

[美] 黄诗芸 著
孙艳娜 张晔 译



本书英文原版获 2010 年
美国现代语言文学研究会
MLA 学术著作奖
Scaglione Prize 和
Joe A. Callaway Prize
最佳戏剧研究奖



莎士 比亚 的 中国旅行

Shakespeare

从晚清到 21 世纪

 华东师范大学出版社
全国百佳图书出版单位

[美] 黄诗芸 著
孙艳娜 张晔 译

莎士
比亚
Shakespeare
的中国旅行
从晚清到21世纪

图书在版编目(CIP)数据

莎士比亚的中国旅行:从晚清到21世纪/(美)黄诗芸著;
孙艳娜,张晔译. —上海:华东师范大学出版社,2016.5
ISBN 978-7-5675-5303-3

I. ①莎… II. ①黄…②孙…③张… III. ①莎士比亚,
W. (1564~1616)—戏剧文学—文学研究 IV. ①I561.073

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第121445号

CHINESE SHAKESPEARES: Two Centuries of Cultural Exchange by C. Y. Huang
Copyright © 2009 Columbia University Press
Chinese Simplified translation copyright © 2017 by East China Normal University Press Ltd.
Published by arrangement with Columbia University Press through Bardonia - Chinese
Media Agency
博达著作权代理有限公司
ALL RIGHTS RESERVED

上海市版权局著作权合同登记 图字:09-2011-579号

莎士比亚的中国旅行:从晚清到21世纪

著 者 [美]黄诗芸
审读编辑 杨 凯
项目编辑 庞 坚
装帧设计 崔 楚

出版发行 华东师范大学出版社
社 址 上海市中山北路3663号 邮编 200062
网 址 www.ecnupress.com.cn
电 话 021-60821666 行政传真 021-62572105
客服电话 021-62865537 门市(邮购)电话 021-62869887
地 址 上海市中山北路3663号华东师范大学校内先锋路口
网 店 <http://hdsdcbs.tmall.com>

印 刷 者 苏州美柯乐制版印务有限公司
开 本 890×1240 32开
印 张 10
字 数 272千字
版 次 2017年4月第1版
印 次 2017年4月第1次
书 号 ISBN 978-7-5675-5303-3/I·1541
定 价 42.00元

出 版 人 王 焰



(如发现本版图书有印订质量问题,请寄回本社客服中心调换或电话 021-62865537 联系)

序 言

随着人们的迁徙,文学经典也就被带到世界各个角落。但是全球化并不一定带来对其他文化的深入了解,因为关于各种文化交流的神话仍然原地踏步,这就是为什么中国与莎士比亚的关系扑朔迷离,可谓瞻之在前,忽焉在后,既让人振奋,又令人沮丧。如今,莎士比亚在全球遍地开花,对于非英语演出的莎剧,通英语的大都市观众和国际旅客早已习以为常,尤其像在德国文化中,有了门德尔松为路德维希·蒂克执导的《仲夏夜之梦》(1843)创作的《婚礼进行曲》的成功先例,“我们的莎士比亚”这一概念也就无需更多的例证了。莎士比亚戏剧传播到世界各地的历史大致是这样形成的:在莎士比亚在世的时代,他的戏剧在伦敦上演不久,就流传到了海外。16世纪末英国喜剧剧团在欧洲巡演,为当地人和英国游客表演半即兴创作的戏剧节目。^①1607年,莎士比亚戏剧开始东进。英国东印度公司的“红龙号”轮船停靠在塞拉利昂附近,人们在甲板上搭建了一个临时舞台,演出了《哈姆雷特》与《理查二世》两场戏;次年,又在亚丁湾(今属也门共和国)入口处的索克特拉岛上再次上演《哈姆雷特》。^②“红龙号”于1609年抵达英属殖民地印度尼西亚。此后,莎士比亚的名字与他的作品迅速传到亚洲各地。一时间,世界各地纷纷围绕莎士比亚其人其剧推出各类作

