

## 变异与融通:京剧与莎士比亚戏剧的互文与互文化

李伟民

(四川外语学院 莎士比亚研究所,重庆 400031)

**摘要:** 以京剧改编莎士比亚戏剧在中国莎学史上留下了浓墨重彩的一笔。能否以京剧来演绎莎剧一直存在着争论,但演出的实践证明,这种改编大部分是成功的,是中西方观众可以接受的。以歌舞演故事的京剧莎剧是在变异与融通之中达到了京剧与莎剧的互文性解读,同时中西文化也在这种交流中达到了互文化的和谐。京剧的艺术形式可以表现莎士比亚悲剧之中蕴涵的人文主义理想。

**关键词:** 京剧;莎士比亚戏剧;互文;互文化;变异;融通;改编

在京剧舞台上,根据莎剧改编的京剧莎剧一共有六部,《哈姆雷特》、《李尔王》、《麦克白》和《罗密欧与朱丽叶》都曾改编为京剧,代表西方戏剧最高成就的莎士比亚戏剧却采用中国京剧形式搬演,使属于西方戏剧的莎剧与中国传统戏曲完美融通在一起,并且受到了喜爱京剧的观众与喜爱莎剧观众共同的赞赏。让莎士比亚在变异、融通中走下神殿,进入普通中国观众特别是京剧观众的视野,使莎剧和京剧在中西文化的碰撞中、演出中显示出跨越东西方异质文化的生命力,让京剧观众在他们所喜闻乐见和熟悉的外在形式中理解莎士比亚戏剧的精髓,架设一座中外文化交流的桥梁,这是许多京剧莎剧改编者的初衷之一。

### 一、融通中的变异与疑虑

在莎剧与京剧的融通中来自批评界的疑虑,首先就是莎剧能否改编为京剧?改编以后是莎剧

还是京剧?围绕着这些问题,莎学界和戏剧、戏曲界争论热烈。京剧是中华民族国粹艺术,改编莎剧,也许人们最先想到的就是能否用京剧来演出莎士比亚戏剧。京剧作为东方戏剧的一个古老剧种,它的高度程式化的动作,载歌载舞的表演形式,对表现现代人的生活,困难是很多的,来自莎学界的疑虑与论争从来就没有停止过。将举世公认的世界悲剧名著移植改编,更不是容易的事情。但是,不容易不等于不可能。

#### 1. 模仿的本真与审美的表现

两者之间到底存在着什么样的改编基础呢?虽然实践对此早在20世纪20年代就做出了回答,但从理论上并没有进行过比较深入地探讨。京剧与莎剧在交流中产生碰撞,可谓“刚柔相推而生变化”(《周易·采辞上》),雅俗共赏演绎人生。以表现手法和情节设计来讲,京剧在自由表现生活时拥有丰富的手段,既擅长讲故事,又擅长刻画人物心理;莎剧也重视故事的有头有尾和

收稿日期:2007-12-11

作者简介:李伟民(1955-),男,四川成都人,四川外语学院教授,莎士比亚研究所所长,主要从事莎士比亚研究与比较文学研究。

“大团圆”的结局,强调舞台的“虚拟性”以调动观众的想像力。西方传统戏剧自亚里士多德时代就奠定了“模仿生活”的美学传统,其美学思想核心是“美是生活”。中国戏曲的美学命题则可以概括为“生活是艺术的基础”与“意象”,即反映生活的本质和内在精神世界,戏曲的审美核心是“诗化”。<sup>[1](P44)</sup>在美学层面上,西方悲剧在本体上属于一种模仿的艺术,因此便形成了在形态上的一些特有的美学风貌。“悲剧的舞台形态基本上是再现生活形态,因而它基本上不作叙述的表现……在西方悲剧中,其内心的活动就远比外在的动作来得主要。”<sup>[2](P586)</sup>例如,“对中国悲剧来说,惨杀之事、苦情之感,被衍化成了观赏性极强的舞蹈、歌唱、武打、杂技,甚至绝技等(如打出手、变脸、抢背),观众也往往是为了演员的精湛表演而惊叹不已。”<sup>[2](P590)</sup>“对中国悲剧来说,感情的激动基于外形式(美的技艺)的刺激,审美的形式超过了对内容的理解。”<sup>[2](P591)</sup>所以,如果将莎剧的再现生活形态与激烈的内心矛盾冲突与京剧的高度审美化的表演形式结合在一起,将内心活动外化为审美的动作,既能够从观赏层面上表现莎剧中所蕴含的深刻的哲理内涵与心理活动,也能够哲学与美学层面上深入挖掘京剧刻画人物形象,塑造人物性格的象征性、形象性、具象性、审美性、深刻性与类型性,同时也符合现代人对戏剧审美的要求,其“变异”与“融通”的审美效果在“像与不像”之间,正如川剧前辈表演艺术家康芷林所总结的:“不像不成戏,真像不是艺。悟得情和理,是戏又是艺。”这就表明京剧的美学理想和莎剧的美学理想无论在外在形式和内在思想内容上都是可以沟通和互补,并呈现出互文与互文化式的审美特征的。

