

# 百年回顧《哈姆雷》◆

彭 鏡 禧

## 摘 要

中土的莎士比亞戲劇大約可分為三種：其一是改述，可以拿藍姆姐弟《莎士比亞故事集》（Charles and Mary Lamb, *Tales from Shakespeare*）百年回顧《哈姆雷》的翻譯為代表，而這也是莎士比亞作品介紹到中土的先驅。其二是戲文的各種全譯本，追求的是對原作的「忠實」，尤其注重忠於劇中的詩歌形式。其三是劇場的改編，經常擺明地要把莎士比亞作品納入中國的脈絡中。《哈姆雷》（*Hamlet*）是莎士比亞最受歡迎的作品之一，也是中文翻譯或改編的熱門劇本。本文討論從二十世紀初年以迄於今，百年間《哈姆雷》在書面或台面的幾種重要詮釋。這些版本或多或少把莎士比亞中國化。舞台演出挪用莎翁的情形更是大膽而富有創意。由於資料限制，文中所述台灣所見為主。

**關鍵詞：**莎士比亞（Shakespeare），《哈姆雷》（*Hamlet*），翻譯（translation），改編（adaptation），演出（performance），挪用（appropriation）

---

\* 本文 93 年 7 月 22 日收件；93 年 8 月 18 日審查通過。

◆ 本文初稿以英文寫成，曾經在 International Conference on Shakespeare: Authenticity and Adaptation（De Monfort University, Leicester, UK; 7-9 September 2000）及 The International Symposium on Shakespeare in China（Henan University, China; 18-22 September 2002）宣讀，並將收入 *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation, Performance*, eds. Krystyna Kujawska Courtney and Yoshiko Kawachi. Vol.2（Łódź UP, Poland 2004）。今以中文重寫，並略有增刪。

莎士比亞戲劇的中文翻譯大約可分為三種。其一是改述，可以拿藍姆姐弟《莎士比亞故事集》（Charles and Mary Lamb, *Tales from Shakespeare*）的翻譯為代表，而這也是將莎士比亞作品介紹到中土的先驅。其二是戲文的各種全譯本，追求的目標多為「忠於原著」，尤其注重忠於劇中的詩歌形式。其三是演出的改編，經常擺明地要把莎士比亞作品納入中國的脈絡中。《哈姆雷》（*Hamlet*）<sup>1</sup>是莎士比亞最受歡迎的作品之一，也是中文翻譯或改寫的熱門劇本。本篇論文擬討論從二十世紀初年迄今的百年間，《哈姆雷》在書面或台面的幾種重要詮釋。這些版本或多或少把莎士比亞中國化。舞台演出挪用莎翁的情形更是大膽而富有創意。由於本文的資料以台灣收集的為主，掛一漏萬自屬難免，還請海內外方家賜正。

## 一、改述：林紓與魏易的故事版

中國引進莎士比亞的時間其實頗晚。莎士比亞這個名字首先介紹到中國是在一八五六年，當時一位中文名字叫做慕維廉的英國傳教士出版了他翻譯的《大英國志》（慕 22，周 5，孟 2）。<sup>2</sup>不過，算得上「文學」的翻譯，還得等上半個世紀：一九〇三年，藍姆姐弟《莎士比亞故事集》（Charles and Mary Lamb, *Tales from Shakespeare*）二十篇中的十篇，以《澥外奇譚》的書名面世（孟 8）；<sup>3</sup>次年，林紓與魏易合譯的《嗷（吟）邊燕語》出版，書中翻譯了藍姆姐弟的二十篇改述。這是一本奇特的合作成果：由魏易口譯英文故事，再由不懂英文、但古文極佳的林紓以中文寫出（林，〈序〉2）。這種合作方式，造成對原作——也就是藍姆姐弟《故事集》——重大的更

<sup>1</sup> 莎劇 *Hamlet* 一般音譯為《哈姆雷特》，但原文 *Hamlet* 只有兩個音節，其中的“t”更只是舌尖輕輕點到為止，和中文裡特別重的第四聲「特」實不相符，所以「特」予刪除。

