

國立臺灣師範大學翻譯研究所碩士論文

**A Thesis Presented to
Graduate Institute of Translation and Interpretation
National Taiwan Normal University**

音樂電影的歌詞翻譯研究：以《吉屋出租》、《悲慘世界》、《芝
加哥》為例

Lyrics Translation in Three Musical Films: *Rent, Les*

Misérables, Chicago

指導教授：李根芳 博士

Thesis Advisor: Dr. Ken-Fang Lee

研究生：方韻苒

Advisee: Yun-Tong Fang

中華民國一〇六年六月

June 2017

誌謝

首先要謝謝根芳老師，雖然我悟性很差，對學術研究這件事一直不太了解，但老師每次的指點，讓我總算在迷霧中慢慢找到一條路。

謝謝邱貽 Elson，在師大認識你是我覺得最開心最值得的事，我看到很不一樣的世界。謝謝綠屋的阿輝哥哥，在我最孤單一個人的時候收留照顧我。謝謝電腦教室裡的幾張熟面孔，每次到了總要先看看你們。謝謝室友瀨文、良禎、欣玠在後期替我帶來好日子。謝謝雅芳和青蛙總是聽我抱怨，給我很大的鼓勵。謝謝小笨常常很有耐心地聽我講問題並幫忙出主意，總是主動關心我。謝謝佳臻一直都在，隨時給我中肯的意見和支持，每次出去既放鬆又能充電。很幸運能和第一批戰友 Alexi、Verena、Melissa 一起奮鬥，也謝謝第二批戰友 Katie 和 Alice 在最後一段路上的幫助，讓我心安而不慌張。

謝謝翔威的主管和同事們，上班在此時成了另一種紓解。謝謝過去這一年多來的政踢進階班，Reco 老師、琪雅、萬燉、欣穎、奕彤、宜涵、光卉，在寫論文的枯燥日子裡，我最期待的就是每周和大家見面跳舞，你們總是能帶給我滿滿的開心和歡笑。

謝謝創造出這三部偉大作品的所有偉大藝術家，謝謝所有美妙的音樂。還要謝謝白天的 Fly Out 晚上的 Stressed Out，謝謝 Twenty Øne Piløts 真的救了我一命|-/，謝謝頑童、兄弟本色，謝謝最愛的大同。

最重要的是謝謝爸爸媽媽願意支持我，讓我能無後顧之憂地完成學業。再次誠心感謝所有幫助支持我的人，謝謝你們。

摘要

音樂電影一直是市場上很受歡迎的電影類型，其中的歌曲也常常會在戲外廣為流傳，不過有關歌曲及歌詞的翻譯研究卻一直很欠缺。音樂電影的歌詞作為一種音樂文本，其文字與音樂緊密結合，並展現出音樂的各種特質，然而在音樂以及字幕翻譯的重重限制下，如何能夠傳達歌詞意涵，又同時展現音樂性，使譯詞能巧妙地融入音樂及劇情之中，這對譯者而言是極大的挑戰。本文針對《吉屋出租》(Rent)、《悲慘世界》(Les Misérables)、《芝加哥》(Chicago)三部音樂劇改編之電影進行分析，分別探討音韻、節奏、呼應三個歌詞音樂性的面向，透過比對原文、譯文以及音樂結構檢視翻譯的效果，並以 Johan Franzon 所提出的可唱性三層次檢視譯文是否能與音樂結合，了解翻譯歌詞時可以採用哪些方法，以提升譯詞與音樂結合的程度，並進一步展現出音樂性，期使字幕譯詞能發揮最佳效果讓觀眾更加投入享受歌曲。

關鍵詞：歌詞翻譯、音樂電影、音樂性、可唱性

Abstract

Musical film has been a popular film genre and many songs from musical films have become part of our daily lives. Yet, song translation or lyrics translation has received little discussion. Lyrics in musical films, as musical text, are closely combined with music and show certain musical properties. Thus it is a difficult task for translators to render target lyrics that can properly convey the sense of the original and show musical properties at the same time. The thesis analyzes the lyrics part of the translations of three musical films, *Rent*, *Les Misérables*, and *Chicago*. The analysis focuses on three musical properties displayed by most lyrics, that is, phonological/ sound effects, rhythm, and correspondence of lyrics. By comparing source lyrics, target lyrics and music structure, the thesis examines whether the target lyrics can display those properties and whether they can match the music in three aspects, the three layers of singability proposed by Johan Franzon. Through the analysis, the thesis attempts to find out what strategies could be adopted in order to retain or recreate musical properties in target lyrics and make target lyrics function best for the audience.

Keywords: lyrics translation, musical film, musical properties, singability

目次

第一章 緒論.....	1
第一節 歌詞的音樂性.....	1
第二節 理論背景.....	8
第三節 文獻回顧.....	14
第四節 文本介紹.....	19
第二章 《吉屋出租》分析.....	23
第一節 音韻.....	24
第二節 節奏.....	32
第三節 呼應.....	39
第四節 小結.....	43
第三章 《悲慘世界》分析.....	45
第一節 音韻.....	46
第二節 節奏.....	56
第三節 呼應.....	65
第四節 小結.....	72
第四章 《芝加哥》分析.....	74
第一節 音韻.....	76
第二節 節奏.....	86
第三節 呼應.....	95
第四節 小結.....	101
第五章 結論.....	102
參考文獻.....	107

第一章 緒論

長久以來，音樂電影一直受到大眾廣泛的喜愛，每隔一段時間就能見到音樂電影推陳出新，票房成績總是十分亮眼，筆者自己也深為這類型的電影著迷。而在這些電影中最重要元素—歌曲，除了扮演推動劇情進展的重要關鍵，也是觀眾欣賞電影時最關注的焦點，此外，音樂電影往往也會推出原聲帶讓這些歌曲在電影外繼續流傳，使喜愛其電影或其音樂的觀眾能夠回味再三。然而，細究多數音樂電影的字幕，品質參差不齊，有些譯詞絲毫沒有音樂特質，甚至與歌曲格格不入，觀影時投注在歌曲裡的情緒因而大受干擾。

音樂電影的歌曲對電影及音樂界都貢獻良多，對於這些歌曲及歌詞的研究卻不多見，對歌詞翻譯的研究更是少之又少。字幕翻譯近年來在翻譯研究中越來越受到重視，相關研究非常興盛，但卻仍少觸及有關電影中的歌詞研究。歌詞相對於一般的字幕翻譯是否有其特殊之處？譯者在處理歌詞的字幕翻譯時使用了哪些方法？歌詞的翻譯除了要保留原歌詞的意涵，也需要兼顧劇情發展及角色個性，若要兼顧歌曲本身旋律及節奏感更是不容易。

有鑑於此，本研究嘗試分析三部音樂電影中的歌詞，透過比對原詞、譯詞與音樂，找出譯者的處理方式及其優缺點，探究譯者對於音樂電影中歌詞的翻譯是否有某些特殊策略以及策略的功效。

第一節 歌詞的音樂性

歌詞是文字和音樂的結合，在音樂作品裡扮演了重要的角色，歌詞以文字的形式表達出音樂具體的思想內容，創造藝術形象，文字成為了音樂的載體，本身也展露出音樂性質，因此若要了解如何將歌詞翻譯得好，必得先了解歌詞文字是透過哪些面向表現出音樂的感覺。

關於歌詞音樂性的討論，陸正蘭(2007)在其理論專著《歌詞學》中針對音調、

節奏、韻三方面來探討中文歌詞的音樂性，薛范(2002)則在著作《歌曲翻譯探索與實踐》中討論了譯配歌曲的韻律、節奏感、聲調感，兩位音樂學者採用的名詞雖不一致，但實際內容大致吻合，陸正蘭的音調與薛范的聲調感是同一概念，講的都是聲調、平仄的運用，不過聲調的概念主要是針對古典詩歌，現代的歌詞在配入樂曲後，文字本身的聲調就融入旋律中了，因此現代歌詞並不那麼強調文字的聲調；兩人所說的節奏則是指歌詞句子長短相間所營造的律動感及情緒氛圍，節奏對歌詞呈現的風格有很大的影響；而最後一點，陸正蘭的韻以及薛范的韻律則是指音韻的概念，音韻包含押韻與其他聲音的表現，與音樂特質及音樂的情感最直接關聯，另外，陸正蘭還在著作中另闢一章探討歌詞最基礎的原則——呼應的運用，在薛范的著作中也對呼應有不少著墨，呼應是從歌詞的整體結構來觀察音樂性，前述的聲調、節奏、音韻則是文字展現的特質。綜上所述筆者選擇從音韻、節奏、呼應三個方面進行討論，觀察現代歌詞如何展現音樂性。

一、音韻

音韻的「基本原則就是讓相同或相似的聲音，有規律的反覆出現」(竺家寧，2005)，無論是音樂或語言文字的聲音，都可以由這項原則衍伸出各種音韻變化，創造出聲音美。

聲韻學學者竺家寧(2005)針對音韻提出了幾種類型：同音的重複、音節的整齊化、押韻、句中韻、諧主元音、諧韻尾、圓唇音與非圓唇音的交錯，後三種類型是根據聲韻學的方法對字音做細部分析，這裡不納入討論。第一種同音的重複是指同音字、相同的字或詞彙，在同一句或是不同句中反覆出現，彼此形成呼應搭配的效果。第二種音節的整齊化是利用相同的音節，製造出明顯且類似的停頓，以創造出聲音美與節奏感，以中文來說就是使用相同字數的句子，古代詩歌中許多詩體都是利用整齊的音節數來創造聲音美感，像是四言詩、五言詩、七言詩，因此中文裡這種音韻的用法由來已久，音節的整齊化不一定要求每個句子長度都

一樣，也可以交錯呈現，如三字/六字/三字/六字。第三種押韻是最常見最普遍的方式，將同聲韻的字按照規律排列，達成前後相應的效果即是押韻(薛范，2002；陸正蘭，2007)，構成押韻的方式有很多種，每種語言的押韻形式也不同，中文裡最常見的是押腳韻，將同聲韻的字安排在句子末一字。第四種是句中韻，句中韻與押韻的概念相同，只是出現位置在句中而非句末，在句中第幾個字或出現幾次皆由作者自由運用(竺家寧，2005)。

上述對音韻的分類可廣泛適用於各類作品，許多談中文歌詞的著作則對押韻特別著墨，押韻能使歌曲聽來和諧悅耳，許多當代歌曲的歌詞相當口語，聽來卻仍舊響亮，正是因為押韻增加了歌詞的音樂性，押韻主要是為了能「把渙散的聲音聯絡貫串起來，成為一個完整的曲調」(朱光潛，2012)，但也有不少歌曲押韻的狀況較鬆散或沒有押韻，押韻疏密對風格也有一定的影響(陸正蘭，2007)。薛范(2002)更認為若把有押韻的歌詞翻譯成無押韻，就失去了歌詞精華之所在，無法體現音韻美，且歌曲不能頻頻換韻，否則在中文的習慣上讀來就像是沒有押韻。

作品音韻特質的呈現方式有很多，音韻的音響效果必須從具體作品裡去觀察分析，本研究探討的音樂劇改編電影，歌曲聽來都極富音韻美感，從歌詞中也可以觀察到上述各種音韻類型的運用，但基於翻譯時須顧及文意、劇情上下文、音樂長度、字幕的限制等等因素，實際上很難將音韻的美感呈現在譯文中，尤其是最常見的押韻，在譯文中幾乎無法保留，而改採其他形式來補足音韻美感。

二、節奏

現代的中文歌詞是以「短語節奏」(phrase rhythm)作為節奏的基本單位(陸正蘭，2007)，短語是意義或語法關係上的詞組，以意義單位作為劃分，字數並不固定，這個概念是來自西方對於自由詩的節奏討論，著名的美國詩人 Ezra Pound (1954)曾針對詩的規則提出「音樂性的短語序列」(sequence of musical phrase)，

這個說法就意謂著短語排列成序是可以蘊含音樂性的，其後各國學者也紛紛以短語節奏的概念來研究詩歌的節奏。莊摺華(2006)在《音樂文學概論》中也提出歌詞的節奏單位是「詞、詞組或某種語法結構」，與短語節奏的概念相同，莊摺華指出節奏來自「語氣的停頓」，詞曲作者在歌曲中所安排的停頓，或者樂句中拉長的尾音，以及語言中自然的停頓，這些都會影響到歌詞的節奏劃分。

中文裡由短語詞組構成的節奏有以下幾種常用的句式型態(胡杰，2008)：

- 三字句 2-1 式：狂風—吹 1-2 式：心—太軟
- 四字句 2-2 式：朝思—暮想 3-1 式：年輕的一—心
- 1-3 式：你—愛我嗎
- 五字句 2-3 式：謝謝—你的愛 3-2 式：單眼皮—女生
- 七字句 2-2-3 式：叫我—如何—不想他
- 2-3-2 式：容易—受傷的一—女人
- 3-2-2 式：野百合—也有一—春天
- 十字句 3-4-3 式：我的愛—那麼容易—受傷害

以上的細部劃分是用較微觀的方式來剖析句式組成，基本上三、四、五、七、十字句就是中文裡常用的節奏單位，除此之外也還有六字句、八字句等等，不同的句式會展現出不同的節奏風格，各種句式可自由組合形成各種節奏。

放大到段落來看，歌詞句子常常成雙出現，句內的節奏劃分方式相似，節奏長度也相似，以這種方式組成段落，如果整段樂段傾向以長句節奏為主，則短句出現時就作為銜接或者成為歌詞突出的重點，反之，如果歌詞以短句為主，長句出現的地方就能營造氣勢(陸正蘭，2007)。Philip Hobsbaum (1996)也認為只要在每句之間建立起一定的節奏規律，自然就會帶出整體的節奏感，而不必句句要求精確的字數。另外，節奏以聽覺為主，書面的歌詞單憑視覺無法明確劃分出短語單位，每個人的分法也會各有不同，因此書面歌詞可以利用「視覺中斷」的方法，也就是用標點符號做斷句、加入空格或是分行，使書面文字的節奏劃分更明確(陸

正蘭，2007)。

薛范(2002)針對譯配歌曲提出了一些原則，他認為歌詞若要和樂曲在節奏上緊密相合，應遵循「譯文的字數應與原文的音節數相等」之規則，原歌詞的一個音節對應一個或多個音符，譯文也使這一個或多個音符對應到一個中文字，如此一來詞曲作者所創造的節奏型態以及音樂特點才能完整而精確地保留，反之，則會因文字變動而呈現不出原作品的節奏效果，甚至使音樂風格走了樣。雖然本文討論的歌詞譯文是用於字幕而未拿來配唱，但若能應用這個規則，使譯文與原文音節數大致相差不多，更能使觀眾在觀賞字幕時感受到歌曲的節奏感。

三、呼應

「呼應是歌詞最本質的結構特徵」，早期歌唱時由前者「呼」後者「應」，以這種方式彼此唱和，漸漸發展形成了歌詞內部呼應的結構，並成為歌詞最普遍的基本原則(陸正蘭，2007)，因此歌詞可說是建立於呼應之上，歌詞文字是否能展現音樂性也可以從呼應的結構來進行檢視。

呼應可在詞語、句子或是段落之間出現，甚至是跨歌曲之間呼應，最常見的方法就是反覆使用相同的字詞、句子，使之能前後呼應，不斷加深聽者的印象，副歌的反覆也是如此；另一種則是以問答的方式，在前面丟出疑問或埋下伏筆，後面再提出解答做呼應。若是重複的字詞出現在句子對應的位置，還能形成排比或對偶的句型，創造出另一種修辭美感，陸正蘭認為最常用的呼應形式就是排比，透過呼應，歌詞所要表達的情感便能層層遞進，不斷強化(陸正蘭，2007)。

反覆的呼應之所以會有美感是因為反覆是「一種井然有序的律動」，在不斷的反覆中加深刺激，也加強了語勢，因而對反覆產生期待和盼望而不厭煩，每反覆重現一次，會帶來更大的滿足與享受，這在音樂、舞蹈、詩歌上的應用都很廣(黃永武，1987)。反覆的詞句又稱為「疊句」，疊句的類型很多，基本上分為抒情性、語態性、技術性、音樂性，其中音樂性疊句的功能包括使作品可以配合

音樂，具有旋律上的迴環氣氛，使作品具有音樂的魅力並能一唱三歎，並使作品具有音樂性的特殊風格，總之疊句能使作品適應樂曲並增強音樂性(裴普賢，2005)。

呼應雖是歌詞結構上的特徵，但因反覆使用相同字詞、句子，也促成了音韻上的美感，可歸類到前述音韻類型的第一類「同音的重複」，由此可知，歌詞的字詞音韻和結構形式是彼此相輔相成、互相加強的。

呼應的類型有很多，本研究所選取的音樂電影文本，由於其歌詞需要不斷推進劇情，不能花太多篇幅重複字詞，因此譯例中主歌與副歌之間的呼應較為少見，而以副歌內部的呼應為主，或是在沒有明顯主副歌之分的歌曲中，以重複特定字詞或句子的方式來呼應，甚至有特定詞句出現在不同歌曲之中的情況。另外，歌詞運用呼應結構來強調特定人事物及情感，這種用法在各國的歌詞裡都十分常見，但各語言的音韻美感不同，因此在外文歌詞裡反覆使用的字詞，與外文固有的韻律結合，能形成其獨特的美感，但若直譯成中文，這種語言美感則往往會流失，以中文的習慣讀來甚至可能變得單調無趣，需要進行改寫(薛范，2002)，這個現象也出現在本研究探討的文本中，之後將深入討論有哪些處理方法。

四、形式與修辭

歌詞文字的音樂性如前所述來自於音韻和節奏，而這兩者又需要憑藉歌詞的語言形式來呈現其美感，在《歌詞創作美學》中許自強(2000)根據聞一多的新詩三美¹提出了歌詞三美的原則，分別是：歌詞語言的建築美、歌詞的音韻美、歌詞的色彩美，其中歌詞的建築美指的就是形式上的美感，他認為節奏和音韻來自於「節的勻稱和句的均齊」，也就是歌詞語言形式須帶有一定的規律，歌曲中節奏的變化建基於規律的歌詞結構，而歌曲旋律若要不斷反覆，歌詞句式及結構也須跟著重複並保持一致。

¹ 三美為：音樂的美(音節)、繪畫的美(詞藻)、建築的美(節的勻稱和句的均齊)。出自聞一多《詩的格律》，《聞一多全集》，第3卷，頁414-415。

因此文字的形式對於歌詞來說是非常重要的，而要達到「勻稱」和「均齊」，修辭的使用必不可少，其中排比和對偶的應用最常被提起。

許自強特別指出最常用來呈現節奏的方式是排比，排比是將同性質的事物用三個或三個以上結構相同或相似的詞組或句子排列起來，排比可使文字形式整齊，以加強語勢、深化情感、增強節奏(黃麗貞，1999)，余銓(1980)也認為排比能「使結構整齊，音節勻稱，節奏昂揚，氣勢磅礴」，如：

作過的夢，唱過的歌，愛過的人。 —周治平《青梅竹馬》

飛吧！放飛的風箏，/牽動你的線兒已被掙崩。

飛吧！放飛的風箏，/束縛你的沉重已經無踪。

做你翅膀的是白雲，伴你遠行的是和風.....² —劉薇《放飛的風箏》

對偶也是常用來增強音樂性的修辭方式，把字數相等、結構及語法相同或相似的文句成雙排列就叫做對偶，對偶可使文字表達簡練、內容鮮明，且在「形式上有對稱整齊的視覺美...在誦讀上有音韻節奏的旋律美」(黃麗貞，1999)，由於近代對於對偶的要求寬鬆，不必考慮平仄，也不迴避同字，歌詞內常使用如此的寬式對偶，使句子能兩兩映襯及補充，結構均衡，既好讀又好聽，歌詞的節奏感及音樂性都能獲得提升(余銓，1980)，例如：

我拿青春賭明天，你用真情換此生。 —陳樂融，王蕙玲《瀟灑走一回》

風起的日子，笑看落花；雪舞的時節，舉杯向月。 —陳大力《選擇》

可用來表現音樂性及美感之修辭方式有很多，許自強並未在著作中一一說明，也未提出任何明確的模式，他指出形式美的最高原則為「多樣化統一」，一首歌詞可以包含數種修辭及形式變化，例如對稱、整齊或對比、主次等等，各個部分之間保有各自的特點，但彼此又能串連成一個整體，如此一來便不至於使形式太過整齊而落入呆版僵化，或是太過散亂而缺少和諧的美感，也就是在同中求異，異中求同，「寓變化於整齊」，如以下例子：

² 兩個並列句即可稱為排比，只是一般常用三句以上。陳望道《修辭學發凡》，頁 165。

綠了綠了，兩片漿葉 / 綠了綠了，一根竹篙

渡口春曉，渡口春曉 / 春風也來把船搖

搖啊搖，搖 / 搖出了朵朵桃花雲 / 搖啊搖，搖 / 搖出了青青小麥苗

—余致迪《渡口春曉》

以上三行歌詞可以見到對稱、反覆、排比等修辭，每行各自具有整齊的部分也摻入了變化，三行在形式上並未重複，整體卻能呈現一致性，自然的結合成一體且讀來饒富音樂性。除了單一段落內的規律與變化，段落與段落之間也會有相似佈局，再加上不同的段落排列方式，整體遵循「多樣化統一」的原則，即可使歌詞在形式上展現美感並由此帶出音樂性。

總結來說，歌詞的音樂性質會展現在文字的音韻和節奏上，結構的呼應則從歌詞架構上再加強音韻和節奏，而以上三者須建立在歌詞本身的文字形式上，形式往往透過修辭展現，這些面向彼此之間緊密關聯，缺一不可。本論文擬從音韻、節奏、呼應三方面討論歌詞譯文有無展現音樂性，藉由分析具體的修辭及文字形式，配合實際的音樂，觀察譯文與音樂結合的情形，並進而了解譯文在展現音樂性的同時，能否輔助音樂電影整體的呈現，使觀眾有更好的觀影體驗。

第二節 理論背景

本研究的文本在形式上為電影字幕，內容上為歌詞的翻譯，因此本節先介紹字幕翻譯的相關背景，接著再針對歌詞翻譯進行相關探討。

一、字幕翻譯

(一) 字幕翻譯的功能與特點

隨著大眾視聽文化的傳播，以不同語言錄製的電視節目、電影、DVD、戲劇等已成為日常生活的一部分，字幕翻譯因在視聽媒體中扮演了跨越語言障礙的要角，近年來在翻譯研究中逐漸受到重視(O'Connell, 2007)。

字幕翻譯不只是將一種語言轉換成另一種語言，字幕是將來源口語轉換濃縮成書面譯文的過程。Eithne O’Connell (2007)指出，字幕翻譯又可分為語內翻譯和語際翻譯，語內翻譯通常用來幫助聽障人士理解視聽素材的內容，對移民及留學生等少數族群也有不少幫助，除了視聽素材內的對話，還會提供影片內容的相關資訊，例如：門鈴響，而語際翻譯則是一般常見不同語種間的字幕。字幕在技術上可分為封閉式字幕和開放式字幕，封閉式字幕可由觀眾自由選擇是否在畫面上顯示字幕，以及字幕的語種。開放式字幕則和影片一同播出，無法從畫面上去除 (O’Connell, 2007)。

(二) 字幕翻譯的限制

Panayota Georgakopoulou (2009)在 “Subtitling for the DVD Industry” 一文中提到，字幕翻譯受到三種限制：技術限制、文字限制、語言限制。

1. 技術限制

技術限制有三種，分別是空間限制、時間限制、畫面呈現的限制。字幕在螢幕上的空間有限，最多能呈現兩到三行，一行內的字數則因畫面比例及各家廠商的製作要求而略有不同，在空間有限的情況下，字幕可能需要對原文做摘要，無法提供詳盡的譯文。

字幕能在螢幕上呈現的時間，和片中說話者的速度有關，一行字幕出現和消失的時間點必須與畫面及影片內容配合，字幕更換太慢或停留太久都會影響到觀看品質，甚至影響理解。字幕的字數多寡，還需要考慮觀眾閱讀的速度，由於口語速度比閱讀速度快，因而字幕有時無法完整譯出原文。

第三點是畫面呈現的限制，字幕不能佔去畫面空間太多，需保留畫面的完整性，但同時又要清晰容易辨識，字體、大小、顏色、位置、以及各家廠商的慣例做法都必須考慮在內。

2.文字限制

由於字幕翻譯的語言轉換過程跨越兩種模式，從口語到書寫，或說是從影片的聲道到畫面上呈現的字幕，這兩種模式同時呈現在影片中，觀眾一邊觀看畫面，同時還需分心觀看字幕文字，認知負荷較大，可能無法輕鬆欣賞影片。但視聽媒體主要還是依靠影像來傳遞訊息，字幕只是輔助的配角，因此字幕最好能使觀眾一目了然，Georgakopoulou 也指出，成功的字幕最好是自然融入而使觀眾不受干擾，甚至沒有意識到字幕的存在。而且觀眾若在觀看字幕的當下無法理解，多半也沒有機會再反覆觀看或進行文字推敲。

為了避免讓觀眾有額外的認知負擔，Georgakopoulou 建議，當影片的重要訊息來自影像時，字幕應盡可能地精簡，觀眾才能專注於畫面，反之，當重要訊息來自對話時，應提供完整的字幕，確保觀眾能吸收所有訊息。字幕譯文使用簡單易懂的文字、常用的句型結構，並且在適當的位置斷句及換行，也都能增進觀眾的閱讀速度，使觀眾更容易理解。

3.語言限制

語言對話在字幕中可分為三層：必須翻譯的部分、可以濃縮的部分、可以省略的部分。必須翻譯的部分與情節緊密相關，若缺少這部分觀眾會無所適從，難以跟上劇情發展。可以省略或濃縮的元素則包括重複、稱謂、文法錯誤、禮貌問候語、驚嘆聲、為維持講話流暢的無意義插入語等等，這些元素若通通翻譯出來，字幕會顯得冗贅，尤其像是重複或驚嘆聲，觀眾容易從聲音中自行辨識出來，不一定要在字幕中一字不漏地呈現。若是為了劇情推展、表現憤怒、緊急等情緒、或是角色個性鋪陳，譯者應適度地在時間限制下做濃縮或省略。

(三) 字幕翻譯的原則

國內有許多針對字幕翻譯研究的學位論文，除了文本的比較分析、策略分析，

探討的主題也相當廣泛多元，包括文化詞語、俚語粗話、配音、戲劇效果、宗教意涵、法律用語等等，分析的文本涵蓋各類型的電影、影集、影片。筆者參考蔡宗樞(2008)及胡琦君(2008)的論文整理出一些字幕翻譯的原則：

1. 精簡：一般影視媒體，例如電視或電影院播映的電影，多半不能倒帶重看，字幕僅在螢幕上出現數秒鐘，因此譯文應求簡單明瞭，讓觀眾一看就懂。譯者應選用一般人熟悉、常用的字詞，多運用中文的慣用語，口語化清楚的表達，並且盡量減少使用字數。
2. 省略：影像或原音提供足夠的訊息時，可以省略重複、冗長的對話。
3. 適當增補：若原文不夠清楚，或帶有觀眾不懂的文化背景，譯者應在時間空間允許下加以補充說明，不致使觀眾感到疑惑而分心。
4. 配合畫面及角色：字幕要考慮說話角色的個性、身分、情緒，不同的角色說話會有不同的特性。
5. 流暢易讀：字幕是為了幫助觀眾理解，應力求流暢易懂，即使原文的口語表達上出現口誤、沒說完的句子、文法錯誤、語病、方言、特殊講話習慣及發音等等特徵，若同樣的錯誤也出現在字幕譯文中，反而會降低閱讀的流暢，有礙理解，此時可以選擇使用其他表達方法，例如使用較簡單的措詞來營造同等效果(Georgakopoulou, 2009)。

字幕翻譯的譯者除了要清楚傳達影片內容，也要確保原影片的風格、特性、節奏及劇情發展能完整忠實地呈現在觀眾眼前，最終的目標則是要達到影像、聲音、文字三者間的平衡(Georgakopoulou, 2009)。

另外，O'Connell 指出，由於字幕翻譯是一種顯性翻譯(overt translation)，聽得懂來源語的觀眾便會比對來源語和目標語，對字幕翻譯的要求相對較高。因此譯者需要遵循字幕翻譯的原則，並搭配各種策略來完成字幕翻譯，使觀眾能有更好的視聽品質(O'Connell, 2007)。

二、歌詞翻譯

音樂及歌曲向來能打動人心，融入個人生活及記憶，聯繫社會文化情感，是個值得深究的主題，不過因為音樂的概念抽象，研究實施不易，以翻譯研究而言，在音樂主題之下的相關研究材料通常並非正式的文本，學者因而長期受到侷限，少數學者曾嘗試研究較經典的作品例如歌劇劇本，但其他的音樂題材則鮮少觸及，且因音樂文本的翻譯、改寫、重寫等定義及界線模糊，再加上音樂主題牽涉到跨領域的研究方法，使研究更窒礙難行，如何跨出文字上的分析，一併考慮旋律、音色、節奏、拍子、和聲、甚至是視覺畫面，能從這些方面著手的跨領域人才不足，更遑論探討文字、音樂與情感之間的關係了，因此翻譯與音樂的研究一直處於翻譯研究的邊緣(Susam-Sarajeva, 2008)，歌曲翻譯更是缺乏討論(Low, 2013)。

歌詞是一種特殊的文體，因歌詞須配合歌曲的旋律及節奏共同發展，若要將歌詞由一語言翻譯成另一語言，除了得譯出歌詞內容的含意，還必須要顧及譯詞與旋律和節奏間的搭配。薛范指出「如果以傳達歌詞的含意、意境、意象之美和形式美為標準，那麼大多數歌曲都是可譯的；如果以傳達歌詞的語音、音韻美為標準，則所有的歌曲都是不可譯的。」(薛范，2002) 因此，歌曲譯詞如何能不失歌詞原意，又同時展現出音樂特質，使得歌詞能自然融入樂曲中，對譯者而言是一大挑戰。

