

与莎士比亚“诗剧”相对应的中译文

——莎士比亚剧本英译汉探讨

朱 达

(四川师范学院 外语系, 四川 南充 637002)

[摘要] 莎士比亚时代英国伦敦剧院上演的剧本多用无韵体诗形式。无韵体诗突破传统格律诗束缚, 自由度大些, 易抒发情感, 语言也显自然些。轻重音节的有规律的交替是构成英语韵律的突出因素。

中国约有 360 种戏曲。秦腔、川剧、越剧、粤剧、豫剧和黄梅戏等拥有众多民众, 但京剧影响最大, 普及全中国。它们风格各异, 但唱词上有共性; 均为戏曲“诗”体。

由此, 与莎士比亚“诗剧”相对应的中译文, 应用道地中文, 吸取中国历史悠久的戏曲(诗)体长处, 仿戏曲体, 运用现代汉语, 译成略具古典风味, 耐看、上口、耐唱(耐诵)、耐欣赏、耐回味的中文。

[关键词] 抑扬格五音步无韵体诗; 韵律; 节奏; 杂剧; 南曲; 北曲; 对应

【中图分类号】H315.9

【文献标识码】A

【文章编号】1008-4886(2002)03-0080-04

一、问题的提出

自 1856 年莎士比亚以“舌克斯毕”被介绍给中国(戈宝权, 139), 1921 年田汉以白话文首译《哈孟雷特》出版以来, 莎士比亚著作中译本已出版了数百万本。到 20 世纪 70 年代末, 莎士比亚戏剧全译本已有三种: 1.《莎士比亚戏剧全集》(朱生豪 [1912—1944] 译 20 个剧本; 虞尔昌 [1914—1969] 译 10 个剧本, 台北世界书局。1957 年); 2.《莎士比亚戏剧全集》(梁实秋 [1902—1987] 译, 台湾运东图书公司出版, 1967 年); 3.《莎士比亚全集》(收朱生豪译本 31 个剧本, 由出版社组织专家学者校对并补齐, 人民文学出版社, 1978)。从 20 世纪 90 年代至今, 特别是在朱生豪逝世 50 周年后, 若干出版社先后以朱生豪译本为底本, 或重印或修订出版, 从东北到甘肃, 从北京到南京, 有 10 种版本。梁实秋译的《莎士比亚全集》也在大陆的书市上出现, 还有报导方平主译的《新莎士比亚全集》已于 2001 年 5 月出版。此外, 还有数十位译者翻译出版若干单部莎士比亚剧本。莎·剧译本, 有的不仅文字“优美流畅, 而且在韵味、音调、气势、节奏种种行文微处, 莫不令人击节赞赏, [王元化, 218]”, 一版再版, 多次印刷, 今已愈 200 万册; 有的注释丰富, 有题解, 背景介绍, 简评, 甚至还有考证, 方便

读者理解和欣赏; 也有的力图“创新”、“引进”某种诗体译莎剧, 颇具探索精神, 但因脱离汉语诗歌音韵, 难得读者共鸣。目前已有的莎士比亚戏剧译本, 多以散文体为主。笔者也见到部分“诗体”译文散本, 但无论如何体会不出其抑扬顿挫, 感觉不到文句在上、下文中“声音的有规律的反复出现”或“音乐式的节奏与协和”(宗白华, 21—22), 吟起来不是索然无味就是十分拗口, 特别是“诗行”中汉字数太多, 即使作为道白也嫌太长。半个多世纪以来, 一直有学者研讨如何以诗体译莎剧, 近几年来呼声高涨, 理由是: 莎士比亚英文剧本是“诗剧”, 所以中译本应以诗体出现。莎士比亚作品今已是古典文学精华, 翻译时要忠于原文, 既要反映那时代, 又要适应这时代, 适应社会的需要, 服务于读原文有困难的读者。本文提出的与莎士比亚“诗剧”相对应的中译文最好是在中国传统戏曲诗体基础上的“诗体译本”。

二、“诗剧”含义

英语“诗剧”和汉语“诗剧”除共同表示主要或全部用诗体写成的剧本外, 尚有许多不同。英语“戏剧、剧本”为 drama、play, 英语“诗剧”有三个名称: dramatic poetry(剧诗), poetic drama(诗剧)和 closet drama(仅供小房间——如书房内阅读的戏剧, 案头剧, 书斋剧), “Dramatic poetry”, 按其

