

# 曹禺与百年中国话剧

发布日期: 2007年11月26日 点击次数: 855

黄会林

(北京师范大学艺术与传媒学院, 北京  
100875)

**内容摘要:** 本文对曹禺创作生涯与中国话剧发展历程之间的辩证关系进行系统回顾和梳理。从现实主义深度、人物形象塑造、综合艺术观念等方面探析曹禺戏剧作品的艺术水准和人文内涵, 指出曹禺其人其作的重大价值在于始终直面时代, 以全民族的文化凝聚为支点, 汲取时代最前沿的潮汐, 思索时代最紧要的命题, 塑造时代最璀璨的风采。艺术家应积极传承曹禺戏剧经典中包涵的深刻生命意识和艺术创造规律, 大胆演绎经典所揭示的人类共通的遭遇和处境, 并解读为今天时代人生的现实参照。

**关键词:** 百年话剧; 曹禺; 时代; 人物形象; 现实参照

中国现代话剧大师曹禺, 是中国话剧辉煌史册上标志性的领军人物, 更与中国文学、艺术、文化乃至百年中国社会文化心理血肉相连, 成为深受中国及世界人民喜爱的一代名家巨匠。百年以来, 曹禺其作其人久已成为中国文学艺术的经典文本和风范坐标。欣逢中国话剧百年华诞, 将曹禺的戏剧人生与中国话剧的百年历程交相对应, 从中体味其深厚生命内涵、宝贵创作经验和丰富的艺术发展规律, 迈入戏剧与时代、与人生深刻交响的多重境界, 无疑是一件富有意义的事情。

大师的勇气, 在于始终直面时代, 以全民族的文化凝聚为支点, 汲取时代最前沿的潮汐, 思索时代最紧要的命题, 塑造时代最璀璨的风采。如果我们把中国现代话剧的发生、发展大致划分为播种期(或可称为“史前期”)、萌芽期、生长期、成熟期, 那么综观中国现代话剧每一幕风云历程, 都刻印着曹禺辛勤求索的轨迹。

1907年到1917年, 是中国现代话剧的播种期。日俄战争的阴云还在中国上空笼罩, “话剧”自西方“舶来”, 有其时代的与艺术的必然性, 也有来自西方的艺术样式与民族本土艺术具有内在联系的必然性。当春柳社第一次比较正规地搬演西方戏剧的时候, 在中国本土已经具备了使这一“舶来品”得以生根、开花、结果的不可或缺的条件和相应的土壤。正是西方戏剧形态与民族传统因素在我国现实土壤上的结合, 催发了中国早期话剧的艺术之花。这一历史时期有南开新剧团的创立(1914)与其蓬勃的新剧活动。周恩来与同学一起组织新剧演出活动, 建立“南开新剧团”, 作为一员活跃的骨干分子, 担任布景部副部长, 并粉墨登台, 以饰演女角见长。“南开”的演出在津京一带引起强烈反响, 并培养出一批优异的戏剧人才。此后, 比周恩来小12岁的曹禺就读南开学校时, 同样成为南开新剧团的骨干分子, 同样以擅演女角著称。曹禺诞生(1910)和幼年时期, 正是他与戏剧结下不解之缘的起点。“我小的时候能得到温饱, 但看到旧中国的黑暗, 心里也有忧国忧民的思想”[①], “在幼小的时候他母亲经常带他去看‘大戏’(京戏)、小戏(地方戏)、和文明戏(通俗话剧)。看了戏后就和书房的小朋友们唧唧唔唔地搬演起来……总要闹到塾师出来干涉才罢。”[②]天津作为中国近代化进程的发源地和核心城市之一, 不但典型地集中了近代中国的沧桑变化和市井民生百态, 而且汇聚了丰富多采的民俗文化风情和曲艺形态, 为曹禺日后的创作提供了丰富的母题、题材、素材。

五四新文化运动掀起的风潮, 使中国现代话剧的萌芽期(1917~1927)熠熠生辉。中国话剧运动从对传统旧戏的论争起始(1917.1~1918.12), 一时之

间，钱玄同、刘半农、宋春舫、胡适等文化巨子纷纷将视野转向戏剧。到西方戏剧大传播的时候，据宋春舫统计：“20年来汉译欧美剧本印成单行本的约有一百七八十种”〔③〕。宋氏于1918年选刊近代西洋百种剧目，包括13个国家、58位剧作家；1921年他又介绍欧洲戏剧36种，包括6个国家25位剧作家。另据阿英所编《中国新文学大系·史料索引集》的统计，五四时期仅中华书局、商务印书馆、泰东书局三家出版的外国戏剧集有76种、115部。从提倡小型的、业余的、不以营利为目的的“爱美剧”运动兴起，到话剧理论的初步建立，话剧开始作为一种具有体系性的文化形态引发社会影响，引起诸多有识之士的积极关注和理论思考。洪深曾经指出的“重视戏剧娱乐性、主张舞台的戏剧、强调剧本创作、加强剧场管理、提高戏剧从业人员社会地位、改革商业弊病”等主张，显示了刚刚萌芽的中国现代话剧界脱俗的认识水平和对新事物的驾驭能力。

