

《赵氏孤儿》的文化改写： 古代/当代/中国/外国

吴 戈

内容摘要：在传统戏曲中，《赵氏孤儿》成为久演不衰的保留剧目，自然有其生命力所在。但是，当代中国舞台呈现了两台《赵氏孤儿》，不约而同地对传统文本作了根本性的改写。这种改写与伏尔泰的《中国孤儿》^①的改编一样，都是文化改写。一种是文化传播时被影响的文化的调适性改写，一种是文化发展中文化自身的流变式改写。前者发生在异质文化间，后者出现于同一文化的社会转型时。

关键词：古代文本 立意 西方改写 当代诠释

中图分类号：J89 **文献标识码：**A **文章编号：**0257-943X(2004)03-0012-13

文化改写，是文化交流与文化发展中的一种常见现象。文化的广度传播与纵向承传，就常常会发生文化改写。广度传播是以交流为前提的，而交流发生在异质文化之间。交流的发生，又必须以接受一方的主体文化的需要为内在依据。接受文化影响不会是原样照搬，往往是接受方文化根据主体发展需要对所接受的客体进行自我丰富、自我满足式的调适性改写；文化的纵向承传，是一个源远流长的发展过程。如果说，文化交流是异质文化在相互碰撞、影响过程中获得丰富的话，那么，文化承传就是一种文化在随历史条件与社会生活的发展变化自我调适、必然变化时获得发展。在不同历史条件下与变化了的社会生活中，从物质生产方式、内容到精神生产情形与特征，都会既有无法割断的历史联系和承接性，又有很大的流动和变异性。这是创造文化的人们社会实践、思想观念、认识角度与深度、情感方式与情感内容都发生变化了的缘故。在文化的交流传播与发展变化中，这种现象应该引起人们的广泛注意与理性认识，尤其是在文化、跨文化、交流、一体化经济与文化个性这些概念与现象越来越多地成为热门话题的时候。

《赵氏孤儿》是在文化交流与文化发展的不同向度上都被“改写”了的一个十分有趣而又典型的例子。我希望，这一例个案能够为人们认识文化交流与文化发展的情形提供一个生动的理解渠道。

一 《赵氏孤儿》古代文本的立意

元人纪君祥的杂剧《赵氏孤儿》[1](P. 1476-1498), (以下简称纪本《赵》。)一楔五折,讲的是中国古代——春秋时候的故事。春秋五霸的晋国,晋灵公廷下,文武千员,但其中最重要的两员人物为相国赵盾与大将军屠岸贾,然而将相失和,彼此不悦。戏剧情节展开之时,屠岸贾正在筹划除掉赵相国,因为“常有伤害赵盾之心,争奈不能入手”,所以在派遣刺客、训练恶犬两次谋杀失手后,愈加止不住对赵盾“置之死地而后快”的念头。于是,就进言晋灵公:赵盾拥兵自重,意在谋反。由此获得机会,将赵家三百余口赶尽杀绝。结果是:赵盾被一名报恩勇士救出,逃往深山,不知所终。赵盾之子赵朔为当朝驸马,屠岸贾不敢擅自杀戮,就假传王命,胁迫驸马自尽。然而,公主临产,使已经下了“斩草务除根,萌芽不使发”决心的屠岸贾,派重兵把守,只等公主分娩,便要“除根”。赵朔死前也曾垂泪相托,嘱咐公主:若生男孩儿,就保住这条赵氏血脉,以图将来报仇雪恨。这一来,赵氏孤儿的生死结果与前途命运就成为了戏剧情节的中心线索,而屠岸贾的“搜孤”与公主“托孤”、草医程婴、将军韩厥、退相公孙杵臼“救孤”就成为了矛盾尖锐、冲突激烈的戏剧动作的核心内容。问题就偏偏在于,孤儿被草泽医生程婴与将军韩厥同谋救出,屠岸贾传令将全国上下一月以上、半岁以下的婴孩悉数斩尽杀绝。腥风再度刮起,血雨即将降下。结果,韩厥、公孙杵臼舍命,程婴舍子,救下赵氏孤儿,骗过了屠岸贾,取名程勃。屠岸贾不知这血雨腥风下被掩藏的秘密,认下赵氏孤儿为义子,取名屠成。孤儿在成长中,白昼随义父屠岸贾练武,夜晚拜养父程婴习文。两个假父亲,各自别有怀抱却真心地调教着他。二十年后,赵氏孤儿长成文武全才,程婴手绘故事连环图长卷,说破秘密,点醒孤儿。于是,二十年前的灭族血腥再现晋国,只是赵家换了屠家。全剧以赵家报仇雪恨为结局,难怪杂剧的“正名”叫“赵氏孤儿大报仇”。

《赵》的意义核心,显然在于报仇雪恨。这个主题,使剧本被介绍出去,流传欧洲后,让不明就里的外国人就这出著名的戏剧得出推断,认为中国人记仇、嗜杀,中国社会是一个充满了仇杀的社会。事实上,《赵》中托孤、搜孤、救孤,最后由孤儿长大成人报仇雪恨的故事模式,通常是人类社会发展中阶级斗争、民族矛盾、部落冲突格外尖锐的时候其生活内容投射到文学、艺术作品中的一种寓言文化现象。中外文学史上,这种例子并不难找。《赵》产生的时代,正是蒙古民族入主中原的时代。屠戮式的征服,无顾忌的掠夺,跋扈的统治,种族歧视的压迫^②,使得被武力压迫与血腥威胁的人们,心里怀有更强烈的反抗愿望与复仇情感。屈从一时,忍辱含羞,卧薪尝胆,他年报仇,几乎成了处在征服与反征服、压迫与反压迫的斗争旋涡中心的人们熟悉也习惯的情感方式与情感内容。斗争的双方在对峙中明澈此道也敏于此情,于是,现实生活中就要格外小心。杀戮要做得绝,防止后患无穷;仇恨须藏得紧,以免行迹败露,事毁人亡。于是,从文学艺术作品中曲折地投射一下自己的精神图像与情感内容,又要使“自己人”感到声气相通、彼此激励而让压迫者、征服者一时半会儿觉察不到或无法抓到“把柄”,这就是被压迫的一群人善于做的事情了。无须讳言,春秋笔法的微言大义,隐射史学的借古讽今,文学艺

