

有感于老舍、曹禺之 悲喜剧创作

■黄森林 纪俊娟

众所周知,老舍、曹禺在中国现代文学创作中取得了巨大成就,但是他们在当代文学创作中尚有不少遗憾。尤其是解放以后,因受多种因素的干扰和影响,他们都未能取得相应的成就。探讨这种文学创作态势形成的原因,进而总结其中的经验教训,是我国现、当代文学研究中不能回避的一个问题。

老舍在解放前创作了《骆驼祥子》、《四世同堂》、《月牙儿》等蜚声文坛的优秀作品,解放以后,他又是从国统区走出来的作家中最为勤奋的一个。老舍创作的多部剧本中,在社会上引起轰动最大的当属《龙须沟》和《茶馆》,尤其是《龙须沟》创作的巨大成功,还使他获得了“人民艺术家”的光荣称号。《龙须沟》之所以成功,关键在于老舍写了自己熟悉的人和事。正如作者所说:“我写《龙须沟》如果说从动笔写第一幕起,自然不长,但要从程疯子那件大褂、丁四那件短袄算起,那该是好几十年了”。可是,1952年以后的四、五年间,由于受当时流行的公式化、概念化、“写政策”等错误倾向的影响,老舍的戏剧创作似乎没能沿着自己深刻体验生活的路子走下去。如《春华秋实》就缺乏自然,工人形象也显得苍白无力。虽重写多稿,耗费大量时间,看似写了“斗争中最本质的东西”,其实却有大杂烩之感,搬上舞台之后也没能给观众留下多么深刻的印象。又如他此后创作的四幕话剧《青年突击队》,由于作者不大熟悉作品里的人和事,一味地“写今天”、“赶任务”,尽管热情似火,满台“豪言壮语”,却没能让人看到有血有肉的性格和饱满鲜活的人物形象。而在1958年至1959

年这短短两年时间里,老舍就写了三个多幕剧:《红大院》、《女店员》和《全家福》。说实话,这些作品显然是大跃进时代的应急之作,就其艺术成就而言,远不能与《茶馆》相媲美。透过老舍的戏剧创作,我们可以得出这样的结论:老舍是嘲讽、鞭笞旧社会的高手,而反映新社会、新生活,他则是一个蹩脚者。老舍太熟悉旧时北京的小市民生活了,加之又是语言大师,所以,凡是反映旧世界小市民生活的作品,他都写得极为鲜活、极其生动、极富个性。在他创作的23个剧目中,最成功的当数《茶馆》,其次为《龙须沟》,其余的在思想、艺术上就比较平庸了。笔者想说,如果允许老舍多写一些自己熟知的东西,他肯定还能创作出更多成功的作品,而决非一个《茶馆》和半个《龙须沟》了。

仅以《茶馆》为例,当年戏剧大师曹禺读完第一幕就用英语说:“经典!”还说“一句话就是一个人物。”作为中国话剧优秀代表的《茶馆》,是中国话剧史上现实主义的巅峰之作,也是第一个被邀至国外演出的剧目。它的出现,标志着中国话剧艺术已经进入世界文艺之林。《茶馆》之所以成功,用作者的话说:“我的确认识《茶馆》里的那些人,好像我给他们都推过‘八字’,还写过婚书,还知道他们的家谱,他们在《茶馆》那几十分钟里所说的那些话,都是从生命与生活的根源流出来的”。我们在研究后认为,《茶馆》的确是精品,但它不是极品。据说老舍在写《茶馆》的时候,任务性太强、太重了,其创作意图就是配合我国第一部宪法的颁布,完成全民普法这样一个政治任务。我们知道,《茶馆》以北京裕泰宾馆为

背景,通过王利发、常四爷、秦仲义三人在戊戌变法、辛亥革命、抗日战争三个时期的悲惨遭遇,说明种种治疗中国社会的方案都是没用的,只有共产党才能救中国。由于作家太想表达这个主题了,因而作品聚焦于旧社会的罪恶,谴责和批判成了它的主要内容。而其中的很多场面,本来可以展开更为丰富的政治的、经济的、文化的、民俗的以及亲情和个人体验的描写与刻画,但令我们感到遗憾的是,作家在进行创作时却认为批判、谴责、埋葬旧社会的目的已经达到,因而作品也就到此为止了。我们知道,文艺作品评价的一般性原则是:挽歌大于葬歌,丰富性大于结论性,悖论性大于倾向性,矛盾性大于批判性,叩问性大于目的性。如果以此来衡量《茶馆》,那么作品的一些不完美之处就显而易见了:它的丰富性显然是不够的,悖论性也是鲜见的,矛盾性更是缺乏的,叩问性是藏匿的,它仅仅是一曲旧社会的葬歌,这些缺憾也成了它向世界一流作品攀登的障碍。事实上,《茶馆》这个剧本完全有可能更为精致、丰富,达到极品的高度,但是作品的批判任务太强、太重了,使它的思想性和艺术性都受到了不同程度的影响。

曹禺是一位难得的戏剧大师,是中国话剧创作泰斗级的人物。他的剧作“真正地把中国人的灵魂给画出来了”,是“中国话剧艺术成熟的标志”。他的出现是中国百年话剧史上的神话和奇迹。他创作的《雷雨》、《日出》、《原野》、《北京人》等具有全人类共同性的品格,是终极关怀、终极叩问的佳构,创造了中国现代戏剧史上的辉煌。曹禺被公认为“开中国话剧一代风气”,

