

## 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”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

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，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

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的，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（А. 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 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

能接近演员，让演员能用充满感情的语调表演出来。作者和译者应该知道 此时只能用这一句话 而不能用另一句。

格鲁吉亚剧作家契哈德泽 ( Александр Чхандзе ) 认为 ,作者和译者的相互关系在很大程度上决定了剧本的命运 ,戏剧翻译的困难是复杂和多方面的 没有一定的规范和处方 只有对这个文学事业的尊敬、热爱是必不可少的。他给译者提出两个条件 : (1) 译者本身应该是剧作家 ,能够按戏剧规则思维 ,不仅有作家的天赋 ,还要有把写在纸上的文本变成演员演出文本的能力 ,这就要求译者会运用对话的技巧。戏剧的对话应是动态的 ,有节奏感和速度感。 (2) 译者应被原作家的美学信念所激励 ,与剧作家笔下的主人公同呼吸共命运。

格鲁吉亚著名导演姚谢里安尼 ( Отия Иоселиани ) 认为 戏剧作品是译给另一生活经验、民族心理的读者和观众 因此理想的翻译不是逐字对译。他把译者分为三等 : 天才的译者了解语言和文化 能感觉到作品的精神及它的特点 并能在另一语言中找到恰当的对应语 中等的译者不想动脑筋 经常逃避难点和形象词语。比如格鲁吉亚语 “ бедауривит кали ” 按字面译为 “ женщина как лошадь ” 好像是把女人比作很有力气的运货的马 ,而作者让主人公说的完全是另一个意思。可用俄语的谚语来译 “ Куда конь с копытом, туда и рак с клешней ( 小虾效骏马 东施效颦 ) 差的译者会绕开这些难点 ,但这却是作者风格的本质体现。

乌尔别利 ( Татьяна Урбель ) 是爱沙尼亚翻译家 她强调剧本的译者应不断磨练自己的“听觉”如果说散文用词要注重‘香、色和味’(запах, цвет, вкус) 的话 戏剧作品还得加上“听”。作者认为散文作品和戏剧作品中的对话翻译没什么原则差别 ,两种情况下都应是活的 有表现力的口语 但戏剧语言比散文作品的主人公的语言容量更大 更经济 更能准确地‘击中目标’这才是戏剧翻译的难点。

穆赫拉涅利 (Ирина Мухранели) 是格鲁吉亚翻译理论家。她承认 无论从翻译角度还是从戏剧角度看 都还不能在理论层次上谈论戏剧翻译问题。首先戏剧译者面临的是传达概念、联想和民族文化差异问题。如果不了解芬兰文化,碰到把母语喻为沼泽就难住了 芬兰语中 沼泽没有与腐烂有关的否定联想 可能沼泽首先是贮存东西的地方,所以在母语中比作宝藏。如何重新建立戏剧联想 什么应该传达 什么可以牺牲 要靠戏剧感觉来决定。她指出应当把戏剧作为一种交际形式 从符号学来研究 这样才能更严肃地探讨戏剧翻译问题。关于戏剧语言的问题 她指出 戏剧语言属于混合型现象——口头书面语。戏剧语言是按文学规范写出来的 但却要在舞台上说出来 而不是读出来 它又有口头语规范,即用各种语调、节奏等增加表情性。与文学语言本质上的不同在于 戏剧语言同某一民族文化的民俗、宗教有联系 同时 现代戏剧的口语词是建立在许多世纪的文学规范之上。因为口语更依赖说话当时的情景 靠只言片语就能理解 而在书面语中必须表达得很清楚的思想,在剧本里都成了潜台词。戏剧翻译要求译者了解一种语言的社会心理和文化的方方面面,并把自己的知识有意无意地用自己的文化表达出来。

拉脱维亚翻译家列格兹达 (Аусма Лөгзда) 认为 搞戏剧翻译除了要爱好文学并了解文学翻译理论外 还必须掌握舞台规则 译出让演员容易说的台词,还要考虑所有人物的动作和言语个性。在剧院排演时与演员共同找到适合舞台演出的台词才是翻译成功的保证。戏剧译者应有特殊的潜台词嗅觉,这往往是衡量一个译者是否达到专业水准的标尺,重现戏剧的潜台词比再现散文的潜台词难多了,要想理解并转达隐藏在短短的戏剧对白中的潜台词,要求有动态的技巧,这时就需要他的舞台经验来帮忙。

