

# 二十一世紀莎劇演出新貌： 論吳興國的《李爾在此》

黃 承 元

## 摘 要

本文以吳興國的《李爾在此》為例探討近年來華文劇場中莎劇改編的新策略及其意義，特別是近年來新興的獨腳戲的改編形式與演員主體性的關係。作者從莎劇角色與舞台演員之間的關係來探討自傳式改編的風格和成因，並指出，別具特色的非英語的莎劇改編提供了非關政治的解讀方式，彰顯了演員的主體性（subjectivity）。

**關鍵詞：**莎士比亞，自傳式改編，獨腳戲，身份政治

---

\* 本文 94 年 9 月 16 日收件；95 年 2 月 21 日審查通過。

◆ 本文根據筆者在 2004 年 11 月 27 日於台大莎士比亞論壇發表的演講，及筆者發表於美國 *Shakespeare Bulletin* 期刊 24.2 (Summer 2006) 的 “Shakespeare, Performance, and Autobiographical Interventions” 一文修改而成。承彭鏡禧教授、邱錦榮教授、Michael Keevak、與會著名莎士比亞學者 David Bevington 和 Douglas Brooks、及兩位不具名審查人提供寶貴意見，特此申謝。

## Small-Time Shakespeare: New Faces of Twenty-First Century Chinese Performance

Alexander C. Y. Huang\*

### Abstract

Michael Bristol coined the term “big-time Shakespeare” to describe institutional appropriation of Shakespearean values. In twenty-first century Asia, Shakespearean performance is inflected by not only political agendas but also highly personal ones; hence the emergence of “small-time Shakespeare.” Wu Hsing-kuo, a veteran *jingju* actor and director based in Taiwan, recently staged his third *jingju* adaptation of Shakespeare. Titled *Lear Is Here*, this solo performance mobilizes (auto)biographical differences and connections between the actor and his characters to reconcile personal identity crises and to expand the representational practices of *jingju*.

**Keywords:** Shakespeare, autobiographical adaptation, solo performance, identity politics

---

\* Assistant Professor, Department of Comparative Literature, Pennsylvania State University (University Park, PA), USA.

## 引 言

莎士比亞可以說是戲劇史上流傳最廣且影響最大的劇作家，四百多年來各種語言與形式的改編和演出精彩紛呈。莎劇如同一張可以被重複塗改書寫的羊皮紙，歷來的演出與改編儘管有意或無意地塗抹劇作原貌，卻總無法把前人的書寫（及對前人演出的記憶）完全覆蓋；各種改編與演出亦如同書寫在羊皮紙上字裡行間的評點一般，不斷擴大文本的指涉空間。長此以往，演出的意義不再和原劇本的意義範圍（*repertoire of meanings*）相連結，而現代觀眾對「莎士比亞」的想像也隨之變動。因此，在第一部莎劇首演四百多年後的今天，我們有必要問：什麼是「莎士比亞」？文本和演出之間種種欲拒還迎的曖昧關係，又如何滲透和操控非英語的莎劇演出？非英語莎劇演出除了拼命尋求「原汁原味」或顛覆解構以外，有沒有非關政治的解讀方式？演員的主體在改編和演出中有沒有彰顯的空間？

莎劇在全球各地的改編和非英語演出並非二十世紀的新現象，<sup>1</sup> 然而直到甘乃迪（Dennis Kennedy）於1993年出版論文集《外國的莎士比亞》後，莎

---

<sup>1</sup> 莎劇在英國以外地區演出的紀錄可以追溯到莎士比亞生前。1607年9月5日，停泊在非洲外海（塞拉里昂〔Sierra Leone〕）的商船紅龍號（Red Dragon）上，船員們演出了《哈姆雷特》。據齊林船長（Captain William Keeling）的回憶，觀眾包括船上一百五十多名水手，四位非洲酋長和翻譯。見大英博物館藏史料：John Hearne and William Finch, *India Office MS L/MAR/A/v*, 以及P. E. H. Hair, *Sierra Leone and the English in 1607: Extracts from the Unpublished Journals of the Keeling Voyage to the East Indies*, Occasional Paper No. 4 (Freetown: Institute of African Studies, University of Sierra Leone, 1981)。這個演出向為人知，並非新發現的史料，但是直到二十世紀初才受到學者注意，而討論方向多集中在這個演出的政治象徵意義，並未把焦點放在演出情境（停泊在非洲外海的英國東印度公司商船上）及演員和觀眾身上，甚至演出地點（非洲）及戲碼也似乎變得無關緊要。戲劇史專家Dennis Kennedy甚至把《哈姆雷特》在非洲外海的演出誤植為《奧賽羅》。Dennis Kennedy, "Introduction: Shakespeare without His Language," *Foreign Shakespeare*, ed. Dennis Kennedy (Cambridge: Cambridge UP, 1993) 2。其他簡短提到這個演出的研究參見Frederick S. Boas, *Shakespeare and the Universities and Other Studies in Elizabethan Drama* (New York: Appleton, 1923) 95 以及Ania Loomba, "Shakespearian Transformations," *Shakespeare and National Culture*, ed. John J. Joughlin (Manchester: Manchester UP, 1997) 111。晚近較完整地討論這個演出的有Gary Taylor, "Hamlet in Africa 1607," *Travel Knowledge: European "Discoveries" in the Early Modern Period*, ed. Ivo Kamps and Jyotsna G. Singh (London: Palgrave, 2001) 223-48。

