

## 曹禺在《日出》上的主观矛盾

陆葆泰

## 一、作家在《日出》上主客观矛盾的种种表现

对于《日出》，作者的主观认识和作品的客观表现之间的矛盾，是各种各样的，其一，围绕于“陈白露”的死因。

陈白露为何而死？曹禺先生曾说：“陈白露死的时候，年轻、漂亮，在那个社会有这点‘本钱’”还是能苟活的。所以他不是被债逼死的，她是在极度的矛盾中不能自拔，他追求着她的理想的生活，这就是她的生命支撑。她的死并不表示她是懦弱的”。（《人民戏剧》八六年第六期）由此可见，曹禺先生认为，陈白露之死，不是死于债务，而是由理想的破灭引起的。曹禺先生的观点是十分明确的。但却很难再找到他的这方面的阐述。为了便于人们理解这种观点，有的研究者解释说，陈白露“她陷入了现实与理想的深深矛盾之中。她不满黑暗的现实，又看不到光明和前途，摆在她面前的，只有一个通往‘理想’的曲折的去处——死亡。”“具体说来，促成陈白露之死，有四个原因：一是救小东西的失败，……她对自己的存在发生了怀疑：金八他们允许不允许我们活着”？二是潘月亭的破产，……潘月亭那样有办法的人，尚在与金八的倾轧中败阵，她又怎能逃脱金八他们的魔掌？三是随之而来的债务，无法偿还；更要紧的，她‘又好个面子’。这既是经济压力，更是难卸的精神负担。四是希望的破灭。她去找曾向她夸口的张乔治借钱，受到奚落。这是对她精神上的最后一击。”（《天津师院学报》八〇年第一期辛宪锡文）实际上，从这四个原因中，我们哪里找得出“理想因素”呢？相反，它倒引导我们想到其中经济因素的力量。第三条原因，核心的东西是什么？不是经济么？第二条原因，“破产”两字，不又直接与经济连接的么？而潘月亭的破产对陈白露的影响，主要的，不又是经济问题么？在第一幕中，上千元的债务，潘月亭这个“好爸爸”不是易如反掌地替她偿清了么？在第四幕中，茶房王福生一再提醒陈白露，她还有两千

五百元债务积压于身，在丧失了潘月亭这位“好爸爸”以后，还债务终究是她必须面对的一个问题，总需要解决，结合第三条原因，从以后张乔治的奚落上来看，偿债，尤其是立即偿还逼得如此凶猛的欠债，将困难重重，基本上是不可实现的，这不是明摆着的事实么？

陈白露是在怎样的处境下伸手相借的呢？茶房王福生不是对她说，“今天的帐是非还不可的。他们说闹到天，也得还”，而财源呢，据他这样的熟悉内情的人所知，“您说，这钱不从四爷身子想法子，难道会从天上掉下来？”最后他特别着重地提醒道，“那就看您这几个钟头的本事吧”，尔后，陈白露即“冥想”着说，“也许是从天上掉下来的”，随后就紧握住了安眠药瓶。从这些话中可见，归还债务已迫在眉睫、刻不容缓，而要完成它，除非她变卖一切，即刻一贫如洗——这，仅从心理上就不能为其所接受，大抵是该研究者亦觉察到其立论的作品内容依据不足吧，所以他才会感到：“第四幕的后半部，剧本一再强调白露借不到钱，还不起帐，已经很难找到她的内心动作究竟是什么”。（同上）综合诸情，我们也许可以得出这么一个明晰的结论了：陈白露之死，并不是在于理想之失落，如果我们立足于剧作实际发言的话，那么，主要致因，它确实确实是在于债务的。

其二为对于方达生的认识。在当年的《日出·跋》，曹禺先生说：“方达生不能代表《日出》中的理想人物，正如陈白露不是《日出》中健全的女性。”可是当祖国大地果真日出东来、阳光明媚的时候，曹禺先生曾经在实践中将其改为一地下党员，以后，在谈话中又认为“他确实是个书呆子，但不能仅表现他的呆气。结尾，他说要跟金八斗一斗，要为那些受欺侮的人做点事情。他还在摸索走向光明的道路，开始有点觉悟。作者确是希望他终究会找到出路。”如果将地下党员的那种修改否定，那么，前后两种观点相比，前者强调了人物的“空泛”的幻想性，后者则着重指出人物理想的可

