

## 《母》与《雷雨》的比较——对早期中国话剧生命力的理解

袁国兴

1

两幕话剧《母》，发表于《小说大观》第六集（1916），作者徐卓呆。作品主要写中年医生平宝瑚私生活不检点，将妓女艳紫以病人的名义留在家中，引起了自己女儿的效仿、儿子的暗恋。作为母亲的静枝，把这一切看在眼里，即不忍心让肮脏的色情交易污毁了少年男女的迷梦，又没有办法揭穿事实把儿女从蛊惑中拉回到自己身边。最后明白了事实真相的儿子荔芬，投海自尽了，为了使女儿不再受到过重的心灵伤害，静枝不得不忍辱负重地去为“父亲”的罪恶隐瞒，独自一个人承受着内心痛苦的折磨。

这个作品有明显的拟作和模仿痕迹，母本来自于日本的可能性极大。<sup>[1]</sup>因为中国虽然有漫长的海岸线，但长期以来民风固守中原，以中原文化意识为底蕴的文学创作和民间故事，自尽手段多为悬梁、“碰碑”、投河、刎颈，少有投海的举措，也缺少投海的机会。平宝瑚最后想要自尽时，拿起手枪来，在一个世纪前的中国，在一个医生家庭，多少有些离谱。而且平宝瑚是个西医，住洋房，开诊所，在自己家里预备有住院病房，这些都与中国的国情不符。假以时日，就正方家，应该能够找到《母》仿作的母本。我们指出这一点，目的是要说明：早期话剧传世文本不多，舞台上风行的演出剧目与杂志上发表的剧本并不完全一致；发表的作品中，仿做、改编、意译者占有相当比重，正是由于这一点，剧本的创作比舞台上的“幕表”在中国话剧文学的发展中更有“历史”意义。鲁迅当年对外来作品的翻译曾主张要“硬译”，因为在他看来，作品的语言、词汇、语法，本身有意义，当你把这些都翻译成中国语言时，外来的意义也会随着句法、词汇的转换减弱不少。<sup>[2]</sup>如果我们把话剧看作是独立于中国戏剧文学传统之外的别一种“语言”，它也有不同于传统戏曲语言的特

殊“词汇”和“句法”，“硬译”是保留其原本意义、信息的有效手段，仿作不自觉地走上了这一条路。然而，在当时的历史条件下，话剧作品的“硬译”，许多时候不是意义理解的需要，而是对欣赏趣味的一种下意识满足——人们还不知道怎样才能够写出让观众满意的话剧“作品”来。正像 20 世纪初期的“经济”、“场合”、“写实”、“社会”、“领导”等等外来的新名词，生吞活剥地被中国人挪用过来，现在却习以为常一样；早期话剧的仿作和“硬译”，也为后来中国话剧的发展打下了基础，仿作因素逐渐内化为中国话剧的天然组合成分了。不过，这还有一个过程，需要人们在后来的话剧文本中去细致辨析和厘定。

在并不准确的小说、诗歌、戏剧、散文等现代中国文学分类中，话剧被认为是中国现代戏剧的主要样式，它的起步决不比小说、诗歌、散文晚，但“成熟”却并不比其他体裁早。1934 年，当《雷雨》在《文学季刊》上发表时，现代小说已经迎来了辉煌的鼎盛时期，散文从小品和杂文中独立出来，诗歌摆脱了过于自由化的“直说”，进入了“新格律”的探讨。而话剧，直到那时，真正能拿到舞台上演“响”的作品还属凤毛麟角。丁西林的“小品”样喜剧，田汉热情洋溢的“诗剧”，虽然有情致，但总让人觉得对人的精神冲击力度不够。《雷雨》的出现改变了这一局面，中国现代文学从此有了可以与任何体裁最高成就的作品比肩的戏剧类作品。但是我们不能把这仅仅理解为是曹禺个人能力所致，它是中国话剧发展几十年的艺术积累的结晶，曹禺的出现，完成了一个历史的期待。我们这样说不是有意抹杀曹禺个人的独创性，相反倒是更加看重了曹禺的个人才能，他在不经意中集纳了诸多历史积淀，在似与不似之间显出了自己非同一般的艺术功力。

