

【作家作品研究】

从曹禺的《雷雨》到莫言的《鳄鱼》

——中国现当代作家对命运的根本思考

刘勇 李昊

【摘要】1930年代,曹禺的《雷雨》一举确立了中国现代话剧的经典意义和文学史地位,尤其是《雷雨》《日出》《原野》等剧作以紧张激烈的戏剧冲突使现代话剧获得了广大读者和观众相当程度的认同。将近一个世纪以后,莫言《鳄鱼》的出现,再次引发了人们对话剧艺术的思考,人们清楚地看到,从曹禺的《雷雨》到莫言的《鳄鱼》,有一种一以贯之的追求,那就是剧作的根本冲突不仅在于剧情本身,更在于人的命运、人的欲望及其局限的永恒冲突。这里的“人”,是剧中人,也是剧外人,是作家,也是读者和观众。从《雷雨》到《鳄鱼》,不仅仅是话剧写作,不仅仅是舞台表演,也不仅仅是社会批判,而是在更深层次上的人性批判。

【关键词】曹禺;《雷雨》;莫言;《鳄鱼》;经典

【作者简介】刘勇,北京师范大学文学院;李昊,北京师范大学文学院。

【原文出处】《中国当代文学研究》(京),2024.2.13~21

【基金项目】本文为国家社科基金重大项目“京津冀文脉谱系与‘大京派’文学建构研究”(项目编号:18ZDA281)的阶段成果。

1930年代曹禺《雷雨》《日出》等话剧的出现,在真正意义上奠定了中国现代话剧的地位。将近一个世纪过去,话剧这种文体已经得到了读者和观众的广泛接受。而2023年莫言话剧《鳄鱼》的问世再次引发我们思考,究竟什么是中国的话剧?中国的话剧在根本上写的是什么呢?当年《雷雨》发表并被搬上舞台时,几乎所有的编导演、读者和评论者都一致认为这是一部社会问题剧,认为这部剧通过周家的悲剧反映了封建家庭的崩溃,进一步反映了封建社会的衰亡。然而,只有一个人不这样看,那就是曹禺自己,他说,“我写的是一首诗,一首叙事诗……决非一个社会问题剧”^①。为什么曹禺说《雷雨》是一首诗呢?这体现了他对话剧本质的深刻理解。古今中外,诗剧合一 是戏剧的最高境界。在莎士比亚著名剧作《哈姆雷特》中,主人公那句“生还是死,这是一个问题”,这么多年来一直震撼着读者的心灵。这个问题只属于莎士比亚的时代吗?在当下和未来这就

不是一个问题了吗?“生还是死”是一个永远存在的问题,是一个永远回答不了的问题。“生还是死”不是一句简单的台词,而是对生活 and 灵魂的追问,这是一句诗,是莎剧的灵魂和最高境界。曹禺说《雷雨》是诗,显然也主要不是从形式方面讲的,而是强调贯穿《雷雨》的核心内涵和根本意蕴,不是舞台上周家那点故事,而是在更遥远、更久远的时空里,剧内外每个人对人生与命运的思考。《鳄鱼》问世后,虽然莫言并没有对作品的内涵作过多阐述,但人们同样能够强烈地感受到,它也绝不仅仅是一部社会问题剧,绝不仅仅写的是贪官和反腐题材,它同样是一首诗,是一首关于人性的诗。《鳄鱼》和《雷雨》一样,写的都是人的命运,是人性的弱点,是人总想把握自己的命运而终究把握不了的这一根本冲突。从《雷雨》到《鳄鱼》,这个一以贯之的冲突超越了戏剧舞台上的故事,超越了舞台上那些人物的命运,在更为深广的层面上让人们看到命运变化所带来的深

切的震撼,以及所有人的人性的局限和复杂所带来的无尽的悲哀。

一、话剧经典的建构与“解构”

话剧在新文学各种文体中起步是很早的,1907年留日学生组建的春柳社演出了《茶花女》《黑奴吁天录》等剧目,正式拉开了中国现代话剧的序幕。此后,各地的新剧团不断涌现,新剧活动日渐活跃。田汉、洪深、欧阳予倩、熊佛西、汪仲贤等人,都对现代话剧的发展做出了各自的贡献,但话剧这一形式在他们手中并没有达到成熟。彼时的作家还以改编西洋剧、创作独幕剧为主,缺少能深刻反映现实、结构宏阔、冲突复杂的多幕剧。直到1934年7月曹禺的《雷雨》发表在《文学季刊》上,1935年中华同学新剧公演会在东京的演出大获成功,才真正确立了观众心中对话剧这一艺术形式的认同,《雷雨》直到今天经久不衰的演出打动了一代又一代的观众。曹禺话剧的情节复杂,戏剧冲突交织,人物语言高度个性化,使中国的现代话剧拥有了较为成熟的标准和范式。更重要的是,曹禺始终对人的命运投入深切的关注与思考,塑造了现代话剧史上永恒的经典。