* [来稿日期] 2002-02-15

[作者简介] 朱 达(1942—), 男, 浙江嘉兴人, 四川师范学院外语系英语语言文学教授, 硕士生导师, 达县师范高等专科学校特聘教授。主要从事英美文学(莎士比亚诗歌等)、英语教学法、翻译等研究。

词义为用诗体——通常是抑扬格五音步无韵体(中译文常简之为“无韵体”、“白体”或“素体”)——写成的剧本。莎士比亚的剧本是“Dramatic poetry”,但勃朗宁在其《铃和石榴,第壹佰拾壹号》(Robert Browning [1812—1889]: *Bells and pomegranates*, No. 111 [1842])作品标上“诗剧(抒情诗剧)”(Dramatic lyrics)副标题。而“Poetic drama”,一般被认为与“Dramatic poetry”同义,当然也可以指风格上颇具有诗意的剧本,如莎士比亚的《暴风雨》(The Tempest);也有人认为它与“Closet drama”同义,如勃朗宁的《比芭走过》(Pippa Passes, 1841)。但“Closet drama”通常指由诗体写成,供人们在室内(如书房或起居室内)阅读,而不是登舞台演出的剧本,如上述勃朗宁的两部作品,以及早一点的雪莱的《沈西》(Percy Bysshe Shelley, [1792—1822]: *The Cenci*, 1819),晚些时候的艾略特的《大教党内的谋杀案》(Thomas Stearns Eliot, [1888—1965]: *Murder in the Cathedral*, 1935)。由此可见,上述英语三个名称,虽无权威界义,但各有侧正,特别是“Closet drama”与前二者区别较明显。其次,据笔者所知,今日英美人并不把莎士比亚剧本视为“诗剧”,他们把莎士比亚剧本和以后的谢立丹(Richard Brinsley Sheridan, [1751—1816],肖伯纳(George Bernard Shaw, [1856—1950]奥斯卡(John James Osborne, 1929—)和品特(Harold Pinter, [1930—])的“白话文”剧本视为一体,而把勃朗宁和艾略特的某些作品称为“诗剧”或“剧诗”,或意译为“案头诗”或“书斋诗”。至于“Opera”(歌剧)其脚本,歌谱通常排列在文学艺术外,置于音乐艺术中;而在中国,古有“杂剧”,今有京剧、越剧、川剧等300多剧种,似乎至今尚无名“诗剧”,但无论是京剧、越剧、川剧,还是《江姐》、《白毛女》之类的歌剧或歌舞剧,举凡有唱段,其文字无一不属诗歌性质。至于舞台上全用“白话”的“话剧”诞生于上世纪之初,有“文明戏”等若干称号,正名则在1926年。

三、回溯历史

莎士比亚(1560—1614)所处的时代史称“英国文艺复兴时期”(1485—1660),或“伊丽莎白时期”(1485—1625)。以莎士比亚为代表,莎士比亚和他同时代的戏剧家创作了大量剧本,在英国文学史上写下光辉的一页,所以又称“莎士比亚时期”。此前的古典剧作,流传至今很少出版发行。英美文学读本也往往仅收《牧羊人剧之二》(The Second Shepherd's Play, 14世纪末)等个别剧本,并且已译成现代英语。此诗剧中的诗节把早前通行的十三行诗为一诗节“压缩”成九行;把前八行组成四长行。这样第一至第四诗行,每行十二个音节,第六至第八诗行,每行五至六个音节,第五诗行及第九诗行,每行二至五个音节,但读的时候只保留一至二个重音。每个诗节的尾韵格是aaaabcccb,很有规律(Anderson 135—145)。那时以“大篷车”形式“巡回”演出,表演无定所,马接着流动舞台,往来

