江西社会科学 2011.3
JIANGXI SOCIAL SCIENCES

现代性追求与本土化倾向
——论田汉戏剧艺术的美学特质

■何建良

田汉戏剧艺术具有双重的现代性追求与多样的本土化倾向。从现代性视角看，田汉初期的复杂主张和创作实践，与其说是灵与肉、政治与艺术的二元论，不如说是田汉对于启蒙现代性与审美现代性并行不悖的追求。从本土化视角看，田汉希望通过写意精神、传奇色彩、音乐手段、戏曲元素等“民族形式”使戏剧对于启蒙与审美的双重追求得到统一。

[关键词]田汉戏剧; 戏剧美学; 现代性; 本土化
[中图分类号]I207.34 [文献标识码]A [文章编号]1004－518X(2011)03－0204－04

何建良(1971—)，男，井冈山大学人文学院讲师，主要研究方向为文学批评与文艺美学。(江西吉安 343009)

作为中国现代戏剧的奠基者，田汉的一生被公认为“一部中国现代戏剧史”。但耐人寻味的是，有关田汉的研究却与其在中国现代戏剧乃至现代文学史上的地位、成就及贡献极不相称。本文拟从现代性与本土化这一视角针对田汉戏剧艺术的复杂矛盾性展开研究，以期为全面把握与理解田汉戏剧艺术的美学特质提供一种新路径，进而为人们理解中国现代戏剧艺术的发展脉络与动力机制提供某种启示。

一、双重的现代性追求

客观地说，研究中国现代文学史上任何一个作家，“现代性”都是一个绕不开的话题。然而，何谓“现代性”却是一个见仁见智的问题。对于现代性的不同理解，笔者曾作过相关辨析[1]。总体而言，人们主要从社会变迁视角来考察“现代性”以及从文化反思角度来拷问“现代性”，前者一般被称之为启蒙现代性，后者一般被称之为审美现代性。在西方，启蒙现代性与审美现代性呈一种错位与逆反的悖论共生关系，这种悖论关系形成现代性自身的矛盾与张力，从而推动社会与文化前行。“五四”前后，痛感于国家落后民族挨打的知识分子们，从反思传统文化对于社会前进的阻碍入手，认为反对封建桎梏与弘扬人性自由比以政治运动救国更关乎民族的未来，因此，他们就思想文化革命比政治革命具有优先性达成了共识。对于当时的思想文化界来说，通过文学艺术改造国人深层落后的文化心理，建立健全的人格精神成了重塑民族品格的首要任务。此时，启蒙现代性与审美现代性在文学中形成了同谋与共构的并行共融关系，二者在重构民族国家这一目标上达成了想象的统一。

正源于此，因受“五四新文化运动”影响，尤其是受西方戏剧思潮影响开始走向戏剧创作的田汉表现出双重的现代性追求。在田汉看来，“艺术常常是推进社会的原动力”，但“艺术家对于现社会的不安并非什么党，什么派样，仅是在反抗而已”。[2](P194)因此他主张“每一位作家只应作诗不应作宣传”[3](P130)，“因为依附的东西，看去总成了被依附物的形态，而且被依附物一倒也要随之而倒的”[4](P34)。这种独立而非依附性的价值诉求，正是艺术自律的关键内涵，或者说是艺术追求审美现代性的表现。但假如我们就此认为田汉仅仅是一个唯美主义者的话，那无疑是对他的一种误解。当时的田汉尽管不主张明确的政

?1994-2017 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

治宣传，但并不意味其创作的戏剧作品没有政治意图。事实上，这一时期的《孙中山之死》、《垃圾桶》、《第五病室》、《火之跳舞》等剧作就透射出一种“现实的觉醒，集团的吼叫”[5](P121)，不过，在当时“个人的生活无一处不感到孤独的悲哀、苦痛；什么国，什么家，什么礼防，什么制度，都是束缚各个人精神上自由活动的东西”[6](P309)的情况下，田汉更多地想用戏剧尽情“表示青春期的感伤，小资产阶级青年的彷徨与留恋，和这时代青年所共有的对于腐败现状的渐趋明确的反抗”[4](P9)。这从他的《咖啡店之一夜》、《获虎之夜》、《名优之死》、《苏州夜话》、《古潭的声音》、《湖上的悲剧》、《南归》等早期优秀作品中都可以品味出。这种苦闷与彷徨之态的流露以及感伤与失望之情的抒发，较之前面的觉醒与吼叫正是别样的抗争，同属艺术追求启蒙现代性的表征。

