

论曹禺的戏剧创作

朱栋霖

论曹禺的戏剧创作

朱 栋 霖

首都师范大学图书馆



21058187

人民文学出版社

一九八六年·北京



1058187

封面设计：徐中益

书名题字：陶如让

论曹禺的戏剧创作

Lun Caoyu De Xiju Chuangzuo

人民文学出版社出版

(北京朝内大街166号)

新华书店北京发行所发行

文字六〇三厂印刷

字数 262,000 开本 787×1092毫米 $\frac{1}{32}$ 印张 13 $\frac{3}{4}$ 插页 2

1986年2月北京第1版

1986年2月湖北第1次印刷

印数 0,001—2,700

书号 10019·3905

定价 2.30 元

序 言

——关于曹禺剧作研究的若干问题

陈 瘦 竹

曹禺是我国现代杰出的剧作家之一。一九三三年他发表《雷雨》后就一鸣惊人，当时报刊上有不少评论文章，给予极高评价。评论家注目的问题之一，就是曹禺和外国戏剧的关系。大家指出，曹禺受到欧里庇得斯的《希波吕托斯》、拉辛的《费德尔》以及易卜生剧作的影响。我国“五四”新文学和外国文学有一定的血缘关系。鲁迅自称写小说得力于一百多篇外国小说，郭沫若并不讳言他的诗歌曾经受到歌德、惠特曼和泰戈尔等人的影响。因此大家从《雷雨》联想到外国剧作，这是很自然的事。何况所谓话剧，无论戏剧创作或剧场艺术，最初都从欧洲近代剧移植过来，必须先向外国学习，才能逐步建立民族戏剧。一九一七年至一九一八年间，《新青年》发起关于新剧和旧剧的讨论，多数人反对传统剧而主张取法“西洋剧”。一九一八年《新青年》四卷六期出《易卜生专号》，还刊登《娜拉》等三部剧作的译文。曹禺在中学读书时，就很喜爱易卜生的剧作，这位

欧洲近代剧大师，对于曹禺当然极有影响。至于古希腊悲剧和法国古典主义戏剧，则是当时大学外文系学生的必修课程。可是曹禺在一九三六年所作《〈雷雨〉序》中表示不同意见，认为“认真讲，这对我多少是个惊讶”。他还指出：“我想不出我执笔的时候我是追念着那些作品而写下《雷雨》。”在那时候，大家谈到接受影响，似乎就有摹仿之嫌，不象我们现在所谓“借鉴”含意明确，所以曹禺只得回避这个问题。在同年所作的《〈日出〉跋》中，曹禺公开承认“我记起前几年着了迷，沉醉于柴霍甫（契诃夫）的深邃艰深的艺术里”。他就拜契诃夫为师，说道：“我想再拜一个伟大的老师，低首下气地做个低劣的学徒。”

曹禺这一段话不是简单说明他向契诃夫借鉴，而是正在总结戏剧创作经验，探索新的途径。他这样说：“写完《雷雨》，渐渐生出对于《雷雨》的厌倦。我很讨厌它的结构，我觉出有些‘太象戏’了。技巧上，我用得太过分。仿佛我只顾贪婪地使用着那简陋的‘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。我很想平铺直叙地写点东西，想敲碎了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。”他学习契诃夫的《三姊妹》后，深受感动。他接着说：“我想完全脱开了 *La Pièce bien faite* 一类戏所笼罩的范围，试探一次新路，那怕仅仅是一次呢。于是在我写《日出》的时候，我决心舍弃《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。”一个

