

希望更多中国戏剧人也来读一读狄德罗

——读《狄德罗戏剧》有感

孙惠柱

狄尼·狄德罗是欧洲历史上一流的文化人，这位主编第一部大型《百科全书》的全才，在戏剧史上也做出了非常重要的贡献。

他的主要贡献是什么呢？我的看法和常见的教科书有点不一样。我认为戏剧家狄德罗最大的成就是首创两个影响深远的理论概念。

第一个是“假想在舞台的边缘有一道墙把你和池座的观众隔离开”——就是现在圈外人常听到的“第四堵墙”，演出时可以隔断演员与观众的直接对话；近年来很多人喜欢说“打破第四堵墙”，但真正打破的时间比其实很低。

另一个理论是关于表演的悖论，圈内人一直还在争论不休：演员应该尽可能变为所演的角色，还是应该清醒地向观众呈现那个并非自我的角色？

这都是戏剧研究中极为关键、值得永远研究的理论问题，但教科书似乎并不怎么关注。文学史、戏剧史讲到狄德罗时通常只说他提倡“正剧”（又译“严肃剧”），因为那是学者可以阅读的文学类型；但又没给他的正剧剧本很高的评价，因此很少有人真的去读。

我教了几十年戏剧，而且主要是西方戏剧，就一直没读过他的剧本。这在国内很正常，因为没有狄德罗剧作的中译本；但我在北美的大学戏剧系也教了十年，那里有英译本，我也从未找来读。无论在我读博还是教书的时候，讲到狄德罗一般都是提一下他的名字及其理论，他的剧本都没进入阅读书单。

其实我一直很好奇，这位“百科全书大人”那么忙，只能抽出很少一部分精力涉足戏剧，为什么能比很多专业戏剧人更有洞察力，能提出那么独特而又深刻的戏剧理论问题？难道仅仅因为他是个天才？光从人们经常引用的那段关于正剧的箴言来看——“剧情要简单和带有家庭性质，而且一定要和现实生活很接近”，好像很普通，看不出多少戏剧“天才”。

最近有幸读了三个狄德罗剧本的中译（《狄德罗戏剧》，系罗元戎教授主编的《狄德罗文集》之一），这才茅塞顿开。原来狄德罗正是因为有了在戏剧转型时期写正剧的创作实践，才对戏剧这一总体艺术有了新的发现——他对于舞台呈现形式的那些洞见的意义甚至超过了“正剧”这个当时还不成熟的文学新体裁的概念。

用“隔一道墙”来阻止演员直接冲着观众炫技，这是人类历史上戏剧观的重大转变

18世纪的欧洲戏剧转型主要体现在从历来只突出王公贵胄的古希腊、莎士比亚、莫里哀、拉辛等各种流派的诗体悲剧、喜剧，转向反映平民生活的散文体正剧。这是涵盖剧本内容及形式的革命性演变，不可避免地要引起演剧方式的革新，但当时绝大多数剧作家和演员还没意识到这一点——那时还没有专职的“导演”来协调剧组全体演员的表演；真正写实的话剧还要等很久，到易卜生、契诃夫的剧作和斯坦尼斯拉夫斯基的导演表演结合起来后才最终实现。

在那艰难探索的一百多年中，狄德罗虽然没能写出成熟的现实主义剧本，但勇敢地提出了启蒙主义者的目标——他心中的理想范本。他用一个似乎看不见摸不着的“墙”的概念来虚拟地隔开演员与观众，并不是玩文字游戏，这是人类历史上一个戏剧观的革命性转变。

世界各地最初的戏剧都与日常生活中普通人的行为有着显而易见距离，人们也无意掩饰那些人造的痕迹。古希腊人虽然讲艺术摹仿生活，但完全无视生活中祸福相依相缠的常态，严格规定悲剧展示灾难，喜剧展示好笑的事，绝不能混淆。中国的戏曲没对悲剧喜剧做出明确的区分，但“歌舞演故事”的表演形式跟日常生活拉开了更明显的距离——其实希腊悲剧也有歌队，莎士比亚也用不少音乐，而且它们的剧本语言都是类似中国戏曲的诗体。

