中国的救孤与法国的救孤

——伏尔泰剧作《中国孤儿》在华首演记

林 克 欢

1990年7月，由中国比较文学学会主办、在天津召开的“中法文化交流国际讨论会”，一项重要的内容是观摩天津京剧团演出的全本《赵氏孤儿》和由天津人民艺术剧院、天津市河北梆子剧院联合演出的《中国孤儿》，比较中国的《赵氏孤儿》与法国的《中国孤儿》的异同，以及文化在传播、接受过程中不可避免的“误读”和它的意义。

《中国孤儿》是法国文豪伏尔泰的剧作，改编自我国纪君祥流传甚广的《赵氏孤儿》。纪君祥的《赵氏孤儿》写于十三世纪中叶，约五百年后传入法国。伏尔泰改编的《中国孤儿》于1755年在巴黎上演，中国“孤儿”在法国闯荡之后首次回娘家，已是二百三十五年之后。

《赵氏孤儿》写的是春秋时期朝廷内外忠奸的斗争，揭露奸臣屠岸贾的奸诈狠毒、残害忠良，颂扬忠臣义士程婴、韩厥、公孙杵臼等人的冒死历险、舍生取义。形式采用元杂剧四折一楔子、曲白相生的典型结构，充分体现了我国古典戏曲的审美特点和惩恶扬善的道德观念。伏尔泰将剧情发生的时间移至一千七、八百年后的元代，把一国内部的忠奸之争改为两个民族之间文明与野蛮之争，严格遵循新古典主义戏剧的三一律，将动作时间从二十年缩短为“一昼夜之间”，地点限定在“与皇宫毗邻的一个官员府邸中”，又依据法国当时的时尚，在剧中添加了男女主人公（蒙、汉）的恋爱故事，表达了十八世纪启蒙运动理性胜于情感、文明胜于野蛮的审美

理想。

伏尔泰这位法国启蒙运动的伟大思想家，曾潜心研究过中国，热情地讴歌中国悠久的历史和灿烂的文化，尤其尊崇中国的“先贤古哲”孔夫子。他将自己改编的这出戏命名为“五幕孔子道德戏”，并宣称此戏是要向法国人民“大胆传授孔子的道德”。正如译者孟华、袁俊生所说的，《中国孤儿》是东西方两个伟大的心灵相撞击所闪射的火花，放射着仁爱、理性的熠熠光芒。

演出在天津戏剧博物馆（原广东会馆）内的戏楼进行。戏楼内筑有精致的歌舞台和三面双层回廊，中间是观众厅，伸出式歌舞台的正中筑有悬臂“鸡笼”式藻井，能把舞台内的音响传到戏楼的各个角落，台口没有任何柱子，观众视线不受阻碍。演出充分地利用这一空间既分割又彼此关连、古色古香、优美雅致的特定环境，将歌舞台及中央观众厅辟为主要演区，在歌舞台右侧安置梆子乐队，观众在底层回廊三面而坐。演员从歌舞台“出将”、“入相”的出入口、二楼回廊和楼下观众席的前后左右进进出出，与观众近在咫尺。整个演出将观众包围在其中，造成整体性的炽热的戏剧氛围。

在三声苍劲的大锣和一阵急促的鼓声过后，两位身穿素色长袍的妇女从观众身旁走进中央表演区。她们是伏尔泰剧中的女主角伊达梅和女侍官阿塞莉，她们急切地诉说着蛮族入侵、山河破碎的惨状，而威逼帝国安危的恰恰是曾向伊达梅求爱而遭拒绝的暴君成吉思汗。此时，乐队奏起了急急风，伊达梅与阿塞莉伫立台下，与观众一道观看歌舞台上由河北梆子剧院演出的《赵氏孤儿》的片断：屠岸贾率兵抄斩赵盾全家。此后话剧表演和戏曲表演在中央表演区和歌舞台上交替进行：中央表演区展现了伊达梅亲子之爱与她丈夫宋朝儒臣张惕为国舍子的情感冲突，以及再次坠入情网的成吉思汗为张惕、伊达梅夫妇的高尚道德所感化，归顺德行，弃霸而王，成为一个开明的君主；歌舞台上则片断式地连缀了托孤、付孤、观画等忠奸残杀和家族复仇的故事。

