

从主题到音舞的互文 ——莎士比亚《哈姆雷特》的京剧转型

李伟民

(四川外语学院 莎士比亚研究所,重庆 400031)

摘要 京剧莎剧《王子复仇记》实现了京剧与莎剧之间的互文。这种互文性和改写表现在莎剧《哈姆雷特》的人文主义精神的主题在得到表现的基础上,实现了主题与形式的替换与重塑。从而将现代意识灌注于京剧《王子复仇记》之中,在“情与理”戏剧观念的转换与音舞对叙事的改写中,形成了内容与形式、演出方式、戏剧观念等新的互文关系,即表现为借鉴的“互文性主题”与表现为再造的“音舞性主题”。

关键词 莎士比亚;京剧《王子复仇记》;莎剧《哈姆雷特》;文化;转型

在莎士比亚在中国的传播中,《哈姆莱特》(以下简称《哈》)多次被改编为京剧《王子复仇记》(以下简称《王》),其意义当不仅仅在于对一部莎剧的改编。我们认为,莎剧以京剧形式演出,最为直接的就是能够利用京剧丰富的艺术表现手法。以其艺术审美形式展现莎剧的人文主义精神,以及对人与人性的现代性诠释。我们知道,京剧在揭示人物的内心世界时,除了通过程式、音舞表现故事、塑造人物以外,“主要通过许多细节和行为来展现人物的思想活动。”^①这种细节的表现和表演的京剧化与莎剧对人性的深入洞悉相结合,无疑对塑造莎剧中的人物和刻画人物的心理起到了某种陌生化的作用。

一、主题与形式之间的衍化

程式、音舞与内在思想、心理表现的完美结合是莎剧改编取得现代文化转型成功的基本条件之一,也是赢得中西方普通观众与莎学专家首肯的重要原因,“京剧的做工具有舞蹈化的特点”。^②演员通过四功五法等表演艺术技巧的运用,演绎故事,通过外化莎剧中人物思想、性格,即以歌舞演故事和音舞塑造人物形象的方式,在展示演员全面的功底和艺术才华的基础上为莎剧吹来了一股具有京剧韵味的“中国风”。其中京剧的程式性代替了莎剧舞台的表演动作……形成了京剧的表现形式——视觉、听觉形象等。在这个意义上,京剧中

的“乐”可以视为“原初意义上与中国古典艺术种系发生相关的诗、歌、舞三位一体的‘乐’”,^③所以在《王》剧的演出中自然也就融合了京剧古典美的韵味。互文性表现为“文学不是把生活贴在艺术里,而是对别人的文本做深层的改动,并把它移到一个新环境中,继而载入自己的文本与之相连。”^④而采用京剧的形式去演绎《哈》剧的故事,阐释其人类精神世界的纷繁复杂,其本身就具有质疑原创性和作者权威的互文性特征。但也不仅仅是这样,还在于全部文本来自他文本,“互文是绝对主要的依据”^⑤。《王》剧将表现现实、还原生活与表现艺术、审美表演融合为一体,既有借鉴莎剧深刻的立意,复杂心理活动的用意,又有鲜明的人物形象和陌生的中国京剧的表现形式,以莎剧对人性的深入发掘统驭于表演,以情感演绎贯穿京剧的音舞,即将人文主义精神融入到京剧改编中,将莎剧中的主题、故事情节用京剧的形式表现出来,形成了京剧改编莎剧的“互文性主题”。“互文性主题”主要表现为借鉴,是在借鉴的基础上的深化。“互文性主题”使悲剧的思想深度透过京剧美的形式得到展现,“使我们可以传递和继承我们已知的表达方式、语言和出处,这也是互文性存在的原因。”^⑥

从当代世界范围的莎剧舞台演出看,以京剧这种艺术形式改编《哈姆雷特》本身就是现代审美意识的一种特殊呈现,从某种意义上说,改编指涉的其实是被传递的另外一部作品。这说明《王》剧与

