

译家谈艺录丛书

译道寻踪

Yi Dao Xun Zong



许钧 著



文心出版社



名家谈艺录丛书



道 寻

责任编辑

吴望平

封面设计

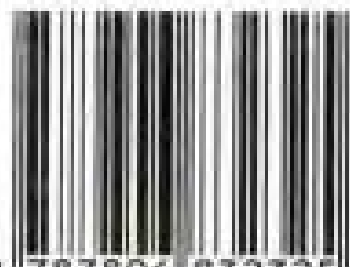
常红岩

责任校对

庞爱梅

刘俊民

ISBN 7-80683-232-7



9 787806 832325 >

ISBN 7-80683-232-7/G·1158

定价：18.00 元

H059
50

译家谈艺录丛书

译
Yi Dao Xun Zong
道
寻
踪



许钧 著

文心出版社

图书在版编目(CIP)数据

译道寻踪/许钧著. —郑州: 文心出版社, 2005. 12
(译家谈艺录丛书)
ISBN 7 - 80683 - 232 - 7

I. 译... II. 许... III. 翻译理论 IV. H059

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 078032 号

出版社: 文心出版社

(地址: 郑州市经五路 66 号 邮政编码: 450002)

发行单位: 河南省新华书店

承印单位: 河南第一新华印刷厂

开本: 890 毫米 × 1240 毫米 1/32

印张: 11.25

字数: 273 千字 印数: 1—4 000 册

版次: 2005 年 12 月第 1 版 印次: 2005 年 12 月第 1 次印刷

书号: ISBN 7 - 80683 - 232 7/C · 1158 定价: 18.00 元



序

几年前,读过汪榕培先生编著的那部《比较与翻译》。汪先生翻译过《道德经》《易经》《诗经》等中华文明的精髓之作,对翻译之甘苦,体会尤深,记得他套用老子“道可道,非常道”那句名言,发出了“译可译,非常译”的感叹。

当今时代,科学技术发展迅猛,对于人类而言,登天早已不成其为“难事”。然而,我们却惊异地发现,人类最为悠久的跨文化交流活动——翻译,却给几乎无所不能,无所不在的计算机提出了至今还基本上无法解决的难题。难道翻译比“登天”还难?莫非真应了哲学家德里达在《巴别塔》一文中提出的那个不解的悖论:当上帝驱散人类,变乱其语言时,“一瞬间把翻译这项工作强加于人类,同时又禁止人类进行翻译”?自然科学要以其强大的理性力量和精密的技术手段与上帝抗争,但近半个多世纪以来的机器翻译研究的结果以及机器翻译面对翻译,特别是文学翻译的束手无策,几



乎令人绝望，由此而引起了我们的担忧和深思：现代翻译研究的成果越来越表明字句对应的翻译是不可能的，旨在沟通人类灵魂的翻译这一难题单靠技术是不可能得到圆满解决的。“译可译，非常译”，出路也许在于探索“非常译”之道。

如果说“常译”之道，是传统翻译观念中的“逐字对译”，是“复制”，是“模仿”，这条道在今天看来，在理论上是讲不通，在实践上也是难以走通的。那么，“译道”何在？不久前，到上海外国语大学参加了“译学研究观念现代化高层论坛”，组织者谢天振先生的用意，也许正是要给“译道”探索引入新的观念，寻找新的出路。在会上，我曾经指出，在真正的翻译研究开始起步后的相当长的一段时间内，有重技轻道、重经验轻理论、重语言轻文化的倾向，这在很大程度上阻碍了我们进一步探索翻译之道的可能性。然而，当哲学、语言学、文化学、阐释学、心理学，甚至女性主义批评理论、后殖民主义理论的研究成果介入翻译研究领域，对翻译进行多方面的探索时，我们又不能不看到这样一个事实：翻译研究在引进各种理论的同时，有一种被其吞食的趋向，翻译研究的领域看似不断扩大，但在翻译研究从边缘走向中心的路途中，却潜伏着一步步失去自己位置的危险。当我们将目光聚焦于翻译理论的系统性和科学性的时候，翻译实践所提出的许多现实的问题，再一次以更尖锐更深刻的程度，摆在了翻译理论界的面前。翻译之“通”，于是对我又有了两个层面的含义：一是现实的形而下的翻译之道，其为小道，关注更多的是“如何译”；二是理论意义上的形而上的翻译之道，其为大道，探讨的是关乎何为译、为何译、译何为及“如何译”之背后起着无形的重大作用的一切。近四分之一个世纪以来，我一直在形而下的翻译“小道”上艰难行走，幸福却带着负罪感在迷宫般的文本世界里与巴尔扎克、雨果、普鲁斯特等大家相遇，战战兢兢地与他们对话，试图以自己的努力，让他们的心声在另一个世界的读者心中发生共鸣。



同时,我又在形而上的翻译“大道”上苦苦探索,对与翻译有关的种种重大问题进行思考,虽然经常伴着不解,困惑,甚至绝望,但也有过顿悟的惊喜,在不时闪现的理性的光芒中仿佛看到了译道的方向。小道上的艰难行走与大道上的痛苦探索,留下了抹不去的痕迹,如今回过头来,那一个个艰难的脚步串成的文字,记录下的不仅仅是我走过的探索之路的依稀可辨的踪迹,也见证了我要在这双重的译道上不断走下去的决心和明白译道真谛的梦想。鉴于此,“译道寻踪”,于我不仅仅是对所走之路的回望与反思,更是对与译界同仁一起勇敢探索翻译之大道的期盼与憧憬。

许 钧

2005年9月5日于南京大学



目 录

序	(1)
译道纵横	
翻译的层面透视	(3)
在选择中翻译.....	(19)
译作与原作的生命律动.....	(34)
交流与沟通.....	(49)
重复与超越.....	(60)
一孔之见	
文学翻译批评原则谈.....	(71)
文学翻译再创造的度.....	(81)
是否还有个度的问题.....	(96)
蕴涵义与翻译	(107)
文学翻译的自我评价	(117)
译本整体效果评价	(134)
从翻译的层次看词的翻译	(147)
句子与翻译	(155)

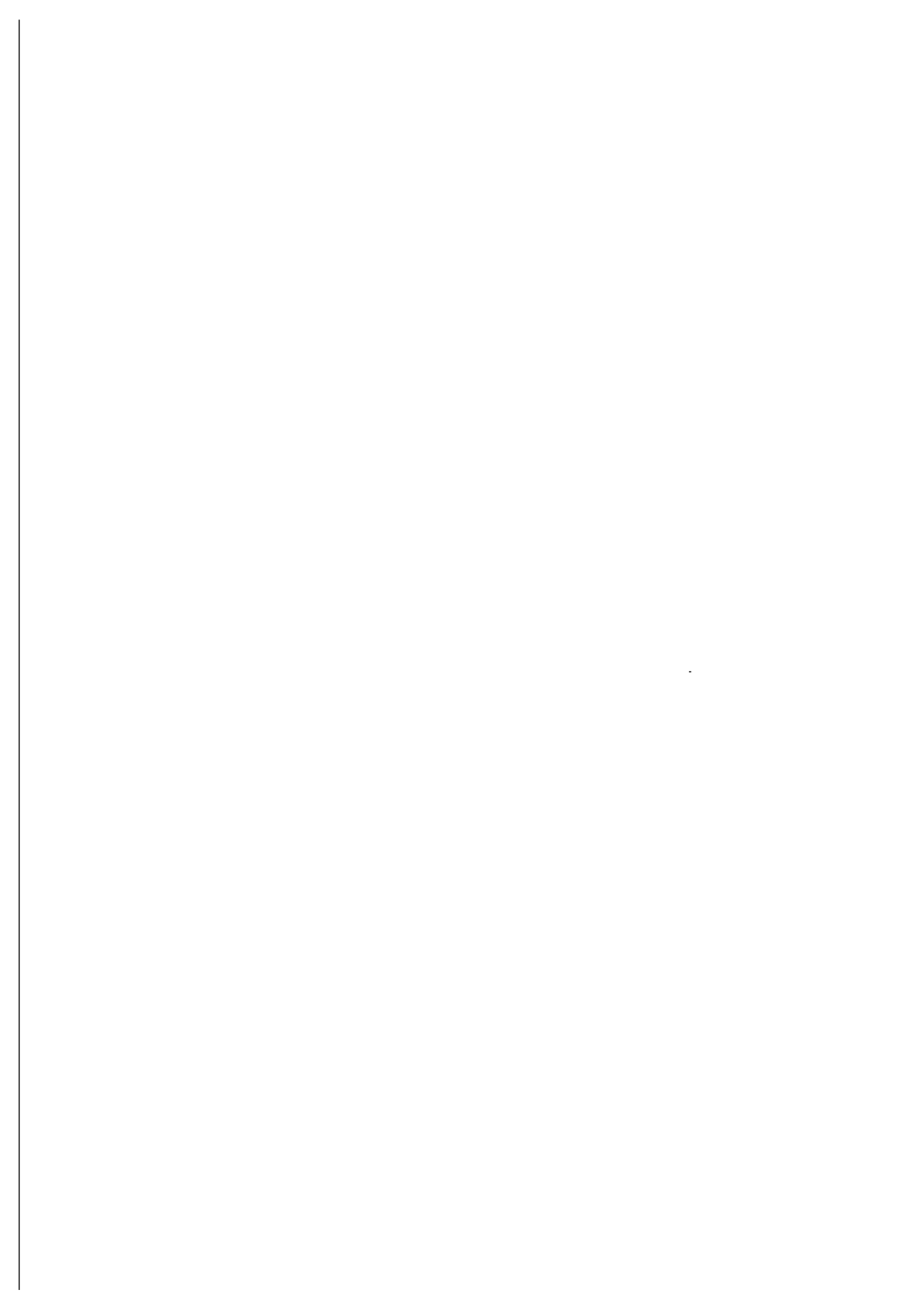


形象与翻译	(172)
“借尸还魂”与形象变异	
——德·瑞那夫人形象比较	(189)
风格与翻译	(201)
傅雷译文风格谈	(218)
《红与黑》风格的鉴识和再现	(228)
社会、语言及其他	
——读海峡彼岸的《红与黑》	(235)
学译琐谈	
翻译家谈翻译四题	(247)
译者的倾向	(261)
文本、价值与翻译策略	(266)
鼠、猫和鸦雀	(269)
“遭遇”莎士比亚	(272)
关于《生命中不能承受之轻》翻译的对谈	(279)
“形”与“神”二题	(287)
“忠实”与“再创造”	(295)
文字·文学·文化	(299)
译者的追求、读者的期待及其他	(309)
译者、读者与阅读空间	(316)
作者、译者和读者的共鸣与视界融合	
——文本再创造的个案批评	(326)
不断丰富的内涵	
——读《译林》百期贺词有感	(345)
附录：许钧主要著述	(349)

070011 24.16.41.15

译道纵横







翻译的层面透视

翻译,就其含义而言,有静态意义和动态意义之分,前者指翻译活动的结果,后者指翻译活动的整个过程。对翻译的理论研究,自然应包括上述两个方面。在以往的探讨中,我们看到,无论是对翻译结果的评论,还是对翻译过程的剖析,都不可避免地会涉及众多牵制、影响乃至决定翻译活动的内部要素或外部因素。在《翻译层次论》中,笔者曾着力探索与分析翻译活动的内容要素,指出翻译在思维、语义与审美三个层次有着相对独立的活动内容、表现形式和规律,这些要素自身的特征与活动规律及相互关联、相互作用的关系,构成了翻译层次存在的客观性,进而揭示出任何翻译从本质上看都是一致的,但不同类型、不同目的的翻译具有不同层次的要求,并要受到不同层次的活动规律的约束^①。本

^① 参见许钧《文学翻译批评研究》,译林出版社1992年版,第15页。



文试图从意愿、现实与道德这三个层面,对翻译活动中制约翻译主体的诸多因素进行宏观的考察与具体的分析,以帮助翻译主体在翻译中清醒地认识、把握好可能面对的各种关系与因素,克服顾此失彼的片面倾向,减少翻译活动的盲目性。

一、翻译的意愿层面:要怎么译

对翻译活动,人们有着渐趋一致的认识。法国著名哲学家米歇尔·塞尔(Michel Serres)在《赫尔墨斯——论翻译》(第三卷)一书中指出:“我们总是通过包含事物的各个整体的变化系统认识事物的。至少,有四种这样的系统。在逻辑数学领域,是演绎;在实验领域,是归纳;在实践领域,是生产;在文本领域,是翻译。”^①在塞尔看来,翻译是文本的生成与传播的独有方式。这恐怕是就翻译的广义而言的,因为,人们思想的文字化过程也可视作翻译的过程。乔治·斯坦纳在《巴别塔之后》一书中也表达了类似的观点,认为翻译是文化传播的根本方式之一。德国浪漫派的代表对“翻译”一词的理解也是广义的。如诺瓦利斯就认为所有经思维检验、富有艺术性和创造性的转换活动均可视作翻译^②。比较文学学者伯恩海默也指出:“翻译完全可以被看做是跨越不同话语传统的理解和阐释这些更大的问题所依赖的范式。”^③而语言学派的翻译理论家以语言理论为指导也有类似的认识,如英国语言学家、翻译理论家卡特福德就认为:“翻译是一项对语言进行操作的工作;即用一种语言的文

① Serres, Michel. *Hermes III, La traduction*. Paris: Les Editions de Minuit, 1979. p. 9.

② 参见 Berman, Antoine. *L'Épreuve de l'étranger, culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard, 1984, pp. 193 ~ 195.

③ Bernheimer, Charles. *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore and London: The Johns Hopkins UP. 转文引自《中国比较文学通讯》1997年第1期,第2页。



本来替代另一种语言的文本的过程。”^①我们可以看到,米歇尔·塞爾对翻译的看法与卡特福德的观点有相似之处,翻译是文本生成方式。但卡特福德说得更为明确,翻译是一项具有操作性的工作,而所谓操作性,也可以说是实践性。从翻译历史看,翻译是人类的一项文化交流活动,它试图跨越不同话语传统,使各民族的思想与文化得以沟通与交流。从某种角度看,翻译这项实践活动,是应人类思想文化交流需要而生的,它一开始便有着明确的目的性,为着满足某种意愿或需要而存在。

翻译活动的实践性是不言而喻的,它的必要性和重要性也毋庸赘言。我们这里需要指出的是,翻译活动的目的对“翻译什么”与“为谁翻译”以及“为什么翻译”有着直接的影响,对翻译立场、翻译方法也有制约,通过对翻译目的与结果的对比分析或考察,往往可揭示出在翻译活动中客观上存在着译者难以自主的一些因素。

翻译目的是指通过翻译意欲达到的效果、结果或用途。翻译的目的往往通过翻译的委托者、原作者、译者或有关人员的意愿、动机或要求加以明确。若与翻译直接相关的各方的意愿一致,能达成共识,那就可在一定程度上保证翻译活动的正常进行。若意愿不一,便有可能产生冲突,需要有其他力量加以调和。翻译的目的及与其相关的翻译动机、意愿或要求可以是集体的,也可以是个人的。有的翻译,特别是文学翻译,可以纯粹是译者自己的行为,不求出版,不求被别人承认,完全为了自得其乐。但大多数翻译都是为了满足某种特定的需要与要求,这时,译者就必须面对这些目的或要求,做出自己的选择。就实践而言,如目前社会上普遍采用的编译、摘译等形式,无疑是由翻译的具体目的与要求所决定的。法国雷恩第二大学翻译中心主任古阿代克(Gouadec)在探讨翻译者所采取的翻译

^① Catford, J. C. *A Linguistic Theory of translation*, Londres : O. U. P. 1965, p. 1.



策略时就明确指出:译者要根据翻译委托者的目的与要求,采取相应的翻译策略与方法,而目的、方法不同,结果自然会有异。

考察中西翻译史,我们可以看到,翻译往往是为一定的目的服务的,与某种政治的、宗教的、经济的或社会的需要紧密相联。谭载喜在《西方翻译简史》中就《圣经》的翻译问题和罗马人对古希腊作品的翻译进行了探讨,证明了不同的翻译目的对翻译思想和翻译方法所起的决定性作用。他指出,罗马人在军事上征服了希腊之后,他们“要通过翻译表现出罗马‘知识方面’的成就。翻译的主要目的不是‘译释’(interpretatio),也不是模仿(imitatio),而是与原文‘竞争’(aemulatio)”^①。在这一目的支配下,罗马人把希腊作品当做一种可以由他们任意“宰割的文学战利品”。又如奥古斯了,他“极力提倡《圣经》的译者受到‘上帝的感召’之说”,这同样是“为其政治和宗教目的服务的。首先,通过肯定亚力山大的七十二名译员在彼此隔离的情况下确实‘发出了同一个声音’,‘得出了同样译词、同样译序的译文’,使人们相信上帝的存在和力量”^②。同样是《圣经》翻译,为着不同的目的,就会出现方法迥异的翻译,比如德国宗教改革运动的领袖马丁·路德,他为了实现宗教改革的目的,在《圣经》翻译中确立了“通俗、明了、能为大众接受的原则”,反对拘泥于原文的程序和词汇,主张吸收并使用大众的语言精华,并创造出适当的新词汇,翻译了一部易为德国广大农民和平民接受的“民众《圣经》”。

法国翻译理论家米歇尔·巴拉尔在《从西塞罗到本雅明——译家、译事、思考》一书中,也指出了翻译的目的对翻译作品的选择,译者翻译立场的确立及翻译方法的采用所产生的影响。他认为,在翻

① 参见谭载喜《西方翻译简史》,商务印书馆1991年版,第22页。

② 参见谭载喜《西方翻译简史》,商务印书馆1991年版,第39页。



译史上,翻译作为一项人的活动,往往有着明确的目的性。如在十字军东征期间,克吕尼修道院院长可敬的皮埃尔(Pierre le Vénérable 1092 ~ 1156)去西班牙的一些修道院考察,认为在军事上击败穆斯林是远远不够的,还应在知识与精神领域战胜穆斯林。为了驳斥穆斯林的宗教学说,他提出应该了解对方,了解穆斯林的宗教思想,于是不惜出重金组织翻译班子,用拉丁文翻译《古兰经》及有关伊斯兰教的历史著作。而为了达到了解的目的,在具体的翻译方法上,便要求采取“尽可能明晰,易懂”的翻译原则,不得有“曲解”或“删改”。又如在十四世纪,法国国王查里五世(Charles V 1338 ~ 1380)为了达到教育与培养宫廷人员的目的,大力提倡并支持有关伦理、政治、经济著作的翻译,选择了一批学识渊博,精通拉丁语或希腊语的学者参与翻译工作。佩扬(Payen)在《文艺复兴之渊源》一书中指出,查里五世要求尼古拉·奥莱斯姆(Nicolas Oresme)翻译大量著作,包括亚里士多德、托勒密、圣奥古斯丁、佩特拉克等的作品,目的十分明确,是为了“在政治和道德两个方面教育宫廷人员”^①。在这一大的前提下,查里五世还提出了一系列有关翻译的特殊要求,尤其是要求译文“要清晰”,“要易于阅读”。为了满足查里五世的要求,许多译家不得不采取相应的译法,如拉乌尔·德·普莱斯莱斯(Raoul de Presles)在翻译圣奥古斯丁的《论上帝之城》的时候,就在前记中指出,要想满足国王对译文的要求,使译文做到“明晰”,就不得不对原文有所偏离。他说:“若我在译文中未能按原文的词序一一译出,那是因为我不得不采取委婉的方法,既然陛下要求我尽可能简洁而明晰地传达原作意思,不必拘泥

^① Payen, Jean - Charles. *Les origines de la Renaissance*. Paris: S. E. D. 1969, pp. 42 ~ 43.



于原文词语,我想我这样做是可以得到宽恕的。”^①除了德·普莱斯莱斯之外,当时的许多译家,如热昂·科比雄神父(Frere Jehan Cobi-chon)、让·戈朗(Jean Golein)等都在各自译著的序言中谈到国王查里五世对翻译的总的要求,以及他们在翻译中为满足国王的意愿而在具体的方法上所作的调整或变通。有的情况下,有的译家不得不放弃自己的一贯的翻译原则,为达到国王的要求而作出让步。

在中国翻译史上,类似的情况也同样存在。尤其在有系统、大规模的译介活动中,翻译组织者对翻译都有着特定的目的和要求。比如在1949至1966年间,我国的外国文学翻译工作就有着明确的宗旨和目的:“为革命服务,为创作服务。”^②我国在这段时期的文学翻译在确定译介重点、选择翻译对象方面都受到这一总的目的的约束和影响。又如马克思、恩格斯、列宁、斯大林著作的翻译,对于“要怎么译”这一问题,要求是明确的。据中共中央马恩列斯著作编译局校审室撰写的《集体校译〈斯大林全集〉第一、二两卷的一些经验》,马恩列斯著作的翻译完全遵循“领导上所指示的‘意思正确’和‘译文通顺’的原则,确定翻译必须:忠实于原文,准确地表达原著的思想、精神风格;译文必须采取民族的形式,合乎民族语言习惯的表达法,力求通顺,使读者不致有生硬晦涩之感。至于‘信、达、雅’的问题,则是采取辩证统一的想法:既反对逐字的‘死译’,也反对自由的‘意译’。‘信、达、雅’的辩证的统一是译校工作必须遵守的原则”^③。我们可以看到,在这儿,“要怎么译”是一开始就被明确规定的,翻译要遵循的原则在很大程度上与翻译所意欲达到的目的紧密

① Ballard, Michel. *De Ciceron à Benjamin, traducteurs, traditions, reflexions*. Lille: Presses Universitaires de Lille. 1995, p. 85.

② 见孙致礼《1949~1966:我国英美文学翻译概论》,译林出版社1997年版,第3页。

③ 见罗新璋《翻译论集》,商务印书馆1984年版,第599~600页。



相联。实际上,确定正确的翻译目的,从某种意义上可以说是采取何种相应的翻译手段或方法的一个前提。明确“要怎么译”,是保证翻译有效地进行的一个基础。在上文,我们谈到,“要怎么译”之中的“要”,可以是某种意志、某种理想的体现,也可以是某种目的确定。这一个“要”,可以是翻译委托者、组织者“要”翻译者怎么译。也可以是译者自己“要”怎么译。两者之间的协调或冲突,要视具体的翻译而定。上面所提到的关于马恩列斯著作的翻译,由于目的明确,原则可行,方法得当,实践证明翻译是成功的,而在有的情况下,则有可能发生冲突。著名翻译家沙博理在《书与人》1995年第6期上讲述了这样一件事:

在文化大革命期间,他为外文出版社翻译《水浒传》,该小说的名字如何译?经过讨论,他们决定译为“Heroes of Marsh”(水济里的英雄们)。不料江青得知了此事,当时出于政治上的目的,四人帮正在全面组织批《水浒》,在江青看来,若把水济里的那些人称为“英雄”,岂不是与她唱对台戏。于是,她明确提出,要沙博理将“英雄”改为“强盗”。从“英雄”到“强盗”,这一词之差不是词义上的差别,不是仅仅一个词的选择,而是某种政治立场的确立。处在特殊的历史环境里,面对江青的“要”,若不服从,沙博理很可能遭受迫害;若屈从江青的意志,又违背他的“求真”的原则。结果,沙博理利用江青的无知,建议改用“逃犯”(outlaws),江青误以为 outlaws(逃犯)与 bandits(强盗)的意思差不多,不再追究。可实际上,沙博理改用 outlaws 一词,从某种程度上说,是利用翻译的可能性,在看似“退让”的情况下,坚持正确的译法,坚持真理,因为在沙博理看来,“强盗和逃犯都是触犯了法律的人(outside the law),也就是统治阶级的法制力量千方百计要摧毁的人。但是,强盗是指那些专门为个人利益而杀戮抢劫的亡命之徒;而逃犯却指那些专门劫富济贫的侠



勇之士。强盗就是土匪,而逃犯却是好汉的代名词”^①。

在上面这个例子里,我们可以看到,翻译的“要怎么译”的层面,不是一个孤立的层面,它还与“能怎么译”“该怎么译”等层面紧密联系在一起。“要”在很大程度上仅仅是一种意志,一个理想,能否达到,则取决于现实、道德等多方面的因素,我们研究翻译,评论翻译,应力戒片面化的观点。

二、翻译的现实层面:能怎么译

当我们从“要怎么译”过渡到“能怎么译”这一现实层面时,我们有必要界定一下“能”的确切所指。

“能”有多重含义。我们所讨论的翻译现实层面的“能”,是指在某一特定的历史阶段,在不同的文化背景下,两种不同的语言符号系统的相互转换所提供的客观的“可能性”。事实上,在翻译研究中,许多学者都将“能怎么译”,亦即将翻译的可行性列为研究的重点,如法国翻译理论家乔治·穆南在《翻译的理论问题》一书中,就以现代语言学理论为指导,对语言、文化、思维与世界的关系进行了深入的探讨,从本质上揭示了翻译的可行性。

翻译作为一种历史悠久的文化交流活动,涉及到多方面的因素,尽管理论上有着种种障碍,现实中也存在着种种困难,但作为实践,它一直在不断地进行着,并发挥着重要的作用。对于翻译的可行性,也就是我们所讨论的“能怎么译”的层面,人们的认识经历了一个相当长时期的发展过程。一开始,人们对翻译的各种见解都基于一种假设,那就是人类面对的世界,人类的经验,特别是人类的思维具有一致性,人类的认识形式具有普遍性,地球上各个不同民

^① 参见沙博理《译事两则》,《书与人》第6期,第128页。



族用以表达传达自己思想的语言在结构与生成机制方面也有一定的相似性。基于这一切,人们普遍认为翻译是可行的。特别是在古代,人们对自身面对的物质世界认识不足,对各种语言之间的差异,尤其是各种文化之间的差异没有比较深入与科学的研究,因此对翻译所面临的障碍认识不清,造成了种种错误的认识。比如,古代有的学者认为古希腊语的语言结构和关系所反映的大千世界的各种事物及其结构关系具有普遍性,翻译要再现原著,只能逐字对译,而且认为只有逐字对译,才可能做到真正意义上的忠实。然而,随着翻译实践形式的不断丰富和发展,各民族之间的接触日益频繁,人们渐渐发现各民族语言和文化之间的差异普遍存在,翻译所面临的障碍是多方面的。特别是现代语言学的研究在科学的意义上揭示了人类的语言、文化之间存在的诸多差异,给翻译研究提供了新视角,如美国翻译理论家奈达就深入分析了“生态环境、物质文化、社会习俗、宗教文化”等方面的差异给翻译造成的障碍,乔治·穆南也在此基础上研究了“意识形态的差异”对翻译活动的影响。他们认为,这多方面的差异必然在语言中有着反映,比如文化的缺项造成语言词汇的缺项;文化背景的差异导致各民族语言对“非语言经验的实际切分不同”;人们对物质世界的不同认识以及对世界映象的不同感受也在语言单位的划分、句法结构的形式等方面有着程度不同的反映,造成了翻译活动中“对应单位”的缺项、结构的错位,给翻译造成了实际的困难。基于这些事实,翻译理论界慢慢达成了较为一致的看法:翻译不是万能的,也不是绝对不能的,它是可行的,但有着限度。

我们对翻译的客观、现实层面的研究,对“能怎么译”的探讨应该本着实事求是的态度。当我们提出翻译要忠实,翻译要准确,翻译要再现原作的真与美这些理想或意愿层面的要求或原则时,我们不能不考虑到翻译在现实层面所允许的可行性的程度。



从理论上讲,我们所讨论的“能怎么译”中的“能”,应该从以下几个方面去认识。

一是对翻译活动要持历史的观点。翻译活动是一种历史活动,人的翻译活动受到时间的限制。具体地说,在不同的历史阶段,人们对某一具体作品的理解和认识有着历史的局限,我们不能苛求译者超越历史的阶段,穷尽对某部作品的理解与认识,翻译得十全十美。按照西方阐释学的观点,任何翻译都是文本生成与传播历史中的一站。我们考察翻译,研究具体的翻译作品,特别是在翻译批评时,要具有历史的观点。比如对林纾的翻译,拿现在的观点去衡量,往往会发出“他怎么能这样译”的疑问,有的甚至会加以否定。而若考虑到林纾所处的时代,他所面对的读者以及他所意欲达到的目的,我们对他的翻译的认识就可能更为全面一些。

二是对翻译的可行性要持发展的观点。这一点,乔治·穆南在《翻译的理论问题》中有着深刻的阐述。他认为,翻译的可行性是客观存在的,它有着限度,但其限度不是一成不变的。他明确指出:“翻译活动的成就是相对的,它所能达到的交流思想的水平是变化发展的。”^①这是因为翻译活动势必要受到整个人类知识水平以及对世界的认识水平等方面的限制。他列举法俄翻译活动为例,指出在分析法语与俄语之间的转换活动的可行性时,不可避免地要进行语言对比,但同时也不可忽视两种文化及语言之间的接触对翻译可行性所产生的作用。他说,在俄法或法俄翻译中,20世纪60年代的水平已经远远超过了18世纪60年代的水平。那时,第一部法俄词典尚未问世,两种文化与语言之间的接触甚为罕见。到了18世纪后期,两国之间的交流逐渐增多,每一次接触都为法俄翻译的可行

^① Mounin, Gorges. *Les Problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Gallimard, 1963, p. 278.



性增加了一分。从这个意义上说,随着各民族之间语言与文化的接触的增多,人们相互了解的程度就会加强,翻译中因了解不多或认识差异方面所造成的文化障碍就有可能渐渐减少,为翻译提供更大的可能性。

三是对翻译障碍的认识要持辩证的观点。20世纪一些语言学家在论及语言对人们的世界观的形成所起的作用时犯了极端主义的毛病,如沃尔夫曾认为语言对人们世界观的形成起着决定性的作用;又如新洪堡学派以语言的差异导致了人们对世界映象的认识差异为依据,提出了“不可译”的绝对观点。若以辩证的观点对此进行审视,我们可以看到,新洪堡学派只片面地强调了从语言到世界的运动关系,而忽视了从世界到语言的运动关系,实质上也是忽视了人类对世界的认识水平对异语交际的制约作用。事实上,如乔治·穆南所说,人类语言能力与人类对世界的认识之间有着相互作用的辩证关系,人类的文化史是在人们克服困难、不断认识世界、相互交流的运动中发展的,异语交流,即翻译活动的可行性在很大程度上取决于不同文化之间的接触、碰撞与交流。认识不同语言与文化的差异,吸收外来语言与文化的长处,增强相互之间的交流,在异语与异文化的明镜中观照自身,以异语、异文化的精华来滋养、丰富自身,这也是翻译的使命之一。

四是对翻译的“能”要持实事求是的认识态度,以客观事实为依据,以科学分析为手段,进行合情合理的评价。上文中,我们谈到了意愿层面的“要”,“要”作为理想的追求或意愿的表达,在现实层面不一定“能”完全达到。比如我们所说的“忠实”,这一翻译的根本要求几乎成了某种先验的原则,但忠实于什么,“能”忠实到什么程度,如何克服障碍,最大程度地接近原作,都需要进行科学的分析和研究。主观的愿望不能与客观实际相违背,在进行翻译批评时,更应注意处理好“要”与“能”的关系,切忌将两者割裂开来。



只有对翻译的可行性有着全面、辩证、客观的认识,对翻译实践中所出现的障碍有着科学的分析,我们才有可能尽最大努力去寻找克服障碍的方法,或创造交流的机会,提高翻译的能力。此外,我们还要指出,我们所讨论的“能”,包括总体与个体两个方面,也就是说,翻译的能力可以指某一具体的历史阶段人类总的翻译能力,也可指某一翻译者个人的能力,两者之间也呈辩证的关系。在翻译实践中,个人的能力是有限的,但人类整体的能力却是不断发展的,是无限发展的。对于翻译历史中的某些现象,如复译现象,就可在这一层面加以探讨,深化认识。又如诗歌翻译的可行与不可行的问题,我们也可通过对翻译的哲学思考与艺术分析,做出比较容易让人接受的答案。

三、翻译的道德层面:该怎么译

在很多人看来,翻译是一种简单的语言转换活动。在这里,我们不拟就翻译活动是简单还是复杂作一理论的分析,我们仅想指出一点,那就是翻译活动决不是一种纯粹的语言转换,它涉及众多因素。上文中,我们已经简要地论述了在翻译的“要怎么译”与“能怎么译”这两个层面所可能遇到和我们必须加以注意的一些问题。面对一项具体的翻译任务,当意愿明确,译者也有能力满足这一意愿时,翻译是否就可能进行了呢?为了回答这个问题,我们不妨以本文第一部分沙博理所述的例子加以说明。江青“要”沙博理将“英雄”改译为“强盗”,从纯粹的能与不能的意义上说,沙博理完全“能”把 Heroes(英雄)改为 Bandits(强盗),因为这里不涉及任何语言或文化为翻译所设置的客观障碍。但沙博理却没有那样做,非“不能”也,实“不该”也。这里,实际上也就是涉及了翻译活动的第三个层面,亦即“该怎么译”这一层面的问题。



法国翻译理论家安托瓦纳·贝尔曼在《翻译批评论》^①一书中曾经讨论过这个层面的问题。在他看来,翻译研究,特别是翻译批评的研究,主要涉及两个方面,那就是翻译的诗学和翻译的伦理这两个方面的问题。他认为,作为一个译者,一旦接受或从事某一项翻译活动,他就开始承担某种责任和义务。面对原作,面对服务对象,译者作为一个社会的人,必然要受到某种道德上的约束,译者的“随心所欲”,必然是在一个“矩”的范围内,而这个“矩”,包含翻译活动内部规律所规定的范围,也包含着我们在此所讨论的道德上的界限。

《辞海》上对“道德”一词的解释是:道德,为“社会意识形态之一,是一定社会调整人们之间以及个人和社会之间的关系的行为规范的总和。它以善和恶、正义和非正义、公正和偏私、诚实和虚伪等道德概念来评价人们的各种行为和调整人们之间的关系;通过各种形式的教育和社会舆论的力量,使人们逐渐形成一定的信念、习惯、传统而发生作用。道德由一定社会的经济基础所决定、并为一定的社会经济基础服务。永恒不变的、适用于一切时代、一切阶段的道德是没有的”。在以往的翻译研究中,我们很少从理论上来讨论“道德范畴”的观念和认识对翻译活动的影响和约束。若我们认真对照一下《辞海》对“道德”一词所作的解释,并将之与我们的翻译活动联系起来进行思考,我们也许可以发现,翻译作为一项在一定社会里,在某个历史阶段所进行的人的交流活动,人们对它提出的许多原则,在某种程度上,与其说是建立在对翻译客观的认识基础之上的规律总结,不如说是一种道德层次的要求。比如,我们经常谈到的“忠实”问题,我们很容易将“能”与“该”混为一谈。也正因为如此,我们现在所流行的翻译批评在很大程度上,可以说是一种道德批评。

^① Berman, Antoine. *De la critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.



