

丽娃河畔的翻译家们

有时我们似乎会忘记，翻译总是与它所处的时代紧密相连。翻译的内容，翻译的策略，翻译的立场，甚至译者为自己所规定的使命都会随着时代的变化而变化。经过了差不多一百年的时间，丽娃河畔的翻译家真的数起来，大约也有七八代人了。他们的翻译场域，从文本到银幕到舞台，他们的翻译语言，也从早期的俄语、英语扩展到法语、德语、日语和西班牙语。他们和中国一百年以来的翻译家一样翻译了世界，也把中国翻译给了世界。

译制语言的味道

——从《后窗》谈起

原荇洁

上海电影译制厂的墙上写着两行字：“剧本翻译要‘有味’，演员配音要‘有神’”。读来，先是令人心生敬意，“有味”、“有神”这样只可意会而不可言传的目标，不知需要多少次推敲才能实现；后又不禁感慨，它所描述的“译制片时代”似乎已与我们渐行渐远。随着全球化浪潮和快餐文化的冲击，字幕翻译已取代配音翻译成为了国内观众欣赏国外电影的主要形式。诚然，对于懂些外语的观众来说，字幕翻译的确可以保留原汁原味的观影体验。但对于更多不懂外语的观众，字幕翻译却让电影缺少了些“味道”。毕竟，用来观看的文字和用来配音的文字，“味道”总是不同的。后者要有表演性，要更加本土化，更加关照观众。所以，字幕翻译缺少的是那种视觉与听觉的融合，一种中西方文字的博弈，一种不同文化的交融。而这些“味道”，也许只能在译制片语言的细细咀嚼中寻找。

译制片的辉煌时期是上世纪80年代。当时，伴随国外经典影片走入人心的，还有那些个性鲜明、风格迥异的导演，阿尔弗雷德·希区柯克便是其中之一。他的代表作《后窗》就是在这时期被译制的。这部影片的特别之处在于，仅借旁观者的视角，以两个场景便呈现出了一宗惊悚的妻妾分尸案。用简单的布局将观众带入层层推理的紧张氛围中，将人物对话作为推动情节跌宕起伏的关键引擎，这是希区柯克式的银幕风格。而当它漂洋过海踏上东方这片土地时，这也注定了影片译者张春柏面临的挑战。如何能让中国观众通过台词感受到画面的惊心动魄、体察到镜头下人性的千姿百态？译制片的好，是一种浑然天成的好。我想当年观众在第一次观看这部译制片时，多半是不知不觉就陷入了这令人毛骨悚然且出乎意料的故事中，而早已忘记影片中的实物实在是操着另外一种语言在讲话了。当如今抱着焚香品茗的心态重新观赏这部影片时，才慢慢体悟到它中文台白的味道。

希区柯克曾说，观众真正感兴趣的不是电影中的运镜、音响等，而是银幕上的人。电影对人物的塑造，除了镜头语言外，便是他们所说的话语。《后窗》中人物虽不多，活动的场景也仅限于窗内和窗外，但每个人的形象却够丰满。最令人难忘的，莫过于那位时尚高贵、光彩照人的女主人丽莎了。她的扮演者是后来成为摩纳哥王妃的好莱坞影星格蕾丝·凯利，可谓本色演出。所以，当她的男友说出那句“全城都倾倒在你的脚下”时，这恰恰道出了台下观众的心声。但丽莎的魅力绝不止于外表，她机智幽默。当她发现男友对她欣赏的贵妇服饰略带嘲讽时，她立刻把话锋转向报纸对男友的报道，称赞说“这名气买都买不到”；当男友开玩笑称她为不速之客时，她风趣地回应：“出其不意，百战百胜”。台词的短小精悍与丽莎的伶牙俐齿一拍即合，相得益彰。而另一位女性角色的出现，无疑将这部悬疑片的黑色幽默表现得淋漓尽致。护士斯黛拉人过中年，充满生活的智慧。面对严肃甚至恐怖的话题，她总能诙谐调侃。在众人猜测推销员杀妻后是否将妻子的尸体埋在花坛下时，她说：“奈沃德怎么可能把他的太太埋在巴掌大的一块地方？那除非像栽葱一样插在那儿。”乍一听，这样的比喻确实好笑。但仔细一想，这句话看似轻快的话语却留给了观众对凶残与暴力无限的想象空间，不禁让人不寒而栗。影片中推销员奈沃

