

目 录

第一章 绪 论	(1)
第二章 创造性叛逆与描述翻译学	(15)
第一节 传统翻译学与描述翻译学	(17)
第二节 传统翻译学产生的根源	(27)
第三章 创造性叛逆与语言	(35)
第一节 语言的意义	(38)
第二节 语言的特殊形式	(53)
第四章 创造性叛逆与文学特性	(59)
第一节 文学语言的特性	(61)
第二节 文学作品的风格	(66)
第五章 创造性叛逆与理解	(81)
第一节 读者与理解	(84)
第二节 文本的空白与理解	(95)
第三节 意识形态与理解	(99)

◆ 翻译：创造性叛逆
Translating: Creative叛逆

第六章 创造性叛逆与选择	(105)
第一节 翻译机构、出版社与选择.....	(111)
第二节 译者与选择.....	(114)
第三节 目标语读者与选择.....	(133)
第四节 意识形态和诗学形态与选择.....	(141)
第七章 创造性叛逆与表达	(147)
第一节 文学翻译的创造性与叛逆性.....	(152)
第二节 创造性叛逆的形式.....	(157)
第八章 创造性叛逆与影响	(189)
第一节 创造性叛逆对语言的影响.....	(193)
第二节 创造性叛逆对文化的影响.....	(197)
第三节 创造性叛逆对文学的影响.....	(201)
参考文献	(212)

Fanyi:  **第一章**
Chuangsaoceng panli

绪 论

“创造性叛逆”是法国文学社会学家埃斯卡皮提出来的，“翻译总是一种创造性的叛逆。”^① 翻译是创作，创作的结果就是叛逆。译作可以是对原作的客观背离，也可以是对目标语的客观背离。鉴于传统的翻译理论强调译作必须忠实于原作，所以在一般情况下讨论的叛逆主要指的是译作对原作的背离。叛逆可以体现在语言、文化和文学性等多个方面。

创造性叛逆是客观必然的，因为翻译不是在真空中进行的，它是翻译生态环境的产物。翻译生态环境指的是原文、作者、原语文化、译语文化、译语读者、译者等多个翻译因素互联互动的整体。为了不同的翻译目的和读者不同的需要，译者采用不同的翻译策略，运用不同的翻译方法，有意或无意地糅进自己的写作或翻译风格，有意识地或者无意识地删去或添加了一些内容。这些变动可以是语言上的、文化上的、也可以是文学上的，结果不同的译者就创造出了不同的译本。

翻译常常呈现出不同的时代特征。翻译生态环境的改变使得翻译呈现出不同的特征。在历史的不同时期，译作对原作在形式和内容方面的忠实程度有别。在翻译的早期，由于翻译的对象大多是宗教经典，无论是西方的《圣经》，还是中国的《佛经》，译者本着

^① 谢天振，《译介学》。上海：上海外语教育出版社，1999，第137页。

对宗教典籍的虔诚，都有逐字翻译的经历，但由于语言文化的巨大差异和交流的障碍，在古人发现逐字翻译影响到译文的接受程度，不利于宗教的大范围普及时，中西译者又不约而同地采取了归化的翻译策略。在欧洲国家寻求民族独立，建立自己的民族语言的过程中，他们需要希腊罗马的文明来丰厚自己稚嫩的羽毛。在这种情况下，译者多采用十分自由的翻译策略，即在翻译原文的过程中加入明显的大量的创作成分，使得翻译文学理所当然地成为民族文学的一个重要的组成部分，在民族独立和民族语言建立的过程中发挥了不可或缺的巨大作用。

随着科技的高度发展，通过各种快捷的交通工具和通讯工具，国际交流的日益深入和广泛，不同语言文化的民族之间的相互了解也随之日益加深，所以目标语读者的认知语境已有很大的变化，更重要的是，不同语言文化的读者渴望对他者的了解，所以引起归化翻译策略大行其道的种种因素正在不断地减少，为此异化的翻译策略则渐渐深入人心，“有些译文中的异质性成分虽然多了一点，但这却正是学者和读者们所期待和欢迎的。”^①

但是在总的发展趋势这个大的背景下，也会存在局部的逆向的潮流。如经过五四运动的洗礼，翻译文学的读者对西方的文化有了一定的了解，而且，“五四运动以后，中国文化善于甚至急于接受异质事物。”^② 异化的翻译策略渐渐呈上升趋势，但在抗战和解放战争期间，翻译文学被用作宣传工具，译作应尽可能贴近大众，所

^① 韩子满，《文学翻译杂合研究》。上海：上海译文出版社，2005，第183页。

^② 张南峰，《特性与共性——论中国翻译学与翻译学的关系》，《中国翻译》第二期，2000，第4页。

以“五四时期深奥晦涩的作品逐渐被大众化的、通俗的作品所取代，语言或其他艺术形式上的探索也基本停止。”^① 战争结束后，读者普遍缺乏对西方的了解，大众化的文学思想进一步得到加强，作品的内容成为关注的焦点，以及人们对汉语的自豪感，种种原因导致归化的翻译策略又开始占了上风。

改革开放以来，中国社会发生了翻天覆地的变化。中国的对外开放政策打开了国门，使中外的交流日益畅通；中国的文学界对西方也打开大门，开始对西方的文学技巧和概念进行大胆的借鉴；在翻译界，“学者们普遍倾向于适度异化的译文，过于归化的译法则受到了批评。”^②

事实上，忠实于原作的译文也好，对原作叛逆的译作也罢，它们的忠实和叛逆只不过是程度之分，因为再叛逆的译文中也有十分忠实的成分，再忠实的译作也有十分叛逆的表现。它们构成了从逐字翻译到拟译这两个极端之间的叛逆和忠实的连续体。它们都属翻译的范畴，因为它们具有一个共同的特征：它们都是从一种语言转换成另一种语言的文本。这是一个很宽泛的框架，只要能装入这个框架的文本，都可以被视作翻译，不管译者采取何种策略和方法，为了何种目的。而在两种语言转换的过程中，译者为什么这样译，又为什么不那样译，这些则属于翻译理论的范畴。

综观漫长的翻译史，翻译从未做到过传统翻译学所苛求的那种理想化的绝对的“忠实”。它总是在“很忠实”与“很不忠实”之

① 韩子满，《文学翻译杂合研究》。上海：上海译文出版社，2005，第118页。

② 韩子满，《文学翻译杂合研究》。上海：上海译文出版社，2005，第123页。

间波动。传统译学属于规范性翻译理论，它没能建立在翻译实践的普遍规律之上，而是脱离翻译实践，高高在上，要求翻译做它所不能的事。传统翻译学想当然地以原语和作者为中心，以译品是否忠实原语文本来评价译品的优劣。“忠实”体现在不增加什么，不减少什么，不改变什么。“这种以原语为中心的翻译观为原文确立了不可动摇的经典/权威地位，并预设了原文有一个统一确定的客观意义，认为只要有‘理想’译者的存在，就可以产生一个与原语完全‘对等’的译本来。为产生一个‘对等’译本，译者最好是文化学家、语言学家、文学家、诗人、各学科的专家，精通双语，精通双语文化，精通转换技巧等等，总之译者必须是全才，能人，是神。”^① 传统翻译理论简单狭义地把翻译看作一种纯粹的语言艺术。它所关注的只是翻译的两极，即原作和译作，至于翻译的过程中及过程涉及到的对译作的形成起着决定性作用的诸多因素不管不问，由此引发了对目标语文化做出巨大贡献的译作究竟是不是翻译的长期争论。

可以给这场争论提供一个比较令人满意的答案的是描述翻译学。在跨学科研究盛行的今天，翻译理论也不再是一座孤岛。科学方法论把理论分为纯理论，描述理论和应用理论。描述科学方法论重在客观地反映事实，并寻找出其产生的原因和规律性，为人的行为指出方向。为人的行为指明方向包含两层意思：第一，大自然和人类社会是有规律可寻的，人的行为应该遵从其规律性。第二，人应找出规律背后的起因，而且，如果对这个规律不甚满意的话，应

^① 葛校琴，《译者主体的枷锁——从原语文本到译语文化》，《外语研究》第一期，2002，第26页。

探索是否可以采取行动从根本上使其发生变化, 又是采取什么措施能使其发生变化, 从而修订、完善、甚至是改变这个规律。

把描述理论移植到翻译理论就产生了描述翻译学。描述翻译学大大拓展了传统翻译学研究的空间, 它不局限于语言之间的转换, 而是以事实为依据, 把翻译实践放到一个它所发生的大的语境中进行研究。Holmes 把翻译研究学分为纯翻译研究和应用翻译研究。纯翻译研究包括理论翻译学和描述翻译学。^① 描述翻译学的领军人物 Gideon Toury 在《描述翻译学及其他》一书中写到, 描述翻译学是一门经验性学科, 它以事实为依据, 其主要目标是对翻译实践进行描述、解释和预测。^② 描述翻译学认为, 翻译远不止符号间的过渡。每个译品都是在特定的文化背景下产生的, 任何对翻译实践的描述和切实可行的解释都离不开其固有的语境, 即“谁在何种情况下为谁翻译什么内容、何时翻译、怎样翻译、为什么要翻译以及有何后果。”^③ 描写学派人物 Maria Tymoczko 指出: “描写性翻译研究在研究翻译的过程、产物以及功能的时候, 把翻译放在时代之中去研究。广而言之, 是把翻译放到政治、意识形态、经济文化之中去研究。”^④

由此可以看出, 描述翻译学由原语文化转向了目标语文化。描

① Toury, G.. 2001. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Shanghai: Foreign Language Education Press, P9.

② Toury, G.. 2001. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Shanghai: Foreign Language Education Press, P1.

③ 廖七一, 《当代英国翻译理论》。武汉: 湖北教育出版社, 2001, 第 307 - 308 页。

④ 林克难, 《翻译研究: 从规范走向描写》, 《中国翻译》第六期, 2001, 第 43 页。

述翻译学重点关注翻译的功能、产物和过程三者之间相互依存的关系，以期发现它们之间规律性的东西，为制定翻译规范打下基础，同时也是检验、反驳、限定和修订已有的翻译理论的最好手段。描述翻译学对翻译学做出的巨大的贡献在于在社会文化诸因素的相互作用中给各种各样的翻译以合理的解释和正确的定位。它接受现有的翻译，而不去理会理想中的那种翻译，让翻译从事它办不到的事情。描述翻译理论对翻译的两个基本认识是翻译的“不完整性”和译者对翻译的摆布。译者不可能把原文百分之百翻译到译文中去。译者对翻译的摆布体现在同一个原文会在不同的译者手里、在不同的时代变成不同的译文，即翻译与原作是“多对一”的关系。在描述翻译学中，译者已不再被看作传统意义上原作者的奴仆。与此相反，译者被还以他本来的面目，他创造性的角色得到了认可，翻译即创作的观念也已得到越来越多的人的认同。

与原作相比，描述翻译学承认译作的不完整性，译者不可能把原作百分之百地复制到译作中去。其主要原因包括不同的语言、文化的差异性、翻译生态环境中各要素之间的互联互通性。从语言的角度来讲，语言本身意义的开放性就使创造性叛逆成为必然，另外语言结构的独特性、音韵、双关等在其它语言中的不可复制性、文学语言的多义性、模糊性、和不确定性，以及文学作品风格的复杂性等其它因素也是造成创造性叛逆的主要原因。

使语言文化问题更加复杂化的是读者对文学文本的理解和鉴赏不仅受到他自身的语言知识、文学素养等因素的影响，目标语的意识形态也会在他的阅读过程中留下深刻的烙印。有翻译的历史性也是一个不容忽视的问题。翻译的作品不仅仅是同时代的，从历史的角度来看，它们更多的是不同时代的作品。译者面对的不仅仅是

同的语言和文化，而且是不同时代的不同的语言和文化。而语言和文化是在不断发展变化的。译者不可避免地会带着当下的有色眼镜看以前的语言文化，由此造成对原文理解的变形和翻译的创造性叛逆。

翻译是人的行为，而人的能力是有限的，即使是所谓的“无所不能、无处不在的”上帝也不能造出一块连他自己也搬不动的石头。正因为人的能力有限，不完美才会无所不在，他的任何创造物都显示了他的不完美性，它们都是有缺陷的。首先，作者本身就不是完美的，从他的对世界的认识、他的选材，到构思、表达等一系列环节，他的局限性都会留下印记，而正因为如此才会出现与原作竞争和优化原作的译法；作品是由读者来完成的，由于个人认知语境的限制，读者的鉴赏能力不可能穷尽作者赋予作品的所有内涵，当然也不可能穷尽作者本没有赋予作品但作品却实实在在包含的涵义，更不能享受到作品所有的美学价值。作为特殊读者的译者也不能幸免。他对作品的理解、鉴赏也会有一定程度的偏差，即使他的文学素养很高也同样不能保证他把他所理解和欣赏到的内容完整地表达出来。所以，他的译作仍然受到他能力的限制。社会就是由不完美的人组成的，而正是这些不完美的人推动着历史的发展。历史就是在不尽完美的状态下进化到今天的，它也会在不完美的状态下走向未来，翻译和翻译理论也概莫能外。

面对茫茫大千世界，人类承认自身能力的有限性，但并未望洋兴叹，而是发挥着自身的创造力，在力所能及的范围内，以人的有限搏击客观的无限。正是人能力的局限性引发了他们的创造性。这是他们以他们有限的力量对茫茫的大千世界做出的能动的反应。人类没有能力创造出一种任何人都会的语言，所以他才创造性地发明

了翻译，使不同语言文化的不同的人相互学习借鉴。译者的能力有限是他所不能选择的，所以他无论如何都不能把原文百分之百地复制到译作，但也正是他能力的有限性决定了他必须不断地做出自己的选择，从那不可为的百分之百中选出他认为最重要的、或者说是比较重要的东西，然后在他力所能及的范围内创造性地用目标语把它们表达出来。

这正是描述翻译理论对翻译的第二个基本认识，即译者对文本的摆布或者操纵。译作是翻译生态环境中的多方合力作用的结果。就文学翻译中的创造性叛逆而言，原作、原语文化、作者、译文、译者、目标语文化等在文学翻译过程中都发挥着相应的作用。译者对文本的摆布或者操纵，即他的创造性叛逆在很大程度上体现在它对各种与翻译相关因素的平衡上。对原作的敬仰或敬畏可以产生十分忠实的译文，甚至是逐字翻译的译作，如早期的圣经翻译、佛经翻译和希腊经典作品的翻译，也可引发创造性叛逆程度比较高的译作，例子同样是圣经翻译、佛经翻译和希腊经典作品的翻译。由于对圣经和佛经的敬仰，迫切希望更多的人能读懂它们，译者放弃了逐字翻译或直译的翻译策略而改用意译或归化的翻译策略，这两大宗教得以在更大范围内传播，翻译策略的改变功不可没，而罗马人在征服希腊之后，一改往日直译希腊经典的做法，对原作进行大胆的创造性翻译，以示他们的文化比他们一直敬仰的希腊文化还要先进。

目标语文化意识形态和诗学形态对翻译实践也有巨大的影响。为了与译语的风俗、道德观念保持一致，迎合译语读者的审美情趣，或出于政治等因素的考虑，译者会删除与重要情节关系不大的语句、段落、甚至篇章。18世纪的法国翻译家让-弗朗索瓦·迪西

为了使莎士比亚的《哈姆雷特》符合法国戏剧界的风尚，融入世界上最优秀的戏剧系统，对它进行了大刀阔斧的删节。《哈姆雷特》中的23个人物减到了8人，奥菲利娅的疯癫被删掉了，那几个粗鲁、下贱的掘墓人也在译作中消失了。

译者不仅会删除原作的部分内容，根据需要他也会增加部分内容。清末翻译家周桂笙在翻译法国作家鲍福的小说《毒蛇圈》时，首先把原作改成了中国的章回小说，把原作分成几十回，并为每一回拟定了一个章回体标题，如“孝娃娃委曲承欢，史太太殷勤访友”，“几文钱夫妻成陌路，一杯酒朋友托交情”等，并且在每回的结尾处加上“未知后事如何，且待下回分说”等话语，以此增加与目标语文化相同的部分，达到便于读者接受的效果。

译作译者是谁对一部译作有着重要的意义。必须承认，不管译者主观上多么想忠实于原作，他的翻译也不可避免地带有他个人的色彩。如果译者是一个兼搞文学翻译的文学家的话，他的诗学意识，即他信奉的翻译原则、其独特的艺术追求、他的爱好和艺术特长会自然而然地体现在他的译作里。文学翻译史表明，在早期的文学翻译中，兼搞文学翻译的文学家占译者的相当大的比例，而文学翻译的创造性叛逆也多与他们有关。^① 如荷马的英译本中有傲慢风格的查普曼译本，古雅风格的蒲伯译本，民歌风格的马圭尔译本，浪漫风格的沃斯利译本。即使是职业翻译家的个性特征也会体现在译文中。法国文学翻译家傅雷文学造诣极深，他的译作能很好地反映原作的风格，伏尔泰的机警尖刻，巴尔扎克的键拔雄快，梅里美的俊爽简括，罗曼·罗兰的朴质流动，在原文中色彩鲜明，各具面

^① 谢天振，《译介学》。上海：上海外语教育出版社，1999，第132页。

貌，译文也对各家的特色和韵味有相当体现，拿《老实人》和译文和《约翰·克里斯朵夫》一比，就能看出文风上的差异，但贯穿于这些译作的不免有一种傅雷风格。

综观中外翻译史，创造性叛逆的翻译就是活生生的翻译史。创造性叛逆就像色谱一样是一个连续体，不同的译作处于这个连续体的不同位置。它们没有绝对之分，只有程度之别。对创造性叛逆的研究并不意味着“忠实的”翻译标准的过时，只是“忠实”的内涵发生了相应的变化。根据传统的脱离翻译实践的翻译理论，忠实的对象毫无疑问是作者和原文本，但翻译实践表明，翻译是一项人类行为，而人类行为是有目的性的，所以译者要明确他翻译的目的是什么，由此决定在具体的翻译实践中，忠实的对象是什么。忠实于原语文化还是目标语文化？忠实于作者、译者还是读者？忠实于内容还是形式？在哪个层次上忠实？

值得庆幸的是，无论是由于语言文化本身造成的翻译不完整性还是英语译者对原作的摆布或者操纵引起的翻译不完整性，它们带来的译作之间有明显的区别，这些差异构成了译作之间的互补性，虽然互补的结果仍然不够完美。这种互补性在很大程度上弥补了翻译不完整性带来的缺憾。

在强调翻译不完整性的同时并不应该忽视创造性叛逆赋予译作的新意。傅雷在《傅雷家书》中写到：“唯有不同种族的艺术，在不损害一种特殊艺术的完整性的条件之下，能灌输一部分新的血液进去，世界的文化才能愈来愈丰富，愈来愈完满，愈来愈光辉灿烂。”^①就翻译而言，把外国的文化艺术翻译介绍进来以丰富我国

^① 许渊冲，《翻译的艺术》。北京：五洲传播出版社，2006，初版前言。

的文化艺术，同时在输入的过程中也把中国的文化艺术与之相融合，不管是有意作为，还是无意而为之，其结果都可以创造出一个更加丰富灿烂的文学作品。

如果说这个作品用传统的翻译理论来衡量，由于不符合“忠实的”的翻译标准而算不上是翻译的话，这个新的作品已经提前达到了翻译的最终目的，既通过借鉴他人来丰富自己，进行创新。从这个角度来讲，翻译不应是为了忠实而忠实，它服务于一定的目的。为了达到特定的目的，译者需要在翻译的过程中进行相应的创造性活动。如果说，在翻译的过程中，由于语言文化的差异，译者不得已进行创新，但鉴于翻译的最终目的就是创造出更新更好的作品，对待翻译过程中的有意识的创造性叛逆，不仅不应该压制，反而应该默许，在某些特定的情况下甚至可以提倡。

不同的译作处于创造性叛逆连续体的不同位置，这些译作作为独立的文本，给异国他乡的读者带去了新的知识，别样的艺术享受，给它的语言、文化、文学输入了新鲜血液，与此同时，也延长了原作的寿命，或者说是给了原作第二次生命，使它的作者能跨越时空，声名远扬。翻译就是在这种富有创造性、缺乏完整性的不完美的状态下给不同民族带来了不可或缺的财富，为世界精神文明的发展做出了不可磨灭的、也不可替代的贡献。

Fangji:  **第二章**
Chuangzaoxing panni

创造性叛逆与描述翻译学

翻译理论在中西方都有着悠久的历史，都经历了由简单到复杂、由局部到全面、由理论与实践脱节到理论有很强的解释力的进化过程。在《怎一个“信”字了得》一文中写到：“翻译研究，不应仅仅限于在一种的理想追求中，给翻译实践硬性规定一些标准或原则，而应正视翻译实践中出现的实际问题或现象，做出正确、客观的描述，分析其产生的原因，在更大的范畴内去加以考察，得出结论。”^① 翻译研究无视翻译实践中的现实问题而简单而硬性地规定一些理想化了的翻译标准直接导致了翻译研究和翻译实践两张皮的现象，也导致了诸多对译入语文化的发展进步起过决定性作用的翻译作品被排除在翻译大门之外的现象的发生。

第一节 传统翻译学与描述翻译学

传统翻译理论属规范性翻译学范畴。传统翻译学以原语和作者为中心，以译品是否忠实原语文本来评价译品的优劣。“忠实”的具体体现是“不增加什么，不减少什么，不改变什么。”“这种以

^① 许钧，《怎一个“信”字了得？》，许钧主编《翻译思考录》。武汉：湖北教育出版社，1998，第56页。

原语为中心的翻译观为原文确立了不可动摇的经典/权威地位，并预设了原文有一个统一确定的客观意义，认为只要有‘理想’译者的存在，就可以产生一个与原语完全‘对等’的译本来。为产生一个‘对等’译本，译者最好是文化学家、语言学家、文学家、诗人、各学科的专家，精通双语，精通双语文化，精通转换技巧等等，总之译者必须是全才，能人，是神。”^① 传统翻译理论简单狭义地把翻译看作一种纯粹的语言艺术。传统翻译理论家从一些翻译名家对翻译的看法中总结归纳出一些经验，然后浓缩成警句似的“标准”，如严复的“信、达、雅”和泰特勒的“三原则”，把它们当作翻译的绝对标准。同时他们过分地强调语言间的共性和语言规律的客观性，把语言规律等同于外部世界的客观规律，最后通过演绎式的科学研究，制定出规范，即翻译技巧，并用这些标准和技巧规范跨越时空地指导所有的翻译实践，鉴定翻译的终极产品。传统的翻译学与翻译实践处于割裂状态。翻译理论以点代面，把仅适用于某些体裁的翻译标准推而广之，空谈翻译的信、达、雅，它所关注的只是翻译的两极，即原作和译作，并对大量的没能实现这些标准的译品大加挞伐，而对译者之所以采用与这些标准相抵触的翻译策略的原因以及这些译作对译语文化发展做出的巨大贡献不闻不问，由此引发了对目标语文化做出巨大贡献的译作究竟是不是翻译的长期争论。它“否认翻译的作用，剥夺某些译法把自己叫作翻译的权利，仅仅因为译文没有做到在所有方面同时实现对等，这是一

^① 葛校琴，《译者主体的枷锁——从原语文本到译语文化》，《外语研究》第一期，2002，第26页。

种胡批滥评，简单易行，然而又是随处可见。”^①

—

造成中西方翻译理论与翻译实践如此巨大距离的原因主要有三个：第一，中西方大规模的翻译以宗教典籍开始，人们对宗教的虔诚决定了他们忠实的翻译态度。无论是在中国还是在西方，在大规模翻译的初期，宗教典籍的翻译占了很大的比例。宗教是人的信仰，需要信教者的虔诚，信教者不敢随意理解宗教信条。虽然传教者对宗教信条的解释不可能完全一致，解释宗教条文时一定会融进个人的理解，但《圣经》和佛经对信教者的要求是完全相信上帝和佛祖，无论是《圣经》和佛经，它们被视为“天书”。他们必须按照上帝和佛祖的旨意行事。从很大程度上说，是《圣经》还是《佛经》这种“天书”的性质禁锢了人的思维，决定了翻译的标准。译经的早期，无论是《圣经》还是佛经，本着对神和佛的虔诚，人们理所当然地认为宗教翻译就是忠实原文，根据词典逐字翻译，实现意义与形式上的对等。虽然绝对的忠实在翻译实践中无法实现，但从此它不仅是《圣经》翻译的最高理想，而且后来渐渐地影响到了其它文本的翻译。许钧在《翻译的哲学与宗教观》一文中指出：“西方的翻译从本质上来说一直与翻译的神圣性有密切关系，因为西方的翻译一开始便打上了宗教的色彩，许多问题都缘起于《圣经》的翻译。公元前二世纪希腊七十二子翻译的《圣经》从问

^① 林克难，《翻译研究：从规范走向描写》，《中国翻译》第六期，2001，第44页。

世起便闪烁着异常辉煌和庄严的色彩，拿德·洛纳的话说，七十二子翻译的《圣经》希腊文本成了‘一切翻译实践和翻译思考的精神母体’，尽管人们翻译的材料并不都具有神圣的性质，尽管人们的翻译实践和思考处在一个不断变化的过程中。两千多年来，西方对翻译的思考说到底还没有摆脱翻译《圣经》所固定的模式，对神圣的文本的‘忠实’，确定了人们的翻译态度，也就是说，不管面对什么文本，都要取‘忠实’的态度，由于《圣经》翻译这一源头，形成了‘忠实’情节。”^①

中国大规模的翻译实践始于佛经翻译。佛教于东汉桓帝建和二年，即公元一四八年传入中国。译经僧侣对佛教经典抱有虔诚态度，在佛经翻译的初期，惟恐违背经旨，也是以原文和作者为中心。他们翻译唯一的标准就是“信”，唯一的翻译方法就是一丝不苟模仿原文句法，重音译。他们这种对佛教典籍的忠实情结影响深远。唐朝的佛经翻译大师和翻译理论家玄奘提出了“既须求真，又须喻俗”的翻译标准，近代严复提出的翻译标准“信、达、雅”也带有佛经翻译标准的明显印记，而严复的翻译标准统治中国翻译界至今。

二

造成中西方翻译理论与翻译实践脱节现象的另一个主要原因是宗教强权和政治强权造成的集体无意识。在中世纪的欧洲，受教育

^① 许钧，《翻译的哲学与宗教观》，许钧主编《翻译思考录》。武汉：湖北教育出版社，1998，第7页。

的人都是清一色的基督教教士，基督教教会几乎享有教育的独占权。基督教教导人们对上帝的责任高于一切，人应该服从神。政教合一之后，教会成为罗马帝国的政治工具，教会所尊崇的神学逐渐垄断了整个的思想界，不学无术成了世界上最高明的学术。教会随时可以给对它提出挑战的人加上“异端”的罪名进行迫害，审判哥白尼的异端裁判所，布鲁诺遭受的火刑，都是当时的白色恐怖的缩影。基督教后来成为世界上三大宗教之一，对西方文化影响巨大而深远，由此，服从潜入西方人的集体无意识，为“忠实”的翻译标准奠定了牢固的基础。

中国历史上的政治强权也起到了类似的作用。“中国社会结构的专制性特征，导致中国文化形成政治型范式。这种范式带来的正价值是，中华民族的整体观念，国家利益至上的观念，造就了民族心理上的文化认同，文人学士的经世致用思想等等；它的负价值是使国人存有严重的服从心态，对权威和权利的迷信，个人自信心的缺乏，……”^① 在专制政权的重压下中国人逐渐养成了盲从的处世态度，对原文和作者的忠实就是一个很好的例证。王东风在《解构“忠实”——翻译神话的终结》一文中也从政治的角度探讨了“忠实”在中国文化产生的根源。他认为，“忠实”这个概念在传统的礼教社会的集体无意识中，“预设了男/夫/父权暴力的伦理教条，预设了丈夫对妻子的绝对占有、妻子对丈夫的绝对服从和忠诚；此外，在政治语境中，忠实则预设了君王对臣民、上级对下级的霸权。在男/夫/父权意识中，忠实是丈夫对妻子的命令、是君主对臣

^① 张岱年、方克立，《中国文化概论》。北京：北京师范大学出版社，2002，第72页。

民的圣旨……，是处于主导地位的男性/暴君对处于从属地位的女性/臣民行为的无条件伦理约束，是一种彻头彻尾的霸权‘条款’，因为妻子和臣民等不能对丈夫和君主提出同样的要求。在旧时的中国，作丈夫的三妻四妾、嫖娼宿妓都是合法的、天经地义的，而作妻子的，连被异性碰一下都是对丈夫的不忠。在政治交易场，君主一时兴起，或被逼无奈，可以大笔一挥，割地让城，那是合法的、天经地义的，而其他的人等的如此行为则是卖国的行径，是对朝廷的不忠。”^① 中国政治的专制和伦理教条造就了中国人无条件服从的集体无意识。译者沦为作者的奴仆也是无条件服从的集体无意识的一种常见的表现。

三

造成中西方翻译理论与翻译实践脱节现象的另一个主要原因是传统翻译理论的简单化。传统翻译学想当然地预设原作和作者是完美无暇的，译者也可以不折不扣地做到它所要求的“忠实”。传统翻译学想当然地认为，正像《圣经》是神圣的，上帝是万能的一样，原作和作者是完美无暇的。但事实上，原作也会存在一定的不足，作者也不像读者想象得那么完美。文学作品首先是创作，是作者的虚构之物。而人的能力是有限的。他的作品之所以被选中进行翻译是因为他的作品在内容或形式，或者无论是在内容还是形式有其突出的地方，或者适应译语文化的需要，也就是说，译者或者译

^① 王东风，《解构“忠实”——翻译神话的终结》，《中国翻译》第六期，2004，第3页。

语文化看中了他的作品的某一方面或某些方面。所以选中某部作品进行翻译并不意味着它是完美无缺的。

作者的写作从某种意义上说就是一个翻译过程，即把自己的思想转换成文字符号。在这个过程中，作者的思想可能发生变化，已形成的文字与他新的思想就产生了距离；他的文本也会包含很多他自己都没有意识到的内容。而且如果作者明确自己的写作意图的话，他本人的表述也未必就能准确地体现其意图。另外作者对自己的意图也未必总是十分清楚。一个十分有趣的例子是柏拉图曾就作品的意义走访不同的作者，惊奇地发现，他们自己也说不清楚他们的作品表达的是什么意思。

我去找那些诗人；写悲剧的，写酒神赞歌的，凡此种种……我把他们自己写的东西中最精彩的段落给他们看，请他们说出其中的意义……你相信吗？几乎没有一个诗人能说得清，他们的解释还不如诗中的文字表述得清楚。我终于明白了，诗人写诗，靠的不是智慧，而是某种天才和灵感。^①

正像原作和作者并非是完美无暇的预设是不符合事实的一样，译者也无法做到绝对地“忠实”，不管译者想“忠实”的主观愿望有多么强烈，付出的努力有多么巨大。法裔捷克作家米兰·昆德拉认为译者最应该忠实的是作者的个人风格，但他小说的译本与他的要求相差甚远，即使是得到他细致入微的帮助的且信奉“绝对的只

^① 王东风，《解构“忠实”——翻译神话的终结》，《中国翻译》第六期，2004，第7页。

是译者对作者作品的忠诚，对完美把握作品的追求”的他的中国译者孟涓也不能完全达到他对译者的要求。米兰·昆德拉深谙并充分理解文学作品的难度。就译者对文学作品的理解问题，他在《被背叛的遗嘱》中专门谈翻译的第四章中写到：

最高权威，对于一位译者，应当是作者的个人风格。但是大多数译者服从的却是另一个权威：“优美的法语”的共同风格（优美的德语，优美的英语等）（也有优美的中文，我说）即我们在中学学的那样的法语（德语，等）。译者视自己为外国作者身边这种权威的使者。这就错了：任何有某种价值的作者都违背“优美风格”，而他的艺术的独到之处（因而也是他的存在理由）正是在他的这一违背中。译者的首先努力应当是理解这一违背。如果它是明显的，比如在拉伯雷、乔伊斯、塞利纳那里，这并不困难。但是，有些作者违背优美风格是微妙的，几乎看不出的，被隐蔽，不引人注意；在此情况下，就不容易把握它了。然而这种把握也因此而更加重要。^①

昆德拉的小说洗练、清澈，但他的成名作《玩笑》在最早的法译本里却被改写成花里胡哨的巴洛克式的风格。它的英译本也遭受了类似的命运。“英译本使我大吃一惊。章节的数目改变了；章节的顺序也改变了；许多段落都被删掉。我在《泰晤士报文学副刊》上发表了一封抗议信，要求读者不要接受《玩笑》的英译本，不要

^① 孟涓，《爱是最难的事》，许钧主编《翻译思考录》。武汉：湖北教育出版社，1998，第106页。

把它看成是我的小说。”^①

昆德拉的愤慨是可以理解的，因为他“追求译文的忠实，讲究把握的细腻，把真正的艺术家的风格带到翻译的行当里去。”^② 昆德拉为此不惜花费大量的精力以保证译文尽量忠实于他的原著。他曾花费两年时间，中断小说创作，埋头校对他的小说的法语译本。“他是一行一行，一个字一个字地走过来的。”^③ 在译者把他的小说译成中文的过程中，他提供了细致入微的帮助。译者孟涓对此也有详细的描述。

在《小说的艺术》做中译本的时候，他亲自重新推敲第六章里的九十三个关键词，把自己认为翻译难度大的若干词逐个与译者一起讨论，最后决定其中六个词不放入中文译本，认为无法译宁可不译，而不愿被误译。这一次翻译《遗嘱》对译者提出的每一个问题，他都给予及时的回答，一直解释到一个词的文化背景，并追问在中国的文化背景下一个中文读者对法语文字所能把握的程度。^④

昆德拉对自己作品的翻译倾注了大量的心血，这可以被看作是

① 段苏红，《从被改写的昆德拉谈起》，许钧主编《翻译思考录》。武汉：湖北教育出版社，1998，第98页。

② 孟涓，《爱是最难的事》，许钧主编《翻译思考录》。武汉：湖北教育出版社，1998，第107页。

③ 孟涓，《爱是最难的事》，许钧主编《翻译思考录》。武汉：湖北教育出版社，1998，第107页。

④ 孟涓，《爱是最难的事》，许钧主编《翻译思考录》。武汉：湖北教育出版社，1998，第107页。

一个比较极端的例子，因为并不是所有的作者都能给译者提供这么多细致入微的帮助。生活在同一时代的作者未必都肯做到这一点，生活在不同时代的这种直接的交流又是不可能，但昆德拉做到了。孟涓也是信奉“忠实”的译者。他的翻译态度是绝对的只是译者对作者作品的忠诚，对完美把握作品的追求。他认为“作译者不应当抛头露角，不必热忠于展现自己的个性，也许也不必过于追求‘优美的中文’而忘记原文。”^①

这是一个比较理想的情况，译者信奉的是对原作的忠诚，译者的隐形，而且在翻译的第一个阶段——理解阶段又能够与作者沟通，搞清楚作者的意图。但译文忠实于原著吗？由作者授权让那六个词不在译文中出现，岂不是还未翻译作者自己先行对原作进行了删节，译者“书才一拿回来读，译文中的毛病就被读出好几处。”^②再细读一下想必会发现更多的错误。即使在作者和译者的积极努力的情况下，译作对原作做到了最大限度的忠实，那又有多少译者有这样的荣幸向作者求教，而每位作者是否又都能像昆德拉这么有耐心地提供帮助？即便如此，作者已不在世的怎么办？那九十三个关键词和翻译难度大的词在一个无法与作者进行沟通的译者手里，会出现多少创造性叛逆的实例，即使译者信奉“忠实”的翻译标准也是于事无补，而在一个信奉“翻译即创造”的译者手里又会是怎样的命运呢？结果是不难想象的，而这种情况与上述理想状况相比又是何等地普遍。

① 孟涓，《爱是最难的事》，许钧主编《翻译思考录》。武汉：湖北教育出版社，1998，第107页。

② 孟涓，《爱是最难的事》，许钧主编《翻译思考录》。武汉：湖北教育出版社，1998，第107页。

第二节 传统翻译学产生的根源

“任何科学原理和方法，甚至科学的基本概念，都是人对世界的历史认识，应当加以历史的看待，随着时代的进步和人的认识的提高，许多科学结论必然会被推翻，被修正。”^① 随着人对翻译认识的不断加深，翻译理论也发生了巨大变化，经历了一个从简单到复杂，从单一到多样，从局部到系统的变化过程。在翻译理论界掀起巨大波澜的是兴起于二十世纪八十年代翻译理论的文化研究，描述翻译学就是一个具有代表性的全新的翻译理论，与传统的规范性翻译理论形成鲜明对比。

一

可以给这场争论提供一个比较令人满意的答案的是描述翻译学。在跨学科研究盛行的今天，翻译理论也不再是一座孤岛。科学方法论把理论分为纯理论，描述理论和应用理论。描述科学方法论重在客观地反映事实，并寻找出其产生的原因和规律性，为人的行为指出方向。为人的行为指明方向包含两层意思：第一，大自然和人类社会是有规律可寻的，人的行为应该遵从其规律性。第二，人应找出规律背后的起因，而且，如果对这个规律不甚满意的话，应

^① 郭宏安、章国锋、王逢振，《二十世纪西方文论研究》。北京：中国社会科学出版社，1997，第150页。

探索是否可以采取行动从根本上使其发生变化，又是采取什么措施能使其发生变化，从而修订、完善、甚至是改变这个规律。

描述翻译学大大拓展了传统翻译学研究的空间，它不局限于语言之间的转换，而是以事实为依据，把翻译实践放到一个它所发生的大的语境中进行研究。Holmes 把翻译研究学分为纯翻译研究和应用翻译研究。纯翻译研究包括理论翻译学和描述翻译学。^① 描述翻译学的领军人物 Gideon Toury 在《描述翻译学及其他》一书中写到，描述翻译学是一门经验性学科，它以事实为依据，其主要目标是对翻译实践进行描述、解释和预测。^② 描述翻译学认为，翻译远不止符号间的过渡。每个译品都是在特定的文化背景下产生的，任何对翻译实践的描述和切实可行的解释都离不开其固有的语境，即“谁在何种情况下为谁翻译什么内容、何时翻译、怎样翻译、为什么要翻译以及有何后果。”^③ 在译学快速发展的今天，译界人士普遍意识到译学是一门综合性学科。翻译实践不仅涉及到语言问题，语境在多个层面对翻译实践起着巨大的制约作用。翻译研究派的代表人物勒菲弗尔认为，“……翻译研究中最重要的是首先考虑词语的对等，而是要研究为什么在那种情况下是对等的；又是怎样的社会文化和思想意识的考虑，使译者这样译或那样译；译者那样译试图达到什么目的；又是否达到了目的；为什么说达到了，又为什么

① Toury, G. 2001. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Shanghai: Foreign Language Education Press, P9.

