戲劇研究　第3期
2009年1月　頁147～192

《哈姆雷》的戲曲變相

陳　芳
臺灣師範大學國文學系／所教授

前　言

自1600年演出以來，《哈姆雷》（*Hamlet*）[1]一直廣受歡迎，「除了聖經以外，它是世界上流傳最廣、譯本最多、發行量最大的文學作品」[2]；也是最受中國歡迎的莎劇作品。中國最早演出《哈姆雷》，大概是文明戲形式，據記錄在1916年，由徐半梅、朱雙雲等人在上海廣西路笑舞臺公演《韓姆列王子》；同年導社也在上海乾坤大劇場公演《篡位盜嫂》（原名《亂世奸雄》），藉以抨擊袁世凱復辟稱帝。而在莎士比亞（William Shakespeare, 1564-1616）38部[3]戲劇作品中，《哈姆雷》也是最早以戲曲樣式呈現者。大約同在1916年，王國仁曾改編爲《殺兄奪嫂》，在四川雅安地區以川劇形式演出[4]。1937年，解洪元又在上海以滬劇形式演出，名爲《銀宮慘史》。據說當時編成幕表戲，他主演太子，一曲

1 本文所據莎劇原著乃1998年版*The Arden Shakespeare Complete Works*，中譯本則是彭鏡禧譯注：《哈姆雷》（國科會經典譯注計畫，臺北：聯經出版公司，2001年）。

2 胡耀恆：〈我對「漢姆萊脫」的三點看法〉，《中外文學》16卷11期（1988年4月），頁4。

3 1623年《第一對開本》列印莎劇凡三十六部，不包括《佩里克利斯》（*Pericles*），以及莎氏與John Fletcher合著的《兩貴親》（*The Two Noble Kinsmen*），加上這兩部，莎劇就有三十八部。近來另有一派學者如Kenneth Muir，更主張莎氏曾參與寫作《愛德華三世》（*Edward III*）。果然，則莎劇就有三十九部。見莎士比亞原著，楊世彭譯著：〈李爾王・序言〉，《李爾王》（臺北：木馬文化公司，2002年），註1，頁23。

4 參見曹樹鈞、孫福良：《莎士比亞在中國舞臺上》（哈爾濱：哈爾濱出版社，1989年），頁78；孟憲強：《中國莎學簡史》（長春：東北師範大學出版社，1994年），頁140、173。

臺灣大學學術期刊資料庫

「太子哭墳」五音聯彈唱腔獨具風格，風靡一時。1941年12月24日，上海滬劇社復演於上海皇后劇場，更名《竊國盜嫂》[5]。當代中國則有兩屆莎士比亞戲劇節（1986、1994），推出好幾部改編的戲曲版莎劇，或可名曰「莎戲曲」[6]，引起許多關注。1995年以後，戲曲版莎劇仍然不斷推出新製作，展現新樣貌[7]。

以戲曲演出莎劇，其難度不只牽涉到跨文化改編的文本互涉、文化移轉等尺度拿捏的問題，更有甚者，是在戲曲的本質——「程式性」的基礎上，如何重構、詮釋以「戲劇語言」精采取勝的莎劇的問題[8]。衆所周知，中國戲曲程式自有一套既定的文本與演出總譜。無論是劇本、塑形、表演、語言、音樂、舞美等各個劇場環節，戲曲都有固定的程式體系作爲制約。這些戲曲程式秉持著凝鍊與簡化、象徵與誇飾、虛擬與示現、寫意與想像等創造原則，整體統攝著演出的進行[9]。不可否認，隨著時代社會的變遷，戲曲程式同時也在不斷進行著轉化與再造。但是，萬變不離其宗。諸如戲曲劇種[10]本身的特性、類型化的腳色行當、四

5 參見曹樹鈞：〈莎翁四大悲劇戲曲編演的成就與不足〉，收入張沖主編：《同時代的莎士比亞：語境、互文、多種視域》（上海：復旦大學出版社，2005年），頁347。

6 「莎戲曲」一詞，由筆者自創，意指當代從莎劇改編的完整版戲曲。參見陳芳：〈跨文化改編的「務頭」：以「莎戲曲」爲例〉，臺北：臺灣大學戲劇學系主辦，「探索新景觀：2008劇場學術研討會」宣讀論文（2008年10月31日-11月2日）。

7 據不完全統計，截至1999年止，至少已有京、崑、滬、越……等總計十六個劇種，演出過如《哈姆雷》、《奧賽羅》、《馬克白》……等十一部莎劇，遍及中國十六個省市。詳見曹樹鈞：〈精彩紛呈的中國莎劇演出〉，收入上海戲劇學院、香港浸會大學、澳大利亞拉籌伯大學（La Trobe University）：《「莎士比亞在中國」演出與研究——國際研討會》學術論文集（1999年），頁212-213。

8 在莎士比亞時代，戲劇語言形式上多以「無韻詩」爲主，並摻雜散文、韻文、歌謠等。莎士比亞更是創作無韻詩的高手。他不自限於無韻詩體的固定格式，反而靈活運用，使每個詩行都維持五個重音，但卻不時在行中或行尾增加輕音，因此讀來更接近日常口語。如"To be or not to be, that is the question:"一段著名獨白，即是一例。詳見彭鏡禧：〈緒論〉，彭鏡禧譯注：《哈姆雷》，頁xli。

9 詳見陳芳：〈論「戲曲程式」〉，《清代戲曲研究五題》（臺北：里仁書局，2002年），頁93-121。

10 中國戲曲劇種可依藝術形式、體制規律或演唱腔調來分類：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。之所以存在如此的差異，主要是由於田調時間前後跨越30年，且執筆者的認知觀點與畫分標準不一，掌握史料文物亦有不同所致。1990年代以後，據說還有180多種。參見曾永義：〈論說「戲曲劇種」〉，《論說戲曲》（臺北：聯經出版公司，1997年），頁247-252；上海藝術研究所、中國戲劇家協會上海分會編：《中國戲曲曲藝辭典》（上海：上海辭書出版社，1981年），〈劇種〉條，頁102；中國大百科全書出版社編輯部編：《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

臺灣學術期刊資料庫

功五法的表演功底……等，都是戲曲重要的表現手段。演述莎劇故事，自然亦須憑藉於此。爲了兼顧故事的完整性、演出的時間限制及「戲曲性」（即指「以戲曲程式統整演出」）等各層面，改編本對於原著的結構與人物，勢必有所調整、取捨。或者，緣於改編者的主體立意，以致大幅改寫原著。這些見仁見智的增刪結果，使戲曲版莎劇色彩紛呈，成爲當代跨文化改編的一個討論焦點。

本文所要探討的《哈姆雷》三部戲曲改編本，就是在當代這種跨文化論述背景中所形成的。依照首演先後，分別是：臺灣「當代傳奇劇場」的京劇《王子復仇記》（以下簡稱「當代版」，1990）、「上海越劇院明月劇團」的越劇《王子復仇記》（以下簡稱「上越版」，1994）及「上海京劇院」的京劇《王子復仇記》（以下簡稱「上京版」，2005）[11]。從《哈姆雷》到《王子復仇記》，三部「莎戲曲」各有特色。「當代版」看似京劇，卻有「創一新劇種」的自我期許；「上越版」以尹（桂芳）派「男」小生挑樑，偏重越劇擅於抒發情愛的成分；「上京版」則充分發揮文武老生的專長，「表演性」相當強烈。這三個版本的演繹實質，嚴格說來，均與原著的文義格局頗有差距。唐代有俗講的變文，先只說佛經故事，後也說史傳、小說等。變者，奇異也；變文，即是異於原著的另一種講述。配合變文的圖畫，即是變相。本文借用該詞，以「戲曲變相」來指稱原著經過改編後，在形式與意涵上的「另一種演示」[12]。爲了具體說明其間的差異，茲以《哈姆雷》原著與改編的結構、人物及關鍵的「戲中戲」，作爲對照切入論述的視角。

年），〈中國戲曲劇種表〉，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）；余從：〈劇種一覽〉，《戲曲聲腔劇種研究》（北京：人民音樂出版社，1990年），頁174-205；中國戲曲劇種大辭典編輯委員會編：《中國戲曲劇種大辭典》（上海：上海辭書出版社，1995年）。

11 據說河北京劇院亦有意改編《哈姆雷》爲《憂鬱王子》，並由裴艷玲主演，但尚未落實；又臺灣明華園歌劇團曾於2005年12月推出《王子復仇記》，但與莎劇《哈姆雷》無關。故本文均不予討論。

12 所謂「戲曲變相」，意指兩件事如在藝術處理手法上相差無幾，則易有重複之感，此時以「變相」方式處理，即不獨外在形式上有意出新，更能呈現不同的戲劇性情境和當事者的情感狀態。如金聖嘆（1608-1661）：《第六才子書．後候．夾批》云：「前一簡出之，何其遲，遲得妙絕；此一簡出之，何其速，速得又妙絕。唐人作畫，多稱『變相』，以言番番不同，今如此兩篇出簡，眞可謂之『變相』矣。」見譚帆：《金聖嘆與中國戲曲批評》（上海：華東師範大學出版社，1992年），頁104。本文借用此語，代指「不同的藝術處理手法」。

臺灣博碩士論文學術期刊資料庫

一、《哈姆雷》的解構與重構

《哈姆雷》的全名是《丹麥王子哈姆雷的悲劇》。凡五幕[13]二十景3831行，包括：第一幕五景862行，第二幕二景721行，第三幕四景897行，第四幕七景649行，第五幕二景702行。是所有莎士比亞戲劇作品中篇幅最長的一齣[14]。以話劇形式完整演出足本，至少就需時四小時。所以，各種演出版本，幾乎都必須進行刪節。如改編成戲曲版，爲了預留演員唱、做、唸、打的時間和空間，壓縮改動的幅度，當然會更大。因此，本節所要討論的重點，並不在於莎劇《哈姆雷》改編成戲曲後，表面上遺漏了哪些情節；而在於《哈姆雷》原著是一種什麼樣的結構？其情節段落有哪些具有重要的意義？假若改編本逕予刪節，會如何影響文義格局？又改編本如是大幅改寫，其背後的思考脈絡是什麼？這樣的改動，能否首尾呼應、自圓其說？各種設問的目的，都導向同一個思考課題，即探討莎劇跨文化改編爲戲曲的可行策略。

截至目前爲止，莎劇改編爲戲曲，共有三種方式：一是「中國化」改編法，即根據戲曲劇本的特點，對原著情節線、人物設置作大幅度刪削、濃縮，如崑劇《血手記》（改編自《馬克白》 *Macbeth*）[15]；二是「西洋化」改編法，即概括保留原著的情節線，人名、地名均依原著，而在容量上作適度的壓縮，如越劇《第十二夜》（改編自同名劇作 *Twelfth Night*）；三是直接用英語將莎劇改編成戲曲，如京劇名淨腳齊嘯雲所演出的京劇《奧賽羅》（改編自同名劇作 *Othello*）片段[16]。第三種例子，爲現今所僅見者。而情節、人物忠於原著者，大抵也會遇到語言表達上的困難。事實上，現在所能見到的大部分改編本，都是第一種；本文所要探討的三部《王子復仇記》也不例外。亦即「挪用」原著故事，而在表演手段上儘量載歌載舞，以求符合戲曲表演程式的要求。如此一來，跨文化改編的精準度與合宜性，就有很大的討論空間了。

---

13 英文劇本中的"Act"，一般譯爲「幕」。彭鏡禧的中譯本原依慣例，後來因有感於莎士比亞時代其實並沒有實質的「幕」，而改譯爲「場」；如2006年彭譯：《威尼斯商人》（臺北：聯經出版公司，2006年）即是。本文所據彭譯《哈姆雷》尚譯作「幕」，故依其舊。

14 一般莎劇約2000多行。

15 詳見陳芳：〈演繹莎劇的崑劇《血手記》〉，初稿曾宣讀於嘉義大學：「第三屆中國小說與戲曲國際學術研討會」（2007年11月3-4日）。修正稿發表於中國藝術研究院編：《戲曲研究》第76輯（2008年9月），頁9-37。

16 參見曹樹鈞、孫福良：《莎士比亞在中國舞臺上》，頁189-197。

臺灣大學學術期刊資料庫

（一）文義格局的重構

《哈姆雷》基本上是個復仇悲劇，包含了四個爲亡父復仇的故事。主線是丹麥王子哈姆雷（Hamlet），因爲老王鬼魂出現要求復仇，而引發後續的情節。副線則有兩條：一是雷厄提（Laertes），係老臣波龍尼（Polonius）之子，娥菲麗（Ophelia）之兄。因哈姆雷裝瘋，又誤殺波龍尼，導致娥菲麗發瘋淹死，故雷厄提誓報此仇。一是挪威王子符廷霸（Fortinbras），整軍經武，一心想爲當年挪威老王敗於丹麥老王之手而割地的「君子之爭」雪恥。另於江湖劇團剛到王宮時，也插敘了一個復仇故事：希臘神話中霹汝士（Pyrrhus）爲其父阿基力士（Achilles）報仇，手刃特洛（Troy）老王事。至於其內容，誠如彭鏡禧所言：「表面看來，羶色腥作品的主要成分幾乎一應俱全：鬼魂、謀殺、懸疑、政治、權術、亂倫、情愛、復仇、間諜、瘋癲、武打……。而在更深層處，它所探討的人生種種——生與死、善與惡、眞與假、復仇與寬恕、天命與人力……又都是亙古以來哲人企圖尋求答案的問題。」[17]使全劇充滿了多層次的涵義。

相較於《哈姆雷》的複線情節、多層意涵、深刻思想，三部戲曲改編本都各有一套自行解讀原著的方法。

1. 顚覆原著的「當代版」

「當代版」凡十二場：〈序幕：殺戮的奔馳〉、一、〈金殿上的錯愕〉、二、〈秋日的情緣〉、三、〈顯靈？夢魘？〉、四、〈燭影搖紅〉、五、〈悔罪〉、六、〈爭執中的誤殺〉、〈中幕：殺戮的延續〉、七、〈蛆〉、八、〈水仙之死〉、九、〈生死界域〉、〈終幕：殺戮的停息？〉[18]。整齣戲乃以「永恆的殺戮」爲基調，譜寫北廷國仇榮爲報殺父之仇，而與定安國公孫宇交戰。仇不敵公孫，忽報子上場，告知王薨，公孫即策馬回都。金殿之上，叔王（公孫華叔）已然即位，並娶嫂爲妻，封蕭毅鎭守邊關。公孫驚訝悲愴，又無可奈何。轉至百花潭探視情人蕭湘，兩人情話正長，驀然被蕭太宰打斷。蕭毅、蕭湘隨之歸去。公孫愈覺落寞，好友霍旭光匆忙來告：城樓似見老王身影……。公孫決定夜

