

# 视域融合角度下戏剧台词英译本对比探析\*

## ——以《桃花扇》为例

李 咪

(安徽新华学院 外国语学院, 安徽 合肥 230088)

**摘要:**《桃花扇》基于明清时期真实事件改编而来,它反映了侯方域和李香君之间至死不渝的爱情故事。结合接受美学视角中的“视域融合”,将许渊冲译本和陈世骧与艾克顿、白芝合译的版本作为研究对象,将其台词翻译处理作为研究重点,尤其是如何处理台词翻译中的文化因素,从而探索翻译中国经典作品的文化因素的方法。

**关键词:**《桃花扇》;视域融合;戏剧台词翻译

中图分类号:H315.9;I207.3

文献标志码:A

文章编号:1004-342(2019)02-86-05

戏剧作为一种独特的文学体裁,有着悠久的历史 and 古老的传统。在中国戏剧史上,作为传统悲剧中美学价值和文学价值完美的结合,《桃花扇》无疑是一部重要的作品。早在1980年初,《桃花扇》就被囊括进入“中国十大经典悲剧”之一。此外,戏剧有着其独特的语言特点,如文化词的使用,称谓语的表达,诗词典故的使用,唱词和台词结合的叙述方式。戏剧台词的魅力正是存在于其口语化表达,个性化表演和诗意化的美学之中。<sup>[1]</sup>这些无疑都增加了翻译的难度。尤其是改编于史实的《桃花扇》,是一部反映当时社会风貌、文化特征和民族心理的宏伟之作。因此要想把握其中作者所要表达的深刻内涵,就必须对译者、读者的审美水平和文化素质都提出更高层次的要求。来源于接受美学中的视域融合理论正是针对这一点给予了戏剧翻译更多方面的启示。

### 一、视域融合理论简介

“视域融合”概念来源于接受美学理论框架中,

而其具体概念首先是由 Gadamer 所提出。Gadamer 认为,理解的过程即自己现今的视野与曾经视野相互交融的过程。<sup>[2]</sup>也就是说,这是原文和读者偏见相互交流的过程。在此过程中,译者则通过自己的偏见来翻译原文本,再对自己的偏见不断进行测验改正,从而更好地符合原文的特征。因此译者的任务是使他的视野能够与原文本过去多样化的视野进行融合形成新的视野以达到理解。

接受美学的提出者 Jauss 曾经说到:“It is not until the fusion of the readers' horizon of expectation and the textual horizon that the readers' interpretation and reception of a text is completed”。<sup>[3]</sup>这句话意味着只有当读者的理解和原文本的视野相互交融,真正的视域融合才会产生。而由于不同读者的期待视野是具有差异性的,因此与原文本视域融合后产生的理解其实也是不尽相同的。另外,根据 Jauss 的观点,视野是不断产生变化的。但是,我们能够根据自己先前的“偏见”定义自己的视野。在此视野之外,则一无

收稿日期:2018-11-12

\* 基金项目:校级一般教研项目“基于 ICC 模型的教学模式构建——以《桃花扇》为例”(项目编号:2016jy033)。

作者简介:李咪(1991-),女,安徽新华学院外国语学院助教,硕士。

所知。

在戏剧台词翻译标准研究中,对于戏剧台词翻译产生重要影响的当属 Bassentt 的“可表演性”。根据她的观点,戏剧台词翻译应当集中在表演者台词特征上。<sup>[4]</sup> Snell-Hornby 发展了“可读性”的概念,提出了“表演为目的的可读性”,强调在戏剧台词翻译中韵律的重要性。<sup>[5]</sup> 这些观点均指出,戏剧台词翻译应该能够成为适合表演者表演的有韵律的语言。由此可以看出,戏剧翻译标准对于译者提出了更高一层的要求,这也正是由于戏剧独特的语言特征非常容易产生接收者和原文作者视野存在差异的情况而产生的。而接受美学的任务正是将其原则应用到双语转换时的分析和解释之中并能够解决产生的美学问题。<sup>[6]</sup> 因此,根据视域融合理论,在戏剧翻译中,对于目标观众期待视野与原文作者存在差异的情况下,译者应当考虑到目标观众的期待视野,并努力提高目标观众的期待视野,从而做到与原文本视域的融合。

## 二、视域融合角度下《桃花扇》英译本对比研究

### (一)视域融合第一阶段

翻译实践包括两个阶段的视域融合。第一阶段即理解的过程。这个过程指的是译者和原文本视域融合的过程。文本的“空白处”或者“不确定性处”需要由译者填补上。但是,由于不同的译者对于同一文本也具有不同的理解。因此,文学作品中对不确定性的处理具有重要的意义。根据视域融合的概念,译者同样也是读者,是完成作品的核心。因此译者需要借助自己的知识储备和合理的想象力来完成文学作品的翻译。对于译者来说,不确定性表现在三个层面,一是情感层面的不确定性;二是情节理解的不准确性,尤其是根据史实改编的戏剧;三是文化因素的不确定性。

例:

原文:[末看旦介]你看香君上头之后,更觉艳丽了。

[向生介]世兄有福,消此尤物。

[生]香君天姿国色,今日插了几朵珠翠,穿了一套绮罗,十分花貌,又添二分,果然可爱。

许:Yang(Gazing at Fragrant) Fragrant looks all the more charming after she has dressed her hair.

