戲劇研究　　第20期
Journal of Theater Studies
2017年7月　　頁65-102
DOI: 10.6257/JOTS.2017.20065

從《李爾王》到豫莎劇《天問》：中國化語境下的教化衝動與改編議題*

林雯玲
國立臺南大學戲劇創作與應用學系副教授

前言

臺灣傳統戲曲搬演西方經典可以追溯自一九八一年，由「大鵬劇隊」在國防部主導下以京劇演出的《席》，該劇係改編自羅馬尼亞和法國籍作家尤金．艾歐尼斯柯（Eugène Ionesco, 1909-1994）的《椅子》（*The Chairs*），[1]然較爲一般人熟知的是在一九八六年，由吳興國甫創立的「當代傳奇劇場」，京劇演出改編自莎士比亞悲劇《馬克白》（*Macbeth*）的《慾望城國》。該劇引起廣泛熱烈的討論，開啓戲曲改革的一個新方向。爾後三十多年來，臺灣各種不同的戲曲形式幾乎都曾經加入搬演西方古典和現代作品的行列，目標與動機不一，手法也不同。不同的劇團或同一劇團在製作時，隨著不同的物質條件，包括財力、人力，和合作對象的差異等等因素，都影響改編和呈現的方法，因此即使有多齣跨文化改編演出的劇團，也不容易梳理出一個明確的改編原則或可以追尋的軌跡，亦即發展或產生一套美學論述或改編的策略。例如當代傳奇劇場從《慾望城國》、《李爾在此》、《暴風雨》、《等待果陀》等劇到近期的《仲夏夜之夢》，每一齣戲的

* 論文初稿完成後，承蒙一位戲曲學界專家前輩不吝於電話中指教，修改後投稿，再蒙兩位審稿人提供寶貴的意見，於此一併致謝。

1 簡短描述當時合作過程與評論，參見黃千凌：《當代台灣戲曲跨文化改編（1981-2001）》（臺北：臺灣大學戲劇研究所碩士論文，2001年），頁35-37。

臺灣大學學術期刊資料庫

切入點與方法，隨合作團隊和主事者的詮釋而有顯著不同，無法一語概括。[2]

在這股蓬勃的以戲曲搬演、改編西方經典風潮中，可能唯有臺灣豫劇團與莎劇著名學者彭鏡禧教授和戲曲學者陳芳教授合作的豫莎劇三部曲，有發展出一套固定的改編原則。包括二〇〇九年改編自《威尼斯商人》（*The Merchant of Venice*）的《約／束》、二〇一二年改編自《一報還一報》（*Measure for Measure*）的《量．度》與二〇一五年改編自《李爾王》（*King Lear*）的《天問》，都是遵循同一套改編原則，可以被歸納爲：時空移植爲中國古代，企圖貼近原著精義，並高度強調莎翁語言的重要，重視改編的文學價值。從豫莎劇三部曲演出時即已同步出版中英文劇本，顯示視此改編爲戲曲文學，確保了其綿延的生命，也相信會在臺灣的跨文化劇場留下重要的一頁。

此外，豫莎劇三部曲不僅建立一套改編原則，也生產論述，闡述改編過程與理念的短文隨不同出版衍生，尤其是第一部曲《約／束》因受邀到英國倫敦演出，並到美國巡演，論述尤多且包含中英文。[3]陳芳教授更撰寫有關《約／束》

[2] 針對當代傳奇劇場的作品進行全面性探討的，最近的當屬吳岳霖的碩士論文，涵蓋該團1986年到2011年的重要創作，他也寫道：「本論文定名爲『擺盪於創新與傳統之間』，乃是回應當代傳奇劇場並未有固定的發展脈絡與劇作分期」（頁281）。在論文第二到第四章，吳岳霖企圖梳理出一個理解該團作品的架構，第二章聚焦「創新」，討論該團破除京劇傳統的七部西方混血之作；第三章獨立探究兩部內容含有吳興國對自身生命及藝術思考對話的西方混血作品；第四章討論有著西方混血經驗的「當代」再度製作以「中國」爲題材的作品所呈現的面貌。論文顯露強大的企圖心，其中也不乏對創新和傳統的辯證，然而以「創新」作爲一個主要理論語彙，光譜的可能性極廣，也極難定義，因此和本文最相關的第二與第三章的討論，某種程度，最終也只能依製作的主事者及合作者來歸類後，逐一就劇作深入討論，例如第二章第一節，討論吳興國編導演，最早期的《慾望城國》和《王子復仇記》；第二節，非吳興國編導的三部「從『破』到『立』的作品」，包括《樓蘭女》、《奧瑞斯提亞》、《暴風雨》；第三節，分析吳興國執導演出，張大春編創的兩部「跨界」作品。第三章再回來專論吳興國編導演的《李爾在此》和《等待果陀》。我個人覺得這種分類論述是可以預見的，畢竟當代傳奇劇場每次合作者異質性如此大，且跨越近三十年的時間蛻變，而非如豫莎劇三部曲都是同樣的主要製作團隊，有相同的改編原則與核心理念。吳岳霖：《擺盪於創新與傳統之間：重探「當代傳奇劇場」（1986-2011）》（嘉義：中正大學中國文學系碩士論文，2012年）。

[3] 例如兩位改編者闡述《約／束》改編理念短文出現在節目冊，後又收錄在台南人劇團出版的《劇場事8：戲曲易容術專題》（2010年2月）。彭鏡禧教授以英文發表於臺大所主辦的莎士比亞論壇有關如何改編《威尼斯商人》爲《約／束》的報告（2009年11月），改寫後刊登於美國期刊*Asian Theatre Journal*（2011），相似的報告也經項紅莉翻譯刊登於中國《戲劇藝術》（2010年）；陳芳教授則進一步發展成兩篇學術論文，分別刊登於臺灣的《戲劇學刊》和《戲劇研究》（2011年），這兩篇又被收錄在其專書（2012年）。可見豫

臺灣大學學術期刊資料庫

與《量．度》的期刊論文三篇；並以四個面向：「文化的移轉、情節的增刪、語言的對焦、程式的新編」說明《約／束》的改編策略與選擇。[4]在二〇一二年出版的專書中，進一步從上述的四個面向，再增加「劇種的特性」，作爲建構「莎戲曲」的「戲曲主體性」，並期許這五個「務頭」（亦即關鍵重點），有助於改編的實務運作，其戲曲主體性的論點亦逐漸發展成型。同時，這五個「務頭」也往往成爲作者用來評論其他戲曲改編西方作品的切入點。因而自豫莎劇發展衍生的一些改編策略與論述，不再侷限於三部曲的改編，應用範疇更廣，某種程度，不僅建構跨文化改編的美學，也形塑評論理論，而值得受到審視。

目前，其他探究豫莎劇三部曲已出版的學術論文，針對第一部曲《約／束》爲多，[5]其中和本文最有關的爲林境南的文章〈挪借《威尼斯商人》：試論《約／束》的改編策略與所引發的問題〉，該文從兩位編劇陳述的改編理念出發，討論《約／束》改編的三大問題：包括嚴重弱化與簡化夏洛角色；將夏洛族裔從猶太人更改爲大食人的設定，這樣的置換在當時各自的文化脈絡不盡相同；此外，其他人物的角色塑造和心理動機卻沒有同時因應調整，因而欠缺說服力。文中有一段特別指出「貼近原著精義」該主張未如表面看來簡單，隱藏的問題使其富爭議性，並總結指出作品不符合所稱而產生期待的落空。[6]對於此點，我於第一節將會進一步討論。

本篇論文透過分析豫莎劇改編策略在第三部曲《天問》的實踐問題，審視此套改編策略隱藏的假定與易引起的問題，並在跨文化改編下探討「戲曲主體性」的論述。第一部分先梳理豫莎劇改編者的意識形態、理論形成與改編策略，審視

莎劇《約／束》的編論述的發表場域確實驚人。其他與《約／束》相關的評論文章列表，可參考「臺灣莎士比亞資料庫」：http://shakespeare.digital.ntu.edu.tw/shakespeare/view_record.php?Language=ch&Type=p&rid=TBC2009MOV，讀取日期2016年8月20日。

4 陳芳：〈豈能約束？——「豫莎劇」《約／束》的跨文化演繹〉，《戲劇學刊》第14期（2011年7月），頁63-83；〈新詮的譯趣：「莎戲曲」《威尼斯商人》〉，《戲劇研究》第8期（2011年7月），頁59-90。

5 《約／束》的其他學術出版，可參考段馨君：〈第七章：跨文化視角解讀豫莎劇《約／束》〉，《西方經典在臺灣劇場：改編與轉化》（新竹：國立交通大學出版社，2012年），頁208-251；王尚淳：《跨文化改編與詮釋：莎劇在臺灣的戲曲化研究（1986-2010）》（桃園：中央大學中國文學系碩士論文，2013年），第六章第四節，頁220-229。兩者也都有提到將猶太裔改爲大食人的設定問題。《量．度》可參考鍾佩眞：〈一劇兩吃：從《量．度》談跨文化改編〉（臺北：國立臺灣師範大學翻譯研究所，2014年）。

6 林境南：〈挪借《威尼斯商人》：試論《約／束》的改編策略與所引發的問題〉，《戲劇學刊》第14期（2011年7月），頁85-108。

臺灣大學學術期刊資料庫

「時空移植爲中國封建朝代，採取貼近原著精義，與強調語言文學性」的改編原則。第二部分分析《天問》的文本展現與可能的問題，以闡述此改編策略形成不可抑制的「教化衝動」，導致主要人物刻畫單一，削弱情感強度與思想性。此處「教化衝動」的衝動近似英文的「urge」，指無法控制的、強烈的渴望，全詞意指教導忠孝節義成爲劇本重要的意圖之一，並構成人物和文本的主要道德觀。此衝動渴望的原因有三點：一是劇中人物爲中國化語境下，飽讀詩書的儒家忠臣賢君，行爲言語自然反映此思想；其二，和改編者強調用成語典故的語言策略息息相關；最後，改編者基於「戲曲主體性」的主張，內涵包括表演程式的允執厥中與中國傳統儒家文化主體思考，因而傾向將非這樣的原著人物改造爲這樣類型的人物。因此，本文最後第三部分進一步將戲曲的跨文化改編置於臺灣戲曲改革的大脈絡下，來思考改編者「戲曲主體性」的論述與當代觀眾可能的接收回應，再度提出「時代感知」（sensibility）的改編觀點，並主張在現代臺灣時空下，重新思考戲曲主體性的可能內涵。

本文僅就第三部曲討論，主要基於相同的原則隨著改編劇碼的不同，引發思考的議題往往有所差異，而無法於一篇論文內全部探究。例如《威尼斯商人》中的猶太人夏洛不管如何轉換成中國古代的某一外族，都深具挑戰。三部曲中，唯獨《李爾王》是悲劇，且情節高度集中君臣、父子和父女關係，與傳統戲曲劇目常見的忠臣孝子題材有相近之處，因而顯現豫莎劇改編原則在此類題材下比較會發生、且未被探究的議題：中國化語境的教化衝動及其衍生的問題。此外，這篇論文是筆者以一個熟習現代劇場，但對豫劇陌生的豫劇新觀眾的觀點思考、發展而成，自有其書寫侷限。爲了看《李爾王》如何被改編，才第一次進劇院欣賞豫劇形式的演出。[7]雖然不懂豫劇的各種程式，《天問》演出中，其高昂的活力與唱腔在在吸引了我，尤其演員精彩的表演讓我無有一刻分心，改編文本緊湊流暢，配上合宜的場面調度與燈光服化，委實覺得這是齣「好看」或說娛樂性高的戲；觀看過程中也鮮少意識到原作《李爾王》，而感覺像在看一齣思想內涵、人物刻畫很「典型」的「傳統戲曲」[8]。演出結束，我不斷回想早年讀過的《李爾王》是本來就如此像傳統戲曲劇目？還是因文化移植如此成功而毫無扞格破綻？

[7] 本文的分析根據筆者於2015年11月29日於臺北國家戲劇院觀賞的演出以及出版的劇本。

[8] 這裡的「典型」或「傳統」並不包括戲曲程式如舞臺、服化設計、唱腔語韻、動作行當等等，而是指思想內涵和人物刻畫。

臺灣大學學術期刊資料庫

那又爲何要改編莎士比亞呢？這個奇妙的觀演經驗——既滿足又無法被滿足——開啓了這個研究。

一、豫莎劇的改編理論形成與改編策略的實踐方式

（一）如何理解「貼近原著精義」

彭鏡禧與陳芳兩位改編者在數篇討論《約／束》的不同文章，均明白指出採取的改編策略爲「貼近原著精義」[9]，後續兩部曲亦未見脫離此原則。這個詞誠如林璟南已經適切地指出：「是個極具爭議性的主張」，因其牽涉到兩個問題：一是貼近到什麼程度的問題，二是認知與詮釋隨著讀者不同而自然有所差異的問題。[10]此外，我認爲「貼近原著精義」還有一個隱藏的假定——它彷彿暗示有一個恆久不變，屬於莎翁想傳達、可以努力追求的核心詮釋觀點。若是如此，它總是已然消逝，因爲莎翁和他當時的觀眾們如何接收詮釋，是受到整個文化與物質環境的作用，我們無法回到那個時空成爲莎翁同時期的人，那一刻永遠不可得。

