

# 论曹禺与京剧艺术

曹树钧

**[摘要]** 曹禺自幼酷爱京剧艺术,尤其推崇梅兰芳,认为他的京剧表演艺术达到了真善美的境界,是真正自己民族的东西。曹禺话剧经典是话剧向京剧学习的典范,在艺术上具有四个特点:(一)将人物性格刻画同生动曲折的故事描绘紧密结合;(二)重视剧情的穿插,将语言动作、心理动作同外部动作有机交织,形成生动活泼、富于变化的戏剧场面;(三)场面安排详略得当、主次分明,重场戏泼墨如云,过场戏惜墨如金;(四)语言清新、含蓄,具有严格的独特性和高度的表现力。曹禺鼓励新时期京剧艺术工作者要勇于创新、敢于突破,同时又反对盲目照搬外国的一些“新玩意”,强调艺术创新最后还是要搞自己民族的东西。

**[关键词]** 曹禺 话剧经典 典范 创新 民族化

## 一、少小京剧迷

2013年是曹禺处女作《雷雨》诞生80周年纪念。《雷雨》的诞生决不是偶然的。它是中外优秀文化融合的一个结晶。

我国现当代杰出的戏剧大师曹禺,自幼就酷爱京剧艺术。三岁起就观摩过无数京剧名家的优秀剧目。京剧大艺术家如杨小楼、尚和玉、刘鸿声、余叔岩、陈德霖、王瑶卿、龚云甫、王长林、郝寿臣,还有程继仙等人的戏他几乎都看过。京剧泰斗谭鑫培谭家的戏他看过四代,不少戏词他能有板有眼地哼两句。曹禺学生时代天津舞台上京剧名角也多,艺术上流派纷呈,如杨小楼叫杨派,余叔岩叫余派。曹禺十分喜爱余派,还多次登台演过余派名剧。

曹禺曾说:“一个作家和艺术家的文化艺术修养应该是多方面的,是靠多少年的逐渐积累而来的。我对戏剧发生兴趣,就是从小时候开始,我从小就有许多机会看戏,这给我影响很大。我记得家里有一套《戏考》,我读《戏考》读得很熟,一折一折的京戏,读起来很有味道。”<sup>①</sup>一直到清华大学读书期间,曹禺还仍保持着对京剧浓烈的兴趣和爱好,此时他和中学时代的同学靳以常到广和楼去看京剧。一个人童年、少年时代的记忆是刻骨铭心的。曹禺回忆起当时观看的京剧名家的表演赞不绝口。他说:杨小楼、余叔岩是了不起的表演艺术家,谭鑫培的戏还是小时候母亲抱着看的,杨小楼的戏看得最多,他演黄天霸演得妙极了,黄天霸武艺高强,非常狡猾,非常凶狠,他是效忠于满清朝廷的。杨小楼把黄天霸的奴才相和他的特定性格演得活灵活现。还有一个叫刘鸿声,他唱的《斩黄袍》异常高昂响亮,一句唱出,满场叫“好”!剧场震得楼顶都要掀开。<sup>②</sup>

曹禺从中学时代就从事戏剧实践活动,从来没有停顿过。对京剧艺术的熟悉和了解,不仅通过大量的观

摩(包括阅读《戏考》),而且通过粉墨登场的艺术实践。在曹禺中学学习期间,他先后登台演出过京剧《走雪山》、《打鱼杀家》、《打棍出箱》等多个京剧剧目。通过这些演出实践,曹禺进一步了解了京剧,懂得了京剧艺术。

《走雪山》又名《南天门》,是京剧的著名传统剧目之一。它说的是明朝万历年间,宦官魏忠贤结党专权,为所欲为。为官正直的吏部尚书曹正邦不肯趋炎附势,托病辞官。魏忠贤趁机诬奏曹正邦里通外国,皇帝降旨治罪。幸有同僚保救,曹正邦才能全家迁回故乡。不料,魏忠贤赶尽杀绝,在路上派人刺杀曹正邦。曹妻悲愤自尽,仅余女儿曹玉莲与老仆曹福二人得以逃脱。曹福保护曹玉莲跋山涉水,投奔曹玉莲在山西大同的未婚婆家。路经广花山时,恰逢隆冬大雪,两人饥寒交迫,曹福背着小姐,拚死赶路,受尽千辛万苦。曹福解衣为小姐御寒,自己却冻饿而死。最后大同的婆家得知玉莲遇难。派人来迎,小姐终于得救。

这个戏许多著名京剧表演艺术家都演过,如“四大名旦”之一的尚小云就演过曹玉莲,著名老生余叔岩演过曹福。此剧主角曹福是个义仆,南开中学演京剧《走雪山》,曹禺的戏剧启蒙老师张彭春教授指定曹禺主演曹福,让他的同班同学常家骥演小姐玉莲。乐队过门拉过了,该曹禺出场了,他忙在暗场叫了一声“小姐哇!走哇!”就走出上场门。刚走几步,他十分干净利索地来了个腾空滚跳的动作,表现行走的艰难,获得观众一片掌声。接着就在音乐的伴奏声中扶着随后而来的小姐玉莲。不料,常家骥人太胖,身子太重,曹禺人瘦小,身子又弱。小常步伐又走错了,脚踩在曹禺脚上,差一点连他和曹禺一起摔一跤,曹禺只得就势跌坐在地。台下一看胖小姐把一个娃娃脸装扮的老仆撞倒了,“轰”的一下大笑起来,常家骥忙扶起曹禺,忍不住也要笑起来。曹禺一边沉着地掸一掸身上的灰,一边乘人不注意的时候,瞪了小常一眼,暗示他千万不能笑场。小常忙收敛笑容,进入剧情之中。

