戲劇研究　第11期
Journal of Theater Studies
2013年1月　頁137-166

書寫「抒情」：「莎戲曲」的傳統印記*

陳　芳
國立臺灣師範大學國文學系（所）教授

前　言

相對於西方文化所謂之「敘事傳統」（源於史詩悲劇），中國文化或偏向於「抒情傳統」（源於詩歌）。「抒情」，明顯是中國文化的本質。自陳世驤於一九七二年揭櫫「中國的抒情傳統」論題開始，後繼論述者頗多。其中，高友工除運用弗萊（Northrop Frye, 1912-1991）和雅各布森（Roman Jakobson, 1896-1982）等人之理論，從「美學視角」詳論「抒情」本質（lyrical quality）[1]、美感經驗外，還另著專文討論「戲曲美典」；[2]張淑香把這種抒情特質視爲抒情傳統的「本體意識」；[3]陳芳英專就戲曲進行抒情與敘事的對話，並撰作專書；[4]

* 本文爲國科會計畫案：「『抒情』印記：『莎戲曲』的書寫策略」（NSC 101-2410-H-003-054）部分研究成果，謹此誌謝。初稿宣讀於臺大戲劇系：「歷史．記憶．再現：2012 NTU劇場國際學術研討會」（2012年10月20-21日）。感謝會議討論人和《戲劇研究》審查人提供寶貴的意見，本文已適度採納修正。

1 在臺大研討會中，本文之特約討論人林璟南教授認爲「本質」即是essence。但本文所謂的「本質」，係指本具實存的一種特性，英文可譯作essence, nature, quality, character等，與西方哲學「本質論」（essentialism）無涉。高友工：〈中國文化史中的抒情傳統〉一文，提及「抒情本質」時，使用的英文是"lyrical quality"（見其《中國美典與文學研究論集》，頁113）。爲了避免誤解，本文採用範圍最廣的nature作爲「本質」之英譯。如英譯〈摘要〉所示。

2 詳見高友工著，張輝譯：〈中國抒情美學〉，收入《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1-62；又高友工：《中國美典與文學研究論集》（臺北：臺大出版中心，2004年）。

3 見張淑香：《抒情傳統的省思與探索》（臺北：大安出版社，1992年），頁41-62。

4 見陳芳英：《戲曲論集：抒情與敘事的對話》（臺北：臺北藝術大學，2009年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

王瓊玲則指出「戲曲藝術精神的內在深層結構是以虛擬性、寫意性爲美學原則的」；[5]郭英德也強調，在戲曲中，演唱者常代表劇作家抒發感情，表現自我。[6]可見「抒情」是討論中國文學所必須正視的內在質性。作爲一種「綜合文學與藝術」的傳統戲曲，當然也蘊含「抒情性」在悠久歷史文化傳承中的銘刻與影響。[7]

歷代著名的戲曲經典，如《竇娥冤》、《西廂記》、《琵琶記》、《牡丹亭》、《長生殿》等，均不乏匠心獨運的抒情唱段或折子。呂正惠更曾明白指出：西方文學的最高境界是「戲劇性」（dramatic）的，中國則是「抒情性」的；因此，西方即使是評論抒情詩，重點也在「張力」（tension）、「矛盾語」（paradox）等「戲劇性」；而中國即使是創作戲曲，重點也在「抒情性」。中國戲曲中的情節推移常常是「過門」性質，當情節移轉到表現感情的適當場合時，「就會有一段長時間的抒情場面（以一連串的抒情歌詞連結而成），而這往往就是全劇的『高潮』。」簡言之，中國戲曲「常常是由情節推移和抒情高潮配合而成的」。[8]因此，毋庸置疑，抒情曲唱確實是戲曲的精華所在。

當代新編戲曲雖然在編劇技法上參考了不少西方話劇元素，但也不能完全棄「抒情性」於不顧。否則，缺少了抒情唱段和場次的劇作，就難免引發「話劇加唱」或「非戲曲」的質疑，至少會有審美遺憾。對於跨文化改編戲曲而言，如何

---

5 見王瓊玲：〈中國戲曲的抒情特質〉，《錢穆先生紀念館館刊》第3期（1995年8月），頁39。

6 見郭英德：《中國戲曲的藝術精神》（臺北：國家出版社，2006年），頁2。

7 其他有關中國抒情傳統的論述包括：陳世驤：〈中國抒情傳統〉，《陳世驤文存》（臺北：志文出版社，1972年），頁31-37；呂正惠：《抒情傳統與政治現實》（臺北：大安出版社，1989年）；蔡英俊：《比興物色——情景交融》（臺北：大安出版社，1990年）；蔡英俊：〈抒情精神與抒情傳統〉，收入《中國文化新論文學篇一——抒情的境界》（臺北：聯經出版事業公司，1993年），頁69-110；洪順隆：《抒情與敘事》（臺北：黎明文化事業股份有限公司，1998年）；蕭馳：《中國抒情傳統》（臺北：允晨文化實業股份有限公司，1999年）；柯慶明：《中國文學的美感》（臺北：麥田出版社，2000年）；黃錦樹：〈抒情傳統與現代性：傳統之發明，或創造性的轉化〉，《中外文學》34卷2期（2005年7月），頁157-185；王德威：《抒情傳統與中國現代性：在北大的八堂課》（北京：三聯書店，2010年）；王德威：《現代抒情傳統四論》（臺北：臺大出版中心，2011年）等。王德威甚至以陳世驤、沈從文、普實克（Jaroslav Průšek）之論述，作爲「『有情』的歷史」中「興與怨」、「情與物」、「詩與史」等三項課題，以開展討論面向。見王德威：〈「有情」的歷史——抒情傳統與中國文學現代性〉，《現代抒情傳統四論》，頁6。

8 見呂正惠：《抒情傳統與政治現實》，頁159-167。

臺灣大學學術期刊資料庫

兼顧「標的劇種」（target genre）（即戲曲）的抒情特質，顯然是改編者在創編文本時，必須正視的一項挑戰。如果把觀察範圍縮小到「莎戲曲」[9]，則莎士比亞劇作「筆力萬鈞」的語言魅力，經過文化移轉，在「莎戲曲」中會產生什麼樣的曲唱？而在整體流暢的敘事架構中，何時可以安置唱段？如何安置、乃至體現「抒情性」？

本文擬以高友工的「抒情美典」與「戲曲美典」作爲理論基礎，兼及前賢所論，省思「抒情」本質對於「莎戲曲」創作的滲透力。而使用「書寫」（法文écriture）一詞，乃因其有別於「寫作」（英文writing）。它不僅呈顯「作家主體」與「劇作客體」之間的對應關係，也更重視探索主體內在的幽微層面與情欲細節。[10]筆者以爲，這正是一種主體的抒情，故名之。本文的主要目的，即是從「標的文化」（target culture）視角出發，以「莎戲曲」爲例，探討自身的文化傳統，對於改編劇作可能造成的「傳統印記」。

一、戲曲的抒情傳統

陳世驤在〈中國的抒情傳統〉一文中早已指出：中國文學傳統源自《詩經》、《楚辭》，以「抒情詩」見長。「以字的音樂做組織和內心自白做意旨」，是不可或缺的兩大要素。[11]高友工也在〈中國文化史中的抒情傳統〉一文中說明：抒情傳統雖是以抒情詩爲主所形成的一個傳統，但其「所含蘊的抒情

9 「莎戲曲」：筆者定義爲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。故實驗劇、話劇或偶戲等莎劇改編本，均不在本文討論之列。見陳芳：〈導言〉，《「莎戲曲」：跨文化改編與演繹》（臺北：臺灣師大出版中心，2012年），頁2。

10 「書寫」一詞，是當代文學理論的專有術語，英文譯作writing，與「寫作」同。其與法國當代文學、哲學、語言學、符號學、現象學、結構主義、後結構主義等，都有密切連結的關係。自馬拉美（Stéphane Mallarmé, 原名Étienne Mallarmé, 1842-1898）以降，多位理論家予以探究，使「書寫」有別於寫作，它不如寫作重視載道、溝通或再現，而以「極限經驗」（the limit experience）或「內在經驗」（the inner experience）爲發掘探索的領域。書寫觸動主體內在不能爲知識或語言所規範的盲點或死角，成爲一個與身體、慾望、情慾息息相關的創作活動和空間。詳見蘇子中：〈書寫與主體性：書寫布朗秀的書寫經驗〉，收入馮翰士、廖炳惠主編：《文學、認同、主體性》（臺北：中華民國比較文學學會、東海大學外國語文學系，1998年），頁162-163。

