

莎戲曲：跨文化改編與演繹[#]

陳芳*



一、什麼是「莎戲曲」？

莎士比亞 (William Shakespeare, 1564-1616) 近 40 部戲劇幾乎都是改編，不是原創。透過各種繁複的修辭技巧或文字遊戲，其思想深度與人物塑

[#] 本書於 2012 年 6 月由國立臺灣師範大學出版中心審查出版，並獲選科技部人文社會科學研究中心 2012 年 3 月「補助出版人文及社會科學專書」。本書之系列研究，曾獲科技部「劇種・行當・程式：『莎戲曲』的表演隱喻」(I)(NSC 99-2410-H-003-076)、(II)(NSC 100-2410-H-003-155) 及「『莎戲曲』：跨文化改編與演繹」(NSC 99-2918-I-003-001) 計畫案補助，特此誌謝。本文改寫自本專書〈導言〉，頁 2-13。

* 國立臺灣師範大學國文學系教授



造，都令人印象深刻。由於種種內、外在因素，莎劇不但屹立於世界劇壇，成為當代眾所周知的經典，更是跨文化劇場的最愛。而「莎戲曲」——筆者定義為從莎士比亞戲劇改編而成（由真人扮演）的中國傳統戲曲，並以英文“Shake-*xiqu*”名之——顯然是亞洲莎劇跨文化劇場研究中一個不容忽視的個案。

因為文化傳統與表演載體之異，已經流傳四百餘年的莎劇，會在戲曲演繹中展現什麼樣的風貌？戲曲程式化的語言、虛擬化的身段、類型化的行當、象徵化的臉譜、寫意化的舞美等種種制約，在當代劇場各種創新思維中，又要如何體現莎劇的語言魅力、劇情張力，乃至人物複雜深沉的心性？「莎戲曲」跨文化改編的意義是什麼？採用的策略又是什麼？而莎劇在戲曲劇場中面臨種種突兀或疏離的現象時，有沒有磨合消解的可能？編、導、演、製等主創團隊，以及觀眾，究竟要如何看待「莎戲曲」？這些都是探究「莎戲曲」之改編與演繹所應思考論述的重點，也是本書旨趣之所在。

據文獻記載，早在民國初年，已有「莎戲曲」的演出活動。受到文明戲影響，秦腔、川劇、粵劇均曾搬演莎劇。當時並無莎劇的中文譯本，演出或許是參考清光緒三十年（1904）林紓、魏易譯自英國蘭姆姊弟（Charles and Mary Lamb）《莎士比亞故事集》（*Tales from Shakespeare*）的文言故事集《英國詩人吟邊燕語》。爾後「莎戲曲」只有零星演出。1980年後，在中國政府主導下，1986、1993年兩度大規模舉辦「中國莎士比亞戲劇節」。在長達數月的活動中，分別以戲曲、話劇、偶戲、廣播劇等不同劇類演出莎劇，成績可觀。而臺灣則從1986年當代傳奇劇場的京劇《慾望城國》（改編自*Macbeth*）開始，揭啟莎劇改編為戲曲的序幕。因此，1986年明顯是當代戲曲進行莎劇跨文化改編的一個重要時間點。此後二十多年來，臺海兩岸陸續創製了多部「莎戲曲」及其實驗版，為跨文化劇場累積了豐富的資產。本書所收論文八篇，主要即是討論這個時期的「莎戲曲」創作。

二、亞洲劇場與莎劇改編

跨文化劇場在當代「地球村」的概念中，是一個非常有趣的研究課題，充滿了各種挪用（appropriation）、戲擬（parody）、扭曲、顛覆、現代化……的可能性。相對於原著（original text）而言，大量的改編（adaptation）呈現了多元樣式，其光譜幅度，已然無盡延伸。誠如赫全（Linda Hutcheon）在《改編理論》

(*A Theory of Adaptation*) 一書中所指出：我們應該「視改編如改編」(Treating Adaptations as Adaptations)，把改編當作一個有所起源者 (derivation)，而非一個衍生物 (derivative)。雖然在時間刻度上，改編較晚發生，但並不表示它就是次等的 (secondary)。所以，改編同時包括過程 (process) 和結果 (product)，必須注意以下三點：第一，作為實存的成品，改編已宣告其有所本，且有多方面的轉換 (extensive transposition)，如媒介 (medium)、樣式 (genre)、架構 (frame)、背景 (context) 等。第二，改編是一種 (再) 詮釋 ((re-)interpretation) 與 (再) 創造 ((re-)creation) 的過程，兼含挪用 (appropriation) 與廢物利用 (salvaging)，乃至戲擬——端視我們的觀點而定。第三，從接受過程來看，改編是一種互文性 (intertextuality) 的形式；是經由我們的記憶在其他作品中所形成變奏 (曲) 之共鳴的複寫。可見改編是一個廣義詞彙，只要前有所本，不論運用任何策略使之「再現」(representation)，都可以稱為改編。而且，改編具有自我的獨立性，不能再適用是否「忠於原著」的批評理論 (fidelity criticism)。