田汉这种复杂的艺术主张和创作实践，与其说是灵与肉、政治与艺术的二元论，不如说是田汉对于启蒙现代性与审美现代性并行不悖的追求。他希望以自我来包容时代的苦闷，以自我来疏导时代的愤懑，以自我来抨击时代的不平，以自我来表达时代的渴望。田汉力求通过对爱、自由、生命的追求与抒写来传达时代音符。由此可见，他既不属于文学功利主义，也不是纯粹审美主义，不能简单作政治与艺术的二元划分。这样，才能真正理解田汉的宣言：“我对于社会运动与艺术运动持着两元的见解。即在社会运动方面很愿意为第四阶级而战，在艺术运动方面却仍保持着多量的艺术至上主义。”[4](P8)“一方面应把人生的黑暗面暴露出来，排斥世间一切虚伪，立定人生的基本。一方面更当引人入于一种艺术的境界，使生活艺术化 Artification。”[7](P393)

随着20世纪30年代阶级矛盾与民族矛盾的不断激化，独立的民族国家并没有如期许的那样出现，于是田汉的戏剧创作出现了转向。他认识到，那种“热情多于卓识，浪漫的倾向强于理性”的作品，是不可能“领导时代向光明的路上去”的。[4](P90)他决定以“粗野而壮烈的啼声报告东方的晓色”[5](P114)，“要走到大众中间去”[8](P365)。就这一时期创作的作品来看，现实感很强，演出效果也很不错，但其艺术性却遭人质疑甚至诟病，这让田汉很矛盾也很痛苦。表面上，田汉的这种“思想进步”与“艺术退步”是艺术与政治矛盾造成的，但从深层来看，这正是田汉追求双重现代性的矛盾表征。一方面，文学对于启蒙的追求是抗争与改变现实的需要，但它并不等同于政治斗争，因此文学的启蒙既要超越审美主义，也要超拔政治功利之上。另一方面，文学对于审美的追求是自身独立与合法的诉求，但它不能孤芳自赏，审美既应体现个人独特的情怀，又该表现风起云涌的现实。田汉30年代、40年代乃至1949年后戏剧创作出现的起伏波动都是其对于艺术启蒙与审美双重追求的矛盾折射。

二、多样的本土化倾向

如何在功利与人文、启蒙与审美的二律背反之间找到平衡点，既是艺术内在的要求，也是历史提出的课题。面对这一课题，田汉在积极地探索，并作出了自己的回答，那就是从民族艺术中吸取养分进而形成自己独具特色的戏剧风格。其后来创作的《秋声赋》、《丽人行》、《关汉卿》等，就是具有民族特色的优秀作品。考察田汉的戏剧之路，我们发现，除了双重的现代性追求，民族化或者说本土化也是一直贯穿其创作始终的选择。就田汉戏剧的本土化倾向来看，主要体现在如下几个方面。

（一）写意精神

田汉的戏剧作品很多时候既不注重人物的发展性，也不强调人物的丰富性，而是通过强烈的主观抒情使人物成为意念的具象化，这种情况下的人物不是依靠行动而是依据情感逻辑的发展来显示性格特征。此外，田汉的戏不强调情节的整一性与时间的秩序性，尽管在逻辑结构的外形上呈“形散”特征，但深层空间却有一种“神意”统摄，因此他往往以情绪意念或意象场景为结构核心来组织材料。如《咖啡店之一夜》、《获虎之夜》、《苏州夜话》等戏，作家简化对事件过程的具体描述，通过“夜”这一意象来结构渲染剧情，由此抒发一种感伤漂泊的情怀，达到以浓烈的情绪与诗话的语言感动观众的目的。《丽人行》则借鉴中国戏曲艺术表现手法，突破话剧“幕”的局限，采用多变的场景和自由的结构，并运用过场戏的形式（即报告员的报告）把刘金妹、梁若英、李新群三人不同命运所展开的三条情节线有机串联起来，从而使表演具有更自由广阔的空间。