狄德罗提倡的市民戏剧从内容和形式都要更贴近现实生活，但当时并没有这样的范本可以效仿，演员演惯了的不全是悲剧就是喜剧，他只能把本想否定的二者揉到一起。在他最著名的剧本《私生子》中，就藏着一个希腊悲剧常用的乱伦母题，结局却是喜剧性的否定：不知情的多华尔险些酿成兄妹乱伦的悲剧，但终于用道德的理性力量匡正自己，下决心离开新爱上的朋友未婚妻，回到原友家，当朋友的朋友身边；在这之后，又发现他原来是自己的姐姐，而朋友的未婚妻正是他同父异母的亲妹妹，于是皆大欢喜，双双成婚——一个“险成悲剧的喜剧”，或曰“严肃的喜剧”。

狄德罗力图创新的正剧语言也是一种混搭。尽管他在长篇论文《关于〈私生子〉的谈话》中承认，“只要长篇独白还在继续，在我看来行动就停滞了”；剧中还有不少大段独白，有一段是这样开始的：“多么苦涩混乱的一天！多少苦恼折磨！我身边仿佛形成厚厚的阴霾，盖住这颗被无数痛苦压垮的心！……”这本应是普通人在客厅里说的话，却又保留了夸张的莎剧腔或曰舞台腔，多少有点“夹生”。

相比之下，在他的影响下开始写正剧的博马舍就更灵活，也更有经济头脑，两个正剧失败后，他就回过头去采用传统喜剧的风格写了《塞维勒的理发师》和《费加罗的婚礼》，反封建的锋芒更尖锐，多次遭禁，但最终大获成功，影响远超狄德罗的正剧。这两个戏还变成了歌剧，同名的话剧和歌剧都成了世界各地很多剧院的保留剧目。

戏剧要活起来，光有剧作家的创作远远不够，还需要演员、观众、资金和诸多社会条件的配合。因此，创造新的戏剧类型比新的文学类

型更难得多，在18世纪的世界剧坛上，无论剧作还是表演都还没有人探索出既能贴近现实又高于生活的模式。

狄德罗知道他的正剧理念超前了，但他信心十足，用启蒙主义者的理性精神为一百多年后才实现的写实戏剧画出了精准的蓝图：演员必须严格地按照剧本的要求来表演；“演员靠灵感演戏，决不统一。你不要希望他们前后一致，他们的演技有高低，忽冷忽热，时好时坏……可是演员演戏，根据思维、想象、记忆、对人性的研究，对某一理想典范的经常模仿，每次公演，都要统一、相同、永远始终如一地完美……他像一面镜子，永远把对象照出来，照出来的时候，还是同样确切、同样有力、同样真实。”为了打消演员常常难免的炫技本能，他又想象出隔离墙的概念，不许演员直接看观众，要像在日常生活中那样“生活”在剧本规定的客厅和人物关系之中。

当今世界各国的现代戏剧大多有意无意地采用了类似斯坦尼的表演方法，以易卜生为代表的客厅剧以及第四堵墙的概念已经习以为常——现在反而是常有人要打碎它。但在18世纪，提出这一概念可谓石破天惊，因为当时有个奇特的剧场传统，有身份的人要坐在舞台的台口看戏，似乎很像现在时髦的“打破观演界限”。中国历代的堂会演出中主人也会坐在离演员很近的地方看戏，但那是在没有舞台的厅堂里；而法国当时是贵人端坐在舞台上，与演员一起被台下的观众凝视。

伏尔泰早就提出改革这一剧场陋习，但就在狄德罗写《私生子》时，舞台上还是坐着看戏的贵人。因此，他提出要在舞台前方竖起“一道墙”来隔开演员与观众，还隐含着潜台词：打破贵族特权，保护演员人格。他在《一家之主》中借挑战父权制的儿子圣阿尔班之口说出了很多启蒙主义者的心里话：“我们在世上听到这么多抱怨，只是因为穷人没有胆量……富人缺乏人性”。狄德罗就是一个为穷人发声的革命的吹鼓手。

