

# 莎剧跨文化改编的戏曲化重塑

——以徽剧《惊魂记》为例

邓黎乔生

上海戏剧学院 上海 201100

**摘要：**徽剧《惊魂记》作为莎剧《麦克白》跨文化改编的代表，它在保持原作精神内核的同时，实现了故事情节与舞台表现的中国化转型与戏曲化呈现。此剧不仅是一次中西戏剧文化的互鉴交融，还是对中国戏曲独特表演符号系统创新应用的大胆探索。通过将西方戏剧巨著以中国传统戏曲的形式重新诠释，徽剧《惊魂记》展现了跨文化改编的艺术魅力与学术价值。这种创新尝试不仅拓宽了戏剧艺术的边界，也促进了中西戏剧文化的相互理解和尊重，为莎剧在全球范围内的多元化传播与接受提供了宝贵的实践经验。

**关键词：**《麦克白》；跨文化改编；徽剧《惊魂记》

中国戏曲对莎士比亚剧作的本土化改编与演绎，构成了当代莎剧“中国化”演绎的独特风景线。此过程将“莎士比亚戏剧”转化为一种蕴含中国文化符号价值的艺术表达，不仅极大地丰富了莎士比亚戏剧的表演谱系，还深刻体现了跨文化交流与艺术互鉴的重要价值。《麦克白》的戏曲化跨文化改编呈现，首见于1987年由上海昆剧院改编的昆剧《血手记》和由武汉市京剧团改编的京剧《乱世王》，其后有1997年东阳婺剧团的《血剑》、1999年成都川剧院的《麦克白夫人》、2001年绍兴小百花剧团的《龙马将军》等。编剧张强在越剧《龙马将军》创作经验上，又创作了一部基于《麦克白》改编的徽剧《惊魂记》，通过跨剧种的移植与再创造，实现了对原作更为深刻的诠释与重构。

## 一、文化共鸣的改编基础

戏曲故事与莎士比亚戏剧间存在诸多共性，但亦需正视中西文化语境的异质性及莎剧独有的戏剧情境，这些共同构筑了两者间无法弥合的差异。因此，以戏曲形式改编莎剧，需秉持实验精神，客观评估改编过程中的得与失，并致力于探寻两者融合的最大公约数。在此背景下，探究戏曲对莎剧的改编基础显得尤为必要。

《麦克白》的故事源自古英格兰史学家拉斐尔·霍林献特的《苏格兰编年史》，该剧讲述了苏格兰将军麦克白

在女巫预言的驱使下，与妻子共谋杀害国王邓肯，篡位后陷入恐惧与猜忌，最终众叛亲离走向灭亡的故事。不难发现，诸如“背叛”“弑君”“谋杀”等核心情节元素，不仅构成了该剧紧张激烈的戏剧冲突，也与中国古代中央集权君主制下复杂多变的政治斗争有着惊人的相似之处。在中国悠久的历史长河中，这些元素几乎是帝王将相故事中不可或缺的一部分，它们深刻反映了权力更迭、宫廷阴谋与道德沦丧的普遍主题。这种跨时空的主题共通性，为《麦克白》在中国文化语境下的戏曲改编提供了肥沃的土壤和深厚的文化根基。

徽剧《惊魂记》的改编巧妙地将故事背景移植到春秋时期，通过角色的中国化转换，从而虚构了一个战功赫赫的卫国大将军子胤弑君夺位的故事。首先，春秋时期作为中国历史上的大变革时期，其政治格局的动荡、权力斗争的激烈，与《麦克白》中的权力欲望、道德沦丧主题相契合，为改编提供了一定文化基础。其次，改编者成功地将原作中的人物性格与命运轨迹融入了中国传统文化语境。战功赫赫的卫国大将军子胤，其形象不仅承载了《麦克白》中麦克白将军的英勇与野心，更融入了春秋时期武士道的忠诚与背叛、智谋与勇力的复杂性格。因此可以说，主人公子胤的弑君夺位，既是对个人命运的悲剧性抉择，也是对春秋时期政治伦理、君臣关系的深刻反思，这种反思与《麦克白》中对权力、道德、命运的探讨遥相呼应，形成了跨越时空的文化对话。

## 二、悲剧精神的本土演绎

“中国传统戏曲需要从莎剧中提取生活精华，而中国

**作者简介：**邓黎乔生（1996-），女，汉族，湖南，海戏剧学院2022级中国戏曲史论方向硕士研究生，研究方向：现当代戏曲史。

戏曲的异国情调与传统元素又进一步彰显了莎士比亚剧目创作的主旨。”<sup>[1]</sup>《麦克白》的戏曲化改编，依托独特的中国文化元素，走上了一条本土艺术重构之路。这一改编策略不仅体现在对原著情节的本土化移植与人物性格的中国式诠释上，更深入到戏剧精神与文化内涵的层面，通过与本土文化语境的深度融合，赋予了这部经典悲剧以新的生命力和文化特色。