（二）传奇色彩

田汉具有浓郁的浪漫主义情怀，他往往以驰骋的神思和诗情、非凡的想象和灵感、自由的场景与结构来编织戏剧，打破了西方戏剧谨严的“三一律”，从而使剧作具有鲜明的传奇色彩，让观众在传奇中品味人生，反思命运。《获虎之夜》中通过猎“虎”与伤“人”的巧合，把黄大傻对于爱情的自由向往与旧势力对于爱情的禁锢扼杀映现得入木三分。《湖上的悲剧》中白薇从“假死”到“真死”的转折，及《古潭的声音》中诗人为“捶碎”古潭而

?1994-2017 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

"跃入"古潭的奇想，渲染了悲情的氛围，深化了沉重的主题，从而给观众以心灵的震撼与审美的反思。与上述类似的惊奇场面在田汉的作品中比比皆是:《灵光》中梦境与现实的交替描写;《颤栗》中杀"娘"与杀"狗"的惊险;《回春之曲》中高维汉疯癫症的意外痊愈;《文成公主》中的民间传说与"日月宝镜"的故事……这些传奇的运用既直接推动了剧情发展，也有利于作家抒发情感，从而使戏剧具有强烈感染力。

(三)音乐手段

田汉在戏剧创作中，通过把乐曲、歌声、唱词融入剧情之中，既增添了戏剧的音乐美感，又使作品的情意表现更显浓烈幽深。在《梵峨琳与蔷薇》与《咖啡店之一夜》中，作者借琴声渲染气氛，推动剧情，某种意义上起到了"人物"所起不到的作用。从《南归》开始，田汉在话剧创作中开辟了"话剧加唱"的新形式，这种方式既便于用诗歌、音乐来揭示、抒发剧中人复杂的内心世界，也有助于推动剧情的发展。此后，这种音乐手段一直被运用于田汉的戏剧作品。如《秋声赋》一剧的第三幕，胡蓼红在秋风、落叶的情景里，触景生情、情不自禁地唱起了《落叶之歌》。《关汉卿》中对于这种词曲、演唱的运用则达到了极致，作品中三支《沉醉春风》的曲子分别由不同的人员在不同的乐器伴奏下以不同的方式演唱，充分体现了音乐对于剧情的映衬作用，大大加强了话剧的抒情气氛与艺术表现力。

(四)戏曲元素

由于田汉从小就深受中国传统戏曲的熏陶，因此无论是戏曲形式、戏曲演员还是戏曲作家在他的剧作里常常直接入戏。比如，他最早创作的《新教子》与《新桃花扇》就采用了戏曲的形式，后来的《名优之死》主人公本身就是著名京剧演员，《关汉卿》则围绕剧作家关汉卿创作并演出《窦娥冤》来串联故事与塑造人物。此外，在戏曲现代化方面，田汉主张紧密联系时代发展来对戏曲进行改革与利用，他通过一生20来部的戏曲创作实践，把发轫于20世纪初的"戏曲改良"提高到一个崭新的水平。其代表作如《江汉渔歌》、《白蛇传》、《谢瑶环》等既适合案头阅读，又便于舞台表演，具备广泛的普及性，堪称戏曲改革的上乘之作。

总之，田汉戏剧创作的本土化倾向经历了从无意到有意，从潜隐到外显的变化。在早期的戏剧创作中，本土化通过民族文化的浸润潜在的发挥着作用。而到20世纪30年代田汉明确提出话剧民族化之后，本土化就成了一种自觉主动的创作取向。对于这种本土化取向，田汉从两条路径掘进：一方面是吸取传统艺术的精华来充实舶来的话剧艺术，使之民族化；另一方面则是借用现代戏剧的优点对传统戏曲进行现代化改造，使之现代化，这对于那些鄙视甚至抛弃传统戏曲的人物来说，无疑是一种更加坚定而内在的本土化选择。