品；在这股文化热潮的鼓舞下，许多导演、作家都意识到莎剧文本的可塑性与合作性。^③ 莎士比亚被人们称作千禧年的作家，兜了个圈子又成了生意人推崇的香饽饽、学者们争论不休的话题。^④ 与此同时，支持者与批评者们以同样的热情轮番谈论着中国在国际社会中的崛起。^⑤

这些似乎已不是什么新闻了。从积极的方面来看，莎士比亚似乎属于全世界，他既代表着大都会伦敦，又代表文化全球化中的南方国家。但这种归属感马上就暴露出问题。莎士比亚的世界历程并不完全取决于大英帝国的扩张与撤退或是跨文化表演的兴起。在当代英语文化里，坚持把莎士比亚的戏剧作为娱乐行业的通俗素材是个奇怪的现象。^⑥ 虽然今天莎士比亚在世界文化中的存在好像很平常，但是他身后的历史却揭示了这普遍性作为艺术概念的局限性。如果今天莎士比亚具有全球流通性的话，那么，这种归属感与背叛感又是如何在时间和地域层面上形成的呢？这些旧闻——我们常会读到有关全球化语境下莎士比亚戏剧发展状况的文章——要求我们在理论化的同时仔细重构其历史基础。

多数人都或多或少地看过亚洲的戏剧表演，但很少有人意识到，19 世纪以来，东亚的作家、电影制作人和戏剧导演在他们的作品中非常广泛地涉及莎士比亚。莎士比亚与中国这两个概念都曾出现在一些出人意料的地方。每年都会产生大量普通话和各地方言的、各种表演风格和体裁的作品，包括小说、戏剧、电影及其他通俗文化形式等。这种交流是双向的。在国外，亚洲的戏剧用语，如京剧，在使用英语和其他欧洲语言的莎剧演出中越来越常见。^⑦ 而国际性的演出也频频出现在华语地区，从 19 世纪香港的英语滑稽短剧、20 世纪中期的中苏合作演出，到当代台湾舞台上汇集全球多种方式的表演，以及东亚、东南亚地区作品间的相互借鉴。随着越来越多的中国作品在英、美等地巡演，莎士比亚已经由英国的出口品转变为欧美文化中的进口品，催生了亚洲之外的倾向于亚洲

化的表演艺术。

如果文学作品的意义真的是飘忽不定、存有争议的话,那么“莎士比亚”在中国文学与表演艺术中究竟起了什么作用呢?反过来,各界对中国的看法与偏见又在莎士比亚戏剧演出中发挥了什么作用?在大陆、台湾以及其他地方,这些演出又承担着什么样的意识形态的任务?

最好还是从故事入手吧。1942年抗日战争时期,在西南地区江安的一座孔庙里上演了一场中文的《哈姆雷特》,背景是丹麦。导演焦菊隐(1905—1975)把异域的背景、孔庙的寓意,以及当时的历史需求结合起来。正殿前的门廊被用作临时舞台,观众坐在天井里,能够清晰地看到正殿和台上的表演。孔庙既是这场演出中的虚构场所,也是观众理解中国和哈姆雷特的丹麦的前提。这个非常时刻包含了几层意义。这场战时《哈姆雷特》的意义因临时舞台上醒目的大殿和孔庙的背景而变得更加复杂。焦菊隐坚持这个场址的重要性,该演出在战争时期营造了特殊的集体体验,旨在激发儒家所谓的爱国精神。在国家面临经济衰退、国共两党矛盾加剧和抗日战争受挫的时刻,这场演出表明了支持民族事业的鲜明立场。假如说劳伦斯·奥利弗执导的、具有沙文主义色彩的《亨利五世》被人们视为瓦尔特·本雅明所谓“政治美学化”的典型代表的话,那么,焦菊隐执导的《哈姆雷特》就是艺术政治化的一次尝试。莎士比亚已被融入到战争时期的政治生活中去了。^⑧

这场孔庙里的《哈姆雷特》把莎士比亚与演出场地的寓意巧妙地结合起来,而另一些导演则借助寓言对莎士比亚与亚洲身份进行跨国改造。在王景生执导的、带有英文字幕的多语种戏剧《李尔》(1997)中,演员们来自亚洲不同的国家,他们扮演的角色都要寻求各自的文化身份,这部泛亚洲剧作曾在新加坡、东京等亚洲城市以及欧洲等地演出,常是满座。剧中权力欲极强的长女(男扮女装)说的是中文,使用京剧的唱腔与形体动作,而她面对的老人(李

