戲劇研究　第8期
Journal of Theater Studies
2011年7月　　頁59-90

新詮的譯趣：「莎戲曲」《威尼斯商人》*

陳　芳
國立臺灣師範大學國文學系所教授

前言

就翻譯光譜而言，如將原著置於左側，譯作由此向右拓展，則翻譯愈偏重於考慮讀者需求，而非作者原意，可能愈會產生較大幅度的偏離結果。幾乎沒有一本譯作能完全與原著密合；即使是致力於貼近原著者，也會在小範圍內加入譯者的個人詮釋。因此，在翻譯的國度裡，原著衍生出各種不同樣貌的成品。

依據「功能論」（或曰「目的論」，skopos-oriented）的說法，跨文化改編也是一種廣義的翻譯。爲了適應標的文化（target culture）的語言與習俗，這種「意譯」（paraphrase）方式，會較偏重於修辭的（rhetorical）、感覺的（sensate）、動態的（dynamic）、隱密的（covert）、工具性的（instrumental）；而非依字面「直譯」（metaphrase），以明顯的（overt）、記錄式的（documentary）語言策略來詮釋原著。[1]如果跨文化改編不僅是平面作

* 本文初稿宣讀於香港中文大學翻譯系（The Chinese University of Hong Kong）與史丹福大學東亞系（Stanford University）合辦「翻譯與亞洲研究」國際研討會（"International Conference: Translation and Asian Studies"），2011年4月28-29日。感謝《戲劇研究》匿名審查人提供寶貴的審查意見，本文已適度採納並予修正。
** 本文爲國科會補助專題研究計畫案：「劇種．行當．程式：「莎戲曲」的表演隱喻（I）」（NSC 99-2410-H-003-076）部分研究成果，謹此誌謝。
1 參見Christiane Nord, "Translating for Communicative Purposes across Cultural Boundaries," *Journal of Translation Studies* 9.1 (2006): 59-76.

臺灣大學學術期刊資料庫

業，還要落實到立體的劇場演出，那麼「意譯」的層次就更不限於譯者，尚須加入編、導、演、製的整體考量，使轉譯詮釋的角度也更爲多元複雜。

以莎士比亞（William Shakespeare, 1564-1616）劇作爲例，其被改編爲中國戲曲演出，可上溯至民國初年。[2]而當代的「莎戲曲」——筆者定義爲從莎劇改編的完整版戲曲——演繹，[3]如納入翻譯光譜中來討論，顯然必須正視標的文化、戲曲劇種、在地語言、演員行當等層面之銘刻影響，及其因應創發之道。所以，「莎戲曲」是一種跨文化的「意譯」劇場。囿於篇幅，本文擬聚焦探討《威尼斯商人》（*The Merchant of Venice*）[4]在當代粵、豫二劇種之「意譯」劇場中，所呈現的不同展演風格，以見「另類譯作」[5]新詮的譯趣。而具體論述的個案，則是二〇〇九年的粵劇《豪門千金》與豫劇《約／束》。[6]前者由廣東粵劇院院

2 參見曹樹鈞、孫福良：《莎士比亞在中國舞臺上》（哈爾濱：哈爾濱出版社，1989年），頁78；孟憲強：《中國莎學簡史》（長春：東北師範大學出版社，1994年），頁140、173。

3 參見陳芳：〈跨文化改編的「務頭」：以「莎戲曲」爲例〉，《戲劇學刊》第10期（2009年），頁151。

4 本文所據 *The Merchant of Venice* 原文是M. M. Mahood, ed., *The New Cambridge Shakespeare* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987). 所引該劇中譯，均據彭鏡禧譯注：《威尼斯商人》（臺北：聯經出版公司，2006年）。

5 此處所謂的「另類」，並非指改編劇作運用顛覆、扭曲、諧擬、現代化……等策略，故意企圖偏離常軌，而是指劇場演出相對於平面翻譯而言，可謂「另類譯作」。

6 當代從《威尼斯商人》改編而成的中國戲曲有好幾部，最早是1952年紅線女主演的粵劇《一磅肉》。1983年，廣州粵劇團推出粵劇《天之嬌女》；2007年，改編成《豪門千金》（倪惠英、關棟天〔即京劇老生關懷〕主演）；2009年又演出純粵劇版，8月在澳穗迎雙慶晚會中獻演。《天》、《豪》二劇均由秦中英編劇；開場原是朱西婭（Portia）與常英志（Bassanio）的郊外騎馬相遇（《天之嬌女》），後來改成夏老克（Shylock）兇狠討債，與李安東（Antonio）發生尖銳衝突（《豪門千金》），且場目也作了調整。而《約／束》曾於2009年9月11日應邀至英國莎士比亞學會（BSA）第四屆雙年會「在地／全球莎士比亞」（Local/Global Shakespeares）國際研討會演出精華版《折辯、判決》；同年11月28日在臺北市城市舞臺正式首演完整版，並與臺灣大學「莎士比亞論壇」合作，推出“Shakespeare in Culture”「學者專場」；其後曾在高雄、新竹（台積心築藝術節）、河南鄭州等地公演。最近又接獲美國莎士比亞學會（SAA）的邀請，已於2011年4月7日該會第39屆年會中演出。此外，1989年，合肥市廬劇團有廬劇《奇債情緣》（張國英、胡拥軍主演）。因爲劇種的影響，特別偏重於表現載歌載舞的花腔小戲。第一場就安排江南小鎮元宵夜，窮秀才白尚禮（Bassanio）和少數民族富家千金鮑惜霞（Portia）一見鍾情。本文無意爬梳《威尼斯商人》的粵劇演出史，或比較二十年前後不同劇種的展演風貌，故只聚焦討論《豪門千金》與《約／束》。《豪門千金》劇本和演出VCD由臺大雷碧琦教授提供，謹此誌謝。

臺灣學術期刊資料庫

長、梅花獎得主倪惠英主演（飾Portia）；後者由臺灣豫劇皇后、國家文藝獎得主王海玲主演（飾Shylock）。以下擬從三個視角切入論述：一是標的文化的滲透，二是劇種、行當的制約，三是語言的轉譯新詮。重點並不在於對《豪門千金》、《約／束》二劇進行價值判斷，或以原著作爲標準來衡量這二部「另類譯作」的優劣，而在於觀察跨文化劇場多元的編創策略與影響。

一、標的文化的滲透

什麼是「文化」？什麼是「跨文化」？相關論述很多，討論層面也很廣泛。就戲劇而言，當代著名的戲劇學者兼導演理查．謝喜納（Richard Schechner）二十多年前早已指出，文化是一直在轉變中的。而表演藝術透過象徵性的動作、虛構與集體神話的敘述來表現行爲和感情，是跨文化交流的康莊大道。[7]又據另一著名的法國跨文化戲劇學者帕維斯（Patrice Pavis）在一九九六年出版的*The Intercultural Performance Reader*（《跨文化演繹讀本》）所論，「文化」是一種生活形態，也是一種明確的「變調」——明顯表現在我們的表述、情感、活動上；大致說來，也就是在集體影響之下我們心智生活的每一層面，甚至我們生物有機體的每一個面相。相對於自然而言，文化是人爲的。文化的傳遞是經由所謂的「社會遺傳」；亦即透過某些技巧，把構成文化的社群心靈與有機體加以「微調」，代代內化相傳。而在戲劇舞臺上，無論劇作元素（有生命與無生命的）或演員表演，都受到文化的滲透和銘刻，並以「視覺化」的方式呈現。[8]對於戲劇從「原著文化」（source culture）移轉到「標的文化」（target culture）的過程，帕維斯繪製了一張「沙漏圖」（the Hourglass Model of Intercultural Theatre），簡要說明至少應具備十一個步驟。爾後，賈桂琳．羅（Jacqueline Lo）和海倫．吉伯特（Helen Gilbert）認爲這個「沙漏圖」其實是假設了一種建立於特權體系的單向文化流動，不足以闡釋「跨文化」間社會政治交揉互涉的狀況。因此，他們提出了「三橢圓圖」——幅射狀雙向交流、九個步驟，予以修正。[9]可見「跨文化演繹戲劇」的過程眞的非常繁複。

---

7 Richard Schechner, "Intercultural Themes," *Interculturalism and Performance*, eds. Bonnie Marranca and Gautam Dasgupta (New York: PAJ Publications, 1991), pp. 309-310.

