

论曹禺的抗战戏剧观与创作实践

李文平 李玉婷

(重庆师范大学 文学院,重庆 400047)

摘要:曹禺抗战戏剧观的形成是抗战全面爆发后,身为知识分子的强烈时代责任感以及作为杰出戏剧家丰富的编剧、导剧与演剧经历共同作用的结果,其中既有因时制宜的新变,也有一贯以来的坚守,更有坚守基础上的发展。他的抗战戏剧观在强调戏剧时代性与宣传性的同时,亦重视艺术性,并努力追求戏剧表达的大众化。曹禺的抗战戏剧观及其创作实践激励和鼓舞了广大民众的抗战意志,为民族抗战的最终胜利做出了不可磨灭的贡献,也成为以文艺服务于抗战的戏剧家的重要典范。

关键词:曹禺;抗战戏剧;戏剧观;创作实践;战时影响

中图分类号:I207.3

文献标识码:A

文章编号:1673-0429(2022)01-0056-10

doi:10.19742/j.cnki.50-1164/C.220105

曹禺是中国现代杰出的话剧艺术家,他的《雷雨》是标志着中国话剧艺术走向成熟的里程碑。20世纪30年代,以《雷雨》《日出》《原野》为代表,曹禺的话剧创作以探索人类命运为重心,剧作充满了着浓烈的情感喷发和浓郁的诗性特征,彰显出鲜明的个人风格。戏剧家的戏剧创作是由其戏剧观引领的,戏剧观的转变会引起戏剧创作的转变,戏剧创作的转变也必然伴随着戏剧观的转变。1937年7月,抗战全面爆发,曹禺暂时搁置了这一诗意探索,以话剧创作为武器,义无反顾地投入抗日救亡的时代洪流之中,其戏剧的思想观念与创作实践都发生了明显的变化。长期以来,学界对于曹禺全面抗战时期的戏剧研究比较偏重于单篇名作的具体探究,缺乏对其全面抗战时期的戏剧思想与创作实践进行系统的梳理与全面的研究。因此,对曹禺全面抗战时期戏剧观的形成、内涵特征、创作实践及其战时影响的探讨,有助于全面深入地把握其抗战时期的戏剧思想与创作实践,彰显在蓬勃开展的抗战戏剧运动中所发生的示范引领与重要的推动作用,以及为中国抗战文学的整体建构所做出的不懈努力。

一、曹禺抗战戏剧观的形成

曹禺抗战戏剧观的形成与时局的变化和知识分子的时代责任感有着密切联系。1937年7月,“卢沟桥事变”爆发,揭开了中华民族全面抗战的序幕。在日军猛烈残酷的攻势下,国民党军队节节败退,北平、上海、南京等城市也相继沦陷,中华民族面临着严重的民族危机。在国家民族生死存亡之际,全体中华儿女上下一心,拼死抵抗,共御外敌,掀起了抗日救亡的高潮。广大文艺工作者积极响应,纷纷走出

收稿日期:2021-11-30

作者简介:李文平(1964—),男,重庆师范大学文学院教授,硕士生导师,主要研究方向:中国现当代文学。

李玉婷(1995—),女,重庆师范大学文学院研究生,主要研究方向:中国现当代文学。

基金项目:2017年度教育部人文社科规划项目“现代文学大家与大后方文学的整体建构”(17XJA751002)。

书斋,走出象牙塔,奔赴前线与内地,投身于抗日救亡的民族运动中。

戏剧作为能够直接与欣赏者发生情感交流并产生极强感染力的艺术,“往往被政治操作者和宗教传播者用来作为政治鼓动和宗教宣传的最有效的工具”^{[1]83}。抗战期间,戏剧因其直观形象的表演形式和强烈的现场感染力深受大众的欢迎与喜爱,是抗战宣传的有力武器。据廖全京《大后方戏剧论稿》的不完全统计,抗战期间,仅在重庆正式出版的抗战话剧剧作就有1200余种,在桂林建立及演出过的话剧团队多达64个,演出剧目多达388种,而昆明的戏剧救亡团体更是有赶超桂林而仅次于重庆之势。但在抗战前,话剧这种新的演剧形式在广大的中西部地区并不常见,它完全是在抗战期间才兴盛起来的。特殊的时代与社会往往会对创作者的思想观念和文学创作产生影响,正如胡风所说:“民族战争所创造的生活环境以及它所拥有的意识形态和思想远景,也或强或弱地和作家们的主观结合了,无论是生活或创作活动,都在某一方式上受着了规定。”^{[2]1}这是生活在抗战大环境下的曹禺强烈感受到的。更何况作为一个从小受传统文化熏陶长大的知识分子,曹禺有着读书人“以天下为己任”的强烈民族家国意识。“九一八事变”后,当时还是学生的曹禺就积极加入学校的“反日运动委员会”(后改名为“抗日救国委员会”),随学校演讲团举办抗日演讲,参加短期学生军,与好友合办《爱国日报》,演出抗日救亡剧。“七七事变”后,日军在中国的罪恶行径让他感到义愤填膺:“那时,我在天津,住在租界里,租界紧挨着东火车站,从楼上都能看见日本人和中国军队在打仗,多少中国士兵被日军杀害了。日本人在河北,还野蛮地用飞机进行狂轰滥炸”^{[3]190},从而激起了他强烈的爱国情绪。于是,在抗战救亡时代主潮的召唤与推动下,曹禺积极参与抗战有关的各种戏剧活动,注重戏剧在抗日救亡中的宣传鼓动作用,以期能更好地为抗战服务。

