

互文性：叙事与抒情模式*

——粤剧《豪门千金》对莎士比亚《威尼斯商人》的改编

李伟民

摘要：粤剧《豪门千金》为粤剧改编莎剧三部曲中，中西合璧、莎粤融合、古今穿越，且又地方化特色明显，影响较大的粤剧莎剧。这部粤剧莎剧在突出原作人文主义基本精神的前提下塑造人物，淡化原作的宗教色彩，以对友谊、爱情、仁慈、道义、诚信的歌颂为主线，对贪婪和见利忘义进行了批判和嘲讽。将原作背景充分中国化、地方化、粤剧化，以浓郁的岭南文化、广东文化、商埠文化为表现方式，综合运用粤剧、京剧和话剧等舞台艺术表现手法，实现了原作诗化语言与粤语，粤剧、京剧和话剧的互文性抒情与叙事。

关键词：莎士比亚；粤剧；《豪门千金》；《威尼斯商人》

中图分类号：J825

文献标识码：A

一、引言

粤剧《豪门千金》在近百年的粤剧改编莎剧历史中，特别是近年来粤剧改编莎剧三部曲中，成为影响较大的一部粤剧莎剧。莎剧演出是世界戏剧舞台演出的长青树，而莎剧改编也是中国戏剧、戏曲舞台上的长青树。莎士比亚戏剧在中国传播之初，就是莎剧中国化之始。莎剧改编与莎学理论的传入几乎同步，开始了中国化的进程。迄今为止，中国已经有24个剧种改编演出过莎剧并多次赴世界各地演出，莎剧在中国，中国戏曲莎剧在世界，已经以其特有的审美观念和民族形式，成为世界莎剧百花园中一组绚丽耀眼的鲜花。

早在20世纪30—40年代，粤剧就将《威尼斯商人》改编为《一磅肉》（《半磅肉》）^[1]、《罗密欧与朱丽叶》改编为《情化两家仇》、《驯悍记》

改编为《刁蛮公主憨驸马》、《奥赛罗》改编为《姑缘嫂劫》、《安东尼与克莉奥佩特拉》和《裘力斯·凯撒》改编为《凡鸟恨屠龙》；20世纪50年代，粤剧大师薛觉先、马师曾演出过西装粤剧《威尼斯商人》，1952年，红线女曾在香港演出过比较粗略的粤剧《一磅肉》^[2]。20世纪80年代以来，更有多部莎剧被改编为粤剧《天之骄女》、《天作之合》和东江戏《温莎的风流娘儿们》。^[3]而《豪门千金》（以下简称《豪》剧）的改编尽管还存在着诸多不足，但其对《威尼斯商人》的改编则是新时期中国戏曲改编莎剧的重要收获之一。这部具有浓郁岭南风格，并以新文本面貌形成的——超文本《豪》剧，使莎剧的存在形式发生了改变，对原作进行了中国化的粤剧解读，以粤剧的审美精神再现了经典的无穷魅力，实现了莎剧与粤剧跨越时空、文化、民族和审美观念的互文性解读。

收稿日期：2016-02-02

作者简介：李伟民（1955—），男，四川成都人，四川外国语大学莎士比亚研究所教授，主要从事外国戏剧和莎士比亚研究。（重庆 400031）

* 本文系国家社会科学基金项目“莎士比亚戏剧在中国语境中的接受与流变阶段性成果。（项目编号：12XWW005）

二、讲好莎剧的中国故事： 从激活经典到经典的粤剧化

中国戏曲改编莎剧，粤剧改编莎剧，旨在通过接地气的艺术形式激活“文本背后隐匿的特定意图”^[4]。粤剧被誉为岭南文化的灵魂，形成于明代万历年间，已有“三百多年的历史”^[5]了，“晚清同治光绪之际，粤剧在声腔、表演、剧目等各方面都呈现鲜明特色，艺术渐趋成熟。”^[6]由于经济文化交流的便利，粤剧在发展过程中一直有改编世界名著的传统，显示出超常的开放性、兼容性特点，由于面向海外传播和发展，而且受商品经济的影响，一直以来粤剧的现代化和通俗化相交织，故也被认为是“演出风格也更富丽庞杂而庸俗”。^[7]⁸⁴而这一审美特色融汇中西，接粤剧地气所体现出来的互文性，在《豪》剧的改编中更可谓独树中国戏曲改编莎剧之一帜。

