

藝教觀點

兒童文學戲劇化的二度想像 以黃翠華編導之《小王子》為例

The Re-imagination in the Dramatization of Children's Literature

邱少頤 Shao-Yi CHIU

經國管理暨健康學院時尚造型表演系助理教授

在表演藝術的教育現場中，透過「改編」兒童文學作品並將之「戲劇化」是一個相當常見的創作方式，無論在課堂上、校際比賽上，甚至是公開演出中，都已經是一個不可忽視的現象。

然而，在面對「改編」的同時，其實也反映出兩種迥然不同的態度，其一是認為「改編」比「原創」簡單太多了，畢竟既有的地圖已經在經典裡，一切的角色設定、情節走向，甚至部分的台詞都可以在原著中得到充足且合法的「支援」，而「戲劇化」所要做的即是將書中的一切盡可能的搬演出來，並將難以呈現的部分以「改編」之名加以淡化或是消除，當然，更可以「戲劇化」為理由，加入許多與故事無關的表演與個人／集體創意。

而另一種態度便謹慎得多了，他們認為「戲劇化」的目的是讓原著的精神與思想能成為一種可體驗的表演藝術，這一種「忠於原著」的態度，使得他們在創作時，深入地研究原著，並嘗試用戲劇化的不同手法，儘量做到飽滿的「思想傳遞」與「情緒渲染」，換言之，原著對他們來說具有一種無上權威的地位，導致一切的表現形式，都必須承載原著的內涵

才得以被接受、被承認。

關於以上的兩種態度，筆者在不同的師資培訓課堂中都接觸不少，也在與之交流討論中，發現這兩種態度所共同忽視的關鍵，不可否認的，這兩種態度是相當的極端，一邊是將原著當藉口、一邊是將經典當權威，但無論是哪一種態度，其實都共同認為：「戲劇化其實是一種形式的翻譯／移植」。

由此來看，無論是哪一種態度，「戲劇」永遠服務著小說文本，而不是一個本體自足的表演形式，這其實已經牽涉到一個更深層的創作立場，便是「意念」與「形式」在結構上應起著什麼樣的關係？簡單的說，不同的藝術形式，其實各有其善於呈現的意念表徵，適合戲劇來表現的內容，不見得適合音樂；適合小說來反映的，不見得適合舞蹈，因此，在過去有許多形式移植的表演，最後常會大量仰賴節目單的詳細解說或事先導覽，才能讓觀眾得以享受其形式移轉中所富含的巧思，如美國著名指揮家與作曲家伯恩斯坦（Leonard Bernstein）曾以貝多芬的第六號交響曲「田園」，以及理查史特勞斯（Richard Georg Strauss）的交響詩「唐吉柯德」為例，他認為如果抽掉之前的

文字描述或是對原著故事的理解，觀眾單靠聽覺，根本辨認不出這音樂到底是「指涉」什麼內容，而事實上，對好的音樂作品而言，那些內容其實一點也不重要，畢竟伯恩斯坦認為：音樂形式應該以音樂的態度來欣賞。

承繼著以上的看法，筆者亦是認為戲劇形式已有著其既有的表現範疇，無論是原創還是改編，都要回到戲劇特有的性格來進行發展，而戲劇形式的主要特徵，若以亞里斯多德在其戲劇理論《詩學》中的觀察來歸納，其藝術特質其實是在於呈現／模仿一個有因果邏輯並前後呼應的「戲劇動作」，以藉此來反映出經驗現象內的內在規律。

為什麼是「戲劇動作」呢？可以這麼理解，亞里斯多德其實是把科學的方法置放到文藝美學的領域中來使用，亞里斯多德認為，任何我們所經驗到的事物，乃是一個真實的存在（這有別於他的老師柏拉圖所認為那「經驗世界是理型世界的影子」這樣的看法），而真實存在的背後，必有其「內在規律」或內因。因此，藝術家所模仿的自然，並不是如柏拉圖所認為那抄襲自然的外形（現象）而已，而是要模擬出現象（現實世界）背後所具有的「必然性」、「普遍性」，亦即是它的內在性質與內在規律。簡單的說，亦即是提供事物發展潛能的「因果律」。

