的贡献。

三、诗人浪漫的天性

剧作家的个性气质是复杂的，除了热烈、豪放的一面，吴祖光还有着诗人般浪漫的一面。黄佐临说，“……每个戏里都有一种统一的格调，就是字里行间洋溢出来的诗情。”^①“诗情”是黄佐临从众多作品中获得的普遍性感受，实际上也启发我们循果求因，因为诗情出自诗心。正如吴祖光本人所言，“每一部文艺作品就是那作者的性格的表现”，“自己原来就隐藏在每一个角落”。^②他的这种个性不仅在其剧作中也在其他许多言论中流露出来。在《剧人不穷》一文中，针对当时戏剧界普遍感受“穷”，他却认为：“物质上的穷，穷不死人。艺术本身就是粮食。我们觉得精神的食粮，有时更重于物质的粮食；救人、救世，非此不可，受饥挨饿便在相形之下变成了小事一桩。”^③艰苦岁月，浪漫豪情依然不改。他的神话剧极富浪漫性和幻想性，是其浪漫的个性与神话传说“天赋”的品质相契合的结晶。二十年代初，郭沫若曾

^① 陈公伸 吴有生编《吴祖光研究专集》[M]江西人民出版社 1985

^② 吴祖光：《吴祖光剧作选》[M] 中国戏剧出版社，1981

^③ 吴祖光：《吴祖光剧作选》[M] 中国戏剧出版社，1981

写了若干部神话、历史诗剧。这些剧作不拘史实，全凭作者主观的理想和想象来结撰剧情、塑造人物，一切随主观意愿而定，一切为表现主观情绪服务。诗剧澎湃着创造新世界的激情，洋溢着狂飙突进的时代精神。在历史剧的改造方式中，吴祖光与郭沫若相似，把自我写入其中，但改造的总体规模和幅度要小一些。他仍然顾及观众的心理定势，基本保留大致轮廓，而不像郭那样面貌全非。他借以抒发的情感显得含蓄蕴藉而淡雅，“有类于田汉的那种温馨和轻柔，而非郭的热烈外露”^①，又能自然地转入理性的思索，并不时让“趣味”间入。从而流泻着浓厚的生活情调，是诗情之美和生活之实的有机结合，这也与郭跳出现实生活层面，一切意旨指向理想有别。

《少年游》处处显露出浪漫主义的诗情，周栩的诙谐，洪蓄的娇媚，舜英的老成，大姐的病态和谐地组成了一首清丽的乐曲，处处显露出一股青春美。《牛郎织女》继承了《风雪夜归人》那种含蓄优美的风格，充满诗情画意。到了抗战胜利前后，时势造成作者思想的变化，进而带动了作品风貌的改变。吴祖光目睹国民党官僚集团倒行逆施和极端腐败，剧作家的政治态度更趋明朗。优美的抒情，人生哲理的探索让位于泼辣锐利的政治讽刺，吴祖光已顾不得那清新优美的韵致，而要对社会政治作猛烈抨击以抒发其满腔义愤和不平，在大声诅咒中促其灭亡，此时的神话题材不再是苦闷之情的载体，已变成一个哈哈镜，在大肆夸张变形中，让统治阶层的达官显贵丑态毕现。但就是在这样的作品中，有些章节还是极富民族艺术的表现情趣，比如《捉鬼传》的“钟馗闹鬼”一场，《嫦娥奔月》的“饥饿射食”等戏。