《哈》之间存在互文关系。京剧文本与莎剧文本由改编彰显的这种互文关系形成了一个更加宽泛的概念“互文性”。这种文本之间的自我指涉和“呈现的混合的一面”^⑦以不同的艺术方式来完成,从而形成了“超文本性”。^⑧我们认为,《王》剧的现代意识表现出的“超文本性”为调动京剧表演的各种艺术手段,用京剧行头演绎《哈姆雷特》中蕴涵的人性中普遍矛盾,发挥了关键的作用。在互文性中,作为言说主体的莎剧和发音主体的京剧“最大不同是前者与具体的行为人相联系,后者关注的是言语实体本身,”^⑨《王》剧的互文性充分说明了这一点。这就要求导演和演员采用陌生的异域文化——京剧这种艺术形式,利用原作的故事,讲述人的灵魂、人格的挣扎与分裂过程。《王》剧在改编时,保留了哈姆雷特“重整乾坤”这一主线,着重展现王子子丹(哈姆雷特)人文主义者的心路历程。对于原著中类似“生还是死,这是个问题”等脍炙人口的独白则以音舞进行多方位地演绎,在突出悲剧精神与保留戏剧框架的基础上为唱、念、做、打提供了充分的空间。如:

是生存? 还是毁灭? 死了,从此长眠不醒,心头的苦痛,躯干的打击,

俱都消失殆尽,这岂不是世人梦寐以求的么? 睡吧,睡吧,

睡着了就会做梦,是美梦,还是噩梦?

这里以大段的唱腔表现人物内心的激烈搏斗,与原作对照“互文性主题”明显,唱为悲剧气氛的发展服务,舞为推进戏的高潮服务,用音舞造成气氛的紧张,展现人物心灵的撞击,突出王子子丹为何复仇、重整乾坤这一条情节线,以京剧美表现悲剧美(悲剧的力量)。莎剧的主题构成了京剧中形成主题思想的介质,并通过京剧美加以展现,正如梅兰芳所说:“不论剧中人是真疯或者是假疯,在舞台上的一切动作,都要顾到姿态上的美。”^⑩以“美”作为表演的追求目标,有别于西方戏剧以“真”作为舞台追求的目标。京剧与莎剧之间共享的是一个思想接近的具有隐含意义的“互文性主题”,共同的隐含意义上已经成为两种艺术形式之间的必然连接点。当我们看到以上《王》剧中的大段独白后,就会找到它们之间共同的隐含意义——“人文主义理想”的实现和“重整乾坤”的决心。“人文主义理想的实现”与“重整乾坤”使京剧与莎剧之间建立了“元—关系”,形成了两种艺术形式之间联结的纽带。这是京剧与莎剧之间的全方位对话,其中包括艺术形式、语言、作品中的人物、现实与古代、京剧

语境与莎剧语境之间的对话,因为“文本空间的交汇,是若干文字的对话,即作家的、受述者的或人物的现在或先前的文化语境中诸多文本的对话。”^⑪

京剧味为《王》剧的重要艺术表现手段,配乐以传统音乐为主,依靠京剧传统乐队的配制,力图既京剧化,又多样化,充分展示了各个行当的声腔特点。借助观众对剧情的熟悉,使人们更容易在形式上认同京剧艺术的表现魅力,在主题上更容易理解原作中的人文主义精神,在审美上更容易获得共鸣。正如该剧导演石玉昆所阐述的《王》剧的创作思路:魂是莎翁的,形是京剧的。^⑫换言之:尊重原著,展示主体。他们感觉到这里面有欧洲人所熟悉的东西——这就是展示故事的方式,即戏剧性方式,^⑬以及通过音舞所反映出来的人、人性和人情。所以很多莎学家强调,“唯一的正确认识莎士比亚的道路,是从舞台演出的角度上”。^⑭在戏的主题思想、中心事件、人物性格、矛盾结构、戏剧情节上保持莎剧原貌,而在形式上则是彻头彻尾的京剧。正如焦菊隐所认为的:“中国戏曲有程式,程式是戏曲的一种表现手段,戏曲的艺术方法、艺术规律都是不容易感觉的,而艺术的可感性,是很容易感受到的。很多人认为戏曲是象征的,国外都讲中国戏曲是象征的,我觉得,中国戏曲无论内容还是表现方法,都是现实主义的。”^⑮因此,从这一点看,莎剧与京剧的结合将获得更诗意化,也更加现实化和民族化的表现。我们看到的是,在解决互文性中的这一对“交叉出现”^⑯的矛盾时,改编者明白,关键要把握“诗味”的追求,所谓“诗味”其实就是要把握音乐性节奏的处理和运用,即京剧韵味,因为“文学主体间性不仅是对象主体的理解,也是对自我主体的理解。”^⑰这里包括对台词、唱腔、表演、交流以及全剧总体节奏的把握,^⑱以京剧的韵味引领情感的抒发,在情感的跌宕起伏中透视出人物的性格特点。这样的改编正是具有现代莎剧意识的具体表现。因为改编者通过京剧诠释了《哈》剧中蕴涵的人类时时刻刻都面临着罪恶的诞生,但人类也时时刻刻在重建着自己生存的家园“重整乾坤”的人文精神,改编所追求的是美好、和谐,是个体生命在这样的打破与建立之间完成的价值体现。

