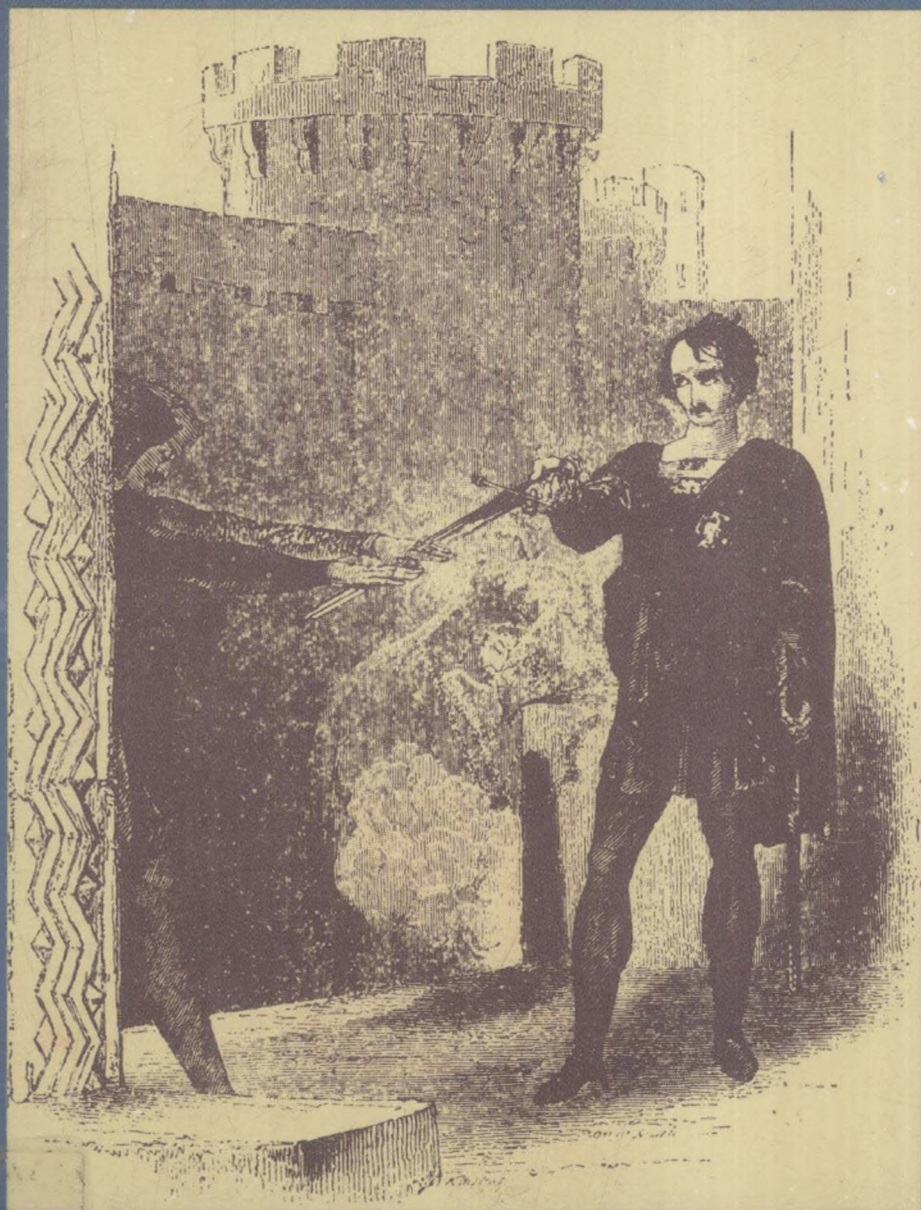


漢譯  
《哈姆雷特》  
研究



周兆祥著



# 中文大學出版社

## The Chinese University Press

---

This book makes a valuable contribution to the study of Chinese literature. His contribution is timely and important, happily collection of *ku-wen*. His contribution is timely and important, happily century A.D.).

In this compilation, His contribution is timely and important, happily and given us a representative selection and faithful translation.

"Of all literary forms stimulated by Confucian thought the essay proved, perhaps, the most popular, revealing values central to the Chinese view of life. One of the most influential groups of essayists is represented in Dr. Liu's collection. His contribution is timely and important, happily supplying material not readily available to either the English or the Chinese scholar."

Henry W. Wells  
Curator Emeritus  
Brander Mathews Dramatic Museum  
Columbia University

A *Renditions* book issued by the Comparative Literature and Translation Centre, The Chinese University of Hong Kong.

ISBN 962-201-186-1 | 15.2 x 22.8 cm. xviii + 365 pages Hard

---

### Lu Xūn Xiao Shuo Ji: Vocabulary

Translated by D. C. Lau

Designed to make easier the study of Lu Xūn's stories, this book carries the texts in Chinese on the left-hand pages, and, on the right-hand pages is printed the vocabulary which comprises definitions of 2,500 words and phrases with their pronunciations given in accordance with the Pin Yin System. It will fill the long-felt need for suitable reading matter with a full vocabulary for students who have completed an elementary course in Chinese, to eliminate the drudgery of having to constantly and tediously consulting a Chinese-English dictionary.

ISBN 962-201-185-3 | 15.2 x 22.8 cm. viii + 205 pages Paper

香港中文大學  
中國文化研究所比較文學與翻譯中心專刊(一)

# 漢譯《哈姆雷特》研究

周兆祥 著



中文大學出版社  
香港

承蒙亞洲協會  
贊助編譯出版  
謹此致謝

漢譯《哈姆雷特》研究

香港中文大學中國文化研究所比較文學與翻譯中心專刊(一)

---

著者：周兆祥

出版：中文大學出版社  
香港新界沙田

承印：鮑思高印刷公司

出版日期：一九八一年初版

國際統一書碼：962-201-220-5

---

版權所有・不得翻印



本書蒙馮張曼儀女士、陳張美美女士、劉紹銘  
博士、宋淇先生、蔡濯堂先生、張燦輝先生幫  
忙和指正，謹此致謝。

# 凡 例

- 1 本書所有莎劇的中譯名，除了討論個別譯本時依照該譯本的題名外，一律照梁實秋譯的《莎士比亞全集》（台北：遠東，1967）；劇目次序和劇中人物、地名的譯名也是一樣。
- 2 凡引《哈姆雷特》的原文，除了譯本自有行碼（如卞之琳本）之外，不論中英文都依照威爾遜新劍橋版（1971年修訂版）；劇中分場、標點、舞台指導、劇中人名地名等的英文拼法也是一樣。凡版本校讎方面有歧異處而和所討論的問題有關的，都逐一指出。
- 3 書中所據的譯本，都是1977年以前的最後修訂本，但也參考譯者早期出版的各譯本來做比較。詳見第1章末附錄2。
- 4 本文分析的譯本主要有六種，其中在標點（新或舊式）、編排（橫或直）、字體（簡或繁）都不一致；爲了避免混亂，書中引述時斟酌修改，使其較爲統一。譯本的頁碼，在文中一律用圓括號（ ）表示。
- 5 文中提到「伊利沙伯時代」一詞，實際上是指「十六世紀下半和十七世紀初期的英國」，也就是莎士比亞創作的期間。本書依一般莎劇批評文章的慣例，用這個詞泛指莎氏創作的時代，並不嚴格依循史實（伊利沙伯一世崩於1603年）\*。「寰球戲院的觀衆」和「莎氏的觀衆」同義，都是莎氏當代的觀衆，不單限於某個劇院。

---

\* 詳見 H. M. Hulme, *Explorations in Shakespeare's Language: Some Problems of Lexical Meaning in the Dramatic Text* (London: Longmans, 1965) (下稱《莎士比亞語言探究》), 頁1-2。

漢譯《哈姆雷特》研究

- 6 本書音譯批評家和作者姓名，除了早已通行的外（如 T. S. Eliot：艾略特；O. Wilde：王爾德；C. Marlowe：馬婁），一律依照辛華編《英語姓名譯名手冊》（北京：商務，1973）。
- 7 本書所引原劇劇文所用的斜體字，和中譯本裏的黑體字，都為配合討論的需要而改，並不是原來劇文和譯文所有。
- 8 以下列出本文所採用和參考的《哈姆雷特》原文版本：

Craig, W. J., ed. *The Complete Works of Shakespeare*. London: Oxford U.P., 1963.

文中稱「克雷格本」。

Dowden, E., ed. *The Tragedy of Hamlet — The Arden Shakespeare*. London: Methuen, 1919. First published 1899.

文中稱「陶頓本」。

Furness, H. H., ed. *Hamlet — A New Variorum Edition (In two volumes)*. New York: Dover, 1963. First published 1877.

文中稱「集註本」，除指明外，本文所引此書頁碼全是上冊頁碼。

Grebanier, B.D.N., ed. *The Heart of Hamlet: The Play Shakespeare Wrote*. New York: Thomas Y.C. Co., 1967.

文中稱《哈姆雷特的中心》。

Hoy, C., ed. *Hamlet*. New York: Norton, 1963.

文中稱「霍伊本」。

Hubler, E., ed. *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark — the Signet Classic Shakespeare*. New York: New American Library, 1963.

文中稱「哈布勒本」。

Kittredge, G.L., ed. *The Complete Works of Shakespeare*. Boston: Ginn, 1963.

文中稱「吉特立其本」。

Lott, B., ed. *Hamlet — New Swan Shakespeare Advanced Series*. London: Longman, 1970.

文中稱「洛特本」。

Rylands, G., ed. *Hamlet — The New Clarendon Shakespeare*. London: Oxford U.P., 1970. First published 1947.

文中稱「賴蘭茲本」。

Rolfe, W.J., ed. *Hamlet, Prince of Denmark*. New York: American Book Co., 1906. First published 1878.

文中稱「羅爾夫本」。

Weiner, A.B., ed. *Hamlet, the First Quarto, 1603 — Barron's Educational Series*. New York: Great Neck, 1962.

文中稱「第一四開本」。



## 凡 例

Wilson, J.D., ed. *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark — The New Shakespeare*. Cambridge: Cambridge U.P., 1971. First published 1934.

文中稱「威爾遜本」。

Young, R.R., ed. *Hamlet — The South Bank Shakespeare*. London: University Tutorial Press, 1965.

文中稱「楊格本」。



# 引言

這個研究的主要目的，是剖示一本英語古典文學著作（拿《哈姆雷特》做例子）漢譯所牽涉到的問題。剖示的方法是比較同一本著作的幾種不同譯本，先找出原文的特徵，再審查各種譯本重現這些特徵的辦法，衡量其得失。

古今中外無數文學作品之中，論受到學世注重的程度，論翻譯和研究的質和量，除了《聖經》外，莎士比亞的戲劇是數一數二的了<sup>1</sup>。幾百年來，莎劇的翻譯影響到許多文化的整個文藝趨勢<sup>2</sup>，而且各時代最優秀的譯者、戲劇家、詩人、學者，也時常加入翻譯和批評莎劇的行列<sup>3</sup>。

這種情形在中國尤其明顯：雖然介紹和翻譯莎劇的工作比其他西方作品稍遲（見本書第1·1和1·2節），但大部分譯本出現的期間（約1910—64），正是中國近世思想和文學發生劇變的時代。莎劇的譯者包括了這個時期許多文壇和劇壇顯赫的人物，例如林紓、田漢、徐志摩、顧仲彝、曹未風、戴望舒、梁實秋、曹禺、柳無忌、卞之琳等（見1·2節）。七十多年來的莎劇翻譯，多少勾勒出中國近代翻譯和戲劇觀念的演變，也代表了文學革命運動前後介紹西方文學的成果。

莎士比亞的戲劇共有三十多齣，這個研究揀選《哈姆雷特》，除了主觀喜好成分之外，還有三個原因：

第一、《哈姆雷特》不但一直大受觀眾歡迎，還極受批評家重視。三百多年來研究和批評這齣戲的文章，論質素論數量都沒有其他莎劇比得上；這齣戲的版本、詮釋、哲理、主題、結構、人物刻劃、背景、語言效果，都引起過許多爭辯，每一個情節都有人用不



同方法解釋<sup>4</sup>；各地的學者紛紛加入考證辯論的工作，「哈姆雷特學」的著述日積月累，數量驚人<sup>5</sup>，難怪艾略特（T. S. Eliot）叫這齣戲做「文學上的蒙娜麗莎」<sup>6</sup>。另一方面，單從主題、思想、寓意等問題來說，《哈姆雷特》也像莎士比亞不少成熟的作品一樣，包含着許多層面，像一面鏡子那樣反映出評論者本身的性格、學養、思想、立場<sup>7</sup>，從人文主義到馬列唯物辯證史觀，從歷史批評法到近代心理分析<sup>8</sup>，都兼收並蓄，大大增加了譯者的負擔，因為批評的標準和態度不斷的變遷，新發現新理論陸續面世，譯者不但有責任盡量了解，還要選擇、確立自己的看法。於是譯本之間的差異更大，比較起來多了可供批評的資料（詳見2·1·4分節）。

第二、《哈姆雷特》是特別重視語言效果的莎劇<sup>9</sup>，劇中很多娛樂效果和思想內涵，全賴巧妙的語言運用來表達；體裁又變化多端——除了當時戲劇慣用的無韻詩之外<sup>10</sup>，還有大量散文、民謠、古劇體（見4·1節），而每種文體又有各式各樣的風格，由莊重的朝廷辭令、深含哲理的獨白，到諧謔的俏皮語、真假難分的瘋語，共治一爐。這種極端的對比差別，使譯者不得不在漢語裏找相當的體裁和風格，一一模仿，這是翻譯技巧和文學修養的重大考驗。

第三、就莎劇漢譯來說，《哈姆雷特》的譯本出現早、種類多，而且譯者之中包括了著名劇作家（田漢）、詩人（卞之琳）、莎學專家兼散文家（梁實秋）等。從譯本可以看出，他們都各就自己的信念和能力，用不同的文體和方式翻譯，這也增加了批評的空間。同時，直到目前為止，《哈姆雷特》是用漢語上演次數最多的莎劇<sup>11</sup>；近年一再重印的莎劇譯本，《哈姆雷特》也特別多<sup>12</sup>，可見這齣戲在中國多麼受到重視。鑑於以上各點，翻譯和批評《哈姆雷特》就更有意義了。

這項研究分兩部分：先搜羅莎劇譯本、譯者、翻譯經過與時代背景等資料，然後研究《哈姆雷特》一劇的不同譯本，比較各譯本的處理方法，批評個別譯本的效果。

本書第一部分屬於資料性的紀錄（第1章），敘述莎劇漢譯的

## 引 言

經過，並概略地介紹這段時期和前此有關戲劇翻譯的情況，再逐一介紹《哈姆雷特》譯者的背景，特別是各人對翻譯莎劇的態度主張，作為下文研究的基礎及參考。

第二部分以討論漢譯《哈姆雷特》的難題和局限開始（第2章），然後逐點分析組成《哈姆雷特》整體的各部分，分別就文化的隔膜（第3章）、語言的運用（第4章），指出各部分在劇中產生的作用，剖視各譯者重新創造這些效果時處理各種難題的方法，比較各譯本在保存原劇效果方面的成績。最後總結現有《哈姆雷特》各譯本的特色，從不同角度，批評個別譯本的得失（第5章）。

## 註 釋

1 「在英語國度裏，一個家庭若少了一部《聖經》和一本莎士比亞的作品，都不能算是具備了充足的家當。這些著作不一定必須得到年事漸長之時閱讀，卻是家中不可缺少的，因為它們分別代表了宗教和英國文化。」G. B. Harrison, *Introducing Shakespeare* (Harmondsworth: Penguin, 1959), 頁11。但有人指出過，《牛津引文字典》(The Oxford Dictionary of Quotations)所收錄1072條引文中，出自《聖經》的佔了29條，莎士比亞的竟達134條，為各家之冠，見Thora Balslev Blatt, "The Present State of Shakespeare Translation in Denmark—A Survey", 載*Shakespeare Translation* (Tokyo: Yushodo Shoten) (下稱《莎士比亞翻譯年刊》), 第2期(1975), 頁48。莎氏在英國和世界文壇上的地位，有不少文章論及，T. J. B. Spencer, "The Tyranny of Shakespeare"就是一篇扼要的例子，載P. Alexander編*Studies in Shakespeare: British Academy Lectures* (London: Oxford U. P., 1964)。

2 詳見G. Steiner, *After Babel—Aspects of Language and Translation* (London: Oxford U. P., 1975) (下稱《巴別塔以後》), 頁366-67。

3 M. Weitz, *Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism* (London: Faber & Faber, 1964) (下稱《哈姆雷特與文學批評的哲學》), 「引言」頁viii。Pierre Spriet, "Beyond

the Limitations of Translation”（下稱「翻譯的限制以外」），載《莎士比亞翻譯年刊》第2期（1975），頁1。

4 K. Muir, *Shakespeare: Hamlet—Studies in English Literature 13* (London: E. Arnold, 1964)（下稱《米爾論哈姆雷特》），頁19。佛倫奇形容《哈姆雷特》為徹頭徹尾混亂難明的藝術作品，見 A. L. French, *Shakespeare and the Critics* (Cambridge, 1972)（下稱《莎士比亞與批評者》），頁67，而韋爾亦認為《哈姆雷特》不論如何詮釋，仍會令人困惑，見 A. Sewell, *Character and Society in Shakespeare* (Oxford: Clarendon Press, 1961)（下稱《莎劇中的人物與社會》），頁57；蒂利亞德更謂：「沒有人肯接受另一個人對《哈姆雷特》的看法」，見 E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's Problem Plays* (Harmondsworth: Penguin, 1965)（下稱《莎士比亞的問題劇》），頁37。

5 卡特 (B. Carter, Jr.) 在1961年指出：平均每十二天，世上即有一篇新的《哈姆雷特》批評作品出現，見 W. Babcock, *Hamlet—A Tragedy of Errors* (West Lafayette: Purdue University Press, 1961)（下稱《哈姆雷特：錯誤的悲劇》），頁13；近十年來這種趨勢有增無已。

6 見 T. S. Eliot, *Sacred Wood* (London: Butler & Tanner, 1969)（下稱《神聖的森林》），頁99。豪斯亦有相同的看法，並指出英國文學中的角色，沒有一個像哈姆雷特那樣受如此多的批評，見 E. M. Howse, *Spiritual Values in Shakespeare* (New York: Abingdon, 1955)（下稱《莎士比亞作品的精神價值觀》），頁21—22。丹比指出《哈姆雷特》受人傳誦的名句，令人難忘的場面，較其他莎劇為多，並形容《哈姆雷特》的特色為 'Kaleidoscopic richness'，見 J. F. Danby, *Shakespeare's Doctrine of Nature* (London: Faber & Faber, 1964)（下稱《莎士比亞人性的理論》），頁146及157。韋茨認為論批評作品的質與量，《哈姆雷特》在西方首屈一指，見《哈姆雷特與文學批評的哲學》，「引言」頁viii-ix。艾略特以「蒙娜麗莎」比喻《哈姆雷特》，本含貶意，大蓋指它引他人注意及批評，未必是偉大作品（見《哈姆雷特與文學批評的哲學》第4章），但本文引此語祇指出現象，不含褒貶。

7 《神聖的森林》，頁95；《莎士比亞與批評者》，頁75；《莎士



## 引言

比亞作品的精神價值觀》，頁21；F. E. Halliday, *The Poetry of Shakespeare's Plays* (London: G. Duckworth, 1964) (下稱《莎劇中的詩歌》)，頁134；賴蘭茲本，「引言」，頁7；C. C. H. Williamson 編 *Readings on the Character of Hamlet, 1661-1947* (London: George Allen & Unwin, 1950)，「編者跋」，頁776-77；T. Lidz, *Hamlet's Enemy: Madness and Myth in Hamlet* (London: Vision, 1976) (下稱《哈姆雷特的敵人》)，頁34。

8 近世學者研究與批評《哈姆雷特》所採的不同角度，詳見 Clifford Leech, "Studies in *Hamlet*, 1901-1955"，載 A. Nicoll 編 *Shakespeare Survey* (Cambridge: Cambridge U. P.) (下稱《莎學研究年刊》) 第9期，1956，頁1-15；《哈姆雷特與文學批評的哲學》，第1部；Stanley Wells, "Shakespeare Criticism Since Bradley"，載 K. Muir 與 S. Schoenbaum 合編 *A New Companion to Shakespeare Studies* (Cambridge: Cambridge U. P., 1971) (下稱《莎士比亞研究參考資料新篇》)，頁249-60；B. D. N. Grebanier, *The Heart of Hamlet: The Play Shakespeare Wrote* (New York: Crowell, 1967) (下稱《哈姆雷特的中心》)，第3章。

9 B. I. Evans, *The Language of Shakespeare's Plays* (London: Methuen, 1964) (下稱《莎劇的語言》)，頁116。

10 梁實秋和朱文振等稱 "blank verse" 為「無韻詩」，孫大雨則認為應譯作「素體韻文」或「不押腳韻的韻文」，見朱文振，孫大雨：「關於莎士比亞的翻譯」(《翻譯通報》第3卷第1期，1951年)。

11 1942年12月，重慶高台劇院上演梁實秋譯的《哈姆雷特》，由梁氏親自策劃，頗有一番盛況，《紐約時報》記者曾把劇評以電報拍返美國報導，見 *New York Times*, 18 December, 1942；張常信亦詳論過這次演出，見 C. H. Chang, "Shakespeare in China" (M. A. Thesis, University of Birmingham, 1951) (下稱《張常信論文》)，頁3-4。六十年代初期，台灣政工幹部學校戲劇系兩次演出《哈姆雷特》，採用朱生豪譯本，見梁實秋：「莎士比亞在中國」，載《中央日報》「副刊」，1964年5月25日。此外早在1920年左右據說有人曾改編《哈姆雷特》上演，並遭禁封，見下文第1·2節註8。

12 參見第1章附錄2及第1·2節註80所列書目。

# 目 錄

凡 例 .....	( 7 )
引 言 .....	( 11 )

## 第一部分

1 莎劇在華概況 .....	3
1 · 1 初期西方戲劇的翻譯和演出 .....	3
1 · 2 莎劇漢譯經過 .....	5
1 · 3 《哈姆雷特》的譯本和譯者 .....	16
1 · 3 · 1 田漢：《哈孟雷特》 .....	16
1 · 3 · 2 邵挺：《天仇記》 .....	19
1 · 3 · 3 梁實秋：《哈姆雷特》 .....	20
1 · 3 · 4 朱生豪：《漢姆萊脫》 .....	23
1 · 3 · 5 曹未風：《漢姆萊特》 .....	24
1 · 3 · 6 卞之琳：《哈姆雷特》 .....	25
附錄 1 漢譯莎劇年表 .....	30
附錄 2 漢譯《哈姆雷特》的不同版本 .....	33

## 第二部分

2 翻譯的局限和批評的標準 .....	41
2 · 1 漢譯《哈姆雷特》的局限 .....	41
2 · 1 · 1 翻譯過程的本質和限制 .....	42
2 · 1 · 2 文學翻譯的本質和限制 .....	44
2 · 1 · 3 戲劇翻譯獨有的困難 .....	48
2 · 1 · 4 翻譯《哈姆雷特》獨有的困難 .....	57
2 · 1 · 5 演出《哈姆雷特》的困難 .....	60

## 漢譯《哈姆雷特》研究

2 . 2	批評的標準和原則	68
3	文化差距的問題	75
3 . 1	主題	76
3 . 2	背景的差距	85
3 . 2 . 1	傳統思想	85
3 . 2 . 2	宗教和超自然觀念	93
3 . 2 . 3	民間傳說	134
3 . 2 . 4	文藝	145
3 . 2 . 5	日常生活狀況	168
3 . 2 . 6	歷史政治背景	188
4	語言運用的問題	205
4 . 1	體裁	208
4 . 1 . 1	韻文	213
4 . 1 . 2	散文	245
4 . 2	風格	255
4 . 2 . 1	意象	256
4 . 2 . 2	修辭	278
5	總結：個別譯本批評	355
5 . 1	田漢：《哈孟雷特》	355
5 . 2	邵挺：《天仇記》	366
5 . 3	梁實秋：《哈姆雷特》	380
5 . 4	朱生豪：《漢姆萊脫》	389
5 . 5	曹未風：《漢姆萊特》	399
5 . 6	卞之琳：《哈姆雷特》	408
	參考書目	423



## 圖表目次

圖 1 : 翻譯一般文學作品時作者、譯者、讀者的關係	49
圖 2 : 一般文學作品作者與讀者的關係	50
圖 3 : 戲劇作者與觀眾、讀者的關係	51
圖 4 : 戲劇譯者與觀眾、讀者的關係	52
圖 5 : 5.1.126-32 一段劇文 man 與 woman 二詞含義分析	337
表 1 : 本文批評採用的主要譯本版本	29
表 2 : 第 1.1 和 1.2 景鬼魂各種稱謂各譯本譯法比較	118
表 3 : 劇中 ghost 一詞各次出現各譯本譯法比較	121
表 4 : 劇中 spirit 一詞各次出現各譯本譯法比較	122
表 5 : 劇中 god 一詞各次出現各譯本譯法比較	124
表 6 : Niobe 一典處理方法比較	158
表 7 : 古典比喻處理方法比較	163
表 8 : 1.1.112-39 一段劇文各譯本字數比較	227
表 9 : 每景末叶韻句統計	229
表 10 : 古今觀念接近的明指病類的疾病意象譯名比較	261
表 11 : 1.3.127-31 一段劇文多層含義處理方法比較	332

# 第一部分



# 1 莎劇在華概況

## 1 · 1 初期西方戲劇的翻譯和演出

西洋典籍漢譯，早在明代耶穌會士來華之後已經開始。到清代中葉以後，西方文物輸入一天比一天多，翻譯西方典籍的工作也越來越受到重視。十九世紀中期，清廷設立「同文館」（1862）<sup>1</sup>，又在「江南製造局」設立「翻譯館」（1867）<sup>2</sup>，訓練翻譯人才，大量翻譯西書<sup>3</sup>。到這個時期為止，譯書的範圍主要在於科技方面；至於西方文學作品較大規模的漢譯，到十九世紀末才有個別知識分子（例如林紓、周桂笙、徐念慈）單獨進行<sup>4</sup>，那時創作的和翻譯的小說大受歡迎，小說的期刊和單行本大量出現。這種熱潮一直到抗戰時才稍減。這將近半世紀的期間，是西方文學作品首次大量介紹到中國來的時期。<sup>5</sup>

一般來說，介紹外國的文學作品，小說所受到的限制比戲劇少（詳見下文2 · 1 · 3分節討論），所以得到一般人的注意和欣賞往往較早。漢譯西洋作品的經過正是這樣：民國成立時，翻譯小說已經十分普遍<sup>6</sup>，外國戲劇的上演卻不多。

據現存的紀錄，最先在中國上演西洋劇的是上海聖約翰大學和徐滙中學。兩所學校的學生在1902年年底用英文法文演出的幾齣西歐戲劇，是西洋戲劇介紹到中國來的先例。<sup>7</sup>

1907年年初，一羣中國留學生在日本組成了春柳社，首創用白話劇形式演出《茶花女》其中的一幕，劇本是由小仲馬的小說改編過來的；這次演出有特別的意義，因為它脫離了宋元以來一脈相承的「舊戲」（如皮黃崑曲等）形式，放棄了唱戲的傳統，改用西洋劇重對白、重「自然」表現的形式。後來介紹西洋劇，也幾乎完全循這方向走，甚至因此帶來了戲劇革命，「新戲」終於逐漸取代了



「舊戲」的正統地位。1907年底底，春柳社又改編林紓和魏易合譯的《黑奴籲天錄》，全本上演，大獲好評<sup>8</sup>。同年上海的春陽社也演出了《黑奴籲天錄》<sup>9</sup>。1908和1909年，申酉會又在日本演出其他劇目，包括由法國作家薩都的劇本改編而成的《熱血》<sup>10</sup>。1910年開始，春柳社在上海等地演出由日本作品改編的劇本。1912年開始，新劇同志會也在上海演出多種劇曲，有由西洋作品改編成的，也有創作的<sup>11</sup>。

由以上的紀錄可以看到，中國近代的戲劇革命從最初期開始，就跟西洋文學作品關係密切，先有改編西洋小說而成的劇本，後有翻譯的西洋戲劇，最後才有創作的白話劇。1918到1921年間，翻譯的西洋劇本至少有三十多部<sup>12</sup>，可見對推進劇運影響有多大。

莎士比亞在西方被譽為最偉大的劇作家之一，但直到1921年，蕭伯納、王爾德、易卜生，以至許多地位較低的作家的作品都早已翻譯過來了<sup>13</sup>，却還未有全齣的中譯莎劇出現，這也可算是個怪現象。

## 註 釋

1 見總理衙門：「奏請創設京師同文館疏」（1862），收入張靜廬輯註《中國近代出版史料初編》，頁3及註1。

2 傅南雅：「江南製造局翻譯西書事略」（1880），載《中國近代出版史料初編》，頁9—10及註1。

3 江南製造局成立「數年之間，成書百種」，見梁啟超：「西學書目表序例」。

4 佚名著：「論譯書四時期」（1902），輯入張靜廬輯註《中國近代出版史料補篇》，頁60—65及註1。

5 W. Bauer, *Western Literature and Translation Work in Communist China*（下稱《中共的西方文學與翻譯工作》），頁2—4及表1，頁38—39。

6 盧冀野《中國戲劇概論》，頁152。復旦大學中文系1956級《中國近代文學史稿》，頁274—75。

## 1 莎劇在華概況

7 《中國戲劇概論》，頁148。田漢：「中國話劇藝術發展的徑路和展望」：「在這以前（指1907）通過上海、廣州、蘇州各地的教會大學原也介紹過一些莎士比亞、莫里哀，同時一些民間的戲劇工作者也開始了類似話劇的先驅活動。但這還沒有太大的社會影響……」，載田漢等編著《中國話劇運動五十年史料集》，頁3—4。

8 歐陽予倩：「回憶春柳」，載《中國話劇運動五十年史料集》，頁13—22。「這是我國近代初期話劇第一個比較完整的話劇劇本」，《中國近代文學史稿》，頁373—74。

9 《中國話劇運動五十年史料集》，頁52；《中國近代文學史稿》，頁374—75。

10 《中國話劇運動五十年史料集》，頁23—24；司馬長風《中國新文學史》上卷，頁214。李石曾1908年出版的《夜未央》，可算是近代中國第一種翻譯劇本，見田漢《中國戲劇運動》，頁105。

11 《中國話劇運動五十年史料集》，頁33—34。

12 鄭振鐸：「光明運動的開始」，輯入《中國新文學大系》第2卷。《中國近代文學史稿》，頁282—83。《中國新文學史》上卷，頁216—17。

13 詳見阿英（錢杏邨）：《晚清文學叢鈔》域外文學譯文卷，「絛例」，頁3。

## 1 · 2 莎劇漢譯經過

根據現存的資料，莎士比亞最早見於1856年上海墨海書院印行英籍傳教士慕維廉譯的《大英國志》，其中提到的伊利沙伯皇朝文人「舌克斯畢」，就是莎士比亞。此後莎氏的名字就不斷在漢譯的西書裏出現。1896年上海著易堂書局翻印英籍傳教士艾約瑟在1885年編譯的《西學啓蒙》十六種，其中《西學略述》「近世詞曲考」詳細介紹了莎士比亞。晚清不少重要思想家如嚴復、梁啟超等，也屢次提到他，現在通用的「莎士比亞」這個譯名，最早見於梁氏的《飲冰室詩話》<sup>1</sup>。

中國讀者最早接觸到的莎士比亞劇本，是蘭姆姊弟改寫的莎劇

大綱《莎士比亞故事》(Lambs' Tales from Shakespeare, 或譯《莎氏樂府本事》)的譯本,並沒有什麼突出的文學價值。1903年上海達文社出版《海外奇談》,譯者沒有署名,這本小說集翻了十個蘭姆的故事,每個加上了章回體形式的題目<sup>2</sup>。1904年商務印書館出版林紓和魏易合譯的《英國詩人吟邊燕語》<sup>3</sup>,也選了十個故事,每篇都取了古雅而富傳奇味道的題目<sup>4</sup>,林紓把這本書叫做「神怪」小說<sup>5</sup>,誤題「英國莎士比亞著」<sup>6</sup>。大概因為林紓名氣較大,《吟邊燕語》比《海外奇談》流傳得廣,影響也大些<sup>7</sup>。中國早期上演的莎劇,多數是據《吟邊燕語》改編而成<sup>8</sup>。

最早漢譯莎氏戲劇的大概是鄧以蜚,他在1910年出版《若遜久蕩新彈詞》,那是《羅密歐與朱麗葉》的第二幕第二場,用的是半文言半白話的彈詞文體<sup>9</sup>。

1916年林紓也發表了四卷用文言小說體翻譯的莎劇<sup>10</sup>:《雷差得紀》(《利查二世》)刊登在《小說月報》第7卷第1號(1月出版)上;《亨利第四紀》刊登在《小說月報》第7卷第2到4號(2號在2月出版)上,同年由上海商務印書館出版單行本<sup>11</sup>,後來郭象升改編這本書,改名《紅白玫瑰戰爭紀》,列入《山西教育學院叢書》<sup>12</sup>;《亨利第六遺事》在4月由商務印書館出版,列做「林譯小說第二集第十五編」;《凱撒遺事》刊登在《小說月報》第7卷第5至7號(5號在5月出版)上;以上四種譯本都是由陳家麟口述<sup>13</sup>。後來林紓還譯了《亨利第五紀》,刊登在《小說世界》第12卷第9到10號(1925年)上,口述者不詳<sup>14</sup>。林譯本只保留了故事的梗概,和莎劇的本來面目相差很大<sup>15</sup>;但由於林紓的作品流傳廣遠,對於介紹莎士比亞,貢獻很大。在「五四」運動以前,莎氏的作品在中國文學界已經絕不陌生了<sup>16</sup>。

最初正式把莎劇全齣譯成中文劇本形式的是田漢,他用白話文翻《哈孟雷特》,發表在1921年的《少年中國》雜誌上,1922年由上海中華書局出版<sup>17</sup>,題為「莎翁傑作集」。這個譯本開了後來莎劇漢譯體例的先河,因為此後翻成的百多種譯本,幾乎都是用散文白話劇的形式譯成的。

## 1 莎劇在華概況

1923到1935年之間，是近代漢譯西洋戲劇的高潮<sup>18</sup>，也是大量莎劇譯本出現的時期。印成單行本的有誠冠怡譯的《陶冶奇方》（《馴悍婦》，1923）<sup>19</sup>，曾廣助譯的《威尼斯的商人》（1924）<sup>20</sup>，田漢譯的《羅密歐與朱麗葉》（1924）<sup>21</sup>，邵挺譯的《天仇記》（《哈姆雷特》，1924）<sup>22</sup>，邵挺和許紹瑪用文言合譯《羅馬大將該撒》（1925）<sup>23</sup>，張采真譯的《如願》（1926）<sup>24</sup>，繆覽輝譯的《戀愛神聖》（《溫莎的風流婦人》，1929）<sup>25</sup>，戴望舒譯的《麥克倍斯》（1930）<sup>26</sup>，張文亮譯的《墨克白斯與墨夫人》（1930）<sup>27</sup>，顧仲彝譯的《威尼斯商人》（1930）<sup>28</sup>，彭兆良譯的《第十二夜》（1930）<sup>29</sup>，袁國維譯的《周禮士凱撒》（1931）<sup>30</sup>，余楠秋、王淑英用文言詩體合譯的《暴風雨》（1935）<sup>31</sup>，曹未風用白話詩體譯的《暴風雨》（1932）和《該撒大將》（1935）<sup>32</sup>等<sup>33</sup>。這時期漢譯莎劇的特色是各譯者大多只譯出一種，而且往往同一種劇有多人分頭翻譯，例如《威尼斯商人》和《馬克白》各出版了兩種，《朱利阿斯·西撒》在前後廿年間竟有四種（見附錄1）<sup>34</sup>。上述各譯本之中，似乎以田漢譯的特別受注意：《哈姆雷特》初版後四年已經上海六版，《羅密歐與朱麗葉》初版後十五年已經上海七版<sup>35</sup>。

從三十年代初期開始，有三位翻譯家計劃翻譯莎劇全集。

1931年曹未風開始翻譯莎劇，除了上述1932年出版的《暴風雨》、1935年出版的《該撒大將》外，還在1942到44年間用「莎士比亞全集」的總名，先後由貴陽文通書局出版《微尼斯商人》等十一種劇本<sup>36</sup>，1946年上海文化合作公司又用「曹譯莎士比亞全集」的總名，出版了十一種劇本<sup>37</sup>，1955—1962年間，上海新文藝出版社（後改為上海文藝出版社）先後出版了他譯的十二種劇本<sup>38</sup>。究竟他共譯了多少種莎劇，資料不詳；但綜合各種書目所載，曹氏先後至少出版了十五種（見本章附錄1）<sup>39</sup>。1966年台北商務重印《漢譯世界名著》，也包括曹譯《該撒大將》<sup>40</sup>。

1930年，胡適之倡議組織「莎劇全集翻譯會」，由中華教育文化基金董事會編輯委員會邀請梁實秋、聞一多、陳通伯、徐志摩、葉

公超合作進行<sup>41</sup>，結果其中四人退出，梁氏獨自翻譯莎劇全集；基金會送到商務印書館出版的有七種：《威尼斯商人》（1936）、《奧賽羅》（1936）、《哈姆雷特》（1936）、《如願》（1936）、《李爾王》（1936）、《馬克白》（1936）、《暴風雨》（1937）；《第十二夜》（1939）在香港出版；抗戰時梁氏翻譯工作斷斷續續，抵台灣後才繼續譯出其他劇目<sup>42</sup>，五十年代又在台灣出版《亨利四世》上篇，1964年由台北文星出版莎劇二十種<sup>43</sup>，到1967年由台北遠東出版全集四十種（包括1969年出版的詩集三種）<sup>44</sup>，是到目前為止唯一由同一譯者完成的全集。

1935年朱生豪開始翻譯莎劇，到1944年底逝世為止，譯出了三十一個半劇本（詳見下文1·3·4分節），其中二十七種在1947年由上海世界分三輯出版<sup>45</sup>，1954年北京作家出版社印行朱譯莎劇三十一種<sup>46</sup>。1947年朱生豪弟文振開始翻譯他哥哥未完成的九齣劇（《亨利五世》、《利查三世》、《亨利六世》、《亨利八世》），據他在1951年自己說已經完成了，只待「查校」<sup>47</sup>，但此後却杳無音訊。

從1938到48年間，雖然戰禍頻仍，仍有莎劇多種出版，除上述三種「全集」的一部分外，有孫偉佛譯的《該撒大將》（1938）<sup>48</sup>，周平譯的《哈夢雷特》等數種（1938）<sup>49</sup>，蔣鎮譯的《暴風雨》（1939）<sup>50</sup>，邱存真譯的《知法犯法》（《皆大歡喜》，1944）<sup>51</sup>，曹禺譯的《柔蜜歐與幽麗葉》（1944）<sup>52</sup>，柳無忌譯的《該撒大將》（1944）<sup>53</sup>，楊晦譯的《雅典人台滿》（1944）<sup>54</sup>，多數在大後方的重慶出版。其後還有張常信譯的《好事多磨》（《無事自擾》，1947）<sup>55</sup>，孫大雨用詩體譯出的《瓊瑯王》（1948）<sup>56</sup>。在上述譯本之中，周平的幾種與梁實秋譯本十分酷似，劇文裏相同的地方很多，大概是改寫梁譯而成的<sup>57</sup>。

到了四十年代中期，莎劇漢譯的工作大致告一段落<sup>58</sup>，這時翻譯劇在中國已很普遍，而莎士比亞作品中譯本的數量，也超出所有其他西方劇作家<sup>59</sup>，中國人似乎已經認識到這位西方劇作家的偉大，承認他的地位了<sup>60</sup>。

## 1 莎劇在華概況

1949年以後，翻譯莎劇的工作可以分爲中國大陸和台灣兩方面敘述。中國大陸在五十年代中期重印張采真、曹禺、朱生豪等譯本，又出版了方平譯的《捕風捉影》（《無事自擾》，1953）<sup>61</sup>、《威尼斯商人》（1954）<sup>62</sup>和《亨利第五》（1955）<sup>63</sup>，呂焚譯的《仲夏夜之夢》（1954）<sup>64</sup>，卡之琳用詩體譯成的《哈姆雷特》（1956）<sup>65</sup>，吳興華譯的《亨利四世》（1957）<sup>66</sup>，方重譯的《理查三世》（1959）<sup>67</sup>，章益新又譯了《亨利六世》<sup>68</sup>，楊周翰譯了《亨利八世》<sup>69</sup>，人民文學出版社紀念莎氏誕生四百周年，計劃出版由朱生豪、方平、方重、章益新、楊周翰等譯本合成的《莎士比亞戲劇全集》<sup>70</sup>。

台灣方面，除了梁實秋繼續翻譯全集之外，朱生豪在之江大學的同學虞爾昌也着手翻譯莎氏的歷史劇，1956到57年間出版了八種（見附錄1），1960年台北世界書局把虞譯的十種歷史劇和朱譯的廿七種合成《莎士比亞全集》出版。夏翼天又譯了《朱立奧愷撒》（1961）和《卡里歐黎納士》（1961）<sup>71</sup>。五十年代以後，港台兩地重印了很多漢譯莎劇<sup>72</sup>。

單從量方面說，1949年以後翻譯的莎劇，遠比不上以前卅年的成績。從1967年到今天（1978年），未曾有新譯本面世<sup>73</sup>。

以上所列，都指印成單行本或全劇譯出的譯本；此外，還有一些未曾全譯，或修訂前人譯本，或節譯改寫而成的。以下列出大家比較注意的本子。未曾譯出全劇的有朱維基譯的《烏賽羅》，發表在1929年的《金屋月刊》和1933年的《詩刊》上<sup>74</sup>；徐志摩譯的《羅蜜歐與朱麗葉》，發表在1932年的《詩刊》和《新月》上，只譯出了第二幕第二景<sup>75</sup>；孫大雨譯的《罕姆萊德》，刊登在《詩刊》第3期（1931年10月5日出版），只譯出了一景；張常信譯的《馬克白》，由開頭到第二幕第二景分三階段譯出<sup>76</sup>。近年來台灣出版了不少中文莎劇，除了大部分是重印以前的譯本的之外，不少可能是竄改前人譯本、或是改寫而成的，例如黃啓炎譯的《仲夏夜之夢》（1962）<sup>77</sup>；謝新發改編的《孤島仙踪》（《暴風雨》，1963）<sup>78</sup>；趙長森改編的《王子復仇記》（《哈姆雷特》，1963）<sup>79</sup>；黃



瑞娟改寫的《羅蜜歐與朱麗葉》(1964)和《凱撒大帝》(1965)<sup>80</sup>；陳貴儒譯的《羅蜜歐與朱麗葉》(1964)<sup>81</sup>；彭生明譯的《莎士比亞全集》(1966)<sup>82</sup>等<sup>83</sup>。

從以上所述漢譯莎劇的經過，多少可見到介紹一齣西洋戲劇的各階段：起初介紹過來的多是故事輪廓，用本國通行的講故事形式（當時是文言小說），只交代了故事與人物（達文社，1903；林紓，1904）；然後有譯者嘗試用本國通行的戲劇表現形式，中西合璧地譯出原劇的面貌語調（當時是彈詞類），這可說是進一步的演變（鄧以鑿，1910）；到了後來本國人對外國劇及一般文化稍微熟稔，譯者對原劇背景認識加深，就開始用散文譯成西方戲劇形式，連舞台導詞、分場、排印方式等都十足仿倣（田漢，1922和以後各譯本），這種形式成了一般採用的標準，直到最後，才有譯者嘗試把原劇的詩體（無韻詩）移植到本國，用譯入語模仿原劇的格式，這便是進一步酷似原劇的形式（如孫大雨，1948；卞之琳，1956）。這個經歷半世紀的過程反映出：越晚出現的譯本雖然成績未必更加理想，但譯者對原劇的認識和在模仿原劇體裁形式方面，總在逐步前進，這是顯然可見的。

### 註 釋

1 以上全段資料根據戈寶權：「莎士比亞的作品在中國」（下稱「戈寶權文」）；朱炎文。

2 全書分十章，每章一劇，都加上了通俗而吸引人的題名，例如《威尼斯商人》譯作「燕敦里借債約割肉」，《馴悍婦》譯作「畢楚里馴服惡癩娘」等等。又「卷首絃例」把莎士比亞形容為「氏乃絕世名優，長於詩詞。其所編劇本小說，風靡一世」，可見譯者是用傳奇小說的態度看這些劇的。

3 列入《說部叢書》第1集第8篇。

4 林紓「自序」：「余一一製為新名。以標其目。」

5 林紓「自序」：「莎氏之詩……立義遺辭。往往託象於神怪。」《春覺齋著述記》也把這本書列入神怪小說類，見卷2。

## 1 莎劇在華概況

6 見《春覺齋著述記》卷2。

7 《吟邊燕語》兩年後已三版。參見《晚清文學叢鈔》域外文學譯文卷「敘例」，頁2；朱炎文。

8 見戈寶權文。梁實秋「莎士比亞在中國」（原載1964年5月25日《中央日報》副刊）記載：「早年的文明新戲，也曾從《莎士比亞樂府》採摘過資料。好像『一磅肉』就曾上過舞台。那是《威尼斯商人》的簡編。」又初期改編上演的莎劇，多用林紓小說的譯名，而不用原劇直譯的名稱，見朱炎文。又據戚煥垣「補充書目」：1911年曾有一本《威尼斯商人》出版，題名《女律師》，「城東女學版，笑改編」，見張靜廬輯註《中國現代出版史料》甲編，頁320。

9 上海新月出版，蒲梢（徐調孚）：「漢譯東西洋文學作品編目」（下稱「蒲梢編目」）稱它做「文言改譯」，見《中國現代出版史料》，頁309。英國伯明罕莎士比亞紀念圖書館（Birmingham Shakespeare Memorial Library）現藏一冊。戈寶權文說這個譯本是在1928年出版的，恐怕不對。參見張常信論文第1章；Chang Chen-hsien：「Shakespeare in China」（下稱「張常信『莎士比亞在中國』」），頁114。

10 詳見《春覺齋著述記》卷2，全列入「傳記軼事之屬」。

11 國立中央圖書館編《近百年來中譯西書目錄》，頁265。

12 戈寶權文，註5。

13 《春覺齋著述記》卷2。

14 同上；戈寶權文。戚煥垣「補充書目」却說《亨利第五紀》是1916年出版的，似乎不正確。

15 林紓譯莎劇的方式也招來不少人非議，例如朱傳譽說：「林氏用古文譯西洋小說，鬧了不少……笑話；尤不被人諒解的是他把莎翁的戲劇，譯成敘事體的古文。」（《談翻譯》，頁17。）

16 例如1915年出版的《辭源》初版，就詳細介紹了「沙士比」的生平。

17 初版今罕見，現存的大多是1932年第7版。

18 《中國戲劇運動》，頁105-6。

19 燕大出版，見「漢譯東西洋文學作品編目」；《近百年來中譯西書目錄》，頁266。

20 新文化出版，見楊家駱《民國以來出版新書總目提要》；《近百

年來中譯西書目錄》，頁265。

21 上海中華書局出版，見「漢譯東西洋文學作品編目」；《民國以來出版新書總目提要》，頁6·61—62。

22 戈寶權文；參見下文第1·3·2分節。

23 戈寶權文。

24 上海北新書局出版，見「漢譯東西洋文學作品編目」；《民國以來出版新書總目提要》，頁6·63；《近百年來中譯西書目錄》，頁264。1955年北京作家出版社重印。

25 見戈寶權文。

26 同上。

27 列為「青野文藝叢書之一」，廣州青野出版，香港中文大學圖書館現藏一冊。

28 上海新月出版；見顧仲彝：「我怎樣開始了戲劇生活」，收入司馬文森編《創作經驗》（香港：智源，1949），頁19；《民國以來出版新書總目提要》，頁6·63；《近百年來中譯西書目錄》，頁265；梁實秋「莎士比亞在中國」。顧仲彝本來想獨自翻譯莎士比亞全集，終未能完成志願，詳見顧氏撰：「我與翻譯」，原載《文學》，收入鄭振鐸、傅東華編《我與文學：文學一週年紀念特輯》（上海：生活，1934），頁243—45。

29 新教育社出版，見《民國以來出版新書總目提要》，頁6·63，《近百年來中譯西書目錄》，頁266。

30 見戈寶權文。

31 張常信論文說“Mr. and Mrs. N. C. Yu”合譯《暴風雨》，是最早全本譯出莎劇者之一（見頁6—7），大概就是指徐楠秋王淑英譯本，也參見張常信「莎士比亞在中國」。《世界文學》雙月刊1卷2期（上海：1934年12月1日）載登了這本書廣告，宣佈在「印刷中」，由上海黎明書局出版。

32 上海商務版，見梁實秋「莎士比亞在中國」，另有貴陽文通版，見註37。

33 另有陳治策改譯《喬裝的女律師》（《威尼斯商人》），見田禽：「三十年來戲劇翻譯之比較」，頁116。照該文排列次序看，此譯本該在1930年左右出版。

34 這現象不但反映出當時文壇的情況，也可以由此看到讀者和譯者

## 1 莎劇在華概況

的口味。

35 現存的大多數是這個版本。

36 包括1942年出版的《微尼斯商人》、《暴風雨》、《第十二夜》、《凡隆納的二紳士》，1943年出版的《如願》，1944年的《錯中錯》等，這些版本今罕見，其餘劇目可能就是註37所列的幾種。

37 除前註所列劇目之外，還有《安東尼及姑婁葩》、《仲夏夜之夢》、《羅米歐與朱麗葉》、《馬克白斯》、《漢姆萊脫》、《李耳王》，分由香港中文大學聯合書院和伯明罕莎士比亞紀念圖書館藏。

38 曹氏在1955年說自己譯了十三種，見曹撰「莎士比亞在中國」。

39 韓迪厚《近代翻譯史話》說曹氏有「全部莎戲中譯本，第二次世界大戰期間在貴州文通書局出版」，恐怕不符事實。

40 影印本，分上下冊。

41 這計劃的經過詳見梁實秋：「關於莎士比亞的翻譯」原載《文星》1963年第80期，梁實秋在「莎士比亞在中國」一文裏也敘述過。參見顧仲彝：「我與翻譯」。

42 梁實秋「莎士比亞在中國」。

43 《文星叢書》第55種，見「關於莎士比亞的翻譯」。

44 台北遠東版，「總目」載連《維諾斯與阿都尼斯》、《露克利斯》、《十四行詩》在內，共40冊，但上述三冊在1969年版才面世。

45 初版本今罕見，祇見朱文振文（見註47）及其他資料記載，現存多是1949年上海世界版。

46 卷末並附曹葆華譯〔蘇聯〕米·莫羅左夫著「莎士比亞論」，原刊於《譯文》第十一期，1954年5月。

47 「我承接朱生豪莎劇全集（一九四七年世界書局已印三卷）未譯六部莎翁史劇的工作，是一九四七年冬天開始的，現在《亨利五世》及《利查三世》基本上已校閱得大致差不多了，其餘《亨利八世》還需要查校，《亨利六世》上部需要大加修改和查校，中下兩部需要查校。」見孫大雨等：「關於莎士比亞的翻譯」，「附朱文振同志來信」。

48 上海啓明書局出版，香港中文大學聯合書院圖書館藏。

49 如《馬克白》，全是上海啓明書局出版。

50 上海啓明書局出版，香港中文大學聯合書院圖書館藏。

51 重慶商洋書屋出版，見《近百年來中譯西書目錄》，頁264；梁實秋「莎士比亞在中國」。

## 漢譯《哈姆雷特》研究

52 重慶文化生活版，1949年上海文化生活四版。伯明罕莎士比亞紀念圖書館藏有1956年北京重印版。

53 五十年代出版，見茅盾：「近百年來介紹的外國文學——一九四五年」，原載《文哨》創刊號（重慶，1945），收入《中國現代出版史料》丁編，頁453。

54 重慶新地出版社刊行，《近年來介紹的外國文學》；見梁實秋「莎士比亞在中國」。

55 上海大東書局出版，《近百年來中譯西書目錄》，頁266。

56 上海商務出版，香港大學馮平山圖書館藏。

57 見第1·3·6分節註10。

58 參見本章附錄1。

59 據田禽的統計：1908—38年間，中國出版翻譯及改編自西方作品的劇本共387冊，莎氏獨佔20冊，次為柴合甫14冊，蕭伯納、高爾華綏各12冊，見《中國戲劇運動》，頁107。

60 參見前節末段；《中共國內的西方文學及翻譯工作》，頁3—4和註16。

61 上海平明版；另有北京平民版，香港中文大學聯合書院圖書館藏，皆為1953年出版。

62 北京新文藝出版，見戈寶權文。

63 北京人民文學出版社出版，1958年再版。

64 北京人民文學出版社，見戈寶權文。

65 1956年北京作家出版社初版，1958年北京人民文學出版社再版，詳見附錄2和1·3·6分節。

66 北京人民文學出版社出版，香港中文大學聯合書院圖書館藏。

67 北京人民文學出版社出版。

68 據戈寶權文：該書已於1964年譯妥，出版日期不詳，見註70。

69 見戈寶權文。

70 同上，但這套「全集」既未在海外流傳，其他文獻資料也未見提及，可能計劃已胎死腹中。另據伯明罕莎士比亞圖書館所編Catalan Shakespeare（下稱《館藏莎士比亞圖書目錄》）載有《奧基羅》中譯本一種，“Shu Sheng”譯，1959年上海出版，未知詳情，可能紀錄不大正確，見頁2478。

71 現存這兩種書版本多為1961年台北廣文書局版，梁實秋「莎士比

## 1 莎劇在華概況

亞在中國」却記載1962年廣文出版，可能再版。這兩種劇近年有合訂本，見黎明文化事業公司編《民國六十三年中華民國圖書總目錄》（台北，1975）。

72 例如1966年及1967年台北新陸有漢英對照本多種，稱“The Laurel Shakespeare”，「宗翰譯」，實乃朱生豪譯本。1970年張燕譯英漢對照《哈姆雷特》，中譯部分實乃改寫自周平譯本，而周平乃改寫自1936年梁實秋譯本而成，詳見第1·3·6分節註8，附錄2及下文第1·3節末。在台參與重印莎劇的的書局及出版社包括大東、五洲、大中國、世界、啓明、新陸、正文、宏業、江南、大明、傳記文學、哲志、文學雜誌社、大眾、商務、東方、協志、二酉、大千、文友等。

73 有關中國大陸在1949年後翻譯西洋文學書籍情況，詳見W. Bauer, *Western Literature and Translation Work in Communist China* (Berlin: A. Metzner Verlag, 1964)，第四及五章。照該書統計：在1910—1935年間，莎士比亞的作品中譯有7種，在西方國家的作者之中以譯本數量計算名列第20（見表2，頁40），但在1949—1960年間則名列第2，出版譯本44種，達443,800冊以上（見表5，頁67），又在台灣方面，在1949—1960年間莎氏作品出版共11種，為各西方作家之冠。1978年開始，中共陸續再版修訂過的朱生豪譯本，卡之琳也繼續翻譯其他莎劇。

74 見戈寶權文。

75 戈寶權文；張常信論文，頁7—9。

76 張常信論文第8—10章。

77 台北東方出版，見國立中央圖書館編《中華民國出版圖書目錄彙編》下冊，頁675。

78 台北大中國出版。

79 台北東方出版。

80 同上。稱為《世界少年文學選集》。

81 台北五洲出版，見五洲出版社《中華民國全國圖書總目錄》（台北，1969），頁168。

82 台北正文出版。

83 台灣六十年代翻印、盜印、竄改後更換譯者姓名出版的漢譯莎劇很多，不能盡錄，比較詳盡的資料可以由當時各種書目找到，例如下列幾種：中華民國出版事業協會編印《中華民國各大公私出版機構最新圖

書目錄》（台北，1971），頁140-41；413-14；國立中央圖書館每年出版的《中華民國出版圖書目錄》（台北）；黎明文化事業公司編印《中華民國圖書總目錄》（台北，1974）。自從梁實秋的《全集》出版以後，上述大量重印的風氣已經不再存在。

### 1 · 3 《哈姆雷特》的譯本和譯者

在開始討論各種《哈姆雷特》的譯本之前，本節先介紹各種譯本和譯者的背景。以下按出版年份先後，一一敘述譯者的生平，譯本的版本問題，和譯本裏提出的翻譯原則和態度。由於部分譯者的生平資料不足，下文各分節的體制並不一致，敘述也有繁有簡。雖然如此，相信這些介紹對於本文第二部分的討論也大有幫助。

《哈姆雷特》的故事最早介紹給中國讀者，是達文社譯的《海外奇談》（1903），其中第十章「報大仇韓利德殺叔」，就是《哈姆雷特》的故事。翌年林紓譯的《吟邊燕語》有「鬼引」一節，也是由蘭姆的莎劇故事譯過來（見1·2節），但都不是正式的劇本<sup>1</sup>。

本文討論《哈姆雷特》的譯本，由田漢的《哈孟雷特》開始。

#### 註 釋

<sup>1</sup> 「新民新劇團」在1920年左右曾經演出「竊國賊」，是依照《哈姆雷特》改編而成，諷刺袁世凱稱帝，由鄭正秋編劇。（見歐陽予倩：「談文明戲」，收入《中國話劇運動五十年史料集》，頁76。）這個劇本已失傳，又是改編而成的，不在本文討論範圍之內。

#### 1 · 3 · 1 田漢：《哈孟雷特》

田漢，字壽昌，湖南長沙人，1898年生<sup>1</sup>。幼年就嚮往戲劇<sup>2</sup>；



## 1 莎劇在華概況

十八歲留學日本東京，研究教育，又鑽研歐洲和日本當代的文藝。後來他立志做戲劇家<sup>3</sup>，1920年發表處女作《環娥琳與薔薇》<sup>4</sup>，翌年畢業，回到上海，在中華書局做編輯，參加了「少年中國學會」，後來參與組織「創造社」，創辦《南國半月刊》，組成「南國電影劇社」，1927年再改組成爲「南國社」。這時田漢已經成了中國劇運主要領導人之一，「話劇」這個名詞就是他首創的<sup>5</sup>。他的作品包括戲劇、散文、小說、新舊詩詞、電影劇本<sup>6</sup>，其中以創作話劇最受歡迎，例如《蘇州夜話》、《獲虎之夜》、《南歸》、《咖啡店之一夜》等<sup>7</sup>。除了《哈孟雷特》之外，還翻譯了王爾德的《莎樂美》（1929年初演），又把梅里美的小說改編成爲話劇《卡門》（1930年初演）<sup>8</sup>。

從抗戰期間到六十年代初期，田漢繼續活躍劇壇，還歷任軍政要職，文化大革命之後，下落不明<sup>9</sup>。

田漢博覽西洋現代劇本，文學的作品不少具有「新浪漫氣質」<sup>10</sup>。他喜歡王爾德的風格，初期的作品帶有傷感的情調，又兼具了唯美和頹廢的傾向<sup>11</sup>。三十年代以後的作品，比較着重社會和政治意識<sup>12</sup>。

《哈孟雷特》是田漢最早期的作品之一，那時他還未成名，只發表過絕少作品。

像早期許多戲劇家一樣，田漢能編能導能演，還會唱皮黃<sup>13</sup>，很熟悉當時劇場的情況。他的作品一向很注重舞台的效果，特別適宜上演<sup>14</sup>。他很多產，少精研細琢，所以文字往往很多砂石<sup>15</sup>。以上幾點，多少在《哈孟雷特》裏反映了出來（詳見下文5·1節討論）。

## 註 釋

<sup>1</sup> 黃俊東：「早年的田漢」（載《現代中國作家剪影》，香港：友聯，1972，頁106）記田漢生於1900年，疑不確，一般傳記皆載田漢1898年生，亦有謂1899年生，照年歲推算，田氏十八歲留日，五年後畢業回

國，那時是1921年，可見1898年說比較可信，見《田漢日記》「作者小傳」，載木華編《作家的日記》（香港：文學出版社）。有關田氏生平史料，除本分節各註釋所提及的資料外，另據《中國新文學大系》第十集，「作家小傳」，頁212。

2 見前註所提及黃俊東文，頁106；玄默《中共文化大革命與大陸知識份子》中「戲劇界「祖師爺」田漢」一節，頁254。

3 見田漢在1920年寫給郭沫若的信，收入田氏等著《三葉集》（上海：亞東，1920）。

4 據田禽紀錄：田漢十三歲就寫了一個劇，叫做《新教子》，十八歲寫了《革命軍》，都是舊樂劇形式，先後發表在當時報紙上。《環娥琳與薔薇》「可以說是他認真寫劇的處女作」，見《中國戲劇運動》，頁52。《環娥琳與薔薇》在1920年11月15日發表在《少年中國月刊》，見李輝英《現代文學史》。田漢自稱同年較後期發表的《咖啡店之一夜》是「出世作」，見李河：「田漢的前期話劇創作」，載《戲劇論叢》第2輯（北京：1957年5月27日），頁78—79。

5 《中共文化大革命與大陸知識份子》，頁254—55。

6 田漢：「創作經驗談」（1933），載《田漢選集》（上海：萬象，1936），頁2—3；趙聰《現代中國作家列傳》（香港：中國筆會，1975），頁89；《中共文化大革命與大陸知識份子》，頁262及268。

7 田漢劇作集有多種，早期作品以《田漢戲劇集》（十冊）較完備。

8 田漢：「南國社史略」，收入《中國話劇運動五十年史料集》，頁136。

9 田漢解放後的事蹟、戲劇活動、作品，見《現代中國作家列傳》，頁90—92；《中共文化大革命與大陸知識份子》，頁273—75；《中國近代文學史稿》，頁526。文化大革命期間，田漢遭受批鬥，傳聞很多，見《中共文化大革命與大陸知識份子》，頁283—88和註50，51，52。

10 《現代中國作家剪影》，頁109。

11 王瑤《中國新文學史稿》，頁108—9；李輝英《中國現代文學史》，頁120。

12 《中國近代文學史稿》，頁519—25；《中共文化大革命與大陸知識份子》，頁256。

13 《中國新文學史》，頁23；趙景深：「田漢」，收入姚乃麟編《現代中國文學家傳記》（香港：實用，1972），頁115。

## 1 莎劇在華概況

14 《中國現代文學史》，頁121。

15 《現代中國作家列傳》，頁91。

### 1 · 3 · 2 邵挺：《天仇記》

邵挺，生平資料現在甚少，約生於1900年，並曾於二十年代出國<sup>1</sup>，其餘不詳。

邵譯《天仇記》，初版1924年<sup>2</sup>，今存的版本為1930年上海商務出版的《萬有文庫》本，列做《漢譯世界名著》之一，總第855種。據《民國以來出版新書總目提要》（1933）記載：這本書出版比田漢《哈孟雷特》的早<sup>3</sup>，恐怕不正確。張常信論文說這個劇本在1930年出版<sup>4</sup>，大概指收入《萬有文庫》的版本<sup>5</sup>。

邵挺另外與許紹瑪合譯了《羅馬該撒大將》（1925）<sup>6</sup>，又翻譯了馬可尼的《侵略印度記》<sup>7</sup>和《蔡思爽公爵家訓》<sup>8</sup>，後書也是用文言譯出的。邵氏認為《哈姆雷特》與蔡氏書都是用不同方式寫成的載道作品，曾說「索氏〔莎士比亞〕身俳優者，故教世而託於戲劇」<sup>9</sup>，這種觀點在《天仇記》的風格和處理態度也反映出來（見下文5 · 2節討論）。

## 註 釋

1 邵譯《蔡氏家訓》（見註8）「自序」說：「近歸自海外」，又謂這時已過了三十歲。

2 見戈寶權文。

3 頁505。

4 見張常信論文，頁9，張撰「莎士比亞在中國」也說是1930年。

5 梁實秋說：「我還讀過商務出版的一本《天仇記》，著者是誰我已不記得，只記得是根據《哈姆雷特》改編的一部小說，也是古文體。」（「莎士比亞在中國」），大概就是指邵挺譯本，但這譯本却不是小說體，可能梁氏記不清楚。

6 見第1 · 2節註24。

7 《蔡公家訓》「譯者自序」，見註 8。

8 原著為 *Lord Chesterfield's Letter to His Son* 譯本在1935年由上海商務出版，英漢對照。

9 《蔡公家訓》「譯者自序」。

### 1 · 3 · 3 梁實秋：《哈姆雷特》

梁實秋，原名治華，筆名秋郎，原籍浙江杭縣，後來改籍北平<sup>1</sup>，生於1901年。自幼聰明好學，十四歲卒業於京師公立第三小學，考入清華學校，勤習英文，所讀的課本包括《朱利阿斯·西撒》、《威尼斯商人》等莎劇，也從名師研習國文，受梁啟超影響。梁氏又遍讀五四時代新出版的書刊，包括許多外國名著的譯本與介紹，與聞一多等同學切磋文學，並寫詩、散文、批評，畢業前一年主編《清華月刊》，在文壇嶄露頭角。1923年畢業後，到美國珂羅拉多大學深造，專攻英、美文學，一年後修學期滿，升入哈佛做研究生，從白璧德（I. Babbitt）等名教授研究，後來在哥倫比亞大學研究一年。1926年梁氏回國，先後在南京、上海、青島、北京、廣州等各大學任教授，又曾參加《新月雜誌》的編輯工作。抗戰期間，參與廬山會議，膺選為國民參政會參政員，隨國民政府入四川，任國立編譯館館長。大陸政權易手後，抵台灣在師範大學執教，並任文學院長、英語研究所主任<sup>2</sup>。

梁氏著作早期以散文、文學理論和批評為主，最著名的有《浪漫的與古典的》（1927）、《偏見集》（1934）、《雅舍小品》（1949）、《文學因緣》（1964）等；翻譯作品較著名的有《阿伯拉與哀綠綺思的情書》（1928）、《潘彼得》（1929）、《織工馬南傳》（1932）、《咆哮山莊》（1955）等，另編有英文教科書多種及《最新實用英漢辭典》。在譯完莎劇全集後，梁氏撰寫英國文學史<sup>3</sup>。

梁氏在1931年開始翻譯莎劇（詳見1·2節），1967年八月出版《莎士比亞戲劇全集》三十七冊，成為我國個人出版全集的第一人。除莎劇外，梁氏另譯有《莎士比亞的戲劇故事》（1954）<sup>4</sup>，

## 1 莎劇在華概況

又曾撰寫「莎士比亞在中國」（見1·2節）。

梁譯莎劇在1964年出版廿冊，1967年全集面世後，大受各方好評，1938到75年之間，梁譯《哈姆雷特》至少由六個出版社用十八種各式版本出版或重印（見本章附錄2）。

梁譯莎劇曾在中國舞台上演出多次，包括1936年南京演出《威尼斯商人》，1942年重慶演出《哈姆雷特》與《奧賽羅》（見本書引言註11）。

梁實秋在1936年上海商務出版的《丹麥王子哈姆雷特之悲劇》，是他最早面世的莎劇譯本之一<sup>5</sup>，這個譯本此後略經修改多次再版，卷首「序」中詳述故事來源、著作年代、版本歷史、舞台歷史等，並略微分析「哈姆雷特問題」<sup>6</sup>，為譯者綜合各家的說法並加上自己的意見而成。他在遠東版《全集》的例言說明了幾點翻譯的主要原則：

（一）用白話散文譯原文的無韻詩和散文，但原文的押韻處和插曲等一律譯做韻語。

（二）原文的「雙關語」和各種典故，無法逐譯時則加說明。

（三）保存原文的猥褻語。

（四）儘量保存原作的標點符號。

梁氏三十年代初版的各種莎劇譯本，都有較詳盡的例言，其中若干點（包括選擇版本理由、註釋的運用等）在五十年代初期被大陸評論者顧綬昌、方平等批評<sup>7</sup>，六十年代梁譯莎劇的版本，已經刪去不少。綜合他論及譯莎劇的態度，可以用以下一段做代表：

忠於原文宜為翻譯的基本條件，在不失原文本意的範圍之內力求譯文之流利可誦，那纔是任何翻譯者所應遵奉的信條。……我最大的奢望是，我對於莎氏原作的意義不至誤解太多。至於原文的文字之美，以及詩的韻味，我的譯筆恐怕未能傳達於萬一<sup>8</sup>。

梁氏十分重視翻譯前的研究工夫，廿年來不斷發表評介莎學問題的文章<sup>9</sup>，表現出不苟的考證精神，而《哈姆雷特》譯本也處處反映出這方面的功力（詳見下文5·3節討論）。

註 釋

1 《中國新文學大系》第10集「作家小傳」記載：梁氏は「浙江杭縣人」，頁219；關於梁氏改籍一事，詳見陳敬之：「梁實秋」，載《暢流》第34卷6及7期（1966年11月）。《梁實秋自選集》（台北：黎明，1975）「小傳」記載：「生於北京，籍京兆大興縣」。

2 本分節所載梁氏生平資料，主要據陳敬之文和《梁實秋自選集》「小傳」，另參考《中國新文學大系》第10集，「作家小傳」；梁氏自撰「清華八年」、「談聞一多」、「我在小學」、「憶新月」、「關於莎士比亞的翻譯」，梁著《略談中西文化》（台北：進學，1970）「作者簡介」等，小部分資料是作者在1971年1月造訪梁氏時由他提供。

3 本段資料主要據《梁實秋自選集》書末附「作品書目」及「小傳」。

4 台北明華版，據 W. G. Wyatt, *The Stories of Shakespeare's Plays* 譯出，陽明山士林鎮二西書局也在1963年印行梁譯《莎士戲劇故事》，大概是這本書重印版。

5 同年出版的尚有《威尼斯商人》、《如願》、《馬克白》、《李爾王》等，據「關於莎士比亞的翻譯」一文梁氏說：《哈姆雷特》等七種在1936年五月到十一月間陸續印出，似不確。1936年出版的《哈姆雷特》今罕見（1966年商務書局影印出版），英國劍橋大學圖書館和伯明罕莎士比亞紀念圖書館各藏有一冊。

6 「哈姆雷特問題」非常複雜，各西方批評家爭訟不休，不是一兩篇短文可以勾劃出它的輪廓（見下文第2·1·4分節），梁實秋用了四版篇幅介紹，仍使人有粗枝大葉的感覺，對於各家評判的介紹與去取，也不無所偏，詳見下文5·3節討論。

7 見顧綬昌「談翻譯莎士比亞」，《翻譯通報》第3卷第3期（1951年9月）。方平譯《捕風捉影》「編者的話」（上海：平明，1953）。較早期魯迅也多次攻擊過梁氏評介莎劇的論點，例如用苗挺筆名寫的「莎士比亞」，「又是「莎士比亞」」等（1934），輯在《花邊文學》。

8 「梁實秋教授與莎士比亞」，載李德安《訪問學林風雲人物》（台北：大明，1972（？）），頁77。

9 例如「莎士比亞研究之現階段」（原刊《東方雜誌》第33卷第七號，1936），「《威尼斯商人》的意義」（原刊1934年7月4日天津《大

## 1 莎劇在華概況

公報》文藝副刊），其餘散見台灣五、六十年代各學報。

### 1·3·4 朱生豪：《漢姆萊脫》

朱生豪（1911—1944），嘉興人，1933年畢業於杭州之江大學，早年愛好寫詩，後來入世界書局任英文編輯。

由1935年開始，朱氏搜集莎劇各種版本，並着手翻譯莎劇，翌年譯成了《暴風雨》，1937年已經譯好了八種。抗日戰爭爆發，四處流徙，手邊只帶着一部原文莎氏全集和一些譯稿；到1941年日軍侵入上海租界，朱氏偕未婚妻避居家鄉嘉興，開始專心譯莎劇，在物質缺乏、炮火連天、無參考資料、貧病交迫的情況下，兩年多閉門不出，按照原定計劃日以繼夜地翻譯，前後十年，終於共完成了三十一部又半；可惜未竟全功，1943年肺病轉劇，1944年病逝，年僅卅三<sup>1</sup>。

朱譯莎劇自從1947年出版後，大受讀者歡迎，成為五十和六十年代初期最暢銷的莎劇譯本，中國大陸、香港、台灣各地紛紛用單行本或劇集形式修訂再版或重印，就以《哈姆雷特》一劇來說，至少已經有五個出版社先後印了十五版（見本章附錄2）。香港學文和大光的版本易名為《王子復仇記》。

朱譯《哈姆雷特》曾經在台灣演出，那是1962年政工幹部學校戲劇系第八屆畢業班，連演兩次，頗獲好評<sup>2</sup>。

朱生豪在「譯者自序」裏說明了他翻譯莎劇，是因為不滿當時已經有的莎劇譯本「拘泥字句」，失去「原作神味」，甚至「艱深晦澀」。因此他下筆時處處針對這些毛病，特別着重：

（甲）「保持原作之神韻」、「忠實傳達原文之意趣」；

（乙）避免晦澀，譯文力求符合中國語法，字句要「明白曉暢」；

（丙）語調順口，音節調和，使在舞台上有所滿意效果<sup>3</sup>。

上述的態度在朱譯的莎劇裏清楚地反映出來，由下文第3和4章的分析可見到，在5·4節再總結論述這一點。

註 釋

1 朱生豪生平資料據朱氏夫人清如1946年撰「譯者介紹」，和朱氏「譯者自序」（1944年），同收入朱譯《莎士比亞戲劇全集》第1輯（上海：世界，1947）卷首，戈寶權文所載資料完全相同，大概也是根據上述二文寫成；朱炎文。

2 梁實秋「莎士比亞在中國」。據朱炎文記載這是在台灣上演莎劇的最早紀錄。

3 朱生豪「譯者自序」。

1 · 3 · 5 曹未風：《漢姆萊特》

曹未風生於1911年，卒於1963年。1931年開始翻譯莎劇，是我國第一位計劃獨自翻譯莎士比亞全集的人。這項工程開頭幾年間，他爲了生活，曾經託人到處去想辦法把翻好的莎劇出版，但是多次失敗<sup>1</sup>；後來終於在1935年出版了《該撒大將》<sup>2</sup>。1942到46年間，《微尼斯商人》等十一種劇本由貴陽文通書局逐一出版，總稱爲「莎士比亞全集」。抗日戰爭勝利之後，上海文化合作公司又用「曹譯莎士比亞」的總名出版了十一種（1946）<sup>3</sup>，其中《漢姆萊特》編做第36種，那個版本的扉頁印着「譯者聲明」：「此譯本尚非理想譯定本，希望有不斷改善的機會。」

中共立國之後，曹未風繼續做翻譯和研究的工作，1954年發表了「莎士比亞在中國」一文，總結我國翻譯莎劇的經過<sup>4</sup>。1949年開始重新校閱以前的譯本，1955到62年間，上海新文藝出版社印行了十二種，改爲橫排，內文經過大事修正<sup>5</sup>。

註 釋

1 曹未風：「我怎樣翻譯莎士比亞全集」，曾經刊登在《掃蕩報》副刊上，現在無法找到，《中國戲劇運動》複述了大意，見頁142。

2 上海商務印書館出版，據梁實秋「莎士比亞在中國」和戈寶權



## 1 莎劇在華概況

文。

3 以上資料主要依照戈寶權文。參見附錄1。

4 刊登在《文藝月報》1954年第4期，又翻譯成英文刊登在 *China Reconstructs* 第4卷第7期(1955年7月)。曹未風另外又寫了「關於莎士比亞生平的傳說——為紀念莎士比亞誕生三百九十週年而作」一文，刊登在1954年4月23日的《文匯報》上。

5 曹譯《漢姆萊特》在1946年6月由上海文化合作公司初版，印行二千冊，列為《曹譯莎士比亞全集》第36本，後來1955年3月上海新文藝出版社出版「上海第一版」，書末並署明：「一九五一年十一月廿九日晚重譯畢，一九五二年四月十七日覆校，一九五三年十月卅一日三校」，這版本的內容與文化合作版相差頗大，顯然經過相當大刀闊斧的修正，例如劇中人名，地名經過改動：「孔奈力士」(Cornelius)改為「孔尼列士」、「馬細流士」(Marcellus)改為「馬西勒士」、「埃而辛諾爾」(Elsinore)改為「埃而辛爾諾」，原來「登場人物」有作「大臣們，貴婦們，官吏們，兵士們，水手們，使者們及其他侍從們」，改為「大臣，貴婦，官長，兵士，水手，信差，及侍從各多人」。在劇文詮釋方面亦多更改，例如后對哈姆雷特所說：“Let not thy mother lose her prayers”(1·2·118)，曹未風原譯為「不要令你的母親失去他祈禱的中心」(21)，後改作「不要叫你的母親禱告失靈」(16)。還有許多原來很突兀又含義不清楚的語句，如賴爾蒂斯對王說：「是的，我的大人／祇要你不過份壓制我去安然忍受」(175) (“Ay, my lord, / So you will not O’errule me to a peace”, 4·7·58-59) 哈姆雷特寫信給王上款稱：「高尚而有力的人」(174) (“High and mighty”, 4·7·43)；扮王者對扮后者謂「真的我必得離開你心愛」(113) (“Faith, I must leave thee, love”, 3·2·172)等，在新文藝版中都一一重譯過。大致上說，經過修訂重譯後的曹譯《哈姆雷特》，確較文化合作版易理解，通順，也減少了若干詮釋上的錯誤。有關這問題另見下文5·1·4分節討論。

### 1·3·6 卞之琳：《哈姆雷特》

卞之琳，江蘇人，1910年生。1929年進北京大學外文系，研究法國象徵主義詩人，開始以翻譯者和詩人見稱，在《新月月刊》和

《詩刊》上發表過作品。1933年畢業，出版詩集《三秋草》，後來和何其芳、李廣田合出《漢園集》。抗戰期間，在昆明西南聯合大學開翻譯課，興趣漸轉移到翻譯方面，推崇葉慈、奧登、艾略特。1940年出版詩總集《十年詩草》，後來又寫了不少關於戰爭生活的詩，出版《慰勞信集》。五十年代開始，致力介紹西方文學，發表了不少詩論和文學翻譯批評的文章<sup>1</sup>，並任《詩刊》編委，文化大革命之後情況不詳。<sup>2</sup>

卞之琳受法國象徵詩影響，早年做格律詩，參考各種西洋詩體，頗講求「節的勻稱，句的均齊」並有規則地運用腳韻；後來漸漸打破了字數的規限，而用漢語裏固有的「頓數」和「頓法」做格律的基礎<sup>3</sup>，極力把情感和音節結合起來，形式方面比較自由而多變化<sup>4</sup>（有關卞氏詩律的主張，詳見下文4·1節）。他較早期的詩充滿對生命的玄思，注重含蓄，往往文字洗練，寓意深遠，但也常被指為晦澀<sup>5</sup>，不過他這種富哲理、含蓄、鍊字的風格，用來翻譯《哈姆雷特》有些部分，正好合適（詳見下文5·6節討論）；而卞氏一向主張譯詩應該用相當的格律來譯<sup>6</sup>，《哈姆雷特》的翻譯正是實踐這種理論的代表作。

1956年卞譯《哈姆雷特》由北京作家出版社出版，用簡體字橫排，卷首有「譯本說明」和長達萬餘言的「譯本序」。在「譯本說明」裏卞氏指出：

（一）譯本主要根據陶頓的亞屯版（1933）、威爾遜的新劍橋版（1948）、吉特立其的版本（1939），另參考多種其他版本；

（二）註解力求簡短；

（三）譯文裏的導演詞等用簡易文言，以求簡明而與劇詞正文有別；

（四）盡量譯出雙關語；

（五）用白話散文譯原文散文，用每行五「頓」的無韻白話詩體來譯原文無韻詩，原文有韻的地方也照樣用韻（卞氏譯《哈姆雷特》所用格律形式的效果詳見下文4·1節）。

在「譯本序」裏卞氏按照馬列主義立場，剖釋《哈姆雷特》題

## 1 莎劇在華概況

旨，指出這齣劇的藝術造詣，分析頗為詳細（詳見下文5·6節分析）<sup>7</sup>。

除了本分節以上提到的各種譯本之外，目前流傳的《哈姆雷特》中譯本還有多種：孫大雨譯的《罕姆萊德》（見第1·2節）、周平譯的《哈夢雷特》（1938）<sup>8</sup>、啓明編譯所譯的《王子復仇記》（1958）<sup>9</sup>、何潛譯的《哈夢雷特》（1963）<sup>10</sup>、趙長森改編的《王子復仇記》（1963）<sup>11</sup>、宗翰譯的《漢姆萊脫》（1966）<sup>12</sup>、張燕譯的《哈姆雷特》（1970）<sup>13</sup>。以上各種都不是重新全本戲劇形式譯出，所以不列入本文討論範圍之內<sup>14</sup>。又1977年年底「香港話劇團」演出《王子復仇記》，重新翻譯整個劇本，但由於沒有出版，也不列入本文討論的範圍。

## 註 釋

1 例如葉水夫等撰「十年來的外國文學翻譯和研究工作」，載《文學評論》，1959年5月和「談詩歌的格律問題」，見註3。

2 本段所載卡氏生平資料，主要據張曼儀等編《現代中國詩選：一九一七——四九》，第一冊，頁705-10；葛賢寧上官予合著《五十年來的中國詩歌》，頁78；《中國新文學史稿》上冊，頁198-99。

3 卡之琳：「談詩歌的格律問題」，載《文學評論》1959年第2期。

4 參見《現代中國詩選》，頁707-10。

5 《中國新文學史稿》上冊，頁199；司馬長風，「卅年代六大詩人選評（四）」，載香港《星島日報》1976年1月14日；《現代中國詩選》，頁708-10。

6 「十年來的外國文學翻譯和研究工作」。

7 卡本1958年曾再版，見本章附錄2。

8 周平譯本較梁實秋的譯本遲出二年，題為《哈夢雷特》，與梁本《哈姆雷特》僅差一字，周譯本封面和版權頁署名「周平譯」，但扉頁則署「周莊萍譯」，另版權頁竟題“HEMIET”，可見粗濫的程度，卷

首有「關於莎士比亞」註明是「錄自鄭振鐸編《文學大綱》」，又有「序」，內容大部分是輯錄梁譯本的「序」和「例言」而成，但遠比梁本「序」為短。周譯本的註釋和梁本的大同小異，只是數量少得多。至於劇文方面：周譯本和梁本約有九分相似，其中行文語氣或含義方面間有些微改動，然而大體上可以看出二者相似處不可能是巧合雷同的。周譯本所改動的地方，多數是把梁本含義難明的地方，改用較淺白的說法，譬如第一幕第一景中何瑞修的話：「操縱海水的月亮也像到了世界末日一般的缺陷憔悴」（梁，22），周本改作「就是支配着海水的月亮也變得殘缺無光」（6），有時梁譯不大通順，周本也修改了，例如第三幕第二景中哈姆雷特對何瑞修說：「你是除了一團豪興之外任何靠以穿衣吃飯的進款都沒有的人，我何所求於你？」（梁，101），周本則改做：「像你這樣除了活潑的英氣之外，沒有任何靠以穿衣吃飯的人。我何所求於你？」（79）。有些地方周本則改梁本譯文的含義，例如：“A knavish speech sleeps in a foolish ear”（4. 2. 22-23）一句，梁本譯成：「蠢人聽不懂刻薄話」（141），周本却照字面直述：「挖苦話睡在蠢人的耳朵裏」。在體裁方面，戲中戲的劇文梁本依照原文逐行譯出，並且照樣的雙行一韻；周譯本却以散文形式譯出，也沒有聲韻上的特色。周本祇錄下梁本小部分註釋，全放在書末，內容有些微出入，其中較明顯的為 Sledged pollax 條：

〔3〕「乘撬的波蘭人」原文（據對折本）是“Sledged pollax”。意義不甚明白。可解做「帶錘的長柄戰斧」，E. K. Chambers 即主此說。今採 Malone 諸氏學說，酌改如今譯。（梁，52）

周本則為：

〔註二〕「波蘭戰斧」原文為（Sledged pollax），致有人解作「乘撬的波蘭人」，其實係誤解，此處應解作「帶錘的長柄戰斧」，今特簡譯如上，世界語譯本（PEZA GLAVO）（重戟），日文譯本為「波蘭之鉞」。

<sup>9</sup> 是1938年周平本的影印版，另有1951年4月台北啓明版《哈姆雷特》，也是1938年版的影印版，題為「啓明世界戲劇叢書之一」。

<sup>10</sup> 劇文內容和周平本（1938）相同，但未錄「關於莎士比亞」一段，「序」中也略去周本最後一節，卻加入了長達萬餘字的「《哈姆雷特》本事」，所有註釋都略去。

<sup>11</sup> 列為「世界少年文學選集之23」，1973年十五版。

## 1 莎劇在華概況

12 英漢對照，題為“*Hamlet, Prince of Denmark* by William Shakespeare. Text edited by Charles Jasper Sisson. Commentary by Maurice Evans”。中文劇文據朱生豪譯本，改橫排，內容除不時有手民錯漏或少數字眼更改（如「劇中人物」把「朝臣」改為「朝士」）之外，與朱本相同。

13 英漢對照，譯文本大致據周平本，但也更改了一些不重要的字眼，如前註8所引第三幕第二景中哈姆雷特對何瑞修的話，張本譯成：「像你除了豪爽之外，沒有任何靠以穿衣吃飯的人。我對你又有什麼所求呢？」（143）

14 其他〈哈姆雷特〉的版本和前述各譯本重印的版本，詳見第1章附錄2。

表 1：本文批評採用的主要譯本版本

	譯者	譯本	所據莎劇版本	初版年份	本文所據版本 *	
					年份	出版社
1	田 漢	哈孟雷特	未註明。	1922	1932	上海中華
2	邵 挺	天 仇 記	未註明。	1924	1930	上海商務
3	梁實秋	哈姆雷特	牛津本，克雷格編	1936	1967	台北遠東
4	朱生豪	漢姆萊脫	牛津本。	1947	1954	北京作家†
5	曹未風	漢姆萊特	劍橋本。	1946	1955	上海新文藝
6	卞之琳	哈姆雷特	陶屯版，威爾遜版，吉特立其版	1956	1956	北京作家

\* 版本資料詳見附錄2。

† 由於北京作家版〈哈姆雷特〉與其他莎劇合訂一冊，頁碼未從頭計算，為方便與統一計，本文採用1968年香港大光版〈王子復仇記〉，後者是前者的影印版。

## 附錄 1：漢譯莎劇年表

編例：

1. 只收列證實出版了單行本的「新」譯本，凡是未出版的、只登載在期刊上的，據較早期譯本改寫或改編成的，或版本資料不完備或有矛盾的，都不列入。
2. 所收列的資料到1977年底爲止。
3. 莎劇劇目（\*）次序按照寰球版（Globe Edition）排列，《亨利四世》算兩冊，《亨利五、六、八世》各算一冊。不管譯本怎樣裝釘，一律照這個次序排列統計。
4. 譯者（†）按第一種單行本出版年份排列先後。
5. 劇目總計（§）只包括全本譯出的版本，只譯出部分的（#）不算。
6. 表中只列出各單行本初版年份，例如“46”代表1946年初版。
7. 表中所列的譯本都是譯成戲劇形式的，只有林紓本（★）例外。



曹長風	梁實秋	孫偉佛	蔣鎮	邱存眞	曹禹	柳無忌	楊晦	朱生豪	張常信	孫大雨	方平	呂焚	卞之琳	陳爾昌	吳興華	方重	夏翼天	劇目總計	§
2	37		39					47											5
2	64							47											3
	67							47											3
	64							54											2
4	67							47											3
7	64							47	47		53								5
	67							47											2
6	65							47				54							4
2	36							47			54								6
3	36							47											4
	67							47											3
	67			44				47											3
2	39							47											4
	64							47											2
	67							54					56						3
	67							54					56						4
	57							54					57	57					5
	57							54					57	57					5
	67									55			57						4
	67												57						3
	67												56		59				3
	67												57						2
	64							54											2
	64							47									61		3
	67							47											2
6	64				44			47											5
	67					44		47											3
5	65	38				44		47									61		9
5	36							47											5
5	36							47					56						6
5	36							47		48									4
5	36							47											3
5	64							47											3
	67							47											2
	67							47											2
5	35	1	1	1	1	1	1	31	1	1	3	1	1	8	2	1	2		127



## 附錄 2：漢譯《哈姆雷特》的不同版本

( 只列出全本譯成的單行本和莎劇集所收的版本 )

\* 本文討論主要依據的版本

△ 與其他劇本合釘一冊

# 今已絕跡

出版日期	書名	譯者	出版地點	出版者	附註
1922. 11	哈孟雷特#	田漢	上海	中華	少年中國學會叢書「莎翁傑作集」 第一種 ( 橫排 )
1924	天仇記#	邵挺	( 不詳 )	( 不詳 )	
1926	哈孟雷特#	田漢	上海	中華	1922年書第四版 ( 橫排 )
1930	天仇記*	邵挺	上海	商務	「漢譯世界名著」第855種

出版日期	書名	譯者	出版地點	出版者	附註
1932.11	哈孟雷特*	田漢	上海	中華	1922年書第七版（橫排）
1936	丹麥王子 哈姆雷特之悲劇	梁實秋	上海	商務	中華教育文化基金會編譯委員會 編輯
1938.8	哈夢雷特	周平	上海	啓明	扉頁註「周莊萍」譯、內容與梁實秋 譯本大同小異
1946.6	漢姆萊特	曹未風	上海	文化合作	「曹譯莎士比亞全集」第36種
1947	漢姆萊脫#△	朱生豪	上海	世界	「莎士比亞戲劇全集」第二輯第二種
1949.4	漢姆萊脫△	朱生豪	上海	世界	1947年書再版
1951.4	哈夢雷特	周平	台北	啓明	1938年書影印本「台一版」
1953(?)	漢姆萊脫△	朱生豪	台北	世界	1947年書修訂再版

1 莎劇在華概況

1953	漢姆萊脫	朱生豪	台北	世界	1947年書重版單行本
1954.5	漢姆萊特△*	朱生豪	北京	作家	1947年書修訂版 「莎士比亞戲劇集」第4種
1955.3	漢姆萊特*	曹未風	上海	新文藝	1946年書修訂版 (橫排)
1956	王子復仇記	朱生豪	香港	學文	1954年書影印版單行本
1956	漢姆萊脫△	朱生豪	北京	作家	1954年書再版
1956.8	哈姆雷特*	卞之琳	北京	作家	(橫排)
1958	王子復仇記	啓明 編譯所	台北	啓明	1938年周平譯本影印版
1958.4	哈姆雷特	卞之琳	北京	人民文學	1956年書修訂版「第三次印刷」 (橫排)
1960	王子復仇記	朱生豪	香港	大光	1956年學文版影印版

出版日期	書名	譯者	出版地點	出版者	附註
1960.4	漢姆萊脫△	朱生豪	香港	上海	1954年書再版 「莎氏四大悲劇」第1種（橫排）
1960.6	漢姆萊脫△	朱生豪	香港	大光	1954年書再版 「莎氏比亞戲劇集」第1輯第10種
1961.5	哈默萊特△	周平	香港	啓明	1938年周平本影印版「世界文學大系」 第二集、第四集莎氏比亞悲劇六種。
1963	王子復仇記	朱生豪	香港	大光	1956年學文版影印版
1963.11	哈夢雷特	何潛	高雄	大眾	1938年周本重印，略去註釋
1963.12	哈夢雷特△	何潛	高雄	大眾	1963年何潛本再版 「莎士比亞戲劇集」之二
1964	哈姆雷特	梁實秋	台北	文星	1936年書修訂版。文星叢刊55—11
1965	哈姆雷特	梁實秋	台北	文星	1964年文星版再版

1 莎劇在華概況

1966	丹麥王子 哈姆雷特的悲劇	梁實秋	台北	商務	人人文庫03、1936年書影印版
1966.5	漢姆萊脫	宗翰	台北	新陸	“Laurel Shakespeare”英漢對照本 中譯為1974年朱生豪再版（橫排）
1966.6	哈夢雷特△	何潛	高雄	大眾	1963年12月版重印
1967	哈姆雷特	梁實秋	台北	遠東	1964年文星版重印「莎士比亞全集」 第32種
1968.1	哈姆雷特*	梁實秋	台北	遠東	1967年遠東版二版
1968.5	王子復仇記	朱生豪	香港	大光	1956年學文版影印版
1969	漢姆萊脫△	朱生豪	台北	世界	1947年書修訂重版
1969.6	哈夢雷特	何潛	高雄	大眾	1963年11月版重印
1970.3	哈姆雷特	張燕	台北	文友	英漢對照。中譯、改寫周平本而成 （橫排）

漢譯《哈姆雷特》研究

出版日期	書名	譯者	出版地點	出版者	附註
1971.8	哈夢雷特△	何潛	高雄	大眾	1963年12月版重印
不詳， 1972(?)	哈默萊特△	(未署名)	(不詳)	正文	1938年周平本影印版 「莎士比亞悲劇全書」之一
1973.4	哈姆雷特	梁實秋	台北	遠東	1967年遠東版三版
1973.4	王子復仇記	朱生豪	香港	大光	1956年學文版影印版
1974.7	王子復仇記	朱生豪	香港	大光	1956年學文版影印版
1974.10	哈姆雷特	梁實秋	台北	遠東	1967年遠東版三版重印

## 第二部分





## 2 翻譯的局限和批評的標準

這項研究的主題是「漢譯《哈姆雷特》」，對象是譯出來的成果——六本印出來的書（有別於某次用漢語上演的效果）。在剖析、批評這些譯本之前，應該先訂下批評的標準和原則，才能較客觀而有系統地進行；但首先我們了解到翻譯工作本身有什麼困難、翻譯莎士比亞戲劇是怎麼一回事，以及在近代把《哈姆雷特》翻成中文給中國人欣賞，勢必要碰到怎麼樣的問題和限制，否則憑空擬定批評的標準和原則，恐怕沒有多大意義。所以本章先分析漢譯《哈姆雷特》的局限（2·1），再訂下這次研究的批評標準和原則（2·2），作為第3、4、5章批評的準備。

### 2·1 漢譯《哈姆雷特》的局限

本節的討論範圍由廣至狹，從分析一般的翻譯問題開始，再逐步縮小集中研究個別具體的情況——漢譯《哈姆雷特》。下文先說明這次研究的題目裏「譯」這個字的具體含義，再指出凡是跨文化的翻譯（有別於其他形式的「翻譯」）究竟牽涉到那些問題（2·1·1）；然後討論一般文學翻譯的特點，和翻譯另一個時代的作品牽涉到的問題（2·1·2）；再進一步分析戲劇翻譯的本質，和隨之而來的獨有的困難（2·1·3）；然後簡略介紹莎士比亞戲劇的特色，和《哈姆雷特》這齣戲的獨特處，指出翻譯這齣戲要克服的難題（2·1·4）；最後比較英國伊利沙伯時代和中國本世紀演劇的異同，分析漢譯莎劇的時代中國政治、社會、文化的背景，怎樣造成先天性的局限，使漢譯莎劇的工作特別難做得好，而且何以即使有「完美」的譯本，也不很可能把《哈姆雷特》的本貌呈現給中國觀眾（2·1·5）。

## 2 · 1 · 1 翻譯過程的本質和限制

要研究「漢譯《哈姆雷特》」的問題，必定先要弄清楚「譯」這個詞的含義和範圍。這不是小題大做，也不是把原本很顯淺的問題故弄玄虛，而是避免誤會不可少的步驟，並且對於認識下文批評的原則很有幫助。

本書題目裏的「譯」字，含義其實相當於英語的“Translate”，而不是漢語一般所謂「翻譯」的意思。現代漢語「翻譯」一詞的含義較狹，《辭海》（1961）<sup>1</sup>釋「譯」字：「把一種語言文字翻成另一種語言文字。如翻譯……。」《中文大辭典》（1968）<sup>2</sup>「翻譯」一條解釋：「選取甲國語言文字表達乙國文字之意也。」英語“Translate”一字也有這個意思，《韋氏大字典》<sup>3</sup>“Translate”條2a：「〔把別種語言〕翻成自己本身或其他語言」，就和以上兩條解釋相當吻合。可是“Translate”還有較廣的含義，《韋氏大字典》“Translate”條2b：「由某套表達系統、符號、計算法轉到另一套系統、符號、計算法。」漢譯《哈姆雷特》，並不單指把一本用甲文字印出來的書，改用乙文字印出，希望傳達同樣的信息，而是把三百多年前某個戲劇家寫給某批觀眾看的戲，重新創造給處於另一個時代另一個文化的觀眾看（見下文2·1·3分節），其中涉及的問題，就不止是上述2a條所指的範圍，而包括英語“Translate”一字的廣義，主要是轉換表達系統（《韋氏大字典》2b條），還多少包括譯解原意（2c）、解述（2d）、詮釋演譯（2e）、改變形態（3a）等在內（見本分節下文和2·1·2分節解釋）。

嚴格來說，所有人類的傳意方法，不管是否用語言，都少不了前述那種廣義的翻譯過程。實際的情形是：授意者把自己要傳達的意念「翻譯」成信號，讓受意者把信號還原之後，得到那個意念。即使在最簡單的傳意過程裏，仍然可能由於授方或受方、或雙方的過錯，或是信號、媒介方面欠妥，導致歪曲、誤解，甚至無法傳達信息。文字的翻譯是用語言做媒介（文字是語言行為的具體紀錄）

## 2 翻譯的局限和批評的標準

，而人類的語言又是極端複雜的東西；理想的翻譯要使到受意者完全理解原來的信息裏面每一個單位，在語音、語法、語意、上下文的文義等各方面都正確地明白授意者的本意，既沒有遺漏，譯者也不會加進原來信息沒有的東西。要完全符合以上的要求是不可能的，因為人類的自然語言不但永遠多義、含義轉變不息，也永遠不精確；只有這樣，才能夠配合人生千變萬化的情景。正因如此，理解別人說的話永遠不完全，隨時有待其他資料來補充。退一步說，即使世上出現過某次完全無瑕的「傳意」或「翻譯」，我們也沒有辦法去證實或否定<sup>4</sup>。如果翻譯的過程加上了時間的阻隔（例如詮釋古代的作品）、空間的阻隔（例如受意者是屬於另一個文化背景的人）、語言的阻隔（要用另一種語言來表達原本那個信息），涉及的問題就更複雜，失真的情形也更厲害。

跨語言翻譯的主要困難，不用說在於轉換語言的過程方面，這是因為它受着人類語言的本質所限制。歸根究底，語言無非是一套由人隨意選擇但約定俗成了的符號系統，這些符號各自代表由人隨意選擇但約定俗成了的意義，符號和意義是分不開的<sup>5</sup>。一種語言不只是一套符號和組合結構形式，還是一套與其他不同的意念系統和思想模式<sup>6</sup>。每一種語言所有的字彙和表達方式，莫不是在本身的文化裏面有根本的，與該文化的歷史和需要息息相關，每個字在本身文化裏都自有歷史的地位；要在別個文化裏找個能夠不多不少地包含同樣意思、又可以引起同樣聯想的字，是不可能的事<sup>7</sup>。再者，表達某個意念的方式，本身就是含義的一部分，若換了另一個方式來表達，無可避免就已經改變了意義，以上種種，都是跨語言的翻譯必須接受的限制。

翻譯是永不可能完美的，這句話固然是老生常談，但翻譯批評工作所要關心的問題倒是：某種翻譯怎樣才算是完美？怎樣可以衡量比較失真的程度？從本分節的討論可以見到：漢譯莎劇是跨時代、跨語言、跨文化的翻譯<sup>8</sup>，譯本裏出現的許多問題，正是根源於這項工作的這個本質，下文第3、4章的分析，不時證實了這一點。至於怎樣衡量失真的程度，主要視乎翻譯的目標和對象而定（究

竟是譯來閱讀的抑或上演的等等），要等到下文第2·1·2和2·1·3分節討論戲劇作為文學形式來翻譯所涉及的問題後，在第2·2節總結整個情況的時候，才能釐定出批評的標準。

### 註 釋

- 1 《辭海》（上海：中華，1961）。
- 2 《中文大辭典》（台北：中國文化研究所，1968）。
- 3 *Webster's Third New International Dictionary* (Springfield, Mass.: Merriam, 1971)。
- 4 《巴別塔以後》，頁407。
- 5 參見Werner Winter, "Impossibilities of Translation", 輯入 W. Arrowsmith & R. Shattuck(eds.), *The Craft and Context of Translation* (Austin: University of Texas Press, 1961) (下稱《翻譯的技巧和脈絡》)，頁68—69。
- 6 Günther Kandler, "On the Problem of Quality in Translation: Basic Considerations", 載《翻譯的質素》，頁291—92。參見「翻譯的限制以外」，頁9。
- 7 「翻譯的限制以外」，頁9—10。
- 8 Jagannath Chakravorty, "Verse Translation Vs Prose Translation: An Indian View" (下稱「用韻文譯抑用散文譯？——一個印度的觀點」)，載《莎士比亞翻譯年刊》第3期(1976)，頁37。

## 2·1·2 文學翻譯的本質和限制

文學是傳意方式的一種，用文字做工具，特點是所傳遞的信息主要不是事實資料（與科技論文、新聞報告有別），而是把個人的感受和對宇宙生命的理解，用獨特的方式（與公式化的方式有別）表達出來。文學作品本身是有歷史性的、定了型的、自成一個世界的、具有內在生命的整體，因此翻譯（指前述廣義的翻譯）就更加困難。

## 2 翻譯的局限和批評的標準

嚴格一點說：同一句話，說了一遍之後，由同一個人對同一對象再說一遍，含義已經不可能完全一樣，因為環境會轉變，授受雙方的情況也會轉變（譬如說：聽第二次時的感受自然不同），令到信息所造成的效果有差別。另一方面說：同一句話，傳到兩個人的耳朵裏，造成的效果也不可能完全一樣。我們對一件藝術品的印象和理解，主要視自己本身許多因素，加上種種外在環境的因素而定。所以、即使一件文學作品在版本、校讎方面沒有問題，兩個人讀了，也不可能有同樣的印象，同一個人讀了也不會次次得到同樣印象。譯解原意尚且如此，跨時空、跨語言的翻譯又會怎樣？

文學作品往往有不少版本和校讎方面的問題，這是譯者要過的第一關。古代印刷術未普及以前，靠抄寫流傳的作品校讎問題很多，固不待言，即使印刷術發明以後，前後出版的文字也常有出入，不管是作者自己修訂也好、後人有理無理的整理修改也好，譯者必須自己下決定。其實這個步驟已經涉及兩次廣義的翻譯過程：編者的整理工作正是譯解原義的工作，譯者取捨或折衷各版本也不例外，1911年出版的《莎士比亞書目》，單是全集一項，已密密麻麻印滿了六十三頁<sup>1</sup>，譯者的徬徨可想而知<sup>2</sup>。

理解原文是翻譯文學作品的第二關，這牽涉到註釋和批評的工作。前文說過翻譯的理想在於模仿原作給予原來讀者的信息和印象，把同樣的信息和印象傳達給譯本的讀者，但譯者的困難正在於他不能像作者或原來的讀者那樣去理解原文：譯者不能像作者在把意念轉成訊號時那樣理解原文（那些訊號），因為他並不知道作者所知道的全部背景；但譯者由於有他人的註釋和批評幫助，而且知道作品完成之後的歷史，所以他所知道的東西又比作者多；譯者又不能像一般讀者那樣去理解、感受原文，因為他早已花了不少工夫去研究作者的背景和種種有關作品的問題，這都不是一般讀者具備的條件。由此可知，譯者要「正確地」理解原文，即是說找到作者的本意和原來讀者的反應，往往困難重重。

註釋和批評固然可以幫助譯者理解原文，但也時常成為翻譯的障礙和局限。註釋和批評主要是其他人說出自己對作品的理解，本

來是作品以外的東西；但由於註釋和批評可能左右後世讀者對作品的印象（校讎工作甚至改變作品的面貌），往往成了作品和讀者之間的阻隔，使讀者不容易直接接觸到作品。作品面世之後，註釋批評開始累積，作品的含義就不斷擴大、不斷改變，經過了科里奇和布雷特利，莎士比亞已經不再是從前的莎士比亞，加上前文提到那種種客觀條件的變更，譯者和讀者想要撥開後人的詮釋去看清楚作品的本來面目，實在是不可能的。本文絕對不懷疑註釋和批評工作的價值，只是要指出譯者永遠無法肯定那一種是「正確的」詮釋，每個時代都有新的註釋和批評，從古典作品裏不斷找到新的意義，所以也須要有新的翻譯<sup>3</sup>。

如果翻譯的是古代的文學作品，除了版本和詮釋等問題以外，譯者在處理原作的背景時，還要做一個困難的選擇：究竟要原作遷就譯本讀者，抑或要譯本的讀者遷就原作？換句話說，碰到由於時間、空間、文化、語言等等因素造成的隔膜，究竟是否應該視乎讀者可以理解的程度，或多或少改變原文來遷就？抑或完全不改，要求並幫助讀者用作品面世那個時代背景的眼光來理解？實行起來譯者可以循四個原則去做：（1）讓讀者知道原作是古代譯出文化背景的作品；（2）把原作譯成古代發生在譯入語文化背景的作品；（3）把原作譯成當代譯出語文化背景的作品；（4）把原作譯成當代譯入語文化背景的作品。以上四種並不是絕對的實行方法，而是相對的原則，因為雖然大多數古典文學的翻譯採用的都是採用第一個原則，一般人都把其他三個原則叫做「改編」，事實上翻譯古典文學作品往往揉合四個原則，譬如說，利用譯入語古典文學的詞彙、文體、典故等等，增加譯文的「古典」味道，就是有意無意用了第二個原則；透過當代的詮釋和對當代譯出語文化的了解去認識原作，正是第三個原則；利用當代譯入語的世界觀、詞彙、文體等來表現原作的面貌精神，就是第四個原則；下文第3、4章的討論，不少可以做上述問題的註腳。這兒先略舉一些例來說明，拿翻譯莎劇來說：寰球劇院裏的觀眾聽到莎劇劇文，覺得語言很現代、很新鮮，所提到的事情（例如影射時事）是身邊即時發生的；而今日英語讀

## 2 翻譯的局限和批評的標準

者和觀眾却往往覺得莎劇的語言又奇特，又古舊，裏面提到的全是陳年舊事<sup>4</sup>，那麼翻譯時應該用三百多年來那一批讀者或觀眾的印象做依歸呢？是不是要用當代英國或中國發生的事情來代替所有影射時事的劇文？如果不這麼做，怎樣可以使譯本觀眾像寰球劇院那一批那樣感到新鮮親切<sup>5</sup>？是不是應該用古舊的文體和字彙（例如同時代十七世紀初年的），就比較「傳神」，有古典味？總而言之，譯者沒有辦法解決的矛盾是：既然原來的觀眾感到原作是道地的新作品，怎樣可以使譯本觀眾感到譯文是道地的，却又是舶來的？是新的，却又是舊的？

討論文學作品翻譯的局限，不能忽略另一個文學（甚至一切藝術）的特色，那就是它的歷史延續本性。凡藝術作品都不是憑空出現的，而是在文化傳統裏面有根本的，從主題到觀點，到處理方法，都非借重傳統不可；藝術家利用傳統的遺產去創造，但不能漠視傳統、拋棄傳統，打破束縛<sup>6</sup>。就拿西方戲劇做例證，主題、精神、以至故事，二千年來的作品都是一脈相承的。《李爾王》的故事演了好幾百年，聖女貞德（Joan of Arc）的故事約有八十個著名的小說戲劇版本<sup>7</sup>，莎士比亞也並沒有創造出《哈姆雷特》的復仇意識，他接受了傳統的舞台規矩、詞彙、故事、主題思想，加以琢磨，適應當前社會的需要，寫出傳世的傑作。個別的藝術家固然可以創造潮流，改變傳統，但他帶進去的新東西，比起他接受的舊東西來，恐怕相當少。上述這個事實不用說又是翻譯的一大障礙，不管譯者怎樣在譯文裏下工夫，不管加進多少註釋，要求譯本的讀者浸潤在譯出語的傳統裏來看這個作品，根本就辦不到。所以欣賞外國文學作品大多數只可以隔着文化傳統去看，不能像欣賞本國作品那樣直接，好的譯者最多能夠拉近上述二者的距離。

翻譯文學作品還有一個很基本、很大的矛盾，那就是創造和再創造的衝突。文學之為藝術，主要在乎作者以創造性的語言，表達出獨特的自我。讀者每次欣賞一件作品，就是利用自己的條件，參與創造的過程。翻譯本質上是再創造的過程，這是不爭的事實，但問題正在這兒出現：「再創造」也是創造，而創造離不開自我的條

件，要求譯者既要利用自己的條件（文筆、理解力）去創造，又要完全抑制自我表現而去模倣，是絕對矛盾的。只要翻譯的作品有創造性的成分（這不限於文學），上述矛盾就不易消除。

### 註 釋

1 Arthur Brown, "The Great Variety of Readers", 載《莎學研究年刊》第18期（1965），頁11。

2 許多譯者都希望能夠訂出一套「欽定」的莎劇，可惜至今仍未實現，見 C. Leech 與 J. M. R. Margeson 合編 *Shakespeare 1971—Proceedings of the World Shakespeare Congress, Vancouver, 1971* (Toronto: Toronto U. P., 1972) (下稱《一九七一年溫哥華世界莎劇研討會報告書》)，"Investigative Committee on Shakespeare Translation, the Chairman's Report" (下稱「莎士比亞翻譯研究小組主席報告書」)，頁276。

3 「翻譯的局限以外」，頁10；「莎士比亞翻譯研究小組主席報告書」，頁273—74。

4 「翻譯的局限以外」，頁9—10。

5 同上，頁13。

6 《巴別塔以後》，頁461。

7 同上，頁454—56。

## 2 · 1 · 3 戲劇翻譯獨有的困難

上文討論過文學翻譯的先天限制，本分節分析在翻譯戲劇時所涉及獨有的問題。

一般說來，戲劇以兩種方式同時存在：一是印出來的劇本，一是每次在舞台上的演出。前者的媒介是文字，與其他文學形式大同小異；後者却是獨立的藝術形式，用聲和光的組合，透過演員、道具等等舞台效果傳達。除了很少數專門寫給別人閱讀欣賞、無意演出的劇本外，戲劇主要是以演出的方式存在，劇本不過是紀錄演出

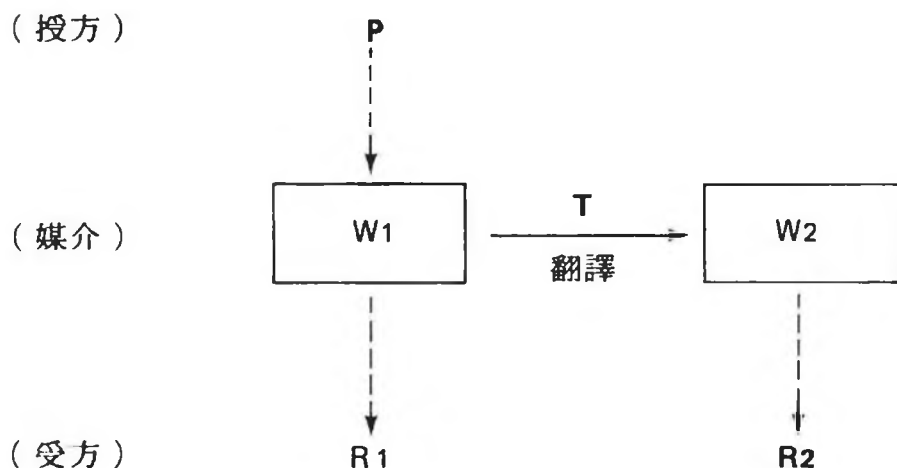


## 2 翻譯的局限和批評的標準

要素的工具，居次要的地位，往往相當於繪畫的素描稿，要等待導演演員等等配上枝葉細節。劇本往往不過是便於演出的，粗略的後台指示和台詞，作者可能絕無意思把它作為流傳後世的媒介，成為獨立的文學作品，莎士比亞的戲劇都是這樣。戲劇翻譯在本質上也有許多獨有的困難，其中不少是由上述情形產生的，以下逐一剖析。

一般來說，要翻譯文學作品，就是譯者直接接觸到原作者用以表達的媒介（閱讀原文），透過譯者的理解與想像，再透過同一種媒介（文字）來表現原作者想傳達的意念、經驗、感情等等，如果用圖解方式表示，可以列成這樣：

圖 1：翻譯一般文學作品時作者、譯者的關係



T=translator譯者 P=playwright/author作者 R=reader讀者

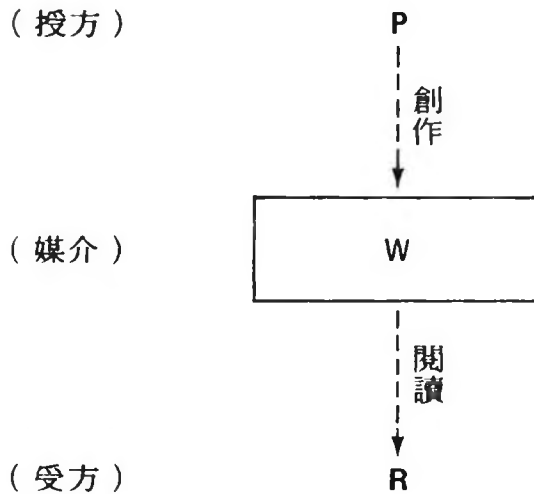
W=written text書面語 1=甲語言 2=乙語言

由上圖可以看出：作者與譯者用以表達的媒介是相同的——二者都用文字；譯者所要顧及的，是兩種書面語（W1，W2）間的關係，由於他直接接觸到作者所表達的媒介（W1），他自己又是作者直接表達的對象（R1），譯者只需要用同一媒介（W2——另一種語言）來模仿作為R1的經驗，他既懂兩種語言，所以W1→R1

的過程他可以了解，而 $W_2 \rightarrow R_2$ 的過程也可以了解控制；譯者以及譯本的批評者（譯者自己可預先兼兩重身份改訂譯本）可以同時比較 $R_1$ 與 $R_2$ 的印象與感受，來評估譯本的得失；還有更重要的是：譯者也像作者一樣，直接與對象透過文字的媒介溝通，無須經過第三者的演釋。

以上所述都是一般文學作品（例如小說、散文、詩<sup>1</sup>）的情形，戲劇若單作為閱讀用的本子，也是一樣；但戲劇絕大多數都是用來上演的，上演時觀眾所得到的印象和感受，才是主要的效果，劇本往往是次要的、居輔助地位的實用工具，其中的差異從以下兩圖可以看出：

