

大小舞台之间

钱理群 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

大小舞台之间:曹禺戏剧新论/钱理群著.—北京:北京大学出版社,2007.1

(文学史研究丛书)

ISBN 978-7-301-11484-1

I.大... II.钱... III.曹禺-戏剧文学-文学研究
IV.I207.34

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 160096 号

书 名:大小舞台之间——曹禺戏剧新论

著作责任者:钱理群 著

责任编辑:艾 英

标准书号:ISBN 978-7-301-11484-1/I·0886

出版发行:北京大学出版社

地 址:北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址:<http://www.pup.cn> 电子邮箱:pkuwsz@yahoo.com.cn

电 话 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962

编辑部 62752022

印 刷 者:

经 销 者:新华书店

890mm×1240mm A5 13.75 印张 450 千字

2007 年 1 月第 1 版 2007 年 1 月第 1 次印刷

定 价:35.00 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话 010-62752024;电子邮箱:fd@pup.pku.edu.cn

目 录

《文学史研究丛书》总序.....	(1)
引 子 创造之前.....	(1)
第一章 生命开始于夏	(13)
《雷雨》的创造	(15)
最初反响	(33)
第二个生命 :《日出》.....	(52)
“希望之星”升起	(72)
“生命三部曲”之最	(88)
第二章 在秋阳春光里静静流泻.....	(113)
向广场艺术倾斜.....	(115)
《北京人》:生命的诗	(138)
《家》:青春的赞歌	(161)
1940年代的“曹禺热”.....	(180)
第三章 春?夏?秋?冬?	(221)
“日出”以后的困惑.....	(223)
毕竟是个转机	(239)
在动荡的年代颠簸.....	(274)
跌入冰谷	(304)

2 大小舞台之间

没有抓住的时机	(310)
附 录 曹禺戏剧演出年表(1935—1990 年)	(380)
主要参考文献	(416)
初版后记	(421)
再版后记	(431)

谨以此书献给我的老伴可忻

“文学史研究丛书”总序

陈平原

中国学界之选择“文学史”而不是“文苑传”或“诗文评”，作为文学研究的主要体式，明显得益于西学东渐大潮。从文学观念的转变、文类位置的偏移，到教育体制的改革与课程设置的更新，“文学史”逐渐成为中国人耳熟能详的知识体系。作为一种兼及教育与研究的著述形式，“文学史”在20世纪的中国，产量之高，传播之广，蔚为奇观。

从晚清学制改革到“五四”新文化运动展开，提倡新知与整理国故终于齐头并进，文学史研究也因而得到迅速发展。在此过程中，北大课堂曾走出不少名著：林传甲的《中国文学史》（1904）还只是首开记录，接踵而来者更见精彩，如姚永朴的《文学研究法》、刘师培的《中国中古文学史》和《汉魏六朝专家文研究》、黄侃的《文心雕龙札记》、吴梅的《词余讲义》（后改为《曲学通论》）、鲁迅的《中国小说史略》、胡适的《五十年来之中国文学》和《白话文学史》、周作人的《欧洲文学史》和《中国新文学的源流》，以及俞平伯的《红楼梦辨》、游国恩的《楚辞概论》等。这些著作，思路不一，体式各异，却共同支撑起创立期的文学史大厦。

强调早年北大学人的贡献，并无“唯我独尊”的妄想，更不会将眼下这套丛书的作者局限在区区燕园，作为一种开放且持久的学术探求，本丛书希望容纳国内外学者各具特色的著述。就像北大学者有责任继续先贤遗志，不断冲击新的学术高度一样，

北大出版社也有义务在文学史研究等诸领域,为北大向世界一流大学迈进呐喊助阵。

在很长时间里,人们习惯于将“文学史研究”理解为配合课堂讲授而编撰教材(或教材式的“文学通史”),其实,“海阔凭鱼跃,天高任鸟飞”,此乃学者挥洒学识与才情的大好舞台,尽可不必画地为牢。上述草创期的文学史著,虽多与课堂讲授有关,也都各具面目,并无日后千人一腔的通病。

那是一个“开天辟地”的时代,固然也有其盲点与失误,但生气淋漓,至今令人神往。鲁迅撰《中国小说史略 序言》,劈头就是:“中国之小说自来无史”;后世学者恰如其分地添上一句:“有之,自鲁迅先生始。”当初的处女地,如今已“人满为患”,可是否真的没有继续拓展的可能性?胡适撰《国学季刊 发刊宣言》,以历史眼光、系统整理、比较研究作为整理国故的方法论,希望兼及材料的发现与理论的更新。今日中国学界,理论框架与研究方法,早就超越胡适的“三原则”,又焉知不能开辟出新天地?

当初鲁迅、胡适等新文化人“整理国故”时之所以慷慨激昂,乃意识到新的学术时代来临。今日中国,能否有此迹象,不敢过于自信,但“新世纪”的诱惑依然存在。单看近年学界之热心于总结百年学术兴衰,不难明白其抱负与期待。

在 20 世纪的最后一年推出这套丛书,与其说是为了总结过去,不如说是为了面向未来。在 20 世纪中国,相对于传统文论,“文学史”曾经代表着新的学术范式。面对即将来临的新世纪,文学史研究究竟该向何处去,如何洗心革面、奋发有为,值得认真反省。

反省之后呢?当然是必不可少的重建——我们期待着学界同仁的积极参与。

引 子

创造之前

1933年的酷暑,二十三岁的清华大学西洋文学系三年级学生曹禺,坐在校图书馆杂志室一个固定位置上,沉浸在《雷雨》的生命创造里,竟觉不出夏风的吹拂,窗外蝉声的聒噪……^①

这时的曹禺,还没有涉入中国现代戏剧发展的历史长河——他毋宁说是一个站在岸边跃跃欲试的选手,他根本不知道戏剧界圈内的消息,不知道那里曾经发生过什么又正在发生什么,更没有想到,那一切,会和他自己发生怎样复杂而微妙的关系……

他什么都不知道。这是一切都成为历史以后,人们才注意到的事实——

1927年11月,北京《晨报》副刊发表了一篇题为《“职业化”的剧团》的文章,作者是焦菊隐^②。文章一开头即高瞻远瞩地提出了要“重新创造”“能适合现代化的人们要求”的新的戏剧的战略目标,宣布“我们至终的目的是在创成新的戏剧的职业,以替代旧剧的职业,使观众阶级把原始的美的观念从旧的移到新的戏剧上来”。在焦菊隐看来,要实现这一目标,“先要渐渐地培养观众的嗜好,就需要不时地拿极精采的戏剧演给他们看”,这里的关键是实现戏剧的职业化。焦菊隐回顾了中国现代话剧(即所谓新剧)发展的历史:文明戏是中国现代话剧从业余转向职业化的第一个尝试,对于中国现代话剧独立地位的确立有过历史的贡献,却因为本身的弊病而逐渐走向反面,成为“戏剧创造运动一个大的阻碍”;于是有了五四时期民众戏剧社关于“爱美的戏剧”即业余演出的提倡,对纠正文明戏过分商业化的倾向、提高现代话剧艺术水平起了很大作用,但其纯爱美的倾向,

^① 参看曹禺关于《雷雨》创作过程的未发表的手稿,引自田本相《曹禺传》,第142—143页,北京十月文艺出版社1988年版。

^② 文收《焦菊隐文集》第1卷,第1—7页,文化艺术出版社1986年3月版。

终于流为大弊,导致话剧运动的无形消散;在此以后出现的人艺戏剧专门学校(其前身即为与民众戏剧社齐名的中华戏剧协社)和艺专戏剧系,即已认识到“毕竟戏剧界的主力军还是要职业的而不是爱美的”,他们的演出,“已经富有职业化的色彩”。焦菊隐呼吁,要将建立职业化的剧团的努力更加自觉化——这将是中国话剧运动第二次由业余向职业化的历史转折。文章结尾,焦菊隐谈到了曾经议论过的建立北京艺术剧院的计划,以为“仿佛有些痴人说梦”……

两年以后,即1929年11月,中国话剧运动创始人之一欧阳予倩在《戏剧》杂志上发表了《戏剧运动之今后》一文^①,再一次明确提出了“爱美剧团往往不能持久”,戏剧发展必须走职业化的道路。欧阳予倩并且规划了实现职业化的具体蓝图,强调必须抓好鼓励创作,促进戏剧文学的发展;训练舞台艺术家,培养自由的职业的导演、演员、舞台美术工作者;建设专业的剧场;发展健全的剧评等基本环节。欧阳予倩在文章结尾,满怀信心地指出,微风起于青蘋之末,戏剧职业化已成为必然趋势,“最近的将来,就可以证明大家的努力绝对不是空虚的”。

欧阳予倩当然不知道,就在他作出这样的预言的时候,当时还是天津南开大学学生、十九岁的曹禺正在开始酝酿创造《雷雨》;而正是《雷雨》成为四年后终于出现的职业剧团中国旅行剧团的起家戏,从而真正奠定了中国话剧职业化,使话剧从广场艺术成为剧场艺术的基础。

前述焦菊隐的文章发表二十五年后,被焦菊隐视为“痴人说梦”的计划竟然变为现实:北京人民艺术剧院正式成立,而担任

^① 《戏剧》1929年第4期。在这篇文章里,欧阳予倩首次透露了“话剧”这一名词在中国产生的经过:“这是前年(即1927年)恰好易卜生百周年纪念,上海三个剧团——南国社、戏剧协社、辛酉剧社想联合演易卜生的戏,就由洪深、田汉和我们几个人联合三派社员,在大西洋餐室聚餐,席上田汉提及‘爱美剧’这个名词不妥,研究一下,大家一致通过改用‘话剧’两个字。”

正、副院长的恰是曹禺与焦菊隐,他们的合作,创造了中国话剧剧场艺术的典范……

这一切,都是当事人所未曾料及,既偶然,又非偶然。

1930年,中国早期话剧运动另一位重要组织者、五四时期最负盛名的剧作家之一的田汉,在《南国月刊》第2卷第1期上发表了《我们的自己批判》的长文,宣布:“要建设新的艺术,还非得经过一次无情的‘扫除作用’不可”,“我们在扫除虚伪的反动的艺术以前,先得举出自己的‘存在理由’来,……在批判别种人、别种艺术运动以前,先可能的严肃的做‘自己批评’。”——这就是在中国话剧史上著名的、影响深远的田汉及其南国社的革命性转变。据田汉在“自我批判”中所说,南国时期他“对于社会运动与艺术运动持两元的见解。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多量的艺术至上主义”,作品中充满浪漫主义情调,“表示(着)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底渐趋明确的反抗”。南国社的具有特殊的风格的演出,自然在观众中引起了巨大的反响,“除了以陶醉的要求来接近我们的戏剧以外”,也有尖锐的批评与拒绝。而后者尤其引起田汉和他的同人们的震惊与反省。田汉在文章中引述的如下来自普通观众的批评,确实很有意思。一位署名“一小兵”的南京观众这样写道:

最后的《苏州夜话》,剧情是诅咒战争与贫穷。这种乞怜声气,你们或许以为可以讨得那班吸血鬼似的军阀们的同情罢。他们会要发慈悲心,放松那抽紧的索子罢。先生!伟大的先生!你的作品是多么背着时代的要求啊。……我所倾慕的先生,莫要自命清高,温柔,优美,我们被饥寒所迫的大众等着你们更粗野更壮烈的艺术!

一位广东观众厉庵樵也在《民国日报》上发表文章,提出了“在现代的中国是否需要这样的戏剧”的疑问:

田先生的戏在感情方面说确乎很热烈;但在情节、性格、思想各方面细细研究起来,我又觉得他的戏距离现实的人生不很接近,仿佛是超而又超的东西。在现代的中国果否需要这样的戏剧?

另一位署名“护花长”的观众在《国华报》上发表的文章里则批评南国戏脱离了普通平民的文化欣赏水平:

南国的戏,艺术是有的。我觉得可惜离开了平民——中国的平民。我自问读书太少了,读诗也太少了。这个发现是在看过了《古潭里的声音》和《湖上的悲剧》之后。更想象我一样或比较我读书及诗更少的还多着,他们看这种戏便感着苦闷,胡涂……

这位读者于是向田汉及其南国社同人发出警告:

离开平民就失掉了平民。戏剧的艺术,单靠非平民的人们欣赏,很容易变成贵族化。

这警告,渴望自己的作品为普通平民所接受,以达到启蒙目的的中国作家是不可能漠然置之的。不久又听到了类似的批评:一位名叫陈楚的观众投书《中央日报》提出质问:

南国社所演各剧,为什么都是因爱的惨败而引起失意

的喊叫,如《南归》,如《湖上的悲剧》,以及译作《莎乐美》等,何不选择或创作些关于社会问题及带有革命性的剧本拿来上演?倘若尽量地演那些失恋戏,我觉得于社会是有害的,不但无益。

田汉和即将出场的曹禺一样,都是十分重视戏剧的演出及剧场效果的;因此,这些来自他的戏剧的接受对象——观众们的反应,自然对他的戏剧创作以至戏剧观念都会产生巨大的冲击力,他由此而得出一个对他及南国社同人可以说是至关重要的结论:

(在)以明确的意识看戏的观众一天天多了的今日,认识不彻底或者简直不过是动于个人的情热与朦胧的倾向底戏剧,是必然地要走向没落之路了。

这自然是一个十分重要的判断:历史发展到“今日”,即20世纪30年代,中国现代话剧的接受对象——观众已经逐渐意识形态化,由此导致了他们戏剧观念的革命化与政治化,即所谓“以明确的意识看戏”。——由于没有那个时代的有关具体统计数字,我们无法对这一判断的准确性作出有力的实证。但是,五四时期新文学的主要接受者限于市民阶级的知识分子和部分有一定文化的店员、职员,这一状况在1930年代并没有根本性的变化,大概也是可以确认的事实。田汉这篇“自我批判”文章中,曾引述了一位名叫金工的观众提供的材料,谈到南国社在广州第一晚公演时,观众“两百余人中,中大的学生达百三十余”。而说这一部分接受者——包括大、中学生在内的城市知识分子和部分有一定文化的店员、职员,在1930年代严重的民族危机与政治、经济危机中急剧革命化与政治化,更是符合实际的。田汉

所收到的前述观众反应即是明证。话剧观众的政治化与革命化,必然促使话剧剧目创作与演出本身的政治化与革命化,这无疑是田汉及其南国社发生革命转变最重要的依据与动力之一。转变的方向,即是要实现“民众戏剧的革命化”^①,即由所谓小资产阶级的自我表现的戏剧转向公开站在无产阶级立场上的“无产阶级戏剧”(又称为“普罗列塔利亚戏剧”)。田汉解释说,“跟着阶级斗争底激烈化与社会意识之进展,赏鉴者非从你的文学、电影、戏剧乃至美术、音乐中看出作者的世界观和他们自己的真的姿态不可,于创作者方面也自然非丢弃其朦胧的姿态,斩截地认识自己是代表那一阶级的利益不可了”。由此而产生的戏剧,恰如田汉所说,必然是充分理性的,“将以一定的意识目的从事艺术之创作与传播,以冀获一定的必然的效果”。转变后的田汉的剧作——《梅雨》(1932年)、《一九三二年的月光曲》(1932年)、《回春之曲》(1933年)、《洪水》(1934年)也确实显示出与南国时期迥然不同的风貌。洪深在为田汉《戏剧集》所作序中说:“近几年来,中国也有不少写作戏剧的人,也刊行过不少戏剧集子,但是,要寻觅一部作品,能够概括地反映最近四五年中国政治经济社会的情形,并且始终不曾失去‘反封建和反帝国主义是中华民族的唯一出路’那个自信的,除了田先生这集子外,竟不容易再找到第二部。”要求戏剧作品直接反映当代重大政治经济社会问题,揭示社会主要矛盾,并给观众明确地指明出路,展示光明前景——可以看到,一个适应日趋政治化、革命化的接受对象要求的新的戏剧创作规范、批评规范正在形成。

继田汉之后,洪深——中国早期话剧运动的另一位重要组

^① 这一口号是1929年成立的上海艺术剧社首先提出的。以后由转变后的南国社、辛酉剧社、摩登社等组成的左翼剧团联盟(后改组为左翼戏剧家联盟)也接受了这一口号。

织者,在五四时期与田汉同样有着广泛影响的剧作家,也于1932年在《文学月报》第4号和第5、6号合刊上发表了《五奎桥》,以后又陆续写了《香稻米》与《青龙潭》,合称《农村三部曲》,更加自觉地追求新的戏剧观念,创造新的戏剧规范与创作模式。后来,戏剧评论家张庚写有《洪深与农村三部曲》的长篇文章,对所谓洪深“特有的创作方法”作了系统的阐述。^①

有意思的是,张庚首先关注剧作家的创作心态:“他生怕在他的创作中,人家中了一点毒素:他的创作过程是一个对于自己思想的消毒过程。对于读者或观众的防毒手术的施行过程。”显然不同于五四时期:剧作家已经失去了启蒙者的自信,既已认定自己思想有毒,也就不再以自我表现(包括自我情感的发泄,内心苦闷的升华)为追求,不仅如此,创作还必须以怀疑自我、批判自我、隐蔽自我为前提,出路只有一个:将自我意识、情感、个性消融于集体意识、情感、共性之中,将个人话语消融于时代话语之中。

这样,下列观念、模式、操作程序的形成,就是顺理成章的:

(1) 构成创作的“中心态度”的,是如下戏剧观念:“戏剧是当作教训的工具有益于社会的事物而存在的。”

(2) “每一个题材,每一个题材中所表现的主题,在他,都有一种必要的价值的衡量,那便是当作一个社会问题,道德问题而提出来,而且在可能范围之内给予解决或者解答。”

(3) “他的创作的事件一定是一宗标准的事件”,即能够显示时代本质、主流与全貌的。

(4) 创作的起点,“首先吸引他的注意的,不是事件,人物,而是现象一般,从这现象一般,他首先去取得一个科学正确的解释与解决”,“因此,事物的发展不是沿着现象对于作者兴趣的逼近,却是沿着最后的结论所逼成的戏剧的 Action(动作)前进的,

^① 见1937年8月10日出版的《光明》第1卷第5号,此文后来得到了洪深本人的认可。

也因此,人物不是闪烁在作者头脑中的不可磨灭的‘幻影’,而是为了整个戏剧 Action(动作)上的需要才出现的代言人”。

(5)“在动手之前,先得将原料精密地查考与分析一番”,“好像制造一种化学组合品”,“所用的原素是经过了定性与定量分析”,“所用的原料,件件都有用——那剧本里每个人物,每件人事,每句对话,必须有他存在的必要——凡无益的东西就是有害的”。

(6)“作者没有亲切地爱他的人物,他和他的人物之间保持着一个距离”,“作者对于他的人物的同情”“仅仅是正义感的理性的同情”。

(7)“创作完成的时候,他(剧作家)和观众双方所得到的已经不是现实,而是抽象的,人造的了”,作者“接触了并且显示了农村中的许多重要问题,但他接触它们的方式,和它从观众中间所得的反应,和一篇农村问题的论文没有途径上的差异”。

总之,这是一种充分理性化的,以科学实验方法从事创作的努力,张庚将其称为“机械的现实主义”。一个不可避免的事实是,正是这种机械的现实主义的戏剧创作规范,模式,逐渐占据了时代戏剧的中心地位,不仅成为支配性的创作倾向,而且逐渐成为一种传统,影响、制约着后来的创造者。——一个现成的例子是,差不多与曹禺同时开始戏剧创作的夏衍,最初的试笔(《赛金花》、《自由魂》)也是首先从某一理性命题出发,走的是一条为“表达一点自己对政治的看法”而创作的道路。^①

正当田汉与洪深发生革命转变,并试图建立新的戏剧规范时,中国现代话剧的另一位开创者,1930年代初即被称为“北熊”而与“南田”并立的熊佛西,也于1932年在河北定县开始了他的“新兴戏剧大众化,农民化”的实验。他后来在《中国戏剧运

^① 夏衍:《谈上海屋檐下的创作》,《夏衍戏剧研究资料》上册,第20页,中国戏剧出版社1980年出版。

动的《新途径》这篇文章里,对他们的实验追求作了详尽的说明,对“现在流行的戏剧形式”提出了大胆的挑战。他说:

现在流行的戏剧形式,大多是以镜框式的舞台为中心,将整个的剧场割成两截:一为台上,一为台下,前者为演员,后者为观众——演员与观众中间深深的划了一条鸿沟,台上台下成了两个世界。演员是卖艺者,观众是旁观者。对于这种戏剧形式,我们发生了怀疑。专为少数人消遣的戏剧,这种旧的形式也许还可以对付,倘以广大民众为对象的戏剧,这种形式决不能表现其社会功能。因之,我们不能不另求新的途径——试探一种适合大众生活的戏剧形式。

他于是提出了“废除‘幕线’”、“露天演出”的主张:

首先要改正观众的态度。把隔岸观火的态度,变为自身参加活动的态度。要使个个观众不感觉在看戏,而感觉他们在参加表演,参加活动。……主要的,是废除幕线,即台上台下打成一片,演员观众不分。演员可以表演于台下,观众可以活动于台上,演员与观众,观众与演员,整个的溶化成一体。在一个目标之下,在一个区域之内,他们一同哭笑,一同思想,一同活动,一同感动,一同前进!最好是在露天,以青山绿水为背景,以日月星辰为灯光……①

① 欧阳予倩在《民众剧的研究》(载《戏剧》1929年第3期)里也谈到了“舞台的变革”问题。他指出,在戏剧的发展历史中,“从露天剧场而户内剧场,而镜框式舞台,大剧场而小剧场,范围越来越狭,观众越来越少,作品越来越沉闷,而少新鲜活泼之气。因此,许多人想运动从少数到多数,从小剧场到大剧场”,他主张在舞台(和相应戏剧形式)的选择上持宽容态度,“现代的戏剧已经不是某一形式所能范围”,“室内的舞台不是绝对不成立,户外剧场也不过是矛盾的一种”。

在熊佛西的指导下,曾作过《过渡》这样的“露天群众剧”的演出试验。据介绍,“露天者,不仅是在露天地下演,而是在特殊设计的露天剧场里,以新式演出法演。群众者,第一要人多,不仅要农民演员多,最好还要把农民观众写到戏里去”,从而出现了“台上台下不分,演员群众打成一片”的场面。

这是话剧向广场艺术的倾斜,与前述剧场艺术的努力,不仅是两种不同话剧演出形式,而且显示了不同的戏剧观。以后我们还会看到,正是两者的矛盾起伏,构成了中国现代话剧发展的内在线索,并决定着曹禺戏剧的命运。

以上这一切——戏剧职业化的呼唤,广场艺术与剧场艺术的不同倾向,1930年代戏剧接受对象的政治化、革命化,新的戏剧规范的形成,等等,都构成了曹禺出现(即开始他的戏剧生命的创造)的背景。背景与个体创造之间的关系,在当时是隐蔽的,只有在历史发展过程,也即戏剧生命流动过程中才会逐渐显露出来,并越来越深入地为人们所认识与把握。

第一章

生命开始于夏

《雷雨》的创造——最初反响——第二个生命：《日出》——“希望之星”升起——“生命三部曲”之最

《雷雨》的创造

一 “生命”

曹禺暂时还处于对背景的无知状态 ,他可以不顾及时代话语 ,而一味沉浸在个人话语的创造中。

因此 ,他才如此坦然地把他的创作活动视为一种“生命的创造” 。他这样写道 :

我对《雷雨》的了解只是有如母亲抚慰自己的婴儿那样单纯的喜悦 ,感到的是一团原始的生命之感。^①

我爱着《雷雨》如欢喜在溶冰后的春天 ,看一个活泼泼的孩子在日光下跳跃 ,或如在粼粼的野塘边偶然听得一声青蛙那样的欢悦。我会呼出这些小生命是交付我有多少灵感 ,给予我若何的兴奋。^②

他显然是将自己的个体生命体验注入他的人物 ,他的戏剧中 ;同时 ,又将这种属于个体的体验 ,升华为对于人类生命本原

① 曹禺 :《雷雨 序》,《曹禺文集》第 1 卷 ,第 210 页 ,中国戏剧出版社 1988 年版。

② 同上。

的体验,即所谓“一团原始的生命之感”。创造出来的新的生命体,既属于他:有着他的生活、体验、情感、个性、感受与感觉;又不完全属于他:是他生命所匮乏,又是他所渴求的。^①

因此,他丝毫不隐讳:他的创作的原初冲动,来自发泄自己情感的内在要求,来自对于不可知的现象的莫名的困惑、恐惧、憧憬与诱惑,是一种生命的召唤:

现在回忆起三年前提笔的光景,“……我并没有显明地意识着我要匡正讽刺或攻击些什么……《雷雨》的降生是一种心情的作祟,一种情感的发酵,说它为宇宙一种隐秘的理解乃是狂妄的夸张,但以它代表个人一时性情的趋止,对那些“不可理解的”莫名的爱好,在我个人短短的生命中是显明地划成一道阶段。”^②

《雷雨》对我是个诱惑。与《雷雨》俱来的情绪蕴成我对宇宙间许多神秘的事物一种不可言喻的憧憬。《雷雨》可以说是我的“蛮性的遗留”,我如原始的祖先们对那些不可理解的现象睁大了惊奇的眼。我不能断定《雷雨》的推动是由于神鬼,起于命运或源于哪种显明的力量。情感上《雷雨》所象征的对我不是一种神秘的吸引,一种抓牢我心灵的魔……^③

而进入具体创造过程,如曹禺所说,“逗起我的兴趣的,只有一两段情节,几个人物,一种复杂而又原始的情绪”^④,以及与之

① 曹禺的女儿万方在谈到她的父亲时,也这么说:“在他剧本里的许多人物身上都有他的影子,是他的某一部分分离,繁衍出来的。”(《我的爸爸曹禺》,原载《文汇月刊》1990年1期)

② 曹禺:《雷雨·序》,《曹禺文集》第1卷,第211、213页。

③ 同上书,第211—212页。

④ 曹禺:《雷雨·序》,《曹禺文集》第1卷,第211页。

相联系的戏剧艺术的创造的冲动……

注重个体生命的主观投入与升华,而非社会现实的客观描摹;创作灵感来自“心灵的魔”的驱使与生命的冲动,而非社会时代精神的感召;创作的起点是情节、人物与情绪,而非科学的理性原则。这些都明显地有悖于前述背景中已经形成的创作规范。个人话语与时代话语之间的差异,几乎就已经预示着曹禺戏剧生命的某种命运。——尽管暂时这还只是后话。

二 “郁热”

根据曹禺的前述提示,我们的讨论将从情绪、人物、情节开始,以期由表及里地探寻曹禺“心灵的魔”——处于创作状态中的作家深层意识与心理(包括审美心理),进而把握真正属于曹禺的个人话语。

曹禺在《雷雨》自序中说他的性情中,有一种“郁热的氛围”^①,它让人想起夏天,那个“烦躁多事的季节,苦热会逼走人的理智”。细心的读者不难发现,“郁热”同样也是《雷雨》的氛围,在某种意义上,《雷雨》是一个典型的夏天的戏剧。剧本中一再提示读者注意这一戏剧的自然背景:“屋中很气闷,郁热逼人,空气低压着”(第一幕);“午饭后,天气很阴沉,更郁热,湿潮的空气,低压着在屋内的人,使人成为烦躁的了”(第二幕);“虽然方才落了一阵暴雨,天气还是郁热难堪”(第三幕);连同在剧本中

^① 曹禺曾对他的传记作者说:“你要写我的传,应该把我的心情苦闷写出来。”(见田本相《曹禺传》第一章“童年的苦闷”)曹禺的传记材料表明,他性情的“郁热”是从小形成的。童年的曹禺是一个早熟而内向的孩子,他一方面善于幻想,时时陷入狂热的想象与热烈的追求中;一面又因从小失去自己的母亲,心灵孤单、寂寞而敏感,承受着像坟墓一样沉闷的家庭氛围的重压。回忆起童年时代的生活,曹禺总要愤慨地说:“仿佛人要自由地呼吸一次,都需要用尽一生的气力!”追求的热烈与心灵压力的沉重二者互相撞击、激荡,就形成曹禺性情中的“郁热”。

不断出现的蝉鸣(第一、二幕)、蛙噪(第三幕)、雷响(贯串全剧),也都在不断地渲染这苦夏的背景。

这同时暗示着一种情绪、心理,以至性格。曹禺一再提示我们注意:鲁大海和他的妹妹鲁四凤“一样年轻,一样地热,都是火山的爆发,满蓄着精力的白热的人物”^①;蘩漪不用说更是时时“为心中的郁结的火燃烧着”^②;就连被认为是“一个美丽的空形”的周萍,生命元素里也有一种“可以炼钢熔铁,火炽”的蛮力,尽管郁闷着,一旦“一个新的冲动来时”;他的热情,他的欲望”,也会“如潮水似地冲上来,淹没了他”^③。几乎剧本中每一个人物一出场,就高喊着“热”,忍受着外在的热,更煎熬着内心的热,烦躁、不安,又蕴涵着一种渴求,以及渴求中的兴奋与恐惧。“郁热”无疑构成了《雷雨》氛围、人物的基调,这正是曹禺内在性情的外化、戏剧化。

对于曹禺和他所创造的人物,“郁热”不只是传达某种情绪的抽象词语,实在是一种生命的存在方式。

这昭示着一种巨大的不可扼制的情热——欲望与追求,一个永远躁动不安的灵魂。曹禺说过,他“羡慕那些有一双透明的慧眼的人,静静地沉思体会这包罗万象的人生,参悟出来个中的道理”,他也“爱那朴野的耕田大汉……不深虑地过着纯朴真挚的日子”,但他同时申明“两种可钦慕的人我都学不成”^④——他在这里实际上是拒绝了超越人生与逃避人生这两种中国传统的生存方式;他另有选择:“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耳边催促我,折磨我,使我得不到片刻的宁贴。”^⑤这乃是一种情热,一种执著——对于社会,对于民

① 曹禺:《雷雨》,《曹禺文集》第1卷,第26页。

② 同上书,第39页。

③ 同上书,第53页。

④ 曹禺:《日出·跋》,《曹禺文集》第1卷,第447页。

⑤ 同上。

族,对于人生,对于生命,以至对于宇宙万物。这既是关注、投入、体验,更是出于人的生命本能的神秘的吸引。因此,曹禺说,他“如原始的祖先们对那些不可理解的现象睁大了惊奇的眼”^①,从根本上说,这是一种发现的冲动,一种破坏与创造的欲求,于是就有了曹禺自己所说的“精神总不甘于凝固”、“不断地来苦恼自己”,终于“不晓得‘宁静’是什么”。^②但正是这种不稳定状态,才证明了这是真实的活的生命。因此,曹禺既苦恼于此,又酷爱于此,形成了解不开的情结。

于是,在《雷雨》中出现了周冲。曹禺说,这是《雷雨》八个人物中,他“最早想出来”,“也较觉真切”,并且“抓住我的想像”的两个人物之一。而且,我们很快就发现,在几乎曹禺所有的剧本中,都出现周冲的精神姐妹,或者我们可以称之为“周冲情结”的东西。读者、观众大概很难忘怀《雷雨》里著名的周冲梦幻似的独白,那也是作者、导演与演员最着力处:

有时我就忘了现在(沉醉在梦想里),忘了家,忘了你,忘了母亲,并且忘了我自己。像是在一个冬天的早晨,非常明亮的天空……在无边的海上……有一只轻得像海燕似的小帆船。在海风吹得紧,海上的空气闻得出有点腥,有点咸的时候,白色的帆张得满满的,像一只鹰的翅膀,斜贴在海面上飞,向着天边飞。那时天边上只淡淡地浮着两三片白云,我们坐在船头,望着前面,前面就是我们的世界。

……飞到一个真真干净,快乐的地方。那里没有争执,没有虚伪,没有不平等的……没有……(仰着头,好像眼前就是那么一个所在)……

① 曹禺:《雷雨·序》,《曹禺文集》第1卷,第211页。

② 同上书,第209页。

这仰头、凝神远望天边外的神态，这向着天边飞的欲动与意象，是极其动人而又发人深思的。

我们从作家的回忆和传记材料里，发现了这神态、欲动原是属于曹禺自己的——

我是非常喜欢《鲁滨逊漂流记》的，它激起我的想象，幻想到海上去冒险。我曾经想做发明家，发明一艘飞快的船，装上机器，跑得很快很快，我为此还画了一张图，装在一个瓷娃娃肚里，这样的书是诱人神思飞扬的。^①

一放学，他就和小朋友跑出去玩耍。添甲（曹禺的小名）最高兴去的地方是老龙头车站，眼看着喷吐着浓烟的火车从面前风驰电掣般飞驶过去，一直看到火车消失在远方。这时，他就凝神伫望着那闪光的双轨，向远方延伸着，似乎伸到天边外。他朦朦胧胧地感到那远方有一种神秘的诱惑，陷入一种莫名的憧憬之中。直到小朋友喊他，他才从这境界里醒过来。^②

其实，我们每一个人在自己的经验中，都可以发现类似的神态与欲动：无论是生长在农村，还是城市，谁在自己童年时期不曾凝望高空、青山、大路，想着天外天、山外山、路延伸而去的无穷远方呢？^③

人是生活在现在，脚踏着大地的，但人同时又本能地渴望着，在某一时刻，忘记现在，脱离大地，进入另一个陌生的、不可知的时空，去追索也许永远也得不到的自由的天地，也许永远也

① 曹禺：《我的生活和创作道路》，《曹禺研究专集》上册，第97页，海峡文艺出版社1985年版。

② 田本相：《曹禺传》第二章“小戏迷”，第17页。

③ 也有人指出，曹禺对周冲的描写受到了奥尼尔《天边外》的影响，也可以说，这是一种能够表现人类某些共同特征的平行精神现象。

达不到的生命健全发展的绝对理想境界。于是,人们就像曹禺所说的那样,永远为“旷野里那伟大的凄厉的唤声”^①所迷惑,永远不满足于已有的生存方式,奔涌着生命的不息冲动……

在《雷雨》中,另一个不安宁的灵魂是周冲的母亲蘩漪,在这一点上,母子俩确实有气质的相近,他(她)们同时最早闯入曹禺的艺术构思中,大概不是偶然。但周冲的不安宁,是一个未曾涉世的少年,处于人的童年状态,对未知的形而上世界的朦胧的追求,带有更多的梦幻色彩。而支配着饱经人世沧桑的蘩漪的,则是那更现实,却也更明确、强烈的情欲的渴求。曹禺这样介绍自己所创造的“她”：“她也有更原始的一点野性：在她的心里,她的胆量里,她的狂热的思想里,在她莫名其妙的决断忽然来的力量里”；“当她陷于情感的冥想中,忽然愉快地笑着,当她见着她所爱的,快乐的红晕散布在脸上,两颊的笑涡也暴露出来的时节,你才觉得出她是能被人爱的,应当是被人爱的。你才知道她到底是一个女人,跟一切年轻的女人一样”。读者也许还记得,当曹禺说到他的性情与他的戏剧中的苦夏氛围时,曾经说“苦热会逼走人的理智”；在一定意义上,他在蘩漪身上所着力发掘的,正是人的非理性的情欲,以及人的魔性方面,蘩漪的内在魅力,实出于此。^②但《雷雨》中的蘩漪给人们最深刻的印象,还是那令人窒息的压抑感。请看曹禺赋予她的外在形象：“脸色苍白,只有嘴唇发红”,“她的嘴角向后略弯,显出一个受压抑的女人在管制着自己”；“她那雪白细长的手,时常在她轻轻咳嗽的时候,按着自己瘦弱的胸,直等自己喘出一口气来,她才摸摸自己胀得红红的面颊”——是怎样一种情热、欲望的火在内心燃烧,又用着怎样的力量才将这热、这火强压下去呵！难怪她一出场就嚷着

① 曹禺：《日出·跋》，《曹禺文集》第1卷，第450页。

② 曹禺在《雷雨·序》中说：“平心讲，这类女人总有她的‘魔’，是个‘魔’便有它的尖锐性，也许蘩漪吸住人的地方是她的尖锐。”

“闷”，“我简直有点喘不过气来”，这种无时不有的、几乎成为蕤漪象征的感觉，自然早已超越了生理的意义，而意味着生命热力的被郁结，以及随之而产生的难以言传的精神痛苦，并且形成一种持续的紧张：生命之弦越绷越紧，几至于崩裂。满蓄着受着压抑的力，必然要随时随地寻求某一个缺口，以便冲决而出。由此而产生了狂躁——这是一种超常态的欲望与对欲望的超常态的压抑，二者互相撞击而激起的近乎疯狂的情绪力量。请听蕤漪的独白——

热极了，闷极了，这里真是再也不能住的。我希望我今天变成火山的口，热烈地冒一次，什么我都烧个干净！……

而“火山”终于爆发——

（向冲，半疯狂地）你不要以为我是你的母亲。（高声）你的母亲早死了，早叫你的父亲压死了，闷死了。现在我不是你的母亲，她是见着周萍又活了的女人，（不顾一切地）她也是一个要一个男人真爱她，要真真活着的女人！……

（失去了母性，喊着）我没有孩子，我没有丈夫，我没有家，我什么都没有，我只要你说——我是你的！

这里的“不顾一切”——冲决传统伦理道德的束缚，不惜放弃以至亵渎在传统中视为最神圣的母亲的尊严、权利，赤裸裸地要求着一个男人对一个女人的情欲与性爱，确实骇世惊俗、震撼人心。这才是《雷雨》中最为眩目的一道闪电，最扣人心弦的一声惊雷，它把从来“有母性，有女儿性，而无妻性”^①的中国妇女

^① 鲁迅：《而已集·小杂感》，《鲁迅全集》第3卷，第531页，人民文学出版社1981年版。

几千年受压抑的精神痛苦一下子照亮,因受压抑而千百倍加强了反抗的魔性也在一瞬间全部释放。尽管只是瞬间的闪亮,但毕竟是生命的真正闪光;作者说,“这总比阉鸡似的男子们为着平庸的生活怯弱地度着一天一天的日子更值得人佩服吧。”^①

但作者又说:“她的生命烧到电火样地白热,短促,情感,郁热,境遇,激成一朵艳丽的火花,当着火星也消灭时,她的生机也顿时化为乌有。”^②——这是不能不使人想到人生的悲凉与残酷的。

蘩漪确实具有“最‘雷雨’”的性格。

三 “极端”:大爱大恨与复仇

我们从蘩漪的非常态的表现里,已经感觉到了她的性格的极端处,而这正是曹禺的一个自觉追求。他在《雷雨·序》中这样说:

“极端”和“矛盾”是《雷雨》蒸热的氛围里两种自然的基调……

……不是恨便是爱,不是爱便是恨;一切都是走向极端,要如电如雷地轰轰地烧一场,中间不容易有一条折衷的路。代表这样的性格的是周蘩漪,是鲁大海,甚至于周萍,而流于相反的性格,遇事希望着妥协,缓冲,敷衍便是周朴园,以至于鲁贵。但后者是前者的阴影,有了他们前者才显得明亮。鲁妈、四凤、周冲是这明暗的间色,他们做成两个极端的阶梯。

① 曹禺:《雷雨·序》,《曹禺文集》第1卷,第215页。

② 同上书,第214页。

在这里,剧作家在设计他的戏剧生命时,是以性格的极端与妥协来划分他的人物的,而以后的接受者(导演,演员,观众,读者,评论家……)似乎都没有注意到这一点:他们另有一种划分标准。这种作者创作追求不进入接受视野的现象,倒是颇值得注意。

曹禺甚至于将周萍也列为极端性格体系,这大概有点出人意料。其实,剧作者在周萍一出场时,便已经告诉我们,这个人尽管现在已经是“一个美丽的空形”,“在他灰暗的眼神里,你看见了不定,犹豫,怯弱同冲突”;但他是“生在田野里的麦苗移植在暖室里”,他的过去,也即他的原始生命仍然充满了“不成形的原始人生活中所有的那种‘蛮’力”,他之抛弃蓊漪而选择四凤实在也是因为他厌恶“忧郁过分”与“一切细致的情绪”,而倾心于更粗犷也更健康、更原始的生命。因此,他也有如蓊漪那样的“极冲动而敏锐的红而厚的嘴唇”,在“他感情的潮涌起来的时候”,也就是在他为非理性的直觉、本能所驱使时,他也是趋于极端的,这实在是蓊漪始终迷恋于他的真正原因。就是在剧本的具体描写中,他偶尔闪现出狠毒、怨恨、暴烈、狠恶的表情也正显示着他的性格与内心世界的这一角(参看周萍跳窗前与四凤的对话,第四幕周萍与蓊漪对话中的作者提示)。

自然,真正能够作为这种极端的“交织着最残酷的爱和最不忍的恨”的“‘雷雨’式的性格”的符号的,还是蓊漪。当我们从文学剧本中读到(或观众们从舞台上看到)下列场面时,是不能不如闻惊雷般产生灵魂的震撼的:

忽然一片蓝森森的闪电,照见了蓊漪的惨白发死青的脸露在窗台上面。她像个死尸,任着一条一条的雨水向散乱的头发上淋她。痉挛地不出声地苦笑,泪水流到眼角下,望着里面只顾拥抱的人们……

(她)不做声地走进来,雨衣上的水还在往下滴,发鬓有些湿。颜色是很惨白,整个面部像石膏的塑像,高而白的鼻梁,薄而红的嘴唇死死地刻在脸上,如刻在一个严峻的假面上,整个脸庞是无表情的,只是她的眼睛烧着心内的疯狂的火,然而也是冷酷的,爱和恨烧尽了女人一切的仪态,她像是厌弃了一切,只有计算着如何报复的心念在心中起伏……

这里出现的蔡漪形象很自然地使我们想起了鲁迅的一段描写:

……像毒蛇似的在尸林中蜿蜒,怨鬼似的在黑暗中奔驰……这在豫告“真的愤怒”将要到来。^①

这里,热是炙热,冷是酷冷,爱则大爱,憎则大憎,都推于极端,无所顾忌,无所束缚,不留余地,呈现出生命的无羁与沉酣,显示着生命的力度与强度。同时,爱与憎、热与冷又互相渗透、补充,或者互为表现:爱之极即转化为憎,憎之愈甚,爱之愈烈,爱到彻底,必然骇人。而这一切最后都化为复仇:大憎而复仇固然顺理成章,大爱而复仇,更显出爱之深刻。

应该说,这样的情感及情感表达方式所显示的生命形态,正是中国传统中所缺乏的。中国所有的只是中庸之道,这却是曹禺所极端“恨恶”的。^②这恨恶大概也指向他自己:他一直为自我性格中的易于妥协,而恼恨终生。实在说,曹禺在他自己身上及周围环境里,并没有发现蔡漪。曹禺确实说过,“我算不清我

^① 鲁迅:《华盖集·杂忆》,《鲁迅全集》第3卷,第50页。

^② 参看曹禺:《日出·跋》,《曹禺文集》第1卷,第449页。

亲眼看见多少蘩漪^①；曹禺的传记作者甚至根据作者自述，具体地指明，蘩漪的原型是他同学的嫂嫂^②。但人们往往忽略了曹禺的补充说明：“她们多半没有她的勇敢。”^③这就是说，蘩漪的命运是生活本身提供给剧作者的，但蘩漪大爱、大恨以至复仇的情感方式、行为方式却是曹禺想象的产物^④；曹禺在《雷雨·序》里早就说过，蘩漪是剧中人中最能抓住他的想象的人物之一^⑤。而这种想象正是对于剧作者不能实现的内心欲求的一种心理补偿。或者说，曹禺是要通过自我生命中及现实生活中所匮乏的雷雨式的情感及情感表达方式的创造来达到一种新的生命境界——这也许不是无根据的猜测吧。

四 “挣扎”与“残忍”

《雷雨》的情节是曲折的，但似乎并不新鲜。人们很容易就指出，剧本中过去的故事周朴园与梅侍萍之间的恩怨，不过是始乱终弃传统模式的改造，而研究者们早已注意到，剧本中现在的故事——蘩漪与周萍的爱的纠葛与蘩漪的复仇和希腊悲剧《希

① 曹禺：《雷雨·序》，《曹禺文集》第1卷，第215页。

② 田本相：《曹禺传》，第146页。

③ 曹禺：《雷雨·序》，《曹禺文集》第1卷，第215页。

④ 《雷雨》第一个英译本译者姚克也看出了这一点。他在《我为什么译雷雨》（载《中流》第2卷第2期）中指出：“周蘩漪这样的女性在中国是很多的，同时也可以说在千万个中间找不出像她这样一个，……不知道有多少女性有着火一般的热情蕴蓄在她们的心理，可是她们像永远不会爆发的火山一样，让冷酷的岩石压住心中白热的熔岩。这种女人只有蘩漪的一半，变成阴郁、烦闷、痛苦的僵尸，却没有蘩漪的另一半，不能烈烈轰轰地挣脱一切压迫与顾忌，喊出她爱人的名字来。”

⑤ 有趣的是，在《雷雨》诞生后二十年，当北京人民艺术剧院决定将《雷雨》重新上演时，扮演蘩漪的演员去体验生活，寻找蘩漪的生活根据时，找到了一位北洋军阀时代大官僚的儿媳妇——但演员在她身上只发现了受压抑的哀怨、孤独、寂寞、空虚、痛苦，而找不到复仇的烈火（参见吕恩：《我和蘩漪》）。

波吕托斯》、《美狄亚》之间也有某些相似之处。^①可见,当曹禺宣布一两段情节也是逗起他的兴趣的因素之一时,真正吸引他的,不仅是情节本身的曲折性,而是在这曲折背后所隐藏着的人的生命形态,或者说,他是自觉地把自己的生命体验与认识注入多少有些现成的情节中的。

据说,曹禺最先写出的,也是最吸引他的戏剧、人生片断,是《雷雨》第三幕四凤对母亲发誓和以后周萍推窗进入四凤卧室的戏。^②有趣的是,在这一段戏中(如果再加上周冲来看望四凤的戏)处于中心位置的竟然是四凤:所有的人都死死地抓住她,借以自我解救——周冲把四凤看做“引路人”,想仰仗着她的帮助,一起走到理想的、因而也是现实中永远得不到的“我们的真世界”里去,鲁妈恳求四凤不要重走自己当年走过的路,以便使自己永远地摆脱发生在昨天,今日又重被唤起的恶梦;而周萍,剧作者早在他出场时就告诉我们,他是把四凤作为能够“把他由冲突的苦海中救出来”的“心内的太阳”的,他要借助于流动在四凤身上的“青春”、“充溢着的血”,灌注于自己生命的空壳内,使之有力量打开“狭的笼”,离开“这个能引起人的无边噩梦似的老房子”。在这里,无论是周冲,还是鲁妈、周萍,都表现出一种要从现存的不可忍受的生存方式中挣扎出来的强烈欲念;然而不但他们自身没有或缺乏自我挣扎、自我解救的力量,而且在他们生活的环境里,也没有发现、找到任何足以改变他们生存状态的外在力量,于是,他们就只有心造出一个充满美与力的幻影,这就是四凤。现实的四凤完全不足以承担解救的重任,这是每一个旁观者(包括作者在内)都十分清楚的;但剧中人却执迷地将四凤美化、幻化,这本身即会产生一种悲凉感,这一切绝望的挣扎又反过来给现实的四凤——一个没有文化,多少有些虚荣心的

① 参看孙庆升:《曹禺论》,第231页,北京大学出版社1986年版。

② 曹禺:《简谈雷雨》,《曹禺研究专集》上册,第82页。

普普通通的女孩子,加以她所不可能承受的超负荷的精神压力。前述所有人物挣扎的努力,在四凤的感觉中都成了一种威逼:周冲逼她一起飞,鲁妈逼她对天发誓,周萍则逼她幽会——这都隐含着一种残忍,而且令人恐惧(鲁妈逼四凤起誓时的雷声无疑会加强这种恐惧感)。然而,周冲、鲁妈、周萍,特别是周萍的这种给人以悲凉感与残酷感的绝望的挣扎,在另一位剧中人,也就是剧本女主人公蘩漪的眼里,竟然是一个可望而不可即的幸福。蘩漪就是这样对周萍说的,“你不能看见了新世界,就一个人跑”——在蘩漪的心目中,周萍与四凤梦幻式的终不免破灭的爱情,竟是一个新世界。在那一夜,她站在四凤家的窗外,“痉挛地不出声地苦笑”,望着里面只顾拥抱的情人,心中燃起的是嫉妒得几乎疯狂的火。这对幻美的嫉妒,更是包含着双重的悲凉。再想想他们因此而付出的代价:一个个落入了乱伦的陷阱之中,这不仅在生理上会造成可怕的后果,而且精神上的压力也已超过了这些善良的人们所能承受的心理极限。于是,他们终于走到了结局——最有理由活着,对于死亡最没有思想准备的四凤与周冲死了,而经历了这一切,最不愿意活着的鲁妈与蘩漪却偏偏活了下来。这结局仍然是残忍并令人恐惧的。这样,我们终于把握住了在曲折的情节背后蕴涵着的曹禺式的观念:“挣扎”与“残忍”。其实,他在《雷雨·序》里早已有过明确的表述:

……这堆在下面蠕动着生物,他们怎样盲目地争执着,泥鳅似地在情感的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。他们正如一匹跌在沼泽里的羸马,愈挣扎,愈深沉地陷落在死亡的泥沼里。周萍悔改了“以往的罪恶”。他抓住了四凤不放手,想由一个新的灵感来洗涤自己。但这样不自知地犯了更可怕的罪恶,这条路引到死亡。蘩漪是个最动人怜悯的女人,她不悔改,她如一匹执拗的马,毫不犹疑地踏着艰难

的老道,她抓住了周萍不放手,想重拾起一堆破碎的梦而救出自己,但这条路也引到死亡。在《雷雨》里,宇宙正像一口残酷的井,落在里面,怎样呼号也难逃脱这黑暗的坑。自一面看,《雷雨》是一种情感的憧憬,一种无名的恐惧的表征。

这挣扎与残忍,以及与之相联系的悲凉与恐惧自然是曹禺的个人话语,是曹禺对于中国人的生存状态的个人体验与发现。但另一方面,也积淀着时代的共同发现。事实上,从鲁迅开始,在他的著作中就不断出现挣扎的意象。鲁迅以后,无论是茅盾的《子夜》、《林家铺子》、《春蚕》,还是老舍的《骆驼祥子》,作家都在他的主人公身上,发现了绝望的挣扎,以及终不免失败的命运。可以说,“挣扎”是中国现代作家对于现代中国各阶层人民生存方式与命运的共同发现。在这共同的艺术发现背后蕴涵着的悲凉的美感,也几乎是共同的。但在悲凉的基调上配置着的各种复调并不相同,显示着不同作家共性中的个性,在曹禺这里,就是一种因残忍而引起的恐惧感,恐惧与悲凉的复合,使曹禺的剧作具有更加强烈的震撼力。——这显然与前述曹禺气质中的郁热有关,他更期待着、更醉心于强烈、紧张、残忍,甚至不无恶意地试验人的心理承受力。因此,他要用尽一切艺术手段将恐惧感钉入读者与观众心灵深处,如一支钳子似地夹住人的心灵,使人喘不出一口气来,并由此而反弹出一种生命的活力。

五 “距离”与“悲悯”

正如曹禺个人气质于郁热之外,还包含着对立因素——沉静一样,曹禺也并非一味地追求外在戏剧结构与内在心理情绪的紧张与力度,他还有另一面对立的追求:

《雷雨》诚如有一位朋友说,有些太紧张(这并不是说一句

恭维的话) ,而我想以第四幕为最。我不愿这样戛然而止 ,我要流荡在人们中间还有诗样的情怀。……我把《雷雨》做一篇诗看 ,一部故事读 ,用“序幕”和“尾声”把一件错综复杂的罪恶推到时间非常辽远的处所。因为事理变动太吓人 ,里面那些隐秘不可知的东西对于现在一般聪明的观众情感上也仿佛不易明了 ,我乃罩上一层纱。那“序幕”和“尾声”的纱幕便给了所谓的“欣赏的距离”。这样 ,看戏的人可以处在适中的地位来看戏 ,而不致于使情感或者理解受了惊吓。……^①

曹禺自己大概也没有觉察 ,他在这里实际上已经提出了另一种戏剧观念。这就是说 ,曹禺存在着两种心理素质、两种心理要求 ,外在于作品生命 ,就形成了两种戏剧观念、两种戏剧样式 :他内心的郁热 ,急待情绪的宣泄 ,要求戏剧发挥抒情释愤的功能 ,对读者与观众产生移情的作用 ,这就形成了《雷雨》本文中太像戏的戏剧形式 ,也即戏剧化的戏剧 ;但他内心的寂寞感(这是一种淡化了的痛苦)及沉静生命形态的深层诱惑 ,又使他醉心于情感的理性节制。因此 ,他在《雷雨·序》中 ,一再地提醒未见面的导演与演员“应该懂得‘节制’” ,“应该小心翼翼地做到‘均匀’、‘恰好’” ,“要调整自己成了有韵味的波纹 ,不要让情感的狂风卷扫了自己的重心 ,忘却一举一动应有理性的根据和分寸” ;他才精心设计了“序幕”与“尾声” ,让其间弥漫着沉静的宗教般的情感与情绪 ,造成欣赏的距离 ,产生陌生感(如同童年时听“古老的故事”一般 ;序幕与尾声中的姐弟俩就是作者的期待观众) ,在理性的思索中 ,探求“里面那些隐秘不可知的东西” ,以达到一种宗教式的超越。这样 ,《雷雨》的戏剧化、注入式的本文与超越的框架(“序幕”与“尾声”)之间 ,就形成了一种矛盾 ,我们已经说

^① 曹禺 :《雷雨·序》 ,《曹禺文集》第 1 卷 ,第 220—221 页。

过,这矛盾根源于曹禺内在气质的不同方面,正是这一矛盾内在决定着、制约着尔后对于《雷雨》的不同接受。

当曹禺出于他的内心需要,精心设计“序幕”与“尾声”时,他实际上,也就预先设计了他的戏剧的接受者以及可能产生的接受效果。对这一点,他在《雷雨·序》里同样说得很清楚,只是人们一向不予注意罢了:

我诚恳地祈望着看戏的人们也以一种悲悯的眼来俯视这群地上的人们。所以我最推崇我的观众,我视他们,如神仙,如佛,如先知,我献给他们以未来先知的神奇。……我请了看戏的宾客升到上帝的座,来怜悯地俯视着这堆在下面蠕动的生物……

(我)想送看戏的人们回家,带着一种哀静的心情。低着头,沉思地,念着这些在情热、在梦想、在计算里煎熬着的人们。荡漾在他们的心里应该是水似的悲哀,流不尽的,而不是惶惑的,恐怖的……

这就是说,曹禺要用他的序幕与尾声消解了他在本文中竭尽全力注入观众与读者心灵中的全部情感:恐怖、惶惑,以及郁热,也即将本文的戏剧效果消解殆尽,而转化为一种悲悯,这类似于宗教的终极效果。^①在悲悯的眼光俯视中,剧中人之间的一切矛盾、冲突、争斗也都消解:无论是处于情热中的鬻漪、周

^① 曹禺曾经和他的传记作者谈到宗教对他的影响:“我接触《圣经》是比较早的,小时候常到教堂去。究竟是个什么道理,我自己也莫名其妙。人究竟该怎么活着?为什么活着?应该走怎样的人生道路?那时候去教堂,也是在探索这些问题吧?……我觉得宗教挺有意思,……对于宗教,我有些好奇心。”(《我的生活和创作道路》)——曹禺对宗教的本体论显然不感兴趣,而关注于宗教里所蕴涵着的人生哲理、人生智慧与境界,这在中国现代作家对于宗教的态度上很有代表性,值得注意。

萍、侍萍与四风，还是在梦想的周冲，在计算里的周朴园、鲁贵，都同是在尘世中煎熬而找不到出路的“可怜人”。悲悯，作为一种审美情感，更是对于充溢于剧作中的激情的一种净化与升华、超越。观众——接受者也因此由看戏的宾客升到上帝的座位，即是站在更高的角度，远距离地，因而也更加理智地来审视现实生活中人、我的一切挣扎，“征兆似地觉出这酝酿中的阴霾，预知这样不会引出好结果”——这乃是更高意义上的一种清醒。

但是，我们仍不免要产生这样的疑问：在《雷雨》生命诞生的1930年代中期，以至以后的漫长岁月，中国的土地上，能够有这样的上帝般冷静、理智、超越的接受者吗？看来，曹禺期待中的接受者与现实的接受者之间，注定要产生距离——而这一距离几乎预先就规定了曹禺戏剧生命的历史命运。

最初反响

一 1935、1936：“雷雨的时代”^①

《雷雨》诞生于1933年夏，正式发表，使它成为社会的存在，却是在一年以后——1934年7月，巴金、靳以主持的《文学季刊》第1卷第3期刊载了《雷雨》。

巴金是《雷雨》的第一个接受者。他后来这样回忆第一次阅读的感受：“我感动地一口气读完它，而且为它掉了泪。不错，我落了泪，但是流泪以后我却感到一阵舒畅，同时我还觉得有一种渴望，一种力量在我身内产生了。我想做一件事情，一件帮助人的事情，我想找个机会不私自地献出我的微小的精力。”^②巴金的接受，注重于心灵的感应、净化与升华；可惜这样的接受者当时并不多。

而且，社会的最初反应，竟然是沉默。正如巴金所说：“《雷雨》在《文学季刊》上发表后一年间，似乎没有一个批评家注意过

^① 曹聚仁《文坛五十年(续编)》：“1935年虽说是娜拉年，从戏剧史上看，应该说是进入雷雨的时代。”第287页，香港新文化出版社1973年版。

^② 巴金：《蜕变·后记》，《曹禺文集》第2卷，第427—428页，中国戏剧出版社1989年版。

它,或为它说过几句话”^①。

但《雷雨》却在异域得到了回应——1934年8月,日本中国现代文学学者武田泰淳和竹内好带着刊载《雷雨》的《文学季刊》去茅崎海滨,把它推荐给正在度夏的中国留学生杜宣,在讨论中,他们一致认为,《雷雨》“是戏剧创作上的巨大收获”,决定把它搬上舞台。于是,1935年4月27日至29日,《雷雨》以中华话剧同好会的名义,在东京神田一桥讲堂首先演出。导演是吴天、刘汝醴、杜宣。当时流亡日本的郭沫若应邀观看后,大为赞赏;以后他写有《关于曹禺的雷雨》一文,力赞“《雷雨》的确是一篇难得的优秀力作”,“作者于精神病理学、精神分析术等,似乎也有相当的造诣……在这些地方,作者在中国作家中应该是杰出

① 巴金:《雄壮的景象》,载1937年1月1日《大公报》。

《雷雨》在普通读者中的反应仍是强烈的。二十年后成为《雷雨》导演的夏淳,当时还是北平一所中学高中一年级学生,他后来这样回忆第一次读《雷雨》的感受:“我一拿到这个剧本就不想放下了,简直就像发现了一座宝山一样,感到新鲜,惊奇,色彩浓郁,一口气读完还爱不释手。当时我觉得我读懂了,懂了,这在那时是多么令人兴奋和喜悦的事啊!读《雷雨》这个剧本时,不像看完《七侠五义》、《济公传》那样,看时兴趣极大,看完以后也没什么可牵挂的了。而看完《雷雨》就大不一样,心里总是不能平静,丢不下放不下,有一种若有所思若有所得的感觉。这个剧本,在我当时这样一个少年学生的心灵上所产生的震动是如此之大,但那时我也说不出一个道理来。”见《生活为我释疑——导演雷雨手记》,收入《雷雨的舞台艺术》一书。

曹禺本人也曾收到过一封署名“筠”的女学生的来信,谈了她读《雷雨》的感情经历,但她不要回信,还说:“你不要找我,我以后也不准备再写信给你。”曹禺读后大为感动,以后就将《日出》的女主人公取名为“竹筠”(曹禺与田本相的谈话,1985年10月9日)。

1980年代将《雷雨》搬上银幕的编导、著名电影演员孙道临当时在高中读书,他后来回忆说:“那时,我只有十五岁,只觉得它(《雷雨》)有一种难以名状的隐秘的魅力”,它“带给我一种深沉的激动,一种对人间痛苦感到不平的愤懑的心理状态”,“周冲向四风叙说幻想的台词在我心头盘旋不去,‘我们的真世界不在这儿’,我经常在周围无人时大声背诵那些关于大海、帆船和鹰的词句……可以说,我是带着周冲那样天真的关于新世界的向往踏入文艺领域的”(《谈雷雨的电影改编》,载《电影艺术》1984年7期)。

的一个”。^①《雷雨》的首演,首先在中国留学生中获得强烈反响,据说“在吃茶店里”,《雷雨》竟成为“留学生的谈资”。^②同时,也引起日本人士的注目,东京《帝大新闻》发表专论,认为《雷雨》出现之后,“日本人(如仍)以为中国的戏剧还留在梅兰芳阶段(将)是笑话”^③。日本戏剧前辈秋田雨雀先生观看了演出,以后又撰文介绍和推荐,指出“近代中国社会与家庭悲剧,由这位作者赋予意义深刻的戏剧形象,这是最使人感兴趣的”^④。由于受到了观众的欢迎,遂又有了5月11日至12日《雷雨》的第二次公演。曹禺戏剧首先经由日本学术界与戏剧界的推荐,和中日戏剧爱好者的合作而得到社会的承认^⑤,这在其他中国现代作家(包括剧作家)中似不多见,大概很能说明曹禺戏剧的世界性吧。

1935年8月,天津市立师范学校孤松剧团在校大礼堂上演《雷雨》,这是目前可以见到的有记载的国内首次演出^⑥,导演为时称南开新剧团四大导演之一的吕仰平,曹禺在排演中曾作过

① 文载《东流》月刊第2卷第4期(1936年4月1日日本东京出版)。

② 罗亭:《雷雨》的批评,原载《杂文》第1卷第2号(1935年7月15日)。

③ 同上。

④ 秋田雨雀:《关于中国现代悲剧《雷雨》的出版》,载《汽笛新刊月报》第7号(1936年1月19日)。转引自曹树钧、俞健萌:《摄魂——戏剧大师曹禺》,第130页,中国青年出版社1990年版。

⑤ 曹禺剧作第一个外文译本也是日译本,由中国留日学生邢振铎翻译,东京汽笛社1936年2月版。

⑥ 在这次演出中,当时还是市立师范的学生的孙坚白(石羽)扮演的鲁贵获得很大成功。据说他“在表演中,充分运用了他从小在天津市一带,三教九流杂处之地耳濡目染所得的丰富印象,把他平时对各种小市民心理和动作的细心观察,自然地熔铸到鲁贵这一复杂形象的创造之中。他的表现活灵活现,挥洒自如”。曹禺看了演出后,对孙坚白说:“你演得好,演了一个活鲁贵,没有把他演成头上凸起隆包,尻上长了尾巴的小丑。”(转引自曹树钧、俞健萌:《摄魂——戏剧大师曹禺》)报刊上也有人发表文章,赞扬鲁贵的扮演者“真是有创造的天才”(1935年8月29日天津《大公报》)。

现场指导。演出后天津各报纷纷发表评论。同年8月31日,影响很大的《大公报·小公园》发表著名评论家刘西渭(李健吾)的《雷雨》一文,赞扬《雷雨》是“一出动人的戏,一部具有伟大性质的长剧”,这是《雷雨》第一次得到评论界权威人士的肯定。

由著名戏剧家洪深推荐,1935年秋,上海复旦剧社试演《雷雨》^①,导演为中国现代话剧的奠基人之一的欧阳予倩。

1935年10月13日,中国旅行剧团在天津新新影戏院公演《雷雨》,导演唐槐秋,主要演员有戴涯、赵慧深、章曼萍、陶金等^②,这是《雷雨》由业余演出转向职业剧团演出的开端。^③1936年2月,中旅在天津再次公演《雷雨》,观众反应十分热烈。5月,在上海卡尔登剧院公演《雷雨》,全场轰动,连演三个月,场场客满。9月,再次演出,上座率仍不减,观众连夜排队,甚至有人从外地赶来观看,茅盾因此有“当年海上惊雷雨”之诗句。^④同年5、6月间及10月,中国旅行剧团先后赴南京、武汉演出《雷雨》,同样引起轰动。中旅离开南京以后,曹禺、马彦祥、戴涯等

① 一说复旦剧社演出时间为1935年12月底。见闻超:《凤子的世界》,文收《中国话剧艺术家传》第5辑。

② 赵慧深扮演的蘩漪获得了极大成功。后来在北京人艺演出中扮演蘩漪的演员吕恩在中学时看过中旅的演出,她回忆说:“赵慧深扮演的蘩漪,具有大家闺秀的风度和阴郁压抑的内向性格,给我留下了极深的印象。”见吕恩:《我和蘩漪》,文收《雷雨的舞台艺术》一书。

③ 在此之前,1935年4、5月间,中国旅行剧团曾征得曹禺同意,首次排演《雷雨》,排出一幕即被禁,演员陶金等也被非法拘禁,并三次驳回演出申请。当时还是中学生的夏淳曾从北京赶到天津看中旅剧团的演出,他回忆说,听到中旅演出的消息,“我于是苦苦哀求我的祖母准我到天津去看戏,并说如果不让我去,学校的期考我都不想参加了。结果祖母开了大恩,准许我去了。散戏以后,已经很晚了,我的心情一直激动不已,久久不能入睡,兴奋异常,直到次日归途的火车上仍如痴如迷,……我流了不少眼泪,这是看别的戏时不大可能有的”(夏淳:《生活为我释疑》)。还有一位名叫杜清的十七岁青年,从南京赶到天津,一连看了12场《雷雨》,固定坐在第一排一座,直冲着舞台口,引起了曹禺的注意(转引自曹树钧、俞健萌:《摄魂——戏剧大师曹禺》)。

④ 茅盾:《赠曹禺》,原载1979年1月28日《人民日报》。

组织的中国戏剧学会又在南京世界大戏院演出《雷雨》，由曹禺亲自扮演周朴园^①。在上述剧团演出带动下，全国各地剧团纷纷排演《雷雨》；有人统计，至1936年底，上演达五六百场^②。同年，《雷雨》还被拍成无声电影上映。据文学史家曹聚仁在《文坛五十年续编》中所说，“每一种戏曲，无论申曲，越剧，文明戏，都有了他们所扮演的《雷雨》”。这样，经由中国旅行剧团这样的职业剧团示范性剧场演出，以及电影、戏曲等传播手段的扩大影响，曹禺的《雷雨》在很短的时间内，即和中国现代话剧以至中国现代文学的主要接受对象“各阶层小市民发生关联，从老妪到少女，都在替这群不幸的孩子们流泪”^③。在这一过程中，以中国旅行剧团为代表的中国职业剧团也逐渐在中国观众中扎下了根^④，从而大大推动了中国现代话剧职业化的历史进程，促进了中国现代剧场艺术的发展。^⑤如本书“引子”所述，欧阳予倩在

① 据与曹禺同台演出的蔡漪的扮演者郑挹梅回忆，在全剧结束时，周朴园连喊三声“萍儿”，曹禺“用的是气声，一声与一声不同，越来越强，将人物惊慌、不安、恐惧的心理状态淋漓尽致地表现了出来，紧紧地攫住了观众的心”。见《忆雷雨》在南京首演，载1981年《人民戏剧》第4期。

② 据1937年1月24日《大公报》报道，转引自田本相著《曹禺年谱》。

③ 引自曹聚仁：《文坛五十年续编》，第287页，香港新文化出版社1973年版。

④ 中国旅行剧团成立于1933年11月，开始仅是一个四处流浪、朝不保夕的艺术团体。因为《雷雨》的演出的成功才成为一个有保留剧目的稳定的职业剧团。据一位“早年在中国旅行剧团扮演过周朴园的老演员”回忆，“那时有的观众像听京戏一样，闭着眼睛，打着拍子来听《雷雨》的台词。不少人心目中都有一个蔡漪，一个周朴园……如同人们心目中都有一个林黛玉，一个贾宝玉一样，足见这个戏的人物，在观众心目中已有了定型”。见郑榕：《我认识周朴园的过程》，收《雷雨的舞台艺术》一书。

⑤ 夏衍曾指出，话剧职业化的必备条件是：“话剧一方面已经被承认为艺术的一种，他方面也已经被娱乐商人认为是一种可以营利的演出。”（《人·演员·剧团》，载《天下文章》第1卷第2期）由于中旅演出《雷雨》等剧的成功，“话剧卖座之盛，前不多见，甚至超过电影”，上海卡尔登经理公开宣布决定“从1937年起只上演话剧而停映电影，并将戏院改名为上海艺术剧院，除和中旅订了长期合同之外，也将请业余剧人协会经常在该院演出”（《卡尔登改为话剧场》，载《舞台银幕月刊》第1卷第3期），

1929年曾提出中国话剧职业化的规划:创作具有戏剧文学价值的剧本,建立专业化的导演、演员队伍,建设专业剧场,发展健全的剧评——现在,我们看到,因为《雷雨》的出现,以及中旅剧团演出的成功,这一规划,终于得到了初步的落实。当时一个出版广告即指出:《雷雨》“发表以来轰动一时,各地竞相排演,开未有之盛况……是《雷雨》支持了中国话剧舞台,我们可以说,中国的舞台是在有了《雷雨》以后才有了自己的脚本”^①。当时的批评家也已经注意到《雷雨》及其演出的这一意义,一篇题为《雷雨批判》的文章指出:《雷雨》“在质与量上,都是中国剧坛上空前的收获。打算有力的推动中国剧运,创作长的剧本是目前要图,只靠着翻译和改编外国剧本到底不能独立发展,回顾十几年来,的国产剧本还是那些形式简短内容贫乏的几本,不能给观众以大量的满足。《雷雨》便是适应这种需要产生的”^②。批评者显然是将《雷雨》与中国话剧运动的发展联系起来,从而显示其意义与价值。这就是说,《雷雨》通过剧场演出,已经由剧作家曹禺个人的生命创造变成了社会生命体,它的意义与价值的确定与开掘,已不仅仅取决于曹禺的个人意志,必然要受到社会、时代的制约,并且接受接受者(读者、观众、导演、演员、评论者……)的参与。另一方面,由《雷雨》开始,曹禺的戏剧生命与中国现代

一些本来只以京剧名伶为衣食父母的戏剧商人,也纷纷从长江中下游的大中城市赶到上海,按照当时邀请京剧名伶的条件,争相邀请“唱话剧的唐家班”。正像剧作家石凌鹤、郑伯奇所说:“上海有了专演话剧的剧院——卡尔登”,“从事话剧也可作职业的活动”,是“以前所不敢想象的事”(《1937年中国戏剧运动之展望》载,《戏剧时代》1937年第1期)。茅盾也撰文指出,“职业剧团的成立,长期公演话剧的固定剧场的出现,大演出的号召,旧戏和文明戏观众之被吸引”,是中国话剧“从幼稚期进入成熟期”的标志(《剧运评议》,载《文学》1937年8月号)。以上材料转引自马明:《唐槐秋传》。

① 载《戏剧时代》第1卷第2期(1937年6月16日)。

② 白梅:《雷雨批判》,原载1935年8月20—23日《大公报》。

剧场艺术的发展与话剧职业化的历史进程发生了几乎是休戚与共的密切联系、互相依存、共进退，——中国现代话剧每一次向剧场艺术与职业化的倾斜，都伴随着曹禺创作与演出的高潮，在这个意义上，我们可以说，剧场艺术的发展要求构成了曹禺戏剧生命发展的推动力之一。

二 哄动中的寂寞感

对于《雷雨》的创造者曹禺来说，《雷雨》演出的哄动效应，它的迅速被接受，自然是意义重大的。在他的戏剧观念中，戏剧的演出与观众的接受，占有特殊的位置。在《雷雨·序》里，他就说过，“一切戏剧的设施须经过观众的筛漏，透过时间的洗涤，那好的会留存，粗恶的自然要滤走”；以后他又强调，“一个弄戏的人，无论是演员、导演，或者写戏的，便欲立即获有观众，并且是普通的观众。只有他们才是‘剧场的生命’”^①；直到晚年，他还坚持说：“小说可以定稿，剧本永远定不了稿，因为它的生命在于演出。剧作家的创作，仅是戏剧创作的一个重要的部分，此外，它还需要导演、演员、观众共同完成。……剧本是活东西，只要这剧本还在演出，还有生命力，它就是不断创造。”^②从剧场演出是戏剧生命的延续、再创造的观念出发，曹禺对他的生命创造物如此迅速地被中国观众接受，自然是欣喜的。

但另一方面，他似乎也并不掩饰他的惊恐、不安，以及在哄动中的寂寞感，在《雷雨·序》、《日出·跋》里，一再地表露他的这种心情——

这一年来批评《雷雨》的文章确实吓住了我，它们似乎

① 曹禺：《日出·跋》，《曹禺文集》第1卷，第465页。

② 《曹禺谈雷雨》（1979），《曹禺研究专集》上册，第188页。

刺痛了我的自卑意识……

每次公演《雷雨》或者提到《雷雨》,我不由自己地感觉到一种局促,一种不自在……

我很钦佩,有许多人肯费了时间和精力,使用了说不尽的语言来替我的脚本下注脚……认真讲,这多少对我是个惊讶……^①

曹禺本质上是一个艺术家而非思想家,他有着艺术的自觉的天性,在这方面他是充分自信的;但另一方面,面对他所不擅长、不甚关心也不甚了然的理性分析,特别是那些故作高深、似是而非、借以吓人的理论,他又不免有些发怵,常常在自卑心理支配下,糊里糊涂地跟着理论家的指挥棒转——历史证明,曹禺将为他的自卑与屈从付出沉重的代价。而曹禺作为艺术殿堂里的一位娇子,对于他所创造的艺术生命一旦投入险恶的人世,将会有怎样的坎坷命运显然缺乏足够的思想准备。他太天真,也太脆弱,痛苦而又不安地说道:

我不禁念起《雷雨》,这么一个微弱的生命,这几年所遭受的种种的苛待,它为人无理地胡乱涂改着,监视着,最近某一些地方又忽然禁演起来。……这样一个“无辜”的剧本为一群“无辜”的人们来演,都会引起一些风波,我又怎肯多说话再让这些可怜的演员们受些无妄之灾呢?^②

曹禺说他所创造的《雷雨》这一微弱的生命受到苛待,主要

① 曹禺:《雷雨·序》,《曹禺文集》第1卷,第211、210页。

② 曹禺:《日出·跋》,《曹禺文集》第1卷,第451页。

来自两个方面。首先是当局即统治者的干预。中国文人及其创造生命能否存活,首先取决于此:或因与统治者意识形态相一致或接近,可被容纳而受到保护以至鼓励,因而常常导致鲁迅所说的被“捧杀”;或因相背离而受到摧残,至少被“骂杀”。戏剧因其广泛的群众性,因其现场的煽情、鼓动作用,它的演出总是受到当局的特殊关注。而作为代表特定利益集团利益的特殊的接受者,当局自有它的特殊评价标准,即戏剧演出有利还是有碍于社会统治秩序的稳定。曹禺个人的生命创造——《雷雨》从它产生了社会影响,特别是引起了社会轰动那一天起,就受到了这样一双警惕的眼睛的密切注视。结果是可以想见的:剧团正在演出,政府派人来通知说“这出戏有伤风化,儿子跟后娘偷情不会有好影响,少爷和丫头恋爱同样很糟”。于是,这出戏被认为是有害的。一星期以后,警察抓走了八个主要演员,戴上手铐脚镣,并严刑拷打。^①“有伤风化”,既是一个借口(欲加之罪,何患无辞),又是真实的罪名:此时(1934、1935年间)国民党政府正在起劲地推行蒋介石倡导的“新生活运动”。据说,蒋介石曾于1934年6月手令国民党江西省政府颁布《取缔妇女奇装异服办法》,其中规定“裤长最短须过膝四寸,不得露腿赤足”。在蒋介石的带动下,1934年7月,国民党广东舰队司令张之英等联合向广东省政府提议禁止男女同场游泳,并由广州市公安局通令实施。同时还有一位自称“蚁民”的黄继新先生,拟具了一个分别男女界限的五项办法,呈请国民党广东政治研究会采用:(一)禁止男女同车;(二)禁止酒楼茶肆男女同食;(三)禁止旅客男女同住;(四)禁止军民人等男女同行;(五)禁止男女同演影片,并分男女

^① 时为中旅演员,鲁大海的扮演者陶金的回忆。转引自乌韦·克劳特:《戏剧家曹禺》,《曹禺研究专集》上册,第218页。

游乐场所。^① 在连妇女裤长都要受到“最高领袖”的干预,禁止男女同行、同食、同住、同娱乐的社会气氛下,曹禺戏剧中公开表现妇女被压抑的情欲,自然是要罪加三等的。何况统治者的意志还有它的群众基础。《雷雨》在东京演出后,收到了“某一位热心戏剧的同胞”致剧团的公开信,这可以算得上一篇奇文,不妨全文抄录如下:

《雷雨》剧团诸君:

闻尔等又决于本月中旬再次公演《雷雨》,尔曹诚畜生不如矣。夫此等蒸母奸妹之剧,斤斤以为艺术,公演于岛夷之邦,其意何居,殊难索解。尔等以为日人欢迎此剧,故不惮人言,一再重演,倘日人喜阅尔自身蒸尔母奸尔妹时,则尔曹亦可在公演以博日人之欢乎,呜呼,休矣。吾初尚以贵会为有人性,徵此以观,则诚禽兽之不若也。盖此剧一演,在尔等故有钱可得,而我在国家体面上,则已扫地无余,尔等非禽兽而何哉。愿尔曹三思之,有顾勿惮改勿贪日人区区数十钱,勿脱库(按:原文如此)子给臭屁以供日人之一餐也。^②

像这样的义愤填膺的“爱国者”在近代中国可谓绵绵不绝。当局者正好顺应民情民意而禁演《雷雨》,这是一个十分巧妙的默契。但更广泛的默契却存在于《雷雨》的创造者曹禺与广大非爱国者的观众、读者、导演、演员之间,官方越是禁演,观众越是欢迎,这是必然的结果。这样,屡演屡禁,屡禁屡演,也就成了《雷雨》演出史中既光怪陆离、又发人深省的特殊现象,在某种意义上,这也是

^① 据鲁迅:《奇怪》,载1934年8月17日《中华日报》“动向”副刊,收《花边文学》,《鲁迅全集》第5卷,第542—543页。

^② 原文转引自《杂文》第1卷第2号:罗亭恭录《雷雨的批评》,抄录者在信后附言:“信中有几个字甚费解,但原文如此,恕不妄改,以存其珍也。”

中国现代话剧演出史中的典型现象,那么,特殊之中又包含着一般。

但真正给曹禺以心理的重压,并引起他持久的寂寞感的,还是曹禺说的另一种苛待——接受者的误读以至无理地涂改。

而且,误读从第一次演出即已开始。据《杂文》第2号(1936年7月15日在日本出版)编者介绍,观众从东京“演出所感受到的,(《雷雨》)是对于现实的一个极好的暴露,对于没落者的一个极好的讥嘲”。另一篇介绍《雷雨》在东京公演的文章也说,作者“是描写一个资产阶级的家庭中错综复杂的恋爱关系,及残酷的暴露着他们淫恶的丑态。用夏夜猛烈的《雷雨》来象征着这阶级的崩溃”^①。这就是说,人们首先认定,《雷雨》是社会现实的直接反映,提出了某一方面重大的社会问题,揭示了社会本质的某一侧面。这样当人们将《雷雨》看做一个社会问题剧时,实际上就是用《雷雨》产生之前即已形成的戏剧规范来观察、分析《雷雨》,同时也自觉不自觉地将《雷雨》规范化了。

但曹禺本人却以为这是将不适合自己的外衣强加于他。于是,他在写给《雷雨》初演者的信里,竭力地为独立的、不愿意规范于他人的自己辩护,他说:

我写的是一首诗,一首叙事诗,这诗不一定是美丽的,但是必须给读诗的一个不断的新的感觉。这固然有些实际的东西在内(如罢工……),但决非一个社会问题剧。^②

但人们似乎并不重视曹禺这一辩解,仍然固执地按照既定的社会问题剧的思路,不断地寻问:“《雷雨》是为什么写的?它提出了什么社会问题?它的主题是什么?”并且要求明确的回答。而且,每一个接受者也从各自的理解出发,对于《雷雨》的写

① 作者白宁,载《杂文》月刊第1号(1935年5月)。

② 曹禺:《雷雨的写作》,载《杂文》月刊第2号(1935年7月)。

作目的、动机，《雷雨》的主题作出了种种冷静的、理性的、明晰的剖析与概括。例如：

（剧本）指出一个人无论是怎么样在一生里不准有一步的错，如果要是走错了，就是千万个忏悔，也倒转不过来的，立意非常伟大。^①

这剧本不单告诉你一个家庭的故事，它潜在的有一个问题，“婚姻制度”的问题，婚姻如何才能成为一个健全的形式？^②

（剧本）暴露了中国资本主义家庭的横断面，将其“金钱”做的烟幕弹所掩饰下的罪恶加以剖析，同时对于社会婚姻和伦理制度，都表示着不满，而也象征着大时代的来临。^③

等等。

但如此明晰、并显然存在着歧义的理性分析却吓住了剧作者，曹禺在带有浓重的自我辩解色彩的《雷雨·序》（写于1936年1月）中甚至说：“它们似乎刺痛了我的自卑意识，令我深切的感触自己的低能。我突地发现它们的主人了解我的作品比我自己明切得多。”他坦白地供认自己在“三年前提笔的光景”，“并没有显明地意识着我是耍匡正、讽刺或攻击什么”……

不仅对剧本的特质、把握方式上接受者与创造者之间发生了分歧，而且在剧本的效果——创造者的期待效果与剧本（特别

① 丁尼：《教育名剧——雷雨》，载1935年8月11日天津《大公报》《本市附刊》。

② 冯倏：《雷雨的预演（下）》，载1935年8月18日天津《大公报》。

③ 白梅：《雷雨批判》，载1935年8月20—23日《大公报》。

是剧本的演出)的实际效果之间,也发生了差异或部分的出入。据田汉在《暴风雨中的南京艺坛一瞥》^①中介绍与分析,中国旅行剧团的《雷雨》演出,获得是一种商业性的效果,因剧本的“情节紧张,组织巧妙”,演员的“平均的、优秀的演技”,再加上剧本“接触了好一些现实问题,如大家庭的罪恶问题,青年男女的性道德问题,劳资问题之类”;“才使观众感浓厚的兴味”,并引起感情的强烈共鸣的。这就是说,接受者的接受——无论是导演、演员的舞台处理,还是观众的剧场反应,都是充分情绪化的,据说,在复旦剧社的演出中,扮演四凤的著名演员凤子在演出时,被感动得在台上真的哭了,全忘了自我,人们这样描述她的表演:“她哭着跪下来求母亲,她承认自己的过错,当听到母亲无情的惩罚时,她几乎疯了。她听到台下的叹息声、哭声,她再也没有力气抬起腿来,她只记得:不知怎样的被人抬到后台,而后台是一片哭声。”^②观众则如曹聚仁所说:“从老妪到少女,都在替这群不幸的孩子们流泪”^③。如前所述,曹禺的戏剧观与相应的期待效果原本就存在矛盾着的两个侧面;现在,变成了现实性的,仅是其中一个侧面,即戏剧的移情作用与效果,甚至达到了煽情的程度。但曹禺所期待的含蓄、节制的演出与观众的距离感与悲悯感却没有变为现实。尽管曹禺自己在1936年中国戏剧学会的《雷雨》演出中扮演周朴园时,恰当地掌握了分寸,注重于“多方面地刻划人物”,确如曹禺所期待的那样,“演得深隽”^④,这一时

① 原载1936年6月9、10、12、14、29日南京《新民报》日刊。

② 转引自闻起:《凤子的世界》,收《中国话剧艺术家传》第5辑。

③ 曹聚仁:《文坛五十年续编》,第288页。

④ 据同台扮演蘩漪的郑挹梅回忆:“‘喝药’那场戏,曹禺……突出了周朴园的凶狠、专制的面目,而当蘩漪、周冲等散去,剩下他和周萍时,曹禺演得和颜悦色,俨然一个慈祥的长者,演他怀念侍萍的态度是真诚的,颇有人情味,而当侍萍到来,明白了她的真实身份后,曹禺很好地运用了突变的表演手法对侍萍的态度立刻变得凶狠无情”(《忆雷雨在南京首演》,载《人民戏剧》1981年第4期)

期的演员与观众大都热衷于追求表面的悲剧效果,嘶声喊叫,重复地哭泣,对人物处理不免单调,这都是曹禺最为担忧的。他在《雷雨·序》中说:“我看过一次《雷雨》的公演,我很失望,那位演周冲的人有些轻视他的角色,他没有了解周冲,他只演到痴憨——他只是周冲的粗犷的肉体,而忽略他的精神。”这里所说的忽略人物真实的内在精神的现象恐怕不是个别的,难怪曹禺要说:“我看几次《雷雨》的演出,我总觉得台上很寂寞的,只有几个人跳进跳出,中间缺少了一点生命。”^① 尽管曹禺的剧本一开始就引起强烈的反响,人们实际上是按照现实的迫切需要和时代的平均水平从最表面的层次去理解它的。作品中更深层次的、曹禺视之为生命的东西,却往往被忽略。这样,在一定意义上可以说,剧作被普遍接受的过程,也就是逐渐世俗化的过程,剧作家的寂寞感就是这样产生的。而且,这并非曹禺一个人的命运;鲁迅也说过:“别人猜测我,都与我的心思背驰,因此我觉得我在中国人中,的确有些特别,非彼辈所能知也。”^② 应该说,这一时期的曹禺,顽强地坚持着他的个人话语,在中国人中,也是有些特别的,他能否始终如一地坚持这种特别,则是后话。

因此,曹禺在创造中最为着力并寄以深意的《雷雨》序幕与尾声从第一次演出开始,就被删去^③,而且“聪明的批评者多置之不提”^④,就几乎是不可避免的。而曹禺最感悲哀,甚至可以说最为愤怒的也恰恰是这“无理地胡乱涂改”。在前述给《雷雨》首演者的信中,在《雷雨·序》中,他不厌其烦地申说自己的意图:“我写的是一首诗,一首叙事诗,……我可以随便应用我的幻想,

① 曹禺:《日出·跋》,《曹禺文集》第1卷,第454页。

② 鲁迅致章廷谦信,《鲁迅全集》第11卷,第548页。

③ 东京首演不仅删去序幕、尾声,还“在落幕前使鲁大海出现”,演出者解释说:“我们认为,鲁大海是暗示新兴的人物,作者不应使他‘不知所终’,致使全剧陷入混乱感伤中”(吴天:《雷雨的演出》,载《杂文》第1卷第2号,1935年7月15日)。

④ 曹禺:《雷雨·序》,《曹禺文集》第1卷,第220页。

因为同时又是剧的形式,所以在许多幻想不能叫实际的观众接受的时候,我的方法乃不能不把这件事推溯,推,推到非常辽远时候,叫观众如听神话似的,听故事似的,来看我这个剧,所以我不得已用了‘序幕’和‘尾声’。”^①可见,设置序幕与尾声的戏剧框架对于曹禺,不仅是戏剧结构的考虑,而且是《雷雨》总体艺术构思中关键性的一环,关乎他的戏剧观念、艺术追求,套用我们也许用得过于频繁的熟语,这确实是他的《雷雨》生命所在。而现在,一旦曹禺的个人创造变成为社会财富,就被一刀砍去,而且永远没有恢复。^②

这至少反映了剧作家的期待接受者与实际接受者之间的巨大反差。田汉在前述评论中论《雷雨》演出时曾经分析了这种“对于观众的要求与兴趣估计标准欠正确”的现象。他连用了八个“时候”来描述《雷雨》上演的时代背景:据说,这是“在被称为‘小中国’的阿比西尼亚被暂时压伏在意帝国主义的铁鞭下发着惨呼的时候,在埃及、阿拉伯各地的反帝运动蓬勃兴起的时候,在各帝国主义更积极的备战,企图要分割殖民地和半殖民地的时候,在东北四省数千万同胞呻吟在敌人统治下已达五年之久的时候,在日本南苑驻兵,整个华北已经在人家更完全的控制下‘名实俱亡’的时候,在厦门事件紧张、华南危机日益严重的时候,在山积的私货潮水似的侵入内地,要吸尽中国民众最后的血汗的时候,在北方苦力同胞们的尸首成百成千地漂流在河里海里,怒气冲天”的时候。总之,在田汉看来,“现在已经不是‘明月清风’的时代,而是‘暴风雨’的时代”,他认为在这样的时代,《雷雨》的演出,是有几分不合时宜的。他更具体地批评说,剧作家

① 曹禺:《雷雨的写作》,载《杂文》第2号(1936年7月5日)。

② 以后所有的《雷雨》演出都是删去“序幕”与“尾声”的;1949年以后,《雷雨》各版本均删去“序幕”与“尾声”,直到中国戏剧出版社1988年版《曹禺文集》第1卷才得以复原。

曹禺把他所描写的男女主人公的不幸归之为“运命悲剧”是一个“时代错误”，他更因此而指责曹禺“不像一个二十七岁的年轻人，甚至不像一个现代人”，继而宣称“赞成予倩先生把这一有点‘时代错误’的‘运命悲剧’修正为一近于‘社会悲剧’的东西，而不赞成无批判的演出”。^①——田汉、欧阳予倩都是中国现代话剧的先驱，是当时中国话剧界最有影响的组织者，他们的这一意见自然是极有分量的，而且从此开了一个批判地演出曹禺戏剧，对之进行实质性的改造、修正的先例，这影响是更为深远的。

但从另一方面看，既然1935、1936年间的曹禺话剧的接受者不可能像他所期待的那样超脱，也同样承受着时代的压力^②，那么，他们按照时代话语对曹禺戏剧进行再解释，注入某些新的时代精神，是自有其存在的理由与价值的。

因此，在对《雷雨》的最初接受中，显然存在着两种解读：一种是尽可能地按照剧作者的个人话语去解读剧本。著名评论家刘西渭（李健吾）在这一时期所写的《雷雨》一文即是这类解读的典范，他紧紧抓住剧本中所表现的“命运”、“复仇”、“热情”……进行了相当精辟的分析。^③另一类解读用的则是时代的话语，前述将《雷雨》解释为社会问题剧，强化《雷雨》的移情效用，等等，都是如此。我们如果拘泥于剧作者的原初创作意图，不加区别地一概否认这类时代的解读，那也就在实质上不承认《雷雨》已经成为社会生命的事实。

用时代话语去对《雷雨》进行再解释、再创造，与剧作者的个

^① 田汉：《暴风雨中的南京艺坛一瞥》，《田汉文集》第14卷，第502、509页，中国戏剧出版社1987年版。

^② 蔡漪的扮演者、中旅剧团的台柱之一赵慧深就曾这样述说：“我们居留华北，眼看着环境的惨变，眼看着日本飞机在头上转，眼看着日本势力日渐扩张，眼看着民众精神渐渐消沉，死寂，而我们所贡献的东西不能代表我们的呼喊，这种痛苦是说不出道不出的。”转引自田汉：《暴风雨中的南京艺坛一瞥》。

^③ 原载1935年8月31日天津《大公报》。

人话语之间的关系,也并非只有矛盾、对立,事实上也还有互相渗透,以至转化的另一面。曹禺本人在《雷雨·序》里,在强调自己在原初写作阶段,“并没有显明地意识着我是耍匡正、讽刺或攻击什么”的同时,又承认剧本发表后,用时代话语进行的种种新注释中,“有的我可以追认——譬如‘暴露大家庭的罪恶’”。他解释说:“也许写到末了,隐隐仿佛有一种情感的汹涌的流来推动我,我在发泄着被抑压的愤懑,毁谤着中国的家庭和社会。”这就是说,当曹禺铺开稿纸,奋笔直书,发泄着被抑压的愤懑时,在显意识里,他感到的是自己蛮性的遗留生命的冲动,对宇宙间压着人的本性的神秘、不可知的力量的惊奇、恐惧,以至“不可言喻的憧憬”;另一方面,在潜意识里,他的愤懑又隐隐指向中国的家庭和社会。而当这一切外化为他的戏剧生命,进而成为社会生命存在,接受处于现实的社会关系中的“观众的筛漏”(曹禺语)时,他显意识的自觉追求因为与时代意识形态已成规范相背离,而遭到拒绝,被推到背景中去;相反,潜意识里的不自觉指向却因为与时代话语的暗合,而被接受者强化,推到前景位置,显示出一种新的生命活力。因此,所谓接受者的生命再创造在某种意义上是对于戏剧生命第一创造者剧作家潜意识追求的一种激发。在戏剧生命创造与接受、再创造过程中,剧作家显意识与潜意识位置的互置,这也算是曹禺戏剧接受史上一个饶有兴味的现象吧。

这里,还有一个生活素材对于剧作者的制约与能动作用问题。正如曹禺自己所说,他的创作,尽管是“抒发一个青年作者情感的一首诗”,但写作时,仍是“有许多历史事实与今天一些经历、见闻作根据才写的”。^①例如,他写蓊郁的郁热,其中就包含了他在自己家庭中受压抑的实际感受,他后来回忆说,从小“整个家沉静得像坟墓,十分可怕”,父亲总喜欢在饭桌上训斥大哥,折磨家

^① 曹禺 1983 年 5 月写给四川文艺出版社蒋牧丛的信。转引自田本相:《曹禺传》,第 464 页。

人,以至“父子两个人仇恨很深很深”^①,这些素材、感受后来演化成了《雷雨》里“吃药”那场戏。尽管在《雷雨》的整体构思中,作家已经经过艺术的升华,赋予生活素材以他自己发现的诗意,但接受者仍然可以对素材本身所内含的社会内容作出自己的分析与阐释,如“对旧家庭家长制的讽刺、暴露”之类。这种接受者的阐释只要是作品所提供的生活素材出发,就有一定的价值与意义。

尽管曹禺的主观追求与观众的接受存在着可以沟通的一面,但两者的矛盾、不一致,也是无可回避的。《杂文》杂志的编者在发表曹禺给《雷雨》首演者的信时所加的按语就直言不讳地指出,“就这回在东京演出的情形上看,观众的印象却似乎完全与作者的本意相距太远了”。这位编者认为,这个事实“对于研究戏剧的人们也许很有意思”。这确实是一个重要的理论问题,在以后曹禺的戏剧接受史上,不断成为人们探讨、争论的理论热点,大概是有道理的。这位《杂文》杂志的编者即认为,这反映了“作者的作品与他自己的世界观”的不一致,他并且举出托尔斯泰为例,说“托尔斯泰他们也就每每逃不出这圈儿”,似乎这是一个世界性的文学现象。将这一论题全面展开,是发表于1936年6月《光明》月刊创刊号的张庚的《悲剧的发展——评《雷雨》》,这也是第一篇从理论上探讨《雷雨》的内在矛盾的学术论文。^②这表明,对曹禺《雷雨》的接受,已经上升到理论分析的层次,自然是别有意义的。张庚的文章并不隐瞒自己的马克思主义的立场,一开头即旗帜鲜明地指出作者的宿命论的哲学与命运悲剧都是与“现代人的世界观”(作者显然指的是马克思主义哲学)相

① 曹禺:《我的生活和创作道路》,《曹禺研究专集》上册,第95页。

② 在此之前,郭沫若在《关于曹禺的《雷雨》》中已经指出,“作者的悲剧情调之古风和他的艺术手法之新味间的矛盾”,并且认为这一矛盾是“目前的悲剧社会”,“尤其中国社会之矛盾一般之一局部的反映”。但是仍然是一个直觉的判断,并未展开科学的论证。郭文刊载于1936年4月11日东京出版的《东流》月刊第2卷第4期。

背离的。另一面,张庚又承认,曹禺的《雷雨》在塑造典型人物上获得了极大的成功,这是因为“作者是个不自觉的成功的现实主义者”,正是现实主义的创作方法击碎了他的宿命论的哲学;“他底创作竟部分地有了反封建的客观意义”。^①张庚最后将曹禺戏剧的矛盾明确概括为“世界观和他的创作方法的矛盾”,结论是:“一个现代的剧作者……,不应当只是一个直观的诗人,而且还应当是一个社会科学家。”这自然是有为在摸索中前进的曹禺及其同代剧作家指明方向的意义。——我们之所以比较详尽地介绍张庚的文章,是因为它表明了曹禺的戏剧创作从一开始就受到了中国的马克思主义者的关注,这自然是1930年代中国的马克思主义力量日益壮大,并自觉地争取对于中国文艺的领导地位的努力的一个有机组成部分。^②而曹禺的戏剧生命的创造与接受过程中的再创造,与马克思主义在中国的命运,它自身的矛盾、发展、各种形态,它对中国文艺创作、接受的影响力、干预手段等等之间,存在着极其深刻而又错综复杂的内在联系,并将随着时间的推移,而日益显露出来。

① 参看周起应:《关于社会主义现实主义与浪漫主义》(1933年11月),《周扬文集》第1卷,人民文学出版社1984年版。

② 从1930年开始,中国文艺界的马克思主义者越来越注意克服自己队伍内部的关门主义与宗派主义倾向,特别是经过1931年12月至1933年关于“自由人”与“第三种人”的论战以后,如何团结非马克思主义的作家(即所谓“同路人”),就成为中国马克思主义者所面临的理论与实践问题。歌特(张闻天)在《文艺上的关门主义》中,首先提出,只要“描写了某一时代的真实社会现象”,即使不站在无产阶级党性立场上,“不是无产阶级的作品,但可以有价值的作品”。以后,周扬、瞿秋白又根据恩格斯对巴尔扎克的创作,与列宁对托尔斯泰的创作的经典分析,提出了“世界观与创作方法的矛盾”这一命题,其目的也是为了提供一种理论武器,既便于从“现实主义的胜利”的角度去肯定一些非马克思主义作家的创作,又可以对作家接受马克思主义世界观起着引导作用。张庚的文章实际上是周扬、瞿秋白们这一理论的具体运用。

第二个生命 :《日出》

一 “残忍” :从“挣扎”到“被捉弄”

1935 年秋 ,中国旅行剧团在天津演出《雷雨》时 ,曹禺即开始酝酿《日出》的创造。这年冬天 ,他还跟着中国旅行剧团的人去三等妓院调查 ,搜集创作素材 ;从 1935 年 5 月起 ,曹禺在巴金等人鼓励、督促下 ,着手写《日出》 ,并从是年 6 月出版的《文季月刊》开始连载 ,至 9 月第 4 期载毕。

这是曹禺第二个生命创造 ;这就是说 ,曹禺在创造《日出》时 ,已经有了《雷雨》的创造 ,以及社会接受者对于《雷雨》生命的再创造 ,这些生命创造的体验 ,对于曹禺新的创造 ,必然产生直接与间接、自觉与不自觉、外在与潜在的种种影响 ,以至制约。总之 ,这已经不再是单个的独立的创造 ,而是有了历史的存在 ,处于一定的生命流程、历史链条中的创造。

首先 ,面对着对于他的第一个生命创造物《雷雨》的种种批评、指责 ,曹禺仍然顽强地固守着自己 ,坚持着他从《雷雨》开始的探索 ,从而保持着《日出》与《雷雨》内在的一致性。——他依然保存着他的“蛮性的遗留” ;“如原始的祖先们对那些不可理解的现象睁大了惊奇的眼” ,尽管面对的已是更加光怪陆离的现代都市社会生活。在这年 1 月所写的《雷雨·序》里的一段话 ,几乎可以作为已经呼之欲出的他的《日出》的注解 :

我念起人类是怎样可怜的动物,带着踌躇满志的心情,仿佛自己来主宰自己的命运,而时常不能自己来主宰着。受着自己——情感的或理解的——捉弄,一种不可知的力量的——机遇的,或者环境的——捉弄,生活在狭的笼里而洋洋地骄傲着,以为是徜徉在自由的天地里,称为万物之灵的人物不是做着最愚蠢的事么?我用一种悲悯的心情来写剧中人物的争执。我诚恳地祈望着看戏的人们也以一种悲悯的眼来俯视这群地上的人们……

这类“生活在狭的笼里面洋洋地骄傲着”的“可怜的动物”,如果说在《雷雨》里仅有周朴园与鲁贵,在《日出》里就可以数出一大串:从潘月亭、张乔治到顾八奶奶、胡四,乃至王福升都是,也许还应加上李石清。他们自认为有钱有势^①,有本事,有手腕,在这个社会上混得不错,自我感觉极端的良好,于是就处处忸怩作态,或作娇小可喜之态(顾八奶奶),或作黯然消魂之态(胡四),或故作聪明之态(李石清),等等,显出活得过分的有劲,仿佛主宰着自己命运似的。但这都只是幻影:他们实际上是被一种更大的连自己也弄不清楚的力量所支配着;用李石清的话说,他们是被“耍了”。剧作家对此了然于心,也竭力让他的接受者明白这一点,只有这些剧中人还生活在幻影中,于是,他们越是作态,就越让人感到他们毫无自知之明的愚蠢和“被捉弄”的可悲,而这悲悯感最后又是必然引向包括自己在内的人自身的。当人陷入不自知的盲目状态时,他都实际处于被捉弄的地位。这仍然是一种残忍,在某种意义上,比之每一次挣扎都遭到无情摧残的残忍,更要可怕,因为这里连对于自己不幸地位的自觉意识与挣扎的欲望都没有,有的只是莫名其妙的自我满足(所谓

^① 潘月亭口口声声“我现在真正有钱了,我过两天要有很多很多的钱,再过些天,说不定我还有更多更多的钱”,胡四干脆说:“大爷有的是钱!”

“踌躇满志”) ,因而也就不配享受哪怕是垂死挣扎的悲壮之美 ,而只让人感到人的愚蠢与卑琐。剧作家后来在《日出·跋》里这样谈到他对这类人的复杂情感 :“我深深地憎恨他们 ,却又不自主地怜悯他们的那许多聪明(如李石清、潘月亭) ,奇怪的是这两种情绪并行不悖 :憎恨的情绪愈高 ,怜悯他们的心也愈重 ,究竟他们玩弄人 ,还是为人所玩弄呢 ?”《日出》里对于人的被捉弄的生存状态的发现 ,与《雷雨》中人的挣扎状态的发现一样 ,丰富与发展了作者所说的宇宙的残忍的观念 ;但所产生的美学效应却不同 :由挣扎的悲壮美转向被捉弄的喜剧性^① ;从挣扎到被捉弄 ,剧作家对于人自身的批判、否定意识显然是大大加强了。

作为宇宙中支配人的命运的不可知的力量的一种象征 ,如同《雷雨》里有不出场的“那个叫做‘雷雨’的好汉”一样 ,在《日出》里也有不出场的“金八” ,作者故意“令他无影无踪 ,却时时操纵场面上的人物 ,他代表一种可怕的黑暗势力”。当然 ,比之《雷雨》里“操纵其余八个傀儡”的“叫做‘雷雨’的好汉” ,“金八”似乎具有某种实体性 ,但仍然摆脱不了神秘的气息 ,仍然表现了剧作家“对于宇宙间许多神秘的事物”的困惑与“不可言喻的憧憬” ,和《雷雨》有着一脉相承之处。

在《日出》里 ,真正具有挣扎意识 ,并认真实行着挣扎的 ,恐怕还是前面我们已经提到的李石清。我们在李石清身上 ,也发现了对于压抑他的周围的人与环境的刻骨铭心的仇恨与变态的复仇心理。听听他的内心独白 :“哼 ,我要起来 ,我要翻过身来。我要硬得像一块石头 ,我要不讲一点人情。我以后不可怜人 ,不同情

^① 因此 ,在《日出》演出过程中有过“《日出》究竟是悲剧还是喜剧”的争论。据说 ,曹禺亲自导演的、1937年4月由国立剧校演出的《日出》即是作为“喜剧”处理的 ;有人当即写文章批评 ,以为是一个“最大的缺点” ,并认为这是剧校演出“不曾得到若何优良的效果”的主要原因。而1937年6月由怒潮剧社演出的《日出》(王瑞麟导演)则努力追求“悲剧的效果” ,认为“陈白露的死表现了这悲剧中一切人物的命运”(朱冰泽 :《评怒潮演出的日出》 ,载1937年6月2日《武汉日报》)。

人,我只要自私,我要复仇”真是够吓人的。他为了使自己从没钱没地位的生存状态中挣扎出来,付出了过于惨重的代价;他不仅不惜扭曲自己的人性,把灵魂彻底地出卖给了魔鬼——他所获得的,绝不是人应该有的生命的魔力,而恰恰是它的异化物:与人的本质相背离的狡黠,狠毒,卑猥与萎缩。唯其如此,他挣扎的失败,就特别使人感到冥冥中支配着他的命运的不可知的力量的残忍,而他曾经有过的胜利的幻觉,又大大加强了前述被捉弄感。这些,都使读者在讨厌他的人格的同时,又不能不悲悯于他的命运。塑造出这样一个可厌又可怜的性格,强化了剧作家曹禺所特有的残忍主题,应该说是《日出》的一个成功的创造。

二 另一种“残忍”：“习惯的桎梏”

当然,《日出》中最重要的创造,还是陈白露。

关于陈白露,曹禺有一个十分重要的舞台提示,却长期为人们所忽视:“这种生活的倦怠是她那种飘泊人特有的性质。”剧作家显然要我们注意陈白露“飘泊人”的地位与气质;也许我们可以从这里切入,去把握曹禺创造这个人物的原初意图。

我们首先注意到,当剧作家强调陈白露是一个“飘泊人”时,他的《日出》创造,就大大接近了1930年代时代文学的关注中心:传统农村与畸形现代化的都市之间政治、经济、文化的撞击,与流动于其间的人的命运。我们从陈白露与方达生的谈话中得知,陈白露原来在乡下有个家,她后来一个人闯出来,离开了家乡,流落到大都市。这样,尽管舞台上展示的是飘泊于大都市之后的陈白露的生存方式、生命形态,但人们仍然关心:在此以前陈白露的生命形态,以及在此之间陈白露经历了怎样的心灵的历程。这就是说,尽管《日出》的戏剧结构,并不像《雷雨》那样,明显存在着过去的故事与现在的故事的交织,但对于《日出》的主人公陈白露,仍然有一个过去的故事:这“过去”,是通过幼年

时的朋友方达生从乡下来,唤起了陈白露的回忆,而展现的。我们看到了陈白露“如一只鸟,她轻快地飞到窗前。她悄悄地在窗上的霜屑划着痕路。……她索性擦掉窗上叶子大的一块霜迹,眯着一只眼由隙缝窥出。……”剧作家曹禺按捺不住,竟然用小说家的笔调抒写着陈白露仿佛回到了家乡童年……^①

而且,我们又听到了这样的对话:

- 陈 (动了好奇心)怎么,春天来了,还有霜呢。
- 方 (对她没有办法,对小孩似地)嗯,奇怪吧?
- 陈 (兴高采烈地)我顶喜欢霜啦!你记得我小时候就喜欢霜。……这一块,(男人偏看错了地方)不,这一块,你看,这不是一对眼睛!这高的是鼻子,凹的是嘴,这一块是头发。(拍着手)你看,这头发,这头发简直就是我!
- 方 (着意地比较,寻找那相似之点,但是——)我看,嗯——(很老实地)并不大像。
- 陈 (没想到)谁说不像?(孩子似地执拗着,撒着娇)像!像!像!我说像,它就像!
- 方 (逆来顺受)好,像,像,像得很。
- 陈 (得意)啊,你说像呢。(又发现了新大陆)喂,你看,这个人头像你,这个像你。
- 方 (指自己)像我?
- 陈 (奇怪他会这样地问)^② 嗯,自然啦,就是这个。
- 方 (如同一个瞎子)哪儿?

