

□何 畅

玫瑰开在春风里

——莎士比亚戏剧《温莎的风流娘儿们》的戏曲化改编

摘 要:外国戏剧的戏曲化改编是戏曲界近年来的一大热点。本文以莎剧《温莎的风流娘儿们》的京剧化改编为例,分析该剧剧本结构的梳理与改造、人物的戏曲化塑造,舞台样式与道具运用、形体语言的处理等,望对外国戏剧的戏曲化改编提供启示。

关键词:戏曲化改编;京剧;外国戏剧;莎士比亚

“对于运用戏曲排演外国名著,追溯根源的话,就要

从民国初年四川雅安川剧团的王国仁先生说起了,他曾把《哈姆雷特》改编成川剧《杀兄夺嫂》,开创了我国戏曲编演莎剧的历史先河。”^①但是这种艺术形式似乎在当时没有受到戏曲界以及莎学界的关注,直至1983年京剧《奥赛罗》排演成功,才无形中为急于创新的戏曲注入了一股新鲜的血液。此后,上海越剧团排演的《第十二夜》(1986年)、上海昆剧团根据《麦克白》改编排演的昆剧《血手记》(1987年)、北京市河北梆子剧团排演的《美狄亚》(1989年)和《忒拜城》(2004年)、上海京剧院根据《李尔王》改编的《歧王梦》(1995年)、根据《哈姆雷特》改编排演的《王子复仇记》(2005年)等改编剧纷纷涌现。纵观戏曲的发展,对外国名著的改编形成了不可遏止的潜流。

分析对外国名著的改编,可以分为两大类:一类是把原著的故事、人物、情境从内容上改编成中国的故事、人物、情境,直接以中国戏曲的表演形式演出。另一类是基本上不改变原著的故事、人物、情境,而是根据外国原著的内容来改革戏曲的表演形式,演出外国戏剧。对于两种形式的演出,在理论界都有所争议。前者的戏剧故事内容往往与中国的历史生活间隔较大,后者则更多地引来对惯于表现中国历史题材的戏曲表演形式运用的异议。笔者则于2006年参加首届戏曲本科毕业作品——京剧《培尔·金特》的排演,这次经历使我切身体会到,用中国的戏曲表现外国生活的这种艺术形式是完全可以成立的,最好的证明就是观众给予了极大认可。在演出后的座谈会上,很多中国观众认为,没有感到与演出形式和演出内容有什么隔阂,他们能与戏剧人物的发展同呼吸共命运,同喜同悲。而外国专家和观众则认为,中国戏曲丰富的表现力把他们的名著演绎得更加精彩。这说明,用中国戏曲的表演形式演出外国戏剧,在百花齐放的艺苑中已经成为人们青睐的靓丽之花。让莎士比亚美轮美奂的剧本通过戏曲丰富的手段展现出来,带来了戏曲形式的发展和变革,开

创了戏曲发展的新空间。

著名戏剧评论家孟繁树说:“任何一种戏剧样式都有自己的生命历史,其生命过程一般都要经历发生、发展、高潮、衰落几个阶段,所不同的,仅在于生命过程的长短而已。一种新的戏剧样式的诞生,必须具备两个生命元素,其一是新的内容,第二是新的形式。新内容伴随着新时代出现后,就要寻找、创造一种新的表现形式。”^②回想我们此次改编外国经典名著的过程,就是抓住了这两个元素。首先,初衷是什么?就是因为从内容上看到了莎士比亚剧本中处处闪烁着人性的亮点,像一颗耀眼的宝石,折射出人性中复杂的光彩,激荡人们内心最深处的灵魂,这强大的文本内容让我们激动、让我们兴奋,也燃起了我们改编创作的激情。另一方面,我们感到完全可以用表现形式丰富的戏曲把莎士比亚剧本中的故事鲜活地搬上舞台,这样的移植和嫁接就是对中国的戏曲艺术进行了形式上的开拓,为京剧表现外国题材拓展和创造了新的样式。

