

卢暖◎著

# 读 剧 偶 拾

卢暖戏剧评论文选

醉酒的反叛

在滑稽中流淌着的悲凉诗意

痴恋

人的罪恶与神的惩罚

睡狮猛醒

繁华的幻景

巨擘，世界舞台的诗魂

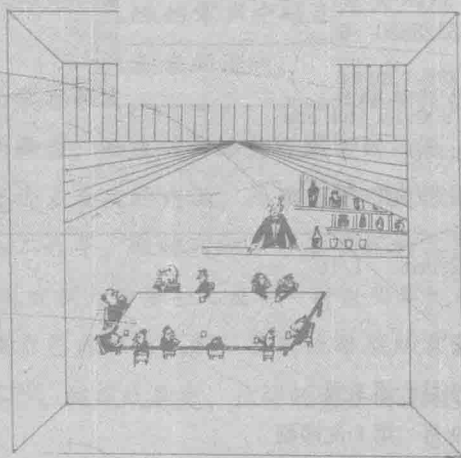


人民文学出版社

卢暖◎著

# 读剧偶拾

卢暖戏剧评论文选



团结出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

读剧偶拾 / 卢暖著. — 北京 : 团结出版社,  
2016.9

ISBN 978-7-5126-4000-9

I. ①读… II. ①卢… III. ①戏剧评论—中国—文集  
IV. ①J805.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 209889 号

---

出 版: 团结出版社

(北京市东城区东皇城根南街 84 号 邮编: 100006)

电 话: (010) 65228880 65244790

网 址: <http://www.tjpress.com>

E-mail: zb65244790@vip.163.com

经 销: 全国新华书店

印 装: 三河市东方印刷有限公司

---

开 本: 155mm×230mm 1/16

印 张: 19.5

字 数: 236 千字

版 次: 2016 年 9 月 第 1 版

印 次: 2016 年 9 月 第 1 次印刷

---

书 号: 978-7-5126-4000-9

定 价: 50.00 元

(版权所属, 盗版必究)

## [自序]

### 漫谈“读剧”

我进入中央戏剧学院求学已有八年的时间了，而进剧场看戏的次数越来越少。戏剧自有无数个理由与“文学性”划清界限，无论从美学研究的角度还是从戏剧自身历史发展的角度，戏剧都应该是剧场中的喜怒哀乐，它应该在舞台上五彩纷呈的视听形象和观众席传来的掌声中确立自身的存在。简言之，戏剧是用来观看的，而不是用来阅读的。

这本小书却是“读剧”的产物，它希望记录下戏剧作为“诗”的生命。

在多年的学习和写作训练中，我越来越确信很多的戏剧诗不该只属于热闹的舞台，而应该归给静观默索的心灵，我们在戏剧动作中可以品味出许多层次的内涵，而只有停下来慢慢读，才能享有这种乐趣。一八二六年，歌德刊印了享誉世界的名篇《说不尽的莎士比亚》，文中说戏剧大师莎士比亚有一种世所罕见的洞察力，同时还非常善于表现自己内心的见解，并借此带领所有读者“在更高的程度上领悟世界”<sup>①</sup>。纵观戏剧史，这样的境界有两种源泉：第一，作者

---

①〔德〕歌德：《说不尽的莎士比亚》，安书社译，载《歌德文集》第10卷，人民文学出版社1999年7月版，第235页。

有能力形成个人独特的情感体验，作品反映了作家个人认知世界的方式，反映了他在情感冲击下唤醒的想象力。第二，作者擅长利用一些深刻、有效的理论视角去分析社会生活的实质，作品带领我们去剖析社会的运行机制，进而完成一种思想启蒙或理性的认知。

