

海峽兩岸華文文學學術研討會論文選集

2007

廈門大學
現代文學學會
7年7月

海峽兩岸華文文學學術研討會論文選集

2007

中原大學

中國現代文學學會

2007年7月

國家圖書館出版品預行編目

海峽兩岸華文文學學術研討會論文選集.2007 /
中國現代文學學會編輯. -- 一版. -- [臺北市]:
中國現代文學學會; [桃園縣中壢市]: 中原
大學出版; 臺北市: 秀威資訊發行, 2007.09
面; 公分

ISBN 978-957-29446-2-2(平裝)

1. 中國文學 2. 台灣文學 3. 文集

820.7

96017431

2007 海峽兩岸華文文學學術研討會論文選集

出版單位 / 中國現代文學學會、中原大學

贊助單位 / 國科會、教育部、中華發展基金管委會、秀威資訊

主辦單位 / 中國現代文學學會、中原大學

編輯 / 中國現代文學學會

數位轉譯 / 徐真玉 沈裕閔

圖書銷售 / 林怡君

法律顧問 / 毛國樑 律師

編印發行 / 秀威資訊科技股份有限公司

台北市內湖區瑞光路 583 巷 25 號 1 樓

電話: 02-2657-9211 傳真: 02-2657-9106

E-mail: service@showwe.com.tw

經銷商 / 紅螞蟻圖書有限公司

台北市內湖區舊宗路二段 121 巷 28、32 號 4 樓

電話: 02-2795-3656 傳真: 02-2795-4100

<http://www.e-redant.com>

2007 年 9 月 BOD 一版

定價: 350 元

• 請尊重著作權 •

序

在初夏萬物欣榮的季節裡，來自海峽兩岸的二十多位學者齊聚中原大學全人村，共同參與「2007 海峽兩岸華文文學學術研討會」，會中學術討論和文化交流的熱烈氣氛，令人記憶深刻。如今會議圓滿閉幕，會中激發的光和熱，將轉換成另種能量，在文學研究者和愛好者的心中蓄積，並透過論文選集的出版擴散延伸，會議的結束意謂著另一段新里程的開始。

這次會議中，與會學者發表論文十九篇，論題包括台灣文學和大陸文學，除了兩岸的本土文學研究之外，也有對岸文學的研究，充分顯現學術交流的意義。在台灣文學研究方面，除了張大春、李渝、簡嫚等作家作品的分析之外，也有關於戲劇改編、原住民文學等相關論題的探討；在大陸文學研究方面，有《文社月刊》的論析，以及汪曾祺、郭沫若、北島、沈從文、王安憶等作家書寫風格的論述。會議的最後，是張曉風教授的專題演講〈文學，它像什麼？〉，透過許多小故事的串聯，提供文學的想像空間，為兩天知性的學術討論，作一感性的收結。

每次會議的圓滿完成，都有許多幕後工作者默默辛勞奔走。會議規畫方面，有主辦單位中原大學文學院黃坤錦院長及通識教育中心李宜涯主任的全力支持、中國現代文學學會金榮華理事長的籌策；經費方面，除主辦單位中原大學及中國現代文學學會的經費補助之外，特別感謝教育部、行政院國家科學委員會、中華發展基金管理委員會、秀威資訊科技公司的贊助；行政協助方面，