狄德罗这些情节性更强的剧本可能会比契诃夫更容易受到中国观众的欢迎

前面说狄德罗剧本的语言还带点夸张的莎剧腔或曰舞台腔，这是放在欧洲语境中的比较，因为那里后来出现了写实话剧的理想范本，越来越紧贴现实生活中的说话习惯。先是易卜生的客厅剧，后来要求更高了，连易卜生也“太像戏”（曹禺语）了，最好像契诃夫那样平淡如水：“有些人物只说了半句话，便不肯再下去；有些人物絮絮叨叨地发着大段的议论，却又没有一句碰着边际的……我们假如实地观察一下自己生活的周围，就能发现形同样的现象……唯有契诃夫第一个把这个重大的现象指给我们”（焦菊隐语）。

但事实上，中国话剧舞台上还没出现过像契诃夫的剧本，至少没有成功演出过。就是最崇尚契诃夫的曹禺和焦菊隐编、导的话剧，也还是有着观众熟悉的舞台腔——甚至被称为“人艺腔”。这未必是坏事。各国文化不同，看了千百年戏曲的中国观众的基因需要“更强烈”，更有可读性”（布鲁克语），与生活拉开距离的戏，即便话剧也首选戏剧冲突强烈、富含巧合的情节，因此，曹禺自己说“太像戏”的《雷雨》一直是中国演出最多的话剧。

从这个视角来看，狄德罗这些重情节、多巧合的剧本可能会比契诃夫更容易受到中国观众的欢迎。

《一家之主》始于霸道老爸强行干预儿女的婚事，眼看家庭就要破裂，但经过一个个误会、巧合，最后一家人各得其所，儿女双双喜结良缘。这样的家庭矛盾中国现在太多了，我们的舞台上倒也常见“光明的尾巴”，但很少像狄德罗编得这么巧妙。剧中唯一的坏人灰溜溜走了，一个嫌贫爱富的骑士，刚好代表了革命对象贵族阶级。

《他是好人？还是恶人？》的主人公是个古道热肠的“好人”，谁求他办事都答应，还要竭尽全力办成，但办事的手段可能很离谱。例如为了帮一个军官寡妇给儿子谋福利，竟将错就错默认别人的瞎猜——那是他的种。寡妇得到福利没开心多久，发现大家都在笑她，立刻大骂那“好人”：“你这个下流坯，以为我是那么卑贱……真是瞎了你的眼……我要去部长那儿，当着他的面把这份可恶的证书踩在脚下，我将要对他严惩诬陷者！”情节看似离奇，倒也符合这个“人缘”特好的人设，特别切合那个自带悬念的剧名。如此不在乎隐私的人在西方社会很罕见，在中国可能还更容易理解些。

当然，毕竟是两百多年前的外国剧本，语言习惯很不一样。这些译本的译名都很流畅，但对舞台来说，翻译做到“信达雅”还不够；要想吸引当代中国观众，适当的改编不可少——最好像一百年前洪深对王尔德《温德米尔夫人的扇子》所做的那样，根据当下的国情进行改编——但这是戏剧人的工作了。

读了《狄德罗戏剧》中的三个剧本，我终于看懂了戏剧大家狄德罗。现在我不敢说，西方文学史家、戏剧史家对狄德罗戏剧成就的判断，以及对他剧本的批评和贬低，都是从他们的需要出发的，未必能放之四海而皆准，中国的戏剧人无需求单全收。对狄德罗剧本的意义与价值，我们何妨做出自己的解读？希望有更多的中国戏剧人读一读狄德罗。

（作者为上海戏剧学院教授）



▲英剧《伦敦生活》以其独特的叙事风格和对第四堵墙的打破而著称。在剧中，女主角经常直接对镜头（即观众）发表评论，这种手法打破了传统戏剧和电视剧中演员与观众之间的隐形界限，创造了一种亲密且直接的交流方式。而“第四堵墙”即狄德罗首创的概念。

她揉碎了流派唱腔 唱出人物的心曲

——听周红新唱弹词开篇《莺莺操琴》

潘讯

如果进行一场弹词开篇的“民意测验”，《莺莺操琴》一定会独占鳌头。这支传统开篇结构精巧，文辞典雅，在传唱中，又经过多位名家的精心演绎，成为弹词音乐、流派唱腔的典范教材。

