

# 改编和翻译中的双重转向与跨学科实践 :从莎士比亚戏剧到早期中国电影

张英进 著  
秦立彦 译

---

翻译是一种文化改编,而改编本身也是一种翻译。莎士比亚的喜剧《维洛那二绅士》早就质疑了权威与作者身份的问题,由这部剧改编的电影为研究跨语言、跨文化、跨媒体的文本与意识形态的交流提供了丰富的内容。《一剪梅》是改编莎剧的早期中国电影。本文对这部电影的人物塑造、场景调度和双语字幕的分析,不仅揭示出民族现代性在中国的发明过程中的技术创新,而且突出了近二十年来翻译研究中的文化转向与改编研究中的社会学转向所强调的主体位置。在重新思考跨文化的生产和接受中的权威与作者身份问题时,我们应该重视权力关系的“非零合博弈”观点。

---

我这个不幸的使者……  
我真心爱我的主人，  
可是倘要尽忠于他，  
我就只好背叛自己。

——莎士比亚:《维洛那二绅士》

本文开头的这些诗行来自莎士比亚的早期浪漫喜剧《维洛那二绅士》(第四幕第4场第97、101—102行,大约撰写于1594年)。在这部喜剧中,朱丽娅(Julia)知道了她的恋人、维洛那的普洛丢斯(Proteus)背叛并抛弃了自己,于是她决定化装成一个少年前往米兰,虽然他当时不忠心,她最终还是赢回了他的爱情。第四幕中,她被普洛丢斯派去给米兰公爵的女儿西尔维娅(Silvia)送一枚戒指。朱丽娅此时改名西巴斯辛(Sebastian),成为一名男侍从,在这些诗行中自称是“不幸的使者”,注定要么“背叛”自己的“主人”,要么背叛自己。虽然朱丽娅想出了一种很有创造性的送信办法,最终并未背叛自己,但“背叛”这个意象本身就对应了翻译领域里一种常见的批评——“Traduttore, traditore”(翻译者就是背叛者)。的确,朱丽娅作为类似翻译者

---

本文所标的莎士比亚剧本的幕、场和行数,均来自以下版本:William C. Carroll (ed.), *The Two Gentlemen of Verona*, London: Arden, 2004。

的一个“中间人”，是背叛了主人的意图，但她的背叛证明是正当的，因为它逆转了先前对她的背叛，最终有利于各方——情书作者（普洛丢斯）、送信使者（朱丽娅）、收信人（西尔维娅）。

在《维洛那二绅士》的结尾，西尔维娅的被放逐的恋人凡伦丁（Valentine）与普洛丢斯重新确立了终生不渝的友谊。凡伦丁宣布两对婚礼：“大家在一块欢宴，一块居住，一块过着快乐的日子。”（第五幕第4场第171行）这表明一个有意的背叛带来的特殊好处，以及使者/翻译者暗藏的能动性。在此，我们可以考虑一下雅各布森（Roman Jakobson）提出的翻译过程中意义增减的问题：

如果我们把那个传统说法“Traduttore, traditore”用英文翻译成“翻译者就是背叛者”，我们就剥夺了那一意大利压韵警句的全部双关价值了。因此，一种认知的态度会迫使我们将这一警句改为一个更明确的说法，以回答下面这些问题：翻译者翻译的是什么信息？背叛者背叛了谁的价值？

我认为，雅各布森区分了翻译中的不同信息和价值，暗示着有必要把视角从原文（作为无可辩驳的“权威”之源）转换到译文的语境（作为新的“作者身份”的多个场所）。为了探讨权威（authority）与作者身份（authorship）的问题，本文将把翻译研究与电影改编研究结合起来。这是两个显然分开的、但同样“不幸的”学科——之所以不幸，是因为它们在学科等级结构中长期处于边缘地位。实际上，两个学科有很多共通之处。从20世纪80年代初开始，这两个学科都努力重建自己，解构了以往占主导地位的“隐形”和“忠实”等神话，以求最终“在当代媒体研究中从边缘走向中心”。几十年来，关于“忠实”及其对应物（忠诚、准确）等观念控制着文学翻译和电影改编的理论和实践。在翻译中，原文总是被置于译文文本之上。类似地，在改编中，文学作品也被置于电影改编之上。既然权威事先就置放在原文中，“Traduttore, traditore”中所含的矛盾使翻译和改编都成了危险的运作，于是理论家和实践者常常躲藏在忠实或隐形的神话之后，将翻译者或改编者自己的作者身份置之不提。最近，翻译和改编研究的发展已经揭破了这类神话，转而提倡范式的转移，远离隐形，超越忠实，走向作者身份。

本文将比较《维洛那二绅士》及其出人意料的一部1931年的中国默片改编，以此说明，20世纪80年代以来翻译研究中的“文化转向”和改编研究中的“社会学转向”所支持的这种创造性的文化翻译，其实在中国较早的跨文化遭遇中已经出现。作为莎剧的一个鲜为人知的银幕改编，该电影跨越了令人生畏的语言、艺术、文化、社会和政治的差异。为了更好地了解这部电影的贡献，下面我先简述一下翻译和改编这两个学科中最近的转向。

## 一、反对隐形：翻译研究中的文化转向

翻译学长期力图建立一个有别于语言学、文学的学科基础。在翻译领域中，“忠实”等概念的主导地位是无可置疑的。沙比洛（Norman Shapiro）宣称，“一个好的翻译就像一片玻璃……（它）永远不会让人注意到自己”。韦努蒂（Lawrence Venuti）认为这表达了一种隐形的神话，并

歌德是这样描述作为“中间人”的译者的：“译者仿佛像忙碌的媒人，他们赞美一个半遮面纱的美女，说她非常可爱，以此激发了我们对原本的不可遏制的欲望。”Cf. Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, London: Routledge, 2004, p. 447.

Cf. Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, p. 143.

引文参见 James Naremore (ed.), *Film Adaptation*, New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 2000, p. 15.

在中国语境中，“信”是翻译研究三原则中的第一条，其他两条是“达”、“雅”。最近对这些术语的批评，参见 Wai-lim Yip, “Debunking Claims of Xin, Da and Ya: The Afterlife of Translation”, in Leo Tak-hung Chan (ed.), *Twentieth-Century Chinese Translation Theory: Modes, Issues and Debates*, Amsterdam: John Benjamins, 2004, pp. 77-90.