根据中国现代戏剧的发展轨迹看,京剧莎剧的出现决不是一时的“标新立异”,也不会是两种不同文化、不同艺术形式、不同审美方式的简单叠加。尽管用京剧演出莎剧始终存在着种种不同意见。<sup>①</sup>但由于莎士比亚在世界文学史、戏剧史上无可争辩的地位,以及东西方文化的巨大差异,采用京剧演出莎剧,必然显示出中华文化、京剧的博大精深和在跨越东西方异质文化方面的主动性、可行性。以开放的眼光看,京剧莎剧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

有的张力和精致的表演技巧,提高了中国莎剧的演出水准,向世界展示了全新的中国京剧莎剧,丰富了文化交流的内容,促进了中国莎士比亚舞台艺术研究的不断深入。

## 2. 舞台环境与欣赏习惯的类同

莎学研究者首先注意到的是京剧与莎剧在舞台布景和观众欣赏方面的诸多类似之处。20世纪50年代,张振先对以京剧形式演出莎剧从剧场、舞台演出、观众等几个方面提出了自己的看法和可能。他认为,如果京戏的老方家和研究莎士比亚的人们能够合作,把莎剧改编或京戏把莎剧的精华吸收到京戏里来,一定会有极大的成功。“莎士比亚时代的舞台(以下简称莎剧台)和京戏台都是三面凸到观众里去的方台子。台前都不用幕。我们只要看看颐和园里的大戏台和富连成时代的广和楼,就可以大致想像到莎氏时代的剧院了。”“莎剧台上有活天窗,……台上有活暗门,可以把鬼什么的升上来。这点也和我们京戏一样。”“莎剧舞台上也极少用什么布景和道具,因此也就不受笨重的布景和道具的限制。”<sup>[3](P23)</sup>这一点也与京戏舞台的布景和道具的运用相似。“在这种台上演的戏,它的写和演的技巧也会有很多相同之处。”“独白和旁白也是莎剧和京戏共同的特点。”“京戏讲究‘说、唱、念、做、打’。莎剧既是用富有乐音的诗和散文写成的,‘说、念’起来自然也都非常好听。对‘唱、做、打’也同样讲究。”<sup>[3](P24)</sup>张振先注意到两者的相似之处。但是,这主要是指剧场环境与观众成分的构成,并没有从文化、哲学、美学、戏剧学、表演学的理论层面进行深入探讨。所以,在缺乏京剧改编莎剧实践的基础上,这种良好的设想并不能得到其他莎学家的认同。我们认为,除了舞台环境以外,对于一个熟悉京剧的观众来说,他更多地着眼于形式的欣赏,即使是同一剧团演出的同一剧目,剧情和故事的叙述也已经变得不重要了。这就是说,京剧观众在一定程度上可以忽略莎剧剧情,而着眼于京剧形式的魅力。中国悲剧的表演在某种意义上可以说是“长演长新”。“在西方悲剧中,因熟视(熟知悲剧的情节内容)而无睹(观众的悲剧激情消退)的现象,在中国悲剧中,可以说基本上不存在。反过来倒可以说,对中国悲剧的情节内容越是熟悉,外形式(悲剧形态)的审美作用就越凸现