[17] 見彭鏡禧：〈緒論〉，彭鏡禧譯注：《哈姆雷》，頁xix。

[18] 此係文本，據王安祈：《國劇新編——王安祈劇集》（臺北：行政院文化建設委員會，1991年），頁222-248。演出之臺本，多加了「十、入侵」：以過場形式交代仇榮已然兵臨城下。

臺灣博碩士學術期刊資料庫

上城樓。果然王魂現身，披露爲叔王所害，逼子復仇。公孫但見幻影交纏，心力交瘁。叔王交代演戲，名爲替公孫解悶，實乃有意觀察他是否眞瘋。同時，請來賈興、裴立二將軍一起幫忙觀察。公孫持生死簿「跳判」上，插科打諢、胡鬧一番，藉機諷刺叔王、母后（慕容鳳）。叔王原點戲「王祥行孝」，卻被公孫換成「燭影搖紅」。以舞劇實演王后與御弟有染，大王遭毒害事。叔王怒極，拂袖而去。公孫瘋笑。叔王起意殺公孫，擬以養病爲名，解送他國。賈、裴來報，王后宣見公孫。蕭太宰自請前往竊聽。公孫質疑母后，母后乃言當年原爲大王所擄，強配姻緣。因大王嗜殺好戰，早作深宮怨婦，幸得叔王相憐，乞子切莫報仇。王魂現身，譴責王后失節，逼迫公孫報仇。公孫夾在父母之間，倉皇痛苦。忽瞥見太宰人影，誤以爲是叔王，將他一刀刺死。而仇榮又犯邊關，蕭毅迎戰，不分勝負。此時報子上，告知太宰死於宮闈。蕭毅急領兵回都，仇榮追殺於後。賈、裴二人奉命護送公孫出國，半路痛下殺手。幸霍旭光趕到，賈、裴被殺。公孫與霍計議，先行修書羞辱叔王，再潛回復仇。蕭毅衝入宮廷，經叔王撥弄，立志找公孫報仇。叔王爲之定計。仇榮殺向都城，軍情緊急。蕭湘因父死發狂，失足落水而亡。公孫至御墳欲探太宰墓，不意竟看到蕭湘新墳，悲痛萬分。蕭毅向他挑戰比武，叔王定於明日比試。比武中，眼看仇榮傾刻殺到。大臣請求暫停比武，叔王不允，命御林軍抵擋一陣。所賜毒酒，由王后代飲，毒發身亡。蕭毅偷襲，以毒劍刺傷公孫；公孫反擊，亦傷之。蕭毅索求解藥不得，方知爲叔王利用。臨終前與公孫和解。公孫怒極，以毒酒灌入叔王口中。叔王終於自食惡果。最後，公孫在感嘆中死亡。仇榮攻入宮廷，定格。

「當代版」顯然解構了《哈姆雷》。它挪用《哈姆雷》「表層」的故事情節，如兩國老王曾有的「殺戮」事實、叔王弒兄娶嫂、王魂出現、演出「戲中戲」、王子誤殺老臣、老臣之女（即王子情人）失常淹死、王子出國、遇見掘墳者、以毒酒毒劍比武、惡有惡報等。不過，在「深層」的詮釋與涵義中，卻大多轉化了莎劇的內在肌理。如哈姆雷對王魂的懷疑與求證，是原著的重點，「當代版」並不存在這個問題，因而著名的「戲中戲」之設計、演出動機和目的等，也偏離了莎劇原意（請詳本文第三節）。在原著中，哈姆雷的英國行，乃是促使他的人生觀因此改變的重大關鍵；但「當代版」改成「名爲護送，實爲刺殺」後，公孫宇則依然故我。「當代版」所重構的《王子復仇記》，據導演自云，「要

臺灣大學學術期刊資料庫

呈現的是中國哈姆雷特，而不是莎士比亞的哈姆雷特。」[19]在整個文化背景轉換以後，不僅文義不合莎氏原意，甚至也不合京劇的慣性發展。這不一定表示編導不明莎劇原著多層次的涵義，也有可能是出自編導「自覺性」的一種實驗手法：「借這個故事架構來探討中國人面臨此一情境時會如何來作抉擇」、「借著這些戲的實驗來考慮創一新劇種的可能性」[20]。只不過在嘗試、實驗的過程中，設定以「殺戮不止」貫穿全劇時，就已經完全顛覆《哈姆雷》的文義格局了。

2. 柔美抒情的「上越版」

「上越版」凡九場：〈遇魂〉、〈癡顛〉、〈試探〉、〈演戲〉、〈祈禱〉、〈責母〉、〈借刀〉、〈祭悼〉、〈飲毒〉[21]。全劇故事情節大抵根據原著，只是刪去了符廷霸一線。開篇先以深夜衛兵巡城營造幽黯氛圍，接著以宮中國王設宴慶賀新婚的喜氣場面，對比王子獨自在城樓上抑鬱慨嘆。好友霍乃旭告知見到先王鬼魂，王子前往查看，果見王魂。王魂招之，訴說被叔父毒殺之冤；王子誓言爲父報仇。後轉念一想：「復仇壯舉當謹愼，王魂之言須驗證」。雷大人告誡女兒雷莉亞勿與王子往來，因其怨新王。雷莉亞在宮外等候王子，王子本已決心來找她，又因不忍牽累之，故給她一封情書，大笑佯狂。國王、王后強邀王子赴宴、飲酒，王子以喜酒代替祭奠，飲之，大笑而去。國王懷疑王子發瘋之眞假，雷大人呈上王子的情書，力主王子乃爲其女發瘋，並帶來雷莉亞以爲試探。王子出現，獨白一段：「要活，還是不要活」，發現屏風後有人偷窺，故示瘋狂。國王認爲王子發瘋「別有隱藏」，決定送他去遠方。王子和霍乃旭計議，讓藝人獻演啞劇，印證王魂所言爲眞。國王眞誠懺悔，王子錯失復仇良機。王后召見王子，坦誠以對，互訴心聲。王子要求王后不與叔父同床共枕，且容許復仇，才願認母后。此時，王子以爲國王躲在幕後偷聽，誤殺了雷大人。雷莉亞發瘋。國王遣羅生送王子去巴山國，欲借刀殺人。雷將軍從邊關衝入王宮，質問國王討還公道。國王安撫之。報子二次上報，王子平安。霍乃旭得王子親筆信，前往協助。二人到江邊，發現雷莉亞已死。王子追悔自責。雷將軍來祭悼，見到王子，二人決議比劍。國王計用毒酒，卻被王后代飲；雷將軍計用毒劍，偷襲得

[19] 見吳興國：〈導演的話：是中國的哈姆雷特——倫理中的自我救贖〉，《王子復仇記》臺北首演節目書，（1990年3月6-10日），頁13。

[20] 王安祈：〈編劇的話：期待新劇種的來臨〉，同前註，頁13。

[21] 據上海越劇院：《王子復仇記》演出版VCD，揚子江音像有限公司。下同。

臺灣大學學術期刊資料庫

逞，但自己也受傷而亡。最後，王子持劍復仇成功，在王魂召喚下死亡。

在原著中，哈姆雷與娥菲麗的戀情雖然重要，卻不是主要情節線。但在「上越版」中，兩人的戀情分量明顯增加。當王子得知戀人死訊時，還有一個很長的唱段來表達他的哀慟。這種改編手法，十分符合越劇傳統才子佳人抒發情意的方式[22]。同時，王后與王子的「母子情深」，也被刻畫得很動人。而「上越版」的國王會「眞誠」懺悔，以他主場的〈祈禱〉，竟然取代原著的「戲中戲」，正好居於全劇的中央位置。劍上淬毒，也改成是雷將軍的主意。可見「上越版」的改編，首先考量的重點是劇種（陰柔）的特質。演員之陰盛陽衰、唱腔之擅於抒情，造就了不一樣的《王子復仇記》。

3. 一氣呵成的「上京版」

「上京版」[23]開場即是「黑雲滾遮殘月，霜寒霧冷——」，王子子丹與夏侯牧策馬上。原來子丹已知夏侯昨夜看見王魂，今夜特來驗證。鬼判與黑、白無常各二人引王魂上，王魂自言爲赤城國君（雍伯），在御苑內爲親弟毒害，要求報仇。天明雞啼，鬼判押王魂下。子丹阻攔不得，驚詫萬分。丞相殷甫以侏儒造形出現，走矮子步，向國王（雍叔）、王后（姜戎）報告：「殿下瘋了」。並大聲閱讀子丹致殷縭之情書，堅稱子丹因失戀而瘋。爲了證明自己所言不虛，他要國王、王后隱身幕後，偷窺子丹和殷縭會面。子丹手持書卷，口中不斷喃喃自語：「上天垂憫衆生」。看到殷縭，雙方各懷心事。子丹發現有人偷窺，故示瘋狂，叫殷縭去尼姑庵，又指桑罵槐以譏刺王后。國王乃有意命子丹「出使列國」，以排解憂煩。同時，「修書列國君王」，殺之。赤城國最好的優伶進宮了。丞相要優伶「演示一番」給子丹看。子丹便請優伶晚上在御苑作場，相煩丞相代邀國王、王后同來觀劇。衆人離開後，子丹想到不妨讓優伶演述父王被害之事，好看看叔父「如何面對這難事」。大家都到齊了，開始演戲——是一齣戴著面具表演傀儡身段的啞劇。略言扮王、扮后情意纏綿，扮王入睡，扮后下，王弟上場，下毒於王耳，扮王死。扮后哭之哀，王弟再三安慰，兩人歡好。戲未畢而國王大怒，王后掩面，衆人退下。國王獨白求天寬恕，子丹數次舉劍，終究罷手。王后

[22] 參見馬克林（Colin Mackerras）著，宋維科譯：〈中國地方戲曲改編莎士比亞〉，《中外文學》28卷1期（1999年6月），頁27-28。又Ruru Li, *Shashibiya: Staging Shakespeare in China* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003), pp. 154-156.

[23] 據上海京劇院：《王子復仇記》演出版DVD，齊魯音像出版社。下同。

臺灣大學學術期刊資料庫

召見子丹，丞相自願前去偷聽。子丹責母，誤殺丞相，王后並不否認，只是掩面低泣。殷縭發瘋，殷澤誓報父仇。國王定計，激之比武，擬於劍上淬毒以殺子丹。子丹在墳地徘徊獨白，遇到掘墳者。忽見殷縭出殯，大慟，接受殷澤挑戰比武，並「一步一跪一叩首」爲殷縭送葬。國王再定計，以毒酒殺子丹，王后偷聽得知，深感痛悔。校場比武，國王取王冠上寶珠一顆置酒杯中，欲賜子丹。王后代飲，毒發身亡。殷澤偷襲，子丹中劍，徒手奪劍，亦傷之。子丹再持劍殺國王，復仇成功。殷澤與子丹和解。夏侯牧衝上，要隨之赴死。子丹不允，要求他活著「向世人訴說子丹復仇的眞相」。

如果以畫喻之，則「當代版」像素描，情節線條精簡；「上越版」像工筆，每個主角都有表述內心的抒情唱段；「上京版」像潑墨，不分場次，一氣呵成。在大寫意的畫幅中，「上京版」較重視渲染氣氛，而非敘述劇情，故情節係以「片段摘取原著」的方式推展的。例如哈姆雷看到鬼魂前，與何瑞修、馬賽拉有一段長達92行的對話（1.4.1-92），是由哈姆雷說：「寒氣刺骨，可眞是冷啊」開始的。「上京版」濃縮成子丹（內唱）策馬上：「墨雲滾遮殘月，霜寒霧冷——」一句，並佐以各式表演身段，頗有炫技之意。又如哈姆雷遇到娥菲麗前的著名獨白：「要活，還是不要活，這才是問題」（3.1.56-88）一段，「上京版」在相對應的情節點上，只讓子丹反覆唸白三次：「上天垂憫衆生」。然後插入丞相與子丹的簡單交談，並設計丞相「後滾翻」，子丹「躍上椅背」等身段。使得該劇成爲《哈姆雷》的「摘要版」，而且是京劇表演程式發揮得淋漓盡致的一個改編本。

（二）戲曲版的表演設計

電影是以鏡頭作爲敘述者，話劇也有一套方法演技，對於呈現像《哈姆雷》這樣重視內在思想的文本，編、導、演的個人解讀與詮釋，均會賦予作品獨特的樣貌。而中國戲曲的表演語彙乃自成一家，如以戲曲爲載體來演述《哈姆雷》，當然和以電影或話劇爲載體的演述方式不同。根據劇種特色、演員專長、行當類型、唱腔旋律之異，戲曲版大可各擅勝場。

「當代版」飾公孫宇的吳興國出身武生，後學老生，在表演上也有爲了他的行當專長而作的特殊設計。如第三場〈顯靈？夢魘？〉，在王魂出現前，就預先配合詭異的音樂與乾冰、幻影，以期達到某種夢幻式的效果。迨王魂訴冤、揭露爲親弟謀害時，公孫宇要以「屁股坐子」表示驚訝。接著王魂唱道：「我兒你忍

臺灣人文學術期刊資料庫

見奸人掌權柄？忍見我魂遊枉死城？」一段，邊唱邊逼近公孫，二人須以「正反圓場」表現身段。而後王魂退下，公孫悲憤交加，恍惚中似見叔王、母后的幻影，似聞仇榮報仇的吶喊，不由得心力交瘁。這段又利用了「吊毛」、「搶背」、「僵屍」等武生身段來表演[24]。

而越劇藝術偏好詩情畫意，尤其擅於以吳儂軟語傾吐衷情，本來並不適合移植如《哈姆雷》如此充滿哲理、反覆辯證的劇作。因此，搬演此劇，主創人員都要有「跳脫既定戲曲思維框架」的心理準備。「上越版」導演蘇樂慈自謂該版本的創作原則是：思想內涵上保存精華，表達內涵實質；故事情節上大膽去枝蔓，明晰條理；角色人物上運用中國戲曲的音樂、舞蹈等等藝術手段，精心塑造主要人物；關鍵場次增加篇幅，著力渲染（如裝瘋、識奸、責母、復仇等場面）；風格樣式上將莎劇的恢宏、凝重、深刻與越劇的柔美、抒情、細緻結合起來；表現形式上充分發揮越劇藝術本體特點，同時汲取兄弟劇種的表現手法[25]。所以，在形體動作上，捨棄越劇小生某些瑣碎的身段，而代以舒展凝重的形體動作。如第一場〈遇魂〉，王子一身縞素，遠離宮廷婚禮慶典的喧譁，獨自一人佇立城樓，抱臂沉思。這種沉穩的雕塑感，就與情境結合得極好。