圖 2：一般文學作品作者與讀者的關係

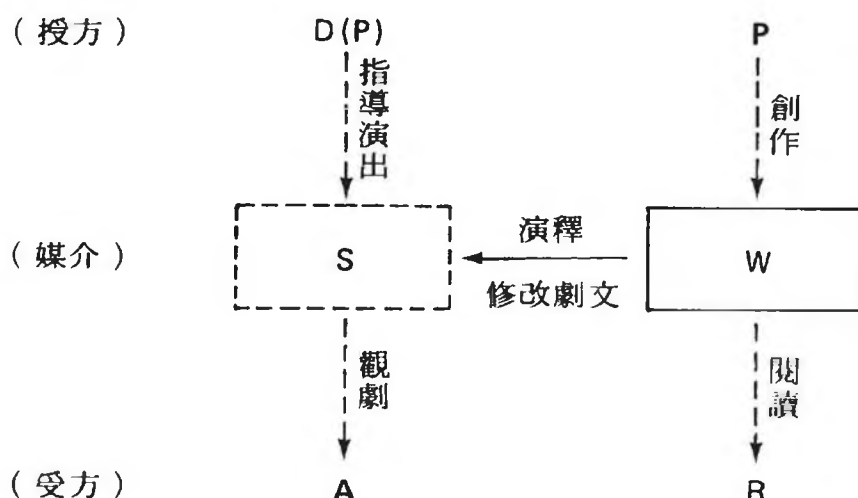


劇作者（ $P$ ）固然可以像其他文學形式的作者一樣直接透過文字與讀者（ $W$ ）溝通，無須假手他人，但他真正的對象却應該是劇場裏的觀眾（ $A$ ），而這個 $P \rightarrow A$ 的溝通過程中，劇作者不能像 $P \rightarrow R$ 的過程中那樣直接<sup>2</sup>，在劇作者與觀眾間，有着千百種因素可以影響到作品的效果（見下文），都是作者無法控制的，而上演的效果

## 2 翻譯的局限和批評的標準

却通常是戲劇的真正存在，這正是戲劇這種媒介與其他文學形式最大差別之一<sup>3</sup>。

圖3：戲劇作者與觀眾、讀者的關係



D=director 導演 S=spoken language 口語 A=audience 戲劇觀眾

這種特徵使戲劇翻譯和戲劇翻譯批評顯得獨特，而且困難加倍。這是因為戲劇翻譯者通常只能透過居次要地位的文字紀錄（劇本），去想像實際演出的效果<sup>4</sup>，再用另一種文字紀錄他想像中在譯入語的環境下演出的效果（圖4）。

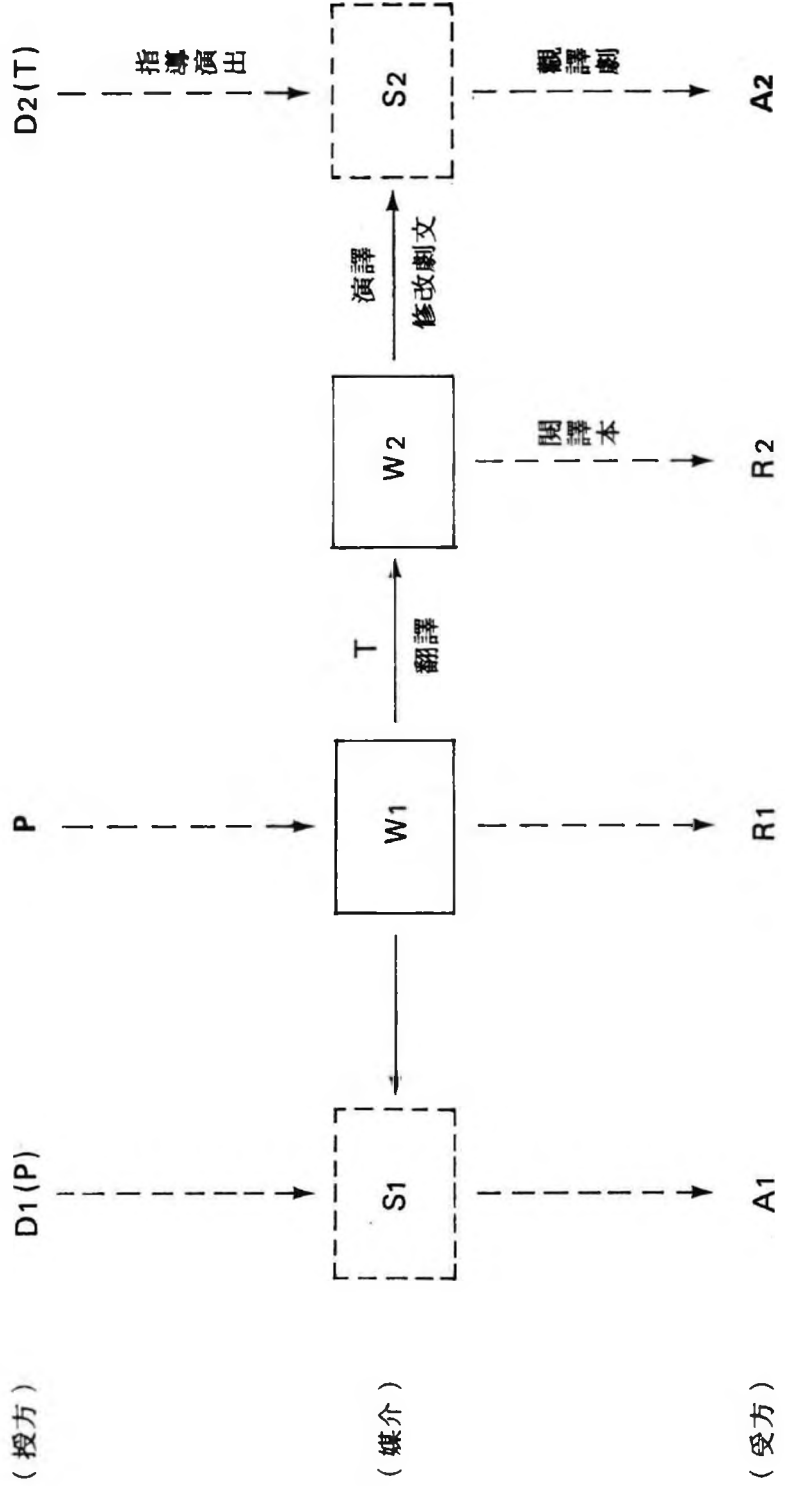
因此戲劇翻譯者至少要面對好幾種特殊的困難：

甲、他未必有機會直接接觸到原作者與對象溝通的媒介，只能憑想像去揣摩原來作品的效果；

乙、他要用乙書面語去代表乙口語的效果，用來模仿甲書面語所代表的甲口語的效果；

丙、他也像原作者一樣受千百種客觀因素左右，不能控制譯文演出（ $W_2 \rightarrow S_2 \rightarrow A_2$ ）的效果；

圖4：戲劇譯者與觀眾、讀者的關係



## 2 翻譯的局限和批評的標準

丁、他不能預先作為譯文的對象（A 2），來估計得失，加以修改。

戊、他無從比較原劇和譯文的效果，因為 A 1 的印象在過去，A 2 的印象在未來，單憑比較 R 1  $\longleftrightarrow$  R 2 的效果差距，去估計 A 1  $\longleftrightarrow$  A 2 的效果差距，完全是隔靴搔癢。何況 A 2 的印象不可能時常相同或有平均值，A 1 也不例外，沒有一次（用原文在原來的劇場）演出是真正標準的，因為根本沒有真正標準——沒有兩次演出是完全一樣的，莎士比亞自己也按需要和反應不斷修改劇文，每個演員都在「翻譯」和詮釋，每次演出莎劇，都是集體努力再從新探索該劇的意義<sup>5</sup>；所以單說「譯文（A 2）應忠信於原文（A 1）」恐怕沒有多大意義，因為根本沒有一個公認的、不變的紅心作為目標<sup>6</sup>。

己、他必須面對 A 1、A 2 之間背景差距造成的矛盾：不管他是否保存原劇形式，都不可能令 A 2 得到 A 1 的印象——拿翻譯莎劇做例子：若保存伊利沙伯時代的戲劇形式，當時的中國觀眾不可能像伊利沙伯時代的觀眾那樣熟悉、那樣容易接受，就算他們有耐性和想像力去欣賞，也得不到原來寰球戲院的客觀環境氣氛。相反地若把莎劇改成中國固有而又為觀眾熟悉的形式，不管京劇也好、白話劇也好，觀眾得到的，也不可能是寰球戲院觀眾的反應和印象<sup>7</sup>。

除了上述翻譯過程本質上的困難外，戲劇翻譯還有多種客觀條件的限制。和其他藝術形式比較，戲劇是一種極其具體的傳達媒介，訴諸感官感受的成分較多，訴諸想像的成分較少：和音樂、美術、舞蹈、建築、其他文學作品相比（詩、小說、散文），戲劇是最具象又最綜合的，因此一旦移植到另一背景裏，時與空的隔膜不易憑想像補足，譬如說：小說和詩儘可以在紙上自由刻劃天方夜談式的世界，描寫丹麥哀而新諾的氣氛景象人物，但在舞台上看到的，是黃面孔說中國話衣飾怪異的演員，佈景未必能引起正確或使人滿意的想像，而《哈姆雷特》劇中所模擬的丹麥的世界，在中國的觀眾心目中根本不存在，譯者想觀眾超脫所見所聞的現實，身歷其境

(指寰球劇院)欣賞劇情發展，是很困難的事<sup>8</sup>。

戲劇形式是某個特定時代、特定文化裏特有的產物，是整個時代的人整體生活方式的一部分，倘若抽離了它所承襲的傳統和所根植的背景，往往失去了意義，或者至少面目全非。這種情形在不少藝術或表演媒介方面屢見不鮮，但在戲劇方面特別嚴重，要移植到另一個時空裏特別困難。正如前述，戲劇並非憑空抽象的存在，翻譯也不能憑空抽象進行，但譯出語的背景傳統和譯入語的往往相差很大，而譯者在「翻譯」這背景傳統時，不能隨意改變本有的條件，時常要接受當前的傳統限制，一切要以當時的劇場為依歸<sup>9</sup>。由於每個地方都有獨特的戲劇傳統，要介紹外地的戲劇就必須遷就本地觀眾的口味、理解力，也要求觀眾遷就原劇的不同口味，利用想像力來補足。本來，凡是翻譯總免不了這種雙方遷就的情形，但戲劇方面卻有着特殊的限制：譯者要改變戲劇觀眾的口味習慣，甚至改變戲劇傳統，比改變小說或詩等文學形式困難得多，一來前者一般平均知識水平較低，要求保守，想像力和適應力弱，較難接受新形式；後者的對象是比較揀選過的，他們自問有欣賞能力口味才會去買或拿來看；二來小說或詩出版成本較輕，只要有一小撮知音，譯者的努力就不致白費，但上演戲劇很受經濟限制，票房決定能否演下去，而且時常要顧及觀眾的口味<sup>10</sup>，所以除了特殊的情形——例如在學校或實驗劇院演出，翻譯劇的處理往往特別困難<sup>11</sup>。

談到劇作者(包括戲劇翻譯者)和對象(觀眾)的溝通關係，還有一點是不能忽略的：作為傳達意念和感受的藝術形式，戲劇是最直接的，也是最間接的。最直接的是因為觀眾同時運用視覺聽覺去感受接觸擬想世界的「現實」，恍如置身其間，具體地「生活在」劇情之中，比單靠文字、圖畫、音樂聲響的傳達，減少了許多轉接「失真」的機會。但在另一方面，戲劇需要通過(譯者不計)監製、導演、美術設計、演員和許多其他人的詮釋，了解、想像、表達技巧，才傳達到觀眾，在這大規模整體合作的過程裏，任何一方面的見解有出入，都會改變了作者的本意，任何一方面有差錯或不稱職——例如其中一個演員某段台詞唸得含糊，或導演自作聰明增

## 2 翻譯的局限和批評的標準

刪一個動作，效果很可能大打折扣，這遠比印刷校對的錯誤（例如手民誤植或編頁錯亂）嚴重，所以也是最間接的。任何戲劇在舞台上每次上演時，對觀眾交代情節只有一個機會，萬一台詞或動作出錯，或者觀眾疏忽錯過，幾乎沒有機會補救<sup>12</sup>；而且觀眾若對劇情任何一點感到困惑，既沒有反覆推敲的機會，作者也不能透過註釋解惑。此外，演出時的氣氛、場地、觀眾的反應，以至天氣和政治經濟社會狀況，都直接或間接會左右演出的成績<sup>13</sup>。以上提到的各點，都是劇作者和戲劇翻譯者所不能控制的，譯本的優劣固然與演出是否成功有關，但這些因素的力量恐怕更大。一個最理想的譯本，倘若得不到天時地利人和，也是徒然的。當然，這種情形並非演出翻譯劇所獨有，凡戲劇都要面對，以上不過是指出翻譯劇本（用來上演的）比翻譯其他文學形式的一點主要差異。

下文 2 · 1 · 5 分節所討論在中國演莎劇的限制，正與上述的問題息息相關<sup>14</sup>。

如果原著是詩劇，翻譯時不免又多了一重非常大的障礙。

詩是否可譯？是否非由詩人翻譯不可？是否必須以詩譯詩？格律形式是否可以翻譯（即是說用另一種詩體來模擬是否可行）？這些向來都是翻譯理論和實踐方面特別難解決的問題，言人人殊<sup>15</sup>。不過大多數批評家、翻譯家、理論家都同意一點，就是越精鍊的文藝形式，「含義」和表達方式就越分不開。詩一向被認為是最精鍊的語言運用形式，離開了原來的語言形式，它就幾乎不存在。每首詩都自有一套語言的規律和本質，如果想翻譯，就是要用另一種語言來重新呈現這些規律和本質，這顯然是矛盾的事<sup>16</sup>。即使我們同意說詩可以譯，而且應該以詩譯詩，以詩劇譯詩劇，到上演時效果是否理想，很難遽下斷語；這種情形很可能導致原則和實踐的衝突。

註 釋

1 詩的情形有時例外：若傳達的媒介不是文字而是聲音（指朗誦的場合），則作者與對象的關係即不符合下文圖2的模式，而較接近圖3的模式。

2 嚴格來說，即使一般文學作品，作者仍不能百分之百控制所用媒介給予對象（讀者）的印象，仍受第三者或其他客觀條件影響（例如編者和美術設計者所採的排版方式、封面、插圖、字體、紙張、甚至增刪或加進序跋註釋等等），但比起戲劇中編導演、場地燈光佈景天氣之類（見本節下文），顯然微不足道。

3 洪深「導言」：「從事戲劇，比較從事別的文藝，似乎更加難些。戲劇者必須有豐富的生活經驗，健全的人生哲學，充份的處理文字工具的能力，這和詩人小說家是一樣的。可是詩人小說家們把他們的作品寫落在紙上的時候，他們底藝術創作的工作，可算已是完畢，但戲劇者，他才只做得三分之一呢。他還得把這個劇本搬上舞台……。」

4 若翻譯的是當代的戲劇，這問題當然沒有那麼嚴重，因為譯者或能親自在原劇背景中欣賞該作品，本身成為A1（雖然該次經驗未必保證是「一般」A1的印象感受），或至少從劇評或其他一手資料得悉A1的印象感受，減少臆猜的程度。

5 「翻譯的局限以外」，頁13。參見Peter Arnott, "Greek Drama and the Modern Stage", 輯入《翻譯的技巧與脈絡》，頁83-94。

6 「翻譯的局限以外」，頁10-11；Toshikazu Oyama, "On Translating Shakespeare into Japanese"（下稱「論日譯莎士比亞」），載《莎士比亞翻譯年刊》第2期（1975），頁30。

7 「翻譯的局限以外」，頁10。

8 即使今日在西方用英語演出莎劇，究竟保留多少「伊利沙伯時代的味道」這問題，和怎樣解決伊利沙伯時代的價值觀與現代價值觀之間的衝突，仍是每個導演必須認真面對的，見Robert Weimann, "Shakespeare on the Modern Stage: Past Significance and Present Meaning", 載《莎學研究年刊》第20期（1967），頁115-17。

9 「用韻文譯抑用散文譯？——一個印度的觀點」，頁37。

10 梁實秋：「文學講話」，載《自由青年》（臺北，1951），「莎士比亞的思想」，為梁氏1958年青年文史年會中演講詞，二文齊收入《文



## 2 翻譯的局限和批評的標準

學因緣》，分見頁116及206。

11 在民國初年創作或翻譯劇本，還有其他困難和限制，例如中國傳統戲劇只有唱本，沒有劇本，要建立一套全新的寫作技巧，所需條件較其他文學形式複雜，還加上傳統對戲劇的鄙視，知識分子從事戲劇工作不免心理上受影響，加上初時上演機會少等，見《中國新文學史》上卷，頁212—13；洪深「導言」。

12 Jürgen Wertheimer, "Aspect of Communication in Shakespearean Drama and Its Consequences for Translation" (下簡稱「莎劇的傳意」)，載《莎劇翻譯年刊》第3期，頁67—68。

13 即使莎士比亞身兼編導演(甚至親自控制音響佈景道具等)，即使他可以完全控制演出的劇文(S)——演員完全照他的意思唸、絕不增刪，即使他按個別演員的條件來塑造角色，即使他非常熟悉劇場環境、各類觀眾的口味與反應，仍只控制了部分的條件，這是程度而非本質的分別。

14 還有一點不能忽略：莎劇是詩劇，伊利沙伯時代的觀眾理解倒不成問題，因為莎氏的語言雖然是無韻詩等體裁，却仍頗接近口語以及當時觀眾熟悉的「文藝腔」(見下文4·1節)，中國既沒有類似的傳統(戲曲腔調與無韻詩根本風馬牛不相及)，詩劇更是少有的形式，要模仿無韻詩的效果(即使可能的話)，在舞台上唸誦出來，觀眾能了解多少很成疑問。

15 見下文4·1節討論。

16 參見Jean Paris, "Translation and Creation"，輯入《翻譯的技巧和脈絡》，頁57—58。

### 2·1·4 翻譯《哈姆雷特》獨有的困難

《哈姆雷特》不是一齣普普通通的戲，莎士比亞不是一個普普通通的劇作者，要把莎士比亞的《哈姆雷特》翻成別種文字，有不少獨特的困難，在程度上、甚至本質上都與翻譯一般作品所碰到的有差別，以下簡略說明。

莎士比亞在西方文壇的地位，恐怕不是三言兩語可以說完的。

他不但是英國歷史上有數的劇作家和詩人，還是語言發展方面地位極重要的人物，往往被視為國寶和英國文化的象徵；在英國以外，莎士比亞影響到許多文化中思想、語言、文藝的發展，已經成了國際性的人物<sup>1</sup>，聲譽不時凌駕當地的劇作者之上；學術方面研究莎士比亞的熱潮，在過去百多年來可說是史無前例。正如前文 2 · 1 · 2 分節指出過，今日的莎士比亞已不再是三百多年前斯特拉特福特鎮那個成功的戲劇家，他的作品早已經被賦予千百種原來未有的意義，發生了的事不能取消，人已知道的事也不能不知道，譯者若想開倒車，漠視上述事實，絕不是辦法<sup>2</sup>。

上文說過，文學批評每有風吹草動，翻譯就大受影響。由此看來，要翻譯《哈姆雷特》，幾乎是不可能了：

專門討論《哈姆雷特》的論文和書籍的書目，等於華沙市電話簿內容兩倍的份量，……人們爲了哈姆雷特編了無數詞彙，寫了無數評論；他是作品的主角，却能生活於原文和劇場之外，這是世上少有的。許多人即使從未讀過、從未看過莎士比亞這齣劇，提起他的名字，也會有不少聯想。在這方面來說，他確有點像達文西的蒙娜麗莎，我們未見到那幅畫，已經早知道她在微笑，她的微笑也是這樣被人抽離原畫拿來討論，它不祇包含了達文西要表達的東西，還包括所有曾寫到關於它的事情……。

《哈姆雷特》的情形也是這樣<sup>3</sup>。

威爾遜在新劍橋版《哈姆雷特》「導言」裏也指出：這齣戲是莎劇批評的「十字路口」，所有大小通道全在這兒匯集；本世紀初布雷特利更說：《哈姆雷特》引起人們遐想之多，成爲那麼多人討論的對象，世界上沒有其他文學作品比得上。難怪「哈姆雷特學家」（“Hamletologists”）都好開玩笑說：若要讀遍所有不斷出版的《哈姆雷特》學批評，那麼什麼其他書也沒空讀了——連《哈姆雷特》在內。

## 2 翻譯的局限和批評的標準

除了批評的文字分量驚人之外，《哈姆雷特》批評還有一個特色，就是包羅萬象、式樣繁多，而且往往立論大膽，千奇百怪，言人人殊。而且不但各學派百家爭鳴，還此起彼落，潮流不斷轉變，每一種主要的批評學說，在《哈姆雷特》批評史中都可以找到。這種現象往往使研究或翻譯這齣劇的人無所適從，無從下手，要追上潮流，吃力不堪。由於各學派對於劇文和舞台導詞時常有不同的主張，譯者就被迫作主觀的選擇。每一個時代都由《哈姆雷特》這面鏡中看出本身的問題，人人都由其中看出自己的問題，在此情形下，譯者要在無窮無盡、不斷轉變的批評學說之中選擇，困難可想而知。這種問題在翻譯其他文學作品時大概沒有那麼嚴重，因為《哈姆雷特》吸取每個時代的問題，的確是特別的多。

### 註 釋

1 I. J. C. Brown, *Shakespeare* (London: Fontana, 1964), 頁14-16。

2 不過，基於同一道理，在非英語國家上演莎劇，可能比在今日英語國家上演，得到較接近十六、十七世紀初演時的反應，因為今日英語國家的觀眾大多對劇中情節耳熟能詳，早已失去了故事所帶來的刺激，而且由於先讀過蘭姆故事集或其他莎劇故事，或在學校中必修莎劇，難免先入為主，捨本逐末，大大妨礙了欣賞莎劇的「原始」印象和樂趣；相對地說，非英語國家（那些有悠久的莎劇翻譯及演出歷史者，如法國、德國，自然例外）的觀眾，較像昔日寰球劇院的觀眾那樣未受「染污」，可以較直接地用感性去接觸莎劇。參見Martin Banham, "Shakespeare in West Africa" 輯入B. A. W. Jackson, 編*Shakespeare in the New World* (Canada: McMaster University Library Press, 1972) (下稱《莎士比亞在新世界》)，頁63。

3 J. Kott, *Shakespeare Our Contemporary* (London: Methuen, 1964), p. 48。

## 2·1·5 演出漢譯《哈姆雷特》的困難

即使有了一個「完美」的譯本，在語音、語法、語意、脈絡各方面絲毫沒有增減<sup>1</sup>，要在中國演出這個譯本，希望觀眾能夠得到莎士比亞給西方讀者的印象，仍是不可能實現的理想，這是因為中西戲劇傳統很不同，近代中國的觀眾對西洋戲劇認識依然不夠，莎劇漢譯的時期（約1920—1967）中國在政治、社會、文化各方面轉變很大，對演出莎劇不利等。以下逐一說明這些因素。

戲劇不能抽離劇場獨立存在，以下先從劇場的具體情況說起。

從許多方面來說，十六、七世紀之間在英國流行的戲劇，與中國元、明、清代一般主要的戲劇形式，具有許多使人驚詫的共通點，遠比前者與現代西方戲劇或我國白話劇之間的共通點為多，比較明顯的有以下幾點：

甲、劇場形式和設備：伊利沙伯時代的舞台與一般中國傳統的舞台大致形式相近，都突出伸進觀眾中間，台上有蓋，兩旁有柱，三面有觀眾環繞，台面較台邊露天的觀眾席為高，露天觀眾席之後為有蓋的廂座。舞台中間設暗機關，可供演員上升下降（台底象徵地獄之類），不設前幕，台後左右有供上下場的門，其側為樂師席，台後往往設二樓，也屬於演戲的範圍。

乙、佈景道具服飾：佈景極簡單，道具極少，往往假物象形，以部分代全體；但演員戲服却華麗奪目。

丙、戲班組織：莎氏時代與中國一般傳統戲班並不男女同場演戲（參見下文3·2·5分節），在全男班裏的女角由男伶或男童反串，又另有童子班；此外又按照經濟來源分為內廷班（由政府聘用專在皇帝御前演出）、私家班（由個別皇族或貴族雇養）、江湖班（巡迴各城鄉演出）。

丁、觀眾：在私家地方不公開演出時，主要是皇室、貴族顯要、侍從與家眷等；但一般公開演出時，則有各階層背景的觀眾，雅俗共賞，各按不同角度欣賞。

## 2 翻譯的局限和批評的標準

戊、演出形式與性質：二者都不是「純戲劇」，而是通俗大眾化的綜合表演大會，既有藝術境界很高的詩句、引人入勝的劇情，插科打諢和種種層次的笑料，也有大量非戲劇成分如歌唱、奏樂、舞蹈、武打、雜技等，娛樂氣氛極濃；除了定期在公眾劇場演出外，還做皇室和貴族喜慶譙會的點綴；公開演出多數在下午，演到日落。

己、表演方法：演戲時演員不受自然主義的規律限制，多採用富象徵而且誇張的演法，並且隨時「以戲為戲」，既有獨白，又與臺下觀眾直接說話（不管是否依照劇本），台下觀眾也隨時談笑、品評喝采，尤以「池子」（相當於寰球劇院中舞台前方下面的廉價位）為甚，品流複雜；身分和教育水平較高的觀眾多坐後面有蓋座位。演員亦多按照傳統定了型的舉止模式表現動作。

庚、劇本：伊利沙伯時代的戲劇和中國傳統戲曲都不採用自然主義的方式，使觀眾相信臺上的世界就和日常生活一樣。相反地，二者都用形式化的語言，伊利沙伯時代的劇詞韻文、散文夾雜（詳見第4·1節），多運用獨白和旁白、中國傳統戲劇唱和白也清楚分開，演員登場也自報身分；又二者都大量運用意象刻劃氣氛，訴諸觀眾的想像<sup>2</sup>。

以上略舉各點，莫不顯示出中國傳統戲劇與莎氏時代的戲劇確有相當多不謀而合之處（至於選擇和處理主題方面的異同，留在3·1節討論）；以此推論，要中國觀眾接受莎劇實在可以免除許多障礙，可惜事實並非如此：莎劇介紹到中國來的時期，正是話戲抬頭，逐漸取代舊戲而成戲劇主流的時期，除了少數例外如鄧以螫譯成彈詞、張常信試譯成京劇體等，都是採新劇形式，由於新劇不論在劇場形式設備、戲班組織、本質、主題選擇和處理、演出具體情況各方面都與舊劇迥異，前述舊劇與莎氏時代戲劇的各種共通點，很大部分已不再是把莎劇介紹到中國有利的因素了，近二三十年來，新一代的觀眾較習慣新劇形式，更不易看出莎劇（即使照寰球劇院的形式演出）與中國傳統戲劇的吻合處；何況除了前列的相似點外，二者之間還有許多差異，例如中國戲劇是歌劇，以唱曲為主，道白為次，即是明顯的例子。此外有許許多多細節和背景資料，都

是別一個文化中的觀眾不易理解的，由下文 3·2·5 和 3·2·6 分節舉例討論，可以看出。

大概由於中國有悠久獨立的文化，有悠久而以民間觀念為根本的戲劇傳統，一般觀眾不易接受舞台上的新嘗試，即使在「五四」以後急激轉變的社會，在最洋化的上海、香港（新劇的主要基地），大部分觀眾對不同內涵和表現方式的西洋劇仍感到不習慣，正如鄧綏寧《中國戲劇史》記載：

〔五四運動之後〕翻譯戲劇本雖然逐漸增多，但大多不能符合我國國情，閱讀尚無不可，演出甚感困難……。<sup>3</sup>

所謂「不能符合我國國情」，大概正是生活方式背景差異太大的緣故，正如傅斯年說：

……西洋劇本是用西洋社會做材料；中國社會，却和西洋社會隔膜得緊。在中國戲台上排演直譯的西洋戲劇，看的人不知所云，豈不糟了……。<sup>4</sup>

未必多數觀眾都「不知所云」，但鄧、傅的觀點却大致可以成立，雖然說莎劇是不單屬於一個時代的，世世代代的觀眾都可在這些偉大的作品裏，找到與他們人生問題有關的材料，但至少觀眾必須通過最起碼的幾個關——語言、表達方式、文化等的隔障，而當時中國一般觀眾沒有這種準備和認識，反而擁護他們平日熟識的劇目和角色：

劇本為被動而非主動的。吾人腦筋中，必先有一諸葛亮，而後無理取鬧歷史劇之《諸葛亮招親》，始能轟動一時；必先有一濟顛，而後魔術派劇本之《濟顛活佛》，可使萬人空巷。蕭伯納劇本之主人翁為華倫夫人，試問吾國觀劇之女子，腦筋中有華倫夫人否？……夫以吾國觀劇者程度之幼稚，戲劇非賴藝術，始不足以自存，遑論其他<sup>5</sup>。

或者這不過是水準較低的觀眾的一般現象，但多少反映出當時

## 2 翻譯的局限和批評的標準

的情況，從中國傳統劇目和戲曲表現看，亦不難找到證據：中國傳統戲曲較接近西方的歌劇，觀眾不為故事情節而來，他們早已熟習了歷史或虛構的人物情節，所以千百年來反覆演出的還是大同小異的故事人物，變動的不過是腔調科白功架等形式<sup>6</sup>，就是在「五四」後白話劇開始抬頭，這種習慣仍相當普遍<sup>7</sup>，二三十年代新舊劇之爭就是證據；要觀眾忽然轉口味去理解一個完全陌生的丹麥故事，不是一朝一夕可成的事<sup>8</sup>。

這確是翻譯外國劇必須面對的大問題。

從本世紀初至今天，莎劇漢譯本出現了不少，讀者似乎也很多很廣（由再版次數和評論文章裏提及的次數見到），但演出次數不多，反應和受注意的程度也不算理想（見第1章），這未必是譯本成績不佳，可能除了上面所提到的各種原因外，還受着時代背景的限制，這可以多少從近世翻譯西洋典籍以及戲劇界的情況中看到。

十九世紀後半期我國大量翻譯西方科技典籍，這自然是配合了當時的維新自強。

清末民初好一陣創作和翻譯小說的狂熱，除了西洋新思潮湧入外，還有一個原因，就是當時所譯的小說，內容多投合變遷中的政治形勢和社會背景所造成的改革意識，例如爭取平等、自由、社會正義之類。當時最受歡迎的小說如《黑奴籲天錄》和小仲馬、狄更斯等多種作品，幾乎全用這些思想做主題。

詩和散文的翻譯不及小說蓬勃，但在五四後廿年間，不少留學回國的詩人也翻譯創作過不少新詩，掀起過一陣浪漫思潮，雖然質素參差，但也有小圈子內的讀者；而且這種模仿的浪漫主義，亦多少與五四破舊立新的時代精神相應。

但西洋戲劇的翻譯沒有那麼順利。雖然早在1907年，春柳社演出過《茶花女》、《黑奴籲天錄》，1909年申酉會劇社也演出過《熱血》等，都大受歡迎<sup>9</sup>，1929年左右的話劇高潮中<sup>10</sup>，翻譯劇有過一時之盛，上海戲劇協社演出王爾德、易卜生等作品，還有莎士比亞的《威尼斯商人》等都成為演出中很受歡迎的劇目<sup>11</sup>，但翻譯

劇的演出仍只佔很少數，莎氏作品上演和受注意的機會尤其少<sup>12</sup>，在上述話劇高潮之際，戲劇界多位有地位的人士異口同聲對翻譯劇看淡，認為不適合在我國舞台上演出<sup>13</sup>，這不是偶然的。

莎劇的「正式」翻譯（指比較嚴肅的及全齣譯出的，見第1章）比其他西洋劇要遲，早在1907年據小說改寫的話劇如《茶花女》等已在國內演出，但第一個莎劇「正式」譯本在1922年才出版，而直到1936年為止，莎劇漢譯本寥寥可數，大部分莎劇譯本都是在1936—47年間初版（見第1章附錄1）。

1929年以前，我國劇壇大部分還是舊戲的天下，觀眾仍多趨附皮黃崑曲等舊劇，新劇（文明戲白話劇等）只有少數對西方和新事物新觀念有興趣的觀眾擁護，提倡的人正謀開拓生根，爭取觀眾求存，自然未能給予滿足洋味、觀眾又完全陌生的莎劇機會上演<sup>14</sup>。從1930年開始，新劇佔了上風，而大批劇作者如田漢、歐陽予倩、洪深、曹禺等踏入成熟和創作巔峯時期，翻譯劇不易爭一日之長短。不久抗日戰爭爆發，社會動亂，上演的戲絕大部分以抗敵救國做主題和背景，主要目的在於激勵國人士氣，如洪深的《鹹魚主義》，于伶的《警號》等，都是「國防戲劇」作品的代表，也有反映當時社會腐敗黑暗的作品，如曹禺的《日出》等<sup>15</sup>，這些戲劇用種種方式大量在城市和鄉村演出，而劇團和觀眾更無暇顧及幾世紀前英國的作品<sup>16</sup>。

由此可見，莎士比亞在中國真是生不逢辰：初期介紹到中國來的時候，中國正在思潮改革，觀眾特別注意反映社會現實、反抗不平等情況的作品，《茶花女》、《黑奴籲天錄》、《熱血》都投合他們的口味，而莎劇的取材和思想都不屬於這一類。等到大部分譯本出版時，恰巧中國內憂外患，戰禍頻仍，文學作品成了政治宣傳的工具，莎劇自然沒有什麼機會受到垂青<sup>17</sup>。後來中華人民共和國成立，更由於莎劇的思想和當局的政策不很吻合，上演機會少之又少<sup>18</sup>。至於台灣、香港、海外等地方，也或者由於話劇不大流行，或者觀眾英語水平高寧願看英語演出，中譯莎劇上演的也不算多<sup>19</sup>。

本分節所討論的各種翻譯局限可以劃分做兩大類，一類是源於



## 2 翻譯的局限和批評的標準

語言本質的，一類是源於歷史的，前者幾乎包括 2 · 1 · 1，2 · 1 · 2，2 · 1 · 3 分節所提到的全部的問題，這些都是不變的、絕對的，後者多數屬於 2 · 1 · 4，2 · 1 · 5 分節的範疇，可能隨時代而改變，是相對的。本書討論《哈姆雷特》的翻譯，集中研究二十世紀某段時期漢譯的現象（詳見下節），在別的時空裏把本劇翻成別種文字，上述那種歷史的局限便不同了。現代世界交通發達，各文化之間的隔膜逐漸消除，學術研究的成績可觀，世人一般知識水平不斷提高，說不定有一天中國的觀眾很了解寰球劇院的情況，習慣了那種環境氣氛，明白莎劇的傳統背景，可以和當時的觀眾那樣看問題，那麼不少歷史的局限便不再存在，前引傅斯年那一類的理論也不再成立。即使如此，語言、文學、戲劇的本質究竟不會怎樣大改變，源於語言本質的局限長期會存在，不論在什麼時代、翻成什麼文字，相信都要面對那些問題。

### 註 釋

1 《巴別塔以後》，頁407。

2 以上描述莎士比亞時代演戲的情況、戲劇的本質、劇場的具體佈置，都是依據《莎劇的背景》第4—7章；E. K. Chambers, *The Elizabethan Stage* (Oxford: Clarendon Press, 1961)（下稱《伊利沙伯時代的舞台》）第2冊第16—18章；Bertram Joseph, “The Elizabethan Stage and Acting”（下稱「伊利沙伯時代的舞台及演戲情況」），載 B. Ford 編：*A Guide to English Literature 2: The Age of Shakespeare* (Penguin: Harmondsworth, 1956)（下稱《莎士比亞的時代》）；M. Holmes, *Shakespeare and His Players* (London: J. Murray, 1972)（下稱《莎士比亞和他的演員》），第8, 9, 10章；M. C. Bradbrook, *Elizabethan Stage Conditions — A Study of Their Place in the Interpretation of Shakespeare's Plays* (London: Cambridge U. P., 1968)（下稱《伊利沙伯時代的舞台狀況》），第IV, V, VII章。有關於中國傳統戲劇特徵的資料，本文依據周貽白《中國劇場史》（上海：商務，1936）第一、

二章及第三章第十三節；曾永義：「中國古典戲劇的特質」及「我國戲劇的形式和類別」，均輯入臺靜農等著《中國古典文學論叢冊二：文學批評之部》（台北：中外文學月刊社，1976），頁359-60，368-75；周志輔《近百年的京劇》（香港：作者出版，1962）第15章；周貽白：「中國戲劇與雜技」，載《戲劇研究》1959年第1和2期（北京：2月25日和6月17日）；A. C. Scott, *The Classical Theatre of China* (London: G. Allen & Unwin, 1957), 頁17-18, 69-71, 219-20。J. Liu, *Elizabethan and Yuan—A Brief Comparison of Some Conventions in Poetic Drama* (London: The China Society, 1955)。

3 中華文化出版事業委員會出版，《現代國民基本知識叢書》第4輯，台北，1956，頁140。

4 「戲劇改良面面觀」，見洪深「導言」，頁21，該文原載《新青年》5卷4號。

5 宋春舫：「中國新劇劇本之商榷」，收入《宋春舫論劇》第一集（上海：中華，1930；該文寫於1921），頁268-69。

6 「中國古典戲劇的特質」，頁375-76。

7 見「中國新劇劇本之商榷」，頁269和276-77。

8 見陳大悲「演劇人的責任是什麼」；洪深「導言」，頁30，該文原載《戲劇》1卷1號；瞿世英「演完太戈爾的齊德拉之後」；洪深「導言」，頁29，該文原載《戲劇》1卷6號。

9 詳見歐陽予倩：「回憶春柳」，載《中國話劇運動五十年史料集》，頁13-32。

10 見石橋「導言」所引鄭伯奇文，頁9。

11 上海藝術劇社曾於1929-1930年上演不少翻譯劇，包括法、德、美國作家原著的劇目，見石橋「導言」，頁13。

12 見本分節註17。

13 參見《中國新文學大系》第9集，洪深「導言」中所引傅斯年、瞿世英、陸明悔、陳大悲等人的話，分見頁21-22及29-30。

14 當時推動劇運的先驅對莎劇認識不夠，亦為一主要原因，例如熊佛西在「單純主義」一文中指出在這「省金錢、省精力、省時間」的「經濟時代」，戲劇非經濟不能固存：「莎士比亞的戲曲其所以不甚適合現代舞台的需要，並不是其中的思想落伍，實在是因為換景太多，人物

## 2 翻譯的局限和批評的標準

過繁」，原載《寫劇原理》，轉載《中國新文學大系》第9集，洪深「導言」，頁88—89。當時一般翻譯劇本的，往往未注意到上演的效果和舞台的需要，語句時常很冗長生澀，譯者未必真正是研究戲劇的，只抱着介紹文藝作品的心理，因此演出不如理想，使觀眾更感隔膜、裹足不前，見「三十年來戲劇翻譯的比較」，頁106。

15 詳見《中國新文學史稿》，上册第2篇第9章第3節，頁278—83；復旦大學中文系現代文學組學生編：《中國現代文學史，1919—1942》（上海：復旦大學，1960），第8章第4節，頁542—60；《中國新文學大系》續編第9集「導言」，頁20—25。

16 1942年在重慶的盛大演出是例外，那大概是由於當時該後方重鎮的特殊環境，例如文化界及軍政界人士薈集，戰時大後方需要娛樂等。

17 1949年以前在中國用漢語公演莎劇的紀錄：1912年12月，上海城東女學公演《女律師》（改編自《威尼斯商人》）（見《中國戲劇概論》頁150引朱雙雲《新劇史》的記載）；1930年，上海戲劇協社演出顧仲彝翻譯的《威尼斯商人》（見石橋「序言」，頁8；顧仲彝：「我怎樣開始了戲劇生活」，頁12）；1935年10月和1936年，南京國立戲劇專科學校先後演出顧譯和梁實秋譯的《威尼斯商人》（見朱炎文；梁實秋：《春雲集》〔台北：志文，1973〕；梁實秋「莎士比亞在中國」和《莎學研究年刊》第2期〔1949〕，頁128：余上沅「國際通訊」）；1937年上海演出《羅密歐與朱麗葉》（見曹未風「莎士比亞在中國」）；1942年12月重慶演出梁實秋譯《奧賽羅》和《哈姆雷特》（見梁實秋「莎士比亞在中國」及《紐約時報》1942年12月18日第1及38版報導）。

18 1956年夏天北京一所戲劇學校曾上演《羅密歐與朱麗葉》（見1956年10月13日 *The Illustrated London News*，頁615，及《莎學研究年刊》第12期〔1959〕「國際通訊」張常信的紀錄）；1953年「中國青年藝術劇院」曾上演《柔米歐與朱麗葉》，見伊兵：「十年來中國話劇的發展」，載《戲劇研究》1959年第4期（北京：9月25日），頁34，照劇名音譯看，可能是用曹禺1944年出版的譯本；曹未風：「莎士比亞在中國」亦提及五十年代初期中國大陸曾上演莎劇；1957年夏天也上演過《無事生非》、《第十二夜》，見前述伊兵文，頁43。

19 1962年台灣政工幹部學校戲劇系演出朱生豪譯的《哈姆雷特》；其後中國文化學院也演過《仲夏夜之夢》、《李爾王》、《朱利阿斯·西撒》、《奧塞羅》、《威尼斯商人》；政工幹部學校又演過《羅密歐

與朱麗葉》（見姚一章：「論莎士比亞戲劇的演出」附記，載姚編《戲劇論集》（台北：開明，1969），頁139。據說六十年代中期香港大會堂放映過羅蘭士·奧利花（Lawrence Olivier）導演的《王子復仇記》電影，國語配音，採用卡之琳的譯本，但未得到證實。1975年香港大會堂上演過《馴悍記》；1977年底香港大會堂又上演《王子復仇記》，改用南唐史蹟做背景；1979年又計劃上演《馬克白斯》，以上三齣都是由導演自己翻譯劇本，用廣東話演出。

## 2·2 批評的標準和原則

批評翻譯作品，必定要先訂定所依據的標準、所遵從的原則，然後進行，才能夠達到比較客觀的地步，批評時也不致漫無準則而前後矛盾。不過要為《哈姆雷特》的六種漢譯本訂下同一批評標準，可能不切實際，實行起來也困難重重；在開始批評譯本之前，本節先集中討論這一點。

翻譯的目的，在於讓不諳原文的人（戲劇的翻譯包括觀眾與讀者）也能夠得到原文的內涵，即是作者要表達什麼，要讀者（觀眾）產生什麼反應。譯者的任務就是把原文的內涵傳達給譯本的對象，但是由於不同文化不同語言難免會產生重重障礙，要絕對保存原文的面貌是很難辦得到的。照理論說，傳達的過程失真率越低，翻譯便越成功，因此要衡量譯本的成績，就要問譯本的讀者（觀眾）所得到的內涵、所產生的反應，是否相當於原文讀者（觀眾）所得到的內涵、所產生的反應<sup>1</sup>。不過，能夠作這樣的衡量之前，先要決定：第一，什麼是原文的內涵？第二，原文的對象是誰？譯文的對象是誰？離開了這兩點憑空批評翻譯，恐怕沒有什麼意義。

先討論第一個問題，這正是三百多年來莎劇批評家研究的一個重心，《哈姆雷特》這齣劇大受注視，正是它有深度、內涵複雜的明證；莎士比亞創作的本意究是如何，後世是猜測未必能夠道盡，批評家更難有一致的看法。可是若不能決定作者要表達什麼，或表達了什麼，便不能決定譯者應該傳達什麼給觀眾或讀者，批評翻譯

## 2 翻譯的局限和批評的標準

便無法進行。或者換個角度看這問題：既然絕大多數批評者都承認《哈姆雷特》是個偉大不朽的文學作品，它又在舞台上自從初演至今一直大受歡迎，究竟背後有那些因素造成這現象？

以下分三方面剖析這些因素：

（一）思想內容：《哈姆雷特》這齣戲能夠流傳久遠，在許多同期作品早已消失後仍保持它的吸引力，主要原因之一，就是作者注入了對人生各種問題的了解，透過角色的塑造和情節，尤其是一段又一段思維性的劇文，來反覆討論，這正是後世學者、讀者、觀眾對這劇產生共鳴和興趣的原因。劇作者不一定要在作品裏直接表現自己的哲學，莎學專家也未找出一套公認的莎氏哲學系統，莎氏的作品所表現的思想也不算得有創見，不很一貫，但他能夠透過戲劇——劇情的衝突、角色間的關係、劇中人內心的思維——探討一些普遍的人生大問題<sup>2</sup>。此外，莎劇都是為伊利沙伯時代的觀眾而寫，作者利用了當時一般人的價值標準、世界觀、信仰、傳統、生活方式（見下文第3章），這一切都是莎劇的重要部分，如果只譯出了故事或「詩境」，而遺漏了思想內容，就難免令莎劇大為失色。

（二）語言運用的藝術：莎士比亞被公認為英語世界最偉大的詩人之一，他在英語剛開始定型的時代，用既富創造性又繁複的手法，建立個人的風格，但同時在修辭方法方面，却遵守並發揚傳統古典的習慣（詳見下文4.2.2分節），他用的詞句不少為後世襲用，成為英語詞彙裏的珍寶<sup>3</sup>。體裁方面，他上承當時開始流行和定了型的戲劇形式——以無韻詩為主，雜以散文及韻句（詳見下文第4.1節），加以創造開拓發揚。莎劇受到幾世紀以來的讀者傳誦，其中語言運用的藝術成就是主要因素之一（詳見下文第4章）。莎劇是詩劇，譯本若傳達不出其中語言運用的境界效果，會使它的光采和吸引力大打折扣，甚至完全失去它的本質<sup>4</sup>。

（三）舞台上的戲劇效果：莎劇是為上演娛樂觀眾而作，莎士比亞在世時也主要以劇作家聞名，他的成功主要是因為他的戲賣座，令他的劇團名噪一時。下筆時莎氏時時刻刻主要著眼於舞台效

果，雖然有時爲了言志或其他原因，他不惜犧牲舞台效果（例如《哈姆雷特》特別冗長，在當時已根本不宜全本演出，其中包括了一些沒有什麼戲劇性的劇文，似不是爲觀衆口味或劇情所需而寫的<sup>5</sup>）。但大致上說，莎劇在當時之受歡迎，主要是它能夠滿足觀衆的各種要求和期望，在情節、取材、劇文、演出方式各方面，作者莫不以討好觀衆爲大前提，《哈姆雷特》且被認爲是莎氏作品之中很重視演出效果的一齣<sup>6</sup>。如果譯本不適宜上演，就會與莎劇的總原則背道而馳。雖然中國觀衆與伊利沙伯時代的有很大的差別，譯本最多只能相對地重新創造一些類似的效果，但原則上至少要令觀衆能像寰球劇院的觀衆一樣能容易聽懂、能理解，保存舞台上的戲劇衝突、懸疑、流暢、緊湊等等基本條件。總之，譯本本身必需能夠上演，且又能吸引觀衆。

《哈姆雷特》的譯本如果在以上任何一方面未能表現出原著的特徵和優點，效果就會大打折扣，譯本的價值也肯定要受影響。

第二個問題同樣複雜。照理論說，原著的對象可以狹義地指莎氏意想中到他的劇院來看他的戲的觀衆，又可以廣義地包括各英語國家自十七世紀初至今，一切觀看《哈姆雷特》的觀衆，以及閱讀《哈姆雷特》的讀者；至於譯本的對象，也可以包括1921年（本文所論六種譯本第一種面世之日）至今，國內各地的觀衆和讀者，甚至可包括海外的中文讀者。由於上述兩種對象範圍極大，若不加以規限，根本無從比較。要使上文所訂下的批評標準有意義，必須先決定：譯本要重現的是什麼效果——十七世紀初倫敦上演的，還是譯者翻譯時代英語國家上演的？又譯本主要是爲上演《哈姆雷特》而譯，還是給人閱讀的？如果譯本是用來上演的脚本，那麼是在那種舞台上演給那些觀衆看的？中國大都市的劇院裏對西洋文化有認識的觀衆，抑或內地知識水平較低的老百姓？若是供人閱讀用，究竟譯本是給一般大眾作消閒讀物，還是供學生作古典西洋文學課本，還是給專研文學的學者作參考或研究的對象？此外時間的因素也不能忽略，對象是民初、三四十年代，還是六七十年代的人？譯者處理的方法不用說隨着上述因素變更，但批評者却不能肯定譯者的對

## 2 翻譯的局限和批評的標準

象，譯者本身又很少有說明，因此，釐定的標準更不容易。

由於上述種種困難，本文選定以下的範圍，作為批評六種《哈姆雷特》漢譯本的原則。

首先，肯定莎氏編寫《哈姆雷特》，首要的目的是爲了用來上演之用，對象是1602年左右倫敦寰球劇院的觀眾<sup>7</sup>。

其次，假設各譯本主要也是爲演出而譯，對象是二十年代至抗戰期間我國大都市內，對新文學及西洋文化感興趣、至少略有認識的話劇觀眾（例如二、三十年代的上海、北京，抗戰時後方的重慶等）。這個範圍的選擇不免有主觀成分，但却是無可奈何的：若不選定範圍，下文批評與比較譯本就不易進行。事實上《哈姆雷特》的六位譯者中，大多爲這類觀眾而譯（邵挺與卡之琳可算例外，見下文）<sup>8</sup>，而且現存莎劇的上演紀錄，也多切合上述範圍<sup>9</sup>。

這項研究中對各譯本的批評，除特別說明者外，大致都依循上述的範圍，比較各譯本若在那種環境上演，是否可能傳達原著的內涵，令中國觀眾得到相當於寰球劇院內那些觀眾的印象與感受，以此作爲同一的尺度來衡量。另一方面，也會考慮到個別譯者的情況，包括所處時代背景（戲劇與文學發展的階段、莎學批評的潮流、政權的文藝方針等）和本身翻譯的目標（主要供上演抑或閱讀等），逐一指出並批評譯本中所見各種翻譯上的特色；所以這雖然主要是個一元化的標準，但也是多元化的。

上述以比較兩種觀眾反應爲依歸的批評標準，本身無疑涉及不少問題，譬如所謂「寰球劇院觀眾的印象」與「中國某時某地觀眾的印象」都不過是假設的平均值，伊利沙伯時代的觀眾其實包含了各階層人士，知識水平參差不齊，不可能用某人做代表，中國劇場內的觀眾也是一樣，況且每個人都有獨特的看法，對同一作品、同一場戲感受絕少雷同；更重要的是：上述兩種印象都是歷史的存在，今日不可能把真相完整地捕捉或形容，這都是必須接受的限制。

本文討論的六種《哈姆雷特》譯本之中，至少有兩種的對象並不在上述「二十年代至抗戰期間大都市內話劇觀眾」的範圍內：邵挺用文言翻譯，較接近舊戲形式，不大適合話劇演出，卡之琳譯本

在1956年出版，心目中的對象應當是五十年代中國大陸的觀眾或讀者；若用上文所訂標準衡量，或有不公平不實際的情形，因此實行起來仍採相當彈性，好切合譯本的本質。

這項研究的目的，並非在於判定各譯本的優劣，雖然以下的批評，頻頻會褒貶個別譯本某些部分的處理方法和效果，但却無意把譯本品評排列次第，這是因為文學翻譯並無唯一的標準譯本，每位譯者只是就本身對原著的認識，再創造自己的作品，也只能按本身翻譯的目標，選擇某些較重視的因素保存下來。以翻譯《哈姆雷特》為例，譯者不可能既準確又深入地傳達出哲理部分，又分別保存散、韻文的形式與效果，一方面模仿種種語言特徵，達到原文某些詩境，又能夠在上演時令不同背景的觀眾易於了解接受。事實上這是行不通的，而且上述要求本身亦多矛盾。在此情形下，譯者只好犧牲某些因素，着意保存另一部分，以配合翻譯的目標。以下三章的討論，正是探討譯者如何選擇，描述個別譯本的特徵，並按本節所訂的原則，估量並比較各譯本能夠在何種程度上把原著的內涵傳達給中國觀眾。

## 註 釋

<sup>1</sup> E. A. Nida 與 C. R. Taber, *The Theory and Practice of Translation* ( Leiden: E. J. Brill, 1969 ) ( 下稱《翻譯的理論與實踐》 ) , 頁 1 - 2 ; E. Cary 與 R. W. Jumpelt, *Quality in Translation—Proceedings of the Third Congress of the International Federation of Translators* ( New York: Macmillan, 1963 ) ( 下稱《翻譯的質素》 ) , 頁 151。

<sup>2</sup> 陶頓本，「導言」，頁 xxv。

<sup>3</sup> K. J. Holzkencht, *The Backgrounds of Shakespeare's Plays* ( New York: American Book, 1950 ) ( 下稱《莎劇的背景》 ) , 頁 188-90。

<sup>4</sup> 參見下文 4 · 1 節討論。

<sup>5</sup> 近世版本學者與批評家研究的結果，多認為在十七世紀初年莎氏



## 2 翻譯的局限和批評的標準

自己導演《哈姆雷特》，也把不少劇文（特別是其中哲學味道濃厚的獨白）刪去，以配合當時傳統演戲的長度，同時這樣令劇情更緊湊，突出了情節與動作，見 V. Whitaker, *Shakespeare's Use of Learning—An Inquiry into the Growth of His Mind and Art* (San Marino: Huntington, 1964) (下稱《莎士比亞的學識和作品中學識的運用》)，頁 273。若全本演出，在當時至少需四小時多，英國冬天很早便入黑，這是不可能的，見 R. Speaight, *Shakespeare—the Man and His Achievement* (London: J. M. Dent and Sons, 1977)，頁 130—31；有些導演指出，當時演出《哈姆雷特》的劇文，大概相當於對摺本，比四開本短得多，見《伊利沙伯時代的舞台狀況》，頁 60。今日演出全本需六小時，見《莎士比亞，我們同時代的人》，頁 48。

<sup>6</sup> M. Rose, *Shakespearean Design* (Cambridge, Mass.: the University Press, 1972) (下稱《莎劇的構思》)，頁 124。

<sup>7</sup> 莎氏寫作《哈姆雷特》的實際年份以及初由莎氏的劇團上演的日期，學者考證結論不一，《集註本》下冊詳錄較早期各家的說法，見頁 3—36。近年錢伯斯認為《哈》劇該在 1598—1601 年初之間寫成，見 E. K. Chambers, *William Shakespeare* (Oxford: Clarendon Press, 1951) (下稱《錢伯斯論莎士比亞》)，下冊，頁 197 及 423—24，霍尼格曼則斷定是 1599—1600 年初，見 E. A. J. Honigmann, “The Date of Hamlet” (下稱「哈姆雷特著作日期」)，載《莎學研究年刊》，第 9 期 (1956)，頁 24—34。

<sup>8</sup> 田漢是劇作家，創作不少劇本，譯《哈姆雷特》的對象該是二十年代白話劇的觀眾。梁實秋譯的《哈姆雷特》曾於 1942 年間在重慶演出。曹未風在初版「譯者聲明」中說：「改編或上演，請先得譯者同意」，可見曹氏下筆時也顧慮到演出的問題。

<sup>9</sup> 五十年代在中國大陸的演出，及五、六十年代在台灣各戲劇社的演出都屬例外。



### 3 文化差距的問題

前文指出過：要使中國觀眾接受莎劇，除了譯者的努力，還有許多客觀因素都在譯者能力範圍以外，不是單靠文字的逐譯可以解決的。本書的目的主要在於批評翻譯，以下的討論完全集中在比較各譯者個別的成就方面，並找出翻譯時碰到的困難。

把翻譯莎劇的困難歸納起來，可以粗略地分成兩大類：一是語言的隔膜，一是文化背景的差距，而這兩方面的問題往往互有關連，因為語言是文化的一部分。大致說來，語言的問題比較明顯而表面化，相反地，文化隔膜的問題較難察覺，譯者也較難憑本身的文學修養去消除。正如本節下文指出，和以前演出的例子證明<sup>1</sup>，中國觀眾能否接受莎劇，翻譯的文筆和語言技巧固然重要，譯者能否克服文化背景的障礙，往往是成敗的關鍵。

把文學作品翻成另一種文化背景不同的文字，通常牽涉到時間和空間的雙重阻隔。拿《哈姆雷特》來說，就是古今和中外之別。

雖然莎劇的內涵很有普遍性，在相當程度上能超越時空的限制，但文學的本質却是用別相表現共相，而在塑造別相時，作者多數不能脫離本身所處的時代空間，憑空抽象地創造，否則作品賴以傳達意念的人物事件便失去了真實感和說服力。所以文學作品大多數要透過具體事物的描述，用某時某地某人做背景（就算寫神話、古代傳說等，也多用作者同期的讀者所處的環境做根據）。例如《哈姆雷特》的世界，不過是伊利沙伯時代的觀眾心目中擬想古代丹麥的世界，同時也是伊利沙伯時代英國的世界（詳見 3·2·6 分節）。

但隨着時代轉移，客觀環境更易，後世的讀者身處不同的環境，對於作品背景方面的了解，多少打了折扣。今日英語世界的觀眾看《哈姆雷特》時，除非預先研究一番，否則也未必明白第一幕各人對鬼的態度（例如主角要其他劇中人在三處地方按劍發誓三次），

或者最後一景的比劍計分法，各種古代傳說，（見本章第3·2節），和劇中許多比喻等，這就是時間的阻隔因素。

把莎劇介紹到中國來，觀眾的背景完全不同，譯者要面對的文化差異是多方面的：首先，正如前述，撇開一切表現形式（如舞台傳統、劇本結構等）不談，中國觀眾不容易了解和接受《哈姆雷特》的主題意識。再者，劇中不少情節和劇文，中國觀眾很可能摸不着頭腦，例如各樣古典的或出自《聖經》的比喻，或是西方的風格習慣，這些都是較明顯的情形；至於整齣劇背後的思想，表現出的宗教觀、人生觀、倫理觀等等，更與中國傳統分歧相當大，所以即使一絲不苟地譯出了原文，中國觀眾也未必明白，甚至產生誤會或相反的感受，例如對於忠、孝、報仇、愛情的觀念和看法，中西有很大的差別，但這些都是本劇的思想支柱，却又不是譯了劇文可以解決的。要深入探討其中的異同，往往要進入比較文化的領域。

當然，上述的問題是一切翻譯都要面對的，而且是相對而非絕對的一回事；究竟在這種局限之下，譯者能夠令譯本的觀眾得到多少正確的資料，要視乎譯者的努力和能力而定。

本章分別分析《哈姆雷特》在題材方面和中國傳統戲劇的差異，以及劇中各種由文化背景差異所產生的問題，並且比較和批評各譯者的處理方法。

## 註 釋

- 1 見張常信論文，第一章；亦見上文第1·3節。

### 3·1 主題

單從表面看，《哈姆雷特》的題材、內容、情節，以至背後所含的哲理，似乎都很吻合中國的傳統。就取材方面說，全劇演君臣將相事蹟，宮闈史事，這正是中國傳統戲曲常見的題材。情節方面

### 3 文化差距的問題

忠奸對立，子復父仇，替天行道，又有含冤枉死，還魂索命，還加上才子佳人的纏綿關係，莫不是在中國傳統戲曲裏司空見慣的；至於劇中加插的戲中戲、歌舞、比武，也很迎合我國舊戲觀眾的口味<sup>1</sup>。說到哲理和教訓方面，本劇也用惡有惡報、奸人伏誅收場，主角服仇成功，表現了忠孝的精神，似乎很符合中國戲劇那種戒惡懲奸的教化作用。

這正是《哈姆雷特》故事大綱很容易給人的錯覺，如果單是讀林紓譯的「鬼引」，的確會得到這種印象。但只有深入一層去分析和比較伊利沙伯時代和我國近世的戲劇傳統，才可以看出上述的巧合不過是表面的，這個假現象掩蓋了許多嚴重的歧異。

先說主題意識方面，本劇其實和中國戲劇的傳統有很大差別。要三言兩語概述整個傳統並不容易，這兒且引勞思光先生的看法：

至於支配中國戲劇的觀念，則不外以下三者：

第一是道德教化觀念；即以戲劇表現某種犯錯誤的人的失敗，有警戒之意。如勾踐滅吳的故事，或種種奸臣誤國的故事。

第二是對英雄人物的歌頌。如岳飛的故事、郭子儀的故事等，皆表現英雄之可敬可羨。當然這裏仍有道德教化的意味。

第三則是一般的果報觀念。這是由佛教的因果說與道教的神仙說而來。戲劇中表現為善者得賞，為惡者得罰。（《中國文化要義》，頁252）<sup>2</sup>

《哈姆雷特》並不是這樣。譬如說，雖然一般人認為最大奸大惡的丹麥王結果被弑收場，大快人心，但同時犧牲的却有許多人，主要的角色幾乎全部死去，其中包括善良的人物（特別是奧菲里阿），這一來主題的含義多樣化，產生的不完全是因果教化的作用了。更重要的是本劇並不是為了歌頌英雄、宣揚某人的事蹟而作，作者並沒有肯定主角的性格或行為是值得推許的，只敘述了在某個特定的環境裏角色之間的衝突，這很不符合中國戲劇習慣。或者正因為這樣，中國觀眾可以津津有味地欣賞劉備唱出大段忠義的道理，却未必有耐性去玩味哈姆雷特各段意義深長的獨白。

一般說來，中國戲劇向來並不是表達創新的哲學思想的工具，

雖然它包含着中國傳統上大部分的倫理準則，在民間產生很重要的教化作用<sup>3</sup>，但却絕少會質問傳統的價值，劇作者和觀眾都未習慣利用戲劇做哲學思維的媒介。對於西洋觀眾來說，「哈姆雷特的問題」是主角個人的哲學問題，大家有興趣去探討，產生共鳴，因為這些問題都是普遍的（例如自殺還是活下去、怎樣面對黑暗的現實等），這是「共相」，但也同時是獨特的——作者透過主角獨有的性格、處境、遭遇，來提出這些問題，這是「別相」。中國戲劇似乎特別偏重刻劃共相，往往把人物遷就觀念（例如某種教條）；通常在傳統戲曲裏，真實性毫不重要，甚至用臉譜和固定的衣飾來強調典型，同時又不重視特別背景，在同一幕裏唐人和宋人對話並不稀奇，觀眾也不當這是值得非議的地方<sup>4</sup>。雖然伊利沙伯時代和以前的英國戲劇也不重視寫實，也有很多典型的共相，但《哈姆雷特》裏面的主要角色，早已擺脫了多年流傳下來的平板模式，塑造成為有血有肉的人物。這恐怕也是早期的觀眾不容易適應本劇和不少西洋劇的一個原因。

西方批評家研究《哈姆雷特》的主題時，爭辯最劇烈的一點就是所謂「哈姆雷特的兩難抉擇」<sup>5</sup>，即是說究竟主角應否服從鬼魂的命令去復仇？這一點對於全劇的主旨和角色刻劃最重要<sup>6</sup>。本劇在中國上演，觀眾的看法是否會跟寰球劇院的觀眾相似？這涉及許多問題，譬如說，究竟鬼魂是善的抑或是惡的？私自復仇，以牙還牙是否合乎道德<sup>7</sup>？

對於哈姆雷特來說，要在當時倫常顛倒，道德價值混亂的複雜環境下作這種道德上的抉擇，實在很不容易<sup>8</sup>。上述兩個問題在西方爭論了好幾百年，仍沒有公認的結果，尤其是第一個問題，涉及神學和靈魂學各方面，下文（3·2·2分節）再詳細討論<sup>9</sup>。第二個問題則可以透過歷史考證，多少知道伊利沙伯時代的觀眾對復仇觀念的看法，關於這一點，批評家多數認為當時一般人的觀念很矛盾：既接受傳統流行的「復仇悲劇」的復仇意識，肯定以牙還牙是合理的，感情方面投入劇情，十分同情復仇者<sup>10</sup>，但也知道教會和法律則明令個人在任何情形下都不能以牙還牙<sup>11</sup>，因此形成一種

### 3 文化差距的問題

「雙重反應」<sup>12</sup>（當然有些批評家持較極端的看法，或認為鬼是善良的，復仇合理<sup>13</sup>，或以為鬼是魔鬼化身，引誘哈姆雷特犯罪遭受天譴<sup>14</sup>），這與今日西方觀眾的看法相距不大：既同情他的遭遇，又譴責他的行動<sup>15</sup>。

照傳統的中國觀眾看來，哈姆雷特的兩難抉擇問題恐怕簡單得多，以上述第一個問題來說：一個人遭毒手慘死，冤魂不息，托夢甚至現身求生前親人協助復仇，是很合情合理的，在傳統戲曲小說中屢見不鮮，所以鬼魂的身份與目的不必懷疑，何瑞修的恐懼（1·4·69—79）及哈姆雷特的疑慮（2·2·602—607）：「我所看見的那個陰魂也許是一個魔鬼；聽說魔鬼善於裝我們所想見的樣子……他有意來引誘我使我墮落地獄也未可知」（田·68—69），都不易在中國觀眾心目中引起相當的作用<sup>16</sup>。至於第二個問題，照中國民間流行的倫理觀來看也極為簡單：哈姆雷特當然應該盡力立刻進行復仇，替天行道，弑王以祭父魂，因為「父仇不共戴天」，這是孝的義務，雖然中國傳統禮法似乎未有明白規定容許個人私下復仇，傳統戲曲小說却肯定並渲染這點，所以中國觀眾關心的大概是為什麼哈姆雷特遲遲還未成功，而對他懷疑鬼魂身份和目的未必同情，甚至會感覺到他要安排演戲來試探鬼魂是否可靠實在多此一舉，延誤大事，或者認為他性格懦弱，因而未能盡忠盡孝。

再回到因果報應的觀念問題：無可否認，這是中國傳統戲劇本質的一部分，觀眾去看戲，喜歡看到舞台上模擬世事的圓滿，好補償現實生活裏的不圓滿。這固然不是中國觀眾特有的，英國十九世紀時（Tate）就曾改動《李爾王》的結局，大團圓收場，一直引起不少爭論<sup>17</sup>。但中國戲劇一般却特別強調現世報，觀眾以「有情人終成眷屬」、「天網恢恢，疏而不漏」為當然，劇中甚至常用超現實手法達到這個目的（例如《梁山伯與祝英台》之化蝶，《牡丹亭》之還魂）<sup>18</sup>；這固然可以視為幼稚，甚至庸俗，不過若從較高的層面看，未嘗不反映出中國人對戲劇的要求，與西方人很不同。就《哈姆雷特》來說，主角的處境固然值得同情，一般評論家都肯定他是個正面的人物<sup>19</sup>，人格方面具有很多高貴的品質，但竟然正由

於內在性格的瑕疵，碰到外在環境因素而不免造成悲劇：

此「善」，終以未真被自覺地促進，或因其性格中具其他更小之一缺點，與善相夾雜，使其善不純，兼受盲目不可知之外在的「自然」「社會」命運之驅迫，而犯不可挽救之罪戾，遂入於一淒涼慘苦之境地，以至於死。於是形成悲劇。自中國人之心境而言，人不以小眚而掩大德。則人犯小過而受鉅大之懲罰為不平。……即依中國文化精神，恆不願「純精神價值之不得現實化」，亦不忍「純精神世界，不得現實世界之支持」是也。欲使精神世界得現實世界之支持，則人之德性，宜與福俱。百備之謂福。則人之行善而犯小過，終於悲劇，即不能使人無憾。康德嘗謂善在此生，恆不與樂俱，唯在死後，乃必歸於與樂俱。叔本華於其道德基礎之一書，譏其非篤信善之絕對性，而不免於求報……。依此觀點以看，中國小說戲劇之必使善人得善報於今生，使悲劇皆歸於團圓，誠又康德之不若，而至為庸俗。然自己為善而意在求樂求福，固非真純之求善者。若對他人之為善者，皆使之終於得樂得福於現世，則亦可謂出自吾人使「福樂隨德行以俱往」，以使「現實世界隸屬於精神世界」之大願與深情。所以免「精神世界之寂寞虛懸於上」者也。若中國文人之作小說與戲劇者，出於前一動機，以使悲劇之終於喜劇，吾人當斥之為庸俗，若出於後一動機，以使悲劇歸於喜劇，歸於團圓，亦可表現百備無憾之人生要求。（唐君毅《中國文化的精神價值》，頁258—60）<sup>20</sup>

當然這只是我國一位哲學家的看法，本劇的主題問題在西方也未有定論，但事實上不管是出於什麼動機，中國觀眾當時確多不能接受這種因果報應不勻、在他們看來題旨不明的戲，1942年在重慶那次大規模的演出，正得到這種反應：

……哈姆雷特對母親的粗魯態度，令觀眾大為震驚，祇有夕角才該在台上表現出如此不合禮的舉動，但哈卻是正派的主角呢；因此，許多人就以為他正是以此獲罪，以致喪命終場。哈姆雷特待母無禮，惹了殺身之禍，葛楚德事夫不貞，也因此



### 3 文化差距的問題

喪生，克勞底阿斯罪惡纏身，死有餘辜；但奧菲里阿既聽話又純真，她犯了什麼錯值得如此收場？她難道對父親不夠孝順嗎？對愛人不夠誠心嗎？觀眾難免懷疑勸善懲惡的天理何在。劇中人物死了那麼多，究竟含有什麼教訓？通常令觀眾心安理得、心滿意足地回去的大團圓結局何在？因此雖然演員出色、觀眾熱心、導演賣力，這次演出仍不免失敗。（張常信論文，頁3-4）

那次演出不成功，大概還有其他因素<sup>21</sup>，但上述的分析也不無道理；按傳統中國舞台上，正派的主角因小疵掩蓋大德而罹厄運，確不多見，依傳統的忠恕精神（就戲劇所表現出來的），普婁尼阿斯、羅珊克蘭茲、吉爾丹斯坦之流，不算罪大惡極，却紛遭橫死，未免過苛<sup>22</sup>。總之幾百年來在舞台上表現「現世報」的戲劇基本精神，一時不易在一般人心目中徹底更改。劇中還有不少情節和對白，很可能令不熟悉莎劇背景的觀眾大惑不解，甚至感到毫無道理的（例如第三幕第三景裏，何以哈姆雷特不快劍殺死叔父來復父仇，而要諸多思索，認為可能便宜了他，詳見下文3·2·2分節），這都涉及文化隔膜的問題，下節逐一詳細討論。

### 註 釋

1 參見2·1·5分節。

2 香港：中文大學崇基，1965。

3 K. S. Latourette, *Chinese, Their History and Culture* (New York: Macmillan, 1964) (下稱《中國的歷史與文化》), 頁590; Y. T. Lin, *My Country and My People* (London: Heinemann, 1962), 頁259; 梁啟超, 「論小說與羣治之關係」, 輯入《飲冰室文集》之十; 「中國古典戲劇的特質」, 頁377和383。

4 《中國的歷史與文化》, 頁592; 「我國戲劇的形式和類別」, 頁360; 「中國古典戲劇的特質」, 頁379。莎士比亞也同樣常常打破這種純寫實的原則, 他在《朱利阿斯·西撒》劇中竟提到時鐘, 又在《安東

尼與克利歐佩特拉》劇中教那位埃及女王打檯球 (billiard)，見 J. E. Cunningham, *Elizabethan and Early Stuart Drama* (London: Evans Brothers, 1965) (下稱《伊利沙伯及斯圖爾特皇朝初期的戲劇》)，頁32；亦見下文3·2·6分節。

5 見 Gunnar Boklund, "Judgement in Hamlet", 載 G. W. Chapman 編 *Essays on Shakespeare* (Princeton: Princeton U. P., 1965) (下稱《查普曼莎士比亞論文集》)，頁117。

6 當然首先要決定的是鬼魂的身份問題，這點是最重要的：「對哈姆雷特和當時看此劇的觀眾來說，最基本的問題是：究竟他所見到並與之談話的鬼是他父親的鬼魂還是魔鬼（事實上鬼在台底的表現難免令人有此懷疑），抑是天使？除非我們明白到對於哈及當時的觀眾來說，這問題乃全劇之關鍵，否則全劇大部分，尤其是哈自云在劇中的動機（2. 2. 585-601）全不可解。」（《哈姆雷特與文學批評的哲學》，頁118）。伊利沙伯時代的觀眾不少（尤其是天主教徒）認為若證明鬼確是忠實的話，哈姆雷特有義務遵照它的囑咐行事，否則犯罪，見 L. B. Campbell, *Shakespeare's Tragic Heroes: Slaves of Passion* (London: Methuen, 1961) (下稱《莎士比亞的悲劇英雄》)，頁121-26。

7 要在這種撲朔迷離的處境下進行如此重大危險的任務，無從判別是非，正是主角的悲劇，參見 J. C. Maxwell, "Shakespeare: The Middle Plays", 輯入《莎士比亞的時代》，頁210。

8 見 I. Morris, *Shakespeare's God: The Role of Religion in the Tragedies* (London: G. Allen & Unwin, 1972) (下稱《莎士比亞的神》)，頁385。據里比納解釋伊利沙伯時代的復仇劇傳統：這些劇都提出以牙還牙報復是否合乎倫理道德的問題，因為傳統上人為了保存榮譽必須報復，這觀念深入人心，另一方面基督教義却嚴禁報復，若實行起來靈魂必下地獄。對於這問題各劇作者都以不同方式處理，對復仇者同情的程度也人人不同，見 I. Ribner, *William Shakespeare: An Introduction to His Life, Times, and Theatre* (Waltham, Mass.: Blaisdell, 1969) (下稱《莎士比亞生平，時代，劇壇介紹》)，頁123-25。佛倫奇指出在其他莎劇中，以牙還牙，血債血償式的報復一直為視為合理的，但同時又認為莎士比亞在《哈姆雷特》中既提及教會禁復仇的觀點，又不忽略當時復仇劇的傳統，見《莎士比

### 3 文化差距的問題

亞與批評者》，頁63—66。

9 詳見 E. E. Stoll, *Shakespeare Studies, Historical and Comparative in Method* (New York: G. E. Strechert & Co., 1942) (下稱《斯托爾莎士比亞研究論文集》)，第5章；E. Prosser, *Hamlet and Revenge* (Stanford: Stanford University Press, 1967) (下稱《哈姆雷特與復仇》)，全書集中討論這問題。亦見下文 3.2.2 分節。

10 照斯托爾的看法：《哈姆雷特》該按伊利沙伯時代戲劇上復仇的傳統來詮釋，當時這類復仇劇的主角都全心全意行事，絕不猶豫，也無所謂良心道德問題，編劇者與觀眾一致採取這立場，見 E. E. Stoll, *Art and Artifice in Shakespeare: A Study in Dramatic Contrast and Illusion* (London, Methuen, 1963) (下稱《莎士比亞作品之藝術與匠心》)，頁92—93, 116—17, 128—29。

11 見《哈姆雷特與復仇》，頁5。有些歷史考證的學者指出：莎氏的觀眾大多數只求復仇情節富娛樂性，不仔細考慮復仇是否合理或合法的問題，他們不會特別同情復仇者，更提不起興趣去聽劇中人討論復仇的理由，因此哈姆雷特不易得到觀眾同情，見 J. Buxton, *Elizabethan Taste* (New York: Macmillan, 1965) (下稱《伊利沙伯時代的口味》)，頁312-13。

12 《哈姆雷特與復仇》，頁34及註71。亦見 N. Alexander, *Poison, Play and Duel — A Study in Hamlet* (London: Routledge & K. Paul, 1971) (下稱《下毒·演戲·比劍》)，頁82。

13 例如布雷德利，見 A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy* (London: Macmillan, 1966) (下稱《莎士比亞的悲劇》)，頁78—79及111。黑茲爾頓 (Hazelton) 亦認為哈姆雷特有復父仇及神聖的責任，見 H. C. Goddard, *The Meaning of Shakespeare* (Chicago: Chicago U. P., 1963) (下稱《莎劇的含義》)，上册，頁334。

14 《哈姆雷特與復仇》，頁251；H. Levin, *The Question of Hamlet* (New York: Oxford U. P., 1959) (下稱《哈姆雷特的問題》)，頁23。

15 《下毒·演戲·比劍》，頁82。

16 雖然伊利沙伯時代一般人相信鬼神存在，舞台傳統上的鬼魂習慣

上也是「真實」的（見下文3·2·2分節），何瑞修和哈姆雷特的疑慮照當時觀點看合情合理，因為當時的人相信，一個人在“Melancholy”狀態下會見到幽靈鬼魅，聽到奇異音響，在酒醉中亦然，見Reginald Scot, “The Discoverie of Witchcraft”, 1584；載J. D. Wilson, *Life in Shakespeare's England* (Harmondsworth: Penguin Books, 1949) (下稱《莎士比亞時代英國的生活狀況》), 頁53。批評家也指出莎氏的觀眾都相信哈姆雷特是個“melancholic”，而鬼魂往往找這類人的麻煩，所以哈姆雷特的迷亂瘋狂表現實不足為怪，見W. I. D. Scott, *Shakespeare's Melancholics* (London: Mills & Boon, 1962) (下稱《莎劇中的抑鬱人物》), 第1和7章。

17 詳見《莎士比亞百科全書》，“Tate, Nahum”條，F. E. A Halliday, *A Shakespeare Companion, 1564-1964* (London: Duckworth, 1952) (下稱《莎士比亞研究參考資料》), “Tate, Nahum”條。

18 不少中國劇目在較早期時並非以大團圓結局，後來出現翻案補恨的作品，如孔尚任作《桃花扇》，顧采也作《南桃花扇》，以符合這條不成文法，必欲使「天下有情的都成了眷屬」，見「中國古典戲劇的特質」，頁379。

19 普羅澤 (Eleanor Prosser) 認為哈姆雷特不是個聖人，他的行為確有可非議之處，但大致上他仍是個正面的角色，而莎氏本意是叫觀眾相信他死後得救昇天 (5.2. 358 行何瑞修語為證)，見《哈姆雷特與復仇》，頁235；有關這問題，大概以普羅澤此說較中肯，參見第3·2·1分節註16。

20 台北：正中，1954。唐氏論中國文學之悲劇意識，見同書頁261-66；唐君毅：「泛論中國文學中之悲劇意識」，載《人生》第2卷第6期（香港：1951年10月10日）。

21 例如戰時人心惶恐，又重慶地處內陸，觀眾對西方事物認識不夠，看戲但求感官發洩逃避；加上《哈姆雷特》按梁實秋譯本改編演出，可能不太緊湊，以至深夜仍未終場等，見《紐約時報》1942年12月18日的報導。

22 有些西方批評家也抱相似的觀點，尤其較早期者如約翰遜等，也非議《哈姆雷特》善惡報應不合理，見S. Johnson, *The Plays of William Shakespeare* (1765)，轉載霍伊本，頁146-47。

## 3·2 背景的差距

《哈姆雷特》的世界，是伊利沙伯時代的戲劇裏所表現的古代丹麥宮廷的世界，大致上說，莎士比亞所刻劃的，都不過是伊利沙伯時代英國的情況，只不過略加入了丹麥傳統與一些地方色彩（詳見3·2·6分節），而主要的文物、風俗習慣、一般社會狀況，以至思想觀念，無不是當時觀眾本身所處的世界。莎氏在劇中所標榜及依據的倫理價值標準，大致上正是當時的人所共有的、以基督教倫理觀為主的道德標準<sup>1</sup>。正如上文指出，這世界的一切、這些價值標準，往往跟中國觀眾所熟悉的相距頗遠，同時伊利沙伯時代的人，思維習慣又與今人很不同<sup>2</sup>。本節除了討論其中一些引起問題的例子外，還比較各譯本處理的效果。

### 註 釋

<sup>1</sup> P. N. Siegel, *Shakespeare in His Time and Ours* (Notre Dame: Notre Dame U. P., 1968), 頁22-24; M. C. Bradbrook, *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy* (Cambridge: Cambridge U. P., 1964) (下稱《伊利沙伯時代悲劇的主題與習例》), 頁87。

<sup>2</sup> 《伊利沙伯時代悲劇的主題與習例》，頁5。

### 3·2·1 傳統思想

自從漢武帝獨尊儒術開始，到近世西方思潮大規模輸入為止，儒家的禮制大致成了中國倫理哲學的主體。傳統戲劇小說所反映的，也是以孝悌忠信為主要的正面價值觀念<sup>1</sup>，中國人多少把這些觀念看做戲劇應該表現的思想。《哈姆雷特》並沒有載這些「道」，在中國觀眾未改變傳統想法之前，很可能誤會重重，不能接受這齣戲。

據張常信的記載，1942年在重慶演出《哈姆雷特》，觀眾反應

很不理想，其中一個主要的理由，就是觀眾看見哈姆雷特對母親粗魯的表現，大感驚愕，甚至因此以為他根本不會是好人，喪命終場實屬罪有應得（見上文 3·1 節）。這種反應與作者所預期的（寰球劇院觀眾的反應）大有出入；要查考寰球劇院內的觀眾心中怎樣想，是幾乎不可能的事，不過幾百年來的西方文學批評家很少強調或主張上述的觀點<sup>2</sup>，可見西方觀眾的反應是很不同的，這大概是由兩種文化間倫理觀念的差異所造成。

引起上述問題的一段戲在第三幕：

在戲中戲演出時，哈姆雷特對母后一直還很恭順（3.2.106-8, 228-29）；但到丹麥王受刺激離座、戲半途中止之後，哈姆雷特知道自己的計策成功，便在羅珊克蘭茲等人面前佯狂，後來他答應去見母后，自語道：

Let me be cruel not unnatural.  
I will speak daggers to her, but use none,  
My tongue and soul in this be hypocrites,  
How in my words some ever she be shent,  
To give them seals never, my soul, consent!  
(3.2.398-402)

中國人認為「百行孝為先」，聽了這段話會起反感，與寰球劇院的觀眾有很不同的反應，各譯本中以卞本較傳神地譯出 399 和 401 行：「我對她，口要出利劍，手不用尖刀。」「我的話盡管罵得她體無完膚，」這些話果然在「寢室景」裏應驗，就因為這一點，很大部分的中國觀眾可能已經不再同情他，甚至把他看做歹角<sup>3</sup>。

他一見到了母親，就表現得十分無禮，反駁她的話說：“Go, go, you question me with a wicked tongue.”（3.4.12）。照中國倫常觀點看，這已經是彌天大罪，接着他竟然趨前粗暴地捉着她的手臂（據威爾遜本舞台導詞，各譯本都沒有譯出），以至母后大叫救命。誤殺克勞底阿斯後，哈姆雷特竟然不留情面，羞辱母后一番，長達一百五十行（3.4.35-217，其中大部分是他的話），以至母后起初驚詫說：“Have you forgot me?”（3.4.14），然

### 3 文化差距的問題

後抗議：

What have I done, that thou dar'st wag thy tongue

In noise so rude against me? ( 3.4.39-40 )

但很快她就羞愧得無地自容，兩次阻止哈姆雷特說下去（3.4.88, 94-96）。她多次打斷他的話，但他仍然變本加厲，越吵越兇，直到鬼魂出現才靜下來<sup>4</sup>。

這一幕兒子鸞張吵鬧地教訓羞辱親娘的戲，不但在中國的舞台上不多見，而且幾乎不可能由一個非大奸大惡的主角做出來。以下幾段話譯文頗傳神地表現出哈姆雷特那副咄咄逼人的態度，在中國觀眾聽來，恐怕引起很大的反感，但伊利沙伯時代的觀眾卻未必有此感受：

你做的那樁事啊，把廉恥的羞暈弄得曖昧，把美德變成虛偽，……噯，你幹的好事……上天都要為你紅了臉……。

你有眼睛嗎？怎能放棄那好好的青山不吃，要到這泥濘裏面去大嚼呢？哈！你有眼睛嗎？你不能說這是戀愛，因為到了你這樣的年紀，亢強的血氣已經馴服了，已經衰微了，該受理性的節制；如今你捨彼而就此，這算得什麼理性？……你的感覺必是麻木了，因為瘋狂都不至於錯到這個地步，無論瘋得多麼厲害，……或五官中只有一官略有殘餘，也不能愚蠢至此。啊可恥！你的廉恥安在？造反的惡魔呀，如其你能鑽到老婦的骨髓裏面去作亂，……更不必講什麼廉恥了。（梁，3.4.40-49, 65-88）

噯，把日子

就過在油膩的床上淋漓的臭汗裏，

泡在骯髒的爛污裏，熬出來的肉麻話，

守着豬圈來調情——……。（卞，3.4.91-94）

這簡直是極盡羞辱漫罵的口吻，接着的教訓也率直不留情面：

可別再上我叔父的床；假如你沒有貞操，也要做出有的樣子。……今晚忍一下，下回節制就容易些；……當然不是我教你做的事：讓那酗酒的國王再引你上床去，擰你一把臉，叫你

做他的小耗子；並且，讓他用油污的嘴吻兩下，讓他可惡的手指在你的頸上摸索……。（梁，3.4.165-67，182-85）

這是劇中頗具關鍵性的一場戲，照作者的意思，似乎哈姆雷特這樣做是在證明鬼的可靠性之後，就遵照他的囑咐去弑王復仇，並勸后向善悔過，一般西方觀眾讀者大都不會像中國觀眾那樣驚愕，這由西方莎劇批評絕少提及哈姆雷特「不孝」這事實可以證明，而《莎士比亞和宗教》一書，更肯定哈姆雷特這種勸告和教訓，「符合了基督徒譴責罪人應採的態度」：

哈姆雷特整段向母親的懇求〔按指3.4.144-49〕，不只是一要爭取她站在自己的一方對抗克勞底阿斯，也幫助她承認自己的罪過……好遵從基督徒的習慣去懺悔自新……。在向母親懇求時，哈姆雷特像基督教的神師一樣，拒絕用奉承討好的話。他依足原先訂好的計劃，一方面善意地勸告，一方面又把苛刻的現實告訴她<sup>5</sup>。

究竟哈姆雷特的態度（特別是上引各段劇文）是否符合基督徒勸告父母的應有態度，很值得商榷，但我們可以肯定在傳統中國倫理價值方面，這種囂張狂妄的語氣和表現很難得到諒解同情。照中國人的傳統看法，父母恩同日月，對子女來說幾乎像神明，有權主宰子女的一切，雖然十誡之中亦有「孝敬父母」一條，但以基督教義整體看：父母在神的計劃中差不多淪為把子女帶到世上的工具，子女尊敬父母遠遜於對造物主的崇拜<sup>6</sup>，兩種觀念間有相當的距離<sup>7</sup>。以此推論，照基督教義說，父母與子女同為受造物，該同向造物主負責，父母犯了過是違反神旨，子女絕對有義務勸善；但照儒家的教訓，這却是好不容易做的一回事：

「責善，朋友之道」；然須「忠告而善導之」，悉其忠愛，致其婉曲，使彼聞之而可從，繹之而可改，有所感而無所怒，乃為善耳。若先暴白其過惡，痛毀極詆，使無所容；彼將發其愧恥憤恨之心，雖欲降以相從，而勢有所不能，是激之而使為惡矣。故凡訐人之短，攻發人之陰私，以沽直者，皆不可以言責善。……人謂「事師無犯無隱」，而遂謂師無可諫，非也。



### 3 文化差距的問題

諫師之道，直不至於犯，而婉不至於隱耳……。（王陽明《教條示龍場諸生》「責善」）

子曰：「事父母幾諫，見志不從，又敬不違，勞而不怨。」  
（《論語里仁》）

以上每一句幾乎都是對哈姆雷特的判詞，勸諫朋友都要「悉其忠愛，致其婉曲」，而且王陽明論師亦可諫，「直不至於犯，婉不至於隱」的態度和原則，從傳統角度看已經十分開明大膽，何況要勸諫父母？難怪1942年重慶的觀眾會對哈姆雷特大為不滿了<sup>8</sup>。

除了政治的風暴、權力的爭奪轉移外，《哈姆雷特》主要還是一齣倫常的悲劇，其中涉及一些很基本的傳統倫理觀念問題。就劇文中看，除了弑兄奪位之外，克勞底阿斯還破壞了這擬古丹麥的倫常綱紀：他在極短時間內娶了嫂子，先王對此事不滿固然可以理解（1.5.42-57, 82-83），而哈姆雷特在獲悉謀殺一事前，滿心悲哀不快也是因為母親新喪再醮，幾乎多於哀悼亡父（見1.2第一段獨白），同時先王和哈姆雷特都異口同聲指責這是亂倫行爲（1.5.42, 83; 3.3.90），可見按莎氏本意，這樁婚姻是不合法的，這是劇情中極重要的關鍵。

寰球劇院的觀眾如何看這問題呢？據《莎士比亞的法律與政治背景》一書<sup>9</sup>指出：照傳統英國法律，與已亡兄弟的遺孀結合，是極嚴重的違法行爲，更觸犯教會綱紀，亨利第八早年也因這規矩而惹上麻煩，這是伊利沙伯時代一般人的想法<sup>10</sup>。直到本世紀初，這才在英國國教強烈反對下在國會通過成爲合法（Deceased Brother's Wife's Marriage Act, 1921）：而克勞底阿斯與葛楚德匆匆結合，顯然未有充分時間向羅馬教廷求特赦寬免。另一方面，也沒有史實或傳說顯示出古代丹麥有不同的傳統。由此可見，照莎氏與當時觀眾的理解，這樁婚姻也是極不合法<sup>11</sup>，違反倫常的事，寰球劇院的觀眾感到震驚不已<sup>12</sup>。

今日西方觀眾看《哈姆雷特》時，未必會像寰球劇院的觀眾一樣，對這件事產生強烈反應，甚至可能忽略這一點重要關鍵；但此劇在三、四十年代的中國上演，莎氏預期的反應却不成問題，因爲

照中國傳統以儒家思想爲主的倫常觀念看，克勞底阿斯也是犯了兩大禁忌：（一）娶嫂，（二）婚禮在居喪期內進行，後者尤其不能寬恕，寡婦在新喪期內再醮，無論如何都於禮不合；而且，母親不守婦道而令兒子大感震駭，對莎氏的觀眾固然合理<sup>13</sup>，所以傳統觀眾對這點理解大概不成問題。

另一個實球劇院觀眾的看法與中國傳統倫理觀可能有差別的例子，是第一幕第二景中丹麥王對哈姆雷特論及哀悼亡父的一段話（1.2.87-104）：

哈姆雷特，你這樣當孝子居喪盡哀，  
足見你天性純篤，大可稱道，  
但是須知你父親失去過父親，  
那個父親也曾失去過父親，  
後死者要克盡孝道，自然要哀悼  
一個時期。但是漫無止境，  
哀毀逾恆，却正是不夠孝順的  
一種行徑，不夠堂堂男子氣；  
這反而表現出意志是逆天背理，  
心是經不起磨練，性情是暴躁，  
頭腦是十分簡單，毫無修養。  
既然我們知道是無可避免的，  
而且同家常便飯一樣的正常，  
爲什麼我們要賭氣，老記在心上呢？  
噢！這種行徑是違反了上天，  
違反了死者，違反了人情世故，  
最蠻不講理，全不管丁憂喪父  
在理性是看作常事的，（卞，15—16）

以傳統儒家倫理觀爲立身之本的中國觀眾聽了這段話，恐怕大不以為然。孔子強調子女盡孝，爲亡親居喪守孝更是極重要的禮節，幸我對居喪三年的制度提出異議便遭孔子痛詆（《論語陽貨》），而先王屍骨未寒，新王竟然指哈姆雷特的悲情爲“unprevailing woe”

### 3 文化差距的問題

(1.2.107)，中國觀眾自然會視為大奸大惡、顛倒倫常的確證，但其實西方批評家不但絕少以此加罪克勞底阿斯，還多視為理性、冷靜、講求效率、實事求是的表現，譽為治國有效率的證據之一<sup>14</sup>。假若如此，哈姆雷特便相形之下顯得過份重感情，做事不夠理性，那麼他在同一景中較後時以同樣理由非議母親(1.2.150-51)：「一頭沒有理性的畜生也要悲傷得長久一些」(朱，17)，便失去喚起共鳴的力量。中國觀眾肯定會站在哈姆雷特的一邊，對王那些堂皇的理論至為反感。如果中國觀眾因此段話而影響到對王的看法，與莎氏觀眾的印象有距離，可能損及對全劇主題的了解，後果相當嚴重<sup>15</sup>。

#### 註 釋

1 《中國的歷史與文化》，頁590。

2 相反地，布雷德利還大為褒揚哈姆雷特拯救母親靈魂的熱忱，指出這種譴責她所犯罪惡的態度，幫理不幫親，為忘我的精神表現，並謂兩人對話中有至美的境界，見《莎士比亞的悲劇》，頁110。不過，普羅澤卻力排眾議，認為「寢室景」是哈姆雷特進一步服從罪惡勢力而墜落的明證，他對母親的譴責不含半點同情憐憫的語調，全不像神師跟罪人說話的模樣，見《哈姆雷特與復仇》，頁191和193。

3 見前引張常信論文。

4 見 J. D. Wilson, *What Happens in Hamlet* (Cambridge: Cambridge U. P., 1964) (下稱《哈姆雷特劇情探索》，頁248-49。西方批評家不少指出哈姆雷特在這場戲中的表現，無可否認是神志不大正常，參見《莎劇中的抑鬱人物》，頁89。有關這場戲中哈姆雷特的動機與精神狀態的分析，詳見《哈姆雷特的敵人》，頁76-83。

5 R. M. Frye, *Shakespeare and Christian Doctrine* (Princeton: Princeton U. P., 1963) (下稱《莎士比亞與基督教義》)，頁154-55和248-49。

6 例如《聖經新約》說：「愛父母過於愛我的，不配作我的門徒；愛兒女過於愛我的，不配作我的門徒。」(《馬太福音》，十章卅七

節），詳見安樂哲《中國哲學問題》（台北：商務，1973）第6章。

7 但子女對父母盡孝，西方古代一般較現代重視，例如布雷德利指出昔日子女須服從父母，較今日為甚，見《莎士比亞的悲劇》，頁130。

8 基督教義中有關孝順父母的孝（神本主義的孝）與中國傳統倫理觀的孝（人本主義的孝）之間的衝突，見林治平《基督教與中國近代化論集》（台北：商務人文庫1474-75，1973），頁14-15。該書以基督徒立場分析「基督教與中國國情社會」，指出歸根究底二者的孝道觀可以並行不悖。關於傳統基督教義與中國孝道觀念的異同比較，詳見趙賓賓《儒道思想與天主教》（台中：光啓，1964），頁177-80。

9 G. W. Keeton, *Shakespeare's Legal and Political Background* (London: Pitman, 1967) (下稱《莎士比亞的法律與政治背景》) 第13章，頁196-97；亦見《哈姆雷特與復仇》，頁124。

10 《莎士比亞與人的本性》，頁105和註6。但批評家亦指出另一點值得注意的事實：在劇中除了主角和先王的鬼魂（其存在仍有懷疑的餘地）之外，沒有其他人非議過這樁婚姻，參見《莎劇中的抑鬱人物》，頁101。

11 《莎士比亞的悲劇》，頁94及註1。另見R. W. S. Mendl, *Revelation in Shakespeare—A Study of the Supernatural, Religious and Spiritual Elements in His Art* (London: J. Calder, 1964) (下稱《莎士比亞作品中的啓示》)，頁127-28。

12 見A. Harbage, *Shakespeare and the Rival Traditions* (New York: Barnes & Noble, 1968) (下稱《莎士比亞與敵對的傳統》)，頁209。

13 同上，頁250。鮑爾斯指出后早已犯雙重大罪（通姦及亂倫），若不悔改，必遭永罰，而寢室一景開始時后並未表示出半點良心不安的態度，哈姆雷特殺普婁尼阿斯後必須盡量利用寶貴的每一分鐘來規勸她，他的激動表現是可以理解的，這顯示他善盡了為人子女的本份，見Fredson Bowers, "Hamlet's Fifth Soliloquy, 3.2.406-17" 載R. Hosley 編 *Essays on Shakespeare and Elizabethan Drama* (London: Routledge & K. Paul, 1963) (下稱《莎士比亞與伊利莎伯時代戲劇論文集》)，頁218-19。

14 例如G. W. 奈特形容此段為 "the advice of worldly common sense" 並稱王為一個仁慈的叔父，見G. W. Knight, *The*

### 3 文化差距的問題

*Wheel of Fire—Interpretation of Shakespeare's Tragedies*

(New York: Meridian Books, 1957) (下稱《火之輪》), 頁34。丹比指出殺兄奪位固然罪大惡極, 違反倫常, 但莎氏強調人倫關係中殺兄方面, 而未渲染克勞底阿斯在政治方面的罪過, 莎氏確把他描寫成一個能幹的政治家, 並非冷酷無情的人物, 見《莎士比亞人性的理論》, 頁147-50, 關於這一點參見《哈姆雷特: 錯誤的悲劇》, 第4章。克勞底阿斯這段話在《聖經》中亦可找到類似的說法, 特別是 *Ecclus.* xxxviii. 17-23, 見 R. S. H. Noble, *Shakespeare's Biblical Knowledge and the Use of the Book of Common Prayers* (New York: Macmillan, 1935) (下稱《莎士比亞的聖經知識》, 頁200-1。

15 廿世紀中開始有些具權威性的批評家提倡貶哈姆雷特喪王的眼光, 例如 G. W. 奈特一直視哈姆雷特為「死神的遺使」, 丹麥國內罪惡的因素」, 並多為其辯護(見前註), 例如他在《火之輪》中強調王的言行(勸哈姆雷特節哀、懺悔、對后的愛)無一不合乎人性(“human”), 而哈姆雷特的言行卻處處表現出不合人性(“inhuman”), 見頁33-42; 奈特又在《莎士比亞與宗教》中稱哈為「侵害生命的死亡象徵」, 並肯定那鬼魂絕非善類, 稱克勞底阿斯為可親又仁慈的人, 賢君, 製造和平者, 有威嚴的君主等, 分見頁227, 280-90, 310。但現代西方讀者和觀眾大多數仍會把哈姆雷特看成正面的人物, 見 D. R. C. Marsh, *Shakespeare's Hamlet* (Sydney: Sydney U. P., 1970), 頁24, 33-38。

#### 3. 2. 2 宗教和超自然觀念

雖然伊利沙伯時代戲劇的前身是宗教劇, 由十四、五世紀中英國流行的「奧蹟劇」(mysteries)和「道德劇」(moralities)等脫胎而來, 但莎士比亞和同期絕大多數的劇作家, 都不再以宣揚教義或任何道理為寫作的主要目的, 而只為了娛樂觀眾而編劇。

可是, 在莎士比亞的作品裏, 宗教意識觀念和各種超自然的因素却佔了很重要的地位<sup>1</sup>, 充份反映出當時一般人的認識和想法, 不但在人物方面有教會的人物如主教僧侶修女等, 超自然的角色有

鬼怪巫婆仙子無數，並且不少是佔着舉足輕重的角色（例如《哈姆雷特》中的鬼魂、《馬克白》中的妖婆等），而且在劇情、對白、人物塑造、主題各方面，明顯的充滿着宗教和超自然觀念的影響，而且許多齣都賴宗教神祇力量為背景或主題（例如《冬天的故事》、《馬克白》等）。這未必是由於莎氏是個虔誠信徒<sup>2</sup>，也未必由於他為載某種道而創作<sup>3</sup>，很可能是他投合觀眾口味，在一個充滿宗教和超自然思想的社會裏，利用一般人所熟悉、最易接受及引起共鳴的背景題材，來製造曲折離奇、引人入勝的劇情，加強戲劇效果，好達到娛樂的目的。莎劇裏的基督教思想習俗，以及種種鬼神邪術，分別代表了當時佔相當比例的基督徒的信念和日常生活的實踐，以及一般世代相傳的說法和想象，相信劇中這些因素都很能滿足當時觀眾的口味。

鬼神觀念和巫邪之術，是古今中外每個民族所共有的，雖然內容未必相同，但在舞台上上演，相信絕少觀眾會不感興趣。不過，由於每個民族都有自己的一套，在了解和接受方面，或多或少都會產生若干問題，下文集中討論這方面。

至於基督教的思想習俗，更是貫串《哈姆雷特》全劇內容的主要成份（詳見下文）。伊利沙伯時代所信奉的「基督教」<sup>4</sup>，在教義和禮儀方面其實仍與羅馬天主教十分相似，分別只在於它自立為英國國教，以英皇為名義教主，否定羅馬教皇的領導權而已<sup>5</sup>。莎劇中涉及的基督教教義和禮儀究竟是以新教抑舊教為主，又莎氏本人究屬何教、同情何教，學者至今仍在激辯<sup>6</sup>；但可以肯定的却是：（甲）莎劇裏大量利用基督教教義、禮儀、習慣、文學、世界觀（Weltanschauung）為背景；（乙）由劇中可見出上述基督教義和禮儀等不專為新教或舊教所有，並且滲入不少異教邪說的成份<sup>7</sup>。

《哈姆雷特》是莎劇之中最側重宗教的一齣<sup>8</sup>，雖然其中有些價值觀跟正統基督教義頗有出入（例如主角著名的“To be or not to be”獨白論自殺的問題），但全劇的情節多處都依賴基督教的習俗信念，例如利用鬼魂由陰間（煉獄？）回到人間引起整個衝突、克勞底阿斯下跪祈禱懺悔讓主角有機可乘，而主角又因為教義問

### 3 文化差距的問題

題不乘機殺他、安排奧菲里阿的基督教式葬禮加插儀式方面的爭執、造成主角和賴爾蒂斯重逢交惡等；此外全劇也有一段又一段討論教義和人生問題的劇文，無數提到宗教禮節的說法。所以要好好地欣賞本劇，非充分認識基督教和伊利沙伯時代一般人宗教和超自然觀念的態度不可。

近代的中國人對基督教大致不會陌生。經過了明代耶穌會會士的努力傳教、太平天國的紛擾、民國後大批西洋書籍中譯，到了三、四十年代國人未聽過耶穌這個名字的恐怕不多，一般人都會粗略認識這個洋教的一些情況。

不過這兒可能正是一個翻譯方面的陷阱：對某宗教的粗略認識（例如聽過耶穌升天的故事，知道他們也信地獄是罰惡人的地方等）是一回事，對教義的確實了解（包括那個教的文化基礎、傳統、禮儀細節等）又完全是另外一回事，除非自小浸潤在這種宗教背景裏，或下過一番工夫，要確實了解它的實況，看出教義怎樣和日常生活的細節連起來，並不容易。

這並非說看翻譯劇一定要完全明白它的文化背景，才可以好好地欣賞，只不過要指出：倘若原劇依賴大量宗教成分和超自然的觀念來發揮主題、潤飾細節，觀眾如果對這方面了解不夠，不但樂趣大減（例如聽不懂許多劇文），而且會誤會劇情和角色刻劃。碰上這種情形，譯者每每無能為力。

《哈姆雷特》正好是這樣，有很多劇文難為了譯者。以下舉出幾則，分析各譯者處理的方法。

全劇的劇文之中，哈姆雷特的獨白特別富思想性。他在第二幕第二景一段獨白內，讚嘆人類是天地神奇的化工，靈性直可比擬諸天神祇，可是接着又忽然很失望頹喪地說：

……and yet to me, what is this *quintessence of dust*?  
(2.2.311-2)

(田) 但是在我看來，這是一些甚麼灰塵的精髓？(57)

(邵) 然此不可思議之神靈，於我皆塵埃耳。(50)

(梁) 但是，由我看來，這塵垢的精華又算得甚麼？(75)

(朱) 可是在我看來，這一個泥土塑成的生命算得了甚麼？

(57)

(曹) 但是，對於我，這爛泥捏成的究竟是個甚麼？ (61)

(卞) 對於我，這點泥土提煉出來的玩意兒算得了甚麼呢？

(63)

這句話驟眼看來，似與宗教沒有什麼關連，但對西方人來說，“dust”和人却有密切關係，因為據猶太教和基督教的說法：人是造物主用泥土捏成，再賦予生命，《聖經》說人死歸塵土：“All goe to one place, and all was of the dust, and all shall returne to the dust.” (*Ecclesiasticus*, iii. 20)<sup>9</sup>。在伊利沙伯時代（直至今日亦然）的葬禮中和聖灰日（Ash Wednesday）禮儀中主禮者必誦唸這句話，所以莎氏的觀眾多耳熟能詳，哈姆雷特說人類是“quintessence of dust”不會產生誤解；但對於譯本的觀眾，情形可能兩樣，中國傳統亦有用塵土喻物的說法，但多數強調它的卑賤和短暫性（如以「塵土」喻功名——岳飛《滿江紅》：「三十功名塵與土」），却與「人的構成本質」無關，所以若直譯成「灰塵的精髓」（田）或「塵垢的精華」（梁），觀眾至少要費很大的工夫作一番聯想，才或者會明白原來哈姆雷特指的是人，同樣「這點泥土提煉出來的玩意兒」（卞）、「這爛泥捏成的」（曹）、「這一個泥土塑成的生命」（朱），雖然字面含義與原文相差不太遠，却不是我國傳統習慣固有的概念。邵本譯文對中國觀眾來說最清楚易明，很符合傳統的說法，「於我皆塵埃耳」強調了卑賤和無價值的觀念，正合中古英語中含卑賤的意思<sup>10</sup>，但却未有讓觀眾知道塵土就是指人（不只是比喻），而且原文滿是質問的語氣，哈姆雷特一連串的疑問，邵本這句變成了十分肯定的說法來結束全段，很不合原來的含義。

在第四幕中，哈姆雷特也有一句話提到基督教泥土造人的說法，那就是他誤殺普婁尼阿斯後，羅珊克蘭茲問他：

ROSENCRANTZ. What have you done, my lord, with the  
dead body?



### 3 文化差距的問題

HAMLET. Compounded it with *dust whereto 'tis kin.*  
( 4.2.5-6 )

( 田 ) 叫他和他的親戚住在一塊兒去了，和那塵土。(113)

( 邵 ) 掩以塵土。亡人歸土如見親。(100)

( 梁 ) 屍在土里了，死屍和塵土原是一家人。(140)

( 朱 ) 它本來就是泥土，我仍舊讓它回到泥土里去。(113)

( 曹 ) 拌和在土里了，它們本來是一家。(114)

( 卞 ) 屍到泥土里去了，送回了老家。(123)

人既由土造成，所以歸於土就是回到與「親屬」(“kin”)在一起，不清楚這觀念的中國觀眾，就不容易明白田本所譯「他和他的親戚住在一塊兒去」的意思，只以為這又是哈姆雷特的連篇瘋話。中國本來就有將死亡視為「歸於塵土」、「入黃泉」的說法，所以大致上說梁、朱、曹、卞本譯文觀眾都不會感到迷惑，而朱本解釋特別清楚，反而邵本「亡人歸土如見親」令觀眾摸不着頭腦，不知道「親」是什麼。

《哈姆雷特》劇中的情節和劇文，倚賴當時通行的基督教義處很多，有時甚至是基於一般人的想法，嚴格來說未必符合事實，哈姆雷特提及禁止自殺的「規律」便是個明顯的例子：

Or that the Everlasting had not fixed

His canon 'gainst self-slaughter. ( 1.2.131-32 )

《聖經》並沒有關於神明言禁止自殺的記載，唯一較接近的是第六誡「毋殺人」<sup>11</sup>，不過哈姆雷特這種說法大概不會令當時的觀眾詫異<sup>12</sup>，可能甚至他們都習慣以為這是神的禁令。其實一般自然宗教多少都有類似的規律，全世界古今的文化裏，贊成自殺的倫理觀恐怕絕無僅有，中國人傳統上也非常反對自殺，但理由却似乎是人倫和倫理方面多於宗教，(例如「身體髮膚，受諸父母，不敢毀傷」之類儒家的看法)，這種差異是不容易在翻譯時解釋清楚的，所以各譯本大致都照字面含義譯出：

( 田 ) 我不知道永在之神何以要定那一條法規認自殺為罪惡  
! (13)

(邵) 上帝未嘗立法。禁人自戕也。(12)

(梁) 或是上天不曾訂那教規禁止自殺〔9〕！(28)

〔9〕禁自殺的條文不見《聖經》，除十誡中之第六誡；此處或係泛指一般自然宗教言。

(朱) 或者那永生的真神未曾制定禁止自殺的律法！(16)

(曹) 否則，就但願那永恆的神不要立下！禁止自殺的戒律！(17)

(卡) 但願天經地義並沒有規定嚴禁自殺的戒律！(17)

各譯本最大的分別在於有些明指神立法禁止自殺，有些的意思却近乎自然宗教和一般倫理的規律，在不同程度上，田、邵、朱、曹本都屬於前者，梁與卡本屬於後者，對於中國觀眾來說，「或者那永生的真神未曾制定禁止自殺的律法！（朱）」，很可能產生誤會或錯覺，以為基督教教義確是這樣，或者不知所云，這些反應是與伊利沙伯時代相差頗遠的；卡本未將“Everlasting”譯成神格，「天經地義」似乎更符事實，又較易得到觀眾接受，但卡本譯文文義不及其他譯本貼切，還好像有語病：「天經地義」與「規定」連用，以後者為動詞，前者作主語，語義不大合適。

惡人死後下地獄受懲罰的觀念，是基督教教義裏主要的道理<sup>13</sup>，而中國民間的傳統觀念，也有地獄的流行說法。這種現成的相類觀念一方面令翻譯時得到不少方便，但由於二者其實本質上有很大的差別，往往容易忽略（例如基督教教義裏有地獄煉獄之分，前者是永遠絕望的，後者煉淨靈魂升天堂，中國民間說法多源於佛教衆生輪迴的道理，災劫不是永恆的，懲罰過後還陽做各類生物等等）。有時翻起來上述的差異會變得很明顯，例如賴爾蒂斯怒氣冲冲叫道：

To hell allegiance, vows to the blackest devil,

Conscience and grace to the profoundest pit !

