

越界之轉化—中國戲曲的英譯與演出個案探討

熊賢關*

摘 要

具中華文化特徵、唱作念打的戲曲，在「全球化」浪潮的衝擊下，已明顯地不受境內年輕人歡迎。然而，它卻越界旅行到國外，被譯成英文，搬上英文舞台，甚至由洋人擔綱演出，受到相當的好評。在此種「越界與轉化」中，戲曲該作何種程度之保留、異化或歸化，以吸引當地觀眾，贏得青睞，在在考驗文化翻譯者的學養與見識。

本文首先簡述較知名的中國戲曲境外英文演出，從早期熊式一 (1934-193) 推出並上演於倫敦、紐約的《王寶川》，至 1970 年楊世彭在美國編導的《烏龍院》，到 1980 年代起魏麗莎 (Elizabeth Wichmann) 於夏威夷大學戲劇系執導並公演的數齣京劇。繼而聚焦於 2008 年由沈廣仁在新加坡推出的《西廂記》。此文以目的論深入探討沈廣仁的《西廂記》舞台本之英文翻譯與演出實踐，著重審視其越界之創新與轉化暨譯者之劫持與改寫，進而將其唱詞英譯之特色與魏麗莎的作一比較。最後探討旅行於境外的中國戲曲的譯者 / 導演操縱與觀眾共謀的得失成敗。

關鍵詞：越界、目的論、改寫、操縱、轉化、唱詞英譯

* 義守大學應用英語系

Boundary Crossing and Transformation— Case Studies of Chinese *xiqu* 's overseas English Translation and Performance

Hsiung, Ann-Marie*

Abstract

The popularity of *xiqu* or traditional Chinese theatre—embodying characteristics of Chinese culture as singing, reciting, acting and acrobatic fighting—has dropped greatly within Chinese regions under the impact of globalization. However, *xiqu* has travelled overseas and crossed boundaries to be put into English stages, which were more than often favorably received. In such boundary crossing and inevitable transformation, the translator's cultural cognition and ability is highly challenged in view of foreignizing or domesticating in order to attract local audience.

This study would first briefly review the overseas English performance of Chinese *xiqu* beginning with Shi-I Hsiung's overwhelmingly popular *Lady Precious Stream* (1934-1935), to Yang Shi-peng's *Black Dragon Residence* in the US in the 1970s, and Elizabeth Wichmann's numerous performances since 1980. It then focuses on Grant Shen's *The West Wing* performed in 2008 Singapore from the perspective of *skopos* theory. It highlights the translator's various strategies such as hijacking and rewriting in order to reach the target audience, and further compares Shen's libretto translation with Wichmann's. Finally, it explores the loss and gain of translator/director's manipulation of Chinese *xiqu* travelling across cultural boundaries.

* Department of Applied English, I-Shou University

Keywords: boundary crossing, skopos, rewriting, manipulation, transformation, libretto translation

具中華文化特徵、唱作念打的戲曲，在「全球化」浪潮的衝擊下，顯然不受年輕人歡迎。然而，它卻越界旅行到國外，被譯成英文，搬上英文舞台，甚至由洋人擔綱演出。在此種「越界與轉化」中，戲曲該作何種程度之保留、異化或歸化，以吸引當地觀眾，贏得青睞，著實考驗文化翻譯者的學養與見識。

本文首先回顧歷來中國戲曲在境外的英文演出，簡述較為知名的案例：從熊式一 1934-1935 年推出並上演於倫敦、紐約的《王寶川》，至 1970 年楊世彭在美國編導的《烏龍院》，到 1980 年代至今魏莉莎 (Elizabeth Wichmann) 於夏威夷大學戲劇系執導並公演的數齣京劇。繼而聚焦於 2008 年由沈廣仁在新加坡推出的《西廂記》，並與 2009 年魏莉莎在夏威夷執導的《白蛇傳》略作比較。筆者從目的論與文化訴求出發，探討譯者的翻譯策略與操縱空間，以及觀眾的接受度與期待視野。

一、歷史回顧

中國戲曲的域外英譯與演出牽涉面廣。其中最為艱鉅的考驗包括唱詞的押韻與合調，早期的演出一概將之省略。由旅英中國劇作家熊式一執導的《王寶川》可謂最早且久負盛名的境外英文演出。熊式一於 1934 年將傳統京劇《王八齣》改編為四幕八場的話劇形式，易名《王寶釧》為《王寶川》(*Lady Precious Stream*)，同年在倫敦演出，次年於紐約百老匯演出，造成轟動。繼而有在美國任教的英人施高德 (A.C. Scott) 教授編導並由華人職業京戲演員協助的《蝴蝶夢》(*The Butterfly Dream*)，分別於 1961 與 1967 在紐約與威斯康辛大學演出，頗受好評。比之於熊式一在戲曲形式上的全然轉化，施高德保留了傳統京劇的形式，除了唱詞的演唱省略以外；堪稱第一齣較嚴謹的英文京戲。

