

莎士比亞翻譯與 「跨文化劇場」交流—— 以台南人劇團「莎士比亞工作坊 《奧賽羅》」呈現為例

◎陳淑芬

摘 要

「跨文化劇場」像是彼得·布魯克（Peter Brook）將印度史詩《摩可婆羅多》Mahabbarata 改編為戲劇，因其運用西方表演技巧；或者巴芭（Eugenio Barba）重新為日本人或印度舞者排演的《浮士德》；再者，日本導演鈴木（Tadashi Suzuki）以傳統戲劇表演程式中的姿勢與聲音，詮釋莎士比亞或希臘悲劇。「跨文化」的範疇像是劇場實踐的交換、互惠部分則包括表演方法、舞台景觀（*mise en scene*）、和改編外國素材如莎士比亞劇本。

台南人劇團的「莎士比亞工作坊」課程，嚐試各類跨文化『演出』的可能性，此課程的多文化（multiculture），從英國文藝復興時期的劇作家——莎士比亞的悲劇《奧賽羅》（*Othello*），在台灣重新出版印行中國大陸方平所翻譯的中文譯本，導演是英國請來的印裔英籍非洲肯亞出生的賈丁得·韋瑪（Jatinder Verma）。學員有國光豫劇隊的隊員、台南的演員——其中有台灣人、外省人、含原住民血統的學員；樂師部分有一台灣民謠彈唱的月琴師及一鼓手等多元跨領域『演出』。

「工作坊」第一部分是《奧賽羅》的劇本翻譯探討與練習，導演依據的是英文版本，指導說中文的演員工作，如此的工作模式，導演必須更深層進入文本翻譯細節：像是字

* 本文96年8月26日收件；97年1月31日審查通過。
陳淑芬，國立臺東大學英美語文學系助理教授。
E-mail: epker1012@yahoo.com.tw

句、行間隱意、莎士比亞透過字裡行間的舞台指示等等。第二部分「跨文化戲劇交流」聚焦於三個最有轉換性與實驗性的：(1) 演員與表演、(2) 有關「他文化」戲劇的訓練、以及(3) 對身體的實驗。最後「跨文化劇場」交流需要經過正式演出的過程，層層篩選與彌合不同劇種間的扞格，只有少數來源文化 (source culture) 的元素，可以進入目標文化 (target culture)。

關鍵詞：跨文化劇場、賈丁得·韋瑪、《奧賽羅》、來源文化、目標文化

一、「跨文化劇場」

1. 「跨文化劇場」交流歷史緣起

「跨文化劇場」(intercultural theatre) 對西方人而言，仍相當弔詭，甚至是對那些意欲探討當代劇場實踐中新潮流前景的批評家而言，少數理論家，或為數更少的藝術家論及跨文化劇場時，此新劇種雖能立即讓人想起布魯克 (Peter Brook)、巴芭 (Eugenio Barba)，或慕胥金 (Ariane Mnouchkine) 等人，「跨文化劇場」非但尚未建構一可辨認的領域，它的未來性也不確定，因此談論跨文化在劇場實踐中的交流，尚未找到其自身的認同。

二次世界大戰後，東／西方導演和劇場界人士的交流 (cross-cultural theatre) 愈發頻繁，而劇場界互相交流所迸發出的火花結果，暨這類演出的創作均歸類於「跨文化劇場」的範疇。最早引介「跨文化劇場」到東方的目的，在於「東方劇場」如日本的歌舞劇 (Kabuki)，中國的京劇 (Peking Opera)，臺灣的話劇 (Spoken Drama) 已逐漸失去他們的觀眾，東方傳統劇場的衰微，促使他們向西方劇場尋求革新力量、活化元素，藉此同時向西方觀眾介紹東方傳統劇場之美，也是藝術交流的目的。自日本的「明治維新」後，東方 (中國、日本、韓國、臺灣) 一直循相同模式，向西方取經，這樣的途徑形成並鞏固西方文化霸權

(cultural hegemony) 的地位，而東方劇場的被殖民地地位不言而喻。「跨文化戲劇交流」的模式，通常是東亞（日本、韓國、中國／臺灣）國家的傳統劇場（能劇、歌舞伎、京劇等）式微，這些傳統劇場的表演程式的特質是「呈現式」(presentational)、「風格式」(stylised) 和「劇場形式化」(theatrical) 特徵，有別於西方劇場之「具現式」(representational)、「模擬式」(mimetic) 和「寫實化」(realistic) 之特點，有趣且諷刺的是，西方劇作家在身陷於寫實、自然主義之泥淖時，正轉向東方的日本、中國等傳統劇場，尋求發現豐富且優質的劇場元素，在此同時的東方劇場卻傾向西方劇場、文學中的寫實主義請益。對東方劇場界而言，「莎士比亞」戲劇具現寫實主義的特點，角色人物的心理刻劃可信具說服力，是東方傳統劇場所欠缺的。因此介紹「莎士比亞」戲劇進入東方文化，主要在於借重「莎士比亞」戲劇來強化形塑國家文學 (a national literature) ——而此形塑過程 (culture-in-the-making) 絕對與翻譯「莎士比亞」戲劇密不可分。

2. 「莎士比亞」戲劇與「跨文化劇場」交流

然而「跨文化交流」時，「來源文化／劇場」(source culture/theatre) ／「我方」(the Self) ——東方在融入「他者」(the Other) 的意符 (the Signifier；此指莎士比亞的劇本) 時，「我方」的意指 (the Signified；此指傳統劇場的唱腔歌舞、程式意涵) 卻在激盪過程的拒斥 (resistance) 中愈見彰顯，此種結果在二十年前臺灣「當代傳奇」劇場赴英表演《慾望城國》(《馬克白》一劇改編) 時，英國觀眾只看得懂《馬克白》的劇情，而臺灣觀眾只能陶醉於「京劇」的唱腔，而當吳興國從八呎高的峭壁，以後空翻的方式跳下而死亡，這種特技表演備受高度讚揚，是他八年「京劇武術」訓練成果，而他也成為臺灣京劇界的「最佳武生」。他的翻筋斗技巧絕活備受臺灣京劇觀眾推崇，但諷刺的是這項技藝並沒有受到西方觀眾的讚賞，或許是他們覺得翻筋斗是馬戲團的愚蠢戲碼，而非英雄之舉，原是想令西方觀眾驚豔，卻把他們嚇得花容失色，只能說「跨文化

