戲劇研究　第25期
Journal of Theater Studies
2020年1月　頁79-108
DOI: 10.6257/JOTS.202001_(25).079

瑪麗・辛默曼的劇場美學與神話敘事：從《變形記》到《白蛇》*

謝筱玫
國立臺灣大學戲劇學系副教授

> 有人說神話是眾人的夢，而夢境是個人的神話。不幸的是，現在的人都不太關注自己的神話層面了。結果，很多東西離我們而去，我們也不再了解自己的行爲。因此除了那些理性的、易於理解的，試著去訴說謎樣的事物也很重要：那些非理性的與模糊曖昧的。私密地與公開地訴說。
>
> ~Zimmerman, *Metamorphoses*[1]

前言

美國女性導演兼劇作家瑪麗・辛默曼（Mary Zimmerman 1960-）於九〇年代開始創作，並以改編羅馬詩人奧維德的長篇神話詩《變形記》（*Metamorphoses*）獲得二〇〇二年東尼獎最佳導演。辛默曼的編導作品取材自不同的文學類型，有改編自希臘羅馬神話的《變形記》、《奧德賽》（*The Odyssey*）、《阿爾戈號英雄》（*Argonautika*），串連並改編數個童話的《翅膀的秘密》（*The Secret in the Wings*）；改編散文，例如將《追憶似水年華》改爲

* 本文乃科技部計畫「瑪麗・辛默曼的敘事風格與劇場美學」（計畫編號：106-2410-H-002-148-）之研究成果；在此亦感謝審查人對本論文的提點指正。

[1] Zimmerman, Mary, *Metamorphoses* (Evanston: Northwestern UP, 2002), pp. 67-68. 以下引用此書文字時不再一一標注，僅以頁數表示。

臺灣大學學術期刊資料庫

《普魯斯特的十一個房間》（*Eleven Rooms of Proust*）、由文藝復興全才達文西之手札取材的《達文西筆記》（*The Notebooks of Leonardo Da Vinci*）；改編異文化故事，例如將中東民間口傳文學《一千零一夜》改編爲《阿拉伯之夜》（*The Arabian Nights*）、改編波斯史詩的《隱形世界之鏡》（*Mirror of the Invisible World*）、改編自中國神話的《西遊記》（*Journey to the West*）、《白蛇》（*The White Snake*）、改編義大利小說的《絲》（*Silk*）等。

辛默曼自大學至博士，一路在芝加哥的西北大學接受比較文學與表演研究的訓練，最後並在西北大學表演研究學系任教，同時也與芝加哥幾個知名劇團有密切的合作關係：她是鏡子劇團（Lookingglass Theatre Company）的核心成員之一，也是古曼劇團（Goodman Theatre）的駐團導演。辛默曼也曾應紐約大都會歌劇院之邀，執導數部歌劇，並曾與美國當代知名作曲家菲利浦．葛拉斯共同創作歌劇《伽利略》（*Galileo Galilei*，辛默曼編劇與導演），創作量甚豐。[2]

辛默曼的母親是文學教授，因此自小耳濡目染的她有深厚的文學底蘊，這由她的改編所取材的對象可見一斑：大部頭的史詩、古老的異國神話，「這些東西可以存在數千年一定有其原因。」她曾在一次的訪談中說道：

> 我一直很喜歡童話故事。或許是這些故事把我帶向劇場，而不是劇場把我帶向故事。我小時候很想發明一部可以記錄夢境的機器，如此早晨我便能再回味一遍，〔……〕而劇場就是那個機器。我可以把那些東西做出來，甚至還有片刻得以走入其間。[3]

由於對於神話、對於夢境的喜愛，她的作品也充滿著抒情與詩意的色彩。

辛默曼所長駐的鏡子劇團成立於一九八八年，該劇團活躍於芝加哥並獲東尼獎傑出劇團的肯定，她的《變形記》首演即由該團製作推出。鏡子劇團風格實驗多變，不走傳統寫實劇的路線，常對表演空間、演員身體多方探索實驗。[4]另一

---

[2] 以上兩段關於辛默曼的介紹，乃綜合參考維基百科、西北大學網站上的師資介紹、鏡子劇團官網的核心成員介紹、古曼劇場官網上駐團藝術家簡介以及其劇本書中的作者介紹。

[3] Hernandez, Ernio, “Mary Zimmerman Tells Fairy Tales to Adults in *The Secret in the Wings* at Berkeley Rep, Sept. 3.” *Playbill*. 3 September 2004, http://www.playbill.com/article/mary-zimmerman-tells-fairy-tales-to-adults-in-the-secret-in-the-wings-at-berkeley-rep-sept-3-com-121706 (Accessed: 10 November 2019).

[4] 例如該劇團製作巡演全美並廣受喜愛的《愛麗絲》（*Lookingglass Alice*由David Catlin導演，筆者曾於2005年看過該劇首演），即結合《愛麗絲夢遊仙境》與《愛麗絲鏡中奇遇》兩個故事，並巧妙融入馬戲雜技的肢體，有機結合歌舞與故事，營造出迷人的奇幻狂想效

臺灣大學學術期刊資料庫

個她長駐的古曼劇場是芝加哥歷史悠久的中大型劇院，成立於一九二五年，內有兩個表演廳，一個可容納八百多人，一個則可容納四百多人，另外還有一個可容納一百多人的排練室。整體來說，鏡子劇場的實驗性較強，古曼劇場上演的劇目與風格則較爲主流。辛默曼的《白蛇》在二〇一二年奧瑞岡莎士比亞戲劇節首演之後，即以古曼劇院爲美國國內巡演的場地之一。由她的合作劇院也可以窺知辛默曼的作品風格：遊走於前衛實驗與商業主流之間。

辛默曼的編導作品目前正式付梓發行的有：《變形記》、《阿拉伯之夜》、《奧德賽》、《西遊記》、《阿爾戈號英雄》、《翅膀的秘密》、《白蛇》，皆由西北大學出版。其中，《白蛇》於二〇一四年獲第二屆烏鎮藝術節之邀，赴中國浙江烏鎮演出。而臺北藝術大學亦曾於二〇〇三年演出她的《變形記》（當時翻爲《航向愛琴海》），臺灣多個外文系也曾選擇此劇作爲畢業公演劇目，（例如二〇〇九年與二〇一三年的臺大外文系），因此當代華語世界對辛默曼並不算陌生。辛默曼以改編神話故事與說書體獨樹一格，然至今鮮有相關研究論文。

目前國內關於辛默曼的研究，只有高師大英語系張籃云的碩論《逆說經典：瑪莉．齊默爾曼《奧德賽》與瑪格麗特．愛特伍《潘妮洛普》中的女性再現》（2010），該論文比較辛默曼《奧德賽》與愛特伍小說中的潘妮洛普形象，將該角色獨立出來，以文本分析的方式討論。[5]辛默曼的作品固然有文學價值，但她最主要的身分仍是劇場導演，其改編多是配合場上呈現的考量，純以文學分析的角度分析恐失之片面。例如辛默曼曾表示自己喜歡把不可能的東西在舞台上變出來，「我喜歡這些挑戰：如何作出海上歷險、或是遭怪獸吞噬的船、或一個人怎麼樣變成鳥或是一潭水，用劇場所能提供的最簡單的東西變出來。〔……〕這種呈現方式將觀眾與表演者以一種象徵的語言結合在一起，產生親密感。」[6]因此在討論辛默曼的劇本時，其劇場特性與舞台效果是不容忽視的。

另外，國內對當代英語戲劇的認識，仍多以男性戲劇家爲主，當代英語女性創作者較獲學界關注者則以英國劇作家邱琪兒（Caryl Churchill, 1938-）、沃騰

果，老少咸宜。

5 參見張籃云：《逆說經典：瑪莉．齊默爾曼《奧德賽》與瑪格麗特．愛特伍《潘妮洛普》中的女性再現》（高雄：國立高雄師範大學英語學系碩士論文，2010年）。

6 Khoury, Jamil, “Mary Responds: My Interview with Mary Zimmerman,” *Silk Road Rising*, 14 June 2013. Available at: https://www.silkroadarchives.org/blog/2017/2/24/mary-responds-my-interview-with-mary-zimmerman (Accessed: 6 September 2018).

臺灣大學學術期刊資料庫

貝克（Timberlake Wertenbaker, 1951-）、肯恩（Sarah Kane, 1971-）等爲主。至於美國當代女性作家的討論則較分散，較知名者有格拉斯佩爾（Susan Glaspell, 1869-1948）、佛妮絲（Maria Irene Fornes, 1930-2018）、甘迺迪（Adrienne Kennedy, 1931-）、諾曼（Marsha Norman1947-）、史密斯（Anna Deavere Smith, 1950-）、沃格（Paula Vogel, 1951-）、帕克絲（Suzan-Lori-Parks, 1963-）、那特琪（Lynn Nottage, 1964-）、茹爾（Sarah Ruhl, 1974-）等，其作品在臺灣有零星演出紀錄或相關論著。[7]是故美國當代女性作家的研究，在國內仍大有可爲。以上作者除了佛妮絲與史密斯兼具導演身分之外，多爲編劇，而零星的研究也多集中於劇本文本的敘事分析或社會歷史脈絡。瑪麗．辛默曼身兼導演及劇作家，編導雙棲的身分使她有別於幾位當代英美女性作家。本文除了探討辛默曼如何改編神話，也歸納分析其劇場調度手法，除了藉此研究將這位編導雙棲的女性劇場創作者更全面地介紹給劇場研究者，也希望彌補國內當代英美戲劇研究在劇場性的討論較不足的缺憾。

本論文選擇《變形記》與《白蛇》作爲主要討論對象，從編劇與導演兩個角度，探討瑪麗．辛默曼的敘事策略與劇場美學。論文討論的兩部作品本人並無現場觀賞的經驗，所幸劇本有詳細的舞台指示與角色流動的配置，供讀者於其間捕捉部分的舞台創意。[8]至於文字無法全然展現的，筆者也曾於紐約林肯中心、典藏全美劇場錄像重鎮的紐約市立圖書館劇場資料庫（Theatre on Film and Tape Archive）調閱《變形記》於二〇〇〇年在柏克萊劇目劇院的完整製作錄像、以及網路上可見的《變形記》與《白蛇》相關短片加以參考。論文第一部分綜論辛