一、对剧本结构线索的梳理与改造

莎士比亚喜剧的特点是:剧本往往除了一个主要情节外,另外还有一两个甚至更多的故事情节线索。《温莎的风流娘儿们》一剧就有三条平行的线索:一是没落骑士福斯塔夫的一系列贪财贪色的愚蠢行为,二是围绕培琪女儿安的婚事所引出的范顿、卡厄斯、爱文斯、桂嫂等人物之间一系列的纠葛。对于所表现内容的容量,话剧和戏曲有很大的差别,这是由于戏曲的歌舞需要占用较多的舞台时间,而话剧可以在较短时间内集中大段的、多人的对白。如果将莎翁的剧本改编为京剧,这种大段对白的结构就成为了最大的障碍。同时,过多的上场人物、复杂的人物关系都会影响全剧的展现。因此,戏曲化的改编首先要在内容方面“立主脑,减头绪”(清·李渔《闲情偶寄》),提炼全剧最突出的福斯塔夫和福德大娘、培琪大娘关系的主线,以确保福斯塔夫的人物形象鲜明丰满,其余与之无关或是关系不大的线索则可一一剔除。

在《温莎的风流娘儿们》戏曲化的改编中,培琪女儿的线索就被彻底删去,为了使全剧贯穿,爱文斯和卡厄斯这两个人物保留,但是他们只出现在跟福斯塔夫有关的情节中。围绕福斯塔夫这条主线,延展出了两条平行的人物关系线:一是两个娘儿们捉弄福斯塔夫,二是爱吃醋的福德大爷乔装改扮,结识福斯塔夫并让他试探自己的妻子。两条人物关系线交织在一起,场次叠加,人物关系之间的碰撞跃然纸上,给每场的人物冲突以充分的表现空间,整体节奏紧凑,就像是一条由两股珍珠拧在一起的项链,颗颗饱满而又错落有致,使两个多小时的戏看起来高潮迭起又全无冗长之感。

二、名著人物的戏曲化塑造

何谓戏曲化?“戏曲化就是指在进行创作时,按照戏曲艺术的基本规律把生活提炼成为艺术,而不是简单地套用原有的程式(当然也不排除改造运用某些程式)。”^③可见,刻板因循的程式并不是戏曲创作的规律,程式是把生活提炼为艺术的结果。不断遵循把生活提炼为艺术的过程,才是抓住了戏曲创作的规律。戏曲艺术是以歌舞演故事,综合各种表演手段的舞台艺术。戏曲的歌舞也就是对生活的夸张放大,使之鲜明,从而成为程式。同时,戏曲要用某种节奏方式把各种表现手段(唱念做打)统一起来,且彼此和谐。只有如此打碎了、解构了、融合了,莎翁笔下《温莎的风流娘儿们》中的人物形象才能不落痕迹、浑然天成地出落在京剧舞台上。莎士比亚一生共创作了13部喜剧,《温莎的风流娘儿们》中的福斯塔夫被称为莎士比亚戏剧中最著名的喜剧人物之一。面对这么一个赢得几个世纪的观众和读者的经典人物,对其定位一定要准确,因为他绝不仅仅是个五毒俱全的破落骑士这么简单。“福斯塔夫之所以是福斯塔夫,恰恰在于他内心深处是清楚地意识到自己压根儿算不上什么骑士。他的一切言行构成了对骑士精神的绝妙嘲讽。”^④只有抓住了人物深层的喜剧精神,才能准确把握人物心理。“喜剧精神具有无情的否定自我精神的特点。喜剧精神对人类生活中存在着的一切丑的无价值的东西绝不回避,绝不因某种社会关系或是某个集团的利欲而护短、忌讳。”^⑤在福斯塔夫身上处处都是矛盾的综合:无比狡黠却又愚蠢到极点。他爱耍小聪明却屡屡被人耍得晕头转向,如果换作别人被识破伎俩一定会感到无地自容,但是福斯塔夫绝对不会,他会以一种不知从哪里得来的无比优越感和自信心来保持心理平衡,他很善于对自己进行“一切良好”的心理暗示。我想这才是福斯塔夫所具有的喜剧精神。

在弄清了福斯塔夫的喜剧精神后,我们又该怎样用戏曲的方式塑造他呢?首先遇到的问题就是:福斯塔夫究竟属于什么行当?他的行当划分界限如何界定?这些难题迎面而来。在传统戏曲中,净角最能体现男性粗犷阳刚的气质,丑角则多表现诙谐、尴尬、自以为是的的小人物。乍眼一看,福斯塔夫是个高大肥胖的骑士,捕捉其外形特点,他应该是大花脸。但仔细分析剧本,福

