

译介之旅

莎士比亚的,中国的

——莎士比亚戏剧在中国的改编与流传 □张 瑛

莎剧在中国的扎根与发展

中国人听闻莎士比亚其名,始于19世纪上半叶。林则徐组织通事摘译史料,编辑《四洲志》,介绍“沙士比阿”“工诗文,富著述”。19世纪中后期,东西方文化交流方兴,西方传教士在进入中国传播基督教的过程中,译介的著作屡屡提及莎士比亚及其戏剧成就。“舌克斯毕”、“沙斯皮耳”、“席斯比尔”、“舍克斯毕尔”……虽则所用的译名互不相同,但都证明了莎士比亚的名号及其文学成就开始随着西学的东渐传入了中国。20世纪初,梁启超在《饮冰室诗话》中首次采用了“莎士比亚”这一译法,译名随即被固定下来并通用至今。

中国人开始真正了解莎士比亚的戏剧作品归功于1903年上海达文社翻译出版的英国散文家兰姆姐弟共同改写的《莎士比亚故事集》,匿名的译者用文言文选择了其中10个故事,取名为《海外奇谭》,第一次把莎士比亚的戏剧以类似中国章回小说的题名与文风介绍给中国读者。1904年,商务印书馆又出版了林纾和魏易用文言文合译的《莎士比亚故事集》完整译本,题名为《英国诗人吟边燕语》,该译本广为流传。在之后的数十年间,以传奇小说的风格译述的莎士比亚戏剧故事成为中国舞台上改编与演出莎剧的重要蓝本,也同时影响着莎剧在这一时期的表演风格。

莎士比亚戏剧自400余年前诞生之日起即被定位为场上之曲而非案头之戏,莎剧的活力在于它们的舞台生命力,其在中国的广泛流传,很大程度上也归因于在中国的演出与改编。莎剧最初出现在中国舞台上,是以文明戏的形式演出的。依照叙述故事梗概的幕间说明,文明戏没有固定台词,顶多只是注上几句剧情要求必须说的话,其余全凭演员即兴发挥和表演。莎剧以故事或小说为定位的早期译写,给这种无需具体剧本、也不必反复排戏、台词随意、为演出即兴的幕建制文明戏提供了良好的素材。从1913年开始,可以说莎剧在中国,尤其是在上海文明戏舞台上兴盛了许久。最早上演的剧目为《威尼斯商人》,剧名或称《肉券》,或为《一磅肉》《女律师》《借债割肉》等等,之后该剧成为最受观众欢迎的剧目之一,以文明戏的形式搬演莎剧一时在中国蔚然成风,上演过的莎士比亚戏剧总计有20余种,包括《黑将军》(《奥赛罗》)、《姊妹皇帝》(《李尔王》)、《新南北和》(《麦克白》)、《仇金》(《雅典的泰门》)、《怨偶成佳偶》(《无事生非》)、《从姐妹》(《皆大欢喜》)、《李误》(《错误的喜剧》)、《飓风》(《暴风雨》)、《指环恩仇》(《辛白林》)等悲剧、喜剧及传奇剧。

文明戏形式的莎剧表演利用了莎士比亚戏剧的故事梗概与情节框架,其幕表制的实行决定了该类戏剧表演对原剧本的忠实程度并不高,其时全本译作的缺乏也导致莎剧的语言几乎丧失殆尽。直到1921年,田汉在《少年中国》发表译作《哈孟雷特》,标志着中国第一次有了

以完整戏剧形式出现、并用白话文翻译的莎士比亚作品。20世纪30年代的中国剧坛也开始出现忠实于莎剧原著的话剧演出。此后,包括梁实秋、朱生豪、卞之琳、孙大雨等学者与翻译家积极参与的莎士比亚的单剧和全集译作,翻译莎剧的活动一直持续到21世纪的今天,为莎剧的演出与改编打下了良好的基石。

