



融通中西·翻译研究论丛

浙江省哲学社会科学规划课题成果

戏剧翻译研究

A Study of Drama Translation



■ 孟伟根 著 By Weigen Meng



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

浙江大学出版社



融通中西·翻译研究论丛

浙江省哲学社会科学规划课题成果

戏剧翻译研究

A Study of Drama Translation



■ 孟伟根 著 By Weigen Meng



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

浙江大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

戏剧翻译研究 / 孟伟根著. —杭州: 浙江大学出版社, 2012.2

ISBN 978-7-308-09582-2

I. ①戏… II. ①孟… III. ①戏剧文学—英语—文学翻译—研究 IV. ①H315.9 ②I046

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 011597 号

戏剧翻译研究

孟伟根 著

责任编辑 李彩霞

封面设计 小 幺

出版发行 浙江大学出版社

(杭州天目山路 148 号 邮政编码 310007)

(网址: <http://www.zjupress.com>)

排 版 杭州中大图文设计有限公司

印 刷 杭州日报报业集团盛元印务有限公司

开 本 710mm×1000mm 1/16

印 张 12.5

字 数 262 千

版 印 次 2012 年 2 月第 1 版 2012 年 2 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-308-09582-2

定 价 35.00 元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行部邮购电话 (0571)88925591

20 世纪 80 年代初以来,西方翻译研究得到了飞速的发展。如果说西方翻译研究在当时的突飞猛进主要得益于语言学的快速发展,那么在近三十年里,文化研究、文学研究、人类学、信息科学、认知科学、心理学和广义上的语言学等均对翻译学科的发展起了较大的推进作用。

随着翻译研究的不断深入,人们开始从不同的角度探讨翻译理论和翻译策略,并与多种学科相结合,如语言学、哲学、心理学、符号学、社会学、美学、信息论、文化学等。在翻译研究的所有分支中,文学翻译是一个值得深入探索的领域,并取得了丰硕的成果。然而,作为文学翻译的独特领域——戏剧翻译研究却相对滞后。在戏剧翻译研究中,人们大都是从文学角度来分析和评介戏剧的翻译的,很少有人从戏剧文本本身的特性和戏剧表演的角度来研究戏剧翻译。正如 Gunilla Anderman 所言,“至今为止,对戏剧翻译的学术关注是非常有限的”(Anderman, 1998: 71)。英国翻译理论家 Susan Bassnett 也说,“戏剧翻译研究是最复杂又最受翻译研究冷落的一个领域,与其他的文学体裁相比,戏剧翻译探讨得最少”(Bassnett, 1998: 90)。究其原因,戏剧翻译不仅涉及两种语言之间的语际转换,还需考虑译文语言的舞台性、视听性、口语性、动作性以及观众的接受性。这就是说,“戏剧翻译者所面临的问题与其他形式的翻译不同,其主要困难在于戏剧文本本身的特性。戏剧翻译除了涉及书面文本由源语向目的语转换的语间翻译,还要考虑语言之外的所有因素”(Bassnett, 1985: 87)。难怪有的戏剧翻译家把戏剧翻译形象地比做“将一根树枝从一棵树嫁接到另一棵树上”(Lai, 1995: 160),甚至有学者断言,“戏剧翻译者的任务实际上是一个不可能完成的任务”(Wellwarth, 1981: 145)。

但尽管如此,在过去的三四十年中,西方和国内的一些戏剧理论家和戏剧翻译家以戏剧符号学理论为指导,出版和发表了一系列戏剧翻译的专著或论文,提出了不少戏剧翻译理论方面的真知灼见。国外的一些戏剧翻译理论家和学者开始把戏剧翻译置于戏剧符号的动态系统中进行考察,将戏剧翻译文本置于目的语文化背景下进行研究,取得了卓有成效的成果。



本书共分八章。第一章为绪论，介绍了戏剧的定义和分类、戏剧翻译的概念和性质、戏剧翻译的主要矛盾，以及戏剧翻译研究的现状。

第二章为戏剧符号学与戏剧翻译。本章从布拉格学派的戏剧符号学理论入手，介绍布拉格学派的戏剧符号结构观、戏剧符号动态论、戏剧符号前景化等理论以及戏剧符号系统模式、戏剧符号研究范式，并探讨戏剧符号学对戏剧翻译理论的影响。

第三、四章分别对国内外戏剧翻译的主要理论问题作了介绍和阐述。第三章讨论了国外戏剧翻译研究的一些核心问题，如戏剧翻译作品的性质、戏剧翻译的目的、戏剧翻译文本的特点、戏剧翻译的文化转换和戏剧翻译者的地位等。第四章重点介绍和评述了国内的几位戏剧翻译大师，如郭沫若、老舍、曹禺、朱生豪、英若诚、余光中等关于戏剧翻译的理论和戏剧翻译的成就。