一批优秀剧作随之出现。1922年以后，话剧从生活的故事化展现到重心移向人的本身。英国著名戏剧理论家威廉·阿契尔提出的“有生命力的剧本和没有生命力的剧本的差别，就在于前者是人物支配着情节，而后者是情节支配着人物”〔④〕，普遍被话剧创作者们重视。从陈大悲、汪仲贤、熊佛西、余上沅，到郭沫若、欧阳予倩、丁西林等，优秀的剧作家深入体察和研究戏剧艺术，在戏剧创作和戏剧观念上取得了一系列成就。在这样的背景下，曹禺进入南开学校，15岁开始戏剧活动。参加南开新剧团“是他走向戏剧事业的一个重要阶梯”。出演多部话剧的女主角，比较频繁地参加戏剧实践活动，培养了曹禺敏锐的舞台感觉。这一时期与戏剧的亲密接触，对于他的戏剧人生至关重要，有的经历可能具有关键性意义。例如在《国民公敌》的演出遭到天津军阀的压迫，曹禺感受到社会的黑暗，“仿佛要自由多呼吸一次，都要用尽一生的气力”，这对于他在戏剧创作中直面时代和现实人生，始终为作品注入深厚的现实主义表现力有着直接影响。

伴随着中国社会大变革、大进退的历史性流程，中国现代话剧进入生长期（1927~1937）。风靡全国的现代话剧运动是带着鲜明的目的性和少年般意气风发的气息向前发展的。正如郑伯奇所描绘的那样：“中国的戏剧运动现出了空前未有之盛况”，“社会的前进分子对于戏剧运动都抱有特别的兴会，学生大众更表现出热烈的情趣”。此盛况出现“有它不得不发生的社会的根据”，第一“中国的文学运动已经达到要求戏剧的程度”；第二“最近社会的激变”〔⑤〕。从“南国戏剧”到“左翼戏剧”，再到“大众化戏剧”等规模较大的戏剧创作演出活动，这一时期的戏剧创作与戏剧实践活动紧密结合，在总结以往创作实践经验的基础上尝试方式转变，力争在被现实政治环境既定的话语空间内推动话剧事业，故多以历史剧、世界名著等面世。以往多表现为业余、零星、游击式的戏剧演出开始发展成为具有职业化、正规化、阵地式的规模性公演，扩大了观众面，增强了影响力。此时的中国话剧界从创作到演出普遍呈现出较高的艺术水准和对舞台艺术技术优秀的综合驾驭能力，为戏剧运动朝深入发展提供了坚实的基础。

活跃繁盛的中国话剧创作实践，激发了众多作家的创作热情，催化一批上乘佳作问世。除前期欧阳予倩、丁西林等继续推出重要作品之外，又有田汉、李健吾等推出代表作《名优之死》、《这不过是春天》等，戏剧题材进一步扩展，戏剧人物进一步鲜活，主题开掘进一步深化，舞台表演形式进一步丰富，综合艺术表现力走向成熟，作家作品逐渐形成独特的风格品质。在戏剧作品百花争艳英才辈出的年代里，曹禺以三部重量级剧作横空出世，强烈地震撼了戏剧界。处女作《雷雨》以其艺术力量深深激动了第一个读者巴金：“感动地一口气读完它，而且为它掉了泪。”“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，我想找个机会不自私地献出我的微少的精力。《雷雨》是这样地感动过我。”〔⑥〕《日出》则以主人公陈白露为多棱镜，仅仅撷取社会生活的两个场景就揭开了“借投机和剥削而存在的整个寄生的社会机构”〔⑦〕的本相，其内容之丰富，涵量之浩大，在同时期或以后的剧作中不可多见。当时燕京大学西洋文学系主任谢迪克教授评价道：“在我所见到的现代中国戏剧中是最有力的一部。他可以毫无羞愧地与易卜生和高尔斯华绥社会剧的杰作并肩而立”〔⑧〕。曹禺的创作视野还延伸到农村题材，话剧《原野》描绘青年农民仇虎向焦阎王一家讨还血债的故事。主人公仇虎和金子以其鲜明的生命律动，至今仍然活在中国戏剧舞台上。这三部具有代表性的剧作，足以成为中国文学发展的里程碑而载入史册。