开始质疑这样的神话其实是“翻译者本人经过对英语的操纵后得来的话语上的幻觉效果”。同样,奈达(Eugene Nida)提出的“动态对应”(dynamic equivalence)概念也体现了一种理想的隐形,其目的是在译文语言中“实现完全自然的表达”。对韦努蒂来说,完全的自然只能通过暴力实现,“按照目标语言中预先存在的价值观、信念和表现方式——而它们的结构总是依照主导与边缘的等级——把外国文本进行重新建构”。为抵制当代翻译中占主导地位的英美价值观,韦努蒂提倡一种“将翻译陌生化”(foreignizing)的策略,其立场是“抵抗性的”,它采用一种“独立自主的意识形态,在一个文化他者中寻求陌生之物,追求文化多样性,突出源语言文本的文化差异,改变目标语言中文化价值观的等级结构”。

韦努蒂对“操纵”、“抵抗”和“意识形态”的使用,明确地将自己置身于翻译研究中最近的文化转向这一范式转移中。斯奈尔—弘比(Mary Shell-Hornby)认为,“文化转向”可以追溯到1985年出版的一本论文集,书名为《对文学的操纵》,它追求“描述性的翻译研究”,表达的一些基本理念后来与“操纵学派”联系在一起,即“一种对文学翻译的研究方式,它是描述性的、以目标为导向的、功能的、系统的,它感兴趣的是控制着翻译生产和接受的规范与限制,是翻译和其他种类的文本过程的关系”。1990年,《操纵》一书的撰文者巴斯奈特(Susan Bassnett)与勒菲弗尔(André Lefevere)进一步主张描述性方法,呼吁翻译研究从“文本”转移到“文化”,由此标志着这个原来被科学、语言学方法所控制的领域开始了文化转向。

出于她的日尔曼视角,斯奈尔—弘比发现了文化转向更早的先例,即威尔梅(Hans Vermeer)在20世纪80年代初开创的“目的理论”(skopos)。目的理论考察的是翻译如何服从自己意图中的目的(在希腊语中,skopos的意思就是目的、目标)。威尔梅区分了五种翻译模式:隔行对照的翻译(interlinear,即逐句的翻译)、语法翻译(从句子层面)、记录式翻译(针对原文)、沟通式翻译(针对目标)、改编式翻译(原文作为某种新东西的原材料)。威尔梅从这个动态的目的模式,预见到“推翻原文的宝座”的可能性,即把原文只当作“一个新文本的手段”。

20世纪80年代以来的文化转向已经把翻译研究的重点从语言学的过程转到文化语境,从忠实于源语言文本转到在目标文化中的功能,从作者不可辩驳的权威转到翻译者隐藏的作者身份。斯奈尔—弘比在总结21世纪的“未来视角”时,提到了翻译研究中的“意识形态转向”和“社会学”转向等新词汇,但她把它们看成是文化转向之后带来的变动的视角,而自身并非新的范式。有趣的是,类似的“社会学转向”已经在最近的电影改编研究中出现,它与翻译研究有一些共同关心的问题(比如以目标为导向、互文的过程),研究的是在文化翻译这一广义领域中电影改编的“制度和语境方面的问题”。

## 二、超越忠实:电影改编研究中的社会学转向

斯塔姆(Robert Stam)用激烈的措词来表达自己对传统电影改编研究的不满:

- 
- Cf. Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London: Routledge, 1995, p. 1.  
 Eugene A. Nida, *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, Leiden: Brill, 1964, p. 159.  
 引文参见 Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, p. 18, p. 308.  
 Cf. Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, London: Croom Helm, 1985, pp. 10-11.  
 Cf. Susan Bassnett and André Lefevere (eds), *Translation, History and Culture*, London: Pinter, 1990.  
 Cf. Mary Shell-Hornby, *Translation Studies: New Paradigms or Shifting Viewpoints?* Amsterdam: John Benjamins, 2006, p. 54.  
 Ibid, p. 172. 中文方面的相关论述,参见谢天振《翻译研究新视野》,青岛出版社2003年版,第13—30页。  
 Cf. Robert Stam & Alessandra Raengo (eds), *A Companion to Literature and Film*, Oxford: Blackwell, 2004, p. 259.

斯塔姆在 2000 年发布关于超越忠实的提议,这对安德鲁( Dudley Andrew) 在 1984 年的呼吁来说,是一个迟到的回应。安德鲁当年提出“ 该是改编做出社会学转向的时候了”,认为电影改编的社会学探讨的是“ 时代、风格、国家、题材之间的复杂交流”。他进一步区分了三种电影改编的模式:“ 借用”、“ 横断”( intersection) 和“ 转变的忠实”,其忠于原文的程度逐渐提高。奈尔默( James Naremore) 扩展了安德鲁的模式,提出了一个“ 更宽泛的改编定义和一种社会学,它同时考虑商业机构、观众以及学术文化工业”。奈尔默分辨了电影改编史上的三个关键比喻。第一个是布鲁斯通( George Bluestone) 的“ 翻译”比喻,它遵循文本忠实的原则,崇拜文学经典,但把电影的特性看成是本质不变的。第二个来自“ 电影作者”( auteurist) 视角,它依赖“ 表演”( performance) 这一比喻,但在文学版本与电影版本之间更注重差异而不是相同点。第三个是“ 互文”的比喻,斯塔姆从巴赫金的多维对话学( dialogism) 和格雷特( G          ) 的五种跨文本性( transtextuality) ——即“ 互文本性”( intertextuality)、“ 平行文本性”( paratextuality)、“ 元文本性”( metatextuality)、“ 主文本性”( architextuality) 以及“ 超级文本性”( hypertextuality) ——的角度,来加以解释。对斯塔姆来说,“ 电影改编……置身于互文的指称与变形的连续旋涡中,置身于文本无尽的再次利用、变化、变形、并不断生成其他文本的连续旋涡中,一切并无清晰起始之点”。

斯塔姆后来拓展了对改编的“偏见之源”，增加的条目包括二元思缜（电影与文学之间的激烈竞争）、反实体性（不喜欢电影的“猥亵的”实体性）、快捷的神话（据说电影是容易制作的，观看起来令人愉悦）、阶级和性别偏见（电影吸引庸俗的工人阶级，做白日梦的女性）以及寄生主义（电影依附其他文本） Cf. Robert Stam and Alessandra Raengo (eds), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Oxford: Blackwell, 2005, pp. 3-8.

Cf. George Bluestone, *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1957. 对承认布鲁斯通开拓性的肯定性讨论, 以及相关艺术的类比来重新思考小说 / 电影, Cf. Kamilla Elliott, *Rethinking the Novel / Film Debate*, New York: Cambridge University Press, 2003.

