

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

李伟民

(四川外语学院莎士比亚研究所所长、教授 重庆 400031)

摘要：越剧《马龙将军》实现了越剧与莎剧之间的对话，这种对话体现出互文性特点。莎剧《麦克白》的狂乱精神世界在得到表现的同时，实现了越剧形式的替换与重构。从而在越剧形式的基础上，将中国戏曲意识、形式运用于《马龙将军》的表演。以音舞诠释“情与理”、人性中的丑恶，以唱腔、程式、身段对原作的叙事给予鲜明的美丑对比建构，以越剧形式成功实现了与莎士比亚的对话。

关键词：越剧《马龙将军》；莎剧《麦克白》；互文性

中图分类号：1053 **文献标识码：**A **文章编号：**1001-8263(2010)09-0133-06

在中国戏曲改编莎士比亚戏剧的舞台上，2001年11月，由绍兴小百花越剧团改编的莎士比亚戏剧《麦克白》（《马龙将军》）将莎剧以载歌载舞的越剧形式呈现出来，再一次说明，在中国戏曲舞台上“莎剧与中国戏曲的结合将获得更加诗意化的表现”^①。这一改编，不但受到了“第三届中国上海国际艺术节”的倾情邀请，而且受到了专家与观众的肯定和赞扬。以本民族特有的艺术形式改编莎剧，契合了当下世界莎剧舞台的发展方向，为越剧如何汲取世界优秀文化艺术的营养，与经典对话做了一次有益的探索。

一、现代审美意识：主体与客体之间

采用越剧这种艺术形式改编《麦克白》（以下简称《麦》）本身就超越了莎剧产生的时空，超越了由东西方不同戏剧观生成的戏剧形式，跨越了文化、艺术形式之间的鸿沟，构成了多元现代审美意识的生动呈现。《马龙将军》（以下简称《马》）的现代改编意识表现为，绝不拘泥于话剧形式的莎剧，绝不拘泥于既往对《麦》剧的认知与诠释，而是充分调动越剧表演的各种艺术手段，突出情感叙

事，演绎《麦》剧中的人性，使悲剧精神与越剧的表现形式在越剧莎剧舞台上有机融合。在现代莎剧舞台上，仿古的演出不多，服装已经不是最重要的了，关键是怎样诠释，如何跨越时空，跨越民族、文化之间的差异，使莎剧中所蕴涵的人文主义精神得到现代人、中国人的认同。对于耳熟能详《麦》剧故事情节的欧洲观众，甚至对于大多数观看越剧莎剧的中国观众来说，重要的不是故事情节，而是如何在舞台上如何表现的问题。而采用越剧这种艺术形式，利用原作的故事，赋予其现代意义，成功地讲述人的灵魂堕落、人格挣扎、精神分裂的过程，并且感受到越剧的审美魅力才是最为要紧的。为此，《马》剧着重展现了野心家马龙和其夫人的心路历程以及在谋杀老皇前后的心理变化，并在保留戏剧框架，突出其精神裂变的基础上，为唱、念、做、打提供了充分的表演空间。如麦克白具有“对话性的独白”^②被改为马龙的唱段以及程式表演，他目睹姜氏行将就木后的大段心里表白：

见皇后气息咽香消玉殒，
恨苍天，将我欺，
狠心割断我夫妻情，

满腹伤悲泪难抑，
 只见她花容憔悴目紧闭，
 怎甘心啊好夫妻今日要分离啊
 ……
 原以为，夫荣妻贵相守相依，
 谁知晓，巫神道我应称帝，
 我贪心，你纵容，
 共把天欺，
 开杀戒戮国君，
 血染山河除异己，
 如今我，手掌生死富贵有余
 ……
 到头来，只落得，
 孤孤怜怜凄凄切切，
 害人又害己，
 我是害人又害己啊^③