<sup>2</sup> 收入《西學大成》，未著英文原名。今承好友臺大歷史系教授古偉瀛兄告知，慕維廉即 William Muirhead (1822-1900)，所譯《大英國志》原名 *The History of England: from the Invasions of Julius Caesar to the Year A.D. 1852* (London, 1853)，作者為 Thomas Milner。

<sup>3</sup> 這本書未著譯者姓名。

動。<sup>4</sup>

林紓和魏易把《哈姆雷》這一篇訂名為〈鬼詔〉，表明了他們心目中這齣戲的興味所在。於此，我們要指出，林紓在本書的序裡，似乎覺得有必要說明自己為何要介紹一個經常以孔夫子避談的話題為素材的外國作家：<sup>5</sup>

……莎氏之詩，直抗吾國之杜甫。乃立義遣詞，往往託象於神怪。西人而果文明，則宜焚棄禁絕，不令淆世知識。然證以吾之所聞，彼中名輩，耽莎氏之詩者，家絃戶誦。而又不已，則付之梨園，用為院本。士女連襪而聽，歎歎感涕，竟無一斥為思想之舊，而怒其好言神怪者。又何以故？……（1）

看來林紓預料這本翻譯可能會受到批評，於是採取先發制人的手段。其中提到西方人的「文明」，意義重大，因為林紓寫作的時代，正當清朝多次和西方強權交戰失敗，努力想要透過模仿西方，急起直追。事實上，林紓和魏易兩人當時受聘，工作就是翻譯西洋思想，雖然《莎士比亞故事集》的翻譯不在工作項目之列。無論如何，這個譯本頗受歡迎；不到兩年就三刷。即使今日，《故事集》已經有了其他更精確的版本，林紓和魏易的翻譯仍舊彌足珍貴，一來因為它是莎士比亞中文翻譯的先驅，二來因為它本身便是精緻古文的樣品。

然而，可能正因如此，它跟原作之間的差異鮮少有人注意。林、魏兩人雖說大體上遵照英文原作的故事綱要，卻也引進了不少細節，是莎士比亞或藍姆姐弟作品中都沒有的。以〈鬼詔〉為例，重要的改動包括：

1. 國人咸謂后之侍王未有情愫也。……而前王有子以孝行稱於國人。……太子之心，亦非有戀於大寶。（63-64）

<sup>4</sup> 這並不是說藍姆姊弟的改述忠於他們的原作；舉例而言，他們完全刪除了挪威王子符廷霸（Fortinbras）的情節。

<sup>5</sup> 《論語·述而篇》第二十章，「子不語怪力亂神」。

2. 王后與克老丟〔Claudius〕行禮之日，太子屏居弗出。（64）
3. 王后……果以為太子之狂，誠為倭斐立〔Ophelia〕也。立促有司為太子具禮〔提親〕。（66）
4. 太子……乃自編一闕，與克老丟圖王事相彷彿者，蓋狀維也納公爵貢薩古與其妃拔鐵司塔事。王有弟日羅西愛納司〔Lucianus〕在園次謀公，因娶其妃。……太子隅坐，默觀王之詞色。……迨演至羅西愛納司進藥情事，適與克老丟吻合。克老丟怏怏不復奈，遂命侍者以燈導入寢室卧。俳優眼竟，太子知克老丟謀王碣也。（66-67）
5. 太子既入，杰德魯〔Gertrude〕以婉約之言飴太子。（67）
6. 然宮中手刃普魯臬司，〔哈姆雷〕自疚開罪於其妻，乃大哭。（67）
7. 既進國門，見其妻痛父自殊，喪車出國門矣。……先是，倭斐立聞其父見殺於癩夫，遽作而暈，遂亡其心。……〔哈姆雷〕見其妻弟……躍入墳中……自念彼兄弟尚且如此，矧吾乃其夫耶？亦騰身入。（69）
8. 克老丟之意，本欲害太子……而王后頗中悔，乃極哀於王，求赦太子。王許之，命兩大臣監護太子至英國。（68）