8 Patrice Pavis, ed., *The Intercultural Performance Reader* (London: Routlege, 1996), pp. 3-4.

9 Jacqueline Lo and Helen Gilbert, "Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis,"

臺灣大學學術期刊資料庫

但不論是帕維斯的「沙漏圖」或賈桂琳．羅和海倫．吉伯特的「三橢圓圖」，其實他們都很關注「文化模式」（cultural modeling）中改編者、表演者的貢獻，以及戲劇類型的選擇。從《威尼斯商人》到《豪門千金》或《約／束》，亦即需要從十六世紀莎士比亞所認知、想像的威尼斯社會文化背景，移轉到當代中國或臺灣編創者所認知、想像並設定的某一時空之社會文化背景。而戲劇類型也要從話劇改成戲曲，且是戲曲中的粵劇或豫劇。在編演過程中，改編者、表演者對作品之認知詮釋，以及標的劇種之表演傳統，都會影響到這些「劇場譯作」的呈現風貌。

在「原著文化」中，處於十六世紀的歐洲，猶太人備受歧視。即使是以自由繁華著稱的威尼斯亦然。當時律法規定，猶太人只能居住於附有圍牆的舊式工廠內，或是隔離區。日落後，基督徒就要把猶太區的大門鎖好，並負責看守。猶太人在白天外出時，都要戴上紅色小圓帽，表明自己猶太人的身分。律法甚至禁止猶太人擁有私產，以致很多猶太人被迫以放高利貸維生。而這種營生方式，又激怒了基督徒，視之爲違背基督教教義的不義之舉。[10]因此，《威尼斯商人》在討論親子、朋友、夫妻的關係之餘，同時透過夏洛（Shylock）與安東尼（Antonio）的仇恨，深究種族、宗教、經濟利益的衝突。當夏洛在法庭上堅持索賠一磅肉時，應該也不僅止於個人恩怨，恐怕還背負著沉重的民族壓力。[11]

而在「標的文化」中，《豪門千金》的劇組所在地——廣州，是清末最早對外開埠通商的港口之一。戲劇背景設定於濠江（澳門），乃是秦代正式納入中國版圖者。從明嘉靖三十六年（1557）開始被葡萄牙人租借。直至清光緒二十三年（1887），葡萄牙政府與清政府簽訂了有效期爲四十年的《中葡和好通商條約》（至1928年期滿失效）後，澳門成爲葡萄牙「永居管理」之地，也是歐洲國家在東亞的第一個領地。華洋雜處的地理環境，很適合《威尼斯商人》的故事情境。女主角朱西婭（Portia）是廣州富商千金，先父曾經商波斯；常英志（Bassanio）先世經商南洋，也是富商，可惜現在家道中落。二人都曾留學海外（朱赴西洋，常赴異國），定情於珠城東郊波羅廟，乃因當年父輩經商係於波羅廟前下船，

The Drama Review 46.3 (2002): 41-46.

10 參見Michael Radford (Director)：*The Merchant of Venice* (DVD)(遠寧文化藝術音像出版社，2004年)。

11 《豪門千金》未涉及種族問題，請詳下文。《約／束》的導演呂柏伸，則在演出版中運用巧思，爲夏洛另加了兩個同伴，特別凸顯此一議題。

臺灣大學學術期刊資料庫

二人才會不約而同至此游春。相傳當年葡萄牙人係於媽閣廟附近登陸，故港口靠近廟宇，也是合乎歷史現實的。而李安東（Antonio）是珠城外貿商人，夏老克（Shylock）則於濠江從業放高利貸。又前往朱家求婚者中，項成是摩洛哥商人，查良奧是波斯商人。是知編劇秦中英有意鋪寫《豪門千金》成爲一部商界人士鬥智、聯姻的喜劇。利／義之辨、緣／情之合、智取奸商、巧合團圓，才是情節主旨所在。原著所設定的基督徒與猶太人間之種族、宗教對峙，並非該劇的重點。

至於《約／束》，則與《豪門千金》迥異，係採用「貼近原著精義」的編創策略。[12]依編劇的理解，莎士比亞在《威尼斯商人》中，設計了好幾層複雜的「約束」關係。就表面上的情節而言，一是巴薩紐（Bassanio）向波黠（Portia）求婚，受到女方父親遺命以金、銀、鉛三個匣子選婿的制約；二是猶太人夏洛（Shylock）和威尼斯商人（基督徒）安東尼（Antonio）訂定了一磅肉契約；三是波黠因巴薩紐把定情戒指（象徵婚約）贈送「他人」而生氣，引出戒指風波。這些紛爭，都是因爲不可思議的「約束」所造成的；此亦即劇名之由來。[13]故事發生地點尼斯府、貝芒縣看似虛設，但編劇卻在潛文本中，假定尼斯府爲宋代開封府。原著中猶太人與基督徒的對立，也在考證後改成大食人（象徵異鄉人）與中原人的歧異。編劇企圖賦予該劇「人類共性」的視角詮釋，並因應中國傳統與臺灣社會的現況，捨棄宗教議題，而偏重思索族群紛爭與和諧。例如慕容天（Portia）原是鮮卑族姓氏，夏洛（Shylock）卻反而有個中原名，象徵著族群移民不過是先來後到的差別；又如在經典高潮的法庭戲中，公爵（The Duke of Venice）有一段長達十九行的臺詞，好言相勸夏洛放棄索賠，後者卻以長達二十八行的臺詞堅決回絕。編劇改寫成一段唱詞：「……有人喜歡臭豆腐，有人厭惡烤乳豬。有人欣賞俏鸚鵡，有人寧願養鷓鴣。有人偏好藍配綠，有人只要紅帶橘。……」「臭豆腐」固然是臺灣著名小吃，「藍、綠、紅、橘」也正好代表

12 「貼近原著精義」雖是《約／束》的編劇理想，但畢竟難以百分之百做到。因爲「原著精義」言人人殊，並無制式化的標準答案。在此一個案中，就編劇的理解，《威尼斯商人》之「原著精義」，乃是藉由情節與語言所保存下來的對於各種「約／束」的探討，以及相對的曖昧、迂迴的表述，而此亦體現於《約／束》劇本中。

13 因爲只要有了約定，就必然會造成束縛；但約定又不盡然完全合情合理，就難免會產生違約的情形。劇名《約／束》，正是有意暗示這種充滿矛盾的弔詭性。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣四個針鋒相對、爭論不休的政黨。[14]同時，儘量保留原著的曖昧與荒誕，凸顯「約／束，豈能約束？」[15]這種兼具冒險與束縛的特性。

既然《豪門千金》與《約／束》對於詮釋《威尼斯商人》採取了截然不同的演繹路數，那麼，在關鍵的劇情段落與人物的性格思想刻畫上，也就有了各自的延展面。以下試以父親遺命選匣擇婿、借貸巨款之因由、戒指風波及其解決之道等段落爲例，來檢視標的文化的滲透影響，與編創者的思考軌跡。

（一）父親遺命選匣擇婿

在原著中，波黠擁有眾多的求婚者（1.2; 2.1; 2.7; 2.9）。《豪門千金》一開場就藉由項成、查良奧的對話，點明「廣州的豪門千金朱西婭小姐公開徵婚」（第一場〈利〉）。在第四場〈情〉中，編劇安排項成、查良奧、黃妙章求婚。項粗獷，自恃「威猛英勇」，被黃譏云：「去城皇廟前賣武啦」；黃自認「才華出眾，文翰精通」，被查譏云：「去光孝寺擺測字攤啦」。不論是城皇廟前賣武，或光孝寺擺測字攤，都是中國傳統風俗。賣藝人行走江湖，隨處做場；測字先生占卜算卦，都與中國民俗習習相關。俟三人聽說若未中選之規定是「終身不再結婚」，反應是：「娶侍妾可以嗎？」、「偷偷地包二奶呢？」中國封建社會文化，本來就容許男人擁有三妻四妾；「包二奶」則是廿世紀八〇年代大陸經濟改革開放後的一種都市社會現象。是知編劇意圖利用中國通俗文化的包裝，增加在地觀眾對於改編劇作的認同和趣味。

《約／束》的處理方式是先在〈序曲〉安設幕後伴唱：「世事荒謬說不盡，嚴父遺命定終身。侯門千金待嫁聘，擇婿由天不由人。」接著，在第一場〈選匣〉中，安排窮生鄒梅（叶音皺眉）公子、武夫徐玖（叶音酗酒）參將、花寶小王爺、東瀛芝居浪人前來求婚。這些求婚者來自四面八方，代表不同身分、階層與性格，暗示慕容天（Portia）之「炙手可熱」。四人聽說若未中選之規定是「不能透露任何內容，而且要終身不娶」，花寶先大聲嚷嚷：「六妻八妾我還嫌少，竟然要賭小王當和尚？」芝居也抗議云：「浪人芝居一張大嘴吃四方，可守

14　見彭鏡禧著，項紅莉譯：〈梆子莎士比亞：改編《威尼斯商人》爲《約／束》〉，《戲劇藝術》第6期（2010年），頁96。

15　參見陳芳：〈豈能約束？——「豫莎劇」《約／束》的跨文化演繹〉，擬刊載於《戲劇學刊》第14期（2011年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

不住什麼秘密」，先後退出參選。而徐玖與鄒梅，「一個是醉眼迷矇枉癡想，一個是挑三揀四甚慌張」。結果可想而知：「一對兒蛤蟆只把天鵝望」，徒然白忙一場。貴族階級妻妾成群、僧侶齋戒，都是中國傳統文化的組成部分。「癩蛤蟆想吃天鵝肉」，也是中國諺語，故爲編劇信手拈來。