一般的翻譯要求對等，眾多學者針對對等提出了定義與評判的標準，但這些標準並不適用於歌曲翻譯，因歌曲翻譯須顧及曲調及節奏，翻譯所面臨的問題不只是語意轉換，因此歌曲翻譯必得在對等上有所妥協並考慮各種策略可能的得失(Low, 2013)，若歌曲翻譯追求文意精確，則很難合於歌曲，而合於歌曲的翻譯必得犧牲文字的忠實性(Franzon, 2008)。Peter Low (2013)認為一首歌曲跨越語言時有三種可能的情況：翻譯、改寫、或是取代(replacement)，整首歌曲若在語意上有夠高的忠實性即算是翻譯，改寫則是對譯文進行自由增刪及修改，與來源文本的意思會有明顯的偏離，包括情境、名詞、隱喻的轉變等等，而取代是指重新填

寫新的歌詞以能夠配入歌曲，這種歌詞與原本的歌詞在意思上已找不到任何關聯，可以說已經不屬於翻譯的範疇了。三種方法並沒有優劣，唯須考慮翻譯的目的，每首歌曲的音樂和歌詞重要程度不一，如幽默戲謔的歌曲或者敘事曲，歌詞就較為重要，需要詳細的翻譯，而抒情曲、搖籃曲等偏重於音樂則適合改寫。

翻譯歌曲時可能的策略有很多，Johan Franzon (2008)針對不同的翻譯需求與情境提出了五種策略，第一種是保留原詞或不翻譯，一般類型的電影字幕常採取不翻譯的策略，通常是因為歌詞與其他部分關聯不大，或只是作為背景音樂，或者某些關於傳奇歌手的傳記、電影可能會保留原詞以提高其真實性。第二種策略是純粹翻譯歌詞而不考慮音樂，使用此法的譯文通常僅為提供歌詞的內容資訊，或是歌曲的音樂特徵明顯，聽者容易感受，例如小說中的歌詞、音樂專輯的歌詞資訊等等。第三種是填寫新的歌詞，這個方法最常用在流行歌曲的引進及重新錄製，此法最重視的是音樂本身而非原歌詞。第四種是翻譯歌詞並依歌詞需要改編音樂，當歌詞本身比音樂更重要時可採取此法，如翻譯聖經、讚美詩、或重要作詞者的作品。第五種則是依照音樂改編譯文，通常這些歌曲是用於歌唱或表演，需要歌詞在功能上對等，因此會對歌詞進行增刪、改寫，以符合歌唱需求，甚至可配合肢體演出，此法也用於需配音及對嘴的電影，當然，不同的策略可以綜合運用，端看歌詞的用途及呈現模式。

另外，Franzon (2008)在“Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles and Sung Performance”一文中提出了可唱性(singability)的三個層次，他認為可唱性的概念可分為狹義和廣義，狹義的可唱性主要是指譯詞的發音適切性，也就是針對每個音符特定的長度，其對應的譯詞是否容易演唱；文中採用的則是廣義的可唱性，廣義的可唱性可定義為文字與歌曲的結合度，因歌詞與歌曲是相輔相成的，兩者共同傳遞訊息，翻譯歌詞時應該要使譯詞在韻律(prosodic match)、美感(poetic match)、內涵(semantic-reflexive match)三個層次上與音樂互相配合。韻律配合為最基本要求，歌詞應容易理解且聽來自然，這點體現在音符與譯詞音

節數的對應、音調、重音的呈現、譯詞能配合旋律好唱易發音，狹義的可唱性主要即是關注韻律配合。美感配合則能吸引聽眾注意，呈現方式包括押韻、分行分段結構對應、譯詞的語法結構平行、關鍵詞的位置一致，美感配合是三者中較能在書面上傳達出可唱性的方法，其歌詞的意思和形式不一定完全和來源文本相符，但讀來具有美感，就像是首歌。內涵配合則是指歌詞以文字描繪音樂，使音樂本身變得有意義，譯詞可傳達出原詞內容、隱喻及意象、音樂情緒、角色個性、反映出音樂所要表達的含意，且能配合音樂走向，將音樂旋律的感覺化為文字，音樂編曲上強調的地方也以歌詞強調出來，甚至能放大效果，使音樂與文字能相互強化。Franzon 在文中所舉的例子包括書面歌詞、字幕歌詞、用於演唱的歌詞等，歌詞不同的呈現模式會在三個層次上有不同的考量，例如針對用於演唱的曲目，Franzon 視韻律配合為最基本必需達到的層次，另外兩層次的重要性則視歌曲各別的情況而定。總之，各種類型的歌詞譯文皆可採取廣義的可唱性來檢視歌詞與歌曲在各方面的結合程度。

本文探討的文本屬於電影字幕，觀眾在欣賞電影時會同時間接收到字幕譯文並聽到角色演唱歌曲，筆者認為如此的接收方式已超越單純的譯文書面接收，字幕與歌曲會同時相互影響，因此有必要探討譯文在可唱性上的表現，本論文將採用廣義的可唱性定義，並依據這三個層次作為標準來進行譯例分析。

第三節 文獻回顧

在歌詞及歌曲翻譯中針對音樂電影或音樂劇為題的相關研究非常少，而目標語為中文的更是寥寥無幾，筆者僅能搜尋到四篇相關研究，分述如下：

“Translating Western Musical Lyrics: Adaptation for a Popular Arts Entertainment” 是關於中國的音樂劇引介與改寫研究(Sorby, 2011)，中國剛引進西方音樂劇時，仍以原文演唱配上兩側投影字幕，但觀眾接受度不高，後來開始嘗試改寫與配唱，以中文演出並對歌詞進行文化改編，成效良好。Stella Lanxing

Sorby (2011)指出音樂劇屬於大眾表演藝術的一種，其歌詞兼具文學與舞台演出的特性，歌詞的功能在於塑造角色個性並推進劇情發展，但同時歌詞必須能夠用來演唱並讓觀眾吸收，又因觀眾在觀賞音樂劇時沒有機會停下來思索歌詞含意，所以譯文歌詞最好是簡單明瞭，觀眾聽到後才能夠立即了解。這裡舉出的音樂劇歌詞功能與音樂電影中的歌詞功能相同，歌詞求簡單明瞭的原則也適用於電影字幕翻譯。

文章另外指出，不同語言各有其特定的韻律與節奏系統，若譯文歌詞要讓演員唱得出口，觀眾也能輕鬆了解，歌詞翻譯必須在現有的音樂架構中將來源文本重建到目標語言的韻律與節奏系統中，方能使譯文歌詞的內容和形式融入來源音樂架構，如下例子：



I have spent two hours on my face and hair.	我要肌膚滑，
And I did all this for a guy I barely know, and	還要頭髮俏，
I bet he won't even care.	花了兩小時，
	梳妝和打扮，
	他還不知道為了他。

從以上的音樂劇歌詞實例可以看到，來源文本是兩個長句子，而目標文本卻成了五個短句，前四句像是詩歌的節奏，五字一句，這樣的譯文跳脫了來源文本的語言結構，轉而符合目標語中文的韻律與節奏，雖然譯文並未完全忠實於原文，但在中文的語境下好唱好懂，更能符合表演的需求。文章中舉了幾段實際演出過的歌詞為例，但並未多加說明這些譯本是如何翻譯而成或其中運用的策略。

關於具體的歌詞翻譯方法分析則可在國內的論文中見到。張麗美(2001)在《論歌劇劇本翻譯中戲劇及音樂之關係》中指出，歌劇劇本的譯文除了能幫助觀眾了解歌劇內容，也應該要達到「視聽的協調性」和「視聽的一致性」。視聽的協調性是指「縮短譯文與音樂在形式上的距離」，使觀眾能「在視覺與聽覺上產生協調的感覺，增加他們對音樂的感受強度」，張麗美提出兩個方法，一是使譯

文與原文的長度相仿，以配合原文及音樂的節奏，若遇到單獨成一句的單、雙音節字詞，譯文最好也譯成單一個字或兩個字；二是盡可能依照原文斷句的方式來組織譯文，避免將一句話譯成好幾行，斷句不當將使譯文無法和音樂的感覺連結。

透過譯者巧思，有時甚至可以讓部分原文與譯文「音韻重疊」，達成視聽的一致性，做法有三種，一是使人物譯名對應原文人名出現的位置，等歌者唱出人名時較易產生音韻一致的感覺；第二，原文若有重複兩次以上的字詞或句子，譯文不需用同義詞代換，忠實地重複反而能表現出戲劇張力，並在聽覺上強化音樂性；第三，盡可能在中文譯詞中使用與原文音近義同的詞彙。另外，張麗美也提到，有時譯文為符合中文的語法習慣而無法依照原歌詞順序排列，她認為在不妨礙理解的前提下，應對譯文語法持寬鬆態度，讓觀眾能更充分地感受音樂效果。因歌劇的傳統非常重視原作的音樂及歌詞，劇本翻譯須以原文為重，不容許過多更動，因此筆者認為，視聽的一致性原則太注重原文而陷於僵化，視聽的協調性則較有彈性運用空間，在分析電影譯詞時應可將視聽的協調性納入參考。

劉美慧(2013)的《《101 世界名歌集》歌詞翻譯研究》則是針對用於配唱的歌詞，整理出其中運用的翻譯策略，策略包括原意延伸增添、添加評論、情緒強化增添、合併翻譯、核心字詞翻譯、順序調換、重複、疊句及疊詞改寫、聚焦、詞組字序調換、偏譯、數字改寫，因其文本內大部分的歌曲譯詞皆以改寫為主，使用到較多增刪與調動的策略，文意與原詞可能不盡相同，但譯詞能配入曲調而用於歌唱，文中的討論也稍微觸及了韻腳、節奏、聲調對音樂特質的影響。

此論文其中一節特別討論了歌詞裡中文修辭的應用，包括對偶、摹狀、複疊、譬喻、感嘆、排比、設問、誇張、映襯、回環、頂真，劉美慧提到與音樂特質相關的是對偶與複疊，這兩者可替歌詞帶來音樂的感覺，對偶的種類包括當句對如「夜色如夢如煙」、單句對如「更賞朝霞紅透，看暮色蒼茫」、跳句對如「別矣高山雪，何時可再見，別矣澗底松，何日重會面」、分段對如「你是希望，也是我

的安慰.....你是心肝，也是真寶貝」，而複疊包括疊字如「夜霧晚淒淒」以及疊詞如「齊來歌唱，齊來歌唱，慶祝豐年」。

與本研究最直接相關的是趙彩汎(2004)的《「窈窕淑女」歌詞的譯本比較評析》，此研究的文本即是音樂電影字幕，作者指出音樂電影中的歌曲是整部電影的精髓，目前大多以直譯的方式忠實保留原文，若是重新配音的中文版曲目，則歌詞多半是全部改寫。她認為歌詞翻譯須兼顧劇情及電影畫面，同時設法譯出音韻、節奏、情緒等音樂性特質，並且注意劇中角色的背景、個性、教育程度等等元素，使歌詞能與角色呼應而不顯突兀。這篇論文整理出譯者為保留音樂性所採取的策略，分別有押韻、對偶、排比、成語、四字化、相同字數、直譯、略譯、倒裝，其中前六種最能以中文特有的表達優勢創造出音韻與節奏。

以下舉出文中例子以說明這些策略的運用：

All I want is a room somewhere	我只要暖房一間
Far away from the cold night air	遠離寒冷的夜晚
With one enormous chair	有張椅子大又寬

英文押韻的規則與中文並不相同，此處英文三句字尾的發音皆為/*er*/，中文並無此音，但仍以中文句尾的韻腳來代替原文的韻，以保留押韻達成的音樂性，但要兼顧意義及押韻很不容易，多數譯文無法做到，此處譯文為了達成押韻而利用倒裝(「暖房一間」)，以倒裝的方式來配合製造韻腳，同時三句譯句皆是七個字，字數及長度上相同，再加上押韻，在視覺及聽覺上都頗具音樂性。

Lots of chocolate for me to eat	許多巧克力可吃
Lots of coal making lots of heat	旺旺炭火暖熱氣
Warm face, warm hands, warm feet	熱熱臉蛋暖手腳

這個譯例中第二三句的中文結構相同，「旺旺」、「熱熱」都是形容詞，後接名詞「炭火」、「臉蛋」，最後為形容詞加名詞「暖熱氣」和「暖手腳」，兩句為對偶句，讀來相當有中文的韻律感，其中「旺旺」和「熱熱」是疊字還能再增加音樂性，

三句字數也相同，唯有句子架構與原文不同較為可惜。

All day long on his feet	從早到晚 / 馬不停蹄 / 跑上跑下 /
Up and down until he's numb	直到腳麻 / 不休息 / 不吃飯 / 連個
Doesn't rest, doesn't eat	餅乾都沒碰一下
Doesn't touch a crumb	

這個例子前幾行可看到成語「馬不停蹄」以及多個四字化詞語，加上「不休息 / 不吃飯」算是比較短的排比句，整體簡潔有力，很自然地帶出音樂性。

趙彩汎在論文中針對《窈窕淑女》的歌詞一一比較不同譯本，探討每段歌詞適合使用何種策略，以最能顯現文字的音樂性，或是效果較其他策略明顯，她指出可以參照原文的句法(如有無類似排比及對偶的句型)做為選擇策略時的依據，而「直譯」只能呈現歌詞意義而不能顯現歌詞韻味，因此是無法使用其他策略時的最後手段，「略譯」則更是下下策了，若要單純直譯，可盡量配合「相同字數」或「成語」，使譯詞仍有一絲絲韻律，否則就和一般對白沒有區別了。筆者認為此篇論文整理出的策略都是實際上常見的歌詞翻譯手段，可適用於多數音樂電影的譯本分析，只可惜此篇論文並未將文字結合音樂一起考量，只是單純就各譯本的書面文字做比較分析。

從概略的歌曲翻譯概念到實際的歌詞文本分析，以上回顧的研究在研究範圍上雖和本文欲探討的音樂電影類型不盡相同，但皆或多或少指出了一些歌曲翻譯的具體原則。目前國內外對歌曲翻譯的研究都有待深入，而國內更是一直欠缺對音樂電影譯詞的研究，長期的疏忽導致譯詞與音樂常是互不相干，甚至格格不入，或者譯詞乍看之下似乎很優美，配上音樂卻顯得不搭，觀影的品質因而在不知不覺中降低。本研究以可唱性的層次概念來分析三部電影中的歌詞，由音韻、節奏、呼應三個音樂性面向分別進行討論，透過比對原文、譯文以及音樂結構，檢視譯詞翻譯的效果，找出翻譯歌詞時可以使用哪些方法，以能提升譯詞與音樂結合的程度，進而使譯詞展現出音樂性。音樂電影歌詞作為一種音樂文本，其文字必然

需要與劇中音樂結合，因此文字的音樂性就與音樂電影息息相關，音樂電影字幕的成敗也就在於譯詞音樂性的展現，過去國內研究者尚未深入音樂性的討論，期望本研究能為國內的音樂電影字幕翻譯開啟一個新的研究方向，雖然本文只針對音樂劇改編的電影進行研究，但對於其他類型的音樂電影同樣能做為歌詞翻譯上的參考，例如迪士尼的音樂動畫電影等等，甚至是廣泛的應用在各種歌曲歌詞的翻譯之上，希望對各類型音樂電影字幕及歌詞的譯者都能有所助益。

第四節 文本介紹

在介紹本研究選用的電影之前，首先要解釋何謂音樂電影，電影學者兼爛番茄影評人 Tim Dirks (2001)在 Filmsite.org 網站中列出常見的十一大電影類型，其中對音樂/舞蹈電影(musical/dance films)的定義為特別強調一系列歌曲和舞蹈，且通常使音樂或舞蹈表演融入劇情的一種電影形式，以及聚焦在音樂、舞蹈、歌曲、編舞組合的電影(Dirks, 2001)。

音樂電影更廣義的來說或稱作歌舞片，其起源與音樂劇息息相關，先簡單介紹音樂劇的發展，音樂劇從 19 世紀末開始成形，融合了多種 19 世紀的舞台表演形式，如輕歌劇、喜歌劇、歌舞雜耍、滑稽秀等等，從一開始的滑稽喜劇走向以敘事為主的風格，利用音樂及舞蹈構成戲劇的結構，並將三者整合為一，在音樂創作、敘事題材、內容思想方面也從單純的愛情故事漸漸擴展提升，到了 20 世紀中後期有越來越多優秀的音樂劇作家，在百老匯及倫敦西區百家爭鳴，創造出如《歌劇魅影》、《貓》等偉大的音樂劇作，現代的音樂劇題材涵蓋也越來越廣，包括社會諷刺、戰爭、性別、種族等等，發展越趨多元。

歌舞片的發展基本上是與音樂劇並進的，1920 年代末期美國推出有聲電影，歌舞片類型也同時萌芽，30 年代隨著經濟蕭條，歌舞片的烏托邦世界成為人們心靈寄託因而大為盛行，歌舞片與音樂劇一樣從輕鬆喜劇開始，故事情節簡單，以追求愛情和事業為主軸，早期演出的故事多半是以明星為主角，敘述明星的舞

台生涯，或是如何推出一場大秀，片中擁有亮麗的群舞演員，常被認為是將音樂劇的模式搬到大銀幕上，隨著電影技術發展及龐大資金吸引，許多演員、劇作家紛紛從百老匯湧向好萊塢，50年代開始歌舞片邁向黃金年代，電影劇情和歌舞片段有了更好的結合，音樂和舞蹈成為推動劇情的關鍵，主角常隨處起舞，傳達出歡樂浪漫、歌舞即是人生的美好氣息，此時出現了一些經典作品如《萬花嬉春》，到了60年代許多成功的百老匯音樂劇紛紛被改編成歌舞片，如《窈窕淑女》、《真善美》等等都成為了經典電影，歌舞片的發展在此時來到顛峰，後來隨著時代演變，音樂電影已不如之前風光，60年代後社會意識覺醒，帶有叛逆色彩的搖滾電影開始崛起，70年代後還有迪斯可、流行文化等的加入，音樂電影的走向漸漸轉變，此時期的電影主角在現實生活中多半過得不順遂，嚮往逃到歌舞世界中尋找自我，除了搖滾電影外還有演唱會/歌手/樂團紀錄片、動畫歌舞片等等類型，電影的拍攝形式較為自覺，出現鏡頭斷裂等手法，拍攝風格也趨於多元(焦雄屏，1993；慕羽，2004)。

以上可看出音樂電影與音樂劇的關係，音樂電影吸取音樂劇的模式及題材，加上本身電影媒介的特性，創造出更驚人的視覺及聽覺享受。近代有多部音樂電影也改編自著名音樂劇，並請好萊塢知名演員擔綱演出，讓更廣大的觀眾有機會認識這些偉大的音樂劇作。筆者選擇以音樂劇改編電影當中的歌詞做為研究文本，除了因這些著名的音樂劇較具有代表性以外，也考慮到文本的完整性，歌曲在歌舞片中用來推展劇情，歌舞表演本身具有完整獨立的敘事性(焦雄屏，1993)，因此若要分析歌詞，應一併考慮整體劇情及歌曲在片中的敘事功能，比起分析單一歌曲，如此應能以更完整更宏觀的角度來看待翻譯在其中扮演的角色。

本研究的範圍限定在台灣發行的音樂電影，並將範圍縮小至2000年³後由音樂劇改編而成的電影，以網際網路電影資料庫(IMDb)⁴的評分7分作為篩選標準，

³ 音樂電影在60年代後期開始逐漸沒落，直至2001年的《紅磨坊》及2002年的《芝加哥》大獲成功後，音樂電影才再次興起復興浪潮(焦雄屏，1993；慕羽，2004)。

⁴ 網際網路電影資料庫是目前全球資料量最大、會員數最多的線上電影資料庫，收錄超過400萬筆電影資料，註冊會員達6700萬名，對電影的評分是由會員進行線上投票評分，每部電影的評

挑選出五部⁵評價較高的電影，從初步選取的五部片當中筆者觀察到，其中三部電影的字幕譯文似乎有使用修辭與成語的傾向，而另外兩部則較不明顯，由於這些電影的題材內容各不相同，譯文卻具有相似的特色，因此筆者好奇這樣的特色是否與文字的音樂特質有關，因而進一步選取這三部電影做為研究對象，並使用 DVD 做為歌詞文本來源，三部分別是《吉屋出租》、《悲慘世界》、《芝加哥》，由於電影中使用的歌詞都出自原作音樂劇，因此討論順序按音樂劇的年份⁶排序。

以下先簡單介紹三部電影的劇情：

《吉屋出租》(*Rent*)是 2005 年的電影，由 Chris Columbus 執導，索尼影業發行，原作音樂劇是率先涉及同性戀、雙性戀、跨性別、愛滋病、毒癮等議題的百老匯音樂劇，該劇同時榮獲東尼獎及普立茲獎。故事圍繞紐約一群窮困的波希米亞人，羅傑(Roger)和馬克(Mark)是面臨創作困境的吉他手和製片者，他們的前室友班尼(Benny)買下房子成為房東，開始向他們無情地催繳租金，另一名前室友柯林斯(Collins)在街頭被打，後被街頭鼓手、變裝皇后安琪(Angel)所救，兩人熱戀，而馬克前女友莫琳(Maureen)愛上同為女性的喬安(Joanne)，羅傑與舞女咪咪(Mimi)相戀卻因愛滋與毒癮而無法面對彼此，在沉重的房租壓力及愛滋病的威脅下，他們面對生活、友情、愛情的考驗，即使走得分分合合，仍然把握當下努力揮灑著生命。

《悲慘世界》(*Les Misérables*)在 2012 年上映，由環球影業發行，導演是 Tom Hooper，電影改編自同名音樂劇，其又改編自作家雨果的同名小說，背景設定在十九世紀的法國，探討贖罪、正義、愛與犧牲等等主題，內容涵蓋政治、法律、宗教等層面，曾多次被改編。主角尚萬強(Jean Valjean)因偷麵包而入獄十九年，後來打破假釋規定展開新生活，匿名當上法國某地的市長，但同時仍受警探賈維(Javert)追捕，後來尚萬強認識淪為妓女的芳婷(Fantine)，芳婷的女兒珂賽特

分皆有列出詳細的投票統計數據。(http://www.imdb.com/stats)

⁵ 7 分以上的五部音樂電影分別是：《悲慘世界》(2012)、《瘋狂理髮師》(2007)、《吉屋出租》(2005)、《歌劇魅影》(2004)、《芝加哥》(2002)。

⁶ 原作音樂劇年份如下：《吉屋出租》(1996)、《悲慘世界》(1985)、《芝加哥》(1975)。

(Cosette)寄養於酒館且受到虐待，尚萬強在芳婷死前答應會替她照顧珂賽特。多年後巴黎發生革命，珂賽特此時已長大成人並愛上革命青年馬里歐(Marius)，後革命軍起義失敗，全軍覆沒，尚萬強救出馬里歐逃走，同時也放走了被革命軍抓住的賈維，賈維慚愧自殺，之後馬里歐與珂賽特完婚，在尚萬強臨死前兩人才發現一切事情的真相，尚萬強也得以獲得救贖。

《芝加哥》(Chicago)由 Rob Marshall 執導，2002 年上映，米拉麥克斯影業發行，此片獲得該年度的奧斯卡最佳影片及其他四項大獎，故事內容由真實事件改編，影射 1920 年代芝加哥報界的荒謬與娛樂圈的虛榮，罪犯、媒體和娛樂圈互相利用，社會充斥著虛偽。劇情如下，蘿西(Roxie)是個渴望成為大明星的平凡女子，她在殺了情夫後入獄，在獄中遇到原本是歌舞廳紅牌的薇瑪(Velma)，在獄中大姊頭和丈夫的幫助下，蘿西也順利請得薇瑪的律師比利(Billy)替自己辯護，比利善於煽動媒體，他將蘿西塑造為美麗且無辜的受害者，並操作媒體使蘿西成為社會的當紅焦點，蘿西想藉此踏上星路，但從媒體失寵的薇瑪及其他新出現的女囚犯都與她在爭逐著媒體目光，蘿西最後順利脫罪，並與薇瑪組成雙人搭檔成為歌舞廳紅星。

這三部電影的原作音樂劇皆倍受肯定，改編成電影後也廣受好評，其中的曲目不斷流傳，成為大眾耳熟能詳的歌曲，三部皆可說是相當具有代表性的作品，之後在各章分析前還會再詳細介紹。

第二章 《吉屋出租》分析

《吉屋出租》是一部搖滾音樂劇，故事情節改編自普契尼的歌劇《波希米亞人》，作者 Jonathan Larson 將劇情從十九世紀的巴黎搬到二十世紀的紐約，並融入自己與朋友的親身故事，成為一部半自傳的作品，起初在外百老匯的小劇場先試水溫，但劇本初稿還不甚完整，其後歷經七年無數的修改與試演，終於在 1996 年正式首演且大獲好評，幾個月後移到百老匯，並在當年同時榮獲普立茲最佳戲劇獎、東尼獎包括最佳音樂劇等四個獎項、以及其他諸多戲劇獎，之後《吉屋出租》連演多年並進行全球巡迴，2006 年也曾來台演出，感動無數觀眾。

劇中有許多膾炙人口的歌曲，其主題曲 “Seasons of Love” 更在世界各地廣為流傳，美國知名歌手 Stevie Wonder 及華語歌手林憶蓮皆曾翻唱過，影集《歡樂合唱團》和選秀節目《美國偶像》也都曾加以改編，該曲更是國內外合唱表演經常可以聽到的經典曲目，又因為歌曲中含有回顧時光之意而常成為各級學校的畢業歌，劇中眾多的同志角色也使得該曲目和劇中其他歌曲如 “Take Me or Leave Me” 等成為同志圈流傳的重要歌曲，另外《吉屋出租》對流行文化也產生了巨大影響，曾出現在影集《六人行》、卡通《辛普森家庭》、脫口秀《週六夜現場》等節目之中，可見其影響力廣大。

邱瑗(2006a)指出《吉屋出租》為一部搖滾音樂劇，其音樂類型及風格非常多元，除了搖滾樂之外，還融合節奏藍調、饒舌、福音等等流行樂的曲風，加上傳統的百老匯曲調以及古典音樂的元素及技法(車炎江，2006)。資深劇評家 Scott Miller (2001)認為，搖滾樂其實在音樂劇中是難以運作的，搖滾樂最重要的是樂曲所展現的能量和情緒，歌詞內容反倒不是重點，旋律和歌詞也常常是重複的，這與音樂劇所需的歌詞特質矛盾，音樂劇的歌詞必須帶有明確且豐富的資訊才能推動故事情節，但《吉屋出租》成功地將搖滾樂與傳統百老匯音樂融合，將當代流行的曲風帶入音樂劇之中，在舞台上呈現觀眾最熟悉易懂的音樂語言，這在當時的百老匯音樂劇中是相當少見的，被《時代》雜誌譽為「十年來最具活力及原

創性的美國音樂劇」，《華爾街日報》更讚為「1950 年代以來最佳新音樂劇」，而《紐約時報》則稱其「為美國音樂劇的未來閃耀希望之光」⁷。

除了融入流行音樂開創音樂劇的新型態，《吉屋出租》還反映出當時的社會議題，從故事題材和人物設定上可以見到包括同性戀、雙性戀、愛滋病等等，這些在音樂劇推出當時還是較為大膽的主題(邱瑗，2006b)。故事主要圍繞著一群落魄的年輕創作者，他們面臨經濟壓力、愛滋病、毒癮、死亡等問題，在生活中掙扎並追尋理想，彼此像家人一樣互相扶持，雖然只是簡單的友情與愛情故事，但是透過對這些角色的生活描寫，將愛滋病等諸多議題人性化且真實的呈現在歌曲之中，觀眾更能夠同理和感動。全劇也展現了多種人文思想，包括超越性別及血緣的愛的精神、把握當下的人生態度、波希米亞精神以及對弱勢群體的人文關懷(房慧，2012；鄧陶，2012)。

《吉屋出租》以群戲和群體演唱為主，多條人物故事線同時進行，大部分的曲目也都是對唱或者集體演唱(邱瑗 2006b；鄧陶 2012)，在這些歌曲中歌詞就是角色之間的對話，由歌曲來推動劇情發展，並且由歌詞表述角色各自心情以及對事件的看法，因此歌詞會顯現人物性格與該人物面對問題時所抱持的態度與價值觀，這是翻譯時需在譯詞中呈現的重點，由於歌詞就如同日常對話般直白，如何翻譯得巧妙也是對譯者的考驗。本章將以 Franzon 的可唱性三層次檢視歌詞譯文是否能與音樂結合，同時發揮歌詞功能推動劇情，並展現出人物的態度及精神，以下便從音韻、節奏、呼應的角度切入進行分析。

第一節 音韻

歌詞通常會透過押韻以及詞句中相似的語音來形成音韻感，或是以特定字詞的聲音效果來強調歌詞特殊含意，以下一節便檢視《吉屋出租》的譯文在面對歌詞的音韻表現時採用哪些譯法以及有無創造出音韻感。

⁷ 以上評論皆出自 Inside RENT。http://www.newlinetheatre.com/rentchapter.html。

〔例 1〕

In daylights, in sunsets	多少的日換星移
In midnights, in cups of coffee	多少的言歡片刻
In inches, in miles	多少的咫尺千里
In laughter, in strife	多少的喜怒哀樂
In five hundred twenty-five thousand Six hundred minutes	一年 52 萬 5 千 6 百分鐘 你該如何紀錄生命中的每一年?
How do you measure A year in the life?	
In truths that she learned?	多少是非她體會
Or in times that he cried?	多少夢迴他垂淚
In bridges he burned?	多少次義無反顧
Or the way that she died?	多少次犧牲奉獻
It's time now to sing out	讓我們高聲歌誦
Though the story never ends	真情故事永不落幕
Let's celebrate Remember a year in the life of friends	攜手歡度摯友相伴的每一天