七七事变之后，中国现代话剧步入成熟期（1937~1949）。从气壮山河的抗日战争到慷慨激烈的解放战争，中国现代话剧以前所未有的创作激情和社会责任感蓬勃发展，终于迈入第一个黄金时代。正像司马长风所说的那样：“抗日战争之后，戏剧竟在漫天烽火的大地上，万卉齐放，成为最灿烂的文学品种”。在血与火的激烈斗争之中，在民族何去何从的命运抉择之中，中国话剧运动激发了强大的生命力。从救亡演剧队到抗敌演剧队；从名震敌后三大剧社（中华剧艺社、中国艺术剧社、新中国剧社）到历时90天的西南剧展；以及著名的“孤岛”戏剧运动等等。话剧文学创作在艺术质量和作品数量上表现出旺盛的活力。首先，现实主义创作方法有了新的突破；对于现实中国的题材覆盖和主题发掘都达到了相当的深度。其次，话剧编剧技巧趋向圆熟化，人物塑造趋向典型化，语言运用趋向生活化性格化，像“好一计鞭子”这样的短剧作品，都能表现出较为精湛的艺术水准。大批重要剧作与剧作家集群涌现，如陈白尘的《升官图》、宋之的《雾重庆》、吴祖光的《风雪夜归人》、丁西林的《三块钱国币》、袁俊的《万世师表》、于伶的《长夜行》、郭沫若的《屈原》、阿英的《李闯王》等等，以丰富的创作视角和成熟的综合艺术水平，为公众展示了一个时代的风云和悲喜。

身在大后方的曹禺此时贡献了《蜕变》、《北京人》、《家》等重要剧作。《北京人》，以深沉动人的艺术风格，在“沉闷”的舞台氛围中，着力展现了曾氏大家庭内部的深刻矛盾，以艺术的形象深刻阐释了社会发展的规律性和腐朽制度毁灭的必然性。它的格调，既不同于《雷雨》的暴烈，也不同于《日出》的嘈杂，而是呈现了一种灰暗与窒息，像是一口大棺材即将盖上的末日情景。但是它的戏剧冲突仍然尖锐、激烈。不见电闪雷鸣，没有剑拔弩张，而是在将要闷死人的环境里，描绘出人们的挣扎与死亡的到来，从而产生独特的震撼人心的艺术力量。它的不朽生命力是迄今为止许多剧作家难以逾越的。它不仅可作为曹禺的四大代表作之一永存史册；而且可作为中国话剧第一个黄金时期最优秀的剧作之一而永存史册。

关山万里，一身征尘。黄金时代落幕以后，中国话剧走过的历程曲折起伏。从新中国成立后“十七年”到改革开放“新时期”，中国的戏剧家们在每一个历史时期都坚持自己的艺术使命，面对各种机遇与磨难，开拓进取，与时俱进。其中必然包括了曹禺五十年代的《明朗的天》、六十年代的《胆剑篇》、七十年代的《王昭君》。这些作品无不与时代、与社会、与艺术紧密相连，在新的时代畅想江山激扬心灵，留下了无穷宝贵的精神财富。直到生命最后一息，曹禺始终在关注着中国话剧。他无与伦比的艺术伟绩与独树一帜的艺术特质，润泽着中国剧作家直到永远。尤为可贵的是，曹禺始终如一地积极支持大学生们的戏剧创作和演出活动，多次亲身指导学生排演话剧，出席校园话剧演出活动，他曾经为北京师范大学北国剧社题写条幅：“大道本无我，青春常与君”，对戏剧青年提出殷切的期望。一代宗师对于中国校园戏剧的眷眷深情屡屡被传为佳话，感染了校园每一个热爱戏剧的学子和教师，成为后来人投身戏剧的原动力。

## 二

文学艺术必须通过形象来反映现实生活，表达作者的思想感情。特别是戏剧这种艺术形式，首要任务就是塑造出有灵魂、有血肉、活生生的人物形象，以达到感染、教育群众的目的。曹禺的剧作在这方面取得了巨大成就。他的戏剧人物真实、丰满、深刻、生动，“像活人一样为人蔑视、憎恨和喜爱”。其中包括着以下几个特征：

首先，曹禺剧作中的人物，是错综复杂的矛盾的人。高尔基曾经深刻地指出：不应该把“今天的普通人物简单化。我们应该把他内心的混乱和分裂，把他的‘情感和理智的矛盾’，对他自己‘全盘托出来’”。不论是残暴的、虚伪的、被诅咒的恶人，还是在高压下痛苦呻吟的被同情的好人，曹禺都力求深入挖掘他们的内心世界，而不是简单地、单方面地刻画他们的性格。他总是一方面抓住人物性格的主要点来加深、扩大，使之鲜明、突出；同时又有意识地着力发掘其性格中不完全一致的“情感与理智矛盾”的侧面，把明显与隐晦、尖锐与缓和、激烈与平静交错揉合，从而塑造出丰满生动的艺术形象。