我们应该看到,基于道德层面的“该”与“不该”,不是永恒不变的标准,它在某种意义上取决于人们对翻译这一活动本身的认识。在目前阶段,由于人们对翻译活动本质的认识还有差异,对翻译应该采取何种方法也必然产生不同的看法。比如,有的人认为,翻译的任务不是沟通与交流,而是提高自身,因此,翻译不能停留在原作的基础上,而要超越原作,这样一来,忠实就毫无作为,只有创造,才是惟一的出路。而有的翻译理论工作者认为,翻译的首要任务是沟通与交流,为了尽可能准确地表现原作者的意图和思想,尽可能惟妙惟肖地再现原作者表达其思想或意图的方式,翻译应该尽可能地贴近原作,忠实原作,以表现原作的神韵、气势和特点为己任。这两种观点的“是”与“非”如何进行判定?哪一种观点是可以接受的?要回答这两个问题,我们不能不考虑到两个因素:一是翻译活动本身能否做到忠实,能“忠实”到何种程度。二是处于我们目前的历史阶段,人们对该怎么翻译的认识达到了怎样的水平。事实上,翻译的超越论今天之所以难以被接受,恐怕也是因为它有悖于翻译的一般目的,不符合人们在目前阶段对翻译的认识,不符合人们对翻译与原作者、读者之间应有的关系的认识规范。这就告诉我们,任何翻译标准的确立,任何翻译方法的采用,无不受到道德层面的约束。

当我们把目光投向我们目前的译坛,特别是文学翻译的现状时,我们可以发现有许多现象,都需要我们放在道德这一层面加以严肃地审视,如名著复译中的抄袭、剽窃现象,某些畅销书的抢译风,某些译者的粗制滥译行为等,对这些问题,自然要从翻译的职业道德和社会道德这两个方面去加以衡量。在这里,我们恰恰可以看到翻译本身有许多难以自主的因素,需要我们在更大范围内,在各个层面上加以观察与认识,而“道德”这一层面所涉及的问题和因素是任何一个翻译工作者和翻译研究工作者所不能忽视的。

在《怎一个“信”字了得——需要解释的翻译现象》一文中,笔



者曾经谈到,在翻译实践中,有不少类似改译、改编或改写的翻译现象。比如一份外国产品说明书,有使用者不懂,委托(亦即“要”)某译者翻译其中的“使用方法”部分,作为翻译,能否借不忠实原文(原文的整体性)的名义,拒绝翻译,或不理会委托者的意愿,全文译出呢(有否这种忠实的必要)?这里,实际上除了“要”与“能”的问题之外,还有一个“该不该”的问题。试想使用者要求节译的是一份新药品说明书,译者该怎么办呢?难道译者能忽略说明书中的“禁忌”部分而完全忠实委托者的意愿吗?不难明白,“该不该”节译,是译者应该考虑的一个重要的因素。又如在目前文学翻译界,当某一位书商出于商业和经济的目,要某位译者以某一译本为蓝本,适当加以“修改”,炮制出一个“新的译本”时,这里也同样面临着“该不该”的选择。若我们细心地考察一下翻译活动的全过程,从翻译对象的选择、翻译方法的采用,包括翻译作品的编撰与加工,无不受到“该怎么译”这一道德层面的约束和影响。

一般认为,道德也是社会的意识形态,我们在研究翻译时,应该充分认识到社会的主导意识对翻译的重要影响。此外,我们还要注意处理好翻译主体的审美意识和追求与道德之间的关系,这些问题,我们将另文加以探讨。

结 束 语

从上文的简要论述中,我们可以看到,翻译活动首先是一项复杂的社会实践活动、人类的思想交流活动,任何译者都处于一个特定的社会、文化和历史环境之中,他在翻译活动的过程中,要受到各个方面的约束和影响,而“要怎么译”、“能怎么译”和“该怎么译”这三个层面所提出的问题是—一个有责任感的译者所必须认真考虑和严肃对待的。“要”、“能”与“该”是一个整体的几个方面,三者之间



密切相联,相互制约又相互影响,我们在进行翻译或研究翻译时,要避免顾此失彼,而应该加以全面的关照与审视。本文对翻译活动三个层面的探讨仅仅是一种尝试,希望以此引起同行对影响翻译活动的各种因素的关注,扩大翻译研究的视野,把翻译研究引向一个新的深度。



在选择中翻译

法国哲学家萨特在《什么是文学》一书中探讨写作问题时,曾这样写道:“一旦人们知道想写什么了,剩下的事情是决定怎么写。往往这两项选择合而为一,但是在好的作者那里,从来都是先选择写什么,然后才考虑怎么写。”^①在萨特看来,如果说选择写什么与选择怎么写都是一个作家必然面对的问题的话,那么对一个好的作家来说,选择写什么是应该首先考虑的问题。这是萨特介入主义文学的一个原则。就翻译与创作的根本任务而言,我们可以看到,萨特就创作所谈的这一介入原则,同样适合于翻译。在本文中,我们试图从宏观与微观两个方面,结合翻译所承担的使命,对翻译整个过程中的选择问题作一粗浅的探讨。

^① 萨特《什么是文学》,施康强译,见李瑜青、凡人编《萨特文学论文集》,安徽文艺出版社1998年版,第84页。



当代翻译研究的许多研究成果告诉我们,翻译作为一项人类跨文化交流活动,决不仅仅是一种纯粹意义上的语言转换,也不仅仅是译者的个人活动,它在很大程度上,要受到诸如历史、社会、文化、政治、审美情趣等多种外部的和内部的因素的限制。翻译既然是一项跨文化的交流活动,具有很强的实践性,那自然就会提出“为什么翻译”这一问题。这一点,恰与萨特讨论“什么是文学”时提出“为什么写作”的问题不谋而合。翻译因语言障碍存在导致无法沟通而成为一种必需,同时,为克服语言障碍而达到不同语言的人们之间的交流,便成为翻译之目的。在这个意义上,正如劳伦斯·韦努蒂所言,翻译是在致力于传述一个异域文本,以达到理解与交流之目的。在他看来,这样一个过程,不可避免地会存在一种归化的倾向和各种形式的选择与策略:“翻译是一个不可避免的归化过程,其间,异域文本被打上使本土特定群体易于理解的语言和文化价值的印记。这一打上印记的过程,贯彻了翻译的生产、流通及接受的每一个环节。它首先体现在对拟翻译的异域文本的选择上,通常就是排斥与本土特定利益相符的其他文本。接着它最有力地体现在以本土方言和话语方式改写异域文本这一翻译策略的制定中,在此,选择某些本土价值总是意味着对其他价值的排斥。再接下来,翻译的文本以多种多样的形式被出版、评论、阅读和教授,在不同的制度背景和社会环境下,产生着不同的文化和政治影响,这些使用形式使问题进一步地复杂化。”^①显而易见,韦努蒂在此是在用一种后殖

^① 劳伦斯·韦努蒂《翻译与文化身份的塑造》,查正贤译,刘健芝校,见许宝强、袁伟编《语言与翻译的政治》,中央编译出版社2001年版,第359页。



民主主义的立场对翻译活动进行分析。他的目的,在于“检查翻译在特定文化里的地位和实践,探讨翻译外语文本的选择和翻译言说策略,并研究哪些文本、策略和译文是被奉为典范的,哪些是被挤到边缘去的,它们又是为哪些社群服务的”^①。倘若细究韦努蒂的初衷,我们也许会进一步追踪到他对传统的翻译观的质疑与批判。这不是本文的目的。从他上面的论述中,我们仅仅想指出以下几个明显的观点:一是翻译是一项有目的的实践活动,我们研究翻译,必须要关注翻译在特定文化里所处的地位和作用;二是在整个翻译的生产、流通和接受的过程中,无不是某种语言与文化立场的选择与确定,换言之,选择贯穿于翻译的全过程;三是译者的选择与翻译策略的制定是紧密相联的,而这两者又受到本土文化价值观的限制。

若考察中国翻译史,我们不难看到这样的一个事实:在历史大变革时期,较之怎么翻译,“翻译什么”是首要的问题。韦努蒂所说的“对拟翻译的异语文本的选择”,是译事的头等要义。我国近代著名思想家、政治活动家梁启超早在19世纪末,就在《变法通义》中专辟一章,详论翻译,把译书提高到“强国第一义”的地位。而就译书本身,他明确指出:“故今日而言译书,当首立三义:一曰,择当译之本;二曰,定公译之例;三曰,善能译之才。”^②梁启超所言“择当译之本”,便是“译什么书”的问题。他把“择当译之本”列为译书三义之首义,可以说是抓住了译事之根本。选择什么样的书来翻译,这取决于多方面的因素。在此,我们不妨作一简要的分析。

首先,“择当译之本”,取决于翻译的目的或动机。仍以上文提及的梁启超为例,他把翻译当做强国之道,目的在于推行维新变法。在他看来,以前的国文馆和江南制造局翻译馆译的大都是兵学著

① 劳伦斯·韦努蒂《〈翻译再思〉前言》,吴兆朋译,见陈德鸿、张南峰编《西方翻译理论精选》,香港城市大学出版社2000年版,第248页。

② 见郭廷礼《中国近代翻译文学概论》,湖北教育出版社1998年版,第227页。



作,这无助于解决中国的强国大事。他认为,要强国,当务之急要多译“西方法律、政治、历史、教育、农学、矿学、工艺、商务、学术名著和年鉴等书”。^① 在他的倡导之下,一批批外国社会科学著作先后被介绍到了中国。显而易见,梁启超的选择不仅仅是一般意义的翻译选择。推行维新变法,改造旧中国的明确目的是其“择当译之本”的出发点。

清末民初时期,出现了文学翻译的高潮,而“政治小说”更是风靡一时。梁启超虽大力倡导翻译社科著作,维新救国梦并没有因此实现,转而对小说的作用抱有幻想,希望借助小说“支配人道”的不可思议之力,来达到改良社会与政治,实现社会革命的目的。国内和境外的翻译学者对清末民初的文学翻译高潮形成的原因,已有不少探讨,其中重要的一点,便是“文学翻译高潮”,源于梁启超等人对小说“社会功能”的特别认识。梁启超所发表的《论小说与群治之关系》一文,对此有明确的论述。香港中文大学翻译系的王宏志先生认为:梁启超提出小说界革命,“实际上是要革掉传统小说的命”,因为在梁启超看来,中国传统小说一无可取,“地位低微,著者多为市井俗夫,内容方面只知海盗海淫,更是‘吾中国群治腐败之总根源’。相对而言,西洋小说却是文学的正宗,著者皆为硕儒道人,写的都是政治议论,与政体民志息息相关,对国家政界的进步极有裨益。在这情形下,译印域外小说,便是小说革命的第一步,也是最自然不过的选择了”^②。在对清末民初文学翻译大盛之原因的探讨中,我们可以清楚地看到,翻译的目的与翻译的选择之间的联系是再紧密不过了。

在最近几年的研究工作中,我们承担了教育部人文社会科学博

① 参见郭廷礼《中国近代翻译文学概论》,湖北教育出版社1998年版,第227页。

② 见王宏志《导言·教育与消闲——近代翻译小说略论》,王宏志编《翻译与创作——中国近代翻译小说论》,北京大学出版社2000年版,第3、4页。



士点基金“九五”重点项目,在对文学翻译的基本问题进行研究与探讨时,也特别注意到了“择当译之本”这一问题。在对卓有成就的老一辈翻译家的译事与译论的探讨与梳理中,我们发现,对他们来说,选择翻译对象,是他们首先考虑的重大问题。但这种选择,决不仅仅是个人的自由选择,它除了上文所谈到的原因之外,还要受到时代、社会、意识形态等因素的限制。

在解放后的相当一段时间里,我国的外国文学翻译工作有一个明确的宗旨,叫做“为革命服务,为创作服务”。苏联和有关社会主义国家的文学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。对许多翻译家来说,选择怎样的作品加以翻译,政治和思想因素往往是首先要考虑的。草婴先生先后花了20年时间,向中国读者系统地介绍托尔斯泰的作品。他说他之所以选择托尔斯泰,首先是因为托尔斯泰有着丰富的人道主义思想,其次是由于托尔斯泰作品的艺术魅力。叶君健先生翻译安徒生,是因为安徒生在他的作品中,“以满腔的热情表达他对人间的关怀,对人的尊严的重视,对人类进步的颂扬”^①。屠岸先生既是著名的翻译家,也是一位具有丰富出版经验的管理者。他在谈到影响翻译的选择因素时说:“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

^① 参见叶君健、许钧《翻译也要出精品》,《译林》1998年第5期,第201页。



士比亚十四行诗集》的出版不会受到阻碍。”^①方平先生有感于政治因素对翻译所起的负面影响,谈到了在文化大革命中他偷偷摸摸做翻译时的情况:“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,只能像偷偷摸摸,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。当时的意识形态是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,可是在思想上且被压弯了腰,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,当做我自己的思想、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,彻底剥夺了属于你个人的思维空间。”^②

改革开放,迎来了我国文学翻译的春天,老一辈翻译家们更是焕发了巨大的翻译热情。他们求真求美,把更多的目光投向了作品的文化内涵、审美价值和艺术性。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

① 见屠岸、许钧《“信达雅”与“真善美”》,《译林》1999年第4期,第209页。

② 见方平、许钧《翻译的得与失》,《译林》1998年第2期,第203页。



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,我做了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。日本文学翻译家文洁若有着自己明确的选择标准,她说:“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《橘子》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。对日本作品我还有个标准或原则:着重翻译那些谴责日本军国主义对我国发动的侵略战争的作品,其中包括天主教作家远藤周作的《架着双拐的人》和三浦绫子的《绿色荆棘》。”^②在新的历史时期,屠岸先生也有自己的标准:“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,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。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

① 参见萧乾、文洁若、许钧《“翻译这门学问或艺术创造是没有止境的”》,《译林》1999年第1期,第210页。

② 参见萧乾、文洁若、许钧《“翻译这门学问或艺术创造是没有止境的”》,《译林》1999年第1期,第210页。



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对翻译作品的选择,不仅仅是译者本人的事,出版社在某种意义上,掌握着取舍的决定权,而在我们这个时代,经济因素往往左右着出版社对一部作品的选择。我们现在常说的“社会效益”和“经济效益”,成了最为重要的标准。老一辈翻译家们在选择作品翻译时,虽然受着一些无法左右的因素,但就他们个人而言,他们的一些观点和选择标准对我们今天来说,仍然是有着启迪意义的。

二

上文所探讨的,主要涉及翻译选择的宏观及外部的因素。但如我们在文章一开始所指出的,翻译之选择体现在译事的整个过程。选择怎样的作品加以介绍与翻译,这是一种根本的选择,但在整个翻译过程中,翻译的选择不仅仅只体现在对“当译之本”的选择上,它还涉及到翻译过程的方方面面。

当一个译者协调了各种限制或制约翻译之选择的外部的宏观的因素,选准了一部作品开始翻译时,他马上就会面临一个文化立场的选择。在《尊重、交流与沟通——多元语境下的翻译》^②中,笔者着重指出,每一个有使命感的译者,都会在翻译一部作品时明确选择自己的文化立场,而这一立场的确立,无疑直接影响着译者的

^① 见屠岸、许钧《“信达雅”与“真善美”》,《译林》1999年第4期,第208页。

^② 该文为笔者提交给“多元之美:国际比较文学学术研讨会”(2001年4月7日至10日于北京大学)的论文。



翻译心态和翻译方法。在近几年的翻译研究和讨论中,经常涉及到“归化”与“异化”的问题。所谓“归化”与“异化”,实际上是以译者所选择的立场为基本点来加以区分的。译者作为跨越两种文化的使者,他所面临的,有出发语文化与目的语文化。面对这两种文化,出于不同的动机和目的,译者至少可采取三种文化立场:一是站在出发语文化的立场上;二是站在目的语文化的立场上;三是站在沟通出发语文化与目的语文化的立场上。第一种文化立场往往导致所谓“异化”的翻译方法;第二种立场则可能使译者采取“归化”的翻译方法;而第三种立场则极力避免采取极端化的“异化”与“归化”的方法,试图以“交流与沟通”为翻译的根本宗旨,寻找一套有利于不同文化沟通的翻译原则与方法。劳伦斯·韦努蒂曾以日本小说的英译以及亚里士多德《诗学》的英译来考察译者所采取的文化立场和“异化”与“归化”这两种翻译策略的确立之间的关系,指出在受多种因素决定的翻译活动中,译者对异域语言与文化的态度与理解,对本土文化价值的认识与立场,是决定翻译方法的一个最重要的因素。而对异域文本的选择与翻译策略的制定,反过来又影响着本土文化与异域文化之间的关系。他认为:“翻译以巨大的力量构建着对异域文化的再现。对异域文本的选择和翻译策略的制定,能为异域文学建立起独特的本土典律。这些本土典律遵从的是本土习见中的美学标准,因而展现出来的种种排斥与接纳、中心与边缘,都是与异域语言里的潮流相背离的。本土对拟译文本的选择,使这些文本脱离了赋予它们以意义的异域文学传统,往往便使异域文学被非历史化,而异域文本通常被改写以符合本土文学中当下的主流风格和主题。这些影响有可能上升到民族的意义层面:翻译能够制造出异国他乡的固定形象,这些定式反映的是本土的政治与文化价值,从而把那些看上去无助于解决本土上关怀的争论与分歧排斥出去。翻译有助于塑造本土对待异域国度的态度、对特定族



裔、种族和国家或尊重或蔑视,能够孕育出对文化差异的尊重或基于我族中心主义、种族歧视或爱国主义之上的尊重或者仇恨。”^①韦努蒂的论述中所提出的观点,可由中外翻译史上的许多例子进行印证。一个国家、一个民族的文化心态,译者本人的文化立场,在很大程度上决定了译者对翻译策略的制定。从这个角度看,对翻译的许多技的层面,即方法技巧的层面的探讨,不能忽视政治、文化层面的因素对翻译的影响。在我国翻译史上,远的不说,近的有20世纪30年代鲁迅与赵景深之间关于翻译的论战,看上去是翻译方法与技巧之争,实际是表明了各自的一种文化态度和政治立场。孙歌曾指出:鲁迅在与新月派文人的论战中,“坚持了他‘硬译’的立场,从此把翻译的问题转向了文学和文化重构的政治性问题”^②。鲁迅在谈及《死魂灵》的翻译时说:“在动笔之前,就先得解决一个问题:竭力使它归化,还是尽量保存洋气呢?”鲁迅对这个问题的回答十分明确,他认为翻译的目的,不但移情,而且要益智,因此翻译必须保持原文的异国情调,对原文“不主张削鼻剜眼”^③。鲁迅的立场是分明的,翻译要尽可能保存洋气,采取的方法是“在有些地方,宁可译得不顺口”。这种翻译方法,若仅仅从技的层面去探讨,有可能会得出反面的评价,乃至给予彻底的否定。但我们若从鲁迅的文化立场出发去加以探究,恐怕会得出不同的评价。鲁迅的“硬译”或“不顺”,只是一种翻译策略,他所要达到的是改造中国文化的目的。比较学者乐黛云在探讨“异”的问题时,曾说过这样一段话:“人,几乎不可能脱离自身的处境和文化框架,关于‘异域’和‘他者’的研究也往

- ① 劳伦斯·韦努蒂《翻译与文化身份的塑造》,查正贤译,刘健芝校,见许宝强、袁伟编《语言与翻译的政治》,中央编译出版社2001年版,第359-360页。
- ② 参见孙歌写的前言,见许宝强、袁伟《语言与翻译的政治》,中央编译出版社2001年版,第28页。
- ③ 鲁迅《“题未定”草》,见罗新璋编《翻译论集》,商务印书馆1984年版,第301页。



往决定于研究者自身及其所在国的处境和条件。当所在国比较强大,研究者对自己的处境较为自满自足时候,他们在‘异域’寻求的往往是与自身相同的东西,以证实自己所认同的事物或原则的正确性和普遍性,也就是将‘异域’的一切纳入‘本地’的意识形态。当所在国暴露出诸多矛盾,研究者本身也有许多不满时,他们就往往将自己的理想寄托于‘异域’,把‘异域’构造为自己的乌托邦。如果从意识形态到乌托邦联成一道光谱,那么,可以说所有的‘异域’和‘他者’的研究都存在于这一光谱的某一层面。”^①乐黛云的这段话,涉及了“异域”与“本土”,“他者”与“自我”的关系问题,在本质上是“同”与“异”之间的一种文化层面的相立影响问题。以她的观点来分析鲁迅在翻译问题上表现出的文化立场和对“异域”的态度,恐怕是有偏差的,因为鲁迅有着极其清醒的头脑和明确的文化重构的目的。但是,用乐黛云的观点来观照我国近当代翻译史上的许多与文化立场相关的现象,却有着重大的启迪意义。关于“归化”与“异化”的讨论,至少可以使我们从翻译的技的层面走出来,将翻译方法的选择置于文化立场的表达及文化重构的高度去加以审视与探讨。

三

从“当译之本”的选择到翻译方法的确定,这只是广义的翻译过程中的第一步。在严格的翻译过程中,对翻译的选择更多的是表现在“翻译什么”,即对“文本意义”的传达环节上。

奈达认为,翻译即译义。从文本翻译的整个过程看,我们不可

^① 乐黛云《〈关于“异的研究”〉序》,见顾彬《顾彬讲演集》,北京大学出版社1997年版,第2页。



否认“译义”是翻译任务的具体体现。然而,无论从纯语言学的观点看,还是从文学角度看,或是从文化层面上看,文本是一个非确定性的意义开放系统。对于意义,尤其是一个文本的意义,至今在理论上还未达成统一的认识,不同时代的不同学者或理论家对何为意义,何为文本的意义存在着不同的,甚至对立的观点。与文本意义相关的,还有不少学者提出了三种意图存在的可能性,如以读者为中心的诠释理论试图发现的“作者意图”,试图“将本人锤打成符合自己目的的形状”的“诠释者意图”以及埃科认为客观存在的“本文的意图”^①。对于文本的意义及与此相关的各种意图,我们在此难以进行系统而深入的分析,但下面这段论述对我们的讨论具有启迪意义:

“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。”^②

对于翻译而言,这段话有着多重的启示:一是译者需要翻译的文本的意义不是完全澄明的,也不是凝固不变的“一种意义”;二是

^① 参见艾柯《诠释与过度诠释》,王宇根译,三联书店1997年版,第28~30页。

^② 见胡经之、张守映《西方二十世纪文论选》,中国社会科学出版社1989年版,第452页。



文本的意义是开放的,悬浮的,既躲避着译者——读者的把握,但同时有着被“无限地重新解释”的可能性;三是作者、文本与读者(也就是译者)之间存在着某种互动的关系,这是文本意义得以理解的先决条件。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義。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根据周宪的观点,意义是一种动态生成的东西,而主体间的对话与问答是导致意义呈现出来的根本环节。这一观点对于翻译的阐释活动具有很积极的指导价值。在某种意义上,我们可以说,在翻译活动中,对文本意义的理解与阐释的过程,是充分发挥翻译主体性的过程,也是译者与原作者的对话过程。然而,对文本意义的理解是第一步。如果说在这一阶段,译者的任务是尽可能去挖掘与领悟文本所包含的各种意义的话,那么,在翻译的再表达阶段,由于语言、文化等差异的存在,译者则不得不面对意义的再表达的种种选择。

在文本意义的传达环节,译者所而对的选择表现在许多方面,如文本的形式意义,文本的言外之义以及文本的文化意义、联想意

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



义等的传达,都有“译”与“不译”的选择。面对一个多义的文本,译者更需解决如整体与局部、宏观与微观、形式与内容等各个方面的协调。而这种协调,不得不作出某种取舍或牺牲,其中的得与失,既有语言转换和文化播迁中难以解决的困难所构成的客观原因,也有译者面对两种文化所作出的文化意义上的选择,以及个人审美情趣及文学素养所左右的,或多或少主动作出的某种取舍与选择,这方面,自然要归结于译者主观的因素。纳博科夫在《叶甫盖尼·奥涅金》英译本的长篇序言中,曾对译者面对文本意义的传达所进行的选择作过具体的分析,其中有的观点,是值得我们思考与关注的^①。

就翻译的操作层面而言,翻译的选择更是显得具体而细微。如句式的选择,语气的选择,情感意义的选择,词汇色彩的选择,可以说,大到句式,小到词字,乃至一个标点,都有可能需要译者在对各种因素的权衡中,在“译与不译的尴尬处境中,在异同与得失之间”,作出积极的选择^②。孙致礼教授积其丰富的文学翻译经验,对文学翻译中所出现的矛盾作过全面而深刻的分析,从十个方面论述了译者所必然面对的主要矛盾,并以辩证法为指导,对译者的选择指出了可借鉴的方法,为我们在这方面的研究拓展了新的视野,打下了良好的基础^③。

结 语

从上文的简述中,我们可以看到,翻译的选择问题贯穿于翻译的全过程,无论是“译什么”,还是“怎么译”,都涉及到译者的选择。

-
- ① 参见郭建中《当代美国翻译理论》,湖北教育出版社2000年版,第257~260页。
② 许钧《〈翻译思考录〉序》,见许钧主编《翻译思考录》,湖北教育出版社1998年版,第4页。
③ 参见孙致礼《翻译:理论与实践探索》,译林出版社1999年版,第13~24页。



通过对翻译选择问题的探讨,我们可以清楚地看到,相对于“怎么译”,“译什么”更需要我们去进行研究与探讨。目前,我国的改革开放事业不断深入发展,我们迎来了历史上的第三个翻译高潮,各种各样的书籍被大规模地引入我国,对我国的科技、经济、文化建设事业起着重要的推动作用。但不可否认的是,在我们的翻译实践中,无论是对“当译之本”的选择,对文本意义的传递,还是对翻译方法的采用,都存在着一些认识上的误区,但愿本文的粗浅探讨,能引起同行对有关问题的关注。



译作与原作的生命律动

研究翻译,不能不涉及译作与原作的关系。翻译标准、原则的制定,在很大程度上取决于人们对译作与原作之关系的认识和理解。那么,译作与原作之间到底呈现怎样的关系?译作相对于原作的地位如何?本文试图借助 20 世纪哲学、语言学和文论研究的新成果,以描述与分析兼而有之的方法,在对几种具有代表性的传统的翻译观进行简要勾勒,进而提出质疑的基础上,对译作与原作的关系加以探讨,为人们认识翻译本质的认识,对翻译标准的制定,提供某种理论的参照。

一、具有代表性的几种认识与观点

当我们探讨译作与原作之间的关系时,我们自然不能排斥或者割裂译者与作者之间的关系,同时,也不能不考虑在翻译过程中,亦即在动态的意义上,原作脱胎换骨,以译作的形式呈现的



过程中起着决定性作用的各种因素。显而易见,对关系的研究,在某种意义上,依赖于对过程的分析、透视与把握。如果说前者可以静态定义的“文字”对比进行某种考察的话,那么对过程的分析则不能不是动态性质的。但为了把我们研究的重点凸现或聚焦于译作与原作的关系问题,在论述过程中,我们可能会有意对涉及翻译过程的某些问题存而不论,以免我们的论述显得过于枝蔓。

对译作与原作的关系研究,如上文所说,势必涉及译者与作者的关系问题。从某种意义上说,原作是作者的化身,而译作则是译者努力的产物。当我们从这个角度来讨论译作与原作的关系时,不言而喻,作者与译者的某种联系或两者之间的关系或多或少会隐含在讨论中。反之亦然。比如,当我们考察传统的翻译经验之谈中经常听到的“主仆”论,亦即作者是主人,译者为仆从的说法时,实际上,我们也可以从中看到,这在某种程度上也就折射了原作与译作之间的主从关系。对这一点,我们在下文还要进一步论及。应该承认,在以往的翻译研究中,对译作与原作的关系研究往往被包含在对作者与译者的探讨之中,很少加以独立的思考与考察,而这种倾向便不可避免地会遮蔽从文本生命与文化交流这个角度来探讨翻译可能涉及的某些根本问题,如翻译的本质、翻译的历史作用与翻译的文化意义等。或者从实践角度看,对译作与原作关系的认识的深刻与肤浅、全面与片面,可能会直接影响到人们对翻译活动的界定,影响到具体的翻译实践,影响到对翻译原则的理解与实施。

从我们目前所能接触到的翻译研究资料来看,我们发现在过去很长一个时期内,少有对译作与原作关系的理论探讨。但近些年来,在译学之外的某些与翻译总是有着不解之缘的学科内,如哲学、阐释学、比较文学等学科,已有学者开始关注这方面的问题。在下文中,我们将随着讨论的深入,结合有关的观点加以说明。同时,我



们也看到,虽然在翻译界,对译作与原作的关系问题还缺乏系统、深入的理论探讨,但无论在西方还是东方,都流传着种种说法,种种比喻,而且在很大程度上表达了相同的或相似的观点。

在中西翻译史上,对译作与原作的关系的认识,在很多情况下,是由对翻译的本质的讨论时而引发的。对翻译活动本质的界定,往往也就在根本意义上规定了译作与原作的一种关系,或者说也就确定了一种认识。当我们梳理中国翻译史上对翻译的本质问题的各种思考时,僧人法云在《翻译名义集自序》中的一段话是常被提及的。他说:“夫翻译者,谓翻梵天之语转成汉地之言。音虽似别,义则大同。宋僧传云:如翻锦绣,背面俱华,但左右不同耳。译之言易也,谓以所有易其所无,故以此方之经而显彼土之法。”^①据陈福康考证,“把‘译’解释为同音字的‘易’,谓以所有易其所无,这是早就已有的解释,至迟唐·贾公彦在为《周礼秋官》中‘象胥’一节所作的‘义疏’中就已这样说了”^②。此外,法云所引的“如翻锦绣”之说,出自《宋高僧传》的《译经篇》第三卷的最后部分。陈福康还引钱钟书所言,说《堂·吉诃德》中有过“阅读译本就像从反面来看花毯”^③的说法。中西相隔 600 余年的两种说法,以相同的比喻来形象说明翻译活动。而正是这相同的比喻,对后人对翻译的认识起到了相当大的影响。译本在许多人的眼里,只是原本的“翻版”。译本“翻版”之说,对余多的不从事翻译的人们来说,正因为其生动而形象的比喻,而比较容易接受,渐渐地成为了一种根深蒂固且比较普遍的观念。

与“翻版”说相近的,还有“摹仿”或“摹本”说。译作是原作的“摹本”,这种说法或者这种观念,在西方也许可以追溯到亚里士多

① 见罗新璋《翻译论集》,商务印书馆 1984 年版,第 51 页。

② 见陈福康《中国译学理论史稿》,上海外语教育出版社 1992 年版,第 48 页。

③ 见陈福康《中国译学理论史稿》,上海外语教育出版社 1992 年版,第 49 页。



德的影响。亚里士多德在《诗学》一书中,开门见山,一开始就结合诗的本质问题,提出了“摹仿”的概念。他指出:“史诗的编制、悲剧、喜剧、狄苏朗勃斯的编写以及绝大部分供阿洛斯和竖琴演奏的音乐,这一切总的说来都是摹仿。”^①同时,他认为它们之间是有区别的,那就是“摹仿中采用的不同的媒介,取用不同的对象,使用不同的,而不是相同的方式”。比如可以色彩为“媒介”进行摹仿,也可用语言为“媒介”进行摹仿^②。亚里士多德的“摹仿”说不仅对后来的文学、艺术家产生了巨大的影响,也对后人对翻译的理解产生了不可忽视的影响。然而,非常遗憾的是,翻译界对亚里士多德的“摹仿说”的理解常会引起误解与混乱。不少人不是从积极的方面去全面认识他在《诗学》中的论说,而是把他的观点与柏拉图的说法混为一谈。而我们知道,在《理想国》中,柏拉图曾多次谈到摹仿,在他看来,所有艺术创造都是一种摹仿形式。以床为例,共有三种床:“一种是自然中本有的床,由上帝制造”,另一种为木匠制造,第三种为画家制造。木匠制造的床与上帝制造的床隔了一层,画家依木匠制造的床画的床便与“本质”隔了两层。柏拉图认为艺术家即摹仿者,离真理很远,应逐出“理想国”。在这个意义上,柏拉图所说的“摹仿”带有明显的贬义。而后人在借柏拉图与亚里士多德的话来说“翻译”时,如我们不知其出处而在很多场合都能听到的“译本是原作的摹本”的说法,或许就其根本而言,就带着“否定”或消极的意味。如果说原作是对作者所看到、体会到的世界的一种摹仿,那译作则是对原作的摹仿。而这种摹仿,在许多不从事翻译的人来看,则是依样画葫芦式的机械性的摹仿。我们经常听到的一些说法,如“翻译嘛,不就是对着原文,查查词典,就翻出来了嘛”这一大众化的、很有市场的

① 见亚里士多德《诗学》,陈中梅译注,商务印书馆1996年版,第27页。

② 同上。



说法,从一开始,便将译本的地位置于了原本之下。

与此相通的,便是原作与译作之间的“主次论”。主次论之说,与“主仆论”直接相关。无论中外,许多翻译家在谈到与原作的关系时,常把自己比作仆人,自觉地要求自己服从原作,甚至自愿拜倒在原作之下,亦步亦趋,不敢越雷池一步。而在阅读译作的许多读者眼里,若译作精彩,那是原作本来就是精彩;若译作读来不理想,那是译文糟糕,没有传达出原作的精彩。总之,译作不过是原作的从属品:原作是第一位的,译作是第二位的;原作是正品,译作是副品。这种观念相当普遍而且大有市场,特别是在翻译界之外。正因为如此,译作,哪怕是文学译作,也往往被当成了原作的一种寄生物,替代品。在相当多的人士(包括学术界、读书界、文化界和出版界的一些人士)的头脑中,译者的劳动是可以忽略不计的,译作的真正主人仿佛就是原作者。时下有一股名著缩写风,此风前几年也刮过一阵,这几年越来越烈。参加缩写的有作家,也有被雇佣的写手。他们缩写了一部部外国文学名著,什么《红与黑》《简·爱》《战争与和平》,凡是比较能够卖钱的,都拿来缩一缩,好从舍得为“孩子的素质教育”付出代价的家长们的口袋里掏钱。他们中许多人明明不懂外文,明明是在缩译者心血的结晶——译作,可他们根本就不把译作的主人放在眼里,缩写本署名时,只认原作者,还有就是绝不会有半点谦虚的所谓“缩写者”的大名。这种严重侵权的做法,从深层的意识上去追究,恐怕“译作”的地位没有得到理论上的确定是其重要的原因之一。换句话说,无论是过去还是现在,翻译的身份和译作的地位一直得不到正确的定位。对这种状况的存在,英国的西奥·赫尔曼也深有同感:

“一方面我们把翻译比喻成搭桥、开门、摆渡或者跨越、转换和传递。在一些印欧语系语言中,翻译一词与‘trans-latio’‘metaphor’有关,这些词在拉丁语和古希腊语中都有确切的‘跨越’含义。



我们把译者形象地比喻为转播站,同时又比喻为通道和转换器。另一方面我们要求翻译应是相似(likeness)、逼真(look alike)、摹本(replica)、副本(duplicate)、复制品(copy)、画像(portrait)、翻版(reproduction)、模仿(imitation)、模拟(mimesis)、影像(reflection)、镜像(mirror image)或透明玻璃(transparent pane of glass)。”^①他进而分析说:“这两类比喻之间是有联系的。就语言障碍而言,翻译的特质是相似、逼真或者是一幅真实的画像,我们因此信赖译者,把他看成是中间人和向导。我们往往说,译作只不过是派生物、复制品、替代物,也许是从属的、间接的,因此是第二位的。”^②通读他的全文,我们清楚地意识到,西奥·赫尔曼在文中所说的“我们往往说”,实际上指的就是长期以来人们对翻译、对译作所持的一种普遍性的观点。

对这些观点、看法或观念的存在,近年来翻译界已经开始关注或进行反思。一些具有敏锐的理论意识的学者,借助人文社会科学的研究成果,从不同角度对翻译活动进行新的阐释,对翻译的本质进行多层面的探讨,对译者的身份与译作的地位加以重新界定。而笔者对译作与原作关系之思考,无疑是在这一理论背景之下的一种痛苦的探索。因为,这种探索一方面要对传统的观念提出质疑,包括对自己的一些受传统观念影响而形成的观点进行新的审视和清理,另一方面则要着力于在对传统观念进行审视的同时,对译作与原作的关系进行理论的剖析和系统的阐释,其难度是可想而知的。面对这种困难,我们当然不能回避,但为了使我们的论述更为清晰,文中我们主要从文学译作的生成与生命进程这个角度,来加以探讨。

① 西奥·赫尔曼《翻译的再现》,见谢天振编《翻译的理论建构与文化透视》,上海外语教育出版社2000年版,第2页。

② 同上。



二、译作与原作同源而不同一

在以往的研究和思考中,我们常有一种倾向,即从静态的意义上对译作与原作进行比照。目的也往往比较单一,那就是通过比照,来确定译作对原作的忠实程度,且以忠实的程度来确定一部译作的价值。然而,当我们换一个角度,就译作与原作的关系加以更进一步的思考时,我们便会发现,许多根本性的问题是不能单从译文与原文的比照中就能回答的。首先涉及的,便是译作与原作的理想关系与现实关系之间,存在着需要认真思考的问题。译作与原作之间,是否存在着理想的等同的关系?换言之,译作是否等于原作?相对于原作,译作是否有着相对独立、具有自身价值的生命形态和生命历程?对这些问题的回答,从根本上来看,取决于人们的语言观。按照传统的观念,倘若书写是对现实的摹仿,那么翻译则是对摹仿的摹仿。法国语言学家、翻译理论家乔治·穆南曾经指出,长期以来,人们一直认为语言的结构或多或少都直接地源于宇宙的结构和人类思维的普遍结构,语言中有名词和代词,这是因为在宇宙间有存在物;语言中有动词、形容词、副词,这是因为宇宙间有过程,有存在物的品质,有过程的品质与品质本身的性质。语言中有介词和连词,这是因为宇宙里、存在物之间、过程之间、存在物与过程之间存在着相关、赋予、时间、地点、状况、并列、从属等逻辑关系^①。乔治·穆南进一步指出,按照这样的观点,那么翻译自然是可以进行的,因为:

1. 一门语言将全等的符号置于某些词(a, b, c, d)和某些存在

^① 参见许钧、袁筱一等《当代法国翻译理论》,湖北教育出版社2001年版,第34页。



物、过程、品质或关系(A,B,C,D)之间:

$$a,b,c,d\cdots = A,B,C,D\cdots$$

2. 另一门语言将全等的符号置于某些别的词(a',b',c',d'……)和同一的存在物、过程、品质和关系之间:

$$a',b',c',d'\cdots = A,B,C,D\cdots$$

3. 翻译的任务就在于复写出:

$$a,b,c,d\cdots = A,B,C,D\cdots$$

$$a',b',c',d'\cdots = A,B,C,D\cdots$$

$$\text{因此: } a,b,c,d\cdots = a',b',c',d'\cdots$$

乔治·穆南的这一求证过程看似过于绝对化,但却非常现实而又深刻地反映了目前在很多人眼中对翻译的简单化的认识,也从根本上指出了人们对世界、思维和语言之间的关系的简单化认识。我们不无遗憾地看到,语言的机械工具论至今还有市场,而翻译在大多数人们眼里,只不过是一种简单的语言交换或转换,一种纯摹仿,甚至于“复写式”的技术性工作,不需任何创造性。而正是人们对世界、思维和语言之间关系的简单化认识导致了人们对翻译的简单化认识。对语言的这种简单化认识,早在19世纪,德国的洪堡特就提出了不同看法,认为“语言不但是表达手段,而且是认知手段”^①。自索绪尔以来,更多的语言学家提出了质疑。尤其在20世纪中叶以来,语言工具论受到了普遍的挑战与批评,如加西尔、特里尔等一批哲学家、语言学家,他们认为语言决不是一种被动的表达工具。尤其是加西尔,他认为语言不仅“不是一种被动的表达工具,而是一种积极的因素,给人的思维规定了差异与价值的整体。任何

^① 见姚小平《洪堡特——人文研究和语言研究》,外语教学与研究出版社1995年版,第133页。



语言系统对外部世界都有着独特的分析,有别于其他语言或同一语言其他各阶段的分析。语言系统沉积了过去一代代人所积累的经验,向未来的人们提供一种看待与解释宇宙的方式;传给他们一面多棱镜,而他们将用这面多棱镜来观察非语言世界”^①。如果说语言系统给人们提供的是看待与解释宇宙的方式,且是一面多棱镜,而不是一种简单的表达工具的话,那么作家的文本,就不会是对世界的一种简单摹仿,而是一种积极意义上的创造。而正是在这一意义上,每个作家笔下所表现的世界都是个人的、独特的。独特的个人体验、独特的个人表达,构成了一部作品不同于另一部作品的独特生命价值。钱钟书在考察语言与思维的关系时,曾经把诗文品藻的艺术语言,比为一只笨拙的百灵,不断地围绕着“不可言传”的事物鸣叫盘旋^②。但同时,他又在探讨艺术与自然关系的时候,强调了艺术的本源性与造艺者能动性的辩证关系,认为造艺有两家,一曰摹写自然,二曰润饰自然。艺术家不仅仅法天,而且可以把自然的疏忽弥补过来——胜天,还可以达到天艺溶化的更高境界——通天^③。如今,作家的作品的创造性价值已得到普遍的承认,文学创作已不再被当做一种雕虫小技而受到冷落与鄙视。然而对翻译的认识,则在很大程度上停留在“摹仿”与“复写”的层面上。多亏索绪尔、布龙菲尔德、哈里斯、叶姆斯列夫,还有加西尔、特里尔等一批语言学、哲学家对传统的语言观和传统的意义观提出了质疑,使我们得以从另一个角度对翻译的可行性程度进行考察。特里尔曾经指出:“每一门语言都是一个通过并依赖客观现实进行选择的系统,

① 见许钧、袁筱一等《当代法国翻译理论》,湖北教育出版社2001年版,第36页。

② 参见钱钟书《钱钟书论学文选》(第三卷),舒展编选,花城出版社1990年版,第240页。

③ 参见钱钟书《钱钟书论学文选》(第三卷),舒展编选,花城出版社1990年版,第254页。



实际上,每一门语言都创造了一幅完整、自足的现实图景。每一门语言也都以独特的方式构建现实,因此而建立了这一特定语言所特有的现实要素。一门特定语言中的语言现实要素决不会以完全一样的形式在另一种语言中出现,也决不是现实的直接描摹。”^①特里尔的这一论说对翻译的直接描摹性质作出了否定的判决,也对译者在翻译过程中试图追求与原作在语言上的同一关闭了理论上的可能性和实践上的有效性。翻译往往具有悖论的意义,当我们以传达原文精神为目的时,要克服的正是语言的障碍。而在我们以另一种语言来表现时,它所表现的,自然不可能是原文,因为若没有语言的变形,原作便不可能脱胎换骨,转世还魂于译文之中。而这一脱胎换骨,转世还魂,既是翻译的必须,也是翻译的必然。要想以直接的描摹还原作之魂,是有违翻译之本意,也是永远不可能达到的。在这一语言的层面上,当人们要求译作与原作同一时,恐怕是对翻译的本质没有深刻的认识所致。

对翻译而言,原作的语言是非要变形不可的,这是翻译的出发点之一。但原作作为原作者的言语产物,有其独特的本质,而我们在翻译时所要求做到的,正是要把这种特质以另一种语言建构起来,大到整体的和谐,小到细节的真实。然而在这个建构的过程中,译者正是要在打破语言层面的障碍时,透过原作的语言层面,指向原作所意欲表现的世界。这个原作所意欲表现的世界,可以因作品而异,包含多方面的内容,如人性与神性、现实世界与超验世界,仿自然与超自然等因素,又如现实与情感,物质与精神等方面。这一切方面,都可以构成原作者指向的源,而译作与原作的关系中,最为本质的就是这种同源的指向。语言表层的同等或同一,不是翻译所

^① Mounin, Georges. *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Gallimard, 1963, p. 46.