第五章为戏剧翻译的基本理论问题。本章从戏剧的综合性、视听性、瞬间性、动作性、无注性、通俗性、简洁性、人物性和时代性等特点入手，研究戏剧翻译的原则和标准、戏剧的翻译对象，讨论戏剧的翻译单位和戏剧的可译性问题等。

第六章为戏剧语言符号与戏剧翻译。语言是各种文学体裁的共同媒体，然而不同文学类型的语言又各有自己的特征和功能。本章运用实例研究了戏剧语言的特征和戏剧语言的功能，探讨了戏剧人物语言、戏剧动作语言与戏剧翻译之间的关系，阐述了戏剧语言符号对戏剧翻译的影响。

第七章为戏剧非语言符号与戏剧翻译。戏剧翻译不仅依赖于话语的语言特征，同时还取决于特定语境内的非语言特征。本章研究了戏剧的副语言符号、戏剧的超语言符号、戏剧的时空限制和戏剧观众的接受度等非语言符号因素，讨论了戏剧非语言符号对戏剧翻译所产生的影响。

第八章为戏剧翻译的策略与方法。本章介绍了翻译策略和方法的一些基本概念和理论，阐述了制约戏剧翻译策略的主要因素，并讨论了戏剧翻译实践中常用的一些翻译方法与技巧。

附录部分是戏剧翻译研究实例。该部分应用戏剧翻译的基本理论和方法，分别对美国剧作家阿瑟·米勒的《推销员之死》的两个中译本和我国剧作家老舍的《茶馆》的两个英译本进行了对比研究，试图揭示戏剧表演所具有的一些特性，如语言的“可演性”和“可念性”、演员的“动作性”、观众的“可接受性”等在译文中的体现。

本书第二章和第三章中的部分成果已发表于《外国语》2008年第6期（国外戏剧翻译研究述评）、《外语教学》2009年第3期（论戏剧翻译研究中的主要问题）和《外国语文》2010年第3期（布拉格学派对戏剧翻译理论的贡献）等刊物上。

孟伟根

2011年6月

目 录

CONTENTS

前 言	i
第一章 绪 论	1
第一节 戏剧的定义和分类	1
第二节 戏剧翻译的概念和性质	5
第三节 戏剧翻译的主要矛盾	7
第四节 戏剧翻译研究概述	10
第二章 戏剧符号学与戏剧翻译	16
第一节 Zich 和 Mukarovsky 的戏剧符号结构观	17
第二节 Bogatyrev 和 Honzl 的戏剧符号动态论	19
第三节 布拉格学派的戏剧符号前景化理论	20
第四节 Kowzan 的戏剧符号系统模式	22
第五节 Ubersfeld 的戏剧符号研究范式	28
第六节 戏剧符号学对戏剧翻译理论的贡献	30
第三章 国外戏剧翻译研究的核心问题	33
第一节 戏剧翻译作品的性质	33
第二节 戏剧翻译的目的	36
第三节 戏剧翻译文本的特点	40
第四节 戏剧翻译的文化转换	42
第五节 戏剧翻译者的地位	44
第四章 国内戏剧翻译的主要理论	47
第一节 郭沫若：戏剧翻译“诗性的移植”	47
第二节 老舍：“一句台词一个人物”	49



第三节	曹禺：为“演”而译	52
第四节	朱生豪：“保持原作之神韵”	54
第五节	英若诚：“活的语言”和“脆的语言”	58
第六节	余光中：“读者顺眼、观众入耳、演员上口”	60
第五章	戏剧翻译的基本理论问题	63
第一节	戏剧翻译的特点	63
第二节	戏剧翻译的原则和标准	67
第三节	戏剧的翻译对象	69
第四节	戏剧的翻译单位	71
第五节	戏剧的可译性问题	75
第六章	戏剧语言符号与戏剧翻译	84
第一节	戏剧语言的特征与戏剧翻译	85
第二节	戏剧语言的功能与戏剧翻译	105
第三节	戏剧的人物语言与戏剧翻译	116
第四节	戏剧的动作语言与戏剧翻译	119
第七章	戏剧非语言符号与戏剧翻译	129
第一节	戏剧的副语言符号与戏剧翻译	130
第二节	戏剧的超语言符号与戏剧翻译	140
第三节	戏剧的时空限制与戏剧翻译	141
第四节	戏剧观众的接受度与戏剧翻译	143
第八章	戏剧翻译的策略与方法	148
第一节	戏剧翻译的策略	148
第二节	戏剧翻译的方法	153
附录	戏剧翻译研究实例	162
一、英译汉：	阿瑟·米勒《推销员之死》两个中译本的对比研究	162
二、汉译英：	老舍《茶馆》两个英译本的对比研究	170
参考文献		183
后 记		195

