

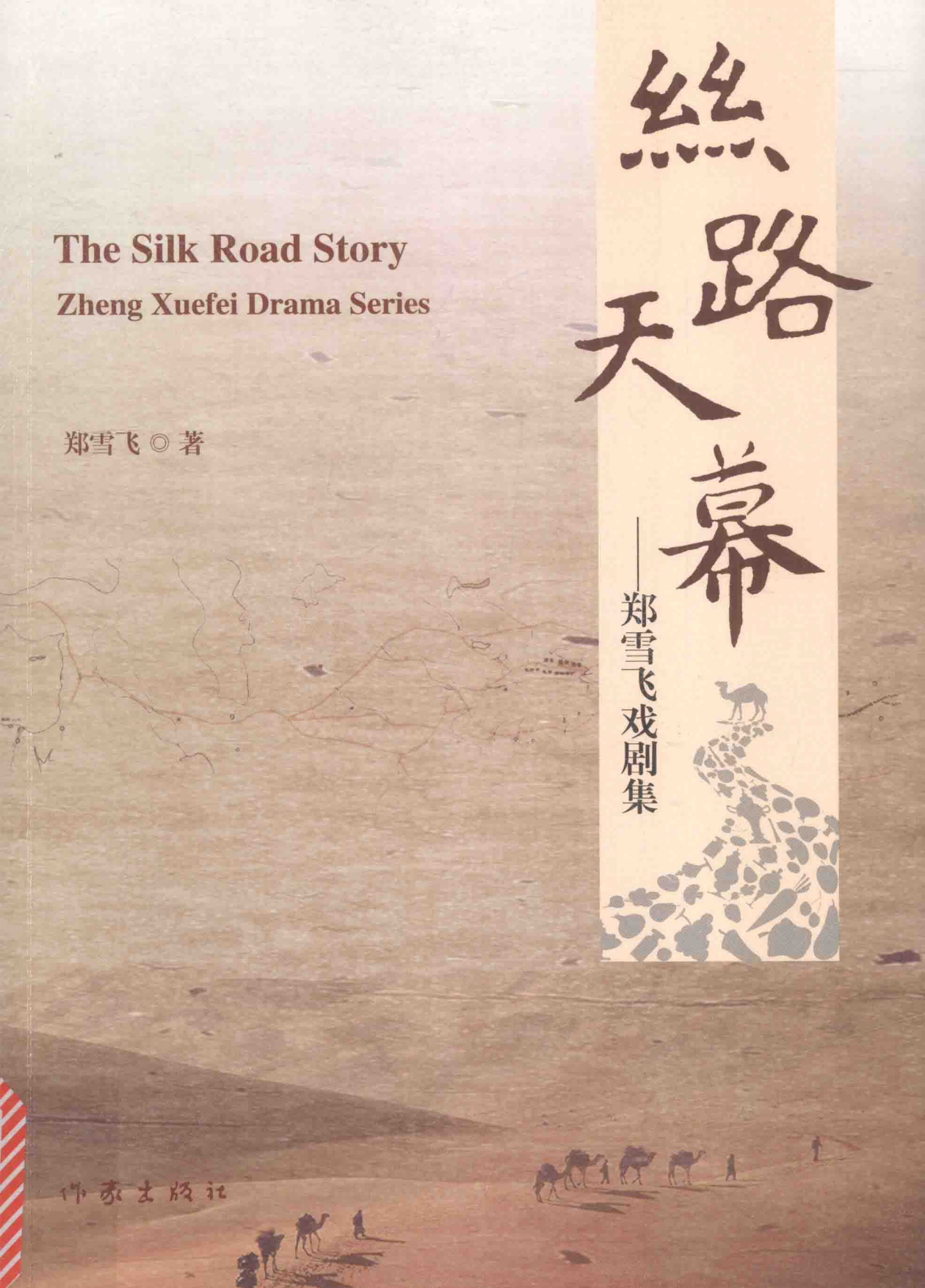
The Silk Road Story  
Zheng Xuefei Drama Series