感謝中原大學通識教育中心及中國現代文學學會所有的工作人員。因為他們的付出，與會者才能享受到這場豐富精彩的文學盛宴，讓我們深切期待下一次的聚首。

《2007 海峽兩岸華文文學學術研討會論文選集》編輯委員會
2007 年 7 月

目次

◆序

i

論文

台灣文學

◎扭曲或超越？

——文化產業期台灣戲劇跨文化改編的困境 石光生 1

◎論簡嬪《好一座浮島》中的鄉土之愛與淑世情懷 陳玉台 21

◎九〇年代台灣原住民文學的重構

——霍斯陸曼·伐伐小說中民族圖像的書寫意義 劉秀美 45

◎凝視與回望——李渝的現代主義小說實踐 鄭穎 65

◎關於張大春的二「事」

——試論《本事》、《尋人啟事》 彭衍綸 87

大陸文學

◎王安憶與文學史 程光燁 117

◎論《湘行散記》的敘述風格 向成國 143

◎本色繆思的嘗試		
——論二〇年代基督教《文社月刊》的諷刺文藝	李宜涯	169
◎文革敘述與風格實驗		
——論北島小說集《歸來的陌生人》	宋如珊	193
◎汪曾祺小說中的百業人生	魏美玲	215
◎北島早期詩歌的詮釋向度	陳大為	239
◎郭沫若自敘性小說中聖經經文的挪用		
——以〈漂流三部曲〉、〈聖者〉、〈落葉〉為例分析	曾陽晴	261
◆後記		287
 附錄		
議程		289
籌備委員		291
工作人員		292

扭曲或超越？

——文化產業期台灣戲劇跨文化 改編的困境

石 光 生

國立台灣藝術大學戲劇與劇場應用系教授

摘 要

台灣戲劇的發展於 1980 年代初期開始逐步邁入「文化產業期」，主要是文化建設委員會的成立，並以官方資源主導文化發展走向。諸多文化策略包含各類藝文展演、保存、獎勵、補助、研究等，直接刺激當代戲劇文化的質變，且引發戲劇文本與展演的多樣風貌。

本文擬以「文化產業期」台灣戲劇改編文本與展演為對象，論析現代戲劇與傳統戲曲跨文化改編所呈現的困境。所謂西方原著經典，主要指歐美劇場文化孕育的文本。台灣戲劇的跨文化改編即是以這些經典為本，轉換成台灣觀眾熟悉或能接受與理解的

舞台展演。多年來的改編中，較易引發討論的原著經典，主要是古希臘戲劇與莎士比亞的名劇。然而面對經典，仍有編劇與導演倉促誤讀原著，致使錯誤詮釋西方劇作家原意、作品的豐富內涵，因而造成轉換後的誤差。若能先從尊重經典做起，台灣的跨文化改編才有可能展現精確的詮釋與新意。

關鍵詞：台灣戲劇文化、文化產業期、跨文化改編、現代戲劇、傳統戲曲、西方原著經典

一、前言

現代戲劇自引進中國後，即與原生的傳統戲曲形成兩種對立的劇種，自內容與型式觀之，原是尖銳對立的。現代戲劇（即舞台劇）在日據時代傳入台灣是經由兩條路徑：一是日本，另一是中國大陸。日本的現代戲劇因為明治維新而比中國更早吸納與發展，並通過殖民管道進入台灣。1919年，胡適揮舞「易卜生主義」的大旗，改編了易卜生的「問題劇」《傀儡家庭》（*A Doll's House*），成為獨幕的《終身大事》。1923年《台灣民報》轉載了胡適這個劇本，翌年台籍作家張維賢立即透過「星光演劇社」演出此劇，創下台灣演出來自中國的跨文化改編外國舞台劇首例。

1980年初行政院文化建設委員會成立，肇始了台灣戲劇—現代戲劇與傳統戲曲—邁入現代化的另一個新紀元。其特色為以公部門之力每年補助各地藝文活動、藝文團體、藝術家等，以提昇

台灣藝文品質，同時逐漸將台灣的藝文引進「文化產業期」。針對「文化產業期」的特徵，個人曾以布袋戲為例，提出這樣的定義：

1980 年代以降，當代台灣布袋戲的情況，已呈多元發展的局面。一方面公部門積極輔導、資助布袋戲的文化薪傳與保存，經常不定期舉辦巡迴表演、公演、匯演等「文化場」，以及各項布袋戲研究案；另一方面，民間藝人自行開闢的戲路，結合現代多媒體科技的產業，在當今布袋戲失去傳統商業劇場的時代，重新將表演搬到文化場所演出，大量發行 DVD 影音產品。劇團亦建立網址，不斷推陳出新，造成新流行，如霹靂布袋戲。（石光生 2006a）