(To Hou)What a felicity falls on you to have enjoyed such a beauty!

Hou:Fragrant is born a beauty. Now adorned with pearls and emerald and in a silk dress, her loveliness has increased. How can she not be adored!

陈-艾-白:Yang [Looking at Fragrant Princess, he says] You are even lovelier after your nuptials.

[To Hou]:How fortunate you are to have won such a prize.

Hou:Fragrant Princess was destined to be the beauty of her age, but today the pearls and emeralds in her hair and apparel display her charms to perfection.

在翻译过程第一个阶段中,译者都尽力做到使自己翻译版本与原文本吻合,然而在对同一文本的理解上面他们本身存在不同理解。这正是由于他们本身的期待视野是不同的。因此他们具象化的形象也是不同的。这里,原文本视野和译者的视野产生了不契合之处。在例子当中,杨文聪在原文中赞扬了李香君“上头”之后更加具有魅力。陈世骧、艾克顿和白芝的合译版本中将其译为“nuptial”,意思是“新婚的”。诚然,李香君新婚初夜是与侯方域度过。然而当我们转向下文,我们会发现侯方域回应到李香君当戴上珍珠宝石之后显得更加可爱迷人。因此我们可以看出在这里“上头”译为“dress the hair”要更为合适。另外,在中国传统婚礼习俗之中,结婚喜宴后或者前的第一天,新娘会隆重梳洗打扮。“dress the hair”更为符合中国文化背景。这里产生的“不确定性”是由于缺乏对中国习俗的了解造成的。许渊冲的期待视野与语境中的形象更为一致,因此,他的译本对于目标观众来说更为精确。

### (二)视域融合第二阶段

在翻译过程的第二阶段中,视域融合指的是译

者视野和接收者视野相互融合。在视域融合的第二阶段中有两点需要注意。第一,接收者的视野实际上是由译者帮助下形成思维图像而非接收者真正的视野。另外,译者是否将接收者视野纳入考量或者将接收者视野尽量与译者本身视野缩短距离,是翻译策略中的重要问题。正如著名德国哲学家 Friedrich Schleiermacher 所说“Either the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader towards him; or he leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author towards him”。<sup>[7]</sup>

### 1. 习俗翻译

例:

原文:[拉生、旦介]你们一对儿,吃个交心酒何如。

许:Liu(Putting Fragrant's hand into Hou's) Would you drink the betrothal cup of lovers?

陈-艾-白:Liu [He pulls Hou and Fragrant Princess together] why don't you exchange vows over a cup of wine?

“交心酒”是中国传统习俗。新娘新郎结婚当天喝交杯酒以示爱意。“Exchange vows”却是西方文化传统习俗,即结婚当天宣读誓言。相较而言,许渊冲在翻译时采取了异化的翻译策略而陈世骧、艾克顿、白芝的合译版本采取了归化的翻译方法。后者更容易为国外观众理解和接受。但是他们也因此无法了解到中国传统婚礼习俗。其实,为了满足观众的期待视野,在目标观众文化中找出相应的习俗表达方法并不困难。但是采取归化翻译策略,会使观众现有期待视野仍然停留在已有阶段,无法提高到新的水平并与原文的视野进行融合。

### 2. 诗词典故翻译

例:

原文:[旦]奴家已拼一死。吐不尽鹃血满腔,吐不尽鹃血满腔。

许:Fragrant:I am not afraid of death. Could I care

for the cuckoo's bloody breath? Could I care for the cuckoo's bloody breath?

陈-艾-白:Fragrant Princess: Until I die, I shall never stanch the longings in my breast.