郑雪飞◎著

# 丝绸之路 天幕

——  
郑雪飞戏剧集

作家出版社

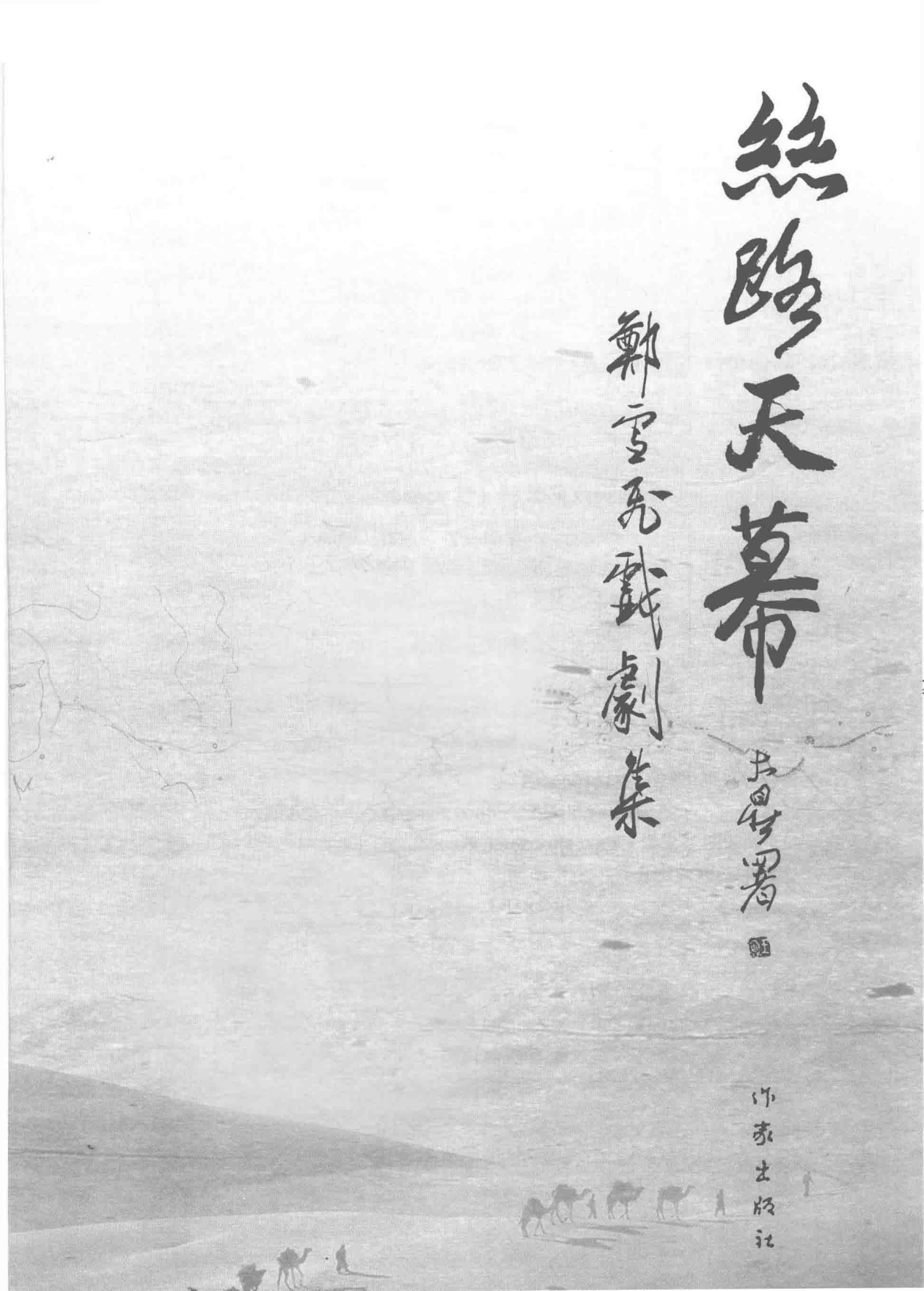


# 丝路天幕

郑雪飞戏剧集

郑雪飞著

作家出版社



## 图书在版编目 (CIP) 数据

丝路天幕：郑雪飞戏剧集 / 郑雪飞 著. -- 北京：作家出版社，2016. 7

ISBN 978-7-5063-9045-3

I. ①丝… II. ①郑… III. ①话剧剧本-作品集-中国-当代 IV. ①I234

中国版本图书馆CIP数据核字 (2016) 第171622号

### 丝路天幕：郑雪飞戏剧集

---

作 者：郑雪飞

责任编辑：张 平

装帧设计：意匠文化·丁奔亮

扉页题字：王 翊

出版发行：作家出版社

社 址：北京农展馆南里10号 邮 编：100125

电话传真：86-10-65930756（出版发行部）

86-10-65004079（总编室）

86-10-65015116（邮购部）

E-mail: [zuoja@zuoja.net.cn](mailto:zuoja@zuoja.net.cn)

<http://www.haozuoja.com>（作家在线）

印 刷：三河市华业印务有限公司

成品尺寸：170×240

字 数：450千

印 张：28.75

版 次：2016年8月第1版

印 次：2016年8月第1次印刷

ISBN 978-7-5063-9045-3

定 价：45.00元

---

作家版图书，版权所有，侵权必究。

作家版图书，印装错误可随时退换。

# 酒神的洗礼——代自序

## 一 大戏剧时代

王国维在《戏曲考原》中说“戏曲者，谓以歌舞演故事也”，这是对中国传统戏剧的定义。本质上，中国戏曲是诗歌（韵文唱词）、音乐（曲调唱腔、司鼓操琴）和舞蹈（手眼身法步，富有代表性的如《天女散花》和《贵妃醉酒》）融为一体的歌舞剧。并且不限于此，戏曲还囊括了功夫（“唱念做打舞”中的“打”，如《三岔口》《挑滑车》，演员都要有扎实的真功夫，谚语说“好手不敌赖戏子”）、杂技（如武旦的打出手、武生的下高台、小生的耍雄翎、小丑的跳门槛）和服装表演（水袖、靠旗、凤冠、霞帔）等多种元素在内，是一门不折不扣的高级综合性艺术。自汉代“鱼龙百变”至元朝杂剧散曲，再至“徽班进京”“同光十三绝”“四大名旦”，源远流长，兴盛不绝，名之“国粹”，实至名归。

相比之下，现代话剧的历史要短得多，底蕴也少得多，堪称传世经典的话剧剧本和能够流芳百世的话剧大师更是寥若晨星。

现代话剧在中国发端，始于20世纪初的“新剧”运动，有文字记载的如上海南洋公学（现上海交通大学前身）师生于1900年排演的《六君子》《义和团》等自编剧目，以及春柳社于1907年演出的《茶花女》《哈姆雷特》等经典西洋戏剧。1927年，洪深先生倡议将“新剧”“文明戏”“时装戏”等统称为“话剧”，作为一门“洋为中用”的独立的表演艺术，开山立户迄今不过百余年。

开端伊始，除了西洋经典的原版再现和中国式改良之外，意气风发的年轻中国戏剧家们不经意间奠定了几个发展方向：一是当代社会的映像（现实主义），一是历史传奇的重构（浪漫主义），一是未来形式的探索（现代与后现代主义、象征主义、表现主义、荒诞派、先锋派等）。

这几个方向，后来都出现了卓越的人物和不俗的成就。曹禺的《雷雨》《日出》《北京人》，吴祖光的《风雪夜归人》，都是批判现实主义杰作；欧阳予倩的《桃花扇》，郭沫若的《屈原》，是洋溢着浪漫色彩又不乏现实隐喻的历史传奇

剧。洪深的《赵阎王》，田汉的《获虎之夜》，是在写实的果壳里致力于开拓人物的精神世界和人性冲突，并在方寸大小的舞台上对外部时空转换和内心思想波澜同时加以密集呈现，高度凸显了“小剧场讲大故事”的话剧特色，可称现代主义戏剧的鼻祖。向培良的《暗嫩》直接从《旧约》中取材，以中国式的笔法和弗洛伊德精神分析的视角重述外国的传奇，重点不在情节的曲折，而在主题的前卫与激烈。

时至今日，传统戏曲和现代话剧都遇到了“坎儿”，由于电影、电视以及网络游戏、手机游戏、影音直播等现代表演形式的强大，作为“姊妹艺术”的戏剧明显被边缘化了，正如文学艺术在全部社会经济生活中被边缘化一样。

影视的后来居上，最大本因在于时空的自由——创作方式的自由（可以有厚重的小说底稿，也可以只有一纸大纲，可以一字不差照本宣科，也可以边演边排随时改戏），表现方式的自由（可以有一言不发的默片，也可以有喋喋不休的独角戏，可以在斗室之内，也可以海阔天空），传播方式的自由（可以直播，也可以回看，可以去影院，也可以居家，可以联网，也可以下载），场景、道具、音响、烟火、服装等要素使用的自由（动作片、战争片、灾难片、科幻片，诸多场景在舞台上几乎无法实现），长剧情、大容量、快速度、高科技、广受众、易观赏，无一不是影视所长而戏剧所短。作为当代科技催生的适合当代环境的当代艺术，影视理所当然是时代的宠儿。

