

國立臺北藝術大學
Taipei National University of the Arts

學術論文輯

論翻譯劇之精神分裂症——
以《等待狗頭》、《淡水小鎮》、《莎姆雷特》為例
On the Schizophrenia of Translated Plays:
Waiting For Gou-tou, Dan-Shuei Our Town, and S-hamlet

張佳蓁



國立臺北藝術大學
Taipei National University of the Arts

學術論文輯

論翻譯劇之精神分裂症——
以《等待狗頭》、《淡水小鎮》、《莎姆雷特》為例
On the Schizophrenia of Translated Plays:
Waiting For Gou-tou, Dan-Shuei Our Town, and S-hamlet

張佳棻



國立臺北藝術大學學術論文輯

翻譯劇之精神分裂症——

以《等待狗頭》、《淡水小鎮》、《莎姆雷特》為例

On the Schizophrenia of Translated Plays: *Waiting For Gou-tou*, *Dan-Shuei Our Town*, and *S-hamlet*

出版單位：國立臺北藝術大學

發行人：朱宗慶

地址：台北市北投區學園路1號

電話：02-28961000(代表號)

網址：<http://www2.tnua.edu.tw/tnua/>

國立臺北藝術大學電子書平台：<http://www.tnuaebook.org>

作者：張佳棻

視覺編輯：劉錫權

版面設計：王韋智

編排設計：傑崙創意設計有限公司

出版日期：2009年4月

定價：新台幣 350 元

ISBN-13：978-986-01-81401 (平裝)

GPN：1009800838

版權所有、請勿翻印 All Rights Reserved

論文提要

翻譯劇曾經是我們學習西洋戲劇的重要媒介：戲劇工作者藉由翻譯、排練、製作、演出翻譯劇，操練戲劇編寫、導演、表演、以及各項相關技術，觀眾則藉由觀賞翻譯劇，一窺西洋經典戲劇之堂奧。但是到了今天，在西化與現代化之後，後殖民、本土化與全球化的浪潮趁勢而上，臺灣的戲劇工作者雖欲「戲劇地再現臺灣此時此地的欲望」（鍾明德 1999：25-26），觀眾們卻深陷好萊塢與百老匯、日劇與韓劇、GOOGLE與YOUTUBE等全球化交流而不可自拔。「戲劇」從劇場溢散到了各種新興電子媒體，「中西戲劇交流」不再囿於劇場，那麼，曾經做為主要戲劇交流媒介的「翻譯劇」對於當代的戲劇工作者與觀眾又有何意義？

《論翻譯劇之精神分裂症》以詹明信（Fredric Jameson）於〈後現代主義與消費社會〉（*Postmodernism and Consumer Society*）一文所提及的三個後現代文化特徵——襲仿、精神分裂、歷史遺忘症——出發，輔以比較敘事之分析手段，討論臺灣三大商業劇團的三個經典翻譯劇演出：表演工作坊《等待狗頭》、果陀劇團《淡水小鎮》、屏風表演班《莎姆雷特》，及其「再現」、「跨文化改編」或「解構」三部西洋戲劇正典之手段、過程以及結果。

這三個翻譯劇不約而同地顯現了共同的特徵：精神分裂症。它們在「東方／西方／傳統／現代」之間舉棋不定，使得原著的「西洋符旨」脫離了其「西洋符徵」，但又無法於翻譯、改編的過程中成為「本土的」，於是衍生了許多「孤立、沒有關連、不連續的有形符徵」，於語言上表現出精神分裂之徵候，亦顯現了臺灣當代三位重量級戲劇工作者——賴聲川、梁志民、李國修——在「西方文化的土著報導人」與「本土戲劇工作者」兩個身份之間的矛盾與掙扎。