要达到或所能达到的,而译作与原作的同源性,确保了译作与原作不可能割断的血缘关系。

当原作者创造文本时,他们往往会感觉到言不达意,言不尽意,感觉到语言常常背叛他们的思想,这种状态,有评论家称之为“写作即背叛”。这一过于绝对化的说法与“翻译即叛逆”的说法如出一辙,虽然我们可以从实践的层而对之加以批驳,但从理论上讲,却有着其深刻的一面。萨特曾说过:“任何散文家,即便是头脑最清醒的,也不能让人完全明白他想说的意思;他不是说过头,就是没说够,每句话都是打赌,都承担了风险。”^①作者以语言创造文本时,与翻译一样,常在“过”与“不及”之中冒险。如果说这种冒险带有叛逆的性质的话,那首先所能说明的,即是言说的困难。而正是这种困难,赋予了翻译与写作以创造空间,也赋予了它们冒险的自由。译作与原作的同源性,构成了两者之间的血缘关系;言说的困难,又构成了两者的共同命运。正如语言不可能直接摹仿世界,译作也不可能在对原作的语言的直接摹仿中去表现原作指向的世界。两者只能在言说的层面中,依靠不同语言所能提供的可能性,去拓展自个儿的创造空间。在这个意义上,追求语言层面的同一,不仅有违翻译的使命,而且也是永远不可能企及的目标。只有着力于建构与表现原作指向的世界,才是译作存在的理由所在。

三、译作在原作之后而不在其之下

在上文简要的论说与分析中,我们想要着力说明的,主要有两点:一是原作与译作并不构成直接摹仿的关系,从而在理论上否认

^① 萨特《什么是文学》,施康强译,见李瑜青、凡人编《萨特文学论文选》,安徽文艺出版社1998年版,第93页。



了在语言表达的层面复制原文的可能性,进而揭示译作的创造性价值;二是强调译作与原作具有本质上的关系,那就是它们的同源关系。

从时间的角度看,译作与原作有先后之分;从译作与原作的同源性来看,它们之间有着天然的血缘关系。不可否认,译作的诞生,得益于原作的生命。没有原作,便不可能有译作的孕育与诞生。从原作的生命要素来看,其意象、情节、人物、故事,其内含的一切创造因素,构成了译作生命的基础。当我们在强调译作与原作这种生命姻缘关系的同时,从文本生成和文本形成的角度,我们又不得不对译作自身的生命作一界定,对译作的地位作一探究。

首先,文本生成有赖于“文化语境”。严绍璁在《“文化语境”与“变异体”以及文学的发生学》一文中对“文化语境”作过严格的界定^①。他认为:“‘文化语境’,指的是在特定的时空中由特定的文化积累与文化现状构成的‘文化场’。这一范畴应当具有两个层面的内容。其第一层面的意义,指的是与文学文本相关联的特定的文化形态,包括生存状态、生活习俗、心理形态、伦理价值等组合成的特定的‘文化氛围’;其第二层的意义,指的是文学文本的创作者(有意识或无意识的创作者、个体或群体的创作者)在这一特定的‘文化场’中的生存方式、生存取向、认知能力、认识途径与认识心理,以及因此而达到的认知程度,此即是文学的创作者们的‘认知形态’。事实上各类文学‘文本’都是在这样的‘文化语境’中生成的。”^②翻译,作为对原作的一种阐释,对原文本所赖以生成的“文化语境”是万万不能忽视的,不然对原文本的理解以及对原文本的表现便可能陷入误区,造成误解。一个合格的译者,通晓出发语与目的语两种文字,也具有了解原作所赖以生成的“文化语境”的条件。然而,在

^① 严绍璁《“文化语境”与“变异体”以及文学的发生学》,见北京大学比较文学与比较文化研究所主编《多边文化研究》,新世界出版社2001年版,第84页。

^② 同上。



翻译的过程中,在译作生成的过程中,我们不得不面对这样一个现实:由于语言的转换,原作的语言土壤变了,原作所赖以生存的“文化语境”必须在另一种语言所沉积的文化土壤中重新构建,而这一构建所遇到的抵抗或经受的考验则有可能来自于各个层面:目的语的文化层面,目的语的语言层面,目的语读者的心理层而以及目的语读者的接受层面等。语言变了,文化土壤变了,读者也变了,译作由此为原作打开了新的空间。正是在这个意义上,著名哲学家德里达认为:“翻译在一种新的躯体、新的文化中打开了文本的崭新历史。”^①也正是在这个意义上,我们可以说译作为原作拓展了生命的空间,且在这新开启的空间中赋予了原作新的价值。在新的文化语境之中,作为原作生命的延续的译作,而对新的读者,便开始了新的阅读与接受的历史。

说到阅读,译者在翻译原作的过程中,首先就是一个阅读者。阅读原作的过程,是理解的过程,是翻译的一个重要阶段。没有阅读,没有理解,便不能完成翻译的任务。而对原作的阅读,是译者与原作发生联系的一种重要行为,或者说,阅读是赋予原作存在以意义的一项创造性的活动,是开启原作意义之门的根本性活动。萨特对此有过精辟的论述。他在《什么是文学》一书中,从多个方面来论述读者与作者之间的互动关系,阐述读者在阅读过程中对原作所具有的创造力量。首先他认为:“精神产品这个既是具体的又是想象出来的客体只有在作者和读者的联合努力之下才能出现。只有为了别人,才有艺术。”^②这一观点说明了“写作的行动里包含着阅读行动,后者与前者辩证地相互依存”。在这一相互依存的辩证行动中,译作作为阅读、阐释的结果,与原作便不存在上下的地位之

① 见雅克·德里达《书写与差异》,张宁译,三联书店2001年版,第25页。

② 萨特《什么是文学》,施康强译,见李瑜青、凡人编《萨特文学论文选》,安徽文艺出版社1998年版,第98页。



分。萨特进而指出,在阅读行动中,“读者意识到自己既在揭示又在创造。确实不应该认为阅读是一项机械性的行动,认为它像照相底版感光那样受符号的感应”^①。结合翻译的实践,我们从萨特的这段论述文字中,可以清楚地看到翻译中的阅读与理解过程,是一个参与原作创造的能动过程,不是一个消极的感应过程。而原作,要使其生命之花绽放,便呈现为一个开放的系统,召唤着读者的阅读,“以便读者把作者借助语言着手进行的揭示转化为客观存在”^②。对于译者而言,原作的召唤是多重的,它召唤作为译者的读者的阅读与阐释,并通过译者的创造,召唤更多的读者来阅读,向更多的读者敞开自己的世界,以此而获得存在的意义。正因为如此,历史上的许多文学家十分清醒地认识到翻译之于他们的创造的重要性,对译作之于他们原作所作的具有创造意义的工作给予充分的肯定,对译者的努力表示衷心的感谢。如歌德,他认为《浮士德》的法文译者赋予了他的创造以新的生命;如川端康成,他在诺贝尔文学奖的授奖仪式上,要译者一起分享他的快乐和荣誉。

多亏译者,原作的生命得以在时间与空间的意义上拓展、延续。而原作的生命一旦以译作的生命形态进入新的空间,便有了新的接受历史。在这个过程中,原作依靠译作续写它的历史。但是,在新的文化语境中,开始的不是一个被动的接受过程。它要与目的语文化、目的语文学相遇,而这种相遇,“不仅是认识和欣赏,还包括相互的以新的方式重新阐释。即以原来存在于一种文化中的思维方式去解读(或误读)另一种文化的文本,因而获得对该文本全新的诠释

① 萨特《什么是文学》,施康强译,见李瑜青、凡人编《萨特文学论文选》,安徽文艺出版社1998年版,第98页。

② 萨特《什么是文学》,施康强译,见李瑜青、凡人编《萨特文学论文选》,安徽文艺出版社1998年版,第101页。



与理解”^①。对原作而言,这无疑自身的一种丰富和发展,正如歌德所说的那样,原作可以在“异语的明镜”照自身,进一步认识自己。同时,又在新的文化语境中,起着在出发语文化中没有起到的作用。考察中西翻译史,我们可以看到这样一个事实:一部著作的价值,在某种意义上,可以翻译的历史来进行衡量。一部真正有个性、有价值的作品,它召唤着阐释,召唤着翻译,期待着与译者的历史奇遇,去延续新的生命,开拓新的空间。无论是语内翻译,还是语际翻译,对一部作品而言,被翻译的机会越多,其生命力就越强大,没有翻译,便没有一部作品的不朽。当我们在这个意义上再去考察与评价译作与原作的关系时,相信译作在原作之下,译作从属于原作的观点便显得过于狭隘与片面了。

考察与评价译作与原作的关系,不能割断文本生成的历史,也不能忽视文本得以生成与流传的文化语境。在上文中,我们通过对几种简单化的翻译观进行的分析与质疑,从翻译的动态过程,文本的生命历程入手,对译作与原作的关系加以新的观察,借此揭示翻译的创造性,确立译作应有的历史与文化地位。由于篇幅所限,其中所涉及的许多问题,如文本意义的生成、误读的文化意义等,未能展开讨论,留待以后进一步加以探讨。

^① 乐黛云《多元文化发展中的两种危险及文学理论的未来》,见北京大学比较文学与比较文化研究所主编《多边文化研究》,新世界出版社2001年版,第56~67页。



交流与沟通

在 20 世纪下半叶的翻译研究中,有两大转向,一是语言学转向,二是文化转向,这两种转向不仅仅出现在翻译研究的领域,而且也是许多人文社会科学共有的研究特征。目前,在翻译研究界,人们对翻译之于文化交流和传播所起的作用越来越重视。与之相关的研究得以不断拓展。在对翻译历史的考察和研究中,人们已经不满足于记载译事的情况和译家们个人的功绩,而是把目光投向翻译所承载的使命,把译事与译家置于各民族文化交流的大背景中进行考察。

在人类各民族文化的交流中,翻译所承担的任务是巨大的。若按上文所言,把翻译放在人类文化交流的大背景中去进行考察,那就可以非常清楚地看到:翻译决不仅仅是文字符号的简单转换,它涉及到文化交流的方方面面:文字积淀的文化价值,文本所置身的文化土壤,文本转换所涉及的出发语文化与目的语文化之间的关系等。本文拟结合中西翻译史中的一些例子,探讨译者



和译者所属民族的文化立场对翻译所起的影响,进而对全球多元文化语境下的翻译应奉行的基本原则提出一些看法。

—

安德烈·勒菲弗尔在《西方翻译史源流》^①一文中提出了翻译活动中起着影响作用的三个重要的方面:权威、专业知识和信任。在他看来,翻译的最大作用在于在另一种语言中创造形象,如史达尔夫人所说:翻译“对文学最大的贡献就是把人类精神的巨著从一种语言搬到另一种语言”。

就权威而言,这涉及到所译著作所属的文化地位和译者及译者所属民族的文化立场。一个译者,面对不同的文化,面对不同的作品,具有不同的态度和不同的立场。而态度与立场的不同,所采取的翻译方法必然有别。郭宏安先生在《略说译者的心态》^②一文中也探讨过类似的问题。安德烈·勒菲弗尔提到了赫尔德在《德国近代文学杂谈》中的一段话,很能说明问题:

法国人自负天生有品味,把所有的东西都按他们的口味改动,而不是改变自己来适应不同时代的品味,荷马来法国一定会像个俘虏,一定要穿法国的时装,以免刺法国人的眼。他一定要任由他们刮掉他那古色古香的胡子,剥去他那身古朴的衣服。他一定要适应法国人的风俗,但是他乡下人的粗鲁仍然令他像野蛮人。但是我们,可怜的德国人,仍然没有祖国,没有读者大众,在民族品味方面仍然没有暴君统治,我们想看看荷马

① Susan Bassnett and Andre Lefevere. Eds. *Translation: Its Genealogy in The West in Translation, History and Culture*. New York: Cassell, 1995, pp. 14 ~ 28.

② 参见郭宏安《略说译者的心态》,《译林》2000年第2期。



那个时代的样子。^①

赫尔德在这儿揭示了不同民族的译者的不同翻译态度,或者确切地说,对不同民族文化的翻译心态与做法。法国人以自我为中心,具有文化的优越感,在翻译外国文学作品中,往往强调自己的文化特色,自己的文化品味,喜欢对外来文学作品进行一番“改造”。而且往往冠冕堂皇,打出“读者”的旗号。这方面,我们似乎可以看到不少例子。

在17世纪初期和中期,德·阿布朗古尔开“不忠的美人”之先河,其实质就是任意改变原作形象,让其披上法国贵族所喜爱、欣赏的外衣。表现在文字上,就是一味追求华美与俏丽;在内容的处理上,就是任意删去原作中他认为庸俗的文字。在翻译吕西安的《真正的故事》时,他曾经非常明确地在序中表示:“书中那些庸俗不堪的段落,我全已删去,过于露骨的文字,也在多处作了委婉的处理……更不用说书中那些老掉牙的古老寓言,以及早已过去的成语、典故和比喻,即便对作者的后代来说,这些文字今日恐怕也会起到完全相反的效果,因目的是要让人喜欢,而不是要炫耀博学。”他在序中还说:“我并不时时都完全忠实原作者的语言,也不完全忠实原作者的思想,我只是按其宗旨,以我们今日的方式和装饰来处理。”^②德·阿布朗古尔的翻译策略和方法影响了他同时代的翻译家,如沃日拉“花了30年时间修改他的翻译的库尔提乌的作品,为的是使其语言风格高雅绝伦”。有一位叫佩兰的天主教徒在1648

① 参见安德烈·勒菲弗尔《西方翻译史源流》,陈韵琴、朱志瑜译,《外语与翻译》2000年第3期,第28~36页。译文与安托瓦纳·贝尔曼《异的考验——德国浪漫主义时代文化与翻译》一书的引文有个别出入,笔者根据原文作了修订。

② 见米歇尔·巴拉尔《从西塞罗到本雅明——译家、译事与思考》,里尔大学出版社1995年版,第172页。



年译了维吉尔的《伊尼特》，对译本的风格感到洋洋自得，在序言中竟自称给“《伊尼特》穿上了法国骑士的衣裳，配上了华丽的羽毛和金银”^①。

上面的例子决不是孤立的，“不忠的美人”，对所译作品的删改和依据目的语文化加以修饰的状况在法国的17世纪相当盛行，形成了一种风气。除了历史的原因之外，法兰西民族的文化立场和接受心态不能不说是一个根本的原因。在20世纪下半叶，当世界文化呈现出多样化，交流与融合的呼声不断高涨的时代，法国在翻译外国文学作品，特别是东方民族的文学时，其心态依旧是完全“以我为中心”的。对所译作品的随意删修、美化、修饰的情况常有发生。连博尔赫斯这样的大作家在法国翻译家的笔下，也难逃脱被过分“法兰西化”的厄运。据拉美文学研究专家、《博尔赫斯全集》中译本主编林一安先生介绍，《博尔赫斯全集》的法译本对原著有不少“加工”。博尔赫斯夫人玛丽亚·儿玉女士十分不满，多次与出版《博尔赫斯全集》法译本的出版社交涉，要求重译有关篇目，不然将诉诸法律。就我们所掌握的材料，在对当代中国文学的译介中，法译本中存在着相当严重的“法兰西化”倾向。对这一问题，我们在此不拟赘言，将另文探讨。

在诗歌翻译中，庞德与菲茨杰拉德是两个“创造性”译家的代表，尤其在中国翻译界，谈及庞德与菲茨杰拉德对中国诗的英译时，对他们的翻译成就和翻译方法是颇为欣赏的。但人们有所不知，在他们对中国诗的改造背后，有着对所译文化的不恭及随意处置心理。勒菲弗尔举菲茨杰拉德为例，揭露了这样一个事实：菲茨杰拉德给他们的朋友科维尔（E. B. Cowell）的信中，谈到了他翻译波斯诗歌时的心理：“完全随意地翻译这些波斯人的诗歌，给我很多乐趣，

^① 参见谭载喜《西方翻译简史》，商务印书馆1991年版，第111页。



(我想)他们不是令译者却步的大诗人,而且确实需要一点艺术加工。”^①在这句话中,我们看到的是译者与波斯诗人之间的关系。在菲茨杰拉德看来,他所译的波斯诗人并不能令他却步,意思中含有这样一层:诗人并不值得他崇敬。不仅如此,菲茨杰拉德还认为诗歌并不完美,需要加工。于是译者菲茨杰拉德便有理由对原作随意翻译。这种对原作者,对原作的心态,看似是译者与作者的关系,可勒菲弗尔却认为这种翻译心态反映了译者心里对两个文化——出发语文化与目的语文化——的权衡。他一针见血地指出:“显然,如果菲茨杰拉德翻译希腊和罗马作家,就绝不会这么随意,也是因为有无数的专家在看着他。维多利亚时代的英国把自己当做中心,而菲茨杰拉德翻译的文化对英国来说,又绝不是中心,于是他可以随意地翻译。”^②

以勒菲弗尔的观点来考察我国的翻译,我们不难发现不同的文化心态,会导致不同的翻译方法。回顾一个世纪以来中国的翻译历史,我们也许可以用鲁迅的“拿来主义”和毛泽东的批判、吸收,“洋为中用”的两种不同方针来概括我们对外来文化的态度和在翻译中所采取的文化策略与具体方法。

鲁迅提倡“拿来主义”,是基于他的一种文化立场,或者说,是基于他对中国文化的一种认识:“我们的文化落后,无可讳言,创造力当然也不及洋鬼子,作品的比较的薄弱,是势所必至的,而且又不能不时时取法于外国。所以翻译和创作,应该一同提倡,决不可压抑了一面,使创作成为一时的骄子,反因容纵而脆弱起来。”^③他认为:

① 见勒菲弗尔《西方翻译史源流》,陈韵琴、朱志瑜译,《外语与翻译》2000年第3期,第30页。

② 见勒菲弗尔《西方翻译史源流》,陈韵琴、朱志瑜译,《外语与翻译》2000年第3期,第30~31页。

③ 转引自罗新璋《翻译论集》,商务印书馆1984年版,第289页。



“注重翻译,以作借镜其实也就是催进和鼓励着创作。”^①鲁迅提出要吸收外国的东西,把它们拿来,目的是非常明确的。在他与瞿秋白关于翻译的通信中,谈到了他对中国古文看法,提出了通过翻译,输入新的内容,输入新的表现法。正是基于这样的认识,他主张“直译”,主张“陆续吃一点苦,装进异样的句法去,古的,外省外府的,外国的”,以改善“中国的文或话”的辞不达意和不缜密。^②读鲁迅的译文,比如他译的《死魂灵》,还有《铁流》等,可以明确地看到他以异的文化,异的句法,异的表现法来改造,“催进”中国文化、文字和创作的努力。可以说,他的“拿来主义”主张,决定了他对外国文化的态度,也取决于他对中国文化的认识。在“异”与“我”之间,他采取的是“扬异”而“善我”的立场,也反映了他对异文化的一种开放而包容的心态与气魄。

毛泽东的“洋为中用”,是解放后“以我为主”这一立场基础上的对待异国文化的原则。“洋为中用”与“古为今用”互为映照,以“去其糟粕,取其精华”为前提。在这一原则下,对外国文化的选择与翻译,都体现了一种“以我为中心”的心态。选择的标准,翻译的方法,都以我为主,具体表现为在翻译中,意识形态和政治权威左右着翻译的取与舍。在解放后相当长的一个时期内,我们对外国文化的认识基本上没有摆脱这样的二元对立:凡资本主义的都是腐朽的,凡社会主义的都是先进的。于是,对待腐朽的资本主义国家的文学文化,我们采取的是一种拒绝或改造的心理。表现在翻译上,就是对西方的文化、文学少有译介,即使译介,也是持批判的态度,于是删改不可避免,译本归化严重。到了80年代,开放的改革精神影响了翻译的文化心态,对待西方文化的态度也随之发生了变

① 转引自罗新璋《翻译论集》,商务印书馆1984年版,第289页。

② 见罗新璋《翻译论集》,商务印书馆1984年版,第276页。



化,对西方文学的译介在方法上也起了变化:删节的少了,要求原汁原味的多了。对异质文化的尊重,促进了交流,也为相互认识,相互理解减少了冲突,这给沟通提供了必要的条件。

二

不同文化的相互了解,互为尊重,互为补充,以达到人类心灵的沟通,应该是多元文化语境下的一种理想追求。翻译在其中可起的作用无疑是非常重要的。那么如何发挥翻译在多元文化语境交流中的作用呢?

首先,我们应该明确认识到任何一个国家,任何一个民族,其文化要发展,就不能不与其他民族文化交流。封闭与阻塞只能导致民族文化的贫乏化和枯萎,只有交流,才会带来生机与发展。季羨林先生充分认识到外来文化对中华文明发展所起的作用。他在《翻译的作用大矣哉》中特别指出:“中国文化之所以能长葆青春,万应灵药就是翻译。”^①美国历史学家赖肖尔也持同样的观点,他说:“任何国家的文明,来自外来影响的产物总是多于本国的发明创造。如果有人要把英国文化中任何受外国影响或源于外国的东西剔除掉,那么,英国文化就所剩无几了。”^②而翻译,在一定意义上说,是不同语言、民族之间进行文化交流的首要保证。

为了交流而有了翻译,而翻译促进了交流。翻译这一基本的跨文化交流活动的本质,要求翻译要以促进交流为己任。如此看来,翻译异国文化,就其根本任务而言,是为了吸收。而我们在翻译实践中,若完全“以我为中心”,随意删改或改造原作,岂不是从根本上

^① 参见林煌天《中国翻译词典》序,湖北教育出版社1997年版。

^② 转引自郭建中《当代美国翻译理论》,湖北教育出版社2000年版,第143~144页。



违背了翻译的宗旨与任务？

但我们也不能不承认存在着这样一个事实：对于外来文化，对于外国语言中的新表现法，新结构，对接受者文化和接受者语言来说，会出现某种程度的“反抗”或“冲突”。“异质”的文化的输入，与接受者文化之间产生冲突，原因是多种多样的，但最主要的是价值系统的不一产生的。这里，就有一个如何评价所翻译的文化的价值问题，涉及到伦理、道德、意识形态和生活习惯诸多方面的因素。就翻译原则而言，既然是为了促进交流，那面对异质的文化，面对异的思维方式，异的风俗习惯，异的语言表现法，首先应该以一种平等的心态去接受，以尊重为原则，而翻译若以尊重为第一原则，则会采取一种客观的、宽容的或开放的心态去尽可能将异质的一面传达到接受语中。法国翻译理论家安托瓦纳·贝尔曼在1984年写过一部论著，题目叫《异的考验》，副标题为“德国浪漫主义时代文化与翻译”，探讨的就是在德国浪漫主义时代翻译与文化的关系，其中着重探讨了德国对异质文学文化的接受心态与翻译取舍。贝尔曼在考察19世纪前后德意志民族文化的发展过程中，翻译介乎两种或多种文化之间所起的作用时，对歌德的翻译思想进行了探讨。歌德认为若从世界各民族及文化交流这一大背景出发去考察翻译，那么翻译的任务和地位便可明确，他提出了翻译三类型说，认为在各民族文化交流的不同阶段，会有不同的翻译方法。第一阶段是为了了解异域文化，以简洁明了的散文体方式翻译是最佳方式；第二阶段以吸收异域文化的精神，努力将其融入本民族文化为目的，以“模仿”翻译为常用方法。若民族之间相互十分了解并交流广泛时，翻译则可发展到与原文一致，相互替代的境界^①。

^① 参见许钧、袁筱一等《当代法国翻译理论》，湖北教育出版社2001年版，第259～260页。



在对异民族、异文化的了解与交流过程中,出发语与目的语、出发语文化与目的语文化之间始终存在着相互的考验。若以开放的心态接受出发语与出发语文化,大量的异语异文化成分进入目的语和目的语文化中,对后者而言,必然会形成一种考验。这种考验是多方位的,它可涉及民族文化精神的方方面面。在这种状况下,翻译应该清醒地明确自己的任务,吸收异文化,不是为了扼杀民族文化;同样,吸收异语的新的表现法,新结构,不是为了丧失母语的纯洁与本色。正如赫尔德所说:“学习异族语言并不意味着忘本,周游列国也并不是想彻底改变自身的风俗习惯。”^①面对异语异文化的考验,开放的心态与不丧失自我的立场是保证达到翻译目的,完成翻译使命的相辅相成的两个原则。反过来,对异语与异文化而言,它们在进入目的语与目的语文化时,也经历着考验,这种考验往往是双重的:一是在翻译的考验中,要着自身是否真正具有交流的价值,是否有新的东西。凡是无价值的,凡对目的语与目的语文化不能带来新的东西的,就经受不起目的语与目的语文化的考验。二是在翻译过程中,若不顾目的语和目的语文化的利益,盲目地野蛮“侵犯”,如大量外来词的涌入,句法结构的照搬,隐喻、成语、俗语的硬译等,都会招致目的语的反抗。在相互的考验中,这也就给多元文化语境下的翻译提出了第二个原则,那就是在平等的基础上,互通有无,达到互利。

要互通有无,达到互利,那就应该有这样一个共识:翻译所要达到的交流应该是双向的流动。孙歌在《翻译的思想》一文中,谈到了日本江户时代的著名学儒学家荻生徂徕(1666—1728)是如何“把翻译问题从简单的工具层面提高为文化冲突和文化转型层面来认

^① 见安托瓦纳·贝尔曼《异的考验——德国浪漫主义时代文化与翻译》,法国伽利玛出版社1984年版,第66页。



识的”。获生徂徠“一方面通过真正的汉籍日译使得日本人区别中国与中国的文化差异,另一方面又通过消解翻译而进入圣人的语境”^①。就我的理解,翻译不仅仅是一个技的层面的问题,在上文所探讨的双重的考验中,译者首先要尽力达到的,一是认识差异,了解差异;二是在传译差异的过程中,要尽可能将差异融入接受语大语境,融入接受语文化中去,真正达到吸收出发语文化与丰富目的语文化的目的。

三

在异的考验中,对多文化语境下的翻译而言,我们注意到自 20 世纪 80 年代后期以来,发生了一个翻译观念的转变。若考察西方翻译史,我们不难看到具有文化优越感的民族在翻译中往往奉行两种不同的翻译策略,译入时“求同”,争取归化之手法,译出时“存异”,采取异化的方法。在“求同”与“存异”的两极,存在着某种殖民主义的心态。译入时的“归化”是一种掠夺,把出发语当做文化战利品来任加篡改^②。译出时的“异化”则构成了一种“侵犯”,形成了对目的语与目的语文化的一种“殖民化”。进入到 20 世纪 90 年代,不少翻译学者渐渐认识到翻译观念与翻译原则在多文化语境下应该有所改变。美籍意大利学者劳伦斯·韦努蒂认为要从文化交流的高度去看待翻译方法问题。在归化与异化两种翻译方法中,归化对英美文化而言,实际上已成为一种文化扩张的手法,是“以英美文化的规范、价值观和美学观为标准来归化外国文本与外国文化,表现了英美的民族中心主义”^③。韦努蒂特别指出:“当译语是当代英

① 见孙歌《翻译的思想》,《中华读书报》1997 年 7 月 9 日。

② 参见谭载喜《西方翻译简史》,商务印书馆 1991 年版。

③ 见郭建中《当代美国翻译理论》,湖北教育出版社 1997 年版,第 198 页。



语的时候,流畅译法就支持了拥有霸权的英语系国家(尤其美国),也支持了它们与有异于它们的欧洲、非洲、亚洲和中南美洲国家之间极不平等的文化交流。”^①由此可以看到,翻译的方法不是一个简单的技巧问题,它涉及到翻译所承担的神圣使命能否真正得以完成的根本问题,这就要求我们在翻译中,要把翻译方法与技巧置于历史与文化的高度来认识。而我们将翻译置于多元文化的语境下来加以探讨,其意义也正在于此。

^① 见陈德鸿、张南峰《西方翻译理论精选》,香港城市大学出版社2000年版,第241页。



重复与超越

复译,是近年来我国译坛一个引人注目的普遍现象,对此,人们的反应不一,有喜有忧,有贬有褒,本文不拟对这一现象作一是非判别,只想尽可能从多种角度对这一现象作一较为客观的透视与剖析,进而提出自己的一些想法。

一

复译,也称重译,法语为 *retraduction*,含有重新翻译,再次翻译的意思。我们这里所讨论的是一部外国作品被再次或多次翻译的现象。

从时间角度看,这种文学作品复译的情况有两种:一种有译本的先后之分,即几个译本有时间上的差距,带有后人对前人工作的继承、发展或超越的性质;另一种则是同一个时期,同一部外国文学作品出现两种或数种译本。在几年前的外国通俗小说翻译中,这种情况较为常见。谢尔顿的一部《假如明天来临》,一年之内出现五



个译本；杜拉斯的《情人》也频频亮相，令人目不暇接。近两年来，则是外国文学名著一而再，再而三地纷纷登台，似乎成了一种时尚。

法国翻译理论家亨利·梅肖尼克在《创作认识论与翻译诗学》一书中曾经指出，一部优秀的文学作品，必然会被翻译；而优秀的翻译作品，必然会拥有真正的艺术生命。一部文学作品要保证其生命的延伸和扩展，势必要通过翻译这一中介。如果说初译（首次翻译）可以拓展一部文学作品流传空间的话，那么复译则可延伸一部文学作品流传的时间。从这个意义上说，复译不仅是必然的，而且是必要的。

我们都知道，一部文学作品问世之后，它便具有相对的独立性，法国著名哲学家利科（Paul Ricoeur）所说的“文本的独立存在”就是这个意思。但是，一部文学作品（即文本）的意义的阐释与开掘有赖于读者的参与，其价值也有赖于读者的认识。从这个意义上说，文学作品也是个相对开放的系统。而译者，首先是个读者，最首要的任务是阐释，是理解。然而问题是任何一部文学作品的意义是不可能一次就被彻底认识的。随着历史的发展，随着新学科的不断涌现，人们阐释一部文学作品的方法也不断丰富，认识也不断加深，而基于这种新的认识，新的理解，自然就可能出现新的翻译。

一部优秀翻译作品，应该是一部真正的艺术品，但作为一部作品，只有读者的参与，才能获得真正的生命，换句话说，作品的价值通过读者的阅读才能有所体现。而读者去阅读一部作品，都带有自己的审美习惯和价值取向。从历史上看，不同时代的读者的接受意识是有所不同的，对文学作品的语言也有时代的要求。翻译作品的可接受性，在很大程度上表现在语言表达层面。一部翻译作品，如果语言陈旧，没有时代气息，不符合读者的审美习惯，就必然会被淘汰，一种新的译本就必然会应运而生。

当代接受美学的主要代表人物姚斯（Hans Jauss）在《作为文学



科学挑战的文学史》一文中有过一段十分精彩的论述：“对每一个时代的每一个观察者来说，文学作品并不是都以同一种面貌出现的自在的客体，并不是一座自言自语地宣告其超时代性质的纪念碑，而是一部乐谱，时刻等待着在阅读活动中产生的、不断变化的反响。只有阅读活动才能将作品从死的语言材料中拯救出来，并赋予它现实的生命。”我们常常把原著比作乐谱，把译者比作演奏家，恐怕也是这个道理。一个译者想要赋予原著以现实的生命，有一个重要的前提，那就是能挖掘原著的内在价值，即姚斯所说的作品的“潜在意义”。译者肩负重大的责任，那就是要尽可能接近原著的精神，用另一种语言将原著的内在价值或“潜在意义”表现出来。客观地说，处于不同时代的读者由于各自历史背景和文化背景的差异，加之读者个人的文化修养、生活经历、艺术欣赏、审美情趣实际上存在差异，所以他们所挖掘的原著的“潜在意义”也必然会有某种差异。而要更客观地接近原著底蕴，只有通过一代、两代，乃至更多代人的努力。我曾做过一些调查，许多担任名著复译工作的翻译名家都有这种“接近绝对真理”的追求，从认识论的角度看，这种过程是必不可少的，这些探索者的努力在理论上讲也是有价值的，是值得肯定的。但是实际情况如何呢？

二

我国翻译外国文学作品的历史并不算长，但是有的名著的中译本之多，恐怕是任何一个国家都不及的。更确切地说，近三年来，许多外国文学名著接二连三问世，一部原著有十几个译本，已不是稀奇的事了。如果说几年前一本通俗小说同时有几个译本出现，是因为中国疆域辽阔，译者之间互不了解，或出版社之间封锁消息造成的话，那么当今的名著复译，则是各个出版社互相了解底细，明明知



道已有他译,却执意要自争一席之地的结果。这种做法有其积极的一面,也有无奈的一面,也不排除消极的一面。

先看积极的一面,选择一部外国文学名著重新翻译,推出新的译本,原因是多方面的,最常见的有以下几种:

一是已有的译本不完整,有的甚至谈不上翻译,只能算得上缩编,改写。这样的译本既不能传达原著的精神,也不能再现原著的风貌,难以满足读者的需要,因此,必然会被别的译本取而代之。从近几年的出版情况看,这种换代性的重译并不少见,其积极意义是显而易见的。

二是已有的译本为转译本。由于种种原因,有的名著的中译本不是直接从原著翻译,而是从别的文字翻译本转译的。从我国名著翻译情况看,许多名著的第一个译本都是从英译转译的,如但丁的《神曲》,大仲马的《基度山恩仇记》等。由于不同民族的语言与文化等方面存在着差异,艺术个性极强的文学名著有许多形式因素难以一一圆满地进行对等传达,从甲语言转换到乙语言,不可避免地要失去很多东西,如果再从乙语言转译到丙语言,那么又会有不少东西要失去,失真的成分不可避免地要增多。前不久读江苏文艺出版社出的一套《西蒙·波娃回忆录》,我将第一卷的有关章节与法文原著作了对照,发现与原文出入极大,从第一页到第六页,且不谈形象再现是否传神,风格特征传达是否贴切,与原文意义明显相悖的就达二十余处。后来读了译本序,才知道此书是由英文转译的。不管汉译本的不足是中文译者的原因,还是因为译者所依据的英译本本身存在缺陷造成的,这样的译本是势必要被取代的。

三是已有的译本语言陈旧,不符合当代人的审美习惯。我国解放前出的一些外国名著汉译本,在今天看来,有相当一部分都存在着译语难以被今天的读者接受的情况,如莫泊桑的一些作品,译语文白相杂,显得相当拗口。几年前,在一次翻译研讨会上,几个从事



法国文学翻译的同行在与出版社的朋友商议哪些作品应该重译时，差不多全都认为莫泊桑的中短篇小说应该组织重译。于是，推陈出新，便有了人民文学出版社、译林出版社的有关译本，据说不久还有两个出版社要推出莫泊桑的新译。

四是已有的译本失误较多，理解有待加深，表达更有待于提高。针对这类情况，出版社和译者往往都有一种完善旧译本的追求。郝运先生的《红与黑》较之于罗玉君的《红与黑》优点是十分明显的，但在不少读者看来，尽管译文准确，流畅，却似乎又显得太平淡了些。面对读者更高的要求，译林出版社又推出了郭宏安先生执译的《红与黑》，这种完善旧译本，超越旧译本的良好愿望自然是有其积极的意义的。

五是已有的译本为合译本。由于不同的译者对作品的理解会有实际的差异，而且在译文语言风格上都可能带有各自的独特性，所以合译的作品前后译文的风格缺乏和谐的情况是普遍存在的。为了弥补这种不足，能够传达原著统一完整的形象，使译文气势贯通，风韵和谐，确实有必要重新翻译这类作品。当然，合译的情况多种多样，合译的方法也不尽相同，并不是任何一部合译本都是可以替代的。

我们再来看看无奈的一面。这一方面的原因很简单，也是人所共知的。我们也许都已注意到这样一个事实：绝大多数的名著复译本都是在近一两年来问世的，而且被复译的少有现当代的文学名著。为什么呢？原因多种多样，但其中有一重要的因素，那就是复译去世已经50年的外国作家的作品，可以免去支付国际版权。由于经济原因，放弃翻译、出版很有文学价值、非常值得借鉴的现当代作品，而纷纷去复译为数不算太多的几十种名著，就不仅仅是无奈，而且也有几分可悲了。

正因为无奈与可悲，我们不能不注意到名著复译的消极的一



面。我们不妨先提出这样的假设：如果出版社推出复译本，仅仅是为了摆脱国际版权造成的经济上的尴尬局面，在早已膨胀的外国文学名著柜台上争得一席之地，为出版社赢得一定的经济效益，而且只在封面装帧上下工夫，对译文的内在质量要求不严的话，那么，它所付出的努力很可能带来负效应。因为在文学这座神圣的殿堂里，一旦搀入过多的功利因素，而造成失度的泛滥，那么，受损害的不仅仅是原作，也不仅仅是读者，而且还有我们所担负的文学翻译事业本身。

笔者曾就名著复译现象在多家书店向一些读者作过调查，他们的反应综合起来有两条：一是困惑：同一部作品为什么有这么多译本？二是为难：该选择哪一种版本？这两个问题，看上去虽然很简单，但对我们的出版社和译者来说，倒是值得深思的。

三

近来和几个译界友人联络，互通信息，发现彼此几乎全都卷入这股名著复译的潮流之中，手头差不多都在忙着赶译出版社的约稿，而心头似乎都有一种难言的苦衷或痛楚。出版社三番五次约稿，碍于人情，也出于种种原因确实不好意思一而再再而三地推辞。然而，一旦签约，便陷入举步维艰的困境，出现种种难以解决的矛盾。

一是交稿时间短。由于激烈的市场竞争，一部二三十万字的作品，往往要求译者在半年左右完成。然而，我们都知道，任何一部世界名著都具有独特的艺术性，而个性越强的作品，翻译的难度就越大。因此，在那短而又短交稿期限内，要想高质量地完成复译工作，困难可想而知。

二是出版社要求高。凭心而论，许多出版社，在他们拟定选题



与译者人选时是十分认真的。在签约时,几乎无一例外地提出要求,期望他们约译的稿子能够超过已有的译本。但是,这谈何容易。客观地说,解放以来我国出版的一些外国文学名著,特别是人民文学出版社和上海译文出版社出版的一些译本,有很大一部分质量是非常高的,如杨绛的译作,傅雷的译作,其高度,恐怕不是一般的译家所能企及的,更何况有所超越呢?

