

LUN XIJU DUIBAI FANYI

# 论戏剧对白翻译



刘肖岩 著



中国人民公安大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

论戏剧对白翻译/刘肖岩著 — 北京:中国人民公安大学出版社,2004.4

ISBN 7-81087-732-1

I. 论… II. 刘… III. 戏剧—对话—翻译—研究 IV. I046

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 034180 号

## 论戏剧对白翻译

刘肖岩 著

---

出版发行:中国人民公安大学出版社

地 址:北京市西城区木樨地南里

邮政编码:100038

经 销:新华书店

印 刷:河北欣航测绘院印刷厂

---

版 次:2004 年 4 月第 1 版

印 次:2004 年 4 月第 1 次

印 张:6.75

开 本:850 毫米 × 1168 毫米 1/32

字 数:169 千字

印 数:0001 ~ 1000 册

---

ISBN 7-81087-732-1 / G · 169

定 价:15.00 元

---

本社图书出现印装质量问题,由发行部负责调换

联系电话:(010)83903254

版权所有 侵权必究

E-mail: cpep@public.bta.net.cn

www.jgclub.com.cn

## 序

戏剧是文学的三大体裁之一。它与其他两种体裁(诗歌和小说)相比,既有共性又有个性。戏剧的个性何在?戏剧是在有限的时间(一般为二三个小时)里,有限的空间(剧场)里,面对有限的观众(少则几十人,最多也不过二三百人),由导演通过演员(他们的对白、独白、面部表情、肢体语言等)借助服装、布景、道具、音乐等戏剧元素全方位地作用于观众,让观众与演员之间达到精神上的交流,使台上台下经历一场集体的心理体验。我们可以看到,在优秀剧目上演的剧场里,台上妙语连珠,台下笑声不绝;台上慷慨陈词,台下群情激昂;台上缠绵悱恻,台下怦然动情;台上生离死别,台下潸然泪下。一言以蔽之,台上台下浑然一体。在整个这个过程中,演员的台词始终是沟通台上台下的主渠道,是决定这场集体心理体验的主导因素。由此可见,戏剧对白是戏剧翻译的核心。

戏剧翻译的对象是戏剧文本(这里主要指演出文本),因此译者必须时刻把戏剧个性,即剧本上演时的特点记在心里。换言之,译者在翻译剧本时要像剧作家那样关心所译台词的演出效果,尤其要注意戏剧对白在舞台上转瞬即逝的特点。与此同时,译者与剧作家又不同,他还要充分考虑到观众的文化背景(当然也要考虑到这一剧本的观众的文化素养),因为剧作家在动笔时,他与他的创作对象——潜在的观众同属一种文化。他们之间有相同的文化背景,有共同的统觉,有相同的语用前提。所以作家使用的隐喻、潜台词、双关语、言外之意等都能为观众所接受、领悟、心领神会,形成上述演员和观众水乳交融的场面。译者则不然,他的任务是把剧作家在剧本里创造的文化(异邦文化)移植到本土文化中来,

想方设法在剧场里营造一个特殊的文化空间,使观众在有限的时间里接纳、吸收、体会这种异邦文化,与演员沟通以经历一次不同文化之间的、集体的心理体验。有鉴于此,译者在开译前务必细心解读深藏于原文文字后面的各种文化信息,下笔前认真推敲,译出的对白是否具有与原文相同的隐含的信息。若有,可依原文翻译;若无,应千方百计把它们用不同的方法“和盘托出”,让观众在对白稍纵即逝的舞台上充分了解对白的深层含义。惟有如此,才可能克服文化障碍,进行一次完全的跨文化交际。

根据奈达的观点,译文对译文读者或者听众所起的作用,与原文对原文读者或听众所起的作用基本上相同。为了达到“作用基本上相同”(即功能对等),译者在处理某些词句时可作较大的变通,不仅可舍弃原文的形式,在个别情况下甚至可牺牲内容。因为此时此地观众与剧作家处于不同的文化。他们之间缺乏共同的统觉、共同的文化背景、共同的语用前提。剧本对白中的许多信息因人类具有文化的普世性,普同的统觉和情感,虽经翻译仍能为译语的观众所接受,但是另一部分信息不经译者加工就很难达到“作用上基本相同”。在这种情况下,译者的加工就意味着在原文词句的位置上寻觅一个与原文词句在功能上相当的词句。由此可见,对于戏剧翻译来说,对白的功能对等何其重要!遇到类似的问题,译者不必拘泥原文,应在对白的功能上多下功夫。