三、田汉戏剧艺术的启示

正如有的研究者所言："不论在中国现代戏剧史上，还是在中国现代文学史上，田汉的创作道路及其在创作上的美学追求都具有典型意义。"[9](P50)透过田汉现代性追求与本土化倾向中隐含的审美与功利、传统与现代、本土与西化等几对矛盾关系的处理，我们可以获得某种理解中国现代戏剧艺术发展脉络与动力机制的启示。

(一)审美与功利关系的启示

众所周知，在中国文学走向现代化的过程中，关于文学的功能形成了两种对立的观点：审美与功利。鉴于中国文学的现代化过程与中国现代革命紧密相连，这种对立或隐或显地勾勒了文学现代化进程的轨迹。就戏剧现代化过程中的审美与功利关系来说，田汉的戏剧创作在某种意义上为我们提供了借鉴的范例。田汉戏剧创作伊始，更多的是受西方现代派思潮影响而倾向于审美，但鉴于其戏剧隐含着强烈的启蒙意识，因此审美中透着功利的诉求，这种功利诉求从现代性的视角看，也就是启蒙现代性的体现。可随着中国局势的急剧变化，人们发现没有民族国家的真正建立，个人自由的向往只能成为空想，于是人们把批评投向了田汉那种"唯美的感伤"。当田汉思想转向，把戏剧与革命的关系紧密化以后，启蒙几乎变成了革命与政治的代名词，戏剧创作走向政治功利主义，戏剧内在的启蒙精神也随之消隐。从艺术的视角看，伴随政治激情的时过境迁，其作品的生命力可想而知。当田汉充分意识到戏剧既要承载革命的重任，更要艺术地承载后，通过向古今中外的艺术吸收养分，其创作出了审美与功利有机结合的作品，从而使作品获得了永久的魅力。田汉戏剧创作给我们关于审美与功利关系的启示是：审美与功利的矛盾其实可以转化为启蒙现代性与审美现代性的内在张力来考量，没有启蒙的充分发展，审美如同没有根基的浮萍，回归启蒙是必然选择；没有审美的自律与批判精神，启蒙就很容易滑向政治功利主义，呼唤审美是必然要求。一定意义上说，启蒙现代性的充分发展是审美现代性得以出现与展开的前提，审美现代性的批判与审视又是促进启蒙现代

?1994-2017 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

性进一步演化的内在动力。

(二)传统与现代关系的启示

在中国戏剧现代化的进程中，作为舶来品的话剧的引进，给传统的戏曲带来了巨大的冲击。面对传统戏曲，中国出现了两种对立的观点与态度：一是全盘否定，一是改良革新。尽管二者在对待民族戏曲的态度上相对，但在对待西方戏剧的态度上却吊诡地一致。这就映射出中国戏剧现代化之路在某种意义上就是西化之路，无疑，这对于中国戏剧发展来说是一种陷阱。对于如何看待古典戏曲，田汉的创作与思想也为我们提供了启示。与激进否定主义者不同，田汉采取的是利用改造戏曲的态度；与戏曲改良派不同，田汉更注重戏曲表现形式与表现内容的同步改造。因此，田汉作为中国现代戏剧的奠基者，一边热心话剧创造，一边尝试对传统戏曲进行利用和改造。抗日期间田汉曾满怀信心地预言改革古典戏曲，一定会在全国全世界放出意想外的光辉。尽管这种豪迈的预言在当时并未实现，但此后田汉一直用自己的创作实际践行着戏曲改革的理想，并从“形而上”的层面上重估与认同了古典戏曲的美学价值。1949 年后，田汉既用西方戏剧方式创作了具有浓郁戏曲因素的《关汉卿》，也用传统戏曲形式创作了深具现代思想的《谢瑶环》。田汉对于中国戏剧现代化的启示是：现代化应该是民族的现代化，民族化应该是现代的民族化。