[7] 其中，格拉斯佩爾的短劇《瑣事》（*Trifles,* 1916）獲較多討論，如張惠娟（1989）、唐毓麗（2003）、施舜翔（2012）、施懿芹（2013）等。其他作者如沃格的普立茲得獎作《我如何學會開車》（*How I Learned to Drive*, 1997）在國內有數次演出紀錄，包括演摩莎劇團的《蘿莉控公路》（2012）、台南人劇團的《行車記錄》（2012），並有一篇相關研究（張素蓁，2012）；同黨劇團2016年演出茹爾的普立茲得獎作《窗明几淨》（*The Clean House*, 2004）；劉雪珍2000年有一篇關於非裔女劇作家甘迺迪的論文；黃仕宜2006年有一篇論文是關於諾曼的得獎作《晚安，媽媽》（*'night, Mother*, 1983）、2015年有一篇論文談及帕克絲；2008年張嘉怡的論文是關於編導演全才史密斯的《暮光：洛杉磯，1992》（*Twilight: Los Angeles, 1992*）；2015年姜翠芬寫作一篇關於那特琪的《毀了》（Ruined, 2007）。另外，洪春峰的碩論（2008）探討編導雙棲的佛妮絲（Maria Irene Fornes）劇作。

[8] 筆者亦曾現場看過辛默曼的其他作品，如《阿拉伯之夜》、《翅膀的秘密》、《阿爾戈號英雄》、《絲》等製作，對她的導演風格有一定程度的了解。

臺灣大學學術期刊資料庫

默曼的劇場導演美學，接著試圖將辛默曼戲劇的敘事特點放在一九七〇年代以來劇場發展的脈絡下檢視，第二部分將以《變形記》與《白蛇》爲例，探討其如何改編神話。

一、辛默曼的劇場美學

辛默曼善用文學之感染力與文字賦予受眾不同想像，以劇場元素魔術般營造一個又一個天馬行空的場景與美麗動人的意境，形成其獨特的劇場風格。她曾在演講中強調自己的劇場並非集體即興創作劇場。[9]辛默曼說，她的劇本通常有神話傳說的文學傳統與敘事基底爲後盾，在進排練場與演員工作之前，已完成與舞台場景及服裝設計團隊的討論，於是其劇本改編乃在這些物質條件的基礎上發展堆疊。排練期間她每天寫劇本，演員會根據她前一天所寫的本子開始工作。演員的人格特質、演員之間相互碰撞的火花給她刺激與靈感，讓她每天產出一些內容持續與演員工作並回去修改。例如，她的《阿拉伯之夜》中某個演員靦腆害羞，因此劇中有一個愛臉紅的角色，就是與這名演員工作期間所激發出來的想法。她的選材已有豐厚的民間文學基礎，自己的工作是將材料加以剪裁，使之與演員氣韻相符。於是，辛默曼對劇本材料的修編，乃在導演的角度上，同時納入燈光／場景設計、音樂、服裝、演員肢體的考量，與劇本共構爲她所認爲的劇場五大元素。

至於其劇場美學，以下歸類幾種辛默曼作品常見的場面調度手法，試說明如下：

（一）開放的空間

辛默曼的作品往往是簡單的空台，訴諸演員的肢體、簡單的道具與說書人的文字敘述來召喚觀眾想像。例如在她的《阿拉伯之夜》中，觀眾進場看到的是一片空台，隨著音樂，舞台上方徐徐降下數盞油燈，眾演員緩緩攤開波斯地毯，瞬間被帶領進入古老的阿拉伯世界。又如，得獎代表作《變形記》，舞台中央是個大水池，兩旁圍繞木頭步道，舞台除了水池外幾乎毫無長物，舞台上方一盞水晶吊燈，水晶燈折射的光影映照在池面，宣告著戲的展開，簡單又華麗。其餘的意

[9] 2018年12月17日上午國立臺灣大學戲劇學系座談。本段的內容來自當天座談。

臺灣大學學術期刊資料庫

象，全靠說書人的語言文字與演員的身體營造，甚至沒有話語，也可以玩出故事。在《變形記》的一個轉場中，幾個表演者出來清場打掃，其中一位突然被自己的水池倒影所吸引，逐漸凝止不動，最後另一位表演者索性把他扛走，原來的位子被擺上一盆水仙。這段默劇式的插曲讓觀眾會心一笑，熟悉西方文學傳統的觀眾知道這是暗指自戀的納西瑟斯變成水仙花的神話。辛默曼喜歡在劇場創造意象，善以空無變化出無窮的可能性。正如她在《變形記》劇本開頭所註記：

> 所有的場景發生在池子當中或周圍，故事與場景的轉換只靠著燈光的變化、演員身體方向的改變、或者是音樂點。僅管劇中有很多第三人稱敘述的部分，敘述不該只是用來代替動作：呈現方式並非直接照字面的意思搬演，而應該給出與文本呼應的意象，使之產生詩意的共鳴，或者有時刻意與之矛盾相左。（頁3）[10]

又如，首演於一九八九年的《奧德賽》也是近乎空台，舞台表面是粗礪的岩石質感，以一些木椅與竹杖的運用與排列組合，變化成船隻、羊欄、劍、茅、船槳等。另以一些簡單的元素標誌場景，例如以一根綠色樹枝表示此刻場景爲戶外。[11]首演於一九九五年的《西遊記》，舞台宛如機關木盒，有數道門、暗門以及輪梯。辛默曼在該劇本書前附了一則設計註記，提到此劇的舞台設計可以十分自由，「它可以講究細節與年代，也可以在一個空台或白色空間內演出」[12]。首演於二〇〇六年的《阿爾戈號英雄》，觀眾隔著舞台對坐，舞台中央是一艘大船的骨架。無論如何設計，舞台皆須保持開放與彈性。每部劇本書的開頭都附有設計與導演筆記，筆記中幾乎都會提醒，每一景的轉場要迅速流暢，上一景與下一景可交錯重疊，不須暗場。簡單開放的舞台空間使這種不著痕跡式的轉場成爲可能。

（二）物件的使用與幻化

辛默曼的劇場常穿插物件的使用，例如在《變形記》中，科宇克斯出海，此

[10] 除非另外標註，否則本論文出現的劇本中譯文字皆爲筆者所作。少數段落爲了與奧維德《變形記》原典比較，會使用楊周翰譯本的文字。

[11] Zimmerman, Mary, “A Note on the Staging,” *The Odyssey* (Evanston: Northwestern UP, 2006), p. xv.

[12] Zimmerman, Mary, “A Note on the Set Design,” *Journey to the West* (Evanston: Northwestern UP, 2011), p. xvii.

臺灣大學學術期刊資料庫

時上舞台右側水池上出現一艘模型小船，緩緩往前行駛，一名敘事者以水桶舀水往小船傾倒，表示船隻遇上暴風雨。宛如電影鏡頭的縮放，物件的使用配合這種視角的轉換，造成一種觀看的趣味，而對比模型小船是如此巨大的敘事者瞬間又多了另一重身分——掌控水手生死的海神。同樣的，在《白蛇》中，白蛇一開始是由演員執杖操縱蛇偶出場，敘事者在旁餵以老鼠，顯示白蛇的動物性，也替白蛇戴上眼鏡，顯示其飽覽經書潛心修煉。在她修煉一千七百年之後，得以呼風喚雨騰雲駕霧，戰鬥打怪，甚至變化成人。在敘述其戰鬥能力之間，蛇偶纏束其中一名說書人，表示她打敗此怪，蛇偶復留在這名說書人身上，而操偶演員走入上舞台，脫離操偶者身分，正式以白娘子修練成人的身分亮相，也是物件配合視角的縮放切換所造成的效果。類似的使用還有白蛇上崑崙山求草，大戰鶴精，鶴精乃演員身著紙鶴般的戲服頭冠演出，此時白蛇以蛇偶的方式出現，與鶴精作戰，以人（鶴）與偶（蛇）大小比例對比，在視覺上強調此戰之艱辛。

另外，紙傘在《白蛇》中大量出現，同時幻化爲不同意義。例如，在開場白蛇月下／夢中遇觀音點化一景，多名演員手持張開的白傘，傘面朝向觀眾，形成一列蛇形，蛇頭由白蛇演員斜傾著半開的傘表示，其傘頭有一段絲帶代表著蛇舌，傘徐徐開闔仿若呼吸。更有一名演員持著打開的白傘代表一輪明月，緩緩在舞台上移動，以傘製造美麗寧靜的夢境。傘同時又是許仙與白蛇的定情信物，兩人於傘下成就一段姻緣，而劇末在許仙生命走到盡頭的時候，他彷彿看到當初那名白衣女子持著傘在彼岸等待著他。劇末，鎮壓白蛇的雷峰塔也以由大到小的傘往上層疊的形狀代表。傘爲情的象徵，視覺上也成了囚禁白蛇之塔：帶給白蛇幸福的也讓她受苦。白蛇因愛受困塔底，多年後也是愛（兒子的愛、小青的愛）將她釋放。

（三）情緒或感受的擬人化

西方中世紀道德劇常常將抽象的概念擬人化做爲角色入戲，例如十五世紀的《每個人》（*Everyman*），除了有「每個人」、「死神」、「天使」、「上帝」等人物，也有「善行」、「知識」、「美貌」等抽象角色。辛默曼的戲也常可看到這種戲劇傳統之遺緒，《變形記》中，自私貪婪的厄律西克同受神詛咒，讓他老覺得飢餓難耐。辛默曼即安排一名演員飾演「飢餓」，讓「飢餓」攀附其身，由厄律西克同背著，具象化詛咒，以視覺形象強化詛咒的可怕力度。同樣的，《白蛇》中「懷疑」也是一名女演員所飾。西湖相遇之後，許仙登門取傘，在白

臺灣大學學術期刊資料庫

娘子門前猶疑不定，此時「懷疑」拉扯許仙的衣服頭髮，以其長指甲騷擾撩撥許仙，代表他內心的不安騷動。法海告知許仙白娘子乃蛇精幻化之後，「懷疑」也現身困擾著他；將許仙隱匿心中對於白蛇眞實身分的懷疑化爲形體呈現。這種抽象感受的擬人化手法，將不可見的感受變爲可見的，與演員互動拉扯，更凸顯角色心理狀態，增加戲劇效果。

（四）形體與聲音的使用

辛默曼劇場的演員要有精準的身體控制與靈活的肢體。阿庫俄涅與科宇克斯幻兩夫妻化身爲鳥，兩位演員的手做出拍打翅膀的動作，除了優美的文字敘述帶領觀眾進入故事意境之外，觀眾之願意相信兩位演員此刻已化爲鳥並深受感動，也是因爲這個動作本身要帶著舞蹈般的美感。同樣的，蜜拉與父親亂倫一景，兩人在水面上與水面下的翻雲覆雨，演員並非在水池中複製寫實的做愛樣態，而是以舞蹈般的動作表現這驚濤駭浪的激情。又，《變形記》過場的納西瑟斯變成水仙花的插曲，看著水中倒影而停止不動的演員要讓身體如雕像般僵硬，另一位演員將他（保持原姿勢不動）抬走，這段插曲在流暢的肢體動作間完成。又如擷取童話故事的《翅膀的秘密》，其中一個令人難忘的畫面是七個王子取下領帶一齊甩動，宛如拍動的翅膀，這是王子們變身野天鵝的故事；妹妹爲了破除咒語保持緘默，努力編織七件衣服，即使被誣陷爲女巫即將遭受火刑也沒有停下手邊的編織，但最後一件衣服的袖子來不及完成。最後眞相大白，危機解除，第七位王子的恢復成人卻因此無法完整，他仍不斷甩動另一只翅膀／領帶，是該景最後一個畫面。

