

从莎士比亚《麦克白》到昆剧《血手记》*

李伟民

内容提要 昆剧《血手记》在突出原剧《麦克白》悲剧意蕴的前提下,运用多种昆剧艺术表现手法,通过昆剧的唱、念、做、打,前后两个版本的《血手记》以不同行当,不仅充分挖掘、外化了马佩、铁氏杀人前后的心理特征,而且通过昆剧的程式突出了悲剧人物的心理状态。昆剧《血手记》以“诗意”的美丑对比彰显了原作的悲剧精神,而《麦克白》则借助于昆剧的写意性,成为一部深刻挖掘人性,颇具现代意识和经典性质的不可多得的昆剧莎剧。

关键词 莎士比亚 昆剧 《血手记》

DOI:10.16345/j.cnki.cn11-1562/i.2015.02.006

早在20世纪30年代,著名导演黄佐临就萌发了以昆曲演绎莎士比亚戏剧的想法。正如黄佐临自己所说“莎士比亚昆曲化是我几十年的愿望,希望他的杰作能藉此获得更强大的表现力和生命力。”^①这个愿望直到1986年,中国首届莎士比亚戏剧节期间才以片段形式实现。1987年6月,该剧首演于上海儿童艺术剧场,^②其后应爱丁堡国际艺术节邀请,该剧到包括爱丁堡在内的英国23个城市巡回演出,均好评如潮。2008年,《血手记》(以下简称《血》剧)以“曲牌组合”^③的形式重新创排,亦赢得了广大观众的青睐。《血》剧由郑拾风编剧,黄佐临、沈斌导演。昆剧莎剧《血》剧前后有两个舞台演出版本。昆曲演绎《麦克白》,用黄佐临的话来说可谓“门当户对”。改编彰显了两大大戏剧传统的经典性,同时也为如何采用中国戏曲改编莎剧提供了理论与实践

的思考空间。^④《血》剧的改编,充分发挥了“昆曲传统的程式手段‘载歌载舞’,努力使莎剧昆曲化”^⑤的指导思想,以昆曲的“唱、念、做、打”在叙述原作主题、情节,以巨型而狰狞的面具隐喻皇权的威严,使观众在深入理解莎氏剧作的人文主义精神的基础上获得了双重的审美愉悦。在当代莎剧的改编中,莎剧不仅仅存在于文本中,也存在于舞台上,因此我们不能“只强调莎士比亚在语言方面的特点而忽视了他舞台艺术等方面的优点。”^⑥中国戏曲改编莎剧的优势在哪里?黄佐临先生指出“四百二十年来,莎翁戏剧在世界上有各式各样的演出方法和风格,但几乎没有可称满意者……问题出在莎士比亚以及后人皆注意‘念’、‘做’而忽略了‘唱’、‘打’,而昆剧和川剧同样讲究‘唱、念、做、打’的有机结合。”^⑦诚如黄佐临所言“昆曲《马克白》

* 本文为国家社会科学基金西部项目“莎士比亚戏剧在中国语境中的接受与流变”的阶段性成果,项目编号:12XWW005。

或许是演出莎士比亚诸多办法最好之一。”^⑧实践和理论证明，全方位运用昆曲固有技巧，以写意的昆曲改编《麦克白》可以利用其丰富的舞台叙事手段深入挖掘人的心理活动，诠释原作的悲剧精神，并发现写意乃是文艺复兴时期莎剧所蕴涵的现代精神的自然体现。通过莎士比亚戏剧的“中国化”，在21世纪的今天，我们也可以藉此认识到，作为经典的莎剧本就应该是开放、包容、丰富多彩和经得起任何形式改编的。

一、从“写实”走向“写意”的审美转换

昆剧以怎样的形式呈现《麦克白》才能反映原作的悲剧精神？这是文本改编者首先要解决的问题。导演之一的沈斌认为“莎氏从正面人物着手写出了英雄在权欲面前的内心搏斗，野心战胜理智，这就是莎翁抨击的邪恶、暴虐、贪婪、仇杀的原作精神。”^⑨所以，《血》剧的文本改编既不能原封不动搬用原作的内容、情节和语言，也不能完全抛开原作另起炉灶，更不能置昆剧的审美艺术特点于不顾。为此《血》剧的改编，必须在紧扣原作中人物心理刻画特点的前提下，以原作的主要故事情节引领叙事与抒情，充分发挥昆曲唱腔的抒情色彩与身段的隐喻意义，以写意来抒发人物内心的情感波澜，进而达到塑造鲜明人物形象，开掘其性格特征的目的。这就要求改编无论是唱、舞还是做，都要以叙述人物的心理矛盾为旨归，并将人物的心理变化外化于舞台之上的唱念做打之中。

《血》剧将《麦克白》五幕27场改为7折：晋爵、密谋、嫁祸、闹宴、问巫、闰疯、血偿。马佩在平叛中立功，加官晋爵激发了他窥伺皇位已久的野心。郑王夜宿其家，马佩夫妇同谋暗杀了郑王，采用欺骗和残暴的手段掩盖罪行，剪除异己，旧仇新罪、众叛亲离、沾满鲜血的手难以洗净，在神经错乱中大势已

去，马佩、铁氏结束了罪恶的一生。^⑩《血》剧以昆曲形式美作为承载原典悲剧精神的基础，紧紧抓住昆曲以美传真，以情显理，以虚衬实，以形演神的写意性，在不脱离昆曲音、舞的舞台呈现中，发挥昆曲“唱”、“念”、“舞”、“打”之长处，塑造了两个野心家从堕落走向灭亡的过程。《血》剧以其音舞叙事和长于抒情的特点，通过“美的造型形象，促使联想的发生，寄托创作主体的审美情感，隐喻某种诗情哲理”，^⑪从而为以写意为主的昆剧，去改编以写实为主要特征的莎剧提供了经过实践检验和引发理论思考的颇为成功的范例。

