

WENXUE
PINGLUN
CONGKAN

15

文学评论丛刊

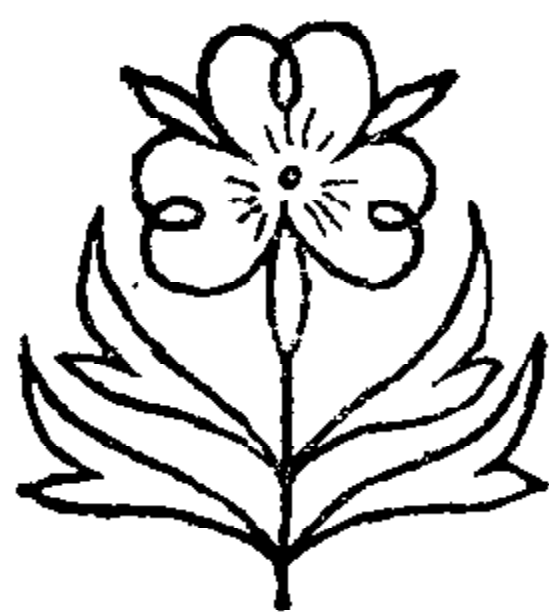
现代文学专号

现代文学专号

文学评论丛刊

第十五辑

文学评论编辑部编



中国社会科学出版社

现代文学专号
文学评论丛刊
第十五辑
《文学评论》编辑部编

·
中国社会科学出版社出版
新华书店北京发行所发行
自贡新华印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 12印张 274千字

1982年11月第1版 1982年11月第1次印刷

印数1—9,800册

统一书号：10190·109 定价：1.35元

目 录

- 论曹禺戏剧和我国话剧文学样式的发展
.....朱栋霖 (1)
- 一九二七至一九三〇年巴金的思想发展
.....艾晓明 (41)
- 巴金是怎样走上文学道路的
- 别了，旧生活！新生活万岁！曼 生 (89)
- 评巴金的《憩园》
- 论郭沫若“五四”时期的文学主张 孙腾芳 (103)
- 从《沉沦》看日本“私小说”对郁达夫的影响
.....周炳成 (127)

论张天翼对中国现代讽刺文学的贡献

-杜元明 (144)
- 现实主义杰作——《上海屋檐下》.....王文英 (161)
- 许地山简论.....徐明旭 (181)
- 纪念许地山先生逝世四十周年
- 重新估价一个公式.....徐允明 (205)
- 论鲁迅与进化论的关系
- 鲁迅的前后期世界观与进化论.....黄海澄 (226)
- 鲁迅的人道主义观.....李允经 (249)
- 论《药》的风格.....茅宗祥 (274)
- 鲁迅与萧红.....闻 敏 (289)
- 论《呼兰河传》及其评价.....邢富君 陆文采 (313)
- 评张爱玲的短篇小说.....颜纯钧 (331)

- (读) (书) 生活与意念.....杨嘉谷 (349)
- (札) (记) ——读《南行记》及其续篇

- (资) 叶紫史实考.....叶雪芬 (360)

- (料) 这才是萧红的最后一篇文章.....丘立才 (374)

论曹禺戏剧和我国 话剧文学样式的发展*

朱 栋 霖

现代文学史上，曹禺戏剧的卓越成就和在文学史上的地位、意义，令人瞩目。正如恩格斯指出的：“任何一个人在文学上的价值都不是由他自己决定的，而只是同整体的比较当中决定的。”^①当然，曹禺戏剧深厚精湛的思想艺术是它的艺术价值与意义的最好说明，同时我们还要把这放在作家所活动的整个社会的、文学的环境中，放在文学发展的历史长河中来考察，显现曹禺戏剧比他的前人提供了哪些新的东西，较之同辈人作出了哪些特殊的贡献。

曹禺戏剧的杰出贡献和在我国现代文学史、现代戏剧史上的重要意义之一，就是：他高度的戏剧文学成就为我国现代话剧文学样式的成熟起了决定性作用，奠定了这个“五四”以来新兴文学样式在我国中的地位。