奈达还认为,所有翻译都应该着眼于与原语信息最为接近而词句又自然的译文。从“与原语信息最为接近”这一观点来审视戏剧对白的翻译,意味着要求每一个对话统一体(见本书第三章第四节)在翻译后所传递的信息,应与原作中的那个对话统一体的信息最为接近。但是戏剧翻译的实践证明,情况并非如此。若以“与原语信息最为接近”的程度来衡量对白的翻译,不难发现以下几种信息类别。第一种是“信息充分的”译文(传统上称为“正译”),也就是完全符合奈达要求的“与原语信息最为接近”的译文。第二种是

“信息不充分的”译文。所谓信息不充分的译文,是指原文词句虽按原文字面意义译出,但所含的潜台词、隐含意义、言外之意等等信息因文化差异等因素在传递中丧失殆尽。它们只表达了原文的显性意义,至于原文的隐含的、附属的种种信息都没有传达出来,故称“信息不充分的”译文(见本书第五章)。第三种是“零信息的”译文。所谓零信息的译文,是指译文按原文的字面译出,但原文字面所含的意义也因文化差异等原因而无法转达给译语的观众。这类译文虽由译文文字组合而成,但没有给译语的受众提供信息,故称“零信息的”译文(见本书第四章第二节)。最后一种是“负信息的”译文(传统上称为“误译”)。这是译者在任何一类译文中都竭力避免的。

为了达到功能对等,为了在译语中弥补对白经翻译而流失的种种隐含的信息,译者无疑会尽力避免第四种译文而力求第一种译文。但第二、三种译文因从字面上看忠实于原文等原因往往为译者所忽视。译者如能自始至终“设身处地”从观众的角度来考虑问题,情况可能会有所改善。

如何在戏剧对白翻译中做到功能对等,如何使对白的译文与原文的信息最为接近,以及对白翻译的其他一些重要问题,在刘肖岩同志的这部专著中都有所涉及、阐述和论证。作者在撰写本书的过程中运用了跨文化交际学、语用学和现代翻译学等语言学的最新成果,对戏剧对白翻译有新的认识,提出了新的观点及其处理方法。这可能是国内探讨戏剧对白翻译的第一本专著。翻译工作者、外国戏剧的导演和演员、以及其他读者如有兴趣拿来一读,想必会有所得。

刘肖岩

2003年11月17日

# 目 录

序 .....	吴克礼
<b>第一章 绪论</b> .....	(1)
第一节 戏剧与戏剧翻译 .....	(1)
第二节 戏剧翻译研究概述 .....	(4)
第三节 戏剧翻译研究评述 .....	(24)
<b>第二章 戏剧文本的研究</b> .....	(27)
第一节 戏剧文本的分类与构成 .....	(27)
第二节 对话——戏剧的主要形式 .....	(29)
第三节 戏剧语言及其特点 .....	(39)
<b>第三章 戏剧翻译的一些基本问题</b> .....	(48)
第一节 戏剧翻译的目的 .....	(48)
第二节 戏剧翻译的标准 .....	(50)
第三节 戏剧翻译的特点 .....	(55)
第四节 戏剧对白的翻译单位 .....	(57)
<b>第四章 从跨文化交际角度看戏剧对白翻译</b> .....	(69)
第一节 跨文化交际与翻译 .....	(69)
第二节 戏剧对白中人物姓名的翻译 .....	(74)
第三节 称呼语 ты 与 вы 的翻译 .....	(89)
第四节 称呼语 батюшка 与 матушка 的翻译 .....	(103)
第五节 戏剧对白中具有文化色彩词语的翻译 .....	(108)
第六节 戏剧对白中习语的翻译 .....	(119)
<b>第五章 从语用学角度看戏剧对白翻译</b> .....	(129)
第一节 语用学与翻译 .....	(129)