莎剧在中国的演出与改编经历了上世纪30年代到新中国成立初期的崛起与发展,五六十年代的逐步兴盛,“文革”动乱时期的销声匿迹,到了80年代改革开放以后,以1986年首届中国莎士比亚戏剧节和1994年上海国际莎剧节的成功举办为契机,进入了空前繁荣期。从演出与改编形式上来看,可以分为话剧演出、戏曲改编、多语戏剧与电影改编四种类型。

话剧改编：民族性、当代性、先锋性

中国现代话剧源自西方,对于莎剧人物塑造和舞台呈现方式相对来说更贴近传统意义上的莎剧演出,因此话剧是当代中国编演莎剧最基本与普遍的形式。1978年以后,莎剧的话剧演出逐步活跃,成绩喜人。北京、上海、浙江、广东、江西等诸多省份的各大剧团及戏剧院校演出的莎剧如雨后春笋般涌现,悲剧、喜剧、历史剧、传奇剧等各类剧目均有所涉猎,艺术风格各异。许多话剧的演出都突破了传统的禁锢,进行着民族性、当代性及先锋性的大胆探索与实践,以中国人独特的视角阐释着经典,拓展着对莎剧的理解。林兆华戏剧工作室出品的莎士比亚三部曲——《哈姆雷特》(理查三世)《大将军寇流兰》,即为此探索与实践的典型代表,也从某种程度上发掘着莎剧经典价值之外的当代价值。极简却具备高度象征性的舞台布景,灰暗沉闷而又没有明确时代的服装,舞台上相互关照、内部重叠和随意置换的人物角色将林兆华90版《哈姆雷特》抽离出400年前的丹麦宫廷,将王子重构为现代社会芸芸众生中的一员。林兆华说:“哈姆雷特是我们中间的一个,在大街上我们也许会每天交错走过,那些折磨他的思想每天也在折磨我们,他面临的选择也是我们每天所要面临的。”“人人都是哈姆雷特”是90版《哈姆雷特》设置的新主题,时空的变换和文化的差异并不会侵蚀人性中的共通点,调整后戏剧叙事与颠覆性舞台再现打破了传统的框架,使戏剧映射与隐喻着当代中国与中国人所面临的关乎“生存还是毁灭”的抉择,给出具象的阐释。时隔11年,林兆华携《理查三世》再度登台,白色的幕布墙、一水的黑色服装、光怪陆离的道具和杂糅的音乐配置仿佛脱离了玫瑰战争车轮的印迹,然而只做删减未做改动的莎氏台词依然意蕴着历史的因由,整出戏剧似乎被导演放置于类似童年时期老鹰捉小鸡的游戏框架中,掠食与被掠食的游戏同时也喻证着弄权者内心的阴谋以及普通民众对阴谋的集体无意识所带来的残酷与暴虐。“阴谋无处不在”这一主旨是导演跳出了

历史脉络与具体事件呈现给当代人的警示。基于《科利奥兰纳斯》的话剧《大将军寇流兰》虽然也有借用摇滚音乐表现两军对垒等剑走偏锋的手法,但相形于前两部的演绎更趋于平实,忠于原作。话剧为当代中国观众再演出寇流兰的悲剧:有着丰功伟绩的英雄,在性格缺陷与盲从民众的双重作用下,被迫于死地的悲剧,辐射出对人生、人性、及民主制度的反思。百余名群众演员参与完成“暴民”形象的塑造,影射着普通百姓阶层的盲目性、复杂性及历史作用,寇流兰的悲剧即从个人悲剧上升至制度悲剧乃至人性悲剧。以林兆华为代表的莎剧话剧演出,票房未必出色,商业气息也不浓厚,却反映出当代中国对于莎剧演出的共同认知:一部经典的剧作并不限定于任一国家或民族,并不拘泥于某一历史时期,并不禁锢于中西方文化的差异,中国话剧导演以独特解读诠释对莎剧的思考,彰显着其与当下中国产生共鸣的意义。