電影一開場，八個主要演員一字排開，在舞台上演唱這首 “Seasons of Love”，用這首歌來表達《吉屋出租》的故事主旨：愛是生命的真諦，此時電影劇情尚未開始，先以這首歌做為全片引言。導演藉著這個片段將原本音樂劇單純的舞台場景保留在電影之中，以最簡單又直接的方式傳遞歌曲情感(「吉屋出租電影版」，2006)。

前四行歌詞中，原文分成了八個短語，每個皆由 in 開頭，使 in 的聲音不斷反覆出現，多組短語的詞尾以 ts 或 es 的音結尾，形成押韻的效果，加上這些短

語的音節長度都差不多，使上述的聲音能規律出現，音韻效果更加明顯，整體很快便形成迴繞的音韻感，而譯文的處理則跳脫了原本八個短語的形式，譯者巧妙的將八個詞語兩兩合併，翻譯成四個排比的句子，每個句子仿照原文以同樣的句首開頭，也具有迴還反覆的音韻效果，在結構上可說是與原文類似。以竺家寧 (2005)的音韻分類來看，原文使用的是同音的重複及押韻，譯文使用的是同音的重複及音節整齊化，譯者似乎也努力創造韻腳，「移」和「里」押韻、「刻」和「樂」押韻，但是因韻腳交錯且數量不多而效果不明顯(薛范，2002)。

雖然原文和譯文都使用了同音的重複，兩者形成的音韻感覺卻不大相同，原文句子短因此 in 的重複以及 ts/es 的韻出現次數較密集，這些聲音聽起來短而輕盈，每個短語之間音樂空了一拍，整體聽起來較為跳躍，帶有活潑歡快的感覺，而譯文七字一句相對較長，則顯得平穩而富感情(胡杰，2008)。語意上兩者讀來感覺也不同，原文使用的字詞較具體而精確，日落、咖啡等等擁有具體的意象，而譯文在合併及改寫過後所用的詞語則較抽象而廣泛，語意涵蓋的範圍模糊，原文具有日常生活的真實感，譯文則帶有歲月流逝的感覺，讀來甚至略帶哀傷，不過譯文抓住了原文要傳達的意旨，表達出一年的時光就在生活的各種事物中度過，即使細節改變仍然不失為出色的譯法。

第二段與第一段在音樂中是平行的段落，句子仍以 in 開頭，不過短語換成了長句，譯文也維持「多少」開頭的七字排比句，如同第一段，原文的音韻來自同音的重複及押韻，且這裡的韻腳 *learned*、*burned*、*cried*、*died* 更為明顯，譯文也仍是使用同音的重複以及音節整齊化。不過第二段旋律稍微改變，演唱時中間沒有空拍，聽起來是連貫而沒有第一段跳躍的感覺，演唱的口吻也從歡快轉變為充滿感情，這段以七字句來翻譯較合適，七字句平穩及深情的感覺與這裡演唱的口吻較相像，譯文的內容也較為忠實，改寫幅度不大。

以 Franzon (2008)的可唱性三層次標準來看兩段譯文，第一段的原文多短句，但譯文為長句，兩者在韻律上相反，韻律配合講究的是譯詞音節與音樂的對應，

也就是中文的字數應與原文的音節數對應，不能相差太多，若是音樂有停頓及空拍也應該反映在譯文中，使譯文能展現出音樂的韻律，就此而言第一段譯文與音樂落差較大，但在第二段就比較相近，因此第二段韻律配合的表現較佳。不過正是因為第一段譯文運用了七字句，美感配合程度因而大為提升，美感配合包括有語法結構平行、行與行之間及段落間的結構對應、押韻等等，這兩個段落字詞的重複及相似的句式，在各自段落內形成平行結構，兩段間也能互相對應，雖然犧牲了第一段的韻律表現，但卻提高了整體美感，將同段落內部樂句的相似性以及兩段間音樂的相似性質，透過結構上的對應表現出來。最後是內涵配合，內涵配合講求的是譯文能否表達出原詞的內容、音樂意含、情緒等等，第二段在內容及情緒上都大致忠實於原文，第一段則改寫幅度較大，而且從原文跳躍的感覺變為平穩，內容及情緒都改變了，不過筆者認為主要的意含並未偏離，且長句式的運用及該段措詞讀來頗為莊重而富感情，適於表現這首歌所要傳達的愛的主题，譯文字裡行間也能讀出歌曲感動人心的感覺，整首歌保持這樣一致的文字風格，即使不能展現兩段音樂細微的風格差異，但仍恰當地表現出歌曲內涵。

〔例 2〕

Let's go	讓我們一起
Out tonight	出去玩
I have to go	今晚我要
Out tonight	徹夜狂歡
You wanna prowl? Be my night owl?	你想找樂子?泡我這個馬子??
Well, take my hand we're gonna	握住我的手
Howl	
Out tonight	陪我一起玩

Please take me	求你今晚帶我
Out tonight	出去玩
Don't forsake me	今晚不要讓我寂寞
Out tonight	陪我一起放縱自己
I'll let you make me	我要和你盡情玩樂
Out tonight	徹夜狂歡

咪咪在小野貓俱樂部跳豔舞維生，只見她從高台上現身開始唱起歌，同時脫下外衣，從鋼管滑到下方舞台，和其他舞者跳著火辣的舞蹈，下班之後，咪咪在街上邊走邊唱唱跳跳，迫不及待地趕回家，並興奮地在家中陽台繼續高歌，接著她往樓上羅傑家走去，從落地窗進到羅傑家中，給他一個熱情的擁吻。

整首歌曲最明顯反覆出現的是 **out** 的聲音，歌詞中所有 **out** 在音樂中都拉長音，甚至是以吶喊的方式演唱，音韻效果非常明顯，歌詞其他部分也採用與 **out** 相近的押韻字，包括 **prowl**、**owl**、**howl** 等字，這些字除了互相押韻形成的美感之外，也替整首歌帶來狂野熱情的感覺，而這樣的音韻效果正展現了咪咪的個性以及價值觀。劇中人物對人生的態度皆不同，咪咪展現的是把握當下、享受生命 (Schrader, 2009)，因此她主動對羅傑示好，到羅傑家借燭火、邀約吃飯等等，對一切採取積極的行動，這首充滿搖滾樂狂熱力道(何孟修、車炎江，2006)的歌曲，更是徹底展現出咪咪及時行樂、享受人生的態度。

不過要在譯文中呈現同樣的音韻效果是十分困難的，由於中文和英文的語音系統差異，並不容易創造出類似的韻腳，也很難找到與 **out** 有相似聲音效果的中文對應字詞，此處可以觀察到譯文創造音韻的方法是音節整齊化(竺家寧，2005)，不過音節整齊化出現的位置較為零散，包括「今晚我要 / 徹夜狂歡」、「握住我的手 / 陪我一起玩」和第二段中間三行長句，這些似乎無法輔助呈現或代替 **out** 的音韻效果。筆者認為譯文主要是對 **out tonight** 的意思提出不同的詮釋，以

數種譯法將可能隱含在該音韻效果中的態度及價值觀表現出來，第一段就有三個不同的對應譯法，分別是「出去玩」、「徹夜狂歡」、「陪我一起玩」，三個譯法的文意略有不同，呈現出 *out tonight* 意思中的不同面向。Low(2005)也贊同這種處理策略，Low 認為若是原文中某個反覆出現的字詞在譯文中找不到最理想的譯法，不妨各以不同的詞彙來翻譯，譯文能因此獲得更豐富的語意，以這個觀點來看，上述三個譯法能夠互相補充，例如若是僅翻譯成「出去玩」或是「陪我一起玩」，讀來可能會有點像孩子的口氣，與咪咪的形象以及俱樂部、深夜的大街等場所不符，加入「徹夜狂歡」後譯文較能符合原本角色及情境的設定，並且將演唱時熱情吶喊的感覺表現出來。而第二段除了「出去玩」和「徹夜狂歡」，還有「陪我一起放縱自己」，筆者推測此句譯文是為了與前後句達成音節整齊化而譯成較多字數，由於第二段是歌曲的最後一段，使用較多字數更能渲染情緒，將歌曲推向結束前的高潮，因此三個長句都對原文加入更多詮釋及改寫。

以可唱性來看，這篇譯文並不注重韻律配合，同一詞彙對應的譯法有長有短，譯文並未呈現原本音樂安排的長短韻律，美感配合方面也是，雖然譯文運用了音節整齊化，但出現音節整齊化的位置卻是隨意的，而非配合原本音樂的結構，即使 Franzon 認為譯者可以自行在譯文中創造平行或相似的結構，以提升譯詞文字美感，但仍應以音樂結構為前提，而非任意運用，如第二段在音樂中是三句平行的樂句，從原文相似的用字即可得知，但到了譯文裡這個平行結構就消失了，甚至會錯以為第三到五行的長句是平行結構，譯文因而打亂了音樂結構，如此搭配音樂閱讀譯文時兩者便沒有協調感，甚至會有點錯亂。在內容上譯文則是設法詳盡地表現音樂內涵，原本歌詞僅是不斷反覆 *out tonight*，譯者利用多種不同譯法，將 *out tonight* 音韻效果中可能帶有的意含具體呈現在譯文中，以數種不同角度來描述及時享樂的精神，比起重複單一的譯法更能深入表達歌曲所展現的態度，雖然如此的譯文帶有較多譯者的詮釋，但在意義的表達上更為完整且深入，將原文文字連同歌聲中的熱情一併傳達出來，觀眾能更容易體會歌曲中咪咪對人生以及

愛情所持的態度。

〔例 3〕

Without you	沒有你的日子
The seeds root	大地回春
The flowers bloom	繁花盛開
The children play	生氣盎然
The stars gleam	星光閃爍
The poets dream	詩人做夢
The eagles fly	老鷹在天空翱翔
Without you	沒有你的日子

故事一開始的時間點設定在聖誕節，主要角色相遇且相戀，但是來到春天之後，本來已訂婚的莫琳和喬安分手了，羅傑因看不慣咪咪常吸毒以及咪咪和前男友若有似無的關係，兩人一直爭吵不斷，分分合合，咪咪也數次毒癮發作而痛苦不堪，更糟的是這時安琪的愛滋病開始發作。歌曲是由咪咪和羅傑演唱，歌詞描述了许多春天美好的景象，以及生活周遭常見的情景，但兩人卻因分離而感到痛苦萬分，其他角色也正經歷各種悲歡離合。

譯文最明顯的翻譯策略就是運用成語及四字句，原文每一行歌詞都僅短短兩三字，但意義完整，可單獨表達出具體的概念，使用成語及四字句來對應是很好的譯法，成語具有許多功能，包含具形象功能、富有音樂美以及具簡潔效果(陳湘屏，2009)，由於原文不長，成語同樣能以精簡的字數概括地表達出具體形象，且通常一個成語或四字句即有完整的意義，不必擔心句與句之間的連貫性，這些都與原文的文字特質十分相近，再加上四字是中文慣有的節奏，配合相應的結構使其讀來易產生節奏感(余銓，1980)，統一使用四字句也達成了音節整齊化(竺家

寧，2005)而創造出音韻感，這些都能增添譯文的音樂特質。整體而言，四字句使得這篇譯詞在可唱性上有很好的表現，原文每行都是 3 或 4 個音節，與四字句的長度相近，輕鬆達成韻律配合，句型形式整齊、結構對應，美感配合程度也很高，此外，這裡的用詞讀來沉穩而優美，藉由景色抒發情感，能配合歌曲緩慢而深情的風格，以文字烘托出音樂所要表達的感情。

不過譯者對原文語意稍微有改動，特別是「大地回春」和「生氣盎然」兩句，由於歌曲背景的時間點設在春天，原文具體列出了一些春天的事物，譯文的這兩個用法意思則較為廣泛，若直譯為「種子生根」，雖然可以理解，但在中文的語境裡並不常用這種說法來描述春天，可能無法讓觀眾在看到譯文的當下立即捕捉到春天的意象，同理，「孩童嬉戲」若是沒有具體的前後文也不容易理解所要表達的含意，而「生氣盎然」在語意上雖然偏離許多，卻是容易理解且明顯具有春天意象的，承接前文「大地回春/繁花盛開」也更為連貫。Low (2005)提出翻譯歌詞的一大重點是譯文必須容易理解，由於歌詞在戲劇中無法反覆閱讀，因此需要讓觀眾在閱讀字幕的當下立即理解，這也是字幕翻譯的本質，所以比起精確的語意，能夠塑造春天意象且在中文語境下易懂的表達方式更適合此處。譯文另一個語意不清的地方則是「沒有你的日子」和其他句子之間的關係，依據歌曲情境，原文要表達的意思應該是「沒有你的日子，大地依舊會回春」，雖然原文也沒有交代轉折關係，不過這層轉折在通篇譯文都沒有出現，觀眾可能不容易了解，筆者猜測，譯者可能擔心若是加入轉折會破壞譯文整齊的四字句，韻律配合及美感配合都會同時被打亂，但若是考慮到要讓譯文更容易理解，則可能需犧牲原本的結構，以使語意連結更清楚。

此外，原文除了 **without you** 以外都是三字一行語法結構相同的樂句，而結構不同的 **without you** 正是這首歌所要強調的情感核心，關於這點陸正蘭(2007)在探討歌詞的結構時觀察到，歌詞的長度通常會保持一定的規律，以形成穩定節奏，特別長或特別短的句子就會成為歌詞突出的重點，雖然 **without you** 與其他

行的長度差不多，但是在結構上不同，仍具有類似的突出功效，因此筆者認為翻譯成較長的句子正好能將這行特別強調出來，從結構及形式上突顯重點所在。反倒是「老鷹在天空翱翔」一句原文與其他行的結構相同，但譯文卻未採用四字句，不知是否是譯者的刻意選擇，但筆者認為若原文結構不變且字數並未增多，在能清楚表達的範圍內，可盡量使用相同的處理手法，也就是維持整齊的四字句，將此處簡化為「老鷹翱翔」即可，若是通篇連續使用成語及四字句，在原歌詞並無特殊變化的情況下突然改成非四字句，不但會打亂原本建立起的整齊音韻感，本該強調的重點「沒有你的日子」也無法特別突顯出來。

第二節 節奏

《吉屋出租》一片的歌曲曲風多元，每首歌的節奏特點各異，本節選取的例子包含探戈舞曲和兩首不同型態的唸唱歌曲，這些歌曲的節奏特色明顯，以下即分析其節奏表現，並檢視中譯文能否展現出節奏感。

〔例 4〕

This is weird	這很尷尬
It's weird	很尷尬
Very weird	非常尷尬
Fuckin' weird	超尷尬
I'm so mad that I don't know what to do	我氣到不知道該怎麼辦
Fighting with microphones Freezing down to my bones	麥克風凸槌，全身冷到斃
And to top it all off I'm with you	而且還跟你共處一室
Feel like going insane? Got a fire in your brain?	妳是不是怒火中燒，快要抓狂？
And you're thinking Of drinking gasoline?	妳是不是想喝下一瓶農藥？

As a matter of fact

老實說...

Honey, I know this act

我很清楚她的伎倆

It's called the Tango: Maureen

這叫做“莫琳的探戈”

馬克被莫琳甩了，並且得知莫琳並不是交了新男友而是交了新女友，此時的莫琳正準備進行一場抗議演出，新女友喬安負責處理幕後工作，喬安發現音響線路出了問題並且交待莫琳不要找馬克來修理，然而向來我行我素的莫琳還是向馬克求救，馬克到了表演場地後才發現現場只有喬安一人，場面顯得十分尷尬，兩人開始對唱，在歌曲中討論與莫琳交往的種種不安及無奈，因莫琳總是到處招蜂引蝶，漸漸地馬克與喬安由情敵心態轉而同病相憐起來，並跳起了探戈舞。邱瑗(2006a)指出探戈的音樂節奏是一種挑逗的音樂語言，帶有拈花惹草的意含，劇中即是以探戈來呈現馬克、喬安與莫琳的愛情糾葛。

探戈的音樂風格強烈，具有明顯的頓挫感，節奏相當分明，若能以文字將節奏表現出來，有助於烘托探戈的音樂特色。而要在譯文中反映出音樂的節奏，可以依照薛范(2002)所提出的原則，使譯文字數與原文音節數相等，因原文音節數代表的就是歌曲所安排的節奏，看到第一段原文，按行數各是 3、2、3、3 個音節，而譯文字數是 4、3、4、3，很接近原文的節奏長度了，原文第五行共有 10 個音節，譯文在這行也譯出較多字，清楚反映出節奏上的長短對比，這裡正巧也是 10 個字，整段譯文表現出類似原文的節奏，筆者認為由於此處是字幕翻譯而未用於配唱，若能以很接近的規律來對應，或者是長度相仿，即可表現出音樂的節奏感，而不必求與原音節數完全一致。不過若是再將譯文第四行改為「超級尷尬」，如此譯文會是 4、3、4、4 個音節，能與原文的 3、2、3、3 音節更加貼合，雖然只差了區區一字，但搭配音樂閱讀譯文時，更能感受到文字與音樂在節奏上的結合。以可唱性的韻律配合層次而言，這段譯文達成的韻律配合程度非常高，已接近音樂的節奏，幾乎可以用來入樂配唱了，韻律配合講求的就是藉由譯詞音

節去對應每個音符，以便譯詞能與音樂節奏緊密結合，這與薛范所提出的翻譯原則也是一致的，若能達到韻律配合，配上音樂來閱讀譯文會感覺到其中的協調性，如此能增強觀眾對音樂的感受(張麗美，2001)。

不過大多數譯文很難達成韻律配合，看到第二段歌詞，大部分歌詞是由節奏相同的 6 音節樂句所組成，分別有：Fighting with microphones、Freezing down to my bones、And to top it all off、Feel like going insane?、Got a fire in your brain?、As a matter of fact、Honey, I know this act，這些 6 音節的樂句除了 And to top it all off 以外兩兩一組，同一組歌詞的節奏與旋律都一模一樣且句尾押韻，而不同組樂句之間的旋律則是類似的，差別在於句尾的旋律上揚或下降，也就是說，整段音樂是在同一個節奏基礎上發展旋律的變化，節奏展現出規律的特色。不過第二段譯文並無特別的節奏表現，僅有第一行前後譯為相同字數，能反映出前後樂句的節奏性質相同，其他譯詞則未見到特別的規律，讀不出這樣的音樂特色。然而雖第一行試著創造出節奏，卻產生另一個問題，譯文的用詞與人物性格不合，劇中喬安個性嚴謹，似乎不會說出「凸搥」、「冷到斃」等的用語，下一句應強調與馬克共處的難堪，也沒有強調出來，雖然稍達到韻律配合，卻無法同時顧及內涵配合，無法適當表現出人物特色。譯文若是能表現出與音樂節奏相似的規律，能強化音樂特色，增強觀看字幕時對音樂的感受，但為顧及劇情所需，譯文仍須注意角色說話的個人特徵及語氣，盡可能同時兼顧音樂風格及人物特色，使歌曲譯文可順利融入劇情之中。

〔例 5〕

-Music -Food of love, emotion

Mathematics, isolation Rhythm, power

Feeling, harmony And heavy competition

-Anarchy -Revolution, justice

Screaming for solutions Forcing changes, risk and danger

Making noise and making pleas

-音樂 -情感的宣洩

動人的音符

震撼的節奏、激烈的競爭

-無政府主義 -發動革命、伸張正義

搖旗吶喊、冒險犯難

挑戰權威、大聲疾呼

房東兼地主班尼一直處心積慮想要趕走遊民，不讓遊民生活在他所擁有的空地上，以便能蓋新的工作室，為了抵制班尼，莫琳舉行了一場抗議表演秀，受到許多民眾支持，演出結束後所有人來到餐館慶祝抗議表演成功，儘管抗議的對象班尼也在餐館裡，他們仍大肆狂歡，在長桌上唱歌跳舞，為波希米亞式的生活哲學高歌，歌詞中列舉出各種他們相信的生命價值，以及他們所推崇的人事物，例子裡取的片段可分為兩個部分，第一小段關於音樂，由鼓手安琪演唱，第二小段則是關於無政府主義，由無政府主義者柯林斯和行動藝術家莫琳演唱。

這個例子能很明顯的看出陸正蘭(2007)所謂「短語節奏」的概念，歌詞由許多單詞和短語組合而成，以意義完整的單詞或詞組做為一個節奏單位，將這些短語排列成序即可形成具有節奏感的樂句，然而這樣的節奏排列卻對翻譯造成了很大的困難，由於中文和英文的語音差異，要在譯文中再現類似的節奏幾乎是不可能，也沒有樂句旋律或是音節數的規律可做參考，只能使用「語音補償」(童兆升、盧志宏，2009)的方法來創造節奏，也就是以中文慣用的語音修辭方式代替原文具有的效果。兩小段譯文的處理手法相似，皆採用音節整齊化的策略，第一小段用的是五字短句，第二段是四字短句，夏廷德與馬志波(2008)在討論散文的節奏時提到，譯者應以原文的作品主題及風格為考量，在譯文中採用適當的節奏來反映及表現原作風格，同樣的概念運用在此處，原歌曲是以唸唱方式進行，一

個段落一口氣唸到底，節奏非常緊湊，畫面上演唱的角色看起來也十分激昂興奮，兩段譯文都利用短句表現出緊湊的氣勢，呈現的風格與音樂相似，不過若再進一步比較這兩段的話，使用連串的四字句感覺比五字句更符合歌曲連珠砲似的口吻及節奏，五字句中的「的」字似乎削弱了文字氣勢，讀起來感覺稍微柔和一些，四字句則是發揮中文短句鏗鏘有力的特色，節奏上連貫流暢，顯得激昂而振奮，更加符合歌曲的演唱方式及情境氣氛。

為了創造出如此的節奏，譯文在文意上也做了許多取捨及變動，方法包括有合併及改寫，如 *food of love, emotion* 「情感的宣洩」、*rhythm, power* 「震撼的節奏」、*screaming for solutions* 「搖旗吶喊」；根據原有詞彙增譯，如 *revolution* 「發動革命」、*risk and danger* 「冒險犯難」；自行增譯相關詞彙，如「動人的音符」、「挑戰權威」在原文中沒有對應的詞；以及省略，如 *mathematics*、*isolation*、*forcing changes* 並沒有出現在譯文之中。由於整篇歌詞是由許多名詞堆疊而成，但譯文不太可能僅僅也是堆積名詞，譯者既然選擇以整齊化的方式來呈現節奏，自然就需要對這些名詞稍微進行改寫，以能夠配合節奏所需，因此譯文出現了這些不同的變動方式。筆者認為這些改動對整體劇情並無太大影響，多半只是對細節的變動，由於這首歌曲是在慶祝抗議成功的情境下出現，加上畫面中所有人物激昂歡樂的樣子，無論歌詞內容是否完全忠實，都很容易能瞭解當下情境，歌詞細節與後續的情節也不具太大關聯，不過若是考慮到對角色精神層面更深入的理解，則這樣的譯詞有好有壞，例如「發動革命、伸張正義」會比單純直譯為「革命、正義」更容易理解，但在其他例如因合併而被省略的部分，或是完全省略未翻譯的部分，則是譯文在文意傳達上的不足，由於本劇會藉由歌曲展現角色的價值觀，在這首歌曲中展現的便是劇中人物的波希米亞精神，歌詞代表的是他們心中的各種崇高理想(何孟修、車炎江，2006)，因此合併及省略的地方會導致原文包含的豐富面向被縮減了，歌詞內容的豐富度下降，觀眾對波希米亞精神的認知自然也會受到侷限。綜合上述，譯文選擇中文較常見的節奏表現方式，雖然與原文及音

樂的節奏表現不同，無法達成與音樂的韻律配合，但形成了較為整齊的結構，因而在美感配合層次上兩小段都達成很好的效果，而在內涵配合上，這樣的節奏表現適當地反映出歌曲的風格以及歌曲演唱的情境氣氛，文字內容也能傳達人物的精神，唯有部分細節遺漏較為可惜。

〔例 6〕

It was my lucky day today / On Avenue A
When a lady in a limousine / Drove my way
She said, / "Darling, / be a dear / Haven't slept in a year
I need your help to make my Neighbor's yappy dog disappear
This Akita, / Evita, / just won't shut up / I believe if you play / nonstop
That pup / will breathe / its very last / High-strung breath
I'm certain that cur / Will bark itself to death"

我今天超好運

有一個豪門貴婦找上門

她說“我有一年沒好好睡覺

幫我搞定隔壁討厭的小狗

那隻秋田犬艾薇塔不肯閉上狗嘴 你只要用力敲鑼打鼓

那隻惡犬就會獸終正寢

你的鼓聲會讓牠吠到死為止”

辭掉工作的柯林斯在聖誕節回來找前室友羅傑和馬克，並帶來食物和美酒，兩人正好好奇柯林斯怎麼有錢請客，柯林斯便介紹他的新對象安琪出場，安琪帶著一大把鈔票進來分送給羅傑和馬克，並且表演了一段唸唱歌曲和打擊樂，歌曲內容描述她今天如何靠著幫貴婦打鼓而大賺一筆，安琪邊唱邊跳，在屋內四處穿梭，

還跳到桌椅上跳舞，活潑動感的表演逗得大夥很開心。

這首歌與前例同樣是饒舌類型的曲目，著重在展現鮮明的節奏(何孟修、車炎江，2006)。這裡取的段落是唸詞，速度不快且中間有多處停頓，由於節奏是來自語氣停頓以及音樂所安排的停頓(莊捭華，2006)，筆者將原歌詞按照演唱者的停頓標示斜線，將歌詞劃分為多個短語(陸正蘭，2007)，短語的長度不一，不一定是單詞或詞組，按照這些短語單位自然形成的節奏來誦讀歌詞，再加上歌詞本身多處的韻腳，強烈的節奏感油然而生。細看歌詞，第一二行都將句子分為一長一短的兩個單位，配上同樣的韻腳，很快便帶出了節奏感，第三行是較短的四個單位，第四行則是一口氣唸到底的長句，節奏單位的長度對比明顯，後幾行也都是利用長短單位交錯，整體讀來感覺十分活潑，加上趣味的歌詞內容，讓整首歌曲妙趣橫生。可惜的是，中譯文似乎沒有創造出節奏感或以其他方式替代節奏效果，只有在整篇歌曲的主旋律 **today for you tomorrow for me** 「今天我挺你，明天你罩我」一句以對偶修辭表現出節奏感(余銓，1980)，其餘唸唱部分的譯詞則沒有見到特別的節奏處理。此段的譯句長度雖然每句相差不多，但並未形成規律，也沒有押韻或運用修辭等等，搭配歌曲時讀來顯得十分平淡，顯現不出歌曲特色，甚至會因某些部份翻譯較簡略而感到譯文短少。

鄧陶(2012)在分析劇中的獨唱歌曲後指出，由於沒有旋律及和聲，這首歌最大的特徵就是其節奏型態以及戲劇性，戲劇性指的是演唱時的聲音表情及肢體表演所展現的戲劇效果，這首歌曲是安琪的出場曲目，由機智逗趣的歌曲展現出她活潑開朗以及樂於助人的一面，歌曲配上舞蹈幽默效果十足。譯文雖然無法表現出演唱時生動活潑的聲音表情，但是可以見到此處譯文運用了一些生動的詞彙，例如「搞定」和「不肯閉上狗嘴」都是較活潑的表達方式，「獸終正寢」還利用諧音增添了不少幽默感，將喜劇效果融入。雖然以節奏的角度而言，譯文只是單純直譯，沒有在韻律上配合呈現原文長短相間的節奏，也沒有安排文字的形式或運用修辭等來創造譯詞美感，無法烘托出饒舌歌曲的節奏特色，不過譯文在選詞

用字上符合角色活潑逗趣的個性，能生動展現安琪的特色，諧音更是替譯文增加了亮點，表現出歌曲的幽默感，成功刻畫角色形象。

第三節 呼應

呼應是歌詞在字句及結構上的重複，透過呼應字句能強調出歌曲所要表達的重點，並加強歌曲的情感表現，《吉屋出租》的歌詞也可見到呼應及重複出現的字詞，本節將討論這些呼應的歌詞譯至中文時採用了何種方式對應。

〔例 7〕



We're not gonna pay	我們不要付
We're not gonna pay	我們不會付
We're not gonna pay	我們不會付
Last year's rent	我們絕不付去年的房租
This year's rent	今年的房租
Next year's rent	明年的房租
Rent, rent, rent, rent, rent,	房租…房租…
We're not gonna pay rent	我們拒絕付房租
'Cause everything is rent	因為這個世界太冷漠

馬克和羅傑因堅持自己的創作理想而窮得沒飯吃，公寓也被斷電，得在屋裡燒舊劇本和海報生火取暖，無情的房東此時還公告要將公寓裡付不出房租的人掃地出門，並趕走空地上的遊民以便能蓋新的數位工作室，這天晚上房東開著車來到街上，憤怒的住戶和街友紛紛現身抗議。這首歌的主題圍繞房租(rent)開展，也就是本片片名 *Rent*，歌曲唱出小人物想追尋夢想卻不斷被房東、社會壓榨的心情，用搖滾的曲風表現出內心的沉重壓力，以及對房租惡性循環的反彈(何孟修、

