

doi:10.20270/j.cnki.1674-117X.2025.1011

时代精神的重释

——论湖南现代话剧家对“古事”题材的书写

曾慧林

(湖南工业大学 文学与新闻传播学院, 湖南 株洲 412007)

摘要:五四运动退潮之后, 湖南现代话剧家继续追随五四时代精神的余绪, 尝试从反映过去时代的人物、事件等“古事”的小说、民间传说和神话故事中攫取呼应启蒙主义精神的主题。无论是取材自曹雪芹《红楼梦》的《访雯》, 源自民间神话《白蛇传》的《白蛇与许仙》, 出自施耐庵《水浒传》的《潘金莲》, 还是改编自汉乐府民歌叙事长诗《孔雀东南飞》的同名话剧, 他们均以现代眼光、现代观念、现代心态和现代方式, 对这些产自过往的人们耳熟能详的故事予以重新审视、解读与书写, 其间体现出湖南话剧家群体创新、开拓的思维方式, 不畏挑战传统的胆识以及身为文人的社会责任感与人道主义精神。

关键词: 湖南现代话剧家; 时代精神; “古事”题材; 人道主义精神

中图分类号: I207.34

文献标志码: A

文章编号: 1674-117X(2025)01-0096-07

Reinterpretation of the Spirit of the Times: On Hunan Modern Dramatists' Writing of Ancient Events

ZENG Huilin

(College of Literature and Journalism, Hunan University of Technology, Zhuzhou 412007, China)

Abstract: After the May 4th movement, Hunan modern dramatists continued to follow the spirit of the May 4th movement, and attempted to extract themes echoing the spirit of enlightenment from novels, folktales and mythologies concerning the events of the past. *Visiting Wen* from Cao Xueqin's *Dream of the Red Mansions*, *the White Snake and Xu Xian* from *The Legend of White Snake*, *Pan Jinlian* from Shi Nai'an's *Water Magins*, and *The Peacock Flies Southeast* from the folk song of the same name in Han Dynasty, these well-known stories from the past are all re-examined, interpreted and written with modern vision, modern concept, modern mentality and modern way, which reflects the innovative and pioneering thinking, courage to challenge tradition, social responsibility and humanitarian spirit of Hunan dramatists as modern literati.

Keywords: Hunan modern dramatists; the spirit of the times; themes on ancient events; humanitarian spirit

收稿日期: 2024-09-16

基金项目: 湖南省教育厅科学研究优秀青年项目“生态批评视域下的湖南现代话剧研究”(22B0574); 株洲市社会科学成果规划评审委员会课题“湘籍剧作家袁昌英创作心理研究”(ZZSK2024148)

作者简介: 曾慧林, 女, 湖南衡阳人, 湖南工业大学副教授, 博士, 研究方向为戏剧影视批评与创作。

时代精神是所处时代社会经济政治发展的产物，体现在政治、哲学、科学、文学、艺术等社会意识形态当中。具体到文学艺术上，时代精神是指“在一定历史时期内一个社会的主流文化的主导个性或主要特征，它是对一个时代的文学主流、文化价值主流和艺术风貌的总体概括”^[1]。

