

## 论《雷雨》“序幕”与“尾声”的作用

陈军

《文艺争鸣》2009年第3期

-

曹禺的处女作《雷雨》完成于1933年，发表于1934年的《文学季刊》第三期上，从最初的版本看，《雷雨》的剧本有显明的置于首尾的“序幕”和“尾声”存在。但奇怪的是，从《雷雨》第一次演出始，其“序幕”与“尾声”就被删去，此后很长一段时间内没有一个完整的演出，甚至在《雷雨》剧本的一些文学出版物中，“序幕”和“尾声”也都忽略不见了。曹禺对此颇有微词，早在1936年1月他为《雷雨》（文化生活出版社出版）单行本发行写作的序言中，就特地写了很长一段文字探讨“序幕”和“尾声”的存留，他说：“能与不能（存留）总要看有否一位了解的导演精巧地搬到台上。这是个冒险的尝试，需要导演的聪明来帮忙”。<sup>[1]</sup>他一再阐释他写“序幕”和“尾声”的用意，并清楚地表明自己难以割舍的态度。曹禺认为，“演出‘序幕’和‘尾声’实际上有个最大的困难，那便是《雷雨》的繁长。《雷雨》确实用时间太多，删了首尾，还要演上四小时余”。<sup>[2]</sup>但尽管这样，他仍然固执地强调“序幕”和“尾声”的不可或缺，在《雷雨·序》中，他就不无希望地说：“我曾经为着演出“序幕”和“尾声”想在那四幕里删一下，然而思索许久，终于废然地搁下笔。这个问题需要一位好的导演用番工夫来解决，也许有一天《雷雨》会有个新面目，经过一次合理的删改。然而目前我将期待着好的机会，叫我能依我自己的情趣来删节《雷雨》，把它认真地搬到舞台上。”<sup>[3]</sup>可见，在曹禺的心中，《雷雨》的“序幕”和“尾声”绝不是可有可无的赘物，而有它存在的价值和作用。但奇怪的是，这种作用一直没有引起研究者和导表演艺术家们的注意或重视，杨晦在1944年发表的《曹禺论》中就指出，《雷雨》的序幕与尾声“就剧本来读，实在是个累赘，等于画蛇时所添上的足一样。”<sup>[4]</sup>陈瘦竹在《论〈雷雨〉与〈日出〉的结构艺术》一文中则批评序幕与尾声所存在的唯

心主义因素：“这序幕与尾声显然从未在舞台上演出，但在这里正表现了作者思想中的某些消极因素”。<sup>[5]</sup>那么《雷雨》的“序幕”和“尾声”究竟有何作用？正是这个问题意识促生了本文的诞生。

## 一、造成“欣赏的距离”、缓和观众的紧张情绪

在《雷雨·序》中，曹禺交代了自己写“序幕”和“尾声”的用意，“简单地说，是想送看戏的人们回家，带着一种哀静的心情。低着头，沉思地，念着这些在情热、在梦想、在计算里煎熬着的人们。荡漾在他们的心里应该是水似地悲哀，流不尽的；而不是惶惑的，恐怖的，回念着《雷雨》像一场噩梦，死亡，惨痛如一只钳子似地夹住人的心灵，喘不出一口气来。”<sup>[4]</sup>那么，如何使观众能有一个“哀静的心情”，不因剧情的紧张压抑而感到“惶惑”和“恐怖”呢？曹禺的办法是在剧情之外加一个“序幕”和“尾声”，力求拉开故事的时空距离，写十年后人与事的境况，并以一种追叙和回忆的方法引出周公馆曾经发生的那段惨烈的故事。

正是因为时空距离的拉长，使得同样的场所在“序幕”（包括“尾声”）中与“第一幕”中有了很大的改观。在“序幕”中，因年代的久远周公馆散发出陈腐的破败的气息，“屋中间是两扇棕色的门，通外面；门身很笨重，上面雕着半西洋化的旧花纹，门前垂着满是斑点，褪色的厚帷幔，深紫色的；织成的图案已经脱了线，中间有一块已经破了一个洞”“墙的颜色是深褐，年代失修，暗得褪了色。屋内所有的陈设都很华丽，但现在都呈现着衰败的景色”。而第一幕的布景却是那样鲜亮，作者这样写道：“景——大致和序幕相同，但是全屋的气象是比较华丽的。”“所有的帷幕都是崭新的，一切都是兴旺的气象，屋里家具非常洁净，有金属的地方都放着光彩。”两相比较，能使观众产生一种历史的厚重感和沧桑感，“物在人非”，在历史的无言的诉说中，观众也会对其中的人和事形成一种理性的审视与观照。与布景不同相应和，“序幕”、“尾声”中故事发生的季节与“第一幕”相比也有了变化，第一幕（包括以后三幕）是夏季，夏季雷雨时节的酷热、烦躁与情节的紧张刺激，人的生命的郁闷、躁动和炽热相合拍，整个故事给人一种紧张不安的强烈感受。而序幕和尾声是冬季，冬季的肃杀、冷酷与天主教堂的沉静、肃穆的气氛相映衬，使观众的心态变得沉稳而安定，观众得以平静的态度来观看演出，而“尾声”又使他们陷入沉思和反省，心灵得到净化。与此同时，序幕与尾声也为全剧奠定了一种诗的氛围和情调。

曹禺这样设计，显然是受到英国心理学家爱德华·布洛和我国著名美学家朱光潜的“心理距离说”的影响，即认为时空距离的加大能在艺术上产生一种独特的审美价值，并直接影响到读者的接受心理。朱光潜在《悲剧心理学》中指出：“一个普通事物之所以变得美，都是由于插入一段距离而使人的眼光发生了变化，使某一现象或事件超出我们的个人需求和目的的范围，使我们能够客观而超然地看待它。”<sup>[7]</sup>曹禺本人曾提及过自己受到朱光潜学说的影响，他在《雷雨·序》中也有类似的解释：“我把《雷雨》做一篇诗看，一部故事读，用‘序幕’和‘尾声’把一件错综复杂的罪恶推到时间上非常辽远的处所。因为事理变动太吓人，里面那些隐秘不可知的东西对现在一般聪明观众情感上也仿佛不易明了，我乃罩上一层纱。那‘序幕’与‘尾声’的纱幕便给了所谓‘欣赏的距离’。这样，看戏的人们可以处在适中的地位来看戏，而不致于使情感或者理解受到了惊吓”<sup>[8]</sup>

