《学术的慰藉》对《赵氏孤儿》的跨文化转译

吴晨祺　王丹丹

[摘　　要] 朱迪思·威尔于1985年创作的单人歌剧《学术的慰藉》，以纪君祥的元杂剧《赵氏孤儿》为基础，同时融入《连环计》与《孟子》等文本内容，是中国古典戏剧在西方当代音乐戏剧语境下的一次重要的跨文化再阐释。从帕特里斯·帕维斯提出的“沙漏模型”看，朱迪思·威尔通过情节压缩、文本拼贴与角色重构，将传统复仇叙事转化为以知识与理性为核心的现代寓言。在音乐层面，《学术的慰藉》有意回避东方主义音响符号，通过念白与演唱的功能分化、器乐织体的戏剧化运用及角色声音特征的差异化设计，建立起符合英国当代音乐戏剧审美的听觉结构；在思想层面，《学术的慰藉》借助与波爱修斯《哲学的慰藉》的互文关系，完成了从血亲复仇到智性超越的意义转换。《学术的慰藉》并不是对《赵氏孤儿》的简单改编，而是在多重文化过滤与重新编码过程中形成的新音乐戏剧形态，其艺术的跨文化转译为中国传统戏曲的海外传播及跨文化音乐戏剧创作提供了有益启示。

[关 键 词] 朱迪思·威尔；《学术的慰藉》；《赵氏孤儿》；单人歌剧；沙漏模型

中图分类号：J605；J80-05　　**文献标志码**：A　　**文章编号**：1001-5736（2026）03-0065-13

DOI:10. 20093/j. cnki. CN21-1080/J. 2026. 03. 06

一、引言

在跨文化戏剧研究领域，帕特里斯·帕维斯提出的“沙漏模型”（Hourglass Model）为理解不同文化之间的艺术转译提供了重要的理论视角。艺术的跨文化转译就像“沙漏的流动过程”，作为源文化的外国文化，在进入目标文化时必须穿过一个狭窄的瓶颈。在这一过程中，文化颗粒会以一种看似随机的方式重新排列[1]4，随后，会经过文化模式建构、艺术模式建构、转译者视角、转译实践、戏剧形式选择及目标文化接受等一系列“过滤层”的调节与重组。在这一过程中，文化元素既不会被完整保留，也不会被彻底抹除，而是在新的文化语境中被转化为新的形式与意义。

20世纪后半叶，英国歌剧创作形成了以室内歌剧为代表的小型化创作传统。1946年，本杰明·布里顿创作了室内歌剧《卢克莱齐亚受辱记》（*The Rape of Lucretia*），该作是英国歌剧团的奠基作品，小编制乐队、灵活的演出空间及高度凝练的戏剧结构逐渐成为英国当代音乐戏剧的重要创作路径之一。在这一语境下成长起来的朱迪思·威尔尤为关注文本与戏剧叙事之间的关系，其早期歌剧创作普遍具有“节制”与“克制”的特征[2]，戏剧效果更多来自结构组织与表演机制本身，而不是宏大的舞台景观或音响铺陈。早在《哈拉尔国王的萨迦》（*King Harald's Saga*，1979年）中，朱迪思·威尔便开始尝试由一位女高音

作者简介：吴晨祺，上海音乐学院2024级硕士研究生；
王丹丹，上海音乐学院教授，博士研究生导师。
基金项目：上海市“东方英才”教师计划项目。

承担全部角色的单人歌剧形式。1985年，朱迪思·威尔创作了《学术的慰藉》（*The Consolations of Scholarship*），该作品在延续这一创作思路的同时，将跨文化题材引入单人歌剧的艺术实践之中。

《学术的慰藉》由朱迪思·威尔本人担任作曲与编剧，以纪君祥元杂剧《赵氏孤儿》为基本框架，同时吸收《锦云堂暗定连环计》及《孟子》的相关文本内容，在中国古典戏剧与英国当代音乐戏剧之间建立起复杂的互文关系。与传统意义上的情节转译不同，朱迪思·威尔并未试图再现原作的历史背景或文化风貌，而是通过文本压缩、角色重组及戏剧结构调整，将中国古典复仇叙事转化为一部具有现代思辨色彩的单人歌剧。在这一过程中，文本语言被高度简化，呈现了近乎纪实的直白风格；音乐则通过单音念白、节奏化的声乐线条及具有描绘功能的器乐织体持续推动叙事进程，并在关键节点生成戏剧张力。与此同时，《学术的慰藉》有意识地回避了西方音乐传统中常见的东方主义声音符号，使中国题材脱离异域风格再现的路径，进入当代音乐戏剧的表达框架之中。从帕特里斯·帕维斯的视角看，《学术的慰藉》是中国古典戏剧经过英国当代音乐戏剧语境过滤后形成的一种新的文化形态。本研究将从文本结构、声音组织与意义重组三个层面逐层展开分析，考察《学术的慰藉》如何在跨文化转译过程中对中国古典戏剧进行重新组织与阐释，并进一步探讨其独具特质的当代音乐戏剧呈现的美学特征。

二、中国古代故事的现代转译

按照帕特里斯·帕维斯的观点，源文化进入目标文化之前必须经过一系列过滤与重组。对《学术的慰藉》而言，这种过滤首先体现在文本层面。在《学术的慰藉》中，纪君祥《赵氏孤儿》中的众多情节与人物并没有被完整保留，而是在适应当代单人歌剧体裁的目标下经历了重新筛选与组合。朱迪思·威尔以元杂剧《赵氏孤儿》与《连环计》为叙事基础，参照《六部元杂剧》（*Six Yuan Plays*）[3]中界定的元杂剧特点，通过文本拼贴及叙事视角的客观化处理，将原本强调血缘复仇的传统悲剧，转化为一个现代意义上关于以智慧对抗暴力的理性寓言。

（一）元代文本的拼贴与情节缩减

在《学术的慰藉》中，朱迪思·威尔对剧本的处理采取了多重文本的拼贴策略。纪君祥的《赵氏孤儿》原本拥有一个楔子和五折的戏剧结构，而在朱迪思·威尔的转译中，整部作品被高度浓缩为9场戏，其内部结构包含8个唱段与4首器乐曲。这种极简的体裁编制迫使朱迪思·威尔必须对原著进行结构性的重塑，她将纪君祥的文本视为叙事的基础骨架，同时创造性地融合了无名氏《连环计》的关键情节及《孟子》中的哲学典故。