11 見陳世驤：〈中國抒情傳統〉，頁32-33。

臺灣大學學術期刊資料庫

精神卻是無往不入、浸潤深廣的」。[12]是知「抒情」確是中國文化／文學傳統的精神底蘊。從美學視角切入分析，他提出「抒情美典」（Lyrical aesthetics）的概念，解釋此乃一理想架構。因爲隨著傳統的不斷演化，其所表現的美典也會有階段、層次的差異。但不論表現形式之分殊，「再經驗」（指重新經驗創作者的心理活動）都是美感經驗或審美活動所必須具備的過程。討論「抒情美典」，應該觀照「爲什麼」（創作）和「怎麼樣」（創作）的問題。所以，「自我現時的經驗」非常重要，這是作品的本體或內容。經由「內化」（internalization）與「象意」（symbolization）等方式，這種經驗才得以被保存下來。而經驗的價值應有三個層次：感性的、結構的、境界的，也可以對應爲快感、美感、悟感。雖然快感的感官層次有直接感應（物感）與間接感應（心感）之分，但論及美感經驗，還是要著重於結構層次——即「抒情自我」（Lyrical self）和「抒情現時」（Lyrical moment）。經由「反省的反省」，整個美感經驗可以「濃縮」爲一個瞬間，暫名之曰「視界」（vision）或「境界」（inscape），此即悟感層次，也是個人生命意義體現的最終境界。[13]另於〈中國抒情美學〉一文中，高友工也指出選用「美學」（aesthetics）[14]一詞，是因爲「關注個體的創造性體驗」，意圖聚焦討論「創作行爲」與「創作媒介」；而採用的方法，則需要「向心的詮釋」（a centripetal interpretation）。因此，他特別強調「內化過程」（the process of internalization）、「自我」（self）、「暫時性」（temporality），以及「象」（image）、「意」（idea）結合之「符號表現」（symbolization）。[15]

由此可知，高友工的「抒情美典」具有四項重要的結構要素：內化（internalization）、象意（symbolization）、自我感（subjectivity）及現時感（immediacy）[16]。簡言之，何謂「抒情」？就是作者面對外界種種有所感知，經過內化的過程（包含「感性的、結構的、境界的」三層次），以象意符號呈現出來。在呈現的剎那，自我現時的經驗可以「濃縮」爲一瞬間，時間是定格凝止

12　見高友工：〈中國文化史中的抒情傳統〉，《中國美典與文學研究論集》，頁105。

13　同上註，頁105-122。

14　筆者以爲高友工之原意，應是以「美典」中譯aesthetics一詞。此處譯作「美學」，乃是張輝依傳統譯法所致。本文擬依高教授原意，統一譯作「美典」。

15　見高友工著，張輝譯：〈中國抒情美學〉，頁2-29。

16　高友工所用「現時感」一詞（見其《中國美典與文學研究論集》，頁24），陳芳英改成「當下」（見陳芳英：《戲曲論集：抒情與敘事的對話》，頁184），其實更能說明這種時間凝止定格的狀態。但本文係援引高友工之說，故仍用其原詞。

臺灣學術期刊資料庫

的。陳芳英根據高氏理論，以《牡丹亭》爲例，指出〈驚夢〉一齣的戲劇動作已然停止，只有杜麗娘情思反覆，藉音樂、曲白、身段，深化也昇華自己（同時也是湯顯祖）的情感，即是抒情場次。而〈婚走〉雖有大量唱腔，但戲劇動作正在進行，即是敘事場次。「不是凡唱皆屬抒情，更不是唱的多就是抒情」。[17]如此分辨戲曲之抒情與敘事，大體似乎不錯。然而，高友工前揭文基本上都是以詩文書畫爲主要考察對象，他又是如何看待戲曲的呢？

高友工在〈中國之戲曲美典〉一文中提出：戲曲源於「祀儀」（包括上層社會的禮樂傳統與庶民階層的祈祝傳統）與「遊戲」；前者可概稱爲「禮儀傳統」，後者則孳生了「百戲傳統」、「講唱傳統」及「戲弄傳統」。他認爲「抒情美典」是一種「內向美典」；而「戲曲美典」正好相反，是一種「外投美典」，建立於「代表」（representation）[18]和「想像」（imagination）之上。[19]又在〈中國戲曲美典初論——兼談「崑劇」〉一文中說：「戲曲美典」即是「演出美典」、「外向美典」。就其外在目的而言，可以歸爲三類：快感的、功能的及美感的。不論是感受的、認知的或移情的快感和功能，都只是表層的。如能產生圓滿感、整體感，才算是美感經驗；更進一步領悟生命意義，才算是達到美感的極致境界——悟感。[20]所以，依高氏之見，戲曲演出不盡然都能達到美感或悟感的層次。他甚至以《長生殿》中《絮閣》、《驚變》、《彈詞》三齣折子，分別作爲「快感、美感、悟感」三層次的代表例證。[21]

從高友工對於「戲曲美典」的析論看來，其與「抒情美典」之間的關係，頗耐人尋味。一方面，兩者似乎是相反的美典；另一方面，戲曲美典中也可以包含抒情美典的討論。筆者以爲，這是由於高氏考量到中國文化源遠流長的「縱向傳統」，而無法全面顧及戲曲之複雜性與殊異性所致。戲曲如以表演藝術之質量爲基準，略可分爲「小戲」與「大戲」兩大類。高氏所言「禮儀傳統」、「百戲傳統」、「戲弄傳統」三者，的確是「小戲」美典。但小戲之所以轉型成爲大戲，

17 見陳芳英：《戲曲論集：抒情與敘事的對話》，頁184-185。

18 高友工：〈中國戲曲美典初論——兼談「崑劇」〉一文所用詞彙是：「外現」（presentation），見其《中國美典與文學研究論集》，頁298。

19 見高友工：〈中國之戲曲美典〉，《中國美典與文學研究論集》，頁333-352。

20 見高友工：〈中國戲曲美典初論——兼談「崑劇」〉，《中國美典與文學研究論集》，頁298-299。

21 見高友工：〈從〈絮閣〉、〈驚變〉、〈彈詞〉說起——藝術評價問題之探討〉，《中國美典與文學研究論集》，頁318-332。

臺灣大學學術期刊資料庫

關鍵就在於「講唱傳統」。先秦巫戲、漢代角觝、唐戲弄、宋雜劇、金院本等，都是小戲美典的觀察對象。而自元雜劇開始，加入了講唱元素的大戲美典，實際上也就是加入了抒情質素。這並不是說小戲全無曲唱或講唱就是抒情，而是說小戲即使有曲唱，也不易達到抒情美典所要求的美感、悟感層次；講唱則於敘事外，另含有濃厚的抒情。[22]畢竟陳世驤所云「字的音樂」和「內心自白」兩項要素，講唱都是可以具備的。

因爲古典戲曲是「排場」結構，論述其中的抒情美典，實應以「排場」（而非以「折」或「齣」）爲單元對象。至於當代戲曲乃以「場次」結構爲主；論及「抒情」，可能重點應在場面或唱段。故以元雜劇爲例，奠基於一人獨唱，一本四折，一折一聯套之規律，「排場」尚有轉換空間。如《竇娥寃》第二齣[23]先由科白組成一引場，演張驢兒向賽盧醫索取毒藥事，下接南呂套曲。其中再用二支【隔尾】區分成三個排場：【南呂一枝花】、【梁州】、【隔尾】乃竇娥譏評婦人（如其婆婆）難以守節；【賀新郎】、【鬥蝦蟆】、【隔尾】演張驢兒誤殺其父；【牧羊關】、【罵玉郎】、【感皇恩】、【採茶歌】、【尾聲】是昏官審案，竇娥因維護婆婆而被屈打成招。以上四個排場中，第一、三個排場是敘事段落；第二個排場是「感性的」、「快感」層次的表演；只有第四個排場是抒情段落，充分抒發竇娥受刑當下的悲慟。【罵玉郎】等三曲關係緊密，在散曲中名曰「帶過曲」，於此則自成一格，可謂聲情、詞情雙美：

【罵玉郎】：無情棍棒（教我）捱不的，（婆婆也！須是你）自做下、怨他誰。（勸普天下）前婚後嫁婆娘每，（都）看取我，（這般）傍州例。

【感皇恩】：（呀！是誰人）唱叫揚疾，（不由我）哭哭啼啼。（我）恰還魂，纔蘇醒，又昏迷。（捱）千般拷打，（見）鮮血淋漓。一杖下，一道血，一層皮。

【採茶歌】：（打的我）魄散魂飛，命掩泉石，（則我這）腹中寃枉有誰知。（我不曾）藥死公公當罪責，（告你箇）相公明鏡察虛實。

——《竇娥寃》第二齣[24]

