



一
◎
導
論

古今中外，文本轉化為戲劇表演絕非什麼新鮮事物。以中國為例，元雜劇和明傳奇當中，來自史傳記載、民間故事或詩詞小說的作品，比比皆是，諸如元雜劇《竇娥冤》、《漢宮秋》、《李逵負荊》、《梧桐雨》等。現代話劇像曹禺、郭沫若、姚克的歷史話劇，也有類似的情況。這眾多的例子說明，原著一定有些引人入勝的元素，令大眾和文人一說再說，不斷變化傳誦下去。不同年代、媒介又產生新的意趣，加強作品的吸引力。課堂亦如是，學生閱讀有趣味的作品 / 文本，除以書評或隨筆回應外，能否也把所思所感化作戲劇，讓他人觀賞？從教與學的角度而言，由個人 / 讀者到編劇，再到小組 / 全班 / 更多觀眾，這中間的流轉所產生的衝擊是非常巨大的。

文學如人生，那麼教室內的師生就要深刻思考和體會作品所呈現的生命，並且對美有所感悟。有些問題不能停留在表面的理解，必須追問下去。問的同時我們的情緒亦被觸動，因為人性深處的善惡悲喜，既是別人，也是自己內心的寫照。每個故事都擴闊我們的視野和深度。此外，每次閱讀，或轉化為另一媒介的創造，都是一場美的歷程，以心靈欣賞、探索藝術的形式與內涵。

運作上，課室劇場若有燈光、音響等設施，效果固然炫目；即使沒有這些配套，只要一點空間、幾張椅桌，也可以成就動人的舞台。現在我們先點亮從曼斯菲爾 (Katherine Mansfield, 1888–1923) 的《玩具屋》(*The Doll's House*) 借來的小油燈，再慢慢道出這段美麗的經歷，由它的背景開

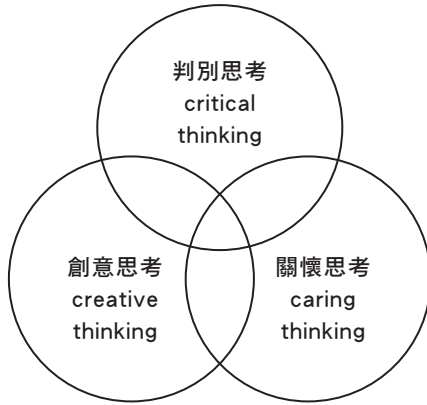
始，至文字形式的轉化，再到立體演繹，最後回應原來的信念。¹ 以下共有十節：

一、文學教室的整全思考

文學閱讀不單是了解內容、技巧，更是沉思、對美和生命有所感悟。若只為應付考試，或有距離地聆聽一個動聽的故事、念幾句鏗鏘的詩句，而與自己和別人的生命無關，這決不是文學教育的真諦。每個讀者閱讀文學的歷程都獨一無二，他的生命與作品相交，而過程中三方面的思考會產生變化——判別 (critical)、創意 (creative)、關懷 (caring)。教育哲學家馬修·李普曼 (Matthew Lipman, 1923–2010) 這個理念為文學教育賦予深刻的意義。他以莎士比亞 (William Shakespeare, 1564–1616) 的十四行詩 (sonnet) 第 18 首〈我可否把你比作夏日？〉 (“Shall I Compare Thee to a Summer’s Day?”) 為例說明，詩人一開始就發出尖銳的問題，令人思考，然後帶來一連串充滿想像的比喻 (頁 261)。詩人的一字一句都充滿深情，發出愛意和讚美；讀者在鏗鏘的音調中投入詩人濃烈的情感。大自然夏日的美始終會消逝，但詩人使其所愛的對象在詩句化作永恆。藝術千秋，人生短暫，這是多麼富哲理又刻骨銘心的表白。