劇場」尚有一些干詰之處。戲劇演出反映國家民族的文化、政治、經濟意識形態，呈現的是當時的霸權主流，而逐漸式微的「來源文化／劇場」(source culture/theatre)，在藉著馴化 (domesticatization)「他者」的舞台語言時：被壓抑的潛意識 (the repressed unconscious) 披著「他者」的外衣 (the external Other) 的同時，揭露 (substitute) 了一直未獲承認的內在「他者」(an unacknowledged internal Other)。

(一) 定義「跨文化劇場」交流

定義「跨文化劇場」交流的困難在於，尚未出現一個這樣強勢的文化理論，可以普遍應用於所有歧異 (divergent) 文化與他們的交流過程，更重視的是在交流過程中，這套理論是可以平衡社會、歷史，意識形態與文化、人類學內容的因素 (Pavis 1992, 183)。因此，為求一個較為可能的定義，先釐清「跨文化劇場」中的關鍵議題是必要的，那就是——劇場與文化的關係。

「文化」一詞，根據 R. Williams (1981: 11-12) 和 D. Laitin (1991: 61) 的定義，是灌溉心靈、滋養精神的工具，同時也是一個獨特社會、歷史時代的具現，因此「劇場」不僅是當代美學的意念構圖，更是見微知著的當代文化縮影，因此「文化」、「劇場」的定義是彼此相通的。「劇場」內容更是涵蓋特定的社會、政治、經濟氛圍，藝術敏感度，以及當時代的文化意識形態與價值觀，加上標示特定美感的觀眾群。當然「劇場」也不全然是現實的反映，有時候他會扭曲現狀、誇大並且逃避現實社會的凸透鏡，兩種劇場現實都是植基於當代文化、社會的融合。因此劇場「符號」(the Signifier) 就成為社會文化「意指」(the Signified)——劇場演出的目的，在於與觀戲的觀眾 (當時文化社會演員) 達成某種交流與溝通，並且在此交流之際釋放彼此之能量。¹劇場演出的同時，正是文化形構 (culture-in-the-making)

¹ Maria Shevtsova. "Bakhtin/Medvedev's Sociological Poetics" *Mikhail Bakhtin*. Ed. Michael Gardiner. Ontario: University of Western Ontario, 2003:10.

的過程，不侷限於此，劇場同時具現、再現、編織文化過去、現在／他國（the Other）、我國（the Self）於舞台現實，因此劇場是所有藝術類型中最能體現「跨文化」交流——它對它們的觀眾，不斷測試舞台翻譯、轉譯、解碼當代文化、社會、政治、經濟意識形態。

因此本文「跨文化劇場」研究，涵蓋劇場表演的各個模式——有意識或無意識明顯地採用外國題材或表演方法。外國題材顯示文化主體（Cultural Autonomy）與我國（the Self）截然不同，表演方法與我國（the Self）觀眾所熟悉的傳統也全然不同體系。外國題材或表演方法從主題、劇本題材、文化意符、表演程式體系、幻覺或疏離與哲學意識形態論述，都在此範圍。因此研究「跨文化劇場」這個議題，必從兩方面著手：第一，改編外國素材的所有過程（涵蓋所有歷史上的特定象徵、哲學論述與意識形態）；第二，這些異國（foreign）素材如何進入當地（native）文本，轉化為呈現在地化（localise）意義的演出，這樣的交流既展現當地文化意識，同時帶出異文化所互惠的價值。

「跨文化劇場」作為互惠手段，瞭解異文化社會，或是超越文化差異產出「世界文化」，或是藉由接收外來文化振興本土文化，甚至於歷史上被殖民者的文化與殖民者的文化交鋒，而重塑本土文化的傳統，或是策略性地政治運籌本土文化自行增權（self-empowerment），端賴劇場藝術家與觀眾涉入這些社會、文化議題深淺。換言之，「跨文化劇場」絕非劇場符碼在不同文化內容的意義象徵，和不同的呈現面貌，且同時是意識形態與政治意涵之重置（re-positioning），意即有意識地選擇特定異文化中的素材與表現技巧，來建構特定觀眾群的集體身份認同（collective identity）。此定義下的「跨文化劇場」在一九七〇年代後的歐美、亞洲、非洲、拉丁美洲劇場交流，逐漸成為有意識性地文化策略與實務運作。

3. 「跨文化劇場」的「世界文化」

當代前衛導演像是葛羅托夫斯基（Jerzy Grotowski）、布魯克（Peter

Brook)、巴芭 (Eugenio Barba)、慕胥金 (Ariane Mnouchkine)、威爾森 (Robert Wilson)、布魯爾 (Lee Breuer)、謝喜納 (Richard Schechner)、勒巴日 (Robert Lepage)、鈴木忠志 (Tadashi Suzuki)、和蜷川幸雄 (Yukio Ninagawa) 一直以異國素材和表演技巧為劇場實驗創作。有些導演像是葛羅托夫斯基甚至蓋起一座演出中心或表演實驗室，身為葛羅托夫斯基臺灣傳人「優劇場」的劉靜敏，也在木柵蓋了劇團表演訓練的實驗室；而鈴木忠志的訓練學校，則啟發劉靜敏將擊鼓訓練發展為劇場重點的訓練導向，「優劇場」也成為「優人神鼓」。成立表演實驗室，提供劇場藝術家探索「跨文化劇場」的交流，不同異文化中的「內文化」表演方法和主題。在所謂「跨文化劇場」交流的大傘下，全世界地方性的劇場正在進行的「內文化」實驗——為國內觀眾量身打造，只在國內演出為目的，卻是與日俱增。這樣的演出製作，從忠實翻譯外國劇本（如早期文化大學演出「莎士比亞戲劇」），到激進改寫冷門創作為在地文化劇場背景（如早期國立藝專〔今台藝大〕的《欽差大臣》）；再者，從借用異文化中的劇場表演技巧（如中國話劇借用西方寫實主義表演方法），到全盤引進異國表演類別於本國戲劇傳統表演（如果陀劇場的《吻我吧！娜娜》之採用「歌舞劇」表演類型）。而於五〇年代在西方興起的「藝術節」活動，對異文化的藝術表演和多元劇場傳統的交流，更是推波助瀾。