僅用「貼近原著精義」一語隱藏令人質疑的假定並引發難以解決的問題，因而在綜合改編者其他論述後，建議以兩種方式來理解該詞在豫莎劇改編中的用法。首先，原著精義是來自**改編者**對原作的理解與詮釋，呈現的是**改編者**的觀點，排除了彷彿有一個透明的、典範的莎翁精義的假定。彭鏡禧在討論《約／束》的短文中指出，傳統戲曲牽涉到唱作唸打的表演程式需花費較多的時間，大幅的刪減是必要的，「要刪掉哪些情節、人物、對白？這就牽涉到改編者對原作的體會以及對豫劇的認識」。[11]其論點凸顯了改編者的角色與對原著的詮釋。之後，基於豫劇劇種屬性，時空均轉換爲中國封建朝代，改編者依其詮釋選取、保留重要情節人物，進一步做相關的文化移植與編寫。《天問》雖表面上設在遠古狩獵時期，但實際仍是中國的語境，文後會進一步分析。換個方式說，若置於改編的光譜中，「貼近原著精義」絕非激進的一端，其目標不在顛覆原著，和其對

[9] 陳芳：〈《約／束》，豈能約束？〉，收入陳芳主編：《劇場事8：戲曲易容術專題》（臺南：台南人劇團，2010年），頁63。原刊登於《約／束》節目冊。

[10] 林璟南：〈挪借《威尼斯商人》：試論《約／束》的改編策略與所引發的問題〉，頁102。

[11] 彭鏡禧：〈戲曲與莎士比亞之間的約與束〉，收入陳芳主編：《劇場事8：戲曲易容術專題》（臺南：台南人劇團，2010年），頁59。

臺灣大學學術期刊資料庫

話、辯證；[12]也不在借用其中的一場、某些角色，或者將全劇重新打碎再重塑，衍生成具有全新意涵的創作。[13]而是在基本情節與主題盡量遵守原作的原則下，進行文化移植，就隨之的語言、人物、和脈絡作轉換。簡言之，豫莎劇的「貼近原著精義」乃透過改編者的詮釋觀點選取、刪減原著中的事件，確保情節發展的完整，並在中國傳統語境下，傳達相似的主題，其目標與調性絕非破碎、解構、顛覆或諧擬戲耍的。

值得注意的是，到第三部曲《天問》，改編者並沒有重提「貼近原著精義」這個策略，而是在節目冊的「創作理念」中討論「原創」與「改編」，並以一個修辭性的自我提問破題：《李爾王》「從表面看來，似乎就是一個頑固暴躁的老父親被不肖女活活氣死的故事；當然，因爲這個父親湊巧是個國王，這齣戲的意涵與格局也就擴大了許多。即便如此，此類討論孝道的內容，在中國傳統文化或戲曲中可謂汗牛充棟，不勝枚舉。那麼，改編《李爾王》還有什麼意義？」[14]改編者並未直接回答問題，僅簡短、間接地以宜「視改編爲改編」和「跨文化：必也正名乎」說明。文中指出莎翁的劇本鮮少原創，美國當代劇作家查爾斯．密（Charles Mee）在其「（再）書寫計畫」（the [re]making project）也明示「沒有所謂原創劇本」，「可見『原著』與『改編』只是一種相對的概念」；文中並強調「改編」經過各種轉換，必然異於「原著」，且引用赫全（Linda Hutcheon）的理論所呼籲「改編具有自我的獨立性，宜『視改編如改編』」，不能再用是否『忠於原著』的批評理論去衡量」[15]。

這段「原創」與「改編」的論述並不代表《天問》的改編策略與前兩齣豫莎劇有任何急遽的改變；閱讀三部曲，可發現都是採取雷同的模式。它僅顯示到第三部曲時，改編者某種程度已經可以從「貼近原著精義」的束縛中些微放鬆，如

[12] 這類作品如來自法屬加勒比海的馬丁尼克島的艾梅．塞澤爾（Aimé Césaire, 1913-2008）改編莎士比亞的《暴風雨》（*The Tempest*）成爲《一場暴風雨》（*A Tempest*）（1969），揭露並顛覆原文本中的帝國主義觀點，改以島國黑人土著卡力班和精靈愛芮爾爲書寫重點。

[13] 這類作品如英國著名劇作家湯姆．斯托帕德（Tom Stoppard, 1937-）取莎士比亞《哈姆雷特》中的兩個小角色，另外發展寫成一個探討人類存在的悲喜劇《羅森克蘭茨和吉爾登斯坦已死》（*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*）。

[14] 彭鏡禧、陳芳：〈於無聲處聽驚雷：《天問》李爾王〉，《天問》節目冊（高雄：國立傳統藝術中心，2015年），頁12。

[15] 彭鏡禧、陳芳：〈於無聲處聽驚雷：《天問》李爾王〉，《天問》節目冊，頁12。

臺灣大學學術期刊資料庫

導演呂柏伸表示：「兩位編劇老師與我似乎也不再像從前那樣錙銖必較，總是擔心我們的豫莎劇改編是否保留了莎翁原著的精義？」[16]這次，他們希望《天問》能夠讓演員得以展現精湛的表演技藝，回到戲曲「演員劇場」的特性。

不過，必須提出的是，這段「原創」與「改編」的區別緊接在改編者的自我提問：「那麼，改編《李爾王》還有什麼意義？」之後，除了沒有直接回答問題，還有兩點令人些許困惑之處。首先，文中兩點如何看待改編的呼籲在當今臺灣學界應該不是問題。在各式不同程度、多元的跨文化改編中，當改編者沒有主張貼近原著精義，相信評論者鮮少會以是否忠於原著來評判改編本的好壞，而先前林境南對於《約／束》的一些評論實源於宣稱與實踐期待的落差。同樣地，「改編具有自我的獨立性」也不會有所爭議，事實上，不乏改編作品獨立存在成爲經典之作。然而，這絕不是指改編不可以和原著比較。誠如赫全所說，改編一詞就已經公開它與某一原著的關係，本質上如同羊皮書的重複書寫，永遠被原文本如鬼魅般纏繞，難以擺脫與原文本比較的命運，因此改編研究常常變成比較研究。改編就是具有此雙重性，否則就不是改編；赫全所反對的是以忠於原著爲判斷標準與分析焦點。[17]最後，該段話將莎士比亞和查爾斯．密的作品放在此處與《天問》的改編一起討論，基於他們都非「原創」，但或許限於節目冊文章長度，無法兼論三者屬性有截然不同之處，[18]可以說是有點簡化、並將作品的形式與生產去脈絡化，我認爲反而容易造成誤解與困惑。

（二）強調語言與其文學性的重要：何謂「劇場語言的文學性」與改編策略「用成語典故」的弔詭

豫莎劇改編中，另一個一再被兩位改編者不斷強調的是莎翁的語言文字，因

16 呂柏伸：〈演員劇場〉，《天問》節目冊，頁16。

17 Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation* (New York: Routledge, 2006), p. 6.

18 查爾斯．密的作品雖是改編，然而在形式和內容多所拼貼，產生與時代相關的新提問和獨具的特色。例如常常被搬演的兩個作品，*bobrauschenbergamerica*拼貼不同出處的文本、舞蹈、音樂、裝置藝術、說故事等不同藝術形式來探問何謂美國人。*Big Love*則主要借用自古希臘劇作家艾斯奇勒斯（Aeschylus，約523-456 B.C.）所著的《懇求者》（*The Suppliants*）情節主軸，描述Danaus的五十個女兒爲躲避父親安排將她們嫁給五十位表兄弟，而逃離到阿格斯尋求庇護。但是改編劇本除了時空改爲現代外，文本也拼貼多重來源，形式高度強調肢體性（physicality），成爲一個不僅探究婚姻、兩性戰爭的古老命題，也審視家庭暴力、何謂正義等議題。

臺灣大學學術期刊資料庫

而特別注重改編語言的文學性。彭鏡禧認爲莎士比亞的劇本，「能夠成爲經典，原因之一在於他巧妙的文字」，「改編時，在文字上特別留心」，需兼顧文學傳統與戲曲特色。[19]陳芳則在討論《約／束》的論文中，強調「莎士比亞的語言魅力，使其劇作立足於世界劇壇，歷經四百多年仍屹立不搖」[20]，另一篇論文再次寫道「除了莎氏別出心裁的情節改寫、有心人士的大力宣導外，更關鍵者應是其『筆力萬鈞』的語言魅力」。[21]兩位改編者對語言的強調與凸顯語言的文學性，成爲豫莎劇三部曲的改編原則。尤其重要地，陳芳更進一步用此爲標準來評論其他改編，例如針對臺北新劇團改編《馴悍記》的京劇演出《胭脂虎與獅子狗》，她主張「跨文化改編如能兼顧劇本的文學性與表演的藝術性，亦即案頭與場上雙美，則此改編應該更值得重視，也更易於傳世」[22]，而可惜的是，該劇的語言「曲詞念白的文學性、多義性不足，未免太淺化莎劇，缺乏可與原著媲美的閱讀性」。[23]

莎劇的語言精妙無庸置疑，然而這個語言中心的論述某種程度忽略莎劇作爲文學經典和演出的語言版本往往不同，以及語言在劇本中的其他重要功用。不管是研讀對開本或四開本，穩定不變的莎翁只存在文學課堂，幾百年來「世界劇壇」演出的莎劇，多數是經過翻譯或改編的，包括從莎翁的早期現代英文翻譯成今日的英式英文或美式、澳式英文等等，以及各國不同的語言。若不經過研讀，而以原本的英文版呈現，相信即使對以英語爲母語的一般現代觀眾而言，也是艱深的。那麼，廣大的劇場觀眾，到底有多少人眞正接觸過莎翁的語言，體驗其巧妙而讓莎翁不朽呢？相信**觀眾**多是透過已經改寫、翻譯過的語言來認識莎士比亞。這些劇中的語言修辭技巧與功力，可能多數無法如莎翁般高超，然因語言更大的功用在刻畫與塑造人物、傳達思想；而在劇場中，這或許比語言是否具「文學性」更重要。因此，塑造的人物、傳達的思想、表達的概念能否引起每個時代觀眾的共鳴，是建立在莎劇的變與不變，才使其既獨特又共通。或許也因爲多數莎劇的中文翻譯者同樣秉持這種對莎翁文學修辭的信仰，反而造成坊間已出版的

19 彭鏡禧：〈戲曲與莎士比亞之間的約與束〉，頁62。
20 陳芳：〈新詮的譯趣：莎戲曲《威尼斯商人》〉，《戲劇研究》第8期（2011年7月），頁75。
21 陳芳：〈書寫跨文化：量度《量．度》〉，《戲劇學刊》第17期（2013年1月），頁13-14。
22 陳芳：〈「馴悍」變奏曲——《胭脂虎與獅子狗》的啓示〉，《劇場事8：戲曲易容術專題》，頁86。
23 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

中文譯本鮮少是可以被當代導演，即使在不考慮長度下，能夠直接被採用在舞臺演出的。若以劇本創作的基本概念而言，劇本是舞臺演出的藍圖，那寫一個無法被採用的藍圖是矛盾的；因爲劇本創作者所寫的每一頁（page）是爲了到舞臺搬演（stage）。

此外，何謂「文學性」與「劇本語言的文學性」也是必須被釐清探究的。莎翁文本和戲曲有其體例須遵守，且兼用詩體形式，「文學性」或許較易定義，誠如改編者陳芳評論其他改編作品，往往強調莎翁擅長使用各式修辭技巧與文字遊戲，如運用雙關語、排比、句尾或句首重複、對偶句、譬喻等等。從其論述，似乎文學性指的就是語言用的巧妙，技巧地安排文字或話語。然而，「文學性」在劇本這個以人物對話爲主的文類就變得複雜，尤其是非詩體的現代劇本，使用日常語言爲多，語言的巧妙往往非仰賴句子本身的文字安排，而是該句在更廣的語絡對話中的安排巧妙：亦即凸顯人物形象與劇本的意義。前者如契科夫（Anton Chekhov, 1860-1904）《海鷗》（*The Seagull*）的經典開場：「你爲什麼總是穿黑衣？」瑪莎回答：「我在爲我的人生服喪。」後者如《推銷員之死》（*Death of a Salesman*）琳達在威利的喪禮，傷感地說終於付清了房貸，「然而將沒有人在家。我們自由了，我們自由了……」。

此外，從劇本到舞臺搬演，令人難忘、縈繞於心的臺詞往往建立在演出的戲劇情境產生的效果，亦即除了該劇的語絡，還有人物說該句臺詞的時間點、是否重複、氛圍、人物位置、當時肢體動作等等。《李爾王》第四幕，寇蒂莉亞見到神智不清的李爾，一連串的問題與祈使句法，無非要幫助李爾認出她，也顯示她的焦急失望，終於，當他說出「我想這位夫人是我的孩兒寇蒂莉亞」，寇蒂莉亞著名的回答：「我是，我是。」（And so I am; I am. 4.7.80）[24]這些簡單不過的臺詞卻顯露極大的情感強度。[25]再如，李爾受盡兩個女兒的奚落，徹底死心，

