

莎劇應有新的中譯

呂 健 忠

莎士比亞全集已有朱生豪和梁實秋兩位先生的中譯，以「定本」姿態流通。既然如此，有必要重譯莎劇嗎？

答案：必要；不但必要，而且急迫——如果出版界還有理想的話，如果從事翻譯工作的人願意為中文讀者多方設想的話，如果我們相信莎士比亞的劇本確實是案頭欣賞與舞台演出兩相宜的話，如果我們承認劇作家莎士比亞是詩人的話。

一、詩人莎士比亞

楊世彭執導的《馴悍記》於一九八二年在香港演出，用的是他自己的譯本。他看過梁實秋和朱生豪的譯本，為了要導演莎劇卻不得不自己動手翻譯。在〈莎翁劇「馴悍記」的中文刪譯代序〉文中，他談到箇中緣由，說：莎翁的劇本雖是四百年前的英文，「但它的語氣其實是十分生動且十分生活化的。朱先生及梁先生的譯本既在這方面有點『欠缺』，我就決定自己譯個本子，以供舞台演出之用了。」（楊 145）。他是用詩體翻譯的。至於朱、梁兩種譯本的「欠缺」，李奭學在〈莎士比亞入華百年〉一針見血指出，「梁譯真正的問題，是不能引發聯想力的散文句法」，朱譯則為了遷就譯文的通暢而減損忠實的程度（李 70, 71）。張常信所稱，他見過的中譯莎劇，一無例外，「只能供學生作為閱讀原作的輔助」（“Shakespeare in China”，引李 72-3）。換句話說，莎士比亞一直是以 *Shakespeare Made Easy* 的面貌出現在中文世界。中文讀者實在不應該繼續當莎士比亞世界的次等公民。

英國詩人濟慈的成名詩作，寫他第一次讀到查普曼英譯荷馬的那



種驚喜，有如觀星人捕捉到新星「游進」他的眼界，又有如探險家「以鷹眼／凝望太平洋」（“On First Looking into Chapman's Homer.” 9-12）。筆者與莎士比亞結緣，也體嚐到類似的經驗，不過那是讀得懂英文原作以後的事。如何能使中文讀者接觸莎劇也體會那樣的一番驚喜，即使程度有別？

莎士比亞是詩人，認知此一事實是欣賞莎士比亞的一把鑰匙。沒有人能否認他是偉大的劇作家，可是僅僅知道他是劇作家就想要和他神交，那是緣木求魚。他對人情世故的洞察，他的想像眼界，他對語言的掌握，他鋪陳劇情的手法，凡此種種，每一項都足以使他立足劇壇成就盛名。然而，要不是有一支足以兜攬萬象、經天緯地的詩心文筆，他縱有前述的成就也擡不起世界文學高峰的立言碑。Cleanth Brooks 膾炙人口的詩評論 *The Well Wrought Urn*，探討英國伊麗莎白時代以降十首名詩，《馬克白》赫然在列（Brooks 29-49），僅此一事便可看出莎劇的詩造詣。既然面對的是詩人，怎麼可以用散文體翻譯他的詩劇呢？打個比方來說，以白話文改寫（paraphrase）李、杜的詩，能夠拿來「欣賞」嗎？

詩難譯，這是老生常談，問題是非譯不可。譯詩吃力不討好，這無需諱言，卻不該成為藉口。詩之所以有別於散文，最主要是表現在語言的韻律、密度與意象。不妨就這三個內緣因素，以《馬克白》為例，進一步申明有必要重譯莎士比亞的理由。

但是，討論莎士比亞詩劇的質素，得要先說明他運用的體裁。本文引用該劇，根據的是雅登版（The Arden Shakespeare）Kenneth Muir 的編校本。

二、詩劇《馬克白》

莎士比亞的劇本依當時風尚以無韻詩（blank verse）為主體，也就是不押韻的抑揚五步格（iambic pentameter）。抑揚格早自上古希臘（一個短音節接一個長音節為一計數單位，兩個單位合為一個音步）就用於戲劇的對白，也是英詩最常見而且一般認為最契合日常英語的



節奏。如《馬克白》劇中首度出現的無韻詩標準詩行，以符號 U 代表韻律分析的輕音節，／代表重音節，／分隔音步，可標明如下：

U / U / | U / | U / | U /
What bloody man is that? He can report, [I.2.1]

莎翁早期的作品，格律相當工整，晚年愈寫愈靈活。他的封筆之作《暴風雨》於一六一一年演出，五年之後永別人寰。《馬克白》成於一六〇六年，節奏之靈活自不待言。

雖然是以無韻詩為主，莎士比亞偶而會用到行尾韻。《馬克白》的行尾韻清一色是雙行體（couplet），即兩行一韻，出現於需要特別強調的台詞，尤其是結束一場戲的煞尾詩行，如二幕一景最後五行：

Whiles I threat, he lives:
Words to the heat of deeds too cold breath gives.
I go, and it is done: the bell invites me.
Hear it not, Duncan; for it is a knell
That summons thee to Heaven, or to Hell. [II.1.60-4]

為首的兩行強調徒有決心不濟事，沒押韻的第三行交代說話者現在要採取的行動，接著又以雙行體表明目下的信心和預期的結果收煞整場戲。

雙行體這種韻格並不限於五音步詩行。女巫的台詞也大部分使用雙行體，卻是以揚抑四步格為主，每行有四個重音，而且大量省略結尾的音節，也就是詩體論（prosody）術語所稱的揚抑四步截尾格（trochaic tetrameter catalectic）。此一格律是希臘古典詩最古老也最常見的格律之一，尤其見於戲劇中激動的對白，亦即情感凌駕理智的場合。《馬克白》劇中的女巫就是在情緒激昂而語氣高亢的時機用到這個格律，如開場的六行，除了第二和第五行，都是工工整整的揚抑四步截尾格，其中第三行如下：