文學真實反映人生，古今中外的文學作品離不開悲歡離合、善惡生死、光明與黑暗、美麗與哀愁，我們要嚴肅回應。Lipman 的學說讓我們明白，判別、創意、關懷的心靈是整全的思考，在學習過程中缺一不可：

1 曼斯菲爾為英國小說家，詳見第八章。



這三個平等的環有相疊之處，Lipman 列舉很多事例來說明。判別方面，他強調精確推論和判斷，講求方法和證據，並懂得自我修正（頁 224）。誠然，讀者要細細推敲分析，探究故事背後的因由和歸納生命現象；創意方面，他強調原創、想像、驚奇 (surprise)、自我超越等元素（頁 246）。文學和所有藝術一樣，都是主觀、別出心裁、美的表達與感悟，其形式與內容又是融合一致的。創作飛躍奔騰，雖意料之外，亦情理之中，讓人驚嘆後沉思。關懷方面，Lipman 看重情感、欣賞、感同身受、積極 (active) 這些內涵。如果思想缺乏關懷，等於掏空內在價值 (values)，不單對於所處理的題材傾向冷漠，甚至對探究本身也缺乏信心（頁 270）。此論發人深省，思考離不開以人為本，有深度的讀者要覺知和尊重人的生命，而這份關懷真正發自內心。總結而言，上面的論述和圖表，就是本書所秉持的文學教室的人文理念；圓圈相疊之處尤為重要，那是過程中三種思考融為一體，是每個學習者自身的尋索體會之路。

二、文學改編為劇作

文學與戲劇

「文學」包括詩歌、散文、小說、戲劇等體裁。若紙上的戲劇化為演出 (performance)，那「戲劇」又會成為一門獨立的藝術，與文學、音樂、舞蹈、雕刻等領域分庭抗禮。

戲劇演出的特點是角色扮演 (role-playing)，一個人需要模擬、代入、投進另一個人的生命，有情、有理、有行動，以假為真。同時，大家又知道這是演戲，是不真實的。故此，演員和觀眾既投入，亦有距離地經歷不同的人生。這個藝術特點使得文學教室充滿趣味和深度。但如何把戲劇注入文學教室，並呈現 Lipman 整全思考的精神？這正是本書的焦點所在。

文字形式的轉化

從文本到表演，第一步是文字形式的轉化。這是由詩歌、散文、小說等不同文類的文字，轉化為戲劇的文字，即「代言體」，由演員說出對白。如果作品本身就是戲劇，改編為演出版本的變化相對較少，今從略。第二步是文字轉化為演出。以下圖表闡述兩次轉化的過程：



現在先談第一步。編劇不論原創或改編都要有舞台 (stage) 意識，即對作品的時間和空間有所限制，篇幅不能過長，也不能過於海闊天空，讓人物任意翱翔。然而，這舞台「限制」，亦正是其藝術精華所在——情節集中，呈現戲劇張力 (tension)，在短時間內牢牢牽引觀眾的情緒。如何構成張力？Babbage 舉例說可加強個人的內在衝突、外在環境衝突、角色的內外衝突 (頁 36)。如此，藝術的表達就不在乎內容多少或演出時間的長短，而是其深度了。

此外，還要從觀眾的角度考慮。觀眾不像紙本讀者般靠想像建構，他們能直接觀看演出，看到舞台呈現的一切畫面。舞台處理手法包括如何營造行動 (action) 的場面 (本章第五節)，以及如何利用具體意象引起觀眾聯想，並表達重要的信息 (第六節)。當然，每種舞台的演出方式不同，要求有異，如默劇就連對白也不需要。這環節大概說明編劇需要留意的重點。