性行，到底哪一种较为合理呢？

我们都知道，在《日出》中，“诗人”，是个“追他的希望”、“现在一定工作得高兴”的人，对于陈白露，“他会认为我现在简直已经堕落到没有法子挽救的地步”，曹禺先生在《〈日出〉·跋》中说：“写《日出》，我不能使那象征着光明的人们中出来，却因为一些有夜猫子眼睛的怪物无昼无夜耿耿地守在一旁，是事实上的不可能。”结合这些论述，诗人好象可以算作或近于“象征光明的人们吧，而方达生呢，他明确地表示，“我不会成诗人”，他留下来到底要干什么呢？其以自己的言论否定了“他将投身工人的行列，联合他们的力量，去与金八他们斗争”的行动趋势，同时：“跟金八打打交道”也好，“为小东西跑跑”或“为那小录事那一类人做点事”也罢，依靠他这么孤军奋战，在群魔飞舞的条件下，向隅而泣岂能不是必然的结局么？所以将方达生视为带有可行性理想的人物，依据似嫌不足，倘将其作为一个具“空泛”的幻想性的形象看待，仿佛未尝不妥。

事实上，按照曹禺先生当时的思想水平，活跃于舞台上的栩栩如生的形象，也只能至于这样一个水平。《日出》创作于一九三五年，直至一九四〇年创作《蜕变》时还是“对于延安，我们知道的是很少很少的。”一个数年后对延安尚欠了解的作家，塑造不出在白区即要“投身工人的行列，联合他们”的知识分子形象，亦自属必然。曹禺先生说：“太阳会出来，我知道，他是怎样出来，我却不知道。”“太阳”毕竟“怎样出来”内心一无所知，笔下的形象的理想，如何会可行呢？正由于此，所以有的研究者尽管肯定了作家的以后的说法，却亦认识到，剧中的方达生是作家根据二十年前剧作家的意思创作的，换句话说，方达生形象与作家前一种认识，是基本一致的。

也是那位研究者，用其认识尺度衡量该形象，觉得“剧本对于这个正面人物显然描写得比较单薄”，所以提出了应该“弥补作者由于受历史条件的限制对方达生描写不足”的设想。（《戏剧报》同上）这类“弥补”工作，有成功的例子，但对于方达生来讲，笔者感到，它既不必要，也不可能。综观现实生活中知识分子实现革命的转化过程，我们可以发现。它存在着一个转变的系列：感触——愤恨——诅咒——沉思——争斗——多维发展趋向，其中有的消沉，有的落荒，有的一个转身屈服于黑暗势力投靠反革命阵营，自然也有不少人，经过沉思，义无反顾地奔向革命队伍。如果说诗人可能已接近

系列的尾声的话，那么，方达生则属于处在愤恨和诅咒阶段的那样的人。生活中既然存在着那样的一类人，文艺作品为什么不可真实地反映它们呢？况且从文艺的认识功能来说，这是一种引起思索的形象，空泛的叫喊博取的，只能是人们的漠然置之，它将使同病者见到了自己的身影，从而悬崖勒马；它亦将使其它的人们引以为戒。倘若我们一定要从某种观念出发，对它进行牵强附会的“弥补”的话，将会出现什么情状呢？改成概念化的共产党人形象的尝试，不就是一个发人深思的反面教训么？