“莎剧中有许多段落实际上就是抒情歌曲”。^④这里将大段的唱放在人物处于内心冲突很激烈的关口，同时以外化的程式表现人物的情绪变化和内心矛盾，唱和舞既为人物的性格发展服务，又为戏（情节）的推进、发展、高潮和结局服务，用唱腔、程式展示人物性格特征，表现人物心灵的撞击，将话剧的莎剧直接诉诸于语言或动作的呈现，变成越剧的舞台语音“越白”^⑤，以唱腔和程式虚拟化的过渡再次表达出来，这就较原来通过语言的直接呈现，多了一道唱腔和虚拟身段的演绎，即在“真”的基础上，增加了越剧“美”的介入，使“审美活动所既有的、已经通过行为被认识和评价过的现实进入作品（确切说是进入审美客体），成为必要的构成因素。”^⑥在表达悲剧精神的基础上，也为审美准备了充分的表演空间。以辩证的眼光看，《马》剧中音舞的“仿拟是一个与真实的现实无关的动作……是一种比真实更真实的东西替代真实的现实。”^⑦音乐是《马》剧演绎《麦》的重要手段，配乐以传统音乐为主，同时增加了西洋音乐的元素，既依靠越剧传统乐队的配制，力图既越剧化，又不拘泥于传统越剧的唱腔和音乐表现，在着重展示越剧声腔特点的基础上，使其与《麦》产生的语境能发生某种联想，使观众在即有认知的基础上，更容易在形式方面认同越剧艺术的表

现魅力和对《麦》的拼贴。越剧和莎剧虽然都具有诗化、写意的艺术因素，“但中国戏曲传统戏剧往往只重视写意的主观性方面，而不太重视写意中所积淀的理性本质。”^⑧通过改编《麦》剧，在主体与客体之间采用音舞方式增强戏曲本体在注重挖掘主观心灵的同时去挖掘客观的本质表现力。《马》剧这种有别于话剧的演绎在形式上正好追求的是一种现代莎剧舞台演出意识，以这种审美表现方式演绎西方经典《麦》剧，挖掘其人性内涵，无疑为观众带来了哲学与审美，震撼于愉悦的盛宴。中国观众通过越剧接触的是《麦》剧；西方观众通过《马》剧感受到的是越剧的审美魅力。

《马》剧所面对的主要是中国观众，或者是越剧观众，首先要征服的是中国观众和越剧观众，如果过多地迁就话剧莎剧，给人以越剧化不够，而“莎味”过浓的感觉，似乎是看错了接受对象。因为归根结底，我们是用莎氏的戏剧讲述人性，是演给现代中国人看的，只要能够体现莎氏悲剧精神，无论采用哪种形式的改编都应该受到人们的尊重。也就是说，在主体确立以后，形式是一个怎样反映、如何反映，反映是否和谐的问题。为了回避某些以往改编中曾出现过“莎味过足”的失误，解决的方法是在“唱腔”与“程式”的运用中，始终以越剧为主体来处理《马》剧表演中“莎味”和“越味”的矛盾。台词是莎剧的精髓，麦克白的独白又是反映他的性格特征和内心煎熬的重要形式，《马》剧既要做到这是莎氏的《麦》剧，含有“莎味”，又要做到这是越剧莎剧，处处离不开“越味”。要解决互文性中这一对“交叉出现”^⑨的矛盾，关键要把握“诗味”的追求，所谓“诗味”其实就是要紧扣《麦》的悲剧精神，按照越剧台词的特点进行剧本的重新创作和舞台的二度创作，这也是目前中国戏曲改编莎剧的不二法门。尽管莎剧是诗剧，但与中国观众熟悉的越剧台词毕竟有很大的差异，因为越剧是要唱的，将念白、独白改编为唱词，和谐与否是体现是否具有“诗味”的一条重要衡量标准，把《麦》剧中的独白和念白落实为表现不同情感的唱段，其“诗味”就是要把握唱腔的节奏处理和运用，以不同的唱腔反映不同的人物、心理、情绪和情感，使唱腔的启承转合、跌宕起伏、流畅集

中、强烈夸张、动静结合与人物性格变化融于一炉,从外化的人物心理矛盾和精神的挣扎中透视性格特征,《马》剧所要保留的是“莎翁的魂,越剧的体”,我们认为这样的改编正是具有现代莎剧舞台意识的成功呈现。