《学术的慰藉》的叙事主干严格建立在《赵氏孤儿》的内容基础上，朱迪思·威尔保留了推动剧情发展的4个核心情节，即“屠岸贾得势”“满门抄斩”“搜孤救孤”“最终复仇”。为了适应单人表演的极简编制，朱迪思·威尔剔除了原著中大量的过场戏与次要人物，如删去了韩厥因放走赵氏孤儿而自刎、程婴舍亲儿调包赵孤并假意告密致亲儿惨死和赵氏孤儿得知自己身世的剧情。这种处理方式将焦点完全集中在生死存亡的这条线索之上，使原本复杂的古典悲剧被浓缩为一种紧迫且具有现代感的极简结构。在确立了这一精简的叙事主干后，朱迪思·威尔开始在部分情节进行异质文本的拼贴与置换（见表1）。她将原著中赵氏孤儿的抚养者程婴与赵盾在桑树下救济的壮士灵辄这两个角色合并，统归于隐士这一角色。同时，她也移除了原著中程婴通过画卷告知赵氏孤儿身世的情节，将《万章上》中《子产畜鱼》的故事与《尽心下》中《冯妇搏虎》的典故嵌入剧本，用关于欺骗、诚信与勇力局限性的哲学思辨，替代了原著中的复仇教育。这意味着赵氏孤儿在山中习得的不再是单纯的仇恨，而是足以对抗暴政的智慧与逻辑。

表1 《学术的慰藉》中故事情节的来源对照

场次序号	场次名称	戏剧内容	核心典故与来源
1	《荒漠旅人》	以旅者口吻描绘晋国现状和屠岸贾的残暴形象	朱迪思·威尔根据《赵氏孤儿》的情节自行整合
3	《屠岸贾的咏叹调》	屠岸贾自述与赵盾的恩怨，下令灭赵满门	《赵氏孤儿》楔子
3b	《赵盾的信》	赵盾留给妻子的遗言：若是儿子，务必留其性命复仇	《赵氏孤儿》楔子
5	《隐士之歌》	隐士自述曾被赵盾施善，救下赵氏孤儿并抚养其长大，准备将其举荐于朝	《赵氏孤儿》楔子、第四折
6a	《学术的慰藉》典故一	讲述子产吩咐校人将一条鱼放入池中豢养，校人却将鱼煮食，回来谎称鱼已在池中游得怡然自得。子产信以为真，并高兴地感叹，校人退而嘲笑子产虽有君子之德，却被合乎情理的谎言欺骗	《孟子·万章上》中的《子产畜鱼》
6b	《学术的慰藉》典故二	讲述擅长搏虎的冯妇后来改行读书成为士人，某日遇见众人围捕猛虎不成，便卷袖下车重操旧业将虎打死。虽然此举博得了众人的欢心，但遭到了士人阶层的嘲笑，认为他为了勇力而丢弃了学者的尊严	《孟子·尽心下》中的《冯妇搏虎》
6c	《赵盾生平》	概括赵盾生平。讲述其因施善而积德，后遭屠岸贾迫害，被迫自尽；妻子随后逃亡，下落不明	朱迪思·威尔根据《赵氏孤儿》的情节自行整合
7	《太白星君》	太白星君乔装凡人，扔给屠岸贾一卷示警卷轴	《连环计》第二折
8	《解读卷轴》	屠岸贾让赵孤解读卷轴，赵孤故意曲解，鼓动屠岸贾进宫弑君，促其立即行动	《连环计》第二折、《赵氏孤儿》第五折
9b	《帝王之法》	宣读诏令，重申天道法理。宣告为蒙冤者平反，判处屠岸贾受木棍痛打之刑，并宣布王国开启新的生活	《赵氏孤儿》第五折

注：表中仅列有唱段歌词的场次（1，3，3b，5，6，6a，6b，6c，7，8，9b），并附来源对照。其余场次（2，4，9，9a）均为纯器乐段落，无唱词内容，不涉及唱词来源对照。

在歌剧的结尾部分，朱迪思·威尔引用了《连环计》第二折的相关剧情，在元杂剧原文中，太白星君化身为疯癫道人向董卓示警，投下一匹写有“千里草青青，卜曰十长生”[4]字谜的布匹，董卓不解其意，召蔡邕前来解字。蔡邕虽识破字谜预示董卓将死于吕布之手，却顺水推舟将其曲解为“十全之喜”。朱迪思·威尔敏锐地捕捉到了这一“误读”的戏剧潜力，并将其移植到了《赵氏孤儿》的结局中。在歌剧第七、八场中，她安排太白星君投下示警卷轴，让赵氏孤儿承担了蔡邕的功能，并在这场戏中让赵氏孤儿向屠岸贾揭示身份。通过这种巧妙的情节嫁接，朱迪思·威尔将原本的武力复仇重构为一场关于文本解释权的智力博弈，从而让赵氏孤儿用知识而不是刀剑完成了对仇人的清算。

（二）多重角色的史诗性戏剧构建

朱迪思·威尔在《学术的慰藉》中对叙事视角的处理呈现一种游离状态，这种处理方式在很大程度上呼应了布莱希特关于史诗戏剧的理论构想。布莱希特认为，歌剧具有当代戏剧的特征，

而当代戏剧就是一种史诗剧。史诗剧的核心在于在舞台上讲述一件事，把观众变为观察家……向观众传授人生知识，让观众面对剧情[5]。在《学术的慰藉》中，朱迪思·威尔通过单人歌剧这一特殊体裁，将这种理论转化为一种高难度的表演实践，要求女高音歌唱家在极其有限的时空中完成多重身份的瞬间转换，这种一人分饰多角的设定也成为将观众转化为观察家的有效手段。

在这部单人歌剧中，女中音实际上承担了旅者、屠岸贾、赵盾、赵氏孤儿、隐士、太白星君及宣读诏令者7个不同角色的戏剧功能。演唱者需要同时承担叙述者与剧中人的双重功能：作为叙述者时，女中音以第三人称客观交代剧情背景，如第一场沙漠旅者的白描。而当女中音进入具体角色时，则需要用第一人称来确立人物的在场感，如在第三场《屠岸贾的咏叹调》（*The General's Aria*）中，女中音必须通过傲慢的语气，用“我”的口吻来炫耀其刺杀赵盾的阴谋及得势后不可一世的狂态。而在饰演赵盾时，女中音则需要变得沉着冷静。这样的表演叙事能够让观众意识到一位表演者在不同角色之间的游离，从而保持清醒的理性审视。而这种以“叙述的主导地位与角色的风格化”[6] 94处理，也让朱迪思·威尔得以用一种抽离的方式呈现故事的发展。