同其他剧作家相比，吴祖光与我国的传统文化艺术有着更为密切的血缘关系。他有多方面的艺术修养，正如他自己说：“看话剧，看电影，看京剧，看昆曲，看各种地方戏，听打鼓、评弹、各种曲艺；不止中国的还有外国的，对我来说都是饥者之食，渴者之饮，都是十分宝贵的营养。”他写作的题材广，风格多样。《风雪夜归人》属悲剧，《少年游》带幽默喜剧的味道，《捉鬼传》是讽刺剧，尽管如此，每个戏里都有一种统一的格调，就是字里行间洋溢出来的诗情。他善于用现实主义手法表现出一个个可见的生活面，捕捉着生活中的诗情，从中挖掘出美来，而且是体现了民族意志，民族性格的诗情。作者的剧作具有一种浪漫主义的清新、优美的诗意，这种诗意还包含着他所发现的生活哲理。这诗意，乃是作家对人生的深刻认识与他的强烈的爱憎、崇高的思想的融合。在《凤凰城》里，还较难感受到完整而鲜活的艺术个性。这时，他还幼稚，仅仅有一股炽热的爱国主义情绪的冲动是不能融而为诗的。到《正气歌》中，这冲动的情绪汇入历史的河床，在思想的搅拌下变得浓稠起来，诗便在其中孕育、萌动。然而，由于此时剧作家对人生的认识只是停留在它的浅层次上，而他本人的爱与憎在

^① 转引自陈白尘、董健：《中国现代话剧史稿 主编》

剧作中又表现得过于直露，诗也还不能充溢和流动起来。诗神的飘然降临，是在创作《风雪夜归人》的时候。在这个戏和此后的《牛郎织女》、《嫦娥奔月》里，他对人生的深刻认识、强烈爱憎和崇高思想真正融合起来，达到了情与理的统一，从而全面实现了审美情感的升华。

结 语

吴祖光两部代表作中的主人公都是戏剧演员，都有戏中戏，写的是人生戏剧，戏剧人生，其中融入了吴祖光先生的生命，甚至可以视之为其一生的隐喻，这是他的特别之处。他酷爱戏剧，喜欢和戏剧演员交朋友，熟悉他们的生活，与天桥江湖艺人为友，他说：“和民间艺人的交往是我从小追求的目标之一，我将会从他们身上吸收到许多知识分子那里难于得到的生活和知识的营养。”^①他与评剧演员新风霞的婚姻，使他的人生之路和戏剧创作都与中国的民间艺人结下了不解之源。作家说，他自己也曾有过随着戏班子闯江湖的经历，也曾亲自听到、见到从死里逃生的艺人的悲惨生活，能够体会他们的辛酸苦辣，能够举一反三。

在我国话剧运动史上，吴祖光还不是我国话剧最早的开拓者，他剧作的艺术价值也高低不等。但是，在抗日民族解放战争烽火中崛起的一代后起之秀的剧作家中，他却是最突出的一个。尽管他总是处在政治与人事漩涡的中心，遭受着褒贬不一的各种议论。用李挥的话说，他是一个似乎是永远在不断惹来麻烦也始终引人注目的人物”，^②但他的作品却是为中国一度疲软的戏剧界增添了活力，至今尤有借鉴意义。

在中国现代戏剧史上，产生过这样一些为数不多的戏剧家，他们以其广阔的艺术视野和浩瀚的才情智力，俯瞰戏剧王国的全域，影响了一代剧坛。他们不仅沟通了新旧两个时代和中外不同民族的戏剧文化，同时也汇集了中国戏剧庞大独特的建筑群体；话剧、戏曲、歌剧和影视、从而成为现代戏剧史上的“立交桥式”的人物。吴祖光便是其中的一个。自三十年代跻身剧坛以来，他用那杆勤奋的笔，为我们为数客观的话剧、戏曲、影视作品。可是，令人遗憾的是，这样一位大家，一直以来都没有引起人们研究的热潮。本文旨在起到一个抛砖引玉的作用，希望能够引起人们对这位大师的重视，将来有更多的人关注和研究他的作品。

而且更让人肃然起敬的是作家那种正直、坦荡，始终对社会的责任感和忧患意识。具有这种品质的知识分子是中华民族的脊梁。那种嫉恶如仇，敢于伸张正义的胆量正是市场经济下的人们所普遍缺乏和企盼的。因此，我们提倡“普及吴祖光”，不仅普及他的优秀作品，而且普及他那种可贵的品质。