例如《雷雨》中的周朴园，作家在刻划这个人物时，既着重表现了他的冷酷

与专横，又着意地展示了他的孤独与幻灭。在曹禺笔下，周朴园出身封建世家，又曾留学德国，外表上俨然是兴家立业的有教养的绅士，而骨子里却是个伤天害理、靠发血腥财起家的刽子手。作家一面用大量笔墨淋漓尽致地描绘他对妻子的专制、对儿子的威严、对工人的残酷、对仆人的横暴。同时，又一再渲染了他对侍萍的“柔情”与“眷恋”。他不许搬动侍萍喜爱的旧家具，不许打破侍萍不能开窗的旧习惯，甚至教训周萍为了生母而改正过错……，周朴园一再标榜自己是一个好丈夫、好父亲、正人君子。曹禺毫不避讳地描写了他这种复杂的内心情感，周朴园对待萍前面的怀念思恋与后来的冷酷无情，的确是对立存在于他的头脑之中，而前者是枝节，后者是本质。从戏剧情节看，他抛弃侍萍后虽然娶过两个妻子，却都没有得到家庭的幸福和温暖。回想起来，还是年轻时与侍萍的相处，给他留下了一些美好的记忆。因此，“对待萍的思恋、怀念，便成了他后半生用来自欺欺人，经常咀嚼的一种情感。这既可填补他那丑恶空虚的心灵，又可显示他的多情、高贵”。当然，这一切是在确信侍萍已死，对他的根本利益已无丝毫损害的前提下采取的行动。而一旦活生生的侍萍以下等人的身份站在他的面前时，个人的利益、阶级的本能立刻占据了他内心世界的主导地位，驱使他撕下多情的面纱，露出残酷的本相。此外，在第四幕开始时，作家有意让刚愎凶恶的周朴园陷入寂寞与孤单的境地。在深夜两点、万籁俱静的时刻，他被一种孤独感紧紧攫住，他忽然感到人生的无常而希望得到点家庭的温暖。他一反常态对小儿子表示前所未有的慈爱，向周冲倾诉起“今天——，爸爸有一点觉得自己老了！”为了想让儿子亲近自己而打算答应儿子不敢提出的请求，甚至和繁漪又一次冲突后，他竟对大儿子畏缩地表示：“世界上的事真是奇怪。今天我忽然悟到作人不容易，太不容易。”这短短的一段戏，是为了显示人物另一方面的性格。作家这样的描写，使这个典型形象更加真实、丰满，更加具有说服力。

曹禺曾经这样说：“一个人在生活中所看到的，总是个别的真实的人，不可能是一个概括了许多共性的人。如果写作时，不是从那个具体的个别的人出发，而只是从某一类的人出发，首先想到的是那概括了的共同的东西，立志要从这些抽象的概念创造出一个什么典型来，那就比较容易走上简单化的道路。有时不但写不出典型，甚至也写不出活的人物来”〔9〕。在这方面，他也有着实践与尝试。例如《蜕变》的梁公仰，便是不很成功的形象。由于对人物欠缺深入熟悉，他所创造的梁公仰脱离了现实社会的基础，没有生活的逻辑依据，没有人物塑造的必然性，因而不能成为一个活生生的人。

其次，曹禺剧作中的人物是发展运动的变化的人。劳逊曾经指出：“性格描写中的主要问题就是进展”。他引用英国著名戏剧理论家阿契尔的话批评了无进展的人物性格：“一个人物从头至尾总是抱着同一的态度，这种人物其实并不能算是人，只是两三个特征的化身，这些特征在出场十分钟内就已表现无遗，以后便只是不断地重复再现，正象一个循环小数似的”〔10〕。无数文学经典名著已充分证实了这个道理：人物性格的发展、运动，是使人物塑造得光彩动人的一个重要秘诀。在曹禺作品中，这个特点是很突出的。这是使他的人物活生生地站在舞台上，牵动着万千观众的心的内在因素。