《母》比《雷雨》的问世时间大约早了 20 年，对于这样一个属于“老前辈”的作品，曹禺完全没有读过的可能性不大，因为他自己说，他很喜欢看小说和读文学期刊上的作品，特别是作为南开新剧团的活跃分子，对当时并不多见的发表的话剧文学作品应该有一定的敏感。但是，如果说《母》会给曹禺留下多么深的印象，对他的创作产生多大影响也是无稽之谈；《母》并不是多么成功的作品，与其比起来，有数不尽的外国名著，翻译的或没翻译的，要比

《母》经典得多和更加受人追捧，曹禺没有理由对这个不起眼的作品格外关注。然而，《母》和《雷雨》分别代表着它们那个时代，有着一种共同的追求，又是必须给予承认的；这使得它们有了某种可比性，甚至在曹禺完全没有看过《母》的前提下，也不妨把二者放到一起来进行“影响”的比较分析。因为，曹禺是在一个既定的历史氛围中开始从事话剧创作的，他对这个氛围的接纳和理解有超出他个人主观意愿的成分。

首先，关于作品的血缘犯罪题材问题。18世纪，伏尔泰把《赵氏孤儿》改编为《中国孤儿》在法国上演，引起了西方观众中的一个不大不小的“中国热”，人们感兴趣于它“辉煌的道德内容”。<sup>iii[iii]</sup>这从一个侧面透露了中国戏剧文化意识的主导倾向。在儒家倡导的诗、书、礼、乐文化典籍熏陶之下，不登大雅之堂的戏曲文学也深深的打上了民族文化的印记，“非礼勿视，非礼勿听”，以视听为主要传通渠道的戏剧当然也不能越过这一限度。儒家文化的“礼”有很大部分的内容建立在家族伦理意识的基础之上，对温情脉脉的血缘亲情的承认成为儒家文化最有特色的部分。父慈、子孝，长怜、幼悌，在这样一个文化传统中，西方悲剧史上很重要的一类题材——乱伦与情杀，在中国传统戏曲中很少有驻足之地，我们很难找到有《俄狄浦斯》和《奥瑟罗》那样情趣的悲剧。近代开始，小说戏曲革命倡导者虽然大力鼓吹创作悲剧，<sup>iv[iv]</sup>可是正像有些戏剧作品前面所标明的那样，中国人理解的悲剧大多是“哀剧”、“惨剧”，与真正的悲剧情境还有不小距离。法国文学批评家G·墨雷认为，“悲剧”的天地“生来就狭窄”，“有些情况，故事和性格——简言之，即题材——生来就带悲剧性；这类题材为数甚少”，因此“诗人”在创作某种类型的悲剧时，有时“必不可免”地要走一种既定的“路子”。<sup>v[v]</sup>人生有许多不如意和灵魂的不安宁，但从总体上说尽管表现形式多种多样，情感“类型”却不多，这就是墨雷认为“悲剧”的天地“生来就狭窄”的原因。“血缘犯罪”是人们认识最清楚、最不愿意看到的人生景象，一旦发生，就将把人逼到生之绝境，引起人发自内心的恐惧和震撼，因此在西方悲剧史上这是一个长盛不衰的题材领域。话剧的最高境界是悲剧，西方悲剧传统的经典许多与血缘犯罪有关，中国话剧从诞生那一天开始就看重悲剧，可一时又找不到写悲剧的恰当题材类型，模仿让他们进入到了这个陌生的领地。《母》的核心意念，来