* 本文是《论曹禺戏剧的贡献》中的一节。

① 恩格斯：《评亚历山大·荣克〈德国现代文学史讲义〉》，《马克思恩格斯全集》第1卷，第523—524页。

—

为了说明问题，让我们回顾一下话剧文学样式在我国的发展状况。

我国现代话剧文学样式是一种基本上来自欧洲的文学样式，早期话剧还受到日本新派剧的影响，而与我国元、明以来“以曲为主，以白为宾”的古典戏剧无关。一种外来文学样式要在一个民族发展成熟并且扎下根来，需要一个成长过程和许多人的努力。早期话剧文明戏演出只用幕表，不用剧本。谈不上什么话剧文学样式。五四新文化运动高潮中，随着易卜生等外国戏剧文学（散文剧）的介绍，出现了我国最早的话剧剧本，胡适《终身大事》是我国现代话剧文学史上第一颗令人瞩目的晨星，当然《终身大事》和陈绵《人力车夫》等早期话剧创作的文学因素还比较弱。此后，田汉、洪深、欧阳予倩、丁西林、熊佛西、汪仲贤、陈大悲等人都以自己的创作对话剧文学样式的发展作出了各方面的努力，正是鲁迅指出的，这是为了“高扬戏剧到真的文学地位”^①。田汉剧作具有反映生活的强烈的现实性，并且创作路子宽，他的创作实践提高了新生的话剧文学迅速及时地反映现实生活与较快地适应表现多种多样生活内容的的能力。同时他的剧作在现实主义基础上结合浪漫主义，善于运用传奇性的情节与浪漫奇遇，长于用写诗的笔调写戏，给剧中人涂上浓郁的抒情色彩，在冲突进行时运用诗一般的语言、大段独白将剧中人内心世界层层披沥，洋溢着诗的情调，从而给我国话剧文学注入了抒情诗的因素，发展了戏剧文学的

^① 鲁迅：《集外集·〈奔流〉编校后记三》。

浪漫主义特色，这与郭沫若相似。洪深于一九二二年从美国学戏归来，同年冬天创作并演出了《赵阎王》，他学习美国戏剧家奥尼尔《琼斯皇》，在刻画人物心理、渲染气氛方面介绍了编剧的新技巧，他的现实主义剧作《农村三部曲》等剧在戏剧如何反映现实生活方面作出了成就。欧阳予倩最早从事新生活话剧事业，后来他以广东戏剧研究所为基点，继续为这事业努力，他的独幕讽刺喜剧富有特色。丁西林幽默轻松的喜剧以轻巧严谨、灵活多变的结构与机智、幽默的语言取胜。熊佛西致力于“戏剧大众化”，他主张戏剧应有具体生动的故事，并多靠外部动作来表现，为“农民戏剧”作了探索，他与汪仲贤等人的戏剧形式比较完整、通俗。在我国话剧文学样式的发展过程中，还应提出的是一九二四年洪深改编、导演的《少奶奶的扇子》。他将所学的西方戏剧理论从表演到舞美、化妆、道具等系统地加以实践，全面采用欧洲现代剧的演出形式，轰动剧坛，使话剧表、导演开始走上正轨，给话剧带来了新气象、新生命。这次演出成功对话剧文学样式发展的作用是，由于舞台演出是严格按照剧本的，因此证明了话剧文学剧本的作用（在这之前话剧演出大多不按照剧本，演员有许多即兴表演），奠定了文学剧本在戏剧艺术中的地位。

左联时期，话剧文学有了新的发展，创作丰富，新秀迭出，剧作家们塑造了许多上阶段没有提供的工人、农民、抗日将士的崭新形象，题材与主题在扩大与深化，悲剧、喜剧、正剧和历史剧等戏剧品种有了发展，各种艺术风格、流派在探索和实践。但也应当看到，作为一种文学样式却多年来处于徘徊阶段，直到三十年代还没有突破它的初生期，发展为完整成熟的文学样式。这可从两个情况看出，一是当时即使少量较优秀的剧本如《获虎之夜》（田汉）、《五奎桥》（洪深）。

