

新诗魂奇异境生

——论中国戏曲对莎剧《麦克白》的改编演出

王永恩

莎士比亚的戏剧是百余年来在中国戏剧舞台上被搬演次数最多的外国戏剧之一。在这些演出中，中国戏曲对莎士比亚戏剧的改编演出成为莎剧演出的重要组成部分，带有鲜明的特色，十分引人注目。这些戏曲剧目改编演出了莎士比亚戏剧中的《哈姆莱特》《奥瑟罗》《李尔王》《麦克白》《第十二夜》《仲夏夜之梦》《温莎的风流娘儿们》《威尼斯商人》《冬天的故事》《维洛那二绅士》《无事生非》等多部作品，涵盖了京剧、昆剧、越剧、粤剧、川剧、沪剧、花灯戏、二人转、豫剧、丝弦戏、东江戏、潮剧、黄梅戏、婺剧、徽剧等十数个剧种，显现出了一派争奇斗艳的繁荣景象。其中，对《麦克白》进行改编演出的戏曲作品数量最多，包括昆剧《血手记》《夫的人》；京剧《欲望城国》《乱世王》；婺剧《血剑》、越剧《马龙将军》、川剧《马克白夫人》、粤剧《英雄叛国》、徽剧《惊魂记》等，于中不乏优秀之作。

一叶落而知天下秋，从《麦克白》的中国戏曲改编演出中，我们可以看到莎剧是如何呈现于中国戏曲舞台的，进而也可以窥见外国戏剧的中国戏曲改编的一些共同特征。

一

《麦克白》是莎士比亚“四大悲剧”之一，以其扣人心弦的故事和深刻复杂的人物形象塑造著称。莎士比亚在剧中描写了一个高贵的大将麦克白如何在野心的诱使下一步步走向夺取王位的不归路，最终身败名裂。麦克白的悲剧是发人深省的，他的故事具有普遍意义。

将莎士比亚戏剧以中国戏曲的形式加以表现，并不是一件易事，需要克服文化之间的巨大差异。在目前外国戏剧的中国改编中，创作者们

遵循的大致是这两种方法：要么是用“中国化”的改编方法，将人物、时间、地点、风俗习惯等全部或基本上改成中国化的；要么是用“西洋化”的改编方法，一切都按照莎士比亚原作进行。从莎剧的戏曲改编的情况来看，显然采用中国化的改编是主流。《麦克白》的戏曲改编全部采用“中国化”，故事变成了中国故事，人物是中国人，故事发生在中国的历史上，穿戴、习俗、说话方式都符合中国的特征，故事的中国化不是改个中国名字这样简单，而是要把相应的社会环境、具体的地域背景都做相应的改动，这样才会让人信服。

“中国化”的改编，首先是要将叙事方法中国化。中国戏曲是在中国的土壤中成长起来的，在长期的发展中，逐渐形成了一套自己的叙事语汇，中国戏曲注重故事的完整性，喜欢故事的曲折多变，在叙事中多采用“一人一事”的结构方式，故事通常紧紧围绕着主人公的传奇经历展开。

莎士比亚笔下的麦克白故事，本身便是一个波澜起伏，甚至有几分诡异的故事，全剧的线索比较简单，麦克白这条主线得到了充分的突出。这些都是和中国的传统叙事方式较为契合的地方，为中国戏曲对此剧的改编提供了不少的便利。

昆剧《血手记》便讲述了一个很中国化的故事。剧中将麦克白改名叫马佩，他是郑王的将官，由于平叛有功，得到郑王的奖赏。但马佩觊觎王位的野心却开始滋生。在郑王宿于马府之夜，马佩夫妇阴谋杀死了郑王，获取了王位。为了巩固王位，马佩大开杀戒，引发众怒。复仇大军压境，马佩