自于“血缘犯罪”。平宝瑚的胡作非为殃及自己的儿女，静枝的委曲求全无法弥合血亲意识的崩塌，儿子死了，不懂事的女儿不知道哥哥为什么走了绝路，平宝瑚受用着灵魂的煎熬……我们说过，《母》不是一个优秀的剧作，甚至也不能看作是完整的创作，但在1916年，它的出现却是其他剧作不能取代的，它表明了一种趋向，昭示了一种可能；演过“文明戏”，熟悉西方文学传统，与左翼文学倾向有距离的青年曹禺也随之闯入了这一领地，发现了这一个有待进一步发掘的艺术宝地，他的最为成功的作品《雷雨》、《原野》等都与这一“发现”有某种关系。《雷雨》的核心意念在于乱伦，在于对想要逃避又没有逃避得了的悲剧命运的无奈。对于乱伦的恐惧我们应该有更深一层的理解，乱伦以及复仇只是人性意识表述的表面现象，制约着人们不想看到它发生又不可避免发生的原因是人性本身有“弱点”。因为他们爱，因为他们恨，因为他们有追求，而这些意识有时不能完全统一。曹禺在《雷雨·序》中就说：“我念起人类是怎样可怜的动物，带着踌躇满志的心情，仿佛自己来主宰自己的命运，而时常不能自己来主宰。受着自己——情感的或理解的——的捉弄……我用一种悲悯的心情来写剧中人物的争执。”<sup>vi[vi]</sup>他把悲剧的恐惧感建立在对“人类可怜”的理解之上，这使他超越了对某个具体“恶人”的诅咒。与《母》比起来，他对悲剧的理解更内在、更深邃，《母》比《雷雨》要表面和肤浅得多。然而，一个不能忽视的事实是，它们都是从对悲剧样式的蛊惑中步入这一“迷途”的，《母》的仿作性质自不待言，《雷雨》据曹禺说也是“一种情感的憧憬，一种无名的恐惧的表征”，是“一种心情在作祟”，“代表个人一时性情的趋止”的结晶，<sup>vii[vii]</sup>戏剧性（或者说“话剧性”）是它们的共同追求。曹禺后来在别一场合就说，《雷雨》“我很讨厌它的结构，我觉有些‘太像戏’了。”<sup>viii[viii]</sup>“太像戏”就是戏剧性的蛊惑。

“血缘犯罪”牵着西方戏剧家走了几千年的悲剧模仿之路，也牵着中国话剧作者走到了这一再模仿的道路上来。从《母》到《雷雨》的近20年间，从“仿作”起步，到“我追忆不出哪一点是在故意模拟谁”，<sup>ix[ix]</sup>西方戏剧影响已内化为中国戏剧作者的自觉意识，这是中国话剧发展的一步重要途程，《雷雨》与《母》在题材选取上的共同性和表现的差异从一个侧面印证了这一点。

其次，关于作品“二度极点”的情节布置方式问题。悲剧与喜剧以及“正剧”有不同的题材处理方式，传统中国戏曲讲求的是“善有善报、恶有恶

报”，“有情人终成眷属”，戏剧氛围中多少有些“哀而不伤、乐而不淫”的味道。这样一来，在戏剧情节的布置上，往往不等让人不能容忍的情境出现后便峰回路转、柳岸花明了，人们看完了戏，获得了某种心理满足，不然谁还来看“戏”？x[x]在西方艺术传统中，从亚理斯多德开始对悲剧的情节布置有另外的理解，悲剧情节一般来说要“由顺境转入逆境”，它依靠的戏剧手段主要是“突转”和“发现”。xi[xi]这是理论的概括，在具体的创作实践中怎样使“突转”和“发现”承担起引领剧情发展的责任，发挥其制导恐惧和怜悯的作用，相应的情感力度是不能不考虑的。俄狄浦斯想要逃避恶运的降临，几乎做了最大努力，可谓无懈可击，到头来还是不能避免悲剧的发生；哈姆雷特不想伤人，犹豫再三，却鬼使神差地完成了自己的复仇使命。悲剧“过程”在戏剧情境的缔造中显得尤为重要，预定的戏剧“情节”往往不能一蹴而就，不愿承受的恶运，不得不承受，这样的戏剧情境才会让人产生“怜悯”和“恐惧”，否则“不愿”的主观意愿便无所寄托。中国话剧中的悲剧艺术不能很快成熟，在于中国戏剧传统中没有这样的艺术积累，没有寄托悲剧情境的情节结构方式。《母》触及了这一问题，“仿作”让它似懂非懂地感受到了一种非常情境。作为人母和人妻的静枝，当丈夫与别一女人鬼混时，本能具有反感，被欺辱和被玩弄的心境让她无法承受。但作者并没有让作品题材的悲悯情调就此止步，悲剧意识的进一步发掘还在于：作为人母，她在自己的情感舒张和对儿女关爱的选择中，准备屈辱地接受了对自己的不公平对待，只要保住儿女的脸面，她可以向自己的敌人——和丈夫厮混的妓女艳紫——陪情。一个女人所能承受的人生之重也不过如此吧！然而静枝的努力最终还是没能如人所愿，儿子免不了一死，女儿终有看破父亲真面目的一天。虽然作者对平宝瑚的态度不免有落入一般“家庭戏”俗套之嫌，但对“母亲”意识的透视，却不可以道里计。她从强抑制住自己情感的“退”一步，到无处可“退”，戏剧情感经历了“二度”折磨，本来最初的“退”已经是不可忍受，再“退”，则使屈辱在原来的情感级次上继行攀登。我把这样的一种只有在戏剧中才便于使用的艺术手法，称为“二度极点”的情节布置方式。如果说《母》在使用中还显得懵懂和突兀，仿作使它如此；那么在曹禺的作品中，这一手法的运用已经是炉火纯青，几乎成为他悲剧情境创造无法取代的吁求。愫芳明明知道表哥曾文清，已经变成了一只鸽子，“他”不会飞了，还执拗地希望他能振作起来，为此她甘