出来,理智的思索也就越发让位于形式的鉴赏。”<sup>[2](P591)</sup>西方悲剧价值在于力量之美——感到面对某种压倒一切的力量的那种恐惧而产生的怜悯,其归结在于真(在悲剧形态上要求逼真)。中国的悲剧却基本上不存在这种舞台要求。悲剧价值对于中国悲剧来讲,不是以“激起恐惧与怜悯为目的”,而是以伦理美德的打动(感化)为目的。因为在实际上,中国悲剧并不是净化心灵的崇高审美——恐惧与怜悯,而是因合理(情理和伦理)而得到的道德感化——一种高台教化的善的审美。<sup>[2](P596)</sup>中国观众在欣赏京剧莎剧时,既可以通过内容与形式上变异了的莎剧京剧获得双重的审美感受,在中外两种文化的融通提高审美的层次。

### 3. 疑虑:京剧改编的莎剧能否表现人文主义精神

但是也有莎学家对此提出了异议,认为此种改编并不会如此简单。事实也确实如此。孙家琇认为:改编莎剧,并不是简单易举的事,更不是直接“拿来”翻改缀补的事。孙家琇提出衡量改编是否成功的一个重要标准,即“是否合乎现实主义艺术创作的精神”。改编者应该意识到,莎剧和京戏“对于从社会生活、时代背景、艺术传统、戏剧形式、民族性格到观众要求和习惯等,许许多多极为不同的地方和极其复杂的问题——也正是对于‘改编’或‘拿来’运用很不方便的问题。”<sup>[4](P27-28)</sup>如果要以京剧形式改编莎剧,就应该从戏剧文学创作过程的角度,从莎作本身出发考虑问题;如果没有分辨清楚莎翁作品中哪些因素可以简单地学习、吸取、加以模仿运用,那些因素就只能通过剧作家的认真钻研和深刻领会间接作用于自己的戏剧创作。无论怎样改编——或是用京戏形式莎剧故事或是只根据莎剧的故事情节改写成京戏——都不容易做好,而且也不必要。仅仅想像一下哈姆雷特、麦克白、夏洛克等外国人物着京戏服装、走京戏台步、唱京戏皮黄腔调,就觉得格格不入、十分滑稽;从来没有看过莎剧的观众,如果看了用中国戏曲形式归化的莎剧,认为莎剧是和我们的戏曲一样的,这并不意味着介绍莎士比亚的成功,只能说是失败。<sup>[5](P116)</sup>如果再仔细考虑一下艺术内容与艺术形式的有机关系;一定的戏剧内容有它一定的社会根源、时代特性;一定的民族形式有从自己人民的生活、语言、气质、传

统获得的风格特点种种问题,那就更觉得不可能了。换句话说,产生在文艺复兴时代,英国本土,反映当时英国社会现实(虽然表面是他乡异国)和莎氏人文主义世界观的戏剧绝不可能通过“改编”,一变而成为中国的京戏。真要把莎剧“改编”为京戏,是否也有违反现实主义原则的危险或可能。<sup>[4](P27-28)</sup>孙家琇从客观与主观两个方面否定了京剧莎剧。她认为莎剧中的人文主义精神能否用京剧这种艺术形式表现出来是莎剧改编为京剧成功与否的关键之所在。在文艺要遵循“现实主义”创作原则的语境下,采用京剧形式不可能表现出莎剧中所蕴含的“人文主义精神”;而以京剧演出莎剧,人们又难以接受这种演出形式。但两者之间的嫁接也并非是不可能的,并非是高不可攀的。随着人们艺术观念的更新,接触外来文化日趋频繁以及对莎剧精神内涵的更多把握,人们日益对此类改编持开放、宽容的态度,关键是看能否利用“优选法”在两种艺术、两种文化、两种文明之间找到一个最佳平衡点。

