

用“复调”思维解析曹禺接受史上的矛盾现象

□陈 曦

熟悉中国戏剧史的人都知道,曹禺凭借着多部经典戏剧作品,奠定了他在中国话剧史乃至中国文学史上的巨匠地位。文学史家唐弢曾经这样评价他:“在话剧方面,许多老一辈作家田汉、欧阳予倩、丁西林、熊佛西等做了许多工作,写过不少好作品,筚路蓝缕,为话剧开拓了一条道路。但真正能够在现代文学史开一代之风气,给人耳目一新之感的剧作,恐怕还得从曹禺的《雷雨》算起。”日本学者也说:“在中国近代戏剧史上,若要推出一位代表作家,当首推曹禺。”曹禺的早期作品,如《雷雨》《日出》《原野》和《北京人》等,一直被公认为是中国话剧走向成熟的标志,对中国话剧的发展,产生过而且仍旧产生着深远的影响。

然而,在对曹禺剧作的众多研究中,有一个现象不容忽视,那就是:一方面,从曹禺的剧作上演伊始,数十年间,这些作品始终受到研究者的关注和重视,从人物形象、艺术技巧和美学风格等不同方面对曹禺剧作的解读和剖析,可以说是五花八门,应有尽有;另一方面,在这种空前高涨的曹禺研究中,由于研究者所处的时代不同,或者是研究视角的差异,对其剧作的曲解和误读也如影随形,“以致他的戏剧上演了千百次,却没有一次是完整的、按原貌演出的(无论剧作家本人如何抗议,《日出》第三幕、《北京人》里有关‘远古北京人’的描写总是被删削,《雷雨》的序幕与尾声至今也从未搬上舞台。长期以来,读者、导演、演员、观众、研究者们只能(只愿)接受曹禺戏剧中为时代主流思潮所能容忍的部分……打破常规、突破传统的、个人的天才创造,则不理解,不接受。”我们把这些现象称作是“曹禺接受史上的矛盾现象”(见钱理群、温儒敏、吴福辉《中国现代文学三十年》)。

曾有戏剧学者提出过曹禺剧作中的“幕后主角”概念,认为《雷雨》中的“雷雨”、《日出》中的光明与黑暗、《原野》中的“原野”、《北京人》中的“远古北京人”等,有一个共同特点,“它们往往是构成戏剧情境的重要因素,规定并制约着剧中主要人物性格的发展逻辑,渲染和加强着戏剧冲突的效果,并体现着剧作者阴郁而又激越的诗人情怀和审美理想。”(宋宝珍《试论曹禺剧作中的“幕后主角”》)它们是不出场的角色,是剧作的“幕后主角”。纵观曹禺的早期作品,“幕后主角”的出现绝对不是偶然的。在《日出》的跋中,曹禺曾经说过这样一段话:“我看《雷雨》的演出,我总觉得台上很寂寞的,只有几个人跳进跳出,中间缺少了一些生命,我想大概因为那叫做‘雷雨’的好汉没有出场,演出的人们中也把他漏掉。同样,在《日出》,也是一个最重要的角色我反而将他疏忽了,



曹禺访美



曹禺给演员说戏

他原是《日出》惟一的生机,然而这却怪我,我不得已地故意将他漏了网。”这些“主角”之所以要隐藏于大幕之后,固然有剧作家出于戏剧技巧上的考虑,或是迫于当时残酷的社会现实而不得已为之的隐晦表达。但是,更深层次的原因,似乎应该把这些“幕后主角”看做是剧作家内心世界的外在显现,众多被命运紧紧联系在一起的人物平等地对话、平等地演绎自己的命运,“幕后主角”作为意象化的戏剧形象,与存在于舞台之上的戏剧形象遥相呼应,用“不同的声音唱同一个题目”,共同参与并推动着戏剧情境。

“不同的声音用不同的调子唱同一个题目”,是前苏联文艺理论家巴赫金对“复调”理论的一种非常形象化的解释。巴赫金在1929年出版的《陀思妥耶夫斯基诗学问题》中,认为陀思妥耶夫斯基在他的小说中实现了类似从“单声部”到“多声部”,从“单调”到“复调”的突破,“在每一种声音里,他能听出两个相互争论的声音;在每一个表情里,他能看出消沉的神情,并立刻准备变为另一种相反的表情;在每一个手势里,他能同时觉察到十足的信心和疑虑不决;在每一个形象上,他能感知存在着深刻的双重性和多种含义。”巴赫金进而借用“复调”这个音乐术语,天才地将陀思妥耶夫斯基的小说定义为“复调”小说,并创建了“复调小说理论”。在《陀思妥耶夫斯基诗学问题》一书的结语中,巴赫金更是前瞻性地指