《屏风后》（欧阳予倩）、《压迫》（丁西林）、《好儿子》（汪仲贤）等，都只能是短小的独幕剧，大多数剧作家只能运用独幕剧形式和改编西洋剧，缺少驾驭深刻反映现实广阔生活、人物众多、冲突复杂、结构宏大的多幕话剧文学样式的功力；二是话剧在舞台上站不住脚，演出以独幕剧、改译剧为主，即令这样，每剧演出也仅数场，缺少持久的生命力，观众只是以青年学生为主，并且直到一九三三年即曹禺创作《雷雨》那年，全国还没有一个职业化的话剧团，无非因为话剧演出生意清淡，无法维持剧团经营。在我国现代文学史上，小说、诗歌、戏剧、散文四大文学体裁基本上都是外来的、新兴的文学样式，而话剧文学样式在四者中发展较慢、成熟较晚。这主要因为，一是如高尔基所指出的，在所有的文学形式中“剧本（悲剧和喜剧）是最难运用的一种文学形式”^①；二是戏剧是一门综合艺术，戏剧文学的成熟并不是仅靠剧作家一人努力，需要表、导演等各方面因素互相促进形成。当时的左翼戏剧运动工作者由于斗争形势的紧迫，不少作品是急就章。这个戏剧运动又受到“左”倾思想影响，理论指导有错误，对艺术与政治关系作了简单化的、形而上学的理解与处理，他们的方针是“强调艺术服从政治，艺术为政治服务，使话剧成为当前政治斗争的一个武器”^②；戏剧要“与社会行动底目的相一致，所谓一种政治的辅助工作”^③；在剧本创作中，他们提倡苏联“拉普”派的辩证唯物主义创作方法。由于他们匆匆忙忙地宣布“艺术

① 高尔基：《论剧本》，《文学论文选》第243页。

② 夏衍：《中国话剧运动的历史与党的领导》，《戏剧报》1957年第20期。

③ 叶沉：《演剧运动底检讨》，《戏剧论文集》（艺术剧社编）。

服从政治，艺术为政治服务”，热衷于将戏剧纯粹当作政治斗争的工具，忽视了戏剧艺术的特殊规律，作品未免粗糙。左翼戏剧运动吸引了许多有才华的艺术家，在当时起了一定的政治宣传鼓动作用，但对戏剧文学的发展作用不大，到三十年代中期，戏剧界普遍出现剧本“荒”。

构成话剧文学样式的主要因素是人物、冲突、结构、语言，当时绝大多数剧本在这几个方面普遍存在问题，这从当时一些有影响的剧作中也可以看出。

一、戏剧创作不以刻画人物为中心，不是从生活出发，从人物出发，运用形象思维，而是为了表示作者事先就明确的一个思想观念，根据这一思想观念来设置人物、安排人物关系，编制一些剧情来图解政治。某一剧情的发生不是生活和人物性格发展的必然，而是为了说明某一政治思想观念。正如当时有同志指出：“事件的发展不是沿着现象对于作者兴趣的逼迫，却是沿着最后的结论所逼成的戏剧的行动前进的，也因此，人物不是闪烁在作者头脑中的不可磨灭的‘幻影’，而是为了整个戏剧行动上的需要才出现的代言者。”^①《暴风雨中的七个女性》中七位女作家各自代表资产阶级、小资产阶级的各种政治观点，每个人物是某一政治主张的代言人、某一概念的化身。《走私》（集体创作）的几个人物设置、冲突进展、最后结局（对几个走私者的处理）显然都是图解作者对社会政治关系的见解。

二、戏剧动作（冲突）是戏剧艺术的灵魂，戏剧drama的欧洲语源希腊语意为“舞台上的动作”。但是有的剧作只有政治宣传，没有真正的戏剧动作。独幕剧《阿珍》共五个场面，

^① 张庚：《洪深与〈农村三部曲〉》，《光明》1卷5号。

除最后一场对立面双方稍事冲突外，其余四场是写母女交谈、父女交谈或地保长上场报告消息，从侧面介绍出大姐、二姐两位革命者的斗争情形。有的剧作虽有冲突，但并没有提炼出真正的戏剧冲突，没有将冲突典型化，只是将现实生活中的矛盾斗争现象直接搬上舞台，显得累赘、繁琐。《浮尸》共三幕，第一幕是巡警、记者在谈论浮尸事件，和发现浮尸，第二幕除了浮于表面的一些争执外，主要介绍出浮尸事件真相，戏剧动作没有新的进展，没有增添新的内容。许多剧作的情节还处于生活原型阶段，思想力量也比较薄弱。再则，由于从概念出发，戏剧动作是人为的，冲突按照一个框框进展，到剧终引出一句台词给观众指明政治出路和办法，点明主题。这种冲突的公式化、概念化是普遍毛病。如《走私》的最终目的就是喊出剧终最后一句台词，“我们不吃白糖，看他们谁还要走私！”《开演之前》的情节完全是图解政治：某剧团演出一幕抗战剧前，女演员受旧家庭阻挠不能前来参加，演出受到租界上帝国主义当局干涉，剧团经理（当然代表资产阶级了）的经济胁迫，以此说明宣传抗日受到封建主义、帝国主义、资产阶级的阻挠；又利用排练剧本，大讲抗日救国的道理。

