



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

曹佳慧

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

个人的戏、政府的戏和校园的戏

发布时间:2010-04-05

作者:吕效平

个人的戏、政府的戏和校园的戏
——在“戏剧研究网”成立五周年学术研讨会上的发言

提要: 本文论说了下列观点: 1、中国大陆当代戏剧衰微的原因是: 政府取代个人, 成了戏剧创作的主体; 2、实践与精神分别是人类天性的两极, 政府是实践的产物, 艺术(戏剧)是精神的产物; 因此, 3、政府和艺术(戏剧)分别隶属于人, 而互不隶属, 政府不具备精神, 没有艺术生产的能力; 4、艺术是人的行为, 不是政府的行为, 戏剧创作的主体只能是个人; 5、大学在中国大陆重建戏剧历程中的优势与使命。

关键词: 实践、精神、唐·吉珂德、哈姆雷特

20年前, 北京人艺推出了话剧《天下第一楼》。该剧以一副对联点破主题: “好一座危楼, 谁是主人谁是客; 只三间老屋, 时宜明月时宜风——没有不散的宴席”。编剧何冀平说: “戏中主人公卢梦实、常贵……自以为是事业的主人, 其实‘梦里不知身是客’, 可怜他们迎送了一辈子宾客, 竟不知自己是主是客? ……这副对联突破表意, 直取人生, 历经沧桑的人可为感谓, 不甘于此之人可做呐喊, 人生苍凉, 命运拨弄, 尽在一个问号之中。”[1] 可惜20年来, 北京人艺再也没有创作一部能够与之伯仲的好戏。但是山西省人艺近年创作了一部与《天下第一楼》一样描写民初商人, 追求地方特色的话剧, 《立秋》。《立秋》虽然描写了山西钱庄商人马洪翰的事业飘摇、性格独断和家庭生活的不幸, 然而最终并不像何冀平那样表达人生不知是梦是真为主为客的怀疑和“天下没有不散的宴席”的苍凉感, 而是在事业、性格与家庭生活的悲剧之上, 找到了“道德”这个足以抵消一切悲剧的绝对价值物, 调动一切艺术手段热烈地颂扬了晋商“诚实守信”的风范。

《天下第一楼》与《立秋》的差别在于: 一个怀疑人生的价值, 把人生解读为悲剧, 一个坚信人生的道德价值, 把人生表现为正剧; 一个是个人的“感谓”与“呐喊”, 一个是代表山西省人民政府对前辈“先进生产力”代表的表彰和对当代人民的教育。

同样在20年前, 上海京剧院推出了现代京剧《曹操与杨修》。在这个戏里, 曹操的悲剧不仅在于他一步步亲手葬送了自己招贤纳士的政治胸怀与大略, 杨修的悲剧也不仅仅在于他一心辅佐曹操, 最终死在曹操手里; 悲剧尤其在于这两个始终坚持他们共同的政治理想“初衷不改”统帅和谋臣, 在诀别的那一刻仍然既互相痛惜, 又无法沟通。这是一部表现权力与智慧各自荒谬性的悲剧: 权力为了实现自己, 必须把自己装扮成绝对价值的东西, 然而真正的智慧却总是能够看穿一切权力的破绽, 看穿权力冒充绝对价值的虚假性; 智慧一面总是能够看穿一切权力的价值有限的真相, 却也恰恰因此而失去了生存的起码智慧, 变得十分无能与幼稚。《曹操与杨修》因其深刻地表现了我们人性和人之存在的荒谬而成为一部伟大的悲剧作品。中国戏曲学会把她的第一个“学会奖”颁发给了陈亚先、马科和尚长荣共同创作的这部戏。20年后, 就在去年11月, 戏曲学会再次把“学会奖”颁发给尚长荣表演的剧作, 这一次是《廉吏于成龙》。《廉吏于成龙》不再是悲剧, 而与《立秋》一样是一部颂扬道德楷模, 感化和教育观众的正剧。和《立秋》中马洪翰的母亲出人意料地掏出一把金窖的钥匙, 取出60万两黄金化解悲剧一样虚假, 甚至更不堪, 《廉》剧把于成龙描写成一个八年勤政不过家庭生活、装着为官各地的泥土到处跑、穷困之极, 常常以水代酒的道德楷模。创作者和“爱”这部戏的人知道这样一个舞台的道德形象是需要辩护的, 他们从史籍中找出了“证