第一章

绪论

戏剧是人类最古老的艺术形式之一，也是人类文明中非常重要的组成部分。也许，它是人类“艺术地把握世界”的最原始的审美方式。

戏剧在发展成为一种文学形式之前，只是一种表演。古希腊悲剧是迄今文化史中发现的最早的、最为成熟的戏剧。此后的两千五百多年间，戏剧文化在不同的种族、地域和时代中经历了发生、发展、停滞、繁荣的历史过程。各种戏剧形式和戏剧流派层见叠出，如宗教剧、人文主义戏剧、古典主义戏剧、现实主义戏剧、自然主义戏剧、现代派戏剧，等等。戏剧凭借不同的传播媒介，又衍生出皮影戏、灯影戏、舞台剧、非舞台的广播剧、电影剧、电视剧，等等，蔚为壮观。可是，究竟何谓戏剧？无论在汉语世界，还是英语世界，戏剧的概念一直使理论家们绞尽脑汁，难下定论。

第一节 戏剧的定义和分类

戏剧既是一种文学形式，又是一门综合表演艺术。单就舞台表演而言，中国除了从西方引进的“话剧”、“歌剧”、“舞剧”、“音乐剧”等，还有传统悠久、门类众多的地方戏剧，这为“戏剧”这一术语的定义和涵盖范围的界定带来了不少困难。

有些戏剧研究者认为，戏剧属于总体艺术，它包括话剧、戏曲、歌剧、舞剧，甚至广播剧、影视剧等多种类型在内，并且有着其基本内在的艺术和审美的整体性（董健等，2006：37）。

上海辞书出版社出版的《辞海·艺术分册》（1980：80）将“戏剧”定义为“由演员扮演角色、在舞台上当众表演故事情节的一种艺术”。



商务印书馆出版的《现代汉语词典》(第5版)(2005: 1462)将“戏剧”定义为“通过演员表演故事来反映社会生活中的各种冲突的艺术。是以表演艺术为中心的文学、音乐、舞蹈等艺术的综合。分为话剧、戏曲、歌剧、舞剧等,按作品类型又可以分为悲剧、喜剧、正剧等”。

商务印书馆辞书研究中心修订的《新华词典》(第3版)(2001: 1059-1060)对“戏剧”条目的解释是:“文学类型的一种。由演员扮演角色,当众表演故事情节以反映社会生活。是以表演为中心的包括文学、音乐、舞蹈、美术等艺术的综合形式。分戏曲、话剧、歌剧、舞剧等。按作品类型可分为悲剧、喜剧、正剧等;按题材可分为历史剧、现代剧、童话剧等。”

欧阳予倩在“怎样才是戏剧”(1957)一文中提出了“戏剧”必须具备的几个条件:(1)要有一个以上的人物,要有完整的故事,有矛盾冲突,能说明人与人的关系;(2)用人来表演——通过连贯的动作和语言(包括朗诵、歌唱、对话);(3)在一定的地方、一定的时间内演给观众看;(4)戏剧是根据以上三项条件在舞台上表演的集体艺术;(5)戏剧是综合艺术(戏剧艺术刚一形成就是带综合性的,由简单趋于复杂);(6)戏剧是可以保留下来反复演出的。

《辞海·艺术分册》的释义虽简单明了,通俗易懂,但从严格的意义上说,它只说明了演员的表演艺术,而没有包括戏剧艺术的全部构成成分。《现代汉语词典》和《新华词典》的释义虽提到了“多种艺术成分的综合形式”,但是没有戏剧文学、音乐、舞蹈或美术等艺术形式的表演算不算戏剧艺术?戏剧中包含着剧本、布景、灯光、服装、化妆、音乐等成分,这只是“综合艺术”的外部表现。舍弃这些成分,只有演员的表演艺术,只有演员当着观众的面扮演角色,用动作展开情节,同样可以成为戏剧。英国著名戏剧导演 Peter Brook 在他的戏剧名著 *The Empty Space* 的开篇写道,“我可以选取任何一个空间,称它为空荡的舞台,一个人在另一个人的注视下进入一个空间,就足以构成一幕戏剧了”(Brook, 1996: 7)。

《中国大百科全书》将中国话剧与外国戏剧一起分在《戏剧卷》,另立《戏曲曲艺卷》。《戏剧卷》卷前“戏剧”一文中说:

“在现代中国,‘戏剧’一词有两种含义:狭义专指以古希腊悲剧和喜剧为开端,在欧洲各国发展起来继而在世界广泛流行的舞台演出形式,英文为 drama,中国又称之为‘话剧’;广义还包括东方一些国家、民族的传统舞台演出形式,诸如中国的戏曲、日本的歌舞伎、印度的古典戏剧、朝鲜的唱剧等。”

按照以上的界定,狭义的“戏剧”不包括戏曲。英国戏剧理论家 Martin Esslin 说,“论述戏剧的书籍写过何止成千上万册,但是戏剧一词的定义究竟是什么,几乎还没有人人满意的说法”(Esslin, 1976: 57)。我们可以举出许多关于戏剧定义

