

典籍翻译研究

汉学家京剧典籍英译中的“文学性”与“艺术性”取舍

王亚军

(山西师范大学 外国语学院,山西 太原 030031)

摘要:京剧典籍兼具“文学”与“艺术”的二元属性。以汉学家阿林敦和艾克敦、施高德两组汉学家的京剧典籍英译为研究对象,探究他们在英译过程中对“文学性”与“艺术性”的取舍。研究发现,两组汉学家在英译过程中均注重对京剧舞台听觉、视觉等多元艺术元素的深度译介,对京剧的文学特征却舍弃较多。具体而言,阿林敦和艾克敦将译本构建为京剧艺术的入门指南,施高德则试图将译本打造为具象的三维观戏手册。接着,本研究对汉学家京剧典籍英译取舍背后的缘由进行了探讨与反思,以期对京剧典籍对外译介有所裨益。

关键词:汉学家;京剧典籍英译;文学性;艺术性

中图分类号:H059

文献标志码:A

文章编号:1674-6414(2026)03-0155-10

DOI:10.26922/j.cnki.waiguoyuwen.2026.03.013

0 引言

纵观历代戏曲,“戏曲”一名其实有两种含义:其一是文学概念,指的是戏中之曲;其二是艺术概念,是一种包含文学、音乐、舞蹈、美术等各种因素而以歌舞为主要表现手段的总体性演出艺术(叶长海、张福海,2003:37)。戏曲惟具文学与艺术的双重属性,方可自足(胡晓军,2017:7)。因此,中国戏曲的文学性与艺术性二元特征,是其区别于其他艺术门类的核心特质。中国戏曲中的文学性与艺术性同源共生、相辅相成、对立统一——文学性是内核骨架,决定戏曲的思想深度与叙事张力;艺术性是外在血肉,让文学内涵以舞台化、写意化方式呈现,最终达成“文质兼美”的美学境界,符合中国戏曲艺术“虚实相生”的美学追求。然而,中国戏曲典籍的对外译介面临着“文学性”与“艺术性”难以兼顾的窘境。本研究以汉学家阿林敦(L. C. Arlington)和艾克敦(Harold Acton)、施高德(Adolphe Clarence Scott)两组汉学家的京剧译本为研究对象,探讨他们在英译过程中对于“文学性”与“艺术性”的处理共性,以期对京剧典籍乃至其他中国戏曲典籍的外译有所启示。

作者简介:王亚军,男,山西师范大学外国语学院讲师,博士,硕士研究生导师,主要从事戏剧翻译、汉学家研究和多模态翻译研究。

引用格式:王亚军. 汉学家京剧典籍英译中的“文学性”与“艺术性”取舍[J]. 外国语文,2026(3):155-164.



本刊微信公众号

选取以上两组汉学家的京剧译本为研究对象,是因为两组汉学家的京剧译本影响深远,受到了学者们的广泛关注(吕世生,2017;冯伟等,2019;黄勤等,2022a/2022b等)。其中,阿林敦和艾克敦于1937年合作翻译的《戏剧之精华》(*Famous Chinese Plays*),该译本集收录了33部当时在北京经常上演的京剧剧目。汉学家白之(Cyril Birch)记录该书受学界欢迎的程度,提到该译本在加州伯克利大学图书馆的藏书每一页都被读者翻旧,并且被重新装订过(Chaney, 1985: 41)。吕世生(2017:92)指出,《戏剧之精华》这部由两位英国汉学家完成的中国传统戏剧的英译文本是中国戏剧在西方从“误读”到“认同”的转折点。施高德则于1967年、1969年和1975年分别翻译出版了三卷《中国传统戏曲》(*Traditional Chinese Plays*),除第二卷为昆曲译本外,第一卷和第三卷均为京剧译本。就其影响力而言,正如《亚洲戏剧期刊》在施高德的讣告中写的那样:他那些对中国传统戏曲进行翻译并配有大量专业注释、文采与严谨兼备的英文译著足以证明他的权威性,作为一名先驱性学者、翻译家和教师,施高德持续影响了美国几代学者和学生(转自周津,2019:9)。