/ U | / U | / U | / x
 When the hurlyburly's done, [I.1.3]

x 表示尾音節省略。

整體說來，女巫所用的格律可以一言而決：無常軌。此一現象並非單純為求靈活或口語化所致，而是著重在反映「非我族類」的女巫不可以常理度，猶如她們使用的揚抑格乃是反「主流體制」的抑揚格之道而行。揆諸事實，英詩中素有 *falling foot* 之稱的揚抑格，在中古英詩是很常用的，在後來的詩人筆下卻主要出現在模仿古典揚揚格（兩個長音節為一音步），而揚揚格正是早期希臘宗教詩的基本格律，其沉鬱的聲調性格在英詩的揚抑格依然如故，恰與習稱為 *rising foot* 的抑揚格的輕揚聲調成強烈的對比。

同樣值得注意的是，女巫的台詞大量運用雙聲（*alliteration*）。雙聲是中古時代英詩最基本的押韻法，正合性靈化外的女巫。《馬克白》劇中，雙聲之於四步格詩行，其作用有如雙行體之於無韻詩。如下引典型的四步格詩行：

U / | U / | U / | U /
 That will be ere the set of sun. [I.1.5]

雖然是四平八穩的抑揚格，*set* 和 *sun* 的雙聲韻卻引出了女巫世界獨具的幽遠而神秘的韻味，其文義在穩定而輕快的節奏烘托之下更讓人感受到急迫的時間感。

迫不及待溢於言表，這無疑是《馬克白》這部詩劇洋溢強烈的現代感的一個重要因素，也是該劇的開場戲在格律的經營上所展現的一大特色。前引押雙聲的抑揚四步格詩行接在開頭兩聯雙行體之後，第六行雖然回復揚抑四步截尾格，卻是分屬兩名女巫各半行的問答，並與第七行押行尾韻。第七行開始一連四行，各行的重音節數目逐次遞減，到了第十行只剩下一個抑揚格音步。《馬克白》由非屬理性世界的女巫帶動劇情，舞台節奏快得讓人喘不過氣，此一特色在開場戲就



藉著格律的變化奠定了先聲。

然而，總共才十二行的《馬克白》開場戲的格律並非一條通直瀉而下。煞尾峰迴路轉，又出現雙行體，卻是長短參差的詩行：

/ U | / U | / U | / x
 Fair is foul, and foul is fair:
 / U U | U / | U / | U /
 Hover through the fog and filthy air. [I.1.11-2]

前一行揚抑格四音步截尾，只有七個音節，總結女巫世界之所以異於倫常世界的特徵；後一行仍然是四個音步，卻有九個音節，格律改為下一場戲要用到的抑揚格。再者，總共十六個音節當中，連同重出字竟包含了六個雙聲。女巫隱身在人世卻又自外於世間的處世哲學，在這一聯對句表露無遺，文義與聲韻相得益彰。用來銜接不同格律的音步用的是揚抑抑格，此一格律在荷馬史詩充分展現綿綿不絕的氣勢，英詩以輕音節取代古典詩的短音節，此處則又前承截了尾的音步，而後一口氣引出輕音起頭的三個抑揚格，大有「喘口氣，輕身飛越萬重山」的意味。

莎士比亞也用到散文的體裁。《馬克白》劇中最知名的散文段落出現在第二幕第三景的開場戲，即學界通稱的「門房景」(the Porter-scene)。這一場戲，雖然有人質疑是僞作添補的，卻可以見到典型的莎士比亞式機鋒，黃腔與俏皮雙管齊下，又緊緊扣合主題意念的舒展。不獨此也，以喜感的場面強化恐怖的氣氛，類似莎翁在「陰暗喜劇」(dark comedies) 所展現的手法，使得不論看熱鬧或看門道都有可能不期然興起一探名山的衝動。

然而莎士比亞最令人，起碼最令筆者，仰之彌高的詩學造詣，畢竟是在他經營進而組織意象的錦囊妙筆，比起伊斯克勒斯 (Aeschylus) 只有過之而無不及。前面提到 Cleanth Brooks 把《馬克白》當作詩篇來討論，論述所及就是該劇綿密天成而鬼斧神工，與劇情的鋪陳渾為一體又與主題的呈現絲絲入扣的意象結構。究其實，他只不過是提綱挈



領，藉嬰兒意象擇要探討劇中的扮裝與植物這兩個意象叢，而這兩個意象叢又可以在門房的開場白找到頭緒。此外，醫療與疾病意象出現頻率之高，並不在扮裝意象之下，與之旗鼓相當的又有飲食與筵席意象。此處舉出的只是連最粗心的讀者都不可能忽略的對象。

對於《馬克白》的詩劇體裁有了初步的認識，我們可以匡頭檢討何以非要有新的莎劇中譯本不可。下一節的討論，筆者將在朱、梁二氏的譯文之外，提供另一種譯法，作為比較之用，藉以強化本文的論旨。應該先說明的是，雅登版雖與梁譯所據的牛津版略有出入，但無礙於筆者的論述內容。朱生豪的譯本，雖有世界、河洛與國家三種版本，其實內文完全一樣，即使是世界書局今年剛推出的中美對照版也不例外。