《雷雨》里的周朴园与繁漪的性格，从第一幕到第四幕，一直在发展，在运动，而从未停止在一点上。周朴园从专横跋扈到空虚幻灭已如上述，繁漪性格的发展，作家自己有很细致的分析。这个女性，既是统治阶级营垒中的一员，又是周府这座牢狱里的囚犯，她对待朴园、周萍、四凤、侍萍，以至自己的亲生儿子周冲，都具有不同的复杂心情和态度。仅看她对周萍的态度，就始终在发展、激化中。从第一幕的外松内紧，旁敲侧击，明察暗调，加紧种种部署，到第二幕行动和语言所带出的明显威胁性：“你不要把一个失望的女人逼得太狠了，她是什么事都做得出来的！”到第三幕，她的报复已见之于行动：在鲁家墙外反扣窗户，激化了整部戏剧的矛盾冲突，到第四幕，向周萍最后恳求无效时，她陷入了半疯狂的精神状态，不顾一切地摧毁了周公馆，摧毁了她自己连同她所追求的。人物的性格有了这样的发展、运动，不仅真实丰满、曲折有致，也更加令人信服而富有生命力。

《日出》中的陈白露，《北京人》中的愫方，一个由倔强地生活到厌倦了生活，由不甘堕落、试图挣扎到绝望地随着黑暗死去；一个在社会痛苦中熬过漫长岁月，以惊人的耐性承受着歧视、诽谤与侮辱到毅然跳出牢笼去追求真正的光

明。这两个人物性格的逻辑发展，直接影响着剧情的进展，促使观众产生情感上的共鸣而“深入”舞台，“生活在人物之中”。

人物性格经过一步步的发展变化，层次清晰地展现于舞台，才能使观众真正理解与接受，要使人物性格随着戏剧冲突的开端、发展、终结而完成，剧作家不仅需要把握人物性格的特征，而且必须把握其历史渊源。如果没有对生活准确、深刻的观察与体验，这将是无法达到的。

再次，曹禺剧作中的人物是具有个性的人。现实社会里的人，总是各种各样的，剧作家的任务，就在于对自己所描写的人物找出他最有代表性的个人特点，并且把它加深和扩大，使这种特点根据人物的阶级出身、社会地位、文化教养、兴趣爱好……而变得尖锐、鲜明，形成独特的个性特征，从而使出自普通人生的戏剧材料产生强烈的艺术效果。

《雷雨》里的繁漪，便是曹禺笔下最具有独特个性的一个典型人物。这是一个由于社会的压制、环境的窒息而变得乖戾的女人。有着这样的痛苦遭遇的女人，像这类“在阴沟里讨着生活，却心偏天样高；热情原是一片浇不息的火，而上帝偏罚她们枯干地生长在砂上”的女性，在当时封建高压的社会中应该说是不少的；但是，像繁漪这样具有“一颗强悍的心，敢冲破一切桎梏，做一次困兽之斗”的、被情热烧得疯狂了的个性则是独特的。曹禺形容他的女主人公：“是一柄犀利的刀，她愈爱的，她愈要划着深深的创痕”[11]。她如同一匹执拗的马，毫不犹豫地踏着艰难的路，她抓住周萍不放手，是想在一堆破碎的梦中得到解救，而结果却通向死亡，通向必然的悲剧结局。这是作家对现实生活的独特认识而概括出来的独特性格。它来自现实生活，因而不使人感到虚假、不可信；但人们又不能从现实生活中找到她，找到具有她一样强烈的独特个性的人物。她既是一个真实的生活中的人物，又是一个充实的戏剧性的人物，她使得《雷雨》有了火辣辣的生命力，主宰着全剧的进行。对于繁漪，曹禺抱有不可抑止的偏爱，把她描绘成一个具有“雷雨”式性格的人：“爱起你来像一把火，那么热烈，恨起你来也会像一团火，把你烧毁”。曹禺塑造的这个鲜明、强烈的独特的性格，具有深刻的揭露罪恶社会的典型意义。

18世纪英国现实主义小说的奠基人菲尔丁曾经强调过：“优秀的作家还有这样一种本事，那就是同是一种罪恶或愚蠢推动着两个人，而他能分辨这两人之间的细微的区别。这种本事，只有很有限的几位作家才具备”[12]。曹禺就是具备这种天才的戏剧大师之一。