曹禺话剧最大的特点,用一句话概括,那就是它是最中国的又是最外国的。一方面,他的话剧非常贴近外国话剧的形式,他深入钻研了古希腊悲剧及莎士比亚、奥尼尔、易卜生、契诃夫等人的戏剧,是把西方戏剧形式移植到中国的相当成功的案例。另一方面,曹禺话剧深深扎根于中国传统戏剧的土壤中,展现出浓郁的民族特色。吴祖光曾对采访他的年轻人说:不懂得我和曹禺等人对传统京剧的深刻理解,就不懂得我们的现代话剧创作。吴祖光的这句话对我们理解曹禺话剧对外国元素和中国传统的双向吸纳具有重要的作用。曹禺对中国传统戏曲有深厚的兴趣和广泛的了解,他年幼时就酷爱京剧,还登台演出过多个京剧剧目,京剧是他话剧创作借鉴的重要资源,他对戏剧的冲突、语言、意境的构思,都不单纯是技巧的问题,而是源于他对京剧的深刻理解。以戏曲为代表的中国传统叙事艺术强调故事性,观众

易于欣赏曲折生动的情节和鲜明的人物形象。丰富的看戏和演出经验使曹禺充分意识到,不仅要让剧本的结构“紧凑”“洗练”,还要创作出震撼人心的情节,从观众的反应和审美习惯出发来打磨写作技巧、完善作品的艺术结构,因此曹禺的话剧往往设计了波澜起伏的情节,营造了复杂激烈的冲突。更重要的是,曹禺并没有停留在制造悬念冲突、博得观众认可的层面,他还有更高的艺术追求,不但要写出一台好看的戏,还要追求更深远的内涵。曹禺话剧的独特之处就在于,他极力把剧中人物的命运和剧外观众读者的命运结合在一起,既能吸引观众的目光,催生其与人物的情感共鸣;又能让观众在更辽远的时空中产生联想和感悟,与作家展开灵魂的对话,这是一种遥远的心灵的相通,这就是话剧的诗意。

莫言的创作也有一种普遍的诗意的追求,《透明的红萝卜》《蛙》《生死疲劳》《丰乳肥臀》《四十一炮》《檀香刑》等小说都显露出鲜明的抒情性、含蓄的隐喻性以及崇高而悲悯的生命哲学,在话剧《鳄鱼》中,莫言作品的诗性达到了一个新的境界。这部作品表面写反腐题材和贪官形象,实则是通过“鳄鱼”这个特殊的意象来审视人性、追问命运。《鳄鱼》植根现实,又立意幽深,可以是对一类人、一种生活情境的描述,也可以称得上是一首能让人产生诸多联想的诗,让人们看到了与《雷雨》相似的对诗的意蕴、诗的境界的追求。在对诗意的共同追求中,《雷雨》和《鳄鱼》又解构了话剧这种文体,超越了话剧这种文体。

从某种意义上说,曹禺建构了中国现代话剧的经典,而莫言的《鳄鱼》虽然与《雷雨》相隔了将近一个世纪,但两者之间存在着一些神通之处。这表明中国现当代作家背负着共同的文化传统,也同样面临着话剧如何发展新变的严峻问题。每个作家都有自己的“根”,这个“根”一方面来自于生活的现实土壤,另一方面来自于文学与文化的传统。莫言从小受到故乡的茂腔戏等民间戏曲的熏陶,还读了郭沫若的《屈原》《棠棣之花》、曹禺的《日出》《北京人》等

著名戏剧,对戏剧产生了浓厚的兴趣。以曹禺剧作为代表的现代话剧对莫言的影响是相当深远的。

在人物塑造方面,《鳄鱼》中妩媚张扬的瘦马让读者自然联想到曹禺话剧中一些经典的女性形象,比如繁漪、陈白露、花金子,她们都具有张扬的个性和旺盛的生命力,是略显疯狂的女性叛逆者。《雷雨》中脸色苍白、眉目忧郁的繁漪遭受着来自家庭的精神压抑,而她内心郁积的狂热的爱恨,又助推着她急切地反抗命运,对自由和爱情的渴求使她陷入了更深的伦理拷问和精神痛苦。《日出》中的陈白露审视着周遭社会的罪恶与腐烂,时而热情洋溢,时而又空虚孤独,是一个充满矛盾的悲剧人物。《原野》中魅惑而泼辣的花金子勇于面对自己真实的情感和欲望,坚定而决绝地走出原野,在她的身上展现出了原始的美感和生命力。《鳄鱼》中的瘦马同样是一个具有叛逆性格的女性,她的出场就是一个让人眼前一亮的画面,“把梳子往头发里一插,抓住一条拴在栏杆上的看上去很柔软的红绳子,纵身滑了下来……越过鱼缸,稳稳地落在无惮适才坐过的椅子上”^②,从天而降的姿态展现出她的妩媚、张扬和野性。后来,正牌太太巧玲到访,瘦马也是这样出场,这是她显示存在感和不满的方式。而瘦马尖锐犀利的言辞以及她对名分的执念,恰恰传达出她内心的不安与痛苦,她用讽刺的话语来否定一切、蔑视一切,其实是在掩饰内心的干涸和孤独。瘦马的疯狂是一种抵御虚伪现实的姿态,一种对心灵自由的渴求。曹禺和莫言常常对这些女性角色的反抗和出走抱以理解与同情,与其说他们是在刻画疯狂叛逆的女性形象,不如说是在书写一种与命运抗争的生命野性。