「戲劇動作」的觀念就是在這樣的基礎上被建立的，因為「必然性」和「普遍性」是事物發展的邏輯，這樣的「內在邏輯」必須要在「發展」中才能被人所認識，因此，對人或事件的「靜態模擬」並不能展現出這樣的規律（比如繪畫），尤其是在戲劇中，只有透過一連串有系統的「行動」，才能揭示人物事件背後那「普遍性」和「必然性」的意義；換言之，為了發揮出「內在邏輯」所呈現的因果關係，所模擬的自然必須是富「發展性」的對象，才能看出「內在邏輯」的整體運作，這即是亞里斯多德一再提及模擬一個「完整動作」的思想基礎。

而在戲劇創作之中，事件的組合便是為了具現其「內在邏輯」，而「戲劇動作」即是表現「內在邏輯」的動態發展，為戲劇的各元素提供一個理想的秩序，以使觀眾能認知到事物背後的本質與規律，因為有戲劇動作的定義，亞里斯多德對於戲劇才有「完整結構統一性」的概念，也就是說，形式上的有機性與整體性，其實就是以必然和蓋然的內在邏輯為基準的統一體，其所有元素的組合都不能脫離這內在邏輯的一致性，自然，也不能容許偶然和不合理的成分摻雜於內。

由這一個基礎來出發，戲劇化的改編並不是一種形式的翻譯，而是在原著中找到一個適合在戲劇形式表現的「主題」，進而透過角色的動作過程來加以發揮，進而開展出一個富普遍性與參考性的「內在邏輯」；由此嚴密的文化底蘊反觀「改編」的行為，這當然是超脫於「翻譯」的範圍之外，或者可以這麼說，原著成為一個豐富的意義庫，劇作家在其中尋找足以與其藝術直覺密契的主題，進而「戲劇化」為另一個富有戲劇性格的作品，可以這麼說，這其實是一種劇作家根源自原著的二度想像。





1 自戀王：幸福！看我的表演就是一種幸福啊！

在此意義之下的「戲劇化」作品，在專業兒童劇團的演出中其實不乏佳作，如在 102 年 8 月底，筆者在文山小劇場所觀賞那由九歌兒童劇團黃翠華導演所編導的《小王子》，即是一個以戲劇本體思考的優良「改編」作品，黃翠華很技巧的迴避任何可能照本宣科的陷阱，並目標明確地鎖定「幸福為何？」的主題，透過「小王子」這個角色來開展一連串對於「什麼是幸福？」的探索行動，並希望在眾多的現象之中，呈現出一個「實現幸福」的內在邏輯來。

其實《小王子》原著裡面所涵蓋的主題甚多，為什麼有關於「幸福」這個主題會成為黃翠華「二度想像」的發展核心呢？這其實與黃翠華這幾年的社會關懷有很深切的關係，雖然她所屬的《九歌兒童劇團》的公開演出以大戲為主，但是黃翠華在其意識中一直認為，與孩子拉近距離，並且以戲劇當作一種深度溝通的形式，能夠更貼近其柔軟的心靈與純真的天性，而在 101 年，她進行了一個名為〈幸福家家遊〉計畫，這計畫便是由她將戲劇帶入寄養家庭中，親自去面對這些孩子，並運用戲劇手法，使他們有能力（或空間）能表達自己心中最在意的念想，而在這一段時期中，黃翠華發現，這些孩子的內在不斷浮現著對於「幸福」的想像、期待與企求，然而，卻不敢於行動……

