戲劇研究　第18期
Journal of Theater Studies
2016年6月　頁113-144
DOI: 10.6257/JOTS.2016.18113

語言・表演・跨文化：《李爾王》與「莎戲曲」*

陳芳
國立臺灣師範大學國文學系教授

前言

據說莎士比亞（William Shakespeare，1564-1616）的《李爾王的悲劇》（*The Tragedy of King Lear*，以下簡稱《李爾王》）[1]係創作於一六〇三至一六〇五年，首演於一六〇六年。此後一度被改成團圓喜劇，在舞臺上演出了一百五十年，直到一八三八年才回復悲劇結局。[2]在莎翁的著名悲劇作品中，《李爾王》歷來並不如《哈姆雷》（*Hamlet*）、《馬克白》（*Macbeth*）、《奧瑟羅》（*Othello*）[3]等受到觀眾青睞。因爲從表面看來，該劇似乎就是一個頑固暴躁的老父親被不孝女活活氣死的故事。若深究主題思想，又不易掌握其中所鋪陳的人類生存狀態。而最難得的是演員——宜兼具王者氣度與生命厚度，能在大喜大悲中演繹人生況味者。所以，搬演《李爾王》必須克服許多困難。跨文化改編爲

* 本文初稿宣讀於2016年4月22-23日，臺大中文系主辦：「曾永義先生學術成就與薪傳國際學術研討會」。感謝《戲劇研究》二位匿名審查人的指正，本文已予修正。

1 本文所據英文爲Jay L. Halio, ed, *The Tragedy of King Lear* (The New Cambridge Shakespeare; Cambridge: Cambridge University Press, 1992)，中文爲彭鏡禧譯：《李爾王》（北京：外研社，2015年）。以下引用該劇均見於此，僅在正文中標示場次、頁碼，不再作註。

2 見楊世彭：〈導賞〉，收入楊世彭譯：《李爾王》（臺北：木馬文化公司，2002年），頁26-35。

3 以上中譯分別根據彭鏡禧譯注：《哈姆雷》（臺北：聯經出版公司，2001年）；呂健忠譯：《馬克白：逐行注釋新譯本》（臺北：書林，1999年）；方平譯：《奧瑟羅》（臺北：木馬文化公司，2001年）。

臺灣人文學術期刊資料庫

「莎戲曲」[4]，更是難上加難。不論背景設定、語言書寫、演出樣式、表演手段等，都有待審愼琢磨、推陳出新。

赫全（Linda Hutcheon）在《改編理論》（*A Theory of Adaptation*）一書中指出：我們應該「視改編如改編」（Treating Adaptations as Adaptations），把改編當作一個有所起源者（derivation），而非一個衍生物（derivative）。雖然在時間刻度上，改編較晚發生，但並不表示它就是次等的（secondary）。所以，改編同時包括過程（process）和結果（product），必須注意以下三點：第一，作爲實存的成品，改編已宣告其有所本，且有多方面的轉換（extensive transposition），如媒介（medium）、樣式（genre）、架構（frame）、背景（context）等。第二，改編是一種（再）詮釋（[re-]interpretation）與（再）創造（[re-]creation）的過程，兼含挪用（appropriation）與廢物利用（salvaging），乃至戲擬——端視我們的觀點而定。第三，從接受過程來看，改編是一種互文性（intertextuality）的形式；是經由我們的記憶在其他作品中所形成變奏（曲）之共鳴的複寫。[5]可見改編是一個廣義詞彙，只要前有所本，不論運用任何策略使之「再現」（representation），都可以稱爲改編。而且，改編具有自我的獨立性，不能再適用是否「忠於原著」的批評理論（fidelity criticism）。對於如何轉化莎劇無韻體詩（blank verse）與風格化表演，成爲戲曲韻文學與程式化表演，一直是筆者關心的課題。上海京劇院曾推出「京莎劇」《歧王夢》（尚長榮主演，1995年），充分發揮銅錘花臉和架子花臉的特長；而臺灣豫劇團去年也推出「豫莎劇」《天問》（王海玲主演，2015年），以「旦行女李爾」行銷宣傳。究竟這二部「莎戲曲」《李爾王》在跨文化劇場中有哪些思考和創新？保留了什麼樣的戲曲規範？又凸顯了什麼意義？是否能提供當代進行跨文化改編的一些啓示？都是值得深思的問題。故本文擬參採赫全的理念，從文本語言、表演特色及

[4] 筆者定義「莎戲曲」是指從莎士比亞戲劇改編而成（由眞人扮演）的中國傳統戲曲，並以英文"Shake-*xiqu*"名之。所謂「戲曲」，有眞人扮演與非眞人扮演者。在戲曲發展全盛期，總計約有400多種劇種。其中100多種是非眞人扮演的偶戲（傀儡戲、布袋戲、皮影戲等）。而「傳統戲曲」一詞，乃爲與「實驗戲曲」區隔；如吳興國《李爾在此》即屬後者。本文定義「莎戲曲」是採狹義，不包含莎劇改編之偶戲與實驗戲曲。「京莎劇」係指從莎劇改編之京劇，「豫莎劇」則指從莎劇改編之豫劇，其他依此類推。詳見陳芳：《莎戲曲：跨文化改編與演繹．導言》（臺北：臺灣師大出版中心，2012年），頁2。

[5] 參見Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation* (New York: Routledge, 2006), pp. 6-9, 170. 以上內容由筆者中譯。

臺灣大學圖書館期刊資料庫

文化底蘊等三個面向切入，視《歧王夢》與《天問》爲獨立作品，具體探討其演繹成效。

一、從無韻體詩到程式化語言

戲曲是一種綜合文學與藝術，因此，戲曲文本必然是文學性劇場的產物。戲曲語言雖有曲唱、念白（含吟誦）之別，念白又有駢、散之分，但主體組成部分仍是韻文學。一般把戲曲視爲詩劇，可知其性質。從文學角度來說，戲曲可分爲詞曲系與詩讚系二大類。前者代表如元雜劇、明清傳奇等，由宮調、曲牌聯套之長短句構成唱段。舉凡曲牌之字數、句數、句式、平仄、叶韻、對偶等，都有明確的規定，且本格正字外，還有許多變化；崑劇屬之。[6]後者如大量的地方戲，主要是以七字句、十字句組合齊言對句。原則上，單數句末爲仄聲，雙數句末爲平聲，句句叶韻；京劇、豫劇屬之。且爲因應中文單字單音節的特性，七字句多爲上四下三，十字句多爲三、三、四或三、四、三的音步節奏。

而莎士比亞戲劇語言基本上是無韻體詩，以抑揚格五音步（iambic pentameter）組成詩行。各詩行行尾雖不叶韻，但每一詩行大抵是十個音節，其中偶數音節即是「重音」。有時是十一個音節，多一個輕音。這種「輕、重、輕、重……」的音節節奏，其實就是莎劇臺詞最大的魅力所在。例如《李爾王》一開始要求三位公主各以公開諂媚的方式表述孝心，以便得到恩賜的國土時，二位姐姐都天花亂墜、信口表白了一番。輪到小公主時，她和李爾的對話如下：

CORDELIA: Nothing, my lord.

LEAR: Nothing?

CORDELIA: Nothing.

LEAR: Nothing will come of nothing. Speak again.

CORDELIA: Unhappy that I am, I cannot heave
My heart into my mouth: I love your majesty
According to my bond, no more nor less.（1.1.79-85）

[6] 曾永義：〈北曲格式變化的因素〉，分析北曲除本格正字外，尚須注意襯字、增字、減字、增句、減句、帶白、夾白、曲調是否入套、犯調等現象。該文雖是討論北曲，但南曲格式變化也大致如是。詳見曾永義：《說俗文學》（臺北：聯經出版公司，1980年），頁325-345；曾永義：《中國古典戲劇選注》（臺北：國家出版社，1983年），頁17-18。

臺灣人文藝術期刊資料庫

當蔻迪莉亞（Cordelia）說“Nothing, my lord.”，此一詩行只有四個音節，較本劇慣用的無韻體少了六個音節，可能表示沉默，舞台上必須停三拍。接著李爾說“Nothing？”，又停了四拍。然後蔻迪莉亞重覆說“Nothing”，再停四拍。中間有很多停拍的空白，全場鴉雀無聲，便會形成一種充滿壓迫感的戲劇張力。[7]

短少音節的對話也可能產生「分享詩行」（split lines or shared lines），即同一詩行由二個以上的劇中人對話合成，表示接話者內心的急迫焦慮或活潑機智。[8]例如李爾盛怒之下衝去見二公主麗根（Regan），向她抱怨大公主貢妮芮（Goneril）的不孝時，可以看到父女二人截然不同的情緒：

REGAN: I pray you, sir, take patience: I have hope
You less know how to value her desert
Than she to scant her duty.
LEAR: Say? How is that?
REGAN: I cannot think my sister in the least
Would fail her obligation: if, sir, perchance
She have restrained the riots of your followers,
'Tis on such ground and to such wholesome end
As clears her from all blame.
LEAR: My curses on her!
REGAN: . . . . . .
. . . Therefore, I pray you,
That to our sister you do make return:
Say you have wronged her.
LEAR: Ask her forgiveness?

[7] 見彭鏡禧：〈愛與寬恕：《李爾王》啓示錄〉，簡宗梧主編：《人文秀發》（長庚大學文化講座第二輯，桃園：長庚大學出版中心，2009年），頁150。

[8] 「分享詩行」乃後世編者所加，現今多數學術版本從之。《李爾王》早期的四開本（1608）與對開本（1623）並無此種安排。北京外研社出版的中譯本所附RSC版*The Tragedy of King Lear*，乃據對開本所編，都是對齊左邊排版，容許導演或演員自行決定接話的緩急。但在文本閱讀時，較難顯示這種舞臺上的語言張力。此外，莎翁還常靈活運用迴行（run-on lines, 亦稱跨行或接續詩行）、行中停頓（caesura）等手法。詳見彭鏡禧：〈《哈姆雷》的戲劇語言〉，收入《細說莎士比亞：論文集》（臺北：臺大出版中心，2004年），頁245-247。下文所舉分享詩行之例，亦可見迴行與行中停頓，如行310-312。

臺灣大學圖書館期刊資料庫

. . . . . .

