

京剧舞台上的法国作品探析

曾果果

【摘要】法国题材的作品曾多次登上中国京剧舞台，其中新中国成立前的改编，虽具有改良“旧剧”、呼唤民主革命的时代意识，但其猎奇趣味和服务现实的功利目的使改编本往往偏离原著的精神主旨。而新时期以来的改编，在原著主题意蕴的准确表达、舞台表演的多元化呈现等方面取得了成就，表明“跨文化京剧”已渐趋成熟。

【关键词】跨文化京剧 法国文学 跨文化传播

【Résumé】Les œuvres littéraires françaises ont été maintes fois adaptées dans le style de l'opéra de Beijing. Les adaptations d'avant 1949, marquées par la réforme des modèles anciens et l'appel à la conscience de la révolution démocratique, s'écartèrent souvent du principe de l'original en raison d'objectifs utilitaristes et commerciaux. Par contre, celles de la République populaire de Chine ont acquis une qualité remarquable. De l'expression thématique de l'original à la diversification de la représentation scénique, le développement de l'opéra de Beijing "transculturel" parvient à maturité.

20 世纪初，我国戏曲舞台上出现了根据外国文学艺术作品或历史故事改编的剧目，“跨文化戏曲”随之成为戏曲的一个新门类，其中，京剧是最早开始改编外国文学艺术名著的，所拥有的“跨文化”剧目也是最多的。据笔者考索，到目前为止，“跨文化京剧”剧目已达 45 部，其中，根据法国文学艺术作品改编的有 8 部。^①这 8 部剧作分别诞生于 20 世纪初至新中国建立之前和我国实行改革开放政策之后两个历史阶段。京剧舞台上的法国文学艺术名著从一个侧面映照出我国不同时期的政治文化环境和对外国文化的接受视野，同时也反映了京剧力图追随时代前行的现代化历程。

新中国建立前京剧舞台上的法国作品

新中国建立前，“跨文化京剧”共有 16 部剧作，其中 5 部是法国题材的剧目：

《新茶花》，又名《二十世纪新茶花》，连台本戏，潘月樵、赵君玉据法国作家小仲马的小说《茶花女》和同名话剧改编，1909 年首演于上海新舞台，赵君玉、赵如泉等主演，冯春航、王惠芳亦曾主演。为尽量逼真地表现外国人的生活和满足观众的猎奇心理，演员装扮、音乐、表演动作均凸显异域情调。1913 年天津演出此剧，1914 年春，著名女演员刘喜奎在北京虎坊桥东“第一舞台”搬演此剧。刘喜奎演出本为杨韵谱编剧，与潘月樵、赵君玉本小别。剧中台词紧扣时政，号召“革命”的激情充溢全剧，化装演说的色彩鲜明。刘喜奎饰演女主角新茶花，她戴西式大帽，着西式长裙，男主角着短袖西装。没见过“洋装京戏”的北京观众都想瞧新鲜，剧场几近挤爆，刘喜奎从此名声大噪；

《拿破仑》，惜秋编剧，写拿破仑被联军羁囚孤岛事，与绿衣女士据法国器俄（雨果）剧作翻译的独幕话剧《拿破仑》情节不同，1911 年 4 月 19、20 日公演于上海新舞台，冯

^①未计爱尔兰剧作家贝克特侨居法国时创作的荒诞派戏剧《等待戈多》，台湾当代传奇剧场曾将其改编为京剧《等待果陀》，吴兴国编剧并主演，2005 年首演于台北，2006 年曾到上海献演。

子和、夏月珊、赛魁冠、赵文连、夜来香（周凤文）、七盏灯（毛韵珂）、小连生（潘月樵）、夏月润、小保成（何治文）、张顺来等主演，剧本刊于1904年11月出版的《二十世纪大舞台》第二期，剧名为该剧之单出《叹岛》，未注明题材来源；

《法国血手印》，1914年在北京首演，故事来源未详，写某行主被刺，罪犯留下血手印，律师翻案，法庭婚配事。“小谭鑫培”贾洪林、周蕙芳（小桃红）主演。贾洪林饰主角法国律师，他西服革履，戴眼镜，留八字胡，唱念模仿洋人声口。后来，郝寿臣亦主演过此剧。未见剧本流传，1917年毛韵珂、夏月珊、夏月润等将其改为《英国血手印》在上海新舞台上演；