三是惟恐背上“剽窃”的罪名。接受一部名著的复译,倘若想要有所超越,自然少不了要研究已有的译本,本来借鉴前人的成果,在前人的基础上有所前进是天经地义的事,但是如何借鉴才不算“剽窃”,如何继承才不是“抄袭”,确实让人难以把握。甚至出现这样尴尬的事:一段原文,经过反复的推敲,终于译出了自认为满意或精彩的文字,但一对照已有的译文,发现有惊人的相似。英雄所见略同的事,在现实生活中并不少见。但在自己的译文中,出现与已有译本极为相似的文字,实在担心背上“剽窃”的罪名。于是忍痛割爱,删去了精彩,补上了“勉强”。

除了上述的难处之外,许多参与复译工作的译家越来越被一个问题所困扰:一部名著有必要这样一次又一次地复译吗?这是不是一种浪费呢?

对这个问题,我们有必要作出回答。在上文中,我们在理论上论证了复译的必要性。但有个前提,那就是这种复译,不应该是纯粹意义上的重复,因为这种重复,无疑是一种多重意义上的浪费。那么,怎样的复译才算是有价值的呢?换句话说,如何衡量一部复译本的价值呢?

我们认为,要推出一部有价值的复译本,应该具备以下条件:

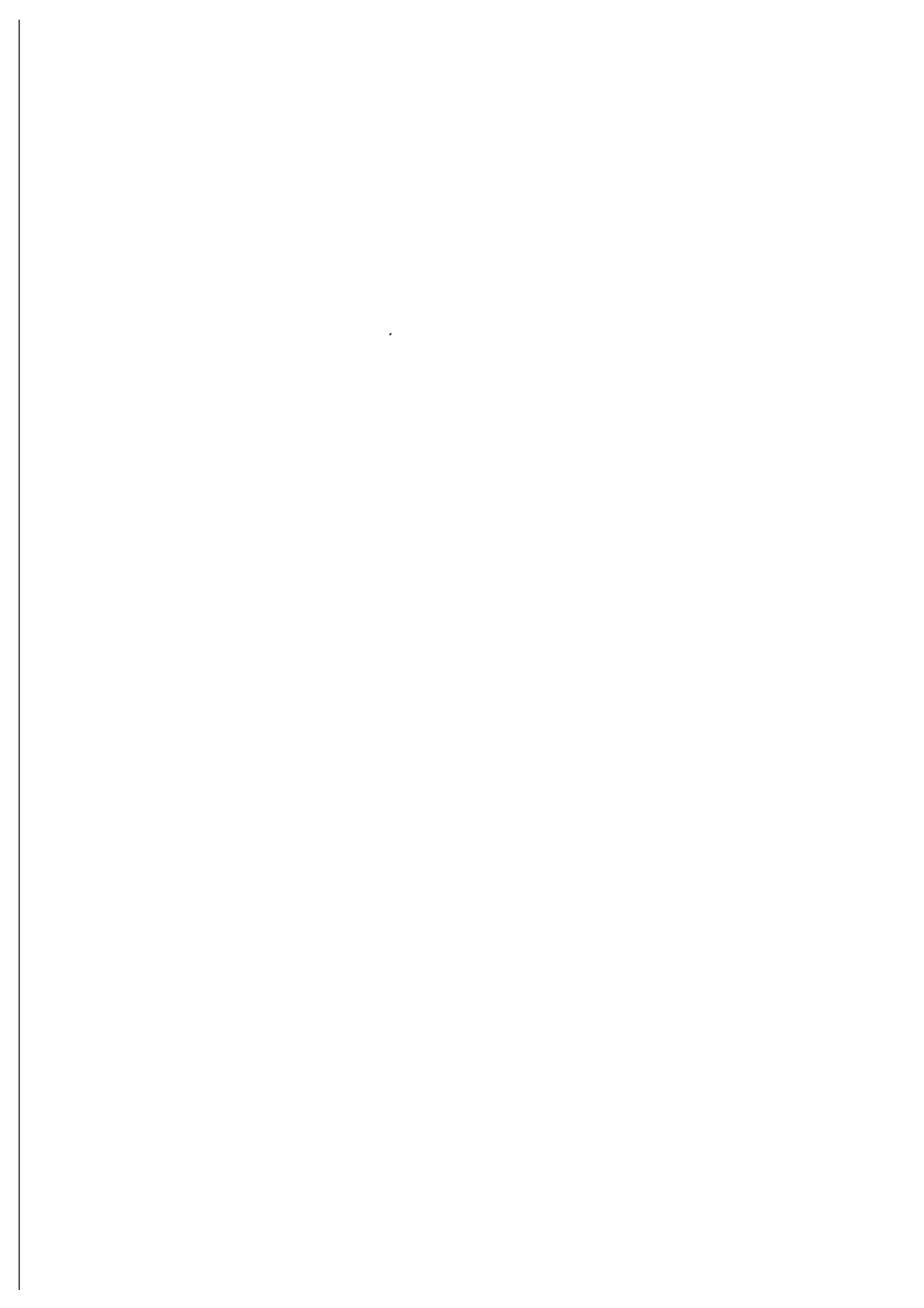
一是应该有所发掘。这主要是指阐释而言,要求译者对原著有新的认识,新的理解,新的体会。如果译者对原著的理解还不及前人,恐怕很难译出能与旧译相媲美的作品来。为此,在正式接受出



出版社的约译之前,有必要先认真研读一下原著和旧译,衡量一下自己的理解能力,能否对原著有新的感受,新的领悟。

二是应该勇于借鉴。有了开掘的精神,还要有借鉴前人成果的勇气。我们认为,只要有利于译本质量提高,只要有利于读者,在保证自己的译文及风格统一和谐的前提下,借鉴前译的长处,是应该得到鼓励的。我们搞科研,写专著可以借鉴前人的成果,参考前人的资料,为何复译一部名著,就不能理直气壮地参考前人的译文呢?我倒提倡一种诚实的做法,在译序或译后记中,大胆地标明对前译的借鉴和参考,这既是对前译的肯定,也是对前人劳动的尊重。如果确实在前人的基础上有所发扬光大,那是可喜可贺的。

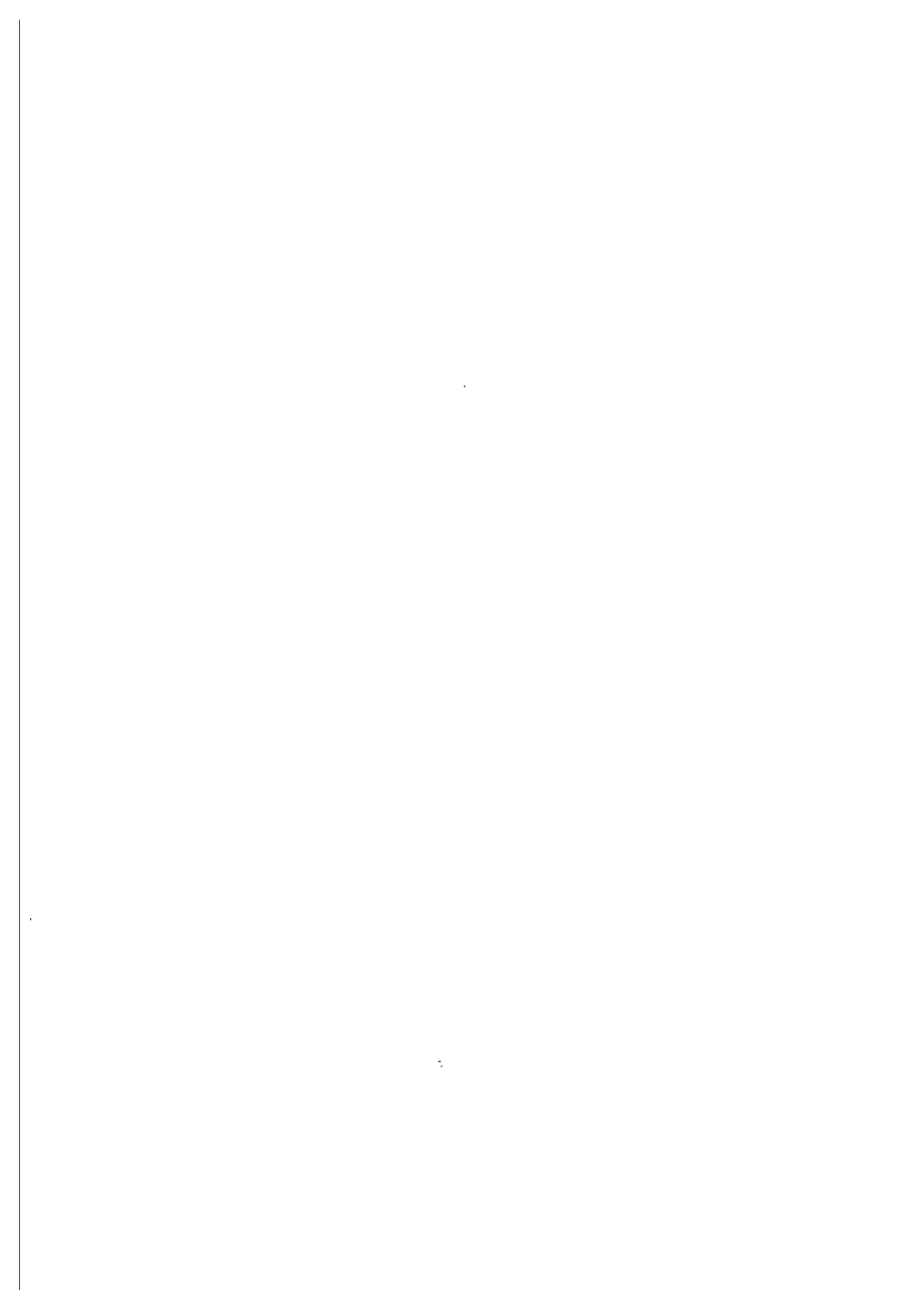
三是应该有所创新。这是最为重要的一点。我们认为,一个新译本的出现,贵在其新。这个新字可以概括其存在的价值。如果一个新译本,不能弥补旧译本的不足,不给读者带来新东西,就谈不上“新”,就没有存在的理由。无创新的“复译”,恐怕只能当做消极意义上的“重复”来理解。创新应该是多方面的,阐释有新的手段,理解有新的角度,语言上有符合时代气息的新意,风格上有更贴近原著风韵的新的体现,这样的复译,就不是简单意义的“复”了。只有这样的劳动,才无愧于作者,无愧于读者,也无愧于译者自己。无论是出版社,还是译者,只要推出的复译本不是一味消极的重复,而是确实有所创新,有所超越,那么,应该说是件好事。



01. 孔子与《春秋》

一孔之见







文学翻译批评原则谈

有翻译,就会有翻译批评,这应该是必然的事。只是批评是否合理,有价值,有启发意义,那就不是必然的了。若原则,方法,价值取向不一,对同一翻译作品的评价也各有异。近来引起译界、读书界,乃至社会关注的《红与黑》汉译本的讨论及对傅雷译品的评价就是例证:视角迥异,原则相左,层次不一,对译文的评价自然不可能统一,或褒或贬,这是不可避免的。但是,若具体到一个文学翻译作品,它毕竟是一个相对自足的符号系统(但不能忽视对这一符号系统有着影响作用的多方面的因素),有其价值的客观存在,如何对其进行较为科学、客观、合理的评价,不能不说是当今的文学翻译批评中一个值得思考与探索,并期待解决的问题。

若留心一下我国的文学翻译批评的现状,也



许会发现两个值得注意的倾向：一是“过死”，二是“太活”。前者只处于翻译批评的基本层次，也可以说是最低层次，无须理论的指导，只要对照原文与译文，挑出其中的错误（往往是逻辑意义层次的错误），也就罢了；后者则超越这一最基本的层次，纯粹是感想式的，一册译文在手，不及细读，凭着自己的主观印象，以及自己的好恶，对译文作出结论式的评价。

评价一部译作的成功或失败，可取或不可取，自然不能不仔细阅读原文，与原作进行对照分析。但是，现代的翻译批评，仅仅满足于两者的对照，是远远不够的。近十年来，随着翻译理论研究的进一步深入，人们越来越注意接受者因素（读者）对翻译活动所起的积极作用。一个成功的翻译，不再是原文与译文之间的封闭性转换，而应考虑到文化因素，读者审美习惯等诸因素对翻译的制约与影响力。译者往往自觉地跳出原文与译文的语言逻辑意义等值这一层次要求的束缚，从文化角度去追求更高层次的意义近似。这样一来，仅仅局限于原文与译文语言对比而发现的错误，也许正是译者为追求更理想的翻译效果所作的一种积极的尝试。就拿傅雷的译文为例吧：

——Ils (les gardiens) sortent d' un taillis qu' ils nomment *maquis*, armés jusqu' aux dents, se font payer leurs bêtes et se moquent de vous。^①

他们（牧人）全副武装的从小树林——他们叫作绿林——中钻出来，要你赔偿他们的牲口，还把你取笑一阵。^②

① *Colomba*, Editions Gallimard, 1964, p. 139.

② 见《傅雷译文集》第13卷，安徽人民出版社1981年版，第85页。



有人曾经对这段译文提出不同看法,认为傅雷先生的译文有时大而化之,如“armés jusqu’aux dents”(武装到牙齿)的形象淡化,译为“全副武装”;有时则掺入自己的主观色彩,把“maquis”(丛林、密林)译为蕴涵意义极浓的“绿林”。初一看,这种批评不无道理,但若考虑到全句表达效果的和谐(法文中的“armés jusqu’aux dents”不一定有贬意,而汉语的“武装到牙齿”则有很强烈的贬意),并考虑到“maquis”这一词在原文中以斜体标出,具有特定的含义,那么,傅雷先生的翻译也许反会给你得体和富于表现力的感觉。确实,由于语言与文化差异的客观存在,为了传达原文的意义(不仅仅是逻辑意义)与效果(如诗歌翻译),有时译者不可避免地要在原文基础上重新组织(甚或改造)语义或审美价值。如在《追忆似水年华》卷四中有这么一句话:

“Seulement, est-ce que vous ne voulez pas pour vous remonter un peu du vin vieux dont j’ ai en bas une bourrique (sans doute pour barrique) ? ...”^①

句中的 *bourrique* 一词的原意为“母驴”,俗语中也常用来指“警察”,但在译者的笔下,“une *bourrique*”(一头母驴)则成了“满满一堂”,这岂不是谬误?但是,如果再作进一步分析,则可能作出完全不同的评价。原文是巴尔贝克大饭店经理说的一句话,此君毫无语言天赋,“随着他不断学习新的语言,过去学的讲得越来越糟”,尤其容易把两个发音相似但意义上毫无关联的词混淆起来,如把“隙缝”说成“吸缝”,把“炸鱼”说成“炸芋”。上面的那句话中,饭店经理又将“une *barrique*”(一坛)说成了“une *bourrique*”(一头母驴),因音似

^① Folio, Editions Gallimard, 1954, p. 190.



而混淆,造成意义上风马牛不相及,令人感到滑稽可笑。若不顾效果的传达需要,只注意字与字的对应,那汉语读者读了肯定会不知所云,原文的滑稽效果也会荡然无存。正是基于这两方面的考虑,根据原文因音似而产生混淆的特点,译者将“母驴”改换成“- 堂”:

“不过,您是否想喝点陈酒提提精神?我楼下有满满一‘堂’(无疑想说‘满满一坛’)……”^①

相反,与原文字句的意义一一对应,无错可挑的译文,若从整体效果、风格传达等层次去加以分析,则可能不甚理想。如何从整体效果这个高度去选择一个较为客观可取的视角,是我们在翻译批评中应该注意的。

与只满足于原文与译文的语句对照这一封闭性批评方式相反的,是纯粹感想式的批评形态。如果说前者在一定程度上,还能为提醒译者注意理解原文,避免不必要的错误而起到积极作用的话,那么,后者则既不能给译者以启发,又无助于文学翻译事业的健康发展。

纯感想式的翻译批评,往往缺乏严肃的科学态度,缺乏对原文的仔细揣摩与深刻分析,凭自己的主观印象与初步感觉,就对译文进行天马行空式的议论;或者只抓住译文中个别的现象,不加以全面的衡量与验证,便笼而统之地下结论。近年来,这类的批评文章似乎越来越多。最近,友人示我一篇评论译文的文字,作者评价译文的依据竟然是在他在30年前读过一遍的原著,说“凭我的印象”,译文“风格比较接近原文”等。文学翻译是项创造性的艺术活动,任何理论都不可能为它硬性规定度量的标准,但却可提供可以参照、

^① 见《追忆似水年华》卷四《索多姆和戈摩尔》,许钧、杨松林译,译林出版社1989年版,第160页。



并供不同环境选择的相对标准。文学翻译批评也应当有一定的标准,仅凭自己的感觉、好恶,进行浅表性的评说,便不可避免地会作出有失客观的结论。这样的结论,如果是肯定性的,有可能被人视作“吹捧”;如果是否定性的,则会被误解成“攻击”。这样一来,非但达不到通过批评切磋技艺,提高翻译水平,繁荣翻译事业的目的,反而会造成译坛的混乱,助长不良风气的滋长。

一

实践的偏差或混乱,往往源自于理论的贫乏或谬误。进行文学翻译批评,恐怕得有个范围,也不能不遵循一定的理论、原则、标准与方法。令人遗憾的是,我国的文学翻译批评还没有建立一套相对完善且行之有效的理论。近十年来,我国翻译理论的探索与研究取得了可喜的成果,但在与文学翻译批评有着密切关系的文学翻译标准的探讨方面,却仍然难以达成比较统一的意见。既然翻译标准都未能统一,那该如何去正确而又富于说服力地评价译文的质量呢?标准的不统一,势必造成评价的殊异。从这个意义上说,文学翻译批评的发展还有赖于文学翻译理论的完善与相对统一的翻译批评标准的建立。

从广义上讲,文学翻译批评不仅仅只限于对译文本身的评价,译者对原著的选择、译者的价值取向与翻译道德、态度等,都属于批评的范畴。1991年8月在京举行的“文学翻译评论研讨会”强调了这一方向性问题的重要性,无疑具有积极的理论与实践意义^①。这里,我们结合目前文学翻译批评的现状和一些带有倾向性的问题,就文学翻译批评的原则提出几点看法:

^① 参见《中国翻译》1991年第6期,第51页。



（一）文学翻译批评不仅要**对翻译的结果进行正误性的判别，更应重视翻译过程的深刻剖析**

翻译一词，有两层意义：一是动态的意义，指的是将出发语转换成目的语的整个操作过程；另一层是静态的意义，即经过转换之后的结果，亦即译文。上文所说的“翻译是一个相对自足的符号系统”，就是指翻译的静态意义而言的。毋庸置疑，对翻译的结果进行分析对比，应该是翻译批评的一个重要方面。但是，如果只囿于此而忽视对翻译过程的剖析，容易陷入从文本到文本的封闭性批评窠臼之中，使翻译批评显得单调而缺乏活力。注意翻译过程的剖析，不仅能够帮助阐发翻译活动本身的规律与价值，赋予翻译批评以指导性的意义，而且有助于拓展评论者的视野，在世界——作者（原作）——译者（译作）——读者这个相互影响的大系统中去考察翻译的可行性与译者的取舍依据，将译者的主观意图、具体转换过程与客观存在的翻译结果进行统一辩证的评价，由此得出结论也许要全面些，更能切近批评的客体，为批评的合理性提供可能，避免单一的或片而性的评价。

（二）文学翻译批评要**突破感觉的体味，注重理性的检验**

感觉形态的批评文章，如上文所说，有一个比较普遍的现象，那就是显得比较空泛，总是游离于批评客体的表层与外围，结论也往往只限于“感想式的”，主观性较强，因而说服力不强。就翻译的结果（译文）的批评而言，应该避免隔山观景、隔靴搔痒的做法。一般来说，翻译一部作品，译者往往从原文提供的符号入手，经过分析与感悟，揣摩、捕捉到原文符号的形式价值、语义价值和美学价值等，然后再用汉语符号体系的组合规律与表达手段，将这些价值尽可能完满地传达出来。要捕捉、领会这些价值，感悟是绝对不够的，有时往往是不可靠的。对文学翻译批评来说，亦是同样的道理，如果一味依赖自己的感觉去评价译文的优劣，可信度自然就低。从某种意



义上说,现代翻译理论为文学翻译提供了可资借鉴的科学方法与手段。无论是翻译思维的研究、语际转换理论的探讨,还是翻译美学的开拓,对我们科学地进行译文评价,把感受性的体悟与理性的检验有机地结合起来,是很有指导与启发意义的。如逻辑的验证方法、语义对比分析、翻译层次评析等,都不失为文学翻译批评可借鉴的一些行之有效的方法。近年来,还出现了一些开拓性的批评尝试,如将模糊数学理论引入翻译评价中,为我们评价译文提供了新的方法,富于启迪性。应该说,这些以现代语言学、符号学、接受美学、思维科学乃至模糊数学理论为依据的批评手段,无论对丰富翻译评论方法,还是提高翻译批评理论的科学性,都具有不可忽视的积极意义。

(三)文学翻译批评应该将局部的、微观的批评与整体的、宏观的评价有机地结合起来

评价一篇翻译,自然不可能面面俱到,总要有一定的侧重,如对译文的语义传达、形象再现等进行分类性的评价。但是,无论是对翻译的专题评价,还是局部的批评,都不能忽视对整体的把握。如我们评价一句译文的处理,就离不开上下文,离不开句段的制约因素的分析,巴尔胡达罗夫在其《语言与翻译》一书中强调指出了翻译中必须遵循的一项原则,那就是各个成分必须服从整体,低层次的语言单位要服从高层次的语言单位^①。奈达在其《翻译理论探索》中也一再强调这一问题。如在一篇文学作品中,出现了“se jeter dans la gueule du loup”(投入狼口)的说法,出于汉语表达习惯的考虑,有位译者将“狼”改为了“虎”,成了“投入虎口”。如果仅就这一句子而言,这一改也许不无道理。可不料几页后,又出现了“loup

^① 参见巴尔胡达罗夫《语言与翻译》,蔡毅、虞杰、段京华编译,中国对外翻译出版公司1955年版,第10页。

affamé”(饿狼)的形象。为了照顾文学形象的统一,从整体效果考虑,前面的“虎口”自然应该还原于“狼口”,尽管汉语中很少这么说。这样的例子在文学翻译中比比皆是,译者往往从整体效果出发,考虑某些局部成分的取舍。这也就给文学翻译批评提出了一个值得注意的问题:如何在进行局部的评价时,注意到整体的衡量与把握。四年前,笔者曾比较认真地比较分析过《红与黑》的两个汉译本(分别由罗玉君和郝运译,当时闻家驷先生的译本尚未问世),发现了罗译中有一个比较有趣的现象,即同一部译文中(出自同一位译者之手),某些段落译笔流畅,表达质朴而自然;某些段落却又不太连贯、文字艰涩,失却了原文那种自然、简约的风格特征。这样一来,从局部看,有的译文可视为上品,可从整体考虑,译笔的不连贯,突出了译文之间的不和谐,损坏了原著风格的整体美。说到这里,想到《追忆似水年华》的翻译。不少同行,甚至读者都提出了一个值得研究的问题:一部作品,由15位译者共同翻译,风格能统一吗?若要回答这一问题,对译文作出实事求是的评价,就不能不将局部与整体结合起来,进行有机的分析。

(四)文学翻译批评应该注意发挥积极的导向作用,建立起新型的批评者与被批评者之间的关系

说到翻译批评的积极作用,自然离不开批评者的出发点和被批评者的态度。前一段时间,翻译评论界都强调指出了开展“严肃的、科学的、与人为善的”批评的重要性,因为只有这样,才能做到“有利于切磋译艺,提高翻译水平”。如一个是善意的、科学的批评,另一个乐于接受,从中得到启发,提高技艺,这样,翻译批评也就起到了应有的作用,批评者与被批评者之间也就有了互相启发,共同提高的基础。1991年11月,译林出版社在京举办了《追忆似水年华》首发式暨普鲁斯特国际学术讨论会。会上,气氛热烈而坦诚,围绕着翻译问题展开了有益的批评与探讨。李恒基先生是卷一的译者之



一,有着丰富的译事经验,读者很喜爱他的译文,称赞他的译文“富有动感,给人以视觉美”。确实,这是他翻译的一个显著特点,他总是探求在不损害原文意义的前提下,尽量照顾到汉语读者的欣赏习惯。正是基于这一考虑,他将《追忆似水年华》卷一第14~15页中一个长达56行的长句切割成三个段落。在会上,有人提出了不同看法,认为“这个共计222个音义单位的长句是普鲁斯特为表达连绵、复杂的意识流动过程而刻意创造的,具有内容与形式的和谐统一的独特风格”。况且,这个长句很有代表性,法国乃至西方世界的不少文学批评专著都提到它,进行过方法不一的分析。将它分成三段,虽然给读者阅读提供了方便,但却损坏了原文的风格,不利于读者理解与欣赏普鲁斯特风格中最具特征的长河式句子的风貌与气势。当有人问到李恒基先生,权衡全句处理的得与失,是否应该保留原句语式、结构特点时,李先生很诚恳地回答说:“现在看来,还是保留为妥。”这个例子生动地说明了建立健康的批评者与被批评者之间的关系,开展科学的批评,对交流技艺,进而促进翻译质量的提高,是多么重要。关于导向,自然有个政治方向的引导问题。这显然着重指出的,是翻译批评应该为积极倡导良好的译德与译风起到应有的作用。1990年11月在宁举行的首届中青年翻译家笔会上,老一辈翻译家就语重心长地向中青年译者提出了这个问题。对译界近年来一些带有倾向性的不良风气,如“借创造为名,行偏离之实”,“粗制滥造”等进行严肃的批评,无疑有助于良好译风的形成,对繁荣我国翻译事业具有积极的作用。

关于文学翻译批评,涉及的问题是多方面的,如对译文的评价,还应注意时代的因素。一部20世纪20年代产生的译作,如用今天的标准与目光去进行判别,自然会有不少值得商榷的地方。又如翻译批评,不仅仅只是同行间的事,还有个读者参与的问题等。最重要的一点,恐怕也是当务之急,文学翻译批评需要理论指导。近几



十年来,文学批评领域可谓百花齐放,各种理论应运而生,诸如形式批评、符号批评、本体批评等,令人眼花缭乱,目不暇接。可具有艺术创造活动特征的文学翻译的批评,却尚未建立其范畴、原则、标准与方法。我们应该关注文学翻译批评事业,在实践中总结出一套切实可行的理论来,用以指导我们以后的批评实践,使翻译批评具有科学性、指导性和穿透力,发挥其真正有效的作用。



文学翻译再创造的度

文学翻译除了具有翻译活动的一般特性之外,还有其特殊的性质,这就是它的再创作或再创造性,亦即它的艺术性。由此而产生“文学翻译是艺术活动”,“文学翻译等于创作”等说法;但是,文学翻译再创造的依据是什么?它有怎样的限度?如何发挥创造力而又不偏离原作?

大凡艺术的东西,都是以其独特的个性显示其生命力的。一部文学作品要以其魅力打动读者的心,势必要在追求思想的新颖、表达的独特等方面下工夫。文学翻译活动的再创造性的性质正是基于文学作品的这种独特个性。它给文学翻译提出了明确的要求:就翻译目的而言,要求再现原作的独特的艺术效果;就翻译手段而言,要求反映原作特有的表现风格。我们知道,文学作为一门语言的艺术,是以语言的表现显示其价



值的,不同的作者为表达一定的思想或感情,都是从语言所提供的不同素材,不同表达手段中加以创造性的选择,注入其深刻的个性。然而,不同语言的音、形、义的结合及其结构特征存在着事实上的差异,这种差异性正是翻译存在的理由所在。这样一来,文学翻译肩负着似乎矛盾的特殊使命。既要克服差异,又要表现差异。正是这种矛盾的存在,给译者的创造力提供了用武之地。

我们知道,不同语言中共有的或具有共性的东西之间的转换具有不言而喻的可行性,但是,要将以差异为特征的个性化的东西进行相互转换,存在着极大的局限性,这不仅仅因为不同的语言系统本身具有排他的性质,如汉语中就难以接受法语中那种从句套从句的多层次长句,还因为在进行这种独特的东西的交换时,往往缺少等价值参照物,译者对出发语和目的语这两者很难做到不偏不倚,态度公正地进行“互通有无”。也正因为如此,译者仿佛注定要担当“叛逆”的角色。于是,文学翻译不可避免地陷入进退维谷的境地,尽可能采取最可行的,亦即双方最容易接受的手段维持两者的平衡,在“妥协”中求生存。任何不慎的举动都会有损于这种平衡,“文学翻译踩钢丝”的形象说法充分说明了这种“妥协”的艺术的微妙与艰辛。据此,是否可以这样说,文学翻译在很大程度上是不可为而为之,也正是因为这种不可为而为之的事实存在才需要译者的创造力:具有共性的东西的转换无所谓创造,而要使个性化的东西被对方所接受,且又不损伤其价值,就不能不设法探索各种可行的手段,进行积极的交换。这种交换本身就是一种艺术,一种创造。正因为如此,一部文学作品个性愈鲜明,其文学价值便愈高,而文学价值愈高,传达的局限性就愈大,也越需要译者创造。西方现代小说开拓者普鲁斯特的《追忆似水年华》就是一部个性鲜明、匠心独具的巨作,书中那长达数十行的意识流“连环句”,那声、色、味一应跃然纸上的描述,那妙趣横生的隐喻、双关,或近于戏谑的文字游戏,



还有那视情景需要或细腻、或粗犷、或高雅、或粗俗的生花妙笔,给译者的创造力提供了广阔的天地,但也无不在表明翻译的限度。就说普氏笔下的长句吧,有的一句竟拥有 222 个音义单位,长得令人难以置信,若要译成为中国读者乐于接受的现代汉语,那就不得不放弃那种或并列或交错的立体句法结构,尽可能将长句切割成短句,然而这样一来,那为表达原作复杂、连绵、细腻的意识流动过程,为创造意在言外的微妙意境或起伏跌宕的思维运动而刻意追求的独特风格便会荡然无存^①,笔者有幸而又不幸地参加了这部辉煌巨著的翻译,那时刻盘桓在心头的负罪感至今令我心悸。如何在汉语行文规律的允许范围内,权衡得失,采取比较可取的手法,尽量传达原作的旨趣、风格,不能不说是一项创造性的艺术活动。

然而,文学翻译的再创造毕竟是因为在表达手段上无法达到一一对应而采取的一种不可为而为之的方法。既然是不可为而为之,因此便不拘泥于手段或过程,而着眼于目的或效果。换言之,译者考虑更多的是翻译手段的功能,而不甚顾及其手段本身的特有风格,这样在实践中很容易会出现一种倾向:追求所谓的效果,而忽视探索尽可能反映原作表现风格的手段。记得在翻译西方女权主义领袖、法国著名女作家西蒙娜·德·波伏瓦的名作《名士风流》一书时,曾与我的一位好友就“dire”与“sourire”这两个词如何翻译展开了一场争论。波伏瓦的这部六十余万字的巨著以其质朴、简明的风格而著称,用词通俗明快,绝无俏丽拖沓之痕。书中人物的对话基本只以“dire”一词引出,形容其面部表情时多用“sourire”一词。考虑到原作的语言风格,我以简洁还其简洁,“dire”一律译为“说”或“道”,“sourire”译为“微笑”或“微微一笑”。可我的那位朋友却建

^① 下文还要详细论及《追忆似水年华》汉译关于长句与风格的处理,这里不拟展开讨论。



议“发挥汉语优势”，表达手段多样化，将“sourire”分别译为“莞尔一笑、淡然一笑、嫣然一笑、笑盈盈、笑吟吟、笑眯眯、笑嘻嘻”等。从效果来看，这样一改也许会更得读者喜爱。但是，法语中关于“笑”的表达法也极为丰富，为何波伏瓦只用“sourire”一词，不丰富其表达手段呢？这里无疑有她刻意追求的风格及以此风格为一定的表达目的服务的问题。权衡得失，我还是坚持了自己那种似乎“太没有文采”的译法^①。

文学翻译之大忌就是不吃透原著精神，捕捉其神韵，而掺入过多的主观因素，“随意”再创作。实际上，这种“随意创作”在很大程度上是回避障碍，缺少负责和探索精神所致，安于“大致可以”，而不像法国著名作家莫泊桑所要求的那样，不觅到贴切、生动而又自然的表达手段决不罢休。

二

有人说，翻译是艺术，是再创造，这主要是指变更语言形式而言，也就是说，翻译的艺术在于以符合全民规范的译文语言，把原作的的内容以及与原作内容有着有机联系的原作语言的特点与风格准确、完整地表达出来。纵观文学翻译的全过程，这种再创造远远不限于变更语言形式，大致说来，它涉及到四个大的方面。

一是再现原作的形式因素价值。人们常说，文学作品不重在说什么，而在于怎么说。同一的内容，可有多样的表达方法。声音、形态、结构等无不具有其自身的价值。如音调，可利用其停顿的时间长短、声调的高低或强度的大小来丰富语言的表现力，给中性的词句增添附加价值。又如形态，作家有时用省音符号来记录日常大众

^① 参阅波伏瓦《名士风流》，许钧译，漓江出版社1991年版。



语的发音,以暗示说话人的身份、地位或素养等。要传达这些形式因素所蕴含的价值,往往需要译者的创造力,因为不同语言系统的音、形特征以及音义、形义的组合方式是有差异的,完美的翻译应该设法调遣相应的音、形等手段,既传达原文的语义价值,又再现其附加价值。如下面这段文字:

C'est un peu plus de midi quand j'ai pu monter dans l'esse; j'monte donc, j'paye ma place comme de bien entendu et voilà-tipas qu'alors j'remarque un zozo l'air pied, avec un cou qu'on aurait dit un télescope et une sorte de ficelle autour du galerin...