可以说，一部作品成就其不朽的经典性，只能依靠这种情感和思想制造的新奇感，而决非形式、手法的标新立异。然而，自上世纪八十年代以来，中国话剧舍本逐末的现象非常严重，失去目的的手段就像美丽的浮云，把空中楼阁装扮成巍峨的大厦，却一直没能改变文学性缺失带来的危机。“在更高的程度上领悟世界”，恰恰是文学性的核心要义，也应该是一切作品的表现形式的真正基础。歌德认为，莎士比亚创造出了具有这种精神境界的作品，进而就应该有意识地去规避演出对意蕴造成的伤害：“莎士比亚是通过有生命力的词句发生影响的。而诵读是传达词句的最好方式，听众的注意力很集中，无论表演恰当还是拙劣都不影响他们。闭目倾听自然正确声调的诵读，而不是像演员那样朗诵莎士比亚的作品，这是再高不过、再纯粹不过的享受。”<sup>①</sup>在戏剧学院进行的文学批评和研究，让我比较容易理解这种享受。

经典戏剧的魅力在于，它提供了无数值得玩味的动作细节，这些细节揭示出来的世界，往往就是我们在更高程度上领悟到的东西。以莎士比亚获得赞誉最多的《李尔王》一剧为例。《李尔王》的一个核心事件是古英格兰国王李尔退位分国。他把国土分为三部分，准备分给三个女儿掌管，但他在这个奇特的退位仪式中又要求每个女儿在得到这笔“嫁奁”前先对他表达感情。大女儿和二女儿使出浑

---

①〔德〕歌德：《说不尽的莎士比亚》，安书社译，载《歌德文集》第10卷，人民文学出版社1999年7月版，第235-236页。

身解数去诉说自己对父亲的爱，而小女儿考狄利娅却告诉父亲，她的一半的爱在嫁人之后将要交给自己的丈夫。李尔因此勃然大怒，剥夺了考狄利娅的继承权。此事导致了李尔后来的苦难、认知和陨落，是整个戏剧的基础。从表面上看，这个事件表现了一个昏聩的老人没有辨识出真话和谎言，尤其没能看出大女儿和二女儿本质的邪恶、残忍和狼子野心。然而，李尔在对小女儿大发雷霆之后说出的一句台词却引人深思：“让骄傲——她自己所称为坦白的——替她找一个丈夫。”<sup>①</sup>在这句话中，李尔并没有把小女儿的“坦白”否定为谎言，而是将之视为“骄傲”，也就是说，他很清楚什么是真话、什么是假话，只是他仍然需要谄媚，不能容忍真话背后“骄傲”的态度去挑衅他权力的威严。这是一个戴久了王冠的头脑，在维护权威的谎言和破坏权威的真理之间，他无疑会选择前者。对于这样一个统治者而言，他只有在荒野的狂风暴雨中才能知道“真实”本是弥足珍贵的，而只要他还拥有王权，虚伪的谄媚就比一切都重要。李尔的昏聩并不在于他难辨真假，而在于他习惯了谄媚之后，不能分辨那源自小人的浮夸的尊敬与爱戴，究竟是献给他的，还是献给权力的。当失去权力的时候他才醒悟，他作为一个无权无势的人本是微不足道的，人们长久以来的跪拜，原来都是献给他身外的王权的。“真实”在不同人生处境中的命运，是剧本非常耐人寻味的意蕴，仅仅看一个开头，我们就会发现莎士比亚的词句中包含何等丰富、深邃的旨趣，需要慢慢读才能体察。

在本书中，笔者对《送冰的人来了》和《罗密欧与朱丽叶》两剧的评析，主要便集中于细致入微地考察每一个人物动作背后的情感内涵，进而触碰作品深刻的意义。譬如，《送冰的人来了》这个剧

