



# 童道明：“契诃夫成为我的研究对象，是我一生的幸运”

徐健 姬小琴

## 始终牢记“不要放弃对于契诃夫和戏剧的兴趣”的嘱咐

**文艺报:**18岁时,您获得了在那时看来非常宝贵的赴苏留学的机会,并在莫斯科大学度过了5年的时光。这5年时光对您今后的研究、翻译、创作道路产生了怎样的影响?

**童道明:**在莫斯科大学文学系上三年级时,报名进入了“契诃夫戏剧班”,从而得以在拉克申老师的指导下写了篇题为《论契诃夫戏剧的现实主义象征》的学年论文。这篇论文得到了老师的肯定,他在我的论文上有两处写了为我“叫好”的眉批。那时我斗胆与契诃夫研究界的最大权威叶尔米洛夫进行商榷,中国学界对叶尔米洛夫不会陌生,因为他的那本译成中文的《论契诃夫的戏剧创作》拥有众多中国读者,而我的不怕与权威争鸣的勇气,后来至少保持了二三十年。你们知道我写的最得意的文章是哪篇?是我的那篇发表在《电影艺术》1982年第10期上的《论电影的假定性》。我为什么要破门而出写这篇文章呢?因为我不同意一位电影界权威的观点。他在那时力主电影要和戏剧“离婚”,电影要丢掉戏剧的“拐杖”,“因为戏剧是假定性的,而电影是纪实性的”,而我认为,所有的视听艺术都是假定性的,戏剧有戏剧的假定性,电影有电影的假定性,因此写了这篇文章。文章发表后,得到了黄佐临老师和北京电影学院余倩教授等电影界人士的好评。“契诃夫戏剧班”结业后,我与拉克申老师话别,他嘱咐我说:“童,我希望你以后不要放弃对于契诃夫和戏剧的兴趣。”这句赠言决定了我一生的安生立命的职业。

**文艺报:**回国后,您写的第一篇学术论文是1962年9月12日发表在《文汇报》上的《对布莱希特戏剧理论的几点启示》。那个时代,斯坦尼体系成为全国学习和实践的方向,您为什么会关注到布莱希特?这篇文章与同一年黄佐临先生发表的《漫谈“戏剧观”》一文有没有关系?

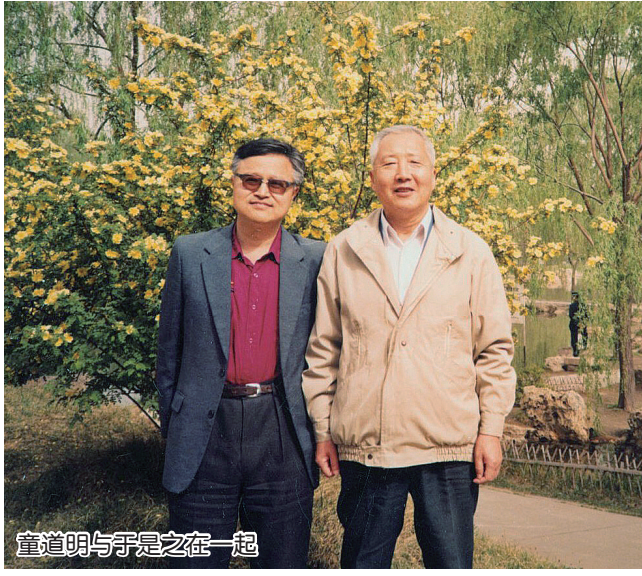
**童道明:**与拉克申老师话别不久,我就因病回国了。回国养病期间,我遵照老师关于“不要放弃对于契诃夫和戏剧的兴趣”的嘱咐,开始研读20世纪戏剧大师布莱希特的著作,1962年恰好黄佐临写了《漫谈“戏剧观”》,他说世上有三种戏剧观,分属斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特和梅兰芳。斯坦尼斯拉夫斯基和梅兰芳我们都熟悉,惟独对布莱希特感到陌生。于是上海《文汇报》就来中国社科院文学所约人写文章介绍布莱希特。我的一位莫斯科大学的学长郭家申在文学所工作,他到我家来问我是否能写布莱希特,我说能写,便写了一篇题为《对布莱希特戏剧理论的几点认识》,发表在1962年9月12日的《文汇报》上。我认为布莱希特戏剧理论的要点是,主张将原来被戏剧排斥的叙述性因素注入到戏剧的肌体里去,从而拓展戏剧反映生活的可能性。因此我在文章里用了“记叙性戏剧”这个称谓,而没有借用黄佐临在《漫谈“戏剧观”》里用的“史诗剧”这个名称。我这篇文章当年写的并不全面,但它毕竟是在中国书刊上发表的第一篇关于布莱希特的长文。