曹禺非常善于塑造个性鲜明,甚至拥有极端化性格的人物,“不是恨便是爱,不是爱便是恨”^③,这是繁漪、仇虎等一众人物的性格写照。“在起首,我初次有了《雷雨》一个模糊的影象的时候,逗起我的兴趣的,只是一两段情节,几个人物,一种复杂而又原始的情绪。”^④曹禺是凭借激情和形象来感受生活、表现生活的,对现实问题和宇宙隐秘的焦灼,使他酝酿着一种压抑、愤懑的审美情感,从而创造出系列爱憎

分明、个性张扬的人物。莫言笔下的人物也有相近的特质,瘦马在得知自己被骗流产的真相后,带着恨意展开了她的“报复”,坚持要将单无惮的生日和三个夭折孩子的“冥诞”一同举办。正如瘦马所言,她和单无惮的性格中都有一种毁灭一切的疯狂。

在莫言的话剧中,女性角色常常对剧情的推进起着关键作用,这不仅体现了作家对女性生存状态和命运的关注,也通过角色之间的相互映照深化了人物形象的复杂性。在《我们的荆轲》中,燕姬引导荆轲探寻自己刺杀秦王的目的,说服他决心刺杀但不杀死秦王,从而成为故事的主角,得以名留青史。在这部作品中,燕姬和荆轲互为彼此的镜子,在荆轲身上燕姬看到了人内心的柔情,让她产生了一丝对未来的期盼;而通过燕姬,荆轲也看清了自己的怯懦,以及对成名的渴求。在《鳄鱼》中,瘦马又何尝不是单无惮的一面镜子?她坦诚地展露自己对名分和爱情的极度渴望,一次次以讽刺的话语道破了众人虚伪的面目,也照见了单无惮心底潜藏的欲望,让话剧的心理表达获得了更丰富的层次。

在语言风格方面,曹禺和莫言都注重依靠个性化的台词来体现复杂的人物关系和人物性格。曹禺话剧蕴含着丰富的潜台词,以凝练简洁的语言,形象地展现出人物内心细微的感情变化。繁漪在得知周萍要离开自己时,望着窗外对他说“小心,现在风暴就要起来了”。^⑤被欺骗和伤害的繁漪,深感愤怒和失望,在威胁周萍未果后,她以这样一句冷峻的、带有自嘲意味的话语,再次隐晦地警告周萍。这里的“风暴”是雷雨天的风暴,是周家即将到来的风暴,也是繁漪内心的风暴,更是每个人心中难以安宁的痛苦的风暴。简短而意味无穷的潜台词将雷雨前后压抑沉闷的气氛、人物内心的苦闷郁结巧妙地融合起来,营造了紧张凝滞的戏剧氛围,将一触即发的戏剧冲突一步步推向了高潮,极大地拓展了戏剧语言所带来的想象空间。

莫言的语言也夹杂着犀利的讽刺,作品处处隐含着机锋和潜台词。《鳄鱼》的人物对白衔接紧密,通过你来我往的话语交锋,将虚伪逢迎、各怀鬼胎的人

物心理展现得淋漓尽致。在谈论作者人品与文品的关系时,单无惮直言不讳:“高尚是高尚者的墓志铭,卑鄙是卑鄙者的通行证”,戳穿了牛布满口谎言、欺世盗名的“文痞”面具。文本中随处可见的自嘲话语,透露出人物性格中批判与毁灭的疯狂,同时又掺杂着一种看破红尘的淡漠,这就使得反面人物保留了他的特质和光泽。

曹禺认为,打磨话剧语言要充分体会古典戏文的含蓄和韵味,“文字上要注意,一方面要通俗,一方面要有味道,有诗意,含蓄无穷”^⑥,既要实现语言的通俗化,又要追求语言的音乐美、节奏美和韵味美。莫言也强调对中国古典小说语言的借鉴,他认为学古典小说主要就是学写对话,“扩大点说就是学习白描的功夫”^⑦。莫言的话剧语言兼取民间口头文学和古典文学的长处,人物对白蕴含着幽默和哲理意味。在语言运用方面,莫言可以说是一位相当成熟老辣的作家。人家说莫言是写故事的大师,我们认为莫言在本质上是语言的大师,他在语言方面,尽显一种随意、自然,丝毫没有刻意的表达方式。平实而幽默就是莫言语言最大的特点,他的幽默既贴近红高粱黑土地,流露出浓郁质朴的民间气息;同时也来源于不断丰富变化的当下现实,展现出一种对生活素材信手拈来的从容。莫言的幽默离不开他对俗语、歇后语等民间资源的纯熟运用,他在创作中充分汲取了民间口头文学的诙谐,在剧本中随处能见到“辽参澳鲍,纯属胡闹。灭亡之前,猖狂一跳”^⑧“十年官至副部长,十年成了人民公敌”^⑨等类似的顺口溜。此外,莫言对古典文学资源的借鉴使剧本中也不乏一些典雅而富有韵味的台词,“紧锣密鼓,急管繁弦,让一日长于百年”^⑩,其中既包含着单无惮对即将到来的生日闹剧的自嘲,又契合了他对自己知识分子身份的认同,以简洁凝练的形式赋予了台词深厚的韵味。

在结构安排方面,曹禺话剧的“戏”味很足,善于制造紧张的悬念,以高超的组织结构能力展现故事情节。《雷雨》采用倒序式的结构,从一个雷雨交加的夜晚回溯周朴园、侍萍等人三十年来的纠葛,剧情在