33



与斯塔姆相似, 麦克法联 (Brian McFarlane) 也以互文本性的观念, 质疑电影改编研究中忠实问题的主导地位: “忠实这一视角似乎是毫无前途的做法, 忠实研究也没有启发性。”除了安德鲁的“改变的忠实”、“横断”、“借用”的分类之外, 麦克法联又总结了另外两组类似的改编策略三分法。首先, 瓦格纳 (Geoffrey Wagner) 区分了“置换”(transposition, 最少程度的偏离)、“评论”(commentary, 根据影人的意图来改变) 和“类比”(analogy, 偏离原作以创作另一个艺术作品)。其次, 克莱恩 (Michael Klein) 和帕克 (Gillian Parker) 分析了 (a) “忠于叙述主线”, (b) “重新阐释或者……解构原作”, 但保留叙述结构的内核, (c) 把“原作只当作一种原材料加以利用, 只当作一个创造性作品的契机”。

中国银幕上对外国文学的改编大部分属于借用、类比和利用。为了凸显中国人在一个新的“跨语际实践”技术领域中的创造性, 张真提出把“世界主义投射”(cosmopolitan projections) 作为电影所特有的改编概念, 因为“视觉快感和文化体验”的这种投射“创造了一个空间, 在其中, 原作与改编以一种张力共存在一起”, “它们创造了一个意义的剩余, 这种剩余不能被源语言/文化或目标语言/文化所涵盖”。把关注点从纯粹的文本实践转移到广泛的语境, 这为电影的接受开辟了余地, 而这种接受被重新定义为“反思性的而非被动的”——“这种反应是积极的、甚至是干预性的”, 而不是被动地“反映”某一现实。在很大程度上, 接受的视野影响了某一项目的翻译或改编策略。

张真对电影改编的生产、营销和接受的研究, 说明在社会学转向之后改编研究的领域得以扩大。我们在下面两节中可以看到, 对莎剧的电影改编, 在权威和作者身份上越来越采取了干预性的 (interventionist)、甚至是侵犯性的 (aggressive) 立场。几个世纪以来, 对莎剧的编辑、演出、翻译、改编、传播, 无疑跨越了各种各样的时代、风格、国家, 以及各种各样的形式、体裁、媒体。

### 三、在作者与撰者之间：莎士比亚、改编与翻译

像普遍意义上的改编研究一样, “直到最近以前, 在莎剧的电影 (和电视) 学术研究中占主导地位的是这样一种假设: 在他的剧本后面有可以辨认的、独特的作者意图”, 但是, 瓦尔克 (Elsie Walker) 引用罗斯威尔 (Kenneth Rothwell) 的话, 以阐述一个近期的发展: “人们以前集中关注的是从舞台剧到电影的翻译过程中‘丧失了什么’, 现在这已让位于一种‘更开放、更探险性的活动’, 即从美学和社会学角度‘发现每部电影的独特之处’。”看一下近期出版的书籍就会发现这样的学术探险, 如把银幕莎士比亚当作“另类电影”, 在影视、录像和 DVD 上“普

Cf. Brian McFarlane, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford: Clarendon, 1996, p. 9.

Cf. Geoffrey Wagner, *The Novel and the Cinema*, Rutherford, N. J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1975, p. 222.

Cf. Michael Klein & Gillian Parker (eds) *The English Novel and the Movies*, New York: Ungar, 1981, pp. 9-10.

参见引用刘禾的解释: “跨语际实践考察的是在主体语言中, 新词语、意义、话语、表现方式出现、传播并获得合法性的过程, 这起因于或并不顾及后者与客体语言的接触/撞击。因此, 当观念从客体语言传递到主体语言时, 意义不是被‘改变’了, 而是在主体语言的当地环境中发明出来。”(Cf. Lydia H. Liu, *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity—China, 1900-1937*, Stanford: Stanford University Press, 1995, p. 26.) 但是, 我更倾向于通用的术语“原文”(source) 和“目的文”(target), 因为文化翻译是比纯粹文学翻译更大的领域, 在这一领域中, 全球语境下的地理政治权力和文化等级完全不对称, 常常使西方“客体”(guest) 更似乎是一个殖民主人, 把自己的文化产品 (比如《圣经》、好莱坞电影) 强加于人, 而全然不顾及“主体”(host) 语言的意愿。换言之, 在文化翻译中, 假设的主客礼节常常被摒弃或违背。有关现代中国文化翻译的更多讨论, 参见 Lydia H. Liu (ed.), *Tokens of Exchange: The Problem of Translation in Global Circulations*, Durham, N.C.: Duke University Press, 1999.

张真的论述参见 Stam & Raengo, *A Companion to Literature and Film*, pp. 146-147.

引文参见 Yuri Tsvian, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, London: Routledge, 1994, p. 1.

Cf. Diana E. Henderson, *A Concise Companion to Shakespeare on Screen*, pp. 10-11.

及“或”重新发明”他的作品,以及研究银幕上下的“新浪潮莎士比亚”。出人意料的是,这一近期的发展证实了巴赞(André Bazin)在1948年的预测:“我们可能正走向这样一种改编占主导的时代,在其中,艺术作品的完整性观念、甚至是作者观念本身都将被摧毁。”值得注意的是,巴赞这句不太为人所知的話,比巴特(Roland Barthes)断然宣布“作者死亡”早了整整二十年。

从理论上来说,由巴特和福柯(Michel Foucault)等后结构主义者所抹除的“作者”(author,或创作者),是一个比较晚近的产物。实际上,“作者”一词直到1550年左右才在英语中出现,当时它被用作“撰者”(auctor,或撰写者)的另一说法,而撰者则是“抄写文化中的一个术语,指的是一个文学权威,其权威地位完全来自别处”,他的功能“不是作为一个个人,而是作为一个机制,作为文本生产、传递、接受中的一个合作性的环节”。莎士比亚符合这种近代的“撰者”的概念,因为他的作品产生于类似的一个复合的写作过程,受益于一种恩主制度的封建经济,而且在他死后几个世纪广受推崇和宣传。“作者”概念在18世纪后期诞生,指涉一个在市场经济中与知识产权打交道的个体代理人。从那时开始,一代一代的现代学者费尽心机确立“作者莎士比亚”的神话,而从20世纪80年代开始,对莎士比亚的权威和作者身份的学术共识开始逐渐消失。雷曼(Courtney Lehmann)转引格拉西亚(Margreta De Grazia)的话来描述莎士比亚研究中的最新变化:“针对那种把莎士比亚作为作者来崇拜的过时传统,当代学术致力于‘莎士比亚’作为机制的观念,这种看法认为莎士比亚是‘书写、表演、印刷、销售’等不同阶段的极具偶然性的产物”——如果我们考虑到电影改编的话,那么这些阶段还可以包括投射与放映。