1 文学性的削弱:韵律与齐言句式的消失

戏曲(剧)是传统的文学体裁之一,其文学性主要体现在作为文本存在的形式——剧本之中(钟毅,2025:125)。京剧剧本的文学性突出体现在如下两个方面:第一,京剧的演唱属性决定了其唱词必须朗朗上口,所以京剧继承了中国传统戏曲注重合辙押韵的诗性语言特征。第二,京剧唱词多为齐言句,一般为对偶句,其中七字句和十字句最为常见,五字句、六字句和八字句也经常出现在京剧唱词中。两组汉学家在译文中均淡化了以上文学特征,以下来看两个具体案例。

例1 窦娥(二黄散板):忽听得唤窦娥愁锁眉上,吓的我战兢兢无处躲藏。只见她发了怒有话难讲,禁妈妈呼唤我所为哪桩?^①

译文:Tou O: Suddenly I hear my name. I am all of a tremble, and there's no hiding place. Madam Wardress, your anger terrifies me. What did you call me for? (Arlington & Acton, 1937: 95)

例2 杨延辉(西皮慢板):杨延辉坐官院自思自叹,想起了当年事好不惨然。我好比笼中鸟有翅难展,我好比虎离山受了孤单;我好比南来雁失群飞散,我好比浅水龙困在沙滩。^②

译文:Yang Yen-hui: Yang Yen-hui sits in the palace,
And thinking to himself sighs.

① <https://scripts.xikao.com/play/70202105>

② <https://scripts.xikao.com/play/80000001>

While reflecting on events years ago,
 How sad and dispirited.
 I am like a bird in a cage,
 I have wings but cannot stretch them;
 I am like a tiger forgotten in the mountain,
 Alone and suffering;
 I am like a wild goose come from the south,
 Lost from the flight;
 I am like a dragon out of water,
 Besieged on a sandbank. (Scott, 1967: 35-36)

京剧文学的一大特征是,京剧唱词是韵文,接近于诗歌。假如一段唱词写得不合韵律,没有节奏,不生动,唱不出,就调动不起作曲家的艺术形象,为它插上音乐的翅膀,凌空翱翔(马威,1992:111)。因此,讲究韵律是戏曲语言的特点之一(吴琼,1984:71)。京剧中的唱词一般压尾韵,唱起来朗朗上口。例1中的四句散板为江阳辙,压“ang”韵。例2中的6句慢板为言前辙,压“an”韵。可以看出,阿林敦、艾克敦和施高德的译文整体都比较忠实传达出了原文的意思,然而原文的韵式在译文中已不见踪影。

清朝中后期,戏曲出现了“花雅之争”,“花雅之争”的重要结果之一就是诞生了“板腔体”戏曲音乐体制,与之相适应的则是一种新的文本体制——齐言对偶句(黄蓓,2010:146)。京剧作为花部戏曲的代表,自然也形成了齐言对偶句的句式结构。例1唱段为4句,例2唱段为6句,都为偶数句,且两个唱段都是10字句。施高德在译京剧的唱词和念白时能够忠实传达原文意思,注重排版,似乎还力求工整。然而,原文中的韵律、句长等文学特征在译本中已被削弱,实则已无原文的工整。而阿林敦和艾克敦在译京剧的唱词和念白时就比较随意,显得有点“大刀阔斧”,事实上像例1那样还被忠实翻译出来的唱段在《戏剧之精华》中少之又少,绝大部分时候冗余繁复的皮黄唱段已被删除(管兴忠,马会娟,2016:156),京剧的文学特征在译本中几乎“荡然无存”。

2 艺术性的强化:视听元素的深度译介

相较文学性的弱化,两组汉学家却利用大量的副文本空间对以京剧为代表的中国戏曲艺术共性进行了详实的诠释。具体而言,阿林敦和艾克敦的副文本主要着墨于中国戏曲表演视听元素虚拟性的深度阐释,而施高德则利用副文本空间将整场表演的乐伴奏、演员穿着、演员动作等三维视听元素事无巨细地呈现出来。