三、尋找莎士比亞的《馬克白》

散文當然也有散文的韻律，但是散文的韻律畢竟不同於詩的韻律。而且，中文無從反映英詩以輕重音節的配置定節奏（rhythm）的特色。儘管如此，我們必須切記：韻律分析是以人定的規則強加在天然的語言之上，因此無可避免地顯得相當的機械化。有時甚至可以說是到了做作的地步。此不獨英詩為然，早在上古希臘詩就是如此。而英詩的韻律分析又是經由拉丁詩輾轉套用的，偏偏希臘詩是只分音節的長短（即一個音節的發聲所需要的時間長度）而無輕重音之分。再者，韻律分析的那一套規則，用於說明詩的體裁固然助益甚大，用於劇場卻不合口語的天然韻律。口語的韻律大體上受制於四個因素：說話者所要表達的語意，他透過客觀的語意所要表露或隱藏的情感意涵，他選擇的文法結構，以及他的呼吸節奏。在這四個因素交錯影響之下，語言的韻律顯然無法規則化。這不是說它沒有規則，而是說我們有必要尋求一種比較靈活的觀點來看待詩的語言。乍看之下，問題似乎變得更複雜，然而影響口語韻律的四個因素並不因英語或漢語而有不同，這一點通性為我們提供了中譯莎劇的切入點。這個切入點就是比較合乎口語節拍（cadence）而且中、英文通用的詞組句式。



試以前引的第一個例子來說明。一幕二景由蘇格蘭王鄧肯 (Duncan) 的兩行半台詞開場，首行中規中矩的抑揚五步格引出以階級規範秩序的人倫世界，中間一行卻插入破格，暗示君臣之義所遭受的潛在威脅，最後半行恢復抑揚格。按口語韻律，以 | 分隔詞組，| 代表語氣稍頓，|| 代表斷句（即換氣），這兩行半的節拍可以標示如下：

What bloody man | is that? || He can report, |
As seemeth | by his plight, | of the revolt |
The newest state. ||

現有兩種散文體「定本」的譯文，以前述的節拍符號分行標示如下：

[朱生豪譯] 那個流血的人|是誰？||看他的樣子，|
也許可以|向我們報告|關於叛亂的|
最近的消息。||

[梁實秋譯] 那滿身帶血的|是誰？||看他那樣子，|
他一定|能報告|
最近的戰況。||

經這麼一分析，不難看出，以詩體分行排列的散文無法改變其散文體質。散文，即使分行排列，也無法冒充詩，此處的關鍵在於語言的節奏與密度，這從上引兩種譯文的問句一判即明。兩行半的詩，朱譯整整用了三十二個漢字，稀釋了原文的密度，雖然他的節拍模式比梁譯接近原文。所謂節拍模式，如第一行，原文的詞組音節數為四、二、四句式，朱譯的詞組字數為六、二、五句式，與梁譯相同。整句話梁譯用了二十四個字，與原文的音節數若合符節，可是第二行的節奏完全走了樣，只能說是離譜。試比較：

[呂健忠譯] 什麼人|一身血？||看他樣子，|



或許|可以報告|這場叛亂
最新的情勢。」

雖比梁譯多一個字，卻補足了第二行的節奏，而且在不損害文義的情況下，整體句式，也就是節拍模式，比朱譯更契合原文。

筆者無意憑兩行半遽斷優劣。不過，前面引文乃是《馬克白》劇中最平實、最接近現代口語措辭的詩行段落之一，多少可以見微知著，可據以看出散文體翻譯莎劇之不當。

朱譯用散文體而梁譯用詩體的段落見於原文的英雄雙行體（heroic couplet）。可是前引 II.1.60-1 兩行，梁譯卻出現散文體。由於散文體裁的掣肘使得體例無法一貫，此一現象在梁譯並非孤例；I.5.69-70 也一樣，其他的例子不必一一舉出。更值得注意的是，如果忽視語言的節奏和密度，光憑押韻是醞釀不出詩味的。如：

Well, may you see things well done there: ——adieu! ——
Lest our old robes sit easier than our new! [II.4.37-8]

[朱譯] 好，但願您看見那裏的一切都是好好的，再會！怕
只怕我們的新衣服不及舊衣服舒服哩！

[梁譯] 願你在那邊所見的一切都順利：再見了！
否則我們要覺得舊衣裳是比新衣裳好！

這兩種譯文，後者分行排列又押韻（雖然押得十分勉強），其節奏與密度卻無異於前者的散文體。如果嘗試這樣的譯法：

[呂譯] 好，但願那邊事事好：——後會有期！——
只怕新袍不比舊的合意！

句式為一、四、三、四/四、二、四，原文則為一、四、三、二/四、三、三，節拍模式相類。和前面兩種譯文比起來，語意相同，韻律則繁湊得多。詩劇不該以散文體裁翻譯，其理當已甚明。



或許有人會質疑：第三種譯法的前一行漏掉了 *you see*（你看到），豈不是顧此失彼？這倒過慮了。按此處的文義格局，馬克白殺害鄧肯之後，麥德夫（Macduff）說要回費輔（Fife），洛斯（Rosse）說「好吧；我去〔馬克白〕那邊。」麥德夫有感於洛斯的抉擇，因此以穿新衣比喻事新主，說出了這兩行台詞。「你」既已清清楚楚包含在文義脈絡當中，無需畫蛇添足。至於「看到」，它和視覺有關，視覺又和全劇的主題有關，不過此一關連主要繫於馬克白夫婦，和麥德夫也有一點點關係（見 IV.3.187），此處則絲毫扯不上邊，譯文在別有顧慮的情況下，和「你」一樣，只能視為贅字。古典希臘詩會「應格律要求」而省略主詞或代名詞，這種省略在中文是常態語法。此一彈性，在不害文義的條件下，如能好好利用，應該是翻譯詩劇的利器。

其實，比「你看到」重要的是“well”這個字眼。洛斯口中說出這個字，流露了相當的無奈：他明瞭大義與私利之別（見 IV.2），但無法像麥德夫那樣斷然與篡君劃清界線——他一直要到第四幕麥德夫被抄家之後才逃離蘇格蘭。麥德夫的「好……好」拾起洛斯的話頭，卻充滿了反諷，表達的是不以為然的語氣。

