

中西方戏剧的碰撞与融合

——《惊魂记》，以莎剧与徽剧为例

李 媛

(江西科技师范大学, 江西 南昌 330038)

摘要: 莎士比亚戏剧作为西方文艺复兴时期戏剧的杰出代表, 在西方戏剧发展史上具有不可替代的地位, 影响深远。而在中国传统戏曲中, 徽剧, 是一个承上启下, 继往开来的剧种, 更有着“京剧之母”的美誉。以中国徽剧表演手段去演绎莎士比亚名著, 让世界名著中国传统化, 《惊魂记》作为一部改编自莎士比亚《麦克白》的成功作品应运而生。这是一部传承传统精神理念但又不拘泥于传统戏剧章程来而诞生的优秀戏剧作品。让人感受到了外国经典巨作与中国徽剧艺术的完美结合所带来的震撼。《惊魂记》成功地以徽剧语言讲好了世界的莎剧, 它的创排是中国莎学的重要收获之一。

关键词: 中西方戏剧; 莎士比亚; 徽剧; 戏剧的碰撞与融合

对于戏剧自我小的时候便有所知晓了, 家里人总是围在电视机前看着里面的小人化着色调分明的妆容, 穿上夸张的服饰, 吱吱呀呀的唱上一段。后来长大一些后, 才慢慢知道了家乡地方戏曲的历史以及风格, 也偶尔可以看上一段了。可真正去了解戏剧, 还是在大学时期。我碰巧修读了一门有关西方戏剧文学的课, 课上老师着重地介绍了莎士比亚戏剧的伟大与魅力。这让我眼前一亮的同时, 也回想起了之前看过的一场改编自莎学的家乡戏剧——《惊魂记》。为了让《麦克白》和徽剧更好融合, 《惊魂记》把故事背景穿越回我国的春秋时期。《惊魂记》在对莎剧的重构中, 以保持传统、彰显创新的美学理念, 以成熟的文化自信、艺术自信, 创造出了不同于以往世界上任何莎剧的演绎模式, 在徽剧与莎剧之间架设起了一座跨越文化、语言、审美观念和民族的跨时空外国戏剧改编的桥梁。本文便以这部戏剧作为切入点, 谈谈对中西方戏剧的碰撞与融合的看法。

一、中国传统戏剧以及徽剧发展史

戏曲是我国传统的戏剧形式, 是我国最具有民族特点和风格的艺术样式之一。其最早可以追溯到上古时代用来娱乐祭祀的原始歌舞形式。古希腊戏剧、古印度梵剧和中国戏曲被誉为世界“三大古老戏剧文化”。中国戏剧不仅仅是中华民族优秀传统文化的代表, 而且在世界文化艺术宝库中也是一颗灿烂的明珠。而徽剧作为国家非物质文化遗产, 中国戏剧的一大代表, 与中国南、北的 40 多个地方戏曲剧种都有着渊源关系。徽剧发源于明朝中期的安徽省境内, 原名“徽调”“二黄调”, 中华人民共和国成立后才正式定名为徽剧。在明、清时期, 其影响遍及全国, 至今已近 500 年历史, 即使是徽剧进京, 也已经有两百多年。而说到徽剧, 我的家乡也有着一支小有名气的徽剧——婺源徽剧。在这里我便以婺源徽剧为代表, 来简要说一说汇聚的特色风格以及发展历程。

婺源本地的徽剧流派也叫作“徽戏”, 婺源徽剧可以追溯到清朝道光年间, 在当时婺源有几名技艺精湛的戏曲艺人迁往安徽几地学习徽调, 而学习内容则是已弋阳腔、“老石牌”和高拔子为主, 这也就是婺源徽剧的起源的基础。在本地演艺后, 婺源徽

剧又吸收乐木联系的高腔, 下江调, 并且加入了赣东北地方戏的弹腔, 并且还加入了婺源民间小调的特色, 逐渐形成既有皖南特色又有浓郁婺源地方韵味的地方剧种, 2006 年婺源徽剧被定为首批国家级非物质文化遗产项目, 这也是当地人以及徽剧人所引以为豪的地方。婺源徽剧的剧目通俗易懂, 唱腔雅俗共赏, 表演形式丰富多彩。婺源还是许多著名徽班的发源地, 其中最为著名的便是徽班进京中的一支便是来自婺源。我幼时并未对当地徽剧十分在意, 在我上初中时, 我一个同学就加入了徽剧团, 在回家与家人谈起时, 徽剧这才又重新进入了我的视线中。

