



英若诚译名剧五种

莎士比亚等 著

英若诚 译

辽宁教育出版社

英若诚译名剧五种

莎士比亚等 著

英若诚 译

辽宁教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

英若诚译名剧五种/(英)莎士比亚等著;英若诚译. - 沈阳:辽宁教育出版社,2001.9

ISBN 7-5382-6003-X

I. 英… II. ①莎… ②英… III. 话剧-剧本-作品集-世界 IV. I13

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 09701 号

辽宁教育出版社出版、发行

(沈阳市和平区十一纬路 25 号 邮政编码 110003)

沈阳新华印刷厂印刷

开本:850 毫米×1168 毫米 1/32 字数:420 千字 印张:19% 插页:6

印数:1—3 000 册

2001 年 9 月第 1 版

2001 年 9 月第 1 次印刷

责任编辑:王之江 胡大为

责任校对:李守勤

封面设计:吴光前

定价:39.00 元



著名文化活动家英若诚



在思考和休息中



《推销员之死》剧照



与意大利导演贝托鲁奇交流工作经验



去北京大学演讲



在菲律宾领取马格赛赛奖



与《马可·波罗》主要演员合影



与老朋友、老同事林默予、林连昆等在一起



在扬州八怪书画展览会上



看望病中的于是之



含饴弄孙安享晚年

关于剧本的翻译

(代序)

英若诚

十几年来,为了工作的需要,我不得不拿起笔来,翻译了一些世界名剧。这其实并非我的本行。我原来是演戏的,后来虽然也当过导演,但是我始终认为我是个专业演员,搞点儿翻译充其量只能算是我的业余爱好。那么我为什么要自不量力地把这份工作也担当下来呢?现在收集在这个本子里的五个剧本,除了《上帝的宠儿》(Amadeus,即《莫扎特之死》)和《哗变》(The “Caine” Mutiny Courtmartial)之外,都有现成的译本,我为什么要另起炉灶,再来一遍呢?

这里面的难言之隐就是,这些现成的译本不适合上演。我希望我这样说不是太武断,但是有经验的演员都会告诉你,演翻译过来的戏,要找到真正“口语化”的本子多么困难。当然,“口语化”的标准到底是什么,这本身就很难说清楚。我们的国家幅员辽阔,方言复杂,你认为符合“口语”的,另一位来自别处的人可能觉得十分别扭。至于以“口语”作为文学创作手段的“白话文”,从“五四”到今天还只有不到百年的历史。话剧,是“五四”以来在我国影响较大,成就也较突出的一种形式,这里面原因很

复杂,不是这样一篇短文能说清楚的。但是有一点却不容质疑:话剧是各种艺术形式中最依赖语言的直接效果的形式(我这里指的是广义的“话剧”,包括二十世纪由科技手段扩展了的表演艺术,如电影故事片、电视剧以及小品等等)。很明显,各种艺术中,如音乐、美术、舞蹈等,没有语言也能独立存在,而原来靠语言和听觉欣赏的故事(话本)、诗歌,也逐渐走入书斋,成为个人阅读的对象。这样,活的语言,靠听觉欣赏的语言,在话剧中不可避免地越来越重要。爱好话剧的观众并不少,但是很少人满足于买一本剧本回家去欣赏,绝大多数人还是要到剧场去看演出。这大概是演员的作用。演员赋予舞台语言以生命,剧本上的台词变成了活的语言,使观众得到巨大的艺术享受。但是,在剧场里,这种艺术享受也是来之不易的。一句台词稍纵即逝,不可能停下戏来加以注释、讲解,这正是戏剧语言的艺术精髓。戏剧语言要求铿锵有力,切忌拖泥带水,也就是上文提到的“语言的直接效果”。当莎士比亚在《哈姆雷特》中借宫廷大臣坡罗纽斯之口说“简练者,才华之魂也”(For brevity is the soul of wit)之时,大概也是这个意思。问题在于,我们的很多译者,包括很优秀的译者,在处理译文的时候,考虑的不是舞台上的“直接效果”,而是如何把原文中丰富的旁征博引、联想、内涵一点儿不漏地介绍过来。而且,我们要翻译的原作者名气越大,译文就越具备这种特点。本来,为了学术研究,这样做也无可厚非,但是舞台演出确实有它的特殊要求,观众希望听到的是“脆”的语言,巧妙而有来有往的反驳,这在一些语言大师,例如王尔德和萧伯纳的作品中可以说俯拾皆是,作为译者我们有责任将之介绍给观众。