八〇、九〇年代的「跨文化劇場」交流，漸與劇場相關領域如劇場人類學、「人民劇場」(people's theatre)（臺灣以鍾喬所帶領的「差事劇團」為代表）、後現代劇場、前衛表演和多元文化劇場相結盟。儘管政治立場、哲學思維、美學基礎與策略不同，這些交流活動，藉著異文化交流的旅行過程，努力重新尋求定位演員與觀眾、劇場與社會、自然與文化間的疆界。這些參與「跨文化劇場」交流的劇場藝術工作者，有意識地採用文化向度與劇場結合為劇場意義 (significance)。這些傑出導演的劇場藝術創作植基於一文化理念，像是布魯克的「世界劇場語言」、巴芭的「歐亞劇場」(Eurasian theatre)、慕胥金的「『東

方』劇場」(“Oriental” theatre)、鈴木忠志劇場中的「文化即身體」(Culture is the Body)、謝喜納的「文化重點」(Culture of Choice)和威爾森劇場中的「文化拼貼」(collage of Cultures)。

二、「莎士比亞工作坊」

1. 台南人劇團的「莎士比亞工作坊」

台南人劇團的「莎士比亞工作坊」課程，嚐試各類跨文化『演出』的可能性，此課程的多文化(multiculturalism)，從(1)英國文藝復興時期的劇作家——莎士比亞的悲劇《奧賽羅》(*Othello*)，(2)在台灣重新出版印行中國大陸方平所翻譯的中文譯本，(3)導演是英國請來的印裔英籍非洲肯亞出生的賈丁得·韋瑪(Jatinder Verma)。(4)學員有國光豫劇隊的隊員、台南的演員——其中有台灣人、外省人、含原住民血統的學員；(5)樂師部分有一台灣民謠彈唱的月琴師及一鼓手等多元跨領域『演出』。

「工作坊」第一部分是《奧賽羅》的劇本翻譯探討與練習，導演依據的是英文版本，指導說中文的演員工作，如此的工作模式，導演必須更深層進入文本翻譯細節：像是字句、行間隱意、莎士比亞透過字裡行間的舞台指示等等。第二部分「跨文化戲劇交流」聚焦於三個最有轉換性與實驗性的：(1)演員與表演、(2)有關「他文化」戲劇的訓練、以及(3)對身體的實驗。最後「跨文化劇場」交流需要經過正式演出的過程，層層篩選與彌合不同劇種間的扞格，只有少數來源文化(source culture)的元素，可以進入目標文化(target culture)。

(一) 印裔英籍導演賈丁得·韋瑪(Jatinder Verma)²

賈丁得·韋瑪(Jatinder Verma)導演是出生成長於非洲肯亞的印度人，移民英國後，由於是大英帝國的少數族群，此一「外來者」

² 2002年台南人劇團「莎士比亞工作坊」筆者訪問稿。

(the outsider) 的身分——印裔英籍非洲肯亞出生的背景，使其對於英國社會裡處處存在³的跨文化現象格外敏感，種下其往後對跨文化、跨領域藝術的探索因子。取得約克大學歷史學士學位，和薩塞斯大學 (Sussex University) 的南亞洲研究 (South Asian Studies) 的碩士學位後，在一九七七年，因一位印巴裔男孩甚受種族歧視者 (racist) 凌虐致死事件的觸動，韋瑪和友人因而在倫敦南廳 (South Hall) 地區創立塔拉藝術 (Tara Arts) 劇團。

賈丁得提到其創團宗旨，肇因於不滿意大英帝國戲劇主流的寫實風格表演手法，雖然如此，也不願意以膚色主張作為其劇團的戲劇表演美學；因此除了英國劇場的資產，在八〇年代的英國舞台，賈丁得第一次有機會觀賞到亞洲劇場——像是日本(能劇、歌舞伎)、中國(京劇)的表演而深受啟發。塔拉藝術劇團開始時是以社區劇團創設，經年累月的巡迴演出，常讓劇團發不出薪水給演員，幸好在一九八二年起受到倫敦地區的藝文補助機構「藝術局」(Arts council) 的補助，得以發展成一個專業的演出團體，並自一九八六年起，成為第一個亞裔劇團，受到英國國家文藝機構長達十年的扶植劇團。

劇團雖因一印巴裔男孩之死而創設，賈丁得並不自限於種族衝突議題，反而深入探討亞裔與英國社會的互動關係，這種前瞻性的視野得以領導劇團走過二十五年的歲月。賈丁得更於一九九〇年受邀擔任英國皇家劇院的導演，是該劇院成立以來第一位亞裔英籍導演，其所執導的莫里哀喜劇《偽善者》(Tartuffe) 使其一炮而紅。賈丁得好以喜劇手法來批評社會，像是《欽差大臣》(The Inspector General) 即是一例。接著為皇家劇院執導印度劇——《小陶瓷馬車》(The Little Clay Cart)，為該劇院有史以來所製作的第一齣非歐洲的劇作。

塔拉藝術劇團成立至今，大部份的演出作品都是由賈丁得·韋瑪所(改)編、寫和執導，作品主要翻譯自歐洲和印度的經典作品，並藉此

³ Delgado, Maria M. & Heritage, Paul, eds. *In Contact With The Gods?: Directors Talk Theatre*. Manchester: Manchester University Press, 1998: 277-298.