反之，戏曲与戏剧却各有憾处。除了《白毛女》《红色娘子军》《洪湖赤卫队》等一批前辈大师编演的经典歌舞剧，以及《沙家浜》《智取威虎山》等几部脍炙人口的样板戏，漫漫历史长河中，先辈们大浪淘沙所留下下来的海量的折子戏，大多受到“内容陈旧、节奏缓慢、情节拖沓、千篇一律”等形形色色的指责，程式化的表演不论多么华丽精致、美轮美奂，也无法与希望看到自己内心映像的当代观众共鸣。而新编的许多现代话剧、小剧场话剧等，台词与情节或过于晦涩前卫，或失于平淡乏味，令观众有“看不懂”、“没意思”的遗憾。有的剧本过于注重表现形式的夸张炫目，而忽视了内容品质的推敲锤炼，既失去了传统戏曲声腔乐舞的陪衬助力，也无法企及莎士比亚诗体对白的语言高度。“言之无文，行而不远”，昙花一现，不可传世。于是话剧舞台反复上演的，唯有为数不多的几部《雷雨》《茶馆》等民国经典和《高山下的花环》《天下第一楼》等当代经典，戏虽然好，却怎能与层出不穷的好莱坞大片抗衡？

但所有的戏剧（包括戏曲、话剧、歌舞剧、音乐剧、木偶剧等）也有影视不可替代和超越的一个最大长处——它是“活”（Alive）的，是与观众活动在同一时空的活生生的人演出的活色生香的戏，是“看得见、摸得着”甚至“闻

得到、吃得上”的。而无论是3D电视还是5D电影，所有这些“视听盛宴”都是“看得见、摸不着”的，是制作好的成品，没有惊喜和意外，无法“因你而变”，无法与观众即时互动，在触觉、嗅觉和味觉上给观众以全方位的享受（微博、微信、客户端等通信手段同样无济于事），因为面前并没有近在咫尺的“大活人”。方兴未艾的网络直播是最贴近舞台剧的广义戏剧形式，最大的优点便是能够即时互动，因而受到粉丝们的热烈追捧。但与视频连线类似，网络直播的表演者和观赏者依然只能隔空对话，“看得到我，够不到我”。

而戏剧始终是活的，即便是同一部《雷雨》、同一场《龙凤呈祥》，同一个剧团、同一位演员，在同一个剧场，每一次演出仍然会千差万别、千变万化，何况“一千个人演出，就有一千个哈姆雷特”。这种不可预知性和零距离、零时差的四维同步性，本身就充满了令人惊喜的悬念感和戏剧性，这是真正的“身临其境”。戏剧的主要情节可以用非常简单的方式由任何一个或几个观众当场摹仿并且立刻跑上台去表现出来，甚至还能添油加醋、添枝加叶，与气喘如牛的奥赛罗理论一番，斥责他的糊涂暴力，给可怜的苔丝德蒙娜喂一粒“九转还魂丹”——然后，等激动的观众心满意足回到座席后，演员继续演出。儿童剧的演员可以和小朋友一起吃糖果拍气球，歌舞剧的演员可以拉上观众一起唱歌跳舞，丑角随时可以插科打诨，而偶像则可以和粉丝们握手拥抱。摹仿与游戏是人类的天性，身临其境的摹仿与游戏更是拥有与体育娱乐完全等同的诱惑：“你能扣篮，我会远射”，这是影视电游等广义戏剧无法抢夺的绝杀技——一个普通观众不可能做到像成龙那样功夫了得、飞檐走壁，也无法如哈里森·福特一般操控超光速飞船在行星迷宫中上下翻飞，他只能痴痴地观赏，以幻想参与演出，而不是像舞台戏剧那样以自己活生生的身体和语言。

这样的长处，中国的戏剧人一百年前就知道了。如《放下你的鞭子》，径直以大街为剧场，以行人为观众，号称“街头剧”“活报剧”，演员与观众近在咫尺，互动效果极佳。当代“天王”“天后”“天团”们的演唱会，作为一种特别的“舞台音乐剧”来看，明星演员与体育场观众的互动也往往令人们热血沸腾，而影视和网络却永远与观众隔着银幕、荧屏或手机、显示器，是“看得到我，够不到我”的“空手道”。

电影事实上是基于现代技术平台的戏剧的另类方式，它已使人们远离“三一律”且纵横四海。而戏剧也从它的这个有如外星来的兄弟身上汲取“新希望”，但当前的借鉴似乎尚不够深广，过于传统的表现手段易于僵化戏剧并使它失去观众，而一个企图从表现手法上突破的现代戏剧可以尽可能地采纳电影的手段。多媒体就是一种选择，它能够把舞台向另一情境伸展，制造出另一



个舞台，并且形成穿插与互动。在《参孙记》的场景说明中，我有意插入了一些电影叙事手法的构想，因为这是一部极适于电影表现的话剧。

当代人已经经常在做，用一台数码摄像机或手机把自己或亲朋好友的行动场景摄录下来，然后随时播放观赏。这本质上就是在观赏一部由自己或熟悉的人出演的无比真实的戏剧，而且还往往百看不厌，因为自己就是演员，没有谁比自己更喜欢这个“自我超级明星”(Self-Super-Star)了。从另一个镜像空间里看到自己，这本身就是一种奇妙的体验，就是能够产生“间离”效果的行为，人们在这里观察和反省未知或未能完全知道的自己。所以戏剧也完全可以构造一个演员同自己的对话场景，多媒体使我们能够表现“分身术”——这种在如成龙的《双龙会》这样的电影中经常利用的手段，作为一种“间离”，它不止可以造成喜剧效果，重要的是让人们有了对自己再度认知和“与自己灵魂的对话”的机会。至于技术上的细节，则是舞台工程师们的使命了。

春节联欢晚会上小品、相声等语言类节目历来最受观众喜爱，说到底，它们都是广义的喜剧或喜剧片段的形式。今天北京喜剧演出市场和“繁星戏剧村”的红火热闹，同样佐证了戏剧不但事实上从未衰落，而且由于“仓廩实而知礼节”，小康社会老百姓钱裕渐鼓，有了看“真人演戏”的时间和资本。而由于传统戏曲博大精深，融合和承载了极多中国文化艺术的精华，学戏唱戏在许多地方蔚然成风，更和《三字经》一样成了“国学教育”的一部分。只要有人，只要人有心，只要童年游戏中还有“过家家”，戏剧就会始终存在，并且欣欣向荣、引人入胜，甚至痴迷上瘾。电影、电视、网游、手游、网络直播，都是戏剧在新载体上展现的新形式，是“大戏剧”的不同变种，是这个“大戏剧时代”的产物和宠儿。