故事既然有了這些改動，就和藍姆姐弟版的《故事集》大不相同，更遑論「原版」《哈姆雷》了。林紓和魏易的版本似乎強調中國人心中最重要的人倫關係：君臣、父子、兄弟、夫妻。<sup>6</sup>因此，在他們的版本中，哈姆雷成了純孝之人，母后葛楚在內室一景中「以婉約之言飴之」——也就是對哈姆雷好言相勸的意思。<sup>7</sup>哈姆雷誤殺波龍尼（Polonius）之後，葛楚在

<sup>6</sup> 中國人的第五倫「朋友」，其實在莎士比亞的原著也著墨甚多，例如王子跟何瑞修（Horatio）、羅增侃（Rosencrantz）、紀思騰（Guildenstern）等人的關係，然而這些在藍姆姐弟的《故事集》裡都被刪除了。

<sup>7</sup> 這句話的「婉約」二字，應是誤譯。原文是：“[Gertrude] began to tax [Hamlet] in the roundest way with his action and behaviour”（*Tales* 265），其中 roundest 意思是「直接了當」或「開門見山」式的，而不是「拐彎抹角」或「委婉間接」之意。

國王面前極力替他辯解，顯示出母愛。然而她的再婚，不僅受到哈姆雷的鄙視，全國上下也都不能認同。而柯勞狄弑君弑兄的行為自然是不可原諒。

最有趣的改變在於哈姆雷和娥菲麗兩人的關係。不知道在什麼時候（譯文裡沒有說清楚），哈姆雷和娥菲麗竟成了夫妻；他們不再是過去的情人，而是結髮的夫妻。會有這種詮釋，也許是因為誤讀了《故事集》中的 *mistress* 一詞。原文說，哈姆雷在赴英水路中折返，回到丹麥，見到一場葬禮，埋葬的是“the young and beautiful Ophelia, his once dear *mistress*”（268，斜體為另加），意謂娥菲麗「年輕貌美，曾經是他親愛的情人」。中文翻譯把「情人」誤為「夫人」（當然也是 *mistress* 一字的另外意思）。很不幸地，這個改變大大損害了原文裡哈姆雷「最為謹守禮法」（“a most exquisite practiser of propriety”〔*Tales* 256-57〕）的形象。他既對自己的妻子隱瞞裝瘋的事實，作為丈夫的恩情和誠信就大打折扣。猶有甚者，他誤殺的波龍尼若是他的岳丈大人，那他的罪過可就嚴重得像弑父一樣。這一來，王子罪大惡極，真的是無所遁逃於天地之間了。

其次，《哈姆雷》的戲中戲在全戲中的意義極為重大，毋庸置疑。在林紓和魏易的譯文裡，哈姆雷介入戲中戲的程度，既可以說是大增，也可以說是大減。因為他原本只是在戲中戲「添加了十五、六行」，如今譯文裡，成了《謀殺貢扎果》的單一作者。而在另一方面，莎士比亞原劇的哈姆雷在戲中戲演出的時候，十分興奮激動，不時像說書人一般，高談闊論，插入演出之中；林紓和魏易卻把他描述成從頭到尾都很鎮靜平和。（藍姆姐弟則說「哈姆雷坐在〔國王〕旁邊，仔細觀察他的臉色」（“Hamlet sitting attentively near〔the king〕to observe his looks” 263）。最重要的是，戲中戲的謀殺者盧先納（Lucianus）成了貢扎果的兄弟，而不是他的侄兒。如此一來，戲中戲的謀殺跟主戲裡柯勞狄的謀殺就變得太過相似；以哈姆雷的精明縝密，豈會做如此粗糙的安排？由於這項改變，至少看在台上觀眾（也就是宮廷中人）眼裡，他們豈不會覺得王子是惡意暗示他企圖謀害國王？<sup>8</sup>再說，這樣一個把矛頭明白指向國王的戲，甚至在柯勞狄大怒，拂袖而去之

