

论曹禺前期戏剧的仪式性

胡志毅

曹禺前期剧作是一个复杂而神秘的世界，任何人进入这个世界都会以自己的视角寻觅到属于自己的阐释，但又不能宣布自己的阐释是一种最终的结论。近年来学者们运用哲学、心理学、人类学的方法来进行探讨，愈来愈深入地揭示出曹禺前期剧作的深层意蕴，从中发现“宇宙的永恒‘憧憬’”，窥视到“家的梦魇”和从“人类遗留的原始蛮性”中发现曹禺的“原始崇拜”，⁽¹⁾这些论述一次次给我以心灵的震动和精神的启发，但总觉得还有言犹未尽之感，还可以作进一步深入的探讨。我认为，近年来学者的这些论述都似乎只是把曹禺前期剧作当作一种案头阅读的戏剧文学来阐释，而在不同程度上轻视或忽视了曹禺的前期剧作是一种可供演出的戏剧文学，或者说没有开宗明义地来揭示曹禺前期戏剧的本身意义的戏剧性，即戏剧的仪式性。本人试图运用神话—原型批评的方法来探讨曹禺前期剧作的仪式性及其内在关系。

一、仪式：从世俗上升到宗教

什么是本身意义的戏剧性？在我看来首先应该从戏剧的起源中去探讨。因为从某种意义上说，了解了起源，也就了解了本质。现在学者们愈来愈倾向于承认戏剧起源于宗教祭祀，不仅古希腊戏剧是如此，中国戏剧亦是如此。英国著名女学者赫丽逊（Jane Ellen Harrsion）在其《古代艺术与形式》中，考察了盛行原始希腊的各种春季仪式（Spring rite），并根据希腊剧作家埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇德斯以及哲学家柏拉图、亚里士多德提供的线索，作了一个意义深远的发现：希腊悲剧是从一种春季仪式——酒神仪式移位而来的。王国维在《宋元戏曲考》中曾精辟地指出：“中国戏曲，当由巫、优二者出。”并且认为《楚辞》“盖后世戏剧之萌芽，已有存焉者矣。”屈原的《九歌》被有的学者看作“初具原始戏剧的雏形，准确地说应称为原始雩戏的雏形”。⁽²⁾所谓雩戏也就是一种从属于雩坛宗教祭祀的活动。从现代人类学家和考古学家的研究成果来看，戏剧起源于宗教祭祀是大致可以认可的。

如果我们承认戏剧起源于宗教祭祀，那么戏剧性与仪式性的关系就是本体

意义上的关系。赫丽逊指出“希腊文戏剧（drama）和仪式（dromenon）两个词之间的相似性决非偶然”。（3）英国戏剧理论家马丁·埃斯林指出：

“我们把仪式看作是一种戏剧性的舞台上演出的事件，而且也把戏剧看作是一种仪式。”（4）但是戏剧作为一种艺术形式，毕竟不同于一般的仪式。在我看来，仪式应该有三个层次的建构：世俗仪式、审美仪式与宗教仪式。戏剧作为一种审美仪式，起源于宗教仪式，还原于世俗仪式，或者说以世俗仪式为基础，以宗教仪式为指归。

在曹禺的前期戏剧世界中，我们可以从宗教—世俗的层面去探讨其仪式性。因为曹禺前期的戏剧作为一种审美仪式，是与宗教仪式和世俗仪式上下贯通的。首先从世俗层面来看其仪式性。马丁·埃斯林指出：“在仪式中正如在剧场里一样，一个团体会直接体验到它自己的一致性并且再次肯定它，这就使得戏剧成为一种极端政治（因其突出的社会性）的艺术形式。”（5）在这里，政治性和社会性是世俗性的集中的体现，因此，世俗仪式也突出地体现在社会—政治仪式中。