說到語氣，朱、梁二氏的譯本非但不能「作為閱讀原作的輔助」，甚至還會誤導中文讀者。且舉個細心的中文讀者也知道語氣不對勁的例子。五幕一景，醫師在女侍陪同下觀察馬克白夫人夢遊的時候，聽出了夫人壓抑在潛意識的殺人流血的秘密，證實了外頭流傳的「難聽的耳語」（V.1.68）。在這節骨眼，他說了一句話，用的是散文體：

[朱譯] 說下去，說下去；你已經知道你所不應該知道的事。

[梁譯] 嘻、嘻；原來你已經知道了你所不該知道的事。

[V.1.44]

文中的「你」是說話者指自己。依朱譯，醫師顯然十分好奇，甚至好奇到了忘記自己身在何處的地步。梁譯則十足流露這位醫師幸災樂禍的態度；套用女性主義的時髦語彙來說，他流露出窺視慾得到滿足的那一份快感。這兩種譯文不約而同傳達出輕浮的語氣。反觀原文：



Go to, go to: you have known what you should not.

〔呂譯〕夠了，夠了；你知道了不該知道的。

這位醫師可能是好奇，所以他明知自己聽到了不該知道的事，還是忍不住全程旁聽，直到夢遊結束；但也有可能是基於自身的職責而不得不如此。他在同景的最後兩行台詞顯示了他謹言慎行的一面，五幕三景他和馬克白的一段對話（56-8）更進一步證實他的精明，深諳禍從口出的道理。換個角度來看，他對馬克白夫人其實不失憐憫之情，這可以從五幕一景第五十行「聽」出來。因此，這裡的“go to”表達的不外兩個可能：也許是對自己的好奇心難以置信而感到不屑，明知自己不該知道卻又忍不住要多知道一些；不然就是，他對身不由己的處境感到不耐。

回到前文尚未討論完畢的議題。有的時候，英雄雙行體押雙聲，藉格律和押韻兜攏女巫世界與倫常世界，效果令人動容。殺死鄧肯之後，喪心病狂的馬克白接著謀害班科（Banquo），走到了血路茫茫的地步，只能寄望女巫為他指點迷津。就在他決定加害麥德夫並主動探訪女巫的時候，他說：

Strange things I have in head, that will to hand,

Which must be acted, ere they may be scann'd. [III.4.138-9]

〔朱譯〕我想起了一些非常的計謀，必須不等斟酌就迅速實行。

〔梁譯〕我有了奇想，我一定要幹。

幹出了再說，由人家批判。

〔呂譯〕妙計在我錦囊，交手一搏，
上台見功夫，不必多揣摩。

用兩個重音的替代格（substitution）破題的這一聯英雄對句，首、尾押了雙聲，在這兩個雙聲字中間還有 h 和 m 兩個雙聲韻。前已具言，雙聲是《馬克白》劇中女巫的基本聲韻。這兩行頻率奇高的雙聲提醒我



們，借用下文將申論的清、濁這兩個字眼來說，在馬克白的心中，清明路已遠，混濁之象耀武揚威。朱譯只能說是用散文改寫詩句。梁譯有心揣摩原文的節奏，徒然流於單調，三、二句式的節拍足足重複了四次，而且為了行尾韻，不惜漏譯“hand”這個關鍵字（參較 III.2.48、V.1 與 V.2.17）。至於“scann'd”，雖有判斷或批評的意思，但也可以解釋作演員揣摩角色或台詞，有如我們在斟酌（to scan）詩的韻律，而後一義正可呼應同行出現的“acted”（演戲或動手）。根據我們對莎士比亞的瞭解，他不可能輕易放棄在文字遊戲中展現詩情畫意的機會。詩體譯詩，仍有可能出現李炳學所稱「不能引發聯想力」的文句，關鍵在於忽視了文義的密度，而這種密度，正如下文會論及的，在《馬克白》同時涉及關鍵字眼與詩律的前後參照。第三種譯法有雙聲，有韻腳，也設法兼顧文義的質地，可是落韻字眼與後一行的節拍模式不盡契合原文。至於 head 變成錦囊，由於本劇的“head”不像雙聲那樣具有連綴文義脈絡的作用，取雙聲而捨字眼應該是可以接受的。

有一種替代格的形態，稱作補足格（compensation）。動手殺害鄧肯之前，馬克白心生幻象，看到一把空中匕首：

I see thee yet, in form as palpable
As this which now I draw. [II.1.40-1]

[朱譯] 我仍舊看見你，你的形狀正像我現在拔出的這一把刀子一樣明顯。

[梁譯] 我還看見你，那形狀就和我現在抽出的這把刀一樣明顯。

[呂譯] 我還是看到你，一清二楚
像現在抽出來的。

在一系列節奏生動的標準長度的詩行當中，突然迸出一個抑揚三步格的短詩行，令人過耳不忘。有經驗的導演或讀者不難判斷，馬克白抽出身上攜帶的匕首的動作正好補足莎士比亞省略了的兩個音步。此一



弦外之音，散文體譯文只能望詩生嘆。

詩講究格律，因此破格之處往往有特殊效果。這一類的特殊效果，有時費解，但也可能洩露不尋常的意義。鄧肯被殺後，班科說：

Fears and scruples shake us:
In the great hand of God I stand; and thence
Against the undivulg'd pretence I fight
Of treasonous malice. [II.3.127-30]