^① 以上这一段“小说家笔调”的描写在1954年人民文学出版社版《曹禺剧本选》中被删去,“如一只鸟,她轻快地飞到窗前”也被改为“轻快地走到窗前”。

^② 在1954年6月人民文学出版社版《曹禺剧本选》中这一场戏被大大压缩,“动了好奇心”,“孩子似的执拗着,撒着娇”、“得意”、“又发现了新大陆”、“奇怪他会这样问”这类舞台提示均删去。

陈 这块！这块！就是这一块。

方（看了一会，摸了自己的脸，实在觉不出一点相似处，简单地）我，我看不出来。

陈（败兴地）你这个人！还是跟从前一样的别扭，简直是没有办法。

请注意我们加上着重号的剧作家的舞台提示，这在某种程度上是显示了剧作家的创作意愿的。此时的陈白露，无论是语言、动作，以至心态、思维方式、性格，都是孩子式的，她的整个身心仿佛回到了过去式的时空，这是一次名副其实的心灵的回归。^①更有意思的是，当陈白露心灵回归到家乡时，她就回到童年时代；而这里的童年不仅意味着人的个体生命的初期阶段，而且也意味着人类生存的原生状态：在文化人类学上，儿童是被视为“小野蛮”的，而我们在陈白露这里所看到的好奇心、发现新大陆的冲动与喜悦、直线的思维（“没想到”会有另一种思维，“奇怪他会这样地问”）、直率的性格、“说笑就笑，说生气就生气”的自由无羁的心态和表达方式等等，既是儿童形态，又是人类的原生形态。这里，家乡、童年与原始蛮性的世界是三者合而为一的。这就是说，在《日出》里，也和《雷雨》一样，有一个剧作家曹禺所醉心的“原始蛮性的世界”（“原始蛮性世界”对于曹禺是意味着一种比较健全的人的生命形态）。陈白露“飞”的动作，那一番表白，都让我们联想起《雷雨》中的周冲，陈白露对自由无羁的精神世界的向往、追求，也让我们想起《雷雨》中的蓢漪，这都不是偶然的。只不过在《日出》里，曹禺把这“原始的蛮性世界”推到幕后，成为过去式了。

^① 而此时的方达生，却依然处于现在式的时空内，因此，他的语言、动作、思维、心态，都是成年人的。这就在心灵的层次上形成了一个有趣的时空错位，因此，这场戏是内含着一种喜剧性的。

于是,我们又听到了陈白露与方达生之间这样的对话:

方 (忽然微笑)今天我看了你一夜晚,就刚才这一点
还像从前的你。

陈 怎么?

方 (露出愉快的颜色)还有从前那点孩子气。

陈 你……你说从前?(低声地)还有从前那点孩子
气?(她仿佛回忆着,蹙起眉头,她打一个寒战,现
实又像一只铁掌把她抓回来)

方 嗯,怎么?你怎么?

陈 (方才那一阵的兴奋如一阵风吹过去,她突然地显
着老了许多。我们看见她额上隐隐有些皱纹,看
不见几秒钟前那种娇痴可喜的神态,叹了一口气,很
苍老地)达生,我从前有过这么一个时期,是一个
孩子么?

方 (明白她的心情,鼓励地)只要你肯跟我走,你现在
还是孩子,过真正的自由的生活。

陈 (摇头,久经世故地)哼,哪儿有自由?^①

是的,仅仅几秒钟的时间,又从过去式的时空回到了现在式的时空。陈白露的全部悲剧就在于,那充满发现的欲望、追求的,自由无羁的生命形态对于她仅仅是过去式的存在。尽管,她也曾经挣扎过,比如她之救护“小东西”,不仅仅是出于人道主义的同情(即所谓良知仍存),而是对自己失去了的童年(请注意,童年对于陈白露始终是意味着一种生存方式)的追寻,带有明显的自

^① 在1954年6月人民文学出版社《曹禺剧本选》中这一场对话也被简化,“只要你肯跟我走,你现在还是孩子,过真正的自由的生活”被改为“只要你肯跟我走,就可以还跟从前一样,快活,自由”。

我挣扎的性质。因此,她在使出全身解数,骗走了黑三以后,才感到那么痛快,并且立刻发现“太阳出来了”,以至于满心欢悦,手舞足蹈地高呼:“哦!我喜欢太阳,我喜欢春天,我喜欢年青,我喜欢我自己。哦,我喜欢!”在这一瞬间,仿佛陈白露的生命又焕发出了新的活力。然而,这不过是一个幻影,而且很快为事实所击碎。唯其有了这一次幻影,以后的破灭才真正显得悲凉。于是,在剧作家曹禺的笔下,又出现了这样一场对话——奇怪的是,这场对话往往为人们所忽略,也许是因为对话是在陈白露与王福升之间进行的,很容易被看做是一个偶尔涉笔的小插曲。其实,向粗俗不堪、地位卑下的王福升倾诉内心深处的苦闷,这个事实本身是更深刻地揭示了陈白露的孤独感的,作者如此设置这场对话,显然大有深意:

陈 (失神地)那些人们还没有走。

王 (望左面的房门)客人们在这儿又是吃,又是喝,有的是玩的,谁肯走?

陈 (悲戚地点头)哦,我这儿是他们玩的地方。

王 (不懂)怎么?

陈 可是他们玩够了呢?

王 呃!……呃!……自然是回家去。各人有各人的家,谁还能一辈子住旅馆?

……

陈 (摇摇头低声)我大概是真玩够了。(坐下)玩够了!(沉思)我想回家去,回到我的老家去。

王 (惊奇)小姐,您这儿也有家?

陈 嗯,你的话是对的。(叹了一口气)各人有各人的家,谁还一辈子住旅馆?

……

王 (赶紧)小姐,您要是真想回老家,那您在这儿欠的

那些账,那您——

陈 对了,我还欠了许多债。(有意义地)不过这些年
难道我还没有还清?

在这场各谈各的的对话(陈白露谈的是形而上层次的人的生存方式与归宿,王福升考虑的是现实的世俗生活,两人尽管使用着同一语码,解读完全不同,形成了一种蕴涵着悲凉的戏剧性)中,引人注目地出现了“家”与“旅馆”两个意象,其内涵自然十分丰富。而在此时此刻,陈白露的心目中,“家”的意象意味着:熟悉的充满原始活力的农村、家园、故土,生命的起源与归宿;“旅馆”的意象则意味着:陌生的城市,生命的无可着落。这里,原本包含着—一个复杂的心理过程:若干年前,当陈白露怀着飞的欲念、冲动,走出家,独身闯入这个现代化大都市时,未尝不曾将这陌生的异地看做是自我生命能够得以更自由的飞翔的理想的乐园,但她很快就发现,淹没在“大旅馆”熙熙攘攘的人群中,突然失去了自己,而且,为了生存,她终于套上金钱的枷锁,成为大旅馆里公众的玩物,更彻底地(从肉体到灵魂)出卖了自己。当她猛然意识到,自己已经很久不知道“春天为何物”时,她终于发现了另一种形态的生命的枯萎,产生了幻灭感。于是,她的心灵深处,响起了“归去”的呼唤……然而,无情的事实却是,她已经“卖给这个地方”(见第四幕陈白露与方达生的对话)她注定要永远在这“旅馆”里飘泊,飞不回去了。更准确地说,除了死亡,她再也没有别的归家之路:实际上,就在谈话的这一刻,陈白露的最后结局已经无可更改地决定了。

问题是,陈白露为什么再也飞不回去?剧作家的深刻之处正在于,他没有简单地归之于外在环境了事,而是径直深入到陈白露的内心世界里去寻找原因。陈白露在与方达生最后一次谈话(第四幕)里,回顾她与那位诗人的不幸婚姻(这也是陈白露自我生命的一次挣扎),谈到“最可怕的事情,不是嫉妒,不是打架,

而是平淡、无聊、厌烦”，这其实正是陈白露对于自我现存生命形态的一个清醒的体验与审视：她正是生活在“平淡、无聊、厌烦”也即“平庸”之中——更可怕的，不是平庸本身，而是对这种平庸的习惯，以及随之产生的倦怠与平静，也即生命的凝滞。这正是现代化的大都市生活对于人的精神的巨大损害。剧作家在陈白露一出场时，就是这样分析他的主人公的：“神色不时地露出倦怠与厌恶，这种生活的倦怠是她那种漂泊人特有的性质。她爱生活，她也厌倦生活。生活对于她是一串习惯的桎梏，她不再想真实的感情的慰藉。……生活是铁一般的真实，有它自来的残忍！习惯，自己所习惯的种种生活的方式，是最狠心的桎梏，使你即使怎样羡慕着自由，怎样憧憬着在情爱里伟大的牺牲（如小说电影中时常夸张地来叙述的），也难以飞出自己的生活的狭之笼。”^① 这是人的基本物质欲望得到满足、甚至是较为充分的满足以后，生活本身所具有的惰性力量（即所谓“习惯”）对于人自身的桎梏：自由的失落不是外在力量压制所致，而是自己所习惯的生活方式将自我凝固、束缚起来，这是一种人的自由生命的自我剥夺。曹禺把他对现代大都市上层生活圈的人的生存方式、生命形态的这一发现，纳入他个人话语系统中，称之为生活“自来的残忍”。比之他在《雷雨》蘩漪、周冲、周萍、侍萍们身上发现的无望的“挣扎”，在《日出》潘月亭们身上发现的“被捉弄”，同样是惊心动魄的——我们可以说，这是剧作家对于人（特别是中国人）的生存状态、生存方式的三大发现，构成了曹禺戏剧“残忍”主题的深刻内涵。

我们已经说过，陈白露的过去式在精神上与蘩漪、周冲有某些相通，而陈白露的现在式，却已经失去了蘩漪、周冲以至周萍

^① 曹禺：《日出》，《曹禺文集》第1卷，第234—235页，中国戏剧出版社1988年版。1954年6月人民文学出版社版将这一段说明作了压缩，特别是删去了“生活是铁一般的真实，有它自来的残忍”这关键性的一句。

那样的内心骚动 这是一个倦怠的,而非不安定的灵魂。她的悲剧正在于 再也没有那不可遏止的生命的欲望与冲动,更没有那彻底的大爱与大恨,以至复仇。如果说,曹禺在中国大家庭的牢笼里,居然发现了、发掘出了蓁漪这样的被压抑着、却又压不住的原始的雷雨的性格,那么,他在现代化大都市的旅馆里,却发现了这原始的雷雨的性情的失落。他于是毫不犹豫地埋葬了陈白露:“太阳升起来了,黑暗留在后面。但是太阳不是我们的,我们要睡了。”“我们”首先指的就是陈白露,甚至包括方达生在内(至于那些人间的丑类,他们本是黑暗中的动物,不在讨论之列);作出这样的判断,自然含有几分沉痛,更是一种清醒,是生活本身对于剧作家的启示——据说,曹禺是“心中早已有了这几句话”,“以后才逐渐酝酿演出《日出》剧中的许多人物”的。^①

三 渴望“毁灭”与呼唤“生命的光”

事实上,从《雷雨》到《日出》,曹禺自身内心的骚动、郁热,是有增无减的,甚至可以说达到了白热化的程度。于是,我们在《日出·跋》里读到了这样的心灵的倾诉——

这些失眠的夜晚,困兽式地在一间笼子大的屋子里踱过来,拖过去,……我绝望地嘶哑着,那时我愿意一切都毁灭了吧,我如一只负伤的狗扑在地上,啮着咸丝丝的涩口的土壤。我觉得宇宙似乎缩成昏黑的一团,压得我喘不出一口气,湿漉漉的,粘腻腻的,是我紧紧抓着一把泥土的黑手。我划起洋火,我惊愕地看见了血。污黑的拇指被那瓷像的碎片割成一道沟。血,一滴一滴快意的血缓缓地流出来。

^① 曹禺:《我的生活和创作道路》,《曹禺研究专集》上册,第109页。

……我忍耐不住了，我渴望着一线阳光。我想太阳我多半不及见了，但我也愿意我这一生里能看到平地轰起一声巨雷，把这群盘踞在地上的魑魅魍魉击个糜烂，哪怕因而大陆便沉为海。……冲到我的口上，是我在书房里摇头晃脑背通本《书经》的时代，最使一个小孩子魄动心惊的一句切齿的誓言：“时日曷丧，予及汝偕亡！”（见《商书·汤誓》）萦绕于心的也是一种暴风雨来临之感。……我感觉到大地震来临前的那种“烦躁不安”，我眼看着要地崩山惊……“我已经听见角声和打仗的喊声”。我要写一点东西，宣泄这一腔愤懑，我要喊：“你们的末日到了！”对这帮荒淫无耻，丢弃了太阳的人们。

也许这里会有一些文学家的夸张，但是，从中透露出的曹禺浓重的诗人气质却是十分真切的。重要的是，曹禺对于现实的反应如此的情绪化，而且是这样的激烈，充满了破坏、毁灭，以至流血的渴望。这些，都与1930年代的时代情绪、时代气氛相接近，而且，与他的剧作的主要接受者——城市青年知识分子的心理、情绪贴近，他们也是越来越与现实不相容，渴望着地崩山惊的大变革。尽管此时的曹禺和现实的革命政治尚有一定的距离，但至少在情绪倾向以及部分的思想倾向上，已经有了一种内在的契合，这对于曹禺以后的发展及命运都有深远的影响，现在仍然只是一个开始。它的现实影响是使《日出》显出了不同于《雷雨》的一些新的特色：

第一，曹禺在关注人在茫茫宇宙中的生存状态、生命形态的同时，越来越关注现实的社会问题。我们已经说过，《日出》的选材本身就已经向1930年代时代艺术的关注中心靠拢，而在他的具体描写中，他展现的是“不足者”与“有余者”两者对立的世界（他们之间不复有《雷雨》那样的犬牙交错的复杂关系，仅有简单的二元对立，如黄省三与潘月亭、小东西与金八爷，这样的模式已接近于左翼文艺作品），而要控诉的正是“损不足以奉有余”的

“人之道”的不公。尽管这一时期作者并没有明确的阶级观念，他在具体地描写有余者的某些人（如潘月亭、张乔治、顾八奶奶、胡四）时，如前所述，在暴露他们的丑恶的同时，还对他们被捉弄的命运表示悲悯^①；但是，他剧本中二元对立的人物关系的总体设置，以及强烈、明确的否定性倾向，都显然与1930年代的左翼文学有着相通之处。如果说，在《雷雨》写作时，作家“没有显明地意识着”“要匡正、讽刺或攻击些什么”^②，对大家庭的罪恶的暴露与否定尚是剧作家潜意识中的倾向，那么，从《日出》题辞中可以看出，曹禺对于损不足以奉有余的不合理的社会的暴露与攻击，已经是他的自觉意识，并成为他写作《日出》的原初动力之一。如果说曹禺在写作《雷雨》时，仅仅出于感情的内在冲动，一种原始的生命之感，并没有明确的理性指向与目的，那么，这个理性指向与目的在《日出》中是明确的。曹禺在《日出·跋》注里说得很明白：“果若读完了《日出》，有人肯愤然地疑问一下：为什么有许多人要过这种‘鬼’似的生活呢？难道这世界必须这样维持下去么？什么原因造成这不公平的禽兽世界？是不是这局面应该改造或者根本推翻呢？如果真的有人肯这样问两次，那已经是超过了一个作者的奢望了。”^③几乎呼之欲出的革命结论确实已经十分接近于同一时期田汉、洪深、夏衍的创作了。正在这个意义上，我们

① 曹禺自己对此有过一个解释：“目前的社会固然是黑暗，人心却未必不若古，堕落到若何田地，症结还归在整个制度的腐败，想到这一点，不知不觉又为他们做一些曲宥，轻轻地描淡了他们的责备。”（《日出·跋》）

② 曹禺：《雷雨·序》，《曹禺文集》第1卷，第211页。

③ 有趣的是，曹禺的这一段表明创作意图的话，与恩格斯的下述观点十分接近：“如果一个具有社会主义倾向的小说，通过对现实关系的真实描写，来打破关于这些关系的流行的传统幻想，动摇资产阶级世界的乐观主义，不可避免地引起对现存事物的永世长存的幻想，那末，即使作者没有提出任何解决办法，甚至作者有时并没有明确地表明自己的立场，但我认为这部小说也完全完成了自己的使命。”（恩格斯致敏·考茨基，1885年11月26日）曹禺及其剧作的命运与共产主义运动和知识分子关系问题纠缠在一起，大概不是偶然。

可以说《日出》向他的接受者所期待的社会问题剧跨进了一大步(尽管我们仍不能把《日出》简单地视为社会问题剧)。

第二,支配着曹禺的不仅是极其强烈的否定、破坏、毁灭情绪,同样强烈的是他对于光明的渴望。这典型地表现了曹禺和他那一代知识分子的理想主义气质。曹禺的理论似乎也很简单:“人毕竟是要活的,并且应该幸福地活着”,因此,人必须有超越现实的理想的追求,这也是构成人的生命本质的基本要素。曹禺更由此而形成一种戏剧观念:“单单在台上举手顿足地嘶喊了一顿是疯狂,我求的是一点希望,一线光明”^①,即戏剧、文学必须给读者、观众以光明与希望。这几乎成了曹禺终生执拗的追求,对他以后的创作关系甚大,不可不予注意。重要的是,曹禺这一朴素的戏剧观念竟然与中国的马克思主义者对于文艺的要求不谋而合,读者也许记得张庚在刚刚发表的《悲剧的发展》里还对剧作家提出摆脱悲观主义、“握牢了乐观的、勇敢的”人生态度的期望。我们自然不能简单地断言,张庚的文章对曹禺的创作会有怎样的直接影响,但要求指明理想、出路的时代文艺思潮对于剧作家的压力、影响是显然存在的。曹禺说“单单在台上举手顿足的嘶喊了一顿是疯狂”这话,也许还包含了对《雷雨》的反思;《雷雨》过分浓重的压抑感也是为当时的接受者感到不满足的。于是,在曹禺第二个生命创造物中出现了“日出”的意象,剧作家并且精心设置了打夯的小工和他们的歌声,以他们作为“日出”的象征,或者创造“日出”、拥有“日出”的力量的象征。曹禺这样的作家以工人作为希望的象征,这是十分引人注目,并曾经引起广泛、持久的讨论。从剧本的描写、提示看,曹禺当时对于工人的认识也是相当朦胧,以至混乱的:一方面,他在题辞中引用了《新约》的话,所谓“若有人不肯工作,就不可吃饭”;“弟兄们,……要一心一意,彼此相合”,这还是五四时期“不劳动者不

^① 曹禺:《日出·跋》,《曹禺文集》第1卷,第450页。

得食”的“劳工神圣”的观念,以及对于“弟兄们”的团结力量的朦胧向往。另一方面,在舞台提示中,他又强调,工人的打夯歌声,“如一群含有愤怒的冤魂,抑郁暗塞地哼着,充满了警戒和恐吓,他们用一种原始的语言来唱出他们的忧郁、痛苦、悲哀和奋斗中的严肃”;“传到观众的耳里是一个大生命浩浩荡荡地向前推,向前进,洋洋溢溢地充塞了宇宙”。这使我们想起,剧作家是怎样地失望于陈白露身上原始的生命活力的失落,对剧本中的知识分子方达生,剧作家也不满意于他身上的堂吉诃德气,对于包括自己在内的“这帮‘无组织无计划’,满心向善,而充满着一脑子幻想的呆子”,只感到“一种落漠的悲哀”。在此时曹禺的心目中,也许在下层人民身上仍然保存着“蓬蓬勃勃的生命”的活力,他们因此而必然地拥有将来。剧作家仍然是用自己的个人话语传达着“人民神圣”、“人民本位”的时代观念的。^①他借助于小工的打夯歌声把他所向往的原始蛮性世界推到前台。因此,他在《日出》题辞的最后,把一切归结于“不在黑暗里走,必要得着生命的光”,“复活在我,生命也在我……”^②他仍然是相信人(包括自我)的生命力的。^③

第三,剧作家创作主体的日趋情绪化与急进化。他越是迫不及待地要宣泄这一腔愤懑,对着他所憎恶的黑暗中的人们高喊“你们的末日到了”,并且呼唤光明的到来,他的戏剧观就越倾斜于戏剧的宣泄情绪的移情功能的发挥,而《雷雨》的演出效果

① 因此,《日出》对于翠喜这样的:处于社会最下层的卑贱者金子般的灵魂”的着意开掘,也是与1930年代的时代文艺思潮相一致的。

② 曹禺曾强调,题辞引文“编排的次序却很费些思虑,不容颠倒”,因此,他最后归结于此,显然是有考虑的。

③ 曹禺在《日出·跋》里一再强调与暗示,他在《日出》中未能正面表现工人力量的原因是因为反动当局的压制,这固然是真实的。但同时还应看到,曹禺真要正面表现“确实有了太阳的人们”仍是有困难的,这些力量更多的是他的一种追求、向往,是只能象征而难以写实的。

已经证明,这也正是1930年代他的戏剧的接受者所注重的;这里再一次显示了接受者对于创造主体的反作用。自然,这种反作用是以剧作家主体情绪的内在要求为前提的。事实上,《日出》的创造者已经不再期待他的读者、观众有上帝般的冷静、超脱,相反,如前文所引述,他简直是在期望着读者、观众读完了《日出》,肯愤然地发出“根本推翻”“这不公平的禽兽世界”的疑问。因此,曹禺在《日出·跋》里再也不向演员、读者、观众——他的接受者们提出保持“欣赏的距离”的要求。在《雷雨》的“序幕”与“尾声”里,他试图用巴赫的“B小调弥撒曲”将观众与剧中人隔开;但在《日出》的结尾处,剧作家却着意安排了砸夯工人高亢而洪壮的“日出东来,满天大红”的大合唱,并要“那声音传到观众的耳里”,用“大生命的浩浩荡荡”的力量将观众淹没与征服。从要求欣赏的距离到追求征服,《日出》确实是在向时代戏剧观念与规范靠拢。^①——这种靠拢,无论是出自自己内在情绪的要求,还是受到接受者有形无形的影响,对于曹禺,都是自然的,并无任何强制的成分。

四 “试探一次新路”

曹禺仍然保持着他的创造个性与创造活力。正像他在《雷雨·序》中所表白的那样,他“纵然在人面前我有时也显露出欢悦,在孤独时却如许多精神总不甘于凝固的人,自己不断地来苦

^① 也有些评论者认为,《日出》仍然追求一定的“距离感”。一篇题为《从雷雨说到日出》的文章(作者徐运元,载1937年5月1日出版的《文艺月刊》第10卷第4、5期合刊)指出:“《雷雨》里有序幕,有尾声,《日出》也有类似序幕和尾声的场面。开场时,台上是空的,让观众去猜‘一个这般陈设的房间,最初进来的应该是个什么样的人’;终场时,台上也是空的,让观众看见悲剧悲哀的情绪,再感到和台上一样的空虚。作者真狡狴,他要人家心甘情愿难过地看他的戏,同时‘难过’,却不让你难过得落实。”

恼自己,这些年我不晓得‘宁静’是什么……”他仍在苦苦地寻找《雷雨》的真正价值被淹没的症结所在,引出了深刻的反思。他在《日出·跋》里,这样说道:

写完《雷雨》,渐渐生出一种对于《雷雨》的厌倦。我很讨厌它的结构,我觉得有些“太像戏”了。技巧上,我用的过分。仿佛我只顾贪婪地使用那简陋的“招数”,不想胃里有点装不下,过后我每读一遍《雷雨》,便有点要作呕的感觉。

这表现了曹禺作为一个真正艺术家的清醒与独立性:他没有为一时的表面的哄动效应而产生任何艺术的迷乱,而是牢牢地把握住自己对于艺术完美性的严格追求,不断地发现自己的不足,调整着、开拓着自己。此刻,他所面临的正是戏剧观念与相应的艺术手段、艺术风格上的重大调整与开拓。以后的事实证明,这样的调整与开拓将是一个过程,不可能一次调试成功。

他于是有了这样的设想与追求:

我很想平铺直叙地写点东西,想敲碎了我从前拾得的那一点点浅薄的技巧,老老实实重新学一点较为深刻的。我记起几年前着了迷,沉醉于契诃夫深邃艰深的艺术里……读毕了《三姐妹》,我阖上眼,眼前展开那一幅秋天的忧郁,玛夏、哀林娜、阿尔加那三个有大眼睛的姐妹悲哀地倚在一起,眼里浮起湿润的忧愁,静静地听着窗外远远奏着欢乐的进行曲,那充满了欢欣的生命的愉快的军乐渐远渐微,也消失在空虚里。……然而在这出伟大的戏里没有一点张牙舞爪的穿插,走进走出,是活人,有灵魂的活人,不见一段惊心动魄的场面。结构很平淡,剧情人物也没有什么起伏生展,却那样抓牢了我的魂魄。……我想再拜一个伟大的老师,低首下气地做个低劣的学徒。

在这里,我们首先注意到的是剧作家曹禺对于另一种氛围、另一种心态的向往:不是《雷雨》式的郁热,而是生命的沉静;不是《雷雨》式的大爱与大恨,而是渐远渐微的忧郁与喜悦的调和——这也是一种内心的呼唤,是创造主体另一种内在气质的苏醒。与这样的主体生命相应和,或者说作为这样的主体生命的外化,出现了另一种戏剧生命、戏剧样式的追求,即曹禺这里所说的“没有张牙舞爪的穿插”“不见一段惊心动魄的场面”,“剧情人物也没有什么起伏生展”,更没有“浅薄的技巧”,一切“平铺直叙”,“结构很平淡”,“有灵魂的活人”随意地“走出走进”,有如普通人的日常生活,平凡、自然中蕴涵着内在的深邃——完全不同于人为的“太像戏”的戏剧(即戏剧化的戏剧),我们可以把它叫做由生命中自然流出的生活化的戏剧(或散文化的戏剧)。两种戏剧生命样式不仅反映了两种不同的戏剧观,同时也表现了不同的创作氛围、不同的创作心态与审美态度,即是体现了创作活动中的不同的主客体关系。换句话说,剧作者并不能绝对自由地选择他的戏剧生命样式,而必须要受到特定的主客体关系的制约。因此,当1936年春、夏,曹禺着手于他的第二个戏剧生命的创造时,尽管他主观上已经有了由戏剧化的戏剧转向散文化的戏剧的自觉追求,但他的这种追求又不能不受到极大的限制:首先是1936年的时代气氛充满了外在与内在的紧张,更重要的是,如前所述,曹禺自身的主观心态、情绪,比之《雷雨》时代的郁热更加炽热,几至于崩裂,而他的接受者观众如曹禺所说,仍然在那里固执地“要故事,要穿插,要紧张的场面”。^①这样,当曹禺按照他的也许有些超前的追求冒险写出了一部分初稿时,他终于感到了失败的痛苦与不安,有如忠实于爱情般忠实于艺术的他,终于举起火,将他称之为“奇形怪状的文

^① 曹禺:《日出·跋》,《曹禺文集》第1卷,第457页。

章”(这确实是一个早熟的产儿),一字不留地烧成灰烬。^①

曹禺于是另辟蹊径,写出了《日出》。这依然是酷夏的戏剧——曹禺要创造出秋天的忧郁的戏剧生命,需要另一个环境与条件。但曹禺仍然没有完全放弃他的生活化、散文化戏剧的追求——即使不能在整体上实现期待中的转变,也要在局部(比如戏剧结构)上“试探一条新路”:

我想完全脱开了佳构剧一类戏所笼罩的范围,……决心舍弃《雷雨》中所用的结构,不再集中于几个人身上。我想用片段的方法写起《日出》,用多少人生的零碎来阐明一个观念。^②

《日出》希望献与观众的应是一个鲜血滴滴的印象,深深刻在人心里也应为这“损不足以奉有余”的社会形态。因为挑选的题材比较庞大,用几件故事做线索,一两个人物为中心也自然比较烦难。……这里正用着所谓“横断面的描写”,尽可能的,减少些故事的起伏,与夫“起承转合”的手法。……^③

我想起一种用色点点成光影明亮的后期印象派图画。^④

这仍然首先意味着戏剧观念的变化:从来被视为戏剧这类叙事体文学主要因素的情节被淡化了,人们所习惯的围绕一两个中心人物展开故事的模式被打破了;戏剧的功能不是展现精心构制的故事,而是展现日常生活,借以展示某一社会形态、社

① 曹禺:《日出·跋》,《曹禺文集》第1卷,第457页。

② 同上。

③ 同上。

④ 同上书,第458页。

会众生相。对生活的关注、观照点由传奇转向平凡,从变态转向常态,由少数英雄转向大多数普通人。相应于这样的戏剧观念,戏剧结构的变化也是显著的:《日出》的散点结构虽然并未从根本上打破传统的三一律,又确实包含着扩大戏剧时空的要求。陈白露们的大旅馆世界与翠喜、小东西们三等妓院世界,以及在这两个世界里演出的陈白露的悲剧,李石清的悲喜剧,潘月亭们的悲喜剧,黄省三的悲剧,翠喜、小东西的悲剧……以及剧作家暗示给我们的,隐没在舞台背后的金八爷们,打夯工人们……无数庄严的、荒诞的……戏剧,构成了两声部以至多声部的结构。在戏剧动作上于传统结构中的连续性动作之外,又出现了动作的中断与暗续(如陈白露的动作到了第三场似乎中断,但实际却通过方达生的出场而暗续),其意图显然在于使戏剧结构逻辑更接近于生活发展的逻辑。

应该说《日出》的艺术创新是大胆的,在《雷雨》刚刚获得巨大成功之后,曹禺就这样敢于突破自己,这是显示了他的特殊胆识和无羁的创造活力的。但曹禺也不想使自己走得过远,他不愿意失去自己的观众,他更知道,相对的稳定是形成鲜明个性的必要条件。因此,在《日出》里,他仍然保持了他对于动作(特别是内在动作)紧张性,对于人物性格复杂性、鲜明性的追求。因此,尽管《日出》已经没有了《雷雨》那样曲折的、引人入胜的情节,剑拔弩张的场面,但仍然以其内在的紧张(如李石清与黄省三的对话,潘月亭与李石清的唇枪舌剑)扣人心弦,对到剧场来寻找刺激的观众产生巨大的吸引力。既牢牢地把握着自己,又不断地发展着自己,这确实是一种成熟。——这时候的曹禺还没有发生失去自己的悲剧。

“希望之星”升起

一 历史地位的确认

1936年9月,《日出》在《文季月刊》第四期载毕,11月,即由上海文化生活出版社出版,为巴金主编《文学丛刊》第三集,《曹禺戏剧集》第二种。

由于有了《雷雨》,《日出》发表、出版后不再被冷落,甚至得到了殊荣:1936年12月27日、1937年1月1日,由萧乾主持,天津《大公报·文艺》对《日出》进行了两次集体评论。——评论界如此迅速而又如此集中地评论一个剧本,在中国戏剧史上,以至中国现代文学史上,都是破天荒的。而且,评论者的阵容也相当可观,计有:谢迪克、李广田、杨刚、陈蓝、李影心、王朔、茅盾、孟实(朱光潜)、叶圣陶、沈从文、巴金、靳以、黎烈文、荒煤、李蕙。研究一下这个名单,即可以发现,谢迪克是燕京大学西洋文学系主任,算是一个中国通,而中国评论者中几乎囊括了除周氏兄弟以外的中国最有影响的新文学作家,其中包括了茅盾、巴金、叶圣陶、沈从文这样的艺术大师、名家,他们代表了不同创作流派与倾向:茅盾不但是最有成就的左翼作家,而且是左联的主要理论家、评论家之一,而沈从文、朱光潜的创作实践与理论在京派作家中的广泛影响,更是人所共知的。因此,这一次集体评论,可以看做是一次集体接受,而且是当时中国最高层次上的、最具有代表性的接受。这自然是对曹禺剧作的一次最严峻的权威性

的检验。结果也颇出人意料：外国的汉学家与中国的文学权威们异口同声地对这位年仅 27 岁的剧作家的初试锋芒之作，给予了极高的评价：

《日出》在我们见到的现代中国话剧中是最有力的一部。它可以毫无羞愧地与易卜生和高尔绥华兹的社会剧的杰作并肩而立。（谢迪克）^①

《日出》不仅是现代中国戏剧界一个空前的猛进，它是我们整个文坛上的一宗光荣。（王朔）^②

（这是部）一刀一凿都不肯马虎地雕刻成功的杰作。（叶圣陶）^③

就全部剧本的组织，与人物各如其分的刻画，尤其是剧本所孕育的观念看来，依然是今年来一宗伟大的收获。（沈从文）^④

《日出》自然也有一些小缺点，但它仍还是一本杰作，而且我想，它和《阿 Q 正传》、《子夜》一样是中国新文学运动中的最好的收获。（巴金）^⑤

说到《雷雨》，我应当告白，亏了它，我才相信中国确乎有了“近代剧”，可以放在巴黎最漂亮的舞台上演出的“近代剧”。在这以前，我虽然看过两位最优秀的剧作家的剧本的上演，但我总觉得不能和在外国看过的戏剧相比，看了一半就想退出。只有《雷雨》却的确使我衷心叹服。当看到坐在自己身旁的观众，被紧张的剧情感动到流下眼泪或起了啜泣时，我真不相信中国现在有这样天才的剧作家！能够这

① 《一个异邦人的意见》原载 1936 年 12 月 27 日天津《大公报》。

② 《活现的廿世纪图》原载 1936 年 12 月 27 日天津《大公报》。

③ 《成功的群像》原载 1937 年 1 月 1 日天津《大公报》。

④ 《伟大的收获》原载 1937 年 1 月 1 日天津《大公报》。

⑤ 《雄壮的景象》原载 1937 年 1 月 1 日天津《大公报》。

样紧紧抓住观众的心的天才的剧作家！（黎烈文）^①

人们自然会注意到，评论者是着眼于中国现代戏剧的发展，中国新文学运动的发展，以至世界戏剧的发展，站在历史的高度，从史的角度来评价曹禺的剧作的，这样，他们的评价就绝不是对剧本成就与不足的一般评议，而是对曹禺戏剧的历史价值的一个历史的确认。我们因此可以说，曹禺在中国现代戏剧史上的权威地位因为这一次集体评论而得到了确立。^②

这对于曹禺戏剧的发展，以及中国现代话剧史的发展，都具有重大的意义。1930年代，是中国现代文学（当然包括现代戏剧在内）逐渐形成规范的时代。正如本书“引子”中所说，当曹禺的戏剧在1930年代中期出现在中国话剧舞台上时，中国话剧界已经形成了一套从思维方式、创作方法到内容、形式的规范。而曹禺正是一个极富创造性与独立性的作家，他要在中国话剧界占有自己的地位，必然要向已成规范进行全面的冲击、突破——《雷雨》的价值、成功正赖于此。这必然引出已成规范（通过已成规范培养出来的接受者）的反作用力。一般说来，这种反作用力有两个方向，或否定、引导（按规范化模式抹杀、改造新创造物），或肯定、吸收——这就是我们在《雷雨》接受过程中所看到的状况。面对着已成规范的反作用力所形成的压力，新的创造者也面临着双重选择：或坚持自己的创新，同时以我为主地对已成规范即传统有所吸收，进而丰富与发展自己——这大体是曹禺从

^① 《大胆的手法》原载1937年1月1日天津《大公报》。

^② 鲁迅未参加这次集体评论，但1936年4月（《雷雨》出版不久）在与美国记者埃德加·斯诺的谈话中，当被问及“中国最好的戏剧家是谁”时，鲁迅即在“郭沫若、田汉、洪深”之后，明确提到了“曹禺”的名字（见尼姆·威尔士《现代中国文学运动》，《新文学史料》1979年第2辑）。以后，曹禺又进一步进入了文学史。1938年12月世界书局出版的《中国戏剧史》（作者徐慕云）确认《雷雨》“不管在情节或技巧上都非常的成功，在以往的中国剧坛上真是绝少见之佳作，是1934年文坛最大的收获”。

《雷雨》到《日出》所走的道路；另一种情况，就是屈服于已成规范的压力，向其全面靠拢，而最后淹没、否定了自己——目前，这对于曹禺只是一个潜伏着的可能性。现在，舆论界，特别是文艺界对于曹禺《雷雨》、《日出》的崇高评价，说明已成规范的反作用力中肯定、吸收的倾向占据了主导地位（否定、引导、改造的倾向自然仍然存在），他的创新已经得到了历史的承认。而曹禺权威位置的被确认，另一方面也就使曹禺的创作规范化，使其成为已成规范、传统的一个重要组成部分。而曹禺剧作的加入，也就必然引起已成格局中的原有观念、作品关系的变化，产生新的理解与观照——有了曹禺作品规范，对于“引言”中提及的田汉、洪深剧作的评价，自会有新的眼光；至少说，同样具有权威地位的曹禺剧作提供了中国现代话剧发展的另一种可能性，必然产生自己的影响。一个典型的例子是，我们在“引言”里提到的夏衍，他一开始是按照洪深与田汉所建立的首先从某一理性命题出发的戏剧规范创作的，曹禺的创作与成功引起了他的深刻反思；正是在曹禺创作新规范的启示下，他才懂得“必须写人物、性格、环境”，开始注意人物性格的刻画，内心活动的描绘，而写出了《上海屋檐下》这样的具有突破性的剧作。^①一般说来，从向原有创作规范的冲击，到自身新的规范的建立与被确认，是一个相当漫长的过程，有的人终生也不能建立起自己的规范，而且得不到历史的承认，而曹禺却完成于两个剧目、两三年间，这不能不说是格外地显示了曹禺的创作天才的：他的起点，即是成熟的高峰之作，这种情况，在新文学史上，只有鲁迅《狂人日记》一个先例。但曹禺戏剧的迅速规范化，权威地位的超前确立，同时也带来了新的问题：不但被改造、异化的可能性依然存在，而且，又增加了自我封闭、凝固化之危险。但至少在目前，这仅是潜伏的危机。曹禺不

^① 参看夏衍：《谈〈上海屋檐下〉的创作》，《夏衍戏剧研究资料》（上册），第20页。

肯安宁的个性与创造活力是一个有力的保证：从《雷雨》到《日出》的高峰迭起的创作势头还将继续保持相当一段时间。

二 创造者与接受者之间

人们也许更感兴趣的是，剧作者曹禺对上述评论作出了怎样的反应？

在《日出·跋》里，年青的剧作者对于年长的文学前辈的“公允与诚挚”表示“惊异而感佩”，并且满怀感情地说了这样一番话：“我知道每篇文章几乎同样地燃烧着一副体贴的心肠，字里行间我觉出他们拿笔的时候是怎样担心一个字下重了，一句话说狠了，会刺痛一个年青人的情感，又怕过分纵容，会忽略应给与作者的指示。这是一座用同情和公正搭成的桥梁，作者不由得伸出一双手，接收通过来的教导。”但接受教导并不等于放弃自己的独立性，因此，在《日出·跋》里，曹禺以《日出》的生命创造者的身份，对于某些批评提出了自己的辩解与反驳，态度坦诚，而用词尖锐。这显示了创造者与接受者之间的平等：没有导师，也没有法官，这是作品生命的创造者与再创造者之间思想、观念的自由交锋。

孟实(朱光潜)在他的评论里提出了“作剧的一个根本问题”：“作者对于人生世相应持什么的态度。他是应该很酷毒地把人生世相的本来面目揭示给人看呢？还是这一点‘打鼓骂曹’式的义气，在人生世相中显出一点报应昭彰的道理来，自己心里痛快一场，叫观众看着也痛快一场呢？”朱光潜坦诚表示：“对于这两种写法我不敢武断地说哪一种最好，我自己是一个很冷静的人，比较欢喜第一种，而不欢喜在严重的戏剧中尝甜蜜，在《日出》中我不断尝到义愤发泄后的甜蜜。”^①他因此而感到

^① 孟实(朱光潜)：《舍不得分手》原载1937年1月1日《大公报·文艺》副刊。

某种遗憾。

朱光潜先生的意见里,实际包含了两层意思。朱先生首先警告剧作者:不要为了“叫观众看着痛快”,而有意设置“报应昭彰”的结局,这会影响作品“对于人生的深一层的观照”。他指出,《日出》剧本上设置小东西分别打了金八和阿根(应是福升)一耳光,这固然痛快,“但是这究竟是小说,实际上在这个悲惨世界里,有冤不得伸,有仇不能报,哑口吃黄连,苦在心里,是比较更平常的事”;在《日出》里,作者还为陈白露、黄省三、小东西都安排了自杀的结局,这同样痛快,“但是这究竟也还是小说,是电影。实际上在这个悲剧世界里这条命究竟不是可以这样轻易摆布得去,有许多陈白露在很厌倦地挨他们的罪孽的生命,有许多‘小东西’很忠于职守地卖她们的肉,有许多潘月亭翻了一个筋斗又成了好汉,大家行尸走肉似地在悲剧生活中翻来覆去,而没有意识到自己是在演(戏),这就是我们时代的最大悲剧”。在这里,朱光潜先生实际上是主张更严格地按照人生世相的本来面目,写比较更平常的、大多数的现实生活,挖掘其中更内在的更深层的人的灵魂的涌动,不要将生活小说化、电影化也即戏剧化,这与鲁迅所主张的写“几乎无事的悲喜剧”,写“灵魂的深”,是同一个意思。与前述曹禺希望实现由戏剧化戏剧向生活化、散文化戏剧转变的追求,也是不谋而合的。但曹禺似乎没有理解这一点,他把朱光潜反对安排报应昭彰的结局理解为自然主义的要求,他因此而为“大团圆的戏”辩护,这是从另一个侧面表现了曹禺的理想主义的。但曹禺的另一个辩解是有力的,他向没有写戏经验的朱光潜坦露:“写戏的人最感觉苦闷而又最容易逗起兴味的就是一个戏由写作到演出中的各种各样的限制,而最可怕的限制便是普通观众的趣味”特别是“中国的话剧运动,正在需要提携,怎样拥有广大的观众而揭示出来的又不失‘人生世相的本来面目’,是颇值得内行的先生们严重讨论的问题。”但他表示,“万一因才有所限,二者不得兼顾,我希望还是想想中国

目前话剧事业,写一些经得起演的东西,先造出普遍酷爱戏剧的空气”。这里谈到了中国的观众、接受者对于中国现代话剧创造的限制,这是我们在对包括曹禺剧作在内的中国话剧作出评价时,必须面对的现实。但另一方面,曹禺也正是自觉地从这种限制中寻求艺术创新之路的,这是曹禺能够成为一个成熟的民族自己的现代戏剧家的重要因素。

朱光潜的评论里包含的另一层意思似乎也没有引起曹禺的注意。朱先生反对凭“‘打鼓骂曹’式的义气”写戏,实际上是不赞成以戏剧作为发泄剧作者与观众的义愤的工具,更不赞成借戏剧煽动观众的情绪,他只希望更冷静、也更客观的展示,以引起观众的思考。^① 这背后显然暗含着朱光潜一贯坚持的“欣赏距离”说,与曹禺在《雷雨·序》中强调的“欣赏的距离”,“看戏的人可以处在适中的地位来看戏,而不至于使情感或者理解受了惊吓”也不谋而合,曹禺后来甚至承认,他的“欣赏的距离”的主张还是受了朱光潜的影响。^② 如前所说,曹禺写作《日出》时,由于自己内心情感的激越化与观众的压力,已经由距离的戏剧观倾斜于移情、煽情的戏剧观,他对朱光潜上述批评、提醒的忽略,是可以理解的。

《日出》创造者与接受者的另一场激烈争论是围绕着第三幕的删留展开的。在集体评论中,汉学家谢迪克首先提出《日出》的“主要的缺憾是结构的欠统一”;他认为,“第三幕本身是一段极美妙的写实”,“但这幕仅是一个插曲,一个穿插,如果删掉,与全剧的一贯毫无损失裂痕”。^③ 孟实(朱光潜)的意见似乎更尖锐,在他看来,剧本中“关于‘小东西’的一段故事和主要动作实

① 在朱光潜之后,《宇宙风》还发表过一篇评论,认为“看戏的人,往往是因为不满足于现实,故到剧场看舞台上表演超现实的幻境、梦境,从那里得到一点安慰、升华”,因而对《日出》过分贴近现实表示不满。这当然也没有引起曹禺的注意。苏茹:《从雷雨到日出》,载《宇宙风》第40期,1937年5月1日。

② 转引自田本相:《曹禺传》,第162页。

③ 谢迪克:《一个异邦人的意见》,原载1936年12月27日天津《大公报》。

在没有必然的关联,它是一部完全可以独立的戏”,“它在《日出》里只能使人想起拚拇枝指之感”,他甚至认为剧作者是“要把一篇独幕剧的材料做成一幕多幕剧”,因此他建议把“第一幕后部及第三幕”完全删去。^①1937年2月2日至5日,上海戏剧工作社公演《日出》,导演是现代戏剧界的领袖人物之一欧阳予倩^②。这是一次不完全的演出:导演因为第三幕“奇峰突起,演起来却不容易与其他的三幕相调和”,且“南边人装北边窑子不容易像”将“第三幕割爱”。^③曹禺专程由南京赶来上海观看,并在靳以的

① 孟实(朱光潜):《舍不得分手》,原载1937年1月1日天津《大公报》。也有评论者对作者的用心表示理解,黎烈文甚至认为,作者“把三等妓院搬上舞台,更是颇为大胆的手法。如果不是对于自己的艺术有绝对信心的人,大概不会这样做的”(《大胆的手法》)。应该说,这是对曹禺的精神气质的一个极重要的观察与揭示,尽管曹禺在《雷雨·序》里谈到自己的“自卑意识”,但同时,曹禺又是绝对自信的,这是曹禺能不断地进行开拓、创造的重要精神条件。可以说,自信与自卑的交织起伏,构成了曹禺内心世界的矛盾运动,失去了自信,也就失去了曹禺的戏剧生命。

② 在此之前,上海复旦大学复旦剧社曾首先排演《日出》,由应云卫导演,凤子扮陈白露,因无女同学愿意扮演翠喜而将第三幕删去(黄克定:《话剧舞台上最早的陈白露》,原载1980年1月16日《辽宁日报》)。

③ 尽管有这样的遗憾,欧阳予倩的导演仍是十分有特色的。据回忆,欧阳予倩在导演《日出》时,“启发演员要善于捕捉角色的‘真我’和‘假我’。他说,作者所描绘的典型环境是个残酷的世界,剧中人为了生存,相互之间逢场作戏,她或他的生活中那些奉迎、吹捧、献媚无不涂着一层虚假的色彩,遮盖了真实的‘我’。但‘真我’并不是没有暴露的时候,如李石清在妻子面前才吐露真心;又如潘月亭破产后,在陈白露似乎嘲弄地安抚他,叫他‘可怜的老爸爸’时,也流露了那么一丝真情。欧阳老要演员抓住‘真心’这个核心,一丝一毫也不放松”(曹藻:《忆欧阳老导演·日出》,原载1982年12月18日《人民戏剧》)。

欧阳予倩自己也写有《日出》的演出》一文(载《戏剧工作社第一次演出特刊》),谈到他对《日出》的理解与导演意图:“这个戏我认为比《雷雨》进步,《雷雨》究竟命运悲剧的色彩非常重,《日出》对于命运的解释已不与《雷雨》相同。它直接对着当前的社会,毫不犹豫地给以无情的暴露和批判,而且暗示着正有一群在无限的希望中浴着阳光的奋斗着的人们,是多么雄伟呵!我对于这个戏的演出,是以夸张的手法予剧的内容和人物的个性以强烈有力的表现。这次所用的布景也是根据着这个情调特别计划的……”

陪同下与演职员见了面,对删去第三幕表示遗憾。遂于1937年4月23日,由曹禺亲自导演,国立剧校学生在南京中正堂演出了全本《日出》,在排练中,还特地请曹禺的导师张彭春先生指导排演了第三幕的一部分^①,但这次仅演了六场,影响不大。1937年春凤子曾应中华留日学会之邀去东京参加《日出》的演出,原定演三天,每场可容七百人,三天公演之后,向隅者不计其数,当后来又续演两天,意外的第三幕被禁,第四天只能演一、二、四三幕,因此第五天索性辍演。^②

曹禺在《日出》首演后不久即写出《日出·跋》,对第三幕的腰斩作出了极其强烈的反应:“这种‘挖心’的办法,较之斩头去尾还令人难堪。我想到这剧本纵或繁长无味,作戏人的守法似乎应先求理会,果若一味凭信自己的主见,不肯多体贴作者执笔的苦心,便率尔删除,这确实是残忍的。”——愤激中曹禺甚至使用了他自己的包孕着巨大痛苦的观念:“残忍”。引起这样巨大的愤怒,原因是多方面的。曹禺觉得他对这个损不足以奉有余的社会的大恨与对“有着金子似的心”、“最需要阳光”的翠喜们的大爱不被理解,他那渴望摧毁与光明的强烈的感情发泄的要求无端受到遏制,他正是因此而写《日出》的;于是,在他看来,“挖了它,等于挖去《日出》的心脏,任它惨亡”。仔细分析争论双方的意见,还可以发现:《日出》创造者“试探一次新路”的努力不被接受者理会,这也许更让曹禺感到无限的酸楚,尽管他没有明言。无论是谢迪克批评《日出》“人物与人物之间主要的冲突多是双重的”,还是朱光潜指责《日出》“主要动作根本没有生展”,“《日出》所用的全是横断面和描写法,一切都在同时间之内摆在

① 参看田本相等:《曹禺年谱》。

② 据闻起:《凤子的世界》,《中国话剧艺术家传》第5辑。

眼前,各部分都很生动痛快,而全局却不免平直板滞”^①,等等,都是囿于传统的戏剧观念——“必须围绕一个主要人物,基本戏剧冲突与情节线索,展开人物的连贯性动作”而立论的,而这恰恰是曹禺在《日出》中试图突破的^②。这种创造者的艺术创新不被囿于传统的接受者所理会,以至自觉不自觉地加以扼杀的现象,自然是令人痛心的。^③曹禺说:“这些天我常诧异《雷雨》和《日出》的遭遇,它们总是不得已地受着人们的支解。”其实,曹禺无须诧异,他最终会发现,受着人们的支解将是他的戏剧生命无可逃避的历史命运。

三 权威化、规范化解释的出现

有趣的是,在《日出》的作者与批评者之间的论争刚刚告一段落,批评者之间又展开了一场论争。

就在曹禺《我怎样写日出》(即《日出·跋》)发表于《大公报》的同一月,《光明》杂志第2卷第5期刊载了黄芝冈的《从“雷雨”到“日出”》。此文劈头三个判断就颇有吓人的气势:“最受观

① 另一位著名批评家张庚也认为,“一、二、四幕始终以陈白露为中心,但第三幕换了小东西做中心,这已经不是一个横断面,而成为两个横断面了”(《读日出》,载1937年5月16日《戏剧时代》第1卷第1期)。

② 在“集体批评”中也有人曹禺的突破性试验,表示理解,如李影心就十分欣赏《日出》对“复杂人生之多方侧面的穿插”,他认为《日出》“有着最多兼杂的嘈声却丝毫不感到繁重”(《多方面的穿插》,原载1936年12月27日天津《大公报》)。

③ 在曹禺作出辩驳以后,《日出》第三幕的存废问题仍然是导演、评论者们关注并争论不休的问题。1937年5月30日《武汉日报》曾发表《公演日出后几个人的谈话会》的报道,“谈话会”的重要话题之一即是“第三幕的存废问题”,主张删去第三幕者认为“社会上成为罪恶的东西很多,如果都搬到舞台上,也不是充实内容、材料丰富的办法”,主张保留第三幕者则强调“《日出》的中心在于夸张‘损不足以奉有余’这一点,……这中心就特别落在第三幕上,作者使用了极大的同情心,描画了‘人类的渣滓’如翠喜一类的人物”,但讨论中无一人从剧作家对“生活化(散文化)戏剧”的追求这一方面来立论,曹禺“试探一次新路”的努力仍未进入接受视野之中。

众欢迎的戏不一定是最好的戏剧,作者除技巧成熟而外还得对社会有正确认识和剖析,剧作者对剧情无正确的估量,不但是幻术般的欺骗了观众,而且也因为观众们的盲目拥护认不清自己的前途。”作者自以为绝对真理在握,居高临下,对剧作者一阵当头棒喝之后,即发落下不容声辩的严厉判词:“‘正式结婚至上主义’和‘青年人都死完了留老年人撑持世界’的可笑的收束”——这是对《雷雨》的判决,鼓吹“从现代都会退避到封建农村去”的“退避的路”,这“不是‘日出’的路,而是‘日入’的路”——这是对《日出》的判决。这些判决自然是不证自明,可以抓住某一现象,不加逻辑论证,即直奔既定结论。例如,从《雷雨》的结尾四凤、周冲、周萍死了,周朴园活了下来这一情节,先是断定作者主张“让世界毁灭”,由此戴上“虚无主义”的帽子,继而笔头一转,说作者的“结论是青年人死完了,老年人万万岁”,进而暗示一个更可怕的罪名:“这不是很显明地不能单看做虚无主义了吗?”再看这段妙文,先判断“这剧中的最荒谬最大胆的断定莫过于工人们将工头卖了”,然后一句断然否定——“事实上是不会有”,就得出作者意在暗示“革命的整个毁灭”的结论。如此地专横霸道、暗含杀机,确实令人毛骨悚然。但作者却在文章附言中表示:“对戏剧的忠实是每一个戏剧运动者的责任,不愿自欺也不愿欺朋友,更不愿欺观众和戏剧运动本身。”作者的主观动机完全可能是出于某种忠实与真诚,唯其这种忠实和真诚的文章杀人,才更加可怕。这篇文章与我们在“最初反响”一节中公布的某读者致《雷雨》首演者的信,可谓曹禺戏剧接受史上的两大奇文,它们所表露的观念、思维方式,以至语言表达方式——某读者来信的似通非通的文言文,即老八股腔,与此文的大批判语言,即党八股腔,在中国颇具代表性与普遍性,将梦魇般追随着曹禺及中国现代作家的生命创造,这也是一个无可逃避的宿命。

一个月以后,1937年3月出版的《光明》第2卷第8期,又推出了周扬的评论文章《论雷雨和日出》,副题是:“并对黄芝

冈先生的批评的批评”。这篇文章同样以不容置疑的语气,首先断言,黄芝冈的文章表现了“一个批评上危险的倾向”;继而指出,“这倾向,也可叫它公式主义吧,主要地是表现在对于作家的态度的粗率上,对于文艺的特殊性,以及文学和现实之关系的朴素而不正确的理解上”。文章接着对黄文提出了一系列相当严厉的指责,例如,“《雷雨》和《日出》无论是在形式技巧上,在主题内容上,都是优秀的作品,……用一脚踢开的态度对待这样的作品,无疑地是一个错误。黄芝冈先生站在前进的立场,把这两个剧本说得一钱不值,这使我们不得不抗议”;“黄芝冈先生的文章除了吹毛求疵再没有别的什么,而他的目的就无非是要判定这两个剧本是在宣传‘正式结婚至上主义’,这样的评语算得公允吗?这,如果不是由于色盲,就是出于‘毒舌’”;“要作家只写光明,不写黑暗,只写前进,不写落后,这种公式主义的批评现在早已过去。黄先生不应该再来重复这样的错误”等等。这些地方都让人感到周文与黄文之间似乎存在着某种精神气质以至思维方式、文风上的相通。这确实是同一阵营内部的论争,正像以后有些研究者已经注意到的那样,这场关于曹禺剧作的论争,发生在中国共产党正在着手建立文艺界抗日统一战线(这是全国抗日统一战线的有机组成部分),清算队伍内部“左”倾关门主义和宗派主义错误的政治背景下,作为文艺界的领导人之一的周扬,在此时发动对黄芝冈的批判,显然是以其作为“左”倾关门主义、宗派主义和教条主义的靶子,其正面动机则是作出团结曹禺这样的进步作家,正确地开展文艺批评的榜样。^①这是有组织的政治力量通过文艺批评对于曹禺戏剧效用进行有目的性的引导的开端,这自然是曹禺戏剧生命的接受史上的重大事件,而曹禺的戏剧的命运又从此与中国共产党党内斗争联在一起,这影响是更加深远的。

^① 参看孙庆升:《曹禺论》第8章第1节“早期评论”,第287—290页。

因此,周扬文章的主要意义显然在于它所试图建立的曹禺戏剧以至整个中国现代文学的批评模式。周扬首先确定:“批评的目的与其说是揭露作品中的缺点,更毋宁说是阐发作品之积极意义。”他引述了卢纳察尔斯基的观点:“批评家无论当怎样的时际,都不应当以为某一作家或某一作品,例如,是代表着小市民的现象的,结果便将那作品一脚踢开。往往虽然如此,也应该由它引出大的利益来。”这里所说的是一个“马克思主义者对非马克思主义作家的战略策略选择”问题:是以批判、揭露为主,意在明确地与之划清界限,以保持自身的纯洁性;还是以引导为主,以从中引发出有利于自己的积极意义。黄芝冈与周扬的分歧实质正在于此。而且,我们将会看到,这个选择问题将一再成为中国共产党内两种文艺政策、路线斗争焦点。这自然也会关系到曹禺以及中国现代作家剧作的命运。

那么,周扬是如何从曹禺的剧作中“引出大的利益来”的呢?

周扬首先确认,“如果把文艺比做一面镜子”,那么,曹禺剧作就是一面“照出了丑恶的东西”的镜子,也就是说,是以“描写社会中的黑暗的消极的现象”为主要特色的。显然,这一确认的理论前提是,文艺是社会现象之艺术的反映,曹禺剧作也不例外。

由此而提出了评论曹禺剧作的价值标准:“批评家没有理由反对作家描写社会中的黑暗的消极的现象,他所要检阅的只是被描写的现象反映了现实的那些侧面,反映得真实到什么程度,如果还不够真实,那就要指出是怎样主观的偏见妨碍了作者——这才是批评的主要的任务。”——这是一个以真实为中心的价值观,而不真实的原因则直接归结为主观的偏见即世界观的缺陷,这是一个先验的结论,似乎无须论证。

周扬正是在上述理论前提与价值标准基础上,建立起了他的曹禺观:

一、尽管曹禺“和实际斗争保持着距离”,却有他的巨大的

才能,卓越的技巧,对于现实也没有逃避,他用自己的方式去接近了它,把握了它”;曹禺的成功,不管它的大小,正是现实主义的成功”。——正如一位研究者所指出,“在周扬以前,没有一位评论家明确指出过曹禺是忠实于现实的”^①,这是将曹禺剧作纳入现实主义轨道的开端。

二、曹禺“在他对现实的忠实的描写中,达到了有利于革命的结论”:《雷雨》的主题是“反封建制度”,《日出》则“企图把一个殖民地金融资本主义制度下的脓疮社会描绘在他的画布上”,因此,曹禺的剧作就具有了“反封建反资本主义的意义”——“把曹禺作品同革命联系起来,这还是第一次”^②;这提供了评价曹禺戏剧的革命功利主义的视角,以及努力寻找曹禺剧作与革命的结论即马克思主义者对中国社会的认识相一致处,以此来概括曹禺剧作的主题的思路。

三、曹禺剧作的主要弱点是:“现实主义的不彻底,不充分”,未能“击碎”他世界观上的缺陷。这主要表现在:(1)宿命论成了《雷雨》的“潜在主题”,“对于一般观众的原和命定思想有些血缘的朴素的头脑会发生有害的影响,这大大降低了《雷雨》这个剧本的思想意义”;(2)将周朴园与鲁大海的矛盾归于“血统上的纠缠”,而未能表现出“两种社会势力的相搏”;(3)“历史舞台上互相冲突的两种主要的力量在《日出》里没有登场”,“看不出‘金八’作为操纵市场的金融资本家的特色,而且他的背后似乎还缺少一件东西——帝国主义”;(4)《日出》的结尾,“是一个廉价的乐观”,“只说出了部分的真实”,作者“还没有充分地把握:只有站在历史法则上而经过革命,这个‘损不足以奉有余’的社会才能根本改变”。——以上种种不足,都是曹禺剧作与革命结论不相符合处。将这一切归之于世界观的缺陷,现实主义的不彻底,

① 孙庆升:《曹禺论》,第288页。

② 同上。

很容易引出作家必须进行世界观的根本改造的结论,而“世界观与创作方法的矛盾”又为曹禺创作的种种矛盾(如作家创作的主观追求与剧作的客观效果的矛盾,曹禺创作既存在“有利于革命的结论”,又不完全符合“革命的结论”等等),提供了一种理论上的解释。

由于马克思主义对中国现代文学,特别是中国现代话剧发展的深刻影响——这种影响日益扩大,逐渐成为一种支配性的指导思想,也由于周扬在中国马克思主义文艺理论界的权威地位,和他长期担任的领导职务,周扬对曹禺剧作的上述评论,从理论前提、价值标准、思想方式与方法,以及具体结论,甚至人物的具体分析^①,都逐渐成为一种权威化的解释,乃至形成了规范化的批评模式,不仅对读者对曹禺创作的接受产生直接、间接的影响,而且还逐渐影响到剧作家本人对于自己创作生命的认识与处置。^②

这样,曹禺剧作在中国现代戏剧史上的权威地位刚刚确立,对他的剧作权威性解释即已产生;一方面,曹禺剧作成为中国现代话剧规范的一部分,另一方面,又出现了规范化的接受模式:这种种现象,是发人深省的。

周扬的文章发表于1937年3月5日,曹禺的话剧《日出》与庐焚的小说《谷》、何其芳的《画梦录》一起,获《大公报》文艺奖。由叶圣陶、巴金、杨振声、靳以等人组成的文艺奖金审查委员会,对《日出》作出了如下评语:“他由我们这腐烂的社会层里雕塑出那么些有血有肉的人物,责贬继之抚爱,真像我们这时代突然来

^① 例如断定“黎漪在《雷雨》中是一个最有斗争性的性格”,周萍“他的血管里正流着他父亲的血统,他的性格里也有封建的性质”,鲁大海是“一个非真实的僵冷的形象”等。

^② 参看本书第三章第一节有关分析。

了一位摄魂者。在题材的选择,剧情的支配,以及背景的运用上,都显示着他浩大的气魄。这一切都因为他是一位自觉的艺术家,不尚热闹,却精于调遣,能够透视舞台效果。”^①

这自然是令人欣慰的。

但剧作家曹禺仍然感到寂寞。他后来对人说起这时《日出》的演出效果:“老爷太太们都喜欢《日出》,所有体面的市民也喜欢它。……他们认为那只是很好的娱乐。他们并不理解剧中反映他们、即寄生虫阶级的句子:‘太阳出来了,黑暗留在后面。但太阳不是我们的,我们要睡了’。”^②对这样的一味寻找趣味、刺激的小市民的观众(中国也只有这些观众),曹禺只能报以苦笑。——无论是理论家振振有辞的分析,还是小市民观众争先恐后的起哄,都使曹禺感到困惑和疲倦。

① 据1937年5月15日天津《大公报》报道。

② 转引自乌韦·克劳特:《戏剧家曹禺》,《曹禺戏剧研究专集》上册,第221页。在当时的报纸上曾有过这样的报道:“现在的一般的人民,还只能看文明戏,而够不上看真正的话剧。比如在《日出》里面,当王福升说:‘上有电灯,下有地板’那句话时,观众们都大笑起来。妓院里隔壁房间在唱‘五更调’,博得了更多的掌声和叫好声。”(苓苓:《从日出说到现实》,载1937年6月1日《武汉日报》)这正是沈从文所忧虑的:“《日出》场面过于热闹、杂乱,在演出效果上,就容易把它的庄严性减少,而出于谐趣,反造成‘文明戏’的空气。”(《伟大的收获》,载1937年1月1日天津《大公报》)

“生命三部曲”之最

一 “原野”心的归趋

在《日出》的集体评论里,人们在充分肯定曹禺前两个生命创造的成功的同时,又对新的创造寄予了更大的希望:“我们翘首等待作者第三部充满了丰富想象的新作”^①，“以他那一管伶俐生动的笔,我们有理由盼得更完善的作品出来”^②，“作者不应该止于《日出》,就作者的才能来说,他应该有更大的成就在来日”^③等等。毋庸讳言,这些来自接受者的期待,对于剧作者产生了巨大的压力。曹禺后来对人们说:“《日出》以后,我似乎就觉得没有什么办法了,总得要搞出些新鲜意思,新鲜招数来。我是有这种想法,一个戏要和一个戏不一样。人物、背景、气氛都不能重复过去的东西。”^④接受者的期待与创造主体自我突破的欲望的合力,决定着下一个生命必然是一个新的突破。

但突破点的选择却也煞费苦心。

而且,在不同的接受者中,对于突破方向似乎也有不同的期待。前述周扬的文章在充分肯定从《雷雨》到《日出》作者“创作

① 谢迪克:《一个异邦人的意见》,原载1936年12月27日《大公报》。

② 孟实(朱光潜):《“舍不得分手”》,原载1937年1月1日《大公报》。

③ 荒煤:《还有些茫然》,原载1937年1月1日《大公报》。

④ 曹禺同田本相谈话记录(1982年3月17日)。转引自田本相:《曹禺传》,第

的视野已从家庭伸展到了社会”的同时,又批评“作者并没有照着社会层的斗争地去描写他们”,强调“要正确地表现这个损不足以奉有余的社会形态,对于这社会中的两种主要力量的冲突之历史的解决,至少也要有一个不致使观众模糊的明确暗示”;这显然也包含着一种期待或曰引导:希望作者在新的剧作中,能够沿着这条展现社会的社会问题剧的路子走下去,并赋予更明确的阶级观点,表现或暗示社会主要力量的冲突。——这或许可以代表以“左联”为中心的左翼文艺界对曹禺的期待。这与另一些非左翼作家的期待显然不同,沈从文在他的评论《日出》的文章中就提醒曹禺注意,中国的话剧观众“到底还是社会中知识分子居多”,他因此期待“作者第三个剧本的问世”也许能够“用一个比较单调的形式”,“减少场面的复杂,而集中人物行为语言增加剧情分量”^①——这将是一个新的形式试验。

这两种不同的期待,在某种意义上,可以看做是当时中国两大文艺力量与思潮试图从两个对立的方向影响曹禺剧作新生命的创造,这对剧作家自然形成了一种压力。

曹禺作为一个成熟的独立的艺术家,自有自己的选择。

1937年4月,当人们还在为《日出》之后的第三个生命议论纷纷的时候,靳以主编,在广州出版的《文丛》第1卷第2期开始连载曹禺的新作《原野》,至同年8月第1卷第5期续完,并同时由上海文化生活出版社出版,收入巴金主编《文学丛刊》第五集,为《曹禺戏剧集》第三种。

《原野》以出其不意的全新面貌,出现在对它的出世曾经有过种种期待、猜测、预言……的读者(包括评论界)面前,他们的惊异、不理解,以至冷漠自不待说。而它的创造者曹禺本人,也不再像原先对待前两个生命创造物《雷雨》、《日出》那样,慷慨地详尽说明创造过程与意图;对于《原野》的创造,他长期保持沉

^① 沈从文:《伟大的收获》,载1937年1月1日天津《大公报》。

默。直到1983年5月,《原野》出世四十六年以后,他才在给《原野》出版者、演出者的信中,很动感情地说了这样一段话:

《原野》是讲人与人的极爱和极恨的感情,它是抒发一个青年作者情感的一首诗(当时我才二十六岁,十分幼稚!)它没有那样多的政治思想,尽管我写时是有许多历史事实与今人一些经历、见闻作根据才写的。不要用今日的许多尺度来限制这个戏。它受不了,它要闷死的。^①

这可以算是迟来的《原野·跋》——和当年的《雷雨·序》、《日出·跋》一样,充满了不被理解的痛苦与自我辩解。我们早就说过这已是曹禺戏剧生命及其创造者的宿命。

但我们却因此得以窥知曹禺当年创造的苦心。

曹禺在这里说《原野》“是抒发一个青年作者情感的一首诗”,我们很自然地联想起曹禺说过,《雷雨》“写的是一首诗”^②:《原野》与《雷雨》之间确实存在着内在的深刻联系。

曹禺说,《雷雨》可以说是他的生命的“蛮性的遗留”,“情感上《雷雨》所象征的对我是一种神秘的吸引,一种抓牢我心灵的魔”。^③于是,在《雷雨》里,他创造了“生命交织着最残酷的爱和最不忍的恨”的最“雷雨的”性格——蓊漪;甚至在《日出》里也借着小工打夯的歌声,让观众感觉到“一个大生命浩浩荡荡地向前推,向前进,洋洋溢溢地充塞了宇宙”。但是,不仅是读者、观众,恐怕更重要的还是作者自己,都会觉察到无论是《雷雨》里的周公馆,还是《日出》中的大旅馆,天地都过于狭窄,容不下那宇宙的大生命,对于死死揪住作者心灵的魔更是一种有形无形的束

① 曹禺1983年5月11日致蒋牧丛书。转引自田本相:《曹禺传》,第464页。

② 《雷雨的写作》,载1936年7月15日出版的《杂文》第2号。

③ 《雷雨·序》,《曹禺文集》第1卷,第211、212页,中国戏剧出版社1988年版。

缚。我们似乎可以这样说,曹禺的本性,他的内在生命要求,是要创造一个原始的蛮性的世界——这是他心中真正的诗。这个原始的蛮性的世界在《雷雨》里,借助于蘩漪(或许还包括周冲与周萍)仅仅偶露峥嵘,在《日出》里就被推到了幕后。这无疑对于曹禺的内心世界形成了一种压抑,于是又激起了更加巨大的生命冲动——他要寻找一个更加阔大、自由的空间,让他的性情中的郁热得到完全的释放,让他的已经达于饱和的内在激情、欲望,他的不可遏止的生命力,冲决而出,作天马行空般的自由驰骋。

这是生命的寻找,更是艺术的寻找。

曹禺后来回忆说,当他读到波斯诗人欧涅尔的一首小诗——“要你一杯酒,一块面包,一卷诗,只要你在我的身旁,那原野也是天堂”时,他的心怦然而动,这就是他所追求的。^①

是的,“原野”,这正是曹禺生命的呼唤,心的归趋。——也许从幼年时,在宣化的后山小溪旁看见那株据说有百年以上的历史的“神树”,猛然间感到充满神秘与恐惧的那一刻起,曹禺即在酝酿着这生命的呼唤。

不仅如此,我们甚至可以说,《原野》正是曹禺第一阶段的生命创造的最后归趋。这是“生命三部曲”,《雷雨》是开端,经过《日出》的顿挫,到《原野》才得到真正淋漓尽致的发挥。

而且,我们还注意到鲁迅对天马行空的“大旷野精神”的呼唤,联想起他的《野草》:“在无边的旷野上,在凛冽的天宇下,闪闪地旋转升腾着的是雨的精魂”^②;“她于是抬起眼睛向着天空,并无言词的语言也沉默尽绝,惟有颤动、辐射若太阳光,使空中

^① 参看高瑜:《沉睡中的唤醒——曹禺谈《原野》》,原载《北京艺术》1982年8期。又,据曹树钧、俞健萌《摄魂——戏剧大师曹禺》一书介绍,曹禺曾想将他的新作为《云雾》;从《云雾》到《原野》,意味着艺术构思上的重大发展。

^② 鲁迅:《野草·雪》,《鲁迅全集》第2卷,第181页。

的波涛立刻回旋如遭飓风,汹涌奔腾于无边的荒野”^①——曹禺的《原野》与鲁迅的《野草》确实存在着内在精神的相通。扩大了说,对于“大旷野精神”的呼唤也是整个中国现代文学的一种内在追求,“原野”(“旷野”、“荒原”……)意象可以说是中国现代文学的一个基本意象,它以各种变体出现在不同作家的创造中。在这个意义上,曹禺的个体生命创造,也是属于他的时代的。

因此,在《原野》里,“原野”不仅是戏剧的背景、人活动的的环境,它本身即是一个独立的生命存在。曹禺曾经说过,他的《雷雨》原有第九个角色,那就是“称为‘雷雨’的一名好汉”,但因为我没有出场,“演出的人们无心中也把他漏掉”,因此演出中,“总觉得台上很寂寞的,只有几个人跳进跳出,中间缺少了一点生命”。^②现在,在《原野》中,这剧中人之外的“第七个角色”终于出场,不仅以它独特的存在影响着剧中人的生命形态,而且给观众、读者们以极具魅力的诱惑。

大幕初启时,我们看到的是它的第一个形象:

大地是沉郁的,生命藏在里面。……

巨树有庞大的躯干,爬满年老而龟裂的木纹,矗立在莽莽苍苍的原野中,它象征着严肃、险恶,反抗与幽郁,仿佛是那被禁梏的普饶密休士,羁绊在石岩上。……

远处天际外逐渐裂成一张血湖似的破口,张着嘴,泼出幽暗的赭红,像噩梦,在乱峰怪石的黑云层堆点染成万千诡异艳怪的色彩……

这是一个多少有些人化了的自然,有着某种象征的意味,自然力中暗含着关于人的命运的神秘暗示:被压抑着的生命(“巨

① 鲁迅:《野草·颓败线的颤动》,《鲁迅全集》第2卷,第206页。

② 曹禺:《日出·跋》,《曹禺文集》第1卷,第454页。

树”) ,永远不能满足的欲求 ,对于远方永远也达不到的自由天地的渴望(“天际外”)——以后 ,我们将会看到 ,正是这构成了剧中人的生命内涵。

直到第三幕 ,戏剧真正进入高潮时 ,它才显出了本来面目——

森林充蓄原始的生命 ,森林向上冲 ,巨大的枝叶遮断天上的星辰……

森林是神秘的 ,……

森林里到处蹲伏着恐惧……树叶的隙缝间渗下来天光 ,闪见树干上发亮的白皮 ,仿佛环立着多少白衣的幽灵。

……

诚然 ,如剧作者自己所说 ,“这里盘踞着生命的恐怖 ,原始人想像的荒唐” ;但这也正是原始的自然生命的魅力所在 :那神秘以至恐惧的背后 ,是一个未知的世界 ,孕育着无数新的发现的可能——而生命的本来意义与兴味也正在这源源不断的发现与可能。更重要的是 ,这原始的恐惧与神秘能激发种种荒唐的想象 ,也即幻想 ,如鲁迅所说 ,幻想表现了“离是有限相对之现世 ,以趣无限绝对之至上”的超越的精神追求 ,这也正是人的生命本质的一种实现。因此正是这个仿佛有鬼出没于其间的神秘、恐怖的原野中的森林世界 ,才能够容纳以至创造充满活力的真正的生命 ,这是生命的强者的世界。

剧作家曹禺“不可言喻的憧憬” ,他自身的种种想象都源于此 ,因此 ,他坦然宣布 ,真正属于他的生命创造物只有到了这里才“显得异常调和”——在《雷雨·序》里他早就说过 ,“在《雷雨》的氛围里 ,周蘩漪最显得调和” ;现在 ,在仇虎身上 ,他又重复了这句话 :“仇虎到了林中 ,忽然显得异常调和” ,并且说 :“在黑的原野里 ,我们寻不出他一丝的‘丑’ ,反之 ,逐渐发现他是美的 ,值

得人的高贵的同情的。”剧作家还发现了生命的升华：在这原始的自然里，仇虎身上曾经沾染的“狡恶、机诈”逐渐消失，花金子也“由对仇虎肉体的爱恋而升华为灵性的”。曹禺把与原生形态的自然“异常调和”，并在其中获得生命升华的人称为“真人”^①（这又使我们想起鲁迅在《狂人日记》里所说的不吃人的“真的人”），这其实是表现了他的一种理想主义的追求。以上所有的一切描写，连同《原野》本身，实在都是剧作家曹禺想象的产物，是他心中的诗。

在剧本中，与原野意象异常调和的，还有一个不可忽视的人物——白傻子，可惜人们太容易忽视他了。他是随着“一种不可解的声音”——“漆叉卡叉，漆叉卡叉，漆叉卡叉，吐兔图吐，吐兔图吐……”，出现在观众面前的，他一出场，就带着一种幻觉：“自己就像一列疾行的火车”；于是他“在通行大车的土道上奔过来，绕过去，自由得如一条龙”；他“横趴在枕木上，一只耳紧贴着铁轨，闭上眼，仿佛谛听着仙乐，脸上堆满了天真的喜悦”——这一切都给人以矛盾的感觉：从表面上看，他的一切思维、行为、心理，都是不正常的，这是一个“白痴”的形象；但如往深处去想，他对心中的幻想的执迷，正显示了一种对生命的自由，对于天际外的未知生命的执著、不懈的追求，他于是和前述自然生命获得了内在的和谐，显然为常人所不能及，在某种意义上可以说这也是一个“真人”的形象。“白痴”的外在形象与“准真人”的内蕴这两者矛盾的重合，包含着剧作家对于人的本来面目被颠倒、错乱的愤慨与嘲讽，自是意味深长。

于是，我们在“原野”这个角色的背后，又仿佛看见剧作家本人“如原始的祖先们对那些不可理解的现象睁大了惊奇的眼”……

^① 曹禺：《日出》，《曹禺文集》第1卷，第629—630页。

二 “欲望”：极爱、极恨与飞

在本章第一节里,我们已经说过,尽管在剧作家曹禺的主观设想里,蘩漪的生命里“交织着最残酷的爱和最不忍的恨”,作家试图在这个形象里着力发掘人的非理性的情欲和魔性方面,但也许是因为前文所说周家大公馆天地过于狭窄,《雷雨》中蘩漪给人印象最深的还是那令人窒息的压抑感。可以说,《雷雨》出了“表现人的欲望”的题目,文章并没有做足。而在《日出》里,又出现了陈白露式的“生命的欲望与冲动”的丧失。这样,在曹禺第一阶段创作的戏剧生命体系里,人的欲望和魔性方面,必要到《原野》里才得以充分的表现,这本身即构成了“正——反——正”的过程。曹禺曾对人说,“我的戏一贯就是很浓,《原野》尤烈”^①,这首先指的就是《原野》对于人的欲望(包括情欲)表现的浓与烈。

在《雷雨》里,蘩漪与周萍之间的情欲是一再被剧中人物包括他们自己所强调的,但在剧本的实际描写中,却只是事后的回忆,并没有得到正面的,更谈不上充分的表现。敏感的读者与观众或许可以从蘩漪与周萍的某些对话中想像出当年他(她)们为情欲之火燃烧着的情景——

蘩漪 (恳求地)不,不,你带我走——带我离开这儿,
(不顾一切地)日后,甚至于你要把四凤接来——一块儿住,
我都可以,只要,只要(热烈地)只要你不离开我。

周萍 (惊惧地望着她,退后,半晌,颤声)我——我怕
你真疯了!

蘩漪 (安慰地)不,你不要这样说话。……(诱惑地

^① 高瑜:《沉睡中的唤醒——曹禺谈《原野》》,载《北京艺术》1982年第8期。

笑,向萍奇怪地招着手,更诱惑地笑)你过来,你——怕什么?

周萍 (望着她,忍不住地狂喊出来)哦,我不要你这样笑!(更重)不要你这样对我笑!

这里其实还只是暗示,却已经笼罩着那么浓重的屈辱(蘩漪方面)与恐惧(周萍方面)的阴影……

但在《原野》里,我们却读到了这样的场面——

仇虎 (盯住花氏)你在哪儿,哪儿就是我的窝。

焦花氏 (低声地)我要走了呢?

仇虎 (扔下帽子)跟着你走。

焦花氏 (狠狠地)死了呢?

仇虎 (抓着花氏的手)陪着你死!

焦花氏 (故意呼痛)哟!(准备甩开手)

仇虎 你怎么啦?

焦花氏 (意在言外)你抓得我好紧哪!

……

仇虎 (反而更紧了些,咬着牙,一字一字地)我就这么抓紧了你,你一辈子也跑不了。你魂在哪儿,我也跟你哪儿!

焦花氏 (脸都发了青)你放开我,我要死了,丑八怪。(仇虎脸上冒着汗珠,苦痛地望着花氏脸上的筋肉痉挛地抽动,他慢慢地放开手。)

焦花氏 (眼神冒着火,人一丝也不动)死鬼,你……

仇虎 (慢转过身,正脸凝望着花氏,苦痛地)你现在疼我不疼我?

焦花氏 (咬住嘴唇,点点头)嗯!疼!(恶狠狠地望着他,慢而低地)我——就——这——么——(忽然向——仇虎的脸上——)疼你!(重重打下去)滚出去!

……

焦花氏（走到仇的面前，瞟着他）谁敢吃你！我问你，你要不要我？

仇虎 我！（望花氏，不得已摇了摇头）我要不起你。

焦花氏（没想到）什么？

仇虎（索性逼逼她）我不要你！

焦花氏（蓦然变了脸）什么？你不要我？你不要我？可你为什么不要我？你这丑八怪，活妖精，一条腿，罗锅腰，大头鬼，短命的猴崽子，骂不死的强盗，野地里找不出第二个“shun”鸟，外国鸡……（拳头雨似地打在仇虎铁似的胸膛上）

……

焦花氏（仇虎替她插好花，她忽然抱住仇虎，怪异地）野鬼？我的丑八怪！这十天你可害苦了我，害苦了我！疼死了我的活冤家，你这坏了心的种（一面说一面昏迷似地亲着仇的项脖，面颊）到今天你说你怎么能不要我，不要我，现在我这才知道我是活着，你怎能不要我，我的活冤家（长长地亲着仇虎，含糊地）嗯——

哦，这一对被情欲燃烧得几乎疯狂的男女，就是这样爱着的！

在大旷野里，一切趋向极端，人的真情正由此而得到释放：于沉默、无言里体味大悲与大喜，在丑的变形中发现美的极致。

于是，爱竟也会这般痛苦：情人们如仇敌般互相折磨，在对方筋肉痉挛的抽动中享受着爱的快感……

这爱与恨的情欲是何等的丰富、深刻，又何等的自由、强悍呵！

这令人想起了鲁迅《野草·复仇》里的那一对男女：他（她）们“裸着全身，捏着利刃，对立广漠的旷野之上”，“鲜红的热血……（在）血管里奔流，散出温热。于是各以这温热互相蛊惑，煽

动 ,牵引 ,拼命地希求偎倚 ,接吻 ,拥抱 ,以得生命的沉酣的大欢喜”。

懂得什么叫爱 ,什么叫恨 ,什么是真正的人的情欲的满足吗?——在生命的飞扬、情感的自由与极致中 ,人终于实现了自己。

剧作家曹禺显然醉心于自己所创造的这种人的生存世界。他在《雷雨·序》里早就将为“热情烧疯了”的女人与“阉鸡似的男子们”的两种生命形态作了比较 ,在他看来 ,前者固有可怜悯之处 ,却是更值得尊敬的 ,而后者他简直不屑一顾。

但曹禺也不想掩饰他对于人的欲望的某些困惑。——这同时也意味着他从《雷雨》开始的对于人的欲望的探讨、思考的一种深入。

在仇虎与花金子之间强悍的爱里 ,不难发现极其强烈的占有欲 ,甚至可以说是一种独占欲。这本来是真正的情爱的题中应有之义 ,也可以说是出于人的自然本性。但是 ,当这些强烈地追求着独占的爱的人们 ,组成一种社会关系 ,例如家庭关系时 ,就会产生某种悲剧性的痛苦。

《原野》中的焦母、焦大星与花金子之间就是为这样的痛苦煎熬着。凡是读过或看过《原野》的人们 ,大概都不会忘记花金子逼问焦大星“你先救我 ,还是先救你妈?”那场戏 ;其实 ,花金子的逼问 ,正是表现了一种强烈的独占欲 :她是只能独享大星的爱 ,而绝不允许焦母分享的。而焦母又何尝不是如此 ;但她却只能向白傻子倾诉自己内心的委屈——

焦母 (酸辛地)傻子 ,别娶好看的媳妇。“好看的媳妇毁了家 ,娶了个美人丢了妈”。

白傻子 不……不要紧。我妈早死了。

焦母 (看着白 ,叹一口长气)嗯 ,孩子们长大了 ,都这样 ,心就变了。

白傻子 嗯？

焦母（低声喃喃，辛痛地）忘记妈。什么辛苦都不记得了（低头）。^①

人们大概很少注意到这位狠毒的瞎老婆子内心也有如许柔情，竟是这般凄楚。但在她的酸辛的背后，还是隐蔽着独占儿子的爱的心理欲求。当这种欲求得不到满足时，她就把作为媳妇的花金子当做自己的宿敌，在妒火烧昏了头的时候，她以女人所特有的极端性情，将对于儿子的疯狂的爱全部转化为对于媳妇疯狂的恨。

另一面，花金子却因为婆婆的压迫而激起同样疯狂的仇恨与反抗，同时，又把对于不能保护自己的丈夫极度的失望化作极度的鄙视与怨恨：她对仇虎说：“大星是个窝囊废，没有一点本事。他是他妈的孝顺儿子，不是我的爷儿们。”

而夹在两个女人（母亲与妻子）中间的焦大星却永远也不能理解“为什么女人跟女人总玩不到一块去呢”？他对于他的娇妻与严母都有着同样炽烈的爱，不愿让任何一方独享，但他就因此而几乎同时失去了爱应有的快乐。他从自称爱着他的两个女人那里所得的，仅仅是无休止的逼迫。怨恨、苦恼中他也会问：“哦，天哪！为什么一个男人偏偏非要个女人整天来苦他呢？”

相互的爱就这样导致了相互的恨，陷入了无止境的嫉妒、怨恨的感情折磨中，而且在折磨对方过程中，自身也发生了情感的毒化、性格的扭曲。——这是发生在焦大星家庭里的悲剧，比之曹禺曾经描写过的周朴园的家庭悲剧，也许更为普遍，因为它是根源于人的感情欲望自身，就似乎有一种不可解脱性，并且给人带来永远的困惑。爱之花竟会结出如此的怨毒之果，大概人性

^① 焦母后来还当面这样对花金子说：“我就这么一个儿子，他就是我的家当，现在都叫你霸占了。”

本身就是有些说不清的。

曹禺十分明白,他所关注的始终是人的欲望,因此,他在恢复人的肉体的爱恋所应具有的美和善的品格的同时,也竭力地渲染人的灵性的升华。于是,在《原野》里,仇虎与花金子的动作中,始终贯串着向天边外飞的冲动。仇虎一出场,白傻子问他:“你从哪儿来?”他指着远方回答说:“天边。”仇虎与花金子刚见面,就明白告诉她,要带着她到“远,远,老远的地方”,“那边金子铺的地,房子都会飞……”花金子却连忙表示“我知道,我早知道”,原来这天边外也存在她的心中,她早就梦见过,这大概是真的,因为连仇视她的婆婆焦母也说她“心又飞了,想坐火车飞到天边死去”。当仇虎因为要不要杀大星报仇而犹豫时,他们又一次谈到天边外铺黄金的地方,金子低低地哀诉:“天,黄金铺的地方这么难到么?”“为什么我们非得杀了人,犯了罪,才得到呢?”第三幕树林里迷了路,几乎陷于绝望,他们之间又有了这一番对话——

仇虎 你为什么跟着我?

焦花氏 (执意地)我跟你一同到那黄金铺的地。

仇虎 (低头,看自己的丑陋)为什么单挑上我?

花金子 (肯定地)就你配去,我——(低声)配去。

仇虎 可是世上并没有黄金铺的城。

焦花氏 有,有。你不知道,我梦见过……

这是一个永远的梦,不管世界上有没有这座“黄金铺的理想城”,而只有仇虎、花金子才配去那永远也达不到的理想城,这更是意味深长。在曹禺的心目中,唯有具有生命活力的,能够称为人的人才会有这样的追求永远不能实现的理想的飞的冲动——从《雷雨》里的周冲,到《日出》里过去式的陈白露,以及《原野》里的仇虎、金子(甚至包括白傻子),都是如此,现在式的陈白露一

旦失去了这样的冲动,她就只有自杀了。但是,这种来自人的本能的欲望追求,却被一种人所不能把握的神秘力量所遏制,这就形成了一个永恒的悲剧。而另一面,尽管结局永远是悲剧,但人仍然顽强地抗争与追求,如仇虎那样,在“尸身沉重地倒下”的前一刻,还在快意地“狞笑”着。——这才是真正的生命的强者。曹禺的戏剧本质上仍然是理想主义与英雄主义的;《原野》在曹禺剧作中,也许是把这种理想主义、英雄主义色彩表现得最为浓烈的^①,我们却因此可以说,《原野》是最“曹禺”的戏剧。

三 “复仇”中的灵魂分裂

我们已经说过,爱与恨发展到极致,就是复仇。曹禺的复仇主题也是从《雷雨》开始的,蘩漪在某种程度上可以看做是“复仇女神”。在《日出》里,复仇化作了内在的情绪,我们从作者“时日曷丧,予及汝偕亡”的切齿的誓言里^②,多少可以感受着复仇的强烈欲望是怎样在煎熬着剧作者的。在《原野》里,复仇变成了男主人公仇虎的主要动作,剧作者对于复仇主题的开掘,也进入了一个新的层次。

戏剧一开始,剧作家不作任何铺垫,即把复仇推到读者与观众面前,刚从地狱里逃出来的仇虎眼烧着仇恨的火,“闪出凶狠、狡恶、机诈与嫉恨”,激昂地对天高呼:“阎王,我回来了,我又回

^① 《原野》的这种英雄主义色彩长期不被人们所接受与重视;只有在抗日战争时期,人们才从民族主义立场上,把《原野》解释为一个“英雄的悲剧”。一篇发表在孤岛上海的评论文章声称:“《原野》中的英雄仇虎能够代表年青的中国人的灵魂”,并由此证明,“中华民族正是年青而有着无限的希望的”。文章最后说:“现在‘世道衰危’,‘人心不古’,竟有许多愿意苟活偷生,只要练子上钳镶了珠翠跟宝石,锁在练子里边过活也是好的人,看了《原野》以后,这些人也许会有一点惭愧么?”(兰:《原野》,载《女声》1942年第6期)

^② 曹禺:《日出·跋》,《曹禺文集》第1卷,第450页。

来了,阎王!杀了我们,你们就得偿命!伤了我们,我们一定还手。挖了我的眼睛,我也挖你的。……”这一声高喊,就把气氛憋足了——正像有的读者感受到的那样:没有任何渐进过程,一开始便逼人:仿佛开端即是顶点。^①

这显然是艺术上的冒险,甚至可以说是有意的犯忌,剧作者似乎并不担心以后的戏难以为继——在艺术上,他永远是自信的。

果然,白傻子毫不在意的一句话,就把局势扭转过来:“阎王早进……棺材了”——这不仅使剧中人仇虎“惊愕得说不出话来”,也使观众与读者大惊失色:期待着的两军对垒的厮杀再也见不到了。于是,我们终于明白:剧作者的本意原不在表现复仇中的双方较量(如果这样,他就将落入情节戏的窠臼),他甚至要避免于此,他的关注重心另有所在。

“冤有头,债有主”现在,应该对罪恶负责的阎王死了,复仇遽然失去了对象。站在面前的是阎王的妻子、儿子与孙子,他们不仅无辜,而且极其软弱:阎王婆眼睛瞎了,儿子生性懦弱,孙子还在襁褓之中,甚至——仇虎还与他们有着感情上的牵连:阎王婆是干妈,儿子是幼时的好友,前面说过的爱与恨的交织、转化在这里再度出现。

这都是剧作家在巧妙地布置、制造气氛,另一种逼人的气氛:复仇者仇虎面临着艰难的选择,承受着巨大的心理压力,内心的矛盾陡然加剧……

这确实是重心(戏剧重心,剧作者对人的命运的探讨重心)的转移:由外部的复仇行为(人与外在社会力量的关系)转向由复仇引发的内心矛盾(人与自身的关系,人的灵魂世界的揭示)。这也是曹禺“挣扎”主题的深化:由对外在命运的挣扎转向自身

^① 这是广东佛山卫校的语文教员吴良芝在给笔者来信中提出的观点,在此谨向吴良芝同志对我的《原野》研究的启发表示感谢。

灵魂的“挣扎”。

摆在仇虎面前的,是两个层次的问题。首先是:“复仇还是放弃复仇?向谁复仇?怎样复仇”的选择。仇虎的抉择似乎并不困难:阎王死了,也得复仇——“我对爸爸起过誓,两代的冤仇,我是不能饶他们的”;“阎王死了,他有后代”——父债子还,焦大星必须抵命,因为“他是阎王的儿子”,而且还得“一网打尽,一个不留”——唯有让阎王断子绝孙,才是彻底的复仇。

读者、观众也许可以从仇虎这些仿佛天经地义的思路背后,感到一种浓重的封建宗法观念在支配着这位刚烈的复仇者,这是传统思想的束缚,却不为仇虎所觉察,仇虎的悲剧恰恰在于他有胆识砸掉焦阎王们加于他的外在的镣铐,却无力挣脱传统的无形镣铐。

但既使按照“父债子还”的传统,仇虎确定了他的复仇目标,他仍不能回避一个严峻的事实:“可阎王的后代没有害你”;这样,他的向阎王后代复仇的合理性就从根本上受到了挑战,他无法摆脱内心深处的犯罪感。——在这方面,焦母的某些思路却似乎更具合理性,她对花金子说:“我不想我的儿孙再受阎王的累,我不愿小黑子再叫仇家下代人恨,我为什么要虎子一次比一次恨我们呢?”“仇易结不易解,我为什么要下辈子过不了太平日子?”仇真的永远不能解,难道除了以血还血,以牙还牙的复仇就别无选择了吗?