实际上，“序幕”与“尾声”的设计与曹禺戏剧观中长期存在的观众本位意识密切相关，在《日出·跋》中曹禺就说过：“写戏的人最感觉苦闷而又最容易逗起兴味的就是一个戏由写作到演出的各种各样的限制，而最可怕的限制便是普通观众的趣味。怎样会一面真实不歪曲，一面又能叫观众感情愉快，愿意下次再来买票看戏，常是使一个从事戏剧的人最头痛的问题。”<sup>[9]</sup>普通观众的接受心理、审美期待、兴趣爱好常常是曹禺戏剧创作的出发点。

## 二、交代剧情的结局、增强故事的悬念色彩

作为悲剧结尾，《雷雨》的第四幕仅仅交代四凤、周冲的触电而亡，以及周萍的崩溃自杀，观众对剧中其他人物的结局并不知晓。在《雷雨》的“序幕”和“尾声”中，作者通过两个修女的对话透露了故事的整个结局，较好地满足了观众的审美期待心理。十年后，周公馆成了某教堂附设的医院，照应了剧中不断提及的周公馆将要变卖、搬家的事。同时写了周朴园来到医院看望长期住院（一个在楼下，一个在楼上）的侍萍和繁漪的场景，此时我们看到周朴园已经成了一个“苍白的老年人”，作者这样描写他的出场：“头发斑白，眼睛沉静而忧郁，他的下颚有苍白的短须，脸上满是皱纹。他戴着一副金边眼镜，进门后，也取下来，放在眼镜盒内，手有些颤。他搓弄一下子，衰弱地咳嗽两声”。侍萍和繁漪也都成了“头发斑白的老妇人”，并且两个人都疯了，按照寺院尼姑的叙述，繁漪“大笑了一场，把玻璃又打碎了”，侍萍则“哭的时候多，不说话。来了一年，没听见过她说一句话”。剧中其他人物的结局也在“序幕”和“尾声”中间接地得到了说明，鲁贵是“一天晚

上喝酒喝得太多，死了的。”符合这个粗鄙、市侩的小丑的身份与他可能的下场。而鲁大海则在“十年前一天晚上跑了，就没有回来”，暗示这个人物将会有新的出路。“序幕”和“尾声”对剧情结局的进一步交代，除了迎合中国观众的审美趣味和欣赏习惯以外（中国观众喜欢故事有头有尾，前后照应，情节完整的戏。而曹禺戏剧观中特别重视观众对戏剧的接受，并尽量满足他们的需要），也增加了故事本身的真实感，使得戏剧情节由“传奇”回归到“日常”，假戏真做，自然赢得观众的信任感和认同感，发挥其现实警示作用。

同时，“序幕”和“尾声”的出现也极大地增强了故事的悬念色彩。在观看“序幕”时，观众心中会不断地发问：周朴园是谁？为什么要同时看两个女人？这两个女人为什么疯的？这屋子曾经死了三个人，这三个人是谁？又怎么死的？鲁大海有没有回来？……这当然激发观众的好奇与探究心理。为了更好地吊起观众的“胃口”，作者还有意识地在“序幕”和“尾声”中营造一种超现实的神秘色彩，例如鲁侍萍是个疯子，毫无理智可言，但奇怪的是，每到腊月三十，她都会准时出来，“颤巍巍地”站在窗户前面翘首等待她的儿子鲁大海的归来，整整一个晚上都不睡觉……这些都能激起观众浓厚的欣赏兴趣，使他们对剧情产生悬念，而这些悬念的不断涌现又能使观众维持自己兴趣到演出的终结。实际上，在“序幕”和“尾声”中，剧情结局的交代说明和故事悬念的巧妙设置之间存在着一种内在的张力。

### 三、生发戏剧的主题、展示多元艺术魅力

长期以来，受《雷雨》的“不完整”的舞台演出和一些被“阉割”了的《雷雨》版本（指删除“序幕”和“尾声”的剧本）的影响，我们对《雷雨》这部戏剧经典的接受形成了一种可怕的思维定势和理解模式，其结果造成了对经典的“误读”。例如以下一些似是而非的说法，即认为《雷雨》作品的主题是暴露大家庭的罪恶，表现的是反封建和个性解放的主题；周朴园是封建罪恶的制造者和彻头彻尾的坏蛋，是作者主要抨击的对象；《雷雨》的戏剧结构是典型的“锁闭式”戏剧结构，严格遵守“三一律”模式；《雷雨》的戏剧风格是郁热、烦闷和焦灼，充分展示了作者生命中炽热的一面，等等，这些既定的观点和所谓的“权威解读”被写进各种教科书与阅读欣赏材料，广为流传。但是，如果我们能够正视《雷雨》中“序幕”和“尾声”的客观存在，把“序幕”和“尾声”也看成《雷雨》的有机组成部分，那么，以上既定的观点与见解就会