曹禺抗战戏剧观的形成也与他早年的成长教育经历息息相关。首先是他“广”且“精”的观剧经历。曹禺的继母酷爱看戏,文明戏、京剧、昆曲各种类型都看,曹禺从小跟在她身边耳濡目染,受益匪浅:“从旧戏里可以学到描写刻画人物的本领,戏里的每个人物都是鲜明的,而且每个人物都不一样,有聪明的,笨的;有滑头的,阴险的;有凶狠的,软弱的。”^{[4]7}长大进入南开中学、清华大学求学,他接触到大量外国文学作品,如古希腊的悲剧、易卜生的社会问题剧、莎士比亚的浪漫主义戏剧、契诃夫的现实主义戏剧、奥尼尔的表现主义戏剧以及西欧的荒诞派戏剧等。在“广读”的同时,曹禺还讲究“精读”,试图“让那些艺术家的生命创造融进他的生命,从中吸取力量”^{[5]56},他说:“要从中国和外国的好剧本学习技巧。读一个好剧本,在最吸引我们的地方,要反复地读。研究它为什么吸引我们,是思想感情好?是人物好?是结构好?是文章好?为什么它给我们这样美好的印象?作者用了什么方法?在这种地方反复地读,才能看出‘窍’来。”^[6]广泛且精细的阅读开阔了曹禺的眼界,提升了他的艺术眼光,有益于他对戏剧艺术的特殊性与多样性的把握。

其次是其丰富的编剧、导剧与演剧经历。在南开新剧团期间,为缓解“剧本荒”现象,曹禺开始改译外国剧本,他将莫里哀的《悭吝人》改译为带有中国味道的《财狂》,将高尔斯华绥的《斗争》按中国情形改译为《争强》。改译剧本的经历使曹禺“很获教益,因为翻译比读和演更能深入地学习它(即戏剧)的妙处。”^{[7]81}它们在被搬上舞台时,曹禺还亲自出演剧中角色,颇受观众好评。除此之外,在校期间,曹禺还演过易卜生的《娜拉》和《国民公敌》、霍普曼的《织工》、丁西林的《压迫》,以及其他一些大大小小的戏。他的演技精湛细腻,引人入胜,“他亲近的朋友,甚至于认为他表演艺术的成就高于剧作,若不是受身材的限制,他真是中国能够演多型角色而艺术修养最高的唯一优秀演员”^[8]。除了演戏外,曹禺还导戏,在清华读书期间,他导演的《娜拉》(即易卜生的《玩偶之家》)、《罪》(即高尔斯华绥的《最前的与最后的》)等剧都大获成功,深受好评。丰富的演剧、导剧实践增强了曹禺的戏剧感知力,培养了他的舞台感,并直接影响着他之后的戏剧创作。正如曹禺说的那样:“我认为一个写剧本的人应当有舞台实践。我从十四岁起就演话剧,一直演到二十三岁,中间没有停过。我似乎理解了舞台感,对于一个写戏的人来说,不只要熟悉舞台,舞台感很重要”,因为“一个剧作者总要懂得舞台的限制。一个人总是在限制中

求得自由,绝对的自由是没有的。我觉得剧作者最大的限制是观众。要了解观众,这是我的一点体会。”^{[9]13-14}

综上所述,曹禺抗战戏剧观的形成是时局变化、知识分子强烈的时代责任感以及他丰富的编剧和导剧、演剧经历共同影响的结果,其中既有因时制宜的新变,也有一贯以来的坚守,更有坚守基础之上的发展。

二、曹禺抗战戏剧观的思想内涵与战时实践

曹禺虽然少有关于戏剧理论或戏剧观的专论著述,但我们仍可以从他抗战时期撰写的《关于话剧的写作问题》《编剧术》《眼前的工作》等剧论、剧评中看到他对抗战戏剧的认识和思考,再结合他抗战时期的戏剧实践,来梳理他的抗战戏剧观。具体来说,曹禺的抗战戏剧观与战时实践主要表现在以下三个方面。

(一) 强调戏剧的时代性与宣传性

曹禺在《编剧术》中说:“一切剧本全都可以说有着宣传性的”^{[10]141},“我们的古人曾经说过:‘文以载道’。简单地说,我们的文艺作品要有意义,不是公子哥儿嘴里哼哼的玩意儿。现在整个民族为了抗战,流血牺牲,文艺作品更要有时代意义,反映时代,增加抗战的力量。”^{[10]144}戏剧作为戏剧家参与抗战的工具,是必须服务于抗战的,曹禺对戏剧宣传性的强调是他对民族抗战时期文艺时代性的准确把握与张扬。这与他全面抗战前的戏剧观有不小的差异。全面抗战以前,曹禺对于戏剧的认识与创作主要是出于抒发情感的迫切需要,表现他在生活中所感受到的莫可名状的不得不说的情绪,尽管在当时乃至后来,众多的批评家对它们作出各种解读,生发出无数含义,但他仍极力表明《雷雨》的降生“是一种心情在作祟,一种情感的发酵,说它为宇宙作一种隐秘的理解,乃是狂妄的夸张”^{[11]53},《日出》的问世是“一件一件不公平的血腥的事实,利刃似地刺进了我的心,使我按捺不下愤怒”^{[12]62},“我要写一点东西,宣泄这一腔愤懑”^{[12]63-64},《原野》的诞生则源于“当时是有这样一个想法,写这么一个艺术形象,一个脸黑的人不一定心黑”^{[13]98}。