但时时不忘两代的冤仇的仇虎,是不可能接受另外的思路的,甚至剧作者本人主观情绪上也不能接受。为了缓解内心的犯罪感,仇虎想着“怎么先叫大星动了手,他先动了手,那就怪不得我了”,剧作者也精心设计了焦母与侦缉队勾结的情节,仇虎面对的就不是焦母、大星以至小黑子这样的弱者,和焦母们在一起的有更强大、凶残的统治集团(这才是焦阎王背后的真正元凶),仇虎的杀人于是带有某种自卫的性质。

但软弱无能的,没有任何男子汉气的焦大星仍不能成为仇

虎的对手,仇虎终于动了手,他也就必须独自承担内心的重负,他对花金子说:“不用洗,这上面的血洗也洗不干净的。”

而小黑子的死——这一个绝对无辜者的残酷的死又使得仇虎复仇的合理性发生了根本的动摇。焦母一声惨叫:“虎子,你的心太狠了,虎子,天不容你呀!我们焦家是对不起你,可是你这一招可报得太损德了。……我会跟着你的,你到哪儿,我会跟着你到哪儿的。”仇虎精神由此从主动变被动,他终于陷入了内心的挣扎与分裂——戏剧到这里才进入高潮、正题。

仇虎“进入丛林(原野)了”,这是本剧的两个主要角色——“原野”与“原野”中的“真人”的汇合,仇虎终于回到了自己的精神故乡,立刻显出一种外在与内在的调和。人世间外加于他的种种狡恶机诈也顿然消失,他要复归本属于他的人的本性,恢复他“真人”的本来面目。但他已经有了人世间的历史,这段历史留下的精神的创伤与矛盾已无法忘记与消失,仇虎再也不能复归。剧作者说,丛林里仇虎和花金子“像一只受伤的花豹”——心灵的伤口无法愈合;又像“恐怖的困兽”——这恐怖来自那一段人间的历史,又因“原始的恐怖”而百倍地加剧。摆脱不掉的是无辜的小黑子死尸的沉重。仇虎举起双手,狂乱地指天高呼:“啊,天哪!我只杀了孩子的父亲,那是报我仇门两代的冤仇!我并没有害死孩子,叫孩子那样死!我没有!天哪,黑子死得惨,是她奶奶动的手,不怪我,这不怪我!”越是不承认,越是掩饰不了内心深处的罪恶感,以及因此而带来的恐惧。这罪恶感使我们又想起了鲁迅的《狂人日记》——如果说“狂人”是因为“四千年来时吃人的地方,……我也在其中混了多年”,“未必无意之中,不吃了我妹子的几片肉”而悔恨,自觉“难见真的人”,现在仇虎本是“真人”却参与了对无辜的下一代的残杀,他明白自己已犯下了赎不清的罪:“血洗得掉,这‘心’跟谁能够洗明白?!”可他又实在不明白,这罪又是怎样犯下的?凭着直觉,他感到冥冥之中有一种他控制不住的力量鬼使神差般支使着自己,这说不

清带给他的是原始的神秘与恐惧。剧作者说：“时尔，恐惧抓牢他的心灵，他忽尔也像他的祖先——那原始的猿人，对着夜半的森林震战着。他的神色显出极端的不安。希望，追忆，恐怖，愤恨连续不断地袭击他的想象，使他的幻觉突然异乎常态地活动起来”；于是，在幻觉中，“他代表一种被重重压迫的真人，在林中重演他所遭受的不公”，他招回了一个个冤苦的幽魂，从冤屈的老父弱妹，到受难的弟兄。回忆唤起了仇恨，却依然无法减轻已打入灵魂的犯罪感，他努力地说服着自己：“对！对！我仇虎是好百姓，苦汉子，受了多少欺负，冤枉，委屈，对！对！对！我现在杀他焦家一个算什么？杀他两个算什么？就杀了他全家算什么？对！对！……我为什么心里犯糊涂，老想着焦家祖孙三代这三个死鬼……”——他实在是难以欺骗自己：他必须为仇杀（何况是如此残酷的仇杀）付出代价。但另一面，他内心又不能不时燃起反抗的怒火，唤起复仇以至嗜血的愿望：“打倒阎罗宝殿，我也得跟焦家一门大小算个明白！”犯罪感与复仇欲的激烈交战撕裂着仇虎的灵魂，几至于精神崩溃。

他以及所有地下冤屈的鬼魂只有等待“最后的审判”。而审判的结果，竟然是：爹上刀山，妹下地狱，还要拔自己的舌头，送焦阎王上天堂——这结局的幻觉证明，人世间不公的历史已渗入仇虎的潜在意识，他再也不相信公正的审判。阎罗（阴间审判者）就是焦阎王（阳间统治者）的发现，使仇虎产生了强烈的受骗感，灵魂的天平迅速发生倾斜：复仇欲最后战胜了犯罪感。于是，在戏剧的结尾，我们看到——

大地轻轻地呼吸着，巨树还那样严肃，险恶地矗立当中，仍是一个反抗的魂灵。

用力把铁镣掷到远远铁轨上。铛啷一声。仇虎尸首沉重地倒下。

剧作者最终肯定了反抗与复仇,却依然没有解决它的内在矛盾。——而这没有解决本身也就意味着曹禺戏剧中复仇主题的深化。

四 预见到的“失败性”

曹禺在写完了《原野》以后,加上了一个“附记”,与原文一起发表在《文丛》1937年8月号上。“附记”预言:“这个戏的演出比较难”,因为“第一,角色便难找”,“第二,布景、灯光都相当地繁重”,他警告偏爱自己剧本的朋友,如想把它搬上舞台,“无妨再三斟酌这剧本本身所有的舞台上的‘失败性’,而后再决定演出与否,这样便可免去演出后的懊悔与痛苦”。这简直是一个不祥的预感。剧本发表后,上海业余实验剧团准备上演,导演应云卫请曹禺向全体演职员介绍《原野》创作情况,他又重复他的忧虑,他说,对一个普通的专业剧团来说,演《雷雨》会获得成功,演《日出》会轰动,演《原野》会失败,因为它太难演了。^①

仿佛是不幸而言中:1937年8月7日至14日,《原野》在上海卡尔登大戏院举行首演,演员阵容相当强大:饰仇虎的魏鹤龄、饰花金子的舒绣文、吴茵,饰焦母的王萍、章曼萍等,在当时及以后都是中国戏剧界颇有影响的骨干力量。^②演出虽不能说失败,却没有引起轰动。评论界也很冷漠,剧本发表、演出都没

^① 据说,有些剧团一成立首先演出《雷雨》,非常之红,被看做是“开门戏”。接着就演《日出》,又大红特红,大赚钱,可是《原野》却很难演好,一演就赔钱,被看做是“关门戏”。因此,话剧界里又有这样的说法:《雷雨》和《日出》可以戏捧人,但《原野》一定要人捧戏,需要好演员和好导演(参看高瑜:《沉睡中的唤醒》,载《北京艺术》1982年第8期)。

^② 著名演员陶金曾这样谈到舒绣文的表演:“她在《原野》里演金子,她百倍地怨恨那恶毒的婆婆,万般钟爱情人仇虎,只有绣文才演出了金子那种用死亡去拼搏,追求哪怕是短暂的火一般炽烈的爱情来。”(《回忆与绣文同志的创作友谊》)

有反响,直到一年后,1938年6月16日出版的《文艺阵地》第1卷第5号,才发表南卓的《评曹禺的〈原野〉》。这迟来的第一篇评论开头便指出,《原野》是大家“期望中的第三部”,却“没有她的姐妹篇那么惹起人的注意”。作者把它归之为“大概是受了抗战的影响”,这可能是真实的,因为剧本公演时,正是“七七”事变爆发一周月,全面抗战已经开始,整个中国,以至每个中国人都面临着新的选择,连因大哥病故赶回天津的剧作者本人也受到日本特务的注意与追踪。在这时,人们不再关注《原野》里的男男女女们的爱与恨与复仇,是可以理解的。在这个意义上,《原野》确实有些生不逢时。

但这只是外部条件的简明考察,也许还应有剧本自身的原因。南卓的评论文章似乎也不回避这一点。他径直认为,《原野》有它的失败之处。——也许我们可以从南卓的批评里,对《原野》接受的冷漠,作出某种解释。

不能说评论者没有眼光,他首先注意到曹禺剧作与奥尼尔戏剧的“相似”。他不仅指出“《原野》很明显的同欧尼尔的《琼斯王》非常相像”,而且也看出“在《雷雨》里的二少爷像(奥尼尔)《天边外》中的兄弟一样的憧憬着‘天边’,《原野》里的金子又重复的表示对‘天边’的希望”。此外,评论家还一一指出了《原野》的某些场面系脱胎于莎士比亚的《马克白》以至中国传统戏曲《八大锤》中的“断臂说书”,等等。如此具体地论述曹禺戏剧的外来影响与民族传统,这大概还是第一次。但评论家的结论:剧作者“模仿前人的成作”,却是曹禺所难以接受的。早在《雷雨·序》里,他就谈到《雷雨》公演后,有人断言他是“易卜生的信徒”,并臆测剧中某些部分是承袭了希腊悲剧家欧里庇得斯的《希波吕托斯》与法国17世纪悲剧家拉辛的《费德尔》的灵感;曹禺对此表示惊讶,他强调:“我是我自己”,“我追忆不出哪一点是在故意模拟谁。也许在所谓‘潜意识’的下层,我自己欺骗了自己”。剧作家的这一辩解是应该认真对待的,它提醒我们,要更注意曹

禺戏剧与外国剧作家以及中国传统戏剧在戏剧观念、精神气质这些更深层次的潜意识的相通、渗透与影响。这正是南卓的评论所忽略的：他只看到表面层次上的某些手法的模拟、借用。

事实上，曹禺的《原野》与奥尼尔戏剧根本上的相通，首先在于这两位精神总不安于凝固的剧作家所共具的反叛传统、大胆创新的精神和永不枯竭的活跃的创造力。有人评论奥尼尔：“他是那么活跃，那么不肯安宁，你简直料不到他接下来会干什么，会走得多远”^①；这也正是曹禺的特点^②。我们知道，曹禺创作一开始，就十分注重戏剧的情节、结构与人物复杂性格的刻画，这一方面可以看到易卜生等人的影响，另一方面也是受制于中国观众的审美趣味与要求的。这就形成了曹禺戏剧创新上的特殊困难：既要突破这种戏剧化的戏剧模式，又要照顾到、并在一定程度上满足中国观众对于紧张的情节、巧妙的结构与复杂的人物性格与命运的趣味与要求。正如本章第三节所分析，《日出》的创造表现了剧作家在处理这矛盾着的要求时所感到的困惑。从更宏观的角度看，曹禺所遇到的难题，实际上是如何将中外彼此碰撞的各派戏剧相互沟通的问题，这是一个世纪性的难题。而作为20世纪一位世界级的戏剧艺术家的奥尼尔，恰恰在沟通上显示了他的巨大的非凡的创造力：在奥尼尔的戏剧里，情节剧、佳构剧与心理剧，现实主义与表现主义，写实手法与非写实技巧，悲剧与喜剧，易卜生与斯特林堡等等，达到了巧妙的融合。这正是曹禺所向往、追求的戏剧境界。至少可以说，奥尼尔的创

^① 克拉克：《尤金·奥尼尔和他的作品》，转引自刘海平、朱栋霖：《中美文化在戏剧中的交流——奥尼尔与中国》，南京大学出版社1988年版。

^② 曹禺早在高中二年级求学时就写文章，表示对思想永不“凝固和停滞”的“天才”的向往：“他的话里头当发现孕含着不灭的创造性，他的思想常变化流动，永进不息，显现他在彻底地思索面前的事物，不为一切庸俗的利望所扰而变动他的观念。”（《杂感》载1927年4月《南中周刊》第20期）在某种程度上，曹禺自己就是这样的“天才”。转引自田本相：《曹禺传》，第57页。

造为曹禺实现他的追求打开了一个新的思路与新的途径。因此,曹禺从希腊悲剧、易卜生(确切地说,应该是《娜拉》与《群鬼》、《国民公敌》时期的易卜生)走向奥尼尔,是必然的。——曹禺这一时期没有最终走向契诃夫,而走向奥尼尔,还有情感、气质上的原因:此刻曹禺郁热的性情显然是更接近奥尼尔的。而在《原野》的创造中,“走向奥尼尔”,就意味着在戏剧生命形态上实现了以下突破:一、把戏剧的心理因素提高到一个新的地位与水平,并力图实现重内心与重情节、重性格二者的结合,人与外部环境(包括他人)的冲突,与人自身性格、心灵的冲突以至分裂,即外在戏剧冲突与内在戏剧冲突的结合。二、把戏剧的哲学因素提到了一新的地位与水平,力图实现形而下的描写与形而上的底蕴的结合,写实与写意的结合,场景、性格刻画的具体性与观念的抽象性的结合。三、把非现实因素提高到一个新的地位与水平,努力实现现实主义与表现主义的结合,写实手法与非写实手法的结合。四、在以上努力的背后,正孕育着戏剧观念上更加深刻的变化:在具体场景上追求戏剧的生活幻觉的效果的同时,却在整体上追求舞台的假定性效果。这就是说,从《雷雨》、《日出》到《原野》,尽管曹禺力图保持其前后一贯性,以便站稳脚跟^①,但必须承认,《原野》毕竟是一部大胆的全面革新之作,是经过《雷雨》、《日出》的积累、准备,必然出现的对在曹禺之前已经形成的、被理论家所称之为“机械现实主义”的戏剧规范^②的一次根本性的冲击与突破,同时也是对在已有戏剧规范下形成的中国读者、观众,也包括中国的评论家的接受习惯的巨大挑战。

① 这种“一贯性”是由两个方面来实现的:一面是《原野》尽可能地保留了《雷雨》、《日出》原有的某些特点与长处,一面是《原野》里的上述创新在《雷雨》、《日出》里实际上都已见端倪,《原野》则有了新的发展与更自觉的追求。

② 详见本书“引子”的有关分析。

在某种程度上可以说,南卓的《评曹禺的〈原野〉》恰恰表现了这种接受习惯的历史惰性力量。这位评论家对《原野》的批评与拒绝,除所谓“模仿前人的成作”,“作者思想似乎还不大固定”^①之外,主要集中在:“理智活动”的参与“毁坏了形象的真实”;“引不起人的实感”;“性格的不现实”;“出来许多形而上的东西”;“思想……不大清晰”;“意识不明确”……等^②,而这些方面,如前所述,恰恰是剧作家所着意选择的艺术突破口;评论家仍然囿于原有戏剧规范的眼光,对于这一类尝试拒绝接受,乃是必然的。以阐发新作品的新价值、新意义为己任的评论家尚且如此,一般的观众、读者又怎能不对《原野》表示冷漠呢?^③

《原野》之遭到拒绝,另一个重要原因是,与《雷雨》描写家庭悲剧,《日出》写都市社会不同,《原野》第一次写到了农村生活;这样,曹禺在写作《原野》时,即进入了所谓农村题材的传统中。五四以来,新文学农村题材已经形成了若干规范:鲁迅式改造国民性模式,茅盾农村三部曲“走向反抗”的模式,沈从文式的呼唤人性美的“田园”模式等等,由此而形成了若干规范化的价值标准。到了1940年代以后,随着现实生活中农民在政治生活中地位逐渐加重,强调农民的革命性成为越来越占主导地位的意识形态观念。而《原野》恰恰与已经形成的前述艺术规范与经验,以及主流意识形态相背离:它是一个新的创造,正如一位研究者所说,“作家也许根本就没有把仇虎当作一个具体的农民形象来塑造,而仅仅赋予他农民的身份和外形,所表现的则是抽象化了的人,目的是表现人与命运的抗争,这就使仇虎这一形象具有明

① 作者具体分析说,在《原野》里,“似乎有点虚无主义倾向”,“又好像是集团主义的意识”,这正是曹禺思想矛盾之处。

② 南卓:《评曹禺的〈原野〉》,《曹禺研究专集》下册,第142、143、145、146页。

③ 中国的导演、演员们似乎也是如此。据杨晦《曹禺论》里透露,“《原野》的第三幕,也被删掉第二、三景的时候居多”,杨晦本人在内地看过的《原野》演出就是被删去二、三景的。而这被删去的三景,恰恰是《原野》中非现实成分最多的部分。

显的象征意义”^①。这样,《原野》所创造的新的艺术经验,就和既成的艺术规范、经验与意识形态观念形成了尖锐矛盾,前者一再反抗后者,以求突破;后者则不断压制前者,以维护自己的权威性。而大多数接受者总是囿于传统规范,而站在后者这一边。

我们于是看到了多数人的艺术欣赏惰性的可怕:它们总是拒绝以至扼杀了作家创造的新机。我们由此而领悟到,新的作品与已成规范及所形成的艺术接受的惰性的距离度是决定作品接受程度的关键:完全无距离,会因陈旧、无创新而遭到拒绝,超前距离过大,也难以被接受。^②《原野》长期遭冷遇,直到四十年后的1980年代才被接受,这说明了它的超前性;这种超前性既是《原野》长久的生命力所在,同时也是曹禺自己也预见到的《原野》在一定时期内的“失败性”的内在原因。一个真正富有创造力的作家,不但要在创造过程中作出超常的努力,也要为它在创造之后的接受付出超常的代价:这种代价几乎与作家的创造力成正比。《原野》的命运就证明了这一点。

① 孙庆升:《曹禺论》,第96页。

② 这里也有一个时代气氛的问题:当处于文学变革时期,如五四,格式特别、创新意识较强的作品会受到特殊欢迎,在文学发展相对稳定时期则相反。

第二章

在秋阳春光里静静流泻

向广场艺术倾斜——《北京人》:生命的诗——《家》:青春的赞歌——1940年代的“曹禺热”

向广场艺术倾斜

一 《黑字二十八》:听从时代的选择

1937年8月13日,上海业余实验剧团正在上海卡尔登大戏院演出《原野》,日本侵略军突然大肆轰炸上海、南京,由此开始了著名的“八·一三”上海战争。8月14日,剧团在轰炸声中坚持最后一场演出。8月15日宣布停演后不久,上海专业与业余戏剧工作者就在上海戏剧界救亡协会主持下,组织了十二个救亡演剧队,除两个队留沪外,其余分赴内地演出。中国的戏剧工作者离开了他们所熟悉的大城市大剧院,开始走向街头、工厂、农村、医院、战地,在一切有中国人的地方,作广场演出。中国的现代话剧就这样急剧地由剧场艺术向广场艺术倾斜:这是时代的召唤与选择。在《中华全国戏剧界抗敌协会成立宣言》中,明确宣布:“对于全国广大民众作抗敌宣传,其最有效的武器无疑是戏剧”要“断然由大都会灰色的舞台”,“走向农村,走向血肉相搏的民族战场,这一舞台的转变和广大抗战观众的要求,必然使我们戏剧艺术获得新的生命”^①。这无疑意味着从戏剧观念、内容到演出形式的根本转折:即强调戏剧及时反映现实与现场鼓动、煽动的作用与功能;在戏剧形式上也进行了大胆改革与试

^① 《中华全国戏剧界抗敌协会成立宣言》,《中国话剧运动五十年史料集》第1辑,第307、308页,中国戏剧出版社1985年版。

验,独幕剧得到普遍的发展,还创造了活报剧、街头剧、茶馆剧、朗诵剧、化装游行、傀儡戏等新形式。《放下你的鞭子》等街头剧,将演员混杂在观众中,以观众身份参加演出;茶馆剧更力避演剧形式,演员扮做茶客,分别入座,造成故事,引起其他茶客和观众的注意,并不由自主地进入角色,以往剧场演出中演员与观众之间的屏障开始打破,演员走出“第四堵墙”,与观众直接进行交流,追求着演员与观众融合无间的戏剧境界。

这是时代的戏剧潮流。据1939年的统计,全国参与这类战时戏剧演出的人员达十三万人之多,这里不仅有职业演员,更有大量的热血青年;专业演出与业余演出的界限事实上已经打破。

曹禺这时也只有二十八岁,作为一个有着强烈的时代与民族责任感的中国剧作家,他不可能隔岸观火,他内在性情中的郁热也要在这既是抗战的,又是戏剧的热潮中,寻找喷发口。于是,在宣传抗日的广场演出的队伍中,我们也终于见到了熟悉的曹禺的身影——

1937年10月8日至10日,国立剧校在长沙又一村民众大会堂作抵长沙后第二次公演,演出《毁家纾难》、《炸药》、《反正》三个独幕剧,每天日夜两场,共演六场,曹禺亲任导演。

同年10月,曹禺导演的街头剧《疯了的母亲》(骆文作)在湘、鄂、川进行旅行公演,共演出四十余场。

同年12月,街头剧《觉悟》(李庆华编剧)由曹禺导演,在湘、鄂、川旅行公演,共演出二十场。

同年12月,曹禺翻译的独幕剧《烟幕弹》(法国拉毕虚编剧)在重庆江北巴县演出一场。

1938年初,作为国立剧校教务主任的曹禺随同学校西迁:由长沙租五只木船,经洞庭湖,过宜昌,于二月抵达重庆。沿途每到一个码头,哪怕只有几个小时,曹禺也要亲自组织学生上岸演戏,他打着鼓,招呼着群众来观看演出。一天,正在宜昌街头演出,六架敌机突然临空轮番轰炸,曹禺镇静地组织观众与学生

就地疏散,没有造成任何伤亡。

1938年初,曹禺随剧校在重庆安顿下来。他又开始考虑自己的创作——他面临着新的选择。

他与刚从英、美留学归来的黄佐临、金韵芝(丹尼)夫妇和张骏祥商量,准备排演奥尼尔的《悲悼》三部曲。曹禺早在大学期间,就曾为它所折服;后来,曹禺回忆说,他正是从《悲悼》三部曲中,看到一个新的戏剧天地:“爱情、情欲主宰了一切。弗洛伊德的学说是一个幽灵,缠住了戏中的人物。读了这本长戏,我惊叹奥尼尔善用人物的变态心理和相互的爱与恨的关系:这部结构十分紧密的三部曲,它使我不能不一直读下去。我料到在舞台上它也会叫人喘不过气来地看下去的。”^①现在,在战争气氛下,曹禺仍然如此热衷于奥尼尔;可以想见,曹禺是怎样渴望着:沿着《原野》的“走向奥尼尔”的道路,对于人灵魂深处的生命涌动,及其艺术外在表现,进行更深入的开掘与探讨。——这可以说是曹禺内在生命及其艺术本能的呼唤。

但前述曹禺投身于其内的时代潮流对于曹禺也同样有着巨大的诱惑——他不可能不听命于这时代的呼唤^②,同时这也是他与时代气氛相一致的内心骚动的要求。

两种要求将把曹禺新的戏剧生命创造推向不同的方向,曹禺将向哪一个方向倾斜呢?1938年7月25日,曹禺应中国青年救亡协会之邀,为战时戏剧讲座讲“编剧术”。讲演一开始,他就指出:“戏剧被‘舞台’、‘演员’、‘观众’这三个条件所肯定。戏剧原则、戏剧形式与演出方法均因为这三个条件的不同而各有歧

① 曹禺:《我所知道的奥尼尔》,载《外国戏剧》1985年第1期。

② 这里有一个例子也许能说明时代戏剧潮流的影响:1936年10、11月西安实验剧团成立,原拟首演《雷雨》;“双十二事变”发生后,西安各校师生及爱国青年组织宣传队。实验剧团也感到此时再演《雷雨》已不适宜,遂将排演工作暂停,派人到各校宣传队指导排演时事宣传戏。(武志新:《五十年中的二十五年》,《中国话剧运动五十年史料集》第2辑,第86—87页,中国戏剧出版社1985年版)

异”，“抗战剧的编制，当然也不能脱离‘观众’、‘舞台’、‘演员’这三种限制”——这大概是曹禺在考虑选择什么的“戏剧原则、戏剧形式与演出方法”时，首先确认的前提和原则。

经过了抗战初期的戏剧总动员与全民总动员，中国现代话剧的舞台、观众与演员都已经发生深刻的变化，剧作家面临的，已是完全不同于1930年代的新的舞台、新的观众与新的演员。正如一位评论家在题为《战时中国的演剧》的文章里所描述的那样，“由都市走向内地，首先没有了卡尔登大剧院或国民大会堂那样的剧场和舞台，演出场所被限制在街头、广场，临时搭起来的舞台，乡村庙会的舞台……也就没有了种种基本设置，煤油灯、蜡烛代替了现代化的照明工具，布幕重被广泛应用着，风、雨、太阳成了演剧的对头。观众不再是都市中衣冠楚楚的知识分子和小市民层了，他们是小城市里的商人、农民、工人和士兵，文化水准比较低得多，却有一分热情（也不免有点好奇心），他们过去从舞台上所接触的尽是前朝往代的历史和传说中的人物和故事，如今却看见了现代的中国人，残暴的敌寇，狡猾的汉奸，自己的同伴，乃至他们自己。因为客观环境不同，演出的戏就要求装置简单，人物与故事现实，对白通俗，演技有一定程度的夸张。过去在都市里的那一套，如果一点不变搬了来，结果是弄巧成拙，观众也莫名其妙”^①。这也就是曹禺所说的“城市内所作的‘抗战名剧’，移到乡下，突然失却了它所凭借的特殊的‘观众’与‘舞台’”，于是就会觉得“那剧本非重写不可”。除此之外，观众日益高涨的政治热情、白热化的民族主义情绪要求在戏剧演出中得到发泄，普通工人、农民、市民观众也要求在戏剧舞台上更多地看到自己的日常现实生活，要求戏剧演出更加适合、接近他们的欣赏习惯、文化水平。面对抗战初期中国观众所提出的“戏剧更加政治化、现实化与通俗化”的要求，包括曹禺在内的中国

^① 作者刘念渠，载《戏剧时代》1944年第1卷第3期。

剧作家似乎很难再有其他的选择。在这种情况下,曹禺要听从内心的呼唤,继续“走向奥尼尔”是困难的。

于是,就在前述《编剧术》的讲演里,我们发现了曹禺戏剧观念、写作方式的重大变化。曹禺宣称:“一切剧本全都有着宣传性的,不单是抗战剧”;“我们的古人曾经说过,‘文以载道’,简单地说,我们的文艺作品要有意义,不是公子哥儿嘴里哼哼的玩意儿。现在整个民族为了抗战而流血牺牲,文艺作品更要有时代意义,反映时代,增加抗战的力量”——这样的文艺观、戏剧观,在抗战时期几乎是一种时代的共识,并无新奇之处,但它出自一直主张戏剧是生命的创造,一再宣称自己是在“写诗”,而不是写社会问题剧的曹禺之口,却不能不惊异于人实在太容易为时代所改造。曹禺接着鼓吹一种新的写作方式,更让人感到他确实已经走得很远,他反复叮嘱年轻的剧作者:“写戏之前,我们应决定剧本在抗战期中的意义。具体地讲,它的主题跟抗战有什么关联”;“在未动手写剧本时,最好先决定结尾如何地宣传”;“主题第一应该‘显明’,不要含糊”;“第二应该简单,应当清楚地指导观众怎样同情的方向”;“主题是个无情的筛孔,我们必须依照主题狠心地大胆地把材料筛它一下,不必要的不合式的材料淘汰去”;“要点醒主题,如果一直找不着机会来点明主题,那么在最后的结局当口,是不该再忘却的”,等等。曹禺这番主张,与本书“引子”中所介绍的时代规范已经没有实质性的区别。这固然包含有向新的观众妥协的成分(如“要点醒主题”之类),但却也透露出一个消息:曹禺在大时代的冲击下,比较容易放弃自己而认同于时代规范。这是出于他的性格中的妥协面,还是我们一再强调的他性情中与时代气氛相契合的一面,恐怕不容易说清楚,但这一事实对于曹禺创作道路的深远影响,却是不可忽视的。

作为上述新观念与写作方式的实践,1938年八九月间,为

迎接第一届戏剧节^①，曹禺与宋之的合作，将宋之的、陈荒煤、罗烽、舒群等集体创作的四幕剧《总动员》改编为《全民总动员》——这实际上是一次重新创作，后来《全民总动员》也改名为《黑字二十八》，1940年3月由重庆正中书局出版，曹禺写了剧中第三幕。这是一部典型的广场戏剧，或者说，是时事煽动剧与情节戏、佳构剧的结合：从戏剧的主题、结构、人物设置，到戏剧形式、演出方式，都充分自觉地考虑到曹禺所说的舞台、观众、演员三大制约因素，力求向时代观众靠拢，以取得最佳接受效果。剧本的主题是先定的，是冷静分析形势，把握了时代要求的产物：“当时正是武汉吃紧的时候，在军事上我们正从第一期抗战进入第二期抗战这一新的阶段，在政治上我们的号召是后方重于前线，政治重于军事，这种号召的最有力的响应，是全民总动员，总动员来参加抗战工作，打破日寇侵略的迷梦。为了表现这一情势，所以肃清汉奸，变敌人的后方为前线，动员全民服从抗战，成为我们写作的主题。”^② 不仅主题先行，连演员名单也是写作之初便已确定了的：当时为体现戏剧节团结广大戏剧工作者的宗旨，规定必须以“充分发挥每一个演员的特长”为前提来设计情节、人物与场景，这是演员影响编剧的典型。剧中正面英雄人物、救亡团体领袖邓队长被设计为一个疯子，即是预先考虑到邓队长的扮演者赵丹的表演特色。据说，在演出时，赵丹扮演的邓疯子的化装与装疯假癫、嬉皮笑脸以及忽冷忽热的姿态，确有他的独到之处。与施超扮演的贼胆心惊、强自矜持、阴险狡猾

^① 1937年底在武汉成立的中华全国戏剧界抗敌协会曾决定，每年10月10日为戏剧节，但此议并未实行。1938年10月武汉沦陷以后，许多著名的演剧团体如上海业余剧人协会、怒潮剧社、四川旅外剧人抗敌队先后到了重庆，中国电影制片厂也迁到重庆建厂，重庆自然成为大后方戏剧运动中心，遂由中华全国戏剧界抗敌协会重庆分会决定组织第一届戏剧节。

^② 宋之的、曹禺：《黑字二十八序》，《曹禺文集》第2卷，第161页。

的张希成(按:《全民总动员》改名为沈树仁),恰好形成鲜明对照^①。演到紧张处,全场观众紧张得屏住了呼吸;而当邓疯子机警地夺下了汉奸的炸弹时,全场又报以热烈的鼓掌,剧场气氛热烈极了。这确实取得了最好的演出效果。对于观众的重视更是贯串写作与演出全过程。编剧时充分考虑了中国观众的接受水平与欣赏趣味:不仅有对爱国青年、抗日将领的热烈赞颂,对以抗战为幌子的醉生梦死之徒的无情嘲讽,传达了时代观众的心声,而且故事情节曲折,戏剧冲突错综复杂、波澜迭起,具有极强的戏剧性。在演出中,也有意识地打破演员与观众的界限,精心设计了前方战士募集寒衣的游艺会的场面,把舞台情景和现实生活、舞台人物和现实人物巧妙地结合起来,戏中串戏,使台上台下打成一片,观众也参与到戏剧演出中来。

不管后人对《黑字二十八》的创作作出怎样的评价,剧本的演出确实可谓盛况空前。首先演出阵营即令人瞩目:不仅在大后方最负盛名的赵丹、白杨、张瑞芳、魏鹤龄、舒绣文等明星演员担任了剧中主要角色,而且剧作家宋之的、曹禺、余上沅、国民党政府文化官员张道藩等也都粉墨登场,称得上是话剧界的大团结。《黑字二十八》(当时还称为《全民总动员》)10月29日在重庆国泰大戏院正式公演,四天中加演了三个日场仍不能满足要求。票价分别为三角、六角、一元五角,在当时是相当昂贵的,还有高达五十元一张的荣誉券,在演出前一天均全部卖完,七场票收入一万零九百六十四元,这是创纪录的。重庆一家报纸用这样的标题报道这部戏的演出:“剧界空前盛举,美满的《总动员》,观众挤破了国泰。”

舆论界的反应也同样热烈。重庆《中央日报》、《新华日报》、《时事新报》、《国民公报》各大小报纸纷纷发表评论。首先肯定的是“收获了政治上的成功”,评论家们赞扬剧本“紧紧地把握住

^① 惠元:《评《全民总动员》》,载1938年11月5日《新华日报》。

了目前抗战阶段的重要契机——‘总动员’”，有助于“提高我们的政治警觉性”，等等。在评论家看来，剧本的不足，也主要是政治方面，如“剧里群众的力量没有明显的表现出来，救亡团体与群众的关系也没有表示出来”，“群众与领袖的关系，缺乏明确的指示”，等等。《黑字二十八》是曹禺第一个自觉为政治服务的作品，评论家从政治上对其提出也许有些过分的要求，似乎也是顺理成章的。^①

评论家无意中透露出的普通观众直观的反应，也许是更值得重视的：

当剧终的时候，观众挤着走出国泰大戏院，我听到二个对话。

“疯子像冷面滑稽又像神经病气，噱头噱脑”。一个工友操南方音跟同伴说。

“那个莉莉女士，害单相思，哪知道她想的那个英雄就是疯子，冤家对头，倒好笑”。

……

“那个姓张的汉奸为什么有机会而不自首，那个黑字二十八凭什么这样凶狠，后来却一捉就捉住了，真有点莫名其妙”，一个学生发着疑问。

“我也不清楚，侦探剧大概就是这么一回事。”^②

那么，至少有相当部分的观众是从消遣、娱乐的角度去接受曹禺的第四个剧作《黑字二十八》的。

① 惠元：《评〈全民总动员〉》，载1938年11月5日《新华日报》。

② 同上。

二 《蜕变》：“创造梦境”

《黑字二十八》(《全民总动员》)和整个戏剧节演出的成功,观众对于抗战戏剧的热烈接受,显然给曹禺以鼓舞与信心。他这样表示:“让我们鼓起兴会来演戏,笑着演戏,更愉快地演戏。因为在不断的艰苦的抗战中,我们相信我们的民族是有前途的。”^①——他的第二个抗战戏剧此时似已在孕育中。

1940年初,曹禺在很短时间内,便写出了《蜕变》^②,1940年4月16日至6月3日在重庆《国民公报》逐日连载,1941年5月由文化生活出版社出版。

正像有些研究者指出的那样,《蜕变》是“曹禺第一次用当时社会上正在发生的事件为题材创作的剧本。《雷雨》的时代背景与写作背景时间上大约相差十年。《日出》和《原野》的时代背景也是可以提前移后,不是那么固定的,只有《蜕变》写作背景与时代背景几乎是一致的”^③,它写于1940年初,表现的是从1938年1月到1940年4月抗战时期某伤兵医院的变迁。《蜕变》还是“一部从政治角度反映社会现实生活的现实主义作品。同过去的从家庭、道德、伦理角度反映现实生活的作品不同,具有直接的现实性,或者说是近于时事性的作品”^④。——这显然是曹禺对前述要求话剧更加政治化、现实化与通俗化的时代呼唤的又

① 《中华民国第一届戏剧节·九》,载《戏剧新闻》第1卷第8、9期。

② 据曹禺在《顾毓琇戏剧选》所写的序言《顾先生的戏》一文中回忆,《蜕变》写于1940年,时为冬天,一个月之内赶出。查《蜕变》与同时演出的顾毓琇的《岳飞》,首演时间均在1940年4月。这样,《蜕变》写作时间应在1940年第1—2月间的严冬时节,定稿时间正是1940年4月(剧本规定第四幕发生在民国二十九年即1940年4月某日上午)。

③ 参看孙庆升:《曹禺论》,第99页。

④ 同上书,第100页。

一次响应。

《蜕变》的写作,看来是按照曹禺在《编剧术》里所宣示的,他新接受的时代规范进行的。因此,与《雷雨》、《原野》,以至《日出》主题的模糊、歧义不同,《蜕变》的主题十分明晰,在写作前即已确定,而且在剧本中通过剧中人之口或作者的舞台提示一再表白^①,但作者似乎仍不很放心,又专门写了《关于“蜕变”二字》一文点醒“这题目就是本戏的主题”。剧本所要达到的宣传效果也是明确的,甚至通过剧本中的英雄人物梁专员将意图全盘托出:“我们要意志集中,力量集中,不敷衍,不苟且。我们要革除旧习染,创造新精神。在精神总动员之下,造成一个崭新的青年中国。”本来,梁专员的这些台词已经近于现场鼓动,剧作家仍嫌不够劲,精心设置了丁大夫向伤病员(实际包括观众在内)直接发表演讲的场面。在戏剧结束时,又让女主人公丁大夫朗声急呼“中国,中国,你是应该强的”,这使人想起当年郁达夫在《沉沦》的结尾,也是这样高喊“祖国呀祖国,……你快富起来,强起来罢”:中国的作家总是迫不及待地作品背后直接跳出来,与读者(观众)面对面的呼喊、交流——这些方面都表明,《蜕变》确实是继续向广场艺术倾斜。

就像广场艺术总是要求线条的简洁、色彩的明快,以求观众迅速、直接的感应一样,《蜕变》中的人物(人物关系,人物性格)的设置也是简单、明了,毫不含糊的。首先人物阵线分明,按政治标准一分为三:新生力量(丁大夫、丁昌、梁公仰等),腐朽的旧势力(马登科、秦仲宣等),以及中间力量(又分中间偏新如谢宗奋、陈秉忠,中间偏旧如孔秋萍、况西堂),这样的三分法的人物排队,以后盛行于中国的政治生活,并成为中国文学创作(不仅是戏剧)的一个固定模式,在曹禺剧本中也一再出现(建国后的

^① 《蜕变》中的舞台提示与在此之前的几个剧本也有所不同,经常发现类似“主题阐释”的议论。

《明朗的天》即明显的一例),《蜕变》仅是一个开端。与此相联系,人物性格也是单一而明晰的,而且一出场亮相即已定调,以后的表演只是色调的加深加浓而已。这类类型化人物与曹禺《日出》里的顾八奶奶、胡四、张乔治有些相似,而现在曹禺却是更自觉地追求这种类型化,他在前述《编剧术》讲演里,将类型化称为“典型化”,并且说:“在农村里演剧,观众接触话剧的机会少,理解力也比较弱,自然人物典型化,对他们是较易接受的”。追求类型化的一个意想不到的收获是对人物性格中的喜剧性的发掘与表现。例如,陈秉忠这位固执得近于愚鲁的,认真到刻板地步的小公务员,连同他的琐碎的语言也是定形化了的,经剧作家一再重复的渲染,就产生了极强的喜剧效果。请读这样的台词:

丁大夫就叫秉忠找马主任,秉忠于是立刻去找。当时秉忠就到处都找,马主任是到处不在。秉忠只好告诉丁大夫说:“马主任不在”。丁大夫说:“你(指一指)再找”,于是秉忠从前天晚上九点钟起,到今天现在九点钟为止,秉忠到处去找马主任,而马主任还是到处不在……

这确实是要让读者与观众忍俊不禁的,在这背后又似乎有一些东西要让人思索,这就产生了一种韵味。在这些似乎是随手拈来的地方,是颇能显示曹禺的才华的。其实,《日出》里那几位类型化人物也是具有喜剧性的,可见类型化人物刻画与喜剧性之间自有一种内在的联系。我们也可以说,继《日出》以后,《蜕变》进一步显示了曹禺从日常生活中发现喜剧的才华,而对于他所憎恶的黑暗势力,他从《雷雨》式的愤怒与悲悯,逐渐转向喜剧性的嘲讽、调侃,这种美学倾向的变化,在他的戏剧生命的创造中是一个值得注意的信号。

另一个同样具有重要意义的变化,是与前述人物关系设置

与性格刻画的明晰化、单一化相适应,剧作家对于人物的主观评价与情感,也日趋明朗与单一,即所谓显示了爱憎分明的倾向性。——尽管剧本中丁大夫曾对落难的马登科、“伪组织”表现了刹那间的怜悯,梁专员立即打断了她,并且说:“让他们去吧,这种人在现在的中国活着是多余的。”从更深的层面上说,这反映了剧作家对于人物的观察、评价、表现,已由人性的角度逐渐转向政治的、阶级的角度。而所有这一切,都说明剧作家曹禺正越来越自觉地向时代规范靠拢与认同,这也同时是向他的戏剧接受者——抗战时代的观众与读者靠拢与认同。

正如批评家胡风所指出的,“艺术创造到底是统一在历史进程下面的人生认识底一个方式”,《蜕变》也许能够更充分地表现出剧作家曹禺对于现实的政治、人生的认识与把握方式——它的长处与不足,这对了解抗战时期中国知识分子的精神历程,以至曹禺戏剧生命的创造和以后的发展,都是很有意义的。

在《蜕变》第一幕里,剧本中两大对立势力的代表——丁大夫与马登科之间,有一场激烈的正面交锋。丁大夫的慷慨陈辞会给每一个读者与观众留下深刻印象:

哼,你以为我还会找你们的院长说话?我够了,我怕见他就跟怕见你一样。敷衍,应付,虚伪,苟且,事情到了你们这般人手里,有办法也变成没办法。(忿极)我恨不得我能立刻发明一种血清,打到你们每个人的血管里,把你们心里的毒质:“懒”毒,“缓”毒,“愚”毒,“无耻”的毒,“自私”的毒,“过分聪明”的毒,“不负责任”的毒,一起洗干净。这样,抗战的前途才真有办法。(短促地叹一口气)再见。

这里所提到的“懒”(散)、“缓”(没有效率)、“愚”、“无耻”、“自私”、“不负责任”等等,指的都是中国的官场病。这是《蜕变》的主要攻击目标,全剧处处都有鞭辟入里的有力揭露。剧本不

但惟妙惟肖地写出了秦仲宣这样的官僚形象,以及马登科之类依附于官僚体制上的毒菌,揭露了官僚制度的腐朽,还成功地塑造了孔秋萍、况西堂这类小公务员的形象,深刻地写出了官僚制度对于人的灵魂的腐蚀、生命的消磨;剧中另一个小公务员谢宗奋这样说出了他们这类官僚机构牺牲品内心的苦闷:“我们整天就是这种鬼事,鬼人,鬼把戏。抗战仿佛是人家的事,我们只要整天坐在这儿谈闲天,鬼画符,事事嚷没办法,事情就可以办好了!(忿愤)真是,国家民族养我们这些废料有什么好处?有什么好处?”所有这些分析、描写,都倾注了剧作者曹禺的亲身体验,流露出他内心的焦灼、苦闷、不安,这是从《雷雨》一直贯串下来的,并且也显示了他的真知灼见:在中国现代文学史里,很少有作家像曹禺在《蜕变》中这样集中,尖锐地揭露了中国官僚体制的腐朽与黑暗,这样充分而自觉地剖析了形形色色积重难返的官场病,而且如此明确地把纠正官僚体制的弊端与中国的前途联系在一起,由此而发出的“这种毫无法制紊乱缓慢的行政现象,是非彻底改革不可的”的呼声是分外有力的。剧作家对中国国情的把握所达到的深刻程度,使得《蜕变》直到今天仍然具有相当的社会学的认识价值,仍然能引起今天的接受者的共鸣——曹禺戏剧向社会学的认识价值的这种倾斜,与前述向时代规范的倾斜,自是有一种内在联系的。

从社会学的认识价值的角度,人们也许会对《蜕变》的下述设计更加感到兴趣:在剧本中,作为以秦仲宣、马登科为代表的官僚体制的对立面,并且如胡风所说,“站在作品的构成的中心”的“肯定的人物”,是丁大夫这样的现代知识分子。所谓“现代知识分子”在剧本中是有明确说明的,即受过“高深的(现代)科学的教育”,有着坚定的信仰,自觉追求真理,追求科学、民主与自由,并且在任何情形下都“决不肯迁就”、“容忍那些腐败自私的官吏”;他们是中国“腐旧的躯壳”、病入膏肓的官僚体制及寄生于上的旧官吏们的天敌,是剧作者终于发现的蕴化在中国体内

的“泼刺刺的生命力”，他们与中国普通工人、农民、士兵一起，构成了中国“新的力量，新的生命”，他们代表着中国的未来，创造着“新中国”的春天。^① 我们知道，曹禺从他创作一开始，从他的内在的理想主义、浪漫主义气质出发，即在努力寻求新的生命，但，知识分子却始终未进入他的视野之中。周冲虽然也是一位受现代教育的学生，但剧作家注意的是他身上的年青人的青春力量，似乎并未重视与强调他的知识分子的身份。曹禺第一时期著作中唯一标明知识分子的是《日出》里的方达生，但在《日出·跋》里，剧作家却特地点明：他不是自己心目中的“正面力量”，不过是具有“堂吉诃德气”的“心有余而力不足”的一介柔弱书生，缺乏强悍的生命力，因而是没有希望的。^② 但在《蜕变》里，曹禺却从丁大夫这样的现代知识分子身上，发现了他最为看重的“泼刺刺的生命力”，他强调，高深的现代科学教育使丁大夫在“成为中国的名医”的同时，也获得了“她的职业所具有的仁侠精神”。剧作家于是赋予他的女主人公以磅礴的意志力、旺盛的生命活力、坚忍精神和嫉恶如仇、真率坦诚的感情力量，甚至为她设计了“有些男相”的外貌、表情与动作，说她的脸庞“轮廓明显”，“薄唇角微微下垂，眼睛大而锐利，满面是刚健率直的气概，在愤怒时，有威可畏。她的身体较普通女子略高，十分健壮”，“走路做事非常敏捷有力”：丁大夫无疑是蓁漪、金子的精神姐妹，但她已经滤去了蓁漪、金子身上的原始性的神秘色彩和病

① 曹禺：《关于 蜕变 二字》，《曹禺文集》第2卷，第425页。

② 剧作者在《日出》里对于方达生的讽刺与否定，却一直不被理解与接受。在《日出》公演不久，就有人写文章批评曹禺将方达生“写成了那样一个不痛不痒的人，看来无异于讽刺”，是一个“失败”。这位批评者认为，“象征了社会的新生，被作者付与了多量的希望的方达生，在个性上应该是一个十分刚强十分坚毅的人”（魏西思：《日出 的演出》，载1937年2月21日《武汉日报》）。似类这样的误读延续下来，甚至影响到作者自己：在1951年的修改本里，方达生竟成了“地下工作者”。

态,她更现实,也更健全^①;而剧作家对她的肯定,也不止于对其人性、人格力量的赞美,而是把她看做现代知识分子的代表,从而将其作为一种新生力量来确定其历史地位的,这自然有着文学史与思想史上的重大意义。^②

《蜕变》对丁大夫(知识分子)与普通士兵(下层人民)关系的描写,也很值得注意。剧本中有一个动人的场面:被丁大夫医治好的伤兵组成的荣誉大队在开赴前线之前,跑了三十里路程,赶来与丁大夫告别,齐声高呼:“丁大夫万岁!伤兵的母亲万岁!”丁大夫在演说中却一再感谢这些普通的士兵给自己增加了勇气,并且无形中以他们的“榜样”与“力量”纠正了自己内心的软弱,她“由心里赞扬”说“同志们,你们才真是我所崇拜的英雄”,最后热诚地伸出手:“让我们相亲相爱地活下去吧!我希望我永远配做你们的同志。”这里,丁大夫与伤病员、知识分子与下层人民之间,有着十分真诚的平等的关系,他们互相需要、互相依赖,也互相鼓舞、互相教育,是有着共同的目标,真正结为一体的同志。这种关系既是现实生活对剧作家的启示,更包含了曹禺的一种理想的追求。

《蜕变》也同时写到了知识分子自身的软弱。在前述丁大夫与马登科的正面冲突中,我们在感受着丁大夫正气凛然的精神力量的同时,也察觉到丁大夫对于马登科之流完全束手无策,最后只有洁身自好,一走了之。这就是说,中国知识分子尽管可以在精神上压倒中国旧官僚及其官僚体制,却无任何实际力量与

^① 在剧本后半部,写到了丁大夫精神的“蜕变”:于刚强之中又增添几分“慈祥恺惻”。如果说蘩漪、金子主要表现为一种“女人性”,那么,丁大夫的形象就逐渐突出了“母性”的因素,这样的转折,在曹禺的戏剧生命中有承上启下的作用。

^② 如果联系在《蜕变》以后出现的剧作,如《长夜行》(于伶)、《祖国在呼唤》(宋之的)、《法西斯细菌》(夏衍)、《岁寒图》(陈白尘)、《万世师表》(袁俊),不难发现,在抗战话剧舞台上,曾出现了一个“正面歌颂知识分子”的创作潮流,《蜕变》仅是一个开端。

之较量,更不用说战而胜之。这就使中国知识分子陷入了极度痛苦之中,并不免发生疑问:“我们这个国家真的没有希望了么?”这是一个正直的中国知识分子的真实的苦闷,显然注入了剧作家自身的情感体验。

从戏剧发展自身的逻辑结构看,中国现代知识分子与中国旧官僚的两军对垒,到了丁大夫与马登科正面交锋之后,已经无戏可做:双方既不肯让步,又无法战胜对手,形成了僵局。这就需要寻求一个新的冲击力,才可能出现新的转机。

这样,就顺理成章地出现了曹禺在《编剧术》里曾专门介绍过的戏剧“陡转”——由于梁专员的出现,戏剧情节急转直下:秦院长被撤职,马登科因贪污罪送交法办,旧官僚体制被摧毁于旦夕之间。现在,我们终于明白:《蜕变》演的的是一个发生在抗战中的中国奇迹故事。

奇迹是怎样产生的呢?靠出现了梁专员这样的“中国新官吏”(这是丁大夫对梁公仰“从心里说出”的赞语)。而梁专员又是凭借什么创造奇迹呢?一靠他手中的权力,二靠他个人的道德品质,新的精神力量^①。在剧本中,梁专员曾经对丁大夫谈到将要出现的“崭新的青年中国”,表示:“我们的国家要在抗战的变化中,生长起来,这一层腐败老朽的旧思想,旧人物,我们必须忍—心—蜕—掉!”说完这话,他“落入冥想”之中。曹禺的《蜕变》所要表达的,也就是这样的“冥想”:一旦旧官吏连同他们“有毒的意识”死净,代之以集权力与道德于一身的梁专员这样的新官吏,中国就“蜕”旧“变”新了。从这一角度,我们可以说,曹禺的《蜕变》创造了一个关于未来的新中国,以及如何建立这一新

^① 一位研究者曾十分热心地为梁专员开列了一系列的优秀品质,诸如“艰苦朴素”、“重调查研究”、“善于做思想工作”、“善于洞察事物的本质,抓住主要矛盾”,能认真实行“官兵一致,上下一致的原则”等等(沈蔚德:《回忆 蜕变 的首次演出》,《曹禺研究专集》下册,第207页)。

中国的现代神话。

这样,《蜕变》“蜕旧变新”的主题就触及到了当时中国社会最敏感的政治神经:在中国现实的政治力量中,究竟谁是剧本所揭露的必须蜕掉的“旧躯壳”,谁代表了剧本所肯定的必然生长起来的“更有力,更健全”的“新生命”,这将决定谁将掌握未来的新中国。这就是说,《蜕变》的演出及对它的评价、解释,都必然成为一个政治问题。曹禺剧本的接受第一次成为政治思想文化斗争的一个组成部分:这是曹禺听从更加政治化的时代选择的必然结果,却也是剧作家本人所未曾料及的结果。

因此,下面发生的事情本应在意料之中,曹禺和他的导演、演员们却毫无思想准备:决定公演前,国民党图书杂志审查委员会突然提出要审查演出,审查结果,提出四处质问:一、剧中乌烟瘴气的后方医院为什么要写成省立(公立)的,是不是有意影射政府?二、院长的小老婆外号为什么偏要叫“伪组织”,是不是别有所指?三、丁大夫的儿子丁昌为什么要唱《游击队之歌》,而且是随战地服务团到西北,是不是有所暗示?四、最后一幕丁大夫挥扬着的小伤兵送给她的肚兜为什么偏偏是红色的?四处质问,将作为戏剧特殊接受者的统治集团及其御用文人的病态接受心理暴露无余:他们总是神经过敏地从戏剧的片言只语以至细节、道具中寻找可能危及他们统治的一切爆炸性因素,预先加以扑灭——从这一点说,他们对戏剧所特有的煽情性,还算是深刻认识的。

不仅审查演出,还要审查剧本,是谓“双审查”:1940年4月9日《国民公报》预告曹禺新作《蜕变》“明日起在本报发表”;4月10日又“敬告读者”“缓期发表”,原因是“昨日忽奉中宣部命令,以该剧本再度审查尚未完毕,嘱令缓登”;直到4月16日才有第三次启事:“请注意!曹禺近作名剧《蜕变》今日起在第三版发表,此系第一次发表!逐日刊登”;至6月3日全部连载告终,编者又在《关于《蜕变》》中声明“本报所发表者系依据中宣部校

正”，“内容与在渝公演时容有出入”，该报同时预告，剧本交由商务印书馆出版。因此，商务的7月版，当为《蜕变》的最早版本。1941年1月又由重庆文化生活出版社出版。这样，《蜕变》至少有三种本子：一是剧本的原稿，也即国立戏剧学校最初排练本，今已不可见；二是经过审查后，国立剧校“在渝公演”时的演出本，今也不可见；三是《国民公报》发表的经过再次“校正”、“审定”的文字本，也即现在所存的“商务”本与“文化生活出版社”本。这几番审查、删改，在现存本里也有痕迹可见。如由于审查官不准写省立伤兵医院，只得将其改为“受公家津贴的私人开的医院”，因此，现剧本中第一幕孔秋萍录事有“就是私人办的医院，既然得到了公家的补助，也得像个样儿呀”这样的台词，但在同一幕里，同一个孔秋萍又说出“一个小小的省立医院的庶务主任算得了什么”这样的话来，这是没有删改彻底的结果。又，审查官们不准称院长小老婆为“伪组织”，在演出时，就一面嘴里说“这个”，一面伸出小指作比划，现存剧本中，孔秋萍就有了“‘这个’、‘这个’是个什么东西”的鄙弃之语，但同一幕中况太太仍大声直呼“伪组织”。这种混乱情况，演出时即有人指出，并暗示别的原因：“观众不是傻子，常感到剧中的对话有些莫名其妙，但谁也不相信这是曹禺故意做出来的。”^①记得鲁迅曾感叹，中国历史上文人著作经常横遭禁止与砍杀，希望写出中国的文禁史。曹禺《蜕变》的演出、发表、出版的此番曲折，算是文禁史中新的一页，也是曹禺戏剧接受史上的一个重要文化现象。

厄运的另一面来自统治集团及其御用文人为我所用的任意曲解。据《新华日报》1943年4月23日报道，当中国万岁剧团在三青团中央团部演出《蜕变》时，蒋介石也应邀观看，“对该剧演出颇为赞赏，当演出至第四幕，末尾荣誉军人伤愈重上前线，高呼‘蒋委员长万岁’时，观众均肃立致敬，台上台下，打成一片。蒋委员

^① 贡蕙：《看《蜕变》》，载1940年4月16日《国民公报》。

长莞尔微笑,闭幕后,蒋委员长复对若干剧情有所指示,该剧已先后获得国民党中宣部及政治部之奖金及奖状^①。有一位国民党系统的文人也在报刊上发表文章,大谈“若以我国固有道德的‘忠孝节义’四字来衡量,则此剧也是适合标准的”^②。这里,将曹禺剧作纳入国民党思想文化体系的意图是十分明显的。

而中国共产党内部对《蜕变》也有不同意见,《新华日报》社因此展开了一场争论。有人认为,“这个戏不应该赞扬,而应该批评,因为它歌颂了国民党。剧中主人公之一的梁公仰是一个国民党的视察专员,他一来,省医院就面貌焕然一新,生活中哪有这么轻而易举的事?”而另一些人则认为“这个戏的主旋律是爱国的,是对抗战的热情歌颂,在艺术上也有份量,就是应该欢迎这样的戏”。由于周恩来肯定了后一意见,才最后统一了认识,《新华日报》遂多次发表文章,支持《蜕变》的创作与演出。^③

广大普通观众对《蜕变》的演出也作出了自己的反应与理解。国立戏剧学校师生1940年4月在重庆国泰剧院首次演出(导演张骏祥,主要演员沈蔚德、蔡松龄等),中国万岁剧团1942年12月再度上演(导演史东山,主要演员陶金、舒绣文等)^④,都受到了观众热烈欢迎。一篇报道这样谈到演出的盛况:“演上几个钟头的长戏,却能够始终如一地抓住观众的情绪,这实在不是

① 据曹禺回忆,所谓蒋介石“对若干剧情有所指示”,是指责丁大夫挥动红肚兜“是把红旗拿到台上了”。因此,以后又有强令《蜕变》再作修改,“暂时禁止上演”之事(1943年6月22日《新华日报》报道)。

② 沈永椿:《谈《蜕变》》,载《宇宙风》第121—126期选刊上册。

③ 转引自曹树钧、俞健萌:《摄魂——戏剧大师曹禺》,第294—295页,中国青年出版社1990年版。

④ 两个剧团的演员表现都极为出色。蔡松龄在处理梁专员在第三幕拍案而起,怒斥因循守旧、知难而退的温副院长那长段台词时,“用传统戏曲的快板或垛字板一样急促有力的节奏吐出,真如一阵滚雷在观众耳边轰鸣”,“话音刚落,台下响起一阵热烈的掌声。蔡松龄的出色表演,在重庆舞台上创造了一个新型的,带有农民气质的,朴素、慈祥而又果断的爱国志士的形象”,而“陶金扮演的梁专员,经过导演

易事。”^①陕北公学文艺队也在延安演出《蜕变》，连续“上演了十一天之久”^②。尤其感人的是，1941年10月上海职业剧团在上海孤岛的演出（佐临导演），据记载：“第一场演出，就引起全场爱国热情的高涨，台词不断为雷动的掌声所中断。剧终以后，连续谢幕三次，很多演员和工作人员都在后台激动得流了泪。《蜕变》的演出，经过整整一个月连续满座以后，至11月12日孙中山先生诞辰这天，观众的爱国热情出现了新的高潮：当结尾剧中人丁大夫向抗日战士讲话时说到‘中国，中国，你是应该强的’时候，池座里大声地喊出了爱国口号，一时整个剧场都沸腾起来。闭幕以后，观众还不断鼓掌，许久都不愿意离开剧场。这种情形，当然不能不引起租界当局的注意，到第二天，工部局就横暴地对《蜕变》发出了新禁令。”^③——曹禺这一代剧作家本具有强

的精心处理，有层次地烘托出一个有才干的领导者的气度，很见功力”（引自曹树钧、俞健萌：《摄魂——戏剧大师曹禺》）。舒绣文在中万剧团演出中扮演丁大夫，与他同台演出的陶金这样回忆她的出色表演：“舒绣文非常用功，在对台词阶段就很严肃地进入了角色，进入了戏的规定情境，到走台位排演时她便以丁大夫的思想感情、语言动作出现在一些细节和人物关系之中了。……在正式演出的第一场，经过化装、服装的打扮，她一出场，便使我看到了一位想象中的老年女医生，逼真极了，再演下去，我再也分不出这个老医生、外科专家什么地方是舒绣文的，什么地方是丁大夫这个人物的了，她们是那样有机地融为一体。随着剧情的发展，我只感觉到有一位救死扶伤的忠诚的老医生站在我面前，为找不到药品不能救护伤员的生命伸出颤抖的手求援，这双手像一块通红的铁烧烤着我的心，……使舞台上的我肃然起敬，并激起了我的义愤，使梁专员爆发出雄狮般的怒吼：‘必须砸烂这套机构，来一个彻底的改变！’舒绣文是如此地善于运用自己的感情去激发对方的情感，把戏剧的矛盾冲突一步一步推向高潮。舒绣文的表演不太考究一招一式和形体、声音上的装饰，她是打开自己的心灵之窗，让观众与舞台上的我同时看见剧中人物那颗跳动的心。”（《回忆与绣文同志的创作友谊》）

① 郁冰：《漫谈《蜕变》的演出》，载1942年12月28日《新华日报》。

② 叶澜：《略谈《蜕变》》，载1940年11月10日《新中华报》。

③ 柯灵、杨英梧：《回忆“苦干”》，《中国话剧运动五十年史料集》第2辑，第347页。

烈的时代使命感,用一切手段(包括戏剧)唤起国人“奋斗图存”,是他们的最高目标,即使为此而牺牲艺术,也是在所不惜。因此,对曹禺来说,《蜕变》的演出能够激发起观众的爱国热情,这就是对他的创作的最高奖赏,也正是他所期待的接受效果。

但,曹禺却没有料到,1944年——距《蜕变》首演仅仅四年以后,在桂林举行的“西南第一届戏剧展览会”上,七战区艺大演出的《蜕变》,却受到了“观众的冷淡”。据作家司马文森介绍,“从开幕到闭幕,除了反面部分,一直使观众有这样一种感觉:作者在说谎,想一手蒙住我们的眼睛,去相信他想像中的奇景”。^①——这里所提供的信息自然是十分严重的:《蜕变》已经失去了观众的信任。其艺术生命力何以竟如此短暂?一位评论者解释说,这是因为剧作家“太天真了”,他“在二十九年时”(即1940年)便作出了“旧的已经死亡,新的已经生长”的“乐观”判断,“这种单纯的主观愿欲在到了剧作完成后第四年的三十三年(1944年)中便给现实击得粉碎了”,“《蜕变》的上演(的失败),正是对四年前主观愿欲的一个冷酷无情的否定”。^②

其实,批评家早已预见到了这种否定——他们在《蜕变》还受到狂热的欢迎时,即对其内在的根本弱点提出了冷静的批评。评论家谷虹在一篇题为《曹禺的蜕变》的文章里尖锐地指出,作者心目中的创造神话的新官吏梁专员,不过是“包龙图再世”,也就是说,他与封建专制政治下“高高在上的威权者”并无实质的区别,因而与现代民主政治是格格不入的。而曹禺把自己的全部希望寄托于梁专员这样的包龙图式的清官,企图通过“由上而下的权力压禁,使旧的遭受这偶然的打击,而自然灭亡”,“这

^① 司马文森:《评艺大的蜕变——门外人语之二》,载1944年4月21日《大公报》。

^② 洪洪:《历史的讽刺——蜕变剧本读后感》,载1944年4月16日《力报》。

便脱离了现实” ,不免流于“空想”。^① 这可以说一语道破了曹禺及其同类知识分子的根本弱点 :尽管他们憎恨旧的封建腐朽势力 ,渴望着蜕旧变新 ,却不懂得(至少暂时不懂得)应该把个人及国家的命运牢牢地掌握在自己手里 ,而依然是把希望寄托在少数所谓有道德的贤明的官吏身上 ;而不懂得 ,正像这位评论家所暗示的那样 ,即使是包龙图再世 ,也不会给他们带来所渴求的现代民主与自由 ,而只会走向他们愿望的反面。评论家胡风正是清楚地意识到这一点 ,而向剧作者大喝一声 :要想依靠梁专员这样的“权力底化身” ;“只手扭转乾坤” ,不过是“创造梦境”。胡风一再表示 ,他理解曹禺创造梦境的心情 ,甚至认为 ,“能够创造光明的梦境”的人 ,必定有一颗“善良的心” ;但他提醒作者 :梦(理想)违背了历史发展的方向 ,变成对“胜利底远景下面”的“历史性的困难”的回避 ,甚至用“善恶到头终有报”的“大团圆”来欺骗自己及别人 ,那就可能因“过于兴奋”而“滑倒”。^② 看来 ,胡风是更多地继承了鲁迅的精神的 ,因此 ,他也就比较容易抓住曹禺这类知识分子的基本弱点 :他们太热情 ,太善良 ,也太天真 ,他们的理想主义常使他们对现实缺乏更清醒的认识。我们说过 ,曹禺的《原野》与鲁迅的《野草》在精神气质上有某些相似之处 ,但鲁迅《原野》里“于一切眼中看见无所有 ,于天上看见深渊 ,于狂热中寒 ,于无所希望中得救”这类“过于黑暗”的冷峻、深刻的思维却是曹禺所缺少的。胡风在他的评论中将曹禺在《蜕变》里表现出来的“创造梦境”的天真称之为“反现实主义倾向” ,正是要猛击一掌 ,希望曹禺以及巴金所说的因《蜕变》里的故事和人物“看到了大的希望”的知识分子读者^③ “从梦中醒来” ,“更坚强地对待赤裸裸的现实人生”。在胡风看来 ,对新的中国的到来的渴求

① 谷虹 :《曹禺的 蜕变 》,载 1941 年 12 月《现代文艺》第 4 卷第 3 期。

② 胡风 :《蜕变 一解》,载 1944 年 4 月《文学创作》第 1 卷第 6 期。

③ 参看巴金 :《蜕变 后记》,《曹禺文集》第 2 卷 ,第 447 页。

越是迫切,就越需要保持鲁迅式的现实主义的冷静与清醒。但要让沉浸于抗战狂热中心性浮躁的中国知识分子及中国观众与读者冷静下来却并不容易。胡风过于尖锐的批评超出了多数人的思想认识水平与心理承受能力。于是,人们纷纷出来为剧作家辩护。一位署名菊人的作者写了一篇题为《“反现实主义”的蜕变》的文章,承认剧作家对梁专员形象的刻画有“概念化的痕迹”,却不能接受胡风所作的“反现实主义”的结论。^①另一位作者则认为,作者创造“崇高的人物”,对于“我们这些沦陷久矣,一向腐肉臭鱼树皮草根什么都吃的人”是渴求而不得的。^②剧作家夏衍强调的是另一个侧面:“那时候正是一个爱国热潮奔腾澎湃的时代”,“在当时,谁不和他一样天真?他还接触到蜕变的旧壳,当时有许多人甚至认为抗战一开始,这张壳早就简单地脱掉了呢”。^③就历史而言,夏衍说的是事实;但胡风是着眼于未来的:以后发生的种种事情,恰恰证明,知识分子(包括曹禺本人)终究要为自己的天真(这是夏衍认为应予理解,而胡风认为不能原谅的)付出沉重的代价。在这个意义上,可以认为,批评家(胡风,以及谷虹等)对于《蜕变》及其作者的内在危机的揭示是超前的。——我们过去曾经谈到剧作者主体创造的超前;现在我们又接触到了部分接受者对剧作的理解、阐释的超前现象:这都是饶有兴味的。

① 载《文艺先锋》第2卷第4期(1943年4月20日)。

② 葭水:《蜕变 观后》,载1945年10月5日上海《文汇报》。

③ 靳子敬(夏衍):《宵夜店里的对话》,载1942年12月24日《新华日报》,收入《夏衍杂文随笔集》时改题为《观 蜕变》。

《北京人》:生命的诗

一 转向剧场艺术:回归自我

《蜕变》是曹禺将个人话语融入时代话语中的自觉努力,他得到了他所期待的:《蜕变》激发了观众的爱国热情,尽到了剧作家对于时代的责任。但曹禺并不满足于此,他很快就对《蜕变》的不足感到不安。他后来曾有这样的反思——

写《蜕变》时,我对国民党那套官僚政治是深恶痛绝的,作了揭露,只是范围写得狭窄了。

这个戏早就被人忘记了。因为写得不深,不叫人思索,不叫人深思,不叫人想到戏中描写以外的问题。^①

这自然含有事后反省的成分;但要求写得更开阔、更深刻,恐怕是在当时即已意识到的——这也是变化了的时代的呼唤。

事实上,时代气氛的这一转变,在剧作者写作《蜕变》时已经开始——在某种意义上可以说,《蜕变》是对上一阶段时代呼唤的最后的回应;《蜕变》本身就已经孕育着某种转变。我们在上一节分析中谈到的《蜕变》后半部丁大夫形象中母性的慈爱的强化,就可以看做是一种预兆。仔细品味剧本,还可以发现,在《蜕

^① 曹禺:《我的生活和创作道路》,《曹禺研究专集》上册,第112—113页。

变》最后一幕的舞台提示里,剧作家一再提醒读者与观众注意:“正中墙上悬挂一架亮晶晶的巨钟,恬静地发出一种悠闲的‘嘀嗒’的声音”,“柳树荫里,鸟鸣甜畅。时而一阵风吹过来,软垂的门帷突然涨起,如海风鼓满了轻帆……”^①仿佛一阵晚风吹走了白昼的燥热,使人隐隐地觉得,曹禺戏剧的调子,正在发生微妙的变化。

这自然是时代气氛转变的折射。1938年10月武汉失守以后,抗日战争进入相持阶段,整个时代情绪、社会心理也为之一变,正像诗人臧克家概括的那样,“热情凝固了,幻想破灭了,光明晃远了,代替了这些是新的苦闷和郁抑”^②。这种“苦闷和郁抑”既是抛弃了廉价、虚假的乐观幻想以后的清醒,又是执著追求、顽强探索中的痛苦。评论家胡风当时就指出:这里“既没有了战争初期的那一种兴奋,也不同于战前的忧伤的低诉,而是将要成焰的浓烟,蒙着灰皮的火炭”^③。整个民族,特别是包括中国作家在内的知识分子,开始了认真的思考:既是对现实,对于历史,以及对于自身的反思,显示了从未有过的广度与深度,又是与对象拉开一定距离的审视,不仅具有历史的高度,而且表现出理性的清明力量,这种交织着孤独、寂寞与喜悦的沉思状态,既保持着探索的热情,又滤去了前一时期难免的浮躁之气,从根本上说,是一种真正的学术的与文学的氛围。随着整个时代转入历史的沉思时期,中国话剧创作就已经在逐步酝酿着“从性急的呼喊到切实地申诉,从拙直的说明到细致的描写,从感情的投掷到情绪的渗透”^④的转变,曹禺的戏剧创作由《蜕变》发

① 着重号为引者所加。

② 臧克家:《我在民族革命的战场上歌唱》,《国统区抗战文学研究丛书·诗歌研究史料选》第333页,四川教育出版社1989年版。

③ 胡风:《关于创作发展的二、三感想》,《胡风全集》第3卷,第9页,湖北人民出版社1999年版。

④ 夏衍:《于伶小传》,《夏衍戏剧研究资料》,第184页。

展到《北京人》正是这种转变的突出表现与标志。

更为重要的是,与时代氛围的转变相适应,话剧运动本身也在发生战略重点的转移。随着抗战长期化,大批原来活跃在战地宣传阵地的话剧工作者又逐渐集中到重庆、成都、昆明、西安等大后方据点——这本也是话剧自身发展的客观要求,正像一位评论者所说,“经过了一个相当(时期的)流动工作,也需要在大后方有一个精益求精的机会,在这里,得到了继续学习、研究、相互探讨,以及培植更多的青年干部的方便”^①。这样,话剧又开始成为“都市文化生活的一部分”,有人统计,国立剧专学生开始在重庆演出话剧时,观众对话剧感到很陌生,每戏仅能演出三、五场,以后就逐渐发展到连演二、三十场仍场场客满,这说明“观众在不断接触中提高了欣赏水平,对于优秀的演出没有冷淡过”^②。1940年雾季演出中,重庆演出新编话剧即达十多部。由于日军封锁外国电影和胶片进口,重庆电影院大为冷落,更为话剧的发展提供了机会。1941年1月,皖南事变后,蒋介石政权加紧限制和镇压抗日进步文艺运动,对抗敌演剧队或解散,或合并,企图将其纳入反共宣传的轨道。面对着政治与文艺形势的逆转,以周恩来为首的国统区中共党组织审时度势,选择以话剧作为击败国民党文化高压政策的突破口,决定有组织有计划地实行战略重点转移:“由主要从事战地广场演出转向以城市剧场演出为主”。在中国共产党组织的推动下,先后成立了以应云卫、陈白尘、陈鲤庭等人为领导的中华剧艺社(1941),以夏衍、于伶、宋之的、金山等人为领导的中国艺术剧社(1942),连属于国民党的中央电影摄影场剧团、中国电影制片厂的中国万岁剧团、三青团的中央青年剧社等,也实际上为进步力量所控制,组成了一支强大的职业演出队伍。这样,“从实验性质的小剧场进展到

① 刘念渠:《战时中国的演剧》,载《戏剧时代》1944年第1卷第3期。

② 同上。

营业性大剧场,从非职业性乃至半职业性的业余剧团变质到职业性的商业的营利性的组织”^①,中国话剧运动再一次发生从业余性向职业性的转变,由广场艺术向剧场艺术的倾斜。从1941年至1944年重庆每年演出话剧均在二十种以上,到1943年底,上海计有职业剧团数十个、剧场十多家,逐渐实现了话剧的完全职业化、正规化、剧场化。这样,在1940年代中期,中国话剧的剧场艺术得到了前所未有的发展,同时出现的是剧本创作的空前繁荣,两者互为促进。曹禺的戏剧生命也在这一时期得到了新的激发,《北京人》及《家》的创作与演出,不但给阵地的转移以极大的推动,而且成为这一时期剧场艺术的主要代表作。曹禺戏剧创作的第二个高峰,与中国国统区与沦陷区话剧于抗战中后期从广场艺术向剧场艺术的倾斜二者之间所存在的深刻联系,显然带有某种规律性。

从广场艺术向剧场艺术倾斜,不仅是舞台的变化,实际上也意味着戏剧观念、写作方式的变化。当曹禺的《北京人》试图由《蜕变》的倾向广场戏剧再度转向剧场戏剧,首先要实现的,就是戏剧观念以至写作方式的转变。于是,我们看到了这样的说明:

写《北京人》,开始的时候,也是先有几个人物,愫方、江泰、文清、曾皓这么几个人物,也不是一下子就清楚这些人物的有什么深刻的意义,但写着写着就明晰起来。……写《北京人》,我有一种想法,就是把人物的灵魂深挖一下,把人物性格的复杂性挖一下……^②

愫方是《北京人》的主要人物。我是用了全副的力量,

① 夏衍:《论正规化》,载《戏剧时代》创刊号。

② 曹禺与田本相的谈话(1982年5月26日)。转引自田本相:《曹禺传》,第276页。

也可以说是用我的心灵塑造成的……^①

我不能把日本侵略军写到剧本里去。我明明知道,但不能写,只要一把日本联上,这部戏就走神了。古老的感觉没有了,味道也没有了,非抽掉不可。现实主义这东西,不能那么现实。当然是有日本人的,但戏不能那么去写,一写那些具体的东西,这个戏的味道就不同了。……现实主义写时代,不一定把那个时代的事都写上去,时代的感觉,表现的方法是不同的……^②

这些说明很容易使我们想起曹禺《雷雨·序》,而远离曹禺在他的《编剧术》里所宣布的,写作《蜕变》时所遵循的原则——曹禺显然回到了《雷雨》、《日出》、《原野》的戏剧观念与写作方式,他在回归自己。茅盾在读了《北京人》剧本之后立刻就得出这个结论,他写道:在《蜕变》“此一剧中,曹禺的处理题材的手法,形象思索的过程,特别是提问题的方式,和他以前的三个剧本是大不相同的。……可是在《北京人》,作者又回到从来一贯的作风”。他给予这一回归以肯定性的评价:“这是可喜的。”^③

二 “沉静”重新开掘

但《北京人》绝没有简单地重复《雷雨》、《日出》与《原野》。相反它大大地发展了前者,使曹禺的戏剧生命的创造达到了一个新的高峰。

① 曹禺与田本相的谈话(1982年5月24日)。转引自田本相:《曹禺传》,第274页。

② 曹禺与田本相的谈话(1982年5月26日)。转引自田本相:《曹禺传》,第277页。

③ 茅盾:《读北京人》,载1941年12月6日香港《大公报》。

这里的关键在于,他所回归的,不是《雷雨》、《日出》、《原野》的具体写作规范,而是隐藏其后的更根本的深层追求:用自己的心灵、生命去创造独特的个人话语(个人独特感受、情感,把握、表现世界的方式,个人的观念与戏剧形式)。而曹禺的心灵世界,曹禺的个体生命又是丰富的、发展着的——曹禺早就说过,他是个“精神总不甘于凝固的人”^①,他总是不断地发现与创造着自己,从而源源不断地开掘出新的戏剧生命——这更是关键的关键。

我们在曹禺的《雷雨》、《日出》与《原野》里,曾经看到一个郁热的生命个体(这是曹禺自己的生命主体与他所创造的戏剧生命客体的融合):原始生命的强烈欲望与无羁活力,被可知与不可知、外在与内在的力量束缚、压抑着,引起了内心的骚动、焦灼、挣扎与奔突,渴望着爆炸出一个眩目的光明,或者将一切破坏,毁灭殆尽。但在这郁热的生命激流下面,似乎还潜藏着另一泓生命之流:在《雷雨》“序幕”与“尾声”里,响起了弥撒曲“静淡的有节奏的律动”,在蘩漪的性格介绍里,蘩漪不但“有更原始的一点野性”,而且“有她的文弱,她的哀静,她的明慧”,剧作家不但赋予她“沉静的,忧烦的”外形,而且暗暗地期待着,有一天“她会如秋天傍晚的树叶轻轻地落在你的身旁”。^②在《日出》的创造过程中,甚至有过表现契诃夫式的“秋天的忧郁”的冲动^③,陈白露也真的对早春的霜表示了刹那间孩子般的喜悦。在《原野》里已是一派秋天的“沉郁”与“幽郁”:尽管仍然有着生命力的郁结及疯狂的变态的爆发,但“秋暮的原野”里,已经出现了“孤独

① 曹禺:《雷雨·序》,《曹禺文集》第1卷,第209页。

② 着重号为引者所加。我们说这只是作者的期待,因为这仅仅停留在作者舞台提示的介绍里,剧作家在《雷雨》里并没有将这“秋天”般“沉静”的蘩漪化为具体的形象,这一期待要到《北京人》愫方这里才得到实现:在这个意义上,愫方与蘩漪也是有着内在的相通的。

③ 参看曹禺《日出·跋》及本书第一章第三节“试探一次新路”的有关分析。

的老屋”(仇虎又何尝不像一只原野里孤独的“困兽”!)这潜伏着的、时隐时现的寂寞、孤独、沉静生命之流,显然来自剧作家曹禺心灵世界,是他灵魂深处的另一种生命形态的涌动,表现了他内在心理、气质的另一个侧面。曹禺在《雷雨·序》中一开始就谈到自己的“孤独”、“忧郁”;他曾对自己的传记作者说:“你要写我的话,应该把我的心情苦闷写出来。”据说曹禺的父亲曾问过中学时的曹禺:“你小小的年纪,哪里来的这么多的苦闷?”曹禺自己则说:“我从小失去了自己的母亲,心灵上是十分孤单而寂寞的。”曹禺传记材料还告诉我们:曹禺从小性格内向,习惯于把自己关在屋里读书,站在二楼小平台上,伫立静听海沙那面教堂传来的钟声,后来随父亲到塞外之地宣化也是孤寂地一人徘徊于冷清、阴森的后院乱石怪木之间,这都形成了他感情世界沉静、忧郁、寂寞、孤独的一面。他的最早的诗歌创作《四月梢,我送别一个美丽的行人》:“在古城呵,古城/这般蕴藏着怅惘/这般郁结着伤心。/今夜凄淋的雨打着/摇曳的灯”,即是表现了这种凄清、寂寞的情怀,与《北京人》的情调也有相通之处。^①——但在写作《雷雨》、《日出》、《原野》的“酷夏”时节,曹禺生命形态的这一面,还暂时处于孕育之中,只等待着曹禺个体生命的“秋”、“春”之日的到来,等待着一个契机,将这潜在的生命之流激发、唤醒。

这一天,这个契机终于来临。

而且是悄悄到来的:1940年夏天,一位名叫邓泽生(又叫方瑞)的姑娘,来江安看望在剧专学习的妹妹邓宛生、表弟方瑄德,并随着他们到曹禺家里。这是一位名门闺秀:重祖父邓石如是安徽著名书法家,她本人能写一手好字,善画山水画,长相清秀,性格文静,不多言语。当深秋时节,曹禺在《北京人》里写着愆方时,心里想着的就是她——

^① 详见田本相:《曹禺传》第1章至第5章。

见过她的人第一个印象便是她的“哀静”，苍白的脸上宛若一片明净的秋水，里面莹然可见清深藻丽的河床。她的心灵是深深埋着丰富的宝藏的。在心地坦白的人的眼里，那丰富的宝藏也坦白无余的流露出来，从不加一点修饰。

从夏日相识，到深秋写出《北京人》，曹禺的爱情生命和戏剧生命同时萌生、发展与成熟。正像有人说过的那样，每个人的智慧、性灵像一个藏在深山里的金矿，只有在情人的激发下，才完全被开采出来：爱情，正是对人的生命本质的发现、释放与创造。现在，曹禺与方瑞之间的爱情，正是发挥了这样的神妙作用：曹禺灵魂深处的沉静、忧郁、孤独、寂寞……被激发出来，曹禺和他的恋人尽情享受这静静流泻于春、秋之日的生命之泉，终于酿成了生命的诗——《北京人》。

于是，我们看到了另一个曹禺；学生们这样回忆写作《北京人》时的“他”——

记得江安在夜晚没有电灯，桌上点着一盏煤油灯，铺满了稿纸。窗外是梧桐秋雨，曹禺同志以最真挚的心情叙说着慷方的善良，他回忆着充满生命力的古代人类向自然的斗争，对当时的现实斗争充满了希望。我们这一群无拘束的青年坐在地上，椅背上，整个心灵被他艺术的魅力所征服，沉浸在与剧本的情境相同的秋夜静静的深夜里。……

我不能忘记曹禺同志那深情的眼神，那时他还带着病，但他那焕发的神采已经把剧中情景和他自己组成对光明渴望的诗章……^①

^① 方瑄德：《看北京人 忆旧感新》，载《戏剧报》1957年第13期。

请与《雷雨·序》与《日出·跋》里所描述的那个“困兽似地在一间笼子大的屋子里踱过来,拖过去”的,“扑在地上”、“绝望地嘶嘎”着的,“如痴如醉地陷在煎灼的火坑里的”曹禺比较一下吧。呈现在我们面前的,是另一种生命形态:如此地宁静、沉稳、快乐而忧伤,这般地从容、洒脱、神采飞扬。据说,在剧专学生眼里,此时的“万老师”(当时同学们都这样称呼曹禺)“就像个小太阳”^①——这确实是曹禺生命历程中发光的年代;这是被爱情、友谊、青春包围着的生命发出的“美丽而真诚的光”^②,秋阳般温暖、柔和,而略带忧伤……

作为这样的生命形态的外化(戏剧化),《北京人》就有了另一种氛围、另一番情调;没有“雷雨”前的“苦热”,也不如“日出”般炫目,“原野”似的阴森、恐怖。这里有——

“秋风吹下一片泠泠的鸽哨响”、“恬适而安闲”……

“卖凉货的小贩,敲着‘冰盏’,丁铃有声,清圆而浏亮”……

“单轮水车,在磷磷不平的石铺的狭道上”走过,“吱扭扭,吱扭扭”,单调的轮轴声“由远而近,又由近而远”……

“在苍茫的迷雾里传来城墙上还未归营的号手吹着的号声”、“随着风在空中寂寞的振抖”……

这些声响,在剧本中不断地出现,也是一个不出场的人物,甚至可以说是支配着、影响着剧中人物命运的人物。^③

这些声响,同样来自剧作家生命记忆的深处,曹禺对他的传记作者说:“《北京人》中的号角,是我在宣化生活中得来的,那时天天听到号声。每听到这种号声,说是产生一种悲凉感,不是;

① 万方:《我的爸爸曹禺》,载《文汇月刊》1990年第1期。

② 同上。

③ 曹禺自己说过,《北京人》中有个大配角,就是我所说的各种音响,音响帮了戏很多忙,创造环境气氛(《和剧作家们谈读书和写作》)。

感伤,也不是,是一种孤独感。我童年常有这种孤独感,这种印象是太深太深了,就写进愔方的感受之中,写到戏的情境之中。”^①

这混然有声的氛围、情调,意味着生命的闲适与从容、寂寞和孤独,淡淡的喜悦里暗含着忧郁的苦味。《北京人》剧中人生活于其间,他们的悲喜剧正由此而展开。而剧作家曹禺也由此而开始了他对于生命沉静状态的开掘与思索。

三 “孤独”：生命的相通与阻隔

读者与观众大概都不会忘记,在剧本中有一只鸽子,是陈奶妈特地从乡下带来送给曾文清的,它本是一对,“就剩下一个”,“那一个半路上飞了”,“它叫孤独”。这终究成了“一只”的“一对”鸽子,显然象征着剧本中的男女主人公——曾文清与愔方,他们的性格、纠葛与命运。

人物一出场,剧作家就向我们介绍:曾文清“早年婚后的生活是寂寞的”,而愔方“多年寄居在亲戚家的生活”使得她更时时感到“伶仃孤独”,正是不可名状的孤独、寂寞感,成为他们共同的精神特征。由于境遇的不同,他们是从不同的角度去体验那刻骨铭心的孤独的:曾文清所感受的是婚后与思懿没有共同语言,没有爱情的婚姻的同床异梦的痛苦^②,愔方却时时感受着没有家,寄人篱下的凄楚。但高度敏感的他们却没有停止在对自己的具体不幸的咀嚼、哀怨之中,他们由此而升华到对于人类普遍的不幸——人与人之间心灵的不相通的悲哀的体味与思索。

^① 曹禺与田本相谈话记录(1983年9月14日)。转引自田本相:《曹禺传》,第275页。

^② 在这痛苦里,显然包含着(自然也决不等于)曹禺自身婚姻生活的体验,参看田本相:《曹禺传》第19章、第21章有关介绍。

于是,曹禺在体察剧中所有人物及他们的相互关系时,都发现了心灵的阻隔:思懿与文清之间如此,瑞贞与曾霆之间又何尝不是如此。当读者与观众看到在那秋天的夜晚,这一对善良的夫妻互相同情,却又互相不理解,陷入极度痛苦时,不禁会想到,这本应是最亲近的夫妻灵魂不相通的悲剧难道也要世代代遗传下去吗?这同情中的不理解本身即是一个相当深刻的观察与发现,它同样普遍地存在于剧中人物之间。例如,那位口口声声“姑少爷”的陈奶妈,她理解曾文清的真实痛苦吗?而当江泰和他的忠诚的老婆文彩,好心好意地劝说愆方嫁给袁任敢时,他们的同情不也同样伤害着愆方的心吗?这类出于善良动机的隔膜,是格外地给人以悲凉之感的。

可悲之处不仅在于剧中的大多数人对于这种人与人之间的隔膜处于不自觉的麻木状态,而且在于由隔膜进一步发展到心灵的扭曲。剧作家这样写到曾皓:“他无时不刻不在想着自己,怜悯着自己,这使他除了自己的不幸外,看不清其他周围的人也在痛苦。”这是怎样可怕的隔膜,由此而形成了他的极端自私:他是那样不自觉地利用着愆方的无私,“几乎是下意识地故意慌乱而过分的显露老人失倚的种种衰弱和痛苦,期想更深地感动她的情感,成为他永远的奴隶”这类下意识支配着的,不自觉的自私就更加令人战栗。而思懿这位貌似王熙凤的人物,剧作家却独具慧眼地发现了她对周围的人的疑惧:“任何一段谈话她都像听得出是恶意的攻讦,背后一定含有阴谋,计算,成天战战兢兢,好在自己造想的权诈诡秘的空气中勾心斗角。”由于这同样出于隔膜的想象的作用,曾思懿不仅以变态的怨毒对待一切人(剧作家说她“瞥见墙边一棵弱草”,也“定要狠狠踩绝了根苗”),毒化了周围的空气,而且自己吓坏了自己,表面上气势汹汹,实际上却是胆小如鼠。而且,思懿播下了仇恨,也必将自己收获仇恨。当剧作家写到思懿的狠毒的辱骂怎样激起了她的儿媳瑞贞的冷默相对与更大的怨恨时,他的善良易感的心灵必定也在颤抖:人

与人之间为什么不能有另一种关系呢？^①

因此，他以极大的同情写着文清与愫方的默默相爱。他写道：因“早年婚后的寂寞”而苦闷的文清，“偶尔在寂寞的空谷中遇见了一枝幽兰，心里不期然而有憬悟，同声同气的灵魂，常在静默中相通的，他们了解寂寞正如同宿鸟知晓归去”。他简直把这种同声同气的灵魂的相通诗化了。这是自觉于心灵的隔膜，而又渴望着勾通的两个灵魂的接近，但他们同时又清醒地知道，寂寞因与人的本性相连如宿鸟之必归而无以根本摆脱。^②他们也因此而达到了真正的相知。在这些地方，都显然渗透了剧作者的全部热情与灵感，他实实在在写着自己。因此，当他写到这一对知己尽管“在相对无言的沉默中互相获得了哀惜和慰藉，却又生怕泄露出一丝消息，不忍互通款曲”时，禁不住要想起那“海内存知己，天涯若比邻”的千古名句，并反其意而吟之：“比邻”而居的“知己”，竟重重阻隔，如远在“天涯”，这该是怎样的悲哀！他这样写道：“士大夫家庭原是个可怕的桎梏，他们的生活一直是郁结不舒，如同古井里的水。他们只沉默地接受这难以挽回的不幸，在无聊的岁月中全是黑暗同龃龉，想得到一线真正的幸福而不可能”——写到这里，曹禺一定会再一次感到被重重可知的、不可知的力量桎梏着的人的挣扎的无力，想到了他在《雷雨》、《日出》与《原野》里一再提及的宇宙的“残忍”，这已经是渗入他的灵魂的，真正属于他的观念、属于他的话语。

① 如果在《原野》里我们从作者对于复仇引起的灵魂分裂的描写里，多少看到了曹禺对于以恶抗恶的复仇的某种保留，在《北京人》里他就在更进一步地思考仇恨的负面意义了。

② 曹禺在这里涉及到了“人与人的灵魂是完全能够沟通的吗？”这个问题，却没有如鲁迅般展开，曹禺太是个理想主义者，始终缺乏鲁迅那样的严冬般冷峻的思维。

四 “沉默”：生命的空洞与丰富

作为一个真正的灵魂的探险者，曹禺当然不会囿于个人有限的经验与体验。曹禺绝不是那类“咀嚼身边小小的悲欢，以为这就是世界”的作者，他要探求的，是人的更开阔、也更隐蔽的灵魂世界……

他向自己、也向他的戏剧的接受者提出了一个严峻的问题：愫方与文清，这两个灵魂真的同声同气吗？他们在静默中真正相通吗？

他于是开始了更加残酷的灵魂的拷问。

的确，从外表上看，这两个人实在是太相近了：曾文清是“这般的清俊飘逸”，“服色淡雅大方”，气质“淳厚聪颖”，“语音清虚”，“行动飘然”；愫方“依然保持昔日闺秀的幽丽”，“服饰十分淡雅”，“说话声音，温婉动听”。而且他们都习惯于沉默：曾文清“时常凝视出神”，愫方“多半在无言的微笑中静聆旁人的话语”……

这是两个多么高贵而美丽的灵魂！我们因此而联想起李白、李清照——中国民族文化中的人杰、精魂……

但这不过是历史的错觉和误会。

曹禺用他无情的笔向我们揭示：虽然曾文清仿佛“温文有礼”“清奇飘逸”，他实在“只是一个生命的空壳”。是的，他时常“凝视出神”，但早已失去周冲、蘩漪、仇虎、金子们那样的生命的欲望、追求与活力，他甚至不会像陈白露那样在春天的霜花面前，表现出刹那间的生之乐趣；他对生活已经彻底厌倦和失望，并且陷入了无可救药的怯懦、颓废与沉滞、懒散之中：“懒于动作，懒于思想，懒于用心，懒于说话，懒于举步，懒于起床，懒于见人，懒于做任何严重费力的事情”，甚至“懒于宣泄心中的苦痛”，“懒到不想感觉自己还有感觉”。因此，他凝视出神的前方，只是

一片空白,沉默背后已空无一物。这是一个“精神上的瘫痪”者,他的灵魂里,不但失去了精神的追求,而且已经没有了精神的内容。尽管有如此美丽的躯壳,却已经在事实上成了行尸走肉。这生命的空洞才是人的最可怕的堕落。

但愫方却不同。剧作家一开始就告诉我们:“她的心灵是深深地埋着丰富的宝藏的。”和她接触越多,读者与观众就越发现,这外表柔弱的女子,并不懦弱,“她的固执在她的无尽的耐性中时常倔强地表露出来”;在她“异常的缄默”背后,是一个异常丰厚、博大的精神世界。她“时常忘却自己的幸福和健康,抚爱着和她同样不幸的人们”,她把她慷慨的爱施于每一个人:从衰老而自私的姨父,到瑞贞未出世的婴儿,甚至包括时时计算着她的思懿。她对于文清的爱,更是只有无私的奉献,“她哀怜他甚于哀怜自己”,她为他做理由由他自己做的一切事,替他承受理由由他自己承受的一切感情的折磨,却不要求任何回报。她因爱文清而推及一切,以至于鸽子这样的小动物。鲁迅说“博大的诗人”必定“感得全人间世,而同时又领会天国之极乐和地狱之大苦恼的精神”^①,在某种程度上,愫方正是曹禺心目中的“博大的诗人”,《北京人》的生命的诗,首先是由愫方的精神谱写的。更能将愫方与文清区别开来的,是愫方身上不懈的追求精神,她是剧中人物中唯一对“活着是为什么呀?”这个问题有了自己明确的回答的人。当她眼里涌着泪光,微笑着,陶醉似地对瑞贞说“尽量帮助别人吧,把好的送给人家,坏的留给自己,什么可怜的人我们都要帮助,我们不单靠吃米活着的呵”,“看见人家快乐,你不也快乐么?”时,你自会感到:这是一个有着自己的信念、有着精神追求的女人,尽管她活得痛苦,但她的生命是充实而丰富的。于是,你会突然醒悟:愫方与文清,这一对“在静默中相通”的男女,实质上并不相通,在静默的表象背后,原来隐藏着两个

^① 鲁迅:《集外集拾遗·诗歌之敌》,《鲁迅全集》第7卷,第236页。

不同的灵魂——一个像真正的人那样活着,拥有人所应有的一切痛苦、追求与欢乐,而另一个,作为人早已死去,只剩下生命的空壳。意识到彼此灵魂的沟通,而不能互通款曲,这固然可悲;但最终却发现连所谓沟通都不过是一个假象,“海内存知己”,仅是海市蜃楼式的幻影,心灵本就相隔“天涯”;“若比邻”云云,只是自欺欺人的虚词,这是不能不引起透骨的悲凉之感的。如再往深处想一想,慷方竟是为着这样的幻影而活着,为着文清那样的生命的空壳而作出无私的奉献,就更感到,人的美好情感、追求是多么容易被无端地曲扭与捉弄呵。——难怪瑞贞看见文清归来时会有天塌地陷之感。在这历史的误会里确实包含着丰富的悲喜剧内容,曹禺式的“残忍”观念、主题也因此得到了更深一层的阐发。

但剧作家仍是善良的。他不忍心让慷方这美丽的灵魂做文清、曾皓们的殉葬品。他终于给慷方与文清安排了不同的结局:文清自杀了,慷方却在经历了精神的轰毁之后走上了新路——到广大的“天涯”中去寻找真正的“知己”。

这正是:人与生命的空壳都到自己应该去的地方。曹禺再一次表现了他的理想主义。

五 “北京人”:多重文化视角、时空重叠与喜剧性

摆在前面的问题是:曾文清是怎样由人变成生命的空壳的?

剧作家在剧本的舞台提示中说出了他的思考:“这是一个士大夫家庭的子弟,染受了过度的腐烂的北平士大夫文化的结果。”

这样,曹禺的笔触就由对于人的生命存在及命运的探索,转向中国传统文化的历史观照,由人性批判进入了文化批判的层次。这恰是暗合了时代的需要:在前述时代的沉思气氛中,越来越多的作家、学者把目光转向民族传统,试图从民族

文化、民族性格的优劣得失的探讨中,为民族的振兴寻找新的出路。曹禺的《北京人》即可以看做是这一文学、文化思潮的代表作。

曹禺在舞台提示里,关于曾文清与北平士大夫文化的关系,有过这样的说明:“他生长在北平的书香门第,下棋,赋诗,作画,很自然的在他的生活里占了很多的时间。北平的岁月是悠闲的,春天放风筝,夏夜游北海,秋天逛西山看红叶,冬天早晨在霁雪时的窗下作画。寂寞时徘徊赋诗,心境恬静时,独坐品茗,半生都在空洞的悠忽中度过。”这就是北京没落的士大夫贵族文化的特色:悠闲、雅致,但带有浓厚的寄生性,最能消磨人的生存意志。剧本中,江泰有一段话也许更能揭示这类寄食者文化的实质,他这样说到他的内兄的“讲究”(这两个字也是颇能概括北京文化的特色的):“他喝起茶来要洗手,漱口,焚香,静坐。他的舌头不但尝得出这茶叶的性情,年龄,出身,做法,他还分得出这杯茶用的是山水,江水,井水,雪水还是自来水,烧的是炭火,煤火,或者柴火,……然而这有什么用?他不会种菜,他不会开茶叶公司,不会做生意,就会一样,‘喝茶’!”他接着又谈到自己,他如数家珍般地点出北京所有最好的吃食店,然后说:“我好吃,我懂得吃”——这诚然是一种艺术,而且是极为精致的艺术,但连江泰自己也在问:“有什么用?”将时间与智慧完全耗在这类生活琐事上,这无异于生命的浪费。而可笑与可悲之处正在这里:“我就会吃!就会吃!”除此之外,就什么也不会做、不能做、不屑做了。这恰恰暴露了作为北京文化特征的生活的艺术的寄生性质。江泰与曾文清都是这类文化熏陶出来的寄食者,对于社会,他们成了无用的废物、多余的人,除了无止尽的消耗祖先或别人创造的物质、精神财富之外,已不能再为社会增添任何东西。剧本中一再出现的“小耗子”成了这些“过度的腐烂的北京士大夫

文化”养育下的“士大夫家庭的子弟”的象征。^①而剧作者在剧本中还着意安排了这样一个细节:天真的袁圆把曾家的第三代曾霆称为“我的可怜的小耗子”^②,并且突发异想——“那个小耗子再下小耗子,那个小小耗子有多小呵”,这纯属儿童的戏语,却道出了一个严峻的事实:腐烂的北京士大夫文化制造了一代又一代的“小耗子”,并且大有“子子孙孙无穷尽也”之势。这样曹禺就从一个相当独特的角度,对封建士大夫文化进行了历史的否定;在曹禺看来,没落的封建士大夫文化的最大罪恶在于,将人——高尔基所说的应该大写的“人”,世界、历史的创造者,变成了生命的空壳、无用的废物,导致生命的彻底浪费,人的个人与社会价值的彻底丧失,并最终将危及民族的生存:曹禺在这里传达了一种极为深沉的人与民族的双重危机感。^③

但极富创造力与想象力的曹禺,似乎并不满足于这样平面的描写与揭示。他奇思异想,让“一个巨灵自天而降”,陡地出现了“猩猩似的野东西”,这是“中国猿人”,即远古的“北京人”,“人类的祖先”。同时,又精心设置了袁任敢、袁圆这样的“明日北京人”的形象——他们代表了同样发源于北京的“科学、民主”的五四新文化^④。这样,曹禺就创造了一个舞台奇观:三个不同时代

① 曹禺对于“耗子”的可恶有着最切身的体会;吴祖光曾专门写过一篇曹禺和耗子的故事,他说:“曹禺最憎恶、最怕的是什么?是耗子。”也许正是“耗子”启发了曹禺的灵感,写出了曾文清、江泰这样的“社会的耗子”的形象。参看《吴祖光论剧·鼠祟》、田本相《曹禺传》第19章有关部分。

② 袁圆看得很准确,曾霆也是一个“无用的废物”。剧作家说他“生得文弱清秀,一若他的父亲”,这种相似又岂只是外貌,也是那么一双“苍白得几乎透明的手”,也是这样“迈着循规蹈矩的步伐”,在祖先创造的家业荫护下,过着“有饭大家吃”(曾文清语)的寄生生活。

③ 曹禺仍然给人们以希望:他从慷方的形象中所要挖掘的,正是传统文化的精神。在他看来,慷方所体现的自我牺牲与坚韧,经过了改造,是可以成为振兴新中华民族的新的精神力量的。

④ 剧作家把责任敢设计为一个科学家,在其形象塑造中突出他的现代民主、平等意识,都显然含有深意。

的“北京人”，代表三种截然不同的文化，同时出现在《北京人》同一个舞台空间内，这样的舞台时空的重叠、渗透与交融，至少在曹禺那个时代，是一个极其大胆的试验。剧作家把他的这一创造与中国传统诗歌美学联系在一起，他说：“诗有‘赋、比、兴’。就以《北京人》里猿人的黑影出现的情节说，这种安排就好比是起了诗中‘兴’的作用。”^①这就是说，剧作家的注意焦点、中心仍在对今日北京人及其代表的封建士大夫文化的批判性审视上，设置远古北京人与明日北京人，正是为了提供一个多重的文化视角、多重参照系统，使这种批判性审视取得一种立体化的效果。因此，当我们在舞台上看见中国猿人的巨大身影，并且听到代表着明日北京人的袁任敢发出沉重的声音——“这是人类的祖先，这也是人类的希望。那时候的人要爱就爱，要恨就恨，要哭就哭，要喊就喊，不怕死，也不怕生，他们整年尽着自己的性情，自由地活着……”时，自会感到，这是人类祖先对他的“动不敢动，爱不敢爱，恨不敢恨，哭不敢哭，笑不敢笑”的不肖子孙的历史审判，看看你们自己吧，你们这些“无用的废物”，活得是多么的窝囊呵！正是在与过去（人类的祖先）与未来（明日的人类）的参照、对比中，才显出今日北京人的生存方式及其所代表的封建士大夫文化的全部荒谬性。

于是，我们在几个时代的北京人同时出现的场景也即舞台时空的重叠中发现了真正的喜剧。读者与观众恐怕都不会忘记“袁圆大闹曾家客厅”那场戏。你看，袁圆一串鞭炮扔过去，是怎样地吓得曾霆与曾皓一起大叫起来，袁圆根本就没有上尊下卑、长幼有序的观念，在她看来，曾霆与曾皓是同样的人（曾皓不过是一个更加可笑的“老老猴儿”），都同样可以开玩笑。而在曾皓，这却是真正的大逆不道，但却不能还击，只有向曾霆耍威风，喝令跪下，还自我排解说是“也叫袁家人看看我们曾家的家教”，

^① 《曹禺创作生活片断》载《剧本》1957年第7号。

仿佛这样就可以“精神胜利”，不小心又露出了阿Q相。曾氏家族如此郑重其事的家教，袁氏父女一笑置之：“我的小朋友，一个人可跪不得的，一跪就比旁人矮了一截，那就真不好看了”——袁任敢仿佛毫不经意的一句幽默的话，却宣扬了人的独立尊严，否定了跪着的奴隶哲学，轻轻地结束了这场历史的较量。尤其让人忍俊不禁的，是“‘北京人’赴宴”那个场面。当观众看到“熊腰虎背，大半裸身”，“混身上下毛茸茸的，两眼炯炯发光”的“人类祖先”阔步闯进曾家客厅，曾皓和他的子孙几乎吓昏倒地，宴席上“北京人”一言不发，一饮而尽，却使曾皓“毛骨悚然”，“惊讶”失色，而曾皓父子摆弄辞行的礼仪，“一个端坐一个跪叩”，“北京人”与袁任敢竟也“瞪眼对望”，惊诧莫名，是不能不失声大笑的。但想到人类的祖先与后代之间竟是如此隔膜，也会感到难言的悲哀。

下面的发现也同样有趣：剧作家在描绘今日北京人时，用的是精细的现实主义笔法，力图挖掘、展示灵魂深处生命涌动的复杂与微妙，很类似于中国传统的工笔画，而剧作家在抒写远古北京人——中国猿人的形象时，却采用夸张的象征的笔法，使其成为寓言化的人物，对明日北京人袁氏父女的塑造也是采用类型化的粗线条漫画式的笔法，很像中国传统的写意画。剧作家同时采用写实与非写实、工笔与写意两副笔墨、两种写法，自是用心良苦：他希望用精细的现实主义的描摹，形成舞台幻觉，将观众引入人物心灵的精微处，又企图用非现实主义的象征的、夸张的，甚至荒诞的笔调，制造舞台的假定性，将观众推到一定的距离之外，以便达到某种超越，更客观、也更清醒地看待剧中人物的命运。曹禺在《雷雨·序》中曾一再表示，要借助“序幕”与“尾声”制造欣赏的距离，“请了看戏的宾客升到上帝的座”，“以一种悲悯的眼光来俯视这群地上的人们”；在某种意义上，《北京人》里中国猿人的出现，非写实手法的运用，都是起着类似《雷雨》序幕、尾声的作用：曹禺所追求的最终美学效果始终是悲悯——不

过,在《北京人》里,悲悯之外,又增加了几分嘲讽。

六 生活化、散文化的戏剧:走向契诃夫

曹禺在与他的传记作者的谈话中,曾说过这样一段话:“我说过,我受过契诃夫戏剧的影响,但是,《日出》不是,《北京人》有点。契诃夫自有他的深刻处,但是,学是学不像的,中国也演不出来,就是演得出,也没有人看。”^①关于《北京人》与契诃夫戏剧的内在联系,曹禺也有过一个简要的说明:“在风格上,《北京人》受到契诃夫影响。……他写得很深很深,他着力写人的醒悟,写人在他的命运中一种悟到的东西,他把人的思想感情升华起来,把许多杂念都荡涤干净而显得更加美好,我是从其中悟到一点东西。”^②这里表现了剧作家曹禺对于契诃夫式的生活化了的戏剧的相当深刻的把握与理解。一般人对契诃夫的生活化的戏剧的观察,往往注目于他善于从平凡生活中取材,以生活的片断结构戏剧,不注重事件的连贯与完整这类外在戏剧特征,却较少更深入地探讨契诃夫对平凡生活的开掘及其内含的美学理想与追求。而在曹禺看来,契诃夫的特点恰恰在于,他不是一般地写人的命运,而更关注人在他的命运中的醒悟,他并不满足于对人的日常生活的描摹,而是力图开掘与发现日常生活中的诗意,或者说在平庸和粗俗的深处发掘诗意画意,因此,他更注重于对于日常生活中普遍人的思想感情的升华。这都表现了契诃夫的一种信念与追求:“生活,人,都应该是美的,戏剧更应该给人以爱,温暖与希望。”契诃夫的这种内在的理想主义与浪漫主

^① 曹禺与田本相的谈话记录(1983年9月14日)。转引自田本相:《曹禺传》,第279页。

^② 曹禺与田本相的谈话(1982年5月26日)。转引自田本相:《曹禺传》,第280页。

义气质是会引起曹禺的强烈共鸣的。曹禺能够从契诃夫生活化的戏剧中悟出其中神韵所在,当然不是偶然的。曹禺说,写《北京人》就是写“神”与“味”^①,其核心也就是要写出“人在他的命运中悟到的东西”。于是,在《北京人》里,我们一再地听到了这样的心灵的呼唤:

愫方 (抬头)我真是想大哭一场,奶妈,这样活着,是干什么呀!(扑在桌上哭起来)

曾瑞贞 是呀!愫姨!我就是问为什么呀?……

江泰 (对文彩,苦恼地)我真不喜欢发牢骚,可你再不让我说几句,可我,我还有什么?我活着还有什么?

江泰 (……像在黄梅天,背上沾湿了雨一般,说不出的又是丧气,又是恼怒,又是悲哀的神色,连连地摇着头)……你那位令嫂就懂得弄钱,你的父亲就知道他的棺材。我真不明白这样活着有什么意义,有什么意义?

剧作家从不同人物身上,都发现了他们对于“人活着为什么”的思索:他们或者不懈地追求着有意义的人生,或者对自己生活的无意义而痛苦;或者以生活的意义的价值标准对于失落了生活崇高目标的生存方式的否定与怀疑。问题不在于他们有没有找到生活的意义,他们的痛苦、怀疑、追求本身,就表明着:这是活的生命,有希望的生命。在剧作家看来,曾文清等之所以成为生命的空壳,就因为他们已经倦怠于对生活意义的思索与追求,这事实上已经成为剧作家判断他的人物保留或丧失人的价值的一个基本尺度。

愫方这个人物的魅力,恰恰在于她对于日常的普通生活背

^① 曹禺与田本相的谈话(1982年5月26日)。转引自田本相:《曹禺传》,第277页。

后所隐藏着的东西的敏锐感悟——这种敏感本质上表现了一种生命的活力,并且从根本上将她与曾文清的麻木区分开来。愫方不仅从孤独中体味出了人与人心灵阻绝的可悲,在沉默的背面拥有着丰富的生命,而且,难能可贵的是,尽管生活得如此艰难,作者说“像整日笼罩在一片迷离的秋雾里,谁也猜不透她心底压抑着多少苦痛与哀愁”,但谁也料不到她竟在孤独、沉滞的日子里发现了生活的诗意。听听她内心的倾诉吧——

愫方 (谛听着远远城墙上断续送来的号声)^① (眼里涌出了泪光)是啊,听着是凄凉啊!(猛然热烈地抓着瑞贞的手,低声)可瑞贞,我现在突然觉得真快乐呀!(抚摸自己的胸)这心好暖哪!真好像春天来了一样。(兴奋地)活着不就是这个调子么?我们活着就是这么一大段又凄凉又甜蜜的日子啊!(感动地流下泪)叫你想想忍不住要哭,想想又忍不住要笑啊!

只有真正懂得生活——它的全部艰辛与意义的人,才会有这样的“又凄凉又甜蜜”,“想想忍不住要哭,想想又忍不住要笑”的体验。没有比这说得再朴实的了,可也没有比这说得再真切的了。愫方如此深情地谈到“听着是凄凉啊”,“可心好暖哪!真好像春天来了一样”,这使人想起了丹钦科说过的话:契诃夫写的永远是“给予生活(以)温暖的无限平庸琐事”^②。这悲凉中的温暖是生活本来具有的调子,又是曹禺与契诃夫共同的心灵的追求,这主客体的交融就构成了他们作品共同的情调与韵味。前述愫方与瑞贞的低语倾诉这场戏,是最得契诃夫式的生活化的戏剧神韵的曹禺的神来之笔,或者称之为《北京人》这一生活

① 此为引者根据上文所加。

② 《文艺·戏剧·生活》,中国戏剧出版社1952年12月版。

的诗的戏核也是可以的。我们已经一再说过,对于人(尤其是中国人)生存状态的考察,对生活意义的探讨,构成了曹禺自我生命与戏剧生命的执著追求;现在,当他在普通的日常生活中,发现了“又凄凉又甜蜜”的诗意,他也就将他的自我生命与戏剧生命升华到了一个新的高度。可以说,这是长期追寻、探索所得到的一个历史的结论,从而达到了一个历史的高峰——既是思想的高峰,也是艺术的高峰。但也同时产生一个问题:曹禺还能继续保持不断攀登、不断升华的态势吗?前进路上,等待着他的,将是什么呢?——但在历史的此刻,问题只能留给时间去回答。

《家》:青春的赞歌

一 杜鹃声声

1940年11月,曹禺刚刚写完《北京人》,一位友人悄悄来访。这是巴金,曹禺戏剧生命的第一个读者与保护人。两位纯真的诗人在战乱中第一次相见,自是永远难忘:巴金在回到重庆为《蜕变》初版写的《后记》中说他在老友“家里过了六天安静的日子,每夜在一间楼房里我们隔着一张写字台对面坐着,望着一盏清油灯的摇晃的微光,谈到九、十点钟”;四十二年后,七十三岁的曹禺忆起这次会见,仍然兴奋不已:“我们谈得太投机了”;“虽然是冬天,小屋里只有清油灯的微光,但是每次想起来,总觉得那小屋里很暖很暖,也很光亮”^①:他们是在用自己的生命之光彼此照亮。就在这次谈话中,约定由曹禺来改编《家》^②;曹禺表示“不懂得觉慧”,巴金向他介绍了写《家》的情形,说了觉慧、觉新、觉民这些兄弟,还告诉曹禺该怎么改……也许正是在这温暖而光亮的冬夜心心相印的谈话,孕育了《家》最后一幕:在雪地里传来了杜鹃的啼声……

^① 曹禺与田本相谈话记录(1982年5月26日)。转引自田本相:《曹禺传》,第293页。

^② 据曹禺回忆,巴金来访时带来了吴天改编的《家》的剧本,曹禺读后感到不满足,表示要亲自改编,巴金自是欣然同意。

后来,曹禺遇见了《北京人》愫方的扮演者张瑞芳,对她说,要为她写一出戏,让她演一个新娘子,而且从结婚一直演到死。——这不仅预告瑞珏将是曹禺新作的主人公,还暗示着瑞珏与愫方形象的重叠:曹禺心目中的《家》显然已经成形,那只催春的杜鹃鸟叫得更欢了……

但曹禺正式开笔,却是在一年半以后——1942年的夏天,在距重庆十多公里的唐家沱,长江上游泊着的一只江轮上,俯扑在一张餐桌上,曹禺写着《家》,从清晨到深夜……

又是一个酷夏。让人不由得想起八年前,在清华大学图书馆杂志室里一个固定位置上……

但此时已是另一番风景,另一种心境——

两岸高山耸立,江水汨汨地流着,清爽的江风阵阵吹来,有时,使人忘却正是炎热的夏季。从山上不时传来杜鹃的啼叫声,愈显得这里的静谧和安适。特别是清晨和夜晚,更是出奇的宁静。而在月夜中,一轮皓月当空,映着长江流水,真是一个诗的境界……^①

剧作家的心情也是格外宁静、安详、舒畅。这都是他的知己,以后成为他的夫人的方瑞的赐予。三十六年后曹禺仍记忆犹新:“整整一个夏天,……我写完一段落,便把原稿寄给我所爱的朋友。我总要接到一封热情的鼓励我的信,同时也在原稿上稍稍改动一些,或添补,或删去一些。在厚厚的复信里,还有一叠复写过的《家》的稿子。”^②方瑞的来信,充满从心中流淌而出的诗情,时时激发着曹禺的想象力;一封信中,她说她的脸“只有

^① 田本相:《曹禺传》,第297页。

^② 曹禺:《为了不能忘却的纪念——家重版后记》,《曹禺文集》第3卷,第325页,中国戏剧出版社1990年版。

小时候母亲亲过,再有就是太阳晒过,月亮照过,风吹过”,后来都自然地化入了鸣凤向觉慧倾诉爱情的台词之中^①。——曹禺是在与自己的心爱者共同创造着《家》的戏剧生命:这更是真正的诗的人生境界……

直到晚年,曹禺仍向他与方瑞的生命结晶——女儿万方不断讲述这写《家》的“神话故事”(它美得真像个神话!),以至于万方强烈地感觉到,那是他的父亲“生命的光华闪亮”的“极乐时光”,她说她几乎可以“想象出江水拍打着木船的船底的声音,想象出投在纸上的昏黄的灯影子,想象出那闷热粘湿的空气,想象出他的酣畅,他的笔追赶着他的思路……”^②

呈现在我们面前的,是一个净化了的生命——《雷雨》、《日出》、《原野》时代的郁热、浮躁已经消解,升华为深沉而从容的人生态度,并进入了生命的酣畅状态。由这样的生命主体创造的戏剧生命必然是另一种风貌。

在《家》里,已经听不到《雷雨》里令人感到生命的窒息的蝉鸣,甚至听不见《北京人》中唤起阵阵悲凉的鸽哨、号角,屏息静听,远处传来的,竟是“杜鹃声声”——

在戏剧的开始,新婚之夜,瑞珏、觉新两颗心由相隔到相通的时刻,先是“杜鹃在湖滨单独而寂寞地,低低呼唤了一两声又消歇了”……接着,“夜半湖边上传来杜鹃的欢叫,非常清脆的声音,跳动着生命的活泼”……又是“湖边的杜鹃一声声酣快的低唱”……最后,“月明如画,杜鹃轻快响亮地在湖滨时而单独,时而成双,又时而一先一后的酣唱”……

戏剧结束,瑞珏、觉新生命诀别的时刻,冬日的窗外又有“不断的杜鹃啼声传来”,尽管这是孩子学的,却预告着“冬天,也有尽了的时候”;大幕落下时,仍然是:“外面,杜鹃一声声,凄婉而

① 转引自曹树钧、俞健萌:《摄魂——戏剧大师曹禺》,第341—342页。

② 万方:《我的爸爸曹禺》,载《文汇月刊》1990年第1期。

痛彻地鸣唱着”……

“杜鹃声声”显然是一个信号、一种象征：是生命的春天，是青春的呼唤。

这是曹禺生命本体中固有的气质。即使是在《雷雨》、《日出》那样的高气压下，也时时曲折地涌动着他本性中的青春活力：在《雷雨》里有周冲“这烦躁多事的夏天里的一个春梦”^①，《日出》里有陈白露“春天来了”的发现的欣喜。但只有在《家》里，这生命的青春力量才终于获得彻底的释放，这青春的诗意美才得到淋漓尽致的展开。

于是，从巴金小说《家》到曹禺戏剧《家》，我们发现了表现重心的转移：不仅从以觉慧的反抗为中心转向以觉新、瑞珏、梅三个人物的关系作为剧本的主要线索^②；而且剧作家对觉新、瑞珏、梅的婚姻生活（甚至包括剧本中作为副线的觉慧、鸣凤的爱情）关注与描写的重心与角度，已经主要不是悲剧性内容的揭示，而是努力开掘与发现其中内含着的生命力量与青春的美。

剧本中最能表现曹禺创作追求与艺术创造力的，是他对于巴金小说的发挥与改动。正像许多评论者都已经注意到的那样，觉新与瑞珏的新婚，在小说里仅用一百多字一笔带过，而在曹禺剧作里，却铺展为最富魅力，并成为全剧核心的“新婚独白”。更重要的是，在这场独白里，剧作家的用笔尽管涉及却并没有着意强调觉新与瑞珏结合中的悲剧性的不幸，而是细致入

① 曹禺：《雷雨·序》，《曹禺文集》第1卷，第218页。

② 曹禺在发表于《剧本》1956年12月号的《曹禺同志漫谈家》的改编中谈到，他“读巴金小说《家》的时候，感受最深的和引起当时思想上共鸣的是对封建婚姻的反抗，当时在生活中对这些问题有许多感受”。这时曹禺正陷入与郑秀的家庭矛盾之中，生活中又出现了方瑞这样的“知己”；剧本中觉新的感慨——“活着真没有一件如意的事：你要的，是你得不到的；你得到的又是你不要的”，是包含了曹禺自身的某些体验在内的。作品对觉慧与鸣凤的爱情描写中，也显然投入了曹禺与方瑞爱情生活中的某些体验。

微地展现了两颗善良、美好的心灵由隔膜、疑惧、拒斥到注目、同情、理解、吸引、期待,以至在沟通、融合中感到生命的充实与欢悦的过程,而这也正是“恋情”的真正诗意所在。曹禺曾一再强调,洞房里的这场戏“也是喜剧”,他提醒我们:觉新“他爱的梅没有得到,反倒和一个陌生的女人结了婚,似乎是痛苦的,但是,真的觉新未必时时刻刻,总是那样痛苦”;“他见到瑞珏,觉得也被吸引”;“他想着瑞珏,内心又觉得对不起梅,又不去看,我们才感到他矛盾,可笑。在这一刻他还是一个二十岁的在恋爱中追求幸福,要尽量领略‘愁滋味’的少年”^①——十分明显,正是少男少女在追求幸福过程中所感到的生命的欢悦与愁苦构成了《家》“洞房独白”这场戏的喜剧内容。如果忽视这一点,过分强调独白中的压抑感,是与剧作者的追求南辕北辙的。

觉新与瑞珏新婚后的生活,以及海儿出世后觉新的心情,小说中前后仅有不到五百字的简单叙述,说“他满意了,在短时期他享受了他以前不曾料想到的种种乐趣”^②,他“很感激他的妻,因为儿子的出世给他带来莫大的欢喜”^③。但在曹禺剧作的第二幕第一景里,却铺演出这样一场戏:

觉新 (一面擦脸,一面关切地)海儿睡着了么?