二、改写的叙事与抒情

如何以《血》剧的写意性再现莎氏悲剧的批判精神？《血》剧以中国戏曲的假定性和从“写意戏剧观”中升华出来的“诗化意象”，呈现原作的悲剧精神，从形式上对原作进行了脱胎换骨的改造。它采用昆曲的程式为媒介，营造出了浓郁而深沉的悲剧氛围，通过形式、内容的“扬”与改编中的“弃”，完成了昆剧写意性对经典莎剧的美学建构。诚如众多戏剧研究者所指出的，在20世纪世界莎剧演出舞台上，“以自己本民族的艺术形式搬演莎士比亚戏剧，这在世界上已经成为一种潮流”。^⑫实践证明，如果我们不对改编莎剧抱有僵化的认知，我们就会看到“现代舞台对于莎士比亚的改编，也呈现出各种各样的形态……寻找莎剧与自己心灵的契合点”。^⑬问题在于，中国昆曲艺术，古朴典雅，艺术上追求“功深熔琢，气无烟火”，情感上追求“一字之长，延至数息”，这与原作迅疾、激越、跌宕、写实的话剧行动构成了乐诗与剧诗在舞台表现上的诸多矛盾。

完美的叙事是最好的抒情。《血》剧以昆曲写意的叙事与抒情表达悲剧人物内心对权力的渴望和不择手段攫取最高权力的疯狂。这种

改编通过具有强烈感情色彩的昆剧程式,变独白、对白为二十余个昆剧曲牌的唱与舞,将人物性格与内心隐秘聚焦于昆剧审美的程式之中。马佩和铁氏的疯狂,在叙事与抒情审美形式的呈现中不断得到音舞的放大。人物心理变化通过唱腔、舞蹈、语言的综合运用,使形式全面作用于内容,形成了“悲中美”、“外形美与内心丑”的强烈对比。此时写意所创造的审美,已经成为“一种被现代理性烛照的诗化戏剧观”^⑪的美学隐喻。《血》剧的主题也就在“曲”的叙事与抒情中,演绎了原作的“普遍性的主题——权欲使人堕落”。^⑫在《血》剧的舞台上,观众通过叙事的语言获得悲剧感已经降为次要地位,而主要是通过唱腔、舞美的呈现达到悲剧审美的愉悦。在此,音乐和舞蹈所营造的意境已经通过特定符号的转换,在对邪恶、野心的批判中,鲜明地表现出作者的伦理道德倾向。

为了获得改编的自由,以昆剧程式为舞台叙事手段的《血》剧之审美已经解构了《麦克白》之“真”,它已经不必在“真”上依附于原作,而是在外化“美”的过程中,与“情感”、“心理”的阴暗形成鲜明对比。《血》剧的化妆、服饰、动作、对白呈现出“矫情镇物,装腔作势”^⑬的昆剧美感,以昆剧超出生活之法的写意性审美,表现原作中人的心理和情绪。因为“在莎士比亚舞台上,服装不一定和剧情规定的时代相符,这和戏曲舞台也极其相似……不可能抛弃莎士比亚,也不能回到莎士比亚,我们演出莎士比亚戏剧应该理解为我们和莎士比亚的交往”。^⑭写意性所带来的陌生化将“角色”的表演统一于昆剧的程式之中。《血》剧以写意的昆剧建构出原作所需要的心理、情绪,在“高度发扬戏剧的假定性,与此同时又沿用模拟生活形态的真实性”(《中国戏曲》,16页)的昆剧讲述故事的方式中,以鲜明的行当表现人物、塑造人物,营造出以虚拟为主、写实为辅的昆剧莎

剧。1986年首版《血》剧的马佩、计镇华以生行应工,2008年版的《血》剧,吴双饰演的马佩以净行应工。无论以何种行当塑造马佩,均兼顾了“程式规范和生活气息”(《中国昆剧大辞典》,380页)的统一。我们看到,计镇华饰演的马佩首次出场,头戴老爷夫子盔,身穿红靠,口挂黑三(胡须),意在显示其“大英雄气度和以功臣自居”^⑮的心理。在曲牌、套曲联唱的曲牌体,以适用于老生的缠绵低回的[商调集贤宾]、[逍遥乐]、[上京马]、[斗鹌鹑]、[紫花儿序]、[调笑令]、[秃厮儿]中,将马佩在弑君前恐惧、彷徨、迷茫、痛苦、争斗、孤注一掷的内心世界,以及张静娴扮演铁氏的狂、狠、恨、怕、哀、癡、疯等性格特征,在叙述与抒情的交替演进中,通过情感的延伸与扩张,使“文化的理解与对话”,^⑯化写实莎剧为写意的昆剧莎剧。导演在《血》剧的改编中反复强调的是“戏剧表演不是对现实生活的再创造”,^⑰而是对现实中的遭遇抒发情感,以写意的“唱曲为主要表现手段”,^⑱达到与注重乐感的西方歌剧宣叙调在审美上的殊途同归。《血》剧对故事的叙述在紧贴人生、人性、命运展开的同时,以唱腔和身段的运用揭示人物的内心变化和情感世界。2008年版本中,吴双以净行的“唱做兼工”^⑲饰演马佩,更具英雄气质,但也更显阴险狡诈,多种性格聚于一身,在亮相、造型、剑舞等程式的运用中,借“武生或麒派老生的表演手段塑造人物,用阳刚之气反衬其性格悲剧,铁氏则突出柔中见刚的性格反差”,^⑳其外形英雄之美与内心小鸡肚肠之丑在极大反差中隐喻了生活、人性的复杂。《血》剧的舞台叙事以体现“风格的表现力”^㉑为主,再现了人物的心理变化和情感的跌宕起伏,彰显了人物的狂妄、凶狠、绝望、卑鄙。而原作的悲剧性也在“中国戏曲形式美的体现”^㉒中得以建构,并在“神游于规矩之外的韵致”^㉓中得到诠释。《血》剧的改编使原作中的戏剧