《豪》剧将原作的背景中国化，时间改在清末民初，地点放在广州（珠城）和澳门（濠江）。设置这一背景的理由为：清末民初正是中国历史上风云激荡的时代，各种人物、思想、主义纷纷登台，商贸繁荣的南国大都市的喧嚣符合原作中的情节要求，“一磅肉”的情节能够通过互文性印证找到商品社会的法理与游戏规则。如果说在原作中，莎士比亚写了利与义的冲突，安东尼奥寄托了他“逐利而不忘义”的人文主义理想，而将《豪》剧背景转换为接地气的中国背景则较好地诠释作为“一带一路”海上丝绸之路的起源地广州、澳门，商业社会的繁荣，借贷关系的普遍，以及商业社会中所应该遵循的基本道德准则，正由于这一背景的设置，《豪》剧已经转换成为展示“中国清末民初通商贸易的一幅斑驳的艺术画卷”^[8]。这样的改编意图也只有在今日改革开放的经济社会中才能够实现。当我们回顾粤剧的开放、跨文化传统时，我们看到，在首届全国戏曲观摩演出大会上，粤剧被严厉批评为“染上了商业化、买办化的恶劣风气”，^[9]从反面来看，而这也正是粤剧得风气之先的一个鲜明审美特色，所以《豪》剧的改编可以视为对此类批判一个迟到的回应，也是新时期以来中国莎剧改编解放思想的鲜活例证。

万方数据

三、内容与形式：叙事模式的互文性

那么，具有浓郁广东特色，以歌舞演故事的粤剧改编莎翁名剧采取的是何种叙事策略的呢？改编《威尼斯商人》为《豪》剧，其兼容中西文化的审美特色又是如何呈现于舞台之上的呢？关于这些问题，我们可以从粤剧特有的叙事方式，从互文性角度予以回答。

《豪》剧的编剧为著名粤剧编剧秦中英，导演为我国著名导演陈薪伊。《豪》剧改编首先着眼于文化、艺术形式之间的审美融合。陈薪伊在剧中强调文化的融合，在中西文化的融合中突出地域特色，使原作背景中的商业氛围、借贷关系和文艺复兴时期的文化，在本土的商品社会环境中也能够得到印证。为此，剧本的文学叙事，“把莎士比亚原著的散文体语言与广府白话的俚语俗语、汉语的文言和古体诗等”^[10]¹⁴⁸融于一炉，而浓郁的岭南文化特色、广州的方言俚语和汉语词汇，如“波罗庙”、“红豆相思树”、“阳江刀”、“大耳窿”、“竹孔顽童笛”、“玉镂凤凰箫”、“细赌”、“魔鬼罗刹”、“观音慈航”“凰求凤”“皇天”等符号载体的在场，促使需要解释出的意义拉近了剧情与观众之间的距离。与现代社会生活、语言接轨是当下莎剧舞台演出的一大特色。尽管对这一戏仿，人们还有不同的看法，但如果运用得好和得体，未尝不是拉近现代观众与经典之间距离，实现互文性的一种手段。故《豪》剧中也穿插了许多当下中国社会生活中的词汇，例如：“二奶”、“人妖”、“贴士”、“如今世上的男人和女人，有时好难分得出噶”，“苏格兰特产”以及英语词汇等语带双关，暗含针砭时弊的对白和唱词等“必有意义”的符号文本，同时“意义使符号成为可能”^[11]⁴⁸“既不在场（尚未解释出来）又在场（必定能解释出来）”^[11]⁴⁸的符号，与原作中的剧情形成了互文性。在音乐设计上，《豪》剧“以广东音乐糅合西洋音乐”，^[6]⁹¹⁹突破原有的粤剧音乐和唱腔限制，以增强异域感。在舞台叙事上，形成了文化、主题与原作文本和粤剧表演之间的交流与对话，不同的叙事影响到符号的内容、结构形式和风格，并在文本意义的生成和阐释中组成新的意义。同时，改编“将传统粤剧板腔、流行歌曲、新曲（‘生圣人’）以及外国音乐

一起呈现在观众面前，”^{[10]148}并且有意运用《彩云追月》、《恭喜发财》等观众熟悉的岭南音乐，汲取莫扎特歌剧《费加罗的婚礼》中著名的咏叹调，配合萨克斯独奏和单簧管、双簧管、爵士鼓等西洋音乐元素，使音乐节奏清新明快，散发出浓郁的异国情调。舞台叙事围绕着原作“所表现出来的人生观、幸福观、恋爱观都来自于人文主义”^{[12]135-148}这一总倾向，通过粤剧程式、身段，或让时间停滞，或让情感定格，或跳出剧情，倾诉情怀。