中国的戏曲虽然也起源于宗教祭祀，但在先秦它并未直接转化为戏剧，却经过儒家演变成一套系统的世俗的仪式，用余秋雨的话来说是生活的“泛戏剧化”（6）中国戏曲的真正的产生是在儒家礼仪松懈的年代，但它一开始就被赋予了“文以载道”的使命。“五四”戏剧也是以反对“孔家店”伊始的，然而它依然秉承了“高台教化”的传统，只不过将所“载”的道，所教化的内容作了一个颠覆，成了一种真正的“世俗的仪式”，从“五四”戏剧到“左翼”戏剧集中地体现了世俗社会中的社会—政治仪式。曹禺前期剧作在这样的世俗（社会—政治）话语中，必须具备的适应性。因此，他追认《雷雨》“暴露了大家庭的罪恶”（《〈雷雨〉序》）；《日出》体现了“损不足以奉有余”（《〈日出〉跋》）；《原野》透露了农民对豪绅压迫的不可抑止的反抗复仇情绪，即“弟兄们要一块儿跟他们拼”；《蜕变》则是“更欢喜地望出新的力量，新的生命已由艰苦的斗争里酝酿着、育化着、欣欣然发出来美丽的嫩芽”。（《关于“蜕变”二字》）；而写《北京人》时，“我的诅咒比较明确些了，那种封建主义、资产阶级是早晚要进棺材的！”（《〈曹禺选集〉后记》）在这些剧中都具有或明或暗的社会—政治性的，因此，他的剧作，除了《雷雨》、尤其是《原野》，由于“过于浓厚的神秘的色彩遮没它的社会的意

义”（7）之外，其它几个剧都受到许多进步评论家的好评，从这个意义上说，曹禺前期剧作最初是在社会—政治层面获得成功，因而我们可以将曹禺前期剧作视为一种“社会问题剧”，一种世俗（社会—政治）的仪式。

但是，曹禺的前期剧作并没有像一般“社会问题剧”那样，随着问题的消失而消失，相反却随着时间的推移愈来愈为后来的批评家所重视。人们发现曹禺前期剧作的“过于浓厚的神秘色彩”，不仅没有“遮没”它的“社会意义”，反而将这种“社会意义”，即世俗（社会—政治）仪式上升到了宗教仪式，用高尔基评价契诃夫的戏剧时说的一句话，就是“将现实主义上升到了象征的境界”。（关于宗教仪式与象征境界的关系容后再论。）

从历时性上说，戏剧作为一种世俗仪式，是从宗教仪式转化而来的，即从所谓“娱神”到“娱人”，这是一种顺向转换；而从共时性上，戏剧作为一种宗教仪式，是从世俗仪式升华而来的，即通过“痛苦”达到“欢乐”，这是一种逆向的上升。对于原始初民来说，宗教仪式是他们生活的本源，他们通过祭祀可以和自然万物达成一种神秘的感应，世俗是上天的馈赠；而对于现代人来说，“上帝已经死去”（尼采语），或者神已离我们远去，人在世俗生活中不断地沉沦。这时戏剧作为一种审美仪式，承担了沟通现代人与原始初民、世俗仪式与宗教仪式之间的中介。曹禺的前期戏剧在这种历时性和共时性的结构中，必须具有主体的超越性，由世俗上升到宗教就是一种超越。在曹禺的前期剧作中，在经历了世俗生活的沉沦之后，出现了一种宗教性的上升。《雷雨》初稿中的序幕和尾声，实际上并非是一种累赘，而是一种宗教性的升华，那弥撒声、大风琴构成来一种宗教氛围，“我请了看戏的宾客升到上帝的座，来怜悯地俯视着这堆在下面蠕动的生物”。（8）在《日出》中“鬼”似的人们

“睡”去之后，太阳升起来了，“由外面射进来满屋的太阳，窗外一切都亮得耀眼。”剧作家寄希望于打夯的工人，实际上也是一种宗教精神的体现。在此剧的题辞中剧作家引用了《新约·帖撒罗尼加后书·第六章》“若有人不肯工作，就不可吃饭”。在《原野》第三幕中，阎罗王、判官、牛首马面小鬼以及死者的灵魂，构成了一个阴森恐怖的幽冥世界，这个幽冥世界是对于处在沉沦之中的被贪欲和疯狂所控制的罪人的一种宗教性震慑。当剧作家还处在一种“神秘”、“迷惘”、“困惑”状态中时，面对世人的堕落和沉沦，剧作家惟有通过宗教来拯救，而当他“望出新的力，新的生命”或者他的“诅咒”对象

比较“明确”的时候，他就向往未来。《蜕变》实际上是剧作家精神上的“蜕变”，而《北京人》则是使他“含着微笑向过去告别”，都是一种超越，是宗教精神的变异，只不过剧作家已经将宗教的拯救指向了未来。