自 1990 年代以來，文化建設委員會即大力推動各項文化創意產業，以期為藝術家及其藝術開創前所未有的文化產值，「文化創意產業」與「文化產值」即密不可分。初期透過各式文藝季活動喚起地方重視文化產業。然而在這類文化活動中，台灣戲曲的展演僅聊備一格，無法創造產值。近年來台灣戲曲真正能創造出「文化產值」的佳例，無疑正是家喻戶曉的霹靂布袋戲，但它所追求的是結合藝術創意與商業利潤的商業目標。亦即是：「文化產值」等同於「商業利潤」。（石光生 2006b：43）然而我認為台灣戲曲正確的「文化產值」，固然難以排除「商業利潤」，但重點應當是戲曲本身負載的文化符碼的傳播推廣，而明華園歌仔戲的表現自然不該被忽略。

事實上自 1980 年以降，台灣戲劇的跨文化改編，同是現代與傳統劇團分別開拓新劇目與吸引觀眾目光的手段之一，且數量與品質皆有提昇。但現代戲劇跨文化改編的腳步總是超前傳統戲曲。1980 年 9 月 27 日，在聯合報支持下，舉辦「蘭陵劇坊之夜」，

重演改編自京戲《荷珠配》的《荷珠新配》，與改編自左拉小說的肢體新戲《貓的天堂》。前者是現代戲劇借用傳統戲曲的融合，展開傳統與現代的交融；後者即是經典的跨文化改編，向外國文學作品借鏡的新路線。當然蘭陵之所以一鳴驚人，並不能完全歸功於跨文化改編，畢竟早在日據時代，跨文化的改編即已出現。它的成功在於吳靜吉引進的肢體訓練與表演方法，以及演員們的優秀表現。同樣值得注意的是，隔年荒謬劇作家尤涅斯科（Eugene Ionesco）來台訪問時，即由京劇團改編尤氏的《椅子》（*The Chairs*）演出《席》。這是文化產業期的初期，京劇首度嘗試的跨文化改編之作。

至於歌仔戲，由於文化場的需求，1981 年楊麗花應新象國際藝術節之邀，於國父紀念館演出《漁孃》。歌仔戲演出場域，從因陋就簡設備的廟口外台，進入結合現代劇場技術與舞台設備的劇場，開啟歌仔戲邁入藝術殿堂展演的新紀元。利用現代化的公部門展演空間演出傳統戲曲，逐漸形成風氣。直到 1995 年曾永義提出歌仔戲精緻化的六大訴求：「講求深刻不俗的主題思想；情節安排緊湊明快；排場醒目可觀；語言肖似口吻；音樂曲調的多元豐富性；演員技藝的精湛與學養的修為。」（曾永義 148-49）曾永義所謂的「歌仔戲精緻化」或者蔡欣欣提出的「現代劇場化」，指的是以類似現代劇場的編制與組織分工，在現代劇團較為熟悉的現代展演空間，演出傳統或新編劇目，強調文本的文學性與新編詞曲，以有別於甚且超越一般廟埕外台舊有的演出型式。追隨現代劇團跨文化改編的風潮，1996 年勤走「精緻化」的河洛歌子戲團推出文化產業期首部跨文化改編的《欽差大臣》，是取材自十九世紀俄國劇作家果戈里（Nikolai Gogol）的「荒誕／諷刺喜劇」《欽差大臣》（*The Inspector General*）。此舉引發歌仔戲界一連串改編

國外文學作品風潮。當然，並非多數的劇團都有興趣、有能力進行跨文化改編。以現代戲劇來說，進行跨文化改編者包含了學校、小劇場與文建會的傑出團隊，例如，北藝大、台藝大、文化與台大、交互蹲跳、密獵者、屏風、綠光、台南人等；而傳統戲曲則包括學校、少數劇團與文建會的傑出團隊，例如，台灣戲曲學院、台原、山宛然、河洛、唐美雲、秀琴與洪秀玉等。整體觀之，演出跨文化改編的現代劇團的確多於傳統劇團。