*I dare damnation* ( 4.5.131-33 )

末句就是用極強的語氣說「不顧一切」的意思，因為對基督徒來說，“damnation”（下地獄永受最大的苦）是世間最可怕最不幸的事，所以是一種最惡毒的咒語，賴爾蒂斯固然是怒火中燒才這樣說，

### 3 文化差距的問題

但譯本必須找到同樣強烈的字眼，這一點似乎各家未做到：

(田) 就打到地獄裏去我也要報讎！君臣的盟誓，丟給那添黑的魔鬼去了！良善慈悲的心腸丟到無底的地獄去了！我情願受地獄之苦。(126)

(邵) 拋忠棄誓。絕良而辜恩。予所敢爲者。今予於此。  
(113)

(梁) 忠君之義，你下地獄去吧！臣下的誓約，交給最惡的魔鬼去吧！良心和慈悲，齊滾到萬丈深淵裏去吧！我不怕死後受罪。(156)

(朱) 忠心，到地獄里去吧！讓最黑暗的魔鬼把一切誓言抓了去！什麼良心，什麼禮貌，都給我滾下無底的深淵里去！我要向永劫挑戰。(128)

(曹) 什麼忠心，活見鬼！起的誓，到最黑暗的地獄去吧！什麼良心，什麼和美，都滾到最深的深淵里去吧！我向永劫挑戰：(128)

(卞) 忠心，滾進地獄去！信誓，叫魔鬼抓去！仁義道德，直落到無底的洞里去！我不怕自己下地獄。(139)

從字面上看，各譯本的意思都是「對」的，賴爾蒂斯要報仇自云就算因此下地獄，也在所不惜（正與哈姆雷特的遲疑多慮成強烈比照），但譯文却表現不出基督徒心目中這代價之嚴重，相形之下「死後受罪」頗覺輕描淡寫，也有點籠統，「下地獄」和「受地獄之苦」也未必能令中國觀眾引起合適的聯想，因為正如上面說過，中外的地獄觀念在實況和程度兩方面都有差異，「向永劫挑戰」略為表現賴爾蒂斯的豪氣與誇張口吻，但「劫」也是佛家語，泛指災難厄運<sup>14</sup>，「永劫」最多亦能給予觀眾一些關於“damnation”的模糊印象。中國觀眾本來未有這種確切的概念，要不靠註解來傳達出這種語氣的憤慨和豪氣就很不容易。

劇中也有一段關於煉獄<sup>15</sup>的描述，其中鬼魂提及自身的遭遇說：  
And for the day confined to *fast in fires*,

Till the foul crimes done in my days of nature  
Are burnt and purged away : ( 1.5.11-13 )

這樣大概正是伊利沙伯時代觀眾心目中的想法，他們除了明白到這是煉淨靈魂的過程，他日鬼魂必定有希望重登天國享福之外，可能還由“confined to fast in fires”一語，知道原來先王生前犯了暴飲暴食之罪（按當時基督教的說法是大罪），照但丁《神曲》和其他傳說，應受這種火刑<sup>16</sup>。但邵、梁、朱、卡各家竟不約而同漏譯了“fast”這一點：

- ( 田 ) 一到日里便把我關在焦熱的地獄中間受飢餓之苦，要等到我在陽世所犯的罪孽都燒淨了才得超升。(30)
- ( 邵 ) 罪孽未清。死後定讞。極刑莫京。……朝焚火坑。刑期有定。待罪淨明。(27)
- ( 梁 ) 白天就要關在火焰里面受罪，一直要到把我陽間的罪孽燒淨為止。(45)
- ( 朱 ) 因為生前孽障未盡，被判……白晝忍受火燄的燒灼，必須經過相當的時期，等生前的過失被火燄淨化以後，方才可以脫罪。(31)
- ( 曹 ) 而在整個的白天，却要被監禁在火牢里，挨餓，一直要等到把我在人間所造的骯髒罪孽全部被燒燬與清洗為止。(34)
- ( 卡 ) 白天限定要忍受火焰的燃燒，直到我生前所犯的一切罪孽〔12〕完全燒淨了才罷。(34)

〔12〕這是宗教說法的人間所犯的一般「罪孽」，不是什麼特殊的罪行。

結果略去了劇情中一個環節（這與劇中上下文都有關連，見威爾遜本註1.5.11, 1.4.13, 及劇文3.3.80）；不過就算是譯了「受飢餓之苦」，對絕大多數中國觀眾來說恐怕也沒有多大作用，因為他們既不知暴飲暴食原來是大罪（參見3.3.80和下文關於罪和悔改的討論，見頁104），更不知這種罪的懲罰就是在火上燒灼受飢餓。

### 3 文化差距的問題

再者煉靈白晝受刑，黑夜暫獲自由可回到陽間的說法，伊利沙伯時代的觀眾都很清楚（見下文有關鬼魂的討論，頁 108），但中國觀眾乍聽「白天就要關在火焰裏面受罪」，可能奇怪為什麼偏是「白天」，雖然中國民間傳說中的鬼魂也大多在黑夜出現，但這却是完全不同的概念（見下文）。相反，如果譯文令觀眾完全套入中國原有的概念，以為這「地獄」就是等於佛家的十八層地獄，「審判」就是見閻王，「煉靈」就是燒淨凡間罪孽，「火焰」就是佛教所謂的烈火油鍋，「超升」（田）、「脫罪」（朱）就是輪迴再生等，固然表面上很易明白和接受，產生親切感，但這種相似和吻合是很有限的，到頭來仍不免要碰到許多大相異處，疑惑就更大了，所以雖然採用譯入語原有的詞彙和概念如「罪孽」、「地獄」、「陽間」、「超升」、「永劫」以及下文討論到的「陰曹」、「超渡」、「紅塵」等，但如果這些採用的詞只適用於基督教，只令中國觀眾聯想起佛教的概念，例如「超渡」、「紅塵」等，是不很理想的，尤其是如果譯本不斷滲入這種詞彙，要在譯本劇時運用換例的譯法，正如以上指出，很可能弊多於利。當然這不過是程度的問題，一方面每個詞究竟是否慣由一種宗教或概念專用，很難定奪，譬如說：「僧尼」可否用來指基督教的神父和修女呢？「陽間」、「凡間」、「人間」、「人世」、「陽世」，那個詞較易引起佛教方面的聯想，同時較少為其他宗教採用呢？這不容易找到客觀的標準。在另一方面，在六種譯本中，對於宗教方面的問題，沒有一本是完全採用上述換例譯法的，也沒有一本完全採用近世基督教採用的漢語詞彙，即中文版《聖經》和各教會刊物慣用的詞彙，其中的分別不外是程度的問題，而就這小段（1.5.11—13）和下文1.5.74—79（見頁 103）的譯文看，似以曹譯最少引起佛教的聯想，因為田譯「陽世」、「超升」，邵譯「極刑莫京」，梁譯「陽間」、「滿頭的罪戾」，朱譯「孽障未盡」、「對簿陰曹」，卡譯「滿頭是未清未淨的紅塵」，多少都含有傳統佛教的意味。

罪惡和救贖也是基督教教義的重點，本劇反覆論述到這些問題，翻譯起來相當困難，因為中國人對罪惡、超升的看法向來頗不

一樣。

人類罪過的普遍性是莎劇反覆強調的一個主題，哈姆雷特尤其一次又一次把人類說成罪孽深重的生物：“We are arrant knaves all”，( 3.1.129 )，“Use every man after his desert, and who shall 'scape whipping?” ( 2.2.533-34 )，其他各劇中要角如先王的鬼、克勞底阿斯、葛楚德等，也紛紛提到自己的罪孽，雖然這都很符合劇情的進展，但這種頻頻強調人的卑賤罪惡的情形，可能使中國觀眾誤解，以為這是劇作者故意要描繪一個悲觀世界的手段，或者就此以為哈姆雷特和先王等也都是反面角色，而其實這多少是由於中國傳統對人性的看法，跟基督教的罪惡救贖觀念有衝突所造成。

基督教教義跟中國傳統觀念最大衝突之一，就是「原罪」和救贖途徑的問題：基督教教義肯定每個人都是罪人，生下來已負上原罪<sup>17</sup>，一生不斷犯罪，而罪惡違反神的意願，是得罪神的行動；人不能拯救自己，要賴神的仁慈寬宥，才能在死後得天堂極樂<sup>18</sup>，所以基督教宣揚悔罪、求神恩赦。伊利沙伯時代一般人更特別強調：原罪是令人在世上墮落犯罪的一大主因<sup>19</sup>。中國傳統的哲學對人性却一般比較樂觀<sup>20</sup>，既不強調人類的深重罪孽，也不主張必須卑躬屈膝向上天乞求恩赦，反而肯定自我提昇的可能，強調人本身的「良知」和與生俱來的善性，做事向自己的良心負責——「過而能改，善莫大焉」，無需求神憐憫恕罪，「人皆可以為堯舜」，而且佛教傳入了千多年，「放下屠刀，立地成佛」的觀念也早深入民間，無需待超自然力量來救贖。所以，中國觀眾見到聽到本劇種種有關罪惡、悔改、內疚、求神寬宥的言行，可能感到迷惑，可能誤解劇情和角色的面貌。前段所引兩段( 3.1.129;2.2.533-34 )哈姆雷特的話，多少是根據上述觀念來說，在西方觀眾聽來順理成章，但中國人不一定習慣這樣想，就或者會覺得哈姆雷特對人性特別悲觀或失望，甚至以為這不過又是一番瘋話，因而歪曲了作者塑造主角的形像。

第一幕終前鬼魂所說的一段話，正反映出這個問題：

### 3 文化差距的問題

Thus was I sleeping by a brother's hand,  
Of life, of crown, of queen at once dispatched,  
Cut off even in the blossoms of my sin,  
Unhouseled, disappointed, unaneled,  
No reck'ning made, but sent to my account

With all my imperfections on my head. ( 1.5.74—79 )

鬼所指的“blossoms of my sin”和“imperfections”等，中國觀眾可能會不明白，因為父親死後向兒子顯靈，反覆訴說自己「罪孽深重」、「滿頭罪戾」，對中國人來說是很不可思議的事，何況在劇中，那兒子還不斷讚美亡父的豐功美德（1.2.139-42，3.4.55—86等）呢，這可能令觀眾懷疑哈姆雷特是否盲目崇拜父王？對父王的讚美是否可信？鬼是否自謙？鬼的話是否真實？鬼是正派抑或是反派角色？為什麼要「結賬」（田、梁）？「面對清算」（梁、曹）？譯者若滲入了一般人心目中佛教專用的詞彙，如「對簿陰曹」（朱）、「滿頭是未淨的紅塵」（卞），更令觀眾混淆了實況。譯本最多也只能譯出文中字面的含義，如卞氏譯成「舉行聖餐禮，懺悔，塗膏」，除非加註腳，否則不可能說明這些禮儀（基督教的臨終禮的各部分）和上句罪惡的關係，以及與下句「清算」、「結賬」、「切斷」的關係，單譯出了表面含義，觀眾未必看得出。

第三幕第三景的情節，不明白基督教教義的觀眾實在不易理解，特別是在克勞底阿斯祈禱時，哈姆雷特正要下手殺他時那一番自語：

Now might I do it pat, now a' is a-praying—  
And now I'll do't, and so a' goes to heaven,  
And so am I revenged. That would be scanned :       75  
A villian kills my father, and for that  
I his sole son do this same villain send  
To heaven ……  
Why, this is bait and salary, not revenge.  
A' took my father grossly, full of bread,               80

With all his crimes broad blown, as flush as May,  
And how his audit stands who knows save heaven?  
But in our circumstance and course of thought,  
'Tis heavy with him: and am I then revenged  
To take him in the purging of his soul, 85  
When he is fit and seasoned for his passage?  
No.  
Up, sword, and know thou a more horrid hent,  
When he is drunk asleep, or in his rage,  
Or in th'incestuous pleasure of his bed, 90  
At game, a-swearing, or about some act  
That has no relish of salvation in't,  
Then trip him that his heels may kick at heaven,  
And that his soul may be as damned and black  
As hell whereto it goes; ( 3.3.73-95 ) 95

[ 參見下文頁214討論 ]

其中最令中國觀眾費解的是：爲什麼哈姆雷特特別要提出他亡父遇害時是「在飽食之後」（梁，80行）或「一肚子葷腥」（曹，80行）？爲什麼他肯定亡父「罪孽方中」（朱，81行）、「孽火正旺」（卡，81行）？他可以胆敢判斷亡父「生前的善惡如何相抵……他的孽債多半是很重的」（朱，83—84行）？這是根據什麼「常情推測」（朱，83行）？何以他殺死害父親的兇手「這簡直像是受他僱來幹的事」（梁，79行）？爲什麼他說叔父「洗心贖罪最宜受死」（梁，86行）？甚麼是「不帶超度意味的事」（梁，92行）或「一點也沒有得救希望的勾望」（卡，92行）？以上所舉出各句譯文，大都沒有什麼可以非議的不完善處（除了「葷腥」和「超度」，見下文），但對於不明白基督教的罪惡觀念和悔罪、審判等觀念的觀眾，可能會不明白哈姆雷特的理由，錯過了這劇情中一個高潮，及全劇主題的一個重點<sup>21</sup>。

事實上，爲了避免觀眾誤會，個別譯者也多少運用了中國傳統



### 3 文化差距的問題

習用的說法，來表達出某些概念，例如“full of bread”（3.3.80），曹本譯成「一肚子葷腥」，是利用佛教戒殺生的道理，把吃肉當做罪惡，這也是折衷的辦法（既然不能直接告訴觀眾暴食是大罪），邵本則在「飽食之餘」後，加入了「未禱之際」，多少令觀眾聯想起悔罪等觀念。原文“he is fit and seasoned for his passage”（3.3.86），邵本譯成「殺之於罪過澄清。去世適宜之候」，是省略了升天的事，田、梁、卞本也一樣，這固然也可以令觀眾明白哈姆雷特的這點理論，但總不大符合原文文義，曹譯「當他正在準備妥當／正好可以升天的時候，」不很簡潔，却表達得清楚，朱本更明白地說明「天國的路是為他開放着」，這又可能有點過份了。此外還有幾點譯得不理想，特別是田把“full of bread”（3.3.80）譯成「愚愚笨笨地，塵欲滿胸」，不知根據那個註釋？把“how his audit stands”（3.3.82）譯作「他怎樣的受苛責之苦？」也很成問題。邵譯“At game, a-swearing”（3.3.91）為「賭博、游泳」，後者可能是所據版本有差異，或是誤解<sup>22</sup>。另外“But in our circumstance and course of thought”（3.3.83）田氏譯成「從我們人類的情形和思想的逕路推想去」，未免冗贅，而且「人類」也用得突兀，這句邵本略去，對觀眾了解文意大概不成問題，但也違反了原文文義<sup>23</sup>。

哈姆雷特猶豫下手之前，克勞底阿斯的一段自語也全以基督教的罪惡和悔改觀念做基礎，中國觀眾可能感到困惑：

My fault is past, but O, what form of prayer  
Can serve my turn? 'Forgive me my foul murder'?  
That cannot be since I am still possessed  
Of those effects for which I did the murder;  
My crown, mine own ambition, and my queen;  
May one be pardoned and retain th' offence? (3.3.51-56)

莎學家和神學家都認為這是一篇非常有趣的討論悔改的話<sup>24</sup>，他們對於王的懺悔究竟是否有效，意見很不一致<sup>25</sup>，原來照基督教的神學觀點：慈愛的神願寬恕世人的任何罪過，但必須有修行補贖(mo-

rtification)、改過重新(vivification)兩個條件<sup>26</sup>，克勞底阿斯自知不肯放棄「犯罪的果實」(曹)，因此求神寬宥是奢望，所以才說：

What then? what rests?

Try what repentance can—what can it not?

Yea what can it, when one can not repent?

O wretched state! (3.3.64—67)

這場戲的戲劇效果，特別是懸疑和緊湊的氣氛，關鍵在於克勞底阿斯何以自認為祈禱無效，哈姆雷特却以為他懺悔有效而不下手，其中包含着某些有關悔改的信條，是莎氏的觀眾所熟悉的<sup>27</sup>，可惜假如中國觀眾不熟知，就抓不住劇情發展的重心，不幸有些譯本還有歪曲原文本義之嫌，例如“*My fault is past* (3.3.51)一句，朱本譯「我的過失已經消滅了。」，跟事實恰相反，他明知自己懺悔無效，否則亦不必說出一番絕望的話(3.3.67—72, 97—98)，這句譯文很易誤導讀者。梁與卡本都譯成：「我的過失已經過去了。」，言下之意好像是既往不究，得了寬赦，不再存在，邵譯「吾罪自成既往」，也有同樣的效果。田本和曹本加上了「的事」，指明「過去」只是時間的問題，不是本質和存留的問題，比較清楚準確得多。克勞底阿斯自問“*What form of prayer/Can serve my turn?*”(3.3.51—52)，朱和曹本譯成「那一種禱告」，可能令人誤解，以為是指教會裏不同的禱文或禱告禮儀方式呢。又“*May one be pardoned and retain the offence?*”(3.3.56)中的“*offence*”，照當時的用法該指「由罪惡得來的東西」(梁)<sup>28</sup>，而不是卡譯「堅守着罪行」。下句“*And oft 'tis seen the wicked prize itself / Buys out the law.*”(3.3.59—60)，田本漏譯了3.3.59全行，邵譯「以財枉法者有之矣」和曹譯「那萬惡的財富收買了法律」，都沒有指明是“*the wicked prize itself*”，梁却擅加入了「劃出一份去賄買法律」。這段之中“*Try what repentance can—what can it not? / Yet what can it, when one can not repent?*”(3.3.65—66)是很重要的關鍵，加上文字上

### 3 文化差距的問題

can 和 can not 的搬弄，以及 can 和 repent 的近似韻，令這句話很突出。但大致上各譯本的效果相差頗遠：

- (田) 姑且試試懺悔的效能；若是無效又如何呢？即算有效假如不能懺悔又如何呢？阿，破船似的境遇！（99）
- (邵) 試想如何可以懺悔。如何不可以懺悔。然不自怨艾。又將何能懺悔乎。吁、情景慘愴矣。（88）
- (梁) 怎樣好呢？還有什麼辦法呢？試試懺悔能有什麼效用。懺悔有什麼不能的呢？只是我不能懺悔，又有何用？（122）
- (朱) 試一試懺悔的力量吧。什麼事情是懺悔所不能做到的？可是對於一個不能懺悔的人，它又有什麼用呢？啊，不幸的處境！（100）
- (曹) 還是盡力設法懺悔吧；有什麼不可能的呢？但是一個人連懺悔都不可能又怎麼辦呢？唉，可憐透頂的地步！（100）
- (卡) 試一下懺悔吧。懺悔可不是萬能嗎？可是我不能懺悔，它又能怎樣呢？可憐的處境！（108）

按基督教義：人只要真心悔改，必定會得到神寬恕。所以克勞底阿斯說“what can it not”，但他自知本身的悔改不是真心的，所以自謂“can not repent”，這樣做是沒有用的“what can it”，翻譯時這種字義上的堆砌搬弄很不容易再造出來，加上中國觀眾一時未必想得通上述道理，難免會感到玄虛莫測了；田、梁、曹本沒有譯出3.3.56行中的代名詞it（指repent），反而比朱與卡本直接譯出（「它」）更清楚易明，邵本的文意也通，但只是個粗略的梗概。（關於字義搬弄的效果，見下文4.2.2分節。）

莎劇中常有鬼魂和其他超自然的角色出現，而且往往佔戲甚重，成為佈局中主要部分。在伊利沙伯時代的戲劇中，鬼魂和超自然的角色佔相當地位，有一定的傳統形象和作用，而不是隨意加入的附屬品；而且當時的觀眾也相信某些劇中的鬼魂等是「真的」，而非

全是現代某些批評家一樣解釋為劇中人心理上的幻覺<sup>29</sup>。雖然文藝復興時代是西方近代科學開展的時期，一般人仍舊相當迷信，漠視或拒絕接受許多新發現的理論，反而向超自然力量求助，對鬼神的存在深信不疑<sup>30</sup>。莎氏反映了該時代一般人的信念和興趣，不時在劇中加入了鬼神的世界<sup>31</sup>。

在《哈姆雷特》劇中，先王的鬼魂雖然只在三個景中出現了很短的時間，却是整個故事舉足輕重的角色<sup>32</sup>，支配着劇情發展，而且它的形象與作用也是因襲當時的復仇悲劇。但對於這鬼魂的實在本質（是善良抑或惡厲？從煉獄還是地獄來？）、身份（是哈姆雷特的亡父抑是惡魔化身？），莎學家和神學家都未有定論<sup>33</sup>。莎劇譯者在處理這種鬼神觀念時，往往很感到為難，因為中國觀眾想法可能完全不同，要令他們明白劇情，不是胡亂抓起中國相類的詞彙就能做到的。

要分析中國觀眾對《哈姆雷特》劇中鬼魂的反應，就先要比較中國傳統的鬼魂觀念和劇中的鬼魂所表現的特點。

由《哈姆雷特》的劇文中，可以見出那「鬼」有下述特徵<sup>34</sup>：

（1）鬼的面貌體態表情與生前無異（1.1.41，1.1.43，1.1.62，1.2.199—201，1.2.211）。

（2）鬼穿生平常日慣穿著的衣服（1.1.47—49，1.1.58—62，1.2.226—37，3.4.102 舞台導詞，3.4.135）。

（3）能在空氣中迅速移動，行踪飄忽，而且能穿過物體（1.1.51，1.1.142，3.4.102，3.4.136）。

（4）子夜時分出現，雞鳴時要急遽離去，但也在夜間其他時候出現（1.1.40—167，1.2.198，1.2.218—20，1.4.3—6，3.4.102）。

（5）鬼出現是十分不尋常的事，足以令人驚懼，而且每每是不祥之兆（1.1.44，1.1.53，1.1.68—69，1.1.109—25，1.2.206，1.2.255—59，1.4.90）。

（6）面對、阻止或質問它，是十分危險的舉動（1.1.127，1.4.62—64）。

### 3 文化差距的問題

( 7 ) 鬼在人前出現是因為生平有事未完成，要親回世上做妥，或揭露惡事、復仇，或因某人或大眾將臨厄運而預先警告，或生前埋下珍寶要親自守護 ( 1.1.130-38, 1.4.45-57, 1.5.28-91, 3.4.110-16 ) 。

( 8 ) 有形無實質，刀槍不能傷 ( 1.1.140-46 ) 。

( 9 ) 除非他人問及，鬼不開口，而且祇對那些他有話要告知的人說。它不斷出現，直至找到它說話的對象為止，若有需要甚至會在其他有關人前出現 ( 1.1, 1.2, 1.4, 1.5, 3.4 )<sup>35</sup> 。

( 10 ) 學者諳拉丁文，熟悉經文，可以驅鬼或與它交談 ( 1.1.42 )<sup>36</sup> 。

( 11 ) 鬼出現時，有時在場各人可以見到，有時則只有它說話的對象見到 ( 1.1, 1.2, 1.4, 1.5, 3.4 ) 。鬼說的話在同一時候只有一個人聽到<sup>37</sup> 。

( 12 ) 聖誕節期間屬神聖的時分，雞鳴徹夜，各類鬼怪不敢騷擾 ( 1.1.158-64 )<sup>38</sup> 。

( 13 ) 有時鬼怪可能是各類遊魂，甚至是惡魔化身，引人走上死路 ( 1.4.40-42, 1.4.62-64, 1.4.69-78, 2.2.602-7, 3.2.78-80 ) 。

( 14 ) 十字架可以尅治鬼怪 ( 1.5.1 舞台導詞 ) 。

( 15 ) 若鬼怪是煉獄亡魂，則日間受火刑以洗滌靈魂上的污垢，晚間一段時間內可自由外出活動，直至任務達成，方才安息 ( 1.5.2-4, 1.5.9-13, 1.5.182 ) 。

( 16 ) 鬼受上天禁止，不得向人間宣洩地府的秘密 ( 1.5.13-14 ) 。

( 17 ) 在戲劇中，傳統上鬼多由台下出現，利用台中暗設的機關走到台上，並大聲叫喊；而且觀眾明白鬼是認真的<sup>39</sup> 。

以上各點由《哈姆雷特》劇中見出那鬼的特徵，大概與伊利沙伯時代的流行觀念吻合<sup>40</sup>且受到一般觀眾接受，同時這些觀點也揉合了古代傳說、當時的民間迷信、基督教教義等<sup>41</sup>。

雖然鬼魂在舞台上出現，是中國傳統戲劇中極普遍的現象<sup>42</sup>，

在情節和主題思想方面，鬼魂也佔舉足輕重的地位<sup>43</sup>，這點古今中外似乎並無二致，不過在中國上演《哈姆雷特》，不能假設觀眾對伊利沙伯時代的鬼神觀念有正確深入的了解，他們大多數只會按中國傳統的觀念去臆猜和認知，結果難免把本國的一套加在莎劇上，可能產生誤解和迷惑。在此情形下，譯者要面對一個兩難的情況：如果譯文純用西洋觀念的一套，觀眾可能不明白，產生誤解；如果代之以中國相當的觀念，譯文有關鬼神部分全盤中國化，也一樣會造成誤會。因為兩種觀念究竟免不了有相當差異，所以一本理想的譯本既要令觀眾明瞭劇中的鬼神是什麼（大概相當於我國傳統的那些鬼神），又要令他們知道這是古代英國的觀念，與我國傳統中的並不一樣。

在進一步衡量譯本的成績之前，以下簡略地分析中國傳統的鬼神觀念。

中國歷史悠遠，地域廣闊，思想源流複雜，又先後受到各種外來宗教影響，所以中國人心目中的鬼神觀念，絕難一概而論。每提到鬼神時，至少涉及下列各種因素：原始宗教及遠古神話傳說（如《山海經》、《尚書》、《易經》等所記載的故事、反所映的觀點）、先秦諸子的鬼神觀、秦漢和以後方士儒生所宣揚的天道觀，以至後來道教的信條、外來宗教包括佛教、回教、景教、基督教，各種通俗文學包括小說戲曲，地方性的民間傳說等<sup>44</sup>。近代學者綜合中國鬼神觀念的結果頗不一致，以下各點多少可以做代表：

（一）馮友蘭：1. 中國古代相信多神，各神祇分任各級職守，並服膺一個最高主宰——上帝（通稱「天」或「帝」）。2. 上帝與諸神都具人格，舉動行為與人類無異。3. 「鬼」是諸神中的一種<sup>45, 46</sup>。

（二）勞思光：1. 「天」（或稱「帝」）是最高權威，主宰世界，却未創造世界，富形上意味。2. 「神」或「鬼」都是指其他眾多的神，地位僅次於「天」，它們不少是由人變成。「神」「鬼」都是這世界的一部分，意指「人的靈魂」<sup>47</sup>。

（三）黨晴梵：1. 「鬼」本義為領袖，後指先人死後存在的

### 3 文化差距的問題

靈魂，它死後仍能支配、影響人間社會的生活<sup>48</sup>。

(四) 韋政通：1. 「天」或「上帝」含義複雜，大概為至上之神，主宰造化，有人格，代表至善、正義。2. 商人極端尊崇祖先，將上帝與祖先神（或稱「鬼」）逐漸混合<sup>49</sup>。

(五) 謝扶雅：1. 「天」早期有人格，但漸蛻變成形上的觀念。2. 「天」也受制於自然律，有覆核權而無自主權，天人感應是「自動」的<sup>50</sup>。

(六) 楊慶堃：1. 漢朝以前，各地方都有不同的神祇，祖先的靈魂也成了神祇集團的一部分，「天」祇是一個模糊的概念，形象並不明確。2. 漢代早期的陰陽家把上天奉為統御人神世界的最高主宰，以前各地區性的神祇，一律納入了「天」之下的大系統中，後來連佛道的神祇均不能免<sup>51, 52</sup>。

綜合上述各點，可見出這樣的一個輪廓：

1. 鬼神的形像在最古時就已經存在，中國人一般承認上天主宰萬物。
2. 天上地下的神祇分兩級：一為「天」或「上帝」，為至上神；一為一般鬼神，各司其職。
3. 上天的正義值得信賴，人的行為（特別是統治者）向天負責。
4. 人死為鬼（鬼為眾鬼神的一種），仍與人間特別是生前親人保持聯絡。

無疑這祇是一個很粗略又不全面的梗概，至於各種細節，例如鬼分幾類？形貌如何？權力如何？人鬼的確實關係、鬼與「天」（「上帝」）的關係等，中國人少有公認的整套說法，因為時空的差距實在很大。不過一般而論，如果在中國觀眾前上演《哈姆雷特》；可以多少預期到有上述反應。

就以上（頁108）所列出的各點劇中鬼的特色，其中（3）、（8）兩點幾乎是全世界性的，各民族傳說中的鬼魂大概都具有這些特點，而（4）、（5）、（6）、（7）各點，與中國傳統觀點和說法頗吻合，（11）、（13）兩點也部分很接近，大概中國觀眾了解和接受不會產生大問題，事實上在傳統中國戲劇中所表現

的鬼魂形象，亦頗吻合上述八點<sup>53</sup>，而另外（1）、（2）、（9）、（16）各點，是伊利沙伯時代傳說中鬼魂較為獨有的特色，這些細節未必符合中國觀眾的想法<sup>54</sup>，但他們既知這是洋戲，也不難會運用想象力去了解，不致覺得太陌生。但是（10）、（12）、（14）、（15）則是與基督教的傳統有關，雖然未必盡符合教義，却是伊利沙伯時代通行的觀念<sup>55</sup>，中國觀眾除非對這方面早有研究，否則可能不知所云，就算譯文完全清楚正確傳達出原意，恐怕也無濟於事。

以下舉出幾個例子說明上述情況。

鬼初次出現時馬賽勒斯即叫道：

Thou art a scholar, speak to it, Horatio. (1.1.42)

（田）你是一個學者；你和他說說話，何勒淑。（3）

（邵）君學人。與語。（西方古說鬼操拉丁語。故必學者。能與接談。）（4）

（梁）你是讀書人〔2〕；你和他說話。何瑞修（20）  
〔2〕驅邪之符咒例用拉丁文，故非讀書人不辨。

（朱）你是有學問的人，去和他說話，霍拉旭。（7）

（曹）你是個唸書的；同它說句話，赫拉修。（5）

（卡）你是個讀書人；同它說話吧，霍拉旭。〔42〕

〔42〕傳說「讀書人」會用冠冕堂皇的合適辭令對幽靈說話，不論是鬼是妖，不致觸犯或受蠱惑。（5）

就字面含義說，以上六個譯本都算譯得準確，問題只在於中國觀眾未必看出：為什麼他們要推出「有學問」的何瑞修去「同它說句話」，或者以為「讀書人」能治鬼，事實上對寰球劇院的觀眾來說實情並不是這樣：除了用十字架外，還要唸某些拉丁文咒語，才可驅邪鬼<sup>56</sup>，所以朱譯「有學問的人」可見與原文略有出入，邵本註謂用拉丁語與鬼交談，似不合當時傳統，在《哈姆雷特》劇中鬼亦不是講拉丁語，卡註中「用冠冕堂皇的合適辭令對幽靈說話」，就「不致觸犯或受蠱惑」也不大正確，可能二家都想用一些較易為中國讀者明白的方法去解釋？梁註簡要可靠，但對上演也是無濟於事。



### 3 文化差距的問題

哈姆雷特初次遇上鬼時，不由自主地驚呼<sup>57</sup>道：

*Angels and ministers of grace defend us!*

*Be thou a spirit of health, or goblin damned, (1.4.39-40)*

在兩行中共叫出了四種鬼神的稱呼，而其中“angels”及“ministers of grace”都是指基督教中不同等級的天使，所以其實只有三種：1. 天使——即上帝創造來為祂服務的神體（“angels, minister of grace”），2. 人死後得救的靈魂（“spirit of health”），3. 人死後被判下地獄的靈魂，和上帝判入地獄受罰的魔鬼（“goblin damned”）<sup>58</sup>；當時民間對鬼神的看法未必一定完全符合基督教的說法，但據威爾遜指出：哈姆雷特首次稱呼鬼魂，祇稱天使（“angel”）及惡魔（“devil”），未提到煉獄或其他可能的身分，正是道地的誓反教觀點和態度（按誓反教不承認煉獄存在）<sup>59</sup>，而後來鬼自述遭遇，才指明他是來自煉獄<sup>60</sup>；以上情況對寰球劇院的觀眾大概是毫無問題的，但却令譯者感到為難，大部分譯本，都未能確切又清楚地一一傳達出其中各類鬼神的身分：

（田） 天使啊，仙女的侍者啊，守護我們！——我不問你是保安的神明，或是造孽的魔鬼，（27）

（邵） 百神佑護吾儕。任若為善神為惡魔。（24）

（梁） 仁慈的天使保護我們！——我不管你是遇救的陰魂還是被懲的魔鬼，（41）

（朱） 天使保佑我們！不管你是一個善良的靈魂或是萬惡的妖魔，（28）

（曹） 衆天使與賜福的神保佑我啊！  
不論你是個得救的精靈還是個永劫的魔鬼，（30）

（卞） 消災降福的諸天使保佑我們！  
不論你是神靈還是妖魔，（31）

除了田、曹外，各譯者都沒有把“angels”與“ministers of grace”分開譯成兩種神祇，在上演時，自然是越複雜越易引起淆亂（因為本劇已夠滿天神佛，見下文），但若把二者簡化成「天使」（朱）或「百神」（邵），既不符忠信的原則，也失去了原文中由重複多

種神鬼稱謂堆成的感染效果，所以正如翻譯本劇時許多其他情形一樣，上演的效果（特別指觀眾易接受）與忠信原文文義的原則有衝突，這例子的情形尚不嚴重。在翻譯個別的稱謂時，各段譯文與原文所指的類別也頗多出入，例如“angels and ministers of grace”，田譯後者為「仙女的侍者」，一來不合實情（該為「上帝的侍者」），二來「仙女」令中國人聯想起與基督教不相干的觀念；邵譯「百神」又嫌過於籠統，但從另一個角度看，主角驚愕中隨口呼叫，也無不可。可是“a spirit of health”一詞，本該指獲救的靈魂<sup>61</sup>，卡本却譯為「神靈」，朱本作「善良的靈魂」，邵譯「善神」，大意頗接近，但嚴格點說都有不合，雖然「善神」與同一行中的「惡魔」對襯，很符合原文的效果（隨着的兩行1.4.41-42也是同樣相對的），也不能算理想，田譯「保安的神明」，相去更遠。“goblin damned”譯成爲「造孽的魔鬼」（田）、「惡魔」（邵）、「萬惡的妖魔」（朱）、「妖魔」（卡），雖然所指的幾乎不差，不過當時“damned”一字的用法，大概比今日較保存了原來「受罰下地獄」的字面含義，所以若不譯出，也頗不妥。就各譯本此段看，只有梁本譯出了原義。

在第一幕末尾的一大段戲，以及演員在台上的一番喧鬧，加上台下鬼的捉狹（1.5.136-82），顯然會令伊利沙伯時代的觀眾（特別是文化水平低的站場觀眾）得到感官的滿足，認爲這是不可多得的「笑料」和娛樂成分<sup>62</sup>。這種情形多少符合當時的鬼神觀念以及舞台傳統<sup>63</sup>（見下文），但中國觀眾恐怕很不習慣這些語句：

哈：啊，哈，夥計！你也這樣說嗎？是你在那裏嗎？老實人？

（1.5.150）（梁，50）

哈：“從一處到百處”？我們換一個地方吧：

哈：說得好，老田鼠！你鑽地鑽得好快啊！

好一個開路先鋒！——我們再搬個場。（1.5.156,162-63）

（卡，41）

姑且不論這景後面的一大段是後人加進去的，抑或是當時演員即興的結果<sup>64</sup>，中國觀眾不知道其中背後的傳統（見下文），對於這種

### 3 文化差距的問題

在本該嚴肅的場面中的插科打諢，難免很不以為然，甚至大惑不解，何以鬼要跟人胡鬧，尤其是剛結束一段神秘莊重的對白；何況那鬼又是哈姆雷特的亡父，而哈姆雷特竟這樣無禮稱呼對待，這一點近代莎學家也有不同解釋<sup>65</sup>，可能現代的西方觀眾也一樣感到莫名其妙，但大概當時的觀眾卻不會有不自然的感覺，正如威爾遜指出下列幾點<sup>66</sup>：

（一）整個意象來自採礦，哈姆雷特提及的“old mole”、“pioner”、“truepenny”、“work i'th'earth”等詞都是採礦術語。

（二）按伊利沙伯時代的迷信，認為鬼魂在地下活動，正如礦工挖地道一樣，聲響聞於地面。

（三）哈姆雷特稱鬼為“old mole”、“pioner”等，就是當他為來自地獄的惡魔（“devil”）。

（四）“Hic et ubique”一語，以及換地再三發誓，都從咒法家儀式中來，據說此語有魔力<sup>67</sup>；又發誓三次，每次各自有特別含義<sup>68</sup>。此外，按伊利沙伯時代的戲劇傳統，台上的蓋（“canopy”）代表天或天堂，台下有機關可以讓演員隱遁走動，代表墓穴、地府等等，鬼魂在台下走動叫喊，是舞台傳統上很平常的習慣<sup>69</sup>。又劇中加插幾句拉丁文，是十六世紀英國戲劇常有的，莎氏早期亦多隨俗，在寫《哈姆雷特》時也加入“Hic et ubique”及其他語句，令它更受歡迎<sup>70</sup>。以上種種資料，對於了解這一段戲是不可少的，否則觀眾可能不知台上一番胡鬧為何，但譯者最多也只能譯出每句表面的意思，其餘是鞭長莫及的；梁本註指出全段拙劣不雅，可能並非莎氏手筆，卡本註說明“Hic et ubique”為咒法家語，都很正確清楚，但各譯本都沒法製造出“Hic et ubique”一句對原來觀眾的「娛樂成分」，譯成「到處都有你？」（梁、曹）、「又在那邊了嗎？」（朱）、「無地不來。」（邵），固然不損文意（按本來字面解作「在這裏又在那邊？」或「無所不在」之意，哈姆雷特對鬼第二人稱），但原文中插入了拉丁文造成的書卷味感覺，以及突出令人注意的效果都蕩然無存了，田譯「嚇，到處都有人嗎？」更有誤導觀眾之嫌，因為這句拉丁文原文是對鬼說的，用了「有人」一詞，會令中國觀眾倍感難解。

照伊利沙伯時代傳統舞台上的習慣，鬼魂多穿上一塊布或皮外套登場，但《哈姆雷特》劇中反覆強調鬼出現時身穿甲冑，全副武裝出現，且是先王出征時那一套（1.1.47-49，1.1.60-63，1.2.200-4，1.2.226-30，1.2.255-56，1.4.52），這事頗不尋常，令哈姆雷特即時頓起疑心：

我父親的靈魂披着甲冑！事情有些不妙；我想這裏面一定有奸人的惡計。（1.2.255-56；朱，22）

寰球劇院的觀眾對此很敏感，知道這是重要的線索<sup>71</sup>，這種戲劇效果，在中國舞台上不易製造出來，中國傳統的鬼魂，例如《聊齋》和元明雜劇中的記載，多穿白衣或生平常服，所以鬼在第三幕寢室一景中穿常服（第一四開本3.4.135行舞台導詞註明穿睡袍）<sup>72</sup>，觀眾不會感到意外，鬼首次出現時全副武裝，觀眾除了有點不習慣外，不一定明白到其中緣由，會難以明白哈姆雷特的邏輯，不知道這其實是伊利沙伯時代鬼魂觀念的一部分；各譯本都未提此事，獨是曹譯「陰魂上，全身披掛」。如果不明白這種裝扮的含義，固然1.2.255-56行沒有多大意義，觀眾更會感到第一幕提及此事六次之多，未免累贅，特別是哈姆雷特的反覆追問：

哈：你們說十足是全副武裝嗎？

瑪：          十足是全副武裝，殿下。

哈：從頭到腳？

瑪：          從腳到頭，殿下。

哈：那麼你們看不見它的臉？

霍：看見的，殿下，它把盔面翻起了<sup>73</sup>。（1.2.226-30）

（卡，21）

好像近乎無聊，他見到鬼時第一段話就特別要說他「披起了全身的鋼甲」（曹，1.4.52），以為都是多餘的細節，不知道這都是戲劇效果的一部分，連最細微的描述也不是無的放矢，像以下一短句：

thrice he walked

By their oppressed and fear-surpriséd eyes

Within his truncheon's length, (1.2.202-4)

### 3 文化差距的問題

大部分譯本都沒有指明是“his truncheon”：

- (田) 相隔不滿一警棍遠；(17)
- (邵) 距馬、百兩君僅一棍多地。(猶一箭多地)(15)
- (梁) 相距不過一杖之遙；(31)
- (朱) 他手裡所握的鞭杖可以碰到他們的身上；(19)
- (曹) 離開不過槍桿這般遠；(20)
- (卡) 近到他伸出的統帥棍就可以碰着；(20)

固然譯成「一杖之遙」等可以表示出近的程度，但原文那“truncheon”並非單用來表示距離（邵本註「猶一箭多地」亦太遠），還是進一步證明了鬼的身分和穿戎裝的細節和含義，原來這是指“marshal's truncheon”（統帥的指揮棍），先王統領全國軍隊，屬統帥級，這是全副戎裝的一部分<sup>74</sup>，所以「杖」、「棍」沒有傳達到這含義，「鞭」、「槍桿」相差更遠，卡譯「統帥棍」才譯出了幾方面的意思。本來「毫無疑問，〔鬼穿〕甲冑很能收到異常突出的戲劇效果」<sup>75</sup>，由於主要是背景差距，以及個別譯本的偏差或忽略，這效果不易傳到中國觀眾當中。

《哈姆雷特》全劇中充滿了各式各樣的鬼神稱號，撇開種種詛咒或口頭語如“By Gis and by Saint Charity”(4.5.57)，“in little S'blood”等，以及古代傳統中的神祇像“Hyperion, Mars, Hercules”等留在下文再談，劇中有大量鬼怪神明的名字，是伊利沙伯時代的觀眾很熟悉又慣稱的，以及宗教上與日常生活上時常提及的有關名詞如“God”、“ghost”、“spirit”、“soul”、“devil”等等，如果翻譯時對整套概念認識不夠，下筆前沒有清楚的計劃，只是見一個詞譯一個，信手拈來，譯本上就難免混亂不準確，例如同一名詞指謂翻成幾種譯名，或者用同一譯名代表多種指謂，這加上兩種文化間鬼神觀念的基本差異，結果觀眾混淆不清。以下比較和分析幾個主要鬼神及有關詞彙的翻譯。

第一幕開頭四景之中，各人提及那鬼魂不下十四次，但都未直稱為“ghost”，只叫做“this thing”(1.1.21)，“this dreaded

sight ” ( 1.1.25 ) , “ apparition ” ( 1.1.28 , 1.2.211 ) , “ figure ” ( 1.1.41 , 1.1.109 , 1.2.199 ) , “ image ” ( 1.1.81 ) , “ illusion ” ( 1.1.127 ) , “ spirit(s) ” ( 1.1.138 , 1.1.171 , 1.2.255 ) , “ this present object ” ( 1.1.156 ) , “ the thing ” ( 1.2.210 ) , 這不可能是偶然的, 作者的用意大概是顯示出鬼表現身分前各人的存疑態度, 未能肯定它究竟是何方神聖<sup>76</sup>, 這還可以製造懸疑神秘氣氛, 而在 1.5.4 行鬼開口自表身分後, 各人才直稱它為 “ghost”, 在翻譯時, 這種效果應該保留, 但事實上大部分譯本都未做得到, 表 2 列出了各譯本對這十四個名詞的譯法, 以及人物稱謂中 “ghost” 的譯法, 可見到除了田本之外, 各譯本都用了與 “ghost” 同樣的

表 2：第 1.1 和 1.2 景鬼魂各種稱謂各譯本譯法比較

原 文	田	邵	梁	朱	曹	卞
<b>GHOST</b> ( 人物稱謂 )	陰鬼	鬼	鬼	鬼魂	陰魂	鬼魂
What, has this thing appeared again to-night? (1.1.21)	東西	物	東西	東西	東西	東西
this dreaded sight twice seen of us, (1.1.25)	怪象	景	東西	怪象	景象	怪東西
if again this apparition come, (1.1.28)	怪象	魂靈	鬼物	鬼	怪物	<u>鬼魂</u>
In the same figure like the king that's dead. (1.1.41)	樣子	×	一般	樣子	一模 一樣	一模 一樣
our last king, Whose image even but now appeared to us, (1.1.81)	音容	陰靈	聖容	形象	形狀	露臉
this portentous figure comes armed through our watch so like the king (1.1.109)	怪物	鬼影	物	形象	樣子	鬼影
Stay, illusion! (1.1.127)	幻影	幻物	虛幻的 東西	<u>鬼魂</u>	鬼	影子

### 3 文化差距的問題

you spirits oft walk in death, (1.1.138)	靈魂	×	×	<u>鬼魂</u>	鬼	鬼
the truth herein This present object made probation. (1.1.156)	情形	事實	鬼物	話	事	情形
This spirit: dumb to us, will speak to him: (1.1.171)	精靈	<u>鬼</u>	<u>鬼</u>	<u>鬼魂</u>	<u>陰魂</u>	幽靈
A figure like your father Armed at point exactly, (1.2.199)	鬼影	形影	鬼影	人形	人	人影
where, as they had delivered, both in time, Form of the thing, (1.2.210)	鬼怪	×	鬼物	<u>鬼魂</u>	鬼影	鬼影
The apparition comes: (1.2.211)	靈魂	靈鬼	鬼物	<u>鬼魂</u>	鬼影	鬼影
My father's spirit (in arms!) (1.2.255)	靈魂	靈	<u>鬼</u>	靈魂	<u>陰魂</u>	靈魂

譯名，特別是朱本用了五次（見劃有下線的各譯名），把“illusion, spirit, the thing, apparition”全與“ghost”一樣稱「鬼魂」，這樣既失去原來多姿多采的感受，也埋沒了作者的心思。

說到劇中“ghost”一詞的譯名，各人在1.5.4行之後，都稱它做“ghost”有時亦叫“spirit”，“ghost”一詞出現了七次<sup>77</sup>，除首次（1.4.85）泛指一般鬼魂外，其餘各次都指先王的鬼魂。在人物稱謂中，各譯本分別用「鬼」、「魂」、「鬼魂」、「陰魂」來譯“ghost”，大致上文義沒有大問題。據《莎士比亞字彙》“ghost”一條指出，此詞在莎劇中含義與今日大致相同，當時分指三種對象：

1. Incorporeal being, spirit.
2. Apparition
3. Corpse, ( Ham. 1. 4. 85 )

《牛津英文字典》除了以上3點外，還加上許多點，以下列出大概跟《哈姆雷特》有關的幾條：

1. the soul or spirit.
4. an incorporeal being—1618; a good spirit—1485 an evil spirit—1529.
6. The soul of a deceased person, spoken of as inhabiting the unseen world...
- 7a. The soul of a deceased person, spoken of as appearing to the living. (The prevailing sense. ) ME.
- 7b. An apparition; a spectre—1592.
8. A Corpse.

這跟漢語「鬼」的含義和用法很接近：

(《說文》)人所歸爲鬼。(《禮運》)列於鬼神。〔註〕鬼者精魂所歸。(《康熙字典》「鬼」條)

(《正字通》)鬼、人死魂魄爲鬼。(《中文大辭典》)

人所歸爲鬼，見《說文》《禮祭法》：「人死曰鬼；」又《祭儀》：「衆生必死，死必歸土，此之謂鬼。」(《辭海》「鬼」條)

若單用「魂」字，則未必能包括“ghost”裏「人死後變成」那部分的意思：

「魂」謂人之精神能離形體而存在者也。(《辭海》)

附於形體之靈也。(《中文大辭典》)

如「鬼」「魂」合用，照字義和習慣用法上，可以說是十分理想(當然要找完全吻合情緒聯想、傳統觀念的詞是不可能的)，至於用「陰魂」來譯“ghost”，意義大致相差不遠，可能更加上一些「鬼」所沒有的特色：它肯定這「魂」由「陰」間來，又令觀眾清楚知道這東西是人死後所變，這些來源和本質的因素正好符合劇情。

由表3中所列各次“ghost”的譯法可以見到：大部分譯本都不很統一，在1.5.4, 1.5.96, 1.5.125, 1.5.138, 3.2.286 各次所指謂



### 3 文化差距的問題

表 3：劇中“ghost”一詞各次出現各譯本譯法比較

原文	田	邵	梁	朱	曹	卞
By heaven I'll make a ghost of him that lets me. (1.4.85)	鬼	鬼	鬼	鬼	鬼	鬼
Alas poor ghost*! (1.5.4)	鬼魂	鬼	鬼	亡魂	鬼	幽魂
Ay thou poor ghost* while memory holds a seat In this distracted globe. (1.5.96-7)	鬼魂	鬼	鬼	亡魂	鬼	陰魂
There needs no ghost*, my lord, come from the grave To tell us this. (1.5.125-6)	幽鬼	<u>鬼物</u>	鬼	鬼魂	鬼	鬼魂
It is an honest ghost* that let me tell you – (1.5.138)	<u>靈魂</u>	鬼	鬼	亡魂	鬼	鬼
It is a damned ghost that we have seen, (3.2.80)	陰魂· 魔鬼	<u>鬼物</u>	魔鬼	惡魔	萬劫不 復的鬼	惡鬼
I'll take the ghost's word for a thousand pound ... (3.2.286-7)	陰魂	鬼	鬼	鬼魂	鬼	鬼魂
人物稱謂 (見於「劇中人物」)	魂	鬼	鬼	鬼魂	陰魂	鬼魂
舞台導詞	陰魂	鬼	鬼	鬼	陰魂	鬼魂

\*專指先王的鬼魂

的對象和含義都相同，都是人物稱謂及舞台導詞中的“*The Ghost of Hamlet's father*”，但田與卞本用了三、四個不同的名詞來譯，邵、梁、曹三家都很一貫，只是曹在劇文中一律用「鬼」，人物稱謂和舞台導詞則用「陰魂」（曹本把“*spirit*”譯「陰魂」，見表 4，頁 121），不知何解。

“*Spirit(s)*”一詞在劇中出現近廿次，除了多次是指人的精神或其他之外，至少有十一次是跟鬼神幽靈有關的，其中有六次（

1.1.171, 1.2.155, 1.4.6, 1.5.9, 1.5.182, 2.2.602)肯定是指劇中的“ghost”(見表4中有\*號各處),既然在含義和指謂方面都與

表4:劇中“spirit”一詞各次出現各譯本譯法比較

原文	出	邵	梁	朱	曹	卞
For which they say you spirits oft walk in death, (1.1.138)	<u>靈魂</u>	×	×	鬼魂	鬼	鬼
Th' extravagant and erring spirit lies To his confine, (1.1.154-5)	魔鬼	鬼	遊魂	<u>靈魂</u>	鬼魂	妖魔 鬼怪
And then they say no spirit dare stir abroad, (1.1.161)	精靈	鬼虛	鬼	鬼魂	鬼魂	精靈
This spirit* dumb to us, will speak to him: (1.1.171)	精靈	鬼	鬼	鬼魂	陰魂	幽靈
My father's spirit* (in arms!) all is not well, (1.2.255)	<u>靈魂</u>	靈	鬼	<u>靈魂</u>	陰魂	靈魂
Where in the spirit* held his wont to talk. (1.4.6)	陰靈	鬼	鬼	鬼魂	鬼魂	精靈
Be thou a spirit of health, or goblin damned, (1.4.40)	神明	神	陰魂	<u>靈魂</u>	精靈	神靈
I am thy father's spirit,* (1.5.9)	陰魂	×	鬼	<u>靈魂</u>	陰魂	<u>靈魂</u>
Rest, rest, perturbed spirit!* (1.5.182)	陰魂	靈鬼	陰魂	<u>靈魂</u>	陰魂	<u>靈魂</u>
The spirit* that I have seen May be a devil, (2.2.602-3)	陰魂	魂靈	鬼魂	幽魂	陰魂	鬼
As he is very potent with such spirits Abuses me to damn me; (2.2.606-7)	魔鬼	鬼	鬼	<u>靈魂</u>	×	×

\* 指先王的鬼魂

### 3 文化差距的問題

“ghost”相同，譯本該盡量令觀眾清楚知道所指為同一對象，鑒於本劇鬼魂神靈指謂複雜，用同一譯詞是避免混亂的好辦法（不論是否用譯“ghost”的同一個詞），但事實並不是這樣，在這六次中，沒有一本用同一譯名，田、邵、卞三本分別用了四種不同譯法，梁與朱本也用了三種，曹未風最一致，用「陰魂」（除 1.4.6 行外）。這種不統一的情形很易令觀眾產生困惑誤解。

“god”（“God”，“gods”）這詞在劇中出現了好幾十次，同時由於東西方對神的觀念絕不一致，所以譯本中這名詞很重要。

《牛津英文字典》所載下列兩條，可算是西方人對這觀念的概略：

- I. Pre-Christian senses. 1. A superhuman person ( regarded as masc...) who is worshipped as having power over nature and the fortunes of mankind; a deity. (Chiefly of heathen divinities, but often with a Christian colouring.)
- II. In the Christian and monotheistic sense. The One object of supreme adoration; the Creator and Ruler of the Universe. (Now always in capital G.) O. E.

《哈姆雷特》裏上述兩義都同樣出現無數次，而且用法界限分明，由上下文義可以清楚看出，例如劇中人禱告、詛咒、發誓，都是指基督教一神論的至上神（即上述第 II 義），戲中戲的古劇情節中，及其他作衆數的例子，明顯地屬上述第 I 義，即指諸天神祇。表 5 列出了兩種意義的例子各五個，由此可以見到各譯本中，凡指一神論的都譯成「上帝」，在激動中叫喊的則作「老天爺」，凡指汎神觀念的“god”或“gods”就譯成「神」、「天神」、「神明」等，這種處理方法很符合原文的原則，也符合西方人的觀念。以下討論所選譯名是否適當。（表 5）

各譯本都一致採用「上帝」一詞來譯基督教的唯一至上神（第 II 義）；這個詞在先秦古籍裏中已通行<sup>78</sup>，而且是原始宗教主要觀念之一，「大約上帝為至高無上之權威，亦設官任職。諸神地位權

力，次於上帝，而服從之。此正中國一般平民之宗教的信仰，蓋在古而已然者也。」（馮友蘭《中國哲學史》，頁54。）基督教傳入之後，各教派多採用「上帝」一詞來代表 God，沿用了好幾百年之

表 5：劇中“god”一詞各次出現各譯本譯法比較

原文	田	邵	梁	朱	曹	卞
Before my God, I might not this believe Without the sensible and true avouch Of mine own eyes. (1.1.56-58)	上帝	帝（上帝也）	上帝	上帝	上帝	老天爺
O God, God, How weary, stale, flat and unprofitable Seem to me all the uses of this world! (1.2.132-134)	上帝	天	上帝	上帝	上帝	上帝
With what, I' th' name of God? (2.1.73)	×	帝	×	上帝	老天爺	×
Both to my God and to my gracious king; (2.2.45)	上帝	帝	上帝	上帝	上帝	上帝
And of all Christian soul I pray God. God by you. (4.5.199)	×	上帝	上帝	上帝	上帝	上帝
how like a god: the beauty of the world; (2.2.310)	神明	神明	神明	神明	天神	天神
All ye gods In general synod take away her power, (2.2.497-98)	諸天的 菩薩	×	一切的神祇	天上的 諸神	所有的 神	天神 全體
But if the gods themselves did see her then, (2.2.516)	天上的 神祇	×	天神	×	天上的 諸神	衆神
And passion in the gods. (2.2.522)	天(眼)	鬼神	神祇	諸神	天神	天神
Where every god did seem to set his seal. (3.4.61)	天神們	鬼神	天神	天神	大神	天神

### 3 文化差距的問題

後，本來的道地原始宗教含義給淡忘了，轉而給人「基督徒崇拜的對象」的含義。另一方面，在為數甚眾的華人天主教徒心目中，這詞却有強烈的新教意味，產生了不合正道的聯想。大致上說，在本劇用「上帝」來譯 God，至少表達得出「西方一元至上神」、「基督徒崇拜的對象」兩種概念，所以合乎理想。

曹和卡本偶爾用「老天爺」來譯呼號的語氣，很符合漢語一般口語，觀眾容易理解，唯一值得考慮的就是這地道中國色彩的說法，可能沖淡本劇濃厚的基督教氣氛。

原文各次指上述第 1 義的“god”和“gods”，在翻譯時遇到較少語意方面的困難，這大概是由於中外傳統都有共通的多神觀念，亦即是說彼此都相信在一個至尊神（中國原始宗教的「天」、希臘的 Jupiter、基督教和猶太教的 God）之下，另有眾神各司其職<sup>79</sup>，所以譯本裏用「天神」、「神明」、「天上的神祇」，大致上能令中國觀眾產生相當的聯想，只是各譯本（除了卡本外）所採譯名都很不一貫，這本來是可以避免的，田本譯“all ye gods”（2.2.497）為「諸天的菩薩」，本來含義很符合上下文的要求，因為原文是求天上各神可憐幫忙，而在我國民間，菩薩正是大慈大悲的救援神，可惜這種「轉移」的譯法，在這齣劇裏究竟不大適宜，本節上文已分析過。在 3.4.61 行，曹譯「大神」（「大」可能是「天」字誤植），都是漢語習慣上少有的用法，邵本把古劇詞中的“*But if the gods themselves did see her then, ... / The instant burst of clamour that she made ... / Would have made milch the burning eyes of heaven / And passion in the gods.*”（2.2.516-22）濃縮成：

寡婦號咷悽聲吼。

自非木石總生憐。

如有鬼神嘍戶牖。昭昭天眼洞觀火。……（60）

襲用了我國文學傳統慣用的「木石生憐」、「驚天地泣鬼神」等說法，特別在古劇文內，很易引起共鳴。

《哈姆雷特》裏也多次提到“devil”，“soul”，“angel”等詞，六種譯本絕大部分都分別用「魔鬼」、「靈魂」、「天使」來

代表，尤其是最晚出的卡本，更幾乎完全一貫。這三個漢譯名詞，都是基督教（特別是新教——天主教譯 angel 做「天神」）的正式譯名。偶爾有個別譯本出現不統一的情形，例如田、朱、卡本有一兩次把“ghost”和“spirit”也譯成「靈魂」（見表 3 和表 4），這便與“soul”混淆了。邵本至少用了五個不同的名詞來翻“angel”：「百神」（1.4.39），「明神」（1.5.57），「天使」（3.3.69），「仙班」（5,1.235），「天神」（5.2.359），又有兩處略去了（2.2.310, 3.4.162），雖然譯文讀來十分自然，仍不算符合忠信的原則，而且混淆了原文的神祇系統。

綜合以上的討論，可以看到一個輪廓，那就是“God”，“angels”，“soul”，“devil”等詞，各譯本一致又一貫地採用了基督教（特別是新教）慣用的譯法，可見從二十年代起這些譯名已經通用，觀念也相當深入民間，觀眾的了解不致成爲問題。可是“ghost”和“spirit”等詞，却帶來不少麻煩，因爲（一）劇中的鬼魂身分在某些劇文裏並不明確，例如1.5.125-26行的“ghost”和2.2.606-7行的“spirit”是否專指先王鬼魂，不容易決定；（二）「鬼」、「陰魂」等詞中國早已存在，引起複雜而未必貼切的聯想；（三）漢語裏「鬼」、「陰魂」、「妖魔」、「神明」等詞含義和指謂不夠明確，不像「God——上帝」、「angel——天使」等早成了等義詞，所以譯起來混亂是難免的了。加上各譯本都有同一詞譯多個指謂對象的情形，例如 3.4.67 行的“devil”顯然和 1.5.125 行的“ghost”指兩個完全不同的對象（見表 3 和表 5），但邵本譯做「鬼物」，朱、田、卡三本都一直把“soul”譯做「靈魂」，但在某些例子中，如田譯“apparition”（1.2.211），“ghost”（1.5.138），朱譯“spirit”（1.1.1.4），卡譯“spirit”（1.5.182）等，都同譯做「靈魂」，這造成混淆的現象，梁與曹本把“ghost”譯做「鬼」，但有時原文不是指先王鬼魂，例如“devil”（3.2.127）梁本也譯做「鬼」，曹譯“devil”（5.1.252）也一樣，可見各譯本多少都有百密一疏之處，事實上這齣戲裏的神靈鬼魅名稱之多，種類之雜，確令譯者很難處理。

### 3 文化差距的問題

#### 註 釋

1 布雷德利指出：在各齣莎劇裏，以《哈姆雷特》和《馬克白》最側重超自然主宰的力量，可謂特別富宗教意識，而且《哈姆雷特》較其他莎氏的悲劇更充份利用當時流行的宗教觀念，見《莎士比亞的悲劇》，頁140-41。但布雷德利亦指出莎劇中提及基督教義，多為配合劇情需要，見“Oxford Lectures on English Poetry”，引自《莎學研究現況》，頁91。

2 莎士比亞本人的信仰問題，歷代學者及宗教家一直爭論未有結果；但由作品中看，他大致反映了他的時代一般看法，並未偏向新教或舊教，不過肯定不是清教徒，他對各教派大致採寬大的態度，見《斯托爾莎士比亞研究論文集》，頁249。

3 《莎士比亞與宗教》，頁242，亦見本分節註8。

4 本文所指「基督教」(Christianity)泛指各奉基督為教主的教會和宗派，包括羅馬天主教會(Roman Catholic Church)，又稱「舊教」，新教(Protestant Churches，又稱復原派、誓反教、更正派等)見黎金磐：《基督教專名英漢字典》(香港：聖書公會，1953) Protestant 條。

5 英國國教(Church of England, 或稱Anglican Church)的信仰、組織、禮儀，參見P. S. Tregidgo, *A Background to the English* (London: Longmans, 1964), 頁83-85。

6 詳見N. Rabkin 編 *Approaches to Shakespeare* (New York: McGraw-Hill, 1964) (下稱《莎劇批評的不同角度》)，頁203「編者小序」。

7 例如下文(頁108)所列「鬼」的特徵，可能大部分在《聖經》或教會文獻中沒有記載，不為教會正式承認，更非信仰、教義的一部分，其中第(1)、(2)、(4)、(5)、(6)、(7)、(8)、(9)、(11)、(12)、(15)、(16)各點，多是地域性的民間傳統說法。又如St Charity(4.5.57)，St Patrick(1.5.136)，St Valentine(4.5.46)等典故亦然(見下文3.2.3和4.2.2分節討論)。伊利沙伯時代的戲劇提及宗教事由都習慣將各教派的教義混淆，不獨莎劇為然，詳見《莎士比亞與敵對的傳統》，頁144-47。G. W. 奈特指出《哈姆雷特》是各莎氏悲劇中最不符合基督教義的一齣，見《莎士

比亞與宗教》，頁14。參見《莎學研究現況》，頁115—26。

8 《莎士比亞與基督教義》，頁234；按所謂「基督教」或「基督教義」，其實包括三個層面，即教會和她的教訓，倫理道德、神學思想（參看《莎學研究現況》，頁93），本文集中討論後二者。

9 《莎士比亞的聖經知識》，頁202—3。

10 參見《牛津英文字典》“Dust”條。

11 《莎士比亞的聖經知識》，頁201；《莎士比亞的神》，頁404—5。

12 當時觀眾對劇中人自殺是否合乎天經地義或教規的看法，今日未有定論，莎劇中對自殺一事的态度也不明確，莎士比亞並未一貫按基督教的觀點處理，見Sylvan Barnet, “Some Limitations of a Christian Approach to Shakespeare”，載《莎劇批評的不同角度》，頁224。

13 其實伊利沙伯時代英國人對地獄的認識和印象絕不一致，一方面各教派的說法分歧很大，另一方面自文藝復興時開始，西方人對傳統神學產生種種存疑態度，並發明不少革命性的看法；參見W. Sanders, *The Dramatist and the Received Idea: Studies in the Plays of Marlowe and Shakespeare* (Cambridge: Cambridge U. P., 1968) (下稱《劇作家與所得的理念》)，頁198—99。

14 《實用佛學辭典》「劫」條：「(術語)梵語劫簸之略。譯言分別時節。通常年月日時不能算之遠大時節也。故又譯大時。……劫有二種。一名器世間。……二名歲數劫。」由此可見「劫」本為音譯，初時本指時節，後引申專指不幸事情（例如「壞劫」有三災：風火水，見「劫災」條）。

15 見威爾遜本1.5.11行註，頁160和1.5.136行註，頁164。

16 見威爾遜本1.5.11行註，頁160；照西方宗教傳統說，火是地獄和煉獄的主要特色，莎劇不時提及，見S. Iwasaki, *The Sword and the Word: Shakespeare's Tragic Sense of Time* (Tokyo: Shinzaki Shorin, 1973)，頁213和註3。

17 「原罪“Original Sin”為神學的一種理論，謂各人秉受敗壞之性質，係始祖犯罪之結果云。」見林輔華著谷雲階譯《宗教名辭彙解》（香港：聖書公會，1954）。《莎士比亞與基督教義》，頁250。

18 《莎士比亞與基督教義》，頁250—52。



### 3 文化差距的問題

19 參見 W.R. Elton, "Shakespeare and the Thought of His Age", 載《莎士比亞研究參考資料新篇》, 頁182。

20 例如先秦以孔、孟爲首的性善論主張, 一直支配着歷代中國哲學思想。

21 對於伊利沙伯時代的觀眾來說, 哈姆雷特此處暫不殺王, 其實合乎情理, 亦符合舞台傳統, 見《莎士比亞作品之藝術與匠心》, 頁103; 《哈姆雷特的中心》, 頁374—75註2。又自約翰遜以降, 不少批評家因哈姆雷特這段話而非議他, 認爲他野蠻不仁, 並因此不同情他, 例如《下毒·演劇·比劍》指出此處正是莎氏把哈姆雷特從正面人物變作夕角的轉捩點, 見頁82。

22 各對摺本及第一、二四開本都作 "Swearing" 或 "a-swear-ing", 與游泳無關。

23 還有一點是哈姆雷特聲稱要在王 "drunk asleep" 之時才下手 (89行), 哈姆雷特亦明白指出酗酒絕非有體面之事 (1.3. 8—22), 原來莎劇中常以酗酒爲很大的罪過, 這是莎氏的觀眾清楚知道的 (見《莎士比亞與敵對的傳統》, 頁179); 又在文藝復興時代, 酗酒被視爲一種身心不健全的表現, 見《莎士比亞的悲劇英雄》, 頁79—80。相反地中國人一般並不以酗酒爲嚴重的罪過、病態, 或值得非議的一回事, 劉伶輩可能反會被視作風流人物。

24 《莎士比亞與宗教》, 頁239。

25 同上, 頁223—25。布雷德利則肯定王禱告無效, 並引劇文3.3. 97—98行王自語爲證, 見《莎士比亞的悲劇》, 頁139及註1。G. W. 奈特指出王的禱告雖然未必有效, 但方式與態度則完全正確, 見《莎士比亞與宗教》, 頁15和228。

26 《莎士比亞與宗教》, 頁223—25; 239—42。

27 同上, 頁239。

28 見洛特本, 3.3.56 行註, 頁130。

29 布雷德利強調莎氏的觀眾都相信莎劇中鬼魂是「真實存在」的角色, 而非某劇中人的幻覺, 見《莎士比亞的悲劇》, 頁111—12註1。主張鬼魂爲幻覺者以格雷格 (Walter Wilson Greg) 爲最著, 見《哈姆雷特劇情探討》, 頁58—59。

30 《斯托爾莎士比亞研究論文集》頁235—38。

31 莎氏沒有理由自創或採用反傳統或不合一般觀眾想法的鬼魂理

論，見《哈姆雷特劇情探討》，頁60。

32 《哈姆雷特劇情探討》，頁52及86；《哈姆雷特的中心》，頁151—59。

33 G. W. 奈特是主張鬼魂為邪惡東西的著名莎劇評論家之一，曾多次撰文闡釋這觀點，例如《火之輪》，頁39—40，《莎士比亞與宗教》，頁289；G. W. Knight, *The Imperial Theme* (London: Methuen, 1968) (下稱《君王的主題》)。普羅澤則斷言：「有一點可以肯定，在整個「地窖景」中，那鬼的表現確像惡魔，各學者都爲了這無可否認的事實花費不少筆墨。」(《哈姆雷特與復仇》，頁140。)

34 第1至16點據 *Shakespeare's England: An Account of the Life and Manners of His Age* (Oxford: Clarendon Press, 1962) (下稱《莎士比亞的英國》)，上册，頁535，下册，頁268；《斯托爾莎士比亞研究論文集》，第5章；Reginald Scot, "The Discoverie of Witchcraft", 1584；載《莎士比亞時代英國的生活》，頁53—56。伊利沙伯時代早已有不少關於鬼魂是否真實，又那種人易碰上鬼魂的爭辯，見《莎士比亞的悲劇英雄》，第9章；《哈姆雷特的中心》，頁152—54。

35 史蒂芬森認爲當時一般人相信：必須有人向鬼呼喚正當的名稱，鬼才能開口，所以哈姆雷特初見鬼即逐一稱呼試探：「我叫你哈姆雷特，／先主，父親，丹麥王。」(1.4.44—45，卞，31)，見H. T. Stephenson, *The Study of Shakespeare* (New York: H. Holt, 1915) (下稱《史蒂芬森莎學研究》)，頁217。該書又指出：當時一般人相信，除非他人提到鬼出現的真正動機，鬼不開口，又除非鬼找到合適的人，不會開口，見頁217—18。

36 據普羅澤指出：馬賽勒斯促何瑞修操拉丁語與鬼談話，證明馬賽勒斯恐怕鬼是邪惡的東西，因爲當時傳統說法是只有惡鬼才須用拉丁文驅逐，見《哈姆雷特與復仇》，頁119—20。參見本分節註56。

37 斯托爾認爲伊利沙伯時代傳統的鬼魂每次只讓一個人看到(見《斯托爾莎士比亞研究論文集》，頁211—13)，這大概指一般情形，在《哈姆雷特》劇首幕中即不確，見《哈姆雷特劇情探討》，頁253和註1。

38 雞鳴的象徵意義莎氏的觀眾非常清楚，見《哈姆雷特與復仇》，頁121—22。

39 第17點據《伊利沙伯時代悲劇的主題與習例》，頁18，亦參見《莎士

### 3 文化差距的問題

比亞在寰球劇院》，頁200—3。在中國傳統舞台上也有機械設備和暗門供扮演鬼魂者由台底升上台上現身，這正與伊利沙伯時代的舞台暗合，見 S. W. Williams, *The Middle Kingdom* (New York: Charles Scribner's Sons, 1901)，上册，頁822；《中國劇場史》，頁30。

40 當時對鬼魂的看法分三派（天主教是一派，新教則分傳統派與反傳統派），但莎氏巧妙地盡量折衷各派觀點，讓不論那一派信徒看《哈姆雷特》，都感到鬼魂符合自己的信念，詳見《莎士比亞的悲劇英雄》，頁120—28；參見《莎士比亞百科全書》，“the Supernatural”條。

41 威爾遜認為莎氏塑造這鬼魂的特徵，確費了不少心思，可謂集當時鬼魂傳說與觀念之大成；又劇中曾遇鬼的角色分別代表了當時一般人對鬼魂的不同看法，見《哈姆雷特劇情探討》，頁53，66—75。

42 「不論是哪一個劇種，在傳統戲曲劇目中，總或多或少的有一些鬼戲或出鬼的戲存在着。」（李嘯倉：「論古曲戲曲藝術中的鬼魂問題」，頁14）

43 見「論古曲戲曲藝術中的鬼魂問題」。

44 傳統佛教的鬼有一定的形象：「鬼為六趣之一。」「鬼之種類極多，或如夜羅刹，有通力害人者，或如餓鬼常若渴飢者。」可分三類：「一精媚鬼。於半夜子刻，變化為子鼠等精靈厭媚坐禪之人者。或作少男少女老病之形及可畏等相。……二悼惕鬼。三魔羅鬼。是第六天之魔屬也。」（分見《實用佛學辭典》「鬼神」、「鬼」條。）此外尚有許多不同說法，（見《法相辭典》「鬼趣」條。）關於中國民間對鬼魅的觀念，詳見 J. J. M. De Groot, *The Religious System of China: Its Ancient Forms, Evolution, History and Present Aspect; Manners, Customs and Social Institutions Connected Therewith* (Taipei: Literature House, reprinted 1964)（下稱《中國的宗教制度》），第5卷第2冊第2和3部，第5卷第1冊第1部第15章和第5卷第2冊第2和3部；該書指出在傳統文學中「神」、「鬼」二詞均可指善或惡的東西，另指出鬼有許多不同稱謂，分別指不同性質的超自然物象，見頁465—66。

45 馮友蘭《中國哲學史》（香港：太平洋，1968），頁46—55。

46 其實在中國古代「天」和「上帝」都是指最高治理宇宙的主宰，「上帝」一詞多見於商代甲骨文，「天」這個字則多見於周代鐘鼎銘則，二者大概同義，可能是周滅商後把自己心目中「天」的概念解釋成受

他們統治的商人心目中的上帝一樣；不過由於「天命」觀念的發展，配合着周初至春秋末期人類本身有愈益對其行為後果負責的趨勢，視「天」為一種「人格性」主宰的觀念，漸漸被視「天」為一種具有意志的神祇象徵的看法所取代，而此一神祇象徵含有一項普遍性道德原則（荀子認為「天」是個無識無智的自然過程，毫不神秘）；參見《中國哲學問題》，第5—7章；周憶孚《基督教與中國》（香港：基督教輔僑，未註年份），第2章。

47 勞思光《中國哲學史》第1卷（香港：中文大學崇基，1968），頁19—22。

48 黨晴梵《先秦思想史略》（西安：陝西人民，1959），頁105—7，該書另有論及先秦各家的天道觀念，見第3章第1節，頁68—85。

49 《中國哲學思想批判》（台北：水牛，1958），頁3—13。

50 《中國倫理思想史》，輯入《中國文化講座》第2輯（台北：啓明，1961）。

51 C. K. Yang, *Religion in Chinese Society* (Berkeley: University of California Press, 1961), 頁106—10。

52 其他有關中國古代宗教人神關係及天道的討論，亦見《中國文化的精神價值》，頁21—27；《儒道思想與天主教》第2章。

53 例如李嘯倉所學的幾點：「它們〔鬼魂〕可以飄然而來，飄然而去；可以站在人的面前不為對方看見；可以不為牆壁所阻擋，能隨便走過去……。另外，有的時候却又具有一種不是人所有的一些限制，比如說：它在雞打鳴以後就不能和活人在一起了，一定要回去；」（「論古典戲曲藝術中的鬼魂問題」，頁28。）《哈姆雷特》劇中所表現的鬼魂角色特徵，還有許多地方和中國傳統戲劇相似，例如在性格塑造方面，李嘯倉指出：「〔中國〕戲曲藝術中的鬼魂，特別是那些做為主要人物出現的鬼魂，絕不是以一種概念的化身而出現的，它們都有着自己的性格。在作家的筆下，它們常常是按着人的性格被描寫、被塑造出來的。它們都有着自己的個性……不僅體現着它們的出身、身分和生活教養等等特點，而且也體現着它們純真的感情、頑強的意志。這些，都是照着人的精神面貌來寫的。儘管它們披着鬼魂的外衣；實際上，它們仍舊是反映着人的思想、感情和願望的。」（同前，頁27—28），《哈姆雷特》劇中先王的鬼魂正是如此。冤魂回陽間復仇作為情節的關鍵，《哈姆雷特》也符合中國傳統，參見「我國戲劇的形式和類別」，頁363。

### 3 文化差距的問題

54 第(1)，(2)點與中國傳統舞台鬼魂的形象也沒有衝突，因為中國戲劇的鬼魂角色也不時以生前模樣出現，見李嘯倉引《麒麟帶》一劇中女主角為例（「論古典戲曲藝術中的鬼魂問題」，頁20）。

55 其實所謂「伊利沙伯時代的鬼魂觀念」這說法很易使人誤解，因為在文藝復興時代，人們不再盲目接受傳統教會的說法，而紛紛用想像力和革命的精神去詮釋教義，加上英國宗教改革後，天主教、英國國教、清教鼎立，人們對鬼神世界觀念的分歧自然很大；所以要確切知道寰球劇院的觀眾心目中「鬼」的形象，恐怕沒有可能；參見《劇作家與所得的理念》，頁194-96。

56 見《集註本》1.1.42行註，頁9。斯蒂芬森則反對拉丁語驅鬼的說法，見《斯蒂芬森莎學研究》，頁216-17。

57 見《集註本》1.4.39行註所引各批評家對驚呼的闡釋，頁89。

58 洛特本，1.4.39和40行註，頁36。

59 普羅澤指出第一幕第一景中各人對鬼魂所採的觀點完全是新教的看法，見《哈姆雷特與復仇》，頁118-20。

60 本分節註16；威爾遜本1.4.39-42行註，頁158-59及「導言」頁1ii；普羅澤肯定這鬼魂絕不可能是從煉獄來的，見《哈姆雷特與復仇》，頁135-37。

61 見《集註本》1.4.39行註，頁89；陶頓本1.4.40行註，頁39。

62 梁譯本第一幕註20亦有詳述，見頁55。

63 見威爾遜本第1幕第5景舞台導詞。

64 梁譯本第一幕註20，頁55。

65 自中世紀以還西方美術及戲劇都一直把魔鬼當作丑角處理，對待它的正確方法為加以嘲弄，因此《哈姆雷特》此語調突轉，見《莎士比亞的專業技巧》，頁12；科特里奇也有另一說法，見《集註本》1.5.149行註，頁113。《莎士比亞的神》則從宗教觀點看這問題，見頁386。

66 威爾遜本1.5.149行註，頁164-65。

67 J. A. K. Thomson, *Shakespeare and the Classics* (London: Allen G., 1952) (下稱《莎士比亞與古典文學》)，頁117。

68 威爾遜本，1.5.182行註；見頁165-66。

69 《莎士比亞的專業技巧》，頁10-13；亦見威爾遜本第1幕第5景舞台導詞。

- 70 《集註本》，1.5.156行註，頁114-15。
- 71 威爾遜本1.1.39行舞台導詞。有關鬼魂裝扮及其含義的討論，詳見《哈姆雷特劇情探討》，頁57-60。
- 72 《集註本》3.4.102行舞台導詞和版本說明；《哈姆雷特劇情探討》，頁250和註3。
- 73 鬼出場時所戴的頭盔（1.2.30）也含有深意，見《莎士比亞和他的演員》，頁156-57。
- 74 威爾遜本，1.2.204行註，頁153。
- 75 威爾遜本，1.1.39行舞台導詞；頁144。
- 76 參見威爾遜本1.1.19和21行註，頁144, 1.4.39-42行註，頁158-59，「導言」頁li-lii。
- 77 本文統計各詞出現次數，悉照 T. H. Howard-Hill 編 *Oxford Shakespeare Concordances: Hamlet—A Concordance to the Text of the Second Quarto of 1605-5*（Oxford: Clarendon Press, 1973）（下稱《牛津莎士比亞索引》），亦參照較早出的 J. Bartlett, *A New and Complete Concordance to Shakespeare*（New York: Macmillan, 1963, 初版1894）（下稱《莎士比亞索引》）。後書據寰球版全集（Globe Edition）編成，前書則據第二四開本，故不時有出入，後書較接近本文所據的威爾遜本。
- 78 《尚書》「盤庚」：「肆上帝對復我高祖之德」，「太甲」下：「克配上帝」；《詩》「文王」：「克配上帝」。
- 79 中國原始宗教中「天」或「上帝」之下有各級鬼神，不少為人死後所變，希臘神話中山川土木日月都有神祇主宰，基督教及猶太教在上帝之下，有各級天使及魔鬼。雖然各種文化中的鬼神分類及本質多不相當，其分階級的現象卻無二致。關於莎劇中以其他稱謂代替“God”的情形，見《莎士比亞的聖經知識》，頁266-67。

### 3·2·3 民間傳說

戲劇一向是最接近老百姓的文學形式之一，爲了易於喚起觀衆的興趣，產生共鳴，劇作家每每採用一般老百姓十分熟悉的比喻、意象、典故。祇要能用觀衆心目中固有的概念，了解自會不成問題了。

### 3 文化差距的問題

在《哈姆雷特》中，莎士比亞套用了大量當時流行的民間傳說，使劇文多樣化，也把含義大大濃縮了，切合普羅大眾的口味。

可是對今日說英語的觀眾來說，這些民間傳說大多早已不再通行，甚至來源不可考，這樣反而成了很大的負擔，使部分劇文近乎不可解。對譯者來說，這更是一大難題，碰到了這情形，大概只有採取下列辦法之一：（一）避過，就是把全個典故刪掉，（二）直譯，希望觀眾猜着多少，（三）解釋，不提典故，（四）換例，即用中國固有的類似傳說更代，（五）直譯加上註解。上述最後一法對演出於事無補，第（三）法可能令篇幅大增（《哈姆雷特》本已是莎劇之中最長的，已不宜全本演出），也不妥善。第（一）法違背翻譯把原文文義忠實傳達過來的基本原則，但如不影響情節，未嘗不可以減少因費解造成的情趣方面的損失。第（四）法可遇而不可求，而且用起來中西滲雜，未必符理想，大概由於以上原因，大多數情形下各譯本都採用第二法。

以下討論幾個有代表性的例子，第一個見於賴爾蒂斯在目睹妹妹變瘋後的話：

And, like the kind life-rendering *pelican*,

Repast them with my blood. (4.5.146-47)

（田） 并且不惜和那捨身哺子的鸕鶿一樣，把我的血饗譙他們。（127）

（邵） 如池鵝然。哺之以血。（113）

（梁） 願像輸血哺雛的鸕鶿一樣，用我的血宴請他們。（157）

（朱） 像捨身的企鵝一樣，把我的血供他們暢飲。〔13〕

〔13〕 昔人誤信企鵝以其血哺雛，故云。（128）

（曹） 像是那種自我犧牲的塘鵝似的，

我要用我的鮮血來將他們供養。（129）

（卞） 我不惜學捨身來哺養小雛的塘鵝，

拿血來餵他們。（139）

賴爾蒂斯這句激動中說出來的比喻，是基於中世紀流傳到伊利沙伯時代一種傳說：母塘鵝在食物短缺時，啄穿自己胸部用自己的血哺

親兒，所以賴爾蒂斯說這是牠的本性（“kind”），有人以為這傳說的由來，是因為塘鵝嘴闊大，尤其是下半，用來儲食物餵小雛，嘴內層深粉紅色，張開讓小雛啄食時，看來似血，因此古人誤會<sup>1</sup>。據說這傳說源於早期教會文憲，十六世紀時流傳很盛，宣道時頻頻提及，用塘鵝喻神<sup>2</sup>。當時人認為受了教育的人，應熟悉這類浪漫式的傳統觀念，又莎士比亞好用幼塘鵝喻孝子<sup>3</sup>，所以賴爾蒂斯此語一出，克勞底阿斯便讚他說：“now you speak/ Like a good child and a true gentleman.”（4.5.147-48）<sup>4</sup>。以上大概都是當日寰球劇院中一般觀眾對這比喻的理解。上述克勞底阿斯所說“a true gentleman”一語的原因，不過是一種臆測，一家之言，克勞底阿斯可能尚有其他動機（例如故意誇讚賴爾蒂斯以贏取他的信任等），但也言之成理，若循此解說，則曹（129頁）與卞（139頁）譯gentleman為「上等人」似不符原文的本意，梁譯「大丈夫」（157頁）相去更遠，朱譯「紳士」（128頁），這詞本來與gentleman習慣上用作等義詞，但「紳士」較側重gentleman的地位、身份、儀表方面，未表達出此處所強調的學問修養談吐方面，所以不很貼切，獨是邵譯「雅士」（113頁）強調了這方面的質素，若照上述解釋，「雅士」在文義上雖未包含了gentleman一詞其他方面的意義（例如地位、身份、紳士風度、品格、俠義精神等），却最適合此處上下文的需要。由於中國觀眾不熟悉這傳說，不能領略到其中感人的慈愛行動，整個意象的效果只好失去，賴爾蒂斯的豪語變成幾乎無意義的話。再說到pelican的譯法，朱譯「企鵝」，顯然大有出入，據《辭海》載：「企鵝」是Aptenodytes forsteri，……多棲於南極冰洋中，而《國際大辭典》載PELICAN是pelecanus，「塘鵝屬，……有可以張大之喉囊……。」可見卞與曹本所譯「塘鵝」<sup>5</sup>較為正確。邵譯「池鵝」，似乎不是現代通行的名詞，不及「塘鵝」明確。梁譯「鸛鵲」，田本譯「鸛鵲」，都像科學用專有名詞，按《辭海》「鸛」條：「（Turdus fuscatus Pall）……鳴禽類，……繁殖於西伯利亞等處……。」並有附圖，嘴小，棲枝上，與《國際大辭典》PELICAN條附圖截然不同；又《辭海》「鵲」



### 3 文化差距的問題

條：「見「鵜鶘」條。」，「鵜」條：「亦名鵜鶘……(Pelecanus onocrotalus)……亦單名鵜……頤下有大皮囊……羣棲溫、熱兩帶淺海中。」由此可見，梁作「鵜鶘」，似乎錯了，田譯「鵜鶘」才是賴爾蒂斯所指的鳥類。不過雖然從動物學的觀點看「鵜鶘」很正確清楚，但原文 pelican 却是當時人非常熟悉的鳥類，現代漢語裏「鵜鶘」、「鵜鶘」很少用，觀眾只聞聲不見字形，可能根本不知道是鳥類，或者以為是稀有品種，便會功虧一簣，失去了比喻的作用，增加觀眾了解的負擔，「塘鵝」通俗、無人不曉，可說是各本中的最佳譯名。

在同一場戲較後時，奧菲里阿再入，在各人面前說了大堆瘋話，但其中不乏有道理、有根據的，許多段話都源自民間的傳說和觀念，難怪賴爾蒂斯接連說：「這一段胡說比明白話還有意義。」「這是瘋狂中的說教，把情思和記憶都說得恰如其分。」(4.5.173;4.5.177-78, 梁158頁)譬如她說：

O, how the wheel becomes it! It is the false steward that stole his master's daughter. (4.5.171-72)

(田) 噯喲，這是什麼運命！偷主人家的公子女的却是那個壞管家。(128)

(邵) [歌]……歌和抒聲何其美。僕盜女主輕羞恥。(原文為役夫。即不忠之僕。)(114-15)

(梁) 啊，這歌聲和機輪〔9〕多麼調和！是那個沒良心的管家拐走了主人的小姐。(158)

〔9〕「機輪」原文 wheel 殊費解。Steevens 解做「合唱」，Malone 指陳，或係紡織之輪，紡織者唱此歌謠，歌聲與機聲同作，故云。

(朱) 啊，這紡輪轉動的聲音多麼好聽！是那壞良心的管家把主人的女兒拐了去了。(129)

(曹) 啊，一面紡紗一面唱該多麼好！就是那個騙人的管家的，把他東家的小姐拐走了。(130)

(卞) 噢，翻來覆去，多麼相稱！講的是那個壞良心的管家

偷了他主人家的小姐。〔166〕

〔166〕……“翻來覆去”有的學者解釋是指歌詞疊詞，有的解釋是紡綸（一邊紡紗一邊唱山歌）。壞管家故事，據說無可考。（141）

這段話包含了兩個不同的民間傳說：首句中“wheel”一詞各註釋家都有不同說法，或指「輪唱」，或指「紡紗機輪」<sup>6</sup>，但威爾遜則提出這可能指「命運之輪」，這個解釋頗吻合劇情<sup>7</sup>，如果照這個說法，“wheel”在伊利沙伯時代一般人心目中，已有「命運輪轉」的形象（莎劇中多次“wheel”與“Fortune”連用<sup>8</sup>），就算奧菲里阿本來沒有這含義，觀眾也不難產生這種聯想，這種效果沒法在譯本中完全傳達，因為雖然中國傳統上也有「轉運」之說，習語中有謂「世事輪流轉」，也用風輪做命運轉變的象徵，中國人心目中却未必像伊利沙伯時代的人一樣把「輪」的形象和「命運」直接連起來，各譯本也沒有利用這種中西觀念的吻合處，（按可能未及參考或故意不採威爾遜的說法），直接說出譯「運命」，却沒有傳達輪、轉的意象，卡本不明確地指明究竟是合唱、機輪、抑或命運，而巧妙地用「翻來覆去」代表，可指三者任何一種，也表現出心思。至於這段話末句的典故，各註本都說不可考，而各譯本也照字面譯出，於是又多了一些不可解的劇文，中國觀眾只好當做無意義的瘋話了。

同一景中稍後有一個令人觸目的例子，就是奧菲里阿瘋狂狀態中的一番話，其中列出連串花卉名，似乎含有深義：

There's rosemary, that's for remembrance—prayer you,  
love, remember—and there is pansies, that's for thoughts…  
There's fennel for you, and columbines. There's rue for  
you, and here's some for me, we may call it herb of  
grace o' Sundays—O, you must wear your rue with a  
difference. There's a daisy. I would give you some violets  
but they withered all, (4.5.174-84)

這套「花的語言」，更令不同背景的觀眾感到撲朔迷離，因為本來

### 3 文化差距的問題

對於寰球劇院的觀眾來說，每一句話、每一種花名都是充滿意思，恰如其份的<sup>9</sup>（也見梁、卡等註），照樣譯成另一種語文後，就變成謎語或無意思的瘋話了：

這個迷迭香，是爲了叫你記住我的：求求你，親愛的，你要把我記住：還有些三色堇，是爲了刻骨的相思啊。……

這個茴香是給你的，還有樓斗花：這個芸香也是給你的：這一點留給我：我們可以把叫做星期日的懺情草。啊，你戴着芸香應該有一種不同的神氣。這個延命菊：我本來打算給你一點紫羅蘭，但是它們在我爸爸死的時候都枯萎了。（曹，130）

這段無甚意義的話只能當是奧菲里阿瘋後的胡言。邵、梁、卡本都附有詳細的註釋，但在舞台上這是於事無補的。卡本別出心裁，「爲了一讀（一聽）就有一點印象，譯者在花名上都加了形容詞」（見卡註，141頁）：

這點巧嘴茴香花給你，還有這點邪眼漏斗花。這點苦芸香花給你，留一點給我自己。我們到禮拜天可以叫它慈悲草。噢，你戴起來跟我的戴法不同！這是騙人精雛菊。我本想給你們一點堅貞的紫羅蘭……，（141）。

這不能令中國觀眾也一樣了解劇文，但究竟多少令觀眾較易接受，也無須大大延長篇幅，確比其他譯本勝一籌。

奧菲里阿在瘋狂的狀態中，也提到民間耳熟能詳的傳說多個，而究竟這些故事與劇詞上下文有沒有直接關係，很難肯定，例如以下一段話：

KING. How do you, pretty lady?

OPHELIA. Well, God dild you! they say the owl was a baker's daughter……（4.5.39-41）

最後一句是由一民間故事而來（見梁與卡等註），究竟這與前句和克勞底阿斯的問題有什麼關係，各註家意見參差，有說比喻改變，有說貓頭鷹喻哀悼，或麪包師使她聯想起亡父白色屍衣（4.5.34）等<sup>10</sup>；但若單譯出「鴟梟是麪包舖里的小姐」（田），很令觀眾迷惑，而且文意略有未足；卡譯「他們說貓頭鷹是一個麪包舖老板的

女兒變出來的」，清楚得多，但譯成了廿一字句，未免冗長一點。

在「寢室景」（3.4）裏哈姆雷特對母后的長篇教訓，也不乏類似的例子，以下一個是該景結束前哈姆雷特的比喻：

No, in despite of sense and secrecy,  
Unpeg the basket on the house's top,  
Let the birds fly, and like the famous ape,  
To try conclusions in the basket creep,  
And break your own neck down. (3.4.192-96)

究竟哈姆雷特確實如何用這故事來比喻，各註家也沒有定論<sup>11</sup>，連這寓言的出處也不可考，威爾遜註：「原來故事已佚，但哈姆雷特已清楚述說了大綱……」<sup>12</sup>，恐怕對中國觀眾來說並不「清楚」，像今日西方觀眾一樣，他們聽了這段譯文也不知道哈姆雷特指什麼：

- （田） 祇像那有名的猴子一樣，把鳥籠拿到屋頂上開了，放出雀兒，以想嘗試那個結果，爬到籠子中間，打斷他自己的頸骨倒好些哩。（109）
- （邵） 亦必放籠屋頂、縱鳥飛去。亦如名猿思脫。匍匐樊籠。（亦係一古事。未詳所出。）卒折頸爾。（96）
- （梁） 你不妨到屋頂上拔開鳥籠的拴，把鳥放走，然後學學那著名的猴子自己鑽進籠裏嘗試嘗試，跳出來再跌斷頸子。（133）  
這「著名的猴子」的故事，尚待考。
- （朱） 您儘管學那寓言中的猴子，因為受了好奇心的驅使，到屋頂上去開了籠門，把鳥兒放走，自己鑽進籠裏去，結果連籠子一起掉下來跌死吧。（109）
- （曹） 也還是到屋頂上去打開籃子的蓋，把鳥都放了吧，像那著名的猴子似的，為了證明幾個結論就在籃子裏頭爬，把你自己的頸骨摔斷吧。（110）
- （卡） 你儘管學一只自作聰明的猴子，

### 3 文化差距的問題

爬到屋頂上，打開鳥籠，放了鳥，  
自己來鑽進籠子，作一個試驗，  
結果連籠子掉下來，摔斷了脖子。(118-19)

以上並不是譯者不稱職，而是故事不可考，無計可施，其中“try conclusions”那部分譯出來最難解：「放出雀兒，又想嘗試那個結果」(田)，「爲了證明幾個結論就……」(曹)，「作一個試驗」(卞)等，都未說清楚那故事的來龍去脈，觀眾很難猜到那「結果」、「結論」、「試驗」是什麼；邵譯「亦如名猿思脫。匍匐樊籠」，更漏掉好些細節，還把猿、鳥分爲兩個不同事件，這些歪曲漏譯，令本來難明的典故更不可解；梁譯補充加上「嘗試，跳出來」，眉目清楚得多。碰到了這種情形，譯者最多只能盡能力描述出大概輪廓，最重要的是使譯文可理解，其中細節只好含糊一點了，就這個標準看，以上各段譯文中，梁、朱、卞三家都處理得較理想。

還有一些傳統說法是更加含蓄的，不易察覺；但背景不同的觀眾，却不易明白，例如賴爾蒂斯初見妹妹變瘋時叫道：

O heat, dry up my brains, tears *seven times salt*,  
*Burn out the sense and virtue of mine eye?*  
(4.5.154-55)

除了邵和卞外，各譯本都直譯成「啊熱氣，烤乾我的腦子！加了七次鹽的眼淚，醃瞎了我的眼睛！」(梁，157)，或類似的字字對譯，這可算是盡了起碼的本份，無可非議，但對中國觀眾來說，「加了七次鹽」等語不只無多大意義，甚至覺得滑稽荒謬，而原文「鹹淚」、「醃瞎」等意象，本來是最深悲痛的象徵<sup>13</sup>，各譯文也表達不出，同時「七次」的意義對西方觀眾來說頗爲明顯，這數目有無盡之意<sup>14</sup>，與我國九字數(諧音「久」)相當，可見譯「七次」是很不夠的。邵本未在劇文中表示數目，却用傳統的說法：「淚已成酸」，加上註「(原文鹹至七倍)」(114頁)，上演時不提七次，反而沒有那麼突兀。卡本用另一種辦法去補足這個意思，就是在下一行加上類似的強調說法：

七倍辛酸的眼淚啊，泡瞎了眼睛！

我發誓，定要人家來十倍抵償

害你發瘋的罪過。（141）

多少也補上了“seven times”的「重複」「強調」的含義。

除了這一類含蓄的傳統語義和語用之外，有些劇文提及的名詞，本身都含有傳統說法的典故，“St. Patrick”和“Valentine”就是明顯的例子。後者見於奧菲里阿瘋後所唱的民謠中：

To-morrow is *Saint Valentines day*,

All in the morning betime,

And I a maid at your window

To be your *Valentine*. (4.5.46-49)

[譯文全文見下文頁232]

“Valentine”的故事在西方人盡皆知<sup>15</sup>，但翻成中文，效果至少大打折扣：

（田） 明天是二月十四日，

……

來做你的\*華冷胎。

\*Valentine 者二月十四日所定的情人。（123）

（邵） [歌] 聖碧蓮丁（古時此日為男女擇配之日。早晨首相見者偶。）是詰宵。……聖碧蓮丁願作喬。（110）

（梁） 明朝聖瓦楞坦節〔6〕，

……

來做你的瓦楞坦。（171）

〔6〕 St. Valentine's Day 二月十四日，據英國古俗，男子是日晨最初逅面之女子即為其情人。此種男女求偶的風俗或係源自羅馬之 Lupercalia 亦二月十四日也。

（朱） 情人佳節就在明天，

……

來做你的戀人。（123-24）

### 3 文化差距的問題

(曹) 明天是聖梵倫坦的情人節，

……

做你的情人啊。(124)

(卡) 明朝是伐倫丁節日，[46]

……

做你的意中人。

[46] ……英國有一種古遠的風習，直保持到十八世紀，聖伐倫丁(Saint Valentine)節日清早上男子所看見的第一個女子被認為就是他的真情人。(135)

如果不明白這典故，本景46-72行奧菲里阿的歌和話都近乎無意義，特別是47-48行「大家要早起身……」，50-53行「他起來披上了衣服……不再是女兒身」(卡，135)，都拉不上關係，這是很大的損失，朱與曹本解釋的譯法(直指明「情人節」、「情人」)可以使觀眾一聽即明白，相反地田與梁本譯49行讀起來簡直不可解。另一同類的例子是哈姆雷特在初見鬼魂後，以「St. Patrick」為誓(1.5.136行)，各註家皆認為可能有多種深意，也是譯文無法表達的，留在下文論及發誓作為修辭式時分析(見頁339)。

由以上舉出的例子看來，劇文裏提到民間傳說，個別來說大多數對劇情並不重要，即使完全刪去了，也不會妨礙故事發展。正如莎劇的許多修辭方式一樣，刪去了觀眾反而更容易理解，不致受近乎無意義、不可解的劇文困惑(例如前述3.4.192-96行那「著名猴子」的典故)；但這樣一刪，既不符合忠信的原則，又肯定要犧牲許多繁富的意象、生動的聯想(例前述4.5.171行命運之輪的比喻)，把劇文的含義簡化。譯者碰到這樣的情形，必須權衡輕重，訂下原則，再小心下筆翻譯。

### 註 釋

<sup>1</sup> 見 A. Dent, *World of Shakespeare: Animals and Monsters* (Reading: Osprey, 1972) (下稱《莎士比亞的世界：走獸與

怪物》)，頁110-11；《莎士比亞的英國》上册，頁521。

2 見Marie Boas Hall, "Scientific Thought", 載《莎學研究年刊》，第17期（1964），頁151。

3 《集註本》，4.5.142行註，頁342，註中並引其他莎劇例子為證。

4 洛特本，4.5.143行註，頁168。

5 林語堂《詞典》「塘鵝」條釋"pelican"，這二詞在現代漢語及英語的指謂義可視作相等。《新英漢詞典》（香港：中華，1975）"Pelican"條解釋「鵜鶘又名塘鵝、淘河」。

6 《集註本》4.5.167行註，頁345。

7 威爾遜本4.5.171行註，頁225-26。

8 最著名的是《李爾王》中的："The wheel is come full circle," (5.3.174)，同劇中"Fortune, good night: smile once more; turn thy wheel!" (2.2.180)也十分明顯，此外如《安東尼與克利歐佩特拉》：4.15.44，《亨利第五》：3.6.29-35等。

9 這段「花的比喻」陶頓本解釋得很詳細，見頁170-71；又見《莎士比亞的英國》上册，頁525。又關於各種花卉的含義和伊利沙伯時代所引起的聯想，詳見 J. Kerr 等著 *Shakespeare's Flowers* (London: Longman, 1972) (下稱《莎士比亞的花卉》)中各條；另 A. Dent, *World of Shakespeare: Plants* (Reading: Osprey, 1971) (下稱《莎士比亞的世界—植物篇》)，也分別有詳細說明。

10 見《集註本》4.5.41行註，頁332；E. Sitwell, *A Notebook on William Shakespeare* (Boston: Beacon Press, 1948) (下稱《莎士比亞筆記》)，頁90-91。

11 見陶頓本3.4.193-96行註，頁147；《哈姆雷特與復仇》，頁201註49。

12 威爾遜本3.4.194行註，頁216。

13 見洛特本，4.5.152行註，頁170。

14 見陳祖文：*Hamlet* 4.5.153行註，頁204；又《牛津英文字典》"seven"條A1C行解釋。

15 詳見 P. Harvey 編 *Oxford Companion to English Literature* (London: Oxford U. P., 1973) (下稱《牛津英國文學參考辭典》)，"Valentine Day"條解釋。



#### 3·2·4 文藝

用典是文學創作常見的手法，藉徵引或影射前人的名句或事例，作者往往能達到種種特別的效果：或是濃縮（把前人作品中複雜或多層的含義縮影在自己的作品裏），或是影射、諷刺、或是要喚起共鳴、注意（令讀者、觀眾認出熟諳的語句而提高興趣，加倍留神），同時人們往往把典故看做有權威的說法，作者也可以藉此加強作品的說服力，或是作為意象，加強圖象性的聯想。總之，典故用得恰當，不但能夠使作品更多姿多采，更具吸引，還可以增加文意和內涵的濃度，有時也會使人覺得作品有書卷味，言論持之有故。

莎劇大量引用典故，達到以上各種效果。由《哈姆雷特》所見，莎氏特別著重引用和影射《聖經》，其中理由不難明白：

作為幫助吸引觀眾注意的工具，《聖經》正合用不過。當時許多人都讀過，人人都多少知道其中主要的內容。因此，一句很普通的話，只要加進一些和《聖經》有關連的意思，就會很受注意，本來平淡無奇、沒有什麼戲劇效果的地方，也變得生動，很能吸引觀眾<sup>1</sup>。

但莎氏引用《聖經》，却不是為了「載道」宣揚教義：「……他〔莎氏〕引用《聖經》，完全是為了戲劇效果。他寫作的目的是要娛樂觀眾，……從來不着意教誨或勸人遷善。」<sup>2</sup>但原文引用典故往往令譯者大感為難，而且典故移植到了另一種文化裏，多數失去了原有的作用，甚至產生反效果。典故有時用得含蓄而不着痕跡，譯者很不容易一一察覺，註釋家也未必逐一指出；就算知道某處有典，要找出它的出處與本意，明瞭它在作品所起的作用，也殊不容易。單靠前人註釋批評未必能得到全面的印象，何況即使有註釋批評，各家有時主張亦不一致，譯者只好憑自己的判斷取捨。同時，要重新創造，保存典故的含義和作用，已不容易，要傳達出譯文給予原來觀眾的印象，更是苛刻的要求。最難解決的是在戲劇中，劇文上若未能供給觀眾足夠的資料（不能單靠註釋去補充），觀眾便追不上劇情，若以換例方法，即在譯入語文化中找類似的典故，則並

非時常可找到合適的，就算兩種文化裏果然有類似的典故，通常也涉及種種觀念方面的衝突。就算以上種種問題解決了，也無法保證不同文化背景的觀眾所得到的印象，類似原著觀眾所得到的。所以往往譯本正確翻譯了典故表面的文義，仍起不了原作者預期的作用。

據《莎士比亞的聖經知識》一書所列出，《哈姆雷特》中直接引用或提到《聖經》，不下三十九次<sup>3</sup>，此外還有多處劇文，很可能受《聖經》影響，而且《哈姆雷特》也大量引用教會文獻<sup>4</sup>。在上述三十九次之中，大部分直接取自《聖經》，或把《聖經》原句修改，或把《聖經》某段含義改寫而成。這類劇文多數難令中國觀眾產生莎氏預期的反應，因為就算中國觀眾也熟悉《聖經》，也大多不易察覺，這是由於《聖經》各種中譯本不斷出現，譯本與譯本之間語句形式、譯名等方面差別很大，《哈姆雷特》譯本的譯法又與《聖經》中譯本面貌不很相同，所以整個效果完全兩樣<sup>5</sup>。

譬如說：劇中引用《聖經》的作用之一，就是令觀眾（尤其是當時大部分文盲的觀眾，平日絕少接觸到文學，只在教堂聽到宣讀和解釋《聖經》，誦禱時引用《聖經》）深信某些劇中人物文化水平很高。在39個引用《聖經》的例子之中，竟有28個出自哈姆雷特的口，這很能夠強調他滿腹經綸，慎思明辨，《聖經》成了主角與文盲觀眾之間溝通的工具<sup>6</sup>，可惜這在譯文裏絕難達到，由下面幾個例子可以見到。

在第五幕第一景裏，有兩次提到“the quick”和“the dead”：

HAMLET. 'Tis for *the dead*, not for *the quick*—(5.1.123)

LAERTES. Now pile your dust upon *the quick* and *dead*,  
(5.1.245)

這種「正反對偶」的方式在劇中很普遍，但這句對寰球劇院的觀眾會有特別的親切感和感染力，他們會聯想起「宗徒信經」（“Apostle's Creed”）裏面的一句話“*He shall come to judge the quick and the Dead*”<sup>7</sup>，同時「尼西亞信經」（“Nicene Creed”）

### 3 文化差距的問題

和當時天主教和英國國教用的早禱經文，也有相類的語句<sup>8</sup>，信徒每晨必誦，每週在禮拜時必誦，自然十分熟悉。哈姆雷特和賴爾蒂斯說這兩句話都與《聖經》涵義沒有直接關連，大概影射英國國教葬禮的經文，是一般人耳熟能詳的說法<sup>9</sup>，引起觀眾注意，哈姆雷特可能令觀眾因他引經據典，信服他的學識，賴爾蒂斯則收到誇張、鄭重其事的效果。但這些效果在譯本裏蕩然無存，例如前句：

（梁） 這是為死人的，不是為活人的；（179）

（邵） 茲以守死。非以待生。（129）

除了「死」、「生」的對偶式外，觀眾看不出有什麼特別，次句也差不多：

（梁） 現在你們把死人活人一齊埋了吧，（185）

（邵） 今且生死同埋。（134）

（其他各譯本這兩句都與梁本大同小異。）就文義看，可以說沒有什麼錯漏，但給人的感覺却與原文大不相同，譯本引起的情緒反應要平淡得多。

有些時候莎氏為了做生動的比喻，就採用古典文學的比喻或說法，喚起觀眾鮮明的印象，《聖經》既是當時一般觀眾接觸最多的文學作品，自然最派用場，例如何瑞修形容上天向世人顯露凶兆的情景時說：

and the moist star,

.....

Was sick almost to doomsday with eclipse. (1.1.123.125)

〔全文和譯文見頁218〕

這段話極力描繪一幅天愁地慘的可怕景象，末行用世界末日（“doomsday”）做比喻，指月亮（“moist star”）不再發光，原來這是《新約福音》裏一般人熟知的說法：“and the moon shall not give her light” *Matt.* 24.29)<sup>10</sup>。朱本刪掉了1.1.125行整個意象，改譯成：「月亮被吞蝕得像一個沒有起色的病人」，與原文“doomsday”頗有出入，「沒有起色的病人」也可能是誤解誤譯，把世界末日誤作一個病人的末日。其他各譯本明言世界末日，可是譯本的

觀眾實在看不出世界末日跟月亮殘缺究竟有什麼關係，比較有想象力的觀眾或可以猜着多少；但無論怎樣，總與原來觀眾心目中那種直接又鮮明的印象相距很遠，這是由於英國觀眾長時間浸淫在基督教文化裏，自然容易領會，而中國觀眾却沒有這種條件。

在最後一景裏，哈姆雷特自敘經歷時也用過一個作用相似的比喻：

As love between them *like the palm might flourish*,  
(5.2.40)

表面上看這是個簡單直接的明喻，但原來 *palm* 是《聖經》裏頻頻出現的植物，在《聖詠》第92首就有這樣的句子：“The righteous shall flourish like the palm tree:” (*Psalms: 92.12*)<sup>11</sup>，哈姆雷特上面那句話本來與《聖詠》不相干，但他借用了其中 *palm*—*flourish* 的比喻，令印象更鮮明豐滿。《聖詠》是在禮拜時必唱的詩歌，信眾自然熟悉，印象深刻。但“*palm*”一詞在認知和情緒兩方面的含義，恐怕不是「棕櫚樹」一詞所能保存，因為漢語沒有用這種樹比喻繁茂的傳統，所以連這明喻本身的作用都成問題；因此曹本要加上「密厚」來形容，這跟原文喻意略有出入，否則硬說友誼像棕櫚樹一樣「繁榮」（田）、「茂」（梁）、「繁茂」（朱），在觀眾聽來總是有點不習慣；卞譯「欣欣向榮」倒較有關連性，邵本移換了一個漢語慣用的比喻：「如花開之盛」，可以使觀眾明白全句的本意，而且感到強調的作用，但中國人對花與西方基督徒對棕櫚的印象與聯想，仍有一大段的距離。

有關棕櫚樹的聯想，在全劇第一幕第一景裏也出現過一次，那是何瑞修形容羅馬帝國的話：

In the most high and *palmy* state of Rome, (1.1.113)

[譯文見頁219]

作為形容詞用，“*palmy*”一詞表示「勝利、繁茂」（見《牛津英文字典》第2條解釋，並附引這句做例<sup>12</sup>，各譯本全照這意思譯出無誤，像「羅馬帝國全盛時代」（梁，22）、「富強繁盛的羅馬」（朱，10）等，照字面意義看確是差不多了，但對西方基督徒來

### 3 文化差距的問題

說，「勝利、繁茂」的字義背後，還含孕着《舊約》各書提到 palm 的比喻、以及《新約福音》耶穌入耶路撒冷那種凱旋、光榮、歡欣、喧鬧的景象，莎氏用這形容詞加諸羅馬之上，正是個恰當的比喻，但脫離了基督教的文化背景，棕櫚却不能引起上述的聯想。

劇中還有其他語句，採用較含蓄或隱晦的方式，透過影射《聖經》某些語句，達到特定的效果。近代學者不斷考證發掘，發現《哈姆雷特》劇中有些劇文，出自《聖經》某段或某典故，莎氏把出處本來的含義滲入劇文裏，產生暗示的效果，觀眾熟悉《聖經》原文，就不難意會出背後的意義，例如以下一段不可解的對白：

HAMLET.                   The King is *a thing* —

GUILDENSTERN.       A thing, my lord!

HAMLET.                   Of nothing, (4.2.27-29)

歷代的註釋家都提不出使人信服的解釋，近年威爾遜認為作者其實影射《聖詠》第144首其中一句：“Man is like *a thing of nought*, his time passeth away like a shadow.”(Psalms: 144.4) 所以其實哈姆雷特這話既侮辱克勞底阿斯，又暗示他來日無多<sup>13</sup>，這是引用上句，令觀眾聯想起下句，把下句的含義也加進了劇文中。威爾遜更肯定「莎氏的觀眾完全瞭解這一點[哈姆雷特的瘋話背後有刺]，其中腦筋靈活的，還會津津有味地估莎氏打的這些謎語，就正如現代人做填字遊戲或猜偵探小說結局一樣。」<sup>14</sup>，但如果觀眾不熟悉出處，結果便把譯文當成不知所謂的瘋話，效果就會盡失。例如邵本譯成：

「一物耳。

我殿下。一物哉。

且無物。(101)

確是玄之又玄，令聽者費解，田譯末句為「簡直不是東西」、梁譯「不成東西的東西」、朱譯「一件虛無的東西」，都只表達出哈姆雷特暗示和侮辱的一小部分，卞譯「一無所有的東西」，更可能引起誤解，以為克勞底阿斯的權力受威脅等等，這都是莎劇表達方法的微妙處，是譯者不易克服的難關。

接着的一景裏也有類似的例子，那是哈姆雷特似瘋非瘋地在克勞底阿斯面前胡說八道，但其實隱含着一個目的，例如他與克勞底阿斯的對答：

KING. Now, Hamlet, where's Polonius?

HAMLET. *At supper.* (4.3.16-17)

大多數註本都沒有說明何以哈姆雷特要這樣答，或以爲他只是要引出下句“Not where he eats but where a' is eaten——”(4.3.19)，但這句佯狂語是採用《聖經》常用的比喻，有神宴、降福、蒙召的意思：“Blessed are they which are called unto the marriage supper of the Lamb.” (Rev. 19.9) <sup>15</sup>，即是指普婁尼阿斯已死，對於不熟悉《聖經》的觀眾，就不會察覺到這句話的含義，莎氏運用語言的能力和複雜的層面就表現不出來，譯成「在吃晚飯」(梁、曹)、「吃飯去了」(朱)，都既平凡呆板，又沒有什麼深意。

戲中戲結束之後，哈姆雷特答羅珊克蘭茲的一句話也不容易翻譯：

ROSENCRANTZ. My lord, you once did love me.

HAMLET. And do still, by these pickers and stealers. (3.2.336-37)

伊利沙伯時代的觀眾都知道：(一)“pickers and stealers”指雙手，因為當時英國國教等教會用的《教義問答》(Catechism，入教前必須熟悉的教理課本)中有一句是：“Keep my hands from picking and stealing”<sup>16</sup>，這句話在「堅信禮」時也公開誦唸<sup>17</sup>；(二)哈姆雷特用雙手作誓<sup>18</sup>，(三)並且刺諷羅、吉二人，說他們好說謊，因為教義問答該句下半是“and my tongue from evil speaking, lying and slandering”，而在3.2.360行中他更明言這一點<sup>19</sup>。莎氏影射了這段《教義問答》，就達到了非常含蓄而複雜的效果，這在譯文裏幾乎不可能得到。

(田) 我現在不還是用這一雙偷偷爬爬的東西愛重你嗎?(93)

(邵) 請以檢物竊物之手爲誓。(諷詞迫切)。(83)

### 3 文化差距的問題

- (梁) 我敢以手爲誓。(117)  
(朱) 憑着我這雙扒手起誓。(95)  
(曹) 憑着這些扒手同小偷起誓。(95)  
(卡) 就憑我這雙扒手起誓！(102)

照表面看曹本用「這些扒手同小偷」翻譯“these pickers and stealers”，是逐字對譯法，但譯文裏全句的含義，却與原文大有出入，因爲原文是個比喻，用“pickers and stealers”指說話者自己的雙手，但從上下文看，讀者不可能知道原文所用典故，無法聯想起雙手，只會照字面解，於是「這些扒手同小偷」好像是別的一些人了。其餘各家都譯出了雙手的意思，邵、梁、朱、卡更道破了，這固然很清楚明白，却違反了作者含蓄的本意，也不很符合哈姆雷特一向瘋瘋癲癲佯狂似是而非的說法，而且梁的「以手爲誓」，把一連串聯想都省掉，而朱、卡的「這雙扒手」意思又不明確，因爲照漢語一般用法，「扒手」指一種人，不能指雙手，所以用「這雙」去形容，頗爲費解。田本沒有明指雙手，但若演員及時作出明顯的配合動作，觀衆倒會清楚了解，譯本可以同時用註釋的方法向讀者說明，在能夠以動作輔助文意的情形下，像田氏在這例子裏一樣：保存原文的含蓄，總比道破或者省略勝一籌，因爲戲劇究竟是視聽並重的表達形式。（田譯「一雙偷偷爬爬的東西」，其中「爬」字意義不符原文，與「偷偷」連在一起，含義不明確，除非這是「扒」字手民之誤，又作別論。）

由於《聖經》一向被視爲神對世人的言訓，其中所包含的道理信衆不敢輕易懷疑非議，所以在劇裏只要引《聖經》的話，觀衆會易於接受，以爲是不易之理。在《哈姆雷特》裏，這種手法屢見不鮮，例如哈姆雷特著名的討論人的價值那段話：“What a piece of work is a man…”（2.2.307-11），就有《聖詠》第八首的影子<sup>20</sup>，賴爾蒂斯痛罵僧人的話：“I tell thee, churlish priest, /…thou liest howling”（5.1.234-36），令觀衆想起《福音》記載耶穌對祭師的話<sup>21</sup>，這樣更感到淋漓盡緻，罵得有道理。又如在討論人生和命運的一番話後，引用《聖經》記載耶穌的說法：“

There is special providence in the fall of a sparrow” ( 5.2. 217-18 )<sup>22</sup>，更顯得有說服力，甚至促使觀眾與主角認同起來，這種態度對劇終高潮前急轉直下的轉折點，非常有幫助，譯成了中文：「一隻雀死，也是天命，」（梁，196），「一隻雀子的死生，都是命運預先註定的。」（朱，162），聽來也很言之成理，意義明朗，熟悉《聖經》的觀眾甚至可以多少聯想起《福音》原文的語句，但劇文本來突出又有力的效果，始終相差很遠，由於這句話在劇中非常重要，這個損失可不輕。

此外，劇中還有許多語句是暗中影射《聖經》語句的，作用也是在情節重要的關頭，加重觀眾的共鳴和反應，但就算譯者有充分的理解、有可靠的註釋，也會感到鞭長莫及，例如哈姆雷特臨終最後一句話：

——the rest is silence. ( 5.2.356)

看來很簡單，但翻譯時也引起問題：

（田）——阿，其餘都是沉默。（170）

（邵）——萬事休哉。（151）

（梁）——沒有別的可說了。（202）

（朱）——此外僅餘沉默而已。（169）

（曹）——剩下的就是永遠的緘默了。（171）

（卡）——另外就只有沉默。（327）

這句話很扼要而含義深遠，尤其是一個臨終的人說及“silence”，可引起很多哲學的討論<sup>23</sup>，同時這句話能令伊利沙伯時代的觀眾聯想起多處《聖經》上類似的話<sup>24</sup>，而以沉默喻死亡也是當時常見的，但譯成了中文：「其餘都是沉默」（田）、（朱）却是很費解的話，卡譯「另外就只有沉默」含義也一樣不清楚，舞台上唸起來效果恐怕異常不理想。

除了引用和影射《聖經》原文之外，莎氏又在劇文裏屢次提到《聖經》裏的故事和人物事蹟等，利用這些為一般觀眾所熟識的材料來增加戲劇的效果。

在寢室一景中鬼魂的出現掀起高潮，哈姆雷特對后描繪鬼的形



### 3 文化差距的問題

態時說：

His form and cause conjoined, *preaching to stones,*  
*Would make them capable.* (3.4.126-27)

這句話最後部分不必完全說盡，觀眾已經知道他所說的“capable”這形容詞是指“of crying”，因為《福音》裏耶穌的名句：“the stones would immediately cry out.”（*Luke*, 19.40）也有類似的比喻<sup>25</sup>，對於中國觀眾來說，對《路加福音》的聯想並不容易得到，例如譯成：

（梁） 他的樣子，再加上他的冤情，木石都要為之感動。  
（130）

（邵） 情態相符。頑石且悲。（94）

也可以產生相當的共鳴，因為中國傳統也有用木石來比喻感情麻木的說法（《晉書》：「此吳兒木人石心也」，成語也有「木石心腸」），概念相當接近，就是說碰到極端悲慘或誠意的情景，無生命的物件也會感動（例如「精誠所至，金石為開」），但二者的聯想總有不同，而一個源出《聖經》裏神的兒子的設喻，在信徒心目中自然有特別的印象和地位。

在本劇另一個高潮中，克勞底阿斯想向天懺悔，但始終辦不到，他那段自白一開始就提到自己的滔天大罪：

O, my offence is rank, it smells to heaven,  
It hath the *primal eldest curse* upon't,  
A brother's murder! (3.3.36-38)

對於不熟悉《聖經》的，第37行全不可解又沒有作用，但莎氏相信他的觀眾會知道，這是指《舊約》所載人類最早歷史的一件事蹟，也是人類首樁暴行<sup>26</sup>，只是不曉《聖經》的觀眾，就不容易明白：

（田） 這殺兄的大罪，受着原始的咒詛！（《聖書》上該隱弑兄）。（98）

（邵） 予弑兄之賊也。（88）

（梁） 這是天地間最初受咒詛的頭一件事，謀殺親兄！（122）

(朱) 我的靈魂上負着一個原始以來最初的咒詛，殺害兄弟的暴行！(99)

(曹) 我犯下了開天闢地以來最老的罪——謀害親兄。(99)

(卞) 我受了深重的最古老的詛咒，〔36〕因為犯殺兄的罪行！〔37〕

〔36, 37〕指《舊約》《創世紀》所載該隱(Cain)殺兄受上帝詛咒事。(107)

田譯「受着原始的詛咒」很費解，就算連註一起讀也不易看出何以這詛咒是「原始的」，梁、朱、曹三家也不能令觀眾知道何以這「詛咒」或「罪」，算是「最初」或「最老」的，卞本如不讀註解也一樣難明，所以原文中本來是印象鮮明的說法(“the primal eldest curse”)，變成了理解的包袱，邵本把它刪去，不致加添難解的累贅材料，却失去了原文的強調和比喻效果，令含義簡化，變得很平板。

這樁「天地間首宗兇案」，第五幕墳場一景中哈姆雷特也提到：

how the knave jowls it to the ground, as if “twere *Cain's jaw-bone*, that did the first murder! Thi might be the pate of a politician, which this *ass* now o'er-eraches; one that would circumvent God, might it not? (5.1.76-79)

其中涉及複雜的典故和雙關含義，除了以上一段所述《創世紀》記載該隱殺兄的事蹟外，還包括伊利沙伯時代傳說：該隱行兇的工具是一塊驢骨，所以下文5.1.78行提到驢子(上文57行也提到驢子)；後來當上帝問該隱他的兄長亞伯( Abel )在那裏時，該隱企圖瞎扯隱瞞上帝，所以這段末句說“circumvent God”(79行)<sup>27</sup>，另外當時英語字源方面該隱的名字也和「顎骨」一詞扯上關係<sup>28</sup>。這樣複雜的含義編織在一段話裏，譯者實在吃不消，而且中國觀眾對這個《聖經》典故和有關的傳說沒有印象，聽來不免趣味大減：

(邵) 而豎子拋之墜地。如擲鏗鶯腮骨。是乃世上首先犯殺

### 3 文化差距的問題

者。或者此爲宵小頭顱。昔能欺罔上帝。今則被庸下人所戲弄。豈不然歟。(127)

(朱) 瞧這傢伙把它摔在地下，好像它是第一個殺人兇手該隱〔14〕的顎骨似的！它也許是一個政客的頭顱，現在却讓這蠢貨把它丟來踢去；也許它生前是個偷天換日的好手，你看是不是？(144)

〔14〕該隱(Cain)，亞當之長子，殺其弟亞伯( Abel )，見《舊約》《創世記》。

都把全段多層次的表現手法，削減成單層面的敘說了(關於這段話裏雙關字義的問題，見下文4.2.2分節討論)。

莎士比亞在《哈姆雷特》劇裏引用了不少古代文學和傳說裏的人物和事蹟，特別是古希臘和羅馬的作品，用來比喻劇文中提到的事情；這些古典的比喻令劇文加添了想像的層面，在當時觀眾心目中或多或少喚起種種聯想，幫助他們理解劇情，起着相當的作用。在伊利沙伯時代，這些古典文學就是教育的主要課程<sup>29</sup>，莎氏運用其中的典故，特別容易引起觀眾之中學識水平較高人士的共鳴，所以這些典故除了發揮比喻或意象的作用外，還令劇文增加書卷氣，成爲修辭的重要技巧。此外，傳統的戲劇也多引用古典事蹟作倫理哲學基礎，尤其是希臘的戲劇，影響伊利沙伯時代的劇作家很大<sup>30</sup>，所以莎劇裏的古典典故，佔有特殊的地位。

在翻譯時，處理這類古典的比喻有三種辦法：一是音譯，用譯入語的音節模擬原文人名、神名、地名等的讀音；二是義譯，自創新詞，或用原有的一般詞彙來代替；三是換例，用譯入語文化裏相當的典故或人物來代替。此外也可以在上述辦法之外，加以補充的翻譯，或用註釋補充譯文裏不能充分表達的資料。這些方法的不同效果和利弊，可以從下面分析的幾個例子中見到。

哈姆雷特第一個獨白裏，提到母后改嫁叔父一事時，認爲她既於禮不合又有眼無珠，因爲他相信叔父遠不及亡父，就用了希臘神話裏的典故，用“Hyperion”和“satyr”分別比喻二者：

So excellent a king, that was to this

*Hyperion* to a *satyr*, (1.2.139-40)

“Hyperion”是傳說裏泰坦神族的日神（或說是日、月、晨等神祇之父）<sup>31</sup>，號稱最美的男性神祇。“Satyr”則是一種山精，是類名而不是個別名，半人（男性）半馬（在羅馬神話中改為半人半山羊）<sup>32</sup>，縱情酒色，後世就以之沉迷肉體感官享樂和象徵。在伊利沙伯時代的人看來，哈姆雷特這比喻大概十分適合他對亡父和後父二人的印象。上述三種不同的處理方法，都可以在六個譯本中分別找到：

（田） 擊他和現在這個相比，好像日神之於羊精；（14）

（邵） 與今者（其叔）較。奚異太陽之光華。比魑魅之猙獰。（12）

（梁） 比起現在這個，恰似太陽神和羊怪之比；（29）

（朱） 比起這一個來，簡直是天神和醜怪；（16-17）

（曹） 比起這個來，簡直是太陽神比妖怪；（17）

（卞） 比起這一位，簡直是海庇亮比薩徒；〔140〕

〔140〕海庇亮（Hyperion）希臘神話中的太陽神，號稱最美的男性神祇；薩徒（Satyr），山精，形狀是半人半馬（在羅馬神話中改為半人半山羊），以淫佚著名，因此後世也常以此名稱色鬼。<sup>33</sup>（17）

在這一句譯文裏，卞之琳把兩個古典神名分別音譯成「海庇亮」、「薩徒」，其餘各家都義譯，邵本還加上補充，用「光華」形容太陽，「猙獰」形容魑魅，而在各義譯的例子之中，貼切與專指的程度也有分別，譬如朱譯「天神」和「醜怪」都是異常廣泛的名稱，無法令觀眾認同原文所專指某類或某個特別的神，曹譯「妖怪」與邵譯「魑魅」也一樣，田與梁都用專指名「太陽神」、「羊怪（精）」，這樣可給觀眾產生某種聯想，同時由於我國古代的傳說很少提到羊，觀眾清楚知道這是外國文化的產物。再從上文下理中知道這「羊怪（精）」是與太陽神相對的，既然世上絕大多數民族都歌頌太陽，當做光明、溫暖、生命的象徵，那麼羊怪自然不是好東

西。

在同一段話裏，哈姆雷特又用了另一個古典比喻，但在比喻之後還加上形容片語：

.... frailty thy name is woman!