車炎江，2006)。

本例取的段落已到了歌曲尾聲，隨著房東的出現，眾人聚集抗議，齊聲表達憤怒，歌詞先是呼應回答前幾段歌詞中多次提出的問題 *How we gonna pay? / Last year's rent?*(我們該怎麼付.... / 去年的房租?)，這兩句歌詞與這裡 *We're not gonna pay / Last year's rent* 的旋律相同，以同樣的旋律及重複的用詞進行呼應，提出問題的答案，也就是不付房租，接著又進一步表明今年和明年都不付房租，此處旋律從低音慢慢往高音攀升，音量也逐句增強，重複的呼應字句配合音樂走向形成情緒的堆疊，表現出角色反抗的決心。不過如果譯文只是單純重複「我們不要付」，讀來只會給人任性及自大的印象，展現不出反抗的精神，這也就是薛范(2002)在談論翻譯重複字句時所提到的問題，外語中不斷重複的字句與外語本身的語音系統相結合，讀來會具有重複的美感而能創造所需效果，而譯成中文時這種美感通常會消失，甚至因重複而顯得冗贅多餘。針對這個問題，譯文採用語氣變化來處理，從第一句的「不要」付，到「不會」付，再到「絕不」付，口吻越來越肯定，態度也越來越強烈，最後總結「拒絕」付房租，語氣伴隨音樂情緒層層遞進加強，將逐漸高漲的音樂氛圍反映在譯文中，如此處理呼應句也與 Low (2005)所提出以不同譯法來對應重複字句的概念吻合，不但避免了文字過於單調的問題，也能更清楚地將劇中人物反抗的決心表現出來。

以可唱性來看，上述的語氣變化並沒有改變譯句的結構，譯句長度多維持在五個字，但第四行譯為「我們絕不付去年的房租」，長度突然變成兩倍，可能譯者擔心譯文不夠清楚觀眾不容易理解，因而將前後兩個部分結合在同一行，不過這樣卻從形式上破壞了歌詞的結構，只有三個音節的樂句因而對應到很長的譯文，使得原本與音樂相似的工整韻律消失，無論是韻律配合或美感配合都被打亂。不過譯文對音樂內涵的呈現很清楚，原詞透過反覆呼應配合旋律上揚來帶動情緒，譯文則是利用語氣表達的變化來反映漸趨熱烈的情緒及氣氛，同時透過語氣變化清楚呈現人物的態度，只可惜最後一句無法扣住 *rent* 的呼應，「因為這個世界

太冷漠」跟前一句「我們拒絕付房租」的關聯不明顯，讀來很突兀，歌曲在此收尾得有點不知所以，雖然歌詞的確是要表達因為社會冷漠壓榨而讓人無力追尋夢想，但譯文的轉折脈絡不清，難以理解其中關聯，也失去了最後一句中 **rent** 對歌詞的呼應及總結，十分可惜。

〔例 8〕

Another <u>time</u> , another <u>place</u>	如果在另一個時空
Our temperature would climb	我一定會熱情如火
There'd be a long <u>embrace</u>	與妳緊緊相擁
We'd do another <u>dance</u> It'd be another <u>play</u>	和妳共浴愛河，縱情享樂
Looking for romance?	妳想尋找愛情？
Come back another <u>day</u>	請妳死了這條心
Another <u>day</u>	改天再來
Another <u>time</u> Another <u>place</u>	如果在另一個時空
The words would only <u>rhyme</u>	我們會是天生一對
We'd be in outer space	成為神仙伴侶
It'd be another <u>song</u> We'd sing another <u>way</u>	共譜情韻，永浴愛河
You wanna prove me wrong?	妳想證明我錯了？
Come back another <u>day</u>	那就改天再來
Another <u>day</u>	改天
Another <u>time</u> , another <u>place</u> ,	另一個時空
Another <u>rhyme</u> , a warm <u>embrace</u>	另一首情歌、另一個擁抱
Another <u>dance</u> , Another <u>way</u> , another <u>chance</u>	另一支舞、另一個機會

接續例 2 的劇情，咪咪想邀約羅傑因而大膽地直接從陽台進到羅傑家，羅傑非常生氣，怒吼著要咪咪趕快離開，但他心裡其實也對咪咪充滿好感，只是羅傑已決心要把剩下的生命用在創作上，不再對他人打開心房。

這首歌以 **another day** 為主題，藉由 **another** 一字的反覆呼應，強調出羅傑認為現在不是相愛的時機，不過譯文並未如原文有明顯的呼應，也沒有對 **another** 做出特別的處理，筆者觀察到前兩段譯文都使用了數個成語及四字句，如「熱情如火」、「緊緊相擁」、「共譜情韻」等等，成語的一大功能是具有簡潔效果，成語多半具有概括性，也就是能用精簡的文字產生明確的概念(陳湘屏，2009)，例如 **It'd be another song** 是將兩人的關係比喻成一首情歌，譯文的「共譜情韻」也是透過音樂來比喻愛情，概括地表達出原文的意思，或是純粹運用與愛情相關的成語如「永浴愛河」，如此能夠對應原文中的各種比喻，又不會佔去字幕太多空間，兩個段落之間還因為使用相同譯法而具有對應的結構，提升了段落的美感配合，不過正是因為這種譯法簡潔而概括，僅著重在譯出比喻之義以及強調愛情，**another** 並非其翻譯重點，自然會消失在譯文之中，而無法顧及原本 **another** 互相呼應的效果。

本例中第三個段落是這首歌的最後一段，這一段是由連串的字詞組成，而這些字詞都是前兩個段落出現過的(筆者以底線標示)，以重複同樣的詞彙在歌曲最後一段對前面的段落進行呼應及總結，替歌曲收尾，也再次清楚表現出羅傑堅持拒絕咪咪的態度。這段的 **another** 統一譯成「另一」，不過除了第一行「另一個時空」是前兩個段落出現過的，其餘詞彙都是第一次出現，如「另一首情歌」、「另一支舞」，但若是前文沒有提及任何舞蹈，哪裡來的另一支舞？由於這些詞彙在前兩個段落是譯為成語及四字句，到最後一段才改採直譯的方式，文意因而變得難以理解，也讀不出呼應的效果，連每個段落都反覆多次的 **another day** 也

變成「另一天」，不但無法呼應，讀來也有點不自然。儘管「另一」在這個段落內能彼此形成同音的重複(竺家寧, 2005)及排比修辭的效果，增添段落的音韻感，卻創造不出段落間相互的呼應，也造成語意不清。

Low (2005)曾提出若是歌曲中反覆出現的字詞沒有最合適的譯法，可以不同的譯法來替代，使用數種不同譯法也能互相彌補語意不足之處，或使譯文的文意表達更加完整清楚，例如 **Come back another day** 並不是真的要對方改時間，因此譯成「請妳死了這條心」在意思上更貼近原意，而第二段的「妳想證明我錯了？」則比較適合以「那就改天再來」來接續，兩個譯法分別將字面意思和背後的含義譯出，且還呼應回第一段的「改天再來」，兩者不但能互相彌補不足也保留了部分的呼應效果。以這個觀點來看，**another** 雖然在各處以不同的四字句對應而消失在譯文中，但是文意表達既簡潔通順，整體也更加連貫且容易理解，因此筆者認為可保留前兩段的譯法，將最後一段改為前兩段使用過的四字句，因為最後一段的重點不在於忠實或是連用「另一」所得的音韻感，而是以達成前後呼應為重，如此才能發揮原歌詞呼應的作用，將音樂中藉由呼應所要強調的角色態度表達出來，歌詞的意思才會清楚而不突兀。

第四節 小結

從以上分析可以歸結出譯例採用的翻譯方法，在音韻一節中雖然三個例子的音韻特點都不同，但譯文同樣使用了音節整齊化的方式創造音韻感，再各自搭配排比、平行結構等等，三個例子都對原文有部分改寫，使得譯文較容易達成整齊化，文意也更清楚好理解。節奏一節中則可發現，儘管歌曲的節奏特徵明顯，如饒舌歌的歌詞並沒有旋律只以節奏為主，但譯文不一定會針對節奏做出特別的處理，其中一例的一個段落由文字反映出音樂的節奏，另一例以合併及改寫等方法達成音節整齊化，其節奏型態符合歌曲風格，並創造出中文本身的節奏，其他部分則未見到節奏相關處理，而是由用字來表現歌曲特色。關於呼應方面，其中一

個例子針對呼應字詞加入了語氣的變化，除了可避免重複造成的單調，也將歌曲氛圍及角色態度表達得更明顯，另一例則使用四字句並創造出段落間的結構對應，但卻未維持一致的譯法而無法達成前後呼應。

整體而言，各個例子中最常用來創造音樂性的方法是音節整齊化，有半數的例子具有整齊對應的形式，這些例子透過改寫、合併、增譯等等，利用對細節的調動來達成整齊化，在運用整齊形式的同時也會注重考慮句式長短，以配合表達歌曲的情感或情緒，並能更加簡潔清晰的表達文意，使譯文更容易理解，此外，運用了音節整齊化的譯句多半結構相似，不同段落之間也能彼此對應，提升譯文的美感配合程度，不過通常無法顧及韻律配合，整體而言也很少例子達成韻律配合。另一方面，沒有運用特殊形式的譯例則似乎未針對音樂性做出任何處理，這些例子會透過選詞用字來刻畫人物的個性及態度，也有出現部分改寫及加入譯者詮釋的情況，其目的是為了將原詞及音樂背後的情緒或態度表達清楚，由此可知譯詞重視的是表達音樂含意，不過細看這些例子其實也有少部分試著將整齊形式融入，只是可能較為零散而效果不顯著。《吉屋出租》透過歌曲所要表達的多半是人物精神及其態度，無論有無整齊形式或有無進行改寫，文意細節變動其實對整體影響不大，主要是透過譯文整體風格及選詞用字來塑造歌曲所要傳達的情感和精神，也就是著重在表現音樂的內涵，可以兼顧的情況下再運用形式創造另外兩個層次。

第三章 《悲慘世界》分析

電影《悲慘世界》(2012)改編自同名音樂劇，該音樂劇是在 1980 年根據法國文豪雨果的同名小說改編而成，最初以法語創作，1983 年製作成英語版本，1985 年在倫敦西區首演，兩年後移往紐約百老匯，百老匯版本獲得了當年的東尼獎包括最佳音樂劇等八個獎項，之後陸續在世界各地巡演並製作成各種語言的版本，直至今日《悲慘世界》已名列當代音樂劇四大名劇之一。

《悲慘世界》英語版剛推出時負面評論不斷，但票房仍舊逆勢成長，之後評論才漸漸好轉。劇中許多歌曲不斷被改編及翻唱，英美的選秀節目時常可見選手演唱《悲慘世界》的歌曲，2009 年英國的 Susan Boyle 在選秀節目中唱了 “I Dreamed a Dream”，一夕之間爆紅全球，也使得全球再次掀起對《悲慘世界》一劇及其歌曲的熱潮，美國影集《歡樂合唱團》也曾改編多首歌曲包括 “On My Own”、“Bring Him Home” 等等，中港台也都曾將 “Do You Hear the People Sing?” 一曲改編做為民主運動的歌曲，這些都可看出《悲慘世界》的歌曲受到全球民眾喜愛且擁有廣大的影響力。

蔡可為(2014)指出《悲慘世界》為史詩派音樂劇，其具有廣闊的歷史背景，通過劇中人物反射出時代的縮影，劇情焦點則放在人物性格及人物間的複雜關係，這些角色的個性鮮明，彼此的關係矛盾交雜，因此歌詞中常呈現角色內心的掙扎、糾結及想望，反射出人物特性並且能顯現人物的背景。《悲慘世界》的作曲家為主要人物設定了主旋律，以一段主旋律來代表某一人物，這個旋律會帶有該人物的個性及情緒色彩，在整齣劇中反覆出現以表現該人物的特色，不同角色之間若出現類似的情緒時也會分享該段主旋律。除了主要角色各別演唱的曲目外，劇中還有許多合唱曲，由特定階級或身分的角色進行合唱，合唱曲的功能在於突顯社會結構，使觀眾看見受壓迫者和獲利者等等不同族群，像是本片有下層人民、囚犯、妓女等等不同階層角色，呈現出社會百態，透過合唱曲的歌詞來進行敘述及議論，反映出那個時代廣大民眾的心聲，觀眾便能由此了解時代的背景，並進一

步理解劇中人物所代表的社會角色及其處境(費元洪，2013b；蔡可為，2014)。

相較於多數音樂劇，《悲慘世界》的劇情相當沉重，歌曲風格也大多偏向嚴肅悲壯，故事情節描繪了當時社會上許多不公不義的狀況，而這些現象在現今社會中仍然可見。《悲慘世界》的主題包含愛、犧牲、救贖、社會正義等等，透過幾位主要角色的故事軸線，引發觀眾對角色的同情心理以及對人性價值的思考，劇情包含豐富的情感元素，包括親情、愛情、對社會的大愛等等，這些情感元素為全人類所共通，因此不論任何時空下這些歌曲都能傳達出強烈的情感，打動世界各地的觀眾。《悲慘世界》本身的一大特點是從頭到尾只有歌唱而沒有一般對白，這樣的音樂劇類型稱之為無對白音樂劇(sung-through musical)，費元洪(2013b)認為《悲慘世界》十分適合以無對白的方式呈現，因為完整透過音樂來表達能加強作品的情感深度，如此的創作方法也使得這齣音樂劇在音樂層次上更為純粹。電影版本的導演 Tom Hooper 也在採訪⁸中談到，當初製作電影時一再考慮的就是對話和歌唱之間該如何轉換，導演最後選擇保留原劇的呈現方式從頭唱到尾，省去了轉換的問題，也藉由不間斷的歌曲而更加突顯其中的情感。

因劇中角色眾多，含括了各種不同社會階層，翻譯的一大難題便是要在譯文中清楚顯現或貼合角色不同的身分，尤其是合唱曲的譯詞就得像是由該階層的角色口中所唱出。本章選擇的歌曲例子多以旋律明顯、音樂結構完整的段落為主，因為這些歌曲的結構嚴謹，常出現對稱的樂句結構，更易於探討譯文和音樂之間的關聯，本章同樣以 Franzon 提出的可唱性三層次來檢視歌詞譯文是否能與音樂結合，並同時表現出角色的身分特色及內心情感。

第一節 音韻

《悲慘世界》中的歌曲常運用文字音韻來加強人物特點，或以音韻來強調特

⁸ 訪談內容出自

<http://www.thewrap.com/les-miserables-unveiled-ovations-controversy-and-high-oscar-hopes-66341/>

定意象，本節選取四個例子，前三例在原文中皆有明確的音韻表現，包括押韻以及特定字詞的聲音重複，最後一例則是音韻在原文中不突出而在譯文中較明顯的例子，以下將探討歌詞譯文如何處理不同類型的音韻表現。

〔例 1〕

Old men, young men Take 'em as they come!

Harbor rats and alley cats and every kind of scum

Poor men, rich men, leaders of the land

See them with their trousers off They're never quite as grand!

All it takes is money in your hand

老少通吃，來者不拒

管他是混碼頭的阿貓，混街頭的阿狗

管他是窮光蛋、富老爺或大地主都好

反正褲子一脫，還不都是小玩意！

手上的錢，才是重點



急需寄錢照顧女兒的芳婷來到碼頭邊，想把她珍藏已久女兒的一小撮頭髮賣來換錢，但賣不出什麼好價格，一個老太婆看她頭髮又長又漂亮，想跟她買下全部的頭髮，之後又有人來向她買牙齒，因為十分缺錢芳婷都無奈地答應了。碼頭邊是紅燈區，大批妓女和老鴿早已注意到美麗的芳婷並盤算著要拉她加入，就在芳婷賣牙後疼痛無助之時，妓女趁機圍過來表達關心，勸她一起加入娼妓行列就可以輕鬆賺錢，走投無路的芳婷最後只得委屈賣身。

這首歌是由妓女一起演唱，歌曲風格活潑跳躍，音樂中透露出誘惑和輕佻(高莉莉，2012)，快速的節奏表現出妓女主動瘋狂的樣子以及渴望生意上門的心情(蔡可為，2014)，譯文裡可見到不少生動俚俗的用詞，如「老少通吃」、「阿貓阿

狗」、「窮光蛋」、「小玩意」等等都生動反映出妓女這種渴望的心情，只要賺得到錢，不管哪一種男人上門都好，這些俚俗用詞也符合該人物階級應有的用語，整體讀來十分淺白，既有趣又帶點三八的感覺，加上歌曲活潑的旋律風格以及畫面上濃妝豔抹、扭腰擺臀的樣貌，文字、歌曲、畫面便能共同描繪妓女這一族群的形象，並表現出她們等待生意的迫切心情。

在音韻效果方面，歌詞每句末字都有押韻，也運用到句中韻，例如 *rats* 和 *cats*、*leaders of* 和 *trousers off*，以及重複了好幾次的 *men*，整體讀來音韻感十足，譯文並未如原文使用同音的重複，文中未出現任何「男人」或是類似詞彙，也沒有押韻的情形，只見到譯句間一些整齊的形式以及修辭運用。童兆升與盧志宏 (2009)對這種情況所歸納出再現語言音樂美的策略為「語音補償」，由於中英文語音上的差異，要用同樣的方式創造韻腳幾乎是不可能，因此可採用譯文中常見的語音修辭方式來代替。由此來看，譯文中使用的排比、對偶、音節整齊化、四字結構等，不但能創造可唱性的美感配合，也是代替營造音韻效果的方式。第一行的「老少通吃，來者不拒」為音節整齊的對偶句，易創造出音韻感(黃麗貞，1999)；第二行將原文列舉的三個名詞合併成兩個平行的短語「混碼頭的阿貓，混街頭的阿狗」，筆者認為是相當出色的譯法，不但用詞活潑生動，簡單將原意交待清楚，兩個短語間共用部分相同的字也形成音韻上的對應，且短語間的語法一致，在單句內創造出平行結構；第三行的三個名詞則各譯為三字詞語「窮光蛋、富老爺或大地主」，採用的是音節整齊化；第二行和第三行開頭還加上「管他是」使兩行成為排比句，試圖也在句間創造出平行結構。

但是譯者沒有考慮到此段落音樂的規律為 *ABA'B'A''*，也就是說第一三五行的旋律較為相似，二四行較為相似，正如 Franzon 的可唱性理論所言，美感配合能夠從書面上反映出歌曲的性質(*songness*)，而譯文要達到美感配合就要遵循音樂的結構，利用書面文字去反映音樂架構，美感配合也是唯一能單憑書面即傳達出音樂性的方法，因此，譯者將第二三行譯為類似的句型並不符合音樂本身的規律，

無法正確反映出旋律結構，譯文不但失去與音樂的對應，甚至還可能混淆觀眾對音樂結構的理解。筆者試將第三行改為「有錢沒錢，地位高低」，雖然 *leaders of the land* 的意思譯得較為模糊，但如此一來第一三五行可以擁有相似的句式，統一對應至相似的旋律，如此譯文較能夠反映旋律上的規律，在一三五行的音節對應一致後，二四行譯文相對成為長句，整體譯文與原文音節數的對應因而也密合許多，韻律配合和美感配合的程度都能同時提升，在音韻效果方面也能利用四字句之間的音節整齊化來串連段落中的音韻感(竺家寧，2005)，如此譯文在音樂性表現上能獲得整體的提升。

〔例2〕

Red!	火紅！
The blood of angry men!	是人民憤怒的熱血！
Black!	暗黑！
The dark of ages past!	是壓迫封建的過去！
Red!	火紅
A world about to dawn!	是璀璨未來的首道曙光！
Black!	暗黑
The night that ends at last!	是終將揮別的漫漫長夜！

有意參與革命的一群學生平時常聚集在咖啡館裡，討論革命計畫並進行事前準備，一天大夥正喝著酒聊天聚會時，領袖恩佐拉(Enjolras)開始向大家精神喊話，表示革命的日子快到了，是時候貢獻自己並召集群眾一同改變社會，他用紅與黑作為比喻來激勵眾人，表明他們志在改變世界，不該再沉溺於自我的小情小愛，眾人也跟著附和唱起這首歌，這些學生都是受過教育的知識份子，願意為了改變腐敗的政府而挺身貢獻一己之力，音樂聽來非常莊嚴，像是進行曲一般振奮人心，

帶有革命歌曲的元素(蔡可為, 2014), 表述這群愛國青年的宏大抱負。

red 和 black 兩個字反覆出現, 除了在歌詞意義上作為象徵外, 也是這首歌曲在音韻上要突出的重點, 長短交錯的樂句形式使得短句 Red! 和 Black! 成為集中的焦點, 此處譯文也跟隨原文採用長短相間的句型模式, 並加入「是」來連接並闡釋短句和長句之間的比喻關係。在 Franzon 的美感配合項目以及 Low (2005) 的演唱性原則中皆有提到, 由音樂強調的關鍵字其譯文需保持在原本位置, 也就是「火紅」與「暗黑」的位置及分行不宜隨意移動, 待唱到該二字時, 字幕譯文才能精準配合音樂共同來強調紅與黑, 如此紅與黑的音韻和意象才能突出, 這個做法也符合張麗美(2001)所說的「視聽的協調性」, 藉由視覺與聽覺的準確對應提升觀眾對音韻的感受, 依此看來, 譯文按照原文的分行而不加以合併確實是較好的譯法。另外, 筆者認為第二次出現「火紅」和「暗黑」也可以加上驚嘆號, 或是第一次不加第二次再加驚嘆號, 一方面是因為這兩個詞在音韻上特別被強調, 而驚嘆號正是作為強調之用, 放在字幕上可使觀眾更容易將焦點集中在這兩個詞彙上, 因而注意到其聲音與意義的關聯, 另一方面則是因為這裡的口氣比前兩句更為激昂, 領袖恩佐拉滿腔熱血的鼓舞眾人, 適合加入驚嘆號來反映他的口氣與昂揚的心志。

細看原文偶數行都是六個音節, 譯文採用較自由的方式進行增譯, 添加了不少額外的詞語, 如「封建」、「璀璨」、「首道」、「漫漫」等等, 不但文辭讀來更為優美, 句子內部詞性也大致達成對應, 形成寬式對偶修辭, 如此的增譯使得第二四行字數相同、六八行字數相同, 且兩兩語法結構平行, 符合可唱性的美感配合, 若是按照原文直譯而沒有添加上述詞語, 譯文字數可能較少, 句子也不易成對。根據 Low 的看法, 為了使旋律對應的樂句能有相同的音節數, 可以依照語境增添適當的字詞或者重複字詞, 甚至是修改旋律減少部分音符, 此處使用的是增添字詞, 這也是 Low 認為三者中較好的做法, 雖然比起原文意思稍微增加了額外內容, 但譯文的樂句可以擁有相同的音節數因而保全了節奏(Low, 2005), 如此也

較容易在字數及結構上創造對稱詞句，進一步達成美感配合。

另外，逐句來看這段旋律的音高，第一次由紅到黑音高先是往上攀升，降回來後第二次紅到黑又再往上攀更高，最後收在高音處，旋律的走向描繪出恩佐拉
在陳述心志時越講越發慷慨激昂的情緒，而譯文前兩個長句是八字，後兩個長句
是十字，句式略為增長一些，讀起來文字的情緒也是越來越急促，文字氣勢逐漸
往上堆疊。雖然實際原文並未在後半段增長，但筆者認為增長譯句是很好的翻譯
方式，譯文的長度變化能表現出角色的情緒變化，以句式描繪、反映出音樂旋律
的走向以及其中隱含的人物情緒變動，使得文字和音樂得以互相加強，觀眾就更
容易領略到即將展開革命的豪情壯志，革命領袖的形象也因此更加鮮明，這樣譯
文便達到了可唱性第三層次的內涵配合，在兼顧音韻表現的同時塑造了人物。全
段譯文在韻律、美感、內涵三個層次上都達成與音樂的配合，已可說是與原歌詞
一樣與歌曲合而為一，觀眾在欣賞歌曲時便能享有和原文觀眾一樣的效果，可以
全心投入享受。

〔例3〕



Look down, look down	低下頭，低下頭
Don't look them in the eye	別盯著守衛瞧
Look down, look down	低下頭，彎著腰
You're here until you die	老死獄中誰知曉
No God above	上帝不垂憐
And hell alone below	煉獄在人間
Look down, look down	要忍氣，要吞聲
There's 20 years to go	刑期還有二十年

I've done no wrong	究竟我做錯了什麼
Sweet Jesus, hear my prayer!	主啊，為何從不聽我說
Look down, look down	垂著頭，喪著氣
Sweet Jesus doesn't care	上帝早已不垂憐
I know she'll wait	我相信她會真心守候
I know that she'll be true	我相信她會忠貞不渝
Look down, look down	莫癡心，別妄想
They've all forgotten you	別人早就忘了你

電影一開場，畫面從上空拍攝一艘傾倒在港邊的大船，接著畫面往下拉近，上百個囚犯拉著繩索要拖動那艘大船，有一部分的人半身泡在海水裡，滔滔巨浪不斷洶湧地往他們身上打，他們只能感嘆自己的悲慘命運而不得喘息，囚警官此時正在高處監督著他們工作。這首歌便是囚犯這個階層的人物心聲，歌曲的樂器配樂刻劃出囚犯辛苦工作的情境，而整首歌不斷反覆唱著 **Look down, look down**，**look down** 這個詞的聲音反覆迴繞，不但在意義上表達出囚犯的地位卑下，永遠只能向人低頭而不得脫身，旋律的單調重複也從聲音上讓人感受到囚犯的灰心與無盡的悲慘(蔡可為，2014)，譯文須處理出 **look down** 音韻上的表現，以強化囚犯階層的苦難形象。

原文不斷反覆 **look down** 一詞，譯文除了前三個 **look down** 統一翻譯成「低下頭」，其餘各有不同的譯法，筆者猜測關鍵詞 **look down** 沒有保持一致的原因，一來可能是譯者找不到適用於各處的譯法，二來是如果都統一譯為相同詞彙譯文可能會顯得單調冗贅，薛范對此建議應對原文進行改寫(薛范，2002)。從譯文可以看出每個段落的 **look down** 針對上下文而有不同譯法，但更動的範圍僅限於 **look down** 一詞，其位置不變，字數也都維持三個字，並未做過多更動。

從譯文的語意來看，後幾個 **look down** 在語意上延伸得較廣，意義已有所轉變，以 **Low (2013)**對歌曲翻譯的分類來看已不單是翻譯而可屬於改寫，然而筆者認為這樣的改寫並未轉變原本歌詞的含意，反而是擴大語境使得歌詞的意義更為豐富，**Low (2005)**在討論歌曲翻譯原則時提到，若是某一詞彙在譯入語中沒有可以精準對應的字詞，不妨考慮在歌曲的不同段落中將該詞彙以不同字詞譯出，以更加完整、更加豐富的語意來彌補該詞彙在段落之間欠缺的對應，如此整體譯文品質會更高。除了語意變得豐富，每一組 **look down** 的兩個三字句在語法結構上也平行，每段段落結構呈現對應，並且和上下文文意連貫，如此進行改寫雖然犧牲了關鍵詞的一致性，但因而可以擴大語意及創造出語法和結構的對應，這也符合 **Franzon** 所提出的譯詞可建構平行結構來創造美感配合，若統一譯為「低下頭」則失去了使譯文更豐富的可能性。

另外，由**竺家寧(2005)**對音韻的分類來看，原文使用的是同音的重複，譯文呈現音韻的方法則是透過相同句法達到音節整齊化，「要忍氣，要吞聲」、「垂著頭，喪著氣」、「莫癡心，別妄想」都是三字句，句法前後平行，音節在單行內部和三行之間都非常整齊，這也符合**周閩(2013)**所提出的透過句法層面來補償語音層面的音樂效果，原本不斷反覆吟唱的語音轉為整齊的句法結構，以另一種音韻形式來代替，而且由於其他句子並未出現三字結構，因此這種連用兩個三字句的特殊句式串連了這首歌曲，即使字面上各不相同，卻能利用其特殊的型態達到十足的音韻效果。

這個段落也是全片少數成功譯出韻腳的段落，原文整首歌詞都有押韻，譯文也在第一二段譯出了韻腳：第一段的「瞧」、「腰」、「曉」和第二段的「憐」、「間」、「年」，但根據**薛范(2002)**的看法，歌曲如果一直更換韻腳讀起來就像沒有押韻，也就是說此處雖用心譯出了韻腳，但三個韻腳後就換韻，押韻也沒有維持到底，因此效果仍不明顯，加上字幕譯文無法反覆閱讀，因而觀眾可能沒有感受到押韻，譯詞也就無法有效提升美感的配合。由此可知翻譯歌曲時要達成押韻的效果是非

常困難的，也難怪綜觀全片譯文找不到幾個韻腳。

另外，譯者欠缺考慮的是囚犯說話的用詞，從畫面可知，這群正在做苦工的囚犯心中憤恨不平，似乎不會文雅的說出「知曉」、「垂憐」、「真心守候」、「忠貞不渝」這樣的詞彙，更不會出口成章運用對偶修辭，Georgakopoulou (2009)認為字幕翻譯的目標是要達成影像、聲音、文字三者的平衡，此處的譯法雖然增添了不少文采，但從一群苦囚口中唱出來就顯得突兀了，與畫面情境不符，失去三者的平衡。換個角度而言，譯者利用修辭及平行結構提高了美感配合度，但同時也改變了角色說話的風格，破壞了音樂在角色塑造方面的內涵表現，與影像也不搭，此處應考慮使用較平易口語的詞彙，以符合囚犯的人物形象。

歸結上述，原本 look down 反覆吟唱的音韻效果表現出囚犯的苦難，譯文藉由使用相同句法達成音節整齊化來代替同音重複，仍成功保留住音韻效果，並利用各段落不同的譯法擴大語意及創造出美感配合，但也正因如此導致結構過於整齊且出現文辭不當的問題，與畫面上勞動的囚犯形象不符，使得原本音樂描摹人物的功用減弱了，雖然整體譯詞的音韻效果表現明顯，但仍無法精準塑造人物，歌詞在劇中應有的功用就無法完全發揮。

〔例 4〕

Don't you fret, Monsieur Marius	你不要擔心
I don't feel any pain	馬里歐先生
A little fall of rain	我不覺得痛
Can hardly hurt me now	這一點小雨
You're here	傷不了我的
That's all I need to know	你在我身邊
And you will keep me safe	這樣就夠了
And you will keep me close	你會保護我