這個專案的體會，促成黃翠華對《小王子》的「改編」有了一個使之「戲劇化」的「主題」，這個發

想也使得原著這個「意義庫」有了重新再創作的基礎，使之在「戲劇動作」上，將「小王子」的形象重新定調為「兒童在成長過程中，那探索幸福理想的內在渴望」。

為此，在創作上當然就必須進行必要的結構性工程，如前所述，一切都要由核心主題出發，才能有效的結構戲劇的各種要素，因此，黃翠華在改編上必須將無關於「幸福」的內容進行果決的刪減，比如說，在《小王子》原著中，原本有顯著的「愛情」主題，分別由小王子星球上的「玫瑰」與地球上的「狐狸」象徵一種愛情觀的轉變，但由於這和「幸福」的主題有太大的距離，況且和黃翠華心目中的兒童成長歷程較無關係，因此，「玫瑰」的戲份便整塊刪去（僅「玫瑰」的形象畫在背景上，成為一種寫景的裝飾），而不予過多的著墨。

然而，刪去「玫瑰」卻引起一個重要的戲劇問題，那就是必須重設「小王子」啟動旅程（離開星球）的動機，因為按照原著的敘述，「玫瑰」和「小王子」之間，其實有著一種緊張的「愛情政治」關係，亦即「玫瑰」用著一種情緒勒索的方式，讓「小王子」處在恐懼感、罪惡感，以及過度的責任感中，不斷的奉獻自己的愛，直到「小王子」的情感被透支了，而產生想要離開的意圖；顯然的，這樣的動機是不符合改編的「主題」，於是黃翠華重設了動機，將本來以負面情緒出發的理由，轉向一個符合她在



2 小王子：……我是可以給你掌聲，可是我沒有感覺到幸福啊？！



3 大國王：因為聽我的命令，就不用動大腦，不用動腦，就不用思考，不用思考，就沒有煩惱，沒有煩惱，就幸福啦！

第一現場觀察到的兒童意圖，也就是對於「意義的探求」，尤其在一成不變的生活中，想透過一個旅程去認識世界，並發展自己認知上的可能性，因此「小王子」離開星球的理由，便是在平凡生活中其內心所發出的提問，也就是想去確定：「幸福是什麼？」，由此，「小王子」的旅程由「消極的逃避」轉化成「積極的探索」，這使得接下來的旅程，並非原著中的現實與純真的對立，而是一種生命經驗的擴展，進而成為台灣兒童在成長中探索價值問題的戲劇性隱喻。

既然「小王子」的面貌意圖直接反映著台灣兒童的處境，因此對於「幸福」的討論，便根植在台灣社會的現象上來思考，這也就是為什麼在原著中「小王子」去了六個星球，但經改編之後，只留下了兩個星球，當然，除了黃翠華並不打算處理原著中大人與小孩價值觀對立的主題之外，更因為這兩個星球對於此時此地孩子的經驗世界有極大的指涉性。以下筆者將逐步對本劇的「二度想像」進行簡單的分析。

「小王子」旅行的第一個星球是「自戀王」的星球（在原著中是第二個拜訪的星球），此人以受他人仰慕與否為個人價值根據，因此他積極的進行各種表演以博得掌聲，同時顯耀出虛浮的快樂，這引起「小王子」對他的提問，其對話如下（圖1）：

小王子：你看起來這麼快樂，那你一定知道幸福是什麼？幸福在哪裡？我想找它。

自戀王：幸福！看我的表演就是一種幸福啊！¹

首先，這一段對話在原著中是沒發生過的，「小王子」在原著中是起著一個觀察者的姿態，但是在劇本中，他卻成為一個有目標的提問者，換言之，黃翠華只是在原著中援用角色性格的設定，但這只是一個發展基礎，其目的是讓這兩個風格迥異的角色進行一個「幸福為何？」的意義辯證。

關於「何為幸福？」，「自戀王」的回應很簡單，他認為「幸福」就是看他的表演，簡單、明確，且毫不懷疑的；然而，這對「小王子」來說，卻無法直接接受，因為在其經驗事實中，極度缺乏真實性，很直接的，因為他看了「自戀王」的表演後絲毫沒感受到任何幸福感，如下所述（圖2）：