有人将这段文字译为:

中午以后我搭上了S路车。我上了车,照常买了票,这时候我发现一个傻瓜,显得一副自鸣得意的样子,脖子像望远镜那样长,用绳子箍着他的帽子。

就传达概念意义而言,这一译文还是成功的。但是,原文不仅仅具有概念价值,还借助了语音、词汇色彩、语法结构等手段,表现了说话者的素养与身份。从原文看,说话人的粗俗是显而易见的,但译文未能有所体现。

二是文化因素价值的移植。谈语言少不了联系到文化。从广义上讲,文化指的是某一文明特点的诸方面的总和:知识、道德、物质、价值体系、生活方式等。从狭义上讲,文化指的则是社会在特定发展阶段上的意识形态以及与之相适应的制度和组织机构。无论从广义上还是从狭义上讲,语言都是表达文化的重要手段,现代符



号学把语言符号的整体看成是民族文化的重要表达形式。特定的文化现象常常把某种烙印牢牢地刻在语言之中,尤其表现在词汇这一平面上。如英语中的月份名称就带有深深的历史与文化烙印。文学翻译中,如何在传达概念意义的同时,把原文所负载的文学价值移植到译入语中去,是一项相当微妙而棘手的工作。

从理论上讲,倘若强调目的语读者的感受与出发语读者的感受应该相似的话,那最起码的要求就是译文应该完满地传达原作的文化价值。然而,一定的读者都是生活在一定的民族文化氛围之中。对异族语言所蕴涵的独特的文化价值能否理解与接受呢?原作语言形式所负载的文化价值一经语言形式的变更还能否保存呢?这是文学翻译在处理文化价值时所面临的两大问题。举个简单的例子,法语中“*Il est comme jésuite*”,直译成汉语为“他像是个耶稣会会士”。原文并不复杂,一个对西方文化有一定了解的人不难理解,这句话说的是那人虚伪而狡狴,然而一个汉语读者读到上面这句译文时,是难以获得原文所包含的附加价值的。两句话一一对应,汉语也很规范,可惜没有传达出原文的全部意义,只得采取变通的手法,如加注、意译法、浅化等,尽量使目的语读者获得原文所蕴涵的文化价值。

移植文化价值的困难更突出地表现在成语、俗语等的翻译上。文学作品中,语言表达手段丰富,典故、成语、俗语大量使用,这些熟语具有丰富的内容和精练的形式,概括了人们的认识成果,表意回旋转折,译译颇费脑筋。别的不说,就说成语吧,它源远流长,有的源于神话寓言,有的来自历史故事,有的出自诗文名句,还有的取自口头俗语,除了其字面意义之外,还负载着深刻的文化价值。这类语言的译译确实是对译者功力深浅,创造力高低的一种检验。

对文化烙印深刻的词语的翻译,我国译界的看法是不一致的,因此在实际翻译中所采取的态度与方法也有别。有的主张直译,不



考虑目的语读者理解与接受能力,其理由是翻译的重要使命之一就是传播文化,增进交流;有的则主张变通,能接受就移植,不能接受就牺牲,求概念意义的对应,重两者表达功能的近似,理由是文学翻译的首要任务是再现原作的美学价值,传播文化是第二位的。两种手段的得失,自有公论,限于篇幅,这里不拟赘述。但有必要指出一点:翻译目的不同,采取的方式与衡量的标准也就有别。这两种方法的取舍,取决于译者的翻译观及对文学翻译使命的认识。

三是文学形象的再创造。文学语言有两大特征,一是其显象性,二是表感性。别林斯基说过:“艺术是对真理的直感的观察,或者说是寓于形象的思维。”文学形象的提炼是人们对无比丰富的社会生活和各种形象加以观察,体验和进行概括的结果,表现在语言中就是写物附意,引譬连类,因物喻志,穷情写物,把象、情、义有机地结合起来,以生动、具体的比喻、联想来表达思想感情,增强艺术感染力。如法国名作家斯丹达尔的《红与黑》第十章的结尾是这么写的:

Julien, debout, sur son grand rocher, regardait le ciel embrasé par un soleil d'août. Les cigales chantaient dans le champ au-dessous du rocher, quand elles se taisaient, tout était silence autour de lui. Il voyait à ses pieds vingt lieues de pays. Quelque épervier parti des grandes roches au-dessus de sa tête était aperçu par lui, de temps à autre décrivant en silence ses cercles immenses. L'oeil de Julien suivait machinalement l'oiseau de proie. Ses mouvements tranquilles et puissants le frappaient, il enviait cette force, il enviait cet isolement.

这是《红与黑》中一个著名的片段。这段文字描写主人公于连在八月骄阳燃烧的苍穹下,身置无边的寂静之中,忽见一只巨鹰从



绝壁间飞出,在空中平稳、有力、静静地盘旋,由此而联想到拿破仑的命运和自己的命运。文中以旷野、高山、绝壁衬托“一只”巨鹰,写尽了这种命运的孤独,富有强烈的感染力。可惜在中国译界具有巨大影响的《红与黑》汉译本(上海译文出版社1979年4月新1版)把原文中的“quelque épervier...”译成了(可能是出于疏忽)“他还瞧见了几只老鹰,从他头顶上的绝壁间飞出……”(见汉译本第84页)。“一只”与“几只”,虽然数量相差不大,但表现的文学形象相去甚远,原文所着力渲染的“孤独”意境荡然无存。

上而说的是因翻译失误而使原文所描绘的文学形象受到损害的一个典型例子。搞过文学翻译的人,对传达或再现原文文学形象需要付出的艰辛都是有体会的。简单地说,如甲语言形象与乙语言形象及该形象所蕴涵的意义吻合,那传译不会有太大的障碍。比如《萨朗波》中有这么一句话“La lumière joue sur la mer”,李健吾先生将它译为:“阳光在海面嬉戏”。形象生动,意义毕现,且用词色彩也尽似。问题是由于自然环境、历史环境或文化环境的差异,甲乙两种语言中不乏甲 \approx 乙,甲 $>$ 乙,甲 $<$ 乙或甲 \neq 乙的情况,这种差异的存在,致使完美的传译只能是一种理想,要尽力去接近它,可难以达到它,我们所说的再创造的限度就是这个意思。记得在翻译法国名作家博达尔的《安娜·玛丽》时,书中有一段文字描写安娜·玛丽美貌非凡。前几句形容她眉如新月,双唇红润,金发卷曲,身材苗条,确实令人心动,可在描写她的皮肤时,却这么写道:“avec une peau velours de pêche.”读到这一句,那种美的感觉没有了,觉得很不舒服。法国人以“鲜桃表皮上那层细绒毛”来形容女性皮肤之润美,中国读者是无论如何都无法接受的。一般的做法是改变原文形象,套用汉语中现成的说法,如“冰肌玉肤”,“肤如凝脂”,或“肌如软玉”等,以传达相应的效果。可能否部分改造原文形象,保留中国读者可接受的部分,采取形象与拟意相结合的办法,译成“润美若桃色的



皮肤”呢？这里有理论上的问题，也有艺术手段的问题。

四是语言内部意义的传达。语义的传达是一项十分复杂的活动，尤其是语言内部意义的传达，往往被人们视为“禁区”。语言内部意义指的是一语言符号与另一语言符号之间形成的关系，这种关系可以表现在音、形、义等各个方面。要将建立在同一语言体系内各符号特殊关系基础上的语言内部意义传达出来，是个极为微妙的复杂问题。问题的关键在于甲语言中这一符号可以与那一符号之间形成一种关系，并赋予这种关系以附加的价值，而乙语言中这两个相应的符号就不一定能形成相似的关系。比如有这么一句话：

Quelle est la ville dont les vieux ont le plus besoin?

这是一个儿童谜语，要求打一城市名。一个具有一定法语水平和对法国地理有一定了解的人不难猜出该谜底为 Cannes（戛纳城）。老年人最需要的是拐杖，而法语中的“拐杖”（*canne*）与“戛纳城”音同形似，这个谜语的运动机制正是建立在 *canne* 与 Cannes 这两个符号的音、形相似之上的。而汉语中“拐杖”与“戛纳”这两个词之间就不存在这种特别关系，因而翻译的可能性就难以存在。作为一个孤立谜语，不能传译尽可以不去译。可若它出现在一部文学名著中（如《红楼梦》中就有不少描写字谜的文字），总不能一概回避吧。含有语言内部意义的远远不只是字谜、文字游戏、双关语等，德·波伏瓦《名士风流》第二卷第十章的结尾处有这么一段文字：

Juste avant de monter dans l'avion, un employé m'a remis une boîte de carton dans laquelle reposait sous un linceul de papier soyeux une énorme orchidée.



小说中描写的是一位精神分析大夫告别情人,她痛苦地预感到这次分离将是他们之间爱情的终结。显而易见,文中的“兰花”具有象征意义,它象征着爱情,而这朵兰花放在一个硬纸盒中,花上还覆盖着“un linceul de papier soyeux”(一层纱纸)。由于法语中“linceul”一词兼有“覆盖物”和“裹尸布”的意义,所以原文十分巧妙地暗示“爱情被埋葬”的联想意义。但译成汉语,这种意义就很难传达。如选用“裹尸布”一词,太直露,原文美感会受到损害,如只取“覆盖”两字,不细心的读者恐怕难以理解或体会不到原文易于捕捉的暗示。类似的难题在文学翻译中是经常会遇到的。普鲁斯特《追忆似水年华》卷四《索多姆和戈摩尔》的第二章中,有大段大段的文字利用谐音、双关、形似等特殊手段来创造意在言外的效果,其传译之难往往令笔者发出无可奈何的哀叹。

三

翻译的使命是神圣的,它试图跨越巴别塔的倒塌所造成的巨大障碍,为人类的相互交流架设桥梁。一个文学翻译工作者要不辱使命,哀叹是无济于事的,惟一的出路是去探索,去创造。我们知道,文学翻译的再创造与文学创作是有差别的。上文说过,文学翻译的再创造在很大程度上是在甲乙双方无法做到对应的情况下为传达近似的效果而采取的非对应的手段。它不同于自由创作,不是用自己的构思写作,也不是完全随意的改写,其要求极为明确:原作内容与艺术效果及风格不得歪曲。那么,在取舍非对应的表达手段,再现原作的意义与效果时,如何把握分寸,尽量做到公允呢?这就是文学翻译再创造的度的问题。

度是个哲学概念,它指的是一定事物保持自己的质的稳定性的数量界限。翻译的最基本的标准之一就是忠实,可是文学翻译涉及



各种因素之多,往往使译者顾此失彼,甚至束手无策,不知忠诚于谁为好。“形”与“神”之争就是证明。忠其形,求貌之相似,可其神韵呢,气势呢?文学精品往往刻意寻求意在言外的独特效果,译者稍不小心,就可能违反文学翻译的原旨,得其形,忘其神或者失其神,成为真正的“逆子”。可由于各种差异的实际存在,既要忠其形,又要得其神,往往难以达到。亦步亦趋地求文字形式对应,为两种语言特有的规律所不容;洒脱大胆地抛其形,求其神,又担心超出文学翻译再创造的度,失去或歪曲了原作的独特风采。“忠诚”与“叛逆”似乎构成了文学翻译的双重性格,愚笨的“忠诚”可能会导向“叛逆”,而艺术的“叛逆”可能会显出忠诚,这也许就是文学翻译的辩证法吧。这一双重的矛盾性格如何把握,其结果是悲惨还是圆满,取决于译者的艺术创造力。但是如何在忠诚中显出创造,创造中又不偏离呢?亦即文学翻译再创造的度是如何把握呢?

艺术的东西是无法量化的,对不同功力的译者来说,文学翻译的限度是不一样的。既然文学翻译再创造是针对原作艺术个性而言,那匠心独具、变化无穷、妙不可言的独特风采的传达是难以用条条框框所界定的。要在不违背或偏离原文本旨与风采的条件下进行再创造,我们认为应着重处理好以下四个方面的关系。

一是积极与消极的关系。翁显良先生在《文学翻译丛谈》中说过这么一段话:“既然‘文学翻译’是再创作,就要重新构思;既然原意不可违,就必须深入探索,反复揣摩;既然以趣不乖本为限,就要不受原文表层结构的约束;既然要求效果近似原文,就必须因译文语言之宜,用译文语言之长,充分发挥译文语言的优势。”翁老实际上在这儿明确地提出了文学翻译再创造所必须遵循的积极性原则。重新构思、深入探索、用译文语言之宜等等都是积极的行为。目的明确,行为积极,就有助于探索各种行之有效的手段,转达原作韵味及妙处。反之,回避障碍,把困难留给读者,或者干脆承认无能,加



上“无法传译”的注脚,这种消极的态度是不足取的。请看下面这个例子:

Paris n' a pas été bâti dans un four.

这是一句经过改造的成语,原来的形式是 Paris n' a pas été bâti dans un jour,作者借 four 与 jour 的音似与形似,增加表达效果,给人以新鲜的感觉。这里有两种翻译,一种将之译为:巴黎不是一只灶里建筑起来的。并加上这样的注释:这句成语原来是“巴黎不是一日建筑起来的”,原文中“日”字和“灶”字音形均相似。另一种则从艺术效果出发,刻意反映原文的修辞特点,并积极地采用拟意法,重创一番意境,传达原文之妙,译为:建设巴黎非叹息(旦夕)之功,“叹息”与“旦夕”读音相似,原文意义与修辞色彩均得到了较为完美的传达^①。

我们所说的积极性原则含有两层意思,一是就传达效果而言,二是就翻译态度而言。严复的“一名之立,旬月踟躇”,鲁迅的“冷汗不离身”都是这种认真的真实写照。

二是整体与局部的关系。文学语言表达的意义与效果是复杂、微妙的,受到各种制约,如语流、特定的上下文关系、具体情景、辅助的实际手段等。把握其意义与神韵,要从整体出发,传达其原旨与精妙,也要坚持局部服从整体的原则,透过原文的各种具体因素,仔细分析,再探索相应的手段,贴切、自然地进行传译。这种局部要根据它与整体及其他部分的关系来取舍的原则是行之有效的。几年前,我在翻译长篇巨著《“博爱”号大炮》中遇到这么一句话:C' est vraiment un festin visuel。这句话直译为:这是一次真正的视觉筵席。

^① 参见陈宗宝《法汉翻译教程》第12章,上海译文出版社1984年版。



意思是明白的,但不像地道的汉语。我类推“精神会餐”的说法将之译为“这真是一次视觉大会餐”,原文的意义与色彩都得到了传达。不久前,我在校译法国名导演瓦迪姆一部自传的部分章节时,又遇到了“un festin visuel”的说法,原文是这样的:

En automne, la forêt est peinte de mille couleurs éclatantes
qui sautent aux yeux: un festin visuel.

我校订为:秋日里,层林尽染,满目绚烂色彩:好一次丰盛的视觉会餐。将“un festin visuel”译为“好一次丰盛的视觉会餐”还是富有特色的,可在整个句子中显得不太自然,与前半句的风采不太协调。一好友建议将之改为“令人大饱眼福”,相比较之下更为妥帖。

文学作品重整体效果,求风格统一,意境和谐。翻译中坚持局部服从整体的原则具有积极的意义。我们在释义与传达中都应该处理好部分与部分,部分与整体这两层关系。

三是创新与规范的关系。我们说文学翻译再创造,其中一点就是采用创造性的艺术手法,把原作中新的东西吸收过来。文学语言富于创新,一部好的作品总是不乏新颖、奇特的表达方法,文学翻译也应该努力将其输入,丰富目的语,给目的语读者引入新鲜空气,给人以崭新的感受。王育伦在《从“削鼻剜眼”到“异国情调”》一文^①中明确提出要尽力保存原作的异国情调,不仅限于思想内容,还应包括反映异国特有的风土人情、习俗时尚、文化历史的各种语言要素,如形象语言,成语典故等等。

翻译中真正的创造,是在彼有此无情况下的输入。在《名士风流》一书中,主人公安娜在印第安人集市上发现了一种奇美的服装,

^① 参见罗新璋《翻译论集》,商务印书馆1984年版,第933~941页。



叫“huipil”。我查了法语、英语、西班牙语等词典,均未查到,估计是作者根据土著人的发音,按照法语的造词规律创造的新词。如采用音译手法,译为“慧皮尔”,那读者会不知所云,达不到翻译的目的。我根据上下文提供的几个义素了解到这是“一种根据手绘的图案刺绣的女衫”,于是按照汉语音义、形义结合的造词规律与特点,将之试译为“绘绣衫”。虽然创造一个较为满意的新名词颇费脑筋,但一般来说,只要掌握了其义素与特征,创造出一个“名”来还是有可能的。

翻译中最困难的是处理那些带有异国情调的东西。看惯了中山装的人初见了西装总不舒服,读惯了“冰肌玉肤”的词句见了“润美若桃色的皮肤”总是不太顺眼。有时创新不成,反倒背上“硬译”的罪名。我们讲翻译,总是强调以规范、地道的汉语去传达。但是,规范不应是清规戒律,语言无创新就无发展。我们所说的创新,并非违背语言规律,而是对语言体系中的多种潜在因素的创造性的利用。我们在文学翻译中,自然也要积极吸收异语体系中对我们有利的东西,为我所用,一味地死死抱住汉语规范和现有的表达手段,也就无法完成所肩负的“互通有无”的使命了。比如汉语中形容火势,往往采用蛇的形象。可法语中有更为新奇的比喻,且看:

Le feu d'oliviers, c'est bon parce que ça prend vite, mais
c'est tout juste comme un poulain, ça danse en beauté sans penser
au travail. (Giono)

橄榄枝生火是不错的,因为一点就着。但火苗儿恰似一匹
马驹儿,跳腾得倒欢,就是没劲儿。(罗国林译)^①

^① 参见罗国林《法译汉理论与技巧》,商务印书馆1981年版,第25页。



如此富有特色的生动形象,如不移植过来,岂不遗憾。万幸的是我们汉语读者对这一形象比喻不仅接受,说不定还会拍手叫绝。可有的东西,虽然在异国很精彩,在汉语天地里就不甚受欢迎。因此,如何处理好创新与规范的关系不只是个艺术问题。我们应该既不辱翻译使命,又要了解与尊重目的语读者的欣赏与审美心理和习惯,做到既避免强加于读者,又做些引导工作,不要一味迎合读者的需要,走向贫乏或庸俗的极端。

四是客观与主观的关系。文学翻译的可能性在一定意义上说是建立在意义的客观性及风格的可感性的基础之上的。原作的内容及风格是通过原作的语言表达的,我们要确切理解与捕捉原文的意义与神韵,一方面必须依据原文的语言形式及表达手段,切忌脱离原文地自由发挥,把原作文字所不包含的意义强加给译文,另一方面又要避免浮在原文形式的表层,满足于一知半解,不去积极地探其深蕴。译者尤要力戒凭自己的主观性,从自己的立场、观点出发,给原文中并不蕴涵着强烈色彩的词句添加上自己主观的成分。那种以创造为名,行偏离之实的译风与译者的“主观随意性”大有关系。这方面的例子与教训不胜枚举,恕不赘述。在此仅提醒一点:脱离了客观的依据,越“创造”愈“不忠”。切记文学翻译的再创造绝不是主观生造、乱造、硬造。

我们在此再强调一点,既然是再创造,自然就要求译者的自我修炼与完善;既然是再创造,就要不懈地探索各种行之有效的手段。文学翻译这条揣摩、选择、提炼、再创造的道路是没有穷尽的。



是否还有个度的问题

也许是学翻译、教翻译，自己也试着做翻译的缘故，对翻译似乎有着一种难以割舍的感情，对与翻译有关的一些问题（也许是不成问题的问题）特别敏感，每遇到疑惑，总想探个究竟。最近研读罗新璋先生译的《红与黑》，欣赏之余，觉得罗先生某些带有个人特色的译法说妙也妙，但好像妙中又有些失度的感觉。感觉是否有理，实在没有把握，不揣冒昧，就此提出疑问，求教于译者和各位专家。

一

傅雷在《致林以亮论翻译书》中曾说过：“我们在翻译的时候，通常是胆子太小，迁就原文字面，原文句法的时候太多。要避免这些，第一要精读熟读原文，把原文的意义，神韵全部抓握住了，才能放大胆子。”罗新璋先生是深谙傅雷的翻译之道的。翻译若过分迁就原文字面，原文句

法,译出的东西自然就非纯粹之中文,神气走失,甚至还会造出一些似通非通,似中国话非中国话的文字来。为了避免“将外语译成外国中文”,罗新璋先生在句法上是下了大功夫的。一是句子求短(四字结构尤多^①),据他自己说,句长绝不超过20个字;二是句式求精,以严谨的逻辑,注意前后连贯,句句照应。罗的译文,颇有些曹雪芹的风格,不妨比较下面几句文字:

1. (1) 瑞那先生不知如何回答是好,正想发发他的威风,忽听得妻子一声惊叫…… (罗译第10页)
- (2) 却说红玉正自出神,忽见袭人招手叫他,只得走上前来。^②
2. (1) 看到市长大人急切的心情,索雷尔本来就爱节外生枝,这时就愈发吹毛求疵,加上心里不无疑虑和惊异,便提出要看儿子来后的卧室。 (罗译第19页)
- (2) 二人正闹着,原来贾环听得见,素日原恨宝玉,如今又见他和彩霞闹,心中越发按不下这口毒气。虽不敢明言,却每每暗中算计,只是不得下手,今见相离甚近,便要用热油烫瞎他的眼暗。^③
3. (1) 只听得娇音嫩语地喊一声“阿道尔夫”,孩子才放弃胆大妄为的打算。 (罗译第7页)
- (2) 只听门前娇声嫩语的叫了一声“哥哥”。贾芸往外瞧时,看是一个十六七岁的丫头……^④

① 如译文第348页一段:“蜜爱幽欢,神魂颠倒。此中情形,不写为妙。”原文为: Mais il est plus sage de supprimer la description d'un tel degré d'égarément et de félicité.

② 见曹雪芹《红楼梦》上册,人民文学出版社1985年版,第345页。

③ 见曹雪芹《红楼梦》上册,人民文学出版社1985年版,第346页。

④ 见曹雪芹《红楼梦》上册,人民文学出版社1985年版,第338页。



罗译的句段多用“原本”“如今”“不料”“而”“却”“倒”“就”“遂”“便”等词承转,形成了明显的句法标记。如“倒”字的使用,在罗译中频率较高,第81页半页的文字中,就有三次出现。这些手段的使用,对打破原文句法的束缚,使译文显得流畅甚或精彩起到了不可小视的作用。与原作相比,译文句序多有变动。为了与前句或前段照应,原文的自然段落落在译文中也有不少改动(这一点不敢断定,也许是译者依据的版本不同)。

除了句求短,句式求精之外,罗译最讲究的,还是用词,正如他在《译书识语》中所说,“文学语言,于言达时尤须注意语工”。罗译《红与黑》,朝译夕改,孜孜两年,恐怕有很大一部分时间都是花在用语“求工”上。原文中很不显眼的一个词,在罗译中多有精彩的表现。如“joli”一词,根据不同上下文,有“风光秀美”“秀丽”“婉丽”等七八种译法之多,以求字传神。又如“bras”一词,有“玉臂”(p. 27),“雪腕”(p. 62)之“艺”译。还如上文例2“本来就爱节外生枝,这时就愈发吹毛求疵”,那半句原文为“*toujours plus disposé à incider*”(p. 43),把“*incider*”一词分译成“节外生枝”和“吹毛求疵”,真可谓煞费苦心。

不拘泥原文的词句,摆脱原文之束缚,但求译文纯粹,精彩,自成一体,可以说是罗译的一大特点,较之罗译,郝运或郭宏安译的《红与黑》文字显得更为质朴,不像罗译那么讲究,那么美。兹举上卷第十三章第二自然段中一句为例,请有心的读者作一比较:

Placé comme sur un promontoire élevé, il pouvait juger, et dominait pour ainsi dire l'extrême pauvreté et l'aisance qu'il appelait encore richesse. Il était loin de juger sa position en philosophe, mais il eut assez de clairvoyance pour se sentir différent après ce petit voyage dans la montagne. (Folio 版 p. 104)



译文 1:

他好像是立在一个高高的岬角上,能够评价,也可以说是能够俯视极端的贫困,以及他仍旧称之为富有的小康生活。他当然不是像哲学家那样评价自己的处境,但是他有足够的洞察力,能够感到自己在这趟到山里去的小小旅行以后与以前有所不同了。

(郝译第 97~98 页)

译文 2:

现在他仿佛站在一块高高的岬角上,能够判断,或者说,俯视极端的贫穷和他仍称为富裕的小康。他还远不能以哲人的姿态评判他的处境,但是,他有足够的洞察力感到这次山间小住之后,他跟以前不同了。

(郭译第 70 页)

译文 3:

他仿佛站在高高的岬角上,浩魄雄襟,评断穷通,甚至凌驾于贫富之上;不过他的所谓富,实际上只是小康而已。虽然他远不具哲人的深刻,来鉴赏自己的处境,但头脑却很清晰,觉得经此短暂的山林之行,自己与以前已大不相同了。

(罗译第 68 页)

三种译文中前两种风格相似,后一种明显有别,主要表现在句子的结构和用词的色彩上。若不比较原文,就译语的表达和力度看,罗译给读者的印象恐怕要更深一些,尤其是“浩魄雄襟,评断穷通”那八个字,真有些“会当凌绝顶,一览众山小”的气势。但问题是,这八个字虽然气势不凡,但用于传达原文的“il pouvait juger”,似乎有些失度,或者说与原作较为质朴的文字不甚相符。

从主观上说,罗新璋先生是在追求自己的一种风格,他的《译书识语》可资证明。从客观上看,句子短,节奏感强,句式精,逻辑连



贯,用语工,词汇色彩浓烈(有的甚至比较华丽),也可以说构成了罗译的风格。现在的问题,便是译文的风格与原作的风格是否比较接近。

从理论上讲,再现原作风格应该是也必须是译者的追求。由于不同语言之间存在着多层次上的差异,要想完善地传达原作的风格,尽量反映原作的艺术个性,对于这一点,译界在理论上已达成共识,每个译者在主观上都应朝这个方向努力。要尽可能再现原作风格,识别、感悟原作风格是个前提。《红与黑》原著的风格,非笔者三言两语就能说清的。国内研究斯丹达尔的专家,当属华中师范大学的许光华先生,他在《司汤达比较研究》中是这样评价斯丹达尔的风格:“从文风特征来讲,司汤达是个不合时宜的作家。19世纪的法国文坛,由于受大革命和司各特历史小说影响,作家们的创作,大都激情满怀,格调高昂,而且着眼于多姿多彩画面的描绘,无论是夏多勃里昂、雨果,还是大仲马、乔治·桑都是如此,甚至巴尔扎克的许多作品也不例外,但是惟独司汤达(还有梅里美)别具一格。其他作家要激动,司汤达则要冷静;其他作家要描绘,他要分析……他说,夏多勃里昂的美丽的风格,从1802年起他就觉得滑稽,‘说了许许多多不真实的话’。”司汤达认为巴尔扎克“以一种精美的制作新语言的风格加以装饰,用了‘灵魂的大厦’,‘在心里下雪’及类似可爱的词句来加以装饰,令人觉得别扭,造作”^①。长于分析,文笔冷静,语言不多装饰,不追求美丽、造作的风格,可以说是斯丹达尔文风的基本特征。罗译《红与黑》附录之一韦邀宇写的《〈红与黑〉的一种读法》,对斯丹达尔的风格也有一段较为中肯的评价。韦邀宇认为,斯丹达尔的文字有一种“自‘有意为之’向‘无意为之’的过渡,这种自‘工’‘巧’向‘拙’‘朴’的过渡,恰恰构成了斯当达日后

^① 见许光华《司汤达比较研究》,华东师范大学出版社1991年版,第8-9页。



小说创作的成功的基础”(第 503 页)。由此看来,罗新璋先生所追求的译文风格与斯丹达尔所追求、且在《红与黑》中所表现的文风是不太一致的。

二

林语堂在谈郑陀、应元杰合译的《京华烟云》时曾对“累赘冗长”,“拖泥带水”,洋腔洋调的译文提出过批评,同时,他也认为,“夫新名词,非不可用,新句法亦非不可用。有助达意传神,斯用之,有关思想缜密论证谨严,亦宜用之”。他进而提出:“但无论中西,行文贵用字恰当。用字得当,多寡不拘,用字不当,虽句法冗长,仍不达意,不得以摩登文体为护身符,而误以繁难为谨严,以啰嗦为欧化也。”应该说,罗译中绝没有林语堂所批评的那种累赘冗长的毛病,也没有丝毫的洋味。但若以“行文贵用字恰当”这一标准去衡量,罗译对原文中某些词句的传达恐怕是可以商榷的。我们不妨看看上卷第七章(第 33 页)中的几个句子:

1. 见瑞那夫人惊惶之状,瓦勒诺便大发醋兴。
2. 他公开扬言:过多的修饰,于年轻修士,大非所宜。
3. 在这类琐事上,艾莉莎对他大有用处。

在前后不到十五行的译文中,我们发现“大发醋兴”,“大非所宜”,“大有用处”三个结构类似的表达。同一的结构频频出现是否在语言表现力上产生副作用,我们暂且不论。我们关心的,是译文与原文在意义上是否有差别。上而三句的原文是这样的:

1. Son saisissement fut tel, qu'il donna de la jalousie à M.



Valenod. (p. 59)

2. Il dit publiquement que tant de coquetterie ne convenait pas à un jeune abbé. (p. 59)

3. Et c'est pour ces petits soins qu'Elisa lui était utile. (p. 60)

对比原文,我们可以看到,原文的表达是很有分寸感的,“de la jalousie”,恐怕可以译为“些许醋意”,用“大发醋兴”似乎过分了些。同样,原文中说的是“不适宜”,不是“大非所宜”;是“有用处”不是“大有用处”。对文学翻译来说,这些现象如是个别的,也许是小问题,但译文用语一旦形成一种“言过其实”的倾向,恐怕对原文就有所不恭了。在这一方面,郝译的处理比较得当:

1. 她是那么激动,甚至引起了瓦尔诺先生的嫉妒。
2. 他公开地说,一个年轻的神父不应该这样爱打扮。
3. 正是在这种小事情上埃莉莎可以帮他的忙。

罗译某些用词失度,恐怕与四字结构有关。许渊冲强调发挥汉语优势,“以少许胜人多许,用四个字表达原文十几个词的内容”(见“译者前言”第3页)。罗新璋先生没有这样明确的主张,但在四字结构的运用上,频率并不比许译低。译文中难免有一些为了用四字结构而在传达原文的意义上欠信的情况。如原文中“adorer”,说的是“钦佩”,译者似嫌不足,译成“佩服得五体投地”(第32页);原文中“chasser”说的是“驱除”,在译者笔下成了“一扫而空”(第32页);原文中的“avec quelle bonne foi ardente il se méprisait lui-même!”(Folio版,第406页),原本的意思是“他又是怀着怎样热烈的诚意蔑视自己啊”(郭宏安译),罗先生则译为“他确实确实把自己看得狗屁不如(第339页)”。



三

文学作品的翻译,蕴涵意义的再现是一个难题。按字面意义译,似乎失之平淡,不足以传达原语的深刻;若放弃原文的字面意义,将原文意在言外的东西直呈读者面前,又觉得不太含蓄。为了解决这个矛盾,一般的译者往往采用两头兼顾的方式,先译出字面意义,再以某种解释的方式对这一字面意义作出说明,以填补某种理解和表达上的空白。这种做法本是不可为而为之,译者使用时应慎之又慎,尤其要避免掺入过分强烈的主观因素。《红与黑》上卷第七章第一段中有这么一段话:

“Quels éloges de la probité! s’écria-t-il, on dirait que c’est la seule vertu; et cependant quelle considération, quel respect bas pour un homme qui évidemment a doublé et triplé sa fortune, depuis qu’il administre le bien des pauvres!”

罗新璋先生的译文是:

“真是够清廉的!”他愤愤不平地想道。“嘴上居然说什么惟有清廉才是美德。可此公自从掌管赈济款以来,自家的财产倒翻了二三倍,大家还对他表示赏识、尊重,真是肉麻当有趣!……” (第32页)

原文中的“on dirait que”译为“嘴上居然说”,“doublé et triplé”译为“翻了二三倍”是否正确,这里不拟讨论。我们来看看“真是肉麻当有趣”这一译法是否恰当。原文中的“quel re-



spect bas”,是一种富有特点的表达法,比较含蓄。“bas”的意思是“低三下四”,引申为“肉麻”还说得过去,可再添上“有趣”等词,解译为“真是肉麻当有趣”,看来就有些过分了。郭宏安的译文比较适度:

他嚷叫道:“对廉洁的颂扬多么动听啊!仿佛这是惟一的美德,然而对于一个自从管理穷人的福利之后显然把自己的财产增加了两三倍的人,却又那样地敬重,那样地阿谀奉承!”

(第33页)

又如上卷第二章第一段开头一句话:

“Heureusement pour la réputation de M. de Rênal comme administrateur, un immense mur de soutènement était nécessaire à la promenade publique qui longe la colline à une centaine de pieds au-dessus du cours du Doubs.”

(p. 27)

杜河之上,大约百步之高,沿山坡有一条公共散步道。道旁修一条长长的挡墙,实属必要;这对沽名钓誉的地方长官特·瑞那先生来说,真是万幸的事! (罗译第5页)

这一句是客观叙述的文字,文中的“réputation”一词无褒意,也无贬意,若客观地传达,如郝运先生的译法,可译为“名声”,若更确切一些,可译为“政声”(郭宏安译)。罗新璋先生则有自己不同的理解,译成了“沽名钓誉”。也许原文确实含有这一抨击的深层意思,但像译文这样直露,恐怕正是作者试图避免的。

罗译中,不时可以发现一些“原文形式所无”,译者添加的文字,



如下卷第三十章：

1. Cette vue du sublime rendit à Julien toute la force que l'apparition de M. Chelan lui avait fait perdre. (p. 525)

译文 1:

谢朗神父的衰年迟暮，教于连看了泄气；富凯的侠义心肠，又使他鼓起勇气。 (罗译第 446 页)

译文 2:

看到富凯的这种崇高表现，于连在谢朗神父出现后失去的力量又完全恢复了。 (郝译第 585 页)

2. Fouqué se méprenait étrangement. M. de Frilair n'était point un Valenod. (p. 526)

译文 1:

他这就大错特错了；须知弗利赖，不是贪鄙的瓦勒诺。 (罗译第 447 页)

译文 2:

富凯完完全全搞错了，德·弗里莱尔先生决不是瓦尔诺那种人。 (郝译第 585 页)

钱钟书在评林纾的翻译时，说林纾常有“锦上添花”之笔。他说，“林纾认为原文美中不足，这里补充一下，那里润饰一下，固而语言更具体，情景更活泼，整个描述笔酣墨饱”。钱钟书进而指出，林纾“在翻译时，碰见他心目中认为是原作的弱笔或败笔，不免手痒难熬，抢过作者的笔代他去写。从翻译的角度判断，这当然也是‘讹’。尽管添改得很好，终变换了本来面目，何况添改处不会一一都妥



当”^①。看来,如果译文中出现过多的润色和增饰,那如钱钟书所说,就不是—种“化”(“化境”的“化”),而是—种“讹”了。罗新璋先生能接受这个观点吗?

^① 见罗新璋《翻译集》,商务印书馆1984年版,第703页。



蕴涵义与翻译

词义的理解与翻译,历来是翻译活动中的一大难题。尤其是蕴涵义,它含蓄在词语的所指意义之内,又区别于所指意义,是人们在使用语言时附加给语言的某种价值,主观性和表感性较强,且因人而异,因时而异,有时令人难以捉摸,从而往往被忽视,被误解,更谈不上用另一种语言准确、贴切地加以传达,这在一定程度上影响翻译的质量。法国著名翻译理论家乔治·穆南在《翻译的理论问题》一书中指出,蕴涵义是指跟语符相联系的主观的补充价值,它主要取决于以下几个关系:(1)讲话者跟语符的关系;(2)听话者跟语符的关系;(3)讲话者、听话者跟语符之间的关系。下面,我们就这几种关系来看看蕴涵义的特点及可能造成的理解与翻译的障碍:

(一)讲话者跟语符之间的关系

它表明了讲话者对词语所指的好恶态度,如语言中经常使用的指示词、贬义词、爱称用语、感叹词语等,听话者通过这些词语可以了解到讲话



者的感情、立场、态度等附加信息,如《包法利夫人》中有这么一句话:

“J' en ai connu, des prêtres, qui s' habillaient en bourgeois,
pour aller voir gigoter des danseurs.” (FLAUBERT)

句中 gigoter 一词可以让人体会到说话者对那些所谓舞女的鄙视。李健吾先生的译文是:

“我就认识有些教士,俗家打扮,去看舞女跳蹦。”

“跳蹦”一词可谓译得传神,恰到好处地再现了说话者的感情色彩:舞女们胡蹦乱跳,不正经。从而反映了说话者的憎恶,也暗示了教士们去看的是 一些不正经的舞女。

听话者对讲话者赋予词语的这种附加的主观价值的反应,一般是较为敏感的。正因为如此,堂长反驳道:

“Allons donc!”

