

《雷雨》若干分歧问题探讨

辛宪锡

—

《雷雨》是我国现代戏剧史上一篇难得的力作。它象一座蕴量丰富的矿，只要人们认真勘探，不懈挖掘，总会得到新的收获。何况，这个戏集结了那么多矛盾，增加了人们探索的兴趣。

作者的思想是矛盾的。他说：“我并没有显明地意识着我是要匡正，讽刺或攻击些什么。也许写到末了，隐隐仿佛有一种情感的汹涌的流来推动我，我在发泄着被抑压的愤懑，毁谤着中国的家庭和社会。”^① 主观上，作者“用一种悲悯的心情来写剧中人物的争执”；而他的犀利的现实主义笔触，又无情地揭穿了社会的罪恶。这就是世界观与创作的矛盾。

作者对作品的态度与解释也是矛盾的。他爱《雷雨》，“如欢喜在溶冰后的春天，看一个活泼泼的孩子在日光下跳跃，或如在粼粼的野塘边偶然听得一声青蛙那样的欣悦。”^② 可是，他又讨厌《雷雨》。“写完《雷雨》，渐渐生出一种对于《雷雨》的厌倦。我很讨厌它的结构，我觉得有些‘太象戏’了。”^③ 这好比父母对于孩子，爱与

^{①②} 《雷雨》序。

^③ 曹禺：《怎样写〈日出〉》。

恨总是交织在一起的。再如,《雷雨》的一个要害是有没有宿命论的问题。曹禺“觉得宇宙里并没有一个智慧的上帝做主宰”,“《雷雨》所显示的,并不是因果,并不是报应,而是我所觉得的天地间的‘残忍’”。这是否定宿命论的存在。可是,作者又说:“在写作中,我把一些离奇的亲子关系纠缠一道,串上我从书本上得来的命运观念,于是悲天悯人的思想歪曲了真实,使一个可能有些社会意义的戏变了质,成为一个有落后倾向的剧本。这里没有阶级观点,看不见当时新兴的革命力量;一个很差的道理支持全剧的思想,《雷雨》的宿命观点,它模糊了周朴园所代表的阶级的必然的毁灭。”^①这又承认有宿命论,矛盾显而易见。

对于《雷雨》的主题思想、人物形象、戏剧冲突以及艺术技巧等问题,不仅作者与评论者之间认识不一,而且在评论者、导演与观众之间,也存在许多分歧意见。

所以,人民文学出版社在一九七八年出版《曹禺选集》时,作者在后记中写道,“我唯愿读者们认真地、批判地、历史唯物主义地对待它们”。我认为,这也应当包括认真地对待作者本人的意见。曹禺同志是一位严肃的剧作家,谦虚的剧作家,很少对自己的作品发表评论。我们应该认真地、细心地分辨哪些是作者自谦之词,哪些是符合作品实际的真实思想,从而对《雷雨》作出恰如其分的评价。

二

曹禺在自序中谈及《雷雨》的起因时说:“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

^① 《我对今后创作的初步认识》。

个人物，一种复杂而又原始的情绪。”

这里，人们要问：《雷雨》的戏剧冲突是怎样组织起来的呢？

有的评论家认为：“在这个作品里，作为周朴园的一个主要的对立形象的，并不是鲁大海，也不是鲁侍萍，而是繁漪。……只有繁漪，才能够最全面地揭露周家的罪恶，才能够把周朴园的冷酷、自私、专横和伪善的本质最充分地揭示出来。”^①

我觉得，这个看法很值得商榷。因为矛盾冲突是剧情发展的基础，没有矛盾冲突就没有戏；剧作家如何组织戏剧冲突，直接影响到一个剧作的思想与艺术的深度。

不可否认，繁漪与周朴园处于尖锐对立的地位，她对周朴园的揭露是很有力的。但是，作为《雷雨》全部戏剧情节的纽带的，却不是繁漪，而是侍萍。《雷雨》的戏剧冲突，是以侍萍的命运悲剧作为贯串线索组织起来的。这有如下一些表现：

（一），《雷雨》的戏剧冲突，由压迫者与受害者双方组成。周朴园显然是压迫者一方，受害者一方有许多人，而以侍萍受的迫害为最深。她不但本人与周朴园有根本利害的冲突，而且许多人的命运都与她有关，她还连结着受害者一方。四凤是她的女儿，也是她的影子。四凤的遭遇，从某种意义上说，就是她三十年前的遭遇的重复。繁漪的遭遇，也与她的遭遇有某些共同之处。她曾被周朴园无情地抛弃，几乎投河而死；繁漪忍受不了周朴园的专横统治，也象被投进了监狱，精神受窒息。她痛苦地喊出：“我也不是周朴园的妻子。”所以，从实质上看，繁漪的遭遇就是侍萍过去的遭遇的继续。至于在鲁大海与周萍身上，也曲折地、不同程度地反映着侍萍的悲惨遭遇。这就使《雷雨》中的一切矛盾，自