五四时期是中国近代历史上社会急剧动荡的时代，时值内外交困、新旧交恶与东西冲突。风起云涌的五四运动，高扬反对帝国主义的爱国主义精神，反对封建主义的民主主义精神和解放思想、追求真理、破除迷信的科学理性精神。随着五四运动的退潮，国内不少曾经迎着时代怒潮引吭高歌的“旗手”在前途渺茫，思、行抵牾，个性压抑的残酷现实面前沉默、泄气了；同样经历了苦闷、彷徨与困顿的湖南现代话剧家却没有放弃，他们调整好状态，继续追随五四时代的精神余绪，呼应着启蒙主义精神的召唤，奋起、前行。基于对中国封建传统文化的惰性和同化力的深刻体会与认识，湖南现代话剧家迸发出反对封建社会泯灭人的自由、个性的新声。除了涉足较为常见的婚恋题材，富有创作激情、开阔视野的他们，还将目光伸向过往，尝试从反映过去时代的人物、事件等“古事”的小说、民间传说和神话故事中攫取自己想要表达的紧扣时代的主题。在敢为人先的独创意识的陶冶下，湖南现代话剧家形成了一种与时俱进、开拓进取以及求异、创新、追求个性的行为和思维方式。出于挣脱封建传统依赖心理、确立民族精神的需要，湖南现代话剧家在对待这些“古事”类题材时，往往大胆地采取重释的手法，以近似于“借古人的骸骨来，另行吹嘘些生命进去”^[2]的史剧观，用现代眼光、现代观念、现代心态和现代方式，重新审视、解读或书写那些早就耳熟能详的发生在过去的故事，在文本的交互指涉过程中，突出其变异的特性，并通过这一变异建构起自我主体意识与人格独立意识，以达到张扬现代意识、冲击与挑战传统价值体系的目的。

一、性别歧视的抗争——来自丫鬟的挽歌

白薇1926年创作、刊载于同年《小说月报》的独幕剧《访雯》^[3]，取材于《红楼梦》。主人公“雯”是俏丫鬟晴雯，贾宝玉房里的四个大丫鬟之一。

失去双亲的晴雯原是被贾府的奴仆赖大买来的，后被当作礼物“孝敬”给贾母。贾母见她长得乖巧，做的手工又好，就将她送给了孙子贾宝玉做丫鬟。一而再的被转让，足见其身世的卑贱与凄惨。虽为奴婢，晴雯的奴性却极少，从不奴颜婢膝、曲意逢迎，她追求与他人平等的相处和待遇，即便是深爱着的宝玉，也被她置于与自己平等的位置看待。曹雪芹写给她的判词——“心比天高，身为下贱”，指的正是她对自身价值的看重与对独立人格的追求。然而，“心比天高”的自我追求终难超越“身为下贱”的卑微身份的牵制，尊卑分明的大观园是不见容奴婢存有任何的“自我”与“自尊”的“非分”之念的，此间的矛盾冲突最终导致了晴雯的命运悲剧。

《访雯》一剧中，晴雯遭人污蔑说她勾引宝玉而被逐出怡红院。她无依无靠，又疾病缠身，只能暂时寄居在不待见她的哥哥吴贵家。一开场，晴雯正病恹恹地躺在铺着稻草破席的床上，口渴难忍却无人照护的她，不免心情惨淡。当她正感伤于自己的不平经历，苦恋她心爱的主人宝玉时，宝玉恰巧赶来。宝玉不仅为她端茶倒水一解她生理之渴，更缓解了她的相思之苦。情系宝玉的晴雯，身体虽羸弱，意志上仍坚定地守护着心中那方爱情圣土，不容许宝玉甚至是自己对之有半点亵渎。无论是宝玉出于关心，苦苦哀求要看一看她身上被毒打的伤痕，还是情浓意酣情绪激动的宝玉想要吻她，都被她或“急杀地”或“刚情地”回绝。之所以努力保持自己的清洁，是因为她非常清楚，自己和宝玉间的感情是不平等的，宝玉虽是她“生涯的全身”，自己却不过是宝玉“奢华的一点装饰品”，若她将自己最纯洁的“生涯的全身”牺牲给宝玉瞬间的装饰，那就是贬低女子的珍贵。因此，面对注定无果的爱情，晴雯表示“我只有是死”。

在现代人看来，生得“风流灵巧”的晴雯，本可能获得更多来自生活的恩惠，但在充满阶级偏见的封建社会，女子的美却往往招致无妄的猜忌和误会。因为，在“主子”们看来，地位卑下的奴婢们容貌出众就一定轻佻，美貌本身就是罪过，若是美丽且又有超群才智，就更是罪上加罪了。为了对抗这种阶级偏见，批驳这个充满了妒忌、猜忌与诽谤的残酷群体，隐在的“美”与显在的