一个民族在长期的生存和发展中，形成了独具特色的精神文明。作为一种潜在的力量和内在因素，它有力地维系着一个民族的生存和延续，促进这个民族社会生活赖以为基础的物

^① 吴祖光：《吴祖光论剧》[M]，戏剧出版社，1981年版

^② 李辉：《摇荡的秋千》第14页，深圳海天出版社，1998

质财富、物质文明的发展。现今，随着经济和信息全球化的到来，思想文化领域的民族化与“西化”的争论方兴未艾。尽管经济上的“全球化”依然是一元化，人们却试图在文化上抗拒这“一元化”，开始喜欢强调文化上的“多元化”，希望在“全球化”的过程中，尽可能地保留本民族传统文化的一席之地。我们要确立对民族文化的自信，以民族文化为本位，尽可能融入外来影响，以适应“全球化”的需要。在这种大环境下，恢复和发扬传统文化中的优秀部分，挖掘、继承优秀的文化成果具有重要的意义。吴祖光是现代戏剧史上的大师，无疑他的优秀作品应该得到人们的重视和研究。

21 世纪的今天，戏剧艺术的理念、意蕴、富有层次、富有力度地展示戏剧艺术的永恒精神魅惑。2007 年 4 月 5 日，纪念中国话剧诞辰 100 周年暨第五届全国戏剧优秀剧目展演在北京拉开帷幕，来自全国各地的 31 台剧目汇聚北京各大剧院演出，掀起了京城的话剧热。每一个热爱话剧的人，期盼曾经辉煌的话剧重新掀起热潮，希望能够欣赏到优秀大师们的作品。在全球化的语境下，文学面临新的问题，挑战与机遇并存。话剧这种特殊的文学体裁也是一样的。珍视我们宝贵的文化遗产，继往开来，话剧必将迎来一个崭新的未来。

参考文献:

一. 参考书目

1. 《戏剧艺术通论》 周安华 南京大学出版社 2005
2. 《戏剧艺术概论》 洪忠煌著 浙江教育出版社 1997
3. 《中国话剧通史》 葛一虹主编 文化艺术出版社 1997
4. 《现代戏剧理论与实践》(1, 2, 3) (英) J.L 斯泰恩著 刘国彬等译 中国戏剧出版社
5. 《西欧戏剧史》 廖可兑著 中国戏剧出版社
6. 《中国哲学简史》 冯友兰著 北京:新世界出版社 2004
7. 《哲学史思路—穿越两千年的欧洲思想史》 (德) 马丁·摩根史特恩 罗伯特·齐默尔 著 唐 陈 译 人民出版社 2006
8. 《20 世纪中国话剧的文化阐释》 陈坚 盘剑著 时代文艺出版社 2001
9. 《论戏剧性》 谭 生著 北京大学出版社 1983
10. 《美学原理》 杨 辛、甘 霖 北京大学出版 2001
11. 《西方文艺理论名著选编》(1, 2, 3) 伍蠡甫 胡经之主编 1985
12. 《学术与政治》 马克斯·韦伯.(M) .北京:生活读书新知三联书 1998.
13. 《文化理论与通俗文化导论》约翰·斯道雷(著), 杨竹山 郭发勇(译)[M]南京: 南京大学出版社 2001 年
14. 《世纪末思潮与中国现代文学》 肖同庆著 合肥: 安徽教育出版社 2000 年
15. 《二十世纪的中国文艺理论》 庄锡华 著 上海: 上海三联书店.
16. 《命定与抗争——中国古典悲剧及悲剧精神》王宏维著 生活·读书·新知三联书店 2004
17. 《启蒙论》 张光芒著 上海三联出版社 2002
18. 《启蒙运动与现代性》 上海: 上海人民出版社 2005
19. 《激情与责任——中国诗歌评论》 臧棣等 人民文学出版社 2002
20. 《中国现代文学三十年》(修订本) 钱理群等著 北京: 北京大学出版社, 1998.7
21. 《中国当代文学史》 洪子诚 著 北京: 北京大学出版社, 1999
22. 《民间理念与当代情感: 中国现当代文学解读》 王光东 著 桂林: 广西师范大学出版社, 2003
23. 《吴祖光剧作选》 中国戏剧出版社 1981
24. 《吴祖光论剧》 中国戏剧出版社 1981

