

西方戲劇的

香港演繹

從文字到舞台



■
陸潤棠

西方戲劇的香港演繹

從文字到舞台

陸潤棠 著



中文大學出版社

《西方戲劇的香港演繹：從文字到舞台》

陸潤棠 著

© 香港中文大學 2007

本書版權為香港中文大學所有。除獲香港中文大學書面允許外，不得在任何地區，以任何方式，任何文字翻印、仿製或轉載本書文字或圖表。

國際統一書號 (ISBN-10) : 962-996-320-5

國際統一書號 (ISBN-13) : 978-962-996-320-0

出版：中文大學出版社

香港中文大學・香港 新界 沙田

圖文傳真：+852 2603 6692

+852 2603 7355

電子郵件：cup@cuhk.edu.hk

網址：www.chineseupress.com

鳴謝香港話劇團提供封面及書內劇照

本書為香港特別行政區大學教育資助委員會之角逐研究用途補助金支持計劃「西方戲劇的香港演繹：從文字到舞台」(計劃編號：CUHK 4121/03H) 的部分成果。

Translation and Adaptation of Western Drama in Hong Kong:

***From Script to Stage* (in Chinese)**

By Thomas Y. T. Luk

© The Chinese University of Hong Kong 2007

All Rights Reserved

ISBN-10: 962-996-320-5

ISBN-13: 978-962-996-320-0

Published by The Chinese University Press,

The Chinese University of Hong Kong,

Sha Tin, N.T., Hong Kong.

Fax: +852 2603 6692

+852 2603 7355

E-mail: cup@cuhk.edu.hk

Web-site: www.chineseupress.com

Photographs on the book cover and throughout the chapters are by the courtesy of the Hong Kong Repertory Theatre.

The work described in this book is part of the result of "Translation and Adaptation of Western Drama in Hong Kong: From Script to Stage" which was fully supported by the Competitive Earmarked Research Grant (CERG) dispensed by the University Grants Committee (UGC) of the Hong Kong Special Administrative Region (Project no.: CUHK 4121/03H).

Printed in Hong Kong

目 錄

序	v
第1章 通論：從文字到舞台	
1 西方戲劇的香港演繹	3
第2章 從香港的歷史和文化發展翻譯戲劇的流變： 風格、方法和實踐	
2.1 五十年代至六十年代	15
2.2 六十年代至七十年代前期	17
2.3 七十年代後期至八十年代前期	21
2.4 八十年代後期至九七回歸前	29
2.5 九七回歸後至千禧	39
第3章 香港翻譯劇的演繹： 以公司化後的香港話劇團為例	
3.1 香港話劇團公司化後的翻譯劇作： 以《靈慾劫》和《凡尼亞舅舅》為例	49
3.2 田納西·威廉斯的戲劇和其在港的演出： 兼談《請你愛我一小時》	77
3.3 香港話劇團上演《家庭作孽》的文化意義	107
3.4 喜劇的舞台演繹： 以王爾德《不可兒戲》的香港演出為例	121

3.5	《生殺之權》與香港社會文化的互動	131
3.6	滬港戲劇文化的一次交流：《求證》	145
3.7	俄國戲劇在香港的演繹和接收： 談高爾基《鐵娘子》和契訶夫《凡尼亞舅舅》	159
第4章 香港翻譯劇的其他演繹		
4.1	背叛的面面觀：談哈勞·品特《背叛》的兩個香港演繹	185
4.2	田納西·威廉斯不同時期的創作	199
結論		221
附錄1 香港話劇團藝術總監及藝術總顧問任期一覽		225
附錄2 香港話劇團翻譯劇目年表(1977-2005)		227
附錄3 香港其他翻譯劇目年表(1939-2005)		251
附錄4 香港翻譯劇目英漢對照表		327
註釋		343
參考書目		377
索引		393

序

本書的研究資助，乃源於大學教育資助委員會研究資助局的角逐研究用途補助金 (RGC Competitive Earmarked Research Grant 2003-2005)。筆者在這兩年的研究承蒙香港中文大學翻譯系方梓勳教授的支持和協助，還得到前任研究助理陳國慧努力不懈地工作，搜集資料、編寫目錄、協助筆者整理文稿，並與筆者討論，提出不少寶貴的意見，在此應記一功。亦要多謝現任研究助理何美芳對後期文稿的校對和跟進功夫。本書以香港話劇團的翻譯和改編為研究對象，幸得藝術總監毛俊輝、行政總監陳建斌和劇團其他工作人員慷慨的幫忙，他們對本研究的資料搜集提供了不少方便，在此順表謝忱。當然，書中的內容完全是筆者的個人解讀，並不代表劇團的意見和立場。此外，本書得以順利出版，多謝香港中文大學出版社，將文稿送檢、並順利通過評審。筆者在此亦樂見此計劃之完成，放下心中的一件事。

