

英若诚名剧译丛

茶馆

老舍 著
英若诚 译

(汉英对照)

Teahouse



老 舍 著
英 若 诚 译

茶 馆

中 国 对 外 翻 译 出 版 公 司

图书在版编目(CIP)数据

茶馆:汉英对照/老舍著;英若诚译. - 北京:中国对外翻译出版公司,1999.12

(英若诚名剧译丛,金石系列/毕小元总策划)

书名译文:Teahouse

ISBN 7-5001-0669-6

I.茶… II.①老… ②英… III.话剧-剧本-中国-当代-汉、英 IV.I234.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 52535 号

出版发行/中国对外翻译出版公司

地 址/北京市西城区太平桥大街4号

电 话/66168195

邮 编/100810

责任编辑/韩建荣

装帧设计/朱 虹

排 版/宏宇电脑服务中心

印 刷/北京龙华印刷厂

经 销/新华书店北京发行所

规 格/880×1230 毫米 1/32

印 张/8.5

版 次/1999年12月第一版

印 次/1999年12月第一次

ISBN 7-5001-0669-6/H·221 定价:16.00元

英若诚名剧译丛

(英汉对照)

《请君入瓮》

[英] 威廉·莎士比亚著

《芭巴拉少校》

[英] 萧伯纳著

《上帝的宠儿》

[英] 彼得·谢弗著

《推销员之死》

[美] 阿瑟·密勒著

《哗变》

[美] 赫尔曼·沃克著

(汉英对照)

《茶馆》

老舍著

《家》

巴金原著 曹禺改编

《狗儿爷涅槃》

锦云著

丛书总策划：毕小元
责任编辑：韩建荣





老舍 (1899-1966)

现代小说家、戏剧家。原名舒庆春，字舍予，北京人。他是二十世纪中国新文学享有盛誉的开拓者，其作品《二马》、《月牙儿》、《骆驼祥子》、《我这一辈子》、《四世同堂》、《龙须沟》、《茶馆》等，是中国现实主义文学的不朽之作。他曾因创作话剧《龙须沟》而获得“人民艺术家”的称号。

老舍的作品大都取材于他所熟悉和深爱着的北京人的生活和情感，他醇厚、传神、非常口语化的语言风格也源于市井百姓。《茶馆》是老舍在语言艺术上成就最高的作品，早就脍炙人口，在戏剧界是有名的“一句台词勾画一个人物”的好戏。

《茶馆》不仅作为中国的戏剧经典长演不衰，而且翻译成多种文字，在外国上演也深受有着不同文化背景的人们的欢迎，并引起轰动。



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。

英若诚
名剧译丛 ⑥

T e a h o u s e

(汉 英 对 照)

序言

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。这其实不是我的本行。我原来是演戏的，后来虽然也干过一些导演工作，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。那么说，我为什么要自不量力地把这份工作也担当下来呢？现在收集在这套丛书里的五部从英文译成中文的剧本，除了《上帝的宠儿》（*Amadeus*）和《哗变》（*The “Caine” mutiny court-martial*）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演出。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，这本身就难说清楚。这里面有历史的原因，也有汉语与欧洲语言表达习惯上的差异，不是一篇短文能说清的。

①

我们的国家幅员辽阔，方言复杂，一个地区认为符合“口语”

的发音和说法,另一个地区的人可能觉得十分别扭。至于以“口语”作为主要文学创作手段的“白话文”,从“五四”运动到今天还只有不到一百年的历史。与此相比,欧洲多数国家中,民族文学的兴起,并在文学创作中以民族口语取代中世纪占统治地位的拉丁文都用去了更长的时间。文艺复兴时期的后起之秀英国,从乔叟(Geoffrey Chaucer, 1340 - 1400)到举世公认的现代英语奠基人,语言大师莎士比亚(William Shakespeare, 1564 - 1616)的出现,更是足足用去了二百多年。语言的发展与成熟,是千百万人民群众不断实践的结果,也是人类最伟大的创造之一,从这个意义上说,我们的“白话文”依然处于成长、发展与自我繁衍的过程之中,更加灿烂的高潮还在前面。这并不是说,我们必须等待完美的“白话文”出现之后才能动手进行现代的文学创作。只有通过不断的,包括翻译在内的努力,我们所追求的那种扎根于当代人民口语,又充分发挥了汉语深厚文化遗产优势的现代文学才会出现。