青年剧作家不满足于已经取得的成就，而力求有所突破，这是很可贵的；但在另一方面，从斯克里布的巧凑剧（La Pièce bien faite, the Well-made Play）到契诃夫的新形式，正是欧洲近代戏剧的发展趋势。从《雷雨》到《日出》的变化，就是曹禺适应了这一发展趋势。关于这个问题，在曹禺剧作的研究中还没有人加以论述。第一部研究曹禺剧作的专著是刘绍铭博士的《曹禺所受西方文学的影响》，副标题是《契诃夫和奥尼尔的勉强的门徒》^①，但他没有联系欧洲近代戏剧的发展来考察曹禺创作思想和艺术形式的变化，未免令人遗憾。关于这个问题，我想应从以下几点加以考虑：第一，巧凑剧的特征及其对易卜生的影响，《雷雨》和巧凑剧的关系；第二，关于“片断的方法”和“人生的零碎”；第三，契诃夫的新形式，他的剧作的情节、动作、人物和语言的特色。这样我们就能更清晰地看出从《雷雨》到《日出》的变化和产生这种变化的原因，以及契诃夫剧作风格对曹禺的《日出》和《北京人》的影响。我们还可以此作为依据，进而评论刘绍铭先生关于曹禺剧作研究的得失。

欧仁·斯克里布（1791—1861）生活在法国历史急剧变化的时期，从拿破仑帝国到巴黎公社之前，其间经过波旁王

① Joseph S.M. Lau, Ts'ao Yu, A Study of Literary Influence, Hong Kong University Press, 1970. 刘绍铭（1934— ）这本专著获得美国印第安那大学比较文学博士学位。他后又译成中文，名《曹禺论》，收入《小说与戏剧》一书，台湾台北洪范书店出版，1977年。

朝、七月王朝、一八四八年革命和第二帝国，充满激烈的阶级斗争。一七八九年法国资产阶级革命后，反对封建阶级复辟的斗争并未结束，而资产阶级和无产阶级的斗争方兴未艾。斯克里布是资产阶级剧作家，最初编写通俗的歌舞趣剧，后来钻研前人名著，掌握高超技巧，编写各种悲剧、喜剧、历史剧和滑稽剧。他还和别人合作，四十年间先后写出三、五百部剧作，他采用离奇紧张的情节，曲折变化的结构，思想境界虽然不高，却引人入胜，颇能迎合市民趣味，所以风靡一时。斯克里布安排情节结构非常巧妙，他的剧作就被人称作巧凑剧。巧凑剧的编剧技巧，欧美评论家多次进行分析，美国德莱佛在《浪漫探索和现代问题——现代戏剧史》中概括为八点：一，剧情以秘密为基础，这个秘密观众早已知道而剧中人却一无所知；二，采用倒写方法表演长篇故事，通过对话或独白向观众“补叙”前情往事；三，在戏剧进程中利用人物的上下场、书信或说明人物身份等类巧妙安排，而使动作及其结果逐步趋向紧张；四，主要人物和敌对人物发生冲突时轮番经历好的和坏的运气，从而创造出全剧的感情节奏；五，主角在遭遇最坏的运气之后，由于某种秘密在“必需场面”中泄露出来而交上了最好的运气；六，几个剧中人对于一个字或一种情境，发生相反的理解，于是引起剧情的纠葛；七，解开纠葛非常明快且合于逻辑，不使观众发生拖泥带水之感；八，全剧动作的格式在每一幕中以较小的规模再现出来，每一个小高潮和场面事实上就是根据那条原则编排而成。

显而易见,斯克里布的巧凑剧技巧,就是情节结构的技巧,都是关于戏剧形式的手法。这些艺术手法,自古希腊悲剧之父埃斯库勒斯以来,许多伟大剧作家都曾运用而且有所发明,斯克里布不过加以综合,集其大成而已。巧凑剧对于当时市民观众具有巨大的吸引力,剧场效果非常强烈,所以巧凑剧技巧常被人称作“剧场主义”或“剧场修辞学”。斯克里布死后两年,德国戏剧家弗雷塔格(1816—1895)于一八六三年所著《戏剧技巧》一书中明确地阐述了斯克里布编剧技巧体系。弗雷塔格所提出的著名的“金字塔形”戏剧结构的理论,颇得力于斯克里布的理论和实践。斯克里布在十九世纪上半叶剧场上真是红极一时,对于欧洲戏剧产生巨大影响。德莱佛曾说:“如果没有斯克里布或者按照他的技法编剧的任何剧作家,那就不会有易卜生、萧伯纳、皮兰德罗和布莱希特。”^①这话说得未免言过其实,但就编剧技巧而论,斯克里布对于他们确有影响,这是世所公认的。