A little month or ere those shoes were old

With which she followed my poor father's body

*Like Niobe all tears,* (1.2.146-49)

這也是個英國文學上著名的比喻，“Niobe”是希臘神話裏的角色，為子女被殺而哭<sup>34</sup>；各譯本處理這比喻的方法，沒有一個完全相同，上文提到各種辦法如音譯、義譯、換例、補充、註釋，都可從這些譯文中找到：

(田) 乃至她像賴阿碧夫人一樣滿身都是淚地……：(14)

(邵) 儼如華周杞梁之妻。(原文引Niobe典。據《神仙傳》云Niobe係錫伯王(King of Thebes)某之妻。七子七女均為Appollo等射殺。自請化為石。臨陽則淚。此係哭子之典。非哭夫也。特稍為變易。)涕泗縱橫。(12-13)

(梁) 像是奈歐璧〔10〕一般哭得成個淚人兒，(29)  
〔10〕Niobe乃希臘神話Tantalus之女，嘗自誇所生子女多於Leto。Appollo與Artemis乃殺其子女。Zeus並使變為巖石，至夏季則流淚不止。

(朱) 她哭得像個淚人兒似的，(17)

(曹) 哭得淚人兒似的，像一座瀆水的石像：(17)

(卞) 她像淚人兒一樣。(17)

田與梁本先音譯“Niobe”，然後再譯出“all tears”(「滿身都是淚地……」(田)，「哭得成個淚人兒」(梁))，梁本把“tears”交代了兩次：「哭」、「淚人兒」，還用註釋說明“Niobe”的典故。曹本也同樣用「哭得淚人兒似的」交代兩次，不過却不是音譯“Niobe”，而是義譯這典故的一部分，而且不大準確(「瀆水的石

像」跟流淚的巖石相差很遠）。朱與卡本刪去了典故，只算是直譯了原文形容片語“all tears”的一部分，二者的分別在於朱本交代了兩次：「哭」、「淚人兒」，卡本只一次。邵本却換上了一個中國古典的比喻（見下文詳述）。爲了清楚比較各家處理方法，現把上述各點表列如下：

表 6：Niobe 一典處理方法比較

原 文	Like Niobe	all tears	
	( 古典比喻 )	( 形容片語 )	
田	音譯	直譯	
邵	換例	直譯	註釋
梁	音譯	直譯兩重	註釋
朱	×	直譯兩重	
曹	義譯(不全)	直譯兩重	
卡	×	直譯	

單就演出時觀眾是否容易了解這個因素來說，音譯是最不理想的辦法。拿“Hyperion—a satyr”這個比喻做例，卡本把兩個詞都音譯出來，觀眾沒有註釋可以看，又沒有其他舞台技巧（例如演員的表情、手勢等）可以輔助了解，不可能明白。其餘五個譯本都用義譯法，就沒有這個問題。再看表 6 所列出各家處理“Niobe”這個典故的方法。因爲原文本來就有“all tears”的解釋，譯了出來，觀眾便知道是比喻哭泣，原文那個典故有沒有譯出來，反而沒有那麼重要了。這個“Niobe”的比喻涉及好一大段故事（見上文引梁本註），要在譯文裏寥寥幾個字說明人物、情節、比喻什麼，是不可能的；唯一採用意譯法的曹本，也非捨掉大部分故事不可，而究竟該

### 3 文化差距的問題

捨掉那些細節，譯者不容易決擇。田與梁本音譯“Niobe”，只增加了觀眾理解的負擔，效果反而不及刪掉這部分（朱與卡本）理想。邵挺找了一個中國固有的典故來替代，還特別說明這個比原文那個更適合上下文的需要，因為“Niobe”只是個哭泣的形象，原來的故事女主角為喪子而哭，哈姆雷特提到的事却是母后哭亡夫，所以邵本「特稍為變易」，用「華周杞梁之妻」更代。這是春秋時代的事蹟，《左傳》和《孟子》都有記載<sup>35</sup>，中國歷代文學都有引用<sup>36</sup>，所以並不難懂。照翻譯原則說，改善、更正原文，使超越了譯者的本份，但為了使觀眾清楚明瞭原文的語言效果，邵挺的辦法也是可行的（假定當時中國的觀眾果然熟悉「杞梁妻」的典故）。換例法是較早期漢譯西洋典籍常用的辦法，在讀者和觀眾對外國事物所知不多的時代，也是權宜之計。不過要丹麥王子說出「華周杞梁之妻」這種話，觀眾難免覺得古怪，所以這樣做也是利弊參半。

在「寢室景」裏，哈姆雷特也一連串提到四個古典神祇，用來描述先父的儀容：

See what a grace was seated on this brow—  
*Hyperion's* curls, the front of *Jove* himself,  
An eye like *Mars* to threaten and command,  
A station like the herald *Mercury*,

New-lighted on a heaven-kissing hill. (3.4.55–59)

這句話裏 *Hyperion*，*Jove*，*Mars*，*Mercury* 等詞，原本都是古希臘神話裏的神祇名稱<sup>37</sup>，對於不熟悉這類典故的觀眾，音譯這些名字是完全沒有意義的，所以大部分採音譯法的譯者都另外加上註釋，例如梁、卡，或是加上形容詞，例如孫氏除了音譯查荷、馬司外，還分別冠以「天皇」、「戰神」等。其他譯者都一一義譯，如「太陽神」、「軍神」等，其中邵氏把 *Mars* 和 *Mercury* 分別譯成火星、水星，是誤會了原文所指的對象，因為這些星以希臘神名命名，哈姆雷特這比喻指的顯然是神而不是星。（見註37）。

劇中有些古典比喻，譯者一致採用音譯法，例如第三幕第二景哈姆雷特的自語：

O heart, lose not thy nature, let not ever

The *soul of Nero* enter this firm bosom.

Let me be cruel not unnatural. (3.2.396—398)

他用古羅馬暴君 Nero 的事蹟比喻弑母的傾向（精神）<sup>38</sup>，而 Nero 的母親曾毒害親夫<sup>39</sup>，由於句中並無其他詞可以暗示這比喻的含義（像前例“Niobe”之後有“all tears”），單靠音譯這名字，對觀眾不能產生多大意義：

（田） 切莫讓乃羅皇帝的靈魂闖入這個堅固的胸里來；（96）

（邵） 勿使那律（使母致殺之古人。）靈魂。投吾胸次。（86）

（梁） 莫讓尼羅〔20〕的心靈鑽進我的胸膛，（120）

〔20〕尼羅（Nero）置其母 Agrippina 於死。

（朱） 永遠不要讓尼羅〔12〕的靈魂潛入我這堅定的胸懷；

（98）

〔12〕尼羅（Nero），古羅馬暴君，曾謀殺其母。

（曹） 絕不容許尼羅暴君的那種良心浸害了這堅定的意志；

（97）

（卞） 不要讓尼羅的靈魂鑽進我堅定的胸懷。〔356〕

〔356〕尼羅（Nero）是古羅馬殺母暴君。（104）

在這句中除了 Nero 的典故有重要性（詳見註39）外，原文“Let not ever the soul…enter this firm bosom”也是比喻的說法，所以若照字面直譯，變成「不要讓／尼羅的靈魂鑽進我堅定的胸懷」（卞，其餘各本除曹外大同小異），觀眾很難臆猜到其中的含義，梁及邵本更漏譯“firm”一詞。曹本加上「暴君」，點出尼羅的身份，但也未說明典故究竟指的是什麼；「那種良心浸害了這堅定的意志」一句，意義不明，原文“soul”本來指「意念」，漢語「良心」引起的聯想很不相同，「浸害」二字連用很少見，可能是「侵」字之誤，否則意義不清楚。

《哈姆雷特》全劇裏，古典比喻<sup>40</sup>先後出現三十六次。表7把它們全部按出現次序羅列，並比較各譯本的處理方法。表中註明每



### 3 文化差距的問題

個譯本採用的辦法，音譯者用「T」(Transliteration)代表，義譯者用「M」(Meaning)代表，換例者用「S」(Substitution)代表，刪去典故者用「/」代表。此外凡譯文中有形容典故的詞、片語、子句等，不論原文是否有相當的詞或片語等，表中概用「q」(qualifier)代表，凡註釋典故者用「n」(notes)代表。(表中祇比較各譯本採用的方法，至於音譯、義譯、換例是否貼切或正確，各方面效果是否相符，不能從表中看出來。)

表中除了紀錄各譯本處理古典比喻的方法外，還在每個古典比喻之後，加上批評的符號，以下分演出、閱讀、研究三方面的效果一一討論：

(一) 如果譯本用來上演，音譯(T)不是好辦法，因為觀眾聽到連串本身無意義的字，會摸不着頭腦，影響到整番話的理解，例如「亥披利恩的鬢髮，喬武的前額，像馬斯一樣……」(朱，3.4.56-58, 104頁)，只會苦了觀眾<sup>41</sup>，若在音譯之外加上形容詞(q)，如「有天皇查荷的外表，有戰神馬司的一副奕奕的神情」(孫，3.4.56-57)，則理想得多。換例法(S)很容易得到觀眾接受，引起共鳴，可是也容易引起原文所無的聯想，甚至不倫不類—例如教丹麥王子說「儼如華周杞梁之妻」之類。刪略比喻的不良後果可大可小，始終不是正途；註釋(n)當然用不着，無須贅言。相形之下，義譯(M)較為理想。綜合上述各點，只有義譯、換例、形容補充，原則上才能達到上演所要求的效果，表中用「★」號代表。

(二) 如果翻譯的對象是一般讀者，譯本是拿來做消閒讀物用的，上述的情形也會同樣出現，只是有兩點差別：其一是註釋可以派用場，雖然一旦濫用，勢必惹人討厭；其二是讀者有機會翻看先前的劇文，不愁因為聽不清楚某句話而影響理解，這即是說音譯雖然同樣不能達意，不良的後果却沒有那麼嚴重。因此不管採用義譯、換例、形容補充，甚至註釋，效果都應該不錯，表中用「◇」號代表。

(三) 如果譯本是用來做學術研究用途的，情形就大不相同。

正如前文指出：義譯和換例固然容易得到觀眾讀者接受，卻不免帶有不精確或歪曲的成份；學術研究要求詳備可靠的資料，趣味性不大重要，只有加註釋，才能使研究者確切知道比喻的出處，讓他們可以追查，達到較全面的理解，所以表中把音譯加上註釋（Tn）及義譯加上註釋（Mn）的例子，附上「▲」號，表示符合學術研究的需要；一般來說，如果古典比喻為譯入語文化裏面大多數人了解，又有了大眾熟悉的音譯譯名，翻譯時自然無需加註釋，但《哈姆雷特》劇中卅六個古典比喻中，卻沒有這樣的例子，所以音譯之外仍該加註，才符合學術研究的需要。

由表7統計的結果看，若上演這六個譯本，邵和梁本令觀眾對古典比喻了解最不成問題，其餘各本在這方面略遜一籌，這是因為邵氏較少用音譯法，而多用義譯，並不時加入形容詞句去補充含義，梁氏也在不少音譯的例子加形容詞句，又從不刪略。在閱讀方面，卞、邵、梁三本令讀者理解最多，因為除了以上列出的原因外，卞與梁本大量用註——卞氏在36個比喻中註了28個。但說到學術研究方面，却是梁和卞本交代得最清楚，原因是這二家在一半以上的例子中，用音譯加註釋法（梁本19次，卞本23次）；相反地田與曹本大量用音譯法而不加註（田本22次，曹本23次），讀者無法憑音譯追尋出處，所以不符合學術研究的需要。邵與卞本較多用換例法（2次），但卞之琳兩次都是在戲中戲的擬古體劇文中。綜合以上統計，在處理古典比喻方面，大致上以邵、梁、卞三本的方法較可取，曹本較不如理想。

以上的比較只顯示出某譯本所採用的原則，却不表示譯文實際所產生的效果，因為除了所採的原則外，還有不少其他因素，例如上下文的呼應，尤其是譯出來的內容和註釋是否有偏差等，這都不能用統計的方式絕對地表示。

表 7：古典比喻處理方法比較

行碼	古典比喻	出	邵	梁	朱	曹	卞	孫
1.1.124	Neptune	M ★◇	M ★◇	M ★◇	M ★◇	M ★◇	M ★◇	M ★◇
1.2.140	Hyperion	M ★◇	M ★◇	M ★◇	M ★◇	M ★◇	T n ◇▲	T n ◇▲
1.2.140	Satyr	M ★◇	Mq ★◇	M ★◇	M ★◇	M ★◇	T n ◇▲	T n ◇▲
1.2.149	Niobe	Tq ★◇	Sq ★◇	Tqn ★◇▲	Mq ★◇	Mq ★◇	M ★◇	M ★◇
1.2.153	Hercules	T	T n ◇▲	T n ◇▲	T	T	T n ◇▲	T n ◇▲
1.4.84	Nemean lion	Tq ★◇	Tq ★◇	Tqn ★◇▲	T	M	Tqn ★◇▲	Tqn ★◇▲
1.5.33	Lethe	M ★◇	M n ★◇▲	M n ★◇▲	M ★◇	M ★◇	Mq ★◇	Mq ★◇
2.2.364	Hercules	T	T n ◇▲	T n ◇▲	/	/	T n ◇▲	T n ◇▲
2.2.396	Rocius	Tq ★◇	Tqn ★◇▲	Tqn ★◇▲	Tq ★◇	Tqn ★◇▲	Tqn ★◇▲	Tqn ★◇▲
2.2.405	Seneca	Tq ★◇	T n ◇▲	T n ◇▲	T	Tqn ★◇▲	Tqn ★◇▲	Tqn ★◇▲
2.2.405	Plautus	Tq ★◇	T n ◇▲	T n ◇▲	T	Tqn ★◇▲	Tqn ★◇▲	Tqn ★◇▲
2.2.408	Jephthah	Tq ★◇	Tq ★◇	Tqn ★◇▲	Tq ★◇	Tqn ★◇▲	Tqn ★◇▲	Tqn ★◇▲
2.2.454	Hyrcanian beast	Tq ★◇	Tq ★◇	Tqn ★◇▲	T	M ★◇	Tqn ★◇▲	Tqn ★◇▲
2.2.493	Cyclops	T	T n ◇▲	M ★◇	T	T	T n ◇▲	T n ◇▲
2.2.494	Mars	M ★◇	T n ◇▲	T n ◇▲	Tq ★◇	M ★◇	M ★◇	M ★◇
3.2.14	Termagant	M ★◇	T n ◇▲	Tq ★◇	M ★◇	T n ◇▲	Tqn ★◇▲	Tqn ★◇▲
3.2.14	Herod	/	T n ◇▲	Tq ★◇	T	T n ◇▲	T n ◇▲	T n ◇▲
3.2.82	Vulcan	T	/	T	T	M ★◇	T n ◇▲	T n ◇▲
3.2.153	Phoebus	T n ◇▲	M ★◇	M ★◇	M ★◇	M ★◇	S n ★◇	S n ★◇
3.2.154	Neptune	T n ◇▲	M ★◇	M ★◇	M ★◇	M ★◇	Mqn ★◇▲	Mqn ★◇▲
3.2.154	Tellus	T n ◇▲	M ★◇	M ★◇	M ★◇	M ★◇	M n ★◇▲	M n ★◇▲
3.2.157	Hymen	T n ◇▲	S ★◇	S ★◇	T	T	S n ★◇	S n ★◇
3.2.258	Hecate	T	M ★◇	M ★◇	T	T	T n ◇▲	T n ◇▲
3.2.281	Damon	T	M ★◇	T n ◇▲	T	T n ◇▲	/	/

3.2.283	Jove	T	/	M ★◇	T	M ★◇	T	M ★◇	
3.2.397	Nero	T	T n ◇▲	T n ◇▲	T	T n ◇▲	T	T n ◇▲	M ★◇
3.4.56	Hyperion	Tq ★◇	M n ★◇▲	T n ◇▲	T	T n ◇▲	T	T n ◇▲	M ★◇
3.4.56	Jove	Tq ★◇	M ★◇	T n ◇▲	M	T n ◇▲	M	T n ◇▲	Tq ★◇
3.4.57	Mars	M ★◇	M n ★◇▲	T n ◇▲	M	T n ◇▲	M	T n ◇▲	Tq ★◇
3.4.58	Mercury	Tq ★◇	M ★◇	Tqn ★◇▲	Tq	Tqn ★◇▲	T	Tqn ★◇▲	Tq ★◇
5.1.247	Pelion	T	Tq ★◇	Tqn ★◇▲	T	Tqn ★◇▲	T	T n ◇▲	T n ◇▲
5.1.248	Olympus	T	Tq ★◇	Tqn ★◇▲	T	Tqn ★◇▲	T	T n ◇▲	T n ◇▲
5.1.276	Burning zone	M ★◇	/	M ★◇	M	M ★◇	M	M n ★◇▲	M n ★◇▲
5.1.277	Ossa	T	M ★◇	T	T	T	T	Tq ★◇	Tq ★◇
5.1.285	Hercules	T	Tqn ★◇▲	T n ◇▲	T	T n ◇▲	/	/	/
5.2.338	an antique Roman	T	T	T n ◇▲	T	T n ◇▲	T	T n ◇▲	T n ◇▲
方法：									
	T (音譯)	27	17	24	23	21	24	24	3
	M (義譯)	8	14	11	12	13	11	8	1
	S (換例)	0	2	1	0	0	1	2	
	q (形容補充)	10	10	10	5	5	10	11	3
	n (註釋)	4	14	21	0	13	21	28	
	/ (刪略)	1	3	0	1	2	0	2	
效果：									
	★ (上演) = M 或 S 或 q	18	23	22	16	17	22	19	4
	◇ (閱讀) = M 或 S 或 q 或 n	22	32	33	16	26	33	34	4
	▲ (學術研究) = Tn 或 Mn	4	14	21	0	13	21	26	

(孫：孫大雨的一段譯文)

全劇古典比喻總數：36次

### 3 文化差距的問題

#### 註 釋

1 《莎士比亞與宗教》，頁55；又《莎士比亞的聖經知識》指出：莎劇中提及或影射《聖經》中四十二本書、三十五個人物（頁20）。運用《聖經》典故的作用，亦見 Roy W. Battenhouse, "Shakespearean Tragedy: A Christian Approach", 載《莎劇批評的不同角度》，頁213-14。莎氏作品處處反映出從《聖經》來的靈感，見 C. Ellis, *Shakespeare and the Bible* (London: Houlston & Sons, 1897) (下稱《莎士比亞與聖經》)，「引言」，頁29-30。

2 《莎士比亞與宗教》，頁54-55。

3 《莎士比亞的聖經知識》，頁200-9。

4 P. Milward, *Shakespeare's Religious Background* (London: Sidgwick & Jackson, 1973) (下稱《莎士比亞的宗教背景》)，頁134。

5 還有另一個問題就是莎氏所用《聖經》究竟是那個版本，學者仍未敢肯定，但當時的《聖經》與今日通用的英文《聖經》也有距離，這是令漢譯莎劇者感到為難的另一因素。關於莎氏所用《聖經》版本問題，見《莎士比亞的英國》上册，頁74-76；《莎士比亞的聖經知識》第4章。莎氏很可能最熟悉 Miles Coverdale 約在 1539 年出版的《聖經》版本，稱為 "Great Bible"，見《莎士比亞百科全書》，"Bible-16th-century Translations" 條。

6 《莎士比亞與宗教》，頁55-56。

7 《莎士比亞的聖經知識》，頁207。

8 洛特本，頁5.1.232行註，頁200。

9 《莎士比亞的宗教背景》，頁113。

10 威爾遜本，1.1.125行註，頁147；《集註本》，1.1.118行註。

11 《莎士比亞的聖經知識》，頁208。

12 亦見 C. T. Onions, *A Shakespeare Glossary* (Oxford: Clarendon Press, 1958) (下稱《莎士比亞字彙》)，"palmy" 一條解釋。

13 《莎士比亞的聖經知識》，頁206。也見威爾遜本，4.2.27-29行註，頁219，和該書「導言」，頁xi-xii。

14 威爾遜本「導言」，頁xi-xii。

- 15 《莎士比亞的聖經知識》，頁 206—7。
- 16 《莎士比亞的聖經知識》，頁 204。
- 17 《莎士比亞的宗教背景》，頁 109。
- 18 《集註本》，3.2.320 行註，頁 267。
- 19 威爾遜本，3.2.337 和 360 行註，頁 207。
- 20 《莎士比亞的聖經知識》，頁 202—3。
- 21 同上，頁 207。
- 22 同上，頁 208。
- 23 哈姆雷特臨終這句話甚至被視為他會否得救的線索，見《莎士比亞與基督教義》，頁 52—54 和註 15。有些評論家認為這句話代表哈姆雷特（或莎氏本人）不信死後有來生的看法，例如 Sylvan Barnet, “Some Limitations of a Christian Approach to Shakespeare”，載《莎劇批評的不同角度》，頁 222。這句話的重要性和翻譯的困難，參見「論日譯莎士比亞」，頁 35。
- 24 《莎士比亞的聖經知識》，頁 209。
- 25 《莎士比亞的聖經知識》，頁 206。
- 26 見《集註本》，3.3.38 行註，頁 277。事見《創世紀》第 4 章，《莎士比亞的聖經知識》，頁 204。
- 27 《集註本》，5.1.76 行註，頁 383；《莎士比亞的聖經知識》，“Abel, Adam, Cain” 各條，頁 261—64。
- 28 詳見《莎士比亞的宗教背景》，頁 33。
- 29 伊利沙伯時代，古典文學的故事和人物在全個西方世界同樣通行，成爲一種「語言」，也可算是文壇的術語，代表各式各樣抽象的觀念，劇作者可以肯定觀眾對古典比喻不太陌生，見《莎士比亞百科全書》，“Classical Myth in Shakespeare” 條。參見《莎士比亞與古典文學》，頁 9—10。
- 30 《伊利沙伯時代悲劇的主題與習例》，頁 89—90。莎氏在悲劇中提及古典比喻較少，據魯特（R. K. Root）的統計：《哈姆雷特》共 19 次，是個頗低的數目，見《莎士比亞百科全書》，“Classical Myth in Shakespeare” 條。
- 31 詳見《牛津古典辭典》“Hyperion” 條；《牛津英國文學參考辭典》“Hyperion” 條。
- 32 詳見 M. Cary 等編 *The Oxford Classical Dictionary* (Ox-

### 3 文化差距的問題

ford: Clarendon Press, 1961) (下稱《牛津古典辭典》) “Satyr” 條；《牛津英國文學參考辭典》“Satyr” 條。

33 卡之琳《哈姆雷特》，1958年版此註釋內容略有改動，本段次句為：「薩徒 (Satyr)，山精，形狀是半人半獸，以淫佚著名……。」見頁17。

34 這典故源出 *Metamorphoses*, VI146f，見《莎士比亞與古典文學》，頁116；《牛津古典辭典》“Niobe” 條，*《牛津英國文學參考辭典》* Niobe 條；《莎士比亞字彙》“Niobe” 條，頁148。

35 詳見《中文大辭典》「華周」和「杞梁」，「杞梁妻」各條，*《孟子》*「告子」下：「華周杞梁之妻，善哭其夫而變國俗。」

36 如《古詩十九首》：「西北有高樓」中一句，「無乃杞梁妻」，亦喻哭夫。

37 詳見《牛津古典辭典》“Hyperion” 和 “Mars” 條；《牛津英國文學參考辭典》“Hyperion, Jove, Mars, Mercury” 各條；《莎士比亞與古典文學》指出 “Mercury” 一典出自 *Aeneid*, IV 252，頁118。

38 Nero 的事蹟詳見《牛津古典辭典》本條，在英國文學中以暴虐見稱，見《牛津英國文學參考辭典》，“Nero” 條；有關弑母的比喻見威爾遜本，3.2.397行註，頁208。陶頓本指出在這個典故裏，被 “Nero” 刺的母后亦曾毒死親夫後與叔通姦，她的丈夫也是叫 Claudius，所以和《哈姆雷特》故事頗吻合，在這裏提這個典故有特別意義。參見《哀而新諾的槍炮》，頁127。

39 《集註本》3.2.337行註，頁273。

40 本書所指的「古典比喻」(“classical allusions”)，主要是指古希臘及羅馬文化最盛時的文學作品裏提及到，流傳到莎氏時代民間一般人都熟悉的事蹟人物。後世(伊利沙伯時代前)被譽為有相當成就，可比美希臘羅馬時代水平的文學作品的事蹟人物，不少也包括在內，見 W. R. Benet, *The Reader's Encyclopedia* (London: G. G. Harrap, 1956)，頁217 “classical” 一條第(1)義及 K. Beckson 等編 *A Reader's Guide to Literary Terms* (London: Thames & Hudson, 1961)，頁34-35 “classical” 一條解釋。

41 關於音譯所產生的問題，參見 A. Lefevere, *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint* (Amsterdam: Van Gorcum, Assen, 1975) (下稱《詩歌翻譯》)，頁95-96。

### 3·2·5 日常生活狀況

莎士比亞的戲劇非常入世，劇中的情節和所用的比喻，都不斷涉及伊利沙伯時代一般人日常生活上的細節；由於時代背景的差距，近世的中國觀眾未必熟悉這些細節，翻譯時碰到的問題不少便由此而起。

由劇中一點無關宏旨的細節，可以看到伊利沙伯時代和中國傳統一般觀念的衝突。雖然其中可能引起中國觀眾的誤解或費解，不至於影響劇情，但也是一個有趣的比較，那是在第五幕中哈姆雷特大難不死之後，自述脫險的關鍵之一，在於他能寫一手好字：

I sat me down,  
Devised a new commission, wrote it fair—  
I once did hold it, as our statist do,  
A baseness to write fair, and laboured much  
How to forget that learning, but, sir, now  
It did me yeoman's service. (5.2.31—36)

其中第33—34行那句「以為寫端楷是很卑賤的事」（梁）可能令觀眾有點難明，由於中國人素以為字乃人之衣冠，正是學養的表現，斷沒想過貴人不必寫一手好字，歷代君臣都以工書法為難能可貴，例如宋徽宗更是一代宗匠；而這位王儲却聲稱「字跡工整是下等人幹的事」、「還曾努力把這一套本事忘掉」（曹），簡直荒謬絕倫，難免又以為是哈姆雷特的瘋話。但事實上作者本意不是這樣，哈姆雷特這番道理其實正符合伊利沙伯時代一般官宦士人的看法<sup>1</sup>，正如威爾遜指出：

〔字跡工整〕指當時致他國元首的國書中所用那種工麗堂皇的意大利式字體。哈姆雷特鄙視這種寫法，因為這是受過訓練的書記的小技，非上流紳士的表記。<sup>2</sup>

如果沒有註釋，今日中外的觀眾或讀者，都不容易從劇文字面上猜出這種觀念。同時由於部分譯本的含義有偏差，更會誤導觀眾的想法：



### 3 文化差距的問題

- (田) 我從前也和我們的政治家一般以會寫字為卑鄙，費盡力想忘掉那種本事，(156)
- (邵) 予向會學抄胥之役。不恥微藝。(當時名人書法皆劣。而佳者皆胥役也。)書法故頗佳。旋即棄之如遺。(137)
- (梁) 我當初也和我們的政治家一般以為寫端楷是很卑賤的事，費了好大的事想忘記那楷本事；(188)
- (朱) 從前我曾經抱着跟我們那些政治家同樣的意見，認為文章寫得好是一件有失體面的事，總是想竭力忘記這一種學問，(155)
- (曹) 我從前曾有過一種想法，同我們的政治家似的，以為字跡工整是下等人幹的事，而且我還曾努力把這一套本事忘掉；(157)
- (卞) 我過去也跟我們的政治家一樣，認為字寫得規矩是表示庸俗，竭力想忘記這一手學來的本事，〔32—34〕(168)  
〔32—34〕「字寫得端整」：「字寫得規矩」，一照吉特立其解釋；照威爾遜解釋應為「寫了花體字」「寫出花體字」；這兩種解釋都是說明文書小吏寫公文的特色，不合貴人大官的身份。

朱把“to write fair”譯成「文章寫得好」，頗值得商榷，因為照以上所引威爾遜本及《莎士比亞的英國》<sup>3</sup>解釋，「寫得好」是指字體筆法，而「文章」在中文的含義通常指作文遺辭，二者分別很大。田本譯成「會寫字為卑鄙」，「會寫字」自然就是指字體好，但「卑鄙」含有道德的貶意，而原文“baseness”雖然有時也有道德的意味，但這裏却指身份地位（見上引威爾遜的解釋），這也是翻譯文義的不準確處；同樣理由，卞譯「字寫得規矩是表示庸俗」，也似乎不當地強調了氣質方面（庸俗相反為清高），而不是身份地位方面，雖然在註釋裏卞解說得清楚正確。梁本多少採用了換例法，把“to write fair”譯成「寫端楷」，也可算是在不大妨礙

聯想偏差的原則下，增加譯文對觀眾的親切感。

世上絕大多數民族都把婚葬二禮當做隆重的事，而且往往用非常富有獨特民族色彩的儀式，大事鋪張舉行，這些儀式同時反映出該民族本身宗教、哲學、社會、倫理的傳統，由於這些傳統各種差別可能很大，婚葬的儀式在不同文化中差別也很明顯，其中的細則表現在戲劇裏，常會令不同文化背景的觀眾不明所以，或者錯過原劇給予觀眾的聯想。

《哈姆雷特》提及葬禮的儀式有多處，正引起了上述問題。譬如賴爾蒂斯怒氣沖沖地描述父親的葬禮說：

His means of death, his obscure funeral,  
No trophy, sword, nor hatchment o'er his bones,  
No noble rite, nor formal ostentation,  
Cry to be heard as 'twere from heaven and earth,  
That I must call't in question. (4.5.212-16)

其中固然不少部分是各文化中共有的，例如“obscure funeral”大多數民族都視為不光榮不體面，對死者不敬，“noble rite”和“formal ostentation”都籠統含糊，但另一文化背景的觀眾也不難明白，因為貴為國卿的人自然該有鋪張的葬禮，應該包含這些禮儀和排場；可是第213行中的細節，却未必是各民族共通的部分：據英國（和部分西方國家）舊日傳統，墓上除了碑石（trophy）<sup>4</sup>之外，若死者出自名門望族，又葬在教堂墓地，習慣上還掛了他的劍、頭盔、臂鎧、馬刺、家族的徽號等，並懸起家徽，用黑色襯托<sup>5</sup>，據說這傳統一直留存到近世<sup>6</sup>用來表示死者的身份。這種儀式和中國傳統上貴族以陪葬品質量、墓穴之大與奢華來顯示身世，有很大的差別，所以在譯文裏，觀眾可能感受不到何以賴爾蒂斯因這些事與師問罪、激憤至極了。在各譯本中，田、朱、曹本都把原本本來比喻說法的“o'er his bones”直譯出來，尤其是曹譯「對他的屍首……加榮飾」，把對象弄得不正確，因為掛劍和紋飾該是在墳頭上，不是在「屍體上」，朱譯「一些戰士的榮飾」，也會令觀眾誤以為所加榮飾是由於普婁尼阿斯的戰爭功勳，而不是身份地位，

### 3 文化差距的問題

卡譯「不裝飾」也很含糊，以上各譯本的交代都不清楚。

劇中另一次提到葬禮是第五幕奧菲里阿下葬的情景，從劇情方面說，這個儀式最主要的作用，是由於僧人（代表教會）不允正式舉行全禮，賴爾蒂斯於是更悲憤、痛恨哈姆雷特，導致最後決鬥的悲劇。雖然大部分譯本都把那僧人的解釋逐點譯出無訛，對於不諳伊利沙伯時代民間觀念的觀眾，這段仍未必能起應有的作用：

我們已經就所能邀准範圍之內，盡量的鋪張她的葬儀了；她死得很可疑；若非朝廷大命變革教會的章制，她只合睡在沒超度過的土裏，一直睡到最後審判日的喇叭響，沒有慈悲的禱告，只合以殘瓦碎石和石子拋在她的身上；然而現在准許她戴上處女的花冠，撒着貞女的花朵，入土時還有喪鐘禮儀。……我們若像對善終的人一般，對她也唱一闕安魂樂等等，那我們便是瀆褻葬禮了。（5.1.220-32）（梁，184）

要了解這一段話，需要掌握相當多有關於當時殯葬風俗的資料，最重要的一點是：教會不准許自殺者採用教會儀式下葬，更不准葬在教會的墓地裏，這點是僧人要說明的要點（5.1.221-28）<sup>7</sup>。又從前英國風俗，凡證實自殺的人，屍首葬在十字路口，上鋪亂石，並以標樁插屍首上<sup>8</sup>。凡未婚女子下葬，必備木架做的白色花環。另貞女葬禮裏要敲喪鐘，正如出嫁時以鐘聲送出門到夫家一樣<sup>9</sup>。為死者誦經祈禱求安息，是天主教而不是新教的習慣<sup>10</sup>，但這次葬禮接近新教形式<sup>11</sup>，同時蓋土前撒花入墳，也是西方傳統之一（5.1.227）<sup>12</sup>，皇后在下一段唸的“Sweets to the sweet.”（5.1.237）也是習慣撒花給女死者時唸的語句<sup>13</sup>。還有「一直睡到最後審判日的喇叭響」（5.1.223-24）是指基督教一個信條：人死後靈魂肉身暫分離，至最後審判日二者復合，在神前受審判。除非中國觀眾先認識上述各點，否則聽到這一段譯文，不管譯得如何清楚準確，仍然會多少失却部分的意義。邵挺是唯一譯得不夠詳盡又不大正確的譯者：

女士死狀不明。禮已溢制。倘非特典優加。安得飾終令典。可祭既不能代為懺悔。而貝殼、火石、沙礫。且將拋擲之。而今

飾以貞女之花。撞教堂之鐘。而葬以禮。又復何加。……倘歌贈送令終之章。反誣死者。（134）

譯文漏去了223-24行一句的細節：“She should in ground unsanctified have lodged / Till the last trumpet：”；同時原文222行：“that great command o’ersways the order”，雖然亦頗含蓄，沒有說破是克勞底阿斯的旨意，但當時觀眾無疑知道所指的是什麼<sup>14</sup>；而邵譯「特典優加」相形之下却過份含糊，也沒說出“the order”就是教會的典制。第231-32行一句譯成「倘歌贈……反誣死者」，語意稱謂不清楚，很可能令觀眾誤以為被誣的是即行下葬的死者，而原文中實指瀆褻葬禮，對不起其他應享此禮的“peace-parted souls”。另外「飾以貞女之花」也沒有分別出“virgin crants”（226行）和“maiden strewments”（227行）。

賴爾蒂斯與僧人辯說之後，皇后按照歐西風俗，撒花入墳說道：“Sweets to the sweet. Farewell!”（5.1.237），這是習慣要說的話<sup>15</sup>，但譯成中文後，本來沒有特別意義不引起注意的句子，却突出了意義：

- （田） 可愛的花兒送與可愛的人兒；（152）
- （邵） 香花贈香女。（134）
- （梁） 香花投給美人；（185）
- （朱） 好花是應當散在美人身上的；（151）
- （曹） 芳香的鮮花撒給芳香的人；（152）
- （卡） 好花就送給嬌好的人兒；（164）

除了邵譯「香花贈香女」外，以上各譯句都很不像通俗禮儀的慣用語，原因是不夠簡潔洗鍊；所有譯本都表達不出“sweet”一詞前後不同的意義，雖然田、邵、曹、卡各家都重複了這詞，分別譯成「可愛」、「香」、「芳香」、「好」等詞，與“sweet”頗接近的形容詞來形容花和人，但原文並未明指花或人，而聽眾都明瞭，漢語又沒有類似的說法，不得已加上了受詞如「花兒」、「人兒」（田），不但增添負累，還可能令觀眾要推敲這句話是什麼意思，或者以為皇后在永別時讚美奧菲里阿，這都是原來的觀眾不會有的反應。

### 3 文化差距的問題

爲了加強聯想的效果，使到語言表現多樣化，充滿多層面的含義，莎士比亞大量運用觀衆日常生活熟悉的事物做比喻<sup>16</sup>，由於另一個文化的觀衆未必熟悉這些事物，這種比喻往往造成翻譯的很大障礙，以下舉出劇中一些當時流行的耍戲運動的比喻來說明，並比較各譯本處理時的得失。

哈姆雷特在墳地檢視骨骸時所說的一句話，正是個好例子：

did these bones cost no more the breeding, but to play  
at loggats with them? (5.1.89-90)

各譯本一般都是譯成「用棍子打着玩」（田、梁）、「當木塊一般拋着玩」（朱、卞）等，曹本更含糊地說「當做玩意兒拋去」，都不很符合當時一般觀衆的反應<sup>17</sup>，因爲對他們來說，這是種球類運動可令他們想起許多有關的事物，所謂“loggats”就是「九柱戲」（“ninepins”）一種，以投射物擲向穩放地上的木柱或骨頭，伊利沙伯時代很流行，所以譯本都表達得不很夠，但即使再詳細一點說明球類名稱、玩法，最多能夠使觀衆明白細節，這種認知不一定可以使他們產生相當的、正確的情緒反應。

有時一個詞在從前某時代本來取自具體事物、只應用在特定的情況下，但後來沿用引申一般的說法，而原來的形象亦逐漸消失，只留下了引申義，哈姆雷特著名的“To be or not to be”那段獨白中，就用了一個這樣的名詞：

ay there's *the rub*, (3.1.65)

據《莎士比亞的英國》說明：“the rub”是滾球戲（“bowls”）之中，滾球道上令球在前進時脫離原來軌跡的障礙物<sup>18</sup>，又據《牛津英文字典》所載，此義的例子初見於1586年（比《哈姆雷特》面世早十多年），但到1821年已經成爲一般引申義用，（當然在十六、七世紀前中古英語中，此詞也有了其他相去不遠的意義和用法，但不是指滾球戲術語和由此引申的意義）<sup>19</sup>，到了今日，這名詞在滾球戲中的特定用法幾乎不再存在，有關的意象及聯想都甚少殘餘（人們就算用此詞也多不會想起球道）。在譯文裏，各譯者並沒有令觀衆聯想起滾球的情形：

- (田) 哼，障礙就在這裏了。(74)  
(邵) 然而難題即於是生矣。(66)  
(梁) 哀，阻礙就在此了；(94)  
(朱) 嗯，阻礙就在這兒；(73)  
(曹) 唉，這裏就出了岔子；(76)  
(卞) 這就麻煩了。(80)

田、梁、朱本用「障礙」和「阻礙」倒多少保留了原來物象性的具體感覺，邵譯「難題」、卞譯「麻煩」、曹譯「出了岔子」，都只譯出抽象的引申義，這大概相當於今日說英語的觀眾的反應，而不是伊利沙伯時代觀眾的反應。就整體效果說，一方面這可以省去一些繁雜的枝節，令觀眾一聽即明，減低理解的嚴重負累，但另一方面却要犧牲原有意象的效果，把詞義減至起碼的單一層面，這正是字義演變和文化背景差距造成的損失。

普婁尼阿斯也在第二幕中用了另一個從滾球戲而來的比喻：

And thus do we of wisdom and of reach,  
With windlasses and with *assays of bias*,  
By indirections find directions out. (2.1.61-63)

這句中“windlasses”，“assays of bias”，“indirections”三者都同是指用非直接的方法，分別在於“indirections”是直言，其他二者是比喻，“windlass”指採不直接的路徑攻擊（例如狩獵追捕），而“assays of bias”則是滾球戲的術語，指不直線把球擊向目標的球，而採曲線把球彎到目標<sup>20</sup>，這樣莎氏用了兩個比喻再加一次直述，來加深觀眾的印象，效果則是令觀眾感到普婁尼阿斯重覆冗贅，但有部分譯本都未表現出這三重交代的重覆效果：

- (田) 所以我們這些富於智謀方略的人總是用旁敲側擊法，由間道攻本城的：(41)  
(邵) 唯吾人盡智用策。環攻繞入。卻叩直接之事。必資間接之方。(36)  
(梁) 我們有眼光智慧的人，就是喜歡用這樣旁敲側擊之法，迂迴的達到我們的目的；(60)

### 3 文化差距的問題

(朱) 我們有智慧有見識的人，往往用這種旁敲側擊的方法，間接達到我們的目的；(41)

(曹) 似這樣，我們有才能與遠見的人，  
便用了迂迴與旁敲側擊，  
用間接的手法得到了直接的結果；(46)

(卡) 我們這種有深謀遠慮的聰明人，  
就這樣靠轉彎抹角，靠旁敲側去，  
善於從間接里達到直接的目標。(47)

各譯本不約而同略去滾球這回事，幾乎全都採用了「旁敲側擊」這個較直接的說法，它喚起的聯想和情緒價值，比滾球的意象抽象又多樣化；邵本採用「環攻繞入」的說法，令人想起不同的攻城戰略，而田譯「由間道攻本城」，更徹頭徹尾是攻城的比喻。曹和卡本把上述的三重交代法分別譯出，較接近原來的表現方式。

除了球類遊戲外，伊利沙伯時代另一種流行的運動——劍擊，也是中國觀眾多不熟悉的。

《哈姆雷特》全劇的高潮，在於最末一景中的比劍，那是劇情的關鍵，而這場比劍的刺激效果，不單來自劍技和主角的勝敗本身，而是因為其中一方（克勞底阿斯及賴爾蒂斯），用了三重不合法的卑鄙預謀陷害主角（見下文），這些預謀毒計都與當時傳統的比劍規矩細則息息相關，如果譯本的觀眾不熟悉個中詳情，欣賞和了解勢必大打折扣，正如威爾遜說：

伊利沙伯時代的演員都是劍擊能手，對許多觀眾來說，台上比劍決鬥往往是一齣戲的精彩部分，所以〔若要好好地了解這段戲〕，一定要設法了解伊利沙伯時代的習慣，並特別揣摩莎士比亞在此處的用意<sup>21</sup>。

克勞底阿斯設下的天羅地網十分周密，其中第一步就是教賴爾蒂斯在選劍時陰謀弄詭計，正如他說：

he being remiss,  
Most generous, and free from all contriving,  
Will not persue the foils, so that with ease

Or with a little shuffling, you may choose  
A sword unbated, and in a pass of practice  
Requite him for your father. (4.7.133-38)

據《莎士比亞的英國》解釋：

圓頭劍(“the foil”)——一種鈍頭或以皮圓頂封住劍尖的輕劍——是早於伊利沙伯在位時，已通行用作比劍用的武器……王對付哈姆雷特的陰謀，主要在於安排他與賴爾蒂斯比劍，而賴爾蒂斯用計謀去找到一把未有皮圓頂封住劍尖的劍(“a sword unbated”，4.7.137) 22。

但威爾遜的解釋則略有出入：

那場比劍用的「圓頭劍」(“foil”)，並非現代比劍用那種以皮圓頂封住劍尖的劍(“fleuret”)(大概那種封劍尖的皮圓頂，要到1670年左右才出現)，而是一般用作比武決鬥的劍，但劍鋒和劍尖則磨鈍。所以賴爾蒂斯當時在選劍時取巧瞞騙，就是選一把「有刃的劍」(4.7.136-37)，或如一般所謂「銳利的」劍，這種蒙混在當時要比今日情況下容易得多…… 23。

在同一註釋裏，威爾遜詳細闡釋當時比劍的其他細則，並肯定莎氏的觀眾對這玩意十分狂熱，且熟悉各種規矩<sup>24</sup>。但中國觀眾既不曉得這陰謀的關鍵(正如其他不少類似的例子一樣，今日西方觀眾恐怕也同樣不清楚)，譯本怎樣交代出利劍和鈍劍的重大分別，就變得十分重要：

- (田) 他……當然不會去仔細檢查練習劍。那麼，你可以小小弄一點鬼，選一柄開了口的劍，(137)
- (邵) 將不驗劍。你可於容易中、或少淆亂。自取露鋒之劍。(122)
- (梁) 他……一定不會來檢視用劍，如此你便可安安穩穩的或是略弄狡獪，這樣一把有刃的劍，(168)
- (朱) 他……一定不會仔細檢視比賽用的刀劍的利鈍；你祇要預先把一柄利劍混雜在裏面，趁他沒有注意的時候不動聲色地自己拿了，(138)



### 3 文化差距的問題

(曹) [他]絕不會細察兵器，這樣你就可以從容自在地或者稍微使些手段，挑一把鋒利的劍，(139)

(卡) [他]決不會查看比武劍究竟對不對；因此，再耍點小花巧，你輕易就挑了沒有磨鈍的一把劍。(151)

賴爾蒂斯的陰謀最主要是他預置利劍自己選用，而照規矩比賽本應用鈍頭的劍，譯本若不能使觀眾明白這一點，整個劇終高潮效果可能大受影響。大致上，各譯本都符合威爾遜的解釋。田、梁本分作「開了口的劍」、「有刃的劍」，多少幫助觀眾聯想起可能規矩是相反的，邵譯「露鋒之劍」也因為用了較不尋常的形容詞「露鋒」，引起聽者注意，可以收到暗示的效果，曹譯成「鋒利的劍」，由於用「鋒利」來形容兵器很普通，觀眾不容易察覺其中正包含着詭計，這不及其他譯本清楚。這段以朱、卡的譯本較有效果，卡用反面的說法（原文“*unbated*”也一樣）：「沒有磨鈍的」，朱本則預先在前句說明劍有利鈍之分，更說明「預先把一把利劍混雜在裏面……自己拿了」，這都可以使觀眾察覺到利劍是陰謀。就這段劇文看，各譯本都照樣譯出了原文各句本身的意義，但為了令不諳原來背景的觀眾明白來龍去脈，譯文中似非補上一些線索不可，朱與卡本用了不同的方法做到了這一步。

除了比賽用的劍外，比賽的計分法也是一個難明的問題，劇中由奧斯利克向哈姆雷特解釋：

The king, sir, hath laid, sir, that in a dozen passes between yourself and him *he shall not exceed you three hits.*

He hath *laid on twelve for nine.* (5.2.166-68)

歷代的莎學研究者都沒有辦法圓滿地解釋這下注的方法，以及判勝負的計分法，約翰遜生於十八世紀，也承認不明白這辦法<sup>25</sup>，並作出結論說：「這段毫不重要，總之〔我們知道〕克勞底阿斯下了注就夠了。」其中比賽多少回合的問題，更是衆說紛紜<sup>26</sup>，有些註家甚至認為“a dozen”根本指無限數<sup>27</sup>。但同時威爾遜却指出：

我們可以斷言：對段對於伊利沙伯時代的人確是重要的，這場比劍既是劇中主要號召節目之一，莎士比亞必曾慎重安排其中

細節 28。

接着提出一套理論，並引用第一對開本證明，認為那一段文字毫無隱晦之處<sup>29</sup>。但對於現代觀眾來說，除非根本不留意這段中的細節條件，否則難免感到困惑，正如過去幾世紀的評論家一樣。譯成了中文後，觀眾也一樣不明瞭這些條件，尤其是其中的比數計算法：

殿下，國王打賭說你若和賴爾蒂斯鬥上十二回合，他不能領先三局以上；他賭打十二回合之中可以九勝；（梁，193）

究竟其中「回合」和「局」是否同一回事，這與原文“passes”與“hits”的異同一樣存疑，譯者並未再進一步說明，而梁與卡本冗長的註釋也幫不了多少，這是時代的阻隔，今日的觀眾不可能像寰球劇院的觀眾一樣理解其中詳情。

伊利沙伯時代英國主要仍是農業社會，貴族官賈固然狩獵消遣，平民百姓也捕獵鳥獸做肉食來源，或者作為副業，所以十分熟悉其中的情形。莎劇頻用捕獵的術語或比喻<sup>30</sup>，譯成中文時往往很困難，因為中國讀者未必同樣熟悉這方面的事情，中外捕獵的細節不會完全吻合，譯者有時非以補充或換例的譯法來表達不可，例如羅珊克蘭茲報告那班演員抵步時所說：

We coted them on the way; and thither they are coming,  
to offer you service (2.2.321-22)

其中“coted”本來是用獵狗來狩獵的術語，指狗追到了兔或其他獵物，使獵物改變原來奔走的方向，這樣獵者可以在比賽裏得分<sup>31</sup>。如果不熟悉狩獵的情形——尤其是當時的規律，觀眾便領略不到這個意象鮮明生動的作用，譯者也只好直接說出大約的意思如「趕過」（田、梁、卡）、「追上」（朱）等，但仍與原來較細膩的聯想（趕上而主動地逼對方改變方向、成功地達到目標）有一段距離，曹譯「遇見」，與原意相去更遠，雖然這只是細節問題，「遇見」與「趕上並逼對方改變去向」在劇中此處對劇情影響不大，但就行文的生動和所引起的想像來說，大有雲泥之別。

劇終前浮廷布拉斯用的另一個狩獵的比喻，譯者更感難於應付：

### 3 文化差距的問題

This quarry cries on havoc. (5.2.362)

歷來註本對這句話的解釋都略有出入，約翰遜認為“cry on”是狩獵時裁判見某獵者屠殺獵物過多(“quarry”)，便大喊“havoc”去制止，其他註家如克萊登(Claredon)則說這個滿佈屍骸的現象促使其他人亂殺、不再守禁例(havoc)，懷特(White)也解做：「由這堆屍骸可以知道亂殺(havoc)的結果」<sup>32</sup>，威爾遜和各譯本都採懷特的說法<sup>33</sup>：

(田) 這屍山血海分明是大破壞的象徵——(171)

(邵) 死傷枕籍。(151)

(梁) 這一堆死屍必是屠殺的結果。——(203)

(朱) 好一場驚心動魄的屠殺！(170)

(曹) 這一堆屍首真像開始了大追殺。(171)

(卞) 好一場驚心動魄的亂殺一氣啊！(184)

由於中國觀眾未必熟悉伊利沙伯時代狩獵的細節，以上的術語幾乎不可譯，更傳達不出整個圖象，事實上除了曹譯「追殺」多少可以暗示出狩獵外，其餘各譯文都只直譯出含義，大致很詳細又準確，而邵本更簡化刪去了“havoc”等部分。

不過有時譯者仔細地想保存一個比喻說法，可能收不到多層意義的語言效果，還減低了觀眾了解的可能性，比較各譯本如何處理以下所舉這個狩獵的比喻，可以看出這個道理。那是第一幕第三景普婁尼阿斯對奧菲里阿的訓話：

Marry, I will teach you--think yourself a baby  
That you have ta'en these tenders for true pay  
Which are not sterling. Tender yourself more dearly,  
Or (*not to crack the wind of the poor phrase,*  
*Running it thus*) you'll tender me a fool. (1.3.105-9)

[譯文見頁324]

普婁尼阿斯最喜歡賣弄語言的技巧，由99行奧菲里阿提出“tender”一字開始，就不斷用這字作雙關語，到了108行大概覺得也用得很夠了，就採用了騎馬或狩獵的意象，“crack the wind”一句指動

物（馬、狗或被追捕的獸類）由於跑得過份而不支<sup>34</sup>，普婁尼阿斯比喻作他反覆賣弄“tender”一字，用得過份了。朱本把這幾行都刪去，田、邵、梁本也都未曾譯出108行的意思或作用，因為「不是說耍的」（田）及「我也不必勉強多費話」（梁）都與上述解釋有出入，曹作「我倒也不是故意這樣說來糟蹋這個字」與“crack the wind of……”仍有相當差距，但多少亦指出普婁尼阿斯說的對象是「這個字」，「糟蹋」也可以是用得過份的結果。以上各譯本都沒有暗示原有的意象，卞之琳則刻意把它保存下來：

（可憐這個小字眼跑野馬要跑斷氣了）

當心你給我「捧」出來一個小傻瓜！（28）

譯者在漢語裏找到了一個頗貼切的比喻「跑野馬」，這說法常用來形容動筆桿寫文章或說話，所以說「小字眼」像「跑野馬跑斷氣」，正吻合“crack the wind of the poor phrase, / Running it thus”，由此見出卞之琳過人的想像力和修辭技巧。

《哈姆雷特》有多個與狩獵有關的比喻，都涉及技術細節，不同時代背景的人不易了解，例如“recover the wind of me……drive me into a toil”（3.2.349—50），“false trail”（4.5.109），“counter”（4.5.110），“hunts……the trail of policy”（2.2.47）等，另外又有捕雀的比喻如“liméd soul”（3.3.68），“springs—woodcock”（1.3.115，5.2.304），翻譯時引起文化隔膜的問題，下文4.2.1分節論意象時詳加分析。

一齣戲上演時的效果和觀眾的感受，與劇場具體的環境，以至當時演戲的習慣等因素是分不開的。由《哈姆雷特》劇文所見，不少提及或影射當時演戲情形的劇文，在脫離了該特定背景之後，就不可能再產生娛樂的效果，甚至失去在全段裏起的作用，變成無意義的話<sup>35</sup>。例如哈姆雷特論及自己對世界和人類的觀感時所說：

and indeed it goes so heavily with my disposition, that  
this goodly frame the earth, seems to me a sterile prom-  
ontory, this most excellent canopy the air, look you, this  
brave o'erhanging firmament, this majestic roof fretted

### 3 文化差距的問題

*with golden fire, why it appeareth nothing to me but a*

*foul and pestilent congregation of vapours……(2.2.301-7)*

其中不少形容的事物包含着雙重意象（見各斜體字）——一方面指自然界的山川，另一方面也指當時劇院的各部分，後者在傳統舞台習慣上象徵着種種風物。上文“this goodly frame”令觀眾望到戲院的架構，却聯想起整個地球<sup>36</sup>；“a sterile promontory”則同時指舞台正像岬形地，伸入觀眾人「海」之中，又指真正的地理形勢，又可作比喻指生命像岬形也伸進永恆，或人世間像岬形地伸進那煩惱的海<sup>37</sup>；“the air”既指自然界周圍的天空，也指舞台上的空間（無蓋部分）；這“canopy”和“roof”也可指天空或舞台上蓋部分，上面裝飾着“golden fire”象徵日光<sup>38</sup>。由於中國的舞台未必有這些佈置、設計也未必相似（例如“promontory”和“roof”部分）<sup>39</sup>，觀眾多不熟悉伊利沙伯時代的舞台形式，上述各種雙重指謂在演出時難免失去意義，有些譯本如曹與邵本就只譯出單層面的意義：

……這一塊好地方，地球，看起來竟像是一片荒涼的海角；這最瑰偉的華蓋，天空，你們看，如此威嚴而垂照着一切的蒼穹，這氣象萬千的天頂嵌鑲着黃金色的巨火，（曹，61）

大好地球。予視之。直一荒塊。君觀。即此幬覆之氣環。璀璨之蒼昊。金光燦爛之高穹。（邵，50）

並未提及劇場內的景況。有些譯本（如梁及卞）想譯出雙重的意義：

……這大好的土地，在我看來，也只像一塊荒涼的海角，這頂優美的天空的華蓋，你看，這璀璨高懸的昊空，這鑲嵌金光之雄渾的天幕，（梁，75）

如果演員用動作配合，充份誇張「華蓋」、「天幕」等詞，觀眾也不難會意，知到哈姆雷特同時在指舞台上的架構，但由於觀眾不熟悉原來伊利沙伯時代劇場內的細節（如“golden fire”等），即使譯得再明顯（例如卞譯：「天空這一頂極好的帳幕……這一層鑲嵌了金黃色火點子的房頂」（63））觀眾恐怕仍想像不出原來舞台上

的樣子，也感受不到伊利沙伯時代的觀眾心目中這段話和舞台的親切關係。朱本最重視有關舞台方面的意義：

……負載萬物的大地，這一座美好的框架，祇是一個不毛的荒岬；這個覆蓋衆生的蒼穹，這一頂壯麗的帳幕，這個點綴着金黃色的火球的莊嚴的屋宇，（57）

可惜這段譯文選詞未夠理想，例如直譯“frame”為「框架」，與上文「大地」不很配合，末句忽然又提到「屋宇」，令人感到驚訝，作為演出的腳本來說，這段譯文不算成功<sup>40</sup>。

假若觀眾不熟悉伊利沙伯時代演劇的情況，哈姆雷特歡迎戲子的一番話裏，也有不少難解的地方：

*What, my young lady and mistress! by'r lady, your ladyship is nearer to heaven than when I saw you last by the altitude of a chopine. Pray God your voice, like a piece of uncurrent gold, be not cracked within the ring...*  
(2.2.429-34)

當時一切女角都由童伶擔任<sup>41</sup>，所以哈姆雷特才說那童伶長高，嗓子可能因年紀漸長倒嗓而變沙啞，同時當時童伶穿木高跟鞋來增加高度，一般婦女也穿這種鞋，以為時尚，在戶外尤其普遍<sup>42</sup>，這種鞋據說往往有一英尺甚至呎半高，哈姆雷特用這高度形容童伶增高的情形<sup>43</sup>。要使觀眾聽得懂，譯文非加上額外的線索不可；但就本段各譯本看，譯文大多不但解釋有點含糊，而且與伊利沙伯時代的觀眾了解多處很有出入，觀眾絕不容易一聽便明白：

（田）——哦，我的夫人，小姐！憑夫人說話，您比我看見您的時候越長越要近天了，簡直有卓賓鞋那樣高呢。你要禱告上帝莫使你的聲音像不通用的爛板金貨似的難聽。（62）

（邵）我妙齡女郎。（童子假裝女郎者。即以女郎稱。）憶前相面，女郎方穿高屐。今則彌邇於霄漢矣。謹祈上帝。使女郎清音。永永堅固。如金魄焉。縱用久收藏。而環線以內。（金錢中有一圓線。線內鑄元首影像、

### 3 文化差距的問題

磨削過錢內、即不得復用收藏改鑄、)得如金甌無缺。永不鏽薄。(56)

(梁) 怎麼，我的年青的女郎！比上次我見你的時候長高了，離天又近了一高跟鞋的樣子〔19〕。要禱告上帝，你的喉音可別像廢金幣似的在中間發生裂痕〔20〕。(81)

〔19〕女角由童子扮演，故著高底鞋以增高。

〔20〕指童伶倒嗓時沙沙之音。金幣上有圓線，線內有元首之像，金幣如有裂痕侵入線內，則不能行使。故以為喻。

(朱) 啊，我的年青的姑娘！憑着聖母起誓，您穿上了一雙高底木靴，比我上次看見您的時候更苗條得多啦；求求上帝，但願您的喉嚨不要沙啞得像一面破碎的銅鑼才好！(62)

(曹) 怎麼樣，我的小貴婦小情人！聖母在上，你夫人比我上次看見的時候又高了一個鞋跟了。禱告上帝，不要叫你的嗓子變成個啞板，像一塊不能流通的硬幣似的。(65)

(卡) 呵，我的年輕的姑娘，我的小姐！〔390〕我敢憑聖母起誓，小姐踩了高跟木屐〔391〕，比我上次看見的時候，更高到頂得看天了。願上帝保佑你的嗓子，不要啞了，破了，變成了一塊不通用的金幣，再也叫不響哪。

〔390〕當時演女角的都是男性童伶。

〔391〕木高跟鞋子，不但演女角童伶穿，當時一般婦女穿的，據說往往高至一英尺以至呎半。這裏說這個童伶又長高了。(69)

這段話含義連貫而複雜，譯本會引起不少了解的困難，例如“my young lady and mistress”這個稱謂，本來是哈姆雷特戲謔稱呼扮演女角的童伶，直譯出來成「年青的女郎」(梁)，觀眾未必像當

時那樣有直接的感受，像田那樣譯成「我的夫人，小姐」更易產生誤會。接着的“by'r lady”原是較輕的詛咒語、口頭禪，哈姆雷特這樣說是要引出下文“ladyship”及全段有關女性的事物，“our lady”通常（“L”大寫）指聖母<sup>44</sup>，田譯「憑夫人說話」並未譯出這個意思，邵與梁本則刪却這句話。下句“nearer to heaven”本來指童子長高，“by the altitude of a chopine”則是增高了的程度，但有些譯本未能令觀眾明白這兩點，例如田譯「簡直有卓賓鞋那樣高」，並沒有指明這是增高的程度，而邵、朱、卡本指演女角的「踩了高跟木屐」，不知據那一種註解，同時朱譯「苗條」，與增高頗有出入；各譯本即使指出了是高出了「一高跟鞋的樣子」，觀眾也未必知道這有多高，看不出其中的關係。末句“pray God”也也是口頭語<sup>45</sup>，田本在這句之前加上了主詞「你」，有點小題大做，不必要地在此吸引了注意力；“cracked within the ring”是雙關語：既指童子的嗓子，也指當時金幣上的圓線磨損不能用<sup>46</sup>（詳見前引邵和梁本註譯），後者屬於複雜的當代的比喻，觀眾很難單憑聽劇文而明白，前者則視乎譯文前句能否令觀眾清楚當時童伶演女角而定，若不知道哈姆雷特全段是對童伶說的，（當時童伶非常注重保存嗓子<sup>47</sup>，）觀眾可能不明白何以「女郎」的嗓子可能變得沙啞，至於這雙關語，梁本較重視表達出金幣方面，因為「裂痕」指喉音較少見；曹譯「啞板」也是指金幣的意思；朱本未提金幣，改作「銅鑼」，這是漢語傳統上指嗓子沙啞的比喻；卡氏選了「叫不響」的說法，既指聲音的質量，又可以指金幣不通用，還可解作「號召力」等，這是一點巧妙的安排。就全段劇文看，由於中國劇壇傳統上女角也是由男伶反串<sup>48</sup>，若譯文有足夠提示，觀眾了解本應沒有大問題，但這段話涉及不少複雜的細節（如“cracked within the ring”和“lady”的雙關，拿“chopine”做比喻等），都與中國戲劇的實際情況不符，加上譯者交代得未盡理想，這段話在舞台上唸出來，觀眾聽懂多少確成問題<sup>49</sup>。

這類由於今人不明白當時日常生活情況而可能造成的隔膜，在



### 3 文化差距的問題

《哈姆雷特》裏不勝枚舉，現在不管在什麼地方演莎劇，這種問題都會出現。中譯本即使把字面含義表達得十全十美，也絕不能保證觀眾可以理解這些細節的含義。碰上這種情形，譯文只要不致整段話不可理解，以致影響到觀眾對劇情的欣賞，譯者也算稱職了。

#### 註 釋

1 見《莎士比亞的英國》上册，第10章，頁287。但也有學者主張這種鄙視能寫工整字體的觀念，只是當時個別人士的看法，許多大人物都不這樣想，見《伊利沙伯時代的口味》，頁310。

2 威爾遜本 5.2.32 行註，頁242。

3 見本分節註1。

4 詳見《莎士比亞的英國》下册，頁150；《莎士比亞字彙》“trophy”條；威爾遜本，「字彙」“trophy”條，頁288。

5 見《集註本》4.5.208和209行註，頁352；威爾遜本4.5.213行註，頁227。

6 《集註本》，4.5.208行註，頁352。

7 見《集註本》5.1.215行註，頁399。

8 威爾遜引《英國教會法典》書所紀錄，見5.1.223—25行註，頁238。

9 《集註本》，5.1.220行註，頁400—1；。

10 《莎士比亞的宗教背景》，頁27。

11 同上，頁32；也見《哈姆雷特劇情探討》，頁68—70和295。

12 原文賴爾蒂斯提到“virgin crants”和“maiden strewments”（226—27行），都是指當時風俗，把花圈和花放墳上，尤其是未嫁的少女，見《莎士比亞的英國》下册，頁151。

13 《牛津英文字典》“Sweet (Sb.)”條即舉莎氏此語為例句。

14 洛特本，5.1.209行註，頁200。

15 《莎士比亞百科全書》“Marriage and Funeral Customs”條；《莎士比亞的宗教背景》，頁114。

16 C. F. E. Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us* (Cambridge: Cambridge U. P., 1965) (下稱《莎士比

亞的意象》) 書中列出《哈姆雷特》各類意象共 279 個，幾乎全部都是由當時日常生活中來的，見該書頁367—70。近年研究莎氏作品中各種運動、捕獵、軍械等意象，以 T. R. Henn, *The Living Image: Shakespearean Essays* (London: Methuen, 1972) (下稱《生活的形象》) 較詳盡，本文討論亦多參考此書。

17 《莎士比亞的英國》下冊，頁465—66。

18 同上，下冊，頁463—65；《莎士比亞生平，時代，劇壇介紹》頁89。此詞本義和引伸義同見《莎士比亞字彙》“Rub”條。

19 1590年這個字已經做抽象指物用，見《莎士比亞字彙》“Rub”字名詞第3條。

20 《集註本》，2.1.65行註，頁123；“Bias”乃是球的一邊藏鉛塊，令球沿曲線前進，見《莎士比亞生平，時代，劇壇介紹》，頁89。

21 5.2.222行註，頁250。

22 下冊，頁395；亦見《集註本》，4.7.139行註，頁367；《莎士比亞字彙》，“unbated”條。

23 5.2.222行註，頁251。關於比賽所用武器的詳情，見《莎士比亞和他的演員》，頁141—45。

24 5.2.222行註，頁250—52。

25 《集註本》，5.2.160行註，頁432。

26 各早期版本在此段頗有出入，詳見《莎士比亞的英國》下冊，頁440。

27 Tschischwitz 採此說，以為實際數目為廿一回合，見《集註本》，5.2.160行註，頁433。

28 5.2.166—68行註，頁247。

29 詳見5.2.166—68行註，頁247—48。

30 據《莎士比亞的意象》一書統計，《哈姆雷特》中提及狩獵的意象共22次，見頁368。又伊利沙伯時代狩獵分許多種，各有大量不同的術語，莎氏頻頻提到，見《莎士比亞生平，時代，劇壇介紹》，頁88—89。

31 詳見《集註本》2.2.307行註，頁160；《莎士比亞的英國》下冊，頁368；威爾遜本「字彙」“cote”條，頁267；《莎士比亞字彙》“cote”條，亦見《生活的形象》，頁50。

32 《集註本》5.2.351行註，頁455；亦見《莎士比亞字彙》“havoc”條；G. L. Brook, *The Language of Shakespeare* (London:

### 3 文化差距的問題

Andre Deutsch, 1976) (下稱《莎士比亞的語言》), 頁129; 《生活的形象》, 頁53。“Quarry”的含義亦見《莎士比亞生平, 時代, 劇壇介紹》, 頁88。

33 威爾遜本「字彙」, 頁273。

34 《集註本》1.3.109行註, 頁72。

35 威爾遜在《哈姆雷特劇情探討》中曾舉例說明這一點, 見頁230—32。

36 《洛特本》, 「引言」, 頁xxvi。關於伊利沙伯時代劇場的具體環境, 詳見《伊利沙伯時代的舞台》第2冊第16, 17, 18; 「伊利沙伯時代的舞台及演戲情況」; 「劇場與舞台」。參見第2·1·5分節註2。

37 《集註本》2.2.291行註, 頁158; 《莎士比亞的專業技巧》, 頁8—10。

38 有關這段話與伊利沙伯時代舞台結構的關係, 見《莎士比亞的專業技巧》, 頁8—9; N. Righter, *Shakespeare and the Idea of the Play* (Harmondsworth: Penguin, 1967) (下稱《莎士比亞與演戲觀念》), 頁142—43。

39 《集註本》2.2.293行註, 頁158—59; 《莎士比亞字彙》, “canopy”條。

40 第一幕中哈姆雷特多次提及“heaven”和“hell”, 很可能也涉及當時舞台結構的象徵意義, 見《莎士比亞的專業技巧》, 頁10。

41 這個事實對於莎劇的佈局, 角色刻劃, 氣氛, 語言都有相當影響, 詳見《哈姆雷特劇情探討》, 頁14—16; 亦見《集註本》, 2.2.406行註, 頁176; 《哈姆雷特的中心》, 頁364註96。

42 《莎士比亞的英國》下冊, 頁98; 《集註本》2.2.407行註, 頁176—77, 亦見《莎士比亞字彙》“chopine”條。

43 陶頓本, 2.2.454行註, 頁85; 羅爾夫本, 2.2.439行註, 頁240; 《哈姆雷特的中心》頁364註97。

44 洛特本, 2.2.403行註, 頁82。

45 關於口頭語、咒語等說法的運用以及翻譯上的問題, 見下文4·2·2分節討論。

46 《集註本》2.2.409行註, 頁176—77; 《哈姆雷特的中心》, 頁364註98。

47 《莎士比亞的英國》下冊, 頁246。

48 「全世界有三個國家——日本、英國、中國——舞台上男扮女裝，是一件司空見慣的事」，宋春舫：「從莎士比亞到梅蘭芳」，載《純文學》第10期（香港，1968年1月），頁183。據曾永義考證：我國演戲時男扮女妝，似始於漢，北周時亦有以少年扮女妝，到明代宣德三年禁歌妓，演劇用變童「粧旦」，此後一直至清，都由男扮女角，見曾永義：「戲曲四論」，載《中外文學》第5卷第4期（1976年9月），頁40—47。

49 當然除了本分節所指出各點外，還有許多戲劇傳統上的重大分歧處，使一般中國觀眾不易了解莎劇，對瘋癲的處理就是其中一點，因為伊利沙伯時代舞台上習慣把瘋狂按某些特定的「理論」和「情態」描寫，哈姆雷特和奧菲里阿的表現都不例外，莎氏的觀眾很容易接受和理解，而另一個時代的觀眾則會感到莫名其妙或癡人說夢而已。由於瘋癲是《哈姆雷特》一個很重要的主題，上述情形特別嚴重（見《哈姆雷特的敵人》第1至9章），在這方面譯者也多少有徒呼奈何的感覺。

### 3·2·6 歷史政治背景

前文多次說過，戲劇不能抽離時、空、人物而存在。由於文化的差異，中國觀眾看《哈姆雷特》，未必容易明白這齣劇的歷史背景和它所根據的政治哲學。如果不能順利通過這理解劇情的第一關，根本沒有機會明白全劇的題旨。本分節討論寰球劇院的觀眾怎樣看這個故事所涉及的歷史政治問題，指出翻譯會碰到的困難。

像其他莎士比亞的歷史劇（例如《理查二世》）和悲劇（例如《馬克白》）一樣，《哈姆雷特》整齣戲的發展動機在於一頂皇冠，因此而觸發權力鬭爭，反映出人生、社會、倫理的種種問題。拿各莎劇所表現的政治哲學和政治傳統背景與中國的情形比較一下，可以發現不少相通的地方，比如說：

（一）「君權神授」，統治者代表上天治民<sup>1</sup>，他的命令是神聖的，違抗了他就要受上天懲罰。一般人更不可以妄想奪位<sup>2</sup>。

（二）君主好好治理國家，就是「常道」。如果他不稱職，或

### 3 文化差距的問題

者臣民不守本份，就違背了「常道」，一切禍亂痛苦都由此而來<sup>3</sup>。

(三) 君主如果倒行逆施，上天便不支持他，透過種種異象或災禍表示給人民知道。這時除去暴君，是正義的行動<sup>4</sup>。

既然莎劇所表現的和中國傳統的政治哲學和政治傳統那麼吻合，中國觀眾理解劇情和主題應該不受這些因素影響。但事實並不是這樣，因為即使如此，不少細節還不容易在劇文裏表達，照翻出來也不免使得觀眾困惑。以下舉例說明。

繼承王位的問題，是詮釋全劇主題、了解劇中人性格的重大關鍵；整個問題繫於一個疑問：究竟作者本意是要沿用那一種承繼法？究竟先王駕崩之後，御弟克勞底阿斯依法是不是首位繼承人？如果他只不過是幾個繼承人之一，究竟怎樣把王位弄到手？是因為娶了葛楚德（1.2.8-9）？抑因為利用哈姆雷特在外求學的機會，或用賄賂手段利用普婁尼阿斯等取得承繼權（1.2.48）？作者本意是要丹麥王位遵從傳子還是傳弟法？如果克勞底阿斯是首位繼承者，為甚麼哈姆雷特說他“Popped in between th'election and my hopes”（5.2.65）？這所謂“election”又是怎麼樣的制度？內容如何？哈姆雷特在死前所謂“*But I do prophesy th'election lights/ On Fortinbras, he has my dying voice.*”（5.2.354-55）究竟指甚麼？歸根究底，最重要的是：哈姆雷特是否本該有權繼承父位？

這一連串的問題，劇中交代得並不清楚，各批評家做了不少歷史考證工夫，結論也不一致。一般學者（如科爾里奇，威爾遜等）都認為莎士比亞提到的繼承法，其實不是據丹麥傳統史實寫成，而不過是當時英國的繼承法律，而特別強調了“election”這種程序和形式，算是滲入北歐風味<sup>5</sup>。

據《莎士比亞的法律及政治背景》一書指出：《哈姆雷特》最主要的情節之中，有三點是很不尋常，甚至會令伊利沙伯時代的觀眾詫異的，其中一點正是上文提及的問題。第一是十七世紀初年，英國朝野都全心擁護子嗣繼承法，反對傳弟的方式，認為這是不文明的傳統，《哈姆雷特》劇中兩次主要的繼承皇位——先王傳克勞

底阿斯，璠威王傳弟而不傳給已成年的小浮廷布拉斯( 1.1, 1.2 )，都是與當時一般英國人的想法有衝突，大概莎氏和觀眾都把這點視作斯甘的那維亞地方的異俗，不感奇怪，而劇中人包括先王和哈姆雷特在內，幾乎沒有人怪責克勞底阿斯用不合法手段獲得皇位( 唯一較有疑問的是上文提到“election”的兩句 )，而朝中各人，特別是普婁尼阿斯，似乎一直都擁護此事( 見 1.2 王的首段話 )，可見據莎氏和當時觀眾的理解，這次承繼是合法的<sup>6</sup>。

不管作者原意是什麼，這一點重要的關鍵對伊利沙伯時代的觀眾本來不產生問題的<sup>7</sup>，但現代西方觀眾和學者都大感困惑，影響到全劇的欣賞，中國觀眾和讀者更不用說，如果得不到解釋，教他們如何去猜度古代丹麥或伊利沙伯時代英國的繼承法呢？雖然傳弟的承繼法在中國中古和近代絕少先例，而父亡子繼的方式早已成了傳統，中國觀眾會不會受了“election”，“hope”等字眼影響，以為克勞底阿斯襲承王位是合法的呢？抑或滿腹疑團，摸不着頭腦？

從各譯本看，譯者大多數先肯定了哈姆雷特繼位的權利，把5.2.65行的“my hopes”明指做承繼權，而並未提到同句“election”這回事：

( 田 ) 遮斷我繼位的希望，(157)

( 邵 ) 阻我前程。(138)

( 梁 ) 隔斷了我上承大位的希望，(190)

( 朱 ) 篡奪了我的嗣位的權利，(156)

( 曹 ) 強擠進來，把我的希望同我的繼承之權隔斷，(158)

( 卞 ) 踹進來遮斷了我即位當政的希望；(170)

曹未風把“election”和“hopes”分開，把“election”譯做「繼承之權」，同樣是把整個問題簡化了，邵挺並未提到繼承權，只譯成較含糊的「前程」，但既然句中有“election”一詞，這明顯是指政治前途，因此單譯「前程」是不夠的。

對於劇終前哈姆雷特論及繼位人選那一句( 5.2.355—55 )，各譯本則並非如此一致：

( 田 ) 但是我可預先選定華廷普拉斯繼承丹麥的王位：這是

### 3 文化差距的問題

我臨死的命令。(170)

(邵) 但預言霍將被戴為君。衆將從吾彌留之語。(151)

(梁) 我可預言選舉的時候人民一定擁戴浮廷布拉斯；我臨死也投他一票。(202)

(朱) 可是我可以預言福丁勃拉斯將被推戴為王，他已經得到我這臨死之人的同意；(169)

(曹) 但是我敢預言選擇的結果一定落在  
芳丁布拉斯的身上：我臨死也投他一票；(170)

(卞) 可是我能保福丁布拉斯當選〔324〕

做丹麥國王，我給他臨終的推舉。〔325〕

〔324, 325〕劇中的丹麥國王是所謂「選君」，實際上這種「選舉」只是一種形式，國王的提名，特別是臨終的推舉，決定一切。福丁布拉斯從下文可以推出，與丹麥王室有親戚關係。(183)

據威爾遜的說法：哈姆雷特本來應該承繼亡父的王位，但給克勞底阿斯用某種手段奪去，哈姆雷特一直憤憤不平，這一點寰球劇院的觀眾十分清楚；但同時劇中所謂“election”，以及整個承繼法統，其實都是依照當時英國固有的程序和原則，是說王位由「議會」（“Council”）決定，自若干皇族中人選出，而君主去世前立嗣的意願，很得到議會尊重<sup>8</sup>，這是當時的「憲法」原則<sup>9</sup>。由此而論：梁與曹本譯成：「我臨死也投他一票」，可能使觀眾誤解，以為哈姆雷特不過是「投他一票」，而不知道照當時規矩，他身為丹麥王<sup>10</sup>，這「一票」如何有影響力。田譯「預先選定」又加上「這是我臨死的命令」，似又過份強調了哈姆雷特的權力，忽視了議會的選舉過程，可見譯文裏要清楚說明其中的情況，絕不容易。

莎士比亞選取不同地點（國家）做各齣戲的背景，是爲了刻劃氣氛，幫助觀眾想象和理解劇情，例如《冬天的故事》用西西里地方做背景，那個地方傳統上充滿了浪漫色彩，這種做法加深了劇中傳奇的成份；又如《馬克白斯》假設發生在蘇格蘭，象徵了暴力悍勇；《惡有惡報》發生在維也納，渲染出淫蕩的背景。這種做法是

劇作者的工具，好達到全劇統一氣氛的目的<sup>11</sup>；同樣，《哈姆雷特》發生在丹麥，也是爲了締造腐敗的氣氛<sup>12</sup>，同時對於伊利沙伯時代一般人來說，哀而新諾是個曾聽聞過但又不太熟悉的地方，多少有古代詭異神秘色彩。由於當時舞台上不設佈景，這種倚賴一般傳說的想像，加上劇文中的形容，就構成了觀眾心目中的景象和氣氛，對於中國觀眾來說，譯本不能利用這種方便。劇中還有許多細節是採用當時傳說裏丹麥的特色和情況，例如嗜酒（1.3.12-18）<sup>13</sup>、選舉君主制和傳弟的繼承法、用新教爲主<sup>14</sup>，丹麥的姓名（Rosencrantz 和 Guildenstern 等）<sup>15</sup>、丹麥與挪威交惡（1.1, 1.2）、丹麥成了英國藩屬國（4.3.57-62）等，這些固然未必符合歷史事實，但在伊利沙伯時代一般人的心目中，已成了流行的形像。不過正如其他有異地色彩的莎劇一樣，劇中的語言、習慣、服飾、觀念等，其實大都以伊利沙伯時代的英國爲依歸，盡量遷就當時觀眾的口味和理解能力<sup>16</sup>，上述的所謂地方色彩，其實並非全劇主要的重心，莎氏只是爲了轉換口味、令觀眾感到新鮮。正因爲這樣，《哈姆雷特》既不真正寫古丹麥的事，又不完全描寫伊利沙伯時代的實況。中國觀眾兩方面都不很熟悉，譯者要表現出這種特徵，也是煞費思量

此外，劇中屢次提到當時歐洲各國的傳統特徵，例如法國人善放鷹狩獵，爲西歐各民族之冠，所以哈姆雷特提到“French falconers”（2.2.434-35）<sup>17</sup>；“Barbary horses”（5.2.151, 162）是當時公認的名駒<sup>18</sup>；克勞底阿斯提到“a gentleman of Normandy”騎術如神（4.7.81-87），原來當時諾曼底人以養馬及騎術聞名於世<sup>19</sup>；又如當時瑞士人不少到各國皇宮受僱當侍衛，故劇中賴爾蒂斯作反、率衆入宮時克勞底阿斯便大叫：“Where are my Switzers? let them guard the door.”（4.5.97-98）<sup>20</sup>。以上各種傳說中地方性的特徵，在譯文不易表達，若只譯出地名，對觀眾起不了作用。例如各家幾乎一致地譯“gentleman of Normandy”做「諾曼底的紳士」。這地名毫無意義，反而引起困惑，觀眾要猜估那是什麼，譯“Barbary horses”做「巴巴里馬」，更易誤會那



### 3 文化差距的問題

是另一種走獸，“Switzers”加上解釋，成爲「瑞士衛隊」，也無法令觀衆聯想起實際的情況，劇終前何瑞修比喻自己做古羅馬人<sup>21</sup>，不明白其中典故的觀衆更會摸不着頭腦：

I am more *an antique Roman* than a Dane—— (5.2.339)

(田) 我雖生長丹麥，却慕古羅馬的人遺風：(169-70)

(邵) 予學古之羅馬人。非丹人也。(150)

(梁) 我雖是丹麥人，却更像古羅馬人 [17] ； (202)

[17] 羅馬人寧自殺不苟存。

(朱) 我雖然是個丹麥人，可是在精神上我却更是個古代的羅馬人；(169)

(曹) 我不僅是個丹麥人，而且還更是個古羅馬人：(170)

(卞) 我是丹麥人，倒更像古代的羅馬人。[310]

[310] 古羅馬人寧可自殺，不肯屈服。(182)

田本譯成「慕古羅馬人的遺風」，朱本作「在精神上我却更是個古代的羅馬人」，至少給予觀衆暗示，讓他們知道何瑞修所指的是拿古羅馬人做榜樣，邵本用了「學」字，也收同樣效果，但下句「非丹人也」，則很費解；梁、曹、卞本譯成「却(倒)更像(是)古羅馬人」，由於譯本觀衆大多不曉得「古羅馬人」的比喻意義(見註21, 梁卞本註)，譯文又未有顯示這是比喻，所以觀衆更難明白。另一處同類的情形，見於戲中戲之後哈姆雷特的一句話：

Would not this, sir, and a forest of feathers, *if the rest of my fortunes turn Turk with me*, with two Provincial roses on my razed shoes, get me a fellowship in a cry of players, sir? (3.2.275-78)

其中“turn Turk”的說法大概是伊利沙伯時代的流行用語，本來是指由基督徒變爲異教徒(土耳其人信奉回教，被視爲野蠻的異端邪道)，引申爲每下愈況的意思<sup>22</sup>。所有譯本都沒有譯這一個比喻，祇是意譯出梗概：

(田) 假如我此後命運對我變起節來——(91)

(邵) 設若今後吾命坎坷。(80)

(梁) 假如我此後的命運愈變愈壞，—— (114)

(朱) 要是我的命運跟我作起對來， (92)

(曹) 如果從此我的時運就變得不濟—— (93)

(卞) 要是我日後的運道再跟我翻臉作對呢，—— (100)

嚴格說來，只有梁本的意思最切合一般註釋的解法，其餘五本都是表達大意而已（本段其他部分的討論見下文頁195）。以上所舉各例，除了“an antique Roman”一句與劇中情節有較直接的關係外，其餘各句不管觀眾是否充份了解，對全劇影響不大，但有些較基本的概念，譯本觀眾若不明瞭，便多少會誤解全劇的主題或情節，例如劇中四次提到哈姆雷特在威吞堡唸書(1.2. 113, 119, 163, 168, )<sup>23</sup>，那正是十五世紀馬丁路德創立新教的地方，被視為反叛傳統及新思想的發源地，也由此可知哈姆雷特所受的是新教的教育<sup>24</sup>，這配合了劇中流露的一些新教思想<sup>25</sup>，如哈姆雷特懷疑死後是否有來生等<sup>26</sup>；這類文化上的隔膜造成譯本觀眾的不了解，往往間接對整個劇情影響頗大。

此外，莎劇中往往加插不少詞句，影射當代時事，這種做法可說是一種與觀眾的妥協，作者遷就大眾口味，甘冒時代錯誤（例如劇中古人提及今事）和開罪政要人物的危險，但莎氏仍能非常巧妙地利用這些詞句，不着痕跡地套入劇文裏，作為額外娛樂成份，得到一般觀眾歡迎<sup>27</sup>。例如劇中多次提到日蝕月蝕（1.1.122-25, 3.4.49-51），原來在1598, 1600, 1601年英國曾有日蝕，又1598和1603年也曾月蝕多次<sup>28</sup>；又如第四幕營長對哈姆雷特解釋調動軍隊的原因：

Truly to speak, and with no addition,

We go to gain a little patch of ground

That hath in it no profit but the name. (4.4.17-19)

威爾遜肯定這是影射1601-2年間，英國和西班牙為了 Ostend 地方一片無價值的沙丘而大戰多場一事，《哈姆雷特》初上演時正是倫敦人對這件事街談巷議的時候<sup>29</sup>。劇文裏提到上述這些事情，當時觀眾感到十分親切有味<sup>30</sup>，但對於時代背景不同的人，上述效果

### 3 文化差距的問題

使無法產生。

劇中第二幕第二景有很長的篇幅，討論演戲的問題和戲班的情況，都是莎氏時代英國劇壇的實情，例如以下兩句：

ROSENCRANTZ. Even those you were wont to take such  
delight in, *the tragedians of the city.*

.....

ROSENCRANTZ. I think their inhibition comes by the means of the late *innovation.* ( 2.2.331-32, 335-36 )

前句暗指莎氏所屬劇團的勁敵 the Lord Admiral's men，因為該劇團有著名悲劇演員 Edward Alleyn，又多演馬婁的劇目<sup>31</sup>；“city”一字觀眾都知道是指倫敦<sup>32</sup>。後句大概指1601年（《哈姆雷特》）二月 Earl of Essex 的叛亂<sup>33</sup>，羅提到的“innovation”和“inhibition”，大概指1600和1601年間倫敦政府限制各劇團的演出一事<sup>34</sup>。這些都是剛在本劇首演前不久發生，當時觀眾所熟悉的，演員在台上提到更增加親切感。在同一景裏哈姆雷特所謂：“Use every man after his desert, and *who shall'scape whipping?*” ( 2.2.533-34 )，則可能是影射1572年英國政府對付流浪者的新法例，包括演員這行業在內，觸犯者當受鞭笞和其他的重刑<sup>35</sup>。劇中多次提到當時演戲的詳細情形，哈姆雷特在戲中戲半途中止後對何瑞修邊唱邊說：

Why, let the stricken deer go weep,  
The hart ungalléd play,  
For some must watch while some must sleep,  
Thus runs the world away.

Would not this, sir, *a forest of feathers*, if the rest of my fortunes turn Turk with me, *with two Provincial roses on my razed shoes, get me a fellowship in a cry of players, sir?* ( 3.2.275-78 )

這段話三處提到有關演戲的事，不諳當時演劇傳統的人，會感到很

費解。第 275 行提到的“a forest of feathers”，是指伊利沙伯時代的悲劇演員頭上插羽毛做裝飾<sup>36</sup>，句中的“this”大概指他自己改編的劇，即剛上演過那一齣，但此處含義不能肯定，哈姆雷特往往喜歡在這類場合用曖昧的語句<sup>37</sup>；“Provincial rose”一詞，各家註釋不大一致，威爾遜據《牛津英文字典》解做法國東北部所產的某種玫瑰形貌或顏色<sup>38</sup>，大概是演員用來插在鞋上做裝飾用的紙玫瑰<sup>39</sup>，是當時流行的飾物<sup>40</sup>；又“razed shoes”也產生校讎學上的問題，有解作高底鞋（“raised”），是古代悲劇演員所穿的款式，或解作開縫的鞋子，並有縫線<sup>41</sup>；至於“a cry of players”裏的“cry”本指一羣走獸，特別是狗類<sup>42</sup>，同時諷刺當時演員高聲唸台詞，哈姆雷特認為這不足為法（見 3.2. 2—4），所以用“cry”做演員的集類名稱<sup>43</sup>。以上連串有關演員的事情，各譯者都只各自譯出一部分：

（田） 您看唱的怎麼樣？若頭上再戴一大把鳥毛，鞋子上再起個薔薇花結子……不大可以在戲班子裏演一個脚色打嗎？（91）

（邵） 先生。……吾能否足穿結綵柳條鞵。與着翎之戲子。隨行逐隊。粉墨登場。（80）

（梁） 先生，我能編得出這樣的戲，頭上再戴些羽毛，鏤花的鞋子再帶着薔薇的花飾，……我在唱戲的班子裏也能算得是一個股東吧〔15〕？（114）

〔15〕 羽毛及鏤花鞋，均當時演員裝飾……。

（朱） 老兄……憑着我這樣的本領，再插上滿頭的羽毛，開縫的靴子上綴上兩朵絹花，你想我能不能在戲班子裏插足？（92）

（曹） 你看我這一手，先生，再加上一撮羽毛……在我的軟鞋上再來兩朵普勞凡斯的玫瑰，我是不是也可以在名伶當中佔一席之地，先生？（93）

（卞） 怎麼樣，老兄，憑我這點本領，頭上再插他一大簇羽毛，開縫的靴子上再綴他兩朵大絹花，……我不可以

### 3 文化差距的問題

在一幫戲子裏頭混一口飯吃嗎，老兄？（100）

哈姆雷特所用“cry”的比喻，各譯本都沒有傳達出來，大致都是用「戲班子」翻譯，曹譯「名伶當中」含義較不貼切。鞋子的形式，田本未譯“razed”這形容詞，曹本譯做「軟鞋」，與一般註釋有出入。“*Provincial roses*”一詞，獨曹本音譯出該地名，但演出時反會加重理解上的負擔，觀眾難以知道指的是什麼，邵本譯做「結綵柳條鞵」，未指明是「玫瑰」，柳條亦不貼切，但加上下文「着翎」的形容，較接近中國優伶的衣飾<sup>44</sup>，可設是介乎義譯與換例之間的處理方法；其他譯本都直譯出頭上插上羽毛，鞋上飾以玫瑰花，觀眾未必即能聯想起來這就是戲子的服飾，句末忽然提到「我能不能在戲班子裏插足」（朱），頗有上下文不大銜接的感覺。由以上所引各譯本的處理方法可見，對於這類問題，若只求觀眾得到梗概的含義（即主角問何瑞修自己若加上一羣優伶，可否在戲班中立足混飯吃），邵挺的半義譯半換例法收效最大，而逐一照譯出其中細節如「加上一撮羽毛」，「軟鞋上再來兩朵普勞凡斯的玫瑰」（曹），反而不易聽懂。再者，莎氏的劇團是演員兼股東制，各基本演員分別佔劇團的股份若干<sup>45</sup>，所以哈姆雷特末句云“get me a fellowship”，梁本直譯做「也能算得是一個股東」，文義固然和原文相符，觀眾未必明白背景，可能反而感到迷惑。

這類例子中最特別的一個，就是在第二幕第二景，哈姆雷特和羅珊克蘭茲等人談到戲班近況的一段，包括小孩劇團受歡迎（341-54行）並和成年人的劇團爭勝<sup>46</sup>、劇本題材的問題（355-62行）<sup>47</sup>，都是令歷代註釋家困惑的材料，全都影射當時（約1601-3年間）倫敦劇壇的實況，還有一段直接提到莎氏本身劇團：

ROSENCRANTZ. ... There was, for a while, no  
money bid for argument, unless the  
Poet and the Player want to cuffs  
in the question.

HAMLET. Is't possible?

GUILDENSTERN. O, there has been much throwing

about of brains.

HAMLET. Did the boys carry it away ?

ROSENCRANTZ. Ay, that they do my lord, *Hercules and his load* too. (2.2. 357—65) 48

羅的說法採用了古希臘神話中大力士赫鳩里斯肩負地球的典故<sup>49</sup>，又借英語慣用“carry away the world”的說法，另一方面莎氏的寰球劇院商標也用大力士負地球做徽號<sup>50</sup>，這句話就包含了上述複雜的語意層面，其中尤以最後一點最難譯出：

(田) 呸，正是，連赫邱里斯和他的班子都降服了。(59)

(邵) 噫，殿下乎。若輩優爲之。取黑球獵並取其担荷。(負地球之神)(52)

(梁) 可不是麼，殿下，「肩負地球的赫鳩里斯 [10] 都失敗了。」(77)

[10] 指 Globe Theatre 之商標言，商標作巨人負荷地球狀。

(朱) (刪)。(59)

(曹) 是啊，是他們佔了上風，我的大人，把地球戲院整個都抬走了。(63)

(卞) 正是呢，殿下——連赫勾列和他背的地球都給席卷了去了。[331]

[331] 希臘神話中大力士赫勾列曾代阿特拉斯背負地球。莎士比亞劇團的戲院，寰球戲院，以赫勾列背負地球爲標幟。(65)

譯本的觀衆多不知道赫鳩里斯和地球的關係，更不知這與劇團和當時劇壇的關係，朱本刪掉了整整三行有關的對話，田、邵、梁、卞各本依原文譯出，也很難令觀衆明白究竟，曹本把“his load”解釋說明「把地球戲院整個都抬走了。」，雖然有加添和更改的成份，同樣把複雜的原義減爲單層面，但上演時這可能只有這譯法，才令觀衆聽出一些意義來。

### 3 文化差距的問題

以上各分節從不同的角度列舉事實，指出爲什麼伊利沙伯時代觀衆心目中的印象，絕不容易一一傳達給中國的觀衆。由前文所引的例子可以看到：文化背景的差距，單憑翻譯字面的含義往往不能夠拉近，這正是翻譯外國古典文學的一大困難。如果是供人閱讀的譯本，倒還可以靠註釋或引申原文來補充資料，幫助讀者理解；用來上演的脚本却得不到這些方便，因爲既不能用註釋，也不可以長篇大論在劇文裏解釋，刪略改寫往往不能免。這種翻譯上的局限，譯者、觀衆、批評者都要明白和承認；不過即使如此，負責任而藝術水平高的譯者，總可以透過詳細的考證，權衡輕重，一方面不妨礙觀衆理解劇情，一方面盡量幫助他們正確地看到作者的本意，這種工作正是翻譯這門藝術的重大考驗。比較本節所列舉各例子裏六種譯本的處理方法，可以看出有些譯者在考證和運用想象力、和語言技巧克服難題時的確較別的認真。

#### 註 釋

1 伊利沙伯時代一般人既相信君主是上天所委派來處理國政，又相信君主治國乃順從人民的意旨，因爲國會多少被認爲代表民意，見Joel Hurstfield, "The Historical and Social Background", 載《莎士比亞研究參考資料新編》，頁168—69；在《君王的主題》裏G. W. 奈特說君王是秩序的象徵，憑神授的天命治國，見頁112。基頓在《莎士比亞的法律與政治背景》裏說十六世紀的英國政治思想是真正的君主是上天指派，但他的主要任務在於推行神的誡律，見頁264，268—69。

2 由於君主是上天委派，人民就算有所不滿也祇好忍受，報復是神的特權，莎氏不祇擁護此說，還常常把起義行爲描寫成沒有好結果，見《君王的崩殂》，頁115—18；Philip Styles, "The Commonwealth"（下稱「共和政體」），載《莎學研究年刊》第17期（1964），頁103—4；K. H. Grose 與 B. T. Oxley 合編 *Shakespeare* (London: Evans Brothers, 1969)（下稱《格羅斯論莎士比亞》），頁106；W. R. Elton, "Shakespeare and the Thought of His Age"（下稱「莎士比亞與當代思潮」），載《莎士比亞研究參考資料新編》，頁

193—94。

3 《君王的崩殂》，頁112—15。《格羅斯論莎士比亞》，頁100—3及109；「共和政體」，頁108—9及111。

4 但這理論的重點在於神學方面，若君主的政策違背神的意旨，人民應該從神而不從人，詳見「共和政體」中引 Latimer 一段話及闡釋，頁105—6。關於莎劇裏表現的政治觀念，也見 L. C. Knights 所撰 “Shakespeare’s Politics: with Some Reflections on the Nature of Tradition” 和 “Poetry, Politics, and the English Tradition” 二文，同收入 L. C. Knights, *Further Explorations* (London: Chatto & Windus, 1965)。此第三點明顯與第一點有矛盾，見「莎士比亞與當代思潮」的討論。

5 參見威爾遜本引言，頁 liii—lvi，《莎士比亞的法律與政治背景》，頁196；H. Granville-Barker, *Prefaces to Shakespeare—Hamlet* (London: Batsford, 1968)（下稱《莎士比亞緒言哈姆雷特篇》），頁123及註7。

6 「全劇由始至終從未有人（連哈姆雷特在內）認為克勞底阿斯承繼他哥哥的王位有異乎尋常之處」（《莎士比亞的法律與政治背景》，頁194）。但威爾遜的看法則相反，他力主克勞底阿斯是不合法的承繼者，見《哈姆雷特劇情探討》，頁30—37。有關這樁承繼是否合法的討論，另見《哈姆雷特的中心》，頁191—94。

7 《莎士比亞緒言哈姆雷特篇》，頁123—24註7。

8 「引言」，頁 liii—lv。

9 威爾遜本，5.2.534行註，頁257。

10 同上，頁257—58。

11 莎劇所發生地點對刻劃主題的重要性，見《莎士比亞緒言哈姆雷特篇》，頁9—10。

12 J. L. Styan, *Shakespeare’s Stagecraft* (Cambridge: Cambridge U. P., 1967)（下稱《莎士比亞的舞台技巧》），頁46—47；劇中的人物多有拉丁化的姓名，讀起來像義大利音，如 Francisco, Horatio, Marcellus, Bernardo 即是，這是因為當時流行的復仇劇多以意大利為背景，英國人心目中南方人性情較衝動嗜血之故，參見 A. Burgess, *Shakespeare* (Harmondsworth: Penguin, 1972)（下稱《伯吉斯論莎士比亞》），頁194。至於莎氏觀眾對丹麥這地方的印



### 3 文化差距的問題

象，見《哀而新諾的槍炮》第5章。

13 詳見羅爾夫本，1.2.127行註，頁209。

14 《哈姆雷特劇情探討》，頁68。

15 《集註本》2.2.1行註，頁129—30。《伊利沙伯時代的口味》指出1593年丹麥派兩位使臣訪英，就是名叫 Rosenkrantz 和 Guildenstern，又他們二人都是畢業於威吞堡大學，見頁310。G. W. 奈特指出《哈姆雷特》中各角色的姓名集歐洲各國大成，包括丹麥、英國、希臘、意大利、西班牙、法國、拉丁、德國等，可說是最「國際化」的莎劇，見《莎士比亞與宗教》，頁242。

16 正如本文第2章說過，莎氏無意完全寫實，劇中時空的刻劃時常有混淆又不合現實的地方，見《莎士比亞緒論哈姆雷特篇》，頁19—21。

17 《集註本》2.4.410行註，頁178。這句話可能含貶意，見羅爾夫本，2.4.442行註，頁241。

18 《莎士比亞的英國》下冊，頁408。

19 《莎士比亞的英國》下冊，頁411；《生活的形象》，頁73。

20 另一說為“Switzers”已成了舊制中守衛之代名詞，見《集註本》4.5.93行註，頁337。查十六世紀末時丹麥王宮並無瑞士衛隊，但聘有七十個“Trabantoës”，他們的制服恰似羅馬教廷的瑞士衛隊，所以引起這個誤會。又此場戲賴爾蒂斯率衆衛入宮內，可能是影射1601年 Essex 的叛亂。以上兩點都見《哀而新諾的槍炮》，頁51和143—44。

21 《莎士比亞與古典文學》，頁118—19。

22 見《莎士比亞字彙》“Turk”條。

23 這是時代錯誤，詳見《集註本》1.2.113行註，頁40。

24 威爾遜本，「引言」，頁li 1.2.113行註，頁151。

25 《莎士比亞與基督教義》，頁126—27，148—49，231—33。

26 《莎士比亞的宗教背景》，頁210。

27 《伊利沙伯時代的舞台狀況》，頁58—59和64—65。《哈里森論莎士比亞悲劇》，頁110。近代歷史考證的學者逐漸發掘出不少莎劇中影射時事的情況，例如在1579年莎氏故鄉斯特拉特福特鎮有個名 Katherine Hamlett 的女孩溺斃河中，情狀與第4幕第7景后形容奧菲里阿極為相似，當地人士關於應否視為自殺，給予正式教會葬禮的問題，一時議論紛紛，見《莎士比亞的法律與政治背景》，頁190—91。格蘭維爾

## 漢譯《哈姆雷特》研究

巴克則認為莎氏這類提及時事的做法對作品有損無益，並指出在寰球劇院演出用的脚本究竟是否載入這些劇文，頗成疑問，見《莎士比亞緒言哈姆雷特篇》，頁131註13。參見《史蒂芬森莎學研究》，頁242；《莎士比亞百科全書》“Topical References”條指出：當時演戲之際影射時事十分普遍，觀眾也對這方面至為敏感且感興趣，與同期其他劇作者比較，莎氏直接影射時事的例子並不多。

28 威爾遜本，1.1.122—25行註，頁146—47。

29 同上，4.3.18行註，見頁221和303—4；「《哈姆雷特》著作日期」，頁31。莎士比亞寫《哈姆雷特》的時候，由於蘇格蘭王詹姆士六世成為英國皇位繼承者，而他的皇后為丹麥人，英人對丹麥正感興趣，議論紛紛，莎氏選丹麥做本劇背景，也可以增加號召力，見《伯吉斯論莎士比亞》，這些令觀眾感到興趣和親切感的因素，正如其他影射時事的劇文一樣，不免隨時代過去而消失。

30 近代學者且指出《哈姆雷特》劇情影射亨利八世和伊利沙伯一世事蹟，見《莎士比亞的宗教背景》，頁177—78，188—92。

31 見威爾遜本，2.2.332行註，頁177。

32 見《集註本》2.2.317行註，頁162。

33 《哀而新諾的槍炮》，頁90；《伊利沙伯時代的口味》指出《哈姆雷特》劇中有許多細節，肯定會令當時的觀眾聯想起 Earl of Essex 的事蹟，因為他和莎氏筆下的哈姆雷特有許多酷似的地方，見頁307—15。

34 見《集註本》2.2.320行註，頁162—64。關於此景中提及有關當時劇壇近事的種種細節，詳見 William A. Ringler, Jr., “Hamlet’s Defense of the Players”，載《莎士比亞與伊利沙伯時代戲劇論文集》，頁201—11。

35 威爾遜本，2.2.534行註，頁187。

36 威爾遜本，3.2.275行註，頁205。

37 洛特本，3.2.259行註，頁120。

38 見「字彙」“Provincial Roses”條，頁282。

39 《集註本》，3.2.264行註，頁259。

40 洛特本，3.2.260行註，頁120。

41 分見《集註本》3.2.265行註，頁259—60。

42 《集註本》，3.2.265行註，頁260。

### 3 文化差距的問題

43 洛特本，3.2.261行註，頁120。

44 邵挺譯本以文言譯，所以應該照舊戲優伶的打扮為準，近代新劇的演員裝扮又當然不同。

45 《莎士比亞的英國》下冊，頁242。

46 詳見《莎士比亞與敵對的傳統》，頁48，90，114；也見 K. J. Holzknacht, *The Backgrounds of Shakespeare's Plays* (New York: American Book, 1950) (下稱《莎劇的背景》)，頁103。

47 《莎士比亞的英國》下冊，第24章，頁244—47。

48 亦有學者主張雖然當時演戲流行在劇文裏時常提到劇壇近事，莎士却絕少隨俗，《哈姆雷特》劇中這段話是個突出又少見的例子，見《莎士比亞與演戲的觀念》，頁138—39，但該書又指出在各莎劇中，以《哈姆雷特》最令觀眾想起倫敦劇壇，又最能表現當時劇壇種種特色，因此劇作者與觀眾間的默契至為重要，若對當時演劇的習慣不熟悉，便容易漏去劇中重要的內涵，甚至因而導致誤解，這點對《哈姆雷特》尤為重要，見頁1—2，142—47。

49 《集註本》，2.2.345行註，頁168。

50 《莎士比亞與宗教》，頁117。



## 4 語言運用的問題

從本質方面說，翻譯是把一個用語言來表達的訊息，改用另一種語言在另一個文化裏表達出來；因此這個過程同時涉及語言和文化。上章分析過文化隔膜的問題，指出其中許多因素是譯者無法操縱的，有許多困難最好的翻譯家也未必能夠克服；所以上章並沒有全面檢討《哈姆雷特》各譯本的成績。語言的問題卻不一樣，譯者大致上有較多自由，運用創造能力去克服障礙；即使不同文化有不同的語言傳統和形式（包括體裁、風格、價值標準等），譯者在一定程度上仍然可以主宰再創造的效果，不像文化隔膜的問題那樣時常鞭長莫及，無可奈何。本章比較並批評各譯本處理語言問題的方法和技巧，採用的仍然是前文第2·2節所訂下的標準：譯本能否把十七世紀初寰球劇院的觀眾所得到的印象，傳達給中國觀眾，特別是三、四十年代中國各大都市的觀眾。

翻譯《哈姆雷特》這齣戲，有幾點語言方面的問題特別難解決：

（一）莎士比亞語言運用的成就非凡，甚至有些批評家認為這是莎劇最成功的地方<sup>1</sup>。《哈姆雷特》是莎氏掌握舞台語言和詩的語言臻於成熟時期的成功作品，語言的繁複程度和深度，詩境和情景配合的自然和準確程度，都達到極高水平。<sup>2</sup>《哈姆雷特》是一齣特別重視語言效果的戲<sup>3</sup>，主角固然是語言專家，普婁尼阿斯和克勞底阿斯等配角對語言的興趣也不遑多讓。<sup>4</sup>正如上文第2·2分節指出過，這是譯者文字修養工夫和創作才氣的重大考驗。

（二）在莎士比亞風格演變的過程中，他先掌握了當時戲劇的傳統表達方式，再改造變化去創造自己的特色。他一方面沿襲傳統的詩體、修辭方式、戲劇結構、舞台習慣、主題、故事情節，另一方面卻能夠不時跳出這些傳統，利用這些固有的條件，按作品效果的需要去自由創造。<sup>5</sup>正因為莎氏運用傳統的表達方式做創作的基

礎，觀眾容易接受，也看得出他創造的成績。莎氏成熟時期的語言運用，處處表現出求變創新的精神，成了個人的標誌。<sup>6</sup>《哈姆雷特》也被認為是莎氏作品中風格最不囿於傳統形式的一部<sup>7</sup>。

莎氏創作的時候，剛巧是英語尚未定型、語言運用極端自由的時代，作者可以無拘無束地去創造、去試驗，<sup>8</sup>這種情形正是文藝復興以後歐洲文壇的風尚<sup>9</sup>，讀者和觀眾又十分欣賞語言運用的效果，認為大膽創新是很高的成就<sup>10</sup>。上述那種語言運用自由又受重視的情況，不是其他時代的作者都享受得到的。

在翻譯時這種特色很不容易傳達給觀眾，因為倘若譯入語的語言早已定型，那麼不管譯者怎樣努力，也不大可能模仿原文尚未定型的語言那種效果；<sup>11</sup>又假定譯入語的語言恰好像莎氏時代的英文那樣未定型，再假定譯者才氣縱橫、有同樣驚人的創造力，也未必單憑翻譯一批西洋劇可以開創新的局面，得到觀眾了解和欣賞，像昔日寰球劇院那些一樣。

本來我國的白話文，自從「五、四」以來取代了文言，成為文學創作通用的語言，正處於劇變之中，到三、四十年代，語言的轉變還持續着，舊的文言傳統被推翻，新的白話文形式未奠定，語言仍有着相當的彈性，可供作者模塑，這一點與莎氏時代的情況不無相似之處<sup>12</sup>，但前段指出的困難仍然存在，特別是傳統方面：詩體、舞台傳統、戲劇結構和題材由二十年代舊劇開始式微，到三十年代白話劇的奠立基礎，中國劇壇一直都在轉變，我國當時並不像十六世紀末的英國，已一一有了定型，為觀眾所認識接受，莎劇譯者若要仿效表現出莎氏語言方面的創新，是近乎不可能的事。

（三）由於時間的差距，語言經過了三百多年究竟改變了多少，註釋家也不敢肯定。前文第2·1·3分節所述甲書面語與口語（W1—S1）、和口語與觀眾反應（S1—A1）間的關係——前者包括發音、語調、節奏，後者例如觀眾對不同文體的情緒反應，今日不易估計。雖然近年很多學者埋頭研究，不斷有新發現、新理論，這種困難依然存在。往往一句很平常的話裏某個詞的詮釋有些微出入，就會影響到整段劇文的意思，今日用英語做母語的專家也不

#### 4 語言運用的問題

時掛一漏萬，感到許多詮釋的問題茫無頭緒，難怪處於不同文化背景的中国譯者更沒有把握了<sup>13</sup>。

從語言的角度說，翻譯文學作品的目標是重新創造原文所具備的語言特徵，同時又符合譯入語的語言傳統，達到原文本來具備的自然程度<sup>14</sup>，用較具體的話說，一個上乘的莎劇譯本，既須保存莎氏行文的特色，又要依循漢語語法與修辭的習慣，不能露出「譯文體」的痕跡；上述兩種條件往往很矛盾，要得兼絕不容易，譯者語言方面的功力與取捨的態度正由此可見出。在戲劇翻譯方面，由於譯本的對象（劇院裏的觀眾）沒有機會細嚼揣摩上下文的含義，也不能靠註釋幫助了解，劇文必須易於了解，譯者往往寧可放棄含義方面的忠信，務求達到這目的，《哈姆雷特》各譯者大多努力保存原文的語言效果，但碰上某些語言特徵與漢語習慣有衝突，要是勉強翻譯過來，勢必令劇文突兀或贅長，譯者大多放棄語言特徵，以求通順易明，下文從不同角度所剖析的例子，都證明了這一點。

#### 註 釋

1 B. Vickers, *The Artistry of Shakespeare's Prose* (London: Methuen, 1968) (下稱《莎士比亞的散文藝術技巧》)，頁1；Muriel St Clare Byrne, "The Foundations of Elizabethan Language" (下稱「伊利沙伯時代語言的基礎」)，載《莎學研究年刊》第17期(1964)，頁223-24。

2 《莎劇的語言》，頁116；歷來批評家（尤其是本·瓊森(Ben Jonson)和艾略特等)多強調莎氏詩歌的成就與戲劇效果不能分割，見Inga-Stina Ewbank, "Shakespeare's Poetry" (下稱「尤班克論莎士比亞的詩歌」)，載《莎士比亞研究參考資料新篇》，頁99。

3 《莎劇的語言》第10章。

4 同上，該書作者更強調：奧斯利克這角色雖然對劇情進展毫不重要，在語言方面却有突出的地位，見頁117。

5 M. Charney, *Style in Hamlet* (Princeton: Princeton

U. P., 1969) (下稱《哈姆雷特的風格》), 「序言」, 頁xviii。

6 M. Crane, *Shakespeare's Prose* (Chicago: Chicago U. P., 1951) (下稱《莎士比亞的散文》), 頁1-4。

7 《莎劇中的詩歌》, 頁134。

8 M. Joseph, *Shakespeare's Use of the Arts of Language* (London: Hafner, 1966) (下稱《莎士比亞語言運用的藝術》), 頁3。

9 Randolph Quirk, "Shakespeare and the English Language" (下稱「莎士比亞與英語」), 載《莎士比亞研究參考資料新篇》, 頁74; 《莎士比亞的語言》, 頁16。

10 威爾遜本, 「導言」, 頁xi。

11 M. E. Atkinson, *August Wilhelm Schlegel As a Translator of Shakespeare: A Comparison of Three Plays with the Original* (Oxford: Blackwell, 1958) (下稱《施萊格爾所譯莎劇研究》), 頁9。

12 當然, 語言媒介的轉變, 不過是整個時代思潮革新的一部分, 西方文藝復興時代是這樣, 中國五四時代也不例外。這兩個運動都是反傳統束縛、創新求變的革命, 精神方面有不少相似的地方, 因此較早期的《哈姆雷特》譯者(指卞之琳以外的五位)在語言運用以至思想表達方面, 應該享有這種便利。

13 「莎士比亞與英語」, 頁67-74。

14 「莎士比亞翻譯研究小組主席報告書」, 頁278。

## 4 · 1 體裁

莎劇所採用的文體是伊利沙伯時代戲劇獨有的語言表達媒介, 跟其他時代、其他文化中的文體都很不相同。

雖然莎劇的劇文大多非常口語化, 很接近當時一般俗話<sup>1</sup>, 但本質上伊利沙伯時代的戲劇是詩劇, 劇文所用的語言或多或少都很凝鍊<sup>2</sup>; 同時這些劇文絕少持續停留在特定的語言層次上, 而是有



#### 4 語言運用的問題

時像現實生活般異常接近口語，但忽而又會變成規律嚴謹的詩體<sup>3</sup>。按人工化的程度排列，莎劇的劇文大致可分為散文（prose）、無韻詩（blank verse）、「工整的」無韻詩（patterned blank verse）、叶韻雙句（或稱「叶韻對句」、「雙行一韻體」rhymed couplets）、格律詩體（stanza form）等（詳見下文解釋）<sup>4</sup>；以上各體排在前者越接近口語，在後者越受音韻格律拘束。通常討論時都把上述各類統歸散文（prose）與韻文（verse）兩大類，後者包括上列五類中後四類。以下先總論《哈姆雷特》裏這兩大類文體分別產生的不同效果。

在莎士比亞以前，英國戲劇主要都是用詩體形式寫成，最早期的戲都與教會周年的禮儀息息相關，幾乎全採用韻律形式，這大概是承繼早期口語文學的習慣，韻律便於傳誦<sup>5</sup>，而且在演出時，詩體的劇文方便演員易唸得又快又宏亮，觀眾也容易聽懂<sup>6</sup>。

十六世紀末年莎氏創作生涯開始時，英國劇壇流行無韻詩體，即是五步十音節抑揚格，不叶韻，多用跨行法的體裁（詳見本節下文），有韻詩體已經不十分流行，不論悲劇喜劇，都用無韻詩體寫成<sup>7</sup>，但「工整的」詩體（“patterned speech”，指注重聲律、排比、對偶、重複等效果，在劇文中出現以求突出效果的詩句<sup>8</sup>），則是當時流行的復仇悲劇的特色<sup>9</sup>。莎氏早期沿襲模仿當時較生硬的無韻詩體，不時雜以工整的詩體<sup>10</sup>，並大量採用種種修辭形式（figures of speech）<sup>11</sup>。但在1590年代中期，莎氏開始掌握了無韻詩的運用，逐漸用純熟的手法，靈活地大大予以發揮、改良、開拓<sup>12</sup>，試驗種種效果，增減音步數量，控制節奏，減少千篇一律的感覺，配合劇情需要<sup>13</sup>。莎氏把五步十音節的詩體運用到臻於完美的境界，既保存了詩體形式的整齊勻稱，又寫得流暢自如<sup>14</sup>，這就是莎氏創作生命中期和以後，運用無韻詩的成就，莎氏這種成就也令到英國無韻詩體完全改觀<sup>15</sup>。

除了無韻詩外，《哈姆雷特》的劇文還有其他各類韻文體裁，留到下文4.1.1分節詳述。

散文在莎劇裏是和韻文對立的，在《哈姆雷特》裏佔了相當重

要的地位。

莎氏早期的戲劇很少用散文<sup>16</sup>，《亨利第六（上）》（1591—92）就沒有散文；到了較後期的作品散文比重逐漸增加，在《哈姆雷特》裏佔了四分一強<sup>17</sup>。但散文在莎劇裏的地位不是可以用使用的數量來衡量的，因為它的主要作用在於與韻文相對，產生對照映襯的作用；莎氏一方面沿用伊利沙伯時代散文運用的規矩，例如書信和宣言用散文，瘋者、身份卑微的人、丑角用散文，一般貴族在大多數正常場合用韻文等<sup>18</sup>，但一方面也不囿於這傳統，不時隨劇情效果需要交替活用二者<sup>19</sup>。若從整體的角度看，散韻兩種文體交替應用，對伊利沙伯時代的觀眾來說，還有更深層次的意義，因為二者描繪出兩種世界、階級地位、氣氛環境、語調：韻文（尤其是無韻詩）是正格，令觀眾聯想起正經常道、高貴尊嚴、莊重體面、有教養、有規模組織、渾厚的悲喜情感，詩意等；相反地，散文接近日常用語，但在舞台上却是變格，代表卑賤，缺少教養、不嚴肅、混亂、胡鬧俗氣、瘋狂<sup>20</sup>。在《哈姆雷特》劇裏，有不少散，韻文運用，並非遵循上述的傳統，例如哈姆雷特多次嚴肅的哲理思維，都用散文（2.2.297—314, 5.2.217—22）等。譯本若採用單一種文體翻譯這兩大類體裁（例如把無韻詩與散文同以散文譯出），以上對劇情至為重要的效果恐怕大部分無法達到。田、邵、梁、朱四譯本，都用散文體譯無韻詩的部分，未曾利用體裁區分原文用散文或無韻詩的劇文，的確失去了這些效果，而較晚出的曹本與卞本則分行用詩體（詳見4·1·1分節）譯無韻詩的部分，至於個別譯本分行排是否就算是詩體，抑或不過是分行排的散文，又譯文裏詩體音律和其他效果能否模仿原文，則留在下文討論。

要把詩譯給另一個語言背景的觀眾聽，究竟是否應該或適宜用詩體再創造，這是一個很值得商榷的問題；「以詩譯詩」是否最好的譯詩方法，許多人都有不同的意見<sup>21</sup>，曹末風和卞之琳不用說是支持這說法的，他們用實際行動表現了<sup>22</sup>，梁實秋沒有這樣做，但承認以韻文體譯無韻詩是「很高的理想」<sup>23</sup>。德國名莎劇譯家施萊格爾（August Wilhelm Schlegel）堅持必須以詩譯莎劇中詩的部

#### 4 語言運用的問題

分，認為用散文譯無異「詩的誤殺」<sup>24</sup>。不過，就算在譯本中分別用散文譯原來散文的部分，又用某些形式的韻文去譯原來無韻詩的部分，是否即能多少令中國觀眾在聽時，產生當時寰球劇院的觀眾因文體上散韻對照所得到的聯想，這又是另一個很不容易估量的問題。<sup>25</sup>

#### 註 釋

1 參見下文4·1·1分節所引梁實秋的話。有關莎氏韻文與伊利沙伯時代口語的關係，也見「伊利沙伯時代的語言基礎」，頁228。

2 洛特本，「導言」，頁xxxii。

3 《伊利沙伯時代悲劇的主題與習例》，頁97；《莎士比亞緒言哈姆雷特篇》，頁175—76。

4 《伊利沙伯時代悲劇的主題與習例》，頁111。

5 洛特本，「導言」，頁xxi—xxii。要估量某處格律特色所帶來的效果，當然十分困難，往往涉及主觀成份，更受到演員唸劇文的語氣所左右。而且伊利沙伯時代發音較今日英語自由得多，見《莎士比亞的語言》，頁14。

6 《伊利沙伯時代悲劇的主題與習例》，頁99。

7 《莎劇的背景》，頁260。但《莎士比亞緒言哈姆雷特篇》指出：伊利沙伯時代的劇作者可隨意用散文或韻文寫劇文，並無硬性規定，也可隨意運用當時通行的各體韻文，並無須一貫使用同一種文體，同一景中可隨時轉換，莎士比亞盡量利用了這種自由，使劇文多姿多采，又配合劇情需要，見該書頁167—68。

8 《伊利沙伯時代悲劇的主題與習例》，頁97。

9 同上，頁98。

10 同上，頁98；《莎士比亞介紹》，頁124。

11 《伊利沙伯時代悲劇的主題與習例》，頁105。

12 同上，頁105。

13 《莎劇的背景》，頁260。

14 洛特本，「導言」，頁xxxii。《哈姆雷特》是第一齣充分表現

出莎氏成熟風格特色的作品，見《莎劇中的詩歌》，頁134。

15 《莎劇中的詩歌》，頁26—27。

16 見本節註17所載各表統計。

17 《莎士比亞的散文藝術技巧》，頁4和註4，表1，頁432-33。又據《莎士比亞》一書統計，《哈姆雷特》散文共1208行，無韻詩共2490行，連其他各體詩文韻句共3931行。《莎士比亞百科全書》的統計表數字則分別為1211，2444，3929，見Verse tests條。格羅斯指出：1597至1600年為莎氏的「散文時期」，作品用散文最多（見《格羅斯論莎士比亞》，頁85），而《哈姆雷特》剛在此時期之後寫成。

18 《莎士比亞的文法》，頁429。

19 《莎士比亞散文藝術技巧》，頁5—6。

20 同上，頁17—18。

21 這問題牽涉到文學翻譯的基本原則，各批評家與翻譯家見仁見智，但大致上譯者多就本身的看法，譯本的對象，原著的性質等因素折衷取捨，並無公認的原則。翻譯理論家薩沃里（Theodore H. Savory）曾綜合各方意見剖析這個問題，見他所著的*The Art of Translation*（London: Jonathan Cape, 1959）第6章。參見J. P. Postgate, *Translation and Translations—Theory and Practice*（London: G. Bell & Sons, 1922）（下稱《翻譯與翻譯作品》），頁77—83。有些莎劇譯者則認為用何種文體翻，不能一概而論，應視乎譯入語當時流行的文體而定，見「用韻文譯抑用散文譯？——一個印度的觀點」，頁37。另外參見「莎劇的傳意」，頁69；「莎士比亞翻譯研究小組主席報告書」，頁276—78。不過原文既是詩，即使不翻成詩，譯者也非是詩人不可，見Simon Pietro Zilahy, “Quality in Translation”，載《翻譯的質素》，頁286。

22 卡之琳對以詩譯詩的主張，除本節的討論外，見前文1·3·6分節及下文5·6節討論。

23 「關於莎士比亞的翻譯」。

24 《施萊格爾所譯莎劇研究》，頁2。

25 中國傳統戲曲亦分韻文與散文部分，前者合樂唱出，後者即是「白」，但二者的運用與比照作用顯然跟伊利沙伯時代有相當距離。近世白話劇廢去唱的部分，又未建立新的詩劇傳統，效果相去更遠。

## 4 · 1 · 1 韻文

本分節討論在《哈姆雷特》劇中散文部分以外各種韻文的體裁，即是有格律規限的劇文，並比較各譯本處理的方法，批評所收到效果。

在《伊利沙伯時代悲劇的主題與習例》一書<sup>1</sup>裏，作者將當時劇文的習例分爲散文、無韻詩、「工整的」無韻詩、叶韻雙句、格律詩體五種（詳見上文209頁和第4 · 1節註4和下文的界說），以下按這種分類法逐一分析。

無韻詩體的格律是每行五個音步（feet），每音步有兩個音節（syllables），輕音在前，重音在後，所以又稱五步抑揚格，各行之間不叶韻，這是正常的格式<sup>2</sup>，《哈姆雷特》劇裏大部分韻文都遵照這個格式，例如：

A litt | le ere | the might | iest Jul | ius fell (1.1.114)

So ex | cellent | a king, | that was | to this, (1.2.139)

I shall | th' effect | of this | good les | son keep  
(1.3.45)

在1.3.45行中“the effect”二字縮成二音節，即“the”和“|ef|”兩輕音節唸得急，合成一個好符合格律（這種減省音節方法屬當時流行的修辭方式，詳見4 · 2 · 2分節）。上述完全符合格律的語句固然令劇文加上了均勻的節奏，但同時也易留於沉悶平板，所以莎氏不時破格求變，增減音節數量，例如克勞底阿斯的說話：

'Tis sweet | and com | menda | ble in your na | ture,  
Hamlet (1.2.87)

行中第四個音步加上了額外兩個輕音節，變成了三輕一重，三個輕音節“—ble in your—”唸得特別急，另外末音也多加一個輕音

節，變成了輕—重—輕，這種句末加上輕音節的情形在莎劇頗常見，這行比常格多了三個音節，唸起來稍急而長，打破了常格可能造成的單調感<sup>3</sup>。有時這些破格也可造成特別的戲劇效果，例如克勞底阿斯祈禱懺悔時，哈姆雷特下手時自語的一段：

Now might I do it pat, now a' is a-praying——  
And now I'll do't, and so a' goes to heaven,  
And so am I revenged. That would be scanned : 75  
A villain kills my father, and for that  
I his sole son do this same villain send  
To heaven....  
Why, this is bait and salary, not revenge.  
A' took my father grossly, full of bread, 80  
With all his crimes broad blown, as flush as May,  
And how his audit stands who knows save heaven?  
But in our circumstance and course of thought,  
'Tis heavy with him : and am I then revenged  
To take him in the purging of his soul!, 85  
When he is fit and seasoned for his passage?  
No.  
Up, sword, and know thou a more horrid bent,  
When he is drunk asleep, or in his rage,  
Or in th' incestuous pleasure of his bed, 90  
At game, a-swearing, or about some act  
That has no relish of salvation in't,  
Then trip him that his heels my kick at heaven,  
And that his soul may be as damned and black  
As hell whereto it goes ; my mother stays, 95  
This physic but prolongs thy sickly days. ( 3.3.73-96 )

這段話在劇情發展上是個高潮，觀眾十分注意哈姆雷特說的每個字，急於知道他所採下一步什麼行動，其中的節奏十分重要。段中大

#### 4 語言運用的問題

部分句子嚴守五步抑揚的格律，收到慎重、嚴肅、勻稱的效果：

He took | my fath | er gross | ly, full | of bread,  
With all | his crimes | broad blown, | as flush | as May,  
And how | his aud | it stands | who knows | save heaven?

