

基于视频新媒体的中国古典戏剧字幕英译研究

——以《牡丹亭》为例

刘 琰, 薛 娇, 毛 瓚

(镇江船艇学院 基础部, 江苏 镇江 212003)

摘要:随着多媒体技术的发展,视频媒体作为一种舞台存在形式在全球戏剧表演界被越来越广泛的运用。作为中国古典戏剧艺术通往世界舞台的重要途径,新兴的媒体字幕以其固有的特性对传统戏剧的英译提出了新的挑战。以《牡丹亭》的案头文学译本和剧场字幕译本为例,对比研究译者因目的性不同而对译本产生的影响。此基础之上尝试探索传统戏曲融合新媒体手段之后的字幕翻译新范式特征。

关键词:戏剧翻译;字幕翻译;《牡丹亭》

中图分类号:H 315.9

文献标识码:A

文章编号:2095-462X(2016)01-0041-04

网络出版地址:<http://www.cnki.net/kcms/detail/13.1415.C.20160106.1532.022.html>

网络出版时间:2016-01-06 15:32

文本翻译研究早先源于经文翻译,译文要求遵照原文,将原文奉为经典。这种字面的忠实原则在译者代入源语言与目标语言的文化差异因素后,逐渐产生了翻译的功能对等原则。奈达将翻译等值定义为译文读者能够像原文读者那样去理解和欣赏原文,并将翻译的转换从形式对等进化为功能对等,以期跨越文化的鸿沟,在目标语读者心中引发同等的共鸣与感发。学者对翻译功能进一步细分,对于相同的目标语读者也注意关照不同场合和不同人群的特定“翻译要求”,从而使译文具备相应的功能性^{[1]138}。例如,同一部英文原著,用于艺术赏析或儿童科普读物,译本应当区分差异;同样一部戏剧,针对案头的文学译本与舞台的表演译本,翻译也是不同的。因此,在翻译过程中,除了语际的文字和文化转换,还涉及译文功能性的选择。德国翻译论家 Hans Vermeer 在 1978 年发表的《普通翻译理论框架》一文指出:“任何翻译行为都是由翻译的目的决定的,简而言之,就是‘翻译的目的决定翻译的手段’。”至此,翻译理论经历了从“文本中心论”到“目的论”的演变。

一、戏剧翻译

就戏剧的翻译而言,克鲁格在其研究中将术语

进行了系统梳理,总结出“play”、“script”、“dramatic text”、“theatre text”、“performance”和“mise en-scene”等,反映出戏剧翻译用于阅读和舞台表演的差异。著名的英国翻译理论家巴斯奈特对于戏剧翻译的这种两难处境也进行过相关论述。在 20 世纪 70-80 年代中期,她认为戏剧翻译的特点在于其的“可表演性”。由此可见,在此期间她的观点是戏剧翻译应强调舞台的直接效果^{[2]90-108}。而 20 世纪 50 年代中期以后,巴斯奈特否定了先前的观点并提出了戏剧翻译的“可读性”,建议译者从文学的起点出发去研究戏剧剧本翻译^[3]。在过去的 30 年里,戏剧翻译研究的核心问题始终围绕着戏剧文本的本质特点、可表演性标准以及潜台词和文化移植等展开。

中国戏剧的外译始于 18 世纪。《赵氏孤儿》与《灰栏记》等戏剧都是由文本形式的外译开始,通过翻译的剧本形式向海外传播,并没有在舞台直接上演。因此,早期的外译都是以案头译本的形式出现,为正式上演而使用的表演译本寥寥无几。著名翻译家英若诚于 20 世纪 50 年代提出戏剧翻译当为舞台演出服务的主张,认为应采取意译和简译的方法,打造适合演员演出的译本。20 世纪末,他以此为理论基础开始尝试将中国优秀话剧译成英文剧本。在这些剧本的英译中,译者具有鲜明的主体性。舍弃了

收稿日期:2015-07-21

作者简介:刘琰(1979-),女,江苏镇江人,镇江船艇学院基础部讲师,社会文化人类学硕士,主要研究方向为比较文学。

文本形式对等的案头译法,而大量采用便于戏剧表演者使用和观众临场接受的译法,以达到舞台效果。这些译本成为巴斯奈特早期戏剧翻译理论即戏剧翻译当注重“可表演性”的典型。