[24] 本處《李爾王》（*The Tragedy of King Lear*）英文版採用的是美國佛爾格莎士比亞圖書館（The Folger Shakespeare Library），由Barbara A. Mowat與 Paul Werstine所編的版本，除非特別說明，皆是筆者自己翻譯的。文後其他引用劇本之處將直接在其後註明場景與行數。該版本可參閱電子書如下：http://www.folgerdigitaltexts.org/?chapter=5&play=Lr&loc=p7，讀取日期2016年8月20日。

[25] Maurice Charney, "Shakespeare's Unpoetic Poetry," *Studies in English Literature, 1500-1900* 13.2, Elizabethan and Jacobean Drama (Spring 1973):199-200. 此句情感熱烈動人也引起之前其他著名莎士比亞學者評論，包括十九世紀的Cowden Clarke和二十世紀的John Russell Brown等。

臺灣大學學術期刊資訊庫

離開前著名的一大段話，語句非常尋常、簡單的「你們以爲我會哭，不，我不哭。……」（2.4.323-4）卻充分讓人窺視李爾的憤怒、自憐、復仇的心境，亦是極其動人。這些平庸日常的語彙，並不符合講求修辭技巧的「文學性」，但在戲劇的語絡與情境中，卻能產生強大的力量。

綜合上述，劇本的翻譯者和改編者都應該重新思考與定義劇本作爲一種獨特的文類，它的文學性是什麼？而由此從講求修辭技巧的文學性限制下鬆綁，使得語言在劇場的力量得以發揮。西方莎士比亞學者固然有一派持續強調莎劇的語言與文學性，暗示其不可侵犯，翻譯爲他國語言都已經是次於原作了，[26]然而也有著名學者如英國的約翰．布朗（John Russell Brown, 1923-2015）早在一九六七年出版的《莎士比亞劇本的演出》一書中提醒讀者，在劇場歷史中，許多令人稱頌的臺詞「置於文學研究下，將收穫稀疏」，而強調要在戲劇情境下，思考這些獨特的臺詞。[27]延續此想法，美國莎劇學者莫里斯．查尼（Maurice Charney, 1929-）在一九七三年出版的一篇論文〈莎士比亞未具詩意的詩〉（Shakespeare's Unpoetic Poetry）中區分「印刷頁面的抒情詩句與劇場中的戲劇性詩句」（lyric poetry on the printed page and dramatic poetry in the theater），並主張「如果我們以戲劇性詩句自身的功用來考量它，會發現我們超越文字延伸到人物、結構、場景、和背景」。[28]直指（劇場的）文字語言不是爲自身存在，而是緊扣戲劇其他要素。在劇場中，實在必須重新打破傳統概念的「詩句」與「文學性」。然而，這並不代表我認爲要完全拋棄戲曲傳統的文學性——根植於詩化語言的精鍊、聲韶和格律，創造獨特的藝術特色：不僅詩美、還有吟誦的音樂之美與抒情特性的情感渲染。而是，針對「語言文學性」的論點，提出另一種思考的觀點與補充，希冀擴大劇本做爲一種獨特的文類與在劇場實踐時作爲一種藝術媒介，其文字語言文學性的考量面向，產生更多的可能性。

---

[26] Dennis Kennedy and Yong Li Lan, "Introduction: Why Shakespeare?" in *Shakespeare in Asia: Contemporary Performance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), p. 2. 文中指出英國從二十世紀以來，莎士比亞地位的維持與擴張，掌握在大學英語系的學者和畢業於大學的導演們，他們同樣都著重於莎劇的英國文學與語言性質，因此莎翁持續以其語言價值爲世人珍視就不令人意外。

[27] 原出處John Russell Brown, *Shakespeare's Plays in Performance* (New York, 1967), p. 10. 此處轉引自Maurice Charney, "Shakespeare's Unpoetic Poetry, *Studies in English Literature, 1500-1900* 13.2, Elizabethan and Jacobean Drama (Spring 1973): 199.

[28] Maurice Charney, pp. 200, 207.

臺灣大學學術期刊資料庫

豫莎劇的兩位改編者除了強調語言的文學性外，負責戲曲語言編創的陳芳也闡述爲求精鍊，而採取引用成語典故的改編策略。從其一些論述，顯示改編語言的實踐過程可歸納有三個步驟：「如何正確理解四百年前莎劇的英文，轉譯爲信、達、雅的中文，再改寫爲戲曲語言」[29]，而改寫爲戲曲語言時不僅須對應劇種各自的規律，還須精鍊，方法則是運用典故成語。陳芳討論《量．度》時指出：「語言之精鍊典範，在中國文化背景中，自然以成語爲代表。成語以簡鍊文字表達豐富意涵，且因其多源於歷史典故，在長期積累與約定俗成的使用過程中，充滿了民族的思考與智慧。寥寥數言往往蘊含了深刻的人生體會，因而具有表意與想像的雙重功能。一個民族可以運用的成語愈多，也表示其文化積累愈豐富。」[30]

運用典故成語的策略確實可以滿足戲曲語言精鍊的要求，而改編者的文學造詣與戲曲學養，不僅使改編本符合劇種唱詞不同字數、格律的要求，更在語句的對仗押韻上多所著墨，三部豫莎劇不乏精彩段落，文本確實有其強調的文學性。從改編者幾篇觸及豫莎劇改編的論文，對語言的轉化都有重要的討論，更可以理解其中所下的功夫與構思過程。然而，需注意的是被過度使用的成語或譬喻與陳腔往往一線之隔，原是不尋常化（defamiliarized）的語言安排易因已爲人熟習，變得稀鬆平常，或是一不小心落入陳腐窠臼，造成反效果。更重要地，誠如改編者指出語言承載文化，自然也隱藏觀看世界的角度和意識形態，莎戲曲的改編原則尤其強調運用典故成語與戲曲主體性的選擇，易使文本在中國化語境下，產生無法抑制的教化衝動。這種情形因《李爾王》情節環繞著君臣與父子／女關係尤爲明顯，使人物往往只能成爲明君與忠臣，以闡釋人倫綱常與孝道，造成人物扁平與劇本詮釋空間狹隘。三部曲中，同樣圍繞宮廷君臣的改編喜劇《量．度》，從一篇評論的分析顯示，似乎即已經產生相似的改編問題。[31]

29 陳芳：〈新詮的譯趣：莎戲曲《威尼斯商人》〉，頁75。

30 陳芳：〈書寫跨文化：量度《量．度》〉，頁21。

31 本論文書寫完畢，感謝一位學術界同行朋友閱讀後，建議可參閱表演藝術評論台黃香對《量．度》的評論。該文有兩大相關論點：一是《量．度》將原作充滿心機的公爵改爲勤政愛民的南平王，刻劃單一類型，削弱原著有關政治權謀等的辯證，其二，套用空泛的成語令人疲乏，不少段落像在誦唸教忠教孝的勸世文。豫莎劇的改編策略在《天問》所呈現的教化衝動，以及用典故成語所造成的問題，似乎在《量．度》中就已經浮現。另外，有趣的是，黃千凌在其碩論第五章評論從1981到2001年，二十年的戲曲跨文化改編的成果與問題，第一個現象即是「傳統道德框架仍在」，多數戲曲還是承載教忠教孝的目標，且人

臺灣大學學術期刊資料庫

在釐清豫莎劇的改編策略後，以下將說明該劇的移植時空雖爲遠古狩獵，然實質是中國語境，接著透過比較《天問》和《李爾王》的三位主要人物——李爾王與兩位忠臣，聚焦探究、舉例說明這個改編策略在《天問》的實踐問題，最後再進一步在臺灣戲曲改革的脈絡下，思考改編者所建構的戲曲主體性的論述與提出時代感知的概念。

二、《天問》的改編實踐與可能問題

（一）移植時空：遠古狩獵軒轅國的表演想像與表象

《李爾王》的時空是神祕的過去，《天問》將其場景改設爲遠古狩獵的軒轅國，而非如《約／束》和《量．度》均設定在中國的某個歷史朝代，選擇得宜且有兩個優點。一方面，這樣的時空背景擺脫中國父權封建社會的限制，允許了女李爾王的誕生，讓臺灣豫劇天后王海玲得以用她旦角本行演出，不像在前兩齣豫莎戲中都必須反串，分別演出夏洛和公爵的角色。引導演呂柏伸的話，「終於還給豫劇皇后王海玲一個公道」[32]。不過，從導演的談話和文本細節，均顯示李爾王性別的更改純粹基於實際的演員行當考量，並沒有任何意圖要以此來做女性主義式的介入，亦非如節目冊中傳藝中心主任所指：「天問拋卻原作時空背景，轉用女性視角闡述；有別於傳統戲曲過往皆以忠孝節義精神爲軸心。」[33]劇中唯一可以稱爲「女性視角」——若解釋爲凸顯女性在所處社會的關係、地位與觀點——只有邠赫拉闡述在先王去逝後，必須處理如麻的國事管理社稷，又得獨自照顧襁褓中的女兒們等，顯示其忙碌與孤單的處境。除此之外，邠赫拉的話語、思維和一般君王並無不同，而這和文後要討論的改編策略有關。

另一方面，遠古狩獵國度的設定可以省去改編者必須研究相對應的歷史文化類比或指涉，避免了面對像在《約／束》中，得將夏洛這猶太人換成中國古代

物面對困境的反應是傳統中國的。值得分析探究的是：這股教化的衝動是因爲劇中人物的衝動（中國語境下的儒家忠臣），還是改編者的衝動。分別參見黃香：〈是「教化」還是「說教」？《量．度》〉http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=3004，讀取日期：2016年11月28日。黃千凌：《當代臺灣戲曲跨文化改編（1981-2001）》，頁92。

32 呂柏伸：〈演員劇場〉，《天問》節目冊（高雄：國立傳統藝術中心，2015年），頁16。

33 方芷絜：〈轉化莎劇文學基因　注入豫劇新能量〉，《天問》節目冊，頁6。

臺灣大學學術期刊資料庫

（潛文本設定爲宋朝）某一個外族的困境。畢竟當時鮮少有一個外族面對如此多重相似的文化處境——歷史上長久飽受歧視，只能住在特定區域、從事特定工作又和社會主體有著不同的信仰與習俗。勉強以大食人代之，難免引發批評。同時，這個時空提供改編者一個展現想像力和創意的機會，人物刻畫理當有更多空間，可以擺脫中國封建社會框架，得以自由地發揮，創造一個自有其運行法則的世界和獨特風俗的狩獵社會。

可惜的是，這個設定帶來的自由創新顯現在服裝、化妝、舞臺燈光與某些導演手法等表演元素，並無法在思想與語言上另創新局，而這也非改編者的目標。服裝設計者李育昇以一個與自然共生、崇拜巫覡信仰的原始狩獵部落來建構這想像的時空。不僅人物服裝色彩豐富而吸引人，配件頭飾也帶入獸皮、獸毛等元素，並匠心獨具地建立「氏族圖騰」以區分同一民族裡的氏族關係，[34]加上一些人物臉部兩側的妝彩，更有紋面的效果，帶給觀眾一個視覺華麗的軒轅國想像，而導演呂柏伸在第三場邠赫拉與侍衛們進行娛樂的場景，其手法讓人感受到軒轅國獨特的消遣與邠赫拉不拘小節的豪邁性格。

表演舞臺的設計沒有明確的時空背景，空曠而開放，僅下舞臺有四層低低的弧形階梯，因而地板亦爲接近半個橢圓，對照上方有一個彷彿半橢圓天幕，內又有一小橢圓，代表無盡的穹天，可以投影顯示自然變化，而這小橢圓置在大橢圓下一起看彷彿天眼。這個設計非常巧妙，不僅包含其劇名《天問》的主題，也呼應此劇所包含的天不僅是自然形體的「天空」，也是有意志、最高主宰的「天公」。人類的行爲對照呼應自然天，人的倒行逆施會造成天象異常；而有意志的人格天觀看世界萬物，必會懲惡揚善，確保天道或天理得以彰顯。

如同這可以涵蓋中國一般傳統天道觀的巧妙舞臺設計，《天問》演出的表演元素企圖建構一個遠古狩獵時期的軒轅國，但是文本本身透過人物表達的語言與思想揭露該劇的血肉仍然是屬於封建中國的，其移植時空實質上和前兩齣豫莎劇的改編原則並無不同。人物在語言上沒有任何虛構的狩獵文化的特色與用詞，而是引經據典，反映盈滿的傳統儒家思想。若仔細思考，漢人儒家文化和異族服裝的創新就產生了某種矛盾扞格，此劇所虛構的遠古狩獵軒轅國終究是個表象，同《李爾王》一樣，都被轉換成爲儒家文化的載體。更重要地，這個中國化時空產生的語境，存有改編者特意加入的教化意圖。也因此，《天問》借用《李爾王》