22 曲唱，有敘事性與抒情性之分。要言之，必須符合高友工美感結構四項要素者，才能說是眞正的抒情曲唱。如只符合其中一、二項要素，則最多就只能說是表層的抒情。

23 本文所據爲古名家雜劇本。明中葉以後原稱元雜劇一本四段爲四折，此名曰「齣」，乃受傳奇影響。「齣」早期作「出」，「齣」乃後起俗字。

24 見〔元〕關漢卿：《感天動地竇娥寃》，收入曾永義編注：《中國古典戲劇選注》（臺

臺灣大學學術期刊資料庫

而在語言旋律中，多用這些單式句，也比雙式句更能表現竇娥激憤塡膺之情。

再以明清傳奇爲例，在多達數十齣的長篇劇作中，每一齣的曲牌聯套均較北雜劇自由。排場轉換時，援例亦須移宮換羽。如高友工所指出代表「結構性美感」層次的《長生殿．驚變》，以及代表「境界性悟感」層次的《長生殿．彈詞》，或可更進一步分析如下。

《長生殿．驚變》的音樂結構是由中呂宮所組成的南北合套。除第一隻【北中呂粉蝶兒】由生（唐明皇）、旦（楊貴妃）同唱外，從【南泣顏回】、【北石榴花】、【南泣顏回】、【北鬥鵪鶉】至【南撲燈蛾】止，都是旦唱南曲，生唱北曲，演述御園遊賞、拍曲小宴之光景。崑劇舞臺上亦可獨立演出此段，名曰《小宴》。這個排場其實仍屬「感知性快感」層次，並未在人物內心形成一種特殊層次的整體性完美感。在楊妃因酒醉被攙入繡幃後，接著楊國忠急報安祿山反叛事，生再獨唱【北上小樓】、【南撲燈蛾】、【南尾聲】，敘其驚惶憂慮之情。這個排場在音樂上值得注意的是：仍屬中呂南北合套，並未改換宮調。但此【北上小樓】格式僅見於南北合套，北曲不用。此【南撲燈蛾】亦僅見於南北合套，南曲不用。而生唱南曲，不合該齣體式，故當代崑劇演出時多改唱北曲。如此，則第二個排場形成類似一人獨唱北曲的格局，反映唐明皇聽聞戰報，當下內觀的整體感知；這才表現了「美感」層次。

而《長生殿．彈詞》作爲一種「悟感」表徵，亦可區分爲兩個排場：末（李龜年）在安史之亂後流落江南，先唱【南呂一枝花】、【梁州第七】二曲，譜淪落天涯賣唱維生之悲，頗能彰顯內省後的「美感」經驗。但這畢竟只是一個開端、一個鋪墊，更深化且全面的澈悟、慧覺，仍有待於接唱的「九轉」【貨郎兒】。此曲屬於正宮，九轉九韻，乃是南呂宮的「夾套」。每一轉都是一隻集曲，可以自成段落。經過層層旋入的回顧與反觀，「九轉」【貨郎兒】可謂總結了大半部《長生殿》。在主觀的內在情思活動中，達到了一種蒼涼的「悟感」境界。

至於當代戲曲名作，幾乎都有經典的抒情場次或唱段。前者如田漢新編京劇《白蛇傳》之〈斷橋〉；徐進新編越劇《紅樓夢》之〈黛玉葬花〉、〈黛玉焚稿〉、〈寶玉哭靈〉；豫劇《王魁負桂英》之〈海神廟〉（王海玲主演）；王仁杰新編梨園戲《節婦吟》之〈斷指〉……等，無不膾炙人口。後者如李少春、

北：國家出版社，1983年），頁67。

臺灣大學學術期刊資料庫

翁偶虹新編京劇《野豬林》（李少春主演）：「大雪飄、撲人面，朔風陣陣透骨寒。彤雲低鎖山河黯，疏林冷落景凋殘。往事縈懷難排遣，荒村沽酒慰愁煩。……」[25]長達二十四行的唱段，藉《水滸傳》林沖本事，寫盡天下英雄慘遭陷害、走投無路、悲憤難耐、無語問天的愁與怨。又如顧錫東新編越劇《陸游與唐婉》（茅威濤主演）第四場陸游唱：「浪跡天涯三長載，暮春又入沈園來。輸與楊柳雙燕子，書劍飄零獨自回。花易落、人易醉，山河殘缺難忘懷。……」[26]亦以十八行唱詞，兼敘夫妻離散、報國無門的惆悵。可見曲唱果然是戲曲的主體，抒情曲唱更是戲曲的靈魂。缺少抒情曲唱的戲曲，就像歌劇沒有詠嘆調一樣，總是美中不足的。

二、原作抒情段落在「莎戲曲」中的挪移

莎劇原作的抒情段落，在「莎戲曲」中有四種表現方式：一是改寫成曲唱，但此唱段不一定具有完整的「抒情性」；二是不用唱白，僅以身段表演來詮釋；三是建構一個獨立的抒情場次，濃墨重彩地發揮；四是以念白鋪陳，但不一定是合乎該劇種的戲曲念白。茲分項舉例說明如下：

（一）改寫成曲唱

如《馬克白》（*Macbeth*）[27]在第二幕第一景，馬克白（Macbeth）準備謀刺蘇格蘭王鄧肯（Duncan）時，意識狀態混亂，眞實與幻覺交糅，有一段長達三十二行的獨白，包括下文：

> Is this a dagger which I see before me,
> The handle toward my hand? Come, let me clutch thee:—
> I have thee not, and yet I see thee still.
> Art thou not, fatal vision, sensible

[25] 見1962年北京電影製片廠攝製，中影音像出版社 DVD。

[26] 見浙江小百花越劇團演出，2002-2003年度「國家藝術精品工程」精品劇目，半島音像出版社 DVD。

[27] 本劇引文根據Kenneth Muir, ed., *Macbeth* (The Arden Shakespeare, second series; London: Methuen, 1984)，中譯本則是呂健忠：《馬克白：逐行注釋新譯本》（臺北：書林出版有限公司，1999年）。以下直接在內文註明行碼。

臺灣博碩學術期刊資料庫

To feeling, as to sight? or art thou but
A dagger of the mind, a false creation,
Proceeding from the heat-oppressed brain?
I see thee yet, in from as palpable
As this which now I draw.
Thou marshall'st me the way that I was going;
And such an instrument I was to use.—

……（2.1.33-43）

在我眼前的，是一把刀嗎？
刀柄朝我的手？來，把你握住！
我抓不到你，還是看得到你。
要命的幻象，你不是摸得著
也看得到嗎？或者你只是
心裡頭的一把刀，無中生有，
腦筋發高燒冒出來的？
還是看到你，一清二楚像
現在抽出來的。
你引導我走上我要走的路，
也正是我用得著的利器。——

……（2.1.33-43）

當代《馬克白》的「莎戲曲」凡有三部：上海崑劇團的《血手記》（計鎮華、張靜嫻主演，1986年）、臺灣當代傳奇劇場的《慾望城國》（吳興國、魏海敏主演，1986年）、紹興小百花越劇團的《馬龍將軍》（吳鳳花、陳飛主演，2001年）。[28]對於馬克白這一大段抒情，三部改編本各有不同的詮釋方法。

《血手記》與《馬龍將軍》的處理方式，都是改寫爲曲唱，但抒情層次不同。《慾望城國》則不然，乃以抒情身段來表現。

《血手記》是譜寫成如下的馬佩（即馬克白）唱段：[29]

28 關於此三部劇作的討論，請參見陳芳：〈崑、京、越：「莎戲曲」馬克白的三種易容術〉一文，宣讀於蘇州大學主辦：第六屆「中國崑曲國際學術研討會」，2012年6月29日-7月2日。