亨利·易卜生(1828—1906)是欧洲近代戏剧大师,他的杰出成就和历史地位当然不可能和斯克里布相提并论,但当他写戏时向流行的巧凑剧借鉴,那是非常自然的事。易卜生自一八五一年担任卑尔根剧院编剧和导演的五年间,曾经细心钻研该院所演出的斯克里布的巧凑剧以及这一派

① Tom F. Driver, *Romantic Quest and Modern Query* —— A History of the Modern Theatre, P.46 Delta Books, N. Y. 1971.

的其他剧作。一八五四年他作第一部散文剧《厄斯特罗特的英格夫人》，描写十六世纪挪威争取自由独立到失败的故事；这部历史悲剧在结构上特别受到斯克里布两部剧作的影响，一部是一八四〇年所写的《水玻璃》，另一部是一八五〇年所作、一八五四年在卑尔根剧场演出的《那伐尔王后的故事》。易卜生的早期剧作中在演出时首次获得巨大成功的是一八五六年的《苏尔豪格的宴会》，但是其中巧妙的情节却脱胎于斯克里布一八四一年所作的喜剧《一根链条》。不仅早期剧作如此，就是中期剧作也是如此。易卜生的名著《玩偶之家》（一八七九）和《群鬼》，都运用了巧凑剧的技巧。两剧的情节，都以一个秘密为基础，而当那个秘密一旦泄露，人物的命运就发生陡转。外形和内心的戏剧动作都很激烈，每一幕的小高潮不断推进而形成大高潮。易卜生在互相联系的两剧中揭露资产阶级的虚伪和败德，宣扬妇女的独立和解放，具有深刻的社会意义，并借鉴巧凑剧的手法，全剧紧张激烈，表现人物性格和主题思想都很突出，给人强烈印象。

各种编剧技巧，作为塑造舞台形象的艺术手法，不同的剧作家加以运用，就会产生不同的艺术效果。易卜生是伟大的现实主义剧作家，运用斯克里布巧凑剧的技巧，虽然象在《群鬼》中那样似乎有些斧凿痕迹，却产生了强大的戏剧性。但在另一方面，当时欧洲不少剧作家，继承斯克里布衣钵，一味制造离奇情节，内容空虚贫乏，虽有刺激观众的剧场性，却并没有真正的艺术价值。斯克里布巧凑剧的这种

违反现实的形式主义倾向，到十九世纪下半叶就引起了戏剧界的不满。现实主义要求剧作家必须突破旧的编剧模式，探索新的技巧和形式，以便塑造真实的舞台形象，揭示社会生活的本质。

十九世纪七十年代初，正当弗雷塔格在《戏剧技巧》中宣扬巧凑剧的技法时，爱弥儿·左拉(1840—1902)在提倡自然主义戏剧时就猛烈攻击斯克里布的编剧技巧。一八七三年，左拉根据自己小说改编的剧作《黛蕾兹·拉干》出版，他所写的那篇序文可以说是自然主义戏剧的宣言。他认为文学艺术应该象自然科学一样注重观察和实验，真实地细致地表现日常生活。他认为正象浪漫主义取代古典主义一样，自然主义就要取代浪漫主义。于是他就批评当时浪漫主义及其他剧作的编剧技巧。他指出历史剧由于浮夸、谎言和俗套渐趋衰亡，喜剧因为接近现实生活还未没落。“我坚决反对最后一个浪漫主义作家在舞台上演出英雄戏剧，观众看到披挂整齐的闪光盔甲、可以秘密出入的小门、毒酒以及其他花招，无不耸肩表示不满。”关于自然主义戏剧，他说：“现在无需任何派别，没有任何公式，不要任何标准，有的只是生活本身，生活是无限广阔的天地，任何人都可以随意学习和创造。”创造新的戏剧，必须清理旧的阵地。凡是注重情节的戏，都有秘密和诡计。左拉说道：“关于某种诡计的结和解的著名技法都已过时，我们现在应该象莫里哀可能描写的那样，探求关于人和事的简明广阔的图画。”他在《黛蕾兹·拉干》中，创造了新的编剧法。