2.1 阿林敦和艾克敦:视听元素的深度阐释

20世纪30年代中国戏曲表演在西方经历了首秀,西方世界大众首次真正领略了中国戏曲表演的魅力。同时,许多学者也意识到表演体系的殊异是阻碍西方观众跨文化理解中国戏曲的主要障碍。而阿林敦和艾克敦的京剧译介初衷正是为了向受众提供一份指南,以帮助当时在北京的外国人看懂京剧(Arlington & Action, 1937: xii)。为此,二人在译本中就西方人难以理解的视听元素进行了深度阐释。囿于篇幅,以下主要呈现视觉元素的深度阐释。

中国戏曲舞台上的视觉元素主要以虚拟的方式呈现,如明代戏曲理论家王骥德曾经提到:“戏曲之道,出之贵实,而用之贵虚。”(转自高新,2004:57)换言之,中国戏曲的创作要尊重现实,而在体现生活事实时则要运用虚拟的手法。相反,西方国家舞台上的视觉呈现主要遵循写实范式。因此,西方观众要理解京剧等中国戏曲的艺术特性就必须了解中国戏曲的虚拟性。深谙中国戏曲之道的两位译者增译了大量篇幅,对中国戏曲的道具、人物和时空等视觉元素的虚拟作了大量阐释。

(1) 道具之虚拟

中国戏曲舞台上所要呈现的视觉元素众多,大到山川河流,小到女红针线。而中国戏曲舞台的神奇之处在于,这些千变万化的视觉内容可以用非常有限的道具呈现出来,核心就在于虚拟性赋予了有限的道具以无限的可能。

例3 The actor resolves this question (lack of realism) as is right and proper: whether it be a tent or a forest depends entirely on him. Actor is too narrow a term: he is scenery, singer, dancer, acrobat, mime, at once. By holding a whip he can indicate that he is riding a horse; by standing on a chair he can conjure a mountain. Everything is simplified, yes, but also intensified... Ten soldiers can represent as many thousand men, and their whips do duty for as many horses... Nothing so material as a needle and thread is introduced for sewing; the actor's movements suffice, and we can mount the snitches under his nimble fingers... An oar represents a boat; a flag, an army; a chair, a bridge or a mountain... (Arlington and Acton, 1937: xiii-xiv)

例3节选了阿林敦和艾克敦对中国戏曲舞台上几种最常用道具的虚拟性进行的详细解释:演员手持马鞭(holding a whip)便可以模拟骑马;站在椅子上(standing on a chair)就可以模拟在山上;舞台上的缝纫活动并不会用真的针和线等。两位对道具虚拟性的阐释篇幅最多,通过大量的举例说明使得西方观众对道具所呈现的具体视觉含义有所了解。

(2) 人物之虚拟

中国戏曲视觉元素的虚拟性还体现在不同的人物可以根据穿着的不同服装、不同的头饰、不同的化妆来彰显人物在地位、性格等方面的差异。穿上兵服就代表千军万马,宫装就

代表皇帝、后妃身边的宫女(高新,2004:60)。

例4 Jewels convey a woman's social status. The coiffure of an official's wife is trimmed with elaborate enameled ornaments... A face painted red indicates a sacred, loyal personage, or an Emperor; black, an honest but uncouth personality; white, a treacherous, cunning and at the same time dignified individual...(Arlington and Acton, 1937: xviii-xix)

戏曲中无需专门交代人物出身、地位,例4中,阿林敦和艾克敦向西方观众解释了在中国戏曲舞台上,珠宝、珥琅饰等特定视觉元素来虚拟人物的“社会阶层与身份等级”,舞台上不再需要笨重的写实手法展现家境、官位,观众一眼便能辨识。此外,中国戏曲不追求写实的外貌复制,也不通过台词长篇大论交代人物性格,而是创造了一套高度凝练的视觉元素系统,即戏曲脸谱也极具虚拟性,用不同脸谱虚拟人物忠奸善恶,如红色脸谱象征神圣与忠义,黑色脸谱寓意诚实与刚正不阿等。

(3) 空间之虚拟

中国戏曲舞台的时空虚拟性,是其核心艺术特征之一,是以演员表演为中心,借程式化动作、极简道具等视觉元素,打破现实时空限制,实现“以小见大、以虚写实”的写意美学,和西方戏剧的写实幻觉体系形成鲜明区别。