25. 《吴祖光日记》 吴祖光 大象出版社 2005.11
26. 《吴祖光散文选》 吴祖光[M]. 南京: 江苏人民出版社 1982年.
27. 《风雪集》 吴祖光 北京: 人民文学出版社 1955年
28. 《吴祖光》 祝勇主编 古吴轩出版社 2004
29. 《吴祖光代表作》 中国现代文学馆编 华夏出版社 1998 5
30. 《吴祖光研究专集》 陈公伸 吴有生编 江西人民出版社 1985
31. 《凤凰城》(剧本) 吴祖光 1939年1月, 重庆, 生活书店
32. 《正气歌》(剧本) 吴祖光 1942年6月, 重庆, 文艺奖助金管理委员会出版部
33. 《牛郎织女》(剧本) 吴祖光 1943年7月, 成都, 启文书店
34. 《风雪夜归人、闯江湖》(剧本) 吴祖光 1944年4月, 上海, 开明书店
35. 《林冲夜奔》(剧本) 吴祖光 1944年10月, 重庆, 未林出版社
36. 《少年游》(剧本) 吴祖光 1945年5月, 重庆
37. 《我的冬天太长了》 吴祖光 东方出版社 2003
38. 《往事随想》 吴祖光 四川人民出版社 2001

(二) 参考论文

39. 《普及吴祖光》 谢泳(选自《世纪老人的话——吴祖光》) 辽宁教育出版社, 2000
40. 《独怜〈风雪夜归人〉》 钱理群 [J] 广西师范大学出版, 2005年1月
41. 《在超越与归顺之间的尴尬——由〈风雪夜归人〉探究吴祖光的创作心态》 宣宁 长沙大学学报 2005 Vol. 28 No. 4 P. 24-25
42. 《论吴祖光戏剧的文化内涵》 武新宏 [J]. 扬州师院学报. 1995年第2期
43. 《国家的文学——对于1949-1976年中国文学的一种理解》 路文彬 [J] 文艺争鸣 1999年第4期
44. 《因吴祖光怀旧未遑畅想》 何满子 [J]. 文学自由谈 1998年第4期
45. 《论吴祖光剧作的日神精神与酒神精神》 吴立金 [J]. 福建论坛. 1999年第4期
46. 《仰望传统——谈吴祖光剧作的基本艺术秉性》 余灿 [J] 2002
47. 《90年代新写实戏剧美学品格论》 孙中文 [J] 2004
48. 《来自后发中国的寓言——现代性下的曹禺及其创作》 戴前柏 [J] 2003

后 记

在这个烈日炎炎的夏天，我即将完成学业，告别浙江大学这所曾经梦寐以求的名校，借此机会，表达对众多热情帮助、关心我的老师、同学的深深谢意！

首先要感谢我的导师李力老师。从论文的开题报告，到初稿，到最后定稿，她都从繁忙中挤出时间，而且经常是休息时间，给自己指导和修改，花费了许多心血。在她热情的帮助与耐心的指导下，自己及时调整写作思路与论文框架。她诲人不倦，耐心认真，修改论文包括：文章的内容、论文的格式、句子的格式等许多方面，使自己受益匪浅。她还借给自己电脑，帮助借图书和论文，生活方面还给自己许多照顾，这些使自己深受感动，永远铭记。她不仅是学业上的良师，而且生活上有着慈母般的关怀。由于自己知识结构的欠缺，写出来的论文难以达到她的要求，有负她的期望。在今后的工作中，我将继续努力学习，希望以此报答老师的恩情。

感谢中国现当代文学与文化研究所的老师，他们渊博的学识与睿智的谈吐是我努力的方向，他们的授课带给自己许多启迪，使自己能够更上一层楼。对给予我宝贵指点的黄健老师、吴晓老师、盘健老师等表示诚挚的谢意！对不辞辛苦做着琐碎工作的班主任章博老师致谢！感谢所有曾经指导和帮助过自己的老师和同学，正是有你们的帮助，我才能一步步地顺利完成学业！

金美春

2007年5月