三、除少数优秀独幕剧外，剧本结构松散，戏剧冲突没有经过艺术的剪裁与组织，平直散漫而冗长，对立面人物一上台接触就斗起来，冲突以直线上升，多幕剧大多只是一组冲突单线发展，不能将几组冲突线索组织成一个有机的整体。

四、人物语言不是从剧中人内心出发，而是作者代讲的，语言千篇一律，以宣传代替艺术，标语口号盛行，人物动辄来大段台词，作者借此放进许多当时流行的政治宣传。左翼剧联集体创作的独幕剧《爆炸》中，主人公有一大段面向观众演讲的台词，就来自地下油印宣传品。《一致》是个口号剧，《洪

水》、《乱钟》、《暴风雨中的七个女性》都有大段政治演说和对社会形势的分析。《S、O、S》中一段赞颂当时社会主义苏联的台词，完全与剧情无关。《到明天》中老翁的话象诗人与哲学家的著作，根本不是一位老工人的语言。

中外文学史上一个规律是，一种新兴文学样式的发展过程往往是这样，在长期的艺术实践中，经过许多作者的共同努力，为这种新兴文学样式积累了一些经验，最后由于一位文学巨匠的卓绝努力与杰出成就，促使这文学样式发生质变，成为成熟的文学体裁，在文学领域固定下来。屈原之于楚辞，司马迁之于史传体文学，司马相如、枚乘之于汉赋，鲍照之于七言诗，沈佺期、宋之问之于律诗的形成，温庭筠之于词，柳永之于词的长调，莫不如此。戏剧史上，古希腊悲剧艺术就是埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯三人的贡献，文艺复兴时期的英国戏剧等于莎士比亚宝库，法国古典主义戏剧领域里，莫里哀与高乃依、拉辛分占了欢笑与悲痛王国，而现代散文体剧的宝座理应让给那位挪威人，正如象征主义戏剧的冠冕属于梅特林克一样。我国古典戏曲中，昆腔创始于元末，但直到经由明魏良辅改革，丰富唱腔和伴奏音乐，才成为一种富有民族风格的优美艺术，并经梁辰鱼《浣纱记》的传播，使昆腔唱遍全国，风靡数百年。一部文学体裁史就是由这些文学巨匠的光辉名字组成的灿烂夺目的巨星群而放射出异彩。

话剧文学样式从“五四”前到三十年代已经走了近二十年道路，正处于彷徨苦闷阶段。话剧要突破，就需要一位杰出艺术家的手将它发展、提高到成熟阶段。“当年海上惊雷雨”^①，一九三四年、一九三六年曹禺接连发表了《雷雨》、《日出》，

^① 茅盾：《赠曹禺》，《人民日报》1979年1月28日。

象彗星升起在戏剧的天空大放光彩，标志着我国话剧文学样式的成熟。《雷雨》、《日出》和《北京人》成为我国现代话剧文学的典范，奠定了话剧文学样式在现代文学上的地位。我们认为，没有田汉、洪深、欧阳予倩、丁西林、熊佛西等前辈戏剧家的努力，就没有曹禺戏剧的新发展；但如果没有曹禺个人对西方戏剧文学、对我国传统文学艺术的精湛深厚造诣和他卓越的戏剧艺术才能，没有他个人辛勤刻苦的努力，我国话剧文学样式的真正成熟也许还要推迟若干年。就这一点说，曹禺戏剧的历史贡献无人匹比，不可磨灭。

二

决定曹禺戏剧这一贡献的，是他戏剧艺术本身的卓越成就。从构成话剧文学样式的主要因素人物、冲突、结构、语言看，曹禺戏剧高度满足了这些要求，并以其完美结合和独特艺术成就达到话剧文学的一个高峰。