^① 钱谷融：《〈雷雨〉人物谈》，《文学评论》1962年第1期。

然而地集中到侍萍与周朴园两人身上，由此构成剧作的主要矛盾。这样的戏剧冲突，概括反映了深刻的社会矛盾，具有重大的典型意义与美学价值。

(二)，《雷雨》的戏剧冲突，包含许多事件，但中心事件是侍萍的命运悲剧。它构成一个完整的故事，呈一条纵线，贯穿全剧。其他一系列事件，或近或远地与这条纵线相联结，丰富冲突的内容，推动着剧情的发展。有的戏剧理论家曾提出以兴趣作为组织矛盾冲突的贯串线：“戏的开场是抓住兴趣，戏的发展是增加兴趣，转机或高潮是提高兴趣，戏的结束是满足。”^①如果从这个角度看，在《雷雨》的许多事件中，最能引起观众兴趣的，还是侍萍的遭遇。人们急于知道，她三十年前被周朴园抛弃后，为什么没有死？她如今来到周公馆，见到周朴园后又将怎样？她能把热恋中的四凤带走吗？她会不会认周萍？如果四凤被带走，周萍怎么办？繁漪又怎样报复？等等。真是牵一发而动全身。这一连串悬念，造成了整个戏剧冲突的总悬念：周公馆必将大乱，又将如何结局？

(三)，从《雷雨》戏剧冲突的几个发展阶段看，四幕戏中，侍萍的戏都作为重场戏贯穿始终。第一幕，虽然侍萍没有出场，但处处在写她。从第一段戏鲁贵父女的对话中，就十分突出地把侍萍引了出来。鲁贵告诉四凤，她妈一下火车，就要到周公馆来，而且是繁漪要她来的，吓得四凤惧悔交集，流下了眼泪。她说：“无论如何，我在这儿的事，不能让妈知道的。”因为侍萍不让她“到公馆帮人”。接着，四凤向繁漪告假，繁漪问：“是你母亲从济南回来了么？”又描了一笔。后来，周冲提起哥哥死去的母亲，繁

① 韦尔特：《独幕剧的艺术技巧》。

漪马上制止说：“你父亲回来了，你少说你哥哥的母亲，免得你父亲又板起脸，叫一家子不高兴。”这就把今日之鲁妈、往昔之侍萍与周朴园联系在一起，越来越引起人们的疑问和期待。最后，周朴园让家里保持三十年前的老样子，虔诚地“纪念”侍萍；并训斥儿子周萍：“那我请你为你的生母，把现在的行为完全改过来。”这一幕的上升动作，实际上落到了未出场的侍萍身上。在这一幕的每一段戏里，都有侍萍。全剧八个人，除侍萍自己外，七个登场人物，人人都念叨她。在作了这一番浓重渲染、充分准备以后，到第二幕侍萍发现来到三十年前的周公馆，偏偏又把自己的女儿四凤放到这个家里时，她怎能不悲愤地喊出“天哪”！这是第一个打击。接着，繁漪向她辞了四凤，虽未完全说穿真相，但她精神上又一次重大打击，因为她最怕女儿重蹈她的复辙，“做出什么胡涂事”。而到了她与周朴园相遇一段戏，冲突已发展到惊心动魄的地步。再加上她目睹两个儿子鲁大海与周萍在自己面前打架，她悲痛到了极点。她的反抗的呼声：“这真是一群强盗”，响彻剧场，激起了观众强烈的共鸣！可以说，在第二幕里，侍萍的戏已经盖过了繁漪与周萍的一段戏。她对周朴园的残酷与伪善的本质，作了最有力、最彻底的揭露。第三幕有四段戏：鲁贵被周家辞退后在家里发牢骚；周冲来送钱，被大海轰走；侍萍逼四凤起誓——一辈子不见周家的人；四凤与周萍在家幽会，终于被侍萍发现。这一幕的重心仍在三、四两段。第四幕，戏剧冲突发展到高潮，也正是周朴园当着繁漪、周萍、四凤、周冲的面，认侍萍那一段戏。从此，真相大白，剧情突变，引起转机，很快就到了结局：四凤、周萍、周冲三人丧生，繁漪疯狂，侍萍向周朴园发出最后的控诉，昂首离去。

这样看来，侍萍的命运悲剧实为《雷雨》多条线索中的一条主

线。假如没有这一条主线，就组织不起《雷雨》的完整丰富、尖锐紧张的戏剧冲突。如果把繁漪看作是“周家悲剧的导演者，是使得埋藏在周公馆下面的火药爆炸起来的引火人”^①，那末侍萍就是这场悲剧的主演者，是真正埋藏在周公馆下面的一颗重磅炸弹。我们必须仔细体会剧作家的艺术匠心。

三

这里涉及到《雷雨》的另一个重要问题，即它的主角是谁？

这个问题，多年来争论不休。许多人认为主角是繁漪。也有剧院曾考虑过，主角是不是周朴园？

作者曹禺讲过三种意见：

（一）“我的主角是鲁妈”。

（二）“我这个戏是八仙过海”，即八个人每人都是主角。

（三）“我常纳闷何以我每次写戏总把主要的人物漏掉。《雷雨》里原有第九个角色，而且是最重要的我没有写进去，那就是称为《雷雨》里的一名好汉。我几乎总不能明显地添上这个人，于是导演们也仿佛忘掉他。我看几次《雷雨》的演出，我总觉得台上很寂寞的，只有几个人能跳进跳出，中间缺了一点生命，我想大概因为那叫做《雷雨》的好汉没有出场，演出的人们无心中也把他漏掉。”^②