性与昆剧的音乐性、舞蹈性结合在一起，将人物的内心世界用极具感染力的“代言体剧曲”（1页）的程式表现出来，从而实现了将“写实”，表现“生活真实”的行动，向“写意”、“写情”虚拟审美的昆剧莎剧转化。改编在加快叙事节奏的同时，以抒情中的大停顿展示人物内心矛盾冲突，在一张一弛的交替中表现了人物内心的矛盾和痛苦，从而达到了“以塑造人物为前提，保持昆曲的韵律和行当韵味”（《是昆剧 是莎剧：重排昆剧〈血手记〉的体验》，24—26页）的目的，创造出既有昆曲特点又有原作人文主义精神，符合现代观众审美习惯的昆剧莎剧。《血》剧的编导懂得，昆剧“首先是一种戏曲声腔，是音乐化的语言艺术”。^②因此，《血》剧的程式在音乐化中，表现了人物的险恶、凶狠、良心发现、懊悔、恐惧、内心烦乱，此时，“动作和音乐的表现能力，显然超越了语言”。^③昆剧改编的莎剧使我们看到“当莎士比亚一旦拥抱了中国戏曲，也就拥抱了音乐，因此也就在根本上拥抱了诗。”（《我与写意戏剧观》，89页）可以说通过昆曲程式，外化了剧中马佩、铁氏等人的内心，同时这种写意也超越了西方话剧的单纯“言语”，使观众在“写意与写实对比——想象主义与自然主义对比——诗意与世俗对比”（《从传统创新政治看中国与全世界各地华人的话剧情况》，4—9页）中感悟到人物的性格特征。中国戏曲的规律是，当叙事达到紧要关头时，叙事往往会让位于情感的抒发，此时，歌舞就成为抒发情感最重要的方式，高潮往往出现在载歌载舞之处。配合马佩、铁氏反映其心理活动的写意性歌、舞，使二者的心灵历程得到具象展现。“戏中人”的心理活动被昆剧的程式激活了，野心、凶残、邪恶的本性通过昆剧的演绎给观众留下了可以意会的想象。根据莎士比亚悲剧的宗旨“并不揭示绝对的邪恶，而是描述可以体验和经历的邪恶”^④这一审美原则，《血》剧通过音舞符号——语言之

间的切换，准确描述出主人公内心世界的极度扭曲，具象性地呈现出马佩和铁氏被送上了不归之路的人性中的深层原因。《血》剧以程式中蕴藏的美，美中蕴含的情，情中所具有的批判精神，使《血》剧把固定不变的空间，变成了流动多变的象征性空间。角色靠自己的形体动作的诗化意象突破了“真”的藩篱。《血剧》对《麦克白》的改编形成了经典与经典之间的跨世纪对话。

三、陌生化的诗意表达

《血》剧对原作的改编，解构了我们业已建立起来的对《麦克白》所呈现的，写实悲剧叙事基础上的所谓“真实”，而且通过昆剧程式的写意建构，引导观众从故事、情节的叙事中解放出来，从关注情节发展转向注重艺术美的表现形式。我们以唱舞为例，当角色以〔集贤宾〕低腔表现马佩复杂的心情，到〔上京马〕快节奏的踩板渲染其内心波澜，层次鲜明地展现出人物丰富的心理层次。《血》剧的表演设计，以呈现人物的诗意为旨归，采用“武戏文唱，文戏武演”的方式，运用京剧麒派表演手段，采用“髯口”的掸须、弹须、捋须等一系列动作，以层层递进的方式强化了马佩弑君前后的内心矛盾和恐惧；在处理洗净血手的表演中，张静娴充分发挥了水袖的表意——心理、表情—情绪功能，^⑤在双手的磨搓中，融生活化的动作于程式之中，使人物的心理与情感遇合在昆曲写意之美中，为《血》剧的“美”、“情”、“神”的诗意审美叙述方式，创造出外形柔媚而有力、飘逸而不板滞、流动而非静止的昆曲写意之美。此时的审美指向已经将“‘情’假托为‘物’，以‘物’转而表‘情’的高度象征的表演艺术，将‘假定性手法’的物化主观情感，外化内心世界的功能发展到了几乎无以复加的程度”。^⑥在这一诗意性的建构中，既透视出人物心理、情绪变化曲线，又有造型美和雕塑感；既从内心挖掘

原作内心矛盾冲突,又依靠昆剧艺术丰富的舞台语汇,使《血》剧在歌舞的演绎中,蕴涵了现代戏剧所需要的更多的理性与思辨成分,创造出更为丰沛的远远超越“言语”表述的审美信息。《血》剧以“舞台上承载着‘逼真的情感’的假定性的戏剧演出时空结构”(31页),达到了人性的逼真;又通过“一种非生活逻辑的、非现实性的戏剧情景,并对这情景之中蕴涵着的深层情感和生命动机”(94页),达到了对原作的陌生化改编。所以,《血》剧自然也就不仅仅局限于在“舞台上创造现实生活的幻觉,而是通过某种象征形象的催化,在观众的心理联觉和艺术同感中创造出再生的饱含哲理的诗化形象……诗化的意象可能使观众同时获得哲理思索与审美鉴赏的两种激动”。^②由此也就找到了美的形式的那些瞬间得以延续的根据。《血》剧的改编证明,写意的演绎完全可以“超越写实的环境戏剧的限制,可以提供创造想象自由驰骋的‘心理时空’”(《从假定性到诗化意象》,123页),从而达到“‘诗情哲理’和‘美的形式’的完满统一,实现对最富于理性震撼力和情绪感染力的‘表现性舞台意象’的创造。”(133页)

陌生化的舞台效果“出现在感情冲动的形式中”。^③改编促使《血》剧在假定性中充分彰显了“表现性舞台意象”的阐释功能。在剧中,饰演马佩的计镇华从人物出发,在“真实体验的基础上运用程式,以增强人物的深度和表演的感染力”。^④例如第三折“嫁祸”中,饰演马佩的计镇华从[商调集贤宾]转到[逍遥乐],再转[上京马]:

见龙泉心潮陡地涨,
转眼间赠剑人要剑亡!
咦,却怎的事临头心旌乱恍,
迷茫茫知在何方?
……
血淋淋利刃寒光!