## 二、互文与互文化的京剧莎剧

### 1. 变异与融通之间的互文基础

京剧改编莎剧具有互文与互文化的特征,即莎剧中国化和京剧莎剧化(前者易发挥民族特征与戏曲本体,后者更接近莎翁原貌)。实践证明,在不同方法的指导下,两种演出方式都产生了大批精彩演出,为今天继续这项工作提供了许许多多或成功、或失误,以至失败的经验教训,也为我们从理论上梳理京剧与莎剧的互文提供了实践的支持。不过占主流的成功改编也告诉我们,互文的京剧莎剧是有相当张力的。我们认为不但“文学作品总是在和它自己的历史进行对话”,<sup>[6](P10)</sup>而且也要与现实与不同文化之间的作品进行对话。有鉴于此,京剧莎剧的导演多次谈道,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:如莎剧是诗的灵魂,戏曲也是诗的结晶;莎剧尽管属于西方戏剧艺术的范畴,究其根本它属于“真”的范畴,但它与京剧都蕴含了“写意”的艺术风格;遵循了现实主义和浪漫主义相结合的演剧体系;两者都是以人为本,展示人性,以真善美的审美追求为目标。<sup>[7]</sup>但是,我们也应该充分认识到,即使有上述相同之处,改

编也不等于两种艺术的简单叠加。

那么,我们如何从京剧与莎剧不同的文化渊源、不同文化语境、不同戏剧传统、不同表现特点出发,在理论层面上构建起两者融合与互文的模式,探索其成功的内部规律呢?在莎剧研究中,我们发现,“无论是命运悲剧、性格悲剧还是社会悲剧,有一点是共同的,这就是人对于其对立物(命运、性格、社会)的挣扎。”<sup>[2](P552)</sup>这种精神、心理层面的性格刻画一旦与京剧的“苦情”结合在一起,往往能产生双倍的悲剧审美效果,在舞台上更加淋漓尽致地发挥出悲剧震撼人心的效果。蓝凡认为:“中国的戏曲悲剧之所以被称为苦情戏,其中一个很重要原因,就是在于其冲突主要是描绘、展开(铺垫)作品中恶毁善、奸害忠、邪压正、丑贬美的苦情历程,而不是再现人对于其对立物的挣扎(抗争)。”<sup>[2](P554)</sup>对于中国悲剧冲突来说,由于其主要在于展现苦情的冲突历程,“因此而必然追求剧情的曲折性,即通过善恶、忠奸、正邪、美丑的多次冲突,来得到悲愤激烈、易生凄惨的苦情审美效果,而不是如西方悲剧那样,着重刻画人物性格的复杂性。”<sup>[2](P556)</sup>即在莎剧原有“命运”、“性格”、“社会”悲剧的“力”的基础上,突出“情”的感染力度,所以在“苦情”这个意义上,京剧莎剧悲剧中人物的命运更能够在审美层面上与人性的“情”的层面上得到观众认同。如果京剧莎剧的改编能够对这两个方面有明确的认识,并在改编中遵循以上规律,无疑就会产生一加一大于二的效果。

## 2. 着重于对人文主义和人物形象的把握

迄今为止,京剧改编莎剧衷情的全是莎士比亚悲剧,<sup>②</sup>说明改编者认为京剧这种艺术形式足以担当得起改编莎剧,再现莎剧精神的任务。而且将莎剧改编为京剧莎剧的实践也证明了这一点。“一种异国文化能否在当代中国寻见到知音,最终决定于有没有寻找到超越时代和国界,而又特别为我们今天所需要和认同的人类文明智慧和精神素质。而莎剧之所以拥有恒久的生命力,在于不同时期不同民族的艺术家的从中找到其中根植于人性的内在精神需求,并获得时代精神和社会心理的某种感应。”<sup>[8](P411)</sup>京剧《奥赛罗》力图揭示奥赛罗坚强、光明磊落而不轻信的特征,苔斯德梦娜温柔、刚毅等性格特征。莎剧的出发