② Toury, G. 2001. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Shanghai: Foreign Language Education Press, P1.

③ 廖七一，《当代英国翻译理论》。武汉：湖北教育出版社，2001，第307 - 308页。

说没有达到。这些才是翻译研究的中心问题。”^① 描写学派人物 Maria Tymoczko 指出：“描写性翻译研究在研究翻译的过程、产物以及功能的时候，把翻译放在时代之中去研究。广而言之，是把翻译放到政治、意识形态、经济文化之中去研究。”^②

由此可以看出，描述翻译学由原语文化转向了译入文化。描述翻译学重点关注翻译的功能、产物和过程三者之间相互依存的关系，以期发现它们之间规律性的东西，为制定翻译规范打下基础，同时也是检验、反驳、限定和修订已有的翻译理论的最好手段。描述翻译学对翻译学做出的巨大的贡献在于在社会文化诸因素的相互作用中给各种各样的翻译以合理的解释和正确的定位。它接受现有的翻译，而不去理会理想中的那种翻译，让翻译从事它办不到的事情。Toury 指出：“翻译就是在目的系统当中表现为翻译或者被认为是翻译的任何一段目标语文本，不管所根据的理由是什么。”^③

描述翻译理论对翻译的两个基本认识是翻译的“不完整性”和译者对翻译的摆布。译者不可能把原文百分之百翻译到译文中去。译者对翻译的摆布体现在同一个原文会在不同的译者手里、在不同的时代变成不同的译文，即翻译与原作是“多对一”的关系。究其原因，翻译与许多社会文化因素相关，它是这些因素取得动态平衡的过程。而对这个平衡的把握完全由译者来完成。而译者把握平衡

① 郭建中，《当代美国翻译理论》。武汉：湖北教育出版社，2000，第166页。

② 林克难，《翻译研究：从规范走向描写》，《中国翻译》第六期，2001，第43页。

③ 林克难，《翻译研究：从规范走向描写》，《中国翻译》第六期，2001，第43页。

的能力和特点也因人而异。在描述翻译学中，译者已不再被看作传统意义上原作者的奴仆。与此相反，译者被还以他本来的面目，他创造性的角色得到了认可。

与原作相比，描述翻译学承认译作的不完整性，译者不可能把原作百分之百地复制到译作中去。其主要原因包括不同的语言、文化的差异性、翻译生态环境中各要素之间的互联互通性。言的多义性、模糊性、和不确定性，以及文学作品风格的复杂性等其它因素也是造成创造性叛逆的主要原因。使语言文化问题更加复杂化的是翻译的历史性。翻译的作品不仅仅是同时代的，从历史的角度来看，它们更多的是不同时代的作品。译者面对的不仅仅是不同的语言和文化，而且是不同时代的不同的语言和文化。而语言和文化是在不断发展变化的。译者不可避免地会带着当下的有色眼镜看以前的语言文化，由此造成对原文理解的变形和翻译的创造性叛逆。

翻译是人的行为，而人的能力是有限的，而正因为人的能力有限，不完美才会无所不在，他的任何造物都显示了他的不完美性，它们都是有缺陷的。首先，作者本身就不是完美的，他的局限性都会留下印记，而正因为如此才会出现与原作竞争和优化原作的译法；作品是由读者来完成的，读者的鉴赏能力不可能穷尽作者赋予作品的所有内涵，当然也不可能穷尽作者本没有赋予作品但作品却实实在在包含的涵义，更不能享受到作品所有的美学价值。译者对作品的理解、鉴赏也会有一定程度的偏差，即使他的文学素养很高也同样不能保证他把他所理解和欣赏到的内容完整地表达出来。社会就是由不完美的人组成的，而正是这些不完美的人推动着历史的发展。历史就是在不尽完美的状态下进化到今天的，它也会在不完美的状态下走向未来，翻译和翻译理论也概莫能外。

面对茫茫大千世界，人类并未望洋兴叹，而是发挥着自身的创造力，在力所能及的范围内，以人的有限搏击客观的无限。正是人能力的局限性引发了他们的创造性。这是他们以他们有限的力量对茫茫的大千世界做出的能动的反应。人类没有能力创造出一种任何都会的语言，所以他才创造性地发明了翻译，使不同语言文化不同的人相互学习借鉴。译者的能力有限是他所不能选择的，所以他无论如何都不能把原文百分之百地复制到译作，但也正是他能力的有限性决定了他必须不断地做出自己的选择，从那不可为的百分之百中选出他认为最重要的、或者说是比较重要的东西，然后在他力所能及的范围内创造性地用目标语把它们表达出来。

这正是描述翻译理论对翻译的第二个基本认识，即译者对文本的摆布或者操纵。译作是翻译生态环境中的多方合力作用的结果。就文学翻译中的创造性叛逆而言，原作、原语文化、作者、译文、译者、目标语文化等在文学翻译过程中都发挥着相应的作用。译者对文本的摆布或者操纵，即他的创造性叛逆在很大程度上体现在他对各种与翻译相关因素的平衡上。译者是翻译的主体，无论翻译的过程涉及到多少不同的因素，是他在自己力所能及的范围内付出巨大的努力对它们进行平衡，最终又是他经过一系列的平衡之后把原著翻译成目标语。在此过程中，译者的诗学、他的偏好、他的风格特点、他的长处以及他的不足都会在译文中打下深深的烙印。即使是以翻译态度十分严谨的法国文学翻译家傅雷在他的译作中都用了同一种神韵的傅雷体华文语言，他的艺术个性在译作中表现得过于充分，以致部分遮掩了原作的风格。

二

翻译学的一个重要概念就是常式：即“人们从某些人，或者某个时期人们的行动、行为中归纳出来的一些带有共性的东西。”^①即使是在同一文化的同一时期也会有不同的翻译常式。如归化和异化的翻译同时并存。林克难教授对图瑞针对多种常式的共存的解释进行了总结：“一般情况下，同时存在的各种行为常式地位是不一样的。一方面，每个译者都有完全自由的选择权，另一方面他又会自然而然地去选择当时当地比较流行的那一种行为常式，因为，译者会去考虑如果不尊重占优势地位的行为常式、反其道而行之会带来负面结果，并为此付出代价。这样做的结果又无形中巩固了优势行为常式的地位。这就解释了为什么一定时期尽管有多种行为常式并存，但是总会有一种行为常式占优势地位。在任何时代，总是一种翻译策略占主流。有些译者属于某个文学流派，他们的翻译策略会受到他们的文学流派的影响。不同的文学流派常常各持己见，争论不休，他们的翻译方法也体现了他们各自的观点。如十七世纪法国围绕古典作品的译法展开了激烈的“古今之争”。一派译者厚今薄古，他们认为人类是在不断进步的，今人在许多方面都可以与古人媲美，并超过古人。“他们要更改原作，正是因为认识到原作虽然在古代可能是佳作，但在今天却不能为读者所欣赏了；正是因为认识到自古希腊、罗马时代以来，时代已经向前迈进了，因此有

^① 林克难，《翻译研究：从规范走向描写》，载《中国翻译》第六期，2001，第15页。

必要改进原作。”^① 因此，翻译时任意发挥。另一派则厚古薄今，骂那些厚今薄古派是“疯子”、“野蛮人”。厚古薄今派推崇翻译的准确性，讲究字随句摹。^② 在他们的争论中，厚今薄古派代表的是主流诗学形态，而厚古薄今派则只是少数派。“一直到17世纪末，主张自由译法的人压倒多数，而真正主张准确译法的人却屈指可数。”^③ 当然，无庸讳言，即使在这种时候，也会出现非主流的翻译，这也正是‘译者有完全自由的选择权’的反映。令人感兴趣的是，图瑞认为，这种非主流翻译同样也是由一种行为常式支配的，研究这种另类行为常式恰恰是描写翻译学派特别关注的问题，并对此进行了大量的研究，取得了丰硕成果。”^④

文学翻译中的创造性叛逆自古有之，在历史的某些阶段占主导地位，在某些阶段退于从属位置。事实上，历史上中国严复翻译的标准“信、达、雅”地位很高的时候，正是文学翻译创造性叛逆最为盛行的时候，即使是严复自己也未能按照他提出的翻译标准进行翻译。而正是在翻译理论对翻译实践有了更深刻认识的时候，即翻译研究的重点已不仅仅局限于语言层面而开始对译者创造性叛逆的原因展开研究之时，翻译实践中异化的翻译策略也日渐普遍。随着高科技日新月异的发展，国与国之间的交往日益频繁快捷，相互了解也不断加深，影响翻译常式的重要因素之一的目标语读者的认知语境已发生了巨大的变化。今天翻译发展的总的趋势是异化大行其

① 谭载喜，《西方翻译简史》。北京：商务印书馆，2004，第90页。

② 谭载喜，《西方翻译简史》。北京：商务印书馆，2004，第90页。

③ 谭载喜，《西方翻译简史》。北京：商务印书馆，2004，第90页。

④ 林克难，《翻译研究：从规范走向描写》，《中国翻译》第六期，2001，第17-18页。

道，但其他的常式也同时并存，并不能因为它们的日渐势微就对它们置若罔闻。随着对翻译实践研究的不断深入，人们对文学翻译中的创造性叛逆有了更深刻和理性的认识，最为重要的是对它的研究给翻译理论研究打开了新的广阔的空间，同时在翻译理论中它也有了名正言顺存在的理由。

事实上，常式的发展有其波段性，即使是在异化成为翻译发展的总的趋势的今天，文学翻译中的创造性叛逆也有其自身存在的巨大价值，因为影响常式的因素并不仅仅是目标语读者的认知语境。参与翻译过程的因素还有译者、翻译功能、翻译目的等多重因素。如果译者执意把美化原文作为翻译的一大要务，创造性叛逆是绝对不可避免的，因为没有作者是完美的，历史上美化原文的译文也确实不少。翻译的一个功能就是承认译者的个性，并给他一个二度创作的空间。翻译的最终目的是在沟通基础上的创新和提高，而不仅仅是传递信息，照搬照抄，所以在翻译的过程中进行一些相应的创新正是在用中学、学中用的极好范例，也是翻译的最终目的。

Fanyi:  **第三章**
Chuangzaoxing panni

创造性叛逆与语言

对意义的认识经历漫长的发展过程。“从根本上说，传统的文论是建立在语言的‘表征模式’之上的。所谓表征就是语言通过言说‘模仿’或‘再现’外在于它的‘客观事物’、事态或人的思维。而传统文论确信，文学通过语言模仿着现实，不但应该而且必须反映现实的‘真实’或‘本质’。”^① 这种观点设立了一种先于人、独立于人的意识、外在于语言的客观的、先验的“原形”的存在。但事实上，这种所谓先于语言的所谓“真实”和“本质”并不存在，它们究竟是什么是人们通过语言思维后表达出来的，已经包含了人的主观因素在里面，它们会随着人类对它们的认识的加深而变化。在语言的表征和模仿发生之前，它并不能自动直接地呈现在人们目前。“不经过语言的言说，这种‘真实’无论如何不能成立。‘客观真实’只不过是一种主观设定，一个虚构的幻影而已。”^②

现代语言学创始人索绪尔（Ferdinand de Saussure）在其《普通语言学教程》中提出了重要概念“语言符号任意性”，把任意性称作语言符号性质的第一原则。他认为，语言符号是大脑中产生联

① 郭宏安、章国锋、王逢振，《二十世纪西方文论研究》。北京：中国社会科学出版社，1997，第12页。

② 郭宏安、章国锋、王逢振，《二十世纪西方文论研究》。北京：中国社会科学出版社，1997，第12页。

系的概念和听觉形象之间的结合，能指（signifier）指“概念”，所指（signified）指“听觉形象”。索绪尔把符号性质的第一原则阐述为：“能指和所指之间的联系是任意的，既然我们所说的符号是通过能指和所指的联系所产生的整体，我们可以更简单地说：语言符号是任意的。”^① 索绪尔要表明的是用什么能指表示什么所指并不存在逻辑上的原因。能指与它的所指之间没有内在的自然的联系。莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》中朱丽叶的一句话即是这一思想的很好的证明：“名字是什么？我们叫玫瑰的那种花换成任何名字都一样芳香。”

第一节 语言的意义

符号的起始是任意的，一旦形成之后就是约定俗成的。但约定俗成本身也是一个十分复杂的问题。有的语言表达形式只有字面意义而没有引申意义，其字面意义只须根据上下文确定一个字典上列出的几个意义之中的一个即可。如在下列句子中：“head”一词的意义根据文本提供的上下文是显而易见的：

(a) He hit his head on the wall. (头)

(b) He used to be the head of the state. (首脑)

(c) Who is heading the Chinese delegation to the United Nations?
(率领)

^① 张绍杰，《语言符号任意性研究》。上海：上海外语教育出版社，2004，第4页。

在有些情况下，文本提供的语境已不足于揭示词汇的字面意义，它究竟为何意完全取决于文本以外的该句使用的具体语境。语义学和语用学分别对这两个方面进行了研究。一般来说，语义学是对抽象于使用语境之外的语言意义的研究，而语用学则是对语境意义的研究，即对使用中的语言意义的研究。在语言使用的过程中，语用学起着至关重要的作用。“语用学所研究的要素要把压抑内文字本身的意义和她们的使用者及使用场合联系起来。除了要弄清楚一个单词、一个句子本身的意指外，语用学还要进一步弄清是谁在什么情况下对谁用了这个词或句子；他想要达到什么目的，既实现一个词、一句话在特定的语境中所具有的交际价值，即语境意义。”^①以英语单词“coke”为例。“coke”常用的字面意义有三个：“coca cola”、“cocaine”和“coal derivative”。在“The Pearsons are on coke”中，“coke”的语义会根据本句话出现的场合发生相应的变化。

(a) The Pearsons are drinking Coca Cola. (在餐厅)

(b) The Pearsons are using cocaine. (在犯罪团伙的黑窝里)

(c) The Pearsons are having solid-fuel heating. (在客厅里)

而有的语言形式既有字面意义又有引申意义。但在理解既有字面意义又有引申意义的词汇时，读者不仅仅要根据上下文确定一个字典上列出的几个意义之中的一个，还要了解这个词义所具有的其他意义。能否捕捉到字典以外的意义取决于读者个人的认知语境。就翻译而言，具有文化内涵的词更是一个令人头疼的问题。如英语

^① 何兆熊，《新编语用学概要》。上海：上海外语教育出版社，2005，第46页。

的“thirteen”、“Friday”、“serpent”与汉语的“六”、“龙”、“荷花”在对方语言使用者中很可能会失去它们的联想意义。即使是对双方语言文化有较多了解的译者来说也是很大的挑战。综上所述，在上述的三个层面，读者都会由于自身的认知语境的局限性犯错误。但总的来说，字面意义上的错误更容易避免，而由于超出文本所提供的语境所致和文化差异引起的错误则较难避免。

—

无论是字面意义、超出文本所提供语境之外的依赖于具体使用场合的语用意义、还是联想意义，它们都还是有一个十分明确的意义，当然这并不意味着读者一定能捕捉到这个正确的意义。使问题更加复杂化的是文学语言。就文学作品而言，作者常常有意或无意地赋予他的作品多重意义，使读者从有限中看出无限，仁者见仁，智者见智。而这也正是文学作品的一大魅力所在。

对杜甫的“感时花溅泪，恨别鸟惊心”的理解可以说是仁者见仁，智者见智，但为什么不能认为是“横看成岭竖成峰，远近高低各不同”呢？同时对诗作从不同的视角进行赏析，难道不是提高了原作的审美价值吗？翻译家方平对此句的赏析很能说明问题：“‘感时花溅泪，恨别鸟惊心。’，也存在不同的理解：你可以理解为‘感时（对）花溅泪，恨别（见）鸟伤心。’山河破损，而草木无知，嫣然花开，却徒然勾起伤心的回忆，使我对之而垂泪。身处乱世，家人天各一方，不知何年何月得以重逢，反不如高空飞鸟往返自如，我见之而惊心。但你也可以理解为这里说的是移情作用，所谓‘以我观物，故物物皆着我之色彩’（王国维），‘感时’、‘恨别’

是我，‘溅泪’、‘惊心’，却是有情的‘花’和‘鸟’。”^①类似的例子在名篇佳作中决不鲜见。汉语的结构潜在着很多理解的可能性，可以使读者进行截然不同的理解。诗人意图如何可能已无从考起，当然并不排除诗人本身就赋予诗作不同的内涵。即使诗人只赋予诗作某一种内涵，读者仍可以充分挖掘原作的不同涵义的可能性。作品一旦完成，作者就完成了自己的使命，作品的生命力就靠读者的创造性去延续了。读者可以进行大胆的、当然是在语言规则的范围之内的理解和欣赏。这样不是更好地体现了语言的魅力和读者的审美情趣了吗？

中国古代文学的语言更能体现语言的多重意义。中国古代的创作方法有明显的民族特征，即重在言外之意，文学作品应既“能状难写之景如在目前”，更要“含不尽之意，见于言外。”这也是中国古代文学创作意境论的核心内容。读者必须借助语言文字的暗示、象征等特点，以言为意之筌蹄，寻求在言外含有不尽之深意。这就是中国古代文学传统中的重要审美特征——讲究创造含蓄深远的艺术意境。而依靠语言文字的暗示、象征等特点进行联想，挖掘艺术意境寓于言外之意，不仅对其他民族的读者是个挑战，即使是对同一民族不同的读者，在很多情况下这也是一个仁者见仁、智者见智的谜语。

即使作者并非打算让读者从多个视角欣赏他的作品，这也不影响他们从文本中看出多方面含混的意义。20世纪英美新批评从反向给理解的多样性提供了理论依据。新批评早期的代表人物理查兹二

^① 方平，《不存在“理想的范本”》，许钧主编《翻译思考录》。武汉：湖北教育出版社，1998，第128页。

二十世纪二十年代末在哈佛给那里最好的文学专业的本科生上阅读课时进行了一场阅读实验。他要求学生在一周内读完 13 首由不同作家写成的诗作，而且是在不知道诗名、诗人姓名、诗人的传记资料等信息的情况下完成的。他的目的之一就是给学生提供一整套的复杂的阅读原则和技巧，通过训练使他们能够自己发现文本的意义。他要求学生运用这些原则和技巧以印证他的美学思想：统一的、客观的意义是确实存在的，可以被发现的，而且一套帮助读者判断文本意义其价值的统一的评价体系也是确实存在的。^① 他认为，就意义而言，尤其是一首诗、一个剧本或者一部小说的意义，并不能只看一二个陈述就能轻易地做出决定，而需要反复地细读。新批评经历了三个发展阶段，其主要目的是探讨独特的文学性所在，主张细微的、经验主义的阅读方式。科林思·布鲁克斯对新批评的特点概括如下：

1. 把文学批评从渊源研究分离出来，使其脱离社会背景、思想历史、政治和社会效果，寻求不考虑“外在”因素的纯文学批评，只集中注意文学客体本身；2. 集中探讨作品的结构，不考虑作者的思想或读者的反应；3. 主张一种“有机的”文学理论，不赞成形式和内容的二元论观念；它集中探讨作品的词语与整个作品语境的关系，认为每个词对独特的语境都有其作用，并由它在语境中的地位而产生其意义；4. 强调对单个作品的细读，非常注意词的细微差别、修辞方式，以及意义的微

^① Gatzler, Edwin, 2004. *Contemporary Translation Theories*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, P9.

小差异，力图具体说明语境的统一性和作品的意义；5. 把文学与宗教和道德区分开来……^①

新批评认为，根据新批评对文本的分析提出的一系列的复杂的原则和技巧，读者就可以找到文本的那个统一的、客观的意义。然而事实上，有多少人能够掌握那一套复杂的原则和技巧呢？即使是他的那些哈佛的高才生也未能就统一的、客观的意义达成一致，由此形成了一种“悖论”。

批评家之所以能达到悟解，完全是因为受到盲目性的驱使。例如美国新批评派的批评实践，他们根据柯勒律治的有机形式概念，认为一首诗与自然形态有某种相似的形式上的统一，但他们并不在诗里找出自然界的那种统一性，而是揭示多方面含混的意义；结果，这种极力主张统一性的批评，最终变成了一种含混的批评，而这种含混的诗学语言，与他们的整体统一观念并不一致。^②

就阅读的真实情况而言，文本好像变成了一个万花筒，读者根据自己的认知语境和业已掌握的阅读技巧，可以从不同的层次和侧面看到不同的景象，从不同的视角得出不同的意义，这也正好应验了盲人摸象的寓言故事。原因在于，并不是每个读者都能全部掌握

^① 郭宏安、章国锋、王逢振，《二十世纪西方文论研究》。北京：中国社会科学出版社，1997，第354页。

^② 郭宏安、章国锋、王逢振，《二十世纪西方文论研究》。北京：中国社会科学出版社，1997，第421页。

这些技巧，即使是经过专门训练的专家，也不可能对所有的技巧有相同的敏感度。而且他们先在的认知语境会在他们的整个阅读过程中发挥作用。而且，他们有这些技巧方面的知识，但他们感兴趣的方面会有差异，在有限的时间内他们会忽略一些未能引起他们兴趣的部分，从而得出的结论就不够全面。即使是熟练地掌握了所有的技巧，读者也需要有足够的时间把这些技巧产生的所有信息进行整合。如果整合得不彻底，那么得出的结论与彻底的就有差别。在现实中，又有多少人能像新批评的旗手理查兹亲手训练的哈佛大学的高才生一样在文本分析方面有如此高的造诣，而且就是这些经过高手培训的作家也未能对文本达成一致的见解，由此给新批评以很大的挑战。另外，又有多少人会有足够的时间去细读文本，整合文本所包含的所有信息？即使是以认真著名的傅雷读了四、五遍原文仍不能保证翻译时不出差错，然而又有多少人 would 会像傅雷一样去读四、五遍呢？

二

正如上文所述，多样化和多义性是语言所具有的本质属性。但它的多样化和多义性并没有到此为止。文学作品的创作模式也与文本的意义有着密切的关系。就语言创作的文学作品而言，“二十世纪以前的文学带给读者的是一个和谐、有机、意义单一明晰的封闭的结构。绝大多数作品以一种固定的阅读方式把读者引导到某个明确的道德结论上来。这些作品在语义上是明确的，阅读在本质上仅

仅是作者创作意图的实现，是文本固有意义的把握与重建。”^①如小说中的某个人物就是作者的传话筒，他在故事发展的某个阶段总结式地、明确地道出作者的心声，对读者的阅读起了一个导向作用。这种写作方式给读者一个假象，好像是作者的意图就是文本的意义，使得读者想当然地认为文本不会再有其它的意义了。提出“作者死了”的巴特声称：“给文本一个作者，就是给了它一个限制，给它了一个带终结意义的所指，也就关闭了写作。”^②

然而，事实上，理解作者的意图只是一种理解或众多选择中的一个而已。如果作者的意图很明显，读者也认同作者的意图，那么作者的意图决定论也是成立的。但如果作者的意图不明显，读者是否能挖掘出作者的意图就是一个未知数。作者也很可能词不达意，虽然结论式地明说了自己的意图，但他的结论与导致这个结论产生的表达或描述之间有一定的差距，给人的印象是结论有些牵强附会，所以读者未必会盲从作者的意图，反而会根据文本提供的信息和个人的认知语境得出不同的意义。

二十世纪的语言哲学和文学思潮对传统的语言表征模式进行了彻底的批判和解构，人们渐渐发现把语言所言说的东西当作客观事实，并用他去限定外部世界，这纯属主观设定的一个虚构的幻影而已。由此现代派的文学创作也呈现出与传统文学创作截然不同的特点。

^① 郭宏安、章国锋、王逢振，《二十世纪西方文论研究》。北京：中国社会科学出版社，1997，第9页。

^② 孙艺风，《视角 阐释 文化》。北京：清华大学出版社，2004，第99页。

但在现代派的文学作品中，文本的不确定性大大增加，作者的意图变得朦胧、模糊而难以捉摸，文本的意义也变得极其隐晦多元，所以读者不得不全身心的投入，充分调动自己的想象力和创造力，自己根据自己的阅读过程为文本设计一种意义。读者不再依附于作者，而是根据自己的认识体验和文化修养消除文本的不确定性和开放性，使其成为一个意义明确的整体结构。它们彻底破坏了读者对于意义期待，读者不再依靠文本的指示，而必须独立地、自觉地参与作品无限延续的‘能指’游戏而向“所指”（即意义）不断趋近。在这样的游戏中，读者设计的意义往往被阻滞，被延宕，被破坏。文本于是成了一个有无限多解释的迷，始终保持着它的动态性和向无限多的意义的开放性。^①

现代派文学作品的特点没有了传统文学作品中明示的作者意图，取而代之的是诉诸读者想象力和创造力的解读，由此使文本呈现出“意义的模糊和多元化”，较好地体现了语言本来的潜势，从而使语言获得了解放。

这一变化导致了二十世纪文论对阅读活动和读者创造性能动作用的“发现”。发端于现象学，经由阐释学并有接受美学和解构主义最后完成的二十世纪阅读理论，确立了艺术作品的“本体论”地位：文本不再依附于作者的创作意图，不再是某

^① 郭宏安、章国锋、王逢振，《二十世纪西方文论研究》。北京：中国社会科学出版社，1997，第9页。

种确定意义与价值的载体。他再也无权、无法约束读者，要求其“复制”或“再现”作者意图与文本的本来意义。因为文本，尤其是虚构性文本的对象是潜在的、非现实而不确定的，即使作者写作时受某种意图的支配，但只要写出，文本便拥有了完全的自主权。它独立于作者的原意，独立于文本所处的原始环境和原始读者。它的时空对象处在无限的可能性之中。因此，文本只能依靠写出的词语和句子自己言说，只能靠语境乃至文本整体参与词句的语义固置。即使如此，文本的意义也仍然流布于无限的时空之中：由于文本所处的时空及其读者始终变化着，文本要实现自身，将自己意义化，确定化，对象化，就必须进入文本解释与当下读者自我解释的相互交流、融合过程。无论何时何地，文本都是一个不断扩展着的隐语，同时表现出敞开与遮蔽的二重性。文本的敞开，即对文本的阅读与解释，是有限的，相对的，暂时的，而文本的遮蔽，即文本作为隐语所蕴含的解释的可能性，则是无限的，绝对的，永远无法全部实现的。任何阅读和解释都只能是文本无限多的意义可能性的有限实现，每一种敞开即阅读同时都是对文本的一种遮蔽，因为它以一种可能性的实现取消了无限多的解释可能性。正因为如此，一种文本才会在时间的延伸和空间的扩展中显示出强大的诱惑力，吸引人一再对它做出新的不同的解释，其意义也才会呈现出如此变幻不定、丰富多彩的状况。^①

^① 郭宏安、章国锋、王逢振，《二十世纪西方文论研究》。北京：中国社会科学出版社，1997，第9页。

在探讨意义的有限与无限时，必须涉及到作者、文本、历史、文化、读者等多种参与阅读过程的因素。意义可以从属于作者，可以从属于文本，可以从属于时代，可以从属于文化，但最重要的是取决于读者的认知语境，而不同读者的认知语境是千差万别的。如果把作者、文本、历史、文化、读者等多种参与阅读过程的因素加以考虑的话，意义的有限性和无限性就比较容易解释。

意义就某个读者的一次阅读而言既可以是单一的，确定的，也可以是多重的。比方说，未经细读，他只捕捉到了文本的字面意义，或他还看出了文本的联想意义，或者领悟到了作者有意为之的一词多义，但读过第二遍之后，他又会有新的认识。它即可以是对第一次阅读结果的否定，也可以是对它的补充和完善。在读了第三遍、第四遍、……之后，他的理解又会产生相应的变化。但无论他的理解发生多大的变化，都不会超出他的认知语境给他的理解设定的限制。从这个角度上说，他的理解可以是多重的，但却是有限的。

随着更多阅读要素的参与阅读产生的意义呈现出由有限到无限的发展趋势。同一民族、同一语言、同一时代的读者会因为个人认知语境的差别丰富文本的意义，同一民族、同一语言、但不同时代的读者会进一步丰富文本的意义；同一时代、但不同文化的读者对同一文本的理解会呈现更大的差异，而不同时代、不同文化的读者渐渐把文本的意义推向了无限，因为意义面向未来是无限敞开的。德国哲学家弗兰克就意义的无限发展趋势有过精辟的论述：“每一种意义，每一种世界图像，都处在流动和便宜之中，既不能逃脱差异的游戏，也无法抗拒时间的汰变。绝没有一种自在的、适用于一

切时代的对世界和存在的解释。”^①

就目标语而言，倪梁康在《译，还是不译》一文中提出了三重的解释学诅咒的观点：“理解作品的上策是阅读原文本（Urtext），它至多只意味着一次偏离；中策则是翻译或阐发，它已代表了双倍的偏离；而下策则是阅读对翻译或阐发的介绍了——可怕呀，它已被织入了三重的解释学诅咒！”^②然而，还有一个不容忽视的因素是原作可能不仅仅只翻译成一种外国语，它有被翻译成许多外语的潜力，面向多种时代、多种语言、多种文化、各种认知语境的读者，原文本意义的开放性是不可想象的。

如果要把对文本的理解用语言表达出来的话，表达与理解是否能保持一致还要取决于说话人的语言能力。即使表达能力很强，表达与理解也会有细微的差别。就翻译而言，译者一般是目标语读者，如果说没有历史的差异，他对原文的理解已经有了语言、文化的障碍。他对原文的理解会有一定程度的偏离。与阅读用本民族语写成的作品相比，阅读译品已经是带着译者的有色眼镜进行的间接的阅读活动了。

即使译者的理解穷尽了文本的所有意义，这也不能保证他就一定会把它准确地表达出来。未准确表达的原因是多样的。语言文化的差异使得原文信息的增加或失去，译者表达能力的局限性，甚至是译者赋予原文本一个服务于译者某个特定翻译目的的、但有别于作者意图的一个全新的意图。如果译者是原语读者的话，用目标语

^① 郭宏安、章国锋、王逢振，《二十世纪西方文论研究》。北京：中国社会科学出版社，1997，第2页。

^② 倪梁康，《译，还是不译》，许钧主编《翻译思考录》。武汉：湖北教育出版社，1998，第17页。

进行翻译对他也是个很大的挑战。总之，无论是理解的原因还是表达的原因造成的译文变形对目标语文化读者对意义的理解都会产生影响。在翻译过程中，有意无意地通过增减的方法，翻译与其说是深入挖掘了原文本的意义，不如说是赋予了原文一些它本来并不具有了的意义。

从理论上说，从跨时空的角度对文本的理解空间是无限敞开的，但对同一时代同一语言文化的读者来说，他们对文本的理解会呈现出一定的共性和差别。产生一定共性的原因是：由于他们的认知语境中有一部分是共享部分，这些部分涉及到基础知识的、常识性的认知语境。认知语境的差别可以导致读者理解的不同，给人们之间的沟通造成一定的负面影响。之所以说造成了一定的负面影响而不是巨大的负面影响是因为并不是每个词在任何一个文本中都有含义（implicature）。在很多情况下，很多词在文本中的意义只取决于其字面含义，只要读者知道其字典上相应的意思，理解就已经圆满完成。即使文本中有含义，很多这样的含义是一般读者根据共享认知语境能够轻松地意识到的。这种字典意义等同于文本意义和共享认知语境有助于理解文本的含意的普遍存在为人们之间的有效沟通提供了可能，也是读者理解文本多重意义的基础。

绝大多数读者都不是阅读专家，他们对文本的理解和鉴赏不够深入和全面，比较容易集中在比较低的层次，而正是在较低层次阅读诉诸共享认知语境的成分较大，诉诸共享语境部分的理解较容易达成一致。导致分歧的主要原因他们认知语境的差异。他们的认知语境有其共享的部分，也有不同的部分，而他们阅读理解的差异也正是由他们的认知语境中差异的部分造成的。这些差异可以体现在有的理解层次较低，浅尝辄止，有的是属于较高层次，理解是仁者

见仁，智者见智，好比是盲人摸象，各自的见解可以达成互补。他们理解的共性是他们得以成功进行交流的基础，而他们的差异引发了理解的多样性，丰富了文本的意义。

三

文本的意义对一个具体的读者来说取决于他的认知语境，而不同读者的认知语境决不可能完全相同，而且即使同一个读者在不同的历史时期的认知语境也会有相应的变化，并对他的阅读理解产生一定的影响。读者参与意义的生成决定了文本意义的开放性，而不同的读者跨越时空的理解更是把文本的意义推向了无限。然而文本的意义是开放的也好，无限的也罢，文本意义的产生却是客观的，有条件的，否则人们之间如何进行有效的交流？孙艺风对意义的客观性进行了如下论述：

意义的产生不是凭空的，还是要以文本为基础或出发点，最终回归到文本语境中去。就算作者已经死去，但文本毕竟是客观存在的，具有能指功能，语境也不容忽略或随意改动，文本不可能是个彻底开放、完全自由的体系，谁都可以进去进行一翻“创作”。现代派作家在文本里留下了大量的空白，让读者有思维想象的空间，但此举不能理解为作者的“自杀”行为，而是留出了许多解释的余地。但毕竟只是余地，阐释绝对不能在真空中进行，需要可靠的依据和严谨的推理以体现解释的合理性。阐释本身可能被接受，但如果不可信，或不合理，

也可能遭到译入语系统的抗拒。^①

文本意义的开放性和客观性是相对而言的。文本意义的开放性决不意味着文本的意义是漫无边际的，文本意义的开放性和无限性仍然受到文本所能提供的意义潜势的制约。这就是文本意义的客观性。意义的客观性体现在读者的阅读以文本为基础。无论读者的认知语境有多大差异，他们得出的意义有多大差别，这些意义是多么主观，毕竟它们都是读者经过对文本的阅读理解后生成的意义，而不是脱离文本的、想象杜撰出来的任何意义。

翻译的定义就决定了译文文本意义的相对客观性。翻译是一个宽泛的概念，从一种语言转译成另一种语言就是翻译。在这个过程中由于种种原因，可避免的或是不可避免的，原文在目标语中会出现不同程度的变形。但是，综观翻译历史，排除伪译的话，翻译从来都是在原文的基础上进行的。在历史的不同时期，不管译者采用归化的翻译策略还是异化的翻译策略，它们都是针对原作而言的。采用异化的策略翻译出来的文本的客观性自不待言，即使是归化的译文其产生的重要原因也大多是为了更好地贴近原文，或者是便于目标语读者更好地接受原文。而且，即使是叛逆程度较大的译作，也只不过是采用异化的翻译策略生成的译文相比，叛逆成分所占的比例较大而已。这还是一个相对的概念，而不是一个绝对的概念。

承认理解的主观性并不意味着否定理解的客观性。翻译是一个

^① 孙艺风，《视角 阐释 文化》。北京：清华大学出版社，2004，第96页。

主观性和客观性交织的杂合体，就像有史以来的任何东西，不管它多么客观，它都渗透着人的因素。在具体的某个译作中，可能主观因素所占的比例比其它的译作大一些，或者客观因素所占的比例大一些。总之，它们的区别只不过是主观和客观成分所占的比例不同而已。一国文字和另一国文字之间必然有距离，译者的理解和文风跟原作品的内容和形式之间也会有距离，而且译者的体会和他自己的表达能力之间也时常有距离。”

第二节 语言的特殊形式

创造性叛逆几乎无处不在，但引起创造性叛逆的原因是多种多样的，如原语和目标语之间有巨大的语言文化差异、原作中有不足之处、译者通过翻译计划达到的特别的目的、或由于译者的认知语境的局限性导致的对原作局部的语言文化的缺乏了解等。在这些原因中，语言方面的不同，特别是音韵、双关、文字结构等引发的叛逆是绝对不可避免的，原因它们体现了某些语言的独特性。原语的形式越是独特越易于导致创造性叛逆的产生。

一

书写结构于是也是导致创造性叛逆的一个重要原因。汉字是象形文字，许多偏旁部首让读者一望即可通过字形与所指之间的相似性进行丰富的联想，起到通过凸现画面这种的生动形象的诉诸读者心理感受的手法加强语义效果，不仅使读者加深了理解，还使他们

◆ 翻译：创造性叛逆

Janyi: Chuangzaoxing pansi

经历了美学意义上美的享受。这种例子随处可见，下面是李白诗歌《蜀道难》中的名句及其

英译：

剑阁峥嵘而崔嵬，一夫当关，万夫莫开。

Obata 译文：

The gate of the Sword Parapet stands firm on its
frightful height.

One man defending it, a thousand men could
not break it open. ①

李白用浪漫主义手法，在诗中艺术地再现了蜀道峥嵘、突兀、强悍、崎岖等奇丽惊险和不可凌越的磅礴气势，借以歌咏蜀地山川的壮秀，显示出祖国山河的雄伟壮丽。被引用的原诗中重复出现了偏旁部首“山”，而“山”字本身又没有直接出现，但偏旁部首“山”却使读者一望而知诗歌描写的景物与山有关，然而这种奇特巧妙的安排在译文中却不见踪影，唯一能使人可能联想到山的词语是 *parapet* 和 *frightful height*，诗歌的表现形式由原诗中的明显在译诗中转为含蓄，失去了原诗中的画面美。

不同语言在音、形等文字结构的差异使得译文未能完整地再现原作的艺术价值。但若仅从信息传达的角度看，这种译文还是能够胜任的。语言的基本功能是表意，但表意的方法繁多，它们都服务

① 张今，《文学翻译原理》。开封：河南大学出版社，1994，第78页。

于表意功能。不同的表意手段从不同的渠道加强了表意的效果，给读者和听者不同的美感享受。翻译的第一要义是达意，但在达意的基础上的附加值可以大大提高文本的文学价值。文学作品的附加值越高，它的文学性越强，理解的难度也越大，对翻译的挑战也就越大。在这种情况下出现的创造性叛逆的比例较高。

二

但丁对《圣经·诗篇》拉丁文译本进行了研究，发现原文中很多的诗的特征在译文中失去了。他说：“……任何富于音乐和谐感的作品都不可能译成另一种语言而不破坏其全部优美的和谐感。正因如此，荷马的史诗遂未译成拉丁文；同理，《圣经诗篇》的韵文之所以没有优美的音乐和谐感，就是因为这些韵文先从希伯来语译成希腊语，再从希腊语译成拉丁语，而在最初的翻译中其优美感便完全消失了。”^①

头韵法是英语中的一种很常用修辞手段。它以声音强化语言的表意功能。英国诗人 Coleridge 的“The Old Mariner”就是一个很好的例子。

原文：

The fair breeze blew, the white foam flew;

The furor followed free.