發展出一套所謂的「英國印巴裔」(Binglish)的表演形式，因此被劃上跨文化劇場導演。他對「跨文化」一詞的說法是——現代人的生活，處處跨文化。舉例來說，現在大家都吃麥當勞，穿戴時髦流行服飾(亞洲與歐美同步)，唱 MTV 的歌曲，因此「跨文化」一詞就是現代社會『如何現代』。而過去劇場一直是最激進的，但現在和當代現實社會相比，卻是保守倒退。譬如以英國劇場和英國飲食相較，以前英國人吃魚和薯條(fish and chips)，但現在的英國人卻也吃起印度咖哩和中國外賣；但英國劇院舞台上卻看不到黑人、亞裔演員；在他為英國皇家劇院執導印度劇之前，英國國家劇院舞台不曾出現亞裔文本，在他之後也沒有。然而在倫敦這個大都會區，超過四分之一是外來人口(非歐洲裔)，因此作為代表英國國家劇院的舞台有責任反映這樣的事實，這樣的政治議題。當代的英國劇作家更應該廣泛地從日本、中國、台灣、印度等亞洲劇場學習亞洲劇作家如何說故事，以呈現給英國當代觀眾更多元的文化藝術。「跨文化」的精髓在於如何擴張我們的想像力，這樣的資產在我們的日常生活隨處可見，而賈丁得試圖要與這種獨特的想像力碰撞，也就是怎麼說故事?如何把故事說得好聽?而說故事的經驗即是人類歷史。

(二) 賈丁得的「跨文化劇場」理念、製作與演出

談到「跨文化劇場」，賈丁得的定義有二：一是最常見的兩種以上的文化碰撞後，所激發出來的創作，以賈丁得為例，是來自「印度的」(Indian)與「英籍亞裔的」(Asian-in-Britain)文化；一是創作來自藝術範疇的跨領域交流，像是舞蹈、特技、馬戲團、映像、和戲劇。賈丁得以塔拉劇團最近演出的作品《西遊記》(*Journey to the West*)為例，進一步闡述「跨文化劇場」的理念。例一是塔拉藝術劇團有一演員來自印度南部喀拉拉(Kerala)，賈丁得導演要求此演員深入研究家鄉表演藝術的傳統訓練方法——喀地雅彈(Koodiyattam)⁴，當經過一段時日的研

⁴ 喀地雅彈(Koodiyattam)，被聯合國文教組織(UNESCO)列為人類口傳的世界遺產，喀地雅彈展演古典梵文戲劇，與印度南部喀拉拉的印度廟宇關係密不可分，此表演形式自西元十世紀前存在至今，是印度現存最古老的劇種。

究之後，此演員表演呈現於賈丁得面前，看過之後，賈丁得要求此演員自「喀地雅彈」的訓練方法系統重新編輯片段集錦，傳授劇團其他演員，在不斷研究練習的過程中，賈丁得也會不斷的重新編排片段集錦，一直到某種演出意念形成，像是利用它作一出場時的歌隊祈願序曲（Chorus Invocation）。在最後演出時，歌隊部分又重新與說書人、歌者並置於舞台上，燈亮時說書人和歌者面對面並立，而歌隊則藏於長條的捲筒衛生紙後，當說書人暗示歌者開始祈願時，歌者唱祈願歌時，舞台下的觀眾祇看到歌隊的手臂揮舞擺動「喀地雅彈」的新編集錦。導演意圖藉由此傳統表演藝術營造出黑色神秘的氛圍，部分原因是說書人又跟在歌者祈願之後繼續解說這個地方發生嚴重的飢荒，飢荒造成百姓流離失所，故不得不離鄉背井。因為飢荒緣故，舞台上長條的捲筒衛生紙緊裹著歌隊，而歌隊盡量伸展肢體試圖製造出骷髏形骨的意象。

例二是塔拉藝術劇團作印度古典舞蹈——Kathakali⁵ 的步法，已有多年。演員每天都要練習此步法，保持基本的熟悉度。除了借用 Kathakali 的舞步，在這個演出，賈丁得導演加進「長繩」為唯一使用道具，演員必須依此「長繩」設計出一幕船行於海上之景的肢體動作。當然，印度古典舞蹈——Kathakali 的劇場傳統裡並沒有「長繩」這種現代劇場的道具，同時，Kathakali 的舞步是隨著打擊樂器像是鑼鼓起舞擺動，而演出中的歌者主要功能是提供旋律，所謂的吟頌只不過是依照旋律照著節奏吟歌，而提供必要性的音樂讓演員跟著舞動。

例三再回到「跨文化劇場」這個議題，「長繩」這個概念是源自馬戲團的劇場語彙，成為此次演出使用的唯一道具，劇團有聘請馬戲團的特技專家來訓練演員基本技巧，訓練之後，「繩索」被發展出多種指涉——像是框框、框中之景、上吊活結、可坐繩椅、一艘船、飛機等等，令人印象深刻的一景是，一位女演員沿著舞台周邊表演，而這舞台周邊

⁵ Kathakali, 一種發源於印度西南方 Kerala 舞蹈戲劇形式。主要以 Ramayana, Mahabharata, Shaiva 等印度本土文學作品為題材。在 Kathakali 的表演當中，舞者如表演默劇一般吟頌故事，副舞則伴隨刺耳的鼓聲，戲劇性豐富。傳統 Kathakali 裡所有角色均由男性扮演，演員終其一生從事此一表演活動。