矛盾的交织中向前发展。《日出》则截取了众多人物的生活“横断面”,将角色的出场与戏剧冲突集中于豪华客房和三等妓院中,通过生活画面的连缀,展现现实的阴冷和残酷。莫言同样注重悬念与矛盾的设置,《鳄鱼》没有直接呈现单无惮由贪腐走向毁灭的人生历程,而是开篇就将人物置于出逃境外的特殊情境下,单无惮在话剧开头反复说“已经都这样了”,那么他是如何走到这一境地的,又将走向怎样的命运?“鳄鱼”与单无惮之间究竟存在着怎样的关系?一连串的问题引发了读者对人物经历和命运的追问。话剧第一幕从单无惮的逃亡生活讲起,之后才通过他与巧玲、牛布等人的对话,逐步勾勒出单无惮从乡下走人官场,又为了满足私欲走向贪腐堕落的人生路径。莫言在话剧设置了明、暗两条线索:明线写鳄鱼;暗线写单无惮观察与认识鳄鱼的过程,而这一过程其实也是主人公认识自己、理解自己的过程。作者一边写单无惮境外躲避的末路生涯,一边写疯狂生长的鳄鱼,把握住了鳄鱼与贪官之间的共性,形成了具有强烈讽刺性的对照。话剧一直在描写鳄鱼、观察鳄鱼,不断披露这条鳄鱼似乎能听懂人言的细节,但直到最后才真正让鳄鱼开口说话,使种种悬念在文本中交织萦绕,逐步深化了剧作的现实意蕴。

尽管曹禺表示对《雷雨》的结构并不满意,认为它“太像戏”^⑪,技巧用得过分,但几乎没有人质疑它不是话剧,也没有人质疑它不是一部好的话剧。而《鳄鱼》留给人们的问题是,这仅仅是话剧吗?莫言写明了《鳄鱼》是一部话剧,但只从话剧文体的视角来考察它却是远远不够的,我们可以将其理解为话剧,也可以把它理解为一种崭新的叙事手法、一种综合性的文体。莫言在此前的话剧《霸王别姬》《我们的荆轲》中以现代眼光对历史进行解构和重新书写,评论家往往更关注历史书写背后的深意,而并未对它们的文体多加评述。但这次《鳄鱼》的文体问题却格外受到关注,一个重要的原因是,《鳄鱼》整体上具有深厚的象征意蕴,营造了似真似幻的艺术境界,巧妙地展现出剧作的诗意。曹禺将古典戏曲的写意与

西方戏剧的象征融入话剧创作中,实现了艺术表达的凝练和“真实”。《原野》中的仇虎几乎在完成复仇的同时就展开了对自我灵魂的拷问,苍茫无涯、荒凉阴森的原野成了困住仇虎的心灵牢狱。在《鳄鱼》中,单无惮的鳄鱼枷又何尝不是意味着内心的煎熬?枷锁象征着欲望对人的束缚,以及人内心的自我谴责和忏悔。在曾经引以为傲的青云大桥坍塌后,单无惮的幻想被击碎了,他决定戴上“鳄鱼枷”,真正意识到欲望成了套在自己头上的枷锁,而自己也成了被欲望裹挟和支配的奴隶。从曹禺到莫言,他们的作品塑造了一系列自我煎熬的形象和灵魂,从周朴园、陈白露、仇虎到单无惮,都是煎熬的人,这类形象是他们对中国文学独特的贡献。

莫言不同于曹禺,甚至超越曹禺的地方,就在于他写话剧能够代入自身小说创作的经验,他经历了从小说创作向话剧创作的转变,这也造就了他独特的文学风格。曹禺善于把生活戏剧化,把平淡的生活构造成紧张激烈的戏剧冲突,他的话剧往往由一系列的巧合构成,但能给人强烈的心灵震撼,话剧作为一种演出形式恰恰需要这种震撼。而夏衍则善于把戏剧生活化,常常把蕴含戏剧冲突的地方归为平静的生活,就像《上海屋檐下》院子里的自来水龙头,时开时断,断断续续,总是有人来用,但用的人不同,用的方式不同,用途也不同,生活本身就是如此,夏衍在对平凡生活琐事的呈现中融入了他对社会生活、对国家和民族命运的关注与思考。而《鳄鱼》则既有戏剧冲突,又有平静的生活。莫言并不追求戏剧冲突的紧凑和集中,而注重展示人物内心的丰富情感与矛盾纠葛,他笔下的荆轲、燕姬、单无惮都是如此。虽然《鳄鱼》的剧情发生在一个相对封闭的空间,但剧作的叙述性和冲突性相对较弱,更倾向于一种松散、灵活的戏剧结构。一个值得关注的生活细节是,莫言在参观莎士比亚故居时,曾在莎翁塑像前立下誓言,要用自己的后半生完成从小说家到剧作家的转变,要尽自己的余生成为一个剧作家。但莫言也认为小说和话剧的写作存在共通之处,“话剧是离小说最近的艺术,其实,可以将话剧当成小说写,

也可以将小说当成话剧写”^⑩。《鳄鱼》的价值不在于这是一部话剧,也不在于是否写了反腐题材、贪官形象,莫言不受文体和类型的限制,用一种看似是话剧的形式、看似是反腐的题材,表达了普遍的人性的欲望和局限,这也凸显了莫言文学创作的大家气象。