于城镇之间(阿尼克斯特 63)。到莎士比亚时期,演出已有固定场所,先是租借旅馆改剧场,随后剧场一个接一个建立:“戏院”(1576年建)、“帷幕”剧场(1577年建)、“玫瑰”剧场(1587年建),“天鹅”剧场(1595年建)和“环球”(1599年建),此后还建有“幸福”、“红牛”和“希望”剧场。“幸福”和“红牛”两剧场还保存到克伦威尔执政(1642年)后。观剧者已大众化,如莎士比亚剧本经常上演之“环球”剧场,是一座能容纳大众的露天剧场,站票仅一便士,高级“雅座”票价十二便士(“私家剧场”票价可高达四十人便士)(朱雯,96—97)剧本台词也从行行有韵的诗句束缚中解放出来——抑扬格五音步无韵诗(blank verse)被普遍采用。这种无韵诗既保持了史诗中最普遍的,也是日常话语中最经常运用的“抑扬”格节奏;每行诗有10个音节,又能较充分地抒发思想情感。诗行太短,不易表达较复杂的内容,诗行太长,脱离口语特点,舞台上表述不自然;“无韵诗”则比较恰当地位于此二者之间,通过语言表达出来,民众也较容易接受。这种诗体被认为是英语戏剧和长诗中的最佳形式。有的学者还指出:无韵诗可以避开纤巧,不伤风格,不会在行末句尾回到一个类似的声音,诗句节奏可以大开大合(朱白清 171—172)。事实上,第一部以无韵诗写的剧本《弋勃塔克》(Thomas Norton [1532—1584] and T. Saukville, Corboduc)在1561年首演,30余年后到莎士比亚和他同时代的剧作家都已普遍采用无韵诗写剧本了,如马洛的《浮士德博士的悲剧》(Christopher Marlowe 1564—1593: *The Tragical History of Doctor Faustus*, 1588—1589),本·琼生的《福尔蓬奈》(Ben Jonson, 1573—1637, Volpone, 1617),韦伯斯特的《玛尔菲女伯爵》(John Webster, 1580—1625: *The Duchess of Malfi*, 1614)和德克尔的《鞋匠的节日》(Thomas Dekker, 1570—1632; *The Shoemaker's Holiday*, 1600)中都采用无韵诗(Four, 1963)。莎士比亚在他全部37个剧本中都采用了无韵诗的形式。

与伊丽莎白时期(或“莎士比亚时期”)相对应,在中国则是明代(1368—1644);与莎士比亚生卒相对应的时间则是“隆庆”(1567—1573)和“万历”(1573—1620)年间。汤显祖的《牡丹亭》、《紫钗记》等传世佳作脍炙人口。其实,中国的戏剧早在唐代已具雏形,有乐、歌、舞、演、白、弄等戏弄,到宋(960—1279)、元(1279—1368)时已相当繁荣。那时戏剧谓“杂剧”,是散曲和戏剧的结合体,简单说来就是有唱有白。散曲包含小令和由若干小令组成的套数。而小令和套数,是合乐的歌曲,和词相似,在当时是有谱的,抒发情感,是词体的一种解放,也是民歌和市民小唱的一种演进,性质上属于诗歌。北宋末年,金人入侵,逐步出现南北两个政治区域。“杂剧”也渐渐形成“北曲”和“南曲”,逐渐形成两种风格,各有特点,但其唱词其诗歌性质不变。以关汉卿《卖娥冤》片断为例:[滚绣球]有日月朝暮悬,有鬼神掌着生死权,无天地,只会把清浊分辨,可怎生糊突了盗跖颜渊,为善的受贫穷更命短,造恶的享富

贵又寿延。无地也，做得个怕硬欺软，却元来也返这般顺水推船，地也，你不分好歹何为地？天也，你错勘贤愚枉做天！哎，只落得两泪涟涟。（《颜肇仓》，28）虽然关汉卿距今近800年，虽然《窦娥冤》中唱词由于加了衬词等原因，句子长短不一，但读者仍可感到语句流畅，富有音乐性。所以莎士比亚剧本如果在当时传进中国而被译成汉语并上演的话，一定是“杂剧”体了。今日中国有京剧、越剧、豫剧、川剧等300余剧种，其唱词无不受到其影响。所以今天我们考虑莎士比亚剧本的中文对应文本时，首先应考虑到用古典文学对古典文学，从而体现古风，切忌用时髦的当代汉语作译语，同时又要让当代人看得懂，听得舒服。做得过火了，就会显得不伦不类或滑稽荒谬可笑。其次，译成汉语诗体，需吻合汉语语音韵律。汉语诗体韵律无非从中国古典诗歌（诗、词、曲）和民歌中汲取。这样看来，翻译莎士比亚剧本的最佳选择似乎是参考中国的戏曲诗体而求之。