曹禺全面抗战期间的戏剧创作以1940年秋创作《北京人》为界线,分为前后两个时期。前期受昂扬激奋的民族情绪和时代氛围影响,曹禺的戏剧创作主要围绕“抗日救亡”进行。《黑字二十八》(原名《全民总动员》,1938年)作为曹禺的第一部抗战剧作,便是以“肃清汉奸,变敌人的后方为前线,动员全民服役抗战”^{[14]5}为主题的。它以宋之的、陈荒煤、罗烽、舒群等集体创作的四幕剧《总动员》为底本,曹禺执笔第三幕,其他三幕由宋之的负责。为适应当时抗战环境和实现戏剧界的大团结,剧作在剧情方面做了极大改动,又增添了新的人物,只保留了原作人名和极少部分内容,可以说是一部全新的作品。在戏剧节上演后被赞为“收获了政治上的成功”“紧紧地把握住了目前抗战阶段的重要契机——‘总动员’”,以及有助于“提高我们的政治警觉性”^[15]。创作于1939年冬的《蜕变》同样也是“一部从政治角度反映社会现实生活的现实主义作品”^{[16]100},它着眼于大后方抗战的严峻现实,讲述了1938年1月至1940年4月大后方政府帮扶的某私立医院的内部变迁。剧作揭露与抨击了大后方社会存在的腐败现象,讴歌了坚决的斗争与大胆的改革,表现了我们民族在抗战中“蜕旧变新”的新气象。虽然由于剧作家对现实斗争的复杂性缺乏准确认识,导致剧作最后在问题的解决上带有过分乐观的情绪和理想主义成分,但它在对国民党腐败问题的揭露上是具有典型性和深刻性的,这也是它后来为何会遭到剧本审查和演出审查“双审查”的最主要原因。

20世纪40年代初,“太平洋战争”的爆发改变了中国抗日战争的历史进程,抗战随之进入新的历史阶段,抗战的中心任务也由前期的“抗日救亡”转向后期的“抗战建国”。同时随着战争生活的日常化,洋溢在抗战初期的盲目乐观的时代情绪也已逐渐冷却下来,文艺工作者们开始反思自身,反思历史,反

思现实,痛苦和烦闷的情绪慢慢生发出来,就像臧克家诗歌描述的那样:“热情凝固了,幻想破灭了,光明晃远了,代替了这些是新的苦闷和郁抑”^{[17]339}。作为一个对生活有着敏锐感知力的戏剧工作者,曹禺开始将目光重新放回封建制度统治下的封建大家庭上,试图通过对其中的悲喜剧的搬演,揭露隐藏于其中的各种封建文化痼弊,探寻民族、国家的出路。《北京人》(1941年)是他尝试的第一步,据他的好友方琯德回忆:“那时候……他(指曹禺)正热爱着契诃夫,感到时代的苦闷,也憧憬着时代的未来。但他的思想已经不仅仅是停滞在憧憬里,而且看到了和懂得了北方为着幸福生活斗争的人们”。^{[3]254}剧作聚焦于20世纪初北京的一个封建大家庭——曾家,通过对曾家祖孙三代矛盾冲突的展示及其不同命运的揭露,点出封建旧家庭、旧制度、旧道德必然崩溃这一主题。关于《北京人》的主题含义,在剧作发表之初也曾引起过争论,一些评论家批评它是剧作家对封建社会唱出的一曲挽歌,与抗战无关,这显然是将《北京人》看作是曹禺对封建大家庭的留恋与不舍,理解过于片面,并未真正领悟到剧作的深层含义。为此,评论家茜萍曾专门撰文就此进行深入论述,指出:抗战的目的是为了建立新社会,而要建立新社会,“就不能不对旧的社会作深切的研究,明确的认识,尖锐的暴露,坚决的攻击”,唯有这样才能“收到正确的切实的改造”“获得抗战胜利的真实果实”^[18]。这一论述不仅是对剧作主题和剧作家意图更准确的阐述,更是对剧作“与抗战有关”的有力辩护。与《北京人》一样,创作于其后不久同题材的《家》(1942年)也正是沿着这一目的进行的深入探索。创作于抗战末期的《桥》则着眼于民族工业出路这一课题。这一时期,以蒋、宋、孔、陈四大家族为代表的官僚资本以战争的名义聚敛民财,利用政治强权和经济掠夺的方式大发国难财,对中国民族工业的发展造成了毁灭性打击。剧作通过展现民族工业懋华钢铁公司是如何被官僚资本一步步兼并吞食的过程,揭露了官僚资本对民族工业的掠夺。虽然由于受政治形势和时局动荡的影响,这部剧作最终只完成了前两幕,但关于懋华钢铁公司的最终结局却是不言而喻的。

曹禺对抗战戏剧的时代性与宣传性的强调不仅是针对剧本创作而言的,在戏剧演出上也同样如此。抗战爆发伊始,曹禺便积极投身各种演剧救亡活动之中。在长沙及其周边城市,他与国立戏剧学校(以下简称“剧校”)“非常时期巡回公演剧团”(以下简称“剧团”)一同开展抗敌演剧活动,帮助指导剧团排剧工作,亲自导演抗敌独幕剧《炸药》《反正》和街头剧《疯了的母亲》《觉悟》,深受当地群众的喜爱与欢迎,“在当地增加了各界对抗战的兴奋,并且还增加了他们对戏剧更加深切的认识”^{[19]14}。在随同剧校西迁的途中,积极从事抗战宣传工作,据同行的学生陈永倌回忆:“这时曹禺是教务主任,我记得他还穿着棉袍子,打着锣,到街上去召集观众,每次都是他敲锣,一面打锣,一面吆呼:‘看戏了!’他没有一点教授的架子。”^{[20]198}第一届戏剧节期间,担任《黑字二十八》导演团成员,并在其中饰演侯凤元这一角色,表演颇受观众好评:“毕竟是万家宝,老经验,连一点子戏总被挤足了出来,抓得住观众。”^[21]在昆明,耗时月余排演《黑字二十八》和《原野》,获得了巨大成功,轰动了整个云南戏剧界,促进了云南戏剧界的大联合,更将整个云南抗战戏剧运动推向了高潮。