的具有代表性的一些观点。例如戏剧是一种虚构和幻象，戏剧是一种冲突的艺术（或没有冲突就没有戏剧），戏剧是一种期待的艺术、一种激变的艺术、一种高潮的艺术、一种悬念的艺术；或者说戏剧是一种舞台艺术、一种上演艺术、一种代言的艺术、一种演员艺术、一种导演艺术、一种综合艺术；又或者说戏剧是一种社会性最强的艺术、一种现场直观的艺术、一种群体认同的艺术、一种使人社会化的艺术、一种体验性的艺术、一种感召型的艺术；或者说戏剧是关于人的艺术、是以人为核心的艺术、是一种处理人的情感的艺术……凡此种种，不一而足。

任何一种艺术都有其特定的存在形态，从这个角度划分，艺术可以分为时间艺术（音乐、文学等）和空间艺术（如绘画、雕塑、建筑等）。那么，我们就可以把兼有时间形态和空间形态的艺术称之为“综合艺术”。从这个角度来说，戏剧可以称之为时空综合艺术。再如，任何一种艺术，只有通过欣赏者的感官才能产生审美价值。从这个角度去划分，艺术可以分为视觉艺术（绘画、雕塑、建筑、舞蹈）、听觉艺术（音乐）和想象艺术（文学）。而戏剧所塑造的舞台形象则可以同时作用于观众的视觉与听觉，因此，戏剧也可以称为视听综合艺术。此外，任何一种艺术都是运用特定的表现手段加以塑造的，我们也可以根据各种艺术所特有的表现手段去划分。这样，可把艺术分为：（1）文学，其表现手段是语言（文字）；（2）音乐，其表现手段是音响（音量、音色、节奏、旋律等）；（3）绘画，其表现手段是色彩、线条和二维空间的布局；（4）雕塑，其表现手段是材质，用特定的物质材料塑造三维空间的实体性的形体；（5）舞蹈，其表现手段是人体动作，通过有韵律的人体动作抒发人的内心感情，等等。从这个角度来说，戏剧是把文学、音乐、绘画、雕塑、舞蹈等特有的表演手段综合为一体的艺术。这些艺术样式的表现手段在塑造舞台形象的有机统一体中产生各自的价值。人们常常这样来表述各种艺术成分在戏剧中的表现：文学成分，指的是剧本；造型艺术成分，指的是舞台布景、服装、化妆、灯光、道具，等等，演员的表演也可以说是一种造型艺术成分；音乐成分，主要指演出中的音响和配乐。当然，在戏剧艺术中还有一个重要的构成成分：演员的表演艺术。从这个角度来说，一出戏的演出是集体劳动的智慧和成果，参加集体创作的成员有剧作家、演员、设计师、服装师、化妆师、灯光师以及音乐作曲家和演奏配乐的乐队，等等。

在英语中，戏剧常用 **drama**、**theatre** 或 **play** 来表达，它们的意义有时有区别，有时重叠，同样容易令人混淆。

根据 *The Encyclopedia Americana*（2006）的解释，**drama** 指“供演员表演的文学形式。一般说来，其题材在本质上是叙事性的，故事的类型通常是适宜舞台演出的”。**theater** “主要是一种表演艺术，起初指戏剧表演的建筑结构或场所。现在 **theater** 表示总的戏剧艺术，建筑物只是其中的一部分。其显著的特点是表达方



式的公众性。音乐家、歌唱家或演员可能进行了艰辛的排练,但是只有当他们出现在观众面前,才真正创作了艺术作品。关于 theater 和 drama 的关系常存在一些混淆。通常, drama 指戏剧表演的文学基础,……而 theater 是剧本的有形的表演”。但遗憾的是,该百科全书没有收录 play 这一词条。

根据 *The Oxford Companion to the Theatre* (1983) 的解释, drama 可以泛指为舞台演出所写的作品,如 English drama、French drama,也可指风格、内容或时代性相关的一组戏剧,如 restoration drama、realistic drama。play 是一个普通词语,指由演员在舞台、电视或广播上演出的一部作品,或任何一个供表演的书面作品。它包括喜剧、悲剧和滑稽剧等。theatre 指演员表演戏剧的建筑物、房子或户外的空地。用于文学艺术写作时,它指戏剧文学本身,或娱乐和艺术形式的戏剧作品。

美国戏剧理论家 Robert Cohen 在 *Theatre: Brief Version* (1997) 一书中解释了 drama 和 theatre 的意义区别: drama 一词源于希腊语动词 dran,意为“做”、“行动”或“表演”。theatre 源于希腊语 theatron,指“观看的地方”。把两者结合在一起,可知戏剧的定义是“在观看的地方的活动”,或者更确切地说是“被观看的动作”。drama 是 theater 的基本单位,它不是一个“物体”,而是发生在现实时间,占据现实空间的事件。theatre 和 drama 常被交替使用,但它们的意义有所区别。theatre 可以指建筑物, drama 则不能。theatre 可包括所有的戏剧艺术——建筑、设计、表演、布景结构、广告、市场营销等,而 drama 的用法在意义上常有较多的限制,可指具体的戏剧、戏剧文本或戏剧文学 (Cohen, 1997: 10)。