劇的非英語演出才逐漸受到歐美學界的重視和討論。<sup>2</sup> 甘乃迪以劇場為中心的研究，讓學者開始重視非英語的莎劇演出中諸多值得探討的議題（1-18）。但是到目前為止，關於莎士比亞在全球化現象中的地位的研究多著重在跨文化表演的政治意涵和動機（尤其是後殖民論述）以及文本翻譯（原著與譯本）的研究上面。<sup>3</sup> 在文學研究的範疇裡，全球化可被定義為一種文本和意識型態的快速整合、傳遞、改編、和被消費的過程。而這過程在全球範圍進行，雖然不是二十世紀才興起的新的現象，但是隨著二十世紀末葉資本主義和後工業化社會的興起而增強其影響力。莎士比亞的戲劇和全球化的過程有錯綜複雜的關係，「莎士比亞」既是載體（加速某特定國族文學的全球傳播）也是受益者（因全球化現象而得以進入各地的大眾文化）。例如倫蓓（Ania Loomba）的研究連結了莎劇本身與後殖民論述的矛盾以及莎劇改編的問題（147-51, 160-63）。陳小梅（Xiaomei Chen）在《西方主義》中則指出，莎士比亞的戲劇在後毛澤東時代的中國扮演了一種「反他者」（counter Other）的角色，成為反官方論述的工具（43-58）。莘（Jyotsna Singh）對於印度的莎劇演出的研究則專注在莎劇演出中所不可避免的弔詭，認為印度的莎劇改編與文化帝國主義有欲拒還迎的複雜關係，莎士比亞既是抗拒殖民者的政治工具，同時也弔詭地成為統治者與被殖民者間的橋樑（446）。美國比利時裔翻譯學者雷夫非（André Lefevere）更進一步把改編和政治企圖連結起來，指出「不論如何，文學作品注定要被利用……而所有形式的改編本都可以被視為在意識型態和藝術形式的抗爭中的

<sup>2</sup> 在Kennedy的*Foreign Shakespeare*出版之前，也有零星出版的相關研究，但是多屬於條列式的報導，重點多在非英語莎劇演出的「新奇」，缺乏系統化的理論架構和論述。這方面較完整的辭典有美國的日本戲劇學者Samuel L. Leiter編纂的*Shakespeare Around the Globe: A Guide to Notable Postwar Revivals* (New York: Greenwood, 1986)。

<sup>3</sup> 關於莎劇改編的政治意涵以及莎劇翻譯的問題，較具代表性的近作有John J. Joughin, ed., *Shakespeare and National Culture* (Manchester: Manchester UP, 1997); Michael Bristol, *Big-time Shakespeare* (London: Routledge, 1996); W. B. Worthen, *Shakespeare and the Force of Modern Performance* (Cambridge: Cambridge UP, 2003); Tetsuo Anzai, "Directing *King Lear* in Japanese Translation," *Shakespeare and the Japanese Stage*, ed. Takashi Sasayama, J. R. Mulryne, and Margaret Shewring (Cambridge: Cambridge UP, 1998); Irena R. Makaryk, *Shakespeare in the Undiscovered Bourn: Les Kurbas, Ukrainian Modernism, and Early Soviet Cultural Politics* (Toronto: U of Toronto P, 2004); 彭鏡禧，〈百年回顧《哈姆雷》〉，《中外文學》33.4（2004）：119-31；陸潤堂，〈從《哈姆雷特／哈姆雷特》說到莎劇的外語改編〉，《香港戲劇學刊》2（2000）：101-04；黃偉儀，〈再現「莎士比亞」：從脫衣舞到香港劇場裡的莎士比亞〉，《中外文學》31.1（2002）：125-35；以及張錦忠，〈戲劇的翻譯：以晚近台灣莎劇新譯為例〉，《中外文學》30.7（2001）：197-210。