例5 An ordinary play may contain as many as thirty scenes; it is not limited by time and space. Without intervals we may watch the whole career of Mr. So and So. (Arlington & Acton, 1937: xiv)

例5精准论述了中国戏曲时空虚拟性的两大核心——空间无边界、时间可弹性伸缩,完全区别于西方写实戏剧“一幕一场对应固定时空”的规则。一出普通的中国戏曲,场次可达三十之多,表演全然不受时空桎梏;无需幕间间隔,便能将某位角色的一生用灵活的视觉元素完整铺陈于观众眼前。

2.2 施高德:视听元素的三维呈现

早在20世纪40年代中后期,随着当时美国歌剧、话剧等开始吸收京剧表演元素和表演方法,传统京剧表演范式在美国社会的认可度逐步提升,以京剧为代表的中国戏曲便已经开始逐渐进入到美国的教育体系中(Pang, 2005: 376)。到了20世纪五六十年代,随着好莱坞电影动作编导们对京剧传统表演动作元素的大量借鉴,美国社会对京剧的欣赏和认可到了前所未有的高度(Pang, 2005: 377)。大约同期,美国一些高校纷纷设立中国戏曲研究中心,并开设传统京剧表演课程。也正是这个时期,施高德被邀请至威斯康辛大学麦迪逊分校任教并创立了“亚洲戏剧项目”。该项目设立后,施高德却面临一个窘境,即当时并没有合适的中国戏曲专业教材。因此,他才在第一卷前言中开宗明义地交代了他的英译动机,即提供给当时的戏剧专业学生一把了解中国传统戏曲表演的钥匙(Scott, 1967: v)。

为此,他把音乐伴奏、演员穿着、演员动作等视听元素均事无巨细地用呈现出来,力图将译本打造成为具象的三维观戏手册。

(1) 音乐伴奏

中国戏曲音乐伴奏是戏曲表演的核心支撑,俗称“场面”,核心作用是托腔保调、渲染情绪、烘托气氛、配合身段,与唱、念、做、打完美契合,共同构建了戏曲“以歌舞演故事”的完整艺术世界。

例6 Before the entry of Ssu Lang, the orchestra performs the traditional overture on the brass (*ta-lo ch' ung-t' ou*), used when someone is due to appear; this is followed by *hsiao-lo ta-shang*, another arrangement for the brass, used to indicate that a person of dignity is in his home or place of office. (Scott, 1967: 33)

例6节选自施高德的《四郎探母》(*Ssu Lang Visits His Mother*)译本,以四郎上场前的锣鼓经为例,直白呈现了京剧音乐伴奏(尤其是武场)的程式化特征,每一句都对应京剧伴奏的固定规矩。大锣冲头(*ta-lo ch' ung-t' ou*)功能单一,预示角色即将登场,不管身份高低,只要是正式上场,先奏此锣鼓,起“预告、铺垫”作用。小锣打上(*hsiao-lo ta-shang*):功能精准,预设2个核心信息:一是人物身份(dignity),二是场景空间(home/office/),锣鼓一响便向观众传递了“贵人在府/官署”。可见,施高德不仅详细描述了听觉元素,并且对听觉元素的指称含义也进行了解释。

(2) 演员化妆

中国传统戏曲舞台十分注重人物造型,这些造型具有独特的美学特征,即“变形取神”,就是把剧中角色的人物身份、性格特征、精神面貌以最鲜明的造型形象体现出来(马静,2009:2),而面部化妆就是人物造型最主要的体现。

例7 The face is made up in matte white first and the eyes are surrounded by a deep red which is graded away into a pink merging with the white of the cheeks and the sides of the nose, the bridge of which is left white. The eyebrows and corners of the eyes are penciled to slant upwards and the natural mouth is painted out to enable the lips to be rouged in small decorative curves. (Scott, 1967: 18)

在京剧旦角中,尤其是青衣、花旦和花衫,其基本的底妆是相似的。例8是施高德对《四郎探母》中的铁镜公主和《蝴蝶梦》中的田氏的面部妆容所做的说明,即旦角的面部妆容一般先拍白底(matte white),后将眼周涂抹成深红色(a deep red),从眼部到脸颊颜色要逐渐淡化为粉红色,鼻梁为白底色,不涂红。眉毛和眼角要用眉笔向斜上方(slant upwards)画,嘴要用胭脂涂出曲线轮廓(in small decorative curves)。