受到质疑和动摇，因为“序幕”和“尾声”在生发作品的主题、展示戏剧的多元艺术魅力方面发挥着重要作用，它的介入会使我们突破传统的思维模式，重新审视作品的思想与艺术。

应该说，从题材的社会现实性来看，说《雷雨》的主题是“反封建和个性解放”并无过错，问题在于我们不能把《雷雨》仅仅限定在一部“社会问题剧”的范畴，它本身还具有独特的文化意蕴，即对基督教文化的揭示和阐释。基督教曾经是青年曹禺寻找人生之路的一条门径，曹禺曾说：“我接触《圣经》是比较早的，小时候常到教堂里去，究竟是个什么道理，我自己也莫名其妙。人究竟该怎么活着？为什么活着？应该走什么样的人生道路？那时候去教堂，也是在探索解决这些问题吧？”<sup>[10]</sup>《雷雨》故事本身就表现出强烈的原罪意识、忏悔意识和救赎意识（这已有学者的研究论及<sup>[11]</sup>，这里不再展开）。同时，从更高更抽象的层面看，《雷雨》作品本身还兼具超越现实层面之上的更普遍更本质的哲理意蕴，例如对人的生命存在的关注、对人类本性的思考以及对生命本体的终极关怀等。所以作者有意识地把“序幕”和“尾声”的场景安置在临近教堂的医院里，在其正面墙壁上悬挂着一个钉在十字架上的耶稣神像，当剧幕拉开时，可以听见远处教堂合唱的弥撒声和大风琴声，而随着“中间门沉重地缓缓地推开”，一切显得那样的静穆和凝重，我们听到的是儿童稚嫩的好奇的声音、修女们不无怜悯的对话，看到的是那些经历了生活变故的老人在默默地承受人生原罪带来的痛苦。这就消解了作品的紧张、压抑和惶恐，而转化为一种“悲悯”，类似于宗教的终极效果。作者在《雷雨·序》中写道：“我是个贫穷的主人，但我请了看戏的宾客升到上帝的座，来怜悯地俯视着这堆在下面蠕动的生物。”<sup>[12]</sup>“序幕”和“尾声”是把“看戏的宾客升到上帝的座”来俯视芸芸众生、迷途羔羊的极佳视点。在悲悯的同时也激发起读者更加深入地思考人的本质问题，探讨“生与死”、“爱与恨”以及生命存在的价值与意义。总之，《雷雨》的主题应该有三个层面：一个是社会的政治的层面；一个是宗教的文化的层面；一个是形而上的哲理的层面，三者有机交织、共融共通。正是主题的多义性使得《雷雨》长盛不衰，有了永久的艺术生命力。不了解这一点，我们对《雷雨》主题的解读就会犯简单化和片面化的弊病，而“序幕”和“尾声”的存在恰恰提醒我们注意《雷雨》的多方面的蕴涵。

同样，对周朴园这个人物应该怎么看？如果从反封建和个性解放的现实层面来理解，自然是剧中重点批判的对象。但我们注意到，作者并没有象巴金对《家》中的高老太爷那样对待周朴园，曹禺的态度是相当复杂的：既有批判，又有同情。作品在揭露周朴园

的专制、伪善和阴险的同时，还展示了周朴园由于对命运的恐惧、对人生命运变化无常的感喟而产生的种种尚具人性的表现，例如他对待萍不无思念，一直保留着她以前的生活习性，有着对初恋的美好回忆，他还叫人寄钱给侍萍等，都令读者不无好感。尤其在戏剧最后一幕，周朴园逼周萍认母，有着十分人性化的真情流露。周朴园的这一举动曾被一些学者所诟病，钱谷融先生认为“周朴园后来的‘天良发现’式的悔过是由于作者曹禺的手软”。<sup>[13]</sup>我并不同意这种观点，因为这种观点忽略了周朴园内心冲突的复杂性，对主题的单一的片面的理解（仅从社会悲剧入手）导致了对人物的片面的简单化的理解，而忽视了主题与人物形象的丰富性和复杂性。我们看到：在“序幕”和“尾声”中，周朴园是那样的孤苦和衰老，让人同情，他对待萍仍充满感情、呵护有加，对鲁大海也满怀期待，整整十年都在寻找着他。十年来，周朴园每年都要来医院探望侍萍和繁漪，询问她们的病情，这种行为本身已经不是“虚伪”两个字所简单否定了的。总之，周朴园形象本身具有多方面的复杂内涵，人物性格呈现出多元组合的错综性，我们对此绝不能作单一的理解，更不能以“好人”“坏人”的简单标准来评定他。

应该说，“序幕”和“尾声”让我们对周朴园形象有了更深的认识和了解，这当然与作者深入人物心灵深处，把人当作真实的人来写有关。这是周朴园形象塑造成功的奥秘。正如黑格尔盛赞荷马的作品所说：“每个人都是一个整体，本身就是一个世界，每个人都是一个充满生气的人，而不是某种孤立的性格特征的寓言式的抽象品”<sup>[14]</sup>周朴园形象即如是。

至于说《雷雨》是锁闭式戏剧结构，主要得力于易卜生戏剧与古希腊戏剧的影响，这几乎是不争的事实。一般认为，这种锁闭式戏剧结构的特点是：故事发生在一天时间和两个场景内，严格遵循“三一律”模式，剧情发生从临近高潮时写起，不断地回溯，以“过去的戏剧”来推动“现在的戏剧”。迄今为止，好象还没有一部中国现代文学史的教科书对此表示质疑<sup>[15]</sup>，其实这种提法也很值得商榷。因为说《雷雨》是锁闭式戏剧结构，是建立在“序幕”和“尾声”缺失的情况下说的，如果我们考虑到“序幕”和“尾声”的真实存在，就不能说它是锁闭式结构。这是因为从“序幕”和“尾声”的角度看，《雷雨》都是“过去的戏”，其叙事起点是在一个冬天，从老妇人的渐渐倒下引出不堪回首的往事，把十年前的戏与四十年前的戏交织在一起。从《雷雨》大的框架和建构来看，这只能说是倒叙式戏剧结构，但《雷雨》结构的复杂性在于：倒叙式中又套有锁闭式，两种结构既相互为用，又彼此间离，这可以说是一种典型的“复式”结构。

与这种复式结构相一致,《雷雨》的风格特点既有郁热、紧张、焦灼的一面,同时也具备抒情、沉静、隽永的另一面。例如《雷雨》中周冲的存在,他的清纯、活力以及他的不乏乌托邦色彩的诗意的憧憬,都和《雷雨》郁热的氛围不谐和,正如作者所说“周冲是这烦躁多事的夏天里一个春梦。”<sup>[16]</sup>给观众春风拂面之感。同样,《雷雨》的“序幕”和“尾声”也显得那样空灵和寂寞,几乎没有正面的冲突,观众的心灵不但没有“雷雨”中的浮躁之感,反而得到了某种程度的净化,突显了《雷雨》含蓄、沉静、诗意的戏剧风格。作为一部戏剧经典,《雷雨》文本的多元性和开放性给我们提供了巨大的阐释空间,带来了《雷雨》接受的多样性和多变性,使我们有了一个“说不尽的《雷雨》”。