REGAN: Good sir, no more: these are unsightly tricks:

Return you to my sister.

LEAR: Never, Regan.

. . . . . （2.2.310-34）

麗根好整以暇、緩緩勸說的語音剛落，李爾就搶著接話。二人四度分享同一詩行，顯示他早已氣急敗壞，精神狀態瀕臨崩潰。

這種莎劇節奏轉換翻譯時已然失眞，不論演得多好或多麼貼近原著，都不再是莎士比亞戲劇。[9]何況改編爲「莎戲曲」，自然無法再保持「原汁原味」。那麼，戲曲語言要如何蘊含意義、彰顯自我的特色呢？依據高友工的「抒情」定義，戲曲語言如能體現「自我、當下、內化」的情感，並以符號（在戲曲中乃指文字）「表述」出來，即是抒情段落；不然，便是敘事段落。[10]而「抒情」層次自有快感、美感及悟感等不同境界。戲曲念白絕大部分是敘事性功能，甚少抒情；曲唱則視文義從敘事至抒情各層次而有相應的書寫。

如上文所引李爾分疆一段，進入「莎戲曲」樣式中，《歧王夢》、《天問》不約而同都以敘事曲唱來表現父女三人的意圖。這並不是編劇的巧思，而是緣自戲曲文本的程式性思考。若以傳統規範來衡量，三位公主宜分別以花旦、花衫、青衣應工，且各有表明心聲的曲唱。雖然戲曲文本創作自有這種慣性，但奠基於此的創意卻可以各自發揮。以下試舉小公主Cordelia:“Nothing, my lord.”的相關回覆作爲對照說明。

在歧王命令三位公主各自表述「孝順之心和治國方略」，二位姐姐隨即阿諛老父王後，《歧王夢》是這樣安排的：

雪嬰：這……

---

9 近年在北京執導*As You Like It*, *The Merchant of Venice*等中譯劇的劇場史家 Dennis Kennedy 受訪時表示：以外國語言來演出莎劇是有限制的，演得再好也不是「莎士比亞」。見 Brendan Cole, “The Bard in Chinese,” *The Linguist* 55.1 (2016): 19.

10 關於高友工的「抒情」定義，可見高友工著，張輝譯：〈中國抒情美學〉，《北美中國古典文學研究名家十年文選》（南京：江蘇人民文學出版社，1996年），頁2-29；高友工：《中國美典與文學研究論集》（臺北：臺大出版中心，2004年），頁24-43。筆者另有〈書寫抒情：「莎戲曲」的傳統印記〉一文，討論過高氏此論應用於崑劇的得失，並曾予以補充修正，在此不贅。參見陳芳：〈書寫抒情：「莎戲曲」的傳統印記〉，《戲劇研究》第11期（2013年1月），頁141-143。

臺灣大學機構典藏

（唱）老父王要分割國土財產，
怎不知分土裂國要惹禍端？
姐姐們爲私利竟把媚詞獻，
此時我開口閉口兩爲難。

歧王：雪嬰，你怎麼不說話呀？

……

雪嬰：……

（接唱）父慈愛女孝順本分天然，
兒理當把養育深恩銘記心間。

……

（接唱）怎奈是分國之舉兒不解，
父做這魯莽事令人茫然。
兒擔心禍起蕭牆生變亂，
恐難免姐妹反目，手足相殘。

……

父王啊！

（接唱）話出唇好似那離弦之箭，
即便是再表白我依然如前。
恕雪嬰忠言直語少婉轉，
耿耿心爲的是社稷永固，天下平安。
勸父王懸崖勒馬休拒諫，
也免得到將來難挽狂瀾。（第一場〈分國〉：740-741）[11]

這一段長達十六句的曲唱，擴大了莎劇原著中蔻迪莉亞「誠實回答依照本分來孝順父王」的形象。編劇顯然認爲僅憑「孝心」即可分疆不近情理，至少中國傳統尚有對於「明君之道」的期待，因此加上「治國方略」的想像。於是雪嬰（即蔻迪莉亞）被中國化處理，既是孝順誠實的公主，也是深謀遠慮的忠諫之士。而青衣行當本來就設定爲端莊貞德的類型化人物，故以梅派青衣唱腔莊重大方的風格

[11] 見王煉、王涌石：《歧王夢》劇本，上海京劇院藝術創作部編：《新時期上海京劇院創作劇本選》（上海：上海文化出版社，2005年）。下引均見於此，僅在正文中標示場次、頁碼，不再作註。

臺灣大學學術期刊資料庫

來詮釋這段曲唱，可謂詞情、聲情兼美。至於唱詞格律，主要乃以三、三、四構成十字句，偶加襯字、增句之變化。

同樣的段落，《天問》則以五字句（2、3）書寫唱詞，隱喻都維（即蔻迪莉亞）較沉靜寡言：

都　維：我……無話可說。

（眾人訝異）

邠赫拉：（錯愕）無話可說？

……

都　維：陛下，皇娘啊——

（唱）椿萱恩慈重，
天倫古今同。
回饋反躬省，
量力惟盡心。
豈能獨邀寵，
巧言惑視聽？

邠赫拉：這可是你的眞心話？

都　維：是的。

（續唱）伏乞陛下鑒，
自然見眞情。　（第一場〈分疆〉：9）[12]

都維回答女皇邠赫拉（即李爾王）關於「孝順」的提問，合乎莎劇原著的處理方式。所謂「量力惟盡心」、「自然見眞情」，不過僅此而已。對於「媚詞」的不以爲然，直接予以批評，亦與原著遙相呼應。可見二部「莎戲曲」同中有異，都在戲曲韻文學既定的格律規範中，展現關注面向。

又如《李爾王》「暴風雨」（3.2）一景，同時象徵外界（物質）與李爾內心（精神）的風雨和混亂。此時，他的心智已陷入半瘋狂狀態，在狂風暴雨的荒野中發出歇斯底里的吶喊：

Blow, winds, and crack your cheeks! Rage, blow,
You cataracts and hurricanes, spout

[12] 見彭鏡禧、陳芳：《天問》劇本（臺北：學生書局，2015年）。下引均見於此，僅在正文中標示場次、頁碼，不再作註。

臺灣大學學術期刊資料庫

Till you have drenched our steeples, drowned the cocks!
You sulphurous and thought-executing fires,
Vaunt-couriers of oak-cleaving thunderbolts,
Singe my white head; and thou all-shaking thunder,
Strike flat the thick rotundity o'th'world,
Crack nature's moulds, all germens spill at once
That makes ingrateful man.（3.2.1-9）

吹呀，狂風，吹破你的臉頰！拼命吹吧，
傾盆大雨、氾濫洪水啊，你儘管噴吐，
直到淹沒尖塔，淹死塔頂的風信雞！
迅雷不及掩耳的惡毒閃電，
劈裂橡樹的雷霆的先行使者，
燒焦我的白頭吧！驚天動地的雷霆，
砸扁這個圓滾滾的世界，
打裂造化的模子，使種子頃刻間全都散落，
不得生出忘恩負義的人類！（3.2.1-9）

這九行連同3.2.13-23, 46-57長達三十二行的臺詞，是老人椎心泣血的抒情時刻。改編爲「莎戲曲」，非常適合從抒情層面來建構這一場戲。所以，《歧王夢》有第四場〈孤憤〉，《天問》有第五場〈風暴〉，都留下了悟感抒情的傳統印記。[13]

〈孤憤〉安置兩段歧王的曲唱，來渲染這個驚心動魄的時刻。在第一段曲唱中，以四個「爲什麼」問句，控訴天道不公、善惡不辨、女兒不孝、個人遇難的苦情，流露無顏去見雪嬰的心酸；第二段曲唱則將此苦情推至極致：

爲什麼無罪之人遭天譴？
爲什麼女兒心竟似冰雪寒？
爲什麼老天爺善惡不辨？
爲什麼要對我八旬老翁橫加摧殘？
……

[13] 見陳芳：〈書寫抒情：「莎戲曲」的傳統印記〉，頁148-150。

臺灣大學學術期刊資料庫

世間萬物皆負我，
孽海汹汹起狂瀾。
蒼天若還存慧眼，
就該將顛倒的乾坤再倒顛。
狂風啊，霹靂呀，
挾驟雨駕電火把世界擊碎，
埋葬那逆倫禽獸大惡巨奸！
山崩海嘯天下大亂……（第四場〈孤憤〉：754-755）

這個年高八十的老人，身處於「電光灼灼，雷聲隆隆，狂風呼嘯，大雨如注」的無垠原野，備受心靈折磨，終於神智錯亂。〈孤憤〉一場，收束於歧王發瘋的最高潮，乃「眞實與想像」內化錯亂的一種抒情。

〈風暴〉也有兩段曲唱。第一段由景及情，形容冷風刺骨、暴雨傾盆、淚眼茫然、痛斷肝腸的種種苦楚，感嘆道德淪喪、悔不當初；第二段則在昏亂之中發出「王者之怒」，尚有力抗蒼天、撥亂反正的企圖：

率剌剌冷冽剌骨暴風狂，
嘩啦啦大雨傾盆淹汪洋。
撥不開層層疊疊雲霧障，
分不清水花淚花視茫茫。
……
渾不知世態炎涼道德喪，
欠隄防諂媚小人正當行。
可嘆我神智昏亂心血淌，
無奈何白髮蒼蒼痛斷腸。
……
怒火起地裂天崩轟隆響，
劈開這萬惡淵藪振乾綱。
驀然裡懲凶誅惡起風暴，
管教他僞善邪佞無處藏。
且莫要揚威耀武朕頭上，
欺善怕惡、不是好兒郎！（第五場〈風暴〉：38-39）