我常对朋友说,让我写布莱希特,是命运对我的眷顾。我只有大学三年级的学历,高教部留学生管理司说,不能给我分配工作,而是让我自己找单位,因为我没有毕业证书。写这篇文章时,我是个在家的待业青年,文章登出来后,郭家申把这篇文章送给文学所的相关领导看了,我便进了文学研究所。因此我也相信,机会是给予有准备的人的。

**中国话剧的新时期是中国戏剧评论的黄金时代,也是中国戏剧导演的黄金时代**

**文艺报:**从1979年发表《斯坦尼斯拉夫斯基体系是非谈》至整个80年代,可以看作是您戏剧理论、戏剧批评最为活跃的时期。您见证和亲历了整个80年代戏剧探索革新的浪潮,也是“戏剧观”大讨论的重要参与者。再次回眸上世纪80年代,您认为,推动当时戏剧探索革新的动力是什么?如何看待“戏剧观”大讨论的历史价值?

**童道明:**在80年代,我主要以戏剧评论家的身份出现。作为剧评家,我做了三件事:写了一些戏剧论文(如《斯坦尼斯拉



童道明与于是之在一起

不论在为学还是为人方面,童道明都属于温和派,与世无争,从不褒贬人事,但你却能从他的文字和言谈中体察出他的明确态度。上世纪90年代,年过60岁的童道明从翻译、评论转向戏剧创作,写出的几个剧本在国内多个剧场上演。不同于当下诸多时尚喧哗的都市戏,童道明的戏剧多关注知识分子的内心世界以及和时代的纠葛,契诃夫、季羡林、冯至等成为他的舞台人物,他的剧作也被冠以“人文戏剧”的雅称,又因文学涵养高,可表演可诵读,给当下舞台剧带来一阵清风。2017年,80岁的童道明在外孙的提议下,开起了微信公众号“童道明札记”。秉承了契诃夫那句名言“简洁是天才的姐妹”,每周两则雷打不动的公号文章,每篇字数最长不超过400,内容大都与文学以及戏剧有关,这样就可以让人用不超过两分钟的时间读完,并从中得到一点知识或是感悟。他用不侵扰读者太多时间的方式,努力与人世发生着温暖的联系。

夫斯基体系是非谈》《梅耶荷德的贡献》),写了一些剧评(我的第一篇剧评是《〈绝对信号〉站住了》),还有就是参加了一场有关“戏剧观”的大讨论。在说这场旷日持久的大讨论之前,我先说一个插曲。上世纪80年代的一天,时任上海戏剧学院院长陈恭敏出差来北京,他约我聊天,有几句对话是这样的:他:“我觉得你是戏剧评论界对佐临的评价最高的人。”我:“何以见得?”他:“因为你认为他的《漫谈“戏剧观”》一文是中国戏剧革新运动的先声。”我:“难道不是这样?”他:“我也认为是这样。”

我是80年代那场“戏剧观”争论的重要参与者。这场论争的缘起,就是如何评价黄佐临的《漫谈“戏剧观”》。我的观点很明确:支持戏剧观的多样化,反对写实的框式舞台一统中国话剧舞台,主张用戏剧假定性的手段,推倒舞台上的“第四堵墙”。要知道,20世纪世界戏剧革新运动的一个重要标志,就是“第四堵墙”的被推倒。在上世纪50年代,欧美戏剧家完成了这个戏剧革新的使命。80年代的中国戏剧家,也面临着完成这个戏剧革新使命的任务。80年代标志性的中国话剧经典,如《绝对信号》《桑树坪纪事》《WM(我们)》等,无一不是推倒了“第四堵墙”的经典之作。而“第四堵墙”的被推倒,也伴随着中国小剧场戏剧的蓬勃兴起。因为小剧场戏剧的一个重要特征,是演员与观众同处一个物理空间,然而,戏剧革新运动不是做减法,而是做加法,现在尽管推倒了“第四堵墙”的写意舞台已经司空见惯,但维持“第四堵墙”的写实舞台依然可以见到,戏剧革新,从本质上说,就是拓展戏剧在舞台上表现生活的可能性。这些就是我在那场“戏剧观”讨论中所表达的观点。我还想补充说一句:这场持续时间长达5年之久的“戏剧观”论争,进行得很规范,是学理式的百家争鸣。在这场论争中,我与马也先生的观点迎面相碰,但彼此不伤和气,我们后来在各种会议上相遇,还是像朋友一样的和谐。