（二）借貸巨款之因由

《豪門千金》從夏老克的兇狠討債開始，先在第一場〈利〉中安排了夏老克與李安東的衝突。藉著貧老漢何伯謙欠債無力償還，好容易乞得五角錢買了一磅羊肉，爲醫妻病之藥引，結果卻在街上巧遇夏老克強奪羊肉作爲利息。李安東路見不平，代爲償還本利。圍觀路人也紛紛咒罵夏老克「吸血鬼」、「沒好死」、「雷公劈」，埋下二人結怨的因子。而在第三場〈義〉中，又藉著李安東的唱詞：「錢財過眼雲煙樣，朋友交情日月長。爲助癡人成美想，生平快事又一宗（原注：莊字音，短腔收）。……千金一諾言不爽，借他高利又何妨。……」極力刻畫其爲人慷慨好義，明知夏老克訂定「一磅肉」契約不安好心（「這、這、這、這眞是閻王債！他、他、他、他狠毒過閻王。」），但是「拼將血肉酬知己，仗義人間死亦香」，還是冒險簽約。及至第五場〈智〉，李安東仍是義無反顧：「我是一不害怕，二不求情。」甚至向審判長表示：「向豺狼求惻隱，都是枉開聲。……依法既無活路，守約我愿受刑。……」當常英志及時趕到法庭，提出代償兩倍欠款被拒後，他要求「肉從我身割」。接著，李、常二人就在審判廳「爭相受刑」；連審判長都欽敬二人之「厚義高風」。可見編劇設定李安東是中國傳統文化中的「孟嘗君」、「及時雨」一類人物，李、常二人則是「管、鮑之交」、「范張雞黍」。

《約／束》則於第二場〈借貸〉開始，藉著索、雷二公子的閒聊，側筆鋪墊夏洛與安員外（Antonio）的衝突「由來已久」。然後，再讓夏、安正面交鋒。在夏洛心裡，安員外是個常常破壞他生意的可惡的「僞君子」；而安員外則鄙視夏洛的「放貸謀利」，甚至當面唾罵他是「狗東西」。在這種情勢下，安員外之所以甘願冒險爲巴公子（巴無忌，Bassanio）借貸巨款，編劇以爲二人之間應有某種曖昧情愫（同志情誼）；而這也是當代劇場大導如彼得．謝勒（Peter Sellar），崔佛．納恩（Trevor Nunn）等人的看法。[16]故此，安員外有幾段唱

[16] 參見彭鏡禧譯注：《威尼斯商人》，頁（20）-（27）（〈緒論〉）；121-122（註25）；

臺灣大學學術期刊資料庫

詞，足以表露心跡。例如：「情逾手足知心伴，言聽計從另眼看。賢弟開懷我春風面，賢弟著惱我心頭煩……見不得賢弟愁眉眼，千難萬難、自有愚兄擔。」（第二場〈借貸〉）又於戒指風波後，惆悵萬分：「往事已矣不堪回首，姻緣分明木成舟。丹心一點向誰剖？百般無奈萬事休。金石情誼化烏有，恨不能一場大醉解千愁。」（第八場〈協議〉）至於巴公子的雙性戀傾向，自然流露於外，也被冰雪聰明的慕容天看在眼裡，難免起了疑心：「夫君匆忙趕往尼斯，神色倉皇，方寸全亂。他對這位『安兄』，看來不只是一般的情深義重呢。……」（第四場〈改扮〉）另在公堂上眼見安、巴二人性命悠關所表現出來的「死生契闊」，她不禁「旁唱」：「原指望月老已將紅繩繫，正慶幸終身有託情不移。如今是難捨難分賢棠棣，似拋卻信誓旦旦的結髮妻。霎時間五味雜陳偷眼覷，顧不得冷言冷語反唇譏。」（第五場〈折辯〉）並在夏洛首次舉刀，眾人驚懼不忍時，設定舞臺指示：「冷眼旁觀」（第六場〈判決〉）。希望這些「蛛絲馬跡」，可以對複雜的三角關係提供一些線索。

（三）戒指風波及其解決之道

在巴薩紐送出定情戒指，引起家庭風波後，《豪門千金》的朱西婭除了像原著的波黠般氣惱常英志「輕易負心」外，更對他的「食言而肥」耿耿於懷，高唱質問：「……市井之徒，布衣之士，屠狗之輩，立身處世，尚能一諾千金。進退兩難之際，得失一瞬之間，最易顯人心，見品行。什麼夫妻情？什麼生死約？誓言猶在耳，說話便忘心。虧你還叫枉呼冤，不低頭反躬自省。」（第六場〈巧〉）其解決之道，乃由朱之二侍女（侍書、侍琴）獻策：「我家小姐，最討厭那些庸夫俗子，最喜歡就是那些敢作敢為。……你拈住把劍，走到小姐跟前，再哄她一哄。她還不通融，你就一劍斬落（一槌）自己只手指。」常英志聞言大喜，唱云：「一聲打開塞閉心，金言玉音。既能表意眞，斷指又何憾。劍手持，趕向妻前去，踐我山盟。」持劍欲行，又止，沉吟：「在妻前斷指，難免有矯情做作之嫌，也罷！」接唱：「我就先斷指，後見妻，才表我用心誠懇。」（第六場〈巧〉）幸好朱西婭及時上場阻止，不然常英志就眞的要斷指了。這正是中國傳統所謂「一言既出，駟馬難追」的訓示。既然常英志曾發誓「指在環在」，當然應該「環去指離」。解套之法，也只有如朱西婭所說的「環回指在」。

155-169。

臺灣大學學術期刊資料庫

《約／束》中的慕容天，異於朱西姬的明快爽朗，具有較細膩的深沉情感。在第八場〈協議〉初始，慕容天緩步上場，以獨唱抒發心聲：「耳邊廂只聽得風雨浪浪，是這般夜深沉好不淒涼。一陣陣錐心痛無以名狀，怪只怪夫君他做事荒唐。對天地發誓願恩情全忘，更不顧定情時我語重心長。到如今多情怎對薄情講，一腔哀怨、一腔哀怨意徬徨。」一邊凝視取自巴公子的玉戒，一邊喃喃自語。不想相信、不願相信，但又不得不信。此時，行雲（Nerissa）抱怨著瓜諾（Gratiano）[17]贈戒他人的過失入場。在慕容天的主導下，隨後揭啓演出「戒指風波」戲中戲。慕容天責備巴公子的唱段：「定情玉戒非罕見，夫君盟誓若等閒。生死相隨到永遠，句句是你親口言。而今輕捨此物件，是否別有女嬋娟？莫不是朝三暮四初心變？莫不是鸞鳳求凰化雲煙？莫不是眞情如夢難檢點？莫不是花不常開月難圓？果然是夫妻之間情緣散，我又何必在乎——那一圈！」表面上是圍繞著定情玉戒做文章，實則保留了原著同段場景的性暗示意涵。「那一圈」兼指女陰與玉戒，是諧擬莎劇曲筆的雙關語。[18]依循原著的情節架構，慕容天並未如朱西姬一般，在李安東講情時，簡潔回應：「先生高風，西姬敬佩，至于他麼……是眞是假，由他自己證明罷，侍書侍琴，送李大爺前廳待茶。」（第六場〈巧〉）拒絕李安東當和事佬。而是把順水人情做給了安員外，讓他當巴無忌的保人——「情願再以十斤肉作保，保證巴賢弟今後絕對不會故意違背誓言。」[19]如此，一旦發現慕容天還是自己的救命恩人時，安員外的同志情結，無論如何都不能再延續了。

二、劇種、行當的制約

中國戲曲劇種品類繁多，可依藝術形式、體製規律或演唱腔調來分類。[20]中國大陸曾以腔調劇種作爲分類基準，進行過幾次大規模的普查，凡統計戲曲劇種（偶戲除外）約有360、317、373或335種。數字上的差異，主要是由於田調時

17 瓜諾在《約／束》中是巴無忌的書僮。

18 參見陳芳：〈豈能約束？——「豫莎劇」《約／束》的跨文化演繹〉。

19 原著的安東尼是說：自己曾以身體抵押，爲巴薩紐借錢；現今敢再次擔保，以靈魂抵押，保證巴薩紐今後絕對不會故意違背誓言。見彭鏡禧譯注：《威尼斯商人》，頁149。《豪門千金》的李安東也有類似說詞。

20 曾永義：〈論說「戲曲劇種」〉，《論說戲曲》（臺北：聯經出版公司，2006年），頁247-252。

臺灣大學學術期刊資料庫

間前後跨越三十年，且執筆者的認知觀點與畫分標準不一，掌握史料文物亦有不同所致。一九八〇年代以後，據說還有267種。[21]這些劇種的分類基準，雖然主要是語言和腔調，例如崑劇就說崑山話（即蘇州話，崑山原隸屬於蘇州府），唱崑山水磨調；歌仔戲就說閩南語，唱歌仔調、都馬調等；京劇就說北京化的湖廣音，唱西皮、二黃等……。但每一個劇種，事實上都有自己的表演傳統與特色。除了載歌載舞的共性外，還各自具有不同的演藝殊性。《威尼斯商人》移入粵劇與臺灣豫劇的表演傳統中，會受到哪些表演元素的制約？要如何因應？又如何突破？以下即分二小節，分別論述粵劇對《豪門千金》、臺灣豫劇對《約／束》可能造成的制約影響。