术中的象征隐喻,其实是中国文人们擅长的。元杂剧的写兴亡、诉冤愤、抒幽情、论公道、声讨权豪势要,便是其中的生动例子。而《赵》借《史记·赵世家》的纪事表现血海深仇中的存根保种、终于大报仇的创作,重点应该是“存根保种”与“报仇雪恨”。联系中国元朝(公元1279-1368年)不足一百年的统治期间的突出的民族矛盾与此起彼伏的起义动荡,理解元杂剧所承载的有其历史合理性的社会心理与情感内容,就容易得多也清晰得多了。

存根保种与斩草除根,舍命救孤与暴虐搜孤,尖锐冲突的矛盾双方按照剧作家的情感目的和悲剧表现的需要,被赋予了忠奸正邪的身份意义。出于正义的目的与情感的需要,仇要报,冤要伸,奸邪要受到惩处,忠义要得到表彰,英魂要能够含笑九泉。所以,纪本《赵》的忠奸正邪斗争是剧情主线、搜孤救孤是戏剧动作的核心、孤儿是“戏眼儿”和戏剧情节“突变陡转”的“秘密”,“大报仇”是这出表现忠奸正邪的尖锐斗争的戏剧的必然结局。大报仇也好,大团圆也罢,中国人的悲剧观念,是将希望的假想与“邪不压正”的渴望培植于黑暗绝望与血污惨愁的土壤上的。就悲剧歌颂英雄、崇尚理想、颂扬人性光辉、诱发人们对假恶丑的唾弃与对真善美的向往的意义而言,纪本《赵》是达到了它产生的时代的完美境地与最高水平的。

诚然,冤冤相报的“他他他把俺一姓戮,我我我也还他九族屠”[1](P.1495)在现代人听来有些良莠不分、黑白不辨的混沌和野蛮;切齿痛恨和快意复仇的“……把麻绳背绑在将军柱。把铁钳拔出他烂斑舌。把锥子生挑他贼眼珠。把尖刀生刷他浑身肉。把钢锤敲残他骨髓。把铜斩切掉他头颅。”[1](P.1496)的血腥和残忍,又令远离了社会杀伐战火与生活残酷真相的文明人无法接受,更不欣赏。就像对岳飞的“壮志饥餐胡虏肉,笑谈渴饮匈奴血”的战争抒情的微词那样,他们也对孤儿复仇进行剥离了历史背景与社会生活内容的抽象批评与道德诟病。但问题在于:这是没有意义的。因为,我们可以评价,也能理解,却无法臧否历史。无论后人喜欢与否,历史都依当时客观条件、按自身发展逻辑就那样发生了。历史事件中生活的人物,也受着其现实规定性的制约,按照其可能的生命活动内容来演绎人生。从帝王将相到贩夫走卒概莫能外,没有一个现实的人能够超越历史局限和生活可能。同样道理,用现代道德或当代理念去批判与其历史条件和生活内容紧紧相连的前人或古人也是毫无意义的。在此认识背景下,我格外地嘉许纪本《赵》的艺术负载,它曲折地表现了那些特殊岁月里民族矛盾尖锐的社会条件下人们的情感内容与情感方式,它也忠实地记录了人类历史发展过程当中某个阶段上的人性特征与精神印记。

从艺术上讲,《赵》的戏剧结构也颇有可说。以血腥杀戮事件为开端,托孤、搜孤、救孤为情节发展,程婴演说和血带泪的“藏孤舍子”的秘密为剧情“陡转”,是剧情蓄势已久的高潮。大悲大喜的交集,大是大非的混淆,大忠大奸的颠倒,大情大仇的扭结……这是剧情人物情感最为复杂也最为猛烈的一次迸发。然后,就是杀屠报仇的迅速结局。剧情冲突尖锐,矛盾集中,发展迅速,形象鲜明,受到后世文学、戏剧界的喜爱,是必然的。在文化传播中,作为有代表性的、显现着不同文化背景、不同语言的戏剧文化在编剧基本元素上具有共同性的中国戏剧经典作品,它被向西方介绍中国艺术文化的外国翻译者首先选中,绝非偶然。

二 《赵氏孤儿》文本内涵的西方改写

据一些中西文化交流的研究者考证,《赵》是第一部被译为西文的中国戏剧。^③从1732年法国传教士马若瑟^④的译本出现后,先后出现了法语、英语、德语译本。据严建强先生统计:“《赵氏孤儿》不仅引起了翻译家和批评家的注意,也激发了剧作家的热情。自18世纪40年代之后的近半个世纪就有四五种改编的本子。”[2](P.145)颇为有趣的是:法国启蒙主义思想家伏尔泰和德国文豪歌德,都对《赵》产生了浓厚的兴趣,而且都动手对这个中国剧本进行了改编。只不过,伏尔泰完成了工作,而歌德却没有。

伏尔泰的改编本没有沿用《赵氏孤儿》的剧名,而用的是《中国孤儿》(L'Orphelin de la Chine)。从“赵氏”变为“中国”,有两个方面的意义:一是从剧名一望而知,剧情表现的是中国故事,这对于未必熟悉中国姓氏的西方人理解剧名的意思而言就更加明快。二是与改编者的意图相联系,把姓氏宗族之间的血海深仇改写为社会文明之间的尖锐冲突。《中国孤儿》于1755年8月20日在巴黎公演,公演的这个改编本事实上是一次较大幅度的改写,从人物到背景,从动作到结局都在伏尔泰推崇中国文明的态度作用下被大幅度地改写了。背景从春秋变成了宋元之交的蒙古人入主中原的时代,冲突双方的主要人物从作为忠、奸代表的赵、屠两家的成员变成了作为文明与野蛮象征的前朝旧臣遗孤与当朝新生新贵。一代天骄的成吉思汗攻城掠地,追剿前朝抵抗力量并搜捕前朝忠良遗孤,而藏孤救孤的是一个前朝旧臣,他用自己的亲生骨肉换下了孤儿。在亲生儿将被处死时,他的妻子 Idame 无法忍受自己的骨肉刀下丧生的残酷现实,冲动地说出了秘密。成吉思汗提出条件,他可以赦免 Idame 的丈夫和孩子,但许多年来实际上一直是他的心中偶像的 Idame 必须嫁给他。Idame 断然拒绝,宁愿和自己的丈夫、孩子、前朝遗孤一道玉碎,决不瓦全苟活。结果是:成吉思汗征服一个文明鼎盛的社会与一个他心仪已久的美妇人的欲望被对一种文明高度、一种美德情操的钦羨甚至崇拜所置换,他放弃了暴力杀戮式的征服,而变得恭敬且臣服。用成吉思汗赞美 Idame 的话说:“你把大宋朝的法律、风俗、正义和真理都在你一个人身上完全表现出来了。你可以把这些宝贵的教训宣讲给我的人民听,现在打了败仗的人民来统治打胜仗的君王了。忠勇双全的人是值得人类尊敬的。我要以身作则,从今起我要改用你们的法律。”[3](P.207)