And rain will make the flowers grow

你會抱緊我

雨水會讓花兒綻放

愛波寧(Eponine)一直偷偷暗戀著馬里歐，但馬里歐從來沒有發現，還央求愛波寧替他聯繫珂賽特，愛波寧因此犧牲自己的感情去促成這對戀人，革命前夕愛波寧女扮男裝加入革命軍行列，並在戰爭中替馬里歐擋下一顆子彈，臨死前她將珂賽特的信交給馬里歐，並緩緩唱出這首歌曲，最後在馬里歐的懷裡死去。

這個段落原文大部分句子為六個音節，其中第一行、第五行和最後一行的音節數不同，譯文則一律採用五字句來對應，連續九行字數一致，形成了此篇譯文最大的特色。根據竺家寧(2005)的看法，音節整齊化為中文常用的音韻類型，也就是藉字數相同的句子來達成聲音效果，歷代多種詩體也都利用整齊音節來創造音韻美感，而陸正蘭(2007)也認為歌詞與詩的起源相同，兩者又都長於抒情，讀者對於詩與歌都容易產生「結構期待」，預期歌詞應形式優美又具有音韻感等等，筆者推測此處的譯法除了上述音韻的考量，也可能是為了使歌詞符合「結構期待」而較容易產生美感。但陸正蘭指出因受到音樂的限制，一般歌詞結構不一定能整齊如詩，時常會加入些微變化，不過此處討論的譯文不用於配唱，受到的限制相對較寬鬆，因此譯者在合理長度範圍內仍能自由調整譯句，形成相同的字數，以整齊化音節增添音韻美。另外，在這個片段中演員為了表現中彈後虛弱的樣子，演唱時在許多句子中間都有明顯的停頓，分行間的停頓時間也較長，因此筆者認為雖然第一行和第五行音節數較少，但這些句子依照其他行的長度譯成五字也不至於使觀眾來不及讀完字幕。

愛波寧在劇中一直空守著得不到的愛情，明明痛苦不堪卻仍處處幫馬里歐著想，到臨死前都還不忘安慰馬里歐，譯詞的用字簡單淺顯，讀得到溫柔的感覺，符合原曲輕聲訴說的演唱風格，刻劃出愛波寧深情的形象，譯文的音韻感與整齊形式也加強了文字和諧的感覺，有助於人物形象塑造。最後一句歌詞裡愛波寧將

自己比喻成即將綻放的花朵，也是為了讓馬里歐心裡好過些，此句原文長度比前幾句長一些，譯文也僅在這一句用了較多字數，使原本整齊的音韻出現變化。陸正蘭(2007)觀察到，同一音樂段落內的樂句通常較為相似，若有長度不同者則會成為段落內突出的重點，周閩(2013)在探討詩歌音樂效果時也提出，詩歌結尾句可以利用異於主體規律的詩行運動來強化結尾，因此雖然這篇譯文最後一行與其他行長度不一，並不會破壞整首歌的音韻，反而能夠以不同的音韻感強化這個悲傷的結尾，突顯該行歌詞的意含，人物形象也能夠進一步跳脫出來。

第二節 節奏

《悲慘世界》的歌曲多半結構嚴謹，可在樂句旋律中發現一定的規律，這些規律進而影響到樂曲及歌詞的節奏型態，不同的音樂風格以及演唱角色的個人特點也對節奏有所影響，以下一節討論歌詞的節奏構成及譯文節奏呈現的狀況。

〔例5〕

Lovely ladies Waiting for a bite!	漂亮的小姐，等人來嘗鮮
Waiting for the customers Who only come at night	盼著恩客入夜來
Lovely ladies Ready for the call	漂亮的小姐，等人來叫檯
Standing up or lying down Or any way at all	要站要躺，悉聽尊便
Bargain prices up against the wall!	靠牆辦事另有折扣！
Lovely ladies Waiting in the dark	漂亮的小姐，盼著恩客入夜來
Ready for a thick one Or a quick one in the park	粗細長短，不介意
Long time, short time Any time, my dear!	時間多少，沒關係
Costs a little extra If you want to take all year	多花點錢，不限時間任你玩
Quick and cheap is underneath the pier	想要便宜，就去碼頭下面

這個例子和例 1 是同一首歌曲，一群妓女在碼頭邊努力搔首弄姿，等待客人上門，畫面上看到她們都化了大濃妝，擺出各種性感姿勢，急切地在招攬生意，音樂也是比較跳躍、比較活潑的。

例子裡的兩個段落是同旋律的平行段落，兩段譯法的節奏表現各有不同，如同例 1，音樂旋律在兩段落的規律都是 ABA'B'A''，節奏也遵循這個規律，音節數一三五行各是 9 個，二四行 13 個音節，也就是說節奏呈現為短長短長短。先看到第一段，第一行和第三行內容大致重複，「漂亮的小姐，等人來嘗鮮」、「漂亮的小姐，等人來叫檯」反覆使用五字句，與原文 9 個音節很接近，形式也相似，符合薛范(2002)提出的譯文字數對應原文音節數的原則，較能夠對應上音樂的節奏型態，許自強(2000)也認為如此使用排比的句型最容易呈現出節奏感，能夠使一三行這兩句的文字節奏相同，從文字上反映出兩句背後具有相似的音樂性質。可惜第二和第四行可能因原文內容相差較多而無法譯成相似的句型，且這兩行都比一三行的音節數少，與音樂原本的節奏長短安排完全相反了，因此若搭配音樂來閱讀譯文，可能會使觀眾覺得二四句內容有缺漏。

第二段第一行仍以「漂亮的小姐」開頭，並沿用上段的「盼著恩客入夜來」，這樣的譯法雖能呼應前文但反而使第一句變成節奏最長的句子，相較下第二行就顯得非常短，更加無法對應音樂上較長的節奏(13 個音節)。筆者建議第一行可仿照前段作法，前後各譯為五字句，可與第一段形成分段結構的對應，如此便能在第二段開頭就點出這個段落與上一段平行，其旋律相同，節奏也一致，從書面上呈現音樂段落的結構。Franzon 認為平行結構是美感配合中非常重要的項目，也是少數能在書面上明顯展現可唱性的方式，因此譯文應盡量將平行結構呈現出來，以提升文字架構與音樂架構之間的連結。再看到相對較短的第二三句，兩句使用了相似句型，在語法結構上產生平行，以可唱性的觀點來解讀便會認為這兩句對應到的樂句應該是相似的，其實不然，這兩句本身文字雖能自成節奏，但無法對應兩句在音樂上的節奏差異，與第一句的節奏長度落差更是不成比例。

由上述分析可知，兩個段落節奏上都沒有做到短長短長短，甚至呈現出幾乎相反的節奏，達不到可唱性的韻律配合層次，如果配上音樂來讀會與音樂的節奏衝突。但若不考慮音樂而單純閱讀文字，則可發現譯文本身頗富節奏感，如同上述分析，譯文在多處使用了排比句、對句等等，容易創造出文字的節奏感，語法結構及段落結構平行，分段之間利用重複字詞創造呼應，這些則提升了譯詞的美感程度，而譯文的用詞如「恩客」、「叫檯」、「辦事」、「任你玩」等等都能清楚顯示出演唱者的身分是妓女，表現出拉客的場景，發揮歌詞在此處描繪人物的功用，加上句式多採用中文的慣用節奏如四字、五字、七字句等，文字簡潔俐落，讀來具有活潑跳躍的感覺，符合畫面與音樂中所呈現妓女活潑主動的形象(蔡可為，2014)，切合劇情所需，就唯有與音樂節奏的配合較不佳。

〔例6〕

Welcome, monsieur, / sit yourself down	歡迎光臨，先生請坐
And meet the best innkeeper in town	我就是城裡最好的酒館老闆
As for the rest / All of them crooks	其他老闆，全是騙子
Roeking the guests And cooking the books	欺騙客人，還做假帳
Seldom do you see	我這種正直的人
Honest men like me	天下難得一見呀
A gent of good intent / who's content / to / be	我可是心存善念 時時感恩的文明人

這首歌是由酒館夫婦演唱的歌曲，整首歌的過程可以看到他們是如何敲詐上門的客人，假裝跟他們噓寒問暖，趁機偷走或調換錢包、手錶、眼鏡等各種物品，甚至連義肢、眼球都不放過，料理餐點時偷工減料加入各種東西，從客地板、床板縫隙偷偷摸走錢袋，夫婦兩人合作無間在暗地裡撈了不少財物，表面上卻裝

得跟客人掏心掏肺的樣子，見面便是握手擁抱，大家還一起喝酒狂歡跳舞。從畫面上也可以觀察到，酒館夫婦及客人的衣著打扮較隨便，酒館也髒髒破破的，應是屬於中下階層的小人物。

Low (2005)在討論節奏時提出一個現象，對於分節的樂曲(每節的音樂旋律相同)，詞曲作家在創作時通常會對每一節的節奏做小幅度更動，例如某一節中均拍的兩個音符，到了下一節可能不是均拍，在大方向的節奏規律下做細部變化。這個例子中的音樂正是如此，原文第一行是由同樣的旋律重複兩次，標示斜線處是兩次重複之間稍微停頓的地方，第二行其實也是同樣的旋律重複兩次，但在後半段旋律有些微變化，並將原本停頓處多加入一個輕音音節，如此音樂聽起來會更豐富，第三四行也是同樣的規律，因此第一三行斜線前後各有四個音節，總共八個音節，二四行則是九個音節。

中文和英文的語音系統不同，中文裡沒有輕重音之分，不易做出類似上述的小變化，因此譯文只是規律的將句子分成前後各四個音節。就中文的習慣來看，「其他老闆，全是騙子」和「欺騙客人，還做假帳」中間不需加入逗號，不過張艷豐提出停頓是最直接影響節奏的關鍵，對於停頓的不同運用會形成不同的節奏類型，歌詞做為音樂的文本，應盡量按照樂句演唱的停頓節奏來進行翻譯，因此需要在句子中間適時加入自由式停頓(張艷豐，2004)，以符合音樂的節奏規律。依此，儘管一般中文不會短短四個字就加入逗號，譯文仍在第一三四行中間都使用了逗號，前後各安置四個字，音節數正好可以完美對應上原文，如此一來譯文的節奏感就能與音樂相符，也就達到了可唱性的韻律配合，只可惜第二行未能配合這個四字句規律，稍微美中不足。另外，這四行裡雖然譯句並未在語法結構上平行，只是加入逗號將一般的句子平分成兩半，但依據竺家寧(2005)對音韻的分類，具有整齊的音節及類似的停頓就容易創造出音韻感，因此譯文除了能符合音樂的節奏，讀來也具有音韻美感。

從第五行開始，配樂一轉，音樂節奏減慢了，句子音節也稍微增加，許多字

都唱得比較長比較用力，譯文也另起一個節奏，改成七字一句，並將音節數最多、停頓也較多的最後一句分成兩行譯文，創造出與前半段不一樣的節奏型態。譯者選擇由短句式改為長句式來反映節奏上的變化，符合童兆升與盧志宏(2009)所提出的「節奏複製」策略，童與盧依承張艷豐的看法，認為停頓會影響節奏，又英文和中文的句式變化都是來自於停頓，也就是說按照原文句式來改變譯文句式長短，即可在譯文中複製保留原文的節奏，由此來看，譯文由四字句改為七字句，在句式上的變化很明顯，也就可以清楚反映出節奏的變化。

此外，這裡的音樂放慢，聽來是老闆特別要強調自己絕對是個誠實正直的好人，節奏上由快到慢的變化突顯出老闆自我介紹的重點就在這裡，而觀眾從畫面上則看到老闆說的話與實際行為的反差，由此可推知節奏的變化還帶有諷刺的深層意涵。筆者認為句式的轉變也能夠在文字形式上表現音樂這層內涵，但光靠這點並不容易突顯出來，需再加上語氣的強調，如「天下難得一見呀」、「時時感恩」都利用誇飾法顯現老闆的輕浮，「呀」這個感嘆字也表現了油腔滑調的口吻，雖然句式改變的效果不如聽覺變化那麼明顯，但加上上述文字內容及語氣的運用，也可以成功展現音樂要傳達的深層含意，達成與音樂內涵的配合，也就是說，譯文在選用不同句式來表現節奏變化的同時，也能利用句式的變化強調出人物對白的重點，加強刻劃善撈油水還自誇的小人物形象，並藉此傳達出其中的諷刺。

〔例 7〕

At the end of the day you're another day older	落日西垂，你又老了一天
And that's all you can say for the life of the poor	窮人的生活不過如此
It's a struggle! It's a war!	只是窮忙！圖個溫飽！
And there's nothing that anyone's giving	一切只能靠自己
One more day standing about What is it for?	虛晃度日，還有什麼意義？
One day less to be living	日子就這樣過了！

At the end of the day she'll be nothing but trouble	到頭來，她只會製造麻煩
And there's trouble for all when there's trouble for one	一人闖禍，眾人遭殃
While we're earning our daily bread	我們努力工作，她卻到處揩油
She's the one with her hands in the butter	一定要趕走這個蕩婦
You must send the slut away or we're all going to end in the gutter	否則大家都會流落街頭 還不是大家倒楣
And it's us who'll have to pay At the end of the day!	落日西垂的時候！

這首歌曲是社會底層老百姓一起發出的怒吼，畫面上看到許多人處在又髒又濕冷的環境，穿得破破爛爛，或生病或負傷，有些人在做粗活，有些人縮在角落照顧孩子，此時警探賈維和其他官員騎著馬經過，穿著漂亮整齊的官服，氣勢昂揚高高在上，完全不理會兩旁可憐的民眾，民眾也不敢直視官員，顯現出強烈的階級對比。接著畫面轉到工廠，女工忙著做手工藝，一面還得忍受工頭對她們的肢體騷擾，下班之後一些好事的女工圍堵芳婷，揭發她在外寄養私生女的祕密，因而引發了一陣口角，女工藉機告狀讓工頭將芳婷攆出工廠。

例子中第一段由民眾合唱，第二段則是女工的合唱，歌曲中大多數樂句都是一口氣唱到底的長句節奏，歌唱速度稍快，音樂充滿急促的氣勢，蔡可為(2014)認為快速的節奏呈現民眾忙碌工作的情景，而音樂急促緊張的氣氛則暗示民眾內心對於工作、對於生活充滿擔心憂慮，反映出民眾對於整個大時代的不安。相較於其他歌曲，這首歌原文的語句較長，如第一句共有十三個音節，且演唱時句中並沒有任何停頓，連串的長句配合音樂營造緊湊的節奏；譯文呈現的節奏感則不同，譯文在多處都加入了標點符號，句子多為短句。

若以音節數目的對應來看，雖然每一行中英文在音節數上沒有相差太多，但譯文並未呈現出句間長短相對的差距(第三行和第六行音節數相對較少)，又如第

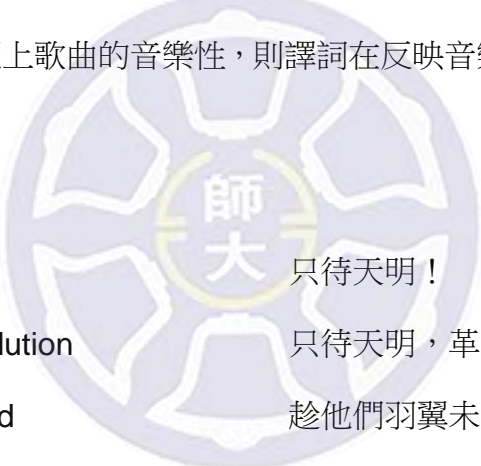
五行不論是依照音樂或依照語法性停頓(張艷豐, 2004)都應該分為前面七個音節後面四個音節, 但譯文的句子音節數前短後長, 與原有的音樂節奏相反了, 由此看來不論是單行或段落, 譯文在與音樂的韻律配合上都表現不佳, 反映不出音樂的節奏感。不過, 第二段可以看到一些對偶句, 如「一人闖禍, 眾人遭殃」及「我們努力工作, 她卻到處揩油」, 後者在原文中前後兩部分的音節數並不相同, 也沒有相似句構, 但譯文捨棄了原文的比喻, 改著重於譯出對稱形式及平行語法, Franzon 在探討美感配合時相當贊同這種譯法, 他認為若是歌詞沒有用於配唱, 譯文可以捨棄其他層次而選擇創造美感層次, 自行運用或添加平行結構、押韻等等來提升文字本身的音韻和節奏感, 使譯文能在書面上讀來優美如歌, 此譯例便善用了這點, 以對偶修辭及平行句構來提高歌詞的美感配合。

在內涵配合方面, 筆者認為譯文的語氣表達很符合歌曲氣氛和角色特性, 例如第一段「圖個溫飽」雖沒有譯出原文 *war* 的意思, 但將隱含在歌詞和音樂背後的無奈及不安解釋得很清楚; 或如第二段的「到處揩油」、「還不是大家倒楣」就呈現了一群三姑六婆在嚼舌根時的用語。可惜歌詞重要的雙關並沒有譯出來, 整首歌曲以 *at the end of the day* 串連, 在多個段落的開頭或結尾都出現了這個詞彙, 其包含本意和字面意義, 因此譯文內有「落日西垂」和「到頭來」兩種譯法, 不過中文裡兩者意思相差甚遠, 很難找到能兼顧雙關的譯法, 例如第二段最後一句, 應該是以「到頭來」的意思為主卻譯成「落日西垂的時候」, 筆者推測可能是「到頭來」不適合置於段落結尾, 或是為了與前面各個段落呼應, 使每個段落都能連貫出現「落日西垂」, 但如此一來卻使該句與前文脫節而顯得突兀。譯詞若不能同時呈現原詞精心設計的雙關意涵, 原本歌詞做為戲劇對白一部分所要傳達的意思及巧妙性便降低了, 僅能藉著輪流使用兩種譯法來稍微補強譯文在該詞彙含意表達上的不足。

不過此譯文的特點在於, 當中使用了許多成語及四字詞語, 夏廷德與馬志波(2008)認為, 譯者應以作品的主題和整體風格為依據, 將原文的情緒及氣勢以適

當的節奏類型反映在譯文中，這裡的音樂風格緊張急促，又帶有憤怒的情緒，譯文利用中文的四字句結構來反映，四字句讀來鏗鏘有力，如「只是窮忙！圖個溫飽！」一句即簡單又具有氣勢，能反映出原文中民眾的無奈及憤怒。張艷豐(2004)則認為，譯文應盡量在句式上配合原文的長度走向，但長句內部也可參雜短句結構，使得長中有短，如此更富於節奏感，如「落日西垂，你又老了一天」即是將一個長句分為兩個短句，依張艷豐的看法，比起中間不加入逗號，這樣的譯文節奏依中文習慣讀來節奏感表現得更好。由於以上兩者都是針對散文節奏提出的論述，綜合看來本譯例若是單就電影情境及文字本身而言其節奏表現得當，能符合劇中所要表現民眾不安的情緒，正確表達出時代及民眾的困境，並將劇情順暢銜接至芳婷被開除的橋段，如此做為劇中的歌詞兼對白，這篇譯詞成功發揮了應有的功能，但若要考慮配上歌曲的音樂性，則譯詞在反映音樂節奏上表現較不佳。

〔例 8〕



One day more!	只待天明！
One day more to revolution	只待天明，革命將起
We will nip it in the bud	趁他們羽翼未豐一舉殲滅
We'll be ready for these schoolboys	這些小毛頭等著被痛宰吧
They will wet themselves with blood!	等著被自己的鮮血浸濡吧

革命的前夕所有主要角色各自在不同場景中一起交錯合唱這首歌，由於每個角色心中對於革命這一天的認知都不同，每個角色各自表述自己的心情，例如尚萬強因擔心身分曝光又再次帶著珂賽特尋找下一個藏身處，珂賽特和馬里歐則是對於要離開彼此感到悲傷，而學生革命軍正忙著準備武器，號召眾人迎接明日的作戰。這裡選取的段落是描述賈維對革命的看法，畫面中看到賈維嚴肅的在一個大廳中巡走，兩側各站著一整排的軍官，所有人都全副武裝，似乎在進行作戰前

的精神訓話，歌詞中賈維也誓言要將革命軍一舉殲滅。

歌曲的每個段落都是由尚萬強唱出第一句 **One day more!**，再由其他各角色接續唱完一段，每個角色演唱的都是劇中各自的主旋律，顯現角色各自的特徵，而這裡的旋律就是賈維在劇中的代表性旋律，蔡可為(2014)形容賈維主旋律的「節奏型態較單一且規律，表現他一絲不苟、嫉惡如仇的性格」，費元洪更是將其描述為「節奏穩定緊迫，旋律單調死板」，這樣的旋律和節奏風格都與他的警官角色特徵吻合，每個音符整齊規律的落在一個節拍上，音樂聽起來十分規矩，也表現出賈維背後所代表的法律之嚴苛與一板一眼(費元洪，2013a)，譯文也可藉由反映這樣的節奏特色來刻劃人物特點。

以譯文本身節奏感的營造來說，前兩行以四字句為主，第二行沿用第一行的「只待天明」，再加上另一個四字句，以整齊的音節率先在這兩行創造出規律，一下子便帶出了中文四字句特有的簡明節奏感。接著後三行轉為長句，同樣具有整齊的音節，但節奏感卻變得不明顯了，筆者試著以胡杰(2008)分析句式的方法來劃分句子內部的節奏結構：「趁他們-羽翼未豐-一舉殲滅 / 這些小毛頭-等著-被痛宰吧 / 等著-被自己的鮮血-浸濡吧」，由以上可以看出三個句子的音節數雖然相同，但是內部短語組成的方式不同，造成讀起來停頓的地方也不同，由於句內的停頓正是節奏來源所在(莊摺華，2006)，因此這樣形成的文字節奏感就不明顯，讀來僅像是一般散文，而且根據陸正蘭(2007)的觀察，在一段具有規律的旋律之中，鄰近對應的詞句內部節奏劃分的方式通常是相似的，如此較能與旋律對應，綜合上述，即使此處譯文具有整齊化的音節仍無法創造出節奏感。

若是從可唱性的角度來分析，原文二到五行的音節數目是 8787，每行規律的相差一個音節，而譯文第二行 8 個音節與後三行 11 個音節並沒有創造類似的規律，且原文第二行中間沒有停頓，譯文卻加入標點而形成停頓，因此從韻律配合的角度來看，整體音節數對應的情況並不貼合原文與音樂的節奏。再從文字節奏形成的風格分別來看前二句和後三句，如同上段的分析，後三句內部組成不一，

雖然外觀整齊但讀來卻像口語，僅在「羽翼未豐」、「一舉殲滅」、「浸濡」三個用詞上較為正式，其餘的「小毛頭」、「痛宰」等詞彙又降低了正式的語氣，這些用詞加上不一致的節奏使得整體讀來並不具有原本音樂規律且嚴肅的感覺，與音樂內涵配合的程度不高，無法藉由節奏型態達成對角色冷峻性格的刻畫，相較起來，前兩行的四字句在節奏和內容上讀來都較為嚴肅正式，語域也較高，反倒比較貼近角色形象，符合賈維的警官身分及冷峻守法的特點，如此較能藉由節奏風格輔助觀眾更深入地理解角色個性，譯文或許可考慮統一使用如此的節奏風格。

第三節 呼應

這一節將討論《悲慘世界》的譯文如何反映出歌詞間的呼應，檢視譯文是否達到呼應串連的效果，第一個例子是針對同一歌曲不同段落間的呼應，後兩個例子則是不同歌曲之間的呼應。

〔例 9〕



Who am I?	我是誰？
Can I condemn this man to slavery?	我忍心讓這個人淪為階下囚？
Pretend I do not feel his agony?	假裝我無動於衷？
...	
Who am I?	我到底是誰？
Can I conceal myself forevermore?	難道我想永遠隱姓埋名？
Pretend I'm not the man I was before?	假裝我不再是以前的我？
...	
Who am I?	我到底是誰？
Who am I?	我是誰？
I'm Jean Valjean	我是尚萬強

...

Who am I?

我是誰？

24601!

24601 號！

在賈維向尚萬強化身的市長報告抓到逃犯後，尚萬強內心感到惶恐，一方面是鬆了口氣，有人替自己代罪，自己終於不必再躲躲藏藏，但轉念一想他會因此害了一個無辜的人，不由得內心陷入一陣迷惘，他既希望能擺脫逃亡生涯，但又深怕自己一輩子良心不安，不知是否該切割現在與過去的自己？是否該主動出面投案？歌曲表現的便是此時他內心的困惑與掙扎，這首歌的旋律為尚萬強的音樂主題之一，這個旋律在全劇中反覆出現，代表尚萬強長年以來面對真實自我的不安與掙扎(蔡可為，2014)。

由歌詞解讀尚萬強的內心應經歷了「惶恐不安-自我辯解-做出決定」，高莉莉(2012)指出演唱者應該依此來調整演唱時聲音的情感，這個歷程也可以作為翻譯的參考，此處擷取的片段已進入自我辯解的部分，歌詞中尚萬強反覆思索關於自我身分的問題，反覆自問 **who am I**，第一次提出時譯作「我是誰？」，第二次則加入「到底」來加強語氣，筆者認為加強語氣能呈現內心辯解時的激烈衝突，也較能反映出高莉莉所謂此段音樂的「衝突性」。兩句 **Who am I?** 後都接著對自己提出一連串的問題，並使用相同的疑問詞 (**Can I...? Pretend I...?**)，不過譯文並沒有特地重複字詞或使用相似句型，而是各自運用適當的疑問詞和疑問語氣，並未對這些問句特別做出呼應上的處理。到第三次 **who am I** 時，三個音都特別拉長，接著一陣緊湊的配樂，尚萬強似乎已做出了決定，接著宣告般地再問一次 **who am I** 並肯定回答自己就是尚萬強，最後一次唱出 **who am I** 時他已匆匆趕到法庭，向法官揭露過往的囚犯身分，最後這兩次直譯成「我是誰？」而未加上其他變化，筆者認為能夠反映出他下定決心之後的態度，用詞簡短而堅決，符合第三階段「做出決定」的心態。

從可唱性角度來看這些呼應句，who am I 是三個音節，若是能一致翻譯成三個音節的「我是誰？」當然就韻律配合而言是很理想的狀況，不過因電影字幕並未用於配唱，在合理的長度範圍內增加些許字數仍是可以接受的，例如「我到底是誰？/ 難道我想永遠隱姓埋名？」兩句譯文相差五個音節，仍能維持原文句子間音節數差距的合理對應，再如「我忍心讓這個人淪為階下囚？/ 假裝我無動於衷？」原文音節數一樣多，譯文卻差了五個音節，則是較不理想的對應。

其次就可唱性的內涵配合來看，這首歌在演唱時藉由旋律、口吻、表情(很多臉部特寫鏡頭)等等來傳達情緒，使得一次次 who am I 的激動情緒能夠層層往上堆疊，讓觀眾強烈感受到尚萬強的困惑掙扎，若譯文都翻譯成「我是誰？」則較無高低起伏，情緒表達可能不足，薛范(2002)在討論譯配重複的歌詞時提到，將歌詞譯入中文時原文語言的美感容易流失，也無法單純藉由重複譯文將情緒強調出來，甚至容易造成譯文單調乏味，因此筆者認為適時添加「到底」等詞彙，不但可補足譯文語氣也可避免單調，雖然如上述可能會稍微犧牲音節對應，使韻律配合程度略為降低，但是如此一來，觀眾除了從聽覺接收，也能從視覺文字上看到語氣的加強，這樣情緒變化才容易顯現，譯詞能更有效地描繪音樂內涵，兩者共同加強戲劇中人物的情緒表現。除了內涵配合以外，Low (2005)所提出的演唱性原則也有相同的概念，歌詞譯文作為一個音樂文本須有效傳達原本音樂的效果，突出音樂要表現的重點，而這首歌曲的表現重點就在於尚萬強內心的掙扎困惑，以及伴隨著思考歷程而來的情緒起伏，藉由在適當之處添加語氣詞能突顯他的掙扎，也能將內心細微的起伏轉折區分得更清楚，如此就能夠提高演唱性，使譯文更為細膩地表達音樂效果及人物情感。

〔例 10〕

Look down, look down	低下頭，低下頭
You'll always be a slave	為奴是你的宿命

Look down, look down 低下頭，彎著腰
You're standing in your grave 這裡就是你的墳墓

Look down and see the beggars at your feet!

Look down and show some mercy if you can

Look down and see the sweepings of the street!

Look down, look down upon your fellow man!