德的台词少之又少，却丝毫不影响其赤裸裸的杀人魔形象。这一方面来自于希区柯克细腻的镜头语言，另一方面还源于旁人的对白，其中有斯黛拉插科打诨的猜测，更有侦探多利简单直接的描述“宰了老婆，塞进皮箱，然后把她扔进储藏室去”。

写到这里，发现我也已不知不觉把这部译制片当作是原作一样在品鉴了。它的语言随着情节的发展在阴暗与明快之间自由切换。从阳春白雪到下里巴人，每个角色总能说出符合自己身份特征的话语。这对于作者或编剧来说，是“我手写我心”的匠心独运。但对于译者来说，却是“我手悟他心”的悉心揣摩。如果说翻译是“带着镣铐跳舞”，那么译制片背后的影视翻译工作者带着的“镣铐”则更多、更沉。在语言与文化的限制之上，还有声音与画面的束缚；在传递原作内涵的要求之外，更有实现观影效果的目标。而一个译者对语言的拿捏，是和他翻译的作品的广度和深度息息相关的。

《后窗》的译者张春柏，早已和译制片紧紧联系在一起。《成长的烦恼》《神探亨特》《欲望号街车》《汉密尔顿夫人》等等，那是一代人的荧屏记忆。译制语言，用张春柏的话说，首先是“能说出来的”，所以在《后窗》中，观众听到的是如“像瓶子里的两个标本。你研究我，我研究你的”这样带着节奏的话语。张春柏曾讲到他在读小说时，耳边会不自觉地响起配音演员的声音。我想这正是一个影视翻译译者的职业习惯吧。声音是一个人的性格的体现。带着声音去做翻译，译者便无形中走入了这个角色。“他/她会在这样的语境下怎么说？”“自问自答间译文有时便呼之欲出了。而且，打着节拍能译出的台词读起来朗朗上口，听起来惟妙惟肖。其次，译制语言还要能够“即时理解”。所以本是“他们都可以把这份裙子放在股票交易所去上市了”的原文译制后在配音口中变成了“那……谁还敢去买这种衣服”。显然，张春柏所做的影视翻译，并不是语言文字层面的简单转换，而是考虑到译制片所处的社会文化背景和译制片的受众等因素而进行的二次创作。他曾表示：“影视翻译的方法是以意译为主”。那么，这种“意译”该如何理解？是译者的肆意发挥吗？并非如此。它是译者站在编剧、配音或导演的角度，对于台词的合理化翻译。译者的遣词造句，是跨越语言层面结合电影画面的声、影、光、色后的仔细斟酌。所以，这种创作起始于对一部原版影片的充分理解，终止于实现原版影片在异国他乡的影视价值。有趣的是，一部影片的影视价值含有多个层次，而位于较高层面的审美价值是最具民族排他性的。所以，译制片要想满足观众的审美需求，需要译者在语言层面面对两种文化做出调和。这种调和使一部经典影片，既是属于民族的，也是属于世界的。

在比较文学界，关于翻译学的地位和国别归属问题曾引发过学者们的热议，由此让人思考译作的价值。如果我们将关注点限于影视文学的话，我想可以更加笃定地说，译制片是中国影史上的一抹亮丽色彩。张春柏译制的《后窗》就是最好的例证。相比起字幕翻译的高效率，配音翻译下的译制语言让一部部外国影片在中国文化的土壤中获得更强有力的生命，使其超越商品的属性，成为艺术品，在中国影视文学的园地中独占一席之地。

(作者为华东师范大学外语学院晨晖学者)

