

## 跨文化多重視角下的戲劇翻譯： 《西廂記》情色之語境轉換及舞台呈現<sup>1</sup>

熊賢關

戲劇翻譯為翻譯研究之薄弱環節。Susan Bassnett 多次撰文論述最被忽視、最需關注的戲劇翻譯。她還認為，探討歐美以外的文本翻譯將大大推進所有類型的文學翻譯研究。近年來戲劇翻譯已逐漸受到重視，舞台演出本的翻譯尤因其具備多重挑戰性而成為焦點。在中文語境下的戲劇翻譯也已出現了不少理論的探討，而實例討論則多集中於莎劇及話劇的翻譯。本文擬以中國經典名劇《西廂記》的英譯本作為個案研究。

本文聚焦於 2008 年在新加坡公演並到上海演出的舞台本。從跨文化與性別視角，檢視其藉助典故的情詩唱詞、充斥隱喻的性愛情節。並由此討論譯者／導演如何操縱舞台文本及超文本的元素（如肢體語言，音樂等），以處理舞台演出的視聽性、瞬時性與無註性，從而將具異質文化的中國古典戲曲跨越時空地移植、融入以多元文化著稱的新加坡當代舞台；同時也將從接受論角度審視這一為新加坡觀眾而設計的演出本在中國的接受度。為了更全面探討戲劇翻譯的相關議題，本文參照 1995 年出版於美國和 2000 年出版於中國的英譯本，結合目的論，進一步釐清戲劇翻譯中頗受爭議的可表演性 (performability)、譯者的主體性、舞台版本與閱讀版本之異同以及歸化與異化等問題，繼而凸顯英譯《西廂記》舞台版暨舞台演出的創意特色，堪稱中華經典名劇《西廂記》的來世 (afterlife)。

關鍵詞：戲劇翻譯、西廂記、跨文化、接受度、可表演性

收件：2011 年 8 月 4 日；修改：2011 年 12 月 28 日；接受：2012 年 1 月 19 日

---

熊賢關，義守大學應用英語學系副教授，E-mail: hkhsiung@isu.edu.tw。

## Intercultural Theatre Translation: The Textual Transformation and Stage Representation of Sexual Scenes in *Xixiang ji*

Ann-Marie Hsiung

Theatre translation is a weak link in Translation Studies, a “most ignored area” in Susan Bassnett’s words. In recent years, drama translation in general, and translation of works to be presented on the stage in particular, have steadily gained more academic attention. In the Chinese context, numerous discussions of contemporary theoretical issues have surfaced, while case studies have remained centered on the translation of Shakespearean plays and generally of Western-influenced spoken drama. Analyses of classical Chinese opera translation have been few and far between in scholarly publications. This is a case study of the English translations of *Xixiang ji*, a Yuan *zaju* opera rendered variously as *The Romance of the Western Chamber*, *The Story of the West Wing*, etc.

This study focuses on what the author believes to be the first English stage-script of *Xixiang ji* used in its public performances, of which six took place in English-speaking Singapore and two in the genre’s native China. The researcher gathered textual evidence from the translated stage-script and examined it in relation to its dramatic realization on stage as captured in the production video. Here in particular the disputed issue of performability is explored. The discussion is then extended to include the audience and media reception of the play’s performance in Singapore and China, as well as the multiple identities the translator assumes, whether consciously or not.

Taking both gender and intercultural perspectives, this study pays special attention to sexual innuendoes that are culturally sensitive and technically demanding in both translation and staging. It was found that the translator-cum-director manipulated the playtext and paratext, including such things as body language and music, in order to realize the full audio-visual potential of acting and cope with the time-space restraints of staging. Finally, two recent scholarly translations of *Xixiang ji* (1995 and 2000) are compared with the stage-script. This comparison not only aids the evaluation of the relative strengths and weaknesses of the stage-script, but also illustrates the working of two major translation strategies, namely domestication and foreignization.

Keywords: theatre translation, *Xixiang ji*, intercultural, reception, performability

Received: August 4, 2011; Revised: December 28, 2011; Accepted: January 19, 2012

戲劇翻譯一向為翻譯研究之薄弱環節。Susan Bassnett 多次撰文，論述最被忽視、最需關注的戲劇翻譯<sup>2</sup>。她還認為，探討歐美以外的文本翻譯將大大推進所有類型的文學翻譯研究 (2002, p. 133)。近年來戲劇翻譯已逐漸受到重視，舞台演出本的翻譯尤因其具備多重挑戰性而成為焦點。在中文語境下的戲劇翻譯也已出現了不少理論的探討，而實例討論多集中於話劇及莎劇的翻譯<sup>3</sup>。本文則擬以中國經典名劇《西廂記》的英譯本作為個案研究，探討跨越古中國與現當代文化脈絡的戲劇（戲曲）翻譯。首先略述中國古典戲曲的特色、《西廂記》的歷史定位及其歷來的翻譯，進而聚焦於 2008 年在新加坡公演並到上海演出的舞台本。從跨文化與性別視角，檢視其藉助典故的情詩唱詞、充斥隱喻的性愛情節。並由此討論譯者／導演如何操縱舞台文本及超文本的元素（如肢體語言，音樂等），以處理舞台演出的視聽性、瞬時性與無註性<sup>4</sup>，從而將異質的中國古典戲曲跨越時空，移植、融入以多元文化著稱的新加坡當代舞台；同時也將從接受論角度審視這一為新加坡觀眾而設計的演出本在中國的接受度。為了更全面探討戲劇翻譯的相關議題，本文亦參照 1995 年出版於美國，為學界知名漢學家所譯之英譯本，並略述 2000 年出版於中國的譯本，結合目的論，進一步釐清戲劇翻譯中頗受爭議的可表演性 (performability)、譯者的主體性、舞台版本與閱讀版本之異同以及歸化與異化等問題。

## 壹、脈絡化<sup>5</sup>《西廂記》及其翻譯

西方戲劇翻譯論者莫衷一是的論述，包括翻譯文學劇本與舞台劇本是否存在必然的差異性，可演出性是否為戲劇翻譯的先決條件。Newmark (2001, p. 173) 堅持演出版本與閱讀版本不應有差異，Zuber-Skerritt (1988, p. 485) 置二者為同等地位，多數學者則認為存在差異並涉及不同的翻譯策略，如 Aaltonen (2000, p. 40), Mateo (1997, p. 104)，及

Bassnett (1980/2002, pp. 119-122)。Bassnett (1985) 曾推崇可演出性，之後卻撰文駁斥此一概念 (1991, p. 102; 1998, p. 95)。一般以為戲劇文本的全面潛能只有在演出之際才得以彰顯 (Bassnett, 2002, pp. 119-120; Zuber-Skerritt, 1988, p. 485; Pavis, 1989, pp. 25-38)，戲劇創作以舞台演出為目的，戲劇翻譯亦應有別於其他文學翻譯，為舞台演出服務 (Pavis, 1992, p. 147; Zuber-Skerritt, 1988, p. 486)。以上論述，林林總總，似尚未能全然概括位於傳統中國語境的戲曲翻譯。

有別於受西方影響應運而生的現代話劇，中國古典戲曲的特色為唱、作、念、打，或謂「以歌舞演故事」(王國維，1984，頁 163)。雖然不乏對話，唱詞卻被視為劇本的精華<sup>6</sup>，而唱詞一韻到底，平分陰陽，仄分上去，較詩詞的格律更嚴，因而翻譯戲曲唱詞與翻譯詩詞有類似之處。何況中國戲曲的舞台呈現以虛擬為主，甚少實物，舞台演出主要以唱腔與身段取勝，不盡然仰仗對話中的衝突與張力，因而與話劇的翻譯不宜採用相同的方式。

即便單純詮釋文本，古典名劇的翻譯亦有難處。如王實甫 (ca.1250-1300) 之《西廂記》文采粲然，不僅融合了前人的詩詞曲賦，富含典故、雙關語，也大量採用元代的方言俗語，後來亦以文學本流傳於世。13、14 世紀之中國古文、俚語、乃至性隱喻，即便同文化之今日華人都未必能理解，何況將之轉遞至 20、21 世紀異文化之英文受眾？此翻譯之艱難與挑戰可想而知。譯者不僅必須嫻熟於中英雙語，亦需要有深厚的國學基礎及跨文化認知。在翻譯過程中更要處處顧及可念、可演、可唱，確實是任務艱鉅，無怪 Bassnett 稱對譯者要求兼顧可演性為超人性 (1991, p. 100)。值得注意的是，戲劇在西方佔有崇高地位，在傳統中國卻屬於小道末流，儘管戲曲一直是傳統社會中最主要之娛樂形式，深深影響中國人之審美價值觀；戲曲在中國地位之提升並受到高度評價乃與近代西學東漸，西方思潮之衝擊有莫大的關係 (詳見孫玫，2006，頁 153-155)。而娛樂性與劇本之地位勢必影響著譯者之視角與翻譯策略。