無論〈孤憤〉或〈風暴〉，均以十字句（3、4、3）形式構句。〈孤憤〉偶

臺灣大學學術期刊資料庫

雜三、三、四句式，略作變化。這也不是編劇的隨興之筆，而是因爲在詩讚系戲曲文本中，十字句較七字句更具有抒情曲唱的優勢，也更能強化曲折的情感鋪陳。以致二劇都以十字句唱段表現抒情場面，或能達到震撼人心的效果。

戲曲之所以名爲「戲曲」而非「戲劇」，曲唱絕對是全劇的重點；抒情曲唱更是精華，「莎戲曲」自不例外。唱段的文字創作有格律講究，編腔譜曲亦有板式腔格的原理規範。傳統戲曲還有所謂「千斤白、四兩唱」的說法，是知就連念白都有詞組構成的自然韻律。不可否認當代劇場正逐漸進入視覺時代，光彩影像的功能被加倍放大，多媒體運用方式的探索也方興未艾。曲唱所要求的咬字吐音、行腔運氣、收音歸韻等，或念白的節奏，乃至文、武場伴奏的技巧與水準，似乎愈來愈乏人關注。然而，欣賞戲曲必待「知音」──「順耳」不過是最基本的門檻。戲曲語言雖然異於莎劇語言，但一樣需要喚醒聽覺。

二、超越流派與行當的演繹

中國戲曲全盛期有數百個劇種，當代至少尚存近百種。[14]《歧王夢》主演尚長榮本工淨腳，爲梅花大獎得主；《天問》主演王海玲本工花旦、武旦，爲國家文藝獎得主。二位演員詮釋「李爾王」各有體會，也都在傳統流派和行當中各有創發。

（一）化用麒派的全淨行：尚長榮

龔和德曾評論尚長榮演出《曹操與楊修》（1988）、《貞觀盛事》（1999）、《廉吏于成龍》（2002）等三部新編歷史京劇，是從白臉而紅臉而本

[14] 中國大陸曾以腔調劇種作爲分類基準，進行過幾次大規模的普查，凡統計戲曲劇種（偶戲除外）約有360、317、373或335種。1980年代以後，據說還有267種。當代大約尚存8、90種。參見中國戲曲曲藝辭典編委會編：《中國戲曲曲藝辭典》（上海：上海辭書出版社，1981年），頁102-103；中國大百科全書編委會編：《中國大百科全書．戲曲曲藝卷》（北京、上海：中國大百科全書出版社，1983年），頁588-605；李漢飛編：《中國戲曲劇種手冊》（北京：中國戲劇出版社，1987年），頁1、849-985；余從：《戲曲聲腔劇種研究》（北京：人民音樂出版社，1988年），頁174-205；中國戲曲劇種大辭典編委會編：《中國戲曲劇種大辭典》（上海：上海辭書出版社，1995年）；海震：〈戲曲聲腔劇種及其音樂〉（臺灣師範大學國文學系演講，2014年5月7日）。

臺灣大學博碩士論文知識庫

臉的三個轉折，象徵「從周信芳到尚長榮，海派京劇終于修成正果」。[15]《歧王夢》首演時間（1995）介乎《曹》、《貞》二劇之間；歧王臉譜正是以紅色打底，白色抹額，人物本乎忠義，間或游移於奸邪。是以龔老之言至少代表二層意義：第一，尚長榮的表演方式受到海派京劇影響很大；第二，尚長榮的淨行吸收了麒派老生（周信芳藝名麒麟童）的表演技法。就近代京劇淨行言，金（少山）、郝（壽臣）、侯（喜瑞）、裘（盛戎）各自成家，均有流派。[16]那麼，尚長榮究竟傳承了哪一流派？又如何創新表演？對於不同的行當藝術，他是怎麼借鑑的？

一般認爲京劇京派重唱工，海派重做工。海派京劇的興起，乃緣於上海開埠後，設立租界，華洋雜居，商務興盛，導致市民審美趨向新奇、通俗、趣味，從而形成京劇唱詞通俗化、念白演說化、場景寫實化、表演生活化，亦即「京話（筆者按：此指話劇）合璧」的新格局。[17]而麒派老生創自麒麟童，講究「七分話白三分唱」。他琢磨譚鑫培，著眼點在念白和眼神變化。除字正腔圓外，兼顧身段、鑼鼓、口齒、尖團、字義、字音。唱腔則集譚鑫培、汪笑儂、孫菊仙之長，因聲音沙啞，故不走小汪派[18]高腔，改走低音，並與歐陽予倩合作，以大嗓唱小生；另吸收三麻子（王鴻壽）、潘月樵、夏月珊兄弟之特點。三麻子是徽調文武老生，重做派，自創了不少紅生戲。因此，麒派老生以做工、念白著稱於世，表演熾熱，風格壯美，很能鼓動人心。[19]

尚長榮是京劇四大名旦尚小雲之三子，師從陳富瑞、李克昌、蘇連漢，幼功練得紮實，「架子、銅錘兩門抱」。川劇名家吳曉雷、「活曹操」侯喜瑞的

15 見龔和德：〈海派京劇終于修成正果〉，《中國戲劇》2010年7期，頁26。

16 近代京劇淨行各流派特色，參見董維賢：《京劇流派》（北京：文化藝術出版社，1981年），頁220 -244。

17 張澤綱：〈論“麒派”與“海派”的文化追求〉，周信芳藝術研究會編：《麒藝叢編》第一輯（上海：學林出版社，1998年），頁31-33、35。

18 世稱汪桂芬爲「汪派」，汪笑儂爲「小汪派」。關於「小汪派」的特色，參見陳芳：〈京劇「汪（笑儂）」派探賾〉，《花部與雅部》（臺北：國家出版社，2007年），頁389-441。

19 詳見安志強：〈藝術生命的鏈條——周信芳唱腔藝術的構成基因〉，周信芳藝術研究會編：《麒藝叢編》第一輯，頁8、10；葉舫瑞：〈試論周信芳的聲腔藝術〉，周信芳藝術研究會編：《麒藝叢編》第一輯，頁23；沈鴻鑫、何國棟：《周信芳傳》（石家莊：河北教育出版社，1998年），頁1、33、44、46；陳芳：〈論清末上海的京劇演出活動〉，《清代戲曲研究五題》（臺北：里仁書局，2002年），頁190、193、195-196。

臺灣大學圖書館期刊資料庫

教導，則讓他體會到藝術可以互通有無，「演戲要演人，演人要演心」，務求「發于內、形于外」。[20]尚小雲與周信芳交情深厚，尚小雲創榮春社，要求弟子徐榮奎詮釋《蕭何月下追韓信》要依照麒派路子，「要學麒老派的戲韻」。尚長榮也是從小耳濡目染麒派藝術，並在戲中實踐。[21]他強調「藝術要創新，表演要動情」，在淨行流派中進行「科學雜交」，唱腔取金派之渾厚，做功取侯派之細膩，兼收郝、裘二派之長，並運用生活化表演方式，「新而不洋，巧而不怪」。[22]融合諸大家進行板式創新，兼採老生、青衣等其他行當特色，表演雄渾有氣魄，唱念口勁嚴實，字韻精準，鏗鏘有力，輕重緩急，抑揚頓挫，富於變化。如《曹操與楊修》中步法踉蹌和大圓場學侯派，工架、造形、念白學郝派，演唱音色剛勁學金派。再向老生麒派取法，表演節奏更靈活強烈。念白中還摻入南崑字或古音。[23]唱腔高、低調音域變化大，既有銅錘花臉的渾厚、莊重，又有架子花臉的激變、活潑。[24]對於揣摩人物，尚長榮非常謹慎，不願落入既定窠臼。演出三部曲時，他明確表示摒棄樣板戲所標榜的「高大全」、「三突出」，也不贊成硬套斯坦尼斯拉夫斯基（Konstantin Stanislavski，1863-1938）的寫實演技。[25]這種突破性思考，在當時瀰漫標榜樣板戲和斯氏理論的社會氛圍中，相當難得。

基於這種訓練背景，尚長榮事實上結合了「架子花臉銅錘唱」與「銅錘花臉架子功」。[26]在唱念的音量大小高低、音色粗細收放上，都比傳統規範的反差更大；在做工身段上，也更注意程式動作乾淨漂亮，融入生活氣息。如〈孤憤〉（暴風雨）一場，在剛健雄渾的交響樂聲中，先以黑衣龍套舞動螢光大旗，象徵猛烈的風雨雷電。歧王上場後一段唱白，酣暢質樸、蕩人肝腸。配合顫抖的手勢，不時甩動的一綹「白滿」和左右錯位的蹉步，可將人物此時錯亂憤慨的

20 見王國平：〈終生錘鍊虎虎生氣：不稱「派」的京劇大家尚長榮〉，《文明》2013年9期，頁23。

21 見尚長榮：〈父親、我與周老的麒派淵源〉，《上海戲劇》2015年1期，頁3-4。

22 見劍山：〈富有創造激情的尚長榮〉，《戲曲藝術》1985年3期，頁26。

23 見翁思再：〈別開生面的活曹操——評尚長榮在《曹操與楊修》中的表演〉，《當代戲劇》1991年4期，頁34。

24 見黃宗琪：〈尚長榮的表演風格〉，《人民戲劇》1982年1期，頁50。

25 見王國平：〈終生錘鍊虎虎生氣：不稱「派」的京劇大家尚長榮〉，頁25、28。

26 見北京市藝術研究所、上海藝術研究所編：《中國京劇史》下卷（北京：中國戲劇出版社，1999年），頁2774。

臺灣大學圖書館期刊資料庫

心情和年邁力衰的體態表現得淋漓盡致。「自始至終將莎劇特色與麒派表演融爲一體，收到很好的演出效果。」[27]緊接著一組成套唱腔——【西皮原板】、【緊二六】、【高撥子】，插入垛板唱句，激憤勁切；借鑒《徐策跑城》的虛擬身段，動中有靜，適時亮相。再搭配異人（即傻子，Fool）的烏龍絞柱、後滾翻、十五、六個擰旋子，以及現代舞臺藝術的音響效果，將歧王複雜痛苦的內心世界完全外現。[28]