瑞珏 (点头)嗯,刚刚把他哄着了。(接下新的手巾)
刚才他还直叫你,找你呢。

觉新 (立刻向小月门走,忽然停了脚,回头笑着)你说我去不去?

瑞珏 (亲切地)干什么?

觉新 看海儿(欣喜而又有些忸怩地)我想去,我又怕

① 张葆辛:《曹禺同志谈剧作》,载《文艺报》1957年第2期。

② 巴金:《家》,第40—41页,人民文学出版社1980年版。

③ 同上书,第44—45页。

把他亲醒了。

瑞珏 (一直母亲似的不忍拂他的意,温柔地)不要紧的,去吧!亲醒了,我再哄他。

觉新 (几乎是孩子一样地顽皮而纯挚的神情)他哭了呢?

瑞珏 (睁大了“吓人”的眼睛,笑着说)哭了,我就打他的小手心!……(笑出来)怪!你为什么不自己进屋去看呢?

觉新 (走了一步,又转过身来,温良地对珏笑着)不,还是不。(说不出的那样轻微的一种不好意思)我一去就要亲他,亲了他就要抱他,抱醒了他,又不让我放下。海儿会热出一身的痲子的。

瑞珏 (天真地笑)你为什么这样不好意思呵!

觉新 (面上浮起快活,激动地)有了孩子,真像前后左右都有了希望似的。(忽然紧紧握着瑞珏的手,满眼感激的目光,低声)瑞珏!

瑞珏 (仰起头,诚挚地)明轩!(又低下头……)①

人们自然不难注意到,在这围绕着刚刚出世的婴儿展开的家常谈话中,不仅流露出那么纯厚的舐犊之情,而且,瑞珏(妻子)竟表现如“母亲似的”温柔,觉新(丈夫)却“几乎是孩子一样地顽皮而纯挚”,在男女情爱之中,唤起了母爱、童心这些人的本性、下意识的本能,在爱情中,重新体验着个体生命发育过程中的全部情感、欲念——多么博大而丰富的生命情感,多么美好的爱情与人生。显然,剧作家的笔触,已经由爱情的外的情感再现升华为对于爱情内含的生命体验的体察,这种升华是真正属于诗的。

① 引文中的着重号均为引者所加。

“战火下的夜话”这场戏也是曹禺的独特创造。在小说中，只写到瑞珏提出要留下来陪觉新守家，却因觉新的劝说而离去；但剧作家却着意安排夜半时分瑞珏悄悄归来——他敏锐地把握住了展示人的心灵世界的最佳时机。正像剧中人瑞珏与觉新所感觉到的那样，只有在“没有人，没有任何别的人”；“仿佛这个世界上只有你同我”时，人才会摆脱一切外在的束缚，卸下在人间必须扮演的种种角色而不得不戴上的种种面具，而恢复人的本来面目，自然地显出人的本性、纯情。^①于是，觉新与瑞珏进入了一个童话里的世界，而且重新体验着儿童般的天真、伶俐、懵懂、羞涩与明爽，愉快地“同样做着欢喜有趣的梦”——他们岂只是期望“再重新认识，恋，恋爱一次”，他们简直就是渴望着再重新“活”一次，像一个真正的、本色的人一样地活一次呵。

因此，曹禺在写到觉慧与鸣凤的爱情时，才这样放情地让觉慧“全身充溢着不可阻塞的生命的力量”，重复地高喊：“我活着，我活着，我在活着”，让觉慧与鸣凤齐声朗读：“但愿人长久，千里共婵娟”。他“感动得几乎要抱着她，热烈地”：“真对啊，我的聪明的女孩子，我为什么早没有看见你呀”；她也“沉浸在快乐里，天真地”：“您怎么不早教我呀？真好这词，怎么世界上有这么可爱的人哪”；他感奋地回答：“有，有，所以人活着，人活着”；她发出深沉的叹息：“我真真好好地活着啊！”他问她：“你快活么？”她回答：“快活”，“真快活？”“真快活呀！”——所有这一切，都是作者心的呼唤，生命的呼唤。这呼唤是如此的强烈，以至于曹禺在不得不写到鸣凤的死时，没有像巴金那样对吞噬她的生命的世界发出血泪的控诉，而是让鸣凤投湖之后，又“周身湿淋淋的，头

^① 无独有偶，差不多与曹禺同时，另一位生活在上海的女作家张爱玲写了一篇题为《封锁》的小说，写在突然而至的与外界隔绝的情况下，一对不相识的男女之间，因为不需要扮演“尽职的丈夫”与“多情的未婚妻”的角色，只作为单纯的“男人”与“女人”而相爱了。

发散开披在后面,发里有草叶水藻,手里握着残落的莲花”活活地走了回来:尽管她最终不免真正离去,但她的回来却把“真觉得没活够呀”的生之欲望表现得如此真切而强烈!鸣凤与觉慧曾谈到“唱得血都呕出来的”杜鹃鸟,觉慧说“那是给人快乐的鸟”,鸣凤(还有剧作者)正是呕出了最后的心血,唱出了一曲生命的欢乐的歌。他的“真想好好地活着啊”一声高吟构成了《家》全剧的主旋律。^①

因此,剧本最后的结局的变动,就具有戏剧逻辑的必然性:小说结尾,觉新被隔在产房之外,屋内瑞珏悲惨地高喊:“明轩,你在哪儿?你为什么也不来救我?”屋外觉新痛苦地用拳头拼命地擂门,狂叫:“我在这儿!珏,听见吗?……放我进来。”但他们终于没有见最后的一面,“希望完全破灭”,而觉新也终于感到挣扎的无力与绝望。这样的结尾显然很具有戏剧性,甚至与曹禺《雷雨》时代挣扎、绝望与残忍的观念也很切合,但它却不符合此时曹禺生命的主导意识与《家》的总体构想,他要高唱一曲生命、人生、青春、爱情的赞歌,就必须让这两个心心相印的灵魂最后一次沟通——

瑞珏 (忽然)明轩,你记得我第一次来的夜晚,杜鹃在湖边上叫么?

觉新 (泫然)记得,那时候是春天刚刚起首——

瑞珏 (梦一般地迷惘)嗯,春天刚刚起首——

觉新 (绝望袭进他的心,凝视着她,沉痛地)现在是冬天了——

瑞珏 (声音低弱而沉重)不过冬天也有尽了的时候!
(逐渐闭上眼)

^① 另一方面,我们也可以把它看做是对《北京人》里的愫方“活着就是这么一大段又凄凉又甜蜜的日子呵”的回应:《家》与《北京人》本来有着内在的联系。

瑞珏的死,是灵魂的升华与净化,宁静而安乐。哭天喊地的大悲大痛,压抑、仇恨与恐惧之类的情感反应,都与之格格不入。

这再一次使我们想起了《雷雨》时代的曹禺。他原本期待借助于“序幕”与“尾声”将观众引入超越的境界,并将戏剧本事中的惶惑、恐惧、压抑、痛苦消解。但他的这一意图事实上没有实现。最主要原因在于剧本本身:“序幕”与“尾声”并没有成为《雷雨》戏剧生命的有机组成部分,它们仅是游离于戏剧本事之外的框架,因此,导演将其一刀砍去,尽管不免留下伤痕,却似乎也没有大损筋骨。更深层的原因自然是《雷雨》时代的曹禺自身生命存在呈郁热状态,所谓超越、升华与净化仅是一个潜在的追求。因此,只有到了《北京人》、《家》的时代,曹禺当年设置《雷雨》序幕与尾声的预期效果才有可能得到实现。从《雷雨》到《家》,十年的时间,曹禺终于实现了生命的升华、超越与净化;从着力表现生命被压抑的痛苦,到注重于人的生命自身价值的肯定和对人所特有的青春活力的赞美。^①曹禺的美学探讨也逐渐由悲剧艺术转向喜剧艺术。曹禺直到晚年,仍一再坚持他的《北京人》与《家》所具有的喜剧性质,这是发人深思的。曹禺解释说:“我觉得《北京人》是一出喜剧,正如我认为《罗密欧与朱丽叶》是喜剧一样。《罗》剧中不少人死了,但却给人一种生气勃勃的青春气息,所以是喜剧。”^②就在曹禺写作《家》不久,他又应邀翻译了莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》,他在《前言》中说:“我以为这

^① 曹禺写完《家》以后,翻译了《罗密欧与朱丽叶》,又亲自登台扮演《安魂曲》里的莫扎特,这里有着内在的思想、情感的一致性、连贯性。莫扎特最后一句台词是:“过去的一切,也都是‘音乐’呵,无论如何,生命是美丽的。”其实这也是《家》的主旨。曹禺后来说:“演到莫扎特生命的最后一息,似乎连自己的生命和灵魂都来了一次升华。”(与田本相谈话,1983年9月13日)其实他写作《家》同样也是经历了自我生命和灵魂的升华的。

^② 转引自田本相:《曹禺传》,第281页。

个悲剧充满了乐观主义的情绪,并不使人悲伤,只是像四月的天,忽晴忽雨,像一个女孩子一会儿放声大笑,一会儿又倚在你的肩膀上低低哭泣起来。”我们很容易从《罗密欧与朱丽叶》想起《家》,它们之间确有相通之处。后来曹禺赞扬莎士比亚剧作“是宇宙与人性的歌颂”,“阳光灿烂的人道主义的精华”^①,这几乎同样可以用来评价《家》:在一定程度上,我们可以说,曹禺第一个十年创作的归宿,正是莎士比亚式的“阳光灿烂的人道主义”。尽管曹禺曾经一度走向奥尼尔,但他仍然未能走出18、19世纪的人道主义与理想主义,这在他的同代知识分子中是具有典型性的。在这一点上,巴金可以说是曹禺真正的精神兄弟,曹禺改编巴金《家》的成功,最根本的,就是因为他们彼此精神气质的这种相通。巴金的小说《家》与曹禺的戏剧《家》,尽管可以举出种种不同与差异,但共同的理想主义倾向却使它们联结起来:它们同是一曲青春的赞歌。

二 纯真之气

读者也许还记得我们在讨论《北京人》时,曾引述过曹禺对契诃夫戏剧的独特理解——“他写得很深很深,他着力写人的醒悟,写人在他的命运中一种领悟到的东西,他把人的思想感情升华起来,把许多杂念都荡涤干净而显得更加美好”,曹禺接着点明:“我是从其中悟到一点东西。”^②

在某种意义上可以说,《家》男女主人公的性格刻画是更接近于这里所说的契诃夫的写法的:曹禺在剧作中再造瑞珏、梅芬、觉新的形象,或荡涤杂念,或升华情感,显出一股纯真之气。

① 曹禺:《和剧作家们谈读书与写作》,载《剧本》1982年10月号。

② 曹禺同田本相谈话记录(1982年5月25日)。转引自田本相:《曹禺传》,第280页。

曹禺这样介绍他的瑞珏——

她虽只有十七岁的年龄,却举止十分端凝,端凝中又不免露出一点点孩提的稚气。黑黑的眸子闪着慈媚的光彩,和蔼而温厚。……柔和的脸上,浮泛一脉淡淡的愁怨。

这是曹禺塑造的又一个新的女性形象,瑞珏显然已经将蔡漪、陈白露、花金子诸人因残忍的压抑而导致的心灵扭曲、情感、心理、性格中的病态成分荡涤干净,瑞珏也不像《北京人》里的愫方那样,“整日笼罩在一片迷离之秋雾里,谁也猜不着她心底压抑着多少苦痛与哀愁”,瑞珏更是晶莹剔透的,有人说“她的心就像春日那样明朗,即使怀着哀愁,也如潺潺流水那样畅快地流泄”是有道理的^①。她的孩提的稚气使得她的形象更为纯净。而与小说中的瑞珏相比,剧作者不仅将她爱情生活中的牺牲精神发挥得淋漓尽致,还特地设置了小说中所没有的借新书看、用白话文写日记这样的细节,显然是要把她的精神境界升华一步,使这个形象更加美好。

尽管剧本中保留了觉慧对觉新的尖锐批评,但剧作家在写到觉新时,却投入了更多的同情和理解。正像有些评论者已经注意到的那样,剧本“剔除了那些令人气愤的逆来顺受的性格特征”^②,而强调他“有一种强烈的鉴别善恶的爱憎之心”,在“不得不敷衍一些虚伪的人们时”总“感到异常的痛苦,他随时都在压抑下这鄙恶人、藐视人的念头”(参看剧本第三幕第一景觉新陪同冯乐山的一场戏)——这些,自然都是为了要唤起读者与观众对觉新的同情。曹禺在觉新一出场时即介绍他“气态雍容华贵,眉宇间沉挚温厚”,这很容易使人们联想起刚刚完成的《北京人》

① 田本相:《曹禺创作论·家论》,第252页,中国戏剧出版社1981年版。

② 同上书,第251页。

里的曾文清的形象。但这仅是外表的相似而已。如果说曾文清心灵已经干枯,蜕化为生命的空壳,觉新却具有内心世界的丰富性:不仅是内心的矛盾(这是小说描写的重点),更是情感的丰厚(这是剧作描写的重点)。剧本不仅用浓重的笔墨渲染他对于梅,对于瑞珏的情爱,对于海儿的父爱,以及对于觉慧、觉民的兄弟之情,而且极力地铺写他内心深处对于美的人性、美的人生的执著追求,甚至也赋予或者说恢复了他与瑞珏相似的孩提的稚气,使他的形象具有更多的亮色。当读者与观众看到,觉新与瑞珏在生离死别之际,仍然在一起做着“到了七十、八十了,儿子媳妇站在这边,女儿跟姑爷站这边”的未来的梦,自会强烈地感到,这是多么纯真的一对情人!这与《北京人》中曾文清与愫方的历史的误会形成了鲜明的对比。剧作家一再强调,《家》里的人物,包括觉新在内,“毕竟年轻,已经尝过多少伤痛了,却还留连在‘少年不识愁滋味’的心情中”,是不可忽视的:《家》里的年轻人的痛苦,与《北京人》里中年人的痛苦,有着质的区别。

在《家》里的人物中最具有压抑感的,无疑是梅。这是小说为这个人物定下的基调,剧作家作为一个改编者,自不可能作根本的改变(除非他要另外塑造一个人物),但曹禺仍然尽可能地将这种压抑的痛苦淡化,而不像他的早期剧作那样一味强化人物的痛苦。剧作家在戏剧一开场就十分巧妙地用高府花园里的梅花来象征、暗示梅,同时又点明:“高府里整个是一片喧闹,只有这园子是另外一个天地,是一个梦境”,“一切都是静悄悄的,梅花也像在做她的梦”。这样,就赋予梅的形象,以某种梦的色彩,她命运中的悲剧性的痛苦,被淡化,也被诗化了。尽管大幕初开,“梅”的形象经过再三渲染,即已呼之欲出,但她的真正出场,却一直推迟到第二幕第二景的结尾处,而且是在觉新与瑞珏发誓要“再重新认识,恋爱一次”,心心相印的时候,“觉新惊愕地立在那里”,她却只“凄惻地微笑,点了点头”,没有说一句话。而在紧接着的第三景一开始,她即要走了。剧本尽管也写到了梅

与觉新的对话和梅与瑞珏的对话(这也是小说描写的重点),但剧作者并没有如小说那样着重渲染梅“哀莫大于心死,我的心已经死了”的绝望的痛苦,以及觉新的忏悔,而是努力展示三个善良的人面对不幸,却毫不顾及自己,只为对方着想的美好情操。最后,梅悄然离去,留下的却不是小说所说的“一个噩梦”,而是凄婉而又温馨的美好的梦。

在曹禺的笔下,觉新、瑞珏、梅,几乎成了美的化身,不仅有着美的外貌,更有着美的心灵。作者的美学兴趣,在于灵魂的净化,写出美的极致,而不是如他的其他剧作那样,追求人物性格复杂性的开掘。^①当然,净化不等于将人的心灵世界简单化,直线化,恰恰相反,剧作家是倾其全力地细心捕捉人物心灵深处的微妙的颤动,如我们前面一再提及的“洞房独白”、“战火下的对话”等几场重头戏,都是以这样的精细刻画而显出光彩的。对于内含着丰富性的人物思想、感情、心理的纯化、净化的追求,自然是表现了作家独特的美学思想的;如果我们注意到,这种纯化、净化的追求恰恰是发生在动乱的战争年代,而剧作家曹禺本人又正陷入家庭生活的不幸纠缠中,就会更加感受到这其中浓厚的理想主义色彩:人们常常是缺少什么,就更加执著地追求着什么的。

三 对比的艺术

曹禺在总结自己的艺术经验时,很强调对比在戏剧中的作用。他甚至说:“没有对比,就没有戏剧。人物性格要对比着写,

^① 因此,有的评论者认为,《家》对于瑞珏与觉新的爱情的描写,“还存在有理想的成分,她不但爱丈夫,而且爱丈夫所爱的人,为了他们的爱,她宁可牺牲自己。这里作者忽略了颇为重要的一点,就是当她丈夫为另一个女人而悲苦忧郁的时候,在她感情上是应该有不快意的”(李天济:《论剧作家中的人物创造》,载《戏剧月报》第1卷第3期)。

性格的鲜明性通过对比表现出来,互相衬托。”^①有人因此把对比看做是曹禺“构思的特点”^②,也就是说,曹禺总是从“真与假,美与丑,刚与柔,浓与淡,动与静,常与反”等对立统一中去体察、把握他的表现对象,“在对比中展开矛盾斗争,在对比中寻求美的和谐和完整”^③的。

曹禺的《家》就是这样创作的。

在剧本一开始的舞台提示中,曹禺即写道:“这屋子里的主人们多半都不大喜欢梅花的,而那真爱梅花的人却为了别的事困住了身子,不能到园子里来。”这样,剧作家就把他的人物分为两个世界:“真爱梅花的人”与“不大喜欢梅花的”——这真是一个绝妙的划分与暗示。

如前文所分析,觉新、瑞珏、梅,以及觉慧、鸣凤、觉民、琴……都是“真爱梅花的”,发现彼此都爱梅花,这甚至成为洞房之夜,觉新与瑞珏由陌生到产生亲切感的转折点。——而他们都是既纯且真的一群青年人。

“不大喜欢梅花”的,是陈姨太、克安、克定、克明、沈氏、王氏,以及那人人痛恨的冯乐山——他们与青年们对比着存在。

这首先是纯与浊的对比。剧本保留了小说的比喻:“‘家’是宝盖下面罩着一群猪”,陈姨太、克安、克定……高家的长辈们就是这样一群不堪的污浊之物。剧作家一开始就设置了一个闹新房的场面,这是小说中所没有的,可谓曹禺的创造。他借助于中国所谓“闹房无大小”的习俗,让这些“猪”们纵意发泄着“平日不得不压制的某些情感”,“显露出平日用种种虚文浮礼所掩饰的污秽”(这又是一个能够展示内心隐蔽的时机,剧作家曹禺总是

① 梅阡同田本相谈话记录(1984年11月29日)。转引自田本相:《曹禺传》,第404页。

② 同上。

③ 田本相:《曹禺传》,第405页。

最善于把握这类戏剧时机的)。他们的污浊不仅表现在语言举止的粗野,思想、情趣的恶俗,自然不能理解、也不配享有任何美好的事物,他们与“梅花”的隔膜是必然的,更引起剧作家憎恶的是他们心灵的污浊,曹禺称之为“心肠可怕的狠恶”。他们竟以摧残美为能事,以折磨纯洁的心灵为乐。看看他们是怎样幸灾乐祸地谈论觉新失去“梅”的痛苦的吧,看看他们又如何能在闹房时,借“梅花”大作文章,恣意蹂躏觉新的情感的吧。这真是人性的堕落与丧失。剧作者不愿人的称号被玷污,径直称他们为“一群了无人性的猢猻”。——但不也就在这些非人的对比、反衬中显出了真正的人的纯正与圣洁吗?

剧作家更把他的神圣的愤怒之火喷向冯乐山,在他看来,这才是摧残美的人间罪恶的元凶。值得注意的是,曹禺刻画这个人物时,只全力突出一个伪字,说他“一切都罩在一种极聪明、极自然的掩饰的浓雾里”,他一方面“自觉地做着他认为的‘至善至美’态度”(在剧作家看来,追求“至善至美”就是最大的伪善),另一面又“不认为世上有伪善者,他从不觉察他的言行竟会是虚伪的”——这种不知其为伪善的伪善,渗入最深的潜意识的下层中的伪善,自是特别地令人厌恶、令人颤惧。在第三幕第一景里,剧作者写到冯乐山“一面是凌厉可怖的目光恶狠狠地盯着”婉儿,示意叫她留下,一面又用“非常温和的声音”说“去吧,去玩吧。平日也真是太苦了婉姑”时,他几乎已经无法控制自己的憎恶,以至忍不住特意安排了“冯乐山行凶,当场被觉慧抓住”的场面,并让觉慧当面怒斥其为“假善人,伪君子”。很多评论者都认为这是剧作家的神来之笔,但从剧本的全局看,这样的刻画毕竟是过分戏剧化,过于直露,这是《雷雨》时期的遗迹,却与《北京人》开始的新风格不太协调。但我们也理解剧作家的这类有意的出格,他宁愿以影响戏剧的整体和谐为代价,执意要突出真与伪的对比,这是最充分地显示了曹禺的本性的:作为一

个天真的诗人,曹禺最不能容忍任何伪善,总是视之为自己的天敌。^①

《家》剧中对比艺术的运用是广泛的:不仅是人物性格上突出了纯与浊、真与伪的对比,在戏剧结构上也十分巧妙地运用了闹与静的对比。曹禺曾经说过,他在构思觉新和瑞珏结婚这一幕戏时,首先想到、并写出的是他们的几段独白^②,这是最能触动他的情思的戏核。这是一场静戏,一切都在静默中缓缓进行,以致使观众于不知不觉中逐步进入人物心灵的最隐蔽、最微妙处。为了突出这场戏,剧作家又在前面着意安排了喧吵、烦乱的“闹新房”(这场闹戏也不是突如其来,前面又有看新房的铺垫):这不仅是要取得浊与纯性格对比的效果,而且也是戏剧氛围上的闹与静的对比、戏剧节奏上快与慢的对比。这是大的对比。在“洞房独白”这场戏里,尽管整体氛围、节奏是静而缓的,但其间又穿插了觉英、五弟、六弟的“听房”喜剧,这是静中有闹、慢中有快,不仅形成了戏剧结构的波澜,而且这一闹又成为觉新、瑞珏之间情感的转机,推动了剧情的发展。^③所有这一切,都是出于剧作者自觉的追求^④、精心的设计,意在取得一种韵律的美,

① 细心的读者将会注意到,曹禺最后一个剧作《王昭君》里的“反面人物”温敦,也是一个“伪君子”,曹禺曾对人说,“他最恨伪善,自私固然很坏,但还容易看得出来,伪善比自私还要坏,还要可恨。古往今来,许多文学作品都充满了愤恨,揭露伪善者的面目,他也禁不住地在剧本中描写冯乐山伪善这一面”(《曹禺同志漫谈 家的改编》,载《剧本》1956年第12期)。

② 参看《曹禺同志漫谈 家的改编》,《曹禺研究专集》上册,第135页。

③ 据说曹禺的至友,《蜕变》、《北京人》的导演张骏祥在看了《家》的演出之后,赞不绝口:“《家》的洞房觉新和瑞珏的那场戏后,忽然从床底下钻出三个闹新房的小孩,逗得观众哈哈大笑,家宝真是把观众的心理摸透了,我真服了他。”(转引自曹树钧、俞健明:《摄魂——戏剧大师曹禺》)

④ 类似的“闹”、“静”对比,还有第三幕第二景,为了突出“战火下夜话”那场静戏,在前面又安排了全家“仓皇逃跑,乱作一团”的闹剧。

这又是渗透着曹禺独特的音乐感的^①。

四 戏剧语言的诗化试验

曹禺总是在不断寻找与自己的内在精神、气质、情绪相适应的戏剧形式,当他的自我生命以及相应的戏剧生命都获得一种诗意的升华与净化时,他就必然要追求戏剧形式的诗化。在他的构思中,曾计划将《家》写成诗剧,尽管没有完全实现,但他毕竟用诗的语言写出了“新婚独白”。这又是一个大胆的尝试,剧作家自然深知其难度,后来他谈到《家》的写作时这样说:“我加了几处内心独白,让每个人物能表达出他头脑中的想法。在中国话剧中还是破天荒第一次运用这种手法。”他说:“舞台上的诗和一般诗不同。舞台上的诗所受的限制是较多的,它既必须通俗易懂而又必须有诗意,既应像诗而又应像日常人们所说的话,所以写起来很费力。舞台上所能用的字汇比写散文所能用的字汇少得多。以散文的字汇来写剧本,常常是听不懂的,演员读起来一定像念书,在诗剧里更是如此。”^②

在这些经验之谈里,表现了曹禺对于戏剧语言的特性与局限相当深刻的把握。戏剧语言直接诉诸于观众的听觉,它必然要求“通俗易懂”、“像日常人们所说的话”,即纯粹口语化,而纯粹口语体的文字,尽管具有通俗、明快的优点,但在传达现代人比较微妙、复杂、朦胧,甚至神秘的内心世界的波动(这正是诗的

^① 据曹禺的传记材料介绍,“他从小就喜欢听法国教堂的钟声,有时,他特意跑到平台上去听那远远传来的沉实的钟声”,“有时还跑到教堂去,专门聆听教堂的音乐”,“在南开大学的日子,他对音乐也着了迷”,“不惜用高价买票听俄国歌唱家夏里亚宾的演唱”,“他对音乐从未刻意钻研过,他是凭着他的直觉去感受”,“他对音乐的节奏和韵律具有一种特殊的敏感”(田本相:《曹禺传》,第93—94、122—124页)。

^② 《曹禺同志漫谈 家的改编》,原载《剧本》1956年第12期,收《曹禺研究专集》上册,第136页。

领域)时,却有一定的困难。这是纯粹口语体的戏剧语言的局限所在。而真正的语言艺术家的功力,恰恰在于他能够戴着脚镣跳舞,在局限中显示创造力。曹禺正是如此:“洞房独白”就是这样的以纯粹口语体的文字去捕捉与表现人物心灵深处的微妙颤动的努力。这是独白,却又是对话,曹禺巧妙地发挥了戏剧对话的特长^①,让两个沉默而丰富的心灵,借助于外界声响(杜鹃声)的诱发,凭着一声叹息、一个眼神,进行着心灵的感应与交流,又运用诗的戏剧语言将内心的潜台词一一道出。所谓“诗化的戏剧语言”,即是一种凝练而含蓄优美的口语体语言,它既是纯粹的日常口头语,几乎不含有任何文言成分,也很少有附加修饰语,却又经过了艺术加工,可以说是“雅化了的大白话”(俗白语言),借用老舍的话,就是“烧”出白话的“原味儿”来。另一方面,作为诗化的戏剧语言,又特别讲究语言的韵律感、节奏感,像“半夜里唱,/好自由!/不像我/为着谁?/苦苦地守候!”这样的语言是要朗读才能体味出那内在的韵律和韵味的。据说,曹禺写作时,总爱独自朗读,而他的朗读与众不同,“甚至可以说不同凡响”,“因为他根本不知道声音的存在,他用感觉读。如果说读得有味儿,那只是他思想的韵律”^②,更准确地说,这是思想的韵律、情感的韵律与语言的韵律的统一,味儿与调儿的统一。像这样的诗化的戏剧语言并不限于分行排列出来的“新婚独白”,在《家》剧中几乎随处可见。我们不妨再来欣赏、品味鸣凤与觉慧的这段对话——

鸣凤 (轻轻摇着头,睁着苦痛绝望的眼睛)我真,真觉得没活够呀,(忽然)您,您亲亲我吧!

① 戏剧对话不同于小说、散文中的对话,不仅有丰富的潜台词,而又能对谈话对方产生冲击力。

② 万方:《我的爸爸曹禺》,载《文汇月刊》1990年第1期。

觉慧 (惊奇)鸣凤,你——
鸣凤 你不肯!(低头)
觉慧 (忙解释)不是,我就是觉得你今天——
鸣凤 (可怜地)三少爷,我不是坏孩子呀。
觉慧 (迷惑地)不,当然不——
鸣凤 (坦白地)这脸只有母亲亲过,现在您挨过,再
有——
觉慧 再有?
鸣凤 再有就是太阳晒过,月亮照过,风吹过了。
觉慧 (感动地)我的好鸣凤!(抱着她)

这里,“太阳晒过,月亮照过,风吹过”全是日常口语,简约了一切外加成分,反显出纯净的本色(即所谓“原味儿”),经剧作家精心排列在一起,就产生了一种诗的意境(这样的并列结构又是暗合中国古典诗歌的构句法则的);另一方面,表过去式的主谓结构的三个短句并列,本身自有一种匀称的美,再置于前后对话的长短句中间,又形成了轻重、长短错杂的诗的韵律与节奏。这些地方,似乎是精心构制,又像随手拈来,显示了剧作家曹禺对语言特殊敏感的天赋。有人回忆,曹禺常说:“一个戏能否成功,一是看人物,一是看结构,一是看语言。”^①据说,曹禺经常为语言而陶醉。^②我们是不是可以说,曹禺戏剧生命创造的原动力,不仅来自他的思想、情感的内在要求与冲动,也来自语言的诱惑?——大概可以吧。至少《家》的诗化的戏剧语言试验,是证明了这一点的。

① 于是之在南开大学曹禺学术讨论会上的发言记录,1985年10月5日。转引自田本相:《曹禺传》,第407页。

② 万方:《我的爸爸曹禺》,载《文汇月刊》1990年第1期。

1940年代的“曹禺热”

一 在战火中走向全国

《北京人》于1940年深秋写成,1941年8月23日重庆《新华日报》即发出消息:“中央青年剧社^①最近排演曹禺氏新作《北京人》,张骏祥任导演,预计一月后在渝上演。”但实际首演时间却是在1941年10月24日,地点在重庆抗建堂,导演张骏祥,杨村彬任舞台监督,演员阵容十分强大,有张瑞芳(饰愫方)、江村(饰曾文静)、耿震(饰江泰)、沈扬(饰曾皓)等。首场演出是招待影剧界同行,反映十分强烈^②,原定六场,场场客满。1941年10月30日《新华日报》报道:“中央青年剧社演出《北京人》,连日观众拥挤,该社决定20日起,仍在抗建堂继续上演”,一直演至11

^① 中央青年剧社建立于1939年,原是三民主义青年团的官办剧团,1941年3月改组,由熊佛西任社长、张骏祥任副社长,充实了一批国立剧专毕业的青年演员,并由老舍、洪深、曹禺、马彦祥、应云卫等为编导委员,面貌一新。与中华剧艺社、中国艺术剧社、中国万岁剧团、中电剧团一起,成为重庆五大主要职业剧团,有“五中战山城”的美称。

^② 张瑞芳、江村、耿震、沈扬的表演,都得到了同行们的高度评价。年仅二十四岁的沈扬在表演“曾皓向曾文清下跪”这场戏时,“设计了一个夸张的、有表现力的动作来揭示曾皓对文清绝望时心灵的强烈震撼”。“发现文清抽大烟后,他愣住了!舞台上寂静了十二秒钟,然后他像个幽灵似地摇摇晃晃地向文清走去,文清被逼到墙角已无退路时,曾皓豁出老命一提气,脚尖竟站立起来。正当观众不知曾皓要干什么,他猛然用不住抖动的双腿向儿子跪下”——沈扬用这样一个观众“意想不到”的动作,表现人物经受的“意想不到的打击”,受到了观众热烈欢迎。(引自杨竹青、张劭:《剧坛奇才——沈扬传略》)

月8日。1942年1月31日起,又再度公演,依然轰动着重庆爱好戏剧的观众,成为第一次雾季公演^①中最受欢迎的剧目之一。

1941年11月29日至12月1日,旅港剧人协会在香港演出《北京人》,导演章泯,主要演员有凤子(饰愫方)、蓝马(饰曾文清)、舒强(饰曾皓)等^②;12月9日香港《大公报》刊出《北京人演出特辑》。1942年,桂林先后有国防艺术社(导演熊佛西)与旅港剧人协会原班人马的演出。^③1943年3月10日起,在第二次雾季公演中,又以中国艺术剧社^④的名义在重庆第三次公演《北京人》,仍由章泯执导,凤子、蓝马等为主要演员,据1943年3月7日《新华日报》报道,“此次重演之台本经剧作者曹禺亲作重要之修改,演出当更可观”。此次演出从3月12日起至3月28日,连演十四场,这在当时都是创纪录的。

据《新华日报》1943年3月5日报道:“中国艺术剧社之三月份剧目,原为观众渴望已久之名剧《家》,兹闻该社为郑重排练,以求演剧艺术之高度成就计,决延其排演时间,将于《家》公演之

① 重庆每年10月起至次年春,为雾季,可暂避敌机的轰炸。山城戏剧工作者在中共南方局领导下,于1941年10月至1942年5、6月雾季期间,集中公演了一批话剧,称为“第一次雾季公演”。这种“雾季公演”到1945年夏为止,共历经四个年度。

② 《北京人》正在上演时,香港突然宣布从12月1日起一连三天举行防空演习,“入夜以后,全港开始灯火管制,一片漆黑。只有探照灯不时向天空照射,救护车在街上以最高速度行驶,放出恐怖的悲鸣声,加上《北京人》中曾皓家那种封建家庭破落景象,与观众入场以前的那种印象交织起来,造成了说不出的抑郁心情”(司徒慧敏:《旅港剧人协会与香港话剧活动》,文收《中国话剧运动五十年史料集》)。

③ 演出后,桂林报纸曾发表文章对蓝马的表演给予极高的评价:“他演戏的作风,是走的斯坦尼斯拉夫斯基(演剧体系)的‘内心路线’。他这次演曾文清,更是这样。他痛苦,他愁闷,但他不表现在‘外形的动作演上,他把那角色灵魂深处的苦痛,完全含蓄的压在他的内心里,而又让观众深深的感触到。中国有句老话说‘炉火纯青’,蓝马的演技,其朴素淳厚的程度,已接近到这内心路线的理想的路了。”(秦倩:《北京人 演员素描》,载1942年5月13日桂林《扫荡报》)

④ 中国艺术剧社成立于1942年12月29日,由于伶、金山、宋之的、司徒慧敏等为领导,主要成员为从香港、桂林等撤退到重庆的戏剧工作者。

前,先上演《北京人》。”这样,《家》的首场演出就推迟到了1943年4月8日。而《家》是早于前一年(1942年)盛夏即已写成,从写作到演出间隔有大半年的时间。这次中国艺术剧社排出了最强阵容:导演章泯,金山饰觉新,张瑞芳饰瑞珏,其他演员有蓝马(饰冯乐山)、凌琯如(饰梅小姐)、舒强(饰觉慧)、王莘(饰陈姨太)等。观众为演员精湛的演技倾倒,尤其是金山和张瑞芳表现洞房那场戏,深深打动了观众。^①此外,丁聪设计的布景,辛涛设计的服装,胡之设计的灯光,又为《家》的演出增色。中艺《家》的演出被认为是这一时期“舞台表现的完整”性的典范之一。^②这次演出再次轰动山城,张瑞芳后来回忆说:“当时重庆的观众简直发狂了。这个剧像舞台上的一次爆炸。”^③据《新华日报》1943年7月3日报道:“中国艺术剧团演出曹禺改编的《家》,前后共达六十三场,该团现应沙坪坝各学校之约,定九日在中大大礼堂参加该校二十八周年纪念,11日起为慰问鄂西将士公演五天,戏票已经开始预售。该团在沙坪坝演出后,便去北碚公演,同时排练新戏,雾季时再回重庆公演。”《家》连演三个月,打破了当时重庆话剧演出场次的纪录。^④

在中国艺术剧社演出之后,1943年7月12日,留桂剧人实验团曾在广西剧场演出《家》,欧阳予倩导演^⑤;同年8月初,留桂剧

① 张瑞芳扮演的瑞珏,被认为是这一时期表演艺术的“辉煌的例子”,人们这样评论她的表演:“她将自己的才能与心血化作了清沁的朝露,滋润着这一个角色,……在《家》第一幕第二场(洞房)里,同样的独白,张瑞芳的每一个音节都是自然流露出来的,有一分震撼人心的真挚。”(刘念渠:《演员行列——1942至1943年雾重庆舞台上的演技观感》,载《戏剧时代》创刊号)

② 刘念渠:《战时中国的演剧》,载《戏剧时代》第1卷第3期。

③ 转引自乌希·克劳特:《戏剧家曹禺》,《曹禺研究专集》上册,第224页。

④ 杨海根《曹禺的剧作道路》(上海文艺出版社)与孙晓芬《抗日战争时期的四川话剧运动》(四川大学出版社)都提到《家》演出了“百余场”,但未提供依据。

⑤ 据苏关鑫:《欧阳予倩年表》,载《广西师院学报》1983年第1期。

人协会又在桂林公演《家》,导演为熊佛西^①。1943年中华剧艺社在成都国民戏院上演《家》,导演贺孟斧,由被时人称为话剧“四大名旦”之首的白杨扮演瑞珏。^②在巴金的家乡演出《家》,观众备感亲切,轰动全城,连演数十场,有些“基本观众”甚至一看再看。^③

曹禺前一时期的剧作——《雷雨》、《日出》、《原野》,在1940年代的战火中,也焕发出新的戏剧生命。早在1938年6月,曹禺就亲自指导国立剧校的学生排演《雷雨》^④。1943年初,国立剧校又演出了《日出》,除扮演方达生的温锡莹为学生外,其余均为校中教师^⑤,由余上沅、焦菊隐、马彦祥、陈鲤庭、章泯组成导演团,冀淑平饰陈白露,焦菊隐饰张乔治,马彦祥饰胡四。在此之前,国防艺术社特邀焦菊隐导演《雷雨》^⑥,于1940年11月,

① 据《戏剧时代》第1卷第1—3期报道。

② 当时被称为话剧“四大名旦”的著名女演员是:白杨、舒绣文、张瑞芳、秦怡。

③ 据孙晓芬:《抗日战争时期的四川话剧运动》,四川大学出版社1989年版。

④ 据陈永倥(周朴园的扮演者)回忆:“万先生导演是十分细心的,我演周朴园,……见到侍萍的那句台词:‘嗯,无锡是个好地方’,侍萍:‘哦,好地方’。周朴园又说:‘你三十年前在无锡么?’万先生亲自示范,他读台词的抑扬顿挫,如今仍记得很深。虽然,就是这么几句台词,但他把周朴园该是什么动作,什么心理,每句台词的感情分寸,一边示范,一边解释,导得细致入微。”(陈永倥同田本相的谈话记录,1981年4月19日。转引自田本相:《曹禺传》)

⑤ 当时剧专学生生活非常艰苦,“剧专教职员为帮助学生,发起‘凭物看戏’,公演《日出》,演出盛况空前,观众带来了整笼屉的包子、馒头,赶着猪和羊来看戏,重庆的许多热情观众还坐了三天船赶来江安看演出,这次公演得来的实物,解决了剧校学生好几个月的伙食问题”(段婴:《“日出”二十年》,载1956年11月1日《北京日报》)。

⑥ 焦菊隐曾写过《关于雷雨》一文,谈到他的导演意图。他强调,“导演能给剧本一个时代的新生命是现在新剧团公认的权利。不过导演没有自己,他生在哪个时代,哪一个环境,就得顺着那一个时代,那一个环境的要求,给那一个时代、那一环境一个满足,一个预示。”他因此而强调“为了反封建的目的而上演《雷雨》”,尽量消除作品中的“宿命的色彩”,要“以社会的自然主义立场来导演《雷雨》”,“强调社会的遗传性”,“把周萍排成颓废的人物”,也“不特别强调周朴园的悔悟”,焦菊隐并提出要“试验各种不同的演出方式”,“在传统的写实的导演作风下,插进了一点立体的尝试”,“更接近自然的作风”。(原载1941年2月2日桂林《扫荡报》)

1941年1—4月在桂林、南宁、柳州等地演出；1941年5月广西艺术馆话剧实验团又在广西剧场演了《日出》（欧阳予倩导演）。1942年新中国剧社赴衡阳、长沙、湘潭举行旅行公演，剧目中除《大雷雨》、《钦差大臣》等世界名剧外，还有《日出》。1944年在桂林举行的“西南第一届戏剧展览会”，是对抗战时期大后方戏剧创作与演出的大检阅，在参加展览话剧演出中，曹禺的剧作即占七分之一，计有：广西大学青年剧社演出的《日出》，剧宣四队演出的《家》，以及分别由剧宣四队和七战区艺宣大队粤语演出的《蜕变》。

还应该提及的是，1938年上海新华影业公司与华新影片公司先后将《雷雨》、《日出》搬上银幕（在此之前，1936年《雷雨》曾被拍成无声电影）；1941年《原野》也由上海中国联合影业公司搬上银幕，改名为《森林恩仇记》。借助于电影传播手段，曹禺戏剧的影响更加扩大。

写于1937年的《原野》曾由于抗战的爆发，受到冷遇，但情况也在变化中。1939年5月为欢迎曹禺和剧校学生，江安戏剧协社曾在当地文庙大成殿前，用四川方言演出《原野》，剧中原始森林的布景，全用新鲜的树皮装饰起来，曹禺看了大为感动。同年夏，曹禺意外地收到了在昆明西南联大任教的闻一多的来信；信中说：“现在是应该演《原野》的时候了……”曹禺立刻理解了这位诗人的心情；他说：“闻老师感到闷气极了……”^①他后来果然应昆明国防剧社的正式邀请赶到昆明去亲自导演《原野》与《黑字二十八》。这年（1939年）8月14日至24日，《原野》由西南联大剧团与艺师戏剧科联合在昆明新滇剧院演出，演员有凤子（饰金子）、汪雨（饰仇虎）、孙毓棠（饰常五）等；闻一多亲自担任舞台设计，据介绍，闻一多以舞台布景不能离开表演而独立表现为原则，有实有虚地运用了某些抽象因素，在灯光变化下形成

^① 转引自高喻：《沉睡中的唤醒》，载《北京艺术》1982年第8期。

焦点透视,表现了大森林阴森、恐怖和神秘的气氛——闻一多对《原野》的理解,显然比同时代大多数接受者要深刻得多。演出轰动昆明城,座券抢购一空,不少观众只好望门而叹^①。8月26日至9月3日上演了《黑字二十八》,9月4日起又复演三天《原野》。《原野》的演出被誉为在云南话剧运动史上三大里程碑之一^②。一个月以后,在远离昆明的新加坡吉隆坡,又由武汉合唱团在当地中华大会堂演出了《原野》,正在当地的著名作家郁达夫观看了这次演出,并在《星岛日报》文艺副刊上发表《原野的演出》一文,对《原野》的象征性大加赞赏,认为“其价值自然远在《雷雨》、《日出》两剧以上”。曹禺终于获得了知音。在此以后,国防艺术社曾于1942年5月在桂林大众影剧院演出《原野》(导演黄若海)。直到1947年,演剧四队还在武汉、长沙、衡阳一带演出《原野》^③。

曹禺的戏剧在上海孤岛与沦陷区也同样受到观众的热烈欢迎。早在1938年元旦,于伶、欧阳予倩、许幸之、阿英等发起组

① 演出中还发生过一个小风波:一天,有些观众因买不到票与前台检票人员发生口角,检票人员动手打了观众。曹禺含着眼泪向观众道歉,还亲自协助票务组解决了这部分观众的戏票问题。

② 这是小说家李乔在《云南日报》发表的剧评中提出的;其他两剧是郭沫若《孔雀胆》与《清宫外史》。转引自龙显球:《1939年曹禺在昆明》,载《春城戏剧》1983年第3期。

③ 据演剧四队负责人舒模回忆,“准备排演《原野》时,解放区的土地法大纲已经公布了,为了使演员们能更深刻地了解农民与地主之间的阶级矛盾,我们曾关起门来学习了毛主席《中国社会各阶级分析》,并讨论了土地法大纲,后来又回到武昌附近的乡下,借住在一所无人居住的破落地主家的祠堂里排戏,到了夜晚,四围寂静,祠堂里就只有我们十一、二个人,尤其到半夜里狐狸、老鼠、蝙蝠四处活动,相当恐怖,但是这种气氛让演员对于森林那场戏是有了很深体会,祠堂附近就有不少农民,从访问中,对他们的生活也有了一些了解。这次《原野》的演出,主题表现相当强烈而突出,在长沙演出后,有家CC派报纸,提出‘国防部的演剧队,在戡乱时期,不宣传戡乱,而演出《原野》,是何居心?’”(舒模:《演剧队的生活回忆》,《中国话剧运动五十年史料集》第2辑,第282—283页。)

织的青鸟剧社就曾在上海孤岛公演过《雷雨》、《日出》^①；1939年7月，上海业余演剧团体在黄金大戏院举行“义卖”公演，演出剧目中也有《日出》^②。据有关资料统计，中国旅行剧团于1940年3、4、6月，1941年1月、7月，1944年1月、12月，1947年秋在上海八次演出《雷雨》，先后登台的演员有孙景璐、张伐、章曼萍、陶金、史原、唐槐秋、邵华、唐若青、石挥、白穆等^③。1944年，由于演员仇铨突然去世，话剧界为他义演一场《日出》，由号称“孤岛四大导演”的费穆、佐临、吴仞之、朱端钧各导演一幕，演员也各幕不同，如陈白露即分别由唐若青、黄宗英、丹尼扮演^④，导、演员们“各显神通”^⑤，轰动一时。

① 据葛一虹主编：《中国话剧通史》。

② 同上。

③ 据石挥回忆，《雷雨》之外，他还多次演过《日出》：“七七事变前夕，我在北京第一次演《日出》，还记得是张瑞芳同志演陈白露，我演潘月亭”；“到了上海以后，我还演过两次《日出》，一次演李石清，一次演王福升”。石挥认为曹禺的剧本“底子厚实，内含无穷尽的创作天地，对导演和演员都提供了极其丰富的创作想象，……今年演过了，明年再演，还有东西可找，后年再演还有东西可挖”（石挥：《看话剧演出有感》，载1956年10月5日《解放日报》）。人们最为称道的，是石挥这一时期创造的《雷雨》中的鲁贵形象：“一进门，眼皮都不敢抬，衣服袖子捋得很直，一手举着名片，轻声轻气禀告了三个字：‘老爷，客’”，十分鲜明、准确地刻画出了《法门寺》贾桂式的奴才相（艾以：《石挥艺术生涯》）。据说，曹禺不知看过多少次《雷雨》的演出，最害怕看第一幕开场那段鲁贵和四风说鬼的戏，写得太长，演出易入陈套，令人不耐，后来看了石挥的表演，才满意地说：“他演得实在好！二十五分钟的戏，像五分钟似的就过去了。”（张葆辛：《曹禺同志谈创作》，载《文艺报》1957年第2期）

④ 据闻喜：《日出 忆旧》，载1956年9月20日《新民报晚刊》。

⑤ 据说，石挥在这次“明星大会串”中给导演出了个难题：他扮演的福升在第三幕出场时，一掀门帘，就得个满堂彩。第三幕执行导演吴仞之十分巧妙地解决了这一难题：根据人物逻辑，这场戏应是福升领胡四进来，胡四从未来过这里，心里有点虚。导演吴仞之因此指示扮演福升的石挥把胡四推上场来，福升越推胡四越怕，一掀门帘，两人一推一缩，一扭一怩，引得观众哄堂大笑——一个“满堂彩”。（转引自张仲年：《导演艺术家吴仞之评传》，收《中国话剧艺术家传》第4辑）

北平失陷后,话剧演出活动以业余为主。成员大部分为学生的北平剧社于1938年12月至1941年间主要演出剧目即有《雷雨》、《日出》、《原野》等^①。此外,四一剧社演出的《日出》、《雷雨》、《家》(1941—1945年),南北剧社上演的《雷雨》(1944年演员有孙道临、林默予等)都很受欢迎。1943年初,唐槐秋率领的中国旅行剧团全体成员被日军以“通共嫌疑罪”逮捕,获释后重新组成新中国剧团,先后公演《日出》、《家》等剧目,大都获得较好的剧场效果。^②直到1949年11月,北平解放后,唐槐秋还召集部分故人,以中旅名义在长安大戏院公演《雷雨》,这是新中国成立前最后一次演出。

中国旅行剧团于1942年9月至11月曾赴天津演出《雷雨》,大受欢迎。曹禺戏剧一直是天津各剧团的主要保留剧目:1940年1月,李保罗主持的天津职业话剧团公演《日出》、《雷雨》;1940年冬,大亚话剧团轮换演出《雷雨》、《日出》、《正在想》、《家》、《北京人》;1945年艺华剧团上演《原野》,都给天津观众留下了深刻印象。^③

武汉失陷后,日汪伪政权组织的武汉业余剧团曾在汉口上演《雷雨》(1940年底);后改组为武汉青年剧团,也先后排演过《日出》、《雷雨》,1942年4月,还演出《雷雨》专场,招待参加第一次中日文化协会代表大会的代表。^④

在中国共产党所领导的敌后根据地里,曹禺戏剧也曾风行一时。1940年元旦,延安戏剧界抗敌协会组织的工余剧人协会在延安首先上演《日出》。据有关材料,这次演出是毛泽东亲自

① 据葛一虹主编:《中国话剧通史》,文化艺术出版社1990年版。

② 同上。

③ 同上。

④ 谈雯:《武汉话剧史话》,《中国话剧史料集》第1辑。

倡导与支持的^①演出获得了很大成功,连演八天,观众近万人,据说,《日出》的演出,“测试了戏剧工作者的能力,测试了延安观众的欣赏水平”^②。演出后曾以鲁迅艺术学院的名义给剧作者曹禺发了贺电,并因此给曹禺带来了意想不到的麻烦^③。1941年,延安青年艺术剧院(原西北青年救国剧团)又演出《雷雨》,吴雪导演,主要演员有陈戈(饰周朴园)、雷平(饰蘩漪)等。^④陕北公学文艺工作队(后改为西北文艺工作团)还演出过《蜕变》。

1941年三四月间,在中共山东分局书记朱瑞倡议下,山东抗日根据地八大剧团联合公演,战士剧社演出了《雷雨》,导演那沙,据回忆,“每次演出一直演到天明才结束,卸了装的时候,红日已经东升了,但是观众一直是非常肃静地坐在背包上看,有不少还是在后面站着看了一夜的”^⑤。同年5月,在晋冀鲁豫地区,以先锋剧团(即八路军一二九师宣传队)为主,演出了《雷雨》。在此之前,晋察冀军区司令部召开冀中、平西、西北、冀东几个军区领导开会,三天后回战斗岗位去,下次开会,就不知道谁来谁不能来了,他们要看一出好戏,戏是黄敬同志点的,要《日出》,于是,抗敌剧团三天之内赶排出了《日出》,主要演员有胡朋(饰陈白露)、刘

① 据钟敬之回忆:毛泽东曾把当时鲁迅艺术学院负责人张庚招去,说延安也应当演一点国统区名作家的作品,《日出》就可以演。他还说,这个戏应当集中延安的好演员来演,为了把戏演好,应当组织一个临时的党支部,参加的党员都要在这个支部过组织生活,以保证把戏演好。(《延安鲁迅艺术学院概貌侧记》,载《新文学史料》1982年第2期)

② 于敏:《评日出公演》,载1940年1月24日《新中华报》。文章还透露,中共最高领导毛泽东和洛甫在文协代表大会上,对《日出》大加赞扬,并特别强调了《日出》的“反资本主义倾向”。

③ 此电报为曹禺所在的江安宪兵队截获,以此作为“通匪罪证”,搜查了曹禺的家,劫走了所有的信件,并派人监视曹禺,过了几天,曹禺的几个学生便莫名其妙地被捕了。(曹禺:《迎春集·从一件小事谈起》)。

④ 据葛一虹主编:《中国话剧通史》。

⑤ 朱明、夏相、高士:《战士剧社》,《中国话剧运动五十年资料集》第3辑,第60页,中国戏剧出版社1985年版。

佳(饰潘月亭)等,首场演出也是演到天亮。^①西北战地服务团于1941年春,转移到河北平山县赵家庄,在深山僻野里演出了《雷雨》:舞台搭在河滩上,利用土坡埋上几根杆子挂汽灯,大道具用的沙发是用驮架摆上五个背包,上面蒙上一块毯子。有一次老乡要求看《雷雨》,开幕前,忽然飘飘落下鹅毛大雪,老乡坐在台下不走,演出就在大雪里进行,观众坐在雪地石头上,一动也不动。^②——可以说,在1941年敌后根据地也掀起了“曹禺热”^③。此后,曹禺的戏剧演出,在根据地仍没有中断;据有关回忆,计有:1942年西北文工团演出《北京人》,1943年7月,战士剧社演出《日出》^④,1943年抗敌剧社在晋察冀边区再度上演《日出》,先锋剧团与抗大文工团联合演出《日出》,1943年8月,陕北中学生集训队艺委会演出《北京人》^⑤,新四军机关、部队业余演出队

① 刘肖芜:《在边区演日出》,载《人民戏剧》1982年第8期。

② 贾克:《一支活跃在敌人后方的戏剧尖兵》,《中国话剧运动五十周年资料集》第2辑,第115—116页,中国戏剧出版社1985年版。

③ 在“曹禺热”中出现了许多动人的事迹。例如,被称为“战斗在华北最前线的一支文艺队伍”的挺进剧社曾在敌人大扫荡中排练《雷雨》。据回忆,“当剧社爬到一座高山时,敌人早已走在我们的前面,剧社男女大小八九十人,后退不行前进不得,被困在拒马河西岸的这座高山上”,只得“以静对动,找个转移方便的山头待下来,一面派人分头侦察,一面组织其他人安下心来排《雷雨》”,“正当排纂漪深夜追逐到四风家的窗下时,敌人的炮声从……几个方向传来。有的小鬼和女同志惊恐地看着领导,但都呆呆地不吭声”,副社长镇定地对大家说,“天要下雨,正好利用这些雷声作效果,抓紧时间继续排练”,“人们平静了,真的把这阵‘雷鸣声’当作舞台效果”,排练十分成功(陈靖:《百花山上一枝花——回忆挺进剧社建立前后》)。

1941年秋,晋冀鲁豫军区宣传队排演《日出》,在太行地区巡回演出将近一年,为要缩短每一幕换景时间,“曾利用广场巨大的土台,将中间隔开变成两个舞台,在正面舞台表演时背后的舞台也开始布置,一幕演完了马上转到背后舞台演第二景,观众动作很快地转移到背后舞台的场地上继续看戏”(韩林波:《决死三纵的剧团》。以上两文收《中国人民解放军文艺史料选编·抗日战争时期》第二、三册)。

④ 朱明、夏相、高士:《战士剧社》,《中国话剧运动五十周年资料集》第3辑,第60页,中国戏剧出版社1985年版。

⑤ 据《戏剧时代》1卷1—3期报道。

在苏北鹤儿湾演出《日出》等^①。

尽管以上材料极不全面,但我们仍可以看出一个趋势:在争取民族独立解放的抗日战争中,曹禺的戏剧开始走向全国,获得了从未有过的广大观众,在全民族的心灵与民族文化土壤中扎下根来。——这是曹禺戏剧生命史上的一件大事,也是中国现代话剧史上的一件大事。

与此形成鲜明对照的是,国民党政府当局一再阻挠曹禺戏剧的演出。早在1938年曹禺指导他的剧专学生排演《雷雨》,国民党当局即因为剧本写到了工人罢工,有煽动之嫌,竟下令不准演出。^②1941年皖南事变之后,国民党中央宣传部发出正式文件,声称“曹禺所著《雷雨》剧本,不独思想上背乎时代精神,而情节上尤有碍于社会风化。此种悲剧,自非我抗战时期所需要,即应暂禁上演。该剧本之印刷品,亦不准再版”。云南省政府接着发出训令:“案准中央宣传部函查曹禺所著《雷雨》剧本,业经令据中央图书杂志审查委员会重行审查据报:该项剧本殊不适合抗战时期之需要,应转饬各地主管机关暂禁上演等情。”^③1944年年初,重庆图书杂志审查委员会又发布《取缔剧本表》,其中有曹禺《原野》。1945年,重庆国民党宣传部又公布查禁和修正剧目,其中查禁的有曹禺《原野》、《雷雨》,修正的有《日出》等。^④

这自然不可能阻止曹禺戏剧走向全国的趋势,倒反从另一面证实了曹禺戏剧的生命力。曹禺曾经说过:“外国戏,一般写得很淡,特别是日本的戏,但我的戏一贯就是很浓,《原野》尤烈”,“它浓到看过之后,不会让人置之不理,而是逼着说好,或者

① 吴强:《忆新四军的话剧活动》,《中国话剧运动五十周年资料集》第3辑,第73页。

② 田本相:《曹禺传》,第226页。

③ 转引自田本相:《曹禺传》,第268页。

④ 据田本相等:《曹禺年谱》,南开大学出版社1985年版。

说坏”^①——好到冒着大雪也要看戏,坏到非置之于死地而后安:曹禺戏剧能逼得它的接受者作出如此极端的反应,这确实是它的特殊魅力所在。

二 舞台生命形态与斯氏表演体系

我们已经说过,曹禺《北京人》、《家》的创作与演出是与这一时期中国话剧的职业化、建立剧场艺术的历史进程紧密联系的;而在从业余性向职业性、广场艺术向剧场艺术的转型期,也即新体制和旧体制的交替时期,必然出现许多矛盾。夏衍对此曾有过十分精辟的分析,他指出:“大多数戏剧工作者已经是职业的导演、剧作者、演员、舞台工作者了,事实上,观众已经进一步到要求我们剧艺的提高和深入了,可是,技术上,说得老实一点,我们大多数还停留在‘非职业’性的‘票友’的阶段。天才,经验,这是我们的两个法宝,一切作为一个现代演员和工作者的基本技术却忽略了。”^②正是为了促进职业化的剧场艺术的健全发展,提出了“从剧团的组织、演出制度,排演规程,乃至每一个工作者的基本技术水准、工作态度”“都要做到‘现代化’、‘科学化’、‘正规化’”的要求,在此之前,也曾提出过“建立现实主义的演出体系”、“完成纯粹中国作风与中国气派的民族形式的演剧”的口号。仔细研究倡导者的文章,可以发现,这是一次进一步促进中国话剧现代化、科学化、正规化的自觉努力,其中心是要“替每个剧本的内容寻觅最真确的艺术形式,使我们剧本都有其自身的表现方式,独特的风格”,而所强调的是“舞台表现的完整性”,为此,提出了“调整各(舞台)工作者的创造人的地位”,“厉行各工作部门的集体主义的分工,建立各工作者间的共同的创作方法”

① 转引自高瑜:《沉睡中的唤醒》,载《北京艺术》1982年第8期。

② 夏衍:《论正规化》,载《戏剧时代》创刊号。

的任务,在倡导者的文章里明确规定了:“导演在整个演出行程中以平等的地位出现,他应该是集体的创作意志的代言人,组织整个演出”,“演员是演出底基础”,“舞台装置要充分发挥“舞台造型艺术的特性”,“要培植专司服装、化妆、效果、音乐的专门人才,确立他们在整个演出中的创造地位”等等^①——这样的追求导演、表演、舞美……艺术全面、完美、和谐发展,建立完整的演出体系的任务的提出,比之本书“引子”中所引述的欧阳予倩1929年提出的规划,显然前进了一大步。而为探索建立具有中国民族特色的现实主义的演出体系,这一时期又掀起了介绍、学习与实践斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系的热潮。据介绍,这一时期,对斯坦尼斯拉夫斯基体系理论的翻译,就有《演员自我修养》(郑君里、章泯译)、《我底艺术生活》、《苏联演剧方法论》(贺孟斧译)、《演剧教程》(曹葆华、天蓝译)等。这些译著在广大戏剧工作者中不胫而走,有着广泛的影响,并出现了一大批热心实践者。1942年夏季,中万剧团等重庆剧人曾在嘉陵江边的小镇开了四十多天的座谈会,有系统地交换学习与实践斯氏表演体系的经验,并在此基础上产生了“中国斯氏表演体系”的最初理论总结《角色的诞生》(郑君里著)——在一定意义上,这也是这一时期导、表演艺术的理论总结。

引人注目的是,郑君里在他的这一著作中,大量引用了演员们在演出曹禺剧作时的体会。在此之前,就有人写了《从蜕变的演出说到史丹尼斯拉夫斯基体系的实践》的文章^②,探讨曹禺戏剧与斯氏体系的关系;夏衍在评论中万剧团演出的《蜕变》时,也指出《蜕变》演出的成功,证明了斯氏体系的价值^③。这些事

① 钱烈(郑君里):《建立现实主义的演出体系》,载1941年10月10日《新华日报》“戏剧节专刊”。

② 作者田鲁,文载1943年1月25日《新蜀报》。

③ 靳子敬(夏衍):《宵夜店里的对话——算是对蜕变的印象批评》,载1942年12月24日《新华日报》。

实启示我们注意到曹禺戏剧与斯氏体系的某些内在联系。人们都知道,斯氏体系是在演出契诃夫、高尔基、易卜生、托尔斯泰等现实主义大师的剧作过程中形成的。契诃夫与高尔基的戏剧对斯氏体系影响尤深。他们对于人物内心冲突的强调,对于戏剧生活化的追求,与斯氏体系要求演员尽可能与角色接近,舞台动作尽可能与生活动作接近的逼真性的追求是完全契合的。明白于此,就不难理解,逐步走向契诃夫,同样以生活化戏剧为追求的曹禺的《北京人》及其他剧本,能够成为中国表演艺术中斯氏体系的范本。

在郑君里《角色的诞生》一书里,曾引述一位曹禺剧本女主人公的扮演者的话说明曹禺剧作对演员表演的启示:

在曹禺先生的剧本里对于每一个初出场的人物都不惮其详地交代他的生平、经历和性格……它给我很多的启发,角色还没有开口,他的全副神情都活现在我的眼前,我的想象已经开始活动,我可以体会出这个角色在什么情境之下,可能有怎么样的反应,同时,在这个角色的台词与动作里的许多容易被忽略的细节,经他这么一提醒,马上就会变得非常有生命……

当然,演员们并没有忘记自己的责任:

剧作者只把那角色的详细纲目交给我们,而我们的任务是要创造出他的完整无缺的生命……我们要掇拾作者给我们的一些东鳞西爪的手段,把他们补充为一个完整的人,我们要看见一个角色的全貌,从头到脚,我们要体会一个角色的全部精神生活,从里到外……。

而这种角色生命的完整体现是通过演员深入的内心体验与

外部形体动作的精心设计两者有机结合来实现的,一位在《日出》里扮演潘月亭的演员这样谈到他的创造:

我根据剧本底暗示,觉得潘经理这个角色应使观众引起一个恶劣的印象。我把他的身份分析过之后,觉得他应该是一个银号或小银行的经理,并且是从地道的中国钱庄当伙计慢慢爬出头的,……关于他的心理,我的和别人的台词里交代得很充分,作者给了我们很丰富的材料……关于他的外形,我曾到各方面去找,遇见可以采用的特征,便画它下来。我收集了不同的‘型’,最后从许多人的身体,面孔,肌肉,头发的样子中间,综合为现在的形象,我也选择了一些日常的小动作,如一只手插在臀后衣裙里,一只手拿住雪茄,这些都对造成一个坏老头的印象有帮助……^①

而另一位《蜕变》里马登科的饰演者的表演里,“探索视象与潜语所构成的内在的线索”与“形体动作构成的外在线索”达到更有机的结合,他这样谈到自己的表演设计:

在《蜕变》第4幕,我——落魄的马登科,来到革新后的医院里求助于丁大夫。

院里的勤务放着急促的脚步把我带进来,我很吃力地在后面追跟。走到客厅外的走廊,他停步,爱理不理地向我说:“唉,唉,你就坐在那儿等等(指厅内的丁大夫)她现在忙得很!”

我:(委曲求全,生怕得罪他,极谦恭地)是,是,回头请你偷偷地跟她私下说一声,就说我马登科想……

勤:(不等我说完,不耐烦地,两眼向我一瞪)知道了!

^① 转引自郑君里:《角色的诞生》,上海生活书店1948年版。

(昂然而去)。

我：(被他一狠吓住了,望着他的背影,约摸三四秒钟,潜语)唉!何必呢?你别看我寒伧,我当初还不是这医院里的一等红人?哪个敢不听我的?如今我反而受你这个气——(心思一转,潜语)算了!有什么法子?不跟这种人计较!

(于是,我踏进客厅一步,头转向他指给我的那方向一看,原来那里陈设的是新式双人沙发,潜语)这么漂亮的家具!(顺着道具的平线向右一看,又是一张单人的沙发,潜语)有派头!不是当年在那小县城的狭隘的办公室了!(第一幕的道具,回忆的视象出现)不过,那些家具虽是七拼八凑,各式各样,也还是我费了不少的时间去张罗的呢!(头又向右移,看到靠右墙的几上,放置一座乳白色的沙滤器和几个玻璃杯,潜语)当年我还为了那些家伙买了一个棕套的暖水壶(第一幕道具视象)现在这儿的庶务主任不知是哪位老兄?(于是我看到那新漆的淡黄色的墙壁,顺着墙上望去,望到景界线,潜语)好堂皇的西式建筑!(顺着景界线望到正面的四根大石柱,潜语)乖乖这么大的工程,可得花上不少的钱呵!哪位经办的老兄,可发财了!哎,总算我倒霉,不然这种肥差事,还不是我的事!(转向左壁,又看见悬着一块荣誉大队赠给丁大夫的一块匾额,写着“伤兵之母”,潜语)说回来,还是人家站得稳,又有本领!(我流览周遭,有点感叹,潜语)唉,想当年,这医院还不就像我一个人的,想怎么就怎么!(渐渐似乎周遭都在向我发出讥笑,我被迫地垂下头,看到自己的破衣烂鞋,潜语)算了,没法子,就坐在这儿等着她吧!(屁股才沾到椅子,潜语)不妙,我这个样子坐在这儿既不称,又显眼(于是我便溜到较偏僻的靠左的

一张椅子坐下,摘下帽子,头一缩,静候传见)。^①

曹禺戏剧对人物性格内在、客观发展逻辑的着意强调,对人物内心活动微妙处的用心体察,现在通过斯氏表演体系的精心雕琢,得到了惟妙惟肖地逼真体现;这意味着,在戏剧舞台上创造与确立了曹禺戏剧精细的现实主义风格。——这一风格,在新中国成立以后,北京人民艺术剧院的演出中将得到更大的发展。

值得注意的是,在郑君里这本书里,一再谈到斯氏表演体系对演员再创造的重视,强调“演员不止是用他的思想,而且是用他的情绪”去重新解释剧作,“根据剧作者的成果而创造出一个真实的新的生命”这是一个“从演员的主体出发(正),通过角色(反),而产生一个新的人格(合)”的过程,这是“演员与角色之间的统一,是演员向更高位的发展”,“这个新的人格是演员自己,因为他有自己人格上的特质,同时却不是自己,因为他渗透过角色的特质”。^②据郑君里介绍,斯氏曾将剧作者比诸于父亲,演员比诸母亲,在舞台上创造成的人物是他俩的婴儿,并且说:“我们这一派的创造是一个新生命——角色中的人物——的孕育与诞生,这是跟人的生命的诞生相同的一个自然的行为。”^③

这在曹禺戏剧演出史甚至包括整个中国现代话剧演出史中都是一个重要的转变:即从导演、演员被动地表演剧作家的创造,到自觉地参与创造,由此而产生了曹禺戏剧的舞台生命及其多种形态。一位评论家如此描述曹禺笔下的人物在演员表演中显示的不同风采:“《北京人》由中国艺术剧团重演,《蜕变》由中国万岁剧团重演,虽然相隔经年,也使我们有着研究不同的演员怎样扮演同一角色的机会。……曾文清原是没落了士绅子弟

① 转引自郑君里:《角色的诞生》,上海生活书店1948年版。

② 郑君里:《角色的诞生》,上海生活书店1948年版。

③ 同上。

的代表,他郁郁不得志,没有力飞出去,要爱不敢爱,要恨不敢恨,在他自己却不曾失去传统生活给他的身份,试看那最初的登场吧,江村已经穿好了他的长衫,一边挽起袖口一边由内室踱出,他晏起而不邈邈,他吸食鸦片而不失整饬。蓝马是一边系着纽襻一边出场的,带了几分鸦片烟鬼的味道,减削了那种吟诗作画养鸽子的气质。不仅这一点,还有许多地方,江村时时把握住了士绅子弟的诸特征,蓝马则偏重了他的落魄。在慷方这个角色上,凤子比张瑞芳较多一点老处女的神态,而其情感的起伏转换,张瑞芳则把握得更牢靠,表现得更明显。梁公仰的性格则可能因为演员理解的不同而异其答案,蔡松龄让他成为一个和蔼可亲的朋友,陶金则让他成为一个精明干练的贤官吏。……至于丁大夫,沈蔚德和舒绣文在理解上是一致的,前者较多母爱的成分,后者则以演技打破了前人的纪录,她原是有着多方面的才能而又能胜任愉快的演员。”^①在这里,不同演员从各自不同的生活经验、感情体验与审美趣味出发,从不同的侧面、角度,去接近、阐释、表现剧作家创造的人物,这样,所创造出来的各具特色的舞台形象,必然是剧作家的创造与演员的再创造二者的有机结合。^②

① 刘念渠:《演员行列》,载《戏剧时代》创刊号。

② 演员的“再创造”,有时可以弥补剧本的某些不足,赋予剧本中某些描写、台词以更深刻的含义。有这样一个“一字之师”的故事:曹禺《蜕变》原作里,公务员况西堂对盛气凌人、飞扬跋扈的科长气愤不过,在背后骂了一句:“他呀,他就是个希特勒!”演员孙坚白(石羽)在处理这句台词时,却感到有些疑惑,况西堂毕竟是个“不多事,不找事,混碗稀饭喝,万事休矣”的奉公守法者,生活重担已经把他磨蚀得消沉了、麻木了,在“莫谈国事”的时代气氛里,他怎么可能如此利索地说出“希特勒”这个充满政治色彩的人物名字呢?经过反复研究,在导演支持下,他对这句台词作了重新处理:他把原来坐在桌边一口气说完台词,改成先说“他呀!”半句,停住,小心翼翼地环顾四周,然后走向江村扮演的那个叫“屁”的公务员,谨慎地说下半句:“他就是——”,又停住,吃力地想着、想着,突然脱口而出:“是——是个希特勒!”演出中这句台词收到了强烈的剧场效果,观众在哄然大笑之后,感到一种隐隐的酸楚。剧作家曹禺也兴奋地表示:“就凭这一字之改,我得拜你为师。”(参看林荫宇:《诚挚的表演艺术家——石羽评传》)

在1940年代中国大后方话剧舞台上,曹禺戏剧生命形态,除了显示出精细而丰富的现实主义风格外,还表现了鲜明的民族特色。

在这方面,张瑞芳所创造的《北京人》里的愫方形象,是最具有代表性的。郑君里《角色的诞生》里,忠实地记录了张瑞芳的角色创造过程——

我用什么来描绘我读过《北京人》以后愫方底意象底来临呢?——那太难了——哦,那有点像我刚听罢一节哀愁而寂寞的小提琴的独奏,我在不知不觉中迷失在一种凄寂的雾霭中,那氤氲的气流似乎在散布一种心灵底味觉——辛酸和沾在舌尖上的一点点微甜。也许我流过泪,也许我微笑过,但我不知道它们在什么地方开始和终结。我想捕捉什么,但什么都是轻烟似的抓不住,迷朦。于是我掩上剧本,躺着什么也不想。过了一会,雾幕似乎松散一点了,有 something 东西要凝聚下来,我开始看见一个模糊的黑色的身影在眼前掠过,接着也许是一撇幽柔的眸光,也许是一丝隐然的微笑,也许是耳边依稀听见的一声悠然的叹息,也许是心头流过的一股凄寂,总之,好多东西我现在已经记不起来了……这些幻影不经意地闯到我心里来,待我察觉时,它早飞逝了。但是它们在我心版上留下的痕迹却不会马上泯灭,我赶紧把这些不连贯的,凌乱的感触全都记下来,不问它们在当时显得多么不相干或无意义。

过一两天我再读剧本,那雾霭已经消了,不知在什么时候已经凝聚成一团较凝固的情调,愫方的影子在里面闪现着,我所看清楚的我当初的和现在的感触的留影,其他东西像一个光晕似的只能意会而无法捉摸,我便放下剧本,打算用思索来拨开这些隐约的浮光,突然,一位亲戚的身影

出现在我记忆中——哦，对了，她的‘味儿’跟我现在的心情有点相近！我开始集中注意去回忆她：她的脸，瓜子型，苍白得像透明——她的眼，嘴，全身，仪态，她的为人，脾气，以及我们之间的往还，等等。一种记忆挑起另一种，从此我的心好像发生一种磁力，把我过去看过的，听过的，经历过的一切与这调子相近的影象都摄吸回来，像萤火似的在心头穿来穿去。角色所给我的一些直接的感触开始跟我记忆中的原有印象互相渗合，模糊的蜕变为较清晰，断片的引申为较完整。我觉得这是我（演员）和懔方（角色）契合底最初的契机，如像精虫与卵最初构合成一个人底胚胎一样。

这个胚胎按照我研究角色底进度逐渐成形。最初我不能分辨出给那胚胎以生机的是哪一些片段的感触或记忆。往往在开始时看来像是微弱的，不足重视的感触可能因为得到我的生动的记忆底引发而蓬勃地茁长，而在最初引起过强烈冲动的一些感触也可能到后来才发现它是不相干的，永远处在原生状态中，乃至逐渐被遗忘。在这个淘汰和茁长的过程中，懔方底意象，在我的心眼前面一天比一天地显得清晰，终于我看见她了！^①

郑君里接着对懔方角色创造过程作了进一步的概括性的描述——

看过几遍剧本之后，她就不知不觉地跑进那角色底圈子里（例如她读完《北京人》之后，她不知不觉地想起儿时所见的外祖父家里的敞大而陈黯的客厅，那式微而空落的气氛）与角色——懔方发生共同的感觉。她也分辨不出动

^① 郑君里：《角色的诞生》。着重号为引者所加。

作、语言,哪一种先来,实际上恐怕是渗杂地来的。好比一个胚胎在母体里自动地吸取营养,她的心也自动地为角色底胚胎吸取各种有关的感觉、记忆和想象,这些东西流过她的心便成为情调,情感与情绪,反射到形体上便流为神态,表情、动作或语调。它们一来便全都来,它们之间是划不出明确的界限的,当时流露出的声音和动作也仅具备了不甚明确的雏形,它所把握到的只是一种概括的调子,味道,在创造角色底意象的过程中,同时进行着形象底试探,把握到语言与动作之间的统一的调子,替以后在排演中诞生的形象作了最恰当的准备工作的。^①

郑君里特别强调张瑞芳在角色创造过程中直觉的作用,并作了如下阐释:“当我们说一个演员用直觉来体会角色,那大概是指他整个的心灵都渗透到角色之中——他不仅能将作者所交代的,自己能意识地运用心力去把握的东西都体会到,同时他的全部下意识的经验都起来帮助他,把作者所未交代的,隐藏在角色心中的最幽邃的东西都整个地捉摸到了,这种感受过程是不自觉的,但是这种感受底深度和精微却往往不下于原作者。”^②

在这里,张瑞芳对悱方角色的创造,实际上为我们提供了曹禺剧作的新的接受方式与途径,即把全部心灵渗透到人物中去——用感觉、记忆、经验、想象以至直觉去捕捉角色生命以及

① 郑君里:《角色的诞生》。着重号为引者所加。

② 郑君里:《角色的诞生》。郑君里在作了以上分析以后,还有一个重要补充:“一个演员要对任何角色都达到‘直觉’体会,几乎是不可能的,这一方面要看演员底人格中有没有包含着与那角色共通的因素,一方面要看他的下意识底库藏里,这一种共通的经验够不够丰富。”

戏剧生命的调子、味道,并在自己的心里形成意象^①,这样的接受方式、途径不仅体现了艺术的接受的一般特点与规律,而且也表现出演员对曹禺的戏剧,特别是《北京人》这样的生活化、散文化戏剧的内在特质的深刻把握。周作人早已说过,散文于“文词与思想”之外,“似乎还该添上一种气味,气味这个字仿佛有点暧昧而且神秘,其实不然,味道是很实在的东西,譬如一个人身上有羊膻气,大蒜气,或者说有点油滑气,也都是大家所能辨别出来的”^②;而曹禺,由《雷雨》、《日出》、《原野》到《北京人》,逐渐走上了追求戏剧的散文化道路时,他就越来越沉醉于特殊的味道、调子,以及渗透着这味道与调子的意象的捕捉与营造。人们可以从中看到曹禺戏剧与民族艺术的美学观念、原则的逐渐接近,这显然是曹禺戏剧民族化的过程。郑君里在介绍张瑞芳创造愫方这一角色,对意象的捕捉与创造时,很自然地就联系到唐王维“凡画山水,意在笔先”之说,以及中国传统绘画中“一向讲究‘意象经营,先具胸中丘壑’”,这当然不是偶然的。我们常常说,曹禺的戏剧(特别是《北京人》、《家》)充满了诗情画意,也正是强调中国传统诗歌、美术的美学原则对于曹禺所创造的现代戏剧的渗透。现在,艺术家(导演与演员、舞美工作者)通过舞台意象与形象的统一,使曹禺戏剧内在的诗情与画意得到了淋漓尽致的发挥,从而创造了诗化的,也是民族化的舞台生命形态。人们这样描述在导演总体设计下,张瑞芳所塑造的愫方舞台形象——

① 作为一个演员,还有一个“体现”问题,即通过外部技巧创造性格化形象。据说,1930年代末,1940年代初由郑君里、章混合译的《演员自我修养》,只是斯氏体系着重讲“体验”那部分,有关“体现”的另一部分,当时还没有传到中国来,这就使当时部分演员中出现了重“体验”而忽视“体现”的倾向(参看苏民、左莱等《论焦菊隐学派》一书第二章第四节的有关分析)。

② 周作人:《杂拌儿之二·序》(1932年11月),《董雨斋序跋文》,第120页,河北教育出版社2002年版。

憐方是位受压抑的女子,但她也有着对于光明和希望的憧憬,不过这种憧憬对她来说又有些渺茫。张瑞芳恰当地掌握住了人物恬静、忍耐、等待的基调,和外表迟缓的形体节奏,在这出戏的第三幕,曾文彩有句台词:“等吧,……等到明年开了春”。导演将此作为整个戏的基调。与导演的这一规定相吻合,憐方也好像永远在默默地期待着什么。她究竟在期待什么呢?是幸福,是苦楚,是愉悦,还是悲凉?好像什么都是,又什么都不是。憐方是纯洁的,然而她的内心世界又很复杂。张瑞芳以外表面单纯的形式揭示了人物丰富的精神世界。比如第二幕,思懿逼着文清将憐方写给他的信当面退回给对方的那段戏,憐方先是深情地望着文清,对思懿也并不躲避;当思懿强令文清退信时,憐方的心情似乎十分平静,只是她手中的蜡烛稍稍抖动了一下,然后低着头,走开了。此时人物看来平静,心中却蕴含着极其丰富的感情内容。张瑞芳在这些地方的表演,具有调动观众的想象,使艺术形象的内涵在审美主体的心目中得到多方面延伸的长处。又如戏的末尾,憐方向瑞贞倾吐做人道理的那段近似独白的肺腑之言,演员说得是那样地动情、哀惋。她的双眼充溢着泪水,但又由于对知心人倾吐出久郁心底的忧愁而在脸上呈现出真诚的微笑。人们从角色纯真的情怀中,感受到了一位在旧的封建制度行将崩溃时既苦闷、彷徨,又对未来的美好生活无限向往的大家闺秀的复杂的精神世界。^①

这样一位“对未来的美好生活无限向往的大家闺秀”的形象,那“默默地期待”的神态,那平静外表下内心深处的“抖动”,那“真

^① 李涵:《独具魅力的表演艺术家张瑞芳》,《中国话剧艺术家传》第3辑,文化艺术出版社1986年版。

诚的微笑”所显露的“纯真的情怀”，那“动情、哀惋”的语调倾吐出的“久郁心底的忧愁”……不仅内在的精神气质是东方的、中国民族的，而且外在的情感表达方式、举止神态也都是东方的、中国民族的。《北京人》的舞台生命呈现，确实有如“哀愁而寂寞的小提琴的独奏”，其情调、味道既“辛酸”而又“微甜”……。进入了这般情境，我们可以说，曹禺戏剧的魂终于被人们开掘与发现：剧作者和他的接受者、二度创造者一起逐步走向成熟。

不可忽视的，还有导演的创造。有关材料这样介绍1940年代几位导演对于曹禺戏剧的独特处理——

这次演出(按：指中国艺术剧社演出的《家》)导演章泯先生给予剧作者某些部分以新的解释使我们很感满意。同时舞台设计者能够帮助了导演人完成一个整体的演出，也是很值得赞美的地方。像第一幕的新房，我们能从华贵里感到凄凉衰落的意味，并感到落后的势力与新生的希望的有机的结合的意味。……导演者使观众感到闹新房一场，一面是热闹华贵，另一面是滑稽可笑(对落后的陈旧的生活予以嘲笑)，……鸣凤自杀一场，则是阴森惨淡，死气逼人，这种氛围的造成也是很成功的。此外在动与静的场面的把握，画面的组合与运动各方面，都使我们感到导演者是用了一番苦心的。

(中国青年剧社)《北京人》的排练和演出在当时重庆戏剧界引起了同行们的重视和观众的强烈反应。……作为导演，张骏祥非常重视掌握整个戏中每个人物的基调和全剧的整体节奏，整部戏的启承转合自然顺畅，节奏十分准确。对每个人物的基本调子，他帮助演员找到非常具体，至于其他细枝末节，他则让演员在把握人物基调的前提下自己体会琢磨。他像一名出色的乐队指挥，能够把一台人物组织得像一台交响乐在演奏。他规定演员在细腻地刻画和表达

角色心理的全过程中,在时间和速度的掌握上绝对服从整体节奏,即使每个人物各有特色,又保证整出戏完整统一。对舞台的各个部门,张骏祥都提出严格而具体的要求,真正达到了环环扣紧,一着不让的程度。^①

据说,著名导演应云卫曾对张骏祥的导演艺术以极高评价,认为“《北京人》的演出给我们带来了一些过去所没有的东西,推动了中国话剧运动的发展”^②。中华剧艺社在成都演出的《家》,(导演贺孟斧)“很注意这出反映成都生活的话剧的地方色彩和特点,第一幕用了中国民族、民间的结婚音乐,笙箫管笛,细吹细打,把特定的欢乐气氛烘托出来”^③。

据说,史东山导演的《蜕变》(中国万岁剧团)也得到曹禺很高评价:“整个戏如行云流水,演得好,导得好,舞台气氛也渲染得很好,我闭着眼睛用耳朵听,从音响效果的变化上就可以听出时代在蜕变,真不简单!”^④而评论界则认为,史东山执导的《蜕变》演出是实践斯坦尼斯拉夫表演体系的典范,标志着中国话剧艺术的“更深度跃进”^⑤。

正像一位评论家所指出的,“《北京人》(中青)、《蜕变》(中万)、《家》(中剧)……一系列完整的演出,正是新近两年间的良好收获”,“舞台表演的完整”表明了“导演艺术的被重视与被普遍的承认”,“由差不多或千篇一律到每个戏有它自己特定的风

① 沈灵:《家 观后偶感》,载1943年4月19日《新华日报》。

② 许朋乐:《张骏祥传》,《中国话剧艺术家传》第5辑,文化艺术出版社1986年版。

③ 马宣伟:《白杨和中华剧艺社》,载《人民戏剧》1981年第9期。

④ 转引自曹树钧等:《摄魂——戏剧大师曹禺》,第296页。

⑤ 田鲁:《从蜕变的演出说到史坦尼斯拉夫斯基体系的实践》,载1943年1月25日《新蜀报》。

格,是导演上的一大进步”。^①而几位导演不约而同地注重戏剧节奏的掌握,这也是抓住了曹禺戏剧的魂的。曹禺其实早就在不断地提醒导演要切实地注意“戏的氛围”,“动作道白相关联的调和与快慢”,剧中的效果也“必须有一定时间、长短、强弱、快慢,各种不同的韵味,远近”^②,告诫演员“要找着自己情感的焦点,然后依着它做基准来合理的调整自己成了有韵味的波纹”“‘无声的音乐更是甜美’,思虑过后的节制与沉静在舞台上更是为人所欣赏的”^③——曹禺的这些自觉追求,使我们想起了他的导师张彭春先生所提出的“动韵原则”：“凡是生长的,必不死板,必有动韵;舞台上的缓急、大小、高低、动静、显晦、虚实等都应该有种生动的意味,这种味儿,就是因动韵得来”,张彭春先生还主张：“伟大的热情,精密的构造,和静淡的律动,这三个艺术的要素,……和我们的生命极深处是接近的”,“凡是伟大的作品,全是在非常热烈的情感中,含着非常静淡的有节奏的律动,把无限的热情,表现在有限制的形式中,加以凝炼,净化,然后成为艺术品”。^④曹禺在阐释《雷雨》、《日出》时,对导演、演员提出的前述要求,显然受到张彭春先生这一美学理想的启示。如果说,《雷雨》、《日出》的创作,由于作者本人的内心的郁热未能得到很好的调整,这两个戏剧生命显得热情有余,而“静淡的有节奏的律动”有所不足,那么,在《北京人》、《家》里,艺术的凝炼与净化就已达到了较高的水平。而1940年代的导演们在处理曹禺戏剧时,能够自觉于戏剧节奏、韵律的把握,注意掌握热烈与静淡、虚实隐显的关系,显示出较强的艺术分寸感,这本身即是标志着导演艺术的某种成熟的:中国的导演与演员终于理解

① 刘念渠:《战时中国的演剧》,载《戏剧时代》1944年第1卷第3期。

② 《日出·跋》,《曹禺文集》第1卷,第463页。

③ 《雷雨·序》,《曹禺文集》第1卷,第219页。

④ 转引自田本相:《曹禺传》,第84页。

并接受了曹禺寓热情于节制中的美学理想与原则。而对于艺术节制、均匀、分寸感、韵味的追求又恰恰是中国的艺术传统;因此,在这个意义上,我们仍可以说对于演出节奏、韵味的注重,与对诗情画意的意象营造一样,也是使曹禺戏剧的舞台生命形态更具有民族特色的一种努力。

这样,在1940年代大后方戏剧演出高潮中,曹禺的剧作,经过导演、演员、舞美工作者等艺术家的精心努力,已经形成了相对稳定的演出风格;同时,也是在这一过程中,培养了一大批导演、演员、舞台美术工作者。^①曹禺戏剧舞台生命形态的最初确立,与中国现代话剧剧场艺术的长足发展,几乎是同一过程:这一事实自是发人深省的。

曹禺戏剧舞台生命形态的初步确立,从另一个角度,却未尝不可以视为曹禺戏剧生命某种程度上的狭窄化,这就是说,当中国的导演与演员试图按照斯氏表演体系去实现曹禺戏剧生命的舞台再现时,他们似乎找到了一种合适的表演模式,却没有料到,同时又自觉不自觉地用斯氏体系限制了曹禺戏剧生命的多元化的呈现与发展。正如本书反复论证的那样,曹禺的目的是要给中国现代话剧提供发展的多种可能性,因此,他的戏剧吸收范围极为广阔,他孜孜以求多种观念、多样手法、多副笔墨的融合;而现在,得到较为完美的舞台体现的,仅是现实主义、写实性(部分写意)、舞台幻觉……这一方面,而曹禺戏剧中的表现主

^① 《雷雨》导演夏淳对此有过一个很精辟的论述,他说:“曹禺大师的剧作半个世纪以来,一直是培育演员的沃土,是使演员成长的温床,……我们可以毫不费力地举出几十个,或者上百个演员,都是因为演了曹禺的剧作而得到提高,一举而踏入戏剧艺术之门,成了戏剧界的‘健将’的。”(《培育演员成长的沃土》,收《秋实春华集》)《中国话剧艺术家传》(1—6辑)(中国艺术研究院话剧研究所主编)中收入了中国十六位杰出的话剧艺术家传记,计:赵丹、张瑞芳、金山、王莹、叶子、刘保罗、吴茵、蓝马、凤子、石羽、石挥、耿震、于蓝、白杨、沈扬、吴雪,此外,还收入了应云卫、孙维世、章泯、吴仞之、陈鲤庭、张骏祥、欧阳山尊、夏淳等著名导演的传记。这些导演、演员中绝大部分人的艺术生命都与曹禺剧作有着密不可分的关系。

义、写意性与舞台假定性……这些方面却没有得到应有的体现。在这方面,《北京人》的演出颇有代表性。在首次演出的“广告”里这样介绍《北京人》及其演出:“具柴霍甫的作风,对古旧衰老的社会唱出最后的挽歌,以写实主义手法,从行将毁灭的废墟,绘出新生的光明,紧张细腻,严肃深刻”^①——这大概是表现了导演、演员对《北京人》的理解与演出风格的追求的,显然是将《北京人》作为现实主义悲剧来处理,而《北京人》里剧作家苦心设计的非现实的描写、时空重叠的结构,以及由此产生的喜剧性,却显然没有进入导演、演员的接受视野。演出效果正是证明了这一点:曹禺剧作对于文清、愫方具有现实主义深度的心理与性格刻画,经过演员们的出色表演,几乎达到了出神入化的境地,一位当年的演员与观众今天回想起来,还“不知道是真的经过了那一段生活,还是真的演过了这一场戏”^②。但另一位观众却在当时就对远古北京人与明日北京人的形象在演出中没有得到充分表现表示不满,他指出,第三幕第二景“北京人”突然开口:“跟——我——来”,“像一个伟大的巨灵,引导瑞贞、愫方由通大客厅门走出”这场戏,本应成为全剧“波浪中的一个高峰”,但导演“几乎忽略了这一场戏的重要,处理得不够紧,不够使观众兴奋”,这样,不仅造成了演出前(第一幕)紧后(第二、三幕)松的不匀称,而且使观众“接受了太多的悲哀乃变成麻木”,实在有违剧作者的初衷。^③这里所说的,实际上是一种历史的遗憾:尽管1940年代的中国导演与演员已经有了全面而完整地体现剧作者戏剧生命的自觉,但他们面对曹禺这样的具有超前意识的大剧作家却只能实现其追求的某一方面,而另一方面却不得不有违初衷。而且,看来这样的作家创造的超前与导演、演员接受的

① 广告载1941年10月24日《新华日报》。

② 方瑄德:《看北京人 忆旧感新》,载《戏剧报》1957年第13期。

③ 阿文:《北京人的演出》,载《戏剧岗位》第3卷第5、6期。

滞后还会持续相当一段时间。

三 评论者的价值尺度

和1930年代一样,曹禺戏剧仍然是1940年代评论界关注中心之一。《北京人》于1941年10月由中央青年剧社首演,当月报刊上就发表了评论文章。^①1942年报刊上评论文章更多,几乎每个月都有影响较大的评论文章发表,如《关于北京人》(作者茜萍,载1942年2月6日《新华日报》)、《北京人》(作者方序,即靳以,载1942年3月《现代文艺》第四卷第六期)、《读曹禺的北京人》(作者江布,载1942年4月27日《解放日报》)、《关于北京人的速写》(作者胡风,载1942年5月25日《戏剧春秋》第2卷第1期,转载于1942年8月12日《解放日报》)、《论曹禺底北京人》(作者胡风,载1942年10月10日《青年文艺》创刊号)、《北京人与布雷曹夫》(作者荃麟,载1942年11月15日《青年文艺》第1卷第2期)、《关于北京人》(作者茅盾,载1942年11月15日《创作月刊》第1卷第3—4期合刊)等等。有人说“1942年几乎成了《北京人》的评论年”^②,这是不无道理的。《家》于1943年4月公演前后,评论界即写出了颇有份量的评论^③;以后随着《家》的演出日趋频繁,影响逐渐扩大,引起了评论界的更大关注,出现了《关于家》(作者何其芳,收《关于现实主义》一书)这样的影响很大的文章。

曹禺的早期创作——《雷雨》、《日出》、《原野》也仍然为评论

① 思丽:《谈北京人》,载1941年10月1日《扫荡报》,《新华日报》于同月30日发表了柳亚子的《北京人礼赞》。

② 孙庆升:《曹禺论》,第291页。

③ 如《生活是要自己征服的——家的评介》(作者刘念渠,载1943年《戏剧月刊》第1卷第3期)、《论剧作家中的人物创造》(作者李天济,载《戏剧月刊》第1卷第3期)。

界所注目。特别是《家》发表后,曹禺剧作不仅因此而增加到六部,而且显示出了某种总体特征与发展轨迹,这就使评论者有了可能对曹禺剧作进行综合的全面考察。1944年吕荧的《曹禺的道路》(载1944年9月至12月《抗战文艺》第9卷第3—6期)、杨晦《曹禺论》(载1944年11月《青年文艺》第1卷第4期)的出现,即是这方面的代表作。评论界对曹禺剧作的接受逐渐由感性的直观感受上升到系统的理论分析,这一趋势至少是表明了曹禺剧作影响的深入。另一方面,这一时期曹禺评论的理论色彩的加重,也就同时加强了评论自身的导向作用。这就是说,这一时期的评论对于普通读者与观众对曹禺的剧作的接受的影响越来越大,对剧作者本人直接或潜在的影响力,也同样不可忽视。特别是在曹禺的戏剧生命从《雷雨》到《家》已经大体上完成了一个过程,面临着新的选择的情况下,理论的导向就更容易发生作用(这种作用可以是直接的,为作者自觉意识到的,也可以是间接的,甚至不为作者所觉察的)。正因为如此,这一时期的评论在曹禺戏剧生命的创造与接受史上,就具有一种特殊的意义,特别值得重视。

考察这一时期的评论,我们首先注意到,无论对曹禺剧作的具体评论存在着怎样的歧义,几乎所有的评论者都从总体上对曹禺的剧作给予了肯定性的评价。何其芳对《家》的批评是十分尖锐的,但他也同时承认“曹禺先生的戏剧已经达到了很高的艺术水平,已经获得的观众和读者”^①。吕荧的《曹禺的道路》与杨晦的《曹禺论》可谓对曹禺剧作的酷评,但吕荧仍充分肯定“作者以他的卓越的力与笔,体会人事与人情,绘写人物与人生,已经超出在一般成就之上”,杨晦的文章则是以承认曹禺“是中国近年来戏剧界最值得注意的一位作家”,“曹禺在中国舞台上成为一种支配的力量,占了一种优胜的地位”为其讨论前提的。我们

^① 何其芳:《关于家》,《曹禺研究专集》下册,第369页。

可以从批评者众口一辞的肯定中看出,曹禺创作的历史地位与价值,到1940年代,已经得到了几乎是无可怀疑的确认。

也许1940年代的评论界是“从哪些方面去接受与肯定曹禺剧作的”这个问题更为重要。对此,何其芳在《关于家》中有这样的概括:“他的戏剧的成功绝不能用旁的理由来解释,只能肯定这样一个经过千千万万的观众和读者的考验的事实:这是由于他的作品反映了中国社会的某些方面,并在艺术性上达到了很高的程度。”这是一个内容与形式、思想性与艺术性的二元价值尺度,而“反映了中国社会的某些方面”的提法则是直接从列宁对托尔斯泰的评价——“如果我们看到的是一位真正伟大的艺术家。那么他就一定会在他的作品中至少反映出革命的某些本质的方面”^①中引申出来,并且与1930年代周扬所提出的曹禺“用自己的方式”真实地反映了现实的某些“侧面”,“达到了有利于革命的结论”的规范化解释一脉相承。在这个意义上,我们可以说,1930年代关于曹禺剧作的规范化解释,到了1940年代,就更具有权威性,并且普泛化了,这样,曹禺剧作的被接受,就规定在它的“现实主义的艺术成就”范围之内,这事实上成为1940年代以及以后很长时间曹禺剧作评论的共同尺度。^②

但最能显示1940年代曹禺剧作评论特色的,还是那些日趋尖锐、严峻的批评意见,我们所说的导向作用也主要是指这些批评意见背后的价值尺度、理论原则对于文艺创作的影响——这

① 列宁:《列甫·托尔斯泰是俄国革命的镜子》,《列宁选集》第2卷,第264页,人民出版社1965年版。

② 曹禺的《北京人》、《家》,以及其他剧作都是在这个层面上被肯定并得到阐发的。例如,“在《雷雨》里,周朴园的严厉专横,鲁贵的卑鄙,周冲和四风的天真,周萍和蘩漪的苦痛的葛藤,鲁妈凄惨的身世;每个人物的性格,每桩人事和人情,都是十分细密,十分真实地绘写的。这显示着在生活中的作者,怀着深切的社会经历与观感”(吕荧:《曹禺的道路》);“在他,正和现实主义的艺术理论结合,创作上的主题,只能有机地表现在人物底心理斗争或性格变化上面;在他笔下,人物底动作,言语,都是为了息息相关的彼此的心理动向”(胡风:《论曹禺底北京人》)。

种影响不限于曹禺个人创作甚至也不限于1940年代的创作。

概括地说,这一时期对曹禺剧作的批评的理论模式、根据、尺度有以下几个方面:

一、“无论怎样艺术高的作品,当它的内容与当前的现实不相适应的时候,它是无法震撼人心的”;“应该有回答当前的观众和读者的要求的作品”;“即使粗糙一点,幼稚一些,那也将是掌声紧接着掌声,兴奋紧接着兴奋的”;“不如此,不与粗服乱发的老百姓相结合,艺术将不能生存,不能发展”。^①

杨晦的《曹禺论》正是根据这一价值尺度与要求,批评曹禺的《雷雨》、《日出》和《原野》写在“九·一八”、“一·二八”到“七七事变”的“国家民族生死存亡”的时代,却“看不见当时血腥与屈辱的现实反映”,而一味追求表现“永久的问题”,这“是一种艺术家的病态”。他尤其尖锐批评《原野》是“曹禺最失败的一部作品”,因为它在曹禺摆脱《雷雨》“神秘象征的氛围”,写出“《日出》那样现实的社会剧”以后,又“转回神秘的旧路”;“反倒跟现实离开”了。在杨晦看来,在曹禺剧作中《蜕变》应给以最高评价,因为它标志着“比《日出》更彻底的转变”;“处理的是现实的题材,用的是写实的方法”;“在曹禺的艺术发展上,实在是平坦的一条大道”。杨晦因此而认为《北京人》、《家》的出现,是曹禺创作的大倒退,离开当前的现实,探讨人性的悲剧;“真正是一件可以惋惜的事情”;“这不但在作者有悲剧的意味,同时也是我们时代的不幸”。

看来,批评《北京人》、《家》“脱离当前的现实”是一个相当普遍的意见。胡风在他的《论曹禺底北京人》里即指出,“有一种批评,说作者所写的东西不是现实的,因为他所写的封建社会不是今天抗战期间的封建社会”,胡风对此表示了不同意见,他强

^① 何其芳:《关于家》,《曹禺研究专集》下册,第269页。引文中着重号为引者所加。

调：“艺术不是新闻报道，它所反映的是历史的真理，那应该是从过去一直照亮着将来的。要求和我们底生活更近的历史课题在艺术上能得到反映，这只能是积极地向创作界一般提出的愿望，决不能作为对于某一个作家底具体作品的否定根据”，“就《北京人》说，它原是写的抗战前几年间的北平封建家庭以及封建社会，我们发言的出发点是，它是不是写出了那个时期的历史的真实，而不是责问它为什么写了那一个时期而不写今天”。

但胡风的这一意见却不可能引起重视，“戏剧为当前现实政治服务”的要求在这一时期是如此强烈而迫切，以至于对曹禺1930年代的作品作再解释时，也出现了尽可能向现实政治问题靠拢的倾向。茅盾在作于1941年12月的一篇文章里，对《原野》的主题作了这样的阐释：“作者所要表现的，似乎是一群同命运的人为什么要那样仇杀这一问题。”^①这显然是希望曹禺的剧作与当时“坚持团结，反对分裂”的现实政治要求与时代政治主题取得一致，以便在反对国民党政府当局反共分裂的政治斗争中发挥作用。

因此，强调反映当前的现实，不仅是一个题材的要求与尺度，更是一种戏剧观念、价值观念，即戏剧必须是时代的号角，充分发挥煽情功能，对观众起到直接的宣传、鼓动作用，以取得“掌声紧接着掌声，兴奋紧接着兴奋”的现场效果。正是从这样的观念出发，杨晦在《曹禺论》里对曹禺在《雷雨·序》中所提出的欣赏的距离理论进行了猛烈的抨击，认为这是“在北平那个濒于死亡的文化故都里，在少数有高级艺术修养的圈子里，有着支配力的观念与态度”，在“沦为殖民地的中国，只有少数的所谓高等华人，能够得到那种哀静”。杨晦以少有的激烈态度表示：“我们不要‘一种哀静的心情’，不要什么‘欣赏的距离’。我们……要作者指示给我们这个悲剧的问题在那里，这个悲剧在我们现实生

^① 茅盾：《读北京人》，《曹禺研究专集》下册，第210页。

活里的意义和影响,并且希望得到作者的指示,我们要怎样解决这个悲剧的问题。……我们要了解进而为一种行动。”杨晦所要坚决维护的,正是从1930年代即已形成的,以最终能够导致革命的行动的社会问题剧的戏剧规范,而他要曹禺戏剧引导到这一规范的轨道的企图,也是十分明显的。

二、在这一时期的一些评论者看来,戏剧作品(文学作品)不能满足于一般地提出社会问题,而应该努力反映社会主要矛盾,提出社会主要问题,并以此作为一种价值尺度与标准。

这一理论模式是何其芳在《关于家》的评论中提出的。他说:“我觉得婚姻不自由并不是封建社会的主要矛盾,封建社会的主要矛盾是农民与地主的矛盾,这也就是说,最有力的反封建的作品应该是农民与地主的矛盾的作品。”何其芳还认为,在《红楼梦》的时代,“反映地主阶级内部矛盾”的作品,“还是很有意义”的,“但在今天,意义却大为减少了。这主要的是因为封建社会的基本矛盾(农民与地主的矛盾)之必须解决已经提到当前的日程上来,地主家庭子女的婚姻问题就成为了枝节问题”。他甚至认为,由于对于今天的农民来说,首先需要解决的是经济问题,“是贫穷得常常讨不起老婆,而还不是婚姻自由不自由”,因此,反映农民婚姻不自由问题的作品,其意义与价值也是有限的。从这样的价值尺度出发,何其芳尖锐地批评曹禺的改编本“重心不在新生的一代的奋斗,而偏到恋爱婚姻的不幸上去了”。他说,这些恋爱婚姻的不幸,“比起那些真正巨大的不幸来,算得什么呵!这大都不过是一种情感上的牙痛症罢了”。

三、胡风在他的评论《北京人》的文章里,确立了一条理论原则:“艺术上的悲剧性(艺术的真实性)不外是现实人生底悲剧性(历史的真实性)底反映,它是人与人的关系的社会学上的问题,而不是用某些人工布置的条件引起某种心理反应的心理学上的问题。”正是从这种社会学的观念出发,理论家们提出了“典型环境里的典型性格”的价值尺度,即要求“典型的种子必须是从具

体的历史的和矛盾的中间去锻炼,去发展,这样才能使典型获得其具体的历史内容”^①。

从这样的价值尺度出发,胡风指出,《北京人》的主要缺憾,就是主题的孤立化与人物性格单纯化,他批评说:“那样一个大家庭,和整个封建势力并没有彼此扭结的血缘关系,只是关起大门来开演一个悲剧”,“至于当前民族斗争和社会斗争的政治浪潮,在这里没有起一点影响”,那结果,“一方面是人物性格底单纯和人物心理斗争底历史内容底薄弱,一方面是艺术构造上的破裂,不能不把没有内在的关联的两种东西人工地缚在一起”。胡风的结论是:“社会学上的内容不足就不能够得到艺术学上的力量底强大。”他认为这是“应该从《北京人》取得的主要的教训”。^② 邵荃麟也对《北京人》提出了类似的批评:剧本的“题材无疑是从现实的矛盾中间摄取来的,我们也不能说,作者没有注意到这悲剧的社会学意义,但是作者却没有把这个剧本中人物的矛盾更大胆的和整个社会的矛盾状态联系起来。即是说,没有把这些人物放到极广阔的社会斗争中去锻炼,去发展”,“因而作者企图达到的剧本的社会意义,就不能尽量发挥出来,作品人物应该具有的社会典型性格,也不能达到更完整的程度”。邵荃麟在将《北京人》与高尔基《布雷曹夫》比较之后,还批评曹禺“受了西洋个人主义戏剧很大的影响,常常把个人命运看得太重要,因而使他的戏剧形式受到限制”;在邵荃麟看来,“历史演进到近代,个人的命运与社会的命运愈趋向一致”,“如果不是和社会的必然因素密切地关联着,则很容易损害到艺术的真实性”。^③——这自然是一个十分重要的理论命题;问题是,由此

① 邵荃麟:《北京人与布雷曹夫》,《曹禺研究专集》下册,第252页。

② 胡风:《论曹禺底北京人》,《曹禺研究专集》下册,第247、244页。

③ 邵荃麟:《北京人与布雷曹夫》,《曹禺研究专集》下册,第254、257、259

提出的要求——从“个人命运、家庭命运”的关注转向“社会命运”的表现,从“偶然性”的强调转向对“必然性”的重视,对于曹禺下一时期的创作,将会有怎样的(直接的、间接的)影响呢?