周煦良译文：

^① 谭载喜，《西方翻译简史》。北京：商务印书馆，2004，第42页。

◆ 翻译：创造性叛逆

Fangt: Chuangxianxing paant

好风不断吹，
浪花不绝飞，
舟行到处留痕。^①

原诗作者运用了头韵拟声法，多处使用 F 音来象征阵阵风浪声，以加强听觉效果，给读者一种身临其境的感觉。汉语则没有对应的语音表现形式，译诗只保留了内韵，不可避免地失去了拟声，使读者失去了一个完整欣赏诗人独具匠心的视听享受。

而汉语中的双声叠韵词，如“窈窕、彷徨、逍遥、澎湃”等，不仅声韵铿锵绵延，在字的结构上也很有讲究，每对词要么偏旁，要么部首，都完全一样，其汉字结构的表意性显露无疑。但在翻译成英语时，汉语中的声韵和独特的汉字形体美也均无法找到完全对应的表达方式。

英语中也有不少像汉语中的连绵词一样的并联词（doublets），有的并联体现于音，有的则在于形，如 weal and woe（祸与福）、odds and ends（零零星星的东西）、part and parcel（重要的组成部分）、thick and thin（力尽艰辛）、by hook or crook（不惜一切地）等。它们只能在语义的层面进行信息转换，但它们在颇具匠心的语音层面的信息却失去了。

^① 刘宓庆，《现代翻译理论》。北京：中国对外翻译出版公司，1999，第108-109页。

三

双关也是翻译的一大难题。利用异义、同音（或谐音、近音）、异形（或同形、近形）构成“隐语”，表达双重意义，表面上说甲，实际上说乙，言此意彼，或两义都要，此种语言现象即为相关。由于非同语系和同语族语言之间的翻译只能在语义层面实现对应，所以造成了音、形方面的立意无法实现。下面是一个汉语双关英译的例子。

原文：

空对着，山中高士晶莹雪；
终不忘，世外仙姝寂寞林。
（曹雪芹，《红楼梦》第五回）

诗中的“雪”和“林”两字，表面上看是指自然景物，但实际上，“雪”与薛宝钗的“薛”谐音，“林”则同林黛玉的“林”。短短的两行诗道出了两位女性的不同的性格和贾宝玉对她们二人的迥异的态度。

译文：

Vainly facing the hermit in sparkling snow-clad hills
I forget not the fairy in lone woods beyond the world.

中文通过双关点明了高士就是薛宝钗，仙姝即是林黛玉，但英

文只是暗示了 hermit 和 fairy 分别与薛宝钗和林黛玉的对应关系，失去了原文的修辞美，她们不同的性格暗示在英文中也很容易被忽视。

综上所述，语言意义的开放性和不同语言各自特点的独特性造成的在其它语言的不可复制是引起创造性叛逆的客观原因。无论是漏译也好，用补偿的办法也好，形成的译文终究与原文有一定的出入，由此，在这些情况下，创造性叛逆是不可避免的。

Fanyi:  **第四章**
Chuangzaoxing panni

创造性叛逆与文学特性

文学作品的特点在很大程度上决定了文学翻译的方法和特点。文学作品的魅力体现在许多方面，如语言丰富、晦涩难懂、理解的无限可能性、故事情节的跌宕起伏、悬念四伏等。文学作品由于作者的个性差异，其风格也丰富多彩。就翻译而言，文学作品的语言和作者的风格是译者考虑的重点。

第一节 文学语言的特性

有些符号系统是建立在另一些符号系统之上的。文学以语言为基础，因此，如果将语言定为第一级符号系统，那么文学就是第二级符号系统。文学是一种语言艺术，文学表达的内容远远大于在普通场合运用语言文字符号所传递的信息。如：

1. Your washing machine is designed for domestic use only,
i. e. washing machine-washable textiles in detergent solution and drying.

您的洗衣机仅为家用型，即仅为适宜机洗及烘干的织物所设计。（第一级语言符号系统）

2. But thy eternal summer shall not fade.

但是，那永恒的夏天将不会褪色。（第一级语言符号系统）

但是，那永恒之美将永不褪色。（第二级语言符号系统）

例1是一种非文学翻译。译者只需用简单直白的语言将第一级符号系统的意思译出就完成了整个翻译过程。例2是文学翻译，它要求译者不仅要完成第一级语言符号系统的工作，而且更重要的是要完成第二级语言符号系统的工作。因为第二级语言符号系统所表达的寓意才是文学创作的本质，那么也就是文学翻译的本质。雅各布森把文学语言和非文学语言区别为文学语言和日常语言。

从功能的角度看，日常语言是思想交流的工具，文学语言则以自身为目的。从构成的角度看，日常语言按照惯常的构词、语法、修辞来组织语言单位，文学语言无论在构词、语法还是在修辞方面，都异乎寻常地打破常规，通过不同的选择、配置、加工、改造，对日常语言施加“暴力”，使之变形、扭曲，从而达到特定的美学目的。比如，在日常交际中，语言活动是一种有目的的无意识活动，它是有目的的，因为它意在交际；它是无意识的，因为交际的双方都意识不到语言的存在，张嘴说话，一般不需要字斟句酌。但在文学（特别是诗）的鉴赏中，读者时时意识到语言的存在，并破除文学语言布下的重重迷雾，因此特别需要咬文嚼字。^①

^① 刘莉琼，《浅论诗性效果在文学翻译中保留》，《外语与外语教学》第四期，2005，第50页。

典型的文学语言有其多义性、模糊性和不确定性，其效果的丰富性和复杂性也正是文学之所以为文学的要义所在。文学作品的语言能激活多种意义层面，并由此产生意义的含混性，使读者处于一个朦胧与空灵的审美境界。而文学翻译是用另一种语言把原作的艺术意境传达出来，使目标语读者能够像读原作时一样得到启发、感动和美的感受。

在现代派的文学作品中，文学语言的多义性、模糊性和不确定性大大增加。

作者的意图变得朦胧、模糊而难以捉摸，文本的意义也变得极其隐晦多元，所以读者不得不全身心的投入，充分调动自己的想象力和创造力，自己根据自己的阅读过程为文本设计一种意义。读者不再依附于作者，而是根据自己的认识体验和文化修养消除文本的不确定性和开放性，使其成为一个意义明确的整体结构。它们彻底破坏了读者对于意义期待，读者不再依靠文本的指示，而必须独立地、自觉地参与作品无限延续的“能指”游戏而向“所指”（即意义）不断趋近。在这样的游戏中，读者设计的意义往往被阻滞，被延宕，被破坏。文本于是成了一个有无限多解释的迷，始终保持着它的动态性和向无限多的意义的开放性。”^①

现代派的典型作品是英国作家乔伊斯的《尤利西斯》。它被称

^① 郭宏安、章国锋、王逢振，《二十世纪西方文论研究》。北京：中国社会科学出版社，1997，第9页。

为天书，文字生僻古奥，内容艰深晦涩，扑朔迷离，以致许多年来，西方乔学家们根据不同版本，对本书内容各执一说，争论不休。在上个世纪90年代的三年间，中国出现了三个译本。在这么短的时间内出现三个译本也从一个侧面说明了这部作品的难度和魅力。萧乾在《译书并无专利，同行也非冤家》记述了这本天书对读者的理解提出的挑战：

事实上，奥德赛出版社1933年版的《尤利西斯》是我抵英后置的第一部书，如今，这本边页上写满了笔记快要翻烂了的旧书连同夹在书中的多页笔记竟奇迹般地又回到我手边。那时读《尤利西斯》可真吃力，研究专集屈指可数，而今天足够摆满一个书架。实际上，我们这些年为了翻译此书而自购、承蒙单位（如都柏林的乔伊斯中心）和个人（如爱尔兰驻华女大使）赠送或借到的书，也够放一个小书架了。其中像1989年堂吉福德及塞德曼合编的《诠释》，几乎是一部关于《尤利西斯》的百科全书。过去在剑桥读《尤利西斯》时，往往向爱尔兰籍的同学请教，有时他们也感到茫然。这一回我们有幸结交了一位侨居北京的爱尔兰裔的加拿大作家柯伟诺。他不但熟读过这本天书，还是一位热心肠人。他不遗余力地帮我们，并且还把他自己解决不了的问题寄往美国乔伊斯学会以及都柏林的乔伊斯中心。为了促成这个中国译本问世，他的确花了不少心血，另外还要感谢海内的人士如美国的庄正信先生。他们都慷慨地给过帮助。

.....

我们两个工作是认真的。《尤利西斯》这本书也不允许译

者草率从事。我们有时为一词句曾翻遍身边十几部词典，也刨根问底，到处请教。但这不是一本平常的书。有时对个别词句专家也不敢斩钉截铁地做出解释。我们为了对读者负责，（而不是硬充绝对权威）就如实注明，并在序言中向读者坦率说明个别地方难免有猜译之处。这比硬把自己的译文作为百分之百正确更为可取。^①

文本是作家艺术创造的结果，是他审美创造主体性的对象化和语符化，是他的灵感、想象、构思等创造性和内在生命的外设和移注，文本语符一旦被作者审美创造的生气所灌注，便获得了文学性的特质，这种文学作品的词语的多义性、表达的隐语性和意义的可增性是作者刻意追求的。但这种特质在未经审美接受之前只是潜在的，只是一种审美的可能性，它潜藏在文本结构的各个层次之中，形成一个具有开放性和召唤性的结构，等待读者的审美参与和解读。越是文学性强的作品就越具开放性和召唤性，而作品的开放性和召唤性越大，读者和译者的诠释空间就越大。

以中国文字之艰深，诗词铸语之凝练，译人之误会在所难免。更何況说一指二、一中见多是诗词内涵丰富的表现。对李商隐《无题诗》第二句“东风无力百花残”就可以有不同的理解。“东风无力百花残”可以被看作是背景，意思是说：东风软弱无力，百花也已凋残。根据汉语语法，‘无力’与‘残’都可做谓语。但也可以把它理解成“东风无力不能使百花复生。”百花如何得以盛开？东

^① 萧乾，《译书并无专利，同行也非冤家》，许钧主编《翻译思考录》。武汉：湖北教育出版社，1998，第175-176页。

风有力也。东风力尽，则百卉群芳，韶华同逝。花如是，人又何尝不然。此句所咏者，固非伤别适逢晚春的这一层浅意，而实为身世遭逢、人生命运的深深叹惋。

类似“东风无力百花残”的例子在名篇佳作中绝不罕见。汉语的结构潜在着很多理解的可能性，可以使读者进行截然不同的理解，诗人意图如何已无从考起，而且诗人本身就赋予诗作不同的内涵的可能性很大。即使诗人只赋予诗作某一种内涵，读者仍可以充分挖掘原作的不同涵义的可能性。作品一旦完成，作者就完成了自己的使命，作品的生命力就靠译者的创造性去延续了。译者为什么不可以进行大胆的、而且是在语言规则的范围之内的理解和欣赏呢？这样不是更好地体现了译者的审美情趣了吗？所以，无论诗人的原意如何，吴景荣和许渊冲的争论是有意义的。这不是个孰是孰非的问题，而是他们的理解正好体现了文学语言的多义性、模糊性、和不确定性。他们的理解从不同的侧面挖掘了诗句的内涵，丰富了读者的想象，也使他们品尝到了文学语言本身所具有的游戏的乐趣。

第二节 文学作品的风格

文学作品的风格是作家在创作中所表现出来的艺术特色和创作个性。作家由于生活经历、立场观点、个性特征、艺术素养、艺术追求的不同，在处理题材、驾驭体裁、描绘形象、表现手法和运用语言等方面都各有特色，形成了作品的风格。风格体现在文学作品内容和形式的各要素中。

文学作品的风格是文学创作中表现出来的一种带有综合性的总体特点。风格的范围有大小之分。小到一部作品，大到一个时代、一个民族都有其独特的风格。所以风格可以分成作品的风格，作家的风格，流派的风格，时代的风格，民族的风格等。诸多风格中作家的个人风格最为重要，一般的文学欣赏中对作家及其作品的风格分析最为常见。

把风格与人格联系在一起，中外有之。如中国古代的“文如其人”和福楼拜的“风格不但就是其人而且还是一个具体的、活生生的、有血有肉的人。”^① 形成作家风格的因素很多，而风格是在内容和形式的统一中表现出来的。影响创作内容的因素可以粗略分为两个方面：主观因素（内部因素）和客观因素（外部因素）。主观因素指的是作家的世界观、个人经历、艺术素养、禀赋、气质、学识等自身条件。在这些因素中尤以世界观为最重要，它的影响对风格的形成起了决定性的作用。因为无论是从描写对象的选择，描写角度的确定，还是作家做的社会政治评价、伦理道德评价和审美评价，它们都是在作家的世界观的指导下进行的。客观因素则主要指描写对象的特点和性质，以及具体的时代条件和历史环境等。它们的影响对作家风格的形成也起到了关键性的作用。

就风格形式方面的因素而言，体裁、语言、艺术形式和写作技巧等也会对作者的风格带来巨大的影响。也就是说作家的风格总是具体地表现在作品的语言形式中，它既是形成风格的重要因素，又是风格重要的外在表现。语言形式是作者达到“传神写照”效果的重要手段。语言风格由一定范围内的词语、句型、修辞手法和艺术

^① 张今，《文学翻译原理》。开封：河南大学出版社，1994，第83页。

手法的性质及其重复频率具体地体现出来。

以上诸多因素相互作用，由此构成了千差万别的创作风格。而独特的创作风格正是一个作家艺术创作的成熟标志。作家的个人风格有其一致性和多样性的特点。作家风格的一致性与作家的主观因素有关，主要源于作家的人格、个性、气质等因素；其多样性则主要源于客观因素，如描写对象的区别，也与作家的主观因素，如在创作过程中作家物化在创作对象上的主观情感的不同侧面有关。所以，一致是多样性的一致，是异中之同；而多样则是一致中的多样，是同中之异。

在风格中的内容和形式这个统一体中，内容是问题的主要方面，而语言形式是服务于内容的。内容像既定的目标一样是明确的，而有助于实现目标的语言手段可以是多样的。同一体裁，相似内容，但语言风格不同。在作品的表现形式上，有人善于用诗歌，有人则善于用散文。在同样的时代，相同的形势下，不同风格的创作是屡见不鲜的。如：鲁迅和郭沫若，都是我国新民主主义革命时期的文坛闯将，他们的目标、观点、方法等都是是一致的，都是用自己手中的笔为战斗武器，向反动统治者宣战，但是他们的文学风格却大相径庭。鲁迅善于用杂文的形式表现鲜明的风格，语言表达幽默绝妙，讽刺辛辣，凝练含蓄，一针见血，有一种“剔肌析骨、置顽敌于死命”的笔锋。这就构成了鲁迅杂文独树一帜的文学风格。郭沫若则善于运用诗歌形式来表达他对旧世界的愤懑和对新生活的追求。他的诗歌着重表现为一种积极的浪漫情怀，以一种火山爆发式的激情，纵横驰骋、不拘格套的形式，高昂雄厚的语言，充分表现了他挥洒自如的文学风格。

即使是使用同一体裁的文学作品，在不同的作者身上，也可以

表现为不同的个性风格。比如在我国当代散文作品中，刘白羽磅礴的气势，优美的文字和奔放的热情，给人一种积极向上的力量。而杨朔的深邃思想，深刻寓意和深沉情感，则给人一种深厚的启发和思考。秦牧则通过对生活的深刻理解，对事物的细致观察，对历史知识的全面掌握，在其散文中说古道今，亲切朴实，妙趣横生，给人营造了一种健康、轻松的生活氛围和有益的启迪。而在作品的语言上，有人含蓄婉转，有人则锋芒直露。这种特点往往体现和贯穿在该作者的一系列作品中，而成为其创作上的鲜明而独特的个性标志。

翻译意义是不言自明的，但风格的传递却是文学翻译的重要特征，而且是一个十分复杂的问题。文学作品中审美信息这个相对无限的、有时甚至是难以琢磨的“变量”是文学翻译中的创造性叛逆，特别是在以“忠实”于原由来评判翻译质量的年代，之所以有屡禁而不止的原因之一。文学作品的审美信息之所以相对无限、有时甚至是难以琢磨的“变量”是因为作家的精神气质是最高层次的风格分析工作。文如其人，作品的语言形式、思想内容以及情态风貌，无不受作家本人的精神气质的支配。但这种最高层次的风格分析与读者的才情功力关系密切。对它的审美分析需要读者有较深的文学素养，在文学作品的风格方面没有经过训练和研究的读者并未把它当作阅读活动的一个不可分割的组成部分。

作为特殊读者的译者也不例外。“常见的情况是：翻译者拿到一个原作，就着手全力推敲语言上种种问题，囿囿于词章之运筹，并就此止步，自始至终不顾作品的思想内容、情态风貌，更不了解

作家的精神气质。很显然，这是不可能进入风格的审美分析的。”^①

在风格研究方面，传统的只是“虚无缥缈”的风格总体阐释法，如朴素、典雅、庄严等。现代理论比较侧重于对语言文本的分析，试图从中找出具体确定的风格要素。一些现代理论家认为，无论从作家到作品，还是从译者到译品，每一种风格都是通过确切的语言成分来体现的，这是分析风格的物质基础。同时，作家的精神气质是最高层次的风格分析工作，所以除了分析文本的语言固态形式之外，还要从动态上把握作品的精神风貌。

刘宓庆把风格看成是一个符号系统，由“形式标志”（对稳态结构的分析）和“非形式标志”（对非稳态结构的分析）两大部分组成。“形式标志”包括音系标志（对语音层次的特征做出分析）、语域标志（对词的使用搭配特征做出分析）、句法标志（对文本中的句子类型特征做出分析）、词语标志（对文本中词的使用倾向作出分析）、章法标志（对文本章句的表现法作出分析）、修辞标志（对文本的修辞特征作出分析）等。“非形式标志”包括表现法（分析作者或译者对题材的处理原则和技巧）、作品内在素质（分析文本的思想感情，即总体内容）、作家或译者的精神气质、接受者的视野融合等。所有形式标志的分析都属基础层次的分析，对表现法和作品内在素质的分析属于中间层次的风格分析，而最高层次的风格分析则属对作家或译者的精神气质以及读者的接受视野融合的分析。^②

^① 刘宓庆，《当代翻译理论》。北京：中国对外翻译出版公司，1999，第233页。

^② 刘宓庆，《现代翻译理论》。北京：中国对外翻译出版公司，1999，第220-234页。

英国诗人、翻译家温特华斯·狄龙和德莱顿认为，译者必须了解作者思想和表达特征，并善于区分和再现这些特征，以使译作保持其鲜明的个性。就文学作品翻译的风格问题，茅盾也有精辟的论述：

文学作品是用语言创造的艺术，我们要求赋予文学作品的不仅仅是事物的概念和情节的记叙，而是在这些以外具有能够吸引读者的艺术意境，即通过艺术的形象，使读者对书中人物的思想和行为发生强烈的感情。文学翻译是用另一种语言把原作的艺术意境传达出来，使读者在读译文的时候能够像读原作时一样得到启发、感动和美的享受。这样的翻译，自然不是单纯技术性语言外形的变易，而是要求译者通过语言外形深刻地领会原作者的艺术创造的过程，把握住原作的精神，在自己的思想、感情、生活体验中找到最合适的印证。然后运用适合于原作风格的文学语言，把原作的内容和形式正确无遗地再现出来。这样的翻译过程是把译者和原作者合二为一，好像原作者用另一国文字写自己的作品。这样的翻译既需要译者发挥工作上的创造性，而又要完全忠实于原作的意图，好像一个演员必须以自己的艺术修养来创造剧中人物的形象，而创造出来的人物又必须完全符合于剧本作家的原来的意图一样。这是一种很难的工作。但是文学翻译的主要任务，既然在于把原作的精神、面貌忠实地复制出来，那么这种艺术创造性的翻译就完全是必要的。世界文学翻译中的许多卓越的范例，就证明了这是可能的；在我国，像鲁迅译果戈里的《死魂灵》，瞿秋白译普希金的《茨冈》和高尔基的一些短篇，也证明了艺术创造性的

◆ 翻译：创造性叛逆

Fanyi: Chuangzaoxing fanbi

翻译，是完全可能的。^①

如果译者的文学素养好，目标语掌握得也不错，而且译者十分信奉“忠实”的翻译标准，那么译者有可能较好地体现原作的风格。下面一个片段摘自杰克·伦敦的《马丁·伊登》。

原文：

Her knowledge of love was purely theoretical, and she conceived of it as lambent flame, gentle as the fall of dew or the ripple of quiet water, and cool as the velvet-dark of summer nights. Her idea of love was more that of placid affection, serving the loved one softly in an atmosphere, flower-scented and dim-lighted, of ethereal calm.

译文：

她对爱情的理解纯然是理论的，把他看作一股摇曳（去提手旁）的火焰轻柔如有露珠的滴落或静止的水面上的涟漪，冷澈有如天鹅绒般黑的夏夜。她把爱情看得更像是平静的温情，在一个花香馥郁、光影迷离、虚无缥缈、万籁俱寂的氛围里，被拿来温柔地献给心爱的人。^②

① 冯庆华，《文体翻译学》。上海：上海外语教育出版社，2004，第110页。

② 张今，《文学翻译原理》。开封：河南大学出版社，1994，第84页。

本译文较好地反映了原文优雅的语言风格。原文中出现了一系列优雅的形容词、名词和明喻在译文中都忠实地传达出来；原句的两个句子虽然不是复合句，但句子较长，结构复杂，修饰成分多，原句的结构在译文中也得以体现。另外，译文中还用了一系列的四字结构来加强原文优雅的语言风格。忠实地翻译杰克·伦敦优雅的艺术风格体现在使用一连串优雅的形容词、名词、名喻等修辞手段和复杂的句子结构。女主人公良好的教养、细腻的情感由语言风格生动地体现出来。

然而，辨认出作者的风格不是一件容易的事，把它再现出来更难，特别是翻译历史久远的文学作品时。在很多情况下，即使是译者能够再现原著的风格，也常常会在译作中留下译者自己的影子。更重要的是，翻译并非发生在真空中，译者在很多情况下不得不考虑目标语读者的因素，对原作的风格进行有意识的叛逆。

风格是一个复杂的综合体，读者很难对它的方方面面都有足够的认识，即使是文学大家对风格也未必能达成一致的看法。19世纪中叶，英国的文艺界在荷马史诗的翻译问题上展开了一场著名的争论。争论的双方分别为伦敦大学拉丁语教授弗朗西斯·纽曼和诗人、评论家马休·阿诺德。他们两个争论的一个内容就是荷马史诗的风格。纽曼翻译了《伊利亚特》。他在译文的序言中指出：“荷马的风格是直率的、通俗的、有力的、乖僻的、流畅的、饶舌的……”。阿诺德则批评他对荷马风格的认知有错误。阿诺德认为纽曼总结的荷马风格中的“乖僻”、“饶舌”等不符合荷马的作品特征。阿诺德指出荷马作品的特征有四个：（1）笔调轻快；（2）文字清晰；（3）思想朴素；（4）风格崇高。荷马史诗被反复译成多种欧洲语言，但都不是忠实的翻译，由于在于它们只考虑译出荷马

的精神，而未译出原作的作诗和用词的风格特征，他们尤其没能译出原作的朴素风格。

在很多情况下，文学作品的风格不是不可译，而是很难全译。这主要是由于两种语言的文化的差异造成的。以《红楼梦》中的一个片段为例。

原文：

……湘云走来，笑道：“爱哥哥、林姐姐，你们天天在一处玩，我好容易来了，也不理我一理儿。”黛玉笑道：“偏是咬舌子爱说话，连个‘二哥哥’也叫不上来，只是‘爱’哥哥‘哥哥’的。回来赶围棋儿，又该‘么爱三四五’了。”湘云笑道：“这一辈子我自然比不上你。我保佑明儿得一个咬舌儿林姐夫，时时刻刻你可听‘爱’呀‘厄’的去阿弥陀佛，那时才现在我眼里呢！”

（《红楼梦》第20回）

霍克斯译文：

... “Couth in Bao, Couth in Lin, you can thee each other every day. It’th not often I get a chanthe to come here; yet now I have come, you both ignore me!”

... “Lispig doesn’t seem to make you any less talkative! Listen to me: ‘Couthin!’ ‘Couthin’! Presently, when you’re playing Racing Go, you’ll be all ‘thicktheth’ and ‘theventh!’”

... “I shall never be a match for you as long as I live,” Xiangyun said to Daiyu with a disarming smile. “All I can thay that

I hope you marry a lithping huthband, tho that you have 'ithee-withee' 'ithee-withee' in your earth every minute of the day. Ah, holy Name! I think I can thee that blethed day already before my eyeth!"^①

汉语对话中的双关用了一连串儿“二”的谐音“爱”，突出了湘云活泼娇憨的形象和黛玉敏捷不饶人的性格，把两人互相取笑的幽默情趣刻画地淋漓尽致。译文体现了原作湘云的发音问题，但作者如此安排的目的却只体现了一部分，而且只是很表面的一部分。原作的谐音“爱”用在宝玉和黛玉身上是有意义的，但译文中的“th”却没有“二”的谐音所隐含的意思。

在翻译年代久远的作品时，译者还常常会遇到鱼和熊掌不可兼得的窘境。古文即使口语化对于现代汉语来说，仍属于正统语言，因为现代汉语与古汉语相比更加口语化。以《桃花源记》的开头几句为例：

原文：

晋太元中，武陵人捕鱼为业，缘溪行，忘路之远近。忽逢桃花林。夹岸树百步，中无杂树，芳草鲜美，落英缤纷。渔人甚异之。

译文一：

^① 冯庆华，《文体翻译论》。上海：上海外语教育出版社，2004，第113页。

During the reign period T'ai-yuan (376 - 396) of the Chin Dynasty, a man of Wu-ling who plied the fisher's trade, losing all count of distance as he made his way along a certain brook, suddenly came on a grove of peach-trees in blossom which fringed the shore some hundred paces, no other trees interspersed, where on scented grasses fresh and pleasing to the eye lay fallen blossoms in gay profusion, at sight of which the fisherman was much amazed.

译文二：

During the reign of Emperor Shao-Wu of Eastern Tsin there was once a native of Wu-Lin, who lived on fishing. One day he rowed up a stream, and soon forgot how far he had gone. All of a sudden he came upon a peach grove. For hundreds of paces along both banks of the stream, the peachtrees were in full bloom. No other trees were to be seen in the whole grove. The soft grass looked fresh and beautiful Here and there falling blossoms ere dancing gracefully in a thousand hues. The fisherman was beside himself with amazement. ①

钟嵘《诗品》中说陶渊明“文体省净”，这个评价是把陶渊明的诗与其同时代的其他诗人的诗作进行对比的。但当时“省净”的对现在的读者来说就是古老的，而古老的就是正统的。

① 翁显良，《意态由来画不成？》。北京：中国对外翻译出版公司，1983，第17-18页。

译文一与译文二的区别在于，译文一特意用一个层次繁复的复杂结构和一些庄重的词汇如 brook, interspersed, scented profusion 等体现其诗的时代久远；而译文二用现代的“省净”的语言复制原诗的结构，

即使有对语言的深刻认识，对它的体现也是各不相同的。译文一译突出的是原文的时代性，译文二强调的是它简洁的文体。这两者在当时是一个完整和谐的整体，但用现代英语同时表现二者却是鱼和熊掌不可兼得。

译者的风格固然可译，但译文的风格在很多情况下是作者和风格与译者的风格相结合的产物。译者会有意或者无意地融入了自己的风格，使得译作会在不同的程度上体现译者的特点。瞿秋白说过：“你既钦羨于原作的神韵，又得意于译文的形式，你就会不自觉地与原诗人取得心灵上的共鸣，或许就是我们所说的‘心有灵犀一点通’吧，保持在这种状态下，你就可以施展你文辞的技巧，用探索和联想去字斟句酌——但不可以松懈、草率，否则神韵立刻会从你的笔下溜走——这样揣摩、选择、提炼、再创造，你不仅会得到一篇好的译诗，而且会使你赢得无上的快乐和久久的陶醉，甚至忘乎所以，以为这竟是自己的新作。”^①

18 世纪德莱顿对当时的英国翻译家在这个方面提出了批评。“无论是在思想还是在风格、韵律方面，维吉尔和奥维德都是大不相同的，但我发现，甚至连我国最优秀的诗人在翻译维吉尔和奥维德的作品时，也混淆了他们各自的特征。由于只是一味追求原诗优美而和谐的韵律，在译作中他们两人却变得彼此酷似，倘若我不懂

^① 许渊冲，《翻译的艺术》。北京：五洲传播出版社，2006，第162页。

原著就根本不能从译文中看出哪一个是维吉尔，哪一个是奥维德。人们曾经反对某一已故高明画家，据说他画了许多雅致的人物画，但很少有画得像的。之所以如此，是因为他总是看自己看得多，看摆好姿势让他画得对象看得少。对这种类型的翻译，我能不费吹灰之力地看出是谁的译笔，但却看不出译的是谁的作品。”^①

译本是为读者服务的，何种译本是他们所能接受的是译者必须考虑的一个重要问题。如果译本超出读者的能力，那么译者的努力则是徒劳的。罗马神学家、哲学家奥古斯丁认为，翻译时风格应随着读者的要求进行变化。翻译的风格有三种：朴素、典雅、庄严。对一般基督徒进行启蒙的翻译应采用朴素风格；给受过教育的读者翻译、重点在于颂扬上帝时，采用典雅风格；以所有读者为目标、旨在规劝、引导读者时，采用庄严风格。根据需要，译者可以把三种风格融为一体。^②

伊拉斯谟在《圣经·新约》的序言中写到：“但愿每一个妇女都能读到圣保罗的福音和使徒行传，但愿能把它们译成所有的语言，不仅为苏格兰人和爱尔兰人懂得，而且也为土耳其人和阿拉伯人懂得。但愿农夫能在犁边吟诵《圣经》，织工能在织补布机边用《圣经》驱散心头的烦闷，旅行者能用《圣经》消遣以解除旅途的疲劳。”^③

路德把《圣经》翻译成德语时，他的目标读者不是神甫、牧师，而是普通大众。他们既不懂希伯来语和希腊语，也不懂拉丁

① 谭载喜，《西方翻译简史》。北京：商务印书馆，2004，第121页。

② 谭载喜，《西方翻译简史》。北京：商务印书馆，2004，第29页。

③ 谭载喜，《西方翻译简史》。北京：商务印书馆，2004，第63页。

语。他们的文化水平也比较低。路德认为为他们翻译的《圣经》就必须用他们的语言。“要弄清楚怎么讲德语，就必须去问家中母亲、街头孩童及街市之平民百姓，观察他们怎么说话，然后照此翻译。这样，他们才会懂得你的意思，知道你在向他讲地地道道的德语。”^①

^① 谭载喜，《西方翻译简史》。北京：商务印书馆，2004，第65页。

Fanyi:  **第五章**
Chuangsaoring panni

创造性叛逆与理解

哈贝马斯说：“我把达到理解为目的的行为看作是最根本的东西。”^①就翻译而言，理解的重要性是不言而喻的。翻译的过程由三个阶段组成：理解、选择和表达。译者拿到文本首先要对它的语言、文化内涵、作者的风格等进行分析研读，然后在理解的基础上根据翻译的生态环境，即原文、原语和译语所呈现的世界，即语言、交际、文化、社会、以及作者、读者、委托者等互联互动的整体^②对翻译策略、翻译方法、文本的意义、译作的风格等进行一系列的选择，在最后的阶段译者在自己力所能及的范围内把经过他选择所决定进行翻译的东西译成目标语。

理解是翻译过程的第一个阶段，而创造性叛逆就始于理解。不同的读者面对同一文本必然会得出不同的结论。鲁迅曾经说，一部《红楼梦》，多情男女看到“缠绵”，禅学家看到“空”，易学家看到“阴阳”，道学家看到“淫”。^③语言意义的开放性是客观原因，而读者的认知语境则是主观原因。读者非但没有被动地接受文本的意义，相反，他正是文本意义的建构者。他的语言文化知识、他的

^① 许钧，《翻译的主体间性与视界融合》，《外语教学与研究》第四期，2003，第92页

^② 胡庚申，《译者中心》，《中国翻译》第三期，2004，第14页。

^③ 冯庆华，《文体翻译论》。上海：上海外语教育出版社，2004，第118-119页。

审美情趣等与作者的差异、与其他读者的不同则是造成创造性叛逆的一个重要原因。承认读者对文本意义的建构就意味着读者可以持有与作者的意图所不同的理解和看法。本族语读者尚且如此，目标语读者与作者的意图的距离之大就更不值得大惊小怪了。

第一节 读者与理解

过去的文学理论总是预设原文有一个确定的客观的实体供读者在不断的挖掘过程中靠近，但以伊塞尔（Wolfgang Iser）、尧斯（Hans Robert Jauss）等为代表的文学接受理论和读者反应理论，把研究的重点放在读者的接受上，强调文本与读者之间的关系，读者非但没有被动地接受文本所呈现出的意义，他们是文本意义的建构者。尧斯的美学接受理论认为，同一个时期的读者和作家的阅读和写作都要受到这一时期人们所特有的看法和文学成规的规约，它们包括对体裁、风格、形式等文学自身的看法，也包括文学产生背景的看法，由此形成读者对文学作品的期待视域，读者便是带着“先有、先在、先识”这些先入之见去读作品的。每一部文学作品的读者都是在这—时期主导的“期待视域”之下进行阅读的。^①在这—时期主导的“期待视域”之下进行阅读提供了他们之间进行交流的可能性和有效性，但这并不意味着读者之间没有个体差异性。

^① 张中载、王逢振、赵国新，《二十世纪西方文论选读》。北京：外语教学与研究出版社，2003，第253页。

就阅读而言，文学作品的阅读是一种“意向性投射”，即把读者自己的理解、愿望、想象、情感和体验投射于文本的活动。从阅读心理学的角度来看，人的意识作为一种能动的知觉整体，对外在客体发出的各种信息有高度的整理、加工和重新组织的能力。当接受者（读者）意识投射与艺术客体时，会对客体提供的各种性质进行筛选、分析、综合、评价，并对加工后的信息重新组合，使艺术作品在意识中转化为具有新的质量意识对象。因此，阅读绝不是对艺术客体的各种性质的简单相加或机械复制，而是读者意识运用自身的选择和组织能力对艺术客体进行复杂处理和重新建构的过程，而建构后的结果，即作品的意义和价值，必然会因时、因地、因人而异。

周宪教授曾对话语的意义问题进行过深入的研究，他认为：“意义是一种动态生成的东西，而导致意义呈现出来的根本环节便是主体间的对话与问答。确切地说，意义是在作家经由文本为中介的与读者的对话过程中形成的。用美学的术语来描述，这个过程是从主体的对象化（由作家写出文本）再到对象的主体化（读者对文本的解读）构成的。这样一来，我们便可以把意义分解为三种样态：作家在话语中发送的某种意义——文本构成中话语的潜在意义——读者解读时发现的意义。这三种意义并非完全同一，作者想写的东西不等于实际已写出的东西，而已写出的东西作为一种作者‘不在场’的客观物，又使人们在其中理解到不同的东西。严格

意义上的文学话语的意义，正是由这三种有差异的意义复合体构成的。”^①

现象学、阐释学、接受美学和解构主义、确立了艺术作品的“本体论”地位：文本不再依附于作者的创作意图，不再是某种确定意义与价值的载体。作者再也无权、无法约束读者，要求其“复制”或“再现”作者意图与文本的本来意义。因为文本，尤其是虚构性文本的对象是潜在的、非现实而不确定的，即使作者写作时受某种意图的支配，但文本一旦完成，它便拥有了完全的自主权。它独立于作者的原意，独立于文本所处的原始环境和原始读者。它的时空对象处在无限的可能性之中。因此，文本只能依靠写出的词语和句子自己言说，只能靠语境乃至文本整体参与与词句的语义安置。即使如此，文本的意义也仍然流布于无限的时空之中：由于文本所处的时空及其读者始终变化着，文本要实现自身，将自己意义化，确定化，对象化，就必须进入文本解释与当下读者自我解释的相互交流、融合过程。无论何时何地，文本都是一个不断扩展着的隐语，同时表现出敞开与遮蔽的二重性。文本的敞开，即对文本的阅读与解释，是有限的，相对的，暂时的，而文本的遮蔽，即文本作为隐语所蕴含的解释的可能性，则是无限的，绝对的，永远无法全部实现的。任何阅读和解释都只能是文本无限多的意义可能性的有限实现，每一种敞开即阅读同时都是对文本的一种遮蔽，因为它以一种可能性的实现取消了无限多的解释可能性。正因为如此，一种文本才会在时间的延伸和空间的扩展中显示出强大的诱惑力，吸

^① 周宪，《超越文学——文学的文化哲学思考》。上海：上海三联书店，1993，第132页。

引人一再对它做出新的不同的解释，其意义也才会呈现出如此变幻不定、丰富多彩的状况。

读者对文本理解的深度和广度取决于读者的认知语境。即使是对一个词的理解也与他的认知语境有密切关系。

语境从这个意义上说并不局限于即时的物质环境或交际时话语的上文：对未来的期盼、科学假设、宗教信仰、趣文逸事、总的文化假设、说话者心理的看法等都在对话语的理解发挥作用。理解话语时起重要作用的不是具体的情景因素，而是认知环境中的旧信息。理解话语的过程就是认知环境中的旧信息和交际过程中的新信息的相互作用的过程。^①

以美国总统林肯的《葛底斯堡演讲词》的四个中文译本第一句为例。它们分别来自1980年出版的《英汉翻译教程》、1983年《外国语》第3期发表的《评“美国总统林肯葛底斯堡演讲词”的译文》、1984年《英语世界》第1期发表的《林肯的葛底斯堡演讲词》和北京大学出版社的《文学与翻译》的译文。

原文：

Four score and seven years ago our father brought forth on this continent a new nation, conceived in Liberty, and dedicated to the

① Gutt, Ernst-August. 2001. "Pragmatic Aspects of Translation: Some Relevance-Theory Observations", in Leo Hickey (eds.) *The Pragmatics of Translation*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, P42 - 43.

proposition that all men are created equal.