出,“据我们的看法,简直可以说有一种超出小说体裁范围以外的复调艺术思维。”如果我们用巴赫金的“复调艺术思维”来观照曹禺接受史上的矛盾现象,对其剧作中一直被误读和曲解的部分进行“复调性”解读,不难发现,许多看似打破常规、不合传统的戏剧情境似乎都变得合情合理,能够被理解和接受了。

《雷雨》的序幕与尾声部分,一直受到剧评家的诟病,在演出中也往往不被保留。按照曹禺的本意,“序幕”和“尾声”是为了所谓“欣赏的距离”,给这个错综复杂的故事罩上一层薄纱,让观众紧张压抑的情绪得到一些释放和舒缓。看似与主题关系不大的首尾两部分,遥相呼应,将剧中的两位母亲:繁漪和侍萍的最后命运展现在观众面前。雷雨之夜后,繁漪疯了,侍萍也疯了。但在两人疯掉的时间上,曹禺有一个细节上的处理。剧中人物姑奶奶甲说:“可怜,她(指侍萍)在这儿9年了,比楼上(指繁漪)只晚了一年,可是两个人都没有好。”正是这个时间上的差别,让我们看到了作为情人的繁漪与作为母亲的侍萍身上所承载的截然不同的生命意义。繁漪代表着个性解放的声音,为了获得一个男人的真爱,她甘愿面对不伦之恋的指责,甚至让她失去母性也在所不惜。“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——我是你的!”而侍萍呢,雷雨之夜的变故已经足以让她丧失心智,但

她却能够顶着几近崩溃的神经坚守了一年,为的就是她的另一个孩子——鲁大海。然而大海再也没有回来。侍萍的神经最终陷入崩溃。然而,哪怕是疯了,繁漪与侍萍的表现仍旧是那么的的不同,侍萍疯得是那样的隐忍和安详,她每天站在窗口,用意识中的最后一缕清醒履行着一个母亲对孩子的守望。而繁漪却是狂躁的,失去了爱情的她,灵魂永远无法得到安宁。繁漪与侍萍——一个周身散发着母性的光辉,一个勇敢追求爱情的解放——两个彻底不相融合的声音,在“序幕”和“尾声”两部分里被演绎得更加淋漓尽致,唱出了曹禺心中女性美的“复调”。

同样,《日出》的第三幕,由于看起来与其他的一幕剧情毫无关系,似乎游离于整个作品结构之外,许多导演,在排演时选择将其删掉。其实,第三幕才是曹禺的精心之作,在他的心目中,第三幕才是真正想要控诉和表达的情绪。下等妓院的翠喜与陈白露在剧中从未谋面,却在第三幕中与身处上流社会的陈白露隔空呼应,用另一个“调子”控诉这“损不足以奉有余”的黑暗世道。曹禺没有把翠喜作为陪衬角色来塑造,生活在水深火热中的翠喜,甚至比美艳高傲的陈白露花費了剧作家更多的心血。陈白露与翠喜,是曹禺“复调”音乐中两个互相呼应着的旋律,而让这两种调子完美结合的,依赖于第三种调子——“小东西”的纽带作用。生活在两个时空里的陈白露和

《雷雨》的人性诗意

□北乔

《雷雨》是中国现代话剧的新起点,被李健吾称之为“一出动人的戏,一部具有伟大性质的长剧”。(曹禺)自发表以来,以其表现的深广、情感的激荡以及主题的多元性在中国话剧史上取得了经典性的地位。

曹禺在《《雷雨序》》中说:“写《雷雨》是一种情感的迫切的需要。我念其人类是怎样可怜的动物,带着踌躇满志的心情,仿佛是自己来主宰自己的命运,而时常不是自己来主宰着。受着自己——情感的或者理智的——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间,称为万物之灵的人物不是做着最愚蠢的事么?……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,用尽力来拯救自己,而不知千刀万仞的深渊在眼前张着巨大的口。”曹禺描述他创作《雷雨》的诉求,语言是诗化的模糊的,最终却被世人固化成为一种清晰。在相当长的时间里,《雷雨》被定位为一部批判现实主义的戏剧作品,解读指向多囿于家庭悲剧、社会问题和阶级话语。比如暴露了封建性资产阶级大家庭的罪恶,有关个人的孤独、分裂的自我,神秘命运观、遗传与环境决定悲剧命运,以及人生的徒劳感,等等。