点就是戏剧应该反映真实、力求自然、合乎分寸。西方戏剧的审美标准之一,始终是反映自然,显示善恶的本来面目,给它的时代看一看它自己演变发展的模型。该剧的导演认为,真实使莎士比亚特别重视戏剧分寸感,而想像则是戏剧诗人在实现这一目的过程中不可剥夺的权利和义务,而导演将这两者有机结合既可以发扬两者之长,也在思想深度与感情强度方面作足了文章,从而演出有声有色的戏剧来。不过这种互文的方式有时是直接的、有时却是间接的;有的来自于生活,有的来自于想像。“互文性问题的关键还在于文学与原始模型或已有原型所保持的关系”,<sup>[6](P120)</sup>通过这种互文式关系,在哲学、美学、表演层面上莎剧和京剧的有机融合既拥有了思想的魅力也具有艺术想像的根据,故而其人文主义思想得到了一定程度的诠释;中国观众也在其中感受到了“人性”的诠释与伦理化色彩。所以,扮演奥赛罗的演员马永安读完《奥赛罗》剧本后认定:“这是给我写的花脸戏!尽可将京剧的唱、念、做、打,表现大将军如浪潮般的矛盾心理。”他扮饰的奥赛罗令人信服,较充分自如地运用了京剧的表演技巧,塑造了一个黑人悲剧英雄形象。编导者充分挖掘出原剧本中蕴含的深层结构,寻找到了适合中国戏曲表现的莎剧的精神内蕴。

毫无疑问京剧莎剧与原始模型的莎剧之间具有相当紧密的联系。在中国京剧舞台上从来就不缺乏帝王将相,用京剧改编的莎剧包括《李尔王》正发挥了京剧的长处。但是,改编者面临的仍然是阐释原剧思想、人文主义精神与京剧表演形式如何融合的问题。互文的《歧王梦》根据莎剧悲喜剧因素交融的特点,在改编时既忠实于原作,又不拘泥于原作。尚长荣扮演的歧王前期着重表现他是一个政治疯子的形象,后期着重表现经过苦难煎熬人性的复归,与人民思想感情合二为一的精神状态。在表现喜怒哀乐情绪时,采用得意狂妄的笑声、受气压抑的怒笑、心理变态的疯笑和幻灭之笑,用京剧特有的艺术感染力加深了观众对人物内心的理解。《歧王梦》力求实现悲剧的矛盾双方都有同样的悲剧性,而且在冲突中的每一个人和每种力量同样都有较高权利或努力实现较高悲剧性的职责,那么京剧莎剧人文主义的理想与艺术形式下的情感抒发就达到了一个崭新的

境界,在微观上实现了互文,在宏观上实现了互文化,即表现人类共同的追求,那就是对真善美的追求。《歧王梦》鞭挞了被极端利己主义腐蚀了心灵的恶魔式的人物,歌颂了诚实、正直、恪尽孝道、仁爱,在道德层面对社会进行了深刻的批判,宣扬了人文主义的仁爱思想观念,既在一定程度上把握了莎剧人文主义的基本精神,又在少失掉其内涵的基础上发生了变异。

京剧《王子复仇记》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”这一问题的思考是适合于任何时代、任何国度的永恒问题这一线索,作为改编基调。在东方与西方,古代与现代,莎剧与京剧构建起一座反映人性的立交桥。王子子丹的外在行动是手刃杀父仇人——杀父夺位、骗取母亲的叔父雍叔,但在这条外在行动线的内部却是子丹展开行动时所产生的犹豫、彷徨,全剧重点展示的是王子心灵的煎熬、灵魂的搏斗:当子丹得知事件的真相后,他的理想破灭,人间的罪恶和对生命的思考将他推入深深迷惘之中,他甚至对自己的恋人也发出了:“你贞洁吗,你美貌吗?美貌可以令贞洁变成淫荡,贞洁却不能令美貌受其感化”,<sup>[9]</sup>他怀疑由他来“重整乾坤”的意义,但责任、理智却时时鞭笞着他,要他果敢地去铲除罪孽。所以要传达人文主义者莎士比亚的精神力量,就必然会促使它进行改造性的艺术展示,从而建构起互文化过程,而变异是必然的,关键是变异时的融通。该剧导演石玉昆较好地阐述了《王子复仇记》的创作思路:魂是莎翁的,形是京剧的。换言之:尊重的是莎剧的精神,展示的是京剧的主体。