## 二 悲剧的诞生

那么，我们有没有悲剧？我们是否需要悲剧？

别林斯基说：“戏剧是……艺术的冠冕，而悲剧是戏剧的冠冕。”上世纪初，蒋观云先生就洞察到“我国之戏剧界中，其最大之缺憾，诚如谘者所谓无悲剧”。他说的是日本报纸上所批评的“中国之演剧也，有喜剧，无悲剧”。他也认为这样的批评不无道理，说所谓悲剧，要“能委屈百折，慷慨徘徊，写贞臣孝子仁人志士困顿流离，……能启发人广远之理想，奥深之性灵”。王国维则从民族文化心理的角度，对其中原因作了高屋建瓴的深刻剖析：“吾国人之精神，世间的也，乐天的也，故代表其精神之戏剧小说，无往而不著此乐天之色

彩。始于悲者终于欢，始于离者终于合，始于困者终于亨，非是而欲履观者之心，难矣。”

我们中国观众喜爱喜剧甚于悲剧，自古迄今，从未改变。一方面是因为中国百姓自古乐天向善的心理，希望看到善有善报、恶有恶报，喜气洋洋“大团圆”的结局，不希望“老天爷瞎了眼”；另一方面也是因为当代社会“压力山大”，观众在现实中感受的悲伤郁闷的情绪已经够多，到剧场来只图“沧海一声笑”，忘却烦恼，释放压力，不愿再让自己“哭吧哭吧不是罪”。甚至像《窦娥冤》这样家喻户晓的千古大悲剧，也能活生生改编成“奇冤昭雪大团圆”式的喜剧《六月雪》，可见王国维所说的“乐天民族性”的伟力之强。

但亚里士多德在《诗学·第二章》中说：“喜剧倾向于表现比我们卑微弱小的人，悲剧倾向于表现比我们高贵强大的人。”大家看到傻瓜上当，心想“这人比老子笨多啦”，哈哈一笑，乐不可支。但一切都是过犹不及，嘲笑与轻蔑多了，同情和怜悯就会减少，若不幸这小品或相声只顾戏谑恶搞，编得粗俗浅陋、格调低劣，那就更加等而下之，非但不能移风易俗、有益人心，反而可能流毒于世、蛊惑人心。

中国当然是有悲剧的。最早提出“悲剧”概念的王国维，就说“《红楼梦》者，可谓悲剧中的悲剧也”。又在《宋元戏曲史》中说“明以后，传奇无非喜剧，而元则有悲剧在其中，……其最有悲剧之性质者，则如关汉卿之《窦娥冤》，纪君祥之《赵氏孤儿》，剧中虽有恶人交构其间，而其赴汤蹈火者，仍出于主人翁之意志，即列于世界大悲剧中，亦无愧色也”。

可是中国的悲剧，严格意义上很多是“苦情戏”或“惨剧”，主人公多是柔弱无依的女子、老人或儿童、残疾者，是“苦命人”在悲惨世界里的悲惨遭遇。如戏曲《窦娥冤》里的窦娥、《铡美案》里的秦香莲、《清风亭》里的养父，电影《搭错车》里的哑伯、《妈妈再爱我一次》里的母子，因为种种阴差阳错，或被恶人逼迫陷害，无法主宰自己的命运，风中糠秕般为造化播弄，凄惨不幸的遭遇使人们为之潸然泪下。但因为主角是妇孺老人等弱势群体，他们的社会处境原本就低于常人，他们与命运的搏斗先天就处在下风，最后的失败或死亡也成为在观众意料之中的必然宿命。我们会有深切的同情和怜悯，却难以产生恐惧，因为“我年轻力壮又聪明，不会像星爷（周星驰）的‘小强’那样惨”。

西方的悲剧定义则与我们大相径庭，他们的悲剧是“勇敢者的悲剧”。大多数经典悲剧的主角，盗火者普罗米修斯、希腊第一猛将阿基里斯、俄狄浦斯王、李尔王、哈姆雷特、麦克白、奥赛罗，无一不是王侯将相、英雄好汉。他们本身就拥有比常人高贵、高尚和高傲的灵魂，拥有坚强的意志和果敢的精



神，拥有崇高的地位和巨大的财富，但他们仍然抗争不过更为强大的命运——命运的主宰或来自天意，或源自内心——终于失败或死亡。一念及此，平凡如我的观众，又怎能不油然而生恐惧与怜悯？所以胡适在《建设的革命论》中鼓吹西洋戏剧“高出元曲何止十倍”，胡适是美国海归，西化甚深，言语之中，难免夸大其词。所谓“文无第一，武无第二”，以西洋戏剧的标准衡量元曲，不啻以香奈儿时装衡量旗袍，萝卜白菜，各有所爱，艺术本没有绝对的高下之分。互相借鉴、取长补短，才是正道，却不是西方的月亮果然比中国的圆。

中国传统戏曲中或许罕有西方式样的悲剧，但绝非没有“勇敢者的悲剧”，更非不如西方，因为我们的悲剧以舞台剧之外的另一种非同寻常的方式出现了，那就是小说。而最具代表性的，就是古典小说里的“四大名著”。事实上，除了《红楼梦》是显而易见的大悲剧之外，其余三部，也全都是真正符合悲剧定义的悲剧。很多人小时候读《水浒传》到“梁山泊英雄排座次”，《西游记》到“孙悟空被压五行山”，《三国演义》到“关云长败走麦城”和“五丈原军师殒命”，都有掩卷长叹、不忍再读的冲动，因为再往后“说多了都是泪呀”。中国男孩始终为孙悟空这个反抗天庭的空前绝后的大英雄败于佛祖之手（真正只是佛祖的一只手啊）扼腕叹息、耿耿于怀，即便他最后成了“斗战胜佛”，仍然是失败了，因为他不再是“齐天大圣”，不能再天马行空、自由自在。所以《西游记》仍然是一部大悲剧，而且这种不甘与伤感广泛埋藏于中国男孩心中，至今一有机会就想替孙悟空鸣不平。香港电影《大话西游》的编导和演员正是深谙了《西游记》悲剧的内核，才拍出这样一部以“无厘头”的方式呈现的当代经典，本质上，它不是“含泪的喜剧”，而是“大笑的悲剧”，因为主人公扛着金箍棒黯然远离时，旁边的人议论说“他好像一条狗啊”，而不是“他就是美猴王”！