但在節奏方面說，其中破格的地方更收戲劇性的效果，例如：

A vil | lain kills | my fa | ther, and, | for that,  
I, | his sole son, | do this | same vil | lain send  
To heaven. ( 3.3.76-78 )

以及

To take | him in | the pur | ging of | his soul,  
When he | is fit | and sea | soned for | his passage.  
No. ( 3.3.85-87 )

兩處。前者次行開頭‘I’字屬重音，該音步少了一個輕音節，突出了這個字，達到了強調的目的，因為唸到這字前自然必會先稍作停頓，以湊足“that”與“I”之間少了的輕音節。同時第78行中祇有一個兩音節的音步：“| To heaven”|（“heaven”一字此處該唸單音節<sup>4</sup>），省掉了以後的大串音節，所以唸來時會有很明顯的停頓，好像哈姆雷特在冥想或推理，而此後的話在意義上也是另起段落。後句（84—87行）的“No”字自成一，既強調了哈姆雷特的決心和思維的結論，也帶來一段沉默，一方面中斷了整段一直很流暢的自白，造成戛然而止的效果，另一方面也給予充份時間讓他及觀眾作好準備，講述他的決定和未來大計，同時這行（87）也是文意上一處轉捩點，如果譯文不是緊隨原文形式（格律）方面的特徵，上述破格造成的效果，不易用修辭或其他方式傳達。<sup>5</sup>

六種《哈姆雷特》譯本之中，較先出的田、邵、梁、朱都未區分散文與無韻詩的部分，概用散文體譯出，較晚出的曹、卞本則以散文譯出散文部分，用詩體譯出無韻詩的部分，分行排出，譯文中行數約與原文相等，大致每一行相當於原文同一行。

六種譯本之中只有梁和卞本解釋說明所用文體。梁氏在「例言」說明：「譯文一以白話散文爲主，但原文中之押韻處以及插曲等則悉譯爲韻語，以示區別。」<sup>6</sup> 在全集出版二十冊之後，所發表「關於莎士比亞的翻譯」一文中，梁氏討論得較詳細：原文大部分是「無韻詩」，……這種詩體到了莎士比亞手裏已經不嚴格遵守其原有的規律了，往往於十音節之外再加上一兩個音節，而且每行讀起來並不全是自成起落，時常要好幾行連貫下去，所以莎士比亞所使用的無韻詩實際已很接近散文。<sup>7</sup>

梁實秋以莎氏的無韻詩規律不嚴格，很接近散文爲理由之一，作爲把無韻詩譯成散文的原因，固然不無道理，但這樣也可能容易誤導譯本讀者，以爲莎氏原文也不外是這樣平白的散文，忽略了莎劇裏散文與無韻詩在各方面的差別與意義分野，那就很值得非議。事實上「實際很接近散文」這說法，確很易令讀者產生錯覺，因爲其中的差別其實相當大，所以這話只是在格律方面、在某種程度上說得通，不能以偏概全。另外梁氏提出兩點：一、「要把中國的白話文譯得聲調鏗鏘，也許可以略微彷彿莎士比亞的無韻詩」；二、「無韻詩的那種節奏仍是不易完全移植在另一種文字裏<sup>8</sup>」。正如上引一段解說一樣，前一點似是而非，後一點雖然是事實，但作爲以散文譯詩的理由，說因爲譯文散文若聲調鏗鏘可以「略微彷彿」原詩效果，又因爲原詩的效果「不易完全移植」，支持下文「我的譯文完全是散文」的結論，不容易令人信服；況且就第一點來說：無韻詩的特點與戲劇效果不全在於格律聲調（還有如多層意義，與散文差比的效果，象徵意義等，俱見前文），中國的白話文若只能彷彿莎氏無韻詩的聲調，作用不大。至於第二點：任何詩的節奏（或格律）都自然是「不易完全移植在另一種文字裏」的，這點人所共知，但若因此而不譯成爲詩體，等於根本否定譯詩的可能與價值，所以這兩點不能成立。在同一篇文章裏，梁氏又說：「我老實講，我無法顧到原文的節奏」，承認以詩譯詩確比以散文譯詩理想，但他相信自己做不到這地步：「這工作需要詩人去擔任，因爲詩人有他一套運用文字的本領。……我譯的散文本，只能算是聊備一格<sup>9</sup>。」



#### 4 語言運用的問題

梁氏末句是自謙之辭，我們不能因譯本未以詩體譯原文中某些詩體部分，而否定它的價值，但正如梁氏指出，「如果能有人把原文的無韻詩譯成爲中文的無韻詩，那當然是最好不過的事」，「是一種很高的理想」，原則上，應比全用散文譯來得理想。（參見下文 5·6 節）

卡之琳把原文的無韻詩譯成爲中文的無韻詩，自創格律，並在「譯本說明」裏詳細解釋。卡氏對於中文新詩格律的主張，是「擺脫了以字數作爲單位的束縛，突出了以頓數爲單位的意識」，因爲「現代的口語的基本單位是詞而不是字，而且兩個字以上的詞最多，因此我們的格律詩不應該是每行字數整齊，而應該是每行的頓數一樣」，各種新詩詩體都可以而且應該「以我國固有的頓數和頓法爲格律基礎」<sup>10</sup>。

翻譯《哈姆雷特》時卡之琳保留了原文詩與散文對立的模式：「譯文中詩體與散文體的分配，都照原樣，詩體中各種變化，也保持原狀。」<sup>11</sup>在原文無韻詩的部分，卡氏訂下了以下的規律，作爲模擬的格式：

在無韻詩場合，也避用韻，照漢語規律，每行用五「頓」合五「步」，每頓中不拘輕重音位置，但總有一個主要重音（兩個同重音連在一起也就相當於一個重音），不拘字數多少，但每行字數總在十個到十五個之間。照漢語的說法，每頓最普通是兩個字和三個，一字頓和四字頓較少。四字頓最後一字必然是虛字，不然就分成兩個二字頓，一字頓遇上下文是二字頓，往往就歸附上一個二字頓，不再獨立成爲一頓。詩體中，爲了有別於散文，使規律顯明，比普通說法更主要靠二字頓和三字頓，以它們爲基幹。外國人地名寫成中文，因爲需要讀得快一點，四字以下到四字的一個名字讀成頓，四字以上添一頓（例如「哈姆雷特」算一頓，「福丁布拉斯」算兩頓）<sup>12</sup>。

在全劇裏所有無韻詩的部分，卡氏都採用了這種格律形式，對於產生節奏，與散文間分得出差異，確有顯著的效果，下文舉出這段劇文，就可清楚見到這種規律如何令卡氏譯文得到特別效果，與其他

譯本有別。

何瑞修在首場戲裏論述鬼魂出現的含義，以及再遇鬼魂時對它的話，可算是莎氏成熟期典型的無韻詩的例子：

A mote it is to trouble the mind's eye :  
In the most high and palmy state of Rome,  
A little ere the mightiest Julius fell,  
The graves stood tenantless, and the sheeted dead      115  
Did squeak and gibber in the Roman streets,  
And even the like precurse of fierce events,  
As harbingers preceding still the fates  
And prologue to the omen coming on,  
Have heaven and earth together demonstrated      120  
Unto our climatures and countrymen,  
As stars with trains of fire and dew of blood,  
Disasters in the sun; and the moist star,  
Upon whose influence Neptune's empire stands ,  
Was sick almost to doomsday with eclipse. // <sup>13</sup>      125  
( The ghost reappears )  
But soft, behold, lo where it comes again !  
I'll cross it though it blast me...Stay, illusion !  
If thou hast any sound or use of voice,  
Speak to me.  
If there be any good thing to be done      130  
That may to thee do ease, and grace to me,  
Speak to me.  
If thou art privy to thy country's fate  
Which happily foreknowing may avoid,  
O speak /      135  
Or if thou hast upboarded in thy life  
Extorted treasure in the womb of earth,

#### 4 語言運用的問題

For which they say you spirits oft walk in death,  
Speak of it—stay and speak —stop it, Marcellus.

( 1.1.112—39 )

( 田 ) 一粒微塵可以蒙亂人家的心眼。在羅馬至高全盛的時代，當大猶禮亞斯凱撒被害的幾天，羅馬的墳墓把租借人都跑掉了。那些裹着屍衣的陳死〔人〕，在羅馬街頭唧唧地亂叫：天上的星辰拖着火焰的尾巴，珠一樣的白露都變成一點點的血，日球中間也生了災變；就是她的勢力足以支配海神帝國的月亮也病的殘缺不完，髣髴達了世界末日似的：如今或者天地同時把那一樣的奇災的先兆，當作一種運命的先驅和將將來事變的預告宣示給我們的邦國和同胞也未可知。//——可是細聲說，注意；看，那裏又出現了！

( 陰魂又登場 )

那怕着什麼邪，我也要去攔住他——停住，你這幻影；倘若你有什麼聲音，或者能夠說話，你對我說；倘若有什麼在你可以安心，在我不失為功德的事要做，你也對我說；你若知道你的國家有什麼幸而預先知道了便可以想法子避免的不幸，啊，你說！或者像人家傳說的，你生前把所得的不義之財埋在地下，死後你的靈魂還捨不得他，所以常常出來徬徨，

也請你說；停住，請說！攔住他，馬歲拉斯。( 6—7 )

( 邵 ) 纖塵隙目，擾及腦精。方羅馬全盛時代。雄主周力合之將傾也。墓空其棺。鬼號於市。夫掃星之流火也。雨露之腥紅也。義馭之構災也。御海月球之陷缺如末日也亦災稔之兆。夫復何疑。今天與地。昭示邦人。異哉朕兆。大傀先聲。//——然勿聲。觀呀。此物復由彼處來。

( 鬼復入 )

我將犯汝。縱能傷我。止哉幻物。汝若有聲。用爾音。汝語我。若有善事可行。能安汝。能福我。汝語我。若汝默悉。

邦家休戚。因預知之。或可化凶爲吉。呵。其言哉，若汝生時，偷金竊玉。委藏地窖。受此顯戮。雖死猶行。不可寧居。其言之。止且言。止之馬洗獵。（6—7）

（梁）這不過是令人心眼煩惱的一粒纖塵。羅馬帝國全盛時代，在偉大的西撒歿亡之前不久，墓棺盡空，裹着殮衣的死屍在羅馬市街啾啾哀鳴；星辰帶了火焰的尾巴和血腥的露珠，太陽黯淡無光，操縱海水的月亮也像到了世界末日一般的陷缺顛頽：如今天地也許正是同樣的昭示我們的邦人，預告我們災禍將至，有如命運的先驅和變故的序幕。//

（鬼又上）

小聲些，看！喏，他又從那裏來了！我要照直的走過去，不怕他魔住我。——站住，你這虛幻的東西！你若是能做聲，或是會說話，你和我說；你若是要我替你做點什麼事，使你安眠，在我也算是功德，你和我說；你若知道你的國家有什麼因預知而或可避免的命運，啊，你說！或是你生前勒索暴斂的財寶埋在地下，所以，如俗人傳說，你可後還會出來逡巡呵護，你說呀；站住，說！攔住他，馬賽勒斯。

（22—23）

（朱）那是擾亂我的心靈之眼的一點微塵。從前在富強繁盛的羅馬，當那雄才大略的裘力斯·該撒駕崩以前不久的時候，披着殮衾的死人都從墳墓裏出來，在街道上啾啾鬼語，拖着火尾噴着血露的星辰在白晝殞落，支配潮汐的月亮被吞蝕得像一個沒有起色的病人；這一類預報重大變故的朕兆，在我們國內也已經屢次出現了。// 可是不要響！瞧！瞧！它又來了！

（鬼重上）

我要擋住它的去路，即使它會害我。不要走，鬼魂！要是你會開口，對我說話吧；要是我有可以爲你効勞之處，使你的靈魂得到安息，那麼對我說話吧；要是你預知祖國的命運，靠着你的指示，也許可以及時避免未來的災禍，那麼對我說

#### 4 語言運用的問題

話吧！或者你在生前曾經把你搜括得來的財寶埋藏在地下，我聽見人家說，鬼魂往往在他們藏金的地方徘徊不散，要是這樣的事，你也對我說吧；不要走，說呀！攔住它，瑪昔勒斯。（10—11）

（曹）這乃是眼裏的一粒沙塵，叫人家心思不定。

在古羅馬帝國勢力最旺盛的時候，  
在威力無比的凱撒大帝殒命以前不久，  
所有的墳墓都大敞開，蒙着白布的殭屍  
的確曾在羅馬的街道上嗥叫跳躍；

×                    ×                    ×

像太陽碰到了災禍，羣星拖着火紅的尾巴，  
洒着鮮血似的雨露；而那潮潤的月亮呢，  
海神的王國都是靠着她的勢力支配，  
這時也幾乎晦蝕慘淡得像到了天地的末日：  
現在又出現了同樣的凶禍的預兆，  
就像命運逆轉以前永遠有暗示一樣，  
它乃是即來的災禍出現以前的序幕，  
現在上天與大地合力來指點了，  
我們的國家及人民。//

（陰魂又上）

但是輕些，看！你們看，它又來了！  
我要去截住它，害死我也不管。站住，鬼！  
如果你有聲音，會說話，  
告訴我：  
如果有什麼好事我可以做，  
可以使你安心，使我得福，  
告訴我：  
如果你能夠預知你國家的大運，  
也許，預知了就可以避免，

啊，你說！

或者如果你在生前埋藏了  
什麼不義之財在地底下，  
據人說，爲了這個，你們做了鬼都不能安寧，  
你也說出來：站住，你說！攔住他，馬西勒士。（ 8 — 9 ）

（ 卞 ）這是攪得亂心眼的一點灰塵，  
從前，就在全盛時代的羅馬，  
在雄才蓋世的愷撒遇害前不久，  
墳墓都開了，陳死人裹着入殮衣，  
都出來到羅馬街頭啾啾的亂叫；  
天上星拖着火尾巴，露水帶血，  
太陽發黑；向來是控制大海、  
支配潮汐的月亮，病容滿面，  
昏沉得好像已經到了世界末日。  
劫數臨頭、大難將至以前，  
總會先出現種種不祥的徵象，  
如今天上和地上一齊出動，  
一再把這一類重大變故的預兆  
對我們國家和人民顯示出來了。//  
噢，別作聲！看！看它又來了！

（ 鬼魂重上 ）

我着邪也要攔住它！別走，影子！  
只要是你也會開口，也會用舌頭的，  
對我說話吧！

莫非你有什麼好事要人家來做。  
好使你安心，也使我行了功德，  
對我說說！

莫非你預先知道祖國的命運，  
講出來也許使我們能避免災殃，

#### 4 語言運用的問題

說呀！

莫非你生前在地下那一個角落裏，

埋下了你一生搜括得來的財寶，

因此，據說，人死後還要出鬼的，

說出來！別走，說！攔住它，瑪塞勒斯！（8—9）

這段話全用無韻詩體寫成，但其中前半與後半語調完全不同，在鬼出現前的十四行裏（1.1.112-25），作者採用頗為嚴謹的格律形式，大致遵照無韻詩五步抑揚的規律：

Ās hār | bīngers | p̄recéd | īng still | thē fates  
Ānd pro | lōgue tō | thē om | ēn cōm | īng ōn,  
Hāve heaven | and earth | togeth | ēr dēm | onstrated  
Untō | ous cli | mātures | and count | rymēn,  
Ās stārs | with traīns | ōf fire | and dēw | ōf blood,  
〔見註5〕

造成異常嚴肅又凝重的描繪語氣，刻劃出一幅鮮明的圖畫，也製造了緊張恐怖的氣氛，配合鬼魂的再次出現，這十四行其實在文法上只成一句，而其中的一個特色是句中意義單位多在行末劃分（現代版本大部分標點都在行末），即是在說完一行十音節後才稍歇（115, 120, 123 行例外），這更加强了整段話整齊、規律化的感覺。（句中尚有其他語言技巧令行文更覺整齊的，例如頭韻、平衡句、重複句尾等，見本章下文4.2.2分節。）

從鬼出現時（126行）開始，何瑞修的語氣驟變，前半部多音詞頻頻出現，如“climatures, countrymen, harbingers proceeding, together demonstrated”等，後半部多音詞大為減少，而代之以短而急促的單音如“If there be any good thing to be done/  
That may to thee do ease, and grace to me, / Speak to me”同時唸起來停頓也密了，即是句中歇頓的次數增多，造成急促、緊張的語調。最值得注意的是第129, 132, 135行都只有兩三個音節，即是在128-29, 130-32, 133-35行各句之後，演員唸劇文時各停一

大頓，這樣既表現出何瑞修心情不穩定，又想謹慎措辭，同時也保持了懸疑的氣氛，抓緊觀眾注意力。與前半段比較，除了上述的分別外，後半段的格律依然非常嚴謹，例如：

Or if | thou hast | upboard | ed in | thy life  
 Extort | ed trea | sure in | the womb | of earth,  
 For which | they say | you spirits | oft walk | in death,

（上引末行“spirits”一字大概讀成單音<sup>14</sup>，使該行也依足正格的規律。）這種規律化的語調，可以算是雕塑何瑞修這讀書人的性格的一種方式，他在誠惶誠恐的心情下仍然說話有約束有節奏，大概在伊利沙伯時代的觀眾心目中，代表了飽學之士的形象。

用白話散文譯這段無韻詩的三個譯本裏，田本比梁與朱本字數多了五分之一（見下文表 8），特別是上半段（112-25行）。朱本上半段譯文特別短，原因之一是把原文117, 118, 119三行中文義重複之處，籠統地譯成了一個十二字句：「這一類預報重大變故的朕兆」，漏掉了該三行裏某些細節如“fierce events”，“fates”等，另外115行上半和120行也漏譯。還有一點值得注意的，就是除了田本外，各散文譯本都是下段字數比較多，跟原文相反，而以詩體譯的則下段字數較少，與原文一樣（見表 8），這對製造語言方面的效果不無相當影響，留在下文詳論。

從以上各段譯文看，田、梁、朱三個白話散文本在上半段（即鬼魂再登場前，上述引文中用「//」號標出）標點較少（平均每字組在十字以上才斷），多少模仿了原文整齊的句式及嚴肅凝重的語氣；可惜下半段原文語調上急促的效果，間中驟然停頓的句式（129, 132, 135 行），與上半段的對比，各白話散文譯本都表現不出，例如“Speak to me”（129, 132行），“O speak！”（135行）譯成了「那麼對我說話吧！」（朱），未免平淡乏味，此外梁和朱本下半段比上半段字數較多（原文相反），可見下半段用字並不比上半段省略，而田本的比例（189：197）則與原文（104：100）非常接近（見表 8），從格律的效果和語調方面說，比梁和朱本較接近原文上下半段對比的情形。



#### 4 語言運用的問題

邵本的文言散文譯本也像梁和朱本一樣，下半段比上半字數較多（87：106）。上半段多數四字成章，略有駢文風味，尤其是段中有排偶句體如：「墓空其棺。鬼號於市（對偶）。夫掃星之流火也。雨露之腥紅也。義馭之構災也。御海月球之陷缺如末日也。亦災稜之兆（排比）。」這樣造成非常切合中國傳統的格律形式。雖是散文，却具有明顯而自然的規律和內在節奏，熟習傳統古文的聽眾讀者，應該容易接受。若從這方面看，這種略有規律的傳統散文形式，也和莎氏所用的無韻詩不無相似之處，只是用中國固有的文體取代，而非像卡本一般另創新格律以求形似。邵本譯文下半段的語氣和上半段也有顯著差異，最明顯的是頻以三字為斷：「能安汝。能福我。汝語我。」其餘多數四字為斷，祇有兩處以六字為斷，這種句式令語氣短促，不像上半段頻用虛字「也」來拉長語調，連接下文；下半段還不斷重複「汝」、「若」、「能」等，因而加強了節奏性；重複了「汝語我」，及用「呵。其言哉」及「其言止」，正好彷彿原文“Speak to me”，“O speak”等重複處，譯文的結構：「汝若有聲。……若有善事可行。……若汝生時……。」幾句平行，也是彷彿原文重疊的節奏效果，這是很成功的處理方法。

曹本採用白話詩體來翻譯《哈姆雷特》中無韻詩的部分，但譯本裏既沒有說明所採詩體的格律，譯本劇文又不明顯，所以至少從表面上看，差不多像分行橫排的白話散文。如果詩的兩個特點是易記誦和用字精鍊，則在沒有明顯的格律形式支持下，曹譯無韻詩的部分實在更像散文，這段竟比散文本的梁、朱本長了五分之一。大致上曹本是逐行對譯的，至於上下半段的語調差比方面，曹本也很成功，因為上半段的敘述方式多用冗長及結構較繁複的句子，例如：

海神的王國都是靠着她的勢力支配，

這時也幾乎晦蝕慘淡得像到了天地的末日：

單從行文風格而論，這種有欠簡潔而且不易一聽即明的長句，說不上是劇文的上品，但若用以模仿原文的語法結構和戲劇效果，與下半段短促的句子作對照，也是一種辦法。原文這段均衡的效果（例

如上文所學的平衡句式的例子等），在曹本裏並不顯著。下半段曹本用了長短不一的句子滲雜，大致與原文相仿（見 221 頁所列 136-39 行譯文），用字簡要得多，由上下半段的字數比例（208：142）可以看出；而且分行排出，每行的長短，以及 129, 132, 135 行的中斷效果，就算未有明顯格律的幫助，也可以作演員的導引，至少在誦唸時，節奏比不分行的散文易於把握。

卡本採用「頓」為格律單位以模仿原文的音律效果，已如前述。用這段為例，可見他很嚴謹地依循所訂下的格式，正如「譯本說明」中所說那樣盡量逐行對譯：

A mote it is to trouble the mind's eye :

這是 | 攪得亂 | 心眼的 | 一點 | 灰塵。

In the most high and palmy state of Rome,

從前， | 就在 | 全盛 | 時代的 | 羅馬，

A little ere the mightiest Julius fell,

在雄才 | 蓋世的 | 愷撒 | 遇害前 | 不久，

The graves stood tenantless, and the sheeted dead

墳墓 | 都開了， | 陳死人 | 裹着 | 入殮衣，

Did squeak and gibber in the Roman streets,

都出來 | 到羅馬 | 街頭 | 啾啾的 | 亂叫；

在六個譯本裏，田和卡本在上下半段所用的字數比例較接近原文（見表 8；原文 104：100，田本 189：167，卡本 168：150），雖然這不能導致任何肯定的結論，至少也可見到這兩譯本大致保存原文用字繁簡的情況。

表 8 的字數統計顯示出幾點值得注意的事實，反映出各譯本的特色：邵氏的文言譯本自然用字最少，在各白話譯本中，曹與卡本的詩體比梁與朱本的散文長；用字最多（亦即最濫）的是田與曹，梁本則最精簡。又正如前述，除了田本例外，各散文譯本都是下半段比上半段長，這情形與原文相反，朱譯本不時有刪節，是造成下半段比上半段長了達三分之一的部分原因。

#### 4 語言運用的問題

表 8：1.1.112-39一段劇文各譯本字數比較

原文行碼	原文行數	字 數						
		原 文	田	邵	梁	朱	曹	卞
1.1.112-25	14	104	189	87	137	130	208	168
1.1.126-39	14	100	167	106	150	174	142	150
總 計	28	204	356	193	287	304	350	318
文 體		無韻詩	白話散文	文言散文	白話散文	白話散文	白話詩	白話詩

除了無韻詩外，《哈姆雷特》裏還有不少其他形式的韻文，包括歌謠、叶韻句、舊劇形式等。

伊利沙伯時代的戲劇，雖然多數不再每行叶脚韻，有時也在無韻詩裏加上韻句。最常見的是在一景結束，下場前最後的話用叶韻雙句（rhymed couplets），例如第二幕終場之前哈姆雷特的獨白最後幾句：

I'll have grounds

More relative than this — the play's the thing

Wherein I'll catch the conscience of the king. (2.2.607-9)

在實際用途方面，這些叶韻句的作用是提示觀眾和場務人員：戲已到了某一階段，約相當於今日舞台上換場時落幕<sup>15</sup>。在語言效果方面，也產生一種較莊重的完結語氣，表示出有分別。<sup>16</sup>《哈姆雷特》大多數的景在終結前都有這種叶韻雙句，即是說照現代式分景法的話，二十個景之中有十四個以叶韻雙句終場，並非所有譯本都照樣叶韻，例如以上所舉第二幕尾的例子，朱本在散文譯文的段末兩句叶韻：

我要先得到一些比這更切實的證據；憑着這一本戲，我可以發掘國王內心的隱秘。（10）

卞本譯本說明中所謂「譯文……詩體中各種變化，也保持原狀。」（頁2—3），大概包括這些每景終了一語在內，因為這幾行譯文也嚴守韻律：

那番話還不夠，  
我還要證據確實。這台戲是機關，  
我要它抓國王的良心來看看。(76)

梁實秋在「例言」裏說明：「……原文中之押韻處以及插曲等則悉譯為韻語，以示區別。」(頁1)在處理原文一景終了兩行叶韻的特色，梁本不但照樣叶了韻，還特別在散文譯文之後，把這兩行分排：

我要有比這更確切的證據。  
演戲是唯一的手段  
把國王的內心來試探。(86)

就這個例子說，曹本並沒有叶韻：

我應該

有個比這個更可信的證據：我要全仗這一齣戲  
來叫國王的良心自投羅網。(72)

田本也看不出可以表示區別的線索：

我總要找一個更確切的證據；這台戲便是我捕捉王的良心的手段(69)。

邵挺的文言散文譯本也沒有在一景終結時叶韻：

今假劇情。驗王心腸。較有根據矣。(63)

表9統計了全劇各景末叶韻雙句的數目，以及各譯本的比較，由此可以看出：在原文未叶韻的地方(共6景)，譯本都沒有用韻；在原文有韻句的地方(共14景)，梁本一絲不苟地照樣叶韻，卞本也是一樣，祇在第四幕第五景例外，其餘曹本在大多數情形下亦照樣叶韻(14次中共10次)，朱和田本部分有韻(各6次)，邵本則絕少(3次)，其中甚至有些可能是巧合，例如第一幕第二景：

願黑夜即來。疑茲事之不滅。既及斯時，我勿驚惶。事昧終露。  
非學世所能掩藏。(18)

這很接近駢文體的寫法。事實上要決定作者是否有意叶韻，並不容易，例如朱譯第四幕第六景末的句行：

來，讓我立刻就帶你們去把你們的信送出，然後請你們領我到那

#### 4 語言運用的問題

把這些信交給你們的那個人的地方去。(133)

「出」、「去」二字可算近似韻，但原文並無韻。以下列出各景末叶韻的比較：

表 9：每景末叶韻句統計

幕／景		田	邵	梁	朱	曹	卞
1.1	△	△	△	△	△	△	△
1.2	○	△	○	○	○	△	○
1.3	△	△	△	△	△	△	△
1.4	△	△	△	△	△	△	△
1.5	○	△	○	○	△	△	○
2.1	○	△	△	○	△	○	○
2.2	○	△	△	○	○	△	○
3.1	○	△	△	○	△	○	○
3.2	○	△	△	○	○	△	○
3.3	○	○	△	○	○	○	○
3.4	○	△	△	○	△	○	○
4.1	○	○	△	○	△	○	○
4.2	△	△	△	△	△	△	△
4.3	○	○	△	○	○	○	○
4.4	○	○	△	○	△	○	○
4.5	○	○	△	○	△	○	△
4.6	△	△	△	△	△	△	△
4.7	△	△	△	△	△	△	△
5.1	○	○	○	○	○	○	○
5.2	○	△	△	○	△	○	○
有叶韻 的總數	14	6	3	14	6	10	13

○ 叶韻

△ 末叶韻

有時，爲了表現一些較不尋常的情況，例如劇中人某種特殊的心態，或是引用流行語，或表明某些話是獨白，或是含道德意味的警句，在無韻詩裏也會加上腳韻<sup>17</sup>，例如第四幕第五景，奧菲里阿發了瘋，要求見皇后，皇后內心忽然內疚不安，獨白道：

Let her come in.  
"To my sick soul, as sin's true nature *is*,  
"Each toy seems prologue to some great *amiss*,  
"So full of artless jealousy is *guilt*,  
"It spills itself, in fearing to be *split*. ( 4.5.16-20 )

句中17與18行的“is”，“amiss”叶韻，19與20行的“guilt”與“spilt”叶韻，使這段話在整個景中突出，令觀眾特別留意。六種譯本之中，較先出的田本與邵本都沒有相應地叶韻；曹本末二行似有韻，不知道是否故意遷就的；卞和梁本都照樣叶AABB韻，梁本還特別把這四行分行排出，令讀者和演員特別注意。朱本譯得異常工整突出，除了照樣叶全韻外，四行的字數還相等：

讓她進來。  
我負疚的靈魂惴惴驚惶，  
瑣瑣細事也像預兆災殃；  
罪惡是這樣充滿了疑猜，  
越小心越容易流露鬼胎。 ( 121 )

在有些情況下，某些劇中人下場時，爲了引起注意，或令觀眾特別記得他的話，最後一段也用韻句結束，例如第五幕第一景中哈姆雷特在墓地與賴爾蒂斯吵鬧一頓後，離去時說：

Here you, sir,  
What is the reason that you use me thus?  
I loved you ever, but it is no matter,  
Let Hercules himself do what he may

#### 4 語言運用的問題

The cat will mew, and dog will have his day. ( 5.1.282-86 )

翻譯這段劇文時，邵和朱本都沒有傳達出音律的特色；其他四種都用了腳韻，但以卡本最自然，用韻的地方也最接近原文，以下先後列出田、卡本來比較：

我說，老兄：你爲什麼這樣待我呢？我們從前不是好朋友嗎？——但是這也不必管他，任赫邱里斯怎麼做，畢竟貓不能不叫，狗不能不跳。（154）

聽我說，老兄，  
你憑什麼理由要這樣對待我？  
我是一向愛你的。可是也罷了。  
好漢要鬧，就隨他怎樣來鬧  
貓總是要叫，狗也總是會咬。（166）

由此也可看出卡之琳在格律上追求形似，確比其他譯者下了較多功夫。

歌謠在莎劇裏佔有相當地位，不但可用作解釋劇情、發展情節，還可渲染氣氛，刻劃劇中人物性格<sup>18</sup>，成爲娛樂觀眾的主要成份，而莎劇裏所加插的歌謠，大致都有共通的特點：平易自然、表達方式簡潔、內容轉接明快<sup>19</sup>。莎氏有時也自度新曲，不過多採用當時流行的民謠小調，或抽出原有的部分歌辭，或竄改增刪以符合劇情需要；但莎氏在劇中運用歌謠，往往恰到好處，令全劇生色不少。

《哈姆雷特》劇中運用歌謠有一個特色，就是全由丑角或瘋癲的角色唱出：第一丑、哈姆雷特裝瘋時，奧菲里阿瘋後，作爲歌者內心性格的表現<sup>20</sup>。劇中除了各人（尤其是主角）間中斷續哼唱的小調（如2.2.412-13,421,423;3.2.281-85,293-94）外，最令觀眾留意的歌謠有兩組，一是在第四幕第五景，亦即在劇中奧菲里阿最後兩次出場時，在瘋狂狀態中唱的歌，一是在第五幕開頭時，掘墳者一邊工作一邊哼唱的歌曲。按照體裁劃分，這些都屬於格律詩體

( stanza form, 見上文頁209分類 )。 以下就這組歌曲中選一個形式一致的分段，討論比較各譯本的處理方法和效果。

奧菲里阿在宮廷中各人面前唱歌，令劇中人大感驚愕，各方注意力聚集在她身上，而歌詞亦大致與她的際遇相吻合<sup>21</sup>，在該景裏她初次出場 ( 4.5.21-72 ) 時所唱幾闕中，以下面一首含義和詩節形式方面較完整 ( 錄首節 )：

To-morrow is Saint Valentine's day,  
All in the morning betime,  
And I a maid at your window  
To be your Valentine.  
Then up he rose, and donned his clo'es,  
And dopped the chamber door,  
Let in the maid, that out a maid  
Never departed more.

( 下線代表有韻字，包括近似韻 )

這歌曲源出一首英國古代敘事民謠 ( ballad ) 原譜已不可考<sup>22</sup>，從叶韻形式看，大概八行一節小段，又每節分兩部分，每部分四行，所叶脚韻的形式是 AB×B× \*CA \*C, DE× \*ED \*F× \*F, 其中有 \* 號者是行中韻，凡行中斷句差不多全叶了行中韻。在格律方面，歌中大概單行四音步，雙行三音部，每音步是抑揚格。

由於原譜不可考，現存的片斷樂譜都是十八世紀民謠歌劇 ( ballad opera ) 裏所用的<sup>23</sup>。在此劇的譯本上演時，已不可能把伊利沙伯時代原有的樂譜 ( 當時的流行曲調 ) 譜詞演唱，而且就算做得到，觀眾的反應也會與當時的完全不同，各譯本只能以歌辭為對象，用詩的格律形式譯出來。<sup>24</sup>

田本只譯出開頭四行，以下的都省略了，就從這四行看，除了第二、四行叶脚韻，以及各行照原文分排外，看不出有格律的痕跡：



#### 4 語言運用的問題

明天是二月十四日，  
大家都早些起來，  
我，站在你曉窗前的處女，——  
來做你的華冷胎。〔刪〕（123）

譯文中所用的字都明白顯淺，結構也簡單，只是第三行「我，站在……」稍欠自然，但大致上說形式類似當時（二十年代初期）的白話詩，也頗有歌謠風味。邵本也是只譯了開頭四行，但用的却是七言絕句的體裁：「聖碧蓮丁是詰宵。佳期應許此崇朝。倚君窗畔身閨女。聖碧蓮丁願作喬。（110）」這段中第一、三、四句叶韻，所用音律是「仄仄平平仄仄平，平平平仄仄平平，仄平平仄平平仄，仄仄平平仄仄平」，正合近體詩七言首句入韻的仄起式規格<sup>25</sup>，讀來音節也算鏗鏘。在文言散文本裏加入傳統詩體，讀者觀衆不會感到不習慣，因為傳統小說裏也常有詩歌插入，傳統戲劇裏也多吟誦哼唱，夾雜在對白裏，只要內容符合原文，格律自然，採用舊體詩入文言譯本，也是相當恰當的。

其他四種譯本都用白話詩翻譯這首歌，其中曹本沒有用韻，用詞不精鍊，例如把4.5.49行譯成「年輕的人碰到這個一定幹的」，把4.5.65行譯成「如果你不是先上我的床的」，整首歌唸起來幾乎看不出原來跟其他無韻詩部分有什麼分別。六種譯本之中以卞本的形式最接近原文：

明朝是伐倫丁節日，  
大家要早起身，  
看我啊到你的窗口，  
做你的意中人。

他起來披上了衣服，  
就馬上開房門；  
大姑娘進了出來，  
不再是女兒身。（135）

雖然卡氏並未在「譯本說明」裏解釋如何「亦步亦趨」、「穿插到劇中的民歌片斷有各種不同的格律」，由上錄譯文却可以看出，卡氏也是依據以「頓」為格律單位的方式，彷彿原文歌謠格律的特點。正如上文所述，原文大致上是單行用四步抑揚格，雙行用三步。卡氏在這段譯文中通篇單句用兩個三字頓，一個二字頓，雙句用兩個三字頓：

明朝是／伐倫丁／節日，／  
大家要／早起身，／  
看我啊／到你的／窗口，／  
做你的／意中人。／

叶韻方面，全篇凡雙句叶脚韻，通篇用同一陽聲韻。由於格律勻稱工整，又有同一韻貫串整闕歌謠，唸起來更覺明顯。就以這段歌謠的翻譯而論，卡氏這篇譯文既口語化，形式上又接近原文，加以韻脚整齊，行文簡潔自然，所以能傳達出原文歌謠的效果，可說是成功的翻譯。仔細研究《哈姆雷特》劇裏其他的歌謠，也可以看到上述各譯本的特點：邵挺用各式各樣中國舊體詩來改寫，其他各譯本用新體詩，追求形似，其中以卡之琳最肯下功夫，效果也最突出。

莎劇裏不時有不規則的叶韻法，用來吸引注意，或以表示與劇文其他部分有分別。在戲中戲上演前，一演員先登場獻「序詩」( prologue )：

For us | and for | our tra | gedy, |  
Here stoop | ing to | your cle | mency, |  
We beg | your hear | ing pa | tiently. | ( 3.2.  
147-49 )

三行格律相當工整，都是四步抑揚格，同叶一脚韻，而且各行最後一字都是三音節，這是普通口語中絕少有的，以表示是特別堆砌而成的語句。

中國傳統詩歌的行數很少用單數，三行詩更不多見<sup>26</sup>，所以邵

#### 4 語言運用的問題

與梁本都譯爲四行。邵挺譯成五言絕句：

「戲子爭光寵。悲歌技等身。鞠躬祈靜聽。眷愛我來賓。」  
(76)

平仄叶韻都合仄起式五絕規格。梁氏則用白話譯成四行六字句：

「今天悲劇上演，  
    謬承諸位賞臉，  
    還求海量包涵，  
    耐性把戲聽完。」 (105-6)

句式整齊，在修辭方面除了淺易又口語化外，每行二字一頓：「今天／悲劇／上演，／謬承／諸位／賞臉，／」頗類似中國傳統戲台上的數白，用辭亦接近於伶人或賣藝人的腔調，如「賞臉」，「海量包涵」，加上叶韻整齊（二行一韻），因此效果與原文頗相當。田本却逐字對譯：

For us and our tragedy,  
爲 我們 和 我們的 悲劇，

中間一行含義與原文大有出入：

Here stooping to your clemency,  
伏乞各位溫和的先生，

末行則大略譯意：

We beg your hearing patiently.  
耐着性兒請聽。(85)

在舞台上唸起來，聽不出這幾句有什麼突出的地方。卡本採用了道地的中國的詞彙和語法來翻譯：

「今晚／來獻丑／，上演／悲劇，  
    先向／各位／來把／躬一鞠，

請寬宏／大量／，看到／結局。」 (94)

六個譯本之中，只有這本把序詩譯成三行一韻，卡之琳用整齊的字數（每行九字）來表達原文整齊的格律，若用「頓」法去衡量，譯文中也是每行四頓：「今晚／來獻丑，／上演／悲劇，」修辭方面，也模仿了原文略為做作的口語，例如「來把躬一鞠」，末句也比一般口語稍為精簡濃縮。所以卡氏模仿原文，至少在形式上較其他譯者成功。

戲中戲所用的劇文，莎氏故意用與原文截然不同的音律和風格，使二者對照鮮明，觀眾聽來不致互相混淆，這可能也是模仿伊利沙伯時代較早期或十六世紀的某些流行戲劇體裁風格，例如開頭兩段：

PLAYER KING. Full thirty times hath Phoebus' cart  
gone round  
Neptune's salt wash, and Tellus' orb'd ground,  
And thirty dozen moons with borrowed sheen 155  
About the world have times twelve thirties been,  
Since love our hearts and Hymen did our hands  
Unite commutual in most sacred bands.  
PLAYER QUEEN. So many journeys may the sun and  
moon  
Make us again count o'er ere love be done ! 160  
But woe is me, you are so sick of late,  
So far from cheer, and from your former state,  
That I distrust you. Yet though I distrust,  
Discomfort you, my lord, it nothing must.  
For women fear too much, even as they love, 165  
And women's fear and love hold quantity,  
In neither aught, or in extremity.

#### 4 語言運用的問題

Now what my love is proof hath made you know,  
And as my love is sized, my fear is so.  
Where love is great, the littlest doubts are fear, 170  
Where little fears grow great, great love grows there.  
( 3.2.153 – 71 )

戲中戲全齣劇文，都雙行叶韻，即 A A B B C C D D …；而且大多叶全韻（如“round-ground”，“sheen-been”，“hands-bands”），每行沒有規律化的格律，但重音的分佈和數目異常頻密，例如開頭四行：

Full thirty times hath Phoebus' cart gone round  
Neptune's salt wash, and Tellus' orb'd ground,  
And thirty dozen moons with borrowed sheen  
About the world have times twelve been,

讀起來聲調沉重，自然不及劇中其他無韻詩部分流暢，這是由於每行平均重音特別多，又多相連（例如“salt wash”，“Full thirty”，“times twelve”），造成凝重誇張的語氣。所錄兩段中還有不少雙聲字，例如：

“About the world have times twelve thirties been,” 155  
“So far from cheer, and from your former state,” 162  
“Where love is great, the littlest doubts are fear, 170  
Where little fears grow great, great loves grows there.”  
171

第155行不斷重複“t”音，第162行“f”音，在第170—71行則重複“l”及“gr”兩音。在修辭方面，莎氏故意大量套用陳腔濫調，如“Phoebus' cart”，“Neptune's salt wash”，“Tellus' orb'd ground”等比喻，以及虛浮堆砌的詞句，如“thirty dozen moons … About the world have times twelve thirties been”，

利用重複，如 165—72 行七次提“love”一詞等。以上種種因素，都令這些戲中戲的劇文顯得浮誇雕琢，裝腔作勢，距離自然口語很遠，這正是莎氏要求與其他劇文對照鮮明的效果。

在六個譯本中，田漢把這段戲中戲的劇文譯為白話散文，邵挺譯成古體詩，其餘四家都譯成白話詩體。田本的譯文篇幅最長：

劇中之王 自從我們倆人心心相印，蒙海曼之神把我們的手兒用一條極神聖的帶子縛攏以來，不覺斐布斯的車子在雷那丟的鹽水和鐵婁斯的圓球上整整地打了三十個圈圈兒，三十打月亮用她那借來的光明也照臨這個世界十二個三十次了……。(86)

從體裁、風格、修辭來說，田本這兩段與劇中其他部分沒有多大分別，用字不算特別俗套，語氣也不怎樣誇張，唯一較受聽眾注意的可能只是語句比平常的長：「蒙海曼把我們的手兒用一條極神聖的帶子縛攏以來（25字），不覺斐布斯……圈兒（33字），三十打月亮……三十次了（27字）。」總的來說，用來表達莎氏故意模仿一種舊劇體的效果，以別於劇中其他劇文部分，田譯這一段並未達到目的。

邵本的譯文在許多方面與田本相反，邵譯用字精簡，腔調古舊而俗套：

臺上君 日穀推遷。三十經年。鹹海大地周復纏。  
三十經年。月蟾幾度娟。一年十二月。月月玉鏡圓。  
二人結同心。月老締良緣。  
臺上后 日月幾時溯墜歡。安期歡墜更尋歡。君王痿病非如昨。  
。惕悚衷私豈自安。  
無因妾慮累君恂。蘄向丹心屬九重。婦女深情憂倍烈。憂心倍烈見情濃。（77）

從體裁上看，這段譯文採用古體詩形式，開頭每行字數不拘，單句偶爾有韻，但雙句必叶脚韻，「台上君」語（153-58行）一韻到底，到「台上后」開始說話時轉韻，此後全作七言，四句一韻，每四

#### 4 語言運用的問題

句中第一、二、四句叶韻，而且兩段全用平聲韻，令音調抑揚差別特大，唸起來較響亮。修辭方面，譯文也保存了原文幾點主要特色，例如多採用濫俗的字句，如「月蟾幾度娟」、「二人結同心」、「月老締良緣」等；又多造作誇張的語調，如「蘄向丹心屬九重。婦女深情憂倍烈。憂心倍烈見情濃」；原文語多重複，譯文也用同一手法，例如「台上君」語末五句中四提「月」字，還有不少相連的句子，下句重複上句用語，例如以上所引的「婦女深情憂倍烈。憂心倍烈見情濃」，又「日月幾時溯墜歡。安期歡墜更尋歡」等，即是舊詩中連珠體的形式。上述各種特色，分別製造相當於原文堆砌、誇張、俗套等效果；大致上說，邵本的確發揮了前文所述莎氏要求的作用。

四種譯成白話詩的譯本之中，以曹本最散文化，音律最隨便：

劇中國王 自從恩愛將我的心，海門把我們兩個人，  
用最聖潔的山盟海誓，緊緊地結為一體，  
太陽神的天車已經圍繞這海神的無邊汪洋  
與地神的隆起的大地足足奔馳過三十周了……。

( 88 )

以篇幅而言，曹本這段比朱本長了一半（朱本每行十字，曹本每行平均十六字），大致上逐行與原文相對應；但由於沒有規律化的節奏，又未模擬中國原有古體戲劇風格，兼且語句冗長，全篇只像散文，加上腳韻的安排並不規則，偶爾有一、兩行有近似韻，甚至頭兩行似有行中韻：「自從恩愛將我的心（A），海門把我們兩個人（A），／用最聖潔的山盟海誓（B），緊緊地結為一體（B），」但是大體上並未發揮音韻方面的作用。總括來說，曹本模擬原文這段擬古劇體，並未達到原文的效果，至少未能夠與其餘的劇文有顯著區別，所以不算成功。梁本這段譯文較規律化，用字也較精鍊：

扮王者 「自從兩心相愛慕，月老締良緣，  
一紅線把我倆的手兒牽，  
太陽的車子，繞着鹹海大地的邊，  
到如今足足跑了三十個圈；

十二打的月兒，用她借來的光亮，  
也有十二個三十次照在這個世界上。」（106）

譯文兩節通篇雙行叶脚韻，與原文相同，多少提示了戲文的濫俗效果，除了頗多陳言濫調外，口語意味很重，例如「雖說我擔憂，陛下呀，你却不必因此也發愁；」，以及在這段戲中戲較後時扮王者所說：「愛妻，我怕不久就要和你訣別，……」，扮后者答道：「啊別說下去！」等（都不在上段引文內），都很生動地傳達出戲劇口吻，而且譯文模仿中國傳統戲曲的用語和句法也頗多，例如：

「你且獨自在這世界快活幾年，  
享受你的尊榮；也許再遇良緣，  
你也無妨再醮——」〔不在上段引文中〕  
「一絲紅線把我倆的手兒牽，」

這一方面令觀眾也聯想起舊劇的情形，另一方面也像莎氏一樣，能令這段與其他劇文對照鮮明，達到預期的效果。朱譯本在音律方面比梁本更為嚴謹：在全段戲中戲劇文近八十行裏，朱本全用十字句，也照原文一樣雙句叶韻，在視覺和聽覺上，都是六個譯本之中音律最工整的。從修辭和語氣方面說，朱本有兩點特色：一是多套用舊戲曲的語調，加上陳舊俗套的修詞，一是文字精鍊濃縮，先討論前一點：由以下幾行可以見出，劇中所表現的不是普通現代口語，而是戲曲中對話習慣的口吻：

「可是唉，你近來這樣多病，  
鬱鬱寡歡，失去舊時高興，  
好教我滿心裏為你憂懼。  
可是，我的主，你不必疑慮；」

修辭上也用了許多戲曲中常見的俗調：

「也許再嫁一位如意郎君，  
啊！我斷不是那樣薄情人，  
我倘忘舊迎新，難邀天恕，



#### 4 語言運用的問題

.....  
多情女子決不另抱琵琶，  
我要是與他人共枕同衾，」（3.2.176-84，這段不在  
上錄劇文內）

全篇用了大量傳統的典故比喻，例如「掛肚牽胸」、「另抱琵琶」、「虎頭蛇尾」、「變卦」、「雲散」、「背道而馳」、「斷守三十春秋」等；綜觀全篇戲中戲的譯文，不但能夠突出戲文與劇中其他部分的對比，還能以獨特的方式，模仿原文仿舊劇的格調。

卡氏在翻譯戲中戲時，在註解裏說明它在原文裏的地位和本身的特色，指出原文這段字句俗濫，又舉例證明，明言「譯文只好改用些中國濫調，例如用『金烏』指日，『玉兔』指月，用『月老』代替原文『亥門』」（94）

伶王 「金烏」流轉，一轉眼三十周年，  
臨照過幾番滄海，幾度桑田，  
三十打「玉兔」借來了一片清輝，  
環繞過地球三百又六十來回，  
還記得當時真個是兩情繾綣，  
承月老作合，結下了金玉良緣。（94）

卡本照原文一樣雙行一韻式，每行用十一、二字不等，分爲五頓，部分也有某些節奏上近似對偶的形式，如：

要少、都沒有，要有，全多到非常。  
我對你情愛太深，你早有所知，  
我爲你牽腸掛肚，也理應如此。

以上首行上下半段互對，第二、三行結構大致相似，戲中戲下文部分還有不少這類的情形，例如：

生下來頑強，行起來有氣無力；  
果子還青呢，在樹上釘得真牢，（96）

有時更是明顯的排偶形式：

地不要給我糧食，天不要給我光，  
晝不要讓我作樂，夜不要讓我躺，（97）

這些都是自然口語以外的突出措辭，令這段戲中戲產生特別的節奏，與劇文其他部分成爲對照。正如上文所引卡氏在註裏的說明，譯文爲了彷彿原文大量濫俗的字句，也照樣找到很多類似的漢語詞彙，除了借用傳統上「金烏」、「玉兔」、「月老」等說法外，還多用俗套的成語，例如「滄海——桑田」、「兩情繾綣」、「月老作合」、「金石良緣」等。此外，譯文也採用了不少傳統劇曲中對白常見的習用語，像「好教人愁煞」、「倘一朝有緣得見」、「哎呀，帶住」、「請愛妻且回」等，都是除了舊戲曲以外不再多用的語句。以上幾種音律和修辭方面的特色，都令譯本觀衆可以清楚分別出這段戲與劇中其他部分有別，並感覺到這多少是模仿某種舊劇體式風格；做到了這地步，可見卡譯此段戲中戲十分成功。（有關此段劇文的修辭特色和各譯本的討論，見下文4.2.2分節）

綜合本分節韻文翻譯效果的比較，可以看到：莎劇裏散、韻文各有不同的作用，如果一律用散文來譯，會失去了許多效果，尤其是「工整的」無韻詩的效果。曹和卡本因爲以詩譯詩，大致比較接近原文的體裁，尤其是卡本修辭精鍊，又採用「頓法」做節奏單位，這方面特別成功。至於叶韻雙句和其他不規則的韻句，梁和卡本仔細亦步亦趨，田、朱、邵本較不重視（見表9）；卡本尤其着意模仿各種不規則的叶韻法。說到民謠和戲中戲等格律詩體，邵挺用中國固有的古詩體來翻，可以看出心思和功力，效果也不錯；其餘各家都用白話詩方式翻譯，其中朱和卡本音律最工整，特別是卡本最能傳達原有的效果。從全劇韻文的翻譯來說，曹和卡本區別了無韻詩部分和散文部分，使讀者不致混淆；邵挺用各式舊體詩譯格律詩體部分，別具特色；卡之琳刻意求形似，成績最可觀。

以下討論《哈姆雷特》散文部分的翻譯。

#### 4 語言運用的問題

##### 註 釋

- 1 《伊利沙伯時代悲劇的主題與習例》，頁111。
- 2 本文所論及有關英詩韻律的問題，多遵照 E. Hamer, *The Metres of English Poetry* (London: Methuen, 1962) (下稱《英詩格律》)一書之說，本段有關無韻詩的部分，見該書頁67—79。
- 3 洛特本，「導言」，頁xxix-xxxi，本段部分引例出自該處。
- 4 莎士比亞字彙“heaven”條指此詞可唸作單或雙音節。其實伊利沙伯時代的英語讀音和每個字的輕重音分佈往往很有彈性，作者可隨意為遷就音奏或格律，改變某些字的輕重音分佈，甚至不惜增刪音節，自鑄新字，但求方便易明，無須完全依照文法規定，莎劇中正多這種例子，參見 E. A. Abbott, *A Shakespearian Grammar: An Attempt to Illustrate Some of the Differences between Elizabethan and Modern English* (New York: Dover, 1966) (下稱《莎士比亞的文法》)，「引言」，頁11—12。
- 5 莎氏每多在整段的無韻詩中放入單字組成的詩行，造成突出的效果，也減少沉悶的毛病，這段中第87行“No”即是，下文所討論1.1.135行“O Speak”等也收到這效果。
- 6 梁譯《哈姆雷特》「例言」，頁1。
- 7 皆見「談詩歌的格律問題」。
- 8 卡譯《哈姆雷特》「譯本說明」，頁2—3。
- 9 同上，頁3。
- 10 本段第117—21行處有嚴重版本問題，開頭十行未見於《對摺本》，見《集註本》1.1.108，116和117行版本說明，頁17—18；威爾遜本各句次序與傳統照二四開本的有別，見1.1.117—21行註，頁146；本文所引劇文一貫隨威爾遜本。有關此段版本問題的討論，亦見《火之輪》附錄A，頁326—31。
- 11 見《集註本》1.1.138行註，頁22；《莎士比亞字彙》“Spirit”條。
- 12 《莎士比亞的文法》，頁428。
- 13 洛特本，「導言」，頁xxxiv，此例由該處引出。關於叶韻句翻譯的問題，參見《翻譯與翻譯作品》，頁88—92，96—97。

14 《莎士比亞的文法》指出叶脚韻也有突出旁白的作用，見頁429。參見威爾遜本，4.5.17—20行註，頁222；《莎士比亞的語言》，頁162。

15 參見《集註本》4.5.46行註，頁332—33。

16 R. S. H. Noble, *Shakespeare's Use of Song* (Oxford: Clarendon Press, 1966) (下稱《莎士比亞歌謠的運用》)，頁9。

17 見 J. H. Long, *Shakespeare's Use of Music: the Histories and Tragedies* (Gainesville: Florida U. P., 1971) (下稱《莎士比亞音樂的運用》)，頁105並註1，和頁109。該書並指出《哈姆雷特》劇中的奏樂部分大多是嚴肅、做作、講究排場的，多伴隨克勞底阿斯出現，相反地歌唱部分則是粗俗、自然、個人化的，以襯托出劇中各場不同的氣氛；又這些歌都是流行民謠，演員無須受特別聲樂訓練亦可勝任愉快；這些歌對劇情進展並無需要，祇用來製造氣氛及刻劃角色性格，見頁128—29。

18 奧菲里阿把流行民謠樂句拼湊組成鷄尾歌，造成奇特不合常理的效果，使人驚詫，見《莎士比亞音樂的運用》，頁65。奧菲里阿所唱的歌很不吻合她的身份，但却是刻劃她性格的重要手段，見 F. W. Sternfield, *Music in Shakespearean Tragedy* (London: Routledge & K. Paul, 1963) (下稱《莎士比亞悲劇中的音樂》)，頁66。

19 《莎士比亞歌謠的運用》，頁111。

20 見《集註本》4.5.46行註中所載樂譜和說明，頁333；《莎士比亞音樂的運用》也載了全首歌譜並詳細加以分析，頁125。此外該譜也可在《莎士比亞悲劇中的音樂》，頁62—65讀到。

21 關於這首歌的含義和諷刺的對象，參見《莎士比亞音樂的運用》，頁115。

22 見王力《漢語詩律學》(上海：教育，1964)，頁73。

23 《滄浪詩話》：「有三句之歌。原注曰，高祖《大風歌》是也。古《華山畿》二十五首，多三句之辭，其他古人詩多如此者。」胡才甫編著《詩體釋例》(台北：中華，1958)引《大風歌》為三句歌之例，並指出《華山畿》廿五首內「一首五句，一首四句，餘皆三句。」，見頁58—59。

24 《漢語詩律學》，頁72。

25 莎氏採用另一種詩體的作用與效果，見《莎士比亞悲劇與十七世

#### 4 語言運用的問題

紀戲劇研究》，頁45—46，該書指出這種堆砌，過份重視格律的詩體，是較早期戲劇嚴肅戲文常用的體裁，但在莎氏時代已不再流行。

26 曹未風初版（1946）把各詩歌譯得更散文化，例如這一段頭兩句譯成：「足足有三十次太陽神的天車馳過了／海神的鹽池與蒂勒斯的圓形大地，還有三百六十度明月／射着借來的清輝／圍繞着這世界行了十二個三十回。」（112—13）

#### 4 · 1 · 2 散文

莎士比亞身為詩人和劇作家，但莎劇裏的散文部分藝術價值很高，有些批評家把它譽為英語文學最優秀的散文作品，評價不在詩體部分之下<sup>1</sup>。在莎氏的時代，散文並不是戲劇裏正統的文體，只不過是偶爾加進去為丑角等人而用的次等文體，一般劇作者都不屑花功夫去雕琢<sup>2</sup>。但莎氏的態度却不同，在他成熟期的作品裏，散文發揮了很特別的作用，主要是與韻文交替出現，製造對照的效果。在《哈姆雷特》裏，散文佔了極重要的地位，而所有散文都是由主角說的，或是由他引起其他人說的，這是反傳統的手法。<sup>3</sup>

《哈姆雷特》裏的散文，主要和劇中的瘋狂情節有關，它代表了主角內心的另一個世界，<sup>4</sup> 韻文是正常的語言，象徵他與外在世界的正常關係<sup>5</sup>；相反地散文是他的偽裝，用來抗拒他不信任的外在世界，他用散文說話佯狂來保護自己，他在佯狂之前和最後決心行動之後，都說韻文，中間的一段時期（約相當於第二、三、四幕和第五幕第一景），則只對親信和自己說韻文，對其他人說散文，這些散文部分流露出對世界的失望和辛酸挖苦<sup>6</sup>，也是對自己的不滿<sup>7</sup>；這些語調是本劇絕大部分散文共有的特色。

大致上說，《哈姆雷特》的散文可以分做兩種完全不同的風格：一是瘋狂的胡言亂語，有時近乎玩世不恭，有時插科打諢，製造種種笑料，通常夾雜多層含意，搬弄字義，第二、三幕哈姆雷特和朝廷裏面各人的對話和第五幕他和丑角的對話，便屬於這一類；一是凝鍊的思想性推敲或論述，結構嚴謹，有很多重複的字眼或句式，

哈姆雷特論人的地位（2.2.299—314）和論命運（5.2.217—22）兩段話，就是屬於這一類。除此之外，書信用散文寫成，在詩劇裏收到很突出的效果。<sup>8</sup> 以下就這三種不同風格的散文各舉一例，比較和批評各譯本的效果。

第四幕第三景一段主角和克勞底阿斯的對話，便是佯狂語的典型，哈姆雷特看似出言不遜，答非所問，其實充滿哲理和諷刺：

- KING. Now Hamlet, where's Polonius? 16
- HAMLET. At supper. 17
- KING. At supper? where? 18
- HAMLET. Not where he eats, but where a' is eaten—a 19  
certain convocation of politic worms are e'en  
at him: Your worm is your only emperor for  
diet, we fat all creatures else to fat us, and  
we fat ourselves for maggots. Your fat king  
and your lean beggar is out variable service,  
two dishes, but to one table—that's the end.
- KING. Alas, alas! 25
- HAMLET. A man may fish with the worm that hath eat 26  
of a king, and eat of the fish that hath fed of  
that worm.
- KING. What dost thou mean by this? 28
- HAMLET. Nothing, but to show you how a king may go 29  
a progress through the guts of a beggar.
- （4.3.16—30）〔參見3.2.4分節討論〕

由這段對話可以看出，克勞底阿斯語氣短促，每次只寥寥數字（16，18，25，28行），既表現出為君的威嚴質詰口吻，又顯示了他內心不耐煩不快的感覺；相反地哈姆雷特却長篇大論，而且搬弄文字，反覆用同一內容去辯論（例如第26—27行所談及“fish”與

#### 4 語言運用的問題

“worm”的關係，19—24行搬弄“fat”字），還有據理力爭，洋洋自得的口吻，借瘋狂為掩護而對克勞底阿斯無禮胡言；以上正是《哈》劇中一類較輕鬆的散文的一些特色。同時正如劇中不少同類例子一樣，本段外弛內張，在輕鬆胡鬧的語氣下面，隱藏着克勞底阿斯與哈姆雷特的緊張關係，例如“You fat king…”一句（23—24行），哈姆雷特就在恐嚇要殺克勞底阿斯，送他與普婁尼阿斯同終<sup>9</sup>。

大致上說，克勞底阿斯所說四次話（16，18，25，28行）的語氣，各譯本都能傳達。邵挺的文言本譯得最精簡，例如「正朝饗。何處。」（18行），「此何解。」（28行），都是不能再簡單的問話，這固然亦是文言的特色；梁本也很能表現出原文的簡單不耐煩的語氣：「喂，哈姆雷特，普婁尼阿斯在那裏？」（16行）「『在吃晚飯？』哪裏？」（18行）「你這是什麼意思」（28行），其中可說沒有半個多餘的字。田本把16行譯成：「我問你，哈姆雷特，波樂紐斯現在何處呢？」開頭的「我問你」加上句末的「現在何處呢」比較冗長，而且加上「呢」作語氣詞，大大改變了全句的語調，本來「我問你」是對卑輩不大客氣的質問口吻，句尾的「呢」字都表示較為婉轉溫和的語調，與原文“Where's Polonius”的急促直截效果不同。卡譯28行為「你說這句話是什麼意思呢？」也有同樣毛病。又第25行克勞底阿斯嘆道“Alas, alas!”，田與梁本譯成「噯呀，噯呀！」，朱與卡本則作「唉！唉！」，邵本作「嗟乎。嗟乎。」大概都是一般的感嘆，沒有什麼意義，這與原文的作用頗吻合，曹本譯成「可憐！可憐！」觀眾可能會以為克勞底阿斯同情哈姆雷特的瘋狂狀態而感歎，或以為克勞底阿斯聽了哈姆雷特的話而感動，這都不很符合原文“alas”這詞在此處的作用。

哈姆雷特在第26—27行那句話，其實是由兩句結構相同的話所組成，中間用“and”連接起來，上下半部用相同的詞調換安排，只差上半部用“King”，下半部用“fed”：

A man may FISH with the WORM that hath EAT of a

KING,  
and EAT of the FISH that hath FED of that  
WORM.

各白話譯本之中，以田本最能表達出這種重複而工整的樣貌：

我們保不定用那吃過國王的蛆蟲來釣魚，  
我們所吃的魚也保不定是曾吃過那蛆蟲的。

上下半部分也照樣重複了「我們」、「保不定」、「吃過」、「蛆蟲」、「魚」等，用字幾乎一樣，長度也相當，雖然所重複的詞並非與原文相等（「我們」、「保不定」二詞原文並未重複），效果却很接近。朱譯此句的節奏則不同，上下半部分重複的情形少，而每部分本身却多重複，上半部作「一個人可以拿一條吃過一個國王的蛆蟲去釣魚」，這些重複的冠詞在句中十分突出，下半部較短：「再吃那吃過那條蛆蟲的魚」，重複了「吃」和「那」二字，這跟原文的結構法分別很大，但就製造規律性的節奏來說，譯本也算有幾分相似，卡本譯文與朱本大同小異，只是減去了「國王」前的冠詞，節奏較不明顯。梁本與曹本譯文沒什麼特色，與其他各譯本比較，梁本見不出重複的結構，語氣較平淡，曹本則冗長。邵本此段四字成章，加強了規律性：「人或釣魚以蟲。蟲曾食王。又或食魚。魚曾食蟲。」這不大像原文哈姆雷特口若懸河的語氣，但正由於用字精鍊，重複的字眼和結構更見明顯，聽起來人、魚、蟲、王等之間關係更清楚。

在翻譯這一番對話時，田漢在白話散文裏滲入了一點文言句法，例如翻譯19—24行的「自肥其身為蛆蟲壽」，其中「其」和「為」等詞的用法都是文言的慣例，全句結構也是一樣，又29—30行處「以國王之尊，也有巡幸……之一日」，也是文言句式，但較前例通俗，一般口語偶然也會使用，用來表達哈姆雷特裝瘋的話，亦無不可。卡譯此句做「一位國王會怎樣到一個乞丐的腸胃去巡邏」，重複用冠詞頗見累贅，用「一位」冠在「國王」前，有點突兀，用



#### 4 語言運用的問題

「巡邏」做「國王」的動詞，更不合適。曹譯這句也十二分冗長（35字），用「巡遊」做動詞，效果理想得多，但譯27行時用「那個」作蟲的量詞，不大合適。以上都是翻譯這段時各譯本選詞不當之處。

第19—24行的字義搬弄，如“fat”字的重複使用，見4·2·2分節討論。

哈姆雷特所說的散文，不少較劇中一般無韻詩更為精鍊，而且結構工整，內容嚴肅<sup>10</sup>，他最後說的一段散文，就是個好例子：

Not a whit, we defy augury. There is special providence  
in the fall of a sparrow. If it be now, 'tis not to come—  
if it be not to come, it will be now—if it be not now,  
yet it will come—the readiness is all. Since no man, of  
aught he leaves, knows what is't to leave betimes, let be.  
(5.2.217—22)

這段話是主角生命和劇情發展的轉捩點，哈姆雷特下了決心履行對亡父的應諾，接受命運安排，從這時起他不再佯狂，也不再說散文<sup>11</sup>。這段話的工整結構，《莎士比亞的散文藝術技巧》一書分析表列如下：

If it be now, 'tis not to come;  
*If it be not to come, it will be now;*  
*If it be not now, yet it will come* the readiness is all.  
Since no man of aught he *leaves* knows,  
what is't to *leave* betimes? Let be. <sup>12</sup>

以上由開頭“If it be now”到“yet it will come”的部分，用排比的方式，把三個結構相同的單位（“if it be X, it is / will Y”）並列，而「X」與「Y」則是由“now”與“come”交替使用，或加上“not”作為否定號；哈姆雷特就是運用這種異常工整的句

法，加上全部單音字組合的效果，表達出自己事到如今對命運的信念，因此帶出結論“—the readiness is all, ”。這種扼要的表達方式和具有嚴謹內在節奏規律的散文句式，卡本最能保存原狀：

註定在今天，就不會是明天，  
不是明天，就是今天，  
今天不來，明天總會來：有準備就是一切。

卡氏把“to come”譯成「明天」，與「今天」（“now”）相對，由於重複了「天」字，對比的形式更見明顯。朱譯跟卡本大同小異，只在排比的三單位最後一個（「逃過了今天……」）稍有不同，用字稍多。梁本形式方面不及卡本工整，意義却也十分貼切：

命中註定是現在，便不能在將來；  
如不在將來，必在現在，  
如不在現在，將來總要來；最好聽天由命。

開頭加入「命中註定」，把全段內容說得很明白，結尾又反覆提出「聽天由命」，似乎失去了原文的含蓄，而且上述兩句都是漢語通俗的成語，先後連用頗有濫俗的感覺，失去原文“readiness is all”比較有創意的說法，因此表現不出在這劇情的轉捩點主角這話的感染力，卡氏字譯此處為「有準備就是一切」，固然是新鮮的語法，可惜「就是一切」語意較曖昧，傳達不出“readiness is all”的文義和效果；曹譯「什麼時候都是一樣」，含義頗有距離，朱譯「隨時準備就是了」，意思很清楚，但這只是原文一部分的意思，沒有表現出主角對命運完全信賴的決意，但由於在開頭早提出了「註定……」，整體效果看仍比其他各譯本理想。曹本也保存了原文排比的形式：

如果該是現在，就不會是未來；  
如果不是未來，那麼就是現在，  
如果不是現在，它遲早還是要來的：什麼時候都是一樣；

#### 4 語言運用的問題

除了第三個單位下半部外，全是六字成章，譯文比卡本多了「如果……」、「那麼……」等助詞，固然口語化又順暢得多，而且符合原文文義（直譯了“if it be…”等），但反而造成用字較濫，句子較長，失去了卡本所存留的突出戲劇效果，不像原文單音字所產生的堅定倔強的語氣。田本的排比結構較不明顯：

現在要來，將來便不會來；  
將來不來，現在便會來，  
就算現在不來終久是要來的：凡事最好是聽天由命。

這段譯文的特色是一律用「將來」譯“to come”，又同時用「來」譯“it”是全段的主詞，每個排比的單位上下部分各出現一次，「來」字成了節奏上最明顯的重複標記，又加上「將來」重複一次，造成全段滿佈「來」字，一方面令人聽來感到突出有節奏感，但另一方面若唸得較急，觀眾沒有時候細嚼玩味消化，很可能感到凌亂不知所云；排比的第三部分與前兩部分結構有別，也未一貫地用「將來」譯“to come”，沖淡了工整的句法效果。邵本利用了文言體簡潔的特點，強調排比對稱的形式：

倘在今。不待後。  
倘不在後。便即在今。  
倘不在今。亦必在後。聽之而已。

文言體單字成句，語多對稱，特別適合翻譯這段文字，以上所引邵氏譯文就是個好例子，每個排比單位用「倘（不）在……」開始，模仿原文“if it be”的效果，用「今」「後」相對，分別代表“now”與“to come”，每個單位上下半部字數相同，結構相似，的確能夠彷彿原文形式上的特點。

第 220—22 行“Since no man…Let be”的部分，利用前句“Since no man…to leave betimes”長而舒緩，後句“Let be”短促收結的差比，來強調“Let be”二詞所代表的宿命精神。對伊利沙伯時代的觀眾來說，重複了“leave”一詞，並非單純賣弄小聰

明，而是修辭方面叫人信服的手段。卡本巧妙地運用「離開」翻譯上下半部分“leave”一詞：

既然沒有人能從他得離開的人世界、  
看得出什麼時候正好離開，隨它去吧。

不但譯出了文義，還保存了句法的特點。邵本只用「天命不移」等說法概略表達，漏去不少細節。<sup>13</sup>

從很早期開始，英國戲劇傳統就是以散文寫劇中的書信與宣言，大概一方面加強真實感，一方面也用明顯有別於正體（韻文）的文體，強調書信等是由外在世界闖入的事物<sup>14</sup>。《哈姆雷特》劇中主要的信有三封，都是哈姆雷特寫的，其一是第二幕普婁尼阿斯所讀哈姆雷特給奧菲里阿的情信（2.1.116-23），其中除了四行詩外，都是散文。其餘兩封是在第四幕，一封寫給何瑞修（4.6.13-30），一封寫給克勞底阿斯（4.7.43-47），都全用散文，以下舉何瑞修那封，比較各譯本的文體。

這封信交代了劇中一些重要的情節，即哈姆雷特遇險獲救，即將返國：

"Horatio, when thou shalt have overlooked this, give these fellows some means to the king, they have letters for him... Ere we were two days old at sea, a pirate of very warlike appointment gave us chase. Finding ourselves too slow of sail, we put on a compelled valour, and in the grapple I boarded them. On the instant they got clear of our ship, so I alone became their prisoner. They have dealt with me like thieves of mercy, but they knew what they did. I am to do a good turn for them. Let the king have the letters I have sent, and repair thou to me with as much speed as thou wouldest fly death. I have words to speak in thine ear will make thee dumb, yet are they much

#### 4 語言運用的問題

too light for the bore of the matter. These good fellows will bring thee where I am. Rosencrantz and Guildenstern hold their course for England—of them I have much to tell thee. Farewell. He that thou knowest thine, HAMLET. ”  
( 4.6.13—30 )

從修辭方面說，這封信大概是伊利沙伯時代一般書信用的散文體，平鋪直敘，沒有突出的咬文嚼字痕跡，莎氏只是要交代情節，無意加入花巧或令人注目的修辭方式，所以譯文只須照樣採用普通的記敘體裁，接近書面語的風格，與劇中其他口語對白部分清楚區別便可，這一點各譯本大多做到，例如田本：「請給來人以謁見國王的機會；」「便為一武裝的海賊船所襲。」，邵挺的文言譯文距口語更遠：「彼盜亦自知之。予將善報之。使王得我書。而爾速飛來見予。將有以語爾。」原文按照當時戲劇傳統，書信用散文，比其他大部分劇文口語化，以資辨別；譯文爲了收到同樣的區別效果，却要用比其他劇文部分遠離口語的文體。比較上說，朱和曹本此段譯文中書面語的特色少，與其他劇文部分對白的散文沒什麼區別，例如：「等你看完了這封信之後，你再設法叫這幾個人去見國王：他們身上還有給他的信。」（曹），「可是他們知道他們所做的事，我還要重謝他們哩。」（朱），這不及田、邵等譯本理想。

這封信的譯文還有一點值得比較的，就是上下款的格式和用語，在這方面中西傳統不同，原文的方式與今日英文格式有別，大概是伊利沙伯時代慣用的（2.2和4.7另外兩封信也大同小異，只是繁簡不一）。用受信人“Horatio”開始，用“He that thou knowest thine”，“Hamlet”作結。就各譯本處理這兩處看，可分爲傳統式和現代的格式。邵本開頭譯成「何禮初君。」，下款譯成「謹別。黑蒙勒啓。」（117），是文言書信較簡略的格式，田本開頭稱「何勒淑兄，」下款爲「兄的至友，哈孟雷特頓首」（131-32），其中「至友」、「頓首」等語，也是傳統書信常見的用語。其餘四譯本都採現代白話書信的格式，亦有雜以字譯原文的仿西式格式，

在上款處四譯本都依原文一樣，直錄受信人名，不像田或邵本那樣加「兄」、「君」等稱呼，但下款處朱和卡本分別在署名前冠上「你的」、「你的知己」，這在含義和作用方面都很明顯，就算觀眾未習慣用這些書信格式，了解倒大致不會有問題。可是梁的「你知道我是你的好友哈姆雷特」(162)，多少有點別扭，曹未風字譯原文為「你知道他是屬於你的，漢姆萊特」(133)，洋味更重，觀眾不易聽懂，這種譯法值得商榷。

綜合以上討論體裁處理方法，可見在莎劇裏散文和韻文的分佈有一定的意義，這是作者藝術表現的手法。如果翻譯時一律用散文，難免會失去很多戲劇效果。比較晚出的曹、卡本用散文譯散文、韻文譯韻文，無疑是正確的方向。由以上各段的分析可以看出：六種譯本之中以卡本最重視文體的模擬，每一種不同的詩體都仔細用不同的形式譯出來，甚至自創中文詩體來模仿原文的無韻詩，不管這些新詩體日後對中文新詩有什麼影響，都是很有意義的嘗試；而且劇文並未嚴重受到格律的束縛，表達仍舊自然，這一點更加難能可貴。邵挺採用傳統文言來譯原劇散文和無韻詩的部分，但把原劇裏其他詩體譯成各式各樣的傳統詩體；雖然不十分理想，却也聊備一格。

#### 註釋

- 1 《莎士比亞的散文》，頁1。
- 2 同上，頁4。
- 3 同上，頁155和4—5。
- 4 同上，頁5。
- 5 《莎士比亞的散文藝術技巧》，頁248。
- 6 《莎士比亞的散文》，頁154—55。
- 7 《莎士比亞的散文藝術技巧》，頁249。
- 8 《莎士比亞的散文》，頁3。

#### 4 語言運用的問題

9 R. M. Frye, *Shakespeare: The Art of the Dramatist* (Boston: H. Mifflin, 1970) (下稱《莎士比亞：劇作家的藝術》), 頁217。

10 例如哈姆雷特論人的價值，一段獨白結構嚴謹，推理很具層次，見《莎士比亞的散文藝術技巧》詳細分析，頁253—55。

11 同上，頁270。

12 頁270，斜體是本文加入。

13 此段在版本校讎方面有歧異，見《集註本》，5.2.210和211行版本說明和註，頁439—40；卡之琳譯本，5.2.193—95行註，頁176。

14 《莎士比亞的散文》，頁2—3。

## 4.2 風格

本節討論「風格」的問題，就是指作者在所選定的體裁範圍內，採取種種手法，來達到他要求的語言效果。下文分析莎士比亞在《哈姆雷特》裏採用的手法（或者稱為語言運用技巧），指出它們的功能和地位，再比較各譯本怎樣處理，衡量譯文有沒有傳達出同樣的語言效果。<sup>1</sup>

分析莎氏的語言風格有千百種門徑，三百多年以來，各時代的批評家大致集中在語法、聲韻、意象、文字搬弄等方面，研究莎氏語言藝術的底蘊。由於各批評家的重點不同，爲了易於組織，且方便討論翻譯成果，本文參考各主要研究方法較具權威的說法，折衷重新分類，務求客觀平衡。以下遵循兩條主要路線，分析莎氏語言效果在譯本中的面貌：一是意象，包括各式各樣的比喻說法；一是修辭法，包括其他一切語言運用的特色。

語言和文化背景是不能分開的，因此本節提到的語言問題，也涉及文化的隔膜，上章和本章上節已提過，除依次指出外，不重複討論。

註 釋

1 「風格」一詞內涵絕不容易界定，本文所選的只是較通用的範圍，大致依循哈貝奇（Alfred Harbage）對莎劇裏“Style”一詞的解釋，見《莎士比亞百科全書》“Style”條，參見 C. Bradbrook, “Fifty Years of the Criticism of Shakespeare’s Style: A Retrospect”，載《莎學研究年刊》，第 7 期（1954）。

4 · 2 · 1 意象

從意象入手研究分析莎士比亞的風格，是近代非常通行的方法，尤其是1935年斯珀金（C. F. E. Spurgeon）出版《莎士比亞的意象及其意義》<sup>1</sup>一書後，不少批評家紛紛闡發莎劇中意象的意義與作用，意象與主題、劇情、角色的關係等，但各批評家對於意象的界說和分類，主張頗不一致<sup>2</sup>，對斯珀金的研究方法和結論尤多微詞<sup>3</sup>。雖然如此，分析意象仍是批評莎劇語言效果的一個主要門徑，又由於意象牽涉到戲劇的每一部分，每一層次，本節把它獨立提出來討論，不包括在下文修辭法的範圍內。

關於意象的界說，雖然近年批評家頗多新見解，本文仍以斯珀金提出的為本：她主張任何形式的比喻，都歸進意象的範圍，即是說一切感官方面的形象或經驗，作者透過想像用來設喻，強調它與另一事物的共通點，就是意象<sup>4</sup>；又有時比喻的界限絕不易界定，所以不少批評家（斯珀金有時亦如此）採較廣的範圍，即凡是劇文提到的事物，並非直接指該事物，而是用來比喻另一種事物，就算是意象。

維克斯（B. Vickers）著《莎士比亞的散文藝術技巧》<sup>5</sup>把莎劇裏的意象分成多類。本文選了兩類影響力較重要、涉及問題較廣、牽涉到翻譯問題較多的來分析，這就是「主題意象」和「情節意象」。照維克斯的界說，主題意象就是「作者自覺或不自覺地引入一些意象，可能不一定與該段劇文內容直接有關，但肯定與全劇整



#### 4 語言運用的問題

體發展有密切的聯繫。在莎士比亞作品中例如《哈姆雷特》的疾病意象即是。」「主題意象代表整齣劇的主題發展，情節意象則突出劇中個別情節的戲劇效果，譬如以陷阱代表劇中人設計謀控制捕捉他人。」<sup>6</sup>

大多數批評家都同意疾病是《哈姆雷特》的主題意象<sup>7</sup>，在《莎士比亞的意象》一書裏，斯珀金論及本劇時說：

在《哈姆雷特》一劇中，氣氛自然完全不同。我們若細察一下，會發現這部分是由於劇中有大量關於疾病以及身體缺憾傷殘的意象；大致上說，全劇以潰瘍、瘡患的說法作為最主要的意象，用來形容丹麥國內道德上的病態。<sup>8</sup>

較斯珀金書晚出的《莎士比亞意象的發展》一書，認為《哈姆雷特》劇中的疾病意象源於劇情中先王被毒害一事，這成了全劇中心問題的象徵，不斷在劇中出現成為重現主題，透過情節（戲中戲下毒，劇終前各要角中毒身亡）和種種比喻，串貫全劇<sup>9</sup>，這樁罪行帶來的病疾終於傳染到劇中的每一件事<sup>10</sup>。

斯珀金用統計的方法，比較各莎劇意象的重要性；據《莎士比亞的意象》指出，就莎氏全部作品意象的總數而論，「疾病醫藥類」只佔微不足道的比例<sup>11</sup>，但若論此類意象的分佈，則《哈姆雷特》為諸劇之冠<sup>12</sup>，可見它在此劇的重要性。斯珀金並指出莎氏早期作品中的疾病意象輕描淡寫，只略提傷口塗油、傳染病等，後期的作品才反覆提到令人深感厭惡的瘡患、癌病正在潰爛滋長<sup>13</sup>。莎氏並非專業醫務工作者，但從他的作品見出，他對當時的醫學理論異常熟悉<sup>14</sup>，且在這方面觀察入微，描寫細膩生動，而且用詞準確<sup>15</sup>，要忠實地翻譯出《哈姆雷特》裏多姿多采的疾病意象，譯者非仔細地研究伊利沙伯時代的醫學觀念不可。

在莎氏較後期的作品，意象不再是表面可有可無的裝飾，而是全劇結構不可分割的環節<sup>16</sup>，意象本身含意和全劇主題、劇情、人物性格都完全配合，這些不斷出現的圖畫，鮮明地渲染出這故事發生所在的病態社會，劇中人反覆提到膿瘡、潰爛、腐臭、疹泡、疱

痕、癌毒、麻木、熱症、創損、垢皮、毒瘤、潰瘍等令人觸目驚心的病患，正是劇中人內心世界腐敗情況的具體寫照；所以這許多疾病意象不只製造了全劇的氣氛，還生動地點出了主題，是全劇不可少的組成部分。這些意象若個別而論似不很重要，但整體來說却大大影響到全劇的語調<sup>17</sup>。

由於劇中疾病意象很多，以下分爲三大類來討論：（一）未明指病類的疾病意象；（二）明指病類的疾病意象；（三）有關醫藥和療治的疾病意象。

所謂「未明指病類的疾病意象」，就是說單看字面，不知道確實患了什麼病，譬如籠統地提到“sickness”、“disease”，便屬於這一類。據筆者的統計（參照斯珀金和克萊門的「疾病意象」界說），全劇共有疾病意象七十四個，這一類佔了十八個。

從表面看，這類意象最容易譯出來，因爲每一種語言都有指患病的詞；有的時候，上述的看法也很有道理：

whereat grieved

That so his *sickness*, age and impotence  
Was falsely borne in hand, ( 2.2.65—67 )

（田）所以他非常憂慮，自慚老病無能弄出這樣的事來，（46）

（邵）挪君赫然震怒，以老病無能，竟蔽於左右。（41）

（梁）他因老病無能，竟被左右蒙蔽，頗爲震怒，（65）

（朱）痛心自己因爲年老多病，受人欺罔，震怒之下，（46）

（曹）因此他大爲不歡，

他的疾病，年老與無能竟會這樣

同謀合夥地把他欺騙，（51）

（卞）他大爲痛心，

怪自己老病無能，竟受人擺佈，

震怒之下，（53）

就全劇各未明指病類的疾病意象的翻譯成績看，凡是單純指身體健康欠佳的，各譯本都毫無困難照譯出來。可是這類意象並不一定單指身體有問題，譬如以下一句：

#### 4 語言運用的問題

And thus the native hue of resolution

Is *sicklied* o'er with the pale cast of thought, (3.1.84–85)  
據《牛津英文字典》解釋，伊利沙伯時代“sick”一字除了指身體患病之外，還指人的病容，面色蒼白，沒有血色。<sup>18</sup>由於在漢語裏不容易找到含有上述兩種意義的詞（「疾」、「病」等字的含義也不完全相等<sup>19</sup>），各譯者多數只譯出其中一種：

（田）以此決心的本色也被思慮的蒼顏混淆了，（74）

（邵）顧慮使志遷。（67）

（梁）所以敢作敢為的血性被思前想後的顧慮害得變成了灰色，  
（94）

（朱）決心赤熱的光彩，被審慎的思維蓋上了一層灰色，（74）

（曹）像這樣，在決斷的本來面目之上

就塗上了一層慘淡的思想的病容，（77）

（卞）也就這樣子，決斷決行的本色，

蒙上了慘白的一層思慮的病容；（81）

只有曹、卞兩本提到病的意象；邵本刪掉了整個意象，直接把文意說出來。劇中另有一次採用“sick”的意象：

And this solidity and compound mass

.....

Is *thought-sick* at the act. (3.4.49, 51)

哈姆雷特利用這個意象來責怪母后行為不當，原來在伊利沙伯時代，“sick”除了指疾病之外，又有作嘔的意思；<sup>20</sup>用在這句話裏，強調憎惡鄙視。以下列出各譯本的處理方法：

（田）就是這塊堅固的混合物見了也不免愀然而憂，（103）

（邵）大塊容以愁。……思慮欲病。（92）

（梁）就是這堅硬廣大的土地，……也要……露出愁眉苦臉。  
（127）

（朱）大地……也罩上滿面的愁容，（104）

- (曹) 是啊，這一個堅定與結實的大地，  
.....  
想到這件事就作嘔。 (104)
- (卡) 是啊，腳底下這一片茫茫大地，  
也愁容滿面， (112)

在這裏可以看出一大矛盾：倘若譯出作嘔的意思（例如曹本），就要放棄疾病的意象，但相反像邵本那樣說明是疾病，又失去了嘔吐所表示的憎惡含義；其他四個譯本都沒有保存這個意象。本來翻譯時爲了使劇文通順容易理解，犧牲小部分原文的意象並無不妥，例如曹譯這一句，表面看來十分貼切，但疾病意象在本劇反覆出現，特別是“sick”由全劇開幕第九句話開始共出現十次，這些效果一直積聚，像個雪球一樣越向下滾越重，越接近劇終的部分，觀眾對“sick”或任何有關疾病的意象越敏感，反應自然特別強烈，這重現主題的影響力逐漸發揮，“sick”不再是個平凡普通的字眼，而是附帶了許多複雜情緒、意義、聯想的重要意念，絕非可有可無，因此在翻譯時，在“sick”出現至第九、第十次時漏掉了這個意象，比開頭出現時效果損失大得多，所以上述的批評不是吹毛求疵，認真的譯者不能夠漠視這個問題。

在全劇七十四次疾病意象之中，至少有四十四次提到病的類名、徵候、來源，這就是所謂「明指病類的疾病意象」。這類意象佔了總數大約六成，由於不斷說明病例（ulcer, wart）、刻劃病情（leperous, cicatrice），使觀眾的印象特別鮮明深刻，比前述那些抽象籠統的不指明病類的疾病意象（sick, disease）有力得多。

這類病例包羅很廣，其中有外科的各種皮膚病、凍瘡、水泡等，消化系統的如胃潰瘍，呼吸系統的如胸膜炎等，有些是外來和人爲的，如刺傷（外在的）、下毒（內在的），更有些病例是由於伊利沙伯時代醫藥知識所限，附會或訛傳而來的，如“cholera”一症涉及怒氣與胆汁的關係，又有關“plurisy”的種種傳說，“pursy”與氣促的關係等，這些意象洋洋大觀，綜合起來可算是當時常見的

#### 4 語言運用的問題

病例一覽。

從戲劇效果和翻譯成績兩方面說，不指明病類和明指病類兩種疾病意象都有不同之處：明指病類的疾病意象絕少重複使用（poison 和 venom 例外），各譯本幾乎全部保存；不指明病類的疾病意象多賴重複來達到效果，含義較繁複，所指的事物比較抽象，各譯本保留這類意象較少，平均只有六成以下。

有許多疾病古今中外都很普遍，莎氏使用時直接指患病的事實，或是直接用來比喻某件事，各譯本大多毫無困難地保存意象，而且譯名還頗一致：

表10：古今觀念接近的明指病類的疾病意象譯名比較

行碼	原文	田	邵	梁	朱	曹	卞
1.5.61	leperous	污穢的	發癩	×	使人麻痺	毒癩	×
1.5.71	tetter	泡疹	疔瘡斑剝	疹泡	疹泡	垢皮	疹泡
1.5.72	lazar-like	癩病	麻瘋	生癩	癩病	大麻瘋	麻瘋
1.5.72	crust	瘡疤	皮疤	斑疤	鱗片	骯髒	疤片
3.4.44	blister	水泡	×	膿包	×	毒瘤	瘡疤
3.4.73	apoplexed	中了風	麻木	麻木	麻木	麻痺	麻痺
3.4.147	ulcerous	疤節	創痕	瘡疤	潰爛的	生瘡	膿瘡
4.3.59	cicatrice	瘡痕	受創	疤痕	創痕	傷痕	創傷
4.3.65	hectic	癆熱	病熱	熱症	痼疾	寒熱	熱病
4.6.27	imposthume	膿瘡	×	膿包	積毒	生了瘡	膿瘡
5.1.137	kibe	凍瘡	凍瘡	凍瘡	×	凍瘡	凍瘡
5.1.160	pocky	痘瘡	×	楊梅瘡	楊梅瘡	×	楊梅瘡
5.1.277	wart	小痣	瘤癩	瘤子	瘤	小泡泡	小瘤

可是《哈姆雷特》劇中却有一些明指病類的疾病意象，是古今觀念有分別的，這是因為這些病理學的名稱跟今日的用法往往不同，可能由於當時的醫學知識所限<sup>21</sup>，加上古代宗教或迷信的影響，所以在翻譯時要先翻查許多背景資料。譬如說“distemper”在全劇出現了四次（2.2.55;3.2.301,304,339），這個詞今日一般解做「壞脾氣」、「有病」，但在伊利沙伯時代，除了上述解釋外，<sup>22</sup>還專指較狹義的病例。原來據當時的學說，人體內有四種稱為humours的液體，主宰着人的健康和性情；<sup>23</sup>倘若這些液體的配合出了毛病，身心便失調，就是所謂distemper，<sup>24</sup>此外這詞又可以指醉酒<sup>25</sup>。如果不明白這些事實，以下一段話便很費解了：

GUILDENSTERN. The king, sir, — 299

HAMLET. Ay, sir, what of him? 300

GUILDENSTERN. Is in his retirement marvellous  
*distempered.*

HAMLET. With drink, sir? 303

GUILDENSTERN. No my lord, rather with *cholera*. 304

HAMLET. Your wisdom should show itself more richer to  
signify this to the doctor. For, for me to *put*  
*him to his purgation*, would perhaps plunge him  
into more *cholera*. (3.2.299-308)

本來吉爾丹斯坦的意思是克勞底阿斯大發脾氣，因而 humours 失調，身體不適，但哈姆雷特却有意無意地把“distempered”解做醉酒。<sup>26</sup>漢語裏既不易找到一種說法可以包含這兩種意思，只好選擇譯一種（朱、卞），或者完全放棄這個意象（田、邵、梁、曹）：

（田）吉 陛下回到寢宮裏，異常不愉快。

哈 他的酒性發作了罷？

吉 不，殿下，不如說怒氣發作了。

哈 你是明白的早就應該把這個通知侍醫；因為你來叫我去替他下藥時，恐怕要惹發他的怒氣呀。（92）

#### 4 語言運用的問題

- ( 邵 ) 吉登崧 在私室。狂躁踰恆。  
黑蒙勒 先生。王醉乎。  
吉登崧 我殿下。非醉也。怒耳。  
黑蒙勒 君能善告其醫。爲之調理。倘予爲之投劑。恐益其怒。 ( 82 )
- ( 梁 ) 吉 王回到寢室，非常的暴躁。  
哈 是酒醉罷，先生？  
吉 不是的，殿下，是發怒。  
哈 你應該把這事通知他的醫生才對，若要我去下藥洗刷，更要使他發怒了。 ( 115-16 )
- ( 朱 ) 基 他回去以後，非常不舒服。  
漢 喝醉了嗎？  
基 不，殿下，他在發脾氣。  
漢 你應該把這件事告訴他的醫生，才算你的聰明，因爲叫我去替他診視，恐怕反而更會激動他的脾氣的。  
( 94 )
- ( 曹 ) 基爾敦司登 他回到內宮之後大發雷霆。  
漢 姆 萊 特 喝醉了嗎，大人？  
基爾敦司登 不是，我的大人，是氣的。  
漢 姆 萊 特 你把這件事告訴給他的醫生會顯得你的聰明更要豐富些；因爲，叫我去使他清醒過來也許祇有叫他的氣更大的。 ( 93-94 )
- ( 卞 ) 紀 他退回寢宮，感到非常不舒服。  
哈 喝酒喝醉了？  
紀 不，殿下，肝火發了。  
哈 你該去找他的醫生，才顯得你見識多廣；要叫我去給他下藥，只怕清滌不了他的內結，反而更激動了他的肝火。 ( 101 )

從了解劇情的角度看，田譯「不愉快」最不理想，因為這就和哈姆雷特接着的問題不相干，觀眾既不知道原文“distempered”也有醉酒的意思，一時不會明白何以主角忽然提起喝酒。邵、梁、曹分別譯成「狂躁」、「暴躁」、「大發雷霆」，雖然符合克勞底阿斯的狀態，仍不能夠令人明白為什麼主角接着會問：「是酒醉罷」（梁）。朱和卞本譯成「不舒服」，就克服了這種困難，因為「不舒服」雖然不能夠令人聯想起酒醉，卻比較「不愉快」、「暴躁」等說法吻合酒醉後的徵狀，而且本身也可以指生理的病狀，保存了疾病的意象，這是較可取的譯法。<sup>27</sup>

在以上一例中，還有另一個古今醫學觀念有差距的病例，就是304和308行“choler”一詞，此詞通常指發怒（1530年已含此義，見《牛津英文字典》“choler”註解第1條），原來從字源方面說，此詞源自拉丁文“cholera”，即膽汁（“bile”），古代西方人以為膽汁是人體中四種主要液體（“humours”）之一，相信人的怒氣是由此所出，所以又附會相信是膽汁失調引起的<sup>28</sup>，可見在《哈姆雷特》這個詞既專指一種病（膽汁失調），又指發怒，在翻譯時傳達後者容易，要同時譯出前者幾乎不可能。田、邵、梁三家都用「發怒」、「怒氣」等，於是只譯出了情態，卻未指明是一種病，觀眾往往不明白何以克勞底阿斯「怒氣發作」，哈姆雷特便要吉爾丹斯坦「通知侍醫」……「替他下藥」（田）不但失去了意象的效果，還影響觀眾對劇情的了解。朱本比較細膩，用「發脾氣」來譯“choler”，表示與前文“distemper”（朱譯「不舒服」）有別；本來「脾」是體內器官、「氣」是體內的流動物，傳統中國醫學，以脾為五官之一，時常提到體內「氣」與健康的關係（如「中氣」、「元氣」、「氣血」等）<sup>29</sup>，正好表達出發怒和特指疾病的雙重含義，《內經》注：「意托脾，意寧則智無散越」<sup>30</sup>，可惜「脾氣」古時雖然是醫學術語<sup>31</sup>，早已成為習用語一部分，今日不會引起古代生理方面的聯想，不過若演員唸台詞時故意重讀「脾」字，或用其他方法強調這個詞，未嘗不可以喚起注意。曹本比朱本更進一步利用「氣」字作雙關義，這個詞既涉及古代生理學觀



#### 4 語言運用的問題

念，今日又可作「憤怒」解，可說十分理想，由於曹氏單用「氣」字，不與「脾」字相連，比較不尋常（氣更大的），令人不會立即解做「脾氣」（發怒），多少會想深一層，聯想起傳統醫學方面的用法，這樣便巧妙地保存了意象的相關義，可謂獨運匠心。卡氏則採用類似換例的辦法，即全用譯入語傳統觀念的事物更代，「肝火」一詞代表了中國傳統醫學的一個觀念，與古代西方“bile”和“choler”正好相當，「火」是我國哲學上五行之一，也是醫學術語，又指內部失調而致血氣盛<sup>32</sup>，相當於“choler”（四種液體之一）；五行相輔相成，調和平衡帶來健康，若失調則人生病，相傳「肝」是怒氣所出的器官<sup>33</sup>，成語中有「大動肝火」，比喻人十分憤怒，卡氏借用這說法，配合了前文「清滌……內結」等傳統醫學術語，毫無牽強之感，能夠保存意象的相關義，確屬難能可貴。

劇中還有一句話，顯示出古今醫學觀念上明顯的衝突，見於寢室一景中哈姆雷特勸諫后時所用的比喻：

Forgive me this my virtue,  
For in the *fatness* of these *pursy* times  
Virtue itself of vice must pardon beg,  
Yea curb and woo for leave to do him good. (3.4.152-55)

據威爾遜指出：二詞都指肉體患病，與今日用法頗有出入“fatness”指肥胖遲緩，“pursy”指氣促，在伊利沙伯時代的含義，都是生理上或內心不妥的情形<sup>34</sup>；哈姆雷特用這兩個詞比喻時代的反常，是非顛倒，引出下文154和155行的含意：「善行還得向罪惡求饒」（梁，頁131）。各譯本都沒有保存這疾病的意象：

- （田）……在這樣放僻邪侈的時代（107）
- （邵）蓋丁茲金錢時代。（95）
- （梁）……在這肥喘的年頭，（131）
- （朱）……在這種萬惡的時世，（108）
- （曹）……在這種倒霉時代的癡肥庸俗當中，（109）

( 卞 ) ……在一個窮奢極欲的萬惡的時世，( 117 )

翻譯這句的主要困難，在於中國觀眾無法了解肥胖與氣促表示生理上的不健全，而哈姆雷特再以此比喻精神上不健全，梁本直譯表面含義為「肥喘的年頭」，容易引起誤解；其他譯者多放棄意象，改以其他方式表達，想是迫於無奈，邵譯含義與原文幾乎不相干，曹未風企圖兩全其美，仍不免吃力不討好，這又是文化隔膜的問題。

劇中還有一處有關病理學的觀念，是古人誤解所造成，莎氏在同一段話裏連續七行利用雙關義論和同一疾病的觀念，那就是克勞底阿斯和賴爾蒂斯的談話：

For goodness, growing to a plurisy ,  
*Dies in his own too-much.* That we would do  
We should do when we would: for this “would” changes,  
And hath abatements and delays as many  
As there are tongues, are hands, are accidents,  
And then this “should” is *like a spendthrift sign,*  
*That hurts by easing;* ( 4.7.116-22 )

這段話的理論本來是因為伊利沙伯時代的人混淆了“plurisy”<sup>35</sup>與“pleurisy”二字而起，前者解作過多，後者為今稱的胸膜炎，當時人以為二字同出一源（plus），即誤信胸膜炎乃因積血過多，壓著心臟所致<sup>36</sup>。另一說為當時人混淆了“pleurisy”和“plethora”（多血症），所以得到這種觀念<sup>37</sup>，所以在這段116行的“plurisy”一詞含雙關義，一直到122行整段討論都是環繞着這意象，整段的意思是要做事就該立即進行，遲疑拖延下去難免諸多顧慮，也受外界影響，結果決心可能消失，在121-22行他再提到這個意象，把決心比喻做胸膜炎（充血過多），要不斷嘆息以把血抽離心臟，這樣會減輕痛苦，但對身體不利（“hurts by easing”），正如嘆息同時減輕痛苦又傷身，一個人若承認該及時做一件事但又不實行，同時減輕良心的痛苦（由於坦白自承），但對整個人大體有害（因為影響決心與行動）<sup>38</sup>。這一連串的比喻和理論翻譯起來引起不

#### 4 語言運用的問題

少問題，特別是116行“plurisy”一詞由誤會所帶來的雙關義，以及121—22行所包含的古代病理學觀念的比喻，都不是簡單一兩句話可以交代的；比較可行的處理方法似乎是犧牲整個意象，改用平鋪直敘的方法表達，或者在譯入語裏找相當的通行說法，傳達「過猶不及」（116-17行）與「舒服但傷身」（121-22行）兩個概念。在翻譯116—17行時，各譯者多採以上兩辦法之一，在121—22行處則多試圖把“spendthrift”直譯，整段來說，譯出疾病意象者很少：

（田）人情若太多，反把人情減了。……就是那「將做」兩字也是敗家子的嘆息，祇偷一時的苟安却成了終身的大害。

（136—37）

（邵）盈者。虧之端也。……付諸一嘆。噬臍何及。（121）

（梁）好事變得太好的時候，自然要由盈而虧；……那時節這個「應該」也只像敗家子的一聲嘆氣，怨艾自傷罷了。（167）

（朱）因為過度的善反會摧毀它的本身，正像一個人因充血而死去一樣。……〔刪〕（138）

（曹）因為所謂好的品質，重複了許多遍，就在那重複當中自然消滅。然後這個「該」就會像紈袴弟子的嘆氣一樣舒服却又心疼。（139）

（卞）因為好品質逐漸成長到過份了，  
會充血而死的。……

.....