29 關於這三隻曲牌的表演析論，請參見陳芳：〈演繹莎劇的崑劇《血手記》〉，《「莎戲

臺灣大學學術期刊資料庫

【商調集賢賓】：見龍泉心潮陡地漲，
轉眼間贈劍人要劍下亡！
咦，卻怎的事臨頭心旌亂恍，
迷茫茫知在何方？
【逍遙樂】：唅眼前晃蕩？
又一龍泉，
空中作響，
血淋淋利刃寒光！
一會兒它變短變長，
一會兒一半兒顯形一半兒藏。
一次次滑脫手掌，
使勞神者神喪，（重句伴唱）
勞心者心碎，（重句伴唱）
勞力者空忙。（重句伴唱）
【上京馬】：既然是紛紛吉兆報禎祥，
隱約約天賜龍泉指去向，
到手的九五之尊莫彷徨。
上天助我好嬌娘，
願倆同心成大事她立后我稱皇。

——第三折〈嫁禍〉[30]

馬佩正準備行刺，忽見龍泉古劍，心有所感，於是唱出【集賢賓】。心神恍惚之際，似在燭影搖晃中，發現頭上利劍幻影，故接唱【逍遙樂】。然後因意識混亂，彷彿聞得鐵氏有言：「九五之尊，虎踞龍床，皇天有命，違命不祥。」所以唱出【上京馬】，以示其決心。這三隻曲牌配合計鎮華傳神的表演，頗能呈顯馬佩瞬間介乎眞幻之間的意識游移，可謂精采的抒情唱段。

《馬龍將軍》改成馬龍（即馬克白）十四句唱段，中間另插入姜氏（即馬克白夫人）的唱詞二句：

曲」：跨文化改編與演繹》，頁188-189。

30 見鄭拾風改編：《血手記》，《蘭苑集萃：五十年中國昆劇演出劇本選1949-1999年》第2卷（北京：文化藝術出版社，2000年），頁237-238。

臺灣大學學術期刊資料庫

叩響地獄門、黑暗掩禍心，
狗不吠狼不鳴。
鼠躲藏蛇隱身，
躍步向前我膽驚。
（姜氏：熟睡的皇上如嬰兒，
要他的命只需一枚針。）
我本是英雄漢鐵骨錚錚，
戰蠻荊掃窮荒豪氣如神。
寶劍一出成霹靂，
刺破青雲白帝驚。
成者爲王敗者寇，
英雄奸雄誰復論。
心狠手辣竊國柄，
殺人如麻、血裡洗手照樣做聖人。
馬龍劍、馬龍劍，
改朝換代多冤魂。[31]

此一唱段雖有「自我」、「當下」的思考，也以「象意」符號呈現，但卻沒有充分的「內化」過程。其所達到的心靈層次僅是「感性的」，也就是表層的抒情。

（二）改以身段表演來詮釋

《慾望城國》並未設計曲白，而是在夫人行動（取酒下藥去迷醉侍衛）後，改由敖叔征（即馬克白）以身段演示：「行絃，敖望著夫人背影，愕住，看四周空氣凝結，自想殺與不殺，及後果命運，霎時呆愕，……」[32]最後，才在夫人冷嘲熱諷的「激將法」中，一怒而咬牙接劍（夫人拋劍）行凶。這段舞臺表演過程約一分三十秒，配合鑼鼓經的身段是：趕快關門、表情茫然、抖手、搓手以示內心掙扎、踉蹌徘徊、轉身飲酒、一飲而盡……。敖叔征的演繹方式，使莎劇的

31 此據紹興小百花越劇團：《馬龍將軍》（浙江音像出版社，未著出版年）VCD。
32 見李慧敏、當代傳奇劇場：《慾望城國》，《中外文學》15卷11期（1987年），頁63。該劇本後由當代傳奇劇場出版（2006年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

抒情語言改以立體畫面呈現。[33]不過，人物卻顯得蒼白懦弱，缺少決斷力與行動力，只能在夫人的逼迫下展現匹夫之勇，改變了原作馬克白「主導」全局的主動性和積極性。問題並不在於抒情段落是否適合改成視覺畫面——因爲表現抒情的象意符號，本來就不限於語言文字。視覺意象配搭聽覺符號，理論上也可以營造相同的效果。人物性格之所以在謀殺前產生變化和歧異，應該是「表演身段設計」本身導致的結果。

（三）建構獨立的抒情場次

另如《李爾王》（*King Lear*）[34]著名的暴風雨一景，演出李爾王因交出政權，被女兒背叛，遭受侮辱和打擊，心智陷入半瘋狂狀態。他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
> Till you have drenched our steeples, drowned the cocks!
> You sulph'rous 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.

---

[33] Alexander C. Y. Huang（黃承元）曾指出：在莎劇中原來偏重敘述性的「詞語隱喻」（verbal metaphors），進入傳統戲曲舞臺，受到戲曲表演性的影響，多轉爲偏重「視覺樣態」（visual aspects）。所以，戲曲是以視覺的畫面、身體的符碼，來詮釋莎劇的隱喻、情緒、主旨等，使其成爲一種「視覺饗宴」（ocular luxury）。見Alexander C. Y. Huang, *Chinese Shakespeares: Two Centuries of Cultural Exchange* (New York: Columbia University Press, 2009), pp. 168-171; Alexander C. Y. Huang, "Shakespeare and the Visualization of Metaphor in Two Chinese Versions of Macbeth," *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 6.1, article5 (March 2004). Retrieved Sep. 1, 2012 from http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol6/iss1/5. 但《慾望城國》的整體表演風格其實較偏向自然寫實，並非戲曲原有的樣貌。此處的視覺畫面、身體符碼，也不是全然的戲曲化手段。

[34] 本文所據莎劇原作乃Jay L. Halio, ed., *The Tragedy of King Lear* (The New Cambridge Shakespeare; Cambridge: Cambridge University Press, 1992)，中譯本則是楊世彭譯著：《李爾王》（臺北：木馬文化事業有限公司，2002年）。以下直接在內文註明行碼。

臺灣大學學術期刊資料庫

. . .（3.2.1-9）

吹吧，狂風，吹破你的雙頰！
憤怒呀，也隨著風聲飛揚！
你，瀑布似的傾盆大雨，倒瀉下來，
淹沒我們的塔尖，浸死塔上的風信雞！
你，散發硫磺焦臭、疾如流矢的天火，
你，裂樹斷壁震天霹靂的先驅，
燒焦我這頭蒼蒼白髮！還有你這驚天動地的雷神，
快將這渾圓結實的地球整個打扁，
也將造化的模型搗破，流散其中所有的種子，
使忘恩負義的人類不再生養！（3.2.1-9）

長達三十二行的臺詞，是老人錐心泣血的抒情時刻。暴風雨中的經歷，使李爾王從此注意到旁人的痛苦，不再以自我爲中心，反而開啓心靈，擁有了悲天憫人的胸懷。[35]

上海京劇院《歧王夢》（尚長榮主演，1995年）也把此景改寫成一個抒情場次：〈孤憤〉，並安置了兩段歧王（即李爾王）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；第二段曲唱則將此苦情推至極致：

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〉[36]

35 第66-67行，他說：“Come on, my boy. How dost, my boy? Art cold? / I am cold myself. . . .”（來吧，孩子；我的孩子還好嗎？是不是很冷？／我自己也很冷。……）可證。見楊世彭譯著：《李爾王》，頁173，註42。

36 見王煉、王涌石：《歧王夢》，收入上海京劇院藝術創作部編：《新時期上海京劇院創作

臺灣大學學術期刊資料庫

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，也是「眞實與想像」內化錯亂的一種抒情。

（四）抒情念白的挪移

如《哈姆雷》（*Hamlet*）[37]中長達三十三行的經典獨白：「要活，還是不要活，這才是問題：……」（3.1.56-88）。這段獨白其實饒富深意，並不是孤立地思考生死問題而已；它是哈姆雷（Hamlet）在第一幕第二景「厭世傾向」那段獨白（1.2.129-32）的延伸思考，也是第五幕第一景因與掘墳者交談而體會「人死平等」那段感悟（5.1.65-209）的前奏曲。所以，除了討論生、死各有的優、缺點外，也同時思索自殺的意義。哈姆雷所關心的是：

To be, or not to be, that is the question:
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles
And by opposing end them. . . .
. . . . . .
For who would bear the whips and scorns of time,
. . . . . .
But that the dread of something after death,
The undiscovered country, from whose bourn
No traveler returns, puzzles the will,
And make us rather bear those ills we have
Than fly to others that we know not of?
Thus conscience does make cowards of us all,
And thus the native hue of resolution

劇本選》（上海：上海文化出版社，2005年），頁755。

37 本劇引文根據Harold Jenkins, ed., *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* (London: Methuen, 1982)，中譯本則是彭鏡禧譯注：《哈姆雷》（臺北：聯經出版事業公司，2001年）。以下直接在內文註明行碼。