目 錄

論文提要I	1
-------------	---

目錄 II.....	3
------------	---

第一章 緒論.....	5
-------------	---

第二章 《等待狗頭》·忠於原著.....	15
----------------------	----

一、貝克特《等待果陀》.....	16
------------------	----

二、劇作家之意志	17
----------------	----

三、貝克特·《等待果陀》·「形狀」的重要性.....	18
----------------------------	----

四、賴聲川·《等待狗頭》·「形狀」的維繫.....	21
---------------------------	----

五、《等待狗頭》與基督教.....	48
-------------------	----

六、《等待狗頭》之舞台表演.....	52
--------------------	----

七、小結	57
------------	----

第三章 《淡水小鎮》·跨文化改編.....	59
-----------------------	----

一、懷爾德《小鎮》	60
-----------------	----

二、一個小鎮·兩個世界.....	62
------------------	----

三、三位一體：劇作家 / 懷爾德 / 舞台監督.....	74
------------------------------	----

四、小結	99
------------	----

第四章 《莎姆雷特》·解構莎士比亞.....	101
------------------------	-----

一、莎士比亞《哈姆雷特》.....	101
-------------------	-----

二、李國修《莎姆雷特》.....	103
------------------	-----

三、降格模擬及其工具	105
------------------	-----

四、破·《哈姆雷特》之解構.....	108
--------------------	-----

五、立·風屏劇團之建設.....	130
------------------	-----

六、風屏劇團嘲笑《哈姆雷特》或《哈姆雷特》嘲笑風屏 劇團	137
七、小結	140
第五章 結論	143
一、翻譯劇之符號矩形	143
二、文化認同之三角習題	148
三、翻譯劇之不歸路	153
附錄：《小鎮》、《淡水小鎮》結構對照表	155
參考書目	161

論文提要

翻譯劇曾經是我們學習西洋戲劇的重要媒介：戲劇工作者藉由翻譯、排練、製作、演出翻譯劇，操練戲劇編寫、導演、表演、以及各項相關技術，觀眾則藉由觀賞翻譯劇，一窺西洋經典戲劇之堂奧。但是到了今天，在西化與現代化之後，後殖民、本土化與全球化的浪潮趁勢而上，臺灣的戲劇工作者雖欲「戲劇地再現臺灣此時此地的欲望」（鍾明德 1999：25-26），觀眾們卻深陷好萊塢與百老匯、日劇與韓劇、GOOGLE與YOUTUBE等全球化交流而不可自拔。「戲劇」從劇場溢散到了各種新興電子媒體，「中西戲劇交流」不再囿於劇場，那麼，曾經做為主要戲劇交流媒介的「翻譯劇」對於當代的戲劇工作者與觀眾又有何意義？

《論翻譯劇之精神分裂症》以詹明信（Fredric Jameson）於〈後現代主義與消費社會〉（*Postmodernism and Consumer Society*）一文所提及的三個後現代文化特徵——襲仿、精神分裂、歷史遺忘症——出發，輔以比較敘事之分析手段，討論臺灣三大商業劇團的三個經典翻譯劇演出：表演工作坊《等待狗頭》、果陀劇團《淡水小鎮》、屏風表演班《莎姆雷特》，及其「再現」、「跨文化改編」或「解構」三部西洋戲劇正典之手段、過程以及結果。

這三個翻譯劇不約而同地顯現了共同的特徵：精神分裂症。它們在「東方／西方／傳統／現代」之間舉棋不定，使得原著的「西洋符旨」脫離了其「西洋符徵」，但又無法於翻譯、改編的過程中成為「本土的」，於是衍生了許多「孤立、沒有關連、不連續的有形符徵」，於語言上表現出精神分裂之徵候，亦顯現了臺灣當代三位重量級戲劇工作者——賴聲川、梁志民、李國修——在「西方文