《教程》的译文：

八十七年前，我们的先辈在这个大陆上创立了一个新国家，它孕育于自由之中，奉行一切人生来平等的原则。

《外国语》的译文：

八十七年前，我们的先辈在这块大陆上创建了一个崭新的国家。这个国家倡言自由解放，致力于人人生来平等的主张。

《英语世界》的译文：

八十七年前我们的先辈在这块大陆上建立了一个新的国家，这个国家在争取自由中诞生，忠于人生来平等这一信念。

《文学与翻译》的译文：

八十七年前，我们的先辈在这个大陆上建立了一个以自由为理想、以人人平等为宗旨的新国家。^①

这四个译文的主要区别在于对“conceived”、“dedicated”和“proposition”三个单词的理解和翻译上。“conceived”被分别理解和翻译成了“孕育”、“倡言”、“诞生”和“以……为理想”，“dedicated”被理解和翻译成“奉行”、“致力”、“忠于”，第四个

^① 许渊冲，《文学与翻译》。北京：北京大学出版社，2003，第23-24页。

译文未译，“proposition”被译成“原则”、“主张”、“信念”和“宗旨”。

作者创作时赋予作品某些意义，赋予某些句子特定的涵义，但读者并不一定认同作者。与此同时，虽然文本的某些部分并没有被作者赋予特殊意义，但读者可能会根据个人的认知语境赋予文本作者不曾考虑到的内容。作品信息的浓度含量和读者阅读欣赏程度都有巨大差异。并不是每个作者都赋予他的作品多层次的涵义，但读者可能会从浓度含量不高的作品中看出作者自己都不曾想到的涵义；与此相反，浓度高的作品的价值反而在鉴赏能力低的读者阅读过程中大打折扣。语言无限的潜能是与读者的无限差异联系在一起的。

二

概念是会发生变化的。读者对某一领域的熟悉程度可以影响读者对其术语的理解。以传统翻译理论中的翻译标准“忠实”为例。事实上，究竟“忠实于原文”是什么意思学者也一直未达成一致的意见。“忠实于原文”究竟是忠实于原文的内容还是忠实于原文的形式？还是必须同时忠实于两者？亦或是在忠实于原文的内容的前提下尽量忠实于原文的形式？事实上，事过境迁，随着翻译研究的深入和发展，忠实的对象也发生了很大的变化。它已经不是单纯地忠实于原文和作者。起初“忠实”与以原语为中心的翻译观紧密相连。这种翻译观赋予原文不可动摇的权威地位。它预设原文有一个统一确定的客观意义，把原语看作衡量译语的最高标准。西方的吉罗姆模式（The Jerome Model）始于公元五世纪，在西方一直盛行

至十九世纪。起初它适用的翻译对象是圣经，它强调忠实原文，其特点是根据词典逐字翻译，目标是实现意义与形式上的对等。虽然绝对的忠实在翻译实践中无法实现，但从此它不仅是圣经翻译的最高理想，后来还渐渐地影响到了其它文本的翻译。虽然中国没有吉罗姆模式，中国早期的翻译实践的对象是佛经，但它同样是以原文和作者为中心的。它唯一的标准就是“忠实”，唯一的翻译方法就是一丝不苟模仿原文句法。然而如何忠实于原文是个十分复杂的问题。对作品理解的不同会不可避免地产生不同的译文。而对作品的理解会随着时代的变迁、词义的变化导致译者对阐释的依赖，而阐释文本的不同、资料的匮乏等因素都会引起对原文的不同理解。另外，逐字翻译出的译品在译语文化的读者心中引起的联想与原作在原语文化中引起的联想有着巨大差距，并在很多情况下很难被译语读者接受，因此大大影响了译品在译语文化的流行。鉴于以上情况，“忠实”则重新被界定为保持原作的神韵、风味和功能，如傅雷的“神似”、钱钟书的“化境”和奈达的“功能对等”等。它们虽然不象逐字翻译那么死板，但原作者仍然是自由创作，而译者则必须忠实源语；源语是主人，译者是仆人。

二十世纪60年代，以源语文本为中心的翻译观受到了挑战。源语文本已不再被看作一个封闭自足的语言系统。“读者反应论”把读者摆到了重要的位置。文本不再被看作语言中静止不变的标本，而是读者理解作者意图并把它创造性再现于另一文化的语言表现。阐释学家伽达默尔认为，作品的意义并非作者的意图而是所说的事实本身。作品的真正意义存在于不同时代不同人对它的不同的理解中。作品的意义是一个不断向未来开放的结构。人、人的历史性和人类文化之间的交流等因素对决定作品的意义起着十分重要的

作用。由此作为读者的译者由仆人的地位上升为翻译的主体。译者不可避免地会表现出自我的创造力，他的思想意识、世界观、诗学等个性特征必然会融入他的译品之中。在新的翻译理论的冲击下，作者和原作的中心地位开始动摇。翻译理论发展到今天，译者忠实的对象已由单一的作者和原作变成了与原语和译语相关的由许多因素组成的语境。随着翻译实践范围的扩大，其忠实的对象更趋复杂多样。不仅译者的诗学已成为需要忠实的一个因素，翻译客户的具体要求以及出版社的意图和要求也不可避免的在一定程度上制约译者的翻译策略、翻译手段、翻译标准等。变异了的“忠实”已经由原来单一的忠实于源语进化为既可忠实源语多重因素又可忠实于译语的多个方面。究竟忠实的对象倾向于何方要由具体的语境来决定，而不是以不变应万变，总是单一地忠实于源语一方。由此可以看出，“忠实”的内涵与外延随着翻译理论的发展已经发生了巨大的变化，甚至是本质性的改变。

三

“文学作品是极特殊的语义系统，其目的是赋予世界以‘意义’，但不是‘一种意义’。一件文学作品，至少是批评家通常考虑的那种作品，既非始终毫无意义（玄妙或‘空灵’），也非始终一目了然。那意义可说是悬浮的；它把自己作为某种意味的公开系统提供给读者，但这有意味的客体却躲避着读者的把握。这样一种意义中先天的失意或迷惑，说明了一件文学作品何以有如此的力量，来提出关于世界的问题，却不提供任何答案（杰作从不‘专

断’); 它也说明了一部作品何以能被无限地重新解释。”^① 对文学作品的理解可以包括个人对文本的理解和多人对文本理解的总合。无论是一般的阅读还是为了翻译的阅读, 个人阅读文本的次数的多少会影响到读者对文本阅读的感受和结论。尤其是作为特殊读者的译者, 一般不会读一遍原文就下笔翻译, 遇到特别认真的译者甚至会读很多遍。就每个人而言, 在阅读的某一个特定的时刻, 他的阅读感知与他的再次感知以及与他不懈地提高自身审美情趣后的感知是不同的, 无论是在广度和深度上都会越加细致和深刻, 更加有层次感。这也从侧面体现出不同读者的阅读结果呈现的多样性, 即对阅读材料在不同层次上的欣赏。为了多层次地理解、鉴赏和翻译文学作品, 傅雷认为, 首先要“事先熟读原著, 不厌其烦, 尤为要著。任何作品, 不精读四、五遍决不动笔, 是为译事基本法门。第一要求将原作(连同思想、感情、气氛、情调等等)化为我有, 方能谈到翻译。”^②

有的译者在阅读文本之前会读一些有关作家的传记性文章, 也会看一些针对文本的评论性文章, 在很多情况下, 译者的阅读理解会受到这些文章的影响和约束。但这一类的相关资料未必总是很多, 特别是有关很久以前的作家的相关资料一般都很匮乏。在这种情况下, 译者会参考对文本的注释或其他人的译本。台湾的林文月在翻译日本的《源氏物语》时曾参考了两种日语古文注释本、三种近代作家的日本现代语译本以及两种英美学者的英译本。我国许多

^① 胡经之、张首映, 《西方二十世纪文论选》, 北京: 中国社会科学出版社, 1989, 第452页。

^② 金圣华, 《傅雷翻译巴尔扎克的心路历程》, 《金圣华等—因难见巧》, 北京: 中国对外翻译出版公司, 1998, 第292页

译者在复译外国名著时常参考已有的中外译本，有的译者对此还大力提倡。1611年出版的英文《钦定圣经译本》就是拼译的结果。它汲取了16世纪《圣经》学术研究的成果和各种《圣经》英译本的优点。

在德莱顿的诗歌作品中，译作占了三分之二，主要译作有维吉尔的《伊尼特》、普鲁塔克的《名人传》、荷马的《伊利亚特》以及乔叟、薄伽丘、贺拉斯等人的作品，其诗歌翻译在当时达到了翻译艺术的高峰。德莱顿的翻译态度极端认真。他翻译诗歌时，把他所喜欢的原著版本放在前面，仔细阅读，并与拉丁文的散文解释本对照，认真研究版本中的注释。碰到难以理解或理解有争议的段落，他就请教其他编辑，考虑和比较不同的意见，然后选择某一权威的解释，或自己做出新的解释。同时，在面前放着几种已经出版的英译本作参考，从中吸取音韵、个别的短语，甚至整个句子。^①

读者的阅读文学作品的是艺术作品同读者审美能力相互融合、互相交流的过程，它一方面导致作为审美对象的艺术作品所蕴涵的潜能的实现，另一方面导致审美主体创造力的显现。英伽登认为，在接受过程中，既存在被动感知即理解的阶段，也存在着主动的阶段，即超越已给定的东西，产生出作品中并不存在、有读者自己创造出来的新的只质量的阶段。在主客体的相互交流中，不是一方发生变化，而是双方发生变化。

在对艺术作品的理解中，读者和作品都经历了一个变化的过程，即读者对作品的理解在一定程度上会偏离作品，这种偏离是普

^① 郭建中，《当代美国翻译理论》。武汉：湖北教育出版社，2000，第15-16页。

遍的，无条件的。对于是作品的单纯重建和绝对忠实的理解是十分罕见的，就特定的艺术作品而言，假如忠实的重建现象经常发生，那么作为艺术作品，他实际上是无生命力的，枯燥而僵滞的，不能称为好多艺术作品。一部好的艺术作品除了要求读者重建它的固有质量，还必须允许甚至激发读者展开丰富的想象，吸引读者参与作品的艺术创造，使作品获得更丰富的审美价值和内涵，得到多种形态的完成。对译者在翻译在阐释和翻译过程中的创造性，倪梁康进行了如下点评：

自然，解释学让我知道的并不见得尽是些丧气的事儿，它还告诉我们另一个道理，翻译就是再创造。因此，虽然原创性意义上的创造性不可望更不可及，原本再造意义上的‘创造性’却几乎人人有缘。我们所理解的古希腊虽然可能与那个自在的古希腊相距甚远，但它毕竟已被国人承认为是一种不同于先秦乃至全部汉语哲学的思维风格，因而中国的那些直接或间接的古希腊学者、传播者功不可没，他们多少揭示出了一个新的视域。如此可以类推至笛卡尔、牛顿、康德、爱因斯坦、以及达尔文、马克思、弗洛伊德、海德格尔等等。我们甚至还有理由更乐观些：既然都是创造性，那么孰高孰低就很难说。解释学家们不正是在要求比原作者本人更好地理解原作吗？而且事实上这早已是大多数文学、艺术、历史以及诸如此类的评论家们缄默的信念和彰显的施行。说得再那个些，谁能评判是

禅宗伟大，还是原印度佛教伟大？^①

第二节 文本的空白与理解

文学作品中有许多的空白是作者有意识地留给读者去揣摩的，这也正是其魅力所在。但有的信息是作者认为读者应该知道所以没有必要再重复的，当然并不排除有的空白是作者无意识地留下的。无论空白是有意识地还是无意识地留下的，它们都有可能给读者带来阅读的障碍。因为并不是所有的读者的文学鉴赏水平都能达到填补空白的高度，作者也无法了解所有的读者的认知语境，而且作者无意识地留下的空白还很难填补，因为作者未能提供足够的有助于填补空白的信息。

在阅读中还有一种空白与作者是没有关系的。这种空白完全是由于读者对文本中所用的语言的无知造成的。17世纪英国的托马斯·谢尔登翻译了《堂吉珂德》。他的西班牙语不太好，当遇到难懂的字句他便根据上下文推测创造译文。由此可见他的译文的忠实程度是个很大的疑问。但凭借他高超的文学造诣，其译文竟同原文一样优美。到1970年已印刷63次的《哈佛经典著作丛书》中采用的英译《堂吉珂德》仍然是谢尔登的英译本。17世纪的译本到20世纪仍受欢迎，可见其魅力无穷，译者的创造性已得到了读者的认

^① 倪梁康，《译，还是不译》，许钧主编《翻译思考录》。武汉：湖北教育出版社，1998，第19页。

可。

李白《送孟浩然之广陵》中的“烟花三月下扬州”被誉为“千古丽句”，其原因在于“烟花三月”春光最美之时前往最繁华之地——扬州。这种艳丽并非在于词本身的含义（denotation），如秦观《望海潮·广陵怀旧》中的“花发路香，莺啼人起，珠帘十里东风”，读者望文面前即可生出一幅美景。而三月扬州，此时此地，二者俱全才可能在读者心中唤起相应的艳丽的联想，但一个重要的前提条件是读者需有必要的历史文化知识，即古时的扬州是个“九里三十步街中，珠翠填咽，貌若仙境。”的大都市。对此诗句的欣赏依靠的是三月扬州二词的涵义（connotation），即读者看到它们时产生的联想。无论是中国读者还是外国读者，对这个历史事实缺乏了解均将无法把“烟花三月下扬州”与“千古丽句”联系在一起。

作者的写作意图并不一定与作品事实上所产生的影响和结果相一致。所以从某种程度上说，作品一旦完成，读者包括译者拿它做何用途已经不是作者所能左右的。不同的读者会根据自己的需要或自己的鉴赏水平从中得到相同或不同的收获。译者在翻译时可以有自己的目标读者，译者在决定了自己的读者群之后，根据这个读者群的需要、兴趣、爱好等因素制定相应的翻译策略。但不可否认的是，译者和读者的关系也可以是个不确定的关系，原因在于即使译者在翻译时有明确的目标读者群，这并不意味着这些读者群之间没有区别，更不意味着其他的读者不可以或者没有机会读这个译本。所以在某种程度上，读者可以是任何读者。即使译者有自己的目标读者，即使他有明确的翻译策略和翻译原则，这本身并不能保证他的译作能够真正地满足他的目标读者的需要，更不能保证他在整个

翻译的过程中真正实践了他的翻译策略和翻译原则。他的译作可能事实上并未很好地满足他的目标读者，但却受到其他读者的喜爱。文学作品一望而知的信息和写作手法会被普通的读者轻易地辨认出，但对其深层次的潜势并非每个读者都能轻易捕捉到。这样，读者往往会忽略一些很重要的东西，而它们往往正是作者的真正的写作意图。

作者的意图与译品所产生的效果不一致这种情况在写作时间距离现代久远的作品的译品中尤其如此。其中的重要原因是文化的和时代的双重差异。同时代的跨文化差异在媒体高度发达的今天可以通过各种途径走进许多的普通人，由此拉近不同民族之间的了解，但即使是同一文化在不同时代也会呈现出巨大差异，现代人对几千年前甚至是几百年前的本国文化都未必很了解，更何况是不同时代的不同文化之间的差距了。《格列佛游记》在中国被接受的情况就是一个很好的例证。

英国讽刺小说家斯威夫特的《格列佛游记》，夸张地描写了主人公格列佛在小人国、大人国、飞岛国和惠马国的奇特经历，以此影射英国社会政治的腐败、人的贪婪等社会罪恶，如小人国有两个政党（影射的是英国当时的辉格党和脱雷党）。他们的区别是一党穿的鞋跟高些，另一党的鞋跟低些。这个国家常和邻近岛国利立浦特常发生战争。战争起因是利立浦特岛国改变了吃鸡蛋的习惯，不先磕破大端，而是要人们先磕破小端。小人国的经历影射了君主和大臣们的贪婪、残忍，党派间的相互倾轧，争权夺利，以及国家间的连年战祸。大人国的国王“……具有种种令人尊敬、爱戴和敬仰的品质：他具有卓越的才能，无穷的智慧，高深的学问，治理国家的雄才，也受到人民的拥戴。”他认为英国发生的大事都只不过是

一大堆阴谋、反叛、暗杀、屠戮、革命和流放。在飞岛国，国王统治着飞岛外的大片领土和属国。如果臣民们不服从或进行叛乱，他便驾着飞岛飞临肇事地点的上空；轻则夺他们享受阳光与雨水的权利，重则用飞岛直接落到他们的头上，压碎一切房屋建筑和人畜。这是英国剥削、统治爱尔兰的殖民主义政策的公开抨击。格列佛最后游历到了充满理性的慧马的国度。“仁慈和友谊”是这个国家的两种美德。在这里，年青的马都要“学习有节制、勤劳、运动和清洁的功课”。“慧马”们都很讨厌为了争夺一种闪光的石头（暗指财宝）彼此争吵不休，甚至引起内战的动物耶胡。他们贪婪、嫉妒、凶残、心毒，从外表到内心极为丑恶。斯威夫特想告诉读者的是如果人类让贪婪战胜理智，人类就有可能堕落成耶胡一样的卑劣的动物。但这部政治小说在被译介到中国之后，读者关注的是作者以其丰富的想象力描绘出来的怪诞异趣的大人国和小人国的故事，反而忽略了它的政治锋芒。更有甚者，《格列佛游记》已被明确列入“少年文学故事丛书”和“世界少年文库”。

就《格列佛游记》在中国的经历而言，它充满夸张和想象力的写作手法无疑对中国读者、特别是青少年读者有着巨大的吸引力，但由于原作描述的历史文化背景对中国读者十分陌生、特别是故事影射的政治和历史的因素大大超出了异国的青少年读者的认知语境才使得这么一个极具讽刺色彩的政治微文在中国变成了一个主要是开启读者想象力的儿童读物。

第三节 意识形态与理解

“文化限制并规定着我们感受世界和形成观念的过程，以至于逐渐形成一些有文化决定的感知定势（perceptual sets）。这些感知定势不但影响着我们对外来刺激的感受和意识，更为重要的是，它们极大地影响着我们对外来刺激的判断，即如何给感受到的刺激赋予意义。^① 原语如果与目标语文化有差异的话，目标语文化的读者常常会带着目标语文化的有色眼镜看待原语文化。意识形态往往对阅读理解产生巨大的作用，它会给原作增添一个崭新的阅读视角，丰富原文本的内涵。

丹麦童话大师安徒生（Hans C. Andersen, 1805 - 1875）《卖火柴的小女孩》由于入选小学语文课本在中国是家喻户晓。那么作者的意图和中国读者对其作品的理解由于文化的区别会产生什么样的差距呢？《卖火柴的小女孩》是安徒生应日历出版商之约，为日历上插图而作的。“我在国外旅行的途中在格洛斯登城堡住了几天。《卖火柴的小女孩》就是在那里写的。我那时候接到出版商拂林齐先生的信，要求我为他的历书写一个故事，以配合其中的三幅画。我选了一个穷苦小女孩拿着一包火柴为画面的那张画。^② 根据童话创作时的商业背景和文化背景，可以对作者的写作意图进行以下推

① 梁志坚，《意识形态对安徒生童话译介的操纵》，《中国翻译》第一期，2006，第31页。

② 叶君健，《安徒生名作欣赏》。北京：中国和平出版社，1999，第393页。

测：日历中有插图的一页往往是相关的节日，提供插图的目的是烘托节日气氛，而节日气氛则理应是喜气洋洋的。否则的话，出版商的出版目的与其经商的目的是否达成一致、是否合情合理将是个很大的疑问。日历的潜在买主就是这篇童话的读者，他们情愿在节日里读一个悲惨的故事吗？答案按照常理应是否定的。如果这个分析成立的话，小女孩微笑着死去则需要其它的解释。

有一种解释可以在西方的宗教文化中找到。这就是基督教文化。因为宗教与哲学一样是社会的最高指导思想，它对西方文学艺术方方面面的影响源远流长，是文化的一个重要组成部分，影响到人们生活的方方面面，在历史上基督教盛行时期更是文学创作的主要源泉。安徒生是个虔诚的基督徒，他认为“政治不是我的事，上帝派给我的是另一种使命……”^①他“一心为公正的、合理的、慈善的、仁爱的和人格道德尊严的伦理思想而斗争。”^②安徒生的童话沉浸在《圣经》的灵感中，回荡着无所不在、无所不能的上帝的声音。主祷文、赞美诗等基督教特有的词汇在安徒生的童话中有极高的复现率。

根据基督教的死亡意识来诠释，《卖火柴的小女孩》中小女孩带着微笑死去有着积极肯定的涵义。“西方社会以基督教为主流的罪恶文化以灵与肉的分裂、精神的紧张痛苦从而获得的意念超升、心灵洗涤以及上帝同在的迷狂式喜悦为重要特征。人们把人生的意义和生活的信念寄托于神（上帝），寄托于超越今生的精神欢乐。

① 梁志坚，意识形态对安徒生童话译介的操纵，《中国翻译》第一期，2006，第28页。

② 梁志坚，意识形态对安徒生童话译介的操纵，《中国翻译》第一期，2006，第28页。

这种欢乐必须通过今生的个体身心的极度折磨和苦痛才能赎罪，才能听到上帝的召唤，才能达到对上帝的依归和从属，痛苦成了人圣超凡的解救之道。基督教的死是使人从短暂的、有限的、肉体的、罪恶的、不自由的生活转变到‘精神’‘天国’中永恒幸福的转折点，它的意义也就是肯定的而不是否定的。”^①死亡在安徒生看来是上帝的安排，是上帝引导人们走向极乐世界的桥梁，是一件幸运的事。对《卖火柴的小女孩》中的小女孩来说，死神的降临正是她得到上帝的召唤升入天国的时刻，而不是痛苦和悲哀。因为她和奶奶“飞到没有寒冷，也没有饥饿，也没有忧愁的地方去了——她们跟上帝在一起。”由此可见，安徒生创作《卖火柴的小女孩》决不是给节日罩上死亡的阴影，而是给生活在困难中的读者以希望和精神寄托，使他们能以欢快的态度忍耐眼下的苦难，因为正是今生的苦难才可以换取来世的极乐。读者把这个童话看作是一个最大的礼物。他们看到了未来迷狂的欢乐，也能乐观地面对今生的磨难和不幸。这样宗教思想靠出版商的日历中的插图和故事可以得到宏扬，而出版商的日历也完全有可能因为给读者带来精神上的享受而畅销，最起码不会因为它的宗教色彩而滞销。

那么在不信奉基督教的中国，《卖火柴的小女孩》会在读者身上发生什么样的作用呢？在中国，死亡被看作是一件十分可怕的事。人们面对死亡的恐惧和无助、面对死者的悼念和悲伤与安徒生时代基督教信徒对死亡的反应形成了鲜明的对比。中国读者对故事的欣赏，特别是对故事中小女孩死亡的看法，受到了译者对文化缺

^① 梁志坚，《意识形态对安徒生童话译介的操纵》，《中国翻译》第一期，2006，第28页。

省采取不予加注的翻译策略的影响，由此造成了中国读者用中国固有的文化观念去欣赏和判断西方基督教文化的文学作品，引起了中国读者的反应与西方读者的反应截然不同的结果，完全违背了作者的写作意图。在中国大陆，无论是教材还是文学欣赏读物，《卖火柴的小女孩》“通常解读为通过叙述卖火柴的小女孩新年前夕冻死街头的故事，表现了作者安徒生对穷苦人民悲惨遭遇所寄予的深切同情，抨击吃人的资本主义社会，引导学生认识资本主义社会的冷酷，体会到社会主义社会的温暖幸福。故事的结尾，描写小女孩含笑而死，被解读为安徒生采用了反衬的手法，以乐衬悲，是对冷漠的人吃人的旧社会的一个无情的鞭挞。”^①是对万恶的资本主义制度的血泪控诉，真是一个杜甫的“朱门酒肉臭，路有冻死骨”的儿童写真版。

这种对作者意图的违背并不是出于译者翻译的不忠实，因为在译者叶君健先生翻译的安徒生童话中“很难找到误译”，而且叶先生旅居欧美多年，对基督教在西方文学中的影响也决不陌生，从他对安徒生写《卖火柴的小女孩》的意图的了解即可见一斑。他在《安徒生童话全集》的序言中提及《卖火柴的小女孩》，“……安徒生在绝望之余，还把上帝抬了出来。”究其原因，只能从非语言的文化层次来找寻。Bassnett 和 Lefevere 在他们的《文化建构》一书中明确指出，“把翻译实践和翻译过程中涉及到因素结合起来进行研究将会给人们提供一种了解复杂的操纵文本生成的因素如何发挥作用的方法。比如，一个文本是如何被选种进行翻译的，译者在其

^① 梁志坚，《意识形态对安徒生童话译介的操纵》，《中国翻译》第一期，2006，第27页。

选择过程中起了什么作用，决定译者采用何种翻译策略的标准是什么，一个文本可能怎样被译入语文化系统所接受等。”^① 叶先生对文化缺省现象采取不予处理的翻译策略是为了服从于当时国内大的政治气候和文学翻译的体制的操纵。20世纪50年代正是中西方的资本主义国家和东方的社会主义国家两大阵营意识形态尖锐对立的铁幕时期。在这个大环境下《卖火柴的小女孩》在饥寒交迫中死去则被看成是对资本主义制度的血泪控诉就变成了顺理成章的事。当时的“文学翻译必须在党和政府的领导下由主管机关和有关方面，统一拟订计划，组织力量，有方法、有步骤的来进行。”^② 而这又必须服从当时的政治气候，译者则必须服从这两者。

值得注意的是，在译入语诸多文化因素的操纵下翻译出来的《卖火柴的小女孩》给安徒生带上了本不属于他的政治光环。他由此成为一个“具有民主主义和现实主义倾向的作家”，被译入语社会按照其社会模式塑造出来的一个使丹麦人会感到十分陌生的丹麦作家。与此同时，卖火柴的小女孩也根据译入语的阶级模式被贴上受迫害的下层劳动人民代表的标签。

从这个案例可以看出，在政治气候和政府行为的操纵下译者的不作为的翻译策略给原作的理解和释义打开了与原作读者异样的阅读空间，译文从某种程度上说丰富了原作的文化内涵，更加证明了文本的空间是开放的，无限的，给原作植入了旺盛的生命力，为原

① Susan Bassnett & André Lefevere. 2001. *Constructing Culture, Essays on Literary Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Shanghai Language Education Press, P123.

② 罗新璋，《翻译论集》，北京：商务印书馆，1984，第508页。

◆ 翻译：创造性叛逆
Fanyi: Chuangzuoxing panai

作打开了在异域的读书市场，为中国了解西方文化提供了机会，虽然提供的西方文化在中国已经有些变形，也延长了原作的寿命，同时为安徒生在中国赢得了广泛的声誉。

Fanyi:  **第六章**
Chuangzaosong panni

创造性叛逆与选择

人的能力的有限性决定了语言的意义有其开放性的特点，因为人造不出一种所有的表达方式的意义都没有任何歧义的、都能望文生义的语言，由此造成读者对文本理解的一知半解；不同语言的结构和音韵都有着它们在其他语言中不可复制的特征，如汉语的双关，英语的头韵和汉语的叠韵等，这些有着鲜明特征的语言表现形式会在译作中缺失，由此失去原作中某些部分固有的文学性和美学价值。另外，排除掉对文本理解的一知半解和语言文化之间的差异引起的原本整体性在译作中的缺失等因素，译者也同样不可能把他理解的所有的内容都完整地表达出来。因为理解是一回事，而表达是另一回事。由于人在上述方面的被动无助，文本的完整性就这样一点一点缺失了。

选择也会引起原本完整性的缺失。奈达认为翻译选择是一个译者从完全有意识的语言活动到完全无意识的语言活动的连续过渡体。他在《语言、文化和翻译》一书中写到：“人们的语言行为带有意识成分，但意识程度不同，是一个从完全有意识到完全无意识的连续过渡体。翻译选择过程中也同样存在着译者的意识程度问题。如果意识程度低，翻译活动就是一种人类交际中的自然行为，它不需要学习和训练，几乎完全处于本能。如果意识程度较高，翻译活动就是译者在某种理论指导下做出的某种特殊选择的过程。译者很清楚是什么促使他选择此而不选择彼，他明白某种选择的目的是

和意义。”^①

译者在翻译的各个环节做出的选择也是研究文本完整性缺失时一个不容忽视的问题。选择意味着失去未被选择的，而未被选择的未必是因为其没有价值、或者价值不大，而是因为译者不可能翻译所有的作品，也不可能把翻译的作品完整地复制到译作中去，所以译者选择了他认为更有价值的东西。与上段讨论的原因而导致的原本在译作中的不完整性相比，译者的选择是能动的，是他对自己的能力的有限性做出的积极反应。他是在创造性地寻求解决问题的方法，在自己力所能及的范围内集中解决他认为是最重要的、或者是比较重要的问题。

选择贯穿于与翻译相关的整个过程。从与翻译相关的两极起止，即从翻译的原本的创作者开始，到译作的读者为止，选择存在于每一个环节。从作家的选题、选材、描写的人物、相应的写作方法和写作风格、作品中的遣词造句等各个方面，作家都面临着选择。面对来自不同国家的、不同作家的、不同体裁的、不同题材的、风格各异的众多作品的译作，或者同一作品的不同译者的、同一译者在不同时期的、为不同读者群而创作的译作，甚至是决定采用何种阅读策略和哪些部分细读、哪些部分略读，或者哪些部分干脆不读，译作的目标语读者都会处于不断的选择过程之中。

就翻译本身而言，大大小小的选择更是贯穿于整个过程中。选择可以大到对作家、作品的选择，也可以小到对具体的翻译方法和翻译层次的选择，从语音、语调到语法结构的选择，从语码到语篇

^① Nida, Eugene A. 1993, *Language, Culture and Translating*. Shanghai: Foreign Language Education Press, P1.

的选择等。笼统地讲，在作家和作品方面，选择一般围绕进步作家、思想进步的作品还是以创作艺术见长的作家和作品；在作品方面还存在着是以原作为原本还是以译作为原本的问题，即转译的问题；在翻译策略和翻译方法方面，选择的对象基本上以原语为中心还是以目标语为中心、以原语文化为中心还是目标语文化为中心、以及由此引发的直译还是意译、甚至是美化原作的翻译；在创作艺术方面，译者面临着作者风格、译者风格还是读者喜爱的风格的选择。在理解之后对文本意义阐述时，译者面临着多个选择：文本的形式意义、言外之义、文化社会意义、联想意义等都存在“译”与“不译”的选择，在对信息加工时，选择可以具体到句式的选择、语气的选择、情感意义的选择、词汇色彩的选择甚至一个标点符号的选择等。

对译者在翻译过程中的选择有很大的影响的因素有两种语言之间的差异问题，但除了语言方面的因素之外还有非语言方面的因素。非语言方面的因素就是翻译文化学派强调的不包括非语言方面的因素在内的文化语境。它可以包括很多方面，如翻译机构或出版社、作者、原作、翻译的目的、目标语读者的需求和认知语境、目标语文化中占统治地位的意识形态、诗学形态、译者等。

影响译者选择的所有因素构成一个大的语境，也可以叫作翻译生态环境。胡庚申认为，“从适应与选择的视角可以把翻译定义为：‘译者适应翻译生态环境的选择活动。’翻译生态环境指‘原文、原语和译语所呈现的世界，即语言、交际、文化、社会、以及作者、读者、委托者等互联互动的整体’。”译者的适应表现为译者的

选择性适应，译者的选择表现为译者的适应性选择。^① 如果这些因素之间发生冲突的话，译者必须在它们之间做出抉择。译者的决定受到占主导地位的因素的影响，而这些因素中的任何一个都可能占主导地位。究竟哪个会占主导地位取决于译者当时所处的大的语境。

所有的大语境涉及到的因素是大致相同的，但译者们所面临的大语境的具体情况是千差万别的。每个译者所处的大语境都有各自的特点，而他做出的选择则取决于他的大语境，所以每个译作都有其各自与众不同的地方，即使是同一个版本为原本，同时代的同一语言文化的译者也会产出不同的译作，如 19 世纪俄罗斯的翻译协会组织的翻译竞赛产生了不同的译作，不同时代的同一个译者也会产出不同的译作，如傅雷对同一作品的复译等。

内因和外因都有占主导地位的时候。译者的因素是翻译中的内因，其它的因素为外因。这里还有宏观和微观之分。比方说，宏观上外因在某一特定的创作过程中起着决定性作用，但从微观上来说并不排除在创作的某个或几个甚至多个时刻内因起着关键性作用。究竟内因还是外因在整个创作过程中起主导作用，这取决于作者的创作个性、风格和目的，取决于他是想适应环境还是想改变环境。如果仅仅是想适应环境，取悦于读者，他则在更大的程度上会屈服于它们，所以外因将占主导地位。即使如此，这也只是一个总的趋势问题，并不排除在局部个人的追求发挥决定性的作用。如果作者要改变环境，他的创作过程会在很大程度上受制于内因。

在所有对译者的选择造成影响的因素中，一般情况下，与语言

^① 胡庚申，《译者中心》，《中国翻译》第三期，2004，第 15 页。

因素相比，非语言因素起着更大的作用。原则上说，如果同时代的同一语言文化的译者面对同一本原作，他们面对的两种语言的所有可能性是一样的，所以他们产出不同译作完全是由于语言以外的因素引起的。但就实际情况而言，由于认知语境的差别，任何两个读者面对的两种语言的可能性是不一样的。即使如此，非语言因素对翻译的巨大影响仍然是显而易见的。从这个角度上说，对翻译的研究离开对非语言因素的研究是不完整的。本章将主要探讨非语言因素对译者选择的影响，关注的焦点是翻译机构、出版社、目标语文化、译者等对译者选择的影响。

第一节 翻译机构、出版社与选择

译者进行翻译前首先需要解决究竟选择何作家的何作品进行翻译的问题。对翻译作品的选择，不仅仅是译者本人的事，翻译机构和出版社在某种意义上，甚至掌握着作品取舍的决定权。翻译机构古今有之。“京师有同义馆，江南有制造局，广州有医士所译各书，登洲有文会馆所译学营使用各书，上海益智会又译印各种图说。”^①翻译机构和出版社对入选作品往往制定出相应的标准。国立编译馆于1932年成立，它的主要任务是翻译出版外国著作，以及把中文译成西文。它特设一个委员会负责选择译什么，由谁译。^②

① 谢天振，《译介学》。上海：上海外语教育出版社，1999，第64页。

② 王克非，《翻译文化史论》。上海：上海外语教育出版社，1997，第173页。

出版人屠岸对翻译机构在文本选择翻译的情况有很好的说明：

作为出版社负责人，考虑选题就应当更全面，视野更广阔。对入选原著的语种、原作者的国别，要扩大；时代的跨度，要延长。出版社推出外国文学作品的译本，要从改革开放的角度着眼，从中国与世界各国进行文化交流的角度着眼，从不同爱好、不同层次的广大读者的要求的角度着眼。作为文学出版社，应当出第一流的、古典的和现当代的外国文学作品，作品的文学性是第一选择标准。但有些产生重大影响的作品，其文学价值或许还没有定评，但对读者具有认识价值，也可列入选题。^①

在1920年，《小说月报》增设了“小说新潮”栏，沈雁冰起草了一篇宣言，提出介绍新派小说，必须先从写实派、自然派介绍起，并开列了一个书单，包括俄国的果戈理、契诃夫、屠格涅夫、托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基、赫尔岑、高尔基；法国的莫泊桑、左拉；挪威和瑞典的卞约生、史特林堡、易卜生；博览的显克微支；英国的萧伯纳、高尔斯华绥、威尔士和德国的霍普特曼等23个著名作家的代表作品43部，并建议国内文艺界携手努力争取一年内完成。^② 沈雁冰在《新文学研究者的责任与努力》一文中指出：

^① 屠岸、许钧，《“信达雅”与“真善美”》，《译林》第四期，1999，第208-209页。

^② 王克非，《翻译文化史论》。上海：上海外语教育出版社，1997，第189页。

介绍西洋文学的目的，一半是欲介绍他们的文学艺术，一般也为了欲介绍世界的现代思想——而且这应是更值得注意的。……以文学为纯艺术的艺术我们应是不承认的。……那属于近代的，如英国唯美派王尔德的‘人生装饰观’的著作，也不是篇篇可以介绍的。王尔德的‘艺术是最高的实体，人生不过是装饰’的思想，不能不说他是和现代精神相反；诸如此类的著作，我们若漫不分别地介绍过来，……于成就新文学运动的目的是不经济的。所以介绍时的选择是第一应值得注意的。^①

在今天的经济社会，出版社选择作品时不仅仅考虑作品的内容和文学性，对作品的选择在很大程度上取决于经济因素，所以，在很多情况下，“社会效益”和“经济效益”也成了重要的选择标准。一部作品是否可能畅销、是否会有很大的目标读者群等因素也变的愈加重要。

翻译机构和出版社在作者、作品的选择、翻译标准、翻译策略和方法的厘定等方面发挥着巨大的作用。他们选定作家、作品、翻译策略，甚至是译者，或定出相关的选择标准。1930年，胡适任中国教育与文化基金会名誉秘书长。在他的倡导下成立了编译委员会，次年，编译委员会即开始了大规模的翻译活动。胡适组织翻译《莎士比亚全集》，译者为徐志摩、闻一多、梁实秋、陈源等。胡适建议徐志摩和闻一多用诗体翻译，而梁实秋和陈源用散文翻译。

有时出版社会根据目标语文化的主流意识形态向译者提出十分

^① 王克非，《翻译文化史论》。上海：上海外语教育出版社，1997，第190页。

具体的要求，使译者面临究竟是忠实于原作还是以目标语为中心的选择。周桂笙在翻译《毒蛇圈》第九回后半回时加进了一段主人公瑞福之女妙儿思念父亲的文字，以平衡小说上文瑞福牵念女儿之情。忠孝是中国的传统美德，遵守孝道是子女对父母天经地义的责任和义务。事实上，据此书的出版人吴趼人所言，这么长一段话是“原著所无”，是他“特商与译者，插入此段”的。究其原委，一则是因为“上文写瑞福处处牵念女儿，如此之殷且挚，此处若不略写妙儿之思念父亲，则以慈孝两字相衡，未免似有缺点。”再则“近时专主破坏秩序，讲家庭革命者，日见其众。此等伦常蠢贼，不可以不有以纠正之。”^①

第二节 译者与选择

在所有影响翻译选择的因素中，译者的影响范围最广。从对作家、作品的选择，目标语读者的选择，翻译目的的选择，翻译策略和翻译方法的选择，翻译层次的选择等从宏观到微观的选择，译者都是不容忽视的主要因素。在翻译的早期，由于原作都是手写本或手抄本，以及流通不畅，可供翻译的原作的数量相当有限，译者对原作几乎没有什么选择的余地，甚至在很多情况下是别无选择，拿到什么只好翻译什么。但随着原作可供选择空间的不断扩大，译者开始可以选择，甚至有了很大的选择余地。下面将重点探讨“友谊”论、译者诗学、译者的动机等因素对译者选择的影响。

^① 谢天振，《译介学》。上海：上海外语教育出版社，1999，第171页。

17世纪英国诗人、翻译家温特华斯·狄龙提出，译者与作者之间必须建立起一种“友谊”。友谊指的是译者选材之前必须检查自己的情趣和特长以及自己喜欢的题材，然后寻求与之相应的作家和作品。他认为，每个诗人会有自己擅长和偏爱的风格和主题。有写颂歌的，有写教育诗的，也有写讽刺诗的。译者只有认准了作者，同作者建立一种和谐的关系，才能更加熟亲近、喜欢作者，在思想、言语、风格和灵魂上与作者保持一致，也只有这样才能像原作一样提供优秀的作品。^①