愿牺牲自己的一切；可是“哑巴都急得说了话”，xii[xii]文清的行为把愫芳的最后一点希望击破了，她不得不自行出走。陈白露对自己人生价值的失望经过小东西的死和潘四爷的溃逃，已经不抱希望，但她临死之前犹心有未甘，一反常态地向张乔治借钱，被逼无奈要承认是自己“借”，最后还是被拒绝；她只有死。焦大星对金子一忍再忍，跪在金子面前求她别走，甚至可以允许她与仇虎私通，仍然无济于事；焦母为了保住黑子，求仇虎离开，允许他与金子私奔，仇虎并不答应；仇虎不忍心杀焦大星和黑子，但复仇的欲望驱使他管束不了自己……《原野》是曹禺作品中悲剧感最强的作品之一，很大程度在于它对“二度极点”情节布置方式的运用。当然，在这方面堪作典范的还是非《雷雨》莫属。繁漪对周萍，就像垂死之人抓住了一根救命的稻草，死死不能放手，有怨恨，有跟踪，有无奈，有哀求，“甚至于你要把四凤接来——一块住，我都可以”，xiii[xiii]她还让自己的儿子来助阵，当面指出四凤与周萍的关系；可是这些努力的结果不过是为了让另外一个更大的悲剧尽快出场。侍萍预感到了什么不幸，让四凤起誓，当知道了周萍和四凤的关系之后，万般无奈，不得不默许了他们可以在一起，让他们赶快离开，永世不要再相见，可是与繁漪一样，连这样一点可怜的敷衍办法也无济于事，惩罚还是在大雷雨之夜从天而降。周朴园也有妥协，他让周萍认母，当然也打算接受鲁大海，可是结果又如何呢？这些人都经历了人生选择的“退”而再“退”的情感路程，又几乎无一例外都没有得到希望的“最低”结果。在戏剧中，悲剧情境的出现是一个方面，悲剧情景怎样出现是另一个方面，二者相较，在艺术的创造上，后者比前者更重要。因为前者是意识就能做到的事，后者却只有艺术才能胜任。当人们做了自己所能做的一切努力还不能如愿的时候，悲剧才更加震撼人心。一“退”是铺垫，再“退”是“戏剧”的本真。让人想象不到的更大不幸使得原本之“退”变得好像无足轻重了，决绝如繁漪者也感到了自己的行为有些“过”，“虚伪”如周朴园者也无奈于自己的“虔诚”，雍容大度的侍萍逃不出悲剧的魔掌……亚理斯多德所说的悲剧中的“净化”，可能就发生在这个时候。《雷雨》是最像悲剧的悲剧，最懂得戏弄人情感的戏剧魔方。那么，这个能力从何而来呢？《母》让人发现了艺术模仿的传通渠道，它的仿作性质和不成熟，恰恰说明模仿需要一定时间，要有一个演练过程，许多人的努力，促成了特定群体领悟能力的提高。在涉及传统和规范的文化领域，每一个具体的人