以上我们从三个方面具体分析了《雷雨》的“序幕”和“尾声”在全剧中的独特作用。《雷雨》的“序幕”和“尾声”虽然字数不多、平淡无奇,但分量并不低,它在全剧中并不是“蛇足”,而是作者精心设计的艺术杰作,具有不可替代的地位和作用。曹禺在《雷雨·序》中特地提出“序幕”和“尾声”来加以探讨,足见他对它的珍重。后来在《日出·跋》中他更是直接表达了自己的不满,他说:“我看了几次《雷雨》的演出,我总是觉得台上很寂寞,只有几个人跳进跳出,中间缺少一点生命。”<sup>[17]</sup>他还曾倾诉:“我常常看到的演出,总不觉得是我所想像的,舞台上的人物不是脑子里所想象的那人物。”<sup>[18]</sup>当然,作者的抱怨可能是多方面的,但“序幕”和“尾声”的缺席也是其中的原因之一,而这种来自作者本人的真实意图的流露应该引起我们的高度重视,作为《雷雨》的接受者,我们没有理由不正视“序幕”和“尾声”的“在场”。

可喜的是,新时期以来这种局面有了改变。1982年,天津人艺话剧团重新排演《雷雨》,导演丁小平“大胆突破传统《雷雨》演法的束缚,果敢运用了现代派戏剧的手法技巧”,“在首尾安排了‘空镜头’来代替‘序幕’和‘尾声’,用沉寂郁闷的空场开头,以雷雨交加消失所有布景结尾”。<sup>[19]</sup>1993年,王小鹰导演了北京青年艺术剧院为纪念其诞生60周年而排演的《雷雨》,他也力求贴近曹禺思想,在排演时加上了“序幕”与“尾声”,不同于丁小平的“空镜头”,王小鹰导演用“摇曳的灯光,飘落的雪花,在空旷中回响的《大弥撒》,年迈的鲁贵用苍凉的声音述说着那个久远的‘闹鬼’的故事的悲剧结尾,舞台前部的周朴园只能看见他的神情木然的脸,而周冲则在昏暗的舞台后部梦游般地缓缓前行,喃喃地念着他的‘白日梦’……”。<sup>[20]</sup>这种安排方式虽与原著不同,却很接近曹禺本意,得到曹禺的认同。2003年4月2日《雷雨》作

为庆祝梅花奖创办 20 周年开场戏恢复了“序幕”与“尾声”，田本相在 4 月 4 日的研讨会上说：“今天演出全本《雷雨》，其实意味着演出真正的《雷雨》。”童道明说：“我是头一次看全本《雷雨》，它帮助我更好地理解《雷雨》。”[21] 可见“序幕”与“尾声”的存在影响着人们能否对《雷雨》进行全面正确的理解。

注释：

[1][2][3][6][8][12][15]曹禺：《雷雨》人民文学出版社 1994 年版，第 187 页，第 188 页、第 188 页、第 187 页、第 188 页、第 181 页。第 185 页。

[4] 杨晦：《曹禺论》参见王兴平、刘思久、陆文璧编《曹禺研究专集：上册》海峡文艺出版社 1985 年版，第 347 页。

[5] 陈瘦竹：《论〈雷雨〉与〈日出〉的结构艺术》，参见王兴平、刘思久、陆文璧编《曹禺研究专集：上册》海峡文艺出版社 1985 年版，第 587 页。

[7] 朱光潜：《悲剧心理学》安徽教育出版社，1996 年版，第 40 页。

[10] 曹禺：《我的生活和创作道路》，参见王兴平、刘思久、陆文璧编《曹禺研究专集：上册》海峡文艺出版社 1985 年版，第 109 页。

[11] 新时期以来，曹禺戏剧和基督教文化的关系日益受到研究界的重视，并出现了一大批研究成果。例如：宋剑华先生发表的系列论文《基督教文化与中国》、《基督精神与曹禺戏剧的原罪意识》及专著《基督精神与曹禺戏剧》、许正林先生的《中国现代文学与基督教》、王本朝先生的《20 世纪中国文学与基督教文化》、杨剑龙先生的《旷野的呼声——中国现代作家与基督教文化》以及王列耀先生的《基督教文化与中国现代戏剧的悲剧意识》等。都或多或少地从文化视角研究了曹禺戏剧和基督教文化的精神联系。

[13] 钱谷融：《〈雷雨〉人物谈》上海文艺出版社 1980 年版，第 26-28 页。

[14] 黑格尔：《美学》第一卷，人民文学出版社 1962 年版，第 295 页。

[15] 新时期以来的中国现代文学史教材例如黄修己的《中国现代文学发展史》、钱理群等《中国现代文学三十年》、朱栋霖等《中国现代文学史》都持此说，对《雷雨》结构的研究未有新的突破。类似的想法也出现在辛宪锡、陈瘦竹等人的论文里。