这里,值得格外注意的地方有两点:第一是藏孤救孤的当事人之一 Idame 在血腥屠戮的威逼面前说出了“掉包儿”藏孤的秘密,这是人物性格的文化特征的一个改变。在中国的传统道德文化氛围里,易子而食,杀女救主,只要是为了所谓的“大义”,这种惨烈的牺牲与可怕的殉道殉主行为,是被君君臣臣、父父子子的人伦礼仪倡导因而也是完全能够被人们接受甚至推崇的。但在西方文化的道德心态里,这就不人道、不近情理了。所以,伏尔泰让一个母亲目睹刀剑下命在旦夕的亲生婴儿的可怕情形时,无法忍受,说出秘密,十分自然。但显然,这是西方人格的母亲。中国传统文化铸造的母亲或东方人格的母亲,往往能够扮演好社会派分给她们的角色——烈女节妇。杀身成仁、舍生取义,做起来,常常比男人还果决,至少是不让须眉的。这

是东西方文化在人格铸造上的不同。第二是落脚在家族血仇上的忠义与奸邪的斗争变成了体现为旧臣新王对立的文明与野蛮的冲突,最后解决矛盾的方式,让征服者戏剧性地变为臣服者。这么一改,原来的悲剧变成了一个理性色彩的正剧。自然,这也没什么不可以。就一个题材而言,改编者有改编或改写的自由,只是,改编本与原作已经相去甚远。伏尔泰戏剧化地用他的理念来解决戏剧冲突与人物矛盾,用他的理想来想象、憧憬甚至改变现实。实际上,他这样做也是有生活依据的。历史上野蛮落后的部落族群在颠覆了文明发达的政权后又被文明社会所同化,这样的例子并不少见。只不过,“同化”是一个过程,未必像他的剧作里那样的情形:是一个征服者一时感动而向被征服者的臣服。文学艺术作品不是历史或生活本身,所以,在进入伏尔泰“征服与臣服”的戏剧情节时,就只能把那个有点儿天真、有点儿形同儿戏的戏剧性转变的结局看作一个浅显的象征,一个勉强的隐喻。之所以这么说,是因为一方面戏剧故事中的,尤其是冲突结局的象征意义与隐喻内涵的确具有野蛮被文明同化(另一种意义上的征服)现象的同构性。另一方面,人物关系构成中,由于楔入了男女主人公那并未展开的、但对戏剧冲突的解决至关重要的爱情纠葛,又使改编者表现意图焦点所在的文明与野蛮的冲突的主线有点儿“跑偏”。似乎重要的、解决问题的因素不是文明,而是爱情的神奇力量。剧情明摆着的,“文明”在前朝旧臣身上并不彰显,也没有启蒙“野蛮”、阻止屠戮的丝毫功效。只有在 Idame 身上才灿烂夺目,令征服者成吉思汗幡然悔悟,放下屠刀,臣服归化。问题在于,文明与野蛮的冲突是表现戏剧立意的主题所在,搜孤与救孤的对抗行动是戏剧动作的主线所依,但解决冲突与消解对抗的关键因素却不是主题内、主线上的内容,而旁逸到一个构不成戏剧意图表现所需要的情节核心与动作线索的“爱情”上去,这就使改编者的创作意图在表现过程中大打折扣了。实际效果就是:野蛮并未臣服于文明,而是臣服于爱情,至少要碰巧通过爱情的中介来归顺。这就不足为训了。

作为欧洲启蒙主义思潮的代表人物,伏尔泰在一部中国戏剧作品的改编本中这样勉力地去盛赞中国文明的道德力量,与他期望借中国道德文化与中国社会礼法来构筑法国理想的社会制度与政治秩序的急切愿望有关。当时欧洲启蒙主义运动面对的是:动荡的社会、纷纭的治世观念和君主立宪事实上对现实社会的统治效力甚微。思想启蒙的任务极其艰巨,启蒙主义者需要各种各样的思想材料来参照、对比生活现实并支持自己的理想构思。德国当代汉学家 Wilhelm K. Müller 博士在为《莱布尼茨和中国》一书写的序言中写道:“当我们阅读到那些近代第一批到达中国的欧洲人——即传教士所写的一系列报道时,我们所表现的对中国的激情是何等强烈。正是这些报道曾引发出对中国兴趣的冲击波。在这些报道中所描述的,是一种使欧洲人的古代幻象得以实现的国家制度。是这样一种社会,在这个社会里,每个人都可以被崇高的自然美德引导到任何领域去,并从而造成一种完全和谐、可信赖的关系构成的体系。毫不奇怪,当年四分五裂的欧洲曾把这种中国式的和谐视为他们的理想。”[4](P.1)伏尔泰正是把中国的道德文化与礼法生活视为法国社会乃至西方社会改革的一个理想范本。凭着从耶稣会教士的大量通信、札记得来的知识加上想象,伏尔泰曾经慨叹:“人类智慧不能想象出比中国政治还要优良的组织”[5](P.205),“应将中国置放于所有民族之上”,“我们不能像中国人