[34] 李育昇：〈由薩滿入題．．．〉，《天問》節目冊，頁24。

臺灣大學學術期刊資料庫

的情節演繹一齣中國傳統戲曲，它的主要人物在教化衝動下，不得爲人；只能扮演倫常次序上最重要的腳色：明君與忠臣。人物刻劃因而顯得比較扁平，且情感強度變低；《天問》中能夠不受語境束縛，最生動活潑的腳色非弄臣莫屬，這就不在本文討論。

（二）忠臣端木格與司徒德的問題——不得為人、刻畫雷同

《天問》採取的改編原則，尤其是運用成語的語言策略，以及改編者刻意稍微更動情節，以使人物更服膺傳統儒家價值的「戲曲主體」觀點，造成幾點人物刻畫的問題。首先，《李爾王》的格洛斯特成爲《天問》的端木格，肯特成爲司徒德，這兩位忠臣的形象塑造在中國語境下變得很扁平、甚至難以區分；他們都是善良忠臣，展現人倫的極致，言語雷同，無法得知兩者其他性格與智慧的差別。相較之下，《李爾王》的格洛斯特犯了通姦罪，且性格有其輕佻之處，雖是忠臣，但與肯特的性格剛烈、直言不諱且無人格缺失，有所區分。

《李爾王》一開場，格洛斯特、肯特和艾德蒙三人上場，前兩者的對話揭開序幕。肯特認爲李爾王偏愛大女婿勝於二女婿，格洛斯特覺得以前可能是如此，但現在從國土的分配看來又很難分出厚薄。這對話點出李爾分配國土的關鍵決定與其後場景相扣的子題：父輩對子女的偏愛問題。肯特接著問：「這是令郎嗎？」格洛斯特拐彎抹角回答：「我負責撫養他。紅著臉承認他的次數多了，現在也就臉皮老了。」（1.1.9-11）肯特表達不明白（conceive）他的意思，此時格洛斯特以雙關語答說這小夥子的母親卻可以（conceive，明白／懷孕），因她還未找到丈夫，肚子就先鼓起，以此來解釋艾德蒙是私生子。格洛斯特並明言他偏愛艾德蒙勝於另一個婚生的兒子，還用詞輕佻、粗俗地補充說：「雖然這傢伙不請自來，莽撞地來到世上，但他的母親可長得俏，我們製造這小子的時光，眞是美好，所以這小雜種當然是要認的。」（1.1.21-4）格洛斯特對於自己所犯的通姦罪並無悔意，更令人驚訝的，他雖說自己偏心艾德蒙，竟當著他的面，毫不顧及對方感受，對外人未加修飾地談論他的母親與他的出生。之後對話也揭露艾德蒙並未在家成長，而是被送至他處扶養，離上次返家已有九年之久，這次返家後很快又即將離開。這開場鮮明地刻畫格洛斯特的性格缺失，同時令人明瞭受「寵愛」的艾德蒙實際得到的委屈對待。

礙於演出長度，《天問》刪掉此場可以理解，但端木格的通姦罪卻在中國語境下完全隱而不見。由於《天問》的狩獵部落時空僅是空殼設計，在封建中國

臺灣大學學術期刊資料庫

下，男性得以擁有妻妾不足爲奇；端木格除了輕信外，並無道德瑕疵與其他性格缺失。也因此，原著中格洛斯特和李爾王的雙情節平行結構，有許多細節寓意的設計隨之消失。例如，哈佛大學著名學者瑪喬麗．賈博（Marjorie Garber）指出，李爾王分裂一個王國的決定，犯下的是心智腦力的判斷錯誤，因而後來遭受發瘋的懲罰；格洛斯特犯下的是肉體縱慾的罪惡，因而受到雙眼被弄瞎的肉體之痛。[35]誠如長子艾德格對艾德蒙表明自己眞正的身分時所說：「天神們是公平的，利用我們的尋歡邪惡作爲器具來逞罰我們。父親在黝黑罪惡的地方享樂孕育了你，也要了他的雙眼付出代價。」（5.3.204-7）其他消失的對照，因爲無關通姦，不在此細探。

另一方面，在中國傳統的語境下，端木格的語言爲反映儒家價值，利用常見的成語反覆重申倫常與孝道，刻畫單一，用語無法如格洛斯特生動鮮明。在第二場「離間」，當他閱讀了阿蒙捏造端木加寫的企圖謀反的信件時，他唱道：「自從盤古開天闢地，尊老敬賢立綱常」，以反駁信中所言「老賊專橫勝以往，現世尊老忒荒唐」[36]。此唱詞強調倫理綱常，而非如原著著重表達格洛斯特對於艾德格竟然會心懷此念、手寫此信的震驚。同樣地，在第六場「剜目」，面對都紹和夏侯康追問他將邡赫拉送到何處，端木格唱答：「忍見陛下魂魄散，連夜送她到邊關。骨肉親情不可斷，百善原以孝爲先。罔顧人倫遭天譴，老夫拭目——等著看。」[37]這段押韻的唱詞確實精鍊，端木格爲讀過書的「中國」朝臣，存有傳統儒家思想，但是因爲用了再耳熟不過的成語，重申孝道、人倫與天譴，像是對都紹和夏侯康，也是對觀衆空洞地說教。相較之下，格洛斯特表達的是個人感受，言詞生動有畫面。他說明送走李爾王，是因不忍讓姊妹殘酷的利爪刺進李爾王年邁的老眼，野豬般的利齒撕裂其聖潔的身體。不僅呼應前面李爾王指稱女兒如動物，也延伸瀰漫劇本的怪物、獸性意象。格洛斯特繼續用比喻道出內心的震撼，回想姊妹在暴風雨之夜竟然可以如此殘酷地對待李爾王，讓他在毫無遮蔽物的荒野遊蕩，還將門上鎖，他說：「在那樣的夜晚，如果有狼群在門外哀嚎，你也會說：好僕人，開門吧。」（3.7.76-8）暗示何況在外面的是自己的父親呢！女兒們的無情不言而喻，格洛斯特訴諸的是生而爲人的同情心。

35 Marjorie Garber, *Shakespeare After All* (New York: Anchor Books, 2005), p. 660.

36 彭鏡禧、陳芳：《天問》（臺北：臺灣學生書局，2015年），頁16、17。

37 彭鏡禧、陳芳：《天問》，頁46。

臺灣大學學術期刊資料庫

除了語言影響人物塑造，改編者刻意更改情節，讓端木格成爲無小我私情的忠臣。瞎眼的格洛斯特到多佛是要自殺，而端木格則無畏艱困向邊疆行去，因爲「一時不察失雙眼，忠心竟然受顛連。討伐叛逆秉公斷，面陳王后在赫連。拚卻殘軀向前趲，辨奸何懼行路難！」[38]改編者說明如此更動乃基於「此即關乎正統王道繼承權的『正名』思想。倫理的分量，果然是中國傳統文化中不能承受之『重』。」[39]試想：格洛斯特面對的是何等殘酷血腥、毫無人性的對待，不僅被殘酷地挖出眼珠，眼珠還被對方在腳下踩爛；寄望所愛的兒子報仇，才知自己竟是被這個兒子出賣！經歷這等無望的黑暗，端木格不被允許如同格洛斯特，可以陷入自身巨大的苦痛，只能做中國文化傳統下的忠臣，此刻畫與遭放逐後的司徒德易容爲公孫凱來服侍邠赫拉是一樣的。兩位忠臣完人顯得類型化，可能令現代觀衆感到疏離；而封建制度下，臣屬對世襲君主毫無條件的盡忠，也可能和現代人或戲曲要爭取的新觀衆的感知，格格不入。多數人能認同的是面對命運的驟變，身而爲「人」的連結，角色可以脆弱，可以失望，可以犯錯，因爲他如觀衆讀者是「人」。

另一位忠臣司徒德用的也是典型儒家文人常見詞彙或成語，人物塑造和端木格很雷同。劇中最能凸顯司徒德剛直性格的場景，當屬他直言勸邠赫拉不應和小女兒斷絕母女關係，但受中國語境下君臣關係綑綁，部分臺詞必須浪費在像是「微臣一向服膺您的旨意，不敢違逆……」、「請恕微臣無禮」、「微臣向來效忠陛下」等卑下臣子面對位高權重的陛下，所採的非常制式的敬詞。司徒德眞正有傳達意義的語言唯有：「請您收回成命吧。微臣敢以性命擔保，小公主絕非無情之人。不善言詞，並非表示不孝。」[40]然而在這之前，司徒德引用成語強調：「即使浮雲蔽日，小人當權，微臣也要直諫。」此種「浮雲蔽日」的喟嘆不僅轉移行動主體從勸諫對象爲他人，且不具有實質啓發性。

司徒德接下來企圖說服皇后的用語，也無法展現任何塑造屬於這個人物的獨特個性或智力。如在回應皇后的威脅「〔你〕不想活了，住口」，他表明：「爲您犧牲，在所不惜。」之後皇后要他滾，他回：「陛下，您會後悔的。」要將他斬首，他說：「陛下，請您三思。」最後皇后下令將他放逐，司徒德終於放棄，

38　彭鏡禧、陳芳：《天問》，頁57。
39　彭鏡禧、陳芳：《天問》，頁xi。
40　彭鏡禧、陳芳：《天問》，頁11。

臺灣大學學術期刊資料庫

他語帶感慨地訴諸倫常：「也罷，君既不君，臣豈能臣？」[41]這勸諫場景，顯示司徒德的勇敢，只因他「敢」站出來要皇后收回成命，但司徒德的忠臣面貌很一般，言語索然，不見機智。除了上述所提帶有意義的一小段話外，此場景若變成另一齣戲中臣對君的勸諫場景也無不可。

相較之下，《李爾王》的勸諫場景，肯特的言語顯示其態度與策略的轉折，回應都是緊扣李爾王的話語，有針鋒相對、你來我往的趣味，同時更刻畫肯特勇敢、口齒便捷、自信中帶點無所畏懼的魯莽，形象鮮明。一開始，肯特是恭敬的臣子，也以各式充滿對李爾王敬畏的宣告開頭，但尚未說完即被李爾王打斷：「弓已經拉緊，箭就要射出。」（1.1.160）肯特不懼威脅，順勢答道：「寧願讓它離弦，即使箭鋒刺穿我心。李爾發了瘋，肯特何須有禮。你要做什麼，老人？你以爲權力對諂媚低頭，責任就害怕噤聲了嗎？……」（1.1.161-5）肯特此處的回答，態度轉趨強硬，還直接以老人稱呼李爾，勸他保留權位，並指出小女兒並非不愛他。當李爾王回答：「肯特，要保你的命，就別再說。」肯特也以「命」生動比喻：「我的命不是我所有，不過是顆爲你抵抗敵人的棋子，爲了你的安全，失去也無所懼怕。」（1.1.175-8）憤怒的李爾王要他滾［出視線外］，肯特的對話不僅簡潔明快，更呼應全劇的看（see, sight）與洞見（insight）的主題：

李爾：不要讓我看到你！

肯特：看清楚些，李爾！讓我繼續當指引你眼睛瞄準目標的鵠。

李爾：此刻，我以阿波羅發誓——

肯特：此刻，我也以阿波羅發誓，國王，你白費力氣對你的諸神起誓。

Lear: Out of my sight!

Kent: See better, Lear, and let me still remain

The true blank of thine eye.

Lear: Now, by Apollo——

Kent: Now, by Apollo, king,

Thou swear'st thy gods in vain.(1.1.179-184.)