在《雷雨》和《北京人》中，曹禺塑造了两个封建家庭的大少爷：周萍与曾文清，他们同样生长于没落衰微的封建大家庭中；同样浑身散发着封建遗少的气味；同样在灰暗的眼神里闪烁着迟疑、怯弱与矛盾；同样被罪恶与愚蠢推动着他们的行动；最后又同样用自己的手结束了自己苍白的生命。一个是在矛盾中悔恨，又在矛盾中冲动，时时被一阵热情和欲望淹没了，他既羡慕一切没有顾忌、敢做坏事的人，又羡慕依循上层社会的“道德”的模范家长、自己的父亲，他抛弃与后母的“情爱”，去追求四凤的青春与美丽，但又不以此满足而去纵酒、寻欢，沉缅在新的刺激里，最后，当他和四凤的兄妹关系真相大白时，再也无法摆脱精神的崩溃而开枪打死了自己。另一个显然没有花天酒地、追欢寻乐，却在鸦片烟灯旁耗尽了自己的青春，他短促的生命沉浸在空洞的悠闲岁月中而丧失了起码的生机，浑身上下只剩了一种沉滞的懈怠，懒于动作，懒于思想，懒于举步，懒于见人，懒于做任何费力的事情，对生活的厌倦和失望甚至使他懒于宣泄心中的苦痛，而不想感觉自己还有感觉，变成为“只是一个生命的空壳”。这样一个丧失了灵魂的“无用的废人”，在无法抗拒的压力下被逼出门谋事，其结局是可想而知的，他像一只已经不会飞的鸽子，又黯然返回了旧巢，终于连保持空壳的气力也不再有了，吞服了鸦片烟。尽管这两个人物同样腐朽、寄生，最后同样作了封建家庭的殉葬品，但他们在舞台上活动的三个小时内，其音容笑貌却各自保持着独特的个性，而深深的留在观众的脑海中，决不会有丝毫的混淆。这表明了作家对自己的人物的透彻认识和理解，也表明了作家塑造人物的精湛的艺术功力。

此外，曹禺剧作中还有一批精彩的小角色与次要人物，他特别注意以简洁的笔力去刻画作品中小角色与次要人物的性格特色。他曾谈到过：“读剧本时，不仅应该注意那些主要人物的描写，还应该仔细研究那些出场不多、只说几句台词的人

物，学习有才能的作家们如何通过精简的语言来表现这些小角色的性格，学习他们用简短的台词表现人物性格的本领”，他很向往契诃夫在这一方面显露出来的艺术才华。

在曹禺的笔下，许多次要人物、小角色的舞台形象十分鲜明、生动，例如《雷雨》中的鲁贵、周冲；《日出》中的翠喜、小东西；《北京人》中张顺、陈奶奶等等。在他的剧作中，即使同一类型的小角色，也往往显露出鲜明的个性差异。鲁贵与王福升，同是生活中常见的趋炎附势的狗腿子，但作家把他们放在不同的典型环境中，而使之表现出各自不同的性格特色：鲁贵是周公馆的仆人，靠着主子的残羹剩饭讨生活，却常常窥视着主人的隐私；为了嫖赌玩乐，他不惜把女儿的身体当作满足贪欲的筹码；在老爷面前，他是卑贱恭顺的奴才；在家人面前，却要摆出一副颐指气使的“老爷”派头。《雷雨》第三幕一开始，他醉凶凶地倾泻着半咒骂式的家庭训话，从主子到妻子，从亲女到继子，滔滔不绝，肆无忌惮，为所欲为；但连续四口浓痰，却入木三分地勾划出其低下的奴才身份，及污浊、下流的丑恶灵魂。王福升是大旅馆的茶房，长期伺候有钱有势的大老板，看惯了大鱼吃小鱼，尔虞我诈的场面，潘月亭们的残忍凶狠渗透于他的骨髓，弱肉强食的倾轧本领在他的言谈举止中常常不露痕迹地表现出来。《日出》第一幕里，对着穷困潦倒的小录事黄省三，他破口大骂，拳脚相加，必欲置之死地而后快；但几乎就在同时，对着大恶霸金八的电话，却俯首弯腰，满脸陪笑，恭听着一连串的诟骂。同一时刻的两副嘴脸、两种神态，活生生地画出他甘心俯事权贵，仗势欺压穷人的两面卑劣人格。这两个奴才，地位相似，处境不同，各自有其独特的神情举止，决不雷同。

曹禺剧作中杰出的人物创造，来自于他对自己的人物的极端熟悉。他曾说过：“《雷雨》、《日出》、《北京人》里出现的那些人物，我看的太多了，有一段时期甚至可以说是和他们朝夕相处，因此我所写的就是他们所说的话、所做的事”。正是在深刻的生活体验中，他孕育了自己的人物。其中有些人甚至保留着作家的亲属、朋友的明显的身影，比如他曾承认过的，在曾皓、文清、江泰的身上，附着了他父亲“怀才不遇的落魄文人”的性格。生活中那些耳濡目染、磕头碰脸的“太熟悉”的人物，在曹禺提笔写作时，自然而然地流动在他的笔下了。但是，这决不是一种轻易得来的奇异成效，生活的人毕竟不是艺术的人；要把生活的人变成艺术的人，不仅仅只在于把生活烂熟于心，而且要经过成熟的思考。曹禺写作《雷雨》，构思酝酿前后用了5年，在这些日日夜夜里，他反反复复地想这几个人物，想他们各种各样的性格，想他们的历史，当然还要想怎样把他们凑拢在一起，使他们发生关系，让他们在一种规定情景下相碰，只要把人物心灵深处的东西挖出来，使人物在作家的脑中活起来的时候，放笔去写，才能完成一部完美的艺术作品，这中间所花费的心血与精力是巨大的。