“自尊”“平等”等，一同充当了剧中的关键词。对晴雯而言，美比生命更为宝贵，她“宁肯不生，不愿不美”；但是她所敬爱的，非“众生皈依的佛菩萨”，也非“流芳百世的贤人君子”，而是专属于“绝艳的天女和花神”那般背离传统伦常的美。正是晴雯此种心高气傲的个性，对理想、平等爱情和超越庸常不俗之美的追求，才令她不见容于男女不平等、肉欲横流、污秽肮脏、丑恶莫辨的社会，也才使得她对自尊、爱和自美的渴求，均不能如愿，终致哀痛而逝。

白薇的《访雯》，保留了小说《红楼梦》第七十七回“俏丫鬟抱屈夭风流”的既定情节，但是将原著里有关晴雯“抱屈”中的封建礼教的残余彻底抹除，加大了对晴雯自觉、自醒地追求独立人格、平等爱情与唯美唯爱的反传统精神的刻画与渲染，并赋予了晴雯和宝玉所追求的爱以兼具灵的神秘、肉的欲求的“灵肉调和”的现代内涵。通过展现男性社会中女性对自我困境的认知，白薇深刻地披露了所处时代男女社会地位不平等境况下女性及其爱情的悲惨命运。

二、个性与情爱的追寻——“人”“妖”羁绊的冲突

向培良的传说独幕剧《白蛇与许仙》^[4]，取材于民间神话故事《白蛇传》，首载于1930年《北新》第7期，后收录进向培良编写的《紫歌剧集》。一般认为，《白蛇传》的故事雏形初现于宋元话本《西湖三塔记》，收录在明末冯梦龙辑录的《警世通言》中的话本《白娘子永镇雷峰塔》为《白蛇传》故事基本定型的代表作。到了清代，《白蛇传》不仅故事情节、人物形象日趋完善，主题思想也更加成熟。如在清代方培成的传奇《雷峰塔传奇》和玉山主人的章回小说《雷峰塔奇传》中，《白蛇传》的主题脱离了《白娘子永镇雷峰塔》宣传禁欲主义和色空观念的宗教藩篱，提炼出宣扬青年男女追求婚恋自由、反抗封建压迫的积极主题。中国现代文学时期，又诞生了一批取材自《白蛇传》的文学作品，仅仅在20世纪20年代末就出现了向培良的《白蛇与许仙》、高长虹的独幕五场话剧《白蛇》（1929年）和顾一樵的话剧《白娘娘》（1930年）。三位经受了五四运动洗礼而觉醒的青年，都借助这一古老故事，肯定自然纯真的男

女情爱，宣扬现代的爱情观念，对压制人性的封建礼教予以了批判；他们都注重人物内心世界的刻画，艺术手法上流露出表现主义的特征。除了共性，向培良的《白蛇与许仙》还反映了白蛇与许仙为爱情而反抗压迫与束缚的行为所产生的社会影响力，并通过对人物强烈的主体精神与个人意识的描绘，流露出向培良对青年男女追求婚恋自由和幸福人生的现代意识的肯定，抒发了他个人的浪漫情怀。

《白蛇与许仙》的故事结构包含两部分。故事前半部分是以茶馆现实生活中女儿与母亲的对话以及茶客对女儿讲述白蛇与许仙的故事的方式展开。后半部分，故事主角登场，法海将已知白蛇真实身份的许仙放出金山寺，让他去见白蛇最后一面，以彻底斩断情缘。许仙与白蛇、青蛇偶遇于茶馆。许仙认清自己与白蛇间的真挚爱情后，向白蛇忏悔并取得原谅。虽然法海出面再次阻挠，但此时的许仙，内心情感已笃定不移，他毫不犹豫地选择与白蛇一起生活。最终，茶店女儿也追随其后，众人皆随白蛇离去，空留法海一人迷惑不解。