陸潤棠
2006年7月

∞ 第1章 ∞

通論： 從文字到舞台

西方戲劇的香港演繹

香港戲劇界演出翻譯或改編西方戲劇的傳統盛行於第二次世界大戰之後。過去六十多年間，本地話劇團如香港話劇團、中英劇團、香港演藝學院戲劇組、現已解散的海豹劇團，以及其他業餘團體，均曾搬演多種類型的西方戲劇，介紹予香港觀眾。這些作品包括英、美和歐洲等地的經典和當代作品。若從統計數字看，演出翻譯或改編西方作品，數量可觀，甚至超越本土原創劇和中國戲劇作品的演出。以香港主要的職業劇團——香港話劇團（「話劇團」）——為例：劇團迄今已有近30年的歷史，1977年正式成立——為職業劇團，演出美國劇作家霍爾敦·懷特（Thornton Wilder）的作品——《大難不死》（*Skin of Our Teeth*），至2005年上演另一美國劇作家大衛·奧本（David Auburn）的《求證》（*Proof*），其間共演出了91齣翻譯劇，而相對上演的本土原創劇和中國劇本，只有56齣；後者數量的增加，是近年的趨勢。由此可見，「話劇團」對演出翻譯劇的傳統可謂情有獨鍾，亦可見劇團對介紹西方優秀戲劇的藝術承擔。

本書的構思早於2002年醞釀，筆者意圖配合香港話劇團的25周年紀念，對劇團其介紹和演出翻譯西方戲劇，作出總結性的研究，探討一些改編和翻譯外國戲劇的理論與實踐的問題，冀在香港介紹西方戲劇方面，找出具代表性的方法和方向。本書集中研究「話劇團」的近年演出之餘，也會涉及其他在香港演出的翻譯作品和演出團體，更希望收集過去多年的翻譯戲劇演出資料，編附於書後。對於將來研究翻譯

戲劇的同道中人，望能有所助益，可以結合劇場實踐和戲劇研究的兩股動力。

本書研究的方法以下列七點構思為框架，分析香港話劇團公司化以來的翻譯和改編作品、類型，勾畫出它們的普遍性，具體說明演出背後的理論與實踐：

構思的第一步，將香港話劇團作為一宗個案，證明對戲劇改編和翻譯乃是由一個源頭文化 (source culture) 轉到另一個目標文化 (target culture) 的可能性。大前提是假定這種文化轉移的可行性，然後研究原著劇作本身 (source text) 的歷史和文化脈絡，如何在轉移過程後成為目標文本 (target text)，以及其在目標文化 (target culture) 的語境 (context) 所產生的異同。

第二點構思是決定翻譯及改編過程裏，如何釐定美感、文化和戲劇的價值標準，務使翻譯劇成為溝通中西戲劇文化的橋樑，並探討如何選擇劇本的標準，好讓目標觀眾觀賞和接受。

第三點構思是如何為目標觀眾進行改編和翻譯，在新的文化環境下產生新的意義。翻譯和改編的過程中需要哪種程度的本地化，才能調適本地觀眾的接受和領悟。

第四點構思是探討翻譯戲劇如何經過舞台處理、克服源頭文本 (source text) 和目標文本 (target text) 的文化差異。文化和語境上的隔閡，不應構成不可譯 (untranslatability) 的藉口。障礙當然存在，克服的方法亦不缺。文化和形體上的對等 (equivalence)，可以彌補語言上的隔閡，進而達到語言上的對等。

第五點的構思是通過分析「話劇團」翻譯劇的演出，觀察當中翻譯和改編的輪廓，並不全然依靠文字上的翻譯和改編途徑，而是更注重製作演出的過程：亦即是由文字劇本，到舞台演出本，經過導演的介入後，最終到達觀眾的整個過程。筆者也會比較過程中譯者或改編者與藝術總監各自的角色：以「話劇團」為例，著名的譯者或改編者的作品，往往均經過藝術總監的介入，而被修正或刪改，並加入了藝術總監的戲劇視野和舞台藝術；而譯者或編者則往往止於傳達原著文字的