二、跨文化改編的主要來源

1980 年代以來，台灣戲劇改編西方文本的來源是多樣的，但總離不開歐美戲劇與小說。大致上，現代劇團跨文化改編的觸角曾經伸入希臘、英國、法國、德國、義大利、俄國、挪威、美國等。希臘戲劇指的是古希臘的悲劇與喜劇，較著名的改編，例如，三大悲劇家阿士奇勒斯（Aeschyles）的《奧瑞斯提亞》（*The Oresteia*），索福克勒斯（Sophocles）的《伊狄帕斯王》（*Oedipus the King*）、《安提岡妮》（*Antigone*）、尤力匹底斯（Euripides）的《米底亞》（*Medea*），以及喜劇家亞里斯多芬尼茲（Aristophanes）的《利西翠妲》（*Lysistrata*）等。英國文本的改編是以莎士比亞為主，悲劇包括《馬克白》（*Macbeth*）、《哈姆雷特》（*Hamlet*）、《李爾王》（*King Lear*）、《羅密歐與朱麗葉》（*Romeo and Juliet*）。法國作品則有莫里哀（Molière）的《恨世者》（*The Misanthrope*）、貝克特（Samuel Beckett）的《等待果陀》（*Waiting for Godot*）、《終局》（*End Game*）、惹內（Jean Genet）的《女僕》（*The Maid*）、尤涅斯科的《椅子》、《課堂驚魂》（*The Lesson*）等。德國劇本則有布希納（Georg

Büchner) 的《沃依札克》(*Woyzeck*)、布萊希特 (Bertolt Brecht) 的《都市叢林》(*City Jungle*)、《四川好人》(*The Good Person of Setchuan*)、義大利則有皮蘭德婁 (Luigi Pirandello) 的《六個尋找劇作家的人物》(*Six Characters in Search of an Author*) 與達里奧·福 (Dario Fo) 的《一個無政府主義者的意外死亡》(*The Accidental Death of an Anarchist*) 等。俄國則有果戈里《欽差大臣》、契訶夫 (Anton Chekhov) 《海鷗》(*The Seagull*)、《櫻桃園》(*The Cherry Orchard*) 等。挪威易卜生 (Henry Ibsen) 《人民公敵》(*The Enemy of People*)，美國則有懷爾德 (Thornton Wilder) 《小鎮風光》(*Our Town*)。¹ 這些改編作品確實數量可觀，若依西方戲劇史觀之，可區分為：古希臘、伊麗莎白時代、法國新古典主義、寫實主義、史詩劇場、荒謬劇場、與當代戲劇。由展演的內容來看，比較受到注目與討論的，當屬希臘戲劇與莎士比亞了。

1990 年代以來，希臘戲劇登陸台北的展演，吸引台灣觀眾的興趣，可說始自國立中正文化中心啟動的「世界戲劇展」，其中引進的兩齣希臘悲劇。首先是日本蜷川劇場於 1993 年 4 月演出尤力匹底斯的《米底亞》，兩周後由北希臘國家劇團擔綱演出同樣是尤力匹底斯的悲劇《伊蕾克崔》(*Electra*)，這兩齣戲相當吸引台北的觀眾，直接刺激台灣劇界，從此展開 1990 年代希臘戲劇在台灣詮釋呈現。台灣劇界情有獨鍾的希臘悲劇主要是知名度較高的《奧瑞斯提亞》與《伊狄帕斯王》這兩齣戲。以三聯劇《奧瑞斯提亞》而言，1994 年 10 月，獵密者劇團率先演出由《奧瑞斯提亞》，改編而成的《三次復仇與一次審判》。翌年 5 月北藝大亦推出《奧瑞斯提亞》；10 月美國著名導演學者謝喜納 (Richard Schechner)