聲音則在辛默曼的劇場中提供畫龍點睛之效。《變形記》中一個又一個故事的轉換，之間通常是以音樂或歌唱做爲過渡與銜接。值得一提的是她對於特殊音效的使用時機。《變形記》中彌達斯的點金之觸伴隨著「叮叮」的音效，彌達斯的腳步，也伴隨著銀鈴聲。導演用簡單的音效，創造點石成金的意象，這個聲音在觀眾意識中植入，劇末，在我們都差不多快忘了這則故事的時候，「叮叮」聲復又出現，觀眾先聞其聲，再見其人，以聽覺召喚屬於這段故事的記憶與情感，觀眾可以很快地與原先的故事找到連結並進入情境當中。

又如，《白蛇》遊湖借傘一景，白蛇素手朝天一指，場上一名遊人即將米粒灑落在金屬的桶子上，將淅瀝瀝雨聲的製造過程暴露於觀眾眼前，多段淡藍色綢巾紛紛自上垂下，以此視聽意象表示落雨，許仙與白蛇隨後即漫步在藍色絲綢之

臺灣大學學術期刊資料庫

間。劇末，許仙在生命將盡之際，靈魂與白蛇相聚，隨著場上燈光漸暗，其中一名敘事者也將米粒灑落於桶子上，又是落雨時分。雨聲在遊湖景是愛情之始，這個聲音以製造雨聲的動作加乘，在觀者心中銘刻，於劇末靈魂相擁之時再度出現，召喚遊湖的甜蜜記憶，以情動／雨聲開始，也以情圓／雨聲收束，聲音的意象在此巧妙地前後呼應。

（五）敘事者的使用

辛默曼的編導作品中皆有敘事者一職，而且是多名敘事者。例如在《變形記》中，十名演員接力飾演多個神話中的不同角色，也輪流擔任敘事者，一段故事往往有多名敘事者，敘事者的功能類似希臘悲劇點評人物、烘托劇情的歌隊角色。歌隊的使用在當代復興，但使用上又有別古典時期，當代劇場的表現特色是多聲道的評論、多角色的頻繁進出轉換、肢體的流動。敘事者的進出，讓戲在第一人稱與第三人稱之間流動，有第一人稱的表演（對話與動作），也兼具第三人稱的冷靜旁觀，一種對事件狀態的細膩描述，是一種視角的切換。

敘事者的存在，也是辛默曼劇場帶有濃厚文學色彩的主要原因：其敘事者的文字通常是文學作品文字的擷取，此亦爲其劇作的一大特色，例如《變形記》中擷取奧維德原句，甚至加入近代詩人里爾克（Rainer Maria Rilke, 1875-1926）之詩，封存了原來文字的詩意與美感，讓閱讀文字的樂趣以另一種形式體現，將文學作品打開另一個想像空間。又或，敘事者的文字是辛默曼的感悟，例如《白蛇》結尾，如歌的行板般，娓娓提示人生悲歡聚散的最終方向。兩劇的結局皆讓歌隊面對觀眾，一一訴說某種人生智慧，傳達愛的領悟與希望，製造療癒效果。

二、辛默曼的敘事

敘事者的使用過度頻繁，有時卻讓觀者覺得編導說得太多太白，留給觀眾自行領會的空間較少。《白蛇》在東岸普林斯頓大學的麥卡特劇院演出時，劇評在盛讚場面與服裝的華美之餘，提到這個問題。[13]在中國演出時，一篇《新浪》上的劇評以「故事不顛覆，但有新意」爲題，也提到《白蛇》劇情略顯單薄，甚

[13] Jaworowski, Ken, “A Chinese Fable Pits the Sea against the Sky,” *The New York Times*, 25 October 2013.

臺灣大學學術期刊資料庫

至認爲場上無所不在的敘事者的使用是爲了不諳此故事的美國觀衆而設，在中國則顯得多餘且無趣。但是該評論人覺得最受啓發之處，「是〔辛默曼〕不拘一格的靈感來源：該劇有歌有舞，但它不是音樂劇；它的燈光舞美均很講究，但並非全盤承襲某種風格；它用木偶再現象形的蛇、用長指尖演員來外化其他角色的內心活動，但它不是一個先鋒作品。所有這些貌似互相矛盾的元素，在這部話劇裡變得水乳交融，形成一種統一風格，讓我們看到一個既熟悉又新奇的經典傳說。」[14]

另外，辛默曼劇場美學與敘事內容的唯美傾向並不是所有人都心悅誠服。評論人惠特沃斯（Julia E. Whitworth）即認爲《變形記》畫面意象美則美矣，然因爲太多太滿，劇末令觀者有些疲乏，而辛默曼過度追求美麗的劇場效果，對於衝突的、醜惡的、苦難的往往輕輕帶過，無法捕捉奧維德筆下曖昧複雜的世界，她於文末詰問：「如果如劇中心理諮商師所強調的，我們應該正視神話所代表的非理性面，那麼辛默曼的《變形記》爲何一味美化情愛與失去呢？」[15]此劇於二〇〇二年由外百老匯移師至百老匯演出之後，評價好壞參半，有些嚴苛的負評甚至以「淺」加以譏刺，（此雙關語刻意與舞台的水池產生連結）[16]。

法羅（Joseph Farrell）則注意到辛默曼對《變形記》的改編聚焦在「情」上，奧維德原著的其他常見命題，例如神祇的善變無常、世間莫名的暴力、男性的肉慾、強暴等殘酷議題皆被捨去。儘管如此，身爲古典文學的愛好者，法羅對此改編給予高度肯定，尤其此劇仍多處完整保留了原著的詩文，看到喜愛的詩文以劇場這個媒介立體展示呈現，其驚喜讚嘆之情溢於言表。

辛默曼在劇場上說故事的手法，從《變形記》到《白蛇》，皆有一些共同特點。[17]筆者認爲，耽美、抒情、文學性是辛默曼的劇場風格，至於其敘事手法所

14 〈英文話劇《白蛇》：故事不顛覆，但有新意〉，《新浪娛樂》，2014年10月31日。見http://ent.sina.com.cn/r/m/2014-10-31/11334233378.shtml，讀取日期2018年9月2日。

15 Whitworth, Julia E., “Reviewed Work(s): Metamorphoses by Mary Zimmerman,” *Theatre Journal* 54.4 (2002): 634-635.

16 Garwood, Deborah, “Review: Myth as Public Dream: The Metamorphosis of Mary Zimmerman’s ‘Metamorphoses’,” *PAJ: A Journal of Performance and Art* 25.1 (2003): 69-78.

17 對於此劇頗有微詞的芝加哥劇評瓊斯（Chris Jones）暗示辛默曼老梗過多已經定型，（他使用「鈣化」一詞形容），甚至有點商業迪士尼化，整體表現敘事手法有跡可循。Jones, Chris, “Bold, Beautiful ‘White Snake’ Needs a Little More Bite,” *Chicago Tribune*, 15 May 2017. Available at: http://www.chicagotribune.com/entertainment/theater/ct-ott-0516-white-snake-review-20140515-column.html (Accessed: 6 September 2018).

臺灣大學學術期刊資料庫

招致的負面意見，包括敘事者的使用、劇情簡單、人物較扁平等，其實要放在當代劇場敘事發展的脈絡下理解，反映的是我們這個時代的文化與心理型構。在此試以福斯（Elinor Fuchs）在《角色已死》（*The Death of Character*）書中之論點，說明如下：

福斯指出，每個年代劇作中的角色形塑、其所呈現的角色樣貌與該時代的感應結構有關，反映出當時的人們如何理解自身以及如何看待自我與世界的關係。[18]作者試著總結解釋一九七〇年代以來的新型態劇場表演，指出「角色」無法獨立於該時代對主體的形塑。正如契訶夫《海鷗》劇中，妮娜對初出茅廬的劇作家崔普列夫埋怨他的作品很難演，原因是「其中沒有眞正的活角色」，此言預示了現代劇場敘事的轉向，也道出了二十世紀以來劇作家所面臨的挑戰。[19]

福斯說明這種轉向：亞里斯多德認爲戲劇的靈魂在於情節，浪漫主義批評家則更著重於角色人物的刻畫，將推動敘事的驅力由外在的情節轉移到內在的心理狀態，[20]然十九世紀末以來，編劇對於角色心理深度刻畫的興趣減弱，布雷希特甚至將角色與演員區分開。福斯觀察到一九七〇年代以後，戲劇的角色不再是個體，而是更像是「一體」，有著角色人物的外型，但像是一連串的鏡子般彼此折射與混入，訴說著同一主題的變奏，一個意識分裂分散於不同演員、物件、聲音之間，成爲碎裂的自我。[21]角色消融、主體意識交織於宇宙之流當中。筆者認爲這個現象也體現於一九八〇年代以後劇場常見的歌隊敘事當中。

隨著角色弱化，於是敘事的重點也轉向其他元素：寓言、後設、批判辯證等。其中，寓言（allegory）手法的使用可見於亞陶、梅特林克、史特林堡的作品當中，福斯認爲他們劇場的神祕主義（mysterium）傾向與中世紀戲劇有所承接，它繼承寓言手法：追尋、求道、象徵的地景、時間的週期循環、類型、擬人等，亞陶與梅特林克等這一脈上承中世紀戲劇，下啓後現代表現主義。[22]後現代表現主義的極致代表即爲威爾森（Robert Wilson），他的劇場著重明暗光影、幾何線條、聲響，而不著意於文字意義。福斯所觀察到的這種新型態劇場趨勢（文

18 Fuchs, Elinor, *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism* (Bloomington: Indiana UP, 1996), p. 8.

19 同上註，頁10。

20 同上註，頁169。

21 同上註，頁172。

22 同上註，頁10、39、50。

臺灣大學學術期刊資料庫

字劇本退位與其他劇場元素並駕齊驅），後來雷曼（Hans -Thies Lehmann）稱之爲「後戲劇劇場」（postdramatic theatre）。「後戲劇」（post-dramatic）隱含了「戲劇之外」（beyond drama）的概念，不再受傳統西方戲劇模式所框架，與以對話刻劃人物、以情節推動敘事的傳統範式有別。