由此可见, drama 和 theatre 两个词的语域有不同的侧重。在戏剧理论、戏剧文学、戏剧美学等研究中多使用 drama,而在表演艺术研究领域则多用 theatre。drama 和 play 通常被认为是文学的形式,而 theatre 是语言艺术、表演艺术、美术等的综合艺术形式。drama 和 play 的区别之一是各自所指称的范围不同。两者都可指供演出的书面文学作品,但后者主要指某种具体的戏剧。drama 和 play 把语言作为唯一的材料, theatre 是艺术的集合体,除语言外,它还包括布景、动作、音乐、灯光、服装、道具等各种符号系统。drama 和 play 着重指书面文本, theatre 强调演出,因此, drama 和 play 应该被看做是整个 theatre 的其中一个成分。

Robert Cohen 认为,戏剧是所有艺术中最自相矛盾的艺术。他对戏剧概念的复杂性作了如下描述:

戏剧是瞬时的,然而又是重复的;戏剧是自发的,然而又是排演的;戏剧是供人分享的,然而又是上演的;戏剧是现实的,然而又是假扮的;戏剧是明了的,然而又是晦涩的。

演员是本人,然而又是角色;观众是确信的,然而又是不信的;观众是参与的,然而又是分隔的。

(Cohen, 1997: 5)

戏剧不仅概念复杂,其种类也繁多。根据不同的分类标准,戏剧可以分为不同的种类:按容量大小,戏剧可分为多幕剧、独幕剧和小品;按表现形式,可分为话剧、歌剧、舞剧、戏曲等;按题材,可分为神话剧、历史剧、传奇剧、市民剧、社会剧、家庭剧等;按戏剧冲突的性质及效果,可分为悲剧、喜剧和正剧。

但是,戏剧的分类不但是多侧面的,而且这些侧面有时又可以是互相交叉重叠的。如《屈原》既是悲剧又是多幕剧,既是话剧又是历史剧。即使是同样类型的戏剧,由于戏剧语言的表现状态、戏剧的内涵或戏剧文体风格的差异,又可细分为不同的种类。如悲剧又可分为社会悲剧、性格悲剧、命运悲剧以及英雄悲剧等;喜剧可进一步分为讽刺喜剧、风俗喜剧、幽默喜剧、轻喜剧等。有时甚至还可以出现两种类型的融合形式,如悲喜剧等。

第二节 戏剧翻译的概念和性质

戏剧概念的复杂性也引发了戏剧翻译概念的一些讨论。

Kruger (2000: 20) 在 *Lexical Cohesion and Register Variation in Translation* 中将戏剧翻译研究中所涉及的术语作了系统的梳理,总结出 play、script、dramatic text、theatre text、performance 和 mise en scène, 等等。这些繁杂的术语背后,其实反映了戏剧翻译研究中的一些根本分歧和问题的症结所在,那就是戏剧翻译是用于阅读还是用于表演的二元悖论。同时,许多有关戏剧翻译概念的术语不约而同地充斥于戏剧翻译的研究中,如 drama translation 与 theatre translation (Zuber-Skerritt, 1988: 485)、page translation 与 stage translation (Pavis, 1992: 145)、aesthetic 与 commercial (Bassenett, 1991: 105)、retrospective 与 prospective 以及 page-oriented 与 stage-oriented (Kruger, 2000: 1-2), 等等。

芬兰戏剧翻译研究者 Sirkku Aaltonen 在 *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society* 一书中认为, theatre text 并不一定与 dramatic text 同义,两者在某些情况下作为不同系统中的对象或成分而起作用,它们受不同系统的常规制约。用于戏剧表演的 dramatic text 称为 theatre text。因此, drama translation 包括文学和表演系统的翻译作品,而 theatre translation 只限于表演系统。drama 既可指书面文本,也可指戏剧表演,但这种双重系统的身份有时会变得异常复杂。因为有些 drama 从来没有或不会搬上舞台,如书斋剧,有些演出并不以书面文本作为蓝本的,或者不出版任何书面的文本,还有些书面文本是根据演出后产生的 (Aaltonen, 2000: 33-34)。

澳大利亚戏剧翻译家 Ortrun Zuber-Skerritt 在 “Towards a Typology of Literary

Translation: Drama Translation Science”一文中把“戏剧翻译”定义为“将戏剧文本从一种语言和文化译成另一种语言和文化,并将翻译或改编后的文本搬上舞台”(Zuber-Skerritt, 1988: 485)。这就意味着戏剧翻译包含了两层寓意,即将源语译成目的语,同时把书面文本译成舞台文本。也就是说,戏剧翻译的过程是要把源语戏剧文本转译成可念的和可演的目的语文本,其中包括戏剧非语言符号的翻译。这个定义显然考虑到了戏剧翻译的可表演性。正如戏剧翻译理论家 Hans Sahl 为戏剧翻译所下的定义,“戏剧翻译是用另一种语言把一部戏搬上舞台”(转引自 Pavis, 1989: 33)。