二、字幕翻译

至此,关于戏剧翻译的争论与选择依然存在案头译本与场上表演剧本之间。然而,随着多媒体技术的发展,视频媒体作为一种舞台存在形式在全球戏剧表演界得到越来越广泛的运用。话剧译本的“可表演性”在译者精通双语并了解表演规则的情况下或许能够达成,然而作为中国戏剧文化精粹的戏曲艺术则很难通过英译的剧本进行演唱。因此,对于绝大部分外国观众而言,媒体字幕是他们领略中国古典戏剧艺术的重要途径。这种为戏剧表演配用的字幕使得海外观众在欣赏原汁原味的戏剧表演的同时对场上表演的剧情和对白能够得以实时的了解。

(一) 影视字幕

对字幕翻译的研究始于影视行业的快速发展以及经济文化的全球化。字幕翻译除了具备戏剧文学翻译的普遍特征外,受时间与空间的限制还具备其自身特征。相关研究在20世纪90年代达到了高潮。许多学者在这个领域作出了突出贡献。Gambier是当时该领域内成就比较卓越的一位学者。在他的论文和专著中,他谈论并研究了字幕翻译模式的分类、字幕译员的翻译技巧以及字幕翻译的接受。他和Henrik Gottlieb一起编辑出版了论文集——《Multimedia Translation: Concepts, Practices, and Research》,收集了有关字幕翻译的26篇论文,对字幕翻译研究领域产生了深远影响。国内的相关研究起步较晚,引用较多的分别为钱绍昌、赵春梅和李运兴等教授的论述。《霸王别姬》与《梅兰芳》等中文电影的字幕英译者贾佩琳将电影字幕的基本原则概括为“短、直、白”。李运兴认为,字幕翻译“应求在有限的时空里最有效地提供相关性最强的信息”^[4]。钱绍昌认为,影视语言的自身特点为“聆听性、综合性、瞬间性、通俗性和无注性”。

(二) 戏剧字幕

在戏曲字幕翻译实践中,白先勇指出:“其实明清传奇如《牡丹亭》与《长生殿》早已有了全译本,但那是案头文学,只适合在课室中做研究用。演出本的译本,首要条件是清楚明白,观众一目了然。字幕的空间有限,速度很快,艰涩的英文,观众来不及消化,对剧情了解会产生阻隔。”余秋雨也曾提到:“随

着文化交流的增多,中国的剧团赴美演出时也会带有一些比较正式的译本,甚至还制作成字幕在台侧打出。但这些翻译,大抵拘泥于原作文句,而中国传统戏曲的文句又牵连着一个复杂的文化大背景,外国朋友一眼看去总是疙疙瘩瘩、别别扭扭,而且又难与舞台上的实际演唱搭调。在这种情况下,原本希望为观众提供拐杖的英译字幕,反而有可能阻断观众的正常欣赏,成为观剧的一种障碍。”下文将以昆曲《牡丹亭》的案头本和剧场表演本段落翻译为例,考察影视字幕翻译原则是否在现行剧场表演字幕英译中得以体现。

1. 案头本与场上字幕本的对比

选取《牡丹亭》英译两种剧本进行对比。其一为汪榕培所译的剧本全本;其二为汪班所编《悲欢集》中该剧的选段英译。汪榕培在后记中指出,其译本是在西里尔·伯奇与张光前的译本基础之上创造性地准确再现原著之工程,此外,对剧中的集唐诗还进行了深入研究与仔细推敲。可以说,这是一个“冷雨幽窗不可听,挑灯夜看《牡丹亭》”的英译佳本^[6];汪班的译本则注明“这部昆曲选剧英译,一个重要特点是译自场上演出本,对象是美国观众…可以为一些古典戏剧的出国演出作一种翻译方法上的参考”^{[7]268-275}。因而,该版本的英译得到白先勇先生的推崇,并亲自为其作序。

(1) 剧名、曲牌名和人名的翻译

汪榕培的案头本为《牡丹亭》剧本全本,“游园”一段从属于剧本第十出“惊梦”—An Amazing Dream。选段中主要人物为杜丽娘和春香,榕译采用异化的翻译方法,分别译为Du Liniang和Chunxiang,使用汉语拼音保留汉语语言的特征。异化的翻译方法同样使用在剧中曲牌名的翻译上,如“绕池游”的翻译为“To the tune of Raochiyou”,“步步娇”译为“To the tune of Bubujiao”。且通过信息的增译提示读者不同的曲调转换。