一样,这真是大不幸”! [5](P.203)在这种狂热的推崇与理想化的想象下,《赵》的复仇故事被改写成为了一个向文明挑战的野蛮终究臣服于文明的传奇,这就不难理解了。

这倒很符合文化传播当中的规律,一个民族在接受外来文化影响时,往往从想象、误读与曲解开始。如果不是出于恶意,那么,这种出自寻求佐证材料的想象、缘于文化立足点的误读与因为知性条件局限的曲解,倒是文化传播过程中最为经常发生的事。关键在于,接受外来文化影响的时候,首先是接受者有内在需要。从接受者的文化基因、现实需要、知识准备出发去嫁接、取舍与涵化外来文明的异质文化,在调适中使自己的原有知识系统增加新的生成物。在人类发展的共同历史中,不同种族、不同洲际的文化交流形成的个性互异、交相辉映又相得益彰的灿烂文明,就是在这样的过程里形成的。

三 《赵氏孤儿》版本的当代诠释

文化产生以后,在空间里蔓延叫做传播,是横向发生的;在时间维度上承继叫做流变,是纵向发生的。而传播与流变的发生,却是与具体的包括时、域因素的历史条件联系在一起的。下面的例子将要说明的是:传统文化在自己的文化河床上奔流,也会出现改写现象。只不过,前一种文化改写是因为异质文化之间产生交流时接受主体的自调节机制在发生作用;而后一种文化改写的依据,则是一种文化在历史流变中随时代特征的变异而进行的自我更新与自我调节。

2003年的中国话剧舞台有一个细节是值得注意的:北京人民艺术剧院与中国国家话剧院各自创作、分别排演的《赵氏孤儿》(以下简称《赵》)同时出现在北京戏剧舞台上,形同“叫板儿”。两个国家级的剧院同时启动的消费中国戏剧文化遗产的制作,被同期推向舞台,引得观众产生一种怪怪的心理,总觉得看了其中一个不去看看另外一个似乎就缺了点儿什么,心里总不踏实。

北京人民艺术剧院的《赵》,导演是中国新时期以来锐意创新、成绩斐然的林兆华;中国国家话剧院的《赵》,导演是近年以同名小说《生死场》的成功改编和导演声誉雀起的田沁鑫。这两位导演,一老一少,一男一女,生活经历、知识结构、文化素养及情感特质等等,都有很大差异,这就为他们同时注目并表现的经典名剧带来了许多颇可玩味的相同与不同。这是两个特别重视自己的艺术感觉的导演,所以,剧目的演出,往往烙上了他们鲜明的精神印记,体现了他们突出的创作意图。基于这样的认识,我在分析《赵》版本的当代诠释的时候,更多的立足点是舞台呈现面貌及其意义,而不是剧本文学的文字分析。这样,会更切近所分析的戏剧制作本身。

北京人艺的《赵》,经典文本的改写者是金海曙,他说,“新版《赵》剧除了在‘搜孤救孤’一节上基本沿用了纪版的说法外,对各主要人物如屠岸贾、赵盾、程婴和赵氏孤儿等的性格和人物命运上均作了新的描述,复仇是主题中应有之义……前半部……一场祸及全城公仇私愤交织的大屠杀。后半部则主要呈现成长后的赵氏孤儿所必须面对的人生困境,即屠岸贾一方面

或为养育栽培孤儿成人的大恩人,另一方面又是赵氏家族全灭的罪魁祸首。赵氏孤儿生而为人,就不得不背负起其人生命运所难以承载的两难抉择。”^⑤就该剧的舞台呈现看,是部分实现了这一改编意图的。但是,最大的变化在于,悲剧仍旧是悲剧,但已经不再是原来的赵氏的悲剧,而变成了程婴的、韩厥的、公孙杵臼的,甚至是屠岸贾的,唯独与那个叫屠成又叫程勃的赵氏孤儿无关,他没有面对复仇重任,也没有背负所谓的两难抉择。演出文本与文学本的如此不同,大约只能理解为导演林兆华的创作了。

纪本《赵》中,孤儿二十年长大成人后,他的生存状态是春风得意的,文有程婴敦促,武有屠岸贾提携,他的自我感觉是:“我则待扶明主晋灵公。助贤臣屠岸贾。凭着我能文善武万人敌。俺父亲将我来许。许。可不道马壮人强。父慈子孝。怕什么主忧臣辱。”“俺父亲英勇谁如。我拼着个尽心儿扶助。”[1](P. 1491)对屠岸贾的感恩戴德与膺服之情是发自内心也溢于言表的。但是,当听得程婴演说赵、屠两家的血海深仇后的第一反应就是:“我我我也还他九族戮”,“谁着你使英雄忒使过。做冤仇能做毒。少不的一还一报无虚误。你当初屈勘公孙老。今日尤存赵氏孤。再休想咱容恕。我将他轻轻掷下。慢慢开除。”[1](P. 1495)按照中国古代的道德文化,孤儿知晓家族血仇后的反应是十分自然的,“还他九族戮”的大报仇行动也顺理成章。但北京人民艺术剧院的改写版,出发点却不是古代道德及其铸成人格,而是现代人理解的沉淀在赵屠两家血仇中的更深的社会原因,以及血仇遗孤及其关涉者的生命意识与生命悲剧的内容。