和具体时代的人都是文化生命形态延续的显示，个人都在自己的位置上敲响着时代的音符。《母》和《雷雨》的“二度极点”情节布置方式及其在戏剧技巧上的差异庶已可以让我们认同这一点。

第三，关于预感和暗示在戏剧情境中的作用问题。文学和戏剧作品的情节链不能简单地理解为从起点向终点的演绎过程，某种程度上说它是从终点向起点的反向追溯；这样我们才能理解，文学作品，特别是戏剧，充满了叙事主干之外的节外生枝，有了许多意想不到的情节穿插。预感和暗示是被戏剧特许的艺术手段，它在情节链接上的作用不容低估。传统中国戏曲的戏剧性不专注于情节和情感意识，“歌”、“舞”成分让它不担心观众的欣赏情趣和舞台表现性。话剧没有这样的便利条件，正像贫困锻炼了人的吃苦耐劳精神，挫折磨练了人的意志，话剧表现性的不足，催生了其他方面的舞台技能。早期话剧时期，新剧家们还不懂得这一点，有时不自觉地企图用歌舞去吸引观众，结果两败俱伤，不得其所。xiv[xiv]正是在这个意义上，翻译剧作的“话剧味”更浓，“仿作”再一次让人接近了话剧情节布置方式的合理内核。《母》中有两种戏剧成分的使用是那个时期大多数新剧作品所缺少的：一是灯光，二是声响。所谓灯光不是舞台上照明的灯光，而是在戏剧中能够发挥情节作用的灯光；所谓声响也不简单是舞台上发出的一切声响，而是作为推进戏剧情节发展的声响。为了方便起见，我们先说声响。静枝为了不使儿女情感受到伤害与妓女艳紫“谈判”之时，有了下面一段情节：

艳：闲话少说些罢。你们要晓得我并不是爱这秃顶汉……

门外有足声。

静：（慌张）不是孩子们回来了么？

闻芳姑之歌声。

静：是的，请你们别谈这些话罢，艳紫姑娘。你也别提罢，快些退出此室，孩子们来了。

静枝由左户退，宝瑚艳紫亦退。

荔芬自庭中上，步甚急……

“门外足声”、“芳姑之歌声”及最后荔芬的上场，是戏剧情节演绎的成分，声音推进了情节的发展。声音之所以能够有这一层功用，与剧作者赋予它的附加成分有关，与某种戏剧情调的追求联系在一起。静枝想方设法不想让儿女知道父亲和艳紫的真面目，这成为了她的一块心病，从戏剧开场就笼罩在这一心理恐惧之中，“怕”和“避免”成为推进戏剧情节的内在动因。从这个意义上说，孩子们“声音”的出现还可看作是剧中人对一种预感的拒绝，整个戏剧情境就围绕着预感和避免预感来演进，并一步一步将预感演变成了现实。这样的戏剧表演，演员的外在动作性不强，却缔造了剧场氛围的内在心理紧张，声响在这个意义上，仿佛增加了分贝。“门外足声”可以清晰可闻，“芳姑之歌声”也与平常不同，原因是它们承载着另外的含义。我们再看作品对“灯光”的调用：

静：（徐行室内）要安然无事才好。荔芬，荔芬，（取日记簿）这一册日记簿要不作纪念才好。

……

芳：那是什么？那里来的许多灯？姨母。

慧：那些灯都是寻你哥哥的。

芳：岸上也有灯，海中也有灯，点得十分明亮，渐渐的还增加着咧。

慧：碧海苍天，都在黑暗之中，点缀着无数灯光，越发凄凉了。

静枝担心荔芬有什么不测，拿起儿子的日记，这是在提起人们注意；在所有的叙事性艺术作品中一旦出现主人公生活细节的特别观照，十之八九要有重大的不幸事件发生。从戏剧情节演进角度审视，特别细节观照，承担着心理暗示的作用，静枝的台词已经告诉了人们她的担心，“不要作纪念”的祈祷，恰恰暗示着可能要出现的结局，否则静枝的话就没有什么韵味了。引起我们注意的还在于，作品用碧海苍天作背景，掩映出寻找荔芬的“无数”灯光，进一步加剧了心理暗示的强度。灯光所积淀的希望和光明的蕴涵，与将要出现的事实的残忍和绝望形成强烈反差，像对“声音”的恐惧加剧了戏剧内在心理紧张一样，这里又形成了另一种紧张。这是西方戏剧传统积累的宝贵舞台经验，古希腊戏剧，莎士比亚的戏剧，奥尼尔的戏剧，几乎所有西方著名的戏剧，都能让我们