对作者身份的“机制”(apparatus)观让“作者莎士比亚”重新变回“撰者莎士比亚”,既有助于解释莎士比亚经典作品中的大量删改与矛盾之处,也有助于解释在其舞台和银幕改编过程中常常针对观众而产生的策略。我们举一个舞台的例子。“到《维洛那二绅士》的第一次有记载的演出时(1762年),英雄式的男性友谊的理想以及体现它的故事原型已鲜为人知,以至于在威克特(Benjamin Victor)撰写的舞台脚本中,凡伦丁要把自己的新娘转让给朋友,这只能被看作是一个令人不快的怪事,最好被删除”。从撰者的角度,威克特对此剧最后一幕做了重大修改,删除了凡伦丁自以为是地要将女友奉献给普洛丢斯——“我愿意把我在西尔维娅心中的地位让你”(第五幕第4场第83行)——并粉饰了普洛丢斯对西尔维娅的未遂强奸——“我要强迫你服从我”(第五幕第4场第59行)。威克特的做法完全是正当的,因为莎士比亚经常借用以前的文学作品,他这种“文学借用”的做法在近代欧洲十分普遍,只是“从我们当代对原创性的敬畏”来说,才显得“特别令人难堪”。

在电影改编中,这种原创性(originality)的观念也很有问题。莎剧的第一个银幕版本已经离原剧本相隔两层了,因为它是迪克森(William Kennedy-Laurie Dickson)实验性地用68毫米胶片拍摄的1899年9月特立(Herbert Beerbohm Tree)爵士演出的《李尔王》。如今,经过一个

引文见 Naremore, *Film Adaptation*, p. 26.

Cf. Courtney Lehmann, *Shakespeare Remains: Theater to Film, Early Modern to Postmodern*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2002, p. 10.

Cf. Margreta De Grazia, *Shakespeare Verbatim: The Reproduction of Authenticity and the 1790 Apparatus*, New York: Oxford University Press, 1991, p. 11. 与张真的“世界主义投射”相似,雷曼也力图寻找具有媒体特点的比喻,认为“莎剧一直就是‘银幕剧’,它们是我们进行投射的银幕——包括文化上的、心理上的、最近则是电影上的投射”。Cf. Lehmann, *Shakespeare Remains*, p. x.

Cf. Kurt Schlueter (ed.), *The Two Gentlemen of Verona*, New York: Cambridge University Press, 1990, p. 18.

除了删除和粉饰这两个具有争议性的方式外,一些早期的演出还发明了一个细节,让普洛丢斯从强盗手里救下西尔维娅,这显然是为了恢复普洛丢斯的道德地位,使他后来的悔过对观众来说更易接受(Cf. Carroll, *The Two Gentlemen of Verona*, pp. 92-104)。

James Keller & Leslie Stratyner (eds), *Almost Shakespeare: Reinventing His Works for Cinema and Television*, Jefferson, N.C.: McFarland, 2004, p. 2.

Cf. Kenneth Rothwell, *A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television*, New York: Cambridge University Press, 2004, pp. 1-3.

世纪来的几百部电影改编，莎士比亚已经在大小银幕上呈现出各种形式、体裁与风格，从忠诚的改编（比如“质量的传统”）到“作者派”的重新发明，从现实主义的创作到后现代的戏仿，从喜剧和悲剧到少年浪漫剧和动画片，更不要说数不清的衍生物、支流、副产品和引用等等。银幕上的莎剧看起来通常都有擅自更改的烙印。

类似地，莎士比亚进入 20 世纪的中国也基本上经过了擅自更改，因为中文的莎士比亚翻译包括各种导致“背叛”的情形，比如多个作者、多种语域、不由自主的重写以及大幅度的变形。在中国最早出现的莎士比亚是 1903 年的一本书，其中有包括《维洛那二绅士》在内的十个剧本，由一个未署名的译者用文言翻译，依据查理·兰姆和玛丽·兰姆（Lamb）专为儿童改写的通俗散文版本《莎士比亚故事集》（*Tales from Shakespeare*, 1807）。1904 年后，林纾用文言发表了二十个莎士比亚故事，也是根据兰姆姐弟的故事集。林纾的重写或译述影响很大，后来成了很多短剧的原型。林纾本人并不懂英文，他的重写常常是根据合作者的口头阐释。1916 年，林纾同样以这种合作的方式重写了莎士比亚的五个剧本，这次是根据原著。莎士比亚作品最早的白话文译本出自田汉之手，在 1921 至 1924 年间发表。莎士比亚的大多数中译本都是散文形式的，只是到了 1929 年才开始偶尔以诗歌形式出现。从 1931 到 1944 年间，两位学者试图翻译莎士比亚的全部剧作：曹未风译的 11 个剧作在 1942 至 1944 年间问世，而朱生豪的 27 个剧作则在 1947 年他逝世后才问世，虽然那套全集没有收录他另外翻译的四部历史剧。

莎士比亚作品在中国无疑是以概要、文摘、文言、白话散文或诗体等多种形式存在的，它们大多与原文迥异。中国的莎剧舞台演出也是如此，它最早是一个业余剧团以删节本的形式演出的。但到 20 世纪 30 年代末，莎士比亚的权威在中国已经完全确定，以至于著名影星如赵丹也很乐意出演罗密欧的角色。40 年代的一个显著发展是莎剧在舞台上的中国化。1944 年，李健吾把《麦克白》转化成了一个中国历史剧《王德明》，该剧 1945 年由黄佐临在上海以《乱世英雄》之名演出。同时，《罗密欧与朱丽叶》被改造成中国地方戏曲，由名角出演，比如袁雪芬 1942 年在上海就演出了一个越剧版本，焦菊隐 1948 年演出了京剧版本。在文学与戏剧中重写莎士比亚，以地方戏的形式重新上演莎剧的这一传统，形成了一个特点鲜明的文化背景，我们将在这一背景下，衡量下面这部莎剧的早期中国电影改编。

萨蒙斯（Eddie Sammons）编撰了百年来莎士比亚在银幕上的详尽目录，他发现《维洛那二绅士》只有两个改编版本，一个是 1931 年中国“对该剧的一个现代版本”，一个是 1963 年西德拍摄的电视电影，一个“相当忠实的改编”。他把其改编数量的有限归因于“剧本自身的独特性和轻量级性质”。但从下文分析中可以看出，中国的电影改编体现了更强的作者身份感，把这部喜剧改编成了一部充满互文本性和身体表演的受欢迎的电影，它与中国传统文化与当时的中国生活息息相关。

---

到 2000 年，源于莎剧的有声片大约有四十部，无声片则有约五百部（Cf. Russell Jackson (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, p. 2; Kenneth Rothwell, *A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television*, p. 1）。

兰姆姐弟把自己的《故事集》献给儿童读者，其目的如下：“以丰富他们的想象，增强他们的美德，远离所有自私自利的想法，这是所有美好和高尚思想与行为的一个教育，以教导他们彬彬有礼、仁慈、慷慨、人道”。Cf. Charles and Mary Lamb, *Tales from Shakespeare*, London: J. M. Dent & Sons, 1927, p. ix.