首先,悲剧的起因,不再是忠奸正邪之争,而变成了君王政治权术的风云变幻与人事代谢。赵、屠两家的相互冲突,可能有同殿为臣的相互齟齬的原因,但无论是赵杀屠,还是屠戮赵,满门抄斩,诛灭九族,均非一个文臣或一介武夫所能做得了主的。生杀予夺、升降沉陆的大权,总揽在皇帝国王手中,文臣武将的命运,把玩于或昏君或明主的股掌之间。北京人民艺术剧院版的《赵》,就是从这样的理解和分析来组织悲剧冲突、展示悲剧原因的。因此,改写者在剧情的前缘中设置了这样的情景:许多年前,屠岸贾权重,晋王要除掉这个可能成为自己王权威胁的隐患,就得找个罪名,于是让当朝相国赵盾作为执行者,问罪屠家。屠岸贾一夜间从显臣沦为罪犯,株连九族,满门抄斩。也许当朝对屠岸贾累功至高还有一丝顾念,所以免其一死,放逐大荒,永不起用,永不回朝。许多年后,赵氏家族位高势大,新晋王灵公心有惧焉。意在削弱赵家,遂请回屠岸贾,委以重任,让多年前屠门血案的仇恨象疯长的藤萝,缠绕在再度同殿为臣的赵盾与屠岸贾之间。时候一到,血腥再起,屠岸贾得到机会,对赵家执行抄斩灭门。赵盾并未逃走,而是从容赴死。许多年前后,赵盾与屠岸贾之间,赵家与屠家,情景相似,位置却调了个个儿!他称赞屠岸贾的手段与魄力,因为他在屠岸贾身上看到了自己的影子,在屠岸贾的作为里看到了自己许多年前想做、因没有得到国王示意而没能够做的事情。在血腥杀戮、斩草除根的政治斗争、权势倾轧中,赵盾与屠岸贾不是忠奸正邪斗争的双方代表,而是玩弄权术、借势借力以巩固地位、剪除异己的冲突中相互敌对却彼此欣赏、惺惺相惜的一对。这么着,纪本《赵》中预设的悲剧前提就从忠奸正邪斗争的道德前提变成了政治交易与权势冲突过程中的水流风转了。在这场悲剧冲突中行动着的人们,不再负有崇高的使命,也并不怀有卑下的情操,这倒

更像春秋战国时期群雄并起、五霸相争、敢轻生死、慷慨悲歌的人们。纪本《赵》“搜孤救孤”的戏剧动作中心线索还在,但其悲剧前提却被置换掉了。这是十分关键的内容,它直接影响到与此关涉的所有人物的生命活动的价值评判,也影响到戏剧表现的悲剧含义。既然赵、屠两家的生死荣辱决定于权势斗争的胜负而不因为忠奸正邪冲突的成败,那么,无论谁胜谁负,都不具有社会意义上的悲剧性,也不具备道德意义上的悲剧性,而只具有个人意义的悲剧性了。

其次,因为悲剧前提的置换,悲剧行动中的人物的行为动机也就相应变化了,由此导致的行动结果所包含的悲剧含义也就随之变化。先看悲剧人物的行为动机。赵盾认命式地面对满门抄斩的临头大祸,驸马赵朔也无力回天,公主产子,托孤与程婴后就悬梁自尽了。草泽医生程婴受人之托,重然诺,讲意气,轻生死,身家性命全都搭进去了。捎带着,加入了救孤行动的韩厥、公孙杵臼也舍命牺牲。整个行动,代价十分惨重。动机是什么呢?只有一个“义”字。忠奸斗争的前提不存在时,救孤的行为动机就只剩下“义”了。程婴是中国传统戏剧舞台上“义仆”形象的一个典型,程婴对赵家而言,亦友亦仆,他的行动选择是可以理解的。仆为主死,是中国“三纲五常”人伦规范与道德范式的延伸。而韩厥与公孙杵臼,前者是因为佩服赵相国的为人,后者是因为与赵盾有同殿之谊,也是出于一时意气,就卷入赵家血案了。古人的仗义行侠,单纯得令现代人无法理解。

再次,就是循着悲剧人物的行为动机对由此付出的悲剧代价的考量了。从剧情看,韩厥、公孙杵臼都孑然一身,死后一了百了。而程婴不但眼见得亲子命丧屠岸贾剑下,而且断送了妻子性命,更可恼的是:他其实付出了“舍子救孤”的惨重代价,却背负着“卖主求荣”的小人的天下骂名。名声的亏欠,家破人亡的沉重代价,使得吃了哑巴亏、生不如死却又不得不活着去完成抚养孤儿任务的程婴实际上比任何人来说都更为迫切地想要复仇。为着讨还血泪代价,为着清白名声,他都会为复仇计划而焦灼。然而,当程婴向程勃痛说血泪史,点明了他作为救孤“英雄”的真实身份并敦促已经成人的赵氏孤儿行动时,在鲜衣美食中成长起来的花花公子孤儿,用了痞子式的腔调,拒绝承担被期待的重任,逃避了家族复仇义务。“我现在过得挺好,凭什么要我承担如山重负的责任,他们的仇杀跟我有何相干?”(北京人艺版《赵》孤儿台词,大意。)说罢,扬长而去。戏眼儿所在的秘密被揭破后,对孤儿并没有产生程婴期待已久的效果。大报仇的行动没有了,颓然成为一具孕育过久的“死胎”,只剩下屠岸贾的大震惊与程婴的大悲愤。悲剧更是程婴的悲剧,本来毫不相干的他,付出了惨重的代价后,换来的竟是孤儿对复仇责任不屑一顾的拒绝。悲剧也是屠岸贾的悲剧,自己耗费后半生精力心血去尽心竭力地培养的螟蛉之子,却是他千方百计想要斩草除根的赵氏孤儿。事情像一个隐喻:屠岸贾亲于培植了自己的否定因素——养大了仇人的孤儿。他盲目,就像盲目得没有及早意识到自己和赵盾实际上都只是王权帝位的工具与牺牲品一样可利用,可废弃。先是他,然后利用他废弃赵盾,接下来完全有可能是利用赐还赵姓取名为“武”的赵氏孤儿来废弃他。争狠斗勇中,屠岸贾在王权的玩弄中,浑浑噩噩地走过了一个悲剧的轮回。临到末了,明白了,一切都为时已晚。百样绝望,千般苦楚,万种悔恨一时袭来,程婴与处在巨大震惊中的屠岸贾僵在了被晋王与孤儿遗弃的地方。这时的舞台表现非常精彩,瓢泼桶泼般的水突然降下来,有的观众、评论家理解

为雨水。其实,那与雨水无关。而是导演林兆华为程婴乃至屠岸贾找到的一种百感交集、万念俱灰、进血溅泪的情感内容的迸发式的宣泄方式,一种对观众极富冲击力的舞台表现语汇——同时诉诸视觉、听觉(前排观众还有肤觉)与情感。