从曹禺的《雷雨》到莫言的《鳄鱼》,经历了时代社会的深刻变迁,也经历了文学审美的复杂演变,他们建构了话剧的经典,其经典性不仅在于丰富了话剧的形态,更在于深化了话剧冲突的内涵。莫言与曹禺的话剧存在深刻的相通之处,这绝不仅仅是艺术结构的相通,也不仅是文本形式的相通,而是作品思想内核的相通,是作家思考社会、思考时代、思考人生的相通。

二、命运是《雷雨》和《鳄鱼》的共同追问

《雷雨》与《鳄鱼》最核心的共同点是,作品在根本上表达的是对命运的探索 and 追问。曹禺剧作从一开始就以极大的兴趣关注着人的命运,他构造了紧张激烈的情节冲突,而最根本的冲突是,所有人都想要把握自己的命运,但实际上永远也把握不了。命运的冲突、人性的冲突是《雷雨》的根本冲突,同样,也是《鳄鱼》的根本冲突,这充分体现了整个中国现当代文学不断追求的思想深度和艺术境界。

曹禺在《雷雨》中传达了人对命运的深刻追问、对人类整体生存价值的思考。曹禺不愿意观众把眼睛只盯在舞台上,只看到周家一家的故事,他通过设置序幕和尾声,把环环相扣的矛盾冲突包裹起来,放置在悠远的时空里。“在许多幻想不能叫实际的观众接受的时候,我的方法乃不能不把这件事推溯。”^⑪他希望观众和读者把视野从一个现实的故事拉到很远很远的地方,把时间推向很久很久之前,从侍萍、繁漪、四风等人的悲剧中走出来,在更远的时间、更远的地方,去思考每个人自己的命运。《雷雨》蕴含着丰富紧张的戏剧冲突,但又远远地超越了一般意义上的情节冲突,指向了更为广阔深邃的命运。

《雷雨》和《鳄鱼》的命运书写都是极富现实感的,对命运的探索和追问源于现实、发自人物内心。不能把《雷雨》的命运书写简单地理解为宿命论的神秘色彩,而是曹禺深入到错综复杂的现实生活中,深刻地感受到了社会人生的本质意义和必然规律,并将这种规律以戏剧艺术的形式呈现出来。《雷雨》写出了人与命运抗争的过程中内心的恐惧、逃避与挣扎,命运的内涵与人物的性格和行动紧密联系,“命运”虽不直接出场,但人物对命运的迷惘和追问却无处不在。侍萍、周萍等人对命运的无力抗争,两代人之间悲剧的一再发生,都展现了作者对宇宙人生的憧憬与思索,使剧作的命运书写极具震撼力。

对人性与命运的书写也是《鳄鱼》的核心内涵,这部作品称得上是一则关于人性与命运的“寓言”。莫言为什么要写作《鳄鱼》这样一部话剧?他在《后记》中表示,自己长期关注着中国大地上反腐败的历史与社会现实,发现人的堕落与变质要从人性上找源头,他认为这在根本上是源于内心欲望的失控,因此他能够在话剧中塑造出深刻揭示人性、触及读者灵魂的典型人物。基于这样的创作目的,莫言选择了“鳄鱼”这个意象。剧中饶有兴味地写道,单无惮看着鳄鱼的眼睛,与它对视,就会进入一种忘却一切烦恼的高尚境界。单无惮与鳄鱼互相观察,直至成为彼此的情感支持和精神支柱,鳄鱼就是单无惮,单无惮就是鳄鱼。在单无惮堕落、潜逃之后,“罪与罚”“逃与归”的复杂心理,常常表露在他与鳄鱼的对视上,这种“对视”既是话剧的情景,又是话剧的结构。剧本的隐喻意义正在于,剧中的每个人心里都生长着一条鳄鱼。

在《雷雨》的剧本中,序幕和尾声的设置使话剧并未停留在表现命运的残酷与无情上,而是呈现出一种悲悯情怀和忏悔精神。按照演出的需要,《雷雨》常常被导演去掉序幕和尾声,但实际上,序幕和尾声为人物性格的发展完善提供了广阔的空间,消弭了情节过于强烈的情感冲击力,表现了剧作家内心深处独特、震撼的艺术追求。曹禺并没有对周朴园的形象作简单化的处理,反而在剧本的首尾两处

呈现了他的悲哀与忏悔,这也体现出作者对命运的深刻理解。序幕和尾声将剧情从激烈冲突的雨夜推到十年之后,教堂医院古老的陈设、悠扬舒缓的钟声和大风琴声、读圣经的修女看护,这些蕴含着宗教气息的元素,共同营造出一种宁静而凄婉的氛围。在这样的情境中,年迈的周朴园流露出忧郁绝望的情感,他极力维护大家庭的体面和秩序,周家却在一片混乱中走向了溃败,这就使得周朴园的人物形象更加完整、复杂,曹禺对这个遭受剧烈打击、凄凉孤独的老人是抱有同情的。有读者认为人物的命运悲剧都是由周朴园一手造成的,从表面上看,一系列的情节冲突或许是源于周朴园三十年前抛弃了侍萍,但事实上他连自己的命运都决定不了。在话剧的结尾,周朴园坐在那把圆椅上,承受着沉重的心灵忏悔与命运的审判,这一情景的设计也充分展现了人性的弱点和悲哀。