这一思考的过程、构思的过程，是作家对生活去粗取精、去伪存真、由此及彼、由表及里的深入认识过程。只有经过这个过程，才能达到“真知道”。曹禺曾深有所感地总结过自己的创作体会：“我们进行创作，应该等真知道后再写，什么是真知道呢？就是你所要写的人物，摆在这里他会说这样的话，摆在那里，他又会说那样的话，而他没有说出来的话，你都知道”。“当作者真知道之后，许多材料就会变成万花筒，显出层出不穷的变化”，他还指出“作品写不好时，总不外是两种情况：一是理胜于情，这样容易干枯、搁浅；另一种是情胜于理，这又容易泛滥，迷失方向，情和理都是从生活中来的，要真知道才会有情有理。为什么说，要听了千百支曲子才知道声音，要看了千百把宝剑才知道铜器呢？就是因为看的多了才有个标准，才能真正的知道”。这是作家经过长期探索后的深刻透彻的创作经验的总结，正如狄德罗所概括的：“任何东西都敌不过真实”。只有真实，才会带来感人的艺术魅力，才会伴随着美！

### 三

雷雨之后，日出东方，往事潇潇今又换了人间。扑面而来的时代已经是以有线电视网络、移动通讯网络、互联网互相整合为特征的信息时代、多媒体时代、文化产业时代。从戏剧艺术的消费主体看，以现代商业为杠杆的营销手段已经将观众规模从城市舞台扩展到社区舞台乃至全球舞台；从戏剧艺术的表现空间看，

信息高速公路的延伸已经传统意义上的剧场舞台直通千家万户的电视屏幕和电脑；从戏剧艺术的创作主体看，团队的规模和多领域、多工种的互相协同已经大大超越以往；从戏剧艺术的表达方式看，今天的戏剧演出已经是一个可能借用声、光、电等多媒体手段和现代数字媒体技术支持的系统工程；从戏剧艺术的运营观念看，戏剧已经不再是百年之前空旷舞台上演的短暂数幕，而是一个包含立体宣传、消费动员、版权交易和后产品营销在内的大戏剧战略体系。但是，无论时代如何转换，经济怎样发展，都不能从根本上改变戏剧艺术“内容为王”的真理。从经典名作《巴黎圣母院》在人民大会堂演出，到著名景观歌剧《阿依达》登陆北京工人体育场；从小剧场里上演的《青春禁忌游戏》到《足球俱乐部》；一系列舶来名作在中国成功地进行市场运作，这深刻地说明：优秀的艺术作品是没有国界、超越时空的，经典的魅力就在于它能在不同的时间和空间里开掘出崭新的时代价值，持续获得一代又一代人们的尊重和喜爱。近年来，曹禺的经典名作《雷雨》、《日出》、《北京人》等经常在各地公开场合和民间上演，有的还不止一次地被改编为影视形态。在公众被其艺术境界和多重主题感染的时候，一个不能回避的现实问题，是当前话剧乃至艺术领域中存在的重形式、轻内容，重明星、轻团队，重商业炒作、轻质量建设的怪现象，以致于可同曹禺等诸位大师、与《雷雨》等名作比肩并列的作品不是越来越多，而是越来越少。这不能不使对中国戏剧艺术寄予厚望的观众们感到深深的遗憾和忧虑。

请看《雷雨》第一幕中开头的文字：

一个夏天的上午，在周宅的客厅里。左右侧各有一门，一通饭厅，一通书房，中间的门开着，隔一层铁纱门。从纱门望出去，花园的树木绿荫荫的，听得见蝉叫声。右边一个立柜，铺着一张黄桌布，上面放着许多摆设。触目的是一张旧相片，很不调和地和这些精致东西放在一起。右边壁炉上有一只钟，墙上挂一幅油画。炉前有两把圈椅。中间靠左的玻璃柜里放满了古玩。柜前有一张小矮凳，左角摆一张长沙发，上面放置三四个缎制的厚垫子。沙发的矮几上放着烟具等物，台中偏右有两个小沙发同圆桌，桌上放着吕宋烟盒和扇子。