¹ 上述西方劇作家當中，法國的貝克特、義大利的皮蘭德婁與達里奧·福都是諾貝爾文學獎得主。

也在台北大安森林公園呈現了他自己改編的《奧瑞斯提亞》。就在這一年，亞里思多芬尼茲的這齣曠世喜劇《利西翠姐》，也逐漸在台灣發酵，兩年內出現四個不同型式的詮釋。首先 1995 年 5 月台藝大製作《利西翠姐》，次年 2 月彭雅玲於國光劇校執導過《利西翠姐—男人與女人的戰爭》，另一次是台南魅登峰由彭雅玲導演的《甜蜜家庭》。同年 10 月「紅綾金粉劇團」演出《利西翠姐之越 Queen 越美麗》。

可以說 1993 至 1996 這數年間，台灣的戲劇界非常的「希臘」。此後，《利西翠姐》沉寂了五年，直到 2002 年 3 月美伊戰爭引起國際情勢緊張，台灣劇場界響應美國劇場演員舉行利西翠姐反戰讀劇計畫。2006 年 10 月中旬台南人劇團在億載金城演出台語版《利西翠姐》，今年 4 月下旬台藝大再次演出此劇。至於《伊狄帕斯王》，1996 年出現了交互蹲跳劇團的《紅色伊狄帕斯》，之後有 1998 年的《Tsou 伊狄帕斯》。其他希臘悲劇的演出還有台南人的《安提岡妮》、金枝演社以特洛伊戰爭這段史詩，改編成台語版的《祭特洛伊》。

改編莎士比亞最知名的台灣劇團是當代傳奇、屏風與台南人。這三團知名的製作包括屏風的後設演出《莎姆雷特》。當代則推出改編莎翁《馬克白》的《慾望城國》、《哈姆雷特》的《王子復仇記》、《李爾王》的《李爾在此》以及同名的《暴風雨》。台南人知名的改編有《女巫奏鳴曲》、《哈姆雷》以及《羅密歐與朱麗葉》。

傳統戲曲的改編相較下就少許些，以歌仔戲而言，重要者計有河洛的《欽差大臣》與《彼岸花》，前者改編自果戈里的同名喜劇《欽差大臣》，後者改編自莎翁的《羅密歐與朱麗葉》。洪秀玉劇團改編自《哈姆雷特》的《聖劍平冤》、秀琴改編自《伊狄帕斯

王》的《罪》、以及唐美雲改編《歌劇魅影》的《梨園天神》等。掌中戲則有山宛然改編自莎翁《亨利四世(上篇)》的《亨利四世》。

三、跨文化改編的困境

台灣戲劇向西方作品取經大多屬經典名劇，本身即烙印著幾項重點：1.劇場文化特色，2.劇作風格，3.劇作議題。舉例來說，當劇團想改編希臘悲劇《酒神女信徒》(*The Bacchae*)時，就得了解前述三個重點。1.希臘劇場文化的諸多特色：戲劇是依附在祭典儀式於白天戶外劇場的競演活動，悲劇多取材自神話、歷史，劇本不分幕，是以「三聯劇」(trilogy)形態呈現，演員戴面劇進行多重腳色扮演，由多達五十人組成的歌隊(chorus)演出歌舞部份。2.劇作家都呈現獨自的劇作風格。3.希臘悲劇從人本觀點出發，探討人際、宗教、政治等議題，例如《酒神女信徒》的作者尤力匹底斯，關心的議題不外是批判神明的無情、冷酷與執政者的偏離中道。因此他在此劇強烈批判酒神(Dionysus)，在《希帕勒特斯》(*Hippolytus*)這齣戲裏，批判了月神與愛神的互鬥、冷漠與國王的偏執，造成王子死亡的悲劇。他是三大悲劇家中最強調、關切人本立場的劇作家。