实”人物“真实性”的只言片语，但是他们拒绝考虑于成龙这样的廉吏在整个官僚专制制度中的悲剧性和喜剧性，他们也忘记了亚里斯多德说过的：重要的不是“历史上”是否发生过，而是根据“可然律”和“必然律”是否可信。[2]和《天下第一楼》一样，《廉吏于成龙》也在剧末宣示了自己的主题，不同的是它的主题不是何冀平那种怀疑主义的“苍凉”“感谓”与“呐喊”，而是信心满满地开出了一剂疗救人心与世道的药方：“人人治人，国虽治而必乱；人人治己，国虽乱而必治”。和何冀平的诗意相比较，这剂药方显得何等平庸！开方人的信心满满和药方平庸之间的落差，又是何地喜剧！

陈亚先把《曹操与杨修》比作乡村葬礼上唢呐吹奏的《千夫叹》，他说“那是一种无可奈何的人生感叹！”“吹得一天星斗一塘月色无比凄惶”。[3]《曹操与杨修》和《廉吏于成龙》的差别也是：一个是陈亚先、尚长荣对人性 and 人的存在之悲剧性的个人感叹，一个是政府树立道德榜样的宣传。

二

20年来，中国大陆剧坛上不再有过《天下第一楼》，也不再有过《曹操与杨修》。悲剧的创作在中国大陆基本上停止了，代之而起的，是《立秋》和《廉吏于成龙》这类平庸正剧的大量出现。

从《天下第一楼》到《立秋》，从《曹操与杨修》到《廉吏于成龙》，这种戏剧创作的平庸化是怎样发生的呢？

是由于政府取代个人成为戏剧创作主体而发生的。

政府不能成为戏剧（以及一切艺术）创作的主体。一方面，一个有效率、有作为的政府不可能创作出好戏；另一方面，如果一个政府创作了像《天下第一楼》和《曹操与杨修》这样的戏剧，这个政府一定会像哈姆雷特那样让思想消磨了行动的意志，成为低效、无能和侮辱使命的，例如会填词、爱唱戏的南唐后主李煜。某市文化局长在反驳我的这一观点时说：“不一定吧。毛泽东呢？他即是一位诗人，也是一位政治家。”实际上，毛泽东恰恰是我的这个观点的例证。他在晚年把执政的行为当作他个人的诗，“文化大革命”正是他的“行为艺术”。

屠格涅夫曾经比较过唐·吉诃德与哈姆雷特。[4]他说：“这两个典型体现着人类天性中的两个根本对立的特性，就是人类天性赖以旋转的轴的两极。”这是指人类实践的天性和观照自身实践的精神天性。

关于唐·吉诃德，屠格涅夫说：

唐·吉诃德本身表现了甚么呢？首先是表现了信仰，对某种永恒的不可动摇的事物的信仰

仰，对真理的信仰，简言之，对超出个别人物之外的真理的信仰……唐·吉诃德全身心浸透

着对理想的忠诚，为了理想他准备承受种种艰难的困苦，准备牺牲自己的生命……他有一颗

温顺的心，他的精神伟大而勇敢；他那感人的笃信没有束缚他的自由；虚荣心与他格格不入，

他不怀疑自己和自己的使命，甚至自己的体力；他的意志是不可动摇的意志。永远追求同一

个目的使得他的思想有些单调，使得他的才智有些片面；他知道得很少，而且他也不需要知

道很多：他知道他的事业是甚么，他为甚么生活在世上，这就是主要的知识了……

这就是人类的实践天性：有坚定的信仰和不可动摇的意志，能够热情地采取行动；但是，缺乏审视自身信仰与行动的才智。实际上，这种“缺乏”却恰恰是维持信仰所需要的：知识的有限，是一切信仰能够维持的前提。

政府不是人的精神活动的产物，而是人类实践行为的产物和人类实践行为世界的存在物。一个合格的政府，必然地拥有人类实践天性的全部品格：一方面，是坚定的信仰和不可动摇的意志，采取行动的热情与能力，另一方面，则是缺乏审视自身信仰与行动的才智，对与行动无关，甚至可能动摇信仰、消解意志的“多余”知识的排斥。