<sup>8</sup> 在藍姆姐弟的故事版裡，盧先納的身分曖昧，只說是「公爵的近親」（“a near relation to the Duke” [263]）。

後，竟然還能演完，可見台上觀眾若不是麻木不仁，就是被這近乎公然指責國王行兇的戲碼嚇得不知所措。

整體而言，林紓和魏易根據藍姆姐弟《莎士比亞故事集》所作的翻譯，給讀者的印象是：《哈姆雷》乃是一齣家庭悲劇，其中對人與人之間的行為和關係有明確的道德教訓。至於眾所周知以沉思著名的哈姆雷王子在原作中對於是與非、生與死、罪與罰、復仇與寬恕、天道與人力等等課題的嚴肅討論，幾乎消失得完全無影無蹤。這種印象也許有一部份跟藍姆姐弟的轉述有關；此外，如前所述，差異也來自對某些英文字句的誤解。然而，強調正確的人倫關係卻也正合乎正統的儒家思想——亦即中國的傳統思想。至於老哈姆雷的鬼魂出現這件事，我們必須指出，傳統中國文學裡，怪力亂神所在多有，非如林紓序言所示。

## 二、足本翻譯：尋求新的詩歌形式

林紓和魏易所譯的《喙邊燕語》是用文言文寫的。隨後不久，一九一九年開始了五四運動，接著是一個重大的文學革命。當時熱烈辯論的主要課題之一是寫作的文字。革新派主張以現代白話文取代文言文。一九二一年，田漢出版了《哈孟雷特》，以白話文翻譯了莎士比亞的*Hamlet*（周 6，孟 12）。這是中國第一次完整地翻譯了一本莎士比亞劇本。這齣戲後來又有其他譯本，包括邵挺，一九三〇；周庄萍，一九三八；梁實秋，一九三八；周平，一九四〇；曹未風，一九四四；朱生豪，一九四七；卞之琳，一九五六（周 31，孟 112-13）；<sup>9</sup>林同濟，一九八三（孟 113-14）；孫大雨，一九八七；方平，二〇〇〇；以及彭鏡禧，二〇〇一。除了邵挺的翻譯使用文言文之外，上述各種譯本都是用現代白話文。這十種譯本當中，最普及的大概是梁實秋本和朱生豪本。他們之廣為流傳倒不完全是靠著翻譯的品質，主要恐怕還是因為他們出版了所謂的全集。<sup>10</sup>三十多年來，梁實

<sup>9</sup> 根據周兆祥的說法，邵挺的譯作初版於一九二四；梁實秋的譯作初版於一九三六（周 31）。

<sup>10</sup> 其實，只有梁實秋是獨力完成了這件巨大的工程。朱生豪翻譯了三十一齣又半，就不幸以三十二歲的英年早逝。在台灣，朱生豪未竟之功由虞爾昌補足，並於一九六

秋和朱生豪在中文世界幾乎是莎士比亞的同義字。

從一開始，有心翻譯莎士比亞戲劇的人就面對一個嚴肅的課題：如何找出能夠和莎士比亞相當的語言。散文和韻文部份比較沒有問題；莎翁著名的英文「無韻詩」（blank verse，或稱「素詩體」）卻沒有現成的對應形式。梁實秋和朱生豪都一律以散文翻譯無韻體詩。朱生豪對此沒有說明；梁實秋則有如下解釋：

因為無韻詩，中文根本無此體裁；莎士比亞之運用「無韻詩」體亦甚為自由，實已接近散文，不過節奏較散文稍微齊整；莎士比亞戲劇在舞台上，演員並不啾呀吟誦，無韻詩亦讀若散文一般。（〈例言〉1-2）