**文艺报:**戏剧革新离不开走在艺术探索实践前列的导演艺术家,像王贵、林兆华、胡伟民等80年代的戏剧革新者们,您都给予了非常大的支持和鼓励。您认为戏剧评论家与戏剧创作者之间的关系是什么?在80年代戏剧革新探索的热潮中,戏剧评论发挥了怎样的作用?

**童道明:**2017年11月30日,中国社科院外文所俄罗斯室为我的80大寿开了个研讨会,王晓鹰导演对我的年轻的同事们说:“你们也许不知道,童老师对中国戏剧艺术是有贡献的。”我知道,他是想说,我在上世纪80年代曾以自己的文章和译著,对中国新时期戏剧革新运动起过一些尽管微小但毕竟积极的作用。我记得《梅耶荷德的贡献》于1981年发表后,上海的胡伟民导演就写信给我说,他与梅耶荷德的观点“不谋而合”,在1982年开的“京沪导演会议”上,王贵导演也向我表示他对梅耶荷德的假定性戏剧理论的赞赏。我编译出版的《梅耶荷德谈话录》1986年出版后,他的假定性戏剧观在中国戏剧界引起了更大的反响。中国新时期戏剧革新运动的一个重要成果,就是一群有革新精神的导演,运用戏剧假定性推倒了框式舞台的第四堵墙。

80年代有两位最活跃的青年导演——上海的胡伟民和北京的林兆华,那时有“南胡北林”之称。胡伟民导演每次来京都都要来看我的,余秋雨在他悼念胡伟民的文章中有这样一句:“胡伟民有不少莫逆的学者朋友,他从与陆谷孙教授的结交中了解了英语世界的文化,又从童道明先生那里深入触摸了他所喜爱的俄罗斯戏剧文化。”而林兆华则是我们几个搞戏剧评论的人的共同朋友。80年代,我们有个经常性的沙龙式的聚会,经常到场的就是我们五六个剧评人和林兆华导演,我们谈论的全都是与当前戏剧现状相关的话题。有一次沙龙聚会,《人民日报》记者易凯也来了,我们就策划为徐晓钟导演的《桑树坪纪事》开个研讨会,再在《人民日报》上作个报道。这个策划很快实现了。未来的中国戏剧史家将确认,在20世纪80年代,即中国话剧的新时期,是中国剧评家的新的理论思维和中国导演的舞台革新实践结合得空前紧密的时期,也是中国戏剧评论的黄金时代,也是中国戏剧导演的黄金时代,当然,也是中国话剧的黄金时代。

此外,还想说一说“杜林童”。一说到80年代的戏剧评论,就有人想到“杜林童”这个称谓。其实就是把在那十年间最热情地为有创新意识的话剧呐喊助威的杜清源、林克欢、童道明三个人捆到了一起,给了这个雅号。10月16日的《北京日报》载有一篇介绍林克欢的长文,里边也提到了“杜林童”。“他(即林克欢)与杜清源和童道明思想相近且私密密切,便被视为‘同党’,因为恩格斯有本《反杜林论》,所以三个人被叫做是‘杜林童’。”但到了90年代,杜清源就闭门读书,淡出了戏剧圈。2012年我出版第一本剧作集《塞纳河少女的面模》,为了想着再让“杜林童”重新出现在一个戏剧活动中,我特地将杜清源和林克欢一起请到了新书发布会场,大麦网的一位朋友让我们三人都在这本书上签了名,然后把图片晒到网上,并附上一句话:“这就是‘杜林童’!”