曹禺前期的剧作以其世俗和宗教的双重特性，获得了极大的成功。他的剧作不仅在当时成为各大剧团竞相上演的对象，最大限度地实现了世俗—宗教仪式的双重功能，而且在建国后成为国家剧院——北京人民艺术剧院的保留剧目，他长期担任北京人民艺术剧院的院长，这是中国戏剧的最高殊荣，他的剧目的上演成为马丁·埃斯林所说的“国家的仪式”。

二、祭典：从宗教转化为仪式

祭典，是宗教仪式的中心，是一种敬神行为，后来变成娱人的时候，这种祭典就转化为一种象征。悲剧英雄的牺牲，能引起观众的“怜悯”和“恐惧”，以使这种情感得到“净化”。戏剧家常常将主人公的“祭典”当做高潮来处理，给人以一种生命的庄严和死亡的崇高的美感。英国原型理论家鲍特金（M. Boalchin）指出，古希腊悲剧家索福克勒斯的《俄狄浦斯王》为什么具有永久不衰的魅力，是“因为剧中潜伏着几乎同人类本身一样古老的牺牲仪式的中心主题”。（9）俄狄浦斯王的悲剧是一场“替罪羊”型的祭典。在中国古代艺术中，牺牲的祭典也显得十分庄严和壮美。我们可以追溯到屈原的《九歌》中的最后一场“国殇”，男巫的群舞表现了勇士们不怕牺牲，为国捐躯的精神和意志。

在戏剧世界中，祭典是和神话相联系的，乔治·汤姆逊在《希腊悲剧诗人与雅典》一书中说：“神话被创造于仪式之中”。（10）W·F·奥托也说：“对原始思维而言，神话和祭礼这两种表现方法是一种整体。原始宗教的研究表明，神话和祭礼这两种表现方法是紧密地联系在一起的。祭礼活动也就是以一种戏剧的形式与神话相一致。当一个神话用诗句来加以朗诵时，也就是一种带有祭礼性质的演说活动。”（11）也就是说，戏剧的形式和神话祭礼的表现方式有一致之处。

曹禺的前期剧作首先是一个神话祭礼的世界。在《雷雨》中，宇宙始终是“一口残酷的井”，落在里面“怎样呼号也难逃脱这黑暗的坑”，30年前，侍萍被周朴园“始乱终弃”，30年后受着命运的捉弄再度重逢，而且女儿四凤重蹈自己的覆辙；而侍萍的儿子周萍正欲摆脱儿子与后母“乱伦”的陷阱，又落

入了兄妹“乱伦”的深渊。这种两代人的悲剧和双重乱伦的悲剧的终局，自然是一种牺牲的祭典：四凤和周冲在“雷雨”之夜触电而死，周萍则是自杀身亡，而繁漪被逼成乖戾逼成疯狂。在《日出》中，剧作家给我们展现了“鬼”似的人们生活的“天堂”和“可怜的动物”生活的地狱。在这样一个“不公平的禽兽世界”里，“小东西”的惨死，给陈白露以灵魂的触动，她的精神陷入了崩溃的境地。当她对一切都感到绝望时，便自杀了，“太阳升起来了，黑暗留在后面。但是太阳不是我们的，我们要睡了”。在《原野》中仇虎复仇是贯穿全剧的中心情节，杀死焦大星达到了“父债子还”的目的，而“小黑子”误死于焦氏的铁拐杖，却使他感到震惊。焦氏这样阴险狠毒的人在这种严重的打击下，精神也失常了。仇虎也由于过多的血腥而陷入了疯狂，他迷失在黑林子转不出来。黑林子的神秘和恐怖是仇虎心理迷乱的最好氛围。而紧随其后的焦氏抱着小黑子的那种凄厉的呼号，给仇虎增加更加沉重的心理压力，以致于使他的精神终于承受不住而陷入迷乱，导致最后的悲剧。在《北京人》中，悲剧的力度大大减弱，让位于“抒情的喜剧”。但“替罪羊”型的祭典依然存在，早已失去了飞翔能力的文清，觉得“外面风浪太大”，终于不由自主地回来，寂然自杀了。在这里我们仿佛听到了剧作家为行将就木的旧世界唱的挽歌。