（一）粵劇「兩柱制」與《豪門千金》

粵劇係自明、清以來，不斷吸收流入廣東的海鹽腔、弋陽腔、崑山腔、梆子腔等音樂，並融合珠江三角洲的民間音樂，逐漸形成以梆子（京劇稱西皮）、二黃爲主的南方劇種。因演唱特色不同，約可分爲主唱弋陽、崑腔、二黃的「外江班」，和主唱西秦梆子腔的「本地班」二大類。一九二〇年代，粵劇曾改用平喉（本嗓）唱廣州方言，演唱音域一律降八度。又因爲殖民的影響，受到文明戲、西方話劇、電影，乃至資本主義經濟的思想衝擊，粵劇更趨向現代化和通俗化，演出風格也更豐富龐雜而庸俗。不但音樂伴奏加入西樂和佛教音樂；樂師由七人編制增至十二人，後更增至十六人；伴奏樂器增加了醮師常用的短筒或長筒喉管，與椰殼胡琴、秦琴、揚琴、小提琴。一九三〇年代後，還增加西洋樂器如薩克斯管、小號、吉他、木琴……等。由於劇目偏重文戲，掌鑼者的地位甚至超過掌板者（打鼓者），成爲樂隊的領班。腳色行當從原有的末、淨、生、旦、丑、外、小、貼、夫、雜十門，蛻化成「六柱制」：文武生、小生、正印花旦、二幫花旦、丑生、武生。所有的編演劇目，最好都能平均照顧「六大柱」的戲分（但主要還是文武生與正印花旦兩柱）。且所有的男角都是「生」，所有的女角都是

[21] 見中國戲曲曲藝辭典編委會：《中國戲曲曲藝辭典》（上海：上海辭書出版社，1981年），頁102-103；中國大百科全書編委會：《中國大百科全書．戲曲曲藝卷》（北京、上海：中國大百科全書出版社，1983年），頁588-605；李漢飛編：《中國戲曲劇種手冊》（北京：中國戲劇出版社，1987年），頁1、849-985；余從：《戲曲聲腔劇種研究》（北京：人民音樂出版社，1988年），頁174-205；中國戲曲劇種大辭典編委會：《中國戲曲劇種大辭典》（上海：上海辭書出版社，1995年）。

臺灣人文學術期刊資料庫

「花旦」，以致喪失了不同行當原有的演藝特色。此後，集中以廣州、港、澳等地大劇場爲演出重鎮者稱「省港大班」，流動於內地城鄉演出者則稱「過山班」（或「落鄉班」）。前者以服裝布景華麗、演員陣容整齊、劇目新奇別致爲號召，後者則多演傳統戲。[22]在這種劇種發展的背景下，粵劇可謂中國所有地方戲曲中最偏好吸收新元素的劇種。

早在一九五二年的《一磅肉》中，音樂已加入薩克斯風、小提琴、電吉他……，並使用流行音樂來填詞。《豪門千金》由倪惠英飾演朱西婭，在表演上以純眞、樸實、細膩著稱，音色甜美，運腔婉轉，吐字清晰，著重人物感情的表達。在唱腔藝術上，除了吸取粵劇的傳統唱法外，更著力於戲曲演唱中「歌唱性的探索」。[23]而且明顯可見以「生」和「花旦」爲當家主角的舊規。無論演唱腔調、音域或風格等，在在凸顯了粵劇的劇種特性。一九八三年的《天之嬌女》共六場，場目是：〈寶劍奇緣〉、〈高朋義友〉、〈選匣定親〉、〈半場婚禮〉、〈大智回天〉、〈天成美眷〉。據此改成《豪門千金》的六場：〈利〉、〈緣〉、〈義〉、〈情〉、〈智〉、〈巧〉，對應各場主角爲：

場目	主場人物（行當）
一〈利〉	夏老克（丑生）
二〈緣〉	朱西婭（正印花旦）、常英志（文武生）
三〈義〉	李安東（小生）
四〈情〉	朱西婭（正印花旦）、常英志（文武生）
五〈智〉	朱西婭（正印花旦）
六〈巧〉	朱西婭（正印花旦）、常英志（文武生）

是知《豪門千金》之所以名曰「豪門千金」，戲分集中於朱西婭（正印花旦）與常英志（文武生），是受到粵劇劇種和「兩大柱」行當的制約。更準確地說，《威尼斯商人》進入粵劇，不論是《一磅肉》、《天之嬌女》或《豪門千金》，都會被改編成以波黠和巴薩紐爲主線的才子佳人劇，且須大大鋪陳女主角的才貌雙全、智勇過人。

《豪門千金》的編劇，因而在原著之外無中生有——創編了第二場〈緣〉。

22 參見李漢飛編：《中國戲曲劇種手冊》，頁560-568；賴伯疆：《廣東戲曲簡史》（廣州：廣東人民出版社，2001年），頁241-242、247。

23 參見http://baike.baidu.com/view/386738.htm，讀取日期2009年12月16日。

臺灣大學學術期刊資料庫

安排朱西婭與常英志不約而同至珠城東郊波羅廟游春，因爲一點兒小誤會，二人鬥劍復吟詩，比武又競文，結下情緣。常英志乃決定向李安東借款，置辦重禮，前往求親。在這場戲中，常英志展示豪情抱負，吟哦詩句云：「遠山近水錦屏開，寵柳嬌花撲面來，最憐紅豆相思樹，何處情人著意栽。」朱西婭卻打發了侍女，「爽唱【梆子中板】」：

古人說道，
景生情，詩言志。
聽君幾句話，
情志盡明了。
說什麼，才人抱負，
壯士豪情，
到底胸襟還是低小。
春來紅豆惹相思，
相思是甜不是苦。
你把詩人情俏話，
講成黯淡蕭條。
無限風光，
正合抒展胸懷，放開心竅。

遂將常詩改成：

無邊廣闊海懷開，
錦帆萬里順風來。
最愛相思紅豆樹，
長得情人帶笑栽。

——第二場〈緣〉

改作果然英姿颯爽，格局開闊。常英志不由得「大加嘆賞」：「好氣慨[24]呀！」二人接著對唱，互訴情衷。朱西婭更直言云：「望能與君子，低徊共瞻眺」、「蘭芷清芬松梅高潔，與君同游俗氣全消」，情意表露無遺。這個談情說愛、論文作詩的場景，顯然是編劇基於粵劇劇種「兩柱制」的特色而創造出來的。

上文已經說過，腔調劇種的分類基準是語言與腔調。粵劇要說廣州方言，唱

24　筆者案：此疑是誤字，應作「氣概」。

臺灣大學學術期刊資料庫

腔主要分爲板腔、曲牌、說唱三大體系。板腔約有三十種常用「板式」，沒有固定旋律，但有固定的結句音，以「依字行腔」演唱。曲牌包括牌子（來自崑曲）、小曲、廣東音樂、其他劇種曲牌、其他地方樂曲、民歌、中外流行曲及新創作曲調等。有固定旋律，係「按譜填詞」，可透過「加花」、「減字」、「換音」等手法，變動旋律。說唱則有五種常用形式：南音、木魚、板眼、龍舟及粵謳（又名解心）。音樂結構類似板腔體，「先詞後曲」，唱詞與叮板規範嚴謹，另可間用說白。[25]《豪門千金》中動輒可見廣東方言，如「睇住來啦」、「誰人唔愛」、「爭埋一份」、「日來落緊貨物」、「食得落麼」、「羅掘俱窮，邊處有錢還債」、「就算係老糠（才）」、「仲慘過割他身上一磅肉」、「比的『貼士』你拉」、「有返過」、「誰來供養許多『大耳窿』」、「咪拘」、「我呢只手指」、「呢一次，衰收尾」、「衰到扑街」、「駝衰我，份工無埋」、「人細氣大」……；所唱曲調如：【買什貨】、【雙飛蝴蝶】、【岐山風】、【長句二王】、【梆子中板】、【銀河會】、【減字芙蓉】、【七字清中板】、【二流板面，連序】、【合尺滾花】、【王祥哭靈】、【早天雷】、【快五才滾花】、【二王慢板面】、【四不正】、【琴音】、【十八么】、【莫扎特曲】、【新曲】、【正線滴珠二王】、【直起古調秋江別】、【彩雲飛】、【銀台上】、【乙反減字芙蓉】、【禪院鐘聲尾段，頭句搖板】、【昭君怨尾段】、【過序吊慢】、【紅繡鞋】、【二王】、【口古】、【反線芙蓉腔中板，短序】、【戲皇叔】、【娛樂升平中段】、【十字清中板】、【反線中板】、【二王慢板】、【二王滾花】、【仿十八摩】、【乙反長句二王】、【二王正線趨爽】、【西皮下旬連序】、【步步高】……。板腔、曲牌、說唱三大體系的各式曲調，無不運用自如。可見編劇確是粵劇當行作手，熟諳廣東俗語方言與各式腔調變化。《豪門千金》是專爲粵劇打造的《威尼斯商人》，不易被其他中國地方戲曲劇種移植演出。