### 3. 隐喻:自然与音舞性的互文

西方学者认为《李尔王》在莎剧中规模最大,气势也最为宏伟,在题材上具有“永恒性”和“普遍性”、形而上的哲理性、伦理道德的教化作用,对人物的精神世界和痛苦体验的揭示达到了登峰造极的程度,显示出莎士比亚惊人的艺术才能。正因为如此,《李尔王》也成为莎剧中最难把握的戏剧之一和最“不受欢迎”的莎剧。英国著名莎学家布雷德利指出:“我们在读《李尔王》的时候,所有这一切都会对想像产生非常巨大的影响,可是舞台表演的效果却恰恰相反”,这就是《李尔

王》在表演上的难度,采用京剧改编该剧恰恰能够化不利因素为有利因素。“因为西方戏剧是一种情节的悬念,其最高的美学效果在于观众对戏剧情节发展的渴望;中国戏曲则是一种反映的悬念,其最高的美学效果在于观众对人物动作状态的品赏。”<sup>[2](P445)</sup>当表演者将戏剧情节发展赋予美学观赏性的时候就在一定程度上克服了《李尔王》表演的难度,通过隐喻达到了京剧与莎剧的互文与互文化。京剧和莎剧虽然都是诗化的艺术、写意的艺术,“但中国戏曲传统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。”通过改编、学习莎剧,用审美方式增强戏曲本体在注重挖掘主观心灵的同时去挖掘客观的本质。音舞性是中国戏曲艺术表现形式上最基本和最重要的特征,在一定意义上,可以说中国戏曲的程式性和虚拟性都是由此而生发出来的——建筑在音乐舞蹈基础上所表现出来的特性。音舞性,通俗地说,也就是常话讲的:“载歌载舞”。换言之,“用歌舞以演故事,一开始就是形成中国戏曲特征的根本因素(也就是区别于西方话剧的最本质特征)。”<sup>[2](P9-10)</sup>“西方戏剧艺术的舞台节奏(从内部到外部)可说是自然生活节奏的再现,中国戏曲艺术的节奏则是变形的节奏——一种音乐的舞台节奏。”<sup>[2](P13)</sup>京剧《歧王梦》的改编与表演就是抓住了莎剧与京剧艺术形式相通的重点场面尽情挥洒,把莎剧中人物内心的细腻刻画同京剧的表演特长充分结合在一起,以歌舞演故事,以歌舞演人性,以歌舞隐喻主题,以歌舞展示主题,从而在融通的基础上实现了变异与互文。歧王的扮演者尚长荣在展现京剧表演特点的基础上,在隐喻的京剧程式和非隐喻的唱词中,以间接或直接的方式向观众言说的抒情话语和叙事话语为主,歧王终于在残酷的现实面前明白了:“最不堪今日银铛锁镣,难忘却山呼万岁,冕旒冠带临早朝,自以为人间至理已悟到,怎敌得胜利当前有人逢迎,投你所好,说你是功勋昭昭一代英豪,说得你目眩神迷心旌摇摇,悔莫及,故辙重蹈难挽回,难挽回,只落得泱泱国土,巍巍王朝,一生业绩,千古英名全浪抛。”<sup>[10]</sup>大段唱腔酣畅质朴、苍劲悲凉,念白抑扬顿挫,一气呵成。反映自然与音舞隐喻、心理刻画与外在行动形成互文,在莎剧与京剧之间建构起互文化的隐喻。同时,尚长荣在表演上

将铜锤花脸与架子花脸的表演融为一体,辅以六面风字旗穿插摇动,将山崩海啸天下大乱的气氛渲染得十分强烈,<sup>[11](P139-154)</sup>如在第四场“荒原”中歧王悲愤欲绝的唱词:“天崩裂地塌陷乾坤倒转……为什么女儿心竟似冰雪寒,为什么老天爷善恶不辨,为什么要对我这八旬老翁横加摧残?”<sup>[10]</sup>歧王向苍天、向人世,也向自己发出一连串质问,在变异与融通基础上形成的互文与互文化的效果是,将歧王备受风霜雷电摧残和灵魂搏斗的复杂心理表现得惊心动魄,将歧王的性格与心理活动通过程式与表演技术展现在观众面前。“在中国戏曲舞台上,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。”<sup>[2](P23)</sup>这种程式性的运用,采用京剧特有的表演方式与《李尔王》的故事情节、人物性格和矛盾冲突的展现有机结合起来,以其音舞性隐喻人物性格与心理矛盾,成功地实现了从莎剧到京剧的互文。这种京剧莎剧对于中外观众来说,它既是京剧的,也是莎士比亚的。它带给观众的是一种全新的审美享受和全新的莎剧。