《雷雨》将叙事安置于一个家庭之中,以混乱的血缘关系和轮回报应引领戏剧走向。资本家周朴园和工人鲁大海的爱情对立形象,富家子弟与民间少女的阶级对立形象,也在一定程度上禁锢了我们的思索。直至近些年,研究者们才注意到了一种曹禺对于人的处境的关注,并在努力开掘其丰富而深刻的人文主义内涵。

《雷雨》的主场景是周公馆,副场景是四凤的家。家的空间,成为人物生活和戏剧展开、发展的空间。个人人物,无论怎样的挣扎,最终都不能真正走出家的空间,这本身就是一种隐喻。我们在竭力突围,但终究无法舍弃某些束缚。按理说,基于血缘的人伦是人类相处的底线,尤其是进入文明时代之后。而《雷雨》中,人物命运的底色正是从践踏人伦开始的,尽管他们都是无意的,或者是上天故意弄人。但我们真切地感受到,一旦人类没有了底线,状态将糟糕到什么地步。杂乱无序之后,人性得以完全释放,成为一切的原动力。是的,当人类原本应该坚守的种种底线被撕碎后,生存的场景就在斑驳中沉浮。

繁漪,这是位受过现代教育,追求个性独立,追求真实爱情的现代女性。她为了反抗,为了寻找真爱,敢于突破世俗与周萍相爱。她应当是许多女性鼓起爱情勇气的榜样,当一个女性在自主爱情面前懦弱时,那么她会喜欢上繁漪,在自我想象中列入繁漪的行列,或者视繁漪为最为知己的闺蜜。对于自由爱情的向往,是人内在的渴求,是永恒的存在,只是有隐伏与显现之别。因为有爱的情感和众多的力量控制,繁漪自然就活在了每个时代,每个人心中。可是,繁漪几乎没有想过离开周家,离开周朴园。到后来,因情形所逼,她只是寄希望周萍带她远走高飞。可见她的独立是有限的,她做不到彻底地与“铁屋子”决裂。在她的内心,她依然是要依附于男人而生存。在充实精神与享受物质产生对立时,她选择的是坚守物质,有尺度地饱满精神。在她的内心深处,她需要的是两个男人,满足物质欲望的周朴园和提供激情挥洒的周萍。她在意自己的情感需要,

争取自身精神的自由,但对周冲、周萍,却又表现出某种霸道或压制,甚至是歇斯底里式的侵扰。这是过于自私的表现,也是人性正反面端化的映射。可以说,繁漪是普遍人性的多重显影,其多变的行,是人性深处魔鬼与天使的厮杀。这已不仅限于爱情的层面,而可以延伸至生存的每个场域。可以说,在人类生存的每种境况中,在我们生活的每种状态中,类似于繁漪这样的坚守与突围,总是往复循环,无休无止。而这一切,又都是繁杂的人性使然。

同为女性,同样在爱情中徘徊的四凤,有着天真、悲悯的同时,内心也充满不确定性。她与周萍秘密相恋,似乎是在重走母亲侍萍的老路,是富家子弟纵情的牺牲品。然而细细品味,她身上也有许多人性多变的光点,这样的光点似乎在每代人身上都有闪现。比如,她与周萍可谓是恋人,并有了肌肤之亲,但对周冲的追求,却一直沒有明确而彻底地拒绝。在周冲面前,她就是强者。一方面周冲自我虚幻的构成,另一方面也有四凤行使着是否接纳的权利。就是她与周萍之间,她也在强弱之间不停地转换着,许多时候拿捏得相当有分寸。当我们检索这世上的男女相处时,会发现人或多或少都有四凤的影子。

侍萍被周朴园抛弃,先是投河自杀未果,后来又嫁过两个男人,个中的苦痛可想而知。而这一切,都与周朴园功利性的婚姻有关,那她对周朴园恨之入骨是理所当然。但在她生命深处,那与周朴园曾经的爱恋、曾经的甜蜜又是无法抹尽的。或许越是恨,那份爱的记忆越是深深扎于其心田。当她与周朴园再次相遇时,爱与恨交替浮现,爱在感性中涌动,理性又将其带回报恨之中。这是对生命与情感的人性化尊重。由此进发,我们可以解读集仇与爱于一身的人的生活状态和情感挣扎。