(3) 演员穿着

戏曲服饰是中国戏曲程式化、写意化美学的核心载体,统称行头,核心作用是以服辨身份、以装定品性、以饰衬情境,与戏曲时空虚拟性、程式表演深度契合,不靠写实还原生活服饰,而是用固定服饰元素传递信息,让观众一眼辨角色、知场景,是戏曲“以虚写实”的重要视觉支撑。

例8 Ssu Lang first appears wearing a crimson silk robe of voluminous cut, richly embroidered with a dragon pattern and a broad “wave” designed as a border to the base of the garment. Technically called *amang*, the robe has very wide sleeves to which are attached flowing white silk cuffs called “water sleeves”. The garment is slit at either side and has a low-cut circular neck opening; a white silk stock is worn above this. The *mang* is worn when actors are playing members of the imperial family or personages of high official rank. (Scott, 1967: 25)

戏曲服饰的“辨识度”核心靠色彩和纹样,二者都是虚拟角色属性的元素,与戏曲脸谱、锣鼓经逻辑一致,以简驭繁。例8是对杨四郎出场时所着服装的样式进行了详细描摹。杨四郎作为宫廷驸马,所穿服装名为“蟒”,以朱红色为核心色彩,刺绣刺绣富丽堂皇,有龙形图案以及作为长袍底部边纹的波浪形图饰。此外,施高德对杨四郎所穿衣服的开口、领口、护领等都做了详细说明。

(4) 演员动作

戏曲演员动作统称身段,是中国戏曲舞台上最为丰富的视觉元素。身段的核心是程式化、写意化、虚拟化,和戏曲时空虚拟性、服饰、伴奏深度绑定,不靠写实模仿生活动作,而是提炼生活形态并艺术化定型,形成固定范式,既能传情达意,又能定义时空、塑造角色,是戏曲“以虚写实”写意美学的核心表演载体。

例9 杨四郎:老娘亲请上受儿拜。^①

译文:SSU LANG: My old mother, please sit above so that your son may prostrate himself before you. (*He goes front stage. Both hands touch his head, he arranges his beard, his right hand grasps his sash to touch his left shoulder, his left hand grasps the sash to touch his right shoulder. He changes hands again and flicks his satin boots; his shuai-fa, or plume of hair, hangs to the right. He next turns right, goes toward his mother and kneels, making three k'ou-tou or obediences...*) (Scott, 1967: 70)

例9节选自《四郎探母》第七场,讲述杨四郎回宋营见母的情节。例9括号里的斜体内容是施高德对杨四郎见到母亲后,大礼参拜母亲时的所做的动作。动作按先后顺序包括整冠、捋髯、整玉带、拂靴、整甩发、移步、跪拜,全套动作是戏曲“见尊长行礼”的固定流程,缺一不可,对应“先规整仪容,再趋前行礼”的传统礼仪逻辑。

^① <https://scripts.xikao.com/play/80000001>

3 原因探赜:他者视角下的中国戏曲审视

时代背景、委托人要求和译者思想等都会对戏曲译文产生影响(侯光海等,2025:130)。两组汉学家在译介京剧典籍时均采用了弱化京剧文学性,突出京剧艺术特性的策略,与二人的翻译思想密不可分。