“文学是人学”，占据文学画面中心的应该是人。我们知道，这在曹禺以前的话剧中是比较欠缺的，曹禺戏剧以表现人物为中心，塑造有血有肉的人物形象，通过写人来反映生活，这使话剧完全进入文学领域。他说：“作为一个戏剧创作人员，多年来，我倾心于人物，我觉得写戏主要是写‘人’，用心思就是用在如何刻划人物这个问题上”^①。曹禺进行戏剧构思时，首先出现在他脑海中的是“几个人物”，人物形象的酝酿成熟，是他形象思维过程的重要环节。他总是从人物出发，设置戏剧冲突、发展故事情节的，无论《雷雨》中错综复杂的

^① 曹禺：《看话剧〈丹心谱〉》，《人民日报》1978年4月24日。

矛盾，《日出》广泛多样的事件、插曲，还是《北京人》中隐晦、曲折的纠葛，都是为了表现人物，而不是其他，写人，就是曹禺的目的，曹禺塑造人物的主要原则和途径，一是描绘人物的灵魂，二是写出人物内心生活的复杂性。

我认为，文学塑造典型，关键在于刻划人物独特的灵魂，而不止是一般文学理论教科书上所谓的“性格”。而“性格”说则认为塑造与评价文学形象的关键，在于把握人物的性格。

“性格”一词是有明确内涵的，这个词是心理学上的专用名词，现代心理学上的“性格”一词一般指单个人“对现实稳固的态度以及与之相适应的习惯了的行为方式”^①（重点为我所加）。性格仅是人整个心理内容的一个方面，人们经常选用所谓坚强、软弱、热情、冷酷、忧郁、果断、傲慢、卑琐等词来表述某人的性格。性格，固然是区别生活中这人同那人的一个标志，但这种抽象性的、“稳固”化的对现实的态度与“习惯了的行为方式”，如果离开了人丰富复杂的内心生活，难道就能等同于一个血肉丰满的艺术典型吗？我们用以表述性格的一些提法，仅是人的一部分心理活动的概括，它略去了人物心理活动的过程，而仅是一个抽象化了的東西。类似的性格、同一个生活态度与行为方式会来源于不同的内心活动，生活中忧郁、犹豫性格的男子不止哈姆莱特一人，但有哪一个人是与哈姆莱特等同的呢？同样，所谓痴情、多愁善感的性格也不足以概括林黛玉这一艺术典型的丰富内涵；更何况人的心理内容，除性格外，还有思想、情感、意志等，对于呼吸着、行动着、思索着、变化着而又生活在复杂社会关系中的千差万别的人来

^① 曹日昌主编：《普通心理学》，下册第187页。

说，这种思想、情感、意志的活动是够复杂多变而奥秘的了。这些恰恰是文学形象构成的重要因素，远非“性格”说所能概括。文学应该描绘人的灵魂，缪斯的琴弦应该弹拨出人物的心音。因为文学是人学，人的灵魂才是人的一切的根本，是文学艺术家最感兴趣和给予深思的对象。支配人物、驱使人物行动的是人的内心活动，是人变化着的思想、感情、意志、欲望。语言仅仅是思想的直接现实，行动是他内心意志、欲望的外在表现。文学作品中，人的言行颦笑仅仅在于揭示了人物心灵的奥秘才具有存在的价值，即使面部眉目的细微活动也应是精神生活的唯一流露。同时，人不是生活在内心体验的独立王国里，人作为一切社会关系的总和，他的内心世界来源于他的生活经历，植根于广阔的社会生活和社会阶级关系，并且又和现实世界发生广泛的联系，心灵的渴望与挣扎、苦闷与喜悦、同情与反感都与社会基本矛盾、广阔生活息息相通，内心世界的波澜联结着现实世界的骇浪惊涛，方寸之间概括了具有一定社会历史深度的内容。因此，每一个独特的灵魂都具有深刻的普遍性，都是一个整体，它本身就是一个世界。著名美学家、文学史家泰纳说：“当你用你的眼睛去观察一个看得见的人的时候，你在寻找什么呢？你是在寻找那个看不见的人。你所听到的谈话，你所看见的各种行动和事实，例如他的姿势、他的头部的转动、他所穿的衣服，都只是一些外表；在它们的下面还出现某种东西，那就是灵魂。一个内部的人被隐藏在一个外部的人的下面；后者只是表现前者。”而那个“内部的人”才是“真正的人”^①。罗丹强调艺术追求“灵魂的肖似”，认为这是人的“内