四、杨晦在《曹禺论》中对曹禺创作提出了种种批评,最后归结为“思想问题”也即“世界观”问题。这仍然是1930年代周扬提出的“世界观的缺陷”导致“现实主义的不彻底”的规范化解释的继续与发展。1940年代对于曹禺的许多批评,主要也是集中在评论家以为的曹禺“世界观的缺陷”上。例如,好几位批评家都认为曹禺的《北京人》表现了“歌颂着原始公社的生活,并且似乎带着一种不可抑止的憧憬”的复归原始的复古倾向^①。杨晦则批评《北京人》的“重音”是在愆方这样的“代表封建道德情感的旧式小姐”身上,这表明作者的感情“对于旧的道德与感情有所偏爱”,杨晦进而指责曹禺“爱恋那种势必随着封建社会死灭的道德与感情,他低徊婉转地不忍割舍,好像对于行将没落的夕阳,在《北京人》里他唱出了他的挽歌”。^②1944年西南剧展中,剧宣四队演出了《家》,却遭到了田汉、周钢鸣、孟超等的严厉批评,理由也是因为“《家》在剧作的本身上,对反封建问题有着严重的错误见解”,“不过是对于封建家庭各种景象的一个陈列,客观上与其是对旧家庭制度的正面的控诉,不如是满足了市民层对旧家庭怀旧的感情”。^③另一篇发表在《新华日报》上的评论文章,以明确的阶级观点将《家》中的人物,分为四类,“一是以高老太爷、冯乐山为代表的主子群,二是以陈姨太为代表的半奴隶、半主子群,三是以觉新觉慧代表的少爷小姐群,最后是基本上属于被统治阶级的奴隶群,以鸣凤为代表”,然后逐一考察剧作家的立场观点。结论是:曹禺对于一、二类人物的立场、态度

① 江布:《读曹禺底北京人》,《曹禺研究专集》下册,第232页。

② 杨晦:《曹禺论》,《曹禺研究专集》上册,第372、371页。

③ 田汉、周钢鸣、孟超等:《家》,载1944年3月30日《大公晚报》。

是端正的,描写因而是成功的;但作者对于“少爷小姐群”,特别是觉新这样的“旧制度的帮凶人物”却过于溺爱,把他“应负的一部分责任洗得一干二净”;作者对“属于奴隶群的鸣凤”的处理“也是不妥当的”;“奴隶群觉醒到敢于爱自己要爱的人,这是一个进步,但因此忘记了自己的阶级,走上恋爱至上的道路,也未免可悲”,剧作家“过于把这可悲的事件美化了”。由此而引出的自然是“艺术家的立场观点方法”必须有一个根本转变的问题。^①这也正是杨晦《曹禺论》的中心论点,杨晦毫不隐晦地指出,曹禺“是由‘南开’到‘清华’出身的”,那是带有浓重殖民气息的“另一个世界”,充满了对于欧美资本主义国家文艺理论、作家作品“笼统的崇拜”,弥漫着“没落的个人主义”;“曹禺就在这种空气里培养成他的艺术,他的艺术思想;因此,造成了他的高度艺术水准,也造成了他艺术上的一些缺陷”,而曹禺的思想问题即世界观的缺陷“辗转相承”,不仅对曹禺自身创作“是一种损害”,同时“对于学习文艺的年青朋友”也有很不良的影响——这简直就是径直暗示:曹禺若再不改弦更张,彻底转变,就要害己害人,为形势所不容了。这咄咄逼人的姿态,是在预示着曹禺的某种命运吗?

五、杨晦在分析形成曹禺文艺思想的客观环境时,对1930年代北平各大学盛行的文艺观念作了这样的描述:“在文艺批评理论里,就是以十九世纪的现实主义为基础的,也往往要取一点古希腊的‘命运’,调和一些文艺复兴时代的‘性格’,加上一点十九世纪初期的浪漫热情,再掺入一些十九世纪末,二十世纪初的神秘象征,这然后才算够味。你以为现实主义的艺术好吗?他却以为必须要带点象征主义的神秘,才够深度。你在写些现实的社会问题吗?他却以为一定要在这里边透露出古希腊的命运问题,才不浅薄。”从这带有明确倾向性的描述里,不难看出批评

^① 小亚:《家的人物处理问题》,载1947年2月15日《新华日报》。

者本人的价值尺度,对于“现实主义艺术”(当然是批评者自己所理解的“现实主义”)之外的一切艺术(无论是古希腊艺术,19世纪初期的浪漫主义,还是19世纪末、20世纪初的象征主义)的任何推崇、提倡,都被认为是对现实主义艺术的贬抑,因而构成一种危险倾向。因此,毫不奇怪,曹禺剧作中一切非现实描写都受到了杨晦严厉的批评。例如,《原野》的描写“由社会问题转为心理问题、良心问题等的精神枷锁”,被认为是“迷失了方向”,剧本中赋予原野、老树、黑林子以某种象征意义,也被看做“实在减低了戏剧的作用”;在谈到《雷雨》受易卜生《群鬼》影响时,易卜生的非现实的写法被明确指为“艺术上的缺陷”,等等。^①看来,这种独尊表现社会问题的现实主义的价值尺度,在1940年代是被广泛接受的,因此,曹禺《北京人》里,“北京人”的非现实的写法几乎遭到了普遍的拒绝。吕荧的《曹禺的道路》在这方面的分析也许更具有理论性与系统性。他认为曹禺的作品始终包含着“社会学”与“观念论”的二元成分,在曹禺剧作中有着不平衡的表现^②。在吕荧的观念里,社会学主要指对社会问题的关注,人物刻画现实主义真实性;观念论则主要指剧作家对于超越现实的形而上层次观念(如《原野》中人与命运的抗争,《日出》天人之道对立,《雷雨》宇宙的主宰)的思考与探索,以及相应的象征、神秘、夸张、变形的非现实手法的运用。吕荧的这一二元分析不失为对曹禺剧作特点的一种把握,但另一方面,吕荧的价值判断也是十分明确的,即对社会学因素的肯定与接受,对观念论因素的否定与拒绝。这大概是反映了1940年代,甚至可以上溯1930年代,下推五六十年代中国接受者对于曹禺剧作的接受倾

^① 杨晦:《曹禺论》,《曹禺研究专集》上册,第343—344、338、368、357页。

^② 例如,在《雷雨》中“观念论”占主导地位,“宇宙的主宰才是这幕剧的灵魂”,但由于“社会学”一元的存在,“人物的真实”又使得《雷雨》有可能不是作为神秘剧,而是作为社会剧被欢迎,但在《日出》里,“社会学的一元就远强于观念性的一元”。见吕荧:《曹禺的道路》,《曹禺研究专集》上册,第288、294、295页。

向的,这种情况大约要到1980年代才会发生改变。

问题的关键在于,这一切,对于剧作者曹禺本人,有什么影响?他作出了怎样的反应?

和在《雷雨·序》与《日出·跋》里明确表示自己对各种批评的态度相反,曹禺意外地沉默了。对于其中某些在他看来并不公允的批评,直到三十多年后才作出自己的回答^①。

但某些材料似乎也可以看成曹禺的某种反应。1943年2月,曹禺应邀作了一个题为《悲剧的精神》的报告,强调“一个小公务员,因为眼前困难,家庭负担重,无法过下去,终日忧伤,以至病死……这些能称为悲剧吗?他们除了表现个人的不幸外,与国家、社会没有任何其它内在联系,这不能称为悲剧。悲剧要比这些深沉得多,它多少是离开小我的利害关系的。这样的悲剧不是一般人能做它的主角的,有崇高的理想,宁死不屈的精神的人,才能成为悲剧的主人”“为公众的高尚的热情和‘至性’才是构成悲剧精神的要素”。正像有的研究者已经注意到的那样,这显示了曹禺的悲剧美学思想“有一种朝着英雄悲剧转变的倾向,它所倡导的悲剧的精神,他所阐述的悲剧的人物的内涵,同他以往创作《雷雨》、《日出》、《家》所体现的悲剧美学思想不同,倒是同郭沫若的《屈原》所体现的悲剧美学思想有着共通之处”^②。可以补充的是,在某种程度上,曹禺也是在向他的批评者靠拢——这自然是一个值得重视的动向。

在发展《悲剧的精神》的演说后,曹禺曾尝试写《三人行》,并

^① 对1947年2月何其芳所提出的《家》没有接触封建社会地主和农民的矛盾的指责,1980年5、6月,曹禺在与田本相的谈话中作了如下回答:“接触一个社会的根本问题很难,靠一个剧本去写社会根本问题,这就更难。从创作规律上看,应该是熟悉什么写什么,爱什么写什么,创作是不能有任何禁区的,我是赞成惟陈言之务去的,写戏不能老是那么一条路子,一个套子,什么东西搞久了也会变成陈言的。我当时确实想创新,但革命觉悟低,也只能写成那样。”

^② 田本相:《曹禺传》,第319页。

有过写《李白与杜甫》的计划,也许是准备用他的新的悲剧观去写新的历史剧,但都夭折了。接着又写了《桥》;曹禺后来回忆说,写作中受了毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的影响,“那时,我不能全部弄懂,但是,我觉得应该反映现实斗争,应当去写工人农民”^①,于是,曹禺到工厂做了些调查;但剧本只写出两幕而半途搁笔。可以看得出,曹禺在努力地按照时代潮流改变自己,但迈步却空前的艰难。

而且,时代是否欢迎曹禺,也还是个疑问。杨晦就有过这样的预言,他在《曹禺论》的结尾处说:“曹禺的剧本,在中国的盛演一时,实在是一种不幸的现象。”杨晦并不隐晦他的观点:“曹禺的剧本以欧美资本主义社会的舞台为标准,他的目的在追踪欧美的剧作家的。我们现在真正需要的,是适合人民大众要求的剧本。”从这样的观点出发,他认为,曹禺的剧本是最适合在战前的上海与重庆、昆明等后方的大城市演出的,而现在,“甚至于一个小小的山城,最常演出的也还是曹禺的作品”,“是一种反常的现象,是一些生活没有出路的知识分子以及小市民等的病态心理的表现”。但他也认为,“这种现象是不会长久的”。^②

杨晦在1944年说这番话并非没有根据。在此之前的延安文艺整风运动中,就有了这样的检讨:1939年以后,也即是抗日战争进入相持阶段后,“抗战初期那种下农村,下部队的蓬蓬勃勃的热情逐渐衰退了,创作的抗战题材的戏演的少了,以提高为目的,这时的舞台上也另换了一套与抗战没有多大联系,和延安这种内地农村生活完全无关的描写大城市生活的戏和一些外国古典戏”,举出的例子就有曹禺的《雷雨》、《日出》^③。纠正了所

① 曹禺和田本相的谈话(1982年5月28日)。转引自田本相:《曹禺传》,第327页。

② 杨晦:《曹禺论》,《曹禺研究专集》上册,第380、381页。

③ 张庚:《回忆延安鲁艺的戏剧活动》,《中国话剧运动五十年史料集》第3辑,第4—5页。

谓“关门提高”的“洋教条主义”，解放区的戏剧运动再一次发生向广场艺术的倾斜，曹禺的戏剧演出也就基本上结束了。——这是否也在预示着曹禺戏剧生命的某种命运呢？

第三章

春？夏？秋？冬？

“日出”以后的困惑——毕竟是个转机——
在动荡的年代颠簸——跌入冰谷——没有抓住
的时机

“日出”以后的困惑

一 “接受对象变了”

历史终于翻开了新的一页。

曹禺在一篇文章里,这样表达他对新的时代的感受:“在祖国的大地上,凡是太阳照耀过的东西,都起了巨大的变化。”

曹禺所期待的“太阳”终于出来了。对于新时代的太阳,曹禺的感情有过一个复杂的发展过程。渴望与欢迎“日出”,这在曹禺这样的集理想主义与爱国主义于一身的知识分子是不言而喻的。问题是,在“太阳”底下,自己(当然包括自己所从属的知识分子阶层)的命运如何,却不能不使曹禺这样的有着极强的个人自由意识的知识分子有所思虑。于是,我们在《日出·跋》里,读到了曹禺的清醒剖析:“倒是白露看得穿,她知道太阳会升起来,黑暗也会留在后面,然而她清楚‘太阳不是我们的’,长叹一声便‘睡’了”,而“这个‘我们’有白露,也有方达生。”曹禺尖锐地问道:“方达生诚然是一个心有余而力不足的书生,但是太阳真会是他的么?哪一个相信他能够担当日出以后重大的责任?谁承认他是《日出》中的英雄?”——这实际上也是在追问自己:他与方达生是同一类型的知识分子。发出这样的疑问的,不仅是曹禺,鲁迅早就预言:“倘当(旧时代)崩溃之时,竟尚幸存,当乞

红背心扫上海马路耳。”^① 尽管在写出《日出》以后，特别是在抗日战争和解放战争时期，曹禺与中国共产党领导下的人民革命力量有了日益密切的联系，这类疑虑逐渐减少；但是，一旦新时代真正来临，曹禺在感到欣喜的同时，仍不能不忧虑着：这个新时代需要自己吗？思考着方达生的问题：“自己能够担当日出以后的重大的责任”吗？对于曹禺这样的以观众为生命的剧作家，一个更加具体、也更实际的问题是：新时代的新观众还愿意看自己的戏吗？或者说，自己的戏在新中国的舞台上站得住吗？还有生命力吗？还有，自己能写下去吗？又怎样才能继续保持与发展自己戏剧创造的生命活力呢？

1949年6月，回到解放了的北京不久的曹禺给上海的朋友的信中，透露了他与同类知识分子的共同忧虑与思考。思考的中心是创作的接受对象也即服务对象问题：一面是自己所熟悉的传统接受对象——城市小市民和知识分子，随着大城市的解放，他们又事实上继续成为剧作的接受者；另一面是作为新时代的创造者与领导者而又不熟悉的新对象——工人、农民、士兵。摆在曹禺这些剧作家面前的问题是：如何调整与建立自己的创作与老、新接受对象的新的联系。曹禺的信透露：“现在有两种看法，有人主张不必顾到都市观众，小市民在全国人数比例太小，该以工农为主，也就是完全为工农。工农，尤其是工人，是今日革命的主要力量。又有一种说法，只要立场正确，有了立场，就应该连都市的小市民也一起被教育”；曹禺信中最后说：“到现在为止，都市中的文艺、戏剧、电影的种种问题还没有剖析明白，却是在酝酿着。大家都在想，在研究怎样具体地解决这些与解放大城市俱来的小市民观众读者的问题。”^② 曹禺显然十分重

^① 致曹聚仁，《鲁迅全集》第12卷，第397页。

^② 致作霖、培林书（1949年6月9日）。转引自田本相：《曹禺传》，第361—362页。

视围绕接受对象的这些思考与争论,他慎重地告诫他的朋友,“应该走哪一路呢?这是我们应该切实考虑的问题”,并且说“日后发展有待这个问题的确切的解答”。可能是意识到接受对象问题会引起激烈的争论,曹禺在这年7月召开的全国第一次文代会的大会发言中,谈到了“由于各人的历史、环境与经验不同,大家对于如何致力于新民主主义阶段的群众文艺的作法可能有些歧异”,并且认为“参差的观点只要不违背原则,不停留于眼前的阶段,将会充实丰富文学艺术的检验与发展,是有益于普及与提高为工农兵服务的文学艺术的”。但曹禺毕竟过分天真,他不会想到,在某些人看来,提出接受对象问题讨论本身即是违背原则的,他也没有、也许是还没有来得及理解,在新政权建立以后,有人就会利用政权、行政的力量来强行贯彻长官意志。曹禺和他的朋友们的疑问很快就得到了明确的回答:提出“可不可以写小资产阶级的作品”,实质上就是主张“降低工人阶级的水平去迁就小市民的趣味、思想、爱好”,这表明“新解放区的没有经过改造的同志,他们的思想感情实际上是根本没有改变的,他们虽然口头上也讲工农兵,心里喜欢的却依然是小资产阶级”,而“在我们这个以工人阶级为领导的国家里,是绝不允许小资产阶级思想占领文艺阵地的”。^①

这样,曹禺以及像他这样的所谓旧社会来的作家只有一个选择:坚持割断与自己的传统接受对象——城市市民阶层的联系;同时,重新学习与改造自己,努力去熟悉、适应新的接受对象——普通的工人、农民、士兵,创造为他们所喜闻乐见的新的作品。

对于重新学习与改造的要求,曹禺是乐于接受并早有思想

^① 周扬:《整顿文艺思想,改进领导工作——1951年11月24日在北京文艺界整风学习动员大会上的讲演》,《周扬文集》第2卷,第131、133—134页,人民文学出版社1985年版。

准备的,在前述信中,他就这样提醒朋友与自己:“如果民营电影也要完全以工农为对象,上海弄电影的朋友们必须从思想上生活上都要重新学习一下才成”;“民营电影过去通常以小市民为对象,编剧、导演、演员对工农兵生活均不熟悉,恐怕非下功夫体验一下不可”。在文代会的发言中,他又明确表示“要努力学习毛泽东思想,研究、认识新民主主义与今后文艺路线的关系,从思想上改造自己”。但是,公开表态需要重新学习与改造是容易的,对于曹禺这样的将创作与自我生命创造融为一体的作家,还有一个致命的实际问题:如何具体处理创作与学习、改造的关系?这也有现成的答案:必须首先加强改造,然后才能写作。正如胡风所说,这样的意见虽然“不一定总是用明确的形式表现出来的,但每一碰到具体问题就成了支配性的理论,实际上是不容许有不同意见,更不用说讨论了”^①。但学习、改造又将何时是尽头呢?首先的改造任务既是如此漫长,然后的写作又何时开始、如何进行呢?曹禺这类写家(借用老舍的说法)不能不陷入困惑之中……

还有一个恼人的问题:新创作尚可重新开始,过去的旧作该怎么处置呢?与过去老接受对象的历史联系既被强行切断,又如何能建立起与新的工农对象的联系呢?——曹禺又为此而大伤脑筋……

胡风对他初进入新时代的心情有过一个十分真切的描述:“我进解放区抱的是单纯的创作热情,以为在这火热的革命时期,作家不会束缚在文艺圈子里面,以为教育作家鼓励作家的是全国沸腾的斗争和党底道德力量,所以预定了我自己在相当的时间内完全投入生活和创作,而且以为一定会得到条件,受到鼓

^① 吴福辉著《沙汀传》曾写到解放初期发生在西南文联与重庆文联领导层的一场争论,“最大的分歧是如何看待国统区作家”,一方“主张首先加强思想改造,然后才能写作”,一方“强调让大家写,写出来如果不好,批评它就是‘改造’”。

舞。”^① 这应该是表达了包括曹禺在内的大多数作家的共同心情与愿望。对于刚到不惑之年的曹禺这种创作的热情与冲动将会是更加强烈。但热情而天真的作家还未动笔,就遇到了这一大堆纠缠不清的问题,陷入无以自拔的困境之中,而且对此毫无思想准备……

二 全盘否定:自信心的丧失

1950年10月,《文艺报》第三期上发表了曹禺的《我对今后创作的初步认识》。

曹禺这样解释他写这篇文章的动因:他相信“作为一个作家,只有通过创作思想上的检查才能开始进步”——这确实是曹禺一代人的信念,正像作家沙汀所说:“对于新的时代,我们这一辈人是‘忠实’到情愿改变自己去适应它的。”但代价却是十分高昂,据说,只有“多将自己的作品在文艺为工农兵的方向的X光线照一照,才可能使我逐渐明了我的创作思想上的疮脓是从什么地方溃发的”——不仅是要彻底、全面地否定自己,而且要不惜用最污秽的语言来辱没自己。^②

而且仔细研读曹禺这篇检讨,就不难发现,剧作家自愿放弃了自己的独立意志与独立思考,向自己的批评者——和权力结合在一起的理论家权威解释全面认同。我们几乎可以列出一个对应表:

周扬:作者“把兴味完全集中在奇妙的亲子的关系上”,

^① 胡风:《关于解放以来的文艺实践情况的报告》,《胡风全集》第6卷,第119—120页,湖北人民出版社1999年版。

^② 除了在这里把自己的创作思想比作“疮脓溃发”外,文章另一处干脆辱骂自己的作品是“狗皮膏药”。见曹禺:《我对今后创作的初步认识》,《曹禺研究专集》上册,第62页。

“宿命论就成了它的潜在主题,对于一般观众的原和命定思想有些血缘的朴素的头脑会发生极有害的影响,这大大地降低了《雷雨》这个剧本的思想的意义”。

曹禺:“我把一些离奇的亲子关系纠缠一道,串上我从书本上得来的命运观念,于是悲天悯人的思想歪曲了真实,使一个可能有些社会意义的戏变了质,成为一个有落后倾向的剧本”,“为害之甚并不限于自己,而是扩大蔓延到看过这个戏的千百次演出的观众”。

周扬:“在(鲁大海)这个人物上作者是完全失败了,他把他写成那么粗暴、横蛮,那么不近人情,使他成了一个非真实的、僵冷的形象”,“作者把大海描写成“完全不像工人,而且和工人脱离的人物”。

曹禺:(鲁大海)“那是可怕的失败,僵硬,不真实,自不必说”,更“丧失了他应有的工人阶级的品质,变成那样奇特的人物”。

周扬:“历史舞台上互相冲突的两种主要的力量在《日出》里面没有登场”,“金八留在我们脑子里的只是一个淡淡的影子,我们看不出他的作为操纵市场的金融资本家的特色,而且他的后面似乎还缺少一件东西——帝国主义”,“至于那些小工们,……他们只被当着一种陪衬,一种背景”,“这两种隐在幕后的力量,相互之间没有关系”,“这可以在观众中引起一种错误的幻想:‘腐烂的自会腐烂,光明自会到来’”。

曹禺:“我忽略我们民族的敌人帝国主义和它的帮凶官僚资本主义,更没有写出长期的和它们对抗的人民斗争,看了《日出》,人们得不到明确的答案,模糊的觉得半殖民地社会就只能任其黑暗下去。”

只有一个地方，1950年代的曹禺似乎比1930年代的周扬走得更远。周扬曾经肯定，一个作家即使“和实际斗争保持着距离”，也仍然有可能“用自己的方式”去接近现实，把握现实，“在对现实的忠实的描写中，达到有利于革命的结论”，并且表示对这样的作家“应当拍手欢迎”。但现在曹禺却这样传达了他所服从的1950年代的文艺法规：“一个作家若是与实际斗争脱了节，那么，不管他怎样自命进步，努力写作，他一定写不出生活的真实，也自然不能对人民有大的贡献。”^①

问题是，曹禺为什么会向周扬所代表的权威解释全面认同，彻底地否定了自己？他的自我在哪里发生了决定性的动摇？

曹禺在这篇检讨的一开始，就向自己提出了这样两个问题：“我的作品对群众有好影响吗？真能引起若干进步的作用么？”——这正是关键所在。

我们知道，曹禺曾经宣布以观众为“生命”^②；他的自信心是建立在这一事实基础上的：他的剧作拥有众多的观众，并且给观众以积极、向上的引导。而现在，他却在这个基本点上发生了动摇。他的检讨中最为沉痛、也最为动人之处，正在于他相信了人们告诉他的话：他过去凭着正义感、良心写出的作品，不但蒙蔽了自己，“客观效果上也蒙蔽了读者和观众”；他接受了人们一再向他灌输的思想：“原来‘是非之心’、‘正义感’种种观念，常因出身不同而大有差异。你若想作一个人民的作家，你就要遵从人民心目中的是非，你若以小资产阶级的是非观点写作，你就未必能表现人民心目中的是非。人民便会鄙弃你，冷淡你。”曹禺不

^① 以上周扬的话引自《论雷雨和日出》，收《周扬文集》第1卷，第204、208、209页，人民文学出版社1984年版。曹禺的检讨见《我对今后创作的初步认识》，收《曹禺研究专集》上册，第60、61、62页。

^② 曹禺：《日出·跋》，《曹禺文集》第1卷，第465页。

是理论家,也许他还缺乏一定的理论训练,他当然不会察觉这其中的理论逻辑的奥秘:在这一逻辑判断里,“小资产阶级”与“人民”实际上是被置于互相排斥的对立地位,而它的实际意义与作用就更为严酷:曹禺这样的小资产阶级知识分子被外于人民队伍,他们除了全面、彻底否定自己,“从自己的思想掘出病根,加以改造”(在这以后,有一个更明确的术语,叫“脱胎换骨”)就别无出路——不但与真理绝缘,“永远见不到中国社会的真实,也就无从表现生活的真理”,而且“终身写不出一部对人民真正有益的作品”,为人民所抛弃。对于一个以追求真理为目标,以服务于祖国、人民为天职的知识分子,还有什么比这更可怕的呢?^①

曹禺和他同代知识分子一起终于投降了——按当时的说法,叫做“向真理投降”;而且确实实是自愿的投降,而且以投降为荣。^② 正像一些研究者已经注意到的那样,“曹禺是从国统区来的作家中,最早的一个反省自我的作家”^③,这除了表现了

① 据说,周扬在一次报告中,指着台上的四把椅子说,有你小资产阶级一把座的,如果乱说乱动,就要打,狠狠地打(见胡风:《关于解放以来的文艺实践情况的报告》),这是比较典型地表现了当时文艺界一些当权者对小资产阶级作家的态度的。因此,曹禺预感到如不听命改造,即会被鄙弃并非过分敏感。

② 在解放初期,知识分子作自我检查与批判是一个普遍现象。这些检查、批判尽管有时代的压力,但大多数都是自愿的,而且不乏真诚。就手头有的材料,连沙汀这样的老共产党员作家,也写过题为《纪念鲁迅先生 检查创作思想》的文章,检讨自己过去的创作“暴露过多,光明太少”的毛病(原文载1951年10月19日重庆《新华日报》)。最为顽固的沈从文,最后也不得不在1951年11月14日的《大公报》发表题为《我的学习》的文章,承认“自己习作的一部分,见出与社会现实相脱节”,原因在于“个人与现实政治脱离产生的孤立”,检讨自己“一面对旧政治绝望,另一面对新的现实斗争又始终缺少认识,少联系,生活在二十世纪波澜壮阔的中国社会中,思想意识不免停顿在十九世纪末的文学作品写作意识领域中”(转引自凌宇:《沈从文传》)——可见,与新的现实斗争脱离,在五十年代初新政权建立时,是一个多么严重的错误。对于这一时期知识分子纷纷自我检讨这一文化现象,应作专门的研究。

③ 田本相:《曹禺传》,第366页。

曹禺格外真诚、天真之外，是否也暴露了剧作家性格、气质中某些连本人也未必觉察的软弱呢？^①而这软弱又将给曹禺带来什么呢？

严重的是，对过去的创作与创作道路的全盘否定，导致了信心的丧失，这对曹禺几乎是致命的。正像他的女儿后来所说的那样，曹禺曾经是非常自信的人，他写作时，总是“感觉很轻松很快活，也很沉着，因为他知道自己想写的，就能写出来”，而且对写出来的作品的价值从不怀疑，也自信能够把握住自己的读者、观众：一切他都心中有数，胸有成竹。^②但现在一夜之间，这一切都成了罪恶。从此，心灵上蒙上了抹不去的负罪的阴影，总是被“这样写对么？会不会给观众带来坏的影响，造成新的罪恶？”这类恼人的问题追逐着，曹禺再也不能轻松地快活地充满自信地写作了。人们也就再也看不到那个雄心勃勃、也是兴致勃勃地不顾一切地奔向自己的目标，并且敢于为自己辩护的曹禺，曹禺变得谨慎，“出名的过分的谦虚”，以至“用惯常的，虚伪的方式表现他那种真诚”了^③，曹禺开始在生活中也演起戏来，尽管时时露出破绽。——这或许就是人们通常所说的元气大伤吧？

不过，我们也像曹禺女儿那样，免不了有一种好奇心：他的思想深处、潜意识的深处究竟是怎样看待自己的：“是否定自己多，还是肯定多？”或许真的像他女儿猜测的那样，“更多的是对

① 他的多年老朋友吴祖光也曾这样谈到曹禺的性格弱点：“他胆小，拘谨，怕得罪人。”据吴祖光1982年4月28日与田本相谈话记录。转引自田本相：《曹禺传》，第265页。

② 一个最典型的例子是，曹禺当年写出《雷雨》后，把剧本交给他的朋友章靳以，靳以把剧本放在抽屉里，放了一年，没有看，也没有提起过。后来女儿问曹禺：“你怎么不问问他？”曹禺回答说：“我没有想过要问，那时候我真是不在乎，我知道那是个好东西。”（万方：《我的爸爸曹禺》，载《文汇月刊》1990年第1期）

③ 万方：《我的爸爸曹禺》，载《文汇月刊》1990年第1期。

自己的怜悯”^①……

无论如何,曹禺的悲剧就是这样开始的。

三 自戕的悲喜剧

但1950年代初的曹禺是不会感到这种悲剧性的,他甚至还要自觉自愿地将悲剧演到底,用他自己的创作术语就是“演透,做足”:1951年,他自己动手,对他的旧作《雷雨》、《日出》、《北京人》作了一次大手术。

曹禺在为修改本(开明书局版《曹禺选集》)出版写的“序言”里,这样解释自己的动机与目的:“写字的道理或者和写戏的道理不同,写字难看总还可以使人认识,剧本没有写对而又给人扮演在台上,便为害不浅”——支配着他的依然是对于接受对象,他的观众的负罪感。他太渴望自己的创作(哪怕是旧作)能够与新的普通工农观众(即他在序言里所说的“被压迫的奴隶”)建立起一种新的联系,能够为他们所接受,又不致产生消极影响;因此他不惜对自己心血创造的戏剧生命大加砍伐,幻想再一次创造蜕变的神话与奇迹。

曹禺宣称是为了适应新的接受对象——工农观众的需要而动手术,但他实际上并不了解他的工农观众的真正意愿,于是,他就只能按照自称工农代言人的理论家的意愿去修改自己的旧作,这本身所内含的悲剧性与喜剧性,此时的曹禺自然也是不会觉察的。他只知道老老实实地、不免又是削足适履地将自己的旧作纳入“应该如此”的既定理论框架之内。比如,对于中国社会矛盾的权威解释是:“帝国主义与中华民族的矛盾,封建主义和人民大众的矛盾,这些就是近代中国社会的主要矛盾”,“而帝国主义和中华民族的矛盾,乃是各种矛盾中的最主要的矛盾”。

^① 万方:《我的爸爸曹禺》,载《文汇月刊》1990年第1期。

以此来对照曹禺的剧作，自然显出根本性的弱点，这就是周扬早已指出的，“历史舞台上互相冲突的两种主要的力量在《日出》里面没有登场”。现在，曹禺修改的任务恰恰是，要将“历史舞台上互相冲突的两种主要的力量”演绎为“戏剧舞台上互相冲突的两种主要的力量”。于是，在《雷雨》里凭空添上省政府参议乔松生这个人物，由他来传达英国顾问关于“对工人可以再强硬一些”的指示，甚至让周朴园说出“‘有奶便是娘’，英国人出的钱，不照办也行不通”这样的台词，这样，周朴园就成了名副其实的帝国主义走狗、买办资产阶级的代表。另一方面，鲁大海也被改写为一个具备“应有的工人阶级的品质”、“有团结有组织的”罢工领导者，他代表着人民大众的利益，当面揭露周朴园的煤矿背后有“帝国主义的资本”，怒斥周朴园为“不要脸的买办官僚”。原剧中周朴园与鲁大海的纠缠着血缘关系的矛盾，就被改造为帝国主义及其豢养下的买办资产阶级与以工人阶级为主体的人民大众之间的阶级与民族矛盾。同样，在《日出》里，作者寄予希望的力量，已不再是含义模糊的，具有原始生命力的打夯的工人，而是具有明确阶级意识的现代产业工人，他们从后台走向前台——仁丰纱厂的老工人田振洪，作为党组织的代表与革命地下工作者方达生（这是方达生所获得的新身份，他代表着参加革命实际斗争，与工农相结合的知识分子的新方向）及青年工人群众郭玉山一起，组织了营救“小东西”的斗争——“小东西”被改造为仁丰纱厂罢工中被帝国主义买办金八爷指使特务害死的工人傅荣生的女儿，因此，营救“小东西”的斗争就成为工人阶级为首的人民大众反抗帝国主义及其走狗的有组织的斗争的一个组成部分^①；而斗争的结局，又是“小东西”被救出，方达生及时转

^① 纱厂工人与帝国主义的斗争构成了戏剧贯穿始终的一条线索，并且将公债大跌的原因也归之于为镇压工人运动，日本出动海军陆战队，形势紧张，而造成公债大跌，连“金八也吃了他的日本老子的亏”。

移,革命力量大获全胜:一切都绝对符合于理论家们对于中国社会矛盾性质、革命对象、动力、前途的分析,做到了丝丝入扣、分毫不差。

不仅如此,曹禺还按照他自己也未必弄得很清楚的理论,对他的剧本中的人物性格、心理与人物关系、人物命运作了全面的改造。例如,《雷雨》原剧本第四幕有一场戏写周朴园的寂寞,甚至“感到更深的空洞”,并因此而对小儿子周冲表现出异常的慈爱,却遭到周冲的冷漠,周朴园于失望中“拿起侍萍的照片,寂寞地呆望着四周”——但,资产阶级(而且是买办资本家)本性是冷酷无情的,能够有这样的人情味吗?岂不有宣扬资产阶级人性论之嫌?于是——删去。

《雷雨》第二幕侍萍与周朴园见面时说:“命!不公平的命指示我来的”,“我伺候你,我的孩子再伺候你生的少爷们。这是我的报应,我的报应”;第三幕侍萍对鲁大海说:“你要是伤害了周家的人,不管是那里的老爷或者少爷,你只要伤害了他们,我是一辈子也不认你的”;第四幕侍萍面对着四风与周萍,低声哭喊:“呵,天知道谁犯了罪,谁造的这种孽!……天哪,如果要罚,也罚在我一个人身上”——理论家已经一再指责这是宣传宿命论与人性论,有损于劳动人民的形象,自然是删去。^①

《雷雨》原剧本的结局,四风、周冲触电而死,周萍自杀,鲁大海跑了,“序幕”、“尾声”里,蘩漪、侍萍疯了,周朴园每年都于此时来看望她们。理论家早已表示:“我们在感情上,在理智上,在

^① 为了更符合劳动人民形象的理论模式,剧作者在修改本中让侍萍当面主动揭露周朴园:“四风,听明白,三十年前生了这种东西的是我,逼我害我,教我投河的就是这个老东西”,并如此指责周萍:“你看他,这个样子哪一点像你的哥哥,这个东西哪一点像我们这些老老实实受苦的人,孩子,多看看,认清楚,这就是我们的对头!强盗,杀人不偿命的强盗!”并且对周朴园说:“我知道这是你们的天下,你们有钱有势(激昂地)可你们有钱也买不了我们这样的人,你们有势也压不住我的儿子!”——这已经是近于发表革命宣言了。

事实上”都不能接受这样的结局。^①这不是太无是非观念，太缺乏阶级分析了吗？于是，推翻重来：周萍没有自杀（他应该永远承受精神的折磨、惩罚，不能这么轻松地死去）；周冲没有触电（他是周家唯一有点希望的人物，应当活下来）；蘩漪也没有疯，并且公开宣言“我要看看你们两个东西（周朴园与周萍）是怎么死的”（她终于觉醒），鲁大海自然也不会逃跑，他开枪拒捕，开始了新的斗争；最重要的是，侍萍对周朴园庄严宣告“这件事是不能了结的”之后，带着四凤，跟随鲁大海，“昂然而去”（暗示他们也会走向革命道路），最后，周朴园听到“工潮扩大，开枪也弹压不住”的报告，“颓然”倒下（罪有应得，这是历史的必然！）……

至于理论家们一再攻击的《雷雨》序幕、尾声自然要删去，《北京人》里的“北京人”形象也全部砍削，袁任敢那段著名的“这是人类的祖先，这也是人类的希望……”的台词，为避复古之嫌，也改为1950年代初盛行一时的社会发展史教科书里的语言：“我们人类的祖先，经过几十万年的劳动，才创造出这双能够改造生活、改造人类的手。劳动扩大了人的眼界，劳动加强了人的智慧。只有劳动的人才能改造生活……”——曹禺所特有的极有光彩的个性化、形象化的语言消失了，代之以时代的、逻辑的、公式化的语言：曹禺用自己的手，自愿地、不无真诚地，将自己的戏剧生命的创造砍杀了！

后来者回顾这段历史，会感到说不出的悲凉，禁不住要打一个寒噤。

但处于历史过程中的当事人却沉浸在虚幻之中：曹禺在修改本的序言中宣称，经过这一番自戕式的处理，“比原来更接近于真实”，而且期待着“对今天的读者和观众还能产生一些有益的效用”……

真叫人啼笑皆非。历史的悲剧与喜剧原是交织在一起的。

^① 杨晦：《曹禺论》，《曹禺研究专集》上册，第358页。

四 没有意识到的“残忍”

但似乎也不能完全归之于个人很难超越的历史局限性。因为在同一历史条件下,仍然有另一种思考、另一种选择。

正在曹禺陷于负罪感与自我否定中不能自拔时,一直关心着曹禺戏剧命运,写过《蜕变》、《北京人》剧评的胡风,却为另一种性质的“日出以后”的苦恼所纠缠。

应该说胡风是有思想准备的:当年,他在批评曹禺在《蜕变》里“创造梦境”时,即已经意识到并不存在大团圆式的至善至美的未来,他遵循鲁迅的教导,告诫曹禺和自己,要“更坚强地对待赤裸裸的现实人生”。

看来曹禺并不理解胡风的劝告;但胡风自己却在为自己对“赤裸裸的现实”的正视而吞食苦果:他在新时代刚刚到来,欢呼尚未尽兴之时,立即发现了新的矛盾,看到了“日出”之下的阴影。他在几年后所写的《关于解放以来的文艺实践情况的报告》中这样写道:“由于革命底胜利和前进,那些形式主义和公式主义的理解更现出了一种全面旺盛的气势,解放区以前和以外的文艺实际上是完全给否定了,五四文学是小资产阶级,不采用民间形式是小资产阶级,鲁迅底作品不是人民文学……这些意见虽然不一定总是用明确的形式表现出来的,但每一碰到具体问题就成了支配性的理论,实际上是不容许有不同的意见,更不用说讨论了。我觉得有的同志是陶醉于胜利之中,带着好像是文坛征服者底神气,好像革命底胜利已经完全保证了文艺上的胜利。这在当时好像一股大潮,而这里又包含有理解上和人事关系上的极其强烈的焦躁的矛盾成分。”——如前所述,对于胡风这里所涉及的问题,曹禺也有不同程度的具体感受,甚至有所察觉,但他却不可能这样思考和提出问题,因为他已经有了另外的思考方法,即凡事首先否定自己,努力改变自己去适应客观环

境,而不愿、也不敢去思考客观环境本身有什么问题。这开始是出于对新时代及其创造者们的信任与敬慕,还包含着自己未能为创造新时代付出代价而感到的内疚,久之就成为思维习惯以至定势,逐步放弃了自己的独立思考。而胡风所忧虑的正是这一点:作家们为种种空洞的教条所束缚,失去了创造活力。因此,曹禺对《雷雨》、《日出》、《北京人》戏剧生命进行自我戕害,在胡风那里,竟引起了极为强烈的反应。他从中敏锐地觉察到了在他看来纯属教条主义的一些理论上的清规戒律所造成的恶果:“在这种理论批评底支配之下,创作只能走公式化、概念化的独木小桥,现实主义,顶多不过一个名词而已。”他在所写的《关于几个理论性问题的说明材料》里,特地举曹禺修改《日出》为例,强调了问题的严重性。仿佛是预感着什么,胡风在举例之后,又加上了一段话:“这样的修改,如果是照的理论批评家底意思,那已经足够说明问题,但如果是作者自动修改的,那更足以说明,何其芳同志等底理论棍子把作家威吓到了怎样的地步!”^①

结局是人所共知的:包括《关于几个理论性问题的说明材料》之内的胡风的上书被判定为“向党的猖狂进攻”,并由此而开始了所谓“批判胡风反革命集团”的斗争。在斗争中,曹禺发表了《胡风在说谎》一文,强调说明修改是完全自愿的,并且说:“在修改的时候,我记得周扬同志听说我要修改,曾经不止一次诚恳地劝我不要改动,还是把原来的面貌保存下来好,我没有考虑。”文章认为“我修改不好的原因是我写《日出》的时候,我并不接近、也不了解当时的革命力量,修改中对于当时革命情势也没有加以研究,而我偏偏要描写一些所谓代表光明的人物,其结果必然是写得不真实,以至于成为反历史的”,同时坚持:“一个有良

^① 胡风:《关于几个理论性问题的说明材料》,《胡风文集》第6卷,第272、275页,湖北人民出版社1999年版。

心的作者,想忠实于现实,如果写《日出》所写的那一段时期的中国社会的话,他还是应该写出那时的革命领导力量,写出那时期代表人类光明的人物的。”文章结尾表示“抗议胡风这样横蛮而又伪善的行为,这不是一个光明磊落之人应该做的事情”,云云。

这里所发生的悲剧是多重的:对于胡风,这是一次超前的悲壮剧,他所提出的另一种历史选择——包括他在“作为参考的建议”里对于文学运动的方式提出的种种设想,不但为当时的文艺领导人所不容,也为曹禺这样的作家所拒绝。对于曹禺,这更是一个悲剧:他非但没有从他的自戕悲喜剧里汲取必要的教训,又不无真诚地追随潮流,而落井下石。这是他第一次卷入他所不熟悉、不了解的政治斗争旋涡中,而且,一发不可收拾,身不由己地一而再、再而三地参与历史的相互残杀,自动落入陷阱^①;同时也损害着自己的心灵,本来就是小心谨慎的他,越来越失去了创造的锐气……曹禺在晚年回顾这段历史时,沉重地说:“那时,我是不得不写,也没有怀疑过那么写是错误的,而历史证明,是做错了”,“不能推卸自己的责任,伤害了一些同志,这不仅是朋友之间的事,而是惨痛的历史教训呵!不是经过十年动乱,恐怕要人们去正确对待那段历史,也是很难很难的呵!”^②

这是另一种“残忍”——曹禺曾为他的人物不能摆脱冥冥之中的残忍感到痛苦,而现在他自己落入了残忍的陷阱,但又是他所没有意识到的——等到自觉于此,已是年老力衰……

① 例如,在反右斗争中,曹禺写有一篇题为《吴祖光向我们摸出刀来了》(《戏剧报》1957年第15期),对老友吴祖光这样的“高级知识分子”作了全盘否定:“今天人民已经看透了有些高级知识分子的真面目了,他们既无知,又龌龊,真是臭得不可向迩。这里人们若不彻底改造自己,早晚就会在自己挖的浊气冲天的臭坑里腐烂掉”——在某种意义上这也是一种自我警告,或者说,是一种笨拙的自我保护。

② 转引自田本相:《曹禺传》,第399页。

毕竟是个转机

一 《明朗的天》醒不了的“梦”

幻想通过自戕来获取戏剧旧生命的新机的梦破灭了，曹禺又拾起了新的梦：创造一个和过去完全不同的新的戏剧生命，实现自我生命与戏剧生命的彻底蜕变。

他实在太想创作新剧了。想想吧，从1942年写出《家》以后，直到1954年，十二年时间仅仅写了半个剧本（《桥》，1944—1946年）和一个电影脚本（《艳阳天》，1947年），这对创作力还旺盛的曹禺岂非生命的浪费，另一种慢性自杀？！他时时感到读者与观众期待的压力，更感到自我生命欲求的压力……

他也实在太想赶上这个新时代了：尽管他从内心里感到（其实是一种渴望），这是属于“他”的时代，但冥冥之中似乎又有一种力量要把他推开，不承认在新时代有他的位置。正像曹禺自己后来所说的那样：“在解放后的最初十几年里，虽努力进行改造，但终究还是背着‘资产阶级知识分子’的帽子”^①；而在一些人看来，资产阶级知识分子不经脱胎换骨，是不能进入新时代的。曹禺于是渴望着，再创造一个蜕旧变新的奇迹，用创作的全新面貌来证明自己的忠诚，以取得新时代的承认……

曹禺太是时代的骄子了。想想他从出现的那一刻起，就怎样

^① 曹禺：《几点感想》，载《剧本》1979年第2期。

不断地引起轰动效应的吧。但他也因此而不能忍受时代的冷落,他于是继续创造梦境。

但真要彻底蜕旧变新又谈何容易!1952年,正在安徽参加土地改革的曹禺,在《人民日报》上发表过一篇“一个改造中的文艺工作者的话”,说“一个出身于小资产阶级、没有经过彻底改造的知识分子,很难忘怀于自己多少年来眷恋的人物、思想和情感,像蚂蚁绕树,转来转去,总离不开那样一块乌黑黑的地方”。^①

这回,他决心与旧我(旧的自我生命与戏剧生命)彻底决裂,不仅彻底抛弃自己多年来眷恋的人物、思想、感情,而且要彻底改变原有的戏剧观念、追求,以及写作方式,走一条全新的路——全面靠拢时代规范,将个人话语消融于时代话语之中。

正像曹禺一再表白的那样,他过去写剧本,“逗起我的兴趣的,只是一两段情节,几个人物,一种复杂而又原始的情绪”,“并没有显明地意识着我要匡正、讽刺或攻击什么”^②;但这样的构思方式是曾被理论家视为拒绝“思想家的思想”的^③,因此,必须与之彻底决裂。《明朗的天》的写作于是反其道而行之:首先明确自己的写作意图,确定主题为“知识分子必须在党的教育下进行思想改造”,无论是题材的选择,还是主题的确定,都是剧作家与周恩来一次长谈的结果。应该说,周恩来还是充分地考虑了曹禺个人的实际情况的:他对知识分子比较熟悉,写起来驾轻就熟,而且自身也有过写知识分子改造的想法。但是,周恩来仍然忽略了曹禺自有他难言的苦衷,直到三十年后曹禺才这样对人说:“你要知道,当时我也是要思想改造的,我也是个‘未改造好的知识分子’喽。那么,我写别的知识分子怎么改造好

① 曹禺:《永远向前》,载1952年5月24日《人民日报》。

② 曹禺:《雷雨·序》,《曹禺文集》第1卷,第211页。

③ 杨晦:《曹禺论》,《曹禺研究专集》上册,第344页。

了,实在是捉摸不透彻。”^①但这番苦衷,在1950年代初期是无法说出的。因为无论对周恩来,还是曹禺,知识分子必须进行脱胎换骨的思想改造是一个不容怀疑、也无须论证的逻辑前提,剧作家的任务仅仅是把这样的先验原则加以形象化的表现。这里不仅谈不上剧作家自身创造性的开掘与发现,甚至还预先拒绝、不允许作任何创造性的发挥,因为这种创造、发挥有可能造成对既定的理论原则的歪曲与冒犯。为了将这已经由领导人首肯了的写作意图不折不扣贯彻、实现,剧作家必须带着先验主题去体验生活,搜集材料,用预先确立了的中心思想去筛选生活素材,实际上限制了作家对于生活的观察视野和思考深度,甚至会削足适履,将实际生活阉割。而所谓写作过程,也无非是用从群众中搜集来的材料,运用作家的写作经验、技巧,装饰既定主题的过程。这样的创作方式在以后的中国曾被概括为“主题先行”和“领导出思想(主题),群众出生活,作家出技巧”的“三结合”的“群众路线”。曹禺当时即体会到,“《明朗的天》实际上是一个集体的创作,他只不过是集体的一分子。这与他过去在旧社会时从事创作,一个人关在屋子里写,是完全不同的”^②。曹禺显然是从正面的意义说这番话的,他甚至宣称,他从中“更深刻地体会到创作属于人民这句话的意义”^③。他竟然完全没有察觉,这样的三结合及主题先行的负面意义,这在后人看来,确实是有浓重的悲剧意味的。

其实,即使在当时,就已经显出了主题先行的漏洞。剧本写出后,即有人批评“全剧的主要人物(凌士湘)不能成为情节的中心,联系情节的中心人物(赵树德和赵王秀贞),只能作为插曲式

① 曹禺同田本相的谈话(1982年11月3日)。转引自田本相:《曹禺传》,第378页。

② 《曹禺谈《明朗的天》的创作》,载《文艺报》1955年第17号。

③ 同上。

的人物出现,这是《明朗的天》在结构上的一个基本缺点”^①。这结构上的缺陷实际上是反映了剧作者在构思过程中的矛盾的。据曹禺介绍,他在体验生活、搜集材料中,最引起他思想震动的是所揭露出来帝国主义分子利用中国人作实验的罪行。他说:“我当时是十分气愤的,觉得帝国主义不把中国人当人”;“我创作的激情也在这方面”。^②这就是说,生活中真正引起剧作家创作冲动的是对帝国主义反华罪行及由此而激起的爱国主义情绪,因此,剧本中以赵王秀贞受残害作为中心情节,是自然的,但作者在写作前又预先规定了知识分子必须脱胎换骨的改造的主题,就必须以凌士湘为主要人物,而不管作者对此有无强烈感受与创作冲动。正是先定的主题与剧作家在实际生活中主要感受到的重点的不同,导致了《明朗的天》结构上的重大缺陷。

《明朗的天》所描写的人物,人物之间的关系,以及剧作者本人与他的剧中人之间的关系,作家的创作心态,也都完全不同于他过去的创作。最引人注目之处,自然是塑造了赵树德、赵铁生这样的工人阶级形象,庄政委这样的志愿军政委,以及董观山这样的党的领导者的形象。和曹禺过去笔下的工人形象——《雷雨》里的鲁大海,《日出》里的打夯工人,以至《北京人》里化装成“北京人”的机器工匠不同,他们被塑造成为自觉的历史创造者与领导者,实际上被置于英雄地位,由时代的主宰变成了戏剧舞台的主宰(读者们大概不会忘记,当年周扬对《雷雨》、《日出》的主要批评,也正是剧作者没有让历史舞台上的主宰力量登场)。在剧本中,剧作者赋予这些英雄人物以十分单纯、明朗的色彩,滤尽了思想、情感、性格上的一切杂质,并尽可能地把他们的思

① 吕荧:《评 明朗的天》,《曹禺研究集》下册,第431页。

② 曹禺与田本相的谈话(1982年11月30日)。转引自田本相:《曹禺传》,第378—379页。

想感情“提到崇高的地步”^①,成为充分理想化的某种意念的化身。更重要的是,剧作者怀着不可言说的无限敬爱的心情,仰视他的人物,以至于在写作过程中,“一碰到这类人物的时候”,就“产生一种紧张的心情”^②,唯恐在戏剧舞台上歪曲了这些现实政治舞台上的英雄与主宰,给自己带来灾难。尽管如此小心翼翼,如履薄冰般写出了他仰望中的英雄,仍免不了“没有被拉入剧情冲突,没有展示他的心灵活动的机会”^③及“缺乏布尔什维克应有的战斗热情”^④的批评与自责。曹禺于是又虔诚地检查自己“在现实生活中缺乏一个布尔什维克应有的战斗品质”,自己的思想感情未能“达到人物那样的高度”,不能“用他们的眼睛观察世界,用他们的思想情绪考虑和处理问题”^⑤,等等。——在创作的全过程中,竟笼罩着如此浓重的赎罪意识,在后人看来,实在是不可思议,但这却是真实的历史。曹禺终于承认自己“不能完全体会董观山这样的人对许多事情的思想活动和采取的态度”,“不得不再找一位作大夫的党委书记帮助他共同商讨和解决。剧本里董观山的某些谈话,甚至于就是那位党委书记的谈话的如实记录”^⑥,曹禺这样的极富想象力与创作力的艺术大师,竟然用这种亦步亦趋地尾随在人物后边,如实地把生活原型的谈话搬到作品中的方式去进行创作,实在令人痛心。

知识分子本是曹禺所熟悉的,但现在要用新的立场、观点、态度处理他们,却又使曹禺左右为难。在写作之前,既已按照既定的理论原则,将剧中知识分子形象与工人阶级、共产党人形象

① 张光年:《曹禺的创作生活的新进展》,《曹禺研究专集》下册,第418页。

② 同上书,419页。

③ 同上。

④ 《曹禺同志谈 明朗的天 的创作》,原载《文艺报》1955年第17期,收《曹禺研究专集》上册,第131页。

⑤ 同上书,第132页。

⑥ 同上。

的关系定为被改造者与改造者、教育者的关系，剧中的知识分子也同样预先作好了左、中、右的划分，即如同现实生活中那样，定为“依靠对象”（如剧中的何昌荃、袁仁辉、宋洁方）、“团结对象”（如剧中的凌士湘、陈洪友，以至尤晓峰）与“打击、孤立对象”（如剧中的江道宗），而同属于“团结对象”，却又因他们的不同表现而又有不同的分寸。这一切都有党的政策作为依据与尺度，不允许剧作者有任何违反。即使是分寸把握不准，也会有碍于党的政策的贯彻，“会引起某些知识分子的误解和疑惧，影响党对他们的团结和改造”^①，以至有损于党的形象都会是政治问题。对主人公凌士湘的描写，更使得曹禺大费踌躇：如不揭露他的丑恶，就不足以表现既定的知识分子必须改造的主题，自然是政治问题；如把他“写得‘太坏’”，“到后来要写出他们的思想转变的令人信服的过程就会感到非常棘手”，而如果不能充分写出他们在党的教育下得到思想的转变，就不能“有力地说明新旧社会的不同”，“说明党的英明伟大”^②，同样是严重的政治问题。这样的左右失据的状况也是曹禺从来未遇到过的，他后来回忆道：“尽管当时我很吃力，但仍然是很想去适应社会主义现实主义的创作方法，是硬着头皮去写的。但现在看来，是相当被动的，我那时也说不清楚是怎样一种味道。”^③

所幸剧本演出最初的反应相当不错：北京人民艺术剧院以最强大的阵容（焦菊隐导演，刁光覃主演）于1954年12月18日公演，演到1955年2月25日止，天天客满，受到观众的热烈欢迎；后又参加第一届全国话剧观摩演出，获得了剧本创作、导演、演员一等奖。评论界也是一片赞扬之声。张光年充分肯定“作

① 《曹禺同志谈 明朗的天 的创作》，《曹禺研究专集》上册，第130页。

② 同上书，第131页。

③ 曹禺与田本相的谈话（1982年11月30日）。转引自田本相：《曹禺传》，第379页。

者通过形形色色的剧中人物的创造,体现了现实主义的党性和爱憎分明的精神。这不是一般抽象的爱和恨,而是经过锻炼,上升为阶级情感、政治情感了”。这位评论家以权威的口吻作出了如下判断:“曹禺带着他特有的形象思维的头脑,沿着自己的道路逐步走向马克思主义”,并且“达到工人阶级的立场、观点,获得了洞察新生活的武器”,“以此为基础,《明朗的天》的现实主义,就显然有别于批判的现实主义,而是属于社会主义现实主义的范畴了”。^①另一位评论家吕荧尽管指出《明朗的天》的“艺术成就还没有达到作者以前所达到的成就”,但仍然从政治上肯定:“这个剧的主题思想和革命立场的明确,是作者以前的剧作所不能比拟的。”^②按照这两位评论家的以上判断,曹禺的《明朗的天》似乎已经实现了他预期的蜕变,至少可以因此而获得进入新世界的入场券,这应是不成问题的吧。

但政治风云多变。就在张光年、吕荧在政治上对《明朗的天》作出了某种保证以后不久,《戏剧报》1955年3月号上发表了一篇题为《谈 明朗的天 中几个演员的创造》(作者左莱)的文章,对剧本中描写的凌士湘这样的知识分子作出了极其严厉的批判,说他对贾克逊的看法与态度“完全是站在与人民相反的另一个思想立场上的”,“客观上成了美帝罪行的帮凶”,“这种思想可能使他走上背叛祖国的道路”。剧本曾写到凌士湘激动地呼喊“我从心里拥护共产党,国家建设得这样好,中国靠他们才有希望。我也愿意跟他们一块达到社会主义。(烦躁地)但是,天哪,不要管我,不要管我!让我干我自己的吧,我一样会有贡献的”(这实际上是反映了当时许多知识分子,甚至作者自己的真实思想的),但这篇文章的作者却认为这“鲜明地暴露了他(凌士湘)竭力卫护自己,抗拒改造的态度”。从这样的认识出发,文章

① 张光年:《曹禺的创作生活的新进展》,《曹禺研究专集》下册,第425、426页。

② 吕荧:《评 明朗的天》,载1955年5月20日《人民日报》。

作者以同样严厉的态度批评《明朗的天》的作者、导演、演员对凌士湘“资产阶级意识还刻划得不够深”；“对他的思想实质与严重性还鞭打得不够”；“对他的思想错误缺乏一种明确的政治态度”；“对他是深切的同情”；“抹上一片温情”等等。这实际上就是对剧作者以及导演、演员的立场、态度，提出了怀疑。——看来曹禺要获得新世界的入场券，并不那么容易。

紧接而来的反胡风、反右斗争，对知识分子批判与否定的调子越来越高，似乎是证实了这位作者的指责。于是，《明朗的天》里对凌士湘这类知识分子（某种程度也包括作者自己）的温情态度，竟成了曹禺的一个精神负担。以至在一篇批判右派分子吴祖光的文章里，曹禺也以一种负罪的心情主动检查自己在《明朗的天》里“把那些坏的高级知识分子还是写得太好了”，据说“在那段思想改造时期，有些高级知识分子（今天看，有些果然成了右派分子）暴露出来的丑恶思想和行为，实在太龌龊，太无耻”，“过去却错误地体会党的思想改造的政策，以为既然要团结改造他们，就不如少揭露他们一点好，为他们留下一些体面”，这“正是我的愚蠢”。^①而在另一篇文章里，曹禺总结自己参加反胡风斗争以后的体会，最后归结为一点：“必须更要靠拢共产党和人民政府，必须对共产党和人民政府做到绝对的忠诚老实”^②——曹禺于是继续做着他的蜕旧变新的梦……

二 舞台演出的新阐释、新规范

但无论如何，1954年对于曹禺仍然是一个转机。

这一年2月，上影演员剧团在上海大众剧院上演《雷雨》，导演赵丹，主要演员有王丹凤（饰四凤）、蒋天流（饰侍萍）、舒适（饰

① 曹禺：《质问吴祖光》，载《剧本》1957年8期。

② 曹禺：《极其伟大的胜利》，载《戏剧报》1955年第8期。

周朴园)、凌之浩(饰周萍)等,这是解放后第一次有影响的曹禺剧作的演出。

同年6月,北京人民艺术剧院公演《雷雨》,导演夏淳,主要演员有于是之(饰周萍)、朱琳(饰侍萍)、吕恩(饰蘩漪)、郑榕(饰周朴园)、胡宗温(饰四凤)、李翔(饰鲁大海)等,大受首都观众和文艺界的欢迎,首轮演出即超过五十场。为庆祝八一建军节,招待中国人民解放军军委领导与驻京部队演出后,军委送花篮表示祝贺——自然也是表示一种接受与支持。

闸门一开,即顺流而下:同年8月下旬,华东话剧观摩演出大会上,江苏省话剧团演出《家》(周特生等导演),获演出奖,并在上海连续公演。

1956年三至四月,第一届全国话剧会演中,湖南省话剧团与江苏省话剧团演出《雷雨》、《家》。

同年,中国青年艺术剧院演出《家》。

同年11月,北京人民艺术剧院排演《日出》,由欧阳山尊导演,主要演员有杨薇(饰陈白露)、叶子(饰翠喜)、董行佶(饰胡四)等。

1957年3月,上海电影制片厂演员剧团再次在上海演出《家》,导演赵丹,主要演员有王丹凤(饰鸣凤)、孙道临(饰觉新)等。

同年3月,《北京人》由新建的广播电视实验剧团在北京儿童艺术剧院演出,这是建国以来第一次上演《北京人》,导演蔡骧,主要演员有李晓兰(饰愫方)、纪维时(饰江泰)、梅邨(饰曾思懿)、王显(饰曾文清)等。

同年6月,北京人民艺术剧院也将《北京人》搬上了北京舞台,导演田冲,舒绣文饰愫方。北京电影制片厂电影演员剧团于同年前后排演了《日出》与《家》,在北京、天津演出。北京市实验话剧团于是年五月上演了《原野》,演员有辛静(饰仇虎)、陆丽珠(饰金子)等。

由于北京、上海各剧团带头,曹禺剧作——主要是《雷雨》、《日

出》、《北京人》及《家》,成为全国各地剧团经常上演的保留剧目。

这是曹禺戏剧演出的又一个高潮,并且由此引发出“五四”以来优秀剧目的演出高潮。^①和以往的演出高潮相比,不但剧目集中,时间也集中,几乎是一轰而上,显然是有计划、有组织的行动。

北京人艺首演《雷雨》的导演夏淳在一篇文章里提供了如下背景材料:

1953年举行了第二次全国文学艺术工作者代表大会。在各协会分组讨论中,剧协……根据大会提出的如何正确地估价“五四”以来的文艺传统问题,对“五四”以来的剧作的看法作了讨论,并且提出各演出单位应有计划地上演“五四”时的优秀剧作。……提出这样的问题是根据当时的具体情况,是为了消除当时话剧界不活跃,不够景气的现象。当时,文艺界对“五四”以来的作品是存在着不够正确,不够全面的看法的。戏剧界也不例外,不改变这样的看法,就有丢掉传统,割断传统的危险。同时,为了解决各演剧单位的上演剧目的困难,在剧目的选择上开辟了广阔的道路。

^① 据上海人民艺术剧院统计:1950年至1957年,共演出28个多幕剧、21个独幕剧。五四以来剧目占36.6%,场数占37%,观众人次占36.8%(据王叔和:《现代剧目与企业化》,载《戏剧报》1958年1期);北京人民艺术剧院1957年演出14个剧目,共计507场,其中《日出》52场,《雷雨》22场,《北京人》41场,占演出总场数22.68%,如加上其他五四以来优秀剧目(《虎符》66场,《风雪夜归人》50场,《名优之死》、《潘金莲》37场)共计268场,曹剧占52.85%(据韦迅:《北京人艺也不重视现代剧目》,载《戏剧报》1958年第2期),又据《戏剧报》1958年第2期综合报道,山西省话剧团1957年下半年计划演出4个剧目中,《雷雨》、《日出》占50%;成都话剧团从1956年下半年开始,也上演了《雷雨》、《桃花扇》、《天国春秋》、《清宫外史》等五四以来优秀剧目,《雷雨》占总数50%;江苏省话剧团1958年上半年计划演出剧目中也有《日出》、《结婚进行曲》等五四以来优秀剧目,《日出》占总数50%;上海电影演员剧团自1957年起,公演36个剧目,其中就有《家》、《北京人》,占1/3比例。

在 1954 年以后话剧运动就逐渐转入了活跃、繁荣景况。(1956 年全国话剧会演时),在创作上存在一般化的毛病,在演出上较普遍有自然主义的倾向,这等于向作家和演剧工作者提出了一个重要问题:在现有的基础上如何提高创作与演出水平?而这,也就成为我们经常要考虑的中心问题了。^①

事实上,中国的话剧在新中国成立以后,又一次发生从广场艺术向剧场艺术的倾斜。建国伊始,即确立了“专业化、正规化发展艺术”的方针。1950 年组建北京人民艺术剧院(后与中央戏剧学院话剧团合并为专业话剧院)——本书的读者应该记得,这是焦菊隐先生早在 1927 年即提出的理想——又进一步确定了“以建设首都新剧场艺术为目的”的建院目标。1951 年中央人民政府文化部召开全国文工团工作会议,明确规定“在中央、各大行政区、大城市设剧院或专业话剧团,以剧场演出为主,逐步建立剧场艺术”。1952 年文化部又发布指示,“要求建立正常的剧目上演制度保证剧场的公演,采取企业经营方针,逐步达到经济自给”,以后又在实行剧目轮换上演制,建立总导演制,以及以学习试验斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系为中心的大规模的正规表演训练等方面,做了大量的开拓性的工作。曹禺的剧作再一次成为中国正规化的剧场艺术的范本。这一时期,北京人民艺术剧院演出的《雷雨》、《日出》,广播电视实验剧团演出的《北京人》,以及上海电影制片厂演员剧团演出的《家》,经过长期演出实践,逐渐建立了新的舞台演出规范——不仅是曹禺剧作,而且是中国话剧的演出规范,它本身即孕育着一个全新的民族话剧艺术的体系。

应该承认,在新时代演出写于旧时代、反映旧时代生活的曹

^① 夏淳:《从是不是倾向问题谈起》,载 1958 年《戏剧报》第 4 期。

禺戏剧,带来了意想不到的麻烦。它首先遇到了演员以至导演在心理、感情上的抵触。扮演蘩漪的人艺演员吕恩本是一位老演员,也演出过曹禺的戏剧,但解放后刚刚脱产学习了一年政治,获得了许多新的观念,现在再让她扮演蘩漪,就觉得格格不入了。她在1955年《戏剧报》上发表《我怎样扮演蘩漪》一文时,就直言不讳地承认,“我对这样一个陌生人物的生活感到茫然,在创作上实在缺乏自信”,“我不能信任自己所想像的一切都是真实的”,在她看来,蘩漪是“资产阶级的太太,过的是剥削生活的寄生虫”,“她为着不甘于受周朴园专横的统治,死劲抓住周萍,想法辞退四凤,以至最后把自己的儿子拉出来,借以破坏周萍和四凤的出走,这些行为,我总觉得她是自私的,太不可爱了”,于是,“角色的思想感情和我的思想感情有了距离”^①,正像吕恩后来回忆时所承认的,“我把她全盘否定了,也扼杀了自己对这个角色的创造欲望”^②。侍萍的扮演者、人艺演员朱琳在排演中重读剧本后第一个直觉反应是:侍萍与周朴园相认这场戏“不可信”。“她觉得当鲁侍萍知道自己确实来到了周朴园的家,就无论如何再也待不下去了,积存了三十年的苦、怨、恨会一古脑儿在这瞬间涌出来,迫使这个有骨气的妇女不能不马上离开……”^③而剧作者却让她留了下来,并且充满感情地相认——这样写,这样演,会不会有损于侍萍这个受压迫的劳动人民的形象,模糊阶级界限呢?这位演员的创作信念于是发生了动摇。^④ 愫方的扮演者舒绣文也有类似的疑惑:“老实说,我本来不大喜欢愫方这个角色”,对这位“寄兴于写诗画画,没有勇气

① 吕恩:《我怎样扮演蘩漪》,载《戏剧报》1955年第1期。

② 同上。

③ 梁秉堃:《深文隐蔚,余味曲包——介绍著名话剧演员朱琳》,载《人民戏剧》1981年第1期。

④ 朱琳:《创作札记——我所扮演的鲁侍萍》,《雷雨的舞台艺术》,上海文艺出版社1982年版。

爱又没有勇气离开旧型知识妇女” ,她既感到“陌生” ,又担着心 :会不会“美化”旧知识分子呢?① 有趣的是 ,周萍的扮演者于是之在公演后总结创作经验时 ,还强调自己“不能较好地理解”周萍这个人物 ,他表示 :“我将不只一次不只一年地去努力探索这人物的精神 ,或者在三年五年之后 ,我能把他演得比较令人满意些”② ——看来 ,这位有经验的演员已经意识到 ,新时代的演员的生活经历和所接受的种种新观念(包括对阶级斗争、阶级分析方法的庸俗化理解)在理解曹禺剧中人物时所产生的隔膜③ ,不是短时间内所能克服的。

观众的情况也是如此。一位观众曾在一篇题为《再看 雷雨 演出之后》的文章里谈到 ,自己从读中学的时候起 ,就是《雷雨》的忠实读者 ,“我反复地读着 ,完全沉溺在悲痛的感情里 ,忘掉了周围的一切” ;但是 ,“后来 ,我逐渐接近了革命。由于自己对革命和社会的认识只是一知半解 ,不能正确地分析艺术作品 ,有一个时期 ,我对《雷雨》以及‘五四’以来的作品曾经抱着一个轻率粗暴的否定态度 ,认为那些作品 ,距离现实很远 ,剧中人物感情不健康 ,不能给我们什么教育。甚至于认为 ,在人民自己的政权下 ,演出‘五四’以来的剧本没有什么意义”④ ——当否定五四文学传统成为一种社会思潮时 ,一些观众拒绝接受曹禺剧作 ,这是必然的。

自然还有生活经验的差距。蘩漪的扮演者吕恩在创作小结

① 舒绣文 :《从不热爱她到热爱她》 ,载 1957 年 6 月 25 日《北京日报》。

② 于是之 :《关于周萍》 ,载 1954 年 7 月 18 日《北京日报》。

③ 由于时代意识形态的迅速变化 ,使导演、演员们对曹禺剧作的解释 ,产生了极大的混乱 ,这种情况在解放初期是普遍存在的。1956 年 8 月 2 日《重庆日报》曾发表文章谈到对蘩漪有过两个极端的了解 :“解放前某些剧团把蘩漪处理成因生理苦闷而抓男人的神经质的女人 ,解放后又硬说蘩漪阻止周萍到矿上去 ,是反对周萍去剥削工人”(吕贤汉 :《可以同情 ,不值得学习》)。

④ 作者元欣 ,文载 1954 年 7 月 17 日《光明日报》。

中谈到一件很有趣的事：“一天晚上，散戏后，有两个带着红领巾的女孩子到后台来，问我这样一个问题：‘蔡漪既然对她自己的家庭生活那样痛恨和不满，为什么不出去工作？’”^①《雷雨》演出后，《北京日报》还收到过北京四中的两位中学生的来信，信中表示“对剧中的一些人物了解得不透彻”：“周朴园这个人，在《雷雨》的最后一段，好像有些善良起来了，他对自己以前所害了的侍萍，总是表现着有些‘过意不去’……当他知道四凤的妈就是他以前所害了的前妻时，就给了她几千块钱，这是什么意思？”另一位读者也发出了类似的问题：“《雷雨》中，周朴园对待萍，三十年来念念不忘，这算不算很忠于爱情？”^②——生活在新时代单纯的年轻人要理解周朴园那一代人的感情生活自然是困难的。这种不能理解有时也造成了观众的剧场反应与导演、演员们期待反应的牴牾，即所谓出乎意料的反响。《北京人》的导演就谈到在初演时，观众竟然觉得曾皓可怜，这反应使导演、演员们大为苦恼^③。一位细心的评论者也注意到，“演出当第三幕曾皓迫不得已把自己漆了几百道的棺材给即将断气的杜家老太太抵债的时候，江泰突然义愤填膺挺身而出的时候，得到了全场的掌声”^④，这掌声至少也是在导演、演员们以至剧作者预想之外的。

事实证明，曹禺的旧作要在新的时代演出，必须对原作与新接受者（导演、演员、观众……）之间的关系进行新的调整，也就是说，要对旧作品作出时代的新阐释、新处理，才有可能建立起接受者与接受对象之间新的联系。应该说，1950年代中期的中国导演、演员们，对此是有着高度自觉的。一篇题为《谈雷雨

① 吕恩：《从蔡漪的遭遇谈起》，载1954年7月18日《北京日报》。

② 转引自凝壹：《周朴园真爱鲁侍萍吗？》，载1955年4月26日《北京日报》。

③ 蔡骧：《北京人 导演杂记》，载《人民戏剧》1980年第6期。

④ 凤子：《寄晓兰》，载《戏剧报》1957年第9期。

的新演出》的总结性文章里,即明确指出:“今天我们演出《雷雨》,应该赋予它一种新的生命,新的精神,也就是说要对这部作品进行一番‘再解释’的工作”,这就要求“用科学的观点和方法,审慎地分析和研究剧本所描写的历史现实,然后在舞台上强调某些成分,使原来的剧本中不甚明显或隐晦的积极社会意义得到鲜明突出的艺术表现;削弱某些部分,使原来剧本中消极的因素减少,从而使主题思想得到充分的发挥。一句话:要符合并且充分表现历史的真实”。^①——这正是五六十年代曹禺戏剧生命再创造的指导思想。

应该看到,既要对历史上的剧作作出新解释,使其获得某种当代性,又不能根本改变原作的历史面貌,以达到历史性与当代性的统一(也即戏剧生命的历时性与共时性的统一),同时这种统一也只能是相对的、有限度的。关键在于度的掌握。北京人艺1954年重排《雷雨》时,关于《雷雨》主题的阐释,就曾颇费踌躇。最初,导演试图在“‘阶级斗争’这个题目上做些文章”,突出“鲁大海与周朴园、周萍之间的矛盾”,以表现“工人阶级和资产阶级的斗争”。据说,导演和演员们还认真“讨论过、争辩过这个戏里谁最坏?大家觉得除了周朴园,就是周萍最坏,把他定为将来的周朴园”,并且十分认真地把周、鲁两家人分成左、中、右。左派里第一个就是鲁大海,周家是蘩漪,然后是周冲……这样的再解释,自然很符合1950年代初的时代精神、时代心理,就像导演夏淳所说,“仿佛只有这样做才足以看出我们是以阶级分析的观点来研究剧本的,才足以表示我们是革命的”。^②但这样的解释距离作品的原貌太远,随着排练的深入,导演与演员又困惑起来,不能自圆其说,“终于才明白过来:那样做的结果,恰恰是把复杂的生活简单化了,反而丢掉了这个作品的深刻性”。后来经

① 作者安冈,文载《戏剧报》1954年第8期。

② 夏淳:《生活为我释疑——导演雷雨手记》,收《雷雨的舞台艺术》。

周恩来总理的提示,导演与演员才一起“把工人阶级和资产阶级的矛盾推到背景位置上,把反封建的主题鲜明、肯定地摆到前景上来”。根据这样的主题阐释,突出了周朴园这一人物在全剧中的地位,确定为戏剧冲突的主要对立面与揭露对象,并把他定调为“具有资产阶级的残忍、自私的特性,表面又蒙着一层封建道德的外衣”^①,侍萍与周朴园的矛盾成为全剧主要戏剧冲突与情节发展主要线索。侍萍作为“旧中国的一个被生活被痛苦压到最底层的女人”,她的形象得到了加强:不仅将她置于戏剧冲突的主要地位,而且着重强化了她性格中的美好方面。侍萍的扮演者朱琳这样描述她所理解的侍萍:“她是一个善良而又刚毅的母亲典型”,“凭着自己的双手去劳动,她要像一个人一样的活着,她的心灵真像是七月盛开的莲花,虽根生于污泥之中,却维护了自身的纯净与美好”。^②作为周朴园的另一个对立面,蘩漪的形象也予以了新的解释与处理,据说:“蘩漪在解放前的舞台上常常被歪曲为一个由于生理苦闷而精神失常、歇斯底里的女人”,“把《雷雨》演成所谓‘乱伦大悲剧’”,而现在导演、演员却为这个人物定下了“作为一个受压迫的女人的抑郁、痛苦”的基调,强调“尽管她是这个资产阶级的主妇,但作为一个妇女,她是被压迫者,甚至受到了两代的欺侮”,她“毕竟是在封建专制下被压迫被损害的女性,是封建时代的牺牲者,她无非想获得作为一个人的生活权利”;在演出中,不仅要“使观众能多方面去认识蘩漪,而且有责任使观众在看完戏以后的沉思中,能唤起对蘩漪的同情”。^③演出根据“反封建”的主题阐释,鲁大海这个人物也显出了新的光彩:“演员把他塑造成了一个朴实正派的矿工形象,

① 郑榕:《一点感想》,载1954年7月18日《北京日报》。

② 朱琳:《我所爱的鲁侍萍》,载1954年7月18日《北京日报》。

③ 安冈:《谈《雷雨》的新演出》,载1954年《戏剧报》第8期。

他表现出敢于向黑暗和罪恶斗争的伟大气概”^①,这就“把剧本虽然不甚明显而原来就包含着的积极意义凸现出来了”^②;同时,“鲁大海也不是作为典型的工人形象出现的”,导演在阐释中强调“他所处的时代,党还没有成立,他们的罢工是带有自发性的”^③。——经过以上的重新阐释与处理,《雷雨》不再是命运的悲剧或家庭的悲剧,而是“生活在旧中国的人们的悲剧”。一位评论家评介说,剧作者“以一幅真实、深刻和生动的图画,描绘出了中国人民大革命的风暴来临以前的旧社会的残酷和腐朽的一面。看看这些人物和生活,是可以使我们更加了解旧中国的社会,更加珍爱今天的幸福,同时也就更加要求建设一个更为美好的未来的”^④。《雷雨》的新演出也就获得了一种当代意义。

不仅《雷雨》这一时期演出的《日出》、《北京人》、《家》都显示了一种新的时代气息。北京人艺演出的《日出》,导演是欧阳山尊,而《日出》1930年代第一次演出时的导演恰好是他的父亲欧阳予倩。人们于是评论说:“父子两代艺术家,由于在处理这个戏所置身的时代不同——父一代是在黑暗的旧社会中企盼日出的心情下排演,子一代却幸福地在日丽中天的新中国排演《日出》,因此,我们可以断言,这次演出的色泽与调子,将与过去迥乎不同。”^⑤ 欧阳山尊在重新执导时,给自己首先提出的问题也是:“今天演出《日出》,有什么现实意义?”他在《日出》的导演分析》里,作了十分明确的规定——

我们在这个时候来演出《日出》,它的意义是:使大家在
展望社会主义的同时,也回顾一下已经走过来的极其艰辛

① 安冈:《谈雷雨的新演出》,载1954年《戏剧报》第8期。

② 同上。

③ 夏淳:《生活为我释疑——导演雷雨手记》,收《雷雨的舞台艺术》。

④ 刘念渠:《谈话剧雷雨》,载1954年7月4日《北京日报》。

⑤ 段婴:《“日出”二十年》,载1956年11月1日《北京日报》。

的道路,回顾一下中国人民曾经背着多么沉重的包袱走过了那样一段黑暗的历史时代!这样做,就会使我们更加坚定,更加勇敢和更有信心去争取社会主义的早日实现,这是第一。其次,中国大陆上的人民虽然已经获得了充满欢笑的幸福生活,但是八百万的台湾同胞现在却仍生活在水深火热里,他们所处的环境正是《日出》所展示给我们的那种不见一丝阳光的黑暗世界,以蒋介石为首的那群魑魅魍魉正在比金八、潘月亭、黑三还要凶狠,还要无耻地摧残着我们台湾的父老兄弟姐妹们,并且他们还在美国帝国主义的支持和指使下,将魔掌伸进我们光明的土地上来,因此演出《日出》的第二点意义是使大家千百倍地提高警惕,使魔鬼们的阴谋诡计不能得逞,并且拿出最大的决心解放台湾,拯救那里的父老兄弟姐妹,把阳光带给他们。第三,《日出》的那个时代虽然过去了,但是那个社会的残余却仍然存在。我们国内现在仍旧有资产阶级,小资产阶级也仍是汪洋大海,自发势力随时都在产生着资本主义,我们所处的这个过渡阶段,正是决定最后谁战胜谁的阶段,虽然我们有力量也有把握通过社会主义改造来战胜和最后消灭它们,但是要真正做到这一点,特别是要消灭我们思想里的资本主义影响,却是一件十分艰巨的工作,因此,演出《日出》的第三点意义又是使大家明确地认识到资本主义是多么丑恶,生活在资本主义制度下又是多么痛苦,进而与我们残存的资本主义思想作不调和的斗争。最后,现在世界上还有很多人在“日出”那种社会制度下过着不见阳光的生活,也还有一群如杜勒斯、麦卡锡、诺兰、阿登纳、蒋介石、李承晚那样的魑魅魍魉在兴风作浪,毒害着人类。他们憎恨光明,惧怕和平,他们企图把世界重新拖进黑暗与战争中去,因此演出《日出》的最后一点意义是使大家起来,保卫光明,保卫和平,帮助那些现在尚生活在黑暗中的人们获得光明,为太阳普照大

地而奋斗。由于《日出》具有以上四点时代意义,所以我们有充分的理由与必要来演出它。^①

这确实是一个不可多得的历史材料,我们因此而不惜全文照录。它清楚地表明了1950年代中期中国是怎样观察与认识中国的历史,现在以及世界的,也表明那个时代的戏剧工作者迫切希望自己的创作为现实政治服务的高昂的政治热情。在这种情况下,曹禺戏剧完全纳入时代意识形态体系中,被高度政治化、时事化,都是难以避免的命运。

值得注意的是,在前述导演阐述中,突出了《日出》的“批判资本主义制度与资产阶级思想”的意义,这与《雷雨》的“反封建”主题一样,成为对于《日出》主题的规范性、权威性解释。1930年代,周扬即在他的《论雷雨和日出》里,肯定了《雷雨》与《日出》“反封建反资本主义”的意义;但同时仍有人批评《日出》“对于都市文明的憎恨不是批判的,而是整个否定的”,这表明剧作者本人“本能地对现代资本主义文明,生活方式,由生活方式所产生的艺术样式的不能忍受”;“作者理性上的现代精神和他情感上的原始精神是不一致的,作者的生活和观念深处,对于现代生活是一个客人,一个观光者”。在批评者看来,这是有消极性的。^②而到了1950年代这类批评就不复存在,相反,剧作者对都市文明的批判由于与时代主题——资本主义与社会主义的斗争——的接近,被着意强化而赋予了一种意识形态斗争的特殊价值。

从这一“批判资本主义”的主题新阐释出发,《日出》的新演出,加强了“人的阵营”与“鬼的阵营”的阶级对立;《导演分析》里明确规定:“《日出》里表现着两种矛盾冲突,一种是被侮辱、被损害的人民与剥削、压迫者之间的矛盾冲突;一种是剥削、压迫者

① 载《戏剧论丛》1957年第1辑。

② 张庚:《读日出》,载1937年5月16日《戏剧时代》第1卷第1期。

本身内部的矛盾冲突,在这两种矛盾冲突的当中,前一种是最基本的。”演出中,不但突出了对鬼的阵营里的剥削者、压迫者形象的无情揭露与嘲讽,而且还加重了对陈白露形象的批判色彩,《导演分析》中规定陈白露的贯串动作是“玩世不恭,游戏人间,走向慢性自杀”,这自然是为了批判资本主义金钱势力的腐蚀作用。另一方面,演出又大大强化了第三幕下等妓院里的戏,《导演分析》中指出,“这一幕戏……所表现的人与人关系是多么露骨,多么赤裸裸与多么残酷可怕”,这正是最能揭示资本主义金钱社会的本质的,因此,导演一再强调,这场戏一定要在观众心上“压了一块沉重的铅,而且越压越重”,最后要在“紧张、沉重、惊心动魄的气氛中”闭幕。——同是《日出》第三幕,1930年代首演,导演从戏剧结构的完整出发,将其删去不演;1950年代重上舞台,导演又从意识形态的需要出发,将其强化突出,这本身就颇具戏剧性。

《日出》新演出的另一个特色是对正面人物形象的强调,这同样是反映了时代文艺思潮的。《导演分析》中指出,《日出》演出的艺术形象将是“一幅用各种浓烈鲜丽的色彩绘成的油画”,而“桔黄色”(象征正面人物形象)“则被用在最有力和对比最强烈的地方”。导演首先对方达生这个人物作了全新的解释与处理,他不再是《日出·跋》里所说的不配享有太阳的堂吉诃德式的人物,而是一个“给观众带来了光明的希望”的正面形象。导演不但“不让方达生有过多的书呆子气,而突出他的勇敢、正直和善于思考”,而且用他贯穿全剧,“随着事件的发展,方达生引导着观众不知不觉地‘闯进’日出的世界”。剧本中被侮辱、受损害的形象也得到了净化与升华,导演的构思中,有意识地“不让小东西多哭泣,不让她见了黑三就跪下来,不让她在挨黑三打时喊出声来”,“不让翠喜说那些粗野的下流话,不让她骂乞丐,而让她去同情那些要饭的人”。据说,经过导演、演员以上这番二度创造,可以使画面上的“桔黄色更加突出,更有力量和

更有光彩”。^①——自然，从消极方面说，剧本的上述细节描写，在1950年代中期，很可能被认为是“丑化劳动人民”，导演、演员们要加以删削，是可以理解的。

《北京人》的再创造，主要集中在对愫方形象的塑造。中央广播电视剧团演出的导演在构思中，首先明确愫方是《北京人》里的灵魂，他宣布：“我的目标之一，就是尽力把愫方的美显出来。”广播电视剧团的演出，观众们最为称道的，也是愫方的扮演者李晓兰的再创造；一位评论家说曹禺笔下的愫方可说是“生活的诗的顶点，美德的结晶”；“如今，不同的时代里很难找到愫方这一型的人物，因此，舞台上出现了一如创造者笔下所塑造的角色”；“使看戏的人跟她进入梦中，跟她幻灭，跟她新生”，是极可贵的。^②北京人艺演出《北京人》愫方的扮演者舒绣文，把她的角色规定为“在中国历史转换时期从旧生活跨进新生活的一个中国固有的善良妇女的典型”，在突出她的善良之外，还着意刻画她的坚定的信念，她对真理的追求：“愫方虽然不是大智大勇、思想进步的人，但当她一旦懂得了真理，就会抱紧这真理，她会比别人更勇敢地为实现这个真理而斗争，而牺牲。”^③这里显然加入了演员（舒绣文）自身对新时代真理的追求与理解，演员的

① 欧阳山尊：《日出 导演分析》。当年，曹禺曾经说过：“我将无限的敬意于那扮演翠喜的演员，我料她会有圆熟的演技，丰富的生活经验，和更深沉的同情……”北京人艺的叶子正是曹禺所期待的翠喜的最佳扮演者之一。人们评论说：“她揭示出在强颜欢笑背后的无限酸楚，那似乎麻木了的躯体中的人类天性，让观众看见，在这人类的渣滓里，原有一颗金子一样的心。”（转引自王宏韬：《人们都叫她‘叶大姐’》，文收《秋实春华集》）人们还描述道：“她像一只受了伤的野兽一样扑向门边，用力捶着门，从哀求到恫吓，嘶叫着，并且喃喃念叨着一些不连贯的话语企图隔着墙安慰那个受惊吓的孩子，这时，那种情急奋起之态，显示了她身上最宝贵的天性——她是个母亲。正是这种善良的天性，才使她那么忠于她的家庭，出卖自己为他们谋求温饱……”（沙弗：《叶子演翠喜》，载《戏剧报》1957年第1期）。

② 冯亦代：《北京人的演出》，载1957年4月25日《人民日报》。

③ 舒绣文：《从不热爱她到热爱她》，载1957年6月25日《文汇报》。

自我与她塑造的角色也就达到了一种心灵的契合。正因为《北京人》的新演出,是以最后跨入新时代的愫方形象塑造为中心的^①,因此,全剧就取得了“从新时代看旧时代”的观察、表现视角,这样,《北京人》的新演出,就具有了较浓厚的喜剧色彩——这本是剧作者所一再强调的。导演在“导演计划”中明确规定了“要在那些压得人透不过气的矛盾冲突中,突出作者有意安排的微笑的场面,大哭的场面,欢快的场面,充满幽默与讽刺的场面,以及沁人肺腑的抒情场面”^②;在排演中,导演特意突出了全剧结尾的最后“没有演员”的“四十五秒钟”。“舞台全暗,音乐声中,窗外曙色初露,雄鸡报晓,火车长鸣,一线朝阳照在窗棂上,天亮了”。导演深刻地领会了剧作者留下的“潜台词”——“必须把幕落在出走的人身上,为出走的人祝福”^③,也就真正把握住了曹禺所说的《北京人》的喜剧性。据导演说,观众接受了这一富有寓意的再创造:“《北京人》演得大约二百五十场,观众都安静地看完这个‘特写’,很少有人离场。”^④一些评论家也注意到,在《北京人》的新演出过程中,观众席上不断发出笑声,因此断定说:“《北京人》这个戏是暴露旧中国的喜剧。”^⑤另一位评论者还作了这样的对比:“我曾留恋重庆的演出,那确实是对生活的痛苦和对幸福的渴望的缠绵愁怀。但是我更爱今天的演出,这是揭露复杂的生活和以更多的诅咒旧制度的死亡来维护善良的人们的生长,新时代的幸福感和对旧时代的唾弃,导演和

① 据说,周恩来看了广播电视剧团的演出后,曾有“愫方到解放区是个很好的保育员”的戏言,曹禺又补充说,“她也可能穿上了军装”,这至少说明在剧作者与接受者心目中,愫方是能够进入“新时代”,成为“新人”的。(参看蔡骥:《北京人 导演杂记》)

② 蔡骥:《北京人 导演杂记》,载《人民戏剧》1985年第5期。

③ 同上。

④ 同上。

⑤ 凤子:《寄晓兰》,载《戏剧报》1957年第9期。

观众的呼吸在今天是吻合的。”^①

以上影演员剧团为代表的《家》的演出，也同样具有鲜明的时代特色。一篇题为《略谈 家 的演出》的文章里谈到，“当十四年前，《家》在重庆首演的时候，它给观众留下了浓烈的沉重、压抑之感”^②。尽管如本书第二章第三节中所分析，剧作者曹禺笔下的《家》是一曲“青春的赞歌”，是剧作家自我生命与戏剧生命的净化与升华，压抑、悲痛之类的情感反应都与之格格不入，但在1940年代中期的时代高气压下，导演、演员、观众都闷得喘不过气来，这就注定了《家》的舞台生命形态只能是压抑的，而不可能有剧作家所期待的“生命的欢乐与活力”。现在，时代终于变了；至少可以说，1950年代中期的时代气氛与社会心理都使得导演、演员、观众，“以一种胜利者的心情来回顾往日残酷的生活”^③，于是，导演赵丹在《家》里发现了“浓厚的浪漫色彩”，发现了“讽刺诗”与“抒情诗”，“而后者似乎更多些”。^④赵丹充满自信地说：“不管是巴金或者是曹禺，乃至我和我的合作者——演员及舞台工作人员，都会采取一个相同的态度来从事我们的创作的，就是对那些封建腐朽的势力要着重抨击和讽刺，而对那些年轻新生的力量，要热情咏赞和讴歌，对那些年轻新生代他们在斗争中所受的折磨，要给予无限的同情。”^⑤根据这一主题阐释，演出中对于冯乐山憎恨之外，给予了更多的嘲讽，瑞珏“在温柔善良、纯真无私之中有了坚强一面的表现”，删去了鸣凤投湖后又转来要见觉慧的情节，据说是为了加强鸣凤的“反抗性格”，“觉慧的形象上则有了更绚丽的色彩”，整个演出，处处显示“善良与阴毒，纯真与丑恶，正直与邪私”的鲜明对照，爱憎分明而又

① 冯亦代：《北京人的演出》，载1957年4月25日《人民日报》。

② 石流：《略谈 家 的演出》，载1957年3月18日《解放日报》。

③ 同上。

④ 赵丹：《写在家 的演出之前》，载1957年2月20日《解放日报》。

⑤ 同上。

富于时代青春气息。^①

应该说,前述曹禺戏剧舞台演出的新阐释,不但得到了五六十年代的中国观众的承认,甚至在他们中深深地扎下了根,成为剧院的长期保留剧目^②,并且逐渐形成了以北京人民艺术剧院的演出为代表的艺术规范。而北京人民艺术剧院所建立的曹禺戏剧演出的新规范,既是北京人艺所努力创立的导演、表演艺术的新流派、剧院新风格的有机组成部分,又有着自己的特色,需要作更深入的专门研究,这里只能作一些初步的描述。

以北京人艺演出为代表的曹禺戏剧演出的新规范,是1940年代所建立的曹禺舞台生命形态^③的继续与发展,但有了更为明确的目标:现实主义与民族化的结合,创造具有中国民族特色的现代话剧新体系;有了更自觉的理论指导与追求:把民族戏曲传统与斯坦尼斯拉夫斯基体系以及西欧一些戏剧理论融合起来,追求“从生活出发”、“从自我出发”与“从人物出发”三者的互相补充、辩证统一^④,坚持“深厚的生活基础”、“深刻的体验”、“创造鲜明的舞台形象”的创作原则。^⑤并且有了一套日趋成熟的排演规程,把前述追求落实在具体排演过程中,正像《雷雨》导演夏淳所说,这就把“靠所谓灵感,靠个人的天赋,带有神秘感的”、“偶然性太重”的演员职业变成“人人都可以学习,人人都可以掌

① 石流:《略谈家的演出》,载1957年3月18日《解放日报》。

② 北京人艺于1954年首演了以夏淳为导演的《雷雨》后,1955、1956、1957、1958、1959、1962、1963年连续演出了七年;欧阳山尊导演的《日出》1956年首演后,1957、1958、1959年也一再演出。“十年浩劫”以后,又有1979、1980、1990年的《雷雨》新演出与1981年《日出》新演出。(据《人艺历来演出剧目统计表》,载《中国戏剧年鉴》1983年)

③ 参看本书第二章第四节第二段的有关分析。

④ 夏淳:《回复C同志的几封信——谈谈戏剧理论中的几个问题》,《剧坛漫话》,中国文联出版公司1985年版。

⑤ 参看夏淳:《继承传统,发扬传统》,《剧坛漫话》,中国文联出版公司1985年版。

握”，“可遵循”的科学。^①夏淳在他的《导演 雷雨 手记》里将在实践中逐渐形成的排演规程概括为以下几个程序：首先，导、演、职员一起深入体验有关生活，以“获得更多的感性知识”，“更深刻、更准确地体会作品所提供的素材”缩短演员与人物的距离^②；在体验生活中，要求演员把从生活中所获得的东西都记下来，在积累大量素材基础上，要求演员写人物自传，并让演员用讲故事的办法（先用第一人称，再用第三人称）讲述，以促使“演员逐渐地接近人物，体会人物，懂得人物，从而掌握人物”^③；大量案头准备工作使演员产生了要求动起来的强烈愿望，开始进入“戏剧小品”的练习，以“促进对人物和人物关系的深刻感受”，“起到了在未进入正式排演之前，能使人物在自己的心中活起来的作用”^④；

① 参看夏淳：《回复 C 同志的几封信——谈谈戏曲的表演体系问题》。

② 蘩漪的扮演者吕恩谈到，剧组访问了曾任北洋军阀内阁总理、煤矿董事长前清官僚朱启钤家，认识了老人的儿媳妇，出落得清秀美丽，仪态大方，但心里却有难言的苦闷：十六年前，丈夫另有所欢，和她分居，还须在公公面前替丈夫隐瞒，她孤独、寂寞、空虚，深深地叹了一口气说：“谁让我是一个女人，又偏偏过早地出生”；“这句词短意长的话，使我体会出她的内心世界与她的看来安适的家庭生活有着多大的矛盾呵！她的哀愁打开了我通向蘩漪心灵的窗户，我生活中的记忆像开了闸似的在我头脑中翻滚”。（吕恩：《我和蘩漪》，收《雷雨 的舞台艺术》一书）

③ 鲁大海的扮演者谈到，在准备讲“鲁大海的故事”过程中，怎样调动自己一切生活经验，充分发挥想象与联想，终于达到了自我与角色“混为一体”，“分明是我个人的一段经历，它又不由自主地潜入到大海的生活来了”，演员由此而摸到了进入角色的“门柄”，“大有登堂入室之势”。（李翔：《浅探而已——扮演鲁大海的点滴心得》，收《雷雨 的舞台艺术》）

④ 侍萍的扮演者朱琳谈到，为体验侍萍与周朴园的感情，曾作过几段小品：“我，侍萍在给周朴园那件烧破的纺绸衬衣上绣一朵梅花的情景，第一次也是一生中唯一的一次拍照片的情景，我正在梳妆打扮，周朴园摘了一朵盛开的红花进来，轻轻地为我插在头上，我从镜中看见他的情景；周朴园教我写字、念诗时的情景；我在为即将出生的周萍缝衣绣鞋的情景；还有我被赶出周家，痛苦之极，几次想要寻死，又几次想去找他的情景……”通过这样的表演小品的反复排练，演员终于找到了几十年后与周朴园再见时复杂万端的内心感觉的生活依据，“在进入排练或演出时，这些小品就成为种种景象，浮现在眼前，从而激起演员真挚的感情，推动人物更积极地在舞台上行动”。（朱琳：《创作札记——我所扮演的鲁侍萍》）

在正式排练前,还要求演员在“台词上下功夫”,“不仅要求演员掌握人物的愿望与动作,表达人物性格,并且能念出曹禺同志的剧本的独特的韵味”做好这一切准备工作,才最后进入排演。在整个准备过程中,从体验生活到写角色自传、排练小品,都要求“内”“外”的结合,即不仅强调体会和了解人物的内心,而且要求注意对外形的观察,要求“内心体验”与“形体表现”的有机结合,经过“从外到内,再从内到外”的反复交替,最后形成“心象”,即“在演员心中孕育着的、打算怎样体现角色的具体形象”^①;在“心象”形成后,还需要“在剧本的‘规定情境’和指定生活里,在和别的人物的接触上,一遍又一遍地去体验,去生活”,“从而再进一步发展丰富心象”;最后使自己的‘心象’有机溶入整个舞台生活形象中”,终于“进入角色”,完成排演过程。^②

确立一定的排演规程并不束缚导、演、职员创造,并不是要求“用同一种方法,同一种风格,同一种样式来处理”不同剧作家的不同剧作,恰恰相反,以北京人艺演出为代表的舞台艺术新规范,其基本理论原则之一即是强调“导演必须首先理解到作品的精髓,体会到作家的创作意境,使自己心灵上产生和原作者一样的创造动力,才能够留有余地把一个文学剧本再度创作成为舞台艺术形象,也才能使这个形象既闪耀着作家写作风格的光

① 蔡漪的扮演者吕恩在谈到“怎样去获得蔡漪生活时代的自我感觉”时,介绍说:“我无论在生活里或在排演场上,都穿上软底绣花鞋,旗袍,练习那个时代妇女的走路,坐,站的姿势,琢磨她大家闺秀的行动举止”,“我还向画家朋友请教,如何欣赏字画,以培养蔡漪的气质”,“蔡漪的造型设想,也帮助我进入了角色”,“我设想穿在她身上的旗袍是又合身,又较松宽的。这能显出她身材的苗条和文弱。……她走动时下摆的调动可以引起潇洒的感觉”,“我设想她在灰心失望时才会穿黑色衣服,当她充满生活乐趣时,她会喜欢暖色或者浅色,但又不是大红大绿的衣服”,“当我梳上为她设计的发型,穿上为她设计的服装,对着镜子行动起来,我确信,我就是‘蔡漪’了”。(吕恩:《我和蔡漪》,收《雷雨》的舞台艺术)

② 参看苏民、左莱等:《论焦菊隐导演学派》(文化艺术出版社1985年版)第二章第四节有关分析。

辉,又能闪耀着导演构思的光辉”^①。前述排演规程也仅仅是为实现这一目标提供科学方法的保证。

五六十年代所建立的以北京人艺演出为代表的曹禺戏剧舞台艺术规范和风格主要有以下特点:

一、自然,含蓄。如本书一再强调的,曹禺早期戏剧《雷雨》、《日出》、《原野》都是一种戏剧化的戏剧,不仅《雷雨》有些地方太像戏,《日出》的场面也“过于热闹、杂乱”(沈从文语),《原野》更是以感情表现的浓烈而引人注目。曹禺本人因此而为他的戏剧演出易落入情节戏、善构戏的巢穴,追求表面戏剧效果与感情的泛滥而焦虑,他一再告诫排演他的戏剧的导演、演员们“应该有真情感”,“要学得怎样收敛运蓄着自己的精力”,“每锤是要用尽了最内在的力量”,“思虑过后的节制或沉静在舞台上更是为人所欣赏的”^②等等。北京人艺演出的《雷雨》、《日出》正是较为完美地体现了剧作家的这一戏剧风格的追求:他们不但自觉地追求生活的真实感,力图准确把握历史的真实,创造了浓郁的时代气氛和生活气息,而且把艺术创造的重心放在塑造鲜明的舞台人物形象上,强调人物的内心体验,展现人物的内心世界和人物之间的心灵交锋,以显示灵魂的深,追求含蓄的内在的戏剧性和灵魂的震撼力。^③二、严谨,精细。北京人艺演出的《雷雨》导演夏淳在题为《导

① 转引自夏淳:《导演·作品·作家》,《剧坛漫话》文化艺术出版公司1985年版。

② 曹禺:《雷雨·序》,《曹禺文集》第1卷,第218、219页。

③ 北京人艺演员、侍萍的扮演者朱琳“情美兼备,味醇意浓”的表演即是这种“自然,真实,含蓄”的演出风格的典型体现。据介绍,在“发誓”这场戏中,朱琳扮演的鲁妈已看到女儿将要遭受和自己同样的不幸,她一定要把女儿从悬崖边拉回来,此时的内心节奏是急速的,而朱琳却强制住自己,用非常温和而慈祥的语气要求四风“永远不再见周家的人!”四风越是吞吞吐吐,鲁妈就越感到后果不堪收拾,最后不得不逼女儿发誓,当四风神经质地喊出“如果再见周家的人,那——天上的雷劈了我”时,鲁妈再也抑制不住痛苦的感情,紧搂着女儿泣不成声。这种经过聚集、抑制而后迸发出的感情,具有撼人心魄的感染力。朱琳在表演哭泣时,不仅有充沛的内在真实,而且极有节制,展示了人物高洁的心灵,给观众一种美感。就全剧而言,

演·作品·作家》一文中,曾比较了夏衍、郭沫若、曹禺、老舍几位剧作家的不同戏剧风格及对导、演员二度创作的不同要求,他认为,曹禺剧作的特点在于“力求工整,前呼后应,天衣无缝。既善于从大处着眼,又善于在细节上刻画。他的‘三部曲’《雷雨》、《日出》、《北京人》反映的重大时代的重大题材,但刻画人物又都是在许多被人们所熟悉的生活细节上着笔生花”^①。正是基于对曹禺剧作风格、特色的这一独特理解与阐释,北京人艺的导、演、职员们在处理曹禺剧作时,总是大处着眼、小处入手,在把握其戏剧的整体意图、风格,做到全局在胸的前提下,对全剧的每一个环节与每一个细节无不精雕细刻,细致而讲究。在人物形象的塑造上,不仅精细地捕捉人物内心深处每一个细微的颤动,人物之间每一次心灵的撞击,而且对人物外在服饰、举止、神态、语调……一投足、一扬眉,一声一息,无不反复推敲、精心设计,务必做到万无一失,臻于精美的境地。^②

鲁妈的命运是悲剧的,而演员的舞台展现却是优美的。这就使朱琳塑造的鲁妈舞台形象既耐看又经得起回味。(王宏韬:《情美兼备,味醇意浓——朱琳表演艺术风格浅谈》,文收《秋实春华集》,北京出版社1989年版)

① 文收《剧坛漫话》一书,中国文联出版公司1985年版。

① 导演夏淳曾这样谈到围绕周朴园形象的塑造所作的舞台美术的精心设计:“周朴园不穿皮鞋,要穿皮面特制的便鞋;他可以穿睡衣,里面却是中装裤褂,反正他是怎么舒服怎么穿;抽烟他要抽雪茄,而不抽水烟;他也要沙发,但又要硬木衬底制成中西合璧的样式;他屋里有国画,也有油画;有从德国带回的蜡台,又有古玩架;有讲究的钟,也有三十年前鲁妈用过的老式柜子——我们特地做成明代的花纹……”(《漫谈导演的艺术处理》,收《剧坛漫话》)

人艺演员胡宗温扮演的四凤曾被誉为“活四凤”,认为是自《雷雨》剧本问世以后,无数台《雷雨》演出中最准确、最真实的一个四凤。演员对四凤这个人物与剧中人物之间的关系及内心活动作了细致的深入的分析,并精心设计了不同的外在神态:“她对蔡漪的态度是恭敬顺从,敛眉低首,不苟言笑;干起活来却腿脚很快,非常麻利,但又不心浮气躁,完全是一个训练有素的大宅门的使女。而对待周萍,胡宗温则表现出一个纯洁少女真挚的爱,她的台词温柔中带着羞涩,纯情中蕴含着对美好未来的憧憬……”(任宝贤:《从四凤到康顺子——浅谈胡宗温的表演特色》,收《秋实春华集》)。

三、和谐的整体感。我们已经多次说过,曹禺是一位有着极强的舞台感的剧作家,他在写作剧本时,既已充分地考虑、想象舞台的演出,并且自觉地追求舞台演出和谐的整体感。因此,在他的剧本中,对于舞台美术、灯光、道具、声响,以及演员的表演,都有整体的设想,以至明确的提示;在人物形象的塑造上,他不仅注重主要人物的精心刻画,而更注重全剧人物的精心设置,使每一个出场人物(甚至不出场人物)都有戏可做,提供了演员创造的广阔天地。而北京人民艺术剧院在这方面正有着得天独厚的条件:他们不仅拥有足以成为艺术创作集体中心的焦菊隐这样的大导演,欧阳山尊(《日出》导演)、夏淳(《雷雨》导演)等一大批杰出的导演艺术家,而且拥有以于是之(他曾经是《雷雨》周萍的扮演者)为代表的、被称为“群星璀璨”的表演艺术家,以及陈永祥、韩西宇等为代表的舞台美术家,他们怀着建立新型剧场艺术的共同理想,经过长期艺术实践,形成一个以焦菊隐等导演为中心的和谐的合作集体,与剧作家曹禺会心合作,共同创造着曹禺戏剧的舞台生命,达到了整体的和谐。这一面是无论演员的表演,还是舞台美术的设计,舞台音响效果,音乐的使用,舞台灯光,舞台道具,以及服装的设计,化妆艺术……无不服从于导演的总体构思,并有自己的独特创造,形成了完整而和谐的统一风格。另一面是演员的表演,“不管主角配角,几乎人人有好戏,人人有看头,人人有滋味,人人有各自的特点,整台都是戏”^①,相得益彰,产生舞台演出的和谐、匀称、完美感。^②以上两个方面的

① 胡絮青:《“市宝”》,《秋实春华集》,北京出版社1989年版。

② 北京人艺拥有一批以演“小角色”而出名的“大演员”。董行佶即是以扮演“周冲”(《雷雨》)与“胡四”(《日出》)而誉满艺坛。剧作家苏叔阳就称赞说,《雷雨》中“最难演的是周冲,在我看过的几台戏中董行佶是演得最好的”(《银幕向舞台的挑战》,载《电影艺术》1986年第6期)。据介绍,每创造一个角色,他总要通过一切手段,千方百计地寻找人物的“形象感觉”,他抓住作者所说“周冲是一个烦躁多事的夏天的一场春梦”,每回演出,都“站在侧光下面,把它当作阳光,去想象周冲用美丽的

和谐与完美、完整正是标志着我国话剧剧场艺术开始走向成熟，以及曹禺戏剧舞台生命形态的逐渐经典化——自然也就同时呼唤着、孕育着新的突破。这是不言而喻的。

四、诗的意境的追求。据介绍，焦菊隐曾把“诗意”列为“演出三要素”之一，他“强调‘诗的意境’，不是把它作为戏剧的艺术风格和表现手法，而是作为一种美学原则来看的”，他认为，在“诗的意境”的追求里，正渗透着我们民族的美学精神。^①这实际上也可以看做是对曹禺戏剧的美学精神、民族特色的深刻理解与把握。广播电视实验剧团演出的《北京人》的导演蔡骥在他的“导演杂记”里，即明确指出：“《雷雨》、《日出》、《家》……都有许多动人的抒情场面，《北京人》则是作者的最高成就，整出戏像诗！‘诗’‘戏’交融，浑然一体”，因此，他自觉地把排出“诗味儿”来作为导演《北京人》的主要追求之一^②，对他来说，这同时也是在追求着曹禺话剧演出的民族化。导演运用了一切艺术手段创造诗的意境，除了全力展示全剧的诗魂——“象牙内心的美”之外，还借助于“戏未开始，那发自蓝天白云中的冷冷鸽哨声”，以及全剧最后四十五秒里的“曙光初露，雄鸡报晓，火车长鸣”的象征，把观众引入诗的境界，感知着诗的哲理，又体味着诗的韵律。^③