实际上，具有戏剧知识的人都应该懂得，剧作中的形象之间，存在着相互制约性，任何一个形象，均是不能孤立随意变动的。时势造英雄，环境出人物。用句理论化的语言来说，就是个别形象不能游离于其生存的环境，就以《日出》中的方达生为例吧，其可行性理想，不可能由那只高级旅馆的一周之居促成。原先，在踏入该旅馆前，他就应有一定的认识水平，倘若如此，他就不会对已堕为交际花的陈白露这样地倾心，不会直至最后一幕，还声嘶力竭地呼唤道：“不过，竹均，你为什么 不跟我走？（拉起她的手，热烈地）你跟我走！还是跟我走吧。”假如方、陈的这种关系发生了变化，那么，《日出》的故事立框将跟着变化，原先的故事的十分独特的意趣将消失殆尽。若要对这项变化进行必要的补救，陈白露形象必动无疑，而陈白露形象如果大动，故事原有的趣味能否挽回，作者也定将仍然心中无底。大抵正是对这类问题有一个显然的觉察吧，曹禺先生才在《重印〈日出〉后记》中，以一生少有的严厉态度义正辞严地指出：“有一点请求，演出这个戏，还是不要乱动。（不是说不大加删节）。如果添上些不相干的东西，或硬加上与原作者原意相违背的布局，结构和台词等，这就是‘乱动’，一个剧总有所‘本’。剧本，如你连‘本’都改掉了，那何必要演这个剧本呢？”

综上所述，在方达生的认识上，亦出现了主客观的矛盾，不过，这对矛盾有其特殊性，它在青年曹禺时期是不存在的，是在曹禺先生步入中年和晚年，方才产生的。

其三潘月亭的评价问题，曹禺先生曾指出：“潘经理是个搞投机的金融资本家。这些人对发展国计民生毫无好处，不是我们所指的民族资本家。这些人很坏。”这种认识是否恰当呢？笔者的体会是否定的。

我们都知道，在民主革命时期，我国并不存在一个独立的、投机性质的金融资产阶级，中国的资

产阶级只分为两部分，一部分为官僚资产阶级，一部分为民族资产阶级，这是两个性质有所不同的阶级，从这一理论出发，我们对潘月亭进行分析，那么，显而易见，它应归在民族资产阶级中，为了检核这种判断，我曾经问过一些在旧中国担任银行襄理等职位的金融界人士，他们的反映均能作为有力的佐证。他们说，过去，在金融界参与股票投机是很普遍的事情。资方卷入，职工亦卷入；但他们皆未遇到过纯粹从事股票投机的银行。一般银行的收入主要有三：一存、放款利率之差额；二进行工商业投资或囤积居奇活动；三搞些股票公债投机，他们不约而同地介绍说，进行股票投机，一般都是十分谨慎的，因为其中的风险太大，〈日出〉里潘月亭那么地孤注一掷的状况，是极罕见的，只能在逐步陷入以至于不能自拔的条件下才会发生。如果再研究一下作品中潘月亭的经济实情，我们就可以从另一方面获得启发。大丰银行的资金，主要取源于金八、顾八奶奶以及大大小小存户，潘熟悉金融业务，他不是有这些台词么：盖大楼是为了“繁荣市面，叫钱多活动活动的意思”；通常盖楼，“最低总可以打一分五的利息。市面要略微好一点，两分多三分利也说不定”等等。他在剥削职工时有时采用极残忍的手段：小职员黄省三带病整天苦干，一个月仅十五元的薪水，他还要七折八扣地挖去一元多；修房小工的工钱，每人身上虽然仅能多扣除一毛钱，他却极当作一回事地对待之；职工可以任意裁除，黄省三如此，李石清亦然，他甚至能够亲自动手将黄省三这样的裁员恶打致厥——凶狠的时候他如一只豺狼。但在与“财神爷”、“背景复杂”的金八打交道，他又显得唯唯诺诺、战战兢兢，仿佛是一头驯服的绵羊，金八是他的命运之神，最后在金八的操纵下，他终于被耍弄得破产……。这些，就构成了一幅民族资本家的活画像。

其四、对潘月亭评价的变化，令人联想到〈日出〉的主题及其体现问题。

〈日出〉的主题是什么？曹禺先生曾经说过：“我想用片断的方法写起〈日出〉，用多少人生和零碎来阐明一个观念，如苦中间有一点我们所谓的‘结构’，那‘结构’的联系正是那个基本观念，即第一段引文内‘人之道损不足以奉有余’。”（〈〈日出〉·跋〉）什么是主题？文学理论上曾这样表述：“对于成功的创作来说，其思想内容不论多么丰富复杂，必然有一个贯穿全书的基本思想，对其他因素起着统率和制约作用，……所谓主题，就是指这一贯穿整部作品的基本思想。”假若从主题的主要内