黛蕾兹·拉干和她情人劳伦谋杀丈夫之后，没有引起任何人对他们的怀疑，于是他们决定结婚。拉干老太太知道这谋杀案的内情，但因患瘫痪不能说话，也不能写出凶手姓名。黛蕾兹·拉干和劳伦终究受到剧烈的良心谴责，在新房中自杀。最后老太太恢复说话能力，诅咒这一对死者。剧中个别场面，虽然带有闹剧性质，但左拉的处理却别开生面。他说：“我写剧作时，力图写成纯粹关于人的研究，而丝毫没有其他方面的兴趣，因此单刀直入本题。戏剧动作来自人物的内心斗争，而不在于编造的故事之中，剧中只有感觉和情绪的逻辑，没有事实的逻辑，而结局就象数学一样成为剧中所提出的问题的必然解决”。^①

左拉于一八八〇年所作长篇论文《舞台上的自然主义》中，继续阐述自然主义“以自然为基础”和“自然主义就是回到自然”这一根本论点外，还继续批评斯克里布的巧凑剧。斯克里布非常强调以情节为基础的动作，注重悬念和惊奇，有时矫揉造作，极不自然。左拉说：“斯克里布的统治，在戏剧文学中是一件值得瞩目的事。他将动作的新原则加以夸大，当作主要的东西，而他又具有产生异常的剧场效果的巨大才能，于是就发明一套他自己的规律和技法。……这种长期以来号称时髦的戏剧所以能够维持下来，只是全靠牺牲了人物描写和情感分析，以贯彻极其夸张的戏剧动作原

① Emile Zola: Preface to *Thérèse Raquin* (Anthony Caputi, *Modern Drama* P.318, P.319, Norton, N.Y. 1966)

则。这派剧作家想去把握真实，而真实却早已逃走。他们打破旧的一套规则而新创造一套，但是新规则却比旧的更虚假更可笑。巧凑剧——我是指根据这种对称方法甚至模式写出来的剧本——已经变成一种希奇而有趣的玩物，改变了整个欧洲的方向。”^①他在另外一篇论文中还批评斯科里布的继承人小仲马和欧日叶，认为他们虽然不无长处，“然而与巴尔扎克比较起来，他们不过是一些侏儒而已，因为他们缺乏确立新形式的天才。”^②

左拉反对浪漫剧的虚幻浮夸和巧凑剧的卖弄情节、制造紧张，要以自然主义方法探求戏剧的新形式。当时法国戏剧家约翰·朱利昂(1854—1919)支持这种主张，在其理论著作《当代戏剧》中提出自然主义戏剧应该表现“人生的零碎”，意思是说左拉等人力求真实，再现人生，不加雕琢，不着色彩，只是“生活素材”。左拉所提倡的自然主义，虽然包含现实主义因素，但因混淆文学艺术和自然科学的区别，在理论上就有许多错误观点。他在戏剧方面的成就远不如他的小说，但是他对戏剧新形式的探求，却有启发作用。这种新形式，经过契诃夫的创造才得以完成。欧美戏剧史家称契诃夫是自然主义剧作家，这无疑是一孔之见，但

① Emile Zola, *Naturalism on the Stage* (Bernard F. Dukore, *Dramatic Theory and Criticism*, P. 693, P. 695, P. 705, Holt, Rinehart and Winston, 1974)

② 左拉：《自然主义戏剧》，《古典文艺理论译丛》，1964年第1辑第173页。

是契诃夫适应历史要求探索戏剧的新形式，则是公认的事。

二

创造戏剧的新形式，这当然不只是重新安排各种形式要素，必须先有新的创作思想，而后才能突破旧的形式。契诃夫在《海鸥》中描写一个青年作家特里波列夫不满当时旧形式，努力追求新形式，经过一番挫折，最后认识到：“我一天比一天了解，问题不在形式是旧的还是新的，重要的是，完全不是想到任何形式才写，而只是为了叫心里的东西自然流露出来才写。”（第四幕）从某种意义上说，这未始不可以作为契诃夫的经验之谈。因此，我们必须联系他对生活与艺术的认识，才能理解他的独特风格。