这样的互文,接通了诞生于四百年前的《哈姆雷特》与京剧《王子复仇记》之间的精神联系,使“中国戏曲往往只重视写意的主观性方面,而不太重视写意中所积淀的理性本质”^⑲得到了一定程度的弥补。京剧强调“形式美的规律”^⑳。这种有别于话剧的演出方式在形式上正好追求的是一种现代莎

剧演出意识,因为“重复使用形式或主题也就是对形式和主题的重新定义”^②。中国观众通过京剧接触的是《哈姆雷特》;西方观众通过《王子复仇记》感受到的是中国京剧的审美魅力。这类“互文性审美”大量存在于中国戏曲对莎剧的改编中,通过此类“互文性审美”所建立的“元一关系”,以变换的艺术形式阐释了莎剧的主题,并在这种转换中构建了“元文本”。由此可见,由互文性所带来的“互文性主题”在《王》剧与《哈》剧的转变中起着异常重要的作用,是人们认同这是“莎剧”的重要原因。所以黄佐临说“斯坦尼斯拉夫斯基相信第四堵墙,布莱希特要推翻这堵墙,而对于梅兰芳,这堵墙根本就不存在,用不着推翻”^③。对于今天的中外观众来说,京剧《王子复仇记》实际上就是在两种大相径庭的艺术之间形成了审美的新的互文性。

二、真与美之间的程式与音舞

对于京剧莎剧来说,取得改编成功的关键,其一是“戏曲表演程式”的成功运用,“戏剧艺术的感染力量和审美价值,取决于它的艺术形象——舞台形象”^④。审美以人的感官为诉说对象,其形式美具有反复鉴赏的耐久性,在与戏剧性结合以后,又以人的心灵为述说对象,在伦理层面上打动人,具有发人深思、耐看的韵味,形成了京剧形式与莎剧内涵的完美结合。正如田汉所说,“莎士比亚学之研究本应该是与实演底综合。”^⑤其二是“忠实原著”,用京剧的形式在舞台上塑造莎剧中的人物。把两种不同文化体系的戏剧融合在一起,显然不是一件容易的事情。京剧的特点之一是“音乐性的对话与舞蹈性的动作……它作为一种戏剧形式有了自己的独特的艺术价值”^⑥。《王》剧追求“写意性”;舞美设计简约写意,人物服饰基本上采用了传统的京剧衣箱。该剧的导演抓住《哈姆雷特》的主题所反映的是罪恶的诞生与建立和谐秩序之间的矛盾,以及哈姆雷特对于“生存还是毁灭”、“重整乾坤”是否适合于任何时代,任何国度的永恒主题这一思考,唱腔和程式围绕着这一主题进行设计。全剧重点展示的是子丹心灵的煎熬,与此同时运用大幅度变化的系列程式表现人物情绪的突变,使感情喷发出来,子丹边舞边唱:

切莫让心灵蔓草再蔓延,
今夜晚话语虽厉意本善,
谨记下这字字句句逆耳言,
……
惊变生悲愤交加热泪掉,

腾腾怒火胸中烧,
弑兄窃国乱宗庙,
贻害人间罪滔滔,
利剑挥处邪佞扫,
子丹复仇在今朝。^⑦

舞台形象的一个重要元素就是音舞,唱腔和程式的编排是为了实现主题和刻画人物服务的,其特点构成了“互文性音舞”。音舞是否完美,是否有助于刻画人物性格,是决定舞台形象是否成功的一个重要衡量标准。“文戏有戏无曲不传,武戏有武艺无人物不传,”^⑧音舞性构成了艺术表现形式上最基本和最重要的特征。音舞性,通俗地说,就是“载歌载舞”。“后代之戏剧,必合言语、动作、歌唱,以演一故事,而后戏剧之意义始全,”^⑨即以故事表演为演进主线,吸收歌舞、杂技以及讲唱文学等诸多成分逐渐形成的。这是形成京剧艺术特征的根本因素,也是区别于西方话剧的最本质的特征。用京剧形式诠释莎剧自然也构成了探求意义的一种方式。以音舞来表达这样的主题,更多地是通过这种互文性音舞,用中国人能理解的方式阐释主题,就在“原始模型或已有原型”^⑩之间保持了某种联系,通过演员和角色的间离达到“装龙扮虎”的艺术效果。《王》剧的导演多次谈到,改编之所以能够得到认同,是因为莎剧和戏曲之间存在着许多共同之处,在舞台演出方面互文性音舞的特点明显。莎剧与京剧都是诗的结晶,在莎士比亚时代“戏剧都是富于假定性的”^⑪。莎剧和京剧都统一于现实主义和浪漫主义相结合的演剧体系;都企图“在假定性的环境和事件中求得真实性的效果”^⑫。京剧和莎剧都毫无疑问地要遵循这一艺术规律。因为“对话角色的无限可互换性,要求这些角色操演时在任何一方都不可能拥有特权。”^⑬更为重要的是,无论是《王》剧还是《哈》剧二者都是以人为本,都以展示人性真善美的哲学追求与极至的美为目标。^⑭谭霈生认为:“用‘写意’的手法处理舞台场景,可能更有利于舞台空间的自由变换……中国传统戏曲艺术处理舞台空间的特殊方法,是与表演艺术的虚拟性动作相适应的。”^⑮从《王》剧的表演中我们看到,传统程式和音舞运用得好,不但可使人物动起来,还能很好地表现人物内心活动,这种京剧程式化的运用,除了那些负载了强烈中国文化色彩,西方人难以理解的特定程式外,那些既可以用来表现中国人的情感和心理,也可以表现西方人的情感和心理的表演,达到了不同文化殊途同归,统一于京剧审美效果,因为归根到底表现的是“人”的情感和心

理,《王》剧显然起到了这样的作用,即以“互文性音舞”“打破团块,把一整套行动,化为无数线条,再重新组织起来,成为一个最有表现力的美的形象。”^⑩《王》剧通过音乐和歌舞展现人物的内心世界和各种冲突,从而在审美层次上让中国观众感到信服,让西方观众得以从另一角度审视莎士比亚戏剧。在这样的改编中,程式化动作的运用坚持从人物出发,或重新组合,或旧式新用,达到用活、用到位的效果,在“精神升华具体化”^⑪中,展示京剧表演的独到之处。同时,充分利用行当的特长来塑造人物。这就表明《王》剧的演出已经在这种变异中使莎剧“按照舞蹈化动作的律动进行表演”^⑫。所以在观众看来,这种带有浓郁京味的莎剧才值得一看。在京剧舞台上,除了剧本问题之外,表演技术决定一切,它不但决定了演员的舞台创作是在程式基础上的再创造,只有当演员熟练地掌握了程式之后,把程式化作为第二天性,运用自如,才能传神传色地表演角色,并且还决定了中国戏曲演员的技艺训练的重要性。^⑬