困难的是，就像唐·吉诃德不可能意识到自己是可笑的一样，如果我们站在实践性世界里，往往无法察觉政府信仰与行动的价值有限性，无法察觉它信仰的知识有限前提，无法察觉它的才智缺陷。这种情况的发生，在启蒙不够充分，思想资源相对匮乏，教条主义和思想专制盛行的地方，几乎是必然的。对唐·吉诃德这个艺术形象的理解，特别能够说明这个问题。上世纪90年代，张艺谋与意大利人合作，导演了一场豪华的《图兰多》在北京太庙演出，这件事情大大地刺激了魏明伦：由一个中国人执导，在北京太庙演出一个冷血的中国姑娘被欧洲人启发了良知的故事，这是决不能够默默接受的！魏明伦挺身反抗了。他把普契尼的歌剧改写成川剧《中国公主杜兰朵》，与张艺谋的演出同时，在北京全国政协礼堂演出。香港《明报》载文道：“与太庙的珠光宝气、富丽堂皇相比，川剧《杜兰朵》的剧场前显得特别冷清，舞台上显得格外寒伦。虽然北京的地铁里随处可见川剧‘中国公主杜兰朵’的大幅广告，但却极少有年轻人主动买票到剧场中来。在歌剧辉煌光彩的映衬下，魏明伦的努力显得有些苍凉和悲壮。”“在西方强势文化与文艺商品化的双重攻击下，魏明伦像唐·吉诃德一样骑着他的瘦马，举着他的长枪……”[5]魏明伦对这篇文章的反应是：“我哪里是唐·吉诃德！唐·吉诃德是与假想敌打仗。我的戏是与实在的外国《图兰多》作艺术比较。我怎么会是唐·吉诃德？比喻不当。”[6]与魏明伦对唐·吉诃德的优越感不同，白先勇在听到有人把他组织演出“青春版”《牡丹亭》的行为比作唐·吉诃德的时候，非常自豪地连连点头，说：“我就是唐·吉诃德！我就是唐·吉诃德！”[7]根据白先勇所受的教育，他很能理解唐·吉诃德的喜剧性，实际上是每一个行动者的人的喜剧性，谁的理想越狂热，意志越坚定，谁就越像一个唐·吉诃德，因此，他把自己被比作唐·吉诃德看成是对他的赞扬。而魏

明伦不同，他所受的教育是把自己与唐·吉诃德区分开来，认为唐·吉诃德的喜剧性是他不幸维护了一个虚幻的、错误的东西，他相信他所热烈地追求和捍卫的东西具有绝对的价值，因此他是高于唐·吉诃德的，不具有唐·吉诃德的喜剧性的。他不明白，唐·吉诃德的喜剧性是一切理想和信仰的喜剧性。比较起来，白先勇不仅是一个为理想而行动着的唐·吉诃德，而且是一个审视自己，品味到自己理想与行动的喜剧性的塞万提斯，也是一个以拥有无限知识和无限反思能力为特征的哈姆雷特。而唐·吉诃德，正如屠格涅夫所描绘的：他“不怀疑自己和自己的使命”，“他的意志是不可动摇的意志”，“他的才智有些片面；他知道得很少”，他不可能察觉到自己的喜剧性；所有的唐·吉诃德都认为别的狂热地行动着的理想主义者都是唐·吉诃德，而他自己由于幸运地拥有正确的理想和实在的敌人，所以不可能是一个唐·吉诃德。魏明伦就是这样。实际上，他对普契尼歌剧敏感的过分诠释，他对张艺谋导演《图兰多》以及该剧在太庙的演出的忧忿，与唐·吉诃德对风车的过分诠释和忧忿非常相似：即是可笑的，也是令人叹息的。

屠格涅夫这样描绘哈姆雷特：

他在整个世界上找不到他的灵魂可以依附的东西；他是一个怀疑主义者……他经常关心的不是自己的责任，而是自己的境遇。哈姆雷特既然怀疑一切，自然，对自己也是毫不容情的；他的才智太发达了……由此产生了他那与唐·吉诃德的热情相对立的冷嘲。哈姆雷特怀着欣赏的心情过分地责骂自己，经常观察自己，永远注视着自己的内心深处，他透彻地了解他的一切缺点，蔑视它们，也蔑视自己，同时，可以说他就是靠这种蔑视哺育着而生活。