其他詩人或譯者未必同意梁實秋的見解。許多人嘗試以白話文實驗，希望能夠找到一種新的詩體，以傳達莎士比亞千鈞的筆力。

孫大雨是一位可敬的詩人、學者、翻譯家。他首先提倡「音組」的概念。他認為，文言文裡，通常一字一義，但在白話文裡，要兩、三個字才組織成一個意思。一行現代詩可以分成若干音組，每一組包括了兩、三個（偶然也有四個）單音的漢字，但總是只有一個重音。如此一來，就有可能仿照無韻詩每行五個重音的形式。事過五十五年之後，孫大雨回憶說：一九三四年九月，他「在北平開始翻譯莎士比亞四大悲劇之一的《李爾王》，當即定下每行素體韻文的格律單位名稱爲『音組』。」他又說：「六十多年來，從1926年4月10日開始，我創建並運用了『音組』這個我認爲是我們語體漢文詩歌裡的格律制度，一共創作和翻譯了約三萬行有格律的詩行」（孫 xxvi-xxviii）。卞之琳的《哈姆雷特》「譯於一九五四年，初版於一九五六年」（卞，《莎士比亞四大悲劇（上）》，5）。他在〈譯本說明〉中聲明：「譯者首先受益於師輩孫大雨以『音組』律譯莎士比亞詩劇的啓發，才進行了略有不同的處理實驗」（卞6）。「音組」從此成爲翻譯莎士比亞無韻體的標準做法；呂健忠譯《馬克白》（一九九九），方平主

編《新莎士比亞全集》（二〇〇〇），以及彭鏡禧譯《哈姆雷》（二〇〇一）莫不如此。

為適應英文無韻體而尋找——並且建立——一種新的中文詩的「格律」，才能確保用「以詩譯詩」的方式，傳達莎士比亞的「原貌」。周兆祥討論《哈姆雷》的六種中文翻譯本，<sup>11</sup>特別推崇卞之琳的譯文。他說：

不論翻譯的原則或實踐的藝術水平，卞譯本都比前五種《哈姆雷特》譯本進步得多，它既像梁實秋那樣考證得很仔細，又幾乎比得上朱生豪譯本那樣易了解而有趣味。最重要的是，它像莎士比亞的原文那樣，用藝術的手法處理語言……。一個譯本能夠不歪曲原文的面貌，本身具有藝術價值，確是了不起的成就。（420）

卞之琳這樣的藝術成就，得力於他對「音組」概念的巧妙運用。<sup>12</sup>

前文提到，想要打破古典語言和傳統詩歌形式的中國詩人，亟需一種新的詩語。「音組」的概念雖然未能替現代中國詩人解決所有的節奏問題，至少提供了一個新的思考方式。葉公超的〈論新詩〉一文也曾指出「音組」乃是中文白話文節奏之所在（68-74）。總而言之，想要「忠實的」把莎士比亞的詩歌形式翻譯出來的這項企圖，對增進白話詩的活力也有些許貢獻。<sup>13</sup>

### 三、演出本：中國文化脈絡裡的《哈姆雷》

若說文學翻譯追求的是忠實於「原作」，劇場的演出則明顯趨向於把《哈姆雷》擺進中國文化的脈絡裡。早期，這齣戲被用來做政治諷喻。一

<sup>11</sup> 這六種分別是：田漢，《哈孟雷特》；邵挺，《天仇記》；梁實秋，《哈姆雷特》；朱生豪，《漢姆萊脫》；曹未風，《漢姆萊特》；卞之琳，《哈姆雷特》。

<sup>12</sup> 周兆祥也以文化翻譯的標準評價這六種譯本。又，筆者對《哈姆雷》的翻譯有其他方面的討論，對梁、朱、卞等版本做過實質比較與分析，請參閱拙著〈戲劇效果與譯文的字序〉及〈言為心聲〉。

<sup>13</sup> 另請參閱 Haft, *The Chinese Sonnet* 對林同濟翻譯《哈姆雷》劇中“To be or not to be”獨白前幾行的討論（232）。

九一六年，上海乾坤大劇場上演的《篡位盜嫂》，是記錄中《哈姆雷》一劇最早的舞台版。這齣戲原名《亂世奸雄》，本意是要攻擊當時企圖復辟的總統袁世凱（1859-1916）。劇中人物的名稱都根據前述林紓和魏易翻譯的〈鬼詔〉（孟 173）。