“Allons donc!”是 aller 命令形式,往往用于加强语气或作感叹词用。作感叹词用时,它具有较为复杂的蕴涵义,既可表示怀疑,又可表示讽刺,也可表示否定。李健吾先生从上下文分析,排除了“讽刺”和“怀疑”的可能含义,选择了“否定”这一蕴涵意义,译为“瞎扯!”译文可以说是准确的,但美中不足的是李先生在选择其确切的蕴涵意义时,忽视了“allons donc”属于标准语级,翻译时应充分考虑说话人的身份与文化素养等因素。从上下文看,堂长说话文雅,用语讲究,突然从嘴中冒出“瞎扯”这一属于粗俗语级的用语,恐怕不太可能,不如译为“一派胡言!”。



(二)听话者跟语符之间的关系

这种关系往往导致言者无意、听者有心的客观效果,即讲话者在说某一词时,主观上并没有附加意义,但听话者却可能赋予特殊的含义,产生特殊的感情反应,由此导致说话者的原意被误解,这里举一个十分典型的例子加以说明。60年代初,法国“秘密军”多次企图谋杀戴高乐,骇人听闻的波蒂克拉玛事件就是一例。那是在一个周末,戴高乐将军和夫人及其女婿同乘一辆轿车,在警察卫队的护送下前往科隆贝度假。车行至波蒂克拉玛处,忽然枪声大作,总统专车中弹数十处,但总统一行三人幸免于难。惊恐之余,戴高乐夫人当着几位保安警察道:“Ha, mes poulets, j'espère qu'ils n'ont rien.”在那危急关头,警察确实以生命保护总统一行,总统夫人的这句话很自然被人们理解成为她对警察的关心。在他们看来,用俗语“poulet”来称呼警察,显得彼此关系融洽,mes这一主有形容词更赋予了一种强烈的感情色彩。于是,当时有不少报刊就这句话大做文章,赞扬第一夫人在危机关头对卫队人员无比关怀。然而,事隔二十余年,普隆出版社于1982年底出版了戴高乐将军女婿撰写的回忆录《为将军效劳》,书中清楚地指出:总统夫人当时讲的是母鸡,并非警察,因为当时总统专车的后工具箱确实带着几只准备周末享用的母鸡。这一例子充分说明了这样一个事实:由于某种特定的环境,听话者可以赋予讲话者的某个词语以附加的主观价值。它从反面告诫我们在翻译活动中应力戒主观想像,望文生义,把自己的主观因素强加给作者,或因自己措词不当给原作者的词语罩上一层原来并不蕴含的感情色彩,传给读者以不恰当的附加信息,如《包法利夫人》中卷第七章中,查理·包法利的母亲在议论儿媳时对儿子说:

“你知道你女人需要什么?就是逼她操劳,手不闲着!只要她像别人一样,非自食其力不可,她就不会犯神经了。”



(李健吾译)

从“你女人”“犯神经”这些带有强烈贬义的用语中,读者也许会断言婆婆对儿媳十分鄙视,而且可以由此产生婆婆十分粗俗的感觉。原文是这样的:

“Sais-tu ce qu’il faudrait à ta femme? Ce seraient des occupations forcées, de ouvrages manuels! Si elle était, comme tant d’autres, contraintes à gagner son pain, elle n’aurait pas ces vapeurs-là...”

(FLAUBERT)

从句子的匀称的结构和讲究的措词看,包法利母亲的语气虽然强烈,但并不粗俗。将“ta femme”和“avoir ces vapeurs”译成“你女人”和“犯神经”似分寸掌握不当,这里无疑掺杂了译者的某些主观成分。基于包法利母亲一贯的言谈举止,译为“你妻子”和“神不守舍”似更贴切。

(三)讲话者、听话者跟语符之间的关系

它表明了说话者和听话者对语符所产生的共同的情感反应,以及赋予它的共同的主观价值。比如“十三”这个数字,往往能在人们心中引起“不吉利”的联想。这里的问题是:尽管有些词语带有较为普遍的社会性的蕴涵意义,但由于某种历史、地理、文化、风俗方面的原因,某一词语在甲语言中可能含有某种较强的蕴涵义,而在乙语言中这种蕴涵义可能就不明显或者根本没有。《包法利夫人》中卷第六章中有这样一段对话:

——Je ne crois pas qu’il se dérange, objecta Bovary.

——Ni moi! reprit vivement M. Homais, quoiqu’il lui faudra



pourtant suivre les autres, au risque de passer pour un jésuite...

包法利反驳道：

“我不相信他会胡闹。”

郝麦先生连忙接下去道：

“我也不相信！不过，除非他不怕别人把他看成耶稣会教士，否则，他将来就得同流合污……”

（李健吾译）

句中 *jésuite* 一词除了其所指意义外，还含有“虚伪”这一附加意义。法国人很容易感觉到这一点，而我们中国人就难以从“耶稣会教士”这几个语符中得到“虚伪”这一附加信息。为了解决这一矛盾，李健吾先生加了一个注：“耶稣会教士往往被人看成伪君子。”这对中国读者领悟这个词所含有的附加意义无疑是有帮助的。但是加注是翻译者的客观语言活动，与讲话者（即作者）本身赋予某词语一种主观价值有一定差别。所以我们认为，只要正确把握了原词语的蕴涵义，为了使读者得到该词语所赋予的附加信息，可以通过加词来处理，比如直接将 *jésuite* 译为“虚伪的耶稣会教士”。

从以上三对关系的分析，我们可以看到蕴涵义是十分复杂的。正因为它的形成取决于听话者或讲话者跟语符的关系，往往产生这样的情况：讲话者借助语境或某一语言手段赋予某词以附加的意义，但由于体会这种附加意义取决于听话者的心理敏感程度和各方面的知识及文化素养程度，听话者就有可能领悟不到讲话者的意图。这种情况表现在翻译活动中就是译者领会不到作者的意图。相反，由于听话者与某一词语有着某种特殊的关系，虽然讲话者没有赋予特别的含义，听话者却有可能主观地赋予该词语一种特殊的意义。这种情况表现在翻译中就是译者掺进原文所不具有的主观成分。在翻译活动中经常出现的望文生义或言犹未尽的问题大多



产生于此。为了尽量避免失误,客观而准确地领悟和翻译蕴涵义,我们应充分考虑以下因素,并采取相应的处理手段。

(一)蕴涵义可以出现在语言的不同平面上,如语段、词语、音韵等

《包法利夫人》中有这么一段话:

“Voilà ce que s'appelle une prise de bec! Je l'ai roulé, vous avez vu, d'une manière!... Enfin, croyez-moi, conduisez madame au spectacle, ne serait-ce que pour faire une fois dans votre vie enrager un de ces corbeaux-là, Saperlotte...” (FLAUBERT)

这是药剂师郝麦对爱玛的丈夫查理·包法利先生说的一番话。从该语段的总体看,句子结构短而松散。多插入语,用词粗俗,还带脏话。细心的读者除了可以领会本语段的所指意义外,还可以得到本语段的蕴涵意义:郝麦性格粗野,没有什么教养。从语段中的个别词语看,如“un de ces corbeaux-là”,读者就可以从 corbeau 这一词中体会到说话者对教士的极大蔑视,这是因为 corbeau 一词在法文中除了具有借喻义“教士”之外,还可借助它的原义“乌鸦”激起听话者的联想,且可以从说话者选择这一词语的行为本身领悟到说话者的好恶态度。

李健吾先生是这样翻译的:

“这就叫斗嘴!你看见的,我老实不客气,咬了他几口!……话说回来,听我的话,带太太去看看戏吧,哪怕单为你这一辈子,气死一回一只这样的黑老鸱,也是好的!”

从总体效果看,李健吾先生以结构松散还其松散,插入语位置



安排得当,且通过“斗嘴”“黑老鸱”这些民俗语,比较成功地再现了原语段蕴涵义。但从个别词语的翻译看,则可商榷。如“un de ces corbeaux-là”译为“一只这样的黑老鸱”,似乎既没有传达出原文的所指义,也没有表现出含蓄在该词中的附加义。首先,“黑老鸱”在中文里没有“教士”这一含义,其次“黑老鸱”这一语符在中国读者脑中引起的感情反应也许是“不吉利”,而不是“可恶”。李先生完全明白其中的困难,不得已加了注:“黑老鸱指教士而言,因为道袍是黑颜色。”这里附带指出,原文“Je l' ai roulé”译为“咬了他几口”似不妥。是“斗嘴”真的发展到了“咬了他几口”,还是想借“斗嘴”这一前提,用“咬了他几口”比喻“痛痛快快地骂了他几句”?“rouler qn.”法语中含有“欺骗”“耍弄”义,根据上下文,可译为“我好好地耍了他一番”。这样不致引起读者误解:以为郝麦真的咬了教士几口。

(二)从语言手段去识别蕴涵义

表达蕴涵义的手段是十分丰富的。尤其在文学作品中,作者往往善于调动各种语言手段,赋予某词语以特殊的附加意义,以增加作品的感染力,取得特殊的艺术效果,或激起读者的共鸣,或暗示人物的心理状态、个性特征等。我们也应该善于通过作者的语言手段去识别、领悟他的用心所在。《红与黑》中有这么一段话:

——Ton mari est-il à la ville? Lui dit-il, non pour la braver, mais emporté par l' ancienne habitude.

——Ne me parlez pas ainsi, de grâce, ou j' appelle mon mari. Je ne suis déjà que trop coupable de ne vous avoir pas chassé, quoiqu' il pût en arriver. J' ai pitié de vous, lui dit-elle, cherchant à blesser son orgueil qu' elle connaissait si irritable.

Ce refus de tutoiement, cette façon brusque de briser un lien



si tendre, et sur lequel il comptait encore, portèrent jusqu' au délir
le transport d' amour de Julien. (STENDHAL)

“你的丈夫，他在城里吗？”他向她问道。他不是故意激动她生气，实际他不知不觉的回到旧日的习惯上去了（原译文如此）。

“你不要这样对我说话，求求你，开恩吧，否则我要去叫醒我的丈夫了。我没有把你赶走，已经是罪过了。我实在可怜你。”她向他说道，她故意找话来刺伤他的骄傲。因为她知道他的骄傲是不可刺伤的。

这种亲密的称呼的拒绝，粉碎如此温柔的连系的急遂的方式，可是他还是沉醉在这种连系里，这反而使于连爱恋的快乐达到癫狂的程度。（罗玉君译）

读了这段译文，读者也许会感到莫名其妙，纵然绞尽脑汁，也难以理解“这种亲密的称呼的拒绝”这一句话的由来，因为于连和德·瑞那夫人对话的译文中没有暗示“这种……拒绝”。与原文一比较，不难发现译文的费解是译者处理“Tu”和“Vous”不当造成的。斯丹达尔巧妙地通过“Tu”和“Vous”这两个普通的人称代词的对立，暗示了于连和德·瑞那夫人之间的感情裂痕。分离14个月之后，于连冒险潜入德·瑞那夫人的卧室，昔日以身心相许的情人竟然用“Vous”相称，这不意味着昔日情谊的一笔勾销吗？夫人“拒绝”用“你”来称呼于连，这不意味着拒绝重归于好吗？毋庸置疑，夫人的那番话中，“Vous”一词具有强烈的蕴涵义，不译出，便使人难以领悟夫人独特的“拒绝”方式。可见，译者稍有忽视或处理不当，都会妨碍读者通过某些语言手段去领会蕴涵义。

这里应该强调指出，许多作者喜欢采用创造性地偏离语言常规



的手段来赋予特殊的补充价值,如文学作品中常用的“变音”、“省音”和“缩略”等语音描述手段,“变换词性”“改造旧习语”等语法、词汇手段,翻译中应充分注意它们可能造成的蕴涵意义^①。

(三)蕴涵义虽然是一种主观价值,但造成这种主观价值离不开客观条件,这包括语境、上下文和逻辑关系等

翻译中,如果对形成蕴涵义的客观条件缺乏认真的分析,译者就可能在译文中掺入原词语所不含蕴或与其意义相反的主观意义。相反,如果能细致、认真地分析上述的客观条件,就能比较准确地把握和翻译原词语的蕴涵意义。请看左拉《萌芽》中的一句话:

—Encore une chance, murmura Cheval, d'autre tombe sur des terres qui déboulent.

法语中 *chance* 一词,一般指“机遇”“好运”。但在本句中,由于受定语限制,由于其特定的语境,却有了与该词所指意义相反的蕴涵意义。黎柯译为:“又碰上容易崩塌的地方了!这可真他妈的倒霉……。”将 *une chance* 译成“他妈的倒霉”,这可以说是胆大而恰到好处。

又如左拉在《萌芽》第一部第四章,继一段描述之后突然写道:

“Encore!” dit Catherine en riant.

“Encore”是个副词,所指意义是“再、又”,单独使用时,具有较为复杂的蕴涵义,如表示“鼓励”,要求某演员再唱一支歌;或表示

^① 参见许钧《漫谈“偏离手段”的运用原则和文体价值》,载《南京大学学报》外国语言文学版,1986年第4期。



“厌烦”或“愤慨”等。句中的“encore!”,上文没有交代,一时无法理解卡特琳所云;但再往下读,作者写道:

La berline d' Etienne venait de dérailer, au passage le plus difficile.

原来是“艾蒂安的斗车在最难走的地段出了轨”。凭此下文, encore 的所指意义已十分明了。但它到底含蓄了什么感情意义?是“不耐烦”,还是“愤慨”,或是“鼓励”?如果是不耐烦,可译成“怎么搞的,又出轨了?”从上文的描述看,卡特琳对新下矿井的艾蒂安处处表现出关心和同情。据此,黎柯将“Encore!”译为“又出轨了吧!”这是十分贴切的。

(四)语言不同平面的交叉翻译

在处理蕴涵义中,我们往往会遇到这样的困难,即由于甲乙语言之间结构不对等,如法语中可用冠词表达一定的蕴涵义,但汉语不具备这一手段。遇到类似的情况,我们可以大胆地采用交叉的翻译方法,如甲语言用句法传达的蕴涵义,乙语言可用词汇去传达;甲语言用词组表达的蕴涵义,乙语言可用句子去表现。翻译的关键是要“使读者对所传信息的感情反应和原文读者的反应保持一致”,如果恪守原文形式,不越雷池一步,往往达不到传达原词语蕴涵义的目的。

总而言之,翻译蕴涵义,一要正确领悟,二要掌握分寸,三要处理得体。道理很浅显,关键在于实践翻译中对蕴涵义的传达予以充分的重视。



文学翻译的自我评价

在《文学翻译批评原则谈》一文中,我们已经谈过文学翻译理论与批评这两者之间相对独立而又相互渗透的关系。在许多译家撰写的译序或译后记中,往往包含着对翻译的理论探讨以及对自己的译文的基本评价这两方面的内容,有时两者甚至融为一体,在对译文进行自我评价的同时,探索翻译的得与失以及一些具有普遍意义的理论问题和技巧方法。在1991年法国伽利玛出版社《七星文库》推出的《西游记》法译本^①中,法国著名翻译家安德烈·雷威安写了一个长达79页的译序,其中除了对《西游记》的思想、语言与艺术特色进行了独到的分析,对《西游记》西传的历史作了具体的介绍之外,大部分篇幅都用于自己的译文与原文的比较与分析。在罗新璋编的《翻译论集》中,真正纯理论的研究

① *La pèlerinage vers l'Occident de Wu Cheng En. Texte traduit, présenté et annoté par André Lévy. Gallimard, 1991.*



文章并不多,而翻译的自我评价和经验性的总结与探讨倒占有相当大的比例。从本质上看,这种译文的自我评价当然属于文学翻译评价的范畴。

对自己的翻译进行评价,与对他人的翻译进行批评,既有共同的一面(这是本质性的),也有不同的一面。所谓不同,批评的主体也是翻译的主体,这种身兼两种使命的特殊性,要求人们具有清醒的头脑、客观的态度、实事求是的精神。摆功没有必要,饰过更不允许。这里,我想以尽量客观的态度,以自己参加翻译《追忆似水年华》卷四的实践为依据,结合翻译中的一些实例,对自己的翻译作一剖析和探讨,有所侧重地谈谈世界名著翻译中的“变通”与“再创造”的有关问题,并对译文所依据的处理尺度是否合适作一自我估价。

—

从理论上讲,一部成功的译作,无论形式,还是内容,都应该尽可能贴近原作,反映原作的面貌与神韵。只是当原文形式与译文形式无法一一对应(这是必然的,因为原语与异语之间事实上存在着差异),在表达上遇到难以逾越的障碍时,才允许有所“变通”(adaptation),此实为不可为而为之。而若“变通”得体,恰到好处,便是一种成功的“再创造”。经验告诉我们,原作个性愈强,价值愈高,翻译的难度就愈大,就愈要借助于“变通”式的再创造手段。

英国的艾利森·芬齐博士在评价《追忆似水年华》的语言特征时指出:“普鲁斯特是运用格言式短句的大师,也长于运用故意不协调的重复句子。但是,他更有名的方面还是他那些可以再度唤起肉体知觉和内心联想的多层次的曲折复杂的长句;那些似乎是精辟评论又是欢快遐想的明喻暗比的妙笔;以及几乎每一页上都有的那些对人类本性的概括手法——这种概括是通过具体文字和华丽的修饰



来表达的,和其他许多伟大的作品相比,更能与故事融为一体。”这段评价极为精辟而准确,其中指出的“多层次的曲折复杂的长句”和“明喻暗比的妙笔”,无疑会给翻译造成巨大的障碍。请读下面这段话:

... Perdue pour toujours; je ne pouvais comprendre, et je m'exerçais à subir la souffrance de cette contradiction; d'une part, une existence, une tendresse, survivants en moi telles que je les avais connues, c'est-à-dire faites pour moi, un amour où tout trouvait tellement en moi son complément, son but, sa constante direction que le génie de grands hommes, tous les génies qui avaient pu exister depuis le commencement du monde n'eussent pas valu pour ma grand-mère un seul de mes défauts; et d'autre part, aussitôt que j'avais revécu, comme présente, cette félicité, la sentir traversée par la certitude, s'élançant comme une douleur physique à répétition, d'un néant qui avait effacé mon image de cette tendresse qui avait détruit cette existence, aboli rétrospectivement notre mutuelle prédestination, fait de ma grand-mère, au moment où je la retrouvais comme dans un miroir, une simple étrangère qu'un hasard a fait passer quelques années auprès de moi, comme cela aurait pu être auprès de tout autre, mais pour qui, avant et après, je n'étais rien, je ne serai rien. (p. 758)

这是一个典型的普鲁斯特风格的长句,见于卷四中一个精彩的片段,该片段写的是主人公在第二次抵达避暑胜地巴尔贝克的当天晚上,当他忍着心脏病痛苦的折磨,小心翼翼地弯腰脱鞋的时候,心中突然出现了一个熟悉而陌生的老人的形象,原来是几年前去世的外祖母那张不安、失望的慈祥的面孔,对他的疲累倾尽疼爱。然而,



正当他渐渐地回想起外祖母的过去,自她去世后第一次真切地看到了外祖母活生生的形象,与她重逢的时刻,他清楚地明白了他已经永远失去了她。上面的这个长句由两个分句组成:第一个分句极短,只有两个词,如芬齐博士所说,是个“格言式”的短句:“永远失去了”;第二个分句则很长,且复杂,首先是结构复杂,若细加分析,足有六个层次,可谓从句套从句,有原因状语从句,时间从句,结果从句,比较从句,名词性从句;其次语式时态复杂,其中语式有直陈式、条件式、虚拟式,用的时态有直陈式复合过去时,未完成过去时,愈过去时,条件式现在时,虚拟式愈过去时,还有动词不定式、现在分词等。如此曲折复杂的句子,理解不易,传达更难。难就难在汉语和法语有着各自独特的语言符号系统和传情达义的手段,无法进行完满的转换。况且普氏笔下的长句有其创造性的成分,非一般文化水平的法国人所能驾驭,而现代汉语恰恰又很难接受法语中那种从句套从句的多层次长句。怎么处理这一矛盾,这种障碍呢?茅盾在全国文学翻译工作会议上曾经说过:“文学的翻译是用另一种言语,把原作的艺术意境表达出来,使读者在读译文的时候能像读原作时一样得到启发、感动和美的感受。这样的翻译,自然不是单纯技术性的言语外形变易,而是要求译者通过原作的语言外形,深刻地体会了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,把原作的内容与形式正确无遗地再现出来。”^①茅盾的这番话是把钥匙,它告诉我们首先要透过“原作的语言外形”,捕捉、把握“原作的精神”,再使用“适用于原作风格”的语言,着力于传达原作的“艺术意境”。在翻译的实际过程中,这确是不可缺少的几个环节,上面那段原文,我们是这样翻译的:

^① 见罗新璋《翻译论集》,商务印书馆1984年版,第551页。



永远失去了；我简直无法理解，于是我试着承受这一矛盾带来的痛苦：一方面，这是一个存在，一份慈爱，正如我过去感受过的那样幸存于我的心中，也就是说这是生就为我准备的，这是一份爱，在这份爱中，一切都在我心间获得完善，达到目的，认准其始终不渝的方向，此情之烈，以至在我外祖母看来，伟人们的天才，自创世纪以来一切可能存在过的聪明才智，简直不如我的一个小小的缺点；而另一方面，我一旦重温了仿佛现时出现的这份至福，便确确实实地感到了它的来临，感到它像一种旧病复发的痛苦，从子虚乌有中飞跃而出，虚无曾抹杀了我保留的这一慈爱的形象，摧毁了这一存在，回首往事之时，消除了我们相互注定的命运，在我仿佛在镜中见到我外祖母的时刻，将她变成了一个普通的外人，只是一次偶然的机会，使她得以在我身边生活了若干年，就像这一切也可以在任何他人身边发生一样，但这在另一人看来，我过去不过是子虚，将来也只能是乌有。

以茅盾提出的“把原作的内容与形式正确无遗地再现出来”这一标准加以衡量，译文距理想的佳境很远。第一，形式不如原文精炼、紧凑（原文虽复杂，但不失精练），增添了原文中省略的词语，如译文中两次使用的“这是”，原文中名词性从句的先行词，在译文中也多有重复，如“这份爱”，“虚无”等；第二，语气似乎不如原文那样贯通，有的地方读起来显得不怎么通畅，译文中的“失”固然与译者水平有关，但有时确也是不得已而为之，如不“变通”，重复先行词，就无法翻译法语中的解释性名词从句。总的自我感觉是，译文比较尊重原文的行文形式与结构，如原文中的分句形式、从句结构等都尽可能有所反映，原文中的气势和神韵，如条件、虚拟语气，也基本



传达了出来。还是茅盾说得对,想要反映原作的面貌与风采,好的翻译应该“一方面反对机械地硬译的办法,另一方面也反对完全破坏原文语法结构和词汇用法的绝对自由式的翻译”。确实,要传达原文之神韵,不能不尊重原文的形式,作为一个有责任感的译者,理应尽可能地用译语所允许的表达形式与手段,再现原文的形式价值及形式紧密相依的意境与精神。

普鲁斯特笔下的长句,有三个明显的特征,一是插入句多,二是比较从句多,三是时态多,这三多与普氏所意欲表达的思想及着力传达的意境是息息相关的。我们知道,《追忆似水年华》是“以追忆为手段,借助超越时空概念的潜在意识。……交叉地重现已逝去的岁月”^①,普鲁斯特所采用的独特的句法手段,正是为了适应这种意识流动过程之描述的需要。人的潜在意识的流动往往不定向,常常会在对一件事的回忆中,突然浮现出与之相关联或根本无联系的往事,插入句的表现功能正满足了描述这种潜意识流动的需要;而为了“揭示某一陌生事物或某一难以描写的感情与一些熟悉事物的相似之处”,让读者能够想像作者那种深奥而又难以捕捉的意识流中所出现的陌生形象或事物,比较从句之形式便有了其用武之地,显示出其激发读者想像力的功用;至于时态丰富,这也与表现意识流动的连绵与交叉特征有关,是普鲁斯特“摆脱线型时序的束缚”的有力手段。因此,在译文中能否调遣对应或相似的句法手段,传达原文形式所蕴涵的独有的色彩与神韵,是翻译成败的关键之一。下面,我们再看一段原文:

Mais je ne pus supporter d' avoir sous les yeux ces flots de la mer que ma grand-mère pouvait autrefois contempler pendant des

^① 见《追忆似水年华》,译林出版社1989年版,《编者的话》。



heures; l'image nouvelle de leur beauté indifférente se complétait aussitôt par l'idée qu'elle ne les voyait pas; j'aurais voulu boucher mes oreilles à leur bruit, car maintenant la plénitude lumineuse de la plage creusait un vide dans mon cœur; tout semblait me dire comme ces allées et ces plouses d'un jardin public où je l'avais autrefois perdue, quand j'étais enfant: "nous ne l'avons pas vue", et sous la rotondité du ciel pâle et divin, je me sentais oppressé comme sous une immense cloche bleuâtre fermant un horizon où ma grand-mère n'était pas. (p. 762)

就理解而言,只要细细琢磨,抓住作者的思绪,意义是明了的;但要恰如其分地加以传达,难度还是相当大的。因为句子复杂,容量大。现时的经历交叉着对往事的回忆,当前的感觉(“波浪这泰然自若的美妙而新颖的形象”)与重新涌现的记忆(小时候在公园与外祖母走散了,四处寻找外祖母,公园里的小径与草坪仿佛都对他说:“我们没有看见她。”)组合在一起,富有立体感。我是这样翻译的:

但是,我无法忍受眼前这滚滚的海浪,然而在昔日,外祖母却可静静地观潮,一看就是几个小时;波浪这泰然自若的美妙而新颖的形象遂使我产生了这样的念头:这波浪,外祖母是看不到了;我恨不得堵上耳朵,不听这滚滚涛声,因为此时此刻,海滩上金光普照,在我心间拓展了一片空虚;昔日,我还是个孩子时,曾在一个公园里与外祖母走散了,此时,这儿的一切犹如那座公园的小径与草坪,仿佛都在对我说:“我们没有见到她。”在这苍茫、神妙的穹隆下,我像被笼罩在一只浩大的灰蓝色的巨钟里,感到透不过气来,巨钟遮住了一角视野,我的外祖母已经不在了。



由于法语和汉语的时态表达手段不一,原文立体交叉式的句法结构特征,译文难以再现,但借助汉语中类似“曾经”“昔日”“过去”“此时此刻”这些时间状语,通过“变通”手段,原文的时间层次在译文中是可以有所表现的,而蕴涵其中的立体感,读者恐怕也会有所感受。

二

上面谈了普鲁斯特笔下那些“多层次的曲折复杂的长句”的翻译,这里再来采摘几束在普氏的文学花园中盛开的“新鲜的形象花束”,看看翻译中该如何传达他“那些似乎是精辟评论又是欢快遐想的明喻暗比的妙笔”:

Tout en marchant à côté de moi, la duchesse de Guermantes laissait la lumière azurée de ses yeux flotter devant elle, mais dans le vague, afin d'éviter les gens avec qui elle ne tenait pas à entrer en relations, et dont elle devinait parfois, de loin, l'écueil menaçant. (p. 668)

读了这段文字,谁也会对盖尔芒特夫人那“蓝色的目光”留下深刻的印象,原文中“azurée”“flotter”“écueil”等词令人想到“蓝天”“波浪”与“大海”,此外,文中“le vague”一词,虽然其意义与大海的一切均无关联,但其形态与“la vague”(海浪,波浪)一词相同,只是词性有别,就我的理解,作者在此用“vague”一词,也许用意正是让读者通过“le vague”的词形,联想到“la vague”的形象。考虑到这些因素,我将译文处理为:



盖尔芒特公爵夫人在我身旁走着，一任她那天蓝色的目光在前方波动，但波光茫茫，以避开她不愿结交的人们，远远望去，她不时猜测，他们兴许是充满危险的暗礁。

从严格意义上讲，“dans le vague”译成“波光茫茫”有些牵强，但考虑到“le vague”与“la vague”形似，可以让人产生联想，由“茫然的目光”让人想到“茫茫的波浪”，如此处理，兴许能传达一点原文形式所蕴涵的意境。

就文学的形象语言而言，法语和汉语的形象的选择和喻义的提炼方面有许多相通之处，构成了翻译的可行性，比如在翻译中，我就常常遇到类似下面这样的暗喻式形象说法：

1. Elles (les soirées de la princesse de Guermantes) explosaient au moment où on les attendait le moins, et faisaient appel à des gens que Mme de Guermantes avait oubliés pendant des années.

(p. 648)

2. Puis aussitôt le (l'invité) rejetant à la rivière, elle ajoutait :
“Vous trouverez M. de Guermantes à l'entrée des jardins”...

(p. 636)

原文中的“explosaient”和“le rejetant à la rivière”在汉语中有着相似的形象说法，所以译起来比较顺手：

1. (盖尔芒特亲王夫人的)晚会往往出人意外，爆出冷门，邀请一些被德·盖尔芒特夫人冷落了数年的客人。
2. (谢罢)，她遂又把来宾打发到客流中去，补充说道：“德·盖



尔芒特先生就在花园门口,去吧”……

但是,出发语语言形象与目的语语言形象及该形象所蕴涵的意义往往存在着差异,这就给传达原文文学形象造成了一定困难。比如有这么一段文字:

Chaque port a bien la sienne (la maison publique), mais bonne seulement pour les marines et les amateurs du pittoresque que cela amuse de voir, tout près de l' église immémorable, la patronne presque aussi vieille, vénérable et moussue, se tenir devant sa porte mal famée en attendant le retour des bateaux de pêche.

(p. 785)

这是一段极为精彩的文字,寓讽刺于形象之中。一位年迈的鸨母,站在声名狼藉的院门前,旁边是座古教堂,古教堂的门面布满青苔,令人肃然起敬,而令我们中国读者费解的是,作者竟然把鸨母与教堂相比,说她“几乎与教堂一样古老、可敬,布满青苔”,读后难以弄清这一形象比较到底蕴涵着何种意义。全文可直译为:

当然,每座港口都有其妓院,但光顾的仅仅是海员和性喜猎奇之徒,看去煞是有趣,就在古教堂附近,几乎与古教堂一样古老、可敬、长满青苔的鸨母站在声名狼藉的院门前,等待着渔船归来。

这段译文至少有两处欠妥,一是可以说教堂“古老、可敬、布满青苔”,可用以形容鸨母,就不妥当了;二是形象模糊,难以引起读者的共鸣。直译行不通,无法贴切地传达原文的形象寓意,只能来一



番“变通”。首先,原文能否这样理解:以教堂的古老比鸨母的人老,以古教堂门面长满青苔喻鸨母脸皮厚,而“令人肃然起敬”,则是一种反讽。基于这样的理解,我们将上文修订为:

当然,每座港口都有其妓院,但光顾的仅仅是海员和性喜猎奇之徒,看去煞是有趣,就在古教堂附近,鸨母老脸皮厚,却又令人肃然起敬,可与古教堂长满青苔的门面相比,只见她站在声名狼藉的院门前,等待着渔船归来。

上面说的是通过“比喻浅化”的变通方式,再现原文文学形象,传达其喻义的,可要是遇到与神话传说或典故有关的形象比喻,变通的“意译”反而行不通,只有硬着头皮直译,仰仗历史知识渊博的读者自己去捕捉原文形象,体味其含义。不过,遇到这种情况,最好还是采取一点补救措施,加个注释,这样,多少可以给读者提供一点方便:

Le comte Arnulphe, avec une voix zézayante qui semblait indiquer que son développement, au moins mental, n'était pas complet, répondait à M. de Charlus avec une précision complaisante et naïve: "Oh! moi, c'est plutôt le golf, le tennis, le ballon, la course à pieds, surtout le polo." Telle Minerve, s'étant subdivisée, avait cessé, dans certaine cité, d'être la déesse de la Sagesse et avait incarné une part d'elle-même en une divinité purement sportive, hippique, "Athénè Hippie". (p. 704)

这段文字的前面一部分不难理解,说的是阿尼勒夫伯爵语音不准,S/Z不分,似乎表明至少他的智力还没有彻底发育成熟,他讨好



而幼稚地准确回答德·夏吕斯先生的提问：“噢，我呀，我倒更喜欢高尔夫球、网球，爱打球，爱跑步，尤其爱马球。”问题在后一部分，又是“米涅瓦”，“智慧女神”，又是“保护神”，“马术雅典娜”，对普通读者来说，要弄清来龙去脉，理解联结阿尼勒夫与这些神话的比喻纽带，还是比较吃力的，为了方便读者，我们不妨先直译原文：

……恰似米涅瓦，分身之后，在某城不再是智慧女神，而把自己身子的一部分化为纯体育，纯马术运动的保护神，成为“马术雅典娜”。

然后，在直译的基础上加一注，说明上文所说的“米涅瓦”“智慧女神”“保护神”“马术雅典娜”实指同一个神。米涅瓦为罗马神话中的智慧女神，亦即希腊神话中的雅典娜，他与海神波赛冬相争，因出示第一条橄榄枝而获胜，遂成为雅典城的保护神。弄清了神话传说的来龙去脉，再结合上下文，便不难理解作者用喻的意义所在。阿尼勒夫说话S、Z不分，似乎大脑发育尚未成熟，自然不是“智慧”之神了，而他谈起体育来滔滔不绝，兴趣浓厚，对马球尤为喜爱，岂不像是个“纯体育、纯马术运动的保护神”了！看来，作者如此用典，不无讽刺意味，细心的读者自可体味。

在普氏的作品中，还有大量的“作为任何艺术的首要成分的动植物形象”，如安德烈·莫罗亚在该书的《序》中指出的那样，将夏吕斯变成大黄蜂，絮比安化成兰花等。处理这样的形象，如形象之于译语是全新的，最好直接移植，以再现形象的新鲜或奇妙，但如原文形象的蕴涵意义在译语中产生的效果不一样甚或相悖，那根据译语读者的欣赏习惯，来一番改造，也是允许的。但一般来说，有上下文的限制或提示，即使出发语文学形象的蕴涵意义与目的语同一形象的蕴涵意义有差异甚或相悖，读者借助上下文和语境，也可捕捉



到原形象的喻义或意味。基于这些考虑,遇到这一类的明喻暗比,我基本上都是直接移植,请比较:

Je ne vis plus de quelque temps Albertine, mais continua, à défaut de Mme de Guermantes qui ne parlait plus à mon imagination, à voir d' autres fées et leurs demeures, aussi inséparables d' elles que, du mollusque qui la fabriqua et s' en abrite, la valve de nacre ou d' émail ou la tourelle à crénaux de son coquillage.

(p. 741)

在一小段时间里,我再也没有见阿尔贝蒂娜,但是,由于德·盖尔芒特夫人再也激不起我的半点兴趣,我便继续去看望其他一些天仙美女,看看她们的洞府,仙人与仙居不分,犹如软体动物长出了珠贝或珧琅壳,或螺形贝壳塔,却又躲在里面,深居简出。

文学形象的再现问题是文学翻译“审美层次”中的一个关键问题,十分微妙、复杂,这里需要强调说明的是:对翻译来说,“审美”与“表美”是不可分割的两个方面,译者首先应该识别原形象的表美手段,把握其美学特征,领悟其艺术魅力,然后再考虑译语读者的审美习惯和传达效果,调遣译语相似或不同的表现手段,予以再现。

三

在翻译《追忆似水年华》卷四中,最棘手、最伤脑筋、也最没有把握的是对人物特征语言的处理。“普鲁斯特具有非凡的戏剧天才,



并能运用自如,可以说嬉笑怒骂,皆成文章”^①,他善于借助人物独特的言语风格来暗示人物的身份、文化修养,反映人物的性格,语言生动、诙谐,丰富而有表现力,比如下面这段文字:

Il (le directeur de l'hôtel) m'annoça qu'il m'avait logé tout en haut de l'hôtel. J'espère, dit-il, que vous ne verrez pas là un manque d'impolitesse, j'étais ennuyé de vous donner une chambre dont vous êtes indigne, mais je l'ai fait rapport au bruit, parce que comme cela vous n'aurez personne au dessus de vous pour vous fatiguer le trépan (pour le tympan)... (p. 751)

话一出口,说话者的文化修养之差便暴露无遗。堂堂的饭店经理,说起话来语法混乱,用词不当,把“un manque de politesse”(失礼)说成“un manque d'impolitesse”(没有失礼),把“une chambre qui est indigne de vous”(一间不配您的房间)说成“une chambre dont vous êtes indigne”(一间您不配的房间),甚至把“tympan”(鼓膜)说成“trépan”(钻环)。从翻译原则上讲,遇到这类表现人物性格特征或暗示其身份、地位、文化修养的语言,译文理应再现其特色。问题的关键在于,作者在借用这类语言时,往往充分调遣语言的“音、形、义”各要素。比如用词混淆吧,有词义混淆,词形混淆,词音混淆等情况。如上面那段文字中经理把“tympan”说成“trépan”,这是音似而混淆,又因法语是拼音文字,因音似而形似,混淆是可能的,如直接译成汉语,“鼓膜”与“钻环”音不近,形不似,意义也风马牛不相及,除非经理神经有毛病,不然也不会将鼓膜说成钻环。原因在于

^① 《现代世界文化词典》,江苏人民出版社1988年版,第534页(见“普鲁斯特”条目)。



法语与汉语具有不同的“音、形、义”结合系统，而翻译的任务正是要克服这种差异，以达到不同语言读者之间的交流。然而，为了全面传达原文的精妙之处，在克服这种差异的同时，又不得不表现这种差异，换言之，在一般交流中不必译的因素，如“音、形”因素，在特殊交流中却要设法传达出来，因为它们具有附加价值，比如普鲁斯特就善于利用俗语、谐音、双关、文字游戏等特殊手段来创造意在言外的效果。一般来说，如果上述手段的运动机制建立在词义相似上，传译是有可能的，但如建立在音、形相似之上，就不可译了。因此，只得另想办法，以相似的手段去传达原文类似的效果。如上文中，既然“tympan”与“trépan”的混淆不是因为义近，而是因为音似，所以，就不必把“trépan”译成“钻环”了，倒不如根据其混淆产生的原因，把它译为“耳膜”，这样，把“鼓膜”说成“耳膜”，对一个缺乏文化修养的人来说，倒是可能的。基于这一考虑，我们把上面这段话译为：

他(饭店经理)向我宣布，把我安置在饭店最高层。“我希望，”他说，“希望您别把这看做不失礼，我为给您安排了一间您不配的房间感到过意不去，不过，我将这与噪音作了权衡，因为这样，您头上就不会有人吵得您耳膜(指鼓膜)发胀了……”

记得我在一篇谈翻译的随笔中说过，普氏是位语言大师，无论写物状景，还是议论说理，都极讲语言气势，富于表现力，透溢着一种动态的美。翻译中，我们也尽可能注意传达这一点。如下面两段文字：

1. Elles (les gouttes d'eau) contrariaient de leurs hésitations, de leur trajet inverse, et estompaient de leur molle vapeur la recti-



tude et la tension de cette tige, portant au-dessus de soi un nuage oblong fait de mille gouttelettes, mais en apparence peint en brun doré et immuable, qui montait, infrangible, immobile, élané et rapide, s'ajouter aux nuages du ciel. (p. 657)

2. Mais il faut savoir aussi ne pas rester insensible malgré la banalité solennelle et menaçante des choses qu'elle dit, son héritage maternel et la dignité du "clos", devant une vieille cuisinière drapée dans une vie et une ascendance d'honneur, tenant le balai comme un sceptre, poussant son rôle au tragique, l'entrecoupant de pleurs, se redressant avec majesté.