对这支已经“经典化”的弹词开篇，后辈艺术家还需要创新吗？还能够创新吗？

其实，弹词音乐是时代之声，流派唱腔始终处于流变之中。从上世纪50年代以来，弹词唱腔音乐的一个显著变化是，由叙事抒情性延展，演唱者更重心投入和情感情感体验，用婉转流丽的旋律塑造音乐形象，引发听众的沉浸与共鸣。

周红唱“丽调”，对徐丽仙的艺术精髓深领个中三昧。“丽调”的灵魂就是深情体验，以情行腔。但是，周红面对的是《莺莺操琴》这样被前辈大师反复演绎的作品，它的唱腔旋律已经定型，似乎已经不再具备创新的土壤。

事实并非如此。以最为流行的“蒋调”《莺莺操琴》为例，今天听来蒋月泉的演唱还是以“叙事体”为主，节奏在“中尺寸”，旋律是平静的。“叙事体”固然不妨这支开篇成为“蒋调”的代表作，平静悠长的旋律也自有静水流深、古色古香的美感。但是，波澜不惊之下也掩盖了这支开篇内在的情感波动。听众在为“蒋调”平缓悠扬的旋律所陶醉的同时，多少忽略了对开篇结构辞章、人物心理的深层探寻。

更为重要的是，当代听众的文化心理已不同于半个多世纪之前，古代千金小姐在“进园坊”“转闺房”这一出一进之间的心灵悸动，是今天的听众很难理解的。必须将这支古典开篇拉近当下，用今天的弹词音乐来重新塑造它、阐释它，才能求得传统与现代的对话、共鸣。

还是先回到这支开篇本身来说。全篇共215字，唱来约八、九分钟，是弹词开篇的“标准件”。从文字上看，这支开篇最有趣味的是，将清代女诗人吴绛雪的一首回文诗“香莲碧水动风凉，水动风凉夏日长。长日夏凉风动水，凉风动水碧莲香”一分为二，置于首尾，这样将整支开篇笼罩于一首回文诗之下，构成一个大的回环结构。同时，这支开篇还蕴含着

一个大的“顶真”修辞，莺莺“进园坊”“转闺房”的行动，红娘一连串推窗闭窗、摆儿收儿、焚香熄香、脱囊上囊的动作，乃至于日升日落的光影转移，就像一只蝴蝶的双翼，形成了精巧的对称结构，而“操琴”正是振动这双翼的中间肌体。

最令人赞叹的，还是这位无名作家对文学经典的高度提炼和重新改编。《西厢记》中本无莺莺操琴的情节，在最负盛名的王实甫本中，只有张生操琴、莺莺听琴，历代戏剧本都遵循这一

处理，遂成《西厢记》的“名场面”。但弹词开篇的作者别出心裁地将操琴者由张生移向莺莺，这一转嫁一反常规却又合情合理。作者之所以有这样的妙手，就在于他抓住了《西厢记》的核心意蕴，抓住了莺莺复杂而流转、探寻与挣脱的心灵世界。从表面上看这是一次沉闷无趣的游园、一次百无聊赖的抚琴，其实却是内蕴曲折，暗藏波澜。“进园坊”“转闺房”只在一念之间，可却是莺莺一次逃出常情的精神探险。如果说“蝴蝶的两翼”都是平静的叙事，但是在靠近肌体中央的地方却陡起转折，那就是“见池中戏水有两鸳鸯”，莺莺戏水触动了莺莺的情怀。她愁肠百结，将满腹心思付于三支琴曲之中，形成了一个相当完整的心理结构。《湘妃怨》是闺中寂寞的愁闷，《凤求凰》则是追求爱情的啼鸣，《思归引》更是对心中爱人的倾诉。这万般心绪自然不能对红娘明言，但是落调“果然夏景不寻常”还是泄露了玄机。“不寻常”的不是夏景，而是被夏景撩动起来的莺莺的心海波澜。

周红无疑深深体验了这支开篇的丰富内涵和层次递进，但是，面对经典之作的创新创造必须要经历两度“揉碎”与“重塑”的过程。

首先，她要将这支开篇的文辞揉碎分解，她要细细品味每一句唱词的蕴含与象征，领会回环结构中蕴藏的情感流转与心灵波澜，传递莺莺难以自抑却又不能明言的哀怨与求索。她要将这些典雅文辞背后的意蕴，通过自己的体验与演绎丝丝缕缕传递给今天的听众。