尔)说的却是日语,以日本能剧庄重的风格表演。字幕使莎士比亚的台词显得陌生化(据维克托·什克洛夫斯基的观点),同时也打破了亚洲戏剧表演中的一些常规。^⑨演出中感官上的重负令国际观众应接不暇,即便是很认真的观众仍会有所遗漏。这次独特的多语种演出以全新的视角重新提出种族、民族的问题,不过导演结合亚洲多种戏剧风格的大胆之举还是引发了争议。用语言学 and 编剧艺术上的措辞来说,这台演出体现了全球化的希望与危机,^⑩还有该跨国项目参与者并不稳定的联盟。虽然从欧洲的视角来看,亚洲各地语言与表演风格上的巨大差异几乎被它们之间的相似性所掩盖,但是换成亚洲任何一方的视角,这台戏无疑使亚洲各种文化间的差异更加突出。它强调了亚洲的语言与表演风格上的差别,以及在对待二战问题上中、日双方观点的分歧。

焦菊隐和王景生的跨文化制作呈现了各种矛盾,并提出与文化政治、国际动向相关的一系列复杂问题。他们对变化中的在地化表达了同样的关注。焦菊隐不加掩饰地把莎士比亚与孔庙承载的儒家传统联系起来。王景生称他的项目是一个“多元文化的活动场所”,是他“充分展现他对传统的矛盾态度”^⑪的一个平台。难道遇到这类外语的莎剧演出以及受莎剧启发的亚洲导演只是文化观光业的表象,而不是国际友好合作的必然结果吗?观看带字幕的莎剧表演能克服文化障碍吗?还是重新划定了不同文化间的界限呢?莎剧被王景生用来建构其作品的政治意义,焦菊隐借其表达特定的时代需求;总之,自19世纪以来,亚洲通过莎剧传达过许多其他的意义。

还有其他更为宽泛的问题和普遍的文化实践尚未进入莎士比亚与中国现代性研究的领域中来,这些有趣的案例只是它们的冰山一角而已。在这些实践的背后,是莎士比亚与中国之间时断时连、不断更替的漫长关系史。莎士比亚在当今世界的传播,除了那些据称存在于戏剧文本之中或可以直接从文本中推知的政治和历

史因素之外,一定程度上还要受到作品之外的政治和历史环境的影响。

中国莎剧表演的特殊之处、同时也是英语读者未曾料到的,不仅有那些不安或者不同的意见,还有中国艺术家与观众对文化权威独特的运用(滥用),以及他们对各种形式的“可靠的”莎剧文本所持的执著态度。这一说法并不意味着,如一些民族主义者所想的或是对传统真确性的例行赞美,要用莎士比亚的中国中心视角去取代英国中心视角。本书的多数章节都会打消那些对“莎士比亚”或“中国”持文化排他性的想法,更多地关注下述事实:虽然每种阅读都是一种改写,但是对某个经典文本的改写即便再多,未必都会转化成对常规观念的激进反思。我正是抱着这样的观点,审视了从1840年第一次鸦片战争以来莎士比亚表演中对中国的观念的转变,以及这期间莎士比亚在中国文化史上的地位。

关注的场所

对历史的长期观察将能揭示对全球和地方都具有建设性意义的多向进程。一个多世纪互相得益的交流已经使莎士比亚牢牢地扎根于中国的文化生产中,同时,也使中国的演出风格成为20世纪莎士比亚传统的一部分。

1582年,随着第一批耶稣会传教士来华,以及17世纪30年代多明我会修士与圣方济各会修士的相继到来,^⑩文艺复兴文化开始在中国传播。许多附有插图的英国游记中都记载了乾隆年间(1736—1795)英国特使们在天津、北京看戏的体验,其中包括马戛尔尼的使团。^⑪虽然也有欧洲人出席宫廷的戏剧表演或其他仪式的记载,但戏剧和文学并不是他们关注的对象。这里面有几个原因。^⑫当时,利玛窦(1562—1610)、金尼阁(1577—1628)和龙华民(1565—1655)的主要任务是理解中、西方宗教上的差异,并将其转