承繼施高德之後執導英文京劇演出的，首先為華人（台灣）學者楊世彭，楊開先例訓練洋人唱京戲（楊 58）。由其譯、編、導的《烏龍院》（*Black Dragon Residence*），1970 年在美國科羅拉多大學二度公演，並於 1972 年在夏威夷大學第三度公演。而在 1972 年的公演中，楊世彭辛苦訓練的洋人演員在舞台上仿京劇唱腔開口唱京戲。洋人首次唱京劇是一項突破。他們模仿中文唱詞與京劇腔調，甚為不易。而楊世彭以羅馬拼音教會洋人演員模擬中文唱詞也確實下了苦功。不僅如此，楊苦心孤詣，將《烏龍院》原劇中所有押韻的詞句，包括唱詞，都譯成押韻的英詩。只可惜英詩形式的唱詞仍然難以合入京劇的唱腔。故而，舞台上所有的對話皆是西方觀眾熟悉的、道地的、口語化的英文；唱詞則以源語為之。可謂歸化為主，異化為輔的演出實踐。此劇在美有多場演出，觀眾反應奇佳，還得全美大專劇賽的區域冠軍。

楊世彭曾撰文詳述其翻譯與執導《烏龍院》的經歷，於 1976 年先後發表於香港的《明報月刊》。其中就劇本的選擇而言，他提到選擇《烏龍院》作為英語演出的原因，除了劇情緊湊外，更重要的是其對白多，唱腔少，節奏平穩，易於初學者嘗試，且有全套唱片，便於教練。可見因陋就簡、因勢利導是導演選劇的主因之一。而他也反思選擇此劇在域外搬演的不足之處。《烏龍院》缺乏高遠意境，嚴肅主題，不利於正面宣揚中華文化。就翻譯與舞台演出而言，他強調其翻譯盡可能忠實於原文，除了因遷就韻腳而與原文有所出入，以及部分缺乏英文相應表述而以西方慣用語取代之外；舞台演出為了更加緊湊，更利於西方觀眾理解，他刪掉了兩大段唱腔，還添加了風趣的「開場白」與劇終的後續故事，提升觀眾情緒並使之盡興。而就域外執導英文京劇的艱辛而言，楊提到搬演《烏龍院》需要的所有道具、樂器皆依大鵬劇校的規格，在台訂做，運輸到美，而他也趁暑假在台接受六周的密集訓練後，以便親自指導洋人演員。楊自許《烏龍

院》英文演出為「原汁原味」，卻也從此「望英文京劇而生畏」(104)，轉而執導莎劇。

不過在 1989 年，楊世彭於美國科羅拉多大學退休之際又執導了一齣不同於《烏龍院》經歷的中國戲曲，將之轉化為話劇，以創新與改寫為特色，名為 *Vengeance of Mistress Yan: A Play in Chinese Theatre Style*（楊自譯為《閻復仇記：一齣以中國戲曲程式表演的話劇》，後亦統稱為《閻惜姣》）。此劇擺脫亦步亦趨模擬傳統京劇的束縛，改寫了閻惜姣的故事，以現代眼光與女性立場，摒棄傳統戲曲懲淫殺奸的主題。其演出混合現代西方劇場與東方傳統戲劇的因素，並融入京劇與崑曲的場景，可謂大膽嘗試。減少了唱詞翻譯與舞台演唱的艱辛似乎留給了導演暨編劇更大的創作空間。根據楊世彭 1994 年發表於香港《星島日報》的文章，此劇演出的反應相當好。其後楊並轉任香港話劇團。而誕生於美國《閻惜姣》接著有 1993 年在香港的英文演出，以及 1994 年在香港和新加坡的華文演出。

而長期致力於中國京戲的英譯與演出，並在唱詞的翻譯有所突破，使洋演員能夠在舞台上以英語演唱京戲的，首推任教於夏威夷大學戲劇系的魏莉莎教授。身為美國人，將中文譯入母語本是優勢，而魏莉莎不僅有優異的英文造詣，亦兼通中文，專精京劇音樂，曾到中國拜師學藝，與中國京劇界維持良好關係並獲得充分資源。自 1980 年代起，魏莉莎即持續而穩定的排演英文京劇，已演出的劇目先後有：1980-1990 年的《鳳還巢》(*The Phoenix Returns to Its Nest*) 與《玉堂春》(*Yu Tang Chun the Jade Hall of Spring*)，1990 年代的《沙家浜》(*Shajiabang*) 與《四郎探母》(*Silang Visits His Mother*)，2000-2010 年的《秦香蓮》(*The Case of Judge Bao and Qin Xianglian*)、《楊門女將》(*Women Generals of the Yang Family*) 與《白蛇傳》(*The White Snake*)，而 2012 年五月已敲定下個京劇年 (2013-14) 欲排演的京戲為《穆桂英》(*Mu Guiying Takes Command*)，正積極籌備中。以上作

品在夏威夷大學肯尼迪劇院 (Kennedy theatre) 上演，幾乎場場爆滿，極受歡迎，而其中《鳳還巢》、《玉堂春》與《秦香蓮》更分別於 1986、1991 與 2002 年受邀到中國演出，受到極為熱烈的回響。英文京戲的搬演頻率由上世紀的 10 年兩次到本世紀的 10 年 3 次，可見其漸受重視。