《白蛇与许仙》的情节主体——白蛇于水漫金山寺之后质问许仙，许仙幡然醒悟与白蛇重归于好——与传说《白蛇传》的内容基本吻合。虽然剧中新增了女儿、母亲和茶客三个新角色，但其目的不在于使情节有所变化，而是想通过他们间的对话和对白蛇故事的讲述，表明三人所代表的人民大众的态度和立场：痛恨法海，批判法海对自由恋爱精神的破坏，颂扬爱情自由、不顾险阻、勇敢追求真爱的决心和意志。向培良通过此种设计，体现了作为独立、自由“人”的觉醒和时代的进步，剧作折射出五四时期反封建礼教、提倡个性解放的时代精神光芒。

剧中的女儿与白蛇间存在诸多相似点。首先，在称呼上，女儿与白蛇都被称为“湖山的主人”，即女儿称白蛇为“湖山的主人”，茶客也称女儿为“湖山的主人”。其二，二者都渴望真实而充实的生活。女儿向往到外面大的世界去获得更多的欢乐，纵有百般痛苦，也不在乎，因为只有那样的体验才能让她感觉到自己是“生活的人”。白蛇也选择离开看似“无拘无束”的山中环境，她觉得其中的生活“太空虚了”，以致内心感觉

不到生命的活力，“没有欢喜也没有忧伤，没有烦恼也没有舒畅”。她发自内心地想要成为一个“完全的人”，去品尝人间的感情，享受一切人间的欢乐并忍受一切人间的苦痛。其三，二位都积极乐观、向往光明。病重的女儿对每一寸光阴仍非常留恋。她每晚都到山坡上，希望太阳能够慢一点落下去，憧憬着某一天飞到离太阳近一点的雷峰塔的顶尖，望着太阳出来又落下。白蛇怀揣同样的站到雷峰塔塔尖的梦想，她说，“我要守候着太阳，守候着太阳早早地起来，又望着太阳慢慢落下去”。在爱情立场上，女儿非常欣赏白蛇的“情深似海”“胆大如天”，表示自己也要学她那样胆大妄为。对于白蛇水漫金山寺导致无数生灵涂炭的行为，女儿深表理解。在她看来，那都是法海和尚诱使的，而当二人处于相爱却不能够爱的时候，“谁又顾得别的事情？”

对于女儿一角的塑造，向培良借用的是表现主义的手法，仅赋予她家庭身份称谓而无具体姓名，令其形象类型化而易于附着抽象的、普遍性的观念。因此，与白蛇的称呼、人生观与爱情观极为相似的女儿，她身上的个性特征也和白蛇的外在形象高度一致。借助女儿这一时代精神的化身，该剧产生出某种普遍的、永恒的意义。与此同时，对白蛇与许仙“自由意志”的抒写，也凸显出争取个性自由的时代精神：白蛇因为具有一颗冲破“人”“妖”羁绊的自由的心，为“服从于伟大的理想和崇高的感情”，而不惧“夜晚严冽的寒风”和“狂怒的波浪”，向法海发出挑战。已知白蛇真实身份的许仙，再度回到白蛇身边完全是出于自己的自由意志，因为此时，爱白蛇之心坚如磐石的许仙，再不会摇摆和退缩。自由意志让白蛇不再是妖，许仙不再是文弱书生，为了自由与爱情、光明与未来，他们任凭各种艰难险阻，都携手坚定前行。虽说在疾病缠身、性命堪忧的女儿身上，仍隐约透露出当时的社会青年因处在黑暗现实社会压抑而产生的苦闷心境和伤感情怀，但是对白蛇这一为了爱情而无畏权威、勇于抗争的形象的塑造，又为该剧注入了较为明显的积极情感基调，虽然此种上扬乐观的情绪在向培良同时期的作品中较为鲜见。