化为跨文化的联系。这些传教士与徐光启(1562—1633)等国内的合作者们一道潜心钻研宗教著作、地图绘制、文艺复兴时期的新生事物(如棱镜、时钟、天文仪器)、数学、历法改革等,他们还试图把亚里士多德的哲学引入中国教育体系,但这个计划终告失败。这种对物质文明与贸易前景的关注一直持续到17、18世纪。^⑮此间曾有一则日记简单地评论了一部不知名的中国戏曲与莎士比亚的《理查三世》之间的相似之处。^⑯更多论及英国民族诗人莎士比亚的中文作品出现在第一次鸦片战争(1840—1842)时期,这是与此前截然不同的一个转折期。

19世纪之后清朝日渐衰落,中国人对西方的思维模式与政治体制的兴趣与日俱增。在此以前,除了个别受过牧师培训的人之外,中国人与欧洲商人和传教士之间的交流几乎全是用汉语进行的。学习外语的任务落在了欧洲人的身上。但自从19世纪中期西方列强诉诸军事侵略之后,这一状况发生了变化。在这个转折时期,知识分子们对中国文化中传统的和现代的结构提出质疑,中国人与西方列强之间这种复杂关系成了这段时期文学作品的鲜明特征。在对待西方的问题上,有人谩骂,也有人表示赞赏。^⑰中国人对莎士比亚的早期反应体现了在对待西方事物上的两难态度——一种感激与厌恶并存的思想状态。

19世纪末,在强势的、有时甚至是相互排斥的意识形态下,莎士比亚和中国,套用《仲夏夜之梦》中木匠昆斯的说法,都“变了”^⑱——这里指“被彻底变形”的意思。在这一历史时期的中国,翻译较为随意,甚至把原著和改写作品混为一谈。一些知识分子和革新派人士相继意识到跨文化交流与重新考量传统价值观念利弊的必要性。同时,莎士比亚的名字与约翰·弥尔顿等其他“民族”诗人一起进入民族主义的话题中来。1839年,鸦片战争中的重要人物林则徐在一篇世界文化纲要的译文中首次附带提到了莎士比亚。等到莎剧中译本面世并出现大量评论文章的时候,莎士

比亚已经在中国传播了半个多世纪了,在这期间,传教士和中国革新派人士常打着现代性和文化复兴的旗号,在文章中借莎士比亚来支持或反对某种观点。

20 世纪初文学界发生了两件大事,首先是查尔斯·兰姆与玛丽·兰姆的《莎士比亚戏剧故事集》(1807)中文版发行;莎士比亚的历史剧也以连载的形式在一份通俗文学杂志上发表。兰姆的原著由魏易口头翻译,林纾取其大意,著成文言文的《英国诗人吟边燕语》(1904)。《莎士比亚戏剧故事》在韩国和日本的早期接受史上也非常重要,在中国,它被改编成专供遵奉礼教的男性精英阶层阅读的文本。虽然林纾 1904 年的版本中没有收录莎士比亚的历史剧和罗马剧,它们是以白话小说的形式连载于 1916 年的《小说月报》上,仍由林纾“翻译”。虽然当时没有完整的、逐行翻译的莎剧译本,但这些改写作品颇有创意地把它们改编成白话小说,普及了莎士比亚不同体裁的“代表性”剧目。

就表演形式而言,莎士比亚在中国现当代戏剧的发展过程中发挥了重要作用,中国戏剧可分为戏曲(一种程式化的戏剧形式,根据方言、唱腔和表演手法可分为 360 多个地方剧种,国外一般称为中国歌剧)和话剧(1907 年之后在西方影响下形成的、注重口头表达的表演方式,包括一些已被废弃的次要形式)两种形式。^⑩ 莎士比亚与中国在戏曲和话剧舞台上的消长也反映了表演实践中的一系列难题,再加上伦理、美学、政治与现场表演中的特殊需求等因素而变得更加复杂,但莎士比亚为这两种表演样式及其他表现形式都提供了创新的机会。