與福斯相似，雷曼以「後戲劇劇場」一詞，亦著力描述一九六〇年代末、一九七〇年代以降所湧生的新形態劇場實踐。其一九九九年出版的德語《後戲劇劇場》一書影響深遠，試圖釐清當代劇場的美學邏輯，界說這些新興作品在形式與美學的發展趨勢。新興的劇場作品對於昔日以語言、思想主導的戲劇表現提出質疑，並展現其他的可能。雷曼於書中序言強調，「後戲劇劇場」並非否決戲劇的傳統，[23]只是在新的劇場作品中，語言常獨立爲戲劇效果，甚至「沒有對話，只有言詞」[24]。或許後戲劇劇場仍難以有一言以蔽之的美學模式，但整體來說，有別於傳統線性的、連續的敘事，而呈現同時並進的、多元、多觀點的敘事特質。[25]戲劇文本已由昔日的主導地位退居爲劇場作品構成的其中一個元素，並往往聚合其他藝術元素如視覺藝術、舞蹈、音樂，過去被視爲「非戲劇」元素的納入，使新的劇場美學更形開闊。

我們可將辛默曼的作品放在這個戲劇發展脈絡上觀之，她亦訴諸寓言式手法，時常以人物的求道成長歷程爲題材，例如《西遊記》、《奧德賽》，以簡單純粹的人物原型，隱喻人生百態。與威爾森相比，辛默曼的劇場同樣重視視覺場面的營造，畫面亦充滿意象，但威爾森畢竟還是在光譜的極端，相較於其劇場之不傳達意義，辛默曼的作品仍服務於某個意念的傳遞（通常強調愛及其救贖之力）。而辛默曼對於敘事者的使用，也呼應了當代劇場歌隊復興的風潮。隨著角色弱化，主體的意識碎裂化身爲數個敘事者，以不同人物的外型反覆訴說主題，如歌隊般以形體與聲音渲染戲劇氛圍、對故事進行多聲道評論。

至於辛默曼敘事中對於原型角色與結構的使用，亦受神話學學者坎伯（Joseph Campbell）的影響。她在《變形記》劇本書版權頁向坎伯致意。坎伯名著《千面英雄》致力將各人類民族神話歸結出共同敘事脈絡與原型，他研究各地神話背後的原型，發現每個不同英雄歷險旅程中蘊含著同一型態與結構，坎伯亦

23 Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre* (New York: Routledge, 2006), p. 27.

24 同上註，頁31。

25 同上註，頁20。

臺灣大學學術期刊資料庫

指出：「夢是個人的神話，神話則是非個人的夢；兩者都以同樣的普遍方式象徵心靈的動力。但夢中的形象受到夢者個人特定的困擾扭曲，而在神話中顯現的問題和解答，則對全人類直接有效」。[26]類似的話語亦出現在《變形記》劇中。坎伯認爲神話是現實生活的隱喻，呈現人類集體意識。辛默曼改編中西神話，以如詩的方式傳達出某種朦朧如夢的境界，以簡單的神話人物關係與英雄歷程與現實生活連結。

辛默曼得獎的作品《變形記》改編自羅馬詩人奧維德的同名作品，奧維德的長篇敘述詩以希臘羅馬神話中的變形故事爲主軸；《白蛇》則取材自中國流傳已久的民間神話。「變形」這個主題可謂貫穿兩劇，兩者皆涉及角色外在狀態的改變，外在形變也是一種隱喻，有時指向情感心理等內在層面的轉變。其次，辛默曼如何將古老的神話傳說賦予當代的詮釋，也是一種轉化變形。以下將以《變形記》與《白蛇》兩劇爲例，進一步分析其改編策略。

三、《變形記》

《變形記》的雛型來自於辛默曼一九九六年在西北大學與學生的製作《六個神話》，隨後該作品在鏡子劇團進一步發展爲《變形記》，一九九八年首演於芝加哥。該劇的一大特色是舞台中央是一個大水池。水池在劇中提供不同的意象與作用，有時是功能性的：如鏡的水面、舟泊河畔、現代的泳池、浣紗女們洗衣的溪流；有時是象徵性的：洗浴、重生、淨化；有時與情緒加乘，例如淚水、例如說書人講到喪妻的奧菲斯「沉浸在他的悲傷中」，此時演員或讓自己浸入水中、或者有雨水／瀑布自上灑落；有時是感官的性感的，例如愛上父親與之亂倫的蜜拉，兩人在水中享受魚水之歡，事發之後倉皇羞愧而逃，步入溪水當中，身體開始溶化消散，在水中變形消失。而水本身就是一個流動多變的元素，又與「變形」的主題呼應。

此劇串接了十個神話故事，故事中有故事，以戲中戲中戲的方式敘述。辛默曼串接故事的手法也呼應原著奧維德的敘事方式，奧維德「用故事套故事的辦法，他用人物輪流說故事的辦法，他用婆媳對話的辦法，他利用敘述掛毯上織出

[26] 坎伯著，朱侃如譯：《千面英雄》（臺北：立緒出版社，1997年），頁17-18。

臺灣大學學術期刊資料庫

的故事或杯子上鏤刻的故事的辦法……使全詩的線索不致中斷」[27]，辛默曼的敘事方式也有異曲同工之趣，例如蜜拉愛上父親的故事，是套在春神以說故事的方式追求樹精的故事內。而全劇的開場由女人、科學家與宙斯先後上場，遙想開天闢地、宇宙洪荒、人類的起源。兩位浣紗女隨之進場，在池畔洗衣，科學家脫去白袍，加入她們，成爲第三位浣紗女，她們以尋常百姓八卦名人的口吻談起了彌達斯的故事

值得注意的是，辛默曼的《變形記》由一名女子率先登場，念出奧維德《變形記》首卷第一段：「我心裡想要說的是體如何換上了新形的事。天神啊，這些變化原是你們所促成的，所以請你們啓發我去說，讓我把從世界的開創直到我們今天的事綿綿不斷地唱出來。」[28]原著奧維德的開卷禱詞轉爲由女性訴說，這名女子可視爲作者辛默曼的舞台替身，她祈求天神賜予說故事的靈感，如此轉換似乎彰顯這一個版本的陰性書寫特質。確實，接下來一段講起開天闢地時的宇宙混沌，也是出自女性之口（科學家）。

奧維德的《變形記》多以嘲弄的方式，訴說諸神霸道殘酷、荒唐暴力的事蹟，鑑古諷今，「反映他所熟悉的羅馬上層社會的道德面貌」[29]，譏刺帝王貴族之荒淫無度。辛默曼將奧維德原著十五卷的長篇敘述詩改編爲九十餘分鐘的戲劇演出，跳脫奧維德詩作隱含之針砭意味，選擇其中最優美動人的篇章，例如化身爲比翼鳥的夫妻[30]、冥府救妻的奧菲斯、想要廝守到老的夫婦，這些都與情愛有關，甚至她另行加入一段原著所無的神話，也是愛情故事，即愛羅斯（即邱比特）與賽姬的故事。[31]

辛默曼的改編中，彌達斯國王以身價百億的現代富豪形象登場。彌達斯的故

27 楊周翰：〈譯本序〉，收入奧維德著，楊周翰譯：《變形記》（上海：上海人民出版社，2016年），頁7。

28 奧維德著，楊周翰譯：《變形記》，頁21。

29 楊周翰：〈譯本序〉，收入奧維德著，楊周翰譯：《變形記》，頁11。

30 阿庫俄涅與科宇克斯的故事：兩夫妻鶼鰈情深，一日，科宇克斯出海，卻死於船難，死前仍呼喊著愛妻之名。阿庫俄涅日日等待夫婿自海上歸來，她的癡心連天神看了都不忍，命睡神託夢於她，告知其夫噩耗。阿庫俄涅於傷慟中醒來，發現夫君漂浮海上的遺體，不顧一切地奔向他。眾神憐憫妻子，在她奔向屍體間，將她化成鳥，也讓死去的男人回魂並變爲鳥，夫妻從此在海面上雙宿雙飛。

31 這一段來自羅馬作家阿普列尤斯（Lucius Apuleius 124-170）的拉丁文小說《變形記》，又作《金驢記》。Farrell, Joseph, "Metamorphoses: A Play by Mary Zimmerman," *The American Journal of Philology* 123.4 (2002): 626.

臺灣大學學術期刊資料庫

事開啓了她的《變形記》，劇末也回歸到彌達斯的故事。奧維德筆下的彌達斯，得到點石成金能力之後遇到的迫切問題是：他所碰觸的食物都化爲黃金，面對著筵席上的酒食無法下嚥，他赫然發現這項賜予實爲災禍。[32]辛默曼則改編爲一旁玩跳繩的女兒冷不防地縱身上前討抱，瞬間被他化爲僵硬的黃金雕像。如此改寫，把故事由個人的貪婪與飲食民生問題拉出來，轉而彰顯人倫親情。辛默曼以彌達斯的故事爲全劇框架：他贖罪般的長途跋涉行腳最後得到回應，彌達斯洗掉了這個神賜的能力，得與親人相擁。如此改編強調了愛所帶來的救贖。

比較大幅度的介入與更動還有奧菲斯冥府救妻的故事。辛默曼並置了兩個版本，「第一號」是奧維德在公元八年的詩作，劇本（就像此戲的其他故事）大致上節錄斯拉維特（David R. Slavitt）一九九四年的英譯本，盡可能保留原譯著的詩句，偶爾穿插現代口語的對話或評論。「第二號」是德語詩人里爾克（Rainer Maria Rilke）根據這個故事而寫於一九〇八年的詩《奧菲斯．尤莉狄絲．赫米斯》，辛默曼讓相隔一千九百年的作品兩相對照，她同時在第一號演出中，加入自己的解讀，辛默曼讓奧菲斯回頭的那一瞬間在舞台上重演三次，（奧菲斯轉頭，尤莉狄絲只來得及說「永別了」，旋即被赫米斯帶走。他們試著碰觸對方，距離卻愈來愈遠），彷彿這個畫面永久鐫刻在奧菲斯心中，在他往後的日子不斷倒帶重播，徒留無盡懊惱追悔。敘述者提問：「這是關於愛情以及愛情總是稍縱即逝的故事嗎？」「這是關於時間只能單向前進的故事嗎？」「這是關於一個藝術家，以及那突如其來的自我意識或不耐煩所造成的損失嗎？」（頁44）在敘述者一個又一個的問題間，這個離別的動作也一再重複，每次兩人都差那麼一點就碰到了。功虧一簣的關鍵時刻透過不斷重複被放大，在其間提問著關於愛情、時間、創作的命題。至於里爾克的詩則將視角轉移到尤莉狄絲上，並且在最後翻轉：曾經驚心動魄、銷魂蝕骨的情愛關係，如果最後什麼都不記得了呢？這麼大費周章的冥府搜救，其實另一個人已然完全遺忘了呢？[33]奧維德的詩聚焦在奧菲斯上，而里爾克的詩從尤莉狄絲的角度書寫，辛默曼的《變形記》添加里爾克的詩，平衡這則知名神話的敘事觀點。