---

①〔英〕莎士比亚：《李尔王》，朱生豪译、方平校，载《莎士比亚全集》（九），人民文学出版社1978年4月版，第153页。

本中，一个不愿意再做白日梦去自欺欺人的五金推销员，在经历了人生的剧变之后走到自己昔日的酒鬼朋友们中间，努力去瓦解他们各自的白日梦，成为那个把死亡带到白日梦世界的“送冰的人”。而剧中最重要的细节是在最后一幕，这个推销员去描述自己忍受不了白日梦带来的良心拷问，进而杀死妻子、直面现实的全过程，他正是因为再也无法在妻子的善良和宽容中“做梦”，才痛下毒手、面对现实的。而他在自己兴奋的回忆中，无意触碰了一个看似非常细微的事实。这个事实就是他杀妻之后曾经大笑，并且曾骂自己的爱妻说：“你这该死的臭货！”<sup>①</sup>推销员号称自己杀妻是为了让妻子在爱的牺牲中解脱出来并获得安宁，但他却在回忆起自己的笑声和咒骂之时被另外一层现实吓到了。那个现实就是：他杀妻的动机很可能是自私的，他无法承受内心天良的谴责，而这种谴责正是因为妻子对他的包容而加倍残酷。关键的问题是，这位自诩脱离白日梦、勇敢正视现实的推销员，竟又在这个自己无法直视的事实面前退缩了：他在短短的一瞬间，重新认清了白日梦对人生的意义，并在自己被警察带走前的最后时刻告诉朋友们：“从那时开始我就疯了！”<sup>②</sup>他在用“疯”来解释自己的行为，在用“疯”帮朋友们重建起白日梦。同时重建起来的，还有全剧的思想意蕴：白日梦是上帝建造在人们心里的方舟，它载着每个饱经苦难的个体去拥抱自己支离破碎的人生，它是酒精、昏睡、自我欺骗、自我麻醉，它又是美国戏剧之父、悲剧大师奥尼尔心里的“美国梦”。由于它和那种冷静理性地发家致富的梦迥然相异，故而非常值得今天的我们仔细推敲，从那十几个人的空梦与现实中获得新的、更高层次的领悟。

有些时候，作品中“有生命力的词句”不仅是用动作细节表现

---

①〔美〕奥尼尔：《送冰的人来了》，龙文佩、王德明译，载郭继德编：《奥尼尔文集》第五卷，人民文学出版社2006年8月版，第307页。

②同上，第309页。

人物形象，进而探问世界更深层次的奥秘，文本中我们看到的词句，还有可能是具有理论内涵的人物贯穿动作。刚刚辞世的英国剧作家彼得·谢弗有一名剧叫做《上帝的宠儿》，剧本用感人至深的笔触描写了莫扎特的生平经历，同时刻画了宫廷乐师萨利埃里这个在天才莫扎特面前满怀嫉妒和愤怒的不幸的庸才的形象。<sup>①</sup>剧本中，两个人物有各自的贯穿动作：莫扎特在言谈中透露出对大便的热衷，而萨利埃里每逢情绪波动便要吃甜食。如果我们不能满足于将这个现象解释为莫扎特的放荡不羁和萨利埃里的贪吃，那么就需要有一定的理论知识。弗洛伊德在《精神分析引论》中说，婴儿在“肛门期”不把粪便当作秽物，他们会把粪便当作身体的一部分、当作某种“礼物”献给这个世界。而在“口腔期”，婴儿从吮吸中获得的快感，一开始是源于他对营养的需求。<sup>②</sup>剧本中两个人物的两种癖好，恰可以用这种理论去解释：莫扎特的癖好说明他习惯利用自己供给世界，也就是艺术创造，而萨利埃里的癖好说明他习惯借助世界补充自己。而前者是流芳百世的天才，后者只能在嫉妒中抽搐，这便是剧作最重要的一个主题：莫扎特能够成为“上帝的宠儿”，因为他一心将自己的生命化作旋律，他的创作是因为胸中有不吐不快的和声；而萨利埃里被上帝遗弃，则是因为他将音乐视作自己换取荣耀和财富的俗物。

如果再考虑到剧本中奥地利皇帝对启蒙主义名剧《费加罗的婚礼》的否定，围绕艺术家的本质的讨论，又具有了丰富的历史内涵。由此可见，细致的文本研究不仅要求批评者的鉴赏能力，而且要求更为广阔的理论视野和历史知识。在剧场中，我们却很难迅速把握