[9][17] 曹禺：《日出·跋》参见王兴平、刘思久、陆文璧编《曹禺研究专集：上册》海峡文艺出版社 1985 年版，第 31 页。



[18] 曹禺：《曹禺自述》《北京人民艺术剧院院刊》2001年3期。

[19] 转引自孔庆东：《从〈雷雨〉的演出史看雷雨》，《文学评论》，1991年第1期。

[20] 王晓鹰：《让〈雷雨〉进入一个新的世界》，《中国戏剧》，1993年第5期。

[21] 郭媛媛，李鸣春整理《永远的〈雷雨〉——全本《雷雨》研讨会纪要》，《中国戏剧梅花奖20周年文集》，第323页。

（作者单位：扬州大学瘦西湖校区文学院）

厦门大学图书馆

## 论《雷雨》“序幕”与“尾声”的作用

陈军

《文艺争鸣》2009年第3期

-

曹禺的处女作《雷雨》完成于1933年，发表于1934年的《文学季刊》第三期上，从最初的版本看，《雷雨》的剧本有显明的置于首尾的“序幕”和“尾声”存在。但奇怪的是，从《雷雨》第一次演出始，其“序幕”与“尾声”就被删去，此后很长一段时间内没有一个完整的演出，甚至在《雷雨》剧本的一些文学出版物中，“序幕”和“尾声”也都忽略不见了。曹禺对此颇有微词，早在1936年1月他为《雷雨》（文化生活出版社出版）单行本发行写作的序言中，就特地写了很长一段文字探讨“序幕”和“尾声”的存留，他说：“能与不能（存留）总要看有否一位了解的导演精巧地搬到台上。这是个冒险的尝试，需要导演的聪明来帮忙”。<sup>[1]</sup>他一再阐释他写“序幕”和“尾声”的用意，并清楚地表明自己难以割舍的态度。曹禺认为，“演出‘序幕’和‘尾声’实际上有个最大的困难，那便是《雷雨》的繁长。《雷雨》确实用时间太多，删了首尾，还要演上四小时余”。<sup>[2]</sup>但尽管这样，他仍然固执地强调“序幕”和“尾声”的不可或缺，在《雷雨·序》中，他就不无希望地说：“我曾经为着演出“序幕”和“尾声”想在那四幕里删一下，然而思索许久，终于废然地搁下笔。这个问题需要一位好的导演用番工夫来解决，也许有一天《雷雨》会有个新面目，经过一次合理的删改。然而目前我将期待着好的机会，叫我能依我自己的情趣来删节《雷雨》，把它认真地搬到舞台上。”<sup>[3]</sup>可见，在曹禺的心中，《雷雨》的“序幕”和“尾声”绝不是可有可无的赘物，而有它存在的价值和作用。但奇怪的是，这种作用一直没有引起研究者和表演艺术家们的注意或重视，杨晦在1944年发表的《曹禺论》中就指出，《雷雨》的序幕与尾声“就剧本来读，实在是个累赘，等于画蛇时所添上的足一样。”<sup>[4]</sup>陈瘦竹在

《论〈雷雨〉与〈日出〉的结构艺术》一文中则批评序幕与尾声所存在的唯心主义因素：“这序幕与尾声显然从未在舞台上演出，但在这里正表现了作者思想中的某些消极因素”。<sup>[5]</sup>那么《雷雨》的“序幕”和“尾声”究竟有何作用？正是这个问题意识促生了本文的诞生。

## 一、造成“欣赏的距离”、缓和观众的紧张情绪

在《雷雨·序》中，曹禺交代了自己写“序幕”和“尾声”的用意，“简单地说，是想送看戏的人们回家，带着一种哀静的心情。低着头，沉思地，念着这些在情热、在梦想、在计算里煎熬着的人们。荡漾在他们的心里应该是水似地悲哀，流不尽的；而不是惶惑的，恐怖的，回念着《雷雨》像一场噩梦，死亡，惨痛如一只钳子似地夹住人的心灵，喘不出一口气来。”<sup>[4]</sup>那么，如何使观众能有一个“哀静的心情”，不因剧情的紧张压抑而感到“惶惑”和“恐怖”呢？曹禺的办法是在剧情之外加一个“序幕”和“尾声”，力求拉开故事的时空距离，写十年后人与事的境况，并以一种追叙和回忆的方法引出周公馆曾经发生的那段惨烈的故事。

正是因为时空距离的拉长，使得同样的场所在“序幕”（包括“尾声”）中与“第一幕”中有了很大的改观。在“序幕”中，因年代的久远周公馆散发出陈腐的破败的气息，“屋中间是两扇棕色的门，通外面；门身很笨重，上面雕着半西洋化的旧花纹，门前垂着满是斑点，褪色的厚帷幔，深紫色的；织成的图案已经脱了线，中间有一块已经破了一个洞”“墙的颜色是深褐，年代失修，暗得褪了色。屋内所有的陈设都很华丽，但现在都呈现着衰败的景色”。而第一幕的布景却是那样鲜亮，作者这样写道：“景——大致和序幕相同，但是全屋的气象是比较华丽的。”“所有的帷幕都是崭新的，一切都是兴旺的气象，屋里家具非常洁净，有金属的地方都放着光彩。”两相比较，能使观众产生一种历史的厚重感和沧桑感，“物在人非”，在历史的无言的诉说中，观众也会对其中的人和事形成一种理性的审视与观照。与布景不同相应和，“序幕”、“尾声”中故事发生的季节与“第一幕”相比也有了变化，第一幕（包括以后三幕）是夏季，夏季雷雨时节的酷热、烦躁与情节的紧张刺激，人的生命的郁闷、躁动和炽热相合拍，整个故事给人一种紧张不安的强烈感受。而序幕和尾

声是冬季，冬季的肃杀、冷酷与天主教堂的沉静、肃穆的气氛相映衬，使观众的心态变得沉稳而安定，观众得以平静的态度来观看演出，而“尾声”又使他们陷入沉思和反省，心灵得到净化。与此同时，序幕与尾声也为全剧奠定了一种诗的氛围和情调。

曹禺这样设计，显然是受到英国心理学家爱德华·布洛和我国著名美学家朱光潜的“心理距离说”的影响，即认为时空距离的加大能在艺术上产生一种独特的审美价值，并直接影响到读者的接受心理。朱光潜在《悲剧心理学》中指出：“一个普通事物之所以变得美，都是由于插入一段距离而使人的眼光发生了变化，使某一现象或事件超出我们的个人需求和目的的范围，使我们能够客观而超然地看待它。”<sup>[7]</sup>曹禺本人曾提及过自己受到朱光潜学说的影响，他在《雷雨·序》中也有类似的解释：“我把《雷雨》做一篇诗看，一部故事读，用‘序幕’和‘尾声’把一件错综复杂的罪恶推到时间上非常辽远的处所。因为事理变动太吓人，里面那些隐秘不可知的东西对现在一般聪明观众情感上也仿佛不易明了，我乃罩上一层纱。那‘序幕’与‘尾声’的纱幕便给了所谓‘欣赏的距离’。这样，看戏的人们可以处在适中的地位来看戏，而不致于使情感或者理解受到了惊吓”<sup>[8]</sup>