婺源徽剧题材主要来自于日常生活与生产过程的劳动或娱乐, 以及从劳动和生活, 这些都使婺源徽剧的创作有了显而易见的生活特色、生命力量。同时, 来源于真实生产生活的情景和内容则又赋予了婺源徽剧更多包含真实情感的内心表达, 这使婺源徽剧在程式化的形象表演基础上具有了更加深刻和厚重的人文艺术表现特色, 能够在一板一眼的戏曲音乐与身段展示的同时产生强烈的情绪感染力, 使观众在欣赏过程中产生更具亲和力的传统戏曲艺术的文化认同感。不仅如此, 婺源徽剧在艺术表现中也充分体现出说唱结合的特点, 在表演过程中会根据戏剧冲突、故事情节发展或者人物情感爆发的需要而夹杂不少念白。而这些念白中也有不少更加接近日常口语的表达形式。如此, 婺源徽剧无论是演唱还是念白就更加贴近生活化的日常状态, 这就给予传统戏剧艺术表现以更加丰富的文化内涵, 且通过不拘一格的声腔、身段等加以渲染和烘托。作为一种复合型的传统戏剧艺术形式, 婺源徽剧将天南地北的区域传统戏曲音乐艺术进行了大胆又充分的本土化。比如, 属于典型南曲种类的吹腔就有鲜明的南方音乐特点, 演唱时声调轻柔温婉, 极具南方语言和音乐艺术的阴柔美; 而来自西秦腔的乱弹声腔则更倾向于北曲种类, 如同秦腔般洪亮、激越、高亢。不仅体现出了婺源徽剧独树一帜的地方传统戏曲个性, 又能从中间接地展示这一地区本土人文精神的核心, 也就是充分的融合性和高度的包容性。

二、中西方戏剧的不同向度

西方戏剧与中国本土戏剧在各个方面也呈现出不同的特点, 无论是剧本取材, 还是舞台设计, 抑或演员表现风格, 都是极为鲜明的。

以题材内容为例, 早期的古希腊戏剧的诞生是由于尼罗河的泛滥, 对于这一条“母亲河”, 沿岸的居民既指望着她给予灌溉的水源, 也在同时对其不定期泛滥带来的严重灾害感到恐慌。因此早期的古希腊戏剧便是以尼罗河的泛滥作为背景, 埃及人组合歌队, 进行祭祀活动, 其中有扮演河神的人, 在当时的观念下, 认为泛滥是由于妖魔存在, 因此戏剧多用游行加歌唱的形式, 以河神战胜妖魔, 因此河水得以平静, 人们得到丰收作为结局。古希腊可谓是西方戏剧灿烂的起源的一角, 据相关文献记载, 古希腊留下的有名字的剧作家就有一万四千余人。而在之后的文艺复

兴时期,英国集市上的戏剧则较多的表现家庭伦理方面,在当时受到人们的欢迎。在之后,浪漫的爱情故事风靡欧洲,上至贵族社会,下至平民百姓,都为戏剧中的绝美爱情而心动流泪。在十九世纪后期,亨利克易卜生开始以日常生活为题材,将人们的生活对话搬上了舞台。而中国古代戏剧除了一部分取之于现实生活之外,一部分取之于历史典籍或历史传说,大部分直接取之文学作品。传统诗文、小说、话本、传奇、变文、弹词等等,成为中国戏剧取之不尽的题材。可以说中国古代戏剧题材更多的表现出的是其广泛的覆盖面,其题材内容并未像西方所表现的具有鲜明的阶段性的特点,而是在创作时便取材于当下的生活,因此呈现出的是百花齐放的画面。

在剧场舞台上,古希腊便有了可以容纳上万人的酒神剧场,古罗马也留下了环形剧场这样的财富。在中世纪还出现了仿照西班牙旅馆式的剧场。古典主义盛行时期,剧场多为环形结构,为巴洛克式风格,还出现了箱式舞台这样更好呈现舞台表现力的形式,容易使观众更加投入。后来也出现了著名的如莫斯科大剧院以及百老汇剧场这样的大剧场。在文艺复兴初期,英国并没有可供职业戏班演出的固定场所。最初伦敦的剧场分为两类:一种为露天的公共剧场,此类剧场可容纳观众三千人之多,票价低廉,是平民百姓娱乐休闲的场所。环球剧场便是此类剧场的典型代表;另一种则为室内剧场,这种剧场规模小,不受天气、时间等环境因素的影响,票价高昂,多为达官贵人服务。而在中国古代,戏剧的演出远没发展到大剧场的层面,常常是在茶馆中进行一个助兴的演出,或为露天的舞台,台下坐满了参差不齐的观众们,为村子的百姓们进行演出表演。另外也有一些富贵之家,邀请戏剧班子单独在自家院子里进行表演。寻常百姓更多的是选择去戏园里听上几段,但其规模远没有西方戏剧演出时的恢宏巨大。

在虚拟手法的运用上,莎剧中的道具可以帮助观众联想环境,但是在中国的戏曲表演中,演员可以在没有任何实物道具的情况下,通过戏曲的表演手段让观众相信其真实存在。这也是戏剧对于观众来讲的独特吸引力。