莎士比亞後來固然成爲中國家喻戶曉的人物，但在早期並非如此。曹樹鈞和孫福良合著的《莎士比亞在中國舞台上》指出，早期的劇場爲了介紹遠隔重洋的莎士比亞戲劇，如何煞費苦心。例如《哈姆雷》另有一個版本，名叫《竊國賊》，它的廣告結合了韻文和散文：

為人臣而竊君竊國，私通君后，為人弟而盜嫂盜政權。父仇不共戴天，而母且夫事乎殺父之仇，不得已而裝瘋做戲，以娘心，到頭來大家難逃一死，此其慘為何如慘。（原載一九一六年三月十一日《民國日報》；曹、孫 76-77）

而由於此劇上演時，「正逢上綿綿春雨達一週之久，劇人們便在廣告上加了一個題目，用了兩句民間俗語，叫『天要落雨，娘要嫁人』，〔藉〕以吸引觀眾」（曹、孫 77）。

此後有許多《哈姆雷》的版本搬演於中國舞台；無論服裝、舞台設計、表演技巧都日益精進。<sup>14</sup>在我們轉入台灣場景之前，還要指出，《哈姆雷》也是莎士比亞戲劇中第一齣改編成地方戲（川劇）的（曹、孫 78）。

在台灣，《哈姆雷》的演出最先出現在大學生的半職業製作。一九七一年中國文化大學戲劇系的製作由王生善導演，主要根據梁實秋和朱生豪的譯本，因此故事情節頗能符合原作。

閻鴻亞的《射天》（一九八七）是台灣第一次認真嘗試把《哈姆雷》擺在中國歷史與文化脈絡裡。他把這齣戲的時代背景整個搬到戰國時代（西元前四〇三年到二二一年）的宋國。

<sup>14</sup> 參閱曹、孫，特別是第二章到第四章。

閻導演將「戲中戲」一段整個改編為王子央求太卜在巫術儀式仍盛行的宋國的占卜儀式中，假裝被先王附體，控訴冤情，大王果然在儀式中大驚失色，一怒之下賜死太卜……使西洋宮廷中的演劇傳統搖身一變為中國歷史中帝王之家占卜的儀式傳統。不論附身或搬演故事，均……完成了王子試驗叔父是否有謀殺父王的目的，只是運用了不同的文化符號和表現形式。（王婉容 144）

一九八九年，當代傳奇劇場繼京劇《慾望城國》（改編自《馬克白》*Macbeth*）的成功演出之後，推出了《王子復仇記》，由王安祈改編。這齣戲「尤其著重將哈姆雷特王子的內心獨白轉換為大段唱腔，凸顯王子內心複雜的矛盾情緒，也加入了更多中國傳統民俗技藝的形式表現」（王婉容 145）。跟閻鴻亞的《射天》一樣，這齣改編的復仇劇也是設定在遙遠的古代中國時空。

李國修的《莎姆雷特》則不然。這齣戲頭一次上演是在一九九二年，後來經過兩次修訂。第三版的《莎姆雷特》號稱為「千禧年狂笑版」，於二〇〇〇年八月十一日環島演出。編劇兼導演的李國修強調這齣戲「與莎士比亞無關，跟哈姆雷特有染」。到底這兩位劇作家之間，以及這兩齣戲之間究竟有何關連？《莎姆雷特》究竟是怎樣的一齣戲？由於前述各種改編已有多種評論，以下我擬針對《莎姆雷特》這齣戲稍加探討，作為本文的結束。

#### 四、顛倒衆生：《莎姆雷特》啓示錄

如前所述，王安祈為傳奇劇場編的京劇《王子復仇記》和閻鴻亞的話劇《射天》，基本上企圖保持莎劇的故事與精神面貌，比較容易讓人看到「原作」的影子。到底李國修的《莎姆雷特》有什麼不一樣？