進行跨文化改編國外作品，戴雅雯依據帕維斯(Patrice Parvis)的相關理論²，給予國內劇團這樣的建議：

改編外國文本的過程中，改編者必然要遭遇原作文化脈絡與標的文化脈絡——即台灣——在文化上的不同。導演和改編

² 帕維斯論述見諸於其著作 *The Intercultural Performance Reader* 與 *Theatre at the Crossroad of Culture*。

者如何處理這些差異是個大問題，因為處理手法不只是反映改編者對這兩種文化理解的程度，而且也是改編的創意及其對觀眾的態度之所繫。（戴雅雯 19）

由此可知，跨文化改編的重點在於：1.導演和改編者如何處理兩種文化間的差異，這當然涉及原作文化脈絡的政治、宗教、社會、人文等特點，以及如何合宜轉換為本國觀眾熟悉、所能理解接受的內容。2.改編是否具創意？3.改編者是否向觀眾展現誠意。

評析文化產業期台灣戲劇改編外國作品所呈現的「困境」，即是指改編文本與其舞台展演，具體值得改善之處。我將之區分為1.錯誤的文化詮釋與2.台語文的書寫這兩部份。而戴雅雯關切的三個重點，即是下列評析國內跨文化改編的理論依據。

（一）錯誤的文化詮釋

錯誤的文化詮釋是跨文化改編普遍存在的核心問題，有的很明顯，有的很細微。果陀早期最引人注目，且四度改版的《淡水小鎮》，改編自懷爾德的《小鎮風光》，原劇也是歷年來外文系畢業公演首選劇目之一。劇中提到鎮民建造一座教堂，並將《聖經》埋入地基，以庇佑小鎮。果陀將之改為建造一座鄉公所，並討論將一本《三民主義》埋入地基。這樣的轉換看似可以接受，其實是不妥的。為什麼呢？基督教文化中，建教堂埋《聖經》是理所當然，但是中國文化裏則無地基埋書的習俗。中國或台灣的建築物，最常見的特色，即是立碑敘述籌建過程與捐款善士芳名，這種特點常見於公部門或廟宇建築上。國人的宗教信仰亦反映在破土、上樑與落成時的祈福與驅邪儀式裏。我觀察到這齣《淡水小

鎮》雖然數度改版重演，卻一直未發覺這個文化轉換上細微但十分重要的差異。其實改編者只要改成立碑紀念即解決這個老問題。

這種錯誤的文化詮釋，亦出現於許多改編上，而造成如此錯誤的原因首推刪減原劇長度。例如，鴻鴻於 1993 年改編自阿士奇勒斯《奧瑞斯提亞》的《三次復仇與一場審判－民主的誕生》，「大幅濃縮三部曲成為適合一晚演出的長度，基本上保留了原劇的架構，只有刪除第三部曲前半，奧氏亡命的過程。」（鴻鴻 165）。初觀全劇，作者企圖創造一齣批判台灣民主演變歷程，應是富於現代意識的改編之作。然而，到處皆可見錯誤的文化詮釋，在此，我僅指出其中兩項錯誤：它否定了希臘宗教信仰，以及現代奧瑞斯提士已喪失英雄性格。

第一、希臘宗教信仰在改編中被竄改了。鴻鴻的奧瑞斯提士喝掉奠祭亡父用的酒，甚至燒毀王墓（152），這已不是身為人子應有的行為，更污蔑希臘文明中重要的祖先崇拜。要知道在希臘人眼中，墳墓是被視為與神壇、祠堂或神殿一般神聖的場所，不得瀆褻的。³這種視墳墓為聖地的宗教觀也可以在希臘悲劇裏找到佐證。索福克勒斯的《伊狄帕斯在科洛納斯》（*Oedipus at Colonus*）當中，伊狄帕斯臨終之前，對其子女說：

走，向前進！

不，別碰我，讓我自己找到那塊神聖之墳，

那命運之神即將是埋葬伊狄帕斯的地方。

³ 有關這些聖地的解釋，請參閱 Walter Brukert, *Greek Religion*, 31-33, 87-91, 109-193。