这样,口语化和简练就成了戏剧翻译中必须首先考虑的原则。当然,这不是惟一的原则。在实践中,我也发现了一些应该注意而又往往被忽略的问题。首先,是演员们习惯于称之为“语言的动作性”的问题。在英语中,“表演”这个词是“act”,这可以给我们以启发。“表演”不再只是做做样子,装扮一番,而是要“act”,也就是说,要“行动”,要“动作”。从这个意义上说,剧本中的台词不能只是发议论,抒情感,它往往掩盖着行动的要求或冲动,有时甚至本身就是行动,例如挑衅、恐吓、争取、安抚、警告,以至于引为知己、欲擒故纵,等等。作为一个翻译者,特别是在翻译剧本的时候,一定要弄清人物在此时此刻语言背后的“动作性”是什么,不然的话,一定会闹笑话。我并不是抹杀戏剧语言中抒情的部分,那当然是存在的,其中也不乏脍炙人口的佳句。问题在于,作为译者(甚至于作为导演或演员),我们的任务常常是要去捕捉那隐藏在佳句后面的“动作”。以《上帝的宠儿》中的萨列瑞为例,全剧中他有大量的似乎是抒情性的独白。演员很容易把这些台词加以情感的处理,而忘记了萨列瑞是在同他心目中很真实的对象——上帝,在争论和讨价还价,一句话,他心中的“动作性”是很强烈的,只有当演员牢牢地掌握住这一“动作性”时,他才能避免陷入“表演情绪”的泥沼。这里,翻译者必须为表演者提供坚实的土壤,不要帮倒忙。

所谓坚实的土壤就是人物此时此地的合乎他本人的逻辑。对萨列瑞来说,上帝是很真实的存在,上帝也确实对不起他,他指责上帝是完全有道理的。我还记得,四十多年前,当焦菊隐先生指导于是之排练程疯子的时候,曾经向他指出:在疯子的眼睛里,别人都是疯子。焦先生告诉我们,这句话出自法国作家安纳

托里·法朗士(Anatole France)。这里,译者和演员都必须觉得别人都是疯子,才能处理好萨列瑞的独白。

当然,任何创造性的劳动都不能靠几条戒律解决一切问题。一部文学作品所涉及的问题是多方面的,人物的性格化就是其中最棘手的问题之一。在戏剧创作中,传统的和现代流行的作法是尽量少写或不写描写风景和人物的舞台指示,于是理解人物的钥匙便落在了人物的台词上。幸亏我们的世界如此五彩缤纷,更幸亏人类的语言如此富有表现力,光靠读人物的台词我们确实可以做到感觉人物跃然纸上。当我们试图把一部剧本翻译成另一种语言时,我们还会发现,要保持人物的生动活泼的性格却远非一件容易事。在这个问题上,研究一下名家的成就会给我们带来启发。

一九八〇年,北京人艺被邀请去欧洲演出《茶馆》,我第一次被迫急就章地把老舍先生的名作译成英文。《茶馆》是老舍先生在语言艺术上成就最高的巨作,早就脍炙人口,在戏剧界有“一句台词勾画一个人物”之称,我自己也有幸参加过几百场这出戏的演出。在这次翻译工作中确实学到了不少东西。首先,当我严肃地阅读了一遍我原来已经很熟悉的第一幕以后,我吃惊地发现,老舍先生不但在这里创造了一台活生生的人,而且创造了一个完整的、具体的、历史的语言环境,其中每一个人的语言都符合当时的历史环境,可以说“无一败笔”,这就需要大师的功力了。《茶馆》的第一幕明确地是发生在一八九八年的北京,离开新名词大量涌进我国的“五四”运动还有二十年。哪些词句是当时流行的,而且直到今天还保持着生命力,这绝不只是个学术问题,而是每走一步必须解决的实践问题。我终于理解到:在开始