四大名著的主人公与荷马和莎士比亚的英雄一样，如此神通广大、七十二变，纵横四海、所向无敌，富甲天下、挥金如土，慷慨任侠、急公好义，如此勇敢、智慧、顽皮、无辜、真挚、朴实、仁慈、善良，如此可敬可爱，而依然抗争不过更为强大的命运（皇帝、佛祖、天下大势、历史潮流），终于失败或死亡，这不是我们梦寐以求要寻找的悲剧么？何谓“中国无悲剧”？

### 三 话剧如何涅槃

众所周知，敬爱的周恩来总理早年酷爱文艺，曾经做过南开学校新剧团布景部的副部长，后来又是不朽的大型音乐舞蹈史诗《东方红》事实上的总策划

和总导演。1956年，他在新编京剧《十五贯》的座谈会上指出：“我们的话剧，总不如民族戏曲具有强烈的民族风格，中国话剧还没有吸收民族戏曲的特点，中国话剧的好处是生活气息浓厚，但不够成熟。”

话剧的民族化，话剧的中国化，就是周总理指明的改革方向。

“民族戏曲的特点”，主要表现在声乐歌舞一体交融。传统戏曲不但唱词、声腔、对白、台步样样讲究，连伴奏的唢呐、锣鼓点、快慢板也精雕细琢，相比之下，话剧虽然也有对白、旁白和独白，也有背景音乐和穿插的歌舞，但表现方式和技术的考究比戏曲就逊色太多。没有脸谱、唱段、丝弦和乐舞，如果再没有曲折婉转的情节、扣人心弦的冲突、振聋发聩的台词、典雅绮丽的服装，话剧的表现力和冲击力从何谈起？剧本是“一剧之本”，创作传世不衰的话剧，需要能和梅兰芳、程砚秋、关肃霜那样创演俱佳的戏曲大师比肩的话剧大师，需要能和埃斯库罗斯、欧里庇得斯、维迦、拉辛、莫里哀、莎士比亚、易卜生比肩的诗剧大师，需要能和皮兰德娄、布莱希特、贝克特、奥尼尔、阿瑟·米勒比肩的创新大师。

话剧极其倚重语言本身的力量，因此话剧的台词也应当更加千锤百炼，而非像泡沫剧一般随心所欲地原样照搬生活语言。话剧是要长演不衰的，而非电影或电视在数周热映档期过后往往就束之高阁，因此话剧的台词应该是任何一个演员拿起剧本朗诵时都能像第一个首演的演员一样感到新鲜，激动欣喜、百读不厌。电影或电视能够用镜头本身的影像叙事弥补台词的不足，用精彩动作、后期特效或宏大场景弥补情节的薄弱或冲突的悖谬，而话剧自诞生起，从古到今，几乎只有语言，主要只靠语言。话剧特别是悲剧的台词，应当而且自然会向诗歌靠近。这当然不是指话剧的台词要如戏曲唱词一般句句押韵（并不是所有押韵的文字都能叫诗），但其内在的节奏和张力应当与诗相似，其境界的深广和回味的悠长应当与诗相似。

我在语言构筑上经历的绝不是一个畅快和轻松的过程，因为我从朱生豪先生翻译的《莎士比亚戏剧集》那里学到的诗化的、纯净的、神圣的、静谧的、美好的词语（先锋诗人王清平先生说我在语言使用上似乎具有“洁癖”），与广大的、丰盛的、热闹的、喧嚣的、多面的、有时显得暴躁的、无奇不有的当代大众化语言似乎格格不入。

如果用听来较为绝对化的断语，可以说“抒情诗是个人的，而戏剧是大家的”。既然是“大家的戏剧”，就不会是人人都像唱赞美诗一样说话。在农牧社会，诗化的戏剧似乎是合理的和普遍的，比如古希腊和印度的诗剧，莎士比亚的所有素体诗剧，意大利的歌剧，还有中国的戏曲，其主体构成都是押韵的

诗而不是无韵的道白，所以亚里士多德明明是论戏剧的著作却取名叫《诗学》。但近代以后却发生了根本变化——诗剧仿佛不再是自然的，也不擅长精微刻画人心深处的某些思想。英国诗人艾略特（T. S. Eliot）恢复诗剧的努力并不成功，戏剧终于还是逐渐“非诗化”了。人们在舞台上说着真正的生活语言而不是念诗与唱歌，话剧与歌剧和戏曲分道扬镳。但这仅仅是形式上的部分叛离：真正可以传之久远的优秀戏剧或小说，其本质依然是诗，也必须是诗。像《等待戈多》和《尤利西斯》，这样一些看来无韵的、荒诞的、纷乱的文字，居然是诗吗？当然是——只是，诗的定义要从字句的韵律扩张为整体的韵律。这与中国的书法其实异曲同工——单独来看，怎么也不觉得这字有什么好，然而连成一篇，放眼望去，却是气吞山河、潇洒出尘的绝妙好字。当代的戏剧若以这样的方式诗化，可以既符合生活的真实，又不失诗性的优美。

就“整体的韵律”这一意义而言，那些伟大的小说无一例外，全都是诗。比如《悲惨世界》《战争与和平》《平凡的世界》是宏伟的史诗，比如《当代英雄》《老人与海》《伊豆的舞娘》是优美的抒情诗。海明威（O. Hemingway）的风格本来属于他自己，但恰好他自己就是他所处的整个时代与社会的微缩——简单、快速、直接而有力。当异化人类的世界越来越复杂精密时，人本身却越来越趋向于同一和简单，于是诗的用字遣词也逐渐趋向于简单快速。

一个直接的印证是：我们使用的原质的单字在大量缩减，而代之以简单单字的组合来表达事物，如同英国人以二十六个字母来构造《牛津大词典》里的所有词语。在当前的互联网时代，八千万人关注评论着同一位明星，两三亿人重复转发着同一句热词，在我们与引为同道的小伙伴们共同的狂欢中，新颖的词组层出不穷，原生的单字却越来越少。《诗经》三百篇里所使用的单字，比当代任何一部三百万字的长篇小说（不论是正式出版的纸质书还是网络连载的电子书）丰富得多，从小学到现在成年累月地看《诗经》，有些字我至今也没认全。尽管没有做过精确统计，但可以断言，我们的小说使用的文字范围通常不会超出《新华字典》的一半，更不用说《康熙字典》。祖先们呕心沥血刻印在甲骨上、青铜上和竹筒上的许多珍贵文字已经和即将消失了，对于习惯将达尔文的学说适用到一切为历史湮灭的古物上去的人们，这或许不过是代表进步的必然现象，但对于以文字为载体的文学，这却是灾难性的。我们必须用更简单的文字，来刻画更复杂的内心，“这样真的好吗？”