一個有利武器」(217, 234)。當代文化理論傾向對文化產品作政治的解讀，原作與作者常被視為是專制與統治階級的象徵，因此改編自然被賦予重整美學與政治秩序的功能。法國哲學家德樂茲 (Gilles Deleuze) 在討論義大利籍導演比尼 (Carmelo Bene, 1937-2002) 改編的《理查三世》時，<sup>4</sup> 即表示贊同比尼的前衛手段，認為透過對原作的情節和語言的扭曲重整，將有助於打開藝術創作的空間，顛覆藝術的政治從屬關係 (87-131)。

本文擬從一個演員主體性的觀點來探討莎劇在二十一世紀的演出問題，思考後工業化的時代中，讀者作為一個主體（而不是抽象的國族社群）和莎劇人物（而不是抽象的全球文化）密切互動的可能性。

## 一、自傳式改編的興起

有鑑於莎劇改編的政治化傾向，比里斯托 (Michael Bristol) 在討論莎劇與當代主流文化的關係時，提出「大我的莎劇」(big-time Shakespeare) 這樣一個概念來指涉含有國族意識、民族主義、甚至文化帝國主義色彩的改編 (3-29)。比里斯托認為莎士比亞的聲名和形象之所以在當代文化中佔有指標性地位，是因為作為一組價值觀和文化產品的代名詞的「莎士比亞」(筆者按：而不是莎士比亞本人) 已經成為「即使在陌生人之間也能廣泛流傳和自由交易的一件商品」(4, 36)。賀吉敦 (Barbara Hodgdon) 和泰勒 (Gary Taylor) 也持相似觀點，批評商業化和政治化的再生產和改編方式 (Hodgdon 191-240; Taylor 197-205)。近代史上不乏跨國商業集團、文化團體、以及政府機關將莎劇政治化、商業化、國族化的例子，最有名且最早的當推英國著名演員兼劇院經理葛立克 (David Garrick) 於 1769 年在莎翁誕生地史特拉福 (Stratford-upon-Avon) 一手策劃製作的史上第一個大型莎翁慶典 (Shakespeare Jubilee) 和相關戲劇及文化活動。這個戲的演出和相關活動一直被認為是後世莎士比亞文化工業的肇始，史特拉福在文化史和英國觀光業界的崇高地位也由此確立 (Deelman 5-7)。晚近政治化的莎劇活動亦屢屢可見，例如於 1986 年和 1994 年在上海和北京舉行的大型「中國莎士比亞戲劇節」，即是由中國政府及中國莎士比亞學

<sup>4</sup> 德樂茲的評論是根據比尼的義大利文劇本的法文譯本：《理查三世——好戰份子的恐怖之夜》(Richard III, ou l'horrible nuit d'un homme de guerre)。除《理查三世》以外，比尼還改編過《羅密歐與朱麗葉》(1977年)。

會贊助，改編和演出內容的意識型態均經由官方認可的大型活動，藉由連台莎劇演出來塑造改革開放的新中國的形象，並藉「國際」戲劇文化節的大型活動改善六四以來中國政府的國際形象。另一個最近的例子是美國國防部於2004年10月和國家藝術基金會（National Endowment for the Arts）共同贊助的「送莎劇到軍中」巡迴演出活動（Shakespeare in American Communities Military Base Tour）。其中以阿拉巴馬莎士比亞劇團（Alabama Shakespeare Company）的《馬克白》得到最多的關注。美國國防部投入一百萬美元製作這齣戲，使該戲得以巡迴美國中西部和南部十三個軍事基地演出（Russell 1-7）。

不可否認，改編（adaptation）和改寫（appropriation）作為連結不同版本與文化符碼的一種手段（intertextual apparatus）確實和政治有密切關係，然而改編並不一定如同德樂茲所言，只是一種顛覆既有體系和秩序的工具。相對之下，莎劇和跨文化舞台上演員的關係較少被觸及，遑論莎士比亞與改編者本人之間的關係。筆者認為，探討莎劇改編與演出時，改編者與演員的主體性不容忽視。在許多改編的作品中，「莎士比亞」作為原作的起始點（source of origin）往往以各種形式被納入新作中。「莎士比亞」不再只是如德樂茲所言是箝制藝術創作的專制君王（despot），而只是新作中諸多創作主體（agent）之一。在二十世紀末、二十一世紀初興起的獨腳戲改編中，經常可見創作主體對莎劇作自傳式的閱讀，將改編者或演員的主體性納入角色的再現方式（representation）。莎劇中的虛構角色和改編者以及演員有許多層面的互動。這些個人的——非關國族或政治的——互動往往主導了改編的形貌和意義。