新编京剧《王子复仇记》力求遵循原著的悲剧精神,改编充满了现代意识。突出哈姆雷特复仇这一条情节线,着重展示哈姆雷特的心理历程,精减人物,集中情节,强调矛盾冲突,并保留原著中脍炙人口的独白(作京剧化的处理或改为唱段),在戏剧框架保持原貌的基础上为唱、念、做、打提供充分的空间。音乐为该剧重要表现手段,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,并充分展示各个行当的声腔特点。全剧不但运用了二黄、西皮等传统调性的不同板式,还辅以四平调、吹腔、高拨子、曲牌等元素,以及独唱、对唱、重唱的方式。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舞台演出意识,<sup>[7]</sup>以这种互文化形式演绎西方经典《哈姆雷特》,挖掘其人性内涵,有令中西方观众眼睛一亮的感觉。中国观众通过京剧接触的是《王子复仇记》;西方观众通过《哈姆雷特》感受到的是中国京剧的魅力。京剧《王子复仇记》的

舞台美术追求空灵、写意、简约的风格,通过对四扇可折叠的屏风与五把椅子的灵活运用,分别交代宫廷、城垛、坟地等场景。灯光运用不追求花哨,少量但精到,起到画龙点睛的作用。化妆、服饰基本沿袭京剧的传统体制,但做到符合人物身份及性格,并注意全剧色彩的统一,充分展示京剧服饰绚丽多彩及与演员表演相辅相成的特点。

《王子复仇记》的主题思想、中心事件、人物性格、矛盾结构、戏剧情节框架保持莎剧原貌。尤其是保存了原著中许多精彩的独白(有些改为唱段),克服某些以往改编中“莎剧中国化”里曾出现的变异不够,“莎味十足”的失误,解决的方法是在表演“正常”与“装疯”的状态中,分别运用京剧的“上韵”和“京白”来处理王子身上“莎味”和“京味”的矛盾。台词是莎剧的精髓,京剧版《王子复仇记》做到既是“莎味”的又是“京味”的,关键在于把握“诗味”的融通与追求,如在王子最重要的心理活动的展现中,就是以京白道出了:“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,做的是什么梦呢?是美梦,还是噩梦,令人难以猜透,世人畏惧这死后的梦境而踌躇顾虑。”<sup>[9]</sup>《王子复仇记》在唱词中时刻强调化用莎剧原作中的精神意境,同时在京白中则对莎剧中的独白尽量保持其原有的意蕴,故在互文中求得了某种平衡。所谓“诗味”其实就是要把握音乐性节奏的处理和运用,包括台词、唱腔、表演、交流以及全剧总体节奏的把握,使启承转合、跌宕起伏、流畅集中、强烈夸张、动静结合。<sup>[7]</sup>在舞台的整体表现上,遵循传统京剧的演剧精神,追求“写意性”;将王子的独白“生存还是毁灭,这是一个值得考虑的问题”以篆书、草书、隶书、楷书等书法形式组成四幅屏风,既突出了莎剧的精神内蕴,又以极其中国化的形式美,令观众耳目一新,不但在视觉上给人以强烈的震撼感,而且在精神层面也向观众揭示了本剧的现代意义。《王子复仇记》保留了“莎翁的魂,京剧的体”,剧本改编更加充满现代意识。导表演理念强调改编体现,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,追求美好、和谐,个体生命也在这样的打破与建立之间完成它的价值体现。这种亘古不变的

规律,以音舞性的隐喻接通了诞生于四百年前的《哈姆雷特》与新编京剧《王子复仇记》之间对人与人性的观照和与人文主义精神的对接,在互文与互文化层面上,为后者的隐喻提供了坚实的人文主义思想基础。