然而，这种叙述方式在第八场《解读卷轴》（*Interpretation Scene*）中被有意打破，形成了全剧最具戏剧张力的时刻。女中音要在屠岸贾与赵氏孤儿两个角色之间切换，从而在舞台演绎中实现音乐层面的即时交流。在这一场景中，无法解读卷轴铭文的屠岸贾抓住了刚从书阁走出的赵氏孤儿，要求其解释卷轴铭文内容。赵氏孤儿在领会铭文暗示有人密谋刺杀皇帝的真意后，迅速对文本进行了重新诠释，诱导屠岸贾立即前往皇宫刺杀皇帝。这是整部歌剧中唯一一次的对话，在听觉层面构建出一个激烈的智性博弈场域。它使观众在保持理性观察的同时，通过表演者极限的音色转换感知到了戏剧冲突的本质，从而实现了史诗剧冷静叙事与歌剧戏剧张力的统一。

（三）从血亲复仇到智性博弈的叙事演变

如果说叙事视角的转换改变了《学术的慰藉》中故事的讲述方式，那么伦理内核的重构则彻底改变了其故事的内涵。朱迪思·威尔通过对关键场次的文本改写，将原著中基于儒家血缘伦理的忠义复仇，重构为当代语境下对抗暴政的智性博弈。这一转变直接回应了作品标题《学术的慰藉》，暗示了能够战胜野蛮强权的不再是传统的消灭，而是知识分子运用理性逻辑取得的智力胜利。

在纪君祥《赵氏孤儿》原著中，驱动人物行动的核心动力是“义”，即一种为了君臣父子伦理而甘愿自我牺牲的道德激情。而朱迪思·威尔在重组文本时，刻意剔除了《韩厥自刎》等纯粹展示道德热血的段落，并将重点转移到了理性的战术推演上。这一重构在第三场戏的器乐段落中得到了具象化的体现，当赵盾获悉赵氏一族惨遭满门抄斩的噩耗时，朱迪思·威尔并没有安排他进行悲愤的哭诉，而是设计了一段钢琴独奏来模仿下棋的节奏。这种以棋局隐喻困局的处理方式，将受害者的形象从伦理上的悲剧承受者提升为智力上的冷静对抗者，象征着理性思维在绝境中的坚守。

随着剧情推进至第六场，《学术的慰藉》的智性导向变得更为清晰。程婴对赵氏孤儿的抚育逐渐转向对思辨能力的培养，他引用《孟子》中《子产畜鱼》与《冯妇搏虎》两则典故，在日常教诲中向赵氏孤儿传授关于世界运行逻辑的思考，引导其以更开阔的视角理解权力、知识与行动之间的关系。作品中的“学术”由具体的书本知识延伸为辨析事实、识破谎言与洞察权力关系的思维能力。这样的教育内容使赵氏孤儿的成长呈现由情感驱动走向理性思考的过程，也为最终通过解读与谋略实现“智取”结局奠定了坚实的基础。

全剧在第八场《解读卷轴》中完成了从复仇到智胜的最终跨越。朱迪思·威尔在此处巧妙地利用了《连环计》中关于识字与解经的剧情，描绘了一场不对称战争。剧中的反派屠岸贾虽然拥有了绝对的暴力，但他却无法阅读古典经文；赵氏孤儿虽然手无寸铁，却拥有阅读与阐释的能力。

在这一关键时刻，复仇的武器不再是藏在袖中的匕首，而是手中的卷轴。赵氏孤儿利用屠岸贾对知识的盲区，通过创造性地误读卷轴内容，诱导暴君走向自我毁灭。这一处理深刻地点明了整部作品内在的主旨，即在面对野蛮的暴力统治时，真正的力量源自对知识的运用。赵氏孤儿的胜利是一次典型的学术胜利，他用智慧打击了暴力，从而为古老的复仇故事赋予了全新的现代启蒙意义。

三、声音组织的跨文化转译

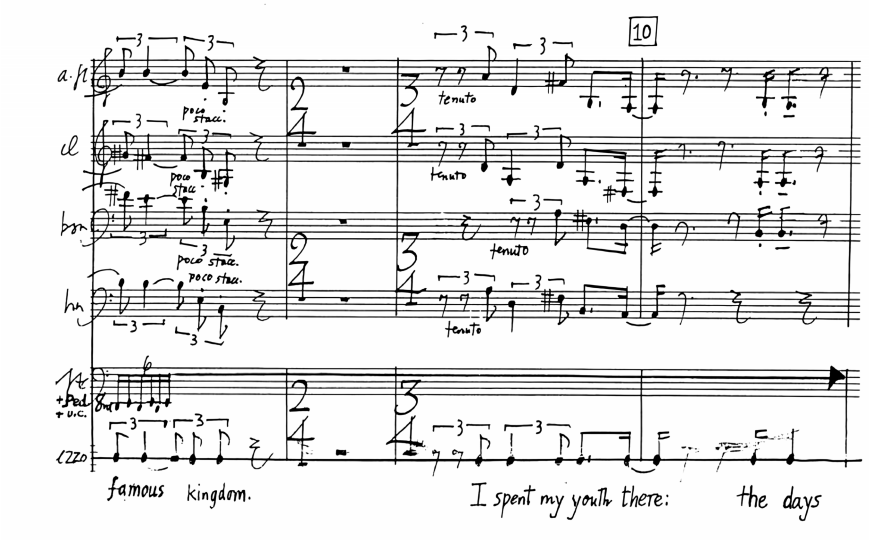
从“沙漏模型”的视角看，声音层面的改写构成了《赵氏孤儿》进入英国当代音乐戏剧语境后的第二重过滤。朱迪思·威尔在《学术的慰藉》中，不仅通过文本拼贴完成了对中国故事的重构，更通过严密的音乐组织逻辑建立了一套独特的听觉叙事系统。

（一）人物声音设计与角色塑造

在单人歌剧的表演实践中，如何清晰地区分叙述者与剧中人是构建戏剧结构的首要难题。朱迪思·威尔在此利用念白与演唱两种不同的表演形式，在听觉上确立了客观叙述与主观体验的功能分化。整部作品的音乐织体主要呈现单声部特征，旋律线条在其中占据着极为突出的地位。无论是声乐线条还是器乐线条，都经常依赖自然音阶中的级进进行发展。朱迪思·威尔在念白和演唱中均严格遵循了“一字一音节”的声乐写作规则。这种去除花腔修饰的处理方式，极大地保障了文本传递的清晰度，使其完美契合了作品传递知识与理性的学术基调。

念白在剧中主要用于构建非个人的叙述空间与传达理性的文本。在《学术的慰藉》第一幕第一场《荒漠旅人》（*The Traveller in the Desert*）[7]中，旅者作为全剧的开场叙述者，其声乐形态以念白为主。为了塑造这种剥离了情感色彩的客观视角，朱迪思·威尔在谱面上进行了精细的节奏控制，女中音的声乐线条中交织着大量的三连音与休止符（见谱例1），同时，音乐在四二拍与四三拍之间进行了频繁的切换。