戲劇翻譯一向不易，尤其是為演出服務的翻譯。戲劇翻譯理論家一般建議不要單打獨鬥，而是要採取團隊合作 (Bassnett: 100, 2011; Johnston 28)。魏莉莎的英文京劇翻譯及演出即是如此。在京劇翻譯方面，不僅中文演出本的「語內翻譯」(intra-lingual translation) 有中國專家協助，幾易其稿，英文翻譯（或「語際翻譯」—inter-lingual translation）亦有嫻熟古文的中文母語者諮詢協助。每次排演，皆請中國京劇專家、職業演員前來，協助中文演出本的潤飾、教導美國學生身段、唱腔等。魏莉莎致力於籌款、總協調與劇本英譯（與 Hui-Mei Chang 合譯）。整個過程即是跨文化活動的具體實踐。由於有專業演員的協助，加上魏莉莎的英文造詣與專業能力足以將中文唱詞翻譯並修飾為既如英詩般押韻，又能契合京劇腔調為演唱服務，劇本的選擇便不受限於唱詞的多寡，而以能讓多數學生上台演出為原則。

魏莉莎的成就，在於傳播以京劇為代表的中國戲曲，誠如孫玫所言：

她藝術實踐的意義不僅在於西方的舞台上終於出現了以英語演出的忠於中國舞台原作的戲劇作品……，還在於他的學生已經、而且將不斷地把他們從中國戲曲中所學到的表現手法和美學原則運用到他們未來的藝術實踐中。(98)

比如：她的學生中，轉化其夏威夷所學，運用於自己的藝術實踐中的，就有任教於紐西蘭威靈頓大學英文系戲劇專業的美國人 Megan Evans，與任教於新加坡國立大學英文系戲劇專業的中國人沈廣仁。或許受限於中文能

力，Megan 主要導演已有現成英文翻譯的中國戲劇改編版或古典小說，如《竇娥冤》(*Injustice Done to Dou E*) 與《西遊記》(*Journey to the West*) (參見 Evens 108-109)，靈活運用所學的戲曲演出原則，做不同程度的創新與整合。沈廣仁則充分運用他深厚的古文根柢與中英雙語能力，翻譯導演了《救風塵》(*Freed by a Flirt*) (1995) 與《西廂記》(*The West Wing*) (2008)，其中《救風塵》大體遵循魏莉莎的模式，而 2008 年演出的《西廂記》則展現了相當的跨越與創新。以下將從「目的論 (*skopos theory*)」¹ 著重審視沈廣仁的嘗試。

二、從目的論審視《西廂記》的英譯舞台本與演出

不同於歷來以京劇劇本為依歸的舞台本的英譯與演出，沈廣仁 2008 年英譯舞台本取材自明代傳奇崑曲劇本《南西廂》，唱詞部分則沿用元代雜劇，即源本的王實甫《西廂記》。以明傳奇為主體而非元雜劇應是為了使多位學生演員有演唱的機會。而此《西廂記》英文演出最大的突破創新在於採用現代流行音樂的曲調而非崑曲唱腔，迥異於早期楊世彭及魏莉莎等的力圖保留京劇唱腔之英文京劇。沈劇特色顯示在其演出手冊所列印的劇名上：*The West Wing—a renaissance production with modern music and dance*。沈廣仁在其演出手冊之導演序言首段中即清楚地闡釋了原由，也簡明的概括了《西廂記》歷來的「語內翻譯」：

¹ Skopos 源自希臘文，意旨目標、目的。此理論為 Reiss 和 Vermeer 於 1970 年末與 1980 年初所提出，強調翻譯的互動與實用層面，標的文的樣貌取決於標的文化的文化的需求；目的或欲達到的功能決定翻譯策略（參見 Shuttleworth & Cowie 156-157）。本文援用此理論，突出譯者的主體，強調譯者結合標的文化的文化的需求與其預設目的而靈活運用翻譯策略，在文本英譯與舞台呈現皆然。

<會真記>，唐元稹之短篇小說也。續作移植，歷代不絕。其最為著稱者，乃王實甫之<西廂記>，元雜劇連續劇也。明人崔時佩、李景雲、復將王劇改編，譜入崑曲，是為<南西廂>；北曲式微故也。此番英譯，即以<南西廂>為本，效顰明人，譜入時曲；崑曲式微故也。增刪改換，就近取譬；時移俗易故也。(3)

沈簡述《西廂記》在中國的演繹，《南西廂》之產生主要起因於北曲的沒落，明代人為了延續《西廂記》舞台演出而將其譜入當時流行的崑曲。沈自詡其做法乃仿效明代人，因為時移俗易，崑曲遠非現今流行曲調。在此沈已隱約指向其標的文化中心的翻譯目的與策略。

由 Hans Vermeer 和 Katharina Reiss 所發展的目的論強調翻譯的功能與目的。翻譯的功能在於符合標的文化的訴求。譯者的主體因而佔有主導性，可以選擇翻譯的策略與實踐以達成其目的。而這也反映了翻譯的「文化轉向」(culture turn) (轉引自 Bassnett 14, 2007)。沈廣仁的《西廂記》英譯與執導，確實在多個層面展現其強烈的目的與鮮明的主體，而其翻譯策略的選擇無疑為其所欲達到的功能服務。除了指出何以採用今曲而非崑曲，沈進一步彰顯其演出目的乃要今日觀眾體驗戲曲在明代劇場演出的盛況，他用其所擅長的文言文強而有力地鋪陳如下：