实际上，“序幕”与“尾声”的设计与曹禺戏剧观中长期存在的观众本位意识密切相关，在《日出·跋》中曹禺就说过：“写戏的人最感觉苦闷而又最容易逗起兴味的就是一个戏由写作到演出的各种各样的限制，而最可怕的限制便是普通观众的趣味。怎样会一面真实不歪曲，一面又能叫观众感情愉快，愿意下次再来买票看戏，常是使一个从事戏剧的人最头痛的问题。”<sup>[9]</sup>普通观众的接受心理、审美期待、兴趣爱好常常是曹禺戏剧创作的出发点。

## 二、交代剧情的结局、增强故事的悬念色彩

作为悲剧结尾，《雷雨》的第四幕仅仅交代四凤、周冲的触电而亡，以及周萍的崩溃自杀，观众对剧中其他人物的结局并不知晓。在《雷雨》的“序幕”和“尾声”中，作者通过两个修女的对话透露了故事的整个结局，较好地满足了观众的审美期待心理。十年后，周公馆成了某教堂附设的医院，照应了剧中不断提及的周公馆将要变卖、搬家的事。同时写了周朴园来到医院看望长期住院（一个在楼下，一个在楼上）的侍萍和繁漪的场景，此时我们看到周朴园已经成了一个“苍白的老年人”，作者这样描写他的出场：“头发斑白，眼睛沉静而忧郁，他的下颚有苍白的短须，脸上满是皱纹。他戴着一副金边眼

镜，进门后，也取下来，放在眼镜盒内，手有些颤。他搓弄一下子，衰弱地咳嗽两声”。侍萍和繁漪也都成了“头发斑白的老妇人”，并且两个人都疯了，按照寺院尼姑的叙述，繁漪“大笑了一场，把玻璃又打碎了”，侍萍则“哭的时候多，不说话。来了一年，没听说过她说一句话”。剧中其他人物的结局也在“序幕”和“尾声”中间接地得到了说明，鲁贵是“一天晚上喝酒喝得太多，死了的。”符合这个粗鄙、市侩的小丑的身份与他可能的下场。而鲁大海则在“十年前一天晚上跑了，就没有回来”，暗示这个人物将会有新的出路。“序幕”和“尾声”对剧情结局的进一步交代，除了迎合中国观众的审美趣味和欣赏习惯以外（中国观众喜欢故事有头有尾，前后照应，情节完整的戏。而曹禺戏剧观中特别重视观众对戏剧的接受，并尽量满足他们的需要），也增加了故事本身的真实感，使得戏剧情节由“传奇”回归到“日常”，假戏真做，自然赢得观众的信任感和认同感，发挥其现实警示作用。

同时，“序幕”和“尾声”的出现也极大地增强了故事的悬念色彩。在观看“序幕”时，观众心中会不断地发问：周朴园是谁？为什么要同时看两个女人？这两个女人为什么疯的？这屋子曾经死了三个人，这三个人是谁？又怎么死的？鲁大海有没有回来？……这当然激发观众的好奇与探究心理。为了更好地吊起观众的“胃口”，作者还有意识地在“序幕”和“尾声”中营造一种超现实的神秘色彩，例如鲁侍萍是个疯子，毫无理智可言，但奇怪的是，每到腊月三十，她都会准时出来，“颤巍巍地”站在窗户前面翘首等待她的儿子鲁大海的归来，整整一个晚上都不睡觉……这些都能激起观众浓厚的欣赏兴趣，使他们对剧情产生悬念，而这些悬念的不断涌现又能使观众维持自己兴趣到演出的终结。实际上，在“序幕”和“尾声”中，剧情结局的交代说明和故事悬念的巧妙设置之间存在着一种内在的张力。

### 三、生发戏剧的主题、展示多元艺术魅力

长期以来，受《雷雨》的“不完整”的舞台演出和一些被“阉割”了的《雷雨》版本（指删除“序幕”和“尾声”的剧本）的影响，我们对《雷雨》这部戏剧经典的接受形成了一种可怕的思维定势和理解模式，其结果造成了对经典的“误读”。例如以下一些似是而非的说法，即认为《雷雨》作品的主题是暴露大家庭的罪恶，表现的是反封建和个性解放的主题；周朴园是封建罪恶的制造者和彻头彻尾

的坏蛋，是作者主要抨击的对象；《雷雨》的戏剧结构是典型的“锁闭式”戏剧结构，严格遵守“三一律”模式；《雷雨》的戏剧风格是郁热、烦闷和焦灼，充分展示了作者生命中炽热的一面，等等，这些既定的观点和所谓的“权威解读”被写进各种教科书与阅读欣赏材料，广为流传。但是，如果我们能够正视《雷雨》中“序幕”和“尾声”的客观存在，把“序幕”和“尾声”也看成《雷雨》的有机组成部分，那么，以上既定的观点与见解就会受到质疑和动摇，因为“序幕”和“尾声”在生发作品的主题、展示戏剧的多元艺术魅力方面发挥着重要作用，它的介入会使我们突破传统的思维模式，重新审视作品的思想与艺术。