立陶宛翻译家果林 (Григорий Горин) 提出 译者与原作者是剧作的共同作者(соавтор)。译者的主要任务是将原文的所有优点传

达给观众 这些优点主要指 对话的活力、幽默及人物独特的语言。

伽尼耶夫(Виль Ганиев)作为苏联作家协会文艺翻译的秘书长,对这次讨论进行了总结。在谈到戏剧翻译的现状时他指出:“实践表明 说起文学翻译 批评家通常指的是诗歌 少数是指散文,指戏剧的情况很少见。我认为正是戏剧翻译的这一领域是我们批评界最少涉猎的,也是社会最少关注的。分析译文质量的文章几乎没有。”他认为戏剧作品的翻译 不是印在杂志或书上的文本 而是能发出声音的话 这是译作在新的环境 新的条件下的舞台生活。对戏剧翻译最客观、最苛刻的批评来自观众 他们对戏剧语言的种种微妙之处,词的形象都会有敏锐的反应。如果在诗歌或散文翻译中读者遇到翻译不准确或不自然的词,可能不太显眼,正如在跳轮舞的所有姑娘看起来都是漂亮的。但在戏剧翻译中情况就不一样了 说出来的话更明显 再现舞台形象时译者不自然的话会被观众发觉 于是会把这些缺点归罪于原作者 这正应验了马尔夏克的一句名言:“差的译者是对原作者的诽谤。”

从上面各少数民族作家、翻译家及戏剧工作者所陈述的观点看来 这次戏剧翻译大讨论涉及了戏剧翻译理论的方方面面 从跨文化因素到符号学 从作者与译者的关系到戏剧语言的双重性 书面语形式的口语)从戏剧翻译的规范到译者的素质等等。其中谈到了戏剧翻译的特点 如戏剧翻译的主要目的是舞台演出 戏剧翻译应注意听觉效果、潜台词的传译等等 但由于篇幅比较短 对每个问题并没透彻分析。这是前苏联翻译史上对戏剧翻译惟一的一次大型讨论 参加讨论的都是在戏剧和翻译界工作多年的、具有实践经验的专家,因此他们的观点和例证经常被后来研究戏剧翻译的学者所引用。

#### (四) 萨多夫斯基论戏剧翻译

① 《Художественный перевод — Вопросы теории и практики》, Сост.: С. С. Попкова, А. А. Оввян, Ереван: Издательство ереванского университета. 1982. с.417.

前苏联另一位翻译研究人员萨多夫斯基 ( Садовский ) 在其论著《戏剧家的风格与翻译问题》(1971) 中以高尔基的剧本为材料, 对原文与阿塞拜疆译文进行了比较研究, 从而提出了对戏剧翻译的要求。

该作者同样从分析戏剧语言的特点入手, 他继承了苏联作家关于戏剧人物语言特点的观点 即在戏剧中 说话的是作家笔下的人物 而不是作家本人 剧本不允许作家随便干预 主人公只能用言语突出自己的个性。他用一章的篇幅论述了人物的言语肖像, 提出性格轴心词 ( речевая доминанта характера ) 这一概念 比如说契诃夫的《万尼亚舅舅》中主人公谢列布里亚科夫教授的言语轴心词相当鲜明 他言语特征的主要核心是伪学者、枯燥的学院派、冷冰冰的说教。谢列布里亚科夫无论说什么 怎样说 他的言语都离不开这些品质。因此, 戏剧译者要牢记现实主义戏剧最重要的准则 剧中有多少人物 就有多少言语风格和个性语言 译者要发挥自己的聪明才智, 尽量在另一种语言中充分转达出原文剧本的言语特色。翻译的难点是再现剧作家用来创造人物的个性的特殊言语成分——俗语、职业用语、行话等非普通词汇。

另外他指出, 剧作家像诗歌、散文作家一样, 也是有风格的。因此译者除了译人物的个性言语外, 还要译出作家的文笔特色。译者应遵守人物言语特色的构成原则, 这只是作家戏剧修辞的一部分, 剧作家文笔问题也要求译者关注。

在该论著中, 萨多夫斯基主要是以具体译例分析高尔基的《Васса Железнова》译为阿塞拜疆语的得与失, 他对戏剧翻译的研究主要停留在如何再现作家的修辞特点和剧作家的文笔特点之上, 这也代表了前苏联文艺翻译派对文学作品翻译的要求。

#### (五) 玛尔科维娜的戏剧翻译观

进入 20 世纪 80 年代 随着跨文化交际学的兴起 从跨文化交际的角度来探讨文学作品的翻译成了翻译理论界研究的热点, 这

也反映在对戏剧作品翻译的研究中。最具代表性的论述要数玛尔科维娜(Марковина)的《戏剧文本的翻译与民族文化特色》一文,该文发表在苏联科学院语言研究所1981年出版的论文集《交际文本与语句》中。

戏剧作品的翻译和异文化观众对民族戏剧的理解是一个复杂的跨文化交际过程。作者指出:“揭示和研究异文化接受者如何理解不同艺术种类和文艺体裁的特点可促进跨文化交际过程更加合理。而接受者等同地理解异文化时,遇到的第一个困难就是与自己文化不吻合的民族特色。研究戏剧艺术的跨文化交际是基于异文化参与者对戏剧作品的民族特色是否理解的问题。”

戏剧作品属于局部文化,它在一定程度上反映该语言文化特有的言语、身势和情感。如果接受者错误地解读、或不理解某些现象,说明该文本中存在一些语言内(或)语言外对应物,它不同于接受者的文化范畴。在翻译属一定局部文化的戏剧作品时,保留还是放弃原文的民族文化特色的问题是值得探讨的①。”