（二）臺灣豫劇與《約／束》的「跨界」

豫劇原名河南梆子、河南高調，俗稱河南謳、謳戲、豫梆或土梆戲。大約是從明末清初的隴西梆子腔（即甘肅調、西秦腔）流入河南，結合當地的土腔戲，

[25] 粵劇課程發展實驗小組編：《粵劇合士上》（香港：香港特別行政區教育統籌局，2004年），頁25-26。

臺灣大學學術期刊資料庫

又受到羅戲很大的影響而逐漸形成的。早期的梆子腔可能是曲牌體音樂結構，乾隆以降，慢慢過渡到板腔體。[26]豫劇在流傳過程中，由於演唱方式和語音方言之異，曾形成豫東（即高調，含祥符調、沙河調）與豫西（即靠調）兩大流派。前者發聲多用假嗓，音域屬上五音，高亢奔放，多花腔；後者則多用本嗓，屬下五音，深沉渾厚。一九二〇年代後，豫東調與豫西調相互吸收借鑑，乃合流爲現代所謂的豫劇。成熟後的豫劇音樂有慢板、二八、流水及飛板等四大板類，曲牌約四百多首。伴奏樂器早期用二弦、大弦（八棱月琴）、三弦、竹笛、梆子……等；一九三〇年代後，改用板胡、二胡、三弦，入笙，棄大鐃、大鑔、尖子號；一九五〇年代後，加入琵琶、革胡、悶子；爾後或加入西洋樂器、電子樂器等。腳色行當也由同、光以前的鬚生挑班（多演征戰戲、袍帶戲），經過以坤伶爲代表的時期，進而發展成「四生四旦四花臉」。[27]一九八〇年代後，豫劇旦行開始有常香玉、陳素眞、崔蘭田、馬金鳳、閻立品等五大表演流派之說。據統計，現在豫劇實爲所有中國地方戲曲中，劇團數量與觀眾人數最多的一個劇種。[28]

從越南富國島意外遷臺的中州豫劇團開始，豫劇在臺灣已默默耕耘了五十多年。歷經奠基期、整編期、轉型期、興盛期、創發期等五個階段，早已超越撫慰鄉愁、教化人心的政治、教育目的，而以「回歸藝術本質」的具體實踐成果，立足於臺灣的人文社會中。[29]事實上，豫劇在臺灣，長期以來，都是以一個劇團（即臺灣豫劇團，前身爲飛馬豫劇隊）的存在，象徵著一個劇種的存在。由於豫劇人才培育艱難、劇團編制與經費限制等因素，使臺灣豫劇演員行當只能粗分爲旦（含青衣、花旦、武旦、老旦等共數人）、生（含小生、老生、武生等各二人）及武淨一人；文、武場面也只能以基本的板胡、琵琶、笙、笛、鑼鼓、梆子……等爲主。這種「先天不良、後天失調」影響所及，就是演出劇目幾乎沒有老生戲與花臉戲，戲分多半集中於當家旦腳；而音樂表現也稍嫌薄弱。

---

26 陳芳：〈論梆子腔的名義〉，《清代戲曲研究五題》（臺北：里仁書局，2002年），頁65-92。

27 四生，實爲五生，即：大生、二生、老生、小生、邊生；四花臉，實爲五花臉，即：大花臉、二花臉、三花臉、黑臉、毛臉；四旦，實爲八旦，即：正旦（青衣）、閨門旦、花旦、老旦、帥旦、刀馬旦、彩旦、窯旦。可見表演分工之愈趨精細。

28 見李漢飛編：《中國戲曲劇種手冊》，頁750-755；馬紫晨主編：《中國豫劇大辭典》（鄭州：中州古籍出版社，1998年），頁10-12。

29 陳芳、嚴立模主編：《臺灣豫劇五十年圖志》（高雄：國立國光劇團豫劇隊，2003年），頁8-35。

臺灣大學學術期刊資料庫

在現今全團只有一個河南人的狀況下，說著臺灣化的河南腔、中州韻，交互運用豫東調、豫西調，間或參採曲劇、墜子、道情，以上下對句唱梆子腔，並以梆子擊節，是臺灣豫劇異於河南原鄉的一大特色。雖採用詩讚系語言（以七字句、攢十字爲主）、十三道轍叶韻和板腔體音樂結構，卻不拘泥於豫劇原本的俚俗性與二八板，自有特殊的演藝風味。因此，《約／束》文本並未設定唱腔板式，讓曲唱保留了較靈活的調度彈性。

因爲劇團演員行當分配不均，曾有「八齡神童」之稱的王海玲，也在五十年的演出磨練下，從主攻花旦，兼學武旦，跨向刀馬旦，再攻青衣，兼演青衣老旦[30]、帥旦[31]、彩旦、小生……，可謂「生旦兩門抱」，成爲名副其實的「臺灣豫劇皇后」。[32]這次王海玲以五十七歲「高齡」，竟然大幅度跨行當挑戰夏洛，以老生打底，融入淨腳、丑腳的元素，並研發耍弄新道具——算盤，在舞臺上成功塑造了一個具有複雜人性、心理轉折豐富、令人同情的夏洛。而這個夏洛，也是全球所有的《威尼斯商人》劇場版中，極少數由女性來扮飾的。

王海玲的「大幅度跨行當」演出說來容易，其實很難。她在〈我的跨行當挑戰〉一文中曾現身說法：「摸索『夏洛』的過程，對我們這種從小受傳統演員養成訓練的人來說，是相當不容易的，因爲在傳統戲曲裡，行當分明，程式化的規範是無法逾越的。我們從『老生』去構想，覺得無法表現夏洛壓抑的憤怒不平，於是又給這個角色加了『花臉』的元素進來，但還不夠！夏洛在劇中得意洋洋的一面，還需要『丑角』來潤澤他。……其中我覺得最難的，大概就是『唱』了。『老生+花臉+丑角』的唱以及笑都很磨嗓子，這對我原本旦角行的聲音來說，其實是一種損耗。……」[33]所以，王海玲的夏洛儘管在唱念上壓低了嗓門，不免仍會透出「雌音」。這正是演員本工行當的一種無形制約。

一則由於刻畫人物性格所需，二則也是爲了讓主角表現唱功，《約／束》特別爲夏洛增寫了幾段唱詞。當夏洛在法庭戲中全盤皆輸、頹喪至極時，編劇更爲

30 在豫劇中指看似老旦，實由青衣應工者，如《楊金花》中的佘太君、《對花槍》中的姜桂枝。

31 此爲豫劇旦腳獨創的行當，紮靠配旗，又有大段唱功。表演上融青衣、刀馬旦、武生爲一體；唱腔上既保持青衣柔、潤、顛、穩的唱法，又吸收武生等男腔樸、直、昂、壯的特色。如《平遼東》之穆桂英，頗有「武戲文唱」的味道。

32 陳芳：〈本色天成——王海玲的豫劇情緣〉，《臺灣豫劇五十年圖志》，頁239-244。

33 王海玲：〈我的跨行當挑戰〉，《約／束》節目書，2009年。

臺灣大學學術期刊資料庫

夏洛加寫了抒發心聲的大段詠嘆調：

夏洛：唉！（旁唱）離絕域、到中原、越過千山和萬水，
白手起家、謹小慎微。
晝夜不休心勞瘁，
外地經商能靠誰？
年年繳納苛捐雜稅，
人前人後把小心陪。
身爲異族非同類，
遭受排擠淚暗垂。
忍氣吞聲等機會，
好容易——今朝終於辨是非。
我只道十拿九穩萬事備，
磨刀霍霍爐火炊。
誰知曉風雲變色成譎詭，
煮熟的鴨子啊、撲喇撲喇展翅飛。
三倍的銀兩好實惠，
親手推卻悔難追。
高利放貸功虧一簣，
樂極竟然也生悲。
精打細算全枉費，
完美的合同與願違。
事到如今知難退，
老夫唯有賠本歸。

——第六場〈判決〉

這是因爲編劇認爲在前喜後悲、情境反差如此巨大時，夏洛的「異鄉人」身分與處境，應會格外引發他的傷感。尤其是當慕容天詢問安員外：「您會給他何等的慈悲呢？」後者回答：「哦，我同意公家那一半減爲罰鍰，但可不是我的那一半。而且，他要立刻歸化中土，不再穿著奇裝異服。」（第六場〈判決〉）正是嘲諷意味十足的自以爲是。[34]帶有附加條件的慈悲，其實並非眞正的慈悲。何況

[34] 在原著中，安東尼是要求夏洛改信基督教的。因爲莎士比亞時代的宗教觀，信奉基督是得

臺灣大學學術期刊資料庫

這些條件是要強迫改造一個人——同時包括外表服飾與內在認同。安員外所展現出來的「慈悲」，在本質上反而是一種「殘忍」。更殘忍的是，在公堂之上，周遭充滿了中原人的附和聲，使夏洛更顯得孤掌難鳴。又因夏洛還有放貸謀利的投機本性，也算不上一個「民族英雄／悲劇英雄」，使整個場景因而於譏諷中透顯無奈，於公道中暗寓荒涼。而這段唱詞，不止合乎豫劇格律，也合乎所有板腔體戲曲的上下對句格式。故知《約／束》在劇種與行當的制約中，已有跨界的嘗試。

三、語言的轉譯新詮

莎士比亞的語言魅力，使其劇作立足於世界劇壇，歷經四百多年仍屹立不搖。就「莎戲曲」而言，如何正確理解四百年前莎劇的英文，轉譯爲信、達、雅的中文，再改寫爲戲曲語言，並須對應特定的劇種與規律，絕對是改編者難以迴避的挑戰。莎劇慣用變化稱謂、雙關語、無韻詩、抑揚格五音步（iambic pentameter）、誇飾法……等修辭技巧或文字遊戲，來豐富劇作的思想，深化人物的內涵。《威尼斯商人》還用了排比（parallelism）、設問（rhetorical question）、譬喻、首語重複法（anaphora）、句尾重複法（epistrophe）、分享詩行（split lines or shared line）、對偶句……等修辭法，以及某些商業術語，營造複雜的情緒和氛圍。[35]《豪門千金》與《約／束》在戲曲語言的轉譯上，各有偏重創新的演繹考量。以下試以巴薩紐選匣、波黠的「慈悲論」以及劇終場景，作爲具體析論的例子。