汪班的场上表演译本为目前昆剧团使用的表演剧本,与《牡丹亭》的印刷本在个别之处有细微差别,但在现代演出中“游园”已单独成为一幕,不再从属于文学剧本中“惊梦”的部分内容,故而标题翻译为“A stroll in the Garden”,以符合实际演出的需要。杜丽娘的译法与榕译相同,译为Du Liniang。而春香采用归化的翻译方法,译为Fragrance(芬芳、芳香之意),并在启幕人物第一次亮相时姓名后注明Du's maid(杜小姐的女仆),该译法应当是照顾观众对人物关系的理解。同时,不标注曲牌名,演唱时只写“xxx sings”,如“Du sings”或“Fragrance sings”,不

用文字提示观众曲调的转换,以达到字幕翻译简洁的效果。

(2)念白的翻译

如“晓来望断梅关,宿妆残”一句念白,榕译为: With the distant pass in view at dawn, In my night-gown I stand forlorn. 班译为: Morning again, is it not, bringing with it but more longing? In languish, I leave my coiffure unattended.

榕译对原文诗体部分以及唱词部分采用了英语传统格律诗的形式,根据原剧创作的文体而非唱词和念白的形制区分翻译方法;班译则通过不同的翻译方法来区分角色唱念的不同表演形式。译文中唱腔部分典雅压韵,而念白部分相对限制较少,类似于散文表达。这是出于剧场实际需要而进行的特定分配。

(3)唱段的翻译

袅晴丝吹来闲庭院,摇漾春如线。停半晌,整花钿。没揣菱花偷人面,迤逗的彩云偏。我步香闺,怎便把全身现?

RONG: In the courtyard drifts the willow-threads,

Torn by spring breeze into flimsy shreds.

I pause a while

To do my hairstyle.

When all at once

The mirror glances at my face,

I tremble and my hair slips out of lace

As I pace the room,

How can anyone see me in full bloom!

BAN: See wisps of luminescent smoke drifting lazily into my lonesome court;

Spring O Spring, how carelessly have you meandered in to cavort!

Listlessly do I tend to my coiffure...

Why, in thee, Mirror, I can see only part of my face

And my rich, ebony hair I find alluring but demure.

How I have longed to take a stroll outside,

But feared it'd bring social disgrace!

从文体上看,榕译格律较为规整,采用 AAB-BCCDD 的韵脚,从形式上更为接近英语的格律诗。并且为了贴合韵律,在翻译时译者的主体性更为明显,对原文信息作了较多处理;而初衷为剧场字幕进行翻译的班译则偏向散文体特征,以忠实呈现

原文的细节和情境为己任,在格律上没有过于讲究。从字数上看,此段榕译字数为 53 个英文单词,班译为 66 个英文单词。

两种译本对负载文化信息的词汇译法也各不相同。“袅晴丝”榕译关注其名词性特征,采用了较为直白的名词 willow-threads(柳条)进行表达,班译则译为 wisps of luminescent smoke(晶莹的烟丝),侧重对意境的渲染;“花钿”指的是中国古代妇女脸上的一种花饰,以金或银制成花形,蔽于发上。“整花钿”榕译为“To do my hairstyle”,班译为“Listlessly do I tend to my coiffure”。此处可以明显看出,两人对于“花钿”这个典型的中国文化负载词汇采用了截然不同的处理方法。首先,都没有在译文中详加解释,即使是案头本的榕译也没有通过加注的方法来进一步说明,而是仍然通过将重心放在动作上的方式来缩译这个细节词汇。班译则通过西方类似文化词汇 coiffure(原指法国妇女的发式;发型;头饰)进行替代,以便西方观众接受。并且同样是为了渲染意境,增译了动作进行时的人物状态 Listlessly(无精打采地)。文中的“菱花”是指“菱花镜”,多为六角形或背面刻有菱花图案。两种译文都直接译为“mirror”。“迤逗”中的“迤”原意为地势斜着延长,曲折绵延。“逗”有惹弄和撩拨的意思。“彩云”指女子的如云乌发。“没揣菱花偷人面,迤逗的彩云偏”的意思可以理解为:没料到镜子倾慕女子的容颜,偷偷藏起映像,这个玩笑使得女子梳妆时满头的乌发偏向一边散落飘垂。通过镜子对镜中人的倾慕描写青春容颜的曼妙,俏皮生动的描写非常符合春日里生机萌动的情境,头发的散落飘垂又体现出一种庸懒性感的出格之态。短短 13 个字却包含了众多意象,构成对翻译的挑战。榕译为“When all at once/The mirror glances at my face/I tremble and my hair slips out of lace”(突然镜子映照了我的脸,引起的颤抖使得几缕发丝滑落下来),翻译富有韵律,语意一目了然。榕译保持了对镜子的拟人描写,人物的容颜让镜子也忍不住张望,这个出乎意料的举动使得人物因受惊而弄乱了头发。班译为“Why, in thee, Mirror, I can see only part of my face/And my rich, ebony(乌木) hair I find alluring(诱惑的,迷人的)but demure.(端庄娴静的;谦逊而羞怯的)”(为什么在镜中我只能看见隐约的容颜,发现如云的乌发既诱惑迷人又端庄娴静)。不同于榕译,班译以人物为立足点,通过人物的问句提出“偷人面”的疑问,使得原文微妙的拟人描写转变为人物的心理活动,便于观众理解人物的情绪和心态,同时对“彩云”