《西廂記》為元雜劇「壓卷之作」<sup>7</sup>，有學者將其列為世界三大古典名劇之一<sup>8</sup>。劇情圍繞在一介書生張生與相國之女鶯鶯之間的情愛追逐及婢女紅娘的穿針引線。在傳統中國被道學家視為「誨淫」之作，多次因其性愛情節遭官方禁毀；然而，其攸關人性的情愛深入人心，聲情並茂的文辭膾炙人口，屢禁不止。《西廂記》自元代以來即以其案頭閱讀與劇場演出在中國廣為流傳達七、八個世紀之久，影響了其後中國的劇作、劇評，乃至語言、文化等多個方面。到了求新求變的五四時期，多數傳統戲曲被貶為落伍、愚昧，無法表現當代生活，難以處理現代議題，《西廂記》的「愛情」主題卻受到大力歌頌，鶯鶯與張生被譽為勇於突破禮教藩籬，成為進步的象徵。郭沫若盛讚《西廂記》為「超過時空的藝術品，有永恆且普遍的生命」（轉引自蔣星煜，2009，頁 249）；蔡元培更呼籲將《西廂記》納入改革之新課程，作為美學教育取代傳統德育（轉引自 Sieber, 2003, p. 31）。而當代中國《西廂記》研究權威蔣星煜亦從愛情角度視集中了性愛描寫的〈佳期〉一齣為「中國無第二」之佳構（蔣星煜，2009，頁 162-163）。

就語內翻譯 (intralingual translation) 而言，自元代王實甫之後即產生了無數的《西廂記》仿作、改寫及改編，或為案頭閱讀或為舞台演出。較知名的如明代李日華之《南西廂記》，當時由於雜劇音樂已不流行，他將王西廂唱詞改寫譜入當時流行的南曲，延續了《西廂記》的舞台生命，並在對話上略作變動以更符合明代習俗；清代才子、文學評論者金聖嘆之《第六才子書西廂記》則充滿了金聖嘆的評點、刪改，以其睿智為鶯鶯辯解貞操並「恢復名譽」，推翻《西廂記》等同於「淫書」之說（張建一，1999，頁 3，270），金聖嘆亦依個人喜惡刪掉了他以為不雅的表述。金版大受讀者歡迎，廣為流傳，後來成了多數英譯作品之藍本。而現當代的演出則以田漢改編京劇本與馬少波改編崑劇本最受關注；其中田漢版強化了鶯鶯的主動性，改結尾為雙雙私奔，突出其現代性。

就語際翻譯 (interlingual translation) 而言,《西廂記》乃中國戲曲中擁有最多外文譯本的劇作。在此僅簡評其中較重要的英文譯本。早期知名的英文全譯本首推中國旅英戲劇家熊式一 1935 年出版於倫敦的 *The Romance of the Western Chamber*; 該譯本主要為了向西方展現中國經典劇作的風貌,目標為一般西方讀者,避用註釋;1968 年重印並有夏志清為之撰寫評介,足見其受重視的程度。夏先生在推崇熊譯本忠實性和高度可讀性的同時,也為其遵循金聖嘆版本,譯風溫和而未能將《西廂記》大膽辛辣的一面表現出來表示惋惜 (Hsia, pp. xxix-xxx)。筆者以為,熊版之溫和譯風或也與二十世紀初期英國相對保守的風氣有關。近期最全面亦最具權威的英譯本當推西方漢學家 Stephen H. West (奚若谷) 與 Wilt L. Idema (伊維德) 合譯,在美國出版的 *The Story of the Western Wing*, 該書初版於 1991 年並於 1995 年修訂再版。West 與 Idema 乃西方研究中國戲劇的巨擘,秉持著漢學家治學嚴謹的精神,不僅率先採用五十年代鄭振鐸發現迄今最早、最完整的明弘治岳刻本《西廂記》(1498) 為翻譯底本 (蔣星煜, 2009, 頁 419), 亦用了大量的註釋幫助讀者了解原作之典故,同時還撰寫了近百頁的導論,可謂最能重現原著風貌的學術翻譯。West-Idema 秉著對原劇經典之高度推崇,盡可能貼近原著,幾近於字對字 (word for word)、句對句 (line for line) 地直譯。熊氏亦自稱忠實地句對句翻譯 (Hsiung, 1968, p. xxxix), 不過熊氏不用註釋,在譯文中對典故時加闡釋,因而詞序語意必然不會盡如原文;而 West-Idema 寧可放棄流暢的英文,也要保留原文的結構、層次,欲將西方讀者帶入中國古典名劇中的語言文化脈絡,挑戰他們而使之積極介入 (West & Idema, 1995, p. 15)。其後的英文全譯本有北大外文系教授許淵沖 2000 年出版於中國並重印於 2008 年的 *Romance of the Western Bower*。該版本為中英對照《大中華文庫》系列之一;總編楊牧之在總序對西方學者、漢學家翻譯中國經典之理解侷限而導致西方對中華文化的曲解表示遺憾,稱該翻譯系列為「系統、準確地將中華民族的文化經典…介紹給全世界」(2008, 頁

1)。許氏譯本可謂中國經濟起飛後，積極向世界推介中國傳統文化的標誌之一。有別於前二譯本為了貼近原作而捨棄唱詞部分的押韻，許版唱詞押韻彰顯了許作為外文系教授的英語功力。然而許氏為了湊韻亦不免對原作的文意、語序有所犧牲、顛倒。許版不加註釋，亦不留典故（熊版尚保留部分典故），以淺顯的現代英文取代難以被讀者理解的典故。許氏顯然更關注於傳遞《西廂記》的情境、意義。既然對象是英語讀者，則以其容易了解的地道英文表述，將《西廂記》推向世界。然而，許氏依然採用盛行於清代及民初的金聖嘆版本作為翻譯底本。許版尚未引起學界（尤其是西方學界）的充分關注，或與其翻譯策略與版本選擇有關。許氏的翻譯策略以「歸化」(domestication) 為主軸，多處以西方文學中的意象典故取代中式典故，欲將《西廂記》帶進西方讀者；然而盛行於英美的歸化策略卻不為譯界大師如 Venuti 等所苟同，認為是過於西方本位，外來文化信息因之遞減。

如上所述，中國古典戲劇《西廂記》的語際翻譯主要乃文學劇本的翻譯，服務的對象為西方讀者；由於翻譯任務艱鉅，跨越中西文化、語系與時空，可演出性與否並不在譯者的關注範圍內。Bassnett 稱戲劇翻譯為迷宮，指的主要是當劇本由一種語言被轉移到另一種語言，並以此一語言在舞台上演出所牽涉的問題的複雜性，尤其在劇本與表演之間 (1998, p. 90)。率先將《西廂記》帶入英語舞台，據筆者目前研究所知，亦是迄今唯一的英文演出，當推 2008 年在新加坡公演，由任教新加坡國立大學英文系的沈廣仁所翻譯並導演的 *The West Wing: a renaissance production with modern music and dance*<sup>9</sup>。承擔本劇翻譯與導演雙重挑戰的沈廣仁為中國本土出身的華人學者，有本土古典文學碩士與美國戲劇學博士的背景。沈版遵循明代李日華《南西廂》的對白和結構而採用王實甫《西廂記》的唱詞。沈譯本為演出而作，保留原作通俗、押韻、對仗之特色；其舞臺演出最大特色乃配上現代流行音樂，大膽呈現〈月下佳期〉一齣的性愛情節（現代的演出多半是由紅娘轉述）。本文之個案分析集中於張生收到

鶯鶯情詩後大喜過望、深夜赴約卻被訓斥一頓之〈乘夜逾牆〉，以及鶯鶯為救張生而投懷送抱之〈月下佳期〉。

## 貳、情色轉換：2008 英語舞台本 + 舞台呈現

《西廂記》可謂中國第一部「情色」文學。劇中有大量性事描寫，或隱喻或雙關，或晦澀或露骨，主要由張生回應鶯鶯情詩的〈乘夜逾牆〉一齣展開序幕，集中於〈月下佳期〉一齣。《西廂記》的情色書寫常被頌揚這部名著的評論者有意或無意地忽略。蔣星煜或為首位公開對〈佳期〉一齣給予正面評價的學者，然而其評論仍不免以歌頌愛情為主軸。在舞台演出方面，當代中國戲曲各劇種多採用暗場，由紅娘上臺唱幾支現代劇作家創作的“潔本”曲詞交代劇情。男女主角的肢體語言基本上遵循中國傳統的婉約審美觀，以不帶任何性事的優雅歌舞展現。即便是近如1980年代馬少波的崑劇演出，亦僅以合唱交代〈月下佳期〉之情境；蔣星煜還稱讚此不用明場的方式為高明手法（頁255）。當《西廂記》由中文進入英文，不同的語言帶出截然不同的文化預期，尤其是搬上英文舞台之際，譯者應如何處理語際、符碼暨文化之轉換及轉化？2008年演出首要針對新加坡觀眾，其主體為西化的華人，在認同西方流行文化之際，也對中華傳統習俗略有所知。譯者／導演因而有相當大的運作空間。