亞洲劇場之所以改編莎劇，自有其政治、經濟的動機和考量。甘迺迪 (Dennis Kennedy) 和楊麗蘭 (Yong Li Lan) 分析可能有三種背景成因：一是國家主義者的挪用 (nationalist appropriation)，如日本之明治維新，中國之莎士比亞戲劇節；二是殖民的煽動 (colonial instigation)，如印度接納莎劇，既是教育之一環，也是殖民優勢與英國文化之展示；三是跨文化間的修正 (intercultural revision)，當代許多新作都表現出這種傾向，企圖把莎劇從政治運用的意涵轉向更多美學領域的自覺。於是，莎劇在亞洲有了迥異於歐美的面貌，處處可見「在地的」(local) 特色。

例如蜷川幸雄 (Yukio Ninagawa)、鈴木忠志 (Suzuki Tadashi) 固然可以在詮釋莎劇時加入日本傳統文化或表演符碼，如櫻花意象、武士道精神、滑步與舞蹈等；林兆華也可以在《理查三世》中隱喻中國政治；而李國修在《莎姆雷特》中大玩戲擬、解構遊戲；吳興國的《李爾在此》以獨角戲、自傳式的改編策略表述自我，都反映出劇團和演員在臺灣社會無奈的生存現狀。較特殊的例子，則是新加坡導演王景生 (Ong Keng Sen) 1997 年在日本的實驗創作 *LEAR*。主要演員分別來自日本 (能劇)、中國 (京劇)、泰國 (舞蹈)、印尼 (蘇門答臘武術)、馬來西亞及新加坡。以各自本具之傳統古典的訓練方式演出，臺詞和字幕也都保留各自的腔調和語言，搭配爪哇管弦樂器、現代通俗



歌謠、日本木笛等。也許導演有意藉此呈現自身國際化的視域，或可謂之「世界大同」(cosmopolitanism)的理想，說明文化融合的趨勢，但整部作品還是顯出濃重的「亞洲」風味，甚至是為莎劇宣示一種亞洲式的東方美學。

雖然在 21 世紀以前，西方莎學主流並不重視這些跨文化劇作。但亞洲人口占了世界人口總數約五分之三，當越來越多的莎劇改編展開與原著的「互文性」對話時，其於「全球的莎士比亞」(global Shakespeares)中之重要性不言可喻。唐納森 (Peter Donaldson) 和黃承元 (Alexander C. Y. Huang) 於 2009 年 4 月在麻省理工學院 (MIT) 建置 *SPIA* (*Shakespeare Performance in Asia*) 資料庫 (現已改置於 <http://globalshakespeares.org> 之下)，陸續收錄亞洲的相關莎劇作品，兩年內已有 241 筆資料、100 個展品、25 部完整版。這項工作，說明亞洲莎劇正向全球展開互動、分享的積極作為，也宣告「亞洲莎士比亞 2.0」(Asian Shakespeare 2.0) 時代的來臨。此外，新加坡國立大學亦於 2011 年 3 月建立「亞洲莎士比亞跨文化網路檔案庫」(Asian Shakespeare Intercultural Archive, 簡稱：ASIA, <http://www.a-s-i-a-web.org>)，現已收錄 20 多部完整版劇作，且設有中、英、日文選項。而臺大雷碧琦則建置了一個網站：「亞洲莎風景」(ShakeScene Asia, <http://www.shakescene.asia>)，對比同一莎劇場景的不同變貌；另有典藏臺灣莎劇作品完整資料的「臺灣莎士比亞資料庫」(Taiwan Shakespeare Database, <http://shakespeare.digital.ntu.edu.tw>) 正在持續進行中。在這樣一個關鍵時刻，省思並研討「莎戲曲」，應該深具學術意義。