一会儿它变短变长,
使劳神者神丧,
劳心者心碎,
劳力者空忙。
……
到手的九五之尊莫彷徨。
上天助我好娇娘,
愿俩同心成大事她立后我称皇。^⑤

这种表现个人心理和极度疯狂的情绪宣泄,三次通过“龙泉剑”的意象,在文场音乐和武场打击乐的节奏中,马佩以“舞”的程式——慌乱的台步、惊愕的眼神、惊恐中的亮相、头盔上抖动的珠子、宝剑的舞动、髯口的变化,以及从慌乱到孤注一掷的心理,在“九五之尊,虎踞龙床,皇天有命,违命不祥”(238页)的画外音中,篡位的心理得到了超越昆剧“言语”程式的陌生化强调。又如在“闹宴”一折,在舞台上设置了老王杜戈鬼魂出场,鬼魂头披黑纱,又在白色的髯口中增加一束红色的髯口,“以渲染‘白发苍苍血染沙场’和老杜戈‘纷披血发的愤怒’形象”。饰演马佩的计镇华以“亮相”反映人物心理和情绪,又如当女巫以炉顶三峰的立体造型预言马佩即将成为“一字并肩王”激发的勃勃野心,与“享九五之尊”的惊喜与恐惧,“不交出兵权,就要动用”时的老谋深算和自我陶醉;既有前弓后箭、推髯亮相与“两看门”,撩开斗篷,惊眼亮相,头盔上的珠子因惊惧而瑟瑟作响的“惶乱迷茫”,也有铁心杀伐的坚定,野心的不断膨胀,程式成为表达“人物心理活动的潜文本”。^⑥此时马佩的“内心冲突是悲剧行动的全部”,大段的唱、舞则作为一种陌生化的“表演方式所造成的自由”,^⑦成功将莎剧“写实”的震撼力与昆剧的“写意美”融合为一体,故而使《血》剧能在导演所构想的“人类的精神世界的建构中,保持民族特色”,^⑧同时也以“美本身,形式本

身”，造成了陌生化的新异审美效果。

郑拾风将“洗净你的双手”的多段台词扩展、丰富为“闺疯”一折戏，发挥了昆曲以歌舞表演人物内心世界的长处。尽管有莎学研究者认为麦克白夫人虽然是个“人妖，但她不可能是剧里一切罪恶的主要负责人”。^⑨相对于原作来说，《血》剧加强了麦克白夫人的戏份。统观几部以中国戏曲改编的《麦克白》都不同程度地赋予了麦克白夫人更为重要的地位，例如越剧《马龙将军》、^⑩川剧《马克白夫人》^⑪、婺剧《血剑》^⑫等，因为“离开创作想象力的自由，就没有莎士比亚艺术生命的永恒魅力”。^⑬扮演铁氏的张静娴以其正旦的妩媚、刀马旦的武功、泼辣旦的果决、刺杀旦的凶狠等行当表现人物不同的精神状态。铁氏以古装头、束裙，加长水袖，美艳而骄横，充分展现了旦脚的水袖功，以抖袖、扬袖、摔袖、甩袖、绕袖、抛袖、抡袖、掀袖，以及坐子、慢鹞子翻身、翻跌、跪步、下腰、拧旋子、跪躺，最后以四鬼魂“喷火”绝技表现冤鬼的胸中怒火，铁氏精神错乱、全面崩溃的昏厥，最后以一个僵尸死于台中的高潮戏，表现出莎氏悲剧的深刻意蕴。2008版《血》剧中饰演铁氏的余彬以“哀绝而不乏火烈”的唱，在美化的身段中聚焦反面人物内心的疯狂，通过强烈对比，深刻地呈现了莎氏悲剧对邪恶人性的批判，对野心家的警告。美丑的强烈反差，有助于观众在歌舞中把握铁氏色厉内荏，外貌艳丽，“外形娇美，内心残忍和精神分裂”^⑭的特征，把一个老谋深算而又心狠手辣的人物勾画得入木三分。例如，铁氏在“密谋”中的[归朝歌]：“趁良宵神鬼不知血溅龙床。到明朝嫁祸除王党，你是百官朝拜的好皇上，妾身是铁心铁胆的铁皇娘”（《兰苑集萃——五十年中国昆剧演出剧本选》，238页）无论是张静娴还是余彬在人物的塑造中，都创造出刚劲而富有象征意味，既有夸张的造型美，又有流动的韵律美的铁氏形象。诚如拉康所言“没