（一）巴薩紐選匣

原著中的巴薩紐與波黠素不相識，他們的愛苗滋長於巴薩紐前來求婚，而盤桓於波黠家中的短暫時光。但《豪門千金》的編劇已別出心裁，另外加寫了一場〈緣〉。有鑑於常、朱二人早已心心相印，常英志選匣的動機，較原著之巴薩紐，更爲多情浪漫。而朱西婭的回應，似乎也暗示與常英志「得失共守」——如

永生的唯一途徑。逼他改宗，實則是拯救他的靈魂。見彭鏡禧譯注：〈緒論〉，《威尼斯商人》，頁（17）。《約／束》不談宗教，於此側重的是民族文化意識。

35 彭鏡禧譯注：〈緒論〉，《威尼斯商人》，頁（29）-（36）。

臺灣大學學術期刊資料庫

果常未選中，朱亦有意終生不嫁。故在第四場〈情〉中，常英志跟著管家複誦誓言後，朱、常間有一段很長的對唱：

西婭：（【直起古調秋江別】）

方寸間驟若鉛沉重，
他是情如磐石固，
得失不動容。
喜雙飛有夢，
怕雙飛破夢。
痛終身事，
竟在虛無飄渺中。

英志：（接唱）

方寸間驟若鉛沉重，
她是言如明月朗，
許選絕世容。
喜雙飛有夢，
怕雙飛破夢。
到底因什麼，
翻然變口風。
問句小姐可知，
話離口、好比箭離弓。

西婭：你相信自己眞能選中麼？

英志：若顧得失，豈是至情，你由我選罷！

西婭：（接唱）

我害怕，事情難料，選難中，
拆鸞分鳳，累你一生鰥守，
抱恨以終！

英志：（接唱）

小姐你休擔心，
身可分，愛不終，
你心永在我心中。
倘得天庇佑，能選中，

臺灣大學學術期刊資料庫

今生今世幸福永無窮。

西婭：你不該拿終身幸福去碰運氣！

英志：你一樣是拿終身幸福去碰運氣呀！

西婭：這——（前曲，跳過一段唱）

我倆可悲正同，

問人世，情河上同命鳥，

又誰個甘心將命運，

比飛花舞亂風。

英志：（接唱）

小姐你，請放心，

我堅信天必眷，愿不空。

西婭：（接唱）

我不忍鴛鴦分飛各西東，

也不敢背父，惟有……

堅心守志、共得失、報情隆。

——第四場〈緣〉

常、朱二人於選匣前，互訴衷情，各表心聲。「方寸間驟若鉛沉重」，既象徵抉擇之難，也可能暗示應選鉛匣。婚姻不是兒戲，誓言與責任同等沉重。「喜雙飛有夢，怕雙飛破夢」，不僅是符合情節的應景唱句，更爲日後「戒指風波」埋下伏筆。

及至正式選匣，《豪門千金》是如此鋪敘的：

西婭：侍琴，快把音樂奏起來吧，要是他失敗了，好讓他像天鵝一樣在音樂中死去。（音樂起）啊！我的生命懸在你手裡，但愿你安然生還。我這觀戰的人，比你上場作戰的人還要驚恐萬分。你去吧！

〔（【彩雲飛】）音樂起〕

英志：（白）外觀往往和事物的本身完全不符，世人卻容易爲表面的裝飾所欺騙。你這炫目的黃金，去吧，我不要你！你這慘白慘白的白銀，在人們手裡來來去去的下賤的奴才我也不要你。再看這些世間所謂的美女吧。那是完全靠著脂粉裝點出來的，越是輕浮的女人所塗的脂粉越重，去吧！啊！可是你，冷峻的鉛，你的形狀只能使人卻步，一點沒有吸引人的力量，然而你的質樸卻比巧妙的言辭更能

臺灣大學學術期刊資料庫

打動我的心。我就選了你吧！

西婭：我的心快要窒息而死了，請你讓它減輕幾分吧！

英志：但愿結果圓滿！

英志：這是什麼！啊！美麗的朱西婭小姐，這是誰的神話之筆，描畫出這樣一位絕世的美女！

管家：小姐，這裡還有一封信。

西婭：（接過）是先父手跡（開書、同觀）

西婭爸爸：（內場音）眼中只有金和銀，是對我家財動心。選這貌不驚人鉛匣子，才是愛我女兒的眞情人。（強音樂聲，無限感動）

西婭：父親！原來你這選婚鋪排，是另有一番深意，女兒錯怪你了。親愛的夫君，但愿我有無比的賢德美貌和一顆溫順的心奉獻給你，我自己以及我所有的一切，現在都變成您的所有了。

英志：您使我說不出一句話來，只有我的熱血在我的血管裡跳動。

——第四場〈情〉

從整體敘事語言看來，編劇是非常「忠於原著」的。且看波黠的臺詞（這段共二十三行）：「……尼麗莎你們，大家站遠一點。／在他選擇的時候，把音樂奏起來；／他若失敗了，就如天鵝之死，／消逝在音樂聲中。……你活命，我才活命。我做壁上觀，／心驚膽顫，遠超過你在場上作戰。」（3.2.42-5; 61-2）再看巴薩紐的臺詞（這段共三十五行）：「看來外表最難顯示它的內在：／我們總是被裝飾的物品欺瞞。／……粉塗得越厚重，人變得越輕浮。／……因此你這耀眼的金，／……我才不要你呢。／也絕不要你，你這蒼白庸俗，衆人的／奴才。可是你，你這寒傖的鉛，／雖然並不討喜，反而令人畏懼，／你的黯淡感動了我，勝過巧語花言：／這就是我的選擇。只求天從人願！」（3.2.73-4; 91; 101-7）可知編劇幾乎是摘取片段、「直譯」原著。而巴薩紐打開鉛匣，看到波黠的畫像後，有一段長達十六行的讚美詞，則被簡化爲「美麗的朱西婭小姐，這是誰的神話之筆，描畫出這樣一位絕世的美女」。接著會看到匣內一紙捲，是波黠父親分叶二韻，每行七個音節，一共八句的短詩。[36]編劇改以「內場音」處理。再來是

[36] 該詩云：「您做選擇不憑外表，／選得正，冒險得好。／既然好運讓您得到，／就該滿足，白頭偕老。／對此結果若是歡欣，／接受好運，當作天恩，／轉身面對您的夫人，／戲上愛吻，情定終身。」（3.2.131-8）參見彭鏡禧譯注：《威尼斯商人》，頁85-86。

國家圖書館 臺灣學術期刊資料庫

波黠長達二十六行的臺詞，及巴薩紐：「小姐，您害我無言以對了。／唯有我的血液在向您傾吐，／我的體內是一團混亂……」這段長達十一行的回應。

由於當代戲曲演出時間和形式的限制，編劇必須濃縮改寫原著的情節與臺詞，這是無可厚非的。巴薩紐選匣一景，在《豪門千金》中，是比較典型的「保留原著」。就直譯而言，甚至是無可指摘的。但這一景恐怕很難得到粵劇觀眾的認同。問題並不在於「中英翻譯的精確度」，而在於「標的語言的習慣性」。簡言之，莎劇原汁原味的語言，究竟不是戲曲語言，亦非粵劇語言，其間之差距，不可以道里計。故「原樣照般」，並不合宜。

《約／束》中的慕容天和巴無忌則是曾有一面之緣，彼此都留下了深刻印象。慕容天心裡已然打定主意：「巴郎他品流儒雅令人愛，早已是一抹形影縈心懷。任憑它弱水三千入東海，我只待獨取一瓢共徘徊。」巴公子也認定：「前生欠下相思債，重訪空谷會幽蘭。」（第三場〈定情〉）在原著中，當巴薩紐對著匣子自言自語時，歌聲揚起。這首歌的前三行是：“Tell me where is fancy bred, / Or in the heart, or in the head? / How begot, how nourishéd”（3.2.63-5）。有研究指出，這三行行尾的bred, head, -shéd 正好跟lead（鉛）叶韻，故波黠有可能藉此暗示應選鉛匣。[37]《約／束》便於〈定情〉中，安排慕容天贈詩，以取代奏樂：「眞心問取向花箋，千里姻緣一線牽；有意當然成好事，天長地久自纏綿。」刻意選用「箋」、「牽」、「綿」等一先韻的韻字，以便保留與「鉛」字叶韻的涵義。而巴薩紐那段長達三十五行、「思考如何選匣」的臺詞（3.2.73-107），則被轉化爲巴公子的唱段：

誰不愛金銀珠寶光燦爛，
華彩錦繡日日鮮。
誰不愛佳餚盛饌酒滿盞，
高車駟馬美衣冠。
轉眼間煙消雲散成虛幻，
富貴榮華難上難。
人世眞假莫能辨，
天花亂墜總欺瞞。
自古衙門好手段，

