

079

戏剧理论纵横/论90年代戏剧的文学史叙述问题
xijulilunzongheng/ lun90niandaixijudewenxueshixushuwent

论 90 年代戏剧的 文学史叙述问题

◆费团结

内容提要 :目前叙及 90 年代文学的 10 余种文学史 ,在叙述 90 年代戏剧时不是空缺就是很不充分。这种现状与文学史编著者倚重戏剧文学元素而忽视、割裂戏剧舞台表演艺术 ,过分注重剧作审美价值 ,尊崇现代化理论等文学史观念大有关系。要改变 90 年代戏剧的文学史叙述现状 ,可考虑一种能够包容各种文学历史复杂性的侧重于客观呈现而非主观评价的文学史观念。

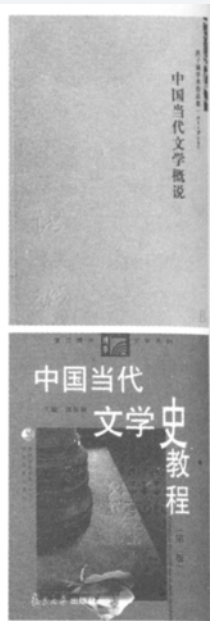
关键词 90 年代戏剧 文学史叙述 文学史观念

90 年代戏剧 ,是新时期文学及整个中国当代文学重要的组成部分 ,也是 20 世纪中国文学一段重要的文学内容。作为戏剧事实与作为对这一戏剧事实进行评述的文学史叙述 ,这是两个虽有联系但却显然不同的概念。作为一种历史叙述 ,90 年代戏剧的文学史叙述与 90 年代的戏剧事实并不完全吻合。这样 ,就出现了 90 年代戏剧的文学史叙述问题。鉴于这些文学史著述往往作为高校文科教材使用 ,承担着文学教育、普及和文学经典化的功能和任务 ,因此有必要对 90 年代戏剧的文学史叙述问题做一探讨 ,以修正现行文学史叙述的偏差和刻板印象。

目前对 90 年代戏剧事实进行叙述的文学史著作大致有三种类型,一是从整个 20 世纪着眼建构的 20 世纪中国文学史,二是就新中国成立后共和国文学叙述的中国当代文学史,三是就“文革”后新的历史时期的文学现象进行叙述的新时期文学史。不同时段、不同编著者的文学史中,对 90 年代戏剧的叙述各不相同,但也存在一些共同的评语和倾向。

自从黄子平、陈平原、钱理群三位学者在 80 年代中期提出“二十世纪中国文学”的概念,试图打破人为划分的近代文学、现代文学和当代文学的界线,对近代以来的中国文学做整体关注以来,加上 80 年代后期《上海文论》“重写文学史”专栏文章的推动,到 90 年代后期,陆续出版了几种 20 世纪中国文学史著作。如孔范今主编的《二十世纪中国文学史》(上下册,山东文艺出版社 1997 年),黄修己主编的《20 世纪中国文学史》(上下卷,中山大学出版社 1998 年,2004 年出版了“新一版”),朱栋霖等学者主编的《中国现代文学史 1917—1997》(上下册,高等教育出版社 1999 年,2007 年改由北京大学出版社出版,且书名中文学史叙述时间下限延续至 2000 年),及近年由严家炎主编的《二十世纪中国文学史》(上中下三册,高等教育出版社 2010 年),这些文学史(包括修订或改进版)都叙及了 90 年代文学,但共同缺失对 90 年代戏剧的叙述。