的译法比榕译增加了形容词“rich, ebony”,以贴合原有的文学意象。

2. 特征总结

通过以上分析可以大致了解戏曲案头本和场上本译文的特点。首先,两种译文的译者都发挥了极大的主体性,对原文进行了大量的改写和意释。“作为翻译主体的译者在尊重翻译对象的前提下,为实现翻译目的而在翻译活动中表现出的主观能动性。”^{[8]99-101}汪榕培和汪班作为原作的接受主体,对《牡丹亭》的原本产生不同的阅读体验,同时作为译文的创作主体,由于知识储备、审美倾向和文学观念等因素的差异,形成了迥异的创作过程以及作品。如榕译重韵律,而班译重意境。

无论是影视字幕研究者提出的字幕翻译的“短、直、白”以及“聆听性、综合性、瞬间性、通俗性和无注性”等特点,还是戏剧实践者对戏剧字幕简明通畅的期待,似乎都暗示着相对于案头文学本而言,场上字幕本应当更为简约易懂。然而通过上文的分析,戏剧的场上字幕译本却并不完全符合影视字幕的翻译原则。案头文学本侧重形式格律,相对反而简约;场上字幕本侧重内容意境,相对反而繁难。究其原因,戏曲字幕翻译因其自身特点,不能完全套用影视以及话剧字幕翻译的原则。首先,戏曲尤其是昆曲表演唱词速度较慢,使得字幕翻译在容量上具备较大空间;其次,唱词通常文辞优美,韵律强。这部分的字幕翻译遭遇了类似诗歌是否存在可译性的问题,在韵律规整和意境表达上很难统一。就剧场演出的字幕而言,由于观众能够直观体验到戏文演唱的韵

律,在翻译时意境的传达就显得更为重要。

中国古典戏曲真正走向世界舞台的时间尚且短暂,与之相关的研究也正在起步。新兴视频媒体时代的现代技术使中国的传统艺术跨越语言及文化的障碍,成为全人类共享的文化财富成为可能。而与该技术相匹配的内容研究——字幕英译研究还需要不断完善,形成一套适用的翻译范式。

参考文献:

- [1] Nida Eugene A. Language, Culture and Translation [M]. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2005.
- [2] Bassnett S. Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre. In: Bassnett, S. & Lefevere, A. (eds) Constructing Cultures: Essays on Literary Translation [M]. Clevedon: Multilingual Matters, 1998.
- [3] Bassnett S. An introduction to theatre Semiotics [J]. Theatre Quarterly, 1980, 10(38): 47-53.
- [4] 李运兴. 字幕翻译的策略 [J]. 中国翻译, 2001, (7): 38-40.
- [5] 钱绍昌. 影视翻译——翻译园地中愈来愈重要的领域 [J]. 中国翻译, 2002, (4): 60-61.
- [6] 查明建, 田雨. 论译者主体性——从译者文化地位的边缘化谈起 [J]. 中国翻译, 2003, (1): 19-24.
- [7] 汪班. 悲欢集 [M]. 北京: 外文出版社, 2009.
- [8] 汪榕培. 牡丹亭: 英汉对照 [M]. 上海: 上海外语教育出版社, 2000.

Strategies for Subtitle Translation of Classical Chinese Drama Based on Modern Video Media: Taking *Peony Pavilion* as an Example

LIU Yan, XUE Jiao, MAO Zan

(Zhenjiang Watercraft College of PLA, Zhenjiang, Jiangsu 212003, China)

Abstract: With the development of media technology, video media have found wide application in the field of theater performance as one of the essential composing factors for modern theater. As the main approach to introduce the art of classical Chinese drama to the world, the newly emerged screen subtitle challenges traditional way of drama translation with its inherent characteristics. With script comparison and research, this thesis is focused on the impact of skopostheory on script translation, illustrated by the case of different versions of *Peony Pavilion*. The innovation and transformation of drama translation paradigm under new circumstance will be examined.

Key words: drama translation; subtitle translation; *Peony Pavilion*

(责任编辑 白 晨)