---

① 参见〔英〕彼得·谢弗：《上帝的宠儿》，一匡译，载《外国当代剧作选》（2），中国戏剧出版社1991年11月版。

② 参见〔奥〕弗洛伊德：《精神分析引论》，高觉敷译，商务印书馆1984年11月版，第247-249页。

住动作背后的全部内涵。本书中涉及的关于《罗密欧与朱丽叶》的赏析亦是如此。除了细致地解读人物动作背后的情感状态之外，还需要联系莎士比亚创作的其他文本去解释台词中出现的具体意象。我们要了解人物在说些什么，进而捕捉人物为什么要表达这样的情感或思想，最后还要了解人物为什么要用某种特定的方式和言辞去表达。而有些台词中的意象，甚至需要联系文化背景去理解。比如，罗密欧在第二幕嘲讽、贬低月亮，除了要表现他心里的朱丽叶已经胜过了那个作为“狄安娜女神”的罗瑟琳之外，还要表现的是他对朱丽叶的肉体的欲望。因为月亮女神同时也是童男、处女的保护神。读解诗句中这样的细节，需要基本的文化常识。而把戏剧诗作为文学作品仔细阅读，不仅能让想象力建构形象世界的能力充分发挥，还能随时停下来，给我们足够的时间去咀嚼作品细节背后的思想，以及暗藏其中的历史文化信息。

细腻的文本阅读，是对作品进行全新解释的开始，因为，我们总要带着独一无二的时代信息和个人生活经验去碰撞意象世界。有时候，我们的发现也许是意义重大的。例如，俄国名剧《大雷雨》中包含有“水”与“火”两个意象系统，前者包含伏尔加河、大雷雨等等，后者包含游客们借以躲避大雷雨的古老建筑的回廊，以及神秘贵妇人口中的地狱：回廊壁上画有“火焰地狱”<sup>①</sup>，而疯癫的贵妇人也总是强调地狱的烈火。剧本描写了带着自由梦想的极具诗意的卡捷琳娜，如何在僵死的伦理秩序中备受压抑、折磨。她的性格是在一段抒怀中得到展示的：她幻想自己能自由飞翔，幻想能和心上人驾一叶扁舟畅游伏尔加河。她的自由是属于“水”的，她是水中的一叶扁舟，和伏尔加河本是一体。她最终背叛丈夫，和心爱的

---

①〔俄〕奥斯特洛夫斯基：《大雷雨》，臧仲伦译，载《亚·奥斯特洛夫斯基戏剧选》，人民文学出版社1987年10月版，第161页。

鲍里斯走到一起，就是她梦寐以求的“泛舟遨游”。但是，她又害怕河水蒸腾成云、凝结为“大雷雨”。她从心里认同那种摧残她的秩序的有效性，并相信上帝会维护这个腐朽的秩序，这就导致她在恐慌中向家庭认罪，最后被逼自杀。她的死在剧本中也是一个值得品味的细节：卡捷琳娜跳伏尔加河自杀，她自己希求的生命归宿仍然是代表新秩序的“水”。但是，蕴藏革命力量的河水并没有杀死她，她跳河之后，是太阳穴撞上河底铁锚的锚尖才死去的。一叶扁舟还拖着沉重的铁锚，这正像追求自由新世界的卡捷琳娜，心里还有对旧世界道德秩序的敬畏。如果我们用上述方式解释《大雷雨》一剧中的意象，那么，剧作的启示是显而易见的：历史新旧交替的变革中，最艰难的地方还在于世道人心、情感结构的改变。

零零散散地论及这么多作品，意在说明剧本的文学性以及我们对其文学价值的开掘意义重大，戏剧不仅不应该拒绝自己作为诗的魅力，还应该努力去成就自身那种能超越舞台表现手段的不朽价值。

本书中选录的《在滑稽中流淌着的悲凉诗意》一文，文中剖析现代戏剧名作《等待戈多》。作为荒诞派的代表作，《等待戈多》并没有拒绝理性的表述，并没有创造一个毫无意义的感官王国，而是用戏剧手段表述了一个非常有趣的哲理问题：时间对人而言究竟意味着什么？全剧行动极少，没有什么突发事件，而舞台上发生的事件的因果逻辑也是若有若无。实际上，《等待戈多》仅仅在处理一个行动，那就是等待，人们在等待中直面时间的力量。一方面流逝的时间在把我们送往阴森的坟墓；另一方面，人生意义的缺失竟导致时间变成了凝固的牢笼。这一组矛盾在剧中得到了非常生动有趣的