(p. 778)

上面第一段是状景,第二段是议论。两段文字结构相似,气势相仿,读后都感到有一种一气呵成,一贯到底的气韵,这就要求译文不仅要行文流畅,用词精当,而且要注意传达原文的动感。我们的译文是这样的:

1. 小水珠犹犹豫豫,反向而行,与笔直上升、刚劲有力的水柱分庭抗礼,给它周围布上一片迷蒙而柔弱的水雾,水柱顶端一朵椭圆形的云彩,由千万朵水花组成,表面像镀了一层永不褪色的褐金,它升腾着,牢不可破地死死抱成一团,迅速冲向天空,与行云打成一片。
2. 但是,如果面临一位年迈的厨娘,神气活现,洋洋得意,手握扫把如执权杖,老娘天下第一,常常哭闹着甩手不干,干起来又威风凛凛,对这样的人,尽管她说起话来小题大做,咄咄逼人,尽管她自恃是母亲身边来的人,也是“小圈子”的尊严,你也要善于对她作出反应,切勿听之任之。



译文是否得体,原文的气势,动态美是否有所传达,译者实在没有多大把握,尚望读者指教。

上面谈了一些翻译普氏作品的难处,也坦诚地将自己如何采取“变通”办法,“克服”这些难处向大家作了交代。我曾经说过,翻译普氏的作品,总是对作者怀有一种沉重的负罪感,事实上我也有负于原作,本来一部光彩四溢的世界名著,由于自己的功力不足,水平有限,经我传译的那部分有不少地方恐怕已是面目全非,黯然失色了。所谓的自我评价,严格地说,是一种忏悔,一份检查。



译本整体效果评价

一部新的文学作品问世,往往伴之以评论,有时还可引起极大的“轰动效应”。然而,文艺翻译作品与读者见面,除某些商业性的宣传活动(如“新书发布会”、签名销售活动等)之外,很少会有对翻译本身进行比较与研究的评论与之进行配合。产生这一现象的原因有多种,但最重要一条,是人们对新译本进行批评的重要性认识不足,同时,对翻译评论的作用的看法也不全面。在目前阶段,仿佛文学翻译仅仅局限于原文与正文的正误判别与总体感觉,很少从文化、语言与审美等各个层次去进行多角度的发掘。此外,一篇翻译批评文章,似乎最顾及的是对译本的“优”与“劣”下个结论,而不是通过科学的比较与分析,探讨翻译的障碍与可行性,为翻译的质量的提高提供可资借鉴的方法。至于译评对文学作品本身的透视以及对译者的价值取向及依据的探讨,就更容易被忽视了。我们认为,对富有价值的新译作的问世,有必要积极开展评论,



主要目的除上面所述的两点之外,还有重要的一个方面,那就是通过翻译批评,给读者阅读作品提供新的视角。《追忆似水年华》是一部“超时代,超流派”的杰作,它“空前大胆地运用了客观第一人称的叙事手法;它强调了知觉过程的相对性;它离经叛道,摆脱了线性时序的束缚;它通过形象、关联和巧合安排了宏丽的布局”^①。这样一部作品,艺术手段独特新奇,笔触细腻至极,其中蕴涵之奥秘必经细细研读,方可捕捉、领悟。因此,它被法国文学界视为“不可移植”的民族文化精华,也被国际译坛称为“表明翻译之限度”的典型作品。1989年6月,译林出版社推出了该书的卷一《在斯万家那边》,由驰名中国译界的两位译家李恒基、徐继曾先生执译。这里,我们从几个具有代表意义的侧面来看全卷翻译的整体效果和有关问题,探讨一下译本的成功因素,并为读者释读作品提供一点方便。

译普鲁斯特之难,首先难在理解。《追忆似水年华》在法国文坛有“最深奥细腻”的文学精品之称,一般的法国大学生也很难尽悟其中之奥妙。小说开头一句是这么写的:

Longtemps, je me suis couché de bonne heure.

这句话看似十分简单,句子简短,用词通俗,我曾见过两种译文:

译文1:

很久以来,我就早早地睡觉了。

译文2:

我很久就早早地躺下了。

^① 参见《现代世界文化词典》,江苏人民出版社1988年版,第532页。



细作推敲,这两种译文都不合逻辑,问题的关键在于 *longtemps* 一词与全句的关系不明,而且句中 *se coucher* 一词的时态用法也有些特殊之处。实际上,*se coucher* 的复合过去时表示动作完成,而 *longtemps* 一词又限定表示了过去很长一段时间里,每天都是“早早地躺下了”这一动作的重复性。李恒基先生据此译为:“在很长一段时间里,我都是早早就躺下了。”这是再贴切不过了。

这是一个极其简单的句子,稍不留心,就会出现传译之误。然而,在普氏的这部巨著中,这句话可算是最易理解的了。《追忆似水年华》以追忆为手段,借助超时空概念的潜在意识,凭借现时的感觉与昔日的记忆,通过嗅觉、味觉、听觉和触觉,立体、交叉地重现似水年华,追寻生命之春,为了表达的需要,作者调遣了独特的句法手段,其中突出的一点就是采用或连绵、或并列、交错的立体句法结构,句子长、容量大,结构巧,形成了为表达原作复杂、连绵、细腻的意识流动过程,为创造意在言外的微妙意境或起伏跌宕的思维运动而刻意追求的独特风格。小说中多复合句,长达十余行的“连环”句比比皆是,有的甚至长达数十行,卷一那个描写卧室的名句竟长达 56 行,共计 222 个音义单位(原文见 Folio 版 14 ~ 15 页),按法国著名文体学家孔拉·毕罗的解释,其中最复杂的部分达 11 级,理解之难可想而知,传译之难自不待言。在这一方面,李恒基和徐继曾两位先生都在力求吃透原文精神,理清原作脉络,领悟原文所意欲追求的风格和意境,以及掌握原文所特有的表达色彩的基础上,通过调遣汉语系统中相应的句法、词汇手段,将原文所蕴涵的奥妙逼真、自然地传达出来。

Sans doute, dans le Swann qu' ils s' étaient constitué, mes parents avaient omis par ignorance de faire entrer une foule de



particularités de sa vie mondaine qui est cause que d'autres personnes, quand elles étaient en sa présence, voyaient les élégances régner dans son visage et s'arrêtaient à son nez busqué comme à leur frontrière naturelle; mais aussi ils avaient pu entasser dans ce visage désaffecté de son prestige, vacant, spacieux, au fond de ses yeux dépréciés, le vague et doux résidu——mi-mémoire, mi-oubli——des heures oisives passées ensemble après nos diners hebdomadaires, autour de la table de jeu ou au jardin, durant notre vie de bon voisinage campagnard. (p. 28)

这是描写小说主要人物之一斯万的面部形象的一个复合句,用并列句,串句的交错结构构成,虽然句法复杂,但文理自然,一气呵成,李恒基先生是这样译的:

也许,我的姨祖母、外祖父和外祖母在勾画斯万的形象时,由于无知而删略了他在社交场合中具备的许多特点,而在别人看来,他的眉宇间充满了一股风流倜傥的英俊气息,只是这般潇洒之气,遇到他的鹰嘴鼻,就像遇到了天然屏障那样驻足留连;但是,他们也能在斯万那张失去了魅力的脸盘上,在那片空荡荡的,开阔的眉宇间,在那双已经贬值的眼睛的深处,堆积起半是记忆半是遗忘、模糊而亲切的残迹,那是我们在乡居期间与芳邻每周共进一次晚餐之后,在牌桌边或花园里一起度过的闲暇时光所留下的残迹。(译文第20页)

对照原著和译文,可以看到,不仅句式气势相当,神韵情调相仿,而且词义选择精当、贴切。

通读李、徐两位先生的译文,感到他们有一个突出的共同点:在



处理作品的长句时,充分捕捉原文句法及其他形式因素或蕴涵的意义或美学价值,尽量采用汉语规范的句法结构和修辞手段,注意照顾汉语读者的欣赏习惯,尊重汉语这一符号系统特有的达意、传情规律,比较理想地实现了语义层次的传译。就翻译技巧而言,他们可谓技艺娴熟,充分调遣法译汉各种可行的方法与技巧,如词类转换、逆序译法、分拆译法、拟意译法,尤其采用了重叠与反复的手段,如法语关系从句先行词的重复,较为圆满地处理了原文中大量关系从句的翻译。请比较下面一句原文和译文:

La simple gymnastique élémentaire de l'homme du monde tendant la main avec bonne grâce au jeune homme inconnu qu'on lui présente et s'inclinant avec réserve devant l'ambassadeur à qui on le présente avait fini par passer, sans qu'il en fût conscient, dans toute l'attitude sociale de Swann, qui vis-à-vis de gens d'un milieu inférieur au sien comme étaient les Verdurins et leurs amis, fit instinctivement montrer d'un empressement, se livra à des avances, dont selon eux un ennuyeux se fût abstenu.

(p. 244)

……社交界人士在向别人介绍给他们的不相识的年轻人优雅地伸出手来,或者是向别人为之介绍的一位大使不卑不亢地躬身时,那简直是一种基本的体操动作,在不知不觉之间,渗透到斯万的整个社交活动中,因此让他面对像维尔迪兰夫妇和他们的朋友这些地位比他低下的人们时,本能地表示出一种殷勤,主动接近他们,而这在他们看来,一个“讨厌家伙”是绝不会如此的。

(第 202 页)



原文句子较长,且 qui, que, dont 等关系代词和关系副词齐全,并用了串句等形式,译文顾及汉语的文理和表达习惯,处理得体,从总的效果看,神韵与形貌都很接近原文。译文准确、流畅。特别值得一提的,李徐两位先生的译文,丝毫没有洋腔洋调,译笔自然,韵味浓郁,文字精练、传神。且读下面一段译文:

……我想起了夏天的房间。那时人们喜欢同凉爽的夜打成一片。半开的百叶窗上明媚的月亮,把一道道梯架般的窈窕的投影,抛到床前。人就像曙色初开时在轻风中摇摆的山雀,几乎同睡在露天。

(第8页)

暂且不谈译文是否准确传神,单就译笔之酣畅,行文之优美(原文亦美)而论,足见译者驾驭汉语能力之高超,艺术修养之深厚。

《追忆似水年华》富有艺术魅力,语言生动、形象,作者“比同时代任何作家都更加理解形象的‘至上’的重要性;他知道形象借助类比使读者窥见某一法则的雏形,从而得到一种强烈的智力快感;他们知道使形象常葆新鲜”^①。语言的形象化通常借助于比喻这一手段,因此,在普鲁斯特的作品中,比喻异常丰富;同时,由于普氏强调比喻应该在事物后面唤起读者味觉、嗅觉、触觉这一类永远真正的基本感觉,以增加作品的艺术感染力,所以这部作品中布满新奇的“形象花束”。

...Puisque cette salle à manger interdite, hostile, où il y avait un instant encore, la glace elle-même—le “granité”—les rince-bouches me semblaient receler des plaisirs malfaisants et mortelle-

^① 见《追忆似水年华》,译林出版社1989年版,第13页,安德烈·莫罗亚作《序》。



ment tristes parce que maman les goûtait loin de moi, s'ouvrait à moi et, comme un fruit devenu doux qui brise son enveloppe, allait faire jaillir, projette jusqu'à mon cœur enivré l'attention de maman tandis qu'elle lirait mes lignes. (p. 41)

文中将门比作水果,把门即将敞开,比作水果熟透了皮,比喻大胆,写物穷情,把象、情、义有机地融为一体,李恒基先生的译文是这样的:

一秒钟之前,我还觉得餐桌上的冰冻甜食,“核桃冰激凌”以及漱口盅之类的享受无聊透顶,邈邈可憎,因为我的妈妈是在我不在场时独自享受的。可现在,那间原来对我极不友好、禁止入内的餐厅,忽然向我敞开了大门,就像一只熟得裂开了表皮的水果,马上就要让妈妈读到我便条时所给予我的亲切关注像蜜汁一般从那儿流出来,滋润我的心房。(第32页)

这段译文词明意达,与原文铢两悉称,原文以比喻所着意渲染的孩童心情,以及字里行间的神韵与童趣,传达得自然、贴切、活脱。在《追忆似水年华》中,普鲁斯特特别注意运用隐喻,以揭示某一陌生事物或某一难以描写的感情与一些熟悉事情的相似之处,帮助读者想像这一陌生事物或体味这一感情。作品中有这么一段文字,借助隐喻手段,以形象的语言,描绘教堂彩绘大玻璃的光彩:

... Mais soit qu'un rayon eût brillé, soit que mon regard en bougeant eût promené à travers la verrière, tour à tour éteinte et allumée, un mouvant et précieux incendie, l'instant d'après elle avait pris l'éclat changeant d'une traîne de paon, puis elle trem-



blait et ondulait en une pluie flamboyante et fantastique qui
dégouttait du haut de la voûte sombre et rocheuse, le long des
parois humides. . . (p. 76)

但是,也许因为有一道光芒倏然闪过,也许因为我的转动的目光透过那面忽明忽暗的彩色长窗,看到了一团跌跌蹀动,瑰丽无比的烈火,顷刻间那面彩色长窗忽然迸射出孔雀尾那样变化多端的幽光,接着它颤颤悠悠地波动起来,形成一丝丝亮晶晶的奇幻的细雨,从岩洞般的昏暗的拱顶,淅淅沥沥地沿着潮湿的岩壁滴下。(第62页)

这是一幅多么瑰丽而又奇幻的图景,语言富有动感,译者充分抓住这一特点,以动态还其动态,将文中“bougeant”“changeant”“tremblait et ondulait”“dégouttait”分别译为“转动”“跌跌蹀动”“变化多端”“颤颤悠悠地波动”“淅淅沥沥地……滴下”,原文的词汇动态色彩得到了充分传达,自然而又贴切地完成了从“烈火”到“幽光”,继而又到“细雨”的形象变化,文字刻意求工,而又不失自然,绝无雕琢之痕,激发了读者的遐思,给人以愉悦的艺术享受。

普氏文笔细腻,比喻新奇,要自然地再现原文所精心刻画或描绘的文学形象,难度很大。令人欣喜的是,译者没有回避困难,或采用情有可原的变具体为抽象的转换译法,而是尽量探索各种行之有效的积极手段,将原文新鲜、多彩而又富于变幻的图景完整地呈现在读者眼前,同时,各种形象所蕴涵的意趣和情感在译文中也曲尽其妙。

Un petit coup au carreau, comme si quelque chose l' avait
heurté, suivi d' une ample chute légère comme de grains de sable



qu' on eût laissés tomber d' une fenêtre au-dessus, puis la chute s' étendant, se réglant, adoptant un rythme, devenant fluide, sonore, musicale, innombrable, universelle; c' était la pluie. (p. 125)

窗户上好像有什么东西碰了一下,接着又像有人从楼上的窗户里撒下一把沙子,簌簌地往下落,后来这落下的声音扩散开去,规整得有板有眼,变成了潺潺的水声,淙淙地响起来,像音乐一般,散成无数小点,到处盖满,下雨了。(第104页)

原文语言形象,用词简短,最后一连5个形容词使人未见雨点,先闻其声,意味隽永。译者没有亦步亦趋地一字一字对应译出,而是抓住全句用词的动态与形象色彩,按照汉语的行文规律和汉语读者的审美旨趣,采用词类转换的译法,创造性地用5个精练的短句,再现原文流畅、新奇的文字所描绘的优美意境,译笔文理自然,如行云流水,美不胜收。

为了节省篇幅,请读者自己比较与欣赏下面几个译例,看看译者是如何忠实而又富有创造性地再现原作形象的:

1. A la fin, elle (la note) s' éloigna, indicatrice, diligente, parmi les ramifications de son parfum, laissant sur le visage de Swann le reflet de son sourire. (p. 254)

最后,这个不倦的指路明灯式的乐句随着它芳香的细流飘向远方,在斯万脸上留下了他微笑的痕迹。

(第211页)

2. Elle (la note) passait à plis simples et immortels, distribuent ça et là les dons de sa grâce, avec le même ineffable sourire. . .

(p. 262)



这乐句以单纯而不朽的步伐向前移动,带着难以用言语形容的微笑,将它的优美作为礼品向四面八方施舍……

(第 218 页)

3. Mais à ce nom de Guermantes, je vis au milieu des yeux bleux de notre ami se ficher une petite encoche brune comme s'ils venaient d'être percés par une pointe invisible, tandis que le reste de la prunelle réagissait en sécrétant des flots d'azur.

(pp. 154 ~ 151)

但是,我发现我的好朋友一听到盖尔芒特这个姓氏,他的蓝眼珠中央立刻出现一个深褐色漏洞,好像被一根无形的针尖捅了一下似的,眼珠的其他部分则泛起蔚蓝色的涟漪。

(第 219 页)

类似的例子不胜枚举,无论原文比喻多么新奇,拟人多么大胆,隐喻多么巧妙,译文都尽可能准确而又完美地加以再现,而且遣词分寸得当,色彩浓淡相宜,这不能不说是这部汉译本的主要成功因素之一。

《马氏文通》的作者马建忠先生曾经提出“善译”的标准,他以为译者必须对出发语与目的语“深嗜笃好”,深谙其“同异之故”,要对“所有相当之实义,委曲推究,审其之高下,析其字句之繁简,尽其文体之变态,及其义理情深奥析之所由然”。只有“确知意旨之所在”,才能“摹写其神情,仿佛其语气”,“心悟神解,振笔而书”,做到“能使阅者所得之益与观原文无异”。按照马建忠先生提出的标准,衡量李、徐两位先生的译文,可以说是“善译”的一个积极证明。

应该指出,这部汉译本的成功,也渗透着编者的心血和集体的智慧。据笔者所知,为了保证译文质量,尽可能保持全书风格



和体例统一,编者曾采取许多积极措施,如开译前制定了“校译工作的几点要求”,印发了各卷内容提要、人名地名译名表及各卷的注释;开译后又多次组织译者经验交流,相互传阅和评点部分译文,就此书的译名,还专门在北京大学组织了我国法国语言文学界的有关专家和参加全书翻译的同志进行专题讨论,这种严肃、认真的态度和采取的相应措施对把握原著的文笔与风格特色,尽可能使译文保持原作的內容,又再现原作的丰姿无疑有着不可低估的积极作用。但是,更重要、更直接的是译者丰厚的艺术功力,驾驭法汉两种语言的高超能力,译作的娴熟技巧和认真负责的译风,使这部译作达到了较高的水准。无论从整体效果上,还是对具体的译文进行细析,译者呈现在我们眼前的是一个比较忠实,可信的普鲁斯特的形象。

当然,译文也不可避免地带上了译者的影子,尤其在文字风格方面,李恒基、徐继曾两位先生的译文有着特征明显的差异,李先生文字细腻而凝练,徐先生译笔流畅而多姿。但是,他们的译文都力求达到,也确实达到了这样一个境界:刻意求工,自然传神。因为他们深知“最优秀的普鲁斯特,本色的普鲁斯特,都在风格上刻意求工的同时不失自然”。

世界上没有绝对意义上的十全十美的艺术精品,同样,这部汉译本也不可能绝对完美无瑕。由于原著含义深奥,用词奇特,理解难,传达更难,所以译文中也难免有失误之处,如上文提到的那个描写卧室的著名长句是这么结尾的:

Tandis que j' étais étendu dans mon lit, les yeux livrés,
l'oreille anxieuse, la narine rétive, le coeur battant, jusqu' à ce que
l'habitude eût changé la couleur des rideaux, fait taire la pendule,
enseigne la pitié à la glace oblique et cruelle, dissimulé, sinon



chassé complètement, l'odeur du vétiver, et notablement diminué
la hauteur apparente du plafond. (p. 15)

……(我)只是直挺挺地躺在床上,忧心忡忡地竖起耳朵谛听周围的动静,鼻翼发僵,心头乱跳,直到习惯改变了窗帘的颜色,遏止了座钟的絮叨,教会了斜置着的那面残忍的镜子学得忠厚些。固然,香根草的气味尚未完全消散,但毕竟有所收敛,尤其要紧的是天花板的表面高度被降低了。(第8页)

对照原文和译文,最后两个分句的译文似乎与原文有出入,而且在中间断句也恐怕有伤原句的气势,是否可以稍作改动,这样处理:

……一直到习惯终于改变了窗帘的颜色,遏止了座钟的吵闹,教会了斜置着的那面残忍的镜子学得忠厚些,淹没了,如果不是完全驱散了的话,香根草的味道,特别是减低了天花板显眼的高度。

在地名的翻译上也有个别失误之处,如把 le prince de Galles 译为“高卢公爵”,“le prince”非“公爵”,Galles 也不是“高卢”,按法国权威的《罗贝尔人地名词典》,Galles 的英文写法为 Wales,即“威尔士”,为英国本土的一部分,位于大不列颠岛西南部。令人惊喜与欣慰的是,30 余万字的译文中,类似的失笔之处极少,如果按“思维、语义、美感三层次和谐统一”的标准加以衡量,那么这的确是一部体现当代译界水平的上乘译作。写到这里,想起了法国著名翻译理论家乔治·穆南那语不惊人,但却深谙翻译之真谛的论断:“翻译是可行的,但是有限度。”这种可行性与限度固然与翻译的客体特性有



关,但具体到某部作品而言,一位高明的译家也许可以使翻译的可行性提高,其限度得以减少,《追忆似水年华》卷一汉译本的两位译家就提供了一个令人信服的佐证。



从翻译的层次看词的翻译

《红与黑》的开卷第一句十分简洁,郭宏安先生还它一个简练,译为“维里埃算得弗朗什-孔泰最漂亮的小城之一”。罗玉君完全直译:“维立叶尔小城可算是法朗士-孔德省里最美丽的城市其中的一个。”句式可以说是欧化的,文字也拖沓了些,但也不失魅力。

罗新璋先生追求精彩的译文,中文一定要纯粹,句子务求短,于是,他的译笔又给中国读者一个地地道道的汉语句子:“弗朗什-孔泰地区,有不少城镇,风光秀美,维璃叶这座小城可算得是其中之一。”较之原文或郭宏安、罗玉君的翻译,罗译有着明显的差异:一是句子拆短,由原文的一个标点,化为四个标点,句子节奏感由此而得到加强。二是句子结构起了变化,原文中开卷第一句第一个词“维璃叶小城”的位置也向后移,让位给“弗朗什-孔泰地区”,原为主角的“维璃叶小城”成了“弗朗什-孔泰地区”的陪衬。三是 *jolies* 一词的意义得到了“深化”和“具体化”,由



表达比较含糊的“漂亮”，变为“风光秀美”。四是“维璃叶这座小城”中的“这座”两字，含有特指的含义，在对“维璃叶小城”还没有作任何交代的情况下，一开始使用“这座”两字，以引起读者注意。

许渊冲先生基本没有改变原文结构，只是在形容词“jolies”“petite”的翻译上下了一番功夫，在用词的节奏和色彩两个方面作了新的处理，译为“玻璃市算得是方施-孔特地区山清水秀、小巧玲珑的一座城镇”。

许先生和罗新璋先生的不同处理，引起了众译家注意。译林出版社韩沪麟先生首先在1995年1月7日的《文汇读书周报》第6版上撰文，评论说许译“把简简单单的法语‘belle’（漂亮或美丽）译成‘山清水秀、小巧玲珑’，不仅与原文太不等值，而且已经不像是翻译而是创作了”，认为这“有点像林纾先生那样，听人说了一段故事，再根据大意再创作”。紧接着施康强先生在《读书》（1995年第1期）上来了个《红烧头尾》，详细分析《红与黑》开卷第一句不同译文的特点，指出“原文 l' une des plus jolies，译‘风光秀美’，到许先生那里变成两个四字成语：‘山清水秀、小巧玲珑’”。施康强先生认为其症结是“汉语四字成语在译文中的应用”问题，而“许先生对四字成语情有独钟”。

施康强先生和韩沪麟先生的批评侧重不一，方法各异。施康强先生提出问题，认为其中有个语言、特别是四字成语的运用问题，进而对许先生的“发挥汉语优势”及“与原文竞赛”的理论与实践提出了疑问，点到为止。韩沪麟先生不同，观点十分明确，旗帜鲜明地指出许译“与原文太不等值”，而且有像林纾那样的“创作”倾向。尽管两人的批评方法有别，但对问题实质的认识在根本上是一致的。首先是许渊冲先生的“发挥汉语优势”，“以少胜多”的理论受到了质疑；其次是以“等值论”来对许先生“再创作”的实践提出了批评，



以许先生的实践来反证许先生的“理论”的缺陷。由此看来,对《红与黑》开卷第一句译文的批评和探讨并不是小题大做,而是关系到文学翻译的理论与实践的问题。

许渊冲先生有着丰富的翻译经验,并将之上升为理论,明确提出“翻译是艺术”^①,认为“翻译是两种语言的竞赛,文学翻译更是两种文化竞赛”,并强调译文要“发挥汉语优势”,要“胜过原文”。在《翻译的艺术》前言中,他这样写道:“英国翻译家 Arthur Waley 认为‘林纾翻译的狄更斯作品优于原著’,范存忠教授也说过:‘有些译诗经过译者的再创造,还可以胜过原作。’我想,这应该是我们文学翻译工作者努力的方向,如能再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光辉灿烂。”看来,韩沪麟先生的翻译价值标准与许先生的标准迥然不同。许渊冲先生的翻译追求的不是“与原文等值”,而是要“胜过原作”。既然是要“胜过原作”,“等值”的标准便自然要被许渊冲先生所抛弃,他所崇尚的,是“出境”,要“脱胎换骨,借尸还魂”(见《红与黑》“译者前言”)。一场论争在所难免。许渊冲先生分别于1995年2月25日与同年3月11日寄来了他答复施康强和韩沪麟先生的文章,对他们的批评提出了反批评,嘱我“谈谈看法”。许先生首先针对施康强先生,明确指出“闻译、罗译、郭译都是‘小城’,许译偏要用‘小巧玲珑’四字成语,是不是画蛇添足呢?非也!前三位译者译小城的字,都是音译,只有我意译为‘玻璃市’。作者为什么要用‘玻璃’做城名?根据我四五十年前经过法瑞边境的印象,我‘臆想’玻璃市当然包含‘小巧玲珑’的意思在内,自己觉得不但‘精确’,而且‘精彩’”。对韩沪麟先生的批评,许先生也提出了反驳,有理论的“引证”,有自己观点的阐发,最后得出结论,“小巧玲珑”的“译法是正

^① 见许渊冲《翻译的艺术》,中国对外翻译出版公司1984年版。



确的”。为了便于下文的分析,这里不妨将许先生写的原文抄录如下:

韩文认为把法语 *belle* (原文是 *jolies*) 译成“山清水秀,小巧玲珑”,虽然“漂亮潇洒”,但不如其他译本“严谨”,“不仅与原文太不等值,而且已经不像是翻译而是创作了”。我的意见不同:法语 *jolie* 本身就指“小巧玲珑”之类,法文 Robert 词典中用 *mignon* (娇小可爱) 来解释,并且举例说明 *belle* 和 *jolie* 的差别,正是后者着重“娇小”“小巧”。如果译为“最漂亮的小城之一”,那只是形似而不神似,译了词的表层形式而没有译深层内容,使人想起的是建筑漂亮的小城。但原著接着描写了蜿蜒曲折的杜河,嵯峨嶙峋的韦拉山,所以加上“山清水秀”四字,正可避免小城只是建筑漂亮的误解,可以说是比其他译本都更“严谨”得多的译文。什么是“严谨”?“严谨”至少要“正确”。什么是“正确”?早在两千多年以前,亚里士多德就说过:“正确是用最好的方法取得最好的效果。”注意!是“最好”的方法和效果,而不是“等值”的方法和效果。如果“山清水秀”“小巧玲珑”取得了“最漂亮潇洒”的效果,那就说,这种译法是正确的。

韩沪麟先生评判译文的标准是“等值”,而许渊冲先生则强调效果,以“最漂亮潇洒”来说明他的译文是“正确”的。两人的判断标准不一,各执一词,很难达成一致意见。我们在这里不拟对他们的观点与理论作出“孰是孰非”的评价,因为翻译理论的许多重大问题目前还在探讨之中,尚未达成共识,形成一致的标准。我们不妨从另外一个角度,探讨一下“*la petite ville*”到底译为“小城”还是译为“小巧玲珑”的“城镇”为妥。



在拙著《文学翻译批评研究》^①的“翻译层次论”一章中,笔者提出翻译是一项十分复杂、多层次的实践活动。翻译活动在思维、语义、审美等各层次有各自的活动内容、表现形式与传达目的等要素,这些要素自身的特征与活动规律及相互联系与相互作用的不同,构成了翻译层次存在的客观性。任何翻译从本质上看都是一致的,但不同类型,不同目的翻译具有不同层次的要求,并要受到不同层次的活动规律的约束。一个成功的翻译不可能在一个层次完成,它应该是各个必要层次和谐统一的产物。《红与黑》的翻译也不例外,作为普通意义上的翻译,思维(说什么)层次与语义层次(怎么说)是必要的层次,作为文学翻译,标准更高,还有个说得“妙不妙”的问题,也就是我们说的“美学层次”。韩先生强调的是前两个层次的“等值”,而许先生则突出“美学层次”的效果。不在同一层次的交锋,自然无法达成共识。先看思维层次。语言作为思维的材料,以其语言结构和语义系统帮助实现思维,完成其表义、表感和表美等功能。翻译者要将 A 语言转换成 B 语言,不可避免地要运用概念、判断、推理等手段,透过语符的施指层,深入到其所指层,判断各词项、各句子乃至各段落之间的关系,推断出其确切的语义。我们首先看看《红与黑》开卷第一句第一个词“la petite ville”是否一个完整的概念。若孤立地看,la petite ville 中“petite”可以用作修饰语,可随意替代,如将 petite 改为“jolie”“belle”等,若作为一个完整的概念,“la petite ville”则不可分割,不能随意替代。我们还是以文本为准,作一分析。读过《红与黑》原著的人,我们都知道,“la petite ville de Verrière”实际上并不存在,城名是作者杜撰的。原书的编者按语就明确指出“作者为了避免惹是生非,捏造了‘玻璃市’这个小

^① 见许钧《文学翻译批评研究》,译林出版社 1992 年版。



城”^①。而这座虚拟的“小城”作为一个完整的概念在书中反复出现：第一章的章名为“une petite ville”，第一章第一段第一句以“la petite ville”开始，第一章第二段又出现了“cette petite ville”，第一章最后一段又两次出现“petite ville”（小城市），其中的“petite”（小），与“grande”（大，cette grande république qu’ on appelle Paris）相对。看来，“petite”的概念是比较明确的，只指其“小”，与“大”相对，具客观性，不带感情色彩。如汉语中的“小城市”，与之相对的是“大城市”，为一个不可分割的完整概念。我们注意到，在许渊冲先生的译文中，除了开卷第一句的“la petite ville”之外，其余各处均译为“小城”或“小城市”：

1. 但使这个小城（底线为笔者所标，下同）富起来的并不是锯木业，而是印花布纺织厂……（第一章第三段）
2. 一进小城，一架样子吓人的机器发出的啪啦砰隆声，会吵得人头晕脑涨（第一章文只有“la ville”一词，为定冠词，确指前面提到的“la petite ville”，许渊冲先生译为“小城”，完全正确，可见“小城”已被译者视作一个不可分割的完整概念）。
3. 事实上，稳健派的“专横霸道”是最可恶的，就是这可恶的字眼，使一个在巴黎民主社会生活惯了的人，无法忍受小城市的生活。专横的舆论就算是舆论吗？无论是在法国的小城市，还是在美利坚合众国，“专横”就是“愚昧”（第一章最后一段，原文中与“petite”相对的“grande”一词在译文中没有译出）。

再从语义层次看。我们知道，语言符号具有随意性、约定俗成

^① 见许渊冲译《红与黑》，湖南文艺出版社1993年版，第537页。



性、民族性和系统排异性等特征,语言的这些特征造成了不同语言符号系统之间转换的许多障碍。如不同语言符号系统相应语言单位的语义范围不尽相同,不同语言符号系统的使用者在参与言语活动过程中赋予某些语符的主观价值不尽相同,要克服这些差异所造成的翻译障碍,我们应该采取实事求是的态度。

实际上,许渊冲先生并不是不愿意等值,也不是完全否定“等值论”。他在《谈“比较翻译学”》^①中就指出“美国译论家把翻译当成科学,所以提出‘动态对等’‘等效’‘等值’等理论。其实,西方译论家的理论出自于他们的翻译实践,他们的实践多是西方语文之间的翻译;由于西方语文都是拼音文字,而且多有历史渊源,所以不难做到‘对等’‘等值’或‘等效’”。许渊冲还举《红与黑》第一卷第三段的一个句子为例,比较了原文与英译,认为“等值”是可能的。译文与原文能等值,又能等效,当然是最理想不过了。具体到“la petite ville”,无论从概念传达还是语言表达看,译为“小城”,都是“等值”的,也是等效的,何乐而不为呢?