又〈試探〉一場，飾王子的趙志剛以自身精湛的尹派小生唱腔打底，在委婉深沉的特質上，突破程式化規範，融入話劇習用的「方法演技」，並於悲憤訝異的情緒慷慨處，吸收老生唱腔和紹興大班高亢激越的表現技巧，豐富了王子的音樂形象。不再是溫文儒雅純粹的尹派小生，反而多了一分英挺勃發。由於劇作已然設定的基調是悲劇性的「憂鬱王子」，越劇尹派唱腔也正好吻合這個特色，故趙志剛演來非常「對味」，絲毫不覺牽強。在表演「要活，還是不要活」（“To be, or not to be, that is the question:”）的著名獨白時，長達170多字的臺詞，顯示的是王子內心的節奏。導演安排王子先以低沉緩慢的念白、嚴肅的表情、詩化的動作，表現他沉浸於面臨選擇的深深思考中。當他發現叔王正在暗中窺探時，即以變換的節奏、靈活的眼神，表示已有警覺。接著念白也改成似誦似歌的吟唱，並借鑒川劇的扇子功，以扇子爲「輔件」——轉扇、拋扇、接扇等一系列的組合動作，於舉、放、撒、收……之間，故意展現人物似瘋非瘋、似眞又假的精神狀態。精準詮釋了人物細膩的心思變化，使人物增添了形象美，可謂入木三分。

24　以上這些程式化動作，均已爲編劇註明在劇本中。

25　參見蘇樂慈：〈莎劇中國化　莎劇戲曲化——創作實踐與思考〉，收入《「莎士比亞在中國」演出與研究——國際研討會》學術論文集，頁196-198。

臺灣大學學術期刊資料庫

〈飲毒〉一場，王子還有「跪躺」、「鷂子翻身」等身段，以配合比武的劇情。

「上京版」大膽啓用新人，演員平均年齡不過25歲。挑梁飾子丹的傅希如，乃一文武老生，身手俐落，每一個動作都很到位。從戲一開始，子丹策馬上場時，就沒閒著。「鷂子翻身」、「劈叉」、「朝天蹬」、「商羊腿」、「探海」、「趟馬」……等各招式，令人看得目不暇給。催馬趲行時，連續踢「十字腿」。遇見王魂，舞劍隨下。接著乾冰、噴霧營造詭異氛圍，鬼判（口含松香）「吐火」，與黑、白無常引王魂上場。子丹以「跪蹉」步聆聽冤情。天明雞啼，鬼判押下王魂，子丹「跺子搶背」、「側身翻」……，阻攔不及。體認到自己須「負重任整頓乾坤」時，則作出「翻躍」、「抬腿」動作。又子丹爲殷縭送葬時，「旋腿下跪」，還表演了一段甩髮功。校場比武，子丹、殷澤俱紮靠提長槍上，二人以「鷂子翻身」、「劈叉」、「旋轉」、「踢腿」……等多種身段表演各式槍法。乃至最後死亡，還要以「探海式」加上「僵屍」收尾。該版本純粹是爲「文武老生」行當量身打造《王子復仇記》，尤其偏重身段的展演。

（三）開場與收煞的新詮

《哈姆雷》以衛兵值夜開場，本來是范席科（Francisco）值班，但剛開始喝問者，卻是準備來接班的巴拿都（Barnardo）。這個不尋常的舉動，暗示這是一個不尋常的夜晚。以問句「是誰？」開場，不僅引發觀眾的好奇心，也成功營造了全劇疑懼、焦慮、不安的氣氛。據Cohen研究指出，全劇有三分之一以上的場次，第一個說話者的臺詞中包含了問句。可見「詰問」是《哈姆雷》的主要語氣[26]。接著馬賽拉（Marcellus）拉來了何瑞修（Horatio），透露鬼魂已出現兩次，此番要後者親眼驗證。果然鬼魂又出現了。何瑞修驚異之餘，說明了丹麥、挪威兩位老王，「按照合法手續和騎士規矩」比武（1.1.85-98），結果挪威老王輸了性命和土地。現在挪威王子符廷霸正積極練兵，圖謀不軌，以致丹麥必須備戰。同時，決定把這種異象告知哈姆雷。從此，就開展了這齣圍繞著復仇，終於死了一臺子人的千古悲劇。收煞時，哈姆雷懇請何瑞修爲他說明事由始末，而且表態支持符廷霸入主丹麥。符廷霸也以英主之姿，下令以軍禮厚葬哈姆雷。因此，《哈姆雷》雖以詭譎的氛圍開始，卻以莊嚴的場面收束；還留下一些廓清政

[26] 參見彭鏡禧：〈《哈姆雷》的戲劇語言〉，收入彭鏡禧：《細說莎士比亞論文集》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2004年），頁247。

臺灣大學學術期刊資料庫

治、開闊氣象的期盼[27]。

「當代版」以「亙古以來永不停息的殺戮」開場，讓「舞臺上一對對影子，在紗幕後以慢動作互相砍殺」，再逐漸突出公孫宇與仇榮交戰的身影，點明仇之興兵犯界，肇因於上一代的殺父之仇。全劇收束時，公孫宇似有所悟：

公孫宇：（唱）風雷息烏雲散無雨無晴，
　　驀回首天似洗河漢轉星，
　　嘆世人不過是滄海一粟，
　　是與非情與仇誰能論評，
　　零落水仙何處問？
（蕭湘臨終前的歌聲：紅塵萬丈棲身難）
　　（接唱）：天風響處覓一個清淨安寧。

從唱詞看來，公孫宇復仇後的心情彷彿蘇東坡的〈定風波〉詞：「回首向來蕭瑟處，也無風雨也無晴」，又像《紅樓夢》中曹雪芹的感慨：「白茫茫一片大地眞乾淨」。世間萬有盡歸空無，悟則悟矣，卻少了哈姆雷的「備極哀榮」。唱完後，公孫宇便「倒地身死」。仇榮率兵攻入「屍骸狼藉」的宮中「亮相定格」，象徵著復仇的勝利。然而，焉知這不是另一個循環殺戮的開始？！「當代版」所設計的圍繞殺戮之「環形結構」，固然自成一格，卻始終都與《哈姆雷》「貌合神離」。

「上越版」一開場乍看如《哈姆雷》，也設定衛兵深夜巡城，但只是引場性質，一個簡單的畫面點到爲止，沒有任何對話。隨即改變燈光布景，就進入國王設宴的場面。結局則是王子復仇後，王魂再現，呼喊「王兒——」，接著——

王子：（唱）醜惡已除，美善可求，
　　黑暗已過，曙光初透，
　　魂隨父王天外去，
　　心戀故國人間留。
　　（伴唱）：生生死死一腔愛。
（王子倒地死去。）

[27] 這可能是由於莎士比亞時代的人，對於伊麗莎白女王的繼位人選普遍具有焦慮感，故習於劇末安排清明的政治布局，以期建立穩定的新秩序。莎氏對於這種「新秩序」更是念茲在茲，成爲其歷史劇的中心關懷。參見顏元叔：〈莎史劇的主要關懷〉，《中外文學》23卷12期（1995年5月），頁120-139。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

淒淒切切一顆心，

啊……一顆心。

既刪去原著中哈姆雷臨終前託付何瑞修將其事「據實以告」世人的一段，又刪去支持符廷霸入主的一段，觀眾恐怕很難體會所謂的「美善可求」、「曙光初透」，當然也看不到王子「心戀故國人間留」的大忠大愛，只能看到報了父仇的「私怨」。同爲悲劇，「上越版」的開篇與收煞，都明顯被淺狹化了。

「上京版」的開場不用衛兵鋪墊劇情、營造氛圍，直接切入懸疑點，就是子丹隨夏侯牧策馬前往查驗王魂出現之事實，但此後夏侯牧就不再出現了。等到結局，子丹臨終前唱云：

驚變生悲憤交加熱淚掉，騰騰怒火胸中燒。

弒兄竊國亂宗廟，貽害人間罪滔滔。

利劍揮處邪佞掃，子丹復仇在今朝。

劇毒侵形神散魂魄渺渺——

夏侯牧卻忽然於此時衝上，欲隨子丹赴死，顯得相當突兀。子丹交代不可，要他「向世人訴說子丹復仇的眞相」，接唱「留一齣人間悲劇代代朝朝」後亡。該劇不但刪除了符廷霸、羅增侃、紀思騰等情節線，也濃縮了何瑞修的篇幅。可能是爲了忠於原著，才會安排夏侯牧「自願身殉」的表白。可是在原著中，何瑞修與哈姆雷情誼深厚，不言可喻。是他引領哈姆雷看到王魂、發誓保密、幫忙觀察國王的觀戲反應……；哈姆雷從赴英途中折返時，第一個想到可以信任的朋友也是他。而他確實一直盡力協助，不愧是哈姆雷的密友。「上京版」大幅刪削了夏侯牧的戲分，卻仍然要他充當何瑞修的「分身」，以致出現這麼唐突的收尾。結果，「子丹今朝復仇、留下人間悲劇」，沒有莎味，只成了《哈姆雷》「徒具形式」的刪節版。

（四）書信與「中斷」母題

雖然跨文化改編不可能亦步亦趨，依據原著忠實地照本宣科，但如能注意原著的深層意涵，並予以巧妙保留移植，應可增加改編本的思想性。如《哈姆雷》中的書信及其所對應的母題，或可探討。

在《哈姆雷》中有幾封被攔截的書信，如第二幕第二景波龍尼在國王柯勞狄接見出使挪威歸國的使臣後，取出從女兒娥菲麗那裡弄來的信——哈姆雷王子寫給她的情書，然後和國王、王后一起仔細「閱讀」了這封信。「等於閱讀

臺灣大學術期刊資料庫

哈姆雷（順便也閱讀了娥菲麗）」。經過討論，仍舊無法確定哈姆雷發瘋的眞正原因。由此引出了波龍尼和哈姆雷的一段戲中戲（3.1.90-152）。又如哈姆雷寫給摯友何瑞修的信（4.6.13-30），簡要交代自己在被遣送赴英途中，遇到海盜船，而被送回丹麥的經過。但他並未在此信中揭露柯勞狄的陰謀，亦未說明自己是如何「攔截、掉包」國書，反而延宕至最後一場戲，才讓何瑞修看到柯勞狄致英王的訓令（5.2.19-26），證實了柯勞狄的奸詐。彭鏡禧因而列舉十餘個劇中實例，佐證「書信遭受『攔截』（interception）造成傳遞過程的『中斷』（interruption），而『中斷』似乎正是《哈姆雷》的母題（motif）之一。」[28]

「當代版」既然改「遣送」爲「放逐」，又未言明目的地，當然不需要「國書」。同時，公孫宇也沒有寫情書給蕭湘。全劇中唯一的一封信，是公孫宇意圖「羞辱」叔王所寫的詩：

多蒙照看留活命，賈興裴立命歸陰。

爲表敬意修書信，此恩當報扭乾坤。（第八場〈水仙之死〉）

從內容看來，這無疑是一封警告意味濃厚的挑戰書／戰帖。公孫宇之所以寫出此信，是因爲好友霍旭光解救公孫被刺之危後，告之曰：「事到如今，奸王罪行昭彰，不能再行蹉跎，你我即刻奔回都城，取那奸王的性命。」故公孫回應：「且慢，若是冒然從事，猶恐再遭埋伏，待我先行修書，羞辱於他，再由墳塋小徑，潛入宮中」。（第七場〈蛆〉）令人費解的是，公孫有意潛回復仇，爲什麼要先寫信通知叔王呢？如此一來，叔王豈非更有防備、更易埋伏了嗎？公孫復仇恐怕也會更加困難。從常理研判，這一封信似乎不寫更好。除非這是一種「激將法」：故意激怒叔王，誘使他氣急攻心或自亂方寸。不論如何，《哈姆雷》原著中所設計的「中斷」母題，在「當代版」裡是完全落空了。

「上越版」沿用原著的情節，王子也寫了一封情書給雷莉亞。這封情書在王子親手交給雷莉亞之後沒過多久，就被雷大人拿去諂媚邀功。後來，國王遣羅生送王子去巴山國，欲借刀殺人。羅生即是羅增侃與紀思騰二合一的化身，他也作了王子的替死鬼。「上越版」藉著「三報子」（三信差）交代了這個關鍵性的轉折。第一報，送來王子的親筆信：「我已經光著身子回國來了。……其中奧妙，不言自明。」第二報，巴山國證實已殺羅生。這二報都是直接上呈國王的。第三

[28] 詳見彭鏡禧：〈試論《馬克白》和《哈姆雷》劇中書信的戲劇意義〉，《細說莎士比亞論文集》，頁124-128。

臺灣大學學術期刊資料庫

報，王子致信霍乃旭，要求協助。在原著中，哈姆雷是先致信何瑞修，說明遭遇海盜，隨之回國，請其安排送信人去見國王，並火速趕來相見。哈姆雷之所以致信國王，理由不言自明。因爲在寫給何瑞修的信裡說得很清楚：「他們像慈悲的盜賊一般對待我。不過他們心裡有數：我勢必要回報他們。」（4.6.18-20）從字裡行間可以推測，所謂的「回報」是一大筆「贖金」，而且應由國王拿出來。所以，哈姆雷寫給國王的信語多保留，看似恭謹：

> 謹稟至高至威者：我已經光桿一人來到貴王國。乞求明日拜見尊顏。屆時自當首先懇求恕罪。並面陳緣由，說明我何以突然詭異的回國。（4.7.42-45）[29]

「上越版」刪去王子遭遇海盜、掉包國書的情節後，不僅漏失王子「人生觀」改變的契機，更難自圓其說的是：王子爲什麼還要寫信給國王？何況「光著身子回國」與「光桿一人來到貴國」差異極大[30]；前者似是「身無寸縷」，後者則指「身無分文」。而且，王子所謂「其中奧妙，不言自明」，語焉不詳，略帶不屑，也成了一封挑釁書。其他呼應「中斷」母題的情節，在「上越版」中大半如是。不是被刪節，就是被改寫，難以落實。

「上京版」裡的國王，雖曾表示要「修書列國君王」格殺子丹，但並未付諸行動。因爲正當國王有此心念時，優伶便進宮了。當天晚上即演出啞劇。接著，國王懺悔、子丹責母、誤殺丞相，都在同一個晚上發生。次日一早，劇情發展急轉直下，殷縭已瘋，殷澤闖宮質問國王。在時間上，國王還來不及送子丹出國。既不出國，當然不必寫國書，也不必派人「護送」，子丹也就沒有掉換國書、體悟「天意命定」的機會。原著所潛藏的「中斷」母題，以及哈姆雷改變的人生觀，在「上京版」裡自是無從著墨。「上京版」中唯一的一封信，是子丹寫給殷縭的情書。丞相大聲朗讀給國王、王后聽：「謹呈我天仙般的殷縭小姐，疑心星辰是蠟炬，疑心日月會更替，可我的眞心永世不變……」，然後，還加上自己的評論：「這詩也作得太差了」。在原著中，原是「最美化的娥菲麗」，波龍尼批評的是「這一句不好，太遜了；『美化』兩個字太遜了。」（2.2.109-111）莎氏透過波龍尼嘲諷「美化」二字，據說是故意貶損與他同時代的葛林（Robert

[29] 原文是: “High and mighty, you shall know I am set naked on your kingdom. Tomorrow shall I beg leave to see your kingly eyes, when I shall, first asking your pardon, thereunto recount the occasion of my sudden and more strange return.”