众所周知,中国文化中许多字词和典故在西方文化背景下具有不同的象征含义。最经典的例子如“龙”的形象。“杜鹃啼血”又是一个经典的例子。在中国许多经典文学作品中,“杜鹃啼血”作为国人所熟知的典故,多用来描述个人悲痛欲绝的情绪。然而,在西方文化中,观众的期待视野与中国文化背景下观众期待视野是不同的。在国外,“杜鹃”的象征意义指的是“不切实际的梦或者疯狂的人”。结合跨文化交际的视角,异化的翻译策略对于台词翻译要更为适合,尤其是典故翻译。如此,国外观众和原文本的视野才能达到融合。例子中,该台词由李香君所说以显示其无畏的勇气,目的是向观众传达她不惧死亡的气节。许的版本会让部分不理解中国文化的国外观众感到茫然,无法将杜鹃啼血将亡的形象与李香君誓不妥协的形象联系在一起。因此直译对于大部分接收者来说并不合适。对比来看,陈世骧、艾克顿和白芝的合译版本要更为形象生动,而且更贴合原文。

### 3. 误译翻译

误译是一种修辞手法,是给予一些字词歪曲的解释,通常是故意的。误译的意图是满足交际需要或者制造幽默感。<sup>[8]</sup>误译主要包括三方面内容:同音词误译,多意词误译,词素误译。<sup>[9]</sup>

误译的存在增加了译者翻译难度。从视域融合角度考虑,译者需要向观众传递字词之间微妙的情感元素。特别是对于中国文化不熟悉的观众会无法理解剧本中所要表达的幽默感。

例:

原文:(外):如何名熏风殿?

(净):你不晓得,琴曲里有一句:“南风之熏兮”,取这个意思。

(丑):呸!你们男风兴头,要我们女客何用。

(小旦):我们女客得了眷宠,做个大嫔妃,还强如他南风哩。

许:Zheng: Why is the hall called Summer Breeze?

Zhang: Summer Breeze means Some men please.

Zheng: If some men please each other, is it homosexual love?

Kou: If a woman pleases the king, she may become the queen, far better than a homosexual lover.

陈-艾-白: Shen: Why do they call this “The Hall of Balmy Breezes”?

Chang: it’s an allusion to the words of the old zither song, “perfumed by the breezes of the south”.

Cheng: You men have your “breezes from the south”, so what use have you for girls like us?

Kou: Ah, but when we become favourites, we shall be ladies of imperial rank, real queens.

“南风之薰”来源于《诗经》之中,原句是“南风之熏兮,可以解吾民之愠兮;南风之时兮,可以阜吾民之财兮”,意思是风从南方刮来,它可以带来适宜的天气同时给人民带来财富。根据原文,张乐师解释为何该殿称之为“熏风殿”。这是从古琴曲“南风”之中取其典故而来。郑艺妓故意将“南风”理解为“男风”,故意说“你们男风兴头,要我们女客何用”,以此取笑众人。许渊冲先生在翻译时,巧妙灵活地将同音词表达“Summer Breeze”译为“some men please”。如此翻译之法,使观众不仅充分理解文中意思,而且能够感受到相同的幽默感,最终达到视域融合。反观陈世骧、艾克顿和白芝的合译版本,他们仅仅增加了脚注用来解释文中隐藏的幽默之意。这个方法实际上对于阅读作品的读者来说更为适合,但对于观众来说,并不是一个好的选择,他们会在“南风”与“同性之恋”的关系上感到迷惑,因为在舞台表演时是无法增加注释的。正如英若诚所说,“小说台词是能够使得读者有机会能够对文本有更好的理解,而戏剧台词中观众是没有第二次机会重新捕捉台词进而理解意思的”。<sup>[10]</sup>许渊冲的译本使译文接收者和

原文接收者感受到相同的审美情趣。所以合译版本中国外观众的期待视野并没有得到满足,且停留在原初水平上。这意味着原文中采取的误译手法没有传达到观众面前,因而与原文的视域也没有得到融合。

#### 4. 姓名翻译

在戏剧中,姓名在对话中经常出现。姓名有时包含深刻的隐义,并且暗示着人物角色的个性。因此对于姓名的翻译会影响观众的情感体验和台词翻译的效果。

表 1

原文本	许渊冲版本	陈-艾-白合译版本
李贞丽	Mother Li	Mistress Li Chen-Li
李贞丽	Chaste Li	Virgin Li
卞玉京	Jade Bian	Aunt Pien
龙老	The dragon king	Yang
裤子裆里阮	Ruan Soft Root	Master Ruan

通过表 1 很容易看出来,许渊冲是根据人物各自的中文含义翻译名字。然而,陈世骧、艾克顿和白芝的合译版本更倾向于将人物的地位或者与他人的关系作为名字译出。比如说一些昵称和外号,合译的版本中将其译为人物本身的身份加上姓氏。“裤子裆里阮”是阮大铖为了显示出对史将军谦逊态度的自称,以取得他能继任皇位的支持。许渊冲的版本保留了原文中意图传递的隐藏含义,接收者即使在对于史实背景了解极少的情况下也能够充分感受到阮大铖卑躬屈膝的小人形象。换句话说,当目标观众的期待视野被自己之前的固有知识所局限时,他们更加需要译者的努力重塑自己的视野。在许渊冲的版本中,观众对于阮大铖的形象更加清晰具体,他们的个人期待视野与译者进行了有效的结合。视域融合的过程正是帮助读者理解的过程,相较而言,如果接收者仅仅知道人物形象是“Master Ruan”,与译者视野的融合是很难完成的。又如“卞玉京”和“龙老”的翻译,许渊冲选择了其中一字直译的方法来表现人物形象。实际上,对于“玉”字的翻译是存