在翻译的过程中,我们面对的另一个现实问题,与汉语在世界上的特殊地位有关。在人类的文明史上曾经出现过若干个文明体系。由于历史的、政治的、经济的、军事的以及自然力量的破坏、摧残,到今天仍然推动历史前进的文明体系已经屈指可数了。而中华文明在经历了百年屈辱之后,获得了新生,依然屹立在东方,举足轻重。这一方面使每一个在汉字文化下成长起来的人自豪,并且成为今天的中华文化现代化的过程中一个坚实的

基地，一座极为丰富的文化宝库。同时，我们也应该看到，那些捍卫了我们的文化传统的“纯洁性”的因素，在一定的条件下，也会形成交流的障碍，与外界沟通的困难。这首先表现在哲学，世界观上。同时，在口语中也照样存在。作为一种重要的语种，汉语的对外来语种影响的抗拒力是突出的。不少读者对翻译作品中的所谓“倒装句”存有反感，也正是由于这种结构违反了汉语的习惯。至于单词的借用和吸收，汉语恐怕在世界上也是最慎重的。某些世界上比较通用的名词，例如青霉素、汽车之类，我们都加以改造，使之汉语化了，至于社会科学方面，我们翻译工作者的先驱们往往不得不为了传达原文的某些概念，创造新的名词。如果这只是白纸黑字上出现，遇到这样的疑难，我们还可以掩卷思索，但是如果是在口语中，那恐怕就不好办了。而话剧却是各种艺术形式最依赖口语的直接效果的形式。（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

ZAG 98 of

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》中借宫廷大臣波罗纽斯之口说:“简练者,才华之魂也,”(“for brevity is the soul of wit”)大概也是这个意思。问题在于,我们的很多译者,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,有时甚至是必要的。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,巧妙而对仗工整的,有来有去的对白和反驳。这在一些语言大师,例如,王尔德或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我们的观众。

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。

2

当然,这不是唯一的原则。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。其中,比较常碰上的情形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

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，有的本身就是行动。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，就可能闹笑话。我并不是否定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（恐怕也包括导演和演员），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，在讨价还价。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“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逻辑的语言和行为。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，我们就能确实感受到人物跃然纸上。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就会给我们带来启发。

③

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，在戏剧界是有名的“一句台词勾画一个人物”的好戏。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，我确实学到了不少东西。首先，当我严肃地反复阅读了几遍我原来认为自己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条件和习惯,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。以《茶馆》为例,在第一幕中,当人口贩子刘麻子听到有人议论光是进口烟草,每年就要流失大量银子时,毫不在意地说:“咱们大清国有的是金山银山,永远花不完!”这样一句简练的台词,既是人物的,又是历史的,同时又反映了很多当年对国家盲目乐观,麻木不仁的状态。再例如第二幕中,算命的唐铁嘴吹嘘自己时说:“大英帝国的烟,日本的白面儿,两大强国伺候着我一个人儿,我这点儿福气还小吗?”如果不是像老舍先生那样吃透了民国初年的语汇,把这句话改成今天的语言:“英国的香烟,日本的海洛因,两个强大的国家,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”,也失去了当时历史的“共性”。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英译中的剧本来说，《请君入瓮》发生于十六世纪的维也纳，说的是日尔曼体系的语言。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·密勒非常熟悉的年代，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纽约的中下层社会的语言，其中不乏某些土语，因此译文中也大胆地用了不少相应的北京土话。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。

④

有一颇为有意思的现象引起了我的兴趣。有些观众在看过戏之后反映说，这样的翻译虽然很上口，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，原来是翻译电影儿看多了。我这里必须声明，我国的译制片成绩是很大的，从