此外，她还要进一步揉碎这支经典开篇所寄生的流派唱腔。她当然不能用女声“蒋调”重唱前辈大师的经典之声。作为“丽调”传人，她也没有唱中规中矩的“丽调”。她只是以“丽调”为醉母，充分发挥抒情特性，用一种亲切、自然乃至接近生活化的演绎，轻轻悠悠地将莺莺、红娘拉近到听众眼前。

这一切都源于周红的唱腔革新。她卸下了流派，跳进了人物。她在叙事性之上叠加了体验性、强化了抒情性，她既是演唱者，又是剧中人。她唱的是人物，是人物的心曲。《莺莺操琴》核心在“操琴”，围绕这一核心动作，周红在谱曲润腔上大有讲究。在上文的分析中已经点明，莺莺戏水令莺莺情怀悸动，“见池中戏水有两鸳鸯”便是这支开篇情绪的转折点，周红对此进行了着意经营。

开篇起头“香莲碧水动风凉，水动风凉夏日长”两句，周红就已经进入情境，唱得碧叶莲花，生意盎然。然后就是主婢二人一路游园，整个旋律是轻快的、松弛的。当唱到“小姐是身靠栏杆观水面”，周红辅之以一个微微下观的动作，恰到好处。俄而旋律骤紧，情绪突起波澜，眼前见到的还是“池中戏水有两鸳鸯”，一下子将听众的注意力聚焦到这鸳鸯戏水的画面之上。为了加重睹物惊心之感，周红将“两鸳鸯”三字重复一遍，更凸显了这三字在开篇中所居的“诗眼”位置。旋即“莺莺坐下按官商”，静场中周红在琵琶上几声弹拨以示琴音。她再以更加投入更加深情的唱腔，唱出“先抚一支《湘妃怨》，后弹一曲《凤求凰》、《思归引》弹出倍凄凉”。这不仅是一支开篇的高潮与华彩，而且“莺莺操琴”的全部秘密尽在其中矣。

要唱出人物的心曲，演唱者必然要有“心画”。要用体验到的人物心理，唱出画面感与情境感，将听众带入其中，随着音乐的旋律而去领会开篇中的情与事。

《莺莺操琴》其实写了莺莺与红娘两个人物。莺莺固然是操琴的主角，但是“历碌忙”的红娘同样不可或缺。开篇中有几句是莺莺对红娘的叮嘱：“红娘啊，闲坐兰房终嫌寂寞，何不消愁破闷进园坊。”开篇的写法本是说书人的“表唱”，但是周红投入了情感，将这几句词转化为角色的唱，成为了莺莺与红娘在闺房中的唱唱低语，增强了人物之间的交流与关联。

不仅是这几句唱法的创新，周红更注意到莺莺与红娘在整支开篇中的互动与映衬。这近乎包世臣论王羲之的字，看来参差不齐，但如老翁携带幼孙，顾盼有情，痛痒相关。在这次短暂的游园中，莺莺的满腹心思自然不能对红娘明说，红娘也未必能够理解莺莺的愁怀与情思。但他们一主婢却又“顾盼有情，痛痒相关”，开篇作者是以红娘的历碌不停、蒙在鼓中，来映衬莺莺满腹难言的愁情与哀怨。而红娘开窗又闭窗、焚香再熄香的举动，又未始不是莺莺犹疑惴惴、欲申难申的内心世界的写照。周红用自己的新腔唱出了莺莺与红娘的顾盼有情、双向映照：莺莺操琴，红娘似乎有所神会；而对“历碌忙”小红娘，莺莺小姐也分明投去了亲切的眼光。这样，不仅唱出了一种如在眼前的画面感，更让莺莺与红娘走出画面，跃入听众心间。

周红用自己的纯净与投入，赋予了一支老开篇以新意境。周红新唱《莺莺操琴》的成功，不仅验证了经典作品仍然具有创新的空间，更证明了唱腔创新始终是弹词审美的重心和弹词发展的生命，而这一点恰恰是为评弹界所忽视的。

（作者为文艺评论家，江苏省艺术评论学会曲艺专委会副主任）