三、改編忠於原著的問題

「忠實」(Fidelity) 程度是改編理論的焦點。傳統觀念認為原著是根本，自然比改編重要。即使如何用心改編為舞台劇或電影，只要失去原著的味道，即內容、風格、主題與原著有別，口碑必然不佳。及後情況逐漸變化，越來越多學者 (例如 Wagner, McFarlane, Stam, Hutcheon) 指出改編也屬創作，有其獨特的價值，不用仿效原著。Hutcheon 直言，改編本身就是演繹、創新的過程 (頁 20)。Stam 認為改編固然有好壞之分，但標準不在於改編的忠實程度。原著與改編屬於不同媒介，不可能一樣；兩者的關係，宜形容為「持

續對話過程」(an ongoing dialogical process) (頁 4-5)。這個說法好像在兩個陣營中找到某個共通點。

雖然具體的改編技巧很多，且創意無窮，諸如節選、濃縮、擴充、刪減、合併（多於一部原著）等手法，但最重要的還是先釐清原則的問題。² 當中較多人談論三分法的概念：1. 緊貼原文的改編 (literal adaptation)，幾乎沒有修飾、增刪情節，尤其保留對白的原汁原味；2. 盡量忠實的改編 (faithful adaptation)，為遷就新媒介而有所變動，但力求保留原文的細節和神髓；3. 寬鬆改編 (loose adaptation)，即僅依從原著某些情節或意念，其餘大部分為自行創作。這三者並非壁壘分明，只是程度有別 (Giannetti，頁 362-365；李歐梵，頁 34)。從廣義的藝術角度而言，不同程度轉化的創作都值得尊重。

文學教室蘊含深刻閱讀文本的目標，故較偏重首兩項原則。筆者認為，假如忠實程度是一道光譜，那麼討論光譜兩端的意義其實不大。首先，完全忠於原著是不可能的。任何改編或多或少都注入改編者的主觀解讀，有創作成分，所以原著和改編非絕對等同。至於「寬鬆改編」，只是借助原著來借題發揮，算是嶄新的創作，談不上與原著有任何關係。故此，「寬鬆改編」暫不在本書討論之列。當然，若有文學老師的教學目標是發揮學生的創意，那又另作別論；如何自由改編也不成問題，學生可以天馬行空地創作。

2 以本書的作品為例，*痙弦〈鹽〉*劇場版增補很少，*艾青〈手推車〉*劇場版卻有很多擴充，猶如創作全新的故事；另外，兩篇小說*《快樂王子》*和*《玩具屋》*劇場版刪去原著不少枝節。

四、文學教室的改編理念

文學與戲劇教室旨在培養學生思考，毋須考慮商業賣座的問題，故宜視原著和改編為夥伴關係，不用比較高下。根據 Rosenblatt 文學教學的讀者反應理論，讀者／改編者與作品相遇，有其實用和美學的回應，即是說雙方產生各種性質的交流 (transaction)。每位讀者／改編者和作者的每次交流，都是獨特的，有自己的體驗 (頁 23、29)。故此，筆者認為改編者閱讀作品後，會有以下經歷：理解——交流——內化——擊碎——重建。後三個階段中，改編者要把交流成果轉化為自己的東西；有自己的想法後，就可以消解原著的限制，創造新的作品。新作品與原著的關係千絲萬縷，因為這是兩者交流的成果。

本書的重點是教育戲劇，故因應學生的能力與進度，展現改編的不同層次，逐步引導其學習。學生的先備知識一定是熟讀作品和掌握劇本寫作格式。正如學習繪畫和書法一樣，最初必從臨摹開始，故第一階段「貼近」是讓學生盡量忠於原著，這樣會較容易表達劇本文句內容。作品宜短小；老師可給予範例。第二階段「變化」是容許些小改動，尤其剪裁一些次要情節和對白；本書的八個例子有很多詳盡說明。如果學生程度稍高或充分掌握作品主題，老師可容讓更多改動空間，譬如補充人物語氣、表情、動作，甚至加強劇本的對比、襯托、前後呼應效果。第三階段「融合與開拓」是較為專業的劇本處理，或許要多年累積經驗；學生必須具備深厚文學根柢，並與老師一起商議合作。以下圖表是筆者所建構的三個改編層次理念：