[30] 「上越版」係參考朱生豪（1912-1944）中譯本，故有此言。

臺灣大學學術期刊資料庫

Greene）對他的批評[31]。且他只說這兩個字用得不妥，不見得是詩作得不佳。不過，「上京版」的丞相既是侏儒造形，恣意評論，貽笑大方，倒也有些戲劇效果。

二、改頭換面的劇中人物

剖析一個人物，可以從四個面向來觀察：一是外型的，與性別、年齡、身材、膚色有關；二是社會的，指一個人物的經濟地位、職業、宗教、家庭關係等；三是心理的，顯現人物的習慣反應、態度、慾求、動機、好惡等；四是道德的，尤其是在悲劇中，面對道德的抉擇時，人物常會檢討自己的動機與價值，由此可見其本性[32]。而在悲劇中，劇作家對主角最好能兼顧各層面，特別是心理衝突與道德抉擇的深度描繪，才能凸顯戲劇張力。

就《哈姆雷》而言，最重要的核心人物，自然是王子哈姆雷、國王柯勞狄、王后葛楚、國務大臣波龍尼等人。如何塑造這幾個主角，能否讓觀眾看到在原著中劇力萬鈞的普世思考價值——例如人子對父母的責任與感情、正義與倫理、信仰間的衝突、順服或對抗命運、生存的意義與目的……等，顯然是跨文化改編理應正視的重點。檢視「當代版」等三部戲曲，將會發現改編的幅度令人驚異。「人物」不只是改名換姓，甚且是改頭換面，重新做人。

（一）哈姆雷的原形與變形

1. 哈姆雷的原形

哈姆雷原是一個才華洋溢、熱情優秀的王子，卻乍然面臨父王猝死、母后再嫁、叔父篡位的困境。短短數月，他的世界全然改觀。老王鬼魂殷殷叮囑要他復仇，他卻在唯一的一次「大好良機」中（3.3.36-96, 國王祈禱時），拔劍、收劍，錯失機會。儘管哈姆雷這麼做自有理由，因他並不想讓國王有靈魂升天的

31 參見彭鏡禧：〈導讀：「推理」莎士比亞〉，葛林布萊（Stephen Greenblatt）著，宋美瑩譯：《推理莎士比亞：解開五百年來天才的創作祕密》（臺北：貓頭鷹出版社，2007年），頁5。

32 參見布羅凱特（Oscar G. Brockett）著，胡耀恆譯：《世界戲劇藝術欣賞——世界戲劇史》（臺北：志文出版社，1999年），頁56-57。

臺灣大學學術期刊資料庫

可能。可惜從國王的獨白可以看出這是他的錯誤判斷[33]。顏元叔曾評論哈姆雷是一個「積極人格與一個消極人格的混合體」，這兩者既分開，也互相干擾[34]。那麼，哈姆雷到底是不是一個優柔寡斷、猶豫不絕的人呢？我們必須注意，哈姆雷雖是丹麥王子，卻到德國威騰堡大學留學。當時的丹麥與德國，正好分別信仰舊教與新教。所以，老王鬼魂的出現，究竟是顯靈或魔鬼改扮，自然成爲哈姆雷必須小心求證的一個現象。從這個角度來看，哈姆雷其實是非常謹愼的。他不像作爲對比人物的雷厄提，衝動冒失、不擇手段，與柯勞狄合謀用毒，最後害人害己、悔之已晚；也不像符廷霸，剛開始時，處心積慮意欲收復失地，卻遭到柯勞狄以外交手腕阻撓，後來又不費一兵一卒入主丹麥，還得到哈姆雷臨終前的支持。在前往英國的船上，哈姆雷發現柯勞狄陰謀借刀殺人，而掉換國書，並陰錯陽差回到丹麥後，他已經明白「天意不可違」。他對好友何瑞修說：

冒冒失失有時反倒有利，
而深思熟慮沒有效果；可見
有天意雕琢我們的命運，
無論我們如何去塑造。（5.2.8-11）

既然「一隻麻雀掉下也有特別的天意」（5.2.215-216），從此哈姆雷放棄掙扎，決定聽天由命。當然，最後他消極被動地接受國王的安排，與雷厄提比劍，也達成了復仇的目的。

在戲劇裡，如欲探知人物的心聲，觀察「獨白」不失爲一條有效的捷徑。因爲此時並無旁人在場，或者說話者不知有旁人在場，最容易吐露眞言。如《哈姆雷》全劇共有十二段獨白，其中哈姆雷就占了八段，約200行[35]。從這些獨白裡，我們認識到眞正的哈姆雷。面對國王娶嫂篡位的事實，他曾經思考自殺的問題，不堪忍受母后很快改嫁，輕視國王爲一個「色鬼」，崇拜老王的優秀英武，爲了必須保持沈默而心碎。在見過老王鬼魂，得知秘密後，他幾乎被擊潰。表面上發瘋的哈姆雷，日日夜夜都在自我折磨。一方面痛恨自己的軟弱無能，蹉跎時

[33] 國王在哈姆雷下場後，繼續獨白：「我的言語飛往上界，心念還在凡間。／言語沒有誠心，永遠無法升天。」(3.3.97-98)。

[34] 參見顏元叔：〈《哈姆雷特》的評論〉（下），《中外文學》12卷12期（1984年5月），頁12。

[35] 據彭鏡禧：〈《哈姆雷》的戲劇語言〉，註4，頁279，哈姆雷的八段獨白分別可見中譯本的 (1) 1.2.129-59 (2) 1.2.254-57 (3) 1.5.92-112 (4) 2.2.544-601 (5) 3.1.56-88 (6) 3.2.379-90 (7) 3.3.73-96 (8) 4.4.32-66。

臺灣華語文教學期刊資料庫

日而未能復仇；另一方面又想證實鬼魂並非惡魔假扮，所言可信。終於決定利用演戲來「獵取國王的良心」。他最著名的獨白：「要活，還是不要活，這才是問題：……」（3.1.56-88）以哲思論生死，更使個人處境具有普遍面向[36]。一旦證實了國王的罪行，哈姆雷血脈賁張。但於晉見母后前，他的善良還是再三自我提醒：「讓我殘酷可以，但不要喪失天性。／我要用言語刺傷她，不用刀子」（3.2.386-87）。前往后宮途中，發現正在祈禱的國王。他幾乎報了仇，卻不忘反省時機是否適當。當他看到符廷霸的軍隊準備去攻打波蘭時，不禁有感而發：「眞正了不起的，／不是非要有重大理由才激動，／而是能爲雞毛蒜皮大打出手——／只要事關榮譽」（4.4.53-56）。於是，一個擁有高貴靈魂、理性思維的王子，因此栩栩如生。即使結局如此悲愴，相信也沒有人可以否認符廷霸對哈姆雷的評語：「他如果有機會，一定可以／成爲賢明的君主。」（5.2.402-03）

雖然哈姆雷的八段獨白，並沒有任何一段是針對愛情的表白。不過，他曾寫過情書給娥菲麗。情書，就某種意義而言，也是個人私密心聲的傾吐——因爲收信的對象，當時也不在現場。所以，不妨把哈姆雷的情書，當作他的另類獨白。如果這個前提可以成立，那麼，我們就可以回顧第二幕第二景，波龍尼基於邀功的心態，與國王、王后一起「閱讀」了哈姆雷的「情書」：「只要這個軀殼還屬於我，最親愛的小姐，／我就永遠是屬於你的。」（2.2.122-23）可見不論哈姆雷做出如何奇怪的舉止，如仔細凝視娥菲麗的臉（2.1.78-100），或要娥菲麗去修女院／妓院（3.1.121-151），他確確實實是眞心愛著娥菲麗的。他的悲哀正是由於不能自主，「這個軀殼」負有沉重的責任。所以，當他得知娥菲麗已死時，近乎發狂的表現（5.1.269-279），也就因而順理成章。這樣的王子，被塑造得感情豐沛，誠摯又眞實。

2.「當代版」的公孫宇

「當代版」的哈姆雷——公孫宇，一開場被設定的身分，就是「出征抗敵的王子／統帥」。戰勝之時驚聞父喪，當下策馬回都，留在宮中十分自然，並無哈姆雷「中斷」威騰堡大學學業的鬱悶。他的困擾初始只是單純因爲母后太快改嫁，不合倫常，並沒有對叔王的訾議。在第一場〈金殿上的錯愕〉末尾，公孫有一段獨唱；這也是他在全劇中唯一的一次「獨白」：

[36] 同前註，頁258-263。

臺灣大學學術期刊資料庫

這杯酒本該向墳頭祭奠，又誰知合歡筵上奉霞觴，
只道是白衣素服齊弔喪，爲什麼朱履紅袍滿朝堂，
只道寡母神悽愴，母子們淚眼相對痛斷腸，
誰知她新婚多歡暢，紅燭高燒映紅妝，
舉目無親悲難放，人海茫茫何處訴衷腸！

既沒有內心的掙扎與衝突，也沒有思索人生的焦慮或領悟，只有簡單的「錯愕」。而「錯愕」的事件，是「喪禮變婚禮，祭奠變慶賀」；「錯愕」的對象，主要是自己的母后。

母子之情（伊底帕斯情結？），在全劇「殺戮／復仇」主線外，甚至還超越於公孫和蕭湘的戀情之上，成爲更重要的副線。所以，第四場〈燭影搖紅〉原爲搬演「戲中戲」的重頭戲，卻另安排公孫以花臉、小生聲口交錯的方式，對著蕭湘「數板」：

（花臉聲口白）啊！愛妃快快請起，哈——（模仿叔王口吻）
（數板）姑娘生來芙蓉面，恰似一朵水中仙，只可惜，水仙清白誰能比？人世間多的是楊花隨水逐波旋，那裡有哭倒長城孟姜女？那裡有登山望夫化作頑石堅？說什麼百年同墓穴？說什麼烈女不事二夫男，好馬不配雙鞍韉？只恐怕，墳頭土未乾，忙揮大蒲扇，搧、搧、搧乾了墳土披嫁衫、披嫁衫！
（小生聲口唱）：今日裡又結良緣。

表面上口口聲聲都在數落蕭湘，但任何人一看即知這是「指桑罵槐」，目的在諷刺母后。可是，母后的面目一直很模糊，幾乎看不到她的回應。直到第六場〈爭執中的誤殺〉，公孫得知母后亦參與叔王的篡弒陰謀時，也只能「絕望頹喪」。即使在王魂逼迫下「掃荒淫重整乾坤血賤刀」而誤殺蕭太宰時，他對母后的孝心深情，都不曾改變。而第三場標示場目爲〈顯靈？夢魘？〉，由於「謹遵父訓」是公孫僅有的念頭，故王魂出現絕非公孫做夢或魔鬼改扮。在劇中，他也從來不曾質疑王魂出現的正當性。可見王魂在該場的意義，只能是「顯靈」。王魂「顯靈」以後，便是公孫「夢魘」的開始。「殺父之仇，不共戴天」，不但對仇榮、蕭毅下人生指導棋，也從此成爲公孫的緊箍咒。這個王子所擁有的思想內涵，純然就是中國式「忠孝節義」的傳統思維。

因此，「當代版」的公孫宇，並不存在哈姆雷所面臨的種種現實或心理層面的矛盾困境。他的心思較單純，反應也較直接，從頭到尾性格始終如一。他是中

臺灣大學學術期刊資料庫

國傳統倫理道德、三綱五常所塑造出來「制式化的正統王子」。

3.「上越版」的王子

「上越版」的王子沒有名字，似乎這樣模糊的設定可以象徵一種普遍性。在任何一個朝代、任何一個時空，都可能發生這個故事。在第三折〈試探〉裡，王子也有一段仿《哈姆雷》「要活，還是不要活，這才是問題：」（3.1.56-88）著名獨白的「獨白」：

> 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！

在《哈姆雷》原著中長達33行的這段獨白，其實饒富深意。它並不是孤立地思考生死問題而已；它是哈姆雷在第一幕第二景「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：

> 要活，還是不要活，這才是問題：
> 哪一樣比較高貴——在內心容忍
> 暴虐命運的弓箭弩石，
> 還是拿起武器面對重重困難，
> 經由對抗來結束一切？……
> 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

臺灣大學學術期刊資料庫

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，死後世界又是未知，反覆思量，「自殺」談何容易！「上越版」的獨白，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，卻是原著獨白裡所不曾有的。甚至可以說是與原著哈姆雷後來體會「天意不可違」背道而馳的。「上越版」獨白的改寫，使王子人性中猶豫、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，王子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。故而原著中掘墳者和丑乙、哈姆雷、何瑞修等討論生死、哈姆雷審視骷髏的一段戲（5.1.1-200），都一併刪除了。

「上越版」刪減了王子自我剖析的戲分，轉移了王子思考的焦點問題，卻增加了浪漫抒情的成分。所以，王子少了哲理，多了柔情[37]。上引獨白「可也沒有了愛情」，亦爲原著所無，即可作爲佐證。他對雷莉亞用情極深，如第二場〈癡癲〉，「你是我生命中一線希望，你是那黑暗中一點光明。苦思念盼相見又怕相見，欲傾吐心中言萬萬不能。……復仇大計十分險，豈可讓她受牽連。深深愛只能深深鎖心頭，相思苦且藉相思磨利劍。」第三場〈試探〉，「心上人竟然被利用，我只得瘋語傷人強忍痛。」在在明示對戀人的深情和裝瘋的無奈。在第八場〈祭悼〉中，當王子得知戀人死訊時，悲痛萬狀，有一長達37行的悼詞，是全劇中最長的一段唱段。很難不令人想起越劇當代經典《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?!
莫非是見我瘋癲太傷悲，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。