夫妇战败身死。此剧将剧情移置到中国，情节与莎剧大体相同，全剧紧紧围绕着马佩弑君夺位的活动展开，分为上下两场。上场四出：《晋爵》《密谋》《嫁祸》《刺杜》，是马佩在夺取王位前后的一系列活动；下场四出：《闹宴》《问巫》《闺疯》《血偿》，描写了人物内心的冲突与挣扎。这样完整的情节不仅体现出原作的故事框架，而且符合中国人的叙事特点，这个故事展现了一个人由英雄向暴君转变的过程，令人叹息，也引人深思。

徽剧《惊魂记》把《麦克白》的故事放置在春秋时期的卫国。赵国入侵卫国，卫国将军子胤率军打败赵国，归国途中遇到三位神仙，他们给了子胤三个预言，第三个预言是他会成为卫国的君王。子胤将信将疑，可是随着前两个预言成为现实后，他的野心开始滋长了，在夫人的怂恿下，子胤杀死国王，登上王位。但当国王的日子并不快乐，他每天都沉浸在欲望与道义的痛苦挣扎之中，他变成了一个暴君。几年后，被他赶走的前朝臣子兴师复仇，子胤战败身亡。全剧共分《预言》《封赏》《密谋》《血剑》《绝杀》《惊魂》《血手》《血债》等八个场次，将麦克白的故事从头至尾讲来，让观众看到麦克白是如何踏入万劫不复的深渊的，这样有头有尾的叙事方法很中国化，利于中国观众的接受。

故事既已是中国化的，那么相应的，在舞台上展示的一切，无论是装扮还是表演以及舞台美术都应该是符合戏曲舞台的基本特征的。

绝大多数改编的戏曲作品中的角色



越剧《马龙将军》剧照



昆剧《夫的人》海报

都按照各自剧种的装扮规矩扮相，即使有些变化，也还是在一定的范围内。如昆剧《血手记》在1986年的演出中，马佩由生行应工，他头戴夫子盔，口挂长黑三，穿绿靠，披斗篷；马佩夫人铁氏则是束裙，加长水袖；将军杜戈由净行扮演，勾脸、扎靠，以鬼魂出现时，头披黑纱，在白满髯口中加系红髯。这样的装扮和我们惯常在戏曲舞台上看到的并没有什么大的区别。但剧中的三个女巫却与戏曲中的人物装扮有些差异，她们是前后有脸的“两面人”，她们分别代表的是美与丑、善与恶、真与假，虽然与传统装扮略有不同，但总体还是戏曲化的。

中国传统的戏曲舞台简洁空灵，经常是空无一物的，这和西方戏剧所推崇的写实风格大相径庭。在《麦克白》的诸多戏曲改编中，舞台设计大都突出了中国的美学原则，以写意为主，在简约中蕴含着丰富

的内涵。如在越剧《马龙将军》中，全剧用“布幡”和“假面”为舞台布景。在最后一场马龙自刎身亡的戏中，舞台上挂满假面木偶，马龙身后是一个硕大的假面具，当马龙自刎时，面具扯动了十几米长的红布，刹那间，血红色的布匹翻腾，犹如汨汨流出的鲜血，死去的马龙倒卧在这血海中，隐喻着马龙涉血前行，最终只能用血来为自己祭奠。《马龙将军》的舞台布景并不繁冗，却于简明中蕴含着深意。

如在《血手记》中，为了表现马佩内心的阴暗幽深，每场戏均以夜晚为背景，舞台以黑幕、平台，以及由平台组合的高台构成，给演员的表演提供了一个自由的空间，充分展示出了中国戏曲舞台的魅力。

昆剧《夫的人》的舞台深得中国传统戏曲舞台之神韵，舞台上只有三把红色的椅子，随着剧情的发展和人物内心的变化，三把椅子的摆放也在不断地变化，或

倒或立，或并排或重叠，成为含义不同的富有象征意义的符号。而椅背构成巨大的框架，人或坐或站，都始终在框中，无论如何也跳不出这个框，麦克白夫人跳不出这框，这框就是束缚她思想的绳索，跳不出这框，就难以获得精神的自由。简单的设计却可以给人丰富的联想，这正是中国传统戏曲舞台的重要特征。