此時肯特不僅打斷李爾王的話，且竟敢說他的發誓沒有用，盛怒的李爾王驚呼他爲惡棍，旁人也要他別再說了，然而肯特沒有放棄、繼續直言。全劇對於肯特這種直率眞性情的刻畫非常生動一致，如另一堪稱經典例子，發生在他被放逐後喬

[41] 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

裝變身，來到格洛斯特城堡前，遇到李爾長女的總管歐斯華。歐斯華傲慢地問：「你知道我是誰？」肯特答：「一個壞蛋、流氓、吃剩飯的傢伙；一個低賤、傲慢、淺薄、愚蠢的乞丐，一年領三套衣服、穿毛襪的窮奴才；膽小、愛告狀、婊子養的，偏愛照鏡子顧影自憐、卑躬屈膝、又裝模作樣的惡棍；家當只有一箱的窮奴隸，爲了伺候人願意當娼妓；我看你就是個壞蛋、乞丐、懦夫、王八、雜種狗生的，你若敢否認我說的任何一個字，我會打得你唉唉叫。」（2.2.14-24）肯特這連珠炮的罵人，毫不掩飾他對歐斯華的輕蔑不齒，演出時想必很有戲劇效果，也再度映照肯特率直的性格。

《李爾王》裡的兩位忠臣，用語各有其特色，更重要的是能夠反映各自的性格、智力與道德觀，形塑兩位鮮明獨立的人物。《天問》裡的端木格和司徒德雖因爲場景刪除，臺詞較原著少，一定有所影響，但上述的例子說明改編者選擇運用的成語與戲曲的習語，雖然精鍊，有許多更是講究格律修辭，但是在語境的束縛下欠缺新意，致使兩人的刻畫非常雷同。

（三）王后邠赫拉的問題：不得為人，削弱情感強度

相較於兩位臣子，《天問》主要角色皇后邠赫拉，場景事件較多，人物個性較爲鮮明。即便如此，其悲劇與情感強度也因爲中國化語境的教化衝動而大幅被削弱。和莎士比亞同時代的班．強生（Ben Jonson）對莎翁有一極著名的評論：「他不只屬於一個時代，而是所有時代。」（He was not of an age, but for all time.）我覺得原因除了不同時期的演出詮釋反映時代感知，使莎翁隨時代演變外，也如阿瑟．柯爾旭（Arthur Kirsch）所指出：莎翁的悲劇和各個時代的讀者，儘管存有時空不同、文化政治社會的差距，仍有我們可以感同身受的情感和苦難，這是莎劇恆久不墜的魅力。[42]亦即，角色身而爲人的情感感知是讀者和觀眾可以共鳴連結的。這兩個原因讓莎士比亞既獨特又共通，流傳至今。無疑地，《李爾王》最強烈的情感發生在最後一場李爾王面對小女兒寇蒂莉亞的生死問題。然而，就如端木格無法如格洛斯特去自殺，必須扮演一個心繫國王社稷的忠臣；在此場景，邠赫拉也無法如李爾王只做一個關心小女兒生死、傷心的發狂之人，而是得在死前透過向天質問，重申人倫與天道。

[42] Arthur Kirsch, "The Emotional Landscape of King Lear," *Shakespeare Quarterly* 39.2 (Summer 1988): 154.

臺灣大學學術期刊資料庫

以下透過仔細比較兩劇的最後一景，分析《天問》如何因改動焦點，而削弱展現的情感強度。當李爾王抱著寇蒂莉亞的屍體出場，相信女兒已死，他要大家同悲大哭，莫當鐵石之人，如果他有在場人們的舌頭和眼睛，會哭嚎地讓天都裂開（5.3.308-311）。雖沒有明說，傷心的李爾王此處確實怨懟天的不公不義。但很快地，他從認定寇蒂莉亞死亡的劇烈痛苦，轉變爲否認、拒絕接受的階段：「我知道人是活著或是死亡。她已經死亡如塵土。借我一面鏡子。如果她的呼吸沾霧了鏡面，那她就還活著！」（5.3.312-5）至此，李爾所關心的只有一件事——寇蒂莉亞是生還是死，專注而單一。在心智狂亂下，他仍然不死心，借來鏡子和羽毛，測試寇蒂莉亞的呼吸，恍惚中看到羽毛動了，他欣喜她還活著，一旁的肯特於心不忍而呼喚他，李爾王要他走開，並無理地責備周圍的人，要不是有這些叛徒，他可以即時拯救寇蒂莉亞，如今她是再也回不來了。此時，李爾王彷彿認清事實，但瞬間的清明馬上消失，他俯身靠近寇蒂莉亞問：「妳在說什麼？她的聲音總是如此輕柔……」（5.3.328）李爾王對小女兒是生是死的反覆，說明那是他在世間唯一的掛念，因而當他最後終於面對殘酷的現實時，他是如此質問：「我可憐的小傻瓜被吊死了！再也沒有生命！爲什麼狗、馬、老鼠都有生命？而妳卻全無呼吸了？妳絕對不會回來了，絕不，絕不，絕不，絕不，絕不。」（5.3.369-372）在五個「絕不」之後，李爾王喘不過氣要人鬆開他的衣襟，然，最終他留在人間的話語是：「你們看到了嗎？看看她，看，她的嘴唇，看那裡，看那裡！」（5.3.374-5）是幻覺而興奮？是理解而傷心？李爾王都無法再承受，與世訣別。

此場景李爾王的情感強烈而令人動容，這種不願面對所愛的人離開的私人情感在任何時代都可以產生共鳴；李爾不是遙不可及的王，而是如你我的凡人。李爾王心理的反覆轉折所流露的不捨，也正是戲劇張力所在。如同史坦佛（J. Stampfer）所評，李爾王「絕對知曉寇蒂莉亞已經死亡，以及純然無法接受事實」，而陷入絕望、瘋狂與希望的幻覺三者中循環。[43]他「在幻覺與事實，狂喜與絕望的極端」中，[44]因而撕裂。更重要地，此處戲劇手法極度聚焦於寇蒂莉亞。邁克．郭德曼（Michael Goldman）指出隨著李爾王的臺詞，劇中人物和觀眾一起專注地看著寇蒂莉亞的呼吸、聲音、嘴唇，這些關乎生與死的線索不僅牽

43 J. Stampfer, "The Catharsis of King Lear," *Shakespeare Survey* 13 (1960): 2-3.

44 同前註, p.4.

臺灣大學學術期刊資料庫

動李爾王，還有觀眾，這個意象不在論述主題而在情感的經驗。[45]郭德曼精闢的分析恰好可以與下段的《天問》作爲對照。同時，此景李爾王對小女兒流露的深切情感，也對比他先前得知兩位長女的死亡消息時的簡短應答，形成反差。第五幕第三場，李爾王的回答僅是：「我想是的。」（5.3.354）這是一個父親面對眞心善待他與殘酷對待他的女兒們的情感差別，而這個差別合乎情理與人性。

《天問》限於演出的時間，技巧地濃縮原著的第五幕第三場，直接呈現的是侍衛抬著都維的屍體，邠赫拉、優丹跟在一旁上場，邠赫拉知道維兒已死，對著蒼天，唱道：

撲簌簌悲從中來椎心泣，
聲聲喚喚不回朕的小嬌兒！
思往事彷彿溫柔亭亭立，
凜凜然松柏後凋歲寒姿；
凝神看冷若冰霜失生氣，
徒留下、老娘親、悔恨綿綿無絕期。（69）

對照莎士比亞用側寫生動地演繹了李爾王的心情，他沒有一次直接說內心的不捨與心痛，戲曲唱詞卻往往是直白的。邠赫拉對都維的情感濃縮於此段唱詞中，情感至極無法言語而訴諸歌，演出時，王海玲唱出的曲有其動人之處。然而，若只有看詞，邠赫拉對於都維的懷念，「思往事彷彿溫柔亭亭立，凜凜然松柏後凋歲寒姿」，使用一般人熟知的讚美外表與行爲舉止的成語詞彙「亭亭玉立」、「松柏後凋於歲寒」衍生而來，比較無法揭露母女私人的連結與情感。而後都紹和都緒的屍體也被抬出來，[46]邠赫拉續唱：

問蒼天骨肉相殘何時已？
煮豆怎忍燃豆萁？
問蒼天五倫莫非風雅體？
治國容廢萬事基？
問蒼天人間公義何處覓？
善惡報應豈無稽？

[45] Michael Goldman, “King Lear: Acting and Feeling,” in *On King Lear*, ed. Lawrence Danson (Princeton, 1981), pp. 44-45.

[46] 此乃根據2015年11月29日於臺北國家戲劇院的演出，然而出版的劇本只有指示都維的屍體被抬出來。

臺灣大學學術期刊資料庫

問蒼天姻緣了斷生與死？
黃粱一夢惟存疑！
既知人情薄如紙，
當面奉承暗裡譏，
不堪留戀塵俗事，
另尋天地無所羈。（69-70）

相較於李爾王的凡人情態，邠赫拉這段押韻的唱詞格局是宏大的，但因隱約被賦予教化功能，而削弱母女或者說作爲人的情感強度，兩者戲劇呈現的焦點是不同的。李爾王錙銖計較的只有：爲何狗與鼠都有生命，獨獨寇蒂莉亞無法存活；而邠赫拉仍是以王者之姿清醒地質問天地，突顯的是善惡果報與正義觀，並強調人倫的價值，治國的肌理。她的叩問承載教化功能，邠赫拉似乎無法被允許單純地以母親的角色來哀悼她的失去；也因此，李爾王爲了小女兒心碎而死，邠赫拉則是慨嘆世間人情如紙薄，不如歸去，兩者的情感強度與深度，高下立見。而身爲現代凡人觀眾，我容易認同經歷一切風暴後，從王變成人的李爾的失去之痛，卻比較無法連結古代封建君王邠赫拉的大哉問與情思。

（四）王后邠赫拉的有限覺知：為何問天？問什麼？

邠赫拉在最後一幕的問天，以及文本他處不同人物對天的訴求或怨懟，在在體現了中國儒家人倫思維與常見的天道觀。這或許並無重新想像、建構遠古狩獵社會對天道自然的看法，卻和《李爾王》所反映的莎士比亞時期人們相信的天或自然（Nature）一樣，都包含文前所提的自然天和人格天的雙重概念，並且與「存在鏈」（the Great Chain of Being）思想很接近。「存在鏈」指的是世間萬物有一個神安排的位置次序，就像一個垂直往上延伸的鎖鏈，萬物依其含有的物質（matter）與氣（spirit）的比例多寡而被歸類於不同的層級，從最下層的礦物到最上層的神，而同一層級中，又分有不同的位階。[47]萬物須依位階行事，符合其自然本質（nature）與適當的人倫關係，否則一旦位階被打破，整個互相依存連動的次序被破壞，產生紛擾，最高的天也會有所回應，造成天象異常。同中國的五倫概念一樣，「存在鏈」的思想體系在政治方面均有利於鞏固既有的封建權力

[47] “Renaissance,” 美國布魯克林學院英語系教學學術網頁。http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/cs6/ren.html，讀取日期2016年9月10日。

臺灣大學學術期刊資料庫

體系，尤其神在地上的代理人——不管是中國的「天子」或是英國君主的君權神授說法——均因爲「天命」，得以位居世間的最高位階，掌管衆人。

《李爾王》體現當時代的思維，根據約翰．丹比（John F. Danby）的研究，劇中光是天或自然（Nature）一詞就出現將近五十次，主要人物多次「問天」，對天請求發誓，或是表達怨懟，態度可約略分爲兩派：善良正直的人物如肯特、格洛斯特、艾德格和阿爾巴尼等代表莎士比亞時人的看法，都相信天是良善、正義的力量，並有其法則與次序；相反地，劇中的負面人物如艾德蒙，卻是不相信這樣的天與位階。[48]他一開始所召喚的是自然女神，並非傳統上認定的一個彰顯律法、習俗法則的天；他本人視長子繼承權如同「習俗的瘟疫」（the plague of custom），他要這個「天」爲私生子的權益站出來，打破傳統的理法位階。艾德蒙意欲掙脫古典律法對於私生子和親屬階層次序的綑綁，並對於父親格洛斯特討論天象異常和人的行爲連結在一起，嗤之以鼻，視爲迷信。

若說艾德蒙的野心在於他要打破他所屬的存在鏈的位階，那麼《李爾王》劇中一切悲劇莫不起始於李爾王先打破了位階中的職責與應有的關係分際，因而觸動、誘發了連鎖的反應，劇中不僅多次用自然的天（Nature），也多次用形容詞（natural或unnatural）來闡述自然法則這個概念。第一幕第二景李爾王即展現三種違反常理的不自然行爲。李爾王無視父女間的情感是自然的（natural affection），彼此有其義務責任，而要求三個女兒訴說她們對他的愛，並依此情感的宣告，進一步決定繼承的大小，且不自然地分裂原本統一的疆域。他不接受小女兒愛他只依做女兒的「本分」（bond）及自然情感，[49]並生氣地斷絕父女關係。此外，李爾王不自然的作爲還在於三分天下，然後要退休安享天年，放棄國王的名位，卻仍然要執行其權力（如下令放逐肯特），與保有其權威。悲劇從李爾王違反自然開始，引爆一連串人的不自然關係或對待方式，並透過格洛斯特的私生子覬覦合法大兒子的繼承權誘發的事件互相加強印證，全劇人倫關係的崩壞包括了父親對女兒，女兒對父親，兄弟對兄弟，姊妹對姊妹，父親對兒子等僭越

48 原出處爲John F. Danby, *Shakespeare's Doctrine of Nature: A Study of King Lear*, Faber & Faber, 1949.本處引自Arnold Kettle, "From Hamlet to Lear," in *A Shakespeare Reader: Sources and Criticism*, ed. Richard Danson Brown and David Johnson (London: Macmillan Press, 2000), p. 248.