自戀王：哈哈……怎麼樣，是不是很幸福呀！請大家再給我點掌聲……

小王子：……我是可以給你掌聲，可是我沒有感覺到幸福啊？！

自戀王：那一定是你看的還不夠，看來我要使出我的十成功力了！

這一段的戲劇表現透露出一種為孩子代言的示範，並呈現一種鼓勵實證的態度，首先回到「自戀王」的構句來看，他說：「幸福！看我的表演就是一種幸福啊！」這句話其實使用了一種A=B的結構來陳述，嚴格說來，這也是一種最容易創造意識形態的句型，比如說「好孩子就是……」，或是「勇敢就是……」，更可能是：「愛就是……」等等，亦即用一



4 爸爸：我加班是為了要讓我的孩子過更好的生活！

個簡單的行動指示和一個價值用詞強行連結，來達成一種簡化的行動指引；一般來說，孩子們遇到大人這麼「定義」事物，不是直接憑著信任認同，以此來建構自己的認知或是感受，不然就是不知道怎麼回應與質疑，只好沈默接受。然而在本劇中，「小王子」的態度卻表現為一個追求自我人格完整的實證主義者，他在看了「自戀王」的表演之後，心中沒有感受到「幸福」，即便願意禮貌的給予掌聲，仍不願妥協於「自戀王」的強勢影響，而帶著自己的疑惑，繼續到另一個星球去尋找答案。

第二個星球是「大國王星球」，在原著中，這個星球的國王是一位透過使役他人來定位自己優越存在的角色，但是在本劇中，黃翠華進一步的將之變成一位更為露骨的意識形態狂，因此當「小王子」同樣問「大國王」什麼是幸福時，「大國王」便當下運用意識形態來試圖體制化他（圖3）：

大國王：幸福！很簡單呀！你現在就找到了。在我的

「大國王星球」，服從我的命令，就是幸福。

小王子：為什麼？

大國王：因為聽我的命令，就不用動大腦，不用動腦，就不用思考，不用思考，就沒有煩惱，沒有煩惱，就幸福啦！

「大國王」在此更勝一籌的提出其綿密的獨裁者邏輯，他不只是 $A = B$ 這麼簡單，甚至運用了三段論來意圖說服「小王子」認同他的政權，使他的獨裁更顯得合法與正當，他的話可以分解成以下的邏輯：

1. 因為有「煩惱」，所以人不「幸福」。
2. 「服從命令／不思考」等於沒「煩惱」。
3. 「服從命令／不思考」等於「幸福」。

當然，對於誠實與實證的「小王子」即便不能區分邏輯是否有盲點，但是對純真的心靈來說，是否幸福是可以由體驗來確定的，因此，「小王子」同樣不願國王的命令，瀟灑的離開而來到地球。

在更深的意義上看，這兩個星球除了指涉一種以意識形態取代實際體驗的虛假之外，更重要的還強調了一個更深的認知陷阱，那就是「幸福是有條件的！」這一個認知陷阱不止是一種戲劇世界的困境，更是直接具現在台灣兒童的經驗世界中，所以，黃翠華在這兩個星球之後，相當露骨直白的將這套邏輯反映在地球人的生活上市（這在原著是完全沒有的），所以當「小王子」對地球人提出問題的同時，地球人無論是什麼角色，都表現出服膺於這種有條件、烏托邦式（寄望未來）的幸福觀，如劇中「爸爸」和「學生」的論述：



5 學生：因為我考了高中才能考大學，考了大學才能考國外的碩士……然後回國考高考、普考、特考、檢定考！



6 小狐狸：如果你的幸福是要用條件來交換的話，那
你可能這輩子，都沒有機會找到真正的幸福哦！

爸爸：我加班是為了要讓我的孩子過更好的生活！有了更好的生活之後，就可以讓我的孩子過更好更好的生活，有了有更好更好的生活之後呢，就可以讓我的孩子的孩子過更好更好更好的生活啊！（圖4）