……我欲諸君親歷明人觀劇之心態境界，感同身受。至於複製明劇，依稀彷彿；模擬排場，唯妙唯肖；則敬謝不敏。

質言之：明人賞明曲，時曲也。今人賞明曲，古曲也。明人賞崑劇，時尚也，嗜好也，歡場余興也，欲罷不能也；其間之癡迷陶醉，一如今人之歌場追星。……今之人而欲賞明曲如明人者，非今之曲不辦。

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，此諸君之所以聽舊曲而賞新詞也。(3)

沈劇目的既然有別於主流，其舞臺呈現自當一反常態，包括歷來戲曲的英文演出。沈拒絕模擬或複製源劇，追求在精神上與源劇的演出相對應。他重視的是戲曲全盛期演出的娛樂性，而此娛樂性又必須與現實生活有所聯繫（參見 Shen 186, 2012），因此，作為古典戲曲靈魂的音樂就非常今流行曲調莫屬了。沈欲觀眾耳聽熟悉的時下曲調，心賞新譯的通俗唱詞，而眼觀崑劇精緻的表演。他既要演出保留古典戲曲陽春白雪的美感，又讓觀眾體驗現代流行音樂會下里巴人的狂歡。沈的目的著重戲曲之演出功能，是十足的標的觀眾取向。他的翻譯策略因而可以歸納為以歸化為主軸的功能對等 (functional equivalence) 以及文化翻譯所涵蓋的諸多理念，如「翻譯即改寫」(translation as rewriting) 等。而這些翻譯策略無疑會在譯文暨演出彰顯頗大幅度的轉化與創新。

為了讓觀眾充分欣賞古典名劇，把超越時空的隔閡減到最低，沈採取頗為獨特的團隊式口語化的翻譯。有別於魏麗莎的中美合作團隊以及魏在（母語為中文的）助理的協助下將其理解的原劇語意轉化為優美的英文，沈乃致力於通俗易懂的英文。以沈為主導的三人團隊運作模式為：精通源劇且有相當英文能力的導演（沈）看著源文 (source text) 而以英文口述；不懂中文而精於英詩的新加坡 / 馬來西亞詩人 (Leong Liew Geok) 以口語潤飾沈的英文並在唱詞部分加以詩化；而並無古文或詩歌素養的打字員則記錄詩人口語化的英文。如果導演發現詩人的潤飾不合原意，他就詳解源劇章句，要求重述。如果打字員不解或誤解詩人的口述，導演與詩人便意識到術語或書面語之殘留，他們隨時更改，務必達到普通觀眾即聽即解的舞臺標準（參見沈 189, 2012）。以下先檢視數個翻譯例子，接著從文化

翻譯角度探討譯者 / 導演的操縱。

對話方面，沈譯文力求通俗流暢。有時長話短說，而詩的翻譯則偏重傳神與押韻。比如：當張生請兵解救暫居普救寺的鶯鶯一家，免受盜賊侵犯後，興高采烈地赴老夫人的筵席，以為老夫人會信守承諾，將鶯鶯許配給他，不料老夫人讓他與鶯鶯以兄妹相稱，張生失望告辭之際，老夫人稱他喝醉，請紅娘送他回房。張生假裝喝醉，請紅娘扶他。紅娘與張生的對話以源文與標的文的對比如下：

<p>(貼) 先生你自走，我到扶你不成，你少吃些也罷了。</p>	<p>SCARLET: Sir, how can you expect me to do this? You make your own way. Why didn' t you drink less?</p>
<p>(生怒介) <u>紅娘姐，你見我吃酒來！有分只熬蕭寺月，無緣難遇洞房春。小生只為小姐，忘餐失寢，夢斷魂勞，常忽如有失。自寺中一見，隔牆酬和，迎風帶月，受無限之苦。今日又不得成此親事，夫人變了掛，使小生志竭思窮，此事何時是了！</u> (生跪介) <u>紅娘姐，可憐見張珙，將此情訴與小姐，就解下腰間所繫之帶，尋個自盡。</u> (李 557-558)</p>	<p>ZHANG: Sister Scarlet, did you see me touch a drop? Because of your Young Mistress, I' ve not been able to sleep or eat. What I' ve won, Madam has taken away. Life is not worth living. Take pity on me! Tell your Young Mistress, I' ll kill myself for love of her. [Zhang kneels and unties his cloth belt.] (Shen 23, 2008)</p>

沈譯文將明代通俗的口語轉化為今日通暢易懂的英文。顧及現今觀眾可能沒有耐心聽張生駢散相間的長篇大論，沈擇要（底線部分）翻成平易近人、琅琅上口的英文。他巧妙地將張生自述因夫人變卦而不得與鶯鶯成

親的怨言轉為平行的英文短語 - - “What I’ve won, Madam has taken away.” - - 顯得更強而有力。唯恐現今觀眾難以理解古代書生傾訴相思苦後突然要自盡，沈將張生不知如何是好的兩句思慮譯為簡潔扼要的一句結論：“Life is not worth living”；並進而交代張為愛自盡的動機：“I’ll kill myself for love of her”。為了精簡排場，沈將源文中張陳述解帶自盡的意向臺詞轉成付諸實踐的肢體語言。而張生痛不欲生、自我了斷的決絕動作，使得紅娘不得不出手援救；沈水到渠成地藉助視覺因素，引入人物互動。而沈的詩譯，也有可取之處，如張寫給鶯鶯的情詩中的兩句：