首先，為戲曲觀眾服務的翻譯暨搬演須有效處理極具戲劇性而歷來在闡釋上頗有爭議的〈乘夜逾牆〉一齣。該齣的張力在於如何解讀鶯鶯的詩：「待月西廂下，迎風戶半開。拂牆花影動，疑是玉人來」。鶯鶯送出此暗含情色的詩給張生後，似乎期待著張生前來幽會，然而當張生興高采烈地跳牆赴約之際，鶯鶯突然對之嚴厲訓斥，並以禮自持，將之逐出。對於鶯鶯的突然變卦，原劇語焉不詳，歷來因而衍生了多種解釋。收錄於《六十種曲評注》的《西廂記》評註者周錫山(2001)總結了三種主要評述而高度推崇蔣星煜的說法。其一，論者多認為鶯鶯受傳統

禮教束縛過深，性格有軟弱處，思想因而有所反覆，紅娘在旁之羞，加上驚於張生之跳牆而驟然翻臉；其二，金聖嘆肯定鶯鶯約了張生半夜前來，惟張生來得過早，紅娘尚在側，基於少女的矜持而不得不變臉；其三，蔣以為鶯鶯原意為親訪張生（詩中玉人為鶯鶯自指），張生誤讀了鶯鶯的詩莽撞跳牆而來導致鶯鶯的惱怒（頁 469）。周讚頌蔣之說為解開千古之謎，乃鶯鶯暨王實甫之「千古知音」（頁 470）。進一步考察不難發現，蔣之解讀固然新穎，卻未必經得起推敲。其一，為了自我保護，以隱晦雙關之詩暗約情人於花前月下乃傳統中國文化中大家閨秀的慣常作法（常見於戲劇小說）；鶯鶯貴為宰相之女，應不致在雙方互通情愫之初即欲移尊就駕。其二，張生以才子自居，亦以其文采為鶯鶯所賞識，如果看不懂鶯鶯的詩，實有損其人物形象及戲劇之美學價值。其三，就文本證據而言，鶯鶯在《西廂記》所取材之〈鶯鶯傳〉及《董解元西廂記》中責備張生非分之想時明顯地表白其邀約意圖，乃是用「鄙靡之詞，以求必至」（凌景埏校注，1980，頁 91）。明代李日華之《南西廂》即繼承了此文學傳統，並在〈乘夜逾牆〉一齣略添字語<sup>10</sup>，使鶯鶯之變卦不致顯得過於突兀，反而增加喜感。可見過去早有戲曲藝術家讀出原劇中鶯鶯之心意，並作出了合情合理的闡釋。沈廣仁的英譯舞台本結合了《西廂記》的精華而以明《南西廂》為底本，吸收了李日華對此齣闡釋之成果，並進一步鋪陳，淋漓盡致地將其舞台呈現帶入一高潮。

可以說，沈在〈月下佳期〉之前奏曲〈乘夜逾牆〉一齣對原劇隱而未彰的情色情節採取高度的操縱 (manipulation)。他運用了女性主義翻譯策略中的干預 (intervention) 與增補 (supplementing)<sup>11</sup>，將原齣轉化為形象新穎、層次豐富的喜劇場面。沈版在李西廂的基礎上突顯了鶯鶯的期待與對話的喜感，闡釋了鶯鶯的變卦，融入了明代盛行的貞節觀與現代英語流行的表述。不僅如此，沈版延續了原劇（王西廂）視張生夜入私宅，非姦即盜的話語，增添了鶯鶯對張生的貞節測試，以一語雙關 (double entendre) 帶有性影射的英文習語為之，拉近觀眾，將全齣帶入高潮。舉

例如下：在此齣之首，紅娘出場指出小姐差她送信給張生卻不作任何說明，然而當日小姐的晚妝異於尋常。王西廂的原語為「今日晚妝呵，比每日覺別」（王實甫，頁 460），點到為止；李西廂略加強調為「今日晚妝，比別日不同了，更加十倍精神」（李日華，頁 593）；而沈版的英譯顯然更傳神：“Oh, her evening make-up for tonight is ten times as seductive as before”（沈廣仁譯，2008，頁 29）——以 *seductive* 點出了鶯鶯的心態，更符合了現代觀眾的心理期盼。原劇張生跳牆後誤抱紅娘被斥為禽獸，沈版將李版的質問「呸！你為何這般模樣」（李日華，頁 594）轉化為：“Why are you so horny?”（沈廣仁譯，2008，頁 29）生動地以張生之 *horny* 呼應鶯鶯之 *seductive* 裝扮，博得觀眾會心一笑。而王西廂中張生一跳牆，才落腳尋即被鶯鶯怒斥；李版則讓張生跳牆後抱住鶯鶯，鶯鶯的第一個反應是問道是否看見紅娘，當答案是肯定時她馬上呼叫紅娘捉賊。沈版沿用李版，並進一步在舞台上讓張生抱住了鶯鶯好一會兒、才讓鶯鶯問他是否看見紅娘，張生答「是」。她又問紅娘是否看見他 (Did she see you?)，張生仍然答「是」。彷彿兩個「是」還不夠，她再問紅娘是否就在附近 (Is she around?)，得到「也許」的答覆，鶯鶯試叫紅娘。聽到紅娘的回應，她才推開張生，大喊捉賊。鶯鶯的多次發問凸顯了她的動機和顧慮。英譯舞台版從張生抱住鶯鶯到鶯鶯喊捉賊增加了一些來回，以簡短的英文表述，配合舞台上的些許時間差，充分彰顯了戲劇翻譯中的「可說性」與「可表演性」，突出了鶯鶯在紅娘面前假情假意、故作清高的鮮明形象，進而呼應了紅娘在王西廂前一齣的觀察「俺小姐有許多假處哩」（王實甫，頁 444）。紅娘隨機應變，指控張生夜闖花園為非姦即盜，稱呼他為嫌疑犯 (*suspect*)，鶯鶯則搖身一變為審判官 (*judge*)，要張生通過貞操測試。全齣鶯鶯處於主動，具話語權與支配權，而張生居於弱勢，百口莫辯，只能被發落；然而原劇此齣頗為簡短，略顯突兀，沈版順此性別倒置之勢而推波助瀾，表現了鶯鶯的機智，增添了鶯鶯的話語主導權，進一步反諷了父權話語，充分使女性顯形、發聲。

鶯鶯對張生的貞操測試這一部分是譯者 / 導演頗為高明的增添與操縱，不僅結合了女性主義翻譯策略中對父權意識的反諷<sup>12</sup>，亦大大地取悅了現代觀眾，尤其是女性觀眾。在舞台上，只見張生跪在鶯鶯面前任憑發落，紅娘則手持大板站立在旁，隨時於張生答不出時施予體罰。鶯鶯接連提出了 4 道帶有性影射的謎題，張生在頭兩道的第一個反應即往性相關的方面想，而說出了：“But I am not supposed to say it in front of young ladies...” 以及 “...Such a shameless question...” (沈廣仁譯，2008，頁 31) 在紅娘的杖打與提示下，他轉向了另一意義層次而說出了與性無關的正確答案；到了第三道問題張生已自動不往性方面想而直呼此貞操測試為不可能 (This virginity test is so impossible...)，直到紅娘杖打與點撥，答案才脫口而出；在第四道問題上張生更聰明了，不待紅娘杖打便起身說出答案，於是鶯鶯高興地宣稱張生通過測試。沈版接著銜接原劇，由鶯鶯警告張不可再為之，否則不干休，並援用李西廂所加添鶯鶯自抬身價之言詞：「我是相國家聲世所誇，妾身端比玉無瑕」(李日華，頁 595)。沈英譯版簡化第一句為通俗易懂的英語，並以兩個琅琅上口的英文比喻強化第二句的意涵：“I’m the daughter of Prime Minister Cui. I am as cool as ice, and as chaste as jade!” (沈廣仁譯，2008，頁 32) 還在此句之下增補了 “[Scarlet yawns]” 的舞台題示。譯者 / 導演充分顧慮到了戲劇翻譯的可說性與動作性。舞台上鶯鶯一本正經地教訓張生之際，紅娘在旁連打呵欠，暗示鶯鶯常以冰清玉潔自許，而紅娘已耳熟能詳，聽到疲憊了，極富戲劇性。明代貞節風氣盛行，李版加了鶯鶯強調己身貞潔，符合時代性；而現代女性意識抬頭，沈版順勢顛覆了歷來男權對女性貞操的單方面要求，增添了鶯鶯對張生的貞操測試，符合現代性且兼具娛樂性。誠然，沈版不無討好觀眾之嫌，然而其舞台效果是成功的。在沈版的刻意操作下，為了喜劇效果，不期然使鶯鶯顯得假作正經，而此亦反諷式地預示其後來的投懷送抱。