Cf. Ying Hu, *Tales of Translation: Composing the New Woman in China, 1899-1918*, Stanford: Stanford University Press, 2000, pp. 71-74.

参见查明建、谢天振《中国二十世纪外国文学翻译史》两卷本，湖北教育出版社 2007 版，第 45—46、157—160、357—362 页，第 362 页。

Cf. Eddie Sammons, *Shakespeare A Hundred Years on Film*, Lanham, Md.: Scarecrow, 2004, pp. 164-165.

#### 四、《一剪梅》：莎士比亚的互文本性与表演

《一剪梅》(1931)的编剧是黄漪嗟,导演卜万苍。它的创造性改编要归因于当时将莎士比亚“归化”(domestication,也就是“中国化”)的普遍潮流。下面我一方面将《一剪梅》与中国的文学翻译联系起来,一方面与变化中的中国电影业及其越来越高涨的民族主义和世界主义理想联系起来。我将集中于互文本性与表演两个议题,考察的问题包括人物与关系的正名、中国化的叙事、身体化的表演、以及双语字幕的建构。

##### 1. 人物与关系的正名

《一剪梅》一开场就引用了莎士比亚的名言:“世界是一个舞台/一切男女都只是演员”(《皆大欢喜》第二幕第7场)。这部时装片中有两对中国恋人,胡伦廷(凡伦丁)和施洛华(西尔维娅),白乐德(普洛丢斯)与胡珠丽(朱丽娅)。这些中文名字来自大体近似的转音翻译,但已不具有英文人名中的隐含意思:凡伦丁是情人们的庇护圣人;普洛丢斯是善于变化的希腊海神(因此是欺骗的同义词);朱丽娅则来自炎夏七月,代表火热的性格;西尔维娅指的是树林,预示了该剧接近尾声时的牧歌场景。但影片中中文人名的某些字还是暗示了一些相应的性格特点:胡伦廷的“伦”强调了道德正直;白乐德的“乐”表明他耽于享乐,而他的姓“白”暗示他的努力最终破产。最恰当的名字是刁利敖(Turio,又译修里奥),他从原文中一个典型的被打败的情敌,变成了电影中那个狡猾、傲慢、无恶不作的阴谋家。

在中文的人物阵容中没有出现的是原作的三个主要喜剧角色:丑角般的仆人史比德(Speed)、朗斯(Lance)和后来的狗克来勃(Crab)。他们缺席的一个原因是他们在原剧中不时发表或极为聪明或相当愚蠢的评论台词,要通过简短的电影字幕翻译这些台词并立即产生幽默的效果是难以想象的。另一原因是他们令人捧腹的穿插表演,对近代英国剧院观众来说是好笑的,而对核心叙述来说显得离题(所以兰姆姐弟的版本中也删除了这些角色)。但《一剪梅》把丑角的一些特点转移到了白乐德(王次龙扮演)身上,他常常做出夸张的面部表情,并用手的游戏逗胡珠丽(阮玲玉扮演)和施洛华(林楚楚扮演),这在默片的身体表演中是很典型的。

另一方面,这部中国电影为人物加上了亲缘关系:胡伦廷(金焰扮演)和胡珠丽成了兄妹,白乐德和施洛华成了表兄妹。添加的亲缘关系造成了这样一种局面:白乐德给自己的舅舅广东施督办(相当于莎剧的米兰公爵)写了一封介绍信,这样胡伦廷就欠他一次人情。而且,胡伦廷把妹妹交托给白乐德照顾,这点燃了白乐德与胡珠丽在上海的爱情;在白乐德到广东去与胡伦廷合作之前,白乐德与胡珠丽相互交换了定情的戒指。通过类似细微的互文,这部莎剧在翻译“中国化”的过程中,也暗示了上海与广州这两个中国最大通商口岸之间的“亲缘”关系。

##### 2. 设计中国化的叙述

《一剪梅》添加了亲缘关系后,削弱了莎士比亚对近代欧洲男性友谊的话语的强调,而突出了异性爱情的纠葛和性别演出。影片采取了三种手法来创造中国化的叙述:女性的男性化、民族主义情感的注入、梅花象征的装饰。

胡珠丽女扮男装介入生活,这是违背社会习俗的(虽然并不违背戏剧惯例),但她成了中国新兴的新女性的典范。电影在她第一次出场时将她描写成一位“超越时代的摩登女性”。符合当年典型的电影语言,她出现在一个家庭空间中,以一种展览式的方式(载歌载舞),成为男性

黄漪嗟也从事出版业。他与罗明佑、黎民伟等人一起,是联华电影公司的创始人之一;在20世纪30年代初,他还是该公司杂志《影戏杂志》的主编。关于联华公司,参见 Yingjin Zhang, *Chinese National Cinema*, London: Routledge, 2004, pp. 60-62.

Cf. Kurt Schlueter (ed.), *The Two Gentlemen of Verona*, pp. 52-53.

此处与下文所引的中文字幕,可参见中国电影资料馆编《中国无声电影剧本》下卷,中国电影出版社1996年版,第2133—2151页。



(白乐德)观看的对象。后来,她撕碎了白乐德的情书,但在女仆离开后又把碎片拾起来读,这是对原剧中朱丽娅行为的精确复制。“为情所创之白乐德”(第一幕第2场第113行),这句在莎剧中就被强调的话,在电影特写镜头中用白光强调了情书里“为情所创”几个字眼。

然而,在20世纪30年代初的中国电影中,“革命和民族救亡贬低并取代了爱与审美,开启了一种男性化的趋势”,因此《一剪梅》远离莎剧,而以模糊的态度来表现男女恋爱。这部电影几乎独一无二的地方在于它的性别逆转,男性人物变成了可怜、甚至绝望的爱情俘虏。白乐德还未从上海一所军校毕业前,就因耽于恋爱而获得“脂粉将军”的绰号,这种偏好后来又使他背叛了自己的情人、朋友和舅舅,让他在电影最后几乎自杀(但在原剧中并非如此)。在电影中,胡伦廷没有像原剧中变化那么剧烈,从爱情的批评者——“恋爱汨没了人的聪明,使人变为愚蠢”(第一幕第1场第34—35行),变为爱情的俘虏——“我正在忏悔我自己从前对于爱情的轻视,它的至高无上的威权,正在……惩罚着我”(第二幕第4场第127—128行)。虽然如此,在电影中胡伦廷还是从广东流放,成了一个“为情所创”的土匪头领。