戏剧翻译：学术、艺术与技术

廖炜春

翻译，于华东师范大学是厚重的历史传承。从施蛰存、周煦良、孙大雨到叶治(主万)、王智量，及至黄源深、虞苏美、周克希、张春柏等等，涉及英、俄、法、德多国语言，一个个默默耕耘但成就斐然的译者让丽娃河畔的译事绵延至今。这个翻译家群体的译著涵盖小说、诗歌、散文、影视等多种文体，而戏剧翻译也是其中浓墨重彩的一笔。

谈及戏剧，费春放的名字必不可少。长期以来，费春放是众所周知的戏剧研究学者和导师，是具有国际声誉的剧作家，其实她在翻译领域也早有建树，只不过她并未刻意宣扬。走近作为译者的费春放，最令我瞩目的还是她身份的多元化：集译者、学者和作者为一体；中西贯通，具有深厚的文化底蕴。作为一位难得的具有多重身份的译者，费春放用自己的翻译实践阐释了如何让中国文化走出去的命题。

早在1999年，费春放就获得美国国家文科基金(NEH)资助，出版了她的英文著作《中国戏剧理论：从孔子到当代》(Chinese Theories of Theater and Performance: from Confucius to the Present)。该书迅速引起美国学术界关注，之后几次再版，为多所欧美大学作为教材采用。在该书出版前，西方的戏剧学教学介绍古典戏剧理论，只知亚里士多德的《诗学》、印度的《舞论》和日本能剧，无人提及中国古代的戏剧艺术。费春放理首于浩瀚典籍之中，以一个戏剧研究者的专业眼光梳理了中国从古代至今具有代表性的戏剧论述并译为英文：从先秦时期的《尚书》《礼记》

中关于“乐”的表述，直至20世纪中国当代戏剧工作者的思考，中国戏剧理论和美学思想第一次系统性地被介绍给西方学术界。从《墨子》《荀子》到《淮南子》、张衡的《西京赋》，以及苏轼的《传神记》、朱权的《太和正音谱》，许多中国古代关于表演艺术的论述首次有了英文翻译，从而得以面向西方读者。此外，《中国戏剧理论：从孔子到当代》并不是篇章的简单罗列，所有译文都配有介绍选文来源的导读和术语注释，有助于让西方读者理解中国古代独有的文化现象。因此，著名戏剧专家、纽约大学教授谢克纳指出，费春放的译介不仅让不懂汉语的外国读者能了解中国文化的一个重要侧面，而且让中国戏剧理论在世界戏剧舞台上拥有了它应有的位置。

细细品读这部著作，不难发现作者兼译者的英文造诣与她在戏剧研究领域所取得的成就相得益彰。《尚书》《礼记》等先秦时期的经典，之前虽有理雅各等人的英译，但这些西方译者均不是戏剧专家，他们在翻译这些中国古代典籍时并没有注意其中所蕴含的艺术思想，而费春放以“戏剧”为线，通过翻译相关篇章呈现出中国表演艺术理论发展的完整脉络。例如，开篇即注释说明集音乐、诗歌、舞蹈于一体的“乐”的概念和多重内涵，墨子与荀子关于“乐”的截然相反的思想便不难理解了。墨子“非乐”(Condemnation of Music)，反对统治阶层的荒淫享乐；

“今王公大人，惟母为乐，亏夺民衣食之财以拊乐，如此也之”(the rulers and nobles will



翻译之旅：不忘初心的文学摆渡人

徐泉

多年以后，当我与师大的同事开始合译阿根廷作家比奥伊·卡萨雷斯的鸿篇巨著《日记中的博尔赫斯》并一度被数以千计的注释索引折磨到生无可恋的时候，不禁回想起初二那年去图书馆借《百年孤独》的那个遥远的下午。彼时那个在不经意间闯入到奇妙瑰丽的拉美文学世界的小小少女，显然不可能预见，自己最终会在丽娃河畔的华东师范大学，从事西班牙语教学并致力于西语文学翻译。