這一個“該”字就會像亂用的嘆息

鬆一口傷一下元氣。〔119〕

〔119〕舊說嘆氣耗血傷身。 （150）

在處理原文116—17行時，邵挺和梁實秋不約而同採用了我國傳統上盈虧的觀念來翻譯“plurisy”與“too much”的意象，沒有提到疾病，田漢譯成「人情若太多……」，不切合原文本義，因為“goodness”與人情無關，曹本也像田本略去意象，只解釋了比喻的

意思，朱與卡本都保存“pleurisy”的意象，又傳達“plurisy”的觀念，兩存其美，但朱生豪用「正像……」說明這是個明喻，卡氏却未這樣做，故聽來「好的品質」「會充血而死的」，文意不大銜接，可能引起了解時的困難，所以不及朱譯理想，在卡與朱本譯文中，觀眾由於對古代病理學沒有認識，難免忽略「血」和「善」（好的品質）之間的關係，引致失去莎氏運用意象的本意（用血過多導致胸膜炎做比喻）。至於第121-22行的比喻，田譯「……苟安却成了終身的大害」、邵譯「付諸一嘆。噬臍何及」，都跟意象本意相去很遠；梁本作「像敗家子的一聲嘆氣，怨艾自傷」也同樣略去了疾病意象，又未傳達出意象本來的意思（舒服但傷身）；曹譯「像紈袴弟子的嘆氣一樣／舒服却又心疼」，下半句「舒服却又心疼」比較接近原文的語氣與含義，原文“hurts”並非指心疼，而是指傷身，就全句的文義說，上下文的關係並未能傳達出確切的含義，何以「紈袴弟子的嘆氣」會「舒服却又心疼」？觀眾不易憑這句話得到解答。要譯出這個意象困難重重，部分是因為句中“spendthrift 一詞”，田、梁本照此詞現代的文意譯成「敗家子」、曹本譯成「紈袴弟子」，恐怕都是望文生義，莎氏此處指「浪費者」，據《牛津英文字典》“spendthrift”解釋第2條，浪費的東西不一定是金錢，就全段（116-22行）文意看，莎氏指人浪費積到心臟中的血（代表善），人為了減輕痛苦而故意嘆氣，把血抽離心臟，因而「浪費」，因此田、梁、曹的譯法令觀眾誤解，而且轉移了注意力，在原文中“spendthrift”一詞並不重要，重心在於“hurts by easing,”，卡本略去這個詞，也許非不得已，但用「亂用的」來補充，反而恰到好處，符合“spendthrift”的本意，效果遠勝其他譯本，雖然仍未能在譯文裏解釋整套概念（以註釋簡單說明），也譯出了這比喻的部分含義（嘆息傷身）。總括來說，這個古代病理學觀念的例，獨有卡本自始至終保存了疾病的意象，也相當準確地傳達了它部分的作用。

翻譯這類古今觀念有差異的疾病意象有雙重困難：一是譯者不容易查清楚當時人們的想法到底是怎樣的，究竟每一種病在人們心

#### 4 語言運用的問題

目中會引起怎樣的情緒反應；一是明白了當時人們的想法之後，怎樣在譯入語文化裏找到相當的說法。由前述“distempered”的例子可以看出來。難怪在劇中四十四個明指病類的疾病意象之中，古今觀念相同的，各譯本平均譯出八成（參見表10），古今觀念不相同的約只有兩成強。

有關醫藥和療治的疾病意象在本劇只出現十二次，不但數量少，而且因為大多是用來陪襯其他疾病意象的，所以影響不及其他兩類。這類意象大致不難保存：

Upon my secure hour thy uncle stole  
With *juice of cursed hebona* in a vial,  
And in the porches of my ears did pour  
The leperous distilment, ( 1.5.61—64 )

克勞底阿斯用以毒害他的“juice of cursed hebona”，由於對摺本與四開本拼法不同，“hebona”一詞究指那一種毒藥，歷年來各注釋家和醫學學者頗多爭論<sup>39</sup>，各譯本用了不同詞彙：「烏木汁」（田、卞）、「毒水」（邵）、「毒汁」（梁）、「毒草汁」（朱）、「毒木的漿液」（曹）。分別只在於邵本譯成「毒水」、梁本「毒汁」較籠統，而朱本譯「毒草汁」、曹本譯「毒木的漿液」可引起較具體的想象，如譯成「烏木汁」（田、卞），較接近學名，好處是增加神秘感，煞有介事，好像很有根據，但又恐怕觀眾不知所指，不過從文理上看這明顯是毒藥，大概不成問題。

倘若疾病意象比喻較簡捷，用法又和譯入語的傳統相差太大，就不容易處理，例如：

*Lay not that flattering unction to your soul,* ( 3.4.145 )

這是主角勸母親的話，各譯本也大多保存了意象：

（田）請您切莫把諛媚的慰安品獻給您的靈魂，（107）

（邵）勿以膏藥塗澤靈魂。（95）

（梁）請你不要在你的心靈上塗抹自戀的膏油，（131）

（朱）那樣的思想是騙人的油膏，（108）

(曹)不要在你的心靈塗抹那動聽的膏油，(108)

(卡)不要自己騙自己，塗一層藥膏，(116)

只是田本漏去了“lay…unction”的說法，「把諛媚的慰安品獻給……」不符原文本義，整個比喻的意思給歪曲了，這句話中比較難處理的是形容詞“flattering”，因為它並非直接形容下文的“unction”（膏油本身沒有所謂“flattering”），而是形容“unction”所代表的對象，即觀念、想法之類，梁本譯成「自慰的膏油」，頗令觀眾費解，朱本譯「騙人的油膏」、曹本譯「動聽的膏油」，含義都不大清楚，邵本刪去這個形容詞，漏去文中一個重要的意義單位，這樣全句的意思便不完整了，因此雖然各譯本大多保存意象，整體效果不大理想。

就全劇七十四個疾病意象來看，卡之琳是最刻意保存這類意象的譯者（上文所引“spendthrift”的例子可以證明他認真的態度），而刪略得最多的是朱生豪和邵挺，例如朱刪掉了“the o’ergrowth of some *complexion*”（1.4.26—28）全句，邵刪掉了“*tent* him to the quick”（2.2.601）全句；朱和邵也沒有譯出許多個疾病名稱（例如明指病類的意象，見表10）；此外有些並不難翻出來的意象，朱本也不像其他各家那樣忠實保留，而只直接說出，不用比喻，例如“*Disease* desperate grown/By desperate *appliance* are relieved”（4.3.10）譯做：「應付非常的變故，必須用非常的手段」（115）；邵本也用「劣跡」代替“vicious *mole* of nature”（1.4.24）的意象，把“takes off the rose/From the fair forehead of an innocent love/And sets a blister there”（3.4.42—44）簡化成爲「破美德。毀真情。」（92）邵本在翻譯疾病意象方面另外還有兩個特色，其一是在劇文裏說出比喻的含義，祇用註釋指出原文的比喻，例如“that the toe of the peasant comes so near the heel of the courtier he galls his *kibe*”（5.1.136—37）一句，其他譯本都不約而同地把“kibe”譯成「凍瘡」，這是最直接簡單的選詞，邵本却刪去這明指病類的意象，改爲「野老村夫。竟與朝士相步趨」，而在註釋裏補充說明意象：「原文野人接廷臣之踵。

#### 4 語言運用的問題

而磨其凍瘡。」(130)；又掘墳者的話：“...as we have many *pocky* corpses now-a-days that will scarce hold the laying in,” (5.1.159-61)，邵本劇文沒有提到“pocky”病名，說「今時屍身多有不能挾置諸棺者」，再註釋中較詳細地解釋原委，但仍未說明病況或提病名：「敗德者。酒色荒沉。未蓋棺而屍已爛。故云。」(譯文見邵,131)。邵挺翻譯疾病意象的另一個特色，是不時改用中國傳統的意象取代，即用換例法處理，例如哈姆雷特用來比喻王的話：“...like a *mildewed* ear, / Blasting his wholesome brother” (3.4.64-65)，邵本譯為「委的敗穗。同根相煎。」(92)，用了中國傳統的典故。又哈姆雷特下手刺殺克勞底阿斯前所說的話：“The point *evenenomed* too! — / Then, *venom*, to thy work.” (5.2.319-20)，邵本只採用了「以毒攻毒」一句成語，譯成「鋒亦侵毒。今以毒攻毒。」翻譯其他疾病意象時，邵本也大量採用傳統道地的說法，例如「懸壺之家」(“a mountebank”)、「百草」(Cataplasm)、「浸太阿」(dip a knife in it)等(以上各例採自4.7.140-47一段)。曹本譯此段時也用了類似的辦法，如「太陰精英」等(140)，這既不損文意，又特別傳神易理解，令劇文生色不少。不過曹本也漏去了很多疾病意象，例如1.5.72行的“vile and loathsome crust”，只譯做「有臭惡而可恥的一層骯髒」(36)，第3.3.96行“This *physic* but prolongs thy *sickly* days”本來是極明顯的疾病意象，曹本譯成：「這次饒了你祇不過延長你的幾個倒霉的日子」(101)，以上兩個例其他五種譯本都保留了疾病意象。大致上說，不管譯者下筆時有沒有清楚明白到疾病意象在本劇所佔的地位，總算譯出了相當大的比例(約三分之二)，雖然有時由於意象在文中的地位特殊，或者因為古今觀念有別，勉強保留下來反而可能使觀眾難以理解，那麼犧牲了意象就不是譯者的錯了。

討論過主題意象之後，下文分析劇中第二大類意象：情節意象。據維克斯的說法，情節意象的作用是強調、突出劇中個別情節的

戲劇效果，也可以說是次要的主題意象。據上述的範圍來說，《哈姆雷特》劇中可以叫做情節意象的有多組，例如衣飾裝扮、演戲、死亡的威脅、花草、食物、軍火武器等。<sup>40</sup>維克斯舉出了一個例：「譬如以陷阱代表劇中人設計謀控制捕捉他人」<sup>41</sup>；以下循這個方向，分析劇中這一組「狩獵」意象。

在《哈姆雷特》劇中，莎氏運用了相當多有關捕獵、設計陷害人的意象，象徵丹麥這個黑暗的社會裏，人與人之間勾心鬥角，互相謀害的情況。劇情固然充滿計謀陷害的情節，例如在未啓幕前老王已遭毒計謀殺，後來爲了試探叔父，哈姆雷特安排演戲，就叫做“Mousetrap”，明言「這台戲便是我捕捉叔王的良心的手段」（2.2.608—9，田，69），普婁尼阿斯更不斷設計謀試探別人，連親子在外的行動也要派人偵察，又用親女做餌刺探哈姆雷特（2.2.162），對普婁尼阿斯來說，哈姆雷特向奧菲里阿的示愛不過是捕蟲鳥的機關（1.3.115），他後來更因爲躲在幕後刺探哈姆雷特而被殺；哈姆雷特回國後，克勞底阿斯更和賴爾蒂斯陰謀置他於死地，終導至滿廷屍首，血跡斑斑收場。爲了配合劇情的發展，突出這些情節，劇文裏頻頻提及狩獵、誘捕、陷害、追殺獵物等，幾乎全是作爲比喻，這一組意象本身透過重複與變化，達到烘托、強調情節的效果。<sup>42</sup>

翻譯這組有關陷害和捕獵的意象時，要保存意象絕對不難，因爲捕獵活動古今中外都大同小異，相差者只是武器和方法，所以翻譯時困難就在於怎樣清楚說明方法與過程細節，前文3·2·5分節已詳細分析過這問題。從意象的角度看，較簡單的捕獵意象，各譯本大多能忠實地譯出，例如哈姆雷特用的比喻：

why do you go about recover the wind of me, as if you  
would drive me into a toil? (3.2.349—50)

設網陷走獸的狩獵法中外無異，而且以此比喻設計陷害他人，漢語裏至爲普遍，「陷」字本身就是一個在地下掘好的阱，待走獸走過中伏，「害」字解作傷、加禍<sup>43</sup>，二字連用正好相當於這組情節意



#### 4 語言運用的問題

象的作用，成語更有「自投羅網」、「天羅地網」等說法。在劇文裏，哈姆雷特此處指羅珊克蘭茲和吉爾丹斯坦等人，把他當作走獸一樣追趕入預設的圈套，含義本來沒有特別難表達的地方，唯一困難在於劇文裏“recover the wind of me…drive me to a toil”等語頗為專門，專指當時狩獵（特別是獵鹿、兔等走獸）的技法（網設下風處令獸嗅不到），獵者處上風，驅獸入網<sup>44</sup>；若不熟悉這種情形，整個比喻就產生不出作用。各譯本大多數都說明得頗為清楚：

（田）你們怎樣這樣想「佔我的上風」呢，好像要把我趕入羅網裏去似的？（94）

（邵）曷必種種風說。誘予入網。（原文借用捕鹿故事。凡捕鹿者於上風焚香。下風設網。鹿聞香下趨。適墜網。）  
（84）

（梁）——請問你為甚麼這樣的想佔上風，好像要趕我自投羅網似的〔19〕？（117）

〔19〕獵者居上風追逐野獸，獸嗅得逐者遂自投入預設之陷阱。

（朱）為甚麼你們這樣千方百計地窺探我的隱私，好像一定要把我逼進你們的圈套？（96）

（曹）——你為甚麼忙來忙去的要想治我的病，好像你們打算逼我落網似的？（98）

（卞）為甚麼你們老是想方設法，要繞到我的上風頭，好像要把我趕進羅網呢？（102）

各譯本都清楚地說明這意象的重點，如「逼我落網」（曹）、「趕我自投羅網」（梁）等，田、梁本都同樣用「佔上風」、「趕我入網」來表達，對於不熟悉上述狩獵技法的觀眾，這可能仍未促以令他們了解這二者的因果關係。而且「佔上風」很容易令觀眾聯想到漢語中慣用的另一種意思，就是比對方佔優勢，這是原來劇文所沒有的，所以卞譯「繞到我的上風頭」比較清楚。邵本作「種種風

說」，語焉不詳。曹上句「想治我的病」，可能遵循另一種註釋，因為“wind”一字也代表伊利沙伯時代病理上的重要概念<sup>45</sup>，也可以解得通，不過上句說治病，下句說設網意象；前後有點大不銜接。朱本完全未提狩獵的事，因為「圈套」一詞現代的聯想多是引申的抽象義，而這個詞表面的含義也不一定指狩獵的事，還另在上句加上「窺探我的隱私」，不知所採是那一家說法。使原文費了不少筆墨強調的意象，朱本表達不出來。

狩獵意象涉及較具體的細節，或是比喻較轉折，譯起來便不容易。例如普婁尼阿斯的說法：

And I do think, or else this brain of mine  
Hunts not the trail of policy so sure  
As it hath used to do, that I have found  
The very cause of Hamlet's lunacy. (2.2.46-49)

其中“policy”普婁尼阿斯是指自己身為御前大臣的任內職責，“trail”則是隨獵物的氣味追蹤，他自喻像獵狗追蹤獵物那樣熱誠準確地追查國內有關的事<sup>46</sup>，“Hunts...the trail”的意象本來很明顯普通，因為獵狗憑嗅味追蹤獵物是中外相同的，翻譯的困難在於怎樣在劇文有限的篇幅（不及一行）之內，嵌進這意象，發揮比喻的作用，同時保持行文流暢；從譯本的成績看，各譯者都過不了這關：

（田）我學得搜查別的事我的頭腦或者不能像昔日那樣的敏捷，  
（45）

（邵）否則臣每意必中之思力。將千慮而一失。（40）

（梁）否則便是我的頭腦沒能像往常那樣的百發百中。（64）

（朱）要是我的腦筋還沒有出毛病，想到了岔路上去。（64）

（曹） 若不然我底這個腦袋

便不能似以前那樣，每有所思

就百發百中了，（50）

（卞）除非我這副腦筋忽然不靈了，

#### 4 語言運用的問題

不及往常那樣的善觀風色，  
那樣的有把握，（52）

在梁實秋和朱生豪的譯文裏，“Hunts not the trail of policy”的意思根本刪略了，曹未風照大意譯成「每有所思」，並未說明「所思」的是什麼（原文“policy”指普婁尼阿斯自己身為御前大臣任內的職責），因此譯文也很不完備，由此看田本作「搜查別的事」意思也完全不符；邵譯「每意必中」，十分含糊簡略；以上五譯本都未譯出“Hunt…the trail”的意象，卡本則用了另一個比喻：「善觀風色」，這其實跟狩獵時憑氣味追蹤無必然關係，何況「千慮而一失」（邵）、「百發百中」（梁、曹）、「善觀風色」（卡）等，都是比喻“so sure”，與追蹤的問題無關，所以仍不算譯出了意象。（前文第3·2·5分節另外分析了兩個狩獵意象：“coted”和“cries on havoc”。）

正如主題意象一樣，情節意象個別來看可能並不重要，但由於它們遍佈全劇，製造出積累而成的效果，所以不能隨便刪略。本劇的狩獵（情節）意象也像疾病（主題）意象，比較直接而古今觀念相同的，譯出來比較容易；涉及複雜細節的，譯者就不惜放棄。各譯本大致都保留了過半的狩獵意象，但邵挺和朱生豪時常平鋪直敘，放棄意象（見以上所學“hunts…the trail”那個例）。

從本分節的分析和所舉的例子，可以看出六家處理意象的大致成績：各譯本平均譯出了三分二的意象，但保留了意象未必等於保留了原文的效果，因為譯本讀者不一定了解，所以有時譯者被迫放棄，譯文反而因此變得清晰暢達。當然，譯者所下的研究工夫以及語言運用能力，都是決定處理意象成敗的主要因素。總括來說，朱生豪和曹未風比較忽略意象，朱本刪略尤其多；邵本刪略的也不少，但偶爾用換例法，得到很意外的效果（例如把“like a mildewed ear, / Blasting his wholesome brother”（3.4.64—65）譯做「委的敗穗。同根相煎。」（92）。田、梁、卡本都相當重視意象，田本時常保存地道漢語的修辭和句法；梁本翻譯意象率直簡樸，可見

在考證上下過相當的工夫，而且保留了的意象數量大概比其他五本多；不過就本分節討論過的例子看，梁本的意象效果不及卞本，卞之琳似乎較懂得取捨，又肯花心思，譯出來的意象往往生動，能配合上下文的含義和語調，組成渾成而有機的整體（例如前文所引的3.2.299—308，4.7.116—22兩段），既無須犧牲意象，又貼切而且易明白，由此可以看出詩人的功力。

### 註 釋

- 1 第3·2·5分節註16。本文各註簡稱《莎士比亞的意象》。
- 2 W. H. Clemen, *The Development of Shakespeare's Imagery* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1951, 初版1936) (下稱《莎士比亞意象的發展》), 頁2—4; E. A. Armstrong, *Shakespeare's Imagination: A Study of the Psychology of Association and Inspiration* (Nebraska: Nebraska University Press, 1963) (下稱《莎士比亞的想像》), 頁9—10。
- 3 例如《莎學研究現況》, 頁67—68。
- 4 《莎士比亞的意象》, 頁5。
- 5 《莎士比亞的散文藝術技巧》, 頁19—20。
- 6 同上, 頁19—20, 節譯第(i)(ii)條。
- 7 《格羅斯論莎士比亞》, 頁96。不少批評家有其他主張, 以為疾病意象不過是《哈姆雷特》中多種主題(或主要的)意象之一, 例如《哈姆雷特的風格》, 見該書第一部分;《莎劇中的詩歌》, 頁138;關於《哈姆雷特》意象運用的特徵, 詳見《莎劇中的詩歌》, 頁42—44。
- 8 《莎士比亞的意象》, 頁316。近年不少批評家反對此說, 例如P. Murray, 見《莎學研究現況》, 頁67—68。
- 9 頁113。
- 10 雖然批評家多不否認疾病意象是《哈姆雷特》的一組重要意象, 對於怎樣詮釋疾病與主題的關係, 却有多種不同的看法, 見《莎士比亞悲劇的次序》, 頁55。
- 11 《莎士比亞的意象》, 書末附表v。
- 12 同上, 附表vii。

#### 4 語言運用的問題

13 同上，見附表 vii 的解釋。

14 R. R. Simpson, *Shakespeare and Medicine* (Edinburgh: Livingstone, 1962) (下稱《莎士比亞與醫藥》)，頁 9—10。

15 同上，頁 154。

16 《莎士比亞意象的發展》，頁 89。

17 同上，頁 118。

18 見“Sick”字解釋第 A iii 3 條；該字典“Sickly”一條並引這句話做例。

19 「疾」除了指身體不健康外，一般亦指患苦、毒害、反對、憎惡等意思，「病」除了指身體不健康外，一般亦指瑕疵、憂患、疲困、短處、加罪、恨、辱等意思，「患」除了指身體不健康外，一般指耽憂、禍害，詳見《辭海》和《中文大辭典》以上各條。

20 見《牛津英文字典》“Sick”字解釋第 A i 2 條。

21 《莎士比亞與醫藥》，頁 11。

22 《莎士比亞時代的英國》上册，頁 434。

23 《莎士比亞與醫藥》，頁 15。

24 見《莎士比亞字彙》“Distempered”，“Distemperature”，“Distempered”等條解釋。

25 《莎士比亞字彙》，“Distempered”條。

26 威爾遜本，3.2.303 和 306—8 行註釋，頁 206。

27 據伊利沙伯時代的倫理和醫學觀念，酗酒不但是罪過，還是身心失調的現象。哈姆雷特這段話可能有貶克勞底阿斯的意思，與下文 3.3.89 行有關連，由於傳統上對酗酒的看法不同，中國觀眾未必能夠領會這一點，參見前文 3·2·2 分節。

28 威爾遜本，「字彙」“cholera”條，頁 265 和「補充註釋」，3.2.306—8 行註，頁 303。

29 如《內經》「病機」：「味歸形。形歸氣。氣歸精。精歸化。精食氣。形食味。化生精。氣生形。味傷形。氣傷精。精化為氣。氣傷於味。」

30 《中文大辭典》「脾氣」條引此段後續有解釋：「今人因為好惡之偏者為脾氣，忿懣不正者為發脾氣。」

31 《內經》「切脈」：「脾氣散精。上歸於肺」。「病機」：「脾氣通於口。脾氣和則口能知五穀矣。」

32 《內經》「病機」：「足陽明之脈。病惡人與火。……陽明主肉。其脈血氣盛。」

33 《內經》「病機」：「肝一陽也。心二陽也。腎孤臟也。一水不能勝二火。故不凍慄」。

34 威爾遜本，3.4.152—53 行註，頁 215 和「字彙」“fatness”及“pursy”條，頁 271 和 282。

35 這個字的拼法各版本並不一致，見《集註本》4.7.118 行版本說明，頁 365。

36 威爾遜本，「導言」，頁xxxvii，又見「字彙」“Pleursy”條的解釋，頁 281。

37 《集註本》，4.7.118 行註，頁 365。

38 威爾遜本，4.7.117—22 行註，頁 229。

39 《莎士比亞與醫藥》，頁 136—38。

40 見《莎士比亞的意象》附錄 iv 的分析，頁 367—71。

41 《莎士比亞的散文藝術技巧》，頁 20。

42 據斯珀金的統計，這類意象在《哈姆雷特》中佔相當大的比例，見頁 368。

43 見《辭海》「害」條。

44 陶頓本，3.2.364 行註，頁 129，《莎士比亞字彙》“wind”條，另其他註本亦有稍微不同的解釋，見《集註本》3.2.329 行註，頁 268—69。

45 本劇裏 wind 的意象也多與疾病死亡相連，見 2.2.489，4.7.65，5.1.209 等各段。

46 洛特本，2.2.47 行註，頁 62。

## 4·2·2 修辭

近世研究莎士比亞語言技巧的一個主要趨勢，是發掘古代的資料，找出伊利沙伯時代的修辭理論和標準，了解莎氏對修辭的認識和態度，分析他怎樣實踐這些理論，來達到各種語言藝術的效果。

上述考證的結果揭露了一些事實，今天大家都公認：伊利沙伯時代凡進學校受教育的孩子，都得到十分嚴格的修辭訓練，包括認

#### 4 語言運用的問題

識百種以上的修辭式名稱、用法、古典例子，還要實習作文應用，這是整個教育過程的重要部分。<sup>1</sup> 莎氏也不例外，《莎士比亞語言運用的藝術》一書作者約瑟夫（Miriam Joseph）從莎氏作品裏，找出了二百多種修辭式，證明他熟諳並會一一運用，而且用得恰當而有創意，同期的作家沒有人比得上他；那本書還指出莎氏的觀眾也同樣認識這些修辭方法，很懂得欣賞。<sup>2</sup> 這點不足為怪，因為修辭學在西方早有悠久的傳統，形成了整套嚴格的規矩，一向很受重視。<sup>3</sup> 同時，十六世紀末的英語相當自由，莎氏適逢這個機會，自由又大膽創新文法，自鑄新詞，使劇文的風格多姿多采。<sup>4</sup>

把修辭的特色分類立名，未必是文學批評最理想的辦法，況且十六世紀西方的修辭理論，每好鑽牛角尖地分門別類，單是指出某行某句用了那種修辭式，未必就能指出它與全段劇文間的活生生關係，以及它所產生的戲劇性效果<sup>5</sup>，對討論翻譯的成績往往更起不了作用。爲了補救上述毛病，下文討論修辭特色，着重指出修辭特色在個別劇文中的作用，說明莎氏要創造的效果，並比較各譯本能否給予觀眾相當的印象。以下的討論大致以莎氏時代的修辭理論爲本，而不遵照近代種種的理論或分類法，一來由於後者沒有一致公認的標準，所論未必切合分析莎劇用，二來是因爲本文批評譯本，一貫用寰球劇院觀眾的反應做標準，所以雖然後世的理論對評論莎劇的語言成就，不無貢獻，本文仍依循《莎士比亞的語言運用藝術》和其他較晚出的同類書籍就當時文藝界熟悉又公認的標準，分析各譯本能否模仿這些語言效果。

約瑟夫書把文藝復興時代的文學創作理論共分爲四人類：第一類爲語法上的修辭式（“schemes of grammar”）、語言上的毛病（“vices of language”）、複沓修辭式（“figures of repetition”），第二類爲議論創作的方式（“logos: the topics of invention”），第三類爲辯證的格式（“logos: argumentation”），第四類爲悲愴的感動人方式（“pathos”）及以說話者個人力量的感動人方式（“ethos”）。由於第一和二類引起翻譯方面的問題較複雜，本分節集中討論這部分。

在翻譯各種修辭特色時，譯者除了依照表面形式照譯外，還可以利用譯入語固有的修辭法來表現原文修辭的作用，本文並非有系統的漢英修辭法比較研究，但也參照了較有權威的漢語修辭學書籍<sup>6</sup>，凡原文與譯入語修辭形式有共通或相類似之處，按次指出，幫助分析譯文的效果。

以下先討論語法方面的特別修辭式。

爲了修辭的藝術效果，作者往往漠視語法的一般規則，自行採用特別的方式來鑄詞組句，這種破例的語言形式令一句話或一個詞在全段裏突出，或一段話在全劇中突出，與其餘劇文有別；如果運用得宜，還可收到語言上生動有力的效果<sup>7</sup>，或帶來某種節奏，令行文更美<sup>8</sup>。

先談個別詞的特殊形式：十六世紀，英語裏的詞在形、音、義各方面都未定型<sup>9</sup>，詩人各就一己的需要創造與實驗，風氣所趨，各式各樣的新創詞彙大量出現，主要是爲了配合詩中的格律音韻<sup>10</sup>，當時人們不但未以爲病，還視作詩歌的裝飾<sup>11</sup>。莎氏和同期作家一方面參照傳統的修辭規格，一方面又有機會自由創造與模塑語言，可說得天獨厚。自鑄新詞，或作者增減音節，或從同一詞的多種通行拼法或讀法選取較僻一種，《哈姆雷特》中不乏這類例子，以下略舉幾個在修辭方面較多人論及的例子，並比較譯文中的效果。

莎氏自鑄新詞有獨特風格<sup>12</sup>，在《哈姆雷特》中有個很明顯的例子，見於第一幕第一景裏何瑞修論到災異的預兆時所說：

As harbingers preceding still the fates

.....

Have heaven and earth together demonstrated

Onto our climatures and countrymen, (1.1.118-21)

其中“climature”一詞，在當時普通拼法(“climat”)之後，多加一個音節<sup>13</sup>，這是詞末加音節(“proparalepsis”)的例子，據《牛津英文字典》指出，莎氏是用此詞的第一人，把“climate”與“



#### 4 語言運用的問題

temperature”二詞結合而成<sup>14</sup>。就全行結構看：莎氏自創這個新組合，是爲了在行中湊足五音步，以及造成“and”這連接詞前後各有三音節詞（“climature—countrymen”）的平衡感覺。這種效果在譯本裏並不明顯：

（田）……宣示給我們的邦國和同胞……。（6）

（邵）昭示邦人。（6）

（梁）……昭示我們的邦人，（22）

（朱）在我們國內也已經屢次出現了。（10）

（曹）現在上天與大地合力來指點了

我們的國家及人民。（9）

（卡）對我們國家和人民顯示出來了。（9）

邵和梁本略去了“climature”一字，朱本則籠統地用「國內」包括了“climature and countrymen”，田、曹、卡把雙音詞安放在連接詞的兩端：「邦國和同胞」（田）、「國家和人民」、「國家及人民」（曹）、（卡），可收平衡的效果，但原文文法上破格所造成修辭的特殊效果，各譯本都未能保存。

以減省劇文裏用字的音節作爲一種修辭式，在譯文裏很不容易表現出類似的效果。在各種減省音節法之中，效果較明顯的首推「省兩字間音節法」（“synaloepha”），即在兩個連接的字之間，若前字末音節和後字首音節同屬母音，往往省去其一<sup>15</sup>，譬如百那都所說：

When yon same star that's westward from the pole  
Had made his course t'illuminate that part of heaven  
Where now it burns, (1.1.36-38)

他把“to”和“illuminate”二字合唸成“t'illuminate”，省去一音，這樣行中的節奏唸起來較急，配合了百那都急於傳達怪事的語氣，各譯本都未見有類似的特別效果：

（田）當那在北斗西邊的那個星安排去照耀現在光輝着的那邊天

的時候，（3）

（邵）極星西之一星。正在今夜放明處。麗天輝煌。（4）

（梁）當那繞着北斗西行的那顆星，正在照耀着現在發亮的天邊，（19）

（朱）當那照耀在旗竿西端的天空的明星正在向它現在吐射光輝的地方運行的時候，（7）

（曹）當那一顆大星，從極星向西方  
緩緩移動，照耀着那一片天空的時候，  
正像現在這樣，（5）

（卞）當時，就在北極星西邊的那顆星  
剛好轉過去照耀西天的一角，  
恰好就是它現在照亮的那邊，（5）

各段譯文大致都未及原文簡潔，尤其田本廿八字才斷句，在舞台上唸出來不易理解，原文百那都修辭特點所達到的明快節奏，譯本不能模仿。這些例子劇中還有不少，如“Bear't that th'opposed may beware of thee”（1.3.67），“th'imposthume”（4.4.27），以及頻頻出現的“on't”，“to't”等，也同樣不能在譯本裏找到相當的效果。

省略音節可在一個字的首尾或中間把第一個音節省略（“apha-eresis”）<sup>16</sup>，在莎劇裏十分普遍，例如哈姆雷特對何瑞修等人說：

Upon the platform '*twixt* eleven and twelve  
I'll visit you. (1.2.252-53)

其中“twixt”一字是省去“betwixt”的第一音節而成，無非是使句子唸得更明快，事實上個別情形而論，效果並不十分明顯，在譯文中譯者不可能逐一模仿，只在全段裏令行文暢順一點就是了，就各譯本此句話看，也相當流暢清楚。

省略音節是文學修辭裏常見的手法，約瑟夫和近代語法、版本學家多所發現，指出了莎劇裏的各式例子<sup>17</sup>，自然譯本不可能逐一

#### 4 語言運用的問題

對稱地譯出這些效果，此處從略。<sup>18</sup>

除了變動音節的修辭技巧外，莎士比亞常常在句法結構方面創新，或是循當時流行的修辭法造出特別的句式，達到某些效果，例如他遇到句中有些字略去而不損及文意的，就往往不惜破壞文法的規定而略去（“eclipsis”，或稱“ellipsis”）<sup>19</sup>，以求行文簡潔明快，例如王對羅珊克蘭茲及吉爾丹斯坦二人說：

I your commission will forthwith dispatch,  
And *he to England shall along with you.* (3.3.3-4)

照一般文法的習慣，第4行該是“he to England shall go along with you”才算正確<sup>20</sup>，但略去了這個字，全句含義無損，所以在文法較自由的時代，莎氏略去這個字，非但不是過錯，還是透過修辭方式潤飾文采的技巧。現代漢語文法上大致沒有這種自由，不可能照樣省略<sup>21</sup>，所以譯者只有尋求其他辦法去模仿這種效果，但在各譯本裏也見不出這段話有半點修辭方面的特色，作為補償這方面的損失。

另一種句法結構方面的修辭式，是作者不依常規，更換詞類（“anthymeria”）<sup>22</sup>，《哈姆雷特》中不乏把動詞、形容詞、副詞、名詞掉換使用的例子，令行文更活潑生動，且往往奇峯突出，例如王所用的一個疾病比喻，即涉及了這種修辭特點：

For goodness, growing to a plurisy,  
Dies in his own too-much. (4.7.116-17)  
〔譯文見頁267〕

他把本來一般作形容詞用的複合詞“too-much”在這裏改作抽象名詞用，經此改動，全句特別受注意，而且行文簡潔、含義生動貼切。這種修辭式翻譯起來往往帶來困難，原文靠換詞類而得到的新鮮生動效果固然不易傳達，且由於用字精簡，相形之下譯文不免顯得贅拙。譬如翻譯上述比喻時，譯者多改動且簡化了（或刪略）意象（田、邵、梁、朱），或用字繁冗（曹），或含義不完全明確，意象用得突兀（卡），可見原文更換詞類，也是不容易亦步亦趨地模

仿的。(以上這個例難以使觀眾明白原文含義，部分是因為含有古今觀念相異的疾病意象，見4·2·1分節。)

以上所討論的各種修辭技巧，都是作者為達到語言的藝術效果而故意採用的特別語法形式。在某些情況下，為了刻劃角色，或由於作者本身語言運用方面的缺點，劇文裏出現修辭的毛病。上述「特別修辭方式」與「修辭上的毛病」二者有一共通點，就是二者都破例不遵守語法規矩，分別只在於前者乃是創造性的，為了修辭之美而加入，後者則相反，令語言蒙上瑕疵，是作者本身或故意令到劇中人無意中造成的<sup>23</sup>。

《哈姆雷特》中大部分的修辭毛病，都是普婁尼阿斯、奧斯利克、掘墓穴者(即「鄉甲」)等角色所說的，或其他角色如哈姆雷特、克勞底阿斯等人模仿他們三人口吻所說的話，這是刻劃上述三個角色的手法。例如在莎氏筆下的普婁尼阿斯說話贅長重複，好搬弄字義，時常要賣弄智慧，往往反覆引申同一論點(“tautology”)<sup>24</sup>，在第二幕第二景裏他對克勞底阿斯和皇后侃侃而談的大堆廢話就是明證，譬如以下一段：

My liege and madam, to expostulate 86  
 What majesty should be, what duty is,  
 Why day is day, night is night, and time is time, 88  
 Were nothing but to waste night, day and time.  
 Therefore since brevity is the soul of wit, 90  
 And tediousness the limbs and outward flourishes,  
 I will be brief—your noble son is mad: 92  
 Mad call I it, for to define true madness,  
 What is't but to nothing else but mad? (2.2.86—94)

在這段話九行裏，普婁尼阿斯重複了 day, night, time, mad 等字，對於他要說的內容是不必要的，所以給人異常煩厭多餘的感覺，成為修辭上頗嚴重的缺點；而且這段話又滿是平衡的句法結構如 “What majesty should be, what duty is”(87行), “Why day is day,

#### 4 語言運用的問題

*night is night, and time is time*” (88行)等,由於說話內容空洞,在情緒的反應和客觀抽象的推論方面,都產生反效果。從各段譯文看,各譯者一把原文重複的字眼,在譯文裏照樣重複,所得效果也頗接近,分別只在於譯第88和89兩行的重複字彙:

Why *day is day, night is night, and time is time.*

Were nothing but to waste *night, day and time.*

有些譯者把第89行輕描淡寫,沒有誇張原文重複的冗長效果:「白晝何以爲白晝,黑夜何以爲黑夜,時間何以爲時間,那不過徒然浪費了晝夜的時間」(朱)「晝夜的時間」這說法很符合漢語一般的習慣,聽者可能不大察覺到其中特別之處,與及上文「白晝」、「黑夜」等詞的關係,這多少就削弱了原文重複字彙、舞文弄墨的效果;所以其他採字譯原文方式的譯文,較能保存原文普婁尼阿斯的語氣,如曹譯本:「爲什麼白天是白天,晚上是晚上,時間是時間,／全都是無聊,就是浪費白天,晚上和時間。」從修辭的標準看,這段譯文不及朱譯本流暢,又比朱本冗長,但正因爲莎氏本意是要表現普婁尼阿斯修辭的缺點,所以反較朱譯本貼切。至於第92—94行中重複“mad”四次,六個譯本都照樣譯出,效果也相當,可見這種冗長重複的效果,翻譯起來不致引起很大的困難。

劇中另一種修辭浮誇空洞冗長的例子,見於第三幕的戲中戲,其中扮王者與扮后者競用堆砌雕琢的詞藻,以求華美(“*periergia*”) 25, 戲中戲開場時扮王者的第一段話即可見到這特點:

Full thirty times hath Phoebus' cart gone round  
Neptune's salt wash, and Tellus' orb'd ground,  
And thirty dozen moons with borrowed sheen  
About the world have times twelve thirties been,  
Since love our hearts and Hymen did our hands  
Unite commutual in most sacred bands. (3.2.153—58)

[譯文見頁238]

各譯本都用不同的方法來模仿上述修辭的效果:田和曹本用非常冗

長的語句，也頗能夠使這段劇文在全劇顯得突出；梁本着重採用俗套道地的典故和說法（「月老」、「紅線」），來模仿原文堆砌華美的效果；邵本更用了大量這類詞彙，還着重句式整齊；朱本全用十字句，引起讀者注意；卞本也是豆腐乾式的每行十二字，另外加入不少濫俗的詞彙<sup>26</sup>，效果最接近原文。

要刻劃某些知識水平較低的人裝模作樣、模仿有學識之士咬文嚼字，作者往往故意叫他誤引經典上的話（“malapropism”）<sup>27</sup>。莎氏利用了這種修辭法，來描寫兩個鄉下人在掘墳時的對話，藉此諷刺鄉下人的無知和虛榮心，也製造不少笑料，譬如以下一段：

- 2 CLOWN. The crowner hath sat on her, and finds it  
Christian burial.
- 1 CLOWN. How can that be, unless she drawnd herself  
in her own defence?
- 2 CLOWN. Why, 'tis found so.
- 1 CLOWN. It must be 'se offendendo,' it cannot be else.  
( 5.1. 4 - 9 )

鄉人甲本來是說拉丁文“se defendendo”，即是合法自殺<sup>28</sup>，在當時多指因自衛而自殺，但他說錯了這法律名詞，變成了“se offendendo”，即毀滅自己，成了一種諷刺<sup>29</sup>。自殺不合教會法規，所以他誤引這詞，意義恰巧相反。翻譯這類修辭特式，需要耐性與想像力去尋找相當效果的詞彙，田與邵本都未譯出這點錯處，反而把它改正了：

- ( 田 ) 除非為自衛而死的才可以；否則不能。 ( 141 )
- ( 邵 ) 必是自衛。非是他故。 ( 124 )

原文本有的雙重效果——賣弄法律名詞與誤用名詞——都表達不出，的確可惜；邵挺在註裏解釋這句何以這樣翻譯：「（原文係自戕。係丑誇示淵博。用字轉誤。茲譯其正義。易於索解。）」這樣解釋，跡近因噎廢食，但為了演出的效果，這樣選擇亦無可厚非。

#### 4 語言運用的問題

梁本也是譯「自衛」，但加了引號，表示這處有點特別：「那一定要是『自衛』才可以，決不能是別種情形，」(174)曹本除括號外，還加入「行爲」二字，較令觀眾聯想起法律名詞：「一定要是個『自衛行爲』；別的不行。」(143)可是仍未譯出原文錯誤說法造成的效果。朱本含義不符原文：「那麼故意殺人也可以罪從末減了。」(141)從譯文和註釋看，可知卡氏譯這段時，下了好一番心思：

甲 怎麼搞的，除非說她跳河是爲了逃命。〔4〕

乙 驗明白了，她是逃了命。〔5〕

甲 這只能是「自毀行動」；不能是別的什麼。〔6〕(145)

卡氏加進了兩個註釋：

〔4,5〕 「爲了逃命」照字面譯應是「爲了自衛」，乙說的應爲「啊，驗明是這樣的」。「自衛」二字在甲稍嫌太文。現在這樣，多一層玩笑，也符合乙說話精神。

〔6〕 莎士比亞在這一段裏實際上是挖苦法律、法官及訟師。「自毀行動」原文用拉丁文，法律名詞有「自衛行動」，甲纏錯了——或故意纏錯了——這個拉丁文名詞。（這也是譯者在上文避用「自衛」二字的原因。）(154)

這樣用「逃命」譯“in her own defence”，字面不大貼切，以「她是逃了命」譯“’tis found so”，更好像不大相干，但加上下文「自毀行動」，却可以見出鄉人甲的說法怎樣荒謬，「自毀行動」聽來也像法律名詞，所以也多少達到了突出這段話、讓觀眾知道這是法律名詞、表現出甲錯引法律用語等效果；卡氏這段譯文在以上各方面，都比其他各家理想。（如果演出時演員特別用重聲強調「自毀」，效果一定更佳。）

鄉人甲在這場戲裏三番四次錯丟書包，莎氏大概藉此刻劃他的性格與文化水平，並諷刺當時有些人胸無點墨却又偏好咬文嚼字，正如邵挺在此景裏批評鄉人甲：「馳材聘智，而中無一物，適見淺

陋。」(124)；接着鄉人甲又模仿學者辯說的口吻，列舉理由來辯論，結果再誤讀一個字眼(“barbarismus”) <sup>30</sup>，他「推論」奧菲里阿的死因是否符合法律時說：

For here lies the point, if I drown myself wittingly, it argues an act, and an act hath three branches, it is to act, to do, and to perform—*argal*, she drowned herself wittingly.  
(5.1.10-13)

接着更議論滔滔，舉出連篇抽象的道理：

If the man go to this water and drown himself, it is, will he nill he, he goes, mark you that. But if the water come to him, and drown him, he drowns not himself—*argal*, he that is not guilty of his own death, shortens not his own life.  
(5.1.16-20)

在現代一般人聽來，這些議論廢話連篇，沉悶無聊，但伊利沙伯時代一般人受過當時的邏輯教育，又時常在教堂聽道時不斷得到辯論的訓練，特別欣賞他人推論分析，如劇中人推論得精采，觀眾會津津有味，像鄉甲這樣胡言亂道充內行，觀眾更感滑稽惹笑，能了解其中荒謬處，這是莎氏在高潮將至前加入的輕鬆場面，而這兩段話裏一處最突出的地方，就是鄉甲誤把拉丁文的辯論術語“ergo”讀成“argal” <sup>31</sup>，這詞是一段議論裏承轉的關鍵語，所以聽來份外刺耳，鄉甲後來與鄉乙瞎扯時再犯這錯誤：

Now thou dost ill to say the gallow is built stronger than the church—*argal*, the gallows may do well to thee.  
(5.1.47-48)

本來這幾處誤引拉丁術語的情形，較上文討論“se offendendo”一語簡單，可是要在譯文裏表達出這無心之失，却非常困難，這大概是因為漢語裏沒有類似的辯論規矩與術語，五個白話文譯本都一律把各次“argal”譯成「所以」，例如田本：「所以，他對於他自己的死就沒有責任不是自尋短見。」(141, 5.1.19-20)「所以，絞首架於你這傢伙很好。」(143, 5.1.47-48)單以「所以」譯原



#### 4 語言運用的問題

文“argal”所包含的修辭效果，不能傳達出原有的娛樂成份，又未有其他方式補償，確是有一定程度的損失，但至少上述五譯本在三處“argal”的地方，都一貫地用了「所以」一詞來表示出上下文的因果關係，令聽者知道鄉甲是在試圖模仿邏輯上的推論，邵本在這三處連這一點也未做到：「是故女士故意自溺。（不知所謂。）」（124，5.1.12-13）「則不任自戕之罪。蓋不縮已身之命也。」（125，5.1.19-20）「然則縊架亦善用於君。」（126，5.1.47-48）這樣就完全失去了原文修辭突出的效果，比其他五譯本遜色。

由以上所討論《哈姆雷特》劇中出現的兩次誤引經典語來看，各譯本大致都未能傳達出這種修辭式帶來的突出效果，更談不上再創造其中的娛樂或成份，這自然是譯本的損失。事實上要把甲種語言（英語）中取笑人誤用乙種語言（拉丁語）的效果，在丙種語言（譯入語——漢語）中表現，實在殊不簡單，上文討論的兩個例子都不算特別複雜，但的確不易處理得妥當，前述卡氏挖空心思翻“se offendendo”一段，是難能可貴的嘗試。

還有一種修辭的毛病，是莎氏常採用來刻劃某些角色，令他們顯得真實有生命的，就是利用不雅的語詞來低貶角色的尊嚴（“tapinosis”）<sup>32</sup>，尤其是在塑造身份卑下的角色時，爲了符合寫實的原則，這更是不可少的修辭式；莎氏沒有故意忌諱各式各樣不雅的話，他的戲劇充份反映出當時各階層人物對男女間事的態度，以及一般人談話間所提及有關性事的問題，並利用了這些話使戲劇更具有深度。<sup>33</sup>

《莎士比亞的淫褻語》作者帕特里奇（Partridge, E.）（見註33）指出：在莎劇四大類（史劇、喜劇、悲劇、悲喜劇）之中，悲劇的淫猥成分最多，《哈姆雷特》也不例外，這齣戲不潔程度雖不及《奧賽羅》，平均却比一般莎劇厲害<sup>34</sup>，並在書後字彙中舉例支持這說法。劇中語涉淫褻的有貞操（“chaste treasure”，1.3.31），亂倫（“incest”，1.5.83），雜種與忘八（“bastard”和“cuckold”，頁138, 4.5.118），通姦、污辱（“whored my mother”，5.2.64）等不下好幾十個，但劇文中有幾處，對於刻劃角色的

性格有重要影響，例如哈姆雷特跟羅珊克蘭茲和吉爾丹斯坦閒聊：

GULDENSTERN. Happy, in that we are not over-happy.  
On Fortune's cap we are not the very  
button.

HAMLET. Nor the soles of her shoe?

ROSENCRANTZ. Neither, my lord.

HAMLET. Then you live about her waist, or in the middle of her favours?

GULDENSTERN. Faith, her privates we.

HAMLET. In the secret parts of fortune? O most true, she is a strumpet. (2.2.230-38)

這段對話一直保持着兩層意義：表面上吉爾丹斯坦是指他們（吉與羅）都是古羅馬幸運女神（“Fortune”）的密友（234-36行），所以很快樂（230行），骨子裏却另有一層生理方面的含義：“middle of her favours, privates, secret parts”均指下部私處，所以哈姆雷特在下文說幸運女神是娼妓（238行）<sup>35</sup>。對於當時的觀眾，這段雙關語十分露骨，莎氏用它來刻劃哈姆雷特的另一面，表示他並不是個板起面孔，道貌岸然的偽君子，他不避諧謔性的猥褻語，跟羅與吉等人交往時另有一種面目，莎氏叫他參與這段不正經的對話，是故意透過修辭來表現他自然不矯飾的一面。對於我國抱文以載道觀念的學者來說，這種淫褻話不能登大雅之堂，尤其是在這齣嚴肅悲慟的劇裏，更是不可思議。大概由於這種原因，邵挺把這段話中涉及猥褻事物的部分完全刪掉，連幸運女神也沒提到：

吉登崧 樂而不過喜。幸福比頭冠。而非造極登峯。

黑蒙勒 亦不極蹇。至於顛連塗地。

武生寬 不熾昌。亦不乖蹇

黑蒙勒 然則尊運履中適宜。 (47-48)

由於左閃右避，譯文此段話的含義變得模糊，與原文兩層意義都有

#### 4 語言運用的問題

出入；田漢提到幸運女神，也逐句譯出，比較貼切，但也略去涉及猥褻之事，刪去原文236-38行：

吉 「不過於幸福」的幸福；因為我們不是命運女神的帽子上那個結子。

哈 也不是她褲子的底嗎？

羅 也不是的，殿下。

哈 那麼你們住在他的腰上，或在她的恩惠中間嗎？〔刪〕

( 53 )

或者由於上述兩譯本成書較早（1930年和以前），爲了免得較保守的人士非議，不得不刪去露骨的部分，也由於整段話裏沒有提及男女之事，“strumpet”一句（238行）也非略去不可；較晚出的四譯本（1936年和以後）都未有刪節，只是翻譯時重點不同，例如朱本以較雅的筆觸譯出“secret parts”等處，“the middle of her favours”也點到即止，並未盡言（以下只錄出34-38行）：

漢 那麼你們是在她的腰上，或是在她的懷抱之中嗎？

基 說老實話，我們是在她的私處。

漢 在命運身上秘密的那部分嗎？啊，對了；她本來是一個娼妓。

( 53-54 )

把原文全段中每一部分譯出，自然比刪略更符翻譯上忠信的原則，但朱譯本只保存了雙關義之一，原文戲謔式意在言外的效果因此失去，這不符莎氏在此處刻劃角色的本意，這種情形在梁本更明顯，梁氏在「例言」中說明：「原文多猥褻語，悉照譯，以存其真。」此處原原本本地把所有淫褻的含義譯出，其中“the middle of her favours”與“secret parts”兩處，比朱本說得更坦白：

哈 那麼你們是住在她的腰部一帶，或是正在她的身體的中部？

吉 對了，我們就是她的私處。

哈 幸運之神的私處？啊，一點不錯；她本是一個娼婦。

( 72-73 )

和朱本一樣，這段譯文病在忽略了原文表面上清白的含義，失去了一個重要的意義層次，未傳達原來含蓄雋永的諧謔說法，即是說梁本祇淋漓盡緻地發揮了這段話的其中一面。比較起來，卞本含蓄得多，着重上述原文表面上清白的意義層面，對淫褻之聯想有時只作暗示：

哈 那麼你們是住在她的腰身上，她的恩惠的正中間？

紀 真的，我們是她親信的私底下人。

哈 住在命運女神的私處？噢，千真萬確，她是個婊子。（61）

這段譯文的措辭如用「恩惠的正中間」譯“the middle of her favours”，用「私底下人」譯“her privates”，很吻合一般註釋家的說法（見前文解釋和註35），加上下行譯出「私處」，也略為保存了原文本有的兩層意義，若譯本觀眾也習慣劇文中夾雜猥褻的語言成分，或早有心理準備，懂得在莎劇中留意這一回事，不難心領神會，得到全部原文本有的含義，這正是最理想的翻譯；但這種要求多少有點妄想，對三、四十年代中國的觀眾來說，仍以曹本的譯法較易理解，娛樂成分較高：

漢姆萊特 那麼你們便是在她用柳腰周圍了，或是在她私寵當中？

基爾敦司登 是啊，我們是她私房裏的人呢。

漢姆萊特 在命運女神的私處嗎？啊，一點不錯，她本來就是個私娼。（58—59）

這段譯文並未放棄表面上清白的意義層次，例如以「在她私寵當中」譯“her privates we”，正好貼切地譯出了雙關義，「私寵」、「私房」、「私處」、「私娼」三度重複「私」字，也多少表現出對話者玩世不恭的語調，這段翻譯傳達的淫褻印象恰到好處，又不失全段的雙關義，較其他譯本理想。<sup>36</sup>

以上討論過《哈姆雷特》各種修辭的毛病，並舉例分析各譯者處理的方法，總括來說有三種不同的情形：第一種是描寫和諷刺劇

#### 4 語言運用的問題

中人好花巧語辭、矯飾、舞文弄墨等，大致上在翻譯時這種形式絕不難模仿，贅言果真是古今中外的通病呢；第二種是諷刺劇中人誤用古語、外國語、術語，翻譯這種修辭式時，需要在譯入語同時表達劇中人原本想引用的意思，以及錯誤的意思，又要模仿古語或外國語的形式，所以最難處理，每吃力不討好，弄至不知所謂，所以譯者多數只保存一義，犧牲整個修辭效果；第三種是措辭不雅，這涉及文化上的衝突，因為譯本觀眾未必像寰球劇院的一樣，習慣欣賞較粗俗的語言，所以較早的譯本多刪略，特別是田本保存得最少。平均來說，以翻譯「修辭的毛病」而論，梁、曹、卡本較能保存原文效果，尤以卡本最見心思。

爲了達到修辭方面美化、強調、感人的效果，莎氏在作品裏多用反複與疊字疊詞<sup>37</sup>；伊利沙伯時代所有的複沓修辭式，都可以在莎劇裏找到，而且在較後期的作品中，運用得純熟而恰到好處<sup>38</sup>。複沓修辭除了可令一般話中的某部分突出吸引注意外，還可達到許多不同的效果，包括滑稽諷刺、搬弄字義、推論解釋，強調語氣，以至刻劃悲慟之情，在《哈姆雷特》中滿是此類例子。

複沓修辭式大概可分三大類，有些是句法重複、有些個別的字或詞重複、有些音節重複，以下逐一討論。

最常見的重複句式是平衡句式，即是在一個句子裏，連續幾個子句或其他句法單位，都有相同的長度與結構（isocolon）<sup>39</sup>；通常這種句式帶來反覆強調，引起注意的效果，例如普婁尼阿斯向克勞底阿斯等人解釋哈姆雷特發瘋的因由時，用這方法令他的理論聽來層次分明，好像很有道理，以至更有說服力：

And he repelled, a short tale to make,  
**Fell into** a sadness, **then into** a fast,  
**Thence to** a watch, **thence into** a weakness,  
**Thence to** a lightness, and by this declinsion,  
**Into the madness** wherein now he raves,  
And all we mourn for, ( 2.2.146—51 )

其實普婁尼阿斯的理由很簡單，他却故意拖長了這發瘋的過程，多次以“Thence to……”等詞分成多個階段，煞有介事地渲染一番，令人以為他果真分析得有道理。平衡句式在我國修辭學上十分普遍，漢語每字兼具形音義，特別容易排列以製造均勻衡稱之美，文言文更以字數整齊的句式為常規<sup>40</sup>，因此翻譯時原文這種句式效果不一定會打折扣，反而可以模仿得十分酷似：「然太子見擯。——約言之。——始則鬱悶。繼則廢寢忘餐。繼則懦。繼則躁。遂慚即於癩。」（邵，43）這種「始則……繼則……繼則……」的重複句式，表現出原文普婁尼阿斯的敘述語氣，也完全吻合漢語慣用的句式，用了道地傳統的詞彙；白話文也適合表現這種修辭上的特點，田、梁、曹、卞四本都用了不同的詞彙來保存這種效果，例如梁本在重複的子句裏用四字的成語，強調了句式字數的整齊效果：「於是，簡而言之，他便被拒，始而鬱鬱不樂，隨後就飲食不進，隨後就夜不成眠，隨後就形容枯槁，隨後就精神恍惚，於是漸漸的以至於如今這樣瘋狂，我們都為之痛惜。（68）」卡本不求字數工整，却在子句末疊用語助詞「了」，加強語調上的重複，以配合子句開頭重複「於是乎」的效果，普婁尼阿斯那種贅長虛張聲勢的說法，更見神氣活現：

殿下遭受了拒絕以後，簡單說，  
就悒鬱寡歡，於是乎飯也不吃了，  
於是乎覺也不睡了，於是乎憔悴了，  
於是乎神思恍惚了，步步下降，  
直弄到發瘋了，如今就胡言亂語。  
真叫大家都悲痛哩。（57）

這段話是刻劃普婁尼阿斯的性格較重要的一段，若是譯不出那種重複句式的效果，雖然不致影響觀眾對劇情的了解，但對全劇中角色的描寫，損失相當重大，在朱譯本裏這種句式只見些微痕跡，與原文的效果相去很遠：「說來話短，他遭到拒絕以後，心裏就鬱鬱不快，於是飯也吃不下了，覺也睡不着了，他的身體一天憔悴一天，他的精神一天恍惚一天，這樣一步步發展下去，就變成現在他這一

#### 4 語言運用的問題

種爲我們大家所悲痛的瘋狂。」(49—50)在這一段譯文中不錯是有些平衡的句式：但以日用漢語的標準衡量，這算不上造作的說法，未夠顯示原文修辭上三番四覆的突出效果，原文本來藉此醜化普婁尼阿斯的性格，但在朱氏譯文裏觀眾却可能覺得他說來順理成章，談吐有文采，若真如此，則是歪曲了莎氏的本意。<sup>41</sup>

連串片語或子句用同樣的詞開頭(anaphora)<sup>42</sup>，也可以收到類似的效果；在第一幕第二景裏，哈姆雷特在廷中對母后解釋喪父後內心的感受時，就運用了這些重複句式，加強整段話的說服力<sup>43</sup>：

Tis not alone my inky cloak, good mother,  
*Nor* customary suits of solemn black,  
*Nor* windy suspiration of forced breath,  
No, *nor*, the fruitful river in the eye,  
*Nor* the dejected haviour of the visage,  
Together with all forms, modes, shapes of grief,  
That can denote me truly. (1.2.77—83)

大多數譯本都未照原文的修辭方式，以同一詞前置於各相連的片語，使這句式突出，邵、梁、朱僅譯出平衡的句式，沒有重複詞語：「非某深墨之衫。黝黑之服。噓風長歎。懸河淚行。慘沮頹唐之面貌。以至種種慘狀愁態。可以表某之真相。」(邵，11)以上主要以四字爲斷的句式，在文言文裏至爲普遍，邵譯行文大部分採這種形式，所以這段話在劇中毫不突出，失去原文修辭上的特殊效果；在白話文中一連幾個片語採用相同的結構與長度，則頗令觀眾留意(例如梁和朱本)；卡本未有表現這種連續四行以上重複結構的效果，只在其中兩行用十分突出的句式來模仿：

好母親，盡管我披一件墨黑的外套，  
按禮從俗、滿身都穿起喪服，  
好容易從肺腑吐出來長吁短嘆，  
眼淚像江流滾滾、一瀉千里，

再加上垂頭喪氣，形容憔悴，  
再加上千種表情，萬種姿態，  
都不能真正表現我。（15）

譯文能否表達出原文修辭的效果，不一定與形似的程度成正比例，譬如在這段劇文裏，原文連續四行用了“nor”開頭，強調主角感受之深、悲痛之極，卡譯本並未模仿原文的句式，却在句中高潮處，一連三行以結構相似字數相同的片語，又在兩行開頭處疊用「再加上」連起這些片語，也收到相當程度的突出與強調之效，還往往比直譯四次“nor”來得自然明確：「好母親。真正能夠表示我的憂傷的，既不僅我的墨水色的外套，也不僅純黑色的喪服，也不僅故意吐出來的風一般的長太息，不是，也不僅眼中橫流的河，也不僅臉上憂慘的表情，以及其他一切憂愁的形式，方法，儀容；」（田，11-12）田漢完全仿照原文重複行中首字的修辭形式，強調了主角感情和語氣的強烈程度，與卡本較自然而另樹一幟的譯法，可稱殊途同歸。（本段叶頭韻的效果，見下文頁313討論。）

《哈姆雷特》劇中還用了許多種不同的複沓式修辭法，其中以排比式（“parison”）<sup>44</sup>（例如1.5.75, 77）和在平衡句法裏加入含義相反的單位（“chiasmus”）<sup>45</sup>（例如1.3.40-42）兩種特別接近漢語傳統修辭方式。翻譯這些修辭式並不困難，各譯本大致逐字譯出，十分清楚，關鍵倒在於怎樣能引起觀眾注意，因為這些修辭式在漢語原本太自然普通了，聽來就不容易得到原文突出不自然的效果，事實上大多數譯者「譯出」了修辭式，却未必收到這效果。

莎氏所用另一種很令人矚目的重複修辭法，也是我國傳統文學上常見的，那就是在同一句話裏，把一些字顛倒次序重複（“anti-metabole”），又稱「交錯配列法」<sup>46</sup>，這種迴文的措辭法早在《老子》就可找到：「知者不言，言者不知」（五十六章），「信言不美，美言不信」（八十一章）便是膾炙人口的例子<sup>47</sup>；在《哈姆雷特》中，莎氏用來刻劃普婁尼阿斯好咬文嚼字，賣弄語言：

That he is mad 'tis true, 'tis true, 'tis pity,



#### 4 語言運用的問題

*And pity 'tis 'tis true-* ( 2.2.97-98 )

大多數譯本都頗清楚地譯出“true”和“pity”二字顛倒而重複的效果，分別只在於行文自然的程度略有參差：

(田) 殿下發了狂，這是真的確確的。但真是可憐得很，可憐得很，也是真的； ( 47 )

(邵) 渠是癲。斯是實。斯實是可憐。可憐斯是斯是癲。其狀駭。 ( 41 )

(朱) 他瘋了，這是真的；惟其是真的所以才可嘆，它的可嘆也是真的， ( 47 )

梁和卡本特別精心模仿這效果：

(梁) 他是瘋了，這是真的；這是真可憐；可憐這是真； ( 66 )

(卡) 他已經瘋了，是真的；真的是可惜；可惜是真的。 ( 54 )

97行下半和98行處都用了完全相同的詞，只是改換了詞序：「這真是可憐；可憐這是真」(梁)、「真的是可惜；可惜是真的」，嵌得異常巧妙；曹本則三番四次用「真」字令全句突出，也自成一格：「他瘋了，是真的：是真的才真可憐，真可憐是真的：」(53) 相形之下，田與朱本不及其他譯本工整精確，效果較遜色。<sup>48</sup>

戲中戲的劇文滿是花巧堆砌的修辭形式，其中以下四行包括了平衡、對襯、迴文等例子，可謂集複沓修辭式的大成<sup>49</sup>：

The violence of either *grief* or *joy*  
Their own enactures with themselves destroy ;  
Where *joy* most revels, *grief* doth most lament,  
*Grief joys, joy grieves*, on slender accident ( 3.2.195-98)

這四行詩中反復搬弄“joy”與“grief”兩個相對的概念，闡釋二者相輔又相反的關係，極為鋪張賣弄。這種觀念對中國觀眾並不陌生，《老子》：「禍兮福之所倚，福兮禍之所伏」，不論在哲理與

修辭上，都與台上君這番話有異曲同工之妙，邵挺把這四行濃縮為兩句七言詩：「憂樂何因來忽地。愁歡更迭只須臾。」（78）唸來相當自然，但只能約略道出原文大意，從修辭方面看：上句開頭「憂樂」二字與下句「悲歡」對偶，而「憂」與「樂」，「悲」與「歡」本身也是反義詞，也有一定的突出效果與平衡感覺，只是未能收原劇迴文惹人矚目的效果。朱本結構鬆散，未曾強調上述修辭特色：

過分的喜樂，劇烈的哀傷，  
反會毀害了感情的本常。  
人世間的哀樂變幻無端，  
痛哭轉瞬早變成了狂歡。（88）

譯文中雖有「喜樂——哀傷」、「哀樂」、「痛哭——狂歡」等反義詞，但由於句式上未有特殊的規格來強調平衡對稱，無法加深這些印象，也未保存迴文的形式。田、梁、曹三本一律用「悲」「喜」二字的衝突，達到對襯的效果，第197行的平衡句式照譯了出來，保存末行迴文的形式，可算亦步亦趨地模仿了原文修辭的特點，例如田本：「無論大悲大喜他們的主見總是和他們自己同時消歇的：歡喜越大的時候悲哀也越烈；祇要一纖芥的意外之事悲也許成了喜，喜也許成了悲。（87）」從形式和選詞方面說，卡本這段最接近原文：

無論悲歡，發作得過份強烈，  
都會摧毀了自己實行的氣節。  
歡天喜地會帶來痛哭流淚，  
一轉眼悲轉為歡，歡轉為悲。（96）

這樣用「悲」與「歡」相對，用「歡天喜地」對「痛哭流淚」加強結構上的勻稱，末行以「悲轉為歡」、「歡轉為悲」作對襯，四行的文意也貼切，所以譯得較其他譯本為理想。

《哈姆雷特》劇中還有一種很特別的修辭特色，就是把同義或反義詞用連接詞“and”連起來說，在劇文裏造成勻稱、重複或對

#### 4 語言運用的問題

照的效果，有時近乎修辭上的「重言法」(“hendiadys”) 50，例如哈姆雷特答應留在丹麥宮廷，克勞底阿斯便說：“This gentle *and* unforced accord of Hamlet/Sits smiling to my heart,” (1.2.123-24)，又把老浮廷布拉斯形容為：“impotent *and* bedrid” (1.2.29)，他在同一段話裏又用“disjoint *and* out of frame”的說法(1.2.20)，提到哈姆雷特憶念亡父時說：“’Tis sweet *and* commendable in you nature,” (1.2.87)；鬼魂初次出現台上時，何瑞修形容自己的感受道：“It harrows me with fear *and* wonder,” (1.1.44)，他隨着質問鬼魂時，同了“fair *and* warlike form”的說法(1.1.47)，後來又說“I might not this believe/Without the sensible *and* true avouch/Of mine own eyes (1.1.56-58)，百那都形容何瑞修時說：“tremble *and* look pale” (1.1.53)，馬賽勒斯描述丹麥夜夜防衛為“strict *and* most observant watch” (1.1.71)，以上連起來的都是意義類同的詞，至於相反義的有克勞底阿斯自稱娶后的行動是：“In equal scale weighing delight *and* dole” (1.2.13)，奧菲里阿所謂“Still better *and* worse” (3.2.250)，哈姆雷特亦說丹麥人的酗酒習慣“This heavy-headed revel east *and* west/Makes us traduced *and* taxed of other nations.” (1.4.17-18)，這些例子滿佈全劇，不能盡舉，所造成的整體效果不容忽視<sup>51</sup>。以下就何瑞修在第一幕第一景裏的兩段話，分析各譯者的處理方法。

在敘述當時丹麥與挪威兩國之間的關係那段話中，何瑞修提到小浮廷布拉斯時說：

Of unimproved mettle *hot and full*,  
Hath in the skirts of Norway *here and there*  
Sharked up a list of lawless resolute  
For *food and diet* to some enterprise  
That hath a stomach in't, (1.1.95-100)

正如其他修辭形式一樣，翻譯時單以逐詞對譯的方式求形似，不一

定就能達到同樣的效果，就以這段何瑞修的話為例，連用了三次“x and y”的句式，而其中平衡句中的兩個意義單位（x, y）雖然均同格，但彼此的關係每次都不盡同，“here”與“there”字面含義相反，“hot”與“full”相輔相成，“food”與“diet”含義接近，照字源方面說，“diet”本來指一天的工資<sup>52</sup>，但這裏照文義看是以（當日的）食物為酬<sup>53</sup>，所以二字同指一物；在這種情形下，譯文單靠形式上的模仿，在譯入語中照樣採用“x 和 y”的形式，不會得到類似的效果，譯者需要把這種形式也「翻譯」到譯入語中，按傳統的表達方式表達，務求聽眾得到類似的感受；事實上六位《哈姆雷特》的譯者都並沒有採“x 和 y”的形式，例如田本把這三處各譯為四字說法：「火性未馴的少華廷普拉斯在挪威的邊疆各處，嘯集了一班貪食好事的亡命之徒；」（5），因而也製造了一種內在的節奏，但仍然表現不出原文勻稱重複的效果。邵、梁本更看不出特別的修辭式，還漏譯“here and there”，朱、曹本也隨便且平淡，只是卡本較注重原文句式的特點：

如今小福丁布拉斯

血氣方剛，還不知天高地厚，  
已經在挪威邊境、東一處西一處，  
招聚了一批沒有土地的亡命徒，  
管他們吃喝，（8）

「東一處西一處」跟“here and there”有兩點相似，二者同為平衡格，加「東」「西」意義相反，“here, there”亦然，所以效果多少接近，「吃喝」雖與原文“food and diet”字面義不盡同，但二者同為平衡格，含義又接近，此外，卡氏又加入了「天高地厚」，也是前後相對的習慣，這加強了整段話勻稱與着意遣辭造句的感覺，其他各譯本都比不上。

在劇中克勞底阿斯首次與哈姆雷特談話時，其中一段話含有特別的修辭方式：

'Tis sweet and commendable in your nature, Hamlet,

#### 4 語言運用的問題

To give these mourning duties to your father,  
.....

But to persever

In obstinate condolment is a course 93

Ot *impious* stubbornness, 'tis *unmanly* grief,

It shows a will most *incorrect* to heaven, 95

A heart *unfortified*, a mind *impatient*,

And understanding simple and *unschooled*. ( 1.2.87-97 )

一連四行之中用了六次含反義的詞頭：“*impious*, *unmanly*, *incorrect*, *unfortified*, *impatient*, *unschooled*”，伊利沙伯時代的觀眾對語言敏感，很容易留意到這不尋常的措辭，無非是要利用含反義的詞首，加強他的語氣，指出哈姆雷特堅持哀悼亡父不對，令聽者產生錯覺，感到這段話較具說服力，同時由於在短短篇幅之中重複同類的字首多次，唸起來聲音也接近，也加強了上述效果，造成這段話有一定的節奏，更覺均衡有力。田本一般來說最不能表現這類語言效果，此處也不例外：「可是一味任性的悲傷，這便成了不恭順的頑固；成了非男子漢大丈夫的愁嘆；表示他的意志對於天為不正，表示他的心裏沒有定見，沒有忍耐，又表示他的理解力簡單而愚昧；」（12）雖然這段譯文裏也有「不」、「沒有」、「非」等含否定義的詞頭，但這都分別夾雜在句中不明顯的位置，見不出修辭有特別的效果。邵本採用完全不同的辦法強調節奏：「若堅拒唁言。拘而非孝也。非大丈夫之悲痛也。其意逆天。其心失守。其思不耐。其慮單純。」（11）一連四個單位都四字為斷，冠以「其」字使規律化，又每單位中的第三字「逆」、「失」、「不」等，以及前文兩次提到「非」字，都是否定的詞彙，這樣模仿了原文由重複反義詞頭造成的否定語氣和節奏效果。梁本的處理方法與邵本頗相似，模仿不出否定義詞頭造成的否定語氣：「但若固執的哀毀，那便是拘泥了：那豈是男子漢的哀傷；這只是表示出拂逆天意，心地不堅，缺乏耐性，和愚蠢幼稚的了解；」（27）唯一較突出的是幾處

連續四字爲斷的句式，這跟原文的效果相差很遠。其他各白話文譯本都沒有表現這種句式，讀起來感覺不出有特別的地方，譬如朱本譯成：「然而固執不變的哀傷，却是一種逆天背理的愚行，不是堂堂男子所應有的舉動；它表現出一個不肯安於天命的意志，一個經不起艱難痛苦的心，一個缺少忍耐的頭腦和一個簡單愚昧的理性。」（15）重複「一種」、「一個」等冠詞，多少也算強調了王沉重的語調，又四次提到「不」字，也多少可以起否定語氣的作用，曹與卞本則重複「是」與「不」字，例如卞本：

但是漫無止境，  
哀毀逾恒，却正是不夠孝順的  
一種行徑、不夠堂堂男子氣；  
這反而表現出意志是逆天背理，  
心是經不起磨練，性情是暴躁，  
頭腦是十分簡單，毫無修養。 （15）

在漢語中用「是」作爲名詞之後的輔助動詞，可有可無，連續反覆使用「名詞+『是』+形容+句」的形式，強調語氣，多少可以引起注意，但這並非本段中莎氏要達到的語言效果。總括來說，各譯本翻譯此段都未能充份模仿原文重複用反義詞頭的效果，只是邵本較能表現出其中一部分。

戲中戲的劇文滿是種種特別的修辭方式，其中另一段也是集各式重複修辭法的大成，見於台上后論及愛情時說：

For women *fear* too much, even as they *love*,  
And women's *fear* and *love* hold quantity,  
In neither aught, or in extremity.  
Now what my *love* is proof hath made you know,  
And as my *love* is sized, my *fear* is so.  
*Where* love is *great*, the *littlest* doubts are *fear*,  
*Where* little *fears* grow *great*, *great* love grows there.  
( 3.2.165-71 )

#### 4 語言運用的問題

這一番話中反覆搬弄兩對含義相反的字：“fear—love, great—little”，又在末二行同以“Where”一詞開頭，末行前後兩部分句子結構相同，也同用“grow”做動詞，這複雜的重複效果，加上空洞的內容，使整段話顯變得累贅，這正是莎氏用以令戲中戲劇文突出的手法。上述七行中種種反覆的修辭法，邵本單用寥寥四句七言詩代表：「無因妾慮累君恂。蘄向丹心屬九重。婦女深情憂倍烈。憂心倍烈見情濃。」（77）把原文冗長的劇文重新創作，一方面大大縮短了篇幅，一方面按照傳統的漢語修辭規矩，創造類似的效果，在這段話的末句七言裏，重複了「情」字，又前後用連珠體的方式重複了「憂倍烈」，這是明顯的特別修辭法，令這部分的台詞很突出，譯出了憂（“fear”）與情（“love”）的相對關係，也表現了原文濃艷濫俗的措辭效果，同時却略去了原文七行中重複“love”六次，“fear”五次的反覆效果，以及末二行強調“great”和“little”的相對關係；所以本來就翻譯原則和部分的譯文效果說，邵譯此段確很值得欣賞，可惜仍嫌過於簡化，雖然劇情進展的了解沒有多大影響，但令戲中戲失去了好一些很突出的特點。

大部分的散文譯本都未強調上述修辭的特色，只平鋪直敘地譯出部分個別重複了的字，例如曹譯“love”做「愛」、「恩愛」，“fear”做「顧慮」、「焦慮」不等，把170行“love is great”譯做「恩愛越重」，但171行“great love”譯做「偉大的愛」雖然字面含義很貼切，但其間重複的關係看不出，效果自然大打折扣。朱本更略去許多重複的詞，特別是168行的“my love”，171行的“little fears grow”，也未表現出“great”與“little”的對立性，“little”的概念根本沒有譯出，所以效果與原文相去很遠。梁本一貫地把“fear”譯做「恐懼」，本來很理想，但六次出現的“love”却譯做「愛」、「愛情」、「情意」，此外“great”三次出現分別譯做「到極」和「厲害」（170，171行），另一次則刪去（171行），因此削弱了複詞的效果。卡本較着意地譯出部分重複的字眼：

女人的憂慮和愛情總斤斤較量，  
要少、都沒有，要有、全多到非常。  
我對你情愛太深，你早有所知，  
我為你牽腸掛肚，也理應如此。  
愛情一深，小怪會變成大驚，  
小怪成大驚，愛情使大到極頂。 ( 95 )

譯文裏重複「愛情」、「情愛」，以及「憂慮」、「驚」，又把「小怪」與「大驚」相對襯，「多」與「少」、「有」與「沒有」在同一行相對，這顯然都是苦心經營，刻意模仿原文造作堆砌的效果，雖然並非每句的形式依照原文，重複所得到的效果也相當，就算不及原文工整嚴謹，亦算有幾分神似。

除了重複句中某些單位，或在句中造成平衡的效果外，複疊個別的字也是重要的重複修辭式，其中主要的種類如複詞、疊詞、頂真、高潮等，在《哈姆雷特》裏都佔了很重要的位置，以下略舉一些例來檢討翻譯的效果。

在同一子句或行中重複一字(“plocé”) 54，很易令聽者察覺出來，達到引起注意，或是強調、賣弄語言等效果，大約相當於我國傳統的「複辭法」。第一幕第二景克勞底阿斯對何瑞修說的一段話裏，這種修辭法起了很大作用，開始時克勞底阿斯不斷重複“you”和“your”二字：

And now, *Laertes*, what's the news with you?

You told us of some suit, what is't, *Laertes*?

You cannot speak of reason to the Dane,

And lose *your* voice; ( 1.2.42-45 )

在伊利沙伯時代，“thou”是較親切友善的稱呼 55，這處克勞底阿斯用了較莊嚴冷峻的口吻，未改上文談論公事打的官腔，但接着他很快轉變了語詞，其中措辭方面最明顯的分野，在於他改用較親暱隨便的“thou”和“thy”：



#### 4 語言運用的問題

What wouldst *thou* beg, *Laertes*,  
That shall not be my offer, not *thy* asking?  
.....

What wouldst *thou* have, *Laertes*? ( 1.2.45-50 )

稍後時又對賴爾蒂斯說：

Take *thy* fair hour, *Laertes*, time be thine,  
And *thy* best graces *spend* it at thy will ( 1.2.62-63 )

重覆一個詞目的多數通常是爲了強調或喚起注意，但此處克勞底阿斯頻用親密的稱呼，又重複叫賴爾蒂斯的名字（在九行中四次），這不尋常的措辭特色，却是爲了表示友善，縮減彼此的距離（君臣身份有別，當時座位亦分尊卑）<sup>56</sup>，贏取他的歡心與支持，好令氣氛融洽；克勞底阿斯對付下一個對象就是態度不友善的哈姆雷特，所以先要緩和氣氛，以便與哈姆雷特建立較佳的關係。這種修辭效果也不是單靠模仿形式便能充份表現出來，雖然在譯入語裏也可照樣重複賴爾蒂斯的名字，在漢語這也多少代表友善親切的語氣，但英文“*thou*”和“*you*”的分別對於伊利沙伯時代的觀眾至爲明顯<sup>57</sup>，漢語裏恰巧沒有相當的情形（「你」與「您」的分別多少相似，但又未盡相同），所以譯者要想辦法用其他方式來表現這語氣效果，這是很不容易的事，各譯本除了按次照樣譯出賴爾蒂斯的名字外，看不出前後用“*you*”和“*thou*”的兩段語氣有什麼分別，例如卡譯：

現在，萊阿替斯，你有甚麼事情呢？  
你說過有所請求。就說吧，萊阿替斯。  
丹麥王只有聽你說得有理，  
總會答應的。……你對我有什麼要求，  
還怕不會是未開口先到手，萊阿替斯？  
.....  
善用好時光，萊阿替斯。時間都歸你，  
願發揮你的美德去充份消受！ （13—14）

前後兩段中“thou”和“you”的分別看不出，語調的轉變沒有表達出來，同時或者由於“Laertes”的名字漢語譯成四音（「萊阿替斯」），不符一般漢語習慣，重複了也不一定產生原來觀眾感受到的那種友善的印象，反而顯得有點冗長不自然，例如曹本所譯42—46行：

現在，萊阿提士，你有甚麼新鮮事？  
你告訴我說有些請求；甚麼事，萊阿提士？  
祇要你說的話有理，丹麥王  
是不會不答應的：你要求甚麼，萊阿提士，  
有甚麼是不經你請求我就不答應的呢？（13）

「萊阿提士」的名字重複的過頻，譯本的觀眾可能很不習慣，但此段譯文裏另外重複大部分主要的詞：「甚麼事」、「請求」、「答應」、「你」、「不」等，也表現了克勞底阿斯那種措辭謹慎不自然的口吻，曹本把後來62—63行譯成：

你自己去挑個好日子吧，萊阿提士；  
你可以自己安排，一切由你作主！（14）

由於加上了語氣詞「吧」，整句話的語調變得輕鬆親善起來，下一行兩用「你」字，也顯得自然一點。邵本不止把原文大幅度濃縮，還略去其中好幾處意義重複的地方（例如62行“Take thy fair hour”），原來複詞的效果蕩然無存了。

哈姆雷特有一種特別的說話習慣，就是把一些片語或詞連續說三次<sup>58</sup>，例如寢室一景裏他走進母親的房間時喊叫：“Mother, mother, mother!”（3.4.5），在宮中走廊碰見奧菲里阿時說“I humbly thank you, well, well, well.”（3.1.92）。尤其多見於裝瘋時，一方面有強調的作用，也多少反映出他假裝或實際上的內心紊亂狀態。在翻譯這類複詞或疊詞時，譯者不易用另一種方法再創造這種一貫的重複效果，通常只好照樣重複這些詞或片語，例如他與普婁尼阿斯舌戰時的答話：

POLONIUS. What do you read, my lord?

#### 4 語言運用的問題

HAMLET. Words, words, words. ( 2.2.191-93 )

這答話表面上是答非所問，但弦外之音似諷刺宮中各人徒託空言，這重複的句式還加強了語氣，同時又有喃喃自語的意味。所有譯本都照原文的句式重複，例如梁和朱的譯文：

( 梁 ) 普——你讀甚麼呢，殿下？

哈 字，字，字。 ( 70 )

( 朱 ) 普——您在讀些甚麼，殿下？

漢 都是些空話，空話，空話。 ( 52 )

倘若把此處“Words, words, words”譯成「書，書，書」( 曹 )，比較不符一般語言習慣，無形中強調了哈姆雷特語無倫次的狂態，卻保存不到上述的諷刺作用，相反地像朱本那樣加入「都是些」等語在前，說得清楚又有條理，把含義較不明確的“words”規範為一種較肯定的解釋(「空話」)，雖可令觀眾易了解，卻失了描寫哈姆雷特佯狂的作用；邵與梁本直譯“words”為「字」，令聽者意料不到，尤其在白話文(梁本)裏，因為「字」一詞，在白話文中很少單獨運用，重複起來倍感不自然，效果較其他譯文理想。在同一次對話結束時，哈姆雷特話說三遍：

POLONIUS. My honourable lord, I will most humbly take my leave of you.

HAMLET. You cannot, sir, take from me any thing that I will more willingly part withal : except my life, *except my life, except my life.*  
( 2.2.216-20 )

也是喃喃自語的口吻，與全段對話裏他目中無人的態度一致，這些重複的語句對交代劇情作用不大，主要是為了刻劃角色的個性，以及角色與角色之間的關係。以上重複片語的情形，各譯者亦照樣模仿形式：田、梁、卡本同以逐詞對譯的方式譯成「除了(開)我的生(性)命；朱和曹本較特別，曹本重複成四次：「除非你要我的命，我的命，我的命，我的命。」<sup>58</sup>，但重複並非整個子句，只是

其中一部分；朱生豪卻借此重複的句式，與上文普婁尼阿斯的話連成一次字義搬弄，模仿原文“take”和“leave”的字義搬弄：

普 ——殿下，我要向您告別了。

漢 先生，那是再好沒有的事；但願我也能夠向我的生命告別，  
但願我也能夠向我的生命告別，但願我也能夠向我的生命告別。  
別。（53）

除了文義不符原文外，朱譯本在答話裏接着普婁尼阿斯所用的話「向……告別」，由於重複的關係，強調了字義搬弄的效果，但所重複的部分很長（每單位十三字），形式方面不似原文“except my life”那樣簡約。

還有一種重複的修辭式，在《哈姆雷特》中見到，就是用上一句的末一個詞，作為下一句的開頭，（“anadiplosis”）<sup>59</sup>，即我國傳統修辭學的所謂「聯珠體」，是「頂真」法的一種<sup>60</sup>，它的效果是「使鄰接的句子頭尾蟬聯而有上遞下接趣味」<sup>61</sup>，大概這種情形中外都差不多，這種修辭式令一段話異常突出，例如哈姆雷特對何瑞修所說：

Alexander died. Alexander was buried, Alexander returneth  
to dust, the dust is earth, of earth we make loam, and  
why of that loam whereto he was converted might they not  
stop a beer-barrel ? ( 5.1.203-6 )

除了重複了子句的頭一字“Alexander”，以及排比的句式外，這段話還在一子句開頭重複前一字句的末一個詞（如“dust, earth, loam”），這種層遞的句式有助於哈姆雷特的推理，說明尊貴偉大的英雄亞力山大何以今時正在塞桶眼，多少有利用修辭式的勻稱效果訴諸情緒，令人信服之嫌；遇上這種情形，譯者只要直譯出每子句的含義，保存原文句式，照樣突出這聯珠體的特色，便可收到頗接近的效果，大多數譯本都這樣譯出，例如田本：「亞歷山大死了，亞歷山大葬了，亞歷山大化為塵埃；塵埃就是泥土；泥土可以做粘土；」（150）文言的簡約特色更有助於突出連珠體的效果，邵

#### 4 語言運用的問題

本正利用了這優點：「亞歷山大死。亞歷山大葬。亞歷山大化爲塵。塵者土也。土者泥也。」（133）梁、朱、曹的譯文大同小異，修辭效果能夠直追原文，不致嚴重打折扣，原因是漢語的習慣有相當的修辭式達到類似的效果，只要保存句式，譯文便能收到同樣的作用。從以上的討論看到，卡本通常特別着重保存和重新創造原文的修辭特色，但此處未像其他五家那樣保存這修詞式，還漏去其中一子句，正是哈姆雷特推論過程裏重要一環：「亞歷山大死了，亞歷山大埋了，亞歷山大變了泥土；人家用他的泥土捏成了一團泥巴；」（162）原文聯珠體的三個單位（“Alexander returneth to *dust*, the *dust* is *earth*, of *earth* we make loam”），漏去了中間一個，整個聯珠的架構給破壞了，只剩下重複「泥土」一詞，此處本來很容易重現原文突出的修辭形式，卡氏竟失諸交臂。

若這種聯珠體連續幾次，而每次單位增加形容的程度，例如由小至大，由淺至深，則成爲「層遞式」（“climax”）<sup>62</sup>，這種修辭式在漢語也常見，尤其在古文方面<sup>63</sup>，多是爲了加強一段話的戲劇性，逐步誇張某件事或某個過程而加入，造成一種語氣上的高潮；在接近劇終時比劍正要開始之際，克勞底阿斯鄭重其事地宣佈若哈姆雷特佔先，將要爲他祝飲：

give me the cups,  
And let the kettle to the trumpet speak,  
The trump to the cannoneer without,  
The cannons to the heavens, the heaven to earth,  
'Now the king drinks to Hamlet.' (5.2.272-76)

這段話先提喇叭，再提大炮，再提到上天，逐步誇大，無非是煞有介事地製造氣氛，表示隆重，屬於「階升」式層遞法<sup>64</sup>。朱本未有保存這種層遞的修辭式，只譯出了大意：

鼓聲一起，喇叭就接着吹響，通知外面的炮手，讓炮聲震徹天地，（165）

雖然重複了「炮」字，上下文的關係不明顯，單在這處重複，不能造成層遞的效果，因此失去了原文這種特別修辭式的作用。邵挺更略去大部分的內容，非常籠統地譯成：「樂奏炮鳴。震天憾地。」（146）這對於整段戲的氣氛、王的性格刻劃，以至劇中的語言效果，不免帶來相當的損失。其餘四個白話譯本都一致仔細保存原文層遞的句式，尤以曹在含義和句式效果方面，譯得很理想：

把小鼓敲起來傳信給號角，  
號角再傳信給外面的炮手，  
大炮傳給天，天再傳給地，（166）

可見正如其他頂真法的修辭形式一樣，層遞式也可以透過保存原文句式，創造出與原文十分接近的效果。

《哈姆雷特》裏種種句式結構或個別詞句的重複修辭式，絕大部分都可以憑直接模仿原文形式，產生很接近原文的效果。各譯本大多採用這種辦法，頗能夠保存這些修辭式在原文所產生的作用，例如句末重複字或詞的句式（“epistrophe”）、聯珠體（“anadiplosis”）、排比（“parison”）、平衡句式（“isocolon”）、迴文（“antimetabole”）等，都是漢語傳統修辭法本有的，所以問題不大。邵挺用文言譯，處理這些修辭特色特別佔便宜，因為文言用字簡約，習慣運用平衡句式，前文所討論的2.2.146-51和5.1.203-6兩段，便是個好例子。各譯本之中以朱生豪最不重視重複平衡的修辭式，有時未保存句式，只譯出大意，有時刪略或撮要譯出（見5.2.272-76和3.2.167-71兩段）。相反卡之琳不單被動地逐字對譯，仿照原文形式，還時常按照漢語句式的習慣，很富有想像力、刻意求工地模仿（例如3.2.195-98, 1.1.95-100, 3.2.165-71, 1.2.77-83等段），這正是卡本的一大特色，比較這四段白話譯本，可以看出拘謹直譯句式與再創造兩種譯法的分別。句式結構或個別詞句的重複修辭式，不時也會令譯者大感棘手，不過問題的癥結往往不在於重複句式本身，而是由於其他文化背景或語言的特點所造成，例如前述克勞底斯先後用“you”和“thou”的效果，和

#### 4 語言運用的問題

全劇不斷出現那種“X and Y”的句式所帶來的效果，都不容易保存，這是漢英兩種語言本身的差別，六位譯者沒有用其他辦法補償這些效果，可能是因為未曾察覺到，或者為了顧全其他各方面的效果，避免顧此失彼，這是可以理解的。

除了重複子句或字之外，重複修辭法也有重複個別字母的，那就是叶頭韻（“alliteration”，又叫做“paroemion”）<sup>65</sup>；事實上這種修辭式不限於重複一個字開「頭」的「韻」，有時重複的是居中之或尾的字母，但通常以子音為限。伊利沙伯時代一般人對語言效果很敏感，莎氏頻頻採用種種聲韻，既加強戲劇效果，也增添趣味與吸引力。《哈姆雷特》裏有大量叶頭韻的例子，如哈姆雷特在戲中戲之後叫道：“What, *f*righted with *f*alse *f*ire!”（3.2.226），接着又說：“Would not this, sir, and a *f*orest of *f*eathers, if the rest of my *f*ortunes turn *T*urk with me,”（3.2.275—76），就先後重複了／f／與／t／兩子音<sup>66</sup>。漢語傳統也有類似的修辭法，稱為雙聲，即是「兩個字的聲母相同」<sup>67</sup>；可是在翻譯時，譯者不可能在原文凡有叶頭韻處，便照樣採用雙聲或類似的音響重複，這不一定就能製造出相當的效果，也往往損害文義或文氣；假如原文叶頭韻有明顯的目的，或為了引起注意，或為了描寫某種語氣，或為了刻劃劇中人的心情或語言特色，譯者只能設法模仿這些效果，若斤斤計較於某一行多少次叶頭韻而求模仿，不免本末倒置。《哈姆雷特》各譯本沒有處處把頭韻照樣譯過來，但也未見有明顯的補償修辭方式來達到相當的效果，例如鬼魂初次開口說話便叶了頭韻：“*Mark me.*”（1.5.2）這樣可以幫助抓緊觀眾的注意，又使這話更扼要有力，接着他對哈姆雷特所說的一番話，充滿了叶頭韻的字：

I am thy *f*ather's *s*pirit.

Doomed *f*or a certain term to walk the night, 10

And *f*or the day confined to *f*ast in *f*ires,

Till the *f*oul crimes done in my days of nature 12

Are burnt and *purged* away:but that I am *forbid*  
 To tell the secrets of my *prison*-house, 14  
 I could a tale *un*fold whose lightest word.  
 Would harrow up thy soul, *freeze* thy young blood, 16  
 Make thy two eyes like stars start *from* their *spheres*,  
 Thy knotted and *com*dined locks to *part*, 18  
 And each *part*icular hair to stand an end,  
 Like quills *upon* the *fretful porpentine*. ( 1.5.9—20 )

在十二行詩句裏，用了不下十五次/f/或/fr/的子音，八次/p/或/pr/，（*spheres* 唸/sfērs/，所以也有/f/音），這種子音分佈情形也不尋常，大概莎氏要令鬼魂說的這一段較長的話吸引注意，語調特別有節奏，帶有誇張成份，利用頻密的頭韻幫助製造這些效果，尤其是“*confined to fast in fres*”，“*fretful porpentine*”（11和20行）等較極端的例子，更會立即引起注意，造成鄭重的語氣。大部分的譯者，包括田、梁、朱、曹各本，都未有加入特別的修辭式，來彷彿原文明顯的效果，但邵挺採用了較工整勻稱的句式，又在各意義單位的末處頻用腳韻：「予若翁也。生時見殺。罪孽未清。死後定讞。極刑莫京。夜罰徒行。朝焚火坑。刑期有定。待罪淨明。然獄中秘事。不可告汝。否則片言隻語。能令若魂蕩。若血凝。雙眸脫眶。瞳突若晨星。捲髮披舒。條豎如怒獅之針。然世外事。不可以告凡耳。聽。聽。聽呀。」（27）這樣雖然未頻用頭韻，但就吸引注意、強調語氣、製造節奏等效果來說，譯文所叶腳韻，加上連串四字為斷的單位，且一貫二、二分句（「罪孽／未清。死後／定讞。極刑／莫京」），大致上與原文也有暗合的地方。卡本却用另一種辦法突出這段話節奏和聲韻上的效果，如原文第17行：“*Make thy two eyes like stars start from their spheres,*”其中“*star*” “*start*” 二詞，都含有/stär/的音，二者連在一起，唸起來異常突出，卡本也在聲韻方面求似：「使你的眼睛，像流星跳出了眶子」，在兩次頓之前用韻，造成一種迴響般的節奏，突出



#### 4 語言運用的問題

了這一行；此外第10到14行，以及整段話中多行，都是十二字，且大部分在行末停頓（逗號）或分句（句號），這亦吻合原文停頓的分佈；又有時連用疊字：「要不然我可以講講，輕輕的一句話」，以及仿古詩的偶句式：「使你糾結的髮鬢鬢鬢分開，／使你每一根髮絲絲絲直立」，「髮鬢鬢鬢」與「髮絲絲絲」對偶，構成很不尋常的措辭，也相當於原文極端頻密的頭韻所造成的突出效果。由此可見，按照譯入語的習慣，採用現成的音韻或句式的特點，也可以約略彷彿原文頭韻的效果。

在議事廳裏百官面前，哈姆雷特穿黑衣初次出現，滿面陰霾，后勸他且暫忘父喪，問他“Why seems it so particular with thee?” (1.2.75)，他立刻嚴肅地答：

Seems, madam! nay it *is*, I know not “seems”. 76  
'Tis not alone my *inky cloak*, good mother,  
Nor *customary suits* of *solemn black*, 78  
Nor windy *suspiration of forced* breath,  
No, nor the *fruitful* river in the eye, 80  
That can denote me truly. (1.2.76-83) [譯文見頁295]

這段話中滿佈 / k / 與 / s /、/ z / 等子音，有力地表現出主角內心的厭惡、鄙視，79-80行裏 / f / 音多次重複，也加強了沈鬱鄭重的語氣，這種音韻上重複的特色，在各譯本裏找不到類似的效果，正如上文（頁296）分析指出，各譯本在不同程度上以平衡的句法，保存原文重複首字（“nor”）的修辭效果，其中以田本一貫地用「也不僅」最工整，卡本一連三行（「眼淚像……萬種姿態」）用平衡句式，也很特別，能引起注意，加重強調的作用，雖然如此，主角這段重要的話裏音調上的因素，譯文無法保存，因此以語言效果言，不免比原文遜色得多。68

以上所舉出來討論各頭韻的例子，都是比較明顯，效果特別容易即時聽出來的語句，或者是劇情中重要轉捩點之處的劇文，事實上劇中還滿佈着較不受注意的頭韻，這些多數由於不是正規韻（如

如/z/與/s/ )、或重複次數不多，因此通常不易一一察覺出來。但這並非說這些頭韻沒有產生作用，它們整體來說無形中令某些劇文音節較鏗鏘特別，或者引起注意，易於記誦，功不可沒，是劇中修辭的重要成份，在分析效果時不可能逐一討論。正如上文說過，在翻譯頭韻時，譯者不可能也無需逐次用譯入語裏相當的音韻效果來表達，只有透過其他的修辭特色，再創造出類似的效果，甚至不一定在原文有頭韻那一行那一句，只要在有關的語句前後，或者同一角色的其他劇文裏補足，未嘗不能保存原文頭韻的作用，例如卡本譯何瑞修描述鬼出沒的經過時，開頭的一句說：「它一聽就一驚，就像一個犯罪人／聽到了一聲可怕的召喚。」(10)其中「聽」、「驚」、「聲」都是陰平聲而且同韻，但原文全段都沒有相當的韻，不過該段話(1.1.148-56)卻滿是平衡的句式，措辭亦比較嚴謹，卡本用的韻正好強調了節奏感，也令觀眾注意，絕不違背原文修辭的效果，反使譯文讀來津津有味。再如克勞底阿斯承認未鋪張普婁尼阿斯的葬禮時說：“we have done but greenly./ In *hugger-mugger* to inter him—”(4.5.82-83)，“*hugger-mugger*”解作秘密、暗中進行<sup>69</sup>，這字的效果部分由它的聲而來，它上下兩半同韻，象徵見不得光的勾當，各譯本中獨曹和卡表現出類似的效果，曹本譯成「偷偷摸摸的就把他埋了」(125)，這疊詞的成語正好彷彿原文的聲韻形式和語氣，卡本更進一步，譯成「偷偷摸摸、草草率率的埋了他」(136)，不但含義貼切，語氣更見傳神突出。劇中類似的例子不勝枚舉，各譯本行文語氣有分別，往往是因為受到這種細微的音韻效果所左右。

為了使劇中人的議論更多姿多采、更具說服力，莎氏下筆時常常採用當時公認的種種議論方式，甚至引用他人的說法<sup>70</sup>，當時文法學校的課程，包括這方面的訓練<sup>71</sup>，受過教育的人，會懂得欣賞作者如何找尋材料來充實議論，如何按照邏輯的規律推理。這些公認的議論方式，成為莎劇語言技巧的一大支柱。以下選出其中就《哈姆雷特》見到的，舉例分析翻譯的問題。

#### 4 語言運用的問題

伊利沙伯時代的議論方式分爲「人爲的辯證法」(“artificial arguments”)與「非人爲的辯證法」(“Inartificial arguments”)兩種，前者運用邏輯推理的方式或約定俗成的規律來證明一些議論，後者則並非作者本身的推論，而是他人的證言<sup>72</sup>。

據當時的邏輯學說，「非人爲的辯證法」包括他人或超自然人物的證言。在莎劇裏，基督教與外教的神祇都作證言，例如鬼魂、異象、巫師、預言者、託夢等。人的證言包括宣誓、格言、諺語等。這兩類證言都令議論產生效力，使人信服<sup>73</sup>。

這種情形並非伊利沙伯時代所獨有，在世上大多數文化中都很尋常，分別只在於：對不同時代與文化背景的人來說，這些證言的說服力程度有差異，特別是對於現代觀眾來說，某些古人極重視的超自然人物的證言（例如巫師、異象、鬼魂），已經大失說服力，而人爲的證言如格言、宣誓等，今人的看法也和古人有別，因此這些語言技巧的效果，受到文化背景的隔膜影響。

譬如《哈姆雷特》中的鬼魂，每個見過鬼魂的角色都不懷疑它的真實性，哈姆雷特初次見到它時就表示相信它的話(1.2.92-112)，雖然由於牽涉事體重大，後來仍要自己找證據來證明(2.2.608-9)，可是對大部分莎氏的觀眾來說，鬼魂的話非常可信，莎氏遵照當時舞台的傳統習慣，令鬼魂說的話完全可靠<sup>74</sup>，但不諳這傳統的譯本讀者，不知道鬼的話是否可靠，這種語言的效果——鬼魂的證言在譯本裏就失去了作用。

今人研究古代流行說法（包括習語、諺語等），往往受到限制，其中最大的一種困難，就是一句流行語可經過講者自由更動，變成千百種說法，講者無需完全依照流行的語句說出，尤其是到了莎氏筆下，隨着劇情需要重新創造，雖然當時觀眾一聽就認出來，今人却很難憑古代遺下的資料，去斷定那句話來自那個流行語<sup>75</sup>；十六世紀的英國，那些精警短悍的語句特別多，流行一二十年就消失，同時又多民間流行的說法，尤其常用於知識水平較低的階層間，這些都不易察覺出來<sup>76</sup>，更不用說在譯文裏模擬它們給予寰球劇院觀眾的感受了。下文所討論的，不過是流行語中最受到後世學者注

意的一些例子。

諺語（“proverbs”或稱“adages”）是流傳下來許多人智慧的結晶<sup>77</sup>，對一般人（特別在古代）很有說服力，亞里士多德也明言：諺語與格言足以支持辯證<sup>78</sup>，我國人尤好引用諺語、證實自己的說法，「據事以類義，援古以證今，使藻采綺密，義蘊深婉」<sup>79</sup>；修辭學也有「警策」一類，指「語簡言奇而含意精切動人的」辭句，令文章氣勢大振<sup>80</sup>。莎氏不時把流行的諺語重組後借用在作品裏，點鐵成金，例如約瑟夫指出奧菲里阿把禮物退回給哈姆雷特時所說的話：“Take these again, for to the noble mind / Rich gifts wax poor when givers prove unkind.”（3.1.100-1）來自當時一般人熟悉的說法：“Gifts are not to be measured by the worth, but by the will.”（Greene’s *Pandosto*）莎氏把這說法改頭換面<sup>81</sup>，正好配合當時的劇情，同時觀眾也聽得出這話的本源，自然更感到有道理<sup>82</sup>，又由於兩行叶韻（“mind”——“unkind”）令全句突出又易於記誦，接近諺語形式。大多數譯本都用散文化的句式，非常平淡地譯出這句話：例如田譯：「在心胸高貴的看來，送者的恩意不如從前，貴重的禮物也變菲薄了。」（75），曹譯：「因為對於一個自尊的人／送禮的人既已無情，禮物縱然豐厚也是菲薄了。」（77），並未有突出這句話，使聽者知道它本來是諺語形成，是有來歷的。邵挺的譯法却不同：「蓋自高尚人觀之。施者不仁。儀不及物矣。」（67）不但意義異常吻合，句中「施者不仁，儀不及物」頗工整扼要，聽起來音節鏗鏘，雖不是漢語流行的諺語，形式上也多少具備了特徵，較以上四種譯文為理想。卞本保存了韻語的形式：「因為送的人一變心！／重禮也變輕，受的人有骨氣，不領情。」（82）句中「心」與「情」叶脚韻，「輕」字為行中韻，這樣模仿了原文叶韻的作用，但除了聲韻的效果外，譯文用字頗多，不似一般諺語的簡鍊。

《哈姆雷特》是一齣很富思想性具有深度的戲，約瑟夫以為這是由於劇中套用了大量諺語與格言所致，並引利弗氏（K. Lever）的統計，指出劇中的諺語與格言，數量為各莎劇之冠<sup>83</sup>，以下舉例

#### 4 語言運用的問題

檢討譯文的成果。

在第四章第五景母后見到奧菲里阿的瘋態後，自語道：

"To my sick soul, as sin's true nature is,  
"Each toy seems prologue to some great amiss,  
"So full of artless jealousy is *guilt*,

"It *spills* itself, in fearing to be *spilt*." (4.5.16-20)

末二行，"So full...spilt" 這句話，大概是當時流行的說法，其中"guilt"和"spilt"叶脚韻，"spill"和"spilt"則是同根字，在同一行裏重複，所以句式上類似諺語。田與邵本在音韻或句式方面沒有特別之處，而且用字累贅，例如田漢譯成：「惟有罪人最多愚拙的猜疑，越恐怕事情發覺，那事情越容易發覺。」(121)根本不似警句的格式，曹本有脚韻，也有重複，可惜亦由於用字繁多，唸起來毫不精簡：「罪惡如此充滿着拙笨的猜疑，／越是怕被人洩漏，越是洩漏了自己。」(123)卞與梁本也大同小異，雖然梁本用字較少，與諺語那種易上口的精警形式仍有一段距離，朱譯本比較能模仿原文的形式，這是因為譯文裏16-20行全用十字句：「罪惡是這樣充滿了疑猜，／越小心越容易流露鬼胎。」(121)除非譯者採用換例法，找到一句類似的中國諺語，否則最多也只能做到這個地步而已。<sup>84</sup>

雙關語是翻譯時很難處理的問題；莎士比亞特別喜歡在劇中加插各式各樣文字上的賣弄，往往妙語如珠，他的觀眾也很懂得欣賞。約翰遜博士以為莎氏對雙關語的愛好達到迷溺的程度：「對莎士比亞來說，雙關語是令他喪失世界的克利歐佩特拉(Cleopatra)，而他亦甘心情願為她喪邦。」<sup>85</sup>莎氏對文字敏感，每用一個詞，腦海中就出現該詞各種含義，他下筆時很能夠充分運用每個詞的不同含義，令劇文含義多姿多采，意象豐富；因此莎劇的語言往往包含多層意義，雙關語不但供給觀眾娛樂成份，更是詩的表達方式中不可或缺的因素<sup>86</sup>。

據《莎士比亞的字義搬弄》一書所載：《哈姆雷特》雙關語的數量，是莎氏諸劇之冠<sup>87</sup>，又據韋曼的統計，《哈姆雷特》中的雙

關語達九十多個<sup>88</sup>；雙關語在《哈姆雷特》全劇中既然那麼重要，譯本處理此類難題的成敗，自然關係重大，而譯者在這方面的努力和成就，直接影響到全劇的效果。

雙關語不易譯，是因為它利用一個詞在本身語言中的一叢意義，巧妙地組合而成的，在別一種語言裏，那相當的字又另有本身的一叢意義，除了偶有一二巧合之外，與原文該詞的一叢不可能相吻合。譯者若不察覺相關語的存在，或寧願祇譯出一層意義，譯文就大為失色；但假如挖空心思強求相合，往往堆砌得生硬，甚至差之毫厘，文義與原劇文格格不相入，雖然有些「藝高人胆大」的譯者，有時果然譯出雙關義，令人拍案叫絕，但這究竟是可一不可再的冒險，失手時往往弄巧反拙，把原文的意義氣氛破壞無遺。

一般來說，莎士比亞的文章風格活潑，在較後期的作品裏字義搬弄的技巧漸趨成熟，能夠渾成地配合劇情與人物性格，而且變化多端，不拘一格，往往排山倒海地連用，扣緊整段劇文，令譯者不易應付。雙關語不只在《哈姆雷特》中數量特別驚人，還具有很特別的作用：主角好用雙關語、搬弄文字，成為他性格上的一種特徵<sup>89</sup>，這還是他用以隱蔽內心感受的煙幕，以及揭穿他人真面目的武器<sup>90</sup>，他既可用作自衛，又可藉以攻擊，有時更是心理上的安全活門，下意識地用作求取心理平衡的一種自我發洩，好在難以忍受的環境下暫獲鬆弛。<sup>91</sup>還有更值得注意的是：雙關語在本劇中成了刻劃主角內心真貌的重要工具，莎士比亞賦予哈姆雷特這種語言的特徵和吸引力，令觀眾（和讀者）對他產生移情作用，主要非因為他的行動或處境，却是由於受了他的語言所感動吸引。<sup>92</sup>因此在翻譯時，哈姆雷特的字義搬弄不能個別孤立純作語言遊戲來處理，必須以上述作用為大前提，整體地賦以一貫的風格，這是對譯者很嚴格的考驗。

翻譯雙關語不出兩種方法：其一是在譯文裏用相當的詞語，保存雙關語含義；其二是只譯出一層含義，另在註腳詳細解釋劇中原文的效果。卡之琳採用的是第一種方法，在「譯本說明」中說得清楚：「譯文中，逢原文用雙關語處，寧可增刪或改換一些字眼，就

#### 4 語言運用的問題

原來的主要意義，盡量達出原有的妙處」；而梁實秋則採用第二法，正如他在第一幕註釋 7 說：「……譯文但求通順，其內蘊之意義須於言外求之，因原文即晦澀難解也。」<sup>93</sup>邵挺沒有說明原則，却譯出了不少雙關語，其他三譯本則大致上既未譯出雙關義，也沒有註解說明。不過上面兩譯本所標出的方法都不過是原則，正如下文分析可以看到，實際翻譯時這是相對而非絕對的——例如卞之琳也有用註腳補充的例子，梁本也有試圖譯出雙關語的。此外還有大量各類的雙關妙語，各譯者都未用任何方式顯示出來。

就《哈姆雷特》來說，翻譯雙關語的困難主要不在於模擬修辭技巧的問題<sup>94</sup>，而在戲劇傳統方面。英國較早期的戲劇形式中，特別是十五世紀後期開始，字義搬弄已十分普遍，成為傳統上戲劇表達方式的重要一環<sup>95</sup>，觀眾早已習慣這種形式，而在中國舞台上，插科打諢與諧謔的劇文是完全不同的一套傳統，忽然要觀眾接受與欣賞這種舶來風格的戲劇效果，不是一朝一夕可以辦得到的。

至於莎劇中的字義搬弄該如何分類這問題，不易獲得一種為大多數學者接受的辦法。威爾遜把《哈姆雷特》的字義搬弄分為兩大類：一為「詩的雙關語或奇想」，或稱「隱蔽的暗喻」；一為機智和敏捷對答的雙關語<sup>96</sup>。《莎士比亞的字義搬弄》則把哈姆雷特所說的雙關語分為兩類：一為下意識求心理平衡的一種自我發洩，希望在難忍受的環境下暫獲鬆弛；一為「自衛兼攻擊性的雙關語<sup>97</sup>」。約瑟夫指出莎氏用的雙關語，代表了文藝復興時代四種主要的修辭法<sup>98</sup>；但也有學者反駁她的說法，認為雙關語在劇中的作用，是與劇中上下文義、劇情、角色塑造分不開的，強加分類未必是分析它們的作用的最佳辦法<sup>99</sup>。為了方便分析各類相關語在翻譯時引起的語言問題，下文仍大致依照約瑟夫所列出，以文藝復興時代觀點為主的分類法，並參照近代各學者對這問題的看法<sup>100</sup>，大概依字義、字音、字形雙關為序討論。

雙關語之中最簡單的一種，就是以一個單字的多重含義，達到雙關的效果<sup>101</sup>，這正相當於漢語傳統修辭學上的「借義式」雙關法<sup>102</sup>，《哈姆雷特》中不乏這類修辭式，例如哈姆雷特與小丑（

鄉人甲) 談論何以人們說哈姆雷特發瘋時的問答：

HAMLET. How came he mad?

1 CLOWN. Very strangely, they say.

HAMLET. How strangely?

1 CLOWN. Faith, e'en with losing his wits.

HAMLET. Upon what *ground*?

1 CLOWN. Why, here in Denmark: ( 5.1.151—56 )

原文“ground”一詞既可循字面解作「理由」，但又實指「地方」<sup>103</sup>，哈姆雷特取前義發問，小丑故作朦混(“equivocation”)，以後義作答，這種技巧，莎氏的觀眾很熟悉，因為它正是傳統道德劇裏象徵罪惡的丑角(“vice”)慣用的語言伎倆<sup>104</sup>。就以此段話來說，修辭上突出的娛樂效果全賴“ground”一詞的雙重意義，在漢語裏要找一個同時含這兩種意義的詞絕不容易；大部分譯者只譯出小丑所取的意思：

丑一 是啊，就是一下子把腦筋丟啦。

漢姆萊特 在什麼地方丟的？

丑一 當然嘍，就是在丹麥： ( 曹，149 )

朱本譯法也大同小異，都把哈姆雷特所問“what ground”也像小丑一樣解作「什麼地方」，而非哈姆雷特本來要問的「持何理由」，未表現出這答非所問的惹笑效果。但有些譯者却找到可以彷彿這雙關作用的詞來譯：

甲 天曉得，神經都出了毛病哩。

哈 根源在那兒？

甲 根源自然就是在這兒丹麥呀。 ( 卞，160 )

梁本也同樣用「根源」譯“ground”一詞，按「根源」可解作「原因」，但同時它本身的意象為木之本處(「根」)和水之發祥地(「源」)，二字都指地方，雖然原文解作持何理由，與根源仍有差距，但也可算同時傳達出“ground”的雙重意義，小丑答哈姆雷特



#### 4 語言運用的問題

的問題（「在這兒丹麥」）就顯得毫不牽強，整段譯文也保存了雙關的作用。田漢也是用「源」的意象翻譯這個詞：

小丑 1 老實說，他迷失了本性。

哈 迷失本性之**源**發於那裏呢？

小丑 1 自然**發源**於丹麥；（148）

照漢語習慣，「××之源」本指水的發祥地點，引申解作緣由、原因，也和卞、梁兩本所用的「根源」一樣，產生相關效果，文義上可算兩全其美。

若在同一句話裏雙關語層出不窮，或是同一詞出現十次八次之多，分指多種不同的含義（“antanaclasis”）<sup>105</sup>，譯者面臨的難題自然複雜得多。況且用同一詞重複，效果比一句中單詞雙關易受注意，譯不出來的話，影響倍加嚴重，譬如以下哈姆雷特和小丑間的胡扯，若捕捉不到其中的雙關詞義，簡直不知所謂：

HAMLET. I think it be thine, indeed, for thou *liest* in't.

1 CLOWN. You *lie* out on't sir, and therefore 'tis not yours; for my part I do not *lie* in't, and yet it is mine.

HAMLET. Thou dost *lie* in't, to be in't and say it is thine. 'Tis for the dead, not for the *quick* — therefore thou *liest*.