二、程式与音舞对叙事的建构

《马》剧以越剧演绎莎士比亚名著,文本遵循原著的悲剧精神,即不以那种复古的演出为目的,演出中融合了大量的现代元素,从音乐、舞蹈、布景等方面力求贴近与现代观众的距离,充满了中国意识、越剧意识,即在尊重莎氏原著精神的前提下,充分调动越剧表演的各种手段,为表现《麦》剧的悲剧精神服务。所以,观众看到的是,在舞台的整体表现上,秉承了吴语方言,越剧音乐的传统,以越剧特有的悦耳音调作为其生命力的重要支撑,发挥了中国戏曲假定性与虚拟性的长处,追求在“写意性”中把握悲剧精神。中国戏曲的程式是一种“艺术化的描绘”。^⑩越剧的程式主要表现为身段的运用。音乐性是戏曲也是越剧的精髓。越剧的“各种形式均具有自己的概念和意义……从各个方面作用于你的精神”^⑪。从《马》剧的表演中我们看到,唱腔、身段的运用发挥到了淋漓尽致的程度,不但人物的性格特征异常鲜明,而且人物的内心活动在唱腔、身段、程式的综合运用中得到了比较完美、鲜明的表现。负载了强烈情感的唱腔和程式的运用,是对原有话剧莎剧形式叙事的全面改写,是音舞对言语的颠覆,是“美”对“真”的替代。戏曲的欣赏,关键是听唱腔和看表演。在改编中,除了那些负载了强烈中国文化色彩,越剧元素,西方人难以细察的曲牌,难以深刻理解的特定程式外,那些手、眼、身、法、步既可以用来表现中国人的喜、怒、哀、乐、心理以及情感,也可以表现人类共同的情感和心理以及喜、怒、哀、乐,达到了不同文化殊途同归于人性的目的,统一于越剧审美的效果,因为归根到底表现的是“人”的情感、心理和人性。更为重要的是,无论是《马》剧还是《麦》剧二者都是以刻画人的精神世界为重要旨归,都以展示人性中的善、恶的哲学追求与极至的审美为目标,只不过一为话剧形式的叙事,一为越

剧形式的表现罢了。例如,陈飞扮演的姜氏和吴凤花扮演的马龙分别唱道:

姜氏 女此生好作梦,
梦中常捧着皇后玉玺,
醒来常恨竟是虚,
不料今日天赐良机。

……

恨不能夫郎即可把家进,
密室双双定巧计
平叛英雄众心系,
正可趁势做皇帝。^⑫

我不怕夜夜恶梦冤鬼戾,
我只怕皇权帝位难永踞
我不怕血染山河遭天忌,
我只怕英雄空老徒悲戚
我不拍千夫所指人共弃,
我的妻呀,
我只怕黄泉下,你要遭那阎王欺。^⑬

两个唱段以跌宕起伏的唱腔和多姿多彩的身段表演,再现了“原著中麦克白夫人的心情与麦克白听到王后死的消息时,其心态是一致的。”^⑭虽然文本不同,但“悠长的唱段冲破了真实与虚构、生与死、可信与不可信、可能与不可能的界限。”^⑮人物的心理和精神世界得到了展现。《马》剧按照戏曲艺术程式化、虚拟性的规律,将全剧角色行当化,在此基础上刻画人物的欲望、惊恐、冷峻、骄傲、软弱、决断和依恋,如马龙基本定位在越剧文武生,姜氏为花旦兼泼辣旦,老皇以老外应工,叔班为花脸,太子为娃娃生,三个丑角,一个是净的基本造型,一个是彩旦等,在行当角色化的基础上进行表演,马龙既是文武生,又融合了净与昆剧官生的表演。正如郭汉城所言,陈飞扮演的姜氏则灵活运用行当,表演既有傅派的清丽、典雅、高贵,又展现了人物残忍的一面,既善于抓住人物的主要性格特征,又表现了人物由残忍到恐惧的心理激变。^⑯《马》剧在对《麦》剧叙事的改写中,无论是唱腔,还是身段的运用,都按照人物性格特点,从整体上以越剧重构《麦》剧,或根据原剧中的台词重新改写唱词,或调整戏剧结构,或西情中用,或

旧式新用,有意淡化《麦》剧中的基督教元素,突出伦理价值、人性美丑的评判,达到活用越剧的表现手法,用足越剧的舞台效果的目标,其目的是尽量表现《麦》剧悲剧精神的内涵,在“灵魂堕落具体化”,“悲剧精神升华具体化”^①中,展示越剧艺术的审美魅力。