此外，英语舞台“诗剧”到18世纪，19世纪和20世纪已发展成“白话”剧，如谢立丹的《造谣学校》（The School for Scandal, 1777），王尔德的《温德米尔夫人的扇子》（Oscar Wilde 1856—1900: Lady Windermere's Fan, 1892），萧伯纳的《巴巴拉少校》（George Bernard Shaw, 1856—1950: Major Barbara, 1905）和奥斯卡的《愤怒的回顾》（John James Osborne, 1929—1929: Looking Back in Anger, 1956）。而中国直到20世纪初才出现舞台上讲“白话文”的“话剧”（最初叫“文明戏”），由此“话剧”和京剧昆曲及其它300多种具有“诗剧”风格的剧种活跃在全国各地。

四、英汉语各有韵律

英语无韵体诗有鲜明的英诗风格，以莎士比亚《罗密欧与朱丽叶》片断为例：

Scene V Capulet's Orchard
Enter Romeo and Juliet, aloft
Jul. Wilt thou be gone? It is not yet near day.
It was the nightingale, and not the lark.
That pierced the fearful hollow of thine ear.
Nightly she sings on yond pomegranate-tree.
Believe me, love, it was the nightingale.
Rom. It was the lark, the herald of the morn.
No nightingale. Look, love, what envious streaks.
Do lace the severing clouds in yonder east.
Night's candles are burnt out, and jocund day
Stands tiptoe on the misty mountain tops.
I must be gone and live, or stay and die.
Jul. Yond light is not day light, I know it, I;
It is some meteor that the sun exhales,
To be to thee this night a torch-bearer,

And light thee on thy way to Mantua;
Therefore stay yet; thou, need'st not to be gone.

—ACT. III

罗密欧在朱丽叶家园中秘密相会，黎明来临，必须告别时，双双千言万语，无可奈何难解难舍的心情。罗密欧因在决斗中杀死仇家子弟，被判流放他乡，如天明以后仍未离去，被发现后必死。莎士比亚在上述《罗密欧与朱丽叶》片断中运用抑扬格五音步无韵体诗句（汉语有“无韵体”、“素体诗”和“白体诗”几种译法），这是英诗中最常用的一种韵格。每行起首音节为轻音节，读时较轻；第二个音节为重读音节，读时较重，依次类推，共有五个轻重格音步。朗读时可以产生一种抑扬抒缓感觉；而五音步十个音节一行诗的容量，可以发抒比较丰富的情感而又不至于显得太短促或过长（在英诗中，行诗超过十个音节的，往往易“分裂”成两行诗）。这种诗体虽然在行末不押韵，但朗读起来节奏性很强，很有韵律感，很有诗味。这是因为英语单词由音节组成，有重读音节和非重读音节，（另有单词重读音节，句重读音节和修辞重读音节之分）。而且轻重读音节在音量、音长和音重方面差别显著。当轻、重读音有规律地反复出现时，就产生节奏感、韵律感。英诗的行末押韵，固然是组成韵律的一个重要因素，但相对而言，不及轻重音节有规律反复出现的作用重要，不及汉语的诗律中押韵的重要性。

英语的行末押韵，有多种韵脚格式，既是丰富英诗音韵美的一种因素，又是诗人放手写诗的一种“图套”——与汉语、法语诗歌行末押韵相比，给英诗押韵要困难得多——既然英语的节奏、韵律主要由轻重音节有规律的反复呈现而形成，英诗中的尾韵押不押就显得不是那么主要了。这是英诗的特点。在将英诗译成汉诗时，需要考虑汉诗的音韵特点并设法予以变通。

此外，英诗行首、行末轻重读音节可以容许有变化，可以多一个音节或减少一个音节，诗行中也可以起局部变化，如轻重音步变为重轻音步，以避过分规律化而产生单调沉闷感。此外，还有“跨行”现象：一行诗可以延伸到下一行行中才告句末，加句号。因而朗读时必须读到句号时才可以稍微停顿。所有这些现象并未影响到英诗以轻重音节相间构成的一定关系所组成的音步性质，使轻重音在诗中有规律的反复徘徊，出现而形成节奏、韵律感。这对英语作为母语的人来说是十分自然的。