梆子剧院的演出，保留了较为原始的舞台形态。台上两侧刀枪

架上整齐地插着刀、枪、斧、戟、仪仗等物，中央一桌两凳。戏曲舞台上多年不见的“检场人”在演出进行间随时进进出出，移动桌凳，将扮演自刎而死的韩将军的演员扶下场。

天津人民艺术剧院的演出接近近年来比较热门的“贫困戏剧”，中央演区只铺一大块素色地毯，没有任何道具，演员服装质地粗糙、制作简单，白光照明，极少采用音响效果和音乐，在素淡、质朴中显露其深沉、浑厚。

两者的演出，内容上《赵氏孤儿》家国同构、孝父忠君的儒家理想，与《中国孤儿》崇尚理性、反对专制暴政、鼓吹自由、平等的资产阶级民主思想；形式上戏曲的锦衣绣裙、繁弦密鼓、载歌载舞与话剧突出演员表演和台词的哲理性内涵的“贫困化”，形成鲜明的对比。

担任此剧总导演的是北京人民艺术剧院副院长、著名话剧导演林兆华，他以惊人的想像力和艺术才华，匪夷所思地将中国戏曲与西欧话剧这两种原本大异其趣的戏剧艺术同时展现在同一个演出空间里。

将一部依据中国戏剧故事改编的法国话剧重新搬上中国舞台，是一件十分有意义又十分艰巨的事情，其中包含两个国家、三个时代的艺术家们的天才创造和时代局限。文艺作品在不同时代、不同国度的传播、接受，必然会产生某种程度的“误读”，这是两种或两种以上的文化碰撞的必然结果，也是接受主体基于现实需要的选择。林兆华不但不回避这种“误读”，而且有意在一场演出中将它们进行比较，意味深长地选取原作《赵氏孤儿》的几个重要片断以中国民族戏曲的形式展现在歌舞台上，又选取伏尔泰《中国孤儿》的几个主要段落，以话剧的形式在歌舞台、二楼回廊和楼下观众厅等多处空间加以展现。

话剧与戏曲这两种异质的东西，并列、交错地展现在同一个演出空间里，产生了一种奇妙的间离（V—Effekt）与拼贴（Collage）的艺术效果。《赵氏孤儿》与《中国孤儿》的相互间离，被

此切断了对方的情节脉胳的线性发展，各自成了时断时续的片断呈现。戏剧场景同时存在着两种不同的声音、两种不同的意识。除此之外，还存在着演出者以及观众可能说出的“另一种声音”、“另一种意识”。于是演出便超越了《赵氏孤儿》，也超越了《中国孤儿》，形成了开放的、多层面的立体结构。

林兆华一方面使话剧与戏曲这两种不同的戏剧样式产生强烈的对比，一方面又故意使其互相渗透，打破彼此隔绝的封闭状态。有时，让梆子的锣鼓、音乐延伸到话剧演出中去；有时，让话剧演员登上歌舞台“侵入”到梆子表演的空间，使话剧演出与戏曲演出互为交叉并产生各种关连。尤其是每逢梆子演出时，林兆华总是让话剧演员与观众一同观赏歌舞台上的演出，但他们仍然留在表演区内，追光照明将他们烘托得更为突出。他们既是观众又是特殊的观众，他们在观看的同时又被观看。尽管《中国孤儿》与《赵氏孤儿》表达的内容差异很大，但它们都以宣扬某种道德训诫为己任。因此林兆华以重复观赏的形式，一方面将戏曲的演出包容在话剧演出之中，形成彼此独立又彼此关连的演出整体；一方面又提供了冷静审察的可能性。当他们（具有既是《中国孤儿》中的角色又是演员的双重身份）在审视、评判封建伦理道德和思想意识的同时，复被当代观众所审视、评判。