契诃夫创作的年代，正是俄国历史上大变革的时期，旧的思想体系和社会秩序正在崩溃，马克思主义和工人运动正在高涨，准备战斗，争取革命胜利。契诃夫虽然远离政治运动和革命斗争，但他同情下层人物，痛恨黑暗的传统势力和庸俗的社会风气，向往美好的新生活。他要求艺术真实反映社会生活，激起读者和观众的爱憎。他谈到作家时，认为“最优秀的作家都是现实主义的，按照生活的本来面目描写生活”^①。所谓“按照生活本来面目描写生活”，当然并非排斥想象，用照相机复制生活，而是反对脱离或者歪曲生

^① 《契诃夫论文学》，第217页，人民文学出版社1958年版。

活。但是社会生活丰富多采,无论紧张激烈惊心动魄,或是松散平静闲情逸致,无论英雄豪杰或是懦夫小人,无论地主害死农民,厂主压迫工人,或者农民起义,工人罢工,更不用说男女纠纷及名利追逐,诸如此类,都是生活本来面目。而且生活中存在着许多偶然因素,因此常有意外或巧合的事。现实主义不仅和浪漫主义相渗透,而现实主义作家之间,还有各不相同的风格。契诃夫所谓“按照生活本来面目描写生活”,自然有独特的含意。

契诃夫曾经说:“人们要求说,应该有男男女女的英雄和舞台效果。可是话说回来,在生活里人们并不是每时每刻都在开枪自杀,悬梁自尽,谈情说爱。他们也不是每时每刻都在说聪明话。他们做得更多的倒是吃、喝、勾引女人,说蠢话。必须把这些表现在舞台上才对。必须写出这样的剧本来,在那里人们来来去去,吃饭、谈天气、打牌……不过这倒不是因为作家需要这样写,而是因为现实生活里本来就是这样。”^①

这从表面看来,似乎带有自然主义观点,但其实质则是要求戏剧不应脱离现实生活,从平凡琐碎的日常生活中揭示社会发展的趋势,这是契诃夫对于传统戏剧观念的一次突破。高尔基曾经高度评价契诃夫忠于日常生活的现实主义精神,说道:“所有这些人,好的和坏的,活在契诃夫短篇小说里的,丝毫也不会有现实中不存在的东西。他的才能

① 《契诃夫论文学》,第395页,人民文学出版社1958年版。

的巨大力量,正是在于他从来不虚构什么,不描写‘世上所无’的,但也许是满不错的,也许是合乎愿望的东西。”^①高尔基这里指的是短篇小说《在峡谷里》,但同样可以适用于契诃夫的剧作。

契诃夫在生活中没有接触正在艰苦奋斗的革命家和活动家,而地主阶级和沙皇统治正是处在渐趋没落无能为力之际,作为一个热爱祖国和人民的现实主义艺术家,眼光就从外部转向内部,于平凡处显示深刻含意,在单纯中露出复杂关系。他观察精密,具有真知灼见,能以日常生活琐事发人深省,通过细小情节揭示心灵奥秘。他在作品中不写“男男女女的英雄”,而表现小人物的灰色生活,这些人当然没有惊天动地的壮举,只是在黑暗社会和庸俗风气中悒郁地生活着,艰难地挣扎着,热烈地梦想着。他的作品单纯朴素,真实深厚,这种使人感到非常亲切的风格,在一定程度上表现了他的个性。高尔基谈到他对契诃夫的印象,他说:“我有一个印象:每一个人在安东·巴夫洛维奇的面前都会不由自主地起一种愿意变得更单纯、更真实、更是自己的愿望”。^②文艺是生活的反映,作品的风格当然和它所反映的生活内容本身有关,但是在认识生活、提炼题材和塑造形象时,作家的思想感情、气质和爱好都有一定作用,所谓文如其人,就是这个意思。