屠格涅夫那个时候希望有人用高贵理想支撑着的行动来改变俄国，所以他在情感上更倾向唐·吉诃德而厌弃哈姆雷特，他更多地强调的是哈姆雷特的自恋与自私，他不把哈姆雷特缺乏行动能力的弱点归结为智慧的过渡发达，而归之于他的自私。在我看来，是哈姆雷特无穷的智慧看穿了一切行动的价值有限性，因此而不能产生行动的热情。正如一切信仰都以知识和才智的有限为前提；哈姆雷特由于拥有过多的智慧不可能找到信仰。他是一个彻底的怀疑主义者，一个因为思想而失去了行动能力的人。

哈姆雷特是把人性和人的存在、把人的实践性世界当作自己审视、品尝和探求对象的人类精神的人格化。作为人类精神的化身，他从人性和人的存在中所看到的只有悲剧性，同时也是喜剧性，实践性世界中的人们绝对肯定自己的那种正剧性在他看来无一例外地是可悲、可笑的。所以，在政府颂扬道德榜样的地方，何冀平看到的是“天下没有不散的宴席”，陈亚先看到的是荒谬与凄惶。艺术是人类的精神产品；正是这个“人类天性中的”精神，创造了戏剧艺术。

正如屠格涅夫所说，唐·吉诃德和哈姆雷特分别代表着“人类天性中”的“两极”。唐·吉诃德代表实践的一极：他坚定地信仰和热情地行动着，坚信自己的正剧性，没有能力从人性与人的存在中觉察出悲剧性或喜剧性来。政府便是人类实践天性的产物。哈姆雷特代表精神的一极：他洞穿了信仰与行动的价值有限性，因此根本不承认人的正剧性，[8]在他看来，人性和人的存在都是悲剧性，同时也是喜剧性的。戏剧艺术便是人类精神天性的产物。

实践与精神同属于“人类的天性”。精神属于人；作为人类实践的产物，政府不具有精神，它在本质上与人的精神是相悖的。而戏剧是精神的产物，它只能属于人，个人才是戏剧创作的主体；戏剧是人的精神活动，不应像《立秋》和《廉吏于成龙》那样降为实践世界道德教诲的工具。戏剧丢失精神品格沦为实用主义工具的原因是：戏剧创作的主体由个人变成了政府或者类似的在实践世界负有使命的政党、团体、机构。

三

在一个戏剧发育比较健康的社会，校园戏剧会较多呈现它作为业余创作距离专业作品较远而与生活形态较近的特征，这些特征主要是：一、接受专业戏剧指导，保持向专业戏剧学习的姿态；二、重要的不是它的艺术追求，而是它在创作成型的过程中对于学生丰富文化生活、沟通交流感情、锻炼团队精神与工作能力、学习和实践艺术的意义。当代中国大陆的戏剧，如上所述，由于个人从创作中退出，政府成为创作主体的原因，已经十分衰落，专业戏剧已经失去了指点业余的个人戏剧创作的资格，校园戏剧基本上无法从专业戏剧得到任何帮助。相反，校园戏剧在中国戏剧重建的过程中有可能承担更多的责任。中国当代戏剧的重建，归根到底是要恢复戏剧创作主体的个人身份，使戏剧作品重新成为个人的精神产品。在这个方面高等院校有着独特的优势。首先是思想解放的优势，高等院校本来就是知识分子集中的地方，是精神生产和传播的基地，也是中外文化交流的活跃窗口，因此能够敏锐地感觉到中国大陆当代戏剧的弊端所在，能够依托更多的思想资源，突破当代戏剧创作的种种禁忌。其次，较少受到当前戏剧的市俗功利主义的影响，不必在创作上对政府部门负责。2005年，南京大学戏剧研究所创作的《〈人民公敌〉事件》演出后，国家剧协的官员批评这个戏，混淆了社会主义中国与一百多年以前资本主义挪威的界线，没有积极地引导学生的对立情绪。正是校园戏剧身份对这种批评的屏蔽作用，使这个戏在后来的演出中始终坚持了纯粹的个人言说立场。再次，大学里有最好的戏剧观众，个人的精神创作最容易在这里得到认同和支持。事实上在上世纪初，高等学校的校园戏剧就曾凭借自身的优势在中国现代戏剧创立的过程中发挥了不可替代的积极作用。