化的土著報導人」與「本土戲劇工作者」兩個身份之間的矛盾與掙扎。

目 錄

論文提要I	1
-------------	---

目錄 II.....	3
------------	---

第一章 緒論.....	5
-------------	---

第二章 《等待狗頭》·忠於原著.....	15
----------------------	----

一、貝克特《等待果陀》.....	16
------------------	----

二、劇作家之意志	17
----------------	----

三、貝克特·《等待果陀》·「形狀」的重要性.....	18
----------------------------	----

四、賴聲川·《等待狗頭》·「形狀」的維繫.....	21
---------------------------	----

五、《等待狗頭》與基督教.....	48
-------------------	----

六、《等待狗頭》之舞台表演.....	52
--------------------	----

七、小結	57
------------	----

第三章 《淡水小鎮》·跨文化改編.....	59
-----------------------	----

一、懷爾德《小鎮》	60
-----------------	----

二、一個小鎮·兩個世界.....	62
------------------	----

三、三位一體：劇作家／懷爾德／舞台監督.....	74
--------------------------	----

四、小結	99
------------	----

第四章 《莎姆雷特》·解構莎士比亞.....	101
------------------------	-----

一、莎士比亞《哈姆雷特》.....	101
-------------------	-----

二、李國修《莎姆雷特》.....	103
------------------	-----

三、降格模擬及其工具	105
------------------	-----

四、破·《哈姆雷特》之解構.....	108
--------------------	-----

五、立·風屏劇團之建設.....	130
------------------	-----

六、風屏劇團嘲笑《哈姆雷特》或《哈姆雷特》嘲笑風屏劇團	137
七、小結	140
第五章 結論	143
一、翻譯劇之符號矩形	143
二、文化認同之三角習題	148
三、翻譯劇之不歸路	153
附錄：《小鎮》、《淡水小鎮》結構對照表	155
參考書目	161

第一章 緒論

本書探討的「戲劇」是一種舶來品，戲劇史家們相信它起源自古希臘的祭典、儀式（Brockett and Hildy 2003）。根據哲人亞里斯多德（Aristotle）留予後世的《詩學》（*Poetics*），我們知道了關於這個藝術形式的種種面向，其中最重要的認識便是：「戲劇」乃是一個以「劇本」為基礎的藝術形式，演員們必須透過劇本寫就的對話來發聲、演出。

十九世紀之前，中國人只知「戲曲」、不知「戲劇」的存在。戲曲是以「樂論 / 表演論」¹為根基的戲劇形式：其以音樂為基礎，通俗故事為輔，夾以腳色扮演、唱念說白、舞蹈動作、雜耍等表演技藝，和西洋以《詩學》為基礎的「劇本論」戲劇形式有著根本上的差異。清末一系列失敗戰爭洞開了中國的門戶，再透過中國留日學生的影響，西洋「劇本論」的戲劇所向披靡地闖入了中國的戲曲舞台，其奠基於「對話」的表演形式大受當時愛國知識份子的歡迎。²

對於中國人來說，這是一個由「唱戲」到「演話劇」的轉變。他們因著對於這個外來戲劇形式不同階段的認識，給它起了許多名字：諸如「文明戲」、

-
- 1 中國戲曲主要的音樂體例有二：「曲牌體」及「板腔體」，前者以「崑曲」為代表、後者以「京劇」為代表。「填詞」、「聽戲」之說，便是由於音樂先於文字、音樂形式制約了戲曲文本創作的緣故。戲曲音樂除了具現為演出現場的樂隊演奏之外，也透過表演者的唱工來加以表現，音樂／表演者的唱、念、作、打才是戲曲表演藝術最為根本的要素。（張庚、郭漢城 1998）
 - 2 陳獨秀在1904年以「三愛」為筆名發表於《俗話報》十一期的〈論戲曲〉，強調了戲曲的教育功能：「戲園者，實普天下人之大學堂也；優伶者，實普天下人之大教師也。」在他提出的諸多戲劇改革方案之中，「採用西法」一點便要提倡西方戲劇「戲中有演說，最可長人見識」之好處（陳多、葉長海 1987：460-62）。於1920年代提出「愛美劇」的新劇運動健將汪優游，亦在〈我的俳優生活〉一文談及西方戲劇「不必下功夫練習，就能上台去表演」之便利。「話劇」的教育、宣傳功能以及創作之便利，使西洋戲劇成為知識份子啟蒙民眾、救亡圖存之利器。

「新劇」³、或者是「話劇」⁴。

這一股西洋文化勢力在十九世紀末引發了中國、日本傳統戲劇的重大變革，而最後，地處中國、日本勢力之間的臺灣，於日治其間（1895-1945）接受了這股風潮，開始有「新劇」的演出。⁵