莎士比亚的早期传播与那些曾在日本、欧洲或美国等地留学或旅居的精英们有着密切的关系,另外,欧洲文化的影响触及中国大陆大多数的沿海城市,其中有两座城市很值得关注。19 世纪的香港常有英语的莎剧演出,而上海则是早期中文出版和表演活动的中心,后者还引发了有关戏剧新旧形式的辩论。

《威尼斯商人》曾是受到中国人关注的一部作品，最早的莎士比亚电影和话剧作品都是由它改编而成，包括《夏洛克；或保存完好的威尼斯商人的故事》，这是弗朗西斯·塔福德(1828—1862)创作的一部滑稽模仿剧，1867年演出，1871年由香港业余戏剧社再度搬上舞台。剧本的封面上有一段简短的说明，称它是“对莎士比亚的全新解读……根据一个至今尚未被权威们发现的新版本出版”^②。选择在香港这样的贸易领地上演一部关于商人的戏剧也许只是巧合，但在这次和其他几次演出中都表达了一种怀旧情绪，并且还较直接地提到了现代西方国家。

《威尼斯商人》与其他几部作品中的性别角色都被重塑了。默片《女律师》(也作《肉券》)于1927年5月29日在上海首演。这个时期另一部值得关注的莎士比亚电影是《一剪梅》(1931)，这部约110分钟的默片是根据《维罗纳二绅士》改编的，结合了骑士历险与经典爱情故事的成分。这些影片不仅改写了莎士比亚的戏剧，也重塑了中国妇女的典范，来表达现代人的普遍诉求、声援新妇女运动(在教育改革的背景下，女性可以接受大学教育、从事法律工作)，其他基于《威尼斯商人》的演出也都淡化了20世纪初中国观众可能会关心的种族和宗教上的矛盾，而着重去表现中国复苏不久、不断受到战争威胁的世界贸易状况。这部剧作被用以反映上海新兴的女律师阶层以及全球贸易的新需求，^③而不是犹太人的特性或是宗教价值观念的问题。

而《哈姆雷特》则抓住了中国人对现代的独立国家的向往。有几位相关的作品探讨了人们想象中的民族性格的缺失，例如拖延、不采取行动等，并质疑了民族文学的新作品中鬼魂的存在。这些问题都在莎剧改编中得以表现。老舍的短篇小说《新韩穆烈德》(1936)讲述了一位大学生返乡后面临家族产业的衰败所经历的一系列落后文化的冲击。这个短篇把延宕而不是复仇确立为作品的主题，来评价中国人对哈姆雷特精神追求的梦想。这类改写作品

和早期的表演,使用隐晦的道德用语,体现着当时知识分子的使命,因而常常打乱了艺术作品的伦理批评和社会政治特征之间的界限。这种伦理化的措辞不仅主导了许多中外文学作品的接受,也影响了同时期的评价方法。

1949年新中国成立后,人们用苏联马克思主义的批评方法对莎士比亚和中国作家重新进行阐释。中国的自我形象是在马列主义、毛泽东思想的指导下建立起来的,在此过程中,还经历了各种文化运动、倒退和复苏。苏联对中国基础设施建设的影响,以及斯坦尼斯拉夫斯基的现实主义的影响,是新中国建立后30年间中苏莎学研究中的政治见解形成的主要原因。“文化大革命”(1966—1976)期间,虽然没有演出过一部外国戏剧,就连国内的戏剧表演都很少,但仍然有人私下在劳改农场里阅读莎士比亚和其他人的作品。这些先前的公共剧目的私人占有使得个人体验具有了政治和美学色彩。在“文化大革命”之后,出现了以话剧和戏曲形式表演西方戏剧的热潮,其中,莎士比亚也重新成为戏剧院校的核心课程。