那末，《雷雨》究竟有没有主角？主角是谁？

我认为，《雷雨》的主人公是侍萍（即鲁妈）。理由是：

（一）如前所述，《雷雨》的戏剧冲突是以待萍的命运悲剧作为贯串线索组织起来的。既然侍萍与周朴园的冲突是中心事

^① 钱谷融：《〈雷雨〉人物谈》，《文学评论》1962年第1期。

^② 曹禺：《怎样写〈日出〉》。

件，为什么周朴园不是主角？因为在这一对矛盾中，侍萍处于主导地位，是矛盾的主要方面。她无情地揭露了周朴园过去的罪恶，识破了周朴园如今妄图收买她的骗局，给了这个残酷、虚伪的资本家沉重的打击。侍萍已不是三十年前的奴隶，她有所觉悟，敢于反抗，周朴园已经奈何不了她。相反，过去的强者，由于罪恶被揭穿，再难假装“好人”，而陷入狼狈的境地。

（二）《雷雨》的主题，如果照流行的说法，是“暴露大家庭的罪恶”。那末，谁“暴露”得最有力？这直接取决于人物所受的危害以及由此而激起的反抗。这一点，繁漪不能与侍萍相比。繁漪过着优裕的寄生生活，有一定的人身自由，她苦于精神被窒息。侍萍则受着人身与精神的双重摧残。繁漪最悲处，莫过于她对周萍说的这句话：“一个女子，你记着，不能受两代的欺侮”。而侍萍与四凤母女两代，同受周家的“欺侮”，岂不更悲？另外，繁漪与侍萍对周朴园都有反抗，但两人反抗的意义也不同。繁漪的悲剧，激起的是资产阶级妇女追求个性解放的浪花；而侍萍的悲剧，汹涌着劳动人民争取翻身解放的时代浪潮。就以主人公体现主题以及主题的丰富深刻性而言，《雷雨》的主角也当是侍萍，而不是繁漪。

（三）曹禺最近说：写《雷雨》时，“《凤凰涅槃》给他的启示，就是要破坏。”^①那末，谁来摧毁这个以周公馆为代表的罪恶世界？作者当时在思想上并不十分明确，还没有充分认识无产阶级的力量。所以，他虽设想有一个“名叫《雷雨》的好汉”做主人公，但他“总不能明显地添上这个人”。结果，这位“好汉”只能成为作者的一种观念，他所期求的一种精神力量。当然，也不能叫鲁大海来

^① 胡受昌：《就〈雷雨〉访曹禺同志》，《破与立》1978年第5期。

充当这条“好汉”。由于《雷雨》的故事发生在周公馆内，是以家庭悲剧的题材反映深刻的社会问题的，所以在广阔的社会背景下发生的矿工罢工运动，在这里只能作为一条副线出现，这样，鲁大海既不配当主人公，那位“好汉”也不可能出场。否则，这个戏就不是《雷雨》了。就象大观园里不可能出现一位农民英雄做为《红楼梦》的主人公一样。《雷雨》的主人公只能是侍萍。侍萍是以自己的方式，向周朴园作斗争的。她与繁漪、鲁大海等一群被压迫者的反抗，只能动摇周朴园的家庭秩序，而不可能一下子把周公馆摧毁。这是生活的真实，也是艺术的真实。

对待萍应作何分析，它是否反映了宿命论思想，这是一个颇为重要的问题。

讨论这个问题，我们不要忘了当时所处的时代。作者是把侍萍放在旧中国二十年代的周公馆那样一个典型环境中，刻划她的性格的。作为一个压在社会底层的普通劳动妇女，在遭受极度的精神打击，又在事态急速发展而毫无思想准备的情境中，呼天哭地，这是十分自然的，是一种真实的思想感情，怎能看作是宿命论的表现？

其实，三十年后的侍萍已不信天命，苦难的遭遇已使她得到觉悟。她恨周朴园，恨周朴园那一类人，亦即恨有钱者阶级。正是这伙人，造成了世间的和平。所以，她决不允许自己的女儿再到大公馆里去做事，不管是周公馆，还是张公馆，李公馆。这难道不是阶级觉悟？在那个时代，这是一种朴素的也是最可贵的觉悟。后来，当周朴园向她问起自己的儿子鲁大海时，她明确回答：“他现在跟你完完全全是两样的人。”她再也不受利诱，不受欺骗，毅然把一张五千块钱的支票撕掉。可见，侍萍是有阶级立场、阶级觉悟、阶级感情的，她对周朴园作了揭露、反抗与斗争。她的缺点是，觉悟不够彻底，反抗仍有限度，如对周萍流露出来的

“亲子之爱”，对自己过去的遭遇的忏悔，都明显地带着那个社会所造成的劳动妇女精神奴役的创伤。但是，她正处于觉醒中，正在消除旧社会阶级压迫蒙在她身上的灰尘。这是一把带锈的铁锤。她自然不如繁漪那柄寒光闪闪的钢刀耀眼。