粤剧是以板腔体和曲牌体为主，杂以歌谣体、小曲杂调，主要唱腔为“腔梆子”和“二黄”，在上下句结构曲调的基础上加以演变，派生出一系列不同板式的唱腔，以及反调和相异行当的不同腔调，以此构成唱段的地方戏曲。我们看到，《豪》剧的舞台叙事与抒情在突出其形式美的同时，对白、独白、行动完全是粤剧化的。这就说明，在通过互文性的文类转换“衍化出来的新的结构”^{[13]208-215}中，《豪》剧的内容与形式，已经超越了原作的表现方式，甚至通过表述之间的差异，超越、变异了原作——《威尼斯商人》，《豪》剧成为粤剧程式的载体和本体，其形式使我们得以体悟粤剧美和全部信息（内容），在互文性的改编中“不可能有完全脱离或独立于形式之外的任何信息（内容）”^{[14]171-173}，即原作中的内容已经成为被粤剧“形式化的内容”^{[14]171-173}了。例如《豪》剧的念白以声调高低起伏、抑扬顿挫，节奏感强，旋律优美的“韵白”，包括有韵律的“诗白”、以有韵口白衬托的“口鼓”，以及将自由的语言纳入固定的节奏规范之中的“白榄”为主，唱腔由板腔、曲牌和说唱三部分组成，并“依字行腔”，其曲调有【卖杂货】、【白榄】、【滚花】、【双飞蝴蝶】、【岐山凤】、【长句二黄】、【唱序】、【二黄】、【梆子中板】、【银河会】、【减字芙蓉】、【快中板】、【七字清】、【二流板面】、【二流】、【二黄滚花】、【王祥哭灵】、【板眼】、【旱天雷】、【二黄慢板面】、【四不正】、【快琴音】、【十八摸】、【莫扎特曲】、【新曲】、【滴珠二黄】、【秋江别】、【彩云飞】、【银台上】、【乙反减字芙蓉】、【禅院钟声尾段】、【昭君怨尾段】、【红绣鞋】、【口鼓】、【芙蓉中板】、【戏皇叔】、【娱乐生平中段】、【十字清】、【反线中板】、【恨填胸】、【尾腔】、【二黄慢板】、【乙反长

万方数据

句二黄】、【沉腔滚花】、【三脚凳】、【正线二黄】、【反线中板】、【西皮连序】、【步步高】等，在板腔体的运用中，既有根据剧情、人物、矛盾、心理和情感设置的“散板类”板腔，如“乙反滚花”、“滚花”；也有“慢板类”的“长句二黄”、“滴珠二黄”、“乙反长句二黄”等，二黄唱腔的特点是细腻悠扬、缠绵悱恻，变化较大，“中板类”的“十字清”、“反线中板”表现悲凉哀怨的“苦喉”，以及曲调诙谐、幽默活泼“一板三叮”的“板眼”。这一在互文性系统中形成的超文本的开放格局已经使莎剧中内容成为粤剧程式的有机组成部分了；而运用不同曲牌和歌谣体的连缀，用音乐形象刻画人物，表现戏剧冲突，或欢快、或喜庆、或忧伤、或悲愤、或奸诈、或豪爽、或深情、或逢场作戏，民间歌谣“板眼”、“芙蓉”也使《豪》剧的唱腔更为丰富、俚俗，因而也使互文性的改编俨然成为更具地方特色的粤剧莎剧了。由此可见《豪》剧在广州方言的基础上以浓郁的粤剧特色表达“人类的情感认知是相通的观念”^{[10]148}。例如第一场中朱西娅以“梆子中板”、“滚花”接“诗白”：“听君几句话，情志尽明了。说什么，人才抱负，壮志豪情，到底胸襟还是低小。春来红豆惹相思，相思是甜不是苦，你把诗人情俏话，讲成黯淡萧条。无限风光，正合舒展胸怀，放开心窍。……无边广阔海开怀，锦帆万里顺风来，最爱相思红豆树，长得情人带笑栽。”^{[15]154}《豪》剧成为诗意浓郁且不受法则限制的“自然的诗”^[16]，剧中人物通过试探和深情的对视，“爱情的火在眼睛里点亮，凝视是爱情生活的滋养……爱情啊！把你的狂喜节制一下，不要让你的欢乐溢出界限……”^{[15]152}粤剧曲辞以汉语修饰功能所提供的空间延展性，在红豆相思的隐喻中，深情告白自己对待爱情的态度。当常英志说：“只怕在下庸愚，难并小姐高雅”，朱西娅以景喻人：“兰芷清芬松梅高洁，与君同游俗气全消”^{[15]155}的唱舞，使观众领略到朱西娅完全沉浸在美好爱情遐想之中了。倪惠英、黎骏声通过“戏剧化叙述者”的粤剧唱舞，“以强烈的形体表达和情感释放，着力于舞台人物的塑造”，^[17]同时也通过对原作的粤剧化包装，在互文性中找到了《豪》剧改编的独特叙述方式。