三、京剧与莎剧的互文性途径

《哈》剧在这样的改编中,无疑实现了一种文化、语言、艺术意义上的互文,即在“互文性主题”与“互文性音舞”的基础上实现的“互文性审美”。这种互文性审美既是京剧对莎剧的形式意义上的融合,也是莎剧对京剧在刻画人性意义上的补充,二者之间的有机叠加当产生一加一大于二的效果。那么,《王》剧是如何在这种改编中实现互文性的呢?我们知道,京剧中的“曲”为“歌唱”部分,“动作”则是“舞蹈”部分。京剧的表演具有“有声必歌,无动不舞”的特点。^⑭《王》剧在观众看来,完全可以不以情节设置为艺术创造,而其音乐的新鲜性、动作的陌生化、舞蹈的中国化以及对业已熟悉的故事、心理矛盾、人物的中国化色彩的高度概括,在审美的创造上达到相当的高度,产生很强的艺术震撼力。“文本存在于语言中”,^⑮而互文存在于音舞之中。我们认为,京剧莎剧在音舞上具有浓郁的中国色彩,无论在戏剧性方面,还是在观赏性方面;无论是在哲学理念上,还是在美学观上,都更加符合戏剧的现代性,适合现代观众的欣赏习惯。在京剧莎剧中,音乐和戏剧不再是捆绑的夫妻,而是恩爱难解的结合了。京剧莎剧的板腔体音乐形式是戏曲音乐戏剧化的必然产物。在京剧艺术的综合机制中,音乐逐渐变成情节中的有机组成部分,成为高度戏剧化的音乐。音乐形式的突破,使得戏曲音乐

或以唱腔,或以器乐,或以打击乐的形式渗透到剧情发展的每一个细节和人物形象的每一个细胞中去,使戏曲艺术的综合机制得到提高,戏曲艺术表现异域文化的能力也大大加强了,同时也丰富了莎剧的表现力。

京剧的板腔体音乐形式是戏曲音乐戏剧化的必然产物。《王》剧以板式、旋律和规格严谨的京剧音乐,唱得“字正腔圆”,根据剧中人物的不同感情,表达出喜怒哀乐等迥然不同的艺术效果。在戏曲艺术的综合机制中,《哈》剧的改编力求使音乐逐渐变成戏曲的有机组成部分,在高度戏曲化音乐的演绎中,展现人物的心路历程。“京剧是音乐化了的诗;唱词,即‘歌唱性的诗词’”^⑯,在京剧莎剧中,由于其唱腔结构的基本单元大大缩小了,音乐和宾白得以更自由地结合起来,在人物对话中,随时可以插入唱段来直接抒情或描写内心活动,或用连句对唱的形式直接表现人物语言,推动戏剧冲突的发展。^⑰甚至从京剧莎剧的改编者角度来看,有好情节固然好,没有好情节也关系不大。^⑱很多观众观看京剧莎剧的期待视野显然不在情节方面,甚至不在思想性方面,而主要体现为审美感的获得,中国观众对京剧莎剧的期待则是情节与表演,思想与艺术二者兼而有之。

京剧莎剧追求的是音乐及舞蹈的审美;追求的是“抒情”、“意境”的创造。因为抒情话语是曲本位的中国戏剧最重要的话语,其地位远比西方戏剧的相应成分高。历来中国剧作家往往称自己的创作为“作词”、“填词”、“制曲”等,可见曲词是戏剧的核心部分。京剧莎剧的改编正是利用了自己的这一长处,以曲词抒情。清代的孔尚任曾说:“词曲皆非浪填,凡胸中情不可说,眼前景不能见者,则借词曲以咏之。”^⑲那么,京剧与莎剧的结合发挥“曲”的特殊作用也就是必然的了,以曲咏胸中之情,以曲托人物形象,以曲现人物心理。《王》剧的互文性说明:“任何表述都隐含一个对话者,这个对话者不只是被动的‘听’,同时也在以自己的声音影响对方的表述,其中包含了‘独白’中的自我对话。”^⑳可以说,京剧的音舞已经在观众面前创造了一种全新的莎剧。《王》剧与《哈》剧的互文性审美,既是主题上的继承、开掘,也是形式上的替换。《王》剧所遵循的改编策略就是在力图完整表现其主题的人文主义精神时,以京剧替换话剧(莎剧)这种艺术形式。“就中国戏曲舞台艺术来说,真实和美的结合有它特别重要的意义。”^㉑这样的改编表明京剧的美学理想和莎剧美学精神通过京剧《王子复仇记》在审