谱例1　《学术的慰藉》原谱第一幕第一场《荒漠旅人》第7—10小节



谱面中破碎的节拍与不规则的重音打破了传统声乐的律动惯性，赋予旅者一种冷峻且理性的叙述。这种将发声工具化的处理方式同样延续到了《学术的慰藉》第六场中。在这一场中，赵氏

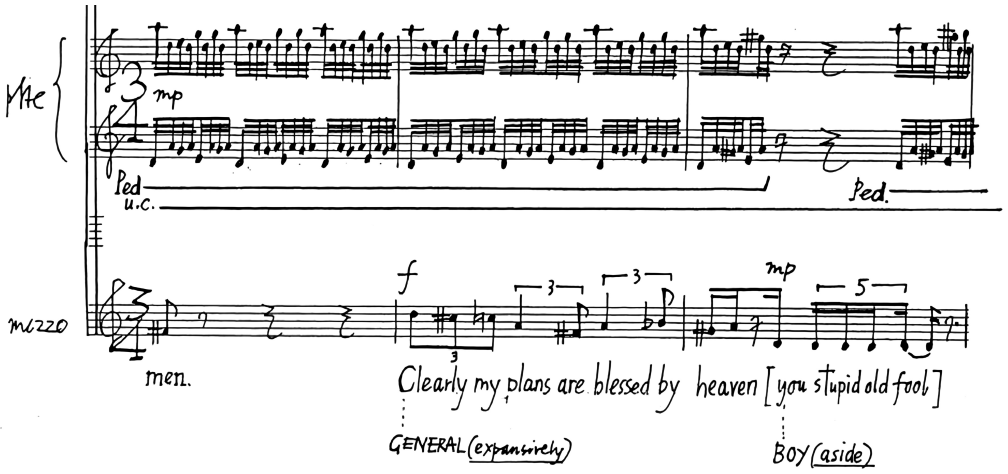
孤儿讲述典故的过程也是依靠念白推进的。朱迪思·威尔借此在听觉上强调了知识传承的理性特质，避免了感性旋律对学术文本的干扰。

与念白的客观属性相对的是，在《学术的慰藉》中，演唱段落通常被用于塑造角色的主观意志或推动剧情的发展。朱迪思·威尔对咏叹调的处理并没有完全遵循传统的抒情范式。以其第三场《屠岸贾的咏叹调》为例，尽管这一段落被设定为演唱形式，但其旋律起伏并不大，声乐线条依然具有强烈的口语音调倾向。这种被压缩了旋律性的演唱，恰如其分地外化了屠岸贾作为一个粗鄙武夫的性格特征，他的强权并不表现为优美的旋律，而是表现为生硬的语言节奏。

在人物塑造层面，为了塑造每一位角色独有的设定及性格，朱迪思·威尔会在声乐写作上赋予他们不同的旋律复杂度。在第七场中，超自然现身的太白星君便是这一创作逻辑的典型体现。作为脱离了凡俗世界的存在，太白星君的声乐线条基本都处于持续的高音区，并罕见地展示了更多的装饰音及高度的旋律复杂性，以此凸显其神性特征。

在这种严格的声音层级分配中，赵氏孤儿展现了独一无二的声乐特权，他是全剧中唯一一个既有念白又有唱段的角色。这种发声形态的全面性，不仅打破了单一角色的声音限制，更在听觉结构上确立了其作为全剧绝对主角的地位与重要性。这种声乐表现力在第八场《解读卷轴》中达到了顶峰。在这一决定性的场景中，屠岸贾与赵氏孤儿完成了全剧唯一一次实时的角色交互，两人的对话完全通过演唱在音乐中交替进行。连贯的声乐线条在此处交织，通过强弱对比区分人物，极大地提升了智性博弈的紧张感（见谱例2）。最终在第九场的结尾段落，代表着最高法理的皇帝诏令同样以演唱的形式宣读，女中音用庄严的歌唱宣告了新秩序的降临，从而完成了全剧从念白叙事向歌唱审判的逻辑过渡。

谱例2　《学术的慰藉》原谱第二幕第八场《解读卷轴》第635—637小节



（二）器乐织体与氛围建构
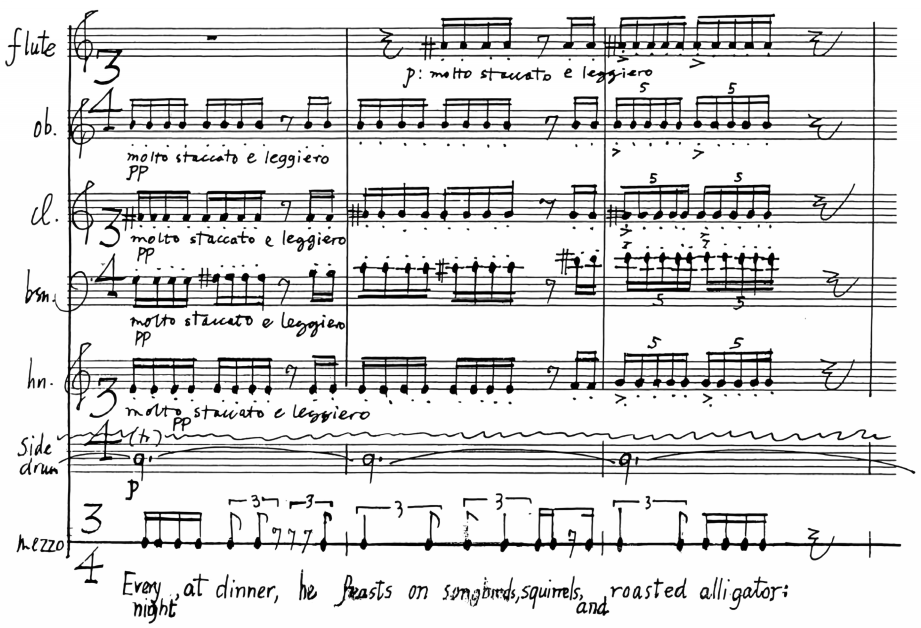
在帕特里斯·帕维斯的“沙漏模型”中，艺术形式本身构成了跨文化转译的重要过滤器。进入西方当代音乐戏剧语境后，中国戏剧原有的舞台动作、身段与场景转换无法直接保留，因此，部分戏剧功能被转移到器乐层面来完成。

尽管朱迪思·威尔在歌剧中只使用了9件乐器，但这样的极简编制反而被赋予了多重功能。作为朱迪思·威尔唯一一部有乐器参与的单人歌剧，《学术的慰藉》的文本和音乐相互依赖，有时甚至与文本形成对比[6] 162。朱迪思·威尔通过对器乐织体与和声逻辑的精细编排，确立了器乐在