此情不可遲,	The flames of passion cannot be tame.
虛譽何需奉? (王 436)	Reputation is but an empty name. (26)

在此可以看到，詩的英譯不僅押韻易讀，且將原意用不同的表述推展到淋漓盡致。源詩張勸導鶯鶯彼此的情愛不可壓抑，何必持守虛空的名譽；沈進一步將「情」轉為「激情」(flames of passion)，將問句轉為肯定句：榮譽不過是虛有、空洞的名號。可見，沈的口語化翻譯強調的是效果，基本上吻合 Nida 所稱的「對等效果」(equivalent effect)或「動態對等」(dynamic equivalent)² (轉引自 Munday 67)，而由於是戲劇的翻譯，又不時有誇張或戲劇化的效果。

為了吸引當代年輕的英語觀眾，尤其為了取悅女性觀眾，沈儼然運用了女性主義翻譯策略之干預手法，適度的添加語詞與場景。在張生寫給鶯鶯的信之英譯上，可能由於張是在舞台上讀出其信給紅娘聽，沈將精簡的文言源文加以擴張、補充為今人易於了解的英文表述：

² Nida 的「動態對等」在後期稱為「功能對等」，凸顯翻譯的溝通功能，建立在對等效果的原則，亦即標的文 / 訊息與接受者的關係應等同於原文 / 訊息與其接受者的關係。參見 Shuttleworth & Cowie 64-65; Munday 67。

患成思竭，垂命有日... 萬一有見憐之意，伏乞速 慰好音，庶救殘喘 （李 574）	The sickness accumulates and weakens my mind. It drains my vitality. Before my days end, I would convey a few words in the faint hope of having your sympathy on this worthless man , so that his final breath may be sustained. (Shen 25)
--	---

沈靈活運用翻譯方式以為觀眾服務；前面他將源文長篇對話濃縮精簡以吸引觀眾的注意力，在此則將簡扼的文言書信用通俗的英文擴充闡釋以利觀眾理解。比如，「思竭」兩字，沈先從字面上譯成心神衰竭。然而原文還有一層隱含的意思：「思」，相思也；「竭」，衰亡也。沈加了一句，讓張生同樣隱晦地暗示他將因相思病亡：“It drains my vitality”，意即：「我的生命力因之（相思）流失」。有趣的是，沈還添增了源文看不到的男性自貶的詞彙“**this worthless man**”；他順著書信中張生自憐，懇求鶯鶯同情的語氣，而讓張自稱為「沒有價值的男子」，反諷了傳統的性別觀。之後所添加的場景則延伸了此一概念，進一步顛覆父權社會中男尊女卑的觀念以及對女性貞操的單一執著。沈在「乘夜逾牆」一齣添增了女主角鶯鶯對男主角張生的貞操測試。源劇張生收到鶯鶯暗含邀約的詩後，滿心歡喜地趁著夜色跳牆幽會。沒想到鶯鶯嚴詞峻色，拒張生於千里之外。沈因勢利導，劫持了源劇的語境，增添了頗具娛樂性的場景。順著夜入私宅，非奸即盜的話語，鶯鶯成了審判官而張生淪為階下囚。鶯鶯一連出了數道語帶雙關，帶有性誤導的現代謎語來測試張生的清白。在紅娘的棒打與提示下，張生好不容易通過考驗。此場景營造戲劇張力，節奏緊湊，又反撥了歷來父權社會對女性貞操的單面要求，博得觀眾一片笑聲。

在唱詞的翻譯與舞台的呈現上，為了押韻與合調，沈不惜跳脫原文的框限，大膽的改寫與改編，以營造契合源唱詞的情境，並連繫當代觀眾的審美情趣。以下例舉「月下佳期」一齣中，鶯鶯夜訪張生，由張生演唱的

歷來屢被刪略的部分情色唱詞（左邊為源唱詞，右邊為沈之翻譯）：

[上馬嬌]	Sung to the tune of Wonderful Tonight by Eric Clapton
我將這鈕兒鬆， 縷帶兒解。 蘭麝散幽齋。 不良會把人禁害， 咳，怎不肯回過臉兒來。 （王 483）	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 36, 2008)

沈譯文將頭三句的直述句轉化為詢問句。他將張生對鶯鶯寬衣解帶，感受到幽香四溢的唱詞轉為一連串自問自答的問句：「為何鶯鶯的外衣上有這麼多的鈕扣？這條是不是鶯鶯內衣的縷帶？那條是不是封住鶯鶯香氣的衣帶？」沈之唱詞英譯明顯地背離了原文，卻充分突出了原文中張生迫不及待的心情。舞台上張生著急地解扣與鶯鶯慌張扣回的動作解釋了為何鶯鶯鈕扣似乎特別多，塑造了高度喜劇效果。而沈更將末句張生感嘆鶯鶯為何遲遲不肯回過頭來的詢問句轉為鶯鶯彷彿抗拒強暴的直述句。強烈的“rape”字眼，伴之以張生追逐、鶯鶯掙扎的動感，似乎肆無忌憚地挑戰著戲曲婉約的審美傳統，危險地逼近觀眾道德或情感的底線。與此同時，人所熟知的英文歌曲“Wonderful Tonight”的優美旋律仿佛一張柔情的巨網，不動聲色但無所不包地將觀眾網羅在它的浪漫而非淫蕩的主題之中。