三、以《惊魂记》为视角探讨其中不同戏剧文化的交汇

中国悲剧多是惨境、苦戏、痛史、恨词的抒发,展现的是苦情历程,悲怨、苦境的苦情戏成为其主要表现形式。以徽剧的“歌”“舞”这种“人体动作艺术”演绎麦克白这种“恶人式”的毁灭悲剧,无疑会为中西悲剧交融以及中西悲剧的异同提供另外一种审美视角。中国戏曲重在写意,《惊魂记》的改编紧扣悲剧表现矛盾斗争、内在命运起伏和邪恶毁灭人性的主题,以徽剧表现媒介的歌舞叙事,展现人在追求本质力量对象化过程中通过意志与激情显现出来的悲剧精神,为营造《惊魂记》的写意氛围腾出空间,借角色传递原作写实与改编写意的交织之美,实现了原作探索人性善恶嬗变的现代阐释。改编由原作的“写实”装扮改编为“虚拟”,通过写意的装扮塑造人物,挖掘人物的内心世界。将原作的三个丑陋、怪诞、邪恶的女巫装扮为戏曲花脸、小丑、彩婆,他们成为贯穿故事的叙事线索,进入人物内心的钥匙,充分展现出中国戏剧“装扮”这一美学核心精神。戏曲的丑角兼做说话人,离开角色,直接向观众发表感想,或自我嘲弄,展现了人物的心理变化。改编意味着形式的变形,《惊魂记》以“矮子功”应“巫”这一角色,在此前戏曲改编《麦克白》虽然也多次出现过,但赋予“巫”这样重要的地位和多重身份,在过去的改编中是不曾出

现过的,由此也更加彰显了中国戏曲的“假定性”审美原则。

莎士比亚戏剧则是具有强烈的人文主义精神“最高程度的客观性”和浪漫主义精神的剧作,表现出对人的情感和精神世界的强烈关注,表现了对人性、人生的深刻探索与洞悉,以及对真善美的热烈礼赞和对假恶丑的无情批判。而《惊魂记》这对莎士比亚文学作品的徽剧化,就像诗人艾略特所说的,“过去因现在而改变正如现在为过去所指引”,它不仅是中西方戏剧的一架连接的桥梁,在这部戏剧中体现着拥有迥异风格中西方戏剧得以共存,更是对于过往的一个传承与创新,《惊魂记》不仅仅使莎学以崭新的形式活跃在世界舞台上,也是对传统文化的徽剧的一剂鲜活生命力的注入。

参考文献:

- [1] 胡兆保.绿色明珠:婺源旅游概览[M].合肥:百花洲文艺出版社,2000.
- [2] 托·斯·艾略特,艾略特,卞之琳,等.传统与个人才能:艾略特文集·论文[M].上海:上海译文出版社,2012.
- [3] 华诞.中西融合 交相辉映——让人震撼的徽剧莎剧《惊魂记》[J].中国莎士比亚研究通讯,2014,4(1):2.
- [4] 李伟民.跨文化演绎中的本土建构——从莎士比亚的悲剧《麦克白》到徽剧《惊魂记》[J].外国文学研究,2017(4):8.
- [5] 刘小黎.莎士比亚名著《麦克白》登上徽剧舞台——徽剧《惊魂记》观后感[J].中国报业,2013(3X):3.
- [6] 胡斌.中西文化在戏剧中碰撞与交融——中国现代戏剧的跨文化改编[D].南京师范大学,2014.
- [7] 朱恒夫.中西方戏剧理论与实践的碰撞与融汇——论中国戏曲对西方戏剧剧目的改编[J].戏曲研究,2010(1):16.
- [8] 周慧.融合与差异——关于中国戏曲改编外国名著的若干思考[J].戏剧文学,2020(4):7.
- [9] 付芳丽.论中西方戏剧舞台虚拟性和写实性的美学差异[J].戏剧之家,2017(8):32-32.
- [10] 辛亚晨.中西方戏剧语言的差异——结合中西方戏剧作品浅析[J].青春岁月,2017(035):49.
- [11] 陈世雄.西方戏剧的角色类型与中国戏曲的脚色行当[C]//中国戏剧史国际学术研讨会暨中国古代戏曲学会年会.2014.
- [12] 潘婷.浅谈中西方戏剧在起源、内涵与形式上的差异[J].浙江旅游职业学院学报,2008(1):4.
- [13] 张倩.中西方戏剧舞台美术的对比研究——以莎士比亚时期为例[J].新疆艺术:汉文,2019(4):6.
- [14] 辛贝妮.浅析中西方戏剧艺术中的视觉传达[J].科学时代,2014(008):1-2.
- [15] 罗莲芳,杨之森.中西方戏剧比较分析[J].戏剧之家,2014(005):39-39.
- [16] 吴易霏.戏剧结构,类型划分与情节组织模式下的中西方古典戏剧差异研究[J].艺术品鉴,2016.
- [17] 黄向苗.西方戏剧改编为戏曲所表现出的中国本土化现象[J].成都航空职业技术学院学报:综合版,2013.
- [18] 孙先旭.俯仰之间——谈中西戏剧观众欣赏戏剧的审美差异[J].戏剧文学,2009(1):3.