首先，莎翁原劇的結構不見了，只從其中七個場景中選擇了一部份，安排在《莎姆雷特》的十個場次裡，次序也被攪亂。其中哈姆雷跟雷厄提的決鬥，原來是在第五場第二景，也就是戲快要結束的時候；現在則重複出現三次，分別在第一場、第五場、第十場。此外，同一個角色，在各場

扮演的演員常常不同。觀眾要從這齣戲看到莎士比亞的《哈姆雷》，還真會摸不著頭腦。

風屏劇團的演員輪流扮演莎劇的角色，因此人人都有機會體驗到別人的焦慮、痛苦、歡樂、憤怒、絕望、仇視、妥協……。也就是說，現實生活中人人都可能是哈姆雷特、雷歐提斯、或奧菲利亞。如此一來，不僅《哈姆雷》一劇，就連莎士比亞也都被矮化、渺小化、乃至瑣碎化了；然而，相對的，一般人——劇中一再提到的「凡夫俗子」——得到了提升。凡夫俗子才是《莎姆雷特》的主角：哈姆雷特可以是你我；你我可以是哈姆雷特！

這些凡夫俗子的愛恨情仇本來適合通俗劇或連續劇，如今卻得以跟「偉大的」莎士比亞的「偉大作品」《哈姆雷》平起平坐，不禁令人想起美國當代戲劇名家亞瑟·米勒（Arthur Miller）的悲劇觀念。在一篇重要論文〈悲劇與凡人〉（“Tragedy and the Common Man,” 1949）裡，米勒認為以王公將相為主角的時代已經過去；現代戲劇的主角應該是小人物。他的名作《推銷員之死》（*Death of a Salesman*, 1950）可以視為這一理念的具體實踐。

李國修似乎有類似的企圖。在《莎姆雷特》裡，他和莎士比亞進行平起平坐的對話。演員排演的是莎士比亞的劇情，講的是莎士比亞的語言（雖然是經過翻譯的），表現的是莎士比亞「高貴人物」的感情；可是在戲外——或者應該說是戲內？——我們看到一批「凡夫俗子」的生活，聽到他們的語言，看到他們的內心世界。李國修巧妙的把這兩齣戲碼並置、對立、顛倒，演出現代人的悲（喜？）劇。

顛倒，正是李國修這齣戲的特色。屏風表演班在戲裡成了「風屏劇團」。《莎姆雷特》劇中的演員，名字是他們本名的顛倒；於是李國修成了李修國，倪敏然成了倪然敏，等等。序幕演出的是謝幕；第一場比武鬥劍是原劇的第五場第二景，已經接近尾聲。原來濃重的悲劇氣氛，因為種種錯誤的安排，造成喜劇的效果。凡此在在顯示出李國修意圖以顛覆的手法，顛倒眾生。

誠然，對《哈姆雷》一劇但知其名的觀眾，看完了《莎姆雷特》，對莎翁或丹麥王子的了解很難有什麼增進。然而透過這齣戲，他卻可以「經歷」類似王子所經歷的情緒起伏。或許有人會認為小人物（在這裡是不很

稱職的「戲子伶人」)的經歷豈可與王子相比,然而這似乎正是李國修企圖打破的迷思。他是凡夫俗子的代言人。明乎此,觀眾便不會對這齣戲有錯誤的期待,也不會像哈姆雷特父親的鬼魂抗議王后的背叛失貞那樣,說什麼《莎姆雷特》「是何等的墮落！」

因此,《莎姆雷特》與其說是一般的莎劇改編,倒不如說是《哈姆雷》的套用或假借;形式上較為近似英國當代劇作家哈武德(Ronald Harwood)的名劇《服裝師》(*The Dresser*, 1980)。該劇也是講一個演出莎士比亞作品的戲班子裡的故事:從排演《李爾王》的過程中,揭露劇團服裝師和班主兼主角之間特殊的感情;班主的自私自大自滿肖似他所擅演的李爾王。《李爾王》裡王公貴族所表現的感情糾葛也在劇團人員之間上演著,正如風屏劇團的演員與職員上演著《莎姆雷特》裡的故事,只是後者更加強調、更為明顯。