法国戏剧翻译理论家 Patrice Pavis 根据文本从文字转向舞台演出乃至观众接受的过程,将戏剧翻译分为四个层次: T_0 是原戏剧文本; T_1 是一般文学意义上的戏剧译本; T_2 是用于舞台表演的戏剧译本; T_3 是被导演演员搬到舞台上的戏剧译本; T_4 是被观众接受的戏剧译本。这几个文本互为因果、相互促动,形成一个动态的循环过程,其中 T_3 和 T_4 往往相互影响、相互融合。他认为戏剧翻译的重点应该集中在后三个层面上(Pavis, 1989: 27-30)。

波兰戏剧符号学家和戏剧翻译家 Tadeusz Kowzan 根据文本与表演之间的关系,将戏剧翻译分为三类:第一类,戏剧舞台表演是以文本的存在为前提的,戏剧翻译者主要对这类翻译感兴趣;第二类,没有对话或独白的表演,又名“哑剧”,这类表演的文本只有对表演目的的说明,译者一般对此类翻译不太感兴趣;第三类,表演之后而形成的文本。先有成功的舞台表演,然后才将文本出版与读者见面,莎士比亚和布莱希特的作品属于这一类,译者对这类作品的翻译也很感兴趣。第三类与第一类的不同之处在于:可表演性更强(Aaltonen, 2000: 34)。

在谈到具体的戏剧翻译概念时,Reba Gostand (1980: 1-9)描述了戏剧翻译的各种定义和性质:

从一种语言转换成另一种语言(难点在习语、俚语、语气、称呼、反语、俏皮话或双关语);

从一种文化转换成另一种文化(习俗、假想、态度);

从一个时代转换成另一个时代(同上);

从一种戏剧风格转换成另一种戏剧风格(如:从现实主义或自然主义转换成表现主义或超现实主义);

从一种类型转换成另一种类型(悲剧转换成喜剧或滑稽剧);

从一种媒体转换成另一种媒体(舞台剧转换成广播剧、电视剧或电影);

从纯戏剧文本转换成音乐剧/摇滚剧、歌剧/舞剧;

从书面文本转换成舞台文本;

从情感/概念转换成事件;

从言语表演转换成非言语表演;

从一个演出团体转换成另一个演出团体(受过训练的专业团体转换成学生或儿童的业余团体);

从一类观众转换成另一类观众(为学校表演的戏剧转换成为聋哑人表演)。

笔者认为,以上的这些分类在一定程度上反映了戏剧翻译的复杂性和特殊性,即戏剧翻译不仅仅是文字的传译,它必然涉及戏剧的舞台性本质。在戏剧付诸舞台表演的过程中,导演、演员、现场观众等都是影响戏剧翻译的因素。戏剧翻译不仅涉及两种语言之间的语际转换,还需考虑译文语言的舞台性、视听性、口语性、观众的接受性以及语言的动作性。这就是说,“戏剧翻译除了要涉及书面文本由源语向目的语转换的语间翻译,还要考虑语言之外的所有因素”(Bassnett, 1985: 87)。

在我国,戏剧翻译过去一直被视为文学翻译的分支,戏剧翻译问题被简化为如何分析、理解和完整地再现原文信息的问题。这导致了我国戏剧翻译的研究规模小、范围窄、力量弱的局面。随着西方翻译研究的发展,尤其是其他各种学科理论的渗透,戏剧翻译研究的范围和方式远远超出了我国既有的传统翻译研究模式,戏剧翻译的概念也在更广阔的范围内被加以描述和阐释。以色列特拉维夫翻译学派代表人物 Itamar Even-Zohar 提出了多元系统的理论,将翻译研究置于由各种社会符号现象(如语言、文学、经济、政治、意识形态)组成的混合体中。这些系统相互依存、层次复杂,既彼此交叉、部分重叠,又有差异、地位不一,组成一个“大多元系统”(macro-polysystem)。在这个大多元系统中“任何一个多元系统里面的转变,都不能孤立地看待,而必须与整体文化甚至世界文化这个人类社会中的最大的多元系统中的转变因素联系起来研究”(Even-Zohar, 1990)。该理论的意义在于将翻译从语言学体系的禁锢中解脱了出来,从而拓展到各种社会符号现象的研究领域。该理论无疑对戏剧翻译研究具有很大的启发意义。从目前西方戏剧翻译理论研究的趋势来看,戏剧翻译研究与多元系统其他元素的交融和交流不但成了可能而且成为必然,对戏剧翻译概念和性质的描述也将不断地被修正和完善。