之後臺灣政局幾度浮沈，西洋戲劇的名字一度變異為「改良戲」⁶、「文化

3 十九世紀末，中國人最初接受西洋戲劇時將之稱為「文明戲」或「新戲」，以之作爲傳統戲曲的對反。文明戲採「幕表制」演出，內容和當代生活相關，但表演則處於傳統戲曲和新劇的過渡階段：演員「對話」、但也不避諱「唱念做打」等傳統表演方式，戲劇史家以之爲「早期話劇」。到了1914年，由於「文明戲」演劇體制不健全、商業介入，其開始演出「色情唱春、下流胡鬧、耍蛇雜技、滑稽無聊」（葛一虹 1990：28）之劇碼，使「文明戲」成爲一貶詞而逐漸沒落。

4 中國較「正統」的話劇演出，爲1866年「上海西人業餘劇團」（Amateur Dramatic Club of Shanghai）在其所建的蘭心戲院之演出。此外，上海的教會學校聖約翰書院（英）、徐匯公學（法）採取「形象藝術教學」，將聖經故事編成劇本，讓學生以英文／法文排練，既教授了語言，也傳播了教義、文化。教會學校的學生們自然而然地接受了西洋戲劇的演出形式，並以之編演中國時事或歷史故事，用中文取代了外語，於是就出現了中國話劇的原始型態（葛一虹 1990：7-8）。這一原始型態於1917-1927年間，再經過五四新文化運動的戲劇改良論辯以及往後劇人的創作實踐，「現代話劇」之樣貌才告形成（葛一虹 1990：34）。

5 1911年5月日本新派劇代表人物川上音二郎在台北「朝日座」、1921年6月上海文明戲劇團「民興社」於台北「新舞台」，爲臺灣最早的新劇演出。1921年10月，蔣渭水、林獻堂、蔡培火、王敏川等人發起「臺灣文化協會」，以非武裝的社會／文化運動反抗日本殖民統治，發表了「爲改弊習，涵養高尚趣味起見，特開活動寫真會、音樂會及文化演劇會」之方針，使得臺灣新劇運動與民族運動匯流而壯大，扮演文宣隊及戲劇改良者的角色，稱爲「文化劇」（邱坤良 1992）。

6 「改良戲」起源於日本新派劇及中國文明戲，出現在1920年代初期，其演出以商業爲目的，後來傳統戲曲也沿用這個名詞，而有「改良白字戲」、「改良歌仔戲」之類的劇團出現。（邱坤良 1992：301）

劇」⁷、「皇民劇」⁸、「反共抗俄劇」⁹、「實驗劇」¹⁰、「前衛劇」¹¹。到了現在，隨著臺灣戲劇教育體系的建立¹²，此一西洋戲劇傳統總算在臺灣立穩了腳跟，各式戲劇演出持續不綴。

戲劇教育體系的建立，使得我們能夠有系統地獲取西洋戲劇的知識、更加密集地蒐羅西洋的戲劇文本、理論、演出資訊，建立相關軟硬體設施，培養創作、表演人才，進而在劇場空間進行各式戲劇實驗以及創作活動。

本書要探討的「翻譯劇」之所以存在，最初始的背景，便是由於政治積弱，因而對西方文化產生了嚮往、學習與模仿。

7 「文化劇」因「臺灣文化協會」推動之演劇活動而得名（見註5）。

8 1936年小林躋造接任臺灣總督，提出了「皇民化」政策，欲使臺灣人成為日本人，效忠日本帝國。於戲劇上，他廢除臺灣傳統劇團，只允許新劇、改良劇的演出。1942年「臺灣演劇協會」由「皇民奉公會」指導成立，日本以之推展皇民化運動、並箝制島內反動思想（邱坤良 1992）。

9 國民政府撤退臺灣後為了穩定政治情勢，於1950年初強制推動「反共抗俄」的文藝路線。蔣中正命張道藩成立「中華文化獎金委員會」（1950-1956），以重利引誘藝術工作者投入反共創作熱潮。戲劇上，「各種戲劇都上演著反共抗俄劇，表示劇團的總動員」（呂訴上 1961：420）。話劇、布袋戲、皮影戲一同「反共抗俄」，其情節多為強調共產中國的暴政及共黨匪諜滲透、分化的教訓，以「發揚國家民族意識」、完成「反共抗俄復國建國的任務」。