37 王淑華：〈越劇舞臺上的哈姆雷〉，《戲劇學刊》第6期（2007年7月），頁273，也評論該劇是「悲劇力道減緩，愛情的元素卻加強」。

臺灣大學學術期刊資料庫

並有一段邊數落花邊憶戀人的唱段：

給你採朵紫雲英，清香幽幽頭上戴。
給你採朵紅玫瑰，愛意綿綿暖胸懷。
給你採朵白菊花，素潔年年不盡哀。……
你可知復仇戀情兩無奈，裝瘋暫鎖心頭愛。

在《哈姆雷》裡，吟唱弄花的人是發瘋的娥菲麗。她有兩次這種悽美的哀詠，一次在第四幕第五景，以明場演示（4.5.164-197）。那時娥菲麗還把手中的花，依照不同意義，分送給場上不同的人。如迷迭香代表長相憶，給了雷厄提（她誤把哥哥當情人）；茴香代表諂媚、漏斗花代表不忠，給了國王；芸香代表憂思和懺悔，娥菲麗自己留下一些，給了王后一些，戴上的意義分別不同；雛菊代表虛假的愛情，紫蘿蘭代表忠貞，都不在分送之列。另一次在第四幕第七景，藉王后之口詳述（4.7.165-182）。娥菲麗用柳葉、毛茛、蕁麻、雛菊和長頸蘭編成花環，爬上柳樹去掛花冠，不愼失足落水，就「哼著古老的讚美歌」淹死了。長頸蘭因根莖形狀特別，亦有各種不雅的俗稱，如「狗屌」、「死人手指」、「放蕩寡婦」等，別具深意[38]。「上越版」改成王子弄花詠嘆，追思痛悼，情眞意摯，自是哀婉感人。但紫雲英、紅玫瑰、白菊花的花語，分別表示幸福、熱戀、純眞，除了特別強調王子的柔情和雷莉亞的純潔外，大概無法賦予原著中利用花語所傳達的象徵意涵。

此外，「上越版」的王子對母后還有很深的孺慕之情。如第六場〈責母〉，王子唱云：「哪個孩兒不愛娘，血肉相連總難忘。孩兒長成七尺男，母后恩澤超萬丈。難忘乳香暖心腸，難忘訓誨伴寒窗，難忘添衣量短長，難忘沐浴試溫燙。夜夜夢裡喚娘親，朝朝醒來淚花淌。」四句「難忘——」，道盡中國式的母愛光輝。哈姆雷就此變形成一個文質彬彬、儒雅深情的「溫柔王子」。

4.「上京版」的子丹

「上京版」把哈姆雷「要活，還是不要活……」這段獨白搬移到遇見掘墳者之前。在誤殺殷丞相、殷縭發瘋、國王已與殷澤定計在比武時以毒劍謀殺子丹後，子丹徘徊於墓地，有一大段獨白：

我所看到的一切，聽到的一切，都在責難於我，

[38] 參見彭鏡禧譯注：《哈姆雷》，註10，頁153；註17，頁165。

臺灣大學學術期刊資料庫

催促我那蹉跎未就的復仇之念，
我是個懦夫麼？
我的父親被人慘殺，我的母親被人奸污，
於情於理我都該被這不共戴天的大仇所激動，
我卻因循隱忍順其自然，
似我這樣苟活在人世之上，
還有什麼顏面可存？
是生存，還是毀滅，
死了，從此長眠不醒，
心頭的苦痛，軀幹的打擊，俱都消失殆盡，
這豈不是世人夢寐以求的麼？
睡吧，睡吧，睡著了就會做夢，
做的是什麼夢呢？
是美夢，還是噩夢？
令人難以猜透。
世人畏懼這死後的夢境而躊躇顧慮。

這一段獨白，實取自哈姆雷的兩段獨白合成的。前半原是哈姆雷赴英前看到符廷霸行軍隊伍後，有感於軍人爲了榮譽、責任，誓死如歸的精神，而個人的復仇尚未進行，不禁激勵自己：「從此刻開始，／我若不心狠手辣就一文不值」（4.4.32-66）。「上京版」刪去符廷霸一線，使得子丹失去對比者，連帶也失去觸發感慨的機會和對象。既然缺少觸發的媒介，剛殺了丞相的子丹，忽然上場捫心自問：「我是個懦夫麼？」豈不是太過突兀？且在原著中，哈姆雷省思「要活，還是不要活……」等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。等到他從英國回來，人生觀已有轉變，相信天意之存在，便不再有自殺的念頭，反而可以用比較豁達的態度來面對生死。「上京版」的編導當然明白這段著名獨白在《哈姆雷》中的分量，舞臺背景設計主要就以 “To be, or not to be, that is the question:” 的朱生豪譯文：「生存還是毀滅，這是一個值得考慮的問題」的八種書法字體打底。但是，把這段獨白搬移到殷縭出殯之前，就難免啓人疑竇。子丹雖曾由於誤判情勢，錯

臺灣大學學術期刊資料庫

失了復仇良機；但他在責母時，又誤將丞相當作國王，而一刀刺殺了他。平心而論，子丹何嘗「蹉跎復仇之念」？又何嘗「因循隱忍、苟活於世」？子丹固然有自責的傾向，但此時思考是否自殺，與前後情節都缺乏有機連結，恐怕未必合宜。

又在「上京版」中，發瘋的殷縭把象徵長相憶的迷迭香給了國王，象徵思慮或幻想的三色菫給了王后，象徵憂思和懺悔的芸香給了殷澤，可謂風馬牛不相及，不具備原著中花語的象徵作用。若說花的象徵意義，中、英有別，那也許可以另選其他花卉。

（二）柯勞狄的本尊與化身：

1. 柯勞狄的本尊

柯勞狄弒兄娶嫂，篡位害侄，的確是罪大惡極。不過，在莎士比亞筆下，他可不是扁平人物。在第一幕第二景，柯勞狄第一次上場，也是他娶嫂後的首次朝會，有這麼一段冠冕堂皇的開場白：

> 雖然朕親愛的哥哥哈姆雷之死
> 記憶猶新，因此理所當然的，
> 我們心情悲痛，舉國上下
> 一致流露著哀傷的神色，
> 可是理智跟天性對抗的結果，
> 我們要以最智慧的憂思來紀念他，
> 同時也要考慮到我們自己本身。
> 因此朕昔日之嫂，今日之后，
> 吾國邦家大業的繼承者，
> 朕已經——彷彿以受挫的快樂，
> 一隻眼睛高興，一隻眼睛落淚，
> 喪葬中有歡樂，婚慶中有傷慟，
> 欣然與黯然不分軒輊的情況下——
> 娶爲妻子。這件事朕也不是沒有
> 廣徵眾卿的高見，獲得了
> 一致贊同。凡此種種，謹致感謝。（1.2.1-16）

臺灣大學學術期刊資料庫

「雖然」四行，「可是」三行，「因此」六行半，運用了極爲繁複的修辭技巧——包含同位語、副詞片語、倒裝掉尾句……，透過節奏、雙聲、疊韻、對比、特殊字序結構、拉丁式語法……等，使這段話說來四平八穩、裝腔作勢，足以杜絕悠悠衆口的私下議論。充分顯示他的老謀深算，絕不是一個淺薄魯莽之輩[39]。接著，他又展現了明快果決、乾淨俐落的處理國事的外交手腕（1.2.16-39），顯示治國的長才。

而在第四幕第五景，雷厄提起兵謀反時，也可以看到國王臨危不亂、冷靜因應之道。當時雷厄提帶兵闖入王宮，質問「你這混蛋國王，還我父親來」。王后急忙拉住他：「冷靜些，好雷厄提。」柯勞狄卻是一副胸有成竹的態勢：

這是幹嘛呀，雷厄提，
你竟如此來勢洶洶的造反？——
放開他，葛楚。不必擔心朕的安危。
一國之君自有上天的保佑，
叛徒只能垂涎他想要的，
卻拿不到。——你告訴我，雷厄提，
幹嘛火氣這麼大？——放開他，葛楚。——
說吧，兄弟。（4.5.120-127）

然後，好整以暇地拖到這一景結束，直到近乎一百行以後：「會讓你追究的。／誰是罪魁，就讓刀斧落在誰身上。／請你跟我來。」（4.5.214-216）都還沒有說出眞兇。等到同幕第七景開始，觀衆才知柯勞狄與雷厄提已經達成同謀的共識。而即使是在波龍尼（乃至王后）都深信哈姆雷發瘋的原因可能是失戀時，也唯有國王還在懷疑：「你想是這樣嗎？」（2.2.151）、「我們怎樣進一步試探？」（2.2.159）如此一個心機深重的國王，作爲全劇的主要反面人物，的確具有足夠的膽識。正因爲他的罪孽太過深重，爲了王位、野心、王后而殺兄，以致即使喃喃獨白（祈禱）了37行，一切終究還是枉然（3.3.36-72, 97-98）。

2.「當代版」的叔王

「當代版」的叔王，比起柯勞狄，眞有天壤之別。從第一場在金殿之上，就顯得衝動虛僞、卑鄙無知。當公孫宇持杯唱「願父王——飲此杯——魂歸上蒼」

[39] 詳見彭鏡禧：〈《哈姆雷》的戲劇語言〉，頁250-254。彭文析論精闢，可以參考。

臺灣大學學術期刊資料庫

時，他不等公孫唱完，一廂情願認定公孫所言的「父王」就是自己，接過酒杯立即飲盡。在第四場〈燭影搖紅〉中，雖對娘娘（王后）說：「路遙知馬力，日久見人心。愛妃的皇兒，我怎能不關愛呢？」然而卻早已懷有殺機。對公孫的一段譏諷「數板」，叔王的反應非常激烈：「（唱）裝瘋賣傻弄狂顛，句句話兒有雙關，腰中按一按龍泉劍」，如非蕭太宰勸他「靜觀其變先把戲來觀」，叔王可能當場就會翻臉。看了「戲中戲」後，「惱羞成怒」的叔王有了一場名爲〈悔罪〉的主戲。不過，該場與《哈姆雷》中「國王祈禱」一景，根本是南轅北轍。在〈悔罪〉中，叔王一心只想著如何殺掉公孫——是在宮中刺殺，或解送他國途中下手。獨白一段的重點，完全與「悔罪」無關：「公孫宇啊，公孫宇，休怪叔父用計謀，爲求自保，我先下手，嘿嘿，教你永無復仇之日。」除了狠毒無恥，實在看不出絲毫良知的反省。場目徒有「悔罪」之名，情節卻無「悔罪」之實，十分令人錯愕。

至於蕭毅衝入宮中質問的場面，則是這般處理的：

蕭毅：（內白）奸王，拿命來。（上）

叔王：蕭將軍，這做什麼？

蕭毅：我來問你，我家爹爹呢？

叔王：你爹爹麼——他死了！

蕭毅：是被何人所殺？

叔王：（看娘娘）這……

蕭毅：你，你這狠毒的奸王！（仗劍殺叔王）

娘娘：且慢！蕭將軍，你父雖然死在宮中，卻不是大王殺的。

蕭毅：不是他，還有那個？

叔王：哎，事到如今，也不得不說了，你父是被……

娘娘：大王！

叔王：被殿下所殺！

蕭毅、娘娘、叔王三人之間的互動，都是正面交鋒。一人一句，簡潔明快。不過十來句臺詞，答案即已揭曉。如此一來，柯勞狄「威儀幹練、足堪大任」的那一面，也就無從彰顯了。

最後，叔王定下毒酒、毒劍之計，安排比武。此時，「仇榮大軍兵臨都城」。大臣急奏「既是軍情緊急，何不暫停比武？」叔王竟回答：「休要你管，快快命御林軍抵擋一陣，三回比武上來。」如此不合情理的處置方式，簡直是喪

臺灣大學學術期刊資料庫

心病狂。其以私害公，昭然若揭。王后竟會看上這種澆薄小人，莫怪臨終前的遺言是：「千般怨悔萬般恨……愧無顏面見兒的先人。」這樣一個壞到骨子裡去的叔王，當然是以傳統戲曲所慣用形塑惡人嘴臉的手法所捏塑的。從這個角度去看，叔王甚至是人物形塑中非常成功的「中國化、戲曲化」例證。只可惜與莎氏筆下的柯勞狄判若二人。

3.「上越版」的國王

「上越版」的第一場雖名曰〈遇魂〉，但在衛兵巡城的短暫引場後，便是隆重的國宴場面。國王的開場白是10句取材自柯勞狄開場白的唱詞：

舉國哀傷悼先王，孤更是灑淚泣血哭兄長。
憂王國不可一日無君王，那容得過度哀傷太久長。
忍悲痛操心王國安危事，宜將喜樂奏朝堂。
當慶賀王嫂成了新王后，設盛宴敬謝臣民喜樂共享。
孤把王子當親生，這王冠王位待兒繼承添輝煌。

以中國傳統封建王朝的繼承制度言，「兄終弟及」或「父死子繼」，歷代都不乏其例。「上越版」並未明定歷史時空背景，而係採用模糊方式處理，故不須特別強調「名正言順」。國王談話的重點，模仿柯勞狄哀悼王兄、新娶王嫂後，刻意結束在大位日後仍由王子繼承的宣示裡，容或可以減低眾人對他「篡位」的疑慮。雖然「上越版」刪除了符廷霸這一條支線，致使國王無從展現治國之能，可是這段談話也算四平八穩，足以安撫人心，符合一國之君的形象。

在《哈姆雷》全劇結構中心的是「戲中戲」，但在「上越版」裡，居於全劇結構中心的，卻是國王的祈禱（第五場〈祈禱〉）。國王的禱詞，是長達二十四行的唱段，遠比王子「要活，還是不要活」的獨白，還要長得多。而且，國王在祈禱中，一連八次高呼「蒼天」，祈禱之眞誠、反省之深刻、自責之痛切、悔恨之明確，頗爲令人動容。且來看看他的祈禱詞：

一齣戲看得孤心驚肉跳，是巧合是預謀難猜難料。
王子他瘋顛顛欲防難防，頓覺得黑壓壓雲卷風號。
似聞大江起怒濤，似見崑崙欲傾倒。
蒼天啊救救孤王蒼天啊！
蒼天生孤孤有兄，兄爲王弟爲臣子不公道。
蒼天生孤孤有膽，不甘人下奇志衝九霄。

臺灣大學學術期刊資料庫

毒死王兄雖無情，沒奈何才讓他無病無痛走悄悄。
奪取王冠雖不義，兄能戴弟也能戴一樣如天驕。
娶嫂爲后雖招怨，那可是光明正大兩情相好。
自忖非是聖賢王，卻也是文韜武略治國安邦心計智謀比人高。
蒼天啊！蒼天！
賜孤從善路一條，從今後日日祭兄致哀悼，
月月頒告罪己詔，年年善舉追舜堯。
蒼天啊！

改編者這麼費心爲國王「整型」，或因出飾國王的史濟華是位優秀名角，如不爲他安排言辭愷切的大段唱腔，戲迷不會滿意。而王子經過本欲動手復仇，卻聽到國王發自肺腑的懇切悔改：「蒼天，寬恕孤王吧！」王子認爲「忽見他洗滌靈魂在祈禱，此刻死等於送他上天堂，登九霄」，便住了手。這裡存在兩個問題：一是原著裡柯勞狄的祈禱其實並不眞誠，哈姆雷誤以爲他是眞心祈禱，故未下手。這個誤解，使哈姆雷錯失了唯一一次復仇的機會。所以，「誤解」成了莎氏慣用的「反諷」（ironic）手法。「上越版」改成國王眞誠懺悔，反而喪失了「反諷」的意義。二是「祈禱可以洗滌靈魂，死後即可上天堂」的基督教想法，並不符合中國人的信仰習性。傳統中國儒家對於生死所抱持的態度是「不知生，焉知死？」重視人生在現實世界的作爲；道教講究修煉養生，服食仙丹以成仙；佛教傳入後，中國民間以爲多做善事，死後即可臻西天極樂世界。即使是南禪「放下屠刀，立地成佛」的主張，也不會用「祈禱以洗滌靈魂上天堂」的說辭。既然王子認爲「殺父之仇，不共戴天」，似乎沒有強而有力的理由支持他放棄這次的良機。如此改編，使王子充滿了信仰上的矛盾。