幻想编织的春梦，以尽量诱发起那感情的激荡”；他又从开屏的孔雀的形象“翘着美丽的尾巴，慢慢地，扭怩而又有点妩媚地，轻轻地走过人们的身边，有些矜持，又有一点高傲，叫人讨厌的臭美……”抓住了《日出》中胡四的人物感觉，正是这种感觉帮助他很快进入了人物。他所塑造的舞台形象既鲜明生动而又具有内在的深度。（李乃忱：《别具风采自成一格的董行佶》，收《秋实春华集》）

① 苏民、左莱等：《论焦菊隐导演学派》第6章第3节，文化艺术出版社1985年版。

② 蔡骥：《北京人导演杂记》，载《人民戏剧》1985年第5期。

③ 同上。

三 纳入有组织有计划的传播轨道

1950年代中期,在某种意义上可以说是曹禺戏剧生命的中兴时期。与三四十年代的曹禺热不同,它更是一种有组织、有领导的行为,这就是说,它不再是观众、读者的自发接受,而是在明确的文化政策下自觉引导的结果。

1953年召开的第二次文代会,为适应大规模的、有计划的经济建设的需要,对文艺政策进行了相应的调整。周扬在大会上所作的题为《为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗》的主报告里,对“五四”以来的新文艺运动作出了新的评价。报告透露,“毛泽东同志对以鲁迅为代表的‘五四’以来的新文艺运动的成就给了很高的评价”,强调“毛泽东同志早在《在延安文艺座谈会上的讲话》中就曾指出工人阶级的作家应当以社会主义现实主义作为创作方法”,而“从‘五四’开始的新文艺运动就是朝着这个方向前进的”。在同一报告中,周扬还提出:“我们必须虚心地、诚诚恳恳地向文学艺术各方面的专家们以及老艺人们学习,许多宝贵的遗产就保存在他们身上。我们必须重视他们的研究工作,尊重他们在艺术创作上的成就。国家文学出版机关必须有计划地出版经过整理的、具有人民性的中国古典的文学作品,出版对于古典作家和作品的一切有价值的认真的研究著作。”这里所说的尽管是“中国古典的文学作品”,但在当时人们的理解中,是包括了“五四”以来的优秀文学作品在内的。

因此,在随之而来的1954年至1957年的“‘五四’以来的新文学热”(“曹禺热”是其中重要组成部分)中,曹禺戏剧不仅广泛演出,而且得到了有计划的出版、发行:

1954年6月,《曹禺剧本选》(收《雷雨》、《日出》、《北京人》)

由人民文学出版社出版,至1957年第五次印刷,共17000册^①;

1955年8月,《家》(修订本)由上海新文艺出版社出版,印数不详;

1956年10月,《明朗的天》(改为三幕)由人民文学出版社第一次印刷,共5000册;

1957年6月,修订本《雷雨》由中国戏剧出版社出版,印数达12000册;

1957年7月,《明朗的天》由中国戏剧出版社出版(改为三幕),前后两次印刷,共10000册;

1957年9月,《日出》由中国戏剧出版社出版,1958年再次印刷,共17000册;

1957年,《日出》由中国青年出版社出版,共印9000册。

人们自然会首先注意到,曹禺剧作每次出版均在万册左右。这是过去年代所难想象的,确实显示了有组织、有计划的传播与接受的特殊威力。

但人们同样会注意到,对曹禺著作的出版、介绍是经严格选择的:仅限于《雷雨》、《日出》、《北京人》、《家》这四部著作(其中又以《雷雨》、《日出》为主,《家》次之,《北京人》又次之),曹禺同样有很大影响的前期剧作《原野》、《蜕变》则被打入冷宫,被人为地遗忘。^②而且,出版的剧作都是经过删改的,与初版有明显的区别。其中最引人注目的,自然是《雷雨》“序幕”、“尾声”与《北京人》中“北京人”形象的腰斩——这同样是一种强迫遗忘,显示了有计划、有组织的力量的另一面。

强迫遗忘的原因自然是意识形态的。这一时期先后出版的

^① 在此之前,1951年8月由开明书店出版《曹禺选集》,内收经过曹禺修改的《雷雨》、《日出》、《北京人》,共印5000册。

^② 1957年初,曹禺曾应人民文学出版社之约,对《原野》、《蜕变》、《家》三剧进行修改,拟收入《曹禺剧本选》第2集,终未能出。

中国现代文学史著作都专门论及曹禺^①,这本身即意味着曹禺创作文学史地位的一种确认。而这些文学史著作对曹禺不同剧作的褒贬,在某种意义上又可以看做是一种时代评价。于是,人们发现,《雷雨》、《日出》得到了一致的高度赞扬:“《雷雨》这个剧本在一定程度内反映了社会生活中某些重要的真实的東西”^②,“在演出上,观众却并不感觉《雷雨》的神秘,而是把它当作社会剧来欢迎了的,这主要就在作者所写的人物性格的真实”^③,《日出》作者“目光转向社会现实,作品的内容也光辉了一些,可以说是他剧作中最好的一部”^④。“我们作为一个读者和观众关于剧本还可以替作者下更多的‘诠释’”,例如“我们不仅在《雷雨》剧本中看见了一个大家庭的隐秘的罪恶,而且我们还分明看见了在剧本中表现出来的复杂尖锐的阶级对立的关系。”^⑤而《原野》、《蜕变》以至《北京人》、《家》都受到了不同程度的批评,例如,《原野》由于作者“处理题材时渗入了过多的神秘象征的色彩,纠缠于心理状态和良心谴责等抽象观念,使《原野》的现实性反逊于《雷雨》”^⑥,在仇虎身上,“集中地体现出来的不是一个社会的人的性格,而是原始的人(具有原始感情和原始力量的人)的空幻的形体,其他人物的性格也缺乏社会和阶级的烙印,这个剧充满了一种非现实的人造的气氛”^⑦。《蜕变》中梁专员“这种贤明的官吏在当时的国统区是不可能存在的”,作者歌颂这个人物,是“对于丑恶现实的无意的粉饰”。^⑧可以看出,评价的观点

① 王瑶《中国新文学史稿》中以“《雷雨》及其他为专节标题。刘绶松《中国新文学史初稿》上册第8章第6节、下册第6章第2节也专门讨论了曹禺的著作。

② 刘绶松:《中国新文学史初稿》,作家出版社1956年1月初版。

③ 王瑶:《中国新文学史稿》,上海新文艺出版社1954年3月版。

④ 同上。

⑤ 刘绶松:《中国新文学史初稿》。

⑥ 王瑶:《中国新文学史稿》。

⑦ 刘绶松:《中国新文学史初稿》。

⑧ 同上。

与价值尺度和 1940 年代的评论十分接近。但 1940 年代也仅只批评而已,1950 年代却因批评的价值尺度与占统治地位的意识形态的一致,就直接决定了剧作的命运,或得到广泛传播(如《雷雨》、《日出》),或置于被遗弃的地位(如《原野》、《蜕变》)。

1957 年,曹禺的剧作《日出》第二幕选场(黄省三与李石清对话)首次被选入中学《文学》课本高中第三册(人民教育出版社,张毕来、蔡超尘主编),从此,中国一代又一代数以千万计的青年学生通过中学语文课堂教育,认识了曹禺和他的剧作,这在曹禺剧作的传播与接受上自有不可忽视的意义。

对曹禺剧作的接受是广泛的,曹禺剧作不仅成为文学史家的研究对象,它的戏剧语言也因其典范性,而受到了语言学家的重视:在 1952 年 7 月至 1953 年 11 月在《中国语文》上连载的、有很大影响的《现代汉语语法讲话》(丁声树、吕叔湘、李荣合著)全书有八十七处引述了曹禺的剧作(有趣的是,其中主要引述的也是《雷雨》、《日出》、《北京人》的对话)。

曹禺剧作在国外的翻译、介绍与演出,也同样引人注目。本书第一章第二节中即已谈到,曹禺的《雷雨》是由于日本学界的推荐而由中国留日学生在东京首演的,1936 年即有了《雷雨》的日译本。1935 年中国旅行剧团在天津演出《雷雨》时,曾得到英国著名戏剧家柏瑞蒂的热烈赞扬,1936 年即有了《雷雨》的英译本(姚克译,载英文《天下》月刊 10 号)。1940 年代,中国的一些剧团流亡在东南亚时,也同时把曹禺的《雷雨》、《日出》、《原野》带到了这些地区。二次大战结束不久,朝鲜、越南都公演过曹禺的戏剧,受到热烈欢迎。^①1950 年代初,《雷雨》再次被译成日文出版(译者影山三郎)。1956 年印度尼西亚万隆也有过《雷雨》

^① 1946 年秋,《雷雨》在汉城连演 70 多场,《原野》也译为朝鲜文,准备上演(据《上海文化》1946 年第 12 期);同年 12 月,《雷雨》译成越文,在越南公演,场场客满(据 1946 年 12 月 5 日《新华日报》报道)转引自田本相等:《曹禺年谱》。

的演出^①。尤其值得注意的是,1958年,国家外文出版社先后翻译出版了《雷雨》英文、法文、印地文译本,这标志着曹禺剧作的对外传播也已纳入了国家对外文化交流的计划轨道。在此前后,即1950年代中期至1960年代初期,曹禺戏剧主要在苏联与匈牙利、罗马尼亚、捷克等东欧国家流传,与这一时期中国外交政策的重点相一致,当然不是偶然,显然也是一种有组织有计划的引导。^②

这确实是曹禺剧作接受史上特殊的一页:在有组织有计划的轨道中,曹禺戏剧得到了前所未有的大规模的介绍、传播,影响之大,达到了历史的最高点,但同时也为此而付出了巨大的代价。

① 健华学习社在华侨中学演出,导演黄盛达(据《戏剧报》1956年第5期报道)。

② 据田本相等《曹禺年谱》介绍:1957年11—12月苏联先后有9个剧院与剧协和北京人艺联系,要求演出《雷雨》;1958年2月《雷雨》在苏联乌兹别克加盟共和国首都塔什干高尔基话剧院连演50场,据不完全统计,《雷雨》在苏联各地演出2000场,1958年3月8日《雷雨》在苏联莫斯科中央运输剧院上演,1958年3月22日《雷雨》在莫斯科普希金剧院上演;1958年6月1日《日出》在匈牙利首都裴多菲剧院上演;1959年6月《雷雨》在罗马尼亚上演;1960年1月《雷雨》在苏联阿塞拜疆上演;1960年10月1日苏联艺术出版社出版曹禺剧选二卷集,内收《雷雨》、《日出》、《北京人》、《明朗的天》;1961年3月11日《雷雨》在捷克斯洛伐克士瓦连城上演。

在动荡的年代颠簸

一 政治运动的冲击

可以看出,到1950年代中期,对曹禺戏剧的接受,无论是舞台演出的阐释,还是出版、发行的传播意向,以及评论界的批评尺度,都具有强烈的政治倾向性,与同时期占支配地位的意识形态有着密切的联系。这样,意识形态领域各种倾向斗争的起伏,各项政治运动,对曹禺戏剧的命运都会产生直接而深刻的影响。

在前述周扬1953年全国第二次文代会的报告中,虽然强调要“为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗”,同时也已经提出“对资产阶级思想的斗争,是我们的一个长期的任务”。到1954年底,毛泽东在《关于红楼梦研究问题的信》里,发出了“(党内)‘大人物’”“同资产阶级的作家在唯心论方面讲统一战线,甘心作资产阶级的俘虏”的警告。1955年初,《戏剧报》上就发表文章,批评该刊物“对名作家的作品赞扬太过”,“用最高级的形容词来赞美”“著名剧院的演出”,举出的例子即是对1954年北京人民艺术剧院《雷雨》演出的评论,据说这篇评论犯了“忽视中国话剧的革命的现实主义传统”的错误^①。这就已经暗含着将曹禺戏剧列入“资产阶级的艺术传统”,而与“中国话剧的革命现实主义传统”对立起来的意向,这自然是一个不祥的预兆。

^① 王亦放:《批评《戏剧报》的编辑作风》,载《戏剧报》1955年第2期。

1955年《戏剧报》6月号(此时文艺界已经开展了“反胡风”的斗争)发表的《江苏省几个剧团检查了资产阶级文艺思想》的报道里,就更直接指责江苏省话剧团演出《家》是“服务的对象和目的不明确”的表现,“导演对于剧中人物的处理,多少表现了一种客观主义的态度,缺乏阶级观点,例如,将劳动人民更夫处理成疯子,对于统治阶级代表人物则处理成道貌岸然,不是使人憎恨,相反的某些方面使人同情”^①,其矛头显然也是指向曹禺剧作本身的。尽管曹禺一再表示要向新时代、新社会靠拢,但在一些人心目中,曹禺始终是资产阶级异己,他的剧作非经彻底批判改造,不能为新社会服务,这二者之间的隔膜是可悲的。

1957年底,“反右”斗争已经结束,正在进行整风,《戏剧报》展开了“关于现代题材剧目问题”的讨论,对1954年以来特别是1956、1957年间各地大量演出包括曹禺剧作在内的解放前的剧目,提出了尖锐批评,据说这表现了一种“资产阶级思想的倾向”。批评者认为,“戏剧是通过剧目来为阶级斗争服务的”,对“现代题材剧目”与“五四剧目”不能等量齐观,这是“话剧战线上为工农兵服务的问题,建立无产阶级的话剧队伍问题”。^②在讨论中,也有人提出不同意见,如一篇文章即针锋相对地提出,“那些优秀的‘五四’以来的剧目,如《日出》、《雷雨》都是受到广大观众的欢迎的,因为它们的演出是帮助了观众——特别是青年在展望社会主义的同时,也回顾一下已经走过来的极其艰辛的道路。因此,不能说演出这些剧目,对于为工农兵服务,建立无产阶级话剧队伍,就与演出现代剧目有了不同影响”^③。这些不同

① 作者汪普庆。此文对于《家》的“批评”很容易使人们联想起1944年前后对于《家》的“评论”(参看本书第2章“批评者的价值尺度”一节),二者确有内在的联系。

② 杜宣:《一年来上海话剧剧目的倾向》,载《戏剧报》1957年第24期。

③ 吕复:《也谈上海话剧剧目的倾向——并与杜宣同志商榷》,载《戏剧报》1957年第24期。

意见后来都受到了批判；一篇题为《不能“一视同仁”》的文章斩钉截铁地说，“我们最需要大力提倡的（不论写或演）都是反映中华人民共和国建国以来社会主义建设的，我们不能把它和仅仅接触到一些现实生活的某些五四以来的作品一视同仁”^①——在当时，这样的结论几乎是不容置疑的。在讨论中，还发表了上海锅炉厂工人的一封来信，据说有些生产工人反映：“外国剧目看不懂，五四剧目不够劲，最好来个现兑现”；“有些外国的、解放前的剧目只适合一部分观众，他们是有文化基础的，对艺术要求当然高些，但是对于更多的工人、农民、士兵来说，我们认为现代的、自己的剧目多些是实惠的，因为这些剧目比较更深入人心，鼓舞人心”。^②这位工人的意见，在当时的时代气氛下受到了高度的重视；一位剧作家据此而大加发挥，指出：“由于党的方针路线与人民生活高度的统一性，因此，这一（上演剧目比例）问题还应当看作是否热心发展社会主义内容民族形式的戏剧艺术，是否忠实于人民事业的一块试金石。”^③——问题提到这样的高度，“讨论”云云，已是多余。

值得注意的是，有人在检讨1950年代中期中国话剧舞台上出现了“曹禺热”、“五四以来剧目热”的原因时，归之于“片面强调剧场化”，而丢掉了“在党的领导下密切地服务于当前革命运动”的“中国话剧的传统”。^④在1958年“大跃进”中，这几乎成了中国话剧界的一个共识。《戏剧报》的一篇文章，对中国话剧传统作了这样的概括：“五十年来话剧工作的历史是中国近代革命史不可分割的一部分，是它的一个特殊方面。话剧在革命工作中所做的是宣传工作，动员群众的工作。它曾经化装演讲，演员

① 吴天：《不能“一视同仁”》，载《戏剧报》1958年第4期。

② 董志松：《应该优先发展现代剧》，载《戏剧报》1958年第2期。

③ 伊兵：《应当区别继承、借鉴与创造》，载《戏剧报》1958年第3期。

④ 严正：《坚持传统，扶植创作》，载《戏剧报》1958年第4期。

在舞台上对着观众作滔滔的煽动演说，它曾经是罢工的鼓动者，把工人的斗争立刻编成活报上演；它曾是二万五千里长征中行军的鼓舞者，在崇山峻岭间为行军的战士们唱歌跳舞；它曾经在敌人的碉堡下面演出，曾经在根据地农村中动员群众，但同样也在国民党所据有的城市里，在戏院里的舞台上揭露国民党统治下的黑暗。它的形式是多样的，但无论它有多不同的环境，面对着多么不同的观众，它总是保持着向群众作宣传鼓动工作的精神，这种精神就是话剧五十年来主要的特点，最可贵的品德。”^①在一次座谈会上，有人对中国话剧的历史与现状又作了这样总结式的检讨：“在民主革命阶段，抗日战争、土改、解放战争时期，我们搞文工团，秧歌运动，与群众的关系是密切的，艺术服务于政治的观念是明确的；入城后，特别是进入社会主义革命时期以后，我们做什么，怎样做，方向就逐渐不鲜明了。当时提出建设剧场艺术，以社会主义思想占领城市剧场的阵地，为工人阶级服务是正确的。但我们在实际执行中，尤其是近年来却逐渐走上关门提高的道路，……我们的方针实质上是偏重提高的方针，……城市知识分子作为我们主要对象时，他们对艺术的要求、趣味，就不能不时时反映到我们艺术创作中来”。^②——对所谓“关门提高”倾向的批判，很容易使人想起1942年延安文艺整风运动。1958年“大跃进”热潮中，中国话剧再一次向广场艺术倾斜。北京各大剧院纷纷走出剧场，排演时事戏，作街头广场演出，并组织话剧小分队到工厂、农村巡回演出，以便使剧院“成为党对群众进行政治教育的直接助手”^③。在这样的广场艺术倾斜中，曹禺的戏剧再一次显得不合时宜。据《戏剧报》的报道，

① 黎光：《创造话剧史更光辉的一页》，载《戏剧报》1958年第14期。

② 《用两条腿迈向戏剧的新阶段》，载《戏剧报》1958年第14期。

③ 据北京人艺副院长欧阳予倩在一次座谈会上透露，这是北京市委宣传部对他们剧院提出的任务。

“当北京人艺巡回演出队赶排《刘介梅》时，剧院曾有人认为质量太差，反对带这出戏去，而主张带《雷雨》。可是出去后，最受欢迎的戏是《刘介梅》”。

在这样的有组织有领导的向广场艺术的倾斜中，剧作家曹禺的态度，自然是人们所关注的。据说，他感到了很大的压力，“他觉得更赶不上趟了”^①。但他仍竭尽全力去追赶形势，写了《推荐“时事戏”》一文，宣称：“今天我们剧作家为直接服务于政治，单刀直入地宣传政治，写出了以‘时事’为题材的成功的剧作，这是大可以高兴的事。”曹禺似乎并不满足于简单地表态，还竭力为“时事戏”寻找根据，说“它继续了我国剧作家多年来为了革命斗争，对当前现实，对于时事，采取迅速、强烈的手段来反映的传统”，进而又说：“古往今来，为了改革现实，写时事剧，从阿里斯多芬到马雅可夫斯基，有无数光辉的先例。”文章结尾，曹禺还表示希望“‘时事戏’的道路能够引起更多作家的灵感，动起笔来”。

但，人们自会注意到，尽管作了这样的表态与号召，曹禺本人却始终没有动笔：不仅没有写出时事戏，连其他剧作也没有写。他只是接二连三地写出一些散文、杂感（后收入《迎春集》一书），一再表白自己对于新时代、新形势拥戴与紧跟的心情与愿望：如此而已。

曹禺这言与行的矛盾倒发人深思。

二 《雷雨》演出的阶级斗争模式

仅仅写《推荐“时事戏”》这样的表态文章，似乎并不足以减轻外在的压力与自己内心因赶不上形势而产生的惶惑感。曹禺于是决定，对自己的旧作，再动一次手术：1959年6月，将《雷

^① 参看田本相：《曹禺传》，第400页。

雨》又改了一遍。^①据报道,“这次修改中,作者着重刻划了鲁大海同周家之间的阶级矛盾,而把鲁大海与周萍,周冲与四凤之间的个人纠葛摆在次要的地位,从而就加强了戏剧主题”^②。曹禺自己表示:“长期以来,对鲁大海的处理一直是个‘疙瘩’,这回算是把‘疙瘩’去掉了。”

可惜,曹禺的这一修改本并没有留下来^③,但我们却从根据修改本的新演出的有关资料中,发现了一个《雷雨》阶级斗争新模式^④。

由上海人艺担任的“新演出”,导演吴仞之有一段背景说明颇值得注意。他说:“艺术创作的进行,不从感性入手是有一定困难的。而今天《雷雨》的排演,却不得不从理性分析中首先探

① 在此之前,1957年3月曹禺在接见《文艺报》记者时,曾透露了他重写《蜕变》后两幕的计划:“梁专员是当时打入国民党的一个地下工作者,由于他来,这个医院暂时变好了,后来,国民党发现了他是个‘异党分子’要抓他。最初,丁大夫并不知道他是共产党员,只觉得这个人,不像官,而梁公仰也从来没有在她面前,露骨地宣传过共产党。有一次,丁大夫正需要梁专员的帮助,来找他时,忽然不见了,因为他被通缉,他走了,代之出现的仍然是那个马登科和‘伪组织’,马因密报有功,又官复原职了。丁大夫最后感到,她看到了光明,但是光明不在这里。梁公仰好比是乌鸦中的一只凤凰,乌鸦和凤凰本是两种东西,凤凰飞了,乌鸦还是乌鸦。‘蜕变’,指的不是国家,社会,而是指的像丁大夫这样有良心的高级知识分子他们心里的变化。”(张葆莘:《曹禺同志谈剧作》,载《文艺报》1957年第2期)

② 《曹禺修改《雷雨》》,载1959年6月13日《文汇报》。

③ 曹禺是1959年6月才着手修改《雷雨》的,因此,1959年9月中国戏剧出版社出版的《雷雨》本,“与1957年出版的版本基本相同,改动并不多”(钱谷融:《雷雨人物谈》后记)。

④ 上海人艺1959年演出《雷雨》,导演吴仞之在所写的导演手记《写在《雷雨》演出之前》一开头即声明,重新修改、整理《雷雨》是曹禺本人的愿望,他透露:“据作者附来的信上说,也有人劝他不要改动原作,但是作者要改的愿望依然很坚决。作者并说,外边对《雷雨》曾做过多种修改(包括戏曲的移植和国外的演出),这次可以让我们参考了新的修改本作修改的演出。”(载1959年8月19日《解放日报》)因此,我们可以认为,上海人艺1959年的新演出参考了曹禺自己的“新修改本”,也包含了导演的某些独立创造。

索如何重作解释的问题。我们在党的教育培养下,十年来经过多次的文艺思想批判学习,到了建设社会主义社会的今天,我们对旧时剧本的解释,不能再停留在原解释的思想水平。”^①这里明确地告诉人们,《雷雨》的演出“新模式”是“十年来经过多次的文艺思想批判学习”,进行了脱胎换骨的思想改造的结果或收获;同时也说明,新解释的最高目的是要使曹禺剧作与某种公认的理性结论相符,而不是努力把握与体现剧作家对于生活的独立发现和独特个性——关注中心的这一转移本身,就已经预示着曹禺戏剧生命将再一次发生扭曲。

毛泽东曾经说过:“谁是我们的敌人?谁是我们的朋友?这个问题是革命的首要问题”^②;现在导演对《雷雨》作出新解释、新处理时,也是首先提出要“解决同情谁,憎恨谁的问题,也就是谁是罪人的问题”。回答是简单而明确的:“《雷雨》的体裁不是悲剧”(据说,“只有站在周家的立场才会看成是悲剧”),而是“家庭正剧”,而“鲁家和周家的矛盾,反映了当时社会的阶级矛盾”,即“封建压迫与劳资矛盾”的“交织”,因此,应把“鲁家四人都理解为被迫害,引起人们同情的人物”,而“封建势力和资产阶级相结合的代表者——周朴园”和他的接班人——周萍,才是“《雷雨》中最大的罪魁”。^③

围绕这根鲜明的阶级斗争的主线,剧中人物思想性格及他们之间的关系,就获得了全新的阐释与处理。

导演明确规定了重新处理侍萍形象的原则:突出她与周朴园之间的阶级对立,以及她的反抗性,“使命运的象征的味道削

① 吴仞之:《写在雷雨演出之前》,载1959年8月19日《解放日报》。

② 毛泽东:《中国社会各阶级分析》,《毛泽东选集》,第3页,人民出版社1967年版。

③ 吴仞之:《写在雷雨演出之前》,载1959年8月19日《解放日报》;大椿:《收获与问题》,载1959年8月25日《解放日报》。

弱或消失”^①。剧本中凡与这一原则不相符的描写一律删削，例如，原作中侍萍对周朴园说：“她现在老了，嫁给一个下等人，又生了个女孩，情况很不好，”“她遇人都不好，老爷想帮一帮她么？”“这些都是自己看不起自己，向着三十年来的仇人，诉情乞求之词，有损于侍萍这人物”，应当删去。^②原剧最后一幕，侍萍是同意四凤跟周萍“偷偷地走，在黑地里走”的，据说“这样心灰意冷，而眼看女儿又在重复着自己的遭遇的描写，是同她仇恨周家，带有反抗性的性格不相符的”，自然也要改成“她不同意四凤走，坚决要带回去”^③，如此等等。

鲁大海的形象自是修改的重点。导演把他定性为“中国工人运动初期带有代表性的人物”。从这样的定性出发，导演不赞同1951年修改本将《雷雨》的时代移到1923年，把鲁大海解释成党的地下工作者，认为鲁大海的斗争带有自发性，不能与1923年工运领袖林祥谦相类比；同时，导演也不满意原剧中“对鲁大海有一部分妥协和动摇的描写”，以为与鲁大海“工人运动代表人物”身份不符，应作删改。^④例如，原剧“第二幕中当周朴园把复工合同给他看时，鲁大海曾对这合同由怀疑到相信，认为有人出卖了他”，据说“这样的认识是模糊的”，有损于他的形象，“现在的处理是，鲁大海从不相信到识破资产阶级分裂工人阶级的阴谋，并且揭露了周朴园一系列罪恶，表现了大海敢于向黑暗与罪恶进行坚决斗争的中国工人阶级的英勇形象，使他在剧中闪烁着‘雷雨’后的希望，意味着资产阶级的必然崩溃”。^⑤

最能显示这次大手术特点的莫过于为鲁贵落实政策。导演认为，“过去，在许多演出中，鲁贵总是一个否定型的人物，他引

① 吴仞之：《关于话剧《雷雨》的导演》，载1959年12月7日《文汇报》。

② 同上。

③ 吴仞之：《写在《雷雨》演出之前》，载1959年8月19日《解放日报》。

④ 同上。

⑤ 大椿：《收获与问题》，载1959年8月25日《解放日报》。

起观众的厌恶”，仿佛比周朴园和周萍更可恨，这是缺乏阶级分析的，因为就鲁贵的阶级地位而言，他是一个受压迫者，因此，“虽然他带有不少旧社会的习气，但从他的言行中，还是可以看到他对那个罪恶的社会制度的反抗的一面：他被周家辞退以后，把有钱人骂了个痛快”。^①从这样的认识出发，在新演出中，鲁贵被处理为“本质上是好的”“应该同情的人物”，强调了他对周家的憎恨——按导演的价值尺度，对于周家的态度，是决定人物立场的试金石，因此，鲁贵的案是非翻不可的。^②

对周朴园的处理首先也是定性：“他是一个血腥起家的买办资本家，对家庭问题，又带有封建家长制的习性，他的性格的主要方面在于资本家的凶恶面目，在于对于资本主义的残酷剥削和镇压工人运动。”^③周朴园资本家身份与面貌的强调，自然是为了突出资产阶级与无产阶级的矛盾，以和现实斗争重点取得一致。而周朴园的形象塑造，据一位论者介绍，“修改后的周朴园面貌更狰狞了，毫无遮盖地干着吃人勾当，在矿上吃工人，在家里吃侍萍，夤缘及佣人”^④，不仅原剧本赋予他的阴暗、寂寞色彩全部抹去，而且也“不在他的伪善面目上做文章”，据说这是为了避免陷入人性论。^⑤

“至于周萍”，导演用不容置疑的语气表示，“他是没有理由会引起人们的同情的”，“这是一个十足的资本家的‘阔少’”，夤缘、四凤都不过是他玩弄的对象，毫无真实的爱情可言，他不仅早就下定决心对夤缘始乱终弃，而且最后也必然抛弃四凤，他在矿上闹事时要到矿上去，并且动手打鲁大海，也说明他是这个

① 吴仞之：《写在雷雨演出之前》，载1959年8月19日《解放日报》。

② 同上。

③ 同上。

④ 戈今：《雷雨的导演及其他》，载1959年11月24日《文汇报》。

⑤ 吴仞之：《写在雷雨演出之前》，载1959年8月19日《解放日报》。

“血腥起家的资本家家庭的地道的‘卫士’”^①，只能引起观众的憎恨与厌恶。

新演出对蘩漪的解释与处理也同样引人注目。导演强调，她“是一个被侮辱和被损害的女人，但她只能引起人们相对的同情的，因为在另一面，她又是一个极端的利己主义者，她为了个人的出路，坚决辞退四凤，并且在雷雨交加中，关了四凤的窗，最后使自己的儿子和他哥哥争四凤，这些行为在观众同情她之余，也不能不引起很大的反感”^②。这里的逻辑也是十分明确的：蘩漪作为一个“资本家的阔太太”，她的不幸与作为女佣人的侍萍与四凤的不幸，是有着质的区别的，如果给予同量、甚至过量的同情，同样会模糊阶级界限。至于强化对蘩漪的资产阶级极端利己主义的批判，自然也是为了服从“兴无灭资”的现实斗争的需要。

经过以上这一番新解释、新处理，《雷雨》的舞台生命形态发生了根本的变化。一位评论者曾有过形象的描述：

上海“人艺”最近上演的《雷雨》，导演好像一位严峻的法官，对演成《雷雨》悲剧的罪魁周朴园及其从犯周萍，提起了公诉。

蘩漪吃药那场戏，“……周朴园雄踞于舞台右翼，对着坐在左翼一只沙发上的蘩漪，发号施令，恰像一介武夫遥遥地指挥前线作战。不一会，他又像赴前线视察阵地似的，走上左壁突出的高台，砰然一声猛关桌盖，威势逼人。当时朴园心目中的士卒，就是屏息并立在舞台右中地位长桌后面的萍、冲二子。蘩漪不肯听命，朴园发令二子冲锋，哪晓得周冲慢慢地走上去，周萍更是趑趄不前。朴园一声猛吼，周萍

① 吴仞之：《写在雷雨演出之前》，载1959年8月19日《解放日报》。

② 同上。

斜身插出,迈了个半条腿,做了个半跪姿势,鬃漪在兵临城下的当口,举碗一饮而尽……^①

这里,无论是舞台的外在形象,还是内含的价值判断、情感倾向,都是明确而充分简化的,有如两军对垒,了了分明——这实质上是反映了一种战争思维、心理、情感定势,又是与充满火药味的阶级斗争白热化的时代气氛相一致的。

正因为如此,上海人艺演出的《雷雨》,很快成为一个新的规范,或曰“新样板”,以至于曾经创造了曹禺戏剧舞台规范的北京人艺,1962年再度上演《雷雨》时,也不得不向“上海人艺模式”靠拢。北京人艺演员、周朴园的扮演者郑榕曾这样描述他的表演转变过程:

周朴园对鲁侍萍的爱,在初期上演阶段我还是一半承认,一半保留的(按:这也就是1954年北京人艺模式)。我认为周朴园青年时代确实一度爱过侍萍,但分手后就淡忘了,到老年来留影纪念只是作为一种假象,如同军阀老来拜佛念经一样是用以欺骗家人和解除内疚的。因此我的处理是:听到侍萍还活着时,主要是害怕——怕她找上门来;而当他知道面对的就是侍萍时,立刻把心冷了下来,全部思想集中于一点——如何赶快把她送出大门。

即使这样的处理那时也遭到一些非议。有人说:“看不出谁是罪人”,我就紧张起来,是不是自己的表演过于温情,而忽略了人物的本质?以后我就有意识地把人物的态度变得强硬起来。到1962年再度上演时,由于“左”倾思潮的影响,阶级斗争的弦越绷越紧,只想加强表现阶级本质,别的

^① 戈今:《雷雨的导演及其他——看上海人艺的演出》,载1959年11月24日《文汇报》。

方面全不顾了。那时侍萍的处理也加强了反抗的一面,如二人相认以后的台词:

“谁指使你来的?”(要怒目相对,似乎要追出其幕后的指使人)

“我看过去的事不必再提了吧?”(要面孔冰冷,唯恐对方藕断丝连)

“好,好,好,那么,你现在要干什么?”(已经一刀两断,泾渭分明,视同路人了!)

至于和鲁大海见面一段,我的处理更是作为两个敌对阶级的代表人物在进行一场你死我活的斗争,丝毫也不能有什么父子之情。^①

这样的《雷雨》舞台生命形态,恐怕只能说保留了《雷雨》部分躯壳(躯壳本身也发生了极大变化),生命内核已经发生了质的变化——可以称得上是经过脱胎换骨的改造。但改造的结果,与其说仍是曹禺的生命创造,不如说已经是另一部新的时

^① 郑榕:《我认识周朴园的过程》,收《雷雨的舞台艺术》一书。郑榕所说的表演心态是普遍存在于演员中的,1962年广播剧团第3次演出《北京人》,据说愫方的扮演者在处理“出走前给姨父盖毯子”这场戏时,演得很潦草,原因是担心愫方临行前还对姨父精心照顾,“会引起观众对她出走是否坚决,产生怀疑,或许会责怪她对这个旧家庭还有留恋,因而损伤愫方的形象”(吕恩:《喜看北京人》,载1962年4月11日《北京晚报》)。据有关材料介绍,“文化大革命”后,重排《雷雨》,郑榕又“像对待一个新角色那样重新面对(周朴园)这个人物,发现了他的真诚,发现了他心灵里的孤独,体味到了这个人身上的悲剧性,只有这时,才使人物准确完整”。尽管有这些理解、把握上的曲折,郑榕所创造的周朴园形象,仍然得到人们的高度评价,据介绍,“他的表演既有北京人艺重视生活、形象鲜明的共同特点,又有他自己所独具的严整、道劲、敦厚、质朴、硬朗的个性,在北京人艺众多表演艺术家之中,别树一帜,另备一格”(王育生:《百炼钢化作绕指柔——记著名演员郑榕》,文收《秋实春华集》)。

事戏。^①

三 学术界的迷乱与清醒

有趣的是,当剧作家本人为他的剧作在新时代的命运忧心忡忡时,学术界也感到了困惑;于是,曹禺的剧作也就不断成为学者们争论的对象。

当1950年代中期,曹禺剧作作为一个宝贵的精神财富被普遍接受时,人们却很难绕过另一个事实:曹禺在《雷雨》序与《日出·跋》里在说明他的创作追求时所流露出来的运命观与时代主流意识形态是格格不入的。这样,按当时流行的说法,“作者对他的剧本所作的主观解释和我们所理解它的客观意义”之间,产生了“很大的距离”;“应该怎样去解释和理解这种现象从而得出正确的,合理的结论”,就成为学术界争论的焦点。^② 争论的一方否认剧作家有宿命论思想,“当时他对整个世界的理性认识还是极其模糊而不确定的。他不明了他自己,对于复杂的社会生活现象更感到不可理解”;“他没有能力用抽象的术语对自己的作品作出正确的解释,而只能运用一些从书本上得来的

^① 在1960年代,也有不受阶级斗争“模式”限制,有着自己独立创造的演出;赵丹导演,上影剧团1962年演出的《雷雨》,即是如此。赵丹认为,话剧有别于电影是允许虚拟,应该充分利用它的虚拟性。因此,他在导演《雷雨》时,特别重视艺术形式,注意抓节奏抓高潮。他还为周朴园设计了一个带有象征性的细节动作:他一出场就掏出一只精致的怀表看一看,然后把客厅里摆设的大小小的钟,都按着他的怀表纠正过来。当他摆出家长的威风逼着萍儿端着药碗跪在蘩漪面前,逼着蘩漪把药喝下去……这一场戏的高潮过去以后,是一个大静场,这时客厅里所有的大小小的钟都打起来,周朴园走到楼梯上又拿出怀表来看,时间都按着他的表在走着,他满意地笑了。——周朴园前后呼应的对表动作,就赋予“喝药”这场戏以某种象征意义,在紧张、强烈的戏剧冲突中又增添了几分启人思索的韵味。参看张久荣:《有艺术魅力的人——赵丹传略》,收《中国话剧艺术家传》第2辑。

^② 刘正强:《曹禺的世界观和创作——兼评也谈曹禺的“雷雨”和“日出”》,载《处女地》1958年第6期。

模糊不清的概念”；同时也否认作品有意宣扬宿命论思想，强调是人物“自己的性格，包含着尖锐的内在矛盾的性格促使他们采取这样的或那样的行动。在各种不同性格的冲突的基础上，开展着戏剧情节，导致悲剧的结局。这种结局符合生活的真实，因为它是从事件和性格的内在发展中形成的。它和命运没有任何关系”。^① 争论的另一方则坚持认为曹禺“在《雷雨》序言里所作的解释正反映了他的世界观的缺陷，他的这种缺陷同时也影响到作品中的那些非现实主义的成分”，另一面又强调作家的世界观存在着矛盾，“曹禺在进行创作时，基本上是站在先进的立场，用先进的思想来观察和描写现实的”，更重要的是，由于作家坚持了现实主义创作方法，而“现实主义的典型形象的客观意义，经常超出于作家的认识水平”。^② 可以看出，后者所坚持的，正是1930年代周扬们所提出的“世界观与创作方法的矛盾”的理论原则，但也由于时代条件的不同，其特别强调的重点，却是“改造思想的重要性”^③——恰恰在这一点上，争论的双方并无任何分歧，持否定论的学者也同样强调“缺乏最先进的世界观在某种情况下甚至使他（剧作家曹禺）脱离了现实主义的道路，一度陷入了创作危机”^④，“必须进行脱胎换骨的改造”的结论也是呼之欲出的。

1957年、1959年上海两次演出《日出》，又引出了“关于陈白露悲剧的实质”的论争。

1957年5月，正当包括《日出》在内的曹禺戏剧演出达于高

① 甘竞、徐刚：《也谈曹禺的雷雨和日出——兼论作家的世界观和创作方法》，载《处女地》1958年第2期。

② 刘正强：《曹禺的世界观和创作——兼评也谈曹禺的“雷雨”和“日出”》，载《处女地》1958年第6期。

③ 同上。

④ 甘竞、徐刚：《也谈曹禺的雷雨和日出——兼论作家的世界观和创作方法》，载《处女地》1958年第2期。

潮,戏剧家陈恭敏在《戏剧报》上发表文章,表示了他的忧虑:

导演和演员的才华是无可置疑的,但他们过多地迷恋于外部的戏剧性,把剧本所刻划的社会的形形色色,那一群剥削者、寄生虫的种种丑态加以浓涂艳抹,淋漓尽致地表现在舞台上,剧本原有的辛辣的讽刺常常被闹剧的趣味所代替。剧院满足于剧场的表面效果,甚至没有估计到其中所包含的某种程度的不健康的成分,而对陈白露的内心世界,她的悲剧的性质,她和方达生的动作贯串线,导演和演员没有作过更深入、细致、合乎逻辑的认真分析,理解得很简单,还存在着很多空白点和疑问号。注意了对陈白露的姿态,语气,外貌的装饰和雕琢,忽视了对她内心世界的真实揭露。^①

这使我们又想起了二十年前沈从文的警告:《日出》“场面过于热闹杂乱”,“在演出效果上,就容易把它的庄严性减少,而出于谐趣,反造出‘文明戏’空气”。^②理论家总是比一般接受者(包括导演、演员、观众)清醒,在一片热闹之中,他们看出了曹禺戏剧生命被浅薄化的危机。

在戏剧家陈恭敏看来,关键是对陈白露这个人物及其悲剧的理解,这确实是要害所在。陈恭敏批评了把陈白露看做是一个“玩世不恭,自甘堕落的女人”的传统解释,提出“只有深刻地、合乎逻辑地揭示了陈白露的内心矛盾过程,才能正确地表达《日出》的主题,使主题的社会概括与心理概括得到统一”。陈恭敏并且具体指出,陈白露的矛盾就是“白露与竹筠”的矛盾,即“灵魂中理想与现实、人性与奴性、尊严与屈辱、同情与麻痹……的

① 陈恭敏:《什么是陈白露悲剧的实质》,载《戏剧报》1957年第5期。

② 沈从文:《“伟大的收获”》,载1937年1月1日天津《大公报》。

复杂矛盾”，由此而揭示了《日出》的戏剧冲突与陈白露悲剧的实质：“方达生的突然出现，就像一粒火种，把陈白露藏在内心深处的火焰燃烧起来。陈白露从精神麻痹的状态中苏醒过来，内心经历了巨大的暴风雨。有翅膀的金丝鸟是不想飞的，而折断了翅膀的鹰，当它挣扎着，终于飞不起来的时候，宁肯结束自己的生命；‘不想死而不得不死’，这才是真正的悲剧。”陈恭敏也许已经预计到可能遇到的批评，因此又预先防范说，“对陈白露的小资产阶级人生观的批判”，也只有在充分揭示了她的灵魂深处的复杂矛盾的“前提下才是可能的”。^①

戏剧家陈恭敏的期待并没有落空：1959年上海人艺重演《日出》，由著名演员白杨扮演陈白露。白杨在创造角色时，从分析“人物内在逻辑”入手，较完满地揭示了陈白露的内心错综复杂的矛盾，并突出了她“不想死而不得不死”的痛苦，“最后还流露出一丝热爱生活的火苗，让她不平静地死去”。^②人们这样描述“陈白露自杀”这场戏白杨的表演：

她服下安眠药以后，拿起方达生留下的一顶帽子，拿起她曾经给小东西扎过辫子的缎带，还有那位诗人写的一本《日出》，她把这三样东西紧紧地贴在胸前，也许是药性发作，也许是心的颤抖，书从她的手里掉了下来，她又小心地把帽子和缎带放在卧榻上，带着痛苦的神情，迈着沉重的脚步，走进自己的卧室，当厅外传来方达生的叫声“竹筠！竹筠”时，我们又看到白露挣扎着从卧室里走出来，她是想再见他一面呢，还是想跟他走呢？可是，一切都来不及了，我们看见白露没有等方达生进来，又匆促地拖着那已经迟钝

^① 陈恭敏：《什么是陈白露悲剧的实质》，载《戏剧报》1957年第5期。

^② 白杨：《日出 上演前的一点感受》，载1959年9月21日《新民晚报》。

的脚步回到卧室里去了。^①

这场戏表明：“陈白露的内心自始至终是不平静的，她带着矛盾出现在舞台上，又带着矛盾死去。”陈恭敏曾专门撰写了《喜看日出换新装》一文，赞扬白杨的上述表演，“有助于加强这个戏主题思想的心理深度”。

尽管陈恭敏已预作了防备，但他仍然不能逃脱被批判的命运。1960年《上海戏剧》发表文章，针锋相对地提出：“分析陈白露，就应把她放到剧本所反映的时代和典型环境中来看她的作用，是进步的对革命有利的，还是落后的阻碍革命发展的？这一切也不能仅仅根据人物的社会地位来决定，而要深刻地挖掘一下在她的思想感情上究竟是属于什么阶级的？同情和倾向是什么？换句话说，也就是要看她站在哪一边的问题。”文章据此而将陈白露定性为“追求资产阶级个人生活的满足和刺激的具有资产阶级人生观的个人主义者”，而方达生则是一个“具有理想，有正义感，能够把自己的命运和疾苦跟广大劳动人民结合在一起”的革命知识分子。陈白露与方达生的会见，“从思想体系来看，却正是两种人生观两种道德观的斗争”。这篇文章的作者旗帜鲜明地表示：“我认为今天舞台上对陈白露的处理，不但不应该是揭露她灵魂中什么‘竹筠和白露’的矛盾，而应该更彻底的剥去她含情脉脉的外表，对她那种资产阶级的人生观和自私，对她在生活中所起的阻碍作用狠狠地揭露和打击。”文章把问题归结为阶级立场，尖锐地批评陈恭敏“没有站在无产阶级立场，用阶级分析的观点来分析陈白露，而是用的小资产阶级的温情主义和不健康的情调，孤立地，片面地强调这个人物的‘复杂的内

^① 陈方：《一棵挺拔秀美的白杨——记白杨五十年艺术生涯》，收《中国话剧艺术名家传》第6辑。

心过程'和什么'精神世界之谜'”。^①

人们不难发现,这位作者的思想逻辑与前述《雷雨》新模式,十分接近,可见这是一种时代思潮。虽然,后来又出现了讨论文章,但也只是对前文根本不承认陈白露思想上的矛盾提出补正,但得出的结论仍然不变:陈白露的悲剧“实质就是小资产阶级脱离人民,脱离时代的个人主义者的悲剧”;“今天,在社会主义的舞台上演出《日出》”,“不能只强调社会原因去原谅那些依附于剥削阶级的小资产阶级——李石清和陈白露”。^②这仍然是将既定的政治模式套用于艺术作品,合则留,不合则弃,其结果是可想而知的。

尽管这已经成为时代潮流,但学术界仍不乏顶风而上的清醒者。就在前述《雷雨》演出新模式出笼不久,文艺理论家、文学史家钱谷融写了《雷雨人物谈》一文,后来发表于《文学评论》1962年第一期。作者在《附记》中说,此文是读了《雷雨》新演出的导演吴仞之《写在雷雨演出之前》以后,“感到颇有可以讨论的地方”而写的。^③因此,文章针对演出新模式对周朴园与侍萍关系的新处理,明确指出:“不能认为周朴园对待萍真的一点感情也没有,认为他对待萍的种种怀念的表示都是故意装出来的,

① 徐闻莺:《是鹰还是金丝鸟——与陈恭敏同志商榷关于陈白露的悲剧实质问题》,载《上海戏剧》1960年第2期。

② 甘竞:《也谈陈白露的悲剧实质问题》,载《上海戏剧》1960年第5期。

③ 钱谷融先生在“附记”中说,本来“很希望能读到看过这次演出的同志们所写的讨论文章,但这类文章竟未出现”,此说不确。1959年11月24日《文汇报》曾发表戈今《雷雨的导演及其他——看上海人艺的演出》,1959年8月25日《解放日报》发表大椿《收获与问题——谈上海人民艺术剧院雷雨的演出》,《上海戏剧》1960年第1期发表廖震龙《评雷雨的新处理》,都对新演出的修改有所批评,如戈今文章提出了“对待萍思想中宿命论如何看法,如何处理,对周朴园的散发人性论来掩饰他的伪善的丑恶本质如何看法,如何处理,蘩漪是不是彻底的利己主义者,周萍在某些事件上是不是一个比周朴园更坏的东西”这几个问题同导演吴仞之商榷。1959年12月7日《文汇报》又发表了吴仞之《关于话剧雷雨的导演——答戈今同志问及其他》。

都是有意识地做给别人看的,这样想,就把一个人的复杂的心理面貌简单化了”——在1950年代末的历史条件下,钱谷融坚持这样的观点,自然是很难的。但钱文的主要价值还在于,他对作为《雷雨》演出新模式理论基础的简单化、庸俗化的阶级分析法所作的尖锐批评,他指出,“阶级本质是渗透在具体的个性中,而且只有通过具体的个性才能表现出来的东西。而个性,则总是比较复杂的,总是充满着各种各样的矛盾,而且还常常是盖有各种各样的涂饰物的”,“如果我们不估计到这种复杂性,不去具体地观察研究这种复杂性,那么,我们对他的阶级本质即使也有可能正确的了解,但这种了解,就必然是抽象的而不是具体的,就必然是肤浅的而不是深刻的。因为这种了解,只是搬了一个无可争辩的现成结论的结果,而并非自己实地观察的结果”——应该说,这一批评是击中要害的,并且达到了时代所能达到的理论高度与深度。

钱谷融的文章在分析蘩漪形象时,提出了对《雷雨》阐释中的一个关键问题:构成剧本的主要冲突是什么?钱文一方面持作者追认的“暴露家庭和社会罪恶”主题说,认定剧本以周朴园为全剧主要批判对象——这都代表了一种时代的共同阐释;同时又否定“以侍萍与周朴园的矛盾为主要矛盾”说与“以鲁大海为周朴园主要对立形象”说——这二说如前所说,是1950年代演出中最有影响的阐释。但在钱谷融看来,都是脱离作品创作实际,从既定观念出发的先验结论。钱文通过对剧本细致的具体分析,有说服力地得出了自己的全新结论:在《雷雨》里,作为周朴园主要对立形象的是蘩漪,“蘩漪是周家悲剧的导演者,是使得埋藏在周公馆下面的火药爆炸起来的引火人”,“只有蘩漪,才能够最全面地揭露周家的罪恶,才能够把周朴园的冷酷、自私、专横和伪善的本质最充分地揭示出来”。在千方百计为劳动人民争取文学艺术中心位置的五六十年代,钱谷融力排众议,坚持蘩漪是《雷雨》中“最主要的人物”,是表现了十分可贵的胆识

的。钱谷融因此也难以逃脱被批判的命运:《雷雨 人物谈》一文发表之后,即遭到严厉指责,诸如“离开了阶级观点去观察人物,不能发现人物表面行为背后的实质”^①。把周朴园对待萍的怀念“歪曲地说成不受阶级内容、阶级特征所‘决定’的‘真正的感情’和‘真正的怀念’”,这就“借周朴园的形象宣扬了资产阶级的‘人性论’”^②,等等——这已经超出了学术争鸣的范围,自然无话可说。

其实,钱文在对曹禺创作作总体性评价时,运用的仍然是“世界观与创作方法的矛盾”的理论模式。这说明,1930年代由周扬所确立的权威性、规范性解释直到1960年代、以至1970年代的中国还没有失去其权威性。

还应该提及的是1960年代陈瘦竹与沈蔚德对于曹禺戏剧的研究。他们先后写作了《论戏剧冲突与性格》(载《江海学报》1962年第1期)、《论雷雨和日出的结构艺术》(载《文学评论》1960年第5期)等文。这几乎是第一次对曹禺戏剧的形式作系统而详尽的专题考察。^③这在极“左”思潮泛滥的1960年代仍然是一种可贵的清醒,并为新时期的曹禺研究奠定了基础。

四 《胆剑篇》挣脱不掉束缚

曹禺对于新剧本的创作,始终十分谨慎。作为一个追求进步的知识分子,他自觉地要求自己紧跟时代政治,遵命创作;作为一个艺术家,他又不愿因此而违背艺术创作的客观规律,他于是只能在夹缝中挣扎,在政治与艺术之间小心地寻求平衡。在

① 王永敬:《读《雷雨》人物谈后的异议》,载《文学评论》1963年第4期。

② 王一纲、张履岳:《周朴园的“深情缱绻”》,载《上海文学》1963年第8期。

③ 同时期类似的研究还有沈明德:《谈谈雷雨的几个场面——戏剧结构学习札记》,载《安徽文学》1962年第3期;1962年钱谷融还写了《曹禺戏剧语言艺术的成就》一文,但在当时形势下未能发表。

屡次计划写现实题材(如资本主义工商业改造)均告流产之后,1960年代他开始转向历史剧的写作——这仍然是夹缝里求生的选择,处处显出挣扎的苦况。

据说,《胆剑篇》仍然是“领导出题目”的产物。当时,正处于困难时期,为激励人民自力更生、奋发图强,戏剧舞台上出现了“卧薪尝胆”热,一时竟涌现了七十多个戏曲本,却没有一个话剧本;于是,在罗瑞卿等领导人建议下,曹禺与梅阡、于是之合作,创作了五幕历史剧《胆剑篇》。既是领导出题,剧本的主题自然是预定的,但曹禺又自知重复别人写烂了的自力更生、奋发图强的主题,仍然缺乏新意,这本是创作之大忌。于是,在肯定体现了领导意图的大主题前提下,又煞费苦心寻找新角度,把着眼点转向总结历史教训,从吴越两国前后地位的转换中,提炼出了“一时强弱在于力,千古胜负在于理”的思想。且不说这大、小两个主题落实在艺术表现上,难免要左右失据,而且“千古胜负在于理”的思想的提出,又会引出必须为吴、越斗争性质作出正义与非正义的区分的难题,而历史上本是“春秋无义战”的。而且,这里还会横插上一个如何处理卧薪尝胆故事本身内含着的复仇问题。我们知道,复仇本是曹禺戏剧中的基本观念与主题,但此时曹禺要再处理这类复仇题材,却不能不多有顾虑。曹禺自然不会、也不敢再像《雷雨》、《原野》里那样强调个人的复仇,但即使是强调群体(国家、民族、阶级)的复仇,也会有种种犯忌之处。根据茅盾介绍,当时许多以卧薪尝胆为题材的剧作都有意回避复仇问题,原因是害怕与西德与日本“复仇主义”划不清界限。^①其实,包括曹禺在内的剧作家仍然缺乏政治的敏感:他们居然忘记了,此时(1961、1962年)台湾蒋介石正在叫嚷“反攻大陆”,这才是更应防范的大忌。后来在史无前例的“文化大革命”中,曹禺与其他剧作家就为这不应有的忘记而付出了沉重的代价:“为

^① 茅盾:《关于历史和历史剧》,《曹禺研究专集》下册,第484页。

蒋介石反攻大陆制造反革命舆论”成为他们洗不掉的罪名。——单就是戏剧主题的确立,就有如此多的忌讳、麻烦,曹禺纵有万般本事,一开始就被束缚住了。

但,曹禺仍想戴着镣铐跳舞,在束缚中寻求艺术创新。他根据自己丰富的创作经验,在开始构思的阶段,就给自己确立了一个艺术创造的目标:“不是就历史写历史,要写人物、写勾践,写夫差,写伯嚭,写范蠡,写伍子胥……琢磨人物性格,以人物性格写出历史来。”^①他还具体提出了“人物性格要对比着写,性格的鲜明性通过对比表现出来,互相衬托”,“找最能表现这个人物性格”的“细节”等创作原则^②,并且以“写出自己的东西”、写出“此类人物的性格高度”来激励自己及合作者^③。这不仅显示了曹禺作为真正艺术家的卓识,而且也是充分表现了他的艺术才华与创造活力的。在具体艺术实践中,他果然创造了“为人精诚廉明、但又专横残暴,倔强忠直,却又骄傲自负,不能忘怀他为吴国立下的丰功伟业”的伍子胥的形象。正像茅盾所说,“剧作者明白地看到伍子胥性格的复杂性,而这是司马迁以后塑造伍子胥形象的人们未曾看得那样的清楚的”^④。比之传统戏曲里相对单纯的伍子胥形象,曹禺笔下的伍子胥更具有历史的深度,更富于历史感,可以说是写出了“此类人物的性格高度”。此外,与伍子胥相对比、碰撞的夫差、伯嚭的形象,另一组对比人物范蠡、文种的形象,以至于西施的形象塑造,虽然没有达到伍子胥的性格高度,但都各具特色,在读者与观众中留下了一定印象。

但在创造剧中主要人物——勾践与苦成(前者是历史人物,后者为作者所虚构)时,剧作家却陷入了困境。单是勾践的帝王

① 梅阡与田本相的谈话(1984年11月29日)。转引自田本相:《曹禺传》,第403页。

② 同上书,第404页。

③ 同上书,405页。

④ 茅盾:《关于历史和历史剧》,《曹禺研究专集》下册,第487页。

身份就让曹禺左右为难。按当时流行的理论,写这样的帝王,既要防止陷入英雄创造历史的唯心史观的泥坑,又要避免否认个人在历史上的作用的机械唯物史观的偏颇。因此,既不能把勾践写成“意志薄弱的无能之人”,又不可将其装扮成“救百姓于水深火热之中”的民族英雄,正如茅盾所说,“过犹不及,两者都进退失据”。^①在落笔之前即有了这么多的顾虑,仿佛随处都有陷阱,真正下笔时,自然就战战兢兢,如履薄冰。刚写到勾践能听逆耳忠言,就立刻加上一段内心独白,表明他内心的懊恼、怨恨(第三幕);才采用了勾践躬耕下田和夫人深夜织布这一史书上有过记载的细节,又急忙暗示这纯是复国的谋略,绝非真正与老百姓同甘共苦(第四幕)……从表面上看,这样的处处补洞的精细描写,似乎也写出了人物的复杂性,有些评论家因此而赞扬作者的“描写颇有分寸”^②,但实际上,经过这样的时时、处处小心翼翼的理性分解,具有“这一个”的完整性与丰富性的活人早已被肢解成为各种理念的拼凑,这样的“复杂性”,尽管理论家可以分析得头头是道,在观众(读者)心目中是留不下鲜明、生动的完整形象的。而且,漏洞事实上也是补不胜补的,尽管剧作家已经自觉到不要将勾践写得过分无能,但评论家仍然觉得“在剧本中写越王勾践听取和采纳大臣和百姓的意见多,而自己提出或想出的办法写得似乎少了些”^③。至于苦成的形象,本来就是剧作者从“人民群众是历史创造者”这一观念出发、并为体现这一观念而着意虚构、设置的人物。曹禺深知这一先天的不足很容易落入概念化的巢穴,但他仍试图通过后天的努力,即用生动的细节描写使人物丰富起来。为此,他精心设计了奉献烧焦了的稻穗、怒拔镇越宝剑、献辟荒兴农复国政策、献苦胆等等细节,最后

① 茅盾:《关于历史和历史剧》,《曹禺研究专集》下册,第485页。

② 吴晗:《略谈胆剑篇》,《曹禺研究专集》下册,第451页。

③ 同上。

又让苦成为保住复仇的刀剑英勇殉难，用笔可谓浓重之极。孤立地看，这些细节确有动人之处，但如此浓妆艳抹地集中于苦成一身，不但有堆砌之嫌，形不成有机的整体感，而且又遭来了理论家另一方面的批评：“作者在他的身上集中了过多的重要的行动，因而，使得这个人物未免过分的理想化，而相对地压低了勾践、范蠡、文种的形象的作用。”^① 历史学家吴晗还有了这样的联想与发现：“不少历史剧写到某某统治者做一件值得称道的事时，差不多都是采取这样手法处理——即老百姓出的主意。所以，我想，有的同志是不是有这样一种顾虑，在写历史上统治阶级的人物时，不敢写他们的才能本事，他们任何好的措施只能是老百姓出的主意，而统治者本人是拿不出什么办法来的。”^② 如此地瞻前顾后，顾虑重重，又怎么谈得上真正的艺术创造呢？

曹禺在写作《胆剑篇》时，在戏剧语言上下了很大功夫，这固然首先是出于一个语言艺术家的创造本能，也显然含有以工补拙、用语言的精巧来弥补艺术上的某些先天不足的意图。据合作者于是之回忆，在写作中，曹禺“常看着笔记本琢磨台词，他对每一个词的轻重、分寸，都具有一种语言的敏感，推敲每一个字，每一句台词的韵律感”^③。而曹禺小女儿万方至今还不能忘怀，小时候听父亲朗读《胆剑篇》里夫差的台词“美、美丽的大火啊”的情景，在万方看来，他的父亲朗读台词所以“不同凡响”，“打动我，使我不忘”，是因为他根本不知道声音的存在，他用感觉读。如果说读得有味儿，那只是他思想的韵律”。^④ 应该说，在《胆剑篇》里确有不少将思想的韵律与语言的韵律融为一体的精妙的台词，正如茅盾所说，“剧本的文学语言是十分出色的。它是散

① 李希凡：《胆剑篇 和历史剧》，《曹禺研究专集》下册，第468页。

② 吴晗：《略谈 胆剑篇》，《曹禺研究专集》下册，第453页。

③ 于是之在南开大学曹禺学术讨论会上的发言（1985年10月5日）。转引自田本相：《曹禺传》，第407页。

④ 万方：《我的爸爸曹禺》，载《文汇月刊》1990年第1期。

文,然而声调铿锵,剧中人物的对白,没有夹杂着我们的新词汇,没有我们的‘干部腔’;它很注意不让时代错误的典故、成语滑了出来,特别是写环境,写人物的派头,颇有历史的气氛”^①。但语言的漂亮并不能掩盖形象本身先天的贫弱;反而使人感到人物说得过多,行动不足,内心活动太少,从而影响了作品的艺术感染力。应该说,曹禺写《胆剑篇》几乎是使出了浑身解数,用尽了力气,但结果连周恩来都觉得“没有那样受感动”^②。那么,《胆剑篇》的创作终于是一次徒然的挣扎——剧作家曹禺陷入了与他的人物一样的命运。

五 剧作家乍醒还迷

1962年中国共产党党内斗争进入一个关键时刻——它直接关联着包括曹禺在内的中国作家、知识分子的命运。

这年2月召开的紫光阁会议上,周恩来突然针对曹禺和他的创作说了这样一番话:

新的迷信把我们的思想束缚起来了,于是作家们不敢写了,帽子很多,写得很少,但求无过,不求有功。曹禺同志是有勇气的作家,是有自信心的作家,大家很尊敬他。但他写《胆剑篇》也很苦恼。他入了党,应该更大胆,但反而更胆小了。谦虚是好事,但胆子变小了不好。入了党应该对他有好处,要求严格一些,但写作上好像反而有了束缚。……过去和曹禺同志在重庆谈问题的时候,他拘束少,现在好像拘束多了,生怕这个错,那个错,没有主见,没有把握,这样

① 茅盾:《关于历史和历史剧》,《曹禺研究专集》下册,第488页。

② 周恩来:《对在京的话剧、歌剧、儿童剧作家的讲话》,《周恩来论文艺》,第107页,人民文学出版社1979年版。

就写不出好东西来。……《胆剑篇》有它的好处,主要方面是成功的,但我没有那样受感动,作者好像受了某种束缚,是新的迷信造成的。^①

周恩来以他政治家特有的敏锐,一语道破:曹禺戏剧生命因为“新的迷信造成的”“某种束缚”而失去自信心,面临着某种危机。

曹禺后来回忆说:“总理对我的批评,我听了心里热呼呼的,我毫无紧张之感,觉得如释重负。我的确变得胆小了,谨慎了。不是我没有主见,是判断不清楚。我那时倒没有挨过整,可是讲的那些头头是道的大道理,好像都对似的。现在,懂得那是‘左’倾的思潮,但当时却看不清楚。在创作中也感到苦恼,周围好像有种见不到的墙,说不定又碰到什么……”^②

这里所说的“见不到的墙”使人联想起鲁迅所说的“无物之阵”。鲁迅所指是“社会上多数古人模模糊糊传下来的道理”,形成多数人的社会力量,社会心理,习惯势力,鲁迅称之为“无主名无意识的杀人团”^③;而曹禺现在所遇到的“见不到的墙”,是自己人所创造的似是而非的革命理论,通过有组织的传播,形成了一种社会思潮、社会心理,以至于发展为周恩来所说的“新的迷信”连自己都深信不疑(更准确地说,是不敢有半点怀疑)。这样的打着革命旗号,与有组织的力量结合在一起的“无主名无意识的杀人团”是更可怕的……

但无论如何,周恩来的讲话,仍然启示了曹禺,使他对自己及周围许多人十多年所走过的创作道路,进行新的反省。于是,

^① 周恩来:《对在京话剧、歌剧、儿童剧作家的讲话》,《周恩来论文艺》,第106—107页。

^② 曹禺与田本相谈话记录(1984年6月3日)。转引自田本相:《曹禺传》,第411页。

^③ 鲁迅:《坟·我之节烈观》,《鲁迅全集》第1卷,第124页。

在全国话剧、歌剧创作座谈会上,曹禺谈到了自己“不知以为知,甚至不懂装懂的痛苦经验”。他说,“装懂”是令人窘迫,而且是“实在可怕”的,他又说,“我写过一点东西,常是写不好,写不好,可以列举很多原因,但主要的还是因为自己不真知道,不深有所感”。这些话都说得十分诚恳,十分沉重。这些思考、反省其实是在一直困扰着曹禺的。1957年,曹禺就谈到过“生活里的事实是怎样,作者感觉是怎样,和应该怎样”这三者的矛盾与统一^①,他大概已经觉察自己在写作《明朗的天》时,实际上是按照“应该怎样”去写的,而这“应该怎样写”的有形无形的指令事实上并没有成为自己的真知、真感,于是就出现了“不知以为知,甚至不懂装懂”的窘状。——这些意思曹禺没有明说,却被他的老朋友吴祖光一语点破,没想到吴祖光后来成了右派,他对曹禺上述言论的发挥也成为一大罪状,这又使曹禺陷入了尴尬,为解救自己,不得不公开写文章与吴祖光“划清界限”^②,这都属于没有意识到的残忍。1962年曹禺重新理起当年的思绪,大概也还仍然处于没有意识的状态。应该说,此时的思考是更加深入了的,他谈到任何作品都是“理”与“情”的统一,“‘理’是整个剧本的‘灵魂’。人何曾见过‘灵魂’,但人的一进一退,一言一行之间,往往使人感到它的存在。因此‘理’是我们读完剧本后油然而生的一种思想,仅仅依赖剧本的某一部分,某一个人物,某一段精辟的语言,是不能得到这种结果的”,“这样的‘理’常是不能立刻掌握得住的,严格地说,也是不能轻易看得见的。因为,别人告诉你这个‘理’,不等于你看见了那个‘理’”。曹禺由此而引出两条教训:一是“我们有时把‘理’看得太简单了,抓住有修养的同志的一句话就用,抓住书本上的一段结论就用”,“习惯于抽象地推论,把‘想当然’作为‘当然’,把借来的思想错认为生根发

① 张葆莘:《曹禺同志谈创作》,载《文艺报》1957年第2期。

② 曹禺:《质问吴祖光》,载《剧本》1957年第8期。

芽的思想 就铺扬起来” ,这就必然产生“理胜于情”的偏差 ;另一是“仅仅为一种‘强烈’却有点浮夸的情感所激荡 ,没有再进一步探索 ,就动笔了” ,作品“反映的仅仅是作者对于生活的一点新鲜的感触 ,有时连一点感触甚至也不是新鲜的” ,而“新鲜的感觉不能代替更真实、更深刻的认识” ,这类没有“把现实摸透”匆匆写出的作品往往“情胜于理” ,缺乏深刻的思想艺术力量。曹禺这里总结的 ,正是《明朗的天》与《胆剑篇》写作的基本教训 ;也是对从1930年代即已形成、逐渐发展为完整体系 ,长期以来如梦魇般压抑着自己创造活力的机械唯物论的创作规范、模式的一次反叛性的思考。曹禺最后归结为一点 :“如果剧本的‘情’和‘理’在作者的生活里不生根 ,如果剧本的‘情’和‘理’都不是从我们内心深处流露出来的 ,这就难以写出很动人的作品了。”他说 ,“这里有一个深浅之别 ,粗细之别 ,甚至于有真、假之别”——将《明朗的天》、《胆剑篇》与曹禺的代表作《雷雨》、《日出》、《原野》、《北京人》、《家》相比 ,是不难发现这些区别的。曹禺结束他的讲话时 ,引述了一位艺术家对一张风景画的批评 :“画这幅画的人并没有看见风景的美 ,吸引他动笔的只是因为这风景有名。风景在他的笔下不能表现他任何思想和感情 ,他没有看见风景” ,曹禺说 :“他的话使我深思。要真看见了风景才能画。写剧本也一样。有许多事物我写是写了 ,也仿佛见过的 ,但是否真的看了呢?……”^① 他这样追问着自己 ,深思着。这是否意味着曹禺已经开始从周恩来所说的“新的迷信”的束缚中解脱出来了呢?

顺便说到的一个事实是 :在同一个会议上 ,曹禺重庆剧专时期的老友佐临作了一个题为《漫谈‘戏剧观’》的发言 ,以更开阔的眼光对中国现代话剧发展的历史道路及其经验教训作出了新的总结。他指出 ,我国的话剧从剧本创作到演出形式 ,多年来主要是恪守易卜生社会问题剧的传统 ,受镜框式舞台与三面墙的

^① 曹禺 :《漫谈创作》 ,载《戏剧报》1982年第6期。

限制,追求“生活的幻觉”,存在自然主义的倾向,缺乏深刻的哲理与诗意。他大声疾呼,剧作家们“把眼光放远些,放广阔些”,“勇于突破我们的狭窄观点,勇于发明创造,广泛吸收各种戏剧流派,把斯坦尼斯拉夫斯基体系与布莱希特体系熔为一炉,闯出一条新路来”。^① 佐临这一发言,实际上也为以更加开阔的戏剧观来重新认识曹禺的戏剧为开拓话剧发展多种可能性所作的种种试验,提供了一次新的历史机会,但随之而来的阶级斗争大风暴很快就淹没了佐临这样的清醒的声音,以至于人们对于曹禺的再认识不得不推迟到1980年代,延误了整整二十年。

悲剧正在这里,曹禺这样的剧作家刚刚开始恢复自己的独立思考,中国共产党内部斗争又风云突变:1962年9月,广州话剧、歌剧创作座谈会召开半年之后,毛泽东在党的八届十一中全会上,发出了“千万不要忘记阶级斗争”的号召,并且对文艺问题作出一系列指示,如“各种艺术形式——戏剧,曲艺,音乐,美术,舞蹈,电影,诗和文学等等,问题不少,人数很多,社会主义改造在许多部门中,至今收效甚微,许多部门至今还是‘死人’统治着”,“许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术,却不热心提倡社会主义的艺术,岂非咄咄怪事”等等;被称为毛泽东的“好学生”的柯庆施也在上海召开的华东区话剧观摩演出会上提出了“写十三年”的口号。刚刚稍有清醒的曹禺又陷入思想与心理的惶惑、迷乱之中。他于是再一次故伎重演,如他女儿所说的,“用惯常的、虚伪的方式表现他的那种真诚”,接二连三地在报刊上发表表态文章,以紧跟形势。在一篇题为《文化革命新风气》的文章里,他这样写道:“内蒙古自治区乌兰牧骑的演出,指出了专业文艺工作的方向”;“他们是党的宣传员,不把自己看成什么艺术家、歌唱家”;“他们是专业文艺工作者,又是劳动者,他们是知识分子劳动化的模范”;“它说明专业工作者必须放下架

^① 文载1962年4月25日《人民日报》。

子,改造思想,坚决为工农兵服务,把革命文艺送到广大的农村、工矿、牧区、山区,必须从资产阶级思想的枷锁下完全解放出来,作革命者,作一辈子像乌兰牧骑那样忘我的革命文艺战士”;又说:“这种文艺创举不仅是一个文化革命,而且是一个社会革命,它革了资本主义、封建主义思想的命,也革了资本主义、封建主义艺术的命。”在另一篇《迎接百花怒放的季节》的文章里,他又热烈欢呼“话剧事业正进行着轰轰烈烈的革命”,标志是“全国各地都在上演崭新的为社会主义经济基础服务的好话剧”;“有的写出个人、集体与国家的正确关系”;“有的写出农业战线的阶级斗争”;“有的写出教育革命接班人的严肃问题”等等,文章还预言“一个空前的经济与文化的高潮就要到来。祖国从不曾有过这样一个气象万千的春天”,等等。曹禺再一次地放弃自己的独立思考,再一次“不知以为知,甚至不懂装懂”(这是他刚刚沉重地总结了历史的经验教训的):他是如此匆忙地表态,以至根本没有弄清楚,他从报刊、文件上抄下来的这些革命话语背后的真实含义,更没有想到他在这里热烈欢呼所谓“革资本主义、封建主义艺术的命”的“话剧事业的革命”,他自己这样的“资产阶级反动权威”正是首当其冲。——不,他毫无思想准备,反而以为靠着这样表态、紧跟,可以再一次地帮他度过险关。殊不知,正当他执笔为“文化革命的新风气”大唱赞歌时,置他以及中国知识分子于必死之地的天罗地网,早已布下:他以及和他同类的知识分子再一次被“残忍”地“捉弄”了……

于是,剧作家终究也没有逃脱和他笔下的人物一样的命运。

跌入冰谷

要来的终于来临——但不是曹禺所预言(期待?)的“百花怒放的季节”,而是有计划、有预谋、有组织的全面大砍杀。

一切都在劫难逃。

1930年代,周扬曾宣布曹禺是“和实际斗争保持着距离”的自由主义作家^①;1940年代,曹禺出于对光明的渴望,与以周恩来为代表的中国共产党人有了密切的联系;1950年代末,曹禺加入了中国共产党,但他实际上对于政治斗争仍不十分了然,似乎也无兴趣,他只是自愿在中国共产党的领导下,用自己的笔,为新中国、为中国人民效劳而已。因此,当红卫兵在批斗所谓“彭罗陆杨”反党集团时,竟然将曹禺抓去陪绑,是完全出乎人们(包括曹禺本人)意料之外的。但人们很快就在批判“中国的赫鲁晓夫”、“党内最大的走资派”刘少奇的文章中,发现了曹禺的名字:原来1956年夏刘少奇在中南海观看了《雷雨》之后,曾经连声称赞:“深刻!深刻!很深刻!”批判者因此而大作文章,以为这是“党内最大的走资本主义道路当权派”与盘踞思想文化阵地的“资产阶级反动学术权威”(二者已被定为“文化大革命”的主要对象)互相勾结,向以毛泽东为首的无产阶级司令部猖狂进攻的铁证。这类无限上纲的批判固然毫无价值,但也说明,在中国,文学艺术已经被高度政治化、意识形态化,对于曹禺及其剧

^① 周扬:《论雷雨和日出》,《周扬文集》第1卷,第200页,人民文学出版社1984年版。

作的评价与接受,也会成为党内高层斗争的一个内容,这似乎不可思议,却是一个不容回避的事实。

而后来红卫兵给曹禺罗列的罪状也是发人深思的。这是在一本偶然保留下来的杂志(北京师范学院革命委员会《文艺革命》编辑部编辑的《文艺革命》1968年第5期)中一篇题为《打倒反动作家曹禺》的“本刊评论员”文章中提出的——

早在三十年代曹禺就抛出了《雷雨》、《日出》等大毒草,极力宣扬阶级调和,阶级投降,鼓吹资产阶级人性论,大肆诬蔑中国共产党领导下的工人运动——他是一个老反革命。

抗战期间,曹禺又炮制过大毒草《全民总动员》、《蜕变》吹捧蒋该死“德高望重”、“廉洁奉公”——他是一只蒋家门楼的叭儿狗。

解放后,他又炮制了《明朗的天》、《胆剑篇》等大毒草,疯狂地反党反社会主义,尤其是《胆剑篇》恶毒至极,它攻击以毛主席为首的党中央和我们伟大的领袖毛主席,为右倾机会主义分子鸣不平,猖狂地叫喊“要揭地掀天,将今日的乾坤倒翻!”反革命气焰何等嚣张!为蒋该死反攻大陆呼风唤雨,为中国赫鲁晓夫复辟资本主义制造反革命舆论——他是刘、邓黑司令部的御用文人。

总之,曹禺从三十年代到六十年代,一直利用戏剧进行媚蒋亲美、反党反人民反社会主义的罪恶活动,他是一个彻头彻尾的反共老手,是一个不折不扣的“三开”人物,一句话,曹禺就是无产阶级专政的死敌。^①

这又是曹禺戏剧接受史上不可多得的一篇“奇文”,如此不

^① 转引自田本相:《曹禺传》,第424页。

顾事实的罗织罪名,确实已经到了登峰造极的地步。但如果细细辨认,可以发现其中某些罪名似乎也并不陌生。例如说《雷雨》“宣扬阶级调和”、“鼓吹人性论”、“诬蔑工人运动”,《蜕变》“美化国民党”之类的批评其实也是早已有之的,不过过去的批评比较含蓄,用词不那么尖锐、刺耳而已。在这个意义上,也可以说,红卫兵小将的大批判是长期存在的极“左”思潮的一个极端化的恶性发展。按说,曹禺是应该有所思想准备的。

但曹禺完全不能承受这样的批判:在某种意义上,他的精神被摧垮了。以后,只要谈及这一场恶梦,曹禺总要诉说那可怕的精神折磨——

他们整天逼你念叨着:我是“反动文人”“反动学术权威”,……一直搞得你神志不清,最后甚至会自己也觉得自己不对。

他们逼着你招供,供了以后不但别人相信,甚至你自己也相信,觉得自己是个大坏蛋,不能生存于这个世界,造成自卑感,觉得自己犯了大错,不要写戏了,情愿去扫街。这种自暴自弃的思想就产生了,这种思想上的折磨比打死人还厉害。^①

“四人帮”统治的那段岁月,真是叫人恐惧,觉得自己都错了。给我扣上“反动学术权威”的帽子倒是小事,自己后悔不该写戏,害了读者害了观众。

我(甚至)觉得我不配要钱,我也许是疯了,我老岳母剥下的白薯皮,我都吃。……

……一天到晚,心惊肉跳,随时准备着挨斗。我觉得我全错了,我痛苦极了。我的房间挂着毛主席像,贴着毛主席

^① 转引自赵浩生:《曹禺从雷雨谈到王昭君》,载《七十年代》1979年第2期。

语录：“革命不是请客吃饭……”我跪在地上，求着方瑞：“你帮助我死了吧！用电电死我吧！”真不想再活下去了，好几次都想死去……^①

曹禺的传记作者曾这样描写十年浩劫中的曹禺的迷乱心灵——可能有文学的夸张，却大体符合曹禺思想、心理发展的逻辑：

……一种不可抑制的忏悔使他心脏一阵抽搐。他顿时痛感自己确实有罪，罪孽深重，一点一点，不自觉地他终于跪倒在石膏像下，仰首瞻望，深深地忏悔，忏悔……。啊！自己一生写了那么多戏，原来绝大部分没有讴歌毛主席，《雷雨》其实是写一群资产阶级和小资产阶级的哀史，《日出》为什么没有写共产党？没有写真正的日出？《北京人》是为遗老遗少唱挽歌，为什么不写剧中人上山打游击？《原野》竟写了一个农民造反者的惶惑……。这些造反派批判他的语言，曾经被自己看成是他们的浅薄无知，但此刻却深深地使曹禺信奉地忏悔起来，曹禺的灵魂被这场史无前例的革命深深地触及了，触及得大乱了，他早已过了不惑之年，竟忽然不认识自己，不知道该如何生去了，天啊！这是一场什么样的革命？！^②

这确实是曹禺心灵史上最可怕的一页，也是中国知识分子心灵史上最悲凉的一页。曹禺说得很对，“这种思想上的折磨比打死人还厉害”，法西斯思想专制的可怖、可恶与不可宽恕，正在

^① 曹禺与田本相的谈话(1986年10月18日)。转引自田本相：《曹禺传》，第420、421页。

^② 曹树钧、俞健萌：《摄魂——戏剧大师曹禺》，第434页。

于它以铁也似的无情力量将人的尊严、人的自信心彻底摧毁,它以宗教般的幻术,把犯罪感渗入人的自我意识之中,不仅挑起人与人之间的残杀,而且制造人的精神分裂,让人无休止地进行自我审判、自我否定,以至于像曹禺那样否定了自己做人的资格和权利,仿佛自己只配动物般地活着(?)^①而这类精神的折磨又是首先施加于曹禺这样的最杰出、最敏感,在某种程度上也最脆弱、最需要小心保护的知识分子身上——他们的罪恶目的,是要通过摧毁民族精英来摧毁整个民族。在这个意义上,曹禺的悲剧,也正是我们整个民族文化的幸。

所幸的是,经过几十年的历史检验,曹禺的戏剧生命早不属于他个人,已经成为中国人民以至世界人民的精神财富。少数法西斯分子可以施虐于曹禺个体生命,却无法根本切断他的戏剧与千百万普通读者与观众的精神联系。即使是“文化大革命”期间,曹禺的著作被列为禁书,读者对它的接受仍在继续进行。本书的作者就曾在偏僻的贵州山城,利用劫后余生的曹禺著作——我记得是一本载有《日出》第三幕选场的高中《文学》课本和一本上海文艺出版社出版的《家》,向秘密的青年小组的成员多次朗读和讨论曹禺的剧作。尽管没有确切的统计材料,但可以确信,类似的秘密传播与接受在当时的中国是广泛存在的。这本身就构成了曹禺剧作接受史上最光辉的记录。

而且世界也没有忘记曹禺——这位中国现代文化的杰出代表。正像著名的华裔作家赵浩生先生所说的那样,“人们并没有

^① 曹禺吃“剥下的白薯皮”这一细节是特别惊心动魄的,它让人想起了老舍《骆驼祥子》的结尾,祥子“看着一条瘦得出了棱的狗在白薯挑子旁边等着吃点皮和须子。他明白了,他自己就跟这条狗一样,一天的动作只为捡些白薯皮和须子吃,将就着活下去就是一切,什么也无须多想了”,老舍因此发表了如下议论:“人把自己从野兽中提拔出,可是到现在人还把自己的同类,驱到野兽里去,祥子还在那文化之城,可是变成了走兽”——曹禺与老舍笔下的祥子自不能相比,但曹禺精神上所发生的异化确有令人痛心之处。

忘记他。当样板戏独霸舞台,整个中国金玉不振、瓦釜齐鸣的时候,人们更崇敬他的艺术,等待着有一天他会重新出现”^①。当曹禺受到迫害,国外立刻传出了“中国的莎士比亚在传达室打扫院子”的消息,引起了国际文化界的震动。尤其令人感动的是,1971年、1975年日本先后出版了《北京人》的松枝茂夫、吉田幸夫译本与吉村尚子的译本。1975年香港市政局主办“曹禺戏剧节”,演出了《北京人》、《蜕变》、《胆剑篇》,还演出了包括曹禺各作品片断的话剧《曹禺与中国》,参加演出的业余剧社有21个,工作人员达250多人。这个事实有力地证明了曹禺剧作的生命力。口诛、笔伐、刀砍、火烧,都阻挡不住它在中国与世界的传播。

^① 赵浩生在香港《大公报》的报道。转引自田本相:《曹禺传》,第432页。

没有抓住的时机

一 《王昭君》：曹禺和她一起归来

1978年11月,《人民文学》第十一期以显著地位刊登了曹禺的“新编历史剧”：《王昭君》。1979年7月,由北京人民艺术剧院首次演出,导演梅阡、苏民,主要演员有狄辛、蓝天野、董行佶等。1979年2月,四川人民出版社出版了《王昭君》一书。

1961年写出《胆剑篇》以后,沉默了十七年之久,曹禺终于重又出现在中国戏剧舞台上。这不能不引起人世沧桑之感;正如茅盾《赠曹禺》一诗中所说——

当年海上惊雷雨,雾散云开明朗天。
阅尽风霜君更健,昭君今继越王篇。^①

曹禺和《王昭君》一起归来,这一事实本身即具有历史意义,又富戏剧性,因此格外引起关注:阅尽风霜之后,曹禺和他的新的戏剧生命将显示出怎样的特色与面貌?

当剧作家这样介绍他的“王昭君”：“乍看上去像一个沉静温柔的姑娘。一双秋水似的眼睛,神采清明,顾盼多姿,有时眉宇间含着一种不可言说的沉思的神态。在某种情况下,有时也出

^① 载1979年1月28日《人民日报》。

人意表地露出一一种轩昂夺人的光彩,使人感觉到这是一个十分坚强的女子”;人们立刻认出:这是久违了的愫方、瑞珏^①,但已拂去了忧郁、压抑的历史尘埃,变得“轩昂夺人”,另具一种气势。同时,人们也会敏感地察觉到,剧作家本人在经历了惶惑、迷乱之后,再一次进入了生命的沉静状态,而这种沉静是内蕴着一种自信与坚韧的。

于是,我们在王昭君这里,又看到了那熟悉的动作——“望着墙外的青天”,又听到了那并不陌生的呼唤——

难道一个女人就不能像大鹏似的,一飞就是九万里?

这碧悠悠的青天是多么高呵。天气又暖了,向南飞的雁,又向北飞了。我要像一只雁,在碧悠悠的、宽阔的青天里飞起来多好……

王昭君不愧为周冲(《雷雨》)、花金子(《原野》)的精神姐妹,在她身上,依然涌动着:对于自由生命的渴求,不可抑制的欲望……

一曲“长相知”——对于人与人之间、民族与民族之间心灵的沟通、理解的渴求,对于人际关系、国家民族关系的仁爱、和谐的渴求,却把《王昭君》与《北京人》、《家》以至《原野》联结了起来。当人们读到草原的月夜里,王昭君的内心独白:“单于啊,你原来和我是远隔万里的,长安叫我近在你身边。如今,就在你身

^① 曹禺曾对来访者说,《王昭君》一剧的创作寄托了他对妻子方瑞的怀念(颜振奋:《老当益壮的剧作家曹禺》),王昭君身上显然有方瑞的某些气质,而“草原月夜怀玉人”那场戏更是渗透着曹禺的情思。曹禺写《王昭君》还唤起他青春的回忆,他对他的传记作者谈到了1932年暑期他的内蒙百灵庙之行,据说,这一次旅行使他深深地感受到了草原的美,爱上了草原上的人民,这对《王昭君》的写作有直接的启示作用。(1982年5月21日与田本相的谈话。转引自田本相:《曹禺传》,第136—137页)

边了,为什么你对我,又像是远隔万里?”“啊,湖水有多深哪,他就有多深。我多想听听他心里的声音”时,是不能不联想起《家》里那著名的新婚独白,以及《北京人》“海内存知己,天涯若比邻”的题词的——这里同样投入了剧作家自身的情感体验。而当王昭君侃侃议论“长命相知,天地长久”,反复强调“‘长相知’,才能不相疑;不相疑,才能长相知”,当呼韩邪感慨“相知之难”,痛苦地自责“从前不大相信人是可靠的,可我想,如果人都不可靠,活着岂不太孤单?因此,我觉得还是要相信人的心,而我,还是受了骗”时,人们自会感到这字字句句蕴含着的历史的分量。这是经历了包括“文化大革命”在内的劫难之后,艰难的反思的结晶。我们由此而懂得了,剧作家曹禺和他的同时代人,在亲历了种种人世的险恶——人的本性、人际关系空前的扭曲、毒化、丑化以后,并没有动摇对于人自身的信念,最终他们仍然回到对于人的真、善、美的肯定和理想主义的追求。《王昭君》全剧结束在“合欢被”的浪漫主义的歌唱里:“我们的合欢被呵,真是神明!它变成了一床仙被轻轻,像天那样大,广无垠!覆盖着四面八方,塞南塞北,无止境,祝愿普天之下没有受寒的人。”这当然不是偶然的。这表明:和十年浩劫以后青年一代纷纷转向20世纪怀疑主义思潮相反,曹禺和他同代知识分子中的相当部分,仍然坚守着18、19世纪的人道主义。我们在本书第二章第三节里论及《家》时,曾经谈到“曹禺第一个十年创作的归宿,是莎士比亚式的‘阳光灿烂的人道主义’”;现在,经历了五六十年代对“人道主义”的反复讨伐,以及十年浩劫中“反人道主义思潮”的大泛滥,曹禺的《王昭君》又重新高唱“莎士比亚式的阳光灿烂的人道主义”的赞歌,这自然具有一种思想史的意义:这是曹禺及其同代人所能达到的思想顶峰;从另一面说,也构成了一种局限,这是自不待言的。

但人道主义对于人自身的肯定,对于曹禺仍是别有一种意义。人们读《王昭君》,大概很难忘记王昭君在宫殿召见那场戏

里的著名独白——

六宫一齐向我偷眼望，
我怎么能怯生生，虚恍恍？
空张惶？
这时刻，怎么可以“当仁”而“让”？
(目光一扫)
上面坐着的，莫非是生杀由他的天子和单于？
他们“喜”就是“生”，“怒”就是“死亡”。
可六宫都羡慕我，一天便见到了，
一个单于，一个皇上！
管它是什么！
我淡淡装，
天然样，
就是这样一个汉家姑娘。
我款款地行，我从容地走，
把定前程，我一人敢承当。
怕什么，
难道皇帝不也是要百姓们供养。

这在宫廷中自觉维护自己的人的独立、自由与尊严的王昭君形象，自然是光彩照人的，读者还可以从中体味出一种从容、自信的气度，这对于剧作者曹禺本人，也许是更为重要的。在剧作家自身的精神历程中，这种从容、自信曾经是他达到创作顶峰的必要精神条件^①；而他一旦失去了艺术家的从容、自信，也就

^① 参看本书第二章第二节对《北京人》时期曹禺精神状态的分析，正像他女儿万方所说：“我相信他那时感觉很轻松很快活，也很沉着，因为他知道自己想写的，就能写出来”，“他是非常自信的人”。（万方：《我的爸爸曹禺》）

陷入了自我生命与艺术生命的迷乱。现在,我们看到,曹禺摆脱了“怯生生,虚恍恍,空张惶”的精神状态,和他的王昭君一起,“淡淡装,天然样”、“款款地行”、“从容地走”来,自会想到,曹禺大概走出了自我失落的冰谷,开始找到了、重新肯定了并且把握了自己吧?

于是,在《王昭君》里,重又闪烁着剧作家创作才华的火花。最受人赞誉的,自然是“孙美人”形象的塑造。正像一位评论者所说,孙美人“是一个包含着丰富的生活内容与艺术内容的深刻而独到的悲剧形象。她是曹禺同志熔多种多样艺术手法于一炉,精心雕琢的一件艺术珍品。她表现了曹禺同志特有的抒情风格,深湛的艺术功力,和令人惊叹的,只有大师才有的艺术才能”^①。而剧作家“以喜剧的笑声”来揭示这位“红颜暗老白发新”的宫女的悲剧命运,“把古典诗歌的抒情造境的艺术手法转化为展开诗意冲突的手段”、“把诗歌之妙运入戏剧之中”,更使得研究者们大为倾倒。^②人们确实从这里看到了曹禺巨大的艺术潜力。剧本对苦伶仃形象的塑造同样显示了曹禺的创造活力:不仅形象本身具有一种独立价值与意义,而且还具有多种戏剧结构的功能——有时充当故事的叙述者(如第五幕单于与叛匪们的搏斗即是完全通过苦伶仃的歌唱表现出来的),有时又显然代表作者对剧中人物作出评价或点明题旨,有时又仿佛是拟想读者而对剧情发展作出直接反应。有的评论家认为,这个人物“有少许布莱希特的影子”^③。不论曹禺是否受到布莱希特的启示,他对于戏剧结构有着自觉的探索,企望着新的突破却是确定不移的。本来,对人性与人生的探索与对相应戏剧形式的探

① 闵抗生:《谈孙美人形象的创造》,载《剧本》1979年第7期。

② 参看田本相:《曹禺剧作论·王昭君论》的有关分析,中国戏剧出版社1981年版。

③ 《曹禺与其新作 王昭君 座谈会》,载《曹禺、王昭君及其他》,香港良友图书公司1980年9月版。

索是曹禺一生两大探索,当他自觉不自觉地停止了对前者的探索以后,后一探索也就几乎停滞不前了。而现在他在戏剧结构上的新尝试正是预示着:曹禺在多年徘徊之后,终于又恢复了、至少说部分地恢复了不断探索新路的勇气与胆识。这自然是可喜的讯息。

但人们仍然可以感觉到,曹禺的创作才能所受到的束缚,或者说,剧本所显示出的剧作家的创造才能与剧本实际所达到的艺术水平之间,似乎存在着某种差距,这更是发人深省的。

还是先从王昭君这个形象给我们的印象谈起吧。我们在前面加强了王昭君与愫方、瑞珏形象的内在一致性;而实际上,形象的差异是更加引人注目的:王昭君形象所具有的浓重的政治家色彩是愫方、瑞珏绝不可能有的。因此,宫廷之上,当着满朝文武大臣,王昭君侃侃而谈以“义”、“诚”治理天下的大道理,不仅使得剧中全朝上下为之目瞪口呆,连评论家也以为“不像是一个身闭宫掖的宫女,倒像是一个老练的政治家”,期期不可接受。^①而王昭君出嫁匈奴之后,一言一行,甚至一投足、一扬眉,无不从“胡汉和好”的全局出发,处处注意政治影响,即使是与单于夫妻间深夜谈情,也不忘记申明“我是带着整个汉家姑娘的心来到匈奴的”;至于她亲自到海子边去抚慰百姓,学习骑马、擦胭脂,以至请回玉人石像……无不是从政治策略考虑。可以说,在处理单于与玉人以及自己之间微妙的感情关系时,政治家的谋略是完全压倒了作为女人对于爱情的排他性要求的^②。总之,剧作家曹禺在刻画王昭君这一形象时,一面渗透着浓郁的诗情,一面又赋予政治家的风采,显然着意于创造一位女性的民间诗

^① 陈祖美:《从王昭君看历史剧的倾向性与真实性的关系》,载《文学评论》1980年第6期。

^② 一些评论家也因此惊诧莫名,以为作者“不大懂得女人心理”,见《曹禺与其新作王昭君座谈会》,《曹禺研究专集》下册,第605页。

人政治家,这一现象颇耐寻味。这“诗人政治家”的模式,人们并不陌生,本是郭沫若从1940年代的《屈原》到1950年代的《蔡文姬》,一直努力鼓吹的政治理想,以至成为郭沫若自我形象的写照;现在,重又出现在曹禺的笔下,这当然有着重要的意义。它至少表明,经过1950、1960、1970年代不间断的政治运动的长期熏陶与改造,政治意识已经渗透到曹禺这样的原本与政治保持一定距离的作家的灵魂深处,用自己的创作为政治服务,已成为他们的一种自觉要求;正因为如此,曹禺才会心悦诚服地按照政治家周恩来交给的政治任务去写《王昭君》,并且根据毛泽东提出的“有利于民族团结”的政治标准去塑造王昭君的形象,还企望通过《王昭君》的创作与演出,达到“加强民族团结”的政治目的。^①在一定程度上,曹禺也显示了某种诗人政治家的气质,这大概是谁(包括曹禺本人)也不曾料及的吧?

剧作家有这样的自觉追求,原也无可非议。问题在于,“当作者非常明显的要去歌颂某种性格和事件的时候,由于没有对历史生活的深切感受,而又要贯彻一种强烈的政治意图,从而使作者的思想艺术感染力大大受到影响”^②。于是,我们在《王昭君》中看到了:王昭君形象的过分理想化、现代化;从剧本第三幕开始,描写重心由刻画王昭君性格到铺写匈奴宫廷内部政治斗争的转移^③,等等。正像一些评论家敏锐地感觉到的那样,在表现人物思想性格的复杂性、内心世界的丰富性上,曹禺这部新作

① 曹禺:《关于王昭君的创作》,《曹禺文集》第4卷,第422页,中国戏剧出版社1990年版。

② 陈祖美:《从王昭君看历史剧的倾向性和真实性的关系》,载《文学评论》1980年第6期。

③ 另一方面,剧作家因此而十分成功地塑造了温敦这一政治阴谋家的形象,而在这一形象身上,显然寄托了剧作家对“文化大革命”政治斗争教训的体验与思考——这可以说是一个意外的收获。

显然有所倒退,甚至“不自觉地受了所谓‘三突出’的影响”^①。这是不足为奇的:曹禺的归来,必然要带着历史的重负,几十年极“左”思潮造成的精神创伤绝不会不治而愈。一切都需要时间,重要的是,已经有了一个新的开端。人们也正是从这一角度,并在这一意义上,去肯定曹禺《王昭君》的价值的。

著名演员金山在观看了《王昭君》演出后,给剧作家写了这样一封信:“大作立意之深之新是异乎寻常的。语言美极了,力量大极了,你的语言是犀利的长剑,给予恶人以致命的一击。你的语言诗意盎然,发人深省。……你是人民的知音。……这使我感觉到在‘四人帮’横行的日子里,大作家所藏着的满腔愤怒和对未来美好的愿望,真乃一片丹心,至诚可鉴。”^②——金山读出了曹禺在新作中寄寓的现实感受,可谓同代人的知音之言。

年轻一代的眼光要严峻得多。习惯于在剧场现场捕捉观众情绪反应的曹禺与一位名叫尚文的大学中文系学生之间,有过这样一番对话:

“小尚,你看了这个戏觉得怎么样?”