32 奧維德著，楊周翰譯：《變形記》，頁293。

33 奧菲斯、尤莉狄絲、赫米斯三人在生死界的甬道漫長安靜地行走，詩文講述死亡如何改變了尤莉狄絲，像是散發神秘與甜味的水果，死亡充塞著她，她的手已不適應任何碰觸，她的人披散如長髮。突然間，赫米斯附著她的耳朵哀傷抱歉地低語：「他回頭了。」她不解，輕聲回答：「誰？」原來她已完全遺忘。

臺灣大學學術期刊資料庫

另一個介入即增加原典所無的一段神話——愛羅斯與賽姬的故事。[34]這一段編導安排了Q與A兩個角色，斜對角坐在池畔棧道，在一問一答中講述故事，愛羅斯與賽姬則在Q與A的交談中出現，默劇般演出。劇中的幾個故事幾乎都沒有快樂的結局，但這個故事卻是例外，因爲希臘文中的「賽姬」代表「靈魂」，而愛羅斯代表「愛」，「靈魂在黑暗中漫遊，直到它發現了愛，於是，我們的愛在哪裡，靈魂就在哪裡」（頁76）。而人是否能找到眞愛呢？「只要我們夠幸運，而且讓自己盲目，不要總是小心翼翼」（頁76）。愛情毋需太多理性算計，如果能不被表象所蒙蔽影響，願意打開自己去相信，那麼我們就能找到靈魂伴侶。辛默曼透過敘事者，言簡意賅地傳達她對愛情的想法。

辛默曼的《變形記》談情說愛，而且主要側重在男女之情，其次才是親情。[35]作爲全劇框架的彌達斯故事寫父女之情，另一段與親情有關的是費騰與其父阿波羅的故事。[36]辛默曼將這個神話現代化處理，費騰搖身爲一位富二代青少年，與心理醫師展開諮商。只見他穿著黃色泳褲、帶著充氣小筏光鮮出場，然後躺上泳池浮艇，進行心理治療。心理醫師對坐在池畔的椅子上，手持一份筆記聆聽記錄，費騰滔滔不絕，講起成長過程中父親缺席，他只在同學間耳聞父親大名。阿波羅持著譜架出現於上舞台，一束金光打在太陽神身上。譜架同時也賦予他穩定與權威感。父子「對話」的進行主要還是兒子意識流式的單向訴說，父親以吟唱的方式回音般重複兒子部分的談話內容。兒子駕駛黃金馬車的要求在現代詮釋中轉變爲「爸，給我你車子的鑰匙」（頁66），引起觀眾會心大笑。

34　賽姬的美貌招天神維納斯忌妒，維納斯要兒子愛羅斯去處罰她，愛羅斯卻愛上賽姬，並成爲她的秘密夫婿。兩位姐姐嫉妒賽姬的幸福，慫恿她違反約定去窺看神秘夫婿的眞面目。賽姬趁著丈夫熟睡，手持燭台靠近細看，發現枕邊人並非可怕的蛇怪而是英俊的少年，竟看得癡了，手中的燭油燙醒了愛羅斯，身心受創的他黯然離去，而賽姬則遭受婆婆維納斯的折磨與試煉，幸而最後有情人終成眷屬。辛默曼在訪談中表示，她小時候讀漢米爾頓（Edith Hamilton）的《希臘羅馬神話故事》（*Mythology*），很深刻的印象是書中的一幅插圖，賽姬手持油燈、撥開簾幕，看著熟睡的愛羅斯。訪談稿見Zimmerman, Mary, interview by Bill Moyers, *PBS*, 22 March 2002. Available at: https://www.pbs.org/now/transcript/transcript_zimmerman.html (Accessed: 9 October 2018).

35　蜜拉與父親亂倫的故事則混淆了親情與愛情，呈現難以抗拒的激情。作者強調蜜拉受愛神的懲罰而愛上父親之身不由己，以及事發之後蜜拉的羞愧悔恨，對這段關係寄予同情。

36　費騰是阿波羅在凡間的私生子，神話中費騰尋父，阿波羅應允兒子一個願望，費騰要求開父親的車，體驗阿波羅照亮人間的行程，並藉此詔告天下他是太陽神之子。阿波羅一言既出無從拒絕，但神駒不是凡人所能駕馭的，人車翻覆，燒焦了大地，宙斯不得不出手，以雷電將費騰擊斃。

臺灣大學學術期刊資料庫

神話背景設定放爲當代時空毫無扞格。心理醫師結論：「有人說神話是衆人的夢，而夢境是個人的神話。」辛默曼透過心理醫師點出此劇的主旨。如嘉伍德（Deborah Garwood）所指出，這段是一個父子情結的故事，是一個青少年的成年儀式，試圖從中擺脫父親的影響、宣告自己已轉大人的努力，[37]這個現代化的改編展現了神話實乃人類情感與人際關係的反映，類似的故事古今中外皆有，內容細節或有差異，核心價值則雷同。辛默曼將神話個人化、世俗化，甚至現代化。夢境是私密的，神話在個人夢境之上汲取原型，反映了集體潛意識。它可能因爲民族性、文化的不同，折射爲不同的故事，但是核心的意義是相似的。要如何公開訴說私密的個人之夢？人們以神話爲媒介，抒發潛意識的情感。

此劇唯一一段「無情」的故事篇幅不長，卻別有一種警世作用。不信神的厄律西克同砍了五穀女神心愛的樹而受詛咒，被飢餓纏身，怎麼也吃不飽，傾家蕩產、甚至把自己的母親也賣了，仍然無法饜足，總覺得身心匱乏飢餓。這裡辛默曼用一種黑色幽默的方式處理他的自我毀滅，讓他在盤子裡放上自己的腳，舉起刀叉，冷眼旁觀的五穀女神說：「請享用」，結束這一景。貪得無厭的人往往沒有信仰、自私無愛，在厄律西克同瘋狂可怕下場的對照下，其他情愛故事更顯豐潤可貴。

最後一則神話是包喀斯與菲勒蒙的故事。這對貧窮善良的老夫婦因爲熱誠款待了微服出巡的宙斯與赫米斯父子，受到天神賜福，他們的陋室變成了大理石神殿，老夫妻並許願希望兩人可以同日而死。多年後的某一日，他們看到對方身上開始長出樹葉，老夫妻相擁，在樹皮覆蓋嘴唇之前，他們互道永別。在這最後一景，演員們手持蠟燭出場，將蠟燭一一放在水面，面對觀衆，集體吟誦這對夫婦的祈願：「讓我在所愛消逝的時候死去」，「願我活多久，就能愛多久」，「讓我死去的時候還是愛著的，因此，永遠不死」（頁83）。愛可以超越生死，傳續綿延。最後這動人的一景也點出了此劇的主題：愛的力量。而神話是衆人之夢境這個中心思想又在此彰顯：劇場演繹神話，營造一個如夢似幻之所，讓我們集體的脆弱不安可以與神秘的原型形象遇見並產生連結，從中感受悲憫與得到慰藉。[38]劇末，我們聽到銀鈴般的叮叮聲，想起了戲劇一開始的彌達斯，彌達斯隨

[37] Garwood, Deborah, "Review: Myth as Public Dream: The Metamorphosis of Mary Zimmerman's 'Metamorphoses'," *PAJ: A Journal of Performance and Art* 25.1 (2003): 75.

[38] 同上註，頁76。

臺灣大學學術期刊資料庫

後進場，他緊握著女兒那變成黃金的跳繩，停在池邊的木棧道跪下洗臉，黃金跳繩從水裡取出來時已恢復柔軟原狀。彌達斯又驚又喜，女兒出現在上舞台的門後方，他們走向彼此，一開始他不敢碰觸女兒，唯恐她又變成僵硬的金屬，最後父女相擁，在水中跪下。其餘演員將池面漂浮的蠟燭吹滅，劇終。

《變形記》於二〇〇一年在紐約外百老匯的第二舞台劇場演出，時值九一一恐怖攻擊雙子星大樓事件結束不久，不只一位評論人在劇中感受到如古希臘悲劇的淨化效果（例如惠特沃斯與嘉伍德），甚至提到此劇對當時紐約觀眾的療癒作用。此劇以不同形式演出親子之情、夫妻之愛，結尾更是由全體演員儀式般點起一個一個蠟燭。在九一一事件之後演出，更有一種集體爲亡者祝禱、爲生者祈福之聯結。透過神話演繹種種情愛悲喜，將個人憂傷的記憶轉化爲救贖的社會敘事。

辛默曼的改編聚焦在「情」上，最後更是以「得到回報的愛」（老夫婦臨終化爲樹木的故事）與「得到救贖的愛」（彌達斯的故事）收場。[39]辛默曼劇場的唯美傾向以及其敘事對於情愛的關注，亦見於《白蛇》一劇。

四、白蛇故事之蛻變

白蛇故事是中國知名的傳說，在民間長期且廣泛地流傳，衍生爲詩歌、戲劇、小說、舞蹈等各種表現形式。[40]在時間的流傳與淬煉下，較爲今人所知的白蛇傳故事在明代馮夢龍（1574-1646）的《警世通言》中有了基本的輪廓，其〈白娘子永鎮雷峰塔〉匯集諸說，加以修改創作，收錄於《警世通言》第二十八卷中。故事設定於南宋紹興年間，「一個俊俏後生，只因遊玩西湖，遇著兩個婦

39 Farrell, Joseph, "Metamorphoses: A Play by Mary Zimmerman," *The American Journal of Philology* 123.4 (2002): 623-627.