尙長榮認爲自己詮釋歧王，首重「對人物的定位」。強調刻畫、展現人物，「演員要有語言功力，不是說指某一個劇種的語言，是唱念做打中的『念』。……念白旋律，要有感情變化。」[29]最後一場〈夢毀〉，歧王心境分成三個轉折：先是抒情獨唱、對唱感慨世事，痛悔前非；繼而以大段念白爲女求情，眞摯懇切；終於用行動奮力一搏，勒斃上官（即愛德蒙，Edmund）。其中念白部分頗能展現尙長榮掌握「聲、韻、情」的語言功力：

> 我歧羊在位數十年，爲君無道，治國無方，遂令世風日下，道德淪喪，爾虞我詐，假面堂皇。貪財者見利忘義，謀私者以怨報德。父不慈，子不孝，情不眞，心不良。教人哀痛，令人悲愴。唯我兒雪嬰，潔白無瑕，純眞坦蕩，留她在世，也好讓世人知曉，在這可悲、可嘆、可憐、可恨的世界之上，縱有千醜萬惡，也還有明媚春光，還有那人人企盼的眞誠善良！
>
> （第七場〈夢毀〉：772）

歧王跪地陳述，起初雙眼圓睜，音色沉鬱渾厚，聲調鏗鏘，責己失察，懺悔治國無方；接著人物造形轉向，慨嘆道德淪喪，人心不良。念白「見利忘義」、「以怨報德」，乃一字一字用力噴出。言至「父不慈，子不孝，情不眞，心不良」時，配合搖頭、搖手，眼神收束下垂，頗能表現內心哀痛；隨即張大雙眼，急切說出「令人悲愴」。再語帶哭音，似老淚縱橫，敘述雪嬰純眞無瑕。念誦「可悲、可嘆、可憐、可恨」句，則配合抖手、閉眼、握拳，表現激憤昂揚。然後愈

---

27 見胡淩虹：〈生存還是毀滅，中國莎翁的當代命運〉，《上海采風》2014年6期，頁11。

28 據說導演曾設計在風雨交加的曠野中，忽然出現三個歧王怒天罵地，充分表現歧王自我的人格裂變。見曹樹鈞：〈簡論新時期海派京劇的國際影響〉，《社會進步與人文素養——上海市社會科學界第四屆學術年會文集》，見http://www.ilf.cn/Theo/39086_6.html，讀取日期：2015年8月2日。但目前已正式出版的DVD中無此橋段。

29 見邱儷華、陳瑾：〈國粹演繹莎翁名著，上海京劇院“跨文化”探新路〉，《新聞晨報》，2011年11月8日，見http://dailynews.sina.com/bg/ent/entothers/sinacn/20111108/17362901420.html，讀取日期：2015年9月10日。

臺灣大學圖書館期刊資料庫

念愈快，訴求心願。最末兩句一氣呵成，睜目仰視上蒼。「眞誠善良」更是發自內心的吶喊，念白力道十足，一直衝上最高點。尙長榮一向主張演員要「拼文化」，重視唱做與舞臺整體環境的渲染、營造。而念白正是重要關鍵，其中之抑揚頓挫，蘊含豐富的文化底蘊，必須用「內心統帥技法」，運用傳統積澱的能量，去解剖人物內心。[30]

尙長榮認爲表演要做到「內重、外準」，刻畫人物是一個整體表現，不能自限於某一流派或行當。在舞臺上要求自己「步不多行一尺，唱不多滯一秒，神不怠慢一分」，從不賣弄技藝。[31]他拒絕被稱作「尙派」，最多只承認自己是「尙小雲派花臉」。[32]其實他早已超越流派與行當，不拘一格，乃以博采廣收的演繹方式去詮釋劇中人物。陳云發評論他是花臉藝術糅入旦角的柔婉、老生的穩健、小生的倜儻、丑角的詼諧幽默、武生的身段、越劇的嫵媚、影視話劇的寫實等特點，乃「全淨行」的藝術家風采，[33]應可提供一個較公允的觀察視角。

（二）文武全能的自然派：王海玲

豫劇原名河南梆子、河南高調，源自隴西梆子腔（即甘肅調、西秦腔）結合河南土腔戲，再融入羅戲逐漸成形。早期的梆子腔可能是曲牌體音樂結構，乾隆以降，慢慢過渡到板腔體。[34]豫劇在流傳過程中，由於演唱方式和語音方言之異，曾形成豫東（即高調，含祥符調、沙河調）與豫西（即靠調）兩大流派。前者發聲多用假嗓，音域屬上五音，高亢奔放，多花腔；後者則多用本嗓，屬下五音，深沉渾厚。一九二〇年代後，豫東調與豫西調相互汲取，乃合流爲現代所謂的豫劇。一九八〇年代後，豫劇旦行開始有常香玉、陳素眞、崔蘭田、馬金鳳、閻立品等五大表演流派之說。[35]而一九五〇年代後，從越南富國島意外遷臺的中州豫劇團開始，豫劇在臺灣已默默耕耘了六十多年。歷經奠基期、整編期、轉型

30 見陳云發：《吟嘯菊壇——大寫尙長榮》（上海：復旦大學出版社，2001年），頁358-359、361。

31 見彭奇志：〈刻你的名字在藝術之顚〉，《上海戲劇》2009年1期，頁21-22。

32 見王國平：〈終生錘鍊虎虎生氣：不稱「派」的京劇大家尙長榮〉，頁29。

33 見陳云發：《吟嘯菊壇——大寫尙長榮》，頁451。

34 見陳芳：〈論梆子腔的名義〉，《清代戲曲研究五題》（臺北：里仁書局，2002年），頁65-92。

35 見李漢飛：《中國戲曲劇種手冊》，頁750-755；馬紫晨主編：《中國豫劇大辭典》（鄭州：中州古籍，1998年），頁10-12。

臺灣大學學術典藏資料庫

期、興盛期、創發期等五個階段，早已超越撫慰鄉愁、教化人心的政治、教育目的，而以「回歸藝術本質」的具體實踐成果，立足於臺灣的人文社會中。[36]

豫劇皇后王海玲是臺灣本土培養出來的第一期劇校生，曾有「八齡神童」之稱。在五十多年的演出磨練下，從主攻花旦，兼學武旦，跨向刀馬旦，再攻青衣，兼演青衣老旦[37]、帥旦[38]、彩旦、小生，可謂「生旦兩門抱」。[39]二〇〇九年首演改編自莎士比亞《威尼斯商人》（*The Merchant of Venice*）的《約／束》時，更跨行當綜合老生、淨、丑去詮釋夏洛（Shylock）。[40]此次在《天問》中主演女皇邡赫拉，則飛揚跋扈有之，故作姿態有之，靜觀體悟有之，碎裂心肝有之，精湛演繹著實令人難忘。

王海玲在第三場〈辱親〉中，特別以帥旦紮靠上場，掄槌擊鼓。這不是《梁紅玉擂鼓戰金山》中的大堂鼓（鼓條較細），而是觀摩日本太鼓後自編的鼓套子，輕重強弱錯落有致。[41]接著侍衛翻滾跌撲，王海玲表演靠旗出手，包括拍槍、大靠側身磕槍、挑槍、繞槍、橫叉左右踢槍等。[42]除了傳統程式出手外，還自創大靠挑刀、絞刀。[43]出手早期主要用於神怪戲，近來參考大陸戲曲，王海玲的嫡傳弟子蕭揚玲（主攻花旦）也已在《楊金花》中開始紮靠磕槍，異於傳統的演法。由於武旦原有耍雙鞭、坤刀等必修課，靠旗出手對本工武旦、花旦的王海玲來說自非難事。不過，這回卻因戲服、道具而增加了表演難度。[44]幸好她還是

36 見陳芳、嚴立模主編：《臺灣豫劇五十年圖志》（臺北：國立傳藝中心、國光劇團豫劇隊，2003年），頁8-35。

37 在豫劇中指看似老旦，實由青衣應工者，如《楊金花》中的佘太君、《對花槍》中的姜桂枝。

38 此爲豫劇旦腳獨創的行當，紮靠配旗，又有大段唱功。表演上融青衣、刀馬旦、武生爲一體；唱腔上既保持青衣柔、潤、顛、穩的唱法，又吸收武生等男腔樸、直、昂、壯的特色。如《平遼東》之穆桂英，頗有「武戲文唱」的味道。

39 見陳芳、嚴立模主編：《臺灣豫劇五十年圖志》，頁239-244。

40 見王海玲：〈我的跨行當挑戰〉，《約／束》演出節目書（臺灣豫劇團，2009年）。

41 據筆者電話訪談王海玲的記錄（以下簡稱「訪談記錄」），2016年2月3日20:00-21:35。特此向王海玲老師致謝。

42 出手槍法是戲曲把子功的一種表演程式，相關說明詳見余漢東編著：《中國戲曲表演藝術辭典》（武漢：湖北辭書出版社，1994年），頁520-526。

43 以靠旗杆側身繞刀、挑刀，雖可見於《盤絲洞》蜘蛛精的格鬥，但所用靠旗規格較小，質量亦須注意。這是臺灣第一次嘗試絞刀，且用於非神怪戲。

44 四支靠旗以藤製成，質地較軟，力度不足；槍桿也是藤製，兩端重量太輕，容易飄忽；而皮製的靠把很短，有四個洞，插入靠旗後，再以小木條固定，平日是可以活動的。現在一用力打，力度過大，靠旗就會偏移。且靠旗高度須在肩膀以上，保持一定的斜角，運