第二节	对白翻译应再现原作的言外之力·····	(132)
第三节	语用前提与戏剧对白翻译·····	(145)
第四节	会话合作原则与戏剧对白翻译·····	(155)
<b>第六章</b>	<b>对白翻译的语言锤炼·····</b>	<b>(166)</b>
第一节	对白语言的含蓄美·····	(166)
第二节	对白语言的形象美·····	(173)
第三节	对白语言的口语化·····	(185)
<b>结束语</b>	·····	<b>(190)</b>
<b>参考文献</b>	·····	<b>(193)</b>

## 第一章 绪论

### 第一节 戏剧与戏剧翻译

#### 一、戏剧概念的界定

戏剧是一种文学体裁,又是一门综合艺术。在中国,“戏剧”一词有两个含义:其一,它是戏曲、话剧、歌剧、舞剧等的总称;其二,它专指“话剧”。“话剧”一词,是1928年由洪深先生提出的,目的是为了把这一特殊的剧种与戏曲、歌剧等相区别。也就是说,“戏剧”这一概念有广义和狭义之分,广义的戏剧包括话剧、戏曲、歌剧等众多剧种,狭义的“戏剧”是“话剧”的同义词。而在欧美各国,所谓“戏剧”(英文 drama)指的就是我们通常所说的话剧。英语的“drama”一词源于 dran,在希腊语中是“动作”之意,亚里斯多德在《诗学》第三章中解释道:“这些作品之所以被称为 drama,就是因为是借人物的动作来摹仿”。俄语中,表示戏剧之意有两个相关的词语:драма 和 театр,都可译为“戏剧”。但两词的意思各有侧重:一般 драма 指的是“话剧”或“剧本”,而 театр 主要指的是演出,还可译为“剧场”或“剧院”。我们在本文中所要谈论的是戏剧作品中对白的翻译,在这里“戏剧”指的是狭义的戏剧,特指俄语中的 драма 和汉语中的“话剧”。

#### 二、戏剧的分类

戏剧按照内容、性质和产生的美学感受可分为悲剧、喜剧、正



剧等。悲剧的根本特征是“将人生的有价值的东西毁灭给人看”（鲁迅语）。悲剧通过主人公与现实之间不可调和的矛盾及其悲惨结局，来揭示生活中的罪恶势力和悲剧性现象，激起观众的悲愤、崇敬，达到提高思想和情操的目的，如普希金的《鲍里斯·戈杜诺夫》。喜剧的主要特征是以夸张的手段，对丑恶、落后事物进行辛辣的讽刺和无情的嘲笑，即“将那些无价值的东西撕破给人看”（鲁迅语），以引起人们的鄙视和醒悟，如尼·果戈理的《钦差大臣》。正剧是戏剧中最常见的一种，它兼有悲剧和喜剧的因素，能够多方面反映社会生活，揭示社会矛盾。正剧中的悲剧性与喜剧性的因素都是局部的，不能贯穿全剧，契诃夫的《伊万诺夫》、《三姐妹》是正剧。

按照容量、场次，戏剧又可分为独幕剧和多幕剧。独幕剧一般是指大幕开合一次的戏剧，它的容量较小，受时间、空间的限制更严格，因此结构紧凑、情节简单。多幕剧的容量较大，可以反映长时间内的生活画面，情节线索比较复杂，矛盾冲突的展开比较充分。

当代的世界戏剧有三大体系：俄罗斯的斯坦尼斯拉夫斯基体系，德国的布莱希特体系和中国的京剧体系。

### 三、戏剧的产生与发展

现代的戏剧溯源于酒神颂，古希腊以雅典为中心的十个部落派人组成歌队围绕酒神狄俄尼索斯的祭坛合唱酒神赞美歌，这种单纯的祭祀活动逐渐演变成了希腊悲剧，“悲剧”一词也由此产生。Tragedy 是由 tragos 演变而来，“tragos”意为“山羊之歌”，因为活动的第一天要杀一只山羊当祭品，最后一天也要用一只山羊当奖品。而喜剧则产生于娱乐活动，comedy 这个词由 comos 衍生而来，“comos”意为“狂欢游行之歌”或“化装舞会”。大约在公元前 5 世纪，在希腊就已经产生了相当严整完备的悲剧艺术和讽刺喜剧。古希