其次，自傳式的改編彰顯了演員的主體性，使演員的身份政治（identity politics）成為改編的中心。儘管戲劇演出脫離不了劇本、演員、和觀眾這三個要素，在改編的生產和接受史中，劇本（原劇和改編本）和觀眾間的互動一直受到較多的重視，演員本身的身份往往受到忽視。本文擬從莎劇角色與演員關係的角度來探討改編，以吳興國的《李爾在此》為例，<sup>5</sup> 探討近年來華文劇場中莎劇改編策略及其意義，特別是近年來新興的獨腳戲的改編形式與演員主體性的關係。為了進一步探討這種新的自傳式的詮釋，在此有必要先釐清莎劇改編和演出史上出現的兩種重要詮釋模式：一是政治化的莎劇，可以比理斯托的「大我的莎劇改編」（big-time Shakespeare；Bristol 3-29）來概括，另一個是強

<sup>5</sup> 吳興國，編、導、演《李爾在此》（當代傳奇劇場），於2001年7月6日首演於台北新舞台，嗣後巡迴台灣，並於2003年2月17-20日赴香港演出。

調個人與經典互動的詮釋方式，可以稱之為「小我的莎劇改編」(small-time Shakespeare)。<sup>6</sup> 類似《李爾在此》的自傳式的詮釋方式，可以歸類於「小我的莎劇改編」。

莎劇改編的意義和目的，並不限於政治層面。莎劇的精湛改編和演出也不是政治化的「大我的莎劇」的專利。二十世紀末，「小我的莎劇」逐漸興起，在美國有阿姆斯壯(Gareth Armstrong)改編自《威尼斯商人》的獨腳戲《施絡克》(*Shylock*，由貝里〔Frank Barrie〕導演)，由阿姆斯壯擔綱演出，由他一個人和一口箱子，藉由類似說書的方式，探討棘手的反猶太情結(anti-Semitism)和猶太人的心情。在亞洲則有上海越劇院的名角趙志剛自編自演的獨幕獨腳戲《哈姆雷特在墓地》，融合現代生活場景和《哈姆雷特》一劇中墓地一景裡的哲學問題，創造出一幕和觀眾互動的喜劇。此外還有田曼莎的兩齣川劇獨腳戲《誰在敲門》和《馬克白夫人》(徐芬編劇)，以及較受矚目的吳興國的實驗京劇獨腳戲《李爾在此》。這類型的改編的主旨通常不是重現莎劇故事或挑戰既定意識型態。這種新的改編形式強調在地和個人的閱讀角度，經常反映出改編者或演員本身關注或需要解決的問題甚至身份認同危機。有意思的是，個人色彩濃厚的獨腳戲，並不因此而成為小眾藝術；相反地，阿姆斯壯和吳興國的獨腳戲都是相當受歡迎的主流製作，歷演不衰。阿姆斯壯的《施絡克》在1998年和1999年愛丁堡戲劇節大放異彩，之後持續巡迴世界各地(包括美國華府和舊金山)，都相當賣座，2006年即將前往澳洲布理斯班國際莎士比亞會議(World Shakespeare Congress)及布理斯班藝術節(Brisbane Festival)演出。

## 二、李爾與他的分身：《李爾在此》的深層結構

吳興國的三幕獨腳戲《李爾在此》是他個人及當代傳奇劇場推出的第三齣根據莎劇改編的京劇，是他第一次挑戰獨腳戲，也是當代傳奇2001年復團的大戲。《李爾在此》和《王子復仇記》、《慾望城國》及2004年底推出的《暴風雨》的敘事風格截然不同。莎劇數百年的改編和演出史，創造了成熟的演出

<sup>6</sup> 黛絲梅(Christy Desmet)在討論改編時曾提出類似的概念，但未予充分發展(Desmet 2)。

環境，也創造了熟習莎劇故事的觀眾，<sup>7</sup> 於是演出的目的不再是重述那些許多人耳熟能詳的故事，不再只是把莎劇故事套進本土框架復述一遍，而是藉由一個熟悉的框架進行表演風格的實驗或者其他議題的探索。雖然「大我的莎劇改編」也經常藉題發揮，但是較著重經典改編顛覆既定意識型態的政治功能，而較少改編者或演出者個人主體性的發揮。莎劇演出有了相當歷史後，諧仿（parody）和各種新形式的改編隨之出現。在台灣，自從光復以來，中英文莎劇的頻繁演出，也使得多元化演出的條件逐漸成熟，有了豐富的文化土壤孕育《李爾在此》這樣的作品。從其敘事結構和改編策略來看，《李爾在此》可以說是吳興國的自傳，藉由《李爾王》中緊張的父女（李爾王和他的三個女兒）和父子關係（葛羅斯特〔Gloucester〕和兒子）探討吳氏自己的京劇生涯，尤其是他和他的師父周正榮之間的關係。在《李爾在此》中，吳興國運用反串的技巧，以不同行當來扮演《李爾王》中九個男女要角，加上作為戲中角色的「吳興國」，共十個戲中人物。儘管台灣話劇界不乏劇作家或演員把自己或個人經歷化入戲中的例子，如李國修的《莎姆雷特》（李修國），但是自編自導自演該戲的吳興國把自己化為舞台上的角色之一，是京劇界少有的嘗試，也是個值得探討的問題。