臺灣大學資訊推廣用印資料庫

設法克服，並以鷂子翻身作結。一則顯示女皇的武功不凡；二則也象徵名義上雖宣告退位，但心態上卻沒有任何調整。第八場〈重圓〉中，神智錯亂的女皇，頭戴野草花、耍弄著樹枝上，也是一種變化槍花的技藝展演。待唱至「隨朕殺——殺殺殺殺殺殺殺……」句，又把樹枝當劍來使。這也是武旦基本功，可從《花本蘭》、《梁紅玉》等大批劇目中信手拈來。

第五場〈風暴〉在黑旗飛舞與天幕、投影共構的潑墨式風雨雷電中拉開大幕，氣勢磅礴。編腔作曲張廷營於此提煉出的音樂主題風格是悲愴淒美，故設計弦樂密集震弓，曲線上行，暗示錯綜複雜的劇情即將開始。王海玲以二大段唱腔演繹悲憤心情，融合運用了生之本嗓與旦之小嗓。第一段首句「率剌剌冷冽剌骨暴風狂」，即以【緊二八】高音起頭；第二句「嘩啦啦大雨傾盆淹汪洋」轉入【慢板】（似【回龍】），「淹汪洋」再修成高腔甩腔；接續「撥不開層層疊疊雲霧障」至「無奈何白髮蒼蒼痛斷腸」，則在象徵風雨的黑旗交錯中，從【慢板】入【慢二八】，顯示驚嚇、暴怒、痛心等複雜情緒。[45]第二段「怒火起地裂天崩轟隆響」二句係唱【金鉤掛】，以下再轉【緊二八】。如此，雄渾悲壯的樂音由中慢板轉剁板，讓內心衝突層層疊疊，推向最高潮。[46]同時，王海玲充分展現精湛深厚的水袖功：雙翻揚袖（分水袖）、雙折托袖、肩搭袖、撐袖、冲袖、摔袖、拋袖、搭袖、翻身涮袖、旋袖、拱手式、提袖……，[47]甚至配合鷂子翻身十五、六個。比起《失子驚瘋》或《打神告廟》，不遑多讓。精神狀態與唱做演

力方式也與傳統有異：不是臂力，要改用肩力，才不會打到臉。但專業的服裝設計者未必懂得戲曲表演的細節和訣竅，以致製作成品不盡然實用。剛開始試用時，靠旗竟滑過臉斷成兩截，還有一回險些傷及眼睛。後來，劇團只好自行研發，加長靠旗，以塑膠管銲住，並把後面二支用鐵片釘牢。但還是會晃動，最後乃把靠旗直接插入靠把銲定。另要改良槍桿太輕、易滑及旗幟形狀、材質等問題，於是在槍桿上纏布，兩端加上骷髏頭勉強因應。不過，絨製大幅三角旗幟動輒沾黏、刮眼，卻因首演在即，不及處理，只好以雙手抓住旗角來表演。王海玲說：此時靠旗如能以緞料作成圓弧狀，應能使表演更得心應手。見〈訪談記錄〉。服裝、舞美設計對於戲曲表演具有極大的影響，可惜臺灣劇場文化環境尚未成熟，至今遲遲無法改善。參見陳芳：〈表演重塑：臺灣「莎戲曲」演員的身體異化〉，《戲劇學刊》第20期（2014年7月），頁54-61。

45 演出版與文本不會完全相同；王海玲在此核心唱段中，共掐掉4句唱詞。

46 參見張廷營：〈歌詠到吶喊　極端到妥協〉，《天問》演出節目書（臺灣豫劇團，2015年），頁20；王海玲：〈繁華落盡　問蒼天訴衷情〉，《天問》演出節目書，頁28；「訪談記錄」。

47 關於水袖功各式身段的說明，詳見王詩英：《戲曲旦行身段功》（北京：中國戲劇出版社，2003年），頁175-339。

臺灣大學學術期刊資料庫

繹嚴密配合。然後有感而發，引出同理心——「愧悔昔日不自知」，轉爲一段【慢流水】。此時流露悲憫，凝神遠眺，復歸人性的思考。

最後一場〈國殤〉，戰敗被俘的邠赫拉體悟「歲月靜好」之可貴。不是呼天搶地的大悲，而是淡淡的憂傷，一種沈殿後更爲糾心之悲。緩緩唱起變體【慢二八】。「世道了然不須問，繁華落盡見眞淳」，一切都變得如此清澈透明。直到小女兒遇害，面對骨肉相殘，邠赫拉哀痛逾恆。乃以稍高於豫劇主調的F調，起唱【散板】首句：「撲簌簌悲從中來椎心泣」，隨轉【慢板】：「聲聲喚喚不回朕的小嬌兒……」，再化入越劇【清板】。「問蒼天……」一段則先清唱【慢二八】，漸快轉入緊打慢唱【快二八】，末了收在【清板】：「不堪留戀塵俗事，另尋天地無所羈」。「無所羈」還用了高腔甩腔，閉口音「羈」之後行腔加上開口音「呀」，放聲悲哭。這是「由歌詠而吶喊，一步步走向悔恨的深淵」，[48]推到最高潮的〈絕望之歌〉。[49]全劇採用「中型國樂隊」編制，在傳統和聲上搭配民族和聲。隨著不同場景、情境之頻繁變換，還要運用不和諧的七和弦、九和弦及減三和弦，使全劇形成一種「充滿情感的多樂章交響作品」。[50]

邠赫拉既是王者，又是母親，表演宜兼具霸氣和母性。於「年幼女在襁褓夜夜驚夢，忙撫慰暗落淚坐聽雞鳴」一段（第三場〈辱親〉：26），便難得流露幾分柔情，並假意示弱。王海玲認爲這位女皇不拘小節，可以生腳坐姿、旦腳手勢、較自然行動，但須加大幅度與力度。融合青衣、帥旦、刀馬、武旦、老旦及生行，她以多年積累的唱做念打功底，吸收寫實表演技法，自成一種大器的「王派」風格。既不自限於豫劇旦行的五大流派，也不囿於劇種。對於依唱腔特色而形成的各種流派，王海玲說：「演唱應如鬆緊帶，急徐頓挫，主要是依據人物情緒來表演。」[51]所以，她雖超越流派，卻更重視「行當、程式」的基本功，而以「跨行當、化程式」的演繹方式去呈現。《天問》一劇的【慢板】和【二八】，都有很多變體。王海玲所詮釋的女皇，隨著劇情發展，顯然有一個「由動入靜」的過程。當躁動的邠赫拉終於冷靜面對一切時，王海玲也以細膩精練的功力征服

48 見張廷營：〈歌詠到吶喊 極端到妥協〉，頁20。

49 以上板式分析，見「訪談記錄」。「絕望之歌」（song of despair）一詞來自杜夏（Pierre-Amie Touchard），見Joseph Graves作，陳芳譯：〈序：絕望之歌〉，彭鏡禧、陳芳：《天問》，頁iii。

50 見陳金池：〈以情理統馭五彩樂章〉，《天問》演出節目書，頁21。

51 見〈訪談記錄〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

了觀眾。

尚長榮、王海玲二位大師所創造的「李爾王」，都不是傳統戲曲類型化行當的人物，也不能以簡單的流派藝術來歸納。正因奠基於深厚的四功五法，他們才能「吃透」、「妙用」並「超越」行當與流派，樹立當代「莎戲曲」的特殊表演典範。

三、跨文化：必也正名乎？

《李爾王》凡五幕二十三場，寫於詹姆士一世（James I）兼攝蘇格蘭、英格蘭王位後，並曾在宮中獻演。故事背景設定雖是遠古基督教尚未創立以前，但隱喻大一統王國不宜分裂，否則後果不堪設想的寓意，卻相當明顯。學界公認莎翁創作此劇是符合當時政治氛圍的，肯定詹姆士一世統治的重要性。甚至也可能是莎翁及其同時代人表現退休時必須交出產業，轉而成爲平凡年老的寄居者時，內心焦慮的一種方式。[52]不論如何，《李爾王》對於人性表裡不一的刻畫、物質與精神的混淆、權力／利的掌控分配、眞（自然）、假（虛僞）的觀察等，都有精闢的描述；而全劇的核心意義，其實還是在於李爾的生命成長——因爲掌權太久，剛愎自用，在以錯誤的方式交出政權後，墮入痛苦的深淵。經過委屈、憤怒、詛咒的階段，他逐漸學習接受、容忍人生的苦難，並從中得到教訓，領悟同理心的重要，爲自我找到救贖和新生的可能。[53]暴風雨一景，正是李爾找回「人性」的轉折點。至於副線格洛斯特（Gloucester）則是轉向斯多葛（Stoic）學派「逆來順受」的人生觀，尋求合適的死亡時機。[54]自殺不成後，他接受愛德加（Edgar）的勸說，決定「今後我要背負／痛苦，直到它自己喊／『夠了，夠了』才死。」（“I do remember now: henceforth I’ll bear/Affliction till it do cry out itself/‘Enough, enough’ and die.” 4.5.88-90）但這種想法似乎也不足爲恃。經過種種磨難，最後愛德加下了結論：「說出感覺，而非於理當說之言」（“Speak what we feel, not what we ought to say.” 5.3.345）就說明自然情感遠比理性規範重要；天性親情，絕不適合稱斤論兩。

52　見葛林布萊（Stephen Greenblatt）著，宋美瑩譯：《推理莎士比亞》（臺北：貓頭鷹出版社，2007年），頁348-353。

53　見彭鏡禧：〈試解“最大的問題”〉，收入彭鏡禧譯：《李爾王》，頁144-147。

54　見彭鏡禧譯：《李爾王》，頁3。

臺灣大學學術期刊資料庫

另在《李爾王》中被視爲不孝者——李爾的長女、次女，及格洛斯特的私生子愛德蒙（Edmund），難道是天生的壞胚子嗎？平心而論，他們都在父親的偏執與父權社會的僵化體制中，長期承受偏差的對待。李爾「假戲眞做」[55]的分疆之舉，從下文看得很清楚：