演出结束之后,继母薛咏南头一个走到台上,她说:“啊呀,你真不错呀!”甚至曹禺的校长,南开中学的张伯苓先生也说:“你呀,好得很,余派!”<sup>③</sup>曹禺听了高兴极了。

高二下学期,曹禺又参加了京剧《打鱼杀家》的演出,由曹禺主演男主角梁山好汉肖恩。

曹禺根据导演张彭春(人称“九先生”)的点拨,较

细腻地演出了这个人物感情变化的过程：肖恩由生气、无奈最后明白了女儿不愿舍弃父亲，让他一人独闯狼窝虎穴的深情，自己也忍不住失声哭了。英雄有泪不轻洒，只因未到伤心处。对老英雄的落泪，曹禺作了细心的处理，不仅哭出了真情，而且哭得有韵味。这场戏演出了老英雄矛盾复杂的心理活动，层次也清楚，唱与念，情真意切，声情并茂，台下不少观众含着眼泪鼓掌；曹禺通过此剧的演出，也深深体味到戏曲艺术从生活出发，深入开掘人物内心世界的巨大魅力。

曹禺十分熟悉热爱京剧艺术，尤其推崇京剧大师梅兰芳。他说：“中国的艺术大师梅兰芳同志，生前十分重视各种文化的修养，在他周围有一批专长于各种文化艺术的文人，帮助他增长文艺素养。”赞扬“他在戏曲表现艺术上达到了真、善、美的境界。”<sup>④</sup>是真正自己民族的东西。

曹禺的这一认识是同他的戏剧启蒙老师张彭春的精心培养密不可分的。

张彭春，天津人，1892年生，比曹禺大18岁，是曹禺十分敬佩的恩师。

张彭春1908年毕业于他哥哥张寿春（即张伯苓先生）开办的南开中学。1910年曹禺出生那一年，以优异成绩与胡适、竺可桢等考入美国克拉克大学。在获得文学学士学位后又转入哥伦比亚大学，专门研究欧美现代戏剧。1916年在获得文学硕士和教育学硕士双学位后返回天津南开学校任专门部（即中学部或中专部）主任，并兼任南开新剧团首任副团长（团长为时趾周先生）。张彭春在美国留学期间悉心研究西方戏剧，对话剧艺术造诣很深，同时，他对东方的京剧艺术也很精通。

1930年至1935年，梅兰芳率团赴美国及苏联演出时，张彭春两次任梅剧团的总导演和随团艺术顾问，在演出期间，他用娴熟的英语向完全不懂中国京剧的美国和苏联观众详尽地介绍剧本内容及中国京剧的表现形式，同时他还建议梅先生精炼剧本，减少纯交待性的场次，废除捡场，净化舞台等等。他的这些建议完全被梅先生采纳，使得演出获得了极大的成功。因此梅兰芳高兴地称赞：“干话剧的朋友真正懂京剧的不多，可是P·C·张彭春却是京剧的大行家！”<sup>⑤</sup>

梅兰芳上世纪30年代访欧演出的京剧剧目，总导演是张彭春；20年代曹禺在南开中学学习期间演出的京剧《南天门》、《打鱼杀家》，导演也是张彭春。精通京剧艺术的张彭春指导或培育了前后两代大艺术家，这真可是说是中国文坛上的一段佳话。

通过少年时代京剧艺术的熏陶，曹禺深切认识到“京戏是我国民族文化宝贵中的一份宝贵财产，是很高级的文化。”<sup>⑥</sup>这对他日后的话剧创作，产生了十分深

远的影响。

## 二、曹禺话剧经典向京剧艺术学习的主要特点

曹禺从事话剧艺术创作前，长期的京剧艺术熏陶，使他从内心深处认识到京剧艺术是民族文化宝库中的一份宝贵财富，是很高级的文化。幼年时代便使曹禺入迷的京剧艺术，对他的话剧创作产生了深刻的影响，使他懂得戏，懂得如何写出富于民族特色的好戏。曹禺五大经典话剧《雷雨》、《日出》、《原野》、《北京人》、《家》是我国话剧创作向京剧艺术学习的典范。曹禺从京剧艺术上创造性吸取了丰富的艺术营养。除了在剧作内容上向京剧学习反映我国民族的生活，描绘出扎根于中国土壤上的人物的思想、感情，剧中的戏剧冲突的形式、人物表达感情的方式都鲜明地打上民族的烙印，曹禺还十分重视话剧创作的民族形式，尊重中国人民的民族欣赏习惯，向京剧艺术学习，创造出为群众所喜闻乐见的艺术表现形式，主要有以下四个特点：