《李爾在此》以夢境和回憶的方式呈現《李爾王》的重要片段，全劇環繞《李爾王》中一個重要的問題——「我是誰？」——來剖析演員的現實人生經驗與他所扮演的虛擬角色之間的關係，並探討李爾王和吳興國的身份認同的危機。值得注意的是《李爾在此》點出孤獨和面對自我的挑戰。節目單上的英文副標題也頗值玩味：*Wu Hsing-Kuo Meets Shakespeare*（吳興國遇見莎士比亞）。這樣的標題強調此劇是一個演員（吳興國）直接面對劇作家（莎士比亞）和劇中人物時的種種思考。在該戲探討的多重身份和人際關係裡，做為演員的吳興國和他已故的師父之間的關係，最為錯綜複雜，頗類似李爾王和他的女兒之間的關係。第一幕「戲」以半瘋的、孤獨的李爾王在暴風雨中哭天搶地開場，

<sup>7</sup> 莎劇在兩岸三地的華文舞台上的演出，最早可以追溯到1867年由港英政府主導、由香港業餘劇團（Hong Kong Amateur Dramatic Club）演出的改編自《威尼斯商人》的 *Shylock, or the Merchant of Venice Preserved* 一劇。上海作為最早的通商口岸也於1902年上演了聖約翰大學的學生主導的《威尼斯商人》一劇。而台北的實驗小劇場則在1949年2月上演了改編自《奧賽羅》的《疑雲》一劇，開啓了台灣本土演出莎劇的開端，比梁實秋的全譯本還早了十多年。以戲曲而言，在1925年時陝西易俗社就以秦腔的形式上演了王輔承根據《威尼斯商人》改編的《一磅肉》。這是有案可考的戲曲演出莎劇最早的案例之一。



抱怨女兒不孝，與父權地位（與皇權）的失落。最後扮演李爾王的吳興國卸下髯口，脫下戲服，現身說法，直接面對觀眾。第二幕「弄」中吳興國扮演數個不同的劇中人物，包括弄人、忠臣肯特、再度上場的李爾王、大女兒麗娥、二女兒麗甘、三女兒麗雅、瞎子葛羅斯特、私生子愛德蒙、和裝瘋的愛德佳，交互呈現李爾王父女間的緊張關係和另一對有類似問題的葛羅斯特父子的故事。第三幕「人」有反璞歸真的味道，李爾王從暗處慢慢走出，宣告生命之生滅，而所有劇中人物都下場後，由「吳興國」上場，在充滿宗教氣氛的獨白和沈思中落幕。整齣戲可以看做是吳興國透過李爾王進行的一次內心深度之旅、治療之旅，也是做為演員的吳興國和作為劇中人物的李爾王的一次直接對話。吳興國藉由反串演出十個角色來釋放內心深處的焦慮，同時他也透過獨腳戲的形式進行與自身的對話。也就是說在戲中他既模擬不再認他為徒的師父（周正榮）的反應，也是扮演那個曾經頂撞師父的學徒，既是剛愎自用的李爾王，也是頂撞李爾王的不孝子嗣。

吳興國及各個角色在不同身份之間的掙扎，在此劇中被濃縮為對「我是誰？」這樣一個問題的回應。《李爾在此》的第一幕以吳興國的台上卸妝作終，探討這一個問題。雖然這齣戲把莎士比亞原作支解，也基本上不遵循原作中事件發生次序，但是卻出人意料地在第一幕中保留了一段逐行翻譯原劇的台詞。在第三幕中作為劇中人物的「吳興國」環繞舞台反覆詰問「我是誰？」。第一幕中那段和《李爾王》吻合的台詞出自原作第一幕第四景：

這兒有誰認識我嗎？這不是李爾。  
 是李爾在走路嗎？在說話嗎？他的眼睛呢？  
 他的知覺迷亂了嗎？他的神志  
 麻木了嗎？嘿！他醒著嗎？沒有的事。  
 誰能夠告訴我我是什麼人？<sup>8</sup>