新中国成立后的文学现象、文学历程一般称为中国当代文学。其中叙及 90 年代文学且都出版于 1999 年的三种中国当代文学史:王庆生主编的《中国当代文学》(上下卷,华中师范大学出版社)、洪子诚著的《中国当代文学史》(北京大学出版社)、陈思和主编的《中国当代文学史教程》(复旦大学出版社),都是当前比较流行的高校中文专业教材性质的当代文学史著作。王庆生的著作,虽未以“史”命名,但实际上仍是当代文学的历史叙述。这部“文学史”,原为三卷本,由上海文艺出版社分别于 1983 年、1984 年和 1989 年出版,从出版时间来看当然不可能叙及 90 年代文学(包括戏剧)。1999 年修订出版后,据编者在“后记”中说:“‘新时期的文学’为下卷,下限延续至 90 年代末;删去了……戏剧文学中的戏曲部分……”修订版叙及新时期戏剧文学的是下卷“第八章话剧文学”,除创作概况介绍外,主要叙述了崔德志、白峰溪、丁一三、赵震、苏叔阳、李龙云、高行健、沙叶新等剧作家的话剧创作。叙述的主要是“文革”后到 80 年代的话剧文学,只在新时期“话剧文学创作概观”部分的结尾,用了一个自然段简要介绍了“近几年”即 90 年代话剧创作概况。总的情况是不景气,但仍出现了《地质师》、《商鞅》、《虎踞钟山》等优秀的剧作。高等教育出版社 2003 年出版的王庆生主编的《中国当代文学史》,可看作是 1999 年版的进一步修订,但对大陆 90 年代戏剧的叙述一仍其旧。洪子诚的“文学史”,2007 年修订后再版,仍由北京大学出版社出版。“修订版序”中,作者说“适当增加 90 年代文学的份量”。与初版本相对照,修订版主要增加了对 90 年代诗歌和小小说的叙述。不管是初版本还是修订版,都缺少对 90 年代戏剧的论述。不同于洪子诚侧重于对当代“重要的作家作品和重要的文学运动、文学



1.洪子诚主编《中国当代文学概说》书影。

2.陈思和主编《中国当代文学史教程》书影。

现象”简括式的评述,陈思和的“教程”侧重于对具体作家作品的详细解析,是一部“以文学作品为主型的文学史”。他的“教程”也缺少对90年代戏剧的叙述,且对80年代戏剧的叙述也仅限于个别作家作品。新世纪出版的较重要的一部当代文学史著作是董建等主编的《中国当代文学史新稿》(人民文学出版社2005年),其中对大陆90年代戏剧创作的叙述较为丰富,虽然对90年代戏剧整体评价不高,但对姚远的历史剧《商鞅》、过士行的话剧《鸟人》、钟文农的京剧《骆驼祥子》等重要的作家作品也给予了较高评价和简要分析。但这部文学史对90年代戏剧叙述的“丰富”,也只相对于其他当代文学史叙述而言,如果与这部文学史对90年代诗歌、小说、散文的叙述相比较,则“丰富”变为“贫乏”了。

与数量多达数十种的中国当代文学史不同,新时期文学史所见种类并不多。学界一般把“文革”结束以后的中国文学称为新时期文学。有人鉴于90年代不同于80年代的时代和文学特征而提出“后新时期”的概念,但这一概念并未流行,因此一般所说新时期文学仍然包括90年代文学在内。这里介绍的王万森主编的《新时期文学》(高等教育出版社2001年)和陶东风、和磊合著的《中国新时期文学30年(1978—2008)》(中国社会科学出版社2008年)两种新时期文学史,就是如此。其中陶东风与和磊的“30年”一书,在“第六章现代主义思潮(下):先锋文学”中叙述到了新时期先锋戏剧:“把80年代以来的具有探索性的戏剧,都称之为先锋戏剧,在80年代以高行健的戏剧为代表,而到了90年代,则有林兆华、牟森、孟京辉等人的戏剧”;并结合具体作品分析了“中国先锋戏剧的实验特性”及“先锋戏剧的机遇与挑战”。这部文学史著作,对90年代甚至整个新时期戏剧的叙述显然是极不全面、完整的。王万森的“文学史”,对“文革”后至80年代的戏剧创作叙述的比较周详,不仅叙述了话剧创作的概况及其重要的作家作品,而且还叙述了戏曲创作的概况及其重要的作家作品,对90年代戏剧的叙述相对简略一些,虽然话剧、戏曲文体兼备,但以概况介绍为主,且认为进入90年代以后话剧和戏

