

跨文化传播交流的艰难探索

On Great Efforts toward Intercultural Communication

——中法合作上演《司卡班的诡计》观感 撰文/邹元江

由中法艺术家通力合作根据法国17世纪喜剧大师莫里哀的同名喜剧改编的京剧《司卡班的诡计》于2012年9月1日晚在武汉剧院隆重上演,引起了全场观众的浓厚兴趣。^①

中西戏剧的跨文化传播交流从1903年至今已有70余部西方作品被改编成中国戏曲上演,除了不足10部的沪剧、川剧外,越剧有13部,最多的是京剧改编,达52部,其中改编自法国作家小仲马的《茶花女》、雨果的《巴黎圣母院》的有5部(仅《巴黎圣母院》就有北京京剧院、山东京剧院1999年首演的《大钟楼》、中国戏曲学院2005年首演的《悲惨世界》和上海京剧院2008年首演的《情殇钟楼》等三个改本),而改编自法国剧作家的,在莫里哀之前只有2009年由中国京剧院改编上演的高乃依的《熙德》。莫里哀的《司卡班的诡计》是首次改编成戏曲在中国上演,也即将在今年赴法国参加凡尔赛戏剧节展演。

这次京剧《司卡班的诡计》中法艺术家的合作除了给现场的观众留下了深刻的印象之外,也为未来的跨文化传播交流留下了许多可资进一步思考的问题。其中最重要的问题就是如何在中西戏剧的差异中寻求融合的途径。

中西戏剧的差异是毋庸置疑的,而最明显的就是中西戏剧叙述方式的差异。西方自16世纪将原本融合为一的歌、舞、剧的戏剧逐渐分离出相对独立的歌剧和舞剧,而与以诗性言说为主体的话剧相区分,到近代以易卜生为代表的由诗剧向散文剧的过渡和成熟,西方近代以来的话剧就以对话性为其主要特征,其远古的渊源可以追溯到古希腊学园的辩论、苏格拉底和柏拉图的对话术,以及城邦议会、法庭论辩和戏剧表演等。中国戏曲自宋金杂剧、南戏和元曲逐步形成融古代歌舞、百戏、变文、杂技、说唱、诗词等诸多元素“杂陈”的戏曲艺术,而作为诗余、词余故事叙述主体的“曲”,其所填之词的旋律性、歌唱性、间离性^②,使中国戏曲叙述方式间离化的抒情性成为区别于西方近代以来对话性话剧的主要特征。而戏曲叙事间离化的抒情性的

最大困难就是如何将诗性的歌词之“曲”加以唱、念(数板、音乐化)、做(有韵律的身段)、舞(包括打出手),这其中九曲十八弯的叙事和抒情既间离又相融合的声腔吟唱又挤占了主体的表演时空。因此,将西方话剧作中国戏曲转换的跨文化传播交流的最大障碍就是如何将一个以繁复的对话性为主要叙事方式的西方话剧加以极其简练的转换为以间离化的抒情性的歌唱(包括念、做、舞)为主的戏曲的叙述方式,以适应中国戏曲接受者对诗性叙事的感受方式。在京剧《司卡班的诡计》之前,包括根据雨果的《巴黎圣母院》改编的《情殇钟楼》等在内的剧目转换都做出了重要探索,而京剧《司卡班的诡计》作为首次对莫里哀原作的艰难改编,其探索性尤为难能可贵,这主要体现在以下几个方面:

一、从剧作改编看,莫里哀的《司卡班的诡计》原作有五幕,肖熹光的汉译本有三幕26场^③,约36000余字。而京剧改编本除“序幕”外,共五幕15场,约23000余字。原作的故事情节非常复杂,且有许多枝蔓,全部通过对话来表达。京剧改编本之所以要将原作删去三分之一还多,就是依照李渔的“立主脑、剪枝蔓”的戏曲编剧原则,将复杂的情节加以简化、梗概化处理,而为突出戏曲艺术诗性唱词声腔叙事的表现性(这种表现性是通过唱、念、做、舞的载歌载舞的复杂化的程式来呈现)留下足够的时间和空间。