三、建構「莎戲曲」的「戲曲主體性」

戲劇之跨文化過程非常繁複。羅 (Jacqueline Lo) 和吉伯特 (Helen Gilbert) 據巴維 (Patrice Pavis) 的「沙漏圖」(the Hourglass Model of Intercultural Theatre) 提出修正的「三橢圓圖」(Proposed Model for Interculturalism)。他們認為需要考慮包含從原著文化 (source culture) 中文化塑形、藝術塑形、改編作品、演員之預備工作、選擇戲劇形式，到標的文化 (target culture) 之藝術塑形、社會學與人類學塑形、文化塑形、既定與預期之影響等九個因素。同時，還要注意彼此間社會政治的背景脈絡 (sociopolitical context)。標的作品 (即中間橢圓) 隨時游移於原著文化 (左橢圓) 與標的文化 (右橢圓) 之間。如用赫全的理論來分析，就是「六 W」，關乎——形式的 What? 改編者的 Who? Why? 讀

者 / 觀眾的 How? 背景脈絡的 Where? When?。但以此「六 W」來觀照「莎戲曲」，便會發現其中交織互涉的實況。例如 What? 其實不僅涉及形式，也必須考量內容；Who? Why? How? 等問句，既可拋向改編者，亦可拋向導演、演員及觀眾；而 Where? When? 則是改編與演出都要兼顧的課題。因此，筆者嘗試提出析論「莎戲曲」的五個聚焦點：文化的移轉、劇種的特性、情節的增刪、語言的對焦、程式的新變，期能建構「莎戲曲」自我論述作為獨具之民族傳統劇場的「戲曲主體性」。

本書所論大抵即奠基於此，而各有所思：

(一) 跨文化改編的「務頭」：以「莎戲曲」為例

「莎戲曲」不論採取任何改編策略，都會面臨文化移轉、文本互涉、人物設定、語言改寫、程式表演等尷尬的困境。尤其因為莎劇好用複線結構、兩面手法、反諷、遊戲文字、雙關語、無韻詩……等來建構劇本文義格局，更增加戲曲改編的難度。舉凡劇本、塑形、表演、語言、音樂、舞美等各個劇場環節，戲曲都有固定的程式體系作為制約。所以，進行跨文化改編時，必須在莎劇與戲曲間，隨時尋找保持平衡的支點（務頭）。本文題旨即在於闡明「莎戲曲」創作的注意面向，期能有助於改編的實務運作。

(二) 豈能約束？——「豫莎劇」《約 / 束》的跨文化演繹

莎士比亞戲劇一向具有普世性的改編價值。在當代「莎戲曲」的演繹光譜中，也很值得討論。當代莎士比亞研究學者甘迺迪（Dennis Kennedy）認為，跨文化改編與演繹的重點，可能並不在於是否貼近原著，而在於改編與演繹後的作品，究竟在立足自身文化傳統中時，展現了什麼樣的構思和創意。基於此一理念，本文正視「莎戲曲」在中國傳統表演文化中的主體意識與價值，以改編自莎士比亞《威尼斯商人》（*The Merchant of Venice*）的「豫莎劇」《約 / 束》作為聚焦論述的個案，申論原著無法約束改編之作。

(三) 新詮的譯趣：「莎戲曲」《威尼斯商人》

就翻譯光譜而言，如將原著置於左側，譯作由此向右拓展，則翻譯越偏重於考慮讀者需求，而非作者原意，可能越會產生較大幅度的偏離結果。幾乎沒有一本譯作能完全與原著密合；即使是致力於貼近原著者，也會在小範圍內加入譯者的個人詮釋。因此，在翻譯的國度裡，原著衍生出各種不同樣貌的成品。依據「功能論」的說法，跨文化改編也是一種廣義的翻譯。而當代的「莎戲曲」演出，顯然是翻譯光譜中的一環，值得討論。限於篇幅，本文以



《威尼斯商人》(*The Merchant of Venice*) 為例，從標的文化的滲透、劇種、行當的制約、語言的轉譯新詮等三個視角切入論述，以見「另類譯作」新詮的譯趣。論述個案則聚焦於 2009 年的粵劇《豪門千金》與豫劇《約 / 束》。

(四)《哈姆雷》的戲曲變相

自 1600 年演出以來，《哈姆雷》(*Hamlet*) 一直廣受世人歡迎，也是莎劇作品中最早被改編成戲曲樣式者，時約 1916 年。而在當代戲曲的跨文化演繹中，從《哈姆雷》改編的三部《王子復仇記》(當代傳奇劇場、上海越劇院、上海京劇院)，緣於編、導、演、製等主創團隊的理念不同，或為了兼顧劇種特性、演員特質、演出時間……等各層面，以致於調整原著的結構與人物，甚至大幅改寫原著。這些見仁見智的增刪結果，使《哈姆雷》戲曲版呈現出迥異於原著的「變相」，在形式與意涵上有了「另一種演示」。「當代版」看似京劇，卻有「創一新劇種」的自我期許，完全顛覆《哈姆雷》的文義格局。「上越版」以尹(桂芳)派「男」小生挑梁，偏重越劇擅長的才子佳人模式。演員之陰盛陽衰、唱腔之擅於抒情，造就了不一樣的《王子復仇記》。「上京版」的王子則充分發揮文武老生的專長，「表演性」相當強烈。本文對於《哈姆雷》在戲曲版中的解構與重構、人物的改頭換面、「戲中戲」的本義與衍義等，都有詳盡的析論。