涵上察看，那么‘人之道损不足以奉有余’好像正是曹禺先生自定的〈日出〉主题，但是近年曹禺先生又特别关照道：“我对社会的新生力量寄予很大希望，这表现在全剧最后的‘夯歌’中，这个夯歌要非常响亮。非常乐观，非常有劲，充满着向前的力量，不把夯歌的意境和内容在含义表达出来，这个戏等于白演。”（〈人民戏剧〉，同上）如果夯歌也是〈日出〉的重要思想内容之一的話，那么上述的那个主题的概括就存有顾此失彼，以偏概全之嫌了。曹禺先生说：“我有一个总的想法，就是对那个社会非起来造反，非把它推到不可，一切都要重新重来”，（〈论戏剧〉P451）个人觉得，它似可作为把握〈日出〉主题的楔子。〈日出〉的内容应该说，包括两方面：让死去的死去，曙光在前。让死去的死去，指的就是那个社会制度，该剧揭开了一串生动的图画：翠喜、小东西、黄省三……，这些不幸者有的被残害致死，有的在凄苦地苟延残喘；陈白露，这个曾充满着青春活力的年轻人，亦从消沉走至堕落，以致自尽殒命；潘月亭，这个对于金八来说是“不足”者，对于黄省三等三人来说，又是个“有余者”，从历史唯物的角度辨析。他的遭到吞噬，好象应博得人们的一声同情的叹息……。不该死的人们，都依照现实社会给他们安排的道路或死去或将要死去，唯独该死的金八不死，它不是迫使人们想到，到底是什么东西最该死呢？所以意在言外，主题非在画面之内矣！曙光在前，主要以夯声的响亮性去象征工人群众在社会前进中的作用，因而对于主题的认识曹禺先生前后两种观点，后边的似较正确，如果我们对之作进一步的概括的话，那么只要用“日出”两字即可，〈日出〉的主题即“日出”矣。“日出”者，黑暗将逝，曙光已经露出其眉稍也。

## 二、〈日出〉主客观矛盾产生之缘由

曹禺，杰出的作剧大师。在例举中国现代戏剧的代表作品时，人们一般都会不加思索地指出他的〈日出〉和〈雷雨〉，如果将作品置放在世界文学和戏剧史上考察的话，那么，正如国内外一些研究者所说，他是中国现代文学史中少有的达到世界领先水平作家，这样一位成就显赫的编剧家，为什么对自己的作品发生主客观的矛盾呢？对于这个问题，笔者感到，应从四个角度理解：第一它与作家的形象思维特点有关。曹禺先生说：“一个作家进行创作，他反映真实的生活，主要运用形象思维，在他所描绘的社会生活中，他的世界观人生观就渗透在里边。作家反映真实的生活也就反映了他的政治观