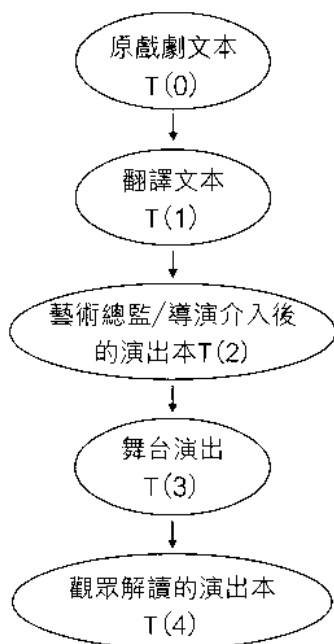
意義。事實上，這種結果並非「話劇團」所獨有，觀諸其他劇團，情況也大同小異。

第六點是觀察「話劇團」如何發掘翻譯或改編文本的舞台演出性的表達 (performability)，跟語言、文字和劇場、意識型態的互動關係。換言之，翻譯劇本的語言和文字直接影響演員唸白的流暢與清晰；劇場因素必須跟觀眾的注意力掛鉤，這涉及本地化對白、演員慣常而易認的肢體語言、本地化或陌生的舞台設計及音響配樂等策略。此外，劇團的表演價值觀或意識型態也會左右演出的風格，進而影響演員表演的技巧、格調和觀眾的品味。因此，劇團的選材和表演的外觀亦有所影響，這從「話劇團」演出翻譯劇或原創劇的取態，均有跡可尋，尤其在演出的內容、格調和典範方面，「話劇團」自有其作為旗艦劇團所依循的原則。

第七點的目的是藉着研究「話劇團」的翻譯和改編演出——一種由外界移植的養份——如何配合本地的創作，共同建構富香港特色的劇場；這種劇場匯萃了香港各種混雜的文化於一體，並表彰翻譯劇演出的跨文化交流，可體驗香港作為「亞洲國際之都」(Asia's World City)的風範，把本身的文化觀照面向國際，而非過往一貫作為「窺探中國的櫥窗」而已。

正如前述，香港舞台上演改編或翻譯西方戲劇一度異常蓬勃，發揮了香港中西文化匯萃的大都會特色。雖然香港舞台曾借助大量外來的戲劇文本，香港的舞台藝術並未受到一般文化上的侵略，或戲劇文化淪為次殖民地化的情形。這種情形對一些後殖民理論的評論者，肯定相當的失望，亦出於他們的意料之外。反之，這些外國翻譯戲劇的上演，對本地劇壇帶來了新的養份和刺激。當然，在接受和推介這些外來文本的過程中，往往出現文化、社會性和語言上的困難；上演翻譯戲劇必須幫助觀眾克服這些方面的困難，更得讓他們看出翻譯劇的演出與當前社會是如何關連起來的。要達到這项目的，翻譯或改編西方戲劇，當不限於對劇本文字的翻譯的現象而已，而應包括前述第五點的製作過程：從文字翻譯劇本到演出本，從譯者到藝術總監和演員的身體呈現，以及最後到達觀眾認受的整個過程。以下用圖1.1來說明這個翻譯和改編戲劇的過程：¹

圖1.1 翻譯劇本的演變過程



這個圖表亦是代表一個目標觀眾 (target audience) 或目標文本如何挪用及改變源頭文本的具體過程。著名的翻譯理論家羅倫·克魯嘉 (Loren Kruger) 對翻譯戲劇的見解：「翻譯戲劇並不光是找尋兩個文本的對等，而更是表現出口標文本如何挪用源頭文本的途徑。」² 不論是戲劇文學翻譯或是劇場翻譯，兩者除了講究語意上的對等外，最終同樣以劇場中的舞台調度的層次為依歸，文字本源不過是其中一個環節。

香港翻譯西方戲劇的趨勢，隨着九七回歸，亦有起落。本地意識和全球化的話語 (discourse)，對劇場的風氣也有影響，有極端國粹主義者甚至主張揚棄翻譯西方作品，不再搬演。主其言者，雖是少數，但亦可看出後九七和去殖民化 (decolonization) 的一些寒暑變化。九七之後，「話劇團」的改編或上演西方翻譯，確實數目減少了，本地原創劇的數目卻相對地增加，可是，翻譯劇依然若隱若現，揮之不去。翻譯西方戲劇在香港的未來發展，應該還是有所貢獻的。雖然西方翻譯