〈月下佳期〉一齣看似鶯鶯主動夜訪張生，而這也是蔣推斷鶯鶯第一首情詩即意在親訪張生的理由之一。然而在鶯鶯夜訪情人之前，劇作家（王實甫）已作了合乎情理的鋪陳，李日華更加添了鶯鶯得知張生病後內心的相思煎熬。張生滿腔熱情在〈乘夜逾牆〉一齣遭拒後即一病成疾，性命堪憂。鶯鶯為了救張生而由紅娘送去她親寫的情書。此情書由情詩和中藥方組成，藥方暗允性愛，張生一看即懂，馬上喜形於色；張生之才華是鶯鶯愛戀他之主因，並非如蔣、周所言，認為鶯鶯早先之訓斥乃怪張愚蠢到誤讀詩意。隨著語帶雙關的藥帖所附的詩明顯地說明了鶯鶯珍愛張生之才：「休將閒事苦縈懷，取次摧殘天賦才。不意當時完妾行，豈防今日作君災？仰酬厚德難從禮，謹奉新詩可當媒。寄語高唐休咏賦，明宵端的雲雨來」（李日華，頁 607；王實甫，頁 473）。此詩稱張生為天賦英才，規勸其釋懷保重，委婉地解釋了當時爽約之顧慮，而今為了報君恩願意逾越禮教與之幽會。兩首詩相輔相成，使鶯鶯的投懷送抱顯得水到渠成，不致突兀；而鶯鶯跨出閨門的第一步是有一定艱難的，若非紅娘一再催促，以張生性命與向老夫人告發相要脅，恐難成行（這些再度說明了蔣、周解讀之侷限）。或限於演出時間，沈版省略了解釋性的詩而保留舞台上較有發揮餘地的藥帖；該藥帖隱晦難懂，即使翻成白話英文仍令現代觀眾費解，沈版故而在舞台上添加了張生對紅娘的逐句解說。僅舉頭二行為例：原文「桂花搖影夜深沉，酸醋當歸浸」，沈藉張生的口說道：“Sway the sweet Cassia at midnight.” She means, “Come and embrace her at midnight.” “Soak angelica root in honey moon’s light.” She means, “She allows me to taste the forbidden fruit.”（沈廣仁譯，頁 34）作為中藥方並另有所指的「桂花」與「當歸」轉入英文後便只剩下字面意思，因此在舞台的解釋是必要的；將酸醋轉為 honey moon’s light 顯然為了湊韻而偏離了原意，然而張的闡釋挑明了原詩的另一層情色意涵，為〈月下佳期〉埋下伏筆。

歷來倍受道學家非議亦是《西廂記》屢遭禁演的源頭即為〈月下佳期〉一齣。此齣的重心為男歡女愛，從張生／男性的視角出發，連續四段唱詞，唱出了古典唯美的性愛歷程，句句充滿挑逗與調情的動作性，且富含比喻與典故，無疑是譯者一大挑戰。不知是否顧慮到禁演的命運，《南西廂》刪掉了此四段唱詞，改寫並保留不致過於露骨的部分由紅娘唱出。沈版除了沿用李版較為詼諧的對話外，在此齣捨棄了《南西廂》的改寫而回歸原劇《西廂記》的唱詞。

舞台本譯者可以將對話的翻譯口語化以利觀眾理解或添補一些帶有肢體語言的台詞以增加戲劇性；而對於較大段，基本上等同於古詩一般的唱詞，譯者又當如何翻譯以促進舞台效果及舞台呈現呢？Bassnett 後期反對劇本中有動作文本 (gestic text) 的說法，認為既然演員在原語文化 (source culture) 的解碼難以等同在標的文化 (target culture) 的解碼，要求譯者去挖掘動作文本或內在文本，去解開原語的密碼再重編進譯入語中是荒謬、不可能的 (Bassnett, 1991, p. 100, 1998, p. 92)。誠然，劇場習俗在不同的文化間存在差異，但這並不妨礙舞台本譯者試著在劇本中理解動作文本並在翻譯中突顯出動作性。沈版即將張生在〈月下佳期〉一齣等待鶯鶯、表述內心焦躁的唱詞以帶入動詞譯出動作性，如將第一行「情思昏昏」譯為：“Love spins me so dizzy, my heart sighs” (沈廣仁譯，頁 35)，並讓張生在舞台上手持麥克風，舞動身體，以“Crazy Little Thing They Call Love” 的旋律唱出其相思苦，在幾近於絕望亦或旋轉 (spin) 得過暈而倒下之際，敲門聲響。此即結合翻譯及舞台動作性之一例；不同的劇場習俗與文化正是譯者發揮或操縱的空間。以下將就張生與鶯鶯歡好的四段唱詞之英譯舉例分析比較舞台劇本翻譯與文學劇本翻譯，主要集中於沈版與 West-Idema 版，進而檢視沈版的舞台呈現。

第一段唱詞描述鶯鶯體態之美與嬌羞之美，看似靜態，實含帶動作。前四句唱詞用半個手掌來承托鶯鶯的小腳，以手臂之一圍來比喻鶯鶯的纖腰，而不勝嬌羞的鶯鶯則下意識地直往枕頭靠，彷彿在尋求庇護。王

氏原文，West-Idema 忠於原文的文學翻譯，許淵沖遷就讀者的韻文翻譯，與沈氏迎合觀眾的舞台翻譯分列如下：

王實甫《西廂記》：

[元和令] (生) 綉鞋兒剛半拆，柳腰兒恰一搦，羞答答不肯把頭抬，只將鴛枕捱。(頁 483)

West-Idema 的文學翻譯：

“Yuanhe ling” (Student sings)

Her embroidered shoes, barely half a span,  
Her willowy waist just fills a single armful;  
Bashful and embarrassed, she refuses to lift her head  
But keeps grasping the mandarin-duck pillow. (p. 228)

許淵沖的韻文翻譯：

*Master Zhang...sings to the tune of Song of Peace:*

Your little shoes embroidered in silk thread,  
Your waist as slender as the willow,  
Bashful, you will not raise your head,  
But rest it on the love-bird's pillow. (p. 285)

沈廣仁的舞台本翻譯：

Sung to the tune of Can You Feel the Love Tonight, by Elton John

[To the tune of Yuanheling]

Her shoe fits within half a palm.  
Her waist is circled by one arm.  
Blushing, she turns her head without a qualm  
And protects her place in alarm. (Shen, 2008)

綜觀上述翻譯，West-Idema 版顯然在意思與詞序上更貼近原文，但沒法如原文般押韻；許版與沈版作到了押韻，卻在詞序與語意上跟原文

有不同程度的偏離。而沈版除了押韻外，還必須依聲填詞，將唱詞譜入流行音樂，因此挑戰性更大，偏離度也更大。比照中文原文與英文譯文不難發現，語境轉化之後譯文多出了主語，而三個譯本有兩個不同人稱的主語。漢語大量地無主語，古詩詞尤然；可以說，漢語不如英語精確，帶有一定的模糊，而此模糊也帶來更大的靈活度，得以從不同的視角切入。許版選擇第二人稱來描述鶯鶯，或也多少吸收了西方現代小說的寫法，將讀者帶入張生的視角，使之身臨其境。West-Idema 版與沈版採用第三人稱敘述，看似張生置身事外對讀者或觀眾述說鶯鶯之美，卻也同時表現了張生沉迷陶醉其中，在忘卻自我的瞬間自說自話；而第三人稱所拉開的距離感，進一步滿足了男子對女子嬌美體態「偷窺」(voyeurism) 與凝視 (gaze) 的慾望。沈繼而在舞台上展現：即便張生與鶯鶯的身體距離如此之近，心理的距離美感卻促使他不斷從不同角度審視、欣賞甚至崇拜鶯鶯的體態之美。就動作文本而言，相較於四句中有兩句帶行為動詞 (fills, keeps grasping) 的 West-Idema 版，和幾近於靜態描述鶯鶯動人體態的許版，沈版無疑最具動作性，句句由行為動詞 (fits, circled, turns, protects) 帶出豐富的肢體語言。沈版對應舞台呈現處為：張生彎腰似以手掌捧起鶯鶯的小腳，繼而以手臂對鶯鶯環腰一抱，示其纖腰；沈進而將原文鶯鶯因羞怯而不願抬頭、而靠向鴛鴦枕轉換為鶯鶯倏然躲避，並作驚慌自我保護狀。去掉了鶯鶯依附的枕頭，男女主角在舞台上便有較大的活動空間，從而帶來更大的形體自由與戲劇效果。彷彿猶恐現代觀眾難以全然理解古代中國男子對女子小腳的癖好和對女性羞怯的迷戀，沈版此處之唱詞配以當代較為西化的觀眾耳熟能詳的情歌音樂，“Can You Feel the Love Tonight” 作為補償。流行音樂利用了舞台演出的視聽性與瞬時性，可以加速現代觀眾進入古典戲曲所欲營造的情愛氛圍。

接著第一段唱詞的調情與醞釀，第二段唱詞進入張生對鶯鶯的寬衣解帶。同樣從張生的視角與反應出發，寬解衣帶之際，張生感受到由鶯鶯身上散發出滿室之幽香，愛戀情緒高漲而以反語嗔怪鶯鶯之抵擋。在

此本文主要比對 West-Idema 版的文學翻譯，檢視舞台翻譯如何較大幅度地偏離原文，進而呼應第一段唱詞而在舞台上造成更具戲劇性的動態效果。王西廂原文、West-Idema 版（並列）與沈版（表格右邊）對比如下：