(二) 重视戏剧的艺术性

全面抗战初期,文艺作品中公式化、概念化的问题比较普遍,不仅阻碍了抗战文学的健康发展,还影响了抗战文艺宣传性的发挥,就像胡风说的那样:“一个人关在房子里面大喊‘打倒日本帝国主义’,听的人不会感动,一个群众大会上没有报告,没有讲演,只由主席跳起来大喊一通‘打倒日本帝国主义’,群众也不会兴奋。”^{[22]163}曹禺作为一位高度重视戏剧艺术效果的剧作家,抗战期间,在强调戏剧的时代性与宣传性的同时,也非常重视戏剧的艺术性。针对抗战戏剧的公式化、概念化倾向问题,曹禺指出,戏剧创作首先要保持严肃的创作态度,因为“写好剧本,决不能凭一时冲动提笔就写,要有长期的准备,列出详尽的计划才能写成的。写成后,还要再三修改,不辞劳苦,耐性地修改,这样才能产生好的剧本。”^{[10]153}全面抗战爆发之前,为创作《雷雨》,曹禺在脑海中构思了大约5年的时间,还撰写了一大摞厚厚的提纲、草稿、分幕表、舞台设计草图和剧中人物性格描绘的分类卡片;为写好《日出》第三幕,还曾多

次前往天津贫民区调查采访,收集写作材料。抗战期间,为创作《蜕变》和《桥》,曹禺曾到医院和钢铁厂进行过实地考察,“写《蜕变》的材料主要是在长沙调查伤兵医院取得的。我看了一两个伤兵医院,其中一些内幕是听人讲的,报纸上也暴露过一些内幕。……腐败,我在江安看得太多了,剧校里就有《蜕变》中写的那些乌七八糟的事情。囤米,楼上打牌,楼下办公,我都见过……”^{[3]234-235}“《桥》也是调查过,重庆有私人钢铁厂,一年偶尔出一次钢,有贝斯炉。我是经过钱昌照的介绍去调查的,大约在那里呆了两个礼拜。”^{[3]341}为求最好,曹禺在创作《北京人》时前后写了十稿,剧作经过了相当长时间的酝酿期和修改期,在此期间,他还和导演张骏祥进行讨论,也因此“对曹禺这个戏里准备写什么、怎么写,张骏祥了如指掌”^{[23]35}。在改编《家》之前,曹禺更是向原作者巴金虚心求教:“他的小说《家》我早就读完,但我不懂觉慧,巴金跟我谈了他写《家》的情形。谈了觉慧、觉新、觉民这些兄弟,还告诉我该怎么改。”^{[24]134}在写作期间,他每写完一段便将稿子寄给爱人方瑞,再由方瑞对其进行些许添补或删改。改编完成后,他又将剧作送给巴金再次虚心请教,只为能创作出更好的剧作。严谨认真的创作态度使得曹禺的剧作既贴近现实生活,反映社会现实,表现出深刻的现实意义,又不流于离奇俗套,能够吸引大众的关注,深受大众的欢迎与喜爱。

其次是人物形象的塑造要真实亲切,要表现独特的人格与个性。在《编剧术》中,曹禺指出:“人物典型化,很易流为‘过分’。如抗战剧中所写汉奸和英雄,大都是这类典型加倍地强调的产物。这样写法,固然黑白分明,不易错误。但是结果往往宣传自是宣传,观众自是观众。二者之间毫不发生任何深刻的关系。”^{[10]153}曹禺剧作中的人物形象个性鲜明,性格丰满,展现了人性的复杂性与矛盾性,体现了他的艺术理想。《北京人》中的愫方是曹禺继繁漪、陈白露、花金子后贡献给中国现代文学女性形象长廊的又一经典形象。她是一个敢于挣脱旧时代悲剧命运,勇于追求新生活的女性,在她身上体现着鲜明的现代意识和时代精神。愫方是曾老太爷的姨侄女,因父母早逝,十多岁时就寄居到了曾家,名义上是小姐,实际上却与佣人没什么区别。她给人的最深刻的印象是“哀静”,在曾家寄人篱下的生活养成了她柔弱、忍气吞声的性子,信奉“活着不是为着自己受苦,留给旁人一点快乐,还有什么更大的道理呢?”^{[25]472-473}的人生信条,她与表哥曾文清两情相悦却无法在一起,为了这份没有结果的爱,她任劳任怨地为曾家付出一切,不分昼夜不辞辛苦地照顾曾老太爷的生活起居,关心曾霆和瑞贞之间的感情问题并开解劝慰,百般忍让表嫂思懿的冷嘲热讽与故意刁难,甚至为了让曾文清能安心外出工作,主动提出帮忙抚养他与思懿还未出世的孩子。但愫方虽柔弱却并不软弱,她有一颗柔软又坚韧的心,可以承受生活带给她的一切重压,无论在曾家的生活有多艰难,只要是她认定的事就能一直坚持下去,但曾文清离家又归家的举动打破了她的希望,使她幡然醒悟,毅然与瑞贞一起离开了曾家,走上了新生的道路。虽然愫方看清了前路,勇敢地挣脱了旧家庭的束缚,迈向新生活,但在抗战时期却仍有人因为缺乏这样的勇气而始终跨不出旧时代的门槛,愫方的出现可以“去惊醒那些被旧社会的桎梏压得喘不过气来的人们,助之走向太阳,走向光明,走向新生活”^[18],而这正是她存在的意义与价值。