劇對香港戲劇發展影響多年，似乎並未有專著研究這方面的問題，有關這方面的論文亦不多見。有見及此，本研究計劃得到香港話劇團的協助，有機會觀看劇團過去的和現在的資料、錄像等，專就「話劇團」過去的翻譯作品研究。研究結果的好與壞，當然由本人承擔，但研究的其中一目的，希望從學術的討論，說明西方翻譯劇對香港的劇運的影響、「話劇團」的相關貢獻等方面，勾畫出香港戲劇文化的大都會和全球化的圖像。

回歸以後，本土意識日漸抬頭，這是自然的現象。我們對舞台上演非本土的作品，不應光從表演的原有文字着眼，因為文字所包涵的意義和其應用，往往超乎其語言和文化的源頭。一部翻譯劇的演出，具有共通的宇宙性題材，雖然風格有別於本土原創劇，但翻譯劇對於當地的劇運的提升，肯定高於一些內容和形式普通的本地原創劇。

對於圍繞着原著和翻譯、原著和改編、本地和外來等價值取向問題 (valorization)，如何在舞台上呈現，筆者本身並無厚此薄彼的偏見，原著有其優越之處，改編或翻譯或可另闢蹊徑，本地與外來，亦各勝擅場。我對翻譯和改編的看法較為宏觀，包括下列的觀念：「衍變」(offshoots)、「簡化」(abridgment)、「修改」(reduction/emendation)、「衍生」(spin-off) 和「譯編」(tradaptation)。這些由翻譯衍生的變種方法，對於香港舞台上演西方的翻譯劇，可以提供多元和有趣的演出方式，以及多元的分析角度和研究。

香港話劇團對翻譯和改編西方戲劇的比例，明顯傾向於前者。原創劇所具的權威性，會否轉移到翻譯的作品上？翻譯劇的權威和真實成份，應該由作品呈現的原著的材料再創造所決定（“The very nature of cultural production as a remaking of existing materials.”），³ 而不應草率抹殺翻譯作品的重要性，斷言「翻譯作品只能具有次等的權威，始終與原著隔一層」之類的見解。「話劇團」選擇上演西方作品的時候，究竟是服膺於一套中西薈萃大前提下介紹的翻譯或改編的政治原則，抑或只是基於實際需要的文化生產和政治的實踐，換句話說：「所有翻譯活動均會涉及將源頭文字作某種目的的操控或挪用。」（“All translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose.”）⁴ 這種情形是無可避免的。例如「話劇團」在2001年上演美國

劇作家亞瑟·米勒 (Arthur Miller) 的作品《靈慾劫》(*Crucible*)，劇中有關影射冷戰年代麥加錫主義 (McCarthyism) 的白色恐怖氣氛，有意無意地使翻譯後的作品顯示出當時香港政府對法輪功人士的打壓，至少目標觀眾會作如是詮釋。如此一來，西方的翻譯劇對當前的香港社會和文化，提供切合時宜的解讀和反映。這種來自上演的翻譯劇本的功能，促進了文化藝術的大同 (cultural globalization)。

正如前述，既然香港話劇團歷來上演的翻譯劇不論在數量和質量上，都獲得肯定的評價。可是，從「話劇團」上演的大部份翻譯作品而論，譯者 (或製作人) 經常都為了保持忠於原著而傷腦筋。為求達到目標文本的精髓和神韻，一般的譯法都務求找出文化和語言的對等；另一方面，又受制於目標文化的譯文要求，按照目標文本的產生過程和功能而改變譯文。「話劇團」的翻譯劇在內容和形式上均多忠實於原著，不多作有意識改寫成為本土化的解構 (deconstruct) 演出，對於原劇所包含的意識形態，那些具歐美中心價值的話語，通過本地劇場的文化轉移而成為有修正和抗衡作用的論述，卻不常見。