四

繁漪是《雷雨》里塑造得最成功的人物，一个最动人的形象。无怪作者对她那样偏爱，许多人迷上了她，把她当作主人公。

这是一个独特的形象，是“五四”以来新文学画廊里所没有见过的，的确是一个“这一个”。她的语言和行动都有鲜明的个性特征。她不是爱便是恨，爱得深也就恨得深，完全走向极端，没有调和的余地。她的可爱，她的迷人之处，就在于她的尖锐。

繁漪的遭遇也是独特的。她受着周家两代的迫害，被引到了“一条母亲不象母亲，情妇不象情妇的路上”。她的可悲，就在她那样挣扎，“也难逃脱这黑暗的坑”，最终把自己烧毁。

关于这个形象，作者在自序里已作过充分的、精辟的阐述，这里无需多加评论。倒是有两个问题，值得提出来商讨。

（一）繁漪是不是个人主义者？

不少人认为，她是一个个人主义者，或利己主义者。其实，这是对她的思想性格的曲解。从她在剧中的表现即她与人们的冲突来看，她并没有什么自私自利的地方，不能把她当作个人主义者看待。她与周萍“闹鬼”，是为了反抗周朴园的专横统治。她深深地爱上了周萍，交出了自己的“性命，名誉”。这显然不是利己主义，而表现了一种为爱情与自由而献身的精神。只是当周萍抛弃了她，就象他父亲抛弃自己引诱过的人一样，而且他又“爱”上了四凤，繁漪这才看透他，原来是个“没有用，胆小怕事，不值

得人为他牺牲的东西!”于是，爱变成恨，她开始了报复，由她的极端性格酿成的疯狂的报复。这种报复，是对玩世不恭的资产阶级纨绔子弟的谴责与惩罚。这也不是什么利己主义。真正的爱情，本身就是排他的。繁漪所以恨周萍，恰恰反衬出这位周家大少爷的卑鄙自私。繁漪这位资产阶级妇女，在戏里作为一个正面人物，一个资产阶级家庭中的受害者与反抗者的形象，作者没有写她的阶级特征——个人主义，而突出她另一方面的阶级特质——为自由而斗争的崇高精神，在文艺创作中是完全可以的。正如作者所说，繁漪有着“美丽的心灵”，“雷雨”的性格，应该更加得到人们的“怜悯与尊敬”。我们千万不能用社会学的抽象概念，简单地来衡量艺术作品中具有鲜明个性的活生生的人物形象。

(二)繁漪的缺点是什么?

她的缺点不是个人主义，而是资产阶级的阶级偏见与爱情至上主义。剧中虽未交代繁漪的出身，但从周朴园抛弃“下等人的姑娘”，娶她为妻，可见她以前是有钱人家的小姐。她的社会地位，她过的寄生生活，她所受的教养，使她的思想意识深深地打上了资产阶级的烙印。如她鄙视四凤的人格，嘲笑四凤“始终是个没受过教育的下等人”，指责周冲“简直没有点男人气，我要是你，我就杀了她（指四凤），毁了她”。这就是资产阶级太太的阶级本性的一种表现。繁漪所以使有些人感到可恨，这恐怕也是一个原因。

繁漪这一生，并未经历多少人生的坎坷。她的全部生活，她最后对周冲说的这段话，是个极好的概括：“我忍了多少年了，我在这个死地方，监狱似的周公馆，陪着一个阎王十八年了，我的心并没有死；你的父亲只叫我生了冲儿，然而我的心，我这个

人还是我的。就只有他（指周萍）才要了我整个人，可是他现在不要我，又不要我了。”繁漪的心所以没有死，就因为她心里有对真挚爱情的强烈向往。在繁漪的心目中，她的所作所为，都是为了爱情；只要得到周萍的爱情，把她带走，就可以跳出火坑——监狱似的周公馆，获得自由与幸福。好象这就是一条妇女解放之路。这种脱离社会制度与阶级压迫、把爱情置于一切之上的观点，正反映了作者思想上的局限。

所以，应该说，《雷雨》在思想倾向上的缺点，不是通过侍萍形象所表现出来的宿命论观点，而是通过繁漪形象所表现出来的资产阶级的爱情至上主义。当然，在二十年代中期，对于一个要极力摆脱封建专制的丈夫的女人来说，这未尝不是一种反抗。

五

《雷雨》里一股摧毁性力量是鲁大海。他是一个新人，也有一种“雷雨”的性格。

这个形象的塑造，作者最不满意，认为是“可怕的失败，僵硬，不真实”。不少批评家也觉得，这是《雷雨》的败笔。

奇怪的是，解放后曹禺曾想修改这个人物，但周总理认为不要改，还是保持原样。曹禺尊重总理的意见，未作修改。

我们要问：为什么总理不让修改呢？这个人物是“完全失败了”吗？他究竟反映了生活的真实，还是歪曲了生活的真实？

这里，首先要澄清一个文艺理论问题：一个阶级不能只有一个最先进的典型，而可以按照实际生活塑造出许许多多、各式各样的典型形象来。

鲁大海是一个有觉悟的工人。他立场坚定，嫉恶如仇，爱憎分明，粗犷直爽。这是他的性格的主要方面。但是他年轻幼稚，

缺乏斗争经验，简单生硬，不讲究斗争方法，所以，他上了董事长的当。如果说，周朴园积几十年统治经验，心狠手毒，老奸巨猾，是一只老狐狸；那末，象鲁大海这样到矿上才几年的初生之犊，自然不是他的对手。