有疯狂我们人就不成其为人形象。”^⑮如在原作第五幕第一场中，麦克白夫人说“去，该死的血迹！……为什么我们要怕被人知道？可是谁想到这老头儿会有这么多的血？……这两只手再也不会干净了吗？……这儿还是有一股血腥气；所以阿拉伯的香料都不能叫这只小手变得香一点。”^⑯而在《血》剧的“闺疯”一折的[斗鹌鹑]、[调笑令]、[秃厮儿]中铁氏唱道“近日你为几滩血痴痴呆呆般丧魂，是大丈夫怎扭扭捏捏妇人般胆小？……战战兢兢不似个人君，如何能威慑当朝！……可怜我冤孽缠身难自拔，轮番儿索命的高声骂”，“古往今来哪个帝王手上没有鲜血”。（《兰苑集萃——五十年中国昆剧演出剧本选》，252—254页）铁氏这个外表美艳，内心狠毒，备受精神折磨的“疯妇”以唱和舞传达给观众的是：故事是戏剧，感情是戏剧，激情也是戏剧，疯狂更是戏剧。演员用诗、用歌、用优美的舞蹈、用强烈的形体动作，用延长的水袖，诉说使她疯狂、歇斯底里的原因。正如黄佐临所说“在中国戏曲舞台上演出莎剧，将具有惊人的应变能力。不管表现什么……在中国戏曲的舞台技术中总能找到体现的方法。”（《我与写意戏剧观》，75页）这段话既体现了我们应有的文化自信，也是昆剧经典性的生动体现。因为戏曲代言体叙述的写意性是包含在“戏曲美学原则所贯穿着的表演程式体系之中”的。^⑰戏剧是通过叙事推动情节发展、塑造人物，而贴切的程式具有很强的叙事功能。在《血》剧中，“无论是舞蹈，还是唱念，都只不过是剧情的一部分，因此它的音乐性、舞蹈性、节奏性是统一于戏剧性的。”（《中国戏曲》，112页）张静娴、余彬在戏剧氛围的营造上，以丰富的昆剧语汇叙述故事，使表演既充满了诗情画意，又以具象化的程式表达出人物的内在情感。当铁氏的目的已经达到之际，篡权者的野心也在唱、舞结合的程式组合中得到了既深刻又写意的体现。

四、“真假之间”的鱼与熊掌

有批评者指出,由于《血》剧强化了仙姑的神秘力量,将天意作为其劝说丈夫弑君篡位的依据,使马佩的“政治野心的企图被巧妙地变形为顺从神意的行为”,^④似乎减弱了悲剧的力量,而没有看到所谓“神意”仅仅是野心家篡权的某种借口罢了。马佩“在天意的遮掩下,不去直视自己的野心”(《“移步不换形”:〈血手记〉和〈欲望城国〉的迥异“移步”》,4—18页),由于心理冲突的内容发生了变形,因而缺少悲剧的崇高感。而我们认为,实际上“天意”的借口更表现出人物伪善的一面,随着马佩政治野心的不断膨胀,“天意”仅仅是“野心”的一块遮羞布罢了,例如原作中女巫丙说“万福,麦克佩斯,未来的君王!”^⑤麦克佩斯也以“神巫”用“尊号”称呼自己,用“黄金的宝冠罩在头上”(《莎士比亚全集》,13页)寻找借口,其深层的心理动因也是借所谓的女巫神示的天意寻找僭越的理由。麦克白极为虚伪的一面,其实早在戏剧开场,就已经被莎士比亚钉在了耻辱柱上了。所以《血》剧的“天意说”并没有减低对马佩政治野心的批判。因为围绕着批判精神的建构主要还要依靠昆剧的一系列程式来完成。甚至有时,这种囊括全部莎氏悲剧意蕴也只是一种理想的预设。如果以莎氏的原典作为标准,不管是现代莎学的诠释还是舞台上的演绎是永远不可能穷尽的。“如果戏剧的意义是由剧作家来决定,当演出只是用来阐释这种意义的时候,演出对于剧作而言总是不充分的,舞台永远不能充分容纳莎士比亚。”^⑥这一判断标准适用于所有莎剧的舞台呈现,改编成功与否的标准应该放在超越文化之间的差异不同于对话性为主的西方话剧叙述方式,中国戏曲叙事的间离化抒情模式,可直达原作的悲剧精神。实际上,《血》剧的改编与原作相比,在于“戏剧线索过于集中,外部矛盾冲突的

另一方始终隐于幕后,使马佩所处的环境世界显得单调,因而较之原著,马佩已不再是一个处于层层旋涡,重重矛盾中的复杂个性,而是被明显简化了、提纯了。而这种情况的必然结果,便是内心冲突强度的减弱。”^⑦对政治野心和贪婪欲望的批判转变为“善恶到头终有报”的中国传统的因果观念。^⑧而将原作中麦克白夫人读信改为述梦便认为隐匿了“麦克白复杂伪善的个性,在马佩身上,也就丧失了利用深层‘潜文本’(subtext)来呈显的机会”^⑨的说法也失之于简单。其实,“述梦”中的一句“虎踞龙床”已经把“读信”的伪善暴露无遗了,它不仅是铁氏所想,更是马佩所想。我们认为,上述跨文化改编中的长短处,在《血》剧“跨行当”的人物设计与深厚功力、精湛演技,及其写意、虚拟、象征、程式、歌舞的演绎中,弥补了多少有些简单化的心理刻画。“立主脑,减头绪”也是鱼与熊掌之间的选择性取舍。因为,我们不能苛求当代所有的《麦》剧改编,都完整地涵盖原作的内容和悲剧精神,对《血》剧的评价,也不能仅仅依靠改编文本进行评判,而是要结合舞台呈现方式的综合运用来彰显其悲剧精神的获得。原作与改编最佳结合点实质上介乎于“真假之间”。因为在“唱”和“舞”对人物心理的刻画以及昆剧抒情,已经转变为写意的美学,程式和唱腔的运用已经获得了“自身的整体感”(《从假定性到诗化意象》,276页)。有论者对《麦克白》剧本的改编,预设了更高的审美目标,“即改编能否掌握原作的题旨要义,并融入本国的文化背景去表述……《血》剧的人物刻画简单且矛盾,文义格局较诸原作也颇偏狭。”(《演绎莎剧的昆剧〈血手记〉》,9—37页)如此批评强调《血》剧改编对原作深度与广度认识不足,又因为增饰的情节,造成脉络不清、缺乏呼应,难以达到预期的改编效果的意见,是值得在莎剧改编中注意的。