悲剧结局对于悲剧冲突的双方来说,都是绝望的,这是在王权帝位前的政治权术与势力斗争的旋涡中心沉浮漂流的人的悲剧。他们政治抱负的雄心铁腕,为人处世的侠肝义胆,建功立业的壮志豪情,生命旋律的慷慨悲歌,作为人的品质、人的生活追求、人生命的自我实现与生命个体人格力量的必要内容,有着其积极感人的重要因素。因此,当这些生命被毁灭,人性中这些感人至深的、有价值的东西被毁灭,就会引起观众的同情与怜悯。

中国国家话剧院版的《赵》,请著名剧作家姚远做文学策划,导演田沁鑫自己动手改编。演出十分风格化,舞台是象征写意的,色彩对比非常具有视觉冲击力,形式感很强。这个版本的故事叙述,也对悲剧原因与悲剧结局作了较大程度的改写。田本《赵》的悲剧起因,既不是纪本《赵》的忠奸正邪的冲突,也不是北京人艺版《赵》的权势争斗,而是起于宫闱淫乱的任性斗气。晋灵公之女庄姬,自恃皇威,狷傲纵欲,晋国上下,人尽可夫。淫靡的气味,终于淹没了驸马赵朔最后的忍耐。在她与赵朔的叔父乱伦于寝宫时,恰巧被赵朔撞见而发生冲突,赵朔杀死叔父,又给庄姬一记狠很的耳掴。赵盾不理解也无法原谅儿媳的劣迹,狂怒的庄姬转而诬告赵家谋反。恐怖到极点又年轻气盛的赵朔一不做,二不休,索性起兵真反,杀了晋灵公。结果兵败被杀,满门抄斩,赵盾被动罹难。坐在一地血污、满目尸体当中,庄姬以成为寡妇、成为赵门灭族的罪魁祸首的沉重代价换来了满腹愧悔与一腔绝望。她用一个女人的愧悔与一个母亲的绝望打动了程婴,程婴诚信为人,一诺千金。而韩厥将军,公孙杵臼与赵家、屠家都既无善缘,亦无恶交,之所以卷入“搜孤救孤”的事件,舍了性命,完全是因为佩服程婴在乱世浊流中显现出的令人肠热的信义壮举。没有也不必有更深刻的原因。

悲剧的结局,是程婴偶然地被晋景公射猎误伤,屠岸贾病人膏肓,两人先后死去。这样,在此前听着养父与义父交替叙说的赵家祸事始末片段而将自己的来历、两个父亲的身份连缀成一个完整传奇的孤儿,就卸下了面对两个亲人进退维谷的两难抉择的重负,无爱无恨地上路了。对孤儿来说,程、屠均为亲人。是这两个男人给他了生存和成长所需要的一切。救命恩人,教他在世为人之道;杀父仇人,教他在世为人之勇。事实上,他们是孤儿真正意义上的父亲。所以,面对程婴、屠岸贾的尸体,孤儿无限悲哀与惆怅地说:“今天以前,我有两个父亲……今天以后,我是……孤儿!”^⑥田版的改写,注意力在于消解纪本《赵》剧情中大报仇结局的必要性。显然,情与仇的尖锐对立与矛盾困境是田沁鑫觉得最有戏剧性也最有思考意义地方。所以,她注目的是:在恩人养父与仇人义父之间左右为难,爱难于割舍,恨也恨不起来的孤儿的情感状态。赵氏孤儿的故事,就变成了一个由情生恨、酿成大祸,又因祸得情、情仇难分的故事。

金/林版与田版的改写,都保留了赵氏孤儿“搜孤救孤”的大致故事,但不约而同地都置换了悲剧的起因与悲剧的结局。

前者显出阳刚强悍的男性风格,慷慨悲歌,笑谈生死,意志较量,性格对峙,在表现过程中

探索悲剧的社会原因,展开得更理性、更复杂、更深邃,性格表现更硬朗、更粗犷、更张扬。

后者洋溢着瑰丽浓郁的女性色彩,长歌当哭,爱恨交并,情仇缠绕,如泣如诉,对悲剧的感受,显然十分个人化与情感化,剧情铺叙得更感性、更单纯、更透明。性格刻画更阴柔、更细腻、更内敛。

前者的悲剧结局颇具荒诞性,呼天抢地的大悲痛,灭门诛族的大冤仇,舍死忘生的大牺牲,忍辱含羞的大隐痛……到末了,当事人既不承事也不领情,程婴一生一世的努力与超出常人之承受力的痛苦,换来的,却是个一切努力均白费的绝望,像个残酷的玩笑!这是以现代人对生命价值的判断和体会进入赵氏孤儿的故事所读出的生命意义的悲剧。

后者的悲剧结局情感凄迷,哀者不绝。敌友难分,情仇莫辨。由情起、因情落的悲剧故事,表达的是现代人对人际间情仇爱恨的情感判断与认识角度。它不以姓氏血脉来甄别,也不因历史过节去划分,而是与饱满的生活内容和具体的关系结缔方式紧紧相连的。自然,这种观念与情感内容,是宗族组织为基本组织形式的社会生活所无法想象的。

应该指出:《赵》的当代诠释者或改写者是从当代人理解的生命意义与生命价值出发去进入赵氏孤儿的悲剧事件的。其所见,自然与从忠奸正邪道德前提下作出的行为判断与生死价值观念完全不同,悲剧表现的兴奋点也不同。纪本《赵》中悲剧人物牺牲的全部价值就在于“大报仇”,因为它必须解决悲剧忠奸正邪前提下的道德满足问题。田本《赵》的悲剧人物的牺牲的全部价值与悲剧人物如屠岸贾的存在,是为孤儿的悲剧感受与情感炼狱构成分量、增加复杂性,复仇与否,倒在其次了。金/林本《赵》表现的悲剧人物的牺牲,有个人的人格力量与感染力,但缺乏崇高与伟大的意义。程婴、韩厥、公孙杵臼与屠岸贾是形式上相互对立却悲剧实质相同的悲剧人物。前一组人物,付出了远比一个婴儿的生命及其所代表的社会意义要大的多的代价,结果在孤儿长大后拒绝复仇时,他们看似悲壮的努力走向了荒谬甚至滑稽。他们的牺牲在现代人看来是轻率和盲目的,悲剧的结果,缘于社会以外的性格的原因或选择的盲目,中、外悲剧史上的例子并不少见。屠岸贾争狠斗勇,使势弄权,却也没有看清自己在君王座前与赵盾的命运并无二致的事实。明白过来时,鸟尽弓藏,兔死狗烹的危机已经悬剑在颈。这也是“看不清”的悲剧。