在《豪》剧的互文性建构中，舞台叙事充分

发挥了粤剧的写意性特点，运用丰富的舞台表现手段塑造人物，以假定性表现人物的行动，刻画人物的心理状态，铺陈人物的情感抒发，让美的瞬间在变换的光影中定格。^[18]改编通过中西戏剧在写实性与写意性之间的叙事差异，以构建两者之间互文性的审美为目标，利用粤剧特有的叙事方式在建构与解构中张扬其人文主义精神。《豪》剧叙事所呈现出来的是“不受‘逼真的幻觉’法则限制的自由叙事”^[19]。思维、情感与规律在互文性符号排列组合下，舞台叙事通过操作叙述符号创造出来的虚拟呈现，使原作在不同的叙事方式中，呈现出中国戏曲的假定性意趣。而《豪》剧中的“角色”则通过粤剧表演演绎故事，成为“内叙述者”，原作中的符号意象被挪入粤剧符号的组合中，而角色又始终处于粤剧主体意识之内，在互文性的交织中，被接受者理解为整合为一体的意义向度。扮演者和角色与故事的经历者和故事的讲述者共同构成了“同故事叙述者”，使《豪》剧在歌舞“建构”与言语“解构”的粤剧叙事中，不仅“以接近于原来的喜剧风格来演出这个戏”^[20]，而且以外叙述者的歌舞建构，即表演水平的高低，在“角色”与“叙述者”之间达到高度融合的状态。《豪》剧之“美”通过“舞台上创造出活生生的人的精神生活，并通过富于艺术性的舞台形式反映这种生活，”^[21]《豪》剧在反映原作之神的同时，也用粤剧程式塑造出性格丰满的人物形象。由此，粤剧曲文在意义传达形成的符号关系中，歌舞符号的表意成为跨越时间、空间、表意距离的审美符号，其表意过程使符号“文本性”（textuality）得以释放，其“文本性”既涵盖了文本的内在元素，也反映了接收者对符号构筑方式的认同，这种情况突出表现在《豪》剧独白式的演唱之中。《豪》剧内容与原作人物思想、情感的契合是叙述者对文本内涵、形态解释和协调的产物。显然，“莎士比亚迫使他的一些人物作出叙述性和带有评价性的陈述”^[22]的这一叙事模式，在《豪》剧中得到了表演者写意性的抒情演绎。改编通过对人性中惟利是图行为的强烈谴责，鞭笞残暴、丑恶，“有意将《豪门千金》铺写成一部商界人士斗智、联姻的喜剧。利/义之辨、缘/情之合、智取奸商、巧合团圆，才是情节主旨所在。”^{[7]76}以善良的伦理道德和爱的呼唤张扬真善

万方数据

美。显然，编剧和导演的美学追求，均在符号组合提供的“文本间性”的语境组合中，在呈现出来的合一性框架内得到鲜明而写意的体现。

四、舞台叙事的诗化：从“全知视角”到“视角越界”