如何利用越剧唱腔、身段呈现《麦》剧所蕴涵的对异化人性的批判,这是判断改编是否成功的重要标志。显然以音舞表现主题,与用语言直接叙述主题,美是固然美了,但在表现原剧的批判精神上更多了一个层面和转换的环节,这就造成了改编的困难,造成观众是否认可越剧形式的改编的困惑。为此,无论在唱腔的选择上,还是在身段的运用上,都要依据人物性格、心理的变化以及主要演员的唱腔流派、表演特点进行定唱、定腔、定谱、定舞。^②《马》剧充分发挥越剧写意和虚拟的美学原则,按照越剧表演艺术的规律对《麦》剧进行重新改造。《马》剧注重越剧舞台的审美艺术构思,全剧采用大容量的“布幡”、“假面”的立体布局和多款式古典、汉化的春秋服饰,“既是人间万千的形象缩影,也突出了越剧缤纷异彩的艺术风格”。^③马龙上场身披大红披风,在身段的表演中飘逸、流动,背景的两道V字形的红色光柱,即体现了得胜回朝人物的喜悦心情,又隐喻了无论是战场的胜利,还是谋杀都是踏着“血河”前进的。在《马》剧的最后一幕,精神崩溃的马龙自刎于城楼。舞台上挂满了100多个假面木偶人,马龙身后亦是一个一米多宽的巨大假面具,当马龙举剑自刎时,身后的面具扯着十几米长,一米多宽的红布腾上舞台的上空,犹如鲜血飞溅。在马龙脚下的斜坡上,三米宽,十几米长的红绸也瞬间滚滚而落,马龙颓然倒下,僵卧在“血河”中。^④《马》剧因“传播而变换其本来的面目”,^⑤已经成为对《麦》剧的全新建构。而且在表演上致力于对越剧表现技巧的大胆运用,赋予舞台上的动作“舞蹈之美”;^⑥并且结合演员的嗓音特点,加大了唱腔的表现力度,那高亢、奔放、明亮的唱腔,使马龙这个枭雄的形象层次更为丰满。

《马》剧尽管是改编自莎氏的《麦》剧,但观众对越剧“语言”的审美首先在于“语言”舞化、音化、

曲化的满足。如果离开了越剧的审美,改编也就失去了所赖以依傍的根本。一般认为,西方戏剧语汇的审美是以自身的内容和人的性格发展作为推动剧情发展和矛盾展开的,即“形式只有表现审美活动主体的具有价值规定性的创作积极性,才能够非物化和超越作品作为材料组织的范围。”^⑦莎氏的《麦》剧转换为《马》剧,其“语言”必须是经过过载越剧文化信息的越音、越舞、越女、越地等“独特的审美与文化个性”^⑧的建构,经过歌、舞的诠释,演绎其悲剧精神。因此《马》剧中所显示的《麦》剧的主题,在很大程度上折射成了唱腔、身段的外在美——以越剧审美的形式,以主题与形式之间的相互关联,来共同完成对话与互文性意义上重新建构起来的审美,从而成功地以越剧表演,推动剧情的发展、矛盾纠葛的展开与悲剧精神的重构。^⑨但也由于“做功太繁复,每唱必做”^⑩过于注重肢体语言的运用,缺少经典、深刻的人物造型,动与静未能有机磨合,对反映悲剧人物的心理活动亦有不同程度的削弱。

越剧表演艺术具有写意、虚拟、夸张和流畅等特点,它的“构成因素是充分独立化、审美化了的”。^⑪演员通过表演技巧的运用,演绎故事,通过外化表现人物思想、性格,即以歌舞演故事和和表现人物性格的方式,展示演员的功底和越剧艺术的审美价值,“看的人明知是假的,还是当真的看。活动的形象比图像更要‘意义’明显。”^⑫即《马》剧必须在求“美”的基础上求“真”,而这个“真”也不是真正的“真”,也是一种“假”罢了,为此就必须在改编中舍假“真”,而求真“美”。因为“戏剧艺术的感染力量和审美价值,取决于它的艺术形象——舞台形象”。^⑬对于《马》剧来说,审美是主导,“因为艺术的选择永远是以审美为主导的,附着于审美选择上的非审美、非艺术的选择因素并不是戏剧的本质内涵”。^⑭音舞是否有感染力?是否有助于刻画人物性格?是否能够全面传达出越剧音舞的艺术魅力?这是决定舞台演出是否成功的一个重要衡量标准。“戏曲艺术也无所谓真实不真实、再现不再现的问题。它已经完全超越了‘真实’、‘再现’和‘隐蔽’等这样一些在场性的东西。”^⑮正如周信芳所说:“文戏有戏无曲不传,武戏有武艺

无人物不传，”^⑧音舞性构成了《马》剧艺术表现形式的主要呈现方式，为此就必须紧紧抓住越剧最基本和最重要的特征——唱腔、身段，以唱腔和舞美建构人物的精神世界，以“载歌载舞”承载《麦》剧的悲剧精神。按照“戏曲者，谓以歌舞演故事也”^⑨的模式，遵循“后代之戏剧，必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全，”^⑩即以故事表演为演进主线的传统表现方式，吸收歌舞、杂技以及独唱、伴唱等诸多成分^⑪为刻画马龙和姜氏等人物的心理服务。这就构成了区别于西方话剧的最本质特征。^⑫所以《马》剧的审美艺术的节奏是声音的节奏——一种音乐的舞台节奏。^⑬《马》剧中的“戏”就与故事有了区别：故事只看重情节的意蕴，“戏”还格外注重表演的价值。