1 CLOWN. 'Tis a *quick lie* sir, (5.1.119-24)

莎氏很巧妙地以“lie”一詞做雙關語，串起了整段風趣打諢的對話<sup>106</sup>，一方面適合丑角的身份和在劇中的作用，一方面又鮮明地刻劃出主角性格的一面，和他談吐的特色。這段在劇中高潮前的輕鬆場景，可以肯定是投觀眾之所好而加插，觀眾必能輕易了解，聽得津津有味，如果譯不出“lie”的雙關效果，全段對話便會變得沉悶，而且反覆提到「你在〔墳〕裏面臥」、「你在墳裏就說墳是你的」，正是中國人認為最不吉利的忌諱，觀眾容易誤解哈姆雷特和丑角間善意的戲謔，以為是極不客氣的咒罵，或者簡直莫名其妙，與

寰球劇院裏滿座哄然的氣氛完全兩樣了；曹未風正有這種危險：

漢姆萊特 我想倒也真是你的，因為是你在它裏頭。

丑一 你不在它裏頭，所以不是你的；至於我，我雖然將來不呆在裏頭，它可是我的。

漢姆萊特 你怎麼不呆在裏頭，你既在它裏頭又承認它是你的：可是爲了死人用的，又不是爲了活人用的，所以你除了呆在裏頭之外還是在扯謊。

丑一 這個謊倒是會扯，大人；這個謊是活的，（148）

梁本在註譯裏簡略地指出原文雙關的作用，算是聊盡了交代的責任，但從譯文本身的效果而論，難免於事無補，讀者還是要面對一大段無意義的文字，原文妙語如珠的對白，變作沉悶的負擔，註譯對於舞台演出自然更沒有作用。朱生豪又一次刪去了整段有修辭特色的部分（5.1.119—22，123—25），固然減少了觀眾了解的困難，但犧牲了修辭效果。田漢用括號引出原文：

哈 我也以爲是你的，因為你不是在墓中間嗎？

小丑1 先生，你在墓外，所以這墓不是你的；若是我呢，我並沒有睡在（lie）墓中間然這墓却是我的。

哈 你分明是撒謊（lie）你在墓中間說這墓是你的；這墓是爲死者的，不是爲生者（Quick）的：所以你是撒謊。

小丑1 先生，這真是當面（Quick）撒謊；（146）

可惜這種辦法除了令讀者略爲猜度出原文有雙關語外，對譯文的欣賞，或是演出的效果，都是完全沒有作用。各譯本中只有邵挺和卞之琳較爲全面地表現出整段的雙關義，邵挺以「臥」、「訛」兩個形異音似的字譯此段：

黑蒙勒 予以爲屬汝。汝臥其中。

第一丑 君臥其外。故不屬君。至於我。即不臥其中。地終屬我。

黑蒙勒 汝實臥其中。在其中。云茲屬汝。茲以守死。非以待生

#### 4 語言運用的問題

。汝故訛。（原文臥與說謊同音。茲以訛譯說謊。）

第一丑 先生訛言生動。吾之訛。轉而成先生之訛矣。（129）

這樣分別以兩個同韻字（「臥」、「訛」）譯“lie”的雙關義，不錯也是個好辦法，但效果與原文仍有些差距，因為原文六次出現的“lie”都含兩層意義，譯文上半譯成「臥」，下半譯成「訛」，不及原文巧妙，同時由於莎氏的觀眾習慣字義遊戲，不會錯過一個字，但邵挺「臥」與「訛」同為單字，觀眾未必察覺出其中的修辭特色，所以譯者很可能因而白費心思；為了令觀眾不會忽略這種作用，卡本雖然也用諧音詞譯出，但正如卡氏在註釋指出，捨「躺」、「謊」的諧音不用，特別選了個兩字組成的詞，又使劇文中其餘詞句配合，使含義清楚，文字搬弄的效果突出：

哈 我看這個坑倒真是你的，因為你在裏邊瞎鑽。

甲 你在外邊瞎轉，先生，所以這不是你的。我呢，我並不在裏邊瞎纏，可還是我的。

哈 你是在裏邊瞎纏，因為你明明在裏邊說這是你的。這是給死的，不是給活的；因此你明明是在瞎纏。

甲 先生，這就叫開着眼睛瞎纏呀，挺活的，

〔111—107〕〔按111該為101之誤〕原文用「躺」「謊」二字諧聲開玩笑，譯文用「瞎鑽」「瞎轉」「瞎纏」三字來代替，但也不妨用「瞎踩」「瞎扯」二詞。（159）

「瞎鑽」、「瞎轉」、「瞎纏」三詞的含義並非與“lie”的雙關義完全吻合，譯文較原文略為累贅，語氣也不似原文小丑的話那麼通俗自然，但至少很用心譯出雙關，令聽者容易注意到，卡本此處是成功的。

普婁尼阿斯也用了一次這種字義搬弄，效果同樣明顯，那是他教訓奧菲里阿時所說的：

OPHELIA. He hath, my lord, of late made many *tenders*  
of his affection to me

POLONIUS. Affection, pooh! You speak like a green girl  
unsifted in such perilous circumstance.  
Do you believe his *tenders* as you call them?  
OPHELIA. I do not know, my lord, what I should think.  
POLONIUS. Marry, I will teach you—think yourself a baby  
That you have ta'en these *tenders* for true pay  
Which are not sterling. *Tender* yourself more  
dearly,  
Or (not to crack the wind of the poor phrase,  
Running it thus) you'll *tender* me a fool.  
( 1.3.99—109 )<sup>107</sup>

這段對話裏共把“tender”一詞重複了五次，開頭兩次（99和103行）都解作「示愛」<sup>108</sup>、「鍾愛」<sup>109</sup>，106行一次則語含雙關，除了以上一義外，還指代表貨幣，可兌現金錢的證券<sup>110</sup>，107行一次指訂下價值，教奧菲里阿不要令人易得到手，109行則指「變成」個傻子<sup>111</sup>，或照陶頓本的建議，“tender me a fool”指給我「變出」個嬰兒<sup>112</sup>。此詞不斷重複多次，幾乎每次含義都不同，在翻譯時不易應付，大部分譯本都用了不同的詞來譯，普婁尼阿斯那種咬文嚼字的效果因此沒有保存，只有邵挺和卡之琳模仿這種修辭特色。邵挺用「眷」字譯“tender”，重複的頻次比原文還要密：

鶴飛來 渠近頗眷注於女兒。

卜諾納 眷注乎。且勿言。汝言何淺。此種危機。未有經驗。  
遽信其眷注如汝所云乎。

鶴飛來 女不知當作何想。

卜諾納 予教汝。自視若嬰。信既價值之眷注以爲真。眷顧己身。否則——予以縷縷用眷字。——將眷予爲癡人。

( 21 )

這段話不難了解，除了最後一次出現——「眷予爲癡人」外，都不算牽強，可惜譯不出“tenders for true pay”，這是爲了遷就修辭

#### 4 語言運用的問題

式而犧牲文意。卞之琳用「捧」字譯“tender”，由於其他部分配合得宜，行文較自然流暢：

我 他呀，爹爹，他近來一再對我  
捧出過真心。

波 真心？嗨！你說話還像個小丫頭，  
沒有出過門，全不知什麼叫風險。  
你相信他捧出來了，照你的說法？

我 我可不知道，爹爹，該怎樣想法。

波 我教你想吧：你是個三歲小孩，  
隨他「捧」出來什麼，都當是真東西！  
你該把自己的身分「捧」得高一點，  
（可憐這小字眼跑野馬要跑斷氣了）

當心你給我「捧」出來一個小傻瓜！（27-28）

末行的意思照陶頓本的說法，除了譯不出“tender-true/pay-sterling”（106-7行）一語雙關義裏貨幣的意義層面，但「捧」一詞在譯文裏也有雙關義：「捧出」和「捧得高」，也仿似原文搬弄一詞數義的效果。<sup>113</sup>

雙關詞也有用字音相近的字做字義搬弄的（“paronomasia”），古今中外都非常普遍<sup>114</sup>。在較後期的作品裏，莎氏往往能運用這種本作為玩謔賣弄的修辭方式，使文含義深遠，扣人心弦<sup>115</sup>。而翻譯雙關語的一個最大障礙，就是譯入語的戲劇傳統，未必像伊利沙伯時代那樣，慣把雙關語當作開玩笑娛樂觀眾，同時十分嚴肅地表達出某種特別的意思<sup>116</sup>。例如哈姆雷特所說的第一、二句話就是諧音的相關語，那是在第一幕第二景，克勞底阿斯跟賴爾蒂斯談話完畢後，轉向哈姆雷特說：

KING. But now my *cousin* Hamlet, and my *son*,

HAMLET. A little more than *kin*, and less than *kind*.

KING. How is it that the clouds still hang on you?

HAMLET. Not so, my lord, I am too much in the

## “son” ( 1.2.64-67 )

這段對白顯示出：主角第一次開口說話，已經清楚表明了他和叔父之間的敵對關係，在這四行著名的話裏，包含着複雜的字義搬弄：克勞底阿斯是哈姆雷特的叔父，所以叫他做姪子（“cousin”），但因為娶了他母親，所以也是他的繼父，可以叫他做兒子（“son”），“cousin”和“son”二字有近似韻。第65和67行的含義歷代學者見解不一，多數認為65行是主角自語<sup>117</sup>：“a little more than kin”指二人的關係雖然比較一般同族人親密（因為成了父子），但究竟不是真正父子關係<sup>118</sup>；“less than kind”裏的“kind”字既可以做形容詞，暗諷繼父不仁，又可以當做自然解<sup>119</sup>，或者也可以做名詞用，解做「你不配做我的親人」<sup>120</sup>；當時的觀眾可能把“kind”解做兒子，認為主角提起自己繼承王位的權利<sup>121</sup>。當時滿廷光輝燦爛的服飾和裝飾，主角獨自穿黑衣；顯得十分突出而不協調，而且大概滿面陰霾，所以克勞底阿斯才問他為什麼“the clouds still hang on you”？<sup>122</sup>他的答話充滿歧義：“too much in the ‘son’”之中的“son”字，大多數其他的版本都作“sun”，<sup>123</sup>約翰遜認為這句話引用諺語「出天堂，曬太陽」的說法，比喻自己從良的境遇踏入較劣的環境，或者解做被逐出家門，暗喻失去了繼位權；或者“sun”本來是人人可以平等享受的恩賜，“in the sun”指自己失去了特權（繼位）、與他人平等；或者他用太陽比喻皇上的恩寵，“too much”是反諷的說法；<sup>124</sup>此外第67行“son”（或作“sun”）回應第64行繼父所說的“son”，而且第65行的“kin”和“kind”二字同源字雙關，還有頭韻<sup>125</sup>。要翻譯含有這樣複雜語言效果的話，往往要費許多心思，才表現出一部分的效果。有些譯本只直譯出表面最明顯的含義，例如田本：

王 ——可是現在，我的姪兒同時又是我的兒子的哈孟雷特——  
哈 比族人稍微親一點兒，可是還說不到親骨肉。

王 怎麼那些愁雲依然還懸在你的臉上呢？

哈 不然，陛下，我是晒多了太陽。（11）

#### 4 語言運用的問題

朱和曹本的譯法差不多，都沒有表現出修辭上有半點特異之處，單看譯文，含義也清楚可解，但克勞底阿斯與哈姆雷特在劇中首次對話時暗中舌戰，這幾個譯本都表現不出。梁實秋也沒有譯出雙關語，只加上詳細的註腳，並附帶說明他的翻譯態度：

王 ——現在，我的姪子哈姆雷特，也是我的兒子，——

哈 比姪子是親些，可是還算不得兒子〔6〕。

王 怎麼，你臉上還是罩着一層愁雲？

哈 不是的，陛下；我受的陽光太多了〔7〕。（26—27）

〔6〕哈姆雷特的第一句話就是旁白，並且就包涵一個雙關語，是可注意的。此語顯然是接上文而言，意謂不僅是族姪（因彼已為繼父）然終非同一血統，故云。Malone, Steevens諸氏所解，俱不恰。

〔7〕約翰孫引證俗語：「出天堂，晒太陽」（Out of heaven's blessing into the warm sun）云，謂由良好境遇踏入較劣之環境，哈姆雷特此處所謂「受陽光太多」或即指此。sun與son音相似，或亦有雙關意，譯文但求通順，其內蘊之意義須於言外求之，因原文即晦澀難解也。

梁氏譯文中用「姪子」、「兒子」分別譯“cousin”與“son”，多少也算是文字上表現了特別的效果，但原文其他複雜的雙關語，則付闕如；就註解裏所表明之態度來說：「譯文但求通順」當然是重要的目標，尤其是作為上演的腳本，若佶屈聱牙觀眾就難以理解，此處原文確是晦澀難解，梁實秋註解說明對讀者和研究者很有幫助，但綜觀全劇，由本分節列出各例子可見出，梁氏放棄了大部分的雙關語，對於欣賞本劇確是一大損失，把莎氏語言之美妙處理沒不少；梁氏在上引的注釋〔7〕中說：「Malone, Steevens 諸氏所解，俱不恰。」既未引出劇文，也未提及上述二家之說，只舉出兩個名字，令讀者不明所指也無從追尋，梁實秋沒有說明是根據那一家的說法，有什麼證據，以「俱不恰」三字一筆抹煞，不免武斷。邵挺在此段劇文之後，也加上註釋詳細說明譯者的看法：

- 王 今吾姪黑蒙勒。吾子——（十分親密。自作多情。）  
黑蒙勒 親則有餘。（謂以姪相稱。今吾母嫁汝。吾爲半子。  
（西俗如此）則比姪更親一層。）仁則不足。（若呼  
爲子。則父子相愛之仁。實屬未有。黑憾其母新寡即  
醮。因並憾其叔。）
- 王 胡爲濁雲尙翳障汝。  
黑蒙勒 否。我主。某光明如太陽。（黑極富於哲理思想。思  
慮極靈敏。言多深思奇妙而妥貼。此即其一端。案英  
文太陽與子同音。意本雙關。茲僅能譯其一。不能譯  
其二。讀者諒之。）（10）

邵氏譯文沒有逐一譯出雙關語，只用「吾姪」、「吾子」分別譯“my cousin”、“my son”，正如梁本譯此句的效果一樣，雙關的作用不很明顯，觀眾未必注意得到<sup>126</sup>，但下文哈姆雷特的答話譯成：「親則有餘，仁則不足」則是明顯的對偶句式，「親」與「仁」相對，「有餘」與「不足」反義對襯，字面含義正好貼切“kin”與“kind”、“more”和“less”的對立，可稱得其神髓，却不着斧鑿痕跡，而且容易理解，細嚼之下實內蘊深義。「若呼爲子……。」等解釋，雖然只取一家說法，也扼要易明。“too much in the ‘son’”一語的雙關義，邵挺並未譯出，祇選了其中一義，再在註釋註明「意本雙關」，承認只取其一；邵挺能把上句翻得這麼精采，這處未能再接再勵，有點可惜。卞之琳在翻譯這段對白時，也像他處理其他雙關語的一貫作風，盡可能不遺漏半個雙關字：

- 王 得，哈姆雷特，我的侄兒，我的兒——  
哈 親上加親，越親越不相親！  
王 你怎麼還讓愁雲慘霧罩着你？  
哈 陛下，太陽大，受不了這個熱勁「兒」。〔67〕

〔67〕原文行尾「太陽」（「日」）與前三行「我的兒」的「兒」字諧音。譯文「熱勁兒」的「兒」字故意重讀，而且「熱」意也與前兩行的「親」意相呼應。哈姆雷特一個人穿了黑衣服，與全廷人物富麗堂皇的衣飾，成強烈對



#### 4 語言運用的問題

照，因此「太陽」也指滿廷光輝。一說原文「晒太陽」還有被逐出戶、享受不到合法權利的寓意。（14）

從音韻方面說，卞氏用雙音詞「侄兒」譯“cousin”（雙音），用單音詞「兒」譯“son”和“sun”（均單音）可謂無懈可擊，演員只要把末行的「兒」字（原文加了括號）唸得重一點，大致上已模仿了原文三詞的諧音雙關作用，唯一可慮的是觀眾不習慣這種字義搬弄，不知所云；邵本「親則有餘。仁則不足」一語，情形却不一樣，由於對偶的句式，以及「親」字與「仁」發音近似，且在句中位置相當<sup>127</sup>，觀眾有足夠的指引，注意詞義的雙關。卞本譯65行的字義搬弄則十分明顯：「親上加親，越親越不相親！」也符合“kin”與“kind”、“more”與“less”等詞的對襯作用；此外用「熱勁『兒』」等譯“too much in the sun”，也不背原文的含義。在註釋裏卞氏分析原文修辭和語意上的複雜結構，也詳盡可靠。（有關各譯本運用註釋的討論，見下文第5章各節。）

伊利沙伯時代流行的雙關語還有另一種形式，就是在同一段話，重複一些同根源、但形式或詞頭、詞尾稍有不同的詞（“polyptoton”）<sup>128</sup>，這也是不容易在別種語言保存的語言特色，例如以下普婁尼阿斯的語言賣弄：

Mad let us grant him then, and now *remains*

That we find out the *cause* of this *effect*,

Or rather say, the *cause* of this *defect*,

For this *effect defective* comes by *cause* :

*Thus it remains*, and the *remainder thus*. (2.2.101-5)

這段話中除了末行“thus”與“remains”迴文的效果，以及“remainder”由“remains”加詞尾而成<sup>129</sup>，“defective”由“defect”一詞加詞尾而成，這種賣弄的特色，田與朱本均看不出來，例如朱本：「現在我們就應該求出這一個結果的原因，或者不如說，這一種病態的原因，因為這個病態的結果不是無因而至的。這就是現在要做的一步工作。」（48）這樣便簡化了第105行，也無法表現出普婁尼阿斯那種極端嘮叨的說法。梁和曹本大約把幾個關鍵性的

詞照字面譯出來，但都沒有譯出末行“thus”一字重複的效果。這次卞之琳也十分注意到這段話語言賣弄的特色，不但製造平衡對稱的句式，還強調各行中重複語詞的作用：

下一步就是：

我們要找出這種結果的原因，

或者不如說這種惡果的原因，

因為結果成惡果總有緣故：

這是下一步，下一步就是這樣。（54—55）

譯文第二、三行結構相同，末行也像連珠體，在同根字方面，一律用兩字詞，在重組是換了開頭那個字（結果——惡果），這樣唸起來也相當酷似原文；可惜卞氏沒有一貫用「原因」譯“cause”（104行），又未譯出末行“thus”重複的效果。邵本把同根字分別譯成不同的單字：「今餘事則究此果之因。或寧言此病之因。蓋惟此因結茲病果。此即餘事。餘事如此。」（41），重複的作用十分充份，只是沒有表現出同根字的效果，末句的廻文也十分工整。由於文言用字較少，以上重複和對稱的結構越顯得突出；不過在舞台上唸出來，觀眾是否能夠及時聽得到、好好消化，那又是另外的問題了。

翻譯《哈姆雷特》最難處理的雙關語並非個別詞諧音或雙關用法，也不是反覆用一詞作多種不同解釋，而是同一段話，往往兼具兩個不同的層次，《莎士比亞的字義搬弄》討論有關《哈姆雷特》的例子，大部分是這種一段話同時指兩種不同事物的情形，以下選了一個較簡單的來分析：

POLONIUS. Do not believe his vows, for they are *brokers*  
Not of that *dye* which their *investments* show,  
But mere implorators of unholy *suits*,  
Breathing like sanctified and pious *bonds*.  
The better to beguile……（1.3.127-31）

這段話表現出普婁尼阿斯一貫贅長的語氣，也反映出他好尋根究底、偵察隱私、故作神秘、虛偽的性格<sup>130</sup>，話中同時影射多件不同的事：他把哈姆雷特示愛的誓言喻作“brokers”，這詞既可解作

#### 4 語言運用的問題

中間人、經紀、媒人、鴿母，也可解作故衣商人<sup>131</sup>；“dye”既指衣物所染的顏色，也指外表<sup>132</sup>；“investments”一般指投資，也指衣著、禮服（與“vestments”一字通用<sup>133</sup>）；引申指外表<sup>134</sup>，也指遊說、使人信服<sup>135</sup>；“suits”既指套裝衣服，也指請求、要求<sup>136</sup>；而“bonds”一詞大部分版本作“bawds”，與前文“brokers”呼應，同指賣淫一事<sup>137</sup>，但也可作“bonds”，解作情人的盟誓<sup>138</sup>，或指法律的合約<sup>139</sup>，甚至可能影射“bands”一字，即教士禮服上的長帶，因為這二詞古代拼法相通<sup>140</sup>。由此可見，整段話其實是個延續的相關語，可說是一直在四個不同的層次上同時進行（詳見下文表11）：衣服的比喻、賣淫的比喻、商業的比喻，而表面上普婁尼阿斯指的是哈姆雷特的愛情，其中也比喻（「媒人」），這種修辭式是雙關語裏一種很難翻譯的方式，要在漢語找相當的語彙是不可能的，所以譯本只能就句中的主要含義譯出，斟酌情形盡可能也譯出其他附帶含義與引申的說法，以下列出六種譯本來比較：

- （田）你莫信他的盟誓，因為盟誓是最善誘感人的掮客，看他衣服上的色彩鬚鬣很光艷動人，其實是勸人為惡的，就像那誘良為娼的龜婆一樣，口裏何嘗不說的堂皇冠冕呢。（25）
- （邵）誓言雖摯詐偽多。潤色作鉤引。斷知非本真。（22）
- （梁）別信他的盟誓；盟誓像是龜鴿，看上去也是衣冠楚楚、實在是引人作惡，仁義道德的談吐，只是為誘惑的便利而已。（39）
- （朱）不要相信他的盟誓，因為它們都是誘人墮落的鳩媒，用莊嚴神聖的辭令，掩飾淫邪險惡的居心。（27）
- （曹）不要相信他起的誓言；因為他們全是掮客，完全不是他們衣服上所染的那種顏色。他們祇是一些懷有不干淨念頭的嘮叨不停的人，說的話來像是滿口都是敬神言語的妓女似的，祇是為更能夠騙人。（28）
- （卞）別相信他的盟誓：那是牽線人，

漢譯《哈姆雷特》研究

身上穿的衣裳是潔白、干淨，  
心裏轉的念頭是卑鄙，齷齪，  
就像龜婆冒充聖徒，假正經，  
爲了便於騙人。（28）

以梁本爲例，原文不少細節如“dye”，“implorations”等都沒有譯出來，全段譯文只有單層面的比喻：哈姆雷特的盟誓——龜鴿，其他田、曹、卞本都是大同小異，無法保存雙關義。以下列出這段話裏幾個主要的雙關詞，比較各譯本的譯法：

表11：1.3.127-31一段劇文多層含義處理方法比較

含義 原文	1. 衣服	2. 愛情	3. 賈淫	4. 商業
brokers	故衣商人	媒人	鴿母（田、朱、梁、卞）	經紀、掮客（田、曹）
dye	衣物顏色（田、曹、卞）	外表		
investments	衣著、禮服（梁、卞）	外表（田）	說服（田）	投資
suits	套裝衣服	請求		
bonds	教士禮服的長帶	盟誓（梁、田）	淫褻語	法律合約

從表中可見：除了邵和朱本刪去了這些詞的大部分含義之外，各譯本都先後涉及不同層面的含義，但既未貫徹始終地停留在任何一個意義層面上，又沒有做到一詞多義的效果。譬如說，田與曹本都提到「掮客」，接着却未曾把“investment”譯成商業投資來配合這個意象，卞本提到「穿的衣裳是潔白、乾淨」，也未接着把“suits”譯做衣服。還有值得注意的是：大部分譯者只按原文大意重寫，

#### 4 語言運用的問題

略去了原文個別的含義，例如“suits”一字的兩種含義，六個譯本裏竟完全找不到；表11列出田本譯出了“broker”和“investments”的兩重意義，並不是因為譯文裏有某個詞相關，而是因為重複的說法。總而言之，各譯本在這同一段話裏意象夾雜不明確（例如梁本：衣服、愛情、賣淫各一次！），分散了觀眾的注意力。邵和朱本固然一目了然，扼要平實，但却歪曲了莎氏要刻劃普婁尼阿斯的語調。

正如《莎士比亞的字義搬弄》指出：《哈姆雷特》滿是這類整段話裏搬弄文義的例子<sup>141</sup>，大致上各譯本都未能顧及這種語言效果，就像以上的例子一樣；這對於表現莎氏語言的多樣化與深度，都大大打了折扣。

在各種語言運用的特色之中，字義搬弄是最突出的技巧之一，莎劇的譯者可能由於參考的資料不足，察覺不到原文某些諺語習用語，而意象在劇中的重要性與作用也是三十年代以後才受到一般批評者注意，遠在中國的譯者，可能都未認識到意象的問題，因此正如前文所說：有些譯本忽略這些語言效果，確屬情有可原，但字義搬弄的作用，有不少是明顯不過的，無需參考資料的幫助也看得出來，例如5.1.119-24行之間“lie”一詞出現六次，義含雙關，2.2.101-5行普婁尼阿斯反覆搬弄“defect”，“effect”等詞，如果譯本中找不到相當的效果，就不會是參考資料不足的問題，而是譯者力有不逮，或者由於某種原因放棄了這種語言效果。

從以上所舉的例子可以看到，有三位譯者很少譯出字義搬弄的效果（田、朱、曹），其中朱生豪碰到這些部分往往刪略，而田與曹本照字面譯出其中一層含義，往往變成無意義的連篇廢話（例如墳墓景“lie”一段），這兩種方法都不足取。梁實秋譯出了小部分雙關語，沒有譯出的又用註釋指出，也算盡了責任。邵挺也譯出了很不少，但是文言着重簡約，譯文又經過相當的改動，所得到的效果未必和原文相似；卞之琳一絲不苟，用了多種不同的手法來模擬原文的效果，有時甚至不惜略為改變全句含義，或加入一小段解釋，讀來自然，又能夠表現出原文的妙處。他在「譯本說明」表明的

宗旨：「譯文中，逢原文用雙關語處，寧可增刪或改換一些字眼，就原來的主要意義，盡量達出原有的妙處」，可說完全做到了。

一般人討論翻譯，多認為譯雙關語是可遇而不可求的事，勉強反而不美；但《哈姆雷特》的中譯說明了這個事實：譯者只要有才氣、肯用功研究、肯花心思去推敲，語言運用能力水平高，不會把雙關語視為畏途；卞之琳着意處理每一處字義搬弄，結果都沒有使人失望。當然有某些類別的字義搬弄是特別難譯的，例如前述1.3.127-31行那一段話至少包含着四層意象，要妥善譯好其中一層也不容易，保存字義搬弄的效果更是奢望了。

莎劇的另一種主要修辭特色，是大量利用邏輯推理的論證形式與過程，加強戲劇中衝突的效果。伊利沙伯時代辯說的風氣很盛，一般人不但熟識個中規矩，且對戲劇中有關辯說的劇文很注意，欣賞得津津有味。從莎氏的作品可看出他對這方面認識很透澈，不論在莊嚴或詼諧的場合，都能夠運用自如，令劇文生色不少，《哈姆雷特》更特別依賴這方面的效果，配合角色性格與劇情，把邏輯、詩與修辭技巧溶成一體，寫成感人的作品<sup>142</sup>。

邏輯論證的形式和內容都不難譯成另一種文字，一來這比較抽象，接近客觀的科學化公式，很容易打破語言的界限，二來自從嚴復在百多年前介紹名學理論到中國後<sup>143</sup>，對於知識分子來說這不再是陌生的科目，三來聽者無需熟諳辯證規矩，也可以了解內容的大概，揣測它的對確性。翻譯莎劇時遇上這些有關論證的劇文，最大的困難在於中國觀眾未必習慣把這些語言和思想上的「比武」，視為戲劇裏最富娛樂性的因素之一，未必聽得出其中論證技巧的精采處或錯誤推理的荒謬處，譯成中文後往往變成了長篇沉悶的廢話，大大削減了戲劇性和吸引力。因此下文並不詳述伊利沙伯時代盛行的論證形式，也不着重比較譯本的異同，只略舉幾個例，說明寰球劇院的觀眾和中國觀眾在了解和感受方面可能出現的差異。且舉一個簡單的例：哈姆雷特指示普婁尼阿斯要用優禮招呼戲子，並提出理由說：

#### 4 語言運用的問題

Good my lord, will you see the players well bestowed; do you hear, let them be well used, *for they are the abstracts and brief chronicles of the time*; ( 2.2.526-28 )

今日聽來，這段話平平無奇，但對於熟悉邏輯的伊利沙伯時代的觀眾來說，這段話是依照一種重要的論證方式寫成，通常要證明一句話為對確（“valid”），最常用的論證為三段式論證（“syllogistic argument”）<sup>144</sup>，而一般日常論證，又往往把三段裏較明顯的命題（“proposition”）省略，只提其中兩段，稱為不全式（“enthymeme”）<sup>145</sup>，以上哈姆雷特所用的就是不全論式的一種，把結論先說出，接着提出理由來支持，稱為原因論式（“aetiologia”）<sup>146</sup>。對於寰球劇院的「知音」來說，是值得欣賞的論證技巧，可以想像他們會點首稱善；但對於今日不習慣在劇院裏以此為樂的觀眾，聽了這樣的一段劇文，「要好好的款待他們，因為他們正是當代的簡史，社會的提要；」（梁，84）不易看出有何特別之處，而劇中多次長篇的討論，包括角色與角色之間的爭辯，以及角色本身的內心衝突，不免變成索然無味的負擔。再如哈姆雷特由首次遇鬼魂之前開始，腦海裏一直盤旋着一個問題，見於他向鬼的質問：

Be thou *a spirit of health, or goblin damned*,  
Bring with thee airs from heaven, or blasts from hell,  
Be thy intents wicked, or charitable, ( 1.4.40-42 )

[譯文見頁113]

這是典型的選言三段論證式（“disjunctive syllogism”），即是在命題裏提出兩種可能，經過論證過程，證實其中何者對確，何者為假<sup>147</sup>，從那時開始，直至戲中戲完後，哈姆雷特一直在心中盤算，又跟何瑞修討論這問題；另一方面，第三幕第三景克勞底阿斯祈禱時冗長地推論自己的懺悔是否有效（3.3.36-72）<sup>148</sup>，也是採用這種論證式<sup>149</sup>，這兩點都是劇情最重要的關鍵，莎氏費了不少筆墨形容這些論證的過程，今日的觀眾（不單是中國觀眾）若由於傳統不同而分享不到這種樂趣，是欣賞時的一大損失。

莎劇中另一類透過邏輯論證達到的娛樂效果，則較不受時空與文化的阻隔所限制，這類就是假論證，即是劇中人有意或無意作出不對確的論證，強詞奪理，收到惹笑或其他效果。這類論證式表現出的荒謬處通常在翻譯時不難保存，只要譯文清楚地表現出論證不對確的理由（命題內容虛假，或是論證過程不合規矩）<sup>150</sup>，譯本觀眾大致不難察覺到其中的謬誤。例如哈姆雷特與小丑在墓地中的對話：

HAMLET. What *man* does thou dig it for?

1 CLOWN. For no *man*, sir.

HAMLET. What *woman* then?

1 CLOWN. For none neither.

HAMLET. Who is to be buried in't?

1 CLOWN. One that was a *woman*, sir, but rest her soul  
she's dead. (5.1.126-32)

哈姆雷特很快就看出小丑所犯的邏輯上的錯誤：本來哈姆雷特在126行的問題中“man”一詞泛指男人和女人，小丑却硬把這詞解作狹義的「男人」，所以答：“For no man”，這是混淆有限與絕對的謬誤論證式（“secundum quid”）<sup>151</sup>，後來小丑更捉字虱，說要下葬的不是女人，因為人死了就不再算是人，哈姆雷特完全了解小丑語言的矇混，因此說：“How *absolute* the knave is! we must speak by the card or *equivocation* will undo us.” (5.1.133-34) 其中“absolute”與“equivocation”二詞也是邏輯術語，前者指出小丑謬誤的所在（以絕對當有限）<sup>152</sup>。這種語言的矇混效果，與我國古代名家所論「白馬非馬」之類的詭辯有異曲同工之妙，關鍵在於突出某個詞廣義與狹義的矛盾，翻譯時能否傳達其中趣味，主要在於譯入語能否找到相當的詞，同樣以其廣義與狹義的矛盾做搬弄；這個例子裏，譯者都做不到這一點，這是因為“man”一詞有廣義（泛指所有人）與狹義（指男人）的分別，而漢語中這種情形並不存在，這是兩種語言間脈絡意義（“contextual meaning”）上有歧異<sup>153</sup>：



#### 4 語言運用的問題

圖5：5.1.126-32一段劇文 man 與 woman 二詞含義分析

英語			漢語	
男性	女性		男性	女性
Man		總稱	人	
	Woman	分稱	男人	女人

這個事實譯者不能改變，也想不出辦法突破，束手無策，只好直譯：

哈 你倒是為哪個人挖的？

鄉甲 不為那個人。

哈 那麼那個女人？

鄉甲 也不為哪個女人。

哈 倒是要把誰埋進去呢？

鄉甲 要埋的乃是以前的一個女人，先生：（梁，178-80）

田漢和曹未風處理的辦法完全相同，把“man”一詞全譯成廣義，由於觀眾不知道這段話裏「人」與「女人」二詞在原文意義矛盾，（“man”一詞哈姆雷特廣義用，小丑作狹義解）鄉甲的答話「不為了那個人」顯得不合理，他犯的邏輯謬誤看不出來，哈姆雷特接着的問題改提到女人，也不免牽強，下文的一段胡扯，變成不合理、無意義又沈悶。朱先生把“man”一詞全譯為狹義：

漢 你給什麼人掘這墳墓？是個男人嗎？

甲 不是男人，先生。

漢 那麼是個女人？

甲 也不是女人。

漢 不是男人，也不是女人，那麼誰葬在這裏面？

甲 先生，她本來是一個女人，……她已經死了。（146）

在第一個問題中加入了「是個男人嗎」一語，顯得較為合理，後來

再問是不是女人，最後由甲說出「她本來是一個女人」，把全段話的趣味集中在“was a woman”一語上，未譯出小丑的謬誤，但這處理方法已較梁、田、曹三本勝一籌。卡之琳翻譯這一段特別用心：

哈 你是給什麼人掘的這個墳？

甲 不是給男女不分的什麼人的，先生。

哈 那麼給哪一個男人或者哪一個女人呢？

甲 不是給哪一個男人，也不是給哪一個女人。

哈 那麼裏邊究竟要埋誰呢？

甲 要埋的本來是一個女人，先生；……她已經死了。（159）

這樣把這段胡扯的對話分成三個步驟，哈姆雷特的第一個問題把「人」作為總稱，小丑答話中暗示哈姆雷特不該如此籠統的問，然後哈姆雷特再把男女分稱，小丑狡辯說二者都不是，到了最後的問題，小丑才解釋何以既不是男人也不是女人，而是「本來是個女人」；這種改動之後未譯出原文的邏輯謬誤處，整段話也顯得合理，頗有狡辯瞎扯的意味，在這極難處理的情形下，卡之琳的辦法十分精密高明，令背景完全不同的觀眾也能稍為領略到原文的趣味。（假論證也往往涉及雙關語，例如前文討論過“lie”那一段。）

在《哈姆雷特》中莎氏還利用了當時許多不同的辯論形式，往往提出一件事正反兩面不厭其煩地反覆論述，以加強劇中衝突矛盾的效果，從文義的層次上說，這些都不難譯出，但正如前文說過，困難主要在於今日的觀眾未必聽得出這些辯論技巧的精采處，例如哈姆雷特多次自語，都是採用自我疑惑推敲的辯論式（“*aporia*”）<sup>154</sup>，哈姆雷特在比劍前自辯并求賴爾蒂斯諒解，把責任推在自己的瘋狂之上（5.2.223-42），正是洗刷過失的辯論式（“*pareuresis*”）<sup>155</sup>，哈姆雷特在寢室景勸母遷善時，頻以許諾、恐嚇、命令夾雜於論點之中，令母后信服聽從（3.4.149-52，見前文頁86），就是採用勸勉辯論式（“*protrope*”）<sup>156</sup>。以上種種辯論方式，都是伊利沙伯時代舞台上司空見慣的，而莎氏在哈姆雷特裏運用得特別精采，成為劇中重要的語言成份<sup>157</sup>，但對於譯本的觀眾，

#### 4 語言運用的問題

恐怕不只要大打折扣，還可能由於行文冗長而產生反效果。

除了各種語法結構的特色、辯論的方式外，伊利沙伯時代的修辭學還有兩種重要的修辭式，二者都是以引起聽者共鳴為主要目標，其一訴諸情緒或引人悲憐（“pathos”），其一利用聽者對講者人格的信賴（“ethos”）<sup>158</sup>，以下依次討論。

喚起觀眾共鳴是古今中外的劇作家共有的目標，強調情節裏感人的部分，突出劇文中情緒激昂的言辭以喚起共鳴，也是古今中外的戲劇共通之處，況且不論文化背景差異怎樣大，人類的經驗與感受總有許多共通的地方，因此除了語言的隔閡可能有多少影響外，翻譯這類修辭式大致沒有特別大的困難，譬如賴爾蒂斯獲知父親橫死，再目覩妹妹變瘋時，不禁呼天搶地，質問蒼天：

O rose of May,  
Dear maid, kind sister, sweet Ophelia!  
O heavens, is't possible a young maid's wits  
Should be as mortal as an old man's life? (4.5.157-60)

以上賴爾蒂斯的前一句話（157-58行）是個慨歎（“ecphonesia”）<sup>159</sup>，後一句（159-60）則是個虛問式（“erotema”，又稱“interrogatio”或“rhetorical question”）<sup>160</sup>，他提出來并非要尋找答案，而是發抒激憤悲慟的心情，并表示很贊同這說法<sup>161</sup>。照劇情看，這種感受很合理自然，觀眾絕不難理解，所以各譯本多能保存效果：

五月的玫瑰啊，  
可愛的姑娘啊，好妹妹，好我菲麗雅！  
天啊！難道一個少女的理性  
也就像老人的生命一樣的脆弱嗎？（卡，140）

其他各譯本也都像卡之琳一樣，採用接近字字對譯的方式，根本無需改動句式或表達方式，可見這些普通的訴諸情緒，引人悲憐的修辭式翻譯起來問題不大。

伊利沙伯時代的英國是個宗教意味很重的社會，一般人常把宗教有關的語句掛在口邊，這種情形在《哈姆雷特》裏充分反映出來，劇中人每當感歎、詛咒、謾罵、呼號時，都隨時說出與宗教有關的語句，這令到翻譯訴諸情緒的修辭式時產生困難，因為漢語雖然也不乏呼天搶地、提及諸天神祇的語句（如「天啊！」、「我的天」、「菩薩！」、「老天爺」等）<sup>162</sup>，但總不及《哈姆雷特》裏表現的多采多采，而且劇中的這種呼號多有根據，若採用換例法，就算找到語調相當的辭句，往往失去原本有的含義，例如哈姆雷特初次與鬼魂會面之後對何瑞修等人說：

HAMLET. I am sorry they offend you, heartily,  
Yes, faith, heartily.

HORATIO. There's no offence, my lord.

HAMLET. Yes, *by Saint Patrick*, but there is, Horatio  
And much offence too— (1.5.134-37)

哈姆雷特在誓言裏提到“St Patrick”，令各註譯家多方揣測其中涵義，有謂這證明鬼由煉獄來，有些註釋家指出“St Patrick”為錯誤與混亂之主保聖人，又或謂與哈姆雷特亡父被傳給蛇咬死有關<sup>163</sup>，但譯本讀者若不明瞭這種背景，譯者不可能在劇中表現出這種含義；只音譯做「巴特利克上人鑒臨」（田，35），「聖帕特力克在上」（曹，39），全變成了沒有意義的字，但除了換例之外，也沒有其他辦法可以選擇。

哈姆雷特在獨白中自責時的詛咒，也同樣不易翻譯：

Who calls me villain, breaks my pate across,  
.....  
.....who does me this?  
Ha, 'swoonds, I should take it: (2.2.575-79)

末句開頭的一個詞：“'swoonds”本是“by God's wounds”的簡稱，原是一個很重的誓願<sup>164</sup>，但由於沿用日久，大概已成了一般

#### 4 語言運用的問題

用作加強語調的詞<sup>165</sup>。遇上這種口頭語，譯者只好換上一個在譯入語裏相當的詞：

- (田) 傷心呀，我只好受着吧； (68)  
(邵) 嗒。天乎。……予悉願受之。 (62)  
(梁) 嗒！天哪，我都得承受； (86)  
(朱) 嚇！我應該忍受這樣的侮辱， (70)  
(曹) 哈！  
          老天爺，我都只好順受： (71)  
(卞) 嗨？  
          活該，我活該忍受！ (75)

就語言的效果來說，這大致與原文相去不遠，較明顯的分別在《哈姆雷特》中誓願的口頭語多姿多采，大概觀眾很感親切，相形之下各譯本都千篇一律地以「天哪」之類代替，或像田譯以上一例，加入了上下文的意思。爲了令譯文較貼切傳神，譯者常常用外來的說法，例如寢室一景，母后與哈姆雷特的對話：

QUEEN. Have you forgot me?

HAMLET. No, *by the rood* not so, (3.4.14)

哈姆雷特用“the rood”發誓，這是古代十字架和基督像的稱呼<sup>166</sup>；各譯本大多直譯：「不，憑着十字架起誓」（朱，102），只有卞本漏去意像。但碰上了比較少見，譯本觀眾不熟悉的詛咒語，譯者非用想像力改譯不可，例如哈姆雷特把劍刺進布幕殺普婁尼阿斯時的說話：“How now! a rat? dead, *for a ducat*, dead.” (3.4.23)  
“ducat”是金圓，幣值未有定論<sup>167</sup>，哈姆雷特這樣說指所殺的生命不過值一普通金圓，又用“ducat”配合全段的頭韻效果<sup>168</sup>，這句話是劇情發展至一個高潮時說的，雖然觀眾注意力很可能被哈姆雷特在台上的動作所轉移，這句詛咒語在這時說出，也會留下印象，所以翻譯時也不容忽略，有些譯者直接譯出字面含義，不免生硬費解：「我叫你死，不值半個德卡的東西！」（田，101）「其死值一

迭客。(錢名。)死已。」(邵, 91)音譯不是理想的辦法,因為觀眾不易聽得清楚,若要再三思索求解,反會誤了劇情,其他四家各用不同的方法解決:

(梁)要你死,賭一圓錢,準要你死!(126)

(朱)要錢不要命嗎?我來結果你。(103)

(曹)送掉你的狗命,一錢不值的,該死的!(103)

(卞)我保你,死!(111)

其中以朱與曹本唸出來最自然,曹譯「一錢不值的」最接近各註本的解釋,朱譯改換了文義,與上下文不配合,聽來較似是哈姆雷特的瘋話,卞本完全不提“ducat”這回事,以上四種譯法各有千秋,大致都譯出了一點意思,比音譯“ducat”勝一籌。

至於另一種修辭式:利用聽者對講者人格的信賴來引起聽者共鳴,在《哈姆雷特》裏也多次出現。要翻譯這類修辭式,困難主要不在於模仿原文的語言技巧,而在於怎樣確保譯本的觀眾的印象正確(就是說和莎氏當時的觀眾一樣),這涉及倫理價值觀念和戲劇表現技巧兩方面。譬如照伊利沙伯時代的戲劇傳統,凡劇中人旁白,向觀眾說話,一定是可靠的;中國觀眾未必知道這一點,或者不習慣這種違反寫實的表達方式;在哈姆雷特獨白和旁白時,沒有像莎氏的觀眾那樣覺得他誠懇親切;又如前文提到,中國觀眾可能深感主角責備母親的態度過分,因而不同情他(見3·2·1分節),因此不盡相信他說的話和表露的誠意,直接影響到這種引起共鳴的修辭效果,這倒不是個別詞句翻譯的問題了。

本分節一直依照莎氏時代的修辭學觀點,分析《哈姆雷特》全劇的修辭特色,討論翻譯所涉及的問題,比較各譯本處理的效果。由以上的討論可以看出:凡是原文利用當時語言未定型的特色,改動字式或句式、達到奇特效果的種種修辭式(例如省略音節、自鑄新詞),譯者幾乎無能為力,表現不出這些修辭式在原文起的作用,因為這關連到語言創作、語言傳統和背景種種問題,而且除非有

#### 4 語言運用的問題

可靠的資料參考，譯者不容易察覺。不過凡是涉及語言內容和語調的修辭式（如浮言、贅言、答非所問），譯文大多能夠保存效果，因為這些修辭特色絕少是某種語言獨有的，只要按譯入語的習慣翻譯，無須大事改動。凡是涉及重複語言裏某些成分（句式、個別詞、音韻）的修辭式，例如排比、疊詞、頂真、連珠等，中國文學早有類似的傳統，而且中國人自古重視行文形式工整，譯者碰到的困難較小。有時譯文比原文更工整（例如四字成章、對偶等），效果却不一定和原文一樣，已如前述。大致上說，翻譯重複的修辭法，梁和卡本最成功。劇中引用或影射習語、諺語的地方，效果本不易確定，在另一個時代更難再表達出來。但如果譯者參照有關資料，也多少可以在譯文表現出修辭的特異處，這點各譯者成敗不一。雙關語和字義搬弄是不可忽略的修辭成份，有些譯者（朱、曹）沒有理會，有些（卡、邵、梁）却毫不苟且，一一譯出來，成績可觀。可是有一類字義搬弄難倒了所有譯者，就是一段話裏同時包括幾套意象，結果譯者都只好選擇一兩套譯出來。邏輯辯論的形式本來不難譯，問題只在於中西觀眾看戲的傳統和欣賞的東西不同，因此即使文義貼切，反應很可能有出入。至於詛咒語、許誓等形式，譯者若照字面譯出，觀眾恐怕不知所謂；若採用換例法譯成中國式說法，可能與全劇的背景和氣氛不配合，各譯者都權衡利害從中選擇，但常常仍克服不了其中的困難。

由此可見，在翻譯的過程中，要重視原著的行文風格絕不容易，《哈姆雷特》裏無數本來很突出而有創意的效果，由於文化的隔膜、語言習慣的差異、譯者的了解力和創作能力不足，譯成中文後大打折扣。每個詩人都自有一套運用語言的獨特本領，要模擬莎氏的語言效果肯定是十分艱巨的；但既然語言是文學創作的工具，模擬語言效果正是譯者學養功力的試金石，一個譯本的優劣最容易從這方面判別出來。

註 釋

- 1 Brian Vickers, "Shakespeare's Use of Rhetoric" (下稱「莎士比亞的修辭學運用」), 載《莎士比亞研究參考資料新篇》, 頁86。
- 2 見第4章註9。
- 3 「莎士比亞的修辭學運用」, 頁83—84。
- 4 詳見「莎士比亞與英語」及「莎士比亞的修辭學運用」。《莎士比亞的語言》指出: 伊利沙伯時代的語言特別着重活潑有力, 邏輯和規條都較次要。
- 5 M. M. Mahood, *Shakespeare's Wordplay* (London: Methuen, 1965) (下稱《莎士比亞的字義搬弄》), 頁18—19。
- 6 主要參考陳望道《修辭學發凡》(香港: 大光, 1961); 王力《古代漢語》(北京: 中華, 1964)中有關修辭的部分, 如「古漢語通論二十八」等; 張瓊一《修辭概要》(北京: 中國青年, 1954); 傅隸樸《中文修辭學》(星洲: 友聯, 1964); 徐芹庭《修辭學發微》(台北: 中華, 1971); 譚正璧《修辭新例》(上海: 長風, 1953); 楊樹達《漢語文言修辭學》(香港: 商務, 1960); 呂叔湘、朱德熙《語法修辭講話》(北京: 開明, 1952); 張嚴《修辭論說與方法》(台北: 商務, 1975); 羅君壽《文章筆法辨析》(香港: 上海, 1971)。
- 7 《莎士比亞語言運用的藝術》, 頁48。
- 8 同上, 頁293。
- 9 同上, 頁49。
- 10 同上, 頁239。
- 11 同上, 頁49。
- 12 「莎士比亞與英語」, 頁78—82。
- 13 威爾遜本, 「字彙」"Climature"條, 頁266; 其他註本很少提到這一點。
- 14 《莎士比亞語言運用的藝術》引《牛津英文字典》, 指出莎氏為運用此複合詞的第一人, 見頁51。
- 15 《莎士比亞語言運用的藝術》, 頁52和294。
- 16 同上, 頁52和294。
- 17 《莎士比亞的文法》即為一例。



#### 4 語言運用的問題

18 這種修辭式與我國傳統上「節短」、「節縮」等式有異曲同工之妙，陳望道界定後者為「音形上的方便手段」，見《修辭學發凡》，頁178—84。

19 同上，頁58和296。

20 洛特本，3.3.4行註，頁128；《莎士比亞的語言》，頁68—69。

21 但漢語傳統修辭方面也多「省略」的例子，效果也大同小異，見《修辭學發凡》，頁184—88。

22 《莎士比亞語言運用的藝術》，頁61和299。

23 《莎士比亞語言運用的藝術》，頁64和299。

24 同上，頁68和301—2。

25 同上，頁70和302—3。

26 參見卡本3.2.138行註，頁94。

27 《莎士比亞語言運用的藝術》，頁75和304。

28 威爾遜本，5.1.9行註，頁231。

29 洛特本，5.1.8行註，頁188。這些諷刺不單是搏觀眾一笑，還與全劇死亡的主題有關，所以翻譯時更不能忽略。

30 《莎士比亞語言運用的藝術》，頁65和300。

31 威爾遜本，5.1.12行註，頁232，又「字彙」“argal”條，頁262。

32 《莎士比亞語言運用的藝術》，頁67和301。

33 Eric Partridge, *Shakespeare's Bawdy: A Literary and Psychological Essay and Glossary* (London: Routledge K. Paul, 1961) (下稱《莎士比亞的淫褻語》)，頁3—6。淫褻語的範圍和界說，見E. A. M. Colman, *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare* (London: Longman, 1974) (下稱《莎士比亞在戲劇上淫褻語的運用》)，第1章。

34 《莎士比亞的淫褻語》，頁52—55。

35 威爾遜本，2.2.236行註，頁173，又「字彙」“Private”條，頁281；《莎士比亞的淫褻語》，“privates”條，頁172，“favours”條，頁111；參見《莎士比亞在戲劇上淫褻語的運用》，頁115。

36 戲中戲開始之前有一段對話(3.2.110—17)，也提到“lie in your lap”，“country matters”，“lie between maids”等淫褻語（參見威爾遜本，3.2.100和104行註，《莎士比亞的淫褻語》“lie”和“lie between a maid's leg”條，頁142—43）。田漢完全刪去了這

部分（110到119行，見頁83）；邵挺也刪去一半（頁74—75）；卡本照字面譯，比較含蓄（頁91—92）；其餘三本直言不諱，淋漓盡致。該段劇文裏“Nothing”一詞雙關（見《莎士比亞在戲劇上淫褻語的運用》，頁16），各譯者似乎沒有注意到，或者是束手無策。

37 《莎士比亞語言運用的藝術》，頁89。

38 同上，頁79。

39 同上，頁59和297；「莎士比亞的修辭學運用」，頁87。這大約相當於我國傳統上的「排比」法，見《修辭學發凡》，頁201—2；《修辭學發微》，頁124—25；《修辭新例》，頁174—75；《修辭論說與方法》，頁168—72。

40 在先秦文學中這種情形已極為普遍，作用在引人注意，增加文勢，見《修辭學發微》，頁124—25；《修辭學發凡》，頁201—2。現代漢語的例子見《修辭新例》，頁174—75。正因如此，在譯文中照樣保存原文句法結構，未必能收到同樣（令講者顯得造作而可笑）的效果，見下文討論。又上引這段話就內容分析，該屬「趨下」式的層遞修辭法，見《修辭新例》，頁178—79。

41 另有一種常見的句法上的重複，就是以相同的詞、片語或子句，置在一連串子句之末（epistrophe），（參見《莎士比亞語言運用的藝術》，頁80及305；「莎士比亞的修辭學運用」，頁87。）前文（頁218）討論過何瑞修的一段話（1.1.128—39）就運用了這種修辭式，艾博特稱這句式為“interjectional line”（見《莎士比亞的文法》第512段，頁424）。這種修辭式類似我國傳統上所謂「複沓法」的「間隔句複沓式」，（參見《修辭論說與方法》，頁160—61。）正如前文（頁224）指出：這種純以重複句式製造出來的效果，各譯本都能保存，不致影響到劇文的語調，尤其是曹與卡本模仿原文詩體，可謂亦步亦趨，效果更為接近，卡本一貫地以「說」譯“Speak”，最能表現原來形式上的特點。

42 《莎士比亞語言運用的藝術》，頁79及305；「莎士比亞的修辭學運用」，頁87；《莎士比亞的語言》，頁168。

43 這段話對刻劃哈姆雷特的性格所產生的作用，詳見《哈姆雷特的敵人》，頁21。

44 「莎士比亞的修辭學運用」，頁87；M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms* (New York: Rinehart & Winston, 1961)

#### 4 語言運用的問題

(下稱《文藝用語詞彙》)，"Parison"條。

45 《文藝用語詞彙》，頁82。參見《修辭學發凡》，頁95及97；《修辭新例》；頁38—39。這種手法或稱「映襯法」，見《修辭學發微》，頁92—93；亦稱「反襯法」，見《修辭論說與方法》，頁188—89。近年也通稱「對比法」，見《修辭概要》，頁172—73。

46 《莎士比亞語言運用的藝術》，頁81，84，305；「莎士比亞的修辭學運用」頁88。

47 《修辭學發凡》，頁194—95；《修辭新例》，頁156；《修辭學發微》，頁227—28。

48 劇中另一處迴文的例子見3.4.174行："To punish *me with this*, and *this with me*"，以邵本譯文「以此罰予。亦以予罰此」（頁108）最能突出和模仿原文效果。各白話文譯本多補充了含義（「借他一死來罰我，借我手來罰他」，卞，118），但田本把174和175行一起譯成「藉他來懲罰我又藉我做他們的鞭子和執鞭的人來懲罰他」（頁108），不但失去迴文扼要的效果，還令觀眾不易聽懂。

49 洛特本，3.2.185，186行註，頁116。

50 福克斯指出這種修辭式在《哈姆雷特》中竟達247個，使《哈姆雷特》的宮廷式浮華語調較其他莎劇明顯，見R. A. Foakes, "Hamlet and the Court of Elsinore"（下稱「《哈姆雷特》與哀而新諾宮廷」）載《莎學研究年刊》第9期（1956），頁36和註5。這種重複的情形，在莎氏時代的戲劇中相當普遍，原因是當時英語尚未定型統一，爲了確使觀眾了解，劇文中往往同時並列拉丁文和法文字源的「英語」，加上本土原有的古代英語。

51 詳見《莎士比亞緒言哈姆雷特篇》，頁169—70。

52 威爾遜本，「字彙」，"diet"條，頁268。

53 陶頓本，1.1.99行註，頁9。

54 《莎士比亞語言運用的藝術》，頁84，85，306。

55 "You"和"thou"的分別頗複雜，在不同環境下有不同含義，詳見《莎士比亞的文法》第231至235條，頁153—59；《莎士比亞字彙》"Thou"條；《莎士比亞的語言》，頁73—75。

56 《莎士比亞的語法》，235條，頁158；威爾遜本，1.2.44—49行註，頁149；洛特本，1.2.45行註，頁12。

57 Randolph Quirk, "Shakespeare and the English Language"

一文詳細論及這一點，並舉不少莎劇中各式例子解釋，載於《莎士比亞研究參考資料新篇》，頁70—73。

58 詳見《莎士比亞緒言哈姆雷特篇》，頁170—71。

59 《莎士比亞語言運用的藝術》，頁83，306；「莎士比亞的修辭學運用」，頁88。

60 《修辭學發凡》，頁212；《修辭新例》，頁183；《修辭學發微》，頁155—57；《修辭論說與方法》，頁173—76。

61 《修辭學發凡》，頁212。

62 《莎士比亞語言運用的藝術》，頁83；「莎士比亞的修辭學運用」，頁88。

63 《修辭學發凡》，頁203；《修辭學發微》，頁125—27；《修辭新例》，頁175—78。

64 《修辭新例》，頁176—77。

65 《莎士比亞語言運用的藝術》，頁305。叶頭韻在中古時代詩歌非常普遍，到了伊利沙伯時代成了裝飾，見《莎士比亞的語言》，頁167。

66 本書各注音字母全採「國際音標法」(International Phonetic Association symbols)。

67 《古代漢語》「古漢語通論」十六，頁146；《修辭學發微》，頁187—88；《修辭論說與方法》，頁123—24。

68 要直接模仿頭韻的效果不是易事，但用一點心思，往往大有可為，例如普婁尼阿斯的嘮叨語：

Inquire me first *what* Danskers are in Paris,  
And how, and *who*, *what* means, and *where* they keep,  
*What* company, at *what* expense, (2.1.7—9)

在英語中，who, what, where 等詞都是習慣上疑問的字彙，其中開頭 /hw/ (或 /w/) 的子音，令人聯想起上述疑問性的語氣。同時在詞性和含義方面，普婁尼阿斯這段話裏 what, who, how, where 等字都屬同一類，所以頭韻實在是加強了疑問的語氣。譯文若單是字譯，固然不難意達（例如田、梁、朱本），但未必能突出原文那種造作的語調，所以曹譯故意重複「甚麼」一詞五遍（頁43），卞譯竟達七遍（頁44），邵本更頻頻重複「何」字：「然先為我訪明巴黎之丹僑如何。何為。何人。何款。如何生活。如何儔侶。如何揮霍。周諮博訪。」（頁34

#### 4 語言運用的問題

)，確能產生相當效果。

69 《集註本》，4.5.80行註，頁330；威爾遜本，「字彙」“hugger-mugger”條，頁274。

70 《莎士比亞語言運用的藝術》，頁92。

71 同上，頁313。

72 同上，頁92及308。

73 同上，頁92。

74 參見第3.2.2分節註29。

75 《莎士比亞語言探究》，頁40—41。

76 《伊利沙伯時代悲劇的主題與習例》，頁88。

77 《莎士比亞語言運用的藝術》，頁98。

78 同上，頁99。

79 參見《修辭論說與方法》第8章第19節。

80 《修辭學發凡》，頁188；亦見《中文修辭學》，頁41—45；《修辭概要》，頁163—65；《修辭學發微》，頁222—24。

81 《莎士比亞語言運用的藝術》，頁99。

82 但批評家多指出奧菲里阿這有韻的說話絕不自然，很可能是普婁尼阿斯教唆她，預先安排過的，因此哈姆雷特起疑態度粗暴，所以這兩行腳韻頗重要，見「《哈姆雷特》與哀而新諾宮廷」，頁42。《莎士比亞的專業技巧》指出這是全個景中唯一的韻句，見頁22。

83 《莎士比亞語言運用的藝術》，頁99註4。福克斯引 M. P. Tilley, *A Dictionary of Proverbs in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* 的統計，《哈姆雷特》中提到諺語格言共達140次。

84 例如 “There’s a divinity that shapes our ends, Rough-hew them how we will—” (5.2.10-11)，田譯「可見謀事在人成事在天一」(155)。還有許多種「人爲的辯證法」在《哈姆雷特》出現，例如反義矛盾詞句 (“contradictories”) (5.2.145-46)、連同相反詞 (“synoeciosis”) (2.2.197-200, 3.4.178) 等等，都不容易處理，因為譯本觀眾不明白這些辯證方式的作用，譯者即使照樣模仿字彙和語法，也不能表現原文突出的修辭效果。

85 威爾遜本，「導言」，頁 xxxv。

86 同上，頁 xl。

87 《莎士比亞的字義搬弄》，頁112；Robert Weimann, "Shakespeare's Wordplay: Popular Origins and Theatrical Functions" (下稱「韋曼文」)，載《一九七一年溫哥華世界莎劇研討會報告書》，頁242。

88 韋曼文，頁242。

89 《莎士比亞的悲劇》，頁124。

90 R. A. Foakes, "Character and Speech in Hamlet" (下稱「《哈姆雷特》的角色與劇文」)，載 J. R. Brown 等編 *Hamlet, Stratford-upon-Avon studies 5* (London: E. Arndt, 1963)，頁151-52；參見《哈姆雷特的敵人》，頁23。

91 《莎士比亞的字義搬弄》，頁122。

92 《哈姆雷特的敵人》，頁25，該書作者（著名精神分析專家）萊德茲接着說：戲劇中的角色能像哈姆雷特那樣具有如此突出、或能夠如此令人神往景仰的語言風格者，簡直鳳毛麟角。

93 分見卡之琳譯本「譯本說明」，頁2；梁實秋譯本，頁53。關於梁氏對翻譯雙關語的看法，參見前文1.3.3分節和註8。

94 中國文學本具深厚的雙關語及字義搬弄傳統，在詩歌中尤其普遍，見《修辭學發微》，頁180-83；《修辭學發凡》，頁99-107；《中文修辭學》，頁148-53；《修辭新例》，頁48-52；《修辭論說與方法》，頁101-5。

95 韋曼文，頁231-35和237-38。

96 威爾遜本，「導言」，頁 xxxv-xxxix。字義搬弄的範圍不易界定，近代學者不斷發現新的例子，本書大概遵照英文 "wordplay" 一詞的意義。據估計《哈姆雷特》全劇有九十多處，見《莎士比亞的字義搬弄》和韋曼文。

97 《莎士比亞的字義搬弄》，頁122。

98 《莎士比亞語言運用的藝術》，頁165。

99 韋曼文，頁230-31。

100 例如《莎士比亞的字義搬弄》；「莎士比亞與英語」；《莎士比亞的語言》，頁172。

101 《莎士比亞語言運用的藝術》，頁165和341；「莎士比亞的英語」，頁165。

102 詳見《修辭新例》，頁51-52。

#### 4 語言運用的問題

- 103 洛特本，5.1.145，頁196；《莎士比亞字彙》“ground”條，頁98。
- 104 韋曼文，頁241。
- 105 《莎士比亞語言運用的藝術》，頁165和341；「莎士比亞的英語」，頁165。
- 106 洛特本，5.1.111行註，頁194。
- 107 末行首字“running”有校讎學方面的問題，各對摺本都作“roaming”，歷來各版本學家意見不一，這動詞對全段中“tender”一詞的意象和字義搬弄情況大有影響，詳見《莎士比亞語言探究》，頁226-27。
- 108 洛特本，1.3.99行註，頁30。
- 109 陶頓本，1.3.107行註，頁34；赫布勒本，1.3.99行註，頁52。
- 110 《集註本》，1.3.106行註，頁71；赫布勒本，1.3.106行註，頁52。
- 111 洛特本，1.3.109行註，頁30；威爾遜本，「字彙」“tender”條，頁287；赫布勒本，1.3.106行註，頁52。
- 112 陶頓本，1.3.109行註，頁34；威爾遜本，1.3.109行註，頁156；赫布勒本，1.3.109行註，頁53。另有關這一段含義的討論，詳見《莎士比亞語言探究》，頁226-27。“Tender”一詞各種解法，詳見《莎士比亞字彙》，頁222。
- 113 卞之琳刻意求工去翻譯雙關詞的精神，也可以從5.1.29-37一段看到，那一段譯文裏，其他各家都放棄雙關語，朱本刪掉大部份，梁和曹本加註釋。
- 114 《莎士比亞語言運用的藝術》，頁166和340。相當於漢語傳統上的「諧音」式雙關修辭法，見《修辭新例》，頁48-50；《修辭學發凡》，頁101-4；《修辭學發微》，頁180-81。
- 115 《莎士比亞語言運用的藝術》，頁170。
- 116 《莎士比亞的語言》，頁173。
- 117 《集註本》1.2.65行註，頁33。
- 118 哈姆雷特第一句話就清楚說明了自己與王的新關係，對全劇題旨舉足輕重，且讓觀眾看出他似胡說實真話的特色，參見《哈姆雷特的敵人》，頁20-21。
- 119 詳見《哀而新諾的槍炮》，頁68。

- 120 洛特本，1.2.65行註，頁14；
- 121 威爾遜本，1.2.65行註，頁150。
- 122 洛特本，1.2.66行註，頁33。
- 123 《集註本》，1.2.67行「版本說明」，頁34。
- 124 同上，1.2.67行註，頁34—35；67行註，頁14；《哀而新諾的槍炮》指出用太陽來比喻皇上恩寵對莎氏的觀眾並不陌生，見頁68。
- 125 “Too much in the son”一語含有多重意義，《哈姆雷特的中心》一書列出六種，詳見頁321—22註9。這類字音相近的雙關語往往不容易查出來，也不能肯定當時是否有雙關效果；不但譯者感到困難，連莎學專家的意見也未必一致，參見《莎士比亞的語言》，頁173—74。
- 126 「姪」「子」二詞音近，如演員故意誇張突出二者，不難引起觀眾注意。
- 127 不過有批評家指出，莎士比亞故意要令主角說的第一句話語氣平平無奇，不論在音韻或音步方面都不引人注意，藉此與王的誇張堂皇說法映襯，突出主角這雙關語的效果；所以像卡之琳那樣千方百計使這句話受注意，可能不符合莎氏本意，參見《施萊格爾所譯莎劇研究》，頁42。
- 128 《莎士比亞語言運用的藝術》，頁83，306，339；「莎士比亞的的英語」，頁83—84。
- 129 洛特本，2.2.201行註，頁64。
- 130 《莎士比亞的字義搬弄》，頁119—20，有關此段劇文含義的討論，除下文特別註明外，概依照此書說法。
- 131 綜合下列各註家之說：《集註本》，1.3.121行註，頁74；陶頓本，1.3.127行註，頁35；洛特本，1.3.127行註，頁32；威爾遜本1.3.128行註，頁156；又「字彙」“broker”條，頁264。
- 132 《莎士比亞的字義搬弄》，頁119。
- 133 威爾遜本1.3.128行註，頁156，又「字彙」“investments”條，頁275。
- 134 洛特本，1.3.128行註，頁32。
- 135 《莎士比亞的字義搬弄》，頁119。
- 136 威爾遜本，1.3.130-1行註，頁156-57作請求解；《莎士比亞的字字義搬弄》，頁119。



#### 4 語言運用的問題

- 137 《集註本》1.3.130行註和版本說明，頁74—75。
- 138 威爾遜本，1.3.131行註，頁157。
- 139 陶頓本，1.3.130行註，頁36。
- 140 《莎士比亞的字義搬弄》，頁119-20。
- 141 見該書第5章。
- 142 《莎士比亞語言運用的藝術》，頁174和240-41。
- 143 嚴復在1902年出版《穆勒名學》，乃節譯John Stuart Mill, *System of Logic*，是介紹西方邏輯最早的一本書。
- 144 本文有關邏輯名詞中譯名，除一般特別通行的稱謂外，多依照何秀煌編著《邏輯語彙初編》（香港：友聯，1972）。
- 145 《莎士比亞語言運用的藝術》，頁177。
- 146 同上，頁178和359。
- 147 同上，頁186和362。
- 148 見前文3.2.2分節討論。
- 149 《莎士比亞語言運用的藝術》，頁186-88。
- 150 本段所用各邏輯術語譯名，全依照《邏輯語彙初編》。
- 151 《莎士比亞語言運用的藝術》，頁195和370-71。
- 152 詳見《莎士比亞語言運用的藝術》書中分析，頁195。
- 153 參照 J. C. A. Catford, *Linguistic Theory of Translation* (London: Oxford U. P., 1965) (下稱《從語言學理論談翻譯》)，第5章的說法。
- 154 同上，頁214和381。
- 155 同上，頁222和385。
- 156 同上，頁223和385。
- 157 同上，頁241。
- 158 這兩個辭在西方修辭學與文學批評中含義頗廣，不易在漢語中以寥寥數字概括，這處按約瑟夫說法，就莎劇裏的用法大約譯出，見《莎士比亞語言運用的藝術》，頁242、272、386-87、393-94。
- 159 同上，頁245和389。感嘆式修辭法古今中外都很普遍，見《修辭學發凡》，頁145-47列出漢語傳統上的用法；亦見《中文修辭學》，頁50-53；《修辭學發微》，頁109-10；《修辭新例》，頁117-19。
- 160 《莎士比亞語言運用的藝術》，頁246，“rhetorical question”的作用，見《文藝用語詞彙》，頁82。這方法又稱設問式，見《修辭

學發凡》，頁143-45，《修辭新例》，頁111-17；或稱「設疑法」，見《修辭論說與方法》第8章第11節。

161 《莎士比亞語言運用的藝術》，頁389-90。賴爾蒂斯此處所用的設問屬「激問」式，見《修辭學發凡》，頁145；《修辭新例》，頁114-16。

162 漢語修辭學稱爲呼告法，這種提及神祇名的說法屬於「呼物式」，見《修辭新例》，頁90-94，《修辭學發凡》，頁130-31，《修辭學發微》，頁79-80。

163 《莎士比亞的宗教背景》，頁32；《集註本》，1.5.136行註，頁111；陶頓本，1.5.136行註，頁50；威爾遜本，1.5.136行註，頁164；洛特本，1.5.136行註，頁46。也見《莎劇的法律與政治背景》，第14章；《哈姆雷特與復仇》，頁141；《哈姆雷特劇情探討》，頁79；《哈姆雷特的中心》，頁136-38。

164 《莎士比亞字彙》“Swounds”條，頁218；洛特本，2.2.550行註，頁92。

165 我國傳統也不乏類似的說法，「皇天在上」等咒語即很相似。

166 《集註本》，3.4.14行註，頁286。

167 《莎士比亞字彙》“ducat”條，頁65。

168 洛特本，3.4.25行註，頁134。

## 5 總結：個別譯本批評

以上兩章先後從不同的角度，橫切面式剖示各譯本處理本劇各種構成成份的態度和得失；在這最後一章，正宜再把這些成份再組合，以個別譯本做單位，逐一批評。正如前文說過，「批評」不專指褒貶，目的也不在於評定等級，主要是指出每個譯本的特色，檢討它的成敗。以下六節一方面綜合上兩章分析過有關個別譯本表現的資料，作為總結，一方面論述譯本裏其他的特徵，特別是在上兩章的範圍之外，前文未曾批評的。也正如第二章說過，批評譯本不能忽略翻譯的目的和時代背景，以下的討論裏凡作價值判斷，一定考慮到這個問題。

### 5·1 田漢：《哈孟雷特》

田漢在1922年出版《哈孟雷特》，成為把莎劇全齣譯成白話劇的第一人。在許多方面來說，田漢的譯本都開了後世的先河（見第一章）。田漢立志做戲劇家，對中國和西方戲劇有相當認識，自己又寫過劇本，翻譯《哈孟雷特》時只有二十歲，還是個充滿理想的浪漫主義的年輕文人。<sup>1</sup>此外，田漢譯本劇時正是白話文運動剛興，現代中國革命運動白熱化的時期；<sup>2</sup>他又是個多產的作者，寫作快、不事雕琢，<sup>3</sup>而且當時國人對西洋事物認識有限，莎氏背景的參考資料並不充裕，譯者不可能利用近世莎學研究的成果來幫助理解劇文。以上種種，都是田譯本劇所受到的限制。要公正地衡量田漢譯本的成就，不能忽略以上各點。

田漢不是思想家，更不是莎學專家，他寫詩和散文也不算特別出色；從前文第三章的分析看到，田譯本劇的考證工夫做得並不

夠，時常解錯了文意（也見下文舉例）。由於田漢用散文譯詩，自然不容易表現出原文語言運用的特色。既然體裁和風格都和原文有距離，那麼剩下來最使人關心的，就是譯本的整體戲劇效果——究竟在這位現代劇運先驅筆下，這齣在西方舞台上非常成功的作品，在中國舞台上有沒有潛力和條件，成爲一齣成功的戲、受到觀衆歡迎（姑且不論它和寰球劇院演出時的模樣相差多大）？田譯本是不是較其他幾種《哈姆雷特》譯本宜於上演？

由於現存的紀錄裏沒有提到田譯這齣劇曾經上演過，要批評這個譯本，只好分析其中的特徵，看看它們是否對上演有利，特別是以下幾點：碰上了文化背景有隔膜的地方，譯文有沒有難解的語句？上下文是否銜接？行文是否流暢？措辭和語氣是否配合劇情？譯本達到了以上種種要求，未必等於翻譯得忠信，但大體來說應該宜於上演。用這些尺度量度，《哈孟雷特》會使人失望。

逐字對譯通常不是理想的翻譯方法，這種現象反映出譯者翻譯的技巧不夠熟練，或是沒有充份理解原文，或是對翻譯和語言抱着不正確的觀念。六種譯本，田漢字譯最多，例如把“*For us and for our tragedy*”譯成「爲我們和我們的悲劇（87）」，不免生硬，把“*primal eldest curse*”譯成「原始的咒詛」（98），“*woundless air*”譯作「無所謂損傷的空氣」（112），“*fools of nature*”譯作「自然的呆漢」，都頗難索解，在台上唸出，觀衆恐怕不知所云。哈姆雷特用“*they have a plentiful lack of wit*”（2.2.200）一語嘲諷普婁尼阿斯，「他們有無窮的智慧的缺乏」（52）就表達不出“*plentiful lack*”的精妙說法，反顯得累贅；有時，這種字譯的手法還會引起誤解，像“*Or but a sickly part of one true sense*”譯成「祇要有一點點兒衰弱的真感覺」（104），“*And this solidity and compound mass*”（3.4.49）譯成「這塊堅固的混合物」（103），即使聽者勉強想出一些解釋，也多不符合原文含義，這是因爲伊利沙伯時代英語與現代漢語的語法之間有相當差距，字字對譯往往歪曲了整句的含義，這可說是譯詞不譯意之累。

不過，正如前文4.2.2分節多次指出過：伊利沙伯時代與中國

## 5 總結：個別譯本批評

古今的修辭法也不時有雷同之處，而田譯本字字對譯，恰好保存了詞序，緊貼原文有些藉重複而達致的修辭效果，譬如排比的手法：

'Tis not alone...,  
Nor.....,  
Nor.....,  
No, nor.....,  
Nor.....,  
.....  
That can denote me truly. ( 1.2.77-83 )

田本逐詞逐行譯出：「真正能夠表示我的憂傷的，既不僅……，也不僅……，也不僅……，不是，也不僅……，也不僅……；( 11-12 )」〔見前文頁 296 討論〕又如鬼自述遭遇的高潮：

Thus was I sleeping by a brother's hand,  
*Of* life, *of* crown, *of* queen at once dispatched,  
Cut off even in the blossoms of my sin,  
*Un*houseled, *dis*appointed, *un*aneled,  
No reck'ning made.....  
.....  
O, *horrible!* O, *horrible!* most *horrible!*  
.....  
.....Fare thee well at once,  
.....  
*Adieu, adieu, adieu,* remember me. ( 1.5.74-91 )

如是我的生命，我的王冠，我的王后，就一旦於夢寐之中，落在兄弟的手裏；而且我當罪孽的盛……聖餐也沒有吃，懺悔也沒有行，臨終的油也沒有塗，賬也沒有結，……阿，可怕！可怕極了！……你好生保重！……保重，保重！哈孟雷特，要記得我。( 32 )

還有許多其他重複的修辭法，田漢都逐字對譯（參見4·2·2分節舉例），往往也能夠重現原文修辭的效果，比大部分譯本成功。但正如4·2·2節的討論指出：田漢處理這類修辭法，只是被動地亦步亦趨，有些時候譯出來的效果仍然跟原文頗有出入，不似卡之琳那樣透過創造性的語言運用，時常模仿到原文的效果（見下文5·6節分析）。

田漢不時在原文的句式並無顯著重複節奏的地方，加入近乎排比的句式，例如哈姆雷特的首段獨白：“How *wearry, stale, flat, and unprofitable*/Seem to me all the uses of this world!”（1.2.133—34），原文只不過並列四個形容詞，它們的發音毫不相似，田漢却誇張了這種平衡的效果：「我覺得這世間一切的事物不知道怎樣的厭倦，怎樣的凡庸，怎樣的平板，怎樣的無益！」（13）又如哈姆雷特向賴爾蒂斯解釋國王飲宴喧鬧習慣的一段話，本來並不怎麼重要，原文也沒有突出的修辭方式：“The king doth wake to-night and takes his rouse,/ Keeps wassail and the swagg’ring upspring reels:”（1.4.8—9）譯本裏這話却頗吸引注意：「國王今晚安排作長夜之飲，大家在那裏笑笑嬉嬉地喝酒，顛顛狂狂地跳舞；」（26）這樣強調了原文未引人注意的部分，未必符合莎氏原意；在「寢室景」裏另有類似的情形，也是哈姆雷特說的話：

*Let* the bloat king tempt you again to bed,  
Pinck wanton on your cheek, call you his mouse,  
And *let* him for a pair of reechy kisses,  
Or paddling in your neck with his damned fingers,  
Make you to…… (3.4.182—86)

除了重複“let”一字，把幾個子句連起來，並重複“you”一字外，原文也沒有明顯的修辭特色，田本譯成：「讓那臃腫的王依然把您誘到他的牀上去，淫淫褻褻地抓您的臉，喚您做他的小耗子；讓他骯骯髒髒地親您幾個嘴，或是把他那雙惡魔的爪兒挽在您的頸上，

## 5 總結：個別譯本批評

那時候便使您……。」(108) 這樣便加強了整段話的節奏感和鄭重的語調，製造戲劇性的氣氛，若能配合個別情景的重心，在該強調的劇文處運用，那就不但能夠使劇文生色，還可以透過富創造性的語言運用，彷彿原文效果。

再回到字譯的問題，由於過分拘泥逐字對譯，而同一詞往往含多層意義，若不顧及它在整句中連合上下文所產生的意思，只照字面譯出，或選錯了含義，會令全句聽來生硬或者晦澀，甚至歪曲原意。田本不乏這類例子，譬如哈姆雷特手持骷髏說“Alas, poor Yorick! I knew him,” (5.1.178-79)，譯成「阿，可憐的約利克！——我知道他，」(149)，就是混淆了“knew”一字的兩種含義（認識、知道）之過；至於把何瑞修形容羅馬災禍先兆的情景那句話：“The graves stood tenantless” (1.1.115) 譯成「羅馬的墳墓把租借人都跑掉了。」(6)，則是硬把“tenant”的比喻說法照字面意思直譯；把“by'r lady”譯成爲「憑夫人說話」(見頁184討論)，顯示譯者不諳原文背景，照字面含義直譯，這都是田本的瑕疵。

除了個別詞的詮譯有問題外，田氏不時誤會了原文整句的意思；例如何瑞修向哈姆雷特描述鬼的形象時說：“I knew your father, / These hands are not more alike.” (1.2.211-12)，本來何瑞修以自己的左右手相似，比喻鬼的模樣與先王相似<sup>4</sup>，田本把這句譯做：「我一看便知道是您的父親；那一雙手沒有再像的。」(17)，「知道」一詞固然不妥貼，上文已提到，雙手的比喻更易令人誤解，特別是因爲用了「那」來做指示詞的緣故。劇中還有誤解原文的許多大大小小的例子，再舉「寢室景」裏一個例：

QUEEN. To whom do you speak this?  
HAMLET. Do you see nothing there?  
QUEEN. Nothing at all, yet all that is I see.  
(3.4.131-32)

田譯末句爲「甚麼也沒有看見；我甚麼地方也瞧了。」(106)，「甚

麼地方」與一般註釋也有出入<sup>5</sup>。又如克勞底阿斯所用的比喻：“For we will fetters put about this fear, / Which now goes too free-footed.” (3.3.25-26) 田本竟譯成「因為這個危險人物太自由行動了，朕要叫他嘗一嘗腳鐐的味」，原文指的是“fear”，譯文却說要限制的是哈姆雷特，再如哈姆雷特寫給何瑞修的信中一句：“I have words to speak in thine ear will make thee dumb, yet are they much too light for the bore of the matter.” (4.6.25-27) 其中明言“too light”者是“they”，指開頭所說及的“words”<sup>6</sup>，正如梁本所譯「……但是言語恐怕還的不足以宣示這事的內容」(162)，卡譯「可是話還是太輕，事情本身還重得多了」(144)，田本却譯全句為：「我有一些使你聽了要啞的話想和你說；可是一紙書終載不了這樣重的話。」(131)，原文輕的是話，重的是事情，田氏擅自改了這說法。本來這類小小的改動或誤解，不一定影響到觀眾對劇情的了解，但這些草率的現象反映出詮譯工夫不足，或是下筆時未夠審慎，在認真的翻譯作品裏不應該出現。<sup>7</sup>

田漢的譯文裏有不少語句既不切合原文的含義，本身也非常費解，上演時難免教觀眾摸不着頭腦，使他們興趣大減。以下一段就是個好例子：

世間沒有長好的人情，人情若太多，反把人情滅了。比如我們想做一件甚麼事就要趁想做的時候去做；因為這「想做」的內容是會變的。並且其所含減退遷延的分子之多和世間的舌子，手，事變之數不相上下。那就是「將做」兩字也是敗家子的嘆息，祇偷一時的苟安却成了終身的大害。這些都不管，瘍子要潰就讓他早些潰：現在哈孟雷特回來了；你將如何從行為上表示你自己是你父親的兒子呢？(136-37)

文中個別詞的含義、以至個別意象多數都譯出來，但整段串連起來，却不知所云。哈姆雷特首次獨白是一段很重要的劇文，田譯本裏滿是不易聽懂的語句：



## 5 總結：個別譯本批評

天地呀！我非回想不可嗎？她當日時時要扯着他，就好像越供給她，她的肉慾的增進越強盛一樣；可是，何以一月之中——我還是不想的好——咳！弱者啊，你的名字就是女人！——還不滿一月，乃至於她像賴阿碧夫人一樣滿身都是淚地送我可憐的父親的遺骸歸葬時所着的襪子還沒有舊：何以她，何以連她——上帝呀！就是那缺乏理性之論證的野獸，也要比她悲痛得久些——也居然和我叔父，我父親的兄弟結婚。豈止沒有滿一個月？連她那副假淚的鹽水還留着紅痕在她那揉傷了的眼睛裏的時候，她就去結婚了。這樣敏捷地跑向那親族相奸的茵席上去，好邪惡的速力呀！這不獨不是好事，並且保不定會發生不好的事；——但是我真傷心因為我不能不深藏我的舌子。（14, 1.2.142-59）

在這段譯文裏，田漢依循原文詞句的次序，兩次用破折號截斷語句，加入補充資料；由於舞台上沒有標點符號幫助，觀眾又不能夠像閱讀時那樣翻查上文，一定不易理解。全段濫用代名詞，聽起來很容易混淆，尤其是開頭幾句話「他」、「她」迭用，觀眾更難以區分。結尾幾句頻頻用「不」做否定詞，也頗混亂。以上兩段可算是很好的反教材，顯示出字譯和盲從原文詞句次序的弊病。

以上一段譯文還表現出田本另一個特徵，就是句子往往非常長，其中「乃至於她……」一處，竟然四十個字才斷句；這種情形在其他部分比比皆是，例如「他是想用強硬的手段和強迫的條件把剛纔說過的他父親所失掉的地方從們我手裏恢復轉去：」（5），共有三十九個字不斷，又如前文剛提過的那一句：「因為不真是又清正又端嚴又賢慧的王后誰肯把這樣關切極深的事瞞過那癩蝦蟆，瞞過那蝙蝠，那老貓呢？」（108-9）；凡是二三十個字不斷的語句，上演時令演員很感為難，即使私自主觀地斷句，也不易一聽便能了解，也不見得是爲了模仿原文某種修辭效果而加進去的，所以又是田譯本的一種瑕疵。

田本把許多專有名詞音譯，上下文沒有加進形容的詞句，例如「乃至於她像賴阿碧夫人一樣滿臉都是淚」（14）、「切莫讓乃羅皇帝的靈魂闖入這個堅固的胸裏來」（96）、「在喜卡特的咒詛裏萎

了三回」(90)；正如前文3·2·4分節指出，處理古典比喻的幾種方法之中，以音譯最不利於上演，田漢把全劇四分之三的古典比喻音譯，數量為各譯本之冠(參見表7，頁163)。從表7也可以看出，由於田本古典比喻的註釋少，不但不好閱讀，對學術也沒有多大貢獻。

田本絕少用正式的註釋，只偶爾用括號加插幾個字在正文裏來解釋，例如：

蒙海曼之神(同中國月老)把我們的手兒用一條極神聖的帶子縛攏以來，不覺斐布斯(日神)的車子在雷那丟(海神)的鹽水和鐵婁斯(土神)的圓球上整整地打了三十個圈兒，(86)

那些在我的父親生前揶揄他的人，都爭出二十德卡(往時歐洲通行的銀幣之名。)四十德卡，五十德卡乃至一百德卡去買他一個極小的畫像，(59)

翻譯奧菲里阿的歌時，田氏也加入一次註釋：

明天是二月十四日，  
大家都早些起來，  
我，站在你曉窗前的處女，——  
來做你的\*華冷胎。

\* Valentine 者二月十四日所定的情人。

以上幾乎已列出了全劇的註釋，這自然很不夠，而田漢在一些字義搬弄或特殊的詞句裏偶爾加入英文：

小丑1 先生，你在墓外，……我並沒有睡在(lie)墓中間然而這墓却是我的。

哈 你分明是撒謊(lie)你在墓中間說這墓是你的；這墓是為死者的；不是為生者(Quick)的：所以你是撒謊。

小丑1 先生，這真是當面(Quick)撒謊；(146)

## 5 總結：個別譯本批評

甚麼，這不過是「陰毒」Miching Mallecho 罷；就是「做壞事」的意思。（85）

正如前文 4·2·2 分節指出，這種附列原文的辦法，對於上演或閱讀都沒有什麼作用。

比起其他五種譯本來，田漢保存原文意象的數量相當多，大概僅次於卞之琳。但前文 4·2·1 分節解釋過：保存意象並不等於表達出意象的效果，倘若不顧上下文是否銜接，生吞活剝地按字面含意翻譯，只會弄巧成拙：「母親，爲愛您的天福，請您切莫把諛媚的慰安品獻給您的靈魂，」（107）「阿，破船似的境遇！阿，和死一樣黑闇的心胸！」（99）「這種泡沫似的剽竊學問，偏挾起他們一層層偷過盤查最緊的輿論的關卡；」（162）擬人法的意象，同樣使人費解：「……您的情慾真中了風了：」（104）「……這個殘忍的軍曹『死』，捉拏得我好緊——」（169）這些意象照表面含義譯出來，效果却完全兩樣，但也有許多意象，田漢避去不提，只直述所比喻的意義：

And let us once again assail your ears,  
That are so fortified against our story,  
What we have two nights seen. (1.1.31—33)

你那樣不肯信我們的話，讓我們把我們這兩晚所望看見的，再談給你聽聽罷。（3）

田漢把“Why, what an ass am I”譯成「噯喲，我怎麼是這樣一個蠢漢」（68），也略去了意象，這種情形在莎氏提到當時生活狀況的例子裏最明顯：

ay there's the rub,  
哼，障礙就在這裏了；（見頁 174 討論）

This quarry cries on havoc.

這屍山血海分明是大破壞的象徵——（見頁 179 討論）

田氏也避過當時流行的比喻，例如：

if the rest of my fortunes *turn Turk* with me,  
假如我此後命運對我變起節來——（見頁 193 討論）

這些處理意象的手法不免損害到語言的效果。

說到文體方面，就時代的意義來說，田漢是用當時新興的話劇形式譯出，確是莎劇翻譯史上的一個里程碑。他譯《哈姆雷特》所用的體裁，與他同期和較後創作所用的白話劇形式，大致相同，劇文絕大部分用散文寫成，大概接近當時口語，以便演員誦唸。這樣，在譯文體裁的選擇方面，已經與原著有相當距離（見前文第 4·1 節），成爲一種基本的限制，原文散韻迭用的對照效果，以及韻文所獨有的規律和音樂效果，固然不易用散文傳達，田譯本也沒有甚麼語言特色可以彌補這種損失；就拿前文所引 1.1.112-39 一段爲例（見頁 224），選詞既不凝鍊，語句結構也沒有特別的安排，與莎氏所用的無韻詩距離頗遠；而且田氏譯文十分冗長，由表 8（頁 227）可以見到：翻譯這段典型的無韻詩，田本用字較其他譯本爲多，篇幅竟比梁本長了四分之一，而田本句子特別長的毛病，本節前文已經指出。

田本的散文不夠精鍊，常常是由於濫用代名詞與虛字；這種情形在白話文運動初期很普遍，固然不是個別譯者的行文特色，不過大量使用代名詞，確易令聽者感到困惑。就以本節前面引過的一段來說：「她當日時時要扯着他，就好像他越供給她，她的肉慾的增進越強盛一樣；」（「他」、「她」同音），多用代名詞也顯得累贅：「……居然和我叔父，我父親的兄弟結婚。……連她那副眼淚的鹽水還留着紅痕在她那揉傷了的眼睛裏的時候，她就結婚了。……但是我真傷心因爲我不能不深藏我的舌子。」（見前文頁 361）其實這些代名詞大部分可以省略，無須依照原文逐個譯出，這是翻譯的一個基本原則。究竟這個屢見不鮮的現象是由於時代背景的限制（白話文未成熟）、抑或譯者對語言觀念的偏差（誤以爲逐字對譯就是「信」）、抑或譯者草率未及琢磨，實在不易判斷。

較早期的譯者，翻譯西洋劇時常常襲用舊劇的傳統用語，田漢

## 5 總結：個別譯本批評

也不例外，例如「你好生保重」（32）、「小女守着庭訓」（49）、「我恐怕他出於一時的兒戲，使你生出百年的恨事」（43）。這類語句到了三十年代以後的譯本不復多見。在二十年代的觀眾聽來，這些說法親切，可以減低譯本的洋味；雖然我們今天看來，在白話劇裏加插這些詞語，倒有點不倫不類。

田漢是戲劇家，《哈孟雷特》裏提到演戲的事，都用了傳統內行的說法，與三十年代以後的譯本截然不同：「說一段悲壯的白口聽聽」（22），「今晚要在國王的御前演一本戲」（82），「他們每月得多少包銀？」（58），還有「班子」（59）、「名優」（60）、「脚本」（58）等等詞彙，固然可以使人覺得譯文很地道，但也有人聯想起另一套與莎劇完全不同的戲劇傳統，可說利弊參半。

田本和邵本還有一個共通的行文特色，就是翻譯宮廷裏各人用的莊重語調，都採用道地傳統的字彙，來配合那些場面的氣氛，例如「今天把諸卿召集到此，非為別事：因朕寫了一封致挪威王的國書在此」（9），「臣等兩人都願服從鈞旨，不顧犬馬之軀，竭其駑駘之力聽兩陛下的自由驅遣」（45），「賢殿下，許我一言奉稟」（92）。用今日的標準來看，在白話劇裏加插這類文言語句，可說駁雜不純，但二十年話劇剛萌芽，這種做法不但不足為病，觀眾也會因而感到親切。比起三十年代以後的譯本來，田本採用的傳統觀念和詞彙特別多，例如把“eternity”譯做「永劫」（11），把“out of the air”譯做「紅塵」，把“good thing”譯做「功德」（6），把“ghost... come from the grave”譯做「九泉的幽魂」（34），把“this majestic roof”譯做「雄大無邊的碧落」（56），在當時可能別無他法，但終究不很符合翻譯的原則（參見第3章各節討論）。

綜合上述各點，可以勾劃出這樣一個輪廓：《哈孟雷特》比較其他大部分《哈姆雷特》的譯本粗疏——傳達文意不很準確，修辭也不夠嚴謹精鍊。由於不少意象生硬直譯，跟上下文格格不入，加上時常有冗長晦澀的語句，都會大大影響演出的成績。不過這個譯

本是在話劇初興時譯成，語文和戲劇形式兩方面都未打好基礎，沒有常規可循，在摸索試驗中得到這樣的成績，田漢也值得自豪了。

### 註 釋

- 1 關於田氏生平資料，見前文 1 · 3 · 1 分節，特別是註 3，4，14。
- 2 參見前文第 2 · 2 節，特別是註 10。
- 3 參見前文 1 · 3 · 1 分節末段和註 21。
- 4 洛特本，1.2.210 行註，頁 22；威爾遜本 1.2.212 行註，頁 153。
- 5 威爾遜本 3.4.132 行註，頁 214-15。
- 6 也有其他解釋，見洛特本 4.6.22 行註，頁 174。
- 7 除了《哈姆雷特》和《羅密歐與朱麗葉》兩種譯本外，由於資料不足，目前無法確定田漢對莎劇的認識到達甚麼程度；不過就《哈姆雷特》「譯紋」首段把莎氏與易卜生的作品比較，謂前者似油畫，後者似大理石雕像等等，似失諸籠統粗疏。（詳見「譯紋」頁 1）接着田氏又謂「《哈孟雷特》一劇尤沉痛悲愴為莎翁四大悲劇之冠。讀 Hamlet 的獨白，To be or not to be, that is a question [按原文為 the question (3.1.56)]。不啻讀屈子《離騷》。現代多「哈孟雷特」型的青年，讀此將作何感想？」（頁 2），從這些話看，田漢對《哈姆雷特》的理解不見得很有深度。

## 5 · 2 邵挺：《天仇記》

邵挺譯的《天仇記》出版年代頗早（1924年初版）<sup>1</sup>，完全用文言翻譯。以上兩個因素，構成了這個譯本的各種特色。田漢的譯本也是二十年代出版的，但田、邵兩個譯本有很大的分別：田漢革命創新，採用新興的白話文、開拓新的白話劇形式，大膽把西洋事物一一介紹給中國觀眾；邵挺却盡力模仿傳統道地的文體和戲劇形式，

## 5 總結：個別譯本批評

不惜歪曲原著的面貌，希望使它符合中國固有的模式。田漢要求本國觀眾遷就外國劇本，邵挺要求外國劇本遷就本國讀者（因為正如1.3.2分節所說邵本似乎不宜演出）。所以邵本初版面世雖然比田本遲了三四年，兩種譯本却屬於不同時代——邵本是舊時代的產物，田本是新時代的產物。

《天仇記》是唯一的文言譯本，和其他《哈姆雷特》譯本比較，還有另外一個顯著的差別：就是劇文中間加插了不少註釋，類如古文裏的眉批。這些註釋不但可以幫助讀者了解劇情，還反映出譯者的看法。以下把這些註釋略為分類，說明邵挺運用的方法和效果。

正如一般註釋一樣，《天仇記》很多註釋是用來解釋原文文義的，例如「唯衆之名。（誓言無意）」（“Mass,” 5.1.55 ; 126），「唯帝之仁。（宗教話。餘此類甚多。）」（“For God’s love!” 1.2.195 ; 15），「亦嗅如此乎。皮。（語音也。）」（“And smelt so? pah!” 5.1.195 ; 132）。這些註釋不一定很準確，例如「第一丑〔……掘土而歌，〕年少我情狂。已婚亦徒然。（古歌無義）」（127），「古歌無義」似乎很武斷，因為各註家已考證出它與劇文的關係和來源<sup>2</sup>，邵挺把原文的四行詩（5.1.61—64）視為無義，輕輕帶過，不合作者的意思，因為莎氏的觀眾很熟悉這首歌。這類註釋也有繁有簡，例如「咿囉呵。（獵者呼禽古語）」（29），讀者看過了這個註釋，也不易明白為什麼劇中人忽然用這種古語，觀眾沒有註解幫助，更加摸不着頭腦。

有些註釋則涉及劇文的創作技巧，例如在第一幕第一景裏，百雅度談到前夜見鬼之事：「纔是昨宵。極西之星。正在今夜放明處麗天輝煌。鐘聲一下。馬君與我。——」，邵挺不斷加註：「未信鬼。先談天。將說到鬼。戛然中斷。而鬼果見矣。倘恍奇離。淒涼悚慄。」（4），這是譯者主觀的批評，同景稍後何禮初對鬼的說話裏，邵氏頻加按語：「我將犯汝。（仍是何禮初言。接上文。）止哉幻物……汝語我。（一層）若有……。汝語我。（二層）若汝默悉……其言哉。（三層）若汝生時……其言之。（四層——波瀾曲

折。說到鷄鳴。 )」( 7 )，這是循傳統批點文章的方法，引導讀者欣賞，嚴格來說已超出譯者的本分。

爲了幫助讀者看到原文的特色，邵挺多處不厭其煩指出原文本貌，說明翻譯時譯者的改動，例如克勞底阿斯的話：「賴一德、爾憤悲。必允我與爾說款曲。否則藐我君權。(原文無君字。 )」( 116 ; 4.5.202 )；賴爾蒂斯的話：「三軍可奪帥也。而予志不可奪。(原文唯予能自阻。舉世不能阻予。 )」( 113 ; 4.5.137—39 )；又同一景裏丹麥王說：「今子之言。何類良嬰雅士。我明告子。(原文無此句 )」( 113 ; 4.5.147—48 )有時還指出原文用詞與漢語習慣的分別，例如：

黑蒙勒 然則波人不之守歟。

營長 否。(原文爲是。西語之是。即華文之否。說法不同。 )  
( 106 ; 4.4.23—24 )

卜諾納 向者臣所知之事。決言其「必然」者。有或謬誤乎。

王 朕不知。(西人言不知兩字。即是曰否。特婉言以不觸怒耳。 ) ( 44 ; 2.2.153—55 )

有些註釋相當於舞台導詞，可以指引演員，免他們誤解，例如：

百雅度 唯。祝君夜安。(西俗相面相別。均有祝語。 )倘逢  
吾侶何禮初、馬洗獵二君。囑速來。

法蘭思古 吾聽若輩來矣。(以上對百雅度言。以下問來者。 )  
止呀。誰在彼。( 2 )

黑蒙勒 若云誓乎。若在彼乎。(對鬼言。 )諸君來。聽鬼在  
地窖之言乎。誓勿辭。( 32 )

卜諾納 鶴飛萊來此。(此對鶴言。下對王言。 )陛下請與臣  
偕藏。( 65 )

邵挺並不完全倚賴劇文來傳達作者的意念，而附加按語式的註解，有時甚至藉此說明劇情進展。以下略舉三數端：第一幕第一景中鬼首次出現，馬洗獵說：「靜。勿談。觀。此物復來矣。」百雅度



## 5 總結：個別譯本批評

說：「儼若先王。」(4)，譯者就加註說：「丹太子黑蒙勒之父。被今王所弑。而無人知之者也。」本來莎氏原意，此處營造懸疑氣氛，直到第五景才由鬼說出故事，譯者在此道破，就破壞了戲劇的效果。又如第二幕開始時，邵本譯成：「若賈此銀及書俾之。(卜諾納遣僕人送銀信與子。即偵察其行爲。之指賴一德也。)」(34)；同樣在第三幕第三景開始時，丹麥王對吉登崧等人說：「朕不悅見彼容。……危及邦家。如何容忍。(王預書一書。命二人賈送至英。即處理太子事也。即二人亦未之曾閱。)」(87)；這種預先解釋的辦法，不免削弱了劇文傳達情節的作用，歪曲原作者的本意；理解能力較高的讀者會感到索然無味，上演時則完全不產生作用，因此未必是理想的註釋方法。

《天仇記》的註釋還有後來各種譯本不常見的多種特色，譯者直接加按語批評劇中人物的性格就是其中之一。在第一幕第二景可以清楚見到這種情形：

王 朕愛兄黑蒙勒龍馭上賓。追慕猶深。  
……吾人悲感之中。須自珍重。斯爲上智。(明明無哀痛之情。而善爲說辭如此。)以故昔朕之嫂……締結姻緣。……謹謝上帝。感激無疆。(先將娶嫂事。掩飾一番。大奸似信。可恨可怕。)

王 ……今吾姪黑蒙勒。吾子——(十分親密。自作多情。)

黑蒙勒 否。我主。某光明如太陽。(黑極富於哲學理想。思慮極靈敏。言多深思奇妙而妥貼。此即其一端……。)

后 既如是。何子若戚戚爲。(己不能貞。亦勗子不必孝。)

王 ……朕心悅甚。且啣杯臚歡。鳴礮慶祝。天鳴地響。以誌盛會。同朕往。(荒淫之君。但知酒色。)

黑蒙勒 ……乃一月之間。……竟再醮。唉。其速怪絕。此非好

事。必無好事。(黑思力深沉。已料到此中黑幕。)…  
何禮初 休哉殿下。  
黑蒙勒 予悅見君。(悲哀惻悼之餘。能作鎮靜尋常之語。喜怒  
哀樂。不形於色。是黑大過人處。)(10-13)

從以上的引文可以看到，邵挺對劇中人的評語是忠奸分明的，對丹麥王和王后全貶，對主角全褒。他批評其他劇中人也一樣，譬如卜諾納(普婁尼阿斯)：「卜諾納一老奸大猾耳。而又老悖恬言。令人生厭。而誠子一節。轉是字字格言。真不可以人廢言。」(20)，「卜往往自誇多智。此其一端。」(21)，本來「誠子一節」(指原文1.3.58-80一段)，莎氏用來諷刺這個老頭子老生常談，<sup>3</sup>邵挺却讚他「字字格言」，不免誤導讀者；第五幕邵挺評第一丑賣弄法律術語：「馳材聘智。而中無一物。適見淺陋。」(124)，較合莎氏的本意。總而言之，邵挺這些註釋左右着讀者對劇中人的認識，使讀者不能夠客觀獨立判斷，不足為法；此外，這些批評還常有誇張或誤解的情形，例如1.2.74-75行王后問主角：“If it be, / why seems it particular with thee”，邵挺批評她「己不能貞。亦勗子不必孝」，顯然有點過份。

除了批評劇中人物的性格外，邵挺還不時評論劇作者創作的技巧，例如第一幕第一景：

法蘭思古 祝君良夜。  
馬洗獵 唯。正直健兒。祝君平善。誰已代君乎。(已與別。  
復有問。寫景如繪。)(2)  
何禮初 此物到底如何。吾不能知。就大體推之。恐為我邦崇。  
馬洗獵 善。今坐。誰能知。語我來。  
……誰能語我。(高談時務。不復說鬼。有虛實相間  
之妙。)(6)

第一幕第二景也有類似的評語：

## 5 總結：個別譯本批評

何禮初 臣曾一覲先王。良君也。（不急將見鬼事直告。足供玩索。）

黑蒙勒 彼倖人也……。

何禮初 殿下。昨宵臣曾覲及。（如是語出。文筆活潑。）

（14）

這些批註的內涵多數頗為浮泛，大概是譯者一時的感受，不見得有什麼原則，而且在劇裏分佈也不平均：開頭較多，後面較少。

《天仇記》的註釋另一種獨有的特色，就是邵挺爲了幫助對西洋事物認識不深的讀者，不斷說明中西習俗的不同，以及《哈姆雷特》所反映的西方種種特異的事物。第一幕第一景百雅度與法蘭思古告別：「唯。祝君夜安。」（2），譯者註：「西俗相面相別。均有祝語。」同一景較後時鬼初出現，馬洗獵對何禮初說（邵挺誤爲何禮初說，似爲手民之誤）：「君學人。與語。」譯者註：「西方古說鬼操拉丁語。故必學者。能與談話。」（4）；這一景完結前，何禮初談到鬼出現的情景，邵註：「西國昔時何嘗不信鬼。」（8）；第一幕第三景賴一德向妹妹解釋主角擇配「與國體攸關。必得舉國之贊成」，譯者補充：「歐西婚姻自由。特平民間行之耳。天家兒女婚姻。率皆擇定。即今猶然。」（19）；主角佯狂時叫丹麥王和母后做“uncle-father”和“aunt-mother”（2.2.379-80），本來莎氏藉此表現出他對母后再醮一事不滿，語含譏諷<sup>4</sup>，邵註却有不同解釋：「唯我父叔、（王叔也。西人呼繼父爲後父。故並稱之。）我母姑、（西人稱叔母亦曰姑。）」（53），這樣就轉移了讀者的注意力。從以上各註釋的內容看：邵挺心目中的讀者，似乎對西洋事物認識非常膚淺，所以需要不斷解釋中西習俗的分別，以免引起誤解，在全劇裏邵挺至少三次解釋西俗子沿父名的習慣（6, 8, 24）。邵挺對西方婦女的觀點似乎頗有偏見，例如母后勸兒子：「勿長鎖愁睫。冀於埃塵中覓乃父。……人既生不能無死。經塵寰而入仙境。此理之常者。」即註道：「此數語足代表西婦之心理。」（10），主角首次獨白裏歎說：「弱懦乎婦人之專名也。」，

邵註：「西婦不言節。每見易思遷。幾個有松貞柏操。此語在歐西。故稱名言。語文常引用之。」（12），這種個人片面的看法，夾雜在譯本的註釋裏，對於引導國人認識西洋事物以至譯本本身，都弊多利少。

邵挺也利用註釋抒發個人對劇情的感想，如第一幕第三景主角並未出場，譯者却表示十分同情他，在賴一德勸誡妹妹勿與他過份親密往來一段話之後，有註釋說：「黑蒙勒蹇運艱屯。即鍾愛一廷臣名媛。尚多磨折可嘆。」（19），這純然是個人觀感，加進譯本裏不很妥當。

邵挺在註釋裏頻頻用中國事物做比喻，也可見到他盡量遷就不認識西方事物的讀者那種苦心。爲了令讀者在劇情開展時便熟悉故事綱要和背景，第一幕第二景丹王出場時，邵挺便註道：「丹王可比唐太宗。蓋太宗殺元吉而娶其妃。滅理亂倫。正相伯仲。特六月四日事。容有不得已者。且人人知之。太宗亦不自諱。而丹王則以暗殺取皇位。又汙其嫂。罪尤加等矣。」（9），譯者在中國歷史上找相類《哈姆雷特》的史蹟相比，可說煞費苦心，本意無可厚非，但是這種方法殊不足取，因爲倘若要求中外事蹟吻合，時常顧此失彼，往往強調了其中相似處（例如太宗與丹王都殺兄奪位兼娶嫂），卻忽略了其他差別，這個例子最明顯的一點是：唐太宗向被認爲是我國歷史上少有的盛世開明賢君，傳統上是個受人景仰的人物，而莎氏所刻劃的丹王，則絕非一般公認的善良人物（見前第3·1節討論），這樣相提並論，歪曲了劇中人物的形象。況且，正如前文指出過：原文令觀衆沒有機會在這個階段（第一幕第二景）自行判斷丹王是忠是奸，邵挺各處註釋早把各人物定了型，劇文便失去了懸疑效果，減低閱讀的趣味。這種用我國史蹟比喻劇情的例子，譯本裏其他地方也多次出現，賴一德率衆衝入宮廷，註釋說：「有如陳涉揭竿一呼。響者四應。丹王之不獲人心可知。」（111）；而丹王以無比的勇氣面對各叛徒，並向王后說：「格都魯、任彼去。我何懼。天護王者。叛逆寡成。」邵挺註釋：「儼若王莽所謂天生德予。漢兵其如予何。」（112）；這些解釋雖然大多正確，

## 5 總結：個別譯本批評

但對於了解原文，不少是可有可無的，大概是爲了增加閱讀的趣味，使讀者感到親切，容易投入；即如主角痛詆奧菲里阿一場那一段：「卿言語嘍嚕。卿濫用字內之美名爲誓。」註釋說：「如在天願爲比翼鳥。在地願爲連理枝。」（68）<sup>5</sup>，只會使觀眾進一步用中國傳統的態度看莎劇，因而更難欣賞到原著的獨特性，無補於讀者的了解，反而有害；若這些比喻涉及思想方面，問題更大，例如主角自嘆：“I could be bounded in a nutshell, and count myself a king of infinite space; were it not that I have had dream”（2.2.257-59）「予苟無惡夢。可囿居於果殼中。而自視如宇宙宰。（即荀子所謂。充盈大宇而不窳。入郤穴而不偏。）」（48）<sup>6</sup>其實莎氏這句話所表現的觀點，與邵引荀子語不過表面上含義稍有雷同，文化背景迥異，硬以中外某些觀念相比，使讀者藉這句話了解另一句話，是相當危險的做法。

邵挺這種以中喻西的方法與態度，不獨見於譯本各註釋，劇文裏也屢見不鮮；歸根究底，如果邵本果真完成於二十年代初期，選用古文體譯莎劇，本身已經是一種保守的表現，邵氏還千方百計使莎劇貌似古典作品，即如大量襲用傳統的典故與詞彙，例如「合浦珠還」（67）、「同根相煎」（92）、「秦鏡高懸」（71, 90）等，換例的情形更不可勝數：第二幕主角在第二幕將終前的一段自語裏：「彼阿所爲哉。爲海僑巴哉。海僑巴之於彼。彼之與海僑巴。猶夫秦越人也。……何以加此。然予乃昏昧之棍徒。因循自誤。儼若莊生沈睡。漠然忘情。」（62；2.2.561-72）；又「華周杞梁」一典換例，前文已討論過（見頁157），這種換例的方法，固然可以使不熟悉西洋事物的觀眾感到親切，演出時確能補救觀眾不諳背景的困難，但弊端卻不少：除了往往不很貼切，導致誤解外，還要令台上扮西洋人的演員說一些西方世界所無的典故，造成不中不西，不倫不類的現象，大大破壞了真實感。邵譯本各角色頻頻說出來自中國古代典籍的語句：「呵、格都魯退。倘朕不徙之離此者。行且日星隱曜。山岳潛形。（原文日不啣山。義同。）」（99；4.1.28-30）<sup>7</sup>「思想、感情、憤慨悲哀、彼均出之以情。郁郁乎文

哉。」(115; 4.5.187-89)<sup>8</sup>「斯人不羈。禍伊胡底。然又不可科以重典。蚩蚩者氓。有見無識。莫不愛之者。」(101; 4.3.2-5)<sup>9</sup>「吾心欲禱。吾又何禱。天人交戰。自知獲罪於天。實無所禱。」(88; 3.3.38-40)<sup>10</sup>「呵天乎。死兩月。何尚在念。夫偉人遺愛。半歲即就湮。非建祠宇以留紀念。則與芻狗(原文爲木馬。無確解。擅易之)同遺。」(75)<sup>11</sup>中國人說話和寫文章一向喜歡引經據典,這種習慣本來和莎氏時代的英國人很相似(見前文3·2節),所以邵挺上述的做法並沒有違背原文的風格特徵,的確使譯文生色不少。只可惜在台上唸起這類台詞,往往產生滑稽的效果,這是翻譯劇本的基本限制。

邵挺頻頻用換例方式翻譯,《天仇記》保留原文的意象也因此較少,例如丹麥王說的比喻:

——poor Ophelia

Divided from herself and her fair judgement,  
Without the which we are *pictures* or *mere beasts*;  
(4.5.83-85)

邵譯:「可憐之鶴飛萊、形存而智絕。行屍走肉。(原文爲畫圖)。或同於畜生。不寧惟是。尤抱隱憂。(原文無此句。加此者以明意義。)」(110);又如主角在獨處時自責:

Witness this army of such mass and charge,  
Led by a delicate and tender prince,  
Whose spirit with divine ambition puffed  
Makes mouths at the invisible event,  
Exposing what is mortal and unsure  
To all that fortune, death and danger dare,  
Even for *an egg-shell*……Rightly to be great  
Is not to stir without great argument.  
But greatly to *find quarrel in a straw*

## 5 總結：個別譯本批評

When honour's at the stake. ( 4.4.47-56 )

即觀是師。聚衆人、耗厚帑、而興者。統以翩翩年少之儲君。神氣百倍。天錫雄心。忽成敗、冒不測、以爭彈丸之地。(原文蛋壳。 ) 夫不爭細故。固所以爲大也。爭細故以保尊榮。亦所以爲大也。( 107 )

原文第53行“eggshell”的比喻，邵挺改做「彈丸之地」(正如在註釋裏說明)，原文這個意象頗爲獨立，與劇中其他意象關連不大，所以換了一個說法，能夠令譯本的觀衆易明白，本來是好辦法，但下旬第55行“in a straw”的意象略去，用「細故」直接說出，則傳達不出原文生動的說法。

不過邵本有時也仔細把意象譯出，往往頗爲傳神，如主角臨終的話：“……this fell sergent, Death, / Is strict in his arrest,” ( 5.2.234-35 )，邵氏譯文雖然未曾明顯把死亡擬人化<sup>12</sup>，也用明喻敘述：「死期有定。猶吏捕人。固不可緩也。」( 150 )；另一個類似的擬人化意象，邵挺也用同樣方法處理：

—there's something in his soul,  
O'er which *his melancholy sits on brood*,  
And I do doubt *the hatch and the disclose*  
Will be some danger ; ( 3.1.167-70 )

邵譯：「彼靈魂中、蘊有他因。孳生懊悶。朕恐一旦發洩。將貽後災。」( 70 )，雖然用「發洩」譯“the hatch”等不很貼切，也未保存意象，「孳生」也沒有把懊悶擬人化，失去「孵化」的生動形象，但保留了大概的意象(「孳」和「孳生」都指生長，包括動植物的繁殖<sup>13</sup>)。邵挺有時把某些比喻換了我國傳統的說法，反而生動自然，例如主角對奧菲里阿說：“You should not have believed me, for virtue cannot so inoculate our old stock, but we shall relish of it ——” ( 3.1.117-19 )<sup>14</sup>。這個意象其他譯

本或略去而直述：「因為美德不能薰陶我們罪惡的本性」（朱，75），或照字面翻成贅長不易聽懂的話：「因為我們這樣的壞樹幹就怎樣把你的貞節去接他也脫不了他的氣味的」（田，75-76），而梁譯「美德永遠接不到我們的舊樹幹上去，接上去也脫不了本來的氣質」（95），則嫌「美德」接上「樹幹」這比喻唸來牽強（卡譯也一樣，見卡本頁83），邵挺稍為更易，以非常具體的意象譯出：「辭條之葉。詎返林柯。墜畔之瓜。仍包種子耳。」（68），無損於含義，行文優雅，形象鮮明，觀眾也容易了解，更配合全劇的風格，譯筆可算很成功。

邵本譯文並不緊隨原文內容，多借莎氏劇文自行發揮，有目共睹，而且也常錯解原文、漏譯、刪略。譬如主角與武生寬、吉登崧一段言不及義的話：

HAMLET. My excellent good friends! How dost thou,  
Guildestern!

Ah, Rosencrantz! Good lads, how do you both?

ROSENCRANTZ. As the indifferent children of the earth.

GUILDENSTERN. Happy, in that we are not over-happy,

On Fortune's cap we are not the very button.

HAMLET. Nor the soles of her shoe?

ROSENCRANTZ. Neither, my lord,

HAMLET. Then you live about her waist, or in the middle of her favours?

GUILDENSTERN. Faith, her privates we.

HAMLET. In the secret parts of fortune? O most true,  
she is a strumpet. (2.2.227-38)

黑蒙勒 我摯友。吉君。何如。武君呀。我二子均何似。

武生寬 如地上恆兒耳。

吉登崧 樂而不過喜。幸福比頭冠。而非造極登峯。

黑蒙勒 亦不極蹇。至於顛連塗地。



## 5 總結：個別譯本批評

武生寬 不熾昌。亦不乖蹇。

黑蒙勒 然則尊運履中適宜。

這段對話涉及不少淫褻語<sup>15</sup>，邵挺完全不提，尤其是第 231 行以後提及“Fortune”和所有擬人化的部分，或避重就輕（231—34），或全部刪去（235—37）；至於前頭幾句，把“how do you both”譯成「我二子均何似」，頗不相干，第 231 行變成了「幸福比頭冠。而非造極登峯」，也不知所云，第 230 行“happy”與“over-happy”二詞的含義搬弄，也不是「樂而不過喜」五字所能表達；就全段看，邵譯面目全非，與原文相去很遠。劇中不少類似的情形，主角回國後給丹王寫信：“High and mighty, you shall know I am set naked on your kingdom”（4.7.43—44），其中“naked”一詞固然較費解，不易譯得妥貼<sup>16</sup>，但邵挺譯成：「至尊。臣在宇下。不獲卵翼。君所知也。」（119），其中「君所知」的時態與原文“you shall know”不吻合。主角初次遇鬼後要求各人立誓，然後鬼在台下喊道：

GHOST. Swear by his sword.