曹禺始终对命运的残酷保持着思索和宽恕,“我念起人类是怎样可怜的动物,带着踌躇满志的心情,仿佛是自己来主宰自己的运命,而时常不是自己来主宰着……我用一种悲悯的心情来写剧中人物的争执。我诚恳地祈望着看戏的人们也以一种悲悯的眼来俯视这群地上的人们”^⑧。在激烈的戏剧冲突爆发后,曹禺以悲悯的情怀将观众引入了一个更为辽远、开阔的境界,他希望观众不是关注一个人或一部分人的命运,而是思考人类的命运这个永恒的议题,希望观众能以俯瞰的姿态来面对作品中的人物,而不是沉溺于眼前的罪恶与毁灭,从而为话剧喷涌的激情找到了安放之处,展现了悲剧对心灵的震撼和对情感的抚慰。

与曹禺将戏剧主旨推向更广阔时空的理念相通,莫言深受布莱希特戏剧理论的影响,他希望读者既能够对剧中人物的命运感同身受,同时也能跳出剧情之外,保持冷静的批判力。基于这样的理念,莫言在剧中一再暴露文本的虚构性,说鳄鱼吞掉录音笔是吞了“一个贪官和一个文痞的对话”^⑨,也是吞了“半部话剧”,这正是莫言对这部作品的戏谑与解构。莫言还在剧本中调侃起自己的笔名,“我们用的

是墨斗鱼的墨,他用的是莫须有的莫”^⑥,短暂地将读者从戏剧情境中拉回现实,这也是在提醒读者对文本和现实保持批判的眼光。莫言有意地营造了一种间离化的戏剧效果,破除舞台演出的幻觉,人物对白偶尔跳出戏剧情境,引发观众对现实生活的种种联想。“很多人看上去像个威猛男子,但精神上早就是太监”^⑦,一句话就辛辣地揭示出部分现代人虚弱、萎靡的精神状态。在这部话剧中,莫言不仅解剖自我,反思人如何对待欲望和名利,更将批判和反思的矛头指向了话剧内外的所有人,指向了广阔的历史和现实。

在《鳄鱼》中,莫言在剖析人性的同时,也蕴含着对人性复杂性的理解与悲悯。莫言曾说自己在创作人物时“把好人当坏人来写,把坏人当好人来写,把自己当罪人来写”^⑧。这一方面是说文学要写出人内心深处的软弱和隐秘的欲念,展现真实的人性;另一方面,也流露出作者悲悯的人道情怀。单无惮对钱色交易、对牛布等人虚伪逢迎的嘴脸都看得很透彻,但他始终怀有一种情感无法被理解的孤独。他是贪婪腐败的官员,是不负责任的父亲,也是虚伪无情的丈夫和情人,但他真实地产生过羞耻和忏悔的念头,他怀念自己的祖国,怀念曾经作为一个好官的自豪感。《鳄鱼》写出了个忏悔者回看自己人生时的自嘲和感慨,这也恰恰是主人公内心挣扎的原因。莫言在与哈佛大学王德威教授的对谈中提道:过去我们把好人写得完美无缺,这是不对的;但现在我们把痛恨的人写得一无是处,其实也并不客观。我们相信莫言是抱着一种探究、理解的心态来塑造人物的,因此才能对人性、对命运作出如此深刻的诠释。

在《鳄鱼》的结尾,也正是话剧的情感高潮之处,单无惮众叛亲离,此时的他面对鳄鱼终于有所醒悟,朗诵了一首很超然的诗,展现了他对人生和命运的理解。“水在河里流,河在岸里走,岸在我心里。我在河里游,鳄鱼在水里,水在我心里。鳄鱼在河里,河在我心里,我在鳄鱼肚子里……”在这首简短的小诗中,水、河、岸、心、鳄鱼,还有“我”,这些意象反复出

现、相互重叠,形成了一种看似荒诞而又玄妙的逻辑关系。这不禁让人联想到废名的诗作《十二月十九夜》,这首诗最富神采之处就在于,孤灯、镜子、日月、炉火等一系列意象重叠交错,形成了一种物中有我、我中有物、相互依托的关系,人与人,人与自然,人与世间万物都处于一种不可分割的联系中。种种意象是诗人自我的映照,又是内心所折射到的外界,明暗与动静的对照形成了鲜明的心绪对比,而最终都归化于诗人的心境,营造了一种心绪飞扬、神思广袤的辽远境界。内心与外界的相互映照,赋予了文本广阔的想象空间,展现出诗人对宇宙、人生的无尽哲思。《鳄鱼》结尾的小诗也正是在虚实之间呈现出令人回味的哲理意蕴,这首诗出自单无惮给鳄鱼换玻璃柜时的即兴演说,最终也成了他人人生结局的伏笔和预言。莫言将这首诗放在鳄鱼的“审判”之后再合适不过,流露出人对命运的沉思,以及对现实人生的超脱理解。