LEAR: . . . . . Now our joy,
Although our last and least, to whose young love
The vines of France and milk of Burgundy
Strive to be interessed: what can you say to draw
A third more opulent than your sisters? Speak.（1.1.74-78）

李爾：……現在，朕的寶貝，
儘管你是老么；你青春的愛情
正由法蘭西的葡萄和勃艮第的牛奶
爭奪著呢。你有什麼可說，來取得
比你兩個姐姐更豐盛的第三份？說吧。（1.1.74-78）

既然早已畫好「比你兩個姐姐更豐盛的第三份」，可見老父王看似公平的分疆，實無公平可言。[56]另愛德蒙限於身分而被剝奪一切的怨懟，也在第一幕第二場一開始就展露無遺：

EDMUND: Thou, nature, art my goddess: to thy law
My services are bound. Wherefore should I
Stand in the plague of custom and permit
The curiosity of nations to deprive me
For that I am some twelve or fourteen moonshines
Lag of a brother? Why bastard? Wherefore base?
When my dimensions are as well compact,
My mind as generous, and my shape as true,
As honest madam's issue? Why brand they us

[55] 見彭鏡禧：〈愛與寬恕：《李爾王》啓示錄〉，頁148-156。

[56] 李爾的偏心，還有許多藏在字裡行間的蛛絲馬跡。如李爾：「我原來最疼她，想要把晚年／交給她親切照顧……」（1.1.117-118）；貢妮芮：「他一向最疼小妹，現在又拋棄她……」（1.1.296-297）。

臺灣大學學術期刊資料庫

With base? With baseness? Bastardy? Base, base?（1.2.1-10）

愛德蒙：大自然，你是我的女神：你的法則
我理當恪守。爲什麼我必須
忍受可厭的習俗，容許吹毛求疵的
社會來剝奪我的權益，只因爲
我比哥哥出生晚了十二三個月？
爲什麼叫野種？爲什麼是賤貨？
我相貌堂堂，一表人才，
我胸襟豪邁，長得也像父親，
跟規矩婦人所生的一樣。爲什麼要
烙上賤貨、卑劣、野種的印記？賤貨，賤貨？（1.2.1-10）

這些「創傷記憶」，從童年到成年愈益深刻，使得這對姐妹和私生子早已心性扭曲、人格不全。日後他們同聲連氣，做盡壞事，可謂其來有自。半因人爲，半因體制（亦由人制定），造成了李爾和格洛斯特相互呼應的悲劇。

《歧王夢》改編爲七場：〈分國〉、〈受挫〉、〈遭辱〉、〈孤憤〉、〈瘋審〉、〈相殘〉、〈夢毀〉。只有歧王「一人一事」的主線架構，省略了映襯的格洛斯特副線。愛德蒙化身上官蒙，乃大公主府中下屬。自始至終抱持狼子野心，企圖篡位謀國。他認爲歧王分國後，朝臣各自謀算鑽營，「兩個公主心裡都在琢磨怎麼把對方的江山弄到手」。自己的才華智謀不在人下，還有「帝王之相」，「凭什麼我就不能出人頭地，稱王稱霸？」（第二場〈受挫〉：743-744）乃決定伺機而動。勾搭二位公主亦出於同一目的。二位駙馬各是書呆、酒鬼，所以二位公主都對上官動心。而大公主之所以氣走歧王，完全是因爲覬覦另一半王國，「這老頭子住在我府中，礙手礙腳的，我想幹什麼都施展不開，是得想個法子，趁早把他攆走！」（第二場〈受挫〉：744）二公主也正算計著另一半江山，不想接待歧王，表面上熱情迎接，私下卻安排馬厩作爲老父的住處。歧王至此才算明白自己不堪的處境，憤恨發瘋。爾後與三公主重逢，意識漸明。上官驀地現身輸誠，自告奮勇要作內應。歧王高興之餘，意氣風發點動人馬：「天無絕人之路，看孤重整河山！」（第五場〈瘋審〉：763）在上官「欺神瞞鬼弄是非，定教鮮血濺宮闈」（第六場〈相殘〉：765）的撥弄下，大、二公主和三位駙馬均赴黃泉。歧王與三公主中計被擒，上官登基爲王，下令絞死三公主。歧

臺灣大學藝術期刊資料庫

王藉口交出玉璽，遽然以鎖鏈勒斃上官，慨嘆「來也匆匆，去也匆匆，人生因何多癡夢？仰天長笑夢皆空」（第七場〈夢毀〉：773），心病猝發而亡。

這種集中於「一人一事」的戲曲敘事架構，原是清初李漁在《閒情偶寄》中討論明清傳奇結構的主張。全劇著墨於探討人的貪婪、野心和腐化。爲了爭權奪利，「父不父、子不子、君不君、臣不臣」，這確然是一個「不清不白的世界」。人物個性分明，好壞表現單一且強烈，顯然是戲曲「行當化」的影響。其中最特殊的是第五場〈瘋審〉（或來自原著「審判小板凳」）[57]——歧王在瘋癲狀態中審判二位大逆不道的公主（實爲披著狼皮、狐皮的石頭），責備她們「萬貫家財騙到手，旦旦信誓腦後丟。逆倫惡行世少有，天理國法難容留」（759），故應「開膛破肚」。掀去獸皮後，見其「鐵石心腸」，略解「心頭之恨」。然後看見自己的池中倒影，復審己「養不教，父之過」的昏庸罪責，持劍追殺幻象。「三審」應來自中國傳統封建文化所訴求的「正名」思想，具有撥亂反正的作用，因而此一段落可以大加發揮。

換言之，李爾個人的生命成長固然重要，跨文化改編時也被視爲全劇主軸：歧王歷經〈孤憤〉、〈瘋審〉，痛悔前事，厲斥違反倫常的不孝女。但歧王畢竟不是李爾，對於「忠孝節義」自有根深柢固的文化認知。儒家論治國之道，子曰：「必也正名乎！」[58]；即由「攝禮歸仁義」的理念，引申出爲政須以「正名」（劃定「權分」）爲本。一切政治秩序制度，均應以決定權利義務爲目的。這也就是齊景公問政之時，孔子回答：「君君，臣臣，父父，子子」（《論語・顏淵》）的原因。「若使君臣父子皆如其定義，皆盡其道，則『天下有

[57] 原著《李爾王》的流傳版本，可概分爲三大系統：一是「第一四開本」（First Quarto，1608），二是「第一對開本」（First Folio，1623），三是融合前二者之長的「綜合本」。「四開本」可能較接近莎翁原稿；「對開本」則應來自演出修訂本。雖然後者排版較爲精確，但比前者少了200多行，包括「審判小板凳」（trial of the joint-stool, 3.6）一段。近代演出多取「綜合本」。見楊世彭譯：《李爾王》，頁59。

[58] 《論語・子路》：「子路曰：『衛君待子而爲政，子將奚先？』子曰：『必也正名乎！』子路曰：『有是哉，子之迂也！奚其正？』子曰：『野哉由也！君子於其所不知，蓋闕如也。名不正，則言不順；言不順，則事不成；事不成，則禮樂不興；禮樂不興，則刑罰不中；刑罰不中，則民無所措手足。故君子名之必可言也，言之必可行也。君子於其言，無所苟而已矣。』」又「子曰：『其身正，不令而行；其身不正，雖令不從。』」見「中國哲學書電子化計劃」，http://ctext.org/analects/zi-lu/zh?searchu，讀取日期：2015年9月10日。

臺灣大學藝術與人文資料庫

道』矣。」[59]而欲正名以定權分，必寄望於建立一「統一秩序」，且首重德治教化。[60]可見以不正當的手段達到目的，是不被正統王權認可的。因此，歧王自認代表王道，仍要老當益壯、興討叛逆，而非如李爾的醒悟——定位於人性價值。相較於原著精神，《歧王夢》的確情節簡化，人文哲理深度不足。[61]雷碧琦也指出該劇大量借用戲曲處理不孝題材所使用的手段，如報應、代罪羔羊等，使之轉化爲教忠教孝的中國戲曲，徒留「莎劇的影子」。[62]然而這項「缺失」或肇因於文化差異，不一定全是編劇技法的問題。亦即導演歐陽明所言，創作目的「就是要使莎士比亞戲劇儘量地中國化、戲曲化……讓懂莎劇的人從中看出莎劇的影子，更多不懂莎劇的中國老百姓覺得這是在講述古中國的一段故事。」[63]如視《歧王夢》爲獨立作品，不刻意與原著對比，則〈遭辱〉的二位公主與御林軍之具象舞臺調度設計（752-753）；〈瘋審〉的審判石頭與幻影；〈夢毀〉的獄中省思、爲女求情、絞殺上官等三層轉折；以及全劇中不時穿插異人「大智若愚」的良言等，都是出彩之處。遑論尚長榮的詮釋更有加乘效果，當代花臉僅此一人而已。

而《天問》改編爲九場：〈市愛〉、〈離間〉、〈辱親〉、〈計陷〉、〈風暴〉、〈剜目〉、〈孽緣〉、〈重圓〉、〈國殤〉。大抵維持原著的雙線結構，除主線邠赫拉（即李爾）母女外，也保留端木格（即格洛斯特）父子情節線。邠赫拉乃軒轅女皇，獨斷乾坤多年，決意三分天下，從此安享晚年。但她誤以媚言作爲分疆標準，不知物質與精神的本質差異，混淆眞假和表裡，陷入我執的偏見而難以自拔。〈風暴〉、〈剜目〉分別是主、副線主角行經人生幽谷的橋段，遭遇打擊後各自成長。邠赫拉體會到那些無家可歸的窮人「（唱）衣衫襤褸不敝體，飢寒交迫無所依。老身淪落一至此，愧悔昔日不自知。寄語顯貴施賑濟，公道昭然本於茲。」（第五場〈風暴〉：40-41）於是開啓了設身處地、苦民所苦的人道關懷。端木格則是被私生子密告，慘受剜目酷刑。蹣跚獨行之際，巧遇瘋頭陀（即苦湯姆，長子愛德加喬裝者），遂有「瘋子引著瞎子走」的深意。不