層次	說明
1. 貼近	這是模擬階段。改編者盡量依從原著文句、內容、結構、風格、主題。學員從中吸取作品的養分，令自己的創作受益。例子：白先勇改編《遊園驚夢》，改編者是作者本人，是罕見的情況。這個舞台的版本極為貼近原文。
2. 變化	學生能力與體會各異，改編時改動的部分可多可少。新媒體（這裏指舞台）的獨特形式，尤其是分幕與精簡情節對白，令改編版出現不同的面貌，但最重要的還是保留原著的基本風格和主題內涵。例子：曹禺改編巴金的小說《家》。
3. 融合與開拓	改編與原著的面貌看似大不相同，其實改編者捕捉了原著藝術生命的精髓或特異之處，融合自己的所思所感，最後對原著有所開拓。陳佩筠指出，文本因為存在的「特異之物」，令後人不斷改編，以不同的媒介一說再說，「需要被一再表達出的不是人們稱之為原著的某個作品，而是藝術作品本身最特異之處」（頁 43）。能夠跳出原著或改編的框框思考，從藝術本身立論，見解實在精闢。例子：張曉風改編古典篇章而成的戲劇《武陵人》、《第三害》。

在第一、二層次，原著和改編互相呼應；第三層次中，原著和改編既互相呼應，也可互相競爭。文學教室應該選擇具內涵、藝術價值高的文學作品來改編。這點正好回應陳佩筠的說法：「翻譯與改編不單只是傳達信息。這同時也部分解釋為何某些文本更常誘發新的翻譯與改編，這些藝術作品本身具有的特質與特性較其他作品更高」（頁 51）。她同時論及翻譯與改編，認為每次翻譯 / 改編都是「藝術品超越自身的要求」（頁 44），所以無論是翻譯 / 改編，還是原著，都是有張力的，因為兩者都有藝術追求，各具特異之處，有其自身發展的方向與突破。雖然學生的作品未必能一開始達到這樣的境界，但可藉此理念，推動他們邁向更高層次。

此外，陳佩筠談到讀者和觀眾的問題時指出，優秀的翻譯與改編都能夠創造新環境、新讀者、新觀眾，「翻譯與改編不是被動地回應環境，而是主動地創造環境，是讀者與觀眾在觀看過程中必須調適自身以回應這個創造出來的環境」（頁 49）。說得好，新觀眾也要從新作品中體會編者的意圖，引發自身與時代的思考。像張曉風的戲劇《第三害》，觀眾已不再停留在歷史／虛構故事「周處改過自新」的文本，而是面對一個終身的挑戰——思考每人內心深處中生命「最大的惡」；他也省察如何面對今天身處的社會。³ 觀眾與環境已經轉變，故此改編與原著既有呼應，也有競爭。

本書收錄的八個改編作品，主要介乎第一、二層次。有些改編劇本（例如〈木蘭詩〉、〈兵車行〉）為保留古典詩歌之美，讓詩歌一字不漏見於劇本中；有些劇本略為改動原著的人物和情節結構，以遷就新的故事脈絡（例如〈手推車〉、〈我們的村落〉）。至於第三層次，筆者認為改編者需要優秀的閱讀和寫作能力，更重要的是具備思考深度，才能達到。

整體而言，這個架構涉及創意，也講求情感，因為它關乎轉變為新的創作，亦需投入角色的情緒感受。然而，判別思考至為重要；改編者如何以自己的體會，回應原著表達的思想感情，並歸結成高層次的哲理概念，諸如人是什麼、何謂生死、怎樣表達愛與關懷、人可以改變自身命運與否、人應該如何生活等，這些都是人不斷尋問的真理與生命意義。本書各章的劇場後都有深入討論，並在全書最後的「結語」一章列舉探究問題示例。

3 周處的故事出於《晉書卷 58·列傳 28》、《世說新語卷 36·第 15 自新》。