再者是要注重戏剧技巧的运用。曹禺指出,戏剧想要引起观众的兴趣,就要注重编排,即恰当使用戏剧手法,如“陡转”。“文章有所谓‘起承转合’,戏剧——若是以故事为中心——到了‘中段’也有所谓故事‘陡转’(Peripeteia)的方法。我们说过 suspense 常常是预示观众若干端倪,引起他们对以后更有力发展的期待的心情。‘陡转’常常是出乎观众意料之外的故事转捩。这种转捩,多半与主角有关。”曹禺还指出:“‘陡转’有二种:第一,故事性的。……第二,人格的。是内心的变动。”^{[10]151}《蜕变》中的医院内部原本黑暗腐败,发展迟滞,秩序混乱,毫无章法,在梁公仰出现后,戏剧情节突然出现大转弯,在他大刀阔斧的整改下,医院内部得到了翻天覆地的改变,秦仲宣、马登科之流被撤职,医院秩序恢复正常,工作效率大幅度提高,医院环境大有改善,职工们尽心尽力服务病患,一切都在有条不紊地进行着。《北京人》中的愫方原本为了爱情,愿意一辈子留在曾家,为曾家奉献一切,无论瑞贞如何劝说都未曾动摇分毫。但在戏剧的最后,当她发现曾文清离家又归家后,她的内心出现了巨大的波动,她终于醒悟,离

开了曾家,勇敢地奔向了属于她自己的新生活。这两种“陡转”前者属于剧作情节上的“陡转”,后者属于人物内心里的“陡转”,它们对增强剧作戏剧性,抓住观众注意力有着极大的帮助。

(三) 倡导戏剧的大众化

话剧作为一种“舶来品”,在19世纪末由西方侨民传入中国,最初称为“新剧”(又称“文明戏”),“五四时期”称为“爱美剧”,1928年由洪深提议才正式定名为“话剧”,在上海等沿海开放城市最为流行。由于不算便宜的票价和一定的欣赏门槛,话剧在抗战前更多的是作为有钱有闲人观赏、娱乐、消遣而存在的,是一种传播范围极为有限的小众艺术。对于这种现象,1937年曹禺就曾在中央大学文艺研究会上指出并批评:“我国话剧不能普遍,话剧不是娱乐品,试问在此年头,能出一元六毛钱到世界大戏院看戏的能有多少呢?照人口比例起来,仅有百分之0.02还不够,可是一般真正的看戏的人都没有办法走进戏院,这样下去,中国的话剧运动是很危险的。不能普遍化,就是不能大众化。”^[26]⁵

作为集编、导、演于一身的全能戏剧家,多年丰富的编剧、演剧与导剧经历使得曹禺树立了观众本位的戏剧观,因此,他极其重视观众在戏剧中的作用,“一个弄戏的人,无论是演员,导演,或者写戏的,必须立即获有观众,并且是普通的观众。只有他们,才是‘剧场的生命’”^[27]³⁹。为了尽可能多地吸引观众,曹禺的戏剧兼具文学性与通俗性,他的剧作一方面立意深远,文学性强,具有极高的可读性;另一方面情节内容通俗,戏剧性强,矛盾、冲突、巧合,一环接一环,非常适合舞台演出,就像他在《雷雨》与《巴金》中说的那样:“我写这个戏确实不但想着看戏的观众,也是想着看不到演出的读者的”^[28]⁴⁷。他的《雷雨》立意深远,表达的是对人类命运的探索,全剧的语言富于张力,弥漫着浓厚的“诗意”氛围,同时又包含着阶级对立、多角恋爱、父子反目、兄弟相向、母子乱伦等多种紧张情节,人物关系错综复杂,人物行为出人意料,整整30年的矛盾在一天之内爆发,戏剧冲突尖锐而强烈,抓人眼球,印证了巴金说的那句:“《雷雨》是一部不但可以演,也可以读的作品”^[28]⁴⁷。

抗战全面爆发后,为团结全体中华儿女共同抗日,戏剧必须走出都市,走向更广阔的乡村,这几乎是当时戏剧界全体成员的共识。于是,广大戏剧工作者们迅速行动起来,积极组织救亡演剧队奔赴前线,深入内地乡村进行抗日宣传演出。但话剧作为一种新的演剧形式,抗战前在内地的传播与影响有限,内地的人们对它是极为陌生的,地处偏僻农村的人们就更是如此。因此,曹禺指出:“编剧的三种限制——舞台、演员、观众——在目前以认识观众,最为重要,所以写抗战剧前,必须了解观众的性质。”^[10]¹⁵³我国是农业大国,以农为本,农村人口数量占总人口的绝大多数。因此,抗战要想取得胜利,首先就必须团结与动员广大农民参与抗战。针对农民受教育程度普遍不高,无法欣赏艺术表达过于含蓄的话剧的现实情况,曹禺提出写作方言剧:“因为写作上的话和普通人讲话大有不同,话剧的话甚为贫乏,中国方块字是象形不是拼音,许多土语方言,不能写出,补救办法只有创造适宜的拼音字,以方言写话剧,当地观众看起来才能感亲切而称心满意。”^[29]¹³⁹抗战期间,他也曾多次导演过骆文宏的湖南街头方言剧《疯了的母亲》和钟锄云的四川方言剧《李仙娘》,受到了当地民众的欢迎。