過去香港演出修正外來翻譯作品的例子，大都限於本地化和中國化了其中人物、背景和情節。例如何文匯改編的莎劇——《王子復仇記》(*Hamlet*)，陳鈞潤為中英劇團改編的另一莎劇《元宵》(原著為 *Twelfth Night* 《第十二夜》)，和毛俊輝為演藝學院導演的布萊希特 (Bertolt Brecht) 作品——《阿茜的救國夢》(*The Visions of Simone Marchand*)。這些都是中國或本土化的翻譯或改編作品，在探索文化的路上，這批改編作品為觀眾提供了重新認知中國和本土文化歷史的媒介和渠道。在中國化和本土化的改編下，改編者似乎並不對原劇的意識形態和論述，提出問題化的處理，因為他們志不在此。反之，他們的改動只是一種手段，有意識、有目標 (agentive) 地批判原劇的想像結構；伍宇烈曾分別於1999及2001年改編、改寫西方對香港想像的蘇絲黃歌劇 *Ciao Ciao Suzie Wong* 和《蘇絲黃的美麗新世界》，他對這西方建構中的想像東方，在意識形態上作出反批判和問題化，類似的改編在香港舞台卻不多見。其實這種改編或改寫不是不可行的，除了一般演出翻譯劇迫尋對等 (語意對等、時序對等) 的選擇之外，把原作在目標文化中重新改編，有所增刪，進而重新定位，並重新思考其價

值，最終通過戲劇來轉化源頭文本裏根深柢固的西方意識，不啻是一道文化轉移的可行方向。

戲劇改編或翻譯難免要跟原著作品比較，又不時處於下風，因為原著具有珠玉在前的優勢，論者對翻譯或改編的評價往往囿於忠於原著前提的框框。翻譯戲劇作品本身是改編的行為，改變是無可避免的。正如改編自文學的電影，基於媒介的轉變，改編後的作品已是一變種 (mutation)，不應用原著的準則去衡量。排演改編或翻譯劇的過程，是一個不斷改編的活動，過程牽涉不同的改編行為，例如演員的演繹、舞台的調度，即使同一齣戲劇的翻譯，也關乎媒介的改變，每一晚/場的演出，亦應看成是一種變化；既然如此，對翻譯劇的評論便不應局限於原著的權威 (authority) 和真諦 (authenticity) 的框框內。

外國戲劇改編，除了包括上述的變種過程外，更涉及文化轉移的問題。這種文化的轉移當然有一定的難度，但亦不應過份強調它的不可譯性。誠然，原著一方面具有本身文化和社會的獨特性，另一方面也有其超於國界的共通性。這種轉變，有些可以從舞台表達中出現，產生美感觀賞和共鳴，並通過改編的本地化方法，令觀眾心領神會，故為本地觀眾翻譯和改編，對本地化 (localization) 或本地兼全球化 (glocalization) 有好處。一些具宇宙性的外國作品，其實不須經太多的改動，亦已可傳遞予他國觀眾，產生放諸四海而皆準的效果。

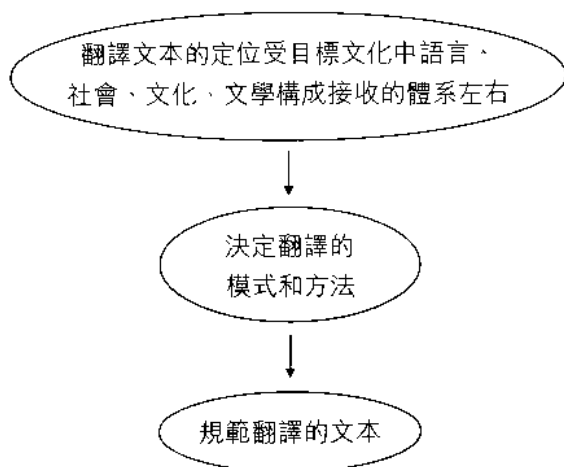
2004年陳鈞潤為香港話劇團改編英國作家亞倫·艾克邦 (Alan Ayckbourn) 的《家庭作孽》(A Small Family Business)，將英國的場景改為香港和深圳的時空，給觀眾帶來親切和更多的社會共鳴，看得更投入劇情，對原著的精神亦沒有違背。若將忠實的翻譯搬上舞台，原著的戲劇效果又是否可照單全搬？原劇本刻畫人性非常寫實，是一種近乎辯證論的探索——一個人面對兩難時應如何抉擇？同一抉擇往往出現在悲劇和喜劇主人翁的身上，惟效果和結局卻不一樣。悲劇的主人翁的抉擇，會是義無反顧、勇往直前，陷於肉身的毀滅也在所不辭；喜劇的主人翁面對相同的抉擇，不惜妥協原則，力避不可挽回的衝突和毀滅。此劇的基調有點像蕭伯納 (Bernard Shaw) 所說的「主題劇」(thesis play)，具教化和發人深省的作用。貪污、勒索、法律和政治的腐敗，往往是無疆界的，將這些現象本地化，愈能接近本地觀眾，為其諦造