尽管粤剧的“两柱制”受到很多批评，但《豪》剧依然沿用了粤剧的“两柱制”的演出体制，由正印花旦、文武生担纲，如此安排有利于诠释原作的人文主义思想和展示名角的水平。《豪》剧以“利”、“缘”、“义”、“情”、“智”、“巧”作为贯穿剧情的主导意象，以朱西娅对美好爱情的向往与追求营造喜剧效果。《豪》剧更多地表现为“歌舞在选择故事”，叙事围绕文本和舞台展开想象力，用动作、肢体和歌声调动审美意象。此时，全知全能的外部聚焦者借助于内部聚焦者在聚焦对象（the focalized）上显示出来的主观心理、情感成分，用粤剧程式使“被聚焦者既能从外部（from without）也能从内部（from within）被观者感知”^[23]原作中蕴含的哲理和诗情。无论是以故事为中心描写人物和变化的叙事，还是聚焦于心境的抒情，既是某种模式的综合体，也必然存在着改编莎剧中的“视角越界”（alteration）。叙事者原来坚守的人物视角因为多种原因产生了视角与方位变化，形成了“对控制叙述之聚焦编码的短暂背离”。^{[13]208-215}例如在第三场“义”中，夏老克以“二流板面”唱“天光不安，天黑不安，走上街，记着家门，钱柜里的金宝藏……守在家中，又记住外头的欠帐”的全知叙述进入了夏老克的视角：“要是天下间的人都死光，就留下我和我的金银那样多好。……做人真难呵！”^{[15]157}叙述转入到极端吝啬的夏老克的心中，使观众从道德批判的角度得以窥见夏老克灵魂深处的黑暗。又如在第四场“情”中，常英志从第一人称叙述“我当然是真的爱你，这还用怀疑么”，转入因为情节和道德赞颂的需要进入常英志的内心世界“外观往往和事物的本身完全不符，世人却容易为表面的装饰所欺骗。”^{[15]167}改编过程的视角越界提供了比控制编码更为充分，具有粤剧叙事特点和价值判断的信息。《豪》剧通过进入人物内心的剖析，以及“视角越界”，再现了人物说话方式和言词思想。叙述者

(演员)变扮演为表演,又从表演到扮演,以粤剧莎剧人物形象,实现的是东方与西方、言语与歌舞、写实与写意、莎剧与粤剧之间跨越时空、民族、文化和不同审美观之间的对话。这就是说,在互文性的基础上,除了内容、情节、人物对原作的解构以外,“中西文化的交融与碰撞不仅表现在外观舞台设计和服装道具方面,也表现在唱腔音乐的设计和演员表演方面”,^{[24]28-30}对原作的创造性建构。就剧中营造的氛围来看,无论是清末民初广州、濠江(澳门)中西商贸往来的街景,还是立体路标、满眼广告,灯红酒绿的喧嚣与繁荣,都与原作中的环境大异其趣,加上具有强烈地域风格,富有岭南特色的背景音乐,跨越时代、文化、民族的粤剧莎剧在借用原作内容、情节以及主要价值取向的基础上,着重塑造了朱西娅的英武聪慧、常英志的痴情执着、李安东的真诚义气,以及夏老克的贪婪狠毒,其互文性也就在这种“视角越界”的粤剧的建构与解构中得到了实现。

互文性既体现在对原作独白、对白的直接借用,也采用舞台人物、表情、动作的定格化处理表现人物的情感和内心,“既是莎剧诗化语言与粤语的结合,又是话剧艺术与粤剧的结合。”^{[24]28-30}在舞台叙事的建构中,演员用粤语直接吟诵原作台词,通过“间离”对人物的内心世界给予话剧化、定格化的情感强调。根据剧情需要,原作的戏剧语言富有诗的韵律和幽默感,由粤剧演员朗诵出来,也并不显得突兀,反而增加了观众对原作精神的理解。例如,剧中人物用眼神表达人物内心情感,以粤语直接吟诵原作中的台词:“告诉我爱情生长在何方?还是在脑海?还是在心房?爱情的火在眼睛里点亮,凝视是爱情生活的滋养,它的摇篮便是它的坟墓。让我把爱的丧钟敲响。”^{[25]46-47},在《豪》剧中以哀怨的“秋江别”转为深情的“彩云飞”词牌,在“身可分,爱不终,你心永在我心中。倘得天庇佑,能选中,今生今世幸福永无穷……我坚信天必眷,愿不空,坚心守志、共得失、报情隆。”^{[15]166-167}“发闪光的不全都是金子”^{[25]34},“再看那些世间所谓的美貌吧,那是完全靠着脂粉装点出来的,愈是轻浮的女人,所涂的脂粉也愈重”,^{[25]47}除个别词汇有所变化外,《豪》剧的这一段台词与原作基本一致,只不过原作的中“美貌”