二、从唱段设置看,京剧《司卡班的诡计》共有15段唱(包括一个三人对唱。唱词一般都是四句,最多的也只有6-8句),另加上三个数板(音乐化的念白)。显然,就一般的京剧剧目而言,京剧《司卡班的诡计》的“唱”是很不足的(戏曲一般生旦戏的唱段都有30段左右,唱词也大多都在8句以上,有的主唱段可达到70、80句,甚至100句以上唱词)。当然,就京剧《司卡班的诡计》而言,以丑角应工为主,丑角戏历来以插诨打科、调笑逗乐为主,唱、念、做、打突出的是后三项,而“唱”功并没有特别

作者简介:邹元江,哲学博士,武汉大学哲学学院教授、博士生导师。

本文为2012年9月2日上午在中国武汉大学外语学院举行的“中法语言文化交流研讨会”上的发言。

①该剧由福建京剧院与法国巴黎第三大学戏剧研究院艺术家于2012年8月21日首演于福州。法文文本由法方ROBERT ANGE-BAUD(洛柏)和傅秋敏改编,傅秋敏译为中文;中文京剧文本由中方

陆柏兴改编。由法方ALAN BOONE(安澜)和中方韩宁联合执导。

②如《玉堂春》中“苏三起解”一段唱:“苏三离了洪洞县,将身来在大街前……”表象上是苏三在唱,但实际上是一个旁观的叙述者在借苏三的口在描述苏三的行动,这就是中国戏曲极其独特的抒情方式——间离化的抒情。

③见肖熹光译《莫里哀戏剧全集》(4),文化艺术出版社1999年版,第179-239页。

的要求。因此,京剧《司卡班的诡计》设置了15段唱已是相当不易的了。由此也引出了一个戏剧跨文化传播如何选择剧目的问题。即并不是任何剧目都适合作跨文化传播交流的。从京剧《司卡班的诡计》唱段设置的困难看,选择丑角应工为主的剧目作跨文化传播的改编,显然就使戏由艺术最突出的“唱功”难以凸显出来。而丑角为主的戏以念白、做工见长,其语言的逗乐调笑和故事叙述的复杂性,又为跨文化改编设置了障碍。但从另一个角度看,虽然西方话剧的丑角戏不适合作跨文化的中国戏曲改编传播,但中国戏曲艺术中的某些丑角为主的剧目则非常适合作西方话剧的跨文化改编传播,如以丑角念白为主的楚剧《葛麻》几乎不做什么大的改编就可以在西方作为话剧来演出,而以做工为主的《徐策跑城》却不易以话剧的方式来展现。

三、从行当应工看,京剧《司卡班的诡计》呈现了戏曲艺术生、旦、净、丑四大行当的不同特色,而各行当还细分出了10个小行:

生:阿冈特(老生)、赖昂德(武生)、奥克达(小生)

旦:雅散特(青衣)、赛尔比(花旦)、乃莉娜(老旦)

净:杰龙特(花脸)、席乐外(小花脸)

丑:司卡班(武丑)、卡尔(丑)

此戏各行当的应工大体上都还相称,尤其是由法国艺术家 Brigitte 扮演的雅散特的奶奶乃莉娜(老旦)和法国艺术家 Robert 扮演的打手头目卡尔(丑)一出场就以他们的异域情调引起了观众的极大兴趣,Robert 先生基于他的芭蕾训练背景的打手造型姿态,更是让观众感受到了“异样的视野”。当然,作为戏中主角的司卡班武丑行应工自然是行当特色最为突出的;出场的矮子步、黑折扇开合都是武丑行的标志性元素。尤其是清代徐珂在《清稗类钞》中所特别褒扬的丑角的“活口”应用极大的活跃了剧场的气氛,嗜老族、酒是领事送的、热干面、索马里海盗、你以为你是刘谦、我是名丑朱世慧……当这些在三百多年前莫里哀的剧作中绝不会出现的当代热词(嗜老族、索马里海盗)和地域性称谓(热干面、朱世慧),仿佛很随意的出现在司卡班的嘴里时,一下子就拉近了当代观众与莫里哀的距离,这种“活口”所具有的时空穿越的审美效果显然是戏曲化的。所谓“戏曲化”的核心要素就是行当化表演。行当化表演就是戏曲演员基于极其复杂化的行当童子功的训练而形成的美轮美奂的组合化合行当程式的表演。“摹仿”是西方戏剧艺术“扮演”的核心。中国戏曲艺术则是以“表现”作为“表演”的核心。同是“演”,“扮演”就是“进入角色”,“表演”则是与角色相区分。与角色相区分的根源在于中国戏曲演员的“表演”不是“表演角色”,而是“表演行当”。“表演行当”就使演员与角色之间具有了“行当”这个中介的“间离性”。这是中国戏曲艺术与西方戏剧艺术的根本差异!京剧《司卡班的诡计》正是在凸显中西戏剧的差异性上让西方观众能够透过熟悉的剧情而感受到陌生化的表现性所带来