吊詭的是,反莎士比亞之道而行的李國修,在某方面卻是十分類似莎士比亞,不僅因為兩人的劇本都是描寫忠貞與背叛、誠實與欺騙、愛與恨,以及由這些情感引發的復仇意識等等,甚至不僅因為兩人都喜歡在劇中討論戲劇的作用與功能,也不忘在悲劇中添加笑料。更重要的可能是,兩人都利用他人的素材,加入自己的新意,也都同樣受到當代觀眾的歡迎。莎士比亞歷久彌新;李國修還有待時間證明(許多人忽視了一項事實:莎士比亞在他的時代也是個平民化的劇作家;他的「經典」地位是四百多年來歷史的產物)。

戲班子來到王宮要演戲,哈姆雷要求大臣波龍尼善待他們,強調說:「好大人,麻煩您好好安頓這些演員歇息。聽好了:好好款待他們,因為他們是時代的縮影和簡史。」莎翁在四百年前那個時代的英國,屏風表演班則在四百年後這個時代的臺灣。《莎姆雷特》第九場快要結束的時候,有人質疑劇本不合理之處。導演發了一大頓牢騷,問道:「戲班子有那麼偉大〔能證實國王的陰謀〕嗎?」,又說,「風屏劇團最大的矛盾就是——我們不應該演莎士比亞的劇本!莎士比亞跟台灣人有什麼關係!？」

看完這齣戲,觀眾不難得到自己的答案。

## 引用書目

- Haft, Lloyd. *The Chinese Sonnet: Meanings of a Form*. The Netherlands: Research School of Asian, African, and American Studies, Universiteit Leiden, 2000.
- Harwood, Ronald. *The Collected Plays of Ronald Harwood: "A Family," "The Dresser," "J.J. Farr," "Another Time."* London and Boston: Faber and Faber, 1993.
- Lamb, Charles, and Mary Lamb. *Tales from Shakespeare*. 1807. New York: Weathervane Books, 1975.
- Miller, Arthur. "Tragedy and Common Man." 1949. *Discovering Literature*. Ed. Hans P. Guth and Gabriele L. Rico. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1993. 1461-64.
- 卞之琳譯。《哈姆雷特》。《莎士比亞悲劇四種》（1956）。上冊。台北：貓頭鷹，1999。
- 方平譯。《哈姆萊特》。《新莎士比亞全集》。卷四。石家莊：河北教育，2000。
- 王婉容。〈莎士比亞與台灣當代劇團的對話〉。《中外文學》28.2（1999）：140-48。
- 呂健忠譯。《馬克白》。台北：書林，1999。
- 李國修編導。《莎姆雷特》狂笑版。台北：新舞臺。2000年8月11日首演。
- 周兆祥。《漢譯哈姆雷特研究》。香港：香港中文大學，1981。
- 林紓，魏易。《喞（吟）邊燕語》。上海：中國商務，1904。
- 孟憲強。《中國莎學簡史》。長春：東北師範大學，1994。
- 孫大雨譯。《哈姆雷特》（1987）。台北：聯經，1999。
- 梁實秋。〈例言〉。《暴風雨》。台北：台灣商務，1974。
- 曹樹鈞，孫福良。《莎士比亞在中國舞台上》。哈爾濱：哈爾濱，1994。
- 葉公超。《葉公超散文集》。台北：洪範，1979。
- 彭鏡禧。〈言為心聲：《哈姆雷》劇中柯勞狄的語言及其兩段獨白的中譯〉。《中外文學》27.7（1998）：94-120。
- 。〈莎劇中文譯本概述〉。《中外文學》28.2（1999）：149-64。
- 譯注。《哈姆雷》。台北：聯經，2001。
- 慕維廉譯。《大英國志》。收入《西學大成》（1856）。卷四。上海：醉六堂，1895。