雷將軍殺入宮中時，御林軍攔住了他。雷質問國王，後者不疾不徐斥退旁人，動之以情，唱道：

將軍哪！天悲地怨同悼念，
你心孤心也相連。你道凶手是哪一個？
王子他一劍奪命血濺金殿。
當場捉拿不容辦，王子犯法罪也難免。
本當立斬償一命，須防私黨謀事變。
爲此遣他去巴國，一封國書藏利劍。
立斬來使寫分明，借人之手巧除奸。

臺灣大學學術期刊資料庫

好整以暇的態度，從容抒情的唱段，在舞臺上所造成的效果，並不比原著差。雷將軍果然被哄得服服貼貼。爾後毒酒出自國王使計，毒劍出自雷將軍的提議，偷襲王子得逞的也是雷將軍，則一如原著。因此，「上越版」的國王似乎比柯勞狄更具有良知，而雷將軍則和雷厄提一樣衝動。

4.「上京版」的國王

「當代版」和「上越版」都在開戲不久，便安排國宴一場，讓國王正式與觀眾見面。「上京版」的國王卻一直不上臺，拖到丞相朗讀子丹的情書時，才以「懷疑者」、「偷窺者」的形象出現，並藏身於屏風之後。等到他終於「有戲」時，開口就是打算派遣子丹出使列國，以借刀殺人。「戲中戲」演完後，國王勃然大怒斥退眾人，隨即跪倒於地，請求上天的寬恕。相較於「上越版」的二十四行唱段，這個國王臺詞特別少，只唱了兩句：「我悔，誠惶誠恐來悔懺，上天哪，但願你慈悲爲懷恕罪愆。」且重覆說了三次：「寬恕我吧」。倒是子丹折返，見此光景，數度舉起匕首，又放下匕首，唱、唸部分反而比較多。最後沿用哈姆雷的理由，也沒有下手。「天堂、地獄」之說，所存在的文化背景問題，一如「上越版」。但「上京版」的國王立刻「悔懺」他自己先前的「悔懺」：「今晚之事分明是子丹有意試探於我，我怎麼害怕起來了？萬不可心慈手軟哪！」自謂謀逆之事無人知曉，演戲竟逼眞如親見，「莫非世上眞有冤魂復仇之事麼？」接著連喊「打鬼」，還踢翻了兩張座椅，下令「禁城之內遍插松明火把，照亮這夜幕黑天。」

「上京版」的殷澤衝入宮中，不同於原著，他只是逼問「奸王」交出凶手，而非興兵犯上。「上京版」的殷澤在此之前都不曾出現過，也沒有執掌兵權。看到妹妹發瘋，殷澤與國王對話如下：

殷澤：奸王，你見此慘狀，還無動於衷嗎？

國王：並非寡人麻木不仁，只是那凶手的母親十分寵愛於他，而寡人對他的母親也難以割捨。

殷澤：這麼說，凶手他竟是子丹殿下麼？

然後，國王便激殷澤比武，並擬於劍上淬毒，謀害子丹。「上京版」的國王，不僅沒有柯勞狄的治國才能、王者風範，而且顯然被淺狹化成一狠毒小人。弒兄篡位缺乏動機，娶嫂爲后也淪於耽溺美色。他的心思，好像全放在如何除去子丹；他的存在，也好像只是爲了全劇需要一個大反派。柯勞狄在「上京版」中的作

臺灣人文學術期刊資料庫

用，似乎只是因應劇情所需，不得不偶爾上場串演的壞人罷了。

（三）葛楚與波龍尼的中國化

1. 葛楚的性格

原著中的王后葛楚，雖然移情別戀、嫁了叔父，但從第三幕第四景看來，她並未參與血腥謀殺。哈姆雷指責她改嫁，並道出國王弒兄的眞相後，葛楚的靈魂便開始受苦了：「只因我自己內心愧疚，當然連／芝麻小事都會像招來大難。／愚蠢的罪愆總是疑神疑鬼，正因爲擔心事發反而被毀。」（4.5.17-20）雷厄提闖宮時，她護著國王；國王賜贈毒酒時，她護著哈姆雷。這個美麗的王后，本質上是無辜而善良的。

「當代版」的娘娘，對於叔王的陰謀詭計卻是了然於心的。在第六場〈爭執中的誤殺〉裡，她親口對公孫宇道出隱情——自幼父母雙亡，某日上墳歸家途中，被先王強搶入宮婚配，自此度日如年。何況先王「嗜殺好征戰」，她早作深宮怨婦，「多虧了你叔父將我憐念，知己貼心救我出深淵」。並勸公孫「憐母盡孝道」、「聽母言莫將仇報」。爾後對比蕭湘的「纖塵不染」，娘娘雖亦有「無限悔恨」（見第八場〈水仙之死〉），但畢竟不能迴避「同謀」的事實。「當代版」試圖爲娘娘的「同謀」尋找合理的藉口，或許是改編者在中國傳統父權文化的背景下，所展現個人對女性處境的同情吧。

「上越版」的王后，則是個傳統的賢妻良母。〈責母〉一開場，就是王后的獨白：「對先王負債太多未盡忠，對國王扶助太少依賴重，對王兒愧疚深深未盡愛，嘆自己破碎之心已空空。」當王子責母「蒼天爲你羞恥，大地爲你哭泣」時，王后「無地自容心碎痛」，唱云：

> 只生你一個兒子似命根，指望你繼承王位建奇功。
> 又誰知一場變故從天降，你悲哀重重壓心胸。
> 王兒啊莫叫心魔纏到死，讓母愛融化寒霜與冰凍。
> 有心事母親替你解愁結，有痛苦母親與你若相通。
> 有所愛母親爲你找回來，有所恨母親跟你恨相同。

慈母胸懷感人肺腑，字字句句扣人心弦。王后心心念念的畢竟還是自己的親生子。王子不參加國宴時，王后曲意維護他；王子誤殺雷大人時，王后爲他求情；國王設計賜飲毒酒時，王后爲他代飲，終於毒發身亡。「上越版」的王后，在無

臺灣人文學術期刊資料庫

辜善良的基礎上，又以抒情唱腔處處彰顯母愛的偉大，相當令人同情。

「上京版」的王后，在子丹指責她「悖棄誓言，玷污貞潔，教蒼天蒙羞，令大地痛心」後，一直掩面低泣，沒有一句辯駁。從這種反應看來，王后即使不曾參與弒王的陰謀，至少也是知情的。直到在子丹與殷澤比武前，偷聽到國王雍叔定計以毒酒謀害子丹時，她乃幡然悔悟，決心替死：

戰鼓咚咚連天響，追命奪魂震心房。
子丹兒面臨著生死存亡，
我怎能袖手旁觀意彷徨。
壯起膽我把校場闖，
雍叔他耽耽虎視在一旁。
想當初一朝失節泥足陷，
到如今歷歷在目悔恨長。
罷罷罷，殺人血再不能任其流淌，
拼將著骯髒的軀體把罪孽償。

這個王后先是懦弱無言，後是勇敢赴死。「上京版」爲她設計這段獨白唱段，使她的個性較葛楚更簡單鮮明。

2. 重塑波龍尼

國務大臣波龍尼是《哈姆雷》裡的喜劇人物。頂著兩朝重臣的光環，他頗有些自以爲是、趨吉避凶的小聰明。例如教導兒子穿著體面、謹愼交友、不借錢也不欠錢（1.3.58-80）；警告女兒切勿把哈姆雷示愛的誓言當眞，因爲那只是「捕捉傻鳥的陷阱」（1.3.115-135）；要僕人以毀損兒子名譽的方式去打聽兒子在外的作爲（2.1.6-67）；到國王面前獻媚，賣弄無聊的修辭，以項上人頭擔保哈姆雷的發瘋是由於失戀（2.2.86-156）；還有一再獻策，以導演自居，躲在遮牆幕後偷窺哈姆雷（2.2.163, 3.4.4）……等。波龍尼並未展現身爲國務大臣、參贊政治機要的才幹，反而是周旋於瑣碎庶務之間，不作任何道德價值的判斷。看似面面俱到，實則見識有限。最後，莫名其妙作了國王的替死鬼。在哈姆雷眼中，不過是個「倒楣、魯莽、愛管閒事的笨蛋」（3.4.31）。

「當代版」的蕭太宰全無波龍尼的甘草作用，然見識淺陋更有過之。先王在位時，他對公孫宇「百般奉承」；一旦叔王掌權，他就立刻翻臉，告誡女兒「高攀不上」（第二場〈秋日的情懷〉）。從叔王與太宰的互動中，可見兩人勾結緊

臺灣人文學術期刊資料庫

密。甚至謀位弒逆一事，太宰都可能參與。叔王欲殺公孫時，也是直接命令太宰動手，毫不避諱（第五場〈悔罪〉）。太宰徒有一副「助紂爲虐」的小人嘴臉，徹頭徹尾被塑造成一個扁平人物。

「上越版」的雷大人戲分很少，相對是被「邊緣化」處理的。他告誡女兒勿與王子來往，係因國王新婚三天，王子都不露面，顯有怨懟之意。而上呈情書一節，也只有簡單交代劇情的功能。接著，就是竊聽王后與王子的談話，冤枉被殺。波龍尼走入「上越版」後，不過是個無足輕重的「過場式」人物。

「上京版」也許是考量波龍尼的「喜感」成分，乾脆把丞相塑造成一個侏儒，走矮子步。他的戲分略比「上越版」多一點兒，還評論子丹的情詩「作得太差」。在被誤殺時，他從椅後跳出前滾翻，且表現髯功；是三部戲曲版中「表演性」最強的一個波龍尼。

三、「戲中戲」的本義與衍義

（一）《哈姆雷》的「戲中戲」

《哈姆雷》裡「戲中戲」的位置，是第三幕第二景，正好在全劇中央。其重要性雖然不像《六個尋找作者的劇中人》（*Six Characters in Search of An Author*）、《馬哈／薩德》（*Marat/Sade*）等劇場性結構的作品那樣，成爲全劇的主體結構，卻也具有一定的象徵意義。關於《哈姆雷》的「戲中戲」，我們必須注意幾點：第一，演出「戲中戲」，是由哈姆雷主動提議的。演出的劇目，也是由哈姆雷指定的。甚至他還臨時加上十幾行臺詞，要求演員熟背。第二，哈姆雷對於戲劇的表演、功能及劇場運作，都能全盤掌控，了然於心。他對戲劇的理解認識，不亞於一個成熟的導演。第三，演出「戲中戲」時，哈姆雷不時在旁解說或評論劇情。他完全主導「戲中戲」的進行。第四，哈姆雷邀請柯勞狄、葛楚等人來看戲，別具目的。爲了這個目的，他還特別拜託好友何瑞修幫忙觀察柯勞狄的反應和表情。第五，事實上，「戲中戲」一共有三段：第一段可以上溯到哈姆雷引導劇團主角爲他演出霹汝士（Pyrrhus）爲報父仇殺了特洛（Troy）老王普來安（Priam），以及王后賀秋芭（Heccuba）目睹時的反應（2.2.446-514）；第二段是一幕啞劇，演出下毒者謀殺國王，並向王后示愛的故事（3.2.133-134）；第三段才是正戲，扮后對扮王信誓旦旦自己的忠貞後下場，扮王入睡，扮王

臺灣人文學術期刊資料庫

之侄盧先納上場，「倒毒藥於睡者耳中」。哈姆雷正解說著：「他在花園毒死他，要奪取他的王位。……您馬上會看到兇手如何獲得貢札果妻子的芳心。」（3.2.150-258）此時，柯勞狄站起來：「拿火把來。走。」所以，正戲並未演完，就中斷了。其影響是，哈姆雷急著求證於何瑞修，鬼魂所言爲眞，但後者不太肯定；葛楚要召見哈姆雷；而柯勞狄則有了一段「看似」誠心懺悔的獨白。

由上可見，三段「戲中戲」都扣緊著哈姆雷的意念。因爲《哈姆雷》的主軸，並不是哈姆雷「執行」復仇的計畫，而是「揭發」謀殺的眞相。所以，第一段戲中戲「啓發」他可以利用戲劇來揭發的動機；第二段啞劇是個「預告」，預示劇情內容是個「秘密的詭計」；第三段正戲沒有演完，哈姆雷自以爲達成「揭發」的目的，但他挑選的劇目是《謀殺貢札果》（*The Murder of Gonzago*），而當柯勞狄詢問劇名時，他竟回答《捕鼠器》（*The Mousetrap*）。此舉不僅使「戲中戲」的作用如哈姆雷所言：「利用這齣戲，／我要把國王的良心獵取」（2.2.600-1），同時也暴露了他自己的企圖。何況，盧先納上場時，他也忙著介紹：「這個人叫盧先納，是國王的侄兒。」（3.2.239）這麼一來，柯勞狄離開後，場上其他觀眾恐怕只能一頭霧水：盧先納之於貢札果的關係，一如哈姆雷之於柯勞狄，是否哈姆雷有意謀殺柯勞狄？於是，原爲「知彼」的「試探」手段，終究也意外地成爲「彼知」的「發現」途徑。「獵人成了獵物」、「歷史成了預言」，這是莎士比亞慣用的「一體兩面」的創作技法[40]。

此外，在《哈姆雷》中，柯勞狄、波龍尼、哈姆雷都是導演高手。他們以嫻熟的手法，在劇中巧構許多「戲中戲」。如第三幕第一景哈姆雷巧遇娥菲麗，出於國王和波龍尼的設計，他們並躲在幕後竊聽；第三幕第四景，哈姆雷到母后房內深談，也是波龍尼的安排，後者且躲在遮牆幕後竊聽等。關於戲劇的觀念、功用、技法等討論與實踐，顯然是《哈姆雷》的重點之一。簡言之，「戲中戲」在《哈姆雷》一劇中，或隱或顯，妙用無窮，絕非簡單的娛樂遣興或聊備一格而已[41]。