低下頭，行行好 / 憐憫腳邊的乞丐吧！

低下頭，發慈悲，給點施捨吧！

低下頭，行行好 / 看看街上這些可憐人吧！

低下頭，幫幫忙，關心你的同胞吧！

第一個段落是全片第一首歌，描述一群囚犯長年絕望地做著苦工而沒有機會脫身，到了電影中段，時空拉到九年之後，同一首歌改成描述人民生活困頓，街上充斥著窮人與乞丐，而富人毫不同情地坐在馬車內，被一大群乞丐包圍，兩首歌的旋律和節奏大致相同，差別在配樂編排和背景音等等的變動。《悲慘世界》劇中常會在不同歌曲出現同樣的旋律主題，用來代表特定的人事物、情境或情緒，這個例子中的旋律便是代表民眾的苦難(高莉莉，2012)，不論受苦的對象是囚犯或乞丐，音樂中共通的情感能將兩者遭遇串連，使得不同的歌曲也能擁有共同的內涵(費元洪，2013b)。此處兩首歌的歌詞也是遙相呼應的，用相似的詞句表達出共同的情感，look down 在兩處皆譯為「低下頭」，意思一是指囚犯自己低下頭認命，一是拜託人低下頭來施捨。

兩首歌的音樂旋律相同，但在字幕上的分行方式不同，第一首歌的音節數依照分行是 4646，第二首則每一行都是 10 個音節(旋律等同第一首歌的兩行)，不過譯文第一和第三句後半段較長，字幕上仍然分成兩行(以斜線標示)。兩首譯詞

的斷句方式大致上相同，都呈現短短長的節奏，因此都與音樂達到了韻律配合，只不過第二首歌四個句子的後半段長度參差不齊，分行情況也不一致，韻律配合的程度不如第一首來得高。第二首歌原文並沒有連用兩次 **look down**，句型也不同於第一首，但譯文仍仿照第一首連用兩個三字句，自行增譯了「行行好」和「幫幫忙」等詞彙，筆者認為除了可以在內部創造平行的語法結構，主要是為了使兩篇譯文的句式結構平行，達成結構呼應。另外，**look down** 在兩首歌曲中皆反覆出現，且都是這兩首歌的關鍵詞，雖然各別的含意並不相同，但兩個譯文都採用「低下頭」的譯法，並放在句首位置，也能夠起呼應的作用。就 Franzon 的理論來看，因為上述結構對應和關鍵詞對應，在各別兩首歌內部和跨兩首歌之間都提升了文字與音樂的美感配合，筆者則認為這兩個譯文利用相同的方式來使兩段文字與同一旋律緊密結合，兩段文字便也會產生連結，就如 Low (2005) 也提到藉由音樂旋律而被強調的字詞須保持在相同位置，其文字意義才能突出，使音樂主題更清晰，同理可知，同一旋律對應上同一強調詞，反覆在劇中兩個片段強調其意義和主題，如此一來呼應效果會更好。

這兩首歌曲最大的共同點在於所要表現的內涵，高莉莉(2012，頁 34)指出苦難主題為劇中三大音樂主題之一，表達的是底層人民的各種苦難：

如果說囚徒們的「低頭」是在絕望中的呼號，那麼乞丐們的「低頭」則表現了對社會的不滿與憤怒。雖然兩者所表達的情緒有所區別，但並未改變主題音樂所暗示的這兩類人的悲慘命運。

當觀眾聽到相同的旋律反覆出現時，會連結到先前劇中出現過的情境，進而領悟出音樂主題的意旨(高莉莉，2012)，蔡可為(2014)更認為這段音樂主題在兩首歌曲中的音樂調性不變，象徵著雖然時序過了九年但社會並沒有改變，民眾仍長期處在痛苦之中。因此筆者認為若要從文字中反映出這樣的音樂意旨，將兩首歌的關鍵詞「低下頭」維持一致是有必要的，兩譯文共用相同的結構也能強化這一點，從字幕上輔助觀眾，使觀眾更容易察覺這兩首歌具有共同的核心主題，如此一來

兩首歌曲在旋律、文字及結構上都有共通處，更容易顯現其中的呼應，表現出歌曲之間的緊密連結，也將兩段劇情緊密連結。

在電影後半另一個片段，尚萬強揹著在戰爭中負傷的馬里歐，打算從下水道逃離戰場，沒想到卻遇上賈維，情況危急，一句 **Look down, Javert / He's standing in his grave!** 「你看，賈維 / 他一腳已經踏入墳墓！」也呼應到第一首歌的歌詞，旋律也是相同的，反映出戰爭帶來的苦難，譯文應當也要利用呼應來突顯這點，將苦難的情境再次串連，可惜「低下頭」並不適用於此，「墳墓」也沒有明顯產生連結，因此單看中文字幕並不容易注意到還有這個呼應。

〔例 11〕

<u>I am reaching but I fall</u>	我嘗試振作，卻不成功
And the night is closing in	厄運也步步逼近
<u>As I stare into the void</u>	回首我人生的磨難
To the whirlpool of my sin	直視我罪惡的淵藪
<u>I'll escape now from that world</u>	<u>我要逃離那個世界</u>
<u>From the world of Jean Valjean</u>	<u>擺脫尚萬強的人生</u>
Jean Valjean is nothing now!	尚萬強已死！
Another story must begin!	新的人生，即將展開！

<u>I am reaching but I fall</u>	我嘗試爬起，但是失敗
And the stars are black and cold	今夜星空顯得冰冷晦暗
<u>As I stare into the void</u> of a world that	我陷入無盡的絕望
cannot hold	我的世界已經瓦解
<u>I'll escape now from that world</u>	<u>我要逃離這裡</u>
<u>From the world of Jean Valjean</u>	<u>遠離尚萬強的世界</u>

第一個段落是由尚萬強演唱，他在保釋出獄後想找工作過正常生活，卻處處受到為難，根本沒人願意僱用他，他因而對整個社會感到極為憤怒與絕望，沒想到此時主教對他展現關懷，還把他想偷走的銀器送給他，原本對世界的怨恨和主教的仁慈在尚萬強心裡展開了拉鋸，他開始感到困惑不知如何面對未來；第二段則是賈維回首自己的一生，對追捕尚萬強一事陷入迷惘，他一直堅信法律是絕對的正義，尚萬強打破保釋的規定就該受到制裁，但尚萬強多次展現仁慈善良的心胸，並對賈維給予寬容，讓賈維從前的信念起了動搖，他這才正視到法律之外更重要的是人情義理，內心因而陷入掙扎。

費元洪在解析《悲慘世界》的創作時提出了「音樂的通感」和「文本的通感」，如前一個例子表現的正是「音樂的通感」，即以相同的音樂旋律串連類似情境，此例則不但以相同旋律串起兩人的心情，連歌詞也有部分重疊。費元洪指出「文本的通感」能輔助「音樂的通感」並增加戲劇連貫，使得這兩個角色得以緊密連結，即使兩角色的情緒是來自完全不同的因素，但內心的掙扎與困惑相通，透過相呼應的旋律及歌詞便能精準地對應出人性共通的情感(費元洪, 2013a, 2013b)。有趣的是尚萬強和賈維在劇中一直是對立角色，因囚犯和警官的身分而糾纏多年，這樣敵對的兩人居然可以使用同樣的字句來表達心情，歌詞十分令人玩味。不過劇中兩人的結果懸殊，尚萬強面對主教的寬容和愛，最後決心向善、重新做人，而賈維面對尚萬強的寬容大度，最後卻選擇跳河了結一生，歌詞和旋律的前後呼應也巧妙傳達了戲劇情境的反諷(Scott, 2014)，突顯對比出兩人命運的巨大差異。

由此可看出「文本的通感」在這兩個段落中是翻譯的關鍵，譯文必須設法達成兩段落之間的呼應，以使觀眾更容易注意到兩處在歌詞及旋律上的安排，如此才能藉由歌詞輔助連結音樂及戲劇元素，進而表達出音樂及戲劇的內涵。原文中有四行歌詞完全重複，本可展現出歌詞創作的巧思，但到了譯文中卻看不出兩段歌詞有任何關聯，「我嘗試振作，卻不成功」和「我嘗試爬起，但是失敗」雖然

開頭相同且句意相近，但因兩段的後文內容並無直接關聯，也沒有再出現相似用詞或句構，讀不出呼應效果，譯文只在標示底線的兩行勉強顯露出一點相關的端倪，但這兩首歌曲分別位於電影的開頭和結尾，相距約有兩小時，如果歌詞內容、用詞和結構都不甚相似，單憑這微弱的端倪觀眾恐怕很難注意到兩首歌有所關聯，因而難以察覺兩個對立角色間的相通。以 Franzon 的內涵配合來看，歌詞必須反映或解釋音樂所隱含的意思，並表達出音樂的隱喻之義，雖然兩個譯文各別看來都交待了劇情及角色心情等等，但沒有顧及到兩段落間的連結及對比，讀不出其中的相似及反諷，因而仍喪失了很大一部分的音樂含意，戲劇的對比效果也丟失了。筆者認為這兩段譯詞雖然意思正確且文從字順，但是呼應效果不彰，倒不如犧牲精確通順的文字，改採取直接的對應，優先找出兩段皆可適用的詞句，盡可能提高兩段落文字對應的程度，使呼應的句子在兩段間能保持一致，最終譯文才能發揮應有功效，幫助觀眾感受兩個角色間的連結及對比。

第四節 小結

綜合以上所有例子來看，每個例子針對音樂性都有不同的處理策略，在音韻方面，原文多半是藉由同音的重複以及押韻來產生音韻感，但只有各一個例子使用這兩種方法，大多數譯文都是運用音節整齊化來彌補並創造音韻，再搭配平行句構及排比、對偶等修辭，即使原文中沒有出現明顯的音韻表現，譯文也仍然會自行使用音節整齊化增添音韻感。在節奏方面，譯文大多是利用音節整齊化或對偶等修辭來創造出整齊或者長短相間的文字節奏感，但文字節奏感與音樂本身的節奏感並不一定相符，四個例子中只有一個例子同時表現出音樂的節奏感，其他則是根據歌曲整體的風格和角色語氣運用適當句式來呈現中文的文字節奏感。最後則是呼應，譯文的呼應字詞位置皆保持與原文一致，以對應相同旋律使呼應顯明，除了重複呼應字詞外也以平行的結構及類似句式來突顯呼應所在，並視人物的情感變化適當增添語氣詞，以增強情緒表達並避免單調。

綜上所述可以發現，在各節的譯例中最常運用到的策略可以歸納為建立規律的形式，幾乎所有例子都或多或少的對形式有所安排，其中最常出現的兩個方法是音節整齊化及平行句構，運用規律的形式可以使譯詞達成一定程度的美感配合，由此再進一步創造出音韻感、節奏感或是呼應，相較之下，文字與音樂的韻律配合則是較多例子所忽略的，部分例子的譯句長短安排甚至與樂句的長短完全相反，不過即使沒有達成韻律或美感配合的例子也並未影響到該篇歌詞在電影中的功能，回歸到電影整體來看，由於《悲慘世界》的劇情反映出時代背景，當中交織社會各階層人物，歌曲的內涵即是呈現這些角色不同的身分以及各自的情感及立場，譯例多半在行文間就選擇了符合角色形象的用詞，以及能夠適當傳達角色情緒的語氣，多數例子皆成功展現這些不同階級角色的口吻，生動刻畫出人物特性及內心情感，以此為前提再運用適當的句式及句構，去達成上述的美感配合或韻律配合，歌詞即能展現出音樂性同時又符合劇情所需。



第四章 《芝加哥》分析

電影《芝加哥》改編自同名音樂劇，該音樂劇又改編自 1926 年一名記者 Maurine Dallas Watkins 創作的舞台劇，Watkins 以自己在《芝加哥論壇報》(Chicago Tribune)報導的真實事件為創作原型，在劇中撻伐報界沉迷於暴力及腥羶色，舞台劇早在 1927 年和 1942 年就分別被改拍成電影，音樂劇則在 1975 年於美國百老匯首演，並在內容上結合 1970 年代的社會議題，諸如娛樂圈和報界互相利用，更貼近當時的日常生活。音樂劇後來在 1996 年重返百老匯，1997 年一舉奪得了六項東尼獎，包括最佳重演音樂劇，後更陸續拿下其他多項國際戲劇獎項及葛萊美獎，巡演全球各國皆是叫好又叫座，2005 年也曾來台灣表演，至今是百老匯和倫敦西區最長壽的音樂劇之一。

《芝加哥》推出後廣獲好評，如美聯社等許多評論及報導⁹都一致稱讚《芝加哥》娛樂性十足且令人深深著迷，其透過爵士風格的音樂結合機智趣味的歌詞，將一個具諷刺意涵的故事變得創新又有趣。劇中曲目也深受人們喜愛，例如其經典歌曲 “All That Jazz” 經常被各地歌手翻唱，甚至連韓國選秀節目也有選手演唱該歌曲，另一首 “Cell Block Tango” 則因其趣味性出現許多改編及惡搞的版本，而全劇獨特又性感的舞蹈風格，也使劇中歌曲成為舞蹈比賽常見的曲目。

劇評家 Scott Miller (1999)分析，音樂劇《芝加哥》的故事情節是以歌舞雜耍表演(vaudeville¹⁰)的語言所寫成，劇中的歌舞片段幾乎都是歌舞雜耍表演的演出風格，故事背景設於 1920 年代，當時最受歡迎的娛樂形式正是歌舞雜耍表演秀，故事中蘿西和薇瑪因犯罪走紅最後成為歌舞雜耍表演明星，也與當時的現實風氣相差不遠。歌舞雜耍表演出現於 19 世紀末，盛行於 1900 到 1930 年代間，當時全美一度有超過一千間歌舞雜耍表演劇院，歌舞雜耍表演融合了當時流行的各種娛樂文化於一身，以一種全新型態的表演形式吸引大眾，一場歌舞雜耍表演秀分

⁹ 評論出自百老匯官網 <http://www.broadway.com/shows/chicago/reviews/>。

¹⁰ 百老匯最初於 1975 年的製作名稱即是 *Chicago: A Musical Vaudeville*。

為很多幕，各幕的表演種類五花八門，除了歌舞以外還有喜劇、魔術、雜耍特技、動物馬戲等等，主打特色就是多樣化，在《芝加哥》音樂劇和電影中都可以一窺這些多元表演元素。《芝加哥》劇中多數歌曲的靈感來自現實中的歌舞雜耍表演，或是以某個歌舞雜耍表演明星做為雛型，如主要角色蘿西、薇瑪、比利、媽媽(Mama)的雛形分別來自 Helen Morgan、Texas Guinan、Ted Lewis、Sophie Tucker¹¹，Sophie Tucker 的名字甚至被寫進歌詞之中，劇中音樂的曲風以 1920 年代流行的爵士樂為主，舞蹈編排的特色則是性感而有力(Miller, 1999)。

《芝加哥》電影中的歌舞皆出自原本的音樂劇，與音樂劇最大的不同是，電影的歌舞片段與現實劇情是分成兩條線交叉進行的，導演 Rob Marshall 在接受訪談¹²時提到，音樂劇裡的歌曲都是歌舞雜耍表演歌曲，也就是專門在舞台上表演的曲目，須要以較概念性的手法呈現在電影中，以保留其舞台性質，因此除了電影開頭和結尾的兩場歌舞秀是在劇情中真實發生的舞台演出，其餘歌舞片段則是女主角蘿西幻想出來的舞台表演，而非情節的一部分。若將這些歌舞片段單獨抽出來看，每段歌舞之間互不關聯，各自獨立於情節之外，但電影透過蒙太奇的手法將歌舞表演與現實劇情交錯並呈，利用歌舞片段來推動劇情發展、揭示人物性格或展現人物的心理狀態，例如夜總會舞台上正在進行歌舞演出，表演主題是關於享樂與放縱，同時間交錯的畫面就是女主角蘿西在偷情，又例如律師比利打開法庭的門，裡面是一場特技雜耍歌舞秀，他正是指揮這場表演的主角，畫面同時交錯到真實的法庭現場，比利巧舌如簧，把法官和陪審團唬得一愣一愣。透過歌舞片段與現實劇情兩條線的相互對照，引發觀眾對劇情的深入思考，並間接影射及批判當今社會，達到單純敘事所無法達到的效果，這和一般歌舞片只為表達情緒或為激發情感而歌唱相當不同(司棋，2003；駱增秀，2003)。

由此可見，劇中歌曲最大特色就在於其與劇情的交互作用，電影中的現實世界與歌舞表演是完整而不可分割的，沒有現實情節，歌舞表演就缺乏意義與整體

¹¹ 上述四人皆是美國當時的知名演員/歌手。

¹² 訪談出自 <http://www.hollywoodreporter.com/race/rob-marshall-movie-musicals-his-760996>。

性，沒有歌舞，則情節會顯得空洞而了無新意(駱增秀，2003)，因此翻譯歌詞時不能只單看歌詞表面的意思，需了解歌曲是如何與劇情進行參照，如何透過歌詞使獨立的歌舞片段與劇情產生連結，進而推進情節或彰顯人物性格。本章即從如此的特色來探討歌詞的翻譯方法，以 Franzon 的可唱性層次檢視歌詞譯文是否能表達歌詞含意、傳達歌詞音樂性，同時增進觀眾對角色及劇情含意的理解，讓觀眾在欣賞歌舞片段時能因字幕輔助更融入劇情，而非受字幕干擾而分心，本章同樣從音韻、節奏、呼應的角度切入，討論譯文是否達到上述要求。

第一節 音韻

《芝加哥》的歌詞善用文字音韻打造特殊效果，除了以音韻使歌曲聽來更為和諧外，字詞的聲效及旋律安排常常隱含了特別的含義，能與劇情連結，前兩個例子討論的是針對特定字詞的音韻強調，後兩例則是關於音樂速度、旋律變化所帶來的效果，以下即檢視歌詞譯文是否表現出音韻效果及其背後的意義。

〔例 1〕

<u>Oh</u> , you're gonna see your Sheba shimmy <u>shake</u>	你看她蛇腰扭動忘情嬉戲
And all that jazz	只在爵士天堂
<u>Oh</u> , she's gonna shimmy till her garters <u>break</u>	你看她放浪形骸衫裙裂盡
And all that jazz	都為爵士天堂
<u>Show</u> her where to park her <u>girdle</u>	快叫她別那麼用力
<u>oh</u> , her mother's blood'd <u>curdle</u>	媽媽氣得不能再氣
if she'd hear her baby's queer	有女如此不知禮義
For all that jazz	都怪爵士天堂

這首歌曲是電影開場的第一首歌，薇瑪登上夜總會舞台領銜表演歌舞，她穿著性感的黑色表演服在台上又唱又跳，與伴舞的男舞者互動也非常撩人，另一方面，在台下看表演的蘿西幻想著自己也能成為這樣的歌舞明星，之後蘿西的情夫出現，兩人回到家中上床，畫面開始不斷切換在舞台和床戲之間，舞台上的舞蹈動作與兩人偷歡的動作也配合著音樂剪接融合在一起。整首歌詞旨在誘惑人一同加入尋歡作樂的行列，演唱的聲音及舞蹈動作都具有性暗示，並透過剪接交替舞台及偷情畫面，由歌詞內容來影射蘿西的放縱，因此譯文還須將這層含意譯出，以配合音樂與畫面來指涉偷情的情節，這個例子中的段落即是兩人回家後的片段，音樂及劇情都來到了高潮。

段落裡框起來的幾個 **oh** 和 **show** 在歌曲中都拉長音，聲音效果非常突出，**oh** 和 **show** 又彼此押韻，歌詞標示底線處也有押韻，還有 **sheba shimmy shake** 等字押頭韻，再加上 **all that jazz**、**shimmy** 等等的同音重複，整個段落處處充滿了音韻效果。除了音韻美感以外，這些聲音效果也具有特殊意義，特別是框起來的幾個字都拖了非常長的長音，搭配剪接的偷情畫面，使這些字聽起來帶有性暗示。另外，第一二行與三四行旋律相似，第五行與第六行也旋律相似，而且每句起音越來越高，也就是框起來的 **oh** 和 **show** 音高一個比一個高，旋律隨著這些長音往上攀升，將氣氛往上帶動，性暗示越來越強烈。

不過因為中文和英文語音系統不同，要在中文裡譯出類似的音韻效果幾乎是不可能，這段譯文採用的策略為「語音補償」(童兆升、盧志宏，2009)，以中文常見的語音修辭來代替原文的音韻效果。前四行使用了排比修辭，一三行皆以「你看她」開頭並加上兩個四字詞語，使用排比句的結構可以透過句法層面來補償語音層面的音樂效果(周閩，2013)，此處正好還運用了音節整齊化，能使音韻感較為明顯，另外原本第一行的主詞是 **you** 第三行主詞是 **she**，但譯文兩句都是「你看她」，應該也是為了利用相同的聲音而捨棄語意的精確對應，自行在譯文中製造同音的重複，這些方法都能使一三行之間的排比對應更加明顯，從而提升其音

韻感。不過譯文並未譯出在演唱中拉長音的 *oh* 等字眼，由於語助詞沒有實質的語意，且書面上的語助詞並不如聽覺上聲音的表現那麼明顯，翻出「噢」反而會造成譯文冗贅且佔去字幕空間。譯文改從語意上補足聲音中帶有的性暗示，在一三行增加「忘情嬉戲」、「放浪形骸」，這兩個詞彙在原文中找不到對應字詞，應該是為了誇大渲染情境而增譯，雖然兩詞平時都是中性的詞彙，但配上「蛇腰扭動」、「衫裙裂盡」，讀來似乎就帶有性暗示的意味。如此改變主詞並增譯四字詞語使得句子能明顯產生排比及音節整齊化，還可以配合四行之間節奏的長短交錯，同時彌補譯文在聲音暗示上的不足。

第五到七行則是運用音節整齊化(竺家寧，2005)，雖然句子結構並不相同，但內部的停頓處大致相似，字數相同讀來就具有音樂美感。這三行同樣用語意來彌補聲音表達的不足，第五行譯文改寫較多，與原文意思完全不同，但內容還是能承接前四句舞動及嬉戲的情境，第六行「氣得不能再氣」則是將生氣的語意程度放到最大，最後兩行 *queer for* 意思是指對爵士很狂熱，與「不知禮義」意思不大相同，但「不知禮義」一詞在程度上渲染了，帶有指責的意思，較明顯地指涉到蘿西的婚外情，用在此處正好能再次加強對性的暗示，這三行譯文改寫得較多，但不影響核心意涵，自由的選詞也較容易譯出韻腳，加上譯文採用相同字數的句式，有助於一句句將情緒往上堆疊，透過對語意的加強描述去補足歌曲長音所營造的聲效及含意，使譯文讀來也能得到相同的暗示。

整體譯文利用「語音補償」的方式，使用了排比修辭、音節整齊化、押韻等語音修辭，雖與原文的音韻類型及出現位置並不相同，但創造出中文特有的音韻感，並配合原文的長短句式，使得譯文兼具韻律配合與美感配合。Franzon 認為在美感配合層次中，相較於文意精確，更注重的是結構及押韻等文字美感，因此文意不一定要與原文完全相同，這篇譯文便是如此，整個段落善用增譯及改寫來達成結構上的整齊對稱及部分押韻，文意上的細節雖略有不同，整體卻能加強語意的闡釋以及烘托情境，並使原文聲音中帶有的性暗示透過語意而清楚顯現在譯

文中，在達成美感配合的同時也由文字顯現音樂的內涵。譯文運用文字內容來補強長音的暗示效果，同樣能引人聯想，配合剪接的畫面，薇瑪在舞台上的歌舞表演與蘿西外遇的這兩條故事軸線，便能因為歌詞而產生連結，在兩相對照下，觀眾就會把歌詞中的「她」連結到蘿西身上，達成歌曲用來指涉情節的目的。

〔例 2〕

The name on everybody's <u>lips</u>	人人嘴上說的…
is gonna be <u>Roxie</u>	都是…蘿西
the lady rakin' in the <u>chips</u>	販夫走卒心中念的…
is gonna be <u>Roxie</u>	都是…蘿西
I'm gonna be a celebrity	我要成名
that means somebody everyone <u>knows</u>	我要名揚四海
they're gonna recognize my eyes	我要他們都認得…
my hair, my teeth, my boobs, my <u>nose</u>	我的眼、我的髮、我的齒…
	我的臀、我的鼻…
from just some dumb mechanic's wife	從前做人糟糠妻
I'm gonna be <u>Roxie</u>	一舉成名天下知
who says that murder's not an <u>art</u> ?	誰說謀殺不是一門藝術？
and who in case she doesn't <u>hang</u>	誰有能耐開了槍
can say she started with a <u>bang</u> ?	還敢說不會被絞死
<u>Roxie Hart</u>	蘿西哈特

蘿西在律師的協助下順利完成記者會，媒體開始大肆報導關於蘿西的一切，民眾搶購蘿西商品、打扮成蘿西的造型，儼然刮起一陣蘿西旋風，因此當監獄管理人莫頓媽媽(Mama Morton)問她出獄後有何打算，蘿西洋洋得意地幻想自己將

成為大明星，畫面一轉，蘿西穿著銀色鑽石小禮服，在一個背景全黑的空間內扭腰擺臀，並對著觀眾述說自己的心聲，大唱以自己名字為主題的歌曲，唱跳之間周圍漸漸出現越來越多的鏡子，反射出許多蘿西的倒影，歌曲後半鏡子消失，出現了一群穿黑西裝的男士，他們圍繞追逐著蘿西，並將她高高舉起，結束前突然出現巨大的紅色發光 ROXIE 字樣立體看板，蘿西在上面唱跳著，最後看板和蘿西一起往上升。

這首歌曲裡最核心的關鍵字就是“Roxie”，在整部電影中，蘿西一直渴望並追求成名，由 I'm gonna be Roxie 可得知這個字在歌曲中已不單只是蘿西的名字，而是象徵她的名聲，從音韻效果來看，每當唱到 Roxie 時，前面都會停頓一下，再加上樂器敲擊的聲音來突顯該字，音韻效果特別明顯，透過如此的聲音效果來揭示蘿西內心對名聲的渴望。由畫面也可以看出，蘿西十分享受眾人的追捧與愛慕，Michael Charlton (2012)指出，在她身邊不斷增加的鏡子和倒影暗示著蘿西內心的自戀，並展現出她愛慕虛榮的個性，而黑色的背景和黑西裝的男士都烘托出穿得閃閃發亮的蘿西這一主體，最後出現的紅色發光看板更是直接將 Roxie 一字放在觀眾眼前，畫面上的所有動作、光影和物件都配合歌曲主題暗示著蘿西極欲成名的虛榮心，譯文也可透過強調這個關鍵字，加強對蘿西的角色刻劃，塑造蘿西自戀虛榮的一面。

不過譯文似乎並未特別處理這部分，「都是...蘿西」只是忠實地將意思翻譯出來，第三次出現 Roxie 譯文甚至沒有譯出蘿西兩字，無法讓觀眾特別感受到不斷重複名字所展現的自戀性格。在前一章例 2 中也出現由音樂特別強調的字詞 red 和 black，由於該篇的 red 和 black 一行就只有一個字，因此將對應的譯詞保留在該行即可達到強調效果，此處則不同，此處的譯法雖也符合 Franzon 美感配合原則裡所提到的，將音樂強調的關鍵詞保留在原本位置，以便在演唱時精準地對應到音樂，不過因字幕沒有用於配唱，加上每個人的閱讀速度不一，可能在還沒唱到最後一個字 Roxie 時就已讀完字幕，如此即使保留在原本位置仍無法突顯

出關鍵詞，筆者認為可以加上驚嘆號來強化視覺效果，或者讓「蘿西」成為獨立的一行字幕，改成「人人嘴上說的... / 都是...蘿西！」或是「人人嘴上說的都是... / 蘿西！」，如此可以從視覺上讓觀眾注意到特別加強的部分，較能配合音樂表現出這個字的音韻效果，並放大其背後的意涵。

除了 Roxie 的音韻外，原文在多處都有押韻(標示底線)，譯文則未見任何韻腳，不過譯文出現一些其他的音韻表現，如「我要成名 / 我要名揚四海 / 我要他們都認得...」運用的是句首的同音重複，「從前做人糟糠妻 / 一舉成名天下知」則是使用中文慣用的七字句達成音節整齊化，兩者都自行創造出音韻效果，增添歌詞美感，只是如此一來後者的 Roxie 就被省略了，甚為可惜。最後一行 Roxie Hart 當中的 Roxie 拉長音，再次強調這個字，譯文忠實翻譯「蘿西哈特」似乎效果也不明顯，筆者建議也是加上驚嘆號讓觀眾能特別留意，此外因電影中多半只以「蘿西」來稱呼女主角，觀眾對「哈特」這個姓氏可能並不熟悉，因此這裡也可考慮省略「哈特」，改採用與前段一致的譯文「蘿西！」，以再次突顯名字為此處的主要考量，也替整個段落做總結。儘管直譯而不特別強調蘿西兩字也足以讓觀眾理解歌詞，但在人物塑造上的程度就較為不足了，若要達成可唱性原則的內涵配合，其中講求的一點便是透過歌詞文字的運用而塑造角色個性，蘿西個性中的自戀自傲、愛慕虛榮都透過不斷強調自己的名字而生動地展現出來，令人留下深刻印象，若少了這個部份會使這首歌平淡許多，藉由強調關鍵字能在譯詞中使蘿西的個性更為完整立體的呈現。

〔例 3〕

oh yes, oh yes, oh yes they both	是的是的是的...他們同時...
oh yes they both	是的...他們同時...
oh yes, they both reached for	是的...他們同時抓住...
<u>Let me hear it</u>	我聽不到！

the gun, the gun, the gun, the gun	槍…槍…槍…槍…
oh yes, they both reached for the gun,	是的…他們同時抓住槍…
for the gun	槍…
<u>A little louder</u>	再大聲點
oh yes, oh yes, oh yes they both	是的是的是的…他們同時…
oh yes they both oh yes	是的……
<u>now you got it</u>	現在你們明白了
oh yes, oh yes, oh yes they both oh yes they both	是的是的是的…他們同時…
reached for the gun, the gun, the gun, the gun	抓住了槍…槍…槍…槍…
<u>both reached for the</u>	同時抓住了……
<u>gun</u>	槍……

比利帶著蘿西召開記者會，同時交錯切換的歌舞場面是一場木偶戲，比利坐在舞台前方，蘿西坐在他腿上像演雙簧般被他從背後控制著，而所有記者都在他們背後，像木偶一樣由很多條線吊著，現實中的記者採訪發問，舞台上的木偶記者則誇張擺動做出記筆記和拍照的樣子。例子中取的是歌曲最後一段，歌曲至此記者已經被比利成功洗腦，所有記者都相信蘿西殺人是出於自衛，而且她是和死者搏鬥時同時抓到槍，記者相信蘿西是無辜的並一起大合唱，此時看到舞台正上方出現比利的臉，他正在上空操控著所有木偶，木偶記者們開心地跳著舞，甚至在舞台上飛來飛去，畫面又切回現實中，報紙已送印並發到人們手中，上面斗大的標題就是 **They both reached for the gun**。