最奇妙的一笔是梆子剧院演出“观画”一折时，天津人艺扮演成吉思汗的演员（张涛）干脆就与程婴（马惠君扮演）对坐在歌舞台上，面对观众，纹丝不动地静观梆子的演出。由于张涛的在场，梆子剧院演出的《赵氏孤儿》便不复是原来传统的《赵氏孤儿》了，而具有新的间离、新的蕴含。他的纹丝不动、一言不发是十分聪明的艺术处理，既呈露了导演明显的批判意识，又将这种思索与批判的自由交给观众。

《赵氏孤儿》史有所本，故事见于《左传》、《史记·赵世家》，刘向的《新序》、《说苑》有较详细记载。全剧的重心在救孤，尽管救孤的动机各有不同：程婴从知恩报恩到要救晋国小儿生

命，公孙杵臼的见义不为非为勇，韩厥的明辨忠奸、决不损人利己……但他们的行为都是一种抵御强权、救助弱小的义举。数百年来，《赵氏孤儿》之所以在中国社会长期流传，受到广大民众的喜爱，因为它生动、浓烈地表现了中国民众的正义感、牺牲精神和深入骨髓的复仇意识，浸透了旧时代中国民众的价值取向和情感态度。灾难深重、负屈含冤的下层民众，具有强烈的复仇意识与复仇心理，《赵氏孤儿》世代相袭的冤仇和志在必报的决心，真切地表达了大多数中国人，尤其是中国农民相当普遍的道德思想和民间心理。在当时无疑具有一定的进步意义。但在今天看来，《赵氏孤儿》的有仇必报、士为知己者死，或各种改编本中尽力渲染的家国同构、孝父忠君的儒家思想，作为一种价值尺度或一种文化精神，未必都是正面的了。

伏尔泰的《中国孤儿》借用了救孤的故事框架，重心则放在伊达梅、张惕与成吉思汗的道德冲突与强势文化对弱势文化的同化上，表现了文明不可战胜的神话和高尚道德的感召力。围绕托孤、救孤所展开的惊心动魄的斗争与一波未平、一波又起的戏剧悬念被男女主人公的情感纠葛所取代。在全剧中，这种情感纠葛甚至被提升为两种人格力量、两种政治理想的冲突与抗争，成为资产阶级启蒙运动简化了的哲学观点和政治思想的直接表述，成为作者用来表达自己的启蒙思想的工具。作者所颂扬的理性、仁爱，曾是上升时期资产阶级思想家反抗封建专制和教会罪恶的战斗口号，有着极大的进步意义。但在今天看来，同样存在着时代的局限性和阶级的局限性。

这样看来，比较不仅发生在《赵氏孤儿》与《中国孤儿》之间，也发生在上述两剧与当代观众之间。林兆华借助自然景观，以演区包围观众，将观众置身于炽热的戏剧氛围之中。观众虽然没有介入剧情之中，却成为戏剧演出潜在的参与者。当他们与伊达梅、阿塞莉、张惕等《中国孤儿》的人物一同观看歌舞台上《赵氏孤儿》的演出时，不知不觉他们也成了戏剧场景中被动的群众角色，

被演出者包容在特定的戏剧场面之中。但林兆华又决不混淆演剧与观剧的界限，为了阻止观众毫无批判地沉迷与同化，林兆华将一切戏剧呈现都片断化、历史化了，使观众在感受到炽热的戏剧氛围在心理上造成的压迫力的同时，没有忘记自己是在看戏。片断化的呈现类似叙述过程中的“引述”，较容易形成冷静的客观态度。历史化则把一切事物和社会状况当成过程来处理。无论是中国的救孤或法国的救孤，在不断地交叉、并列、对比之下，都被表现为暂时的、可以改变的、同特定历史阶段相联系的事件。它们不断地进行比较，又不断地一同置于观众的审察之下，引发观众从不同的角度对历史和现实进行复杂的观照。于是整个演出便变成了两部剧作的一次比较，变成演出者与观众的一次对话，变成当代艺术家对救孤这一古老题材的一次再阐释。