着手考虑“性格化”以前,先要解决的是创造那个完整的,具体的,历史的语言环境。在十九世纪末,在当时的首善之区北京,人们到底说什么话,习惯于什么样的语汇;脱离了这个基本点,每个人物的身份、出身、经历、习惯用语,就都成了作者随手拈来的,缺少统一的,有生命的历史感。还是以《茶馆》为例,第二幕中唐铁嘴吹嘘自己时说:“大英帝国的烟、日本的白面儿,两大强国伺候我一个人,我这点造化还小吗?”如果不是像老舍先生那样“吃透了”民国初年的语汇,改成今天人们熟悉的词:“两大强国为我一个人服务,我岂不是很幸福吗?”这样一来,语言不但失去了“个性”,也失去了“历史感”。这里,我还想提出另一个涉及到中文(汉语)在翻译工作中特殊的困难。我们都知道,语言本身并不存在阶级性,同时,语言又存在着强烈的时代感和地方感,这种时代感和地方感又往往能赋予语言以生命。难点就在这里。我们必须创造一个有说服力的语言环境,才能把观众带进我们所希望的境界。在翻译中这并不容易,因为有时很难找到那么现成的答案。以这个集子所包括的五个剧本来说,《请君入瓮》发生于十六世纪的维也纳,说的是日耳曼体系的语言。据我们现在所知,莎翁当年恐怕也未必精通这种语言。《推销员之死》却发生于二十世纪的四十年代之末,是作家阿瑟·米勒非常熟悉的年代,容不得半点模糊。经过慎重的考虑,在《请君入瓮》中,我们尽量靠近原文,必要时还参照了一些元明杂剧的笔法,例如第三幕结尾处公爵的独白。至于《推销员之死》,因为原剧用的是四十年代末的纽约的中下层社会的语言,其中不乏某些土话,因此译文中也大胆地用了不少相应的北京俗语。这样做是否得当自然还需要观众的批准,只能说在这方面做了一定的

努力。

有一颇为有趣的现象引起了我的兴趣。有些观众在看过戏之后反映说,这样的译文虽然很流畅,但不知为什么,总有点儿不像洋人说话。经过再三询问之后,我才明白,原来是翻译电影看多了。我这里必须声明,我国的译制片成绩是很大的,从事这一行业的演职员受到广大观众的喜爱和欢迎也是合情合理的。问题在于译制影片时所面临的头一个问题就是口型,为了使口型距离原片不至太远,有时不免出现削足适履的现象,违反习惯重音,拖延间隔等,久而久之,观众反而觉得这样说话“洋”气,有趣。作为翻译恐怕这是不足取法的(当然,作为译制片的翻译不在此例)。作为戏剧翻译,我们的努力方向还是应该尽量使我们的观众能够像阅读或聆听原作的观众那样得到同样的印象。

这次收录的五部剧本都是北京人艺演出过的世界名剧,也都是“演出本”。有些作家的本子向来都是经过删节才能上演的,为了使读者得以欣赏原剧全貌,在出版时我们保留了原剧全文。

在此,我首先要感谢的是北京人艺的领导和参加演出的演职员,没有他们的支持和鼓励,这些戏不可能在十年中出现在我国舞台上。至于直接参加演出的演员,他们对译本的贡献就更是不可缺少的了。有些台词最初就是他们提出,经过排练后确定下来的。还有几位外国朋友,是来人艺协助排练的。他们虽然都不懂汉语,也不可能直接参与翻译工作,但由于他们对作家和作品的深刻理解,也都为译本提供了重要的诠释与咨询。他们是:担任《请君入瓮》导演的(英)托比·罗伯森(Toby Robertson),担任《推销员之死》导演的原剧作者(美)阿瑟·密勒