59　見馮友蘭：《中國哲學史》（增訂本）上冊（臺北：臺灣商務印書館，1994年），頁86。
60　見勞思光：《新編中國哲學史》冊一（臺北：三民書局，1984年），頁122-126。
61　見曹樹鈞：〈尚長榮和他塑造的李爾王形象〉，《藝海》2010年6期，頁20-21。
62　見Lei, Bi-qi Beatrice 雷碧琦, "Vision and Revision of Filial Piety: Analogues and Adaptations of *King Lear* in Chinese Opera," *Journal of Theater Studies* 戲劇研究 1 (Jan. 2008): 264-269.
63　見夏楊：〈李爾王化歧王夢，演職員論得與失〉，《中國電視戲曲》1996年1期，頁12。

臺灣大學藝術期刊資料庫

過，原著的格洛斯特是決心棄絕這個世界，擺脫極大的痛苦，萬念俱灰要到多弗（Dover）跳崖尋死。對愛德加只有一句臨終遺言：「如果愛德加還活著，啊，請保佑他！」（“If Edgar live, O, bless him!” 4.5.48）。端木格卻不然，儘管雙眸血漬斑斑，還是勉力撐持，要求瘋頭陀帶他去邊關：

（續唱）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！（第八場〈重圓〉：56-57）

赫連王后就是三公主。端木格顧不得自己失明的痛楚，拚著老命也要去邊關，目的是「辨明忠奸」。這也是關乎正統王道繼承權的「正名」思想。他的私生子不能世襲爵位、財產，「名不正、言不順」，只能設計爭取，不惜喪盡天良。君臣父子不能各盡其道，自然天下無道、忠奸莫辨。端木格如不能「正名」，則死不瞑目，因此念茲在茲。雖在行動上與原著同是掙扎前行，動機、目的卻大相逕庭。而邠赫拉最後悲痛無已的「天問」：

（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？
治國容廢萬世基？
問蒼天人間公義何處覓？
善惡報應豈無稽？
問蒼天因緣了斷生與死？
黃粱一夢惟存疑！（第九場〈國殤〉：69-70）

一字一句，無不出於肺腑，質問「正名」的崩壞，是非的混亂。「倫理」在中國傳統文化中，果然是不能承受之「重」。

可見《李爾王》本來著重於探討個人的生命過程，挖掘人性深沉幽微的面向；然而改編爲「莎戲曲」時，幾乎都會特別聚焦於闡述倫理孝道和正名思想。這是因爲中國的家族制度根基厚實，所謂「國之本在家」、「積家而成國」，除了家庭，沒有社會（集團）概念。中國文化在某一意義上，就是「孝的文化」、「倫理本位」的社會。因爲以道德取代宗教，從孔子開始即揭示人的自覺自律，

臺灣大學藝術期刊資料庫

一切反求諸己。不過，這種理想化人格終究是一種理想，不具約束力。因此，必須重視禮樂，以定倫理名分，組織社會。而人與人之間的關係既然準乎名分、依循情理，長此以往，便形成各種社會禮俗與傳統，制約著文化也長期停滯，愈趨僵化。個人生長於此倫理社會，時時刻刻無不身負各種義務，終生無所逃於天地之間，只能過一種「向裡用力」的人生——訴求修身、勤儉、自強等。[64]誠如殷海光所云：「家族是中國傳統文化的堡壘」、「孝是家族中心主義的靈魂和基本命題。孝是非對稱性的（asymmetrical）。這也就是說，盡孝永遠是下一輩向上一輩仰視的事。」一代接一代盡孝，就構成「祖宗崇拜」。且中國傳統家庭乃一始原群體（primary group），其中各個分子之間具有始原關係（primary relation）。血緣糾葛，瓜瓞緜緜，牽一髮而動全身。家長或族長因而成爲合模（conformity）的標準，也是不可渡讓、不可侵犯的權威「父親意象」（father-image）。[65]簡言之，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。

結語

亞里斯多德（Aristotle）在《詩學》（Poetics）中定義「悲劇」能引發悲憫與恐懼，使情感得到洗滌和淨化。[66]漢彌頓（Edith Hamilton）更進一步闡釋悲劇是：忍受苦難和死亡的偉大靈魂轉化了苦難和死亡；承擔的痛苦愈大，愈能彰顯生命的價值。[67]《李爾王》悲劇之所以動人，就在於主角這種承擔痛苦的強烈生命力，提供了一種心靈視野，讓我們看到生命的意義與尊嚴。跨文化改編爲「莎戲曲」後，縱然不再具備無韻詩的抑揚格節奏，而改以程式化、韻語格律來形塑

64 詳見梁漱溟：《中國文化要義》（臺北：里仁書局，1982年），頁11-12、21、115-123、201-204。

65 詳見殷海光：《中國文化的展望》（臺北：活泉出版社，未著出版年），頁114-115、118-119。

66 見亞里斯多德（Aristotle）著，胡耀恆譯：〈詩學〉，《中外文學》16卷4期（1987年9月），頁17-18。

67 參見曾珍珍譯：〈悲劇的理念〉，收入劉毓秀、曾珍珍合譯：《希臘悲劇》（臺北：書林出版公司，1990年），頁11-13。

臺灣大學學術期刊資料庫

人物、敷演情節，亦須注意語言長度、音節句式及語義張力，讓莎士比亞的語言魅力「移步換形」後，仍能具現奕奕神采。如此，或能保留悲劇的渲染力，在華語文學劇場中，留下值得討論的風景。

依據赫全的說法，改編作品自有獨立生命，且與改編者的背景、作品樣式等息息相關。戲曲原是中國的一種民族藝術，具有濃厚的民族特性，顯現民族文化的內涵與價值。中國又是「倫理本位的社會」，以「忠孝節義」齊家治國，凡事「必也正名」。所以，《李爾王》進入「莎戲曲」，除了探討君王的生命成長史外，也一定會放大檢視「忠孝」的分量。這是《歧王夢》、《天問》整體文義格局向孝道傾斜的根本原因。至於傳統戲曲規範的行當與流派，發展至當代，因應社會變遷、文化革命、西潮東漸等挑戰，早就難以固守。從樣板戲時期以降，戲曲演員已然多有體會。不論是提出「科學雜交」，化用麒派入淨的尚長榮；或文武全能的王海玲，吸收寫實技法自成一家，都在跨文化戲曲演繹中，勾勒了豐富飽滿的「李爾」形象。二位大師演得「過癮」，當代「莎戲曲」光譜也因之更爲繽紛壯麗。

半個世紀前，寇特（Jan Kott）曾提出一個觀點：「莎士比亞是我們當代人」（Shakespeare [is] our contemporary）。就像世界或生命本身一樣，他能讓各個時代在其中發現自己想要看到的東西。[68]美國當代劇作家查爾斯・密（Charles Mee）也不認爲創作具有原創性，而一再強調文化銘刻的影響。[69]正因爲我們都受到文化的制約，從自我的經驗去詮釋，才會在作品中看到自己的投影。雖然有些意見覺得莎劇受到伊莉莎白一世的時代、語言限制，但不容否認的是：莎士比亞作品已然以自己在世界演出之廣泛、頻繁，克服語言、種族、教義、習俗、時代等界限的各種實例，證明他「可以是我們當代人」。[70]藉由變動時間、意象，莎士比亞與我們有了一種「雙重辯證的關係」（double dialectical

68 見Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary*, Trans. Boleslaw Taborski (Garden City, NY: Doubleday, 1966), p. 5.

69 查爾斯・密（Charles Mee）指出「沒有所謂原創劇本」（"There is no such thing as an original play"），任何劇作都是其來有自。即使是書寫自以爲具有原創性的故事，也難以迴避文化銘刻的影響。見Charles Mee, "About the Project," The (Re)making Project, http://www.charlesmee.org/about.shtml [accessed March 4, 2016].

70 見John Elsom, ed, *Is Shakespeare Still Our Contemporary?* (New York: Routledge, 1989), pp. 4-7.

臺灣大學藝術期刊資料庫

relationship）。[71]《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；或許這也就是跨文化改編最重要的意義。

[71] 同上註，頁12。

臺灣大學學術期刊資料庫

語言・表演・跨文化：《李爾王》與「莎戲曲」

陳芳

國立臺灣師範大學國文學系教授

《李爾王》是莎士比亞的經典悲劇，原以無韻體詩（blank verse）、風格化表演問世。當代跨文化改編爲韻文學、程式性劇場的戲曲，如尚長榮主演之京劇《歧王夢》、王海玲主演之豫劇《天問》，不論背景設定、語言書寫、演出樣式、表演手段等，都有待審愼琢磨、推陳出新。誠如赫全（Linda Hutcheon）在《改編理論》（*A Theory of Adaptation*）一書中指出：作爲實存的成品，改編已有多方面的轉換（extensive transposition），如媒介（medium）、樣式（genre）、架構（frame）、背景（context）等，宜視爲獨立的作品。因此，本文即擬從《改編理論》的視角切入，探討《歧王夢》、《天問》的語言特色、演繹策略及文化底蘊，庶幾可以提供跨文化劇場與表演研究作爲記錄、參考。

關鍵字：莎戲曲　莎士比亞　李爾王　歧王夢　天問

臺灣大學學術期刊資料庫

Language, Performance and Cross-culture: *King Lear* and "Shake-*xiqu*"

Fang CHEN
Professor, Department of Chinese, National Taiwan Normal University

King Lear, a typical tragedy of Shakespeare, is realized in blank verse and stylized performance. As it is transculturally adapted into Chinese opera in verse and programmed theater, such as *King Qi's Dream* starred by Shang Changrong and *Questioning Heaven* starred by Hai-Ling Wang, the background, language, performing style and techniques need to be reformed and innovated. As Linda Hutcheon indicates in *A Theory of Adaptation*, adaptations are compete products that exist with many extensive transpositions, such as medium, genre, frame and context; thus, they should be regarded as individual works. Hence, this article aims to analyze the language, development of adaptation and culture of *King Qi's Dream* and *Questioning Heaven* from the perspective of *A Theory of Adaptation*. It attempts to provide Transcultural Theater and performance with a record and referential information.