<p>[ 上馬嬌 ] “Shangma jiao”(Student sings:)</p>	<p>Sung to the tune of Wonderful Tonight by Eric Clapton [to the tune of Shangmajiao]</p>
<p>我將這鈕兒鬆， I loosen the knotted buttons, 縷帶兒解。 Untie her silken waistwrap; 蘭麝散幽齋。 Orchid musk spreads through my secluded study 不良會把人禁害， O cruel one, you can really make me suffer. 咳，怎不肯回過臉兒來。( 頁 483 ) Ai, Why aren't you willing to turn your face to me? (West-Idema, p. 228)</p>	<p>Why are so many buttons on her cape?  Is this the wrap to untie her shape?  Or is her fragrance sealed under that tape?  My little tease may aim a jape—  She turns away as if fighting a rape. (Shen, 2008)</p>

相較於在句型與語意上近乎無可挑剔地忠實於原文的 West-Idema 文學版，沈版有頗大幅度的偏離。首先，沈將頭兩句張生為鶯鶯鬆開衣帶的直述句改寫為自問自答的詢問句。第一句張生問：「為何鶯鶯的外衣上有這麼多的鈕扣？」(Why are so many buttons on her cape?) 而舞台上張生急急忙忙解開鶯鶯的鈕扣與鶯鶯慌慌張張扣回她的鈕扣的神情動作解釋了鶯鶯的鈕扣不勝其解的原因，營造了高度的喜劇效果，博得觀眾的一片笑聲。第二句張生問：「這條是不是鶯鶯內衣的縷帶？」(Is this the wrap to untie her shape?) 凸顯了張生迫不及待的心情和對女性褻衣的無知。唯恐現代觀眾難以理解何以在寬衣解帶之後會有蘭麝香氣，沈試圖闡釋此香氣乃令古代男子著迷的處女香，因而他將第三行直述句也轉換為問句：「那條是不是封住鶯鶯香氣的衣帶？」(Or is her fragrance sealed under that tape?) 不過現代觀眾是否能因此意會或理解則不得而知。第四句張生對鶯鶯情

到極致的打情罵俏，沈版不如 West-Idema 版生動，而下一句，沈版竟將原文張生感嘆鶯鶯何以不肯回頭的問句，轉換為鶯鶯似乎在抗爭強暴的直述句。然而，原文絲毫找不到 rape 的痕跡，沈版不是誤譯，就是別有用意。追究原文，頗令人尋思。張生說鶯鶯「不良會把人禁害」，猶如說「壞女孩真會害人」，但他的根據卻是「咳，怎不肯回過臉兒來。」女子害羞竟說成害人，名實不符，落差太大。這有兩種可能性：一是鶯鶯並沒有「禁害」他，張生故意誇張其詞。二是另有潛臺詞，鶯鶯還有更激烈的抗拒動作，張生故意輕描淡寫。沈版也許為了突出表演的戲劇性，把可能的潛臺詞翻成了臺詞：「我的小冤家好像故意開玩笑，竟然轉身逃去彷彿抵抗強暴。」演出時，鶯鶯的抗拒令張生目眩神迷；舞台上的追逐掙扎，也無疑刺激著觀眾的感官。當張生用強烈的 rape 字眼抱怨鶯鶯在他看來過度的反應時，舞台上繞床奔逃的鶯鶯竟昏頭昏腦地撞進了張生的懷抱，令觀眾忍俊不住。將可能的潛臺詞變成臺詞，沈版的最後兩句削弱了原文中鶯鶯的婉約羞澀，仿若把鶯鶯搖身一變為挑逗著，不免有過度呈現之嫌。進一步研究發現，明代文學的確提供了男性將女性掙扎、反抗作為處女之證據的例子<sup>13</sup>。沈版此處似乎有意呼應前句，強化暗含於原唱詞的男性處女情結；沈版的操作使整個舞台活潑生動，“Wonderful Tonight”的曲調進一步彰顯浪漫主題與張生高昂的性愛情懷。

緊接著的第三段唱詞進入性愛高峰。本文這一部分主要舉例審視舞台版如何處理典故，如何操作不可譯性，仍以 West-Idema 版的文學翻譯作為對照。以下為第三段唱詞之首三行；表格之左邊為原文（王實甫，頁 483）及 West-Idem 版（p. 228），中間為沈版（Shen, 2008），右邊為沈版音樂曲調之原唱詞。

[勝葫蘆] “Sheng hulu” (Student sings:)	Sung to the tune of Can You Feel the Love Tonight by Elton John [to the tune of <i>Shenghulu</i> ]	Can You Feel the Love Tonight by Elton John
我這裡軟玉溫香抱滿懷。 Here to my breast I press her pliant jade and warm perfume—	Tender-jade and warming-bud fills this chest—	And can you feel the love tonight? It is where we are
呀，阮肇到天台， Ai, Ruan Zhao has reached Mount Tiantai.	The <u>wanderer</u> has found his love nest;	It's enough for this wide- eyed <u>wanderer</u>
春至人間花弄色。 Spring has come to the realm of men, flowers sport their color!	The jade-bud is at spring-time's <u>best</u> .	That we got this far ... It's enough to make kings and vagabonds Believe the very <u>best</u>

第一句形容懷抱美女情人的成語「軟玉溫香」即是譯者的一大挑戰。傾向形式對等的漢學家在此縱使顛倒了原文的語序也難以將此句譯得通達。就形象與意涵而言，沈版的“tender-jade and warming-bud”無疑高明於West-Idema版的“pliant jade and warm perfume”，雖然後者更忠實地比對原文。“Tender”的「柔軟」、「溫柔」以及“bud”的「花蕾」、「少女」雙重意涵更容易使聽眾聯想到懷抱少女。而第二句指向性事的典故「阮肇到天台」更幾近於不可譯。West-Idema版採直譯加註的策略；除了在當頁的腳註說明天台指涉性的結合外 (p. 228)，同時又引向另頁的註釋，進一步說明典故來源為漢朝男子劉晨、阮肇某日登天台山採藥巧遇二仙女而與之浪漫結合的故事 (p. 123)。誠然，West-Idema如此翻譯增強了其學術性與可信度，然而，舞台演出的無註性、視聽性與瞬間性大大侷限了舞台翻譯的策略選擇，文學版的直譯加註勢不可行。沈版結合意譯與現代流行愛情歌曲，試圖給予觀眾多重的感官刺激，「聲」「情」並茂地將觀眾導入該唱詞所影射的浪漫性愛情境中。首先，這段唱詞仍以Elton John的“Can You Feel the Love Tonight”之音樂唱出，同樣的旋律在第一

段唱詞為營造浪漫氣氛，在此處則旨在將觀眾帶入原唱詞的性愛高潮。沈版將原唱詞轉譯為「漫遊者」(wanderer) 已找到了其愛巢，呼應了相對應的歌詞中「漫遊者」(wanderer) 一詞及其於願已足 (enough)，使熟悉此歌曲的觀眾能夠很快地聯想到情愛步入高潮。沈版捨棄現代觀眾不熟悉的中國典故而劫持了流行歌曲的類似情境。下一句亦從男性視角出發，以春天降臨述說其絕佳感受，並以春日曼妙的花朵比喻鶯鶯，為緊接其後以花與露暗喻性愛鋪陳。West-Idema 版的直譯忠實地傳達原文的表層意思，而沈版的意譯或轉譯則強調了原文的深層意思。沈版結合了其翻譯軟玉溫香的“jade”與“bud”，以如玉般的花蕾指鶯鶯對張生而言為春天之最動人者 (best)，亦即其春情所投射之絕美經驗，而譯文之“best”除了押韻外，同時呼應 Elton John 歌詞中性愛體驗之“best”，不管對國王或流浪漢皆如是。沈舞台版之唱詞翻譯不僅運用了情境相當的流行曲調作為音樂潛台詞 (music subtext)，亦在譯文中適度地採用歌詞中的一些關鍵詞以增益觀眾之跨文化連結。音樂潛台詞彌補了舞台翻譯的無註性，同時強化了舞台演出的視聽性與瞬間性。觀眾多重的體驗包括眼觀舞台上象徵性的肢體動作，耳聽主角演唱，而曲調音樂的原歌詞則成為潛台詞作用於觀眾的下意識，促進觀眾的理解與欣賞。誠如沈於演出說明書中歌詞譯者感言部分所述：「所配曲調，皆觀眾耳熟能詳者。意在喚起共鳴，營造氣氛。流行曲調之原有唱詞更成為新譜唱詞之潛台詞，意義層次倍增。」(Shen, 2008)

## 參、跨文化演出之接受度

至於譯者 / 導演的苦心經營是否能夠在觀眾中達到預期的效果呢？在首要目的語文化——新加坡的演出是無庸置疑的。然而當同樣的演出輾轉到英文為第二語言的原語文化——中國上海，其接受狀況卻是參差不齊，大體不如預期。這一現象頗為耐人尋味。本文以下將採用接受理

論 (reception theory) 中 Hans Robert Jauss 所提出的「期待視野」(“horizon of expectation”) 的觀點 (轉自 Munday, p. 154), 探討上述《西廂記》之跨文化演出如何符合或挑戰觀眾的心理期待與美學視野。