辅助声乐、独立叙事及解构文本这三重维度上的结构功能，塑造了多层次听觉体验，以此构建出歌剧在不同场景下的戏剧氛围。

以第一场的《荒漠旅人》为例，该段落划分与人物情绪起伏变化高度统一，在结构上可划分为三个递进的层次：第一部分为旅者遥望远方王国，并感叹其从和平走向战争的变迁。在此处，念白与器乐的节奏达到了完美的契合。在极弱的力度及始终保持半声的演奏要求下，钢琴在大字组的D和E之间进行二度的浮动，上方的长笛与单簧管分别奏出小字一组的A和D。这种极简而稳定的和声配置构建出了该部分及整部歌剧的音程区域。随着叙述重心转向残暴的屠岸贾，作品从第19小节进入第二部分，整体速度明显加快。念白开始描绘屠岸贾以射杀、惊吓百姓为乐的残酷行为。此时，钢琴声部开始凸显，在大字组和大字一组的G音之间以十六分音符来回切换。在这个阶段，器乐虽然依旧保持与念白节奏的贴合，但与人声重叠的管乐编制已缩减至仅剩圆号一种乐器，同时，弦乐声部开始介入，这种配器厚度与音色的转换在听觉上暗示了叙事紧张感的不断提升。当进入第35小节的第三部分时，念白进一步描绘了屠岸贾因膳食未熟便斩首厨师的极端暴戾本性。此时，长笛、双簧管、单簧管、巴松、圆号及小军鼓全面加入，器乐在此刻彻底打破了此前与念白节奏的贴合状态，转而全部采用密集的十六分音符交织行进。这种脱离了人声律动且极具压迫感的器乐织体，不仅在听觉层面展现了极强的动能，更在心理层面直接外化了屠岸贾的暴力本质，从而完成了器乐从辅助念白陈述向独立构建戏剧氛围的功能跨越（见谱例3），进一步强化了场景的紧张感与压迫感。

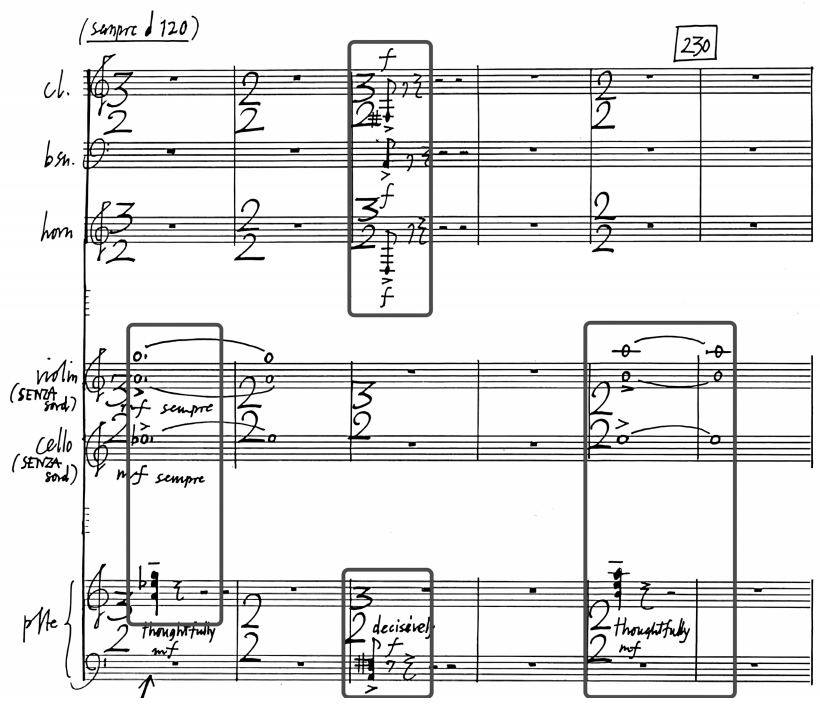
谱例3　《学术的慰藉》原谱第一幕第一场《荒漠旅人》第35—37小节



在无词的纯器乐段落中，朱迪思·威尔完全依靠单纯的音乐声响与具体的演奏动作来构建戏剧氛围。朱迪思·威尔极其擅长使用开放的织体、大量的休止，以及具有不协和感或排列奇特的和弦，这些和弦通常让人想起梅西安或斯特拉文斯基[7]。位于第三场的《终盘之着》（*Last Move*）便是这种纯音乐叙事的典型。该段落描绘了赵盾在接到处死命令后平静下棋的场景。朱迪思·威尔在

乐谱上明确指出“钢琴家应像走棋一样弹奏这些和弦，并尽可能表现出在键盘上思考下一步落子的姿态”[8]。这一视觉与听觉的双重拟态呈现高度规律化的音乐结构。音乐以4小节为一个循环，并重复3次。在循环的首个小节中，钢琴声部与弦乐声部的小提琴和大提琴在同音上奏出高音区和弦。随后，钢琴声部经历1小节的完全休止。到了第3小节，钢琴声部转至低音区奏出和弦，此时与之呼应的乐器被替换为单簧管、巴松和圆号。在经历第4小节的再次休止后，整个空间陷入停顿（见谱例4）。朱迪思·威尔通过高低音区交替落子及弦乐与管乐群组轮换的器乐编排，极其精准地模拟了棋盘上的智性博弈与时间的流逝。直到最后一小节，音乐以一种仿佛接受了不可避免的命运的姿态收尾，将赵盾面对死亡时的理性与克制表现得淋漓尽致。

谱例4　《学术的慰藉》原谱第一幕第三场《终盘之着》第225—230小节



这种纯器乐的氛围构建在全剧结尾处的《追往皇宫》（*The Chase to the Palace*）中转化为对极致动能的塑造。这一段落描绘了赵氏孤儿为了抢在屠岸贾之前赶到皇宫向皇帝示警而在小巷中疾驰的紧张场景。与《终盘之着》冷静克制截然不同的是，该段落以短笛作为主奏乐器，单簧管与巴松在行进中偶尔与之形成短促的呼应。此外，在《荒漠旅人》中，代表屠岸贾军事暴力的小军鼓在此处始终保持连续的演奏，并以极具压迫感的渐强将乐曲推向终点。这种高音区短笛的尖锐音色与小军鼓密集的节奏织体相互叠加，不仅在听觉上还原了疾驰的具体动作，更将智性与暴力赛跑的生死张力推向了最高潮。

（三）元杂剧行当的跨文化音乐参照

在解释“沙漏模型”时，帕特里斯·帕维斯曾强调，跨文化转译既不能像“研磨机”一样消解源文化的一切特征，也不能像“漏斗”一样不加筛选地复制原有形式[1]5。真正的跨文化创作往往能保留源文化的深层结构，并以目标文化能够接受的方式重新组织它们。