曲创作都进入了“萧条时期”。

综上所述,上述各种类型的文学史对90年代戏剧的叙述不是缺失,就是很不充分(相对90年代其他文体创作来说);有的文学史甚至对整个新时期戏剧创作的叙述也不充分。90年代戏剧的文学史叙述的空缺或不充分,其实暗含着不值得书写的否定性文学史评价。像王庆生的“文学史”、董健等的“新稿”,就直接表达了对90年代戏剧创作的批评。甚至由董健和胡星亮主编的《中国当代戏剧史稿》(中国戏剧出版社2008年)这样的戏剧专史,也对90年代戏剧在整体上持否定性评价,认为20世纪最后10年,是当代戏剧“‘黄金时代’过后的平庸年代”。比较有意思的是,与整体上的否定性评价不同,这部戏剧专史对90年代出现的一些重要作家作品却给予相当高的评价,如话剧《商鞅》(姚远)、《正红旗旗下》(李龙云)、《闲人三部曲》(过士行的《鸟人》、《鱼人》、《棋人》三部剧作)、《生死场》(田沁鑫)、《良辰美景》(赵耀民)等,戏曲淮剧《金龙与蜉蝣》(罗怀臻)、梨园戏《董生与李氏》(王仁杰)、京剧《骆驼祥子》(钟文农)等,小剧场戏剧《思凡》(孟京辉)、《留守女士》(乐美勤)、《一个无政府主义者的意外死亡》(黄纪苏、孟京辉)等,都是值得一提的优秀作品。[1]¹⁶ 这里之所以不厌其烦地列举这些作品,一定程度上想说明90年代戏剧的文学史叙述并非“巧妇难为无米之炊”的问题。也就是说,90年代的戏剧创作是很值得史家大书特书的。但为什么又是现在这样一种文学史叙述状况呢?仔细辨析,应该说与“巧妇”——文学史编著者的观念大有关系。

二

对于一部文学史来说,其编著者的文学史观念至关重要,因为文学史对象的选择、评定,文学发展线索的展开,文学创作规律的揭示等等,皆由编著者的文学史观念决定。有什么样的文学史观念,就有什么样的文学史。就上文提及的文学史来说,普遍存在的一些文学史观念,也许导致了90年代戏剧的文学史叙述的不足以

至空白。

1. 倚重戏剧文学而忽视、割裂戏剧艺术的观念。作为文学史,描述的对象当然应该是文学作品。就戏剧来说,其作为文学史对象出现的所谓戏剧文学,即剧本,仅是作为综合艺术的戏剧的一部分。上文提及的文学史往往只谈论剧本,评述剧本的思想内容、艺术方法、人物形象、语言风格等,而不太考虑剧本在舞台上如何实现,即戏剧的舞台表演艺术。文学史极少叙述戏剧的舞台表演艺术,包括演员的表演及与其相配套的布景、灯光、道具、服装、音乐等等元素。导演的作用也极少提及。这样,实际上把戏剧作为文学和作为艺术割裂开来了,且有意无意地忽视、轻视戏剧的表演艺术。这种倚重戏剧文学元素而忽视戏剧表演艺术的文学史观念,当然会对90年代戏剧重演出而轻剧本的新变化视而不见。这种戏剧的新变化集中体现在90年代比较活跃的先锋戏剧活动中。“传统上往往把剧本看作是一剧之‘本’,是演出的根本,但在先锋戏剧那里,剧本的作用并不就是那样重要和突出,相反,先锋戏剧更强调的是表演。剧本的作用被降低到了最低限度。”^{[2]P230}例如牟森的先锋戏剧《零档案》,其剧本就是当代诗人于坚的同名长诗。先锋戏剧的艺术实验,其实是要恢复戏剧作为一门综合艺术的传统,尤其是戏剧作为舞台艺术的传统。这里重表演还是重剧本涉及到了对戏剧本体的看法的分歧,这里存而不论。