49 寇蒂莉亞回答李爾：「父王，我依我的本分愛您，不多不少。」（I love your Majesty/ According to my bond, no more nor less. 1.1.101-2）。

臺灣大學學術期刊資料庫

當時的位階與違反自然關係。這種存在鏈的天道觀反映時人的思維，也有教化意味。

同其他善良的人物一樣，李爾王也是相信天的法則，然而他對天的態度隨情勢轉換，細膩顯示心境的改變與對自我犯錯的覺知。當李爾王首度面對大女兒剛芮爾竟然對他言語不敬，且要撤掉他的一半護衛時，尚未察覺自己也有犯錯的李爾，盛怒下祈求神讓剛芮爾永無子嗣，不然就讓她生下的孩子成爲她的心頭之痛，無盡地折磨她（1.4.288-292）。他認爲神會處罰這樣忘恩負義的女兒，並憤怒離開去找二女兒瑞根。隨後剛芮爾也來到格洛斯特的住所，瑞根反而要李爾王接受剛芮爾的條件並隨她回去。李爾王不肯，並勸剛芮爾悔改不遲，否則終遭報應，因爲他「還沒有向天訴說剛芮爾對他的所作所爲」，可見對女兒尚存希望的李爾還是相信天道的。只是，他萬萬沒有想到二女兒竟然更狠心，不允許他留下任何一個侍衛。李爾王對天呼喊，看看他這個可憐、痛徹心扉的老人，然而他堅決不哭泣，寧可發瘋。不顧暴風雨將至，他和其他人離開（2.4.304-327）。

在著名的暴風雨場景，李爾王對天從祈求到埋怨，終於首度顯露對於自己所犯錯誤的覺知。無任何遮蔽的荒野中，一開始李爾王彷彿認爲大自然體會他的心情，站在同一正義陣線，他要狂風颳，大雷劈，打盡忘恩負義的世人（3.2.1-11），但很快地他認知到事實並非如此，於風雨中受苦的是他，而非女兒們，他開始責怪這個自然（天）是選邊站的，也和女兒們一樣惡毒（3.2.19-26）。李爾王的氣勢不再，衰老而虛弱。旋即李爾王對天的譴責悠悠地化爲對天的自白，他相信這場暴風雨是天神引發要來處罰世上所有的犯罪者，那麼，天應該找出並懲戒這些罪深惡極的人，而他卻是「遭受的懲罰大過所犯下的所有罪惡」（I am a man/More sinned against than sinning. 3.2.62-3）。這是劇中第一次顯示李爾王心裡知道、也承認他的罪，只不過，他認爲他的錯誤不應受到這樣大的處罰。李爾王的委屈之感延續到第四幕第六場，並有進一步的體認：發瘋的李爾王對格洛斯特說明每個人都犯錯，沒有例外，只不過穿金戴銀、有權勢的富人比衣衫襤褸的窮人更容易掩蓋罪行，不受法律制裁。李爾王要格洛斯特記住：「我們出生時哭泣，是因爲來到這個滿是傻瓜的大舞臺。」風雨中他首次產生兩點爲王時所無法感受的體認：窮人在惡劣天氣下無所遮蔽的痛苦；世人都會犯錯，但在法律前，唯有窮人無所遁形。李爾王對天不是沒有怨懟，然而他的體悟認知使本劇有了更廣的意涵。

相較之下，邪赫拉在第五場「風暴」和最後一場「國殤」，對天質問，引用

臺灣大學學術期刊資料庫

常見的成語，顯示她怪罪的主要仍然是世道與小人。暴風雨中，淋著雨的邠赫拉感嘆唱道：「渾不知世態炎涼道德喪，欠提防諂媚小人正當行。」畫外音則傳來連串的「女兒不孝！」[50]從哀傷到怨憤，她希望天地萬物一起毀滅，爾後意識到這風雨難道是衝著她而來，是卑鄙者的幫兇，因而向天大喊：「有本事就去對付那些沒心沒肝的畜生吧！」[51]同李爾王一樣，她要這天地去懲罰罪人，但她提醒天「且莫要揚威耀武朕頭上，欺善怕惡、不是好兒郎！」[52]邠赫拉似乎沒有意識到在這個世界中她也有犯錯，她的苦難不是只有源自「欠提防」和「世態炎涼」。相對地，李爾王在暴風雨中終於意識到自己同其他人一樣也是罪人，只有程度輕重之別。邠赫拉的認錯則延遲至和都維重逢時，她羞愧地說：「朕——對不住你！」唱道：「滿腹愧疚難出口，老身懵懂萬事休。」[53]然而，最後一場，邠赫拉質問天理正義與善惡果報何在；且重述「既知人情薄如紙，當面奉承暗裡譏」[54]，不如歸去的心態。到最後一句，邠赫拉反覆說的仍是人情世態的淺薄，忘不了的是兩位女兒們的奉承阿諛。對於整個悲劇，除了暴風雨中首次體會到窮苦之人的辛苦，她的覺知是非常有限的，而邠赫拉對人情世態的慨嘆，完全忽略、也對不住一路不離不棄、陪伴照顧她的忠臣端木格與司徒德。

三、「戲曲主體性」的內涵與考量「時代感知」：傳統戲曲為何要改革與改編莎士比亞？

雖說《李爾王》情節軸線的主題和傳統戲曲描繪五倫中君臣和父子的關係很雷同，呈現的天道觀和儒家思想也很相似，但《天問》在主題的展現上更貼近傳統戲曲，除了是中國語境下引用成語典故的語言問題，還有陳芳所強調的「戲曲主體性」的刻意更動，這是改編者基於戲曲劇種的程式與特色，雖採用「貼近原著」，亦逐漸發展出另一個與之相關的改編論述。在不同文章，陳芳多次轉述美國莎劇學者丹尼斯．甘迺迪（Dennis Kennedy）的看法：「跨文化改編與演繹的重點，可能不在於是否貼近原著，而在於改編與演繹的重點後的作品，究竟在

50 彭鏡禧、陳芳：《天問》，頁38。
51 彭鏡禧、陳芳：《天問》，頁39。
52 彭鏡禧、陳芳：《天問》，頁39。
53 彭鏡禧、陳芳：《天問》，頁61-2。
54 彭鏡禧、陳芳：《天問》，頁70。

臺灣大學學術期刊資料庫

立足自身文化傳統中時，展現了什麼樣的構思和創意。」[55]早期改編者對此的思考，偏重於劇種的特色，如二〇一〇年「戲曲創作亦應審愼省思自身的『演藝主體性』，嘗試運用傳統表演的優勢，以開啓跨界、跨文化的互動空間。」[56]到了二〇一二年出版的專書「導言」，進一步發展爲「建構『莎戲曲』的『戲曲主體性』」[57]，在註釋作者說明指出「其主體性之彰顯，至少應表現於劇本之體制規律，與演員之四功五法，均合乎基本規範」[58]，清楚地強調戲曲的表演程式，不過，隔頁作者寫道：「本文正視『莎戲曲』在中國傳統表演文化中的主體意識與價值」[59]，何謂主體意識與價值並未接續敘述，是否仍是僅指表演程式？

書中章節、正文中的相關闡述提供一些概念：如「即使編創策略是遵循『貼近原著精義』……然而『標的文化』種種約定俗成的制約，一定會影響劇本的背景構設。且中國戲曲之品類紛繁，必須嚴守語言與腔調的界義，才能凸顯劇種的特性。又因受限於當代的戲曲審美習慣，調整情節內容，亦屬必然，節刪之外，另作新詮，以彰顯更多的『自我反映』和『自我意識』。」[60]因此，跨文化的「戲曲主體性」可以被歸納爲（1）就戲曲程式的各個面向，如唱腔配樂、舞美設計、劇本結構、語言、表演等等，必須「允執厥中」，「兼顧傳統功底與創新技法」[61]；（2）同時考量審美習慣，節刪、更改情節，且須彰顯自我意識做新的詮釋。從陳芳舉的三個改編《威尼斯商人》的例子，如原著夏洛聽到最後判決，整個人洩了氣無力再爭辯，默默離開，但《約／束》編劇認爲夏洛一定百感交集，遂增加大段唱詞讓其抒發心聲。[62]所以新詮指因改編者的選擇，更動原著的部分，隨劇目而有所不同，但總得符合中國語境。

在《天問》，則包括內涵須符合中國儒家文化與思想，其節目單「改編理念」最後一段「跨文化：必也正名乎」，作者解釋因儒家治國之道，以正名爲

55 陳芳：《莎戲曲：跨文化改編與演繹》，頁9，頁47，或頁106。這段引言在數篇論文中不斷被強調。

56 陳芳：〈戲曲易容術與演藝主體性〉，《劇場事8：戲曲易容術專題》，頁5。

57 陳芳：《莎戲曲：跨文化改編與演繹》，頁7。

58 同前註，頁8，註釋9。

59 同前註，頁9。

60 陳芳：〈豈能約束？——「豫莎劇」《約／束》的跨文化演繹〉，《戲劇學刊》第14期，頁79-80。

61 同前註。

62 同前註，頁57。

臺灣大學學術期刊資料庫

本，而將原著格洛斯特到多佛是想去自殺，更改爲要「面陳皇后」。此處即是以不同語彙「正名」——「辨正名義，使名實相符」所包含的儒家人倫位階，以忠臣的責任，實踐第二面向的戲曲主體性概念，劇中其他正名思想也在於君不君、臣不臣、父不父、子不子，才導致了悲劇。到了二〇一三年，戲曲主體性論述似乎明顯區分爲演藝和文化，而後者開始包含中國文化的抒情傳統。在〈書寫「抒情」：「莎戲曲」的傳統印記〉一文中如此總結：「『莎戲曲』都應該在『表演傳統』所關照的『演藝主體性』外，重新審視自我的『文化主體性』，也就是文化傳承中的傳統印記——『抒情性』」。[63]

在此必須指出的是，陳芳於二〇一六年最新出版的一篇論文，[64]從三個面向探究兩齣改編《李爾王》的莎戲曲——《天問》與《歧王夢》（上海京劇院，1995年演出），文中雖不再用戲曲主體性，而用「文化底蘊」一詞，實則是上述主體性概念文化面向的論述。印證在文中更深入闡述「正名」思想，明白直指儒家文化強調倫理孝道的重要思維。文中總結：「以『孝悌』作爲核心精義的中國文化，在檢視《李爾王》故事時，必然對於親子關係具有高度敏感性。進行跨文化改編時，也必然會針對『孝順』議題大力著墨，並嚴厲譴責不孝逆行。此乃在地文化（local culture）的底蘊，亦是文化銘刻於無形的力量。」[65]

從上段爬梳戲曲主體性論述的發展，可見該論述不僅是「莎戲曲」的改編原則，也是美學論述，是改編者陳芳耕耘跨文化改編多年，加上豐厚戲曲學養的思考結果。然而，這個跨文化改編方式應用在《天問》的實踐，引發值得思考之處，其成果若置於臺灣傳統戲曲改革的脈絡下來看也是有限的。王安祈在《傳統戲曲的現代表現》第三章中爬梳京劇於臺灣的發展脈絡，指出到了七〇年代，隨著臺灣經濟起飛，社會急遽變化，不同思潮隱約浮現，政策規定的搬演老戲和傳統劇目與隨後國防部舉辦的競賽新戲千篇一律，戲曲與社會脫節現象才日益明顯。[66]傳統戲曲不僅此時急速老化，又面對舊觀眾凋零，雖有政府或有心之士由上而下的「發揚國粹」勸說與鼓勵宣導政策，並無法產生實質效果。在這樣的處

63 陳芳：〈書寫「抒情」：「莎戲曲」的傳統印記〉，《戲劇研究》第11期（2013年1月），頁161。

64 本篇論文通過審查後，我才於2017年2月進行修訂時閱讀到此篇論文，此段爲新增。

65 陳芳：〈語言．表演．跨文化：《李爾王》與「莎戲曲」〉，《戲劇研究》第18期（2016年7月），頁136。

66 王安祈：《傳統戲曲的現代表現》（臺北：里仁書局，1996年），頁92-93。

臺灣大學學術期刊資料庫

境下，戲曲工作人員思索從劇目和演出轉型，企圖開發、吸引新觀眾方能有所作用。

從由「雅音小集」開啓京劇與現代連結的改革序幕，「當代傳奇劇場」轟動地接棒，後續其他包括豫劇的戲曲劇種加入行列。這幾十年來，戲曲革新有了多元不同的面貌，就形式而言，從引用西方舞臺技術，到思考程式、表演體系的問題，再到跨界混搭劇種與媒介；內容方面，除了繼續搬演舊劇目，更開始有處理新題材反映當代社會議題的新編戲曲、舊劇目新編、或者轉向西方經典進行跨文化改編。戲曲因此有了新的生命與活力，某種程度，也都是爲了更貼近不同物質環境的現代觀眾或具有所處社會的「時代意義」[67]。在此脈絡下，若來思考戲曲改編莎士比亞或其他世界經典的意義，誠如王安祈指出，在於：「一、深化人性啓迪哲思以補強戲曲原本的抒情。二、古典劇作中永恆人性與當前經驗的交互指涉。三、藉陌生西化的題材刺激轉換表演模式。」[68]以此審視《天問》的改編，或許最大的成就僅在表演模式。

換個方式說，在臺灣戲曲改革脈絡下，藉由改編不同文化背景而有不同思維內涵的文本，可以刺激、打破早期戲曲工作者的「慣性思考方向」。王安祈指出當初「雅音小集」的改革，除了受到「傳統戲曲界」的評論，另外是引發「現代戲劇」和「西方戲劇」學者的興奮期待、開始參與評論，而後者多數較缺戲曲學養，以西方劇論角度對這些「慣性」多所評論：「傳統戲曲經常強調善惡報應的教化功能，人物性格多半忠奸判然、正反二分，角色分類更助長了戲曲人物以類型化面目出現的趨勢，因而對於人性善惡之間的模糊地帶很少能夠做出深刻的闡發詮釋」，這些評論衝擊京劇界造成新戲的編演產生「由外（劇場形式）而及於內（編劇理念）」的改變。[69]宛如數十年前的「現代戲劇」學者，我的視角讓我覺得《天問》在中國語境與文化主體性的改編策略下，其文本詮釋的可能性因而