（一）将人物性格的刻画同生动曲折的故事描绘紧密结合起来，在引人入胜的戏剧故事中揭示人物丰富复杂的内心世界。

我国传统的叙事艺术，无论是评话、小说还是戏曲（包括京剧），都十分强调故事性。尤其是戏曲，明代甚至称之为“传奇”，用一个“奇”字将戏剧情节同一般平淡无奇的日常琐事加以区别，强调戏剧一定要有独特的故事情节。长期的艺术熏陶，形成我国群众传统的欣赏习惯是：喜爱曲折生动的故事，摒弃平淡无奇的无病呻吟；喜爱活跃在故事中的人物形象，讨厌游离故事发展的孤立静止的枯燥描绘。曹禺具有多年的京剧艺术观摩艺术和京剧登台实践的经验，他深知我国观念的这一审美习惯和欣赏特点。曹禺曾回忆说：“有个一串折子戏可以接起来的连本京戏，我非常爱看，说的是曹操带领八十万人马攻打东吴，刘备和孙权联合起来抗曹，今天这出戏叫《赤壁之战》，旧名叫‘群英会’。三国里的主要人物几乎都出来了，每个人物都具有自己的鲜明形象，而且整个戏的冲突波澜壮阔，故事曲折，引人入胜。”<sup>⑦</sup>给他留下极深的印象。他创作的经典剧作，尽管题材不同，结构不同，但无一例外地都有着生动的故事情节，而且错综复杂，美不胜收。在《雷雨》中，几乎每一个人物都有一个故事，蘩漪同周萍的冲突，鲁妈三十年前的辛酸往事，鲁大海的罢工斗争，周萍同四凤的恋爱等等，而在这些错综复杂的故事中，始终贯串全剧的又有一个中心事件：蘩漪千方百计阻止周萍出走。这一中心事件构成全剧波澜起伏剧情的主干。在《日出》中，作者尽管采用的是“横断面描写”的结构方法，人多事多，而且不少人如萍水相逢，互不相关，但他仍然十分注意故事情节本身的完整性和生动

性,尤其是小东西的遭遇、陈白露的命运,始终牵动着观念的魂魄。比较起来,《原野》的故事情节要单纯一些,但仇虎复仇和觉醒的曲折过程始终以一种惊心动魄的力量引起观念极大的悬念。

人物性格的刻画同生动曲折的故事如何能达到水乳交融的地步?曹禺经典的创作经验是:全剧的构思一定要有“酵素”。在创作过程中,曹禺常遇到这样的情况,已经收集到不少生活小故事,也有一些比较生动的人物形象,但总缺少一些什么东西,这种东西能触发作者形成一个完整的情节,激励着作者非要把积累在印象仓库中的许多材料表达出来不可。这种东西曹禺称之为创作的“酵素”。这种酵素来自生活的启示和激发。曹禺经典剧作之所以成功,一个重要的原因就在于每一剧作的孕育过程都有“酵素”,它们或者是生活中一个具体事件,或者是一个特定的规定情境,启示、触发了他的艺术联想和想象,使他将一连串早已孕育在心的丰富的创作素材凝结成一个完整的故事。这样的故事由于是扎根在民族生活土壤之中,是同他所烂熟于心的人物形象凝结在一起的,因此就能达到情节的生动性和性格的鲜明性的和谐统一。

为了造成生动的故事情节,以便在曲折的故事中刻画人物,曹禺极其重视在生活基础上进行高度的艺术概括和提炼,擅长通过偶然性情节反映必然的生活规律。如前所说,曹禺经典剧作所反映的生活,都来源于中国的现实生活,有着扎实的生活基础。然而,曹禺并未停止在这一点上。他以此为基础大胆地进行艺术加工,展开想象的翅膀,采用误会、巧合、倒叙、重复、强调等多种艺术手法,使来源于生活的内容赋予强烈的故事性,使其意义更为强烈、典型。由于其基础是扎根在生活土壤之中的,结果不仅没有远离生活,反而使他所要反映的生活和性格更加深刻和鲜明。《雷雨》中,三十年后鲁妈与周朴园相遇,这个偶然事件是作者虚构的,但这个偶然反映着必然。在实际生活中,一个劳动妇女年轻时被地主少爷遗弃,三十年后自己的女儿又遭到这个少爷的儿子玩弄,这种巧合在生活中不一定会发生,但这位妇女的女儿会遭到别家少爷玩弄,这种情况在旧中国则是司空见惯的,这是由吃人的社会制度决定的。正因为如此,剧中四凤在周家重蹈母亲的覆辙,鲁妈与周朴园相遇这一偶然情节便包含着必然性,具有广泛的社会意义。

在《日出》中,情节展开的时间跨度不像《雷雨》那么大,但作者仍然匠心独运,通过精心构思的偶然性情节,揭示出血泪斑斑的现实生活中的某些本质东西。例如小东西从农村逃荒到都市,父亲惨死,她又不幸陷入黑三魔掌;刚被陈白露救出,又遭王福升出卖,重入火坑,终于含恨死去。通过这一连串偶然性情节,揭示了

人物不甘命运摆布的纯真,富于反抗性的精神面貌,高度集中地反映了30年代我国劳动人民悲惨的生活,控诉了“损不足以奉有余”的吃人世道。

(二)重视剧情的穿插,避免呆滞的大段说白,将语言动作、心理动作同外部动作有机地交织起来,形成生动活泼、富于变化的戏剧场面。

“五四”以后,在我国诞生的现代话剧主要采用的是欧洲以易卜生为代表的近代剧的表现形式。这种戏剧形式的结构上强调时间地点高度集中,不少故事情节不能在舞台上直接表现出来,多用大段说白交代,因此有较多的暗场叙述。这种表现方式同我国人民喜闻乐见的京剧艺术有很大区别。