莎士比亚在其他华语地区的发展情况,不论是过去还是现在,都不同于中国大陆。在1903年川上音二郎(1864—1911)创作的《奥赛罗》中,把台湾当作日本殖民帝国的前哨基地,把剧中的威尼斯换成了日本,塞浦路斯换成了台湾西部的澎湖列岛。^②剧中皮肤浅黑的主人公室鹭郎(即奥赛罗)是日本驻台湾的一位将军,在剧终自尽身亡时,自比作“未开化”的台湾原住民。^③台湾岛位于中国东南海域,与隔海相望的祖国大陆、北方的日本都存在着复杂的关系。^④台湾极度关注中、日文化中的精华,这虽然未必是造成20世纪中期以前西方戏剧匮乏的直接原因,但确实推迟了欧洲戏剧的译介进程。^⑤在20世纪上半叶,日本女性演出团体宝塚歌剧团到台湾巡演,偶尔会演出莎士比亚的剧目。台湾文献记载中最早的中文莎剧演出是根据《奥赛罗》改编的《疑云》,1949年2月由台北实

验小剧场承演。之后虽然也上演了一些剧目,但在1987年解除戒严令以前,台湾的戏剧表演在很大程度上受到政治审查的制约,先是日本的殖民文化政策,后来是国民党的反共文化政策。

1986年和1994年由国家扶持、政府举办的“莎士比亚戏剧节”掀起了“文革”后大陆地区的莎士比亚戏剧热,而20世纪80年代和90年代台湾地区戏剧节上的莎剧表演有别于大陆的莎剧热潮。例如,为期一个月的“台北莎士比亚戏剧节”(2003年5月)主要是为那些进行艺术创新和具有商演潜力的实验作品提供一个展示的平台。作为一个多语种地区(有普通话、台湾话、客家话,还有岛上原住民的语言),台湾已经产生了一批数目可观的主流作品,或是以单一语种,或是结合普通话与方言或英语创作而成。其中部分作品反映了台湾复杂的历史成因,也有的质疑这种历史,以及有不同理解的台湾的“中国性”等问题。台湾作品中的这些倾向与大陆艺术家呈现中国的方式形成了有趣的对照。而且,大陆地区使用的方言虽然很多,但却是在台湾和香港形成了以一种或多种方言演绎莎剧的传统。大陆用方言演出的莎剧数量很少,一般都是为了参加戏剧节、受政府部门的委托和资助进行的,或者是戏剧院校的少数民族的学生创作、演出的。而台湾与香港戏剧语言的多样性有助于形成别具特色的莎士比亚观与中国性。

香港的莎剧表演有两种强势的传统:使用英语的话剧表演和使用广东话的粤剧表演,这也反映了华南的区域文化与英国文化影响之间的紧张状态。自《南京条约》(1842)签订之后,香港被割让给英国达150年,英国特性已经成为香港社会结构中的重要成分。在港英当局的管辖下,戏剧作为“摆脱单调的军事生活的健康娱乐”,受到扶持和鼓励。^⑤英国文学被确立为香港学校教育的课程之一,1882年,莎士比亚被纳入教材,学生为考试研读莎剧,成为“殖民权力架构沉默的接受者”^⑥。莎士比亚戏剧成了香港业余戏剧社的保留剧目,这个活跃于19世纪60至70年代的所谓的业

余剧社实际上是指非商业化的剧社,而不是指非专业的剧社。这类演出既给背井离乡的英国人提供了娱乐,也为香港居民带来了“一点英国文化”。^③与日本一样,19世纪时期大陆和香港偶尔也会有“正宗的”英语莎剧演出,使当地居民有机会领略当代的英国文化。这里所谓“正宗的”莎剧演出是指按照人们认定的莎士比亚时期的表演方式进行的演出。莎士比亚戏剧节(1954年4月23日、1964年4月、1984年1月24—29日)和实验莎剧表演出现于20世纪中期。香港最大的职业剧团——香港轮演剧团(建于1977年)的节目,以及香港表演艺术学院和其他院校的学生剧目都表明,自20世纪80年代以来,人们把更多的精力转向了香港的国际地位与它的中国传统上去,而不是香港的后殖民问题。