玛尔科维娜同样比较了戏剧作品与其它文学作品的翻译,归纳出戏剧翻译的三个特点:第一,多数研究戏剧翻译的专家认为必须区分阅读文本(文艺翻译)与演出文本(专门的戏剧翻译或文学翻译的演出版本)的概念。换句话说,剧本的翻译最终应满足舞台规则;第二,这种体裁本身要求译文要适合听,便于说,言语要准确、形象;第三,接受者接受戏剧译本不是纯语言的,肯定伴随着各种表达手段,其中包括超语言性手段(声音、手势、演员的动作、音乐等)。换句话说,民族戏剧作品的翻译过程是从一种言语文化译为另一种言语文化,这个过程只有在戏剧上演后才算结束。

作者提出,翻译现代戏剧作品必须了解并考虑戏剧的民族特

① Марковина И. Ю. Перевод драматургических текстов и проблема национально-культурной специфики. В. кн.: 《Общение, текст, высказывание》. Академия наук СССР, Институт языкознания, Москва, 1981, с. 125.

色、戏剧传统及译语的局部文化特色。有时剧作家与译者一起把自己的戏剧作品译为外语时，同一个剧本考虑不同民族文化特色会有不同的译本。比如吉尔吉斯的戏剧《决斗》有两个版本：一个为吉语观众，另一个为俄语观众。针对于不同的接受者，剧中要考虑等值替代、文化色彩的问题，甚至会有两个不同的结尾。

根据不同的翻译和演出目的及文化因素，译文有两种倾向：一种是原文接近译语文化，这既是语言翻译又是文化翻译，这种翻译的结果是译文失去了原文民族特色的信息，让译入语文化的接受者容易理解；另一种是把观众带入陌生的文化，让其了解另一社会心理特质、不同的经验和对世界的看法，即原文的民族文化特色。后一种倾向对跨文化交际非常有益，因为它能扩大观众的文化视野。这时重要的是要掌握好保留和放弃民族特色的分寸，不让人产生文化冲击（культурный шок）。这就要求在译文中达到两种文化的民族因素合理共存。

翻译时涉及到文化因素，总是要在归化和异化间取舍，作者站在文化交流的高度，提出以异化为主，以读者和观众的接受能力为尺度，在两种译法间达到平衡，这是一种积极参与交际的观点。

在具体操作上，玛尔科维娜建议演出中应让演员在舞台上加入一些民族特色，尤其是使用手势，特别是非交际手势，和原文文化特有的日常语言，让戏剧语言带有异国情调。假如原文的某些片断有强烈的民族性，演员就不要强调异国文化特有的行为，目的是不造成更多的理解困难。

另外，作者在该文中提出研究民族文化特色的方法——确定空白法（метод установления лакун）。空白可理解为某一语言文化集体中属于民族文化特色范畴的一切，即异文化接受者认为是奇怪的，需要解释的东西。两种文化对比中出现的所有空白可分为跨语言的和跨文化的。跨文化空白与语言有关，但也有纯粹的跨文化空白。比如说在日本优秀的《复活》译本不能被等同接受，这

是由于社会心理的跨文化空白造成的 因为卡佳的‘职业’在日本不像在俄罗斯那样具否定意义。

消除跨文化和跨语言空白可通过解释、注解和揭示民族特色等方法。如果说在非戏剧作品的翻译中有注解，那么在翻译戏剧作品时这些注解假如也有，也是为了阅读而不是为演出。演出文本的空白必须通过各种补偿手段来填补。

玛尔科维娜根据体裁特征和戏剧翻译的特殊性谈到戏剧翻译的评论标准。翻译理论家，如奈达（Nida）、茨维林格（Я. Цвиллинг）都认为：号召性的文本 包括戏剧 应保证译文对听众的影响等同原文对原文听众的作用影响。作者认为这个评价标准不能完全令人满意 因为遵循这样的标准 译者可能会脱离原文的形式和意义。这种翻译的结果就使译本只照顾受众的期待视野，而不再对原作者负责了。作者的观点是研究两种文化的民族特色 以找到保留或消除民族文化特色的正确比例 目的是让所译的剧本既对原作者负责又对观众负责，所引起的译语观众的反应要接近原文观众的反应。但她也指出，在接受异文化剧本时肯定会遇到新的、某种程度上不理解的东西 在异文化观众中文化冲击是肯定会有有的。

最后考虑到跨文化差异，她给戏剧译者提出几条建议：

1. 译者必须弄清翻译和上演异文化戏剧的目的；根据这个目的或保留民族文化特色，或在译文中补偿或消除文化空白。
2. 研究民族文化特色，进行文化对比应让译者有可能弄清原文的哪些民族特色首先要保留 哪些要消除 以适应读者与观众在接受能力。
3. 译者可以用民族心理文化的描述及各种语言文化中语言

① Ю.Найда. К науке переводить. В кн: Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М 1978. С. 124. М.Я. Цвиллинг. О критериях оценки перевода. Тетради переводчика. Вып. 15.