希腊悲剧是人类艺术史上的一颗璀璨的明珠,它是古代人类智慧的结晶,又是古希腊戏剧艺术的精华。但当时在古希腊,尚没有专门设立戏剧领域,那时的五大艺术指的是诗、音乐、绘画、雕刻及建筑,悲剧同喜剧作为诗剧,与叙事诗一起同属于“诗”的范畴。只是到了近代,除了五大艺术外,相继产生了舞蹈和戏剧,因而戏剧也就成了第七艺术。到罗马时期,戏剧没有希腊戏剧那么发达,它的喜剧和悲剧大都是希腊剧本的仿作,不过也具有自己的民族特征。

在戏剧的发展过程中,翻译起了相当重要的作用,俄国戏剧的发展就说明了这一点。

俄国戏剧有它深厚的民族渊源,但也是在西欧戏剧的强烈影响下得以发展的。别林斯基说过:“俄国文学不是土产的,而是移植过来的植物<sup>①</sup>”,这其中就包括戏剧。

11世纪以后,俄国戏剧开始了萌芽时期,主要有宫廷戏剧、宗教戏剧和民间戏剧。17世纪产生于法国的古典主义是一种艺术流派,它以模仿古代希腊、罗马的艺术形式而得名。俄国的古典主义也和西欧的古典主义一样,坚持遵守三一律,主张剧情要沿着一条情节线发展,发生在一个地点,而事件进行时间应该和观众看戏的时间差不多,最多不超过一昼夜。17世纪以前,俄国的文化是很落后的,到18世纪初期,虽然有了一些剧本,但从艺术形式的完整性来看,是相当不够的,从古典主义开始,戏剧创作才走上一个新的发展阶段。

直到18世纪后期,俄国戏剧才开始迅速发展。彼得一世打开了通向西方科学、艺术的大门,不很发达的俄国戏剧就与早已成熟的西欧戏剧联系起来,外国的戏剧作品大量介绍到俄国来,如莫里哀的剧本正是在这个时期译成了俄文,出现在俄罗斯的舞台上。当时俄国还没有直接从英文翻译的《莎士比亚全集》,舞台上演出

<sup>①</sup> 高尔基《俄国文学史》,中文版,上海文艺出版社,1959年,19页。

的只是从法文转译过来的剧本,因此严重失真。直到1908年,斯坦尼斯拉夫斯基与英国导演戈登·克雷合作排演《哈姆雷特》一剧时,斯氏才第一次认识到俄文译本谬误百出,造成他对这个剧本中某些情节的误解,于是他们认真校对了原著。进入伊丽莎白女皇(1741~1761)时代,话剧开始流传到外省。这时俄国也出现了一批自己的剧作家,但大部分都是从翻译和改编外国作品走上文学艺术道路的。

## 第二节 戏剧翻译研究概述

戏剧作品的翻译在实践上有着悠久的历史,从古罗马翻译古希腊戏剧开始就从未间断过,优秀的戏剧作品在各国不断被翻译、重译,然而在理论上对戏剧翻译的研究比较晚,散见于各译者的前言和译后记中。到目前为止还很少有人把戏剧作品翻译问题从文艺翻译中单独分离出来,它一般是包含在文艺翻译之中,是文艺翻译的一部分。安东·波波维奇<sup>①</sup>在《文艺翻译问题》中对翻译分论是这样分类的:

1. 科技翻译理论。
2. 公文文本翻译理论。
3. 文艺翻译理论。
  - (1) 诗歌翻译理论;
  - (2) 散文翻译理论;
  - (3) 戏剧翻译理论。

他的分类就把戏剧翻译归入文艺翻译之中,给了它一席之地。前面我们说过,世界上的戏剧有三大体系,每个体系的翻译都有自己的特色,我们这里要探讨的是斯坦尼斯拉夫斯基体系的戏剧文

<sup>①</sup> Антон Попович. Проблемы художественного перевода. 《Высшая школа》. Москва, 1980.