三、超越现实的象征意蕴

《雷雨》和《鳄鱼》都展现出深厚的象征意蕴,以具体可感的形象承载着深远的立意。曹禺与莫言的戏剧追求是相通的,曹禺的戏剧看起来写的是大家庭的崩溃,是个人追求的覆灭,是复仇之后更深的迷茫,是对原始生命活力的呼唤,其实写来写去,在根本上写的是人性和人的命运。如果认为《鳄鱼》只是在写贪官,就限制甚至误解了这部作品的意义,莫言写的岂止是这些?他真正要写的是人性和命运,真正要写的不是单无惮一个人,也不是围绕在主人公身边的几个人,而是整个人类,写的是人难以抗拒、无法摆脱的命运。

曹禺话剧的象征意味体现在剧名上,也体现在剧本与舞台演出的文本差异上。“雷雨”伴随着整部话剧,是戏剧矛盾的焦点,不仅是人物“雷雨”般激烈的性格、周公馆令人窒息的郁热氛围,更意味着变幻莫测的命运,以及人对命运的挣扎和难以把握,对宇宙间神秘事物难以言喻的憧憬。《日出》以日出与露水的关系,昭示着陈白露的命运,露水不可能和太阳

同时存在,日出之时就是露水消失之时。因此,陈白露无法迎来真正的新生,也不可能再次来到阳光下生活,所以她主动选择了死亡。陈白露的死不是因为账单和欠债,而是她意识到了自己的命运,最终清醒地走向了毁灭,消逝在日出到来之前。《原野》写原野上的复仇与忏悔,黑林子和难以逃离的原野象征着黑暗的、没有出路的社会现实,更象征着仇虎等人无法摆脱的内心谴责和宿命折磨。“原野”被唐弢称赞“意味着多么广阔、多么辽廓、多么厚实的发人深思的含义呵!”^⑩仇恨和痛苦并没有随着“复仇”的完成而消失,反而成了难以逃离的心灵困境。《北京人》不断呼唤着充满生命力的原始“北京人”,他们与腐朽的封建礼教、与现实中孱弱的“北京人”形成了鲜明的对照。从《雷雨》《日出》《原野》到《北京人》,曹禺话剧常常以意蕴深远的意象来命名,给人以丰富的联想,激发悠远的情思,赋予了作品深邃广阔的内涵。此外,剧本与舞台演出在文本处理方面的差异,也体现了曹禺对话剧象征意蕴的执着追求。《日出》在舞台演出时被去掉了第三幕,这是曹禺深感痛心的话题,他认为“《日出》里面的戏只有第三幕还略具形态”,如果说《雷雨》被去掉序幕和尾声后,是“无头无尾,直挺挺一段躯干摆在人们眼前”,《日出》“这种‘挖心’的办法,较之斩头截尾还令人难堪”^⑪。导演去掉第三幕是因为这一幕陈白露没有上场,这部分内容看起来似乎游离于整体的剧情结构之外,这种出于舞台演出需要而进行的改动是可以理解的。而曹禺却认为,这一幕正是他的匠心所在。在这一幕中,陈白露虽然没有上场,但实际上她已经上场了,翠喜就是对陈白露命运的象征和补充,翠喜的悲惨遭遇就是对陈白露命运悲剧的预示,翠喜的今天就是陈白露的明天,所以陈白露根本无须上场。在一部优秀的作品中,一个人物往往演绎着、承担着几个人甚至一群人的命运,同样,几个人物也会共同阐释一个人的遭遇,这体现了曹禺对命运的深刻理解及其高超的艺术表现力。编导演考虑的是话剧的演出效果,而作家坚守的是他的文学立场,追求的是完整

的文学表达。其实作为剧作家的曹禺能够理解编导导演的做法,只不过如果进行删改,就难以实现作品完整的、极富象征意蕴的艺术构思。尽管莫言的《鳄鱼》还未搬上舞台,演出效果还有待证明,但莫言对自己剧本的完整性和诗意也是坚守不放、不容随意删改的,这是一种对文学境界的纯粹追求。

《鳄鱼》象征的现实人生也是广泛而深刻的。这部话剧为什么取名“鳄鱼”?其实是用鳄鱼象征欲望的膨胀和人性的异化。正如莫言所说,“话剧的终极目的和小说一致,是写人,挖掘人的精神世界,内心矛盾,最终还是对人的认识”^⑫。鳄鱼的生长规律与人的欲望是相通的,鳄鱼最大的特点就是,将它放在多大的鱼缸里它就能生长到多大,它还会根据温度来分化公母。莫言真实地反映了人与环境的关系,人的欲望就像鳄鱼,一旦有了空间和合适的温度,就会无限膨胀直至吞噬、毁灭掉人。在2023年诺贝尔文学奖得主约恩·福瑟的颁奖词中,特别强调他的作品“为不可言喻的事物发出了声音”^⑬。莫言正是借助“鳄鱼”的形象来探究欲望与人性的关系,并由此创造了独属于莫言自己的“难以言喻的声音”。在《鳄鱼》中,单无惮一再被人性和命运的神秘所吸引,试图去探究造成自己灰暗境地的原因,他的内心始终有两种声音在交锋:“一个喊:让我研究鳄鱼,让我观察鳄鱼,让我明白上帝为什么要创造出这样一种生物……一个喊:打死它,打碎它的脑壳,让它停止生长……”^⑭欲望对人具有强大的吸引力,屈服于欲望还是奋力摆脱欲望的控制,就是主人公内心难以言喻的冲动和声音。实际上,在莫言这部话剧中,鳄鱼才是舞台上真正的主人,剧本中的每个人心里都有一条鳄鱼,而作品外的每个读者、观众心中又何尝没有生长着一条鳄鱼呢?