同时,针对不同类型的观众,曹禺还提出人物塑造的类型需要有所侧重,以增强戏剧的接受效果:“如果是在农村里演剧,观众接触话剧的机会少,理解力也比较弱,自然人物典型化,对他们是较易接受的。在城里剧院上演,观众平日对话剧接触的机会较多,理解力也强一些,有时对于过度夸张和重复的典型,不易受感动或者并不接受。他们(其实何止于他们)要更新鲜,更真实,更清晰的人物。”^[10]¹⁴⁷他在《蜕变》中的人物塑造就追求简单明了,按进步与否的政治标准划分。剧中人物大概可以分为三类:第一类是进步的新生力量,如丁大夫、梁公仰等;第二类是腐朽的陈旧势力,如秦仲宣、马登科等;第三类是介于二者之间的中间力量,如谢宗奋、陈秉忠、孔秋萍、况西堂等。与此相联系,他们的性格也是较为单一且鲜明的,从戏剧的开始到结束都不会有太大的发展变化,如拥有高尚品质,愿把一切奉献给抗战事业,刚直率性,疾恶如仇的爱国知识分子丁大夫;一心为抗战,不徇私情,踏实勤恳,身为领导却不摆领导架子,深入群众发现问题的中国新式官员梁公仰;拘谨到令人发笑又固执刻板的小职员陈秉忠;以及胆

小怕事的况西堂等。这样简单的人物形象的塑造更有益于普通民众对戏剧的理解,从而接受话剧并喜爱话剧。

为使戏剧能更好地走向农村,广大戏剧工作者在考虑观众的文化接受水平之外,还考虑了观众的经济承受能力。相较于都市经济的发达,农村生产力水平低下,经济较为落后,农民收入普遍偏低,高昂的票价成为阻碍农村民众接触戏剧的一道屏障。因此,为使戏剧能在农村普及,戏剧工作者们想出了两个应对对策:一是在整体调低票价的基础上,按价钱高低将戏票划分为普通券、荣誉券、纪念券等多种形式,让观众根据自身经济条件灵活购买,其中,普通券的价钱最为便宜;二是举行戏剧义演,不收票钱,所有人都能观看。如1938年第一届戏剧节时,重庆各剧团就曾举行过“五分公演”,顾名思义,即票价五分钱一张,而曹禺的《黑字二十八》作为此次戏剧节的压轴大戏,据史料记载,它的售票分为普通券和荣誉券两种,荣誉券五十元一张,普通券又分三角、六角、一元、一元五角四种,周全地照顾了不同经济阶层的观众。除此之外,对于剧专同学们的义演,曹禺也总是给予大力支持,或指导同学们排练,或为演出招揽观众。据剧专第二届学生殷家振回忆,在长沙时期曹禺曾为他们排演街头剧《放下你的鞭子》,并在他们排练不理想的情形下亲自为他们进行表演示范。通过以上两种方式,戏剧这一外来艺术形式在普通民众当中有了进一步的传播,并逐渐为广大民众所接受,为它发挥宣传抗战功能打下了良好的民众基础。其实,无论是对方言剧的提倡,还是对人物形象塑造类型的选择,亦或是对票价的调控,曹禺的目的始终都只有一个,即帮助话剧的大众化——从都市走向更广阔的民间,起到鼓动民众宣传抗战的目的。

三、曹禺抗战戏剧观及其创作实践的战时影响

在极富时代色彩的抗战戏剧观的引领下,曹禺创作的抗战戏剧深受战时广大民众的欢迎与喜爱,为促进抗战发挥重要的宣传鼓动作用。《黑字二十八》和《蜕变》作为曹禺全面抗战前期的名剧,从正面直接反映抗战现实从而为抗战服务。1938年10月29日,《黑字二十八》作为中华民国第一届戏剧节的压轴戏,在重庆国泰戏院正式公演,演出既促成了戏剧界的大联合,还受到了广大群众的热烈欢迎,极大地鼓舞了民众的抗战热情,据《中华民国第一届戏剧节》记载:“(戏剧)在国泰共演了七场,至11月1日为止,观众在一万人以上,场场满座,场场有关在门外看不到戏的观客。七场票款收入共计一万零九百六十四元,卖座之盛,可谓空前。”^{[30]99}1940年4月,《蜕变》由剧校在重庆国泰戏院首演,大获成功,据余上沅在《国立剧校旅渝劳军公演记》中所述:“所予观众印象至属深刻,群认为系抗战以来第一部有力杰作。”^{[31]21}此后,全国各地出现了争相上演的热潮,其中最成功的当属在上海“孤岛”的演出。这次演出由黄佐临导演,上海职业剧团负责,在卡尔登剧院上演,每天日夜两场,连演三十五天。据记载,当时在第一场演出期间就引发了全场爱国热情的高涨,出现了演员台词不时被观众掌声所打断的现象。在连续上演一个月后,观众的爱国热情更是出现了新的高潮,“当结尾剧中人丁大夫向抗日战士讲话时说到‘中国中国,你应该是强的’的时候,池座里大声地喊出了爱国口号,一时整个剧场都沸腾起来,闭幕以后,观众还不断鼓掌,许久都不愿意离开剧场”^{[32]347}。如此情形引起了日本方面的注意,在日方的施压下,第二天,租界当局就对《蜕变》发布了禁演令。由此我们可以看出,《蜕变》的战斗性以及它对广大民众抗战爱国心声的反映。

著名编剧、演员李天济曾说:“旧社会的生活习惯及其意识形态等,都是阻碍抗战进步的因素。”^{[33]45}《北京人》和《家》作为曹禺抗战后期创作的话剧,描写的虽然是封建大家庭内部的故事,但就其揭露和批判封建家庭,鼓舞年轻人勇敢迈向新生活这一方面来说,对于“抗战建国”、除旧布新有着重要的意义。《北京人》的演出在当时的重庆话剧界引起了很大的震动,获得了社会的一致好评,并很快在全国各地广泛上演。《家》的演出再次轰动了重庆,出现了“售票时,观众排成一字长龙,人们争先恐后,前挤后拥,售票处的小房子都被簇拥而来的观众挤歪了。接连几天戏票顿时抢售一空,连五元一张的荣誉券