本的翻译问题。下面我们回顾一下国内外在戏剧翻译理论方面的成果。

### 一、国外戏剧翻译理论阐述

西方翻译史是在公元前3世纪揭开它的第一页的<sup>①</sup>，而戏剧翻译也是从这个时期开始。古希腊曾有过辉煌的戏剧艺术，罗马征服希腊后，由于希腊文化高于罗马文化，罗马人便开始把希腊文化移植到本土，进行大规模的翻译活动。公元前250年，里维乌斯·安德罗尼柯将一部希腊悲剧和一部喜剧翻译并改编成拉丁语，供“罗马赛会”演出使用，这样，通过翻译的媒介便诞生了罗马的舞台表演艺术，这也为戏剧作品的翻译拉开了帷幕，随后涅维乌斯、恩尼乌斯等用拉丁语翻译埃斯库罗斯、欧里庇得斯、米南德等人的希腊戏剧作品。早期的戏剧翻译家并没为后人留下理论方面的财富，就我们所掌握的材料，后期的戏剧翻译家也只是注重翻译实践，偶尔在前言和后记中抒发一些自己翻译时的感想，且仅是只言片语。最近几十年，这种状况有所改变，开始有学者从理论上评价戏剧翻译作品，并对戏剧的翻译提出了更高的要求。

#### （一）纽马克的戏剧翻译观

英国翻译理论家彼得·纽马克（Peter Newmark）在《A textbook of translation》（1988）一书中谈到了戏剧翻译，他的主要论点有以下四个：

1. 戏剧翻译的目的是成功地演出，因此戏剧的译者头脑中必须想着潜在的观众。优秀的剧作可以为读者而译，为学者研究而译，也可以为舞台演出而译，译者总应保证后者作为他的主要目的。用于表演的文本和用于阅读的文本不应当有区别——译者只需在注释中照顾读者和学者，而且他应该在文本中可能的地方引

<sup>①</sup> 谭载喜，《西方翻译简史》，商务印书馆，1991，第4页。

申(解释)文化隐喻、暗指、专有名词,而不是用含义来代替。

2. 戏剧的译者比小说的译者受到更多的束缚,小说的译者可以对双关语、原语文化或模糊的地方进行解释或介绍,戏剧则不然,戏剧强调的是动作而不是描写或解释,因此必须简洁,而不能超值翻译。

3. 译文一定要使用现代语言。

4. 作者不赞成用一国文化来替代另一国文化,否则就不是翻译,而是改写了。

纽马克指出了戏剧翻译与小说翻译的区别,提出保留原文的文化特色和为舞台演出而翻译这样重要的理念,但因篇幅所限,他没有进一步论述处理两种译本的不同方法,如阅读文本加注的地方,怎样才能让台下的观众理解。对双关语等特殊语言现象如何翻译才能做到既不超值,又可传达原文的效果,这都是戏剧翻译应该研究的问题。

## (二) 费道罗夫论戏剧翻译

世界上第一个苏维埃国家一建立,翻译事业便得到了非常迅速的发展。苏联的翻译研究是跟文学翻译紧密联系在一起,戏剧作为文学作品的一个类别,其翻译问题也成为一些理论家的研究对象。

前苏联著名翻译理论家费道罗夫(A. В. Федоров)是区分戏剧翻译与诗歌、散文翻译比较早的人之一,他在1941年出版的《论文艺翻译》一书中用较长的篇幅比较了小说、诗歌的翻译与戏剧翻译的共性与差异。首先,他指出在翻译领域内与文学体裁有关的问题当中,对译者来说最重要的是诗歌与散文的差别,与其相比,戏剧翻译的特点只具第二性。但他又强调戏剧语言有别于叙述语言,这个差别对翻译也提出了要求。