应该说，从题材的社会现实性来看，说《雷雨》的主题是“反封建和个性解放”并无过错，问题在于我们不能把《雷雨》仅仅限定在一部“社会问题剧”的范畴，它本身还具有独特的文化意蕴，即对基督教文化的揭示和阐释。基督教曾经是青年曹禺寻找人生之路的一条门径，曹禺曾说：“我接触《圣经》是比较早的，小时候常到教堂里去，究竟是个什么道理，我自己也莫名其妙。人究竟该怎么活着？为什么活着？应该走什么样的人生道路？那时候去教堂，也是在探索解决这些问题吧？”<sup>[10]</sup>《雷雨》故事本身就表现出强烈的原罪意识、忏悔意识和救赎意识（这已有学者的研究论及<sup>[11]</sup>，这里不再展开）。同时，从更高更抽象的层面看，《雷雨》作品本身还兼具超越现实层面之上的更普遍更本质的哲理意蕴，例如对人的生命存在的关注、对人类本性的思考以及对生命本体的终极关怀等。所以作者有意识地把“序幕”和“尾声”的场景安置在临近教堂的医院里，在其正面墙壁上悬挂着一个钉在十字架上的耶稣神像，当剧幕拉开时，可以听见远处教堂合唱的弥撒声和大风琴声，而随着“中间门沉重地缓缓地推开”，一切显得那样的静穆和凝重，我们听到的是儿童稚嫩的好奇的声音、修女们不无怜悯的对话，看到的是那些经历了生活变故的老人在默默地承受人生原罪带来的痛苦。这就消解了作品的紧张、压抑和惶恐，而转化为一种“悲悯”，类似于宗教的终极效果。作者在《雷雨·序》中写道：“我是个贫穷的主人，但我请了看戏的宾客升到上帝的座，来怜悯地俯视着这堆在下面蠕动的生物。”<sup>[12]</sup>“序幕”和“尾声”是把“看戏的宾客升到上帝的座”来俯视芸芸众生、迷途羔羊的极佳视点。在悲悯的同时也激发起读者更加深入地思考人的本质问题，探讨“生与死”、“爱与恨”以及生命存在的价值与意义。总之，《雷雨》的主题应该有三个层面：一个是社会的政治的层面；一

一个是宗教的文化的层面；一个是形而上的哲理的层面，三者有机交织、共融共通。正是主题的多义性使得《雷雨》长盛不衰，有了永久的艺术生命力。不了解这一点，我们对《雷雨》主题的解读就会犯简单化和片面化的弊病，而“序幕”和“尾声”的存在恰恰提醒我们注意《雷雨》的多方面的蕴涵。

同样，对周朴园这个人物应该怎么看？如果从反封建和个性解放的现实层面来理解，自然是剧中重点批判的对象。但我们注意到，作者并没有象巴金对《家》中的高老太爷那样对待周朴园，曹禺的态度是相当复杂的：既有批判，又有同情。作品在揭露周朴园的专制、伪善和阴险的同时，还展示了周朴园由于对命运的恐惧、对人生命运变化无常的感喟而产生的种种尚具人性的表现，例如他对待萍不无思念，一直保留着她以前的生活习性，有着对初恋的美好回忆，他还叫人寄钱给侍萍等，都令读者不无好感。尤其在戏剧最后一幕，周朴园逼周萍认母，有着十分人性化的真情流露。周朴园的这一举动曾被一些学者所诟病，钱谷融先生认为“周朴园后来的‘天良发现’式的悔过是由于作者曹禺的手软”。<sup>[13]</sup>我并不同意这种观点，因为这种观点忽略了周朴园内心冲突的复杂性，对主题的单一的片面的理解（仅从社会悲剧入手）导致了对人物的片面的简单化的理解，而忽视了主题与人物形象的丰富性和复杂性。我们看到：在“序幕”和“尾声”中，周朴园是那样的孤苦和衰老，让人同情，他对待萍仍充满感情、呵护有加，对鲁大海也满怀期待，整整十年都在寻找着他。十年来，周朴园每年都要来医院探望侍萍和繁漪，询问她们的病情，这种行为本身已经不是“虚伪”两个字所简单否定了的。总之，周朴园形象本身具有多方面的复杂内涵，人物性格呈现出多元组合的错综性，我们对此绝不能作单一的理解，更不能以“好人”“坏人”的简单标准来评定他。

应该说，“序幕”和“尾声”让我们对周朴园形象有了更深的认识和了解，这当然与作者深入人物心灵深处，把人当作真实的人来写有关。这是周朴园形象塑造成功的奥秘。正如黑格尔盛赞荷马的作品所说：“每个人都是一个整体，本身就是—个世界，每个人都是一个充满生气的人，而不是某种孤立的性格特征的寓言式的抽象品”<sup>[14]</sup>周朴园形象即如是。

至于说《雷雨》是锁闭式戏剧结构，主要得力于易卜生戏剧与古希腊戏剧的影响，这几乎是不争的事实。一般认为，这种锁闭式戏剧结构的特点是：故事发生在一天时间和两个场景内，严格遵循“三一

律”模式，剧情发生从临近高潮时写起，不断地回溯，以“过去的戏剧”来推动“现在的戏剧”。迄今为止，好象还没有一部中国现代文学史的教科书对此表示质疑<sup>[15]</sup>，其实这种提法也很值得商榷。因为说《雷雨》是锁闭式戏剧结构，是建立在“序幕”和“尾声”缺失的情况下说的，如果我们考虑到“序幕”和“尾声”的真实存在，就不能说它是锁闭式结构。这是因为从“序幕”和“尾声”的角度看，《雷雨》都是“过去的戏”，其叙事起点是在一个冬天，从老妇人的渐渐倒下引出不堪回首的往事，把十年前的戏与四十年前的戏交织在一起。从《雷雨》大的框架和建构来看，这只能说是倒叙式戏剧结构，但《雷雨》结构的复杂性在于：倒叙式中又套有锁闭式，两种结构既相互为用，又彼此间离，这可以说是一种典型的“复式”结构。