新加坡演出的高接受度可從其演出次數與報章評論看出。一般傳統戲曲在新加坡通常只能演一場, 而沈版《西廂記》連演六場, 足見其受歡迎。演出期間, 新加坡的報章、網路亦以新穎的標題作出正面的報導, 如「為《西廂記》注入新生命」(Breathing life into the West Wing) (2008)、「古曲新彈」(Touch of modern influence in an age-old craft) (Higgs & Sim, 2008)、「中國戲曲大變身」(Chinese opera gets extreme makeover) (Latif, 2008)。報導強調古老中國戲劇之現代樣貌, 突出其融合古典、爵士、搖滾樂及霹靂舞等之跨文化特色。此演出吻合新加坡多元文化的特點, 廣受新加坡觀眾, 尤其是年輕人的喜愛; 他們邊看邊跺腳、大笑, 氣氛熱烈, 全然沒有一般觀看傳統戲劇的安靜、冷清, 而這也正是導演所策畫、所預期的。

不過, 新加坡演出的成功不能確保在中國的演出亦是如此。在復旦大學的演出或受大學生歡迎, 然而中國劇評多持保留、質疑或批判態度。同樣的演出在新加坡倍受讚許, 在中國則被視為「大膽而顛覆性的改編」、「癡狂的改編」、「一鍋雜燴的英語音樂劇」, 甚至被指為「惡搞藝術」(朱美虹, 2008; 「面對傳統經典, 編譯者何為?」, 2008; 鄺亮, 2008)。為何新、中的接受度有如此之差異呢? 首先當從語言、文化的層面來審視二者的期待視野。如前所述, 新加坡以華人為主體, 雖對中華文化、習俗有一定的認知, 然由於其長期受英文主導的語言文化影響, 其對中華文化的認知處於淺層, 不會像多數中國人 (尤其對西方文化接觸不多者) 對中華文化的產物如《西廂記》有著特定的、根深蒂固的審美期待。沈版《西廂記》對新加坡華人而言, 觸動了他們對中華文化的親切感, 同時激發了他們對西方流行文化的熟悉熱情; 對新加坡非華人而言, 西方流行文化帶來的親切感強化了他們對演出中異國情調的欣賞。

對中國觀眾而言，語言首先是一大障礙；中國戲劇或劇評方面的專家多半是中文系出身，不僅對英語的理解有侷限，對傳統文化、傳統審美觀更有其執著。沈版在〈乘夜逾牆〉一齣所增補鶯鶯審判張生、紅娘杖打張生的部分，對西化或年輕觀眾營造了戲劇高潮，對較傳統的中國人則是匪夷所思；而在〈月下佳期〉一齣張生對鶯鶯寬衣解帶的動作、肢體的接觸、追逐調情等更大大挑戰了多數中國人婉約含蓄的審美期待視野。至於以英文流行曲、百老匯音樂劇唱腔演唱中國古典唱詞，洋人飾演張生等跨文化構思無疑對眾多中國觀眾造成時空錯亂的驚愕感，於不同程度衝擊、碰撞著他們的期待視野。

在中國劇評中亦不乏精通雙語的學者對沈版《西廂記》作出了中肯的評價。一位發表於網路《英語教育周刊》未具名的北外教授除了質疑內地觀眾的接受度外，精闢地指出了：「新版《西廂記》讓觀眾真切地體驗了一種形式獨特的經典解構和重構。」（「面對傳統經典，編譯者何為？」，2008）而張德明教授在個人網頁的隨興評論中推崇〈月下佳期〉第二段唱詞的英譯看似背叛實為傳神的同時，批評了演出中張生解扣的動作與鶯鶯外袍的飄然落下過於寫實，有違中國傳統戲曲美感的假定性與寫意性。張對沈版的演出基本上是肯定的。他進一步從文化現象與後殖民視角論述沈版彰顯「邊緣的活力」，是新加坡雜交文化的產物；導演與多元種族的演員得以不受束縛地表現創作活力正因其與各自傳統文化之根有一定疏離。誠如張所述：「正是在這種生氣勃勃的創新、戲耍過程中，古老的中國經典借助流行文化走進了當代人的心靈。」（張德明，2008）張的隨興論述總體而言雖有欠嚴謹，文中卻不乏精闢的論點，尤其在結論部分。

## 肆、譯者的主體再現

譯者的主體性攸關其翻譯動機、翻譯目的，所採取的翻譯立場，及其自覺的審美、創造意識<sup>14</sup>。沈版《西廂記》雖譯成流暢、道地的英文，還採用西方流行音樂，沈卻遠非 Venuti 所駁斥的「隱形」(invisible) 譯者<sup>15</sup>，沈版雖明顯地「歸化」(domestication)，卻非「歸化」所能涵蓋。沈在中國受訪時辯解道，《南西廂》的崑曲唱腔即是當時的流行音樂，因此他的作法可謂繼承戲曲傳統，拉近現代觀眾，使之產生共鳴(朱美虹，2008)。沈在新加坡演出所發行的演出說明書之導演序言中即指出，今日之所謂中國古典戲曲實乃中國過去之流行戲曲，同莎劇一般，在其黃金時期吸引了大量的觀眾。現今古典戲曲式微與其形同博物館藝術品般被供奉，缺乏聯繫現代生命的活力與流行戲劇迫切需要的娛樂性有關。他要讓現代觀眾重溫的是數百年前中國觀眾的劇場體驗 (Shen, 2008)。沈頗具說服力地闡明了其採用現代流行音樂的用心，不僅為古典戲曲注入活力與娛樂性，亦為現代觀眾搭起跨文化戲劇欣賞的橋梁。沈版之創造性改編因而可說是具有強烈的目的性 (skopos)。其最受中國劇評家非議的〈月下佳期〉一齣的舞台演出除了娛樂性之外，更是譯者 / 導演有感於目前在中國看得到的《西廂記》舞台演出皆對〈月下佳期〉一齣一筆帶過(如前所述，採用暗場、合唱)，認為如此之淨化版本疏離人性，故而有意重現數百年前攸關人性而致被禁的演出。可惜尺寸的拿捏向來不易，中西審美觀亦歷來有所差異；所以，其目的未能被中國主流劇評家所接受也就在情理之中了。

譯者強烈的目的性說明其鮮明的主體，而其主體充分再現於舞台呈現與譯本。對華人觀眾而言，譯者充分「顯形」(visibility) 於貫穿全場的西方流行音樂與其增補、反向而行的貞操測試。對非華人觀眾而言，譯者「顯形」於鮮少道具的中式舞台及舞台上演員的古典戲服、一板一眼的崑劇身段、化妝、舉手投足等等——在在彰顯差異或異國風味。至於

英譯本，如上所述，West-Idema 的《西廂記》文學英譯版彰顯其漢學家的主體性，他們試圖保留古漢語典故，不惜犧牲英文的流利度，欲將外國讀者帶進原語文化的脈絡，是 Venuti 等所賞識的異化 (foreignization) 翻譯。沈版首要突顯的應是其英文系亞洲戲劇專家的主體性；沈處心積慮地將《西廂記》轉化為道地、簡明流暢的英文，為了唱詞的押韻、可唱性，不惜犧牲、偏離原文的典故，將其改寫為意思相當或接近的語境，欲將《西廂記》帶進現當代觀眾之中。沈英譯版濾掉了不少原文中的異質成分，看似十足的「歸化」，然而他在英譯本的古典情境中穿插現當代語彙，增補了流行於今日語帶雙關、帶有性隱喻的對話，以喜劇模式顛覆父權意識等，造成一種時空交錯的「異化」閱讀與觀賞。而以顛覆式的翻譯干涉原文文本，干擾文本背後的權威架構，沈儼然迎合了女性主義譯者之主體<sup>16</sup>。沈版因而也可稱之為彰顯了「創造性叛逆」<sup>17</sup>或批判式的創造性主體。誠如 Levine 所言：「翻譯應是批判性的行動…重新整合原文本的意識形態。」(1991, p. 3) 沈的創作主體呼應了日益興起的翻譯之創作性議題。

除了以上主體，沈仍不忘再現其具深厚的古典文學背景之主體。於是在其演出說明書中既有英文版的序言，亦有文言文撰寫的中文版序言。然而，新加坡究竟有多少人看得懂古文？這頗令人懷疑。此舉是畫蛇添足或是錦上添花，見仁見智；然這卻凸顯了譯者的雙語言、雙文化堅實的根基。文言序言是英文序言的濃縮版，其表述更強烈地表達了譯者 / 導演的目的，如：「曲者，劇之魂也。…我欲搬演明劇而招其魂，此諸君之所以觀明劇而聆今樂也。…我欲按譜填詞而唱明劇，此諸君者之所以聽舊曲而賞新詞也。」(Shen, 2008) 可以說，沈版的跨文化演出同時再現了其多重主體性。