沈以歸化為主軸的翻譯策略尤其明顯地展示在典故的處理上。他巧妙地在翻譯中運用關鍵詞將觀眾 / 聽眾連結到與流行曲調情境相當的原唱詞，以加速觀眾了解典故的意境。以下例句由左而右分別為《西廂記》原

唱詞（王 228），沈之英譯（36）與流行曲調原唱詞：

[勝葫蘆]	Sung to the tune of Can You Feel the Love Tonight by Elton John	Can You Feel the Love Tonight by Elton John
我這裡軟玉溫香抱 滿懷。	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，	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。	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>

這一部分唱詞以成語和文學典故指向性愛高峰。沈摒棄了現代觀眾不熟悉的典故，如暗含性結合的「阮肇到天台」，而劫持、挪用了情境相當的流行曲調之原唱詞的關鍵字；他直接以流行曲調唱詞之「漫遊者」(wanderer) 取代源唱詞之人名，將典故轉化為「漫遊者」已找到了其愛巢。熟悉“Can You Feel the Love Tonight”這一充滿浪漫愛情歌曲的觀眾應能很快聯想到情愛步入高潮。誠如沈在序言所寫：「原譜之詞，中心藏之，必也悄傳言外之意」(3)。至於「軟玉溫香」這一成語，沈用一般人較熟悉的象徵性手法，以「花蕾」(bud) 投射含苞待放的少女鶯鶯，並以類似表述聯繫了第三句的「花弄色」，輔以與原歌詞對應的關鍵字“best”，觀眾不難想到鶯鶯對張生而言是春天的絕佳美色。詞彙的挪移嫁接與音樂潛台詞的運作皆是譯者 / 導演為標的觀眾服務的良苦用心。

三、唱詞英譯：沈廣仁與魏莉莎之比較

如前所述，唱詞翻譯的難度高於一般詩詞翻譯，主要在於合調，要能夠唱出來。沈廣仁的作法是將古典唱詞轉化為流暢易懂且押韻的當代英文，將之譜入流行的英文曲調，並試圖讓原英文歌詞成為潛台詞，為演出效果服務。如其在演出手冊的歌詞以譯者感言所記載：「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」(4)。沈彰顯其十足的操縱，竭力貼近觀眾。比之於魏莉莎將翻譯後的英文唱詞譜入京劇曲調，沈之作法可謂雙重轉化；然而，將英文唱詞譜入英文曲調的難度畢竟不若將英文唱詞譜入迥然有別的京劇腔調。以下審視魏莉莎的唱詞英譯，並進一步與沈之嘗試作一比較。

京劇唱腔原為中文創設，而中文一字一音節，英文卻是一字多音節。魏莉莎的挑戰在於協調此二者之差異，使洋人學生能以京劇腔調唱出合乎源唱詞意思的英文新唱詞。魏莉莎的作法是將英文字音節拆開使之能對應於中文原唱詞。為了便於演唱時必要之調整，她通常譯出一個以上的版本。以《白蛇傳》中船翁的兩句唱詞為例：

My oars break up ri- ver' s calm, (A)

My oars cut through ri- ver' s face, (B)

Jiang er hua puo qian tang jiang,

槳 兒 划 破 錢 塘 江

guests view blo- ssoms all day long. (A)

blo-	ssom	view-	ing	guests	a-	wait. (B)
song	ke	gu	shan	kan	luo	mei. (2)
送	客	孤	山	看	落	梅。

魏莉莎的英譯乍看是字對字，句對句的忠實翻譯，仔細推敲卻不然。在英譯唱詞中，第一句的錢塘江轉為一般的江或河，而第二句的孤山消失了，看落梅成了一般的賞花。中文唱詞中豐富的語境意涵轉為等量音節的英文後訊息遞減；然而受到原唱腔的束縛，用與中文等量音節的英文勾勒原意，誠屬不易。好在對源語觀眾有特定意涵的錢塘江、落梅等對洋人（標的語）觀眾是不存在的。魏的翻譯無疑也是以標的觀眾為取向的。

為了能唱又能顧及原意，魏的唱詞英譯亦時而悖離原文。例如船翁載了白蛇與許仙之後的唱詞：

I	love	West	Lake	in	spring	rain;
最	愛	西	湖	二	月	天，
pra-	ctice	leads	to	your	soul	mate.
和	風	細	雨	送	遊	船。
ten	years	earn	you	a	shared	boat
十	年	修	來	同	船	渡，
one	hun-	dred	li-	fetimes,	sleep	side
百	世	修	來	共	枕	眠。(7)