就《学术的慰藉》而言，朱迪思·威尔在音乐创作上并没有直接采用传统五声音阶或民族乐

器等中国本土音乐元素，但若将元杂剧行当作为参照，便能发现其在纯粹的西方当代音乐框架内，通过声音形态的差异化分配，重构了类似元杂剧般善恶分明且主次有序的听觉结构。

作为元代最具代表性的舞台艺术形态，元杂剧是将歌曲之“曲”、言语之“白”与动作之“科”高度综合的戏剧艺术形式。在内容上，元杂剧“总有一个用代言体表达的完整的故事情节”[9]。这种基于代言体的综合戏剧形式表明元杂剧必须依靠不同行当的声态与体态来推进叙事。在纪君祥的《赵氏孤儿》中，剧本正是严格遵循这一理论体系，通过末、旦、净、丑等行当来规范剧中人物不同的性别身份与性格，并赋予末角独占演唱的地位。赵朔、韩厥、公孙杵臼、程婴及成年后的赵氏孤儿等代表正义与伦理的正向人物均由末角担任。这种将核心唱段集中于特定行当的结构布局，本质上是用发声形式来确立戏剧的道德与叙事核心。

朱迪思·威尔在单人歌剧这一体裁的限制下，凭借音乐织体与发声形态的精雕细刻达成了异曲同工的戏剧效果。在具体的人物塑造层面，朱迪思·威尔虽然没有沿用元杂剧的声腔体系，却通过音区配置、旋律形态及发声方式的差异化处理，建立起清晰的角色音响秩序。屠岸贾、赵氏孤儿与太白星君三个人物分别对应现实权力、理性知识与超验秩序三个层面，共同构成了全剧声音结构的重要支点。

屠岸贾的声乐写作具有鲜明的压缩性特征，针对这一特征，其旋律大多围绕中音区展开，并频繁出现同音反复与窄幅级进。相较于传统歌剧中强调情感抒发的咏叹调，这种写法更接近语言化的宣告与命令。在第三场《屠岸贾的咏叹调》中，人物虽以歌唱形式出现，但旋律起伏十分有限，节奏重音与语言本身成为表达的核心。其声乐线条多集中在小字一组的中音区，并伴随大量的同音重复，旋律起伏被极度压缩。与此同时，密集的十六分音符节奏被转移至钢琴声部，钢琴声部与小提琴声部有大量级进、模进与重复相同音型的器乐语汇交织在一起。朱迪思·威尔通过器乐压迫感与声乐生硬重音共同外化了权力暴君的内在性格，与净角在舞台上承担的暴力符号功能形成了精准的对位。

与屠岸贾形成鲜明对照的是赵氏孤儿。作为全剧的核心人物，他是唯一兼具念白与演唱两种发声形态的角色。在第六场《学术的慰藉》中，赵氏孤儿主要通过念白讲述《孟子》中的典故，其声音功能接近知识传授者；而在第八场《解读卷轴》中，他又以连续演唱参与戏剧冲突，成为推动情节发展的行动主体。这两种发声方式的结合使其同时拥有叙述者与实践者的双重身份。尤其是在“卷轴”场景中，赵氏孤儿凭借对文本的解释能力完成了对屠岸贾的智性反制，其声音不再只是人物表达情感的媒介，而是成为知识权力的具体体现。

太白星君则代表超越现实世界的另一种声音维度。与剧中大多数接近语言化表达的人物不同，其声乐线条更多集中于高音区，并伴随较为复杂的旋律运动和装饰性音型。在整体趋于克制的音乐环境中，这种较高的旋律活跃度显得格外突出。朱迪思·威尔借助音区提升与旋律复杂化处理，使太白星君获得了一种脱离现实经验的神秘色彩。作为预示命运转折的重要角色，其声音既不属于暴力权力的领域，也不属于现实知识的领域，而是承担连接现实与天命的象征功能。

从整体布局看，朱迪思·威尔主要通过发声形态、音区分布与旋律复杂度的差异等方式塑造人物之间的层级关系。不同角色在声乐线条、音域范围及旋律组织上的差异，使人物身份与戏剧功能获得了清晰的听觉辨识度。其中，给予屠岸贾角色压缩的旋律与重复音，以呈现权力的僵化与暴力；给予赵氏孤儿角色念白与演唱的双重发声，使其获得全剧最完整的声音表现空间；给予太白星君角色高音区与装饰性旋律，使其获得超越特征。三类人物角色共同构成由现实权力、理性知识与命运秩序组成的角色音响体系。

由此可见，朱迪思·威尔虽然没有保留元杂

剧的表层音乐语言，却在角色声音分配与戏剧功能组织层面延续了行当体系蕴含的结构逻辑。不同人物在音区、旋律复杂度与发声方式上的差异，不仅承担了角色的识别功能，也构成了作品内部的价值秩序。屠岸贾、赵氏孤儿与太白星君三个角色分别对应暴力、知识与天命三个维度，三者在声音形态与戏剧功能上的差异，使作品在当代歌剧语汇中形成了具有层级关系的人物配置，与元杂剧行当体系中的角色分工形成了结构上的呼应。这种对深层结构的保留与重组，正体现了跨文化转译过程中“过滤”与“再组织”的基本机制。

四、音乐思想的跨文化转译

经过文本重组与声音重构之后，《学术的慰藉》的跨文化转译才进一步进入观念层面。此时，作品关注的焦点已不再是中国故事如何被讲述，而是这一故事在新的文化语境中能够产生何种意义。“沙漏模型”强调的“过滤”过程在这里体现为价值观念与思想结构的重新组织。朱迪思·威尔在处理《赵氏孤儿》这一中国题材时，有意回避可被直接识别的东方听觉符号，将故事纳入当代戏剧语境中重新组织。听觉层面的简化与结构层面的重构在此相互配合，使原本以忠义与复仇为核心的叙事转向以理性判断与思想反思为中心。

（一）听觉层面的去东方化

长期以来，西方艺术在复现他者文化时，常形成一种较为固定的审美模式。正如爱德华·萨义德在《东方学》中指出的，东方“是欧洲文化的竞争者，是欧洲最深奥、最常出现的他者（the other）形象之一”[10]。在这一话语结构中，东方被持续建构为与西方相对立的文化他者，并通过文学、艺术与学术再现不断得到强化。在音乐领域，西方作曲家往往习惯于运用五声音阶、特殊节奏型及具有标志性的打击乐或民族乐器等声音符号，当音乐在创作意图上被设计为异域化时，并在其中融入特定的“他者性”音乐符号时，听众便会“将其感知为具有异国情调的音乐”[11]。典型的例子就是普契尼在《图兰朵》中通过引用中国民歌《茉莉花》，并结合五声音阶与具有东方色彩的打击乐音色，塑造出具有高度辨识度的中国情调。