[朱譯] 恐懼和疑慮使我們驚惶失措；站在上帝的偉大的指導之下，我一定要從尚未揭發的假面具下面，探出叛逆的陰謀，和它作殊死的奮鬥。

[梁譯] 這事大有可疑：我站在上帝的手掌上，我要和叛逆的陰謀宣戰。

[呂譯] 我們驚疑未定；
由上帝指揮我追隨，今後
我全力展開殊死鬥討伐
叛逆的詭計。

梁譯出現了「手」這個關鍵字眼，第三種譯法的「揮…躉…後/…鬥」，為了反映原文 “hand... stand... thence/... pretence” 的行內韻 (internal rhyme) 而犧牲字眼，有得有失。押韻這個修辭技巧，一般說來，無非是藉連貫的聲調追求緊密的語氣。大而化之地說，有別於行尾韻的美學重點在於表達意念，行內韻的美學重點在於傳達語調 (tone)。就在這一段引文之前，我們聽到馬克白倚賴繁複的文字修辭陳述他的虛情假意 (110-4)；至情無文，真情流露的班科無需修辭。就是因為看不出明確的作用，Muir 說，這一對韻腳「也許原來是雙行體，後來改為無韻詩。」

散文體裁不講究格律，這並不表示散文沒有節奏；散文通常不押韻，因此散文押韻每能產生強烈的效果。馬克白夫人在夢遊時說的一句話，可引來說明：



The Thane of Fife had a wife: where is she now? [V.1.40]

[朱譯] 費輔爵士從前有一個妻子，現在她在哪兒？

[梁譯] 斐輔的伯爵曾有一位夫人：如今在哪裏？

[呂譯] 費輔領主有個賢內助，現在人呢？

費輔領主（既非朱譯的爵士，亦非梁譯的伯爵；見 V.9.28-30）就是麥德夫，他在英格蘭剛得知被抄家一事，馬克白夫人是始作俑者。她處處想要和克萊婷（Clytemnestra）並駕齊驅，卻欠缺克萊婷那一套足以理直氣壯的宗教信念與動機，終不免翻背滾落（主題意象之一，見 I.7.25-8）。她排泄不掉心理的積毒（引導母題之一，見 V.3.40-5），終於鬱結成疾，夢遊正是她的心病的表徵。這樣的一個人，竟然在潛意識念念不忘和她一樣是爲人妻者的被害人。此處引的這一句台詞，語句稀鬆平常，連國中的學生也看得懂，可是一押起韻，節奏頓然生姿，不但使我們豎起耳朵，也使我們對說話者打開心扉，不只是對她感同歎歎，也感慨起普遍的人性。應當順便提醒的是，第三種引譯中的「輔」、「主」雖然都和「助」押韻，其實不論從翻譯的觀點來看，或是就聲韻美學而論，有意義、能產生效果的落韻字眼都是落在「主」。

至於朱、梁都使用詩體的段落，在於女巫的揚抑格詩行，可舉前引一幕一景結尾的雙行體來比較。詩律的問題已經談了不少，此處只論文義。這一聯對句的核心在 *fair* 和 *foul* 這兩個雙聲字眼。雙聲難譯，這是翻譯過文學作品的人都難免會吃到的苦頭；難譯歸難譯，《馬克白》劇中這兩個字的意思倒是不難究明。馬克白出場的第一句台詞：

So foul and fair a day I have not seen. [I.3.38]

[朱譯] 我從來沒有見過這樣陰鬱而又光明的日子。

[梁譯] 這樣又清朗又混濁的天氣我真沒有見過。

[呂譯] 這樣濁清混雜的日子沒見過。



他可能指天氣，如本劇開頭四行所暗示的，但也可能指戰況，如一幕二景軍官的報告所描述的。無論如何，他的措辭毫無疑問是在呼應 I.1.11 女巫的咒語。同景稍後，馬克白聽到女巫說出他將會登上王位的預言時吃了一驚，班科問道：

Good Sir, why do you start, and seem to fear
Things that do sound so fair? [I.3.51-2]

[朱譯] 將軍，您為什麼這樣吃驚，好像害怕這種聽上去很好的消息似的？

[梁譯] 閣下為何吃驚，對這聽來悅耳的事情為何像是害怕起來？

[呂譯] 老兄，幹嘛吃驚，好像害怕聽來清爽的事。

至於“foul”，班科在鄧肯被殺之後的一段獨白用到了：

Thou hast it now, King, Cawdor, Glamis, all,
As the Weird Women promis'd; and I fear,
Thou play'dst most foully for't; [III.1.1-3]

[朱譯] 你現在已經如願以償了：國王、考特、葛萊密斯，一切符合女巫們的預言；你得到這種富貴的手段恐怕不大正當；

[梁譯] 你現在已經得到了：王位，考道，葛拉密斯，果然如妖婆所預許的都一齊得到了；我恐怕你因此用了頂卑鄙的手段；

[呂譯] 你得到了，國王、考德、葛拉米，就像司命女的許諾；怕的是你耍了手段頂污濁；

「你」指馬克白。另一次是麥德夫被抄家的消息尚未傳到英格蘭，梅



爾康試探麥德夫的忠貞時說的：

Angels are bright still, though the brightest fell:
Though all things foul would wear the brows of grace,
Yet Grace must still look so. [IV.3.22-4]

[朱譯] 最光明的天使也許會墮落，可是天使總是光明的；
雖然小人全都貌似忠良，可是忠良的一定仍然不失
他的本色。

[梁譯] 天使是光明的，雖然最光明的是墮落了；縱然一切
卑鄙的東西都貌似忠良，忠良的一定依然不改常態。

[呂譯] 天使依舊光明，雖然最光明的墮落了；
雖然濁物個個穿金戴玉，
金玉不失本色。

上述的例子，無非是說明一件事實：開場戲女巫的“Fair...foul”不是無頭無尾的一句話；既有頭緒，譯文理當彼此照應。所以，回頭來看看一幕一景煞尾雙行體三種譯文：