美层面上进行了一次成功嫁接,这样的互文性审美表明,无论在外在形式、内在思想内容和审美,京剧与莎剧的互文性开拓出一片审美的新天地,并成功地跨越了文化之间的差异。

以开放的眼光看,京剧莎剧《王子复仇记》利用融“舞蹈”、“音乐”、“曲艺”以及情感塑造性格的京剧艺术^⑩丰富了中国戏曲舞台,加深了我们对莎士比亚的理解,以京剧特有的文化张力和丰富的表演技巧,丰富了中国莎剧的演出形式,拓展了莎剧的审美领域,向世界展示了一种全新的莎剧。

注释

①焦菊隐:《粉墨写春秋》,天津:百花文艺出版社,2008年。

②北京艺术研究所、上海艺术研究所:《中国京剧史》(上卷),北京:中国戏剧出版社,2005年,第13页。

③施旭升:《中国戏曲审美文化论》,北京:北京广播学院出版社,2002年,第43页。

④蒂费纳·萨莫瓦约:《互文性研究》,邵炜译,天津:天津人民出版社,2003年。

⑤李玉平:《互文性与主体(间)性》,参见陶东风、周宪:《文化研究》(第六辑),桂林:广西师范大学出版社,2006年。

⑥冯钢:《王子复仇记(根据莎士比亚《哈姆雷特》改编)》,济南:齐鲁音像出版社,2008年。

⑦梅兰芳:《舞台生活四十年》,北京:中国戏剧出版社,1987年,第393页。

⑧本文在撰写过程中与四川外语学院教授肖谊博士多次探讨有关互文性和戏仿理论,受到他的观点的启发,可参考肖谊:《论双关语在纳博科夫小说文本中的特殊功能》,《四川外语学院学报》2008年第6期。

⑨Julia Kristeva. 1986, *Word, Dialogue and Novel, The Kristerua Reader*. Toril moi (ed.), Blackwell Publishers Ltd, p36.

⑩石玉昆:《对偶相辅 浑然一体——京剧版《王子复仇记》导演阐述》,http://www.peking opera.sh.cn/detail.

⑪胡明伟:《中国早期戏剧观念研究》,北京:学苑出版社,2005年。

⑫Julia Kristeva. 1969, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, p133.

⑬王国维:《宋元戏曲考》,参见《王国维戏曲论文集》,北京:中国戏剧出版社,1984年,第29页。

⑭叶秀山:《中国的歌:叶秀山论京剧》,北京:中国人民大学出版社,2007年。

⑮黄佐临:《我与写意戏剧观》,北京:中国戏剧出版社,1990年,第93页。

⑯田汉:《我们的自己批判——(我们的艺术运动之理论与实际)(上篇)》,《南国月刊》1930年第1期。

⑰黄佐临:《梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特戏剧观比较》,参见黄佐临:《我与写意戏剧观》,北京:中国戏剧出版社,1990年,第302-318页。

⑱王国维:《戏曲考原》,参见《王国维戏曲论文集》,北京:中国戏剧出版社1984年,第163页。

⑲蓝凡:《中西戏剧比较论稿》,上海:学林出版社,1992年。

⑳谭霈生:《论影剧艺术》,长沙:湖南文艺出版社,1986年。

㉑周宪:《20世纪西方美学》,南京:南京大学出版社,1997年,第340页。

㉒宗白华:《艺境》,北京:北京大学出版社,1987年,第336页。

㉓黑格尔:《美学》(三卷·下),朱光潜译,北京:商务印书馆,1996年,第244页。

㉔孟昭毅:《东方戏剧美学》,北京:经济日报出版社,1997年,第236页。

㉕徐城北《中国京剧》,北京:五洲传播出版社,2003年第107页。

㉖Roland Barthes. 1981, "Theory of the text." in Robert Young(ed.). *Untying the Text: A Post'-structuralist Reader*. London: Routledge and Kegan Paul, p39.

㉗吕效平:《戏曲本质论》,南京:南京大学出版社,2003年,第65页。

㉘孔尚任:《(桃花扇)凡例》,参见秦学人、侯作卿:《中国古典编剧理论资料汇编》,北京:中国戏剧出版社,××年第313页。

㉙汪民安:《文化研究关键词》,南京:凤凰出版传媒集团/江苏人民出版社,2007年,第117页。

责任编辑 曾新