（二）「當代版」的「戲中戲」

「當代版」的「戲中戲」安排在第四場〈燭影搖紅〉。由於公孫宇並不懷疑

40 參見彭鏡禧：〈緒論〉，彭鏡禧譯注：《哈姆雷》，頁xxiv-xxvi。
41 同前註，頁xxvi-xxvii。

臺灣大學學術期刊資料庫

王魂係魔鬼假扮，叔王弒兄娶嫂的罪行事實俱在，劇情發展也沒有「揭發眞相」之必要。因此，「當代版」戲中戲的演出動機反而出於叔王，目的是要查看公孫宇「究竟是眞瘋還是假瘋」。爲了這個目的，叔王還召來賈、裴二將，幫忙觀察公孫。「戲中戲」一共演了兩段：前段是公孫手持生死簿「跳判」，以花臉聲口白：「陰曹多少屈死鬼，人間遺恨壑難塡，手執一本生死簿，要還公道天地間。」賈、裴二將接過生死簿，攤開一看，上書「禮義廉恥」四大字；後段則是公孫所點的戲——舞劇《燭影搖紅》。這齣《燭影搖紅》雖以舞劇形式呈現，但另附說書一人「說明劇情」和幫腔四人「幫唱呼應」。演出萬歲與娘娘七夕定情後，不愼感染風寒。一夜，御弟前來探問。娘娘與御弟有苟且之情，萬歲遭毒害，正掙扎……。一切都透過燭影映照於窗欄之上。

「當代版」雖有尋找新劇種的企圖，但表演的基本功還是京劇。京劇「跳判」須先吐火，並表演一套舞蹈程式。「跳判」多用於地獄、鬼魂出現的場面。扮相爲鍾馗或判官。吐火有二種：一是口含酒精，吹火把，如《李慧娘》；一是口含松香（以圓竹筒裝），用力吹氣可噴火星。跳法亦有二種：大跳、小跳。如《鍾馗嫁妹》（裘艷玲演出版）即是大跳，表演程式較繁複。「跳判」耍牙笏，與「跳加官」（吉祥開場用）耍卷軸不同。該版演出時，公孫手持卷軸上場，扮相非傳統造型，表演程式亦頗多自創，沒有吐火，但卷軸打開仍是「禮義廉恥」四大字。或許是因爲故意裝瘋，所以不照傳統路數「跳判」。不過，在原著中哈姆雷裝瘋是爲了要試探柯勞狄是否行兇。公孫宇早已確定叔王行兇，不必試探，那麼，他裝瘋又是爲了什麼原因呢？是爲了「掩飾」知悉眞相、準備復仇嗎？果然如此，則以「禮義廉恥」索求公道，會不會適得其反，「諷刺」的作用更勝於「掩飾」呢？何況「跳判」後，公孫還有一段「數板」，指桑罵槐的用意非常明顯，毫無掩飾，惹得叔王大怒。所以，我們實在看不出公孫爲什麼要裝瘋，又爲什麼要「跳判」？唯一的理由，大概是爲了表演效果而設計這個橋段。

矛盾之處還不只於此。叔王對於戲劇的理解有多少？他爲什麼認定讓公孫「觀戲」，就可以查出後者是否發瘋？換言之，「當代版」缺少了關於討論戲劇功能的劇情，使叔王的動機顯得突兀。假設叔王非常了解戲劇表演與劇場狀況，那他應該會主導「戲中戲」。至少，會安排一齣別具深意的戲，以求達到原先設定的目的——試探公孫。但是，叔王僅僅點了一齣《王祥行孝》。此劇故事屬於中國二十四孝，顯然就是提醒或告誡公孫理應行孝，似乎與「試探發瘋」沒有多大聯繫。而且，此劇尚未演出，公孫就說：「什麼《王祥行孝》，我要《趙氏孤

臺灣大學學術期刊資料庫

兒冤報冤》。」如此針鋒相對，豈非「明示」報仇的意圖？太宰謂《趙》劇「殺伐太重」，不適合（大王、娘娘）新婚觀賞。公孫乃另點《燭影搖紅》「賀新婚」。蓋《燭影搖紅》在京劇裡又名《賀后罵殿》、《燭影計》，略譜趙匡胤病危，弟匡義以探病爲名，迫其讓位。賀后不服，命長子德昭上殿討還王位，不成，德昭撞死於金殿。賀后攜次子德芳上殿大罵昏君篡位，匡義賜嫂上方寶劍，執掌昭陽，並賜德芳凹面金鐧，平息風波事。姑且不論公孫所點《燭影搖紅》是否一定要演「賀后罵殿」事，就算可以另編故事，如果叔王懂戲，豈會不知《燭影搖紅》的劇情大要？既然演戲出於叔王而非公孫之安排，依理公孫沒有事先與劇團演員「套招」的可能。也就是說，《燭影搖紅》應該不是一齣「生澀之戲」，否則臨時點演，演員也不見得會演。而叔王、太宰竟然都不知此戲，輕易就被矇混了，未免說不過去。又以他們的表現看來，好像也嚴重偏離了安排「戲中戲」的初衷與目的。另外，「戲中戲」的舞劇採用《天鵝湖》（*Swan Lake*）芭蕾舞動作，則頗似中國「樣板戲」的慣用手法。

（三）「上越版」的「戲中戲」

「上越版」的王子，聽了王魂訴冤之言，乍信乍疑：

復仇壯舉當謹慎，王魂之言須驗證。
誰相信道貌岸然的親叔父，毒如蛇蝎笑盈盈。
誰相信溫柔慈愛的好母親，忘情忘義事仇人。
誰相信花團錦簇的御園內，殺人奪命不留痕。……
眞假待查明，善惡須辨清。
顚倒混亂時，黑白怕難分。
自嘆不幸又無奈，要重整乾坤肩負大任。

王子不具備哈姆雷的留學背景，也不必面對新、舊教義之間的衝突。他之所以懷疑王魂之言，純然是因爲「眞相太令人難以置信」。三個上下對句的「誰相信——」，清楚傳達王子的震驚。所以，「戲中戲」仍是由王子主導，目的也仍是「觀察」國王、「揭發」眞相、「印證」王魂之言。不同於原著者，在於霍乃旭（原著中的何瑞修）介入極深。

第五場〈演戲〉，是王子和霍乃旭要求藝人演出啞劇，並邀請國王、王后來看戲。然而王子並未如哈姆雷一樣，長篇大論自己對於戲劇觀念、功能等的看法。他把一切都交託給霍乃旭處理。故〈演戲〉一開始，霍乃旭就對王子言道：

臺灣人文學術期刊資料庫

「一段啞劇太奇妙，且看國王惱不惱。殿下只管裝癡傻察秋毫，一切由我細安排巧引導。」接著演出啞劇，扮王、扮后深情起舞，某人倒藥於扮王之耳。此時，國王站了起來。王子打背供：「看戲人坐立不安露心病」。扮王掙扎著，死亡。某人向扮后示愛……。國王忍不住喝令停演，怒氣沖沖地離開。霍乃旭非常興奮地對王子說：「這是不打自招」。在原著中，過度投入「戲中戲」的人，是哈姆雷自己。過度投入的結果，反而暴露了自己的企圖。在「上越版」中，過度投入的人變成霍乃旭。無形中，霍乃旭成了王子的另一個分身。王子本人倒很沉穩，揮手要霍退下，示意他不可多說。王子從此確認了國王的罪行，也確立了復仇的目標：

笑看罪惡露原形，熱血沸騰欲上陣。
父王所言得驗證，便可以伸冤復仇祭亡靈。
憂只憂親人戀人和大臣，一個個追隨奸王善惡不分。……
復仇不難難復眞，除奸不難難在乾坤重扶正。

可見「上越版」戲中戲的演出層次雖然不如原著之複雜多義，但演出動機、目的和主戲的演出內容，則與原著相同。或可勉強算是「殊途同歸」的一個段落吧。

（四）「上京版」的「戲中戲」

「上京版」裡的伶官（演員），是不請自來的。入宮的時機，不早不晚，正好在國王有意命子丹出使列國時。且這些伶官進宮後，最先接觸的人，並非子丹，而是丞相。丞相向子丹「介紹」這些伶官，評介他們「身手不凡，技藝超群」，要他們「爲殿下演示一番」。是故於「戲中戲」正式上演前，伶官便以不同行當先演了一段「討論戲劇功能和劇團生活」的「戲中『群戲』」：

丑：（唱）彈絲弦，敲鑼鼓，
丑婆子：（唱）粉墨生涯走江湖。
旦：（唱）妙歌喉、俏身段，
武生、雉尾生：（唱）唱念做打技純熟、唱念做打技純熟。
老生：（唱）講聖賢、論今古，
　　陶冶人心化流俗。
老旦：（唱）自古優伶如庖廚。
　　慣將這忠奸善惡生老病死、
　　喜怒哀樂一鍋煮，

臺灣大學學術期刊資料庫

由你細細讀，

（合唱）由你細細讀。

子丹初時只覺有趣：「聽你們自我吹噓，倒也動人」，即決定「今晚」讓伶官在御苑作場，同時請丞相代邀國王、王后一起觀劇。所以，子丹剛開始並沒有認眞看待「演戲」這回事，也沒有想要「利用」演戲以達到什麼目的，純粹只是娛樂。繼而轉念一想，才決定「親將戲文來編撰，氈氍之上藏機關」，演出父王被害之事；目的是「看叔父如何面對這難事」。這裡存在一個劇情上的矛盾，即王魂向子丹訴冤後，子丹絲毫不曾懷疑，幾乎立刻就決意復仇，而且「嘆天下顚倒混亂，卻要我負重任整頓乾坤。」子丹既然不曾懷疑——懷疑王魂所言不實，或懷疑王魂爲魔鬼假扮，那麼，他安排這段關鍵的「戲中戲」，有何意義呢？對子丹而言，他缺少的是「復仇」的時機，不是「驗證」王魂之言的時機。親自編劇，命令演員演出父王被害的「戲中戲」，就像親自告訴國王：「我已知你的罪行，我要復仇」一樣。除了陷自己於危險中——國王可能先下手爲強，或不易找到復仇的機會——國王因此嚴加防範外，實在沒有任何好處。子丹這麼做，令人質疑，也低估了對手。

眞正上演重頭戲「戲中戲」時，伶官戴著面具仿傀儡身段演啞劇，顯然是編導的創意設計。「上京版」是一個「表演性」特別強的版本，國王等到戲近尾聲時（王后已離座掩面不忍觀），才大怒：「滾，滾了下去！」所有的人都離開後，只剩國王在場，他隨即開始「懺悔」。原著裡的「戲中戲」未演完，是呼應「中斷」母題的。而且，國王很有威儀，只是命人「拿火把來。走」。「上京版」的國王反應比王后還慢了幾拍，威儀盡失，大怒之餘，留在原地，很難讓人相信他竟會立刻祈求上天的寬恕，而且還讓子丹信以爲眞。儘管主體「戲中戲」的存在缺少演出動機與目的，可是以各行當演示戲劇功能，以及仿傀儡身段的啞劇，的確都很能彰顯戲曲精采的表演質地。

餘　言

跨文化改編誠然不是易事。從莎劇到戲曲的距離，也確實相當遙遠。上述三部「莎戲曲」《王子復仇記》，不論是從結構格局、人物性格或「戲中戲」等任一層面來檢視，都不能算是「精準對位」的改編。事實上，直到現在爲止，十餘個戲曲劇種的莎劇改編本，似乎還沒有哪一部劇作，是大家公認的精準改編本。

臺灣人文學術期刊資料庫

胡耀恆甚至認爲，莎劇要成功改爲京劇，幾乎是不可能的事[42]。然而，改編莎劇爲傳統戲曲，哪怕只是掌握到部分原著的精髓，加以適當的發揮，仍有重要的跨文化意義。正如王安祈所言：「〔對傳統戲劇情節和人物〕過度的熟悉經常是淺化與僵化的主因。而西方戲劇，尤其是莎士比亞，在思想性上是極爲深刻的。如果能將國劇精彩的表演層面與西方戲劇的思想深度相結合，其結果應是光華倍增的。」[43]這種改編的嘗試，對莎劇而言，可以延伸其舞臺展演的生命；對戲曲而言，則可拓展思想情感的論述廣度與深度。所以，不妨以較爲廣闊的視野與胸襟，來面對所有的「莎戲曲」。多方磨合、實驗之後，假以時日，或許可以找到一個中庸之道。

上述三部「莎戲曲」《王子復仇記》，至少就其本身的打造過程來看，都各自具有對劇團或劇種的一定影響力。如「當代版」首演距今已近二十年，那是臺灣「當代傳奇劇場」繼創團作《慾望城國》（改編自莎劇《馬克白》*Macbeth*，1986）後，第二部改編自莎劇的作品。它持續堅持「尋找當代新劇種」的可能性。在保守的京劇演出體系中，努力摸索創新。如「鬼魂出現」、「戲中串戲」、「假作瘋顛」、「比武較量」等場面，都刻意不用京劇表演程式（如鬼步、水袖等），而意圖借鑑電影、現代舞等表現手法。聲樂上首創臺灣京劇三重唱，運用慢動作、大鏡頭聚焦的方式表演，以幻燈呈現特寫效果，以聲光製造風、雨、雷、電……等，乃至服飾裝扮、舞臺走位等，在在突破當時既定的京劇格局。這些手法，今日看來也許不足爲奇，但在當年可是辛苦的創舉。《哈姆雷》對「當代版」的貢獻，並不在於展現莎劇的精義，而在刺激京劇藉此機會轉化表演思維。

越劇初爲男女分班分演。1930年代女班勃興，「女子越劇」漸成主流。五〇

---

42 參見John Y. H. Hu, "Adapting Shakespearean Plays into the Chinese Opera: Pitfalls as Exemplified by *Hamlet*," *Studies in Language and Literature* 5 (Taipei: Department of Foreign Languages and Literatures, National Taiwan University, 1992), pp. 95-104. 該文以「當代版」《王子復仇記》對比莎劇原著，從主旨、場景、人物的淺化改寫，論述莎劇改編爲中國戲曲時，即使能新創歌唱、虛擬身段、雜技等戲曲表演元素，也無法處理像Hamlet如此複雜多義的思想內涵。所以，這個改編本並不成功。但問題是，「改編」本來就不必「完全忠於原著」；何況僅以一部改編本來斷言莎劇是否適宜改爲戲曲，也未免有些武斷。「當代版」固然簡化了原著的思想，使人物性格缺乏深度。然而站在「京劇發展史」的角度來看，其導、表演的構思新意，還是值得深論的。

43 見王安祈：《國劇新編——王安祈劇集》，頁258。

臺灣大學學術期刊資料庫

年代後才又出現男演員，多在合演時扮飾反面人物[44]。越劇擅演才子佳人故事，以抒情見長。1986年，上海越劇院首次在莎劇節上推出《第十二夜》，強調忠於原著，完全是西洋化的姓名服飾，嘗試男女合演，可惜觀眾不太能接受。1994年，再度精心打造的《王子復仇記》，亦是男女合演，且由男小生擔綱第一主角。編劇手法不以曲折情節取勝，而著重於人物性格的塑造，與人物心理狀態的揭示。爲尹派小生特製的「上越版」，有心塑造一個比較「高貴光明的『白馬王子』（Prince Charming）」。排除了一般常用於描繪哈姆雷的灰、黑色調，改用「亮麗的白色配上高雅的金色」。據服裝造形設計莫小敏表示，王子的白色系戲服代表三層意義：復仇的基調、對被害父王的哀悼及象徵王子高貴的人品[45]。整體舞臺調度講究流動與停頓的節奏感，焦點的有機轉換，意境與韻味並重。改編《哈姆雷》，開啓了越劇男女合演、融抒情與哲思於一爐的境界。

「上京版」則與上海京劇院以往製作的「大戲」不同，採用小製作、低成本、「輕裝簡從」的創作模式。舞美追求寫意、簡約的風格，通過對四扇可折疊的屏風與五把椅子的靈活運用，分別交代宮廷、城垛、墳地等場景，與傳統京劇一桌二椅的虛擬場景雖不形似實則相通。而在表演形式上完全京劇化，如行當、程式、流派、臉譜、服飾、技藝、文武場、基本樂隊等，一切遵循傳統京劇的規律[46]。全劇演員總共只有十二名，平均年齡不過二十五歲。像這樣跨界改編、名副其實的「青春版」製作，在臺海兩岸京劇界，都是非常罕見的[47]。「上京版」自2005年首演以來，至今已巡演巴黎、丹麥、荷蘭、德國、西班牙……等國，廣受好評[48]。該劇之所以得到觀眾的肯定和喜愛，並非緣於「忠實再現」[49]《哈姆

44 參見中國戲曲志編委會：《中國戲曲志．上海卷》（北京：中國ISBN中心出版，1996年），〈志略．劇種．越劇〉，頁118-124。

45 參見端木復：〈越劇舞臺上的「哈姆雷特」——《王子復仇記》排練見聞〉，收入《'94上海國際莎士比亞戲劇節特輯》，頁8。本文引自王淑華：〈眾聲喧嘩裡的莎士比亞〉，《中外文學》29卷10期（2001年3月），頁131。

46 見王慧：〈上海京劇院京腔京韻演繹「哈姆雷特」〉，《新民晚報》，（2005年5月13日），http://drama.big5.anhuinews.com.