然而，在曹禺的前期剧作中，重要的不仅仅是揭示出世界与神话祭礼的关系，而是阐释在神话祭礼过程中所蕴含的象征，即戏剧的原型象征。加拿大著名学者诺斯罗普·弗莱（N. Frye）指出：“神话是一种核心性的传播力量，它使仪式具有原型意义，使神喻成为原型叙述。”同时又进一步指出“我用原型这个词指那种在文学中反复使用，并因此而具有了约定性的文学象征或象征群”。（12）

曹禺的前期剧作是一个原型象征的世界。我们之所以对曹禺的前期戏剧感到神秘不可解，关键在于他在剧作的表层结构下隐含了一个深层的结构，这才是原型象征的真谛。在《雷雨》中，我们往往容易被“痴心女子负心汉”这样一个表层结构所迷惑，但《雷雨》真正震撼人心的是“乱伦”的原则，而且还是“双重乱伦”。人类为了生命的绵延，必须婚配，然而乱伦导致生命的变异和种族的覆灭。人类从始祖起就产生了对乱伦的畏惧。弗洛伊德认为原始人的图腾崇拜就是对乱伦的禁忌。他指出“破坏了其他种图腾的禁制（如，不可杀图腾动物）将会自取祸害，但族外通婚这一禁制的破坏所招来的则不仅是自取

祸亡而已。全族的人都将热切参与报复，有如在处置一种对公众的危险或加诸众人的罪恶。”他接着说，“在时常举行的庆典里同一图腾的人跳着正式的舞蹈，模仿且表现着象征自己的图腾动物的动作和特征。”（13）我们知道，戏剧是从图腾崇拜的仪式中演变而来的，在这里我们可以进一步指出图腾崇拜的祭典包含着乱伦禁忌的原型。我们从古希腊戏剧中俄狄浦斯“杀父娶母”的神话故事中可以看出这种乱伦的原型。曹禺的《雷雨》受到古希腊戏剧、莎士比亚戏剧、易卜生戏剧、奥尼尔戏剧的诸多影响，其中最隐秘的影响就是“乱伦”的原型。无怪乎，剧作家在《〈雷雨〉序》中会如此神秘地说：“《雷雨》对我是个诱惑。与《雷雨》俱来的情绪，蕴成我对宇宙间许多神秘的事物，一种不可言喻的憧憬。《雷雨》可以说是我的蛮性的遗留。”剧作家对此感到不可理解，所以感到“神秘的吸引”，是一种抓牢“心灵的魔”。而这种神秘、困惑、不可理解也正是观众所感受到的，所以会引起那么大的反响。

在《日出》中，我们往往会被“损不足以奉有余”这样一句题辞所吸引，其实在这个剧作中，真正迷人的还是陈白露这个悲剧人物。对于陈白露的悲剧，迄今为止有多种解释，但大都是表层的。在曹禺的心理深层具有一种女性崇拜情结。《雷雨》中的繁漪已经充分显示出他的“怜悯和尊敬”。而陈白露则不仅仅是他在《〔日出〕跋》中所说的“有心人”，而是一个“献祭者”。美国神话学家 M. 艾瑟·哈婷在《月亮女神——女性的神话》中指出：“对于人类来说，太阳是男人的象征，月亮则代表着女人。……太阳是永恒的可靠的光源和热源，而月亮则是飘忽不定的。太阳既可以在天堂里，也可以远离天堂。白天，它，照耀着大地，而在漫长的黑夜里，它则悄然逝去；但一到早晨，它又出现在东方。月亮刚刚好相反，她白天并不发光，却主宰着夜晚。”（14）陈白露是属于夜晚的女人，具有月亮般的品性，如飘忽不定，她当过电影明星、红舞女，同一位诗人结合了又分手，最后沦落成为交际花，过着纸醉金迷的夜生活。她是月亮女神庙中的女祭祀，就像哈婷所说的这种“女祭司还充当圣娼，将她们自己奉献给陌生人和女神的男性崇拜者”。（15）我们只有如此理解，似乎才能理解像茶花女，秦淮名妓这一类绝色女子的美，曹禺在创作《日出》时自然受到《茶花女》这一类作品的影响。陈白露的自杀，是一种悲剧性的献祭，同时也意味着精神上的死而复活。这是陈白露这类女性形象之所以产生美感的内在奥秘。