《就是我》，连台本戏，共16本，据法国侦探小说改编，1916年春首演于上海新舞台。潘月樵饰骨石，夏月珊饰骨谷，邱治云饰雪花，夏月润饰乌衣。该剧使用机关布景，影响较大，是新舞台的保留剧目；

《拿破仑趣史》，周瘦鹃编剧，写拿破仑娶奥地利公主路易瑟，路易瑟与人有私，拿破仑捉奸被骗和滑铁卢大战事，未见剧本流传，1918年6月20日《申报》刊有该剧剧情提要，1918年6月29日首演于上海新舞台，夏月润、欧阳予倩等主演，欧阳予倩饰皇后路易瑟，夏月润饰拿破仑。

戊戌变法前后，我国弃旧图新的革命、改良思潮奔涌，曾被正统文人视为“小道”、“邪宗”的戏曲小说得到欲借通俗文艺开启民智的有识之士的特别重视，但这些有识之士大多以西方戏剧——特别是18世纪以来主要的戏剧样式话剧为是，^①对“旧戏曲”不满，提出了“戏曲改良”的口号，他们要求剔除鬼戏、淫戏，要求戏曲不再热衷于描写红粉佳人、风流才子，转而描写爱国志士，反映民族压迫，关注社会现实，鼓荡革命热情，以便唤起民众救亡图存的民族意识。“洋装京剧”、“时装新戏”开始成为这一时期戏曲舞台上的潮流。京剧舞台上的法国作品正是在这一政治文化语境中诞生的。

这5部“跨文化京剧”主要是对法国小说、话剧、历史故事的改编，除据法国作家小仲马的小说《茶花女》和同名话剧改编的时装新戏《新茶花》外，其他剧作的题材来源或为无法考源的故事，或为著名历史人物的逸闻趣事，“传说”、“戏说”的成份较大。这固然与当时翻译力量薄弱、尊重原著的观念尚未形成的时代局限相关，但更重要的是，创作主体和受众并未将原作文学性的高低视作选材的依据，而是为迎合观众的趣味来寻找外国作品。

近代中国积贫积弱，资产阶级维新派为了配合政治上的变法，在文学领域提出了“诗界革命”、“小说界革命”等主张，“于是爱国之士，奔走号呼，鼓吹革命，提倡民主，反对侵略，即在戏曲领域内，亦形成了宏大潮流”。^②在这一特殊历史时期“建独立之阁，撞自由之钟。”^③成为时代的民族精神，也成为了这一时期京剧舞台上对外国文学作品进行改编的重要指向。然而有趣的是，在对法国文学作品进行改编的5部京剧中，虽然对救亡图存的时代强音有所呼应，也表现出一定的革命热情，但总体上却走向了以异域风情招揽看客，满足观众“猎奇”心理的娱乐化道路。

例如，1909年首演于上海新舞台的洋装新戏《新茶花》，最初只有一、二本，写少女辛瑶琴被卖入妓院，易名新茶花，与少年军官陈少美结识。新茶花假意伴俄国元帅出游，少美怒，绝交而去。中俄战争爆发，新茶花智盗俄帅地图送少美，少美大败俄军，二人重归于好。该剧兼顾爱国和爱情，借男女爱情鼓吹富国强兵，宣扬抵抗外侮的民族精神而深