40 人蛇相戀的故事最早可以追溯至魏晉南北朝，葉慶炳認爲這類人鬼或人妖相戀的志怪小說，是中國愛情小說的溫床，以虛構的方式逃脫禮教約束，藉以偷渡對於壓抑情欲的想像。直到唐朝才有人與人的愛情小說。葉慶炳：〈禮教社會與愛情小說〉，《幼獅文藝》282（1977年6月），頁73-81。人蛇的故事繼續於唐朝與宋朝發展，在唐傳奇中，開始性別對調、出現描述男人與蛇女婚戀的故事，如〈李黃〉、〈李琯〉，但這時的故事仍著重在描述妖精如何色誘男子、使其喪命，以此警告世人切莫貪戀美色，把女人或情欲加以妖魔化，勸世意味濃厚。見范金蘭：《「白蛇傳故事」型變研究》（臺北市：萬卷樓，2003年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

人，直惹得幾處州城，鬧動了花街柳巷」[41]。

馮夢龍的版本中，白娘子與青青分別爲白蛇與青魚所化，雖然在故事中她仍不脫妖氣，幾度面目猙獰凶惡，對許宣[42]威脅恐嚇，但她已不是在性欲滿足之後就把男人毀滅的妖怪，更多的時候她像個多情的女人。[43]在馮夢龍的筆下，白娘子已具備了人性，而故事中的許宣，被動懦弱、貪戀美色又貪生怕死，搖擺反覆，最後持缽降妖也是許宣先開砲，他悄悄地由背後「望白娘子頭上一罩，用盡平生氣力納住。」[44]男子的自私畏縮，與女性在情愛面前的主動剛烈形成對比。

或許因爲〈白娘子永鎮雷峰塔〉中白蛇之情癡（對比許宣的薄倖），這種不對等也不等值的愛的悲劇，使後世對白蛇的同情愈益增多，其形象也愈來愈正面。清朝方成培（雍正乾隆年間人，生卒年不詳）在前人諸如黃圖珌的《雷峰塔傳奇》基礎之上加以改寫爲同名劇作，[45]這個版本，除了保留〈白娘子永鎮雷峰塔〉中人蛇之不對等的愛情關係之外，也將矛盾轉移至白蛇與法海之間，象徵情愛欲望與天理秩序之間的衝突對抗。方成培版本之後，白蛇故事更經歷各地方曲藝的傳唱衍異，有著不同風貌，今日學界關於白蛇型變研究甚豐，此處不擬贅言。

白蛇故事的演變中，青兒由青魚變爲青蛇，其性格描寫也愈加豐富，多呈現爲白蛇的忠實夥伴，看著姐姐爲多情吃苦而打抱不平，其身上未脫盡的野性，反襯白娘子的人性，向來屬於陪襯的角色。香港作家李碧華的小說《青蛇》，則首次以青蛇爲故事核心，由青蛇的觀點重說白蛇故事。青蛇的訴說中批評了馮夢龍的〈白娘子永鎮雷峰塔〉，「它隱瞞了荒唐的眞相。酸風妒雨四角糾纏，全都沒在書中交代。我不滿意。」而決定寫出她聲稱的故事眞相。李碧華的改寫從邊緣

41 馮夢龍、凌濛初：《三言二拍：警世通言》（北京：台海出版社，1998年），頁220。

42 許仙的名字在清末民初之後才沿用，例如魯迅1924年〈論雷峰塔的倒掉〉即稱之「許仙」。民國之前關於白蛇故事的小說、戲曲與說唱文學中，幾乎都作「許宣」。

43 在法海禪師鎮壓之際，她自白：「禪師，我是一條大蟒蛇。因爲風雨大作，來到西湖上安身，同青青一處。不想遇著許宣，春心蕩漾，按捺不住，一時冒犯天條，卻不曾殺生害命。望禪師慈悲則個！」（馮夢龍、凌濛初：《三言二拍：警世通言》，頁234）她也替青青求情，同時不願自動在愛人面前現出本相，被迫現形之後，她仍「兀自昂頭看著許宣」（頁234）。情感熱烈執著。

44 馮夢龍、凌濛初：《三言二拍：警世通言》，頁233。

45 方成培：《雷峰塔》（北京：華夏出版社，2000年）。此傳奇共三十四齣，並多有創發。方成培的版本中，刪去了「捉蛇」等情節，褪去白素貞的獸性，並新增若干情節，彰顯其堅毅賢德、有情有義，如「端陽」、「求草」、「水鬥」、「斷橋」、「祭塔」等。

臺灣大學學術期刊資料庫

女性的角度出發，細膩刻畫了姊妹情誼間相濡以沫又相互競爭的微妙關係。[46]

五、《白蛇》

辛默曼的《白蛇》，似乎也注意到了白蛇故事發展流傳之下的不同敘事版本現象，其華裔導助Mo Zhou在劇本的前言中向英語讀者簡介白蛇故事的流變，（但這段介紹其實多來自趙清閣小說的前言），同時指出她們的《白蛇》主要參考趙清閣在一九五〇年代所寫的小說，此小說於一九九八年有中英對照版，或許也是他們採用此版本的主因。此外改編本也參考了漢學研究專家伊德瑪（Wilt Idema）所翻譯的佛教說唱*The White Snake and Her Son*（《雷峰寶卷》）[47]。

因此，在故事展開不久，辛默曼即透過說書人之口：「〔故事〕很快地就叉開了，就像蛇分叉的舌頭」[48]，配合她編導一貫的多位敘事者與多聲道交錯敘事，引領觀者注意故事之分岔枝蔓，蜿蜒歧出，這裡提到兩種版本，一是觀音點化，白蛇宿緣未了，許仙前世於她有恩，須了結塵緣方能眞正得道；其二是遇到小青，在小青的慫恿之下，原本在月夜下蠢動的凡心更無法按捺。同時又透過敘事者，試著將兩種說法融合在一起：「要不這麼說吧：她在夢中遇見了觀音，醒來即忘記這場夢，但是我們會記得」（頁12）。雖然夢醒即忘，卻仍停駐其潛意識中，暗示影響著白蛇。白蛇和青蛇因好奇心結伴同遊人間，本來只想一日來回，白蛇卻在西湖斷橋邊對許仙一見鍾情而逗留了下來。於是素手指向天空，此處遊客／說書人道：「她這個動作只是指出天上烏雲密佈，或者是她的伸手一指召喚了雲層聚集？」（頁23）以敘事的模糊曖昧，關照歷來各家說法，保留不同

46 李碧華：《青蛇》（北京：新星出版社，2013年）。蔡春華指出青蛇的叛逆與李碧華的創發：「在這些不同於以往傳說的情節裡，她一邊對人間世事冷眼旁觀冷嘲熱諷，一邊奮不顧身地投身於矛盾糾葛之中，稚氣與成熟、冷靜與狂熱並存。這些都使青蛇的形象不僅脫離了傳統的窠臼，也帶上了鮮明的時代氣息（見蔡春華：《中日文學中的蛇形象》，上海：三聯書店，2004年，頁193）。故事除了增加青蛇一夕偷歡許仙，也加入青蛇與法海從肉體到精神的對峙。徐克於1993年根據李碧華的小說，拍攝電影《青蛇》。辛默曼《白蛇》中許多趣味橋段，包括青蛇天眞爛漫的一面、道行淺不小心會露出蛇尾等的設計，應來自徐克電影的影響。

47 Idema, Wilt L. trans. *The White Snake and Her Son: A Translation of The Precious Scroll of Thunder Peak, with Related Texts* (Indianapolis: Hackett, 2009).

48 Zimmerman, Mary, *The White Snake* (Evanston: Northwestern UP, 2013), p. 8. 以下引用辛默曼《白蛇》文字時不再一一標注，僅以頁數表示。

臺灣大學學術期刊資料庫

的可能性。

《白蛇》沿用趙清閣小說的主要段落，遊湖借傘、成親、端陽現形、崑崙山求草、法海計誘許仙上金山、水鬥等，接著故事又再度打住，分岔歧出，有說是小沙彌心生憐憫放走了許仙、或說是慈悲的觀音介入，將他托帶至斷橋邊夫妻相會。

斷橋一景，辛默曼加入她的改寫，歷來版本中爲愛委曲求全的白蛇，在此主動提出分手：「我們之間總是隔了什麼。你知道的，藏了……什麼。你會一直懷疑，而我會一直活在擔憂中，怕你起疑。我總是要提防，然後我會再次賭上我的性命，還有這孩子的命，只爲了維持現狀」（頁124）。白蛇主動面對自己的恐懼不安，並要求許仙離開，許仙隨即坦承：

> 幾乎打從我們相識的那一天起，我就受疑心所困。〔……〕。端陽節之後，我並沒有完全被妳和小青所編的理由給說服，但，我還是忽略那些疑慮，讓自己無視妳們的本性。但現在，我親眼目睹妳在金山寺爲我所做的一切，我已不再有懷疑。〔……〕我不懷疑，沒有人像我一樣地被愛。我不懷疑自己知道妳眞實的樣貌；我知道妳半是蛇半是妖；我請求妳原諒我曾經懷疑過妳。（頁125）

這番眞情告白讓雙方盡釋前嫌、重修舊好。許仙願意接受白素貞的本質，白蛇也原諒了許仙，夫妻感情更勝以往。

最後，法海將白蛇收入缽中、永鎭雷峰塔底。故事在收尾處又再度分叉兩股，有說多年之後，白蛇之子許夢蛟得中狀元後前來祭塔，孝感動天而救出母親；另一說是青蛇潛心修練，功成之後破塔釋出白蛇。那麼許仙呢？其中一位敘事者問。我們看到年老的拄杖的許仙徘徊在雷峰塔邊，終身不再娶，思念白蛇以及他們所共度的那段短暫幸福的時光。這個時候，導演安排一衆演員安靜地面對觀衆跪坐，透過演員／說書人，傳達她對於此劇的最終解讀。故事再怎麼分流，隨著時空遞嬗，終將殊途同歸。

> 我們無須爲許仙悲傷〔……〕／當生命終結之際，在心將要凋萎之時，我們終將看見，所有的分離、失去、差別不過是夢幻泡影。／我們回返原初，迎接我們的，會是此生最愛的形象，象徵美好的團圓。／至於那是什麼樣貌則沒有一定：／男孩，／或女孩，／一尾蛇，／一隻狗，／一道光，／林梢的風，／夕陽西下時分，草的姿態伴隨蟲鳴，／湖上的漣漪。／或者，在這個故事是，一位年輕女子伸出手，歸還雨傘（頁136-138）

臺灣大學學術期刊資料庫

演員／敘事者一一輪番唸出以上口白的同時，白娘子出現在遠方，許仙看到她，兩人緩緩走向彼此。當他們終於接近了，白蛇打開手持的紅傘，兩人傘下相擁。

辛默曼的改編本中，白蛇溫柔賢淑，青蛇剛直忠誠，許仙老實善良，他不時湧出的疑心也屬常人面對不確定事物的反應，法海禪師成了故事中的大反派，之所以趕盡殺絕、拆散美滿家庭，全是出自私心。[49]法海一出場就將一隻蝴蝶捉住輾斃，他被刻劃爲無慈悲心與貪財之人，他聽到香客們議論白娘子的醫術高明，甚至影響香客上門，心生嫉妒，推算白娘子乃蛇精幻化，欲除之而後快。如此二元對立，其實也與此劇所本的趙清閣小說有關。趙清閣的小說寫於一九五〇年代，她的改寫反映了當時的意識形態，如趙清閣在小說前言中提到，這個故事通過白素貞「向封建勢力的代表者——法海進行寧死不屈的鬥爭，反映出人民與封建統治階級之間的尖銳矛盾，和人民要求自由幸福、反抗封建壓迫的堅強意志」[50]。五〇年代新中國階級鬥爭的思潮下，法海被塑造爲陰險殘酷的封建利益捍衛者，許仙也由意志不堅的形象，轉變爲善良忠誠的好男人。[51]