二

中国的戏曲剧种众多，带有浓郁的地域特色，这和莎剧无论是在美学理念、演出形式还是观众的审美习惯上都存在着巨大的差异，这给改编带来了不小的困难。戏曲是高度综合的艺术，它用唱念做打的方式将多种艺术元素融入其中，同时，各剧种在形成的过程中受到了地域文化的直接影响，这就造成了剧种各自不同的特色。在对莎剧的改编中，需要克服文化上的种种障碍，不仅要使莎剧中国化，还要彰显出各剧种的鲜明色彩。

事实上，各剧种在对《麦克白》进行改编时，创作者都在如何突出剧种的特色上下了大功夫，也取得了一些可喜的经验。

如川剧《麦克白夫人》便是一出川味十足的作品。《麦克白夫人》由著名编剧徐棻改编，田蔓莎演出，这是一出短剧，也是一出独角戏，演出时间只有30分钟。此剧用麦克白夫人的梦境，表现了麦克白夫妇弑君篡位，最后在极度恐惧中死去的心理过程，视角独特。在剧中，麦克白没有正面出场，只是作为麦克白夫人心中的记忆

出现。川剧分为高、昆、胡、弹、灯五种声腔，高腔的唱腔变化多样，表现力强，《麦克白夫人》主要是高腔戏，此剧将高腔中的唱、徒歌、帮腔等特征发挥得淋漓尽致。帮腔是川剧的特色，它既可以用以抒情，也可以用以评判剧中人物的行为，还可以与剧中人物进行对话，展示剧中人的内心世界，功能十分多样。在《麦克白夫人》中，帮腔便发挥了它的多种功能。当麦克白夫人伙同丈夫准备杀害邓肯时，帮腔唱道：

“唯我独尊才了然”，暴露了麦克白夫人的野心，而帮腔中透露出来的是一种不以为然的意味，这是站在观众立场上的批评。

麦克白夫人向着帮腔处做了一个制止的动作：“嘘……（小声）有些事，心头明白就是了，不可说出来。”当麦克白夫人取下刀准备刺杀国王时，帮腔直截了当地唱道：“恶女人丧尽天良”，给予了否定的评判。麦克白夫人则应答道：“哪个在骂？丧尽天良，哼，你若处在我的位子上，也许比我更加恶毒。”这一问一答，将麦克白夫人隐秘而不可告人的内心世界展示了出来，她并不像她标榜的那样坚强，她也会犹豫、动摇、害怕，这是真实可信的。当麦克白夫人死去时，帮腔唱道：“背负谴责和内疚，黄泉路上你慢慢行。”这是对她恶行的总结，也是强烈的批判。

《麦克白夫人》还将川剧中的舞蹈身段在剧中大量使用。麦克白夫人对水袖的使用尤其使人惊叹。耍水袖是川剧旦角的基本功之一，对表达人物的思想感情和创造优美的舞蹈身韵有重要的作用。耍水袖的基本技法可归纳为十种：拂、搭、裹、

抛、托、抓、抖、挽、转、扬。而运用这些基本技法形成的水袖组合,则多达四十种,喜时挽花舞袖,怒时耸肩抓袖,哀时抽泣垂袖,乐时跳跃抛袖,是水袖运用的一些共性。但在具体的运用中则需要演员根据角色的不同来进行独具匠心的设计。在《麦克白夫人》中,演员田蔓莎通过一系列的水袖动作,或收或放,将麦克白夫人的狠、悔、惧等诸多情绪传达出来,主人公难以言说的内心世界通过水袖得到尽情的抒发。此外,《麦克白夫人》还运用了“水发”的技巧。川剧演员将“水发功”概括为“梗、扬、带、内、盘、旋、冲”等七个方面的技巧,在剧中,演员用各种甩水发的方式来渲染麦克白夫人内心的惶恐,给观众以极强的视觉冲击力。