19世纪的俄罗斯诗人和翻译家瓦西里·茹克夫斯基也信奉友谊的选材标准。他的消极浪漫主义倾向与歌德的创作思想是不同的，所以他很少选择歌德的作品。即使翻译的歌德的几部作品也是与他有同感的《渔夫》等作品。茹克夫斯基选择的更多的是与他的思想倾向类似的德国僧侣诗人约翰·黑贝尔的牧歌《星辰》、《夏夜》，拜伦的《锡隆的囚徒》等。由于他实行的“友谊”的选材标准，他翻译起来得心应手，译作也极有感染力。别林斯基对他的译作评价很高，“茹克夫斯基用诗的形式把拜伦的《锡隆的囚徒》译成了俄文，这些诗句在人心里引起了犹如砍断无辜被告者之头的那种斧钺的回音……《锡隆的囚徒》译文中的每一诗句都显现出惊人的力量。”^②

① 谭载喜，《西方翻译简史》。北京：商务印书馆，2004，第119页。

② 谭载喜，《西方翻译简史》。北京：商务印书馆，2004，第142页。

萧乾先生在选择作品时，特别强调必须“喜爱它”：“只是译的必须是我喜爱的，而我一向对讽刺文字有偏爱，觉得过瘾，有棱角，这只是我个人选择上的倾向。”“由于业务关系，我做过一些并不喜欢的翻译——如搞对外宣传时；但是我认为好的翻译，译者必须喜欢——甚至爱上了原作，再动笔，才能出好成品。”“从菲尔丁到里柯克，我译的大都是笔调俏皮，讽刺尖锐，有时近乎笑骂文章，这同我以‘塔塔木林’为笔名所写的倾向是近似的。”^①

著名法国文学翻译家傅雷也持有与“友谊”类似的观点。他在《翻译经验点滴》中写到：

选择原作好比交朋友：有的人始终与我格格不入，那就不必勉强；有的与我一见如故，甚至相见恨晚。但即使对一见如故的朋友，也非一朝一夕所能真切了解。

……

因此，我深深的感到：（一）从文学的类别来说，译书要认清自己的所短所长，不善于说理的人不必勉强译理论书，不会做诗的人千万不要译诗……（二）从文学的派别来说，我们得弄清楚自己最适宜于哪一派：浪漫派还是古典派？写实派还是现代派？每一派中又是哪几个作家？同一作家又是哪几部作品？^②

① 萧乾、文洁若、许钧，《翻译这门学问或艺术创造是没有止境的》，《译林》第一期，1999。

② 郭著章等，《翻译名家研究》武汉：湖北教育出版社，1999，第329页。

傅雷毕生致力于法国文学的翻译，尤其以巴尔扎克及罗曼·罗兰的作品为主干。傅雷曾认为，回顾过去自己的译文，“最能传神的是罗曼·罗兰”，因为是“同时代”，且“气质相近”。傅雷全部译作共34部，其中巴尔扎克的作品就占15部之多。其原因在于他们在性情、气质、对生命、文学的看法、对工作的态度和习惯等方面有很多相同之处。以他们对文学的看法为例。巴尔扎克的《人间喜剧》共描述了两千多个栩栩如生的人物，是个跨越了19世纪上半叶的法国社会风俗史，事事巨细兼备的洪篇巨制。傅雷在《翻译经验点滴》中谈到了对文学的看法，“文学既以整个社会整个人为对象，自然牵涉到政治、经济、科学、历史、绘画、雕塑、建筑、音乐，甚至天文地理、易卜星相，无所不包。”^①

傅雷与巴尔扎克不仅对文学有相同的理解，他们之间也精神相通，契合无间。傅雷认为：“因为文学家是解剖社会的医生，挖掘灵魂的探险家，悲天悯人的宗教家，热情如沸的革命家；所以要做他的代言人，也得像宗教家一般的虔诚，像科学家一样的精密，像革命志士一般的刻苦顽强。”^② 傅雷虽然表面上冷静含蓄，但他骨子里却充满着艺术家的激情与狂热。他一生以翻译为职业，有目的的吸取法国文学的精粹，以毕生的心血忠实地实践了他青年时代的宏愿，即：1. 唤醒沉睡中的中华民族。2. “挽救一个萎靡而自私的民族”。对傅雷译作深有研究的金圣华对傅雷译作的评价是傅雷是巴尔扎克的最佳代言人。“作家与译者珠联璧合，原作与译作先

^① 郭著章等，《翻译名家研究》。武汉：湖北教育出版社，1999，第330页。

^② 郭著章等，《翻译名家研究》。武汉：湖北教育出版社，1999，第338页。

后辉映，诚然是翻译史上难得一见的佳话。”^①

也有译者选择译本而非原本做他们翻译的原本。由于语言的障碍，译者常把用自己比较熟悉的外语翻译的另一外语国的文学作品译成本民族语。如鲁迅兄弟的《域外小说集》中有通过日语转译的波兰等“弱小民族”的文学作品。本世纪二十年代一些西方译者通过葡萄牙语、法语等译本翻译了中国的古典诗歌，如斯特布勒（Jordan Herbert Stabler）的《李太白诗选》译自葡萄牙文《中国诗选》。

转译在翻译《圣经》时尤其常用。公元前三世纪由 72 “高贵”的犹太学者完成的《圣经》译本《七十子希腊文本》受到教会的充分认可。神甫们和犹太首领们认为：“这个译本译的好而虔诚，又十分准确，因此必须保持其原状，不得更改……”从此，《七十子希腊文本》便成了第二“原本”，有时甚至取代真正的原本希伯来文本成为“第一原本”。

公元 405 年，罗马宗教界的大学者哲罗姆与其助手翻译了包括《旧约》和《新约》在内的拉丁文《圣经》，也称《通俗拉丁文圣经》。这次翻译很成功，在某种程度上，它甚至取代了希伯来语和希腊语的《圣经》，成为后世欧洲不少《圣经》翻译的原本。

二

文学翻译是一种用艺术形象认识和反映现实的形式。凡是艺

^① 郭著章等，《翻译名家研究》。武汉：湖北教育出版社，1999，第 338 页。

术，都不只是消极地反映现实；艺术家总是要按照自己的世界观、创作目的和艺术追求来反映生活，说明生活，裁判生活。在文学翻译中，也是这样，只不过情况更加复杂而已。作者和译者之间有可能会存在一种矛盾：翻译家总是要按照自己的世界观、创作目的和艺术追求来反映原作中反映的社会生活，并给予社会和审美评价，而原作者又是按照他自己的世界观、创作目的和艺术追求来反映生活的。当这种矛盾出现时，译者必须在其中做出抉择，而不同的译者会根据自己在翻译生态圈中的位置做出相应的选择。

译者的翻译实践受到多种因素的影响，如作者、原作、翻译的目的、原语与目标语之间的差别、目标语文化中占统治地位的意识形态、诗学形态等，由此他们在翻译的过程中会做出相应的选择。但在有些情况下，译者学者听从他自己的诗学，而非完全受制于其他因素，如严复提出了“信、达、雅”的翻译标准；鲁迅有关于中国文学的“三美”论（意美、音美、形美）；钱钟书有“化境”说（文学翻译的最高标准是“化”）；郭沫若有“再创论”（“好的翻译等于创作，甚至超过创作”）；傅雷有“神似说”（“翻译应当像临画一样，所求的不在形似而在神似”）。

十七世纪法国最伟大的翻译家佩罗·德·阿布朗古尔的翻译原则是：“一个翻译人员能领会词义就够了，因为要想把所有的词都译出来，那是不可能的。……对于一个作者的著述，从他本人的东西翻译成我们的东西，只能表达出原意的大半，彼此的优美与典雅之处大不相同，所以我们丝毫也不要怕把原著带上我国的色彩，……”^① 谭载喜教授总结了阿布朗古尔的翻译特点：“拿一篇原作，

^① 谭载喜，《西方翻译简史》。北京：商务印书馆，2004，第87页。

抓住大意，不管原来风格如何，只要译文具有文学性和可读性，能使当代读者爱看，受到欢迎，就不惜牺牲一切地任意增删内容，能修改就修改，能发挥就发挥，而丝毫不顾及译文地准确性。为此他受到了有些人的批评，被取名“胆大包天的佩罗·德·阿布朗古尔”，他的译作也被称作是“美而不忠的翻译”。

面对同样的原作，不同的译者会采取不同的翻译策略，其创造性叛逆的形式也会有很大的差别。例如，面对经典作品，有的译者深怀敬仰之情，认为它们无论在思想性还是艺术上都是无与伦比的，他们所以在翻译时亦步亦趋，甚至到逐字翻译的地步。《七十子希腊文本》是宗教翻译早期译自希伯来语的《圣经·旧约》，由于译者的立足点是对原作的虔诚而要翻译得准确，所以译文充斥陈旧词语和冗语结构，以至于有的地方译得简直不像希腊语。有的译者他们并不满足于忠实于原作，他们还有更多的追求，如罗马人为了表示征服希腊的自豪感，一反以往对古典经典的敬仰而对原作的亦步亦趋，反而要与原作进行竞争，在翻译过程中对原作随心所欲地进行篡改和删减。

许渊冲既是翻译理论家也是个翻译家。他的中文专著有“《翻译的艺术》、《文学翻译谈》、《文学与翻译》和《译笔生花》。他的主要翻译理论有“三美（意美、音美、形美）、三化（深化、等化、浅化）、三之（知之、好之、乐之）”、“语言文化竞赛论”、“发挥译语优势论”等。

如以译诗而论，我认为主要是真（或似）与美的矛盾。翻译求似（或真）而诗求美，所以译诗应该在真的基础上求美。这就是说，求真是低标准，求美是高标准；真是必要条件，美

是充分条件；译诗不能不似，但似而不美也不行。如果真与美能统一，那自然是再好没有；如果真与美有矛盾，那不是为了真而牺牲美，就是为了美而失真。如译的诗远不如原诗美，那牺牲美就是得不偿失；如果译得‘失真’却可以和原诗比美，那倒可以说是以得补失；如果所得大于所失，那就是译诗胜过了原诗。^①

许渊冲的翻译理论的中心思想是“优化”和“超越”。优化“就是发挥会译语优势，充分利用最好的译语表达方式（具有意美，音美，形美，而不一定是对等的方式）……”^②就是不仅超越前人的翻译，还要超越原作，所以许渊冲要和傅雷展开竞赛。他认为傅译已经可以和原作媲美而不逊色，如果他再创造的‘美’能够胜过傅译，那将是最高级的乐趣。他希望在这场竞赛中，他首先是“自得其乐”，然后是希望与人同乐。他甚至要在两种语言文化的竞赛中超越原作，无论是中译外，还是外译中。许渊冲用实例说明了他的扬长避短优化论。下面的例子原文来自英国19世纪司格特的名著 *Quentin Durward*，所选片段为根第公爵要把伊莎白伯爵小姐嫁给奥尔良亲王。

原文：

“My Lord of Orlelans, she shall be yours, if I drag her to the altar with my own hands!”

① 许渊冲，《翻译的艺术》。北京：五洲传播出版社，2006，第252页。

② 许渊冲，《翻译的艺术》。北京：五洲传播出版社，2006，第308页。

◆ 翻译：创造性叛逆

Fanyi: Chuangzaoxing fanxi

The Countess of Crevecoeur, a highspirited woman, . . . could keep silent no longer. "My Lord," she said, "your passions transport you into language utterly unworthy. The hand of no gentlewoman can be disposed of by force."

译文一

“奥尔良亲王，她是你的人了，我拖也要亲手把她拖到教堂里去！”

克雷夫葛伯爵夫人是个勇敢的女人，……她觉得不能再保持沉默了。“殿下”，她说，“您说出的气话有失您的身份。一个贵族小姐是不能被迫去做新娘的。”

译文二

“奥尔良勋爵，我非要她嫁给你不可，就是拖，我也要亲手把她拖到教堂里去！”

克雷夫葛伯爵夫人是个见义勇为的贵妇，……她觉得不能不仗义执言了。

“主公”，她启禀道，“您在盛怒之下，就难免失言了。一个名门淑女的终身大事，怎好强人所难呢！”^①

许渊冲对这两个译文的评价如下：

译文一忠实、通顺，但与译文二相比较，没有发挥译文的语言优势。而译文二由于用了“更加精确、更加深刻的汉语译文”，如

^① 许渊冲，《翻译的艺术》。北京：五洲传播出版社，2006，第132页。

“非要她嫁给你不可”、“见义勇为”、“仗义执言”、“主公”、“启禀”、“盛怒之下”、“难免失言”、“名门淑女”、“终身大事”、“强人所难”等，发挥了译文的语言优势，也就是优化了原作。^①通过对原文的优化，译文二显然胜过了原作。译文二中的“主公”、“启禀”等生动地刻画了一个能言善变的、讲究谈话策略的、柔中有刚的贵妇人形象，使她的谈话方式更加符合她的身份和目的，给读者一种酣畅淋漓的感觉。

许渊冲在翻译中实践了他的翻译理论，他的译作为他赢得了国内外的声誉。他翻译成英语的《楚辞》被墨尔本大学的美国学者赞誉为英美文学高峰，钱钟书先生夸他译的《唐诗三百首》与原作“二书如羽翼之相辅，星月之交辉”。1999年许渊冲被提名为诺贝尔文学奖候选人。

在翻译生态环境中，究竟内因还是外因在整个创作过程中起主导作用，这取决于译者的创作个性、风格和目的，取决于他是想适应环境还是想改变环境。如果仅仅是想适应环境，取悦于读者，他则在更大的程度上会屈服于他们，所以外因将占主导地位。如果作者要改变环境，他会在很大程度上受制于内因。一般情况下，绝大多数译者都会遵从他们所处时代占主导地位的诗学形态，但也总是有部分译者会反其道而行之。这样的译者一般都有很高的文学素养和艺术造诣，庞德就是一个很好的例证。

庞德是一个伟大的诗人和翻译家。他11岁就发表了自己的处女诗作《赶路的伊兹拉》(Ezra on the Strike)，十五岁进入大学时立志成为一名诗人，并发誓到三十岁时在诗歌知识方面胜过任何与

^① 许渊冲，《翻译的艺术》。北京：五洲传播出版社，2006，第133页。

他同时代的人。他从1901年开始从事欧洲比较文学的研究，从世界文学的宏大视角入手，寻求“伟大的文学”，即在最大程度上被赋予意义的语言。^①他曾先后到宾西法尼亚大学和汉密尔顿大学求学，系统学习了英语、德语、希腊语、拉丁语、西班牙语、意大利语以及罗曼语、英文写作、英语语言、代数、几何、伦理学、逻辑学、十九世纪英国小说，研究了贺拉斯、维吉尔、但丁等文学巨匠的作品，开阔了自己的文学视野。

庞德是诗歌形式大师，全身心地投入诗歌艺术。对庞德的现代主义诗学思想和诗学成就进行研究的凯曼（Martin. A. Kayman）在《伊兹拉·庞德的现代主义：诗歌的科学》中指出，“庞德的所有作品，都是他追寻诗性自我、追寻真知、整训真正的自我表达和构建‘用以思维的语言’的体现，这是不断实践、反复进行诗歌实验的现代主义诗歌的根本。庞德不同时期的各种文学尝试，包括其意象主义的提出、神话的构建、对中国文化思想的痴迷、对道格拉斯社会信贷理论的盲从以及对法西斯主义的拥护，都是现代主义者寻求稳固而恒久的秩序的结果。”^②他的作品错综复杂，有时晦涩难懂，涉及到多种其它艺术和东西方广阔的文学领域，被称为“诗人中的诗人”。他花了近半个世纪创作的英美诗歌史上最长的诗歌《诗章》（The Cantos）共117章，用18种语言写成，其中包括数量可观的汉字，使用了大量的典故。有人甚至评论说“《诗章》就像一场游戏，一场诗人卖弄自己学问的游戏。”^③二战后因其杰出的

① 祝朝伟，《构建与反思》。上海：上海译文出版社，2005，第41页。

② 祝朝伟，《构建与反思》。上海：上海译文出版社，2005，第16页。

③ 祝朝伟，《构建与反思》。上海：上海译文出版社，2005，第41页。

诗学成就获得了美国的诗歌大奖博林根奖 (Bollingen Prize)。

庞德在求学期间对拉丁语和普罗旺斯语的民谣产生了兴趣，在其中看到了复兴“伟大的文学”的希望。他的翻译始于一首中世纪拉丁语的黎明颂歌。在1908-1910年期间，他翻译了大量的民谣，这些译作后来收集在《人格面具》等作品集或散见于期刊杂志中。拉丁语和普罗旺斯语的民谣为庞德的诗歌创作提供了一个全新的模式。

一反传统基于忠实意义上的翻译，庞德采取了一种他称为“阐释性的翻译方法” (interpretative translation) “译者实际上在创作一首新的诗歌，这应该属于创造性写作的范畴。”^① 原诗被看作一首等待重新创作的新诗，而非等待翻译的原语文本。他从原诗中找出一切值得复制的优秀特点，然后用英语创造性地进行翻译，目的在于达到与原诗对等的“效果”，引导读者获取原诗的内在特质。

庞德在原语和目标语之间既没有完全选择前者，也没有完全选择后者，而是为了实现他的翻译目的选择了既不忠实于原作；也不忠实于目标语，而是忠实于他的诗学追求，把原诗看作一首等待重新创作的新诗，对其进行大胆的创作，使读者能够更轻松获得原诗的内在特质。把“荒城空大漠”译成 Desolate castle, the sky, the wide desert 就是为了突出古汉语诗歌中意象并置的手法。

庞德1913年11月获得了美国东方学者费诺罗萨 (Ernest Fenollosa) 通过其遗孀转赠的手稿 (形式)，在不懂汉语的情况下以手稿为基础于1914年4月翻译出版了李白等中国古典诗人的中国古典诗歌集《华夏集》，庞德诗歌翻译的标准是译者是否传达了

^① 祝朝伟，《构建与反思》。上海：上海译文出版社，2005，第42页。

原作者的“思想状态 (state of mind)”，完美再现原作的精神，得其精而忘其粗，得其意而忘其形。他对中国诗的翻译虽然从传统意义上说不够忠实，但与其他译者相比他的译文更好地抓住了原诗的特质。

美国诗人庞德也有类似的做法。本世纪初他不满意维多利亚诗风的伤感和空洞，决意对诗的内容和形式进行大胆的创新。他追求一种新的、硬朗实在的诗歌。他主张诗歌内容平民化，诗歌形式通俗化，即用接近口语的自由体诗取代传统的格律，诗歌的语言要清晰、准确和简洁，诗人应废弃一切对表达不起作用的词语，并通过意象来思考、感觉等。中国诗注重“音乐”、“意象”与“神韵”，这与庞德在《如何读》一文中提到的诗应具备“声诗 (Melopoeia)”、“形诗 (Phanopoeia)”、“理诗 (Logopoeia)”的特点的主张是相通的。为此他把目光投向了东方，中国的唐诗成了他进行诗歌实验的模拟对象。庞德对唐诗中的意象尤为感兴趣。中国古典诗歌意象鲜明，词约意丰，既明朗又含蓄。中国诗歌这种“状难写之景如在目前，含不尽之意，见于言外。”的特点与庞德正在探索的新诗方向不谋而合。庞德认为“文学从翻译获得自己的生命，……一切新的强劲，一切复兴都从翻译开始；……所谓的诗歌的伟大时代，首先是翻译的伟大时代。”^① 翻译时，译者需要理解原文的形式特征和文学动因，还要考虑原文可能在译语中所起的作用。^②

在对中国诗歌进行翻译时，意象成了他学习借鉴的重点。为了

① 谢天振，《译介学》。上海：上海外语教育出版社，1999，第254页。

② Bassnett, Susan & André Lefevere. 2001. *Constructing Cultures*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, P64.

引进中国古诗的模式和语言方式，在翻译中国古诗时他不惜违反英语的语法规则。他通过误译把李白“荒城空大漠”的诗句翻译成了“Desolate castle, the sky, the wide desert”。译文中没有英语常见的主谓结构、也没有介词的连结，造成了中国古诗中常见的意象并置的效果。在翻译王昌龄《闺怨》中的“闺中少妇不知愁，春日凝妆上翠楼”两句诗时，庞德为了突出意象，把汉语诗句中各个词的英语意思按照原诗的词语搭配关系组成英语诗句。

In boudoir, the young lady – unacquainted with grief,
Spring day, —best clothes, mounts shining tower.

庞德省掉了“spring day”前面的“on a”和“best clothes”前面的“in”。通过省略这些表示词与词之间关系的词，在译文中创造出“the young lady”、“spring day”、“best clothes”和“shining tower”几个意象组成的意象群。这些诗句是典型的中国式英语，英语读者对此感到吃惊是很自然的。事实上这种对译语叛逆的译法也应该是无可厚非，这是因为译者翻译时需要考虑的不仅仅是译语和原语，还要考虑原语文本的体裁和其内在的属性。文学创作的一个重要手段就是“陌生化”（defamiliarization），其目的是通过突出异点，使人感到震撼，以达到给人新颖感觉的目的。此处的“陌生化”不仅保持了文学作品的特点，体现了译者的诗学，而且有助于达到不同文化之间学习借鉴这个翻译的最根本的目的。

译者的翻译目的在很大程度上决定译者的翻译策略。19世纪英国汉学的三大星座之一理雅各（James Legge）分别于1871年和1876年出版了《诗经》的分行散文式英译本和诗体英译本。为了

向希望到中国传教的人介绍中国的儒家传统经典，使他们了解中国人的知识和信仰传统，以达到知己知彼的目的，理雅各把《诗经》翻译成分行散文式译文。而把《诗经》翻译成诗体是为了用英美诗歌的规范翻译中国古诗，面对的是广大的英语读者。

①20世纪倍受瞩目的《诗经》英译本之一是由瑞典的汉学家高本汉翻译的《The Book of Odes》。高本汉的翻译方针是学术需要凌驾一切，所以他选择了忠实于原作。他对《诗经》的“学术翻译”以逐字对译牺牲诗意（甚至不考虑诗意问题），偏重知识而轻视诗歌特性。

一旦选择好翻译策略，译者会采用与此相适应的翻译方法，但这并不影响译者在翻译的某个阶段做出另外的选择。事实上，在翻译实践中，很少有哪位译者走极端的。一般情况下，在一个译文中，某种翻译策略会占主导地位。如普希金是个活译派，他反对死扣字眼的直译。他的翻译有时过于灵活而变成了拟译。如他对帕尔尼的诗歌进行压缩、改写，把帕尔尼平庸的即兴诗歌改编成了赞美生机勃勃的青春的动人颂歌，大大提高了原诗美感和艺术价值。普希金特别反对牺牲译文的艺术性而一味追求表面的准确性。但他认为，译者必须尽量保留原作独具的特色，特别是对真正的贺拉斯这样的大诗人，就不能把他作品中的风格特色、地方特色和历史特色一笔勾销，所以对原作的特殊形式和言语特点应尽量保留，如有必要也可适当加注。普希金在翻译《仿可兰经》时，遇到可兰经里一种奇特的修辞方式“以……为誓”。一反他惯常的活译，他采用

① 孔慧怡，《翻译·文学·文化》。北京：北京大学出版社，1999，第92页。

了直译加注的方式。对“以配称与不配称为誓，以宝剑与义战为誓……”，他做了如下注释：“在可兰经的其他地方，阿拉以牛匕马的蹄子、无花果的果实、麦加的自由、美德与恶性、天使与人及其他等为誓。在可兰经里这种奇异的修辞上的措辞比比皆是。”^①即使是以编译闻名的翻译家林纾在他的译作中也不乏异化翻译的例子。

原文：

“I wish you would have some kind of sympathy for my trials;
you never have nay feeling for me.”

“My dear accusing angel!” said St. Clare.

林纾译文：

媚利曰：“吾但愿君能悉吾胸臆中莫言之隐恫可尔。

圣格来曰：“难哉，吾恩及尔也。”^②

不管译者是否是翻译理论家，他一般都会遵循一定的翻译原则和标准。但不可否认的是，译者并非总是能够实践他所信奉的或明确表示的诗学，言行不一的例子也不少。18世纪的英国翻译家亚历山大·蒲伯翻译了荷马的《奥德赛》。他说：“过去有不少人呆板地死扣原文字眼而误入歧途，现在同样有不少人异想天开、目空一切地希望改进原作而自欺欺人……懂得什么时候该平易质朴，什么时

① 谭载喜，《西方翻译简史》。北京：商务印书馆，2004，第141页。

② 韩子满，《文学翻译杂合研究》。上海：上海译文出版社，2005，第59页

候该增进诗意和比喻，这是写作的一大奥秘，只要我们乐意谦虚地追随荷马，他就会把这个奥秘传给我们。如果原作大气磅礴，译作也应尽一切可能大气磅礴；如果原作平易质朴，译作也就不应怕遭评论家的贬责而不照样平易质朴。”译作应尽量“模仿原作风格上的各种变异和韵律上的变调；在激情奔放或专事描述的地方保持高昂热烈的气氛，在平静安详和叙述的地方保持平朴严肃的风格；译演说词必须完整清晰，译句子必须简练准确，哪怕是词的微小特征或句子的用法都不要忽略，对古人的礼仪习俗既不删减也不混淆。”^①

然而，蒲伯的译文并未严格地忠实于原文。首先，由于他认为措辞风格和诗体的选择不必受原作的制约，所以他用改原诗体为英国读者熟悉的双韵体，同时，为了满足读者的需要，他还大量地采用了18世纪英语诗歌创作中常用的词汇。所以说，虽然他的译作在许多方面较好地再现了原作的古风 and 质朴的风格，但译作仍带有他的明显特征。怪不得，有位评论家对蒲伯说：“这诗作得实在优美。先生，不过您不能把他称作荷马的诗。”^②

蒲伯言行不一的例子也从一个侧面反映了传统翻译理论中“忠实”或曰“信”在人脑中的根深蒂固，同时也体现了面对复杂的翻译活动人能力的有限性。说得容易做起来难，重要的不是听译者说了什么，而是看译者做了什么，而且译者又是为什么这么做或者那么做了。

① 谭载喜，《西方翻译简史》。北京：商务印书馆，2004，第124页。

② 谭载喜，《西方翻译简史》。北京：商务印书馆，2004，第125页。

三

译者之所以进行翻译以及对作品的选择往往与他的翻译动机和翻译目的有很大的关系。伏尔泰的《中国孤儿》与《赵氏孤儿》的渊源是不言而喻的。《中国孤儿》的副标题是“五幕孔子的伦理”，可见伏尔泰所要表达的主要是他对中国伦理文化的理解，其更深层的目的是要用儒家道德来治疗欧洲社会的弊病。相对于欧洲漫长的神学一统天下的中世纪，中华文明显然更有人文精神；相对于英国等级森严的贵族制，中国文化中的血统等级就要平淡得多；相对于西方冷酷的法治，中国的“仁政”理想在法国启蒙思想领域内也具有相当大的魅力。

在中国再次面临被西方列强瓜分的严重局面时，以康有为、梁启超、谭嗣同等为首的爱国知识分子发动了资产阶级改良主义的变法维新运动。他们认为，要救国就必须变法维新，必须学习外国的科学文化知识。康有为重视文学的教育作用，肯定小说的价值和社会效果。他说：“仅识字之人，有不读经，无有不读小说者，故六经不能教，当以小说教之；正史不能入，当以小说入之；语录不能谕，当以小说谕之；律例不能治，当以小说治之。”^① 康有为的学生梁启超也高度重视小说的社会效果，大力提倡翻译外国文学，特别是政治小说。在《译引政治小说序》中指出：“在昔欧洲各国变更之始，其魁儒硕学、仁人志士往往以其身之所经历，及胸中所怀

^① 陈玉刚，《中国翻译文学史稿》。北京：中国对外翻译出版公司，1989，第35页。

政治之议论，一寄之于小说。于是彼中辍学之子，夤塾之暇，手之口之，下而兵丁，而市侩，而农氓，而工匠，而车夫马卒，而妇女，而童孺，靡不手之口之，往往每一书出，而全国之议论为之一变。彼美、英、德、法、奥、意、日本各国政界之日进，则政治小说为功最高焉。”^① 序文发表之后引起社会轰动，从此翻译小说之风盛行，政治小说、教育小说、科幻小说、侦探小说等占领了文坛，吸引了广大的读者。为此翻译与创作的比例约为二比一。

傅雷的一生以翻译为职业，有目的地吸取法国文学的精粹，以毕生的心血忠实地实践了他青年时代的宏愿，即：1. 唤醒沉睡中的中华民族。2. “挽救一个萎靡而自私的民族”。他说：“我爱我的祖国，她虽然贫困落后，但她是抚育我的故土。我们中国人要为国家争一口气，使她快快繁荣富强起来。东方睡狮呀！你到底什么时候能醒转过来啊！”^② 现在阴霾遮蔽了整个天空，我们比任何时都更需要精神的支持，比任何时都更需要坚忍、奋斗、敢于向神明挑战的大勇主义。现在，当初生的音乐界只知训练手的技巧，而忘记培养心灵的神圣工作的时候，这部《贝多芬传》对读者该有更深刻的意义。由于这个动机，我重译了本书。翻译《贝多芬传》，他要借伟人克服苦难的壮烈悲剧，帮我们担受残酷的命运，他要宣扬坚忍奋斗，敢于向神明挑战的大勇主义。^③

林纾有志于“广译东西之书”，实在是明确地处于救国之至情。

① 陈玉刚，《中国翻译文学史稿》。北京：中国对外翻译出版公司，1989，第42页

② 金圣华，《傅雷的世界》。北京：三联书店，1998，第25页。

③ 傅雷，罗曼·罗兰著《贝多芬传》译者序，<http://www.for68.com/html/2005/11/wa76345413113211500219620-2.html>

他有关译学思想的论述都是集中在翻译的目的与功能的问题上。他的有关译论，一以贯之的就是爱国与救世。他认为只有发展翻译事业，才能“开民智”，才能让国人了解列强的凶恶与阴谋，才有可能抵抗欧洲列强，否则，就像“不习水而斗游者”一样愚蠢。当时，八国联军侵占北京，朝廷仓皇西逃，此事对林纾刺激极大。《译林叙》中最激越的一段话是：“呜呼！今日神京不守，二圣西行，此吾曹衔羞蒙耻、呼天抢地之日，即尽译西人之书，岂足为补？虽然，大涧垂枯，而泉眼未涸，吾不敢不导之；燎原垂灭，而星火犹爝，吾不能不然之！”^①

第三节 目标语读者与选择

一般情况下，译作的目标读者绝大部分是不懂原语的普通读者，即使学过外语，其外语水平也不足以使他们能读懂原版作品。他们无论是在两种文化还是文学素养等方面也不是专家、学者，他们的认知语境也千差万别。他们的需求、爱好、认知语境等因素对译者的选择有巨大的影响。他们既可以影响译者对作品的选择，还会决定他如何译的问题。

^① 陈福康，《中国译学理论史稿》。上海：上海外语教育出版社，1998，第134页。

—

选择哪个作家的什么作品与目标语读者的需求、爱好、认知语境等有直接的关系。这从很大程度上决定了译作是否会受到目标语读者的欢迎。五四前后俄罗斯文学的译介在中国蓬勃开展就是一个很好的例子。中国当时处于一个半封建半殖民地的历史时期，中国人民深受帝国主义和封建势力的双重压迫和剥削，一些先进的知识分子在摸索着生活的真理，他们在俄罗斯文学中的得到了很大的教益。鲁迅在1932年写的《祝中俄文字之交》一文中说得很清楚：“俄国文学是我们的导师和朋友。因为从那里面，看见了被压迫者的善良的灵活，的酸辛，的挣扎；还和40年代的作品一同烧起希望，和60年代的作品一同感到悲哀。我们岂不知道那时的大俄罗斯帝国也正侵略中国，然而从文学里明白了一件大事，是世界有两种人：压迫者和被压迫者！”^①

俄罗斯文学中对现实的真实反映和提出的许多迫切的社会问题，引起了中国读者的深思，有助于他们正确地认识人生，发现社会矛盾和人民生活痛苦的根源。被帝国主义和封建势力、官僚买办压榨的透不过气来的中国人民从苏联的过去和现在看到了自己的道路。革命前的俄罗斯帝国和当时的中国有很多类似之点，因此，苏联的革命对中国人民来说也是倍感亲切的。人民迫切地要求从俄罗

^① 王克非，《翻译文化史论》。上海：上海外语教育出版社，1997，第192页。

斯文学中更清楚地了解苏联，吸取斗争的力量。^① 沈雁冰主编的《小说月报》就是在这时组织翻译了大量的俄罗斯文学，果戈理、契诃夫、屠格涅夫、托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基、赫尔岑、高尔基的作家的作品就这样被译成了中文。

如果一个在原语文化中享誉盛名的作品未能满足目标语读的需求，或与他们的认知语境距离太大，那么它在目标语未必会享受在原语中同样高的声誉。与此相反的是，一个在原语中名不见经传的作者完全可以因为他的作品满足了目标语读者的需要、得到他们的认同感而声名远扬，寒山就是一个很好的例子。

寒山是唐朝的一个僧人，又是一个白话禅宗诗人。《仙传拾遗》曰：“寒山子者，不知其名氏。大历中隐居天台山，其山深邃，当暑有雪，亦名寒岩，因自号寒山子。好为诗，每得一篇一句，则题于树间石上。有好事者从而录之，凡三百余篇。多述山林幽隐之兴或讥讽时态，能警励流俗……”他的诗主要宣传处世思想，以一种彻底绝决的离世精神看视生命与人间万象——一山一水、一草一木、一花一鸟、一哭一笑、一贫一嗔、一爱一恨。他的诗中典故少，通俗易懂，语言口语化，其诗风冲淡闲远、放旷野情；朴质浅显、真情实意，是参透世事人情之后的明澈与了悟，有极强的劝世倾向与说理性，试图与读者探讨生命哲理。如“人生不满百”诗：“生年不满百，常怀千岁忧。自身病始可，又为子孙愁。下视禾根土，上看桑树头。秤锤落东海，到底始知休”，这首诗则旨在说明与告诫：尽管忧虑无尽，最终还是难逃一死。

^① 王克非，《翻译文化史论》。上海：上海外语教育出版社，1997，第193页。

正如其诗所写：“有人笑我诗，我诗合典雅。不烦郑氏笺，岂用毛公解。不恨会人稀，只为知音寡。若遣趁宫商，余病莫能罢。忽遇明眼人，即自流天下。”二十世纪的寒山诗果然在异域他乡遇到了众多的“明眼人”。寒山在有关中国文学史的名篇巨制中并未被提及，在五四运动时期胡适提倡白话诗，在其《白话文学史》中将寒山、王梵志、王绩三人并列为唐代的三位白话大诗人之前一直是个不入流的诗人。他的价值首先在日本被挖掘出来。日本是个宗教色彩浓厚的国家，尤其是佛教。所以他诗中无处不在的佛教道教色彩使他享誉东瀛。另外他的诗中典故少，通俗易懂，也是他享誉日本的原因之一。自从1905年开始，日本多次出版寒山诗集，并有多部研究、注释和翻译寒山诗的著作出版。寒山诗被介绍到美国，是本世纪的50年代，当时从日本传入美国禅宗正在盛行，很多美国青年自称禅嬉皮士。1953年日本人在美国的艺术巡回展中的日本人画的寒山水墨画触发了美国人对“寒山的发现”。从1954年亚瑟·魏雷（Arthur Waley）翻译27首寒山诗开始，美国翻译出版了大量的从日语转译的寒山诗篇。美国现有三种寒山诗译本。其中以1958年秋加里·斯奈德（Gary Snyder）在《常春藤》（*Evergreen Review*）杂志上发表了24首寒山译诗在美国青年人中最受欢迎。

禅是纯粹中国式的佛学，原意为“静虑”，即用静坐思维的方法，以期彻悟自心。禅的境界，自“疑情”始，由疑生悟，应用到人事上，便是一卓尔不群，不受人牵制的英雄与圣者。“跨掉的一代”宣称自己是“没有目标的反叛者，没有口号的鼓动者，没有纲领的革命者”，信奉“只要太阳容你，我也容你”、“只争朝夕，及时行乐”的处世哲学。在这样的背景下，“寒山热”在美国发生便毫不足怪。

寒山子“长廊徐行，叫唤快活，独言独笑”，寒山子在诗中亦白云：“时人见寒山，各谓是疯颠。貌不起人目，身为布裘缠。我语也不会，他语我不言。为报往来者，可来向寒山”。寒山衣衫褴褛、站在高山上迎风大笑的狂士形象，诗中表现的大自然的神秘美以及寒山的象征寓意——它象征了诗人与大自然的“物我相忘”的结合，象征着永恒的自由和解放，使美国嬉皮士找到了他们追寻的“回归自然的呼声，直觉的感性，以及反抗社会习俗的精神”，寒山也因而成了他们心中理想的英雄。

寒山和“垮掉的一代”在外表与行为上极为相似。寒山衣衫褴褛、站在高山上迎风大笑的狂士形象与嬉皮士不修边幅的形象颇为相同。^① 他们的行为也有很大的共性。凯鲁亚克的代表作《在路上》就是以他浪迹四方的生活为素材的。从加利福尼亚到墨西哥，从纽约到丹佛，从洛杉矶到旧金山，凯鲁亚克把这种行为方式称为“一种逃遁……”。“垮掉的一代”同样也解除了与家庭和社会的联系，把自己放逐到大路之上、荒林之中。他们对一切世俗观念感到厌倦。寒山“大历中隐居天台山，其山深邃，当暑有雪，亦名寒岩，因自号寒山子。”美国青年从寒山的诗中看到了他的出世思想和彻底绝决的离世精神。他们在精神上都倾向于原始主义，即把自身从社会的桎梏中解脱出来，恢复原初本性，在禅坐中直见性命。再则，寒山子在其诗、闻丘胤的序言及凯鲁亚克的小说中都是以禅客即哲人形象出现的。但这一哲人并非遥不可及，而是可感可触可解的。

^① 谢天振，《译介学》。上海：上海外语教育出版社，1999，第170页。

二

不仅译者对作品的选择会受到目标语读者的影响，后者在译者如何译的问题还会有很大的决定权。在具体的翻译过程中，译者并非总是在内容和形式上最大限度地忠实于原作，而是根据读者的“期待视野”，即文化背景知识、他的兴趣、需求等因素调整他的翻译策略。

关联理论家 Gutt 认为有两种心理上截然不同的语言使用模式：描述性使用语言和解释性使用语言。关联理论认为如果话语意欲被理解为是对事实的表征则属于描述性使用语言。如果话语意欲被理解为是对某人的话或想法的表征则属于解释性使用语言。^① 解释性使用语言的一个关键因素是原话语与用来表征它的话语之间的解释性相似。解释性相似有程度之分。直接引语的解释性相似度最高，释义、节选、概述等解释性相似度与前者相比有所降低。解释性使用语言对原话语的忠实程度取决于听话人的认知环境。认知语境几乎包括人脑能够感知的一切现象，^② 它当然可以包括听话人对理解话语所需的语言文化等背景知识、他的兴趣、他的需求等。显然就翻译而言的认知环境既包括读者知道什么，不知道什么，还包括想

① Gutt, Ernst - August. 2001. "Pragmatic Aspects of Translation: Some Relevance - Theory Observations", in Leo Hickey (eds.) *The Pragmatics of Translation*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, P44 - 45.