能够表现东西方文化各自的内在灵魂,并

使之融合的戏剧，才是黄佐临心目中的写意戏剧、诗化戏剧。《血》剧已经远离了生活，在写意性极强的表现中，昆剧的程式强化、美化了肢体语言，扩展了情感表现的空间范围，“使主人公的心理变化过程具象化地呈现在观众面前”（《莎士比亚与中国戏曲》，27—30页）。《血》剧的叙事—抒情，表现—表演，已经由第一人称的代言体兼具了第三人称的叙述体意蕴（《中西戏剧比较论稿》，30页）。我既是剧中人，又超脱于剧中人之外；既在扮演剧中的人物，又通过程式的呈现进行表演。此时，尽管“叙事成为一种必要”^⑤的模式，但叙事已经不仅仅是目的了。剧情的推进已经介乎于扮演与表演之间的“借叙事来抒情”（《中西戏剧比较论稿》，40页），通过抒情来反映人物的内心世界，借助于人物内心矛盾，通过外化的程式反映人物的精神状态。此时，舞台上的人物既以代言体出现，又通过昆曲的表演兼具第三人称的指涉功能。这就是说，《血》剧以程式的陌生化把原作化为身段、唱腔、曲牌、韵白和锣鼓点。显然，昆剧的程式已经对莎氏悲剧形成了更为诗意的演绎，但也并没有以减弱对人物复杂内心世界的反映为代价。布莱希特曾说“演员就把一个显然被抓住的事物本质诉诸于观众的视觉，他的恐怖随即在此处引起陌生化效果。”（《布莱希特论戏剧》，196页）这种把莎氏悲剧审美转化为昆剧的音舞，通过22段独唱、伴唱，以及独舞、群舞的表演方式，已经使其在外在形式上既远离生活，跨越时空，又在形式表现上，立足于人之心理层面的“尚情”。^⑥而“中国戏曲程式既有间离，又要求有传神的幻觉感”^⑦的审美特性也就得到了强调。另一方面，如果改编仅仅依靠昆剧现有的程式也不足以表现《麦》剧的内容，为此就要对程式加以变化、发展，因为《血》剧改编源自外国经典，“演员必须自己揣摩表演的尺寸与章法”（《演绎莎剧的昆剧〈血手记〉》，9页），增加自己对

经典、生活和人物的理解。《血》剧与传统昆剧相比，它“所表达的情感的激烈性远远超过了一般昆曲”（《莎士比亚与中国戏曲》，27—30页）。为此，《血》剧吸收多种昆剧艺术表现手法，在不脱离原作情节和故事线索的大原则下，创造出符合剧情和人物特征的动作，以“变形的心理冲突”^⑧达到了貌离而神合的审美效果。

结 语

对人的尊重是戏剧普世价值的体现。《血》剧的改编在遵循现实主义艺术创作原则的基础上，亦充分发挥昆曲的写意性，通过高度写意反映了原作的悲剧精神。《血》剧的改编以唱腔、舞蹈的虚拟、写意和陌生化为表现形式，对舶来品写实的话剧莎剧以假定性舞台建构，即表演者“以剧诗、剧曲、剧舞的手段去具体体验角色的内心世界”。（《阿甲戏剧论集》（上），422页）昆剧音舞改编《麦克白》所产生的间离效果，实现了莎剧由“生活符号”向写情的“写意符号”的诗意性转换。《血》剧写意性的昆剧建构所要达到的审美效果则“从内容到形式都高于生活真实”。^⑨我们看到，通过符号的转换，引起观众兴趣和关心的已经不仅仅是故事内容，而转化为演员表现心理的深度与情感的力度。

“莎作的传播是跨文化传播。”^⑩《血》剧的改编使我们看到，昆剧—莎剧、写实—写意、生活—程式、言语—歌舞等在互为“他者”中，导演和演员对不同戏剧形式所秉持的宽容与放松心态，雅俗、善恶在中西融合之间回归为“戏”之本体，写实与写意共同营造出既是“中国古典审美精神结晶的昆曲”，^⑪又具有想象力的现代舞台特点的诗意化《血》剧。由此进一步证明，莎剧的本土化、民族化已经成为现代戏剧发生深刻变革的一部分。从注重剧本到注重舞台演出，从写实到写意，从类型化到个性化表演手法的综合运用，是现代

戏剧真正证明自己的一次审美艺术跨越。

注释:

- ① 黄佐临 《昆曲为什么排演莎剧》，载《戏曲艺术》1986年第4期，4页。
- ② 吴新雷 《中国昆剧大辞典》，南京大学出版社2002年版，186页。(以后引用，在正文中随文标注页码。)
- ③ 顾兆琳 《关于昆曲常用曲牌的建议》，载《艺术百家》1991年第1期，73-79页。
- ④ 李伟民 《中国莎士比亚批评史》，中国戏剧出版社2006年版，401-402页。
- ⑤ 黄佐临 《昆曲为什么演莎士比亚》，载《上海戏剧》2006年第8期，40页。
- ⑥ 亚瑟·霍姆伯格 《莎翁戏剧在意大利上演——风格新颖独创、手法丰富多彩》，李美玉译，载《文化译丛》1982年第3期，85-87页。
- ⑦ 黄佐临 《我与写意戏剧观》，中国戏剧出版社1990年版，325页。(以后引用，在正文中随文标注页码。)
- ⑧ 黄佐临 《从传统·创新·政治看中国与全世界各地华人的话剧情况》，载《上海戏剧》1993年第1期，4-9页。(以后引用，在正文中随文标注页码。)
- ⑨ 沈斌 《中国的、昆曲的、莎士比亚的——昆剧〈血手记〉编演经过》，载《戏剧报》1988年第3期，40-41页。
- ⑩ 上海市昆剧团 《血手记》(VCD)，1987年录制。上海市昆剧院 《昆曲血手记》(DVD)，2008年(七彩戏剧录制)。
- ⑪ 王晓鹰 《戏剧演出中的假定性》，中国戏剧出版社1995年版，133页。
- ⑫ 李如茹 《莎士比亚与中国戏曲》，载《戏剧报》1986年第九期，27-30页。(以后引用，在正文中随文标注页码。)
- ⑬ 霍华德·伯曼、帕特丽莎·褒雅特 《对话：莎士比亚与现代戏剧》，潘志兴、史学东译，载《艺术百家》1991年第4期，70-77页。
- ⑭ 余秋雨 《佐临的艺术人格》，见上海市艺术研究所话剧室 《佐临研究》，中国戏剧出版社1990年版，45页。
- ⑮ 费春放 《一个寻找作者的剧外人——佐临和他“似是而非”的戏剧观》，见上海市艺术研究所话剧室 《佐临研究》，中国戏剧出版社1990年版，86页。
- ⑯ 章诒和 《中国戏曲》，文化艺术出版社1999年版，7-8页。(以后引用，在正文中随文标注页码。)
- ⑰ 胡妙胜 《莎士比亚戏剧的视觉世界》，载《戏剧艺术》1986年第3期，109-113页。
- ⑱ 计镇华 《我演昆剧〈血手记〉》，载《戏剧报》1987年第六期，36-38页。
- ⑲ 中国戏曲学会汤显祖研究分会/浙江省遂昌县社会科学界联合会 《起航——汤显祖-莎士比亚文化交流合作》，浙江大学出版社2013年版，82页。
- ⑳ 英尼斯 《千禧年的主流——时代的记录》，见何辉斌、彭发胜 《艺术学经典文献导读书系·戏剧卷》，北京师范大学出版社2010年版，276页。
- ㉑ 胡忌、刘致中 《昆剧发展史》，中国戏剧出版社1989年版，326页。
- ㉒ 刘文峰、江达飞 《中国戏曲文化图典》，作家出版社/浙江教育出版社2001年版，97页。
- ㉓ 沈斌 《是昆剧 是莎剧：重排昆剧〈血手记〉的体验》，载《上海戏剧》2008年第8期，10-11页。(以后引用，在正文中随文标注页码。)
- ㉔ 唐葆祥 《路，就在自己脚下：记著名昆旦张静娴》，载《中国戏剧》1990年第7期，24-26页。
- ㉕ 蓝凡 《中西戏剧比较论稿》，学林出版社1992年版，19页。(以后引用，在正文中随文标注页码。)
- ㉖ 齐森华、陈多、叶长海 《中国戏曲大辞典》，浙江教育出版社1997年版，18页。(以后引用，在正文中随文标注页码。)
- ㉗ 周秦 《昆曲艺术的世纪之旅》，载《苏州大学学报》(哲学社会科学版)2000年第2期，123-129页。
- ㉘ 盖叫天 《粉墨春秋：盖叫天舞台艺术经验》，何慢、龚义江记录整理，上海文艺出版社2011年版，272页。
- ㉙ 雷蒙·威廉斯 《现代悲剧》，丁尔苏译，凤凰出版传媒集团/译林出版社2007年版，52页。
- ㉚ 胡申生 《从演员到导演：一条充满艰辛和希望的路——记昆剧导演沈斌》，载《戏曲艺术》1991年第4期，86-91页。
- ㉛ 王晓鹰 《从假定性到诗化意象》，中国戏剧出版社2006年版，111页。(以后引用，在正文中随文标注页码。)
- ㉜ 徐晓钟 《在兼容与结合中的嬗变——话剧〈桑树坪纪事〉的实验报告》，见林荫宇 《徐晓钟导演艺术研究》，中国戏剧出版社1991年版，413-414页。
- ㉝ 贝·布莱希特 《布莱希特论戏剧》，丁扬忠等译，中国戏剧出版社1990年版，196页。(以后引用，在正文中随文标注页码。)
- ㉞ 计镇华 《蓦然回首——我的演艺生涯》，载《上海戏剧》1996年第2期，11-18页。
- ㉟ 文化部振兴昆剧指导委员会中国昆剧研究会 《兰苑集萃——五十年中国昆剧演出剧本选》第2卷，文化艺术出版社2000年版，238页。(以后引用，在正文中随文标注页码。)