与语言的涅槃同样重要的，还有话剧的叙事方式的突破。

单线叙事是一个人的传奇，而我的这五部戏剧《明驼记》《频伽记》《再生缘》《玄武记》和《参孙记》都是双线叙事——同时展现兄弟（帖木耳兄弟）、

恋人（邓曼和耶律晟，孟丽君和皇甫少华）或仇敌（赵破虏和霍子都，参孙和大利拉）各自的遭遇。戏剧与电影的蒙太奇是进行“共时叙事”和“多人叙事”的极好平台，所谓“花开两朵，各表一枝”。而单人叙事的路子，是镜头永远跟随主角一人成长和运动，心无旁骛。这似乎是已被证明有效的“一个人的传奇”的叙事途径，其范例可举出多种经典：国内的戏曲如《宝剑记》，评书如《薛刚反唐》，武侠小说如《射雕英雄传》；国外的电影则有《第一滴血》（*The First Blood*）和《亡命天涯》（*The Fugitive*）。

叙述一个人自生至死的单人传奇也许是适合《巨人传》或《堂吉珂德》式的长篇小说的，对于戏剧则是一种冒险。因为确如美国剧作教学大师罗伯特·麦基（Robert McKee）所言，很难寻找到一个纵贯终生的“故事脊椎”：一个人不能一生都处于激烈的冲突之中，他总要吃饭睡觉，坐下来说话，这些平淡无奇的事件如果不能包含在作者的某种思想宏图内（如契诃夫在《樱桃园》中做到的一样），就会变成“掸桌子的碎布头”。

法国人马拉美和比利时人梅特林克在他们的一种“悲剧宿命观”里认为（这并不代表他们的全部思想，因为梅特林克既有《盲人》又有《青鸟》），人和宇宙的对抗是戏剧的主题（即使不是最根本主题），而现实世界（华莱士的对手）或人的内心（麦克白的对手）自然都可以定义为某种“宇宙”，后者甚至更不可知。这种对抗的结果依然是人的不可避免的悲剧，但这并不是宿命的，而是历史的安排，现实即是未来的历史。

《频伽记》作为一部歌舞话剧，更多地采用了动作叙事，语言退让给动作，诗歌退让给舞蹈。“老话说‘听戏看电影’，戏剧是听的，电影是看的。”这句老生常谈相当精辟地从受众的角度向我们揭示戏剧与电影的重大区别。而事实上，戏剧与电影当然都是声音和画面的组合，这两个紧密结合的要素往往也可以各行其道。比如，一切广播剧无疑都是“听的”戏，为了让听众弄明白来龙去脉，叙事和说明性的旁白几乎是不可或缺的。中国古代戏曲中的“武戏”如《三岔口》《水漫金山》，是一种“看的”戏，大家去看动作英雄们耍刀弄棍、摇旗擂鼓、擒拿格斗翻筋斗，不需要或很少需要他们开口。戏剧的非主流类别如流行于法国的小丑哑剧和中国陕西的独角戏大师“王木登”的哑剧，也都是“看的”戏——没有一句台词却有戏剧的一切观赏效果，原因何在？因为它们充满动作——而“动作远比性格描写更能赢得和抓住大多数观众的注意力”（引自美国人乔治·贝克的《戏剧技巧》第十章，余上沅译）。这是一句箴言。

当然，事实上动作本身也是性格的外化。周润发饰演的许文强习惯掏出一块无比较洁的手帕擦手然后轻轻丢掉，而同样是发哥饰演的“小马哥”则经常

口含一支草叶或其近似物（香烟或牙签），所有这些动作无疑都是其斯文儒雅、豪放不羁、玩世不恭、飞扬跳脱的英雄性格的体现。所以动作描写依然是性格描写，而且给予观众的视觉冲击往往极其强烈，轻松胜过他说的每一句话。“沉默是金”对于所有成功的武侠小说或动作片的确是至理名言，沉默的英雄们“立意在反抗，指归在动作”，“小李飞刀，例不虚发”，在一切须眉男子孩提时代的记忆中，构成了他们终生不灭的最神奇浪漫的永久传奇。

电影在其发展的草创阶段经历了一个漫长的“默片”时期，但这却是出于技术上的限制，需要听到的对话以字幕形式插入在画面里。此种限制考验着表演者的动作能力，卓别林大量的出色的喜剧电影则是经受了考验并深入人心地展示“沉默的电影”的魅力的代表。事实上，这与哑剧一脉相承——纯正的“看的”戏，似乎更适合于喜剧题材，如巨星成龙的一系列动作片本质上都是喜剧。而诸如《俄狄浦斯》或《哈姆雷特》这样的悲剧，人们似乎更渴望听到主角的悲号与怒吼，听到他们内心的声音，画面所无法取代的声音。

直至当代，电影的“画面叙事”能力如此强大，以至又可以产生纯粹由画面和动作构成全部叙事而不再施加任何额外对话或说明的字幕的电影，这是纪录片或部分先锋电影时而采用的手段，历史仿佛回到了起点。但此种类型的电影往往只是茶点而非正餐，最精彩宏伟的影片依然是声音与画面完美结合的典范，比如大卫·塞尔兹尼克（David Selznick）的《乱世佳人》，大卫·李恩（David Lean）的《日瓦格医生》与《阿拉伯的劳伦斯》。富于动作感的画面和富于画面感的语言，声音与画面的彼此交互和强调，都是创作者梦想追求的境界。