“鳄鱼”意象的独特之处在于,巧妙地融合了魔幻与现实的色彩,以虚实结合的意境深化了剧作的象征意蕴。一个作家能够不断突破、不断创新、不断超越自己是很重要的,而始终执着地坚持自己一贯的风格也同样重要,甚至更重要。莫言在以往的小

说中就擅长运用魔幻现实主义的手法,在《生死疲劳》中西门闹经历了六道轮回,以各种动物形态不断重返人间,从不同视角见证了中国农村社会的变迁。在《鳄鱼》中,莫言魔幻现实的风格得到了延续和新变,他用会说话的“鳄鱼”这个意象来揭示作品主题、表现人物心理,引发了读者对现实价值、对人的欲望的重新思考。在这部话剧中,最具有魔幻色彩的情节就是鳄鱼开口说话。莫言将现实与魔幻交融得恰到好处,鳄鱼在单无恹濒临崩溃的时刻开口,分不清是鳄鱼在说人话,还是单无恹在与自己的内心对话,营造了现实与虚构相交融的艺术境界。

莫言的《鳄鱼》冲破了作品表现的现实层面的内容,超越了作为个体的人物的命运,而让读者看到了更多人的命运,在这个意义上贴近了纯文学的境界。其实,作为范例和样板的纯文学作品是不存在的,但作为一种艺术追求的纯文学是存在的,它意味着一种相对独立、纯粹的审美境界。实际上,并没有严格意义上的“纯文学”作品,但文学史上历来就不乏对“纯文学”境界的追求,从王国维提出“纯粹美术上之目的”^①,到鲁迅从启蒙的文化立场强调艺术要“使观听之人,为之兴感怡悦”^②,再到朱光潜呼吁要“养成爱好纯正文艺的趣味与热诚”^③,他们普遍认为文学的意义不在政教等功利方面,“纯文学”应该聚焦于文学艺术独立的审美功能和情感价值。纯文学的境界很难达到,但人们总在不同的历史时期,从不同的层面追求它,纯文学的价值就体现在对它的追求中。莫言的《鳄鱼》就是一次追求纯文学的尝试和努力,不是简单地写反腐的类型,其意义就在于超越了作品表层的内容,写出了普遍的人性,展现了人性的弱点和悲哀。

从曹禺的《雷雨》到莫言的《鳄鱼》,他们书写的形象、呈现的语言,远远不是他们要表达的全部内容,他们在剧作中只留下了一点痕迹,但这一部分内容足以启发读者实现更深、更远的思考。曹禺的《雷雨》引发了读者对人生和命运的思索,人总想把握自己的命运,而终究难以把握;我们在莫言的《鳄鱼》中

再次感受到命运震撼的力量,任凭单无恹如何在欲念和忏悔中挣扎,都无法逃脱命运的掌控。在这一点上,《雷雨》和《鳄鱼》是一脉相通的。相隔将近一个世纪的两位作家、两部作品,让我们真切地认识到什么是文学大家,什么是文学经典。

注释:

- ①⑬曹禺:《〈雷雨〉的写作》,《杂文》1935年第2期。
- ②⑧⑨⑩⑮⑯⑰⑳莫言:《鳄鱼》,浙江文艺出版社2023年版,第17、27、129、142、61、59、91、85页。
- ③④曹禺:《〈雷雨〉序》,《曹禺全集》(第5卷),花山文艺出版社1996年版,第16、14页。
- ⑤曹禺:《雷雨》,《曹禺全集》(第1卷),花山文艺出版社1996年版,第112页。
- ⑥曹禺:《我对戏剧创作的希望》,《曹禺全集》(第5卷),花山文艺出版社1996年版,第329页。
- ⑦莫言、王尧:《从〈红高粱〉到〈檀香刑〉》,《当代作家评论》2002年第1期。
- ⑧曹禺:《〈日出〉跋》,《曹禺全集》(第5卷),花山文艺出版社1996年版,第32页。
- ⑨莫言:《“我就是荆轲!”》,《霸王别姬》,浙江文艺出版社2019年版,第215—216页。
- ⑩曹禺:《我如何写〈雷雨〉》,《大公报(天津)》1936年1月19日。
- ⑪莫言:《土行孙与安泰给我的启示——在韩中文学论坛上的演讲》,《我们都是被偷换的孩子》,浙江文艺出版社2020年版,第44—45页。
- ⑫唐弢:《我爱〈原野〉》,《文艺报》1983年第1期。
- ⑬曹禺:《我怎样写〈日出〉》,《大公报(天津)》1937年2月28日。
- ⑭莫言:《文学没有“真理”,没有过时之说——答〈人民政协报〉记者问》,《霸王别姬》,浙江文艺出版社2019年版,第222页。
- ⑮《挪威作家约恩·福瑟获2023年诺贝尔文学奖》,新华网2023年10月5日。
- ⑯王国维:《论哲学家与美术家之天职》,《王国维文集》(第3卷),中国文史出版社1997年版,第7页。
- ⑰令飞(鲁迅):《摩罗诗力说》,《河南》1908年第2期。
- ⑱朱光潜:《我对于本刊的希望》,《文学杂志》1937年创刊号。