[37] 同前註，頁82（註6）。

臺灣大學學術期刊資料庫

矯飾言語是非搬。
懦夫誇勇蘭陵現，
倒戈只在彈指間。
罪惡擅以德行掩，
道貌岸然實藏奸。
外是金玉內敗亂，
細推物理探本原。
我可得——小心謹慎選一選，
成敗全看這一關。

以及如下念白：

巴公子：（左右端詳三個匣子）這個麼——
（思考、揣度狀）：千里姻緣……一線……牽……
（又看看匣子，似有所悟）：我不要燦爛的金，也不要庸俗的銀。而你（指著鉛匣）你這寒傖的鉛，雖然色澤黯淡，卻勝過花言巧語。我何不冒險孤注一擲？（轉身宣布，果斷地）這就是小生的選擇，祈求天從人願。

——第三場〈定情〉

巴薩紐對波黠畫像的十六行讚美詞，和波黠父親的八句短詩，編劇改寫如下：

巴公子：（取出畫像，白）好美的畫像！眞是維妙維肖！
（唱）一雙含情目，
兩彎柳葉眉。
面如白花蕊，
唇似一點梅。
婀娜多嬌媚，
風流賽明妃。
更別有一股子靈秀點慧，
顧盼神采飛。
（白）這畫師眞是巧奪天工；丹青素描，點染精妙呵。
咦？匣內還有一首詩哪。
（取詩觀看，吟）形容光彩不足式，
擇取全憑一片心。

臺灣大學學術期刊資料庫

窈窕佳人歸君子，
三生緣定謝天恩。

——第三場〈定情〉

至於隨後波黠長達二十六行的臺詞，和巴薩紐長達十一行的回應，《約／束》也編寫成二人對唱。相形之下，《約／束》似乎更偏離原著。然而，這種「偏離」，對於標的文化的觀眾而言，卻反而具有親近的效果。

（二）波黠的「慈悲論」

在原著中，波黠改扮法學博士，步入法庭後，有一段精采絕倫的「慈悲論」。《豪門千金》與《約／束》都不約而同改寫成一段唱詞。爲清眉目，茲表列如下：

《威尼斯商人》	《豪門千金》	《約／束》
慈悲之心並非出於強迫。／它像柔和的雨自天而降，／落到下界，有雙重的福份；／既造福施者，也造福受者。／這在權勢之人最有效力。／它適合在位的君王，勝過冠冕。／權杖顯示凡間權柄的力量，／乃是敬畏和威儀的表徵，／因此君王受人畏懼、害怕；／而慈悲高過權杖的威勢。／它坐在君王內心的寶座，／乃是上帝本身的一種特質。／世間的權力若要比擬上帝，／須以慈悲搭配公義。因此，猶太人，／雖然公道是	爲善予人，爲福於己， 兩頭法碼，一樣公平。 借債爲解貧，放債圖利， 並非生死冤家， 何必取人性命。 結百世之仇。 智者不爲，仁者不取， 須知世情難料， 莫欺天道無聲。 望你收回十倍錢， 放他一條活路徑。 ——第五場〈智〉	大慈大悲天下本， 猶如雨露降凡塵。 善有善報古明訓， 典冊記載言諄諄。 柳毅傳書成合巹， 漂母一飯值千金。 一念之間懷側隱， 結草銜環報深恩。 寬容大度留分寸， 得饒人處且饒人。 即便訴求要公允， 法理人情宜酌斟。 顧全仁義盡本分， 勸君三思存哀矜。 （白）說了這許多，無非想勸你不要堅持討公道。 你若執意如此，根據律法，本人必須做出不利於

臺灣大學學術期刊資料庫

您的訴求，您要考慮：／一味地追求公義，我們誰都不能／得到拯救。我們都祈求上天慈悲，／同一篇祈禱文也教我們爲人處事／要悲天憫人。我說了這許多，／無非想勸你不要堅持討回公道，／你若執意如此，執法如山的威尼斯法庭／必須做出不利於這商人的判決。（4.1.177-98）	逞一時之氣	安員外的判決。 ——第五場〈折辯〉

這段波黠苦口婆心勸說夏洛的二十二行臺詞，乃出自基督教教義的精神——實爲《聖經》中如〈箴言〉、〈馬太福音〉、〈路加福音〉等揭示慈悲眞諦的闡述發揮。[38]雖然改編本的「標的文化」缺乏基督教背景，但卻具有豐厚的儒、道、佛家背景與傳統。不論哪一種文化或宗教思想，其訴求良善悲憫的基本立意，都是一致的。所以，《豪門千金》化用傳統的儒、道思想，如《老子》第六十八章云：「既以爲人，己愈有；既以予人，己愈多」，又《論語．里仁第四》云：「仁者安仁，知者利仁」等。以「仁善」循循善誘，用心良苦，略同原著。而《約／束》的「大慈大悲」則典出佛經；[39]「柳毅傳書」、「一飯千金」、「結草銜環」等，均是中國成語典故。編劇採取了「存其神而遺其形」的書寫策略，融合儒家「惻隱之心」、道家「天道好生」、佛家「慈悲爲懷」於一，來改寫原著的「慈悲論」。

38　彭鏡禧譯注：《威尼斯商人》，頁（16）-（17）（〈緒論〉）；117-118（註15-17）。

39　《大智度論》卷二十七云：「大慈，與一切眾生樂；大悲，拔一切眾生苦。大慈，以喜樂因緣與眾生；大悲，以離苦因緣與眾生。……複次諸佛心中慈悲名爲大，余人心中名爲小。問曰：若爾者，何以言菩薩行大慈大悲？答曰：菩薩大慈者，於佛爲小，於二乘爲大，此是假名爲大，佛大慈大悲眞實最大。」又《妙法蓮花經．譬喻品》云：「大慈大悲，常无懈倦，恒求善事，利益一切。」相關論述極多。蓋「慈悲」原爲佛教之中心思想也。詳見 http://baike.baidu.com/view/260377.htm，讀取日期：2011年2月28日。

臺灣大學學術期刊資料庫

（三）劇終場景

原著的結局是瓜添諾與尼麗莎和好如初；巴薩紐雖有意與波黠和解，但當下並未獲得她的正面回應。《豪門千金》顯然把《威尼斯商人》解讀爲一部喜劇，所以，結局便是皆大歡喜的婚禮。由李安東主婚，朱西婭與常英志拜堂完婚。賀客盈門，眾人合唱【步步高】：

春風吹，春花爭放，綠柳長垂。
但見雲霧裡，又似香夢裡，
有彩鳳，有彩蝶，成雙對。
一對，一對，一對對，笑于飛，
看天空花雨亂墜，
白雲山，今天充滿瑞氣，喜氣，
人帶醉，情更醉，相親又相愛。
愛他一生，愛她三生，
生生美伴侶。

——第六場〈巧〉

這樣的結局，本來就是中國戲曲慣常採用的模式。不過，《約／束》並不認爲《威尼斯商人》是一部喜劇，因此即使結局同是婚禮場景，也無意安排以喜劇收尾。在行禮如儀的過程中，編劇設定「拜完天地，夫妻交拜時，慕容天未拜，定格」。同時，幕後伴唱：

譜新詞、叶雅韻，
一曲《約／束》自沉吟。
人間情義有時盡，
天涯何處覓知音？
縱然律法斷公允，
何須追究苦認眞？
癡情空留千古恨，
一輪明月照天心。

——〈尾聲〉

這段〈尾聲〉嚴格說來並不是劇情的組成部分，而是編劇的「編創心得」。「人間情義有時盡，天涯何處覓知音」，兼指安、巴間「同志情誼」的消磨泯滅與慕

臺灣博碩士學術期刊資料庫

容天對乘龍快婿的「期待落空」。而世俗的公平，難道眞能指望律法嗎？若要認眞追究「律法的公允」，可能到頭來也是得不償失。癡心遺恨，自古皆然。不如學學佛家（例如禪宗），以「無相、無念、無住」處世，圓融觀照世間萬物吧。

結語

當代莎士比亞研究學者丹尼斯．甘迺迪（Dennis Kennedy）曾指出：「大家常常欽佩的這種（莎士比亞的）普遍性（universality），並非源於莎士比亞的卓越性（transcendence），而是源於其延展性（malleability）；源於我們願意閱讀過去的文本，而在其中發現自我。是什麼樣的自我，就全看我們是什麼樣的人。」[40]所以，跨文化改編與演繹的重點，可能並不在於是否貼近原著或直譯原著；而在於改編與演繹後的作品，究竟在立足自身文化傳統中時，展現了什麼樣的構思和創意。何況現在是個「文化旅行」（traveling cultures）的時代，亞洲劇場的跨文化表演莎劇作品，可能開展出更多的自我反映（self-reflexive）和自我意識（self-conscious）。[41]檢視《威尼斯商人》的當代粵、豫劇演繹，可知「忠於原著」並非跨文化「意譯」劇場的唯一選擇，甚至也不一定是最適當的選擇。誠如彭鏡禧教授所言：「莎士比亞的全球化事實上卻使他本土化了。他的全球化的成功大大得益于他的本土化，因爲『莎士比亞永遠都只是我們當下對他的理解』。」[42]《豪門千金》與《約／束》的演繹，正足以印證這種觀點。

《豪門千金》完全是爲粵劇量身打造的作品。因爲擁有華洋雜處的歷史背景和社會條件，劇中主角可以被設定爲融合中西文化的人物。故朱西婭著騎馬裝佩劍遊春，或常英志唸誦莎劇原詞，都不足爲奇。劇中時或出現廣東方言，搭配粵劇唱腔曲調，亦屬自然。游移於原著和粵劇之間，編劇既想保留「莎味」，又有「在地化／本土化」的考量。基於粵劇劇種特性與「兩柱制」行當的制約，《豪門千金》很難不被改造成一齣才子佳人戀愛劇，且大幅增添談情說愛的戲分和場

40 Dennis Kennedy, ed., *Foreign Shakespeare: Contemporary Performance* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), p. 301.