戏曲改编：文化“挪用”的实例

坐拥悠久的传统,百余种中国戏曲汲取东渐的莎剧素材进行改编,未尝不是一种全新而大胆的尝试。据称在民国初年,四川雅安剧团的王国仁就曾将莎剧《哈姆雷特》改编为川剧《杀兄夺嫂》。这一说法虽然缺乏一定的实证资料,但莎剧的首次戏曲改编确实出现在新中国成立之前。40年代,越剧改革的倡导者袁雪芬、戏剧家焦菊隐都曾以戏曲形式编演过莎剧《罗密欧与朱丽叶》。80年代的中国戏曲舞台急需推陈出新,拓展剧目,消解传统戏曲与现代观众间的隔阂;而与此同时,中国的莎剧改编也渴望中西方戏剧文化的碰撞与交融,丰富改编的手段与方法。莎剧的戏曲改编逐渐从零星的个别探索发展呈井喷态势。出现过昆曲、越剧、川剧、婺剧的《麦克白》,越剧、京剧的《哈姆雷特》,越剧、豫剧、花灯戏的《罗密欧与朱丽叶》,京剧、丝弦戏的《李尔王》,粤剧、京剧的《奥赛罗》,豫剧的《威尼斯商人》,川剧的《维洛纳二绅士》,越剧的《第十二夜》,东江戏的《温莎的风流娘儿们》,汉剧的《驯悍记》等剧种及剧目。这其中不乏更贴近莎剧原作、单纯改变戏剧外部形式框架的改编方式,但大部分则为全盘本土化的改编,实现时空上的移植,剧情上的调整,角色行当的分配,以戏曲演绎莎剧,用舞蹈歌声打动观众,唤起情感共鸣,传达莎剧精髓,形成观众的理性反思,获得审美感。

从80年代以降西方兴起的跨文化戏剧理论视角来看,中国戏曲舞台上的莎剧演出可以看作是文化“挪用”的实例,是在中国本土语境中,将西方戏剧的经典剧目应用于中国戏曲舞台,参与现代中国戏曲文化构筑的实践,反映出东西方文化可能呈现的共生和联结状态,两种文化碰撞与交锋后密切交叉在一起,使得不同的戏剧传统间产生深层次的互动,创造新的舞台形态,产生新的表现形式。跨文化戏剧专家李希特探讨中国戏曲改编西方戏剧时说:“对于观众而

言,这些改编的结果是他们几乎很难区分什么是中国的,什么是莎士比亚、布莱希特和易卜生的。”同时,在全球化语境下的今天,文化资源的流通并非单向而为,而应该是双向甚至在全球范围内循环流转。让走进中国的莎士比亚戏剧承载着以戏曲为代表的中国文化走向国际,不仅有必要而且可行,不失为中国文化对外传播的恰当方式和手段。2005京剧版《王子复仇记》首演于丹麦克隆堡



“哈姆雷特之夏”戏剧节,之后又赴包括荷兰、法国、德国、英国、墨西哥等世界大国,参与当地的文化艺术节活动,其成功及国际影响证明了莎剧的戏曲改编是中国文化走向世界的试金石。2012年由王晓鹰导演,亮相于伦敦环球剧院参加“环球莎士比亚戏剧节”的话剧《理查三世》,也跨界地融合了大量的戏曲元素,甚至直接用上了京剧演员担当主演。戏曲和莎剧是东方和西方经过时间历练后沉淀下来的文化精华,中国戏曲舞台上的莎剧改编,是对传统戏曲文化的批判性继承及创造性发展,也是全球化文化发展的成果。