新意義，道德批判意味愈濃。陳鈞濶將當前的港深的政治、社會和經濟生態，畫龍點睛，有呼之欲出的感覺。此劇有濃厚的改編色彩和異化，觀眾不覺得原是英國作品。《家》劇的處理手法一方面帶出編、導、演的鬼斧神工的配合，也道出原著的宇宙化本質，戲劇翻譯的結果不是本地化或全球化的取捨，而是兩者的融合，不啻是翻譯和改編外國劇的收穫。

香港話劇團自2001年公司化後，上演的作品開始在類型和數量上有改變。原創劇演出多了，相形之下，翻譯劇上演減少了。但這五年間，仍維持每年上演一至兩齣。2001年，「話劇團」上演了兩齣西方經典作品。亞瑟·米勒的《推銷員之死》(*Death of a Salesman*) 和契訶夫 (Anton Chekhov) 的《凡尼亞舅舅》(*Uncle Vanya*)。在2002至2003年的銀禧紀念刊，藝術總監毛俊輝提出「中國情」大原則創作路線，在舞台上探討中國文化和傳承的相關主題，但改編和翻譯作品，依然得以進行，毛俊輝在2003/2004年度的劇目簡介中強調該年度劇團力求平衡劇季的基調，相信人的心靈渴望有更多的理解、安慰和昇華，而不同地方的劇目正好展示人類的共同願望。這些作品計有2003/2004年度的：田納西·威廉斯 (Tennessee Williams) 的《請你愛我一小時》(*Eccentricities of a Nightingale*)，亞倫·艾克邦的《家庭作孽》，2004至2005年度有翻譯作品：王爾德 (Oscar Wilde) 的《不可兒戲》(*The Importance of Being Earnest*) 的重演，白賴恩·奇勒 (Brian Clark) 的《生殺之權》(*Whose Life Is It Anyway?*)，高爾基 (Maxim Gorky) 的《鐵娘子》(*Vassa Zheleznova*)。除了主劇場上演的作品外，尚有「話劇團」二號劇場上演柯培恩 (D. L. Collburn) 的《一缺一》(*A Gin Game*)；最近期的作品則有的大衛·奧本已被拍成電影的劇作《求證》(*Proof*)。毛俊輝去年曾於上海導演此劇，由馮蔚衡擔任女主角，今年「話劇團」再與上海話劇藝術中心合作，分別演出粵語和國語的版本，帶出了一個嶄新的翻譯中的翻譯局面。粵語和國語演出版本帶出兩地接受西方文化的差異：兩者都忠於原著，但演繹和處理身體語言的不同，令觀眾見識不同的表演文化所產生的不同解讀，擴展了戲劇觀眾的視野，這不單對「話劇團」與外地交流有裨益，也開拓了新的觀眾網絡。

這個翻譯戲劇研究對象既是香港話劇團過去歷年的作品，處理的方法應溯源到七十年代至今天的劇作。為了這本書能早日完成，我的策略是收集了過去的資料，勾畫出其流變，並分四個階段作說明：汲取收納時期、醞釀的時期、轉化的時期，以及從九七至千禧時期。將「話劇團」28年來(1977–2005)演出翻譯劇的歷史寫出來。囿於篇幅，本書集中分析「話劇團」近年上演的主要作品，找出它們的翻譯或改編的典型 (typology)。這些翻譯實踐的方法，當然亦不只限於「話劇團」所專有；類似的翻譯和改編的方法，不外乎對原劇本作出改動、簡化、改寫、本地化、省略、刪節或忠實於原著風格等等。一般而言，「話劇團」的翻譯演出，並不是無懈可擊的，有些演出會在內容和形式上均忠於原著，有些作品則會有所增減，以致對原著的內容和形式有所乖違。這種情形往往是考慮演出的模式和目標市場上的因素，包括社會、文化、政治方面的考慮。這種實踐過程見圖1.2：

圖1.2 翻譯戲劇的實踐過程



香港話劇團自2001年公司化後至2005年，上演了七齣翻譯劇，它們演出的典範，可總括為兩大類：第一類是無論於形式或內容均忠於原著，務求達到「原汁原味」的效果；《靈慾劫》、《凡尼亞舅舅》、《請你