41 Dennis Kennedy, "Shakespeare, Asia and Interculture," *Shakespeare in Culture* (The Fourth Conference of the NTU Shakespeare Forum, Nov. 26-28, 2009), p. 16.

42 彭鏡禧著，項紅莉譯：〈梆子莎士比亞：改編《威尼斯商人》爲《約／束》〉，頁98。引文出自Daniel Fischlin and Mark Fortier, eds., *Adaptations of Shakespeare* (London and New York: Routledge, 2000), p. 5.

臺灣大學學術期刊資料庫

景。《約／束》原本也有向豫劇傾斜的可能性，但因編、導、演、製的思考共識係著眼於「人類的共性」，故於劇種、行當的「約束」中，處處留意如何超越「約束」。王海玲的跨行當挑戰，劇本語言的趨近板腔體劇種，編劇對於莎劇的當下理解，以及導演與表演者的立體詮釋，共同造就了一齣「豈能約束」的「豫莎劇」。

《豪門千金》與《約／束》或許是《威尼斯商人》翻譯光譜中的「節外生枝」，然而，跨文化所衍生的本土影響，卻是非常深遠的。「另類譯作」的劇場新詮，或許也豐富了莎士比亞的當代全球化演繹，其內涵值得深思。

臺灣大學學術期刊資料庫

附表：主創團隊與劇本場目一覽

	《豪門千金》	《約／束》
編劇	秦中英	彭鏡禧、陳芳
導演	陳薪伊	呂柏伸
主演	倪惠英（朱西婭） 黎駿聲（常英志） 陸敏渭（李安東） 陳永紅（夏老克）	王海玲（夏洛） 蕭揚玲（慕容天） 朱海珊（安員外） 劉建華（巴無忌）
編腔作曲 配器	黃健 羅巧華（擊樂設計）	耿玉卿 張廷營
服裝設計	藍玲	林恆正
燈光設計	周正平	Jack
舞臺設計	季喬	陳慧
場目	〈利〉、〈緣〉、〈義〉、〈情〉、〈智〉、〈巧〉	〈序曲〉、〈選匣〉、〈借貸〉、〈定情〉、〈改扮〉、〈折辯〉、〈判決〉、〈致謝〉、〈協議〉、〈尾聲〉

臺灣大學學術期刊資料庫

新詮的譯趣：「莎戲曲」《威尼斯商人》

陳　芳

國立臺灣師範大學國文學系所教授

就翻譯光譜而言，如將原著置於左側，譯作由此向右拓展，則翻譯愈偏重於考慮讀者需求，而非作者原意，可能愈會產生較大幅度的偏離結果。幾乎沒有一本譯作能完全與原著密合；即使是致力於貼近原著者，也會在小範圍內加入譯者的個人詮釋。因此，在翻譯的國度裡，原著衍生出各種不同樣貌的成品。

依據「功能論」的說法，跨文化改編也是一種廣義的翻譯。莎士比亞戲劇流播四百餘年來，早已成爲世界劇壇的經典品牌。其被改編爲中國戲曲，亦可上溯至民國初年。而當代的「莎戲曲」演出，顯然是翻譯光譜中的一環，值得討論。限於篇幅，本文擬以《威尼斯商人》（*The Merchant of Venice*）爲例，從「標的文化」的滲透、劇種、行當的制約、語言的轉譯新詮等三個視角切入論述，以見「另類譯作」新詮的譯趣。論述個案則聚焦於二〇〇九年的粵劇《豪門千金》與豫劇《約／束》。前者由廣東粵劇院院長、梅花獎得主倪惠英主演；後者則由臺灣豫劇皇后、國家文藝獎得主王海玲主演。

關鍵字：莎戲曲　《威尼斯商人》　《豪門千金》　《約／束》　粵劇　豫劇

臺灣大學學術期刊資料庫

Translating Theatre: *The Merchant of Venice* as "Shake-*xiqu*"

Fang CHEN
Professor, Department of Chinese, National Taiwan Normal University

On the spectrum of translation, one might place an original on the left and the translation on the right. The further to the right the translation is, the more deviation from the original there could be. Translators are prone to consider readers' needs and go against the authors' creative intentions. It is hard to find a translation that is perfectly true to the original; even those that reach this ideal would add the translators' personal interpretation in one way or another.

According to functionalism, cross-cultural adaptation is a kind of translation in a broad sense. Shakespeare's plays have become classics in theaters worldwide. "Shake-*xiqu*" (Chinese opera adapted from Shakespearean plays) can be traced back to the last century, and it is also worthy of study in the field of translation. This article takes *The Merchant of Venice* as an example to discuss the "alternative translation" of Shake-*xiqu* in the context of cultural penetration, play genres, the delimitation of character types and language translation. Case studies are focused on *Daughter from a Wealthy Family*, a Cantonese opera, and *Bond*, of Yuju. The former featured Ngai Wai-Ying (2009), director of Cantonese Opera Theatre. The latter featured Wang Hailing, the queen of Taiwan Bangzi opera.

Keywords: Shake-*xiqu*　*The Merchant of Venice*　Cantonese opera　Yuju　*Daughter from a Wealthy Family*　*Bond*

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

文字資料

王海玲：〈我的跨行當挑戰〉，《約／束》節目書，2009年。

中國大百科全書編委會：《中國大百科全書．戲曲曲藝卷》，北京、上海：中國大百科全書出版社，1983年。

中國戲曲曲藝辭典編委會：《中國戲曲曲藝辭典》，上海：上海辭書出版社，1981年。

中國戲曲劇種大辭典編委會：《中國戲曲劇種大辭典》，上海：上海辭書出版社，1995年。

余從：《戲曲聲腔劇種研究》，北京：人民音樂出版社，1988年。

李漢飛編：《中國戲曲劇種手冊》，北京：中國戲劇出版社，1987年。

孟憲強：《中國莎學簡史》，長春：東北師範大學出版社，1994年。

馬紫晨主編：《中國豫劇大辭典》，鄭州：中州古籍出版社，1998年。

秦中英：《豪門千金》（劇 ，未刊稿，2009年。

曹樹鈞、孫福良：《莎士比亞在中國舞臺上》，哈爾濱：哈爾濱出版社，1989年。

陳芳：〈論梆子腔的名義〉，《清代戲曲研究五題》，臺北：里仁書局，2002年。

____、嚴立模主編：《臺灣豫劇五十年圖志》，臺北：國立國光劇團豫劇隊，2003年。

____：〈跨文化改編的「務頭」：以「莎戲曲」爲例〉，《戲劇學刊》第10期，2009年，頁149-171。

____：〈豈能約束？──「豫莎劇」《約／束》的跨文化演繹〉，擬刊載於《戲劇學刊》第14期，2011年。

彭鏡禧譯注：《威尼斯商人》，臺北：聯經出版公司，2006年。

_____、陳芳：《約／束》（劇本），臺北：學生書局，2009年。

_____著，項紅莉譯：〈梆子莎士比亞：改編《威尼斯商人》爲《約／束》〉，《戲劇藝術》第6期，2010年，頁92-99。

曾永義：〈論說「戲曲劇種」〉，《論說戲曲》，臺北：聯經出版公司，2006年。

粵劇課程發展實驗小組編：《粵劇合士上》，香港：香港特別行政區教育統籌局，2004年。

賴伯疆：《廣東戲曲簡史》，廣州：廣東人民出版社，2001年。

Kennedy, Dennis. Ed. *Foreign Shakespeare: Contemporary Performance.* Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

_____. "Shakespeare, Asia and Interculture," The Fourth Conference of the NTU Shakespeare Forum: *Shakespeare in Culture,* Nov. 26-28, 2009.

Lo, Jacqueline and Gilbert, Helen. "Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis." *The Drama Review.* 46.3 (2002): 31-53.

Mahood, M. M. Ed. *The New Cambridge Shakespeare.* Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Nord, Christiane. "Translating for Communicative Purposes across Cultural Boundaries." *Journal of Translation Studies.* 9.1 (2006): 59-76.

臺灣大學學術期刊資料庫

Pavis, Patrice. Ed. *The Intercultural Performance Reader.* London: Routlege, 1996.

Schechner, Richard. “Intercultural Themes.” *Interculturalism and Performance.* Eds. Bonnie Marranca and Gautam Dasgupta. New York: PAJ Publications, 1991.

影音資料

廣州粵劇團：《豪門千金》VCD，南方電視臺錄製，2010年。

臺灣豫劇團：《約／束》DVD，公共電視臺錄製，2010年。

Michael Radford (Director)：*The Merchant of Venice* (DVD)，遼寧文化藝術音像出版社，2004年。

臺灣大學學術期刊資料庫