问题是，在空间有限的话剧舞台上，能否表现如此众多的激烈动作场景？中国戏曲的“全武行”和莎士比亚早已做了回答——他的悲剧如《麦克白》与《哈姆雷特》中无数次出现决斗、赛剑、扭打和格斗的场面，“唾骂之不足，则打之”。胜者为王，暴力对抗始终是矛盾解决的最痛快和最极端的方式，普希金和莱蒙托夫正是以决斗的方式结束了自己短促而伟大的诗人生涯，西班牙的洛尔迦（Federico Garcia Lorca）和甲壳虫乐队的列侬（John Lennon）则死于罪恶的刺杀，这似乎是浪漫主义诗人倾心的死亡方式，虽然他们比任何人都更热爱生活。当然，在热兵器时代的打斗如何既有效又经济且有节制（不至于背负“渲染暴力”的恶名）地表现出来，则取决于导演的智慧。可以令他甚感欣慰的必然前景是：人们爱看快意思仇的动作场景绝不亚于爱听“生存还是毁灭”这样的语言，毕竟观看暴力对抗——无论是兽与兽的、人与兽的还是人与人的——是人天性的一部分，也是戏剧效果的一部分——在恐惧与怜悯中获得解脱。而动作本身，归根结底是一种语言，是在所有口说或手写的语言出现以前

人类使用的最古老的肢体语言，人类在此与野兽相似。

## 四 我的戏剧

这本《丝路天幕——郑雪飞戏剧集》，包含五个话剧（舞台剧）和音乐歌舞剧剧本，既有元曲折子戏样式的戏曲脚本，也有莎士比亚式的悲喜剧，有异域风情，也有古代画卷。除了一部新编戏曲《再生缘》是典型的大团圆喜剧外，其余四部历史传奇，都可归入悲剧。

依写作时间顺序排列，我把这五部剧本分别向读者简略说明如下：

1. 传奇悲剧《明驼记》（或名《帖木耳兄弟》）。我的戏剧处女作，以丝绸之路上的古代王国（喀喇汗国）为背景，塑造了一对同胞兄弟的不同命运，其五幕剧的结构设置和对白独白的铺张华丽深受莎士比亚的影响。本剧重在刻画人类最重要的三种感情——亲情、友情和爱情，如阿尔泰和苏来曼的兄弟情、狮子汗和佛古伦的父女情、阿尔泰和莎依兰之间“求之不得，辗转反侧”的爱情等，这是文学永恒的主题。

本剧草创于我上大学期间，写作技巧等许多方面还很稚嫩，主角们唯美诗化的语言略显书卷气，爱情描写更多依靠想象力而非经验，但正确反映了我那时的少年心性。少年与诗，自始不分。

喀喇汗国是唐宋之际中国的一部分，其疆域在古代新疆，大致是唐代的北庭与安西都护府管辖区域，是维吾尔、哈萨克、柯尔克孜等民族的世居之地。由于能够见到的史料极少，剧中有关的风俗民情和历史背景，主要参阅的是魏良弢先生所著《喀喇汗王朝史》、林幹、高自厚先生所著《回纥史》《突厥史》、余太山先生主编《西域通史》、苏北海先生所著《哈萨克族文化史》与《西域历史地理》、马大正先生所著《天山问穹庐》等。为帮助读者理解，本剧《附录》中对涉及的风俗、方物、地理等有详细注释。有关喀喇汗国更详细的历史，敬请读者上网搜索“天山郑雪飞”“西藏英雄传”或“成吉思汗”，品鉴我在新浪“微博读书”频道连载的长篇史传《成吉思汗》中的记述。

此外，主人公“阿尔泰”直接以我的故乡命名，意思是“金山”，“苏来曼”以《天方夜谭》中的哈里发皇帝命名，“莎依兰古丽”用的是阿勒泰地区邮电局一位美丽的哈萨克族营业员的芳名。我邮购金庸小说时，汇款单上常有她的大印，当时觉得这名字很不错，后来自然就用了。

2. 传奇悲剧《频伽记》（或名《邓曼》）。《频伽记》的背景取自辽代（但对辽圣宗、萧太后、人皇王的名号年代等史实有所杂糅），写了一个天才舞女和



叛逆皇帝的爱情悲剧，昭示超越生命与爱情的自由主题。众多人物的命名源自《辽史》，如“萧匹敌”“菩萨哥”“文殊奴”，而女主角“邓曼”命名的灵感源头却与众不同。“邓曼”，一个是取自《战国策》中所载的一位楚国王妃的原名，她为救楚国百姓而甘愿奉献生命；一个来自天才的美国舞蹈家、现代舞和自由舞的创始人伊莎多拉·邓肯(Isadora Duncan, 1878—1927)。

《频伽记》中的“频伽”，是指佛经传说中的妙音频伽天鸟，为“天龙八部”之一，以它来象征女主角邓曼酷爱歌舞、向往自由、追求独立、怜悯世人、众生平等和自我牺牲的精神，如频伽鸟一般翱翔于大辽山水之上，为了精神的自由，即便放弃生命和爱情也在所不惜。她是为爱她和她爱的人们而跳舞，“爱跳我才跳，不爱跳打死我也不跳”，而不会屈从于任何利益交换或权力意志。

而男主角耶律晟的性格更为复杂。他在母亲承天太后大权独揽时苦闷异常，渴望自由与独立，与民间孤女邓曼不谋而合，因此他们的一见钟情不只是外貌与舞技的互相吸引，更是理想与个性的默契。他在一开始对邓曼的狂热追求，与其说是追求一个天真无邪、惊才绝艳的天才舞者，不如说是追求他自己的灵魂化身。因为他在皇宫里被桎梏和压抑的灵魂，在这个美丽少女的身上却像频伽天鸟一般自由翱翔，令他喜出望外，仿佛看到了自己满血复活的英雄本色。而当后来承天后还政给他，他又立刻蜕变为权力的俘虏，或者说回归到一个统治者生杀予夺的本来面目，以他曾深深厌恶的其母后的冷酷方式禁锢他曾无比恋慕的自由的邓曼。而邓曼虽然深深爱他，却不愿成为他一人独享的玩偶和宠物，她是具有独立品格和高尚情操的艺术家，是希望把自己的舞蹈跳给全天下受苦受难受压迫的百姓看的，是希望以自己臻于完美的艺术给所有人带来欢乐以渡出苦海的妙音天鸟。因此两人的爱情，正如我在当时匆匆写就的后记《频伽释要》中所说：“邓曼欲以自由之心济天下人，耶律晟欲以王法之绳系天下人。其悲剧归宿，乃出自然。”

剧本初撰的动机，始于我在济南观看“山东省大学生舞蹈大赛”期间。年轻美丽的少男少女，忘情跳起一出精彩绝伦的古典舞、民族舞、现代舞，在唢呐、锣鼓、箫笛、琵琶的伴奏下喧天挥洒，激荡心魄。此情此景，如梦如幻，许多年过去了，至今仍觉有余音绕梁，魅影闪动。怪不得古人说“歌咏之不足，不觉手之舞之，足之蹈之”，在所有艺术门类中，舞蹈的确是最富冲击力和震撼力的，因为这是人体本身的跃动，是万物之灵的灵性爆发。