^① 泰纳：《〈英国文学史〉序言》，《西方文论选》下册第235页。

在真实”^①。古今中外一切成功的艺术典型，无论是贾宝玉、林黛玉、阿Q、安娜·卡列尼娜、奥勃洛摩夫，还是莎士比亚的哈姆莱特、奥瑟罗，莫里哀的答尔丢夫、阿巴贡，无不是因作者精于人物灵魂的雕塑而获致成功。这些艺术典型凭借着各自独特的灵魂而伴随千百万读者生活了几百年。这，正像莎士比亚的剧中人说的“我透过他的心，再看到他的人”^②。灵魂这个“内部的人”的透视力，概括力何等巨大。洞察人的灵魂，是文学从审美上掌握生活、概括生活、塑造典型人物的关键。文学艺术家可以采用各种创作手法和艺术技巧，但不管是直接刻划人物内心意识的流动还是以描写人物语言、行动、细节见长，最终目的都是雕塑人物独特的灵魂。这是艺术典型化的具体途径。作家形象思维的一个主要任务，就是对作品中人物独特灵魂的酝酿与揣摩，人物语言、行动、细节、冲突等都是由此生发出来的，可以说，一个独特灵魂的孕育成熟之时，就是这一形象诞生之日。所谓文学反映生活，其实是通过描绘一个个独特的灵魂来反映生活的，一个独特的灵魂就是一个整体，许许多多独特的灵魂汇集，交织成一个五光十色的世界，这“世界”就是文学所要反映的“生活”——不是生活的表象而是生活的内在真实与底蕴。戏剧艺术同样如此，斯坦尼斯拉夫斯基体系把对人的精神世界的揭示作为演剧的主要任务，要求演员集中全部的努力和艺术来表现人物的内心生活和他们行为的心理的主观的一面，主人公的心灵，他的内心世界、他的精神、他的“内心经验”、他的“精神实质”——这些是斯坦尼斯拉夫斯基体系要求演员和导演所全力注意的地方。曹禺是灵魂雕塑的巨匠，他的戏剧是

① 《罗丹艺术论》，第66页。

② 莎士比亚：《奥瑟罗》，第一幕第三场。

描写人物心灵的艺术。他认为。写戏主要是写“人”，“而刻划人物，重要的又在于揭示人物的内心世界——思想和感情。人物的动作、发展、结局，都来源于这一点。”^①他总是把笔触深深透入剧中人心灵的堂奥，从人物内心深处发出的思想、感情、意志、欲望等心理变化形成内在冲突、感情波涛的起伏，以剧中人物之间意志冲突和情感激荡构成戏剧矛盾，推动剧情进展，从而洞幽烛微地袒露人物的内心面貌，塑造出象繁漪、鲁侍萍、陈白露、愫方，象周萍、曾文清，象周朴园、曾皓那样有血有肉有活的灵魂的戏剧人物来。从他的剧作中，我们与其说是看到了这些人物性格的成长及其冲突，毋宁说是更真切地感受到他们心灵的颤动、脉搏的跳动、血液的流动；展现在他戏剧中的，与其说是情节发展的过程，毋宁说是人心灵的旅程。对人物灵魂的深刻开掘与精细表现，构成了曹禺戏剧风格的显著特征。

同时，曹禺刻划人物灵魂，总是表现其复杂性，决不作简单化的、单一性的处理，不仅每个剧中人的思想感情随冲突发展而不断变化着，在不同场合有不同的内心活动，而且每个灵魂本身也是复杂而非单一性的。用西方文论的术语来说，曹禺的戏剧人物是“round”（浑圆的）而不是“flat”（扁平的），是“three dimensional”（立体的）而不是“two dimensional”（平面的）。正如鲁迅谈到这问题时说：“至于说到《红楼梦》的价值，可是在中国底小说中实在是不可多得的。其要点在敢于如实描写，并无讳饰，和从前的小说叙好人完全是好，坏人完全是坏的，大不相同，所以其中所叙的人物，都是真的人物。”^②

① 曹禺：《看话剧〈丹心谱〉》，《人民日报》1978年4月24日。

② 鲁迅：《中国小说的历史的变迁》。