点、艺术观点。不是先有某种预定的观念，按照这种观念去塑造和修改许多形象，让那些形象同政治观念去“合槽”，这样的作品搞出来也是不真实的。”他又说：“如果作家创作时就想得那么有条有理，那么，他就可能创作不出来了。”（《论戏剧》P460）形象思维，是作家创作《日出》等一类作品时运用的思维方式。形象思维的特点，主要的就是从生活形象发展到作品形象的创作全过程中，作家自始到终不脱离生动可感的形象材料，作家对生活规律的认识和指示，均是直接通过形象材料的琢磨和挑选而得以完成的。正因为这样，曹禺先生说“我时常自足于‘大致不差’的道理。”（同上P425）这样，久而久之就养成了如下的习惯：“我不惯于在思想上做工夫，我写戏很用心，而追求思想的意义就不恳切。”（同上P423）所以曹禺先生曾反复地指出：“很多评论家常有符合实际的独到见地。事实上，评论家挖掘得深，我们的见地与剖析，经常说得透彻，正确，比作家自以为是的思路，高明得多。”（《人民戏剧》同上）“一个批评家评论作家的创作时，有时可以说出作家在创作时都没有想到的东西，这是批评家的好处，他运用逻辑思维，应当而且可以看到作家创作时所未曾意识到的东西。”形象思维，从形象到形象，能使作品生动可感，但亦有其不足之处，它不能象逻辑思维那样，有一个缜密的理论推导历程，从而使条件与结尾之间的内在联系经常十分紧密，所以用形象思维创作的作品，其表现出来的内容与作家的主观认识，有时就不能取得统一。《日出》中陈白露的死因，作者脑海中尽管感受众多、真切，但作品的客观反映却不能尽如人意，难道不是由此而产生的么？第二它与形象所蕴含的思想的多维性有关，形象的东西总是具体的、丰满的。因而它经常从四面八方透发其思想意义，而作者或我们对其进行理论分析时，总是只能从一个侧面着手，所以，理论的抽象总不能等于形象，在大多数的情况下，形象总是大于思维的，但在创作中作者的认识“偏题”时，思维可能偏于形象，在作者的认识“离题”时，形象又可能小于思维——不过这是作者绝不希望出现而又客观存在的现象，思维与形象的这种复杂关系，经常使得那些“不惯于在思想上用‘工夫’的作家在谈论自己的作品时，或以偏概全，或粘附他意——将形象本不具备的内涵，从外面贴糊了上去。作家只注目于潘月亭一个方面的特性，不就是前一点上的典型例子么？其实，潘月亭又何止两面性呢，据了解，过去的狎客在泄发了性欲、情欲之后，往往即显得冷

淡无情，只有在打算娶其为偏室之类时例外，潘月亭在这方面不有点与人不同么？在破产后，他不是还通过王福升向陈白露告别，并且还含情脉脉地叮咛陈白露要好自保重么？潘月亭的这一类性格，不是亦长期为作者在自论中所忽视了么？作家对“陈白露死因”的辩认，又确是后一点的典型例子。在这里，作家感受到的东西在作品中均亦有条不紊地表现出来，以致于形象大大地小于了思想。第三与人们的时期性的认识对作家的影响有关，同一个剧作的同一个形象，在不同的历史时期，观众对它会有不同的反映。例如对于方达生这一类形象的认识，民主革命时期，由于不少人，尤其年轻人想改变现状，但因尚未找到正确的道路而感到迷惘惆怅、茫然无向，所以他们设想或判断这类形象时常会突出其“空泛”的幻想性一面。民主革命胜利后，我国曾多次掀起政治热潮，在解放初期重点宣传革命的意义和共产党的作用时，人们又希望方达生这个可爱的人物能够有所作为，因而就自然而然地将它与共产党人的形象挂起了钩来；随着认识水平的提高，从这类形象本身的许多特性上观察，感到其与共产党人存有不小距离，但从文艺应当“高于”生活、形象应力图具有教育作用的原则精神出发，以为幻想型的方达生决无理型理想的方达生思想意义来得大，所以又将后者作为该类形象的基调。曹禺先生对方达生形象的三种观点，与各时期人们的有关观念正好相悖，它能仅被视为一个巧合么？如果这种观念只在个别人身上存在。那我们可以极其肯定地说，它首先应是作品对人们的作用，问题在于，它是社会中的普遍性认识，作家作为社会的一员被包围于这种时期性观念的汪洋大海之中，难道在创作及自论中，能不接受其潜移默化的影响么？这种现象，也许就是接受美学从广义角度所阐述的观众或读者对作家的信息反馈吧。第四与观众或者学者一味崇拜有关。曹禺剧作作为艺术上的精品，和其它的代表作品一样，其中含有丰富的思想和艺术内蕴，本来就令人们难以捉摸住其各方面的特性，再加上观众和后学者的衷心钦佩和热烈崇拜，这样，人们就经常想当然地认为，曹禺剧作的权威发言人首先是曹禺先生，于是曹禺先生怎么讲，人们——包括不少研究者也就怎么理解，从而不能产生一种作者——研究者的合理关系。即：作家的创作过程介绍、经验体会，个人感受为研究者提供多品种的材料，研究者的科研成果又可资作家反省时参考，由此，使作家的自论基本上局限于个人的努力上，因而影响了其向纵深及精确化方向推进。