- ③⑥ 李小林 《“移步不换形”：〈血手记〉和〈欲望城国〉的迥异“移步”》，《戏剧艺术》2013年第1期，4-18页。（以后引用，在正文中随文标注页码。）
- ③⑦ 张黎选编 《布莱希特研究》，中国社会科学出版社1984年版，210页。
- ③⑧ 黄佐临 《我的“写意戏剧观”诞生前前后后》，载《中国戏剧》1991年第1期，50-51页。
- ③⑨ 戴镗龄 《〈麦克佩斯〉与妖氛》，载《中山大学学报》1964年第2期，26-32页。
- ④⑩ 参见李伟民 《重构与对照中的审美呈现——音舞叙事：越剧〈马龙将军〉对莎士比亚〈麦克白〉的变身》，载《南京社会科学》2010年第10期，139-144页。又见李伟民 《从莎士比亚悲剧〈麦克白〉到越剧〈马龙将军〉的华丽转身》，载《东南大学学报》（哲学社会科学版）2010年第2期，106-109页。
- ④⑪ 李伟民 《戏与非戏之间：莎士比亚的〈麦克白〉与川剧〈马克白夫人〉》，载《四川戏剧》2013年第2期，4-9页。
- ④⑫ 李伟民 《从莎士比亚悲剧〈麦克白〉到婺剧〈血剑〉——后经典叙事学视角下的改编》，载《戏剧艺术》2014年第2期，112-117页。
- ④⑬ 陈恭敏 《莎士比亚戏剧节给我们的启示》，载《戏剧报》1986年第6期，7-11页。
- ④⑭ 李伟民 《朱生豪、陈才宇译〈莎士比亚全集〉总序》，载《中国莎士比亚研究通讯》2013年第1期，31-49页。
- ④⑮ 拉康 《拉康选集》，褚孝泉译，上海三联书店2001年版，182页。
- ④⑯ 莎士比亚 《朱译莎士比亚戏剧31种》，陈才宇校订，浙江工商大学出版社2011年版，847页。
- ④⑰ 郭汉城 《郭汉城文集》第1册，中国戏剧出版社2004年版，350页。
- ④⑱ Lei Bi-qi and Beatrice, *Macbeth in Chinese Opera, Macbeth: New Critical Essays*, ed. Nicholas R. Moschovakis (New York: Routledge, 2008), p. 284.
- ④⑲ 莎士比亚 《莎士比亚戏剧全集》（第2辑），朱生豪译，世界书局民国三十六年版，8页。（以后引用，在正文中随文标注页码。）
- ⑤① 杨世彭、潘志兴 《对话：戏剧，在东西方文化的交叉点上》，载《戏剧文学》1992年第3期，51-56页。
- ⑤② 夏岚 《〈麦克白〉在中国舞台》，载《东方艺术》1994年第3期，46-48页。
- ⑤③ 徐宗洁 《从〈欲望城国〉和〈血手记〉看戏曲跨文化改编》，载《戏剧》2004年第2期，58-70页。
- ⑤④ 陈芳 《演绎莎剧的昆剧〈血手记〉》，载《戏曲研究》2008年第2期，9-37页。（以后引用，在正文中随文标注页码。）
- ⑤⑤ 佩吉·费伦 《表演艺术史上的碎片：波洛克和纳穆斯通过玻璃，模糊不清》，见费伦等编 《当代叙事理论指南》，申丹等译，北京大学出版社2007年版，589-590页。
- ⑤⑥ 申小龙 《语文的阐释》，辽宁教育出版社1992年版，306页。
- ⑤⑦ 阿甲 《阿甲戏剧论集》（上），李春熹选编，中国戏剧出版社2005年版，405页。
- ⑤⑧ 李小林 《野心/天意——从〈麦克白〉到〈血手记〉和〈欲望城国〉》，载《外国文学评论》2010年第1期，140-152页。
- ⑤⑨ 丁罗男 《构建中国式话剧的新格局——论佐临写意戏剧观的形成及其民族特色》，见上海市艺术研究所话剧室 《佐临研究》，中国戏剧出版社1990年版，114页。
- ⑤⑩ 李伟民 《一种文化现象的继续——论莎士比亚作品的传播》，载《国外文学》1993年第2期，62-70页。
- ⑥① 中国戏曲学会汤显祖研究分会/浙江遂昌汤显祖纪念馆：《2006中国·遂昌汤显祖国际学术研讨会论文集》，西泠印社2008年版，484页。

（作者单位：四川外国语大学《外国语文》编辑部/莎士比亚研究所）

责任编辑：林丰民

process of enlightenment in Germany , and in the discourse of enlightenment and national salvation in the period of the Republic of China and during the first 30 years of the People's Republic of China , this article focuses on the reception of *Faust* in Chinese critical circles and on the stage since the reform and opening-up , and analyzes how the Faust - image changes: from an unyielding hero to a confused intellectual , then to a fallen sinner , and finally to a playful cynicist. The reception of *Faust* in China reflects in miniature the pluralistic conception of enlightenment in contemporary China.

Classic Rewriting: The Presence of Shakespeare in the “Post” Theoretical Cultural Mood

CHEN Hongwei

As a literary practice , adaptation had a long history. But the post-1960s Shakespearean adaptations differ from all the previous adaptations as a kind of rewriting creativity in the context of various “post” theoretical modes of culture , changing not only the concept of adaptation but also its status of existence , providing it with new narrative modes , discourse patterns and critical perspectives , and making it a special form of Shakespeare's poetic presence in our age.

From Shakespeare's *Macbeth* to Kun Opera *Bloody Hand*

LI Weimin

Kun Opera *Bloody Hand* , a representative adaptation from Shakespeare's play , has aroused wide attention from the scholars studying Shakespeare's plays and Chinese operas since its First performance in the First China Shakespeare Drama Festival. Many years later , based on the tragic implication of the original play *Macbeth* , *Bloody Hand* , performed again in Shanghai Kun Opera Theatre , adopts many Kun Opera's artistic techniques. These two versions not only fully reveal and externalize Ma Pei and Mrs. Tie's psychology before and after the murder but also stress the consciousness of tragic characters. Kun Opera *Bloody Hand* manifests the original play's tragic spirit through poetic comparison between beauty and ugliness , while *Macbeth* becomes a rare modern and classical play with Kun Opera style through Kun Opera poetics.

“Our Country , Our Culture”: The Intellectuals and their Identifying with America in the Cold War

JIN Hengshan

During the fifties in the Cold War , some left-wing intellectuals relinquished their oppositional attitude toward America , and began to identify themselves with the country and its social system both in their action and writings. Different in research areas , they showed a similar attitude of “celebrating” America and put much emphasis on the significance of being identified with the country. Meanwhile , in the atmosphere of the Cold War , identification with America played a critical role in their professional research , exploring the specific characteristics of America from the perspective of history , literature and politics—a phenomenon known as “celebration of America”.

Racial Political Thoughts Constructed in Ralph Ellison's “Literary Jazz” Aesthetics

LI Meiqin

Ralph Ellison not only based his themes on the metaphorical expression of black music , but also