鲁大海作为一个有缺点的正面人物，在二十年代中期那样的时代条件下，还是比较真实的。《雷雨》写成于一九三三年，作者开始酝酿则在一九二八年。故事发生的时间当在二十年代中期。有的剧院把它反映的时代背景放在一九二一年夏天，中国共产党成立前夕。如果是这样，“五四”运动的风暴刚过去，党还没有成立，工人运动还处于自发状态，鲁大海这个形象的真实性与可信性就更大。

由于这个戏写的是家庭悲剧，不是周、鲁两家的人，就很难卷进矛盾冲突中来，所以，作者安排了鲁大海与周朴园的血缘关系。有此关系，不能认为就是血统的纠葛。恰恰相反，戏中所展示的矛盾的实质，正好否定了血统论。从先天看，鲁大海与周萍同是周朴园的儿子，但由于后天有别，大海与侍萍站在一起，周萍则倒向周朴园。由此而展开的两种阶级力量的搏斗，显得何等鲜明。在这里，不仅可以看到作者的编剧艺术，而且也闪烁着作者的思想锋芒。如果不顾具体题材的特点与特定的时代背景，非要把鲁大海写成先进工人的成熟的典型，那是反历史主义的，那才真正违背了艺术的真实性。高尔基在批评当时苏联有些剧作时曾说：“我国大多数剧作家的‘创作’，都不外乎是把一些事实机械地、常常是不加思索地任意拼凑在一起，纳入‘预定意图’的框子内，同时，这些事实的‘阶级内容’既写得很肤浅，对‘意图’也考虑得同样不深刻；没有经过慎重考虑的意图是会歪曲事实的，它显示不出事实的意义；此外，还要添上一套按照‘阶级特征’来评

定人物的愚蠢公式。”^① 我们有些评论家对鲁大海的指责，似乎就是用的这种“框子”与“愚蠢公式”。

戏剧与其他艺术作品塑造形象的方式不同，人物只有置身于戏剧冲突之中，才会使他的思想性格碰击出耀眼的火花。在《雷雨》中，就缺少这种契机，来凸现鲁大海的性格。如第三幕，四风与周萍在雷雨之夜相会，尽管鲁大海闯出闯进，暴跳如雷，表面上似乎很突出，但由于他没有真正卷进这场命运冲突，总象一个局外人，他就不能给人留下深刻的印象。相反，繁漪在蓝森森的闪电中出现，尽管她一句台词也没有，但人们瞥见她那张惨白、恐怖的脸，这个被爱情与仇恨之火烧成的疯子、活鬼，给人印象之深刻、强烈，是永远也不会忘记的。

如果用历史唯物主义的观点来看问题，考虑到作者当时的认识水平以及对工人生活的熟悉程度，鲁大海这个形象的塑造，并没有“完全失败”。与其说，这是作者的一个败笔，倒不如说是一次试笔。作者作为一个剥削阶级家庭的逆子、二十四岁的青年，怀着巨大的热情，努力在作品中塑造时代新人的形象，其精神是十分可贵的。《雷雨》创作意图的体现，也需要这种新人形象。

六

鲁大海的兄弟——周萍，这是《雷雨》中一个最复杂的人物。

作者认为，他具有与周朴园相反的性格。其实，他许多地方象他的父亲。他出于资产阶级阔少爷的阶级劣根性，在精神空虚、一时冲动之下，引诱了他的后母，使繁漪跌进可怜又可悲的深渊。然而，他又没有勇气去爱繁漪。正如作者所说，“爱这样

^① 《文学论文选》：《论剧本》。

的女人需有厚的口胃，铁的手腕，岩似的恒心，而周萍，一个情感和矛盾的奴隶，显然不是的。”

周萍的待人处世，所作所为，无不受封建礼教与资产阶级意识的支配。他欺骗了自己的父亲，又忠于自己的父亲。在家里，繁漪敢反抗，周冲有自己的思想，唯有他才把父亲的话当“法律”，唯命是从。周朴园强迫繁漪吃药，他甘当帮办。繁漪揭穿周朴园是“第一个伪君子”，他极力为父亲辩护，而且厚颜无耻地说：“如果你以为你不是父亲的妻子，我自己还承认我是我父亲的儿子。”当鲁大海揭露周朴园故意淹死二千多小工，发“昧心财”时，他竟冲向鲁大海，打了他两个嘴巴，骂他“混账东西”。他显然是资产阶级门第里一个打手。可以想见，如果他到矿上去，必然是继承他父亲的血腥事业。所以，就思想性格的阶级本质讲，他与周朴园是一脉相承的。

当然，周家父子的性格也不完全一致。周朴园作为我国第一代官僚资本家的典型，他有精明强干的一面，这反映了资产阶级在创业时期的积极进取精神。到了第二代周萍身上，他的性格已变得十分软弱，表现出一种空虚颓废的精神状态。他与繁漪不愿继续那种不正当关系，一则慑于社会舆论与封建道德规范，二是经受不住“对不起父亲”的良心谴责。所以，他抛弃繁漪，倒向四风，妄图在这个丫头身上求得精神安慰，填补他那空虚的灵魂。其实，他并不真正爱四风。四风那样哀求他把自己带走，他还是推托，不愿把她带走。他怕他的父亲，要先“跟父亲说明白”。试想，周朴园是个“明白”人吗？他如果“明白”，就不会丢弃已生两个孩子的下等人——侍萍，去娶一位“有钱有门第的小姐”了。这一点，繁漪看得很清楚，当周冲表示要娶四风时，她说：“你父亲一句话就把你所有的梦打破了。”可见，在周萍与四风之间，横