在争议的。一些学者认为,“玉”意味着“放纵的女人”。研究显示,这种贬义的含义来源于中世纪英语之中。在现代英语之中,“玉”意味着“美好与纯洁”的含义。因此尽管她是一位妓女,但该词的直译显然也美化了卞玉京的人物形象。对于即使对人物形象一无所知的观众,人名的如此翻译也能使他们更好地达到视域的融合。

总而言之,为了使得观众对于人物形象能够更好的了解和认识,许渊冲对于人名的翻译策略都更加合适,也能更为观众所接受。

### 三、结语

本文结合视域融合角度对《桃花扇》戏剧台词进行研究,并对许渊冲译本和陈世骧、艾克顿与白芝的合译版本从视域融合两方面进行对比分析。通过研究分析,也可以看出接受美学中视域融合理论对于戏剧翻译的重要指导作用。

昆曲是中国传统经典文学类型之一。它与其他中国传统戏剧具有很多相似之处也有自己独一无二的特征。对于文化承载词,诗词典故和修辞手法等在昆曲的多处使用给观众带来了不一样的审美体验。接受美学体验强调读者角色的重要性,根据该理论,译者应当考虑到目标观众的期待视野,最大限度地发挥主观能动性从而做到与原文本视域的融合。

通过对比许渊冲和陈世骧、艾克顿与白芝的合译版本,我们发现两个译本都尽力照顾目标观众的期待视野。在视域融合第一阶段,两个译本都尝试与原文本契合,填充文中空白处。尽管由于译者的先前知识和文化背景的不同造成了他们所构建的一些故事形象也存在差异,但他们仍然做到了帮助目标观众具象化文中出现的不熟悉的形象和涵义。在视域融合第二阶段,两个译本在台词翻译上面都采取了不同的翻译策略。对比来说,许渊冲的版本更倾向于采用异化的翻译方法而陈世骧、艾克顿与白芝的合译版本更倾向于采取归化的翻译策略,保留原文的不同文化审美体验。异化方法有利于保持原

文本和目标观众的审美距离,归化方法更容易达到视域融合。因此我们必须承认,许渊冲的译本更容易使目标观众有更好的代入感。另外,在对于中国文化和戏剧因素处理方面,两个版本都各有优势和不足。

现有研究仍然有一些局限性,比如,两个译本的比较仅仅基于对例子的评析,缺乏数据支撑。另外,视域融合作为接受美学领域的一个方面对该文本进行了解读,实际上接受美学理论在戏剧翻译中的运用仍然有更多被讨论的空间。

### 参考文献:

- [1] Bassnett, S. "Translating for the Theatre: The Case Against Performativity" TIR(Traduction, Terminologie, Reaction) [A]//IV. 1.99 - 111, 1991a, Translation Studies [M]. London and New York: Routledge, 1991b.
- [2] Gadamer, H. Truth and Method [M]. Trans. J. Weinheimer & D. G. Marshall. Beijing: China Social Science Publishing House, 1975.
- [3] Jauss Hans Robert. Toward the Aesthetic of Reception [M]. Minnesota: The University of Minnesota, 1983.
- [4] Snell-Hornby, M. Theatre and Opera Translation [A]//K. Piotr & K. Littan (eds). A companion to Translation studies [M]. Clevedon: Multilingual Matters: 106 - 119.
- [5] Schleiermacher, F. D. E. Hermeneutics: The Hand Written Manuscripts [M]. Missoula: Scholars Press, 1977.
- [6] 冯庆华. 实用翻译教程 [M]. 上海: 上海外语教育出版社, 1997.
- [7] 龚芳. 论戏剧语言的翻译 [D]. 上海外国语大学, 2004.
- [8] 刘宓庆. 翻译美学导论: 修订本 [M]. 北京: 中国对外翻译出版公司, 2006.
- [9] 刘雪芹. 从莎剧《维洛那二绅士》谈别解的翻译 [J]. 广西民族学院学报, 1999(12): 31 - 34.
- [10] 英若诚. Teahouse [M]. 北京: 中国对外翻译出版公司, 1999.

(责任编辑: 刘晓红)