是“立于世界文学之林而毫无逊色”的剧作家。然而，他在解放后创作的《明朗的天》、《胆剑篇》、《王昭君》等作品，由于为政治服务的目的太明确，工具性太强，其艺术成就都与《雷雨》、《日出》、《原野》、《北京人》等剧无法相提并论。如《王昭君》的创作就是为了完成周总理交给作家的一个政治任务，是为民族团结及民族间文化交流而写的，其剧本的目的性极为明确。为了达到这个目的，剧作家竟把历史上一个悲剧人物王昭君写成了喜剧人物，也就是说把一个哭啼啼的王昭君写成了一个笑嘻嘻的王昭君。尽管剧作家功力深厚，写作技巧娴熟，但强烈的目的性对作品题材的制约，使这部剧远未获得历史主体化的品格。粉碎“四人帮”以后，主流意识形态也曾大力宣传，但仍不能掩饰它几近于政治戏的实质。因为，王昭君故事的本质既是一场政治悲剧，也是一出个人悲剧，而为了达到服务政治的目的，作者有意将悲剧改写成喜剧，就必然会造成艺术上的失真、失准。譬如作家要塑造一个笑嘻嘻的王昭君形象，但事实上王昭君笑的时候并不多。她多年失怙，孤女寡母；后入宫待选，宫中乃是是非之地，一语不慎、一举失察都有可能带来杀身之祸；当匈奴向汉索美之时，她自顾前行，成为政治、军事斗争的一个工具；单于已是花甲，而昭君正处花季，花甲与花季并不般配，老夫少妻何来欢声笑语？汉匈对峙，斗争极为复杂，单于王宫中阴谋处处，王昭君笑的机会也不会太多；直到最后，作品设计一个大团圆结局，王昭君才开怀大笑。但我们认为，大团圆的结局是中国传统文化乐感性特征的余韵，并不是历史的必然逻辑，可以说，这个笑基本上是为文造情，而不是发自内心的笑！对于笑不起的“笑嘻嘻”的王昭君形象，著名戏剧家吴祖光曾有诗讽喻：“巧妇能为无米炊，万家宝笔有惊雷。从今不许昭君怨，一路春风到北陲。”从上不难看出，《王昭君》创作的失败，纯属艺术听命于政治所致。正如吴祖光对曹禺说的：“你太听话了！”这里的所谓“太听话”，实际上是指文学单纯为政治服务的问题。我们清醒地知道文学是离

离不开政治的，但文学总得有自己的规律，如果太听命于政治就可能遭到艺术性薄弱的惩罚！

曹禺是一个天才的戏剧家，具有巨大的创作潜力，他在《雷雨》、《日出》的创作历程中给自己提出了“走向契诃夫”的神圣使命。所谓“走向契诃夫”，实质上是指使戏剧走向生活，走向真实。契诃夫认为戏剧就在平淡的生活中，平平淡淡才是戏。戏剧冲突不是人为的编造，而是寓于吃饭、走路、上班、下班的生活当中。如果能在这种平平淡淡的生活巾写出不朽的艺术作品，那才是一等的天才，才充分表现出一个作家的深厚功力。我们认为《雷雨》是作家“小荷才露尖尖角”，《日出》是茁壮的荷叶，《原野》是鲜亮的荷花，《北京人》则是鲜肥的莲藕。至此，曹禺大师“走向契诃夫”的伟大使命便画上了一个句号。而我们也完全有理由相信，其时曹禺的创作潜力并没有穷尽，如果不背离早年的创作原则，他是完全能够获得更大成就的。

回顾老舍、曹禺创作之悲喜剧，我们得到了不少启示：首先，作家都有自己的创作优势，有他所熟悉和擅长表现的题材，如作家童年、少年时代的生活、生命体验就对作家的创作有至关重要的影响。同时作家也都有自己的创作劣势，有他所不熟悉和不善于刻画、描写的对象、领域。作家要认清自己创作中的长处和短处，只有避己之短，才能充分发挥和展现自身的个性与才情。如果说作家远离了自己的优势，强行去写他不擅长、不熟悉、没有深切体验的东西，其结果必然是艺术生命逐渐走向终结，最终造成

“江郎才尽”的悲剧。

其次，党的文艺政策正确与否往往成为作家创作成败的决定因素，因此要提倡题材的多样化，打破清规戒律，为作家提供更自由、更宽松的创作环境。“写什么和怎么写”的问题只能由艺术家在其实践中去解决，切记不要横加干涉！必须尊重作家个人的劳动，尊重作家的风格特点和写作习惯，而不能用行政命令的手段去代替作家艰辛而复杂的精神劳动。

最后，必须要处理好文学与政治之间的关系。我们知道文学是离不开政治的，但是文学也不能完全附庸于政治。文学完全为政治服务往往会造成概念化、公式化、图解政策的后果，直到走向文学性的枯萎。文学与政治关系的理性表述应是：二者既相互影响、促进，又要保持一定的距离。事实告诉我们，政治对文学的过分制约极易造成后者的凋零，而文学对于政治在某种程度上的疏离反而会使自身走向繁荣。