虽然莎士比亚与英国性之间有着种种关联,但莎士比亚并没有被作为殖民主张的代表而受到抵制。政治时局的变化对他也几乎没有什么影响,一些当代的香港学者吃惊地发现“用后现代的和中国的传统风格对莎士比亚进行本土化实验的现象依然盛行(于香港)”。他们认为,莎剧这种持续的领先地位,表明“莎士比亚已经超越了他的英国传统,已经成为香港的中国传统的一部分”^④。虽然这种观点有一定的道理,但是它抹煞了早期表演所处的历史环境。香港的莎剧超越其本国传统的一个重要原因是英国没有使用印度模式对香港实行殖民统治。这个特殊的历史条件——毛泽东后来把这种间接的殖民体系称为半殖民地主义——成为19世纪末与20世纪初香港戏剧文化的重要特征。^⑤假如说新派戏剧的实践者们在抵制某种东西的话,那就是中国的过去。其他的通商口岸也同样如此,比如上海,虽然它是许多欧洲国家的租界领地,却没有一个独揽大权的殖民机构。

与20世纪90年代的英语莎士比亚电影一样,新千年的最初十年是亚洲莎士比亚电影的快速发展期。自20世纪末以来,莎士比亚也成了汉语大众文化的组成部分,《罗密欧与朱丽叶》与《哈姆

雷特》几乎占据了电影艺术的中心。陈友的《一妻两夫》(香港, 1988)把《罗密欧与朱丽叶》穿插到当代城市喜剧中去;另一部喜剧片,谢志光的《鸡缘巧合》(新加坡, 2000),出人意料地把巴兹·鲁尔曼的《威廉·莎士比亚的罗密欧与朱丽叶》(1996)与约翰·麦登的《恋爱中的莎士比亚》(1998)引进影片。^⑩霍建华也把《罗密欧与朱丽叶》改编成喜剧《情人结》(中国, 2005),主演是影视偶像明星赵薇和陆毅,电影的中文标题是个巧妙的双关语,可读成“情人节”或是“情人结”。^⑪最近还有两部影片,都是全明星阵容的、实验性的历史影片。中文武侠片《夜宴》(中国, 2006),把《哈姆雷特》原著中被噤声的葛特露与奥菲莉娅塑造为片中的主要人物。《喜马拉雅王子》(中国, 2006),摄于西藏,重塑了一个古代西藏的哈姆雷特形象。^⑫还有更多的影片仍在计划之中。其中是否会有作品在发行量和地位上,能够超越黑泽明(1910—1998)分别根据《李尔王》和《麦克白》改编而成的大片《乱》(1985)与《蜘蛛巢城》(1957),还有待关注。亚洲莎士比亚新片的不断涌现也许是20世纪90年代以来东亚电影采取积极的跨国合作策略的结果。

其他视域

中国戏曲文化体制的复杂性,以及艺术家与评论家赋予程式化表演中视觉符号的哲学意义,都值得加以探索。舞台上的莎剧表演,有的作品虽然富有创意,与原著有很大的区别,但仍是以西方观众所熟悉的舞台剧方式表演的;有的则是以传统的戏曲形式表演的,作品凭借莎剧进行再创作,并拓宽了戏曲表演的风格。中国的莎剧戏曲为国内外的观众提供了“他者”的视角。这一笼统的概念中又包含着各种表演风格,各自受制于戏曲表演中“前现代”的、注重形体表演的、不强调错觉的艺术手法,以演员为中心等规则。香港个人实验戏曲节(2002)与随后的台北戏曲节(2003)推出