10 「實驗劇」的崛起以姚一葦擔任「中國話劇欣賞委員會」主委期間所推動的五屆「實驗劇展」（1980-1984）、以及第一屆劇展中蘭陵劇坊演出的《荷珠新配》、《包袱》為重要標誌（鍾明德 1999：68-85），成為傳統和現代、中國和外國勢力交錯影響之下的一個折衷主義戲劇形式。在劇場藝術方面，實驗劇承襲了大量話劇特徵，譬如以對白來帶動劇情，以鏡框舞台為主要演出場所，以及，以模仿作為表演的基礎。在劇场的政治方面，「實驗劇」一方面仍然不脫「大中國主義」的正統觀點，講究「標準國語」，壓抑臺灣「方言」；另一方面，「實驗劇」對自己跟體制的關係缺乏反省，只努力維持一種自由主義式的、似是而非的藝術自主性觀點（鍾明德 1999：3）。

11 以環墟、河左岸、當代台北劇場實驗室／零場、優劇場、425環境劇場、臨界點為代表的「第二代小劇場」中的「前衛劇場」，在1985年之後陸續出現。它們所推動的「前衛劇」，一方面以劇場的物質性語言取代了以對白為主的話劇語言，以反敘事結構替置了情節、角色，以真實環境取代舞台，以及，「以行動代替行動的模仿」（鍾明德 1999：3）。

12 臺灣幾個較早創立的戲劇專科學校如下：國立藝專影劇科（1955）、政戰學校影劇系（1962）、中國文化大學戲劇學系（1963）、國立藝術學院戲劇系（1982）。

時間過去，我們的戲劇知識、舞台技術不斷地累積，然而，我們對於西洋經典戲劇文本翻譯演出的需求卻沒有減少。這其中除了戲劇從業人員與觀眾長久以來「向西洋取經」的心態之外，也在某種程度上揭示了我們在文本創作或製作上某種必須仰賴西方的「不得已」以及「匱乏」。

詹明信（Fredric Jameson）於〈後現代主義與消費社會〉（*Postmodernism and Consumer Society*）一文如是說：

仿如是由於什麼理由，我們如今沒有能力把焦點調整到我們的現在，
仿如我們已經喪失了以美學的觀點呈現我們自己目前的經驗的能力。
（詹明信 1998：174）

這是詹明信所謂的「歷史遺忘症」（historical amnesia），或曰歷史感（a sense of history）的消失，它指出我們在後現代主義／晚期・消費・跨國資本主義（late, consumer or multinational capitalism）／後殖民主義（postcolonialism）／全球化（globalization）情境下產生的「自我表述」困難，所以我們不得不「襲仿」（pastiche）、並且註定要「精神分裂」（schizophrenia）。

關於「襲仿」，詹明信的定義如下：

襲仿，一如降格模擬，是模仿某種只此一家別無分號的風格、磨損了的風格面具、從口頭冒出來的僵死的語言。但是，襲仿是這一類擬態的中立實踐，無關乎褒貶，沒有降格模擬（parody）那種隱而不宣的動機，沒有諷刺的衝動，沒有笑聲，不覺得有什麼東西是正規的，而相較之下被模仿的對象是可笑的。襲仿是無動於衷的降格模擬（blank parody），喪失了幽默感的降格模擬。[……]因此，再說一次，襲仿出頭了：在一個不可能再創新風格的世界，還能作的就是模仿已經死了的風格，求助於想像的博物館裡頭的風格，透過其面具並利用其聲音來說話。（詹明信 1998：170）