HAMLET. Well said, old mole! canst work i'th'earth so fast? (1.5.161-62)<sup>17</sup>

邵譯第 162 行：「常聞有田鼠焉。而鑽穴尚不是速。」（32），原文主角本是直接對鬼說的，譯本却改成對其他人論及鬼魂，這種錯誤嚴重影響觀眾對劇情的了解。值得注意的是：劇中凡提到思想性的討論，邵譯與原文的差距特別明顯，例如主角著名的一段獨白：

To be, or not to be, that is the question,  
Whether'tis nobler in the mind to suffer  
The slings and arrows of outrageous fortune,  
Or to take arms against a sea of troubles,  
And by opposing, end them. (3.1.56—60)

吾將自戕乎。抑不自戕乎。成一問題矣。腦海煩苦。如矢石交加。  
將忍忍受之乎。抑將拔劍而起。蹈海而終乎。二者孰爲磊落光明。  
( 66 )

把“*the question*”譯成「一問題」，減低了其中強調的語氣，整段獨白既是環繞這“*the question*”討論，上述譯法使全句沒有那麼嚴重，譯文沒有提到“*fortune*”，也漏去了整篇討論的一個重心，「拔劍而起」本應是對抗“*fortune*”，在譯文裏並未清楚交代對象是誰，「蹈海而終」則是誤解原文本意，本來“*end them*”乃指上行“*a sea of troubles*”，從譯本看則成爲自戕了，顯然是詮譯方面的問題。另一個詮譯有問題的例子是「寢室景」將終時主角的一句話：“*I must be cruel only to be kind*” ( 3.4.178 )，邵譯「予唯能酷。正以爲仁」( 96 )，大致上也傳達出這句話的內涵，但邵挺隨而註：「云早殺卜免其老而不死。積惡愈多。」，與一般註家的看法很不同<sup>18</sup>。至於御前戲一場主角的話：“*Your majesty, and we that have free souls, it touches us not—let the galled jade wince, our withers are wrung……*” ( 3.2.240—42 ) 邵譯內容也跟今日一般註家不同：「陛下暨臣等、不愆不尤。天君舒泰。何有於我哉。聽彼有鳥獸行者、悚惕倉皇。而吾人自反不縮。不負罪戾。固不必聳肩爲也。(四〔西?〕人習慣懼則聳肩。)」( 79 ) 這段譯文較原文篇幅長得多，又多重複，註釋裏提到的「西人習慣」，不見得普遍，不知道邵挺有什麼根據。第五幕第一景裏主角與亞述立的對話：

OSRIC. Shall I re-deliver you e'en so?

HAMLET. To this effect, sir,—after what flourish your nature will. ( 5.2.179—81 )

邵挺把答話譯做：「將以此聞。綺麗之詞。實子所工。」( 143 )，最後八字歪曲了原文本意，卡譯「字句上隨你高興加甚麼花樣就加甚麼花樣。」( 174 )，較符合一般註家的說法。又同景較後時主角

談到亞述立時說：“A’ did comply, sir, with his dug before a’ sucked it.”（5.2.188—89），邵譯：「彼乳臭之年。似即成性若此。」（143），十分含糊，原文生動的形象變成了籠統的「若此」，連起碼的字面含義也沒有表達出來。

《天仇記》反映出早期翻譯的一種特色：譯者心目中的讀者熟悉中國文學，但對西洋事物知道不多，所以譯者一邊翻譯，一邊介紹批評；至於翻譯的態度，譯者無意塑造新的詞彙或探索新的表達方式，來模仿原文的藝術特徵，却削足適履，想把西洋事物套進中國傳統說法的框架裏；爲了符合文言慣用的語法和詞彙，不惜歪曲原文的本貌。邵挺翻譯本劇時，處處拿中國舊文學的流行典故來比喻或解釋原文的情節，幫助讀者了解。顯而易見，譯者的最終目標是把莎劇變成地道中國舊文學形式的作品，而不是要帶引讀者跨越文化的鴻溝，看到原作的本來面貌。這種翻譯方式有兩大缺點：第一，就個別作品來說，硬把西洋社會的事物中國化，事事要找相類的典故或史實來比較，很容易流於牽強、表面化，結果讀者只接觸到經過化妝的作品，對原著會產生誤解；第二，從翻譯工作的意義和目的來說，上述這種做法是保守退步的，對於開拓國人的視域、幫助他們認識西洋事物有損無益。邵挺以爲莎士比亞「教世而託於戲劇」<sup>19</sup>，這種看法很有問題；他在譯本裏頻頻用註釋「指導」讀者，大概就是這種看法所致。從整體看，邵本莎士比亞的味道極少，又不適宜上演，內容有很多歪曲的地方，可以說是古文沒落之前的仿古董，最多可以拿來做案頭清供，聊備一格。田漢的《哈孟雷特》在二十年代初期出版後不斷再版，可見讀者已經接受了新形式，假如邵本果然譯於田本之後，那麼譯者的守舊態度實在追不上時代；用一種以前沒有或是當時不再流行的戲劇形式來譯莎劇，是很難說得過去的。<sup>20</sup>撇開翻譯態度和形式不談，就技巧和效果來說：邵本雖然不受原文的形式約束，但錯漏比比皆是，文言的造詣不很高，套用中國古例也時常很牽強。不過由本文第3、4章和本節所學的例所見，邵挺也不算草率，遣辭方面用了不少心思，又能時常利用古文修辭的特點，加上相當的創造力和想像力，保留了一些

## 漢譯《哈姆雷特》研究

字義搬弄、意象、特別句式等風格特色。此外，邵挺翻譯的目標與對象跟其他《哈姆雷特》的譯者不同，所以《天仇記》能成爲六種譯本之中較具獨特個性的作品。

### 註 釋

- 1 關於《天仇記》的出版年份，見前文1·3·2分節和註2。
- 2 見威爾遜本5.1.61—64行註，頁233—35。
- 3 見《集註本》1.3.59行註所引各家評說，頁65—66。
- 4 《集註本》，2.2.358行註，頁170。
- 5 白居易「長恨歌」。
- 6 荀子《賦》。
- 7 范仲淹「岳陽樓記」，「日星隱曜。山岳潛形」。
- 8 《論語》《八佾》：「郁郁乎文哉。」
- 9 《詩》《衛風》「氓」：「氓之蚩蚩、抱布貿絲。」
- 10 《論語》《八佾》：「獲罪於天，無所禱也。」
- 11 《老子》五：「天地不仁，以萬物爲芻狗，聖人不仁，以百姓爲芻狗。」
- 12 見威爾遜本5.2.334行註，頁257。
- 13 見《辭海》這兩條。
- 14 見威爾遜本，3.1.117—19行註；頁193；洛特本，3.1.119行註，頁100。
- 15 見《莎士比亞的淫褻語》，頁2。
- 16 見威爾遜本「字彙」“Naked”條，頁278。
- 17 見前文3·2·2分節討論和註66。
- 18 見威爾遜本3.4.178—79行註，頁216。
- 19 見第1·3·2分節註9。
- 20 「用韻文譯抑用散文譯？——一個印度的觀點」，頁37。

### 5.3 梁實秋：《哈姆雷特》

要客觀而又全面地衡量梁實秋譯《哈姆雷特》的價值，一定不能忽略：一、梁實秋花了三十九年，譯出莎士比亞全集四十冊，這是中國近代翻譯史上空前的規模；二、《哈姆雷特》是梁氏三十年代初期最先譯成的幾種莎劇之一。<sup>1</sup>

要進一步剖示和了解梁譯《哈姆雷特》的特色，也不能忽略他在散文、文學批評、教學等方面的成就（詳見1.3.5分節），因為譯本往往反映譯者治學、翻譯的態度和語言的造詣。

假如梁實秋翻譯莎劇的目標在於先求「忠於原文」（見下段解釋）<sup>2</sup>，然後「在不失原文本意的範圍之內力求譯文之流利可誦」<sup>3</sup>，那麼梁譯本劇大致達到了這個目標。本節討論集中在兩點上面：先分析在所謂忠信與流暢兩重標準的衝突之中，梁氏怎樣取捨，指出譯本「要顧到原文之豐富的內涵與繁複的語法，往往就無法適當的寫出流利的中文」<sup>4</sup>；再進一步檢討上述原則是否適用於翻譯莎劇。

梁實秋標榜的「忠於原文」這個翻譯的基本原則，句括消極與積極兩方面：消極方面是不刪節原文，積極方面則是在研究方面多下功夫，務求較全面、正確地了解作者本意。從梁譯《哈姆雷特》來看，他已達到了自己的要求：「對於莎氏的英文之了解不至太差、對於莎氏原作的意義不致誤解太多」<sup>5</sup>，由以下的分析可見：他確曾把這方面的功夫放在首位。

六種《哈姆雷特》譯本之中，田、邵、朱、曹四種並未提供原著的背景資料，卡本「譯本說明」也提到版本問題、原文體裁等，並在「譯本序」中詳細分析《哈姆雷特》創作的背景，但在現存所有莎劇中譯本中，絕少有像梁譯《全集》這樣有系統地分門別類介紹莎劇各方面的問題，這對於有志較深入研究的讀者，有很大的幫助。不過這篇「序」中可以非議者，就是其中「哈姆雷特問題」一段（8-12）未能追上現代批評的潮流，且有偏頗。梁實秋介紹「哈姆雷特問題」的觀點，似乎仍停滯於本世紀初那種以分析劇中人性

格爲主的態度，其中反映出布雷特利（梁譯「柏拉德萊教授」）等的看法，而這種批評方法早在本世紀初已被攻擊甚至唾棄<sup>6</sup>。當然，梁氏譯莎劇始於三十年代初期，《哈姆雷特》譯本早在1936年出版，梁氏也屢次明言參考書如何難求<sup>7</sup>，莎劇批評近數十年來一日千里，用今日標準來批評梁譯本的介紹過時，顯然很不公平，但在六十年代出版全集時，未及補充訂正這重要的介紹部分，實在美中不足。至於序中所表現的偏見觀點，最明顯的是「哈姆雷特問題」未段：「……所以哈姆雷特之有問題，莎士比亞自己或從不曾發覺。後人聚訟，豈非徒然？心理分析學派且以哈姆雷特爲『兒的婆斯錯綜』之一例，益爲荒謬！」（12）雖然用佛洛伊德心理學解釋《哈姆雷特》人物性格與情節，有時會失諸牽強<sup>8</sup>，但也未嘗不可以提出另一層次上的分析，幫助進一步了解。莎劇內涵博大精深，沒有一種詮釋方法可以盡道，梁實秋採用性格分析法介紹《哈姆雷特》，排斥他說爲荒謬，難辭門戶之見的嫌疑<sup>9</sup>。

「梁實秋中譯的莎劇在『信』方面已經做到了人力所能做的頂峯」，這是葉珊對梁譯莎劇的評語<sup>10</sup>，本文前兩章的討論，可以證明這句話並非過譽。不過這裏所謂「信」，即是前述梁氏自己所訂下：不刪節、了解正確、不草率的標準。即如第3章所舉過“Be thou a spirit of health, or goblin damned”一例，六種譯本之中只有梁本能夠清楚而正確（即符合莎氏觀眾的印象）地傳達出前後兩種東西的分別與對比關係（見頁112），又全劇滿佈各式各類的鬼魂神祇名稱，平均也以梁本的譯名最一貫，最有條理（見第3·2·2分節中各表的比較），又在處理古典比喻方面，梁本不論用作上演的脚本，或是研究的讀本，效果都平均比其他各種譯本優勝（見表7和頁162的結論），而且是各譯本中唯一未曾刪略古典比喻者（見表7），這些都是在考證方面特別仔細用心的結果。

譯本中另一處可見到梁氏研究工夫的，是附於每一幕結尾的註釋。這些註釋數量不少，性質可分爲多類：有解釋翻譯原則的，如第一幕註7有關雙關語的問題（見梁譯本，53）；有詮釋個別詞義的，如第四幕註9（171）；原文的特點也有解釋，提供研究資料的，

## 5 總結：個別譯本批評

例如第一幕註20：「自此處起至此景終點，殊拙劣不雅，想係為博當時劇場中下級觀眾之一笑。但也許不是莎氏手筆，也許莎氏劇的藍本中的一段而莎氏未予刪裁者。」（55），有時還臚列西方批評家的說法，例如第二幕註22解釋綺尼阿斯對戴多所說的一段戲詞：

Marlowe 與 Nash 曾有迦太基女王戴多一劇，（一五九四年印行）莎士比亞或許有意要競勝，故插入這樣一段劇辭。然就全劇看，此段甚為牽強，且文字過於浮誇，故也許是模擬諷刺的意思。但科律己又謂「有人以為這是諷刺，此說殊不值一笑；這一段作為史詩看，是很美妙的。」大概德國施萊格爾的解釋較為近情，他說，「劇中劇」的文字自然要寫得與別處不同一些。（89）

這些資料都介紹得清楚而有條理，雖然正如前文指出過，其中不免有主觀取捨的地方，大致上仍合乎嚴謹扼要的標準。一般來說，除了前分節所述邵本的批註外，梁本仍與卡本同為各種譯本中註釋最詳盡可靠的。在哈姆雷特首次獨白時，讀者必須明白上天禁人自殺的問題，才可以知道主角在說什麼，六譯本之中只有梁本加了註釋（見頁97），這是一個明證。

上文第4章已討論過梁氏對翻譯莎劇淫褻語的態度，並比較《哈姆雷特》中一些例子的處理方法，梁氏多次強調要存其真，不刪節：「試想一齣戲裏把涉及猥褻之處以及其他刪去二三百行，縱然不能算是面目全非，至少也不是莎士比亞的本來面目了。」<sup>11</sup>，這是認真而又負責的態度。其實《哈姆雷特》中明顯的猥褻部分並不多<sup>12</sup>，真正露骨的劇文不過是哈姆雷特裝瘋時對奧菲里阿所說的某些話，以及哈姆雷特與吉爾丹斯坦、羅珊克蘭茲的一段話，就梁譯本這部分的劇詞看，也不過是「你們是住在她腰部一帶，或是正在她的身體的中部」、「我們就是她的私處」（72），「小姐，我可以躺在你的大腿襠裏去嗎？」、「躺到大姐的兩條大腿中間」（103）等較為涉及身體不雅部分的詞句，可以聽得出是猥褻話，至於「她本是一個娼婦」（73）之類，一般都列入猥褻語<sup>13</sup>，但在今日聽來普通得很，而某些較含蓄的雙關說法，梁氏也保存了效果，例如奧

菲里阿對哈姆雷特說：「殿下，你好尖。」他即答道：「夠令你痛得呻吟一陣。」（112；3.2.247—49）<sup>14</sup>。譯本的觀眾未必像莎氏的觀眾那樣敏感，一聽便能意會；那些伊利沙伯時代的淫褻語，如第三幕第一景中哈姆雷特三番四次叫奧菲里阿去“nunnery”，暗指妓院<sup>15</sup>，那麼梁實秋直譯做「尼姑庵」，自然不可能傳達其中的淫褻義，即是其他譯者，也同樣無能為力。

梁譯本最令人感到遺憾的地方，也是與莎劇面目差距最大之處，就是未有以詩譯詩，以致譯本無法表現出原文無韻詩與散文部分在體裁方面的差異；關於這一點，梁實秋多次解釋<sup>16</sup>，前文第4·1節也詳細分析過其中的損失，此處無需重複。不過除了無韻詩的部分外，《哈姆雷特》裏其他體裁方面的特徵，梁氏都異常仔細地亦步亦趨，務求模仿原有的形式，最明顯的是每景末凡有韻句的地方，梁本必照樣叶韻，其他譯者在這方面都比不上他（見表9，頁229）；戲中戲一段，梁氏譯成韻文，通篇雙行叶脚韻（見頁239）；劇中不時出現韻句，梁本也分行排出，並照樣叶韻（見頁229）；劇中的歌謠，梁本全用通俗的白話詩體譯出（見頁233）；還有一點值得注意的，就是梁譯散文平均來說較其他白話散文譯本用字精鍊嚴謹，連曹未風的新詩體譯本也比不上（見頁226比較討論和表8統計），在某些段落中，梁氏也多少達到自己的要求：「要把中國的白話文譯得聲調鏗鏘，也許可以略微彷彿莎士比亞的無韻詩」（詳見頁216）；正如第4·2·2分節分析譯文的風格時指出：梁氏頗能保存原文修辭組句的特色<sup>17</sup>，以鬼魂對哈姆雷特說的一段話為例：

這毒藥極不利人的血液，如水銀一般極快的侵入週身血管的門徑；新鮮的清血猛然間就像牛乳裏滴了醋酸一般的凝凍起來；這毒藥這就樣的凝住了我的血；我的滑溜溜的身體立刻就遍發疹泡，頂像是生癩一般，渾身是醜陋的斑疤。於是在睡中就這樣的被我親兄弟的手一把抓去我的性命，我的王冕，我的王后；我罪孽深重的一生，沒行餐禮，沒行懺悔，沒有塗油，就算是斷絕了；我的賬沒有結，就戴着滿頭的罪戾去到上帝面前清算；啊，慘！



## 5 總結：個別譯本批評

啊，慘！慘極了！你若有骨肉之情，不可隱忍；不可叫丹麥王的宮寢變做淫烝穢亂的臥榻。但是，不管你怎樣進行這事，不可壞了你的心術，也不可存心侵犯你的母親；她自有天譴，自有良心上的榛棘去刺她螫她。你立刻去罷！螢光蟲的微光漸漸變得黯淡，是清晨快要到了；保重，保重，保重！別忘記我。（46—47, 1.5.64—91）

在這段話裏，梁實秋不但多次重覆部分的詞句，還多用平衡句，以強調鬼那種憤慨又誇張的語氣，上述修辭組句方面的規律比原文還要明顯，達到規律化的節奏感，可算比較接近無韻詩的效果，補足了以散文譯詩在韻律方面的損失；又如原文1.5.9-23行一段話裏屢用頭韻的效果<sup>18</sup>，梁譯本未正面模仿，却藉均衡的句法（「若非……，我不妨……使你的……，使你的……，使你的……。」）（45）加強節奏的感覺，這些都證明梁實秋所用的散文，部分已經達到了相當凝鍊的水準，「聲調鏗鏘」，頗能模仿「實際已很接近散文」的無韻詩。

不過，一般讀者對梁譯莎劇的非議，主要是批評它行文拘謹、缺乏文采、全不像原文那般揮灑自如<sup>19</sup>；梁實秋也不否認這點<sup>20</sup>，他自辯道這是為達到「忠信」而付出的代價<sup>21</sup>。「忠於原文宜為翻譯的基本條件」<sup>22</sup>，沒有人敢反對，但要使譯文「忠信」，是不是行文非如此佶屈聱牙不可？莎氏原文流暢易解，觀眾聽來趣味盎然，譯文即使字面含義正確，考證詳盡，却聽來生硬、難以理解、乏味，又怎麼談得上「忠信」？以下舉例分析梁譯本行文不流暢的現象。

過分拘泥原文的語法結構與詞序，往往是譯文讀來生硬、歐化的病源；梁氏力求保存原作之標點符號，不見得就能保存原作的語氣神韻，反成為不必要的羈絆，造成大量拗口、不合漢語習慣、甚至異常冗長的劇文：<sup>23</sup>

什麼是假如你不要求我便不給你的呢？（26）

你的女兒對他的愛情是如何接受的呢？（67）

你是除了一團豪興之外任何靠以穿衣吃飯的進款都沒有的人，  
( 101 )

並當聲述我這次猛然的且更奇異的回國的緣故。( 164 )

使我們這次出面和設施都對他愉快而有益！( 63 )

否則我對演員所不能不表示的慇懃招待要比你們的禮貌還要週到了。( 78 )

語句冗長、難解、不通順，大概是梁氏緊守「在譯文中儘可能的保存莎士比亞原文的標點符號」<sup>24</sup>這原則的結果，這種情形加上本節前述各點特色，莫不是令讀者和觀眾興趣大減的因素，何況譯本裏還有不少似乎切合原文表面含義、唸起來却不可解的詞句，如「這肥喘的年頭」( 131 )、「他是一塊可吻的臭肉」( 70 )、「好姦狠的速度」( 29 )，若由演員在台上唸出，聽者可能不知所云，難怪葉珊與張常信都認為梁譯莎劇不宜上演<sup>25</sup>。

梁本另一些令人感到突兀的地方，就是語氣和選詞與劇中場面常常不大配合，例如哈姆雷特初遇鬼魂，剛說完「我叫你哈姆雷特，父，王；丹麥王，」，同一段話竟接着說：「這是什麼意思，你一個死屍……」( 42 )，前後語調與稱謂作了一百八十度轉變，而原文“ghost”一詞並未含有「你」、「一個」、「死屍」等詞組合造成的怪異又不莊重的效果；克勞底阿斯首次登場第一段話，梁實秋連用不少莊重得體的詞句如「崩駕」、「愴悼」、「宜有同悲」、「珍重朕躬」等等，忽然下文說「這承繼王位的女人」( 25 )，與全段語調不配合；說到稱謂方面，哈姆雷特、何瑞修稱各衛兵做「先生」( 22 )，不大合我國傳統用法，易生誤會，而哈姆雷特的瘋言：“uncle-father”，“aunt-mother”譯做「叔父孀母」( 78 )，完全失去了其中諷刺的成分，甚至不能引起注意；哈姆雷特寫給奧菲里阿的信末句：「最親愛的女郎，只消這軀體屬於他一天，他便永遠是屬於你的，哈姆雷特。」( 67 )，各代名詞都容易引起混淆；以上一切，都是過分拘泥於原文個別詞語，勉強直譯的結果。

梁實秋完成了莎士比亞全集，在中國翻譯史上無疑有重要的地

## 5 總結：個別譯本批評

位，這份光榮和貢獻沒有人能夠否定。他花了大半生時間（從三十歲到近七十歲）完成這番事業，那份毅力和理想令人肅然起敬，他翻譯的嚴謹精神和治學的成績，有目共覩；他對西方文學的認識，以至散文創作的成就，我們也無須懷疑。正因梁氏具備了這些條件，他的《全集》特別受人注視。下面就本書訂下的批評原則（見2·2節），按語言、思想、戲劇效果三方面衡量梁譯《哈姆雷特》的成就。

梁實秋用散文譯詩，是退而求其次的辦法，註定了犧牲原文無韻詩的境界和音樂效果，以及散韻迭用的對比效果；更可惜的是譯本的散文欠缺文采、拘謹、難以理解、多被動的逐字逐句對譯而少創造性的重新表現，結果正如他自己承認：譯筆傳達不出「原文的文字之美以及其詩的韻味」<sup>26</sup>。沒有了莎士比亞的文采和詩境，譯文恐怕已經不再是莎士比亞了。說到戲劇效果，梁實秋並非不着眼這方面，<sup>27</sup>曾說過「戲劇是爲了演出而寫的，不是爲了在書房裏讀的」<sup>28</sup>，這種態度莎士比亞再同意也沒有了；可是梁譯本也多少犯了田漢譯本的毛病，並不很適合上演，已如前述。1942年重慶演出不大成功，劇本當然要負一部分責任。<sup>29</sup>說到思想方面，可以說是梁本特別優勝的地方，這是因爲梁實秋研究工作做得頗充分，又仔細保存原文含義的緣故。不過正如第3章舉例分析指出：把原文表面含義好好譯出來，未必可以消除文化背景造成的隔膜，碰上許多情形，即使是極重要的情節，譯文怎樣完美也沒辦法令觀眾明白莎氏的意思，譯者也是無可奈何的。綜合以上各點，我們只好承認：莎劇的偉大在於它是充滿創造力的藝術作品，而且不論拿來演拿來讀，都使人感到趣味盎然，得到精神上的滿足。梁譯《哈姆雷特》恰好缺少了那一份創造力，兼且又不宜上演，讀起來也乏味，它最成功的地方恐怕只在於幫助人研究莎士比亞，而不是認識、欣賞莎士比亞，分享莎氏活生生又使人陶醉感動的藝術。

註 釋

- 1 關於梁譯莎劇經過及背景，詳見前文1·2節和1·3·3分節。
- 2 見「翻譯莎氏全集後記」中梁氏非議其他譯本的理由，頁75。
- 3 「翻譯莎氏全集後記」，頁75—76。參見前文1·3·3分節和註11。
- 4 「翻譯莎氏全集後記」，頁76。
- 5 同上，頁76。
- 6 參見本書引言註7所引各批評文章。
- 7 「關於莎士比亞的翻譯」，頁37；「翻譯莎氏全集後記」。
- 8 參見本書引言註7所引各批評文章。
- 9 葉珊也指出梁譯莎劇的序言的毛病，見「梁譯莎劇的印象」，載《純文學》第19期（1968年10月），頁60—62。
- 10 同上，頁55。
- 11 「翻譯莎氏全集後記」，頁75。
- 12 《莎士比亞的淫褻語》，頁45。
- 13 同上，頁193“Strumpet”條。
- 14 洛特本，3.2.235行註，頁118；威爾遜本3.2.245—46行註，頁204。
- 15 威爾遜本3.1.121行註，頁193。
- 16 「關於莎士比亞的翻譯」，頁35；「翻譯莎氏全集後記」，頁76。
- 17 梁氏自云重視「原文之豐富的內涵與繁複的語法」，見「翻譯莎氏全集後記」，頁76。
- 18 見前文4·2·2分節。
- 19 例如「梁譯莎劇的印象」，頁59。
- 20 「莎士比亞在中國」；「翻譯莎氏全集後記」，頁76。
- 21 「翻譯莎氏全集後記」，頁75—76。
- 22 同上，頁75。
- 23 參見「梁譯莎劇的印象」，頁56—57。這個原則值得商榷，因為伊利沙伯時代的標點以說話語氣為本，而不循文意，見《莎士比亞的語言》，頁157。
- 24 「關於莎士比亞的翻譯」，頁35，亦見梁譯《哈姆雷特》例言。
- 25 「梁譯莎劇的印象」，頁59，張常信論文第1章。
- 26 「翻譯莎氏全集後記」，頁76。

## 5 總結：個別譯本批評

- 27 梁氏參與1942年演出《哈姆雷特》的工作，見張常信論文，頁3。
- 28 梁實秋：「文學講話」，載《文學因緣》，頁114。
- 29 「劇本經過刪節改動……，劇詞亦加以潤飾，以求適合口頭的語氣。可見我的譯文還嫌太文了一點，還嫌不夠流暢。」（「莎士比亞在中國」）；張常信論文，頁3；《紐約時報》評論，見引言註11。

### 5·4 朱生豪：《漢姆萊脫》

翻譯有兩點不變的真理，在朱生豪翻譯的莎劇裏清楚反映出來：一是譯文不可能把原著的一切不多不少地呈現出來，譯者只有就自己的目標和對象，決定取捨；二是譯文不可能完全精確地表現原著每一種面貌特徵，譯者往往沖淡了原文的精神，只能使原有的特徵變得依稀可辨，同時也不免滲入譯者本身的風格；而比較成功的譯者，可以使譯本有獨立的藝術生命。朱譯《漢姆萊脫》有許多缺點，下文一一詳述，但它有一處成功的地方正是梁實秋做不到的：它吸引讀者，使人讀得津津有味，而且比較有藝術價值。整體來說，《漢姆萊脫》比其他五種《哈姆雷特》譯本行文流暢、容易了解、故事輪廓清楚，這些條件正好適合一般不認識莎士比亞的讀者的口味。

批評莎劇中譯的文章大多拿梁、朱兩種來比較<sup>1</sup>，這固然是由於朱本向來最流行、梁實秋名氣大地位高，但也可能因為兩人的目標南轅北轍、兩種譯本互補長短。以下剖析朱本的特徵，指出為什麼整個譯本有了這些特徵就讀來有味，以及怎樣因此歪曲了原著的面貌。

梁實秋在翻譯完莎氏全集之後說過：

也有人說，翻譯的初步條件是要人覺得不像是翻譯。做到這個地步，很難，也不很難。兩種文字，其文法不同，句型不同，字彙，硬要從一種文字翻成爲另一種文字，翻得銖兩悉稱，流暢可讀，當然是很難。不過譯者若是硬起心腸，對於原文中晦澀之處，

含義複雜之處，使用典故之處，一概予以從略，甚至把原文比較難譯之處整節整段的予以芟除，專心把譯文修潤得四平八穩，讀起來琅琅上口，當然也不很難。<sup>2</sup>

這段話未必是針對朱生豪一人而說，不過用來形容朱譯《漢姆萊脫》大致也很合適，以下逐點剖示其中對原著不忠信的現象。

《哈姆雷特》這齣戲的確有不少砂石，很可能損及本身的藝術價值，<sup>3</sup> 當日莎氏親自監督演出時，也未必完全依照現存的早期版本來演；正如前文指出過，劇本一定刪略了不少，而且很多時事典故、插科打諢的劇文往往時常更換，甚至有即興的成份。沒有人敢斷言今日有某個版本是昔日拿來照樣演過的，所以後世編訂翻譯莎劇時取捨折衷所據的版本，不免帶有主觀的批評成份，所有譯本，多少都有增刪。再者，既然莎士比亞可以爲了演出的效果或客觀的需要（時間的限制、觀眾的理解程度、政府新法例管制、演員、背景、觀眾的變換等），改動原來的「標準劇本」（不管是從前留傳下來的脚本也好、只在他腦海裏存在的構思也好），譯者或譯本的導演身爲「合夥創造者」，爲什麼享不到這種權利？當然，論寫劇本和導演的工夫恐怕沒有很多人比得上莎士比亞，譯者肆意改動，工夫不到家，或是態度不認真，無疑值得非議。梁實秋說得不錯，倘若譯者碰到棘手的地方便輕描淡寫帶過，就確是「英雄欺人」的行徑，而且譯者也「無需代爲做刮垢磨光的工作」<sup>4</sup>。在討論朱生豪刪節得有沒有道理之前，先描述一下刪節的現象，以下略舉幾個例：

POLONIUS.	What do you read, my lord?	
HAMLET.	Words, words, words.	193
POLONIUS.	What is the matter, my lord?	194
HAMLET.	Between who?	195
POLONIUS.	I mean the matter that you read, my lord.	196
HAMLET.	Slanders, Sir; ( 2.2.191-97 )	197

## 5 總結：個別譯本批評

朱譯本刪去了其中有關“matter”一詞雙關義的部分，第195-96兩行並沒有譯出：

普 您在讀些什麼，殿下？  
漢 都是些空話，空話，空話。  
普 有些什麼內容，殿下？  
漢 一派誹謗，先生；（52）

其他與劇情進展關係不很密切的字義搬弄，朱氏也多刪略，第五幕在墓地裏兩個小丑談到亞當時搬弄“arm”一詞的雙關義，朱本也刪去5.1.33-34兩行，輕輕帶過（142），其後漢與小丑甲一段有關“lie”一詞的瞎扯，刪節得更厲害：

HAMLET. Whose grave's this, sirrah? 115  
1 CLOWN. Mine, sir —— 116  
O, a pit of clay for to be made 117  
For such a guest is meet. 118  
HAMLET. I think it be thine, indeed, for thou liest  
in't. 119  
1 CLOWN. You lie out on't sir, therefore 'tis not  
yours, for my part I do not lie in't, and  
yet it is mine.  
HAMLET. Thou dost lie in't to be in't and say it is  
thine. 'Tis for the dead, not for the quick —  
therefore thou liest.  
1 CLOWN. 'Tis a quick lie, sir, 'twill away again from  
me to you.  
HAMLET. What man dost thou dig it for? (5.1.115-26)  
126

漢 喂，這是誰的墳墓？  
甲 我的，先生，——

挖鬆泥土深深掘下，

掘了個坑招待客人。

漢 胡說！墳墓是死人睡的，怎麼說是你的？你給什麼人掘這墳墓？是個男人嗎？（146）

接着119-25共六行，主角和丑甲唇槍舌劍，你來我往，朱本竟用「胡說！墳墓是死人睡的，怎麼說是你的」十五個字交代了。這些笑料翻成中文不易保存，往往還是了解的負累，但把它們刪掉，却大大歪曲了原著的面貌。朱本並非故意避去猥褻語的部分，第二景裏也提到「私處」（54），第三幕第二景也有「下流的念頭」、「睡在姑娘大腿的中間」等（83），但在戲中戲上演之際主角和奧菲里阿的對話，涉及淫褻成份，而且語含雙關，朱本又刪去不少：

OPHELIA. You are as good as a chorus, my lord. 244

HAMLET. I could interpret between you and your love, if  
I could see the puppets dallying.

OPHELIA. You are keen, my lord, you are keen. 247

HAMLET. It would cost you a groaning to take off mine  
edge.

OPHELIA. Still better and worse. 250

HAMLET. So you mis-take your husbands ... Begin,  
murderer. ( 3.2.244-52 )

莪 您很會解釋劇情，殿下。

漢 要是我看見傀儡戲搬演您跟您愛人的故事，我也會替你們解釋的。動手吧，兇手！（91）<sup>5</sup>

其中第247-51行未譯（見頁291討論）。除了字義搬弄的劇文外，不少有關當時時事的典故，朱本也略而不提，即如主角和基騰史登等談及戲班的事：

ROSENCRANTZ. There was, for a while, no money bid  
for argument, unless the Poet and the



5 總結：個別譯本批評

Player went to cuffs in the question.

HAMLET. Is't possible? 360

GUILDENSTERN. O, there has been much throwing about  
of brains.

HAMLET. Do the boys carry it away? 363

ROSENCRANTZ. Ay, that they do my lord, Hercules and  
and his load too.

HAMLET. It is not very strange, ( 2.2.357—66 )  
366

羅 曾經有一個時期，一個劇本非到編劇家和演員爭吵得動起武  
來，是沒有人願意出錢購買的。

漢 有這等事？

基 啊！多少人的頭都打破了。

漢 那也沒有什麼希奇，( 59 ) ( 見頁 198 討論 )

朱本不但把63—65行提及時事的部分一概刪掉，還歪曲了361-62行  
“throwing about of brains”，好配合刪略後的文意，因為「頭都  
打破了」一語，各註家都不是這樣解釋<sup>6</sup>。原文裏許多哲理性的討  
論，朱譯本未曾忠實地保留，不時略去某些語句，這個例子可以做  
代表：

So, oft it chances in particular men, 23  
That for some vicious mole of nature in them, 24  
As in their birth, wherein they are not guilty 25  
(Since nature cannot choose his origin) , 26  
By the o'ergrowth of some complexion, 27  
Oft breaking down the pales and forts of reason, 28  
Or by some habit, that too much o'er-leavens 29  
The form of plausible manners—that these men, 30  
Carrying I say the stamp of one defect, 31  
Being nature's livery, or fortune's star, 32

His virtues else be they as pure as grace,	33
As infinite as man my undergo,	34
Shall in general censure take corruption	35
From that particular fault: the dram of evil	36
Doth all the noble substance of a doubt,	37
To his own scandal. ( 1.4.23—38 )	38

在個人方面也常常是這樣，有些人因為身體上長了醜陋的黑痣，——這本來是天生的缺陷，不是他們自己的過失，——或者生就一種令人側目的怪癖，雖然他們此外還有許多純潔優美的品性，可是爲了這一個缺陷，往往會受到世人的歧視。（28）

原文這段話在文意上前後確有重複，第36行有詮譯方面的問題<sup>7</sup>，第27—30行據說影射時事<sup>8</sup>，而1623年出版的第一對摺本全段未曾收入<sup>9</sup>；但以上種種，都不能成爲刪略的充分理由，而朱本把原文27行以後的劇文全部簡述出來，無可否認收到簡潔流暢的效果。以上所舉幾段，並不是個別例外的情形，事實上整個譯本都滿佈這些現象，前文第3、4章也多次指出過（參見表7，8，10），這些劇文看似累贅，對情節無關重要，其實都是構成全劇獨有的風格不可少的成份，刪掉了之後不但破壞了全劇的節奏、修辭、意象，還帶來許多不良後果。譬如說劇中人性格，特別是主角的思想深度、普婁尼阿斯的嘮叨惹人生厭，在朱生豪筆下都歪曲了。這些都是爲了使譯本流暢有趣味而付出的代價，至於是否值得，就視乎翻譯目標是什麼了。<sup>10</sup>

本書第四章分析語言風格各部分的討論中，指出過朱本行文單調的現象，以下總結朱氏怎樣漠視原文的修辭特色，擅自改寫簡述。

先從意象說起：《哈姆雷特》的六種譯本之中，以朱本最不重視保存原文意象的總效果。前文4·2·1分節比較各譯本處理意象的成績，結果都一致顯示朱譯本很不理想，主題和情節意象，朱本刪略甚多（見頁275），但正由於朱生豪絕少設法譯出較難表達的意

5 總結：個別譯本批評

象，而改用淺白的語言直述出來，行文自然流暢易解：

And I am sick at heart. ( 1.1. 9 )

我心裏老大不舒服。( 5 ) ( 見頁 258 討論 )

whose sore task

Does not divide the Sunday from the week,

What might be toward that this sweaty haste

Doth make the night joint-labourer with the day,

( 1.1.75-78 )

連星期日也不停止工作；這樣夜以繼日的

辛苦忙碌，究竟爲了什麼？( 9 )

And keep you in the rear of your affection ( 1.3.34 )

不要放縱你的愛情，( 24 )

but to the quick o'th'ulcer ( 4.7.122 )

可是回到我們所要談論的中心問題上來吧。( 138 ) ( 見頁 260 討論 )

加上前文提到那種頻加刪節的手法，相應地減低了原文的繁富、莎氏語言的藝術以及譯本讀者了解上的負擔。

朱生豪在短短幾年間完成莎劇卅餘種，這驚人的速度大概也是造成譯文舛誤百出的主因，其中有些反映出朱氏對原著背景認識未夠深入，有些顯示出他望文生義，未及仔細看清楚上下文的含義，以下舉例說明。

When yon same star that's westward from the pole

Had made his course t'illumine that part of heaven

Where now it burns, ( 1.1.36-38 )

這是百那都憶述前夜鬼出現時刻所說的話，原文“the pole”指

北極星<sup>11</sup>，而全句都在描述天上星光的位置，朱譯這句做「當那照耀在旗竿西端的天空的明星正在……」（7），和一般的說法不合；同場有一段話解釋鷄鳴的含義：

Some say that ever 'gainst that season comes  
Wherein our Saviour's birth is celebrated  
This bird of dawning singeth all night long. (1.1.158-60)

朱譯此句為「有人說我們的救主將要誕生以前，這報曉的鳥兒徹夜長鳴；」（11），大概是忽略了“celebrated”一詞，誤把「慶祝救主誕辰的節候」（梁，23）弄作「將要誕生以前」，也是明顯的疏忽，又“bird of dawning”本指公鷄，「鳥兒」很令人誤解；還有哈姆雷特初遇鬼魂時說的一段話：

Be thou a spirit of health, or goblin damned,  
.....  
Be thy intents wicked, or charitable,  
Thou com'st in such a questionable shape,  
That I will speak to thee. (1.4.40-44)

前文已多次論及其含義及重要性（見頁121），朱本竟把末三行譯成：「不管你的來意好壞，因為你的形狀是這樣和藹可親，我要對你說話；」（28-29），原文“questionable shape”顯然不是「和藹可親」，正因鬼的形態可疑（questionable），哈姆雷特才在40-42行連舉出多種可能性<sup>12</sup>，接着又提出連串質問，把鬼魂形容為「和藹可親」，即與前文瑪形容它為「可怕的怪象」（7；1.1.25）、何瑞修嚇得魂不附體，臉色慘白，發抖（8；1.1.53）的情形前後矛盾；至於前文指出過的其他誤譯之處，如「文章寫得好是一件有失體面的事」（見頁168），「捨身的企鵝」（見頁135），「你是個有學問的人，去和他說話」（見頁112），都是對原劇背景了解不夠所造成，但「單單一個感官有了毛病」（見頁87）、「那樣的思想是騙人的油膏」（見頁269）這類語句，雖然譯出了意

## 5 總結：個別譯本批評

象，含義却與原文相差很遠。以上的例子，都可以反映出朱譯本在傳達文意方面不可靠的程度。

至此為止，本節一直指出朱本對原文不「忠信」的現象：頻頻刪略、簡述、誤譯、漠視原文的語言風格，減成單薄、千篇一律的散文形式，若單以這情形作評價：朱本可謂一無是處。不過，這樣的評價漠視了譯者明言的翻譯原則與目標，對朱氏顯然不公平：

中國讀者耳莎翁大名已久，文壇知名之士，亦嘗將其作品，譯出多種，然歷觀坊間各譯本，失之於粗疏草率者尚少，失之於拘泥生硬者實繁有徒。拘泥字譯之結果，不僅原作神味，蕩然無存，甚且艱深晦澀，有若天書，令人不忍卒讀，此則譯者之過，莎翁不能任其咎者也。（朱生豪《莎士比亞戲劇全集》「譯者自序」）<sup>13</sup>

朱生豪正是有感於這種缺點，毅然提筆，矯正上述毛病，掃除了「拘泥生硬」、「艱深晦澀」的現象，達到了他自訂的目標：

余譯此書之宗旨，第一在求於最大可能之範圍之內，保持原作之神韻；必不得已其求其次，亦必以明白曉暢之字句，忠實傳達原文之意趣；而於逐句對照式的硬譯，則未敢贊同。凡遇原文與中國語法不合之處，往往再四咀嚼，不惜全部更易原文之結構，務使作者之命意豁然呈露，不為晦澀之字句所掩蔽。每譯一段竟，必先自擬為讀者，察閱譯文中是否有曖昧不明之處。又必自擬為舞臺上之演員，審辨語調之是否順口，音節之是否調和。（「譯者自序」）<sup>14</sup>

上引兩段話中所提及「神味」、「神韻」、「意趣」、「命意」等詞比較抽象，不易確切理解朱氏實際上指的是什麼，不過其他各點如「明白曉暢」、更易原文結構以符合中國語法、務求語調順口、音節調和等等，朱本的譯文大致上都能夠達到。本節所剖示出來朱譯本種種的特色，無疑反映出上述目標，只可惜矯枉過正，為避免「拘泥生硬」而違反嚴肅的翻譯標準，却因此令到朱譯本大受一般

讀者歡迎（二十多年來幾乎每年都有人翻版或盜印，是唯一在港、台、大陸大量翻印的莎劇譯本，見第1章附錄2）、成爲中國讀者認識莎士比亞的主要媒介；不過朱本並非像林紓或趙長森等譯本一樣把莎劇節譯或改寫爲小說；它保存了莎劇的輪廓，刪節的情形在比例上究屬微不足道（不及1%），但却因爲省去了語言上繁複的層次以及種種較難明白的細節，而能夠相對地使情節突出。我們今日固然可以用嚴格的翻譯標準，來非議朱生豪隨意刪略，對原著不忠信，使讀者看不到原文的面貌；但我們也不得不敬佩他在戰火下閉門不出，「貧窮疾病，交相煎迫，而埋頭伏案，握管不輟……畢生精力，殆已盡於茲」<sup>15</sup>的忘我情操，讚賞他用極短時間、在沒有參考資料或師友切磋的環境下終能完成三十多種莎劇這種魄力，並且肯定這套譯本的散文藝術成就。作爲大眾讀物，朱譯本是有一定價值的。如果朱生豪的譯本經不起時代考驗，終於要被較精確的譯本取代，至少也扮演了重要的歷史角色——在四十年代到六十年代把莎劇帶到羣衆中間。朱譯本在保留上演效果、語言藝術、思想（見2·2節）三方面都不算理想，却至少在一方面，比其他五種《哈姆雷特》譯本接近莎士比亞：它受大眾歡迎，這是任何成功莎劇譯本不能缺少的條件。如果這正是朱生豪作爲譯者的選擇，批評者也應該尊重，並且承認他畢生的努力未曾白費。

### 註 釋

1 例如「梁譯莎劇的印象」；陳祖文：「《李爾王》一段戲詞的三種中譯」，載《純文學》第22期（1969年1月），頁54—61。《譯學概論》，頁117，196—97，225—29，287，324—25，401，該書並評二本爲「朱生豪氏譯風浪漫，……梁氏譯風謹嚴。」見頁256；《近代翻譯史話》，頁115—16。

2 「翻譯莎氏全集後記」，頁75。

3 梁實秋：「莎士比亞在中國」。

4 「翻譯莎氏全集後記」，頁76。

## 5 總結：個別譯本批評

- 5 參見頁 173。
- 6 〈集註本〉2.2.343 行註，頁 168。
- 7 威爾遜本1.4.36行註，頁158 〈集註本〉1.4.36—38行註，頁82—89及1.4.36, 37行版本說明，頁 82。
- 8 威爾遜本1.4.29—30行註，頁 158。
- 9 同上，1.4.17—38行註，頁157。
- 10 1977年吳興華校訂的《哈姆萊特》已經把上述刪略的大部分補入。
- 11 洛特本1.1.36行註，頁 2。
- 12 同上，1.4.43行註，頁36。
- 13 原載1947年上海世界書局版第一輯，頁 1。
- 14 同上，頁 2。
- 15 朱生豪逝世前幾個月的話，見「譯者自序」，頁 2；有關朱氏生平及譯莎劇的背景，見前文1·3·4 分節和註 1。

## 5·5 曹未風：《漢姆萊特》

就整體印象來說，本章以上所討論的四種譯本可算各具特色（詳見下節首段綜合比較），每位譯者都向一個新方向探索嘗試，下節所討論的卞之琳本也不例外。比起其他五種《哈姆雷特》中譯本來，曹本可說是最沒有個性的一種，不見得有什麼突出的成就。由於現存曹未風的生平和翻譯主張的資料奇少（見1·3·5分節），曹本又不像邵本那樣清楚顯示出譯者的修養和態度，以下的討論集中在譯本表現出來的特徵上面。

《漢姆萊特》和以前四種譯本最明顯的分別，就是仿照原文詩體的行序，分行排列。本來以詩譯詩是前四種譯本所未有的方式，可惜正如梁實秋說：「無韻詩並不等於把散文拿來分行排出」<sup>1</sup>。曹本雖然把原文無韻詩的部分照樣逐行排列，却不一定模仿到原文的效果：格律方面看不出什麼規律的痕跡，節奏音韻也找不到詩應有的音樂感，選詞組句與一般散文沒有分別，用字精鍊的程度還比

不上其他散文譯本（例如同一般典型的無韻詩，梁譯用了 114 字，卡譯111字，曹譯166字，見表 8 ），更談不上什麼保留原文的神韻或詩境了。曹本大致和原文逐行相對，平均每行用十五個字，比起原文五步十音節，嚙嚙得多（卡本平均每行不及十二字）；事實上曹本有不少處每行有二十字以上：

看來是並非無因了，他本來就是這些新舊糾紛的中心人物。

（ 8 ； 1.1.111 ）

但是在我心裏所有的，却完全超出了這種表現的能力之外；

（ 15 ； 1.2.85 ）

除了他的仇人，與別人無涉。

那麼，你可要知道他的仇人是誰？

（ 128 ； 4.5.44 ）

以上三例每行的字數分別為24，24，26，原文這三行並非特別長，尤其頭兩行很符合無韻詩的格律，由此可見，曹本未能模仿莎氏原來的無韻詩用詞精鍊的優點。又長句是上演脚本的大忌，本章前文已指出過，田與梁本每甘冒此諱，曹本更變本加厲：

#### 它的效力

對於人類的新鮮血脈似有死仇

馬上就同水銀似的流瀉遍了

全身上下的一切血脈與孔道；（ 36 ； 1.5.64—67 ； 41字 ）

就是它對於美好與善良的行爲它一樣照顧

同樣地給它一件外衣或是一襲袍罩

穿起來一樣襯身。（ 109 ； 3.4.163—66 ； 41字 ）

我從前聽過他美妙同音樂一樣的山盟海誓

而現在却親眼看見那可貴的充滿自信的理性

同裂碎了的銀鈴一樣，（ 79—80 ； 3.1.159—61 ； 46字 ）



## 5 總結：個別譯本批評

原文這幾段話並不特別冗長，與劇中其他無韻詩用詞同樣凝鍊，格律同樣嚴謹，曹本譯成非常累贅的句式，未能正確地表現出原文體裁方面的本貌。又正如前文第4·1·1分節比較分析過：曹本譯第二幕第二景的古劇詞，以及第三幕第二景戲中戲的劇文，論體裁和效果方面與劇中其他無韻詩部分沒有顯著分別，也是用同樣散文化的文體譯出，完全表現不出原文故意製造的對比效果（見頁226），又曹本對劇中的叶韻句多不注意（見頁233），所譯歌謠部分也缺少民謠那種純樸的修辭特色，兼且未叶脚韻。由以上種種情形可以看出，雖然曹未風是用「詩體」譯本劇的第一人，却表現不出詩的特質或原文各樣體裁的特徵。

曹譯本有大量拗口且不易理解的語句，以下是隨手撿拾的例子：

他的選擇就必須受有  
他所行將領導的這一個集團的意見  
與能否接受的限制。（24）

你威武的人物有什麼吩咐？（106）

你還沒有瞭解得十分清楚，什麼才是  
恰合於我的女兒同你的榮譽的分寸。（27）

把你自己看得更尊貴些，  
若不然——我倒也不是故意這樣說來  
糟蹋這個字——你便是拿我當傻子了。（27）

母親，爲了愛好羞恥，  
不要在你的心靈塗抹那動聽的膏油，（108）

這件事是不是不僅是幻想？（6）

這些大概就是受原文詞序所困，又拘泥字面含義的後果，不論在臺上唸出或私下閱讀，都相當費解。劇中許多詞句不自然又難明，顯然是字譯所造成：「重臣的，軍人的，學者的，眼神，辭令與武

藝」(79)，「可恥的迅速」(18)，「脆弱啊，你的名字就是女人！」(17)，「你要永遠比你的愛情落後一步」(24)，「沒有一次／國王嘆一口氣，不跟着一大片嘆息。」(98)；除非熟諳原文，這類詞句不易正確理解；還有其他粗疏隨便字譯的語句，令劇文很不流暢，也增加理解的困難，例如主角說：「抱歉的，聖帕特利克在上，該抱歉的，赫拉修，／而且是非常地抱歉。」(39；1.5.136—37)，唸起來很彘扭，後來何瑞修說：「啊！白天同晚上，這件事真是希奇透頂！」(40；1.5.164)，把“O day and night”直譯過來，完全不理會在漢語是否適合，也是苦了觀眾；同樣主角在給丹麥王的信上款稱謂：「崇高而有威力的」(135)，也是硬把原文的格式搬到漢語裏來；主角臨終時一段話，其中一句譯成「那些祇是這齣戲的不開口的或是旁觀的人們」(169；5.2.333)，原文的含義本來十分清楚，譯文却含糊冗長，相差至遠。有時曹末風過份緊隨原文詞句的次序，因而譯出了十分難聽懂的劇文：

在那最不正當的眼淚裏的鹹味

還沒有完全乾在她那哭腫了的眼皮底下的時候，(18)

甚至引起相當嚴重的誤解，例如主角聽過演員一唸那段戲之後自語：

唉，我究竟是個什麼樣的無賴同愚蠢的奴才！

多麼了不起，剛才這個演戲的，

祇是在虛構當中……

就能夠如此……

……叫他的面色全部改變；(70；553—57)

原文按英語詞序習慣，把“Is it not monstrous that…”放在長句前頭，由於“Is it”本來是設問式，含義不致與前句引起混淆，但曹末風的譯文把「多麼了不起」緊隨着「奴才」，與下文「剛才這個演戲的」也連接得不明顯，唸起來很容易使人誤會。

上述種種生硬直譯、含義不清楚的情形在其他譯本（特別是田



但是我敢預言選擇的結果一定落在  
芳丁布拉斯身上；我臨死也投他一票；（170；5.2.350—54）  
芳丁布拉斯 至於我，我將以悲哀的心情接受我的好運  
在你們這個王國裏，我還有些傳統的權利，  
既在既然給我這機會我就要申請利益了。（172；5.2.386-88）

曹氏所用的詞如「選擇」、「傳統的權利」等，都未能幫助中國觀眾弄清楚其中的究竟，下文「申請權利」自不免使人迷惑（詳見頁189 討論），此後直到劇終，這個繼承的問題一直未再提起，觀眾很可能步出劇院，還不曉得誰是丹麥新王呢。

在處理意象方面，曹本沒有表現出一貫的手法與原則，不過綜合前兩章的分析結果也可以看到：大致上曹譯並不重視意象的統一與整體效果，在主題意象方面保存得不算多，處理古典比喻一無是處（見下文），但是就本文選出的一組情節意象（狩獵陷害意象）而論，曹本譯出的數量却至為可觀，還有一點（見下文舉例）就是曹本能夠十分生動，更且相當貼切地譯出原文許多擬人化的意象。

把原文的意象刪除，改用平鋪直敘的文字說出本意，固然可以使觀眾容易了解，行文也特別流暢，但正如4.2 節指出，這樣做法犧牲了作者獨特的表達方式，將生動鮮明的語言變得平板乏味。這種情形曹本裏比比皆是：例如開場第一個疾病意象，“And I am *sick* at heart”（1.1.9），就給譯做「我心裏又害怕」；再如主角的比喻“’twas *caviary* to the general”（2.2.441—42），譯做「大多數的人都不能欣賞」，同一段話具體的“*Sallets*”（2.2.446）也譯做籠統的「奇珍異味」，也平板乏味，整段食物意象便這樣給破壞了。<sup>4</sup> 劇中三次用“wound”做比喻的說法，曹本都譯得不理想：把“Whose phrase of sorrow / Conjures the wand’ring stars, and makes them stand / Like *Wonder-wounded* hearers?”（5.1.249—51）「叫天上的遊星聽了都會躊躇不前／像聽故事入迷的人們一樣。」（153）把“a *wounded* name”（5.2.342）譯成「一個多麼不光榮的名聲」（170），都只是輕描淡寫避過，削弱了主題意象

## 5 總結：個別譯本批評

的效果（見頁 270 討論），而把 “the *woundless* air” (4.4.44) 照字面翻成「不可能受傷的空間」，却又失諸生硬難明，可見曹未風處理意象的成績並不理想。

何況曹本譯出來的意像，有不少生吞活剝的情形，譬如波勞涅士的比喻：「你已經有的朋友……／你就要用鋼箍把他緊緊地縛在你的心裏」（25；1.3.62—63），不但聽來牽強，「鋼箍」和「縛」也不很銜接；其他如「憑着這些扒手同小偷起誓」（95）（見頁 150）；「然後這個「該」就會像紈袴子弟的嘆氣一樣／舒服却又心疼」（139；4.7.121—22）等等，就算全段一起聽，也不容易明白。以下的語句，也是由於意象與上下文格格不入，譯文似通非通：波勞涅士告誡女兒切莫相信漢的愛語：「不要相信他起的誓；因為他們全是些掮客，／完全不是他們衣服上所染的那種顏色，／他們祇是一些懷有不乾淨念頭的嘮叨不停的人，」（28；1.3.127—30），其中「掮客」與「他們」最易引起誤解，聽眾未必能意會二者原來同指主角的盟誓（見頁 330）；「對於我，這爛泥捏成的究竟是個什麼？」，令人摸不着頭腦（見頁 95）；主角問羅森克蘭茲等人：「你為什麼忙來忙去的要想治我的病，好像你們打算逼我落網似的？」（95），雖然可說保存了狩獵的情節意象，又強調了主題（疾病）意象（見頁 272），前後文意却並未配合，一忽兒說治病，一忽兒是逼落網，譯本未能說出二者間的關係；又如丹麥王禱告的話：「跪下來，倔強的膝蓋，還有，牽滿了鋼絲的心，／你要同剛生下來的嬰兒的筋骨一樣柔軟才行！／一切也許都會變好的。」（100；3.3.70—72），固然末句與前文不銜接，「牽滿了鋼絲的心」也未必產生原文那樣自然的效果。

劇中所引用各古典比喻，曹本處理的方法與效果都全不理想。其他各譯本多少都用註釋幫助讀者了解，曹本却完全未有註釋，所以閱讀的效果和研究的價值兩方面都大打折扣，由前文表 7（頁 163）的統計可見：全劇三十六個古典比喻，曹本的處理方法竟未有一個能符合學術研究的標準；此外曹氏大量音譯這些比喻，整句

整段因而變得難解：「而我的想像也就同烏爾甘的鐵店／一般污黑。」（84）「你惡毒的猛藥，採自夜半的野草，／用過赫刻特的電火三遍，」（92）「這種人……演希洛特的時候比希洛特還像希洛特，」（81）「全世界最好的演員……西奈加不會顯得太沈悶，普老特斯也不會太輕鬆。」（64）既未曾在譯文中補充含義，也沒有意譯，上演時只有造成費解與沈悶的後果。因此曹本處理古典比喻手法，不論是上演、閱讀、研究的效果與價值，大致比不上其他五種譯本。

不過，正如第4章舉例指出，曹譯本劇的意象也偶有佳作，尤其是擬人化的說法，往往別出心裁，既忠於原文，又流暢易明，以下舉出幾個例，都是其他譯本不能及的：

淫慾即使同光輝的天使成婚，  
它也還是要在天床上感到厭倦  
而抓食腐臭。（35—36）

但是看哪，清晨已經穿着玫瑰色的衣裳  
從東方露珠溼溼的山頂上過來了：（10）

當我看見了這股熱烘烘的愛情振翼而來——（54）

因為我一定要給這種威脅加上一副枷鎖，（98）

死亡之神，這個無情的酷吏  
逮捕起人來真是毫不客氣——

曹氏偶爾能夠譯出這些意象，譯本也因此略為生色。

曹譯本在用詞方面還有一點頗特別的地方，就是並未遵循漢語通行的稱謂法，來翻譯朝廷中各人的稱呼，其他譯本都按各劇中人身份地位，互稱皇上、陛下、賢卿、殿下、母后、老爺、爺爺、娘娘等，表明各人關係，但曹譯本一律依原劇劇文直譯，以致聽起來很不自然，容易引起混亂、造成誤解，例如丹麥王叫波勞涅士做「親愛的大人」（99），波勞涅士又叫丹麥王做「我的大人」（75）；

## 5 總結：個別譯本批評

王后叫丹麥王做「我的大人」(167)，但萊阿提斯也接着叫丹麥王做「我的大人」(167)，其他人像羅森克蘭茲也一樣(74)；主角和萊阿提斯互相叫對方做大人(166)，同時奧斯力克也叫主角做「大人」(166)；萊阿提斯叫父親做「我的大人」(26)，歐菲麗婭叫王后做「夫人」(75)，羅森克蘭茲(74)與波勞涅士(53)也一樣；主角叫母親做「夫人」(見整個寢室景)；波勞涅士有時直稱王后做「王后」(53)，或叫丹麥王與王后做「你們兩位王上」(74)，大多不合傳統漢語稱謂式；至於「你大人」(77)、「好夫人」(53)、「先生們」(40)、「我的好大人」等，都是生硬的直譯，觀眾不易感到親切。

本書有關曹譯《漢姆萊特》的討論，都是以「一九五一年……重譯畢，一九五三年……三校」，「1955年3月上海第1版」<sup>5</sup>的譯本，比較起四十年代的初版譯本<sup>6</sup>來說，已經做過了好一番琢磨更正的工夫<sup>7</sup>。但正如前文的討論指出：不論用來上演、閱讀、研究，曹本都沒有特別出色的效果，而且除了分行排列，在形式方面模仿原文的無韻詩，至少可以產生視覺上的分別外，曹氏並未作任何新嘗試，這是與其他五種譯本很不同的。總括一句，曹本行文平板冗贅、考證工夫做得不夠、不注重模仿原文的語言風格特色，因此既未能表現出莎氏的藝術成就，也不能吸引觀眾和讀者。

## 註 釋

- 1 「關於莎士比亞的翻譯」，頁35。
- 2 洛特本2.2.382行註，頁82；威爾遜本2.2.408行註，頁182—83。
- 3 威爾遜本5.1.252行註，頁239。
- 4 洛特本2.2.413及417行註，頁84。
- 5 見該版版權頁及書末。
- 6 見註161。
- 7 見前文1·3·5分節及註161。

## 5·6 卞之琳：《哈姆雷特》

根據張常信研究外國莎劇翻譯經過的心得：在莎劇初介紹到另一種文化時，多數先傳入故事情節，再以該文化中既有的文學形式翻譯，最後才逐漸精確地模仿莎劇原來的形式、忠信地傳達出內容<sup>1</sup>。如果邵挺的《天仇記》可以代表較早期那種用譯入語原有體式手法，田、梁等譯本代表以散文話劇形式，進一步接近莎劇本來面貌，卞之琳的譯本可說是踏進這最後的精確模仿階段：有原則地用詩劇的方式，用原文的體裁（而非譯入語本有的形式）為依歸，原原本本地恢復莎劇的面目；這次翻譯代表了在方法上的最後一步突破（暫且把實行的成敗留到下文剖析總結）。梁實秋自承未能做到以詩譯詩的理想地步：「這工作需要詩人去擔任，因為詩人有他一套運用文字的本領」<sup>2</sup>，「如果能有人把原文的無韻詩譯成爲中文的無韻詩」（1963）<sup>3</sup>，「如果有詩人肯用他的生花妙筆來傳譯莎氏的本來面目，那當然是我們最馨香禱祝的事」（1967）<sup>4</sup>，卞之琳的《哈姆雷特》譯本正實現了這個理想。

以上所論及的只是翻譯的方法與原則，至於實踐的成績方面，前兩章所有分析都肯定一點：卞本的認真嚴謹程度，絕不遜於其他任何一種譯本，一切細節都不輕易放過。而且從上述的分析和統計可見：卞本在解決傳達原文內容的困難時，表現出過人的創造力與想像力，在保存原文體裁方面，又比其他譯本成功。至於考證工夫和了解原文的能力，也不在其他任何一位譯者之下。下文分別就這幾方面綜合前文討論或另舉他例說明。

六種《哈姆雷特》的譯本之中，只有卞之琳提出了整套理論，詮釋這齣戲的創作背景和寓意，指出二者的關係。暫且不談這套理論有多少是卞之琳的創見<sup>5</sup>，就「譯本序」約一萬五千字的介紹所見，卞之琳並不像其他各譯者那樣只譯出劇文，略加註解，還有計劃地用整套文學、思想、歷史、政治的理論，去引導讀者了解欣賞這齣戲。從一方面說，這個譯本有別於其他五種，在於它未必是個人隨意拿來翻譯出版的，而是配合政治需要和當時政府的文藝路線



## 5 總結：個別譯本批評

計劃譯成的，是整個政治文藝大架構的一部分；但從另一方面看，卡之琳那種認真研究和創造的態度，透過有系統的思想詮釋做翻譯工夫，賦予譯本深一層的意義，甚至可以說把翻譯帶進了一個新境界。

卡之琳是用馬列主義的觀點來看本劇的。從「譯本序」的解釋可知，按照這種觀點，莎士比亞是反映時代本質的「偉大的現實主義作家」<sup>6</sup>，本劇反映出伊利沙伯皇朝貴族資產階級殘酷剝削勞動人民而發生的矛盾；這些矛盾加劇且表面化，就產生哈姆雷特般的典型憂鬱心情的人物。哈姆雷特「由於理想遭受現實的慘痛打擊而對於時代所發的感嘆也就十足是時代的呼聲」，「燭照了整個虛偽的、顛倒的社會」，透過瘋話以及獨白揭發和控訴這些不公平的現象。卡之琳認為哈姆雷特的「憂鬱是有社會內容的」，因為他並未走上冥想的絕路，而是站到社會上受侮辱的一面，看到了現實美好的一面，而他接受了復仇的任務，並以行動解決思想問題，明白到復仇是聯系整個社會鬭爭的任務；又由於他與各階層交往，思想才有條件超出資產階級的局限性，終能在正義對抗邪惡的鬭爭裏發出光輝。這樣，「莎士比亞把一齣普通的復仇劇改成了一齣意義深厚的社會悲劇，可以教育人民，符合馬克思和恩格斯的藝術創作理論。」

由於卡之琳從馬列主義的立場看本劇，他很容易看出莎氏在思想方面的「階級的局限性」，尤其是本劇正面反面角色同歸於盡的結局，反映出莎氏不能認識到反抗罪惡的鬭爭裏到底取什麼方式才可以根除社會罪惡，因為他不信任人民大眾的集體鬭爭行動：「階級的局限性決定了莎士比亞……至多能同情而從無同意當時隨生隨滅的農民起義」，所以本劇的結局可悲，像是「命運」註定，這是卡之琳對本劇內容與主題的批判。

但卡之琳對本劇的批評，往往越出文學詮釋的範圍，涉及政治思想：「譯本序」裏談到莎氏與同時代的作家的局限時，指出「他們當時還無法看出先進思想怎樣能和廣大人民相結合而產生不可戰勝的力量」，接着發揮這一點來評論階級鬭爭：「歷史證明，不等到資本主義相當發展了、由集體生產而造成了大量的近代工人階

級、由他們出來領導鬭爭，人民革命都不會真正成功」；而莎氏利用戲劇來教育人民，「在作者自己死了三百四十年以後的今天，到我們偉大的社會主義時代」，這些意義才可以受到充份了解：「我們偉大的時代和社會有條件使我們對於哈姆雷特這個好像極端矛盾的人物能有一個全面的、基本上統一的認識……。等到我們的思想修養、藝術修養普遍提高了，……這部偉大的作品，在我們理想明確、道路明確的社會，不僅對於我們……也就會是生活中需要的一種藝術寶庫」，這種說法充份反映出共產社會裏文學為政治服務的原則。

本文的重心不在於研究譯者的政治思想或文學批評方法，以上的說明主要是作為分析譯本的基本準備，不過卡譯本上述的理論卻絕少在譯本劇文裏反映出來；若單以翻譯的劇本來看，大致上找不到馬列主義思想影響的痕跡，即是說卡本與其他五種《哈姆雷特》譯本在全面的詮釋方面，不見得有什麼分別。由此而論：卡之琳的思想與文學理論僅局限於「譯本序」和三數處註釋，與翻譯的實踐相當脫節。即以註釋來說：滲入了上述思想成份的，不過佔極少的比例；而且在左右讀者的了解方面，不見得能起多大作用。例如解釋第二幕終前主角自語罵自己做「游民」時，卡之琳註道：「我們可以看出哈姆雷特並非鄙夷農奴，只是怪他們祇知做牛做馬，逆來順受。同時禁令中也包括『乞丐』，哈姆雷特在前面也自比乞丐，可見他站在受壓迫的一邊」（74），以強調主角的正面形象。同一段話裏主角形容自己受侮辱的概況，又註道：「這四行裏所說的凌辱辦法，雖屬比擬說法，在當時社會中，用在『下等人』（例如前面所說的『游民』）身上，顯然是司空見慣」（75），反映出譯者企圖用自己的政治思想影響譯本讀者。另一處較明顯的同類例子，見於主角嘲諷奧思立克的一段話（5.2.86—90），卡之琳在註釋裏加入自己的看法：「這一段第一層意思顯然是罵新興地主階級爬上朝廷，但意義還可以推廣出去，罵到一切巧取豪奪，由竊據土地至竊佔國家的統治階級小人到野心家（包括克羅迪斯）。這樣看，『擁有大量的臭糞』一句雙關罵語，也就易解了。」（171）上述各例詮

## 5 總結：個別譯本批評

釋的觀點，與西方批評的主流相左，却配合「譯本序」的理論。

除了上述加進譯者政治思想觀點的成份外，卡本中運用註釋的方法，與現今一般譯本的體例大同小異，只是一般說來，比其他《哈姆雷特》譯本範圍較廣，而且所選擇下註腳的地方較為恰當，數量也較多，以下略舉幾則，說明卡本註釋的多種作用。

譯本所用註釋最普通的作用之一，就是解釋原劇的背景與劇文的含義，以下列出第 133 頁的兩個註釋，可以見到卡本嚴肅的考證工夫和註釋詳細的程度：

23 從此以下，全場中，莪菲麗雅所唱的大概是莎士比亞當時聽眾所熟悉的民歌片斷，但除片言隻語外，大致都已失傳。《哈姆雷特》劇本出來以後，這些片斷，除一段外，都有傳統曲譜（見弗奈思《集註本》）。柯勒立其指出莪菲里雅在這裏把兩個主題合而為一，一個是喪失情人（哈姆雷特）的哀痛，一個是喪失父親（波樂紐斯）的哀痛，同時父兄告誡她提防哈姆雷特的那些話使她恐懼，也在這裏透了頭。這裏開頭三節（十二行）是一個曲調。

25, 26 這種裝束都是香客的標記。情婦作為聖者，情人作為香客是常用的比喻，而據說過去情人也常假託朝山進香而進行幽會。帽上嵌貝殼（嚴格譯應為海扇殼），說是表示聖地在外，需要飄洋過海的意思，若然，似乎也恰合哈姆雷特出國這一點吧？

有時卡氏用註釋幫助讀者正確地理解作者怎樣刻劃角色；例如伶人唸古劇文一段，註釋說「波樂紐斯聽精采部分，反而嫌『太長』，聽哈姆雷特唸古怪的字眼，反而說好，趣味可知。」（72），不過卡之琳也曾在註釋裏發揮自己的看法，例如評論主角的情詩的一段：「現代學者認為詩與附言都合莎士比亞時代青年人寫情書的時髦風格，雖不免造作，終是熱情流露，老頭子挑剔嘲弄，與他自己的言談對照，適見其可笑。我們也可以想見『五四』時代腐儒譏笑幼稚而天真的新青年寫白話的情景。」（55），這比喻對於幫助了解波樂紐斯的性格，未必有很大作用。

像邵挺一樣，卡之琳不時利用註釋解釋某句何以如此翻譯，並指出原文的本貌，與譯文所作的改動，第一幕第一景裏霍拉旭答貝納陀的話“A piece of him”（1.1.19）即是個典型的例子，卡氏註道：「這一行譯『怎麼，霍拉旭來了？』『來了一個』，諧趣較顯，但不如『有點像他』能與下文呼應，效果更大。」（4）；又如主角的話：「我看過演戲的……說起來不像文明人，走起路來既不像文明人也不像野蠻人」（87—88；3.2.28—31），卡之琳註道：「照字面直譯『文明人』應為『基督徒』，『野蠻人』應為『異教徒』。」（88）；有時他還提出其他可行的譯法，讓讀者能夠較全面地認識原文的面目，例如“I would have such a fellow whipped for o'erdoing Termagant, it outhers Herod”（3.2.13—14），註釋除了說明這兩個古典比喻的來源與含義外，還指出：「爲了讀者（觀眾）不看註也大致有點印象，譯者在此加上了『的火性子』和『變本加厲』（或：『替老虎添了翅膀』？）」（87）；在第三幕第二場卡譯主角引用成語的話：「只可惜『等到草長足，瘦馬變枯骨』，」（3.2.345），在註釋裏說：「或譯作『只可惜這是“遠水”——』像原文一樣，留下下文『不救近火』不說。」（102），這些註釋都表現出譯者負責認真的態度。

卡本所用的舞台導詞本來已經相當詳細，多參照威爾遜的主張（見譯本說明第二點，頁1—2），還不時利用腳註補充，例如第三幕終時，舞台導詞爲「各下，\*哈姆雷特手曳波樂紐斯屍」，註云：「\*在現代舞台上，王后當然用不着下場。」（119），接着在第四幕開始時，卡之琳註明「這是傳統的分幕法，情節實際上到第四場末才告一段落。」（120），這是解釋分幕法的情況，又在同一處：「第一場——城堡中一室」，卡之琳再加註：「本場地點也可能即王后寢宮。」（120），這是解釋地點的細節。劇中多處有版本問題的地方，卡之琳也清楚註明，例如1.1.98行“lawless”一詞據四開本，第一對摺本作“landless”<sup>7</sup>他不但註明，還譯出這兩個詞：「『沒有土地』根據第一對摺本；現代版本，一般都根據『第二四開本』，用『無法無天』」（8）。以上各例，一致反映出

## 5 總結：個別譯本批評

卡之琳翻譯時一絲不苟的精神。

「不但從內容上而且在形式上盡可能傳出原來的意味」（「譯本說明」第九點），也是卡譯本在處理方法與效果方面跟其他五種譯本大不相同的地方，在這方面也可以說是其他各譯本所不能及的。前文第4·1節已詳細分析過他怎樣自創用「頓」法模仿原文音步，試把無韻詩搬到中國來，又怎樣亦步亦趨，依照原文散、韻文的分佈，一一譯出韻句和各式特殊的詩體；從表9（頁227）也可以看到他對每景末叶韻毫不苟且。在「譯本序」分析莎氏藝術手法的話，也反映出他充份了解各體文體在本劇裏交迭運用的對比作用（見頁20—21）。譯文處理這種對比的效果，卡譯本較其他五種理想，是因為就方法來說以詩譯詩是正確且證明是可行的，又在實行起來運用語言很有創造力，前兩章和本節以下所舉各例都可以作為證明。

卡本以詩譯詩的特色，已在第4·1節論及，此處不再重複，只是應該強調一點：卡之琳用頓法模仿原文音步的理論，確是一種有意義的嘗試，實踐起來也發揮了相當效果，不見得受束縛，雖然偶爾不無斧鑿痕跡，但多數是由於受文義的牽制所致。在田漢等譯本裏頻頻出現的歐化句式與拗口的劇文，卡本裏絕少見到，這點尤為難得。在譯本說明最後一點，卡之琳說：「譯者還不能確定無韻詩體（非自由體）在中文裏也可以成爲一體，在這個譯本裏只是照原文的本來面目，這樣試用；試用無韻詩體的譯文，如果讀者不感到是詩體，不妨就當散文讀，就用散文標準來衡量，因為譯者的最低要求就是，不管詩體也罷，散文體也罷，必須合乎我們說話規律的中文（漢語）。」（頁3），卡氏不但已達到了這個「最低要求」，還掌握了這種新創詩體，運用得相當成功。

卡之琳着意保存原文的語言風格特色，可以由三個主要的範圍見到：意象、雙關語、組句特色。以下逐一舉例分析。

主題意象在劇中的地位，前文第4·2·1分節已有詳述，在各類疾病意象之中，卡本譯出的總數平均都在各譯本之上，有些還達百分之百，這成績自然不是偶然得來的（見頁270的總結）。從以下

一段譯文，可以反映出卞之琳怎樣保存連串複雜的意象：

Proclaim no shame

When the compulsive ardour gives the charge,

Since frost inself as actively doth burn,

And reason pandars will. ( 3.4.85—88 )

這是主角在寢室裏勸母遷善的話，在激烈的情緒控制下，連用各式各樣富感性的意象<sup>8</sup>，三行之中每行包含一個不同的意象，而六種譯本之中，只有卞本完全保存了這三個意象，而且細膩準確、扼要精鍊，更保存了行序：

( 田 ) 既然霜雪可以自燃，理性可以誘姦，那麼一切都可以歸之於不能自己的熱情，不必講甚麼廉恥了。( 104 )

( 邵 ) 然則首白而心尚紅。欲勝而志遂奪。彼血氣方剛。情不自禁者。更不能加罪焉矣。( 93 )

( 梁 ) 既然寒霜都可以呼呼的燒燃起來，理性都可以做情慾的龜鴿，那麼青春情不自禁的時候，更不必講甚麼廉恥了  
( 128 )

( 朱 ) 霜雪都會自動燃燒，理智都會做情慾的奴隸呢。( 105 )

( 曹 ) 既然冰冷的寒霜  
都會熊熊地燒起，理性都會把意志變成烏龜，  
那麼在令人難挨的慾火一發難收的時候，  
你也會不必說它可恥了。( 106 )

( 卞 ) 我們不要喊羞恥了，  
只當看不見淫亂在向我們進攻，  
既然冰霜都燃燒起漫天的大火，  
理智都替淫慾跑腿了！( 114 )

其他五譯本都未譯出“the charge”的意象，田、邵、朱、曹四種更含糊不清，次序顛倒；獨有卞本逐一按次保存，只是加入了「只當看不見」，大概是爲了湊足頓數，或更可能是爲了依照漢語習慣，

## 5 總結：個別譯本批評

令行文通順自然，這於文義無大妨礙；而三個意象的強烈感官色彩，卡氏都保存了。事實上許多難以傳達的意象，其他譯本多放棄而改為直述的，卡本都能譯出，而且自然易解，以下略舉數例：

there's something in his soul,  
O'er which his melancholy *sits on brood*,  
And I do doubt *the hatch and the disclose*  
Will be some danger; ( 3.1.167-70 )

他顯然另外有心事，  
叫他的憂鬱在心頭優窩孵卵；  
我實在担心孵出來不是別的，  
是一種危險；( 85 )

Or thinking by our late dear brother's death  
Our state to be *disjoint and out of frame*, ( 1.2.19-20 )

或者妄以為先兄一朝棄世，  
我們的國家忽然脫了節，脫了樁，( 12 )

And keep you in *the rear* of your affection,  
Out of *the shot and danger* of desire. ( 1.3.34-35 )

你要盡可能留在你感情的後方，  
避開慾望能襲擊的危險範圍。( 24 )

Doth make the night *joint-labourer* with the day, ( 1.1.78 )

叫黑夜也同白天搭伴做了苦工？( 7 )

卡譯意象的仔細慎重程度，可由以下例子看出：

Whiles like a puffed and reckless libertine  
Himself the *primrose path of dalliance* treads,  
And recks not his own rede ( 1.3.49-51 )

自己可像個招搖過市的浪蕩兒  
只願走蓮馨花道路，流連忘返， [50]  
全忘了自己的勸告。

[50] 「蓮馨花道路」譯成「花街柳巷」，意思是恰切的，但  
莎士比亞在這裏並非引用成語，在他用後，這句話才成了成語。  
(25)

卡註說此語在當時非成語，有些註家另有不同意見<sup>9</sup>，不過卡之琳  
處理這意象的認真程度，由此可見。

有時爲了保存意象的具體形象，又不影響到行文通順與易了解的  
程度，卡之琳稍微更改比喻的說法，而大致不損及文義，例如在  
寢室景裏鬼出現對主角說：

this visitation  
Is but to *whet* thy almost *blunted* purpose—  
But look, amazement on thy mother *sits*,  
O *step between* her and her fighting soul, (3.4.110–13)

我這次再來找你  
無非是要磨快要鈍了的決心。  
可是看，你的母親叫驚愕壓倒了，  
替她擋一擋那個進攻的靈魂吧！（115）

三個意象之中，第一個譯得貼切，但末二行兩個都改動過，「壓倒」  
與「擋一擋……進攻」的說法，都較原文充滿動感；卡譯主角對  
霍拉旭等人的一句話也有類似情形：

If you have hitherto concealed this sight  
Let it be *tenable in your silence* still, (1.2.247–48)

要是至今還沒有把這事外傳，  
就讓它仍然封鎖在你們的沈默裏；（22）

「封鎖」較原文“tenable”惹人注目，但含義大致未變，若把這些



## 5 總結：個別譯本批評

個別例子孤立來看，這種誇張的譯法似不忠信；不過以整段整篇來看，由於有些意象在翻譯時難免譯不出，或者譯出之後沒有那麼突出；在不妨礙文意的前提下，加入一些意象，又把另外一些稍微誇張，也未嘗不能夠產生補足的作用，達到整體的忠信。

這並非說卡本傳達原文的意象十全十美，卡本有時也會由於刻意保存意象，行文不大自然，例如哈姆雷特說：「你們是人家叫來的；你們的臉上就掛出了招供」（63），其實原文較平鋪直敘：“you were sent for, and there is a kind of confession in your looks”（2.2.281—83）。這種情形在卡本裏偶爾也可發現到，不過遠不及其他譯本頻密，也不致嚴重影響觀眾或讀者的理解。

前文第3.2.4分節和表7的統計結果顯示：卡本由於註釋可靠而且數量最多，又多在譯名之外多加上補充語句，翻譯古典比喻方面，閱讀和學術研究效果都為各譯本之冠，這都是不容忽視的現象。由於卡本音譯的數量很不少（佔三分二），上演效果不及梁與邵本，但這並不能代表卡本整體上演的效果，因為正如前文5.1節討論田譯本時說過：影響上演效果的主要因素，主要在於劇文語句是否流暢、選詞是否易明、典故是否交代清楚、語調是否配合劇情、上下文是否銜接、劇情有沒有錯漏等，在這幾方面的成績，卡本絕不比其他五種遜色。

除了上述重現原文組句特色的成就以外，卡譯本模仿原文無韻詩的部分還有一個特點，就是特別強調重複語句上的同一型式，結果大大加強了行文的規律和節奏感，這往往正是創造性的詩句與逐字對譯的分行排散文的分野，例如第一幕第二景丹麥王所說的第一段話（1.2.1—14）：

（曹）雖然我親愛的先兄漢姆萊特謝世不久

那音容還清新如昨，而且我也正應該把我的心

充滿了悲苦，該把我的舉國大計

全化成為滿面的威容，

但是謹慎却與天性做了一場鬥爭，

我雖然應當時刻地記憶着他，  
但同時也該不忘記我自己。  
所以我從前的嫂嫂，現在是我的愛后，  
她乃是這一個英雄王國的共同統治者，  
我才似乎帶有一種失敗中的歡喜，——  
一隻眼是快樂，另一隻是苦惱，  
好像是葬禮當中快樂，婚禮當中的輓歌，  
在天秤的兩邊，歡樂與悲哀佔有相等的份量，——  
娶了她為妻：（11—12）

（卡）至親的先兄哈姆雷特駕崩不久，	1
記憶猶新，大家固然是應當	2
哀戚於心，應該讓全國上下	3
愁眉不展，共結成一片哀容，	4
然而理智與感情交戰的結果，	5
我們就一邊用適當的哀思悼念他，	6
一邊也不忘記我們自己的本分。	7
因此，彷彿抱苦中作樂的心情，	8
彷彿一只眼含笑，一只眼流淚，	9
彷彿使殯喪同喜慶、歌哭相和，	10
使悲喜成半斤八兩，彼此相應，	11
我已同昔日的長嫂，當今的新后，	12
承襲我邦家大業的先王德配	13
結為夫婦；（11—12）	14

卡本表現出那種莊重的語調，還像原文一樣，充滿雕琢的痕跡可知是預先準備好的演詞，而且一連多行（2—4, 10—12）字數與斷句法一致，加上頻頻重複某些詞（「一邊」、「彷彿」等），又在同一行連用反義詞（「理智」對「感情」、「昔日」對「當今」、「含笑」對「流淚」，另有「悲喜」、「歌哭」等）、平衡句（「一只眼含笑，一只眼流淚」），唸起來音節鏗鏘，琅琅上口，還把原

文第 8 和 9 行（“Therefore our sometime sister, now our queen / Th'imperial jointress to this warlike state”）移到第 12—13 行處，於是唸起來通順，合乎漢語習慣。反觀曹本逐行平板地轉述文意，拘泥於個別詞的意義，結果不但失去了詩的節奏和原文語言精鍊的特色，還由於生硬地依照原文行序，把「嫂嫂」那一句話分成兩截，中間隔了四行，在舞台上唸出來，會令觀眾摸不着頭腦。上述重複句型強調節奏的特色，在卡本裏不勝枚舉：

丹麥王座對於你的父親  
就像頭對於心一樣的休戚相關，  
就像手對於嘴一樣的樂於劬勞。（13；1.2.47—49）

使你的眼睛，像流星，跳出了眶子，  
使你每一根髮鬢鬢鬢分開，  
使你每一根髮絲絲絲直立，（34；1.5.17—19）

瞎砍是行不了兇，倒出了醜。

.....

它一聽就一驚，就像一個犯罪人  
聽到了一聲可怕的召喚。（10；1.1.46—49）

#### 我們要做的事情

要做就該做；這一個「要」字會變的，  
有多少舌頭，多少手，多少意外，  
它就有多少衰退，多少遷延；  
這一個「該字」就會像亂用的嘆息，  
鬆一口傷一下元氣。（150；4.7.117—22）  
（見頁 267 討論）

貞操，盡管讓淫慾扮做了天仙  
前來求愛，也永遠不為所動，  
色情，盡管跟光艷的天使結了婚，

也會厭棄了至尊極樂的天床

吃人家垃圾。( 36 ; 1.5.53—57 )

卞本散文的部分往往也很有規律和明顯的節奏，除了故意彷彿原文某特定的效果（如前文4·1·2分節所舉各例）之外，有時還在散文部分的劇文仔細經營，傳達出原文的節奏：

I remember one said there were no sallots in the lines, to make the matter savoury, nor no matter in the phrase that might indict the author of affection, but called it an honest method, as wholesome as sweet, and by very much more handsome than fine: ( 2.2.445—49 )

我記得有一位說過它，行間沒有加香料，添怪味，句中沒有着痕跡，顯造作；說它是作風正派，不但可口，而且衛生，並不惹眼，却是有光彩。( 69 )

這種着意構句的散文，很容易因為濫用而破壞了原文散文與韻文的對比作用，歪曲了原劇散文部分的特徵，幸而卞之琳沒有犯這個毛病。

卞之琳的譯本不但是最近期的《哈姆雷特》譯本，還代表了中譯莎劇最後一個時期（參見第1章附錄1）的成果：經過了半世紀的努力和蛻變，終於出現了「照原文的本來面目」（卞之琳語，見前引「譯本說明」）譯出的譯本。從第3、4章和本節的討論可以知道：不論翻譯的原則或實踐的藝術水平，卞譯本都比前五種《哈姆雷特》譯本進步得多，它既像梁實秋那樣考證得很仔細，又幾乎比得上朱生豪譯本那樣易了解而有趣味。最重要的是，它像莎士比亞的原文那樣，用藝術的手法處理語言，這正是第5·3節指出梁實秋辦不到的事。一個譯本能夠不歪曲原文的面貌，本身具有藝術價值，確是了不起的成就。

## 5 總結：個別譯本批評

本書討論的六種《哈姆雷特》譯本，分別反映出近代中國翻譯西書的許多現象。早期有些譯者用傳統的文體和思想做本位，把西方的東西一一套進中國固有的框架內，還採用主觀的態度，指導讀者應該怎樣看西方的異俗；邵挺就是這樣翻譯莎劇的，似乎沒有完全擺脫嚴復、林紓的影響。有些譯者對西洋事物認識不深，沒有做過仔細的考證工夫，只是憑自己的天分和年輕人的衝勁，一口氣翻譯一齣又一齣作品，雖然未必貼切，却適合當時讀者的口味和需要，結果不斷再版，田漢和朱生豪就是這一類的代表。也有些譯者特別重視原著的學術價值，比較忽略藝術價值，翻譯的目標在於介紹西洋文學；譯者對文學和西洋事物認識深，又肯認真考據，下筆慎重，文意貼切，詮釋可靠，可惜由於態度過分拘謹，或是譯者功力有限，譯文了無生氣，無法表現出原著語言運用方面的成就，梁實秋是個典型的例子。中共立國之後，一切寫作和翻譯全由政府操縱，譯書的選擇、詮釋的方法、以至語言的運用，都要配合黨的路線和當前政策的需要，翻出來的作品水準很參差，但一般都做過不少考證工夫，下筆謹慎，而且多利用作品來宣傳教條，既千方百計曲解原作的題旨以遷就黨的路線，又處處指導讀者怎樣去看那本著作；卞之琳的《哈姆雷特》譯本也不例外，只不過這次特別成功，在重重限制之下，仍能用詩人的筆，表現出原著藝術方面的妙處。

本書分析和比較六種譯本，不但反映出六位譯者不同的目標、背景、態度、翻譯造詣，還舉出實際的例子，說明翻譯古典文學要面臨的種種困難。這些困難限制着譯者，使譯本只能表現出原著的部分面貌；由這六種譯本來看，中國觀眾要想欣賞到頗為酷似莎劇本貌的演出，恐怕還要等待好一段時日。這個不只是翻譯能力的問題，涉及譯入語的文學和戲劇傳統，以至觀眾對譯出語文化的認識等等，不過，這六種《哈姆雷特》譯本反映出兩種令人鼓舞的趨勢：第一，由第5章的分析可以看到，各位譯者在理解原文、運用中文兩方面，大致上水準不斷提高，而且翻譯的方法和原則也有進步，朝着正確的方向前進；第二，譯者和讀者對西洋事物認識越來越深（分別由譯者的詮釋和譯本用註釋的方法反映出來），文化的隔

膜逐漸消除，譯者可以無須像幾十年前那樣，處處耽心讀者和觀眾不明白原著的背景。現在，他們可以專心去再創造原著的效果。

正因為這樣，我們才能對介紹西洋文學作品的事業感到樂觀。

### 註 釋

- 1 見前文1·2節末段及註112。
- 2 「關於莎士比亞的翻譯」，頁35。
- 3 同上。
- 4 「翻譯莎氏全集後記」，頁76。
- 5 卡氏在「譯者序」的註釋中列出蘇聯作家的兩篇論文題目，供讀者參考。其中莫羅左夫的一篇與卡氏的理論大致接近。一般來說，卡氏在這篇序言，承襲馬克斯與恩格斯的歷史發展觀及對詮釋文學作品的態度的理論。
- 6 「譯本序」頁1。以下各段引卡之琳的話，都來自該序。
- 7 威爾遜本，1.1.98行註，頁98。
- 8 洛特本，3.4.89行註，頁138。
- 9 同上，1.3.50行註，頁28。

# 參 考 書 目

以下列出本文參考的主要書刊及文章，其餘分見各章註釋。

## (甲) 中文書籍

- 中國文化部 《全國總書目》 北京中華 1956 1957 1958
- 中華民國出版事業協會 《中華民國各大公私出版機構最新圖書目錄》  
台北
- 文學研究社 《中國新文學大系續編》 香港文學研究社 1968
- 王力 《漢語詩律學》 上海教育 1964
- 王瑤 《中國新文學史稿》 香港波文 1972
- 司馬長風 《中國新文學史》上卷 香港昭明 1975
- 玄默 《中共文化大革命與大陸知識份子》 台北中共研究雜誌社  
1973
- 田禽 《中國戲劇運動》上海商務 1946
- 田漢 《三葉集》 上海亞東 1920
- 田漢、歐陽予倩等編著 《中國話劇運動五十年史料集》 北京中國戲  
劇出版社 1958
- 安樂哲 《中國哲學問題》台灣商務 1973
- 朱芾煌編 《法相大辭典》 台灣瑠璃經房 1967
- 朱傳馨 《談翻譯》 台灣商務 1973
- 何秀煌編 《邏輯語彙初編》 香港友聯 1972
- 佛學書局(上海)編 《實用佛學辭典》 香港佛經流通處 1959
- 吳青萍 《莎士比亞研究》 台北遠東 1964
- 李輝英 《中國現代文學史》 香港東亞 1970 [李輝英現代文學史]
- 辛華編 《英語姓名譯名手冊》 北京商務 1973
- 阿英(錢杏邨)《晚清文學叢鈔域外文學譯文卷》 北京中華 1961
- 《晚清小說史》 香港太平 1966
- 周貽白 《中國劇場史》 上海商務 1936

漢譯《哈姆雷特》研究

- 周億孚 《基督教與中國》 香港基督教輔僑 未註明年分
- 胡才甫 《詩體釋例》 台灣中華 1958
- 姚乃麟 《現代中國文學家傳記》 香港實用 1972
- 章政通 《中國哲學思想批判》 台北水牛 1968
- 香港中文大學聯合書院圖書館編 《館藏中國現代戲劇圖書目錄》 香港  
香港中文大學聯合書院圖書館 1967
- 《館藏中國現代戲劇圖書目錄》續編 香港香港中文大學聯合  
書院圖書館 1970
- 唐君毅 《中國文化的精神價值》 台北正中 1954
- 國立中央圖書館編 《近百年來中譯西書目錄》 台北中華民國出版事  
業委員會 1958
- 《中華民國出版圖書目錄彙編》 台北國立中央圖書館  
1964
- 《中國近二十年文史哲論文分類索引》 台北正中 1970
- 《中華民國出版圖書目錄彙編續輯》 台北國立中央圖書館  
1970
- 《中譯外文圖書目錄》——目錄叢刊第十一輯 台北中華書局  
編審委員會 1972
- 國民大會圖書館編 《國民大會圖書館圖書目錄第一、二輯》 台北國  
民大會圖書館 1966, 1969
- 張振玉 《譯學概論》 台北人人 1966
- 張曼儀、黃繼持等合編 《現代中國詩選：一九一七—一九四九》 香  
港香港大學及香港中文大學 1974
- 張靜廬輯註 《中國近代出版史料初篇》 上海羣聯 1954
- 《中國出版史料補篇》 北京中華 1957
- 《中國現代出版史料》 北京中華 1954—1959
- 張巖 《修辭論說與方法》 台北商務 1975
- 張瓊一 《修辭概要》 北京中國青年 1954
- 梁實秋 《文學因緣》 台北文星 1964
- 陳望道 《修辭學發凡》 香港大光 1961
- 傅隸樸 《中文修辭學》 星洲友聯 1964
- 勞思光 《中國文化要義》 香港中文大學崇基學院 1965
- 《中國哲學史》第一卷 香港中文大學崇基學院 1968



## 參考書目

- 復旦大學中文系1956級中國近代文學史編寫小組編著 《中國近代文學史稿》 上海中華 1960〔復旦近代文學史稿〕
- 馮秉文編 《全國圖書館書目匯編》 北京中華 1958
- 馮友蘭 《中國哲學史》 香港太平洋 1968
- 黃俊東 《現代中國作家剪影》 香港友聯 1972
- 黃嘉德編 《翻譯論集》 上海西風 1940
- 楊家駱編 《民國以來出版新書總目提要》 南京 1933〔楊家駱總目提要〕
- 主編 《中國學術名著史學名著》第五集第二冊林琴南學行譜記四種 台北世界 1961
- 楊樹達編著 《漢文文言修辭學》 香港商務 1960
- 葛寧賢、上官予 《五十年來的中國詩歌》 台北正中 1965
- 趙一平 《生活全國圖書總目》 上海生活 1936
- 趙家璧 《中國新文學大系》 良友 1936
- 趙聰 《現代中國作家列傳》 香港中國筆會 1975
- 臺靜農等註 《中國古典文學論叢》冊二：《文學批評與戲劇之部》 台北中外文學月刊社 1976
- 劉綬松 《中國新文學史初稿》 北京作家 1956
- 黎明文化事業公司編 《民國六十三年中華民國圖書總目錄》 台北黎明文化事業 1975
- 盧冀野 《中國戲劇概論》 輯入劉麟生編著中國文學八論 香港南國 未註出版年分
- 錢穆 《中國文學講演集》 香港人生 1952
- 霍衣仙 《最近二十年中國文學史綱》 廣州北新 1936
- 嶺南大學圖書館 《中文雜誌索引》第一集上卷 廣州嶺南大學圖書館 1935
- 謝扶雅 《中國倫理思想史》 輯入中國文化講座第二輯 台北啓明 1961
- 韓迪厚 《近代翻譯史話》 香港辰衝 1969
- 羅君壽 《文章筆法辨析》 香港上海印書館 1971
- 黨晴梵 《中國思想史略論》 西安陝西人民 1959
- 蘭州大學 《文藝資料索引——1949至1954》 蘭州大學 1955

## 漢譯《哈姆雷特》研究

### (乙) 中文論文

- 卞之琳 「談詩歌的格律問題」載《文學評論》(1959年2月號)
- 卞之琳、葉水夫等 「十年來的外國文學翻譯和研究工作」載《文學評論》(1959年5月號)
- 戈寶權 「莎士比亞的作品在中國」載《世界文學》1964年5月號  
〔戈寶權文〕
- 方平 「譯者的話」載方平譯《捕風捉影》(1953年上海平明版)
- 司馬長風 「卅年代六大詩人選評」(三)及(四)載香港《星島日報》(1976年1月13及14日)
- 田漢 「南國社史略」載《中國話劇運動五十年史料集》
- 石橋 「中國新文學大系續編戲劇集導言」載《中國新文學大系續編》第9集〔石橋導言〕
- 朱文振、孫大雨 「關於莎士比亞的翻譯」載《翻譯通報》第3卷第1期(1951)
- 迅候 「田漢」載楊一鳴編《文壇史料》 大連采華書林 1944
- 西澧 「新劇與觀眾」輯入《戲劇論集》
- 宋春舫 「中國新劇劇本之商榷」輯入《宋春舫論劇》第一集 上海中華 1930
- 李嘯倉 「論古典戲曲藝術中的鬼魂問題」載《戲曲研究》1957年7月第3期
- 孟超 「記田漢」載司馬文森編《作家印象記》 香港文藝生活 1950
- 洪深 「中國新文學大系戲劇集導言」載《中國新文學大系》第9集〔洪深導言〕
- 茅盾 「近年來介紹的外國文學——一九四五年」載《文叢》創刊號(1945年)輯入《中國現代出版史料》
- 陳大悲 「演劇人的責任」原刊《戲劇》一卷一號,引自「洪深導言」
- 陳祖文 「李爾王一段戲詞中的三種中譯」載《純文學》第22期(1969年1月)
- 陳敬之 「梁實秋」載《暢流》第34卷第6及7期(1966年11月)
- 唐君毅 「泛論中國文學中之悲劇意識」載《人生》第2卷第6期(1951年10月10日)

## 參考書目

- 梁實秋 「關於莎士比亞的翻譯」載《文星》80期(1963)  
—— 「莎士比亞在中國」載《中央日報》副刊(1964年4月25日)  
〔梁實秋「莎士比亞在中國」〕  
—— 「翻譯莎士比亞全集後記」,附「梁實秋先生手訂著譯書目」  
載《書目季刊》第2卷第1期(1967年秋季)
- 清如 「譯者介紹」載朱生豪譯《莎士比亞戲劇全集》(1947年上海  
世界版)第一冊
- 戚煥垣 「補充書目」輯入《中國現代出版史料》
- 曾永義 「戲曲四論」載《中外文學》第5卷第4期(1976年9月)
- 傅斯年 「戲劇改良面面觀」原刊《新青年》5卷4號,引自洪深「導言」
- 溫梓川 「談梁實秋」載《文人的另一面》台北晨鐘 1972
- 董存爵 「從梁譯莎集想起的」《純文學》第30期(1969年9月)
- 蒲梢(徐調孚) 「漢譯東西洋文學作品編目」輯入《中國現代出版史  
料》〔蒲梢編目〕
- 趙景深 「田漢」載《文人剪影》輯入《現代中國文學家傳記》
- 歐陽予倩 「回憶春柳」載《中國話劇運動五十年史料集》
- 鄭振鐸 「光明運動的開始」載《戲劇》第1卷第3期(1921年7月)  
輯入《中國新文學大系》第2卷
- 鄭學稼 「關於朱生豪先生」載《中華雜誌》第2卷第8期(1964)
- 葉珊 「梁譯莎劇的印象」載《純文學》第19期(1968年10月)
- 顧綬昌 「談翻譯莎士比亞」載《翻譯通報》第3卷第3期(1951年9月)

## (丙)英文書籍

- Abbott, E. A. *A Shakespearian Grammar: An Attempt to Illustrate Some of the Differences Between Elizabethan and Modern English*. New York: Dover, 1966.
- Abrams, M. H. (ed.). *A Glossary of Literary Terms*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1961.
- Alexander, N. *Poison, Play, and Duel—A Study in Hamlet*. London: Routledge and K. Paul, 1971.
- Armstrong, E. A. *Shakespeare's Imagination: A Study of the Psychology of Association and Inspiration*. Nebraska: Nebraska University Press, 1963.
- Atkinson, M. E. *August Wilhelm Schlegel as a Translator of Shakespeare:*

- A Comparison of Three Plays With the Original*. Oxford: Blackwell, 1958.
- Babcock, W. *Hamlet—A Tragedy of Errors*. West Lafayette: Purdue University Press, 1961.
- Bartlett, J. (ed.). *A New and Complete Concordance to Shakespeare*. New York: Macmillan, 1963 (first published 1894).
- Bauer, W. *Western Literature and Translation Work in Communist China*. Berlin: A. Metzner Verlag, 1964.
- Birmingham Shakespeare Library. *Catalan Shakespeariana*. Birmingham, n.d.
- Bowers, F. T. *Elizabethan Revenge Tragedy*. Gloucester: Peter Smith, 1959.
- Bradbrook, M. C. *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1964.
- . *Elizabethan Stage Conditions: A Study of Their Place in the Interpretation of Shakespeare's Plays*. London: Cambridge University Press, 1968.
- Bradley, A. C. *Shakespearean Tragedy*. New York: Macmillan, 1966.
- Brislin, R. W. (ed.). *Translation: Applications and Research*. New York: Gardner Press, 1976.
- Brook, G. L. *The Language of Shakespeare*. London: Andre Deutsch, 1976.
- Brooks, N. *Shakespeare's Early Tragedies*. London: Methuen, 1973.
- Burgess, A. *Shakespeare*. Harmondsworth: Penguin, 1972.
- Buxton, J. *Elizabethan Taste*. New York: Macmillan, 1965.
- Campbell, L. B. *Shakespeare's Tragic Heroes: Slaves of Passion*. London: Methuen, 1961.
- Campbell, O. J. and E. G. Quinn (eds.). *A Shakespeare Encyclopedia*. London: Methuen, 1966.
- Cary, E. and R. W. Jumpelt. *Quality in Translation—Proceedings of the Third Congress of the International Federation of Translators*. New York: Macmillan, 1963.
- Cary, M. (ed.). *Oxford Classical Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1961.
- Catford, J. C. *A Linguistic Theory of Translation*. London: Oxford University Press, 1965.
- Chambers, E. K. *William Shakespeare*. Oxford: Clarendon Press, 1951.
- . *The Elizabethan Stage*. Oxford: Clarendon Press, 1923.
- Chang C. H. *Shakespeare in China*. M.A. Thesis, University of Birmingham.

參考書目

- ham, 1951.
- Chapman, G. W. (ed.). *Essays of Shakespeare*. Princeton: Princeton University Press, 1965.
- Charney, M. *Style in Hamlet*. Princeton: Princeton University Press, 1969.
- Clemen, W. H. *The Development of Shakespeare's Imagery*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1951.
- Coghill, N. *Shakespeare's Professional Skills*. Cambridge: Cambridge University Press, 1964.
- Colman, E.A.M. *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare*. London: Longman, 1974.
- Crane, M. *Shakespeare's Prose*. Chicago: Chicago University Press, 1951.
- Cunningham, J. E. *Elizabethan and Early Stuart Drama*. London: Evans Brothers, 1965.
- Dent, A. *World of Shakespeare: Plants*. Reading: Osprey, 1971.
- . *World of Shakespeare: Animals and Monsters*. Reading: Osprey, 1972.
- . *World of Shakespeare: Sports and Pastimes*. Reading: Osprey, 1973.
- Dowden, E. *Shakespeare: A Critical Study of His Mind and Art*. London: Routledge and K. Paul, 1953.
- Evans, B. I. *The Language of Shakespeare's Plays*. London: Methuen, 1964.
- Ford, B. (ed.). *A Guide to English Literature, Vol. 2: The Age of Shakespeare*. Harmondsworth: Penguin, 1956.
- French, A. L. *Shakespeare and the Critics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1972.
- Frye, R. M. *Shakespeare and Christian Doctrine*. Princeton: Princeton University Press, 1963.
- . *Shakespeare—The Art of the Dramatist*. Boston: H. Mifflin, 1970.
- Goddard, H. C. *The Meaning of Shakespeare*. Chicago: Chicago University Press, 1963.
- Granville-Barker, H. *Prefaces to Shakespeare—Hamlet*. London: Batsford, 1968.
- and G. B. Harrison (eds.) *A Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1934.
- Grebanier, B.D.N. *The Heart of Hamlet: The Play Shakespeare Wrote*. New York: Crowell, 1967.

- Groot, de, J.J.M. *The Religious System of China: Its Ancient Forms, Evolution, History and Present Aspect; Manners, Customs and Social Institutions Connected Therewith*. Taipei: Literature House, reprinted 1964.
- Grose, K. H. and B. T. Oxley. *Shakespeare*. London: Evans Brothers, 1969.
- Halliday, F. E. *A Shakespeare Companion, 1954-1964*. London: Duckworth, 1952.
- . *The Poetry of Shakespeare's Plays*. London: G. Duckworth, 1964.
- Hamer, E. *The Metres of English Poetry*. London: Methuen, 1962.
- Harbage, A. *Shakespeare and the Rival Traditions*. New York: Barnes and Noble, 1968.
- Harrison, G. B. *Introducing Shakespeare*. Harmondsworth: Penguin, 1959.
- . *Shakespeare's Tragedies*. London: Routledge and K. Paul, 1966.
- Harvey, P. (ed.). *Oxford Companion to English Literature*. London: Oxford University Press, 1973.
- Hawkes, T. *Shakespeare and the Reason: A Study of the Tragedies and the Problem Plays*. London: Routledge and K. Paul, 1964.
- Henn, T. R. *The Living Image; Shakespearean Essays*. London: Methuen, 1972.
- Holmes, M. R. *The Guns of Elsinore: A New Approach to Hamlet*. London: Chatto and Windus, 1964.
- Holmes, R. *Shakespeare and His Players*. London: J. Murray, 1972.
- Holzkecht, K. J. *The Backgrounds of Shakespeare's Plays*. New York: American Book, 1950.
- Hosley, R. (ed.). *Essays on Shakespeare and Elizabethan Drama*. London: Routledge and K. Paul, 1963.
- Howard-Hill, T. H. (ed.). *Oxford Shakespeare Concordances: Hamlet—A Concordance to the Text of the Second Quarto of 1604-5*. Oxford: Clarendon Press, 1973.
- Howse, E. M. *Spiritual Values in Shakespeare*. New York: Abingdon, 1955.
- Humble, H. M. *Explorations in Shakespeare's Language—Some Problems of Lexical Meaning in the Text*. London: Longmans, 1965.
- Jackson, B.A.W. *Shakespeare in the New World*. Canada: McMaster University Library Press, 1972.

參考書目

- Joseph, M. *Shakespeare's Use of the Arts of Language*. London: Hafner, 1966.
- Jump, J. D. *Shakespeare: Hamlet, a Casebook*. London: Macmillan, 1968.
- Keeton, G. W. *Shakespeare's Legal and Political Background*. London: Pitman and Son, 1967.
- Kerr, J. *Shakespeare's Flowers*. London: Longmans, 1972.
- Knight, G. W. *The Wheel of Fire: Interpretation of Shakespeare's Tragedies*. New York: Meridian Books, 1957.
- . *The Imperial Theme: Further Interpretation of Shakespeare's Tragedies Including the Roman Plays*. London: Methuen, 1958.
- . *Shakespeare and Religion: Essays of Forty Years*. London: Methuen, 1967.
- Knights, L. C. *Further Explorations*. London: Chatto and Windus, 1965.
- Kokeritz, H. *Shakespeare's Pronunciation*. New Haven: Yale University Press, 1953.
- Kott, J. Translated by B. Taborski. *Shakespeare Our Contemporary*. London: Methuen, 1964.
- Latourette, K. S. *Chinese, Their History and Culture*. New York: Macmillan, 1964.
- Leech, C. *Shakespeare's Tragedies and Other Studies in Seventeenth Century Drama*. London: Chatto and Windus, 1965.
- and J.M.R. Margeson (eds.). *Shakespeare 1971—Proceedings of the World Shakespeare Congress, Vancouver August 1971*. Toronto: Toronto University Press, 1972.
- Lefevere, A. *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Amsterdam: Van Gorcum, Assen, 1975.
- Levin, H. *The Question of Hamlet*. New York: Oxford University Press, 1959.
- Lidz, T. *Hamlet's Enemy: Madness and Myth in Hamlet*. London: Vision, 1976.
- Long, J. H. *Shakespeare's Use of Music: The Histories and Tragedies*. Gainesville: Florida University Press, 1971.
- Madariaga, S. *On Hamlet*. London: Frank Cass, 1964.
- Mahood, M. M. *Shakespeare's Wordplay*. London: Methuen, 1965.
- Mendl, R.W.S. *Revelation in Shakespeare, a Study of the Supernatural, Religious and Spiritual Elements in His Art*. London: J. Calder, 1964.
- Milward, P. *Shakespeare's Religious Background*. London: Sidwick and Jackson, 1973.

- Morris, I. *Shakespeare's God—the Role of Religion in the Tragedies*. London: G. Allen and Unwin, 1972.
- Muir, K. *Shakespeare: Hamlet—Studies in English Literature, No. 13*. London: E. Arnold, 1964.
- . *Shakespeare's Tragic Sequence*. London: Hutchinson University Library, 1972.
- and S. Schoenbaum (eds.). *A New Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.
- Murray, P. *The Shakespearean Scene: Some Twentieth-Century Perspectives*. London: Longmans, 1969.
- Noble, R.S.H. *Shakespeare's Use of Song*. Oxford: Clarendon, 1966.
- . *Shakespeare's Biblical Knowledge and the Use of the Book of Common Prayers*. New York, 1935.
- Onions, C. T. (ed.). *A Shakespeare Glossary*. Oxford: Oxford University Press, 1964 (first published 1911).
- Oxford University Press (ed.). *Shakespeare's England: an Account of the Life and Manners of His Age*. Oxford, 1916.
- Parrot, T. M. *William Shakespeare—A Handbook*. New York: C. Scribners and Sons, 1955.
- Partridge, E. *Shakespeare's Bawdy: a Literary and Psychological Essay and Glossary*. London: Routledge and K. Paul, 1955.
- Postgate, J. P. *Translation and Translations: Theory and Practice*. London: G. Bell and Sons, 1922.
- Prosser, E. *Hamlet and Revenge*. Stanford: Stanford University Press, 1967.
- Rablin, N. (ed.). *Approaches to Shakespeare*. New York: McGraw-Hill, 1964.
- Reese, M. M. *The Cease of Majesty: a Study of Shakespeare's History Plays*. London: E. Arnold, 1961.
- Ribner, I. *William Shakespeare: an Introduction to His Life, Times and Theatre*. Watham, Mass.: Blaisdell, 1969.
- Righter, N. *Shakespeare and the Idea of the Play*. Harmondsworth: Penguin, 1967.
- Rose, M. *Shakespearean Design*. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 1972.
- Sanders, W. *The Dramatist and the Received Idea: Studies in the Plays of Marlowe and Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 1968.
- Savory, T. *The Art of Translation*. London: Jonathan Cape, 1959.



參考書目

- Schmidt, A. *Shakespeare Lexicon*. Berlin, 1902.
- Scott, W.I.D. *Shakespeare's Melancholics*. London: Mills and Boon, 1962.
- Seawell, A. *Character and Society in Shakespeare*. Oxford: Clarendon, 1961.
- Selver, P. *The Art of Translating Poetry*. London: J. Baker, 1966.
- Siegel, P. N. *Shakespeare in His Time and Ours*. Notre Dame: Notre Dame University Press, 1968.
- Simpson, R. R. *Shakespeare and Medicine*. Edinburgh: Livingstone, 1962.
- Sipe, D. L. *Shakespeare's Metrics*. New Havens: Yale University Press, 1968.
- Sitwell, E. *A Notebook on William Shakespeare*. Boston: Beacon Press, 1948.
- Speaight, R. *Shakespeare: The Man and His Achievement*. London: J. M. Dent & Sons, 1977.
- Spencer, T. *Shakespeare and the Nature of Man*. New York: Macmillan, 1974.
- Spurgeon, C.F.E. *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*. Cambridge: Cambridge University Press, 1965.
- Steiner, G. *After Babel*. London: Oxford University Press, 1975.
- Stephenson, H. T. *The Study of Shakespeare*. New York: H. Holt, 1915.
- Sternfeld, F. W. *Music in Shakespearean Tragedy*. London: Routledge and K. Paul, 1963.
- Stoll, E. E. *Art and Artifice in Shakespeare*. London: Methuen, 1963.
- . *Shakespeare Studies, Historical and Comparative in Method*. New York: G. E. Strechert, 1942.
- Styan, J. L. *Shakespeare's Stagecraft*. Cambridge: Cambridge University Press, 1967.
- Thomson, J.A.K. *Shakespeare and the Classics*. London: G. Allen, 1952.
- Tillyard, E.M.W. *Shakespeare's Problem Plays*. Harmondsworth: Penguin, 1965.
- . *The Elizabethan World Picture*. Harmondsworth: Penguin, 1974.
- Vickers, B. *The Artistry of Shakespeare's Prose*. London: Methuen, 1968.
- Wainwright, H. W. *The Medical and Surgical Knowledge of William Shakespeare*. New York: The author, 1906.
- Weitz, M. *Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism*. London: Faber and Faber, 1964.

- Whitaker, V. K. *Shakespeare's Use of Learning—An Inquiry into the Growth of His Mind and Art*. San Marino: Huntington Library, 1964.
- Wilson, J. D. *Life in Shakespeare's England*. Harmondsworth: Penguin, 1949.
- . *What Happens in Hamlet*. Cambridge: Cambridge University Press, 1964.

(丁) 英文論文

- Armstrong, W. A. "Actors and Theatres." *Shakespeare Survey* 17: *Shakespeare in His Own Age*, 1964.
- Atkinson, B. "Hamlet, at the Kuo T'ai Theatre in Chungking, Is Not Yet Quite Ready for Broadway." *The New York Times*, Dec. 18, 1942.
- Blatt, T. B. "The Present State of Shakespeare Translation in Denmark—A Survey." *Shakespeare Translation* 3, 1976.
- Chakravorty, J. "Verse Translation Vs Prose Translation: An Indian View." *Shakespeare Translation* 2, 1975.
- Chang, C. H. "Shakespeare in China." *Shakespeare Survey* 6, 1953.
- . "International Notes." *Shakespeare Survey* 12, 1959.
- Chu, R. J. "Shakespeare in China—Translators and Translations." *Tamkang Review*, Vol. 1, No. 2, Oct. 1970.
- Ewbank, I. S. "Shakespeare's Poetry." In *A New Companion to Shakespeare Studies*, edited by K. Muir and S. Schoerbaum. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.
- Foakes, R. A. "Hamlet and the Court of Elsinor." *Shakespeare Survey* 9, 1956.
- . "Character and Speech in *Hamlet*." In *Hamlet—Stratford-upon-Avon Studies* 5, edited by J. R. Brown. London: E. Arnold, 1963.
- Honigmann, E.A.J. "The Date of *Hamlet*." *Shakespeare Survey* 9, 1956. *The Illustrated London News*. "Shakespeare in China: *Romeo and Juliet* Performed in Peking." Oct. 13, 1956, p. 615.
- Jenkins, H. "Hamlet Then Till Now." *Shakespeare Survey* 18, 1965.
- Morozov, M. M. "The Individualization of Shakespeare's Characters Through Imagery." *Shakespeare Survey* 2, 1949.
- Oyama, T. "Reports from Chairmen of Investigative Committees: the Investigative Committee on Shakespeare Translation." In *Shakespeare 1971—Proceedings of the World Shakespeare Congress, Vancouver, August 1971*, edited by C. Leech and J.M.R. Margeson. Toronto:

參考書目

- Toronto University Press, 1972.
- . “On Translating Shakespeare into Japanese.” *Shakespeare Translation 2*, 1975.
- Quirk, R. “Shakespeare and the English Language.” *A New Companion to Shakespeare Studies*.
- Spreit, P. “Beyond the Limitations of Translation.” *Shakespeare Translation 2*, 1975.
- St. Clare Byrne, M. “The Foundations of Elizabethan Language.” *Shakespeare Survey 17: Shakespeare in His Own Age*, 1964.
- Tsao, W. F. “Shakespeare in China.” *China Reconstructs*, Vol. 4, No. 7, July 1955.
- Vickers, B. “Shakespeare’s Use of Rhetoric.” In *A New Companion to Shakespeare Studies*.
- Weimann, R. “Shakespeare’s Wordplay: Popular Origins and Theatrical Functions.” In *Shakespeare 1971—Proceedings of the World Shakespeare Congress, Vancouver, August 1971*.
- Wertheimer, J. “Aspects of Communication in Shakespearian Drama.” *Shakespeare Translation 3*, 1976.
- Yui, S. Y. “International Notes.” *Shakespeare Survey 2*, 1949.