相较于中国传统戏曲对人物性格的“单纯化”，即倾向于虚化次要特质，以突显主要特征，进而形成一定的“类型化”倾向，西方戏剧则更加注重于人物性格的立体塑造与深度挖掘，致力于展现人物的内心世界及其性格中的矛盾冲突，以此达到对复杂人性的深刻剖析。因此，麦克白并非一个彻底的坏人，他的悲剧性来源于一种“想要干坏事”却“理想不能”的矛盾，“用格雷马斯的理论来说，从社会文化层面上的不合法与个人愿望层面上的合法，或者从女巫层面上的合法与众人眼里的不合法，在麦克白的心灵深处凝结成一种冲突，麦克白试图让杀死邓肯王、篡夺王冠变得合法。”<sup>[2]</sup>《惊魂记》的人物塑造汲取莎士比亚戏剧中“人”的艺术精髓，着力描绘人性的丰富层次与多维面向，体现了对人性深度探索的自觉追求。子胤内心世界的复杂纠葛与徘徊不定，不仅是对莎士比亚原著中角色深层情感与心理活动的保留与再现，而且还巧妙地融入了本土文化精神与道德观念。在第二场“封赏”中，众神仙以旁观者之姿，寓言式地抛出疑问：“子胤将军是忠臣还是奸臣，今晚就见分晓”；在第三场“密谋”中，子胤深陷“君臣之义，如之何其废之”犹豫难决，其妻则以“男儿不思进取”推波助澜，暗中激其行险；在第四场“血剑”中，子胤持剑欲杀国君，但又以“不杀梦中之人”放弃。然而，在命运的无情诱导与妻子的持续推动下，其雄心渐扭曲为野心，良知终被残暴所取代。最终，如同莎士比亚笔下麦克白的命运轨迹，子胤也步入了逆行之路，走向了不可避免的自我毁灭深渊。在这一艺术创造过程中，子胤内心欲望的急剧膨胀与外在社会伦理道德的严苛框架，构成了一对极具张力的矛盾体，不仅映射出个体欲望与社会规范之间的永恒冲突，也塑造了一个独具中国特色的“麦克白”形象。

换言之，通过这一角色的深度刻画，《惊魂记》深化了莎士比亚悲剧的哲学意蕴，还进一步拓展了悲剧的跨文化对话空间，展现了在不同文化语境下人性共通的脆弱与挣扎，从而赋予本土演绎的悲剧内涵与文化价值。

### 三、戏曲表达的审美表达

帕韦斯用沙漏形象建构了“跨文化舞台调度”理论：沙漏上方是源文化，下方是目的文化，中间细长的瓶颈是改编者基于自身需要进行改编、层层过滤的复杂过程。<sup>[3]</sup>《惊魂记》的舞台处理基于自身需要进行了诸多戏曲化的尝试，主要体现在三个方面：女巫、麦克白、麦克白夫人。

在莎士比亚的《麦克白》中，三个女巫是同一种类型人物，它们的形象、性格、功能基本一致，是神秘、恐惧、无常反复的命运寓言的具象化。同时女巫们被塑造为阴森可怖的角色，其言辞含糊而充满歧义，“美即丑恶丑即美，翱翔毒雾妖云里”<sup>[4]</sup>即是暗示着剧中是非颠倒与邪恶肆虐的时代。在《惊魂记》改编中，三个女巫的角色被赋予了更为细腻与多元的刻画，通过小花脸、小丑、彩婆子三个不同行当的表现，实现了形象、性格及功能的具体区分，形成两男一女的独特组合。他们以“神仙”角色不停变换身份，灵活转换为将军、刺客、太医、丫鬟、门官、太监等多种剧中人物，既作为旁观者冷眼观望剧中风云变幻，又深入剧情介入发展，实现了戏内戏外的自由穿梭。此改编在越剧《龙马将军》便有尝试，对此编剧张强解释：“这是我们的一个尝试，借用布莱希特的离间效果，来揭示本剧跨时代的精神内核——对现代人的映照。”<sup>[5]</sup>戏剧中的离间效果，即通过角色、情节或场景的巧妙对比，使观众对熟悉事物产生新奇感受，揭示隐藏真相，增强戏剧张力。它像一面镜子，反射出人物内心与外在世界的矛盾，并阐明事物间存在的因果关联与内在逻辑联系。因此在《惊魂记》中，神仙角色以其独特的存在方式，巧妙地扮演了诱导者、旁观者、参与者与助澜者的多重身份，实现了戏剧艺术中的离间效果。尤为值得一提的是，彩婆子全程采用走矮子步的表演技巧，这不仅对演员的专业技能提出了极高要求，更充分展现了戏曲舞台艺术的独特魅力。可以说，这些女巫的角色在《惊魂记》中得到了创新性的重塑，被转化为具有特定职能的三神形象，不仅丰富了剧情的层次，还更为深入地参与到戏剧冲突的构建与发展之中。他们以诙谐幽默、游戏人间的态度，为这部蕴含悲剧色彩的作品平添了几分轻松与趣味。

对麦克白角色的创新性处理中，《惊魂记》采用文武小生的表演行当来演绎，通过高台翻跳、翎子功、髯口功等一系列戏曲表演技巧，生动地展现了麦克白内心深处的挣扎与痛苦，实现了情感表达与身体语言的融合。