多语戏剧：势头不容小觑

研究戏剧的美籍学者黄承元在谈及亚洲莎剧改编问题时指出,莎剧的流转可以英国和亚洲国家戏剧合作的方式。新世纪以来,类似的合作逐步兴起并取得卓越成效,多语戏剧的演出无疑增加了中国改编莎剧的多样性。在这里,“多语戏剧”被定义为“剧本原以一种语言创作,但在演出过程中运用了多于一种语言的戏剧”。2006年,上海话剧艺术中心和英国黄土地剧团联合制作上演了莎剧《李尔王》,担纲导演的是黄土地剧团的艺术总监、英籍华裔导演谢家声,中英双方的演员采用中英双语同台献演。谢版《李尔王》背景设定为2020年的上海与伦敦,李尔化身为中国商业大亨决意三分集团产业,两个大女儿极尽阿谀讨好之能事,从中获益多多;惟有



林兆华版《大将军寇流兰》剧照



京剧《王子复仇记》剧照

留学于英伦的小女儿,拒绝逢迎,被剥夺了继承权。戏剧服装上,中式长衫与苏格兰短裙的混搭;舞台表现中,京剧鼓点与话剧对白的杂糅;老少两辈间存在着观念上的巨大差异,在戏剧演绎中经历着中西方文化的激烈碰撞最为关键的是,从最初合作排练时两国演员们经历的言语不通,直至同台演出时中英两种语言的交替使用,象征性地传达着当下社会的交流困境与沟通障碍。儒家思想影响下的老父与接受英国教育理念的小女之间的隔阂,从某种意义上来说,也是话语造成的隔阂。而在现实生活中,双语甚至多语戏剧的出现,在国际化程度日益提高的中国大都市中迎合着多层次观众的需求。当下的中国对以英语为代表的外国语言的重视及普及,使得中外合作的新形式莎剧演出不仅应运而生,其势头也不容小觑。

电影改编：对经典的瓦解与重建

莎剧电影改编的历史在西方已逾百年,几乎与电影的历史等长。新世纪的中国电影也曾两次尝试改编莎剧。2006年,两部基于《哈姆雷特》的电影改编相继上映:其一为华谊兄弟和香港寰亚联合斥资2000万美元制作、冯小刚执导的《夜宴》;其二为胡雪桦执导的充满了异域风情的藏语电影《喜马拉雅王子》。以前者为例,《夜宴》在中国开创了《哈姆雷特》跨文化、跨媒体改编的先河。《夜宴》无论在情节发展、人物设置、还是悲剧基调方面都与原文本有着基本的契合。但作为跨文化改编范例,影片在艺术框架、故事重心、戏剧主题和文化观念上都产生了改变和位移。导演冯小刚坦言说:

“哈姆雷特的形象经过了千锤百炼,如果只是换成中国人说着中国话,我觉得没什么意思。因此我想做一个大手术,与莎士比亚‘做一次爱’,我们要塑造另一个哈姆雷特。”冯氏力求获得中国观众的心理接受与文化认同,影片在框架上被本土化成了中国式的武侠电影;在主题上将复仇与否的思虑中对天、地、人及宗教的思考重心转移至权力和欲望的本身,凸显对权力的贪婪和对肉欲的沉迷是人性最原始的欲望;围绕欲望这一新主题,人物的角色也就有了全新的演绎;在细节上导演对中国元素的增添可谓是独具匠心,中国戏面具及其变体的使用贯穿影片始末,形成一种具备高度象征意义的中国文化符号。在跨文化的语境中和全球化的舞台上,以中国电影改编的形式重写莎士比亚戏剧经典,不仅表现着文本与电影媒体的互动以及不同媒介之间的转换,而且还体现了东西方文化符号的移植以及从西方文化到东方文化的转型。经过中国电影导演之手,《夜宴》在《哈姆雷特》经典的内部进行着瓦解和重建,在同源文化和源文本的相似性之上呈现着差异和对立,实现了对经典的致敬与升华,也扩展了莎剧在普通观众中的流传,在戏剧跨文化改编中独树一帜,有着深刻的意义。

莎士比亚的永恒性在于他的普适性。中国舞台与银幕上的莎剧改编与演出,不仅具备世界胸怀,也反映出强烈的本土意识。在当今多元文化背景下,它们理解和吸收莎剧的文化精髓,结合中国现实,诠释与演绎民族戏剧文化历史,与外来文化共同建构新的文化语境。2016年时值莎士比亚逝世400周年,回顾莎剧在中国的流传,不失为一件有意义的事。