着一条不可逾越的阶级的鸿沟。他与四风，就是没有那层血缘关系，也不可能结合在一起。这个悲剧，有着深刻的社会根源与阶级根源，是不可避免的。

应该说，周萍与繁漪才是两种性格。一个软弱动摇，妥协投降；一个坚强不屈，反抗斗争。一个自觉地维护以周朴园为代表的资产阶级的家庭秩序；一个在客观上动摇了那种家庭秩序。所以，繁漪赢得人们的同情，是很自然的。而周萍，如作者所说，“他的行为不易获得一般观众的同情”，原因就在这里。

那末，作者又为什么要人们来“同情”周萍呢？曹禺说：“演他的人要设法替他找同情（犹如演繁漪的一样），不然到了最后一幕便会搁了浅，行不开。”

请仔细体会“最后一幕”四个字！最后一幕，周萍终于没能走出周公馆，没能逃避残酷的现实，争脱悲剧命运。他终于明白，自己来到世上，自己的存在，就是一个罪恶。这个空虚、脆弱的灵魂，最后对周朴园喊出了这样一句话：“您不该生我！”这是一个多余的人在生命走到最后一刻，向资产阶级发出的无力的控诉。这微弱的声音，虽不是天上的响雷，却使周朴园大为震惊。也只是在这儿，周萍才得到人们的一点同情。他那样效忠于父亲，最后仍然死在父亲家里，成了资产阶级与封建专制制度的牺牲品。作者巧妙地运用艺术的反衬法，使作品所揭露的封建主义和官僚资产阶级的罪恶，达到了极为深刻的地步！

周萍性格的复杂性，他身上的全部矛盾，只有从作者创作这个戏的总意图出发，才能迎刃而解。

七

现在，我们可以来探讨这个戏的主题了。

《雷雨》的主题，流行的看法是“暴露大家庭的罪恶”。作者在自序中说，既然大家这样讲，他“可以追认”。

《雷雨》写了一个周公馆。这是一个从封建地主家庭发展而来的官僚资产阶级家庭。这个家庭，有着表面的繁荣，表面的稳定。在周朴园心目中，这是一个“最圆满，最有秩序”的家庭。这位资本家正当年富力强，也很有心计，很有魄力。为了维护家庭秩序，他用尽手段，费尽了心机。他搬了家，从南方搬到北方，为的是掩人耳目，逃避过去的罪责。他关心繁漪的身体，严厉管教儿子，处处小心防范，都是为了这个家庭的安稳与兴盛。他未出家门就开除了鲁大海，收买了其他几个工人代表，把一场罢工工潮镇压下去。他处于不断的紧张的会客中，与官僚政权保持着牢固的联系。……然而，不管周朴园怎样拉住黑幕，却掩盖不了这个事实：周公馆内早已乱了套，正处于危机四伏的崩溃的边缘，暴风雨的前夕。

《雷雨》的创作意图，“就是要破坏”，亦即摧毁周公馆，摧毁那个罪恶的世界。

这个意图，作者通过三条线索来展示：一是侍萍的命运悲剧；二是繁漪、四凤、周萍（包括周冲）的爱情悲剧；三是以鲁大海为代表的罢工斗争。这三条线索交织在一起，在周公馆内同时展开，矛头都指向周朴园。在这种曲折、复杂、尖锐的斗争中，周朴园的罪恶，从家庭到社会，从历史到现实，得到了全面的彻底的揭露。人们从血泪中取得教训，从痛苦中认清了他的面目。鲁妈觉醒了，骂他是“强盗”；繁漪早已看透，骂他是“伪君子”；周萍后悔莫及，骂他“不该生”自己；鲁大海认出本质，骂他是“老混蛋”，是一个发“昧心财”的吸血鬼。这个道貌岸然的“恶魔”最后终于落个众叛亲离、家败人亡的结局。

周朴园的下场，向人清楚地表明：资产阶级由于其自身的罪恶，必然激起人们的觉醒与斗争，它无法避免衰亡的命运。这是历史发展的必然规律。

这样，《雷雨》的主题至少应该包含三个因素：资产阶级的罪恶，这是前提；人们的觉醒与斗争，这是条件；资产阶级的必然灭亡，这是结果。在那个社会里，资产阶级的罪恶比比皆是，揭露这一点并不十分困难。如果在资产阶级的罪恶统治下，人们逆来顺受，麻木不仁，那么魔鬼不但不会消灭，还会作出更大的罪孽。《雷雨》的可贵，更在于写出了人们的觉醒与抗争，这就使魔鬼逃避不了覆灭的命运。《雷雨》处处在写命运，最后集中到一点，就是资产阶级不配有好的命运。《雷雨》所反映的正是这样一个完整、丰富、深刻的主题。“暴露大家庭的罪恶”之说，只是揭示了作品主题的一个方面，而且还不是一个主要方面。