臺灣大學學術期刊資料庫

Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
And enterprises of great pitch and moment
With this regard their currents turn awry
And lose the name of action. . . .（3.1.56-88）

要活，還是不要活，這才是問題：
哪一樣比較高貴——在內心容忍
暴虐命運的弓劍弩石，
還是拿起武器面對重重困難，
經由對抗來結束一切？……
……
誰甘心容忍世間的鞭笞和嘲諷，
……
若不是從死亡那個未明就裡的
國度，沒有一個旅客回來過，
而對死後的恐懼麻痺了意志，
使我們寧願忍受現有的苦難
也不要飛向未知的折磨。
就這樣，意識使我們懦弱，
就這樣，決心的赤膽本色也因
謹慎顧慮而顯得灰白病態，
於是乎偉大而重要的事業
由於這種關係改變了方向，
失去了行動之名。……（3.1.56-88）

「失去行動之名」的「偉大重要的事業」，是指什麼呢？應該就是「自殺」。因爲活著固然要忍受折磨，但死後世界又是未知。反覆思量，「自殺」談何容易！在原作中，哈姆雷省思生存與自殺課題的時間點，是在他已決定以演戲來「獵取國王的良心」之後，正式的「戲中戲」演出之前。那時，距離哈姆雷看見王魂已有一段時日。他因爲不能確定王魂所言之眞僞，又被復仇的意念折磨著，故而心事重重、抑鬱寡歡，才會認眞思考「自殺」的意義。依據高友工「抒情美典」的四項結構要素：「內化、象意、自我感及現時感」來分析，哈姆雷在獨白中的所

臺灣大學學術期刊資料庫

思所感，正反映其「經驗」負載過於沉重。經過「反省再反省」，「經驗」早已「內化」。「現時」的「自我」，用語言和肢體動作「抒情」，必然具有一定的美感深度。

當代較著名的「莎戲曲」《哈姆雷》凡有三部，分別是：當代傳奇劇場（吳興國、魏海敏主演，1990年）、上海越劇院明月劇團（趙志剛、孫智君主演，1994年）及上海京劇院（傅希如主演，2005年）的《王子復仇記》。有趣的是，其中只有上海越劇院的《王子復仇記》，在相對應的情節點上，有一段仿作的獨白。另外二部改編本，或整段刪節，或挪用至墓地場景，以致「抒情」不存或錯位。[38]上越院的王子獨白如下：

> 要活，還是不要活，忍受還是反抗？哪一種更高貴，更妥當？死了，睡著了，什麼都完了，沒有煩惱，沒有痛苦，沒有屈辱，沒有仇恨，可也沒有了愛情。更何況，死了靈魂還在飄蕩，睡了還會做夢，夢中又將會怎樣？還是忍受吧！活著吧！可是，誰能忍受塵世的鞭撻，俗夫的譏嘲？誰能忍受權貴們的欺辱，傲慢者的冷眼？誰能忍受愛情的痛苦，復仇的怒火？誰能在忍受中反抗，在死亡中新生，誰就是眞正的勇士、眞正的天使，哈哈哈，我是天使，我是懦夫，我是魔鬼……我是天使啊！
>
> ——第三折〈試探〉[39]

這一段獨白，前半段基本上是濃縮《哈姆雷》的原文改寫而成的。但「誰能在忍受中反抗，在死亡中新生，誰就是眞正的勇士、眞正的天使……」，這一層涵義，卻是原作獨白裡所不曾有的。甚至可以說是與原作哈姆雷後來體會「天意不可違」背道而馳的。此番改寫，使哈姆雷人性中猶豫、遲疑、軟弱的一面，轉化成經過短暫思考，便可以產生正面、積極的思維。此後，他不再沉思生死與自殺的問題，而是決意求證王魂所言，立定復仇的志向。哈姆雷在此似乎展現了一種「浴火鳳凰」式的抒情之姿。這種書寫上的轉變，應該與越劇作爲「陰柔」劇種的特質有關，也與編導有心塑造哈姆雷高貴俊秀、光明磊落的形象有關。[40]而以王子此時之莊重身分與自覺情境來看，這段「抒情念白」，理應用韻白較佳，至少也應用散白。寫成非韻非散，顯然是「話劇化」的語言。這是「莎戲曲」在跨

38 詳見陳芳：《「莎戲曲」：跨文化改編與演繹》，頁131-143。

39 此據上海越劇院明月劇團演出《王子復仇記》（上海電影音像出版社，未著出版年）VCD。

40 參見陳芳：《「莎戲曲」：跨文化改編與演繹》，頁121-123。

臺灣大學學術期刊資料庫

文化中所必須解決的課題。至於語言調整或新創的幅度能有多大，或許還要多方考量觀眾素質與審美習慣等複雜層面，再作審慎評估。

由上可知，即使「莎戲曲」改編本能保留原作的「抒情」段落，其實質內涵與文義，也必然與原作有所差異。不論是曲唱、念白或身段表演，緣於「標的文化」、「標的劇種」之影響或主創團隊之創意構思，而擁有各自獨特的設計。平心而論，「莎戲曲」如能保留原作的抒情段落——即使抒情深度與廣度不如原作，也因符合自身文化傳統中的抒情質素，而能呈現出某一程度的表演精華；但若大量節刪了原作的抒情段落，又未另行安置足夠分量的抒情曲唱，則「莎戲曲」改編本恐怕會喪失作爲一種民族表演藝術的優勢。

三、從原作的敘事到「莎戲曲」的抒情

敘事、抒情、表演，雖是建構傳統戲曲本體／內容的基礎，但抒情與表演的重要性，其實是凌駕於敘事之上的。當代「莎戲曲」在改編中，固然要兼顧敘事之精鍊，更須思考抒情與表演的特質和手段等問題。理論上，對於莎劇原作的抒情段落，最好予以調整保留。而在舞臺實踐上，則有見仁見智的處理方式。至於其敘事段落，由於當代戲曲演出時間的限制，「莎戲曲」多半會精簡故事，甚至濃縮或刪除某些部分。不過，抒情對於戲曲已然具有歷史積累的滲透力。所以，有時「莎戲曲」會在原作的敘事間架中，自行爲抒情性尋找出路。使莎劇原作的敘事段落，成爲「莎戲曲」的抒情段落。

（一）改寫敘事臺詞為抒情曲唱

如《威尼斯商人》（*The Merchant of Venice*）[41]中波黠（Portia）對於父親遺命與各路求婚者的回應。當波黠於第一場第二景初次登場時，藉著與女伴尼麗莎（Nerissa）的對話，不斷抱怨她對選匣擇婿一事的不滿與無奈。她開口的第一句台詞就是：「說眞的，尼麗莎，我這嬌小的身軀已經厭煩了這龐大的世界。」（1.2.1-2）（“ By my troth, Nerissa, my little body is aweary of this great world.”）

[41] 本文所引該劇出David Bevington, ed., *The Complete Works of Shakespeare*, 4th ed. (New York: HarperCollins, 1992)，中譯則是彭鏡禧譯注：《威尼斯商人》（臺北：聯經出版事業公司，2006年）。以下直接在內文註明行碼。

臺灣博碩學術期刊資料庫

（1.2.1-2）接著指出「我既不能選擇我喜歡的，也不能拒絕我不喜歡的：活生生一個女孩兒的意志就這樣給死翹翹父親的遺囑抑制了。我這還不痛苦嗎，尼麗莎：既不能選擇，又不能拒絕？」（1.2.16-19）（". . . I may neither choose whom I would nor refuse whom I dislike; so is the will of a living daughter curbed by the will of a dead father. Is it not hard, Nerissa, that I cannot choose one, nor refuse none?"）（1.2.17-20）然後一一點名批評這些身分高貴的求婚者。戲劇動作一直持續進行，故此爲一「敘事」段落／場景。

而在當代「莎戲曲」改編本中，粵劇《豪門千金》（倪惠英主演，2009年）與豫劇《約／束》（王海玲、蕭揚玲主演，2009年）[42]，卻不約而同各自書寫了一段曲唱，讓波黠抒發心聲。《豪門千金》唱段如下：

自從，劍影情思心底種，
一縷春絲，繞上萬重。
無愁女，有愁時，
方寸間，鉛石一般重。
說什麼靈犀一點通，
問何處尋回雙綺夢。
若說無緣不該相會，
若云有幸怎不重逢。
心似躍馬平川，
不可持，不可控。

——第四場〈情〉[43]