67 戲曲學者曾永義教授指出，傳統戲曲取材「始終跳不出歷史故事和傳說故事的範圍」，甚至同一故事，不惜「重翻舊案、蹈襲前人」。他分析三個原因之一是「因爲中國古典戲曲的美學基礎是詩歌、音樂和舞蹈，作者最關心的是文辭的精湛，而演員則講求歌聲的動聽和身段的美妙」，也因此若要挖掘古典戲曲傳統劇目的時代意義而不牽強附會往往是比較困難的。曾永義：《中國古典戲劇的認識與欣賞》（臺北：正中書局，1991年），頁287-289。

68 王安祈：〈竹林中的探險 觀《羅生門》戲曲演出〉，《表演藝術》第67期（1998年7月），頁75。

69 王安祈：《傳統戲曲的現代表現》，頁97-98。

臺灣大學學術期刊資料庫

受到侷限，人物刻劃類型化，反映的情思更貼近傳統戲曲劇目的慣性而非打破慣性。

若說傳統戲曲的各式創新改革是企圖與現代觀眾對話，那麼，不妨再回到一個與之呼應的相關問題：莎士比亞爲何可以歷經四百年仍然不朽？或許不在改編者殷切強調的語言的文學性，而在語言傳達的思想與議題，可以反映、呼應時代感知；亦即伊恩．卡特（Jan Kott, 1914-2001）一九六〇年代提出的著名概念：莎士比亞之所以恆久流傳，在於所有不同時代的演出將莎士比亞變成他們同時代的人。卡特舉例說明《李爾王》從十八世紀到二十世紀在英國的搬演，都是被作爲當代人，也就是呈現當時代的感知，例如十九世紀的《李爾王》以通俗劇之姿被對待，天地共謀下的悲情的國王，高度的戲劇張力，不僅誘發憐憫與恐懼，也適合浪漫戲劇的演技風格；陰暗的城堡、草屋、荒野、大岩石等提供浪漫戲劇喜愛的場景想像的發揮。[70]同樣也是在一九六〇年代，梅納德．麥克（Maynard Mack）提出相似的概念，他爬梳《李爾王》從十七世紀到十九世紀的演出史之後，如此結論：十八世紀英國《李爾王》的演出都是內門．泰特（Nahum Tate, 1652-1715）所編的美好圓滿的結局版本，「可能是那個時代的自然結果，一個認爲所有事物的表象下都存有正義次序，而文學的目的是模仿，而非隱藏它；到了十九世紀，莎士比亞的文本雖逐漸被恢復，……也同樣自然地反映當時代的文藝原則，如其最棒的詩人所揭櫫的信念：詩是由眞實的人的眞實的語言組成……」[71]。的確，泰特在演出的開場即指出戲劇的功用在教化：「道德對舞臺總是適當的，對於這個時代則是必要的。」[72]改編本維護詩學正義，深受當時觀眾和演員的喜愛。可以說，每個時代均透過其感知詮釋演繹莎士比亞，麥克認爲經歷兩次大戰和納粹大屠殺的二十世紀，時人的感知更能觸及劇中的「尖銳暴力、病態的殘忍、瘋狂，和一件件的死亡；該劇狂野地結合輕佻與恐怖、自私與

---

70 Jan Kott, "'King Lear,' or Endgame," in *Shakespeare our Contemporary* (1st print 1965, reprinted 1967, London: Methuen & Co. LTD), pp. 100-101.

71 Maynard Mack, *King Lear in Our Time* (1st printed 1966, reprinted 2005, London: Routledge), p. 25.

72 Why should these Scenes lie hid, in which we find／What may at once divert and teach the Mind;／Morals were always proper for the Stage,／But are ev'n necessary in this Age. 此處參考美國Rutgers大學英語系教授Jack Lynch所整理的泰特改編的李爾王版本，參考https://andromeda.rutgers.edu/~jlynch/Texts/tatelear.html，讀取日期：105年9月24日。

臺灣大學學術期刊資料庫

無私，以及結局的苦痛」[73]。他認爲我們比起伊麗莎白時代的人，更能察知辨識《李爾王》在家庭紛爭的故事背後，暗示一個規模更宏大的死亡，因此貼近、符合時代知覺而吸引劇場人，印證在二十世紀倫敦舞臺比過去更爲頻繁地製作《李爾王》。

莎士比亞的劇本是因爲被搬演時能夠呼應每個不同時代的感知而不朽，上述《李爾王》的例子印證此種概念；本文也非臺灣唯一提出此觀點的，紀蔚然於二〇〇八年一篇討論臺灣跨文化改編現象的論文，早已經引卡特的看法，認爲改編莎士比亞在於「我們應透過莎士比亞的文本，探索我們當代的經驗，我們的焦慮和感受」[74]，他並引用美國學者魯比．柯恩（Ruby Cohn）的說法：「改編莎劇最明顯的理由即使其具有現代感。」[75]然而，他觀察當時臺灣的改編，評論：「按說臺灣人如何看待莎士比亞理應與西方人不同，但二十世紀下半以來，大部分臺灣莎劇的改編卻老是企圖複製西方人的觀點……在他們的改編裡，我們幾乎看不到當代的、臺灣的觀點。」[76]那麼，《天問》的改編策略，在本文先前定義「採原著精義」是透過改編者的詮釋前提下，強調中國儒家文化主體性，讓《天問》彷彿有宣稱的主體性，某種程度似乎不再複製西方人的觀點。然而，由於《天問》回到傳統中國化語境的思想內涵與不可抑制的教化衝動，使其仍然產生如同舊有劇目無法與時代連結與人物刻劃顯得類型化的困境。

因此，在臺灣戲曲以戲曲新編或改編西方經典欲吸引新觀眾的脈絡下，或許可以思考改編原則更著重當時代的感知，並從用典故成語的策略中解放，使改編者的古典文學與戲曲文學造詣可以得到最大的發揮。同時，重新思考戲曲的主體性內涵可以是什麼？改編者選擇更動原著，欲達成的新詮釋是什麼？其背後立論爲何？若僅限於《天問》的中國儒家倫理教化和文化內涵不僅過時，也無法與臺灣當代的感知產生連結與對話，更重要地，也誠如豫劇在臺灣五十多年而發展成爲「臺灣豫劇」，那麼爲何這個劇種的主體性不可以進一步反映「臺灣此時此

---

73 Maynard Mack, p. 25.

74 紀蔚然：〈跨文化之正解與誤讀——臺灣劇場改編西方正典之實驗意義〉，《眾聲喧嘩之後：臺灣現代戲劇論集》（臺北：書林出版公司，2008年），頁53。文中卡特的引文出自Jan Kott, *Shakespeare our Contemporary,* trans. Boleslaw Taborski (London: Routledge, 1965), p. 48.

75 同前註，頁53。文中柯恩的引文出自Ruby Cohn, *Modern Shakespeare Offshoots* (Princeton: New Jersey, 1976), p. 7.

76 同前註，頁54。

臺灣大學學術期刊資料庫

地」這個時空觀眾的感知呢？一如作者於《天問》節目冊所提的查爾斯．密的再造計畫，其作品就是時代的產物，拼貼不同文本產生新的質問，扣緊美國當代社會。

從兩位改編者其他論述的蛛絲馬跡，似乎有時也碰觸到相同的看法，可惜並沒有在《天問》中被實踐。例如陳芳談到豫劇這個劇種意外在臺灣落地生根，說明「《約／束》的語言與腔調，仍保持著豫劇的基本矩矱。因此，無庸置疑，這是一齣豫劇。而『臺灣化』與新編唱腔，又標誌著另一種『創格』的意義。」[77]在註釋中，作者解釋臺灣化是指「戲劇作品運用臺灣元素以彰顯臺灣特色，包括劇本語言、思想與表演風格等」。這是作者少數提到並解釋臺灣化的論述。此外，她認爲同樣改編自《威尼斯商人》的《約／束》和《豪門千金》印證彭鏡禧所提的觀點：「莎士比亞的全球化事實上卻使他本土化了。他的全球化的成功大大得益於他的本土化，因爲『莎士比亞永遠都只是我們當下對他的理解』。」[78]彭鏡禧原是以此精闢的論述說明《約／束》改變了莎士比亞原作與豫劇，改編作品在多重約束下也有創新。上述改編者所提的「豫劇的臺灣化」及「莎士比亞的全球化卻使他本土化」的論點也反映出「此時次地」在面對在地觀眾與改編中的重要，只是《約／束》的改編實踐非此篇論文審視研究範圍，而就《天問》而言，從本文的分析，可以得知除了程式外，我認爲該齣戲並未完全能夠實踐「當下」的現在時空內涵的改編理念。[79]

---

77 陳芳：〈豈能約束？——「豫莎劇」《約／束》的跨文化演繹〉，《戲劇學刊》第14期，頁77。

78 陳芳：《莎戲曲：跨文化改編與演繹》，頁106；其所引的彭鏡禧文章出處爲彭鏡禧著，項紅莉譯：〈梆子莎士比亞：改編《威尼斯商人》爲《約／束》〉，《戲劇藝術》2010年6期，頁98。我則參考Perng Ching-Hsi, "A 'Bangzi Merchant of Venice' in Taipei: Yue/Shu (Bond)," *Asian Theatre Journal* 28.1 (Spring 2011): 231.該文的「莎士比亞永遠都只是我們當下對他的理解」引自Daniel Fishchlin and Mark Fortier ed., *Adaptation of Shakespeare* (London: Routledge, 2000), p. 5. 然而，Fishchlin也是引自他處。此常被引用的句子"Shakespeare is, here, now, always, what is currently being made of him" 原出處是Graham Holderness ed., *The Shakespeare Myth* (Manchester: Manchester University Press, 1988), p. xvi.

79 或許，還是得回到重要的關鍵根本問題：此時當下的在地文化內涵究竟爲何？不同的答案會造成觀眾接收與結論的差異，如改編者新出版論文，即認爲「《歧王夢》與《天問》所展現的語言、表演、文化等特色，的確讓我們同時看見了莎士比亞和自己……。」我好奇要如何知曉1995年的上海觀眾和2015年的臺北觀眾，跨越相當不同在地歷史文化與二十年時間差異，都會一樣接收：咸認爲中國儒家倫理孝道的改編映照自己的文化主體內涵？還是我們只能確定兩齣戲反映改編者的改編理念和部分戲曲觀眾的接收呢？引言部分見陳

臺灣大學學術期刊資料庫

結論：一個新觀眾的期待

這篇論文著重問題的探究，而無法包含改編者在《天問》戲曲程式的努力成果與創新。討論方式由小而大，先釐清、爬梳了豫莎劇三部曲的改編策略，接著透過比較《李爾王》與改編豫劇《天問》中三位主要人物，來分析這套改編策略在《天問》實踐的問題：中國化語境與文化主體性下的教化衝動，讓忠臣不得爲人，刻畫單一雷同；王后不得爲人，情感強度被削弱與覺知有限。文章最後進一步在臺灣戲曲改革的脈絡下，思考這個改編策略與戲曲主體性論述。本文建議從用典故成語的語言策略中解放，考量「時代感知」，並重新思考戲曲主體性的內涵，以及戲曲是否必須一定承載忠孝節義的教化功用，或者說，在現代脈絡下如何以新的視野引導觀眾思考上述議題。

從劇名《李爾王》到《天問》顯示兩齣戲各自的焦點與提問確實不同了。誠然每個讀者和學者對於《李爾王》是在說一個什麼主題的故事有不同的詮釋，我非常贊成賈柏所言，「《李爾王》該劇的力量以其在現代文化想像的位置，對現代觀眾而言，最重要的是在於描繪愛、受苦、與失去，屬於人的故事」[80]，艾德格裝瘋伴隨照顧著曾因誤會而要殺他的父親格洛斯特，寇蒂莉亞不顧危險率兵返回要救棄絕她的父親李爾，兩人愛其父極深。同樣地，兩位父親可以說是死於對他們的愛：艾德格最後與其父相認，格洛斯特欣喜激動而死；李爾亦是如此，只不過是幻覺誤認。[81]這些在在都是情之極致的強烈展現，令觀眾體認愛有誤解、難以表達、與失去的苦痛。《天問》雖然基本情節大致一樣，然或許由於劇種的差異，如本文分析是一個「闡述」忠孝，強烈教化意味的故事，全劇還透過人物用語，如用「孝順、孝心、不孝、孝子、孝道、孝親、盡孝」等約三十次以上，「盡忠、忠心、忠臣、效忠」等約十次以上，還有「人倫、綱常、倫理、倫常、五倫」等約十次以上，來宣導忠孝與倫常。在第四場，連不孝的二女兒都紹和夫婿夏侯康到端木格家時，聽到大兒子端木加要預謀弒親，夏侯康讚美二兒子