現代主義（modernism）藝術家們爭奇鬥豔、特立獨行的創作風格，於今日已不復見，「創新」只能說是將過去藝術與生活的遺跡重新盤整罷了。關於

藝術，所有的主題、論述方式業已被現代主義藝術家們開發殆盡，那麼，當代的藝術家們還有什麼事好做呢？詹明信說：他們「襲仿」，撿拾前輩作家之骨骼來拼拼湊湊以爲己用。

至於「精神分裂症」，詹明信無意採取精神醫學之臨床定義，而採用了法國精神分析學家拉岡（Jacques Lacan）的結構主義觀點，以之「描述」而非用來「診斷」後現代文化現象：「精神分裂」之本質爲一種「語言脫序」（a language disorder），起源於嬰兒未能完全進入語言活動（speech）和語言系統（language）之領域（詹明信 1998：176-77）。因此，嬰兒所見盡爲符徵，而符旨尚未在其腦中成形，形成了「傳意鍊之斷裂」（the breakdown of the signifying chain）：一個「符號」（symbol）的「符徵」（signifier）與其所屬的「符旨」（signified）缺乏連結，「意義」（meaning）無法存在，使得經驗的領域全爲「孤立、沒有關連、不連續的有形符徵」（an experience of isolated, disconnected, discontinuous material signifiers）所佔據。這些孤立的符徵無法結合成條理一貫的序列，因而造成了精神分裂症之感受（詹明信 1998：178）。

西方的文化理論無法概括指射臺灣獨有的戲劇情境，但處於文化交叉口的「翻譯劇」仍可以詹明信的後現代論述做爲他山之石：「襲仿」是由於「歷史遺忘症」，在臺灣的後殖民情境下，由於我們缺乏一個關於自身的、穩固的歷史以及文化論述，亦無法以「戲劇」這一西洋框架自我表述，於是只好將現成的外國戲劇文本據爲己用；「精神分裂症」則呈現爲一種「本國語／外國語」在戲劇舞台交鋒，兩個語言的符徵、符旨互相碰撞，因而產生了「傳意鍊斷裂」、「孤立符徵四散」、「意義失落」等精神分裂現象。

本書選取了三個臺灣當代相當知名的翻譯劇演出爲例，從忠於原著的翻譯演出、到改寫、到全盤解構，就「襲仿」、「精神分裂」、「歷史遺忘症」幾個後現代觀點作爲研究的主要線索。

第一個例子是表演工作坊的《等待狗頭》，由賴聲川翻譯愛爾蘭劇作家貝克特（Samuel Beckett, 1906-1989）於1954年完成的《等待果陀》英文劇本（*Waiting for Godot*）而來。《等待狗頭》對貝克特原著的改動不大，其翻

譯基本上以忠於原著為原則。但是，《等待果陀》這個在1948年以法文寫就、1954年改寫成英文、1969年因諾貝爾文學獎而蜚聲國際的「存在主義鉅作」，跨越了半個世紀、半個地球的時空來到了2002年臺灣的觀眾面前，時空變異，「忠於原著」是什麼意思？而賴聲川的《等待狗頭》又如何「忠於原著」？

第二個例子是果陀劇場的《淡水小鎮》，由梁志民改編美國劇作家懷爾德（Thornton Wilder, 1897-1975）1938年的劇作《小鎮》（*Our Town*）而來。《淡水小鎮》對懷爾德的原著劇本進行了跨文化的改寫，將原劇的時空背景由二十世紀初葉美國新罕布夏州葛洛佛角的小鎮，搬到了二十世紀中葉北臺灣台北縣的淡水鎮。我們將在《淡水小鎮》之中探究跨文化轉譯方式的可能性以及侷限。

最後是屏風表演班的《莎姆雷特》，由李國修改編英國戲劇大師莎士比亞（William Shakespeare）的《哈姆雷特》（*Hamlet*）一劇而來。《莎姆雷特》以「解構」、「降格模擬」之雙重手法改寫了《哈姆雷特》，將之拆解成虛擬的「風屏劇團」排演、公演《哈姆雷特》的片段，使莎翁的經典悲劇變成了一個鬧劇。本章將要討論《莎姆雷特》「解構」、「降格模擬」之手段以及演出成效。

本書將以比較敘事分析方法為主要手段，將原文本及其翻譯文本作為兩個獨立的客體、比較其敘事建構以及差異。美國戲劇學者理查·謝喜納（Richard Schechner）界定了當代戲劇製作的七個步驟：訓練、工作坊、排練、暖身、表演、冷卻（cool-down）、以及後續（aftermath）（Schechner 2006：228-246）。

以下的「翻譯劇演出模型」便由此一製作流程推演而來，並且加入了A與B兩個文化主體、以及觀眾與文本兩個角色，以之進一步討論上述三個翻譯劇在製作流程之中可能產生的文化相關問題：