发现只有在戏剧中才便于安排，也在戏剧中大量使用的造成人心理紧张的手段和方法。曹禺是中国现代戏剧史上善于捕捉预感，善于利用心理暗示，在“回避”中制造舞台氛围的高手。《日出》中陈白露反复吟诵的“日出”之诗，

《北京人》里曾老太爷拼死想保住的棺材，《原野》中处处充溢的诡谲和神秘色彩等，在戏剧性的铸造上都有相同功用。当然《雷雨》也不例外。应该说人们早就看到了曹禺戏剧对象征和隐喻的偏爱，但一般还很少从预感、暗示以及话剧舞台氛围制造的必然性上来探讨这一问题；特别是把它与传统中国戏剧氛围做一对比，从中国话剧艺术成熟的角度立论的成果就更少一些。《雷雨》确实“太像戏”，但这可以从两方面理解，一是说它编制痕迹明显，另外也说明它善于编制；“善于编制”“话剧”是曹禺的才能。《雷雨》从一开始就笼罩在不幸的预感和暗示之中，侍萍对预感的捕捉和排拒格外强烈，甚至有些

“过”。她不让女儿去侍候人，惧怕重蹈自己的覆辙，从戏剧一开场，通过鲁贵、四凤、鲁大海的嘴，一遍又一遍、不厌其烦地告诉观众，这是在提醒人们注意。曹禺说，“宇宙正像一口残酷的井，落在里面，怎样呼号也难逃脱这黑暗的坑。”<sup>xv[xv]</sup>侍萍尽管左突右冲，最终还是没有逃脱悲剧的宿命。人们一般只注意曹禺表露自己悲剧性心迹时所暗含的对人生社会的迷惘，很少意识到它还是曹禺对自己艺术追求的一种自信：作家自谦和“露丑”，在大多数情况下都是在作秀，否则他就当不成作家。理性思维的局促和困窘，是曹禺戏剧艺术思维强盛的体现。戏剧是对人生的模仿，恐惧是对理性的无奈，舞台上的

“预感”和“暗示”是戏剧艺术实现这一认识的必要手段。如果说在《母》那里，预感和暗示的使用就像石膏像的维纳斯，模样没错，质地感有些欠缺；那么在《雷雨》中，“太像戏”也罢，不“像”戏也罢，它就是它自己。这个能力和手段原本是外来的，现在中国人已经学会了，曹禺说他“追忆不出哪一点是在故意模拟谁”，一方面是说他作品格调让人感到既陌生又熟悉——陌生是说中国原本没有，熟悉是说在西方大量存在，因此人们才怀疑他模仿了谁；另一方面也是说他把原本不属于“自己”擅长的手段完全弄懂、弄通了，学习进入到了一个更高阶段。当我们把《母》与《雷雨》有关“预感”和“暗示”的戏剧手法做一对比的时候，中国话剧艺术发展的阶段性及其差异显露出来，