斯塔夫内心同外表的矛盾所产生的喜剧效果是很强烈的,那么在戏曲行当中,就应该运用丑角来展现其喜剧性的内核。由此,一个大胆的设想就产生了:福斯塔夫的行当不是传统意义上单一的行当,而是具有架子花脸的外形、丑角人物的心理,也就是净、丑二角兼而有之的复合型行当。实际排练过程中,在掌握净角和丑角的比例上,不能过于偏重丑角,偏重丑角的表演就会偏离剧中人物的性格特点,福斯塔夫不是一个跳梁小丑,即便是用丑角的手法,那也是“大丑”。净角本身是一个极具张力的行当,福斯塔夫应该按照净角的基本程式规律来塑造,越是按照大花脸的方式演,取得的喜剧效果就越强烈,丑角的本质就越是暴露无遗。对于戏曲行当而言,这也是一次大胆的突破。个人认为戏曲未来的趋势,将会以戏为本,内容决定行当,且会打破单一的行当制度,再走向新的综合。京剧版的福斯塔夫是一个实验性的人物角色,他极其自然地打破了大花脸同小花脸之间的鸿沟,重新建构了属于“这一个福斯塔夫”的崭新行当。

三、舞台样式与道具运用

戏剧的最大魅力何在?就在于无穷的想象力。创作的过程正是将无穷的想象力凝结、整合最终落实成为可行的过程。在讨论舞台美术设计的时候,创作者起初想到:人物造型应该具有强烈的现代感,类似扑克牌人物的造型感,舞台上也是以景片为主,具有一种戏谑的味道。又想到舞台美术要全都是线条,舞台上要有一架富含线条感的秋千,人物的胡子应该是像达利的作品那样向上翘着……很多意向模模糊糊地在脑海中翻滚,起初也是懵懵懂懂,正如徐晓钟所说的,“形象的种子”一旦确立,就会生发出一个完整的舞台样式:我们的舞台美术处理原则就以景片为主,舞台上真的做了一架具有线条感的铁艺秋千,人物造型也具有扑克牌人物形象的味道,这些原本虚无缥缈的想象一一被捕捉并展现在舞台上,舞台的样式感也就拿捏住了。

读大学的时候,记得班里流传着这么一个顺口溜:“戏不够,道具凑。”意思就是说,如果排演中表演各方面不到位,就在舞台上多搞点道具,没事找点事。如果表演不过关,单纯多搞点花哨的道具来凑数,无疑是本末倒置。但是在我排练京剧《温莎的风流娘儿们》的过程中,倒是这么一句在当时听来的反话,却给了我无限的启发。舞台上戏剧的发展过程是有起、承、转、合的,每每到了起承转合的关节点,应该怎样处理、用什么样的手段处理,就成为戏曲导演首先要面对的问题。而“道具”则不失为一种巧妙的处理方式。戏曲讲究“歌舞性”,所有的道具都应该具有“可舞性”,如传统戏曲中的马鞭、船桨、令旗等都是戏曲展现舞台手段的极佳道具。那么京剧《温莎的风流娘儿们》中的道具也应该具有“可舞性”,因此我们为福德太太、培琪太太设计了羽毛扇子、红色大披肩,为福斯塔夫设计了拐杖等相应的道具,将其与戏曲的肢体动作结合在一起,并设计了强化人物个性的舞蹈,大大丰富了舞台的活力。如第五场

福斯塔夫二次前来赴约时急于跟福德太太亲热，而福德太太不落痕迹地同他周旋，这时候她身上披的这件红色大披肩就成为他们之间斗智斗勇的重要道具。两个人你一推我一搯，这一拉一扯既体现出福斯塔夫好色的本性，又能表现出福德太太的聪明机智。一条披肩就成为两个人物的联结纽带，凸显了喜剧性，取得了良好的舞台效果。