47 1996年，臺灣「當代傳奇劇場」創團作《慾望城國》首演時，全團演員平均三十一歲。「上京版」打破了這個記錄。

48 參見網站資料，如http://www.enorth.com.cn，http://drama.big5.anhuinews.com，http://news.big5.enorth.com.cn，http://big5.fmprc.gov.cn等。

49 彭鏡禧逐行精譯《哈姆雷》中文本後有感而發：舉凡文字評析、電影版本或舞臺演出，「無非都是學者或批評家或導演或演員對文本的轉述」，而「轉述」是無法十足表達原著的。所以，「忠實再現」，幾乎是不可能達成的理想。參見彭鏡禧：〈緒論〉，頁lxxxix-

國家圖書館 臺灣博碩士論文學術期刊資料庫

雷》，而是因爲京劇本身「精采的表演藝術」，特別是主角文武老生的功夫，揭示了另類演繹莎劇的可行性。2008年5月，「上崑」推出青年淨腳吳雙等重演《血手記》，「上京」則由梅派青衣史依弘（史敏）主演《聖母院》，均爲「上京版」的後續效應[50]。

綜上所述，是知《哈姆雷》的戲曲變相，或顛覆原著，或解構文義，或重構改寫……，各種藝術手法，都爲莎劇跨文化改編爲戲曲的光譜，增加了豐富的內容；同時，也厚實了本身珍貴的文化資產。即使「變相」疏離了「原貌」，跨文化改編亦自有值得正視的價值。

xc。

50 上海崑劇團在1987年推出改編自《馬克白》的《血手記》，由計鎮華（老生）、張靜嫻主演，約長2小時40分。2008年重演，改由青年淨腳吳雙擔綱，搭配張軍、余彬、袁國良等，並縮短爲2小時15分，目的是以「青年演員演外國名劇」號召觀眾。而改編自雨果（Victor Hugo, 1802-1885）《巴黎聖母院》（*Notre Dame de Paris*）的《聖母院》，仍由「上京版」編劇馮鋼撰稿，史依弘出飾艾雅（Esmeralda），花臉新秀董洪松出飾醜奴（Quasimodo），也是考量要兼顧中外票房。參見張裕：〈上海京昆藝術中心排京劇《聖母院》和昆劇《血手記》〉，《文匯報》，（2008年4月25日），http://61.129.65.8:82/gate/big5/whb.eastday.com.

臺灣藝術學術期刊資料庫

附表：《王子復仇記》主創人員一覽

演出團隊 / 主創人員	當代版 1990年3月首演於 臺北國家戲劇院	上越版 1994年9月首演於 上海人民大舞臺	上京版 2005年11月首演於上海話劇 藝術中心藝術劇院
總策畫		衛震華	
藝術顧問		袁雪芬、榮廣潤	
表演顧問		吳小樓	
改編	王安祈	薛允璜	馮鋼
導演	吳興國	蘇樂慈	石玉昆
主演	吳興國／公孫宇 何國棟／叔王 魏海敏／王后 朱勝麗／蕭湘 劉復學／蕭太宰 馬寶山／蕭毅 王冠強／霍旭光 汪勝光／仇榮	趙志剛／王子 史濟華／國王 孫智君／王后 華怡青／王子戀人 張國華／雷大人 張承好／雷將軍 許杰／王子好友	傅希如／子丹 陳宇／國王 郭睿玥／王后 趙歡／殷縭 嚴慶谷／丞相殷甫 劉大可／殷澤 高明博／王魂 劉濤／夏侯牧
音樂作曲	史擷詠	劉如曾、俞福寶	金國賢
唱腔設計	李廣伯	陳鈞	金國賢
服裝、造形設計	林璟如	莫小敏	（傳統戲箱）
舞美設計	聶光炎	崔可迪	陳益娜
燈光設計	聶光炎	朱光武	孫浩、陳曉東
編舞	林秀偉		

臺灣大學學術期刊資料庫

《哈姆雷》的戲曲變相

陳　芳

自1600年演出以來，*Hamlet*一直廣受世人的歡迎，也是莎劇作品中最早被改編成戲曲樣式者，時約1916年。而在當代戲曲的跨文化演繹中，從*Hamlet*改編的三部《王子復仇記》（當代傳奇劇場、上海越劇院、上海京劇院），緣於編、導、演、製等主創團隊的理念不同，或爲了兼顧劇種特性、演員特質、演出時間……等各層面，以致於調整原著的結構與人物，甚至大幅改寫原著。這些見仁見智的增刪結果，使*Hamlet*戲曲版呈現出迥異於原著的「變相」，在形式與意涵上有了「另一種演示」。

「當代版」看似京劇，卻有「創一新劇種」的自我期許，完全顛覆*Hamlet*的文義格局。劇中王子並不存在Hamlet所面臨的種種現實或心理層面的矛盾困境，他的心思較單純，反應也較直接，從頭到尾性格始終如一，是中國傳統倫理道德、三綱五常所塑造出來「制式化的正統王子」。「上越版」以尹（桂芳）派「男」小生挑梁，偏重越劇擅長的才子佳人模式。演員之陰盛陽衰、唱腔之擅於抒情，造就了不一樣的《王子復仇記》。該劇刪減了王子自我剖析的戲分，轉移了王子思考的焦點問題，卻增加了浪漫抒情的成分，Hamlet就此變形成一個文質彬彬、儒雅深情的「溫柔王子」。「上京版」的王子則充分發揮文武老生的專長，「表演性」相當強烈。全劇較重視渲染氣氛，而非敘述劇情，故情節係以「片段摘取原著」的方式推展的。爲了具體說明其間的差異，茲以原著與改編的結構、人物及關鍵的「戲中戲」，作爲對照切入論述的視角。本文對於*Hamlet*在戲曲版中的解構與重構、人物的改頭換面、「戲中戲」的本義與衍義等，都有詳盡的析論。

雖然三部戲曲版相較於原著，嚴格說來都不算是「精準對位」的改編，但就其劇種或劇團之發展言，其實均自有重要的意義與影響；而這也正是跨文化改編值得正視的價值。

關鍵詞：跨文化改編、哈姆雷、王子復仇記、戲曲、莎士比亞

臺灣大學學術期刊資料庫

Transfigurations: *Hamlet* in Chinese Opera

Fang CHEN

Hamlet is one of Shakespeare's most popular plays. In the four hundred years since it was performed in about 1600, there were numerous adaptations by others. The first adaption of *Hamlet* into Chinese opera, in 1916, was entitled *The Prince's Revenge*. From then on, there have been various versions of *The Prince's Revenge* giving a Chinese interpretation of this story, presented by companies such as Contemporary Legend Theater, Shanghai Yueju Opera Theatre and Shanghai Peking Opera Theatre. These theaters made a lot of changes to the original for different reasons – the screenwriter's creative idea, the characteristic of the theater, the actor' s traits, the performance time, etc. *Hamlet* acted in the style of Chinese opera has presented many transfigurations and become "another kind of performance" both in style and meaning.

The Prince's Revenge played by Contemporary Legend Theater not only overturned the original play but also created an innovative type of drama. The prince did not experience the practical or psychological conflicts that Hamlet had to face. The former was simple and straightforward, an invariable character who reflected the restricted traditional model of a Chinese prince. The version played by Shanghai Yueju Opera Theatre featured Yin Guifang, a famous male *xiao sheng*. The portrait of Hamlet's psychology disappeared, adding a sentimental mood characteristic of Yueju Opera. Hamlet's dilemma was diverted to a romantic love story, turning him into a gentle, cultured and affectionate prince, and eliminating the self-analytical, introspective elements. The version played by Shanghai Peking Opera Theatre brought all the techniques of *wu sheng* and *lao sheng* into full play and highlighted the embellishment of a dramatic mood at the expense of narrative. The story was told with several extracts from the original. Its way of performance made it look like a "show" rather than a play.

This article compares the essential differences in structures, characters and the crucial arrangement of "story within a story" between the original and the adaptations. It elaborates on the deconstruction and reconstruction of *Hamlet* in Chinese opera, the hash of characters in a new form and the original and derivative functions of "story within a story". Three versions of the adaptations were not exactly the same as the original. However, they played an important role in the development and innovation of Chinese operas and theaters. *The Revenge of the Prince* accentuated the value of cross-cultural adaptation.

Key words: cross-cultural adaptation *Hamlet* *The Prince's Revenge* Chinese opera Shakespeare

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

文字資料

上海戲劇學院、香港浸會大學、澳大利亞拉籌伯大學（La Trobe University）：《「莎士比亞在中國」演出與研究——國際研討會》學術論文集，1999年。

上海藝術研究所、中國戲劇家協會上海分會編：《中國戲曲曲藝辭典》，上海：上海辭書出版社，1981年。

中國大百科全書出版社編輯部編：《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。

中國戲曲劇種大辭典編輯委員會編：《中國戲曲劇種大辭典》，上海：上海辭書出版社，1995年。

中國戲曲志編輯委員會編：《中國戲曲志．上海卷》，北京：中國ISBN中心出版，1996年。

王安祈：《國劇新編——王安祈劇集》，臺北：行政院文化建設委員會，1991年。

王淑華：〈衆聲喧嘩裡的莎士比亞〉，《中外文學》29卷10期，2001年3月，頁117-147。

_____：〈越劇舞臺上的哈姆雷〉，《戲劇學刊》第6期，2007年7月，頁269-282。

布羅凱特（Oscar G. Brockett）著，胡耀恆譯：《世界戲劇藝術欣賞——世界戲劇史》，臺北：志文出版社，1999年。

朱生豪、虞爾昌譯：《莎士比亞全集》，臺北：世界書局，1996年。

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，1990年。

孟憲強：《中國莎學簡史》，長春：東北師範大學出版社，1994年。

胡耀恆：〈我對「漢姆萊脫」的三點看法〉，《中外文學》16卷11期，1988年4月，頁4-18。

馬克林（Colin Mackerras）著，宋維科譯：〈中國地方戲曲改編莎士比亞〉，《中外文學》28卷1期，1999年6月，頁20-31。

曹樹鈞、孫福良：《莎士比亞在中國舞臺上》，哈爾濱：哈爾濱出版社，1989年。

張沖主編：《同時代的莎士比亞：語境、互文、多種視域》（《莎士比亞在中國：回顧與展望全國研討會論文集》2004年12月16-19日），上海：復旦大學出版社，2005年。

陳芳：〈論「戲曲程式」〉，《清代戲曲研究五題》，臺北：里仁書局，2002年，頁93-121。

____：〈演繹莎劇的崑劇《血手記》〉，《戲曲研究》第76輯，2008年9月，頁9-37。

____：〈跨文化改編的「務頭」：以「莎戲曲」爲例〉，臺北：臺灣大學戲劇學系「探索新景觀：2008劇場學術研討會」宣讀論文，2008年10月31日-11月2日。

彭鏡禧主編：《發現莎士比亞：臺灣莎學論述選集》，臺北：貓頭鷹出版社，2000年。

_____譯注：《哈姆雷》，臺北：聯經出版公司，2001年。

_____著：《細說莎士比亞論文集》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2004年。

_____：〈導讀：「推理」莎士比亞〉，葛林布萊（Stephen Greenblatt）著，宋美瑩譯：《推理莎士比亞：解開五百年來天才的創作祕密》，臺北：貓頭鷹出版社，2007年，頁

臺灣大學學術期刊資料庫

5-8。

當代傳奇劇場製作：《王子復仇記》臺北首演節目書，1990年3月6-10日。

楊世彭譯著：《李爾王》，臺北：木馬文化公司，2002年。

譚帆：《金聖嘆與中國戲曲批評》，上海：華東師範大學出版社，1992年。

曾永義：〈論說「戲曲劇種」〉，《論說戲曲》，臺北：聯經出版公司，1997年，頁247-252。

顏元叔：〈《哈姆雷特》的評論〉（下），《中外文學》12卷12期，1984年5月，頁4-53。

_____：〈莎史劇的主要關懷〉，《中外文學》23卷12期，1995年5月，頁120-139。

Hu, John Y. H.. "Adapting Shakespearean Plays into the Chinese Opera: Pitfalls as Exemplified by *Hamlet*." *Studies in Language and Literature* 5 (1992): 95-104.

Li, Ruru. *Shashibiya: Staging Shakespeare in China.* Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003.

Proudfoot, Richard. et al. eds. *The Arden Shakespeare Complete Works*. London: Thomas Nelson & Sons Ltd, 1998.

影音資料

上海京劇院：《王子復仇記》演出版DVD，齊魯音像出版社。

上海越劇院：《王子復仇記》演出版VCD，揚子江音像有限公司。

當代傳奇劇場：《王子復仇記》錄影帶，未出版。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術
期刊資料庫