也不例外”^{[34]43}的壮观景象,演出百余场,创造了重庆话剧演出场次的最高纪录。轰动性的演出效果为宣传抗战、实现国民精神总动员发挥了巨大作用,这正是曹禺富有时代特征的抗战戏剧观引领下戏剧创作与演出的价值体现。

当然,曹禺抗战戏剧在形成的过程中,也有一个逐渐成熟的过程,作为一位杰出的戏剧家,总能根据时代精神的召唤和具体的创作实践进行不断的调整与完善。全面抗战前期,为使戏剧能更好地发挥抗战宣传功能,曹禺曾在《编剧术》中这样提倡:“写戏之前,我们应决定剧本在抗战期中的意义。具体地讲,它的主题跟抗战有什么关联。”^{[10]144}他的第一部抗战剧作《黑字二十八》就带有这种宣传优先的思想印记。据《黑字二十八·序》所述,《全民总动员》的写作正值武汉战事吃紧时期,彼时抗战在军事上正从第一期进入到第二期,在政治上号召“后方重于前线,政治重于军事”。为响应这一战时号召,“动员全民参与抗战,打破日寇侵略迷梦”便成为了剧作的主题。除了主题先行外,演员参演名单也是提前定好的,抗战时期,由于战争的影响,无数知名的戏剧界人士聚集到了大后方,对于重庆即将要举办的戏剧节,他们表现出了极大的热忱与强烈的参与意识。为满足他们的热情,让每个人都能参与其中,剧作根据庞大的演员名单创作了百余个人物,这在当时的戏剧创作中是绝无仅有的。它意味着创作者还需要根据演员来设计情节、塑造人物,再加上仓促的创作时间,最终使得剧作在反映现实上不够深刻,某些情节缺乏真实性,如张希成加入救亡团体只凭莉莉一句话就成功了,但事实上这样马虎的救亡团体在当时是不可能存在的。过多的戏剧人物也使得剧作在人物形象的塑造上着墨不够,几个主要人物形象不够典型,性格大多流于表面,缺乏真正打动人心的艺术力量;同时,过多的戏剧人物也使得剧作情节纷乱繁杂,剧情不够集中,结构不够精练紧凑。

在《蜕变》中,为达到想要的宣传效果,曹禺更是直接在剧中借梁公仰之口将剧作主题和盘托出:“我们的国家要在抗战的变化中,生长起来,这一层腐败老朽的旧思想,旧人物,我们必须忍——心——蜕——掉!”^{[35]343}除此之外,他还精心设置了丁大夫向伤员演讲的情节,以期通过丁大夫那带有鼓动性质的台词直接感染现场看戏的观众。但曹禺似乎仍怕观众不能理解,又在《关于〈蜕变〉二字》中再次点明戏剧主题:“戏的关键还是在我们民族在抗战中一种‘蜕’旧‘变’新的气象。这题目就是本戏的主题。”^{[36]358}这样直白的写法使得剧作的说教色彩颇浓,缺少直击人心的艺术震撼力。同时,抗战前期,由于对战争的不够了解,对战争生活体验的不够深入,整个抗战前期都弥漫着一股盲目乐观的情绪,这使得文艺工作者们在对抗战问题的解决上都过于简单化和理想化。《蜕变》全剧共四幕,前两幕是对医院内部黑暗腐败情况的揭露,后两幕是对医院整改后的新面貌的描写。这局部的真实体现在对问题的揭露上,但在问题的解决上剧作却表现出理想化的因素,将问题的解决全部寄托在梁公仰这样一个中国新型官员的身上,在梁专员没来之前,医院内部一片混乱,工作进展缓慢,内部职员上下勾结,大发国难财;经过梁专员的整改后,医院内部工作效率大幅度提升,工作进展有条不紊,职员间权责分明,奖惩分明,呈现出一派欣欣向荣的新气象。这样简单化的问题解决方式脱离现实,难以真正令人信服,也使得整部戏剧的艺术感染力受到影响。所以,曹禺后来曾说:“这个戏当时演得十分红火;但是这个戏,随着抗日战争的胜利,随着岁月的流逝,它却被人遗忘了。……虽然是写抗战,但视野太狭小,写得不够深,不叫人思,不叫人想,更不叫人想到戏外的问题。”^{[20]19}由此可见,抗战前期,在对戏剧宣传功能的狂热追求时代潮流中,曹禺也未能很好地兼顾对戏剧艺术性的坚守,但在《蜕变》后不久,曹禺很快就发现了这一问题并对此进行了深刻的反思,并在戏剧的时代性、宣传性与艺术性、大众化的多重诉求中追求平衡发展,这就有了抗战后期剧作《家》与《北京人》,并产生了重要影响,成为与20世纪30年代的《雷雨》《日出》《原野》齐名,享誉中国现代话剧史的名剧。