是由七條繩索所圍成。

例四是「跨文化」這個議題對賈丁得而言，比較是多語言的交流，尤其是使用在演出對白，就此次演出的演員群，所使用的語言，除英語外，還有 Malayalam（印度西南部的方言）、Hindi（北印度語）、Gujarati（印度語）、Arabic（阿拉伯語）、Urdu（印度回教語）和 Swahili（東非剛果語）。所有這些語言都被用入演出文本，像是劇中歌曲、對白台詞、毋須任何文字翻譯（東非剛果語），端靠舞台所呈現出來的結構層次透視圖傳達給觀眾不同的語言分隔，其實這些語言的分佈區隔，也是如此。很切題的一例是，有一女演員由繩索作了很多功課，她是「伊裔英籍」（Iraqi-British），也說阿拉伯語，她很有意願結合繩索和說阿拉伯語的對白為演出文本。有一景，這個女演員扮演一個伊斯蘭教的信徒，試圖引誘戲中第三部的英雄，賈丁得導演找到說阿拉伯語對白的絕妙好點，那就是，「引誘」本來是她的性格所長，當劇中英雄問到她能提供什麼時，導演藉由讓她攀爬長達約二十英尺的繩索，然後身體倒掛在繩索上說：「驕傲、虔誠、性格」（Pride, Piety and Personality!）的台詞，然後又挑逗說：「你很饑渴？」英雄問：「為何？」時，她就倒掛在繩索上，吟誦一首阿拉伯語的情詩，接著英雄就上勾了。這樣的語言處理方式，也許會落入異國情調的窠臼，但何嘗不是提供非歐洲裔的觀眾，稍加品味阿拉伯情調。

賈丁得印裔英籍非洲肯亞出生的成長背景，註定他無家（原鄉）可回的命運，劇場也就成為他的「家」。雖然有印裔的標記，賈丁得坦承並不熟悉印度；雖成長於英國，但典型英國人愛做的日光浴，似乎又跟他格格不入；反而是非洲肯亞的紅土，是他另一種鄉愁。年齡愈長，愈能誠實面對自己。說到藝術的弔詭，原是要讓人們從中觀賞並且學習，然而一次又一次的戲劇製作過程的經驗，卻是一次又一次重新認識自己的旅程，他愈來愈怡然自得這樣的體驗，從認識自己得到的是一種自由，他很珍惜這樣的自由，可以不在乎別人怎麼看待他的作品，給他何種標籤，因為他很清楚他要什麼。

至於傳統劇場、現代劇場或是亞洲、歐美劇場，基本上他不會有這樣的劃分，因為傳統的老故事，也可以用現代新的劇場形式來說。畢竟我們活在當代，我們做古典戲劇，也同樣對現代戲劇感興趣，在詮釋經典作品的同時，要和現代觀眾溝通，為什麼古典劇作仍然歷久彌新？仍讓現代觀眾感興趣？對賈丁得而言，不管是跨文化、多元文化劇場，都是說人類故事的劇場，說的都是人性；基本人性不變，只是呈現故事的戲劇形式不同。

對於被冠上「跨文化劇場」導演的稱號，他認為那是劇場理論家的事情，重要的是觀眾接受他。由於在英國成立劇場的緣由是製造另類雜音，從英國觀眾對他熱情的接納擁抱，在在印證觀眾走在劇場前端的事實，因為觀眾所處社會早就是一個多種語言、飲食夾雜的多元文化，因此現代劇場跨文化、多元文化劇場是一種必然。

2. 台南人劇團「莎士比亞工作坊」的內容

台南人劇團「莎士比亞工作坊」課程的兩大重點是：一是探討「外來者」(outsider) 這個主題，一是探索《奧賽羅》對當代台灣觀眾和演員的意義；一是探討莎士比亞《奧賽羅》文本的語言呈現方式。導演問，對台灣這個主流社會而言，誰是「外來者」？從多日來的討論與了解，導演大致歸納出幾個可能性：這幾個可能，也許是十七世紀來到台灣的荷蘭人？五十年前的台灣原住民？來到台灣的現代非洲黑人？高雄的豫劇隊演員？台灣社會的女同性戀者？而界定「外來者」，必須以台灣這個主流社會為基礎，相對於此主流社會的「他者」，或是此主流社會有偏見的意象。

跨文化戲劇集中焦點於三個情形下是最有轉換性與實驗性的：演員與表演、有關「他文化」戲劇的訓練、以及對身體的實驗。這樣的工作從細部的身體開始，然後延伸到參與者的個性與文化。每天的暖身都由呼吸練習開始，呼吸是身體律動的開始，而劇場的一切由演員的肢體開始，由此可見呼吸訓練的重要。由導演自己先帶一套呼

吸練習，接著請豫劇隊學員示範傳統劇場呼吸練習，接著大家一起學習，再來是現代劇場演員帶一套暖身練習，從暖身就已經開始跨文化、跨領域交流。

接著是用木棍練習節奏，每位學員先依鼓手的打擊，聽出節奏與重音，再跟著重音敲打，以此訓練群體的合作及和諧感，因為劇場並非是個別表演，合作默契是相當重要的。因此等木棍敲打成一定節奏模式之後，開始有一位學員敲打不同節奏，逐漸有人變調，有人附和；導演於是解釋希臘戲劇的起源，正是由類似敲木棍的歌隊（chorus）開始，漸漸演變成第一、第二角色的出現，由兩人對陣開始，衍生故事，此乃戲劇（drama）的產生。

每一天木棍節奏的練習，都會稍加變化，譬如加入一些《奧塞羅》劇本中對峙的台詞，像是「不是出於仇恨」、「而是為了榮譽」。之後，放下木棍，練習敵我情緒，兩人一組分佔兩端，先友善地面對面彼此走來，直到交鋒對峙時，情感上由「朋友」轉換為「敵人」，見面時分外眼紅的勢不兩立，以表情、身體動作表達情緒轉變，情緒轉變的時刻必須非常清晰、明確，停頓點（pause）亦必須非常精確，之後彼此揚長而去。這個練習是因為《奧塞羅》一劇中有太多兩股勢均力敵、抗衡的力量在相互對峙的場面，像是：勃拉班序（Brabantio）與苔絲德夢娜（Desdemona）父女對手戲、苔絲德夢娜與奧塞羅（Othello）夫妻對手戲，奧塞羅與整個反對他的主流社會抗衡的對手戲等，而此兩股力量既愛又恨，糾結不清，全劇張力由此開展。