在《罗密欧与朱丽叶》片断中，以第一行诗为例，Will thou be gone? It is not yet near day. 轻重轻重……五个抑扬格音步十个音节构成。双方的话语中用了大量单音节词，一方面固然口语化；另一方面，表达的语气，感情也更强烈；一词一词，有板有眼，铿锵有力。

我们比较一下莎剧汉译三例：

中译文一

朱：你一定要走么？尚未快到天亮的时候，你听到的刺耳

的声音是夜莺，不是云雀：她每夜都在那棵石榴树上叫：相信我的话罢，爱人，那是夜莺。
罗：是云雀来报晓，不是夜莺：看，爱人，怀着恶意的晨光已经把那东方的碎云镶了花边；夜间的星火已经熄灭，欢乐的白昼已经轻轻的踏上云雾迷蒙的山巅：我一定要去逃生，否则留着等死。
朱：那亮光不是白昼，我知道的，我：那是太阳吸起来的一颗流星，今夜为你照路的，好到曼丘阿去：所以再停留一会罢：不必急于走。

(梁实秋：380)

读者阅读的既不是“诗文”，也不是“优美流畅”的散文，“我一定要会逃生，否则留着等死”听起来简直是个“怕死鬼”。也许译者在台湾生活太久，所用习语有差距，大陆的读者很难从中欣赏到艺术美、音乐美。

中译文二

朱丽叶：你现在就要走吧？天还没有亮呢
那刺进你惊恐的耳朵中的，
不是云雀，是夜莺的叫唤；
它每天晚上在那边石榴树上歌唱；
相信我，爱人，那是夜莺的歌声。
罗密欧：那是云雀，报晓的使者，
不是夜莺；看哪，爱人，娇嫩的晨光
在东方的云朵上镶好了花边；
夜晚的星光已经烧尽，欢乐的白天；
已踮起脚尖站在迷雾中的山顶；
我必须离开，才有生路，要是留下，就得送死。
朱丽叶：那边的亮光不是黎明，我是知道的，
那是太阳吐出来的流星。
要在今晚替你拿着火炬，
照亮你到曼多亚去的路；
所以再呆一会儿吧，不必现在就走。

(杨烈，758)

译例二的译文似乎比译例一好多了，首先文句通顺得多。但古典文学的气息及合乎中国传统文学中的诗韵味似乎已荡然无存。

中译例三

朱丽叶：怎地要分离？天尚未明，夜还未尽，
怎的你提心吊胆，撑耳倾听？
原并非晨雀道初晓，它本是宵夜莺莺，
它石榴树上夜夜常啼，煞有痴情；
细语罗郎，相信，相信，真的是宵夜莺莺。
罗密欧：是云雀报晨曦，怎的宵夜莺莺？
低唤卿卿，看东方朝霞升起不留情
金光耀亮，绣上那朵朵轻云。
丢了夜来星斗，只好似灯残油尽余灰烬

蒙蒙山里雾，也看它漫展开白昼晴明。

罢了也，我怎好留连枉待丧生命，须及早奔走他乡，才免遭大祸临身。

朱丽叶：我知情，知情，那彩光不是破晓霞云，
是金鸟射出流星，光火炬照明远道征程。
指引罗郎今宵里奔赴曼州城，
又何匆匆离去，不正好款款安心，共度良辰！

(朱文振，73)

译例三词藻丰美基本上达到了，略具古风，读起来顺口，传情达意，宜于诵唱。我们回过来讨论汉语诗歌。在传统的汉语诗歌中，韵律节奏的主要的因素是韵。古往今来，除了第一次“六朝人用有律无韵的文章译佛经中有音律的部分（例如“偈”和“行赞”）。第二次就是现代白话诗运动，不用韵”（朱光潜，170，下同）外，绝大部分汉诗都用韵。汉字读音当然也是由音节俱成，但字与字之间的读音的轻重往往不那么明显，例如与英语的轻重读音节相比，不那么明显。“中国诗的节奏有赖于韵，与法文诗的节奏有轻于韵，理由是相同的；轻重不分明，音节易散漫，必须借韵的回声来点明，呼应和贯穿。”所以就汉诗而言，韵的“最大功用在于把涣散的声音联络起来，成为一个完整的曲调。它好比贯珠的串子，在中国诗里这串子是不可少”（172—173）。