三、女性尊严的觉醒——从“施害者”到“受害者”的转变

与白蛇一样，潘金莲这一人物形象在中国文学史上出现的频率也较高。截至1927年欧阳予倩完成的五幕话剧《潘金莲》，潘金莲先后在元末明初施耐庵著的长篇小说《水浒传》、明朝的长篇小说《金瓶梅》、沈璟的传奇《义侠记》以及五四运动时期欧阳予倩编演的京戏《潘金莲》中出现过。几百年来，随着社会观念的演变、时代精神的变迁，潘金莲在不同时代不同作家笔下呈现出的形象和内涵发生了不同程度的变化。欧阳予倩则从敢于与男权社会抗争的叛逆新女性视角出发，在话剧《潘金莲》中，将潘金莲形象由令人唾弃的杀夫偷汉子的淫妇形象改造成一个敢爱敢恨、令人同情的女性形象。

欧阳予倩根据最先将潘金莲判定为淫妇的《水浒传》，将其改写成了话剧《潘金莲》。剧情基本遵循了《水浒传》中第二十四到二十六回的主要情节。第一幕，张大户的花厅，成群姬妾向张大户献谄献媚，张大户却一脸愁云，惦记着不愿屈从他而因此被他下嫁给武大的前丫头潘金莲。获悉武大被金莲害死后，张大户找来王婆，让她劝金莲重回张家，自己则以管教金莲之名，行纳妾之实。第二幕，武大家的后门院内，王婆与潘金莲对话，金莲坦言自己与西门庆之间并无真爱，对女人是男人“手里玩儿”的现实愤愤不平，想以死报复男人。高升前来替张大户讨回信，遭金莲打骂，被随后来访的西门庆赶走。金莲用激将法获得西门庆欲斗败张大户的誓言。第三幕，武大家小厅堂，武松疑心武大死因有假。夜深，金莲劝武松上楼休息，遭拒。武松出，与士兵巡夜。第四幕，小酒楼，武松证实武大系遭人陷害而亡，并确证潘金莲与西门庆通奸，决心告官。第五幕，武大家小厅堂，众人见证，武松问罪金莲，金莲供认不讳。她向武松倾吐刻骨之爱后，死于武松刀下。

欧阳予倩曾在1959年《欧阳予倩选集》前言中谈到，由于受到五四运动反封建、解放个性、破除迷信思想的影响，出于为潘金莲翻案的目的，自己先创作了京戏本《潘金莲》，再在这部京戏本基础上，改写成话剧^[5]。不难想见，五四思潮

中彰显人权、人性的主张对话剧《潘金莲》的立意是有一定影响的。虽然欧阳予倩后来声称创作这部话剧纯属偶然,自己并非存心替潘金莲翻案,但结合文本、创作背景及作者自己的创作谈等各个方面来看,欧阳予倩在这部话剧中多少存有替“潘金莲一类”辩护的想法。他说:“不过一个女子,当了奴婢,既不能拒绝主人的强奸,又不能反抗主人的逼嫁,尽管有姿色有聪明有志气有理性,只好隐藏起来,尽量地让人蹂躏。除非忍气吞声把青春断送,没有办法。这种境遇,又何以异于活埋?在软弱的女子呢,她只好听天由命;若遇着个性很强像潘金莲一流的人,她必定要想她的出路。”^[6]从欧阳予倩对潘金莲处境在情在理的分析,表明了他对潘金莲犯罪行为的同情和惋惜,以及对封建男权社会体制罪恶的批判。

欧阳予倩为潘金莲“翻案”^[7],首先体现在对潘金莲身份的重释上。剧中,潘金莲由作恶的害人者变成了无助、被动的受害者,剧中包括张大户、武大、武松、西门庆等在内的几位主要男性人物成了直接或间接谋害她的凶手。张大户是“有钱有势又老又丑的劣绅”,作为潘金莲的原主人,他因为非分霸占金莲的欲望没被满足,便滥用自己“主人”的权力将她下嫁给“三寸丁谷树皮”的武大,以“折磨她的性子”。张大户正是作者所批驳的那种“一步一步的逼着女子犯罪,或是逼着女子堕落,到临了他们非但不负责任,并且从旁边冷嘲热骂,以为得意”的男性代表。在金莲眼里,武大“又丑又矮,又脏又没出息”。嫁给这么个人物,让“个性很强而聪明伶俐”的金莲非常委屈。武大的“不长进”,对外人“软弱”“尽让人欺负”的个性特点,更加深了她对他的厌恶与鄙视。无可奈何的是,在人前“小”的武大在金莲面前却格外地摆“丈夫的架子”,为金莲增添了“几千倍的烦恼”。可以想象,金莲的内心是如何煎熬,日子是何等难过。直到“个性很强”的“勇侠少年”武松的出现,才让“地狱里头”的金莲仿佛“见了太阳”。然而,“伦理观念很深”的武松,面对嫂嫂的爱,无论这份爱有多炽热,他都不可能动念,这是让金莲爱而不得终致绝望并走向堕落的间接却又是致命的原因。西门庆,是“好勇好色”而又“自命不凡的土霸”,仗着有钱四处寻欢作乐,金莲也不过是他的“玩意儿”,