在一個拼貼式的改編作品中出現的少數原作片段顯然十分重要。在《李爾在此》第一幕結束時，吳興國慢慢卸下髯口和戲服，從威武而老邁的李爾王

<sup>8</sup> 《李爾在此》的這段戲文出自原劇（William Shakespeare, *The Riverside Shakespeare*, ed. G. Blakemore Evans, 2<sup>nd</sup> ed. [New York: Houghton Mifflin, 1997]）第一幕第四景第 226 行到 230 行。

變回扮演李爾王的一個中年演員，一面玩弄髯口，一面以「吳興國」的身份對觀眾講話：

我回來了！

（看著手中的髯口）他是誰？

（對觀眾）有人認識他嗎？

（看著手中的髯口）這不是李爾。

（站起來）那李爾在哪兒呢？

（踱向左方）這是李爾在走路嗎？

（踱向右方）這是李爾在說話嗎？

（慢慢走向前台，摸著自己的臉和眼睛）他的眼睛呢？

吳興國一面講，一面把紅色的京劇妝抹到整個臉上。他一面把彩妝抹到臉上各處，一面繼續問更多的問題：

（把彩妝順時鐘方向塗抹）他昏了嗎？

（把彩妝順時鐘方向塗抹）他麻木了嗎？

（把彩妝抹到脖子上）他醒著嗎？

誰能告訴我我是誰？

我要弄清楚我到底是誰！

[……]

（慢慢拾起台上的戲服）我回來了！我回到我的本行了！

藉由在台上換裝和破壞臉上的妝，這一幕破壞劇場慣有的假定性與情境現實。李爾王和他的分身（或者說，吳興國和他台上的分身）並列台上，展示出一個在尋找身份認同的演員。

《李爾在此》刻意模糊角色身份間的界線，例如第二幕中吳興國在台上藉由一根竹棒化身為弄人、葛羅斯特等不同人物，自由在各個角色間穿梭來去；第一幕結束時，經由現場卸妝並以第三人稱指涉自己，吳興國似乎暗示著：「李爾王」只是扮演李爾王的演員（吳興國）的眾多分身之一。在暴風雨中無家可歸的李爾王喊出的「我是誰？」不只是一個形上學的問題（詰問弄人及不

在場的其他劇中人是否已經忘記他往日的地位)，不只是一個半瘋的老人對自己存在的理由的質疑，更是一個劇場持續對傳統進行再造的劇場工作者尋找新的美學觀點時所提出的問題。

除了對「我是誰？」這個問題的處理以外，吳興國在第一幕中宣示的「我回來了」也值得特別注意。當代傳奇在 2000 年——也就是創團十五年後——因種種原因暫時解散，2001 年復出，第一個製作就是醞釀多時的實驗京劇獨腳戲《李爾在此》。《李爾在此》宣示著吳興國重回京劇舞台，也宣示著當代傳奇的復出。但是為什麼要用莎士比亞？為什麼要用《李爾王》？為什麼要用這樣一齣戲來作為吳興國重現台灣實驗戲曲舞台的跳板？吳興國不諱言，李爾王的性格與經歷和他自己頗多相似之處，因此選擇改編這齣戲一抒胸中鬱悶之氣。<sup>9</sup>

吳興國十一歲進復興劇校，坐科學武生。因為他「沒有父親，也不知道父親的長相」，<sup>10</sup>於是多多少少把教戲的老師當作是父親。孩提時代，因為出生後父親就過世，吳興國在街坊嘲笑的陰影中成長，被認為「命中剋父」。這樣的經驗和他後來與周正榮的父子情結頗有關連。他在陸光國劇隊遇到周正榮，二十七歲時經正式拜師儀式，拜周正榮為師，改學老生，開始他京劇生涯中重要的一段歷程。他對父親代言者（師父）形象的想像與抗拒，正是《李爾在此》的主題之一。在吳興國的京劇生涯中，和周正榮的一次嚴重衝突是他想改編《李爾王》的導火線。在吳興國逐漸成為一個成熟的獨當一面的京劇演員時，他也和志同道合的演員醞釀京劇「革命」，準備創立當代傳奇劇場，演出改編自《馬克白》的《慾望城國》。可以想見，這樣一來，在學戲過程中，和周正榮的摩擦越來越嚴重。吳興國回憶有一次學戲時周正榮仍像以往一樣，用棍子打他。吳興國抓住棍子，以離經叛道的抗辯語氣說：「老師！我已經三十歲了，知道求上進，學戲一定要用打的嗎？」周正榮放下棍子，從此不再跟他說話，到 2000 年 6 月過世都不再認他為徒弟。經歷此事，吳興國認為多年「情同父子的關係」就此斷絕，頗感懊喪。<sup>11</sup>在周正榮過世幾天前，吳興國夢到他赤手空拳和周正榮對決，並且奪走周正榮的劍殺了他。驚醒後，吳興國感到