學生：因為我考了高中才能考大學，考了大學才能考國外的碩士，考了國外的碩士，才能考國外的博士，然後回國考高考、普考、特考、檢定考！（圖5）

在這樣的邏輯之下，幸福變成是一個條件累積的歷程，在這些條件沒有達成之下，人是沒有幸福感可言，這便就是黃翠華在與孩子第一線接觸上所意識到的困境，而且若不明辨清楚，這樣的困境其實是被現有的體制鼓勵的，因此，在劇中，黃翠華便重新賦予「狐狸」以成為一個明辨者的角色，相對於原著，「狐狸」的意義在於揭示愛情中「馴化」的密契關係；但在本劇中，卻變成一個無條件友誼關係的象徵，為了呈現這一個內在邏輯，黃翠華讓「狐狸」出現兩次來表現「小王子」在觀念上的發展，在第一次出現時，「小王子」迷惑於這種有條件的意識形態，使之面對「狐狸」友誼的邀請時，他卻反問：「那你可以給我幸福嗎？」，結果這種交易心態傷了「狐狸」的心，「狐

狸」離開前跟「小王子」說：「如果你的幸福是要用條件來交換的話，那你可能這輩子，都沒有機會找到真正的幸福哦！」。（圖6）

而到了第二次之前，「小王子」經歷了眾多的例子之後，有了意識上的轉變，同時，黃翠華也邀請台下的兒童上台，說出自己認為的「幸福」是什麼？（圖7）

有趣的是，孩子們最直接的回答都不是一種條件交換的、意識形態式的定義，而是一種對於深刻關係與信任互動的內在渴望，之後，在劇本結束前，便讓「狐狸」將這樣的寓意分享出來（圖8）：

小王子：小狐狸，你為什麼要給我麥穗呢？

小狐狸：你看那片金黃色的麥田，（△小狐狸、小王子站到麥田上）那是我住的地方。金黃色的麥田很美，但是在還沒認識你，和你做朋友以前，對我來說一點意義也沒有。

小王子：那現在呢？

小狐狸：現在和以後，只要我看到金黃色的麥穗，就會想到你這個有金黃色頭髮的朋友——小王子。

小王子：小狐狸～那以後我只要看到天上的星星，就會想起你明亮的大眼睛。星星對我來說，也有了不同的意義。



7 現場邀請兒童觀眾上台分享自己對「幸福」的定義，並與劇中角色互動。



8 小王子：小狐狸～那以後我只要看到天上的星星，就會想起你明亮的大眼睛。星星對我來說，也有了不同的意義。

△小王子坐在麥田上，小狐狸將小王子包圍。

小狐狸：小王子，我的尾巴溫暖嗎？

小王子：好溫暖哦！跟小朋友的擁抱一樣，現在，我覺得好幸福哦！

在此，黃翠華很精確的看到《小王子》中所寓意的那種世界觀的細膩處，也很順利的體現出孩子對於幸福感的價值參考點，使之在「狐狸」與「小王子」的對話中，呈現出幸福的發生並不在於一種外在條件的累積或是一種體制式的未來允諾，相反的，乃是一種當下心靈的依託，進而由內在的接納而轉化外在現實的意義，使原來無意義的麥田（景物）統攝到心靈成為對於朋友的念想。

最後，針對黃翠華在「戲劇化」的實踐上，可以很明顯看到，原著的內容成為一個「二度想像」極佳施力點，讓她身處的環境與社會的現象，透過原著而

有一種深透的洞察，然而，更重要的是，黃翠華同時很明確掌握到戲劇形式的主要性格，讓其洞察得以成為一種具發展性的情節，使環境中那具宰制力卻又隱而未現的體制意識，在本劇中得以通透的顯露出來，同時運用角色的意識發展，將其長期在台灣孩子身上看到的心靈實相，豐富、鮮明，且前後呼應的方式，堆疊成一個立體、深刻，且有溫度的「小王子」演出。

注釋

1 本文的劇本與劇照引用皆由《九歌兒童劇團》提供。