[朱譯] 美即醜兮醜即美，
翱翔毒霧妖雲裡。

[梁譯] 清白即是黑暗，黑暗即是清白，
我們且從陰霾和濁氣中間飛過。

[呂譯] 清即濁兮濁即清，
翱翔兮逐霧隨瘴氣驄。

前兩種譯法都未能合乎關照後文的起碼要求。清、濁、霧、瘴四個字沒能依原文全都押雙聲，不能不說是第三種譯法的一大遺憾，「逐…瘴」總算稍補缺失。至於把“filthy”譯作「瘴」，除了基於雙聲的要求，筆者還有個理由：就字源學而論，filthy 和 foul 都是源自古英文用來表達古高地德語的「腐爛」，而中文的濁和瘴，如果不考慮陰陽之



說的觀點，都是腐化之氣所引起的熱病——熱病正是《馬克白》的一個引導母題 (leitmotif)，如 II.3.59-60 之例。此處的翻譯不只涉及譯者對原文的詮釋，更關係到文化移轉的棘手問題。在繼續討論前後文義彼此參照的問題之前，先來看看莎士比亞筆下的一個神話典故。

麥德夫發現鄧肯被殺之後，由臥室直奔中庭，邊喊「恐怖」。衆人驚問何事，他說：

Approach the chamber, and destroy your sight

With a new Gorgon. [II.3.70-1]

[朱譯] 到他的寢室裏去，讓一幕驚人的慘劇昏眩你們的視覺吧。

[梁譯] 進屋去，看看那怕煞人的東西罷：

[呂譯] 自己去臥室，教你們眼瞎
變作石頭人。

按希臘神話，Gorgons 是蛇髮女妖三姊妹，長相恐怖，任何人或獸只要看一眼就會變成石塊；此處用單數，特指後來被 Perseus 穉死的 Medusa。莎士比亞以「新的 Gorgon」比喻「足使人一瞥就呆若木雞或石闕生口中的恐怖景象」，這一個具有特定文化指涉的典故，英文讀者或英語觀眾老嫗能解，在此間則不然，譯筆爲之怯步乃是「不能」，非「不爲」。然而，即使是改寫，起碼也得關照到具體的修辭手法，雖然「變作石頭人」有可能使中文讀者聯想到與原文典故的文義格局大相逕庭的望夫石之類的傳說。

相關字眼前呼後應，重點不只在於關鍵字的重複出現而已，更在於文義的互相指涉，因而形成常山蛇陣似的綿密的網路。且以前引四幕三景之例進一步說明。該段文字，朱譯——姑且不論首行的語病——和梁譯有志一同避重就輕，以「貌似」的筆法把莎士比亞苦心經營的服飾隱喻 “wear” 給謀殺了，只留下一句老生常談。扮裝是《馬克白》的主題意象，這在前文已指出。筆者此處要說明的是，foul (濁) 的確是翻譯本劇的一個關鍵字眼。



莎士比亞以馬克白弭平叛亂揭開劇情。然而，主角亮相之前，一幕二景先鋪陳了一個光明與黑暗兼而有之的世界。以鄧肯為首的場面人物讓我們看到君臣之義如何維繫井然的秩序於不墜。做為襯底的是軍官的報告內容，他的報告揭露了隱藏——「隱藏」涉及本劇的扮裝意象，又與植物意象有關（如 I.5.63-6）——在光明世界中的陰影。考德曾是鄧肯王朝中光環最亮的將領，卻也是威脅綱紀的首謀。在這樣一個光影錯落的場景，馬克白的形象逐漸浮現，果然是「天使依舊光明，雖然最光明的墮落了」。這場戲結束時，馬克白尚未現身，我們已然知道他繼承了考德領主的頭銜。隨後整個劇情的發展證實了，他是名實相符的考德繼承人。馬克白不只是繼承考德領主的頭銜（參見 I.3.109 的服飾意象），同時也步踵考德領主在光明的世界投下一片陰影。明暗交織，波瀾起伏：一幕三景轉回晦暗的女巫世界，引出剛從戰場凱旋歸來的馬克白，而女巫聚會是不會有好天氣的（見 I.1.1-2）。世界彷彿回復清明，卻只是「彷彿」而已。就在這個時候，我們聽到馬克白「濁清混雜」的台詞。

根據前述的文義格局，馬克白口中的「濁」可以有三重含意。它可以是曾鞏〈多雨詩〉「陰氣濁晦化爲霧」說的天氣，也可以是〈桃花扇·拒媒〉「清江隔斷濁煙塵」說的戰亂，更可以是〈楚辭·哀時命〉「身旣不容於濁世兮」說的亂世。對女巫而言，濁和清（*foul and fair*）根本是二而一，不分軒輊，不只是「清即濁」，而且是「濁即清」。馬克白的世界則是，正如他的措辭原文所顯示的，「濁清」混雜難以辨明，而且是他自以為的先濁後清，奈何他的下場證實事有不然——就這一點而論，《馬克白》的主題和《伊底帕斯王》是一脈相承的，都涉及命運的反諷（*the irony of fate*）。班科心地坦蕩，爲人光明磊落，雖難免於塵世的羈絆，而且頗有自知之明，卻自恃可以出污泥而不染，因此他先是聽到女巫預言「清爽」的一面，後來赫然發覺預言之應驗竟然無比「污濁」，不折不扣是個「舉世皆濁我獨清」那一類的人，會遭馬克白謀害不足爲奇。至於亡命英格蘭的梅爾康（Malcolm）和麥德夫，他們堅不妥協，知道清與濁之間沒有模稜兩可——本劇的另一個關鍵字眼（見 II.3 門房的台詞）——的灰色地帶，深切瞭解隨



陰影俱來的必定是，借用波普的措辭，「道德已嗚呼哀哉」那般「混沌帝國中興」所創造的「大黑暗」（Pope, *The Dunciad*, IV.650, 653, 654）。果不期然，三幕三景班科被殺之後，四幕二景麥德夫就被抄家了。

聲韻也能獲致文義參照的效果。從馬克白夫人對她丈夫的描述（I.5.16-22），我們知道馬克白天性本清明。可是，在夫人舌尖的豪勇耳提面命之下，他終於接受了夫人以濁亂清的處世之道。《馬克白》第一幕，以主角的三行半台詞收煞：

I am settled, and bend up
Each corporal agent to this terrible feat.
Away, and mock the time with fairest show:
False face must hide what the false heart doth know.