四、结语

全面抗战时期,曹禺积极响应时代的召唤,及时更新自己的戏剧思想,建构起适应战时需求的抗战戏剧观,并在其指导下,努力从事与抗战有关的戏剧活动,为抗战时期的戏剧繁荣做出了独特的贡献。他在高度重视戏剧的时代性与宣传性,广泛团结社会各界人士尤其是广大民众,为话剧从都市走向广阔的民间的大众化等多个方面作出了坚实努力的同时,又坚持自己作为戏剧家的艺术追求,为战时的剧坛输送了一批高水平有影响的抗战剧本,通过演出激励和鼓舞了广大民众的抗战意志与投身抗战的爱国热情。当然,曹禺的抗战戏剧观及其创作实践,从全面抗战的前期到后期,随着实践经验的积累与认识的深入,也经历了一个逐渐成熟与发展的过程,但他始终坚持文艺服务于抗战的宗旨,为发挥戏剧这一对民众最具宣传鼓动性的文艺形式的战时作用,进行了孜孜以求的不懈探索,为民族抗战的最终胜利做出了不可磨灭的贡献,也成为以文艺服务于抗战的戏剧家的重要典范。

[参 考 文 献]

- [1] 施旭升,编.中国现代戏剧重大研究现象[M].北京:北京广播学院出版社,2003.
- [2] 胡风.今天的中心问题是什么[J].七月,1940(1).
- [3] 田本相,阿鹰,编著.曹禺年谱长编(上、下)[M].上海:上海交通大学出版社,2017.
- [4] 曹禺.童年琐忆,曹禺自述[M].北京:新华出版社,2010.
- [5] 梅朵.艺术生命不朽[M]//曹禺评说七十年.北京:文化艺术出版社,2007.
- [6] 曹禺.切忌浅尝辄止[N].戏剧报,1959(5).
- [7] 曹禺.曹禺谈《雷雨》[M]//曹禺研究专集(上册).福州:海峡文艺出版社,1985.
- [8] 英梧.曹禺回忆录[N].中央日报,1945-11-18.
- [9] 曹禺.和剧作家们谈读书和写作[J].剧本,1982(10).
- [10] 曹禺.编剧术[M]//曹禺全集:第5卷[M].石家庄:花山文艺出版社,1996.
- [11] 曹禺.我说《雷雨》[M]//曹禺自述.北京:新华出版社,2010.
- [12] 曹禺.我爱《日出》[M]//曹禺自述.北京:新华出版社,2010.
- [13] 曹禺.《原野》之路[M]//曹禺自述.北京:新华出版社,2010.
- [14] 曹禺.黑字二十八·序[M]//曹禺全集:第2卷.石家庄:花山文艺出版社,1996.
- [15] 惠元.评《全名总动员》[N].新华日报,1938-11-5.
- [16] 孙庆升.曹禺论[M].北京:北京大学出版社,1986.
- [17] 臧克家.我在民族革命的战场上歌唱[M]//诗歌研究史料选.成都:四川教育出版社,1989.
- [18] 茜萍.关于《北京人》[N].新华日报.1942-2-6.
- [19] 余上沅.我们一年半以来的工作[M]//国立戏剧学校一览.国立戏剧学校,1937.
- [20] 田本相,刘一军编著.苦闷的灵魂——曹禺访谈录.南京:江苏教育出版社,2001.
- [21] 抗战期间剧界的盛举[N].和平日报,1946-9-4.
- [22] 胡风.论战争期的一个战斗的文艺形式[J].七月,1938(6).
- [23] 曹树钧.曹禺剧作演出史[M].北京:中国戏剧出版社,2006.
- [24] 曹禺.一部女人的戏[M]//曹禺自述.北京:新华出版社,2010.
- [25] 曹禺.北京人[M]//曹禺全集:第2卷.石家庄:花山文艺出版社,1996.
- [26] 曹禺.中国话剧应走的路线——在中央大学文艺研究会讲[J].学校新闻,1937(63).
- [27] 曹禺.《日出》跋[M]//曹禺全集:第5卷[M].石家庄:花山文艺出版社,1996.
- [28] 曹禺.《雷雨》与巴金[M]//曹禺自述.北京:新华出版社,2010.

- [29] 曹禺. 关于话剧的写作问题[M]//曹禺全集:第5卷. 石家庄:花山文艺出版社,1996.
- [30] 中华民国第一届戏剧节. 戏剧新闻[J]. 1939(8-9).
- [31] 余上沅. 国立剧校旅渝劳军公演记[J]. 戏剧战线,1940(12).
- [32] 柯灵,杨英梧. 回忆“苦干”[M]//中国话剧运动五十年史料集:第2辑. 北京:中国戏剧出版社,1959.
- [33] 李天济. 论剧作《家》中的人物创造[J]. 戏剧月报,1943(3).
- [34] 曹树钧. 曹禺剧作演出史[M]. 北京:中国戏剧出版社,2006.
- [35] 曹禺. 黑字二十八[M]//曹禺全集:第2卷. 石家庄:花山文艺出版社,1996.
- [36] 曹禺. 关于《蜕变》二字[M]//曹禺全集:第2卷. 石家庄:花山文艺出版社,1996.

On Cao Yu's View and Practice of Anti-Japanese War Drama

Li Wenping Li Yuting

(College of Liberal Arts, Chongqing Normal University, Chongqing 400047, China)

Abstract: Cao Yu's view of Anti-Japanese war drama is formulated by multiple important factors, including the huge impact of Anti-Japanese War, his strong sense of calling of that time as an intellectual, and his rich experiences of writing, directing and acting plays. While emphasizing the times and publicity of drama, Cao Yu seeks to achieve artistry and the popularization in drama expressions. Cao Yu's view and practice of Anti-Japanese drama positively inspired people's will to fight against Japanese aggression, indisputably contributed to our nation's final victory, and became a typical representative of "arts serve the war" that tremendously influenced his fellow dramatists.

Keywords: Cao Yu; Anti-Japanese War drama; view of drama; writing practice; wartime impact

[责任编辑:孟西]