② Gutt, Ernst - August. 2001. "Pragmatic Aspects of Translation: Some Relevance - Theory Observations", in Leo Hickey (eds.) *The Pragmatics of Translation*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, P44.

知道什么，需要什么等一切与翻译相关联的东西。

在翻译西方文学的早期，许多中国译者会删除原作中对故事发生的背景、人物心理描写等段落。如1903年出版的《绣像小说》中的《华生包探案》一文的译者把故事开场时提到的福尔摩斯的背景、习惯、怪癖、以及华生与福尔摩斯的关系的描写全部删去。傅东华在翻译美国小说 *Gone with the Wind*（《飘》）时，整段删节了一些他感到与故事情节的发展关系不大且容易使读者厌倦的冗长的描写和心理分析。当时西方这种小说的写作方式与中国的文学作品差别太大，读者对此不熟悉，他们更感兴趣的是故事的情节。

九世纪英国的阿尔弗烈德国王是个多产的译者。他的翻译原则就是，在翻译的过程中，只翻译读者需要的部分，而删去不需要的内容。他在翻译奥古斯丁《自言自语》序言中写到：

我用各种工具为自己掇拾了许多棍棒、柱子、横梁和斧柄，用自己的劳动拾到了弓木、栓木等最好的树木，能搬多少就拾多少。我也不带很重的木料回家，因为即使搬得动，我也不喜欢把所有的木料统统搬回去。在每一棵树上我只看中我家所需要的东西……”^①

译者采用何种风格也会受到读者的认知语境的影响。译本是为读者服务的，何种译本是他们所能接受的是译者必须考虑的一个重要问题。如果译本超出读者的认知能力，那么译者的努力则是徒劳的。从中外《圣经》翻译策略的改变和多样性可以清楚地看出译作

^① 谭载喜，《西方翻译简史》。北京：商务印书馆，2004，第36页

的风格与目标语读者认知语境的密切关系。伊拉斯谟在《圣经·新约》的序言中写到：“但愿每一个妇女都能读到圣保罗的福音和使徒行传，但愿能把它们译成所有的语言，不仅为苏格兰人和爱尔兰人懂得，而且也为土耳其人和阿拉伯人懂得。但愿农夫能在犁边吟诵《圣经》，织工能在织补布机边用《圣经》驱散心头的烦闷，旅行者能用《圣经》消遣以解除旅途的疲劳。”^①

路德把《圣经》翻译成德语时，他的目标读者不是神甫、牧师，而是普通大众。他们既不懂希伯来语和希腊语，也不懂拉丁语。他们的文化水平也比较低。路德认为为普通大众翻译的《圣经》就必须用他们的语言。“要弄清楚怎么讲德语，就必须去问家中母亲、街头孩童及街市之平民百姓，观察他们怎么说话，然后照此翻译。这样，他们才会懂得你的意思，知道你在向他讲地地道道的德语。”^② 路德以图林根一带比较统一的公文用语为基础，吸收中东部和中南部方言中的精华，并创造了许多新的词汇，使译文成为德语的典范。

罗马神学家、哲学家奥古斯丁认为，翻译时风格应随着读者的要求进行变化。翻译的风格有三种：朴素、典雅、庄严。对一般基督徒进行启蒙的翻译应采用朴素风格；给受过教育的读者翻译、重点在于颂扬上帝时，采用典雅风格；以所有读者为目标、旨在规劝、引导读者时，采用庄严风格。根据需要，译者可以把三种风格融为一体。^③

① 谭载喜，《西方翻译简史》。北京：商务印书馆，2004，第63页。

② 谭载喜，《西方翻译简史》。北京：商务印书馆，2004，第65页。

③ 谭载喜，《西方翻译简史》。北京：商务印书馆，2004，第29页。

林纾翻译的第一部小说和第二部分别是《巴黎茶花女遗事》和《黑奴吁天录》，它们均大获成功。林纾译书所用的文体是他心目中认为较通俗、较随便的文言。他的文体受到了各阶层知识分子的欢迎。当他们在茶余酒后的闲谈中间，或在报刊上发表评论及题诗，一致赞扬《巴黎茶花女遗事》和《黑奴吁天录》的时候，阅读古文小说有困难的小职员、小市民并不理解这些读书人为什么大惊小怪，把一本外国小说夸奖到这么好！他们买来看，却有语文障碍，不大能看得懂。于是有译者把《黑奴吁天录》改写为白话文本，解决这些一般读者的阅读困难。当翻译家发现白话文译文有更大的读者群，他们就改用白话文翻译了。

第四节 意识形态和诗学形态与选择

根据自己的情趣和特长以及自己喜欢的题材选择与之相应的作家和作品的前提是作家和作品的思想性和艺术性。屠岸在《“信达雅”与“真善美”》一文中谈到了他对作品的选择标准：“我选择作品进行翻译，有自己的标准：一是在文学史上（或在现代、当代舆论上）有定评的第一流诗歌作品；二是同时又是我自己特别喜爱的，能打动我心灵的作品。选择第一流作品，是为了要把最好的外国诗歌介绍给中国读者，把外国的‘真善美’输送到中国来；选择我喜爱的、能打动我的作品，因为这样的作品我才能译好。对生命

力不能持久的畅销书，我不感兴趣。^①

译者有时不得不在思想性和文学性之间做出选择。鉴于人的能力的有限性，作者在作品的思想性和文学性两个方面都做得很好也不是一件容易的事。有的学者认为作品的思想性更重要，也有学者持相反的观点。事实上，对这个问题的看法也不应该是绝对的。在一个意识形态高度专制的国家，译者选择作品必须首先看原作的內容是否符合占主流的意识形态，否则译作能否出版就是个问题，不仅如此，译者还可能遭遇政治上的麻烦。在解放后的相当一段时间里，我国有一个响亮的口号叫作“为革命服务，为创作服务”。苏联和有关社会主义国家的文学的翻译介绍工作受到特别的重视。在那个时期，对翻译作品的选择，主要根据“政治”和“艺术”这两个标准，而在这两者中，政治是首位的。翻译家方平先生和出版人、翻译家屠岸先生的经历生动地表现了意识形态对译者的选择所造成的巨大影响。屠岸对此有较详细的说明：

“意识形态对翻译作品的选择与处理有很大影响，这是事实。50年代中苏‘蜜月’时期，也是俄苏作品译本出版的黄金时代。当年欧美古典文学作品占一席之地，是由于我国文艺政策中有‘洋为中用’一条，同时，也可说借了‘老大哥’的光。苏联诗人马尔夏克的莎士比亚十四行诗俄译，在苏联卫国战争期间全部登载在《真理报》第一版上，战后出单行本，又获得斯大林奖金。所以我译的《莎士比亚十四行诗集》的出

^① 屠岸、许钧，《“信达雅”与“真善美”》，《译林》第四期，1999，第208-209页

版不会受到阻碍。^①”

方平也生动形象地描述了意识形态对译者选择作品的限制。

文化大革命的时候，像《红与黑》、《高老头》、《复活》这样的世界文学名著都遭到了猛烈的批判，莎士比亚在当时的命运还算好些，因为马克思、恩格斯称赏过，打狗看主人的面，不便抓出来示众。那个时候，除了古巴、越南、阿尔巴尼亚的作品外，外国文学都批倒批臭了；你却还在私下搞翻译，这不是在贩卖封资修的黑货吗？罪名不下今天的私贩大麻、海洛因。那时候我翻译过莎士比亚的悲剧，只能偷偷摸摸，是见不得人的勾当，就像封建社会中的小媳妇，夜半偷偷出去与自己以前的情人幽会，在那种紧张的心态下，可想而知，既没有谈爱情，也绝对搞不好翻译。当时的意识形态在我的外国文学评论中留下了较鲜明的烙印。现在回过头来重读发表在揪出“四人帮”后的一些评论，可清楚地看到，处在当时排山倒海的政治斗争的形势中，我还没有完全被异化；良知还没完全丧失，可是在思想上却被压弯了腰，我私下写了些当时绝无发表可能的论文，自以为试图谈自己的看法，实际上不自觉地按照既定的政治调子、既定的模式，用当时那一套政治语言，当作我自己的思想、自己的语言，多么地可悲啊！这是一个非常时期，它用火和剑，强制你按照它的政治调子去思想，彻底剥夺

^① 屠岸、许钧，《“信达雅”与“真善美”》，《译林》第四期，1999，第209页

了属于你个人的思维空间。^①

古今中外，意识形态在作品选择中都起着关键性的作用。16世纪，翻译在英国颇受重视，许多希腊和罗马的经典著作被第一次译成了英语掀起了英国历史上的一场“翻译运动”。虽然人们普遍认为翻译经典著作有助于文化和自由思想的传播和发展，但16世纪英国经典著作的翻译反而助长了反动的社会和文化专制主义。亨利·伯罗斯·莱思罗普（Henry Burrowes Lathrop）在1933年出版的《经典作品的英译：从卡克斯顿到查普曼》（*Translations from the Classics into English: from Caxton to Chapman 1477 - 1620*）一书中说，16世纪英国所翻译的希腊罗马经典著作和我们今天所熟悉的完全不一样。我们今天所认为的希腊罗马经典著作，他们没有翻译。恰恰相反，他们所认为的经典著作，在今天，我们认为是不重要的，因此也并不熟悉。造成这种情况的原因是，16世纪是一个专制统治的时代，当时已形成了领土较大的国家，因此，他们很自然地热衷于翻译罗马帝国早期的作品，希腊的民主思想他们是很难理解的。由此可见，翻译思想与时代潮流是密切相关的。其中，首先是对原作的选择，就受到译者语国家和时代的思想意识和文化的制约。^②

在主流意识形态对作品的思想性有限制的情况下，译者在选择作品时一般会先考虑作品的思想性。但如果作品的内容与占主流的意识形态没有冲突发生，究竟是思想性还是艺术性对译者选择作品

^① 方平，《不存在“理想的范本”》，许钧主编《翻译思考录》。武汉：湖北教育出版社，1998，第203页

^② 郭建中，《当代美国翻译理论》武汉：湖北教育出版社，2000，第13-14页。

的作用更大就要看译者的个人喜好和翻译目的了。日本文学翻译家文洁若有着自己明确的选择标准。

我喜欢选择那种具有强烈的艺术感染力的作品来译。例如凯瑟琳·曼斯菲尔德的作品就给人以美感享受——语言美，情调美。日本近代作家泉镜花的《高野圣僧》，芥川龙之介的《海市蜃楼》和《桔子》以及80年代去世的女作家有吉佐和子的短篇《地歌》和《黑衣》，至今健在的水上勉的散文《京都四季》，大都是以敏锐的观察力和细腻的表现力见称，表达了日本传统文化的审美情趣。^①

目标语的诗学形态也从一定程度上左右着译者的选择。韩子满^②《在文学翻译杂合研究》中提到了诗学形态影响着译者是否在译文中保留原作异质成分。他分别从读者、文学思潮、文学观念、翻译理论和权利关系等方面探讨了晚清时期目标语的诗学形态对译者选择的影响。

当时翻译文学的读者文化水平普遍较高，但对西方缺乏了解。他们阅读翻译文学的目的是输入新学。虽然他们对文学作品的理解和鉴赏能力较高，但他们并不欢迎异质成分多的译作。究其原因，一是由于中国社会封闭太久，许多人对西方文化有误解；再则，由于闭关锁国，坐井观天，当时的士大夫阶层有强烈的民族自豪感。

^① 萧乾、文洁若、许钧，《翻译这门学问或艺术创造是没有止境的》，《译林》第一期，1999，第210页。

^② 韩子满，《文学翻译杂合研究》。上海：上海译文出版社，2005，第110-114页。

在文学思潮方面，总的来说，由于当时的知识分子坚持“文以载道”的思想，即坚持文学作品的教化功能，他们常常忽略文学作品的语言因素，如林纾对原作的编译主要是服务于他宣传自己的封建伦理思想，看一下他译作中的标题便可见一斑。他把 Montezuma's Daughter 和 The Old Curiosity Shop 分别译成了《英孝子火山报仇录》和《孝女耐儿传》，把原作中的复仇和反抗改成了符合中国传统伦理的尽孝壮举。

当时商业的发展使文学观念发生了变化，小说也逐步实行了市场化，出现了职业作家，作品的销路成了他们更为关心的问题。所以，与作品的语言和文化常规相比，他们更注重作品的可读性。这种倾向也波及到了文学翻译。有学者把近代小说翻译的动机归结为“教育与休闲”。

翻译理论在当时还不发达，专门的译论很少，而且也没有深度。即使是对译作展开讨论也主要集中在对中西文学作品在思想性和写作手法的比较和译名的讨论方面。另一个讨论的重点问题是翻译的重要性。如梁启超的《译印政治小说序》讨论的是翻译对中国社会的重大意义。严复虽然在此时提出了他著名的“信、达、雅”的翻译标准，但他的翻译实践并没有体现他的翻译理论，而且他也没有对此现象进行深入的探究。

权利关系对译者的选择也有很大的影响。虽然当时中国文化与英语文化相比处于明显的劣势，中国既有以中方文明而自豪的人，也有陷于民族自卑心理的人，但整体来看，还是前者占了上风，直接导致了译者对原作的不尊重。后来发生的“小说革命”使人民渐渐意识到并承认西方文学可以为我所用，但对文学教化功能的强调并未使翻译倾向发生根本性的转变。

Fanyi.  **第七章**
Chuangzaoxing panni

创造性叛逆与表达

翻译由三个环节组成：理解、选择和表达。理解在很大程度上就是阐释，即使译者对原文的某些部分能够准确地理解，他仍然面临着各种各样的抉择。而且，即使最后译者决定忠实于原文，他的表达能力是否足以帮助他实现自己的目标仍然是个未知数。事实上，忠实于原作的翻译只是翻译的一种形式而已，而且，十分忠实的翻译只是一种奢望。

谢天振对文学作品的翻译和非文学作品的翻译进行了区分。文学作品的翻译不同于非文学作品的翻译。后者主要是对原作中基本信息的传递，即把原作中所包含的思想、观点、理论、事实、数据等信息传达给读者。一旦把这些基本信息最大限度地传达出来了，翻译的任务也就完成了。但文学翻译就不同了，除了传达原作的基本信息之外，文学翻译还要传达文学作品所特有的审美信息。非文学作品和文学作品中的基本信息可以被看作是一个有相对界限和相对稳定的定量，而文学作品中的审美信息却是一个相对无限的、有时甚至是难以琢磨的变量。而且，越是优秀的文学作品，它的审美信息越是丰富，译者对它的理解和表达也就越是难以穷尽。优秀文学作品的审美信息就像一座开采不尽的宝藏，诗歌尤其如此，不同的译者可以从中开采到相同和不同的宝藏，给目标语读者多样的收

获和享受。^①

人们渴望有“定本”，好像真的有定本似的。从许钧给“定本”下的定义看，它也只是个忠实的译者梦寐以求的仙境。

就我的理解，所谓“定本”，至少含有以下三种意思。首先，一个定本，尤其翻译的定本，无论就理解而言，还是就表达而言，都达到了尽善尽美的境地，不存在理解的错误，不存在阐释的空白，表达上不仅在内容上与原作等值，在形式上也可与原作媲美，就是马嘶先生所说的“形神俱似之境”，而且这种形神俱似已经到了不可超越的地步，至于此，不再有复译的可能，也无复译的必要，此为“定”的第一层含义。其次，“定本”还有不朽的意思，可以超越时间，不论哪一个时代，只以此译为定译，不必随着时代的变化、语言的变化、读者审美情趣的变化而对译本有所修改，定而“不变”，一劳永逸，此为“定”的第二层含义。再次，所谓“定本”还可能包含有“理想的范本”的意思。一部原作，可以有不同的理解，不同的传达，也就是说可以出现不同的翻译，不同的译本。任何译作，都以接近原作的主旨、意蕴、气势为目标，以完美地再现原作的艺术价值为己任。越能再现原作的神韵（形神兼备当然更理想），译作的价值便越高。而“定本”是一种理想的范本，以此为“准”，定而为“本”，原作的“本”被译本的“本”取而代之，一切译作都皆要以此本为本，此为“定本”

^① 谢天振，《文学翻译不可能有定本》，许钧主编《翻译思考录》武汉：湖北教育出版社，1998，第143页。

的第三层含义。^①

许钧教授给“定本”下了一个很好的定义。它对原作的忠实至善至美，无以复加，是原作的化身，它是跨越时空，恒古不变的，它可以在任何意义上替代原作。由此可见，“定本”是忠实的译者梦寐以求的仙境。

1987年出版的《剑桥语言百科》指出：“翻译文学作品时，对内容和形式都要十分敏感。一部文学作品可能会有几种译本，每一种译本突出原作的某个不同方面。不难看出，这一种情况下是“最好的”译法，在另一种情况下可能完全不合适。”^②《剑桥语言百科》的点评是比较客观的。任何译作都是它们各自翻译生态环境的产物。原文、作者、原语文化、译语文化、译语读者、译者等多个翻译因素互联互通，译者根据具体的翻译生态环境创造出他们各自的与众不同的译作。

翻译即创造，翻译即叛逆。文学翻译中的创造性叛逆是客观必然，是不可避免的。造成叛逆的原因是多方面的，既有语言方面的原因，也有非语言方面的原因。它们包括不同的语言、文化的差异性、翻译生态环境中各要素之间的互联互通性。从语言的角度来讲，语言本身意义的开放性就使创造性叛逆成为必然，另外语言结构的独特性、音韵、双关等在其它语言中的不可复制性、文学语言的多义性、模糊性、和不确定性，以及文学作品风格的复杂性等其

^① 许钧，《翻译不可能有定本》，许钧主编《翻译思考录》。武汉：湖北教育出版社，1998，第133页。

^② 陆肇明，《说“翻译难”》，许钧主编《翻译思考录》。武汉：湖北教育出版社，1998，第82页。

它因素也是造成创造性叛逆的主要原因。与语言因素相比，创造性叛逆在更大程度上受到非语言因素的影响，特别是出版社、目标语的意识形态、诗学形态、目标语读者、译者等因素在很大程度上决定了译者译什么、怎么译等关键性的翻译问题。总之，创造性叛逆是翻译生态环境中各种因素综合平衡的结果。然而，事实上，创造性叛逆并不是翻译的专利，它是人类生存的一种手段，它更是文学创作的生命。

创造性叛逆并不为文学翻译所特有，它实际上是文学传播与接受的一个基本规律。我们甚至可以说，没有创造性叛逆，也就没有文学的传播与接受。在人类的口头文学时期，许许多多的口头文学作品在一代一代的口头文学家们的口口相传的过程中，不断接受他们的创造性叛逆，从而变得越来越丰富，越来越充实，越来越完满。进入书面文学时期，文学家们的创造性叛逆就变得有迹可寻了——某些文学文本（版本）的变迁正是后代作家对前人作品的创造性叛逆的证明。^①

第一节 文学翻译的创造性与叛逆性

“创造性叛逆”是法国文学社会家埃斯卡皮提出来的，“翻译总是一种创造性的叛逆。”^② 谢天振对把创造性叛逆分别定义为

① 谢天振，《译介学》。上海：上海外语教育出版社，1999，第140页。

② 谢天振，《译介学》。上海：上海外语教育出版社，1999，第137页。

“……文学翻译中的创造性表明了译者以自己的艺术创造才能去接近和再现原作的一种主观努力，那么文学翻译中的叛逆性，就是反映了翻译过程中译者为了达到某一主观愿望而造成的一种译作对原作的客观背离。”^① 埃斯卡皮的定义比较简洁，给人理解的空间也相应地大一些。根据埃斯卡皮的观点，翻译就是创作，创作的结果就是对原作的叛逆，无论是有意的还是无意的。与此相对应的是，谢天振的创造性叛逆强调了两点：1、译者创作的目的是去接近和再现原作。2、叛逆是译者主观努力的结果。显然，埃斯卡皮的定义含盖的范围比谢天振的要广。事实上，就创造性叛逆的目的而言，它既可以是去接近和再现原作，也可以是优化原作和与原作竞赛，还可以是服务于译者其它的目的；就结果而言，叛逆可以是译者主观努力的结果，但也可以是译者无意识造成所造成的。叛逆可以体现在语言、文化和文学性三个方面。

随着人们对翻译认识的加深，翻译时译者忠实的对象也在发生着相应的变化。不再像传统翻译学要求的那样，译者必须忠实于作者和原著，他还可以忠实于目标语读者，译者甚至还可以忠实于他自己。译者对一方的忠实可能会导致对其他方的叛逆。由于原语和目标语之间的差异，忠实于任何一方都意味着对另一方的叛逆，这是必然的。对原著的叛逆意味着给原著注入新的活力，它可能因此而增加译作的魅力，扩大原著在目标语文化的传播范围，使更多的普通读者受益；对目标语的叛逆，意味着给目标语输入新的活力，使目标语的表达方式更加丰富多彩，使原语对目标语的影响长期存在。无论是对原著的叛逆还是对目标语的叛逆，翻译都达到了使原

^① 谢天振，《译介学》。上海：上海外语教育出版社，1999，第137页。

语和目标语双赢的结果。本章关注的叛逆既包括对原著的叛逆也包括对目标语的叛逆，但从整个翻译历史来看，对原著的叛逆占较大的比重。

文学翻译中的创造性叛逆由两部分组成：有意识的创造性叛逆和无意识的创造性叛逆。有意识的创造性叛逆指的是译者以自己的艺术创造才能去接近和再现原作或为了实现某种特定的翻译目的而做出的一种主观努力和由此造成的对原作的客观背离；无意识的创造性叛逆指的是在进行有意识的创造性叛逆的过程中由于不经意的行为造成的对原作的客观背离。有意识的创造性叛逆一般与原语和目标语语言文化的差异、目标语文化的需求、目标语意识形态的限制、目标语诗学的限制、译者自身的追求和个性特点等诸多因素有关。

无意识的创造性叛逆可以体现在内容、形式等不同的方面。如原文有丰富的内涵，在转换成目标语之后却由于语言文化的差异失去了原文丰富的文学性、含蓄性、模糊性等特征以及它的反例，或原文的内容和形式所包含的信息是开放的，对它可以从不同视角去理解，但译文的表达却未能完全体现原文的开放性，或者由于语言文化差异的缘故，原文的开放性与译文的开放性不能全方位地吻合、或无意中赋予译作原文所不包含的信息等。

钱钟书在《林纾的翻译》一文中写到，“从一种文字出发，积寸累尺地度越那许多距离，安稳到达另一种文字里，这是很艰辛的历程。一路上颠顿风尘，遭遇风险，不免有所遗失或受些损伤，因此译文总是有失真和走样的地方，在意义或口吻上违背或不紧贴原

文。”^① 香港学者孙艺风在《视角 阐释 文化》一书中对杨宪益和霍克斯翻译的《红楼梦》的一处评论则很能说明问题。译文中的
一些不尽如人意的地方未必都是译者有意为之。

原文：

宝钗独自行来，顺路进了怡红院……不想一入院来，鸦雀
无闻，一并连两只仙鹤在芭蕉下都睡着了。

《红楼梦》第三十六回

杨译：Pao - chai walked on alone to Happy Red Court. . . To
her surprise, his courtyard was utterly quiet. Even the two storks
were sleeping under the plantain.

霍译：Bao - chai's route took her past the House of Green De-
lights. . . The courtyard was silent as she entered it. Not a bird's
cheep was to be heard. Even the storks were asleep, hunched up in
the shadow of the plantains.

杨译“顺路”之意荡然无存，好似宝钗特意要去怡红院，
与原文不符。霍译倒是含了“顺路”，但“独自”去没了，不
过关系不大。……she entered it 想必是一个人。“不想一入院
来”，杨处理为 to her surprise，应该属于过度翻译。Utterly qui-
et 也好象浪费笔墨，意思不就是 silent 吗？霍译干脆不见了

① 崔永禄，《传统的断裂》，《中国翻译》第三期，2006，第47页

“不想”，完全忽略也不见妥当。若改为 *strangely silent* 似乎兼顾了二者。“鸦雀无闻”这一隐语，杨并非未加理会，可能觉得 *utterly quiet* 已经足够。但霍氏认真地将其译出，完全不大折扣，是否真有必要？“不想一入院来，鸦雀无闻……”是未料到如此安静，倒不是真的与鸦或雀有何关系。但其实在不能算是添足之笔，毕竟后面提到的仙鹤也是鸟。因为它们都睡着了，不会在此时叫，至少听不到它俩叫。但是否有渲染的必要？这里有一个视觉效果，原文也有，只是不明显，译文凸现了出来，清晰化了原意。霍译中“*hunched up in the shadow*”的细节是增添的，的确增加了视觉效果。如果释义原文，就是芭蕉下两只睡着了的仙鹤。但在译文里出现了仙鹤的形态（睡姿），并突出了立体感和层次感。虽然译文在句法上与原文亦步亦趋，结果使得意义不明确的地方却有发生，但此处是把译者阐释的内容译了出来。用了“*shadow*”一词表明译者已有了假设：天上有太阳。但仙鹤在芭蕉下并不一定表示有太阳。如果下雨，他们也可以去那儿躲雨（虽然在此处的可能性不大）。即使既无太阳又无雨水，它们也可在芭蕉下。或早先当它们去的时候是奔 *shadow* 去的，但睡着以后，太阳没了。另外，睡着了的仙鹤是否一定 *hunched up* 也待考证。

平心而论，如果不“吹毛求疵”的话，这一段的霍译比原文更好看，似乎更耐得住咀嚼（因增添了可供咀嚼的细节内容），一方面打开了联想的空间，但另一方面却又缩小了联想的空间。由于提供了一条清晰的阅读和想象的路径，含义朦胧

丰富变得意象具体而清晰。^①

第二节 创造性叛逆的形式

有意识的创造性叛逆是译者为了一定的目的而做出的主观努力，基本上都是译者在综合影响翻译的相关因素之后选择的结果。创造性叛逆的形式包括有意识的误译、归化、转译、拟译、节译、编译、与原作竞争、个性化翻译、拼译、方言译、改编等。

一 误译

误译可分为有意识的误译和无意识的误译。有意识的误译指的是译者明知如何正确翻译却选择误译以达到他的特殊翻译目的。有意误译的典型例子有傅雷译的几部巴尔扎克的长篇小说的书名，如把《表妹贝德》译成《贝姨》，把《高里奥大伯》译成《高老头》。特别是美国诗人庞德在他翻译的中国古诗《神州集》中的多处误译和异化的翻译则是故意不忠实于原文并违反译语的语言规则进行翻译的典型范例。一个著名的例子是他把李白的诗句“荒城空大漠”译成 Desolate castle, the sky, the wide desert。原文中的形容词“空”被庞德误译成了名词“天空”，译文仅仅是两个名词词组

^① 孙艺风，《视角 阐释 文化》。北京：清华大学出版社，2004，第200页。

与一个名词的孤立的并列，既没有介词，也没有主语谓语，完全打破了英语语法规则。通过有意识的误译，庞德突出了中国诗的意象并置的效果，以期引起读者对这一陌生的诗歌形式的高度重视。中国诗赋予了庞德诗歌鲜明的意象和“意象并置”的技巧。庞德把这种叠加现象看作是意象主义的真谛。意象派诗人从中国古典诗歌中，“找到了把一个寻常比喻变成含不尽意于言外的视觉和弦的技巧，并给予其更醒目、更生动、更富有诗意的形式”，从这种意义上说，中国古典诗歌给意象派诗人提供了新技巧。同时，意象派诗人又创造性地对这一技巧吸收和发挥，“逐渐与中国古典诗歌和象征主义诗歌貌合神离，进而显示出自己的独特面貌”。^①

唐代禅诗人寒山对美国“垮掉的一代”有着巨大的吸引力，因此这个在中国文学史上名不见经传的僧侣诗人在大洋彼岸名声雀起。嬉皮士在寒山诗歌中看到了他们反正统行为的影子，从心理上感到他们的行为得到了这位桀傲不驯的东方哲人的认可。诗人 Gary Snyder 在他对寒山诗歌的英译中进行的误译也体现了“垮掉的一代”对被认可的渴望，当然，也不能否认这种翻译方法从某种程度上拉近了原作与目标语读者之间的距离。

原文：

出生三十年，常游千万里。

行江青草台，入塞红尘起。

炼药空求仙，读书兼咏史。

今日归寒山，枕流兼洗耳。

^① 祝朝伟，《构建与反思》。上海：上海译文出版社，2005，第339页。

Gary Snyder 的英译：

In my first thirty years of life
I roamed hundreds and thousands of miles.
Walked by rivers through deep green grass
Entered cities of boiling red dust.
Tried drugs, but couldn't make Immortal;
Read books and wrote poems on history.
Today I'm back at Cold Mountain;
I'll sleep by the creek and purify my ears.

译者对诗中的“炼药”进行了有意的歪曲。“炼药”是指炼长生不老药，这种“药”英文里面有个专门的词叫“elixir”，而不是“drug”。但为了使美国的读者能更好地接受寒山的诗作，译者故意把“药”，既中文的仙药译成了有歧义的“drug”。“drug”在英语中既有药品的意思，还有毒品的意思。看起来译者 Snyder 好像表达了原文的“药”的部分含义，但美国的嬉皮士读者读到“drug”时的反应却是毒品，因为当时美国“垮掉的一代”的经常滥用麻醉剂 drug。译者对原作的故意曲解使美国的嬉皮士对寒山有一种认同感的同时也使他们的行为在寒山的诗歌中得到了一定程度的认可。

与有意识的误译形成对比的是无意识的误译。无意识的误译并非译者为达到某个特定的目的有意而为之。误译是不可避免的，尤其是对诗歌和长篇文学作品的翻译。由于创造性叛逆则意味着原文在译文中的部分失去和给译文添加它本不包含的内容，无意识的误

译从一个方面体现出翻译的不完整性，故在此对无意识叛逆做一个简单介绍，以误译的不可避免性证明在翻译中对原作的绝对忠实是脱离实际的。

在一部作品跨越语言、文化、甚至时代的传播过程中，叛逆是不可避免的。译者对原文的语言内涵或文化背景缺乏了解或粗心大意常常是导致误译的主要原因。如一位英译者在翻译陶诗《责子》中的“阿舒已二八”时，自作聪明地以为“二八”是“一八”之误而把它译成了“十八”。鲁迅翻译《死魂灵》时把《一千零一夜》中的主人公谢赫拉扎台（Sheherazade）误译成了仙海拉宰台，并给它作注为一座城市的名字，失去了果戈里原文“有如谢赫拉扎台所讲的故事一样美丽”的原意。《红与黑》中有一个片段描写主人公于连只身一人于骄阳的苍穹下，忽见一只巨鹰从绝壁中飞出，在空中翱翔，由此他联想到了拿破仑的命运和自己的命运。但有的译文却把它译成了“几只”老鹰，使得原文中刻意渲染的“孤独”意境荡然无存。

误译实在是所难免，即使是由 47 位大学学者参加翻译的英语《钦定圣经译本》也不能幸免。1604 年，英国教会建议修改现存《圣经》英译本，并得到国王詹姆斯一世地赞许。他提出新译本应由大学学者翻译。这些译者制定了一套详细的翻译规则，译者不得按个人好恶对原文做不适当的增减。在许多工具书的帮助下，新译本比以往任何时候的译本都更忠实《圣经》原作的语言，更具学术性，出版获得巨大成功。谭载喜总结其成功的主要原因是：

- (1) 参加翻译的 47 人全部是当时最优秀的学者和神学家，他们具有高超的对《圣经》的领悟力和卓越的语言才能；
- (2)

47人成为一个翻译委员会，紧密配合，充分发挥了集体的智慧；(3) 参考利用了所有现存的《圣经》英译本；(4) 坚持忠实原文的总原则，“凡不完全、多余或不符合原文之处都加以修正，使其符合原意”；(5) 恰到好处地借鉴了希伯来、希腊及拉丁语言风格，译者虽不曾明确表示要译出优美的译文风格，但他们强调忠实原文，吸取原文的精华，因为“希伯来语最古老，希腊语词汇最丰富，拉丁语最纤巧优美”。^①

但《钦定圣经译本》并不完美，其中也有误译。由于“译者对希伯来语时态以及对《新约》希腊原本中某些表达法的理解也有失误之处，因而产生了一些不准确的译法。”^② 即使是在其他的优秀译作中，误译也不能幸免。

翻译家杨绛在《翻译大师傅雷点滴》一文中提到的一件傅雷轶事很能说明问题。

一九五四年在北京召开翻译工作会议，傅雷未能到会，只提了一份书面意见，讨论翻译问题。讨论翻译，必须举出实例，才能说明问题。傅雷信手拈来，举出许多谬误的例句；他大概忘了例句都有主人。他显然也没料到这份意见书会大量印发给翻译者参考；他拈出例句，就好比挑出人家的错来示众了。这就触怒了许多人，都大骂傅雷狂傲；有一位老翻译家竟气得大哭。平心说，把西方文字译成中文，至少也是一项极繁

① 谭载喜，《西方翻译简史》。北京：商务印书馆，2004，第114页

② 谭载喜，《西方翻译简史》。北京：商务印书馆，2004，第113页

琐的工作。译者尽管认真仔细，也不免挂一漏万，译文里的谬误，好比猫狗身上的跳蚤，很难捉拿净尽。^①

误译在很多情况下是一种必然，粗制滥造的情况则不属于这个范畴，因为它是可以杜绝的。

二 归化

归化指的是用目标语中有明显文化内涵的表达方式替代原语中文化内涵丰富的成分。其主要目的是用目标语中读者熟悉的语言弥和两种语言文化之间的差距，减轻读者阅读理解的负担。归化的翻译自古有之，罗马诗史和戏剧的创始人里维乌斯·安德罗尼柯在大约公元前250年翻译了荷马史诗《奥德赛》，其一大特点就是用罗马神的名字取代希腊神的名字，如把宙斯译成朱庇特，将希腊的赫尔墨斯译成罗马人的信使墨丘利，将希腊的缪斯译成罗马人的卡墨娜，“……在当时却促进了罗马神同希腊神的融合，在某钟意义上起了丰富罗马神的性格以至丰富罗马文化的积极作用。”^②

18世纪俄国的翻译家认为翻译就是一项创造性工作。当时俄国流行“适应俄国口味”的风气，在翻译中实行的是自由主义，译者的一个突出表现就是采用归化的翻译。如“原作中的环境从法国迁移到俄国，把古罗马人的节日变成俄国人特有的节日，把巴黎改变

^① 杨绛，《翻译大师傅雷点滴》（二），<http://www.for68.com/new/2005%5C11%5Cwa76345413113211500219620-1.html>

^② 谭载喜，《西方翻译简史》。北京：商务印书馆，2004，第17页。

成莫斯科，把法国人名改变成俄国人名，……”^①

中国的佛经翻译也经历了由直译到意译的变化过程。佛经翻译初期，译经僧侣对佛教经典抱有虔诚态度，惟恐违背经旨，故偏重直译。其结果是译文不甚合乎汉语言的全民规范，不利于佛经的传播。三国时的译经僧人之谦为了适应汉人的文化认知水平，对此进行了改革，改“胡音”为汉译，用意译取代音译。他还常用《老子》、《庄子》中的术语替代佛经中的哲学概念。从三国到西晋，之谦的译著有力地促进了佛教在中国的普及。

美国电影 Waterloo Bridge 的汉译《魂断蓝桥》深受中国电影观众的喜爱，它也是一个归化翻译的例证。滑铁卢桥在英国伦敦的泰晤士河上，蓝桥则在中国陕西蓝田县东南的蓝溪上。但电影中的英国军官克罗宁和芭蕾舞演员莱斯特小姐在滑铁卢桥上相会，与中国的裴航和仙女云英在蓝桥上相会有相似之处。

英国汉学家翟理斯翻译的杨巨源的《城东早春》也用了归化的翻译方法。

原文：

杨巨源的《城东早春》：

诗家清景在新春，
绿柳才黄半未匀。
若待上林花似锦，
出门俱是看花人。

^① 谭载喜，《西方翻译简史》。北京：商务印书馆，2004，第139页。

翟理斯的译文：

The landscape which the poet loves is that of early May,
When budding greenness half concealed enwraps Each willow
spray
That beautiful embroidery the days of summer yield,
Appeals to every bumpkin who may take his walks afield. ①

这首译诗对原诗的把握整体上看还是很确切的，也很严谨，基本上传达了原诗的诗义和意境。但译诗中的“early May”与“新春”对应似乎有些不妥，因为五月初的中国已经将近暮春了。但由于欧洲的时序与中国不同，May也就有了“早春”的涵义。

三 转译

借助一种外语（亦称媒介语）去翻译另一外语国的文学作品，即不是直接把原作翻译成本国文字，而是依据外语译本进行的翻译。由于语言的障碍，译者常把用自己比较熟悉的外语翻译的另一外语国的文学作品译成本民族语。如鲁迅兄弟的《域外小说集》中有通过日语转译的波兰等“弱小民族”的文学作品。巴金通过英语译文翻译了大量的俄罗斯文学作品，如屠格涅夫的《父与子》和《处女地》，高尔基早期的短篇小说和赫尔岑的回忆录等。本世纪二十年代一些西方译者通过葡萄牙语、法语等译本翻译了中国的古典诗歌，如斯特布勒（Jordan Herbert Stabler）的《李太白诗选》译

① 谢天振，《译介学》上海：上海外语教育出版社，1999，第138页。

自葡萄牙文《中国诗选》。

转译在翻译《圣经》时尤其常用。公元前三世纪由 72 位“高贵”的犹太学者完成的《圣经》译本《七十子希腊文本》受到教会的充分认可。神甫们和犹太首领们认为：“这个译本译得好而虔诚，又十分准确，因此必须保持其原状，不得更改……”^①从此，《七十子希腊文本》便成了第二“原本”，有时甚至取代真正的原本希伯来文本成为“第一原本”。