我国的京剧善于以简洁、洗炼的手法表现瑰丽多姿的生活内容,在结构上分场自由,受时间、空间局限较少,戏剧冲突大多通过明场在舞台上表现,而且场次变化多,极少采用大段冗长的台词进行沉闷的介绍。在京剧中,常用人物自报家门的方法概述人物的简况及前史,然后立即通过戏剧冲突、各种场面的穿插具体向观众展示他的性格和灵魂。曹禺对我国京剧的这一特点十分熟悉,在他早期的经典中就意识地加强戏剧场面的穿插,尤其是戏的开场,注意场面的变换,通过外部动作较为明朗的人物行为揭示人物心灵。《雷雨》第一幕的开场,鲁贵向四凤要钱,鲁贵说了一大通话,一方面巧妙地交代了全剧复杂的人物关系和部分前史,另一方面刻画了鲁贵、四凤的性格。为了钱,为了使四凤成为他牢靠的摇钱树,鲁贵从旁敲侧击到公开威逼,从公开威逼而又一转为热心提醒,每一层次的变化都有鲜明的意图,使这一场面充满了戏剧性。尽管如此,作者仍然考虑到我国观众的欣赏习惯,在这一时间较长的场面中,穿插了周冲找四凤、大海找董事长这两个小场面,既使场面富有变化,增加了悬念,又在次要的戏剧矛盾中介绍了周冲、大海这两个人物。如果说《雷雨》中,这两个小穿插还有某些斧凿之痕的话,那么到《日出》中,作者的安排就老练多了。《日出》第一幕开场,是陈白露与方达生的一大段戏,方达生要求陈白露嫁给他并马上跟他走,遭到陈白露婉言拒绝。通过这两个人物的性格冲突,生动地描绘了前史与当时的规定情境。就在这两人之间冲突展开的过程中,作者穿插了张乔治醉酒和王福升打扫这两个小场面。前一个穿插自然地点出了陈白露的处境,粗勾了张乔治的丑态。后一个穿插则由第一个穿插顺理成章地展开,寥寥数笔描绘了王福升谄媚卑屈的灵魂,给观众留下了一个鲜明的第一印象。在《原野》中,作者的这种穿插本领运用得更加娴熟。第一幕开场,作者不仅通过仇虎抓手、金子硬逼仇虎给他拣花这两个普通而独特的细节,利用外部动作由表及里地刻画了仇虎、金子这两个人物

复杂的内心世界，而且巧妙地加进了酒鬼常五闯进焦家这一穿插。通过这一穿插场面既栩栩如生地刻画了常五，又进一步展示了金子机智、泼辣的性格。她居然不费吹灰之力，不露声色地从常五嘴里掏出了婆婆要加害仇虎并派他前来刺探情况的全部真情。这一切又都是在常五自斟自饮，金子做针线、哄孩子这些人物普通外部的活动中逐步透露出来的，既简单又复杂，既平静又惊心动魄，描绘之妙真可谓丝丝入扣、炉火纯青。

(三)场面安排详略得当、主次分别，尤其注重紧张场面的精心设置和深入开掘。

中国的京剧艺术重场戏泼墨如云，过场戏惜墨如金。曹禺剧作深得这一要领，心领神会，创造性地借鉴了京剧艺术的这一种表现手法。

没有重点就没有艺术。我国传统的叙事艺术，无论是曲艺，还是京剧，都十分重视故事情节描绘的详略，既注重交代清楚、前后连贯，更强调主次分别、重点突出。中国京剧艺术在场子安排上，总是通盘考虑，场子与场子之间既要前有埋伏，后有照应，又要有主次之别、轻重之别。一般场子和过场戏一略而过，惜墨如金。重要场子、重场戏则精雕细刻、泼墨如云。曹禺热爱京剧的这一艺术特色，他多次谈到我国戏曲编剧的这一特点很值得剧作者学习。他曾经作过这样的概括：“中国戏曲不受琐碎的生活真实的限制，不重要的事情，两句话就闪过去了；到有戏的时候，也不管生活中是不是这样突出，就大力渲染，毫不吝惜笔墨。”<sup>⑧</sup>在早期经典剧作中，他已经心领神会地借鉴了我国戏曲的这一独特的表现手法。

曹禺熟知我国观众不仅欢迎故事性强的戏剧情节、要求富于变化的戏剧穿插，而且还喜爱紧张场面。在他经典剧作中，每一部剧中都有观众喜爱的紧张场面。这种紧张场面有的是高潮场面，有的就是重场戏，对这些场面，他总是不惜笔墨进行深入描绘。在组织紧张场面的过程中，他十分注意向人物的心灵深入开掘，写出特定生活环境中具体人物的思想感情的脉络，多层次地开展具体的戏剧冲突，收到感人至深的艺术效果。

在《雷雨》中，不仅全剧有明显的开端、发展、高潮和结局，而且每一幕都有一个小高潮、各有起伏、各有重点。这每一幕的高潮都是各幕的紧张场面，作者都笔墨酣畅，层层加以开掘。例如第一幕，繁漪与周萍第一次交锋，写周萍准备离家到矿上去，这虽是全剧的中心事件，但在这一幕着重表现的还不是这件事。因此作者只用简略几笔就初步展示了一下两人的矛盾，而将重点放在第一幕的高潮“吃药”这一紧张场面的描绘上。在这个紧张场面中，作者将前面简要描绘到的三件事：周萍要走、周冲要帮助四凤上学、繁漪不愿吃药都拧在