与这种复式结构相一致，《雷雨》的风格特点既有郁热、紧张、焦灼的一面，同时也具备抒情、沉静、隽永的另一面。例如《雷雨》中周冲的存在，他的清纯、活力以及他的不乏乌托邦色彩的诗意的憧憬，都和《雷雨》郁热的氛围不谐和，正如作者所说“周冲是这烦躁多事的夏天里一个春梦。”<sup>[16]</sup>给观众春风拂面之感。同样，《雷雨》的“序幕”和“尾声”也显得那样空灵和寂寞，几乎没有正面的冲突，观众的心灵不但没有“雷雨”中的浮躁之感，反而得到了某种程度的净化，突显了《雷雨》含蓄、沉静、诗意的戏剧风格。作为一部戏剧经典，《雷雨》文本的多元性和开放性给我们提供了巨大的阐释空间，带来了《雷雨》接受的多样性和多变性，使我们有了一个“说不尽的《雷雨》”。

以上我们从三个方面具体分析了《雷雨》的“序幕”和“尾声”在全剧中的独特作用。《雷雨》的“序幕”和“尾声”虽然字数不多、平淡无奇，但分量并不低，它在全剧中并不是“蛇足”，而是作者精心设计的艺术杰作，具有不可替代的地位和作用。曹禺在《雷雨·序》中特地提出“序幕”和“尾声”来加以探讨，足见他对它的珍重。后来在《日出·跋》中他更是直接表达了自己的不满，他说：“我看了几次《雷雨》的演出，我总是觉得台上很寂寞，只有几个人跳进跳出，中间缺少一点生命。”<sup>[17]</sup>他还曾倾诉：“我常常看到的演出，总不觉得是我所想像的，舞台上的人物不是脑子里所想象的那个人物。”<sup>[18]</sup>当然，作者的抱怨可能是多方面的，但“序幕”和“尾声”的缺席也是其中的原因之一，而这种来自作者本人的真实意图的流露应该引起我们的高度重视，作为《雷雨》的接受者，我们没有理由不正视“序幕”和“尾声”的“在场”。



可喜的是，新时期以来这种局面有了改变。1982年，天津人艺话剧团重新排演《雷雨》，导演丁小平“大胆突破传统《雷雨》演法的束缚，果敢运用了现代派戏剧的手法技巧”，“在首尾安排了‘空镜头’来代替‘序幕’和‘尾声’，用沉寂郁闷的空场开头，以雷雨交加消失所有布景结尾”。[19] 1993年，王小鹰导演了北京青年艺术剧院为纪念其诞生60周年而排演的《雷雨》，他也力求贴近曹禺思想，在排演时加上了“序幕”与“尾声”，不同于丁小平的“空镜头”，王小鹰导演用“摇曳的灯光，飘落的雪花，在空旷中回响的《大弥撒》，年迈的鲁贵用苍凉的声音述说着那个久远的‘闹鬼’的故事的悲剧结尾，舞台前部的周朴园只能看见他的神情木然的脸，而周冲则在昏暗的舞台后部梦游般地缓缓前行，喃喃地念着他的‘白日梦’……”。[20] 这种安排方式虽与原著不同，却很接近曹禺本意，得到曹禺的认同。2003年4月2日《雷雨》作为庆祝梅花奖创办20周年开场戏恢复了“序幕”与“尾声”，田本相在4月4日的研讨会上说：“今天演出全本《雷雨》，其实意味着演出真正的《雷雨》。”童道明说：“我是头一次看全本《雷雨》，它帮助我更好地理解《雷雨》。”[21] 可见“序幕”与“尾声”的存在影响着人们能否对《雷雨》进行全面正确的理解。

注释：

[1][2][3][6][8][12][15] 曹禺：《雷雨》人民文学出版社1994年版，第187页，第188页、第188页、第187页、第188页、第181页。第185页。

[4] 杨晦：《曹禺论》参见王兴平、刘思久、陆文璧编《曹禺研究专集：上册》海峡文艺出版社1985年版，第347页。

[5] 陈瘦竹：《论〈雷雨〉与〈日出〉的结构艺术》，参见王兴平、刘思久、陆文璧编《曹禺研究专集：上册》海峡文艺出版社1985年版，第587页。

[7] 朱光潜：《悲剧心理学》安徽教育出版社，1996年版，第40页。

[10] 曹禺：《我的生活和创作道路》，参见王兴平、刘思久、陆文璧编《曹禺研究专集：上册》海峡文艺出版社1985年版，第109页。

[11] 新时期以来，曹禺戏剧和基督教文化的关系日益受到研究界的重视，并出现了一大批研究成果。例如：宋剑华先生发表的系列论文《基督教文化与中国》、《基督精神与曹禺戏剧的原罪意识》及专著《基督精神与曹禺戏剧》、许正林先生的《中国现代文学与基督

教》、王本朝先生的《20世纪中国文学与基督教文化》、杨剑龙先生的《旷野的呼声——中国现代作家与基督教文化》以及王列耀先生的《基督教文化与中国现代戏剧的悲剧意识》等。都或多或少地从文化视角研究了曹禺戏剧和基督教文化的精神联系。

[13] 钱谷融：《〈雷雨〉人物谈》上海文艺出版社 1980 年版，第 26-28 页。

[14] 黑格尔：《美学》第一卷，人民文学出版社 1962 年版，第 295 页。

[15] 新时期以来的中国现代文学史教材例如黄修己的《中国现代文学发展史》、钱理群等《中国现代文学三十年》、朱栋霖等《中国现代文学史》都持此说，对《雷雨》结构的研究未有新的突破。类似的想法也出现在辛宪锡、陈瘦竹等人的论文里。

[9][17] 曹禺：《日出·跋》参见王兴平、刘思久、陆文璧编《曹禺研究专集：上册》海峡文艺出版社 1985 年版，第 31 页。

[18] 曹禺：《曹禺自述》《北京人民艺术剧院院刊》2001 年 3 期。

[19] 转引自孔庆东：《从〈雷雨〉的演出史看雷雨》，《文学评论》，1991 年第 1 期。

[20] 王晓鹰：《让〈雷雨〉进入一个新的世界》，《中国戏剧》，1993 年第 5 期。

[21] 郭媛媛，李鸣春整理《永远的〈雷雨〉——全本《雷雨》研讨会纪要》，《中国戏剧梅花奖 20 周年文集》，第 323 页。

（作者单位：扬州大学瘦西湖校区文学院）