第三部分是文本的探討與練習呈現，其中有幾個主題，第一個主題像是「黑」（指奧塞羅的膚色）與「手帕」（苔絲德夢娜紅杏出牆的證據）的聯想；導演請學員由一個字詞去聯想一個字句，再由一個字句去編織、擴張成一個故事，最後呈現演出此故事。第二個主題是「生氣的父親」（勃拉班序）和「叛逆的女兒」（苔絲德夢娜），導演給的故事大綱像是一個女兒不顧父親的反對，嫁了一個泰國人、或菲律賓人、或非洲人，一個類似奧塞羅這樣「外來者」的角色，任由學員發揮想像力自由編織故事，

但是說故事的同時，需用到劇本中苔絲德夢娜表白自己身為女兒、妻子責任的台詞（第一幕第三景，第179至189行）。第三個主題是探討「嫉妒」（奧塞羅的獨白和奧塞羅質問苔絲德夢娜手帕下落的對話，第三幕第三景，第198至214行）。最後工作的場景重點擺在「楊柳青歌」與奧塞羅自殺前的最後獨白（第五幕第二景第353行至375行）。基本上每次的演出呈現，導演會先問學員的意見、想法，之後再給自己的建議和詮釋；導演一直試圖在工作坊的過程尋找演出形式，而不先入為主地套上自己的主觀模式，工作坊的過程也許可說是尋找臺灣《奧塞羅》的過程。

這次的工作坊，因為是處理莎士比亞的戲劇，導演依據的是英文版本，指導說中文的演員工作，如此的工作模式，導演必須更深層進入文本細節：像是字句、行間隱意、莎士比亞透過字裡行間的舞台指示等等。

賈丁得導演指導學員唸台詞的斷句法，深具啟發性。莎士比亞四百年前的英語，不僅讓非英國人卻步，即使是當代的英國人，莎士比亞的古英語文本都相當具挑戰性；然而賈丁得導演卻在台詞的字裡行間找到訣竅，莎士比亞以標點符號指示演員如何正確地唸台詞，字裡行間的斷句，就是莎士比亞的舞台指示。譬如句子的結構被拆成長短句，賈丁得以路標來比喻，如果這一段路是三十公里的距離，那你當然可以慢慢走，因此唸長句時，你如何因唸得快沒氣了，而需利用餘氣把句子唸完，利用句子結束深呼吸貯存足夠下一句或長或短的氣（breath）。長短句代表角色人物喜、怒、哀、樂情緒，如果是短句的口吻則不需太多氣。坐姿亦會影響呼吸，可站著唸，以氣的長短，決定唸句子的口吻、語氣。莎士比亞的語言即其角色人物的刻劃，而長短句的斷句，亦即此人物的性格分析；賈丁得的斷句，即是他個人的看法，因為他是導演；但當演員自己唸台詞，演員也會有自己斷句的方式，這是很自然的，透過呼吸斷句法，看到句子結構——即喜、怒、哀、樂情緒。

在最後一次的練習呈現中，兩組學員分別套用豫劇的演出形式，這給了導演很大的靈感，對當前台灣社會而言，傳統劇場的豫劇，相對來說是一個「外來者」（來自中國大陸），相對於主流的戲劇形式——現代

劇場，豫劇做為一個外來的戲劇形式，也相對孤立、被排斥，因此似乎蠻符合被用來表達《奧塞羅》一劇中「外來者」這個概念程式，因此一組以豫劇家族（代表主流社會）演出（以豫劇「表演程式」）勃拉班序與苔絲德夢娜所代表的塞浦路斯社會，而奧塞羅這個「外來者」則以非豫劇表演程式來演出，以區別此兩股勢立；而另一組則以豫劇演員代表奧塞羅這個「外來者」，與一個現代家庭中的苔絲德夢娜相戀，因此此豫劇演員的表演方法是「程式化」演出。這樣的劇種詮釋，避免以往習見的比較主旨、文化認同、思考方式，而將「跨文化劇場」過度粗略化。相反地，將之視為一大熔爐：表演技巧經過測試與融合，乃至撞擊出新意。身體之間與跨文化戲劇的弔詭在於：如果對肢體技巧的交流愈多，則它變得愈有政治性與歷史性，於是一個跨文化演出在將來會愈來愈變成反抗標準化與歐美化的形式，如同葛羅托夫斯基、布魯克、巴芭與慕胥金的例子一樣，這可以產生一種對新的劇場主體性的追尋。然而如果只有少數演員與導演接受這種身體與文化的檢驗，這種發展的影響依舊是有限的。它的形式被限制了：巴芭的演員和他們遇到的劇團之間的交換、一群藝術工作者在巴黎 ISTA 工作坊聚首、西方演員與日本或印度大師的相會，還有「台南人劇團」此次與英國大師的交鋒。因此十天的工作坊是尋找與實驗的過程，最後呈現演出時，豫劇程式演出與現代劇場表演方式涇渭分明，尚談不上形式的統合。因此這樣的跨文化劇場交流需要經過正式演出的過程，經過層層篩選，與彌合不同劇種間的扞格，只有少數來源文化（source culture）的元素，可以進入目標文化（target culture）。⁶

「世界一舞台」這樣的概念早就有之，世界上所有的劇場，都應該是世界人類的資產。譬如以中國傳統劇場的豫劇／京劇來製作西方經典的《米蒂亞》，一是探究此一特殊人類處境在不同時空下，挑戰現

⁶ 目標文化（the target culture）在此指欲向外來文化即來源文化（the source culture；此指莎劇劇本）取經或交流之本國文化（此指傳統戲曲京劇或豫劇），更詳細的討論，可參考 Patrice Pavis, *The Intercultural Performance Reader* (London: Routledge, 1996): 16