<sup>9</sup> 2004 年 3 月（台北），2005 年 6 月（上海），及 2005 年 7 月（台北）專訪吳興國。以下關於吳興國身世的部分，如未註明，皆出自專訪。

<sup>10</sup> 吳興國，〈自傳〉，《李爾在此節目單》（2001 年）。

<sup>11</sup> 同上。

「痛苦不堪」。這樣的夢似乎象徵著吳興國在尋求藝術主體性的過程中的兩難掙扎，他並不恨他的師父，但是如不經歷這樣揮劍斬斷臍帶關係的過程，卻也無法立足舞台，獨當一面。當時正好有一個機緣，吳興國在法國戲劇大師莫努須金（Arian Mnouchkine）邀請下到法國陽光劇團（Théâtre du Soleil）教傳統戲曲的身段，為方便歐洲演員理解，吳興國透過他們熟悉的西方經典來教導京劇身段，於是《李爾在此》的雛形就在這講習班產生。

耐人尋味的是，吳興國在劇中以一人分飾了多個互相對立，彼此之間關係曖昧的角色，包括被誤解的父親——李爾王，被誤解的兒子——愛德佳，桀傲不馴的女兒——麗甘，以及另外一個受困於糾纏不清的父子情結當中的父親——瞎了的葛羅斯特。同時飾演被誤解的父親和不孝的女兒讓吳興國在展現對父權的抗拒時，同時想像「父親」或師父的回應。吳興國在劇中以不同的模式探討他與師父欲拒還迎的心結，例如舞台上令人目不暇給的快速角色變換，象徵著吳興國對於他的師父／父親及其背後所代表的京劇「純粹的」傳統的反抗。吳興國到此不再只是被侷限於老生或武生行當的演員，也不再是師父的影子。《李爾在此》不只是吳興國京劇生涯的寫照，也是一篇個人主體性的宣言。在各種角色行當間自由來去的能力，象徵著對純粹而單一的傳統的抗拒。

### 三、結 語

在漫長的跨文化表演史中，莎劇早已成為國際通行的貨幣和多國共有的文化資產（cultural capital）。《李爾在此》不同於大部分的跨文化莎劇改編，遠離政治，刻意運用文化差異和現實與虛構人物的反差來探討演出者本身的身份認同危機。類似這樣的獨腳戲的出現，顯示了一種莎劇演出模式的典範的轉移（paradigm shift）。以往演出較重視體現「原汁原味」，近年來的改編策略則偏重追求藝術主體性。

就改編策略而言，這一波新的莎劇改編的一些特質和格林特（Stephen Greenblatt）提出的「改編式的模仿」（appropriative mimesis）不謀而合。格林特在研究十七世紀歐陸文化在中南美洲的殖民過程時指出，當時普遍的殖民策略是編纂字典和大量研究當地方言特色和聲腔，藉由擬語言學的途徑把異文化納入殖民系統中。這種看似關心在地文化的作法其實是另一種霸權的展現。也就是說這種對異文化的包納並不涉及任何對該文化本身的瞭解和興趣（99）。

吳興國作為一個改編者同樣地對伊利莎白時代英國的文化沒有興趣，也不把「原味」的英國風當作演出呈現的重點。然而不同於殖民者對文化的改編，吳興國的演出並不企圖把文化異己（cultural Other）同質化。正是因為莎劇人物和演員的距離，才使得莎劇人物成為吳興國自傳的參照地標。舞台上的文化異己（如：來自不同文化的李爾王形象）只是一個引子，成為吳興國探索自己的形象的一個框架，是一個有機對話的對象。

《李爾在此》的演出和對《李爾王》的詮釋強調演員和觀眾存在於現在的時空，而莎劇中的「過去」只是一個參照的地標。然而，對於「文化權威」（authority）和演出的「真確性」（authenticity）的討論仍然主導目前對該演出的研究。例如：庸麗蘭（Yong Li Lan的音譯）<sup>12</sup>指出：「李爾王和吳興國在台上排比造成了對於李爾王這個具有普世價值的人物和一個演員的雙重表演（double enactment），[……]而這個雙重表演創造了吳興國的文化權威」（547）。她不認為整個演出的重心在於重塑個人和文化的身份政治，而在於肯定亞洲演員的權威。其實這個演出的重點正是在於如何透過演出的雙重性重塑吳興國和他自己，以及吳興國和劇中人物的關係。儘管吳興國強調《李爾在此》反映了他京劇生涯中的重要片段，但是這個演出也重塑了演員和劇中角色的「生平」。誠如德·曼（Paul de Man）所言：「自傳也可能塑造並且決定一個人的生平；而自傳的作者也被自傳這文類本身的資源和思考模式所限制」（de Man 69）。儘管出現在舞台上的自傳確實受到劇場規範的限制（如：京劇傳統），但是自傳式的獨腳戲作為新的表演方式也擴展了演員對自己生平和對劇中人物生平的詮釋的空間。