在先前的劇情中，比利已事先捏造了一些假的真相並且和蘿西演練過記者會要如何對答，採訪過程中也一再看到比利對話題的引導，對照木偶戲中比利對木偶記者的操縱，可以得知這場木偶戲記者會暗喻著媒體採訪的一切內容都受到了控制(鄧曉慧，2014)，由舞蹈來看，比利的舞蹈動作為全場主導，其他眾人只是

被動跟隨著他的動作，顯示出比利的狡詐強勢和記者的愚昧，而由音樂來看，歌曲的風格歡快跳躍，加上蘿西和所有記者都畫了濃妝，甚至塗白臉，整個歌舞段落的喜劇色彩濃厚，作曲家還在這段歌舞中插入了圓舞曲，用圓舞曲流暢歡快的風格，表現記者會進行得十分順利愉快(卿菁、易芳，2013)，律師掌控了一切，記者也滿足於律師提供的假故事，由此諷刺律師操縱媒體，而盲目的媒體也不在乎真相，只熱中於炒作新聞。

歌詞中除了標示底線處為比利獨唱的部分外，細看其實就只有 *oh yes, they both reached for the gun*，由這幾個字拆解並不斷反覆，製造出重複循環的音韻效果，以顯示記者在比利的操縱下最終所相信的唯一真相。此段落的音樂聲響及氛圍由微弱漸漸變得熱鬧，譯文也須配合音樂反映出氛圍的變化，第一行原文有三個 *oh yes*，譯文也忠實譯出三個「是的」，筆者認為太多了，開頭前三行歌唱的聲音很細微、速度也很慢，三個「是的」並排感覺似乎過於急躁，不符合音樂緩慢的氛圍，建議可改成「是的...他們同時...」或「是...的...他們同時...」，利用刪節號製造出延緩的感覺，根據陸正蘭(2007)的看法，標點符號會在視覺上造成中斷的感受，利用標點符號能使此處讀來較緩慢微弱，以便和後半段做出區隔。後半段在 *A little louder* 一行之後音量偏大且還持續加快，此時實際唱出的歌詞已多過字幕上所列出的長度，音樂速度快而熱鬧，在此處就很適合重複連用詞彙，一行字幕內只有一個「是的.....」反而顯得太單薄了，筆者認為後半段甚至可以減少刪節號，多重複字詞，讓觀眾看到這幾個詞反覆出現，配合畫面上木偶記者興奮跳舞的場面，觀眾就能從字幕中了解到記者已對這個假真相深信不疑。

另外，筆者也建議譯文可同時採取重複及遞增的方式，如第二到第三行由「是的...他們同時...」增長為「是的...他們同時抓住...」，第五行也可改為「槍...槍...」，第六行改為「是的...他們同時抓住槍...槍...」，每行譯文彼此有部分重複，更容易顯現出歌曲中聲音不斷循環的特質。不過，譯文也不必句句都精確按照原文重複的次數，以免字幕過於混亂冗長而干擾畫面，觀眾也會不易閱讀，因為此處訊息

主要來自於歌舞畫面，除了音樂漸強，畫面上木偶從本來低頭坐著，到站起來全身舞動，最後甚至飛來飛去、後空翻等等，記者會最終歡樂的氣氛及誇大的喜劇效果在畫面上都很明顯，字幕只需配合將音樂走向烘托出來，使越來越熱絡的氣氛變化也能表現在譯文中，如此搭配著畫面及反覆的聲音效果，便能適當傳達出律師成功操控媒體以及媒體的盲目樣貌。

〔例 4〕

and that's good	這也好
isn't it grand?	這不挺好的嗎？
isn't it great?	這不挺美妙的嗎？
isn't it swell?	這不挺了不起的嗎？
isn't it fun	這不挺有趣的嗎？
isn't it	不是這樣嗎？
but nothing stays	雖說繁華落盡
in fifty years or so	但五十年過後
it's gonna change you know	一切還會不同
but, oh, it's heaven	這兒就是…天堂
Nowadays	現在就是…永遠

法庭的審判結束之後，蘿西和薇瑪都無罪釋放，但媒體已開始追逐新的話題人物而不再關注蘿西，蘿西看著媒體離去感到無法置信，只能想像著自己登台演唱的樣子，後來她開始尋找歌舞秀的工作機會但是處處碰壁，最後在薇瑪的說服下，兩人組成雙人搭檔登上大舞台，成為新一代歌舞明星，兩人一起演唱這首歌曲。歌詞中交代了蘿西最後的心態轉變，這首歌也是電影最後的結局。

前六行歌詞內容相似，旋律採音階式遞升，一句句越唱越高，音樂張力隨之

增強，帶起歌曲的情緒，到後段才降下來，筆者認為這樣的旋律起伏反映了劇情起落，由音樂起伏來表現蘿西心態的轉變。Miller (1999)指出，許多音樂劇在最終的壓軸曲目裡主角會領悟或學到一些道理，這首歌也正反映出蘿西的轉變，蘿西從一開始只是夢想成名的單純性格，被牽扯進罪犯複雜的大環境，在一連串的事件中學會了欺騙、操縱、搶奪等手段，雖一度被媒體捧紅但也變得無情和勢利，直到最後演唱這首歌時，她已徹底失去媒體關注，這才了解到她所經歷的一切是多麼荒謬，心境回到最初單純的狀態。不過 Miller 也指出是在看清一切道理後，她才終於有機會實現夢寐以求的歌舞明星夢，這個結局也反映在最後兩行歌詞中，透過這首歌曲為劇情做一個總結和收尾。

原文前六行的音節數大致上一樣，由歌詞用字也可看出旋律走向，從 good 到 grand 到 great，程度越來越高，配合往上升高的旋律，這三個字還有頭韻的聲音效果，和旋律一起帶動情緒，直到最後一個 isn't it 才往下降，這裡的譯文似乎嘗試要藉由文字來描繪音樂這樣的起伏，譯文捨棄了音節上韻律配合的對應，也捨棄了字對字的文意對應，以詞彙長度來仿造旋律上升下降的感覺，由於每一句樂句都在同樣的旋律及節奏基礎上變化，句子開頭用字也是一樣的，譯文直接依照原文句型在這幾行使用排比修辭，使用同樣的字詞結構可以形成迴旋的聲音效果，意思上也能層層深入，增強情感的表達(黃麗貞，1999)，配合排比的句型從「好」到「美妙」到「了不起」，詞彙及句子長度遞增，讀來更具有層層加強的感覺，而且歌曲的速度不快，即使譯句最長增加到八個字，也不至於來不及讀完，最後再漸漸縮短，連續五個反問句充分表達了口氣及情緒，整體由短到長再縮短，在形式和聲音上將抽象的音樂起伏呈現出來，幫助觀眾由文字去捕捉歌曲所展現的情緒及意涵。


從歌詞後半段可以更明顯觀察到蘿西心境的轉變，nothing stays 譯成「繁華落盡」，當中的「繁華」明確指出先前被媒體捧紅的狀況，it's heaven nowadays 則肯定了現在的生活更好，在旋律上 heaven 和 nowadays 兩個字的音高較高而且

拉長拍子，是在旋律中被突顯出來的關鍵字，譯者選擇將最後兩行改寫為排比句，並加入刪節號將「天堂」和「永遠」特別隔開來做為強調，以配合這兩個詞被突顯的聲音，不過最後一行譯文強調的詞變成「永遠」，似乎把文意誇大了不少。以可唱性而言，譯詞完全捨棄韻律配合而著重在內涵配合，以文字形式的表現來描繪旋律走向、強調歌詞重點，譯文更容易從字裡行間讀出蘿西心境的轉變，透過歌詞輔助解釋最後的結局，為故事畫下句點。

第二節 節奏

《芝加哥》可謂一部黑色喜劇，片中歌曲多半偏向輕快、節奏分明，歌曲各自的節奏特點塑造了每首歌不同的音樂風格，並展現出演唱角色的特色，本節重點即在討論譯文的節奏感呈現情況，以及透過節奏感的營造譯文是否能顯現角色特色或烘托情境。

〔例 5〕



He had it coming	他自找的
he had it coming	他自找的
he only had himself to blame	都是他自作自受
if you'd have been there	如果你也在現場
if you'd have seen it	如果你目睹一切
I betcha you would have done the same!	我賭你會和我一樣抓狂
he had it coming	他自找的
he had it coming	他自找的
he took a flower in its prime	採花在前
and then he used it	聞香過後

and he abused it	辣手摧花
it was a murder	這是謀殺
but not a crime	但不是罪

這首歌曲是結合爵士舞的探戈舞曲，一群女囚犯在牢房前跳舞，由六位主要角色一一出來述說自己為何殺夫以及犯案的過程，並且口徑一致地將自己的罪歸咎於另一半。探戈是一種雙人舞蹈，舞步熱烈狂放同時挑逗誘惑，結合爵士舞較自由的形式，歌曲也充滿如此的特質，女囚犯皆穿著火辣，表情兇狠凌厲，一邊講述自己的故事一邊與代表男伴的舞者跳探戈，並使用紅絲巾為道具，象徵兇案的發生。孫慧佳(2011)指出，舞者在表現殺夫過程時，動作幅度大且複雜，踢腿、跨步等動作稜角分明、強而有力，在雙人舞中將女性的地位突顯出來，絲毫不見一般女性舞步柔軟的特點，最後的高潮群舞更是充滿了強烈的表現張力，舞蹈中的肢體動作強勢又帶有誘惑，舞步和動作都突顯出仇恨和殺氣，透過有力的音樂和舞蹈場面震撼觀眾，使觀眾打從心底震顫。因此這裡的譯文必須能配合探戈舞曲的節奏以及有力的舞蹈動作，在字幕中同樣創造強而有力的風格，並將這首歌憤怒及仇恨的情緒傳達出來。

在《吉屋出租》一章中也有討論到探戈舞曲，因探戈節奏頓挫分明，若譯文長度能配合原文的音節數，較能鞏固鮮明的節奏，完整地保留住音樂特點(薛范，2002)，這個例子原文前兩行是 5 個音節，譯文翻成四個字「他自找的」，配合節奏簡單有力地反映女囚強硬的態度，第三行是 8 個音節，譯文拉長成七個字，雖然四五行又回到 5 個音節，但譯文繼續維持七個字，搭配音樂讀來也還不算太長，不過這兩行中的「如果」讀來帶有些微翻譯腔，應可更精簡的表達，簡短一些也能夠更符合節奏，最後一行 9 個音節，譯文則有十個字，由於段落中的旋律是以三行為一組並重複兩次，節奏在三行中為短短長，因此筆者認為譯文只要做出三行中的相對差距，即使後三行比前三行都長，讀來仍能與音樂節奏相配。在情緒

的表現上，譯文使用了「自作自受」、「自找的」等詞彙，清楚表達出女囚態度，加上最後一句的「抓狂」一詞夠具體，比直譯原文更能渲染情緒，具體呈現出憤怒，字幕一旦順利連結文字與音樂的節奏，加上用字選詞適當，這首歌曲要表達的憤恨及怒氣就能在適當的節奏中傳遞給觀眾。

第二段是同樣旋律的平行段落，只是將上段中最後一句拆成了兩行，此段譯文呈現完全不同的節奏，前兩行仍是「他自找的」，其餘採用音節整齊化的方法，從頭到尾維持每行四個字。中文的成語及四字詞語簡潔有力，用在這首歌曲十分符合其節奏頓挫分明的風格，不過原文第三行是 8 個音節，其他行都是 5 個音節，與其他行一相比較，第三行譯文只有四個字讀來就嫌太短，與音樂不相襯，可能會使觀眾覺得字幕內容短少，最後兩行共 9 個音節，分作兩行譯文各四個字，在節奏長度上來說剛剛好，且 *not a crime* 為女囚犯要訴求的重點，特別拉出來單獨成為一行字幕，正好可以突顯其意義，整體整齊的字數也使得歌詞美感程度提升。另外，譯文將花的比喻翻得非常生動，雖然省略了細節 *in its prime*，但「採花、聞香、摧花」這幾個動作的形象都非常鮮明，使花的比喻完整貫串，生動指涉劇情，尤其「辣手摧花」一詞更是力道十足地展現憤恨。

與第一段相較起來，第二段的譯詞十分精簡，用簡短有力的四字詞語反映音樂有力的風格，絲毫不拖泥帶水，與音樂風格更為貼近一些，而且第二段善用比喻，將內容精準傳神的表達，透過簡單而生動的比喻展現角色仇恨憤怒的情緒。同一旋律的音樂段落，第一段是藉由譯文行與行之間的長短差距呈現出節奏，如此讀來較貼近音樂的節奏感，韻律配合的程度較高，第二段則是使用音節整齊化，這種方法較能展現中文本身的節奏感，美感配合的程度較高，歌曲翻譯因受到諸多限制有時難以統一採用一種方法翻譯到底，不過以這首歌在劇中的作用來看，兩段皆遵循了內涵配合，兩者的文意及措詞都沒有背離歌曲主旨，能夠表達出角色的憤恨情緒，讓觀眾清楚了解到女囚對自己的罪行毫無悔意，在交代劇情的同時從譯詞中塑造這些囚犯的形象。

〔例 6〕

When'd you get here? // 1920.	何時進城？ // 1920 年
how old were you? // don't remember.	當時幾歲？ // 不記得了
then what happened? // I met Amos	後來遭遇？ // 與艾默思相遇
and he stole my heart away	他贏走我的心
convinced me to elope one day	兩人私奔前程
who's Fred Casely? // my ex-boyfriend	佛瑞德凱斯禮是誰？ // 我前男友
why'd you shoot him? // I was leavin'	為何殺他？ // 我要離開
was he angry? // like a madman	他生氣嗎？ // 像個瘋漢
still I said, "Fred, move along"	我還喊“佛瑞德走開”
She knew that she was doing wrong	她知道犯錯了

例 3 已介紹過蘿西記者會的歌舞表演情境，此例的片段是記者會剛開始不久，眾家記者提問關於蘿西的出身背景以及命案細節，記者都很熱切地搶著發問，問題一個接一個，蘿西也在比利的操控下順利快速地回答。如前所述，木偶戲的喜劇性表演方式和音樂諧趣的風格都表現出這場記者會進行得順暢愉快(卿菁、易芳，2013)，一切對話在比利的控制下順利進行(鄧曉慧，2014)，且每個人都從中得到滿意的結果，從歌詞可以看到，所有的問與答都很簡潔扼要，對話不斷開展下去，音樂風格也十分輕快，描繪出流暢的對答情形，而字幕的翻譯重點就在於表現出簡潔流暢的節奏感，以呈現記者會的對話情況。

兩個段落的前三行都是一問一答(實際電影字幕有六行，因版面空間縮為三行)，問答的句子各都只有四個音節，最後再補充上兩句較長的回答，譯文也跟隨原文簡短的節奏在多處使用四字句，正如童兆升與盧志宏(2009)所提出的「節奏複製」策略，句式的選擇會直接影響到節奏表現，譯句可透過複製原文的句式

來達到相似的節奏，由此看來譯文中簡短的四字句運用得十分恰當，與原文快速俐落的節奏配合得很好，精簡的譯文也能跟得上字幕的切換速度，觀眾才來得及閱讀字幕。不過人名在此處造成翻譯上的困難，第二段第一行光是人名就佔了六個字，讀起來很冗長，此處音樂節奏快，字幕也更換得很快，人名太長在字幕上不容易看清楚，造成閱讀困難，也會與其他句的節奏感顯出落差，擾亂原本簡潔流暢的節奏，筆者認為此處可省略名字或省略姓氏，翻成「凱斯禮是誰？」或「佛瑞德是誰？」即可，甚至可考慮將譯名縮短至「佛瑞」，便也能維持四字句的節奏，不過按照常理來說，記者發問應該會使用全名，只稱呼名字似乎顯得過於親暱，只稱呼姓氏又怕觀眾一時無法理解，且後三行再次出現 Fred，若兩處的稱呼不一致也易導致錯亂，因此筆者認為應稍微在這一點上妥協而以節奏為優先考量，「佛瑞德是誰？」可能是較好的解決譯法。同樣的問題也出現在第一段第三行的「與艾默思相遇」，人名長度打亂了中文節奏，可考慮譯成「遇到艾默思」，盡量縮小和其他行四字句節奏的差距。

兩段的第四和第五行音節數分別為 7 和 8 個音節，第二段譯文「我還喊“佛瑞德走開” / 她知道犯錯了」一行八字，一行六字，雖然長度沒有相差很多，但相較之下讀來容易覺得第二行譯句在節奏上太短了，若是如第一段「他贏走我的心 / 兩人私奔前程」，一行各六字沒有差距，雖然兩行都較短卻反而能跟音樂配合得較好。正如 Hobsbaum (1996) 所述，節奏是綿延的感覺，即使譯文每行各別看來與原文的音節數都相差不多，但相鄰句子間的長度會彼此影響，使得整體節奏感的呈現產生變化，因此從長句讀到短句會明顯感覺與原本節奏的安排相反了。上一段人名的譯法也是如此，若在節奏一致的數個句子當中出現不一致者，即使字數相差不多，仍會擾亂節奏感的延續，使得該句子特別突兀。

以 Franzon 的可唱性原則來看，譯文的節奏在韻律配合層次上有不錯的表現，除了上述幾個問題外，整體譯文的節奏非常貼合原文簡短俐落的節奏，配合原文的音節數長度，適切地運用四字句將問答部分巧妙連接，讀來有一氣呵成的感覺。

這首歌曲用來敘述記者會進行的情況，歌曲中所有節奏的運用也都是為了呈現記者與蘿西比利之間的對話，因此譯文將節奏簡短整齊的特色表現出來，再加上簡潔的內容，明顯與一般自然的對話節奏不同，如此就能顯現一切都是受到比利的操控，譯文透過對文字節奏的運用，便能成功形塑這場記者會。

〔例 7〕

They say that life is tit for tat	他們說人生海海
and that's the way I live	我說海海人生
so I deserve a lot of tat	我拿因為我值得
for what I've got to give	我給因為我要得
don't you know that this hand	左手洗右手
washes that one too	右手洗左手
when you're good to mama	你讓媽媽方便
mama's good to you!	媽媽讓你方便

監獄管理人「媽媽」在電影中首次出場是以蘿西幻想中的舞台和現實情節裡監獄的畫面剪接交錯呈現，舞台上的她穿著閃亮金色長禮服，手拿巨大的羽毛扇子進行演唱，大姊頭般氣勢十足地甩著扇子，穿梭在觀眾之間，展現熱情及幽默，一舉一動都主導著全場目光；而在監獄中的媽媽則是身穿工作服，面帶笑容但威嚴地來到集合地點對所有囚犯訓話，告訴她們不乖乖配合的話，別妄想會在監獄中得到照顧，結束後她特別攔下新來的蘿西，帶她走去牢房，一路上蘿西看到媽媽與其他囚犯的互動，囚犯藉由塞錢給媽媽來換取一些好處或幫助。這段舞台演出生動有趣，氣氛熱烈，展現出媽媽像大姊頭的豪氣性格，歌詞主旨則是要大家互利互惠、互相幫助，並以各種比喻解釋媽媽與他人互動的原則，電影透過這段歌舞表演戲謔點出監獄裡有錢好辦事的情形(陳愛枝、李育林，2009)，如此觀眾

後續看到囚犯塞錢給媽媽，能有更深入的理解。

譯文最大的特色是內容多以回環¹³形式呈現，回環修辭可顯示出兩事物間相互依存的關係，並在語言上產生節奏美感(黃麗貞，1999)，這個修辭正好與歌詞內容的旨趣相同，非常適合用在此處。第一組句子十分妙趣，tit for tat 本是指囚犯塞錢來請求媽媽幫忙處理事情或夾帶東西，譯文沒針對這個意思來翻譯，反倒改成「人生海海」，先替媽媽刻劃看盡世事且豪邁的形象，這個詞又能倒過來成為「海海人生」，運用得傳神而有趣，到第二組句子再點出「拿」和「給」之間的關係，雖然在因果關係的表達上與原文有些微不同，但文意再次顯露出豪氣，又加強了對媽媽性格的描繪。第三組句子也很妙，譯文省略 don't you know 而加入原文沒有的「左、右」，剛好在中文裡也有互相幫忙的意思，最後第四組再明白點出互助的道理，串連起段落文意，整體因回環修辭的運用而替歌詞增添了不少語言趣味，也因回環修辭而產生規律的節奏。

原文歌詞以兩行為一個單位，兩行在文法及意義上為相連的句子，前四行音節數分別是 8686，後四行是 6565，音樂節奏很規律，譯文也採用兩行一組為單位，兩行的文意相連且互補，字數相同，使用回環修辭的效果就如同對偶修辭，句子結構兩兩映襯而均衡，能夠增加歌詞的節奏感(余銓，1980)，這個段落裡只有第一二行不是同字數，但因句子內容對稱，仍與其他組句子有相似的效果。不過在節奏上譯文並未呈現如原文長短交錯的型態，而是採用中文慣用的整齊節奏，對此 Sorby (2011)認為因英文和中文本身的節奏感及語言美感不同，因此在合理的長度範圍下，以譯文慣用的節奏型態來表達，更能符合譯文的閱讀習慣，讀來較容易產生節奏感。況且原文每兩行的音節數差距並不大，譯文每組長度都落在五到七字之間，與原文音節數長度相近，讀來仍可與音樂節奏合拍。

這段譯文捨棄了原文的表達方法，以兩兩相似互補的回環句型為主軸，自行創造對稱的形式美感，這就如 Franzon 所提到，要創造美感配合有時可能會犧牲

¹³ 回環是以兩個相同的詞語或句子，以首尾相反的序次排列，構成迴轉的形式。黃麗貞《實用修辭學》，頁 337。

原文的意思和表達形式，而且因運用回環修辭而無法達成節奏上長短交錯的韻律配合，但回環修辭帶來了更符合中文習慣的整齊節奏型態並提升整體的文字趣味性，修辭本身的形式又能符合互利互惠的歌曲主題，藉由回環修辭而使文意表達得更清楚更直接，以諧趣的方式解釋媽媽的行為準則，同時生動刻劃媽媽的性格，如此一來，歌詞不但能符合歌曲演唱的諧謔風格，歌舞表演的片段和發生在監獄裡的情節兩者也能因歌詞而產生緊密連結，讓觀眾更深入了解媽媽這個角色並輕鬆理解後續劇情。

〔例 8〕

she'd go...	她要走
I'd go...	我也走
we'd go...	一起走
and then those two-bit johnnies did it up brown	雙人搭檔、聲色滿檔
To cheer the best attraction in town	驚動武林、震驚萬教
They nearly tore the balcony down	歡聲震天、地裂牆搖
And we'd say, "Okay boys, we're going home.	"再會我們回家啦！"我們說
But before we go,	結束營業、買二送一
here's a few more partin' shots!"	
And this,	再來一段、天人合一
this we did in perfect unison.	

薇瑪因受到媒體冷落而想要拉攏蘿西組成雙人表演檔，藉以再次翻身，但蘿西對她不屑一顧，薇瑪便誇口自己以前組的雙人表演有多成功，接著開始一人分飾二角，表演起雙人搭檔的舞蹈內容，親自證明雙人舞是多麼精彩，並描述當時表演的盛況。整首歌舞的風格活潑熱鬧，歌詞主要是誇讚雙人表演的精彩以便能

打動蘿西，這裡擷取的片段已接近表演尾聲，薇瑪配合著音樂秀出各種花招，同時爬上一個高台準備使出最後的大絕活。

原文整體的用詞較為俚俗，若要清楚解釋意思可能會使譯句較為冗長，譯文採改寫的方式，同樣使用中文俚俗或生活化的詞彙，精簡地傳達原文之意。歌曲開頭已先交代背景是雙人的表演，第四行便直接從表演者的角度切入，而不是如原文由觀眾的反應來進行描述，第五行繼續渲染表演有多厲害，剛好「武林」和「萬教」可指涉觀眾，補足這兩行在原文中被省略的觀眾角色，這兩個詞彙又帶有江湖色彩，與原文俚俗的用詞對應起來還頗具幽默感，下一行則利用中文可省略主詞的特點，直接轉為描寫觀眾反應，**balcony** 也變成了地和牆，以中文裡易懂的誇飾方法來表達類似的概念，最後兩句原文的字幕依照語氣停頓拆成兩行，譯文就繼續沿用前面的形式譯成兩個四字詞語，內容也很逗趣，運用常見的買賣推銷用語來描述表演結束前的招式大放送，非常有創意。以 **Low (2005)** 提出的歌曲翻譯原則來看，譯文在此較注重的應是通順自然，由於觀賞電影時多半無法倒帶，沒有機會反覆閱讀歌詞，因此若要讓觀眾能夠立即理解譯詞，就不能太過冗長或解釋太多細節，況且此處的細節對整體劇情影響也不大，因此譯文選擇避開原本的表達方式，只保留原文讚揚雙人表演的核心概念，以中文慣用的四字句來改寫，讀來通順自然而精簡，符合中文的閱讀習慣。

由音樂節奏來分析，第四到六行是平行相似的旋律，第五行在 **best** 後面有個短暫的停頓，第六行 **tore** 後面也有停頓，使其節奏表現十分相似，適合以類似的句式來翻譯，又依據張艷豐(2004)的看法，停頓會影響節奏的表現，若是歌曲在演唱時有所停頓，歌詞可以按照演唱的停頓來安排文字的停頓，以配合音樂節奏，因此上述簡短的四字句放在這幾行就很適切，兩個四字句之間能自然形成停頓，利用停頓將文字的節奏與音樂的節奏結合。特別的是，這些停頓處都配上了樂器響亮的聲音，將停頓點突顯出來，薇瑪配合著節奏在停頓時擺出一個個定點姿勢，這也讓譯文更適合以簡短的方式表達，觀眾才能夠配合著節奏，將目光

集中在這些動作上，不至於因閱讀冗長的字幕譯文而不能好好觀賞舞蹈畫面。最後三句歌詞換成以唸唱的方式呈現，節奏較像是一般的口語，與前幾行的節奏感不同，音節數也略多一些，但譯文仍維持兩個四字句的形式，以中文的四字節奏貫串整個段落。

以可唱性的標準而言，整段譯文以四字句的句式為主，能配合原文前半段演唱時的停頓，創造出與音樂相近的節奏，但與後半段唸唱部分的節奏感則較不合，沒有完整達成韻律配合，不過相對而言譯文整體讀來就具有統一的節奏感，也因為統一整齊的形式而產生美感。在內涵配合方面，由劇情可知此時薇瑪抱著奮力一搏的心態要說服蘿西，因此表演的舞蹈動作比較大而賣力，歌詞也盡是誇讚之詞，譯文經改寫過後仍保留原本誇讚的口氣，只不過陳述的方式改為精簡的短句，使用短句式可使節奏緊湊、鏗鏘有力(胡杰，2008)，讀來就像宣傳標語般，很適合做為說服之用，符合此處演唱的目的，緊湊的短句式還能烘托這段歌舞活潑的風格，整體來說內容改動的幅度雖然很大，但四字節奏創造的風格仍能符合歌曲氛圍與功用。

第三節 呼應

本節探討如何透過呼應字詞來強化歌曲主題或突顯角色內心情感，由於《芝加哥》的歌舞片段各自獨立而互不關聯，例子皆以歌曲內部的呼應為主，並沒有歌曲間相互呼應的情況，以下即分析譯文處理呼應詞句的方式。

〔例 9〕

Come on, babe	上吧！寶貝
why don't we paint the town?	我們何不為城市上點妝
<u>and all that jazz</u>	<u>在這爵士天堂</u>
I'm gonna rouge my knees	我要舞到筋疲力盡

and roll my stockings down	我要舞到衣衫退盡
<u>and all that jazz</u>	<u>都為爵士天堂</u>
...	...
it's just a noisy hall	人聲鼎沸
where there's a nightly brawl	這兒是不夜不歇
<u>and all that jazz</u>	<u>縱情享樂的…爵士天堂</u>
<u>and all that jazz</u>	<u>這是爵士天堂</u>


這首歌和例 1 是同一首歌曲，薇瑪在夜總會舞台上表演歌舞，蘿西在台下觀看，隨後和情夫會面偷情。歌詞的主題是關於尋歡作樂，整首歌不斷反覆出現 *all that jazz* 一詞，由該詞彙的呼應貫串歌曲，點出了時代背景，也展開薇瑪與蘿西的兩條故事線。

這首歌每唱幾句歌詞就會插入一句 *and all that jazz*，或是其他變化如 *for all that jazz*、*to do that jazz* 等等，*and all that jazz* 一詞本是指其餘等等、諸如此類，用於指出還有其他的列舉項目，但這首爵士曲風的歌曲顯然是採用其字面意義，譯文處理的方法是統一譯為「爵士天堂」，再依據前後文加上簡單的連結，例 1 中也可以見到幾個處理上的變化。但為何這個詞彙會譯為爵士「天堂」，筆者認為這是對 *all that jazz* 概念的具體描述，《芝加哥》的背景設在 1920 年代，當時美國實施禁酒令，人們躲在夜總會或地下俱樂部等地方飲酒作樂，或放鬆或狂歡，甚至尋求性愛，而這些夜總會多半會演奏當時流行的爵士樂，因此爵士樂也跟道德敗壞劃上等號，而這篇歌詞的內容正好就是在誘惑觀眾，要觀眾加入一同享樂 (Miller, 1999)，譯文加入「天堂」一詞，率先為歌曲定調，點出這是一個享樂的空間，即使不熟悉當時爵士文化的觀眾也能夠輕鬆理解。歌詞中 *all that jazz* 一詞本身與前後文讀來其實關聯不大，但在歌詞各處不斷重複出現，將每個段落連結起來，譯文的「爵士天堂」同樣可以連結段落、互相呼應，反覆加強享樂的印象，

配合畫面上火辣的舞者、燈紅酒綠的舞台，以及帶有性暗示的歌詞，營造出整首歌的氛圍，因此將「爵士天堂」譯法維持一致，譯詞的主題能夠更明確聚焦，發揮詞彙呼應的功用，如此觀眾更容易理解歌曲主題，歌詞中的「爵士天堂」也才會與畫面上的夜總會產生連結，使歌曲與電影進一步結合，如此也能順暢地銜接到後續蘿西放縱偷情的情節。