90年代先锋戏剧重表演的艺术探索自有其文学史意义,但现有的文学史对此并未论及。对此有人提出新的研究思路:“对新时期戏剧进行整体研究。既注重剧本文学的研究,同时也注重舞台演出(包括导演、表演、舞台美术等)方面的研究。新时期话剧创作的特点与此前的话剧有着明显的不同,它是以开放性、探索性和实验性为其特征,而一些探索、实验性剧目,只读文本无法窥其全貌,其舞台二度创作已成为一部戏剧作品不可缺少的重要组成部分。”^{[3]P290}谈的虽是新时期话剧研究,但其研究方法也适用于90年代先锋戏剧和非先锋戏剧。而且我以为对整个20世纪的中国戏剧进行研究,都应该把剧本文本与舞台表演结合起来,进行综合的“整体研

究”。文学史叙述也不例外。

2. 过分注重剧作审美评析、审美价值的观念。仅仅选择剧本作为文学史评述对象,显然是对戏剧文学史叙述范围的人为缩小和简化。即便如此,也不是所有的剧本都能进入文学史。能否进入文学史,往往要对剧本进行审美分析,看其是否具有审美价值。洪子诚的“文学史”就是这样做的。洪子诚在其“文学史”的“前言”中有这样的说明:“选择哪些现象和作家作品作为对象,进入‘文学史’,是首先遇到的问题。尽管‘文学性’(或‘审美性’)是历史范畴,其含义难以做‘本质性’的确定,但是,‘审美尺度’,即对作品的‘独特经验’和表达上的‘独创性’的衡量,仍首先被考虑。”^{[4]P4}陈思和的“教程”更是注重文学作品的独创性审美价值,因为这是一种“以文学作品为主型的文学史”,这种类型的文学史以往以作品的审美分析为主要内容。

文学史承担着作家作品经典化的功能。如何经典化?学者们不能不首先注意到作品的审美价值,注意到作品的原创性、独特性。关于这一点,布鲁姆在其著名的《西方正典》一书的“序言与开篇”中也说到了:“……这些作家及作品成为经典的原因何在。答案常常在于陌生性,这是一种无法同化的原创性,或是一种我们完全认同而不再视为异端的原创性。”^{[5]P2}但是,正像洪子诚所说,“审美性”是历史范畴,其含义难以做到本质化固定不变。并且在中国这样一个政治文化氛围浓厚的国度,纯粹的审美性是否存在也是一个问题。因此,洪子诚的“文学史”并未“一贯、绝对地坚持”审美尺度,陈思和的“教程”也未舍弃历史的、政治的视角。尽管如此,对文学史叙述对象的取舍选择仍暗示着编著者对文学审美性的看重和执着。

具体到90年代戏剧,笔者只想提出这样一个问题:那些种类繁多、内容丰富的改编剧,其独创性何在?能否成为经典并进入文学史叙述?现有文学史对90年代戏剧的叙述本身就少,对90年代大量出现的改编剧的叙述更是少之又少,而且很少叙及这些改编剧与原作的异同,改编剧的独创性。90年代出现于舞台且影响一时的改编剧,话剧如《哈姆莱特》(林兆华编导)、

《一个无政府主义者的意外死亡》(黄纪苏改编、孟京辉导演)、《生死场》(田沁鑫编导)等,戏曲如川剧《山杠爷》(谭榛、谭昕改编、宋学斌等导演)、《死水微澜》(徐棻改编、谢平导演)、京剧《骆驼祥子》(钟文农编剧、石玉昆导演)等。相较于原作,这些改编剧的独创性、审美性是不用置疑的,也获得了观众的喜爱和论者的好评。既如此,那么这些改编剧就应该在文学史上占有一席之地。但是,现有文学史的叙述现状却不能令人满意。