《約／束》唱段則如下：

悶無端、情難已，
鴛鴦繡罷漫尋思。
一心願得郎如意，
恩愛白首不相離。
怎奈是父命條條須謹記，

[42] 在《約／束》中，王海玲跨行當飾演大食商人夏洛（Shylock），慕容天（Portia）乃由其高徒蕭揚玲飾演。

[43] 此據秦中英：《豪門千金》劇本（未刊稿），頁20。該劇本和VCD由臺大雷碧琦教授提供，謹此誌謝。

臺灣大學學術期刊資料庫

孝悌傳家將我羈。
怎奈是煙雨霏霏紅滿地，
春華容易到荼蘼。
鳳兮鳳兮何所適，
愁上加愁費猜疑。
浮生如萍寄，
但傷知音稀。

——第三場〈定情〉[44]

《豪門千金》的編劇構思是安排朱西婭（Portia）與常英志（Bassanio）先至珠城東郊波羅廟遊春，由於一點兒小誤會，二人鬥劍復吟詩，比武又競文，結下情緣（第二場〈緣〉）。然後，常英志才知道朱西婭正在徵婚，於是前往求親。因此，朱西婭在第四場〈情〉一開始時，有感於父親遺命之限制，又不能確定心上人的意向，因而忐忑不安、心神不寧。故唱詞有云：「無愁女，有愁時，方寸間，鉛石一般重。」而《約／束》的慕容天（Portia）與巴無忌（Bassanio）亦曾有一面之緣，互有好感。此時，慕容天尚不知巴無忌即將前來應徵，惟對父親嚴命頗有怨言；且各方求婚者均不合心意，使她十分憂煩。但這些心事，卻又不足爲外人道，只能膠著鬱結。兩句「怎奈是」已蘊含無限委屈，「鳳兮鳳兮何所適，愁上加愁費猜疑」，更是低迴不已。這兩段曲唱，都是女主角「自我」、「現時」的感觸，一再省思，「重新經驗／想像過去的經驗」，深層「內化」後，再藉由曲唱表達出來。目的並非爲了推動劇情，反而偏重於個人當下的情思，顯然是出於抒情性的考量。這不僅是文化傳統中的「抒情」印記，也是講唱傳統在敘事結構中，藉著曲唱抒情的遺緒。

（二）改寫敘事場景為抒情段落

另如《馬克白》第五幕第一景，即著名的「夢遊景」——醫師和女侍偷窺馬克白夫人秉燭夢遊。據拉岡（Jacques Lacan, 1901-1981）對佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）關於《夢的解析》（*The Interpretation of Dreams*）之研究，只有在主體的睡眠狀態中，潛意識才能浮現。此時，主體表現奇特，不知道自己說

[44] 見彭鏡禧、陳芳：《約／束》（臺北：學生書局，2009年），頁14。

臺灣大學學術期刊資料庫

了什麼，也不記得話語內容，但相信一切都是自己的主動作爲。[45]馬克白夫人意識清醒時，必定全力維護得來不易的尊榮與權力，不致有失態之舉。然而，自謀殺（鄧肯王）之夜始，馬克白夫婦也同時謀殺了睡眠。長期夜不安寢，總結具現於夫人的夢遊。馬克白夫人在這一景中一共說了一百六十八個字，大多是單音節。這些片段式句子，透露出她潛意識裡無法承擔良心的苛責和懺悔。三大謀殺案所造成的恐懼罪惡感，終於壓抑不住，從意識底層的苦惱深淵冒出來。[46]透過醫師和女侍的旁觀、評點——他們彷彿是「重現歷史（謀殺）場景」的另類見證人，敘事因而更有戲劇性的張力。

「莎戲曲」或基於抒情傳統的特質，認爲「夢遊景」可以鋪陳爲精采的夫人抒情段落。《血手記》、《慾望城國》莫不如此處理，實驗川劇《馬克白夫人》（田蔓莎主演，1999年）更以曲唱和水袖充分發揮了「夢遊景」的主體抒情性。[47]《馬龍將軍》因爲不分場，且改爲三神巫（改扮將軍、太醫、門官、丫環等）遊戲視角貫穿全劇，所以，仍保留原作的敘事手法，並未改成抒情段落。如若單純審視這個橋段而不論全劇，則《馬龍將軍》未能把握機會安排夫人（姜氏）抒情表演，其實是錯失發揮戲曲抒情特質的良機。

《血手記》特別把「夢遊景」改譜成一折〈閨瘋〉[48]。表面上仍是御醫和健男（即女侍）偷窺夫人夢遊，實質上卻是夫人鐵氏獨撐全場。換言之，原作乃以旁觀者敘事爲主，改編本則側重於夫人主體的主觀抒情。折名〈閨瘋〉，可見夫人不僅僅是「夜夜夢遊」。其精神錯亂，已達嚴重病態的程度。幻象、幻聽加妄想，使她好像看到馬佩、鄭王魂、杜戈魂、梅云妻魂、綠鸚鵡魂。連唱【鬥鵪鶉】、【紫花兒序】、【調笑令】、【禿廝兒】等數隻曲牌，一忽兒譏諷馬佩「癡呆膽小」、「戰戰兢兢不似個人君，如何能威懾當朝」；一忽兒驚見鄭王魂

45 Jacques Lacan, “Sign, Symbol, Imagery,” in *On Signs: A Semiotic Reader*, ed. M. Blonsky (Oxford: Blackwell, 1985), p. 205.

46 詳見呂健忠：《馬克白：逐行注釋新譯本》，頁276-278。

47 「打鬼、洗手」的橋段，以數位白衣女子圍出三個水池，田蔓莎雙手血漬斑斑，輪番在各水池中以各種身段搓洗……；色彩反差，動靜對比，格外顯眼。最後，還以「探海式」加上「僵屍」收尾。集花旦、青衣、潑辣旦與小武旦的功夫於一身，既有程式又不拘泥於程式。因該劇非「莎戲曲」定義之劇作，故本文不予討論。該劇劇本見徐棻：《徐棻戲劇作品選》（成都：四川人民出版社，2001年），頁987-995；演出見四川省川劇學校、四川省青年川劇團：《馬克白夫人》VCD（未出版）。

48 見鄭拾風改編：《血手記》，頁251-254。

臺灣大學學術期刊資料庫

「圓睜怒目豎毛髮」，「怎變成厲鬼夜叉」；一忽兒懼怕杜戈魂等「輪番兒索命的高聲罵，一個個露出了鋼牙」……。最終心力交瘁，全面崩潰，昏厥倒地。搭配著四鬼魂「噴火」的傳統特技，鐵氏（張靜嫻飾）不但充分展現旦腳的水袖功（如抖、折、翻、揚、抓、甩……等各式繁複動作），也演出翻跌、跪步、擰旋子、跪躺（俗稱下板橋腰）……等身段。可謂以四功五法爲手段，淋漓盡致地詮釋了主體的自我、當下與內化，完全融表演於抒情之中。

《慾望城國》在第四幕第二場〈洗手〉，也安排夫人流產後身體虛弱、意識不清，反覆洗手，卻怎麼也洗不淨雙手的血跡：

……

莫不是疑心生幻影，

莫不是錯覺起驚魂。

倘若是信虛無全由心生，

爲什麼偏又覺腥氣難聞。

顧不得雙手疼痛淚難忍，

無奈是斑斑滴滴似假還眞。

……

——第四幕第二場〈洗手〉[49]

面對長夜漫漫，坐寢難安。似見「屈死的寃鬼魂前來索命，一個個怒氣沖雙目圓睜」、「揮不盡滿眼中鬼魅幻影，洗得我魂飄渺刺骨椎心」。這一大段長達二十多句的曲唱，夾雜介白，變夢遊爲瘋言，全是夫人自言自語的獨角戲。魏海敏以梅派青衣的底蘊細膩詮釋，別有一股陰森幽怨的滋味。

從戲曲編劇的立場來看，從原作到改編，適度把戲劇敘事改爲戲曲抒情，應該是一種必要的作法，也是體認「戲曲主體性」[50]的基本理念。至於質量能否達到「美感、悟感」的層次，那是另一個問題。簡言之，沒有曲唱，就不是戲曲；沒有抒情曲唱，就不會產生經典戲曲。[51]這是戲曲創作的不二法門，跨文化的

49 見李慧敏、當代傳奇劇場：《慾望城國》，頁69-70。

50 筆者以爲戲曲乃一融合抒情、敘事、表演的程式化劇場。其主體性（subjectivity）之彰顯，至少應表現於劇本之體製規律，與演員之四功五法，均合乎基本規範。這並不是說劇本結構與演員表演必須僵化呆滯，墨守成規，而是指萬變不離其宗——新創程式亦應自有章法。