無可否認，以上有數個字對字的直譯，如愛西湖 (love West Lake)、同船

渡 (shared boat ride) 等。第二句的英譯卻與原詞毫不相關。中式詩詞往往先寫景，再藉景抒發；源唱詞此二者各佔兩句，從「送遊船」到「十年修來同船渡」與「百世修來共枕眠」兩句華人耳熟能詳的俗語對源語觀眾是極為自然，馬上能瞭然於心的。為了顧及對此俗語陌生的西方觀眾，魏莉莎犧牲了第二句唱詞的寫景，而將之轉化成為下兩句唱詞服務的鋪陳：「修練引向靈魂伴侶」(practice leads to your soul mate)。魏莉莎此處的英譯與源唱詞有部分出入，但整體的英文語境是順暢明晰的；可以說，英文唱詞局部偏離了原中文唱詞，不過在總體語意上並沒有背離，甚至還凸顯了整劇的中心意旨——修練成人形(美麗女子)的白蛇對許仙至死不渝的愛情。

唱詞翻譯的最高指導原則在於能夠合入音樂曲調，排練之際適度的調整在所難免。Edward Dent 提到唱詞並非像詩一般被閱讀，而是要在舞台上合樂被聽的(轉引自 Snell-Hornby114)。沈璟亦言：「寧協律而詞不工，讀之不成句，而謳之始協，是曲中之工巧。」(呂 213)。音樂與語言有矛盾時，當優先考慮音樂。例如：魏之「槳兒划破錢塘江」的英譯最後版本是：“My oars break up yo water’s calm yo”。原來的江河 (river) 改為水 (water)，並增加了兩個語尾詞 “yo”。而沈譜入 *Phantom of the Opera* 的以下唱詞英譯：

Waiting at the West Wing for the moon to show,	待月西廂下
<u>Half opening the door</u> , the wind will blow.	迎風戶半開
On the wall, flower shadows move to and fro,	隔牆花影動
Is <u>the jade person walking below?</u> (28)	疑是玉人来

由於“Half opening the door”多了兩個音節，不便演唱，最後演出改為“Half door open”；為了音樂，亦在最後一句添加了“past”，成為“the jade person walking past below”。

能夠演唱並能夠調整合調，是唱詞翻譯的共同要求。比之於魏將英文單詞拆成音節合入中文京劇腔調，沈將英文唱詞譜入流行英文曲調。沈之唱詞英譯應有較大的創作與操縱空間。

四、觀眾的接受度與期待視野

沈廣仁執導的 *The West Wing* 在標的文化新加坡的演出無疑是成功的。觀眾反應熱烈且是相當的投入，報章、網路等媒體亦有極為正面的報導。沈廣仁可謂達到了他所預設的目的。然而，在異域或標的文化的高接受度卻未必能在本土或源語文化中複製。*The West Wing* 原班人馬在同年移師到上海演出。中國媒體雖不乏正面而中肯的評價，更多的是抱持保留態度，稱 *The West Wing* 為顛覆式的改編，難以認同；更有國族中心主義者 (ethnocentric) 無法苟同以百老匯音樂搭配的中國戲曲，稱其為「惡搞藝術」(鄙亮)。當沈廣仁專注於標的文化，竭盡其操作與創新之際，未必料及其越界的轉化會與本土的主流審美期待視野形成顯著落差。

有趣的對比是，魏莉莎執導的接近於「原汁原味」的英語京劇每次(至少直至 2003 年)在中國的演出皆大受歡迎，得到媒體高度的頌揚。中國劇評與媒體對魏莉莎極盡忠實地以英文呈現中國京劇大為賞識，認為她在弘揚中華文化上功不可沒。而魏莉莎身為洋人，且能持續不斷地在海外執導頗高水平的英文京劇更讓中國人覺得驕傲。誠然，魏莉莎的英文京劇以忠實原劇為導向，忠實於原京劇唱腔，力求在翻譯中接近原意，但這並不表示她沒有顧及標的文化，即美國觀眾的接受度。她也認為譯者應發揮創造性；她將京劇的對話譯為道地的美式英文，以英文雙關語替代原劇對白之雙關語，也不時穿插一些美式幽默以維繫觀眾。不知是否經濟起飛帶動國族主義的崛起，近年 (2011) 已有中國學者帶批判性的眼光探討魏莉莎

的京劇英譯與演出，認為某些部分的處理過於美國化，強調更大程度地保留原文中之文化信息（曹 159-160）。

五、結論

從熊式一 1934 年在英國自譯自導的京劇改編為英文話劇《王寶川》開始，中國戲曲藉英譯與演出陸續在境外旅行，迄今已跨越世紀，邁進 80 年。繼熊式一之後的譯者與導演皆是任教於域外大學的學者；其中楊世彭受業於施高德，魏莉莎曾受業於楊世彭，而沈廣仁是魏莉莎的學生。可以看出後繼者不斷地突破、創新，顯示著青出於藍。當中熊式一之《王寶川》跨越英、美主流劇場的演出最為轟動，而魏莉莎的成就與貢獻可謂最大，沈廣仁雖未必高明於魏莉莎，卻在 2008 年的選劇、英譯與演出上大膽創新，獨樹一格。