文化发展过程中,除旧布新,是文化自调节机制的自我更新的必然。事实上,赵氏孤儿题材的古代版本与当代诠释在悲剧意义的开掘、悲剧人物的塑造、悲剧内涵的认识等方面的不同,折射出来的正是一种文化在承传中发展、在发展中流变的特质。同样一个文学题材的悲剧故事,在两个不同时代的阐释语境中浮现出如此不同的语义,一定程度上记录着文化发展变化的印记,这是颇具文化学研究意义的。

四 《赵》的当代诠释对戏剧舞台的意义

金/林版的《赵》与田版的《赵》,除了在戏剧主题的重构方面,提供了文化发展的自我更新的一个典型个案的研究意义外,显然还具有当代戏剧舞台回望遗产、追求风格、解放空间与探

索戏剧表现力的多方面的意义。它恰好吻合的是,在文化基因上发展、于文化传统中创新的基本规律。

两个当代版本的《赵》,创演者都具有格外强烈和自觉的意识去回望传统,这是非常值得注意的。倒不是因为这种想法有多么新颖,而是因为这两位分属两个时代、但又在当代戏剧舞台活跃着的导演不约而同的举动所显现的戏剧文化意义:当代中国戏剧舞台越来越多地转向中国戏剧遗产获取发展活力,越来越自觉地以确认自己文化根基中有价值、有生命力的基因来获得文化的新发展。我以为,这不但是中国戏剧文化、而且也是中国文化发展的正确道路。

事实上,林兆华早在上个世纪80年代初就在探索中国戏剧舞台的丰富性。19世纪末、20世纪初,现实主义戏剧美学原则传到中国来,在上个世纪50年代又被强化而定位为独尊,这使得中国戏剧舞台的观念与表现力愈来愈趋于单一和僵化。他对这种状况十分不满:“搞艺术总得有所追求,都是老套子,排的没劲,演的也没味。”[6](P.118)他提出要向我们的戏剧传统寻求生命力:“我们得走戏曲的路子。戏曲舞台的时空变化,是演员演出来的。环境随着人走,人在景也在,人无景也无。”[6](P.105)中国戏剧舞台的极大的假定性与极真实的表演相结合,为戏剧舞台的表现力开拓了无限的空间。用林兆华的话说:“戏曲的空间给我一个启示,就是舞台上没有不可以表现的东西,只要你能够展开想象力,没有不可以表现的。中国的戏曲天上、地下、山水都有,它都可以通过演员表现出来,中国戏曲的舞台是一个空的空间。空,它有一个极大的好处,用道教的观念来说,他是个无。但这个无是一个无限,你可以自由地飞翔。这个东西是斯坦尼也好,布莱希特也好都没有的。”[7](P.50)林兆华是中国新时期以来在中国戏剧舞台上最富于活力、最有创造性的导演之一,只要是有利于丰富戏剧表现力的手段、方法,他都勇于尝试,大胆探索,综合运用。在我看来,排演北京人艺版的《赵》,林兆华保持了他的一贯作风。更为突出的是,这个剧本的古典性与古代题材给了他一次机会,把中国戏剧的美学原则用够用足。

金/林版《赵》的整个演出,给人的突出感受是舞台干净,动作简练,发展流畅,叙述自由,空间开放。天幕幕墙上的战国人物、车马的似与不似之间的浮雕式造型,将故事发生的时间地点点染了出来。整个舞台空荡荡的,营造出一种久远、缥缈、诗意、空灵的戏剧氛围。人物一组接一组地出现了,行动一个连一个地展开了,地点一处化一处地变换了,观众目不暇接地追踪着悲剧的发生、发展与结束,没有情绪的打断,不会因理解歧误而思绪旁逸。酣畅淋漓,一气呵成。情节的叙述与地点的转换全靠空的空间中的舞台调度与人物组群的上下,没有特别的交代,也不必假借提示性的道具景物,景随人上,境依人转,干净利索,流畅自然。这是当代中国话剧舞台上立足于我们传统戏曲的美学原则进行的一次舞台表现与戏剧叙述的漂亮创作与成功尝试!没有人怀疑他是在看话剧,却又让人强烈感觉到与以往墨守成规的话剧的舞台表现有太多太大的不同,那样鲜活强烈,那样潇洒自如,那样不拘一格,那样风格朴实又大气磅礴,那样游刃有余和举重若轻!

还值得注意的是,林兆华在语汇上所做的“杂糅”试验,也就是在写意表演中与空的空间

里出现的真牛、真马。真牛成为了郊外农舍特殊环境的象征符号,与情节展开的规定情境中的人物言辞、行为结合起来十分自然。真马,在某个场合出现了一次,铺得很严、很稳、很沉的干冰雾气,让那匹白骏马像是在旷野疆场小憩,优美,辽远。但我猜想,林兆华绝不是为了展示一幅画面而添加一个生动的背景,而是为下边情节中出现追兵策马赶杀赵氏家族时动荡、激烈的场面做一个铺垫。就像戏剧理论常举的例子那样,第一幕挂在墙上的剑在第三幕出鞘,令观众前有心理准备,后边受之怡然。前有交代,后有照应之谓也。一般地,我们习惯于用一种一致的表现风格与统一的舞台语汇来处理舞台,但是,林兆华在《赵》中给我一种启示,在写意的表现风格里,无论真的假的,都是会意指示的符号而已,可以景随人动,境依人换;可以无中生有,有前说无;可以假戏真做,真戏假做;可以虚虚实实,真真假假……只要用得和谐自然,巧妙生动,传神会意,就是了不起的创造。杀人,点到为止,死者自己走下场;写景,真牛上台,制造乡土气息;抒情,在任何言辞与行动都无法宣泄人物心中涨满的委屈、悲愤、痛苦与绝望的时候,情潮顷刻席卷,泪飞顿作倾盆!