与原著《麦克白》相比，该剧对子胤（麦克白对应角色）的悲剧命运进行了深刻重构，他不再是单一悲剧的主导者，而是被置于一个更为复杂的命运网络之中。其欲望与野心的觉醒，是在夫人的微妙诱导以及三位神仙的神秘力量共同作用下逐步显现的。在第三场“密谋”中，子胤与其夫人对于预言的不同态度，揭示了两人内心世界的差异与冲突。夫人视预言为“天意”的昭示，而子胤则将其视为“祸根”，说明理性让他难以做出谋杀国王的事情，最终在夫人反复劝说走向谋杀道路。第四场“血剑”上演的正是谋杀，与莎士比亚原作中麦克白独自暗场刺杀国王的情节不同，《惊魂记》将这一关键行动置于明场处理。子胤提剑欲刺，却发现国王正沉睡无辜，内心的道义与良知在这一刻使他犹豫不决，最终选择放下屠刀。而夫人则坚决果断，大声命令丈夫“把宝剑拿过来”，伴随着急促的鼓点，夫妻二人目光交汇，内心的挣扎与抉择在这一刻达到了顶点。最终，野心战胜了正义，通过变脸技巧，两人戴上了象征不同立场的面具，携手步入舞台深处，共同完成了这场悲剧性的刺杀行动。在第八场“血债”中，当子胤得知子康“非女人生”之时，他心中仅存的生存信念瞬间崩塌。在大势已去、无力回天的绝境中，他选择了以自刎来终结一切。此处第二次运用了变脸技巧，与之前的变脸形成了鲜明的对比与呼应，不仅展现了子胤命运的因果循环，也深刻揭示了人性在权力、欲望与道德之间的挣扎与抉择。

麦克白夫人的塑造体现于“疯”，重点在“血手”这一核心场次的舞台处理。该情节发生在《麦克白》第五幕第一场，通过医生与侍女的对话揭开麦克白夫人的精神状态，随后她以一种近乎癫狂的姿态登场，不断呢喃着“血手”及其所附着的“血腥气息”。这一情节在昆剧《血手记》中首次放大处理，成为了全剧的重头戏“闺疯”，以昆曲写意抒情的形式美作为承载原著悲剧精神的基础，集中展示了昆曲唱做结合的表演特色。徽剧《惊魂记》基于昆剧《血手记》的处理，将麦克白夫人的内心世界进一步放大。第七场在彩婆扮演的侍女与小丑扮演的太医交谈中展开，随后她用一种看似宁静实则疯癫的状态上场，幕后伴唱则以诗化的语言叙述着这一悲剧性场景：“一双血手泄漏了天机，百姓大臣注视着这里。欲借沧海水把手洗净，洗不尽腥红的血手迹，天哪天哪，天哪天哪，染红的大海它暴露了秘密。”在这一改编中，

麦克白夫人的形象被赋予了更为复杂多维的心理层次，她对王权无尽的渴求与对罪孽深重的恐惧交织在一起，最终在“王后之梦”与“洗手之愿”的绝望挣扎中，选择了以自杀作为解脱之道，这一处理不仅深化了原著的主题，也展现了戏曲形式对经典文本深度挖掘与艺术再创造的能力。

透过《惊魂记》我们可以看到，在《麦克白》的“戏曲化”过程中，改编者采用了中国元素的方式来进行阐释：女巫化作神仙身份融入了东方哲学中对于命运与超自然力量的深刻理解；麦克白及其夫人角色的塑造，在保留原作性格复杂性与悲剧深度的同时，也被赋予了更加贴近中国文化语境的性格特质与行为逻辑，这正是《麦克白》在传播、接受和创作等过程中发生变异并最终完成本土化的结果。

### 结语

徽剧《惊魂记》对莎士比亚《麦克白》的改编案例强调了经典文本在不同文化语境下的可塑性与再创造性。它证明即便是在全球化的今天，经典作品依然能够跨越时空界限，与不同文化背景下的观众产生共鸣，并在新的接受过程中不断被赋予新的意义与价值。通过戏曲化的改编，原作所蕴含的“人”的议题得以在新的文化土壤中生根发芽，它与中国的历史、哲学及社会心理相结合，展现出跨文化戏剧改编的无限可能与深厚魅力。这不仅促进了《麦克白》在全球文化多样性背景下的广泛传播与深入接受，也为世界文学经典的当代阐释与本土化发展提供了宝贵的启示与范例。

### 参考文献

- [1]JOHN PHILIP BROCKBANK, "Shakespeare Renaissance in China", Shakespeare Quarterly,2(1988).
- [2]汤逸佩.试论戏剧叙事中核心情境的建构[J].戏剧(中央戏剧学院学报), 2016, (03): 28-37.
- [3]Pavis Patrice, Theatre at the Crossroads of Culture , London and New York:Routledge,1992,pp.4-23.
- [4] (英)威廉·莎士比亚著;朱生豪译.麦克白 汉英双语[M].南京:译林出版社, 2018.02.第5页.
- [5]谢柏梁主编.国戏文脉/中国戏曲学院戏文系师生剧作论集[M].上海古籍出版社, 2008.5.第796页.