但与西门庆的相遇,总算给金莲带来了“一点儿温存”,将丧魂落魄的她暂时从鬼门关拉扯了出来。所以说,潘金莲的悲惨命运是封建制度下张大户的等级权力、武大的夫权、武松的礼教观念和西门庆的色诱合谋的结果。

潘金莲被欧阳予倩塑造成了一个觉醒了有尊严的新女性,她是在寻求爱情与幸福的途中走向沉沦和毁灭的。自省自觉的潘金莲,对男女不平等的社会现实了然于心:“女人家就有通天的本事,他也不让你出头!”对此,她忿忿然表示“女人全死他个干净”,以此抗争女性被玩弄的社会地位。她还清醒地意识到男权与礼教是残害女性的两把尖刀:“一个男人要折磨一个女人,许多男人都帮忙,乖乖儿让男人磨折死的,才都是贞节烈女。受磨折不死的,就是淫妇。不愿意受男人磨折的女人就是罪人。”恰巧,她自己是受磨折不死和不愿意受男人磨折的女性。因此,她就成了男人眼中的“淫妇”和“罪人”。潘金莲自诩为“拳头上站得人,胳膊上跑得马,叮叮当当的婆娘”,她拥有极为率真和刚烈的个性。面对西门庆,她毫不谄媚,大胆袒露自己对武松的痴恋;面对心爱的武松的拷问,她供认不讳自己的杀夫罪过并赤诚地表露自己的爱意:“与其寸寸节节被人磨折死,倒不如犯一个罪,闯一个祸,就死也死一个痛快!能够死在心爱的人手里,就死也甘心情愿!二郎,你要我的头,还是要我的心?”最终,死于“他杀”的潘金莲,却实为“自杀”。她的死,是一种欲爱不能的殉情,为尊严而不得的自刎,为黑暗现实而无力改变的自戕。

出于对被侮辱和被迫害女性的极大同情,欧阳予倩自觉地站到女性队伍,通过没有硝烟但异常惨烈的两性战争,对非人的传统礼教和社会体制发出控诉,“替残酷深重的封建压迫下的女性吐了第一口气!”^[8]画家徐悲鸿观完此剧后,盛赞《潘金莲》为“翻数百年之陈案,揭美人之隐衷;人情入理,壮快淋漓,不愧杰作”^[9]。