公元 405 年，罗马宗教界的大学者哲罗姆与其助手翻译了包括《旧约》和《新约》在内的拉丁文《圣经》，也称《通俗拉丁文圣经》。这次翻译很成功，在某种程度上，它甚至取代了希伯来语和希腊语的《圣经》，成为后世欧洲不少《圣经》翻译的原本。

当然，也有原作失传不得不用译作当原本的情况。九、十世纪，叙利亚学者到雅典，把大批希腊典籍译成古叙利亚语带回了巴格达，后阿拉伯人又把它们译成阿拉伯语。中世纪中期，许多希腊典籍的原本失传，阿拉伯语版本又涌入欧洲，西方翻译家们云集西班牙的托莱多，把这些译成阿拉伯语的希腊典籍译成了拉丁语。

四 拟译

德莱顿给拟译的定义是“指后世诗人像以前的诗人一样写诗，写同一主题的诗；就是说，不搬原诗人的词句，也不局限于他的意思，而只是把他当作一个模式，好比原诗人在我们的时代和我们的

^① 谭载喜，《西方翻译简史》。北京：商务印书馆，2004，第 14 页。

国家，使用他可能会使用的方式作诗。”^① 拟译与原文相比变化较大，译者充分考虑了原语的语言文化以及原作的诗学意识与目标语之间的差异，在翻译时做了一系列的改动，使译文看起来像是在用目标语创作一样。17世纪英国诗人、评论家和翻译家阿伯拉罕·考利翻译古希腊作家品达的《品达歌集》时就是用的拟译法。他说：“逐词翻译品达就好比一个疯子翻译另一个疯子（的作品），如果不懂希腊原文的人阅读直译成拉丁散文的译文，读到的简直是一派胡言……我们在翻译品达的作品时，必须考虑到他所处时代和我们所处时代之间的巨大时间差，这种时间差就像使图画退色一样，肯定会改变原诗的色调；还必须考虑不同国度在宗教和习俗上的差异，以及地方、人物、举止方面的许许多多的特点，由于时间相距太远，这些差异和特点肯定会使我们眼花缭乱。最后，……我们还必须考虑到这一点：即我们不习惯于鉴赏品达诗歌的韵律，而特别是在颂歌创作中，优秀诗人所以优秀，有时几乎全部靠的是这种韵律……我很想知道，如果把我们最优秀的英诗忠实地、逐词地译成法语或意大利语，法国人或意大利人会做出什么样的评价。”^② 所以在翻译品达的颂歌时，考利便“随意采摘，随意删削，还随意增补……”德莱顿对考利翻译的《品达歌集》评价很高，认为它像原作一样出色。

在欧洲，早期的翻译中有不少拟译的例子。十七世纪法国最伟大的翻译家佩罗·德·阿布朗古尔的翻译原则是：“一个翻译人员能领会词义就够了，因为要想把所有的词都译出来，那是不可能

① 谭载喜，《西方翻译简史》。北京：商务印书馆，2004，第123页。

② 谭载喜，《西方翻译简史》。北京：商务印书馆，2004，第118页。

的。……对于一个作者的著述，从他本人的东西翻译成我们的东西，只能表达出原意的大半，彼此的优美与典雅之处大不相同，所以我们丝毫也不要怕把原著带上我国的色彩，……”^① 谭载喜教授总结了阿布朗古尔的翻译特点：“拿一篇原作，抓住大意，不管原来风格如何，只要译文具有文学性和可读性，能使当代读者爱看，受到欢迎，就不惜牺牲一切地任意增删内容，能修改就修改，能发挥就发挥，而丝毫不顾及译文的准确性。”^② 为此他受到了有些人的批评，被取名“胆大包天的德·阿布朗古尔……”，他的译作也被称作是“美而不忠的翻译”。

五 节译

节译指的是译者为了与译语的风俗、道德观念保持一致，迎合译语读者的审美情趣，或出于政治等因素的考虑，删除与重要情节关系不大的语句、段落、甚至篇章，但所有的句子都是依据原文。如1903年出版的《绣像小说》中的《华生包探案》一文的译者把故事开场时提到的福尔摩斯的背景、习惯、怪癖、以及华生与福尔摩斯的关系的描写全部删去。傅东华在翻译美国小说 *Gone with the Wind*（《飘》）时，就“老实不客气地”整段删节了一些他感到与故事情节的发展关系不大且容易使读者厌倦的冗长的描写和心理分析。由于语言文化的差异，处于不同语言文化的读者和译者在肯定原作的许多优势之时也会对原作中的某些东西持否定的态度。他们

① 谭载喜，《西方翻译简史》。北京：商务印书馆，2004，第87页。

② 谭载喜，《西方翻译简史》。北京：商务印书馆，2004，第87页。

会认为，外国作者并不是总是鉴赏力很高的典范，所以他们会选择原作中好的部分而摒弃其不好的一面，因为读者没必要去读它们或了解它们。^①

罗马人征服希腊之后，以胜利者自居，把希腊的文学作品当作战利品，翻译时对其肆意删节，以示罗马“在知识方面的成就”。18世纪的法国翻译家让·弗朗索瓦·迪西为了使莎士比亚的《哈姆雷特》符合法国戏剧界的风尚，融入世界上最优秀的戏剧系统，对它进行了大刀阔斧的删节。《哈姆雷特》中的23个人物减到了8人，奥菲利娅的疯癫被删掉了，那几个粗鲁、下贱的掘墓人也在译作中消失了。

六 编译

周兆祥认为“真正负责任的译者，一定要做很多‘手脚’——或是删节，或是剪裁，或是换例，甚至重写。总之，由于译者看透了两个社会背景的差别，读者对象水平口味需要、习惯偏见的差别，知道要动手做选择的工夫、调整的工夫，目标不是弄出一篇与原文百分之百相似的东西，而是创造一篇能够完成使命的东西。”^②编译与节译有许多共同点，它们的主要区别在于编译的作品既有依据原文编写、改写的，有出于某种考虑对有些内容进行删除的，也有译者添加的。这种情况十分普遍。与哲罗姆同时代的翻译家鲁菲

① Lefevere, André. 2004. *Translation/History/Culture*. Shanghai: Shanghai Language Education Press, P35.

② 许钧，《怎一个“信”字了得？》，许钧主编《翻译思考录》。武汉：湖北教育出版社，1998，第60页

努倾向于意译，并随意增加、删改原文。他说，他喜欢从原作的其它地方搬进某些内容，以使译文更加明白易懂。^①

田汉在把托尔斯泰的《复活》改编成剧本时，删掉了《马太福音》，抹去了原作的宗教色彩，并针对当时中国正在遭受日军侵略的背景，有意突出原作中几个并不重要的波兰革命者的形象，还让他们唱起了保家救国的战歌。如林纾在他的前期的译文里常常添油加醋，模仿中国古代学者读书时写眉批和行间加评注的办法，加进不属于原文的诗词、按语或评语。

明清时期的小说翻译也是很好的例子。章回体是我国古代长篇小说的重要形式。明清两代的长篇小说，普遍采用此种体裁。其特点是全书分回标目，故事连接，段落整齐，每回的标题都是对全回故事内容的概括。章回目一般字数相等、结构相同、用词精练、生动典雅。译者常根据中国读者的阅读习惯对原作进行大胆的改变。清末翻译家周桂笙在翻译法国作家鲍福的小说《毒蛇圈》时首先把原作改成了中国的章回小说，把原作分成几十回，并为每一回拟定了一个章回体标题，如“孝娃娃委曲承欢，史太太殷勤访友”，“几文钱夫妻成陌路，一杯酒朋友托交情”等，并且在每回的结尾处加上“未知后事如何，且待下回分说”等话语。

下面是一个编译的十分具体的实例。忠孝是中国的传统美德，遵守孝道被认为是子女对父母天经地义的责任和义务。周桂笙在翻译《毒蛇圈》第九回后半回时加进了一段主人公瑞福之女妙儿思念父亲的文字，以平衡小说上文瑞福牵念女儿之情：

^① 谭载喜，《西方翻译简史》。北京：商务印书馆，2004，第31页。

(妙儿)暗想：我父亲答应早点回来的，何以到了这个时候，还不见人？就是往常赴宴，到了这个时候也就回来了，怎么今日有了特约，要早点回来的，倒反到了这时候还不见到呢？我父亲最心疼我的，临行还叫我先睡。我叮嘱的说话，我父亲一定不肯忘记的。莫非大客店里这班会友，今日又提议什么事，耽搁迟了么？又回想到：不是的。纵使他们要议什么事，何时何日不可议，何必定在这三更半夜的时候呢？莫非又是吃醉了么？唉，我这位父亲，百般的疼爱我，说当我是掌上明珠一般，我非但不能尽点孝道，并且不能设个法儿，劝我的父亲少喝点酒，这也是我的不孝呢！但愿他老人家虽然喝醉了，只要有一个妥当的地方，叫他睡了，我就等到天亮，我也是情愿的。独怕是喝醉了，在路上混跑，又没有个人照应，那才糟了呢！唉，我的父亲哪！你早点回来，就算疼了女儿吧。^①

事实上，据此书的出版人吴趼人所言，这么长一段话是“原著所无”，是他“特商与译者，插入此段”的。究其原委，一则是因为“上文写瑞福处处牵念女儿，如此之殷且挚，此处若不略写妙儿之思念父亲，则以慈孝两字相衡，未免似有缺点。”再则因为“近时专主破坏秩序，讲家庭革命者，日见其众。此等伦常（上矛下二虫）贼，不可以不有以纠正之。”^② 从中可以看到翻译文学像文学一样肩负着教化的责任。

① 谢天振，《译介学》。上海：上海外语教育出版社，1999，第171页。

② 谢天振，《译介学》。上海：上海外语教育出版社，1999，第171页。

七 与原作竞争

与原作竞争指的是既不以原文为中心，为原文说话，也不依样画葫芦，逐字对译，而是用地道的目标语进行翻译，不仅要与原作媲美，如有可能，还要在表达的艺术性方面超过原作。在古代，就有昆体良的“与原作竞争”说。他在《演说术原理》中提出罗马人在一切翻译、写作中，都必须与希腊人比高低。他说：“我所说的翻译，并不仅仅指意译，而且还指在表达同一意思上与原作搏斗、竞争。”^①当罗马人在军事上征服了希腊之后，他们以胜利者自居，并一反常态，把以往他们认为至高无上的经典作品当作是可以任他们自由“宰割的”“文学战利品”，对此肆意删减，丝毫不考虑原著的完整性，以体现罗马人在“知识方面的成就”，使罗马的译者凌驾于原作者之上。许渊冲先生也提倡与原作竞赛，但他的目的却是要“创造出‘胜过原作’的译文来，那就是给世界文化灌输新的血液，可以使世界文化更加辉煌灿烂。”^②作者有自己的风格和特点，译者之所以选中他的作品进行翻译是因为它有与众不同的地方可以满足译者或者读者的要求或需要，这种满足既可能是思想上也可能是艺术上的，更加理想的状态是作品在这两方面都很优秀。但不可否认的是，由于人的能力的有限性，并不是所有的作品都能这么优秀。缺憾是再所难免的。如果译者有拟与原作竞争，对读者来说并不是一件坏事。

① 谭载喜，《西方翻译简史》。北京：商务印书馆，2004，第22页。

② 许渊冲，《翻译的艺术》。北京：五洲传播出版社，2006，第2页。

八 优化原作

在分析阶段，译者承担着读者的角色，此时读者反应理论充分发挥着作用。经过对作品的理解阶段，译者进入表达阶段。高水平的译者在这个阶段会考虑“如何使所述的事件生动有趣，如何使所塑造的形象富有魅力，如何使人物的语言具有个性，如何使作品体现一定的风格……”^①任何作品都不可能是十全十美的，它之所以被选中进行翻译，可能是因为它的内容符合目标语读者的要求，或者它的形式有其独特的地方，甚至当时的译者别无选择。译者弥补原作的缺陷，对原作进行改进和美化，使其更具文学性和欣赏性，这样的翻译方法就是优化原作。

英译《钦定圣经译本》是一部英语经典之作，它集多个英译本的优点，充分发挥了英国民族语言的特点，对英语的发展产生了巨大的影响，并成为英国殖民地翻译《圣经》的原本。

《钦定圣经译本》英译本中的有些句子翻译的钟就比希伯来语原文好。如译文 23 首歌中有

一句：“The valley of the shadow of death”，而希伯来语原文既没有“影子”，也没有“死”，只有“黑暗”，而译文赋予了原作所没有的想象力。

18 世纪的法国，有许多翻译家在翻译时极力优化原作。“特别是法国译者，在翻译英国文学作品时，译者就像尴尬的岳母向别人介绍出身低贱的女婿一样，总是要为原作涂脂抹粉，企图‘消除原

^① 谢天振，《译介学》。上海：上海外语教育出版社，1999，第 135 页。

作的谬误’，改进原作，使其迎合其典雅的法国风尚。”^①

19世纪法国著名的翻译家奈瓦尔用散文体翻译了歌德的《浮士德》，受到了歌德的高度赞扬。歌德说奈瓦尔的译文比原文还要好。歌德在给奈瓦尔的信中写到：“读了您的译作，我对自己失去了信心。”他还对其助手说：“我对《浮士德》德文本已看得不耐烦了，这部法译本却使全剧更显得新鲜隽永。”^②普希金也用优化的译法把法国讽刺诗人帕尔尼的平庸的即兴诗翻译成了赞美生气勃勃的青春的动人颂歌。

《恶之花》的作者波德莱尔用法语翻译了美国作家爱伦·坡的诗，其译作被认为比原诗更为出色。有人开玩笑说，坡的名字下有两个人，一个是平庸的美国诗人，另一个是天才的法国诗人。学贯中西的钱钟书十分推崇林纾的翻译，“宁可读林纾的译文，不乐意读哈葛德的原文，理由很简单，林纾的中文文笔比哈葛德的英文文笔高明得多”。^③语言学家吕叔湘对照了多首英译唐诗，认为有些译诗比原诗出色。

林纾的翻译之所以受欢迎主要是因为林译富有文采。下面是林译狄更斯《块肉余生记》的翻译片段。原作第一章第一段的最后一句是：

原文：

It was remarked that the clock began to strike, and I began to

① 谭载喜，《西方翻译简史》。北京：商务印书馆，2004，第86页。

② 谢天振，《译介学》。上海：上海外语教育出版社，1999，第216页。

③ 谢天振，《译介学》。上海：上海外语教育出版社，1999，第137页。

◆ 翻译：创造性叛逆

Fangyi: Chuangzaoxing pibai

cry, simultaneously.

林译：

林纾译文：

闻人言，钟声丁丁时，正吾开口作呱呱之声。^①

林译是文言，用了“丁丁”和“呱呱”这样的象声词，图文并貌地描绘出了当时的情形，有一种音乐美，而这种音乐美是原文中所没有的，是译者加上去的。林纾的译文赋予原文更高的美学价值和文学性。

面对他人对林纾编译的指责，钱钟书在《林纾的翻译》中对林纾翻译中一些不忠实的地方做出了与众不同的解释，他认为，林纾的翻译给作者捐助了“谐谑”，为原著的幽默添油加醋。

……而林纾译本里不忠实或“讹”的地方也并不完全由于他的助手们外语程度低浅、不够了解原文。举一两个例来说明。

《滑稽外史》第一七章写时装店里女店员领班那格女士听见顾客说她是“老姬”，险些气破肚子，回到缝纫室里，披头散发，大吵大闹，把满腔妒愤都发泄在年轻貌美的加德身上，她手下一伙女孩子也附和着。林纾译文里有下面一节：

“那格……始笑而终哭，哭声似带讴歌。曰：‘嗟乎！吾来十五年，楼中咸谓我如名花之鲜妍’——歌时，顿其左足，曰：‘嗟夫天！’又顿其右足，曰：‘嗟夫天！十五年中未被人

① 许渊冲，《文学与翻译》。北京：北京大学出版社，2003，第4页。

轻贱。竟有骚狐奔我前，辱我令我肝肠颤！”

这真是带唱带做的小丑戏，逗得读者都会发笑。我们忙翻开迭更司原书（第一十八章）来看，颇为失望。略仿林纾的笔调译出来，大致如此：

“那格女士先狂笑后嚶然以泣，为状之辛楚动人。疾呼曰：‘十五年来，吾为此楼上下增光匪少。邀天之祐’——言及此，力顿其左足，复力顿其右足，顿且言曰：‘吾未尝一日遭辱。胡意今日为此婢所卖！其用心诡鄙极矣！其行事实玷吾侪，知礼义者无勿耻之。吾憎之贱之，然而吾心伤矣！吾心滋伤矣！’”

那段“似带讴歌”的顺口溜是林纾对原文的加工改造，绝不会由于助手的误解或者曲解。他一定觉得迭更司的描写还不够淋漓尽致，所以浓浓地渲染一下，增添了人物和情景的可笑。写作我国近代文学史的学者一般都未必读过迭更司原著，然而不犹豫地承认林纾颇能表达迭更司的风趣。但从这个例子看来，林纾往往捐助自己的“谐谑”，为迭更司的幽默加油加酱。^①

九 个性化翻译

译作的译者是谁对一部译作有着重要的意义。必须承认，不管

^① 王克非，《翻译文化史论》。上海：上海外语教育出版社，1997，第84-85页。

译者主观上多么想忠实于原作，他的翻译也不可避免地带有他个人的色彩。如果译者是一个兼搞文学翻译的文学家的话，他的诗学意识，即他信奉的翻译原则、其独特的艺术追求、他的爱好和艺术特长会自然而然地体现在他的译作里。作家翻译家翻译作品往往比非作家翻译家的译文有更大的创作成分。其中的重要原因是译者就是文学创作的专家和高手，在翻译的过程中他会有意或无意地（不由自主地）发挥自己的创作强项，对原作进行完善性的篡改，进入创作的自由王国。

越是名家翻译也就越容易不忠实。他们的叛逆更多的是有意识的叛逆，以期能更好地处理原作者想传达的写作意图，或是想突出他们迫切需要的部分。有时他们简直无法把自己的创作与原文的创作区别开来。到大师的阶段可以是不断创新的阶段。他已不再是个文坛学徒模仿大师，在大师身后亦步亦趋。这也恰好说明初学翻译的人为什么常常犯逐字翻译有翻译腔的毛病。瞿秋白说过：“你既钦羨于原作的神韵，又得意于译文的形式，你就会不自觉地与原诗人取得心灵上的共鸣，或许就是我们所说的‘心有灵犀一点通’吧，保持在这种状态下，你就可以施展你文辞的技巧，用探索和联想去字斟句酌——但不可以松懈、草率，否则神韵立刻会从你的笔下溜走——这样揣摩、选择、提炼、再创造，你不仅会得到一篇好的译诗，而且会使你赢得无上的快乐和久久的陶醉，甚至忘乎所以，以为这竟是自己的新作。”^①

郭沫若也持类似的观点。就诗歌翻译郭沫若主张“风韵译”，即译者应捕捉诗人的灵魂，将其感情倾注于自己的笔端，进行再创

^① 许渊冲，《翻译的艺术》。北京：五洲传播出版社，2006，第162页。

作。“译雪莱的诗，是要我成为雪莱，是要雪莱成为我自己……我爱雪莱，我能感听到他的心声，我能和他共鸣……他的诗便如像自己的诗。我译他的诗便如像我自己在创作一样。”^① 译者与诗人的水乳交融和译者的创造性从郭沫若对苏格兰诗人彭斯的《红红的玫瑰》一诗的翻译中得以充分体现。

原文：

O my love's like a red, red rose,
That's newly sprung in June;
O my love's like the melodie
That's sweetly played in tune.

郭沫若译文：

吾爱吾爱玫瑰红，
六月初开韵晓风；
吾爱吾爱如管弦，
其声悠扬而玲珑。

无论从内容还是从形式上看，郭沫若的译文都不能说与原诗绝对的对等，如吾爱像红红的玫瑰译成了吾爱吾爱玫瑰红；原诗音步四步与三步、二、四行压韵，译文变成了古汉语七绝形式；为了保持

^① 郭著章等，《翻译名家研究》。武汉：湖北教育出版社，1999，第70页。

诗行的平衡，译文两次重复“吾爱”。但这创造性的译文却十分真实地再现了诗人真挚的情感，也具有汉语诗歌的音乐美。

庞德也是一个有个性追求的诗人和翻译家。中国学者谢明在《伊兹拉·庞德与中国诗的翻译》一书中指出，“在庞德所有的作品中，翻译和创作往往很难区分，在庞德的眼里，这两者似乎没有什么根本的区别，翻译远不仅仅是激发他创作才能的手段，它是诗神缪斯王冠上闪亮的冠饰……他的翻译激发了诗学创新的灵感，决定了他诗学创新的决心，而文学和诗学上的创新又反过来引导并促进了他的翻译。”^① 庞德摒弃了传统基于忠实意义上的翻译方法，而采取了一套“阐释性的翻译方法”。译者在翻译一首诗歌时实际上是在创作一首新诗。根据庞德的翻译理论，原语与译语之间语言的对等并不是翻译的第一要义。原诗被看作一首等待重新创作的新诗，而非等待翻译的原语文本。他从原诗中找出一切值得复制的优秀特点，然后用英语创造性地进行翻译，即突出这些优秀特点，而对一些他认为不是很重要的成分进行删节或篡改，以达到引导读者获取原诗的内在特质的目的，取得与原诗对等的“效果”。庞德1912 翻译出版了意大利中世纪诗人纪多·卡瓦尔坎蒂（Guido Cavalcanti, 1255 - 1300）的《卡瓦尔坎蒂十四行诗与抒情诗》（Sonnets Ballate of Guido Cavalcanti），其中以《米·普里加夫人》（Donna Mi Prega）最为著名。庞德十分重视卡瓦尔坎蒂诗歌中的节奏与音步等音乐特性，为了帮助读者更好地了解这些特性，他在翻译时进行了大量的创作。庞德在 *Literary Essays of Ezra Pound* 中对此进行了说明。“若论我翻译中是否使用了粗暴的手段（atrocities），我只能为

^① 祝朝伟，《构建与反思》。上海：上海译文出版社，2005，第40页。

自己辩护说，这些手段的运用大多是为了实现自己的翻译目的，是与我帮助读者更好地理解原文的初衷是一致的。……我未能如愿地提供《米·普里加夫人》对应的英文译文；我只不过为不熟悉意大利语的读者提供了一种工具，帮助他们把握原文的某些特质。”^①庞德在他翻译的中国古诗《神州集》中的多处误译和异化的翻译则是他故意不忠实于原文并违反目标语的语言规则以突出原文特质的典型范例。一个著名的例子是他把李白的诗句“荒城空大漠”译成三个并列的意象 *Desolate castle, the sky, the wide desert*，而意象并置正是古汉语诗歌中常用的手法。

即使译者不是文学家，他的个性也会在他的译作中显现出来。对同一首拜伦的诗《哀希腊》，不同的中国译者就选用了不同的诗歌形式。梁启超用的是元曲体，马君武用的是七言古诗体，苏曼殊用的是五言古诗体，胡适则用的是离骚体。不同的译文赋予了原诗不同的中文面貌，描绘出不尽不同的意境，也由此塑造出了他们各自的拜伦形象。

法国文学翻译家傅雷是个倡导“忠实”标准的译者，但他的个人风格仍然十分明显。傅雷的艺术造诣很深，他多艺兼通，在绘画、音乐、文学等方面，均显示出独特的高超的艺术鉴赏力。傅雷在翻译时，“事先熟读原著，不厌其烦，尤为要著。任何作品，不精读四、五遍决不动笔，是为译事基本法门。第一要求将原作（连同思想、感情、气氛、情调等等）化为我有，方能谈到翻译。”^②他还潜心研究作家所处的时代，文学的流派，风格的特点，在译文

① 祝朝伟，《构建与反思》。上海：上海译文出版社，2005，第57页。

② 圣华，《傅雷的世界》。北京：三联书店，1998，第292页。

上也力求能传达作家的艺术个性。服尔德的机警尖刻，巴尔扎克的键拔雄快，梅里美的俊爽简括，罗曼·罗兰的朴质流动，在原文上色彩鲜明，各具面貌，译文固然对各家的特色和韵味有相当体现，拿《老实人》和译文和《约翰·克里斯朵夫》一比，就能看出文风上的差异，但贯穿于这些译作的不免有一种傅雷风格。

傅雷提倡用“纯粹之中文”进行写作，以“语言流畅，用字丰富，色彩多变”相要求。^①傅雷还提倡，再创造的“译文必须为纯粹之中文，无生硬拗口之病”即杂糅各地方言、行话、旧小说套语和文言，也包括恰当地“采用西洋长句”，以“创造中国语言”，并使上述几个部分和谐地构成一个有机的整体，传达原文的风格和“神韵”，使之“水乳交融，语言流畅”。^②他在译作中都用了同一种神韵的傅雷体华文语言，他的艺术个性在译作中表现得过于充分，以致部分遮掩了原作风格。

除了译者的诗学意识和其爱好和特长对译作有影响，译者对作者的态度也会使译作带上明显的个人色彩。布吕奈尔等曾说过：“在同一个时期古典主义的伏尔泰和浪漫主义的勒图诺尔在莎士比亚面前不可能有同样的态度。”^③

译者的世界观、立场、以及对所译作家、作品的态度会影响其译作的效果。伏尔泰对英国人和莎士比亚都有很大的偏见，认为英国人“近乎野蛮”，对莎士比亚的评价是：“一个荒诞不经的闹剧

① 傅雷，《傅雷文集·书信卷》。合肥：安徽文艺出版社，1998，第292页。

② 傅雷，《傅雷文集·书信卷》合肥：安徽文艺出版社，1998，第291页。

③ 谢天振，《译介学》。上海：上海外语教育出版社，1999，第144页。

作者”。他对莎士比亚作品的翻译效果不难想象。而勒图诺尔则截然相反。他声称：他“要把莎士比亚献给自己的同代人，并使他们爱他”。^①

其它创造性叛逆的形式有拼译、方言译、改编等。拼译指的是通过参考不同的版本、注释本和多种外国或本国的译本对外国文学作品进行翻译。如台湾的林文月在翻译日本的《源氏物语》时曾参考了两种日语古文注释本、三种近代作家的日本现代语译本以及两种英美学者的英译本。另外我国许多译者在复译外国名著时常参考已有的中外译本。1611年出版的英文《钦定圣经译本》也是拼译的结果。它汲取了16世纪《圣经》学术研究的成果和各种《圣经》英译本的优点。方言译指的是用不同方言对同一作品进行翻译。如19世纪下半叶来华的新教传教士翻译出版了上海方言、厦门方言、广州方言、杭州方言、宁波方言等多种方言的《圣经》译本。文学翻译中的改编主要指作品文学样式、体裁改变了的翻译。如朱生豪为了避免拘泥生硬、艰深晦涩，用散文体翻译诗体的莎剧。为了更生动直观地唤醒民众，剧作家田汉把托尔斯泰的小说《复活》改变成剧本在舞台上演。

创造性叛逆的不同形式并不相互排斥，不同的形式可以共存于同一个译本。如在傅东华翻译美国小说《飘》中就可以发现大量的归化和节译。傅东华感觉“译这本书，与译 Classics 究竟两样”，所以不必“字真句确地译。他把遇到的外国地名和人名都中国化了，这样在译文中出现了中国味十足的地名肇嘉州、钟氏坡、曹氏屯和中国人名郝思嘉、媚兰、白瑞德、魏希礼等。“对话方面也力

^① 谢天振，《译介学》。上海：上海外语教育出版社，1999，第145页。

求译得像中国话，有许多幽默的、尖刻的、下流的成语，都用我们的成语代替进去，“还有一些冗长的描写心理的分析，觉得它跟情节的发展没有多大关系，并且要使读者厌倦的”，“就老实不客气地将它整段删节了”^①

在某一特定的译本中某一种形式可占主导地位，或某一种形式在译本的某一部分的地位比较突出。如田汉把托尔斯泰的《复活》改编成了剧本，在改编的过程中对原著的某些地方进行了编译。张谷若只是把《德伯家的苔丝》中的方言对话部分翻译成了山东方言。另外在不同的时代这些形式使用的频率也不尽相同。如改革开放以前，我国的西班牙语和葡萄牙语翻译人才奇缺，故这两个语种国家的文学作品基本上都是通过英文、法文、俄文或日文转译，但现在我国已培养出一支语言功底扎实的西葡拉美文学翻译队伍。在国内权威的外国文学刊物的大力扶植下，许多西葡拉美文学作品都直接从原文翻译。但这绝不是个别情况。在国际交往日益广泛深入、我国不同语种的翻译人才逐渐成长的今天，转译已不像从前出现得那么频繁。同时节译和编译也已不像林纾那个年代那么普遍。名著复译即意味着拼译，好多译者承认复译时会参考已有的译本。在复译现象比较普遍的今天，不少译界的专家学者也大力提倡拼译这种翻译形式。如在面对新的《尤利西斯》译本问世的时候，第一个《尤利西斯》的中译本译者萧乾就提出了译书并无专利、同行也非冤家的观点。他提倡一个译者进行复译时应该参考现有的译本，

^① 谢天振，《译介学》。上海：上海外语教育出版社，1999，第148页。

在原有的基础上进一步完善。^①

另外，创造性叛逆形式出现的频率也有明显的时代标志。从整体上来说，在世界高度融合、地球一村的今天，创造性叛逆形式出现的频率一般抵于历史上的其它时代。创造性叛逆产生主要是由于语言文化的差异引起的。而今天随着国际交流的日益广泛和深入及日益开放的或自由的政治文化氛围，异化的翻译与历史上的其他时代相比更加普遍。还有一个重要原因是当今文学家兼翻译的译者与其他历史时期相比所占比例小了，充满个性的翻译也随之减少。再则，翻译界对异化的翻译的呼声也比以往强烈，主张译者隐身的解构主义翻译理论和反对西方文化霸权的翻译理论对翻译实践也造成了一定的影响。

叛逆的译作是有意识的创造性叛逆和无意识的创造性叛逆的混合物，无论叛逆的起因如何，译作一旦完成，它就可以脱离作者和译者，以其自身的价值而继续存在。它甚至可以比原作更受欢迎，也可以替代原作作为翻译的原本。以“美而不忠的翻译”著称的法国翻译家德·阿布朗古尔译作的法语风格比拉丁风格更为优美。为此他的“美而不忠的翻译”受到了很多人的高度赞扬。L. G. 巴尔扎克是个典型的思想保守的崇古派，但他高度评价了德·阿布朗古尔的翻译，认为“他肯定超过黑恩体斯博士和耶稣会会员斯特拉达，他的法语风格比他们极力仿效的拉丁语风格更为优美。”^② 林纾的翻译极富文采，所以钱钟书“宁可读林纾的译文，不乐意读哈

^① 萧乾，《译书并无专利，同行也非冤家》，许钧主编《翻译思考录》。武汉：湖北教育出版社，1998，第174页

^② 载喜，《西方翻译简史》。北京：商务印书馆，2004，第88-89页。

葛德的原文，理由很简单，林纾的中文文笔比哈葛德的英文文笔高明得多”。^①

有些译作因为翻译得好而替代原作作为翻译的原本，这种现象并不鲜见，在翻译《圣经》时尤其常用。公元前三世纪由 72 “高贵”的犹太学者完成的《圣经》译本《七十子希腊文本》受到教会的充分认可。神甫们和犹太首领们认为：“这个译本译得好而虔诚，又十分准确，因此必须保持其原状，不得更改……”^②从此，《七十子希腊文本》便成了第二“原本”，有时甚至取代真正的原本希伯来文本成为“第一原本”。公元 405 年，罗马宗教界的大学者哲罗姆与其助手翻译了包括《旧约》和《新约》在内的拉丁文《圣经》，也称《通俗拉丁文圣经》。这次翻译很成功，在某种程度上，它甚至取代了希伯来语和希腊语的《圣经》，成为后世欧洲不少《圣经》翻译的原本。

不管译作的叛逆程度如何，与原作的读者相比，读译作的读者要多得多，所以相比较而言，还是译作的贡献更大，因为它的受益者更多。读希伯来语和希腊语的读者在数量上怎能与读《钦定圣经译本》的读者相比？拜伦与他同时代的人读的是法语版的浮士德，普希金读的他钦佩无比的拜伦的作品也是法语译本，而引发美国意象派诗歌运动的庞德译的中国唐诗竟是以一位外国人对唐诗的释义。

由于译作比原作好而更受欢迎，这有什么不好呢？如果摆脱开传统的译作必须忠实于原作、为了忠实而忠实的枷锁，改变观念，

① 谢天振，《译介学》。上海：上海外语教育出版社，1999，第 137 页。

② 谭载喜，《西方翻译简史》。北京：商务印书馆，2004，第 14 页。

打开翻译的空间，允许译者在他力所能及的范围内美化原作或对原作进行其它他认为合适的改变，使译作能更好地服务于读者，愉悦读者，那么，译者就可以理直气壮地进行创造性叛逆，使翻译的园地更加争奇斗艳，给读者更多的选择，使他们各取所需，还可以博采众长，得到更大的收获和享受。允许译者进行大胆的创造性叛逆并不意味着所有的译者就一定会进行不着边际的创作，因为他们的翻译不是在真空中进行的。他们仍会在制约翻译的众多因素的作用下，根据他们各自的翻译生态环境，做出相应的选择。即使是要求译者必须忠实于原文，他们仍会根据具体语境进行不同的创造性叛逆，同样的道理，即使是允许译者进行大胆的创造性叛逆，也要看译者本身是否具有这样的才气和艺术追求。他们仍然会在他们各自的语境中进行翻译，创造出他们各自叛逆程度不同的译作。

傅雷在《傅雷家书》中写到：“唯有不同种族的艺术，在不损害一种特殊艺术的完整性的条件之下，能灌输一部分新的血液进去，世界的文化才能愈来愈丰富，愈来愈完满，愈来愈光辉灿烂。”^①就翻译而言，把外国的文化艺术翻译介绍进来以丰富我国的文化艺术，同时在输入的过程中也把中国的文化艺术与之相融合，不管是有意作为，还是无意而为之，其结果都可以创造出一个更加丰富灿烂的文学作品。

如果说这个作品用传统的翻译理论来衡量，由于不符合“忠实的”的翻译标准而算不上是翻译的话，这个新的作品已经提前达到了翻译的最终目的，即通过借鉴他人丰富自己，进行创新。从这个

^① 许渊冲，《翻译的艺术》。北京：五洲传播出版社，2006，初版前言。

角度来讲，翻译不应是为了忠实而忠实，它服务于一定的目的。为了达到特定的目的，译者需要在翻译的过程中进行相应的创造性活动。如果说，在翻译的过程中，由于语言文化的差异，译者不得已进行创新，但鉴于翻译的最终目的就是创造出更新更好的作品，那么对翻译过程中的创造性叛逆，不仅不应该阻止，反而应该默许，在某些特定的情况下甚至应该提倡。

综观中外翻译史，创造性叛逆的翻译就是活生生的翻译史。创造性叛逆就像色谱一样是一个连续体，不同的译作处于这个连续体的不同位置。它们没有绝对之分，只有程度之别。对创造性叛逆的研究并不意味着“忠实的”翻译标准的过时，只是“忠实”的内涵发生了相应的变化。根据传统的脱离翻译实践的翻译理论，忠实的对象毫无疑问是作者和原文本，但翻译实践表明，翻译是一项人类行为，而人类行为是有目的性的，所以译者要明确他翻译的目的是什么，由此决定在具体的翻译实践中，忠实的对象是什么。忠实于原语文化还是目标语文化？忠实于作者、译者还是读者？忠实于内容还是形式？在哪个层次上忠实？

传统的翻译理论，即规范性翻译理论，它规定译者忠实的对象是作者和原文本，是原文本的内容和形式。翻译实践表明，传统翻译理论要求的既不增加也不减少的翻译是不存在的，也是不可能存在的。但确实有与它的要求比较接近的译作，与此同时，也有更多的译作因为种种原因与它的规定和要求相差较远，甚至很远。所有的译作构成了翻译实践的整体，不同叛逆程度的译作都是其中的一个部分而已。

对创造性叛逆的研究并不是要全盘否定传统的翻译理论，只是要对翻译实践进行客观或相对客观的观察和研究，找出传统翻译理

论合理的地方，它不合理的地方，更重要的是从翻译实践中探索出客观的、符合实际的、对翻译实践有强大说服力和指导价值的规律，进一步发展和完善翻译理论。

Fanyi:  **第八章**
Chuangzaoxing panni

创造性叛逆与影响

综观翻译史，译者遵循的翻译原则、翻译标准有别，而且，译者并非总是能够按照自己选定的翻译理论进行翻译。他们的译作姿态纷呈，或以原作为中心，尽量地忠实于原作的内容和形式；或以目标语为中心，为了翻译目的和目标语读者的缘故，对原作在内容和形式上进行大幅度的增删或优化；或游弋于这两个中心之间，时而偏左，时而靠右；有时甚至是对原作的肆意阐发，随意创作。然而，就是它们编织了真实的翻译史，给整个人类文明的发展带来了不可估量的巨大影响。就是它们增进了不同语言文化之间的交流，为目标语的语言、文化、文学注入了新鲜血液，同时也为原语文化和原著的作者异域他乡找到了知音，延长了原著的寿命，扩大了原作的影响。

翻译方法一般分为两大类：直译和意译。德国基督教新教哲学家、神学家和读点语言学家弗里德里希·施莱尔马赫对翻译的方法有独到的见解，谭载喜教授对此总结如下：

翻译可有两种不同途径。要帮助译作的读者在不脱离本族语的情况下正确而完全地看懂原作，可以采取两种途径。一是尽可能地不扰乱原作者的安宁，让读者去接近作者；另一是尽可能地不扰乱读者的安宁，让作者去接近读者。……在第一种情况下，译者试图通过自己的努力填补读者不懂原作语言的空

白，把自己在认识原作语言中所获得的印象传递给读者，把读者送到陌生的原作的发源地，从而使读者根据译者提供的语言形式，尽自己最大的努力去理解原作的真正含义。在第二种情况下，翻译的目的是使外国读者像本国读者那样说话、写作，译者不仅仅要自己看懂原文，还必须使原作者进入与译作的读者直接对话的范畴，因为译者本人是懂外语的，可以从原作者角度理解原文，而译作的读者却不懂外语，需要在译作变成地道的本国语言后才能不费力气地看懂原作。施莱尔马赫虽然没有正面提到直译与意译的问题，但我们可以用这两个常用的术语把他的观点加以概括：坚持译作顺从原作，采用的方法就是直译，甚至是死译；坚持原作顺从译作，采用的方法就是意译、活译，甚至是无节制地任意发挥。^①

英国现代翻译理论家波斯盖特把翻译分成两类：后瞻式翻译（retrospective translation）和前瞻式翻译（prospective translation）。采用后瞻式翻译的译者总是以原作为中心，其翻译目的是传授原文知识，翻译的方法只满足于以样画葫芦。至于读者能否看懂，是否欢迎，不是译者关心的内容，而是读者的事。