^① “话剧”一词是我国戏剧家创造的，文艺复兴以来，西方虽然有主要以对话塑造人物的戏剧样式，但并无“话剧”之名。

^② 阿英：《晚清文学丛钞·传奇杂剧卷》。北京：中华书局，1962，第1页。

^③ 柳亚子：《二十世纪大舞台发刊词》，载《中国现代戏剧论（上卷）》。北京：北京广播学院出版社，2003，第5页。

受观众好评,该剧自首演之后便一发不可收。正是在火爆票房的刺激下,为追求利益最大化,迎合观众审美追求,剧作逐渐淡化与时代契合的主题意蕴。自1910年6月起相继上演“续集”,并且从1910年11月起,文明大舞台也加入《新茶花》的演出行列,此后新舞台、大舞台、新新舞台互相竞争,均打着《新茶花》的旗号,对剧作进行节外生枝、添油加醋的改编。并不惜重金购买新式布景、强化声光电效果,1915年10月3日上演《新茶花》时,《申报》海报上的广告云“特别布景、欧美装饰、各国器械、满台真山真水、两军溪桥大战。”从这段广告词中不难看出,当时该剧的卖点并不在于向国人推介这部法国文学名著,而是以“异域情调”为噱头招揽看客、刺激观众的感官。更有甚者,如新新舞台打出《双茶花》的幌子以招徕观众^①。可想而知,最终被辗转改编的《新茶花》不仅脱离了原作的精神内核,也背离了影射现实、鼓荡革命热情的创作初衷。

再如,作为法兰西共和国第一执政,法兰西第一帝国皇帝的拿破仑·波拿巴是当之无愧的资产阶级革命家。他捍卫了法国大革命的果实,击败了外来侵略者,埋葬了旧的专制政权,这些都正好与国人呼唤反对外侮,反抗封建压迫的时代强音相契合。然而,在京剧《拿破仑》、《拿破仑趣史》中却淡化了反对外侮,反抗封建压迫的主旨,主要描写拿破仑被联军羁押于孤岛事的事件,甚至将“捉奸”轶闻搬上舞台以广招徕,拿破仑被塑造成一个可笑、滑稽的人物。新奇、刺激的审美取向压倒了救亡图存的社会政治追求。1915年9月11日新舞台上演《拿破仑》时,《申报》海报上有“新添真汽车、双马车、真炮车、军队上台、特备全套器械及法国地图油景”的广告词,可见在制造离奇夸张的舞台效果上,该剧也是下足了功夫的。

新中国成立之前,根据法国文学作品改编的跨文化京剧具有改良“旧剧”的明确意图,也曾救亡图存的政治背景下发出过自己的呼号,并且在一定程度上起到了传播法国文化的作用。但对原作的恣意篡改、对历史事件的戏剧化改编、对历史人物的随意改塑并不利于当时主要通过看戏了解异质文化的普通民众正确理解外来文明,更谈不上促进两种文化之间的深入交流。

新时期京剧舞台上的法国文学名著

所谓“新时期”是指中国实行改革开放政策以来的历史阶段,具体是指1978年至今的三十余年。随着改革开放的日益深入,中西方文化交流的广度、深度、频率都远胜从前,戏曲交流也是如此。在此期间共产生了28部“跨文化京剧”,其中有3部改编自法国文学名著:

《大钟楼》,据法国作家雨果的小说《巴黎圣母院》改编,编剧王宝互,导演徐勤纳,香港邓宛霞京昆剧院与北京京剧院、山东京剧院联合推出,1999年首演,邓宛霞、李崇善、周龙、耿天元、王文祉、栾祖逊等主演。这次由香港和内地艺术家联袂创作演出“跨文化京剧”,不仅昭示了我国改革开放的深度与广度,也反映了内地与港台的文化交流日益扩大;

《悲惨世界》,据法国作家雨果的小说《悲惨世界》改编,郝荫柏编剧,裴福林导演,2005年11月1日首演于中国戏曲学院剧场,张建峰饰冉阿让,徐超饰沙威,王晓燕饰芳汀,杜哲饰马吕斯;

《情殇钟楼》,据法国作家雨果的小说《巴黎圣母院》改编,原名《圣母院》,冯刚编剧,石玉昆、严庆谷导演,上海京剧院2008年首演于上海,史依弘、董洪松等主演。

^①关于《新茶花》的编演过程,转引自康保成《契合与背离的双重变奏——关于中西戏剧交流的个案考察与理论阐释》一文中的相关观点。

这几部京剧剧作均选择法国大文豪维克多·雨果的经典作品——《巴黎圣母院》和《悲惨世界》进行改编，它们既具有利用本民族传统艺术样式传播异域文化的自觉意识，也有借此改革京剧，进一步促使京剧现代化的明确目的，这一“摸着石头过河”的探索过程既取得了成就，也遭遇了困境。