Keywords: Shake-*xiqu*　Shakespeare　King Lear　King Qi's Dream
Questioning Heaven

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

文字資料

王海玲：〈我的跨行當挑戰〉，《約／束》演出節目書，臺灣豫劇團，2009年。

_____：〈繁華落盡 問蒼天訴衷情〉，《天問》演出節目書，臺灣豫劇團，2015年。

_____：〈訪談記錄〉，電話訪談、記錄、潤稿：陳芳。2016年2月3日20:00-21:35。

王煉、王涌石：《歧王夢》（劇本），上海京劇院藝術創作部編：《新時期上海京劇院創作劇本選》，上海：上海文化出版社，2005年。

王詩英：《戲曲旦行身段功》，北京：中國戲劇出版社，2003年。

王國平：〈終生錘鍊虎虎生氣：不稱「派」的京劇大家尚長榮〉，《文明》2013年9期，頁22-29。

中國大百科全書編委會編：《中國大百科全書．戲曲曲藝卷》，北京、上海：中國大百科全書出版社，1983年。

中國哲學書電子化計劃，見http://ctext.org/analects/zi-lu/zh?searchu，讀取日期：2015年9月20日。

中國戲曲曲藝辭典編委會編：《中國戲曲曲藝辭典》，上海：上海辭書出版社，1981年。

中國戲曲劇種大辭典編委會編：《中國戲曲劇種大辭典》，上海：上海辭書出版社，1995年。

北京市藝術研究所、上海藝術研究所編：《中國京劇史》，北京：中國戲劇出版社，1999年。

安志強：〈藝術生命的鏈條——周信芳唱腔藝術的構成基因〉，周信芳藝術研究會編：《麒藝叢編》第一輯，上海：學林出版社，1998。

李漢飛編：《中國戲曲劇種手冊》，北京：中國戲劇出版社，1987年。

余從：《戲曲聲腔劇種研究》，北京：人民音樂出版社，1988年。

余漢東編著：《中國戲曲表演藝術辭典》，武漢：湖北辭書出版社，1994年。

沈鴻鑫、何國棟：《周信芳傳》，石家莊：河北教育出版社，1998年。

尚長榮：〈父親、我與周老的麒派淵源〉，《上海戲劇》2015年1期，頁3-4。

邱儷華、陳瑾：〈國粹演繹莎翁名著，上海京劇院“跨文化”探新路〉，《新聞晨報》，2011年11月8日，見http://dailynews.sina.com/bg/ent/entothers/sinacn/20111108/17362901420.html，讀取日期：2015年9月10日。

亞里斯多德（Aristotle）著，胡耀恆譯：《詩學》，《中外文學》16卷4期，1987年9月，頁4-38。

胡凌虹：〈生存還是毀滅，中國莎翁的當代命運〉，《上海采風》2014年6期，頁10-21。

夏楊：〈李爾王化歧王夢，演職員論得與失〉，《中國電視戲曲》1996年1期，頁12-13。

馬紫晨主編：《中國豫劇大辭典》，鄭州：中州古籍，1998年。

殷海光：《中國文化的展望》，臺北：活泉出版社，未著出版年。

臺灣大學藝術期刊資料庫

高友工著，張輝譯：〈中國抒情美學〉，《北美中國古典文學研究名家十年文選》，南京：江蘇人民文學出版社，1996年。

高友工：《中國美典與文學研究論集》，臺北：臺大出版中心，2004年。

海震：〈戲曲聲腔劇種及其音樂〉，臺灣師範大學國文學系演講，2014年5月7日。

翁思再：〈別開生面的活曹操　評尚長榮在《曹操與楊修》中的表演〉，《當代戲劇》1991年4期，頁34-35。

莎士比亞（William Shakespeare）著，方平譯：《奧瑟羅》，臺北：木馬文化公司，2001年。

_____著，呂健忠譯：《馬克白：逐行注釋新譯本》，臺北：書林出版有限公司，1999年。

_____著，彭鏡禧譯注：《哈姆雷》，臺北：聯經出版事業公司，2001年。

_____著，彭鏡禧譯：《李爾王》，北京：外研社，2015年。

_____著，楊世彭譯：《李爾王》，臺北：木馬文化公司，2002年。

張廷營：〈歌詠到吶喊 極端到妥協〉，《天問》演出節目書，臺灣豫劇團，2015年。

張澤綱：〈論“麒派”與“海派”的文化追求〉，周信芳藝術研究會編：《麒藝叢編》第一輯，上海：學林出版社，1998年。

梁漱溟：《中國文化要義》，臺北：里仁書局，1982年。

陳芳：〈論清末上海的京劇演出活動〉，《清代戲曲研究五題》，臺北：里仁書局，2002年。

____：〈論梆子腔的名義〉，《清代戲曲研究五題》，臺北：里仁書局，2002年。

____：〈京劇「汪（笑儂）」派探賾〉，《花部與雅部》，臺北：國家出版社，2007年。

____：《莎戲曲：跨文化改編與演繹》，臺北：臺灣師大出版中心，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。

____：〈表演重塑：臺灣「莎戲曲」演員的身體異化〉，《戲劇學刊》第20期，2014年7月，頁39-67。

陳芳、嚴立模主編：《臺灣豫劇五十年圖志》，臺北：國立傳藝中心、國光劇團豫劇隊，2003年。

陳云發：《吟嘯菊壇　大寫尚長榮》，上海：復旦大學出版社，2001年。

陳金池：〈以情理統馭五彩樂章〉，《天問》演出節目書，臺灣豫劇團，2015年。

曹樹鈞：〈尚長榮和他塑造的李爾王形象〉，《藝海》2010年6期，頁17-21。

_____：〈簡論新時期海派京劇的國際影響〉，《社會進步與人文素養——上海市社會科學界第四屆學術年會文集》，見http://www.ilf.cn/Theo/39086_6.html，讀取日期：2015年8月2日。

馮友蘭：《中國哲學史》（增訂本），臺北：臺灣商務印書館，1994年。

彭奇志：〈刻你的名字在藝術之顛〉，《上海戲劇》2009年1期，頁18-22。

彭鏡禧：〈《哈姆雷》的戲劇語言〉，收入《細說莎士比亞：論文集》，臺北：臺大出版中心，2004年。

臺灣大學學術期刊資料庫

_____：〈愛與寬恕：《李爾王》啓示錄〉，收入簡宗梧主編：《人文秀發》，長庚大學文化講座第二輯，桃園：長庚大學出版中心，2009年。

彭鏡禧、陳芳：《天問》（劇本書），臺北：學生書局，2015年。

曾永義：〈北曲格式變化的因素〉，《說俗文學》，臺北：聯經出版公司，1980年。

_____：《中國古典戲劇選注》，臺北：國家出版社，1983年。

勞思光：《新編中國哲學史》，臺北：三民書局，1984年。

黃宗琪：〈尚長榮的表演風格〉，《人民戲劇》1982年1期，頁50-51。

葉舫瑞：〈試論周信芳的聲腔藝術〉，周信芳藝術研究會編：《麒藝叢編》第一輯，上海：學林出版社，1998年。

董維賢：《京劇流派》，北京：文化藝術出版社，1981年。

葛林布萊（Stephen Greenblatt）著，宋美瑩譯：《推理莎士比亞》，臺北：貓頭鷹出版社，2007年。

劍山：〈富有創造激情的尚長榮〉，《戲曲藝術》1985年3期，頁26。

龔和德：〈海派京劇終于修成正果〉，《中國戲劇》2010年7期，頁25-26。

Edith Hamilton著，曾珍珍譯：〈悲劇的理念〉，收入劉毓秀、曾珍珍合譯：《希臘悲劇》，臺北：書林出版公司，1990年。

Cole, Brendan. “The Bard in Chinese.” *The Linguist* 55.1 (2016): 18-19.

Elsom, John, ed. *Is Shakespeare Still Our Contemporary?* New York: Routledge, 1989.

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

Kott, Jan. *Shakespeare Our Contemporary*. Trans. Boleslaw Taborski. Garden City, NY: Doubleday, 1966.

Lei, Bi-qi Beatrice 雷碧琦. “Vision and Revision of Filial Piety: Analogues and Adaptations of *King Lear* in Chinese Opera.” *Journal of Theater Studies* 戲劇研究 1 (Jan. 2008): 253-282.

Mee, Charles. “About the Project.” The (Re)making Project. http://www.charlesmee.org/about.shtml [accessed March 4, 2016].

Shakespeare, William. *The Tragedy of King Lear.* Ed. Jay L. Halio. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

影音資料

上海京劇院：《歧王夢》DVD，齊魯音像出版社，未著出版年月。

臺灣豫劇團：《天問》，臺北：國家戲劇院首演，2015年11月27-29日。擬於2016年8月出版DVD。

臺灣大學學術期刊資料庫

附表：《歧王夢》、《天問》主創團隊

	《歧王夢》（上海京劇院）	《天問》（臺灣豫劇團）
編劇	王煉、王涌石	彭鏡禧、陳芳
導演	歐陽明	呂柏伸
技導	王振鵬	殷青群
主演	尚長榮、夏慧華、何澍、方小亞	王海玲、朱海珊、蕭揚玲、劉建華
編腔作曲配器	高一鳴、顧冠仁、龔國泰 （打擊樂設計：焦寶宏、朱雷）	張廷營、陳金池
舞美設計	胡冠時	李柏霖
燈光設計	嚴四德、徐平平	許家盈
服裝設計	歐陽明	李育昇
化妝造形	祝秀蓮	
多媒體設計		王奕盛

臺灣大學學術期刊資料庫