“不好说”,小尚有些为难,“报上都说好,我觉得这戏诗意挺浓。不过,不如我过去看的戏曲《昭君出塞》感人,后半部不吸引人。王昭君到了匈奴以后,显得太窝囊,好像有点束手无策,等着挨整似的。……不过,也许我说得重了。我妈常说,什么都爱挑个刺,要我记住一句老话:‘看人挑担不费力,自己挑担重千斤’。”^③

这位年轻人的反应是坦率、真诚的。而评论家却似乎没有

① 《曹禺及其新作 王昭君 座谈》,《曹禺研究专集》上册,第604页。

② 转引自曹树钧、俞健萌:《摄魂——艺术大师曹禺》,第469页。

③ 同上书,第471页。

这么清醒：《王昭君》刚出世时，赞扬文章几乎是一轰而上，而且异口同声地论定：“《王昭君》这出戏，一扫历代文人的偏见，还昭君以本来面目”；“一扫以往文艺作品中王昭君出塞哭哭啼啼、悲悲切切的凄楚的景象”，古代作家“不可能对这段历史和昭君这个历史人物作出正确的评价”，等等^①，仿佛唯有曹禺塑造的“笑盈盈的王昭君”才符合历史唯物主义，独此一家，别无分号似的。这显然仍是独尊论在作祟。幸而不久就出现了清醒的声音。一篇题为《力戒批评的片面性》的文章，尖锐地指出：“我们决不能肯定了一出昭君新戏，而否定了‘昭君题材’的一部‘文学史’”，“应该说，过去描写‘昭君题材’的优秀作品与曹禺的新作《王昭君》，是可以并存的，各起各的作用，各有各的价值”，这是因为，“客观题材本身有无比丰富复杂性，一个题材决不能只有一个作品”，“作家对于同一题材的认识与艺术表现手段不同，就必然会出现不同作品”，而“只有发展了不同样式，不同风格的作品，才能满足人们多种多样的精神需要”。^②不久，又出现了前述对于《王昭君》剧冷静的实事求是的批评：这说明，不仅剧作者本人，而且他的剧作的接受者、批评者，吸取了十年文化浩劫的经验教训，都已逐渐走向成熟。

二 重演《雷雨》、《日出》、《北京人》

1979年2月，北京人艺重新排演《雷雨》。

同年11月，中央广播电视实验剧团召回二十年前第一次演出的原班人马，重新上演《北京人》。

1981年，北京人艺又重排了《日出》。

^① 参看王如青：《力戒批评的表面性——读王昭君的评论文章有感》，载《文学评论》1980年第2期。

^② 同上。

无论是剧作者,还是导演,演员,以至观众,经历了十年、二十年的人世沧桑,仿佛一场恶梦醒来,如今再来重演看当年演过、看过的戏,必定带着自己不堪回首的生活经验与人生体验,不免要产生戏剧中的人生与人生里的戏剧浑沌一片的感觉——这是一种特殊的接受。

冯亦代,这位著名的评论家,二十年前曾写了《北京人的演出》的剧评,之后蒙冤数十载,告别了剧坛、文坛,此刻重又做了《北京人》的观众,自是百感交集。他说:

我是怀着一腔复杂的心情去推开化妆间的那扇门的:是重见亲人的喜悦,还是重逢故友的惆怅?是年轻时“泡”后台的欢乐情绪,还是“少年子弟江湖老,红粉佳人白了头”的怀旧心情?我说不清,道不明。总之,当我握着李晓兰(愫方扮演者)和其他同志伸出来的手时,我的喉间堵得慌。

大幕拉开了,天空里传来了嘹亮的鸽哨,屋子里静幽幽的,过了一会,曾思懿和张顺上场了……这一切是那么熟悉,又那么陌生。……我觉得自己既是一个坐在观众席里的一个,又是舞台上角色里的一个。

是什么使我落入这样境界的呢?是导演和演员们。二十二年了,每个人经历了又一段生活的道路,坎坷不平的小道和平坦舒展的大道,磨炼了他们,使他们对生活有更多的感受,对角色有更多的理解,他们不止是在演戏,而是在重现生活的真实。难能可贵的是他们二十二年来并没有疏漏生活中的点滴,相反是使每人所演的角色,更多一层生活所赋予的光泽。演愫方的李晓兰在一腔幽怨中增加了坚毅,演曾思懿的梅邨在阴险中更多了人情,王显的曾文清对生活给他开的玩笑,增加了无可奈何的抗衡,计维时的江泰在平淡中显出他的愤懑,还有余琳所演袁圆的天真,赵丽平所

演瑞贞的决心,如此等等。当瑞贞说出“天塌了”,而愫方回身看到悄然归来的曾文清时,舞台照明映出李晓兰颊上流下的斑斑泪痕,但这是对梦的幻灭,又是对希望的憧憬;从绝望走向光明,这对观众是个多么大的启示,不要甘于做失偶的“孤独者”,而要做敢说敢笑的“北京人”。这是曹禺的匠心安排,但使人信服这一安排的,则是导演和演员对艺术的精诚……^①

充满“对艺术的精诚”的,还有冯亦代这样的观众:他们与剧作家、导、演员们一起创造与发展了曹禺的艺术生命。

此番重演,自然是要恢复历史的本来面目,但也必定要加入时代的新的理解。北京人艺《雷雨》导演夏淳正是这样确定他的导演指导思想的:“从整体的处理上看自然一如既往,但……我们力求在以下两个问题上有更明确、更深刻的体现:一、还剧本的本来面目(主要指时代气息、对人物的解释和某几段戏的处理);二、更鲜明、更准确地掌握和表现戏的主题”^②——依然从把握主题入手,说明导、演员的艺术思维方式也是一如既往的;但在主题阐释上强调了对封建家长制的批判,却显然打有时代的烙印。夏淳又说:“家长制这个东西直到今天,还相当顽固地影响着我们的家庭、社会,甚至国家。《雷雨》的现实性和深刻性就在这里。所以它从发表的时候起,经过四十余年直到今天,仍能保持住它演出的生命力,其道理也正在于此。”^③这段话里,显然包含着对“文化大革命”的深刻反思:1979年的中国知识分子和中国人民在总结“文化大革命”的历史教训时,首先感到的

① 冯亦代:《喜看北京人》,载1980年1月31日《人民日报》。

② 夏淳:《生活为我释疑——雷雨导演手记》,收《雷雨的舞台艺术》。

③ 同上。

就是封建家长制为基础的封建专制主义复辟的危险。^①因此,在重演的《雷雨》里,周朴园仍处于主要对立面位置,但他已经变成了一个“封建家长制的典型”,如导演夏淳所说,“剧中周朴园所扮演的最主要的角色应该是‘一家之长’”^②。这与五六十年代周朴园主要扮演“资产阶级的角色”相比,自然是一个很大的变化,而这一变化,则是折射着社会思潮的某种演变的。夏淳在他的“导演手记”里也谈到周朴园“这个一家之长有他特殊的身份,是一个大煤矿的董事长,有他特殊的经历”,但此时对于中国资产阶级的特点却也有时代的解释,与解放初期强调资产阶级与帝国主义千丝万缕的联系^③不同,此时注重的是,“中国的资产阶级与封建阶级是一脉相承的,这个根是割不断的。他们治家与为人之道都是继承了封建阶级那一套。……宗法社会的家长制就是他们的治家之道。经营管理是资产阶级的,对工人的剥削是封建性的,超经济的,周朴园就是这样一个出身于封建大家庭的资产阶级,是一个封建主义的卫道者”^④。为了突出

① 著名作家巴金在1978年所写的《爨火集·序》里写道:“今天在我们社会里封建流毒还很深、很广,家长作风还占优势。据我看,今天要实现四个现代化,就必须大反封建。去年八月我写了《家》的《重印后记》,我说这部小说已经完成了它的‘历史任务’,现在我知道我错了。明明到处都有高老太爷的鬼魂出现,我却视而不见,不能不承认自己的无知。”这大概很能代表1970年代末、1980年代初的时代思潮,并揭示了1930年代的作品(如巴金的《家》与曹禺《雷雨》)在这一时期被重新“发现”的思想文化背景。

② 夏淳:《生活为我释疑——雷雨导演手记》,《雷雨的舞台艺术》,上海文艺出版社1982年版。

③ 在1951年修改本里,周朴园所扮演的即是“帝国主义走狗”的角色。

④ 夏淳:《生活为我释疑——导演雷雨手记》。文学史家王富仁对周朴园的“典型意义”所作的理论分析在这一时期对周朴园的认识中也很有代表性,他认为,周朴园“是社会政治经济关系中的资本家和家庭伦理道德关系中的封建家长的怪诞结合的产物。正是在这怪诞而又真实的结合中,存在着他有别于世界文学中同类艺术形象的独立‘民族特征’,存在着他有别于中国新文学中其他反面艺术形象的独立典型意义”,“通过这一典型现象,曹禺不但深刻揭示了中国产业资产阶级的一个非常重要的本质方面,而且以独到的方式表现了中国封建传统观念的顽固性,中国反封建思想革命斗争的长期性和复杂性”。(《雷雨的典型意义和人物塑造》载《文学评论丛刊》1985年2月第23期)

“反封建家长制”的主题，剧中其他人物基调与人物关系也作了相应的调整。对于蘩漪的处理，一方面要求“掌握好蘩漪的主要对立面是周朴园”，突出她与周朴园的矛盾（这与过去演出中一味突出“周朴园与侍萍的矛盾”相比，是一个演出重心的转变）；一方面又要求处理好“蘩漪和其他人物的关系，不能只一味强调她‘雷雨’的火辣辣的性格”，“尽力在演出中使观众能多方面去认识蘩漪”，并“使观众在看完戏以后的深思中，能唤起对蘩漪的同情”。^①对于周萍也不再解释为“玩弄女性，自私自利”的洋场恶少，而如剧作者舞台提示所要求的那样，“设法替他找到同情”^②，因为“他无论如何也是封建礼教下的牺牲者”^③。

更加引人注目的是，对于周朴园与侍萍感情的新解释、新处理。这次重演不但肯定了周朴园对待萍的怀念是真诚的，而且强调“周朴园和鲁侍萍决不是黄世仁与白毛女的关系。他们是两相情愿地爱过一阵的，而且鲁侍萍这一辈子真正的爱过的人也就是年轻时的周朴园”^④。导演、演员们又为侍萍没有立刻离开周家而终于与周朴园相见作了新的解释：他们设想，当年是周家老太太断然将侍萍轰出周家，周朴园事先并不知情，侍萍临走时向老太太苦苦哀求能让她再见周朴园一面，因为她不相信这是周朴园的主意，可是老太太死活不让见。尽管她经历了三十年颠沛流离的生活，这个问号始终没有从心里抹掉。在三十年后，当她看到周朴园仍保留着她的照片，埋藏在心里三十年的问号又浮现眼前，想得到解答的愿望也愈加强烈，几次欲走而复止，终于留下求得一个明白。——这样的新解释，仍然是将批判锋芒指向封建家长制，在一定程度上，周朴园自己也成了这种家

① 夏淳：《生活为我释疑——雷雨导演手记》，收《雷雨的舞台艺术》。

② 同上。

③ 苏民：《周萍的“如实我说”》，收《雷雨的舞台艺术》。

④ 朱琳：《创造札记——我所扮演的鲁侍萍》，收《雷雨的舞台艺术》。

长制的牺牲品,这自是别有一种深刻性的。同时,也显示了导演、演员们的一种努力:从“具体的历史环境”中具体地把握人物的特定思想、心理、性格与人物之间的特定关系^①。在这里,从导演到演员都是在自觉地张扬表演艺术的现实主义精神与风格。

这一时期重演的《北京人》也同样围绕着“反封建”的主题来设计人物的基调。导演手记中规定:“曾皓是封建制度的化身,这个形象有助于说明封建制度的腐朽和残忍”;“思懿则是封建社会的既得利益者,她是那个制度的产物:自私、贪婪”;“江泰、文清、文彩不仅可以使观众感知封建罪恶的后果——制造出大批‘废物’,还可以使观众思索出路在哪里”;“袁任敢、袁圆、瑞贞、懔方,“观众可以从他们身上感知时代的力量,得出‘反封建束缚,争取自由的斗争必然胜利’的结论”。^②

1981年2月,北京人艺重演《日出》时,曹禺对剧组人员有一个讲话,十分诚恳地谈到,《雷雨》、《日出》、《原野》都写得很浓,表演就容易过火,他希望演员不要只注意“人物外露的东西”,“不要一味夸张,演成闹剧”;“多在真实自然上下功夫”,要把人物的“复杂性、内心的矛盾、内在的‘苦痛’演出来”;“演出人物灵魂深处的东西”,把作者“倾注在作品中的热烈的爱憎,深刻地表达出来”。^③要“使人看到人物的心灵”,剧作者的呼唤,表达了对艺术表现的现实主义深度的要求。在“四人帮”“三突出”之类的“假、大、空”的表演垄断舞台十数年之后,恢复现实主义传统,不仅是剧作者也是时代的要求。应该说,北京人艺的《日出》新演出是基本上满足了剧作家曹禺与时代的要求的。据报道,这次演出突出了陈白露的内心痛苦,“不仅是她与黑暗社会

① 朱琳:《创造札记——我所扮演的鲁侍萍》,收《雷雨的舞台艺术》。

② 蔡骥:《北京人 导演杂记》,载《人民戏剧》1980年第5期。

③ 曹禺:《自己费力找到的真理》,载《人民戏剧》1981年第6期。

的矛盾,更重要的则是‘竹筠与白露’的自我矛盾”^①,这自然意味着对陈白露内心世界的一种更深入的揭示。一位题为《看日出重排演出》的评论,还特意指出:“从导演开始,这次《日出》的重排,思想挖得非常深刻。暴露潘经理、乔治张、胡四等等这一群吃人者旧社会的寄生虫,不是为了使人们看‘洋相’,不是要渲染光怪陆离的生活情态,不是在噱头上做文章,迎合庸俗欣赏趣味,而是处处让我们去憎恨他们,鄙夷他们,唾骂他们”,“暴露丑恶,特别需要对生活的实有东西严加选择和提炼”^②——当艺术家们懂得了“选择与提炼”时,他们也就确实接近了曹禺戏剧的真实。

这样,张扬反封建的人道主义精神与现实主义艺术风格,就成为恢复时期曹禺戏剧再演的主要追求:这同样也是反映了1970年代末,以至1980年代初期的时代思潮与艺术风尚。

三 反映时代接受水平:恢复期的曹禺研究

《王昭君》的发表与演出,《雷雨》、《日出》、《北京人》的重新上演,把曹禺又推上戏剧界与学术界的前景位置。曹禺研究很快成为以拨乱反正为主要任务的现代文学研究界最引人注目的领域。据王兴平、刘思久、陆文璧编辑的《曹禺研究专集》(上、下册,海峡文艺出版社1985年版)所提供的资料统计,从1978年到1983年,五年时间内全国报刊共发表论文、剧评、专著等共322篇(部),不仅涌现出一批有见地有深度的论文,而且出现了钱谷融《雷雨人物谈》(上海文艺出版社1980年10月版)、田

① 韦文:《力无枉费——记北京人艺重排《日出》》,载《人民戏剧》1981年第9期。

② 林涵表:《旧的终于死去,新的必然来临——看《日出》重排演出》,载1981年11月22日《光明日报》。

本相《曹禺剧作论》(中国戏剧出版社 1981 年 12 月版)与朱栋霖《论曹禺的戏剧创作》(人民文学出版社 1986 年 2 月版)、孙庆升《曹禺论》(北京大学出版社 1986 年 4 月版)^① 这样的足以代表时代研究水平的专著,并由此而形成了一支有相当水平的曹禺研究队伍,这是前所未有的。

这一时期的曹禺研究,给人印象最为深刻的,是研究者(接受者)与剧作家(创造者)之间的平等关系。这本是曹禺研究以至中国现代文学研究的一个传统。^② 但曾几何时,平等、自由讨论的气氛逐渐淡漠以至消失,仰视作者的吹捧之外,更出现了越来越多的法官式的审判,批评者(接受者)居高临下俯视作者,批评、否定自是不容辩驳,连肯定也仿佛是一种恩赐。作者(创造者)越来越缺乏自信,以至陷于自卑、赎罪心理不能自拔,战战兢兢地不断自我检讨不说,连谈创作经验也尽可能地向批评者的模式靠拢。这种不正常的接受心态与作者本人的萎缩状态自然是国家政治、文化生活中极“左”思潮泛滥的结果。因此,当极“左”思潮在政治上受到了扼制,就直接引起了剧作家与批评家自身精神状态与彼此关系的深刻变化,科学的探讨与平等的对话代替了剑拔弩张的声讨与违心的检查。

这一时期的曹禺研究,主要采取了“美学观点和历史观点”^③,着重于张扬曹禺著作中的人道主义与现实主义精神,和前述曹禺剧作重演中的再解释,有着共同的倾向,反映着同样的时代精神。

朱栋霖在他的《论曹禺的戏剧创作》导言里概括说:“曹禺戏剧一贯地抨击封建主义,揭露旧社会的黑暗与罪恶,追求自由与

① 从出版时间看,朱著与孙著属于下一时期的曹禺研究,但由于他们著作中一些篇章在本时期已经发表,而且研究的主要倾向与钱著、田著比较接近,因此,我们仍放在本段中讨论。

② 参看本书第一章第四节第二段的分析。

③ 朱栋霖:《论曹禺的戏剧创作·后记》,第 375 页,人民文学出版社 1986 年版。

光明,探索人生,为被压迫、受摧残的人们特别是广大妇女发出深重激越的控诉。反封建与个性解放的主题,形成于《雷雨》,并成为他以后创作的一贯主题。”这基本上代表了这一时期人们对曹禺剧作思想意义与价值的认识与接受。这表明,人们主要是从传统的政治学、社会学、伦理学层面去挖掘作品的思想内涵,在主要倾向上仍然把曹禺剧作看做是社会问题剧。如果说比过去的研究有所深入的话,则表现在研究者对于曹禺戏剧创造中的人道主义精神的深入开掘;而人道主义在过去相当长的时间内,是与资产阶级人性论混为一谈,而列入研究的禁区的。朱栋霖在这方面的研究具有较大的代表性。他不仅指出了“人”成为曹禺“戏剧主题的中心”,而且具体地分析了“人”的主题在曹禺戏剧中的不同表现与发展,并且十分明确地把曹禺戏剧“人”的主题与五四传统联系在一起,他认为,贯串曹禺剧作的强烈声音“摧毁黑暗社会吧,让人成为人”,本质上“是‘五四’的声音”,标志着“时代的觉醒”,曹禺剧作也因此成为“五四新文学的一块丰碑”。而在1970年代末、1980年代初的中国,曹禺剧作的接受者们,正是在呼唤“使人成为人”这一点上,与剧作家曹禺发生强烈的共鸣,而他们呼唤“人”实质上也就是在呼唤五四精神的复活,表现了一种十分强烈的五四情结,这都是具有思想文化史的意义。

在这一时期,所有的研究者都仍然把曹禺作为一个杰出的现实主义艺术家来认识与把握。孙庆升在他的著作中,论及“曹禺的现实主义创作道路”时,一开始便引用1930年代周扬的权威性评价——“曹禺的成功,不管他的大小,正是现实主义的成功”,并认为“现实主义像一条红线贯串在他的全部作品中”。孙庆升并且特别强调了曹禺的民主主义、人道主义思想与现实主义创作道路的内在联系——这些认识与分析,显然反映着一种时代思潮:1970年代末、1980年代初的中国文坛,在经历了“文化大革命”中达于极端的反现实主义的极“左”思潮的冲击后,迫

切需要恢复文学的现实主义传统,在这种背景下,曹禺创作的现实主义道路被重新发掘、强调与推崇,可以说是一种时代的需要。但从对曹禺剧作价值的认识与接受这一角度看,现实主义价值标准的重新强调,又是对三四十年代已经形成的权威性阐释的重新肯定与发展。《雷雨》仍被看做是曹禺“现实主义创作的起点”^①。《日出》则因为“题材的扩大,反映现实广度扩大”而被认为是曹禺“现实主义创作的进展”。^②与此相对照,《原野》因为“现实性的题材与非现实的手法”、“现实主义与表现主义在同一作品中的并立”,而被认为“两种不和谐,影响了《原野》的现实主义精神的充分表现”。^③田本相进而认为《原野》的创作,是曹禺“前进中的曲折”,“作家始终未能把他的注意力引向先进的科学世界观,忽视理性的认识,这样就抵挡不住和鉴别不了资产阶级文艺思潮。《原野》的创作实践证明:我们富有才华的作家是多么需要一个明确而透彻的世界观和文艺观来导引”^④——这都显示着,从1930年代以来所形成的理论批评模式仍然在继续影响着1970年代末、1980年代初学术界对曹禺剧作的理解与接受。

当然,这一时期的学术界对曹禺的现实主义艺术仍然有自己的新开掘与新认识:研究者以更开阔的视野,在广阔的历史联系中,去把握曹禺剧作的现实主义在整个中国现代戏剧现实主义艺术发展中的特点、独立价值与贡献,并作出历史的定位。专家们指出,“曹禺以前的话剧创作,几乎毫无例外地把重点用来搬演故事,从曹禺开始才注重塑造人物”^⑤。因此,曹禺剧作中的性格塑造得到了高度的评价,并成为这一时期曹禺研究的热

① 孙庆升:《曹禺论》,第80页。

② 同上书,第85页。

③ 同上书,第98页。

④ 田本相:《曹禺剧作论》,第163页,中国戏剧出版社1981年版。

⑤ 孙庆升:《曹禺论》,第34页。

点,钱谷融的《雷雨 人物谈》即是其中的代表作。朱栋霖则把曹禺剧作中的性格刻画与悲剧艺术的发展联合起来考察,指出:“从艺术成就论曹禺极为出色地塑造了繁漪、陈白露这两个悲剧典型,十分成功地刻画了鲁侍萍和曾文清、愫方、周萍等具有一定典型意义的悲剧形象,为现代文学的人物画廊增添了一组精妙绝伦、艺彩夺目的悲剧群像,这是曹禺对现代文学的贡献”,“曹禺的悲剧,发展了悲剧人物与悲剧类型,开拓了我国悲剧艺术表现领域的广度”。朱栋霖同时强调,“曹禺刻画悲剧人物总是致力于表现人物深刻的内心痛苦,并把这种精神痛苦的深度表达得淋漓尽致,曲尽其神。这就开掘了悲剧艺术表现领域的深度”这也就抓住了曹禺现实主义艺术的独特个性:他总是首力于人的灵魂的开掘,努力表现“人物之间的心灵交锋,人物内心自我冲突”,不断“探寻刻画人物灵魂的新手法,将人物内心世界外部化”^①;这实际上也就是鲁迅所提倡的“写灵魂的深”的“最高的现实主义”。和1930年代中期对曹禺历史地位的确认相比^②,不但曹禺自身戏剧创作有了新发展,而且对它的认识与接受也进入了一个新的更加理论化的阶段。

这一时期的研究者在论及曹禺对中国现代戏剧发展的贡献时,对曹禺剧作结构、语言的成就,给予了充分的肯定,并进行了广泛、深入的研究,这与长期以来对曹禺戏剧的研究偏重于主题的开掘与人物形象的分析相比,自然是一个很大的突破。除孙庆升的《曹禺论》作专章系统讨论外,田本相的《曹禺剧作论》与朱栋霖的《论曹禺戏剧创作》里也有许多精辟论述,同时,还出现了一些有一定质量的论文,钱谷融的《曹禺戏剧语言艺术的成就》(1979年5月)、陈瘦竹、沈蔚德的《曹禺剧作的语言艺术》(1978年)就是其中影响最大者。这表明,人们越来越将曹禺作

① 朱栋霖:《论曹禺的戏剧创作》,第320、322页。

② 参看本书第一章第四节。

为戏剧艺术家来接受,这与这一时期“将文学还给文学”的思潮自然也是密切相关的。长期被忽略了的曹禺的艺术个性、个人话语也日益为研究者所关注。朱栋霖特意比较了曹禺与同时代剧作家艺术思维方式的不同,指出:对于现代剧作家田汉、洪深,“明确的理性认识始终制约着写作的主要环节”,而曹禺的艺术思维却带有“直觉性”的特点;“当他用激情、凭直觉去感受生活时,却连血带肉地一起裹挟进对生活的格外深刻的感受,甚至采摘了一般凭理性认识无法获得的果实”,并由此“产生了风格中突出的感情因素,使《雷雨》呈现出沉闷压抑而热烈激荡,表面平静而内在紧张的戏剧风格”。^①朱栋霖的分析显示了一种“回到曹禺那里去”即按照曹禺的个人话语去理解曹禺的倾向,这是直接开启了下一阶段对曹禺的研究与接受的。

这一时期研究者们在对曹禺进行历史的定位时,自然注意到了曹禺戏剧与中国民族传统的关系。田本相在《戏剧报》召开的纪念曹禺创作五十周年座谈会上特意指出:“曹禺的作品富有鲜明的民族特点,这也正是他能够立于世界戏剧之林的最重要的原因。”田本相的《曹禺创作论》与孙庆升的《曹禺论》都设有专章专节讨论曹禺剧作对民族传统的继承,及所显示的民族特色。他们的讨论侧重于艺术形式、美学风格方面,而陈平原则对“曹禺戏剧人物的民族性格”更感兴趣,并把“曹禺的功绩”,归之于“透过历史的硝烟迷雾,发掘我们‘国人的灵魂’”。^②不论所达到的深度如何,上述研究无疑具有启示后来者的作用。

这一时期对于曹禺的理解,一方面总体上没有超出周扬在1930年代所确立的权威性解释,另一方面,对于周扬所批评的,1940、1950、1960年代又逐步发展到极端的庸俗社会学的理解,

^① 朱栋霖:《论曹禺的戏剧创作》,第68、73页。

^② 陈平原:《论曹禺戏剧人物的民族性格》,载《中国现代文学研究丛刊》1983年第1期。

进行了理论上的廓清,即所谓“拨乱反正”。

田本相与孙庆升都对曹禺研究中的“题材决定论”提出不同意见。孙庆升针对《北京人》“脱离当前的现实”的批评^①指出,“需要区分时代与时事的不同和联系。能够及时反映现实社会正在发生的事件(时事)这种题材无疑是现实的,但虽不属于时事范围,而仍能反映时代的要求,具有时代精神的作品,也同样是现实的”他认为,“哪一种作品更好,不取决于题材本身,丰满的人物形象和深刻的思想内容,比题材更能说明一切”。^②田本相也针对何其芳1940年代对于《家》的指责,提出了反批评,指出:“那种认为《家》没有写‘封建社会的主要矛盾’,只不过是写了‘感情上牙痛症’的看法,显然是狭隘而机械地理解了艺术同时代,艺术同人民的广泛联系。自然,斗争的时代更需要‘一种暴风雨’和‘一阵强烈的阳光’,但是,这并不能排斥能够牵动人们追求美的情思、善的境界、柔情绵密的文学。用一种模式去要求作品,是不能满足人民丰富多彩的要求,也不符合艺术创作的规律的。”^③

有趣的是,当田本相在批评何其芳所受庸俗社会学的影响时,朱栋霖却在田本相的同一著作中,发现了庸俗社会学的作祟。田本相在评论《雷雨》时,提出了这样一个意见:“如果说《雷雨》仅仅写了蘩漪和周朴园的矛盾冲突,那么,它不过做了一般批判现实主义可以做到的事情”,而《雷雨》“继承了鲁迅革命现实主义精神,从被压迫群众的立场上提出被压迫人们的悲剧命运的课题,因此,才具有格外激动人心的力量”。朱栋霖认为这里暗含着一个“描写资产阶级就是‘批判现实主义’,描写劳动人民就是‘革命现实主义’,前者必定不如后者”的公式,这实质是“按照被描写人物的阶级属性,按照这个阶级在社会主义社会政

① 参看本书第一章第四节“评论者的价值尺度”的有关部分。

② 孙庆升:《曹禺论》,第106页。

③ 田本相:《曹禺剧作论》,第244页。

治关系中所处社会地位,政治待遇的高低,来判断该文学人物典型价值的大小和现实主义成就的高下”,这显然是“庸俗社会学在作祟”。^① 不论朱栋霖对田本相的批评是否准确,它至少表明了一种意向:人们对曹禺批评与研究曾经有广泛影响的庸俗社会学的警惕与拒绝,这自然是意义重大而影响深远的。

四 《原野》的发现

1980年代初,曹禺剧作接受史上的一件大事,是《原野》的发现。而其发现及再接受过程,是颇具戏剧性的。

正像一篇题为《沉睡中的唤醒》的文章里所说的那样,“《原野》在彪焕的曹氏戏剧家族中,命运是独特的。它完成于1936年,紧接在《雷雨》和《日出》之后,但它与姐妹们光华灿烂的命运却相悖违,从1937年初次上演之后,一直受到批评界的冷落,终于无声无息地沉睡过去,以至当今大学中文系的学生,竟然有人不知大名鼎鼎的剧作家曹禺还有这样一部作品”^②——应该说,冷落《原野》的仅限于批评界,从问世起至1950年11月止,《原野》一再印行,达十六版之多,这个数字足以证明读者对《原野》历久不衰的兴趣和欢迎,唐弢在《“原野”重演》^③中对此曾有过动人的描述:“大江南北多少剧团演过《原野》,多少人读过《原野》,《原野》是百看不厌的剧本。”这里,批评界的冷落与读者、观众的欢迎恰好形成鲜明的对比。《原野》受到全面冷落是在解放以后:1950年后《原野》即告绝版,1950年代至1970年代唯一的一次公演是1957年北京实验剧团的演出,但和同时期《雷雨》、《日出》、《北京人》演出后热烈反应相比,可以说是十分寂寥。

① 朱栋霖:《论曹禺的戏剧创作》,第62页。

② 作者高瑜,载《北京艺术》1982年第8期。

③ 载1974年8月27日《大公报》。

这里最根本的原因在于,《原野》冒犯了中国现代戏剧以至中国现代文学的两大传统:农村题材的传统与现实主义的传统。这在囿于已成规范的批评界自是难以相容^①;而普通观众则更多地从自己的艺术直觉作出反应——他们受规范、传统的影响毕竟要少得多。但是,《原野》创造了与传统规范不同的新的艺术经验,这是一个客观存在,因此,它的终究被认识与接受,是不可避免的。——当然,这需要一个过程。

1980年,曹禺到美国印地安那大学讲学,在欢迎式上,该大学把他们翻译成英文,在香港印刷的《原野》剧本的第一本隆重地赠给他,而据说,因《原野》长期被冷落,曹禺自己也没有保存下一个中文剧本。

1981年,电影艺术家凌子改编、执导了《原野》,并由著名演员刘晓庆、杨在葆分别扮演主角。电影于是年9月应邀参加了意大利威尼斯电影节,获“最受推荐电影”的荣誉。11月在香港公演,“中外报章,批评如潮,被称为‘香港近期最引起谈论的电影’,徇公众的要求延续公演了两次”^②。但电影《原野》在国内仍未准上映。1982年8月,曹禺才看到电影,大为振奋,立即为金子的扮演者刘晓庆写了“诚重劳轻,求深愿达”八个大字,并且对来访者说:“睡了四十年,这次确实醒过来了!”^③

① 参看本书第一章第五节第四段“预见到的‘失败性’”的有关分析。

② 高瑜:《沉醒中的唤醒》,载《北京艺术》1982年第8期。据高文介绍,曹禺赞扬了刘晓庆、杨在葆的表演:“男女主人公演得自然极了,这两个人物都是容易演得过头的,但花金子泼辣之中显其可爱,仇虎粗野中令人同情。”曹禺认为全剧六个人物中演得最好的是白傻子,“演得真让人相信,而不让人讨厌,影片由他看羊开始,到他看羊结束,意思深刻含蓄,人间一幕惨剧过后,大地又变成原野”。

③ 高瑜:《沉醒中的唤醒》,载《北京艺术》1982年第8期。据高文介绍,曹禺赞扬了刘晓庆、杨在葆的表演:“男女主人公演得自然极了,这两个人物都是容易演得过头的,但花金子泼辣之中显其可爱,仇虎粗野中令人同情。”曹禺认为全剧六个人物中演得最好的是白傻子,“演得真让人相信,而不让人讨厌,影片由他看羊开始,到他看羊结束,意思深刻含蓄,人间一幕惨剧过后,大地又变成原野”。

但人们仍然注意到,这次唤醒,是借助于电影这一姐妹艺术的传播,而不是舞台上的直接演出;是首先为国际电影界所接受,然后再影响到香港国人的接受,而大陆的中国观众与读者此时还无缘接受(不是不愿接受):曹禺视为生命的剧作与本土观众的联系仍被人为的切断。谁也没有宣布禁演的理由,剧作家只好说,这是“无形的帽子”,并且猜测:“《戏剧电影报》有篇文章:《金子不是破鞋》,想来也是有所针对的吧。”^①这不禁使我们联想起《雷雨》也是首先被日本学者发现,并经他们推荐而在日本东京首演的,而当时国人拒绝《雷雨》的理由,也是“有伤风化”。^②——历史竟是这样不断地循环。

而人们更感兴趣的是,四十年后,导演、演员、观众们是在什么意义上发现与接受了《原野》的?

导演凌子写有《反封建的长诗》一文,谈到了她对于《原野》及曹禺剧作的把握与理解:

……鲁迅、茅盾、巴金、老舍、曹禺等人的作品……它们赢得了中国人民的喜爱和世界各国文学艺术界的高度评价,是因为它们真实地反映了中国人民的社会生活和中国人民追求人生幸福的艰苦历程。……

《原野》是曹禺先生的一部光辉剧作。它反映了中国封建社会里渴望新生与自由的人们不甘于被环境所吞噬,因而奋起抗争的经历,尽管精神上蒙有封建迷信的灰尘,又找不到真正的出路,但他们至死都不曾向封建势力屈服。^③

看来,电影《原野》的编导仍然从社会学的角度去阐释《原

① 转引自田本相:《曹禺传》,第463页。

② 参看本书第一章第二节。

③ 载《萌芽增刊》1982年第2期。

野》的主题,她强调的是《原野》争取个性解放的人道主义的反封建精神。而据有关评论介绍,电影编导还“努力克服了原作中的缺陷,删减了仇虎复仇后过分的自我谴责和带有表现主义色彩的对环境氛围过分神秘的渲染”,他们不能接受《原野》中的非现实成分,仍然努力地从现实主义方面去把握与体现《原野》的风格。电影《原野》如此努力张扬人道主义和现实主义精神,表明它们所达到的只是1970年代末、1980年代初的时代接受水平。

因此,一些电影《原野》的评论者仍然坚持传统的批评模式,就是毫不奇怪的。例如,一位评论者这样肯定电影《原野》:“它真实地再现了旧中国封建势力对穷苦农民的残酷迫害,揭示了农民群众与地主阶级之间不可调和的尖锐对立”,“一心复仇的仇虎最后杀掉的并不是自己真正的仇人,从另一个角度揭示了个人盲目复仇的悲剧性……仇虎的死也从反面进一步说明,没有先进阶级领导的农民的自发的反抗只能是一个悲剧”。^①而另一篇题为《话剧《原野》改编为电影之后》的文章,则批评“作者不熟悉农民生活,对农村的阶级斗争缺乏清楚的认识和直接的感受”,“明显地暴露了作家思想上的局限”,“在人物性格的刻划上,仇虎不是作为一个典型的真实的复仇的农民,而是表现为一个脱离时代、社会的‘原野’的人,剧中过重地强调了他的原始性、原始的情感和力量”,“流露出浓厚的‘流气’和‘匪气’”,“使他离开了一个质朴的农民的阶级本质”。^②看来批评者仍在原地踏步,价值尺度一如三四十年前,无论肯定还是批评,都给人隔靴搔痒的隔膜之感,这实际上已谈不上发现。

1983年5月,剧作家曹禺终于忍耐不住,借四川人民艺术剧院排演《原野》的机会,在一封长信里这样规劝《原野》的导演、

① 于昕:《叛逆者的歌——评电影剧本《原野》》,载《中外电影丛刊》1983年第1期。

② 作者文铭,载《中外电影丛刊》1983年第1期。

演员们：

要大胆一些，敢于大改动，不要使人看得想逃出剧场，像作噩梦似的。《原野》是讲人与人的极爱和极恨的感情，它是抒发一个青年作者情感的一首诗（当时我才二十六岁，十分幼稚！）它没有那么多的政治思想，尽管我写时是有许多历史事实与今人一些经历、见闻作根据才写的。不要用今日的许多尺度来限制这个戏，它受不了，它要闷死的。

美工是否那样写实（整个剧不要太写实）？可否“虚”一点？留给人想象。……

服装不一定按剧本写的那样，要美一些……

要内心的真感情，不要耍弄技巧，不要演戏！他们的词句要读得明白，读得美一点……^①

人们记得，《雷雨》首演后，曹禺给导演、演员的信，也是一再声明这“决非一个社会问题剧”；《雷雨·序》、《日出·跋》也是这样不断呼唤“要‘真’一些，‘美’一些，‘虚’一些！但导演、演员们并不听取剧作家的呼唤，却要听命于时代意识形态，后者比前者更有力。导演、演员们按照时代意志改造曹禺剧作，自有其存在的理由；从剧作家这一面说，就不能不感到自我艺术生命被压抑的痛苦。如今，曹禺这一声高喊：“它受不了，它要闷死了！”又让人想起蔡漪烦郁的自语“热极了，闷极了”，侍萍悲怆的高呼“我闷了三十年了”，尽管具体历史条件、情况都不相同，但都同样让人感到某种残忍。

耐人寻味的是，曹禺在信中发出了这一声呼喊以后，又嘱咐收信人不要将这封信发表出来——是他后悔自己的呼喊，还是仍然心有余悸，自觉还不到公布内心的不满与痛苦的时机？

^① 转引自田本相：《曹禺传》，第464页。

而且,1983年,《原野》在1950年文化生活出版社本之后,第一次由四川人民出版社重新出版,曹禺又对《原野》作了一次手术。人们很快注意到,在仇虎出场的舞台提示里,原作中“丑陋的人形”改成“充满强烈生命力的汉子”,“硕大无比的怪脸”(第一幕)、“脑袋像个大冬瓜、人像个长癞的活蛤蟆”、“后脑勺突成直角像个猿人”(第三幕)等描写也被一一删去,据说这“是对表现主义一味追求外部奇异与怪诞的缺点的克服,使剧中人物更接近于生活的真实”^①,而原剧结尾仇虎的“尸身沉重地倒下”也改为“仇虎尸身不倒,背靠巨树”,即幕落剧终。这大概是为了突出人物的英雄形象吧?——曹禺再一次屈服于接受者,这又是为什么呢?

1984年,中国青年艺术剧院演出《原野》,又动了一次大手术。据有关文章介绍,“青艺演出的《原野》对仇虎的修改涉及情节和结构的重大变动有三处,一是把仇虎杀大星改成不杀,二是把仇虎的自杀变成他杀,三是把三幕的‘阴告’提到序幕”^②;此外,“‘地狱’里来了一段‘天堂’,一段短暂的幸福,加了个(仇虎与金子)‘定情’(的戏)”^③。据说删改、增添的理由是:“仇虎杀大星是加害无辜,会‘有损仇虎的形象’,会引起‘是非观念分明,崇尚理性’的、现代观众的‘反感’;用‘掉包儿’计,让焦母误杀大星,则给仇虎脱了杀人的干系,而仇虎的自杀,也似乎不能突出他的‘叛逆性格和反抗精神’,还是让侦缉队打死为好”^④;至于把“阴告”提到序幕,是为了预先“交待仇虎的‘苦大仇深’”,便于他以后的复仇获得观众同情,“地狱”里平添一场“天堂”戏也是为了削弱全剧的阴森、神秘气氛,增加一点“亮色”。^⑤

① 秦川:《谈曹禺对原野的修改》,载《四川大学学报》1983年第2期。

② 晏学:《原野删改得失谈》,载《戏剧报》1984年第7期。

③ 黄宗江:《看原野,寄奇虹》,载《戏剧报》1984年第7期。

④ 晏学:《原野删改得失谈》,载《戏剧报》1984年第7期。

⑤ 同上。

正像一位评论者所说的那样,这次大动手术的指导思想“即在评论中常见的‘不要损害正面人物和英雄人物的形象’”的理论,结果“削足适履,砍掉一切不符合‘英雄’的思想和行为,于是形象被肢解了,仇虎就遭到了这个命运”。^①看了演出后,著名剧作家吴祖光觉得仇虎“色彩单了一些”,黄宗江则感到“他不够‘仇’,也不够‘虎’,也许是导演或演员想避开情杀、复仇之嫌,就处理得不够强烈、热辣了。烹鱼当去腥,如腥味尽去,则又非复鱼矣”。^②

《原野》的导演张奇虹后来对上述批评意见作出了反诘。她充满自信地说,“对仇虎这样的人物我并不陌生,在战斗的年月里,我接触过不少这类受尽欺压,并同命运进行抗争的农民”,她强调,“依据生活,可以更准确地揭示仇虎的性格”。这位导演并且以青艺演出的《原野》连演一百四十余场,受到了大陆与香港观众的热烈欢迎的事实,证明普通观众接受了自己对《原野》的改动,然后提出了一个饶有兴味的问题:在专家与普通观众反应不同时,我们更应该重视谁的意见?^③

据说,曹禺观看了青艺的演出后,大加赞赏,连声肯定他们“改得好”。——他再一次表现了他女儿所说的“出名的过分的谦虚”,而且是“真诚”的。^④

这又是为什么呢?

五 开辟传播新渠道

无论如何,电影《原野》的出现的意义却是不可低估的:它不

① 晏学:《原野 删改得失谈》,载《戏剧报》1984年第7期。

② 黄宗江:《看原野,寄奇虹》,载《戏剧报》1984年第7期。

③ 张奇虹:《时间与实践的审视——写在原野演出两周年》,载《戏剧报》1986年第8期。

④ 万方:《我的爸爸曹禺》,载《文汇月刊》1990年第7期。

但冲破了《原野》的禁区,而且开辟了曹禺剧作传播的新渠道——曹禺的戏剧生命从舞台延伸到了银幕。

三四十年代本来已经有将曹禺剧作搬上银幕的尝试^①,但自觉提倡并实践将曹禺剧作电影化的,却是电影《原野》的编导;这样,从舞台到银幕,就不再是简单照搬,而有了符合电影自身艺术规律的新的创造。而再创造的电影,在曹禺剧作普及化方面发挥了舞台演出不可能发挥的作用——1980年代,由于电影、电视日益占据了普通观众的主要业余阵地,在曹禺戏剧普及上占有越来越重要的地位,而自身也具有了独立的艺术生命。

电影《原野》的编导凌子这样谈到她对曹禺剧作电影化的理解与追求——

曹禺先生的原著本身就是赋有两极性的风格的作品。它绝非用粗犷与细腻,野性与人情,刚劲与柔婉,浮(精神)与沉(肉体),生与死,压抑与明朗,荒凉与繁茂,激烈与平缓,新生与腐朽,浓与淡,亮与暗这众多的两极上去做出这篇文章。中国有句俗语,要“量体裁衣”,而不能“削足适履”,因而本片在镜头处理上就试着用单镜头去表现沉稳节奏的人物内心展示的几场戏,而快镜头的快速推拉,以外部的节奏帮助观众从现象深入到内心,以视角的强烈刺激去突出戏剧冲突中人物行为骤变的内心根据,并完成情绪的渲染。原著中的语言是这部艺术作品的精髓,因此我们也大胆尝试了镜头运动与语言节奏的统一。^②

强调要从两极性的统一中去把握《原野》,这本身即是对曹

① 参看本书第二章第四节的有关介绍。

② 凌子:《反封建的长诗》,载《萌芽增刊》1982年第2期。

禺艺术的一个新的发现(凌子在同一篇文章中谈到她对仇虎、花子性格的理解,强调他们在有着“人性中潜伏着野性,凶狠乃至残忍”一面之外,也还有“心地纯真善良,感情温柔细腻”的另一面,因此,她在电影风格上追求“大弦嘈嘈如急雨”与“小弦切切如私语”的统一,这都是创造性的解释)。正因为电影编导准确地把握了曹禺剧作中的语言节奏与心理节奏,由此而寻找与之相适应的电影镜头运动节奏,这样就有力地保证了编导者对自己提出的任务的实现:既“忠实于原作的思想、人物性格的语言,同时又对这部经典剧作进行了大胆的创造使之电影化”^①。

继电影《原野》之后,又有孙道临编导的《雷雨》与曹禺、万方改编的《日出》,以及在此之前的王炼、谢晋改编的《王昭君》。孙道临在《谈雷雨的电影改编》一文中谈到,他在着手改编时,面临着“采取舞台记录式”或“尽可能电影化”的两种选择,而他最后确认的路子偏于前者,他的考虑是:“由于这个剧本已那样深入人心,总体结构如大加改变,会造成面目全非之感,因此,以基本上不冲破原作的严谨结构为宜”。他由此而确定了改编的原则:“在改编时,尽管可以在戏剧发生的环境上有所变化,某些场面作些调动,但确应保留原剧本结构的特色,即使插入一些倒叙,也不宜过长,以免破坏戏剧动作的紧迫感。”^② 电影界人士似乎并不能接受孙道临的选择;《电影艺术》上曾发表专文,批评这是一次“不成功的挑战”,甚至认为“影片还不及话剧醇厚,浓郁,强烈,话剧中特有的浓烈气氛和震撼人心的力量在影片中被削弱了”,“最主要的原因是影片过分拘泥于话剧原有的结构方式,而没有充分发挥电影艺术表现力的长处”,电影中的“某些镜头只是对(戏剧)语言进行表面的图解,仅局限于银幕上的可见

① 凌子:《反封建的长诗》,载《萌芽增刊》1982年第2期。

② 孙道临:《谈雷雨的电影改编》,载《电影艺术》1984年第7期。

性,而忽视了调动观众的联想”,在这位批评者看来,“话剧与电影有全然不同的两种时空观念,如果要用话剧的时空观念要求电影,那无异取消了这种独立的艺术形式”。^①但这也许只是专家的挑剔,因为普通观众,特别是青年观众对电影《雷雨》作出了出乎意料的热烈的反应。据《电影艺术》报道,上海青年影评协会曾发起电影《雷雨》的评论征文,很短时间内,就“收到四百多篇评论文章,来自工厂、农村、商店、学校、医院……”,有的还自发地组织座谈会,进行了热烈的讨论;从评论文章可以看出,1980年代的青年观众对蘩漪充满矛盾的性格,对周朴园、侍萍之间复杂而微妙的感情,都能够在理解的基础上作出自己独立的分析、判断:他们是能够接受曹禺的《雷雨》的。^②

电影《日出》由曹禺和他的女儿万方合作改编,自然就更加引人注目。在接受记者采访时,曹禺曾宣称,《日出》的改编,“想尝试着完全打破原剧的时地一致,调动电影艺术的长处,展现广阔的场景,把他几十年前创作话剧时想表演,而又因舞台限制无法直接表现的种种意念,都搬上银幕”^③;《日出》电影文学剧本由中国电影出版社出版,“内容说明”上也强调,“这个剧本突破了原作的某些框子,在电影化方面表现了新的创造,对社会生活的描写比原著更丰富,广阔,主要人物陈白露也更丰满了,是文学名著改编较有特色的成功之作”,这也至少可以看做是改编者的一种自觉追求。如本书第一章第三节有关《日出》的分析中所说,《日出》女主人公陈白露原也有一个“过去的故事”:从农村的“家”飘泊到现代大都市的“旅馆”里,一个纯真的少女竹筠变成

① 曹其敬:《一次不成功的挑战》,载《电影艺术》1984年第7期。

② 雷鸥:《青年人怎样看雷雨?——记上海青年影评协会对雷雨的评论》,载《电影艺术》1984年第11期。

③ 陈珏:《访曹禺》,载1984年3月15日《文汇报》。这篇采访记还记录了曹禺对电影《雷雨》的评价:“影片能把原剧的八个人物,纷繁的事件,忠实而集中地再现到银幕上,是很不容易的尝试。”

“玩世不恭”的交际花陈白露的生活的与心灵的历程。这些必不可少的生活经历与心理背景,在话剧《日出》中由于舞台时空的限制,只能通过陈白露的某些台词作粗略的交待与暗示。电影《日出》却利用了电影时空跨度大的特长,作了正面的表现与强调(尽管仍十分简略),这自然是为了加强陈白露内心深处“竹筠与白露”的矛盾——这正是电影《日出》改编的着力处:电影中新加的“方达生看陈白露跳舞”、“方达生与陈白露深夜吃馄饨”、“方达生、陈白露、小东西在公园里”以及“陈白露醉中怒斥群丑”等几场戏,电影更加突出“方达生为寻找‘竹筠’而来,终于告别‘陈白露’而去”这条情节发展线索,都显然是为了使“竹筠与白露”的内心矛盾得到更加鲜明而丰富的外在表现。电影刻意安排让“一个年轻的美貌的女人”(陈白露)和“一个受尽欺凌、蹂躏而憔悴衰老的女人”(翠喜)在“小东西”的尸身前“默默地彼此对视”——这是电影对于话剧本的一个重大变动,不仅在结构上完成了“大旅馆”的戏(陈白露的悲剧)与“三等妓院”的戏(翠喜、小东西的悲剧)二者之间的联结,而且更鲜明地揭示了两个悲剧的内在联系,暗示与强化了“竹筠”变为“陈白露”的悲剧性。演员方舒在表演作为交际花的陈白露时,在着重表现她内心的倦怠、苦闷的同时,适度地强调了她对交际花生活的适应习惯,以至也不乏短暂的真快活(这是以往陈白露舞台形象中所没有的,是电影编导与演员的新创造),这就使陈白露形象的刻画更有深度,明白无误地昭示人们:陈白露的悲剧正在于她已经“彻底地卖给了这个地方”,为自己所习惯的交际花生活方式所束缚,从而永远地失去了“竹筠”和她的追求。这就较好体现了“太阳升起来了,黑暗留在后面,但是太阳不是我们的,我们要睡了”的内在寓意。1980年代的中国观众(其中大部分是青年人)以同样的热情接受了电影《日出》。《日出》获第四届大众电影百花奖最佳故事片奖,得票十一万七千多张,演员方舒(陈白露饰演者)与王馥荔(翠喜饰演者)分获最佳女演员奖与最佳女配角奖。王馥荔还

同时得到由专家评定的第六届电影金鸡奖最佳女配角奖,曹禺与万方也因改编《日出》的成功获第六届电影金鸡奖最佳编剧奖。^①又据上海沪西工人文化馆影视评论协会所作沪西工人影区民意调查,“工人最喜爱的国产影片(1985年度)”,《日出》位居第三,获67%的选票。^②电影《日出》的轰动效应大概有点出人意外,由此引出了评奖后的思考;有人撰写专文指出,电影《日出》所提供的“充满生命活力和生活欲望的陈白露,几乎使人以为是一个八十年代从深圳来的姑娘”,影片导演“借一个三十年代的故事,传达的是某种八十年代的趣味和情调”,原剧本“所提供的伦理价值”与“思想含意”在电影中“已被降至一个次要的地位,而影片主要打动人的地方乃在于其观赏性”,而观众对电影艺术的欣赏恰恰又是“遵循感性的视觉形象的这条线进入电影的”,“尽管影片的消费价值和伦理价值产生了如此尖锐的冲突,并实际上损害了作品的伦理价值时,观众毫不犹豫地投了它的票,这或许给我们透露了一个随着整个社会经济结构和意识形态变化而来的,在广大观众中对消费文化不断增长的信息”^③——这位作者对电影《日出》的具体评价自然是可以讨论的,但他的分析却启发我们注意到,把曹禺剧作改编成另一种艺术形式,不仅使其艺术生命得到量的扩展与延伸,也会使其价值、功能发生不同程度的质变。这在曹禺剧作的接受与传播上自然具有重要的意义。

继电影《日出》之后,电影《原野》于1987年在国内正式上映,并荣获第十一届大众电影百花奖最佳故事片奖与最佳女演员奖(刘晓庆饰演金子)。^④电影改编的成功,打开了人们的思

① 参见《大众电影》1986年第7期有关报道。

② 同上。

③ 陈犀禾:《伦理文化和消费文化》,载《大众电影》1986年第10期。

④ 据《大众电影》1988年第7期有关报道。

路,开始用其他艺术形式表现曹禺剧作的大胆尝试。^①很短的时间内,即出现了三幕芭蕾舞剧《雷雨》(上海芭蕾舞团1981年10月演出),楚剧《雷雨》(武汉市楚剧一团1981年3月演出),沪剧《日出》(上海沪剧一团1982年9月上演),川剧《王昭君》(重庆市川剧团1979年改编演出),粤剧《昭君公主》(广州粤剧一团1980年演出),京剧《王昭君》(中国京剧院一团1981年10月演出),曲剧《王昭君》(南充市曲剧团改编1981年演出),评剧《家》(沈阳评剧一院改编,1982年演出),歌剧《原野》(中国歌剧舞剧院改编,1987年演出),沪剧《雷雨》(上海沪剧院1988年演出),荆州花鼓戏《原野》(湖北潜江荆州花鼓剧团1990年演出),等等。这些改编演出,自然大大开拓了曹禺剧作的传播渠道,延伸了曹禺的戏剧生命,同时又推动着各种艺术形式自身的发展。例如,上海芭蕾舞学校《雷雨》创作组在改编《雷雨》时,就确立了“舞剧结构戏剧化,戏剧处理舞蹈化”的原则,前者强调突出芭蕾舞艺术本身的特点,后者强调“以人物关系的戏剧冲突着眼进行结构和布局”,则是对“芭蕾舞唯美主义倾向”的一个突破。^②在改编中,自然对曹禺剧作本身也会有新的阐释、新的创造。据有关报道,芭蕾舞《雷雨》的编导增添了序幕“闹鬼”,“提前交代了作为全剧矛盾发展契机的周萍与蘩漪的暧昧关系”,还特地“安排了‘幻觉’的舞蹈场面,表现了周朴园三十年前与侍萍的一段情事”,在全剧结尾,“戏剧发展到高潮时,编导安排了一段七人舞,展现了每个角色心中激起的感情波澜,混乱纷杂的场面,表明了这个封建家庭已濒临崩溃的绝境。这段情节舞蹈富于戏剧效果,深刻地揭示了主题:‘一切恶果都是封建主义所造成,四

^① 据报道,在1940年代(1942年)《家》即“在锣鼓声中出现在京剧舞台上”,并被认为是“《家》的深入群众的一个表现”(兰:《家在京剧中出现》,载《女声》1942年第4期)。1959年也曾有过将《雷雨》改编为沪剧的试验(据《文汇报》1959年7月28日报道:《沪剧大会串昨晚开始,优秀剧目《雷雨》获好评》)。

^② 上海芭蕾舞学校《雷雨》创作组:《雷雨从话剧到芭蕾舞剧》。

凤、周萍、侍萍、蘩漪、周冲,甚至周朴园本人,都是腐朽制度的牺牲品’”。^①这样的主题阐释,显然是一个新的创造。^②

这正是充分地显示了曹禺戏剧的魅力:它能够不断地激发起新的创造冲动,吸引了不同艺术门类的众多的艺术家参与它的创造。它的戏剧的艺术生命不但因此得到了量的横向扩展,更获得了质的纵向深入与丰富,从而形成了一个开放的艺术体系,成为艺术界与社会的共同财富。

六 从中国走向世界

随着1970年代末、1980年代初中国社会对外开放,中国开始重新认识世界,世界也重新发现了中国。在世界各个角落,特别是西方社会,刮起了一股中国风,迫切要求了解中国的西方人,首先把目光转向中国现当代作家和他们的精神产品,视之为中国现代文化的代表与结晶。就是在这样的背景下,曹禺和鲁迅、巴金、老舍、沈从文、艾青、钱锺书……一起,成为世界文化界关注的“热点”。应该说,1979年美籍华人学者赵浩生的来访,就已经传递了这一讯息。1980年,七十高龄的曹禺,远渡重洋,接连访问了瑞士、英国、法国和美国,更给西方文化界的曹禺热以新的推动。

这一年3月,纽约曼氏剧场首先上演了《北京人》。导演肯

^① 《一出动情的芭蕾舞剧——看芭蕾舞剧《雷雨》》,载《文汇报》1981年12月6日。

^② 这样的新阐释,也引起了一些人的诘难。《文汇报》曾发表一个自称“从事戏剧工作的晚辈的读者”给曹禺的信,指出:“舞剧中通过周朴园大量的怀旧表演,使人们同情周朴园,痛恨蘩漪,难怪一个观众看完了戏说:‘这个后娘太坏了,她毁了这一家’”,由此而提出了两个问题:“谁是剧中黑暗势力的代表?谁应该被寄予深切的同情?”“周朴园对侍萍的爱情,蘩漪与周萍的爱情,是否是纯洁与真挚的?”(耿龙:《就芭蕾舞剧《雷雨》请教曹禺同志》,载《文汇报》1981年12月20日)

特·保罗说：“在我导演这出戏之前，我感到中国是那么遥远，天涯海角，对中国的了解是那么狭窄。可是，在导演这出戏之后，我感到，我开始了解了中国，了解了中国人民是怎样的人民，他们为什么会有今天。”演出获得了很大成功。美国当代戏剧大师阿瑟·密勒看了演出后，对《北京人》推崇备至，把它称为“感人肺腑和引人入胜的悲剧”；以后，在为曹禺举行的欢迎会上，阿瑟·密勒还谈到文学戏剧是超越国界的，一谈到曹禺的戏剧，就使他联想到俄国、美国的戏剧传统，并称誉《雷雨》的结构是很有气魄的。而一位普通观众则这样谈到他对曹禺剧作的接受：“曹禺先生像契诃夫一样，对人物的刻画很深，幽默感人。我原来以为中国和美国文化之间有一条鸿沟，当我看完这个戏以后，使我惊奇的是，中国的话剧是容易懂的，故事是那么感人，我很喜欢看，我觉得今天我们和中国人民是那么近。”^①几乎同时，印地安那大学也演出了《日出》，观众反应同样强烈，剧作家本人观看了演出，他觉得，《日出》比《北京人》演得更好些。^②人们还告诉曹禺，在美国许多大学都把他的剧本当作课文讲授，在学习和研究中国文学的大学师生中有不少人是“曹禺迷”。自己的剧作在异国土地上，得到这样的传播，颇出乎剧作家意料之外。

1984年，美国密苏里大学又邀请曹禺在北京人民艺术剧院的同事英若诚为该校学生排演《家》，在密苏里州堪萨斯城演出，这在中美文化交流史以及曹禺戏剧接受史上都是别开生面的。为便于演出，便于美国演员与观众理解，英若诚删去了觉民、琴表姐这条线和钱姨妈这个人物，并加强了觉新的斗争性。难能可贵的是，美国大学生演员在理解与处理曹禺的《家》时，也有自己的创造。据英若诚介绍，在排演“瑞珏与梅芬谈心”这场戏，我问她们此时两个人是什么关系？她们说：两个女人争一个男

^① 《话剧《北京人》在纽约上演记》，载1980年3月29日《人民日报》。

^② 转引自田本相：《曹禺传》450页。

人。——这样的回答,显然是从西方人的爱情观念出发的,但仍不失为一个有启发性的见解。正如英若诚所说,“剧本表面看,两个人都是在‘让’,而且让得很真诚,但内心深处,她们又都想在觉新心里占有地位”。演出获得很大成功,除按合同公演了七场,一直满场外,拍成电视后在一家非赢利的电视里又播演了四次。评论界认为“《家》的演出使美国人深刻地理解了二十年代中国社会,这是理解后来发生的中国革命的钥匙”。^①以后,中央电视台播放了演出录像,同样引起中国观众的极大兴趣。一直关注着曹禺戏剧的苏联、东欧及东南亚国家、日本这一时期也不断有新的演出。1981年罗马尼亚布加勒斯特大学中文专业同学曾演出过《雷雨》,1983年莫斯科也有过《雷雨》的演出,1984年2月,《雷雨》在马来西亚上演,引起了轰动,导演认为:“《雷雨》的成就已超过易卜生。”^②1981年12月,日本东京民艺剧团上演了《日出》(翻译兼导演内山鹑,真影响子扮陈白露);1984年,日本大阪关西大学中文系用汉语演出《雷雨》^③;1985年9月,上海人民艺术剧院在日本东京阳光城剧场演出《家》,受到热烈欢迎,据组织者说,在日本举行访问公演的外国剧目,多半在东京公演两三天即转移到外地,因为只有这样才能维持满座,在东京能够连续演满十场,保持盛况不衰的,大概只有两年前的《茶馆》和这次的《家》。戏剧评论家野村界说:“曹禺剧作之所以给人以深刻的感动,是因为从中可以呼吸到充满苦难的中国近代历史的气息”;“现实主义是艺术本来的道路,但在日本新剧中却越来越少了,在这个时候,中国话剧的到来,给人一种新鲜感”。^④这说明,这一时期对曹禺的国际接受,主要是将曹禺作

① 《美国演员是怎样排练《家》的?访戏剧家英若诚》,载《戏剧报》1984年第5期。

② 据1984年2月18日《星洲日报》报道,转引自田本相等:《曹禺年谱》。

③ 廖光霞:《在日本看《雷雨》》,载1984年6月28日《文汇报》。

④ 同上。

为一个真实地反映了中国人民生活的现实主义艺术家来把握的,与同时期的国内接受有着内在的一致。

演出之外,曹禺戏剧也逐渐成为海外学者研究中国文学的热门选题。其中影响最大、也最富戏剧性的是刘绍铭的曹禺研究。刘绍铭早在1970年就写有《曹禺论》一书,这是他的博士论文^①。诚如一位中国研究者所说,刘绍铭的《曹禺论》“是按照现代西方审美观点和批评标准,运用比较文学的观点方法评析曹禺剧作的专著”^②,这样,他所提供的是与对曹禺剧作传统接受不同的视角与眼光,对于长期处于封闭状态的大陆学术界,可以说是另一种声音。例如,刘绍铭在书中认为,《原野》“不过是部分《雷雨》的重演”,“曹禺在《雷雨》所关心的问题——命运、‘宇宙的残忍’、原始的情感、性枯竭和以周蘩漪为代表的反抗的勇气”——在《原野》中全“表现无遗”;《原野》倡导一种“原始精神”即“粗犷的力量、简单的生活、性精力的充沛和体力的能耐等”,“仇虎是‘新原人’的象征,他身上包含了一切是以使衰老的中华民族返老还童的特质”;“从命意上讲来,《北京人》实可作《原野》的续篇看”,《北京人》和《原野》都是“以人猿或人猿般雄健的人来作生命力的象征”。刘绍铭十分注意将曹禺剧作与外国名作比较,从而得出了一些新的结论,如他在比较了蘩漪和奥尼尔《榆树下之欲望》的女主人公以后,认为蘩漪的所作所为“仅是一个深受性饥渴之苦的女子。爱情对她说来,仅是性欲的代名词而已。她恨周萍的,不仅因为她的‘不贞’,最重要的原因,是他和四凤离家以后,就再没有人去满足她了”,“以悲剧人物论悲剧人物,蘩漪尚够不上悲剧角色的分量”。刘书在对《北京人》和契诃夫戏剧进行了比较研究以后,给《北京人》以很高评价,认为

^① 论文原题为《曹禺所受的西方文学的影响》,1970年译为中文,由香港文艺书屋出版时,改题为《曹禺论》。

^② 华忱之:《评刘绍铭 小说与戏剧 曹禺剧作专章》。

《北京人》“实在是曹禺最成熟的作品”，“在实践柴霍甫（即契诃夫）的‘静态剧’精神上，远较《日出》来得成功”；刘著还指出，《北京人》“（曾文清）的行为和个性，其是几分与柴霍甫笔下的十九世纪俄国废人伊凡诺夫相似”，是一个“身份问题有危机的人”，“他们面临逆境时，都缺乏男人应变应有的男子气概”。^①刘著还提出，曹禺创作的基本矛盾在于，“作者无法调和随艺术家与生俱来的两种冲突：一种是扬善去恶的社会批评家的良知，另一种是为艺术而艺术的超然心境”；《雷雨》、《日出》的失败皆源于此，而《北京人》的成功正在于除思懿和江泰外，人物的“举动和谈吐，不再受剧作者个人好恶所左右”。——刘绍铭《曹禺论》的这些有悖于传统解释的见解，曾引起国内一些学者的驳诘^②，同时对以后的曹禺研究无论观点还是方法都有一定影响。

刘绍铭在为《曹禺论》所作序言里，传达了美籍华人学者林以亮的意见，认为“不应在曹禺的身上花这么大的功夫，因为他的作品浅薄得不能入流派”。刘绍铭一方面表示“同意林先生对曹禺的批评”，同时又承认曹禺是中国剧作家中“最受读者和观众欢迎的剧作家”；“研究中国近代文学史，不提话剧则已，一提话剧，曹禺不但占一席位，而且占极其重要的一席位”，自有不容忽视的研究价值。刘绍铭的《曹禺论》对于曹禺的主要批评是：“他偷了（西方）大师们的金钱”，而且“未能好好的利用这些‘金钱’”。他的结论是：曹禺剧作“华而不实”，整体上是失败的。刘绍铭的上述曹禺观，大体上可以代表1970年代（以及1970年代以前）西方汉学界对于曹禺剧作的评价。另一位在西方更有影响的文学史家夏志清在他的《中国现代小说史》里，一方面承认

^① 1940年代胡风在《论曹禺底北京人》里即已称曾文清为“多余的人”，新以则从曾文清身上“仿佛看到了活在19世纪俄国作者冈察洛夫笔下的奥勃洛莫夫”（《北京人》）。

^② 参看华忱之：《评刘绍铭小说与戏剧曹禺剧作专章》。

“到了三十年代中期,西方式的戏剧,终于在沿海诸城市的中产阶级中,建立起商业上的地位,这种成绩差不多是曹禺一个人的功劳”,同时又批评曹禺“缺乏一种个人的悲剧视景”,“他初期的三个剧本,基本上还属于认真创作的通俗剧的范围”,“他的剧本一直未能以成熟和朴实的笔法表现生活,这暴露了他的粗俗”。但是,到1980年代,经过彼此交流与更深入的研究,刘绍铭与夏志清对自己的认识都有所校正。刘绍铭在写于1980年的《君自故乡来——曹禺会见记》一文里,首先“向曹禺招供,如果我今天重写《曹禺论》,我对他剧作的评价,会高许多。我对《雷雨》和《日出》二剧批评得极不客气,理由不外是那时我刚念完比较文学的课程,眼中尽是希腊悲剧以来的西方戏剧大师,而把曹禺的作品与易卜生、契诃夫和奥尼尔等人,平放着来看,那曹禺自然就吃亏些”,并如此概括了他的“新曹禺观”：“他的作品,与易、契、奥诸人比起来,虽然失色,但在中国话剧史上,他实在是一代宗师”,但“曹禺的创作,是没有什么特别的 vision(视野)的。除了《北京人》(1940)外,《雷雨》(1933)、《日出》(1935)和《原野》(1936)三剧的观点,都是随波逐流的。1949年后的作品,如《明朗的天》(1954)和《胆剑篇》(1961),那更不用说了”。夏志清在曹禺访美后所写的《曹禺访哥大纪实——兼评《北京人》》里也谈到,“这几年因为教书关系,每年重读一遍《雷雨》、《日出》,《雷雨》我一直认为不佳,对《日出》却增加了不少好感,曹禺处理银行经理潘月亭、书记李石清、小职员黄省三三人之间的关系,尤其精彩,有机会真想把曹禺全部作品看一遍,再来判断它们的高下”。

值得注意的是,在日本汉学界出现了一批曹禺戏剧研究专家。^①

^① 据田本相《曹禺传》介绍,有佐藤一郎(庆应大学教授)、大芝孝(神户外大教授)、吉村尚子(东京大学教授)、吉田幸夫(九州大学教授)、井波律子(金沢大学副教授)等,此外,饭塚客是一位年轻学者,东京都立大学毕业,毕业论文就是《曹禺论》,著名曹禺研究者还有宅间园子、芦田肇、名和义介等。

而他们的曹禺观尤其引起人们的兴趣。在这方面,佐藤一郎的观点有一定代表性。他首先充分肯定了曹禺戏剧不容置疑的历史地位,他说:“在中国近代戏剧史上,若要推出一位代表作家,首当推曹禺。我觉得在小说史上推崇一位达到顶峰的代表作家,肯定会引起很大的争论,但至少是在话剧界,把他作为近代话剧的确立者和集大成者却是可能的。”^①在对曹禺戏剧成就与特点的具体分析上,佐藤一郎先生最为重视的是“曹禺的现实主义”、“他把满腔热情倾注到造型上”、“他的造型能力使全剧紧紧地把握而成为一个浑然一体的世界”。佐藤一郎同时强调,“曹禺的造型能量的源泉来自中国文学的传统”、“正是中国传统内部的造型意识从而获取近代睿智”,尽管曹禺受过外来影响,但曹禺塑造出来的人物却是“古陶和黄土的子孙”。^②日本学者所描绘的曹禺这一具有民族特色的现实主义艺术家的形象,与中国学者的传统观察,也有惊人的相似之处。

七 创造演出新模式

正像世界在重新认识曹禺一样,思想得到了解放,创造力获得释放的中国的导演、演员、理论家、研究者们,也在不断地选择新的角度,试验新的模式,以求开拓对曹禺剧作的接受视野,发现一个新的曹禺,或者说发现曹禺新的方面。

1982年,当天津人艺话剧团导演丁小平接受了执导《雷雨》新演出的任务时,所面临的正是如何创造演出新模式的问题。正像丁小平所自觉意识到的那样,“《雷雨》这出戏,无论是对它的解释还是演出形式的处理,几十年来好像已经形成定论,虽然

^① 佐藤一郎:《曹禺》(和光社1954年7月版)。转引自田本相:《曹禺传》。

^② 伊藤一郎:《古陶和黄土的子孙》,《三田文学》第41卷第51期。转引自田本相:《曹禺传》,第468—469页。

没有人说有个什么‘样板’,但你如果想超越某种规范,那是要冒着失败的风险的”。但也许正是这种可能的风险,激起了年轻一代导演的创作冲动,促使丁小平下决心要“另辟新路”,而决不“依样画葫芦”。

从何处去寻找新路?丁小平撇开了以往对曹禺剧作的一切解释,而径直去读《雷雨》的原作,希图领会《雷雨》的“原来面目”。于是,他终于发现、或者说领悟了《雷雨》的独特处:“《雷雨》是现实主义的,但有其自身的特色”,即“不应忽视现代戏剧,特别是表现主义、象征主义对它的影响”。^①这确实是一个新的认识,正如丁小平所说,在此之前的《雷雨》演出,“出入不管多大,却都一致认为《雷雨》是现实主义剧作,因而在演出形式的处理上是写实的”;丁小平也就因此找到了“将要排演的《雷雨》的新意所在”,他努力去追寻剧作家创作的“原初意图”,于是注意到了《日出·跋》里的一段话:“《雷雨》里原有第九个角色,而且是最重要的,我没有写进去,那就是叫‘雷雨’的一名好汉;他几乎总是在场,他手下操纵其余八个傀儡,而我总不能明确地添上这个人,于是导演们也仿佛忘掉他。”丁小平是几十年来没有“忘掉他”的第一个导演:“第九个角色”成为他“探寻求新的一把钥匙”。他在导演构思中,确认“雷雨绝不是作者纯客观地对现实的复制,而是作者激情爆发的表现,内在情绪的戏剧化”,“雷雨是剧名,实质上乃是主题、冲突,整个戏的气氛、进行的速度与节奏的总的艺术概括”,他“将第九个角色——号称‘雷雨’的好汉确定为全剧的演出形象,藉它来显示宇宙里斗争的残忍与冷酷,藉它来象征破坏旧世界的威慑力量”。导演在总体构思上,对于《雷雨》的主题、形象的新的解释,同时也意味着一种新的演出形

^① 在1982年左右,这类发现并非个别,比如有人发现了鲁迅小说中的象征主义,创造社小说中的表现主义因素等等,在这个意义上,丁小平对《雷雨》的发现也可以说是种时代的发现。

式的选择。丁小平说：“我必须突破传统观念的束缚，大胆地吸收现代派戏剧的新方法、新技巧”，要“调动各种手段，像音乐一样，多声部、多层次地来表现‘雷雨’，为观众提供尽可能多的新鲜的、富有感染力的视听享受。”于是，他要求舞美设计“打破三面墙”，在舞台上设置斜平台与框架结构，让观众看到“广阔无垠的天空，深渊莫测的周公馆”，用空黑背景象征宇宙像一口残酷的井；外加尼龙纸绳幕，用光彩造成时隐时现，似雨似闪的气象。导演在演出中还安排了三个梦：鲁妈第二幕中“逝去的梦”，四凤第三幕里的“噩梦”与蘩漪第四幕“破碎的梦”，使剧本有所延伸，将人物内心世界外化。为了造成曹禺所期待的欣赏的距离，在首尾安排了“空镜头”来代替原剧本中的序幕与尾声，用沉重压抑的空场开头：黑洞中显出鸟笼，传来蝉鸣声，投下几股光束，黑里透红，在象征、暗示中引导观众沉下心来等待舞台上将要发生的一切，结尾舞台上空无一人一物，只有“雷雨”主宰着一切；“一个较长时间的停顿，幕徐徐闭上”，“是想送看戏的人们回家，带着一种哀静的心情……”^①——这是一次用现代派的技巧来最大限度地贴近作者的原意即所谓“回到曹禺那里去”的大胆尝试，确实使《雷雨》面目一新。我们不禁又要想起曹禺早在1936年所写《雷雨·序》里，在谈到他的戏剧演出的困难时，就期待着“一个好的导演用番功夫来解决，也许有一天《雷雨》会有一个新面目”，而丁小平尝试的出现，已经是四十六年以后。据说丁小平的试验“不仅受到青年观众的欢迎，许多老观众也表示赞赏”^②。有关评论也同时指出：“演出任何一部传统的经典性剧作，都不免会带有演出当时的时代特点，这里包含导演对剧本的理解和新的舞台技术的运用。天津人艺演出的《雷雨》带有某种程度当代戏剧的特色”，“问题在于，是否因此而冲淡了剧本原有

① 丁小平：《第九个角色——雷雨导演札记》，收《曹禺戏剧研究集刊》。

② 夏康达：《雷雨演出得失谈》。

的时代色彩及所应该具有的舞台气氛”。举出的例子是：“现在的演出加快节奏，不使人感到过于沉闷，有利于吸引青年观众，但减弱了那种窒息感，剧本内在的‘雷雨’氛围就难以表达得淋漓尽致。”^①

丁小平的创新与传统模式的距离较大，其得失都很显著；另一些同样具有创新意识的导演则试图采用移步变形，积小变为大变的方式，逐步创造出演出的新模式。

1984年北京人艺四度排演《雷雨》即是一个尝试。导演仍是夏淳。他出人意料地更新了全班人马，启用大批青年演员，在不改变原有人艺模式——反封建主题阐释与现实主义风格基础上，力图在对人物性格及人物关系的阐释、处理上有所创新。正像一位评论者所分析的那样，“周朴园历来都是身穿长袍马褂上台，以显示他浓重的封建色彩，……而这次由顾威扮演的周朴园却西装革履。导演显然有意强调他留学德国的经历，有意强调他西化的一面，强调他本身内部与封建色彩对立的一面。他的性格，在阴冷的基调上融入‘温情脉脉’的色素。周朴园从未这么富于人情味儿，这么不使人切齿痛恨，从未让人非但不把罪恶归于一身，反而却对他产生一丝怜悯以至同情”^②。新演出中繁漪的形象也强化了她的抑郁与苦闷，尽可能减少这个人物身上的阴鸷和乖戾色彩。据一位评论者观察，剧场上观众的反应是“在同情之中，不由得增添了一丝爱怜”^③。导演说他“力图将人物之间感情最真实和最本质的一面再现出来，使这出戏更具震撼力”^④。导演一面强化了人物之间的共同命运而不是外在命运的对立，“淡化了人物的社会身份和道德评价”，一面又“深

① 夏康达：《雷雨 演出得失谈》。

② 孔庆东：《从雷雨的演出史看雷雨》，载《文学评论》1991年第1期。

③ 田珍颖：《重排雷雨有新意》，载1989年11月10日《北京晚报》。

④ 孔庆东：《从雷雨演出史看雷雨》，载《文学评论》1991年第1期。

掘到每个人物内心底层,表现出他们的灵魂上的自我搏斗”,“阶级斗争的气息自是一洗无余,社会悲剧的意味儿也不是那么绝对和肯定,它基本上做到了让人们在一个更具广阔的背景上去思考‘谁之罪’?”^①“除了没有序幕尾声外,在很大程度上与作者的原意有所契合”^②——这是用现实主义手法回到曹禺那里去的尝试;与丁小平的试验殊途同归。

尽管曹禺一再强调他的《北京人》与《家》都是喜剧,《家》更具有浓重的浪漫主义气息,但剧作家的这些多少有些超前的追求,长期并没有在舞台上得到完整的体现,而现在,饱经历史沧桑而仍然“充满着在坎坷中迈进的不屈精神”的中国艺术家终于理解了剧作家创作的苦心,明确提出,要在《家》的演出中体现“悲剧中的‘生之欢乐’”^③,1985年上海人艺重排《家》时,老导演黄佐临为此精心设计了“序幕”与“尾声”。“序幕”“追溯到第一幕时间的两年前——舞台上雪海和梅林,梅表姐倾听觉新的箫声,那是一段天真活泼的身段戏,剧中人身上迸发着青春的活力,但一曲未终,观众席后面扬起迎亲的吹打声,梅表姐含怨地消失在梅林之中……”在全剧结束,瑞珏死去,暗转以后舞台上出现了“山坡,疾风,飞雪,觉慧在顶风冒雪中向前挺进,雄壮的进行曲取代了所有《家》闭幕时死亡的沉寂”。^④正如一位评论者所说,这里的“喜剧”的含义“已远远超过了戏剧样式的范围”,而充满了剧作者和导演“为艺术献身的诗意和达观态度”。^⑤1987年北京人艺重排《北京人》时,导演夏淳也同样确定了不失去沉重,却要突出“在笑声中与过去告别”的基调,在导演总体构

① 孔庆东:《从雷雨演出史看雷雨》,载《文学评论》1991年第1期。

② 同上。

③ 唐斯复:《看黄佐临导演家散记》,载《戏剧报》1985年第3期。

④ 同上。

⑤ 同上。

思中他“强调了剧中的年轻人”^①,赋予女主角憐方“善良的透明的心灵,孩子般的纯真”^②,这样的新的解释与处理,都更切近了剧作者的原初旨意,同时又体现了新的时代精神,努力追求二者的契合。

导演、演员们的试验远没有结束。据《新民晚报》1990年4月24日消息报道,上海人艺为庆祝建院四十周年和曹禺诞生八十周年,再次隆重公演《日出》。据介绍,“从五十年代起到六十年代,上海人艺曾经三度将《日出》搬上舞台,累计演出了三百多场,是人艺最受欢迎的演出剧目之一”;“人艺这次第四度推出《日出》,由庄则敬执导。他认为,老戏必须新演,特别是应该寻求与九十年代新观众的共鸣点。过去普遍认为,《日出》是以‘损不足以奉有余’为主线,来完成‘旧社会必须崩溃’这一主题。庄则敬恰恰以陈白露的‘精神与物质’、‘灵’与‘肉’的本质矛盾为主线,反映出贯穿我们人类生活中的最基本的矛盾”。从具体社会矛盾的揭示转向“人类生活中的最基本的矛盾”的探索,这新的阐释自然会带来演出的新面貌,是自不待言的。

八 新的接受视野:认识还没有结束

丁小平于1982年作出的对曹禺传统演出模式的挑战,并不是孤立、偶然的现象,而是与1980年代初中国话剧界所展开的“戏剧观”的争论,以及有些人所说的“话剧艺术革新浪潮”联系在一起的。

本章第三节曾提及佐临在1962年全国话剧、歌剧创作座谈会上的发言,这是对统治中国话剧舞台几十年的社会问题剧模

① 田本相:《北京人 观后》,载《戏剧报》1987年第7期。

② 石维坚:《一片痴情戏中来——看罗历歌扮演瑞珏》,载《戏剧报》1984年第6期。

式和追求生活幻觉的戏剧观的第一次挑战,却因极“左”思潮的再度泛滥而夭折。现在,经过话剧界的拨乱反正,再一次旧话重提,几乎是必然的。在讨论中,一位作者这样明确地表明了目标:“我想突破什么,想突破七十多年来,中国话剧奉为正宗的传统戏剧观念,想突破我们擅长运用的写实手法,诸如古典主义剧作法的‘三一律’,以及种种深受‘三一律’影响的剧作结构,演剧方法上的‘第四堵墙’理论,以及由此派生的‘当众孤独’,表演理论上独尊斯坦尼斯拉夫斯基体系一家的垄断性局面。简言之,想突破主要依赖写实手法,力图在舞台上创造生活幻觉的束缚,借重写意手法,到达非幻觉主义艺术的彼岸。”^①所谓“非幻觉主义艺术”,在讨论中,也有人称之为“写意戏剧”,强调据说是戏剧的一个基本特性的“舞台假定性”,更着意于主观情意的抒写,从实事、实境、实物和自然形态的言动中解脱出来,为追求一种超越这一切的更高的目的和更高境界,一种客观的实在状态所包容不了的情态意境。为了打破创造生活幻觉的写实戏剧的垄断地位,为非幻觉主义的写意戏剧争得中国话剧舞台之一席之地,人们不得不从戏剧史上为其寻找存在的理由和历史依据。首先强调的是中国戏曲的传统,新戏剧观的倡导者们即认为,“写意”、“破除生活幻觉”本来就是中国戏曲的实质(但也有人对此提出质疑与商榷^②)。与此同时,人们也不约而同地注意到了曹禺的传统。高行健在他的很有影响的《论戏剧观》一文中,谈到要打破易卜生式的观念戏剧的框子时,举出的范例就是曹禺的《日出》与老舍的《茶馆》。另一篇题为《论戏剧的隐与显》的文章里,从写意戏剧观出发,对于《雷雨》、《日出》将主宰全剧

^① 胡伟民:《话剧艺术革新浪潮的实质》,载《戏剧观争鸣集(一)》,中国戏剧出版社1986年版。

^② 马也:《戏曲的实质是‘写意’或‘破除生活幻觉’吗?》,载《戏剧观争鸣集(一)》。

的人物隐去的手法及“弥漫整个作品中的神秘色彩”给予了新的肯定的评价。^①应该说,在这场话剧艺术革新浪潮中,曹禺被重新发现是十分自然的。一位作者曾将“话剧创新思潮”概括为四个方面,即“第四堵墙的突破,台上台下的交流”,“三一律的极度否定,时空的大幅度跳跃”,“深层次心理的探讨,内心活动的形象化”,“摆脱传统结构模式,建立新的结构形式”。^②如果对照本书对曹禺剧作的分析,不难看出,曹禺正是这些艺术创新的先驱者之一,他在《原野》、《北京人》等剧人物内心活动的形象化的努力,《北京人》关于时空重叠的试验,《日出》、《原野》、《北京人》对建立新的结构形式所作的探索,《雷雨》“序幕”、“尾声”对舞台欣赏距离的追求等等,与这一时期具有创新意识的中、青年艺术家的追求,显然存在着内在的一致,以及历史的精神的深刻联系。这实际上是一次接受视野中前景、后景位置的转换:长期以来被忽视以至阉割的曹禺戏剧中的非现实的、假定性的、写意性的……成分被置于前景位置,这正是标志着对曹禺戏剧生命认识运动的前进,开拓与深化,而非退化,这应是不言而喻的。

对曹禺戏剧生命的新发现、新接受,是从《原野》开始的。这显然是因为《原野》中非现实主义因素最为突出,又长期被冷落与曲解的缘故。因此,一篇较早提出了问题的文章^③一开始就指出:“长期在学术界占支配地位的贬责《原野》的那些看法,是大可商榷的。它们并不是从《原野》创作的具体方法和特色入手进行分析而引出的客观、准确的结论。”这里,已经包含着“回到曹禺那里,从原著实际出发”的自觉,颇值得注意。这位作者第一次不是以先验的批判眼光,而是尽可能客观地考察了戏剧本

① 作者王东向,文载《戏剧论丛》1982年第5期,收《戏剧观争鸣集(一)》。

② 应群:《话剧创新思潮初探》,原载《当代文艺思潮》1983年第6期,收《戏剧观争鸣集(一)》。

③ 胡润森:《原野简论》,载《四川大学学报》1982年第2期。

文中的幻象、象征、奇幻怪诞的舞台景象,不合生活逻辑的细节描写等等,得出了自己的结论:“构成《原野》的创作方法和特色的因素,既有现实主义,又有表现主义。”并进而指出:“批评界长期对《原野》的种种否定、拒绝”,“只是以现实主义文学特征去衡量《原野》的表现主义形象的一种偏见”。文章作者认为,从《雷雨》到《日出》再到《原野》,“创作方法、表现手法更加丰富,从现实主义到了现实主义与表现主义的化合”,这表现了“曹禺具有不断创新的宏伟的艺术抱负”,“在曹禺自己的创作生涯上也划成显明的一个阶段”。文章最后大声疾呼:“时至今日,我们再不能从现实主义出发去给它扣上些对不上号的帽子了。”这篇文章出乎意料地得到了剧作家曹禺本人的强烈反应——他1930年代中叶写的剧本,直到1980年代人们才终于认识了它深潜的内涵,他写信给作者,赞扬他“费了很多的时间与精力,为这本书说了话”,对作者的勇气,“对四川大学学报乐于放出这样一篇文章作为另一些评论家们的箭靶”表示佩服。同时指出,文章的“这些观点与言语也许至今,还有人会不以为然的。时间是试金石,但时间也会使人更顽固起来。几十年定下的结论,谁愿自己又把自己推翻呢”?^①看来曹禺对《原野》的本意能否为人们充分理解也并无信心。

也许是由于对《原野》的关注,而引发了人们对曹禺戏剧与奥尼尔剧作关系的深入探讨。曹禺戏剧与外国戏剧的关系,这一直是曹禺研究中的热门课题。在对《雷雨》的最初接受中,李健吾与郭沫若都注意到《雷雨》与希腊悲剧的联系;以后南卓在评论《原野》时,也提到了曹禺受奥尼尔戏剧的启示;但长期以来,人们主要关注点始终是易卜生的影响,这自然与人们主要从社会问题剧方面去接受曹禺的戏剧有关。在1970年代末、1980

^① 曹禺致胡润森书(1982年)。此信复印件系胡润森同志提供,并承允在本书第一次发表,谨致以衷心的感谢。

年代初,当世界再一次注目于曹禺时,人们开始在一个更广阔的背景与范围内探讨曹禺与世界戏剧的关系。孙庆升在他的《曹禺论》中专章讨论“曹禺剧作的外来影响”时,就论及了“希腊悲剧与莎士比亚的影响”、“易卜生的影响”、“奥尼尔的影响”与“契诃夫的影响”,这样的全面考察是有代表性的。但全面考察中也有过重心的转移:先是契诃夫,后是奥尼尔的影响研究占据前景位置,这自然与人们越来越从戏剧形式的创新的角度来关照曹禺戏剧生命这一趋向有关。能够显示这一时期人们对曹禺与奥尼尔关系的认识深度的,是刘珏的《论曹禺创作和奥尼尔的戏剧艺术》^①。刘文强调,“奥尼尔对曹禺的影响并不局限于表现主义戏剧,也不是表现主义与现实主义戏剧的简单结合”,而在于曹禺对奥尼尔所建立的“新的戏剧美学思想的吸引和领悟”。刘文指出,“易卜生从人与社会环境的互为作用考察人物命运的审美思想,代表了近代戏剧发展的一次重大革新,而奥尼尔的戏剧在易卜生的阶梯上又上升了一步”。“他把矛盾的人物性格和人物的内心矛盾”,“及由这一矛盾造成的人物命运的复杂化,纳入戏剧审美范畴”;“他对戏剧冲突的兴趣,也由易卜生对重大事件的关注转向深刻地挖掘人物的心理冲突”,“易卜生把重大社会问题化为不同人物的性格冲突,而奥尼尔却把社会问题蕴含在人物的心灵世界里”,“从而敏感深刻地揭示出时代生活的复杂特征”。因此,刘文认为,曹禺从易卜生转向奥尼尔,是表现了世界戏剧发展的一个潮流的。这样,刘珏通过对曹禺与奥尼尔戏剧关系的考察,就较好地揭示了曹禺戏剧与世界戏剧发展潮流的一致性,而对于中国戏剧发展来说,却又不能不是超前的:长期以来,中国的接受者(导演、演员、观众、评论家……)仍然用易卜生戏剧观念、模式去解释曹禺戏剧,就是一个明证。刘文同时又强调,曹禺对易卜生的超越,并不意味着对易卜生的全面抛

^① 载《文学评论》1986年第2期。

弃,他事实上是在努力追求易卜生的现实主义戏剧与现代派戏剧原则的结合。这具体表现在:“非写实技巧与写实手法的结合运用”、“象征手法与人物性格塑造的结合”、“传统戏剧对高度戏剧性的追求同现代戏剧表现人物内心的技巧的结合”、“外在冲突与内心冲突的彼此交织,互为利用”等等。刘文指出,曹禺在自觉追求上述结合时,不仅形成了自己的鲜明个性,而且又从根本上体现了奥尼尔所建立起来的“沟通各派戏剧的新美学原则”,这也正是当今世界戏剧发展的共同趋向。——这样的分析表明,当人们从某一狭窄的批评模式或接受模式的束缚中解放出来,人们就会获得一个新的眼光,展现在面前的,是曹禺戏剧生命的广阔天地。

如果刘珏的研究还比较偏重于曹禺戏剧与外国戏剧观念、戏剧形式上的联系,一些更为年轻的研究者与读者就逐渐把关注的重点转向曹禺在精神内容上与西方哲学的关系。《中国现代文学研究丛刊》1987年第1期“青年园地”里发表了一篇题为《宇宙的永恒‘憧憬’——作为悲剧的《雷雨》及其命运观之探索》的文章,据编者在“编后记”里介绍,作者“新雨”是一位青年大学生,作为当代青年对曹禺剧作的一种新的观照,这篇文章所作出的曹禺戏剧的当代解释就格外值得重视。文章一开始便引用了曹禺《雷雨》序中的一段话:“《雷雨》对于我是个诱惑,与《雷雨》俱来的情绪蕴成我对宇宙间许多神秘的事物一种不可言喻的憧憬……”以此作为全篇立论的基础^①。正因为如此,这位当代中国大学生在《雷雨》接受史上第一次从肯定的、理解的角度,以全新的眼光论及了《雷雨》中的命运观问题。他首先肯定命运

^① 这并不是一种孤立的现象,老一代的学者唐弢在他所写的《我爱原野》里,也引用了作者的这一段自述,并且说:“我喜欢这段话,这段话表达了艺术的一个独立的境界。”唐弢也是要人们注意剧作家在创造他“独立”的艺术“境界”时所作的独特追求,也即“原初意旨”。

观对于《雷雨》“具有一种质的规定性”,而“命运观不是一种局限,命运观不同于宿命论,虽然两者有相通之处”接着引述朱光潜《悲剧心理学》的论述,对命运观与悲剧联系起来考察,作了新的解说:“悲剧往往使我们觉得,宇宙间有一种人的意志无法控制,人的理性也无法理解的力量,这种力量不问善恶是非的区别,把好人和坏人一概摧毁,我们这种印象常被描述为命运观,如果说这不是悲剧唯一的特征,也至少是它的主要特征之一。”因此,在作者看来,曹禺《雷雨》里的命运观“实际上是年轻的作者对宇宙、社会、人生的一种直觉性的理会和充满矛盾的思索,体现了一种永恒的‘憧憬’”。在进一步作“《雷雨》命运观的主体考察”时,文章特别强调了曹禺与西方现代哲学思想,特别是叔本华、尼采哲学思想的精神联系,指出“《雷雨》体现了一种生命意志论的哲学精神”,“他的命运观所体现的全部内蕴是一种积极的人生哲学的精神”——“对真善美和谐统一世界的朦胧的憧憬”,“个体意志”对“宇宙意志”的不屈的抗争和毁灭,《雷雨》也因此而“超出一般社会问题剧而获得一种具有哲理性的深沉意蕴”。而文章在进一步讨论“《雷雨》作为悲剧的形式象征意味”时,在多年的冷漠之后,第一次注意到了“序幕”和“尾声”的美学意义与哲学内蕴,指出:“《雷雨》是受压抑的个体情感强烈要求得到宣泄的痛苦结晶,而它体现的是对痛苦的升华和超越”,即将“酒神的原始痛苦融合在日神的灿烂而清明的光辉之中”,“曹禺曾说过他是把《雷雨》当作诗来写的……他侧重的是把情感付诸观念和形象的诗的形式,也就是一种心灵恬静的日神精神,《曹禺》的序幕和尾声便是作者日神形象的外化”——这些分析、解释自然都是可以讨论的,但它力图贴近作者原意的努力,也是十分显然的。

能够显示对曹禺剧作当代解释特点的另一篇文章是发表在《中国现代文学研究丛刊》1988年第1期的《试论 雷雨 的基督

教色彩》^①。这篇文章同前文一样,特别重视剧作者创作的“主观动机”(也即“原初意旨”),他指出,《雷雨》的作者所热衷的是对人类共同人性的探讨,曹禺写作《雷雨》的主观动机即在“对人的‘极端性’与‘原始性’的解剖、分析”,文章并由此而着重分析了基督教原罪与报应思想对《雷雨》整体构思的影响。作者对《雷雨》的“矛盾结构模式”进行了富有创造性的描述并绘制了“《雷雨》矛盾系统网络图,从模式图中发现,剧中人物关系中可以提取二十二对矛盾,可谓错综复杂之至,构成全剧矛盾的主要外在表现形式——蘩漪、周萍与四凤的关系是一种乱伦关系,而周朴园、侍萍与蘩漪的关系则是这种乱伦关系产生之因”。作者认为,《雷雨》的这一矛盾结构模式体现了“把血缘乱伦关系视为人生最大的罪恶”的基督教思想,而作为真正原罪的周朴园,最后受到丧子、疯妻的报应,又“从邪恶走向忏悔”,都体现了“上帝的意志”。作者并从这一特定角度,肯定了“序幕”与“尾声”的作用与意义,他指出,由于有了“序幕”与“尾声”,全剧才展示了周朴园性格演变的历史,即由“序幕”的“忏悔意识”到“正剧”中的“矛盾展开”再回到“尾声”的“忏悔意识”,从而“形成一个完整的循环圈”。——这样的分析自然是有新意的,也因此而必然引起不同意见的驳难。而其方法的创新尤其令人感到兴趣,这是一个结构模式分析的有益尝试。

在此后出现的《论“痴情女子负心汉”叙事模式的历史演变——从周朴园形象的塑造说开去》^②,则是把周朴园的形象移到中国文学史上自《诗经·氓》开始的“痴情女子负心汉”的叙事模式中,考察他的内在复杂性与丰富性、独创性,达到了新的认识和发现。作者首先指出了传统对周朴园的误读:“在思维习惯上首先就几乎是下意识地把周朴园定为‘坏人’”,其次是“把

① 作者宋剑华。

② 作者吴健波,载《文学评论》1989年第1期。

周朴园看作是《雷雨》的悲剧的总根源,看成是罪恶道德的代表与象征”这都导致了对周朴园这个人物理解上的简单化,落入了“用好坏是非等简单的伦理标准评判戏中人物”的中国传统观众欣赏模式的窠臼之中。文章接着分析了周朴园与传统负心汉形象的最大不同在于,他在举行所谓门当户对的封建婚姻观念的同时,又接受了讲究男女平等和爱情自由的民主主义道德观念,陷入了二元道德的心灵分裂与痛苦,于是,他既是侍萍悲剧不可推卸的责任承担者,又制造了自己的悲剧,成为封建伦理的可怜的牺牲品。作者在这里所发现的周朴园,与《雷雨》出世以后,舞台上所塑造的周朴园的传统形象,显然有很大区别,但却很有可能是较为接近作者心目中的周朴园的。

这类还原式的解释,还有董炳月的《论 原野 的精神内涵》^①。文章的副题是“兼评《原野》研究中的某些观点”,首先对“仇虎是向压迫自己的恶霸地主复仇的贫苦农民”这一传统解释提出了质疑。作者认为,研究者们只看到“正在进行中的焦、仇两家的仇杀”,而忽视了两家人在结仇之前所具有的平等、友好的准血缘关系,而《原野》的复仇故事之所以构成悲剧,正是在于“焦阎王对仇虎家的伤害,不是地主恶霸对农民的压迫,而是兄弟朋友间的争夺与残杀”,这样,“《原野》的悲剧冲突显然打上了希腊悲剧影响的印记:亚里士多德在论述悲剧冲突时认为,只有当亲属之间发生苦难事件才是‘可怕或可怜的’,才能引起恐惧与怜悯之情”。董炳月进而指出,构成《原野》戏剧冲突的,并不是地主与农民的矛盾,而是善与恶的冲突,而且焦、仇两家在复仇故事发展过程中,经历了善与恶位置的互换:“八年前,焦家作为恃强凌弱的杀戮者制造恶行,仇家则作为无辜的弱者惨遭残酷残害”;八年后,由于“焦阎王已经魂归西天,带走了焦家显赫的权势”,留下的老弱病残已不堪一击,仇虎反“成为强大的复仇

^① 载《中国现代文学研究丛刊》1990年第4期。

者”与“杀戮者”；“婴儿的无辜与焦大星的善良、真诚使这杀戮失却了复仇的本意而变成罪”这就反过来导致仇虎内心世界的冲突、分裂以至自我的毁灭。董文认为，在《原野》中，“恶”（不论是八年前焦阎王的残杀仇虎全家，还是八年后仇虎杀害大星与黑子）总是“残酷而又恐怖的”，“作恶者总是在伤害别人的同时也伤害着自己”——焦阎王终不免家破人亡，断子绝孙，仇虎也陷入了自我毁灭；“曹禺对于善与恶的冲突所作的这种评价，也正是《原野》的精神内涵，一部《原野》，就是要表现恶对于善的摧残，表现恶给人类带来的灾难，激起人们对恶的恐惧，唤醒人的良知，引人向善”。文章的结论是：“《原野》是惩恶扬善，追求平等、仁爱的文学，是写给所有在邪恶的泥淖中痛苦挣扎，艰难跋涉着的人们的”，“曹禺怜悯恶摧残下的生灵，景仰充满仁爱幸福的人类生存状态，于是寻找人类摆脱邪恶走向善的乐园的道路。但他的寻找伴随着更多的迷惘与困惑”，“一方面他提出了集体抗恶的主张”，“另一面他似乎又反对了以恶抗恶，冤怨相报”，“这样，抗恶追求与没有找到抗恶道路，迷惘与困惑也构成了《原野》精神的内容之一，它带来了《原野》精神内涵的丰富性与复杂性”。

董炳月对于《原野》的主题阐释，使我们又注意到前述宋剑华《试论《雷雨》的基督教色彩》一文中对于《雷雨》社会意义的揭示：作者认为，《雷雨》是一部“弱小者的悲剧，能唤起强暴者的忏悔意识，使人间充满和谐和仁爱”，这样的社会主题，“不仅在当时社会环境中具有普遍意义，在世界上一切暴力，压迫，罪恶尚未完全消除之前，由于人们自身存在的惰性、愚昧心理的支使，这种幼稚的愿望仍会普遍存在”。——我们在董炳月、宋剑华对曹禺剧作《原野》、《雷雨》的新的阐释里，都发现了对于基督教文化的一种向往意向，这就恐怕不仅仅是向剧作者原初意旨的靠拢，而是更加强烈地反映了一种值得注意的当代思潮，这是名副其实的对于曹禺戏剧生命的当代解释与当代发现。

也许更有价值的是,这些年轻的当代接受者、研究者对于他们所作出的当代解释的态度。前述《宇宙的永恒的“憧憬”》一文的作者在文章最后表达了这样的认识:“《雷雨》是一个丰富深刻的世界,它比一般所想象和认为的要复杂得多,还不能说完成了对《雷雨》的整体考察,远远没有。这里也许仅仅是提供了一个新的审视角度。”——把曹禺和他的剧作看作是一个开放的体系,对它的任何新的解释,都只是提供一个新的审视角度,不可能穷尽、完成对曹禺戏剧生命本体的认识。对曹禺戏剧的接受,必然是多元的、多方位的,而且是永远也没有终结的运动过程:这样的认识、眼光自然是全新的,和过去将曹禺剧作强行纳入某一既定规范的独断论相比,曹禺剧作的当代接受者显然要成熟得多。

九 “明白了,人也残废了”

这是继 1930 年代中期与 1940 年代之后的又一次曹禺热^①——范围更大,认识也更为深刻。这更是 1950 年代以来曹禺一直期待着的,所谓新社会里的新观众不接受他的戏剧,不过是一种错误的理论、观念制造出来的假象。曹禺的戏剧生命在改革、开放的新的历史条件下,焕发出了新的活力:它经受了时间的考验。

人们,特别是在 1970 年代末与 1980 年代初期与中期,更期待着这位才华横溢的老作家,抓住历史给他提供的这个最后机

^① 1970 年代末、1980 年代四川文艺出版社出版重印曹禺剧本,印数大多在万册以至十万以上:《王昭君》(1979 年初版,印数 110000 册),《日出》(1985 年重印,平装 24600 册 精装 2500 册),《明朗的天》(1984 年重印,平装 15200 册 精装 2900 册),《胆剑篇》(1979 年重印 25000 册),《原野》(1982 年重印,平装 4700 册 精装 2550 册),《雷雨》(1984 年重印,平装 28300 册,精装 3200 册),《北京人》(1984 年重印,平装 25000 册 精装 2800 册),《蜕变》(1984 年重印,平装 20500 册 精装 2650 册)。

会,写出真正显示自己水平的力作。

处于热点中心位置的剧作家本人对此作何反应呢?

他在思考着。

1980年,在与自己的传记作者的谈话中,他突然冒出一句——

为什么我们不能创作世界性的作品?这是令人深思的。《战争与和平》、《复活》在我们看来,有这样那样的毛病,但它确有世界性……^①

在同一年,他又在另一篇文章里写道——

我希望有经久不灭的火,而不是一阵风,艺术的火焰经久不灭地燃烧着,这才是伟大的著作,人们永远看到它的光辉……^②

“创造世界性的作品”,创造“伟大的著作”的目标如此地吸引着曹禺,成为这一时期他的思考、他的情感的中心;他为之怦然心动,热血沸腾……

这是久违了的思考:其实,四十多年前,当曹禺坐在清华大学图书馆固定位置上,挥汗如雨地写着《雷雨》的时候,他就是认准了这个制高点,向它发起攻击的。正当一次又一次地冲刺的成功使他越来越接近这个目标时,突然而至的政治风暴却彻底摧毁了他的自信心,从此他噤如寒蝉,只能把这目标埋藏心底。但偶有机会,也会吐露一二:1961年在写作《胆剑篇》时,他就曾对他的创作伙伴于是之、梅阡说了这样一番话:“要写一种人物

^① 与田本相的谈话(1980年6月22日)。转引自田本相:《曹禺传》,第454页。

^② 《戏剧创作漫谈》,载《剧本》1980年第7期。

性格,人物的感情,要构思戏的冲突、悬念,你就要了解世界文学所达到的高度。写一个吝啬人,守财奴,古今中外都有人写。莫里哀的阿巴公,《儒林外史》中的马二先生,都写出此类人物的高度,你要再写这种性格,就要写出自己的东西,才能留下来。”^①但事实上,他此时仍被周恩来所说的新迷信束缚着,达到世界文学的高度云云,不过是一个可望而不可即的梦;说出来,只是表示心有所不甘而已。

直到1970年代末、1980年代初,中国大地上勃然而起的思想解放的春风才恢复了曹禺的自信,使他重拾起旧日的梦。只要读一读这一时期曹禺的文章、讲稿,就不难发现,只要提起世界文学、戏剧的大师、天才、巨人们,他就神采飞扬,喜不自禁,不知手之舞之足之蹈之也:

有史以来,屹立在高峰之上,多少文学巨匠们教给人认识自己,开阔人的眼界,丰富人的贫乏生活,使人得到智慧,得到幸福,得到享受,引导人懂得“人”的价值、尊严和力量。

莎士比亚就是这样一位使人类永久又惊又喜的巨人。

……“人是一件多么了不得的杰作!……”这段话写的不就是莎士比亚自己么?他不就是“宇宙的精华,万物的灵长”么?古往今来,代表“人”,又为“人”——尽管自己不一定理会——创造奇迹的人,是屈指可数的。莎士比亚是我们当中的一个,是最贴近人心的一个,他为普通的人而写,又为天才的人而写;为智愚贤不肖的人而写,又为世界各个民族、各个有文化的角落而写,然而他又是多么深、多么难以讲得透的诗人啊!^②

^① 梅阡与田本相的谈话(1984年11月29日)。转引自田本相:《曹禺传》,第406页。

^② 《莎士比亚研究》发刊词(1982年6月9日)载《莎士比亚研究》第1期。

天才从来是受文化传统和历史影响最多的人 ,.....天才只是独创天地的人 ,在荒谬与庸俗的世界中 ,思想最解放的人 ,天才代表他们的时代 ,是时代的巨人 ,因而便成为真正的历史的巨人。

.....一个人 ,纵然是天才的巨人 ,他须要的也只是“知音” ,而不是膜拜者。^①

(奥尼尔)和他的剧本有些是传世的创作 ,为美国文学开拓了无边的戏剧王国 ,他是美国话剧的光荣 ,是美国多少年来罕见的天才。.....他的饱满的生活和理智分析使他探究不同人性。在他笔下 ,任何题目都吸引你 ,使你思索 ,使你惊叹他善于表现的才能和他所赋有的异常的戏剧感 ,他试过象征主义手法 ,也用过表现主义手法 ,但他又似乎不属于哪种流派 ,我以为他基本上是个写实主义者 ,深刻的写实主义者 ,他写出难以言传的美国社会中的悲哀和痛苦 ,他挖掘揭示人物的性格、心理 ,那样沉厚深透 ,以至于我们惊叹人原来是这样复杂 ,彼此之间又多么隔阂 ,难于互相理解 ,他表现了极端的爱与恨 ,他写了多面的生活和社会 ,他的舞台像是一片望不到头的海洋 ,汹涌澎湃 ,风起云涌 ,暴风旋来 ,它的怒潮腾起多么高的浪花 ,有时又风平浪静 ,月光照着波粼 ,海鸥水鸟 ,波光云影 ,但又使人默默感到 ,海下蕴藏着无穷的思想与情感的暗流.....^②

戏剧的世界是多么开阔 ,辽远而悠久啊 !可交流的知识与文化 ,尤其是对于“人”的认识 ,表现得多么美丽 ,多么翔实 ,又多么透彻啊 !如果从古希腊到现在 ,把这几千年的

① 《莎士比亚的知音》(中国莎士比亚研究会开幕词)。

② 为《奥尼尔剧作选》写的序 ,载《外国戏剧》1985年第1期。

戏剧大师们从坟墓中唤醒,请这些对“人”有深沉见解的人们,无论是哪个国家,哪个民族的戏剧大家,请到中国的上海,饮几盅龙井,喝几杯茅台,让他们互相认识“中外古今”的同行,谈谈梦一般的思想,诗一般的感情,把心中还没有说尽的话对面讲讲,沟通沟通,那会是多么伟大而不可想象的盛会啊!^①

……千百次探寻,千百次琢磨,才找到了自己的创作道路,这才使我们似乎望见了戏剧艺术的“自由的王国”。

舞台是一座蕴藏无限魅惑的地方,它是地狱,是天堂……一场惊心动魄的成功演出是从苦恼到苦恼,经过地狱一般的折磨,才出现的。……戏剧的“天堂”却比传说的天堂更高,更幸福,它永不宁静,它是滔滔的海浪,是熊熊的火焰,是不停地孕育万物的土地,是乱云堆起、变化莫测的天空,只有看见了万相人生的苦与乐的人,才能在舞台上得到千变万化的永生……。人生百年,演员和舞台艺术家们却把千种人物、万种姿态,传奇的、现实的生活与心情尝透,他们占尽无限风光,全心全意交于人间,留给人们享受和思索……一个伟大的演员,沉浸在人物创造的快乐里,这才是大海一般汹涌的吸引力。……舞台……也就是他们献身的圣坛。^②

曹禺是怎样忘情地讲着说不尽的莎士比亚、奥尼尔……想着地狱、天堂般的舞台和驰骋于上的伟大的演员呵。但他不同时也在、至少在潜意识的层面上讲着、想着他自己吗?这里所说的莎士比亚对于人的赞美,奥尼尔对不同人性的探究,“善于表

① 《作莎士比亚的知音》(中国莎士比亚研究会开幕词)。

② 《攻坚集·序》,载《人民戏剧》1982年第1期。

现的才能”与“异常的戏剧感”……难道不正是曹禺自己的追求吗？我们完全可以说，在人们所说的新时期到来的时候，当人们抓紧时机，为各种崇高的、卑琐的欲望而奔突的时候，曹禺一直忙于和他心目中的大师、巨人、天才……进行心灵的对话……

这对话既令人心荡神摇，同时又是艰难的。——那滋味也是说不尽的。

一个问题无论如何不能、也无法回避——家宝呵，你本能够成为20世纪世界级的戏剧大师、天才，但是你为什么竟没有攀上这历史的高峰？

曹禺思索着。

在一次谈话中，他谈到了限制创作的“紧箍咒”：

我们写“人性”写得太不深了，甚至有人至今还不敢碰。……现在有的人好像头上带了紧箍，不管谁一念紧箍咒，他的头就痛。这不好。不在于人家限制你，而是自己限制自己，这也是有来源的，中国几千年的封建束缚和几十年的极“左”压力，使得许多人谨小慎微，不能畅所欲言……^①

在私下的谈话里，他就讲得更为坦诚彻底：

解放后，总是搞运动，从批判《武训传》起，运动没有中断过。虽然，我没当上右派，但也是把我的心弄得都不敢跳动了。^②

解放后，我和许多知识分子一样，是努力工作的，虽说组织上入了党，但是，“资产阶级知识分子”这个帽子，实际上也是背着的，实在叫人抬不起头来，透不过气来。这个帽

^① 《戏剧创作漫谈》，载《剧本》1980年7月号。

^② 与田本相的谈话（1986年10月18日）。转引自田本相：《曹禺传》，第474页。

子压得人怎么能畅所欲言地为社会主义而创作呢？那时，也是心有顾虑呵！不只我，许多同志都是这样，深怕弄不好，就成为“反党反社会主义毒草”。^①

问题不仅在于极“左”思潮作为一种紧箍咒对于作家的外在束缚，更为可怕的是，经过长时间的有计划的灌输，极“左”思潮逐渐内化为曹禺和他一部分同代知识分子自己的观念，以至成为一种潜意识的内在要求，这样，不用别人念紧箍咒，自己也会念，这就成为一种自我限制。因此，挣脱极“左”思潮的束缚，不仅要战胜外在的种种有形无形的压力，归根到底，还要能够战胜自己——曹禺的自我生命创造力与戏剧生命创造能不能得到彻底释放，曹禺心灵中的宝贝能否挖掘出来，关键正在这里。

当然，这不能一蹴而就，必须有一个过程。首先，要打扫外围：从外在的种种似是而非的观念——对于剧作家来说，首先又是戏剧观念——中解放出来。

曹禺首先思考的是“社会问题剧”——尽管他从一开始就不同意将他的《雷雨》称为社会问题剧，而且看来他内心深处从来没有改变过这一看法，但在1980年关于《我的生活和创作道路》的著名讲话里，却公开承认“我似乎搞了一辈子的社会问题剧”，并以此为前提，来讨论其中的得失成败与教训。这至少是剧作者表面上向舆论（囿于传统规范的他的接受者）可悲的屈服或让步。^② 这类违心的

① 与田本相的谈话(1984年6月3日)转引自田本相：《曹禺传》第411—412页。

② 类似的屈服、让步并不在少数，如在这次讲话中，曹禺还承认：“旧本《雷雨》的序幕和尾声写得不好，周朴园衰老了，后悔了，挺可怜的，进了天主教堂了，其他人物，有的疯了，有的痴了，这样，把周朴园也写得不坏了，这种写法是抄了外国的坏东西。”而在1978年9月接见一位来访者时，还说：“周萍这个人物太浑账，太卑鄙了，演这个人，对他的‘坏’要让观众慢慢觉得才好，细想一想这个人简直坏到没有一点人味了，这个家里‘闹鬼’是他主动勾引的，”云云。此文收入《曹禺论戏剧》时，将“周萍这个人物太浑账，太卑鄙了”这句话改为“有人说周萍这个人物坏”，但后面几句仍保留。

表态由于重复次数多了,也就成了常态。但无论如何,曹禺公开来讨论多年来一直紧箍着他的戏剧生命的社会问题剧的得失,也是一种思想的解放。在这一时期影响很大的《戏剧创作漫谈》里,曹禺提到了关于《娜拉》(在中国一直把它看做社会问题剧的典范)的一次著名讲话:据说《娜拉》演出后,轰动挪威和整个欧洲,一位妇女解放运动者十分热情地找到易卜生,请他解释《娜拉》的主题与思想,易卜生只简单地说了一句话:“夫人,我写的是诗。”曹禺解释说:“易卜生的这个答复是有道理的。我想,他是说不能简单地用一种社会问题(如‘妇女解放’)来箍住他对如此复杂多变的人生的深沉的理解。”——这几乎可以用来移作曹禺的自我辩解,用社会问题剧的框架来箍曹禺的剧作,难道不也是一种阉割与缩小?曹禺由此而说明:“写社会问题剧,也要对人类的精神世界和生活的哲理有一定的认识。”在一次讲话里,曹禺还批评说:“我们的文学艺术太讲究‘用’了……我们总是写那些‘合槽’的东西,‘合’一定政治概念之‘槽’,‘合’一定哲学概念之‘槽’,一个萝卜一个坑,这样写不出好东西来的,真正深刻的作品不一定有什么预先规定的主题。”^①曹禺在对社会问题剧的某些弊端提出质疑的同时,实际上是在宣布了自己的追求:不是外在地写“人”,而是深入地写人类的精神世界,不是表面地写生活,而是努力挖掘生活内蕴的哲理。他这样表白自己的追求:“写出让人思、令人想的作品,让你想得很多很多,想得很远很远,去思索人生,思索未来,甚至思索人类。”^②——这本是曹禺1930年代中期写《雷雨》时即已开始的追求,在历史发展过程中,他一度屈服于时代意识形态的压力,否定了自己的追求,现在,在更高的历史发展阶段上,他又恢复了艺术的自信心,重新

① 转引自曹树钧等:《摄魂——戏剧大师曹禺》。

② 与田本相的谈话(1980年6月22日)。转引自田本相:《曹禺传》,第454页。

肯定了自己,或者说,重新寻回了自己^①。

这是否同时就意味着,终于唤回了创作的青春呢?

似乎是这样吧。至少剧作家本人不断地,几乎是迫不及待地宣布着自己强烈的写作欲望——1979年6月,他在《文艺报》上说:“形势喜人,更逼人,我心中时常很着急。深怕时间过得太快,而自己赶不上了。办法只有一个,就是拼命地赶,拼命地干,拼命地写,向‘大有作为’这个目标奔。”^②当时有人劝他写回忆录,他回答说:“一个人到写回忆录的时候,往往是接近人生旅途的终点,我现在还想创作,还不甘心开始写回忆录,我愿意随诸公之后还写点东西。”^③他还不断地对传记作者说:“我这一辈子写得太少了,我不应只是写戏,还应该写小说,写散文,写更多的东西。”直到1986年他还对人说:“我真想在八十岁的时候,或者是八十岁之前,写出点像样的东西来!”^④……

如今曹禺已经八十岁了,距离他写出《王昭君》,又有十二年过去了。任何人——剧作者本人,他的读者、观众、批评家、研究者——都无法回避一个无情的事实:十二年来,曹禺戏剧生命创造史上,竟是一片空白。这是继1961—1976年之后的第二个空白。如果前一个空白自应由历史、时代负责,那么,这一个空白呢?

应该承认,提出这一问题时,我们的心情也是矛盾的。我们当然知道,曹禺写完《王昭君》时,已是六十八岁的老人,对于国家、民族、社会,他已经贡献得够多了;即使他一个字不写,只要

① 当时有一个电视剧,题为《寻找回来的世界》,可见这种“重新寻回”是一个时代的思潮。

② 《思想要解放,创作得繁荣》,载《文艺报》1979年第6期。

③ 《多写,多写,再多写——与青年剧作者的谈话》,载《电影艺术》1979年第4期。

④ 同田本相的谈话(1986年10月8日)。转引自田本相:《曹禺传》,第469、474页。

他能够安度自己的晚年,我们有什么权利去要求他继续地呕心沥血呢?对这位年老多病的剧作家,提出这样的苛求,岂不是太残酷无情了吗?