帷幔的颜色都是古色古香的，家具非常洁净，有金属的地方都放着光彩。郁热逼人。屋中很气闷，外面没有阳光，天空灰暗，是将要落暴雨的气氛。开幕时，四凤在靠中墙的长方桌旁，背着观众滤药，她不时地揩着脸上的汗，鲁贵——她的父亲——在沙发旁擦着矮几上的银烟具。四凤约有十七八岁，脸上红润，是个健康的少女。她整个的身体都很发育，手很白很大。她穿一身纺绸的裤褂，一双略旧的布鞋。她全身都非常整洁。她举动活泼，说话很大方，爽快，却很有分寸。她有一双水灵灵的大眼睛，当着她笑的时候，牙齿整齐地露出来。天气热，鼻尖微微有点汗，她时时用手绢揩着。她很爱笑，知道自己好看的。

山雨欲来风满楼，可怕的不是风、也不是雨，而是一个“欲”字。每当带着敬意翻开《雷雨》，进入第一幕的规定情境时，总会被大师精湛的艺术功力所震撼。仅仅开篇五百零九字，其中所包含的立体的空间描绘、精细入微的人性体察和细节交待、戏剧氛围跃然纸上。那种沉静叙述中徐徐涌来的时光感和命运感，对光影声音通盘描摹所表露出的现场意识和综合艺术观念，精确提炼的字词背后深刻的观察力和丝丝入扣的个性塑造，将一个暴风雨之前的宁静漩涡带到读者面前，那平静之海下波澜万顷的人物命运，妙在在场与不在场之间的外在感，对时代人生律动的敏锐捕捉……都是后人难以企及的。大师的魅力在于能够信手拈来一个惊人完整的虚拟时空，而当时这个时空的建设者仅仅24岁。物换星移之后，《雷雨》的人物原型、叙事模式仍然在今天的电影银幕延续，这既是经典的振奋，又是经典的悲情。在社会愈加进步、观念日趋多元的大时代中，如何传承经典中包涵的深刻生命意识和艺术创造规律，如何在不同的时代演绎经典所揭示的人类共通的遭遇和处境，并解读为今天时代人生的现实参照，是今天艺术领域、传媒领域都需要迫切思考的命题。更为重要的是，学习大师直面时代的勇气和卓越的艺术创造力，以质朴的心灵投入今天千帆竞发、群星璀璨的时代洪流，为公众奉献越来越多的艺术经典，是艺术界、传媒界、教育界不可推卸的历史职责。身处欣欣向荣的时代，追求创新、勤于思考，是这个时代的共同的精神气质，让我们向大师学习，热忱地观照和抒写时代，启迪未来。

Abstract: The paper deals with Cao Yu' s role in the development of the Chinese Spoken Drama in the 20<sup>th</sup> century. Undoubtedly Cao Yu is the greatest playwright in terms of the spirit of realism, character portrayal and artistic concepts. What makes him stand out among the Chinese playwrights is his courage to face the problem of China, old and new, his absorption of the world dramatic resources and his contribution to the modern Chinese culture. Cao Yu has helped created a great dramatic tradition which should be handed over to the younger generation of Chinese dramatists, a tradition which lays equal emphasis on China and the world, the past, today and the future.

Key Words: Cao Yu ; the Chinese Spoken Drama ; the 20<sup>th</sup> century drama

---

作者简介：黄会林，北京师范大学艺术与传媒学院院长、教授、博士生导师

[①] 参见曹禺《和剧作家谈读书》，1982年11月7日《戏剧电影报》。

[②] 参见《曹禺创作生活片断》，《剧本》1957年7月号。

[③] 参见《宋春舫论剧》（二），商务印书馆1935年版。

[④] 参见[英]威廉·阿契尔《剧作法》，中国戏剧出版社1964版。

[⑤] 参见郑伯奇《中国戏剧运动的道路》，《戏剧论文集》，神州国光社1930年版。

[⑥] 参见巴金《〈蜕变〉后记》，文化生活出版社1947年版。

[⑦] 参见谢迪克《一个异邦人的意见》，1936年12月27日《大公报》。

[⑧] 参见谢迪克《一个异邦人的意见》，1936年12月27日《大公报》。

[⑨] 参见张葆莘《曹禺同志谈剧作》，《文艺报》1957年第2期。

[⑩] 参见约翰·霍华德·劳逊《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，中国电影出版社1979年版，第357页。

[11] 参见曹禺《〈雷雨〉序》，文化生活出版社1936年版。

[12] 参见汤姆·琼斯·菲尔丁卜《西方古典作家谈文艺创作》，春风文艺出版社1980年版。

---

[上一篇>>台湾话剧百年历程述论](#)

[下一篇>>现代启蒙精神与百年中国话剧](#)

[【 关闭本页 】](#)