《雕刻时光》：精神层面的诗意

□张晓东

率”、“不装”、“接地气”一类的正面评价。而大众媒体则为“娱乐致死”推波助澜(数码时代到来之后变本加厉),并宣称自己绝对无辜。

然而,总是“接地气”究竟会有点乏味。于是,与此完美对应的则是快餐式、消费主义式的“诗意”之流行。它的代表是肤浅的心灵鸡汤、伪民谣、成功学和“散养仁波切”。其共同的特征是稀释掉或直接回避开现实生活中我们可能遇到的实际痛苦,不去触碰任何核心问题,以一种轻浮飘忽、浅显易解的方式,“治愈”了人的问题。然而究竟是否治愈了,还是未知。

按照我自己的粗浅理解,“诗意”实际是对日常生活的深刻认知。对,就是伪民谣歌手们指认的“苟且”的日常生活。诗意,是我们对其喜悦与痛苦等全部复杂性的精神层面的理解。我们正是在汗流浹背的日常劳作中,在矛盾中,甚至在苦难中,才能体认到生活的意义和生命的意义,并因此产生精神上的喜悦。伟大的诗人(在这里,诗人决不仅仅指写诗的人那么狭隘的理解)正是道破了其中的天机,正如塔可夫斯基所言,这样的艺术家能看到日常生活的诗意。他能冲破直线逻辑思维的藩篱,传递生活的微妙与幽深、复杂与真谛。然而令人遗憾的是,真能领会的人并不多。

塔可夫斯基在《雕刻时光》中,引用了梭罗《瓦尔登湖》的某一页:

伟大诗人的创作并未被人类所读透。因为只有伟大的诗人才读懂它们。大众读诗如观

星,充其量好比占星术师,而非天文学家。绝大多数人阅读是为了便利,就像他们学算术是为了记账,以免被人算计一样。然而他们不明白,阅读是一种高贵的心灵修行,并且在只有在这种意义上的阅读才是高尚的,这不是那种满是豪言壮语、甜腻地哄我们入睡的阅读,而是我们必须拿出自己最为精力充沛的时间进行的阅读。

塔可夫斯基的“诗意”,正是在精神存在层面上的诗意,是一种直接的生活感受,而不是二手的胡编乱造。例如他27岁时拍摄的《伊万的童年》,影像中有濡湿的草地、卡车、散落一地的浑圆的苹果,还有被雨淋湿的、在阳光下散发着热气的马匹,马儿嚼食苹果的特写。这都是直接从生活转为胶片,可是却给我们非常“诗意”的感受。他的观众需要和他达成共识,即电影是表达我们对生活的认知。它不是浪漫,不是幻想,更不是意淫,而是对自己的精神、情感、生活的忠诚。正如“雕刻时光”这个名字。“雕刻时光”是一种约定俗成的译法,并不能表达原文丰富的意思。实际上。俄语原文中,除了“雕刻”之外,更有“铭刻”、“封存”之意。雕刻时光,既是指面对时光,像雕塑家那样,剔除杂质、只留下自己想要的素材;也指胶片作为一种介质,把时光封存于其中的特点,那个胶片盒加强了“封存”的这种特性(尽管数码时代已经发生了根本的变化)。值得一提的是,“时光”正是我们的生命,我们的生活,如果仅仅为了消遣而去电影院,岂不是太辜负自己,把自己看得太低了?