51 中國傳統經典戲曲必有抒情曲唱，但並非有了抒情曲唱者，就一定是經典戲曲。因爲作爲

臺灣大學學術期刊資料庫

「莎戲曲」也不能例外。

四、「莎戲曲」無中生有的抒情段落

書寫「抒情」對於戲曲是一道文化傳統的印記，「莎戲曲」也不例外。而書寫最直接的方式，自然是透過曲唱來表現。所以，或許是出自「標的文化」的創作直覺，「莎戲曲」不僅會努力保留原作的抒情段落，也可能會改寫敘事爲抒情；甚至「無中生有」，在改編過程中，憑空書寫一些抒情段落。

如《量．度》（*Measure for Measure*）[52]城門大審一景的馬蓮娜（Mariana）辯詞。《量．度》原是一齣探討人性、人情、法理、量刑……等輕重關係的社會問題劇，談情說愛完全不是該劇的主軸。不過，在「莎戲曲」《量．度》（王海玲、蕭揚玲主演，2012年）中，原與安其樂（Angelo）訂有婚約的符巧茵（Mariana），卻在城門大審時，娓娓道出被拋棄後的無限辛酸：

符巧茵：（唱）畫堂深靜無人處，
花前月下定情初。
海誓山盟多戀慕，
媒證尚有雙明珠。
可嘆恩情實難卜，
一朝棄置我何辜？
心如蓮子常含苦，
人前歡笑背人哭。
惆悵無計留春住，
夜夜繡帷燒紅燭。
頻問玉籠小鸚鵡，
相思兩字怎生書、怎生書？

——第八場〈量．度〉[53]

程式性綜合劇場的戲曲，還要考慮敘事與表演等其他諸多因素的質量問題。

52 本文所據莎劇原作乃David Bevington, ed., *The Complete Works of Shakespeare*, 4th ed. (New York: HarperCollins, 1992)，中譯則是彭鏡禧譯注：《量．度》（臺北：聯經出版事業公司，2012年）。

53 見彭鏡禧、陳芳：《量．度》（臺北：學生書局，2012年），頁51-52。

臺灣大學學術期刊資料庫

「心如蓮子常含苦，人前歡笑背人哭」，「惆悵無計留春住」、「相思兩字怎生書」，其中所要表達的悲懷，自是一種內化的深層情感，通過了象意手法，充分體現於外。這段曲唱正是基於戲曲抒情傳統的訴求，而創造出來的。

又如改編自《威尼斯商人》的《約／束》，也爲夏洛（Shylock）增寫了抒情曲唱。在原作中，當夏洛聽到「最後判決」，發現自己「依約」只能割取一磅肉，不得流血，且家產被迫全數繳出時，痛苦悲憤，再也無力抗爭，就步履蹣跚地離開現場了。但從「莎戲曲」的角度來看，夏洛此時一定「百感交集」，故而創編其「全盤皆輸」後的大段曲唱，以抒發心聲：

夏洛：（唱）離絕域、到中原、越過千山和萬水，
白手起家、謹小慎微。
晝夜不休心勞瘁，外地經商能靠誰？
年年繳納苛捐雜稅，人前人後把小心陪。
身爲異族非同類，遭受排擠淚暗垂。
忍氣吞聲等機會，
好容易——今朝終於辨是非。
我只道十拿九穩萬事備，磨刀霍霍爐火炊。
誰知曉風雲變色成譎詭，
煮熟的鴨子啊、撲喇撲喇喇喇展翅飛。
三倍的銀兩好實惠，親手推卻悔難追。
高利放貸功虧一簣，樂極竟然也生悲。
精打細算全枉費，完美的合同與願違。
事到如今知難退，老夫唯有賠本歸。

——第六場〈判決〉[54]

作爲一個語言思想、文化背景、生活習慣均與中原迥異的（大食）異鄉人，縱然沒有宗教信仰的問題（如原作的猶太人與基督徒對比），也必然面臨「非我族類」在生存時的種種困難。尤其是要在這種明顯歧視的環境中立足，更須克服許多意想不到的問題。「人前人後把小心陪」、「遭受排擠淚暗垂」，已不盡然是夏洛個人的主體抒情，應該還具有引發人類共鳴的普遍性。

另如改編自《哈姆雷》的越劇《王子復仇記》，當王子得知戀人死訊時，悲

[54] 同前註，頁44-45。

臺灣大學學術期刊資料庫

痛萬分，有一段長達三十八行的悼詞，也是全劇中最長的一段曲唱。很難不令人聯想到當代越劇經典《紅樓夢》裡的〈寶玉哭靈〉。王子的唱詞是：

一見靈位心已碎，
你爲何芳菲飄落葬身清流獨西歸?!
莫非是見我瘋顛太傷悲，
怨我無情萬念灰。
雷莉亞！
莫非是濁世難留潔白心，
黑暗吞沒星月輝。
……

——第八場〈祭悼〉[55]

並且邊數落花邊憶戀人，歷敘往事，傾訴心聲，追悔不已。

若從整體敘事結構來審視這段抒情曲唱，也許會認爲王子的部分唱詞乃重覆已知事實，如云：「你可知父王慘被叔父害，陰魂訴冤夜歸來。你可知復仇戀情兩無奈，裝瘋暫鎖心頭愛。你可知國王送我去巴國，借刀殺人毒計埋。……」似乎是「前情摘要」。但這些「經驗」，卻在一段時間的「內化」後，造成一定的時空距離，讓王子的當下省思產生抒情應有的厚度。這段唱詞的作用，一如《長生殿．彈詞》的歷史回顧。於是王子若有所悟：「……世道昏昏何太冷，無情摧折人間美。你心苦透已無淚，我心痛徹也無畏。你去九泉覓清淨，我留塵世掃陰霾。忍悲痛除禍害討還血債民安國泰，我再來栽花植青立芳碑。」（第八場〈祭悼〉）而這也就是抒情的「悟感」境界。

是知「莎戲曲」安置抒情唱段其來有自。中國文化與戲曲傳統厚實的積累，使劇中人物的「內心獨白」配合唱腔音樂，創造出具有獨特民族藝術魅力的抒情氛圍。儘管抒情曲唱的層次有別，不一定都能達到終極「悟感」的程度，但烙印著「抒情性」的「莎戲曲」，或多或少都會透露出這種傾向。無中生有的抒情曲唱，亦可視爲一個明證。

[55] 此據上海越劇院明月劇團《王子復仇記》VCD。

臺灣大學學術期刊資料庫

結　語

甘迺迪（Dennis Kennedy）曾指出：「大家常常欽佩的這種（莎士比亞的）普遍性（universality），並非源於莎士比亞的卓越性（transcendence），而是源於其延展性（malleability）；源於我們願意閱讀過去的文本，而在其中發現自我。是什麼樣的自我，就全看我們是什麼樣的人。」[56]所以，從文化層面來觀察，不論是作爲莎士比亞跨文化中的一個個案，或是整體跨文化劇場中的一種東亞／中國實驗，「莎戲曲」都應該在「表演傳統」所觀照的「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」。

「莎戲曲」雖是「外投美典」中的一環，以「代表」（representation）和「想像」（imagination）作爲核心概念，但如深入追究「代表」和「想像」（即「創作者意圖呈現、代表他所想像的世界」）之主體內在特質，則仍須指向「抒情美典」，並以「內化」（internalization）和「象意」（symbolization）作爲基礎元素。[57]綜上所論，可知「抒情性」確是中國文化的主體，也是經典戲曲不可或缺的要素。即使是跨文化改編戲曲，只要不是故意運用顛覆、扭曲、戲擬（parody）、現代化……等解構策略，企圖偏離常軌者，可能都必須留意「標的文化」中的「抒情性」；以及在無形之中，所受到的銘刻與影響。

觀照「抒情」課題，則從莎劇原作到「莎戲曲」改編，其因應之道是：一、改寫原作本有的抒情段落爲抒情場次、抒情唱白或身段表演，雖然有些淪於表層之抒情，但刻意保留的態度，是非常清楚的；二、改寫原作的敘事段落爲抒情曲唱或抒情場次；三、對於原作未曾書寫的橋段，無中生有自創新局，且多以抒情曲唱來鋪陳。這些自覺或不自覺偏重抒情的書寫，可以證明「標的文化」印記確實存在。

或許，在當代進行跨文化改編戲曲時，我們更應思考如何彰顯「標的文化」

---

56 見Dennis Kennedy, ed., *Foreign Shakespeare: Contemporary Performance* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), p. 301.