最後，我要回到「大我的莎劇」和「小我的莎劇」的異同。近年來，以比理斯托為首的學者強烈批判當代藝文界對「莎士比亞」不帶個人情感的文化轉移，幾把莎翁作品當成廉價的商品般，在互不相識的陌生人之間轉手交易（36）。然而我以為「小我的莎劇」展現了一個完全不同的面向。在《李爾在此》中，莎劇的人物，演員，及觀眾不再是互不相關的陌生個體，而是隱含一種相互理解的默契。為數眾多的觀眾都已耳聞吳興國的身份認同危機和當代傳奇的復出。當吳興國在第一幕中跳出角色，以自己的身份宣布：「我回來了！我回到我的本行了！」時，觀眾似乎能感同身受，對其報以鼓勵的掌聲。從某一方面來說，觀眾進入劇場不僅僅為了看李爾王在京劇舞台上的蛻變，更是為

<sup>12</sup> Yong Li Lan為新加坡學者，沒有漢字姓名。

了看吳興國本人的蛻變。以阿多諾 (Theodore Adorno) 和霍克海莫 (Max Horkheimer) 爲首的文化評論家一向對文化工業持懷疑態度，認爲文化標誌的全球化經常威脅本土文化的發展，抹滅讀者和作品間的個人連結。《李爾在此》是當代傳奇的第三個改編自莎劇的作品，從不諱言和莎士比亞的連結，但其將虛構人物和擔綱演出的演員的生命歷程相結合，突出了個人在經典流傳過程中的主導地位。獨腳戲和自轉體的莎劇改編爲莎士比亞全球化的過程中開拓了一個新的視野。

### 引用書目

- Adorno, Theodore W., and Max Horkheimer. "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception." *Dialectics of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Ed. Gunzelin Schmid Noerr. Trans. Edmund Jephcott. Stanford: Stanford UP, 2002. 94-136.
- Bristol, Michael D. *Big-time Shakespeare*. London: Routledge, 1996.
- Chen, Xiaomei. "Occidental Theatre: Shakespeare, Ibsen and Brecht as Counter Others." *Occidentalism: A Theory of Counter-Discourse in Post-Mao China*. 2nd ed. Lanham: Rowman and Littlefield, 1995. 43-58.
- de Man, Paul. "Autobiography as De-Facement." *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia UP, 1984. 67-82.
- Deelman, Christian. *The Great Shakespeare Jubilee*. New York: Viking, 1964.
- Deleuze, Gilles. "Un Manifeste de Moins." *Superpositions*. By Cormelo Bene and Gilles Deleuze. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979. 85-131.
- Desmet, Christy. Introduction. *Shakespeare and Appropriation*. Ed. Christy Desmet and Robert Sawyer. London: Routledge, 1999. 1-14.
- Greenblatt, Stephen. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Chicago: U of Chicago P, 1991.
- Hodgdon, Barbara. *The Shakespeare Trade: Performance and Appropriations*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1998.
- Kennedy, Dennis. "Introduction: Shakespeare without His Language." *Foreign Shakespeare: Contemporary Performance*. Ed. Dennis Kennedy. Cambridge: Cambridge UP, 1993. 1-18.

- Lefevere, André. "Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm." *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Ed. T. Hermans. London: Croom Helm, 1983.
- Loomba, Ania. "'Local-manufacture made-in-India Othello fellows': Issues of Race, Hybridity and Location in Post-colonial Shakespeares." *Post-Colonial Shakespeares*. Ed. Ania Loomba and Martin Orkin. London: Routledge, 1998. 143-63.
- Russell, Anne. "What Does Shakespeare Stand for? *Macbeth* for the U.S. Military." Unpublished conference paper. Shakespeare Association of American Annual Meeting, Bermuda, April, 2005.
- Singh, Jyotsna. "Different Shakespeares: The Bard in Colonial/Post-colonial India." *Theatre Journal* 41.4 (1989): 445-58.
- Taylor, Gary. "Afterword: The Incredible Shrinking Bard." *Shakespeare and Appropriation*. Ed. Christy Desmet and Robert Sawyer. London: Routledge, 1999. 197-205.
- Yong, Li Lan. "Shakespeare and the Fiction of the Intercultural." *A Companion to Shakespeare and Performance*. Ed. Barbara Hodgdon and W. B. Worthen. Oxford: Blackwell, 2005. 527-49.

---

黃承元，美國賓州州立大學比較文學系暨研究所助理教授。