不過因全曲共出現二十次 **all that jazz**，若不更動「爵士天堂」一詞，恐怕會使譯文因過多的反覆而流於單調冗贅(薛范，2002)，因此譯文在每行「爵士天堂」的前面適度加上其他變化，用不同的方式來連接前後文，保留「爵士天堂」突顯呼應又不至於重複性太高，還可以解決原文中 **all that jazz** 與前後文關聯較薄弱的問題，不過如倒數第二行的 **and all that jazz** 原文並未出現額外的形容詞，譯文卻多出了「縱情享樂」，整體看似順暢且富變化，但是否過度詮釋或過度改寫則是譯者須加以考慮的。

〔例 10〕



Cellophane	玻璃人
Mister cellophane	玻璃人
should have been my name	請叫我玻璃人
Mister cellophane	我就是玻璃人

蘿西向大眾宣布自己懷孕了，在記者和人群的團團包圍下，蘿西坐上車離開醫院，完全沒注意到在人群中向他呼喊招手的丈夫艾默思(Amos)，畫面一轉，艾默思正在往自己臉上塗抹白粉，接著他身著寬大西裝，扮成小丑的樣子出現在一個暗淡的舞台上，台下並沒有觀眾，舞台上堆滿雜物，燈光昏暗，艾默思緩緩唱出心聲，描述自己從不被任何人注意，活得微不足道，他的舞蹈動作也顯得很無力，畫面再一轉，艾默思去拜訪律師比利，但一直被比利叫錯名字，他從比利口

中得知原來蘿西肚中的小孩不是自己的，一通電話進來，艾默思被徹底晾在一旁，最後只好默默離開比利的辦公室，舞台上的舞蹈和歌曲也落寞地收場。

這首歌曲是電影中唯一一首悲傷落寞的歌曲，電影中所有角色在舞台上時都顯得五光十色，表演的歌舞也都極盡聲光效果，唯獨艾默思在舞台上的表演十分黯淡，與其他角色顯出強烈對比，Miller (1999)指出艾默思是全劇中唯一真誠且無私的角色，但卻像透明的玻璃紙一樣不引人注意，甚至連妻子蘿西都忽略他，這首歌藉由玻璃紙的比喻反覆表現艾默思內心的無奈與痛苦，譯文也應透過呼應呈現這種卑微的感覺。譯文捨棄了與原文的字詞對應，採用中文裡較常見的整齊形式，改譯為相同字數的兩短句和兩長句，提升美感配合；在呼應字詞的使用上，兩者都是由反覆關鍵詞達成呼應的效果，譯文共出現四次「玻璃人」，比原文三次的 *cellophane* 更密集，不過譯文後兩句具有變化，讀來並不會因重複多次而太單調；在意思詮釋上譯文出發的角度也和原文稍有不同，中文的「請叫我...」和「我就是...」是自我介紹時會說的話，配合畫面來看就像是演員或舞者在向觀眾介紹自己一樣，譯文選擇從自我介紹的角度來翻譯，而舞台下卻是空蕩一片，沒人在聽他說話，如此便突顯了艾默思的落寞，並由不斷重複這種如對話般的歌詞，清楚表現出角色受忽略的情境，將歌曲要傳達的落寞心境清楚呈現，如此的譯法還能配合畫面，使角色演唱的歌詞與角色演唱的舞台情境能夠吻合，達到影像與文字之間的平衡(Georgakopoulou, 2009)。這個段落在整首歌曲裡重複出現四次，不斷重複的「玻璃人」彼此遙相呼應，其中一個段落將 *Should have been my name / Mister cellophane* 譯成「你知道我是誰嗎？ / 玻璃人」，這兩行雖然改變了譯法，但同樣運用對話的形式，並保留關鍵詞「玻璃人」，以自問自答的方式來帶出沒人理睬、沒人回應的情境，再次加強了呼應效果，「玻璃人」只能自說自話的形象更加明確了。整篇譯詞裡的呼應都是配合畫面上演員對著台下演唱的情境來翻譯，而非依照原文重複的方式，如此能使歌詞與畫面互相補強，共同揭示角色內心真正的情感。

〔例 11〕

that funny, sunny, honey / hubby of mine

我最可愛、親愛、摯愛… / 溺愛的另一半

that scummy, crummy dummy hubby of mine

我這白癡白爛白目的另一半

在蘿西殺了情夫之後，她央求丈夫艾默思替她扛罪，因此警方到兩人家裡調查時，艾默思義無反顧的認罪，一旁的蘿西則幻想著自己在夜總會舞台上向艾默思獻唱情歌，接著畫面切換到舞台上，蘿西穿著小禮服登台演唱，歌詞的內容描述艾默思雖然在各方面都很平凡，但對蘿西的愛無怨無悔，曲風溫柔甜美，畫面同時交錯出現艾默思誠懇的臉，他正在向警方大談男人保護妻小的責任。隨著劇情發展艾默思發現死者原來是蘿西的情夫，便不想再替她扛罪了，此時畫面分成兩半，一邊是艾默思對著前方指責蘿西的不忠，而畫面另一邊仍在舞台上的蘿西則好像看得到艾默思一樣，對著他所在的方向越唱越激動，歌詞從讚美轉變成謾罵與貶低，歌唱口氣也變得非常憤怒。

前大半段歌詞通過蘿西之口，從側面刻畫艾默思的痴情專一，以及他對蘿西的種種付出，舞台上的蘿西也表現得很溫柔，不過等到真相一曝光，艾默思不願意再當代罪羔羊時，蘿西立刻露出本性，歌曲氣氛也急轉直下，因此譯文必須適當處理原詞中的呼應，突顯出前後歌詞的對比，對照蘿西態度的驟變以表現她的不忠貞與對艾默思的利用。卿菁與易芳(2013)也指出這首歌利用藍調和爵士曲風來刻畫蘿西的性格，表現出她自戀和愛慕虛榮的一面，舞台上蘿西唱著唱著甚至側躺在伴奏的鋼琴頂端，開始賣弄性感，與正老實替她扛罪的艾默思之間形成強烈對比，更放大了蘿西的虛榮。

這兩個句子都位於所在段落的結尾處，在結構上是平行的，原文各自包含三個押韻的形容詞，透過相似的音韻效果表現出呼應，而譯文也很巧妙的各找到了

三個共用同一字的形容詞，使兩句譯文結構對稱並展現出類似的音韻效果。*funny, sunny, honey* 三字間彼此押韻，且三個字後面都有停頓，使得這三個字在歌唱時被突顯出來，譯者選擇翻譯成「可愛、親愛、摯愛」，雖然在語意上與原文有些出入，不過三個詞語可達成押韻的效果，且整體要表達的核心概念仍與原文是一致的，這符合 Low (2005)所提出的歌曲翻譯原則，為達成整體最好的效果可以在某些方面稍微讓步，也就如同此處犧牲語意的精確性以達成更為重要的押韻。

hubby 嚴格來說與前三字並沒有押韻，但聲音相近且與 *honey* 有頭韻的效果，而且此句字幕拆成兩行字數可能太少，筆者推測可能是因此譯者才多補了一個「溺愛」，但「溺愛」較少作為形容詞，用在這裡語法有點不通順，可考慮「心愛」等等其他詞彙，另外「可愛、親愛、摯愛」三詞用頓號隔開，製造視覺中斷(陸正蘭，2007)，符合演唱的節奏，使譯文與音樂在韻律上也能結合。第二句同理，*scummy, crummy, dummy* 三個字譯成了「白癡白爛白目」，也是犧牲意義的準確而優先取其音韻，三詞在中文裡雖不構成押韻，但只要共用相同的字即可產生同音的重複而達到與押韻類似的效果(竺家寧，2005)，並創造出文字趣味，如此這兩個句子就擁有相似的結構及相似的音韻效果，清楚地創造出呼應。歌曲除了透過演唱時演員的表情變化，用相似的歌詞表達相反情緒更能顯現出態度的落差，而譯出呼應即是突顯這個落差的關鍵，如此更容易對照蘿西前後態度的轉變，達成歌曲在此塑造蘿西性格的功用。

此外，歌曲中前幾段另有兩次出現 *that funny honey of mine*，譯為「我可愛的小親親」，由英文可以看出此句與 *that funny, sunny, honey hubby of mine* 的關係，但中文似乎看不出關聯，筆者建議不要拘於字面，可改成「我可愛的另一半」更能加強歌詞整體的呼應，歌詞若是已先反覆唱了好幾次「我可愛的另一半」，最後再來個「我這白癡白爛白目的另一半」，對比效果也會增強。

第四節 小結

從《芝加哥》譯文的音樂性表現來總結，本章取的音韻例子觸及在音樂中被特別強調的字詞、演唱的音量快慢變化以及旋律起伏變化，這些聲音及音韻上的表現具有特殊含意，譯文除了使用音節整齊化、排比等修辭來創造音韻效果外，也運用到增譯的方法將這些包含在聲音或旋律之中的特殊含意更明確地表達出來，若是譯文能搭配標點符號來輔助，會更能夠配合烘托劇情。從節奏角度而言，只有一個例子在譯文中表現出原文的節奏，其餘則以中文的整齊節奏為主，其中兩個例子運用到改寫，譯文與原文的意思稍微不同，但因此能自由調整句式長短，並同時利用修辭形成整齊的音節，不但使文意表達更清楚且精簡通順，也營造出適合歌曲的節奏風格。從呼應上來看，譯文在決定呼應字詞如何翻譯時，考慮了其所代表的意義，以及如何藉由呼應字詞突顯出歌曲主題，譯文捨棄精確的字詞對應，以整齊形式及平行結構為優先考量，同時藉由呼應字詞所在的該行其他部分做出變化，避免重複單調的問題。

由以上可看出，譯文改寫的情況很普遍，改寫的方法包括以接近原文措詞的方式稍微改變表達形式，或是部分增譯以能更清楚地表達語意，或是僅保留核心概念而進行大幅度改寫，不過無論改寫程度多寡，大多數譯文都保持著規律的形式，或自行構成規律的形式，由形式創造出譯文的音樂性，音節整齊化是本章譯例最常運用的手法，其次則是平行句構，這些方法使得譯文在美感配合上都有不錯的表現，相較下文字與音樂的韻律配合仍是各譯例中較少達成的，僅有少數例子能兼顧，而就內涵配合而言，由於《芝加哥》的歌曲獨立於情節之外，若是歌詞無法與劇情或角色產生連結，歌曲片段便無法完整與情節融合而會使得電影斷裂，本章譯例多使用能突顯角色特點的措詞，或是將人物特色及內心情感以更直接更清楚的方式點出在譯文中，運用到改寫的例子更是強化甚或渲染了這些特點，以表達角色形象、角色情緒、歌曲風格等等為譯文主要考量，由此展現出歌曲所要表達的概念內涵，其次再搭配運用其他形式上的策略來創造美感及韻律。

第五章 結論

本文針對三部音樂劇改編之電影《吉屋出租》、《悲慘世界》、《芝加哥》，由音韻、節奏、呼應三個音樂性面向切入分析，檢視其譯詞有無展現音樂性，又是透過何種方式展現音樂性，並以 Franzon (2008)的可唱性三層次來判定書面譯詞是否能夠與音樂結合。

三部音樂電影的歌曲皆是來自原音樂劇，歌詞多半淺白易懂，但在詞曲作者的巧思下，這些歌詞不但能夠推進故事情節，呈現劇中角色的特點及想法，同時又與音樂巧妙地合為一體，文字本身也展現出各種音樂的特質。由於音樂電影正是以音樂以及歌曲作為電影的主軸，所以譯者的首要任務便是讓字幕譯詞表現出音樂的特性，配合音樂共同演繹劇情，提升觀眾對音樂的感受，若是這些文字與音樂格格不入則無法烘托音樂的感覺，因而會破壞觀影體驗。

本文探討的三部電影雖然在題材上各異其趣，電影的風格調性也不同，但譯文的處理手法卻不約而同地展現出許多共同點，這顯示了確實有一些方法可以在字幕譯詞中創造出音樂性，經過前面三章的分析討論後，筆者綜合各譯例的優缺點及其運用的翻譯方法，歸納出歌詞翻譯的幾個原則如下：

一、透過規律形式創造音樂性

首先由三個音樂性面向各別來看，在音韻方面，陸正蘭(2007)和薛范(2002)都在著作中特別強調押韻對歌詞的重要，認為歌詞必有韻，本文探討的絕大多數歌詞也確實都有押韻，但卻鮮少有譯例將韻腳譯出，而是以其他中文固有的方式來傳達音韻感。最常運用的是音節整齊化、平行句構、排比、對偶及四字句，這些方法能使譯詞產生一定的規律而創造出文字的音韻美，將原文中透過押韻等音韻效果所產生的聽覺感受，轉化為字幕在視覺上整齊的形式，藉以創造出類似的音韻美感；另外也有部分的譯例在原歌詞中並未有押韻等音韻安排，或是韻腳較為寬鬆或者數量不多，但譯者仍會自行安排運用上述方式，在譯詞中創造額外的

音韻感，並使字幕同樣能有整齊形式。此外，針對表演者在演唱時藉由拉長音等方式展現特定意義的聲音，譯者通常會將該音韻效果中所蘊含的特殊含意明白地點出或加以解釋，由於演唱時的特殊聲音表現也是一種抽象的聽覺感受，將其含意具體的呈現在譯文之中，可輔助觀眾對歌曲有更深刻的理解。

在節奏方面，樂句的長短會影響到節奏風格，而文字詞句的長短同樣會影響到譯詞的風格，若能以文字將節奏表現出來，有助於烘托音樂的特色，增強觀眾在閱讀字幕時對音樂的感受。但要以文字反映出與音樂相同的節奏是十分困難的，幾乎不可能達成薛范(2002)所提的「譯文字數與原文音節數相等」的原則，因此若在可以的情況下譯者會以相近的長度規律來對應，即能最近似地反映出音樂的節奏感。不過大多數的譯詞都無法在兼顧文意的同時又反映音樂節奏，譯例多半是透過整體句式安排創造出一定的規律，並且運用音節整齊化及對偶等等修辭來加強文字節奏，輔以適當的句式變化來塑造節奏的風格，如此的譯法呈現的是中文本身的文字節奏，以文字節奏的風格來適當反映歌曲的風格及演唱氣氛等等，如此在譯詞節奏的表達及創造上也會有更多發揮的空間。

在呼應方面，陸正蘭(2007)認為呼應可以突顯歌曲主題或強化歌曲情感，而從譯例中可以見到，譯者確實會針對歌曲中呼應最主要的目的來進行翻譯，適當加入語氣變化，以突顯劇中人物演唱歌曲時內心的想法及情感，並藉此帶動譯詞整體的情緒走向及氣氛變化，或者是將歌曲的主題清楚聚焦，而不只是單純重複呼應字詞，如此一來不但能更加明確地展現歌曲情感，也可以避免文字重複可能造成的單調冗贅。另外，由於呼應字詞通常會對應至相同或相似的旋律，因此譯文也會注重將呼應字詞的位置與原文保持一致，並創造呼應句之間的平行結構，以便能更清楚地對應至旋律，增強呼應的效果。若是真的找不到合適的譯法來處理呼應字詞時，需考慮該段落的呼應是否影響到歌詞的文意表達，以及是否會影響歌曲情感的展現，如果是的話則應考慮稍微犧牲文字的忠實度而優先求得呼應，以能展現呼應背後所強調的音樂情感。

綜合以上可歸結出，譯詞用來表現各個音樂性面向的重要手段都是透過規律的形式，由於歌曲音韻會反覆且有規則的出現，節奏也建基於穩定的結構，呼應更是一種有規律的重複，因此創造規律形式正是反映及再現音樂性的最佳方式。上述整理出的各種方法，包括音節整齊化、平行結構、對偶、排比修辭、四字句等等，這些方法都能夠在譯詞中建立一定的規律，透過文字的規律來展現音樂的性質，而且由於觀眾閱讀字幕時並不會唸或唱出來，由視覺上規律的形式來代替聽覺上的音樂性表現，觀眾較容易感受到如音樂般的特質。本文探討的譯例皆是透過規律形式成功從視覺上突顯出譯詞與一般字幕翻譯的不同，尤其是所有譯例中出現頻率最高的音節整齊化一法，就是讓每行字幕的字數相同，即使字幕一行一行切換出現，觀眾仍能輕易察覺其整齊形式，進而感受到譯詞中蘊含的音樂性。這正符合許自強(2000)所提出「歌詞的建築美」原則，以歌詞外觀上的形式規律創造歌詞音樂性，同時又能滿足陸正蘭(2007)所提到觀眾對歌詞容易產生的某種「結構期待」，符合一般觀眾認為歌詞應該要形式優美且聲韻鏗鏘的預期心理。歌詞的翻譯如同詩歌翻譯，會透過形式創造美的感受，雖然歌詞在電影字幕中並未用來演唱，但若能呈現其音樂性，便能突顯歌詞與電影中的一般對白是不同的，進而提升觀眾對歌曲的感受，若是歌詞翻譯與對白的翻譯沒有差別，那就失去音樂電影的精華所在了。

二、善用改寫來配合內容及形式上的需求

受到語言以及音樂的各種限制，某些譯例要完整譯出原詞內容已不容易，很難再考慮到形式需求，但筆者也發現有不少譯詞採取改寫的方式，不但能清楚傳達內容意含還可以提升音樂性的表現。三部電影的例子中皆或多或少出現改寫的情況，筆者歸納出幾種可能的原因，一部分是因為若要完全忠實的翻譯可能導致文字冗長，在字幕空間有限的條件下需用更精簡的方式表達；一部分則是因中英文表達習慣不同，英文傾向描寫具體精確的事物，而中文則常用廣泛概括的詞彙，

這也會同時牽涉到譯句是否容易理解而不需額外解釋，畢竟觀看字幕時無法反覆閱讀而需要採用中文語境中易懂的表達方法；若是找不到最理想的譯法，或者單一譯法無法完整表達歌詞含意時，也會需要進行改寫；最後則是為了要配合譯句形式而改寫，以求得譯詞整體的形式規律。三部音樂電影整體運用改寫的程度各不相同，每首歌曲各自的特色也會影響到改寫的運用方式及運用程度，不同歌曲會因應各自的需求而進行調整變通，前提是保留住歌曲所要表達的核心概念，以及配合歌曲風格及角色形象，但總之，適當運用改寫能夠更為自由地表達歌詞意含並且創造所需形式，以同時兼顧文意並打造音樂性。

三、對照劇情及人物，掌握音樂內涵

除了需要考慮音樂性，歌詞作為音樂電影的一部分，與一般歌曲不同之處在於歌詞承載了電影情節，音樂電影多半是藉由歌曲來推進劇情發展，並且透過歌曲塑造角色的個性，因此歌詞翻譯對於電影的劇情鋪陳及人物形象都有很大的影響。本文分析的三部電影其歌詞除了敘事功用外，還表現出不同人物所持的態度、創造不同階級角色、揭示人物內心性格等等，由譯例分析歸納得知，成功的譯詞必須清楚表現出音樂內涵，翻譯時不只針對原詞字面上的意思，還需要配合歌曲風格以及角色個性尋找貼切適當的用詞，將角色內心真正的想法、音樂曲調所含之意傳達出來，若是僅翻譯字面意思而未對照劇情發展及人物性格，或是措詞與音樂風格不搭，可能會造成語意不清、角色錯亂等等問題，無法發揮歌詞應有的功用，觀眾對劇情的理解可能就會受到影響。

換言之，在可唱性三層次之中以內涵配合最為重要，達成內涵配合譯詞才能順利地在電影情境中推動劇情，表現出音樂電影透過歌曲所傳達的各種意含，美感配合層次則是其次，譯文可藉由前述分析所得的方式創造文字規律，透過文字形式達成美感，提升文字的音樂特質，最後才在允許的情況下創造韻律配合，以求文字與音樂更進一步的結合，不過多數譯詞僅將其作為參考。這三部電影字幕

成功之處就在於能夠掌握音樂內涵，以表現內涵為首要前提，再搭配適當的形式創造出美感及韻律，不能創造美感及韻律時，至少能夠把握並確切傳達內涵，讓歌曲能順利扮演在音樂電影中的角色，但若在可以的情況下仍力求同時達成三個層次。這個分析結果也符合字幕翻譯需要配合畫面及角色的原則，不過與一般用於演唱的歌詞其三層次的重要順序不同，正如 Franzon (2008)所言，歌詞不同的呈現模式在三個層次上會有不同的需求，用於演唱的歌詞中韻律配合是最必要的層次，而由分析結果可知，若是歌詞用於音樂電影字幕時，需考量電影整體的劇情脈絡，因此內涵配合為最重要的層次。

最後提出本文的研究限制，本文針對音樂電影中的歌曲進行分析，然而歌曲中的音樂特質是彼此緊密結合、相輔相成的，每一首歌曲既會展現音韻特點也一定會呈現某種節奏型態，兩種特質相互影響，而雖然呼應是歌詞整體結構上的表現，但音韻反覆出現的情形也和歌詞呼應的範圍有部分重疊，這兩者也難以清楚劃分，本文為求方便討論而僅針對單一特質各別進行分析，未能完整探討各種音樂特質綜合的影響，而音樂特質也不僅只有本文著重的三個面向，因此這方面仍有待更全面的研究。

音樂電影的市場不斷蓬勃發展，但至今國內在歌詞翻譯領域的相關研究仍非常不足，本文從音樂劇改編之電影出發，提出一些歌詞翻譯的方法及原則，期望本研究的發現能帶給相關類型的音樂電影字幕譯者一些幫助，也可以供各類型歌曲譯者做為參考。

參考文獻

一、英文

- Charlton, M. (2012). Performing gender in the studio and postmodern musical. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 3, 1-17.
- Dirks, T. (2001). Main film genres. Retrieved from <http://www.filmsite.org/genres.html>
- Franzon, J. (2008). Choices in song translation. *The Translator*, 14(2), 373-399. doi: 10.1080/13556509.2008.10799263
- Georgakopoulou, P. (2009). Subtitling for the DVD industry. In J. Diaz-Cintas & G. Anderman (Eds.), *Audiovisual translation: Language transfer on screen* (pp. 21-35). London, UK: Palgrave Macmillan.
- Hobsbaum, P. (1996). *Metre, rhythm and verse form*. London, UK, & New York, NY: Routledge.
- Low, P. (2005). The pentathlon approach to translating songs. In D. L. Gorfée (Ed.), *Song and significance: Virtues and vices of vocal translation* (pp. 185-212). Amsterdam, The Netherlands, & New York, NY: Rodopi.
- Low, P. (2013). When songs cross language borders. *The Translator*, 19(2), 229-244. doi: 10.1080/13556509.2013.10799543
- Miller, S. (1999). *Deconstructing Harold Hill: An insider's guide to musical theatre*. Portsmouth, NH: Heinemann Drama.
- Miller, S. (2001). *Rebels with applause: Broadway's groundbreaking musicals*. Portsmouth, NH: Heinemann Drama.
- O'Connell, E. (2007). Screen translation. In P. Kuhiwczak & K. Littau (Eds.), *A companion to translation studies* (pp. 120-133). Clevedon, UK: Multilingual Matters.

Pound, E. (1954). A retrospect. In T. S. Eliot (Ed.), *Literary essays of Ezra Pound* (pp. 3-14). London, UK: Faber and Faber Limited.

Schrader, V. (2009). "No day but today:" Life perspectives of HIV-positive individuals in the musical *Rent*. *Communication and Theater Association of Minnesota Journal*, 36, 23-36.

Scott, D. B. (2014). Musical theater(s). In H. M. Greenwald (Ed.), *The Oxford handbook of opera* (pp. 53-72). London, UK: Oxford University Press.

Sorby, S. L. (2011). Translating western musical lyrics: Adaptation for a popular arts entertainment. *Translation Quarterly*, 61, 40-67.

Susam-Sarajeva, S. (2008). Translation and music. *The Translator*, 14(2), 187-200. doi: 10.1080/13556509.2008.10799255

二、中文

司棋(2003年4月)。《芝加哥》的價值。《電影評介》，4，28-29。

朱光潛(2012)。《詩論》。北京：生活·讀書·新知三聯書店。

吉屋出租電影版(2006年2月)。吉屋出租電影版：傳唱愛的力量。《世界電影之窗》，2，32-48。

車炎江(2006)。《藝術家的生涯》：《吉屋出租》—La Bohème 的廿世紀末紐約社會版。載於楊忠衡(主編)，《吉屋出租》：鳥瞰二十世紀的紐約「波希米亞人」(72-79頁)。臺北市：音樂時代文化。

何孟修、車炎江(2006)。解析《吉屋出租》的劇與樂。載於楊忠衡(主編)，《吉屋出租》：鳥瞰二十世紀的紐約「波希米亞人」(80-109頁)。臺北市：音樂時代文化。

邱瑗(2006a)。孤寂、渴望、堅持與奮鬥：戲劇節構、舞台呈現與音樂語言分析《租》劇。載於楊忠衡(主編)，《吉屋出租》：鳥瞰二十世紀的紐約「波希米亞人」(44-51頁)。臺北市：音樂時代文化。

邱瑗(2006b)。鳥瞰二十世紀的紐約「波希米亞人」：創作《吉屋出租》的歷程。載於楊忠衡(主編)，《吉屋出租》：鳥瞰二十世紀的紐約「波希米亞人」(8-23頁)。臺北市：音樂時代文化。

余銓(1980)。《歌詞創作簡論》。上海：上海文藝出版社。

竺家寧(2005)。《語言風格與文學韻律》。臺北市：五南。

周閏(2013)。「意義之迴響」—莎士比亞十四行詩音樂效果及其漢譯。《廣譯：語

言、文學、與文化翻譯，9，67-91。

- 房慧(2012)。音樂劇《租》研究(未出版之碩士論文)。上海音樂學院，上海。
- 胡杰(2008)。歌詞創作論。瀋陽：東北大學出版社。
- 胡琦君(2008)。從卡通《辛普森家庭》第一季影集探討俚語的字幕翻譯(未出版之碩士論文)。國立臺灣師範大學，臺北市。
- 陸正蘭(2007)。歌詞學。北京：中國社會科學出版社。
- 夏廷德、馬志波(2008)。英語散文翻譯的聲律再現問題。大連海事大學學報，3，168-170。
- 高莉莉(2012)。音樂劇《悲慘世界》中音樂的戲劇性因素分析(未出版之碩士論文)。西南大學，重慶。
- 陳望道(2001)。修辭學發凡。上海：上海教育出版社。
- 陳湘屏(2009)。成語的語法、修辭及角色扮演。臺北市：獨立作家—秀威資訊。
- 陳愛枝、李育林(2009)。歌舞片《芝加哥》的藝術特色與成功之道。電影文學，9，104-105。
- 卿菁、易芳(2013年1月)。音樂劇《芝加哥》之人物性格刻畫的多重方式。歌劇，01，52-53。
- 孫慧佳(2011)。電影《芝加哥》中舞蹈的身體敘事——以「監獄探戈」場景為例。電影文學，12，151-152。
- 許自強(2000)。歌詞創作美學。北京：首都師範大學出版社。
- 莊拮華(2006)。音樂文學概論。北京：人民音樂出版社。
- 張麗美(2001)。論歌劇劇本翻譯中戲劇及音樂之關係(未出版之碩士論文)。私立輔仁大學，臺北市。
- 張艷豐(2004)。散文的節奏及在譯文中的處理——評高健散文翻譯的音響美。運城學院學報，4，79-82。
- 費元洪(2013a)。三論《悲慘世界》之二——音樂劇《悲慘世界》的文本魅力。取自 http://blog.sina.com.cn/s/blog_4c6ccb530101drel.html
- 費元洪(2013b)。三論《悲慘世界》之三——淺析音樂劇《悲慘世界》的音樂創作。取自 http://blog.sina.com.cn/s/blog_4c6ccb530101em3a.html
- 童兆升、盧志宏(2009)。散文語言的音樂美與翻譯。山東外語教學，1，89-93。
- 黃永武(1987)。詩與美。臺北市：洪範書店有限公司。
- 黃麗貞(1999)。實用修辭學。臺北市：國家。
- 焦雄屏(1993)。歌舞電影縱橫談。臺北市：遠流。
- 裴普賢(2005)。詩詞曲疊句欣賞研究。臺北市：三民。
- 趙彩汎(2004)。「窈窕淑女」歌詞的譯本比較評析(未出版之碩士論文)。私立輔仁大學，臺北市。
- 鄧陶(2012)。論音樂劇《吉屋出租》獨唱唱段藝術特徵(未出版之碩士論文)。南京藝術學院，南京。
- 鄧曉慧(2014年7月)。《芝加哥》之華麗的悲哀。電影評介，13，34-35。

- 慕羽(2004)。百老匯音樂劇：美國夢和一個恆久的象徵。臺北市：大地。
- 蔡可為(2014)。析論史詩派音樂劇《悲慘世界》(未出版之碩士論文)。國立成功大學，臺南市。
- 蔡宗樺(2008)。字幕翻譯中的文化詞語和語言幽默翻譯策略：以美國喜劇影集「六人行」為例(未出版之碩士論文)。國立臺灣師範大學，臺北市。
- 劉美慧(2013)。《101 世界名歌集》歌詞翻譯研究(未出版之碩士論文)。國立臺灣師範大學，臺北市。
- 駱增秀(2003 年 11 月)。《芝加哥》的新歌舞結構、修辭與鏡像。當代電影，6，106-107。
- 薛范(2002)。歌曲翻譯探索與實踐。武漢：湖北教育出版社。

三、影音資料

- 吉屋出租(2005)。【DVD 影片】。臺北縣：威翰資訊。
- 芝加哥(2002)。【DVD 影片】。臺北市：群體國際。
- 悲慘世界(2013)。【DVD 影片】。臺北市：影傑。