展示，它很能反映现代作家对世界的独特的领悟。<sup>①</sup>当然，真正意义上的现代性不仅仅在于个人的悲剧性体验得到了表现，现代性首先意味着“社会关系”对人的“自由主体”的瓦解。

本书中收录的小文《挪威文坛的巨擘，世界舞台的诗魂》是对“现代戏剧之父”易卜生的纪念文章，触及了这位自由主义悲剧大师对现代戏剧的开创性意义。其中，很重要的问题就在于易卜生对萧伯纳的启示：萧伯纳曾将易卜生主义理解为运用讨论场面实现剧情的翻转，而他自己的戏剧却更符合这种特征。所谓的“讨论”，正是“社会关系”骤然出现、引发惊诧的时刻。例如，萧伯纳在名剧《华伦夫人的职业》中描写了剑桥大学高材生薇薇的处境，她对母亲组织卖淫一事进行道德评判，而她的虚妄的个人伦理却在两次讨论中瓦解了。第一次她意识到了母亲从事这个职业也许是社会环境所迫：在工厂做工的姊妹下场都很惨，而母亲选择这个职业却保证了自己和女儿的生存与发展。第二次她又意识到自己也身在不道德的职业之中：剑桥大学的奖学金源于一个资本家的赞助，这个资本家在工厂里残酷盘剥女工，导致所有的女工不做妓女就活不下去。<sup>②</sup>从易卜生到萧伯纳，戏剧完成了一次“现代化”，已经趋于封闭的艺术重建起和社会生活的联系。

后来，德国戏剧家布莱希特更加明确地提出了瓦解自由主体的“史诗剧”理论，他的剧本用各种新奇手法向我们证明：重要的问题不在于虚妄的道德善恶，而在于很现实的政治经济制度，人的行动并不来源于个体自由的思想感情、道德要求，而源于客观的社会关系。布莱希特在作品中不断瓦解社会意识形态中关于道德的虚妄的

---

① 参见〔爱尔兰〕贝克特：《等待戈多》，施咸荣译，载《荒诞派戏剧选》，外国文学出版社1983年8月版。

② 参见〔英〕萧伯纳：《华伦夫人的职业》，潘家洵译，载《萧伯纳戏剧集》（1），人民文学出版社1956年12月版。

要求，用陌生化的手法来引导观众认知其实质。《屠宰场的圣约翰娜》中的约翰娜心怀无数的道德教益，而她的人道主义理想和行动，每一次都适得其反地帮助了肉业大王毛勒，瓦解了源自工人的反抗力量。最后，肉厂主、肉贩子等人把这个主观上想做好事、客观上却成功维护了秩序的姑娘封为圣女，她不禁感慨：“对于受害者，我成了一种伤害，对害人者来讲，我倒有益。”<sup>①</sup>在后来许许多多的作品中，布莱希特自始至终在努力制造一种超越习惯的惊奇感，我们习以为常的思维方式、价值取向或社会现象在舞台上被陌生化之后得到了新的澄清，在辩证认知中，人们开始摆脱社会意识形态的束缚，获得了布莱希特所说的科学时代的娱乐——某种“愉快的学习”<sup>②</sup>。

由此可见，现代戏剧在全新的理论视角之下，给了我们另外一番领悟：若非前述《送冰的人来了》那样探索私人内在世界的命运罗网，便是用社会关系去重新审视个体的精神自由。而无论如何，每一个经典作家都是像歌德所称赞的莎士比亚那样，他们首先形成了自己对世界的洞察，其中不乏真知灼见，而后使用最恰当的方式把他们独特的体验和反思表现出来，将内容沉淀为形式。值得注意的是，“有生命力的词句”一直是戏剧最重要的表现手段。晚年的奥尼尔越来越倾向于充分开掘语言的能量，除了《送冰的人来了》最后的长篇叙事，我们发现独幕剧《休伊》几乎通篇都是一个赌棍的独白，而《月照不幸人》中最具魅力的场面，竟也是一个人滔滔不绝地抒情。<sup>③</sup>无论是前剧中穷途末路的赌徒，还是后剧中那个要赎罪的不幸人，奥尼尔都是用大胆的文学手法去塑造的：大段抒怀要占