[朱譯] 我的決心已定，我要用全身的力量，去幹這件驚人的舉動。去，用最美妙的外表把人們的耳目欺騙；奸詐的心必須罩上虛偽的笑臉。

[梁譯] 我決定了，我鼓起全身的力量來幹這一件怕人的勾當。

去罷，用美麗的外表騙取世人：
心中奸詐必要虛偽面貌去藏隱。

[呂譯] 我說定了，把腰彎
卯全力驚世駭俗漂亮幹一場。
走吧，展現清爽欺瞞世人，
假面貌罩心得假戲賣真。

原文以 *feat* 引出雙行體的雙聲韻：在工整的抑揚五步格詩行由 *fairest* 提頭之後，節奏頓生變化的末行連同重出字共有三個雙聲（且不談兩個 *h* 開頭的重音），表達了其 *foul* 無比的意念。關鍵字眼的安排正與筆者在前文所論馬克白的第一句台詞相反，是先清後濁，而且英雄對句的聲韻、節奏變化的模式，以及所要傳達的意念，無一不在呼應第



一場女巫戲煞尾的雙行體。筆者的譯文，落韻字眼和最後一行的節拍模式都與原文有出入，而且「心…眞」的行內韻，很不幸和三女巫的「翔瘴」一樣，是原文沒有的。不過，關鍵字眼與雙聲都有所照應，節拍也有變化，應該可以回應原文藉聲韻參照文義脈絡的美學效果。

陰影化作濁晦，不只是瀰漫蘇格蘭，甚至發酵出濁溷之氣，翻山越嶺滲入儲君梅爾康的心眼。麥德夫為了激濁揚清而招來家破人亡，如今卻遭梅爾康懷疑是馬克白的爪牙。政治黑暗會腐蝕人心，連忠良之士也生出疑心或受到猜忌，這是人類歷史的定律，這個定律主宰了中國政治史上最黑暗的一面，也在台灣，在白色恐怖時期，發揮過它令人痛心疾首的威力。這樣的一股威力正是筆者現在討論到的四幕三景的主題。值得慶幸的是，梅爾康明白，雖然最光明的天使，即撒旦，墮落了，「〔其餘的衆〕天使依舊光明」。由於這一份信心，他終能捐棄猜疑，與麥德夫攜手激濁揚清。

梅爾康所稱金玉其外的「濁物」，但丁《神曲》以戲劇手法透過希臘神話典故賦予具體又鮮明的形象。他在攀登煉獄山途中小憩，夢見貌美而歌聲甜的迷魂妖婦 Sirena，即 Sirens。為了讓但丁「看透」世俗的誘惑，他的精神導師維吉爾（Virgil）伸手一抓，扯裂這女巫的肚皮，一股惡臭把他驚醒（*Purgatorio* XIX: 7-33）。但丁寫的是濁物的穢氣。莎翁卻寫濁物之瘴煙，是阻斷清明路的煙障霧屏，足使人的理性變成智障，就像馬克白誤解鬼魂的預言所顯示的（見 V.5 與 V.8）。這是一種障心術，其作用在負面的意義上來說實與酒精相同（參見 I.7.67-8 的隱喻）。馬克白夫人觸動殺心時的一段獨白，描述這樣的一片瘴氣可謂淋漓盡致：

Come, thick Night,
And pall thee in the dunkest smoke of Hell,
That my keen knife see not the wound it makes,
Nor Heven peep through the blanket of the dark,
To cry, ‘Hold, hold!’ [I.5.50-4]

[朱譯] 來，陰沉的黑夜，用最昏暗的地獄中的濃煙罩住你



自己，讓我的銳利的刀瞧不見它自己切開的傷口，
讓青天不能從黑暗的重衾裏探出頭來，高喊「住手，
住手！」

[梁譯] 來罷，昏夜，圍上地獄中最黑暗的煙霧，好讓我的
快刀別看見它造出來的創傷，也別讓上天從黑幔中
間偷看見一眼因而高呼「停止，停止！」

[呂譯] 來，濃濁的夜，
裹上地獄最昏暗的煙衾，
讓我的快刀看不見傷口，
也不要讓青天窺透黑毛毯，
高呼「住手，住手！」

她把「夜」擬人化，使用呼告（invocation）修辭格，整個文義承襲一幕一景未行的「霧」及其引出的「瘴氣」，就像馬克白說的「她們〔女巫〕乘風過處一片瘟氣」(IV.1.138)，不過她把該「氣」給形相化了。這五行詩有四個關鍵字眼。最先出現的 thick，馬克白夫人在四十三行剛用過，她呼告「司殺使者」使她的血液變得“thick”，朱、梁分別譯作「凝結」和「混濁」，字義都說得通，可惜沒能照應莎士比亞運用疊字格的修辭手法（參見 III.2.50 “Light thickens”，朱、梁分別譯作「天色在朦朧起來」、「天黑下來了」）。同一字眼在 I.5.50，本義為「不透光」。但是，緊接著，說話者表明她的期盼：人格化了的夜不只是不透光，而且是雙重的不透光，要先罩上地獄最濃的煙，然後再蓋上「黑暗」的毛毯，不只是黑色的毛毯而已。她所希望的黑夜不透光的程度，簡直可以比擬為天文學所稱的黑洞，一切有形的物象和創生的能量都無法逸出洞口。馬克白夫人甚至用“pall”這個字表達她希望地獄最不透光的煙是殮屍布——之所以筆者譯作「煙衾」。