一起，将周朴园和繁漪的冲突通过周朴园强迫四凤、周冲、周萍劝喝这三个层次的深入开掘，浓笔重彩，将周朴园的专横表现得淋漓尽致，给观念留下极深的印象，也为全剧主要冲突的展开奠定了坚实的基础。

在《日出》第一幕中，张乔治醉酒、王福升打扫房间等穿插都描绘得十分简略，犹如京剧中的过场戏，但到陈白露营救小东西这一紧张场面时，作者就大加铺垫、尽情渲染。通过陈白露盘问小东西、斥责王福升、向潘月亭求援、陈白露直接同黑三交锋、推出潘月亭吓退黑三等五个层次的深入开掘，将陈白露的善良、聪明、老练，潘月亭的世故、圆滑，王福升的势利、狡猾，黑三的蛮横、卑劣勾画得入木三分。在话剧《家》中，曹禺又一次借鉴了我国京剧的这一美学原则：“无戏处惜墨如金，有戏处泼墨如云。”只要能够深入刻画人物内心世界的地方，反复开掘。如第二幕“鸣凤投湖”一场，三次表现鸣凤求见觉慧。第一次求见，鸣凤要求觉慧亲亲她，觉慧感到惊奇，但还是同意了他的要求，两人激情相拥；第二次求见，觉慧开窗婉拒，告知她正在赶写稿子；第三次求见，觉慧没有开窗，鸣凤抚摸着觉慧窗上的投影，凄恻地说：“三少爷，觉慧，我走了！”让观众为两人真挚的爱情所深深激动，为鸣凤的惨死潸然泪下。

(四)语言清新、含蓄，具有严格的独特性和高度的表现力。

戏剧语言是剧本形式的第一个因素，也是文学作品民族形式的首要标志。曹禺经典剧作向京剧艺术学习，语言清新、含蓄，具有严格的独特性和高度的表现力，是构成他剧作民族特色的又一个重要方面。

中国民族的性格是内向的，体现在谈吐上，人物的语言往往比较简练、含蓄，因此中国观众对冗长的对话和离题万里的高谈阔论很觉厌烦。我国优秀戏曲剧目反映了我国民族的这一特点。在这些剧目中，如京剧《宋士杰》、《群英会》、《打渔杀家》、《王佐断臂》、《乌龙院》等，人物的对话没有闲笔，没有剧情发展轨迹以外的不相干的描绘，充满着引人入胜的潜台词。曹禺经典的剧作继承和发扬了这一优良传统。他剧作的语言不仅具有严格的独特性，做到话如其人，什么人讲什么话，而且严格地符合剧本所规定的特定情境和特定的人物关系，使人物语言十分含蓄、精练，听来兴趣盎然、意味深长。如《原野》第二幕，仇虎和焦母的一段对话，就十分精练地将两人之间你死我活的尖锐冲突和各自性格特征含蓄地揭示了出来。焦母和仇虎以前有干娘和干儿子的关系，如今是不共戴天的仇敌。在这场交锋前，焦母早已将仇虎的归来向侦缉队告密，但眼下侦缉队尚未赶到，她又生怕仇虎在今夜动手杀她的子孙，因此软硬兼施，想将仇虎逐出门外。仇虎对焦母有刻骨仇恨，但大灾大难已铸就他钢铁般的性格。他善于

用辛辣、锋利的语言同仇人角逐，于是产生了一场唇枪舌剑般的搏斗——

焦氏（忽然不悦）虎子，我说破了嘴，讲了半天你是口服心不服。

仇虎 谁说我心不服？（神色更阴沉）

焦氏 那么，你到这儿来干什么？

仇虎 我说过，（着重地）给您报恩来啦。

焦氏（绝望）哦！（忽然）虎子，我听说你早回来了，为什么你单等大星回来，你才来？

仇虎 小哥俩好久没见面，等他回来再看您，也是图个齐全——

焦氏（疑惧）齐全？

仇虎（忙改口）嗯，热闹！热闹！

焦氏（仿佛忽然想起）哦，这么说，你是想长住在这儿？

仇虎 嗯，侍奉您老人家到西天。（恶毒地）您什么时候归天，我什么时候走。焦氏（呆了半天）好孝顺！我前生修来的。

在这场较量中，作者通过精练、含蓄而又锋利的语言，将仇虎的粗犷、强悍、分明的爱憎，焦母的阴险、毒辣而又色厉内荏的性格进一步表现出来，如此独具民族色彩的潜台词，也为演员创造鲜明的个性，提供了广阔的天地。