《母》的价值与《雷雨》的价值都在这一对比中得到了彰显。

最后，关于扩大的舞台空间问题。布莱希特在莫斯科看了梅兰芳剧团的演出之后，认为中国传统戏曲属于“史诗戏剧”，xvi[xvi]其立论根据来自于强大的西方戏剧传统。亚理斯多德在《诗学》中，从作品文类的规定性上对史诗与戏剧进行了区分，在他看来戏剧的主要特征是模仿，是对一个有一定长度的人生事件的模仿，因此它的必要艺术手段局限在舞台上。与戏剧比起来史诗则有所不同，它以吟颂为传通手段，叙事题材“只要联系得上”便可以被使用。xvii[xvii]传统中国戏曲没有布景，没有模仿的逼真道具，假定性、程式化、虚拟性表演，使得舞台空间大为扩展，“只要能联系得上”的题材都可以“表演”，因此布莱希特说它是“史诗戏剧”。话剧在舞台空间和时间上受到了限制，在漫长的艺术演进中也形成了自己独具特色的舞台时空观，并在这一基础上蔓延出了诸多的舞台艺术技巧。中国人刚刚接触话剧时，对此理解不深，平铺直叙地“讲”故事，老实地按生活本来面目“演情节”，话剧的舞台艺术魅力得不到充分展现。怎样扩大舞台时空观念，充分利用布景、道具的作用，把有限的舞台空间与无限的社会“背景”联系起来，是中国话剧艺术成熟的一个重要标志。在话剧中，舞台的“局限”与舞台“艺术”是一体两面的事，有局限才有艺术，闻一多说，诗是“带着镣铐跳舞”，xviii[xviii]话剧又何尝不是如此？如上所述，《母》在灯光和声音的使用上，带给了作品以预感和暗示的意蕴，这是一个方面，另一方面，灯光和声音的使用也使舞台空间得到了扩展，戏剧性得到了充分展现。《母》中，在人们寻找荔芬的焦急等待中，伴随着恐慌和焦躁的加剧，舞台上响起了轰鸣的雷声，而且“风雨雷电愈剧”。以当下的眼光看，在话剧中使用这样的手法并不稀奇，有可能还有落入俗套之嫌。但在当时，这却是少见的舞台新技巧，连同舞台后面传来的其他声响以及由布景透视出的辽远海天，话剧是“演”的而不是“说”的，而且可以演得有模有样，不至于流于平淡。丁西林的喜剧很少有后台戏出现，田汉抒情剧注重的是舞台本身之“诗”，一般的文学性追求是他们艺术造诣的根底。曹禺的剧作不是如此，虽然他的作品有大量的舞台提示，只能让人读，而不可能表演；但他的作品在拉开帷幕之后，语言是只有戏剧才便于使用的语言，“诗意”是只有戏剧才能有的“诗意”，舞台空间的利用和舞台氛围的拓展让人感到只有戏剧才是展示他个人才能的最佳选择。《日出》中，有劳动者的号子，有叫卖者的吆喝，舞台里与舞台外融为一体；《原野》中，在黑暗中有鼓点作响，在田野上有布谷鸟鸣，在逃亡的路上有火车的电光和追捕者的脚步，舞台虽小却用这些方式使它得到了无限的延伸。《雷雨》更是在舞台性的多种可能上做足了文章。暴风雨、雷声与在《母》中所起的作用一样，不用赘述。除此以外它还用其他方式提升了“舞台”和“幕”的存在意义。周朴园在没出场之前已经“急不可耐”，在周冲于舞台上寻觅四凤不得之时，“（里面的声音）[严峻地]：是冲儿么？……你在干什么？快去，她不在这儿。”xix[xix]小说中不用这样写，也没有必要，戏剧中却显得妙用无穷。“他”是谁？为什么这样说话？与预感和暗示一样，提起了观众的注意。当周朴园“决定”出场的时候，也不痛痛快快地出来，“（里面的声音）[书房门开一半，周朴园进，向内露着半个身子说话]：我的意思是这么办，没有问题了，很好，再见吧，不送。”xx[xx]这纯粹是拿腔作势的“表演”，正像传统戏曲的“亮相”一样，幕里幕外、台前台后的合理调用成全了它，舞台和幕布衍生了这样的技巧。繁漪跟踪周萍与四凤的幽会，在雷雨中露出苍白的面庞，如果不在舞台上、没有布景的帮助无法实现它的艺术追求。此外像对花园中电线失修的幕后

情节调用也是如此，剧作曾几次提请观众注意，先是繁漪让人准备修，然后是周朴园布置让人修，再后是电死了家养的狗……电线没有出现在舞台上，却通过舞台人物的表演好像看得见它的存在，就像一根无形的飘带把台前和幕后紧紧地系在了一起。关于曹禺的戏剧性技巧人们已经做过了多方面的反复研究，把它与早期话剧的不成熟形态，特别是与《母》中似曾相识、又不可同日而语的舞台艺术经验放到一块来讨论，不是对曹禺戏剧艺术的揣摩，也不是对早期话剧学步纪实的讨论，二者的对比让我们看见了艺术的进化，看见了历史演进的历程。