万方数据

换成了“美女”;“你惨白的银子,在人们手里来来去去的下贱的奴才”,^{[25]47}一句中“银子”变成了“白银”外,均与原作吻合;此时原作中的“旁白”:“不要让你的欢乐溢出界限,让你的情绪越过分寸;你使我感觉到太多的幸福,请你把它减轻几分吧,我怕我快要给快乐窒息而死了!……就请接受你的幸运,赶快回转你的身体,给你的爱深深一吻。”^{[25]48-49}化为“新曲”深情而欢快的唱段:“爱心相通,情心相通,成就了天下不世功,终盼得双飞梦。华丽府堂春色动,笑声欢歌飘飘送。”^{[15]168}由话语转为歌舞的互文性建构以粤剧程式,结合唱和原作台词念白、“做手”鲜明地表达出角色所要表达的客观事物或环境,以及情感、情绪和内心世界,将故事叙述者在叙述(表演)过程中人物的内心波动和情感起伏呈现在舞台上,达到以粤剧再现原作精神,通过原作与唱腔、舞蹈之间所形成的互文性,反映人物心理,突出人物的性格的互文性。原作中的人文主义精神与粤剧审美形式的有意识链接,在具有空间拓展性质的粤剧板腔、曲牌、歌谣、小曲隐喻与时间延展性质的诗体语言共同作用下,表明《豪》剧的形式“可以作为美而被单独欣赏。”^[26]可以说,《豪》剧的改编继承了粤剧大师薛觉先“欲综中西剧为全体……使吾国戏剧成为世界最高之艺术”^{[5]37}的改编思想。莎剧的经典价值通过《豪》剧的改编,充分说明西方的话剧莎剧可以成功改编为粤味十足并颇接地气的粤剧莎剧。

中国戏曲改编莎剧没有不删减情节的,这与我们民族对戏剧的审美习惯和戏曲的唱念做打的审美形式有关。诚如李渔所言:“头绪繁多,传奇之大病也”,欲传之于后世“止为一线到底,并无旁见侧出之情……能以‘头绪繁多’四字,刻刻关心,则思路不分,文情专一”。^{[27]57-58}为此,《豪》剧也对原作进行了大幅度的删减,除了保留“一磅肉”和“选匣定亲”两条基本线索外,删除了罗兰佐和杰西卡私奔和众多次要人物,弱化了葛莱西安和尼莉莎恋爱这两条副线,为强化该剧的中心思想,增加了原作中没有的场次。例如《豪》剧第一场“利”,交代了故事发生的时代背景和求婚者的性格、身份,为夏老克割李安东身上一磅肉埋下伏笔,也为剧情的发展作了伏笔式的铺垫;而男女主

人公一见钟情和狂欢化的婚礼场面，也使剧情发展在喜剧的狂欢中达到高潮。改编者的意图是反映莎士比亚用喜剧精神歌颂人性对金钱的胜利和真善美的爱情观，表现商业社会人们所应秉持道德，痛斥商人的拜金主义。第六场“巧”将矛盾转移到一枚戒指上，剧情由赤裸裸的金钱关系转换为“诚信”，这才有“指在指环在，生死不寒盟”^[15]¹⁸⁰的盟誓，是否信守诺言成为矛盾的焦点。《豪》剧立足于原作的“浪漫主义的‘幻想世界’（贝尔蒙）与现实主义的‘真实世界’（威尼斯）巧妙结合。”^[12]¹³⁵⁻¹⁴⁸从喜剧的表达方式看，以“娇、嗔、傲”着重刻画朱西娅，重点突出她的智慧和勇气甚至超过了男性，改编力求从“真境”的为所欲为，达到“幻境”的纵横之上。诚如李渔所言：“欲代此一人立言，先宜代此一人立心”^[27]¹³⁷，例如，在第五场“智”中，当朱西娅除了以“反线中板”的“为善予人，为福予己”和“滚花续唱”的唱舞外，在矛盾冲突、紧张的时刻，更多采用叙事以加快情节的推进，有力突出了朱西娅这位杰出的女性，有一颗善良、智慧、仁慈的女儿之心。因为“高度戏剧化的叙述者所作的叙述动作，本身就构成了作者在一个人物延长了的‘内心观察’中的呈现”。^[22]扮演者倪惠英既通过唇枪舌战表现了人物的智慧，也把人物的内心叙述（表演）给观者看，在此，第一人称的隐含叙述者利用互文性，通过舞台叙事放大了人物感情，强化了矛盾冲突，在柳暗花明又一村中，使观者沉浸于互文性叙事构筑的情境之中，凸显了粤剧的审美魅力。