作为一名年轻的译者，我有幸与罗贝托·波拉尼奥结缘。在文学爆炸之后，可能再也没有哪位拉美文人能像这位智利作家这般引发大众的关注。随着世界各地陆续掀起阅读波拉尼奥的热潮，他已然成为一代文艺青年的新偶像。而《智利之夜》作为其首部被引入英语世界并引发轰动作品，更是被苏珊·桑塔格誉为“一部注定在世界文学中占有一席之地的当代小说”。波拉尼奥曾借费尔韦尔·那位他在《智利之夜》中杜撰出来的智利文学界教父之口说出：“文学之路并不轻松……这条道路并非开了玫瑰花的。”然而相较文学之路，翻译之路的艰辛更是难以言说。作为一种“带着镣铐跳舞”的再创作，字斟句酌的文学翻译就仿佛是闯进了一片暗黑森林，须得历经千辛万苦，才能通过并最终抵达彼岸。

具体到波拉尼奥，这位“当代西班牙语文学中最胆大的作家”，因其黑暗晦涩的遣词造句、暴风骤雨般的语言节奏，及其穿梭时空凝聚历史的信息流量，他笔下的这片暗黑森林显得更加广袤，环绕其间的迷雾也更为浓密。而我之所以能够坚持下来，投入差不多9年时间反复打磨这部近十万字的中篇小说的译稿，除了推动西语文学传播的那份小小执着，更是源于丽娃河畔翻译家群的那份情怀传承。

这种“隐身于作品之后”的“文学摆渡”，意味着一种精神上的“放空”，“剥离”译者本人在现实生活中的属性——像是袁筱一教授所说的那样：“遏制自我表达的欲望，专注地去做一个译者，感受来自不同语言间的新鲜撞击，刺激我们寻找语言的更多可能性。”而在语言的维度以外，

译者势必会借助原著作者的触角去探索未知的知识领域，源源不断地接受新的讯息和思想的输入。每一个主动或是被动获得的知识都将暗夜中的“灯塔”一盏盏点亮，串联在一起照亮这段文学之旅。而一想到这些精神上的电波，将会借助自己的译本被传达给更多的读者，像是在水面上激起阵阵涟漪并不断扩展，完成“文学摆渡人”的使命，心中则更添一份动力——是的，译者们虽然大多低调、朴实，但却从未失其初心。

诚然，在翻译过程中，为了查证作者语焉不详地提及的一个姓氏或是一则逸闻，往往需要花费很长时间，并可能需要向拉丁文或是德、法、意、葡等其他语种的同行人求教，然而每完成一处难点或是疑点，每补全一条有助于理顺行文内在逻辑的译者注所能获得的满足感，与年少时破解奥数难题时的畅快体验颇为相似。当然，这两者之间也有着显著的不同：数学之美在于它有唯一的正解，而翻译之旅，却始终只能是一个努力追寻最优解的过程——可能越来越接近，却永远不可能趋于完美，即便是经过不断地修订和校正，反复地推敲与打磨，多少还是会有一些无能为力之处；此外，不同时期、不同文化背景下的每一代译者的不同文字风格，也给“翻译之美”提供了多样化的可能。

由于西语文学的译介在国内起步较晚，一直到近10年来才迎来一个小高潮，绝大多数被引进的作品皆为中文首译本。没有前辈们的珠玉在前，翻译自然更具挑战性。在《智利之夜》出版后的几年间，我还会时不时地翻阅一下原著，若是偶得新的灵感，便汇总下来发给编辑，以备在重印时加以完善。犹记得书中第171页的那句“一个圭多都没有”，初时因为不确定“Guido”这个单词属于哪一语种，是人名抑或是姓氏，一番搜索之后只能大概确认它应该是源自日耳曼语的男用姓名，译为“圭多”或“吉多”，如今一般用来代指意大利后裔。某一日，在聆听了了一场文学讲座后，我突然顿悟此处应该是指但丁的挚友卡瓦尔康蒂，一位十三世纪的佛罗伦萨诗人。根据《十日谈》第六天故事九的相关记载，此君常常在一座教堂附近的墓地绿林里一边漫步一