早期话剧研究在过去不被人注意，创作成就低、缺少优秀作品是一个很重要的原因。然而，艺术史、学术史不是给作家作品排座次，也不是简单的对作品进行艺术鉴赏。艺术作品“应该什么样”是判断，怎样“做到了这样”是学术研究。早期话剧在中国话剧艺术史的研究中凸显了其自身的价值。通过《母》与《雷雨》的对比，我们感到，中国话剧艺术的发展是一个漫长的历史过程，其间经过了几代人的努力，成功作品的创造集纳了丰厚的历史积淀，粗糙的草创之作为后来者厘定了可被继续耕耘的无尽空间。艺术不能离开传统，历史不能留有空白。早期中国话剧是一个具有生命力的存在，像所有的生命形态一样，当她退出历史舞台之前，已经把自我留在了后来者的血脉中，留在种群记忆里。我们在《母》中看到了后来经典剧作的朦胧面影，在《雷雨》中也依稀辩识了草创者的音容。早期话剧是不成熟的，但却是具有生命力的；中国话剧的持续发展和不断成熟，就是早期中国话剧艺术生命力的生动体现。

---

i[i] 徐卓呆早年留学日本，回国后经常在上海的“东京席”观看日本新派剧和新剧的演出，投身早期话剧舞台之后，以演有很大改编性质的“滑稽戏”著称。其另一发表在《小说月报》第1年第4期的话剧作品《故乡》，其实是拟日本新派剧作《猪之吉》之作。

ii[ii] 鲁迅在《“硬译”与“文学的阶级性”》一文中对梁实秋批评他“硬译”外国文学作品时回答，“这样译来，较之化为几句，更能保存原来的精悍的语气。”见《鲁迅全集》第四卷200页，人民文学出版社，1982。

iii[iii] 克勒拉·俞：《中西方文化在戏剧中的交流》，《国外中国学研究译丛》（1），甘肃人民出版社，1986。

iv[iv] 参见蒋观云：《中国之演剧界》，《新民丛报》3年17期（1904）。

v[v] G·墨雷：《哈姆雷特与俄瑞斯瓦斯》，《神话——原型批评》第248页，陕西师范大学出版社，1987。

vi[vi] 曹禺：《雷雨·序》，文化生活出版社，1936。

vii[vii] 曹禺：《雷雨·序》，文化生活出版社，1936。

viii[viii] 曹禺：《日出·跋》，文化生活出版社，1936。

ix[ix] 曹禺：《雷雨·序》，文化生活出版社，1936。

x[x] 包天笑在《钏影楼回忆录》中说，有一次他陪一位女友去看戏，“看到了第二幕时，已经哭得珠泪盈眶了。我说：‘好了！我们为求娱乐而来，却惹起悲哀……不如不看了吧。’可资为证。见《钏影楼回忆录》403页，香港大华出版社，1971。

xi[xi] 亚理斯多德：《诗学》37、22页，人民文学出版社，1982。

xii[xii] 曹禺：《北京人》195页，四川人民出版社，1984。

xiii[xiii] 曹禺：《雷雨》，《曹禺文集》（下）141页，华夏出版社，2000。

xiv[xiv] 参见欧阳予倩：《自我演戏以来》48页，神州国光社，1939。

xv[xv] 曹禺：《雷雨·序》，文化生活出版社，1936。

xvi[xvi] 《布莱希特论戏剧》191页，中国戏剧出版社，1990。

xvii[xvii] 亚理斯多德：《诗学》86页，人民文学出版社，1982。

xviii[xviii] 闻一多：《诗的格律》，《晨报副刊·诗镌》第7号，1926、5、13。

xix[xix] 曹禺：《雷雨》，《曹禺文集》（1）30页，中国戏剧出版社，1988。

xx[xx] 曹禺：《雷雨》，《曹禺文集》（1）57页，中国戏剧出版社，1988。