从所取得的成就来看，主要体现在以下几个方面：

其一，对原著的尊重和尽可能准确的阐释。与 20 世纪上半叶的“跨文化京剧”相比，这一时期的“跨文化京剧”已克服随意性和盲目性，无论是改编对象的选择还是改编的态度都比过去慎重、严肃、细致，说明这一时期的“跨文化京剧”已渐趋成熟。改编本对原著的剧情和思想内容进行了合理提炼，对情节结构、规定情境、人物形象等方面进行符合戏曲本体特征的合理编排和再创造，有的改编本还做了“本土化”努力——剧情的时代背景、发生地点由法国变成了中国，剧中人物也有了中国名字和中国身份，但原著的故事情节主干、主要人物形象和思想内核并未发生根本变化。

法国文学名著的京剧化改编是一个跨文化传播与接受的过程，中法两国在文化背景、文化符号体系和文化精神上的差异决定了在改编过程中必然要做出诸多的“改变”，但这一“改变”又是有限度的，一般来说，原著的性质——亦即原著的主要精神蕴涵是不能完全改变的，否则就不是改编而是颠覆，不是立足于传播优秀的外国文化，而是借外国文化为由头来表现自我。

例如，雨果既是一名人道主义卫士，同时也是一位笃信上帝万能的宗教信徒。他的小说《悲惨世界》既大胆地凸显了作者对劳苦大众深厚的人道主义关怀，同时，又在许多关节点上突出上帝的巨大威力。不管是冉·阿让还是沙威，他们完成灵魂的重塑与救赎都是在上帝的感召下进行的。对上帝的信仰和宗教万能论显然是较难被中国观众理解和接受的，因此在改编的过程中就必须削减原著对宗教的描写，淡化上帝的作用，使之尽量符合中国观众的接受视野。然而，去掉或者说弱化了原著中无所不在的宗教精神，那又用什么精神思想来填充呢？法国文学研究会名誉会长、中国社科院外国文学研究所研究员柳鸣九先生在首都文化界纪念雨果诞生 200 周年大会上的开幕词中说道：“我们今天的社会进程与发展阶段还需要雨果，需要他的人道精神与人文激情，因为雨果的《悲惨世界》所针对的他那个时代的问题，穷困、腐败、堕落、黑暗，至今并未在世界上完全消灭。作为一个发展中国家，我们还有很多很多的事要做。”诚如先生所言，雨果原著中贯穿始终的人道主义精神，对丑恶的鞭挞，对社会底层人民的关爱，知荣辱、讲诚信，正直善良等既是法国的也是中国的，这种精神内核也正是我们民族的传统美德，是全世界人民的共同追求，必然能引起我国观众的共鸣。

其二，舞台表演的多元化呈现。京剧《悲惨世界》和《情殇钟楼》的舞台表演采用了两种截然不同的方式。在服装和人物造型上，《情殇钟楼》的化妆、服饰基本沿袭京剧的传统行当体制，在力求符合人物身份及性格的基础上，注重了全剧风格的统一，充分地展示了京剧服饰“行当有别则穿戴不同”的特点，人物面部化妆也大体按照京剧行当规范，做到了装扮与演员表演相辅相成，协调统一。《悲惨世界》的步子则迈得更大些，所有登场演员的服装均是中西元素混合的产物，其中有名有姓的主要角色的服装以西式为主，不按京剧行当穿戴，具有凸显人物身份和个性的写实性，群众演员的服装则以中式为主。在音乐上，《情殇钟楼》的配乐以传统京剧音乐为主，乐队配置亦尊崇传统，唱腔力图既京剧化，又多样化，并充分展示各个行当的声腔特点。全剧不但运用了二黄、西皮等传统声腔，还辅以四平调、吹腔、高拨子等元素，运用独唱、对唱、重唱等演唱方式，丰富了京剧的演唱形式。演员的演唱方法也大体遵循行当规范，例如，扮演艾丽雅的史依弘大体按照梅派青衣的方法演唱，扮演丑奴的董洪松则按照净行的方法演唱，京剧味浓郁，人物的不同性格也得到了强调。与之相比《悲惨世界》的音乐却显得“现代感”十足，全剧大量