由于主题的丰富性、深刻性，《雷雨》发挥了强大的战斗作用，具有重大的时代意义。从这一点说，它与一九三三年同年诞生的另一部巨著——茅盾的长篇小说《子夜》，完全可以媲美。

“子夜”，黑暗的时刻；这是黎明前的黑暗。“子夜”过去，光明必将来临。“雷雨”，圣洁之水；它可以冲洗天地间的污物。“雷雨”之后，就是丽日晴天。渴望光明，确信未来，使这两部巨著进入我国“五四”以来新文学的代表作之列。

八

曹禺曾觉得《雷雨》“太象戏”，“很讨厌它的结构”。

我不明白，《雷雨》的戏剧结构有什么不好？既然写戏，就要“象戏”，戏味越足越好。

所谓戏剧结构，就是根据题材的特点与主题的要求，按照人

物性格发展的逻辑，组织戏剧冲突与安排情节的艺术。衡量一个戏的结构，最高标准是它的整体的有机统一。这是理想的戏剧结构。清代戏剧理论家李渔在《闲情偶寄》的“密针线”一章中说：“编戏有如缝衣，其初则以完全者剪碎，其后又以剪碎者凑成。剪碎易，凑成难。凑成之工，全在针线紧密；一节偶疏，全篇之破绽出矣。每编一折，必须前顾数折，后顾数折。顾前者，欲其照映；顾后者，便于埋伏。照映、埋伏，不止照映一人，埋伏一事，凡是此剧中有名之人，关涉之事，与前此、后此所说之话，节节俱要想到。”^①《雷雨》就是用“金线”精心缝制而成的艳装。

《雷雨》的结构，是戏剧的“锁闭式”^②结构的杰出范例。它时间集中，全部故事发生在二十四小时之内；它地点集中，三幕在周家，一幕在鲁家；它的登场人物经过极严格的选择，一共八人；戏在现在的危机中开头，并以现在的情节为主，把过去的情节用回顾方式渐渐透露出来，推动剧情迅速向高潮发展。这样，情节集中紧凑，人物性格富有深度，收到了良好的艺术效果。这个戏，不仅戏剧冲突组织得好，而且对于戏剧结构的各个环节，如纵的情节线索的安排，横的发展阶段的布局（分幕分场或戏的开端、发展、高潮、结局即起、承、转、合），以及戏剧结构中的许多重要手段，如重点与穿插，期待与悬念，突转与发现，等等，都处理得很好，积累了宝贵的经验。由于篇幅所限，这里仅就作者处理情节发展的偶然性与必然性问题，作一些初步探讨。

不少人认为，《雷雨》的情节巧合太多，充满了偶然性事件。的确如此：周朴园三十年前抛弃的侍萍，三十年后又突然回到周公

① 见《中国古典戏曲论著集成》。

② 为论述方便，这里采用西欧流行的结构分类，即霍罗多夫所说“开放式”和“锁闭式”，劳逊所说“人象展览式”。

馆；侍萍的丈夫和女儿恰巧又在周家当佣人，儿子鲁大海在周朴园的矿上当工人；后母与长子发生不正当关系，偏又碰上同母兄妹相爱；在周萍与四凤的关系中，又插进一个同父兄弟周冲等等。一个戏，能容许写这么多偶然事件吗？人们明明知道戏是编出来的，为什么还沉浸在戏剧情境之中，而不怀疑它的真实性？这是因为：

（一）生活中本来存在偶然事件。生活矛盾丰富多样，无比复杂，全部社会生活就由必然性、可然性与偶然性的事件所组成。同时，在实际生活中，偶然性又往往与必然性、可然性相联系。如在旧社会，丫头侍女被老爷蹂躏而后抛弃，是司空见惯的现象。这是那个社会制度的产物。由此而来、与此相联系的有两种情形，或丫头惨死，老爷继续当“好人”，胡作非为，这是常见的；或老爷的罪恶被揭穿，受谴责，再也当不了“伪君子”，这是个别的。侍萍三十年前后的遭遇，把生活的必然性与偶然性联系起来，从而反映了社会生活一个方面的本来面目，这是完全可以的。

（二）生活中，必然性与偶然性的关系，是一般与个别的关系，共性与个性的关系。偶然中往往包含着必然，必然性通过偶然性而得到体现。如：后母繁漪与长子周萍发生不正当关系，这是偶然的。但偶然中包含着必然。唯物主义哲学的一个基本原则是，一切以时间、地点、条件为转移。在周公馆那监狱般的家庭环境中，繁漪所处的阶级地位，她的生活习性，她的阶级偏见与门第观念，决定她不可能冲出牢笼，到新的天地中去爱新的人。她只能抓住周萍。这样，她的悲剧命运就是不可避免的了。