57 前文曾指出，高友工：〈中國之戲曲美典〉一文把「抒情美典」視爲「內向美典」，「戲曲美典」則是「外投美典」，兩者似乎正好是相反的極端。見其《中國美典與文學研究論集》，頁334。但筆者以爲「戲曲美典」其實亦可兼含「抒情美典」，只是觀照層面有內、外之別而已。高教授關於兩者對峙的說法，應是爲了行文上便於對照論述。

臺灣博碩士論文知識加值系統 國家圖書館 期刊資料庫

的特質，發揮「標的劇種」的優勢。如此，才能賦予改編劇作眞正「扎根於傳統的創新」意義。

臺灣大學學術期刊資料庫

書寫「抒情」：「莎戲曲」的傳統印記

陳　芳

國立臺灣師範大學國文學系（所）教授

相對於西方文化所有之「敘事傳統」（源於史詩悲劇），中國文化或偏向於「抒情傳統」（源於詩歌）。「抒情」，明顯是中國文化／文學的本質。就中國戲曲而言，演唱者也常代表劇作家抒發感情，表現自我，因而形成一種特殊的詩劇書寫格局。「莎戲曲」（指從莎士比亞戲劇改編〔由眞人扮演〕的中國傳統戲曲）在跨文化劇場中，固然具有與原著「文本互涉」的關係（intertextual relationship），卻也無法迴避「抒情」本質（lyrical nature）的銘刻與影響。

本文擬借用高友工教授的「抒情美典」（Lyrical aesthetics）理論，探究「抒情」從古典戲曲到當代戲曲的歷史意義，同時觀照「莎戲曲」「爲什麼」（創作）和「怎麼樣」（創作）等課題。期能建構「莎戲曲」的「抒情美典」，並促使跨文化劇場作品思考「標的文化本質」（target cultural nature）的重要性。

關鍵字：抒情　莎戲曲　跨文化劇場　莎士比亞　戲曲美典

臺灣大學學術期刊資料庫

Writing "the Lyrical": Traditional Imprints in Shake-*xiqu*

Fang CHEN

Professor, Department of Chinese, National Taiwan Normal University

Compared with Western narrative traditions originating from Greek epic and tragedy, lyricism is in the nature of Chinese literature, dating back to the classical poems and songs. In terms of Chinese opera (*xiqu*), due to the fact that stage performers express both visceral sentiments and the self of each auteur, an idiosyncratic poetic dramaturgy is consequently established. Seen from the perspective of cross-cultural theatre, while "Shake-*xiqu*"—Chinese operas which are adapted from Shakespearean playscripts and acted by real performers—maintains an "intertextual" relationship with original works, this theatre genre also inevitably inherits influences and inscriptions from the "lyrical" nature of Chinese culture/literature.

Employing Professor Gao Yougong's theory of "lyrical aesthetics," this article not only aims to investigate the historical meaning of the "lyrical," spanning from classical to contemporary periods, but also delves into issues regarding *why* and *how* "Shake-*xiqu*" are created. I expect to construct the "lyrical aesthetic" of "Shake-*xiqu,*" and hopefully reconsider the significance of the "target cultural nature" in the domain of cross-cultural theatre.

Keywords: the Lyrical　Shake-*xiqu*　cross-cultural theatre　Shakespeare *xiqu* aesthetics

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

文字資料

王煉、王涌石：《歧王夢》，收入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。

王德威：《現代抒情傳統四論》，臺北：臺大出版中心，2011年。

王瓊玲：〈中國戲曲的抒情特質〉，《錢穆先生紀念館館刊》第3期，1995年8月，頁30-56。

李慧敏、當代傳奇劇場：《慾望城國》，《中外文學》15卷11期，1987年，頁52-76。該劇本後由當代傳奇劇場出版，2006年。

呂正惠：《抒情傳統與政治現實》，臺北：大安出版社，1989年。

呂健忠：《馬克白：逐行注釋新譯本》，臺北：書林出版有限公司，1999年。

高友工著，張輝譯：〈中國抒情美學〉，收入《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。

徐棻：《徐棻戲劇作品選》，成都：四川人民出版社，2001年。

秦中英：《豪門千金》，未出版，2009年。

張淑香：《抒情傳統的省思與探索》，臺北：大安出版社，1992年。

郭英德：《中國戲曲的藝術精神》，臺北：國家出版社，2006年。

陳世驤：〈中國抒情傳統〉，《陳世驤文存》，臺北：志文出版社，1972年。

陳芳：《「莎戲曲」：跨文化改編與演繹》，臺北：臺灣師大出版中心，2012年。

_____：〈崑、京、越：「莎戲曲」馬克白的三種易容術〉一文，宣讀於蘇州大學主辦：第六屆「中國崑曲國際學術研討會」，2012年6月19日-7月2日。

陳芳英：《戲曲論集：抒情與敘事的對話》，臺北：臺北藝術大學，2009年。

彭鏡禧譯注：《哈姆雷》，臺北：聯經出版事業公司，2001年。

_____：《威尼斯商人》，臺北：聯經出版事業公司，2006年

_____：《量．度》，臺北：聯經出版事業公司，2012年。

彭鏡禧、陳芳：《約／束》，臺北：學生書局，2009年。

_____：《量．度》，臺北：學生書局，2012年。

楊世彭譯著：《李爾王》，臺北：木馬文化，2002年。

鄭拾風：《血手記》，《蘭苑集萃：五十年中國崑劇演出劇本選1949-1999年》第2卷，北京：文化藝術出版社，2000年。

關漢卿：《感天動地竇娥冤》，收入曾永義編注：《中國古典戲劇選注》，臺北：國家出版社，1983年。

蘇子中〈書寫與主體性：書寫布朗秀的書寫經驗〉，收入馮翰士、廖炳惠主編：《文學、認同、主體性》，臺北：中華民國比較文學學會、東海大學外國語文學系，1998年。

大學學術期刊資料庫

Huang, Alexander C. Y.. *Chinese Shakespeares: Two Centuries of Cultural Exchange*. New York: Columbia University Press, 2009.

_____. "Shakespeare and the Visualization of Metaphor in Two Chinese Versions of *Macbeth*." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 6.1, article5 (March 2004). Retrieved Sep. 1, 2012 from http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol6/iss1/5.

Kennedy, Dennis, ed. "Afterward: Shakespearean Orientalism." *Foreign Shakespeare: Contemporary Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Lacan, Jacques. "Sign, Symbol, Imagery." *On Signs: A Semiotic Reader.* Ed. M. Blonsky. Oxford: Blackwell. 1985.

Shakespeare, William. *The Tragedy of Hamle*t, *Prince of Denmark.* Ed. Harold Jenkins. The Arden Shakespeare. 2nd ed. London: Methuen, 1982.

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

_____. *Macbeth.* Ed. Kenneth Muir. The Arden Shakespeare. 2nd ed. London: Methuen, 1984.

_____. *Measure for Measure*. In *The Complete Works of Shakespeare*, Ed. David Bevington. 4th ed. New York: HarperCollins, 1992.

_____. *The Merchant of Venice*. In *The Complete Works of Shakespeare*, Ed. David Bevington. 4th ed. New York: HarperCollins, 1992.

影音資料

上海京劇院：《王子復仇記》DVD，齊魯音像出版社，未著出版年。

上海京劇院：《歧王夢》DVD，齊魯音像出版社，未著出版年。

上海崑劇團：《血手記》VHS，上海電視台錄像資料，未著出版年。

上海越劇院：《王子復仇記》VCD，上海電影音像出版社，未著出版年。

四川省青年川劇團：《馬克白夫人》VCD，四川省川劇學校，未出版。

北京電影製片廠：《野豬林》DVD，中影音像出版社，未著出版年。

浙江小百花越劇團：《陸游與唐婉》DVD，半島音像出版社。

紹興小百花越劇團：《馬龍將軍》VCD，浙江音像出版社，未著出版年。

當代傳奇劇場：《慾望城國》DVD，2006年。

當代傳奇劇場：《王子復仇記》VHS，未出版。

廣州粵劇團：《豪門千金》VCD，南方電視臺錄製，2010年。

臺灣豫劇團：《約／束》DVD，國立臺灣傳統藝術總處籌備處，2010年。

臺灣豫劇團：《量．度》DVD，未出版。

臺灣大學學術期刊資料庫