另一方面,现代女性似乎自愿接受了男性化,她们忍受男性化时的受伤程度要远低于男性角色。当施洛华在电影中首次出现时,她被称为一个“巾帼中有丈夫气”的人,正骑着马向野外去。一旦胡珠丽来到广东调查哥哥的被放逐,她就很快从一个哭啼啼的被弃的恋人,变成了坚定的军事副官,帮助施洛华揭露白乐德的背叛,为胡伦廷重新争得了正义。值得注意的是,胡珠丽成长为新女性的服装样式,不是像莎士比亚中那样女扮男装,而是具有男女两性特征的军装。她身穿军装后,一种新的集体使命感补足了她削弱的个性。就20世纪早期的中国电影和小说来看,“窈窕淑女”胡珠丽和施洛华转变为新女性,这已带有相当丰富的互文特点。

虽然有这些被歌颂的“军旅”新女性形象,中国电影中的男性化趋势中隐藏着一个令人不安的性别偏见。胡伦廷在宣誓就职新土匪头领时表达了这一偏见。莎士比亚原文中只有两行简单的话,“可是我也有一个条件,你们不许侵犯无知的女人,也不许劫夺穷苦的旅客”(第四幕第1场第70—71行),在电影中扩展成为中国式的约法三章。胡伦廷的头两条——“救苦济贫”、“锄强扶弱”——令人同时联想起中国的武侠叙事和国外的罗宾汉传说。这些条件土匪们立刻接受,而第三条“不许调戏妇女”却遭到反对,需要胡伦廷进一步解释:英文字幕是“妇女对我们土匪来说是坏东西”,但中文字幕在鄙视妇女的意象上则更加生动:“女色害人,甚于刀枪”。类似“女色害人”意象,影片此前已有预示。在军校毕业的那一天,胡伦廷这样劝告“善交女友良与治兵”的白乐德:“这是我们为国效劳的时候,不该把宝贵的光阴,销磨在脂粉香水里面”,而英文字幕则强调“脂粉女性”对男性的“毁灭”(ruined)危害。

下面三个中国化的例子更加重了《一剪梅》中的民族主义情感。其一,影片互文地暗指20世纪20年代盛行的中国武侠电影。胡伦廷开始像典型的侠客一样,化了装四处游荡,帮助穷弱之人,惩罚刁利敖那样的坏人,因为刁利敖走后门成了警察局长,一直让他的下属欺压百姓。其二,“主人公的孔武有力”原是后来加入莎剧的表演中的,但在电影中却以生动细节得以表现。胡伦廷像勇敢的侠客一样,轻松地飞跃上房顶,飞箭投掷百发百中。其三,与男性化的倾向一致,施洛华的战斗技能强化了她作为现代女性的特征:她威严地指挥着成群的男士兵,并独自连续击退了白乐德与刁利敖的两次性侵犯。电影的最后一幕中,两对情人骑着马,指挥士兵操练,这与莎士比亚的四个恋人“一块儿过着快乐的日子”的浪漫版本大相径庭。相反,影片把四个身着

电影的中文字幕“为情所创者”比朱生豪欧化的翻译“受创于爱情的”更简明(参见朱生豪译《莎士比亚戏剧集》第8卷,作家出版社1954年版,第131页)。

Cf. Yingjin Zhang, *The City in Modern Chinese Literature and Film: Configurations of Space, Time, and Gender*, Stanford: Stanford University Press, 1996, p. 206.

有关早期武侠电影,参见 Zhen Zhang, *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896-1937*, Chicago: University of Chicago Press, 2005, pp. 199-243.

引文参见 Kurt Schlueter (ed.), *The Two Gentlemen of Verona*, p. 29.

军装的主人公团结在一起。在当时日本威胁中国东北领土的历史背景中, 这样的集体从军的结局向观众传达了一种迫切需要的力量感。

在中国化方面, 《一剪梅》通过梅花象征平衡了“军事”民族主义。影片删除了莎剧中胡伦廷写情书的情节, 而另外设计了一个场景, 让胡伦廷和施洛华按“一剪梅”的格式一起即兴填词, 将其写在一块大石头上, 还用墨画上一朵梅花。这块石头是他们的文学才能和彼此相爱的见证, 一年后在两个恋人重聚之前, 这块石头让他们各自想起他们的爱情。正如此前的一条字幕所说, 施洛华的性格就像梅花那样“冷艳清高”。而她的闺房中, 梅花标志四处可见, “在工业化设计的玻璃门上、窗框上、沙发垫子上”, 在墙上和地板上, 甚至在施洛华以物传情的胸针上——当刁利敖向她讨这枚胸针时, 她拒绝了, 但她却欣然将其别在了胡伦廷的军服上。

影片进一步渲染了这已经很复杂的梅花象征: 胡伦廷纪律严明的土匪队伍称为“一剪梅”, 他们的藏身之处是“梅花坞”, 他们的山洞中装点着两个梅花图案的旗子。梅花主题就这样互文地把胡伦廷与施洛华的“清高”正直联系在一起, 他的“反叛精神”在他追求正义的过程中进一步得到合法化。但有些出人意料的是, 梅花 1927 年左右被宣布为中华民国国花, 也出现在中华民国国歌中, 《一剪梅》的合法化过程因此就延伸到了国家的层面。作为这部电影中自我合理化的中国发明, 梅花标志就这样成为一个“世界主义投射”的令人信服的例子, 因为它以明显的杂交 (hybridization) 方式, 将中国的政治权威与世界主义抱负、传统美学与 Art Deco 的电影场景调度、意识形态合法化与反叛立场、民族主义情感与个人献身结合在一起。

### 3. 身体表演

也许是因为《一剪梅》明显的杂交色彩, 官方的中国电影史批评它“是一部很平庸的影片”, “部分剧中人穿着奇形怪状的衣服”。“奇形怪状”可能指女兵的军服, 但这一批评恰好点出了中国影人通过互文的演出而获得的文化杂交效果。此片不仅是根据莎士比亚在银幕上进行的重新发明, 它在观念和视觉效果上也借用了早期美国电影: “梳着电烫的长发、穿军式夹克、衬衫、靴子的女兵, 仿佛是《军中宝莲》( Pearl of the Army) 片中宝莲的姐妹, 这一美国片 1922 年左右在中国很流行, 而男主角则仿佛是 1922 年到 1925 年之间流行的美国男性冒险电影中的罗宾汉式人物。”胡伦廷也穿着“奇形怪状”的土匪服装 (夹克和皮靴)。他化装后披一件有帽兜的黑色长斗篷, 这既指向罗宾汉传说, 又指向中国武侠传统。