## 伍、結語

綜上所述，不難發現，儘管戲劇翻譯理論家持有莫衷一是的論點，然而從本文探討中國古典戲劇英文翻譯的個案研究中仍可以得出以下結論：首先，舞台演出本與文學閱讀本之翻譯存在著必然的差異。筆者傾向同意 Aaltonen (2000) 的觀點，即演出文本與戲劇文本雖相互聯繫，卻是在不同的系統中作用 (pp. 33-35)。West-Idema 版在當前文學系統中遙遙領先，許版似仍在拓展市場，然而不管其翻譯再忠實或再優美，與具唱作念打特色的中國戲曲舞台演出仍有鴻溝，有待演出版來彌補。其次，舞台版翻譯應顧及可念性、可說性，及可表演性。如前例所示，拮据難懂的中國古典曲文跨越時空進入當代英語舞台時，簡潔易懂與帶動作性的英文、舞台提示無疑有利於表演，更有利於觀眾的理解與欣賞。其三，舞台版翻譯以歸化為主導，文學版翻譯則視目的而定。多數戲劇翻譯學者重視譯本在目的語文化的接受度而提倡歸化策略，也有學者主張歸化與異化之折衷 (Pavis, 1989, pp. 37-39)。就《西廂記》的英譯而言，其主流之翻譯並非為了演出，而是面向讀者，固而有 West-Idema 忠於學術交流與漢學家身分的異化翻譯與許迎合讀者的歸化翻譯。沈舞台版為了親近觀眾，明顯地以歸化為主軸，然其跨文化舞台呈現卻又抗拒著全然的歸化。

如前所述，戲劇在西方地位崇高，而在傳統中國則以娛樂為主要功能。這一文化、價值差異可能折射到中西學者的翻譯策略。縱觀上論，Aaltonen (2000, p. 8) 所論述的兩種截然不同的翻譯模式，尊崇 (reverence) 與顛覆 (subversion)，都被《西廂記》的譯者採用，並在不同譯本中各自起到了重要的或主導的作用。West-Idema 在美國出版的《西廂記》英譯彰顯了其對原劇的尊崇，凸顯了其漢學家的主體。West-Idema 推崇《西廂記》的經典地位，採異化策略，完整地翻譯了迄今可見的保留最古最全的版本，全然自外於 Venuti 所痛斥的盛行於英美的歸化翻譯所投射的

英語霸權。華人譯者顯然更側重古典戲曲的娛樂功能，因而傾向歸化翻譯。而沈舞台版英譯除了歸化導向外，又對原劇有所顛覆，調侃其父權意識，顯得對原劇不夠尊重；這也是中國劇評家難以接受的地方。無怪有中國學者感嘆當我們對經典由習慣性仰視到戲仿、批判時，更當思及如何維繫傳統（「面對傳統經典，編譯者何為？」，2008）。

不可否認，為了舞台演出的娛樂效果，為了貼近當代觀眾，或者更是為了彰顯譯者創造性闡釋原劇之主體性，沈版破天荒地在中國戲曲中融入現代西方流行樂曲，不惜對原劇作一定程度地解構、重構、增補與改寫，尤其在《西廂記》之精髓——攸關情色的部分。如前所述，《西廂記》以其性愛描述聞名，亦以之為歷來道學家所詬病；現代學者歌頌其大膽突破禮教、追求愛情，然而在現代中文舞台的演出上，性愛情節部分則基本上是一筆帶過，或可謂符合中國審美觀之婉約、訴諸想像空間。當《西廂記》進入英語舞台時，呈現手法勢必有所調整。為了押韻、可唱及演出之生動，沈版彰顯了十足的操縱，對原文有所挪用 (appropriation)、劫持、背叛、增添新意，加上配合舞台上象徵情色、性愛的肢體語言，情境相當的現代流行音樂，顯然使原唱詞重新獲得能量，指涉 Philip Lewis 所提倡的「放縱式忠實」(abusive fidelity)<sup>18</sup>。誠如 Aaltonen 所言，為適應目的語文化，戲劇翻譯可以改變或顛覆原語文本 (2000, p. 8)。沈版可謂相當成功地順應、聯繫目的語文化的訴求。再者，沈版主體鮮明，目的明確，面向重現古典戲曲之娛樂功能，欲使當代觀眾體會數百年前的人們觀看此戲時之高昂興致；Bassnett 亦論及戲劇翻譯應兼顧原語文本之功能 (2002, p. 131)。新加坡演出中觀眾熱烈的掌聲指向其目的之實現；唯針對目的語文化的演出未必符合原語文化的期待視野。在跨文化舞台上，沈發揮其英文解讀古典名劇之造詣，對崑劇表演之嫻熟，創意結合中西文化之自如；可以說，沈不僅延續了《西廂記》的生命，亦充分再現了自我。

有趣的是，作為譯者與導演，沈雖有導戲與為演戲而翻譯的實務經驗，其研究範圍似未涉及戲劇翻譯與翻譯理論。或有意反撥現行中文演出對性愛情結的淨化，沈版不免有過度翻譯與過度呈現之嫌。不期然地，沈版《西廂記》不僅彰顯了戲劇翻譯的主要論述，抗拒了單一原文與標的語的簡單二元模式<sup>19</sup>，亦指向了翻譯研究中蓬勃發展、較前沿且仍具一定爭議性的理論與策略，諸如女性主義翻譯理論之干預式策略、翻譯即重寫、翻譯之創造性批判及實驗性翻譯策略 (experimental translation strategy)，等等。沈之英譯《西廂記》舞台版展現了跨文化多重視角，顯示潛藏於原文的意涵，揭示了語言的不穩定性，動搖了原文的典範地位，可謂中華經典名劇《西廂記》的來世。

## 註釋

1. 本文部分內容初發表於 2011 年 7 月 8-10 日香港浸會大學翻譯學課程及翻譯學研究中心合辦的第四屆海峽「兩岸四地」翻譯與跨文化交流研討會。承蒙沈廣仁副教授提供翻譯腳本與演出光碟，孫攻教授給予意見，特此致謝。同時衷心感謝兩位匿名審稿者提出寶貴建議。
2. Susan Bassnett 自 1970 年中後期即開始撰文探討戲劇翻譯的複雜性、多重問題以及因此而導致相關研究的相對缺乏；她對可表演性 (performability) 及動作文本的立場幾經修正，直至 1998 年出版的論文仍認為戲劇翻譯為一迷宮，是翻譯研究中最具問題、最被忽略的區塊。而她於 2008 年答覆中國學者的電郵依然表示未能滿意自己對舞台戲劇翻譯的觀點，主要在於書面文本中表演符號的成分構成問題，見潘智丹、張雪 (2009, 頁 62)。
3. 近年來中國期刊已出現數篇戲劇翻譯的探討，主要是針對現有理論的介紹與梳理，例如：曹新宇 (2007) 的〈論戲劇翻譯動態表演性原則〉，潘智丹、張雪 (2009) 的〈論戲劇翻譯理論的研究視角〉，及孟偉根 (2009) 的〈論戲劇翻譯研究中的主要問題〉。而案例分析則集中於話劇與莎劇，此現象亦明顯見諸於 2011 年第四屆海峽「兩岸四地」翻譯與跨文化交流研討會中的「戲劇翻譯研究」議題。
4. 視聽性指的是一切可感知的舞臺因素和表演因素，包括佈景、燈光、道具、音響、服裝、化妝、表情、動作、語音、語調、等等。舞臺演出的視聽性可以幫助觀眾全方位地進入特定的戲劇情境，「設身處地」地感受戲劇作品，因此可能超越文學劇本的作用。瞬時性指的是觀眾必須即時理解眼前發生的一切。觀賞舞臺演出不像閱讀文學作品，既不能暫停，更不能重複、倒退。而舞台演出的視聽性與瞬時性又決定了其無註性，指的是文學翻譯常用的註解不可能出現在舞臺表演中。準確表達另