第三节 戏剧翻译的主要矛盾

戏剧既是一种文学艺术,同时又是一种表演艺术。也就是说,戏剧兼具可读性和可演性,戏剧译本不但要通顺、达意、易于阅读,还要朗朗上口、易于表演。

可见,戏剧翻译具有很大的难度。目前,戏剧翻译研究仍然陷于“迷宫”(labyrinth)之中,在基于阅读和表演两种不同目的的翻译之间纠缠不休,并由此引发对可演性(performability)、潜台词(subtext)、可读性(readability)、文化顺应(adaptation)与文化移植(acculturation)等戏剧翻译问题的矛盾。

正如英国著名的翻译理论家 Susan Bassnett 所说的那样,“戏剧翻译是一个未经解决但却受到忽视的翻译研究领域”(Bassnett, 1998: 90)。她在“Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre”一文中,将剧本的阅读方式分为七类:(1)将剧本纯粹作为文学作品来阅读,此种方式多用于教学;(2)观众对剧本的阅读,此举完全出于个人的爱好与兴趣;(3)导演对剧本的阅读,其目的在于决定剧本是否适合上演;(4)演员对剧本的阅读,主要为了加深对特定角色的理解;(5)舞美对剧本的阅读,旨在从剧本的指示中设计出舞台的可视空间和布景;(6)其他任何参与演出的人员对剧本的阅读;(7)用于排练的剧本阅读,其中采用了很多语言学的符号,例如:语气(tone)、屈折(inflexion)、音调(pitch)、语域(register)等,为演出进行准备(Bassnett, 1998: 101)。这样一来,就给戏剧翻译带来了问题:一个译本能同时满足这七类不同的阅读方式吗?什么样的译本才算是好的戏剧译本呢?

以 Griffiths, Pavis, Johnston 为代表的戏剧翻译理论家把戏剧看做是为舞台而设计的艺术,呼吁在翻译中重视译作的可演性(Marco, 2002: 53-56)。而 Susan Bassnett 则极力反对可演性作为评判戏剧翻译标准的概念,她指出“在我看来,这个术语没有可信性,因为它与任何形式的定义都是相抵触的。……可演性是许多翻译者序言中出现的术语,它常常意味着译文文本可能更适宜于最终的演出,因为它不管怎么说更具有可演性。我们总是会将这样的言论视为徒有其名,因为从来没有迹象表明,可演性指的是什么,为什么一个文本比另一个文本更具可演性”(Bassnett, 1998: 95)。然而,许多戏剧翻译家和学者并不赞同 Bassnett 抛弃可演性的观点(Marco, 2002: 56-57)。

对于戏剧文本中潜台词的翻译问题, Susan Bassnett 是第一个对潜台词的存在性提出质疑的学者。她指出,即使书面戏剧文本中确实存在着潜台词或动作性文本,翻译者也不可能解码这些副语言和动作性符号,然后在目的语中重新编码(Bassnett, 1991: 110)。Vicki Ooi 对戏剧文本的潜台词也持怀疑态度。她引用中国戏剧中的例子阐明了潜台词的非普遍性。然而, Egil Tornqvist 却试图证实戏剧文本潜台词的概念,要求翻译理论家考虑,源语文本中演绎的表演潜台词是否可以在目的语文本中加以演绎。近来, Susan Bassnett 得出结论说,“可演性的概念也许会给戏剧翻译提供一些帮助,但是潜台词或动作性文本存在的可能性不是戏剧翻译必须探究的问题。戏剧翻译者应该停止寻找深层结构和经编码的潜台词,

需要更密切考察的是源语与目的语之间指示语形式的变化。我们需要更全面地考虑对话文本的性质，可以说它构成了对话文本本身的副语言”（Bassnett, 1998: 102-104）。

Keir Elam 在 *The Semiotics of Theatre and Drama* 一书中也说，“指示语对于戏剧来说非常重要，它是戏剧语言传递的基本方法。如表示说话者和听话者的人称代词‘我’、‘我们’、‘你’和‘你们’；表示时间和空间的副词‘这里’、‘那里’和‘现在’、‘那时’；表示事物的‘这’、‘这些’和‘那’、‘那些’等。在戏剧中，指示语无论在数量上还是功能上都是最重要的语言特点”（Elam, 2002: 27）。Elam 还引证了莎士比亚作品来表明戏剧中指示语的重要性。“据统计，《哈姆雷特》剧本共有 29000 多个英文单词，其中有 5000 多个词是指示语”（Elam, 2002: 140）。