运用伴唱,并将充满“洋味”的教堂钟声、马赛曲旋律等运用到音乐中。演员的演唱也突破行当规范的限制。

新时期京剧舞台上的法国文学作品体现了京剧“跨文化”的不同探索路径,京剧《情殇钟楼》选择的大体是“本土化”路径,而京剧《悲惨世界》则选择了“土洋结合”的路径,二者在取得成就和突破的同时,有的也遭遇了不少的困难与挑战,尤其是后者自上演以来一直饱受质疑。

事实上,自新中国建立后,“跨文化京剧”的上座率大多不高,且指斥之声一直不绝于耳。无论是从京剧“走出去”的角度看,还是从“革新京剧,争取青年观众”的角度看,“跨文化京剧”都不是太令人满意。在对这一现象进行反思的同时也应该看到,并非所有的“跨文化京剧”都被批评。像《情殇钟楼》这样在尊重原著的前提下将外国文学艺术名著的故事背景、地点、人物称谓“本土化”,其舞台呈现在主要运用京剧符号的前提下适度融入外来文化元素的做法就获得了观众和业界的认可。这里笔者无意比较两部剧作的优劣,而是从中得到一个启示:在保持京剧基本特色的前提下融入外来文化元素,以观众接受的“度”为前提来进行“跨文化”实践,才能确保作品得到观众与业界的双重认可,也才能达到既传播外国文化,又丰富传统京剧的形式与内容的双重目的。京剧《悲惨世界》所遭受的质疑与指责昭示了观众对中国文化主体性的重视,“跨文化京剧”必须是京剧,这就要求改编者重视用京剧的符号体系去接纳外来文化,在借助“跨文化”之举改革京剧时确保不至于导致京剧变味变质。

我们处在一个“全球化”的时代,不同文化之间的交流与渗透是不可避免的,但这并不等于不同文化走向“大同”。交流只能在不同的声音之间展开,没有自己的声音就谈不上交流,这应成为“跨文化京剧”的指导思想和原则。然而新时期以来,在京剧舞台上,相较于在京剧表演形态、方式上的大胆创新而言,“跨文化京剧”创作主体对西方文学作品的价值评判却很少得以言说,“跨文化京剧”大多停留在移植层面,这与西方对中国戏曲的“跨文化”传播形成鲜明对照。

早在18世纪,元代纪君祥的杂剧《赵氏孤儿》剧本就传入法国,伏尔泰以此为蓝本,同时参照了无名氏所作的《成吉思汗新传》和来华传教士冯秉正的《满洲人征服中国史》,改写成五幕话剧《中国孤儿》,于1755年8月20日首演于巴黎。伏尔泰笔下的《中国孤儿》从人物到背景,从场景到结局与原作都有很大区别。在今天看来,伏尔泰的改编虽然有对原作的误读,有曲解中国传统文化之嫌,其改编本更像是一个违背中国传统戏曲精神的西方故事。但这种改编无疑也具有某些合理性,它恰好反映了作为一个法国人,作为拥有异质文化的“他者”,其眼中的中国戏剧经典作品、中国传统文化究竟是怎样的。也正因为这样,我们至今还经常提及伏尔泰对《赵氏孤儿》的“跨文化”传播。在此,笔者并非提倡这种对经典的解构式改编。而是希望“跨文化京剧”也能体现中国视野、中国立场和中国文化的主体性。作为拥有异质文化的“他者”,在尊重原著的前提下,我们对西方的文学艺术作品也应有自己的理解、认识和阐释,发出我们自己的声音,这样一来,“跨文化京剧”就不仅是国人了解西方文化的窗口,而且也可以成为西方人了解自己的经典在“他者”眼中影像的一面镜子,成为我们与西方对话的有效手段。

作者单位:武汉大学艺术系;贵阳师院音乐系
(责任编辑:罗国祥)