文化杂交的亦中亦西促进而非减弱了电影的双语言、双文化的吸引力。美国影星宝莲 ( Pearl White) 的互文为理解胡珠丽和施洛华作为新女性的演出提供了一个框架, 罗宾汉与武侠的交汇则承诺展示“侠义爱情”这一混合类型的精华。《影戏杂志》在 1930 年 10 月为此片做广告时, 就以侠义爱情巨片来宣传。实际上, 此片完整片名应是《情盗一剪梅》, 当时的杂志评论证明了它受欢迎的程度。南京有的观众为买票在雨里等了两个小时。还有一个作者把“满座”的放映归功于影星们“体贴入微”的演出。

按照表演理论, “身体是文本化的, 文本由身体来体现”。默片时代尤其如此。默片依赖的是面部与身体的文本化程序, 在银幕上提供身体的演出。在《一剪梅》中, 阮玲玉的面部表情变化范围很大, 虽然并未完全达到她的未来角色要求于她的那种悲剧深度。她扮演的胡珠丽, 在以为施洛华抢走了自己的恋人时, 以刻骨的仇恨瞪视着对方; 在白乐德当着施洛华背叛了胡珠丽

引文参见 Weihong Bao, “From Pearl White to White Rose Woo: Tracing the Vernacular Body of Nüxia in Chinese Silent Cinema, 1927- 1931,” *Camera Obscura* 20.3 (2005), p. 218, p. 218.

参见秦立彦的博士论文 *Transmedia Strategies of Appropriation, Narrativization, and Visualization: Adaptations of Literature in a Century of Chinese Cinema*, San Diego: University of California, 2007, pp. 94- 158.

程季华、李少白、邢祖文主编《中国电影发展史》上卷, 中国电影出版社 1981 年第 2 版, 第 153 页。

参见戴小兰主编《中国无声电影》, 中国电影出版社 1996 年版, 第 1202 页。

Cf. Lehmann, *Shakespeare Remains* p. 15.

的爱情时,胡珠丽躲在一扇门后咬着自己的嘴唇;当她在片尾摘掉军帽,胡伦廷高兴地认出了自己的妹妹时,胡珠丽绽放出灿烂的微笑。相比之下,林楚楚的表演则更多地涉及身体,她展示骑马的本领,指挥士兵训练,击退无赖求爱者的进攻。林楚楚身上表演出的新女性牵涉到很高程度的身体素质。同样地,身体素质对男影星来说也很重要。刚到广州市不久,胡伦廷就优雅地纵马跳过了一个篱笆,而刁利敖则两次可耻地失败了,这给施洛华留下了深刻印象。金焰在这里和其他地方的敏捷表演促进了他的明星号召力。

实际上,金焰文本化的身体已具有一种跨文化的象征维度:惟其“酷似范伦铁诺(Valentino)”,金焰在此片中作为胡伦廷的表演就更加富有意蕴了。仔细研究之后我们会发现,当金焰(胡伦廷)被指控犯了反叛罪被两个士兵从督办府拖走时,他叛逆的姿态——“我犯了什么罪?”——就很像范伦铁诺在《酋长的儿子》(The Son of the Sheik, 费兹莫里斯导演,1926)等异域冒险片中的姿态。诚然,此时金焰的身体还没有像范伦铁诺在很多电影中那样遭到虐待与酷刑,虽然他不久后在《大路》(孙瑜导演,1934)的地牢一场中,扮演的正是这样的被虐待人物。总之,范伦铁诺—凡伦丁—胡伦廷—金焰之间的跨文化互文只会增强《一剪梅》的世界主义特征。

#### 4. 投射双语字幕

金焰演出中的互文本性所体现的世界主义,在此片投射的双语字幕中也很明显。在字幕中,中文在英文之上,二者似乎提供了平行的文本演出:单一语言的读者可以把此片看成是一个中国故事或对莎剧的改编,而双语读者则会发现一种与众不同的观影体验,接近于同时阅读原本和译本。因此,双语字幕把翻译和改编融入了同一个复合的过程。

值得注意的是,在此片中,翻译的作用方式是双向的,既从英文到中文,也从中文到英文。有时莎剧的句子被几乎一字不差地从原文引用,比如凡伦丁最初批评普洛丢斯耽于爱情:“在家里无所事事,把青春消磨在懒散的无聊里”(第一幕第1场第7—8行)。在《一剪梅》中,这些句子稍加修改后,由胡珠丽口中说出。她鼓励白乐德去广东谋职:“你不能把青春都消磨在家中无所事事”。有意思的是,这句引自莎士比亚的话没有翻译成中文,相反,字幕中采用了一句中国谚语,把胡珠丽与那些“毁灭男性的”女子区分开来,因为她鼓励白乐德为国效力:“男儿志在四方……你不要因为我把你自己的前途误了”。“误了”这个词,在这里互文地把胡珠丽与胡伦廷对“脂粉将军”白乐德的告诫联系在了一起,而“男儿”一词则鼓励着白乐德,使他在几个场景之后表现出罕见的勇敢。他乘坐一架小飞机来到广东,之前是诗意的中文字幕:“乘风雨,冲霄汉,正男儿得意之时”,这勾勒出一幅男子兴高采烈地在云端乘风雨而行的场景,在英文中却翻译得很普通“Like an eagle soaring up the sky, Proteus feels as if he is sitting on the top of the world”(“像一只冲向天空的鹰,普洛丢斯觉得他仿佛坐在了世界之巅”)。

这一英文翻译中丧失了中文的诗意节拍,这一点是如此明显,以至于当胡伦廷与施洛华在花园中填词时,影片完全放弃了这首词的翻译。但此处中文诗歌的“不可翻译性”大概并不会令那些熟悉英文的人不安,因为花园约会的浪漫场景足以作为一对恋人正萌发的爱情的“视觉翻译”了。实际上,填词的场面可以替代一个被删除的莎剧场面:西尔维娅发明了一种高明办法,以间接表达自己对凡伦丁的爱,那就是让他为她写一封情书,然后要他保留那封情书:“你写好后,就代我把它读一遍……要是你自己满意,那么就把这信给你作为酬劳吧。”(第二幕第1场第120、123行)凡伦丁不明白这封情书究竟是写给谁的,这时他聪明的仆人史比德说出了明显的事实:“真是绝好的计策!我主人代人写信,结果却写给了自己,谁听到过比这更妙的计策。”(第二幕第1场第129—130行)电影中删除了这一情节,很可能更多是因为该片对男性化意识形态的默认,而不仅是为了避免潜在的不可翻译性。

引文参见 Miriam Bratu Hansen, “Fallen Women, Rising Stars: New Horizons Shanghai Silent Film as Vernacular Modernism”, *Film Quarterly* 54.1 (2000), p. 16.