《频伽记》中写到了从汉代大赋（如《舞赋》）开始即有描述的许多古代舞蹈，包括汉舞和少数民族舞蹈，如《控鹤操》《柘枝舞》《胡旋舞》《霓裳羽衣舞》等，在描写邓曼舞蹈时，脑海中情不自禁浮现出种种场景，因此我没有把《频

伽记》单纯作为一部话剧文学剧本来写，而是把它作为未来可能演出的一部音乐歌舞剧的脚本。我的母校山东大学的学生艺术团曾计划把它搬上舞台并付诸了行动，几位来自国际贸易系、新闻系、外语系、历史系的主要演员也已物色好（预期扮演女主角邓曼的女孩曾获得全国舞蹈比赛的奖项），后来由于经费、场地、服装等问题，终于搁浅，抱憾至今。或许邓曼“自由独立”的品格，终究还是与“权力主导”和“货币决定”的社会环境存在天然的冲突，但我想邓曼不会屈服。

2013年，我把《频伽记》的故事梗概写了篇博文，发布在微博上，说：“真正优秀的文学剧本才是一部舞剧拥有长演不衰的生命力的终极源泉（最具代表性的有《卡门》《天鹅湖》等），而炫目的技巧和豪华的阵容则不过是细枝末节。编舞者和剧作家在互相寻找。”我这番“高谈阔论”立刻受到北京舞蹈学院剧目教研室主任、著名舞蹈家靳苗苗老师和中国歌剧舞剧院青年舞蹈家、大型舞剧《孔子》《关公》的总导演孔德辛老师的关注。我想，有朝一日若能把《频伽记》搬上舞台，伟大的导演们就是剧中邓曼的师父、天才的编舞和教练“神速姑”了。

3. 新编喜剧戏曲《再生缘》（或名《孟丽君》）。《再生缘》写作的来龙去脉，我在《再生缘缘起》中作了简单说明，这是一部以元曲为范本、以折子戏为样式、以中国古典风格写成的传统戏曲脚本，是与《女驸马》相似的女扮男装中状元大团圆的经典中国式喜剧。

《再生缘》最早为清朝乾隆年间杭州女才子陈端生所作长篇弹词，曾与《红楼梦》并称“南缘北梦”，《红楼梦》是大悲剧，《再生缘》则是大喜剧。民国时期大学者陈寅恪撰有《再生缘评注》，对其赞赏有加。在多种地方戏中都有依据《再生缘》改编的剧目，包括越剧、淮剧、黄梅戏、闽剧、潮剧、扬剧、锡剧、粤剧、莆仙戏等几乎所有南方戏种，浙江嵊县人俞龙孙改编有二十八出连台本越剧《孟丽君》，1921年在上海首演大获成功，剧本被人以三百块大洋的天价买下（那时的版权意识就相当强大了），改编为京剧，在北方演出。

1950年，时任济南“大众京剧团”副团长、后任山东省戏曲学校副校长的京剧表演艺术家孟丽君（1911—1991）参加第一届全国文代会，周恩来总理知道她与所演角色居然同名，特意与她握手笑称：“孟丽君，好名字，孟丽君演孟丽君。”1957年周总理在杭州观演后，提出许多建议，上海越剧院采纳之后，重新排演。1982年，上海电视台据此摄制了戏曲电视连续剧，由越剧名家王文娟主演。1992年，淮剧表演艺术家陈芳主演了张兴华先生改编的淮剧版《孟丽君》。

《再生缘》的影视版本也很早就出现了。1940年，国华影业公司出品了由张石川（中国第一部有声电影《歌女红牡丹》的导演）导演、周璇主演的电影《孟丽君》。近年国内陆续上映过黄梅戏表演艺术家韩再芬主演的戏曲电视连续剧《孟丽君》，以及由香港电视广播有限公司出品、叶璇主演的三十二集电视连续剧《再生缘》。

但我在2000年春夏撰写此剧时，所有版本都没见过，手边依据的只有小学时看过的由中国文联出版公司出版的全套十本的连环画小人书《再生缘》，诗词曲赋的撰写则参照中华书局出版的明代臧晋叔编纂的《元曲选》和建国后隋树森先生编纂的《元曲选外编》。

《再生缘》的传奇本身当然没有特别的新意，说的是忠臣志士仁人孝子在困顿流离中被钟情于他的天使搭救，历经种种磨难，终于有情人终成眷属的老故事。男性角色事实上全为配角，真正的主角是孟丽君和苏映雪这两个书香门第的美丽女子，她们勇敢、机智、坚贞、善良，不慕名利，不畏强权，为爱情奋不顾身，为姐妹两肋插刀，婉约与豪放共存，温柔与庄严并重，兼有“女神”和“女汉子”“萌妹子”和“小萝莉”的优秀品质，堪称中国传统女性的完美典范。这样的女子，当然也是放之四海皆准的理想偶像，值得大书特书。原著情节波澜起伏，有“五美联姻”“上林游春”等诸多脍炙人口的段落，我的这个改编版本，只挑了自己印象最深和有关宏旨的一些重要情节进行再创造，读者由此大致可见主人公的性格与命运吧。

4. 历史传奇剧《玄武记》（或名《新赵氏孤儿》）。写了一个孤儿的艰辛成长史，其命名与主旨在本剧的《后记》中已写得非常详尽。从《孤星血泪》到《神雕侠侣》，孤儿成长和斗争的主题与爱情一样永恒，或许因为人类自身在整个宇宙中形似孤儿的命运，投射到每个人内心的就是永恒的孤独。

5. 传奇悲剧《参孙记》。取材于《士师记》的神话悲剧，探索男人与女人、环境与性格的冲突，时代与地域退居次要，复杂人性的激烈矛盾在征服与反抗的战争背景下愈显慷慨悲壮，其主题在本剧的《后记》中也已写得很明白。

这本戏剧集中的五个剧本，自第一部《明驼记》到最后一部《参孙记》，创作时间跨度前后正好十年。2013年，我曾携剧本参加北京市委宣传部和北京市文联在中华世纪坛举办的“北京首届剧本及曲艺作品推介会”。其中《频伽记》是作为舞剧进行推介的，编号是V00005，似乎兼有“威武”和“唯舞”之义，自觉是个大大的吉兆。

2015年春天，我把几个剧本做了全面细致的修订完善。《丝路天幕》这个命名，是几经思考、反复比较而最终敲定的。因为我本人来自丝路上的新疆，