（三）在戏中，并不是每一个偶然因素或偶然事件，都能反映出生活的必然性，这就要求剧作家运用说明、伏笔、照应等手

法，使它合乎情理，合乎人物性格发展的逻辑，而变成人们可以理解、可以接受的东西。《雷雨》在这方面，真可谓匠心独运，无懈可击。鲁大海为什么偏偏在周家的矿上当工人？鲁贵对四风这样说：“他哪一点对得起我？当大兵，拉包月车，干机器匠，念书上学，哪一行他是好好地干过！好容易我荐他到了周家的矿上去，他又跟工头闹起来，把人家打啦。”这说明，鲁大海曾干过很多事，只是在走投无路的情况下，凭着他爸爸的那层可怜的关系，才到了周家的矿上。就在那个社会里，是唯一的求生之路。有此说明，这一情节就变得合情合理了。第三幕中，繁漪在暴雨之夜突然出现在四风家的窗口，这完全出乎人之所料，但它符合人物性格发展的逻辑，因而是可信的。繁漪的性格，在第一、二幕中已经非常清楚：趋向极端，不是爱，便是恨。她所追求的东西，不惜任何手段去争取；她所憎恨的东西，不惜令其毁灭。她知道周萍要到四风家去，她严厉警告周萍：“小心，小心！你不要把一个失望的女人逼得太狠了，她是什么事都做得出来的。”作者在这之前又特意伏了一笔，她问过四风家的住址。所以繁漪的这个突然举动，既出乎意外，又合乎情理——合乎人物性格发展之理，合乎剧情发展之理；而不是故弄玄虚，故作惊人之笔。

（四）在戏中，偶然性往往被用来作“催化剂”，加速剧情的发展。这是戏剧的特殊要求，因它受时间、地点、场景的限制，事件不可能完全按照生活顺序，缓慢地渐次发展。如周朴园镇压罢工工人，恰恰就把鲁大海开除了。侍萍刚回家，突然发现到了三十年前的周家，从而马上决定第二天就走，并把女儿带走。这在实际生活中，往往不会这样巧，而在戏中不但可以容许，而且是必需的。

曹禺在写第二个戏《日出》的时候，“决心舍弃《雷雨》中所用

的结构，不再集中于几个人身上。”这是题材的特点决定作品的结构方式，叫做“量体裁衣”。这里，并无好坏、高下之分。《日出》采用了“人象展览式”结构，以片断方式展示众多的人物形象与广阔的社会风貌。而新作《王昭君》，又回到《雷雨》的结构方式，故事情节还是“集中于几个人身上”，它具有“开放式”结构的某些特点，但基本上还是“锁闭式”结构。

九

关于《雷雨》的艺术技巧，作者曾说：“我用的过份。”

我认为，确有过份之处。这主要表现在两个方面。

一是人为地强化冲突，结果因不合情理，削弱了戏剧性。如第三幕鲁妈逼四凤起誓，要她“永远不见周家的人”。当时已到半夜，鲁妈明天就要把她带走，而且“永远不回这儿来了”，这个问题已不存在，非要逼她起那个誓，就有点不合情理，露出了人工造作的痕迹。四凤倘真需要起誓，也应该这样说：“一切都没有瞒妈。”因为鲁妈是怀疑四凤有什么事瞒着她。但四凤却起誓说：“那——那天上的雷劈了我”（也许这是为了与后来四凤触电而死相照应）。所以，无论从规定情境看，还是从誓词内容看，这都是人为地强化冲突。虽然这段戏很紧张热闹，有剧场效果，但缺乏戏剧性。

二是伏笔、照应、渲染过多，致使剧情的推进不够明快。如写四凤触电，事先有四处伏笔。第一次是蘩漪听说花园藤萝架上的旧电线落下来了，走电，要叫电灯匠来修理。第二次是四凤被辞退时，蘩漪又说鲁贵去叫电灯匠就回来。第三次是鲁贵在家说已经叫完电灯匠。第四次是周朴园问电线修理了没有，仆人说已叫过电灯匠，因下大雨不好修理，明天再来。这四处伏笔是为四凤触

电作的事先准备。后面，还有一处照应，即四凤跑到周家花园里那电线杆底下，忽然想死，刚要去碰那根电线，看见周萍窗口的灯光，就没有死。最后，真相揭穿，四凤才跑去自杀，仆人说：“四凤碰着那条走电的电线。二少爷不知道，赶紧拉了一把，两个人一块儿中电死了。”对于这种剧情发展中的重要情节，事先有所准备，是必要的，这才不显得突然。但准备过份，象这儿，伏笔连同照应，结果在内，前后达六次之多，就有些繁复了。其实，四凤不是偶然触电，而是有意自杀，有二三处交代足矣。类似这样的笔墨多了，势必影响剧情的进展。这也是剧作冗长的一个原因。

当然，技巧用得有点过份，对《雷雨》来说，不过是白璧微瑕。《雷雨》具有杰出的艺术成就。作者掌握了一套塑造舞台形象、组织戏剧冲突、渲染舞台气氛、运用戏剧语言的成熟的技巧。这是戏剧创作所特有的技巧。在《雷雨》里，形象是那样鲜明，八个人物，每人都有自己独特的个性，栩栩如生；冲突是那样尖锐，错综复杂，又一丝不乱，环环相扣，引人入胜；气氛是那样和谐、逼真，使人如临其境；语言是那样朴实洗炼，又生动，又富于韵味。这是一个戏味十足的戏。观众看戏，读者读剧本，都是一种艺术享受、美感享受。

《雷雨》，既是一部处女作，也是作者到目前为止的一部登峰造极之作。这是一个相当普遍的文艺现象。这究竟是什么道理，难道不值得我们进一步探讨么？

1979年3月20日