**契诃夫帮助我成为了一个有自己特点的剧作家**

**文艺报:**在苏联留学期间,您就对契诃夫产生了浓厚的兴趣,此后您用一生的大部分时间投入到了契诃夫的翻译和研究中。为什么会对契诃夫投入如此大的热情和精力?契诃夫对您的戏剧观、文学观产生了怎样的影响?



《爱恋·契诃夫》



《一双眼睛两条河》

**童道明:**契诃夫成为我的研究对象,是我一生的幸运。我曾说过,如果没有1959年与契诃夫的相遇,我的生命之光会黯淡许多。这里我只想说两点,一、契诃夫让我知道作家的品格不仅是个伦理概念,而且也是个美学概念。所以爱伦堡说:“如果没有契诃夫那少有的善良,他就写不出他后来写出来的作品。”所以契诃夫帮助我认识到做个好人对于作为从事文学工作的人具有特殊的意义。二、契诃夫让我知道戏剧的美妙,激发了我创作戏剧作品的热情。文学艺术家的使命,是把自己受到的感动与得到的感悟传递给别人,让别人也受到感动和有所感悟。契诃夫有两句话是被我抄录下来,当作座右铭与读者朋友们分享的。一句是“您是个有思想、爱思考的人。在任何环境里,您都能保持内心的宁静。对于生活的自由而深入的思索,和对于人间无谓纷扰的蔑视——这是两种幸福,人类最高的幸福。”(见《第六病室》)“保持内心的宁静”,这是契诃夫给予我们的宝贵的精神启示。另一句是“把自己全部生命贡献给一项事业,从而让自己成为一个有情趣的人,也成为一个个让有情趣的人喜欢的人。”(见《在故乡》)

**文艺报:**您60岁之后开始了从评论家向剧作家身份的转换,一连写出了13个剧本,其中有不少跟契诃夫有关,像《我是海鸥》《爱恋·契诃夫》《契诃夫和米奇诺娃》《契诃夫和可尼碧尔》,这些作品都带有向契诃夫致敬的意味,但又不止于致敬,您似乎一直在努力拉近契诃夫跟当下的关系。在您看来,契诃夫对当下戏剧、当下精神状态的意义和价值何在?

**童道明:**俄国作家帕乌斯托夫斯基在《金蔷薇》里说:“我生活过,工作过,恋爱过,痛苦过,希望过,幻想过,有一点我深信不疑:或早或晚,或是在青壮年,或是在迟暮之年,我会开始写作。倒不是我给自己提出了这样的任务,而是因为我的本真需要这个。”我1996年写作第一个剧本——《我是海鸥》,2005年写作第二个剧本——《塞纳河少女的面模》。1996年我59岁,算是抓住了壮年的尾巴,开始了我的戏剧创作。我的第一个剧本是献给契诃夫的,第二个剧本是献给冯至的。我常对人说,我最喜欢的外国作家是契诃夫,最喜欢的中国作家是冯至,用文学艺术的方式来表达我对他们的爱,是我一生的憧憬。因此我也可以跟着《金蔷薇》的作者这样说:我开始写剧本,也是“因为我的本真需要这个”。而且也契合鲁迅先生说的“创作植根于爱”的道理。但我真正产生致力于剧本创作的念想,是2009、2010年在蓬蒿剧场成功地上演了这两个剧本之后,我忘不了王育生和宋宝珍等戏剧评论家朋友对我的鼓励。但说到我的戏剧创作,还要强调说一句,是契诃夫帮助我成为了一个有自己特点的剧作家。契诃夫的剧中人物主要是知识分子,我的剧中人物也主要是知识分子,契诃夫有意识地弱化人与人之间的戏剧冲突,我也是这样有意识地弱化人与人之间的冲突。不少朋友认为《一双眼睛两条河》是我最好的剧本,而这也许是我所有剧作中戏剧冲突最弱的一个剧本,也许因为有了这两个特征(剧中人物大多是知识分子和没有剑拔弩张的戏剧冲突),我的剧作就有了“人文戏剧”的称谓。

**文艺报:**您曾说:“戏剧有两个家,娘家是文学,婆家是艺术”。您是如何看待文学与戏剧的关系的?今天的舞台,强调戏剧的文学性是否已经过时?

**童道明:**我在1993年出版的一本戏剧论著《戏剧笔记》中,发表过这样一个观点:“戏剧像女人一样有两个家——一

个是娘家——文学,一个是婆家——艺术。”我是想强调一下戏剧的文学属性,因为由于“导演中心论”的出现,戏剧文本的主导地位被削弱了,而当我后来自自己写剧本的时候,我就可以在我的剧本集《塞纳河少女的面模》的书勒上写着:“戏剧像个女人,她有两个家,一个是娘家——文学,一个是婆家——艺术。剧本剧作集恰似戏剧回趟娘家。我有一个愿望:但愿敏锐的读者从我五个剧本的一些片段里,能见到散文,诗和戏剧的合流。”我第一个上演的剧本是《塞纳河少女的面模》,2009年9月17日首演,张子一导演把她排成了一出朗读剧,演出后王晓鹰导演对我说:“朗读剧也许是表现这个剧本的最好的形式。”因为只有朗读剧的表现形式,才能把这个剧本的文学内涵表得更充分。现在朗读剧的演出多起来了,我很想知道,在2009年6月17日之前,中国是否有过在剧场售票演出的朗读剧。