第一,文学他者审视下的中国戏曲文学特性。两组汉学家均不是单纯翻译中国戏曲,而是对中国戏曲有深入的研究。他们将戏曲文学置于西方戏剧文学场域中,识别出中国戏曲文学的独特个性。中国戏曲舞台容纳了众多元素,剧本的文学性只是其中之一,且文学性的实现往往要借助其他舞台元素。如阿林敦与艾克敦二人在《戏剧之精华》中提到:“中国戏曲剧本离不开舞台上的种种演绎(Arlington & Acton, 1937: xii),中国戏曲文学犹如钻石的一面,剧本构成戏曲的原始材料,是需要演员去渲染的画布。舞台上手势、动作、面部表情以及演员歌舞的完美融合(splendid synthesis)才是中国戏曲最独特的地方。同样,施高德也比照西方戏剧,从他者视角审视中国戏曲的文学性。”施高德(1967:vi)也提道:“西方观众本能认为戏剧主要是将剧本搬上舞台,剧本是戏剧之根本(the written word is the essence of the drama)。中国戏曲则不同,中国戏曲是声音、动作、空间等综合作用的产物,是需要演员来唤醒观众意识中的感知节奏。因而,逐字逐句地翻译梵剧、中国戏曲或者日本戏剧等亚洲戏剧剧本是行不通的,不仅仅是因为语言间的句法差异,更重要的是因为亚洲戏剧的剧本只是用来营造气氛和节奏的要素之一。”引言部分提到叶长海和张福海两位学者对于“戏曲”的定义,两组汉学家显然是将戏曲作为艺术概念。因此,两组汉学家译者在英译京剧这一戏曲的代表性样式时均没有过多聚焦于京剧文学特征的再现。

第二,艺术他者参照下的中国戏曲艺术之长。荣广润等(2007:123)指出:“20世纪的西方虽然仍处于中心的位置,但毕竟已经进入了全球交响的新时代,世界发出多种声音,而非西方一个声音的垄断,交流和参与所带来的快感也强烈地刺激着人们潜在的创造力。正当西方的现代戏剧家们努力寻找一条能够更深刻地表现人生的完善和综合剧场效果之路时,在与中国戏曲的交流中,他们惊奇地发现中国的古典戏曲,即一种融合歌唱、表演、体能技术等形式的表演,是如此符合他们的理想。中国戏曲具有千年历史,且经久不衰,这也给了西方戏剧家们极大的鼓舞。中国戏曲的自由、空灵、写意、表现、歌舞、程式化等诸多艺术特点也成为西方现代戏剧灵感的来源。”两组汉学家译者之所以在副文本中大量着墨于中国戏曲艺术特色的传递,核心正是在于他们从比较戏剧学视域出发,识别出中国戏曲艺术之长。如阿林敦和艾克敦(1937: xiii-xiv)提道:“与英美等西方国家流行的客厅喜剧和好莱坞有声电影不同,以京剧为代表的中国戏曲的两大突出特征是虚拟性和象征性。因此,相较于西方戏剧对于道具的严重依赖,中国戏曲更加灵活,中国戏曲可以在不依赖大量道

具的情况下虚拟出各种场景。施高德(1967:3)在《中国传统戏曲》第一卷中也以西方戏剧为参照物,准确识别出了中国戏曲的独特优势,包括非写实元素的运用、舞台的可塑性、舞台表演元素的整体性等。也正是中国戏曲艺术的这些优势,进入21世纪以来,我国京剧对外译出项目,例如“中国京剧百部经典剧目英译系列”(English Translation Series of a Hundred Peking Opera Classics)和“中国戏曲海外传播工程”(The Project for Disseminating Chinese Operatic Dramas Overseas),也均延请了京剧专业人士参与其中,以辅助译者团队在译本中对大量的中国戏曲艺术元素进行精准阐释。

4 结语

美国夏威夷大学戏剧系教授魏莉莎因精通京剧,且能够演出京剧,而被誉为“洋贵妃”。她指出中国传统戏曲是以演员为中心的舞台表演艺术,演员在舞台上的唱、念、做、打是海外观众和学者对戏曲的主要兴趣所在(黄庆欢,2019:100)。可见,魏莉莎也将京剧作为艺术概念。因此,汉学家们在京剧典籍英译中迎合受众兴趣,将重点放在艺术性的逐译无可厚非,也确实促进了中国戏曲艺术元素西传。与此同时,戏曲作为艺术概念,文学仍是其构成要素之一,戏曲外译过程中文学性的缺失必然会影响戏曲完整性的传递。因此孙萍(2015:73-74)提到,必须以“综合”方式整理京剧对外传播文本,即京剧的译介要兼顾文学、音乐、表演等。邵璐、于亚晶(2023:142)指出,中国文学作品中文学性的传递,是中国文学是否被世界文学所接纳的关键性问题。京剧文学作品中文学性的传递亦是京剧文学被世界文学接纳的关键性问题。因此,未来京剧等中国戏曲典籍的英译应注重文学性的传递。