了几场较有影响的个人表演,为这种发展方式提供了范例。这样的莎士比亚戏曲表演常常引发关于莎士比亚和中国戏剧的热烈探讨。

史料记载中最早的戏曲莎士比亚剧目《杀兄夺嫂》(1914)是根据《哈姆雷特》改编而成的川剧。^④此后许多艺术家纷纷效仿。1925年陕西省的易俗社演出了秦腔剧目《一磅肉》。^⑤虽然自20世纪初以来就有各种戏曲形式的莎剧表演,但20世纪80年代是个转折点,在此期间,不同形式的莎士比亚戏曲剧目经常在大陆、台湾、香港和其他地区上演,成为戏曲表演艺术家和观众的集体文化记忆。大陆与海外艺术家不断深化的交流推动了这股戏曲莎士比亚热的复苏。邓小平的改革开放政策(1978)以及大陆、港台和其他地区之间日益加强的经济联系更促进了这种交流。20世纪80年代一些戏曲作品在国际舞台上获得成功,例如黄佐临的《血手记》(上海昆剧团)、吴兴国的《欲望城国》(台湾当代传奇剧场)等,这两部作品都是根据《麦克白》改编而成,表演艺术家与他们的资助人逐渐意识到,对于当今国际上视觉创新的需求而言,中国戏曲风格的多样性是一笔宝贵财富,而不是障碍。

对莎剧进行创新,以丰富中国传统戏曲剧目的并非只有中国戏曲表演艺术家们。国内外的话剧和其他戏剧样式的导演与演员们也在他们的作品中运用戏曲元素,只不过在众多的戏曲剧种中,他们更偏向于把京剧作为代表剧种。阿里亚娜·姆努什金(Ariane Mnouchkine)的《理查二世》(巴黎,1981)与王景生的《李尔》都挪用了中国和日本的传统戏剧手法。1994年孙惠柱和范益松为塔夫斯大学的“京剧莎士比亚工作坊”联合导演了英文版的京剧《奥赛罗》。^⑥2003年,作为富布莱特访问学者的钟幸玲在丹尼森大学导演了英文版的京剧《驯悍记》。^⑦虽然这种“大杂烩式”的英文戏曲并不是什么新鲜事物,但这些演出,借助本土的语言(英语)和“本土的”作家(莎士比亚),为美国观众带来一种陌生的戏剧形

式。^③而且,这一陌生的中国戏曲形式又抵消了观众可能会产生的迷失感。传统戏曲还被应用到其他类型的演出中。1997年台北上演了根据《驯悍记》创作的摇滚音乐剧《吻我吧,娜娜》(1995,该剧剧名虽与科尔·波特的《吻我吧,凯特》相近,但并无关联)。它结合了戏曲动作、扮相、现代舞和摇滚乐等手段。剧中潘大龙(皮图秋)的帮佣变成了三个性别不清的杂技演员,在舞台上大秀京剧中的翻筋斗。^④

除了中国传统戏曲之外,以中国为主题展开的莎剧表演还常常突出语言上的差异。2003年,台北莎士比亚戏剧节上演出了一部台湾方言和普通话双语的《罗密欧与朱丽叶》,语言成了族类差异的标识。^⑤蒙太古家族与凯普莱特家族分别使用不同的语言,这给华人艺术家们带来更为复杂的体验,也尝试了以它充当民族寓言的可能性。《罗密欧与朱丽叶》剧中的一些重要场景被宁财神改编成了《罗密欧与祝英台》中的两场戏中戏,该剧由何念导演、上海戏剧艺术中心演出(2008年5月),剧中使用了法语、日语、英语和汉语。在这部宁财神称为“以喜剧方式讲述的悲剧”中,这对不幸的恋人穿梭往来于1937年的上海与今天的纽约,试图寻找他们个人的与文化的新身份。在华人或其他亚裔移民城市也有过类似的双语或多语种的戏剧表演。张渝曾带领泛亚保留剧目轮演剧团演出了中英双语的《仲夏夜之梦》(纽约,1983),在剧中,国王、王后、普克说汉语,其他人则以英语为主,特别紧张的时候除外。^⑥英籍华裔谢家声在未来派主义的作品——中英双语的《李尔王》中,借助语言差异重新设计了李尔与考迪利娅之间认识上的鸿沟。

作为皇家莎士比亚剧团(RSC)莎剧全集戏剧节(2006—2007)中的一部作品,该剧曾在上海、重庆和英国的艾汶河畔斯特拉特福及其他城市演出过。^⑦该剧由谢家声的伦敦黄土剧社(建于1995年)的英籍亚裔演员和上海戏剧艺术中心的演员承演,表现了移居海外的艺术家们的种种焦虑。里根与高纳瑞说着流利、优雅的中