与此对应的是前瞻式翻译。译者以读者为中心，采用自由的方法，使用常用的表达形式，到处修修补补，以保证读者原有的思想不受冲击，预测不受干扰。其目的是表明译者精通目标语语言，是以译文为中心的。

忠实性是判断翻译成败的最高标准。就后瞻式翻译而言，译文

^① 谭载喜，《西方翻译简史》。北京：商务印书馆，2004，第108页。

必须绝对忠实于原文；而在前瞻式翻译中，判断译文忠实与否的标准是看译文是否符合翻译的目的。^①

无论是直译和意译之分，还是后瞻式翻译和前瞻式翻译之分，具体到每一部译作，它都是不同翻译方法的混合体，只是以其中一种为主流翻译方法，其它的为次要的翻译方法而已，由此构成译作斑斓的画面，使目标语文化和读者得到丰富多样的收获和享受。文学翻译对目标语的影响和贡献是多方面的，可以具体地从语言、文化和文学等方面体现出来。

第一节 创造性叛逆对语言的影响

文学翻译对目标语的影响可以从原语对目标语的词汇、语法的变化上反映出来。清朝大量翻译西书的结果便是大量外来语词汇的涌入，中国开始了一个外来语词汇涌入的高潮。这个高潮引进的外来语词汇，远远超过汉语史上任何一个时期。外来语词汇不仅用在日常的语言交流，也进入新闻媒介，进入文学。晚清的“狭邪小说”中已有不少外来语词汇，其后的小说中，外来语词汇越来越多。^②

关于翻译语言，鲁迅在谈到“顺”与“不顺”的问题时有过这样精辟的见解：

① 谭载喜，《西方翻译简史》。北京：商务印书馆，2004，第181-182页。

② 袁近，《中国文学的近代变革》。桂林：广西师范大学出版社，2006，第120页。

一方面尽量输入，一方面尽量消化、吸收、可用的传下去了，渣滓就听他剩落在过去里。所以在现在容忍“多少的不顺”，倒并不能算“防守”，其实也还是一种“进攻”，现在民众口头上的话，那不错，都是“顺”的，但为民众口头上的话搜集来的话胚，其实也还是要顺的，因此我也是主张容忍“不顺”的一个。

但这情形当然不是永远的，其中的一部分，将从“不顺”而成为“顺”，有一部分，则因为到底“不顺”而被淘汰，被踢开。这最要紧的是我们自己的批判。^①

西方传教士来中国传教是为了拯救中国人的灵魂，让更多的中国人进入天堂。要完成这一使命，当然是拯救的人越多越好，所以他们的注意力主要放在普通老百姓身上。《圣经》的翻译之初，为了风尚所趋，将《圣经》译成文言文，但是不久觉得这不适合普通人的需要，因为他们受教育程度低，不能了解那样深刻的文字，因此，在1890年上海举行的新教传教士大会上做出决议，成立三个翻译《圣经》的委员会，选定三个翻译小组，用文言、浅近文言、白话三种语言翻译《圣经》。这些译本后来都出版了，它们都是欧化的汉语，促进了汉语的变化。欧化白话文促使汉语精细化，明确化，扩大了汉语的表现能力。^②

胡适对新文化运动的重要贡献是极力提倡和尝试白话文学。他

① 王克非，《翻译文化史论》。上海：上海外语教育出版社，1997，第202页。

② 袁近，《中国文学的近代变革》。桂林：广西师范大学出版社，2006，第92-94页。

提倡白话文主要源于美国当时的“文艺复兴”运动的影响，特别是受到的蒙罗新诗的影响。蒙罗反对传统的诗歌律令，反对用古典和陈腐的表达形式，在美国掀起了一场新诗运动。新诗的特点是提倡用普通的日常用语做诗。胡适从这场新诗运动中受到启发。他开始研究中国的文言文，发现文言文已不适合当时的社会，不能很好地表达当时的人们的感情和新思想。在《如何可以使吾国文言易于教授》一文中，他指出：“文言是半死之文字，不当以教活文字之法教之。”“活文字者，日用语言文字，如英法文是也；如吾国之白话是也。”^①

在美国新诗运动的影响下，胡适提倡用白话文写作，他要创造出一种能够表达现代思想的新的文学形式，因为他认为死的语言不能创造出活的文学。他还提倡大众文学，通过采用接近大众生活的题材，使用通俗易懂的语言，使文学进入寻常百姓的生活。他自己进行了成功的尝试，并得到了广泛的接受和认可。

胡适的白话诗集《尝试集》和在《新青年》等杂志上发表的白话翻译小说，在当时引起振聋发聩的作用，使无数新青年叹服不已，争相诵读，就连宿学巨擘梁启超也都“喜欢赞叹，得未曾有。”一向反对白话文的张士钊斥责趋之若狂的青年人“以适之为上帝，绩溪为上京，遂乃一味于《胡适文存》中求文章义法，于《尝试集》中求诗歌律令。”可见，胡适的白话文学、白话文运动不仅在文学形式上撼动了三千年传统文

^① 郭著章等，《翻译名家研究》。武汉：湖北教育出版社，1999，第42页。

化的结构，而且，从思想，从心理，从精神上掀起了启蒙的狂飙。^①

虽然许多译作在语言形式上并未与原作保持一致，有很多的叛逆成分，但译作本身的语言风格对目标语的确立、目标语文学语言的确立和发展同样可以产生巨大而深远的影响。伍光建的翻译对白话文的普及有巨大的贡献，它运用一种非常凝练的白话精练而准确地表达了小说的内容。它帮助人们意识到，并不是只有文言才能做到精练，白话同样可以成为一种精练的书面语言。^②

英国作家和翻译家杰弗利·乔叟把薄伽丘的《菲洛斯特拉托》翻译、改编成长诗《特洛伊勒斯和克丽西达》。他的许多译作大多被看作是经过改写、重新创作的“译作”。他翻译时往往整段地增减，有时逐字对译，有时却与原文相去甚远，变成了他的创作，特别是《特洛伊勒斯和克丽西达》和《骑士的故事》。他用伦敦方言进行的翻译影响巨大，为统一英语、确立英语成为文学语言、为英语文学的发展做出了巨大的贡献。

普希金是个活译派。虽然他主张译者必须尽量保持原著独具的特色，但他反对死扣字眼的直译。他的翻译有时过于灵活而变成了拟译。如他对帕尔尼的诗歌进行压缩、改写，把帕尔尼平庸的即兴诗歌改编成了赞美生机勃勃的青春的动人颂歌，大大提高了原诗的美感和艺术价值。他翻译时的语言准则是译笔明白流畅，淳朴自

① 郭著章等，《翻译名家研究》。武汉：湖北教育出版社，1999，第43页。

② 袁近，《中国文学的近代变革》。桂林：广西师范大学出版社，2006，第111页。

然。在他的创作和翻译中，他都创造性地运用了俄罗斯活的语言，创立了标准出色的俄罗斯诗的语言和文学语言。

第二节 创造性叛逆对文化的影响

世界各民族的文化就是在不断地相互影响下发展起来的，而翻译在其中所起的作用巨大，特别是在近代、现代以前国与国之间交流的媒介十分有限的情况下。季羨林就翻译对中华民族的影响有一段精辟的论述：

倘若拿河流来作比，中华文化这一条长河，有水满的时候，也有水少的时候；但却从未枯竭。原因就是有新水注入。注入的次数大大小小是颇多的。最大的有两次，一次是从印度来的水，一次是从西方来的水。而这两次的大注入依靠的都是翻译。中华文化之所以能永葆青春，万应灵药就是翻译。翻译之为用大矣哉！^①

创造性叛逆特别突出的译作对译语文化做出巨大贡献的例子俯及即是。九、十世纪，叙利亚学者到雅典，把大批希腊典籍译成古叙利亚语带回了巴格达，后来阿拉伯人又把它们译成阿拉伯语。中世纪中期，许多希腊典籍的原本失传，阿拉伯语版本又涌入欧洲，

^① 季羨林，《我看翻译》，许钧主编《翻译思考录》。武汉：湖北教育出版社，1998，第5页。

西方翻译家们云集西班牙的托莱多，把这些译成阿拉伯语的希腊典籍译成了拉丁语。西班牙托莱多的翻译由于不是直接译自原作，而是一再进行转译，很难做到准确、忠实，对照希腊文，译文中存在不少误译。另外，译者大都是“翻译匠”，主要采用意译。但它却给西方人带来了东方人的思想，传播了古希腊文化，活跃了西方的学术空气，推动了西方文化的发展。^①

田汉在把托尔斯泰的《复活》改编成剧本时，删掉了《马太福音》，抹去了原作的宗教色彩，并针对当时中国正在遭受日军侵略的背景，有意突出原作中几个并不重要的波兰革命者的形象，还让他们唱起了保家救国的战歌。田汉改编的《复活》以及对《复活》的编译在民众中引起了巨大的轰动，激发了民众的抗日热情。

周桂笙从外国小说中发现了中国小说缺乏近代人本主义精神：“外国小说中，无论一极下流之人，而举动一切，身份自在，总不失其国民之资格。中国小说，欲著一人之恶，则酣畅淋漓，不留余地，一种卑鄙龌龊之状态，虽鼠窃狗盗所不肯为者，而学士大夫，转安之若素。”^② 这个对比实际上已经触及到中国小说是否应将反面人物当作“人”来写的问题，批评了中国“谴责小说”缺乏“人”的意识，揭示了中国小说对人的理解和描写的片面性和不客观性。

五四运动前20年内，翻译欧洲文学著作最多的要算林纾。他在翻译中往往任意删节，横加歪曲。每部译作大都写有序言，大肆

^① 谭载喜，《西方翻译简史》。北京：商务印书馆，2004，第39页。

^② 袁近，《中国文学的近代变革》。桂林：广西师范大学出版社，2006，第112页。

宣传与书的内容不相符合的封建道德。刘半农在1918年写的《复王敬轩书》中曾经给予他以如下的评价：

“他所译的书，——第一是原稿选的不精，往往把外国极没价值的著作，也译了出来；……第二是误谬太多，把译文和原文对照，删的删，改的改，‘精神全失，面目皆非’；……第三是林先生……‘能以唐代小说之神韵，移译外洋小说’：……当知译书与著书不同，著书以本身为主体；译书应以原文为主体：所以译书的文笔只能把本国文字去凑外国文，决不能把外国文字的意义神韵硬改了来凑本国文。^①”

尽管林纾的译作有的选材不精，在内容和风格上与原作有一定的差别，但他的一百八十多部译作对中国文化的影响是不可抹杀的。长期以来林纾因编译外国文学作品而倍受争议，但最终也得到了正确的评价和承认。1981年商务印书馆在推出“林译小说丛书”的出版说明中指出：

林纾首次把外国文学名著大量介绍进来，开阔了我国文人的眼界，因而又促进了我国现代小说的兴起和发展。……域外小说的输入，以及由此引起的中国文学结构的变迁，是二十世纪中国小说发展的原动力。……没有从晚清开始的对域外小说

^① 王克非，《翻译文化史论》。上海：上海外语教育出版社，1997，第187-188页。

的积极介绍和借鉴，中国小说不可能产生如此脱胎换骨的变化。^①

林纾的第一部译作“《巴黎茶花女遗事》”的出现，震动了中国的作家和文学读者。许多读者热烈赞赏这部西方式的爱情小说，为它写了不少诗歌和评论。林译小说向中国人输入了新思想、新习俗、新观念。林纾翻译《巴黎茶花女遗事》首先在价值观念上，就表现了不同寻常的胆识。因为《茶花女》是以个人为本位的价值观，与以家庭为本位的宗法制价值观是对立的。小说中歌颂真挚的爱情，把造成爱情悲剧的原因归结到男主角的父亲为了维护家庭声誉而制止恋爱上。

林纾的译作为当时的中国小说提供了一种新的价值模式：只要是出于纯真爱情的相恋，无论这种相恋违背了什么样的现行伦理观念，它仍然是值得赞颂的。为了相爱的对方而牺牲自己的牺牲精神更是崇高的，其高雅纯真远远高于同辈。正是这种价值模式开始显示独立的个性的人的存在，它对民初的言情小说发展带来了重要影响，促使民初的言情小说在原有的言情基础上正视现实，并开始反抗现实。^②

中国的作家们意识到才子佳人式的中国旧小说已不能表现时代

① 谢天振，《译介学》。上海：上海外语教育出版社，1999，第252-254页。

② 袁近，《中国文学的近代变革》。桂林：广西师范大学出版社，2006，第118页。

精神，在《巴黎茶花女遗事》的直接或间接的影响下，他们写出了不少具有新意义、新结构的爱情小说。林纾翻译的第二部小说《黑奴吁天录》也在中国民众中激发了国家要富强、民族要独立的爱国主义思想和反对帝国主义和争取自由平等的思想。

第三节 创造性叛逆对文学的影响

译作对目标语文学的影响是多方面的。它们影响到了目标语文学的内容和形式，对目标语文学家进行了文学启蒙教育，给目标语的文学创作提供了素材，有的译作甚至变成了目标语文学的一部分，在很多情况下，文学翻译还引发了文学创新运动。

译作对中国文学的贡献从施蛰存先生在其为“中国近代文学大系”主编的三大卷“翻译文学集”撰写的长篇前言中可见一斑。

首先提高了小说在文学上的地位，小说在社会教育工作中的重要性。众所周知，在中国历史上，小说历来被视作于“街谈巷议”，是“道听途说者之所造”，“君子弗为”的。但是，随着翻译小说的大量发表出版，并且受到广大读者的热烈欢迎，再加上梁启超等人对小说的大力鼓吹，中国人对小说的看法改变了，“承认小说是可以厕身于诗古文辞作品之间，纳入文学领域了”，并由此开始重新挖掘整理中国自己的小说传统，把《三国志演义》、《水浒传》、《红楼梦》、《儒林外史》等写入了中国文学史；其次，翻译文学的兴起还丰富并发展了中国的文学语言。中国传统的小说虽然也使用白话，但这种白话实

属“书本白话”，有些更是文白相间。是翻译小说的大量出版，才给中国文学引入了一种新的白话文。我们可以看一下吴棹于1970年翻译高尔基的短篇小说《忧患余生》（现通译《该隐》）时的译文语言：“他来往贩卖的那条道路叫做西汉街，乃是人世上积污秽的地面。街道很狭，屋宇很高。旧败的贫苦人家，都聚集建屋于此。什么旅店啊，酒家啊，面包铺啊……鳞次栉比地排列着。”与中国古典小说中的“白话”相比，这种白话显然更接近真正的白话，而且与我们当代的白话简直都相差无几了。再次，是改变了小说的创作方法，扩大了小说的题材样式，同时还引进了我国传统文学中的一个缺门——话剧。一般说来，中国传统小说的叙事方法多比较简单，总是先交代人物的身份、故事发展的时间地点等，然后按时序叙述情节，不会用倒叙、插叙、推理、旁白、独白以及心理描写等手法，小说的题材也多局限于史和传奇等有限的几个类型，没有科幻小说、侦探小说、政治小说等类型，至于话剧则更是闻所未闻。翻译文学的兴起从根本上改变了这种局面。^①

翻译文学大大提高了小说和作家的社会地位。过去小说受到国人的鄙视，林纾以古文名家而倾动公卿的资格，运用他的史、汉妙笔来翻译，所以他的译作才大受欢迎，而他的译作又引起文化层次高的士大夫读外国小说的兴趣，并且因此抬高小说的价值和小说家的身价。

^① 谢天振，《译介学》。上海：上海外语教育出版社，1999，第220-221页。

用章回体小说的形式翻译了西洋小说虽然让国人以为西洋小说的形式跟中国小说的形式大同小异，但他毕竟将西方文学艺术最璀璨的明珠——小说艺术奉献给了中国的读者，知道西洋小说竟然可以那样地迷人，“使中国知识阶级，接近了外国文学，认识了不少的第一流作家，使他们从外国文学里去学习，以促进本国文学的发展。”^①

从郭沫若的《女神》可以看出西方诗歌在内容和形式上对我国新诗的影响。《女神》奠定了中国新诗的基础。诗人的成就固然是和当时如火如荼的群众运动、诗人革命的激情，以及他在中国古典文学中的修养分不开的，但外国进步诗人对郭沫若的影响不可低估。郭沫若在《我的做诗的经过》一文中说过：“在我自己的做诗的经验上，是先受泰戈尔诸人的影响，力主冲淡，后来又受了惠特曼的影响才奔放起来的。……那种把一切的旧套摆脱干净了的诗风和五四时代的暴风突进的精神十分合拍，我是彻底地为他那雄深的豪放的宏朗的调子所动荡了。”^② 在欧洲诗人中，他也提到歌德和海涅给他的影响。五四时代的诗歌运动，主要是打破旧诗格律的枷锁，要用比较自由的形式表达新的革命的思想感情，新诗人在追求新形式时，他们在西方诗歌中找到了比较可用的形式，而西方进步诗歌中所表现的追求解放和革命的内容，也在中国新诗人的心中得到了共鸣。

中国传统小说，数量不少，但只有讲史和传奇（包括烟粉、灵

^① 阿英，《晚清小说史》。北京：人民文学出版社，1980，第182页。

^② 王克非，《翻译文化史论》。上海：上海外语教育出版社，1997，第203页。

怪、公案等)两个类型。而外国小说类型繁多,其中的政治小说、科幻小说等都是中国所没有的。在各种类型小说的故事情节、主题思想、描写技巧等方面,外国小说都显得更丰富,更深刻,更高明。于是,《茶花女》、《漫郎摄实戈》淘汰了《西厢记》、《红楼梦》,《法官秘史》、《大侠盗耶洛屏》淘汰了《七侠五义》、《小五义》,《月界旅行》、《八十日环游记》淘汰了《西游记》、《镜花缘》。福尔摩斯、亚森罗频淘汰了《包公案》、《施公案》。鲁迅曾评凡尔纳的科幻小说的长处是“经以科学,纬以人情”。也有评论说中国的公案小说“往往凿空不近人情”,而且没有西方侦探小说的“层出不穷境界”。^①

清末翻译家周桂笙曾提到他的一位朋友“尝遍读近日新著新译的小说,没谓读中国小说,如游西式花园,一入门,则园中全景,尽在目前矣。读外国小说,如游中国名园,非遍历其境,不能领略个中况味也。盖以中国小说,往往开宗明义,先定宗旨,或叙明主人翁来历,使阅者不必遍读其书,已能料其事迹之半。而外国小说,往往一个闷葫芦,曲曲折折直须阅至末页,方能打破也”^②

中国传统小说的创作方法,总是按照编年排日的次序以叙述故事情节的发展。不会用倒叙、插叙,推理、分析、旁白、独白种种艺术手法。碰到一个故事需要追溯前情或补述旁事的时候,只会用“话分两头,且说……”,或“这且按下不提,再说……”这一类公式化的结构。

^① 王克非,《翻译文化史论》。上海:上海外语教育出版社,1997,第155页。

^② 袁近,《中国文学的近代变革》。桂林:广西师范大学出版社,2006,第111页。

当时中国的外国文学翻译家十分注意外国作家的文学技巧，他们喜欢在译著的题跋中对原作者的创作方法进行介绍和评论，晚清有许多小说作家也随之在他们的创作中借鉴了外国小说的创作方法，如周桂笙译法国作家鲍福的《毒蛇圈》，在《新小说》上发表时，特别推荐这部小说在开头采用的父女对话形式。他说这种别开生面的写法是“凭空落墨，恍如奇峰突兀，从天而降。又如燃放花炮，火星乱起。然细察之，皆有条理，自非能手，不敢出此”。^①周桂笙这段题记发表后四个月，佛山人创作《九命奇冤》，就采用了以对话开头的方法。林纾在他的许多译作题跋中，也经常涉及原作者的创作方法，表示他的赞赏。“鸳鸯蝴蝶派”的创作小说，不论长篇或短篇，它们的创作方法，显然已有绝大多数和传统小说不同了。

从中国新时期 20 年文学也可以清楚看到外国文学对中国文学现代化的深远影响。对现代精神的启蒙，对作家的培养、读者审美趣味的熏陶、文学表现领域的开拓、文体范式与创作方法、创作技巧的示范引导、现代文学语言的成熟，乃至整个现代文学的迅速萌生与茁壮成长，翻译文学都发挥了巨大的作用。

从最早的现实主义的恢复与深化、意识流的引进、朦胧诗的崛起，到 80 年代的现代派小说，从寻根文学对拉美魔幻现实主义的借鉴，到先锋小说、晚生代作家对后现代主义的接受和模仿，无不显示出外国文学对中国现代文学的巨大影响。

中国现代文学的表现空间与艺术形式也得到极大的拓展。农民这一中国最大的社会群体进入作家的视线，女性也得到了本色的表

^① 王克非，《翻译文化史论》。上海：上海外语教育出版社，1997，第 155 - 156 页

现，个性与人性得以自由的伸展，心理世界得到深邃而细致的发掘，景物描写成为小说富于生命力的组成部分，审美打破中和之美至上的传统理想，呈现出姹紫嫣红的万象风格。自由体诗、散文诗、絮语散文、报告文学、心理小说、话剧、电影剧本等新颖的文体形式，在中国文坛上生根发芽、开花结果。

创造性叛逆的翻译甚至为目标语作家的创作提供了大量的素材。伊丽莎白时期的托马斯诺思 1579 年把阿米欧译成法语的普鲁塔克的《名人传》转译成了英语。希腊原文风格典雅，而通过转译的诺斯的风格质朴，而且与阿米欧的风格也不相同。他不仅在用词上对法译本有所改动，对其精神实质也有所修改。但他的译作却得到了莎士比亚的赞扬。后者创作的希腊、罗马悲剧均取材于这一译本，并几乎原封不动地借用了译本中的语言。^①

译作对目标语的文学家的启蒙作用也是不可忽视的。林纾的译作对“五四”前后为中国新文学建设做出了贡献的文学巨匠们产生了或多或少的影响。周启明在《鲁迅与清末文坛》中讲到：“对于鲁迅有很大影响的第三个人，不得不举出林琴南来了。……我们对于林译小说有那么热心，只要他印出一部，来到东京，便一定跑到神田的中国书林，去把它买来，看过之后，鲁迅还拿到订书店去，改装硬纸板封面，背脊用的是青灰洋布。”^② 林译还是郭沫若研究外国文学的启蒙老师。在《少年时代》中郭沫若写到：“林琴南译的小说在当时是很流行的。那也是我最嗜好的一种读物。我最初读的是哈葛德的《伽茵小传》。那女主人公的伽茵是怎样的引起了我

^① 谭载喜，《西方翻译简史》。北京：商务印书馆，2004，第76-77页。

^② 谢天振，《译介学》。上海：上海外语教育出版社，1999，第71页。

深厚的同情，诱出了我大量的眼泪哟……这怕是我读过的西洋小说的第一种。这在世界文学史上并没有什么地位，但经林琴南的那种简洁的古文译出，真是增了不少光彩。”散文大师朱自清也写到：“读聊斋志异和林译小说，都曾给我影响。……中学时代曾写过一篇聊斋志异式的山大山的故事，词藻和组织大约还模仿林译小说。”^① 钱钟书在《林纾的翻译》中也写到：“我自己就是读了他的翻译而增加学习外国语文的兴趣的。商务印书馆的那两小箱《林译小说丛书》是我十一二岁时的大发现，带领我进入一个新天地，一个在《水浒》、《西游记》、《聊斋志异》以外另辟的世界。”^② 钱钟书在《林纾的翻译》中说：“最近，偶尔翻开一本林译小说，出乎意外，它居然还没有失去吸引力。我不但把它看完，并且接二连三，重温了大部分的林译，发现许多都值得重读，尽管漏译误译随处都是。我试找同一作品的后出的——无疑也是比较‘忠实’的——译本来读，譬如孟德斯鸠和狄更斯的小说，就觉得宁可读原文，这是一个颇耐玩味的事实。”^③

文学翻译对目标语文学的贡献还可以引发一场文学运动。庞德认为，“伟大的文学时代常常是伟大的翻译时代；或者说伟大的翻译时代之后往往会出现伟大的文学时代。”^④ 庞德自己的翻译活动

① 陈玉刚，《中国翻译文学史稿》。北京：中国对外翻译出版公司，1989，第74页。

② 陈玉刚，《中国翻译文学史稿》。北京：中国对外翻译出版公司，1989，第74页

③ 王克非，《翻译文化史论》。上海：上海外语教育出版社，1997，第84页。

④ 祝朝伟，《构建与反思》。上海：上海译文出版社，2005，第73页。

就是一个很好的例子。他富有创造性的中国古诗翻译《神州集》触发了美国的意象派诗歌运动。评论家默温 (W. S. Merwin) 指出：“到如今，不考虑中国诗的影响，美国诗无法想象。这种影响已成了美国诗自己传统的一部分。”^① 中国古典诗歌擅长情景交融，它所追求的是意境。为了避免形象间逻辑关系的过分明确，它往往省略有助于逻辑推理的连接词以及明确语法关系的介词，由此形成了“多重暗示、多线发展”的特点。庞德给“意象”下的定义是“意象，是在刹那间所表现出来的理性与感性的复合体。……意象不仅是一个思想，它是被赋予能量的一个漩涡或融合在一起的思想群。”^② 从庞德意象派诗歌代表作《地铁车站》(In a Station of the Metro) 中可以清楚地看到中国古诗对他创作的巨大影响。

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.

这首诗文字简洁，通俗易懂，并富有流畅的音乐美。诗句中没有动词，只有两个名词短语构成的鲜明、含蓄的意象，给人以多重暗示，使人产生多重的联想。“你可以理解为繁忙的大都市生活中对自然美的一种突然而又短暂的体会；你也可以理解为美丽的面庞与枝头残存的花瓣相比显示了美丽容貌的凄清；你还可以理解为美丽的面庞向黑树下上的花瓣一样，会很快地凋落，会被人无情地践

① 张保红、刘士聪，《意象、诗情、翻译》，《外语与外语教学》第三期，2002，第39页。

② 刘岩，《中国文化对美国文学的影响》石家庄：河北人民出版社，1999，第107页。

踏，从而显示了诗人对都市生活中美的事物短暂易逝的怅惘。”^①

“有些译作本身就是一部出色的文学作品，并且具有独立的艺术价值。”^② 在论述文学与翻译的紧密关系时，庞德说，“西班牙与意大利的文学史总是跟翻译人员密切相关，……虽然英国的文学史对翻译避而不谈，……但英国很多伟大的文学作品都是译作。”^③ 就翻译与文学的关系，叶君健先生也指出：“把一部外国作品移植到本国文学中来，如果功夫到家，就使其转化成为本国文学作品。在这一点上‘翻译’与‘原著’的界限就很模糊了。这种对待翻译作品的看法，不单存在于英国，在一些比较发达的资本主义国家也是一种读书界的‘共识’。德国诗人，评论家和翻译家施勒格尔（A. W. von. Schlegel）译的莎士比亚，由于具有这样的特点，就成了德国的经典著作，也就是德国文学的一个组成部分。同样法国普鲁斯特的巨著，由英国的蒙克里夫（Scott Moncrieff）精心译成英文后，现在也成了英国文学的一部分。菲茨杰拉德翻译的波斯诗人的《鲁拜集》也被英国人看作是英国文学史上的杰作。

无论是有意意识的误读，还是无意识的误读，不论是有意识的创造性叛逆，还是无意识的创造性叛逆，译作为原作打开了通向异国他乡的道路，除了为目标语的语言、文化、文学注入了新鲜血液，同时也为原语文化和原著的作者异域他乡找到了知音，延长了原著的寿命，扩大了原作的影晌。庞德的中文古典诗歌翻译集《华夏集》引发了美国 20 世纪初的中国热，根据美国诗歌年鉴性刊物

① 刘岩，《中国文化对美国文学的影响》。石家庄：河北人民出版社，1999，第 101 页。

② 谢天振，《译介学》。上海：上海外语教育出版社，1999，第 216 页。

③ 祝朝伟，《构建与反思》。上海：上海译文出版社，2005，第 73 页。

《刊物诗选》(Anthology of Magazine Verse) 的统计数据, 从1913年至1923年10年之间, 美国“对中国诗的评论在新诗运动开始的几年几乎完全处于空白的状态, 以后逐年上升, 根据一九二三年的统计跃居各国之首位。”^① 对新诗运动的代表性刊物《诗刊》中刊登的10年中诗歌的翻译、创作、评论进行的统计数据表明, 这10年期间, 中国诗的翻译和创作占据第一位。在当时的所有译作中, “中国二十一种, 法国十七种, 日本约八种, 其他国家则远远低于此数。”^② 这说明, 庞德翻译的《华夏集》在西方引发了声势浩大的中国热, 掀起了翻译和创作“中国”诗歌的高潮。

虽然庞德翻译的《华夏集》有许多的有意识的和无意识的创造性叛逆, 但它还是极大地增进了西方对中国诗歌文学的了解, 为中国诗歌文学走向世界迈出了坚实的一步。美国学者杰夫·特威切尔认为, “在庞德之前, 中国没有与她的名字相称的文学流行于说英语的国家。”^③ 《华夏集》使许多西方诗人开始热爱中国的诗歌, 并从中国诗歌中汲取营养和创作灵感。美国的威廉斯在写给诗人门罗(Harriet Monroe)的信中写道: “庞德翻译的中国诗值得重视。棒极了! 我想你已经读了他的《神州集》(即《华夏集》), 那些中国诗简直难有匹敌。”后来, 他还把翟里斯的《中国文学史》送给他的母亲, 并在书的扉页上写到: “你肯定会同我一样欣赏‘中国古

① 赵毅衡, 《远游的诗神》。成都: 四川人民出版社, 1985, 第55页。

② 赵毅衡, 《远游的诗神》。成都: 四川人民出版社, 1985, 第57-58页。

③ 杰夫·特威切尔, 庞德的《华夏集》和意象派诗, 《外国文学评论》第一期, 1992, 第90页。

代诗人的典雅。’”^① 庞德的翻译得到了许多精通中文、深谙英诗的行家的认可，他们称赞《华夏集》是“汉诗英译有史以来最出色的诗歌。”^② 创造的中国诗歌的确将中国诗歌文学引入了西方世界，建立了与“中国”这一称谓相称的文学类型。

① 朝伟，《构建与反思》。上海：上海译文出版社，2005，第342页。

② 祝朝伟，《构建与反思》。上海：上海译文出版社，2005，第342页。

参 考 文 献

1. Bassnett, Susan & André Lefevere. 2001. *Constructing Cultures*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
2. Gentzler, Edwin, 2004. *Contemporary Translation Theories*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
3. Gutt, Ernst-August. 2001. "Translation and Pragmatics", in Leo Hickey (eds.) *The Pragmatics of Translation*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
4. Lefevere, André. 2005. *Translation, Rewriting and The Manipulation of Literary Fame*. Shanghai: Shanghai Language Education Press.
5. Lefevere, André. 2004. *Translation/History/Culture*. Shanghai: Shanghai Language Education Press.
6. Nida, Eugene A. 1993, *Language, Culture and Translating*. Shanghai: Foreign Language Education Press.
7. Toury, G.. 2001. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Shanghai: Foreign Language Education Press.
8. 阿英,《晚清小说史》。北京:人民文学出版社,1980。
9. 艾柯,王宇根译,《诠释与过度诠释》。北京:三联书店,1997。
10. 蔡新乐,《翻译的本体论研究》。上海:上海译文出版社,2005。
11. 陈玉刚,《中国翻译文学史稿》。北京:中国对外翻译出版公司,1989。

12. 崔永禄,《传统的断裂》,《中国翻译》第三期,2006。
13. 段苏红,《从被改写的昆德拉谈起》,许钧主编《翻译思考录》。武汉:湖北教育出版社,1998。
14. 胡庚申,《译者中心》,《中国翻译》第三期,2004。
15. 方梦之,《译者就是译者》,许钧主编《翻译思考录》。武汉:湖北教育出版社,1998。
16. 方平,《不存在“理想的范本”》,许钧主编《翻译思考录》。武汉:湖北教育出版社,1998。
17. 冯庆华,《文体翻译论》。上海:上海外语教育出版社,2004。
18. 傅雷,罗曼·罗兰著《贝多芬传》译者序, [http://www. for68. com/html/2005/11/wa76345413113211500219620 - 2. html](http://www.for68.com/html/2005/11/wa76345413113211500219620-2.html))
19. 《傅雷文集·书信卷》。合肥:安徽文艺出版社,1998。
20. 《翻译经验点滴》,载罗新璋编《翻译论集》。北京:商务印书馆,1984。
21. 葛校琴,《译者主体的枷锁——从原语文本到译语文化》,《外语研究》第一期,2002。
22. 郭宏安、章国锋、王逢振,《二十世纪西方文论研究》。北京:中国社会科学出版社,1997。
23. 郭建中,《当代美国翻译理论》。武汉:湖北教育出版社,2000。
24. 郭著章等,《翻译名家研究》。武汉:湖北教育出版社,1999。
25. 韩子满,《文学翻译杂合研究》。上海:上海译文出版社,2005。
26. 何兆熊,《新编语用学概要》。上海:上海外语教育出版社,2005。
27. 洪汉鼎,引言:何谓诠释学,洪汉鼎编《理解与翻译——诠释学经典文选》。北京:东方出版社,2001。
28. 胡庚申,《译者中心》,《中国翻译》第三期,2004。

29. 胡开宝、胡世荣，《论接受理论对于翻译研究的解释力》，《中国翻译》第三期，2006。
30. 胡壮麟，《理论文体学》。北京：外语教学与研究出版社，2002。
31. 蒋洪新，庞德的《华夏集》探源，《中国翻译》第一期，2001。
32. 季羨林，《我看翻译》，许钧主编《翻译思考录》。武汉：湖北教育出版社，1998。
33. 杰夫·特威切尔，庞德的《华夏集》和意象派诗，《外国文学评论》第一期，1992。
34. 金圣华，傅雷翻译巴尔扎克的心路历程，金圣华等主编《困难见巧》。北京：中国对外翻译出版公司，1998。
35. 《傅雷的世界》。北京：三联书店，1998。
36. 《认识翻译真面目》。香港：天地图书有限公司，2002。
37. 孔慧怡，《翻译·文学·文化》。北京：北京大学出版社，1999。
38. 梁志坚，《意识形态对安徒生童话译介的操纵》，《中国翻译》第一期，2006。
39. 廖七一，《当代英国翻译理论》。武汉：湖北教育出版社，2001。
40. 林克难，《翻译研究：从规范走向描写》，《中国翻译》第六期，2001。
41. 刘莉琼，《浅论诗性效果在文学翻译中保留》，《外语与外语教学》第四期，2005。
42. 解读“norm”，《中国翻译》第一期，2006。
43. 刘宓庆，《现代翻译理论》。北京：中国对外翻译出版公司，1999。
44. 刘岩，《中国文化对美国文学的影响》。石家庄：河北人民出版社，1999。
45. 陆肇明，《说“翻译难”》，许钧主编《翻译思考录》。武汉：

- 湖北教育出版社, 1998。
46. 罗新璋,《翻译论集》。北京:商务印书馆,1984。
 47. 孟涓,《爱是最难的事》,许钧主编《翻译思考录》。武汉:湖北教育出版社,1998。
 48. 倪梁康,《译,还是不译》,许钧主编《翻译思考录》。武汉:湖北教育出版社,1998。
 49. 孙艺风,《视角 阐释 文化》。北京:清华大学出版社,2004。
 50. 施康强,《翻译的情与爱》,许钧主编《翻译思考录》。武汉:湖北教育出版社。
 51. 谭载喜,《西方翻译简史》。北京:商务印书馆,2004。
 52. 屠岸、许钧,《“信达雅”与“真善美”》,《译林》第四期,1999。
 53. 王东风,《解构“忠实”——翻译神话的终结》,《中国翻译》第六期,2004。
 54. 王克非,《翻译文化史论》。上海:上海外语教育出版社,1997。
 55. 翁显良,《意态由来画不成?》。北京:中国对外翻译出版公司,1983。
 56. 萧乾,《译书并无专利,同行也非冤家》,许钧主编《翻译思考录》。武汉:湖北教育出版社,1998。
 57. 萧乾、文洁若、许钧,《翻译这门学问或艺术创造是没有止境的》,《译林》第一期,1999。
 58. 谢天振,《文学翻译不可能有定本》,许钧主编《翻译思考录》。武汉:湖北教育出版社,1998。
 59. 《译介学》。上海:上海外语教育出版社,1999。
 60. 许钧,《翻译的哲学与宗教观》,许钧主编《翻译思考录》。武汉:湖北教育出版社,1968。

61. 《翻译不可能有定本》，许钧主编《翻译思考录》。武汉：湖北教育出版社，1998。
62. 怎一个《“信”字了得？》，许钧主编《翻译思考录》。武汉：湖北教育出版社，1998。
63. 《翻译的主体间性与视界融合》，《外语教学与研究》第4期，2003。
64. 许渊冲，《翻译的艺术》。北京：五洲传播出版社，2006。
65. 《文学与翻译》。北京：北京大学出版社，2003。
66. 许渊冲、许均，《翻译：“美化之艺术”——新旧世纪交谈录》，《译林》第三期，1998。
67. 杨绛，2005，翻译大师傅雷点滴（二），（[http://www. for68. com/new/2005%5C11%5Cwa76345413113211500219620-1. html](http://www.for68.com/new/2005%5C11%5Cwa76345413113211500219620-1.html)）
68. 叶君健，《安徒生名作欣赏》。北京：中国和平出版社，1999。
69. 叶子南，《论西化翻译》，许钧主编《翻译思考录》。武汉：湖北教育出版社，1998。
70. 袁近，《中国文学的近代变革》。桂林：广西师范大学出版社，2006。
71. 张保红、刘士聪，《意象、诗情、翻译》，《外语与外语教学》第三期，2002。
72. 张岱年、方克立，《中国文化概论》。北京：北京师范大学出版社，2002。
73. 张今，《文学翻译原理》。开封：河南大学出版社，1994。
74. 张萍，《侦探文学在中国的两次译介热潮及其影响》，《中国翻译》第三期，2002。
75. 张南峰，《特性与共性——论中国翻译学与翻译学的关系》，《中国翻译》第二期，2000。

77. 张中载、王逢振、赵国新，《二十世纪西方文论选读》。北京：外语教学与研究出版社，2003。
78. 张绍杰，《语言符号任意性研究》。上海：上海外语教育出版社，2004。
79. 赵毅衡，《远游的诗神》。成都：四川人民出版社，1985。
80. 周宪，《超越文学—文学的文化哲学思考》。上海：上海三联书店，1998。
81. 祝朝伟，《构建与反思》。上海：上海译文出版社，2005。