朱迪思·威尔在创作《学术的慰藉》时，有意识地回避了这种传统的音乐异国情调。尽管作品的文本直接取材于元杂剧《赵氏孤儿》，但朱迪思·威尔在创作中既没有使用中国民族乐器，也没有借助五声音阶等典型的东方音乐语汇来暗示文化来源。作品的9件乐器编制完全建立在西方当代室内乐的音色体系之上，其和声语言与织体发展亦遵循20世纪现代音乐的创作逻辑。原本在跨文化作品中常见的东方异国情调被剥离，从而在听觉层面实现了“去东方化”。这一处理可以被视为“沙漏模型”中对源文化表层符号的第一次筛除，使其在进入目标文化时失去了可被直接识别的异国情调。

朱迪思·威尔的创作选择并不意味着对原作文化背景的忽视，而是一种对东方主义声音模式的主动解构。通过放弃符号化的东方音乐语汇，朱迪思·威尔避免了将中国戏剧简化为可被快速识别的听觉标签，也使听众无法通过熟悉的听觉符号进入一种猎奇式的文化想象。在这种“去东方化”的声音环境中，作品的戏剧重心不再依赖文化表征，而是被重新引导至人物之间的智性博弈与叙事结构本身。歌剧的跨文化转译形成了从表层的声音模仿向结构与观念层面再创造的跨越，这也为后续理解戏剧结构的重组与哲学命题的深化奠定了基础。

（二）结构层面的再编码

在听觉层面，朱迪思·威尔通过“去东方化”的创作剥离了符号化的东方声音标签，其对故事结构的重组进一步改变了传统故事原本连贯的讲述方式。这种结构上的再编码，不仅是音乐材料的转换，还呈现了戏剧审美体验从情感认同向智性反思的转向。

布莱希特曾提出“间离效果”理论，也就是

让观众与舞台上发生的事件保持距离的一种艺术手法，本质上是为了防止演员去创造移情作用[12]，使其能够保持理性的观察距离。这种对情感沉浸的主动打破在“后戏剧”剧场理论中得到了进一步发展。汉斯·蒂斯·雷曼指出，新型剧场及现代派剧场的历史可以描述成一种文本和舞台相互瓦解的历史[13]187。而剧场作品的发音、词语与声音也已经脱离了传统的语言表现功能，进而形成了一种并置的陈设[13]188。

朱迪思·威尔在《学术的慰藉》中正是基于这一现代剧场语境，对《赵氏孤儿》原本按照时间顺序发展的连贯情节进行了高度压缩与重构。一部原本包含众多角色与复杂伦理冲突的长剧，被改编为仅由一位女中音与9件乐器共同完成的微型舞台形态。在此基础上，非线性叙事成为打破传统时间轴的重要手段。朱迪思·威尔通过不同角色视角的插入及异质片段的拼接，打乱了故事的连贯推进。演唱者在极短时间内不断切换身份并分饰多个角色，这种极端的表演设定高度契合了前述理论中“并置的陈设”这一现代剧场特征，也明显削弱了观众与单一角色之间持续建立情感共鸣的可能性。在《学术的慰藉》中，角色不再作为心理完整的个体被体验，而是转化为被展示与被观察的故事节点。

这种结构上的再造在《学术的慰藉》同名核心场次的设置中体现得尤为明显。该场景以高度思辨性的片段形式嵌入整体表演之中，与复仇行动的推进形成明显的节奏断层，使古典悲剧情节持续累积的情感张力得到暂时悬置，并将布莱希特强调的“间离效果”转化为一种具体的声乐实践。同时，结构重组也体现在器乐织体的功能配置之中，器乐声部获得相对独立的戏剧功能，通过节奏推进、织体变化与音响转换等方式参与剧情发展，使舞台行动始终保持一定的观察与反思距离。在“沙漏模型”的意义上，这一层过滤处理的重点已经转向叙事结构本身，源文化原有的时间逻辑与戏剧因果关系经过重新编排，最终形成适应目标文化剧场语境的叙事结构。

（三）思想层面的哲学互文

作为早期进入西方视野并产生广泛影响的中国古典戏剧之一，《赵氏孤儿》在欧洲的流传历程是一部不断经历文本重塑的历史。法国来华传教士马若瑟率先完成《赵氏孤儿》法文翻译，1734年，巴黎的《水星杂志》（*Mercure de France*）首次刊发了该译本的部分片段。此后，伏尔泰、阿瑟·墨菲等西方学者与剧作家在此基础上进行了多重译介与大幅改写，极大地促进了《赵氏孤儿》在欧洲的传播。随着不同版本的《赵氏孤儿》在欧洲的持续流传，这部中国戏剧也在不断被重新阐释。这样的传播过程恰好反映了跨文化传播中的一个基本现象：一个文本进入他者文化时，往往需要适应当地的道德观念以及审美标准[14]。为了实现这种适应，译者和改写者通常会根据目标文化的历史背景与审美习惯，对源语文本进行调整，使其能够被新的文化环境所接受。由此可见，欧洲各个时期出现的诸多《赵氏孤儿》衍生版本，本质上是为了回应当时社会的文化诉求。朱迪思·威尔在创作《学术的慰藉》时采用的英译本，同样也产生于这一长期的译介与改写传统之中。

与18世纪欧洲对《赵氏孤儿》的改编相比，朱迪思·威尔的处理方式呈现了明显不同的文化取向。伏尔泰在《中国孤儿》（*L'Orphelin de la Chine*）中大幅削弱了原作中的复仇主题，以蒙古征服中原为故事背景，以此讨论启蒙时代关注的文明、理性与政治秩序问题。阿瑟·墨菲的《中华孤儿》（*The Orphan of China*）同样依据欧洲观众的审美期待重构人物关系与戏剧情节，使中国故事成为表达西方道德观念的载体。这一时期，欧洲对《赵氏孤儿》的接受更多建立在中国形象的再创造之上，中国文本往往被纳入启蒙思想的话语体系之中进行重新阐释。

在这种跨文化改写的背景下，如何将建立在东方血亲伦理之上的复仇悲剧转化为当代西方语境下的普遍命题，成为作曲家创作的核心切入点。通过提取原故事中无辜个体面对绝对政治暴力与不公迫害时的生存绝境，朱迪思·威尔找到了东

方古典叙事与西方哲学传统的共通之处。歌剧的标题《学术的慰藉》致敬了古罗马哲学家波爱修斯的著作《哲学的慰藉》（*The Consolation of Philosophy*），这部作品写于波爱修斯被控叛国罪、身陷牢狱之际。在生命与命运的极端困境中，波爱修斯通过与哲学的对话，探讨了命运、理性与人类心智的力量，并试图在理性的思考中寻找精神上的慰藉。对于波爱修斯而言，真正能够抵御命运无常的并不是权力或财富，而是人类的理性与知识。