变脸、吐火等是川剧特有的技艺,常在川剧中出现,但这样的特技不应是为了技术而技术,而应是和剧情紧密相关。在《麦克白夫人》中,导演将这种特技用于刻画人物,收到了不错的效果。在剧中,各色脸谱的变幻不定,吐火的大小不同,时而如火星,时而如烈焰,正是麦克白夫人内心极度不安的外化。表现手段的丰富多彩,正是该剧的特色之一,此剧虽不长,却很好地突出了川剧的特色,令人耳目一新。

越剧《马龙将军》也是一部颇有个性化的作品。越剧是在全国影响较大的剧种,它以唱腔的委婉动听著称,擅长表现才子佳人、家长里短的题材。用越剧来演绎《麦克白》是出人意料的,有如小家碧玉的越剧能表现黄钟大吕般气质的《麦克白》吗? 2001年,由绍兴小百花越剧团演出的《马

龙将军》以独特的越剧风味在舞台上呈现出了一个与众不同的麦克白。越剧长于抒情,创作者便把重点放在对人物的心理刻画上,将笔墨集中于马龙夫妇的心路历程,通过对其内心世界的充分展示,深刻地描绘出人物内心被欲望煎熬的痛苦以及由此而来的懊恼、暴虐、无奈,细腻地展示了一个曾经崇高的灵魂如何一步步地走向堕落,终被无边的黑暗所吞噬。剧中用了很多唱段来尽情表达人物的内心世界,将越剧的特点发挥得淋漓尽致。在马龙夫人姜氏离世前,马龙唱道:“原以为,夫荣妻贵相守相依,/谁知道,巫神道我应称帝,/我贪心,你纵容,/共把天欺,/开杀戒弑国君,/血染山河除异己,/如今我,手掌生死富贵有余。/……/到头来,只落得,/孤孤伶伶凄凄切切,/害人又害己,/我是害人又害己啊!”在莎士比亚的原著中,麦克白和夫人杀了邓肯如愿登上王位后,并未得到他们期许中的快乐,相反,却陷入了痛苦的渊薮,往事纠缠着他们,使他们不曾有过一天精神的安宁。貌似坚强的麦克白夫人率先精神崩溃而死,当麦克白得知死讯后,用一大段独白来表现他的苦痛和迷惘。在《马龙将军》中,马龙的大段唱段与原剧中所表达的思想是一致的,表达了人物复杂的情感,后悔、自责、茫然交织在一起,刻画出一个多面的人物形象。

越剧的“女班”是其重要的特征,即越剧里的所有角色都是由女性扮演的,这种方式使得越剧的阴柔气质更为明显。在《马龙将军》中,由吴凤花扮演马龙,这是戏曲舞台上第一个由女性扮演的麦克

白。吴凤花没有在扮相上向豪迈魁梧靠近,因为那非她所长,那样做很可能吃力不讨好,也失去了越剧的优势。于是,我们看到舞台上吴凤花扮演的马龙将军,并不高威猛,而一如越剧中带点阴柔气质的武将,她下大力气揣摩人物的内心世界,努力把自己与角色融为一体,当她站在舞台上时,观众被她的表演所吸引,已经不再考虑她像不像麦克白的问题了,而是随着她的表演走向了麦克白的内心深处,她就是麦克白。《马龙将军》的出现对于越剧有着十分积极的意义,它是一种尝试,越剧是不是可以在传统的题材之外,寻找更多的题材来充实越剧的剧目;它也表现出了一种自信,越剧只要能够充分利用自身的优势,寻找到与表面上看起来与自己差距很大的作品之间的契合点,就可以创作出优秀的作品。