在《原野》中，从表层看其中心情节是复仇，从深层来看其原型问题也是复仇。复仇是人类的一种原始本能。在古希腊神话中复仇三女神经常追逐那些负罪的英雄们，向他们绳之以自然法则。而在古希腊悲剧中复仇女神就成了不可缺少的角色，如埃斯库罗斯的三联剧《俄瑞斯特亚》、欧里庇得斯的《美狄亚》。曹禺的《原野》受到古今中外复仇悲剧的影响，但在《原野》中，最突出的问题是，当仇虎从监狱里逃出来复仇时，他的复仇对象焦阎王已经死去，这使他的复仇行动变得十分勉强。尽管以“父债子还”的名目杀死了焦大星，但这使他失去了农民的本真，而落入了黑林子的“心狱”中。他最后的悲剧性毁灭，使我们对人类的复仇本性产生最大的困惑和疑问。

而在《北京人》中，曾家的盛极而衰使我们想到了《红楼梦》。剧作家与其说是崇拜原始的“北京人”，还不如说是阐明了一种周而复始的循环观念。就像弗雷泽所指出的，原始人认为举行某些巫术仪式便能帮助生命的主宰神对死亡主宰神的斗争。他们设想可以借助宗教活动恢复生命失去了的活动，甚至能使他起死回生，由于他们现在用神的结婚、死亡、再生或复活来解释自然的生长与衰败、诞生与死亡的交替的循环，所以他们的宗教，或者说巫术性戏剧，也就在很大的程度上转向了这些主题。（16）曹禺《北京人》以秋天为背景，实际上是一出秋天的抒情喜剧，剧作家希望通过“北京人”来呼唤人类文明的春天到来。

曹禺前期剧作作为一种现代戏剧，其宗教性不可能像原始戏剧那样直接表现出来，而是借助神话祭礼——原型象征的方式来启示观众。观众为什么对曹禺前期剧作那么迷恋就是因为曹禺前期剧作蕴含了神话祭礼——原型象征的模式。卡尔·荣格指出时：“原型是领悟（apprehension）的典型模式。每当我们面对普遍一致和反复发生的领悟模式，我们就是在与原型打交道。”（17）神话祭礼是缘故生活的以及是重复了亿万次的典型经验的积淀

（precipitate）和浓缩（condense），因而它是典型的基本形式，即原型象征。正因为如此，我们才认定曹禺的前期剧作不仅是仪式性的（神话祭礼），而且也是象征性（原型象征）的典范。

(1) 参见新雨：《宇宙的永恒“憧憬”》，《中国现代文学研究》1987年第1期；邹红：《“家”的梦魇—曹禺戏剧创作的心理分析》，《文学评论》1991年第3期；董炳月：《原始崇拜与曹禺的戏剧创作》，《文学评论》1993年第2期。

(2) 曲六乙：《中国傩戏—神秘而奇特的戏剧世界》，《傩戏·少数民族戏剧及其它》中国戏剧出版社1990年版。

(3) (9) (12) 叶舒宪编：《神话—原型批评》陕西师范大学出版社1987年版，第24页，第29页，第15页。

(4) (5) 马丁·埃斯林：《戏剧剖析》，罗婉华译，中国戏剧出版社1987年版，第20页，第22页。

(6) 余秋雨：《中国戏剧文化史述》湖南人民出版社1985年版，第15页。

(7) 刘绶松：《中国新文学史初稿》上册，第397页。

(8) 曹禺《简谈〔雷雨〕》，《收获》1979年第2期。

(10) (11) 参见朱狄：《原始文化研究》三联书店1982年版，第528页，第535-536页。

(13) 佛洛伊德：《图腾和禁忌》，杨庸一译，中国民间文艺出版社1986年版，第14-19页。

(14) (15) M·艾瑟·哈婷：《月亮神话—女性的神话》，蒙子、龙天、芝子译，上海文艺出版社1992年版，第69页，第139页，

(16) 詹·乔·弗雷泽：《金枝》上，徐育新、汪培基、张泽石译，中国民间文艺出版社1987年版，第49页。

(17) 冯川：《心理学与文学·译者前言》三联书店1987年版，第5页。