当我们排除许多外在的东西,只将周朴园当做男人、丈夫和父亲看待时,那么他将从资产阶级家庭中走出,随着岁月走在大街小巷,走在我们熟悉的生活之中。在这一点上,鲁贵与周朴园其实有许多相似之处。所谓的相似,是人性的共通,是作为男人,作为人的某些人性的类似。强大而极权的周朴园,心中也有柔软之地;处于底层的鲁贵,身上也时常激荡着蛮横与强势。曹禺的智慧之处在于,一方面,赋予这两个人物一些脸谱化的特征,另一方面又以冲突的方式状写人性的多样性与普遍性。

曹禺在给《雷雨》导演的一封信里,这样写道——“我写的是首诗,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……等),但决非一个社会问题剧。”是的,《雷雨》中的每一个人物都十分的鲜活,剔除某些时代的特定元素,这些人物让我们相当的熟悉,似乎就生活在我们周围,抑或就是我们自己的投射。这得益于我们创制式的阅读,更是曹禺极强的对于人性洞察力和艺术把握力的体现。

显然,作为一部作品,《雷雨》具有某些永恒的内在,其“非约定性”的文本世界,生发了不受时代、意识形态等外部因素左右的自主性。这其中,对于人性的探讨与书写,当为最为重要的隐喻。因为抵达了人性坚实而丰富的质地,展现了人性的纷繁图景,所以才与读者的心灵产生了同频共振的审美效应,以常读常新的方式呈现出作品的当代性。

《雷雨》的结尾,年轻的一代都灰飞烟灭(鲁大海因持枪伤人逃走,这是另一种形式的消失),只留下了年老的一代。他们是故事的原点,也是重新起点。当我们读《雷雨》读完后,我们也应如同他们一样,重新反思生活,考量人性。

“自是精魂先魄去” ——读曹禺手稿《三十年前的稿纸》

□王 雪

“文革”刚刚结束的1979年,巴金在给曹禺的一封信中写道:

希望你丢开那些杂事,多写几个戏,甚至一两本小说。我记得屠格涅夫患病垂危,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,把你心灵中的宝贝全交出来……

曹禺有没有像巴金嘱咐他的那样交出心灵中的宝贝呢?8年之后,《收获》1987年的第六期上发表了曹禺的一篇文章,似是对巴金的某种回答。

这篇文章就是《三十年前的稿纸》,它是曹禺为祝贺《收获》杂志创刊30周年,应巴金女儿李小林的邀请而写作的,此时,曹禺已经77岁了。这篇手稿现在珍藏在中国现代文学馆。作者叙述了他对巴金、靳以以及《收获》杂志的感情,面对抽屜里空白的《收获》稿纸,曹禺写道:

这空白的稿纸,是我的歌纸,也是我的感情。有一天,我想我要在那纸上写满字,写出自己满意的文章。我会把它送给我的朋友巴金,让他看,就像我们年轻时那样。

我们老了。是老了。而《收获》正是青年。流畅秀秀的字迹后面,分明充满了极力克制后流露出的淡淡苦闷与哀伤。那么,这种情感究竟是怎么产生的?翻开曹禺的年谱,我们发现“文革”后他只写出了一部历史剧《王昭君》,这是他人生的最后一个剧本,一次受命写作。然而他很想写,生病住院的时候,曹禺的枕边还常常放着《托尔斯泰评传》。有一次,曹禺看着看着突然一撒手,对身边人大声说:“我就是惭愧啊,你不知道我有多惭愧。”“我要写出一个大东西才死,不然我不干。我越读托尔斯泰越难受。你知道吗?”他难受的是托尔斯泰在70多岁写出了《复活》。

曹禺对他写作的田本相说:“应当把我的心情苦闷写出来。”是什么让这位中国的莎士比亚在晚年如此无奈?应该说曹禺的遭遇不单单是他一个人的遭遇,著名学者钱谷融曾含蓄地评论过“曹禺现象”:

许多老作家解放以后的成绩都不如解放前,这并不只是曹禺一个人偶然,不过在他身上表现得更加明显而已。像曹禺这样一些有才华的作家艺术家,是我们民族的瑰宝,他们之未能充分发挥自己的才华,尽展其所长,是我们民族国家的重大损失。