---

①〔德〕布莱希特：《屠宰场的圣约翰娜》，史行果译，载张黎等主编：《布莱希特戏剧集》（1），中国戏剧出版社2001年3月版，第378页。

②〔德〕布莱希特：《娱乐戏剧还是教育戏剧》，丁扬忠译，载《布莱希特论戏剧》，中国戏剧出版社1990年3月版，第72页。

③参见郭继德编：《奥尼尔文集》第五卷，人民文学出版社2006年8月版。

很长时间，而场面几乎是完全静止的，人们获得的享受正是读诗的感受。

又如萧伯纳的戏剧创作，在最重要的讨论场面中，最具魅力的不是人物展露的个性，而是表现为唇枪舌剑的观念的交锋，而观念交锋的载体恰恰是萧伯纳具有浓厚哲理意味的喜剧语言。“萧伯纳的喜剧强化了喜剧语言的哲理功能，充分展现了作者的敏捷思维和机智辩才（他俏皮的语言曾使得皇室贵人从座椅上笑倒在地）。"<sup>①</sup> 阅读萧伯纳，最重要的就是玩味台词的机锋及其背后的思想意蕴，而只有停下来慢慢读才能透彻领会其中深刻的旨趣。

实际上，现代许多作家都在追求戏剧对“诗”的回归，二十世纪的英国舞台上就出现过诗剧的再次繁荣。艾略特晚年便着力于诗剧创作，他的代表作《大教堂凶杀案》记述一一七〇年亨利二世杀害贝克特主教的历史事件。全剧分为两幕，而最有趣的是，两幕之间有一场大主教的圣诞节布道，其核心意思是要讲述基督徒的殉道：人们为殉道者的死亡哀悼，因为这个世界犯下了逼迫他殉道的罪行，人们又为殉道者的死亡欢呼，因为一个灵魂“参加进了天国圣徒的行列”<sup>②</sup>。我感觉，这样的内容首先不是戏剧，而是“诗”，它虽可以赢得剧场里的成功，却从不把自己的生命局限于演出之中。

如果追溯英国的诗剧传统，文艺复兴之后尚有拜伦、雪莱等大诗人的卓越贡献，而无论是否搬演，诸如《倩契》这样的剧作都会是伟大的文学作品、伟大的戏剧艺术。与前述作品不同，雪莱笔下的倩契伯爵是一个没有什么具体动机的“恶”的符号。第一幕第三场，伯爵设宴庆祝自己两个儿子的横死，其中一个被教堂砸死，另一个被人误当成情敌而谋杀。庆祝骨肉至亲死亡的行为已经惊世骇

---

① 麻文琦：《欧洲喜剧类型研究》，中国戏剧出版社 2003 年 12 月版，第 133 页。

② [英] 托·斯·艾略特：《大教堂凶杀案》，李文俊译，载《大教堂凶杀案：艾略特文集·戏剧》，上海译文出版社 2012 年 6 月版，第 35 页。

俗，而雪莱竟然还在诗句中加入了死亡方式的深入玩索：第一个儿子和十六个人一起在教堂，坍塌发生之际只有他被砸死，其他人安然无恙；第二个儿子被当作情敌杀死，而与此同时，那个凶手所爱的女人“正和他真正的情敌睡在一起”<sup>①</sup>。苦难的程度因为这种玩索而显得加倍残忍，而这种台词当然不是典型的戏剧动作，而是雪莱反叛精神的投影。我们可以说它难以登台演出，但若从另一个角度看，它却有着独树一帜的魅力。