3. 尊崇现代化论的文学史观念。20世纪以来,先后流行过历史进化论的文学史观念、阶级论的文学史观念和现代化论的文学史观念。80年代至今,盛行的是现代化论的文学史观念。80年代中期提出的“二十世纪中国文学史”概念,其内在理论支撑即是现代化理论。现代化论的文学史观念是以阶级论文学史观念为“他者”建构起自己的主体性的,因此它对文学的政治性或政治性文学往往评价较低,或者视而不论。“二十世纪中国文学史”概念提出后,有人就指出它“舍弃了一些不该舍弃的东西。比如,三十年代左翼文学就没很好概括进去”^[6]⁹⁹。还有人批评它“太忽视社会主义文学”,且具有“对现代化的乐观及其危险性”^[7]¹⁴⁶⁻⁴⁷。类似这样的批评声音自从这一概念提出后就一直存在着。

就90年代戏剧的文学史叙述来说,除褒扬勇于艺术探索的先锋戏剧而轻视政治意味强烈的主旋律戏剧外,更主要的做法是对90年代戏剧商业化、娱乐化的严厉批评。董健等学者主编的《中国当代文学史新稿》和董健、胡星亮主编的《中国当代戏剧史稿》,都是高扬、严守文学的现代性和启蒙理性的价值尺度,对90年代戏剧整体评价较低。如“史稿”的“绪论”部分叙及“当代戏剧演变的历史过程”时,对80年代戏剧的整体概括是:“重建启蒙理性与现代意识、戏剧相对繁荣的‘黄金时代’”,而对90年代戏剧的整体概括是:“‘黄金时代’过后的平庸年代”。从“黄金时代”到“平庸年代”,对两个时代的戏剧的评价高下立见。另外,对活跃于当代戏剧舞台上的传统戏曲形式,如果持有现代化论的文学史观念,那么该如何评价传统戏曲的现代性?上

文提及的王庆生等人的“文学史”删去戏剧中的戏曲部分不讲,除文学史体例、篇幅等因素考虑外,也许更根本的原因即在于这一难题无法克服。

三

上个世纪80年代,唐弢曾提出“当代文学不宜写史”。大量出版的中国当代文学史和新时期文学史,表明这一观点并不为学界所接受。既如此,那么当代文学如何写史?90年代文学、戏剧又如何写史?上文提及的文学史对90年代戏剧的叙述,一定程度上具有把审美性与非审美性、现代性与商品化、现代性与民族传统等观念二元对立的倾向。如此思路的文学史在确立某些剧作的经典化地位的同时,常常会贬低或遮蔽另外一些作家作品。另外,对80年代戏剧高度评价的同时,是对90年代戏剧的严厉批评,甚至是不屑于书写的忽视。这种顾此失彼、厚此薄彼的文学史叙述显然是有问题的。那么,如何改变这种文学史叙述现状呢?我觉得首先还得从改变褊狭的文学史观念入手。在此,洪子诚的“文学史”的“前言”中的一个“说明”,也许对我们有启发意义。他说:对于具体的文学现象的选择与处理,表现了编写者的文学史观和无法回避的价值评析尺度。但在处理这些文学现象,包括作家作品、文学运动、理论批评等的时候,本书的着重点不是将作品和文学问题从特定的历史情境中抽取出来,按照编写者所信奉的价值尺度(政治的、伦理的、审美的)做出臧否,而是首先设法将问题“放回”到“历史情境”中去审察。也就是说,一方面,会更注意对某一作品,某一体裁、样式,某一概念的形态特征的描述,包括这些特征的历史演化的情形;另一方面,则会关注推动这些文学形态产生、演化的情境和条件,并提供显现这些情境和条件的材料,以增加“靠近”“历史”的可能性。^[4]¹⁴

这种文学史观念,简言之,是一种侧重于历史还原的、再现或呈现式的文学史观念。它不同于以往由二元对立思维操控的侧重于评价的文学史观念。不管是进化论、退化论的文学史观念,还是阶级论、现代化论的文学史观念,基本