纵观曹禺一生,在他成名之后,其剧作因为浓厚的宿命色彩和没有明确反映现实斗争而遭到左翼评论家的严厉批评,曹禺主观上想迎合左翼的要求而客观上却比较困难。1947年初,曹禺从美国回国,他每隔一个礼拜,就去市郊的育才中学参加一个读书小组的活动,主要学习包括艾思奇的《大众哲学》在内的一些书籍,他是想借这种政治理论的学习,冲击和替换自己过去对世界的这套缺乏立场与阶级辨识力的认知思维。1948年5月,曹禺自编自导的电影《艳阳天》上映了,左翼批评界由衷地伸出了欢迎之手。然而就艺术性而言,该片乏善可陈。

作家在整个创作过程中,应自始至终处于自由状态,

不受任何干扰和束缚,完全自由地依据自己对生活独特的体验、感受和理解,按照自己独特的艺术构想去创作,可显然,曹禺却受到了种种束缚。

曹禺女儿万方在一篇怀念文章里这样写道:“我了解我爸爸,他不是一个斗士,也不是一个思想家,恰恰相反,他是一个很容易怀疑自己否定自己的人。”

1949年以后,曹禺“怀疑自己否定自己”的意识越发强烈。他重新修改了《雷雨》,加强了鲁侍萍与周朴园的斗争,修改全剧的结尾,周萍、周冲、四凤全没死——周萍是因为阶级本性的软弱虚伪;周冲是正面人物,代表“资产阶级的开明子弟”;四凤是被压迫者。这次修改,改得很费劲。用他自己的话说,“用的精神仅次于另写一个剧本。就像小时学写毛笔字,写不好,就喜欢在原来歪歪倒倒的笔划上,诚心诚意地再描上几笔,老师说——‘描不得,越描越糟!’”

“文革”中,他逢人——不管老人、中年人还是小孩子——都要深深地弯下腰去,鞠一个90度大躬,再大声说一句“我是反动文人曹禺!”“文革”后,这种意识并没有消退,表现在创作上,则是处处小心,百般谨慎,惟恐因犯错误而被时代淘汰。《王昭君》就是这样创作出来的。

厨川白村认为“文学是苦闷的象征”。曹禺的天性中就有一种孱弱、忧郁、敏感的血质,这种与生俱来的卡夫卡式的血质,使他过早地滋生出对人情和世事的生命感受,外界的任何一种侵袭、哪怕在别人看来几乎是微不足道的,都可能给他心灵带来深深的苦闷。随着年龄的增长,知识的增加和阅历的丰富,伴着大量地阅读、改编、演出外国戏剧,曹禺的苦闷与对人类悲剧命运的思考和终极关怀联系起来。这样的苦闷促成了他前期作品的辉煌。托尔斯泰说过:“艺术创作过程不是靠逻辑思维,而是靠狂热的冲动来完成的。”以往驱使曹禺的笔的正是“狂热的冲动”。

而后来,这种“狂热的冲动”却被他自己主动“学习”而来的“逻辑思维”——某些现成的抽象的理论观念取代了。于是,是惧惧上虔诚的心理,导致曹禺在其创作的盛年,终止了为人类进行艺术的追求。

与“文革”中凄惨的文人相比,曹禺在物质生活上保全了自己,生活一直说得过去。“文革”结束后,曹禺的头衔渐渐多了起来:1978年2月,当选为第五届全国人大常委会委员;4月,北京人民艺术剧院恢复,任院长;12月,中央戏剧学院恢复,任名誉院长;1979年11月,被选为全国剧协主席……随着头衔的增多,曹禺的社会活动也越来越多。他的时间被安排得满满的,开会、题词、看戏、评奖之类各种各样的活动纷至沓来。曹禺从“文革”的灾难中解脱出来,却又陷入了另一张“罗网”。

萧乾曾这样说过:“……曹禺写文说我是‘泥鳅’,其实他才是大泥鳅。我感觉他一生都在演戏,活得不真实。”但曹禺没有因此心安理得,而是在不能创作的痛苦中度过晚年。他的确“不是那种满腹世故的人”,他因为写不出好作品而愧疚、苦闷。对于一个天才的剧作家来说,这种心灵的痛苦是可想而知的,正所谓“自是精魂先魄去,凄凉病榻无多语”。《三十年前的稿纸》流露出的就是这种痛苦。