若由此追溯到莎士比亚，这位擅长设置连锁事件、编排起伏跌宕故事的作家，却也有许多淡化情节、淡化人物塑造的剧作，而一旦情节和人物被有意地淡化，诗的纯粹的光辉就会照耀到每个人的心里。暂且不论早期剧作《爱的徒劳》，但说《无事生非》、《皆大欢喜》两部卓越的喜剧，前者聚焦于青年男女妙趣横生的“斗嘴”，后者则在主人公进入森林之后便抛开故事，用游离于主线之外的对话来提供文学的享受。著名唯美主义诗人戈蒂耶曾经在其小说《莫班小姐》中借人物之口评价《皆大欢喜》：“这出戏那么飘忽不定，充满遐想，情节那么虚无缥缈，个性又那么离奇古怪……阅读这奇特的作品时，人们会感到被带往一个陌生的世界……”<sup>②</sup>这里无生无死，半睡半醒、命运的波折在爱情中得到补偿，美丽的自然成为恋人们倾吐心声的场域。戈蒂耶感慨道：“人世间没有碧绿青翠的亚登森林，唯有诗的花坛上，才会开出这些香气令人销魂的变幻莫测的小野花。”<sup>③</sup>这不是在剧场里一个晚上的热闹，这是隽永的诗。戈蒂耶自己的创作就是在用缥缈的诗句来构造小说，而他自然也会更青睐莎

---

①〔英〕雪莱：《倩契》，江枫译，载《雪莱全集》第四卷，河北教育出版社2000年12月版，第268页。

②〔法〕泰奥菲尔·戈蒂耶：《莫班小姐》，艾珉译，人民文学出版社2008年1月版，第162页。

③同上，第162-163页。

士比亚作品中属于诗的韵味。我们如果再去回忆《哈姆莱特》这部代表作就会发现，莎士比亚的人格本就倾向于静态的沉思、细腻敏感的体验和用语言去表述自己的所思所感，剧作中光芒万丈的片段，往往是停止一切行动之后的诗情恣肆。

从莎士比亚柔情缱绻的诗剧，到雪莱自由飘荡的神思，再到萧伯纳的观念交锋和艾略特现代宗教剧中的布道，我们不难发现这些伟大的作品都更适合于一个安静阅读的夜晚，那些形而上的思索和表述与舞台上热闹非凡的视听形象本有着天然的距离，尽管二者往往能够在这个停不下来的浮躁的时世中得到融合。本书中有一篇论述中国古代戏曲的文章，主要评析关汉卿的重要作品《关大王独赴单刀会》。这个剧本描写我们耳熟能详的单刀赴会的故事，而其艺术特点却正在于淡化情节、淡化人物塑造，着力用抒情性的唱段书写作者的英雄情怀。<sup>①</sup>

同类作品还有很多，譬如马致远的《西华山陈抟高卧》，主要内容也仅仅是抽象的神仙道化，表现人物内心弃绝红尘、一心归隐的生活态度。<sup>②</sup>中国戏曲本是与游戏、仪式等娱人娱神的活动血脉相接的艺术，但它在本质上仍然是诗剧，很多不朽的唱词与其说是人物在特定情境推动下发出的合乎性格逻辑的动作，倒不如说是作者匠心独运的诗句，有些甚至还是文字游戏。譬如马致远《破幽梦孤雁汉宫秋》第三折中一曲【梅花酒】，作者巧妙运用顶针修辞，使之成为千古绝唱。<sup>③</sup>