参考文献:

- 范钧宏. 1982. 文学性·音乐性·舞台性——戏曲语言特点浅探(上)[J]. 戏曲艺术(1):40-49.
- 冯伟,常赛. 2019. 回到演员中心,重建戏曲自信——魏莉莎教授访谈录[J]. 戏曲艺术(4):103-109+115.
- 高新. 2004. 中国京剧概要[M]. 济南:山东大学出版社.
- 管兴忠,马会娟. 2016. 胡同贵族中国梦——艾克敦对中国文学的译介研究[J]. 外语学刊(2):154-158.
- 侯光海,郭丽娜. 2025. 川剧《柳荫记》英译本的翻译生态环境研究[J]. 外国语文(3):130-141.
- 胡晓军. 2017. 中国戏剧中的艺术性与文学性[J]. 中州大学学报(4):7-11.
- 黄蓓. 2010. 清代剧坛“花雅之争”研究[D]. 武汉:武汉大学.
- 黄勤,王亚军. 2022a. 译者行为批评视域下的汉学家京剧英译比较研究[J]. 外语教学(4):87-92.
- 黄勤,王亚军. 2022b. 京剧作为地方性知识的译介与世界化路径[J]. 当代外语研究(6):37-45.
- 黄庆欢. 2019. 京剧剧本翻译实践与思考——夏威夷大学魏莉莎教授访谈录[J]. 中国翻译(4):99-103.
- 吕世生. 2017. 中国传统戏剧“西渐”的误读与认同[J]. 外语学刊(2):92-97.
- 马威. 1992. 戏剧语言[M]. 石家庄:河北人民出版社.

- 荣广润等. 2007. 地球村中的戏剧互动:中西戏剧影响比较研究[M]. 上海:上海三联书店.
- 邵璐,于亚晶. 2023. 世界文学视角下莫言作品文学性的传递[J]. 东北大学学报(社会科学版)(4):137-143.
- 孙萍. 2015. 构建京剧艺术对外传播的科学模式[J]. 艺术评论(6):73-76+89.
- 吴琼. 1984. 戏曲语言漫论[M]. 北京:中国戏剧出版社.
- 叶长海,张福海. 2003. 插图本中国戏剧史[M]. 上海:上海古籍出版社.
- 钟毅. 2025. 译者的声音与戏剧译本多重属性的重构——以王敬羲译《素娥怨》为例[J]. 外国语文(4):125+134.
- 周津. 2017. 论施高德的中国戏剧观[D]. 北京:北京外国语大学.
- Arlington, L. C. & H. Acton. 1937. *Famous Chinese Plays*[M]. New York: Russell & Russell Inc. .
- Chaney, E. & N. Ritchie. 1985. *Oxford, China, and Italy: Writings in Humor of Sir Harold Acton on His Eightieth Birthday* [G]. London: Thames & Hudson.
- Pang, C. J. 2005. (Re)cycling Culture: Chinese Opera in the United States[J]. *Comparative Drama*(6): 361-396.
- Scott, A. C. 1967. *Traditional Chinese Plays: Vol. 1*[M]. Madison: University of Wisconsin Press.

A Study of Sinologists' Prioritizing Strategy Between Literariness and Artistry in Their Translations of Peking Opera Classics

WANG Yajun

Abstract: Peking Opera classics possess binary attributes of literariness and artistry. The study investigates into the prioritizing strategy between literariness and artistry in the translations of Peking Opera classics by L. C. Arlington & Harold Acton, and A. C. Scott. It is found that they highlight the audio and visual elements of Peking Opera by ways of thick translation, while abandoning many literary features of Peking Opera classics in their translations. Specifically, Arlington & Acton aim to make their translations an elementary guide for appreciating Peking Opera as an art, while Scott attempts to present his translations as a detailed and three-dimensional handbook to understand the stage performance of Peking Opera. Next, the study identifies the underlying reasons of the sinologists' prioritizing strategy and reflects on it in the hope of benefiting the future Peking Opera translation.

Key words: sinologists; translations of Peking Opera classics; literariness; artistry

责任编辑:李小青