代觀眾，也挑戰豫劇劇場美學。他同時也提到現代人類不再敬畏宗教、藝術形式，對於傳統的藝術元素，其存在的意義功能，沒有研究、了解、學習，沒有尊敬之心，便隨意任加運用。譬如說原住民音樂，拷貝到電腦即可合成自己所要的音樂製作。因此如果要採用豫劇音樂形式，首先要先了解音樂在豫劇呈現的功能、美學之後，才能修正沿用於自己戲劇製作的演出。「跨文化劇場」的目的——在跨文化交流之後，觀眾不應該還很清楚辨識得出此跨流文化元素仍然鮮明存在的痕跡。譬如使用豫劇於現代劇場之後，那導演必須藉由他的想像力將之轉換成為自己的劇場元素使用，這樣的結果就會出現第三種戲劇形式。「英國印巴裔」（Binglish）一詞的表演形式，只是探索的過程，並不是目的。從事劇場工作二十幾年，忠於自己的藝術理念，尊敬這個世界所有的戲劇資源，並且小心運用，是他唯一考量。至於市場、票房絕非他擔心的問題。因為觀眾永遠走在劇場工作者的前面，藝術工作者無法在一朝一夕改變這個世界、這個社會，但他們的藝術熱誠總會吸引觀眾跟隨他們。藝術工作者是站在世界潮流最前線，歷史自會給他們一個公斷。

三、結論：「跨文化劇場」到底行不行？

西方的船堅礮利打開鎖國的中國、日本，西方強權的帝國主義盛興，加上兩次世界大戰以後，加速亞洲的中國、日本等急速現代化（西化；向西方學習）的腳步。文化重整與定位，就如全盤引用先進的西方科技、社會制度、生活型態和藝術。亞洲的傳統劇場、價值體系全成為落後、封建的產物，跟不上時代的思潮，因此擁抱西方的「現代劇場」（「寫實主義劇場」）的結果，即是與劇場美學體系截然不同的「東方劇場」決裂。而二千年歷史傳統的西方劇場美學，在幾十年的亞洲急速且密集的「跨文化劇場」交流中，硬是要轉化成「東方劇場」的內容與文本，消化不良自是難免。因此，混雜（hybridization）文化體系中的解碼與交融過程，所牽引出複雜的意識形態、政治、社會、經濟、文化角力與

重整版圖，實非在論及「跨文化劇場」交流中的簡單二分法——那些部分是異（foreign）文化，那些部分是本土（self）文化；如何在異（西方）文化、現代東方與過去傳統東方取得平衡點，才是亞洲的「跨文化劇場」交流的主要重點和主題。「跨文化劇場」一詞的表演形式，只是探索的過程，並不是目的。

當東方傳統劇場面臨流失觀眾群，轉向西方的寫實主義劇場，移植且出現亞洲的「現代劇場」——當今最革新且最具活力能量的表演，繼續向西方取經，學習劇場美學、導演手法、編劇技巧和劇場布景、道具等等。不同的劇場美學，所培植的觀眾群是不同的。

傳統劇場中的「京劇」或「豫劇」可以分為以吟唱為特色的「文戲」部分和以特技著稱的「武戲」部分，有些戲劇兩者兼備。常備劇目包含有歷史劇、喜劇、悲劇和鬧劇。「文戲」〔指宮廷或家庭中的愛情故事〕的重點在於以絃樂器為主的聽覺享受，「武戲」強調表現戰役的「特技」，伴隨著打擊樂器，以歷史或傳說故事為主要情節。《奧塞羅》在西方戲劇被歸類為悲劇，但根據「京劇」或「豫劇」傳統，《奧塞羅》是「文戲」與「武戲」兼備的戲碼，「文戲」包含較多的唱腔、敘述故事情感等等，像是傳統的宮廷部分（布拉班修和威尼斯公爵）、家庭（勃拉班修和苔絲德夢娜）、愛情（苔絲德夢娜與奧塞羅）。「武戲」則表現在戰爭場面（土耳其人戰艦威脅到塞浦路斯時）。《奧塞羅》這個戲碼也有一些「武術」效果，「特技」所展示的翻筋斗、縱身跳躍、後滾翻等等，還有耍花槍等展示「京劇」或「豫劇」武術訓練的絕活可於戰爭場面（spectacle）充分展演。為了要使演員充分準備符合嚴謹在乎細節的「京劇」或「豫劇」表演傳統，所以「京劇」或「豫劇」演出需要長時間的訓練。少了「精確度」，就無法傳達「動作」「表情」的重要性。武功訓練〔特技〕最大的好處在於這份嚴謹精確可以應用在莎士比亞喜劇上，像是《仲夏夜之夢》（*A Midsummer Night's Dream*）或是《暴風雨》（*The Tempest*）：這兩部戲魔幻的氣氛提供了武術表演的機會，展示跳躍、後空翻等等重要技巧；同時這樣的特技也可在風格與主題上與莎劇作連結。英國的導演彼

得·布魯克 (Peter Brook, 1970)，在導《仲夏夜之夢》一劇，確實使用了一些中國戲劇藝術——像是雜耍、特技表演，使兩種「東西方不同文化美學的交流」作品被廣泛接受。

目前在臺灣演「莎劇」最有潛力的演員應該是，有傳統劇場中的「京劇」或「豫劇」訓練背景的學生。他們經過嚴謹紮實的訓練，任何角色皆可勝任，因為在這個世界上沒有任何的「演員訓練」像京劇或豫劇會花長達十年之久的時間。在一九八六年和一九九四年的中國「莎士比亞戲劇節」時，許多「莎劇」採用中國傳統「崑曲」戲劇形式演出，而且臺灣導演像是吳興國也都利用「莎劇」來活化和豐富傳統「京劇」模式的演出內容。不同的劇場美學導致欣賞「京劇」或「豫劇」的傳統走向迥異的兩個方向。在中國傳統戲劇中，精於此道的觀眾願意付錢看「京劇」或「豫劇」表演的原因是，因其可提供聽到獨特「唱腔」（如梅派、荀派）的機會（像是《暴風雨》一劇聽吳興國的「老生」唱腔）或是觀賞吳興國獨門的「武術」表演。而西方莎劇的觀眾期待的是亞里斯多德在《詩學》所論的戲劇效果——陶醉在莎翁的優美詩句中和看完戲劇演出後的心靈的淨化作用（purgation）。

布蘭登 (James R. Brandon) 在他的文章〈西方中的東方〉(“East in West”)⁷中指出，對西方來說，亞洲戲劇總是「異國風味的」(exotic)，因為西方人永遠不會了解「亞洲戲劇表演的基本原意」。⁸而在不了解亞洲戲劇表演涵義之下，就不可能了解「亞洲莎劇」的重要性，這個結論可以應用於此次台南人劇團的「莎士比亞工作坊」課程，和「當代傳奇」一向從事的「京劇」演出「莎劇」的實驗。這句話的意涵是，一個熟悉西方文化形式美學的觀眾，可以欣賞莎劇作品的意義內容；但是一個不熟悉西方文化形式的觀眾在看戲時，只覺得隔靴搔癢和消化不良。這對劇場的「內文化交流」是件遺憾的事，因為其「標的」文化 (target culture，

⁷ James R. Brandon, “A New World: Asian Theatre in the West Today,” *The Drama Review* 33 (Summer, 1989): 25-50.