边思考哲学问题。某日，一群骑着马招摇过市的纨绔子弟将其围堵在墓碑前发起挑衅，然而他却机智地纵身一跳摆脱了他们。那一跳是如此轻盈灵动，以至于卡尔维诺在《新千年文学备忘录》的第一讲“轻逸”中写道：“如果让我为新世纪选择一个吉利的形象的话，那么，我要选择的就是：超脱了世界之沉重的哲学家诗人那机敏的蹩脚跳跃……”伴随着以上的背景注释，那句“一个圭多都没有”与后续行文“没有绿色的树木。没有骑着马的小跑。没有争论，也没有研究”就有了内在逻辑，变得更为生动且含义深远——这也正是恰当地补充译者注能够大大丰富文本的可读性并增强文本的互文性的一项有力例证。

在挑战完波拉尼奥之后，我又陆续收到了几家出版社的翻译邀约，并在看到“塞萨尔·艾拉”这个在西语文学界绝对不容忽视的名字之后，第一时间读起了《文学会议》的原著。作为20世纪末阿根廷文学的领军人物，艾拉深受欧美先锋派文学及后现代主义思潮影响。他在这部作品中彻底贯彻了反传统的精神；主题多变，语言跳脱，情节碎片化，充满了大胆的想象和奇妙荒诞的超现实主义风格。波拉尼奥曾表示：“一旦读了艾拉的小说，你就停不下来，还想读更多。”恰是这种“一路飞奔向前”的独特阅读体验，吸引我再次静下心来翻译。

而随着翻译过程的深入，博尔赫斯、波拉尼奥与艾拉，这几位西语文学巨匠的一大共性也逐渐显现：他们都热衷于不动声色地旁征博引，就像是一种出于本能的炫技。那必然是因为在“作家”的身份标签之前(博尔赫斯和艾拉同时也是“翻译家”)，他们本都是博览群书的“读者”——虽然人生经历不尽相同，却都积极践行“以阅读充实和丰富生命的维度”的处世原则，从青少年时期起就广泛涉猎，同时笔耕不辍。对于译者，乃至广大读者而言，阅读这类作家的作品，就如同闯入了一座小型图书馆：除了那些含义隽永、引人深思的关于文学的哲理性讨论，他们旁征博引，打通了历史与现实，文学、艺术、哲学和自然科学之间的学科界限，为读者铺设了穿梭往来的通道。同时，这类作家往往还钟爱在作品中虚虚实实地设计富有深意的隐藏细节，吸引着包括译者在内的读者去一一探究和解答。

正如《出版人周刊》所评述的那样：“在艾拉的妙笔之下，含混积蓄为秩序，谜团得以澄清，每个看似离奇的叙述最终都自有其目的。”看似天马行空、充满了超现实主义色彩的戏剧性效果的创作，实则深入探究人类的生存困境，并试图以文字抵御现代社会中那种身处边缘的孤独感，以及面对不可知、不可控的未来的焦虑感。而波拉尼奥也已在《智利之夜》中告诉我们：“那些文字正含糊地诉说着人类的历史和渴求，事实上它们真正讲述的是我们的焦虑。”面对这个纷繁变化的世界，既然唯有文学才是治愈心灵的救赎，那么就让我们这群勇敢的“摆渡人”，伴随着那些即将绽放于师大校园里的新种“翻译家”玫瑰，继续痛并快乐地翻译下去吧！

(作者为华东师范大学外语学院西班牙语专业教师)



have their Music, though their enjoyment interferes so much with the people's efforts to produce food and clothing).

而荀子则针锋相对，认为：“夫乐者，乐也，人情之所不能免也，故人不能无乐” [Music (yue) is joy (le), which is human lyian demotionally indispensable].