五、思考与结语

陈薪伊醉心于莎作，导演莎剧，在其心路历程中曾坦称：“让理性与激情为崇高人性作注释”^[28]，但纵观其在舞台上执着而酣畅淋漓地“追求真、爱和美”^[29]相对于《商鞅》等剧作而言，则《豪》剧并非她的代表作，而是其导演艺术中的遗憾之作。这也是莎剧改编在当下所遇到的普遍困惑和问题。例如，在金、银、铅三个匣子选择的舞台呈现上，《豪》剧的指导思想为“把固定不变放在桌子上的金、银、铅三个盒子变成赋予一定性格的三位金、银、铅侍女，舞台的符号化特征明显，在以人代物，变静为动的舞台呈现中，希求达到既好睇（看）又

万方数据

有益的审美效果，人物成为“象似性符号”^[30]。“金女”、“银女”、“铅女”变换着队形，“用不同的舞姿和艺术造型随着舞台行动的发展”^[31]引诱选匣者。这一“人格化”的处理，虽然迥异于话剧写实的审美效果，也使舞台动作成为“表露内心状态的”^[32]写意性符号“创造出诗意的美感”^[33]，但由于这一表现手法，除了舞蹈和音乐选用不同外，在中国莎剧舞台上，以及在诸多的《威》剧改编中已经多次使用过这一形象化的写意方式，故其象似与标示已经难以通过具有“浓郁的喜剧情绪和清新的诗意”^[20]⁸⁻¹⁹赢得观众新奇的审美感受了。

关注文本生成后的意义流动是改编《豪》的意义之所在，也是莎剧赢得经典性的最佳证明之一。《豪》剧的美学意蕴显示为，变西方戏剧之“真”为粤剧之“美”，以粤剧程式之“虚灵美”，穿越语言、形象、文本、文化、审美层面的变异，达到了经典与粤剧的互文性对话。虽然，《豪》剧的整体演出尚不能说对原作进行了非常成功的改编，但其改编中的互文性以及叙事中的建构与解构，却是值得莎学界深入研究和探讨的。

参考文献：

- [1] 郭秉箴. 粤剧艺术论 [M]. 北京：中国戏剧出版社，1988：10—76。（在该书中提到根据《威尼斯商人》改编的粤剧为《半磅肉》，而非《一磅肉》）
- [2] 易红霞. 白云集 [M]. 北京：中国戏剧出版社，2004：75.
- [3] 易红霞. 莎士比亚在广东 [M] // 上海戏剧学院、香港浸会大学、澳大利亚拉筹伯大学. 莎士比亚在中国演出与研究国际研讨会学术论文文集. 上海戏剧学院、中国莎士比亚学会，1999：217-229.
- [4] 李玉平. 互文性：文学理论研究的新视野 [M]. 北京：商务印书馆，2014：167.
- [5] 赖伯疆，黄镜明. 粤剧史 [M]. 北京：中国戏剧出版社，1988.
- [6] 《粤剧大辞典》编纂委员会. 粤剧大辞典 [Z]. 广州：广州出版社，2008.
- [7] 陈芳. 莎戏曲：跨文化改编与演绎 [M]. 台北：国立台湾师范大学出版中心，2013：34。（陈芳统计的《豪门千金》一剧中的粤剧曲调，与本文中统计的粤剧曲调有差异，具体曲调数目可参见《广州粤剧团六十年剧本选第七辑》，广州出版社2012年版，第148-184页）
- [8] 广州粤剧团.《豪门千金》戏单 [M]. 广州番禺丽江明珠歌剧院，2007-2-14/广州大学演艺中心剧场，2007-4-23 至