① 《高尔基论文学续集》,第43页,人民文学出版社1979年版。

② 高尔基:《文学写照》,第101页,人民文学出版社1978年版。

契诃夫按照他所熟悉的生活本来面目写戏，这就必须对欧洲传统戏剧加以革新。契诃夫比易卜生小三十二岁，他于一八八七年写第一部多幕剧《伊凡诺夫》时，易卜生早已创作不少剧本，其中如《皮尔·金特》（一八七六年）、《社会支柱》（一八七七年）、《玩偶之家》（一八七九年）、《群鬼》（一八八一年）、《野鸭》（一八八四年）和《罗斯莫庄》（一八八六年），蜚声欧洲剧坛。一八九七年莫斯科艺术剧院成立之后，曾经多次演出易卜生的剧作。根据斯坦尼斯拉夫斯基的记载，契诃夫观看《野鸭》演出时，“分明觉得乏味。他不喜欢易卜生。”契诃夫还对他说：“你听我说，易卜生不懂生活。生活里不是这样的。”莫斯科艺术剧院演出《海达·高布乐》时，契诃夫一直坐在演员化妆室里，不到观众厅去。斯坦尼斯拉夫斯基完全出乎意外地听契诃夫对他说：“你听我说，易卜生算不得剧作家。”^①契诃夫为什么不欣赏戏剧大师易卜生，甚至采取否定态度呢？这个问题很少有人研究。我想首先应该从契诃夫独特的创作思想加以考虑。契诃夫不止一次强调作家必须描写生活本来面目，例如早在一八八七年他就说：“文学所以叫做艺术，就是因为它按生活的本来面目描写生活，它的任务就是无条件的、直率的真实。”因为他所描写的都是小人物的日常琐事，就是所谓灰色“人生的零碎”，因而主张“情节越简单越好”。^②上面早已谈到，

① 《契诃夫论文学》，第437页，人民文学出版社1958年版。

② 同上书，第35页，第86页。

易卜生剧作曾经受到巧凑剧的影响,情节曲折紧张,冲突尖锐激烈,内心矛盾通过直接动作表现出来,这在契诃夫看来,就觉得不真实。契诃夫的这种戏剧观念,虽然以他长期创作实践作为基础,但是我们不能排除当时左拉提倡自然主义戏剧、反对巧凑剧派对他的影响。

契诃夫对于易卜生的否定虽然有失公允,但是他大胆地突破了欧洲戏剧传统,在情节、动作、样式和语言方面进行了新的探索,扩大了戏剧所反映的生活领域,创造另外一种戏剧风格,自成一家,不愧为欧洲近代又一位戏剧大师。

欧洲戏剧自古希腊以来,一向都很重视情节。亚里斯多德在《诗学》中认为情节是悲剧的最重要的成分,就是“悲剧的灵魂”。戏剧描写的对象是在动作中的人,“情节就是动作的摹仿”,“所谓情节,指事件的安排”。什么是动作,情节和动作有什么区别,亚里斯多德没有加以说明。尤其因为亚里斯多德主张情节重于性格,历来引起戏剧理论界的争议。^①黑格尔运用辩证法以冲突来解释动作,虽然由于他的客观唯心主义,关于冲突的动力以及因此而创立的悲剧理论并不正确,但他认为冲突是“动作的前提”即“动作的原

① 例如当代美国剧作家劳逊(John Howard Lawson)在其《戏剧与电影的剧作理论和技巧》中根据亚里斯多德观点,认为“性格次于动作”。匈牙利剧作家艾格里在其《戏剧创作艺术》中批评这种错误观点,认为本末倒置。他说:“只有性格才是可以构成戏剧创作的唯一基础。”“戏剧情境产生于性格之中。”(Lajos Egri, The Art of Dramatic Writing, P.91, Simon and Schuster, N.Y. 1960)