(三)本土与西化关系的启示

毋庸讳言，中国戏剧的现代化是参照西方戏剧进行的，但在学习西方的过程中却引发了西化与本土的矛盾：要么用“复古”来对抗现代化，要么用“西化”来否定本土化。无疑，这种“复古”与“西化”的对立思维无法使中国现代戏剧真正走向现代化。田汉通过自己的戏剧创作与艺术实践，对于本土文化与外来异质文化的关系给出了自己的回答。他虽然深受西方戏剧思想浸染，但却从未割断过自己的民族文化之“根”。他一直试图把古典戏曲或古典艺术中的某些艺术“基因”移植到话剧创作中来。他认为：“我们的话剧表现形式不能以现在的为满足，必须进一步提高，摸索到更高度的、更富有民族风格的艺术形式。”[10](P442)田汉在处理中外文化关系上，主张“不需要与不可能的就不要学，学了要‘化’成自己的东西”[10](P445)。正是在“化”的过程中，田汉戏剧把“西化”与“本土”的东西化成了独具一格的田汉式风格。这启示我们：在中国戏剧追求现代性的过程中，如何注重与保持民族固有的本土特征和中国艺术的美学特质是戏剧真正获得现代性的内在要求。

纵观田汉的艺术创作生涯，我们发现，其表现出的现代性追求与本土化倾向，既可以说是田汉戏剧艺术的美学特质，也可以说是田汉戏剧艺术的创作维度。换言之，其创作主要围绕两个重要维度展开：一方面是对于源自西方的现代性追求，另一方面则是源于传统的本土化倾向。一定意义上，这两个创作维度折射了中国现代戏剧艺术应有的创作走向：中国戏剧的本土化必须是现代性的本土化，戏剧的发展必须与时俱进，充分吸取中外一切有益因子；反之，现代性也必须是本土化的现代性，戏剧的发展必须建立于本土基础之上，不能完全照搬西方。因此，理解现代性与本土化之间的交叉与纠缠关系，对于准确理解中国现代戏剧甚至现代文学的现状以及未来的走向，具有重要参照价值。对此，董健有过公允的评价：“对于每一个想知道中国现代史的人来说，尤其是对于每一个想全面认识中国文学和戏剧之现代化历程的人来说，便不能不读田汉。”[11](P31)从这一角度看，田汉不愧为“中国的戏剧魂”[12](P167)。

[参考文献]

[1]何建良．“现代性”视域中的“艺术终结”[J]．南京农业大学学报(社科版)，2008，(2)．[2]田汉．艺术与艺术家的态度[A]．田汉文集：第 14 卷[M]．北京：中国戏剧出版社，1987．[3]田汉．《田汉戏曲集》第二集自序[A]．田汉论创作 [M]．上海：上海文艺出版社，1983．[4]田汉．我们的自己批判[A]．田汉论创作[M]．上海：上海文艺出版社，1983．[5]田汉．《田汉戏曲集》第四集自序[A]．田汉论创作[M]．上海：上海文艺出版社，1983．[6]李大钊．精神解放[A]．李大钊选集[M]．北京：人民出版社，1959．[7]田汉．给郭沫若的信[A]．田汉论创作[M]．上海：上海文艺出版社，1983．[8]田汉．临着南国第三期第一次公演 [A]．田汉文集：第 14 卷[M]．北京：中国戏剧出版社，1987．[9]刘平．寻找与时代的共振点——论田汉戏剧创作的美学追求[J]．戏剧，2001，(2)．[10]田汉．话剧要有鲜明的民族风格[A]．田汉论创作[M]．上海：上海文艺出版社，1983．[11]董健．田汉论——纪念田汉诞辰一百周年 [J]．南京大学学报(哲社版)，1998，(1)．[12]夏衍．懒寻旧梦录[M]．北京：三联书店，1985．

【责任编辑：王立霞】

?1994-2017 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net