此外，剧中的经典片段就是福斯塔夫两次被愚弄，被藏在篓子里抬了出去，而京剧该如何展现这一场景呢？首先要确定京剧《温莎》中的篓子应该是什么样子。我们查阅了话剧《温莎》的影视资料，发现他们设计的是长方形篓子，而考虑到京剧福斯塔夫的扮演者孙建弘体型上的实际情况，以及在舞台上喜剧性的总体样式感，大家决定采用圆球形篓子，因为圆球形跟福斯塔夫圆咕隆咚肥硕的身材有一种内在意象上的高度统一，且戏曲美学本身也追求一种圆，于是篓子的形状就此确定了。接下来舞台展现的问题又迎面而来：怎么在众目睽睽的舞台上把福斯塔夫运走？这个搬运过程的技术性问题很难解决，而戏曲的假定性特点再次给我们带来启发：我们把篓子设计成两头空，没有底也没有盖，上面用小毯子盖上，两个仆人抬着篓子，篓子里的演员随着仆人的调度而走，福斯塔夫的两只脚就活生生地露在外面，在众人的眼皮底下前后左右地移动。这么一个大块头的骑士竟然如此猥琐，滑稽之感油然而生，每到这个时候，场下总会发出会意的笑声，因为观众心领神会地认可了戏曲的假定性，而道具的巧妙运用也放大了喜剧性。

四、形体语言的处理原则

“由于戏曲是以歌舞演绎故事的艺术形式，这里的歌舞是表现内容、塑造人物的手段，所以从本质上说，这里的歌和舞并不能脱离内容而真正独立，而必须接受内容的制约和限制，它只有在与内容和谐统一的情况下才最具有审美价值。”^⑥《温莎的风流娘儿们》剧中人物的形体动作也要遵循这个原则。虽然已经确定了福斯塔夫的行当定位，但他的形体动作绝不能是张飞、窦尔敦的程式动作，也不能是蒋干、崇公道的肢体语言，而是在戏曲节奏规定下的具有福斯塔夫性格特点的肢体语言。

对于戏曲导演而言，动手能力是最为关键的。由于戏曲具有歌舞性、综合性的艺术特征，对于戏曲中的舞蹈，就需要戏曲导演会编排、懂创作。尤其是对于一出外国戏，该剧许多唱段是新的，相应的舞蹈形体动作也必须是崭新的，只能自己创造。这个过程是艰苦的，但也是最锻炼人的。举例来说，在编排福德太太和培琪太太戏弄完福斯塔夫后的一段欢快的三拍子唱腔舞蹈中，如果按照舞蹈编排规律，那就需要数好拍子，按照拍子编排舞蹈动作，可结果编出来的舞蹈却怎么也配不上唱腔，且感觉舞蹈动作同唱腔严重脱节，不是一个劲儿。因为戏曲唱腔是有内容的（唱词），作曲也是根据唱词内容进行编写创作的，唱词有长短句，唱腔也有行

腔，如果单纯数拍子编动作的话，往往动作跟唱词内容、唱腔旋律无法吻合，因此舞蹈动作一定要根据唱词内容和唱腔的节奏、旋律进行编排。戏曲的舞蹈一定是具有戏曲神韵的舞蹈，正如要求戏曲演员在舞台上要有“精、气、神”一样，戏曲的“舞蹈”也要同戏曲的唱腔、念白相协调，所以编舞的人员一定要先熟悉唱腔、念白，只有在掌握戏曲的节奏、旋律以及神韵后才能编创出属于戏曲的肢体语汇。

结语

莎士比亚《温莎的风流娘儿们》插上了戏曲的翅膀，飞进了中国的舞台，带给观众全新的感觉，让我们再一次认识了莎士比亚，再一次感受了戏曲的力量，在玫瑰盛开的春风里，开出不一样的花，结出不一样的果，但却一样精彩纷呈。

注释：

- ① 孟宪强：《中国莎学简史》，东北师大出版社，1994年版。
- ②⑥ 孟繁树：《戏曲应该是内容与形式统一和谐的艺术》，《剧艺百家》，1986年第4期。
- ③ 郭汉城：《我以为须要“正名”》，《文艺研究》，1985年第4期。
- ④ 李伟民：《中西文化语境里的莎士比亚》，上海外语教育出版社，2009年版。
- ⑤ 俾荣本：《文艺美学范畴研究》，南京大学出版社，2002年版。

（作者单位：上海戏剧学院戏曲学院）

责任编辑：高山湖