(五) 演繹莎劇的崑劇《血手記》

1986 年 4 月第一屆「中國莎士比亞戲劇節」在北京、上海兩地同步舉行，素有中國「百戲之母」雅譽的崑劇，推出了由上崑名家計鎮華、張靜嫻等主演的《馬克白》(*Macbeth*) 改編本《血手記》，共襄盛舉。這是崑劇首次改編莎劇的演出，意義非凡。後來，這個劇目應邀巡演歐、美，所到之處，無不佳評如潮。探本溯源，這究竟是緣自莎劇文本原有的經典魅力，還是展示跨文化改編的成功？抑或由於崑劇豐富精緻的表演藝術？本文試圖探討的問題是：改編能否掌握原著的題旨要義，並融入本國文化的思想底蘊？演員能否掌握人物的心理性格，並以既有的表演技藝去詮釋？導演、編腔作曲與舞美等設計，能否貼近劇種本有的藝術特質？並以此標準來評量《血手記》，釐清其於當代崑劇演出史軸上的定位。

(六)「禪」與吳興國的「莎戲曲」《暴風雨》

「莎劇曲」《暴風雨》(2004) 是一齣以京劇的表演和鑼鼓經為基礎，並融合「京劇、崑曲、原住民歌舞的魔幻大戲」。由習志淦、吳興國改編自莎士比

亞《暴風雨》(*The Tempest*)，徐克導演，吳興國執行導演並主演。本文所要討論的重點，並不在於形式上的表演技法，而在於身負該劇編、導、演重任的核心人物吳興國，闡述個人對於《暴風雨》的興發體會：「這是一齣探討放下、和解、包容的禪劇」。換言之，原著所探討的寬恕與自由、自然與學藝、愛情真諦、生存認同、戲劇本質與功能……等多元議題，都被簡約概括在「禪」裡。那麼，什麼是「禪」？「當代版」如何在「禪」的思維脈絡中演繹《暴風雨》？從「禪」的視角來觀照，「當代版」又提供了《暴風雨》當代論述什麼樣的啟示？在吳興國的改編與演繹下，原著的人文主義和弔詭曖昧固然不存，但「當代版」美麗的「誤讀」，卻也賦予莎劇《暴風雨》在當代後殖民論述之餘，另一種禪學論述。

(七)「馴悍」變奏曲：《胭脂虎與獅子狗》的啟示

據說《馴悍記》(*The Taming of the Shrew*)是莎劇中最少以本來面目演出的一部劇作。因為其中涉及父權壓迫、兩性意識等課題，歷來備受爭議。如果要把「馴悍」搬到臺灣的當代舞臺上來，應該如何呈現，才能得到觀眾的認同？而這種呈現，如果又是以中國戲曲形式——例如京劇——為載體，則其整體演出程式又該有哪些轉化與創新，才更易於演示莎劇故事？且改編視角要如何兼顧中國文化背景與馴悍趣味？2002年5月，臺北新劇團在辜公亮文教基金會的支持下，推出了當代臺灣《馴悍記》的京劇版——《胭脂虎與獅子狗》。該劇以京劇程式為表演主體，並運用說書人評述插白、電影蒙太奇手法等，製造出對位變奏的效果，為「馴悍」增添了新鮮巧妙的喜感與趣味。本文即從文化情境、京劇程式、劇本語言等三個面向切入，思考該劇對於當代跨文化改編的啟示。

另有彭鏡禧教授所著附錄一篇“Bonding Bangzi and the Bard: The Case of *Yue/Shu (Bond)* and *The Merchant of Venice*”：各個時代、各個地區以不同形式演繹莎士比亞的劇作。其全球化頗得益於其本土化，因為「莎士比亞永遠只是我們當下對他的理解」。本文主要探究改編《威尼斯商人》為豫劇《約/束》的過程中，莎劇與豫劇之間，既相互豐富又彼此制約。討論內容則包括情節刪減、文化背景與文字轉換、人物塑造等。

跨文化劇場涵攝範圍甚廣，本書對於「莎戲曲」的論述，只不過是個人近幾年來的管窺之見。希望能與同道繼續在此一領域切磋交流，分享學習與探索的經驗。展望未來，仍待努力，敬祈方家不吝指正。