费道罗夫提出了决定戏剧语言的两个主要因素:第一,无论是散文形式还是诗歌形式的戏剧,其语言都是准备在舞台上发出的

声音,正是基于这一点,剧作家才避免使用带有书面色彩(如果不是专门为表现人物性格的)的冗长、难于理解的句子,避免大量使用难发的音等等;第二,戏剧人物的语言是刻画性格、内心感受及心理的手段。比如句子的断断续续、不连续、用短句子,或相反,一口气说出来的长句子,这些都表现情绪紧张,激动、说话人内心不安。

戏剧语言的特点是突出人物的个性,而每个人的个性可表现在句法上,比如说长句还是说短句,用简单句还是用带书面色彩的复合句,也可表现在词汇上,如人物经常重复的个别词汇,或一定范畴的词,比如喜欢用生产或职业用语来描述生活现象,或倾向于用学者型的书面语等,也可能表现在成语上。因此,与更标准、更书面语的叙述语言相比,人物台词经常有破坏句法联系及一致关系等不规范的语言现象。

关于对比叙述性的作者言语与对白性的人物言语,费道夫罗就翻译问题得出下面的结论,翻译必须译出:

1. 作者言语和人物言语的差别(如果作品不是叙事性的);
2. 作者言语中个别体裁的差别;
3. 各个人物言语的差别。

他对戏剧翻译的时代特点和原作风格也提出要求,比如席勒作品中人物的对白语气比较高昂,但翻译时不能用现在的或是19世纪的现实主义戏剧的日常特色语气来代替,否则就不符合席勒时代的特点和个人风格。

费道夫罗十分注重戏剧中人物对白的口语化。他说:“从整个翻译实践来看,总是存在着译文比原文更书面化的危险。如果说书面色彩会破坏原作中描写或叙述语言风格的话,那么在人物对话中,它更具危险性,因为这违背了戏剧本身的原则,即生动的口

语和人物个性化的原则<sup>①</sup>。”

戏剧作品中为塑造人物形象,必定会使用大量的俗语和非标准的语言形式,费道夫罗对此提出了要求。他批评了将这类言语中性化的译法,建议使用补偿手段。他强调在为再现外国语言特色而使用的非标准语言时,不宜采用引起地域联想的本族俗语,只能采用那些在说这种语言的大众口语中可能使用的非标准表达手段,比如简短的口语句型或不符合词汇或句法规范的手段,但不能使人产生与本民族事物有关的联想,不能把原文的发生地转到译语国来。用不符合俄语规范的句法作为补偿原文中方言、“俗语”和非标准词汇的补偿手段在译文中起重要作用。

最后他指出,翻译戏剧作品没有特殊的规则和方法。惟一的要求是必须抛开表面对等和形式上的直译,这与整个文艺翻译是一致的。翻译中应视遇到的具体情况决定直译还是意译,各占多少比例。

费道夫罗第一次从戏剧言语的特点入手,比较全面地阐述了对戏剧翻译的要求。他的戏剧翻译观为后来前苏联翻译理论界对这一问题的研究开了先河。他的基本出发点还是把戏剧作品当作文艺翻译的一部分,强调翻译的共性。他提出了戏剧翻译中人物语言个性化、口语化、适合舞台发音等一系列在戏剧翻译中至关重要的问题,但他作为早期苏联文学翻译研究者之一,主要关心的是文学翻译的质量,探讨的是直译、意译,原作与译作风格对比等等,还没涉及到一部戏剧作品移植到另一个文化环境中碰到的文化差异问题。

### (三)前苏联关于戏剧翻译的大讨论

在前苏联各加盟共和国的剧院中,除了上演本民族的剧目外,兄弟共和国的剧目也占有越来越重要的地位,这就给剧作家和译

<sup>①</sup> А. В. Федоров. О художественном переводе. Государственное издательство художественной литературы. Ленинград. 1941. с. 132 - 133.