上都是一种二元对立式的重评价的文学史观念,都是在新与旧、古与今、革命与反动、现代与传统等二元对比、对立中评定文学作品,褒贬爱憎之情常存于字里行间。这种思维方式指导下的文学史叙述,在肯定、褒扬某些作家作品时,往往以批评、否定另外一些作家作品为前提。但时间已经证明以往的褒贬评价是有偏差的,甚至是错误的。因此,对于那些距今时间较远的古代、现代作家作品,我们大可“盖棺论定”,而对我们身处其中还未拉开时间距离的当代作家作品,我以为我们可以借鉴洪子诚的“文学史”的思路,先不要急着“臧否”评价,而是尽量客观地呈现它的创作历史原貌,是否经典留给后人评说。当然,任何文学史叙述不可能没有一点评价,即使是对对象的选择就已带有评价的眼光了,但我的意思是侧重于还原呈现,或者更准确地说,是重呈现而轻评价。对于90年代戏剧、90年代文学来说,因时间距今更近,就更应如此。

陈平原在梳理文学史与文学理论、文学批评三者的关系时曾说:“同样以文学作品为研究对象,三者评价标准不大一样:文学理论追求彻底性,文学批评强调品味,而文学史则注重通观。”^[8]也许正是因为注重“通观”,文学史对作品的评述才“瞻前顾后”,通过对前后不同时代、不同作家的作品的比较,以求得比较慎重的结论。但是比较或二元比较并不必然导向二元对立。中国当代文学史叙述中常见的二元对立思维方式,应该主要源于陈思和所谓的“战争文化心理”。这种产生于抗日战争爆发而盛行于建国后三十年的文化心理,其基本特征之一就是二元对立的思维方式。“战争文化心理作为特定时期的文化特征,对当代中国文学观念产生了相当广泛的影响,它包括文学的批评领域和创作领域。”^[9]^{P189}陈思和虽未提及文学史叙述领域,但显然也应该“包括”进来。陈思和还说到,这种战争文化心理及其二元对立的思维方式还将在新的文化背景下继续存在。因此,中国当代文学的文学史叙述,首先应该破除二元对立的思维习惯,进而考虑一种能够包容各种文学历史复杂性的侧重于客观呈现而非主观评价的文学史观念。

如果以这种侧重于客观呈现的文学史观念为指导思想来编写一部中国当代文学史或新时期文学史,那么对于90年代戏剧的叙述肯定会丰富得多,除了上文提及的那些优秀的作家作品以外,还有大量的不一定优秀但很有特色的作家作品,以及90年代的戏剧舞台演出,小剧场戏剧活动,军旅戏剧、校园戏剧及其演出,民营剧团的创作、演出活动,戏剧独立制作人的活动、作用,等等,都是值得一写的戏剧现象或事实。总之,要尽量呈现90年代戏剧的历史复杂性和客观面貌。

2000年孟京辉编选、出版了一本《先锋戏剧档案》(作家出版社),以“档案”形式记录了90年代先锋戏剧的创作历程和原始风貌。对于整个90年代戏剧、文学,以至于整个新时期文学和中国当代文学来说,也可以尝试采取这种“档案”形式的文学史叙述策略。这也许有点极端化,但不失为一种更具包容性、开放性的文学史叙述形式。

参考文献:

- [1]董健,胡星亮.中国当代戏剧史稿?绪论[M].北京:中国戏剧出版社,2008.
- [2]陶东风,和磊.中国新时期文学30年(1978—2008)[M].北京:中国社会科学出版社,2008.
- [3]刘平.新时期戏剧启示录[M].北京:中共党史出版社,2009.
- [4]洪子诚.中国当代文学史(修订版)[M].北京:北京大学出版社,2007.
- [5]哈罗德·布鲁姆.西方正典[M].南京:译林出版社,2011.
- [6]孙玉石,严家炎等.关于“二十世纪中国文学”的两次座谈[J].当代作家评论,1989(5).
- [7]全炯俊.“二十世纪中国文学论”批判[J].文艺理论研究,1999(3).
- [8]陈平原.小说史:理论与实践[M].北京:北京大学出版社,1993.
- [9]陈思和.陈思和自选集[M].桂林:广西师范大学出版社,1997.

(作者单位 陕西理工学院文学院讲师)

责任编辑 陶沙