在“Translation for the Theater”一文中，Clifford Landers 指出，“戏剧翻译与其他类型的翻译在很多方面存在着差异。戏剧翻译的本质至少从观众的立场上来说是它的‘可念性’。大多数其他需考虑的事情——意义、忠实、准确——都从属于这个基本的特征。即使是戏剧翻译中非常重要的文体，有时也必须服从于这样一个现实，即演员必须能以令人信服的和自然的方式表达台词”（Landers, 2001: 104）。在文章中，他引用了 Eric Bentley 的观点，“剧本存在于两种意义中，即作为书面文本和演出剧本。阅读剧本与观看舞台上表演的相同的戏剧完全不同。总的说来，翻译者的责任是创作既为后者增色又不损伤前者的译本”（Landers, 2001: 104）。George E. Wellwarth 在“Special Considerations in Drama Translation”一文中也持相似的观点。他把“可念性”定义为译文文本的话语可以被流畅发音的程度（Wellwarth, 1981: 140）。他说，“戏剧翻译者面临两个主要问题：可念性和文体。译文在舞台上应该听起来悦耳，读起来流利，毫无发音的困难”（Wellwarth, 1981: 141）。

戏剧的另一个特点，即可演性和文化附载性的并存，导致了戏剧翻译中的又一大矛盾：适应舞台演出的文化移植与原文化特征的忠实传递。戏剧是一种独特的语言艺术，以舞台演出为目的，同时蕴涵着许多文化信息。戏剧翻译应将这两方面考虑在内：既要保证译语文化环境中的可演性，也要传递源语文化的典型特征。于是，为适应舞台演出而作的文化移植与原文化信息的传递就成为戏剧翻译中的一对典型矛盾。

Sirkku Aaltonen 把文化移植描述为“翻译者所使用的使异国文本符合目的语系统惯例的策略”（Aaltonen, 2000: 55）。Aaltonen 坚持认为，如果戏剧文本被看做是构成戏剧事件的其中一个因素，那么在翻译中就不可能避免某种程度的文化移植。“文化移植在戏剧文本翻译中是必然的，也许比其他类型的文本更显而易见”（转引自 Bassnett, 1998: 93）。Susan Bassnett 也认为，“翻译从来不发生真



空中，它总是发生在一个连续统一体中，因此翻译发生的上下文必定会影响翻译的方式。如同源语文化的规范和限制在创作源语文本中所起的作用一样，目的语文化的规范和传统也不可避免地会在译文的创作中起作用”(Bassnett, 2004: 93)。Romy Heylen 从不同的角度来看待戏剧翻译中文化移植的问题。“根据 Heylen 的观点，翻译中文化移植是一支滑动的标尺，其中一端对源语文本没有进行任何的移植，这种文本最终被看做是‘异国的’或‘异常的’。这一端经过协商和妥协的中间阶段，最终到达完全移植的对立端”(转引自 Bassnett, 1998: 93)。而波兰戏剧翻译研究者 Klaudyna Rozhin 却认为，当剧本中出现与另一种文化相异的事物和概念时，尽管这些文化元素或概念与源语文化密切相关，戏剧翻译者仍可保留源语的文化背景。她认为这是一种理想的翻译方式，它既能扩大观众的知识，又能使观众通过发现未知的世界感受更令人兴奋的戏剧经历(Rozhin, 2000: 140-142)。可是，不少戏剧翻译研究者认为，“尽管所有的文学翻译者都要面临归化和异化这两难的困境，但文化移植比其他的翻译模式更适合于戏剧翻译”(Hale & Upton, 2000: 7)。

从以上对戏剧翻译研究的分析中，我们可以知道，戏剧翻译自出现以来一直伴随着种种矛盾。“虽然翻译问题，尤其是文学翻译的问题已经得到了一些共识，但戏剧翻译，特别是用于舞台演出的翻译却并非如此，它需要考虑舞台性”(Pavis, 1992: 136)。这就是说，“戏剧翻译的现象超越了戏剧文本语间翻译的有限现象”(Pavis, 1992: 136)。正如 George Mounin 所说，“具有表演性的戏剧翻译不是语言的产物，而是戏剧行为的产物”，否则，“尽管语言翻译得足够完美，但不是戏剧翻译”(转引自 Pavis, 1992: 140)。

第四节 戏剧翻译研究概述

戏剧译文语言作为戏剧文学翻译主要的构成符号，与普通语言符号既有一定的联系，更有重要的区别。首先，它必须具备普通语言符号的最基本的功能，即语义学的功能。由于承担着组织戏剧行动、塑造人物形象的任务，戏剧译文语言必须能够被观众所接受，这样才能完成戏剧译文文本最终的使命。其次，戏剧译文语言还必须实现双重超越：一个是由普通语言符号到戏剧语言符号的超越；另一个是由普通的戏剧语言符号到审美的戏剧语言符号的超越。前者要求戏剧译文语言不但要具有可进行具体分析的语义内容，而且还必须富有强烈的行动性，即富有动作性、形象性、时空性等特点，从而为舞台表演奠定基础。后者则更进一步要求戏剧译文语言以诗性的审美功能为创作准则，从而使译文语言富有韵律感