看看塔可夫斯基在《雕刻时光》中是怎么说的:人们为什么要去电影院?是什么让人们走进黑暗的剧院,花上两个小时观看银幕上光影的杂耍?是为了找乐子?为了获得某种麻醉剂?的确,世界上到处都有娱乐业的托拉斯与康采恩,对电影、电视以及其他视觉经济进行剥削。但我们的出发点不在此,而在于和人类认知并掌握世界的需求密切相关的、电影的原则性本质。我认为,人们去电影院的一般的目的因为时间:为了失去或错过的,为了不曾拥有的时光。人们为了生活经验去看电影,因为电影有一点是其他艺术不能比的,它能够开阔、丰富、浓缩人们的实际经验,它不仅仅是丰富,而且延长,就像我们常说的那样。这就是电影真实的力量所在,而明星、情节、娱乐性,都与此无关。在真正的电影中,观众不仅是观众,而且是见证人。

……我觉得,我们这个时代最令人悲哀的事情之一,就是将人类意识中关于美好的一切彻底摧毁。当代的大众文化,讨好消费者的“义肢的文明”,将残害我们的灵魂,阻止人们追寻自己存在的根本意义,妨碍人们认知作为精神存在的自我。与此同时,艺术家却不能对真理的呼唤充耳不闻,它是唯一,决定并形成了他的创作动力。只有如此艺术家才能够将自己的信仰传达给他人。没有信仰的艺术家,有如生来双目失明的画匠。

这段写于40年前的话,却令今天的我们产生共鸣。特别是在当下我们的电影生态中,这些话



人生当中有些层面只有诗才能表达。确切地说,我是在《雕刻时光》的翻译工作结束之后,才对塔可夫斯基的这句话产生了深切的共鸣。

终于,可以谈一谈“诗意”了。

然而在相当长的一段时间里,“诗意”、“诗人”、“诗”似乎都是我们难以启齿的字眼。甚至出现这样的情况,当一个人宣称自己是诗人,会被当作精神有问题;夸赞对方是诗人,会被当作揶揄和嘲讽。或许,在一个功利而浮躁的环境下,每个人都想切切实实地抓住点什么吧,无论是房子、车子、还是位子。对物质主义和消费主义理直气壮的炫耀,甚至会博得“实在”、“坦

听起来竟如此贴切,就像是一纸诊断书。可是,当我们希望去寻找那种忠诚于作者本人的电影时,已经难觅踪影。很多导演(可怕的是,他们都宣称自己是艺术家)都理直气壮地将票房作为最大的奖牌,同时也是最大的盾牌。只是,不管名声有多大,他们依然不能理解“人活着不是为了面包”这句话的意思。雷鋒有句话很类似,他说“人活着不是为了吃饭”。但这只是道出了一个表层的意思。《圣经》中耶稣禁食了40个昼夜之后,魔鬼引诱他说,既然你是上帝的儿子,那你就把石头变成食物吧。耶稣坚决拒绝了,他说,人活着,不是为了食物。其实这句话的伟大之处在于,它极大地维护了人的自由,即告诉人们,人类自身有免于被奴役的神性,无论这种奴役是食物、是金钱、还是神迹,这就是精神的绝对自由。我想,塔可夫斯基的“诗意”是有这种深度的,而无法将电影和精神的深邃建立连接的导演/观众,又怎么能理解呢?而《雕刻时光》正是进入塔可夫斯基电影的最好门径。

关于翻译的感受,我最想说的是,塔可夫斯基的文字里面,完全没有“文艺腔”,这大概和很多人对塔可夫斯基的认知不太一样吧。他的童年在卫国战争中度过,和妹妹跟着母亲到处疏散,即便在疏散中,他的母亲还带着两本书:《古希腊罗马神话》和《战争与和平》。所以说,《战争与和平》就是他的语文学校。列夫·托尔斯泰的文字就是他的标杆。明朗、简洁、忠于艺术家本人,托尔斯泰这些艺术上的气质也浸润在《雕刻时光》中。所以,尽可能用一种明白、明朗、朴实的语言去翻译这本电影史上的理论杰作,是译者应该去追求的方向,同时,原文中引用的普希金、阿尔谢尼·塔可夫斯基、松尾芭蕉等人的诗歌,译者也尽力去接近原诗风格。但是翻译也是遗憾的艺术,难以避免讹误,还有待读者的批评指正。