在《原野》中，这样精彩的、脍炙人口的语言比比皆是，真可以说是字字珠玑，美不胜收。它使观众在欣赏《原野》演出时，获得了无上的美的享受。

在曹禺经典剧作中，中国人民传统的美德熔铸在他所深切同情的人物描绘之中，溶化在人物的语言之中，这是他的经典剧作具有浓厚民族特色，赢得广大人民共鸣的一个重要原因。在《雷雨》中，作者在鲁妈形象的塑造中既真实地表现了中国妇女精神上受传统的神权思想深深禁锢的民族特点，还成功地刻画了鲁妈性格本质的一面，那就是对压迫者的深仇大恨和劳动人民坚贞不屈的品质。三十年后，鲁妈与周朴园相遇，百感交集，忍不住作出血泪的控诉。然而，当周朴园取出五千元支票时，她毫不以迟疑地将它撕成废纸，满腔悲愤地说：“我这些年的苦不是你拿钱算得清的。”这一语言充分表现了我国劳动妇女“富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈”的崇高美德。这种美德在《日出》、《原野》、《北京人》、《家》中的小东西、翠喜、金子、仇虎、愫方、瑞珏、鸣凤等人物身上也都获得充分的体现。《日出》中的小东西，只有15岁，便已尝尽了人间的辛酸，但她从不屈服于自己悲惨的遭遇，想尽一切办法要逃脱，反抗金八、黑三、王福升这些恶魔对他的凌辱。“揍死就揍死，反正是条命。”这就是她的铮铮誓言。这一语言成功地刻画了她瘦小的躯体里包藏着的

却是一个不屈不挠的高洁灵魂。

在《原野》中，作者一方面表现了畸形的社会加在金子身上沉重的压力，使她在表面上不得不表现出百依百顺、循规蹈矩的样子。然而，随着剧情的进展，犹如剥笋一般呈现出这个女性本色的光泽，曹禺透过金子娇媚、俏丽、泼辣的个性，高度性格化的语言显示出她有着一颗中国农村妇女纯真而迷人的美，那么朴实，那么刚健，如原野一般的纯真而又厚实，从另一个侧面表现出我国妇女贫贱不移、威武不屈的美德。

从繁漪、鲁妈、翠喜、小东西、仇虎、金子、愫方、瑞珏这一系列人物崇高品德的描绘中，他们闪闪发光的语言中，人们仿佛可以看到他们的身体上流动着京剧经典剧目中赵五娘、秦香莲、王宝钏这些具有古代人民传统美德的典型人物的血液，看到这些美德在新的历史条件下得到了继承和发扬。正因为曹禺的经典剧作，高度艺术化的民族语言，从不同角度深入揭示了实际生活中我国人民传统的美德，使读者和观众产生一种特有的真实感和亲切感，觉得他所描绘的人物仿佛都是我们身边经常看得到、摸得着的活人，而表现得又是那么鲜明、突出，具有无穷的艺术魅力。

即使在根据巴金同名小说改编的话剧《家》中，我们也处处可见这种创造性语言的光芒。例如在原小说中觉新根本未能进产房。在巴金小说《家》第37章中，瑞珏临死前，觉新被挡在门外，并未能和瑞珏作最后的诀别。而在曹禺的《家》第四幕中，觉新不仅进入产房，孩子生下来之后，两人有一段表现诀别的台词。这一诀别场面的语言写得极其感人，因为它不仅着重展现了瑞珏临死前对觉新始终不渝的真挚的爱情和她对未来美好生活的向往，而且融入了曹禺独特的人生体验，寄寓了曹禺对生下他三个月便已去世生母深深的思恋。这一场面，这段诀别的语言，即使观众不看演出，光从广播里听实况转播也会让人泪沾衣襟，不胜感动，留下永难磨灭的美好印象。

### 三、鼓励新时期京剧艺术家勇于创新、敢于突破

1979年，年近古稀的曹禺当选为全国剧协主席。这之后，他多次热情鼓励京剧艺术家在艺术上要深入探索，勇于创新，鼓励京剧艺术工作者不断地写新戏、演新戏。对新编京剧《徐九经升官记》、《东邻女》等新创剧目，一方面充分肯定他们的创新精神，同时进一步提出修改意见，鼓励他们京剧的程式与新的内容结合起来，产生艺术的美感，吸引更多的青年爱看京剧。

1981年5月，曹禺观看了湖北省京剧团新创的剧目《徐九经升官记》，对此剧赞不绝口。他不是一般地赞扬此剧剧目好、演员好、导演好、舞美好，而是对此剧作了具体、详尽的艺术分析，指出此剧“幕一拉开，

就揭开了戏剧冲突,节奏流畅,整个戏不避讳矛盾,情节的发展也很自然,有的地方是出其不意的。主角徐九经叫人发笑,叫人喜欢,叫人恭敬。饰这个丑角的演员演得很有身份,不俗气。配角也不错,演倩娘、安国侯的演员嗓子都很好。”<sup>⑩</sup>

他尤其指出这个戏在艺术上的独创性,这个戏不同于那种表现不畏权势、为民做主的“青天”戏,它具有特殊的位置,带有时代气息。“官、官、官”那一大段台词很俏皮,很有哲理性。在念白的处理上,采用韵白不上口的念法,观众易懂,这是一个突破。同时又指出此剧的不足:“我觉得徐九经做梦那场戏,在良心与味心的问题上,还可以写得深一点。这个戏应该推广。”

从优秀现代戏《一包蜜》到古装戏《徐九经升官记》,曹禺对湖北省京剧团勇于探索的创造精神十分赞赏,认为此团“大有希望,要是全国的剧团都像湖北省京剧团,那就好了。”