### 三、结语

通过异质文化、异质戏剧之间的互文与互文化,在变异中的融通与融通中的变异,使中国观众在欣赏京剧莎剧时,既可以通过京剧了解莎剧,也可以通过这种京剧莎剧观赏京剧的表演。通过京剧舞台,面对莎剧悲剧英雄所遭遇的难以摆脱的困境,中国观众在受到强烈震撼的同时,对莎士比亚获得了新的理解;而西方观众则在自己熟悉的剧情中,欣赏到一个中国的莎剧、东方的莎剧、京剧的莎剧,并通过这种改编莎剧惊叹于京剧的艺术魅力以及变异与融通之后获得的新感悟。

#### 注释:

①除了提到的张振先与孙家琇对京剧改编莎剧的不同看法外,王元化也表示出对中国戏曲改编莎剧的担心。这一点可参见李伟民:《从〈莎士比亚研究〉到〈莎剧解读〉王元化的译莎论莎》,载李伟民:《光荣与梦想——莎士比亚在中国》,香港:天马图书有限公司,2002年版,第414—419页。马焯荣认为:“莎味的最高层面,乃是充溢在莎士比亚剧作中的人文主义理想。”可参见马焯荣:《谈“莎味”与“中国化”之争》,载中国莎士比亚研究

会编:《莎士比亚在中国》,上海:上海文艺出版社,1987年版,第44页。

②中国戏曲学院创排的诗化戏曲《仲夏夜之梦》糅合了京剧、话剧、迪斯科等多种形式演绎莎士比亚喜剧,但那不是纯粹用京剧改编的莎剧。可参见陈宏光:《创新是戏曲艺术发展的原动力——评诗化戏曲〈仲夏夜之梦〉》,载《戏曲艺术》2005年第2期,第108—110页。

#### 参考文献:

- [1] 胡芝风. 戏曲舞台艺术创作规律[M]. 北京:文化艺术出版社,2005.
- [2] 蓝凡. 中西戏剧比较论稿[M]. 上海:学林出版社,1992.
- [3] 张振先. 莎士比亚的戏剧和京戏[J]. 争鸣,1957,(3).
- [4] 孙家琇. 对于《莎士比亚戏剧与京戏》一文的意见[J]. 争鸣,1957,(6).
- [5] 李伟民. 光荣与梦想——莎士比亚在中国[M]. 香港:天马图书有限公司,2002.
- [6] 蒂费纳萨莫瓦约. 互文性研究[M]. 邵炜译. 天津:天津人民出版社,2003.
- [7] 石玉昆. 对偶相辅 浑然一体——京剧版《王子复仇记》导演阐述[J/OL]. <http://www.pekingopera.sh.cn/detail>.
- [8] 李伟民. 中国莎士比亚批评史[M]. 北京:中国戏剧出版社,2006.
- [9] 冯钢. 王子复仇记(根据莎士比亚《哈姆雷特》改编)[CD]. 上海京剧院. 济南:齐鲁音像出版社,2008.
- [10] 王炼,王涌石. 歧王梦(新编京剧)[CD]. 上海京剧院. 济南:齐鲁音像出版社,2005.
- [11] 曹树钧. 莎士比亚的春天在中国[M]. 香港:天马图书有限公司,2002.

## Transformation and Merging: Inter – textuality and Inter – culture of Shakespeare's Dramas and Peking Operas

LI Weimin

(Institute of Shakespeare, Sichuan International Studies University, Chongqing 400031, China)

**Abstract:** Adaptation of Shakespeare's dramas to Peking Operas has been an influential part of studies of Shakespeare in China. Although there has always been an argument about whether Shakespearean dramas can really be staged in the form of Peking Operas, yet stage performances have proven that the adapted dramas have been mostly successful and acceptable to the Chinese and Western audiences. In the course of transforming and merging Shakespearean dramas into Peking operas, inter – textual reading of the two has been realized. So has the inter – textual harmony in the exchange of Chinese and Western cultures.

**Key words:** Peking Opera, Shakespearean drama, inter – textuality, adaptation, transformation and merging

(责任编辑:陈 吉)