熊式一自《王寶川》演出成功後，常向洋人坦承《王寶川》乃中國戲曲中泛泛之作而已。為了向西洋推介真正能夠代表中國戲劇精華的經典名劇，他將《西廂記》翻譯為英文，書名為 *The Romance of the Western Chamber*，是《西廂記》最富盛名的早期譯本。然而在沈廣仁之前，一直未見有《西廂記》的英文演出，可見翻譯須費一番功夫，而將譯本搬上舞台當受另一番考驗。沈廣仁重譯《西廂記》使之適於舞台演出，並選用崑劇模式，跳脫了歷來的英文京劇或京劇轉化為英文話劇之演出，可謂標新。而他矢志讓標的觀眾體驗《西廂記》在明代劇場演出的盛況，竟不管不顧，捨去本真的明代崑曲音樂，而代之以現今流行音樂，實屬立異。

固然，以維護中華文化為己任的評論者難以接受顛覆性的戲曲改革，遑論改編改演古典名劇。沈廣仁的英譯與演出在源語文化中褒貶不一，恰恰彰顯了翻譯中如何處理文化信息的理念衝突難免針鋒相對，而其價值取

向可能南轅北轍。

作為中華文化遺產的戲曲當作何種程度的保留與改革，尚難定論。但是，綜觀本文聚焦探討的個案，其發展似趨兩端。其一，入鄉隨俗。譯者、導演面對外國讀者觀眾，重視標的文化而改弦更張。其二，恪守傳統。譯者、導演盡可能保留源文化之韻味，不願為譯文或演出之媚俗而犧牲其本真原則。而入鄉隨俗或者恪守傳統的程度差異則視譯者 / 導演的目的、手段，人格特質，與地域文化而定。

沈廣仁 2008 年在新加坡的《西廂記》英譯與演出通俗從眾，叫好叫座；事實俱在，當無疑義。然而其追尋源流，考證本真；言之鑿鑿，亦非無稽。也許可以認為，沈氏鮮明的舞臺目的感下意識地迎合了文化翻譯的多項理論論述，而其強勢的雙語操縱力不期然地發揮了戲劇翻譯的轉化潛能。

參考書目

- [元]王實甫著，黃竹三、黃俊傑編。《西廂記》。《六十種曲評註 09》。長春：吉林人民出版社，2001。
- [明]呂天成。《曲品》。《中國古典戲曲論著集成》 第六冊。北京：中國戲劇出版社，1959。
- [明]李日華著，黃竹三、黃俊傑編。《南西廂記》。《六十種曲評註 05》。長春：吉林人民出版社，2001。
- 孫玫。〈藝術家行的學者，學者型的藝術家—小記夏威夷大學戲劇暨舞蹈系主任魏麗莎教授〉。《戲曲藝術》。(2000 年第 2 期)：96-98。
- 曹廣濤。〈基於演出視角的京劇英譯與英語京劇〉。《吉首大學學報》。(2011 年第 32 卷第 6 期)：158-162。
- 楊世彭。《導戲、看戲、演戲》。台北：時報文化出版企業，1999。
- 鄺亮。〈英文唱詞，百老匯配樂：新版《西廂記》被指惡搞藝術〉。《青年報》2008 年 5 月 29 日：A2。
- Bassnett, Susan. "Culture and Translation." In *A Companion to Translation Studies*. Ed. Piotr Kuhiwczak and Karin Littau. Clevedon, UK: Multilingual Matters, 2007. 13-23.
- *Reflections on Translation*. Bristol, UK: Multilingual Matters, 2011.
- Evens, Megan. "Translating Bodies: Strategies for Exploiting Embodied Knowledge in the Translation and Adaptation of Chinese *Xiqu* Plays." In *Staging and Performing Translation: Text and Theatre Practice*. Ed. Roger Baines, Cristina Marinetti and Manuela Perteghella. Hampshire, UK: Palgrave Macmillan, 2011. 107-125.
- Johnston, David. "Securing the Performability of the Play in Translation." In

- Drama Translation and Theatre Practice*. Eds. Sabine Coelsch-Foisner and Holger Klein. Frankfurt, Germany: Peter Lang, 2004. 25-38.
- Munday, Jeremy. *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. 3rd ed. London: Routledge, 2012.
- Shen, Grant. Dir.. *The West Wing: a renaissance production with modern music and dance*. Singapore: National University of Singapore, 2008.
- . Trans. *The West Wing: a chuanqi opera*. Ms. 1-44. Singapore: National University of Singapore, 2008.
- . dir. *The West Wing: A Chinese chuanqi opera in English (The musical version)*. Singapore: National University of Singapore, 2008.
- . “Chinese *Chuanqi* Opera in English: Directing *The West Wing* in its Classical Style.” *Asian Theatre Journal* 29.1 (2012): 183-205.
- Shuttleworth, Mark and Moira Cowie. *Dictionary of Translation Studies*. Manchester, UK: St. Jerome Publishing, 2007.
- Snell-Hornby, Mary. “Theatre and Opera Translation.” In *A Companion to Translation Studies*. Ed. Piotr Kuhiwczak and Karin Littau. Clevedon, UK: Multilingual Matters, 2007. 106-119.
- Wichmann, Elizabeth and Hui-Mei Chang. Trans. *The White Snake (Bai She Zhuan)*. Ms. 1-38. 7th draft. Hawaii: University of Hawaii, 2009.