此外,改编为婺剧的《血剑》和改编为徽剧的《惊魂记》也各有特色。婺剧是古老的剧种,它的表演浑朴粗犷,强调唱功与做功,尤以武功特技见长,表演夸张大气,这样的剧种风格很适宜演出《麦克白》,婺剧《血剑》所展现的大起大落的人物命运,大悲大喜的情感变化,极好地将婺剧的剧种风格表现得酣畅淋漓。徽剧的历史也很久长,它粗犷豪放、古朴典雅,韵味醇厚。徽剧的表演形式丰富,讲究身段,多以小喷呐伴奏,配以大锣大鼓,有人将徽剧喻为中国戏曲的泼墨写意。在《惊魂记》中,音乐唱腔以“皮簧”为主,用青阳腔点缀,剧目与剧种的艺术风格浑然一体,相得益彰。

三

中国戏曲对莎剧的改编,有一个很重要的目标,便是希望通过外来的题材,努力开拓挖掘出戏曲作品中的新思想和新的表现手段,来更好地提升戏曲的表现能力。

2015年由上海昆剧团演出的小剧场昆剧《夫的人》,便对此作了积极的尝试。

《夫的人》之“新”,首先体现在新的切入点上,此剧定位为是一部“女性心理剧”,该剧只有80分钟,以麦克白夫人为中心人物,此剧没有讲述一个完整的故事,而是用意识流的手法将触角深入到麦克白夫人的内心。剧中揭示了麦克白夫人伙同丈夫杀死国王的真实动机,并非是对权力的渴望,而是出于爱:“非只为荣华富贵,但求不必四海征战,夫妻不离不弃。”因此,她在丈夫当上君王后的痛苦,亦非仅是受良知的折磨,更是因为麦克白性情大变,暴戾多疑,昔日的柔情蜜意不在,恩爱已逝。麦克白夫人是带着对爱的绝望离开人世的。这无疑是对《麦克白》及麦克白夫人形象的新阐释。

麦克白夫人为爱而生,她把全部生活的重心都放在丈夫身上,他的成功便是自己的价值,而当有一天,爱已不在时,自己的生活便全然没有了方向。整场演出是麦克白夫人的内心独白,她一次次地重复着:

“我是夫人,二八年华,嫁入夫家……我的夫,骁勇善战,气宇轩昂,他,乃盖世英雄也!”同样的话,每次说来,其中包含的味道却不尽相同,有时是自豪,有时是疑问,有时是否定……这是一个孤独迷茫的灵魂

的自语，是一颗在痛苦中难以自拔的心。当她把心寄托在丈夫身上，失去了自我时，她找不到心灵的归宿，也找不到自己。在剧中，“洗手”的细节贯穿了麦克白夫人行为的始终。在原剧中，麦克白夫人因为无法排遣的自责，每夜在梦游中不停地洗手，想把那曾经染满鲜血的手洗干净，近似强迫症的行为投射出麦克白夫人内心极度的惶惑。《夫的人》把麦克白夫人洗手的行为放大了，由一个潜意识下进行的动作来窥探一颗焦灼不安的心灵。主演罗晨雪巧妙地运用了戏曲中的云手，结合水袖的动作，给人以深刻的印象。

《夫的人》是受《血手记》中《闺疯》一折的启发而作的，它将我们习见的贴在麦克白夫人身上的标签，如冷酷、刚强等撕去，力求用新的角度来对人物进行重新定位与理解，在麦克白夫人身上我们可以看到没有真正独立精神的女性所承受的痛苦和重压，发人深思，这样的阐释已经超越了《麦克白》本身，有着普遍的意义。

《夫的人》中的男主演是由谭笑、黎安、吴双三人扮演的，分别以小花脸、小生和花脸三种行当轮流出现，他们是麦克白夫人梦境中的夫君、对手和敌人，这正是麦克白夫人潜意识的再现。罗晨雪的表演则包括了闺门旦、正旦、刺杀旦和武旦的元素，对演员的表演有较高的要求，也是对新的表演方式的探索。