四、人性与女性意义的赋予——由“魔”至“人”的复归

三幕话剧《孔雀东南飞》是袁昌英1929年根据汉乐府民歌叙事长诗《孔雀东南飞》改编而成的。乐府诗《孔雀东南飞》,原题《古诗为焦仲卿妻作》,

后被收入《玉台新咏》，在民间广为流传。该故事讲述的是东汉末年发生在庐江小吏焦仲卿与妻子刘兰芝间的一桩爱情悲剧，对焦母所代表的摧残青年的爱情与婚姻的封建势力发出了血泪控诉，在民间广为流传，也成为千百年来文人作家改编、重述的重要篇章。由于乐府诗《孔雀东南飞》的主题与五四时期文学作品中反抗封建礼教、追求婚恋自由的主题暗合，20世纪20年代就有多部取材于该叙事诗的作品问世。除了袁昌英的同名剧作，还有北平女子高等师范学校国文部四年级学生集体改编的五幕剧《孔雀东南飞》（1922）、风汉的四幕剧《孔雀东南飞》（1925）、杨荫深的三幕剧《磐石和蒲苇》（1926）和熊佛西的独幕剧《兰芝与仲卿》（1929）。其中，袁昌英的《孔雀东南飞》被评价为“最有价值、技巧也最圆熟的压轴之作”^[10]。田禽曾在《中国戏剧运动》中，高度评价袁昌英及其《孔雀东南飞》：“她不只做了中国女剧作家的开路先锋，而且，在当时，她的作品几乎驾于一般男剧作家之上，凡是读过她的《孔雀东南飞》（三幕悲剧）的读者们，我想必不以笔者的话语为夸张吧。”^[11]

袁昌英的《孔雀东南飞》之所以让人印象深刻，剧中独特的审美视角应是最主要的原因。该剧思考和关注的不是当时流行的“爱情与礼教的矛盾”的主题，而是焦母老一代妇女群体的命运，作者将她们同样定位于封建伦理规范的牺牲品，运用心理学理论与精神分析方法，揭示、剖析其行为存在的可能性与婆媳不和的深层根源。袁昌英认为，人与人的关系，“总有一种心理作用的背景”，婆媳间的不睦，多半源于“吃醋”这一心理作用，因为“母亲辛辛苦苦亲亲热热地一手把儿子抚养成人，一旦被别一个毫不相干的女子占去，心理总有点忿忿不平”^[12]。年纪大或是性情恬淡的人，这种痛苦还能勉强被吞咽下去，假使遇到像焦母这样“年纪还轻，性情剧烈而不幸又是寡妇”的，这种痛苦就难以下咽，兰芝和仲卿的悲剧也就难免发生了。

由于袁昌英的叙事是围绕焦母的心理畸变过程展开的，剧情的安排也自然会发生相应变化：第一幕，仲卿患病，焦母不知其病系相思所致，在姥姥和媒婆的再三劝说下，被迫答应迎娶兰芝。第二幕，时间已是仲卿与兰芝成婚后的两三年，

焦母因情感落差嫉恨兰芝，儿子归家未先拜见自己而是先回房与妻子亲热的举动，致使焦母心性失衡，决定遣退兰芝。第三幕，兰芝被休后的一二个月，不堪相思之苦的仲卿与兰芝双双投塘殉情，焦母因此受惊、发疯。由爱生妒，再由妒转恨，最后由恨至精神崩塌——焦母的心理变态过程被完整、细腻呈现出来。

袁昌英笔下的焦母集双重身份于一体：一方面，她是封建家庭礼教压迫者的代言人；另一方面，她又是被礼教吞噬的受压迫者。对于被剥夺婚恋自主权的儿女来说，焦母无疑是“恶”的，作者不留情面地揭露了焦母以父权替代者的身份出现时的自私、专权与残忍的可憎面孔；但同时，焦母自身也是封建礼教钳制、压抑的对象，她由“人”到“魔”的心理变化是在“自我”被剥夺后因爱的缺失、性的压抑而被动发生的。因此，作者跳出大众对焦母认知的思维定式，深入发掘焦母及此类女性群体特殊境遇下的内心世界。“一座座高耸的贞节牌坊全部凝结着悲苦妇女的血泪，是贞洁妇女们不幸生活的历史见证，他们昭示了曾经的荣耀，引导万千妇女甘受封建礼教的束缚与摧残。”^[13]两度赴欧留学的袁昌英深受西方民主、自由、人道主义观念影响，她深深感受到贞节牌坊仿若一座大山压在女性同胞的肩上，压迫她们肉体的同时，更摧残、戕害着她们的精神和心灵。剧中，“村口那座白石贞节牌坊”就是封建伦理的物化象征，正是它对女性“禁欲、绝欲”的残酷要求才导致焦母的人性受到压抑，将对儿子的母爱挤压变形为非常态的异性“痴恋”；也正是受到这种扭曲心理的驱使，焦母才酿造出这场以自我牺牲为始，以儿、媳丧生为终的人间悲剧。通过“借旧题创新作”，袁昌英对焦母这一千百年来被“妖魔化”了的寡妇形象进行了人性和女性意义上的还原，控诉了父权制度对女性心理的压制和扭曲，展现了封建贞节牌坊压迫下的女性灵魂的悲苦和呻吟。