《学术的慰藉》通过提取“政治迫害”这一共通的叙事底色，完成了对《赵氏孤儿》的哲学性转译。剧中的反派屠岸贾代表的残暴强权，与波爱修斯承受的罗马强权压迫形成了跨越时空的互文。在这一重新设定的叙事中，朱迪思·威尔剥离了原著中通过流血杀戮实现正义的传统逻辑，将赵氏孤儿的命运轨迹与波爱修斯的自我救赎形成了深层呼应。剧中的赵氏孤儿被塑造为一位潜心翻译古代经典的学者，其最终的胜利不再简单局限于复仇，而是通过卓越的学术建树实现了对野蛮暴力的精神超越。经历前两重过滤后，文本在目标文化的知识体系中完成意义的重新编码，从复仇叙事转变为一种关于理性与知识的当代戏剧语义结构。“学术”不再只是单纯的知识活动，而是成为面对暴力与历史困境时的一种理性回应。

五、结语

从帕特里斯·帕维斯的“沙漏模型”看，《学术的慰藉》可以被理解为源文化文本在进入目标文化剧场语境后，经由多重过滤机制形成的沉积性结果。作品并不是对《赵氏孤儿》的直接再现，而是在跨文化转译过程中不断筛选、重组与再编码之后生成的一种新的音乐戏剧形态。源文化的东方故事在进入现代西方剧场时，经历了一场围绕声音语言、戏剧结构与思想内涵展开的严密过滤。该作品果断舍弃了西方音乐传统中常见的东方主义声音模式，在穿过文化瓶颈的进程中主动去除了符号化的听觉标签。从音乐语言看，《学术的慰藉》以克制的声乐书写与清晰的器乐结构取代了外显的情绪渲染。单音化的声乐线条强化了文本传达的直接性，器乐声部则通过节奏推动、织体变化与动机等方式循环承担戏剧组织功能。音乐不再只是情感表达的媒介，而是成为叙事展开与舞台张力的重要驱动力。从戏剧结构看，作品通过高度压缩的舞台形态与非线性的叙事组织，重新分配了角色与声音的功能，改变了原故事以情感推进为核心的戏剧逻辑，同时也使单人歌剧体裁的限制条件形成了新的表现可能。从思想层面看，《学术的慰藉》通过与波爱修斯《哲学的慰藉》的互文关系，将原本以血亲复仇为核心的古典叙事转化为关于理性、知识与文明力量的现代思考。从整体构思看，《学术的慰藉》通过多层面的转化，将东方古典戏剧置入西方当代音乐戏剧的语境之中，呈现一种以现代音乐语言为媒介的跨文化再创造。

从更广阔的传播视角看，《学术的慰藉》对中国传统戏曲的海外接受与当代转化提供了若干启示。跨文化传播未必依赖可直接识别的民族音乐符号，结构性重写同样能够探索有效的跨文化传播路径。音乐戏剧中的“去符号化”策略也表明，东方元素在跨文化语境中可以从表层风格标记转向叙事结构与戏剧机制的深层参与。在改编过程中的文化选择也不再表现为简单的保留或消解，而是在具体语境中重新确认不同文化要素的功能与意义及其潜能。《学术的慰藉》既构成了对中国古典戏剧的一次现代诠释，也为跨文化音乐戏剧创作提供了一种以结构转换为核心的思考路径。

参考文献：

[1] Patrice P. Theatre at the crossroads of culture [M]. London: Routledge, 1992.

[2] WHITE B. Music drama on the concert stage: voice, character and performance in Judith Weir's *The Consolations of Scholarship* [J]. Cambridge Opera Journal, 2000, 12(1): 55.

[3] Various. Six Yuan Plays [M]. Liu Jung-en, trans. Middlesex: Penguin Publishing Group, 1972.

[4]无名氏. 锦云堂暗定连环计杂剧[M]//王学奇. 元曲选校注:第四册下卷. 石家庄:河北教育出版社,1994:3899.
[5]贝·布莱希特. 关于革新[M]//布莱希特论戏剧. 丁扬忠,张黎,景岱灵,等译. 北京:中国戏剧出版社,1990:106.
[6]WHITE B. Music drama on the concert stage: a study of Judith Weir's *The Consolations of Scholarship* [D]. Pittsburgh: Univer-sity of Pittsburgh, 1997.
[7]Scott W. Review of *The Consolations of Scholarship* by Judith Weir[J]. Notes, 1993, 50(2):772-773.
[8]Judith W. The Consolations of Scholarship[M]. London: Novello, 2013:25.
[9]杨荫浏. 中国古代音乐史稿(下)[M]//中国艺术研究院音乐研究所. 杨荫浏全集:第3卷. 南京:江苏文艺出版社,2009:42.
[10]爱德华·W·萨义德. 东方学[M]. 王宇根,译. 北京:生活·读书·新知三联书店,2019:2.
[11]Ralph P L. Musical exoticism: images and reflections [M]. Cambridge: Cambridge University Press, 2009:51.
[12]贝·布莱希特. 间离效果[J]. 邵牧君,译. 电影艺术译丛,1979(3):157-163.
[13]汉斯·蒂斯·雷曼. 后戏剧剧场[M]. 李亦男,译. 北京:北京大学出版社,2010.
[14]吕世生. 元剧《赵氏孤儿》翻译与改写的文化调适[J]. 中国翻译,2012,33(4):65-69.

The Intercultural Translation of *The Orphan of Zhao* in *The Consolations of Scholarship*

WU Chenqi, WANG Dandan

Abstract: Judith Weir's monodrama *The Consolations of Scholarship* (1985), based on Ji Junxiang's Yuan-dynasty Zaju *The Orphan of Zhao* and incorporating materials from *The Secret Scheme of the Chain* and *The Mencius*, offers an intercultural reinterpretation of Chinese classical drama in contemporary Western music theatre. Drawing on Patrice Pavis's "Hourglass Model," this article examines the work at textual, musical, and conceptual levels. Through plot compression, textual collage, and role reconfiguration, Weir transforms the revenge narrative into an allegory centred on knowledge and reason. Musically, the work avoids overt Orientalist sonic markers and differentiates speech, singing, instrumental textures, and character vocal features. Its inter-textual engagement with Boethius's *The Consolation of Philosophy* further shifts the story from blood revenge toward intellectual transcendence. The monodrama demonstrates a process of intercultural filtering and recoding, offering insights into the international dissemination of Chinese traditional opera and intercultural music theatre.

Keywords: Judith Weir; *The Consolations of Scholarship*; *The Orphan of Zhao*; monodrama; hourglass model