针对当时一些青年人不爱看京剧,曹禺认为这其中既有戏改的问题,也有创作的问题。为了京剧事业的发展和繁荣,曹禺热切希望京剧工作者不断地写新戏,演新戏,以促进青年人爱看京戏。

同年十月,曹禺又在福建观看了新编京剧《东邻女》。在演出结束后,曹禺对此剧的创作,给予了充分的肯定。

十月三十一日,曹禺会见《东邻女》作者戈明与唱腔设计人员黄山。来客说明来意:“那天晚上你在舞台上与演员们见面时,讲了许多过奖的话,在场人很多,你不便讲很多毛病,今天我们来请你挑一挑这出戏的毛病。”接着,曹禺首先指出:

“我说的不是过奖话,这戏的确非常好。整个戏是个和谐的统一体。进展迅速、流畅,也很干净。一条线穿下来。一个很简单的故事,却把极其伟大的感情表现出来了。周总理的出场非常之好,唱得也很好。”<sup>⑪</sup>接着曹禺又进一步具体分析了此剧在艺术上的几个特色:

有几个地方构思很好,让人不忘怀。如老房东那张名片的安排。

剧中“戏中戏”那段戏虽然很简短,但让人十分感动,可谓神来之笔!

唱词又有中国古典诗词的美感,是剧中最好、最动人的一段戏。如再展开一点,就更好。

一台全是好人,而又能使人非常感动,这是个了不起的写法。

曹禺尤其赞扬此剧将京剧的程式,同现代生活、现代剧情融为一体。他指出:“京戏有程式、套子,要和日本人的生活结合在一起,这做法是了不起的。从老房东身上能看出较多传统的东西。

同时,曹禺又坦率地具体指出此剧有点小毛病:主

要是第一场女主角决定离婚的问题。照中国的人之常情,夫妻好到这种地步,离婚是否可能?要找出性格上的理由。现在感到有点勉强。我不是说现在这样写没理由,是说理由不充分。是否可以把祖父写得有强烈的家族观念。

又如,他指出:剧中做满月唱“联弹”时,大家拍手,有一些日本人的味道,但还不够,再多加一些,气氛就渲染起来了。

在戏剧界,一些人常有这样的议论,认为曹禺晚年看戏,讲好话,讲溢美之词过多。

笔者认为,对这一问题要作具体分析,要分析曹禺讲话时的不同场合,不同对象。作为剧协主席,曹禺讲话自然需要慎重,否则一言九鼎,听者会感到巨大压力(尤其是来自基层的剧团,基层的戏剧创作人员)。

同时,曹禺也深知京剧工作者创作的艰难。他们辛辛苦苦排一个戏不易。由于种种复杂的原因,创作剧目叫好不叫座,这在京剧领域中不乏先例。例如,就拿《东邻女》这出戏来说,前后排了两年多,主创人员下苦功反复修改,演出结果还是亏损十多万。在这种情况下,作为剧协主席的曹禺看完演出,多加些鼓励也是合情合理的。当然,也不排除有时曹禺也会说一些溢美之词。然而,对于真正的好戏,如京剧《徐九经升官记》、《东邻女》,曹禺的赞扬是真诚的,也是对新时期京剧创作具有指导意义的。

对京剧创作,曹禺鼓励京剧工作者勇于创新、敢于突破,但他坚持艺术创作还是要“内容决定形式”,既要提倡艺术形式的多样化,同时又坚决反对捕风捉影、盲目照搬外国的一些新玩意,指出京剧创新还是要坚持民族化,最后还是要搞出自己民族的东西。

由于在漫长的艺术生涯中,积累了广博和丰富的实践经验,曹禺对艺术创作内容与形式的关系有着精辟的理解。1981年,在一次艺术闲谈中,当一位同志介绍了现在有人疑问,为什么总提内容决定形式,而不提形式也可以决定内容?曹禺微微一笑说:“这不是专门追求形式吗?这种专搞形式的东西,在第一次世界大战之后,我们看到过很多了哟!但是怎么样?搞来搞去还是搞不通,最后还要搞自己民族的东西嘛。”<sup>⑫</sup>

曹禺认为:不知道旧的,也就无法理解新的,知旧然后才有助于创新。在京剧艺术发展中,曹禺提倡艺术的创新和演出形式多样化,但他反对不愿意下苦功夫,不深入探索,甚至捕风捉影地盲目照搬洋人的东西,搞一些“新玩意儿”。比如意派流,这是一种哲学的观点和写作的方法,曹禺在年轻时也接触过,他曾看过一本“意识流”的书,全书从头到尾没有段落,有时没有标点符号,有的地方好象又有标点,他确实也看不懂。他认为“意识流”作为一种艺术流派和手法,也不是不能

借鉴,但问题是有些同志尚未弄清“意识流”是怎么回事,就用起来,根本不顾及观众和读者的接受,结果效果不好,他认为这不是一种正道。

在京剧艺术的创新和传承问题上,曹禺一方面不固步自封,号召我国的戏剧工作者向世界文化巨人(如莎士比亚、易卜生等)学习,同时又不遗余力地主张了解祖国的优秀文化。1986年4月,在首届中国莎士比亚戏剧节的一次表、导演艺术研讨会上,曹禺激动地对大家说:“我还有个想法,就是我们这个文化呀,是五千年历史的文化,从这个本身,我们是从屈原、李白、杜甫、汤显祖、关汉卿这么造化出来的。我们是在自己的哲学、文学、诗歌、音乐、舞蹈的这种文化熏陶下生长起来。因此,中国的文化在世界上不仅是站得住的,而且完完全全是第一流的。”<sup>①</sup>