芳：〈語言．表演．跨文化：《李爾王》與「莎戲曲」〉，頁138。

80 Marjorie Garber, *Shakespeare After All* (New York: Anchor Books, 2003), p. 661.

81 Harold Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human* (New York: Riverhead Books, 1998), p. 486.《天問》中的端木加和瞎眼的端木格第一次見面，就立刻相認，端木格最後也沒有死。原著中爲諸多學者討論的是爲何艾德格一路伴隨其父，卻不相認，要延遲相認的時間至最後，以及相認場景爲何沒有演出來，是由艾德格口述。

臺灣大學學術期刊資料庫

端木蒙：「本宮聽說你善盡了孝道。」都紹則說：「本宮很欣賞你的孝心，孝子必是忠臣，現在就任命你爲侍衛統領。」[82]兩個無情殘酷之人在這裡竟會提到「孝」，是人物做作言不由衷？還是語境下的語言習慣？《李爾王》被轉化爲承載中國傳統思想與教化的劇目，戲曲舊觀眾或許習以爲常，認爲理當如此，但是《天問》既然改編自莎士比亞作品，某種程度必定想要吸引、開拓新觀眾，則須兼顧戲曲演出形式與內涵上要能夠與新觀眾產生連結。

當然，必須說明的是，本文無法兼談戲曲程式也因我自身對豫劇陌生的侷限，既非精通此劇種的戲迷，亦非戲曲研究學者，每種劇種有其獨特的審美方式與內行觀眾理解的成規，而戲曲的審美方式大不同於我熟習的現代戲劇與西方古典戲劇。這個書寫代表的是一個豫劇外行新觀眾的觀點與期待：不管是透過新編或跨文化改編，戲曲不僅可以美，也可以令人思辨，而答案或許在於演出改編可以回應時代感知。正如同我們永遠無法成爲莎翁同時代的人，但我們可以將莎翁變成我們這時代的人。

[82] 彭鏡禧、陳芳：《天問》，頁30。

臺灣大學學術期刊資料庫

從《李爾王》到豫莎劇《天問》：中國化語境下的教化衝動與改編議題

林雯玲

國立臺南大學戲劇創作與應用學系副教授

臺灣從一九八〇年代開始出現以戲曲改編、搬演西方經典，三十多年來已形成一股蓬勃的風潮。其中，可能唯有臺灣豫劇團與莎士比亞著名學者彭鏡禧和戲曲學者陳芳合作的豫莎劇三部曲有發展出一套固定的改編原則。包括二〇〇九年改編自《威尼斯商人》的《約／束》、二〇一二年改編自《一報還一報》的《量．度》與二〇一五年改編自《李爾王》的《天問》，都是遵循同一套改編原則：時空移植爲中國古代，企圖貼近原著精義，並高度強調語言的文學性。改編者陳芳也從此改編策略衍生，發展跨文化改編的實務運作方法，並以此評論其他莎戲曲，形成改編美學與建構評論理論，值得受到審視。

本篇論文第一部分先梳理豫莎劇改編者的意識形態、理論形成與改編策略，審視其改編原則，揭露可能隱藏的假定，並提供不同的思考點，尤其是何謂劇場的語言文學性。第二部分分析《天問》的文本展現與可能的問題，以闡述此改編策略形成不可抑制的「教化衝動」，導致主要人物只能扮演倫常次序上最重要的角色：明君與忠臣；忠臣的刻劃單一，王后的情感強度，與劇本傳達的思想性均因此被削弱。本文第三部分進一步將戲曲的跨文化改編置於臺灣戲曲改革的大脈絡下，來思考改編者「戲曲主體性」的論述與當代觀眾可能的接收回應，再度提出「時代感知」（sensibility）的改編觀點；同時，強調在現代臺灣「此時此地」的時空下，重新思考戲曲主體性的可能內涵。

關鍵字：　《天問》　《李爾王》　跨文化改編　時代感知　戲曲主體性

臺灣大學學術期刊資料庫

From *King Lear* to *Questioning Heaven*: The Urge to Edify in Chinese Cultural and Linguistic Contexts and Its Issues of Adaptation

Wen-ling LIN

Associate Professor, Department of Drama Creation and Application, National University of Tainan

In the past three decades, Taiwan has witnessed a popular practice of adapting western canonical works into various types of *xiqu* (traditional opera) performances. Among these numerous adaptations, probably only the three plays of Taiwan Bangzi Opera Company's Shakespeare's Trilogy have followed a consistent set of principles of adaptation, developed by their adaptors Perng Ching-Hsi and Chen Fang. These three works, *Bond* (2009) adapted from *The Merchant of Venice*, *Measure, Measure*! (2012) from *Measure for Measure*, and *Questioning Heaven* (2015) from *King Lear*, with the setting transferred to ancient feudal China, strive to be as close to the essence of the original as possible, and aim to achieve a high literary quality due to their great emphasis on the beauty of language in Shakespeare's works. From these principles, Chen Fang has further developed a system of adapting Shakespeare into *xiqu* and has applied this system in her critique of other intercultural *xiqu* performances. Such discourses need to be examined because they are not just adaptation strategies, but have formed a kind of theoretical criticism.

In the first part of this article, I examine these principles of adaptation to uncover their hidden assumptions, explore the problems such strategies may cause, and provide different perspectives in terms of what counts as "literary quality" in theatre. In part two, I focus on one specific problem in *Questioning Heaven*--its urge to edify (or, exhibiting strong didactic intent) in the Chinese linguistic and cultural context. This urge limits the characterization of three main characters, who can play nothing else but loyal court officials and king, the most important in traditional Chinese human relations as taught by Confucius. Thus, the two loyal officials become stereotypes, the emotional intensity of King Lear is reduced, and the thought explored in the play is narrowed. In addition, the urge to edify arises not just from the strategies of using Chinese idioms, but also from what adaptor Chen Fang calls "the subjectivity of *xiqu*"—in content, following Confucian culture as always expressed in *xiqu* ; and in performing, renovating the stage conventions within its recognizable frame. In the third and final part of this article, situating *Questioning Heaven* in the theatrical

臺灣大學學術期刊資料庫

contexts of Taiwan—that is, the reform of *xiqu* and its fashionable trend of intercultural adaptation—I propose revisiting modern sensibility as a principle of adaptation, and more importantly, what the content of *xiqu* subjectivity could be in Taiwan here and now.

Keywords: *Questioning Heaven* *King Lear* cross-cultural adaptation modern sensibility subjectivity of *xiqu*

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

王安祈：《傳統戲曲的現代表現》，臺北：里仁書局，1996年。

_____：〈竹林中的探險　觀《羅生門》戲曲演出〉，《表演藝術》第67期，1998年7月，頁73-77。

王尚淳：《跨文化改編與詮釋：莎劇在臺灣的戲曲化研究（1986-2010）》，桃園：中央大學中國文學系碩士論文，2013年。

方芷絜：〈轉化莎劇文學基因　注入豫劇新能量〉，《天問》節目冊，高雄：國立傳統藝術中心，2015年。

呂柏伸：〈演員劇場〉，《天問》節目冊，高雄：國立傳統藝術中心，2015年。

李育昇：〈由薩滿入題．．．〉，《天問》節目冊，高雄：國立傳統藝術中心，2015年。

林境南：〈挪借《威尼斯商人》：試論《約／束》的改編策略與所引發的問題〉，《戲劇學刊》第14期，2011年7月，頁85-108。

吳岳霖：《擺盪於創新與傳統之間：重探「當代傳奇劇場」（1986-2011）》，嘉義：中正大學中國文學系碩士論文，2012年。

紀蔚然：〈跨文化之正解與誤讀──臺灣劇場改編西方正典之實驗意義 〉，收入《衆聲喧嘩之後：臺灣現代戲劇論集》，臺北：書林出版公司，2008年。

段馨君：《西方經典在臺灣劇場：改編與轉化》，新竹：國立交通大學出版社，2012年。

陳芳：〈《約／束》，豈能約束？〉，收入陳芳主編：《劇場事8：戲曲易容術專題》，臺南：台南人劇團，2010年。

____：〈戲曲易容術與演藝主體性〉，收入陳芳主編：《劇場事8：戲曲易容術專題》，臺南：台南人劇團，2010年。

____：〈「馴悍」變奏曲──《胭脂虎與獅子狗》的啓示〉，收入陳芳主編：《劇場事8：戲曲易容術專題》。

____：〈豈能約束？──「豫莎劇」《約／束》的跨文化演繹〉，《戲劇學刊》第14期，2011年7月，頁63-83。

____：〈新詮的譯趣：「莎戲曲」《威尼斯商人》〉，《戲劇研究》第8期，2011年7月，頁59-90。

____：《莎戲曲：跨文化改編與演繹》，臺北：國立臺灣師範大學出版中心，2012年。

____：〈書寫「抒情」：「莎戲曲」的傳統印記〉，《戲劇研究》第11期，2013年1月，頁137-166。

____：〈書寫跨文化：量度《量．度》〉，《戲劇學刊》第17期，2013年1月，頁7-32。

____：〈語言．表演．跨文化：《李爾王》與「莎戲曲」〉，《戲劇研究》第18期，2016年7月，頁113-144。

黃千凌：《當代臺灣戲曲跨文化改編（1981-2001）》，臺北：臺灣大學戲劇研究所碩士論文，2001年。

黃香：〈是「教化」還是「說教」？《量．度》〉，http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=3004，讀取日期：2016年11月28日。

臺灣大學學術期刊資料庫

曾永義：《中國古典戲劇的認識與欣賞》，臺北：正中書局，1991年。

彭鏡禧：〈戲曲與莎士比亞之間的約與束〉，收入陳芳主編：《劇場事8：戲曲易容術專題》，臺南：台南人劇團，2010年。

彭鏡禧著，項紅莉譯：〈梆子莎士比亞：改編《威尼斯商人》爲《約／束》〉，《戲劇藝術》2010年6期，頁92-99。

彭鏡禧、陳芳：〈於無聲處聽驚雷：《天問》李爾王〉，《天問》節目冊，高雄：國立傳統藝術中心，2015年。

彭鏡禧、陳芳：《天問》，臺北：臺灣學生書局，2015年。

鍾佩眞：〈一劇兩吃：從《量．度》談跨文化改編〉，臺北：國立臺灣師範大學翻譯研究所，2014年。

臺灣莎士比亞資料http://shakespeare.digital.ntu.edu.tw/shakespeare/view_record.php?Language=ch&Type=p&rid=TBC2009MOV，讀取日期2016年8月20日。

Bloom, Harold. *Shakespeare: The Invention of the Human*. New York: Riverhead Books, 1998.

Charney, Maurice. “Shakespeare’s Unpoetic Poetry, Studies.” *English Literature, 1500-1900* 13.2, Elizabethan and Jacobean Drama (Spring 1973):199-207.

Cohn, Ruby. *Modern Shakespeare Offshoots*. Princeton: New Jersey, 1976.

Fishchlin, Daniel and Mark Fortier ed. *Adaptation of Shakespeare.* London: Routledge, 2000.

Garber, Marjorie. *Shakespeare After All.* New York: Anchor Books, 2005.

Goldman, Michael. “King Lear: Acting and Feeling.” In *On King Lear*. Ed. Lawrence Danson. Princeton, 1981.

Holderness, Graham, ed. *The Shakespeare Myth.* Manchester: Manchester University Press, 1988.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.

Kettle, Arnold. “From Hamlet to Lear.” In A *Shakespeare Reader: Sources and Criticism*. Ed. Richard Danson Brown and David Johnson. London: Macmillan Press, 2000.

Kennedy, Dennis and Yong Li Lan. “Introduction: Why Shakespeare?” In *Shakespeare in Asia: Contemporary Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Kirsch, Arthur. “The Emotional Landscape of King Lear.” *Shakespeare Quarterly* 39.2 (Summer 1988):154-170.

Kott, Jan. *Shakespeare our Contemporary*. London: Methuen & Co. LTD, 2nd edition, 1967.

Mack, Maynard. *King Lear in Our Time*. London: Routledge, reprinted 2005.

Perng, Ching-Hsi. “A ‘Bangzi Merchant of Venice’ in Taipei: Yue/Shu (Bond).” *Asian Theatre Journal* 28.1 (Spring 2011): 222-233.

Renaissance. [online] http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/cs6/ren.html [accessed on 10 September 2016].

Shakespeare, William. *The Tragedy of King Lear*. Ed. Barbara A. Mowat and Paul Werstine. Folger Shakespeare Library. http://www.folgerdigitaltexts.org/?chapter=5&play=Lr&loc=p7 [accessed on 20 August 2016].

Shakespeare, William. *King Lear*. Ed. Jack Lynch. https://andromeda.rutgers.edu/~jlynch/Texts/

臺灣大學學術期刊資料庫

tatelear.html [accessed on 24 September 2016].

Stampfer, J. “The Catharsis of King Lear.” *Shakespeare Survey* 13 (1960): 1-10.

臺灣大學學術期刊資料庫