译文明白晓畅，还经常使用对称句式贴近原文风格。费春放的译介以“信达雅”的风格克服了古文的晦涩难懂，于是，中国的戏剧理论进入了西方的学术视野，填补了世界戏剧理论史的空白。此外，由于中国古代的戏剧理论往往是出现在综合性的表演艺术和美学思想阐述中，因此，《中国戏剧理论：从孔子到当代》一书在欧美大学不仅是戏剧专业的教材，而且也被音乐等其他艺术史专业所采用。

凭借学者加译者的优势，费春放还实现了戏剧学术翻译的另一个突破：主持将美国最受欢迎的戏剧教材《戏剧》(Theater)一书译为中文。费春放带领她的团队，于2006年将《戏剧》教程简明版的译本完成付梓，这是国内第一本综合性戏剧普及教材。该书完整版的译本——684页的《这就是戏剧》也于2020年由北京大学出版社出版。可以说，《这就是戏剧》的翻译，实现了中国戏剧在学术界走出去，同时也将西方当代的戏剧学术成果引进来。

在学术翻译领域之外，学者、作者加译者的身份还让费春放能够面向更多的国外读者讲述中国故事。多年前，费春放就为上海昆剧团、杭州

越剧院等剧团将《班昭》《桃花扇》等剧的唱词译为英文，为中国戏曲走出国门铺路架桥。近年来，她和先生孙惠柱一起尝试用中国传统戏曲曲的形式演绎西方经典，创作了三部现代戏曲作品：《心比天高》《海上夫人》和《朱丽小姐》。越剧《心比天高》和《海上夫人》取材于易卜生的名剧，京剧《朱丽小姐》取材瑞典戏剧大师斯特林堡。这三部剧都多次受邀赴挪威、瑞典、意大利等国演出，引起国外戏剧专家和观众的热烈反响，其台词的翻译至关重要。

戏剧文本的翻译有其特殊和复杂的一面，它既是文学文本，又是可演出的剧本，因此剧本翻译要兼顾文学性和“可演性”与“可念性”。戏剧剧本的翻译更添一重难度，因为唱词兼具汉语的古典风格和诗歌的韵律节奏。此外，台词翻译还要受到剧场客观条件的限制：台词通常在舞台两旁的字幕机上显示，每次能显示的字符数非常有限；同时也不能让观众因为耗时间去读台词而影响观剧。对于如此“不可能完成之使命”，费春放的戏曲唱词翻译做到了古人所说的“如翻锦绣，背面俱华，但左右不同耳”。她利用自己作为译者兼译者的优势，因充分理解出自自己笔下的唱词，用雅致凝练的诗歌语言既传达了原文的意义，又再现了原文的音韵。如《心比天高》中海达焚稿时的幕后唱词：

“纸灰扬，烈火焚 Flames jump, papers fly, 熊胆炉火烧奇珍 Jealous butterflies fill the sky. 烧尽书稿魂和灵 Burn the heart, burn the soul,

烧尽天下恩与情 Up to heaven they all go.”

“fly”韵“sky”，焚稿燃起的纸灰喻为空中飞舞的蝴蝶，音与形俱全。再如《朱丽小姐》中女主角绝望的慨叹：

“望窗外似有一丝蒙蒙亮 Outside the day is dawning, 探心中却是无限凄凄 Inside my heart is drowning.”

句式对仗工整，dawning对drowning，音韵和谐优美。译者凭借深厚的英文素养“能韵尽韵”，辅以头韵等多种修辞方式，使得译文既有文学语言的优美，又朗朗上口，节奏分明。因为浸淫西方文化多年，她还常常妙用“归化”手法。例如《海上夫人》中表现有情人难舍难分的唱词——“面对面转眼就是远水高山”，译为“Farewell is such sweet sorrow”，直接借用《罗密欧与朱丽叶》中的名句“Parting is such sweet sorrow”。这样信手拈来的典故让不懂中文的国外观众能“望文生义”，而懂汉语和英语的读者则心领神会，叹为观止。用戏曲演绎西方经典，既给当代中国戏剧增添了新的活力，又让中国戏剧走向世界，这其中，费春放的翻译艺术功不可没。

费春放曾言，戏剧翻译是一门集“学术、艺术和技术”为一体的工作，她自己的翻译实践正是三者结合的最佳体现。丽娃河畔的翻译家们丹青妙笔，成就了中国翻译史众多的华彩篇章，费春放延续了这一传承。

(作者为华东师范大学美国研究中心副教授)