曹禺主张将创新与传承艺术有机地统一起来。在向民族艺术传统、向京剧艺术学习方面,曹禺十分推崇我国杰出的导演艺术家焦菊隐。焦先生年轻时创办中华戏曲专科学校,教育出许许多多著名的京剧表演艺术家。为了更透彻地了解民族戏曲的内容与形式,焦菊隐不但悉心研究“唐、宋、金的大曲”,还虚心向各位京剧界老前辈请教。在办中华戏校期间,让师生惊讶的是,他每天也会和学生一样压腿、吊嗓。曹禺说:“他并不是想成为一名演员,而是在用身心去琢磨祖国的民族艺术传统。”为了日后创造新的具有民族特色的话剧艺术。曹禺指出:这样的艺术家虽然已经离去多年,但“大家都会记住他。他的生命不会完结,永远被戏剧艺术的熠熠光辉照亮。”<sup>②</sup>

今天,曹禺作为一代宗师,已经仙逝十余年了,但他对京剧艺术的酷爱,对祖国艺术不遗余力的弘扬,将永远激励我们为发展京剧事业作出新的贡献!

#### 注释:

- ①曹禺:《曹禺自述》第6页,2010年10月,新华出版社。
- ②曹禺:《曹禺自述》第7页,2010年10月,新华出版社。
- ③《曹禺自述》,北京人艺2001年第三期。
- ④郗子柏、王韧、田文:“海滨月夜,曹禺闲谈”,《小剧本》1981年11期。
- ⑤张帆:“曹禺和他的恩师张彭春”,《北京人艺》2010年第3期
- ⑥曹禺谈《徐九经升官记》,《湖北日报》1981年5月18日。
- ⑦曹禺:《曹禺自述》第8页。
- ⑧颜振奋:《曹禺创作生活片断》,《剧本》1957年第7期。
- ⑨曹禺谈《徐九经升官记》,湖北日报1981年5月18日。
- ⑩曹禺谈《东邻女》,福建日报1981年11月17日(黄山记录)。
- ⑪曹禺谈《东邻女》,福建日报1981年11月17日(黄山记录)。
- ⑫柳俊武:《曹禺谈莎士比亚戏剧节》,《文学报》1986年4月24日。
- ⑬曹禺:《这样的戏剧艺术家》,《北京日报》1985年12月14日。

(本文作者系曹禺研究会副会长、上海戏剧学院教授)

责任编辑:晓芳

戏剧,描述的是在指定的空间和时间中完成表演,因其典型的流动性及动态特征,我们称之为时空的艺术。舞台美术,则是依据戏剧情境创造静态的或动态的戏剧空间,是一项综合性的创造工程。

从视觉空间艺术的概念说起,通俗的说,就是在一定空间中看得见的艺术,它具有多维性。

一维是线,由点构成,只有长度,没有宽、高。

二维是面,有长、宽,没有高;二维可容纳一维(在有长度和宽度的纸上可以画条直线),如绘画、摄影和平面设计。

三维是静态空间,是由无数的面组成的体,有长、宽、高;其空间如同一个盒子,可容纳一维的线和二维的面。比如雕塑,理论上是属于三维立体艺术,而其下的浮雕却又不是完全意义的三维,它更多地是运用了透视的原理来达成最终的视觉效果;绘画,看似是平面的艺术,而全景画却是在一个180°或360°的环绕空间中,采取前景立体、中景半立体、背景平面绘画的方式完成,是二维和三维概念的结合;再比如,服装设计(平面设计-立体剪裁-立体呈现)、空间设计、环境设计、建筑设计等等,都是进行立体的全方位展示。

四维是动态空间,在三维中加入了时间的概念。我们所处的世界即是四维。环境艺术、舞台设计、舞台表演艺术、影视艺术和动漫艺术皆从属于综合艺术,它们是通过时间和空间来进行视觉表现的。环境艺术是一个尚在发展中的学科,我们常称之为“艺术”与“技术”的有机结合体,它以建筑学为基础,综合室内设计、公共艺术设计、景观设计,从著名环境艺术理论家多伯(Richard P. Dober)对“环境艺术”作出的定义:“环境艺术是一种场所艺术、关系艺术、对话艺术和生态艺术。”可见“时间”这个第四维度概念的介入对于它们所起到的情感作用;舞台美术需要运用视觉空间艺术的眼光从事艺术创作和设计,而视觉空间艺术需要通过时间艺术、空间艺术、造型艺术等多种综合手段来创造,它要求更广阔的视野,更广泛的涉猎,第四维度就可以令我们更自由地讲述故事,在一个有限的、有形的空间中实现无限的、无形的、灵魂的加注;动漫艺术更偏重对现代科技的依赖,主要通过漫画、动画结合表现故事情节,拥有一维线、二维平面以及三维动画、动画特效等多种表现手法,随着以真实物体为参照的三维动画模拟技术的成熟,逐渐形成了区别于传统艺术的特有的视觉艺术创作模式,它对科技于艺术的表现力要求更综合、更全能。

在艺术实践中,我们可以任意选择其中某一种维度方式去表现,也可取其某几种维度方式共同完成。中