- 4-30. (李安东的扮演者有京剧表演艺术家关栋天, 粤剧演员陆敏谓。)
- [9] 周扬. 改革和发展民族戏曲艺术 [J]. 文艺报, 1952 (24).
- [10] 秦中英. 豪门千金 (民间传奇剧) [M] //《戏脉流芳》编辑委员会. 戏脉流芳: 广州粤剧团六十年剧本选第七辑, 广州: 广州出版社, 2012.
- [11] 赵毅衡. 符号学 [M]. 南京: 南京大学出版社, 2012.
- [12] 王忠祥. 论莎士比亚的《威尼斯商人》[J]. 华中师范学院报, 1983 (4): 135-148.
- [13] 乔国强. 叙述学有“经典”与“后经典”之分吗? [J]. 江西社会科学, 2014 (9): 208-215.
- [14] 赵宪章. 形式美学之可能 [J]. 江海学刊, 2000 (3): 171-173.
- [15] 秦中英. 豪门千金 (民间传奇剧) [M] //《戏脉流芳》编辑委员会. 戏脉流芳: 广州粤剧团六十年剧本选第七辑, 广州: 广州出版社, 2012. (可参见倪惠英, 黎骏声领衔主演《豪门千金》VCD, 广州粤剧团, 南方电视台制作。)
- [16] R. 韦勒克. 批评的诸概念 [M]. 丁泓, 余徵, 译. 成都: 四川文艺出版社, 1988: 128.
- [17] 徐健. 中国话剧还能否培养出学者型演员 [N]. 文艺报, 2013-03-04 (第4版).
- [18] 张申波. 豪门, 千金难买——观粤剧《豪门千金》有感 [J]. 南国红豆, 2011 (1) 30-31.
- [19] 汤逸佩. 叙事者的舞台: 中国当代话剧舞台叙事形式的变革 [M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2006: 21.
- [20] 方平. 返朴归真——《威尼斯商人》的演出设想 [J]. 外国文学研究, 1981 (4) 8—19.
- [21] 斯坦尼斯拉夫斯基. 斯坦尼斯拉夫斯基全集 (第六卷) [M]. 郑雪来, 姜丽, 孙维善, 译. 北京: 中国电影出版社, 1986: 80.
- [22] 布斯. 小说修辞学 [M]. 华明, 胡晓苏, 周宪, 译. 北京: 北京大学出版社, 1987.
- [23] Shlomith Rimmon-Kenan. Narrative Fiction: Contemporary Poetics [M]. Routledge, 2002: 72.
- [24] 易红霞. 又见莎士比亚: 来自新编粤剧《豪门千金》的启迪与思考 [J]. 中国戏剧, 2007 (7): 28-30.
- [25] 莎士比亚. 莎士比亚戏剧全集 (第一辑第二种) [M]. 朱生豪, 译. 上海: 世界书局, 中华民国三十八年.
- [26] 吴世枫. 从艺术和审美规律谈粤剧的若干问题 [J]. 南国红豆, 2001 (2): 8-12.
- [27] 李渔. 闲情偶寄 (全二册上册) [M]. 杜书瀛, 译注. 中华书局, 2014.
- [28] 陈薪伊. 生命档案: 陈薪伊导演手记 [M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 2006: 175.
- [29] 顾春芳. 她的舞台: 中国戏剧女导演创作研究 [M]. 上海: 上海远东出版社, 2011: 205.
- [30] 赵毅衡. 文学符号学 [M]. 北京: 中国文联出版公司, 1990: 243.
- [31] 张奇虹. 洋为中用古为今用——谈《威尼斯商人》的导演构思 [M] //张奇虹. 奇虹舞台艺术, 北京: 文化艺术出版社, 2013: 269.
- [32] 乔治贝克. 戏剧技巧 [M]. 余上沅, 译. 北京: 中国戏剧出版社, 2004: 34.
- [33] 李伟民. 青春、浪漫与诗意美学风格的呈现——张奇虹对莎士比亚经典《威尼斯商人》的舞台叙事 [J]. 四川戏剧, 2014 (6): 101-105.

(责任编辑: 周立波)

Intertextuality: Narrative and Lyrical Mode —Study on Cantonese Opera *Every* Adapting from Shakespeare's *the Merchant of the Venice*

LI Weimin

Abstract: Cantonese opera *Every* is one of three best excellent Cantonese opera which adapted from Shakespeare, as a Sino-Western opera, the opera combines styles between Shakespeare and Cantonese opera, at the same time, through the ancient and modern. Under the premise of the original work's basic humanistic spirit, the Cantonese opera shapes characters, dilutes the original work's religious color and it mainly praises friendship, love, kindness, moral and good faith. In addition, the opera also changes the original work's background and lets it Sinicization, localization, at the same time the opera also mainly shows Lingnan culture, Guangdong cultural and commercial culture, using several stage art technique, such as Cantonese opera, Beijing Opera and drama, and achieves to combine the original work with Chinese opera, finally achieving Intertextuality Lyricism and narrative.

Key words: Shakespeare; Cantonese opera; *Every*; *the Merchant of the Venice*