观众接受,行了!观众懂得,好了!观众赞赏,妙了!我在现场的感觉是,这三种反应,观众都有。

田沁鑫《赵》,风格突出,形式感强,视觉效果与田沁鑫刻意张扬的情感效果一样强烈。她也在传统戏曲空灵写意的美学原则上作了可贵的努力,空的空间被灯光和白天幕、开合变化的黑景片调配和改变,以适应剧情发展中的情绪基调的变化。分别身着黑色、红色、白色加中间色的灰色服装的人群缓慢地活动着,使整个舞台和人物组群构成了像一幅色彩稠浓得化不开的油画的视觉效果。血洗赵家的那一场,表现得格外刺激也格外漂亮。在墨守成规的话剧演出那里,尸横遍地,血流成河是无法表现的。但田沁鑫充分运用假定性原则与戏曲象征写意的手法,让身穿甲衣的武士一手持剑,一手提着一个红布包出现,然后交错跑动,就把抄斩赵家满门这一充满了骚动、混乱与暴力的血腥事件表现出来了,也为庄姬托孤与程婴救孤积累了血腥一片、杀机四伏的恐怖环境。

田沁鑫的时空处理,也是流动自如的。赵氏孤儿的整个传奇故事,是由孤儿的梦境,程婴和屠岸贾的意识流动与回忆讲述构成的,行止飘忽,叙述交叉,而且是倒叙。这样的叙述特征与表现难度,在原来的求实写真的话剧尺度衡量下,是无法在舞台上表现的。

田沁鑫追求鲜明的色彩与形式感,追求强烈的情感效果,追求风格化的表现,在《生死场》中给观众留下了深刻印象。在《赵》中,追求依旧,成绩斐然。但是,故意夸张的滞涩的语言节奏,故意强调的缓慢人物举止,惹人犯困甚至令人生厌。不研究观众心理与欣赏心理学,让观众在那么长的时间内忍受那样的单调节奏,是无法避免观众的欣赏疲劳的。

从林兆华和田沁鑫的舞台创造努力中,追求风格化和形式感的自觉意识都是很突出的。而且,个人精神印记都十分鲜明。但我更看重的是从他们身上体现出来的那种当代中国戏剧艺术家的成熟迹象与文化创新精神,这就是:他们在回望传统时也杂取种种文化资源来发展与壮大自己。好灵活的思路!好开放的胸襟!好强健的胃口!

从中国戏剧百年史一路风雨的历程看来,话剧与戏曲的相互不屑、话剧民族化的遥远呼

喊、珍贵传统的人为偏废、文化遗产的自轻自贱、传统价值的重新体认……中国戏剧文化在经历了太多误区、太多歧路与太多迷茫后,终于有点儿自警,有点儿自觉,有点儿自信了。进而,就是自立。可以期待,21世纪的中国戏剧文化,是奋发自立、成熟自信的文化,它将重新塑造中华民族在那段屈辱辛酸的历史中曲扭显影的中国戏剧文化的形象。

林兆华与田沁鑫身上,折射着当代中国戏剧文化发展的新阶段正在到来的薄明。

注 释:

- ① 《中国孤儿》于1753年改编,1755年8月在巴黎法兰西剧院公演。
- ② 当时施行民族歧视政策,将人们分为贵贱四等,依次为:蒙古人、色目人、汉人和南人。
- ③ 如:沈福祥的《中西文化交流史》(上海人民出版社1985年12月出版),严建强的《十八世纪中国文化在西欧的传播及其反映》(中国美术学院出版社2002年1月版),忻剑飞的《世界的中国观》(学林出版社1991年3月版,1996年8月第3次印刷)等。
- ④ 马若瑟译本于1732年完成,没有翻译唱段词曲,仅就本事出之,为不完全本,译名作《中国悲剧赵氏孤儿》(*Tchao-Chi-Cou-euih, L'Orphelin de La Maison de Tchao, Tragedie Chinoise*)。1734年,巴黎《法兰西时报》刊登了一部分。次年杜赫德的《中华帝国志》出版,第三卷收录该译作全剧。《中华帝国志》的英译本、德译本、和俄译本分别于1736年、1747年和1774年出版。欧洲两位文豪——伏尔泰和歌德都不约而同地着手改编《赵》,但歌德的《埃尔潘诺尔》(*Elpenor*)没有能够完成。1741年又有英文的全译本出现。然后,(参看沈福祥《中西文化交流史》P.467-468,周谷城主编“中国文化史丛书”,上海人民出版社1985年12月版。)《中华帝国志》有了瓦茨(John Watts)和凯夫斯(Edward Caves)的英译本后,又有了托马斯·帕尔西(Thomas Percy)的新译本。出现了流传甚广的各种改编本,最早的改编本是英国人威廉·哈切特(William Hatchett)的《中国孤儿:一个悲剧的故事》。(参看严建强:《十八世纪中国文化在西欧的传播及其反应》P.144-145。中国美术学院出版社2002年月版。)
- ⑤ 参看北京人民艺术剧院演出说明书《赵氏孤儿·作者的话》。
- ⑥ 田版《赵》孤儿、武士语。亦可见田沁鑫著《我做戏,因为我悲伤》,作家出版社2003年10月,北京。P.57

参考文献:

- [1] 臧晋叔.元曲选第四册[M].北京:中华书局.
- [2] 严建强.十八世纪中国文化在西欧的传播及其反应[M].杭州:中国美术学院出版社,2002.
- [3] 忻剑飞.世界的中国观[M].上海:学林出版社,1991.
- [4] 文涛、关珠、张文珍编译.莱布尼茨和中国[M].福州:福建人民出版社,1993.
- [5] 忻健飞.世界的中国观[M].上海:学林出版社,1991.
- [6] 高行健.对一种现代戏剧的追求[M].北京:中国戏剧出版社,1988.
- [7] 魏力新编著.做戏[M].北京:文化艺术出版社,2003.

(作者:云南艺术学院教授)