的审美效果。

四、从表演程式看,莫里哀《司卡班的诡计》原作一开场并没有京剧改编本的“序幕”,这完全是改编者陆柏兴先生和傅秋敏博士为展示京剧的唱、念、做、打的“做”、“打”的特色而增加的:一开场的水旗喻船行海上,翻滚跌扑的跟斗喻海浪翻滚,身段的上下起伏喻船身的摇晃……这都是非常传统的戏曲表现性程式元素的运用。这实际上所展示的就是周贻白所特别论证欣赏的戏曲艺术的“空场子”、布鲁克所领悟的中国戏曲艺术的“空的空间”的魅力。毫无疑问,京剧《司卡班的诡计》将这个中国戏曲艺术的审美原则贯穿到底,除了开虚拟的门、走虚拟的路(圆场)等表演方式外,全场只有两处出现了一桌一椅和一桌二椅的场景。但这些场“景”也并非实景,而是虚景,只是假定性的暗指某一个情节发生的环境而已,因而显得舞台空间极为简练,充分体现出戏曲艺术形上性的审美意味。而这种形上性的审美意味更是通过似具象实抽象的职业打手的刀、枪、锤、剑等绝技而得以显现,司卡班甩起的具有中国元素的三节棍也巧妙地置换了剧中人物的历史时空,突出了中国戏曲地域性的表现特征。

五、从叙述方式看,司卡班一上场几句数板“我给上天一份彩,上天给我十分才……”后,他便道:“我乃司卡班是也,本是乃昂特家的仆人……”这是京剧改编本中原来所没有的,显然是在排演中加入的。这就是传统戏曲艺术的叙述方式——“自报家门”,从宋金杂剧、元曲、南戏、明清传奇,直到京剧都是如此。可这种独特的叙述方式,早在18世纪欧洲人最初接触中国戏曲时是非常困惑的。1731年,到中国传教的耶稣会士马若瑟(Joseph Maria de Prémare 1666-1735)完成了中国元杂剧《赵氏孤儿》不完整的法文译本。1734年2月,巴黎《水星杂志》发表了该译本的一些片段。1735年,杜赫德所编的法文本《中国通志》出版,其中第3卷第339-378页登载了《赵氏孤儿》马若瑟的这个译本,这是第一部传入欧洲的中国戏曲剧本。1739年,伏尔泰的好友阿尔央斯侯爵出版了《中国人信札》一书,其中专门对《赵氏孤儿》进行了详细的分析批评,尤其让他不能接受的是该剧的“自报家门”。譬如,屠岸贾上台曰:“某乃晋国大将屠岸贾是也”;程婴上台曰:“自家程婴是也,原是个草泽医人”;公孙杵臼上台也曰:“老夫公孙杵臼是也……住在这太平庄上。”阿尔央斯认为:“这自我介绍是对哪个人说的?是对自己说的吗?那太可笑了。是对观众说的吗?这就表明作者创造力的贫乏,因为除了要演员称名道姓而外,除了这毫无意义地说明他为何在这一幕出场而外,他竟不知道如何把演员介绍给观众。”^①显然,处在法国古典主义戏剧时期的阿尔央斯是不可能理解包含在“自报家门”等叙述和表现方式中的中国戏曲艺术的美学精神的。

责任编辑/白勇华

①参见范存忠著《〈赵氏孤儿〉杂剧在启蒙时期的英国》,载张隆溪、温儒敏编选《比较文学论文集》,北京大学出版社1984年版,第84-