辛默曼將白蛇故事改寫爲黑白分明的愛情寓言，她在這個中國神話中看到並試著凸顯的意義是：人是否能以眞實的樣貌被愛，並且在愛當中得到救贖？在趙清閣的小說中，水漫金山後許仙尋到斷橋與白素貞相會，儘管許仙已見識到白素貞與法海的鬥法，並且表示「縱然你們眞是妖怪，卻這麼重情感、講義氣，我也絕不會再有二心了」[52]，白素貞還是無法坦誠以告，反而解釋自己曾拜過師傅、學過本領，她還是想以人類的身分繼續這段關係。辛默曼的版本則讓雙方溝通，

49 此劇另一參考來源《雷峰寶卷》中，法海禪師之收白蛇，並非全然出於私心，（一如李碧華的《青蛇》，或是更早的方成培傳奇本、馮夢龍小說本），而是眞心相信自己「替天行道」，甚至有幫助白蛇早證菩提之苦心，白蛇的受困塔中，也有贖罪（她在水鬥中誤傷生靈）之用意。《雷峰寶卷》參見《維基文庫》，https://zh.wikisource.org/zh-hant/雷峰寶卷，讀取日期2018年9月2日。

50 趙清閣：《白蛇傳》（上海：上海文化出版社，1956年），頁1。

51 中國戲改期間，許多戲曲劇目因內容之「政治不正確」動輒得咎，梁祝與白蛇故事在當時被認爲展現婦女追求自由幸福的意志，及勇敢的自我犧牲精神，符合五〇年代中國大陸宣揚的反封建、自由婚戀、女權伸張等意識形態。當時觀眾流行一句話：「翻開報紙不用看，梁祝姻緣白蛇傳。」除了顯示當時劇目之貧乏，也可見兩戲的受歡迎程度。1952年首屆全國戲曲觀摩演出大會中，即出現越劇及京劇版的《白蛇傳》，獲得高度評價，因爲得到官方認證，也成爲其後各地劇種移植搬演的參考對象，例如當時田漢的京劇《白蛇傳》，今日京劇演出仍多據此爲本。詳見傅謹：《新中國戲劇史：1949-2000》（長沙：湖南美術出版社，2002年），頁34-35。

52 趙清閣：《白蛇傳》，頁109。

臺灣大學學術期刊資料庫

正式面對白蛇異於常人的身分，把「不能說的秘密」攤開來說清楚。

原小說中「蛇」像個禁忌的話題，白蛇自己都無法面對。辛默曼改編本則常在「蛇」上作文章，甚至衍生趣味。例如兩蛇精緊張或不安時，常無法控制舌頭，「s」聲拉長不絕（如，mississssssss、mountainssssside等），尤其道行較淺的小青，身上還不小心會露出一截「蛇尾」。又，法海警告許仙白娘子乃蛇妖所化，「有一天你會死於她之手」，許仙在此展現美式幽默，「眞的？蛇沒有手啊」（頁61）。蛇的意象也貫串全劇，白蛇與許仙成親之後，建議許仙自立門戶開藥房，並對許仙表示這是新生活的開始，這裡她用了一個蛇的比喻：「你不再是個藥材鋪夥計了，一夜之間，你蛻皮了」（頁48）。而全劇的敘事向不同白蛇故事的版本致意，其岐出分岔，也以蛇的舌頭爲意象表示。

同樣在第二屆烏鎮戲劇節上演的，還有中國國家話劇院導演田沁鑫的改編李碧華小說的《青蛇》，《青蛇》做爲開幕大戲，辛默曼的《白蛇》則是閉幕壓軸，這一年的戲劇節主題即爲「化」（Metamorphoses）[53]。辛默曼的《白蛇》頗受肯定，例如這個《搜狐》上的評論：

> 與李碧華的《青蛇》嗜愛的視角不同，與民間流傳的《白蛇傳》過於悲情的視角也不同，辛默曼把這齣戲排成了近乎喜劇的效果，從演員到道具，從佈景到服裝，在保證唯美的同時，她讓這部戲充滿了動感。〔……〕青蛇也一樣，她走著走著突然綠色的尾巴會出現。對於中國觀眾而言，在這個故事熟悉的基礎上觀看外國演員飾演的許仙、白蛇、青蛇、法海，本身就有一種反差的張力以及由此帶來的忍俊不禁，又加上青蛇在劇中是一個到處捅婁子的角色，笑點百出。[54]

此評論對於導演手法印象深刻，認爲辛默曼將各種戲劇元素信手拈來，揉合爲獨特的個人風格，在愛情故事的悲歡離合中加入喜劇元素調節，精準掌握戲劇節奏。

辛默曼身爲白人，對於其他族群的傳統故事也十分感興趣並從事改編與呈現，如《阿拉伯之夜》、《西遊記》、《白蛇》，難免有人認爲她複製強化了文

53 〈實景版《青蛇》揭開2014烏鎮戲劇節〉，《文匯報》，2014年7月11日。田沁鑫的《青蛇》將法海形象扳正，凸顯許仙（人）之脆弱。該劇對愛情之間的猜忌算計、情欲的暗潮洶湧、四角關係之間的權力消長等問題有深入的探問。

54 〈《白蛇》：托尼獎得主瑪麗．辛默曼的神奇魔法〉，《搜狐娛樂》，2014年10月27日。見http://yule.sohu.com/20141027/n405507844.shtml，讀取日期2018年9月2日。

臺灣大學學術期刊資料庫

化刻板印象，譴責她落入東方主義式的創作，質疑她的作品只是「漂亮的畫面，缺乏政治內涵與文化眞實」。[55]二〇一三年芝加哥的泛亞裔劇團絲路（Silk Road Rising）的敘利亞裔藝術總監庫里（Jamil Khoury）曾針對辛默曼改編迪士尼的《與森林共舞》（*The Jungle Book*），在劇團網誌上嚴詞指出辛默曼的東方主義傾向。兩人後來有一番詳談並和解，該劇團網誌其後也公開了辛默曼的書面回應。辛默曼坦言：「我對東方主義這個詞的理解是，它是一種對異文化過度迷戀或物化的衝動。當然人有可能有這種拜物傾向，但我也相信我們可以喜愛不同文化的文本，就像我們可以愛一個不同文化的人一樣，不是透過扭曲或施捨式的物化，而是眞誠的愛。」[56]

辛默曼《白蛇》的人物故事簡單，畫面充滿美麗的東方符號，論者大可由此做文章，批評她簡化了白蛇傳說。但就敘事而言，承上所述，筆者認爲辛默曼的敘事簡單化是其創作風格，她自《變形記》以來即追求原型的敘事結構與人物關係，以此表現人類共同的情感與生命經驗，《白蛇》也只是承襲體現其一貫敘事特色。對於改編異文化一事，辛默曼認爲：「我不認爲這是罪過」（I don't think it's a sin）[57]。只要出發點是良善的，要讓對話持續發生，而不要怕犯錯。

倒是劇中有時敘事中斷，插入《中國戲劇的秘密》（*Secrets from the Chinese Drama*）之舉頗待商榷，例如在許仙登門取傘之時，敘事者拿出這本書開始讀：「《中國戲劇的秘密》第八章：『主人如何安排客人座位。』第一部分，當主客由不同的門進來時。」然後繼續往下讀一段主客座位安排禮儀須知，許仙與小青則按照敘事者指令動作走位。或是在「斷橋」這一場，說書者戴上眼鏡又讀起該

---

55 跨文化主義充滿爭議性，其間的歐美文化本位主義、文化挪用現象、權力不對等關係、再現他者的合法性問題等，皆受到質疑批評，使得跨文化表演論述仍不斷在修正當中。關於跨文化理論與其所引發的爭論，筆者曾於〈跨文化之後：從《歐蘭朵》到《孟小冬》〉一文花了相當篇幅試圖爬梳說明，在此不擬贅述。見謝筱玫：〈跨文化之後：從《歐蘭朵》到《孟小冬》〉，《戲劇研究》第10期（2012年7月），頁139-162。

56 關於庫里一開始的質疑、之後兩人的和解、辛默曼的電子書面回應，請見Khoury, Jamil, "Mary Responds: My Interview with Mary Zimmerman," *Silk Road Rising*, 14 June 2013. Available at: https://www.silkroadarchives.org/blog/2017/2/24/mary-responds-my-interview-with-mary-zimmerman (Accessed: 6 September 2018).

57 2018年12月7日上午臺大戲劇系課堂講座。在講座中她亦提到自己在西北大學原來是讀比較文學的，但是後來她在表演研究（Performance Studies）中找到歸宿。她對表演研究學門的解釋是：「帶著公事包的戲劇專業」，比戲劇系多了論述基礎。表示她對於這些權力的爭議是敏感有自覺的。

臺灣大學學術期刊資料庫

書：「《中國戲劇的秘密》。第四號手勢：打鬥時的握拳。」對於戲曲身段表演藝術加以煞有介事地說明，拆解戲曲的某些走位或身段並加以放大檢視。這裡固然意在展示劇組對於中國戲劇下了一番研究功夫，也隱隱感受到編導對處理異文化文本愼重的態度，但愼重其事之間又有種戲耍、甚至奇觀式展演的情趣。畢竟這齣《白蛇》並非以戲曲形式演出，何必多此一舉。在凸顯自身由外往內看的視角之餘，也有種外行看熱鬧的糊塗蒙昧。這種一知半解的穿插說明，反而畫蛇添足，欲蓋彌彰，透露這位美國導演改編中國戲劇時的某種既定印象。

小結

辛默曼的編劇敘事多站在導演的角色出發，由劇場的場面執行效果做爲考量，其劇情與人物多爲神話原型（archetype），因此簡單清晰，從她的成名代表作《變形記》以來即是如此。[58]她的故事也多關注於人間的情愛，同時著力謳歌愛的救贖力量。其作品皆是詩意地抽取主要的意象，製造乾淨飽滿的視覺美感，從中寄寓意涵。因此她的敘事如寓言般簡短有力，如詩句般凝練且耐人尋味。

辛默曼以第三人稱敘事的方式，保留其選材原有的文學成分、保留原著中美麗不忍割捨的語言用詞。她的舞台作品使閱讀與觀賞表演的經驗可以同時並存。她承認自己作品中第三人稱敘事，除了提供重要關鍵的資訊，主要就是保存語言文字的意象。「我先是一名讀者，然後才是其他身分」（I am a reader before I am anything else）。[59]語言與舞台意象互相加乘補充，使得意涵更形豐富濃郁。她也曾表示，自己在劇場中所致力表現的與她之所以喜歡詩的原因很像，都是簡潔有效的意象，卻可以衍生多層次意義。[60]

另外，我覺得辛默曼對敘事者一職的喜愛，也來自於她對於「說故事」、

58 筆者認爲辛默曼的作品中較爲隱晦的是她改編幾部相對較不爲人所知的童話的《翅膀的秘密》。此劇像是暗黑版的成人童話，故事往往在最懼怖之處打住，又開啓新的故事，敘事如夢般碎裂，刻意製造懸宕，後半再一一解決。在層層的說書之間，充滿著想像與眞實的恐懼不安，包括母吃子的情節、父女不倫的暗示與恐懼。參見Zimmerman, Mary, *The Secret in the Wings* (Evanston: Northwestern UP, 2014).