五、结束语

我国早有翻译之事，东汉许慎《说文解字》第六篇（下）就有“化”译也。率鸟者系生鸟以来之名曰化。今已近2000年。《汉语大词典》对“化”字解释：1. 鸟媒，即捕鸟时用来引诱同类鸟的鸟。2. 媒介。所以翻译时，要传情传义，要“信”。“信”，即要在思想内容上“信”，还要在环境、风格上“信”，还要考虑到服务对象，让对象感到“信”。由于东西方不同语种语言规律差别巨大，译文要“原汁原味”简直就是天方夜谈。要使21世纪的读者，阅读用汉以前的文字译成的汉语才算“雅”，也是行不通的。翻译要为读者服务。中国有十多亿人民，不同爱好的读者肯定是很的。莎士比亚剧本散文体译本，已赢得数百万也许上千万高中以上的文化人喜爱。其它印数上千的莎士比亚中译本，也有成千上万的读者。从出版社赢利角度出发，据说只要印数五千册以上，出版社不会亏本。出版社只要摸准了可靠销数，各种不同风格的译本完全可以欢迎出版。即使林纾那种文言加创作的翻译，有的文人学者声称看得津津有味，似乎也可重印发行。但莎士比亚剧本汉译最佳体裁，似乎是参考中国传统戏曲诗体——适宜舞台演出的一种诗体，推陈出新，以地道的汉语，合乎汉语语音规律和韵律，译出略带古风，又易为现代人理解和欣赏的诗体剧本。而诗体的推陈出新，只有在中国传统诗歌（诗、词和

曲)和民歌的基础上发展,不宜由文人在书房内创造。当然从事这项事业的译者,必须有深厚的中、外文功底。

参考文献:

- [1]阿尼克斯特.英国文学史纲[M].人民文学出版社,1992.
- [2]戈宝权.莎士比亚的作品在中国[J].世界文学,1964,(5).
- [3]顾肇仓.前言[A].元人杂剧选[M].人民文学出版社,1978.
- [4]何其莘.英国戏剧选读[M].外语教学和研究出版社,1992.
- [5]梁实秋.莎士比亚全集[M].内蒙古文化出版社,1995.
- [6]孙家秀.莎士比亚辞典[Z].河北人民出版社,1992.
- [7]王力.汉语诗律学[M].上海教育出版社,1982.
- [8]王元化.莎剧解读[M].上海教育出版社,1998.
- [9]袁行霈.中国诗歌艺术研究[M].上海教育出版社,1996.
- [10]杨烈.莎士比亚精华[M].复旦大学出版社,1996.
- [11]朱光潜.诗论[M].安徽教育出版社,1997.
- [12]朱文振.翻译与语言环境[M].四川大学出版社,1988.
- [13]朱雯.莎士比亚辞典[Z].安徽文艺出版社,1992.
- [14]宗白华.艺境[M].北京大学出版社,1998.
- [15]George K Anderson etc. The Literature of England Scott. Foresman 1979.
- [16]McCormick Paul etc Adventures in English Literature Harcourt 1968.
- [17]C Hugh Holman Handbook to Literature Indianapolis Bobbs-Merrill, 1980.
- [18]Four Great Eli3abean Plays New York Bantan, 1963.
- [19]Alex Preminger Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, New Jersey, PUP, 1974.

[责任编辑 谭万友]

A Discussion of Translating Shakespeare's Plays into Chinese

ZHU Da

(Foreign Language Department, Sichuan Normal Institute, Nanchong 637002, China)

Abstract: In Shakespeare's time, most plays performed in London theatres are written in the form of blank verse. Flexible, spontaneous and natural, blank verse shakes off the yoke of rules and forms of the classical poetic composition. There are about 360 sorts of traditional operas in China, of which Beijing opera is most popular and influential. The operas differ in style but share commonness in libretto—operatic “poetry”. Hence, when translating Shakespeare's “poetic” plays into Chinese, one should absorb the quintessence from the traditional Chinese operas.

Key words: iambic pentameter; blank verse; rhythm; zaju; southern-tune opera; northern-tune opera; equivalence