在对《麦克白》的戏曲改编中，20世纪80年代台湾导演吴兴国导演的京剧《欲望城国》是一部在表现手法上积极开拓创新的作品，积累了不少有益的经验。在吴兴国

看来，许多京剧演员过分重视技巧，却常忽视了对角色的个性化的塑造，容易陷入把技巧展示当作塑造人物的惯常思路中，他希望用《麦克白》这样有着鲜明深刻性格的人物形象的剧目来为演员的表演进行拓展，同时，他也认为，京剧的表现手段应该是不断发展创新的，只有这样才能表现更为广阔的题材。

在这种观念的指导下，《欲望城国》处处可见打破常规的做法。如演员的装扮不完全按京剧行当的穿戴，而力求更符合剧中的人物。《欲望城国》的故事也发生在中国，麦克白在剧中即为敖叔征。敖叔征以武生应工，与麦克白的武将身份相符，敖叔征的装扮大致遵循武生的扮相。但敖叔征夫人的装扮与旦角的传统却有差异，她眉心有一颗红痣，很引人注目，给人冷酷之感。她所穿的服装宽袖，有尾裙，不似任何一个行当的旦角服饰。装扮上的更改仅是吴兴国在表面上的突破，他更为关注的是对行当表演的突破。吴兴国认为，对行当的严格划分往往限制了演员的创造力，在刻画复杂多面的人物形象时常常会显得力不从心。事实上，敖叔征的形象塑造结合了武生、老生、大花脸的表演特征；而夫人的表演也结合青衣、花旦、泼辣旦的个性特点。吴兴国既是该剧的导演，也是主演，扮演敖叔征。从他的表演中看得出，他是从塑造角色的立场出发的，而不恪守于行当的规范，有的地方甚至借鉴了话剧的表演方法。吴兴国的表演细腻生动，注意对细节的处理。如在《国王封赏》这场戏中，敖叔征刚从女巫那里得知了预言，并不真的

相信,但突然间,国王真的封赏了他,女巫的预言竟然灵验了。吴兴国的表现是惊得一只脚悬在空中,大气也不敢出,瞪着眼张大了嘴,在和同行的孟庭对视后,又抬头看天。一连串的动作把敖叔征的困惑、惊讶、喜悦、不安都表现出来,让观众完全能感受到敖叔征此时的复杂情感。在《谋害国王》这出戏中,吴兴国更是准确地表现出了敖叔征的紧张,杀还是不杀,这是他必须要马上解决的问题,一方面是情与理,一方面是无法放下的欲望,这两种情感在他心中猛烈地交锋。在剧中,敖叔征的面部表情十分丰富,将内心最隐秘的世界清晰地呈现于舞台上,富有感染力。敖叔征夫人的表演也是基于这样的理念。她在“洗血手”这场戏中,不断重复着洗手、搓手、甩手、抖手的动作,伴以大段唱段,洗不净的血手令她心烦意乱,突然间,她如同见了鬼

魅,惊恐地东躲西藏,这时她的表演已经没有了行当的条条框框的约束了,只有如何塑造人物这个唯一的任务了。

莎剧的中国戏曲改编,是两种不同文化的碰撞与结合,莎剧的生命力就体现在四百余年来不断在舞台上被搬演,可以在不同的文化语境中演出,被不同文化背景的观众所接受。而中国戏曲的活力则体现于它能够积极接纳异质文化,并通过改造吸收后成为壮大自己的力量。莎剧的中国戏曲改编虽然取得了不小的成绩,但也还是存在着不少的问题,如食洋不化,把原作简单化等,要解决这些问题还需要我们更加深入地研究、思考两种文化的特质,只有这样方能找到解决问题的路径所在。

王永恩:中国传媒大学艺术研究院副教授