“文变染乎世情，兴废系乎时序。”文艺作品最能代表一个时代的风貌、引领一个时代的风气，时代的剧变能引发文学范式、形式、风格、趣味、精神风貌等的变化，反之后者的变化也往往预示着前者的风云突变。通过对上述剧本的分析可知，

由于“古事”题材戏剧对历史真实处理的灵活度较高,因此,湖南现代话剧家多倾向于将自己的思想或熟悉的东西加于古人身上,使得古人古事多少沾染了现代气息。但是,其“重释”不是简单而粗暴地将古人事件的逻辑和情理推翻后进行重写,而是遵循历史唯物主义和辩证唯物主义原则,在古人事件中渗入时代精神后进行重新解读。即使是欧阳予倩笔下最具颠覆性的被“翻案”的潘金莲形象,其基本精神、价值取向与人物所处历史的时代特征和阶级特征也都是基本吻合的。其正如英国评论家欧内斯特·琼斯所说,“当一位诗人利用一个古老的主题来创作一部艺术作品时,若是我们留心注意他对原来故事情节所作的种种变动,总是挺有趣味的,而且常常是不无教益的”^[14]。这些重释的“古事”剧,不仅让我们领略到湖南现代话剧家富于创新性、开拓性的思维方式和不畏挑战传统的“独”的胆识和胆量,还让我们真切体味到他们作为现代知识分子身上体现的现实责任感、使命感和以“人”为本的厚重的人道主义精神。

参考文献:

- [1] 刘小新. 文艺批评需重启时代精神概念[J]. 福建论坛(人文社会科学版), 2015(3): 98.
- [2] 郭沫若. 附录·幕前序话[M]// 郭沫若. 郭沫若剧作全集: 第1卷. 北京: 中国戏剧出版社, 1982: 78.
- [3] 白薇女士. 访雯[J]. 小说月报, 1926, 17(7): 64-78.
- [4] 向培良. 白蛇与许仙[M]// 向培良. 紫歌剧集. 上海: 重庆书店, 1932: 48-98.
- [5] 欧阳予倩. 前言[M]// 欧阳予倩. 欧阳予倩选集. 北京: 人民文学出版社, 1959: 1.
- [6] 欧阳予倩. 自序[M]// 欧阳予倩. 欧阳予倩全集: 第1卷. 上海: 上海文艺出版社, 1990: 92-93.
- [7] 欧阳予倩. 潘金莲[M]// 欧阳予倩. 欧阳予倩全集: 第1卷. 上海: 上海文艺出版社, 1990: 55-91.
- [8] 田汉. 关于《武松与潘金莲》[M]// 田汉. 田汉全集: 第17卷. 石家庄: 花山文艺出版社, 2000: 335.
- [9] 田汉. 我们的自己的批判[M]// 田汉. 田汉全集: 第15卷. 石家庄: 花山文艺出版社, 2000: 120.
- [10] 朱伟华. 《孔雀东南飞》: 从古代到现代, 从诗到剧: 一个典型文学现象的剖析[J]. 文学评论, 2000(6): 132.
- [11] 田禽. 中国戏剧运动[M]. 上海: 商务印书馆. 1944: 63.
- [12] 袁昌英. 序言(一)[M]// 袁昌英. 《孔雀东南飞》及其他独幕剧. 北京: 商务印书馆, 1930: 1.
- [13] 章义和, 陈春雷. 贞节史[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1999: 177.
- [14] 欧内斯特·琼斯. 哈姆雷特父亲之死[M]// 王宁. 精神分析. 成都: 四川文艺出版社, 1989: 152.

责任编辑: 黄声波