莎劇最逗趣而譯者最頭痛的部分，或許是散文體的文字遊戲。試以二幕三景門房的一句台詞為例。他發了一大段模稜兩可的牢騷，又扯出喝酒對情慾的影響，依然是說話者信口胡謅而編劇者暗含玄機。他的結論是：



[Drink] equivocates him [i.e. lechery] in a sleep, and, giving him the lie, leaves him. [II.3.34-5]

[朱譯] 兩面派把它哄睡了，叫它做了一場荒唐的春夢，就溜之大吉了。

[梁譯] [多喝酒] 模模稜稜的把它弄睡著，向它罵了一聲荒謬，揚長而去。

[呂譯] 兩面光哄他入夢鄉，然後，把他擺平，調頭就走。

引文可以看到一般戲迷心目中典型的莎士比亞式雙關語。前半句兼有「騙他去睡覺」和「在睡覺中騙他」（鄧肯的貼身侍衛就是被騙而酒醉誤事）；後一義影射夢是騙人的這個早自荷馬時代就流傳的說法，而作夢一定發生在睡覺時，所以又有「用〔春〕夢騙他」之義。酒喝多了，情慾只好偃旗息鼓，只能在夢中過乾癟。至於“giving...lie”，可以解釋作「稱他為騙子」，因為情慾說要辦事卻因醉酒而辦不了事；也可以作「引得他撒了一泡尿」，因為與 lie 同音的 lye 在俚語就是「尿」；又可以作「把他摔倒在地上」，就像摔角時的動作。這三種解釋全都可以在門房的最後一段台詞（37-41）得到呼應。朱譯漏失的一個分詞片語，梁譯避重就輕打發掉了。最後一種譯法雖有改善，卻也只是強差人意。

以上為數有限的例子已足可看出莎士比亞神斧天工的意象和緊織密縫的功夫，更可看出中文確實非要有新的莎劇譯本不可。筆者試譯的部分，提供思考的線索或許不無價值，當然也揭露了一些難於取捨的問題。

四、結 語

筆者多年來觀察台灣劇場，深為外來文本改編當道的風氣以及本土劇作敍事薄弱的現象感到不解。最近看了台灣藝術學院的《紅旗白旗阿罩霧》和屏風表演班的《黑夜白賊》頓有所悟。分別由邱坤良和



紀蔚然編劇的這兩齣戲，無疑是本土劇作中的佼佼者，而這兩位編劇都是學院出身又擁有劇場實務。這似乎透露了，要靈活運用舞台劇這個舶來品的體裁，非得向西方取經不可。在不可能每一個從事劇場工作的人，都通曉外文的情況下，取經之道只有一條路：透過翻譯。可是翻譯所涉及的問題，正如本文所指出的，絕不只是通順與否；等而下之的，甚至無異於斷章取義。客觀條件如此，對外文劇作改頭換面、生吞活剝實不足為奇。戲曲界在求新求變的潮流下推出的新編劇本，印證了前述的看法。不論是京劇或歌仔戲，乃至於大陸來台的地方劇種，處處可見向舞台劇借鏡，卻不知所借為何或所為何事。看來，振興劇運也好，創新戲曲也罷，當務之急也許在於尋求值得信賴而且可以搬演的翻譯劇本——這起碼是普遍提高舞台劇素養的一個必要環節。

朱生豪和梁實秋兩位譯壇前輩為中文版莎士比亞全集所付出的心力和秉持的毅力，令人肅然起敬。筆者本著就翻譯論翻譯的原則，雖然語多批評，景仰之情仍不稍減。景仰並不表示故步自封有理。實情是，以莎士比亞研究所累積的成果，加上這兩位前輩所奠定的基礎，如果我們在今天還做不出比他們更好的成果，那才是愧對他們。

《神曲·地獄篇》第三章寫但丁遊歷地獄第一圈的見聞。那些因立言而功德蓋世的詩人們看到但丁，向他打招呼狀至殷勤，一陣交頭接耳之後，把排名第六的詩人位置讓出來給他。換句話說，但丁自稱是世界第六大詩人。他驕傲？在後人看來，他太謙虛了：排名在他前面的詩人，其實只有荷馬可以和他相提並論。世界上只有一個但丁，但是人人皆能分享他那份自信，並賴以自我期許，這正是翻譯莎士比亞的先決條件。翻譯沒有盡善盡美這回事，但是可以精益求精。正是基於這樣的體認，我們有所期待。



引用書目

英文部分

Brooks, Cleanth. *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. New York: Harcourt, 1947.

Shakespeare, William. *Macbeth*. Ed. Kenneth Muir. The Arden Shakespeare. 1951; London: Methuen, 1984.

中文部分

朱生豪。《馬克白》。*Macbeth by Shakespeare*。莎士比亞全集。台北：河浴，1980。8: 343-440。

李夷學。〈莎士比亞入華百年〉。《中西文學因緣》。台北：聯經，1991。59-88。

梁實秋。《馬克白》。*Macbeth by Shakespeare*。莎士比亞全集。台北：遠東，1986。

楊世彭。〈莎翁劇「馴悍記」的中文刪譯代序〉。《中外文學》11.4 (1982): 144-49。

呂健忠，東吳大學英文系兼任講師。