这里的诗意意象很能代表当时的一种国际潮流:“后期默片的字幕越来越丰富、花哨”(Cf. Elliott, *Rethinking the Novel/Film Debate* p. 86)。

对潜在的不可翻译性,有时可求助于近似的典故来规避。在莎剧中,因为朱丽娅的女仆主动地接受了史比德送来的普洛丢斯的情书,朱丽娅责备她是“好一个牵线人”(第一幕第2场第41行)。在《一剪梅》中,白乐德请求胡珠丽的女仆做这样的“牵线人”(broker),而女仆不懂他关于红娘的汉语典故——红娘是中国戏剧《西厢记》中一个聪明、厉害的女仆,为女主人和一个书生传递情信,促成了他们的结合,《西厢记》1927年还被侯曜改编成了同名电影。稍思片刻后,白乐德这样用中文字幕来解释:“红娘是一位很美丽的仙子,专管替人家送信的。”英文字幕没有翻译具有文化内容的“红娘”,而是用了丘比特(Cupid),他是“爱神……是一个为别人送信的很美丽的天使”。红娘与丘比特作为爱情“牵线人”的天使形象在文化上的对等性就这样得以确立,尽管二者仍有一个微小差别:红娘是俗世凡人,而丘比特是神话人物。

在双语字幕中,红娘与丘比特的对等形象共存,使我们想到诺尼斯(Ab   Mark Nornes)所称的“侵犯性的字幕”。对诺尼斯来说,传统字幕是一种“堕落做法”,它轻描淡写地处理了将翻译归化的粗暴过程。诺尼斯并不回避不可避免的文字暴力,而主张一种更具有侵略性的(abusive)手段:“这种字幕使用今日的情感,面对一种不是堕落的而是侵犯性的暴力。”把“牵线人”翻译成红娘或丘比特,可以说都是侵犯性的,因为它同时过于中国化、也过于异国化,但这种侵犯性的暴力之举得到了一个积极的结果:“侵犯性的字幕在陌生的与熟悉的、已知和未知之间流转”;诺尼斯进一步认为,在这二者之间的空间,“原本和译本仿佛面对面并存着”。

诺尼斯的理论探讨与《一剪梅》的关联性是显而易见的。双语字幕把翻译作为一种双向过程,使原文和翻译在银幕上同时并存,它有助于在这部从莎士比亚获得灵感的电影中,构建丰富的互文层次。双语字幕的依次投射是文化翻译在银幕上的独特表演,给人以深刻印象,既为观众提供了中国化的叙事,又添加适度的异域色彩。

## 五、对权威和作者身份的“非零和”观点

在结论中,我将回到权威和作者身份的问题。让我们考虑下巴赞的建议:“我们必须首先明白改编的目的是为了谁:是为了电影还是为了观众。”巴赞对观众和改编“目的”的关切,让我们想起翻译研究中以目标为导向的目的理论,但巴赞的非此即彼的选择,对《一剪梅》这样的创造性电影来说可能太僵化了,因为该片既吸引了观众,也丰富了电影。为了这双重目的,影片没有隐藏它的作者身份中的杂交性质,而是张扬它的撰者的机制,从叙事、场面设计到演出,处处都揭示着自己的构成机制。

我们的确常常会遇到这样的问题:“这究竟是谁的电影?”忠实的神话可能使人贬低《一剪梅》,说它背叛了莎剧原作,是不值得进行批评考察的“抄袭”之作。可是本文的分析却证明,《一剪梅》能让我们取得文学翻译和电影改编的一些洞见。影片的中国化努力符合最近这两个领域中以目标为导向的理论发展趋势,它的双语字幕使它在翻译实践中得到了归化和陌生化的双重好处。《一剪梅》没有把这二者作为彼此排斥的因素,而是强调莎士比亚所期待的“一块儿过着快乐的日子”的皆大欢喜结局:在这个结局里,由二元观念(如原文/目标、忠实/背叛、屈从/反抗)带来的张力彼此抗衡,以产生有益的效果。实际上,归化和陌生化可以在同一文本中共存,有时候甚至在电影的同一场景中并存,如前面提到的红娘和丘比特的例子。

朱生豪把“broker”描述性地翻译成“牵线的”,这很大程度上错失了电影中提到红娘而创造的中国文化风味。

诺尼斯的论述见 Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, p. 463, p. 467.

引文参见 James Naremore (ed.), *Film Adaptation*, p. 21.

问题来自 Diana E. Henderson (ed.), *A Concise Companion to Shakespeare on Screen*, p. 8.

程季华、李少白、邢祖文主编《中国电影发展史》上卷,第153页。



《一剪梅》使我们重新考虑文学翻译和电影改编中的权威和作者身份的权力机制。在此,从社会学的权力理论中寻找洞见可能会进一步促进两个领域中的社会学转向。在吉登斯( Antony Giddens) 的阐释中,帕森斯( Talcott Parsons) 质疑了对权力性质的一种“ 误导的、单面的 ”看法,根据博弈理论( game theory),这种看法称为“ 零和 ”( zero-sum) 理论。按照“ 零和 ”观念,一方的胜利必然意味着另一方的失败。帕森斯随后提出一种“ 非零和 ”观点,把权力看成是“ 双方都可从中得益的关系 ”。在改编研究中,斯塔姆也质疑了把改编看成零和博弈的流行看法,那种看法认为,“ 艺术之间的关系是达尔文式的殊死斗争,而不是使彼此受益、彼此促进的对话 ”。按照帕森斯与吉登斯的非零和理论,在翻译和改编中,传统上赋予权威和作者身份的那种权力本来就是“ 关系式 ”的,在翻译和改编上的“ 得 ”,并不一定意味着原作的“ 失 ”,反过来也如是。早期中国影人在中国银幕上投射《维洛那二绅士》时,显然获取了明确的作者身份,但他们这样做,一方面使莎士比亚在中国有了一个银幕版本( 莎剧在中国的银幕改编数量很少),另一方面又同时承认、而且增加了莎士比亚的文学权威。

( 张英进 校)

( 作者单位 美国爱荷华大学)

责任编辑 容明

---

Cf. Philip Cassell (ed.), *The Giddens Reader*, Stanford: Stanford University Press, 1993, pp. 212- 213.  
Cf. Stam and Raengo, *A Companion to Literature and Film*, p. 4.