**我能从于是之身上捕捉契诃夫的面影**

**文艺报:**在戏剧界,您有很多的知己、挚友,也有不少对您的创作和精神产生过重要影响的人,其中最难以绕开的就是于是之先生。您认为,于是之先生的人格魅力和艺术魅力最主要体现在哪里?今天的戏剧人最应该从于是之先生身上传承哪些艺术和精神遗产?

**童道明:**关于于是之老师,我已谈过很多,我现在就说说以前还没有公开说出来的话。他特别爱惜人才,愿意帮助有上进心的青年。郭启宏先生写过一篇题为《好人于是之》的文章,讲述老于在他创作《李白》过程中给予的帮助。何冀平每说起是之老师对她创作《天下第一楼》时的关怀,总是动情的。林兆华是个不爱开会的人,但是是之的追思会他去了,他在会上就讲了两句话,但那是掷地有声的两句话:“于是之是我的恩人;没有于是之就没有我。”他说得很激动,说完这两句就起身离开了会场。于是之也是我的恩人。我之所以能在上世纪80年代初进入戏剧圈,老于是个有力的推手。我的戏剧评论是从给《中国戏剧》(那时还是《人民戏剧》)撰稿开始的。8年之后的1989年,参加南京小剧场戏剧节,与《中国戏剧》副主编王育生同住一室,我问他:“老王,你们为什么在1980年派记者来向我约稿?”他说:“是老于,于是之有一次来编辑部说,有一个叫童道明的,你们不妨请他给你们写写稿子。”现在想来,是之老师一定是读了我1979年在《外国戏剧》上发表《斯坦尼斯拉夫斯基体系是非谈》,对我有了印象。

有一次我问是之老师,“表演艺术家和演员这两个称号,你喜欢哪一个?”他立即回答:“演员。”所以他出第一本书,在讨论书名的时候,当我一说“演员于是之”,他便立即说:“好,就是这个了。”影响所及,后来濮存昕出书,书名也叫《演员濮存昕》。

他极其谦虚,敏于发现生活和艺术中的虚假,热爱真善美,所以我觉得于是之是我认得的老师们中间最像契诃夫的人。我能从于是之身上捕捉契诃夫的面影。高尔基在回忆录里这样描写契诃夫的人格魅力:“我认为每一个人,到了安东·巴甫洛维奇身边,就会不由自主地感到,自己产生了一种愿望:希望自己变得更单纯,更真实,更像他自己。”我来到于是之身边,也会产生这样温暖的感受。

**文艺报:**前不久,《文艺报》刚刚发表了田本相先生的《期待话剧界涌现更多走向“化境”的表演艺术家》一文,谈及了当下话剧表演存在的问题。实际上,最近一段时间以来,有关话剧表演弱化、专业化水平降低的问题屡屡受到业内人士的观注。今年是斯坦尼斯拉夫斯基逝世80周年,中国话剧曾经在斯坦尼体系的影响和培养下涌现了一批杰出的表演艺术家,但如今,围绕斯坦尼体系的探讨和研究似乎并不多了。您是如何看待斯坦尼体系的贡献的?重提斯坦尼体系的贡献,对于今天的表演而言意义何在?

**童道明:**近年来,舞台表演的弱化现象似乎已成戏剧界的共识。一个明显的表现,也许是为了追求舞台效果,有时导演也怂恿演员表演的“外化”,所以重新重视斯坦尼斯拉夫斯基体系的体验艺术很有必要。我也同意田本相先生关于弘扬中国演剧学派的构想,赞赏他与于是之共同提出的“北京人艺演剧学派”的理论主张,焦菊隐先生提出的兼顾“深刻的体验”和“鲜明的体现”的心象说是有生命力的。还有,要提高演员的文化素质,因为一个优秀的演员一定是个有文化的演员。记得契诃夫当年赞扬莫斯科艺术剧院的演员的文学修养,说:“他们都是知识分子。”北京人艺老一辈的演员也都是知识分子。怎样才能提高文学修养呢?于是之的建议是多读书。

剧照摄影:王雨晨