一語言的文化、歷史、典故、雙關、俚語成了演出本譯者的極大挑戰。

5. 脈絡一詞的採用乃借鏡於單德興教授的《翻譯與脈絡》一書。
6. Sieber 在其英文專著即將戲曲 / 雜劇譯為 song-drama 以突出其可唱性。進一步說明並闡明雜劇與傳奇之異同，參見 Sieber (2003, p. 22)。
7. 明代王世貞在其《曲藻》中指出：「北曲故當以《西廂》壓卷」。參見王世貞 (1959, 頁 29)。
8. 比如：日本河竹登志夫在《戲劇概論》中，將《西廂記》和古希臘索福克勒斯的《俄狄浦斯王》、印度迦梨陀娑的《沙恭達羅》並列為世界三大古典名劇 (1983, 頁 213-214)。
9. 在其新近發表的論文 “Chinese Chuanqi Opera in English: Directing The West Wing in its Classical Style,” 沈廣仁對於為何選擇明代傳奇版的《西廂記》，為何選擇現代流行音樂，及翻譯過程等都有詳細的描述 (Shen, 2012)。
10. 《南西廂》增添的字語為：「(…抱旦介，旦) 曾見紅娘麼？(生) 方才見來。(旦) 紅娘，不好了！」(李日華，頁 594)《南西廂》讓張生抱住鶯鶯，而鶯鶯的第一反應是問他是否見到紅娘，得到肯定的答覆後她才斥責張生。
11. Von Flotow 在其專著中闡釋了 “Interventionist Feminist Translation” 的概念，即女性主義譯者可以為了女性主義真理而修正文本，指出不少女性譯者已從女性主義視角質疑原文；她還引女性主義譯者 Susanne de Lotbiniere-Harwood，認為翻譯乃政治活動，有使女性顯形，彰顯女性話語的目標，Von Flotow (1997, pp. 24-28)。Von Flotow 亦為文解釋「增補」(supplementing) 為抵制父權語言的策略，或曰「過度翻譯」(over-translation)，實乃與 Benjamin 的論點，即原文經由翻譯之增補而成熟、發展並獲得來世的說法一致，參見 Von Flotow (1991, pp. 74-75)。
12. 在父權社會中，一向是男性對女性理所當然的要求貞節，男性亦常把女性對性的天真無知作為操守美德；沈版在此讓鶯鶯反其道而行之，要求男性對性事天真無知。
13. 例如“蔣興哥重會珍珠衫”中王婆的經驗之談。見馮夢龍《三言足本》之第一卷《喻世明言》(1993, 卷 1, 頁 12)。
14. 近年來已有不少關於譯者主體的論述，諸如譯者翻譯中之創造意識、文化目地、翻譯策略、文本選擇等。參見許均 (2003, 頁 9)，Venuti (2008, p. 15)，董大暉 (2010, 頁 151-153) 等。
15. Venuti 倡導「顯形」、「異化」翻譯策略，駁斥「隱形」譯者為助長英美霸權。參見 Munday (2008, pp. 149-152)，詳見 Venuti (2008, pp. 1-34)。
16. 通過對抗式的翻譯，女性主義譯者積極參與文本意義之創造。參閱穆雷等 (2008, 頁 65)。
17. 翻譯之叛逆在於其被置於完全沒有預料的參照體系，創造性在於其被賦予全新的面貌。轉引自許均 (2003, 頁 7)。
18. 參見 Munday (2008, p. 172)，陳德鴻、張南峰編 (2006, 頁 249)。

19. 沈版印證了 Sieber 的論述：“What makes the formation of Chinese song-drama studies additionally compelling is that it defies a simple binary between a single source and target language.” (Sieber, 2003, p. 22).

## 參考文獻

- 王世貞（1959）。曲藻。中國古典戲曲論著集成（四）。北京：中國戲曲研究院。
- 王國維（1984）。戲曲考原。王國維戲曲論文集。北京：中國戲劇出版社。
- 王實甫（ca.1250-1300）。西廂記。黃竹三、黃俊傑（編），六十種曲評註09（2001）。吉林：人民出版社。
- 朱美虹（2008年5月30日）。英語版《西廂記》成音樂劇 洋張生唱“Memory”。新聞晨報。取自<http://ent.sina.com.cn/j/2008-05-30/07412042140.shtml>
- 李日華（年份不詳）。南西廂記。黃竹三、黃俊傑（編），六十種曲評註05（2001）。吉林：人民出版社。
- 沈廣仁（譯）（2008）。南西廂 The West Wing: A chuanqi opera, 1-44,（原作者：李日華）。新加坡國立大學 2008 年演出文本，未出版。
- 河竹登志夫（1983）。戲劇概論。陳秋峰、楊國華（譯）。上海：中國戲劇出版社。
- 孟偉根（2009）。論戲劇翻譯研究中的主要問題。外語教學，30（3），95-99。
- 周錫山（評注）（2001）。西廂記評注。黃竹三、黃俊傑（編），六十種曲評註09。吉林：人民出版社。
- 面對傳統經典，編譯者何為？（2008）。英語教育周刊電子版，130。取自<http://paper.i21st.cn/story/46075.html>
- 孫玫（2006）。中國戲曲跨文化研究。北京：中華書局。
- 凌景埏（校注）（1980[1962]）。董解元西廂記。北京：人民文學出版社。
- 許均（2003）。“創造性叛逆”和翻譯主體性的確立。中國翻譯，24（1），6-11。
- 許淵沖（譯）（2008[2000]）。西廂記 Romance of the Western Bower（原作者[元]王實甫）。湖南：湖南人民出版社。
- 陳德鴻、張南峰（編）（2006 [2000]）。西方翻譯理論精選。香港：香港城市大學出版社。
- 馮夢龍（明）。三言足本（《喻世明言》《警世通言》《醒世恒言》）。梁成、余兩、郝力校點（1993）。濟南：齊魯書社。
- 單德興（2009）。翻譯與脈絡。臺北：書林出版社。

- 曹新宇 (2007)。論戲劇翻譯動態表演性原則。《中國翻譯》，4，73-76。
- 張建一 (校注) (2005[1999])。金聖嘆批點。《第六才子書西廂記》。臺北：三民書局。
- 張德明 (2008)。英文版《西廂記》。取自 <http://blog.19lou.com>
- 董大暉 (2010)。不同母語譯者中譯英主體性之彰顯。《編譯論叢》，3 (1)，147-187。
- 楊牧之 (2008)。總序。許淵沖 (譯)，《西廂記 Romance of the Western Bower》。湖南：湖南人民出版社。
- 潘智丹、張雪 (2009)。論戲劇翻譯理論的研究視角。《外語與外語教學》，4 (241)，61-64。
- 蔣星煜 (2009)。《西廂記》研究與欣賞。上海：上海人民出版社。
- 穆雷等 (2008)。《翻譯研究中的性別視角》。武漢：武漢大學出版社。
- 酈亮 (2008年5月29日)。英文唱詞，百老匯配樂：新版《西廂記》被指惡搞藝術。《青年報電子版》。取自 <http://www.why.com.cn/epublish/node4/node17617/node17624/userobject7ai135513.html>
- Aaltonen, S. (2000). *Time-sharing on stage: Drama translation in theatre and society*. Clevedon, UK: Multilingual Matters.
- Bassnett, S. (2002 [1980]). *Translation Studies* (3rd ed). London and New York: Routledge.
- Bassnett, S. (1985). Ways through the Labyrinth: Strategies and methods for translating theatre texts. In Theo Hermans (Ed.), *The manipulation of literature* (pp. 87-103). London: Croom Helm.
- Bassnett, S. (1991). Translating for the theatre: The case against performability. *TR* 4 (1), 99-113.
- Bassnett, S. (1998). Still trapped in the Labyrinth: Further reflections on translation and theatre. *Constructing culture: Essays on literary translation* (pp. 90-108). Clevedon, UK: Multilingual Matters.
- Breathing life into the West Wing (2008). Retrieved from <http://www.nus.edu.sg/research/rg134.php>
- Higgs, B. & Sim, I. (2008, April 4). *Touch of modern influence in an age-old craft*. Retrieved from <http://campus-observer.org/content/view/full/169/35/>
- Hsia, C.T. (1968). A critical introduction. In S.I. Hsiung (Trans.), *The romance of the Western Chamber (Hsi Hsiang Chi)*. New York: Columbia University Press.
- Hsiung, S. I. (Trans.) (1968[1935]). Translator's Introduction. In *The romance of the Western Chamber (Hsi Hsiang Chi)*. New York: Columbia University Press.
- Latif, S. (2008, April 2). Chinese opera gets extreme makeover. *The Straits Times*.

- Retrieved from <http://www.asiaone.com/News/Latest%2BNews/Showbiz/Story/A1Story20080402-57660.html>
- Levine, S.J. (1991). *The subversive scribe: Translating Latin American fiction*. St Paul, MN: Graywolf Press.
- Mateo, M. (1997). Translation strategies and the reception of drama performances: A mutual influence. In Snell-Hornby, et al. (Eds.), *Translation as intercultural communication*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Munday, J. (2008[2001]). *Introducing translation studies: Theories and applications* (2nd ed.). New York: Routledge.
- Newmark, P. (2001). *A textbook of translation*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Pavis, P. (1989). Problems of translation for the stage: Interculturalism and post-modern theatre (L. Kruger, Trans.). In H. Scolnico & P. Holland (Eds.), *The play out of context: Transferring plays from culture to culture* (pp. 25-44). Cambridge: Cambridge University Press.
- Pavis, P. (1992). *Theater at the crossroads of culture* (L. Kruger, Trans.). London and New York: Routledge.
- Shen, G. (2008). *The West Wing: A renaissance production with modern music and dance (Unpublished doctoral dissertation)*. National University of Singapore, Singapore.
- Shen, G. (2012). Chinese *Chuangqi* opera in English: Directing *The West Wing* with modern music. *Asian Theatre Journal*, 29(1), 183-205.
- Sieber, P. (2003). *Theaters of desire : Authors, readers, and the reproduction of early Chinese song-drama, 1300-2000*. New York: Palgrave Mcmillian.
- Venuti, L. (2008 [1995]). *The translator's invisibility: A history of translation* (2nd ed.). London and New York: Routledge.
- Von Flotow, L.(1991). Feminist translation: Contexts, practices and theories. *TTR*, 4(2), 69-84.
- Von Flotow, L.(1997). *Translation and gender: Translating in the 'Era of Feminism'*. Manchester: St Jerome.
- West, S., & Idema, W. (Trans.) (1995 [1991]). *The story of the western ming*. Berkeley: University of California Press.
- Zuber-Skerritt, O. (1988). Towards a typology of literary translation: Drama translation science. *Meta*, 33(4), 485-490.