但是……

我们太缺少,因而太需要曹禺这样品位的民族文学的天才了,因此,总不免要对他寄以也许过大、过高的期望,何况我们发现曹禺尽管年迈,但仍具有巨大的创造的潜力(请看前面引述的那些讲话、文章,是何等地充满华采与激情)……因此我们禁不住要对这十二年的空白表示遗憾,并且要探寻其原因。

巴金毕竟了解曹禺,他在1983年即写信给曹禺,发出朋友的忠告:

希望你丢开那些杂事,多写几个戏,甚至一两本小说(因为你说你想写一本小说)。我记得屠格涅夫患病重危,在病榻上写信给托尔斯泰,求他不要丢开文学创作,希望他继续写小说。我不是屠格涅夫,你也不是托尔斯泰,我又不曾躺在病床上。但是我要劝你多写,多写你自己多年想写的东西。你比我有才华,你是一个好的艺术家,我却不是。你得少开会,少写表态文章,多给后人留一点东西,把你心中的宝贝全交出来,贡献给我们社会主义祖国。^①

“你得少开会,少写表态文章”的劝告背后,又隐藏着什么样的忧虑呢?

曹禺也最明白自己,他对传记作者说:

^① 收巴金《随感录》第6章。巴金说:“你是一个好的艺术家,我却不是。”这是一个相当深刻的判断,而非谦词:中国作家本有艺术家型与战士型,曹禺属前者,而巴金、鲁迅等都属后者,尽管他们并不缺乏艺术家的才情。

最近从报纸上看到袁伟民对运动员讲的一段话,他说:“不要被金牌的压力卡住。心里有东西坠着,跑也跑不快。要把自己的水平发挥出来。”这很有启发。我就是总有东西坠在心里,心里坠着东西就写不出来。^①

又对南开中学的同学们说:

一个人能看清楚哪个是好人,哪个是坏人,哪件事是对的,那件事是非的,很不容易。……我一生都有这个感觉,人这个东西,人是非常复杂的,人又是非常宝贵的。人啊,又是极应该把她搞清楚的……^②

他还对他的传记作者说过这番话:

做人真是难呵!你知道“王佐断臂”的故事吧!戏曲里是有的。陆文龙好厉害呵,是金兀术的义子,把岳飞弄得都感到头痛。是王佐断臂,跑到金营,找到陆文龙的奶妈,感动了奶妈,把陆文龙的真实遭遇点明白了,这样才使陆文龙认清了金兀术,他终于明白了。王佐说:“你也明白了,我也残废了。”这个故事还是挺耐人寻思的。明白了,人也残废了,大好的光阴也浪费了。使人明白是很难很难的啊!明白了,你却残废了,这也是悲剧,很不是滋味的悲剧,我们付出的代价是太多太大了。^③

① 和田本相的谈话(1986年10月18日)。转引自田本相:《曹禺传》,第473页。

② 转引自田本相:《曹禺传》,第487—488页。

③ 与田本相的谈话(1984年10月18日)。转引自田本相:《曹禺传》,第474页。

和前一个空白时期不同——那时正如曹禺自己所说，许多事情是“判断不清楚”的：他被那些“头头是道的大道理”弄迷糊了^①，而现在却是明白的。当然也不是一下子就在所有问题上都明白，而是逐渐明白，至少在主要问题是明白的。但又有什么“坠在心里”，被束缚住了呢？——“人残废了”，这当然包括身体的老残，却更是心灵的残废。这就是说，多年改造的结果，心灵、性格的某些方面被扭伤了，却再也正不过来。无力战胜自己（被扭曲了的自己）这正是悲剧所在。曹禺无法克服时代的热闹对他的诱惑：他太害怕寂寞^②，惟恐被时代淘汰，也就不免于趋时，写巴金所力戒的“表态文章”（这种表态常常是违心的）。曹禺也无法克服内心深处的软弱，有意无意地被一种更强大的意志与力量所支配，不由自主地说出自己并不想说的话，并用如他自己在文章里所说，“不管谁一念紧箍咒，他的头就痛”，有时不念也会因捕风捉影的想象（艺术家的想象力总是特别丰富的）而自动地痛起来。曹禺也不能洒脱地对待时代、读者与观众以及自己对自己的期待，常常因此而不必要地承受了过大的压力，在这个意义上可以说那写世界水平的作品的目标反而束缚了他。其实，我们早已说过，天才，艺术家，特别是曹禺这样的富于诗人气质的艺术家，从来都是有几分软弱的，就像鲜花不免有些娇嫩，他们特别不善于保护自己，一旦被迫进行自我保护，就显得特别笨拙，他女儿说他“对于不必恐惧的事物的恐惧，对于不必忧虑的事情忧虑”，“在不得不讲的情形下讲溢美之词”（以至违心之言），“用虚伪的方式表达他的真诚”^③，都是这类笨拙的

① 与田本相的谈话（1984年6月31日），转引自田本相：《曹禺传》。

② 据他的女儿万方回忆：“他的性格是好动，好热闹的，……长时间的寂寞会使他烦躁，他坐在桌前翻他的杂志，毫不相干的杂志，又走到书柜前无目的地找出，读出书的名字，他在屋子里东走西走……”（《我的爸爸曹禺》），载《文汇月刊》1990年第1期。

③ 万方：《我的爸爸曹禺》，载《文汇月刊》1990年第1期。

表现。曹禺从根柢上就不是鲁迅那样的强者：他缺乏鲁迅那样的怀疑主义精神，他的理想主义、浪漫主义的天真，以及他的人道主义的过分善良，使他不能彻底地“正视淋漓的鲜血，直面惨淡的人生”，总是不断地沉迷于人已制造的梦境里（从另一面说，艺术家、天才本来就是应该生活在梦境里的），他也缺乏鲁迅那样的彻底的自我否定精神，他太爱护自己，更确切地说，他怜悯自己^①，也就无力战胜自己。曹禺既是弱者，又是天才、艺术家——他的悲剧就发生在这里。^②

对于这样一位 20 世纪中国的软弱的天才，历史将会作出怎样的评价，这是曹禺本人也十分关心的。现在能够说的，是到今天为止，当人们从比较高的视角，去看待、接受曹禺时，所可能作出的评价。我愿意向本书读者介绍两位先生的意见，我以为是有一定的代表性，并且具有一定的高度的。

《曹禺传》的作者田本相在他的全书结束时，如是说：

不管将来的历史将怎样评价曹禺，我敢这样预测：谁都不会否认他是一个具有高度创造力的生命。

而画家黄永玉则写信给曹禺，对他说：

你知道，我爱祖国，所以爱你。你是我那一时代现实极

① 万方分析：“我爸爸喜欢听赞扬的话，当然不是任何赞扬都喜欢，总是高级一点的吧。但是他又清清楚楚地知道，这样很没意思，……只要他稍一闲下来，他的头脑就不停地转，就好像被鞭子抽着的陀螺，这根鞭子经常是：自我剖析。我至今弄不清在他的思想深处，是肯定自己多，还是肯定多，或者更多的是对自己的怜悯，他永远不能领悟‘自足长乐’和‘随遇而安’的欣然。”

② 有趣的是，曹禺还在南开大学学习时，为他改编的高尔斯华绥的《争强》的序里（1930）就谈到了“弱者”的悲剧：“大概弱者的悲剧都归咎他太软弱，受不住环境的折磨或内心的纠纷，强者的悲剧都归咎在过于倔强，有时不能顺应环境的变迁。”（转引自田本相：《曹禺传》，第 97 页，北京十月文艺出版社 1988 年版）

了的高山,我不对你说老实话,就不配你给予的友谊。①

他(恐怕不只他一个人)的老实话是:

我不喜欢你解放后的戏。一个也不喜欢,你心不在戏里,你失去伟大的通灵宝玉,你为权势所误,以一个海洋萎缩为一条小溪流,你泥溷在不情愿的艺术创作中,像晚上喝了浓茶清醒于混沌之中。命题不巩固,不缜密,演绎分析得也不透彻。过去数不尽的精妙的休止符,节拍,冷热,快慢的安排,那一箩一筐的隽语都消失了。

谁也说不好,总是“高!”“好!”这些称颂虽迷惑不了你,但混乱了你,作践了你。写到这里,不禁想起莎翁《马克白》中的一句话:“醒来吧马克白,把沉睡赶走。”②

对这“清醒者”的“毁谤”,曹禺的反应是“恭恭敬敬地(如果不是深情一片的话)把这封信裱在专册里”,又亲自神情激动地念给来访的外国朋友阿瑟·密勒听,后者表示不明白曹禺这么做时,“他是怎么想的”,但中国的读者,批评家立刻懂得,“这真正是曹禺在混沌中的清醒和真诚”。③ 曹禺有勇气正视历史,后人可能对他作出的苛评,这正是证明:他并没有沉睡,或者说,他已经醒了,他明白了。只是——

明白了,人也残废了。

这也是悲剧,很不是滋味的悲剧,如同他剧中大多数人物一样,

① 转引自田本相:《曹禺传》,第472页。

② 同上。

③ 同上,第473页。

剧作者自身也是悲剧的——自然，是曹禺式的悲剧。

这对于我们民族，是更大的悲剧——一个民族，没有天才的艺术家，固然是可悲的；有了天才的艺术家，如果不能理解他（想想半个世纪以来，我们对于曹禺的剧作有过多少误读），不能小心保护他（想想半个世纪以来，我们是怎样粗暴地“捧杀”与“骂杀”这位天才的），就更可悲，也更残忍。——不是吗？

附 录 曹禺戏剧演出年表 (1935—1990 年)

1935 年

- 4 月 27—29 日 中华话剧同好会的名义,在东京神田一桥讲堂首次公演《雷雨》。导演吴天、刘汝醴、杜宣,主要演员有贾秉文(饰周朴园)、陈倩君(饰蘩漪)、邢振铎(饰周萍)、邢振乾(饰周冲)、王威治(饰鲁贵)、乔俊英(饰侍萍)、吴玉良(饰鲁大海)、龙瑞茜(饰四凤)、佟功熙(饰老仆)、石子琪、徐仁熙、王毅之(饰仆人甲、乙、丙)。舞台摄影王任之。^①
- 5 月 11 日、12 日 《雷雨》在日本第二次公演。^②
- 8 月 17、18 日 天津市立师范学校孤松剧团在校大礼堂演出《雷雨》。导演吕仰平,主要演员有陶一(饰周朴园)、严如(饰蘩漪)、李琳(饰侍萍)、佗哲(饰四凤)、陆迹(即孙坚白,又名石羽,饰鲁贵)、吴天(饰周萍)、高朋(饰周冲)等。^③
- 10 月 13 日 中国旅行剧团在天津新新影戏院公演《雷雨》。唐槐秋导演,主要演员有戴涯(饰周朴园)、唐若青(饰侍萍)、赵慧深(饰蘩漪)、章曼萍(饰四凤)、陶金(饰周萍)、曹藻(饰鲁

① 据田本相、张靖:《曹禺年谱》。

② 同上。

③ 同上。

大海)、谭汶(饰周冲)、姜明(饰鲁贵)、李景波(饰老仆)等。^①
秋 上海复旦剧社在宁波同乡会试演《雷雨》。导演欧阳予倩,凤子、李丽莲、吴铁翼等主演。^②

1936年

2月5日 中国旅行剧团在天津新新影戏院公演《雷雨》。^③
5月6日 中国旅行剧团在上海卡尔登大戏院公演《雷雨》,轰动上海,戏院要求续订三个月合同。^④
5月下旬 中国旅行剧团在南京世界大戏剧公演《雷雨》。^⑤
9月 中国旅行剧团继续在上海演《雷雨》。^⑥
10月 中国旅行剧团在汉口明星影戏院公演《雷雨》。^⑦
本年 《雷雨》被拍成无声电影上映。^⑧

1937年

1月1日 曹禺、马彦祥、戴涯等组织中国戏剧学会,在南京世界大戏院公演《雷雨》。曹禺、马彦祥导演。主要演员有曹禺(饰周朴园)、郑挹梅(饰蘩漪)、戴涯(饰周萍)、李萱(饰四风)、

① 据洪忠煌:《中国旅行剧团史话》,谈雯:《武汉话剧史话》,文收《中国话剧史料集》第1辑。

② 据田本相等:《曹禺年谱》。葛一虹主编《中国话剧通史》中将复旦剧社这次演出时间定为“冬季”。

③ 据洪忠煌:《中国旅行剧团史话》,谈雯:《武汉话剧史话》,文收《中国话剧史料集》第1辑。

④ 同上。

⑤ 同上。

⑥ 同上。

⑦ 同上。

⑧ 据田本相等:《曹禺年谱》。

- 马彦祥(饰鲁贵)、于真如(饰侍萍)等。^①
- 2月2—5日 上海戏剧工作社在卡尔登大戏院首次公演《日出》。导演欧阳予倩。主要演员有凤子(饰陈白露)、丁伯骥(饰方达生)、公孙旻(饰黄省三)、苏菱(饰小东西)等。^②
- 3月 中国留东剧人协会在东京神田一桥讲堂公演《日出》,特邀凤子主演(扮陈白露)。连演四天而被禁演。^③
- 3月下旬 中国戏剧学会在南京世界大戏院公演《日出》,马彦祥导演并扮演胡四。连演二十多场后又到镇江、杭州两地演出。^④
- 4月23日 国立戏剧学校第13届学生在南京中正堂演出《日出》,曹禺亲任导演。主要演员有叶仲寅(即叶子,饰陈白露)、陈健君(饰方达生)、余师龙(饰李石清)、贾淑慧(饰顾八奶奶)、屠广圻(饰胡四)、林倩(饰翠喜)、洗群(饰福生)等。^⑤
- 5—6月 民族剧社与怒潮剧社在武汉同时演出《日出》。民族剧社导演王绍清、皮侠鸣,主要演员有徐天任、管公衡、宗由、黄影等。怒潮剧社导演团郑用之等,执行导演王瑞麟,主要演员有虞静远、洪虹、戴浩等。^⑥
- 6月 中国旅行剧团在上海卡尔登剧场演出《日出》,欧阳予倩导演、唐若青饰陈白露,连演三十多场。^⑦
- “七七事变”前 由喇叭剧团、鸚鵡剧团和天津剧团联合组成的天津鸚鵡剧团在天津公演《雷雨》、《日出》。^⑧

① 据曹树钧等:《摄魂——戏剧大师曹禺》。

② 据《记日出首次演出特刊》,载《新文学史料》1980年第1期。

③ 据田本相等:《曹禺年谱》。

④ 据葛一虹主编:《中国话剧通史》。

⑤ 据曹树钧等:《摄魂——戏剧大师曹禺》。

⑥ 载平右:《日出的演出》,1937年5月29日、5月30日《武汉日报》。

⑦ 据葛一虹主编:《中国话剧通史》。

⑧ 同上。

- “七七事变”后 中国旅行剧团赴汉口公演《雷雨》。^①
- 8月7—14日 上海业余实验剧团在上海卡尔登大戏院首演《原野》。导演应云卫。主要演员有赵曙、魏鹤龄(饰仇虎),范莱、吕复(饰焦大星),舒绣文、英茵(饰花金子),王萍、章曼萍(饰焦母),钱千里、王为一(饰白傻子),黄田、顾而已(饰常五)。^②
- 12月31日起 四川旅外剧队在成都春熙大舞台公演《雷雨》,项爱如(殷子)扮演四风。^③

1938年

- 1月1日 于伶、欧阳予倩、许幸之、阿英等发起组织的青岛剧社在上海公演《雷雨》、《日出》。^④
- 1月 成都剧社在成都智育电影院演出《日出》,导演沈浮,主要演员有刘莉莉、燕群、严皇等。^⑤
- 3月10日 成都剧社在成都智育电影院公演《雷雨》,导演施超、谢天(谢添)燕群(饰蘩漪)。^⑥
- 3月 四川旅外剧队在成都春熙大舞台公演《雷雨》,导演陈光,主要演员有李恩琪(饰蘩漪)、张西莲(饰鲁妈)等。^⑦
- 上海影人剧团在成都沙利文剧场公演,曹藻导演兼饰鲁贵。^⑧

① 据洪忠煌:《中国旅行剧团史话》。

② 据田本相等:《曹禺年谱》。

③ 据孙晓芬编著:《抗日战争时期的四川话剧运动》,四川大学出版社1989年6月版。

④ 据葛一虹主编:《中国话剧通史》。

⑤ 据孙晓芬编著:《抗日战争时期的四川话剧运动》。

⑥ 同上。

⑦ 同上。

⑧ 同上。

- 6月8日 上海业余剧人协会在成都智育电影院上演《雷雨》，导演施超、谢天(谢添)。^①
- 6月21日 上海业余剧人协会在成都智育电影院上演《原野》，导演魏鹤龄、燕群(饰金子)。^②
- 6月27日 成都剧社在成都智育电影院再次上演《日出》，严皇饰小东西。^③
- 6月 国立剧校学生排练《雷雨》，曹禺任指导，主要演员有陈永惊、蔡松龄、沈蔚德等。^④
- 7月15日起 国立剧校在重庆国泰大戏院公演《雷雨》，导演汪德。^⑤
- 7月20日起 国立剧校同学会在重庆国泰大戏院公演《日出》，导演郭兰田、何英^⑥，孙坚白(石羽)饰潘月亭。^⑦
- 8月 中国旅行剧团赴香港演出《雷雨》、《日出》，蓝马饰《雷雨》中的周萍与《日出》中的方达生。^⑧
- 8—10月 上海业余剧人协会改组为上海业余实验剧团，在成都公演《雷雨》(沈浮导演，孙坚白饰周朴园)、《日出》(谢天导演，孙坚白饰潘月亭)等剧，剧团主要演员有赵丹、舒绣文、魏鹤龄、陶金等。^⑨

① 据孙晓芬编著：《抗日战争时期的四川话剧运动》。

② 同上。

③ 同上。

④ 据田本相等《曹禺年谱》、田本相《曹禺传》。

⑤ 据孙晓芬编著：《抗日战争时期的四川话剧运动》，四川大学出版社1989年6月版。

⑥ 据孙晓芬：《抗日战争时期的四川话剧运动》。

⑦ 据林荫宇：《诚挚的表演艺术家——石羽评传》，文收《中国话剧艺术家传》第5辑。

⑧ 据陈惠良、左莱：《蓝马评传》，文收《中国话剧艺术家传》第4辑。

⑨ 据林荫宇：《诚挚的表演艺术家——石羽评传》，文收《中国话剧艺术家传》第5辑。

10月29日 中国电影制片厂、上海业余剧人协会、国立戏剧学校、怒吼剧社等,在中华全国剧协主持下,于重庆国泰大剧院首次公演《全民总动员》(后改名《黑字二十八》),由张道藩、余上沅、曹禺、宋之的、应云卫组成导演团,应云卫任执行导演,陈永倬舞台设计,朱今明负责灯光,任德耀负责布景。主要演员有赵丹(饰邓疯子)、施超(饰沈树仁)、顾而已(饰黑字二十八)、白杨(饰玛莉)、舒绣文(饰彭朗)、张瑞芳(饰芳姑)、曹禺(饰侯凤元)、余上沅(饰胡长有)、张道藩(饰孙将军)、宋之的(饰新闻记者)、潘子农(饰导演)、魏鹤龄(饰冯震)等。^①

12月 北平剧社(主要成员有石挥、刘祎、唐梅等)由本月起至1941年间,在北平轮换演出《雷雨》、《日出》、《原野》等剧目。^②

本年 上海华新影业公司将《雷雨》搬上银幕,编导方沛霖,摄影余省三,演员有陈燕燕、梅熹、王引、洪警铃、周文璋、谈瑛、傅威廉。^③

《日出》由华新影片公司拍摄成电影,改编沈西苓,导演岳枫,摄影董克豪,演员有袁美云、梅熹、陆霞明、夏霞、洪警铃、白虹、韩兰根等。^④

1939年

5月 江安戏剧协社在江安文庙用四川方言演出《原野》,欢迎曹禺及国立剧校师生,主要演员有雷兰(饰金子)、席明真(饰仇虎)等。^⑤

7月24—30日 上海业余演剧团体在黄金大戏院举行“义卖”

① 据田本相等《曹禺年谱》、《新华日报》1938年10月30日报道。

② 据葛一虹主编《中国话剧通史》。

③ 据程季华《中国电影发展史》第2卷。

④ 同上。

⑤ 孙晓芬《抗日战争时期的四川话剧运动》。

公演,夜莺剧社、华联剧社、复旦剧社、精武剧社、职妇剧社等11个团体演出《日出》等7个多幕剧。^①

8月14—24日 9月4—6日 昆明国防剧社^②在昆明新滇剧院演出《原野》。导演曹禺。舞台设计雷圭元、闻一多。主要演员有凤子(饰金子)、李文伟(饰焦大星)、汪雨(饰仇虎)、樊筠(饰焦母)、黄实(饰白傻子)、孙毓棠(饰常五)。^③

8月26日—9月3日 《黑字二十八》在昆明新滇剧院上演。导演成员有陈豫源、凤子、孙毓棠、王旦东等,曹禺任执行导演。主要演员有孙毓棠(饰邓疯子)、凤子(饰玛莉)、马金良(饰沈树仁)、陈豫源(饰夏晓仓)、曹禺、关媚如(饰杨兴福)、王旦东(饰孙将军)等。^④

10月8日 武汉合唱团在吉隆坡中华大会堂排演《原野》。

本年 四川泸县县立中学戏剧研究会在校演出《原野》,特请莫天琼主演金子。^⑤

1940年

1月1—8日 工余剧人协会在延安公演《日出》,由王滨执导,主要演员有李丽莲(饰陈白露)、张成中(饰方达生)等。^⑥

1月 李保罗主持成立天津职业话剧团,公演《雷雨》、《日出》。^⑦

① 据葛一虹主编:《中国话剧通史》。

② 据称,昆明国防剧社是一个没有演员的空头组织,《原野》演出者主要是西南联大剧团、艺师戏剧科成员,《黑字二十八》是比较广泛的剧人联合演出(包括金马剧社人员)(龙显球:《1939年曹禺在昆明》,载《春城》1983年第3期)。

③ 同上。

④ 据田本相等:《曹禺年谱》。

⑤ 据孙晓芬:《抗日战争时期的四川话剧运动》。

⑥ 据葛一虹主编:《中国话剧通史》。

⑦ 同上。

- 2月 留蓉剧人在成都公演《雷雨》,导演陶金。^①
- 3月4日 中国旅行剧团在上海公演《雷雨》,导演李景波。^②
- 4月7日 中国旅行剧团在上海公演《雷雨》。^③
- 4月15日起 国立剧校在重庆国泰大戏院首演《蜕变》,张骏祥导演,主要演员有沈蔚德(饰丁大夫)、蔡松龄(饰梁公仰)、吕恩(饰“伪组织”)、乔文彩(饰马登科)、方瑄德(饰丁昌)、沈扬(饰小伤兵)等。^④
- 6月7日 中国旅行剧团在上海重演《雷雨》。^⑤
- 8月 陕北公学文艺工作队在延安演出《蜕变》。^⑥
- 10月 武汉伪政权组织的武汉业余剧团在汉口上演《雷雨》。^⑦
- 11月23日 国防艺术社在桂林演出《雷雨》,特邀焦菊隐任导演。后又奉命到南宁为学生军成立两周年演出。^⑧
- 11月 西北战地服务团为晋察冀边区第二次党代会演出《雷雨》。主要演员有李牧(饰周朴园)、徐捷(饰四凤)、白居(饰蘩漪)、吴坚(饰周冲)、王犁(饰周萍)、贾克(饰鲁贵)、朗仲敏(饰侍萍)、陈正清(饰鲁大海)等。^⑨
- 12月14日起 西北电影制片厂在成都举办冬季话剧大公演,上演《黑字二十八》,导演谢天,刘莽等参加部分导演工作。^⑩
- 冬至次年3月 八路军一二〇师挺进支队挺进剧社在敌人大扫

① 据孙晓芬:《抗日战争时期的四川话剧运动》。

② 据洪忠煌:《中国旅行剧团史话》。

③ 同上。

④ 据田本相等:《曹禺年谱》。另据孙晓芬:《抗日战争时期的四川话剧运动》,曹树钧等:《摄魂——戏剧大师曹禺》,定首演时间为4月11日。

⑤ 据洪忠煌:《中国旅行剧团史话》。

⑥ 载叶澜《略谈 蜕变》,1940年11月10日《新中华报》

⑦ 据葛一虹主编:《中国话剧通史》。

⑧ 据颜乐真:《国防艺术社的演出活动》。

⑨ 据韩塞:《回忆抗敌剧社与晋察冀边区的戏剧活动》。

⑩ 据孙晓芬:《抗日战争时期的四川话剧运动》。

荡中筹备并排练《雷雨》,执行导演王青侠,总监督吴凤翔,主要演员有李仲英、谭兵(饰周朴园)、苏群、王尹(饰蘩漪)、凡坡(饰侍萍)、陈靖(饰周萍)、刘自敏(饰鲁贵)等。^①

冬 李保罗率天津职业剧团加入大亚话剧团,在天津轮换演出《雷雨》、《日出》、《正在想》等曹禺剧作。^②

本年 李大千和一些爱好话剧的中学生组织业余剧团在山东济南演出《雷雨》。^③

1941年

1月14—25日 中国旅行剧团在上海公演《雷雨》。^④

1月21日起 国防艺术社在桂林华人戏院演出《雷雨》三场,2月5日又续演五场。^⑤

1月 武汉业余剧团改组为武汉青年剧团,先后在汉口公演《日出》、《雷雨》等剧。^⑥

抗敌剧社为晋察冀军区领导干部演出《日出》,主要演员有胡朋(饰陈白露)、刘佳(饰潘月亭)、刘肖芜(饰李石清)、吴畏(饰方达生)、胡可(饰胡四)、方璧(饰小东西)、杜烽(饰福升)等,后经过整理,在边区政府成立三周年会上演出。^⑦

2月7日 朝阳学院朝大剧社在中国电影制片厂协助下在重庆抗建堂演出《原野》,王瑞麟、史东山、孙瑜、马彦祥、郑用之任

① 陈靖:《百花山上一枝花——回忆挺进剧社建立前后》,文收《中国人民解放军文艺史料选编·抗日战争时期》第2册。

② 据葛一虹主编:《中国话剧通史》。

③ 据李大千:《我相识的鲁贵》,收《雷雨的舞台艺术》。

④ 据洪忠煌:《中国旅行剧团史话》。

⑤ 据颜乐真:《国防剧社的演剧活动》。

⑥ 据葛一虹主编:《中国话剧通史》。

⑦ 据刘肖芜:《在边区演出日出》,载《人民戏剧》1982年第8期。

演出顾问,周彦导演,主要演员有韩清、戈炎、邵琪、徐江、樊筠、宁坚等。^①

春节 抗大总校文工团在河北邢台浆水镇一带演出《雷雨》。主要演员有何方(饰周朴园)、苏里(饰鲁贵)、吴因(饰周冲)、苁菀(饰周萍)、武兆堤(饰大海)等。^②

3月 重庆中央大学戏剧学会在校上演《日出》。^③

3月6日 国防艺术社赴柳州公演《雷雨》等剧。^④

3月17日 欧阳予倩领导的广西艺术馆话剧团排演《蜕变》。^⑤

3—4月 山东抗日根据地八大剧团在莒南县刘家山村(一说燕子崖)联合公演。战士剧团演出《雷雨》,导演那沙。主要演员有仇戴天(饰周朴园)、文铭(饰蘩漪)、朱明(饰鲁妈)、那沙(饰周萍)、夏桐(饰周冲)等。^⑥

春 西北战地服务团在河北省平山县赵家庄演出《雷雨》。^⑦

4月15日起 国防艺术社在桂林启明戏院演出《雷雨》。^⑧

5月 以八路军一二九师政治部先锋剧团为主,演出《雷雨》;以后,先锋剧团又单独或与抗大文工团联合演出《日出》等剧。^⑨

冀中军区火线剧社为干部演出《日出》,由凌子风导演,主要演员有丁冬(饰陈白露)、王德厚(饰方达生)、李寿山(饰潘月亭)、刘燕瑾(饰顾八奶奶)、管林(饰小东西)、陈志坚(饰

① 据1941年2月5日《新华日报》报道。

② 据李蒙执笔:《抗大总校文工团战斗在太行山上》,文收《中国人民解放军文艺史料选编·抗日战争时期》第3册。

③ 据1941年3月10日重庆《新华日报》报道。

④ 据颜乐真:《国防艺术社的演剧活动》。

⑤ 据田本相等:《曹禺年谱》。

⑥ 朱明、夏桐、高七:《战士剧社》,收《中国话剧运动五十年史料集》第3辑。

⑦ 贾克:《一支活跃在敌人后方的戏剧尖兵》,同上书,第2辑。

⑧ 据颜乐真:《国防艺术社的演剧活动》。

⑨ 巩廓如、胡奇、曹欣:《回顾先锋剧团》,同上书,第3辑。

胡四)、郭军(饰李石清)、张子航(饰翠喜)等。^①

抗敌剧社在边区文艺界民族形式座谈会上演出《雷雨》，由汪洋导演。主要演员有刘佳、赵森林(饰周朴园)、歌焚(饰蘩漪)、胡朋(饰鲁妈)、吴畏(饰周萍)、胡可(饰鲁贵)、林韦(饰四凤)等。^②

5月24日 广西艺术馆话剧实验团在广西剧场演出《日出》，导演欧阳予倩。^③

初夏 抗大二分校文工团上演《雷雨》，导演张金辉，主要演员有辛毅(饰周朴园)、何延(饰蘩漪)、陈孟君(饰周萍)、雷振天(饰周冲)、张熙如(饰鲁妈)、余敏(饰四凤)、陈铿(饰鲁大海)等。^④

7月17日 中国旅行剧团在上海天蟾舞台连续上演《雷雨》，前后共一个月，孙景璐饰四凤。^⑤

8月1日 八路军一一五师战士剧团在建军节体育运动大会上演出《雷雨》。^⑥

9月 晋冀鲁豫边区临时参议会上，先锋剧团演出《雷雨》。^⑦

筱露剧社在上海璇宫剧社演出《日出》，陈农导演，陆露明、蓝马、王微、陈丽云等主演。^⑧

10月10日起 上海职业剧团在卡尔登剧院公演《蜕变》，黄佐临导演，主要演员有石挥(饰梁专员)、丹尼(饰丁大夫)等，连

① 韩塞：《回忆抗敌剧社与晋察冀边区戏剧运动》，文收《中国人民解放军文艺史料选编·抗日战争时期》第2册。

② 同上。

③ 据苏关鑫：《欧阳予倩年表》，载《广西师院学报》1983年第1期。

④ 韩塞：《回忆抗敌剧社与晋察冀边区戏剧运动》，文收《中国人民解放军文艺史料选编·抗日战争时期》第2册。

⑤ 据洪忠煌：《中国旅行剧团史话》。

⑥ 高励、夏桐：《115师战士剧社大事记之三》。

⑦ 据洪飞执笔：《太行山剧团大事记》。

⑧ 据1941年10月10日《新华日报》。

- 续客满 35 天(日夜两场),后被上海公共租界工部局禁演。^①
- 10 月 24 日—11 月 8 日 中央青年剧社在重庆抗建堂首演《北京人》,导演张骏祥,杨村彬舞台监督,主要演员有张瑞芳(饰愫方)、江村(饰曾文清)、耿震(饰江泰)、沈扬(饰曾皓)、赵蕴如(饰思懿)、吕恩(饰瑞贞)、邓宛生(饰袁圆)、张雁(饰袁任敢)等。^②
- 秋 晋冀鲁豫军区宣传队排演《日出》,在太行地区巡回演出近一年。^③
- 中央实验剧团在重庆北碚公演《日出》,导演张逸生。^④
- 11 月 北平四一剧社成立,大部分成员为参加青年会的学生,在以后四年半活动中先后上演《雷雨》、《日出》、《家》等剧作。^⑤
- 本年 晋西北边区举行戏剧大会演,战斗剧社在兴县李家湾演出《雷雨》,成荫任导演,严寄洲饰周朴园,欧阳山尊饰周萍。^⑥
- 11 月 延安青年艺术剧院(原西北青年救国剧团)在延安演出《雷雨》,吴雪导演,主要演员有陈戈(饰周朴园)、雷平(饰蘩漪)、吴雪(饰周萍)、尹文媛(饰侍萍)、朱漪(饰四风)。^⑦
- 11 月 29 日—12 月 1 日 旅港剧人协会在香港中央电影院演出《北京人》,章泯导演,主要演员有凤子(饰愫方)、蓝马(饰曾文

① 据柯灵、杨英梧:《回忆若干》,收《中国话剧运动五十年史料集》。

② 据 1943 年 10 月 24 日《新华日报》广告。

③ 韩林波:《决死三纵的话剧团》,文收《中国人民解放军文艺史料选编·抗日战争时期》第 3 册。

④ 据葛一虹:《中国戏剧通史》。

⑤ 同上。

⑥ 严寄洲等:《贺老总看我们演戏》,文收《中国人民解放军文艺史料选编·抗日战争时期》第 1 册。一说会演时间在 1940 年 6 月,见同书所收莫耶:《武将率文兵》。

⑦ 据田本相等:《曹禺年谱》。葛一虹主编《中国话剧通史》将演出时间定为 1940 年。

清)、舒强(饰曾皓)、王莘(饰思懿)等。^①

本年《原野》易名为《森林恩仇记》,由上海中国联合影业公司搬上银幕。导演岳枫,演员有袁美云、王引、章志直、王竹友、严斐、韩兰根等。^②

抗敌演剧九队除两次赴湘北、赣北前线演出外,均在湖南中小城市演出《北京人》、《蜕变》等戏,并与新中国剧社联合演出《日出》。^③

1942年

- 1月15日 留渝剧人在重庆抗建堂公演《日出》,导演苏怡。^④
- 1月31日 青年剧社在重庆抗建堂再度上演《北京人》,导演张骏祥。^⑤
- 2月3日 国防艺术社在桂林新世界戏院演出《北京人》,导演熊佛西,主要演员有张家仪(饰愫方)、罗亭(饰江泰)、廖行健(饰文清)、孙炳光(饰曾皓)、郭眉眉(饰袁圆)、舒仪(饰文彩)等。^⑥
- 3月 旅港剧人协会在桂林演出《北京人》,导演章泯,演员有凤子、蓝马、舒强、王莘、沙蒙、戴浩、凌琯如等。^⑦
- 4月 武汉青年剧团在武汉演出《雷雨》,招待参加第一次中日

① 司徒慧敏:《旅港剧人协会与香港话剧运动》,文收《中国话剧运动五十年史料集》。

② 据田本相等:《曹禺年谱》。

③ 吕复、赵明:《演剧九队十一年》,文收《中国话剧运动五十年史料集》第2辑。

④ 据孙晓芬:《抗日战争时期的四川话剧运动》,《新华日报》1月31日报道。

⑤ 同上。

⑥ 据颜乐真:《国防艺术社的演剧活动》。

⑦ 据田本相等:《曹禺年谱》。

文化协会代表大会代表。^①

5月21日 国防艺术社在桂林大众影院演出《原野》,导演黄若海,主要演员有郭眉眉(饰金子)、罗亭(饰仇虎)等。^②

5月4日 西北文工团在延安边府礼堂上演《北京人》,导演张季纯。^③

秋 新中国剧社赴衡阳、长沙、湘潭旅行公演《日出》等剧目。^④

9—11月 中国旅行剧团在天津北洋大戏院公演《雷雨》、《日出》、《原野》,主要演员有唐槐秋、唐若青、夏多文、邵华、林纳等。^⑤

10月28日 抗敌演剧队4队(原1队)在桂林新华剧院演出《蜕变》,导演张客。^⑥

12月21日 中国万岁剧团在重庆抗建堂公演《蜕变》,导演史东山。主要演员有舒绣文(饰丁大夫)、陶金(饰梁公仰)、孙坚白(饰况西堂)、章曼萍(饰“伪组织”)、江村(饰孔秋萍)、钱千里(饰陈秉忠)、陈天国(饰马登科)、黄晨(饰夏雯如)、田琛(饰秦仲宣)、田烈(饰范兴奎)、刘犁(饰丁昌)等。^⑦

本年 广州湾被日寇占领后,一些话剧工作者回到广东茂名县,与当地记者学生组织留湾剧团演出《日出》。^⑧

① 据谈雯:《武汉话剧史话》,收《中国话剧史料集》第1辑。

② 据颜乐真:《国防艺术社的演剧活动》。

③ 据彦克:《战火中的“摇篮”——延安“部艺”纪实》。

④ 据汪巩:《新中国剧社的十年经历》,收《中国话剧运动五十年史料集》第3辑。

⑤ 据马朋:《唐槐秋传》,收《中国话剧艺术家传》第4辑。

⑥ 据田本相等:《曹禺年谱》。

⑦ 据田本相等:《曹禺年谱》,葛一虹主编:《中国话剧通史》,孙晓芬:《抗日战争时期的四川话剧运动》。

⑧ 紫阳、林池、小石:《广东南路话剧运动发展概况》,文收《中国话剧运动五十年史料集》第3辑。

新四军第四师拂晓剧团先后演出《日出》、《原野》、《雷雨》。^①

1943 年

- 1 月 8—11 日 国立剧校教师演出《日出》，余上沅、焦菊隐、马彦祥、陈鲤庭、章泯组成导演团，主要演员有冀淑平（饰陈白露）、焦菊隐（饰张乔治）、马彦祥（饰胡四）、张雁（饰李石清）、王家齐（饰潘月亭）；方达生饰演者温锡莹为演出中唯一的学生。^②
- 1 月 在晋察冀边区参议会上，抗敌剧社与西北战地服务团联合演出《日出》。^③
- 3 月 10—28 日 中国艺术剧社在重庆银社上演《北京人》（修改本），章泯导演，主要演员有凤子、舒强、凌琯如、戴浩、蓝马、沙蒙、王苹等。^④
- 3 月 23 日起 中华剧艺社在重庆银社上演《北京人》，导演贺孟斧。^⑤
- 春 新四军苏北一师服务团部分文艺工作者与苏南六师十六旅文艺工作者联合演出《蜕变》。王啸平、天然、田芜、司徒阳集体导演，主要演员有沈西蒙（饰梁专员）、鹿才（饰丁大夫）、李明（饰“伪组织”）、天然（饰孔秋萍）、任干（饰马登科）、刘子真

① 白艾：《拂晓之花开放在华中敌后——记新四军第 4 师拂晓剧团》，文收《中国人民解放军文艺史料选编·抗日战争时期》第 4 册。

② 据田本相等《曹禺年谱》、孙晓芬《抗日战争时期的四川话剧运动》。

③ 胡可、刘佳等执笔：《晋察冀军区抗敌剧社大事记》。

④ 据孙晓芬《抗日战争时期的四川话剧运动》、1943 年 3 月 7 日《新华日报》报道。

⑤ 同上。

(饰况西堂)等^①。

- 4月8日—7月 中国艺术剧社在重庆银社首演《家》。导演章泯,主要演员有金山(饰觉新)、张瑞芳(饰瑞珏)、蓝马(饰冯乐山)、凌琯如(饰梅小姐)、舒强(饰觉慧)、沙蒙(饰高老太爷)、虞静予(饰鸣凤)、王苹(饰陈姨太)等,连演63场。^②
- 4月23日 中国万岁剧团在重庆三青团中央团部演出《蜕变》,蒋介石也应邀观剧。^③
- 5月 唐槐秋在中国旅行剧团基础上,重新组织新中国剧团,在北平公演《日出》、《家》等剧,主要演员有唐若青、孙道临、陆丽珠等。^④
- 6月4日 中国艺术剧社在重庆银社公演《家》,叶露茜、黄宗江、马中英等参加演出。^⑤
- 夏 中华剧艺社赴成都公演《家》,导演贺孟斧、方菁参加部分导演工作。^⑥
- 新四军一师、二师文工团联合演出《蜕变》。^⑦
- 7月12日 留桂剧人实验团在广西剧场演出《家》,欧阳予倩导演。^⑧
- 7月 第七战区政治部工作团话剧宣传队由福建来江西,上演

① 沈刻丁、陈伟明:《新四军六师十六旅文艺工作琐记》,文收《中国人民解放军文艺史料选编·抗日战争时期》第4册。

② 据1943年4月5日《新华日报》报道。

③ 据1943年4月23日《新华日报》报道。

④ 据葛一虹主编:《中国话剧通史》。

⑤ 据孙晓芬《抗日战争时期的四川话剧运动》,1943年5月30日《新华日报》报道。

⑥ 同上。

⑦ 《活跃在淮南敌后的文艺战斗队——新四军江北指挥部(二师)抗敌剧团散记》,文收《中国人民解放军文艺史料选编·抗日战争时期》第4册。

⑧ 据田本相等:《曹禺年谱》。

《北京人》等剧。^①

一一五师战士剧社排演《日出》,导演那沙,主要演员有布加里(饰陈白露)、那沙(饰潘月亭)、高鹏(饰黑三)、陈芬(饰顾八奶奶)、王力(饰张乔治)、方宗岫(饰方达生)、白鹰(饰黄省三)、王化南(饰福生)、潘令席(饰胡四)等,以后,剧社又先后在8月1日滨海军区“八一”建军节检阅大会上及年底赴鲁中岸堤一带作慰问演出时上演《日出》。^②

8月初 留桂剧人协会在桂林公演《家》,导演田汉、熊佛西。^③

8月 陕北中学生集训队艺委会演出《北京人》。^④

9月 抗敌演剧二队在华北兴集演出《家》。^⑤

10月8日 中华剧艺社在成都国民影剧院演出《家》,导演贺孟斧,主要演员有白杨(饰瑞珏)、张鸿眉(饰鸣凤)。^⑥

10月10日 屯溪剧人协会在屯溪演出《日出》。^⑦

10月 勤政剧团在万县演出《家》。^⑧

11月初 剧宣七队在曲江演出《家》。^⑨

本年 太岳军区二分区宣传队与决死一旅宣传队成立联合戏剧大队,合作演出《日出》、《雷雨》。^⑩

天津南市旧文明戏演员陶露萍、霍克家组织的露克剧团

① 据《新华日报》1943年7月11日报道。

② 参看高励、夏桐《115师战士剧社大事记》、朱明等《战士剧社》。

③ 据《戏剧时代》创刊号(1943年11月11日)报道。

④ 据《戏剧时代》第1卷第3期报道。

⑤ 同上。

⑥ 据马宣伟:《白杨和中华剧艺社》,载《人民戏剧》1981年第9期。

⑦ 据《戏剧时代》第1卷第2期报道。

⑧ 同上。

⑨ 同上。

⑩ 徐蓓昌:《野火剧团与陈旅长、刘师长》,收《中国人民解放军军文艺史料选编·抗日战争时期》第3册。

演出《雷雨》、《日出》等戏。^①

1944年

1月18—23日 由中国旅行剧团重组的新中国剧团在上海丽华剧场公演《雷雨》。主要演员有唐槐秋(饰周朴园)、唐若青(饰鲁妈)、夏多文(饰蘩漪)、汤琦(饰鲁贵)、陈玉麟(饰鲁大海)等。^②

年初 战友剧社与平原剧社在冀南四分区冠县、堂邑之间的四松楼上演《雷雨》。黄野、冯祖华、孙健民导演,主要演员有胡流(饰周朴园)、白雪(饰蘩漪)、张茜(饰四凤)、汪德荣(饰鲁贵)、方勇(饰鲁妈)等。^③

寒假 在三台的东北大学学生组织戏剧研究会,演出《北京人》,由在该校任教的董每戡导演。^④

2月16日起 西南第一届戏剧展览会开始进行戏剧演出。其中有剧宣四队演出的《家》:张申仪(饰瑞珪)、蒋超(饰高老太爷)、舒模(饰觉新)、凌雪凡(饰梅小姐)、刘双楫(饰冯乐山)、程诚(饰克定)。七战区艺宣大队用粤语演出《蜕变》:乔毅(饰丁大夫)、游波(饰梁公仰)、黎明(饰马登科)、卓文彬(饰秦仲宣)、马孟平(饰况西堂)、张中(饰孔秋萍)等。剧宣四队也同时演出《蜕变》:张申仪(饰丁大夫)、蒋超(饰梁专员)、舒模(饰况西堂)、刘双楫(饰秦仲宣)等。广西大学青年剧社还演出了《日出》。^⑤

① 据葛一虹主编:《中国话剧通史》。

② 据洪忠煌:《中国旅行剧团史话》。

③ 汪德荣:《冀鲁豫军区战友剧社简史》,收《中国人民解放军文艺史料选编·抗日战争时期》第3册。

④ 据《戏剧时代》第13卷第1期。

⑤ 据司马文森:《评艺大的〈蜕变〉》(1944年4月21日《大公晚报》)等。

3月 北平南北剧社成立并在北平演出《雷雨》、《日出》,演员有孙道临、林默予、韩飏等。^①

戏剧工作社在重庆陪都青年馆上演《原野》,导演汤晓丹,李健饰焦大妈。^②

3月22日 中华剧艺社在重庆陪都青年馆上演《雷雨》,刘沧浪导演。^③

春 中国胜利剧社于重庆演出《雷雨》,袁蓉饰蔡漪。^④

4月23日 中华剧艺社为纪念贺孟斧逝世周年在重庆再次演出《日出》。^⑤

5月23日 剧宣四队在重庆抗建堂公演《蜕变》。^⑥

秋 《雷雨》在朝鲜汉城连演七十多场,《原野》也已译成朝鲜文,并准备上演。^⑦

下半年 重庆第十六兵工厂业余剧团在重庆化龙桥演出《雷雨》,特聘雷南饰蔡漪。^⑧

12月11—15日 新中国剧团为纪念母团,在兰心大戏院公演《雷雨》,集体导演,主要演员有:石挥(饰鲁贵)、唐槐秋(饰周朴园)、唐若青(饰侍萍)、孙景璐(饰四凤)、黄河(饰周萍)、罗兰(饰蔡漪)等。^⑨

本年 由于演员仇铨病逝,上海话剧界在兰心戏院联合公演《日出》,由费穆、佐临、吴仞之、朱端钧上海四大导演各自导演一幕,演员也各幕不同,陈白露分别由唐若青、黄宗英、丹尼扮

① 据葛一虹:《中国话剧通史》。

② 据孙晓芬编:《抗日战争时期的四川话剧运动》。

③ 同上。

④ 同上。

⑤ 同上。

⑥ 同上。

⑦ 据田本相等:《曹禺年谱》

⑧ 据孙晓芬:《抗日战争时期的四川话剧运动》。

⑨ 据洪忠煌:《中国旅行剧团史话》。

演,潘月亭由舒适、穆宏、唐槐秋扮演,方达生由黄河、张伐、徐立扮演,张乔治由陈述、乔奇、白沉扮演,福升由丁力、姜明、石挥扮演,胡四由韩非、吕玉坤、胡小峰扮演。^①

1945年

- 1月 艺华剧团在天津上演《原野》。^②
春节 唐槐秋等十人在苏州陶陶大戏院公演《雷雨》。^③
春 中国胜利剧社在重庆演出《雷雨》,袁牧饰繁漪。^④
7月 新中国剧社在昆明演出《家》,导演章泯。^⑤
8月 云南昆明附近的霏益县上演《日出》,冼群导演,孙坚白(石羽)(饰潘月亭),路曦(饰陈白露)。^⑥

1946年

- 1月25日 新中国剧社在重庆江苏同乡会公演《雷雨》,魏鹤龄导演。^⑦
秋 新中国剧社应台湾长官公署邀请,在台北演出《日出》。^⑧
12月 《雷雨》译成越文,在越南公演时场场客满。^⑨

① 据闻喜:《日出·忆旧》,载1986年9月2日《新民晚报》,杨海根:《曹禺的创作道路》。

② 据葛一虹主编:《中国话剧通史》。

③ 据洪忠煌:《中国旅行剧团史话》。

④ 据孙晓芬:《抗日战争时期的四川话剧运动》。

⑤ 据封敏:《勤奋的学者,卓越的艺术家——戏剧家章泯评传》。

⑥ 林荫宇:《诚挚的表演艺术家——石羽评传》,据《新华日报》1945年8月26日报道。

⑦ 据孙晓芬:《抗日战争时期的四川话剧运动》。

⑧ 据葛一虹主编:《中国话剧通史》。

⑨ 据田本相等:《曹禺年谱》。

1947 年

春 无锡教育学院话剧团排演《北京人》。^①

春节 中国旅行剧团在南京飞龙阁演出《雷雨》。^②

8、9 月间 耿震、刘厚生等用“戏剧演出公司”名义，率团赴台湾演出《雷雨》等四台话剧，从台北到屏东，前后约七个月。^③

秋 老中国旅行团演员在上海组织了声势浩大的《雷雨》义演。演员号称“八大头牌”：唐槐秋（饰周朴园）、罗兰（饰蘩漪）、张伐（饰周萍）、章曼萍（饰四凤）、唐若青（饰侍萍）、石挥（饰鲁贵）、陶金（饰鲁大海）、史原（饰周冲）。^④

年底 保定职业剧团演出《雷雨》，李大千任导演。^⑤

本年 金山创办的清华影片公司在北京公演《北京人》，张瑞芳、孙道临、路曦、孙坚白（石羽）同台演出。^⑥

演剧四队在武汉、长沙、衡阳一带演出《日出》、《原野》、《家》。^⑦

1948 年

本年 清华剧艺社在北平演出《原野》。^⑧

① 王广地：《学校演剧运动的片断回忆》文收《中国话剧运动五十年史料集》第 2 辑。

② 据洪忠煌：《中国旅行剧团史话》。

③ 据夏钧宣：《高尚的艺术，严肃的人生——耿震表演艺术生涯评述》，文收《中国话剧艺术家传》第 5 辑。

④ 李大千：《我相识的鲁贵》，收《雷雨的舞台艺术》。

⑤ 同上。

⑥ 林荫宇：《诚挚的表演艺术家——石羽评传》。

⑦ 据舒模：《演剧队的生活回忆》，收《中国话剧运动五十年史料集》。

⑧ 据葛一虹主编：《中国话剧通史》。据称，清华大学学生们在演出《原野》时，改动了原剧本，强调仇虎、金子 and 焦家的阶级对立，借以加强社会意义。

1949年

11月 唐槐秋等人到北京,以“中旅”名义在长安大戏院公演《雷雨》、《日出》。^①

1953年

4月 《北京人》在纽约西城54街121号的Studio Theatre演出,译者劳伦斯。^②

1954年

2月19日 上影演员剧团在上海大众剧院上演《雷雨》。导演赵丹,主要演员有崔超明、舒适、茂路(饰周朴园)、张铮、莫愁、李明(饰蘩漪)、王丹凤、汪漪、朱莎(饰四凤)、夏天、李季(饰鲁贵)、奇梦石、曾昌(饰鲁大海)、杨蔚如、冯笑(饰周冲)、金川、凌之浩、季虹(饰周萍)、蒋天流、路明(饰侍萍)。^③

6月30日 北京人民艺术剧院公演《雷雨》。导演夏淳,副导演柏森,主要演员有郑榕(饰周朴园)、朱琳(饰侍萍)、吕恩(饰蘩漪)、胡宗温(饰四凤)、于是之(饰周萍)、李翔(饰鲁大海)、董行佶(饰周冲)、沈默(饰鲁贵)等,首轮演出即超过五十场。^④

8月下旬 华东话剧观摩演出大会江苏省话剧团演出《家》,周特生、余凌云导演,并获大会演出奖,并在上海连续公演。^⑤

① 据马朋:《唐槐秋传》,收《中国话剧艺术家传》第4辑。

② 据田本相:《曹禺传》。

③ 据田本相等:《曹禺年谱》。

④ 综合《雷雨的舞台艺术》一书有关材料。

⑤ 据田本相等:《曹禺年谱》。

9月 《家》在上海公演。^①

12月12日 北京人民艺术剧院首演《明朗的天》，导演焦菊隐，副导演夏淳。主要演员有刁光覃(饰凌士湘)等。^②

1955年

3月至4月 北京人民艺术剧院再度公演《雷雨》。^③

5月 上影演员剧团演出《雷雨》。^④

12月 日本新协剧团演出《明朗的天》，曹禺写“祝词”。^⑤

本年 山东、安徽、辽宁省话剧团分别演出了《雷雨》、《家》与《日出》。^⑥

1956年

3—4月 第一届全国话剧会演在北京举行。湖南省话剧团、江苏省话剧团分别演出《雷雨》、《家》，北京人民艺术剧院演出《明朗的天》，获剧本、导演、演出一等奖。^⑦

4月28日—5月1日 印度尼西亚万隆健华学习社在华侨中学礼堂演出《雷雨》。导演黄盛远，主要演员有林萄华(饰蘩漪)、钟子萍(饰周朴园)、郭浩如(饰鲁贵)、杨景才(饰周萍)、关芳

① 据田本相等：《曹禺年谱》。

② 同上。

③ 据田本相等：《曹禺年谱》、《戏剧报》1957年第7期报道。

④ 据中原：《看雷雨——谈上影演员剧团的演出》，载1955年3月9日《新民报晚刊》。

⑤ 据田本相等：《曹禺年谱》、《戏剧报》1957年第7期报道。

⑥ 据李景春：《看雷雨以后》(1955年5月19日《大众日报》)。李东林：《谈家的演出意义》(1955年2月6日《安徽日报》)。单复：《关于日出》(1955年1月16日《辽宁日报》)。

⑦ 综合《戏剧》(1956年)有关报道。

岚(饰侍萍)等。^①

夏 北京人艺在怀仁堂演出《雷雨》,刘少奇等出席观看。^②

9月 上海人民艺术剧院在上海演出《日出》,丹尼饰翠喜。^③

中国青年艺术剧院在北京演出《家》,胡辛安导演。^④

11月1日 北京人民艺术剧院演出《日出》,欧阳山尊导演,柏森副导演,主要演员有杨薇(饰陈白露)、叶子(饰翠喜)、董行佶(饰胡四)等。^⑤

本年 重庆、成都两地有《雷雨》演出。^⑥

1957年

1月 天津人民艺术剧院演出《日出》。^⑦

年初 北京电影制片厂电影演员剧团在北京上演《日出》,导演李景波、丁冬,主要演员有李景波(饰潘月亭)、苏一萍(饰陈白露)、赵联(饰方达生)、李林(饰黑三)等。^⑧

3月 上海电影制片厂演员剧团在上海演出《家》,导演赵丹,主要演员有王丹凤(饰鸣凤)、孙道临(饰觉新)、吴茵(饰钱大姨妈)、冯笑(饰觉慧)等。^⑨

广播电视实验剧团在北京儿童艺术剧院演出《北京人》。

① 据田本相等:《曹禺年谱》、《戏剧报》1957年第7期报道。

② 同上。

③ 据饮冰:《看“人艺”的日出》,载1956年10月11日《新闻日报》。

④ 据《戏剧报道》报道。

⑤ 据《中国戏剧年鉴》(1982):“人艺历年演出剧目表”。

⑥ 据石曼:《为什么要演雷雨》(载1956年6月14日《重庆日报》)、《戏剧报》1958年第2期报道。

⑦ 据夏华:《阳光照耀着日出诞生的地方》,载1957年1月23日天津《新晚报》。

⑧ 据《戏剧报》1987年第1期报道。

⑨ 综合上海《解放日报》1957年3月有关报道、评论。

蔡骧导演,主要演员有李晓兰(饰愫方)、王显(饰曾文清)、梅邨(饰曾思懿)、纪维时(饰江泰)、梅承藻(饰曾皓)、余琳(饰袁园)、孙佩珍(饰曾文彩)等。^①

3月 北京电影制片厂电影演员剧团赴天津演出《家》,王人美与秦文其演瑞珏。^②

春 北京人民艺术剧院再次演出《日出》。共演五十二场。^③

5月 武汉话剧院在成都演出《日出》。^④

北京市实验话剧团在北京演出《原野》。主要演员有李明(饰焦大妈)、陆丽珠(饰金子)、刘璐(饰焦大星)、辛静(饰仇虎)、王刚(饰白傻子)等。^⑤

6月15日 北京人民艺术剧院演出《北京人》,焦菊隐任总导演,欧阳山尊为副总导演,导演田冲,副导演林婧。主要演员有舒绣文(饰愫方)、叶子(饰思懿)、董行佶(饰曾皓)等,共上演四十一场。^⑥

11—12月 苏联先后有卡罗斯州话剧院、伯力高尔基剧院、赤塔市剧院等九个剧院与剧协和北京市艺术剧院联系,要求演出《雷雨》。^⑦

本年 北京人艺第三次上演《雷雨》,共演出二十二场。^⑧

上海人民艺术剧院曾上演《日出》,上海戏剧学院也演出

① 据田本相等:《曹禺年谱》。

② 据《戏剧报》1957年第7期报道。

③ 据田本相等:《曹禺年谱》,《中国戏剧年鉴》(1982年):“人艺历来演出主要剧目统计表”,韦迅:《北京人艺也不重视现代剧目》(《文艺报》1958年第2期)。

④ 据茅苓等:《看武汉话剧院演出的日出》,载1957年5月19日《成都日报》。

⑤ 据梅阡《“原野”——观后》,载1957年5月5日《北京日报》。

⑥ 据《中国戏剧年鉴》(1982年):“人艺历来演出主要剧目统计表”,韦迅:《北京人艺也不重视现代剧目》(载《文艺报》1958年第2期)。

⑦ 据田本相等:《曹禺年谱》。

⑧ 据韦迅:《北京人艺也不重视现代剧目》,载《文艺报》1958年第2期。

了《家》,上影演员剧团除《家》外,还排演了《雷雨》、《北京人》。^①

江苏省话剧团曾演出《日出》。^②

1958年

2月 《雷雨》在苏联乌兹别克加盟共和国首府塔什干高尔基话剧院连演五十场。据不完全统计,《雷雨》在苏联各地演出近两千余场。^③

3月8日 《雷雨》在苏联莫斯科中央运输剧院上演。^④

3月22日 《雷雨》在苏联莫斯科普希金剧院上演,导演波得罗夫。^⑤

6月1日 《日出》在匈牙利首都裴多菲剧院上演。^⑥

本年 北京人民艺术剧院继续上演《雷雨》、《日出》、《北京人》。^⑦

1959年

6月 《雷雨》在罗马尼亚上演。^⑧

7月 上海沪剧演员大会串,合作演出沪剧《雷雨》。^⑨

① 据杜宣:《一年来上海话剧剧目的倾向》,载《戏剧报》1957年第24期。

② 据《话剧团为何对现代剧目冷淡》,载《戏剧报》1958年第2期。

③ 据田本相等:《曹禺年谱》。

④ 同上。

⑤ 同上。

⑥ 同上。

⑦ 据《中国戏剧年鉴》(1982):“人艺历来演出主要剧目统计表”。

⑧ 据田本相等:《曹禺年谱》。

⑨ 据《文汇报》1959年7月28日。

8月 上海人民艺术剧院演出《雷雨》,导演吴仞之。^①

9月 上海电影演员剧团演出《日出》,白杨饰演陈白露。^②

本年 北京人艺第二次排演《雷雨》,作为国庆十周年献礼演出。

导演夏淳,新增替的演员有苏民(饰周萍)、狄辛(饰蘩漪)、童超、李大千(饰鲁贵)。^③

北京人艺继续演出《日出》。^④

1960年

1月 《雷雨》在苏联阿塞拜疆舞台上演。^⑤

1961年

3月11日 《雷雨》在捷克斯洛伐克士瓦连城耶·格·塔约夫斯基剧院上演。^⑥

10月3日 北京人艺演出《胆剑篇》,焦菊隐、梅阡导演,主要演员有刁光覃(饰勾践)、童超(饰夫差)、苏民(饰范蠡)、董行佶(饰伯嚭)等。^⑦

11月 上海勤艺沪剧团演出沪剧《雷雨》,赵慧芳、宋幼琴等主演。^⑧

① 据田本相等:《曹禺年谱》。

② 据白杨:《日出 上演前的一点感受》,载1959年9月21日《新民晚报》。

③ 据《雷雨》的舞台艺术》。

④ 据《中国戏剧年鉴》(1982):“人艺历来演出主要剧目统计表”。

⑤ 转引自田本相等:《曹禺年谱》。

⑥ 同上。

⑦ 据《中国戏剧年鉴》(1982):“人艺历来演出主要剧目统计表”,及《秋实春华集》有关材料。

⑧ 转引自田本相等:《曹禺年谱》。

本年 河北省话剧团演出《雷雨》。^①

1962年

3月4日 中央广播电视实验剧团再次演出《北京人》。^②

本年 北京人艺在中断两年后重新上演《雷雨》。^③ 北京人艺继续上演《胆剑篇》。^④

内蒙、重庆、长沙等地陆续上演《日出》。^⑤ 沈阳等地也演出了《家》。^⑥

香港凤凰影业公司拍摄电影《雷雨》上映,导演朱石麟。^⑦
上影演员剧团演出《雷雨》,导演赵丹。^⑧

1963年

7月1日 《雷雨》在阿尔巴尼亚首都地拉那人民剧院演出。

本年 北京人艺继续演出《雷雨》。^⑨

① 据范治川:《试谈繁漪的角色创造——话剧《雷雨》观后》,载1961年12月14日《河北日报》。

② 转引自田本相等:《曹禺年谱》。

③ 据《中国戏剧年鉴》(1982):“人艺历来演出主要剧目统计表”,及《秋实春华集》有关材料。

④ 据《中国戏剧年鉴》(1982):“人艺历来演出主要剧目统计表”。

⑤ 据包放:《活地狱的再现——简谈《日出》导演、演员的处理》(载1962年1月10日《包头日报》);阎希早:《关于《日出》演出的艺术处理》(载1962年5月22日《重庆日报》);刘斐章:《从读《日出》到看《日出》》(载1962年10月30日《新湖南报》)。

⑥ 据张洛:《喜看《家》再度上演》(载1962年1月14日《辽宁日报》)。

⑦ 据《中国青年报》1962年8月18日报道。

⑧ 据张久荣:《有艺术魅力的人——赵丹传略》。

⑨ 据《中国戏剧年鉴》(1982):“人艺历来演出主要剧目统计表”。

重庆有《北京人》的演出。^①

1975 年

春 香港市政局主办“曹禺戏剧节”，演出了《北京人》、《蜕变》、《胆剑篇》。还演出了由李援华编写的包括曹禺各作品片断的话剧《曹禺与中国》。参加这次演出的业余剧社有二十四个，工作人员达二百五十多人。^②

1976 年

冬 上海戏剧学院在上海公演《雷雨》，朱端钧导演，中央电视台曾予转播。^③

1979 年

2 月 北京人艺第三次排演《雷雨》，导演夏淳，新增替的演员有英若诚（饰鲁贵）、吕中、谢延宁（饰蘩漪）、张馨（饰四凤）、林东升（饰侍萍）。^④

5 月中旬 郑州市话剧团演出《雷雨》。^⑤

7 月 25 日 北京人艺首演《王昭君》。导演梅阡、苏民，副导演林兆华，主要演员有狄辛（饰王昭君）、蓝天野（饰呼韩邪）、董

① 据长风：《成功的演出，精湛的演技——话剧《北京人》观后》，载 1963 年 12 月 3 日《重庆日报》。

② 据田本相等：《曹禺年谱》。

③ 据丁小平：《第九个角色》，收南开大学出版社《曹禺戏剧研究集刊》。

④ 据《雷雨》的舞台艺术》。

⑤ 据田本相等：《曹禺年谱》。

行信(饰温敦)、赵蕴如(饰孙美人)等。^①

11月12日 中央人民广播电视剧团第三次重排公演《北京人》,导演蔡骧、梅邨。主要演员仍是李晓兰、梅邨、王显、计维时、余琳等。^②

12月 北京人艺在塞外为解放军某部演出《雷雨》。^③

本年 广州、天津、安徽等地纷纷重演《日出》。^④ 上海、宁夏、辽宁等地也有了《雷雨》的新演出。^⑤

云南滇剧院与重庆市川剧团分别将《王昭君》改编为滇剧、川剧演出。^⑥

1980年

春 北京人艺在北京近郊演出《雷雨》。^⑦

3月25日 在纽约曼氏剧场演出《北京人》,导演肯特·保罗,翻译卢·莱斯利,曹禺观看了演出,此次演出系由美国哥伦比亚大学戏剧研究中心和美中艺术交流中心联合举办。^⑧

3—4月 曹禺访美期间,印地安那大学演出了《日出》。^⑨

① 据《中国戏剧年鉴》(1982)：“人艺历年演出主要剧目统计表”。

② 据田本相等：《曹禺年谱》。

③ 同上。

④ 据陈一民：《日出 观后》(载1979年6月24日《广州日报》)；凌元、李唐：《久别重逢话日出》(载1979年11月16日《天津日报》)；汪金声、王性怀：《黑夜里的悲剧——试谈日出及其演出》(载1979年12月2日《安徽日报》)。

⑤ 据陈恭敏：《论主题后行——从雷雨重演谈起》(载1979年2月8日《文汇报》)；晨林：《话剧雷雨及其演出》(载1979年3月7日《宁夏日报》)；刘燧：《真实的生活，真实的人物》(载1979年8月29日《辽宁日报》)。

⑥ 据田本相等《曹禺年谱》、1979年11月16日《重庆日报》报道。

⑦ 据田本相等《曹禺年谱》、田本相《曹禺传》。

⑧ 同上。

⑨ 同上。

- 7月 辽宁人民艺术剧院演出《日出》。^①
《王昭君》再次在北京公演。^②
- 8月31日—9月10日 北京人艺在香港演出《王昭君》,主要演员有狄辛、蓝天野、董行佶、吕齐、赵蕴如等。^③
- 11月 广州粤剧一团将《王昭君》改编为粤剧《昭君公主》演出,红线女饰王昭君,秦中英执笔改编。^④
- 本年 《王昭君》由王炼、谢晋改变为电影,谢晋导演。^⑤

1981年

- 1月23日 《雷雨》由罗马尼亚布加勒斯特大学中文专业同学演出,导演达娜,翻译杨玲(伊拉娜)。^⑥
- 6月14日 北京人艺重排《日出》演出,导演刁光覃,主要演员有严敏求(饰陈白露)、李挺栋(饰潘月亭)、修宗迪(饰李石清)、刘静荣(饰顾八奶奶)等。^⑦
- 9月 北影演员剧团重排《日出》演出,谢芳饰陈白露。^⑧
《原野》由中国南海影业公司改编为电影。改编为凌子、吉恩,导演凌子,主要演员有杨在葆(饰仇虎)、刘晓庆(饰金子)。此片在意大利威尼斯电影节上获“最受推荐电影”荣誉称号。^⑨

① 陆基:《准确,鲜明,自然》,载1980年7月26日《吉林日报》。

② 据田本相:《曹禺传》。

③ 同上。

④ 同上。

⑤ 据1980年11月30日《羊城晚报》报道。

⑥ 据田本相:《曹禺传》。

⑦ 据《中国戏剧年鉴》(1982年):“人艺历来演出主要剧目统计表”。

⑧ 据1981年9月7日《北京晚报》。

⑨ 据田本相:《曹禺传》。

- 10月 上海芭蕾舞剧团将《雷雨》改编为芭蕾舞上演。^①
北京京剧一团改编京剧《王昭君》上演,改编戴英禄、邹忆青。^②
- 11月 上海戏剧学院1977级学生毕业公演《家》。^③
影片《原野》在香港公演。^④
- 12月9—27日 东京民艺剧团上演《日出》。翻译兼导演内山鹑,主要演员有真野响子(饰陈白露)、西川明(饰方达生)、大森义夫(饰潘月亭)、小泽弘治(饰李石清)、箕浦康子(饰翠喜)、松田史朗(饰小东西)、三浦威(饰张乔治)、长浜藤夫(饰黄省三)、杉本孝次(饰王福升)、山吉克昌(饰胡四)、入江杏子(饰顾八奶奶)。^⑤
- 本年 南充市曲剧团将《王昭君》改编为曲剧上演。^⑥
北京人艺在山东各地巡回演出《日出》。^⑦
武汉市楚剧一团将《雷雨》改编为楚剧演出。^⑧

1982年

- 4月 北影演员剧团在成都演出《日出》。^⑨
- 9月 上海沪剧一团将《日出》改编为沪剧上演,改编为何俊、姚

① 据田本相:《曹禺传》。

② 据1981年9月30日《北京晚报》报道。

③ 据田本相:《曹禺传》。

④ 同上。

⑤ 据田本相等:《曹禺年谱》。

⑥ 据王兴平、刘思久、陆文璧编:《曹禺著作“评介文章目录索引”》。

⑦ 据韦文:《力无枉费——记北京人民艺术剧院重排《日出》》,载《人民戏剧》

1981年第9期。

⑧ 据王兴平、刘思久、陆文璧编:《曹禺著作“评介文章目录索引”》。

⑨ 据张继明、李谦:《珠联璧合,相得益彰——看北影演员剧团演出《日出》》,载1982年4月25日《四川日报》。

声黄。^①

本年 天津人民艺术剧院重排《雷雨》,导演丁小平。^②

沈阳评剧一院改编《家》上演,改编徐田若,主演韩少云等。^③

1983 年

2月7日 上海长宁沪剧团演出沪剧《原野》,改编罗国坚、高雪君,导演高雪君,主要演员张杏声等。^④

6月1日起 四川人民艺术剧院演出《原野》,导演彭光华,主要演员有翁显樵、晓欣、程敏天等,共演出二十一场。^⑤

本年 《雷雨》在莫斯科上演。^⑥

1984 年

2月 美密苏里大学学生在密苏里州堪萨斯城演出《家》,英若诚导演并改编。^⑦

《雷雨》在马来西亚上演。^⑧

3月 根据曹禺剧作《雷雨》改编的同名影片由上海电影制片厂拍摄完成。编导孙道临,主要演员有孙道临(饰周朴园)、顾永菲(饰繁漪)、秦怡(饰侍萍)、张瑜(饰四凤)等。^⑨

① 据王兴平、刘思久、陆文璧编:《曹禺著作“评介文章目录索引”》。

② 据《中国戏剧年鉴》(1983年):“1982年戏剧舞台”。

③ 同上。

④ 据《中国戏剧年鉴》(1984年):“1983年部分剧院(团)演出新剧目概况”。

⑤ 同上。

⑥ 据田本相等:《曹禺年谱》。

⑦ 同上。

⑧ 同上。

⑨ 同上。

- 3月4日起 《原野》由中国青年艺术剧院上演,导演张奇虹,主要演员有杜振清、宋洁等共演六十三场。^①
- 4月 北京人艺演出《家》,导演蓝天野,主要演员有罗历歌、陈浩等,共演三十三场。^②
- 5月 日本大阪关西大学中文系学生用汉语表演《雷雨》。^③
- 7月13—27日 中国戏剧家代表团在美国奥尼尔戏剧中心召开的国际剧作家会议上,举办“中国夜”演出,表演《家》片断。^④

1985年

- 3月10—13日 上海人民艺术剧院在上海瑞金剧场上演《家》,黄佐临导演。^⑤
- 4月4日 上海人艺《家》剧组到四川成都、自贡演出。^⑥
- 9月5日至6日 上海人艺剧组在日本东京阳光城剧场演出《家》。^⑦
- 10月 在重庆“雾季艺术节”中,重庆话剧团演出《蜕变》。^⑧
- 本年 北京人艺演出《蜕变》,主要演员有狄辛等,^⑨中国青年艺术剧院在深圳等外地演出《原野》。^⑩

① 据《中国戏剧年鉴》(1985):“1984年部分剧院(团)演出新剧目概况”。

② 同上。

③ 据田本相等:《曹禺年谱》。

④ 据《中国戏剧年鉴》(1985年):“1984年部分剧院(团)演出新剧目概况”。

⑤ 据唐斯复:《看黄佐临导演〈家〉散记》,载《戏剧报》1985年第3期。

⑥ 同上。

⑦ 同上。

⑧ 石曼:《蜕变 四十年代在重庆》,载《戏剧报》1987年第4期。

⑨ 同上。

⑩ 据张奇虹:《时间与实践的审视——写在〈原野〉演出两周年》,原载《戏剧报》1986年第8期。

《日出》由北京电影制片厂搬上银幕,改编曹禺、万方,主要演员有:方舒(饰陈白露)、王馥荔(饰翠喜)、王芙棠(饰潘月亭)、严翔(饰李石清)等。^①

1986年

2月 中国青年艺术剧院应邀参加香港电影节,演出《原野》。^②

1987年

6月 北京人艺演出《北京人》,导演夏淳,主要演员有罗历歌(饰愫方)、冯远征(饰文清)、张瞳(饰曾皓)、王姬(饰思懿)、马星耀(饰江泰)等。^③

本年 电影《原野》在大陆正式上演。^④

中国歌剧舞剧院演出歌剧《原野》。^⑤

1988年

2月 新加坡实验话剧团上演《雷雨》,特聘夏淳导演。^⑥

7月 上海沪剧院演出根据同名话剧改编的沪剧《雷雨》,共演九场。改编宗华,导演兰流,主要演员有邵滨孙、马莉莉、张清等。^⑦

① 据“第9届大众电影百花奖、第6届电影金鸡奖获奖名单”(《大众电影》1986年第9期)。

② 据张奇虹:《时间与实践的审视——写在《原野》演出两周年》,原载《戏剧报》1986年第8期。

③ 据阿凡:《北京人艺排《北京人》》,载《戏剧报》1987年第7期。

④ 据“第11届大众电影百花奖名单”,载《大众电影》1988年第9期。

⑤ 据吴祖强:《为歌剧《原野》叫好》,载《戏剧报》1987年第9月期。

⑥ 据北京人艺1989年《雷雨》演出戏单。

⑦ 据《中国戏剧年鉴》(1989年):“1988年部分剧院(团)演出新剧目概况”。

1989年

10—11月 北京人艺重新排演《雷雨》。导演夏淳,主要演员有顾威(饰周朴园)、郑天玮(饰四凤)、龚丽君(饰蘩漪)、周铁贞(饰侍萍)、濮存昕(饰周萍)、高东平(饰周冲)、韩善续(饰鲁贵)等。^①

1990年

1月 《雷雨》在罗马尼亚公演。^②

4月28日 上海人民艺术剧院在上海艺术剧场公演《日出》,导演庄则敬,主要演员有赵曦、魏启明、魏宗万、杨宝河、程素琴等。^③

5月4日 北京人艺到北京大学演出《雷雨》片断。^④

9月 为纪念曹禺诞生八十周年,北京人艺再度上演《雷雨》、《日出》等。^⑤

10月16日 上海沪剧院重新排演沪剧《雷雨》,主要演员有马莉莉(饰蘩漪)、汪华忠(饰周朴园)、茅善玉(饰四凤)、诸惠琴(饰鲁妈)、张杏声(饰周萍)等。^⑥

本年 曹禺家乡湖北潜江市荆州花鼓戏剧团上演荆州花鼓戏《原野》。^⑦

① 据北京人艺1989年《雷雨》演出戏单。

② 转引自孔庆东:《雷雨年表简编》。

③ 据1990年4月24日《新民晚报》报道。

④ 转引自孔庆东:《雷雨年表简编》。

⑤ 据曹禺诞生八十周年纪念活动有关报道。

⑥ 据1990年11月17日《新民晚报》报道。

⑦ 据柯文辉:《观荆州花鼓戏原野》,载1990年11月11日《光明日报》。

主要参考文献

一 专著、资料集

《中国当代文学研究资料·曹禺研究专集》(上、下册),王兴平、刘思久、陆文璧编,海峡文艺出版社 1985 年 9 月、10 月版。

《曹禺年谱》,田本相、张靖编著,南开大学出版社 1985 年 9 月版。

《曹禺传》,田本相著,北京十月文艺出版社 1988 年 8 月版。

《招魂——戏剧大师曹禺》,曹树钧、俞健萌著,中国青年出版社 1990 年 5 月版。

《曹禺剧作论》,田本相著,中国戏剧出版社 1981 年 12 月版。

《《雷雨》人物谈》,钱谷融著,上海文艺出版社 1980 年 10 月版。

《论曹禺的戏剧创作》,朱栋霖著,人民文学出版社 1986 年 2 月版。

《曹禺论》,孙庆升著,北京大学出版社 1986 年 4 月版。

《曹禺剧作艺术探索》,华忱之著,四川文艺出版社 1988 年 7 月版。

《曹禺研究五十年》,潘克明著,天津教育出版社 1987 年 11 月版。

《曹禺的戏剧艺术》,辛宪锡著,上海文艺出版社 1984 年 5 月版。

《现代剧作家散论》,陈瘦竹著,江苏人民出版社 1979 年 11 月版。

- 《曹禺的创作道路》杨海根著,上海文艺出版社 1988 年 8 月版。
- 《曹禺论》刘绍铭著,香港文艺书屋 1970 年版。
- 《中美文化在戏剧中交流——奥尼尔与中国》,刘海平、朱栋霖著,南京大学出版社 1988 年 5 月版。
- 《中国话剧通史》,葛一虹主编,文化艺术出版社 1990 年 4 月版。
- 《中国现代话剧史稿》,陈白尘、董健主编,中国戏剧出版社 1989 年 7 月版。
- 《中国话剧运动五十年史料集》(1—3 辑),田汉、欧阳予倩、夏衍、阳翰笙等编,中国戏剧出版社 1985 年 11 月北京新 1 版。
- 《中国话剧史料集》(第 1 辑),文化艺术出版社 1987 年版。
- 《雷雨》的舞台艺术》,苏民等编,上海文艺出版社 1982 年版。
- 《日出》的导演分析》,欧阳山尊著,《戏剧论丛》第 1 辑,1957 年 2 月版。
- 《抗日战争时期的四川话剧运动》,孙晓芬著,四川大学出版社 1989 年 6 月版。
- 《中国话剧艺术家传》(第 1—6 辑),中国艺术研究院话剧研究所主编,文化艺术出版社 1986 年 6 月版。
- 《著名表演艺术家舒绣文》,中国人民政治协商会议全国委员会文史资料研究委员会编,中国文史出版社 1986 年 8 月版。
- 《剧坛漫话》,夏淳著,中国文联出版公司 1985 年 12 月版。
- 《秋实春华集——北京人民艺术剧院建院》35 周年纪念文集,周瑞祥、王宏韬等编,北京出版社 1989 年 4 月版。
- 《攻坚集》,石联星、叶子、赵韞如等编,中国戏剧出版社 1982 年 8 月版。
- 《论焦菊隐导演学派》,苏民、左莱、杜澄夫、蒋瑞、杨竹青著,文化艺术出版社 1985 年 12 月版。
- 《焦菊隐文集》(第 1、2 卷),文化艺术出版社 1986 年 3 月版。
- 《周扬文集》(第 1、2 卷),人民文学出版社 1985 年 10 月版。

- 《田汉文集》(14卷),中国戏剧出版社1987年2月版。
- 《现代戏剧家熊佛西》,陈多、袁化甘等著,中国戏剧出版社1985年12月版。
- 《大后方戏剧论稿》,廖全京著,四川教育出版社1988年5月版。
- 《书评面面观》,肖乾等著,李辉编,人民日报出版社1989年4月版。
- 《角色的诞生》,郑君里著,上海生活书店1948年版。
- 《戏剧观争鸣集(一)》,杜清源编,中国戏剧出版社1986年7月版。
- 《曹禺戏剧研究集刊》,南开大学编辑部编,南开大学出版社1987年8月出版。
- 《话剧文学研究》,中国话剧文学研究会编,南开大学出版社1987年9月出版。
- 《中国人民解放军文艺史料选编·抗日战争时期》(第1—4册),中国人民解放军文艺史料编辑部编,解放军出版社1988年版。
- 《新文学史稿》,王瑶著,新文艺出版社1954年版。
- 《中国新文学史初稿》,刘绶松著,作家出版社1956年版。

二 期刊、报纸(1949年以前)

- 《戏剧》1929年第1、4期
- 《杂文月刊》1935年第1卷第1、2期
- 《光华半月刊》1936年创刊号,1937年第2卷第5、8号
- 《宇宙风》1937年第40期
- 《中流》1937年第2卷第2号
- 《高原》1946年新1卷第1期
- 《中国青年》1943年第9卷第4期
- 《文艺月刊》1937年第10卷第4、5期

- 《戏剧时代》1937年第1卷第2、3期
《戏剧春秋》1942年第1卷第6期、第2卷第3期
《文艺先锋》1943年第2卷第4期
《戏剧岗位》1942年第3卷第5—6期合刊
《新认识》1940年第6卷第1期
《学习生活》(重庆),1942年第3卷第2期
《野草》1942年第4卷第4、5期
《戏剧月报》1943年第1卷第3期
《文丛》1937年第1卷第5期
《女声》1942年第4、6期
《戏剧战线》1941年第2卷第5、6期
《戏剧与文艺》1929年第1卷第7期
《戏剧时代》1943年创刊号,1944年第1卷第2、3期
《晨报》(北平),1936—1937年
《大公报》(天津),1935—1937年
《武汉日报》1937年
《新华日报》1938、1942、1943年
《新蜀报》1943年

三 期刊、报纸(1949年以后)

- 《戏剧艺术》1980年第2期
《上海戏剧》1982年第1期
《江苏戏曲》1980年第6期
《南国戏剧》1980年第3期、1982年第2期
《中外电影丛刊》1983年第1期
《文艺报》1983年第1期
《山东大学学报》1959年第1期
《四平师院学报》1981年第1期

- 《戏剧与电影》1980年第7期
《艺谭》1982年第1期
《名作欣赏》1982年第4期
《萌芽增刊》1982年第2期
《滇池》1981年第3期
《世界文学》1959年第6期
《上海文学》1963年第8期
《新文学史料》1978年第1期、1980年第1期
《中国现代文学研究丛刊》1982年第2期,1983年第1、2、3期,
1987年第1期,1988年第1期,1990年第4期。
《文学评论》1986年第2期、1987年第3期、1989年第1期、1991
年第1期。
《四川大学学报》1982年第2期、1983年第2期
《北京艺术》1982年第8期
《文汇月刊》1990年第1期
《大众电影》1979—1989年
《戏剧报》1954—1990年(“文革”中一度改名为《人民戏剧》)
《电影艺术》1984年第7期
《中国戏剧年鉴》1981—1983年
《北京日报》1954—1955、1957、1962、1981年
《光明日报》1954、1981、1990年
《人民日报》1957、1980年
《中国青年报》1955、1957年
《文汇报》1957—1959、1961、1981、1984年
《新民晚报》1958—1959、1981、1990年
《戏剧电影报》1982年
《新闻时报》1954年
《解放日报》1954、1957、1959、1982年

初版后记

—

这是 1991 年第一个早晨 ,周围的人都还睡着 ,我独自坐在书桌旁 ,想着鲁迅的《死火》 ,仿佛仍在梦中——

……在冰山间奔驰。

……

但我忽然坠在冰谷中。……我俯看脚下 ,有火焰在。

……

遗弃我的早已灭亡 ,消尽了。我也被冻得要死。倘若你不给我温热 ,使我重行烧起 ,我不久就须死亡。

……

那就不如烧完 !

……

“不如烧完”的呼声是 1990 年 5 月 30 日躺在手术台上 ,静候命运的裁决时 ,从心底里喊出的。我大概也是鲁迅所说的“随便党” ,对于最终不免于“完” ,似乎并无恐惧 ,也不去细想 ,却念念不忘“完”之前的燃烧 ,而且突然意识到可燃烧的时间之有限 ,就不免焦虑起来 ,以至于恐慌。记得鲁迅说过 ,他在大病之后 ,

产生了先前所没有的“要赶快做”的念头^①，我仿佛也是如此。

“赶快做”什么呢？躺在病床上我苦苦地想着。按原定的研究计划，我应该在写完《周作人传》之后，就着手1940年代小说史的写作，但那对于我是一项陌生的大工程，短期内恐不能完成。于是，一些似乎已经遗忘了的夙愿竟一起涌现出来，我突然想起，当初引起我对现代文学研究兴趣的，原是有三位作家的：鲁迅、艾青之外，还有曹禺；关于鲁迅、艾青，我都写有专著和文章，唯独曹禺，好像欠着什么……

其实，文学部门中，与我最有缘的，原本是戏剧。前年，我在一种突然的冲动下，想从童年的回忆中，重新确认生命与青春的价值时，首先忆起的，就是在小学读书时，自编、自导、自演话剧《一群流浪儿》的情景，后来写了一篇《一切从那时候开始》的短文，发表在《大学生》杂志上。以后到了中学，也依然热衷于戏剧，记得在中学毕业典礼上，我自编、自导、自演的活报剧《二十年后》，当年的老师、同学至今还有印象。只有在大学，因为自己在现实生活舞台上，差一点成了“反右”大悲剧里的一个角色，戏剧舞台的生涯暂时出现了一片空白。但到了1964年大演革命现代戏的浪潮中，已为人师的我居然再度粉墨登场，在所在的小小山城，很是热闹了一阵子。1978年考上研究生，成为专业研究人员以后就再也没有演过戏，却越来越为一种表演感所困扰，仿佛在一种更深刻的意义上，与戏剧结了缘。后来，读了友人黄子平的文章，才明白，在我们这个到处都是“戏剧的看客”的国度里，一切真诚的努力，以至牺牲都会化为“演戏”，沦为“鉴赏的材料”，而变得毫无意义、空洞、无聊和可笑；于是，一切认真的知识分子都必然面临“演戏或者无所为”的两难选择——我所谓的“与其冻灭，不如烧完”，不也就意味着最终选择了“表演”？或者如黄子平所说，这是“以表演拒绝表演，以成功的表演反抗‘无

^① 鲁迅：《且介亭杂文末编·死》，《鲁迅全集》第6卷，第610页。

物之阵’的扭曲”？但无论如何，无时不在的表演感就再也摆脱不掉，并且始终面临着黄子平说的“亘古以来屈辱着折磨着嘲弄着知识者”的“大恐惧”：“你做戏给谁看？”^①……

最近，我又读了一篇一位年轻人的文章^②，提到鲁迅所说的“做戏的虚无党”：与别国人“这么想，便这么说，这么做”不同，“我们的却虽然这么想，却是那么说，在后台这么做，到前台又那么做”，“看客虽然明知是戏，只要做得像，也仍然能够为它悲喜，于是这出戏就做下去了；有谁来揭穿的，他们反以为扫兴”。^③这确实是中国的国粹：那些自觉的“做戏的虚无党”且不说，就连我们自己，不也时时、处处被迫地做戏？戴着别人硬派给自己的面具说话、行事，实在憋气、累人，还时时有一种屈辱感，甚至自己也瞧不起自己，如果有一天这些感觉都没有了，变得麻木，岂不更可怕？鲁迅说，中国是一个“文字游戏国”^④，这是一点不错的，还可以补充一句，在这游戏国里，人与社会、人生也都游戏化与戏剧化了。或者说，人生与戏剧之间发生了戏剧性的转化：真的人生、社会失去了真实与真诚，而假的戏剧里却保留着真实与真诚。——这确实令人恐惧，却是我们必须面对的事实。

这又要说到我自己：我自认并不缺乏正视事实的勇气，却仍然如年轻时一样渴望着真实与真诚，在这一点上，我永远长不大，永远是不可救药的理想主义者。怎么办呢？我知道，在更广阔的世界里，在人生大海的深处，仍然有真实与真诚存在，但作为一介书生，却受着时、空的种种限制，我所拥有的，真正属于我自己的，一座书城而已。于是，我对自己说：到书中去寻找吧，到

① 黄子平：《演戏或者无所为》，载《上海文论》1989年第3期。

② 薛毅：《无物之阵·语言游戏的迷宫》，载《现代文学研究丛刊》第3期。

③ 鲁迅：《华盖集续编·马上支日记》，《鲁迅全集》第3卷，第327页，人民文学出版社1981年版。

④ 鲁迅：《且介亭杂文·逃名》，《鲁迅全集》第6卷，第396页，人民文学出版社1981年版。

公开承认自己“做假(做戏)”的真的戏剧中去寻找吧,那里至少有:真诚的追求与真实的追求的痛苦……

二

我于是把目光从鲁迅、周作人,又转向了曹禺……

一位没有见过面的年轻朋友来信对我说:

我喜欢早期的曹禺。我最喜欢《原野》,不知为什么,每当我在课堂上给学生讲鲁迅的《药》时,总将上坟一部分的气氛和《原野》的气氛相比,……那份神秘的幽恨!可是说鲁迅心怀恨意容易说得通,尤其有《野草》,但怎么说曹先生的“恨”呢?然而《雷雨》、《日出》等分明就这样呼唤着无情的毁灭!……

《原野》最成功的是一种气氛,一种挤压人的气氛,并且这种气氛不需要渐进过程,一开始便是逼人的,始终浓烈的保持到最后。杨在葆、刘晓庆演出了人物的性格,很难得,却未演出依附在人物身上的一种“生命的意味”(情与恨?)——我说鲁迅在《野草》里昭示其“生命的意兴”,如果不忌荒唐,将仇虎与鲁迅比较一下,会怎样?

换个角度看,您写鲁迅、周作人,又写曹禺,这样选题,依我浅见是非偶然的。^①

这真是知我者言。虽然无意作鲁迅、周作人、曹禺比较论,但我在试图发掘曹禺内心世界时,确实常常联想起周氏兄弟;当我从《雷雨》、《原野》与《北京人》、《家》里发现了曹禺内在心理气质的郁热与沉静时,竟同时发现了鲁迅、周作人,真是又惊又喜。我

^① 摘自广东佛山卫校教师吴良芝同志的来信。

终于明白,我迄今为止的研究工作都是在做着同一工程:对现代中国知识分子的特殊群体——中国现代作家心灵的探寻。——写到这里,我突然想起今晨起来随便翻翻的那本《蒙田随笔集》,译者在前言中说:“蒙田更喜欢传记而不是历史。正如法国主教阿姆约所说:历史注重事,传记注重人,前者更重社会,后者更重个人,前者更重外在的东西,后者更重内在的东西。”如此说来,我的第一时期的研究是“传记”式的,更注重个人的内在的东西——我的研究,确实是从作家个体生命的特殊性入手的,但对特殊性的开掘越是深入,便越能揭示出生活在同一时代、处于同一大历史文化背景中的中国现代作家群体心理、气质、思维方式、情感方式的某些一致、相似或相通,这就是我于周氏兄弟与曹禺之间能不断引起联想的原因,但研究的最后归宿仍然应该是作家个体的特殊性,其不可重复、不可替代性,因此,我更期待着,读者从我的研究中,能够辨认出只属于作家“这一个”的鲁迅味、周作人味与曹禺味。为此,我在曹禺作品的探寻中,仍然采用了在鲁迅“心灵的探寻”中曾经试用过的“单位观念、意象”研究法,努力用作家自己的个人话语去解释他的作品,而不是将其纳入现成的某一时代话语中去,成为某一既成理论框架的实证。同时,我也总在努力地寻找自己(研究者主体)与剧作家(研究对象)之间心灵的沟通与契合,并在对剧作家心灵的探寻过程中追求自我生命的净化与升华。——对于处于生命的低谷期的我,这本书的写作,尤其带有自我解脱、自我拯救、生命力的自我证实的性质,因此,当北大的一些学生在听我讲述本书的部分内容之后,问我:“老师,你也经历了生命的‘郁热’期吗?”我欣然回答“我可以告诉大家,我现在正处于生命的‘沉静’状态”时,我是为北大学生对我的理解而深受感动的。——说以上这番话,无非是要强调一点:从《心灵的探寻》,中经《周作人论》、《周作人传》到这本《大小舞台之间——曹禺戏剧新论》,以及同一时期的其他未收入集的论文、短文,也即我的第一阶段的研究,无论研究

对象、动因,还是观念、方法都有着内在的一致性,或者说,贯穿着共同的自觉追求。我期望通过这种具有前后一贯性的努力,逐渐形成自己相对稳定的独特研究个性。我不赞成猴子掰包谷,掰一个丢一个的做法。近年来,我们经常论及与提倡研究工作的现代化与民族化,注意某一研究群体的群体特征与时代特征,却较少探讨研究的个性化问题。而在我看来,个性化问题也许具有更大的重要性,不仅独特研究个性的形成,是研究工作趋于成熟的基本标志,而且,研究的现代化、民族化以及研究工作的时代特征、群体特征种种,最后都是要通过个性化的研究来体现的。这些年,我一直以“寻找自己,发现自己,把握自己”为孜孜以求的目标,其原因正在于此。

当然,发现了自己,更要善于发展自己,更准确地说,是在把握了自己的基础上发展自己:每一个研究课题,都是新的攀登,在坚守原有阵地的前提下,又提出新的探索目标。我在设计本书的总蓝图时,即给自己提出了一个总的要求:要为从“传记”的研究转向“史”的研究——这将是我的下一阶段研究的总方向,作好过渡与准备。为此,我在研究方法上提出了相应的理论设想。

首先提出的是,整本书要更自觉、更完整地体现“从一个人看一个世界”的精神——这本是我的导师王瑶先生所提出的文学史研究中的典型现象理论与方法的一个具体运用。我在先生逝世以后所写的《王瑶先生文学史理论、方法描述》一文中曾这样谈到我对这一方法的理解:“对于‘一个人’(一个作家)可以有两种考察方式:‘如果只把他们的主张和行为单独地作为孤立现象来考察,那么这些只是个别历史人物的贡献和成就’,如果把‘一个人’看作是在他身上体现了‘世界’的某些历史特征的‘一个人’与‘一个世界’的统一体,那么,这个人就成为‘一种典型现象’;当选定从这‘一个人’看‘一个世界’时,对这个人就已经进行了某一程度的抽象,但这种抽象又不离开其个体特征的丰富性。王瑶先生认为,这种‘通过某一审视点来总揽全局’的方法,

也即是‘通过典型的历史现象的角度来综述这一时期文学史的全貌’；‘可能是既具体有微又能体现发展的轨迹’，是最能满足文学史的要求的。”^①应该说，本书就是我的这种理解的具体实践。在我选定曹禺作为研究对象时，实际上就已经抽象出了他的若干典型性，随着研究逐渐深入，曹禺这一个人与他生活的世界的内在联系日益明显地揭示出来，我终于把握了曹禺的典型意义：第一，曹禺是跨越两个时代的作家，而他两个时代的创作水平显示出了极大的不平衡性，这种不平衡性与作家的主体精神状态有着密切关系，而在这背后又隐藏着极其深广的社会、历史、文化……的原因；第二，曹禺不是鲁迅那样的战士、强者，他是一个天才的艺术家，又是一个弱者；这一方面构成了他的精神、气质的个性，同时又是中国现代作家以至世界文化人中的另一类典型——我由以上两个方面而认定：如果我能为深入、具体、深刻地描述出曹禺以上两个方面的特点，我也就同时揭示出了20世纪中国作家、中国知识分子心灵历程、精神发展史的某一重要方面；第三，曹禺是中国现代话剧史上成就最高、影响最大、最富有创造力的作家，从1930年代中期出现开始，他就一直处于中国话剧运动的中心位置，对他的剧作的评价、传播、接受，无不直接、间接地折射出时代社会文化、文学思潮的嬗替，话剧运动的发展以及中国话剧观念、形式的演变……曹禺剧作的发展历程，无疑为把握和描述中国现代话剧发展轨迹，以至中国现代文学、社会思潮的发展轨迹，提供了一个最佳审视点与角度。正是基于以上的认识，我在本课题的理论设计中，即为本书的写作，提出了如下目标：“要写出：曹禺作品生命的流动，作家精神生命的流动，中国话剧生命的流动，中国现代社会思潮与文学思潮的流动，这将是一部作品史，作家精神史，话剧发展史，现代社会思潮、文学思潮发展史，每一部史的对象都是一个生命，史的

① 文收《王瑶先生纪念集》。

描述的任务仅在于生命的复活。”——这里实际上已经蕴涵了我的下一阶段“史”的研究的基本观念与目标。

我为本课题的研究提出的第二个理论、方法的设想是，要开拓研究的视野，建立起“作家——作品——读者（包括研究者）”的三维研究空间，不仅要下力气研究作品本身，而且要研究作品的生产过程与消费、传播、接受过程，尤其要努力探寻作品（客体）生命形态与作家（主体）生命形态（心理素质，精神状态……）之间的契合点，以及作品（被接受对象）生命形态与读者（接受对象）生命形态（观念，心理欲求，审美经验……）之间的契合点。——而所有这一切，都必须在历史的运动过程中，在各要素之间互相撞击、影响、渗透、制约中去把握，这显然已经不是单纯的传记的研究，而进入文学史的范围了。在我看来，“作家——作品——读者”三维研究空间的建立，将带来文学史研究的重大突破，多年来，一直心向往之而苦于找不到入门之径。现在我终于在戏剧上找到了突破口，这是因为戏剧文体本身就特别强调导演、演员以及观众（他们都是戏剧文学作品的接受者）的参与与再创造，而且在这些方面积累了大量的原始资料可供进一步研究（相形之下，小说、诗歌、散文等文体的“接受过程”的研究就因资料的匮乏而困难得多）。再进一步说，对戏剧舞台生命的重视，正是曹禺创作个性之一：他是那类为演出而写作的剧作家。因此，将单纯的文学剧本的研究扩展到“剧作家，剧本，导演，演员，观众（包括研究者），剧场”多元的、立体的考察，既体现了“从生产过程与消费过程的统一与运动中去把握文学作品”的文学史研究的一般要求，又突出了戏剧文体研究的特殊性，以及剧作家曹禺的创作个性，这又是一个理想的契合点。

我不想否认，以上理论、方法的构想受到了西方接受美学理论的影响与启示，但我同时要声明：由于语言文字的障碍，我对西方接受美学的理论体系的了解极其有限，理解更是肤浅，因此，我完全无意于将自己的研究纳入接受美学的理论体系，我甚

至尽可能地避免运用接受美学的概念,即使采用了某些术语,也都是在泛化的意义上运用的,相信与其严格的科学本意已有很大的(专家们看来,甚至可能是本质的)变异。曹禺曾经说过,他或许在“潜意识”的下层,“偷”了外国戏剧大师的“一点故事,几段穿插”,而我,却是自觉地“偷”,而且是东“偷”西“偷”,古今中外的各种理论、方法都“偷”一点。或者可以换一种冠冕堂皇的说法,叫做“化”;以我为主,将各种研究方法都拿来,进行重新改造,化为一炉。如果有人能从本书的研究中,看出某种(或某几种)外国的、传统的研究方法的痕迹、印记,却又变了形,成为“四不像”,我的目的也就达到了。

以上种种,全属于写作前即已预设、或在写作过程中逐渐明确的理论、方法构想,或者说是我的一种主观追求,“实际上又做得如何呢?本书作者只知道自己是力不从心的”——五年前在写完《心灵的探寻》时曾如是说,而现在所要说的仍是这句话。

但我确实从这永远力不从心的理论与方法的追求里,体会到了生命的充实与价值,这正是我的研究工作的兴趣所在与原动力之一。

三

我的“后记”已经写得够长了——记得一位朋友说过,我的每本书后面都要拖一个长长的“尾巴”,这是一种强烈的自我宣泄欲。

或许是这样吧——但我还要再说几句,宣泄一番。

由于这本书是病后休养中的产物,因此,它不得不求助于人。首先是我的几位研究生朱伟华、范智红与吴晓东,他们为我查阅了大量报刊上的原始资料,我的另一位年轻朋友董炳月也为我查过资料。甚至我在安顺工作时的老友刘尚沸、袁本良、邱文侠也应我的请求为我查阅、抄写过资料,而尚沸在此书写成之时,已遽然离世,他为我抄写的资料竟成为我们友谊的最后纪念。孔庆

东——我的第一位研究生，他的毕业论文《从雷雨的演出史看雷雨》是第一篇从接受过程来研究曹禺剧作的论文，对本书的写作自有不少启示，而他所编写的《雷雨年表简稿》更直接启发了本书附录的《曹禺剧作重要演出年表》的编写。我的另一位毕业生张海波也为拙著的出版尽了最大的努力。此外，我的友人——迎贤、得后、赵园、福辉、儒敏、凌宇、平原、晓虹、汪晖，还可以举出一大批名字，许多见过面的和没有见过面的，国内和国外的朋友，在我生病期间及病后的休养中，都给了我极大的关怀和支持，使我有力量在病厄中写出此书。鲁迅说过，“对于周围的感觉和反应，又大概是所谓‘如鱼饮水冷暖自知’的”，在“寒冽”的人生季节，有这阵阵“热风”吹拂，实在令人感动，虽不敢说由此看到“微茫的希望”，但从此“更奋然而前行”却是真的。

而我尤其要说的，是我的老伴可忻。我十分清楚，我能最终走出生命的冰谷，全仰赖于她的坚定、果断（我的性格根柢上是软弱的），她的温柔、体贴（我是最不会照料自己的）。每当思及充满未知因素的将来，不免有些怅惘时，只要想到她将会默默地与我共同承受一切，我就似乎有了底。“她是我生活中永远不倒的树”，我乐于公开承认这一点，并无半点愧色。因为我知道，在她的心目中，我也是这样一株树——在充满险恶的人世中，我们互相苦苦支撑，这就足够了。我的这本书当然应该献给她，我的可忻。记得在十五年前的新婚之夜，我也曾向可忻献过一本书——那时十年浩劫还没有结束，我虽也写有近百万字，却不可能出版，献上的是手抄本，书名为《向鲁迅学习》。现在，书由手写变成了铅印，但那份情意却没有变，依然那样深挚、纯真——愿我们永远像年轻人那样相爱，尽管此时我们都已两鬓斑白，并一天天走向那最后的归宿。

理群

1991年元旦—2月6日

再版后记

早就希望本书有再版的机会,十年前的初版本只印了一千册,因此经常接到读者来信求书,我自己手头也只有几本样书,自然难以满足。于是,就有了这样一个故事:一位厦门的读者遍找此书而不得,竟然做了一个我向他赠书的梦,醒来后写成一篇短文,此文在网上发表,吴晓东君在日本看到了,特地转发给我,我既感动又不安。后来到厦门讲学,与采访我的一位记者谈起来,没想到这位读者正是他的同事,我们也终于相见,并最后圆了他的梦。这或许只是一个特例,但希望能看到此书的读者大概还是有的。这次承蒙北京大学出版社愿将旧书重印,我自是十分高兴而感激,对热心读者也算是有了一个交代。——为维持原貌,这次重版,只是作了个别的字句变动,并补充了注释。

对我自己,这本书还有一种特殊意义:它是我1990年一次手术后的产物,正是在本书的写作过程中,我和我的研究对象一起走过了从“郁热”到“沉静”的生命历程,这是一次真正的精神自赎。有意思的是,十年以后,即2000年,我又一次倒在病床上,也同样因《与鲁迅相遇》一书而走出生命的低谷。我的个人生命就这样和学术生命体的创造胶合在一起,在我所有的学术著作中,也都贯注着一种浓烈的生命意识,就是此刻,在回顾、整理旧作时,也有一种对逝去的生命的眷恋,但更希望这是一次埋葬;尽管已过“六六”之年,但仍渴望新的开始,想做的事、想写的书还很多——尽管明知有不自量力之嫌,但却无法压抑内在的生命欲求,只能写一点算一点,一步步向前迈吧。

2006年4月5日

作者小传

钱理群,1939年生于重庆,祖籍浙江杭州。1960年毕业于中国人民大学新闻系,1981年毕业于北京大学中文系,获文学硕士学位。原为北京大学中文系教授、现代文学专业博士生导师,现已退休。主要著作有《心灵的探寻》、《周作人论》、《周作人传》、《丰富的痛苦——堂吉诃德与哈姆雷特的东移》、《1948:天地玄黄》、《中国现代文学三十年》(合作)、《大小舞台之间——曹禺戏剧新论》、《话说周氏兄弟》、《返观与重构:文学史的研究与写作》、《走进当代鲁迅》、《与鲁迅相遇》、《鲁迅作品十五讲》、《语文教育门外谈》等。

学术史丛书

- | | |
|----------------------------|-----------|
| 中国禅思想史
——从6世纪到9世纪 | 葛兆光 著 |
| 士大夫政治演生史稿 | 阎步克 著 |
| 中国文学研究现代化进程 | 王 瑶主编 |
| 中国现代学术之建立
——以章太炎、胡适之为中心 | 陈平原 著 |
| 陈寅恪先生史学述略稿 | 王永兴 著 |
| 明清之际士大夫研究 | 赵 园 著 |
| 儒学南传史 | 何成轩 著 |
| 西潮激荡下的晚清地理学 | 郭双林 著 |
| 中国文学研究现代化进程二编 | 陈平原主编 |
| 文学史的权力 | 戴 燕 著 |
| 《齐物论》及其影响 | 陈少明 著 |
| 文学史书写形态与文化政治 | 陈国球 著 |
| 晚清女性与近代中国 | 夏晓虹 著 |
| 北京·都市想像与文化记忆 | 陈平原 王德威 编 |
| 中国民间文学研究的现代轨辙 | 陈泳超 著 |
| 触摸历史与进入五四
制度·言论·心态 | 陈平原 著 |
| ——《明清之际士大夫研究》续编 | 赵 园 著 |

文学史研究丛书

- | | |
|--------------------------------|----------------|
| 中国现代主义诗潮史论 | 孙玉石 著 |
| 小说史 理论与实践 | 陈平原 著 |
| 上海摩登
——一种新都市文化在中国 1930—1945 | [美]李欧梵 著 毛 尖 译 |
| 北京 城与人 | 赵 园 著 |

- | | | | |
|------------------|-----------|-----|---|
| 中国小说叙事模式的转变 | | 陈平原 | 著 |
| 晚清至五四：中国文学现代性的发生 | | 杨联芬 | 著 |
| 词与文类研究 | [美]孙康宜 著 | 李爽学 | 译 |
| 二十世纪中国文学三人谈·漫说文化 | 钱理群 黄子平 | 陈平原 | 著 |
| 唐代乐舞新论 | | 沈冬 | 著 |
| 文学复古与文学革命 | [日]木山英雄 著 | 赵京华 | 译 |
| 被压抑的现代性 | [美]王德威 著 | 宋伟杰 | 译 |
| ——晚清小说新论 | | | |
| 汉魏六朝文学新论 | | 梅家玲 | 著 |
| ——拟代与赠答篇 | | | |
| 重建美国文学史 | | 单德兴 | 著 |
| 明代复古派唐诗论研究 | | 陈国球 | 著 |
| 新文学现实主义的流变 | | 温儒敏 | 著 |
| 丰富的痛苦 | | 钱理群 | 著 |
| ——堂吉诃德与哈姆雷特的东移 | | | |
| 大小舞台之间 | | 钱理群 | 著 |
| ——曹禺戏剧新论 | | | |
| 地之子 | | 赵园 | 著 |
| 《野草》研究 | | 孙玉石 | 著 |
| * 才女彻夜未眠 | | 胡晓真 | 著 |
| ——近代中国女性叙事文学的兴起 | | | |
- 其中画*者为即出。