---

① 参见（元）关汉卿：《关大王独赴单刀会》，载王季思主编：《全元戏曲》第一卷，人民文学出版社1990年1月版。

② 参见（元）马致远：《西华山陈抟高卧》，载王季思主编：《全元戏曲》第二卷，人民文学出版社1990年1月版。

③ 参见（元）马致远：《破幽梦孤雁汉宫秋》，载王季思主编：《全元戏曲》第二卷，人民文学出版社1990年1月版，第122-123页。

歌德在《浮士德》中说，诗是“从胸中涌出来、又将世界摄回到自己心中的那种和声”<sup>①</sup>。诗剧的本质，也是这种源自心底的呢喃或呐喊，是艺术家生命的激荡。诗剧对我们今天的戏剧创作有着重要的启示。有不少创作者从初学写作便开始考虑舞台呈现和观众的接受，这本来是毋庸置疑的正路，但是，如果因为这样的考虑而忽略了创作本是要抒发内心不吐不快的情感和思想，那么，这种考虑就宁可没有。我们宁愿阅读一部那种永远难于搬演的杰作，也不要那些用于换取票房或自娱自乐的速朽之物。卢梭曾说，艺术家为了赢得同时代人的称赞，“只好把他的天才降低到他那个时代的水平；他宁肯作一些在他活着的时候受人喜欢的平庸的作品，而不愿意作只有在他死后很久才享盛名的好作品。”<sup>②</sup>

我们不能把卢梭的言论视作对某个时代的文化风气的否定。然而，任何一个时代都有它的固成的社会意识形态，艺术的真正价值永远不在于接受这种整体的意识形态，而在于与之拉开距离，形成精神的反叛。这种反叛有时是个人情感层面的，有时是社会思想层面的，而我们很难从内容或形式的角度给出明确的限定。但无论如何，距离和反叛才是艺术的价值，这就是为何“天才”不能降低到“时代的水平”、用庸俗的视角和怠惰的态度随波逐流。

这就回到了本文开篇谈及的问题：到底是什么东西构成了作品的经典性？我们寻寻觅觅，最终恐怕只能用那个看似空虚的论调来总结：经典作品应该拥有一种在更高程度上对世界的领悟。而作品的文学性却是让这种领悟得以绚丽绽放的土壤，是一切独特的情感

---

①〔德〕歌德：《浮士德》，绿原译，载《歌德文集》第1卷，人民文学出版社1999年7月版，第5页。

②〔法〕卢梭：《论科学与艺术的复兴是否有助于使风俗日趋纯朴》，李平沅译，商务印书馆2011年7月版，第31页。

体验、敏锐的世相洞察和深刻的思想锋芒赖以存在的基础。

在《说不尽的莎士比亚》一文中，歌德反复强调莎士比亚与舞台的隔膜：他说莎士比亚的名字和业绩属于文学史，而不属于舞台戏剧史，像莎士比亚这样伟大的作家必然与文学联结，而他在戏剧史的出现却纯属偶然。歌德认为，莎士比亚的著作是富有戏剧性的，却并不尊重舞台的要求，只是我们应该感谢他使用了舞台的形式，这会让我们追寻诗句之奥秘的想象力更加轻松。“莎士比亚的整个创作方法与真正的舞台是有抵触的……舞台并不是与他的天才相称的空间……正是舞台的局限性使他自己受到限制。”<sup>①</sup>本着这样的态度，歌德说莎士比亚是一个一般意义上的作家，而非剧作家，他的作品不仅没有在舞台上得到充分展现，还被舞台的局限牵绊。由此歌德提出，如果要搬演莎士比亚的戏剧，必须进行改编。但是，在当时的德国有一派观点却认为，莎士比亚的作品一个字也不能改。歌德说，如果这种观点占了上风，莎士比亚将被清除出德国的舞台。但是，如果舞台上不再有莎士比亚的戏剧，这又不失为一件好事：“因为这样一来不论是喜欢独自一人还是喜欢大家一起阅读的读者，在阅读莎士比亚作品时感到的快活都更加纯洁。”<sup>②</sup>

对于当今大部分戏剧工作者而言，这样的观点恐怕是很难接受的。歌德竟会如此偏激地反对莎剧的舞台演出，我们难道会对莎士比亚几百年间在舞台上获得成功视而不见吗？但笔者认为，用伊丽莎白时代的英国舞台或后世对莎士比亚成功的排演去驳斥歌德偏颇的观点是非常容易的，本书中也收录了笔者一篇关于古希腊经典名剧《安提戈涅》的演出评论。但是，发现歌德在推崇文学性时的智慧的闪光、承认其中蕴藏的真知灼见，却是难上加难。而只有发

---

①〔德〕歌德：《说不尽的莎士比亚》，安书祉译，载《歌德文集》第10卷，人民文学出版社1999年7月版，第245页。

②同上，第247页。