者提出更为重要的任务和新的课题,其中最主要的是各民族语言的戏剧作品互译的问题。为此,前苏联《戏剧》杂志 1979 年第 3、4 期辟有专栏《翻译问题探讨》,专门讨论了戏剧作品的翻译问题。为了更有针对性,杂志给剧作家和译者提出如下问题:

1. 兄弟共和国在主要剧院中的剧目是否占足够份额? 如不够,原因何在? 是翻译质量? 还是缺乏好剧本? 抑或是其他原因?
2. 译者与剧作家应该处于怎样的创作关系? 目前关系怎样?
3. 戏剧翻译活动有特点吗? 应符合什么要求? 翻译和戏剧编辑有区别吗?
4. 对您来说,除了纯语言问题外,还有戏剧语言问题吗?
5. 请发表您对经典戏剧翻译的看法。关于这一点有传统和创新之说吗?
6. 在您的创作实践中有何重要感想? 希望能在此交流一下。

第 2~5 个问题与我们探讨的戏剧翻译有直接关系。

这次大讨论主要是针对各少数民族戏剧作品与俄语戏剧作品的互译问题,参加这次讨论的共有 18 名戏剧作家及戏剧翻译家,下面我们简要介绍其中几位的观点:

艾特玛多夫 (Чингиз Айтматов) 是吉尔吉斯著名作家和翻译家,他在这次讨论中强调译者翻译的不是抽象的文本,而是活的创作精神,因此译者应了解作者的心灵。他引用马尔夏克的话准确地描绘了译者和作者的关系:“翻译是爱的结晶”。他认为不存在戏剧翻译应遵循的宏观要求,一切都是由译者的品味、直觉、译者的内在文化所决定的,而不应有预先确定的规则。译者只有一种错误是不可原谅的,那就是歪曲原作的精神。他提出人物对话不应只做到在词汇层次上的准确传译,如果译不出隐含意义则容易导致观众的不理解,尤其值得译者注意的是引起戏剧冲突的形象含义和有特色的语言现象。戏剧翻译的特点是尽量用自然的、含意深刻的对话替代原文的对话。另外他强调译者要有博大而深厚



的文化底蕴。

阿塞拜疆剧作家阿那尔(Анар)指出,阿塞拜疆的经典戏剧作品之所以不能在莫斯科的舞台上演出,最主要的原因就是翻译水平差。他强调舞台戏剧的语言不同于供阅读的戏剧语言,口语性、视听性是其主要特征。他以幽默为例论述了艺术财富及美学规范的民族特色和不同的接受心理,认为这是喜剧翻译应重点考虑的因素。对于文字游戏等不可译的现象,译者不仅应找到修辞手段的对应物,而且在另一语言结构中要找到讽刺和幽默的本质,并用另一种文学语言的手段表达出来。尽管任务是艰巨的,但要想使所译的喜剧引起原文观众同样的反应,就必须完成这个任务。最后他强调应保留戏剧作品的民族性,因为任何翻译的出发点都应是尊重目的语的规范和特色,同时尊重原作者的风格、艺术手法,当然还有它的民族属性。在俄语中获得生命的戏剧同时也应是阿塞拜疆或爱沙尼亚的。

格鲁莎斯(Юозас Грушас)是立陶宛剧作家,他认为戏剧的译者首先应该很好地研究所译的作品,同时了解剧作家的思想、写作特点及他创作的一切:他的散文、他的诗歌等。不应给戏剧披上目的语的民族外衣,要让读者或观众知道,这是译文,只是译得很好。戏剧的译者应会戏剧思维,很好地理解原著的艺术本质,用剧作家的听觉去听对白,掌握戏剧作家的技巧。戏剧的技艺简单来说就是思想性、生活真实、了解历史和戏剧理论,并要有工作经验。戏剧译者同小说译者不同,戏剧的对话不是散文中的句子,不能由几个片断组成。对话是活生生的语言,它是某一性格的反映,用来描写人物的正是对话,而不是作者或译者。戏剧中的语言与其说是做解释,不如说是为推动剧情发展,具有动作性。

剧作家和译者还有一个共同的特点,即他们不仅应共同创造人物形象,同时还应为演员服务。作家创造出舞台上复杂的情节和冲突焦点,演员才能表现自己。作家和译者所写的话必须尽可