59 2018年12月7日上午臺大戲劇系課堂講座。

60 辛默曼的演講，講題爲「詩的轉化」（Metamorphosis of Poetry）。Zimmerman, Mary, “Metamorphosis of Poetry,” *Youtube*, 7 January 2013. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=X9yYLqtp2fo (Accessed: 6 December 2018).

臺灣大學學術期刊資料庫

「聽故事」的迷戀，因此其劇場總保留著一種古老的圍著火爐把故事透過言說傳遞下去的神祕幽暗與溫度、或者如父母對子女閱讀床邊故事的親切。她曾在宣傳《阿拉伯之夜》時提到說故事的力量，她認爲《一千零一夜》主要在談「說故事可以救命」。國王在一次回家時目睹王后與別的男人上床，憤而殺了二人，從此不相信愛，害怕再度被背叛。像是報復般，他每天與一名女子成親，隔天就將她殺去。最後是宰相的女兒靠著她說故事的能力，每晚爲國王講著一個又一個精采的故事，讓自己可以活下去。但同時，辛默曼認爲此舉也救了國王，因爲國王先前殺盡每個跟他一夜情的女子，等於也棄絕了自己繁衍後代的可能，而宰相女兒在一千零一夜的訴說中，已爲他生下子女。國王受困於巨大的創傷當中，是她透過故事（虛構的人事，但又反映世情）讓國王得以一點一點地面對並接觸外在的世界，逐漸走出自己的枷鎖。辛默曼強調，《一千零一夜》所提示的，即「我們在故事的訴說當中培養了同理心」。也是爲什麼我們要說故事，以及說故事之重要的明證。[61]

辛默曼在劇場中創造魔魅與動人情感，其作品可謂兼具了西方戲劇的傳統與當代劇場的表現性。敘事上，因爲她對故事的喜愛，其作品仍有明確的情節脈絡可循，戲劇主題明確，文學性濃烈，在敘事策略上則更形開放與多觀點。她靈活剪裁古老的傳說並融入當代劇場元素，使這些人盡皆知的故事得到新的生命，故事有情，且生動有變化。

紐約九一一事件發生的時候，《變形記》劇組們正在排練。此劇紐約首演於九月十八日，紐約市民仍籠罩在九一一變故的震驚與傷痛當中，開演那幾天觀眾與演員們都感受到一種奇異的共鳴與情感的滌淨昇華。辛默曼提到其中一句台詞在那之後對她產生特別意義。在老夫妻化成樹的那一段演出間，一位敘事者從籃子裡取出一顆蘋果說，「還記得蘋果的味道嗎？」她頓有所感，儘管世事多變，但蘋果還是一樣的香。她在接受PBS訪談中說，「不要忘記這世界還是有美，這世上還是有情，人世間這些簡單的樂趣是不可磨滅的。」[62]這席話也總結了她對待故事的態度——以情出發，並在舞台上呈現美。

---

61 Zimmerman, Mary, '"The Arabian Nights": Empathy Through Storytelling,' *Youtube*, 20 May 2009. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=Li3i8UlAchs (Accessed: 8 September 2018).

62 Zimmerman, Mary, interview by Bill Moyers, *PBS*, 22 March 2002. Available at: https://www.pbs.org/now/transcript/transcript_zimmerman.html (Accessed: 9 October 2018).

臺灣大學學術期刊資料庫

瑪麗．辛默曼的劇場美學與神話敘事：從《變形記》到《白蛇》

謝筱玫

國立臺灣大學戲劇學系副教授

美國劇場導演兼劇作家瑪麗．辛默曼（Mary Zimmerman 1960-）於一九八〇年代末開始創作，並以改編羅馬詩人奧維德的神話《變形記》（*Metamorphoses*）獲得二〇〇二年東尼獎最佳導演。辛默曼的作品遊走於實驗性與商業主流之間，多取材自神話，同時著力謳歌愛的救贖力量。她的敘事抒情詩意，如寓言般簡潔，場面調度上則通常近乎空台，以演員身體與說書人的文字敘述來召喚觀眾想像。

本文聚焦於兩部辛默曼的作品：她的成名代表作《變形記》（1998）以及《白蛇》（2012），分別改編自希臘羅馬神話與中國神話。本文試圖從導演與編劇兩個角度，分析辛默曼如何在劇場中創造魔幻，也探究她如何將古老神話賦予當代意義。論文第一部分綜論辛默曼的劇場美學，第二部分將以《變形記》與《白蛇》爲例，探討其改編神話的敘事策略。

關鍵字：瑪麗．辛默曼　劇場導演　美國戲劇　變形記　白蛇

臺灣大學學術期刊資料庫

The Theatrical and Narrative Aesthetics of Mary Zimmerman's *Metamorphoses and The White Snake*

Hsiao-mei HSIEH
Associate Professor, Department of Drama and Theatre, National Taiwan University

Contemporary American theatre director and playwright Mary Zimmerman began her career in the late 1980s and won a 2002 Tony award for Best Direction for her adaptation of Ovid's *Metamorphoses*. Her works are embraced by both experimental and mainstream theatre goers. Derived mostly from mythology, her plays emphasize the redemptive power of love, and her narrative is allegorical and poetic. She often engages with an empty space, relying on the narrator's description, performer's body, and the audience's imagination to complete the image.

This paper focuses on two of Zimmerman's works: *Metamorphoses* (1998), and *The White Snake* (2012), adapted from Roman and Chinese mythology respectively. Treating her as both a director and a playwright, the study attempts to analyze how Zimmerman creates magic in theatre and how she gives contemporary meanings to the old tales. The first part of the paper discusses her theatrical aesthetics. The second part explores her narrative strategy in her adaptations of *Metamorphoses* and *The White Snake*.

Keywords: Mary Zimmerman　theatre director　American drama　Metamorphoses　The White Snake

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

方成培：《雷峰塔》，北京：華夏出版社，2000年。

〈《白蛇》：托尼獎得主瑪麗．辛默曼的神奇魔法〉，《搜狐娛樂》，2014年10月27日。見http://yule.sohu.com/20141027/n405507844.shtml，讀取日期2018年9月2日。

坎伯著，朱侃如譯：《千面英雄》，臺北：立緒出版社，1997年。

李碧華：《青蛇》，北京：新星出版社，2013年。

范金蘭：《「白蛇傳故事」型變研究》，臺北市：萬卷樓，2003年

〈英文話劇《白蛇》：故事不顛覆，但有新意〉，《新浪娛樂》，2014年10月31日。見http://ent.sina.com.cn/r/m/2014-10-31/11334233378.shtml，讀取日期2018年9月2日。

張籃云：《逆說經典：瑪莉．齊默爾曼《奧德賽》與瑪格麗特．愛特伍《潘妮洛普》中的女性再現》，高雄：國立高雄師範大學英語學系碩士論文，2010年。

馮夢龍、凌濛初：《三言二拍：警世通言》，北京：台海出版社，1998年。

傅謹：《新中國戲劇史：1949-2000》，長沙：湖南美術出版社，2002年。

奧維德著，楊周翰譯：《變形記》，上海：上海人民出版社，2016年。

《雷峰寶卷》，《維基文庫》，見https://zh.wikisource.org/zh-hant/雷峰寶卷，讀取日期2018年9月2日。

葉慶炳：〈禮教社會與愛情小說〉，《幼獅文藝》282，1977年6月，頁73-81。

趙清閣：《白蛇傳》，上海：上海文化出版社，1956年。

〈實景版《青蛇》揭開2014烏鎮戲劇節〉，《文匯報》，2014年7月11日。

蔡春華：《中日文學中的蛇形象》，上海：三聯書店，2004年。

謝筱玫：〈跨文化之後：從《歐蘭朵》到《孟小冬》〉，《戲劇研究》第10期，2012年7月，頁139-162。

Farrell, Joseph. “Metamorphoses: A Play by Mary Zimmerman.” *The American Journal of Philology* 123.4 (2002): 623-627.

Fuchs, Elinor. *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*. Bloomington: Indiana UP, 1996.

Garwood, Deborah. “Review: Myth as Public Dream: The Metamorphosis of Mary Zimmerman’s ‘Metamorphoses’.” *PAJ: A Journal of Performance and Art* 25.1 (2003): 69-78.

Hernandez, Ernio. “Mary Zimmerman Tells Fairy Tales to Adults in *The Secret in the Wings* at Berkeley Rep, Sept. 3.” *Playbill*. 3 September 2004. Available at: http://www.playbill.com/article/mary-zimmerman-tells-fairy-tales-to-adults-in-the-secret-in-the-wings-at-berkeley-rep-sept-3-com-121706 (Accessed: 10 November 2019).

Idema, Wilt L. Trans. *The White Snake and Her Son: A Translation of The Precious Scroll of Thunder Peak, with Related Texts*. Indianapolis: Hackett, 2009.

Jaworowski, Ken. “A Chinese Fable Pits the Sea against the Sky.” *The New York Times*. 25 October 2013.

臺灣大學學術期刊資料庫

Jones, Chris. “Bold, Beautiful ‘White Snake’ Needs a Little More Bite.” *Chicago Tribune*. 15 May 2017. Available at: http://www.chicagotribune.com/entertainment/theater/ct-ott-0516-white-snake-review-20140515-column.html (Accessed: 6 September 2018).

Khoury, Jamil. “Mary Responds: My Interview with Mary Zimmerman.” *Silk Road Rising*. 14 June 2013. Available at: https://www.silkroadarchives.org/blog/2017/2/24/mary-responds-my-interview-with-mary-zimmerman (Accessed: 6 September 2018).

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. New York: Routledge, 2006.

Whitworth, Julia E. “Reviewed Work(s): Metamorphoses by Mary Zimmerman.” *Theatre Journal* 54.4 (2002): 634-635.

Zimmerman, Mary. ‘“The Arabian Nights”: Empathy Through Storytelling,’ *Youtube*. 20 May 2009. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=Li3i8UlAchs (Accessed: 8 September 2018).

_____. Interview by Bill Moyers. *PBS*. 22 March 2002. Available at: https://www.pbs.org/now/transcript/transcript_zimmerman.html (Accessed: 9 October 2018).

_____. *Journey to the West*. Evanston: Northwestern UP, 2011.

_____. *Metamorphoses.* Evanston: Northwestern UP, 2002.

_____. “Metamorphosis of Poetry.” *Youtube*. 7 January 2013. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=X9yYLqtp2fo (Accessed: 6 December 2018).

_____. *The Odyssey*. Evanston: Northwestern UP, 2006.

_____. *The Secret in the Wings*. Evanston: Northwestern UP, 2014.

_____. *The White Snake*. Evanston: Northwestern UP, 2013.

臺灣大學學術期刊資料庫