莎剧的故事与越剧的唱腔、身段结合，声音“也是文本性的产品的构成部分”，^⑭“音乐是一种表演”^⑮，舞美更是一种表演，程式性不仅指越剧舞台的表演动作……而是指一切中国戏曲的表现形式——视觉形象范围、听觉形象范围等。^⑯一个诉诸于听觉，一个诉诸于视觉，两种艺术效果的叠加使审美效果得到了进一步放大，从而达到了角色与观众之间的“戏剧化”（Dramatization）。唱腔、舞美程式与内在心理的表现契合，是《马》剧能够赢得越剧观众、熟悉莎剧的西方观众与莎学专家首肯的重要原因。在越剧舞台上，除了剧本问题之外，唱腔和表演技术起决定作用，“先要‘字正’，才能‘腔圆’”^⑰，它不但决定了演员的舞台创作是在唱腔、程式基础上的再创造，而且只有把唱腔和程式作为第二天性，极其娴熟，极其到位，才能传神传色地表现角色，而《马》剧的成功正有赖于此。正如余秋雨所说：“观众欣赏中国戏剧，可以像生活中一样适性随意，而不必像西方观众那样聚精会神，进入幻觉。这种历史传统所造成的自身特点，构成了中国戏剧区别于其他戏剧的一系列美学特征。”^⑱最吸引观众的“就是戏曲自身所具有的审美特征”^⑲。《马》剧既是越剧，也是莎剧，是中国人用越剧演绎的莎氏的《麦》剧。在《马》剧中我们领悟到，采用以音舞为特长的“间离的戏剧”，以德里达的话而言，“就是那种‘试图将思维行为塑造凝固成一种沉迷于抽象升华的姿态’的戏剧，

并由此将观众的，甚至是导演的和演员的不参与神圣化”^⑳是艺术之间对话成功的重要基础。越剧搬演莎氏的《麦》剧，舞台叙事反映的矛盾不仅双方都有同样理由，而且在冲突中的每一个人的每种力量同样都有较高权利或努力实现较高职责的悲剧性的审美呈现，那么这种悲剧性就体现了现代价值和现代审美的魅力。

从文化之间的对话来看，“一切以审美方式被完成化的东西都具有独立、自足的形式。”^㉑《马》剧的互文性“通过其自身揭示出所有不在场的世界和土地”，^㉒融“唱腔”、“程式”于改编中，用以表达情感、叙述心理变化、塑造人物性格，^㉓丰富、检验、扩大了越剧的表现力，为莎剧带来了具有当代意义的中国化改编，以越剧特有的艺术魅力、文化底蕴和特有的表现技巧，拓展了当代莎剧舞台的审美空间，和由此而带来的以对话为主导的互文性越剧莎剧，向世界展示了作为“地方戏大剧种”^㉔^㉕的越剧对莎剧的全新建构，为中国人了解莎士比亚、研究莎剧打开了另一扇窗户。

注：

- ①李伟民：《中国莎士比亚批评史》，中国戏剧出版社，2006：396。
- ②托多罗夫·巴赫金：《对话理论及其他》，蒋子华、张萍译，百花文艺出版社2001年版，第260页。
- ③⑫谢柏梁、郝荫柏、颜全毅：《国戏文脉——中国戏曲学院戏文系师生剧作论集》（下），上海古籍出版社2008年版，第813、799页。
- ④约翰·吉尔古德：《莎剧演出谈》，杜定宇编：《西方名导演论导演与表演》，中国戏剧出版社1992年版，第452页。
- ⑤越剧舞台语音，在越剧界通称为“越白”。“越白”的基础语音乃是嵊县方言音。可参见中国越剧大典编辑委员会：《中国越剧大典》，浙江文艺出版社/浙江文艺音像出版社2006年版，第957页。
- ⑥⑳M. 巴赫金：《巴赫金文论选》，佟景韩译，中国社会科学出版社1996年版，第275、302、265页。
- ⑦周宪：《文化现代性与美学问题》，中国人民大学出版社2005年版，第258页。
- ⑧黄佐临：《我与写意戏剧观》，中国戏剧出版社1990年版，第93页。
- ⑨Julia Kristeva. *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969: 133.
- ⑩⑲⑳邹元江：《戏剧‘怎是’讲演录》，湖南教育出版社2007年版，第411、19、23页。
- ㉑颜海平：《情感之域：对中国艺术产同中戏剧能动性的重访》，