⁸ *Ibid.*, p. 38

此指傳統劇場的豫劇／京劇表演程式)和「外來」文化 (source culture, 此指莎劇文本) 皆有其文化包袱, 而其中之一決定觀眾多寡。傳統劇場的「豫劇」／「京劇」的表演程式和西方劇場的表演方式不同, 另一方面, 如果觀眾可以在其傳統中找到一個媒介, 那麼表演美學的轉譯交流就沒有不能超越的障礙。舉例來說, 在歐洲劇場中, 「默劇」的傳統和早期戲劇模式相互呼應。導演不可能再創這種老套拘泥的風格, 然後要求觀眾以嚴肅的心態來欣賞。西方戲劇和文化會受惠於研讀中國／臺灣表演模式, 而且演員／劇場研究人員也會找出方法來接觸中國／臺灣的特別經驗, 然後將其與西方劇場經驗結合, 就如同中國／臺灣想要與「莎士比亞」作結合一般。不管傳統劇場的「豫劇」／「京劇」是否有與「莎士比亞戲劇」融合, 經由這種試驗過程, 台南人劇團的《奧塞羅》得到的啓示和益處, 應當要做更多的努力來縮短現代和古典劇場的距離, 同時也不可忽略新的表演風格, 不是要標新立異的表演模式, 而是要使表演更有趣、更感人。爲了要用傳統劇場的「豫劇」／「京劇」模式演出「莎劇」, 莎士比亞和「豫劇」／「京劇」都必須做全方位的檢視: 一方面是由於莎翁所寫的戲劇風格吸引觀眾, 另一方面是由於「豫劇」／「京劇」是屬於美學的、抽象虛擬的模式, 表演規則源自良好的發聲技巧、手勢、服裝、化妝、音樂和舞步。想要集合兩者的優點來造就成功的演出, 就要先使他們可以融合爲一體。對中國人／臺灣人的莎士比亞來說, 結合「豫劇」／「京劇」技巧和「莎劇」是適宜的中文演出方式, 這樣的「莎豫劇」／「莎京劇」可爲文化交流的劇場提供一個有趣的模式。

引用書目

中文書目及期刊

方平譯。《奧賽羅》。台北：木馬文化事業有限公司，2001。

英文書目及期刊

- Bharucha, Rustom. *Theatre and the World*. London: Routledge, 1990.
- Brandon, James R. "A New World: Asian Theatre in the West Today," *The Drama Review* 33 (Summer, 1989): 5-50.
- Delgado, Maria M. & Heritage, Paul, eds. *In Contact With The Gods?: Directors Talk Theatre*. Manchester: Manchester University Press, 1998.
- Laitin, David. *Hegemony and Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- Loomba, Ania & Orkin, Martin, eds. *Post-Colonial Shakespeares*. London: Routledge, 1998.
- Pavis, Patrice. *Theatre at the Crossroads of Culture*. London: Routledge, 1992.
- , eds. *The Intercultural Performance Reader*. London: Routledge, 1996.
- Shevtsova, Maria. "Bakhtin/Medvedev's Sociological Poetics." *Mikhail Bakhtin*. Ed. Michael Gardiner. Ontario: University of Western Ontario, 2003.
- Williams, Raymond. *Culture*. Glasgow: Fontana Paperbacks, 1981.

Shakespearean Translation and Theatrical Interculturalism—Take *Tainan Zen Theatre Troupe’s* “Shakespeare Workshop—Othello” as an Example

*Shu-fen Chen**

Abstract

Theatrical intercultural directors include Peter Brook, adapting the Indian epic *The Mahabharata* into theatrical performance, by the borrowing of western performing techniques, and Eugenio Barba, rehearsing *Ego Faust* for Japanese and Indian dancers. Moreover, the Japanese director Tadashi Suzuki adopted gesture and voice from the traditional theatrical conventions to perform Shakespeare or Greek tragedy. The scope of interculturalism ranges from exchange of theatrical practices, reciprocal benefiting performing methods, *mise en scene* and adapting foreign materials like Shakespearean plays.

“Shakespeare Workshop,” held by *Tainan Zen Theatrical Troupe*, aimed at possibilities of intercultural performance—its multicultural including from British Renaissance playwright Shakespearean *Othello*, the reprinted Chinese translated version of *Othello*, rendered by Fang Ping, a Mainland Chinese, the director Jatinder Verma, a Bilingual (an Indian-African English), to acting participants like *yiju* and *Tainan Zen* troupe members, who varied from Taiwanese, mainlanders to aboriginal descents. Musical parts invited a stringed musician, expert at Taiwanese folk songs, and a

* Assistant professor, Department of English, National Taitung University, Taitung, Taiwan.
E-mail: epker1012@yahoo.com.tw

drummer, joining this cross-cultural performance.

The first stage of workshop started with the discussion of script translation and practice. The director used an English script, guiding the Mandarin-speaking actors. This mode of team work brought the director further into the details of translated script such as words, between lines, and stage directions hidden in the text. The second part of theatrical intercultural exchange focused on the three most transferable and experimental areas: actor and performance, 'other' cultural training and body experiment. Lastly theatrical intercultural exchange needed the formal production, through the process of consciously selective transcoding among divergent cultures, only few of source cultural elements can emerge in the target culture.

Keywords: cross-cultural theatre, Jatinder Verma, *Othello*, source culture, target culture