关键是许渊冲先生还有另一套标准,那就是中国传统译论中的“信、达、雅”^②的“雅”。“la petite ville”译为“小城”,以西方译论标准衡量,是“等值”的,以中国传统译论标准来衡量,是“信”的,也是“达”的。问题是《红与黑》是文学翻译,还有个美学层次,不仅要“信”,要“达”,还要“雅”,也就是许先生说的“优雅”或“文采”。那么以“小城”译“la petite ville”是否就不雅呢?看来问题的症结还是对“雅”的认识问题。所谓“雅”,许先生释为“发挥译语优势”,是他的翻译美学“美化之艺术”核心。可能正是鉴于“美化”的考虑,许先生才把“petite”译为“小巧玲珑”吧。但是,从美学观念看,“雅”

① 参见许渊冲《谈“比较翻译学”》,载《外语与翻译》1994年第3期,第8页。

② 参见许渊冲《谈“比较翻译学”》,载《外语与翻译》1994年第3期。



不仅仅是“漂亮的词”。郭宏安先生在《恶之花》中译本的《跋》中指出雅字不能只在孤立的语言层次上去理解,应该放到“文学层次上去看”;“倘若原作果然是一部文学作品,则其字词语汇的运用必然是雅亦有文学性,俗亦有文学性,雅俗之对立消失在文学性之中。离开了文学性,雅自雅,俗自俗,始终停留在语言层次的分别上,其实只是一堆未经运用的语言材料。我们翻译的是文学作品,不能用孤立的语言材料去对付”。若独立地看,“小”字似乎不如“小巧玲珑”漂亮,但若拿到整个作品中去,“小城”也不失其雅。“风格之美贵在宜”,这个“宜”字,可作为翻译美学层次的一条标准。

在就《红与黑》翻译致许渊冲先生的信中,我还谈到一点,作者虚拟“小城”一座,恐怕不只是说它“小巧玲珑”,还包括其他特点,如许渊冲先生在小说第一页的注中所说,小城的小,还有小“樊笼”的暗示,城市虽小,但故事多(小城故事多),奇事多,如令游人称奇的“吓人的机器”,令人头昏脑涨的“啪啦砰隆声”,目中无人的市长先生,以及在这座小城里的与围绕这座小城发生的一切。以“小巧玲珑”来传译“petite”,概念过于“狭窄”,色彩过于“浓厚”(原文的“petite”为中性),与许渊冲译著中其他各处的翻译也不统一。从思维、语义和美学三个层次的和谐统一来衡量,无论从宏观的角度,还是微观的角度,“la petite ville”还是叫它“小城”为宜。



句子与翻译

文学翻译,有个创造性的问题。但创造的度若把握不好,就会弄巧成拙,变创造为叛逆。一般来说,翻译一部文学作品,人们大都在词的精译妙译上下工夫,相比之下,在句子的处理上,往往会出现疏忽原文结构及其表达功能的倾向。

读我国翻译大师的译作,也许会发现这样一个带有普遍性的问题:原文本来是一段,到了译文中成了几段;原文的一个长句,译文中化成了几个短句。总之,在句子以及段落的处理上比较自由。标点改动的事就更不乏其例了。倘若要探究这一现象的原因,恐怕不是一两句话就可说明的,但归结起来,从译者的主观方面看,主要有两条:一是为了尊重汉语读者的阅读习惯,二是为了符合汉语的行文规律。一个译者,处理译文想到这两个方面,是必要的,也是有益的;但是,如果处理译文仅仅依据于这两个因素,就可能会事与愿违,违背了原文的旨意,达不到传达原文独特的韵味、气势的目的。



就说《追忆似水年华》的翻译，句子的处理就极为微妙、棘手。普鲁斯特是个擅写长句的天才，在《追忆似水年华》中，长达七八行的句子比比皆是，十余行的长句不足为怪，最长的达56行^①。这里，暂且不论这些长句的神韵、魅力和美感，单就其客观存在而言，起码可以说是普氏作品的一种特殊编码，一种有别于他人的风格标志。若为汉语行文方便，把普鲁斯特的长句简单地化为短句，那恐怕连最基本、最具体的普鲁斯特也不复存在了。

普鲁斯特的作品多长句，有着两个方面的因素：一是个性使然，二是表达需要。据法国最权威的普鲁斯特研究专家之一、巴黎第三大学教授米伊(Milly)先生在中国举办的首次普鲁斯特国际学术研讨会(1991年11月于北京)上介绍，普鲁斯特从小就有写长句的倾向，在他中学时代写的日记里，长达数十行的句子并不鲜见。就此而言，长句是普鲁斯特文字风格的一个明显的区别性特征。在法国文学家中，有两位公认的长句作家，一个是当代新小说派作家，诺贝尔文学奖得主克洛德·西蒙，另一位就是普鲁斯特。

诚然，普鲁斯特的长句有着习惯使然的成分，但作为一个作家，他更善于探索一种能贴切而自然地传达自己思想的文学风格，利用句法的优势，借用连绵、并列或交错的大容量立体句法结构，以表现其复杂、连绵、细腻的意识流动过程，将句法结构手段与意识流动的特征有机地结合起来，形成了独特的风格，达到了形与神的完美化境。那么，《追忆似水年华》的汉译者们是否传达了原文中这种形与神完美结合所创造的特有意境与神韵呢？他们采取的是何种手法？在长句处理与传译中，又有哪些障碍与局限呢？

回答这些问题之前，我们不妨先探索一下普鲁斯特的长句在构建上采用了哪些手段，具有哪些功能和价值。

^① Collection folio 1980年版 *Du côté de chez Swann* 第14~15页。



(一) 大量使用主从复合句形式

一般来说,要写长句,离不开复合句形式,而这种形式所表示的主从关系,可以是明示的,也可以是暗示的。主从复合句形式少不了关系代词,通过关系代词、关系副词等,句子不断拉长,形成不同的层次。如第一卷的第24页有这么一句话:

例(1) L'ignorance où nous étions de cette brillante vie mondaine que menait Swann tenait évidemment en partie à la réserve et à la discrétion de son caractère, mais aussi à ce que les bourgeois d'alors se faisaient de la société une idée un peu hindoue, et la considéraient comme composée de castes fermées où chacun, dès sa naissance, se trouvait placé dans le rang qu'occupaient ses parents, et d'où rien, à moins des hasards d'une carrière exceptionnelle ou d'un mariage inespéré, ne pouvait vous tirer pour vous faire pénétrer dans une caste supérieure.

(*Du côté de chez Swann. p. 24*)

我们对斯万在交际场中豪华生活一无所知,显然部分原因是他本人守口如瓶、性格矜持,但还有部分原因是由于当时的布尔乔亚对整个社会抱有一种印度种姓式的观念,总认为社会是由封闭的种姓阶层组成的,一个人自呱呱堕地那天起,就永远属于他父母所在的阶层,除掉某些偶然情况外——譬如在某个行业中出人头地,或者同门第不相当的家庭联姻,此外再没有别的途径能跻身到高一等的阶层中去。

(李恒基、徐继曾译《在斯万家那边》第16页)

在这个句子中,关系副词 *où* 使用了三次,关系代词 *que* 用



了两次,另外还有过去分词引出的限定成分。从句子的从属性延伸的层次看,全句的级数为六。这类句子在《追忆似水年华》中占有很大的比例。

(二)借用插入或括号、破折号等手段,加大句子容量,力求文笔多变

读《追忆似水年华》,不难发现普鲁斯特经常借用()或——…——的形式,或干脆用逗号等,插入补充性的或解释性的、次要的语言信息。如卷一第19页:

例(2) Quand ces tours de jardin de ma grand mère avaient lieu après diner, une chose avait le pouvoir de la faire rentrer: c'était—à un des moments où la révolution de sa promenade la ramenait périodiquement, comme un insecte, en face des lumières du petit salon où les liqueurs étaient servies sur la table à jeu— si ma grand' tante lui criait: « Bathilde! viens donc empêcher ton mari de boire du cognac! » Pour la taquiner, en effet (elle avait apporté dans la famille de mon père un esprit si différent que tout le monde la plaisantait et la tourmentait), comme les liqueurs étaient défendues à mon grand-père, ma grand' tante lui en faisait boire quelques gouttes. (*Du côté de chez Swann. p. 19*)

倘若我外祖母的这类园内跑步发生在晚饭之后,那么只有一件事能让她像飞蛾扑火一样立刻回来。小客厅里亮灯的时候,准是牌桌上已经有饮料侍候,这时姨祖母大叫一声:“巴蒂尔德! 快来,别让你的丈夫喝白兰地!”在园内转圈儿的外祖母就会争分夺秒地赶回来。为了故意逗她着急(外祖母把一种完全不同的精神带进了我们的家庭中,所以大伙儿都跟她逗



乐,存心作弄她),我的姨祖母还当真让我的外祖父喝了几口他不该喝的酒。

(李恒基、徐继曾译《在斯万家那边》第12页)

这个句子的结构并不复杂,但括号与破折号引出的句子给句子增添了外在的、解释性的内容。从严格意义上来说,括号与破折号里的成分一般均为注释性的,与正文的文意不一定连贯,往往用以表示语意的转换、跃进、中断或延伸。从叙事角度上,有叙事角度变换与移动的功能。

(三) 多分词句

普鲁斯特在运用分词句方面,可谓新奇大胆,一个句子中,有时可见数个分词句,有现在分词,也有过去分词,或用于限定,或用于解释,请见下面一例:

例(3) *Cependant, ces jours de goûter, m' élevant dans l' escalier marche à marche, déjà dépouillé de ma pensée et de ma mémoire, n' étant plus que le jouet des plus vils réflexes, j' arrivais à la zone où le parfum de Mme Swann se faisait sentir.*

(*A l' ombre des jeunes filles en fleurs. p. 98*)

每次去喝茶时,我一级一级地爬上楼梯,来到散发着斯万夫人香水气味的地区。我已失去思维和记忆,仅仅成为条件反射的工具。(桂格芳、袁树仁译《在少女们身旁》第66页)

例(3)的主句很短,只有三个词,而全句通过两个现在分词句和一个过去分词句,把整个重心引向了全句主语“我”的状态描述。



(四) 多比较成分

在《追忆似水年华》中,最突出的句型之一是比较句。利用 *comme, de même que* 等连词或连词短语,在不断扩充句子和加大容量的同时,对事物的特征进行别具一格的描绘或渲染,给读者以鲜明、深刻的印象。应该说, *comme* 一词在普鲁斯特的笔下具有特殊的功能,使用频率也很高。《追忆似水年华》的开头一段, *comme* 就出现了五次,其中一句写道:

例(4) *Je me demandais quelle heure il pouvait être; j'entendais le sifflement des trains qui, plus ou moins éloigné, comme le chant d'un oiseau dans une forêt, relevant les distances, me décrivait l'étendue de la campagne déserte où le voyageur se hâte vers la station prochaine. . . (Du côté de chez Swann. p. 10)*

我不知道那时几点钟了;我听到火车鸣笛的声音,忽远忽近,就像林中鸟儿的啁鸣,标明距离的远近。汽笛声中,我仿佛看到一片空旷的田野,匆匆的旅人赶往附近的车站……

(李恒基、徐继曾译《在斯万家那边》第3页)

句中的 *comme* 引出了“林中鸟儿的啁鸣”,这种比喻的功能暂且不论,值得注意的是, *comme* 及其引出的语言成分在普鲁斯特的神笔的调遣下,具有无比的灵活性和伸缩性。所谓灵活,是指位置灵活,作者可以随意将之安置在某个可比较的成分之后;而伸缩性,使之容量可大可小,有时 *comme* 后面,只跟短短的一两个词,如《追忆似水年华》第一段中的“... à qui elle apparaissait *comme* une chose sans cause, incompréhensible, *comme* une chose vraiment obscure”。可有时借助于关系代词或关系副词,可以不断延伸并扩展。



普鲁斯特的长句的构成除这四个最明显的特征之外,还有不少辅助手段。有必要说明的是,普鲁斯特常常是交叉使用这些构建方式,使句子显得起伏多变。那么,这些方法与句式的运用,到底有着何种价值呢?

我们知道,《追忆似水年华》的“第一主题,是时间”(莫洛亚语)。作者试图以艺术手法,追寻已经失去的时间,重现生命之春,而这种追寻的过程,离不开“回忆”这一手段。正是在这个意义上,莫洛亚在他为《追忆似水年华》作的《序》中指出:“普鲁斯特的主要贡献在于他教给人们某种回忆过去的方式。”要回忆过去,人们可以借助智力与推理。但对普鲁斯特来说,他凭借的是现时的感觉与过去的记忆重新涌现的偶合。为了再现这种回忆往事的潜意识流动过程,普鲁斯特充分发挥了他的语言天才,才将语言形式与表达的内容融为一体。我们发现,他的独特的句法手段与他描述的潜意识流动过程的需要是不可分的。就他大量使用关系代词,形成长河式的句式而言,这恰恰正是为了表现潜意识流动的连绵性;句中复杂多变的时态与他回忆过去的交叉思维特征也是息息相关的。至于插入句和括号、破折号引出的句子成分,与潜意识流动的不定向性、叙事者与回忆者的角度变换等无不密切相联。因此,这就要求译者在传译中要尽量调遣对应或相似的句法手法,传达普鲁斯特借用其独特的句法手段所着意表现的意韵。那么,《追忆似水年华》汉译本的译者们是怎样处理普鲁斯特的长句的呢?

《追忆似水年华》汉译本是集体合作翻译的成果,参加翻译的译家有十余位。由于每位译家对原文句法结构所蕴涵的价值理解深度不一,对中法文句法手段之间存在的差异认识有别,更由于对如何处理长句的观点不尽一致,因此,在具体的翻译中,遵循的原则和采取的方法也必然有别。但从上文的4个例句看,我们不难发现一些比较普遍、具有共性的处理方法:一是变动语序,如例(2),将破折



号内的修饰成分提前,整个打乱语序,重新组织。又如例(4),将主语提前,将由过去分词和现在分词引出的成分置后。二是变动标点。例(1)中加了单破折号;例(2)中去掉了破折号,将原文的一个长句变成三个句子;例(3)将原句割成两个短句;例(4)也采取同样方法,将长句切短,化一为二。

从《追忆似水年华》其他各卷的翻译情况看,这种变换标点,将长句化短,同时打乱原文程序,重新组织的译法相当普遍。如:

例(5) A l'âge où les Noms, nous offrant l'image de l'inconnaissable que nous avons versé en eux, dans le même moment où ils désignent aussi pour nous un lieu réel, nous forcent par là à identifier l'un à l'autre, au point que nous partons chercher dans une cité une âme qu'elle ne peut contenir mais que nous n'avons plus le pouvoir d'expulser de son nom, ce n'est pas seulement aux villes et aux fleuves qu'ils donnent une individualité, comme le font les peintures allégoriques, ce n'est pas seulement l'univers physique qu'ils diaprent de différences, qu'ils peuplent de merveilleux, c'est aussi l'univers social; alors chaque château, chaque hôtel ou palais fameux a sa dame ou sa fée, comme les forêts leurs génies et leurs divinités les eaux.

(*Le côté de Guermantes*, p. 11)

这个句子长达十余行,其中较为突出的是 l'âge 一词的限定成分,由关系副词 où 带出,占了全句的三分之二的篇幅。潘丽珍与许渊冲先生的译文作了处理,先译 l'âge 一词的限定成分,作为一个独立的句子,然后再用指示形容词“这个”作为与原句中主句的连接,构成第二个句子:



我们把不可知给了名字，因而名字为我们提供了不可知的形象，同时，也给我们指明了一个实体，迫使我们把名字和实体统一起来，甚至我们可以动身去某个城市寻找一个为该城市所不能容纳、但我们不再有权剥夺其名称的灵魂。在这样一个时代，名字不仅像寓意画那样使城市和河流有了个性，不仅使物质世界五光十色，绚丽多姿，而且使人类社会呈现出光怪陆离的画面：每一个城堡，公馆或宫殿，都有它们的女主人或仙女，正如森林有森林神，水域有水城神一样。

又如卷二《在少女们的身旁》原文第 265 - 266 页，有近二十行长的一个长句：

例(6) Mais enfin le plaisir spécifique du voyage n'est pas de pouvoir descendre en route et s'arrêter quand on est fatigué, c'est de rendre la différence entre le départ et l'arrivée non pas aussi insensible, mais aussi profonde qu'on peut, de la ressentir dans sa totalité, intacte, telle qu'elle était en nous quand notre imagination nous portait du lieu où nous vivions jusqu'au cœur d'un lieu désiré, en un bond qui nous semblait moins miraculeux parce qu'il franchissait une distance que parce qu'il unissait deux individualités distinctes de la terre, qu'il nous menait d'un nom à un autre nom, et que schématise (mieux qu'une promenade où, comme on débarque où l'on veut, il n'y a guère plus d'arrivée) l'opération mystérieuse qui s'accomplissait dans ces lieux spéciaux, les gares, lesquels ne font presque pas partie de la ville mais contiennent l'essence de la personnalité de même que sur un



écriteau signalétique elles portent son nom.

(*A l'ombre des jeunes filles en fleurs.* pp. 265 ~ 266)

袁树仁的译文是这样的：

但是归根结底，旅行特有的快乐并不在于能够顺路而下，疲劳时便停下，而是使动身与到达地点之间的差异不是尽量使人感觉不到，而是使人尽可能深刻感受到；在于完全地、完整地感受这种差异，正如我们的想像一个跳跃便把我们从小自己生活的地方带到了一个向往地点的中心时，我们心中所设想的二者之间的差异那样。这一跳跃，在我们看来十分神奇，主要还不是因为穿越了一段空间距离，而是它把大地上两个完全不同的个性联结在一起，把我们从一个名字带到另一个名字那里，在火车站这些特别的地方完成的神秘的过程（比散步好，散步是什么地方想停下来就可以停下来，也就不存在目的地的问题了）将这一跳跃图像化了。火车站几乎不属于城市的组成部分，但是包含着城市人格的真谛。就像在指示牌上，车站上写着城市名一样。（《在少女们身旁》第186页）

这是一个较为典型的普鲁斯特长句，一环紧扣一环。主句的结构十分简单，但通过各种从属性成分，使句子不断延伸，形成了似乎难以中断的滔滔长河之势，迫使读者跟随着作者思辨推理的轨迹向前走，不容你有半点喘息的机会。因此，这个长句有着其特有的表达功能。而读译文则有-一种时断时续的感觉。原文一个长句，被译者处理成了三个句子（尽管如此，切断的句子也不算短），失去了原文那种一贯到底（但有转折）的语势。

如果与原文作一比较，我们还可发现，《追忆似水年华》的汉译



本中的标点比原文要多得多,除了将长句化为短句,把逗号改为句号之外,更多的是将原文中并未标点的语言成分割开,标上逗号。这里仅举一例:

例(7) Malheureusement ces lieux merveilleux que sont les garcs, d'où l'on part pour une destination éloignée, sont aussi des lieux tragiques, car si le miracle s'y accomplit grâce auquel les pays qui n'avaient encore d'existence que dans notre pensée vont être ceux au milieu desquels nous vivons, pour cette raison même il faut renoncer, au sortir de la salle d'attente, à retrouver tout à l'heure la chambre familière où l'on était il y a un instant encore. (*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. pp. 266 ~ 267)

这个句子共有四个逗号和—个句号。袁树仁先生的译文是这样的:

人们从车站出发,到遥远的目的地去。可惜车站这美妙的地点也是悲剧性的地点。因为,如果奇迹出现,借助于这种奇迹,还只在我们思想中存在的国度即将成为我们生活其中的国度,就由于这个原因,也必须在走出候车室时,放弃马上就会又回到刚才还待在里面和那个熟悉的房间的念头。

(《在少女们身旁》第187页)

从形式的角度看,原文的四个逗号增加到八个,是原句的一倍;句号由一个变成三个,即化—为三,长句形式不复存在。从表达的角度看,原句的严密让位给了译文的明快。

我曾经就标点的使用作过抽样统计。总的情况是,译文的标点



多过原文。从七卷十五位译者的译文看,最多的为3.2比1,最少的为1.8比1,也就是说,译文的标点至少也比原文多近一倍。从这个意义上说,普鲁斯特的句子在译文中相应地变短了。

除了标点增多之外,原文的句子结构、词语搭配在译文中也有较大的变动。从七卷译文看,变动的幅度与方法是有一定差异的。卷四《索多姆与戈摩尔》的译者之一杨松河先生在如何再现原句气势方面作了有益且有效的尝试。他认为,要让汉语读者真正品味到普氏长句的神韵与意蕴,感到普氏长句变化多样的结构所表现的一气贯通或跌宕起伏的气势,作为一个译者,应该尽可能调遣汉语相应的句子结构和句式,把原文的句子结构美传达过来。这里随便举一例:

例(8) Je fus monté en ascenseur jusqu' à mon étage non par le liftier, mais par le chasseur louche, qui engagea la conversation pour me raconter que sa soeur était toujours avec le monsieur si riche, et qu' une fois, comme elle avait envie de retourner chez elle au lieu de rester sérieuse, son monsieur avait été trouver la mère du chasseur louche et des autres enfants plus fortunés, laquelle avait ramené au plus vite l' insensée chez son ami.

(*Sodome et Gomorrhe*. p. 429)

我们再来看看杨松河先生的译文,就句子语序与原文作比较分析:

我乘电梯直达我住的那层楼,电梯不是由电梯司机驾驶,而由斜眼服务员掌握,他攀谈起来,告诉我说,他的姐姐一直同极富有的先生一起过,有一回,她想回自己的娘家来,过腻了一本正经的生活,她的先生就来找斜眼服务员的母亲,母亲另有几个孩子,更有些福气,母亲二话没说,当即把不知好歹的女儿



送回她的朋友家。

(《索多姆和戈摩尔》第 371 ~ 372 页)

若以翻译方法而论,这是地地道道的直译。令人惊叹的是,译者不仅词词对应,连语序和句式也基本一致。拿杨先生自己的话说,他是尝试顺原文语序而译,尽量不作变动。这里再看一句:

例(9) L'attelage du sommeil, semblable à celui du soleil, va d'un pas si égal, dans une atmosphère où ne peut plus l'arrêter aucune résistance, qu'il faut quelque petit caillou aérolithique étranger à nous (dardé de l'azur par quel Inconnu?) pour atteindre le sommeil régulier (qui sans cela n'aurait aucune raison de s'arrêter et durerait d'un mouvement pareil jusque dans les siècles des siècles) et le faire, d'une brusque courbe, revenir vers le réel, brûler les étapes, traverser les régions voisines de la vie——où bientôt le dormeur entendra, de celle-ci, les rumeurs presque vagues encore, mais déjà perceptibles, bien que déformées——et atterrir brusquement au réveil.

(*Sodome et Gomorrhe.* p. 31)

从我们在上文介绍的普鲁斯特长句的特征看,这个句子可谓典型,各种形式并举,有关系从句,结果从句,还有括号成分和破折号成分。杨松河先生基本按照原文形式,一一对应译出。然而,人们一般都认为,由于汉法语言的基本句法之间存在着差异,如照搬法语结构形式进行传译,势必造成语句不顺、气势不畅的现象。可是,在杨松河的译文中,我们却没有发现这种因形似而神离的情况发生。还是请有心的读者自己去作一番比较吧,这里将杨松河的译文抄录如下:



睡眠之车，活像太阳之车，在任何干扰都无法阻挡的气氛中跬步首进，以至于需要有一块天外陨石（被哪位陌路神仙从蓝天外）向我们射击过来，才会打中正常安稳的睡眠（否则，它绝无任何理由止步，而是步步深入循序渐进，持续千年万年不肯苏醒），使它来个急转弯，回转到现实中来，十万火急，迅速穿越一个个与生活毗邻的地区——在那里，睡眠者顿时听到生活的嘈杂声，虽然不伦不类，仍然隐隐约约，但却依稀可辨——冷不防在清醒之地着陆。（《索多姆和戈摩尔》第373页）

值得探讨的是，人们普遍认为必须变换的语序与结构，甚至标点，在这段译文中几乎没有作任何变动，如括号与破折号的运用。同时，译文读来通畅而传神（有个别词句的传译还值得商榷，如 *étranger à nous*）。无论就原文的形还是神而言，译文都在一个“似”字上显示出了功夫。这里也提出了一个翻译时值得讨论的问题，即译文对原文的变动应基于什么基础与何种考虑。

从上而列举的为数有限的九个例子的分析比较中，我们似乎至少得出这么几点结论：

1. 普鲁斯特的句子结构有其鲜明的风格标志，而且其形成与他所意欲表现的内容是相一致的。

2. 汉译文与原文在句法结构的形式上有一定差异，如标点增多，一个长句化为几个句子等。由于形变，在句子神韵与气势上，特别在节奏感方面，似乎也发生了功能性的变化。

3. 《追忆似水年华》的汉译者在对句子的处理上有着共性的一面，也有着不同的做法，效果自然也就有别。就此而言，每个译家向我们呈现的普鲁斯特在文字风格方面是有差异的。

如果说上而几点结论是基于对原文与译文的比较分析，具有一



定的客观性的话,那么下面所要探讨的问题则可能是一家之言,智者见智,仁者见仁了。

上文,我们就普鲁斯特的长句处理问题,作了一些形式上的比较和浅层次的分析与评价,由此给我们提出了另一个更直接,更深刻的译文评价问题:既然不同译家笔下的普鲁斯特长句存在着一定差异,那么,哪一种更贴近原文,更能传达原文的价值呢?在正面回答这一问题之前,我们恐怕有必要先在以下几个方面达成共识:

1. 汉语与法语的句法手段与结构存在着差异,汉语重意合,在形式与形态上受约束力较小,而法语重形合。往往由形式决定语义关系。特别在句子的语序方面,两者差异更为明显。尤其是定语性修饰语,汉语一般都是“逆线性”的,如限定性成分太长,会形成头重脚轻,因此,句子不可能太长;而法语则基本是“顺线性”的,限定性成分一般在被限定性成分的后面,因此具有较大的伸展性。我们在上文可以看到,除了解释性成分外,普鲁斯特往往借助法语的这种灵活的“顺线性”语序,使句子得以延展。

2. 无论是法语还是汉语,都有长句与短句、整句与散句之分。不同的句式都有不同的表达功能,译文的处理应该着重于传达原文句子的表达功能。若既能形似也能神似,为佳;以形变达到神似,次之;切忌貌合神离或形似而神离。

3. 不论法语还是汉语,都有句子的扩展与组合的关系及其功能问题。翻译中不仅应该搞清原文的扩展脉络和句子成分的组合构建方式,还应该探究如何避免句子成分的位置变化所可能引起的功能转变,使译文能够基本做到不改变原句信息重心,不减弱原句表达色彩和功能,不偏离原句行文气势和神韵。基于以上几点共识,我们不妨再回过头来进一步分析一下上文列举的几个例句:

例(1)与例(2)的译文均出自于李恒基先生之笔,有趣的是,从



句子形式变化的角度看,两句译文的处理方式差异较大。例(1)的原文与译文在句式、结构语序等方面都极为近似,而例(2)则作了相当大的变动。译者取消了原句中的双破折号,将破折号中的解释、交代性内容融入了主句之中,由于这一结构上的变化,叙事方式与角度也跟着起了变化,译文信息的重心与原句也因此而不尽一致。应该看到,从翻译角度看,例(2)要比例(1)难处理,首先是 *c' était* 引出的这一部分结构较为特殊,汉语中难以对应译出;其次是若不变动原文语序,译文中就会出现头轻脚重的非平衡句式,为汉语行文造句规律所不容。因此,例(2)的变动是基于汉法结构的客观差异,有不得不为的因素。

这种由于语言结构差异而造成的译文与原文句子结构形式的必然的非对应性,在例(5)中更为明显。例(5)这一句子以状语开始, *âge* 一词引出一限定性关系从句,从句中又套从句,致使整个限定成分长达七行,如果译为汉语,将这七行机械地置于 *âge* 一词之前,作为该词的限定语,结果可想而知,不仅结构上不允许,而且也不可能表达原文的意义。因此,译者将这一限定成分抽出,单独成立,代替原文的环扣式限定性从句,是必要的。确实,我们发现在翻译限定性从句时,如从句过长,译文大都采取重复关系代词的先行词,变从句为独立句或平行句的方法,这样一来,也就出现了译文比原文长句短的现象。

由于汉语与法语两种语言之间的差异,而采取变通的方式,自然可以为读者所理解。但是,作为译者,还有一个积极或消极地对待原文句法结构及其功能传达的问题。不考虑原文的句法手段的独特性,忽视这种独特性所蕴涵的表达及美学价值,一味地按照译者本人的行文造句习惯来传译普鲁斯特的长句,恐怕不能说是积极的态度。如果说译者应该尽可能全面地再现原文的个性,并吸收一些出发语的新鲜的表达方式,甚或句法形式的话,那么,如何尽量使



目的语的语义在结构上与出发语获得对应,就是译者分内之事了。正是因为译者的这种努力,汉语吸引了不少外语的句法形式,如条件从句,让步从句,以及将从句置后的方式等。

又如例(3),译文将原句一化为二,由于句子结构的这一变化,译文的意义与信息重心恐怕与原文都有不吻合的地方。从原文看,全句强调的似乎是主语动作的状况,亦即在“我是”一种什么样的状况下,以什么方式到达“散发斯万夫人香水气味的地区”的,尤其是突出了“我”如何在爬楼梯的时候,已整个失去了思维和记忆。动作机械,“仅仅成为条件反射的工具”。如读译文,也许会产生不同的理解。由于原句变成了两句,并标明了句号,因此,有叙述前后之分,后句自然成为前句的继续或结果,给人以先“到了散发着斯万夫人香水气味的地区”,然后“我”失去了思维与记忆,成为了条件反射的工具。可见,句子结构一变,表达色彩及语义都会发生有悖于原文的变化。这是我们在处理长句中应该时刻注意避免的一点。

现代翻译理论认为,句子是意义转换的最大的基本单位,如何处理好句子的翻译,关系到一部翻译作品的成败。从上面的粗浅分析中,我们可以看到,要尽可能贴近普鲁斯特,传神而全面地再现普鲁斯特,他的长句的处理是个关键。若要评价哪种译文与普鲁斯特的原文更相近,传达得更完善,那首先必须认识普鲁斯特,理解普鲁斯特,抓住他的长句的特征,领会其功能,然后再采取对应、变通等手段,去加以传达、再现。普鲁斯特的长句给译者提出了一个复杂的难题,正因为其复杂、困难,也就给译者提供了更广阔的用武之地。也许细心的读者已经发现,我们评价《追忆似水年华》汉译长句的处理,目的并不在于仓促地得出谁优谁劣的结论,而在于通过对原文与译文的对比分析,引起人们对句子翻译所涉及的诸多问题的认识,同时,也给人们如何合理、客观甚或科学地评价译文,提供可供参考的某种方法与途径。



形象与翻译

就本质而言,文学语言是一种形象化的语言,它借以反映外部世界,表达思维的不是抽象的理念,而是具体的意象(或称为形象)。所谓形象思维,就是指这种以具体的形象表达思维的方式。任何一部成功的文学作品,在很大程度上都取决于其创造的艺术形象的新颖与丰富。而翻译一部文学作品,能否忠实而传神地再现原文所创造的形象,其重要性便毋庸置疑了。这里,我们所关注的问题是译者在再现原作形象方面是否存在一些可资借鉴的原则与方法,具体到文学翻译批评,那就是应如何判别与评价一部译作的文学形象再现的成功与否。

所谓“文学形象”,我们是指作者借助感觉、知觉、联想和想像,通过比喻、隐喻等语言修辞手段所创造的一种生动、深刻的、艺术化的映象,从而给读者“一种强烈的智力快感”(安德烈·莫罗亚语)。所谓再现文学形象,顾名思义,那就是译者通过相应的手段,将原文所创造的形象在



译文中重新表现出来。我们先看看《追忆似水年华》卷四《索多姆和戈摩尔》中的一个例子：

例(1) Or, Jupien, perdant aussitôt l'air humble et bon que je lui avait toujours connu, avait—en symétrie parfaite avec le baron—redresse la tête, donnait à sa taille un port avantageux, posait avec une impertinence grotesque son poing sur la hanche, faisait saillir son derrière, prenait des poses avec la coquetterie qu'aurait pu avoir l'orchidée pour le bourdon providentiellement survenu.
(*Sodome et Gomorrhe*. Folio, Editions Gallimard 1954. p. 11)

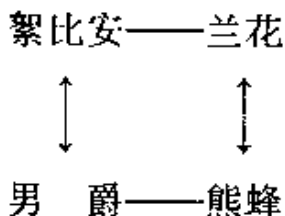
絮比安呢，我平素十分熟悉的那副谦逊、善良的样子瞬间荡然无存——与男爵完美对应——抬起了脑袋，给自己平添了一种自负的姿态，怪诞不经地握拳插腰，翘起屁股，装腔作态，那副摆弄架子的模样，好似兰花卖俏，引诱碰巧飞来的熊蜂。

(许钧、杨松河译《索多姆和戈摩尔》第4页)

这里，普鲁斯特通过明喻暗比的生花妙笔，给读者描绘了一幅生动真切的图像。在普鲁斯特的笔下，男爵成了一只巨大的熊蜂，而絮比安则如一朵“卖俏”的兰花。通过寥寥数语，普鲁斯特不仅充分揭示了絮比安与兰花、男爵与熊蜂之间的相似性，而且还同时隐指了絮比安与男爵和兰花与熊蜂之间的微妙关系的有机性。就此而言，译文似乎已经完成了其再现原作形象的使命。从语言与修辞角度看，译文与原文基本对应，这为形象的再现提供了成功的基础。确实，文学形象的再现有着两大方面的基础，概括地说来，一是人类思维存在着的共性，无论东方人还是西方人，都有抽象思维与形象思维之分；二是人类使用的语言之间存在着的共性，如法语和汉语



中,有着一系列相似或一致的语言修辞手段,像比喻、隐喻、借代等,都同为创造文学形象所不可缺少的手段。正是基于这两点共性,例(1)的译文在一定程度上可为译人语读者所接受。但是,普鲁斯特的伟大在于不仅仅要通过用人们熟知的事物来解释未知的事物,借用共同形象,揭示甲与乙之间的相似之处,还着力于唤起人们对这种相似性的基本感觉。具体地说,普鲁斯特的目的在于以其独有的方式和敏锐的观察力,去理解、揭示世界上那些表面上毫无关联但实际上都存在着千丝万缕联系的事物,同时,通过发掘甲乙两事物之间一种内在与有机的关系,用微妙、新奇与贴切的明喻暗比,为读者理解事物、感受它们之间的微妙关系提供富有感官刺激效应和领悟性的启迪。以此衡量,仅仅通过相应或相似的语言修辞手段,再现原文形象,使译文形象与原文形象基本一致,只能说是翻译的第一步,因为作者的真正目的在于通过形象唤起读者的感觉,因此,要成功地再现原文的形象,还要力求达到效果的统一,亦即译文形象给译人语读者造成的感觉与原文形象给译出语读者造成的感觉相一致。同样,评价文学形象的再现,我们不仅应该衡量译文形象与原文形象的统一性,还应衡量译文形象与原文形象给读者激起的美的感受的一致性。那么,上面例子的译文是否达到了审美因素传达的等值呢?我们不妨将原文中形象的相互关系简单图示如下:



作者在这一句子中首先表现的是絮比安与兰花及男爵与熊蜂的相似性,基于这一单相的关联,又揭示了絮比安与男爵的关系和兰花与熊蜂之间关系的相似性。孤立地看,将絮比安喻为兰花,汉语读者似乎难以接受。我曾经就兰花这一形象询问过多位汉语读



者,他们的感觉基本是一致的,兰花在他们脑中引起的联想是“清雅”,“高洁”;相反,当我以同样的问题问及法国人时,他们基本上都认为兰花是一种“邪恶的花”(une fleur ténébreuse),特别在普鲁斯特的书中,兰花隐指同性恋关系,几乎成了同性恋的象征。由此,我们不难发现汉语读者与法语读者对“兰花”的感觉在客观上存在着差异。这种差异不属于语言层次,而处于民族文化、心态与审美习惯的层次。我们在翻译中,类似的情况经常遇到。从语言修辞层次看,通过不同的语言符号再现的形象与原文完全等值,但由于出发语读者与目的语读者在文化、审美等方面存在着客观的差异,同一形象引起的联想与感觉有别,这就给文学形象的再现构成了难以逾越的障碍。把絮比安喻作兰花,在法语读者中引起的是一种令人厌恶的感觉,而在汉语读者中,这种感觉相对来说就不那么强烈,或者说很少会产生这种厌恶感。从这个意义上讲,上面例子的译文没有达到理想佳译即反应等值的高度。

必须承认,造成这一传译的限度的根本原因在于不同民族文化、心态与审美习惯的差异,这种差异是译者本身无法克服的,不管译者的修养有多高,气质有多好。当我们评价一篇译文的形象再现是否成功时,应该充分认识这一客观差异的存在。如果说在逻辑意义传达层次,只要转换语言符号,如音、形、义重新结合,便可达到相当完美的传译高度的话;那么,在形象再现这一层次,由于搀入了不同民族读者的文化、心态与审美习惯因素,仅仅靠机械地转换语言符号来表现同一形象显然是不够的。在形象再现这一层次,简单的语言外形转换往往达不到传译的目的,因为在这一层次,其语符承载着特有的文化与审美价值。作为一个译者,若只限于甲语言到乙语言的音形义重新组合,而不考虑甲乙读者的不同反应因素,其意义的语际转换必然是不完美的,甚或不准确的。鉴于此,我们也许可以首先提出这样一条原则:评价一个文学形象的再现是否成功,



不仅应该看译文与原文的形象是否吻合,还要衡量目的语读者与出发语读者对这一形象的反应是否一致。

我们看到,在形象再现这一层次,存在着起相互影响作用的语符、语符创造的形象与读者对这一形象的反应三大因素。显然,最完美的再现是后两者的和谐等值(语符是必然要转换的)。由于人类思维、文化心态、生活经验与审美习惯既存在着共性,也存在着差异,因此,也就相应地造成翻译活动的可能性与限度。倘若把这种客观的限度归咎于译者的无能,那这种评论自然也就不公允了。

从形象与反应的等值看,我们在翻译中遇到的实际情况千变万化。可能性与限度因不同实例而有异,但总的来说,我们大致可以将之分成三大类:

第一类是完全等值,也就是说目的语与出发语的相应语言符号所创造的形象与这些形象引起的读者的反应完全一致。如下面这个例子:

例(2) Le pauvre M. de Vaugoubert, devenu cette fois-ci de trop lambin joueur de tennis une inerte balle de tennis elle-même qu'on lance sans ménagements, se trouva projeté vers la duchesse de Guermantes, à laquelle il présenta ses hommages. Il fut assez mal reçu...

(*Sodome et Gomorrhe*. p. 91)

这是外交官德·福古贝先生在盖尔芒特亲王夫人举办的晚会上的一幕。在一般的社交场合,德·福古贝先生总是自以为了不起,怠慢他人,当别人向他道安时,他往往爱搭不理的,似乎反应很慢,像个“总慢半拍的网球手”;可到了盖尔芒特亲王夫人的府上,特别是遇到对所有外交官都不屑一顾的盖尔芒特公爵夫人的时候,德·福古贝便从一位怠慢他人的“总慢半拍的网球手”变成了一只



被人蔑视的泄气的“网球”，“有气无力”，“任人无情击打”。网球是法国上流社会时髦的体育项目之一，普鲁斯特信手拈来，以网球手与网球的生动隐喻揭示了德·福古贝先生在不同的交际场合的笨拙而可怜的表演，在描述德·福古贝的尴尬场面的同时，充分展示了德·福古贝的双重人格。对这一贴切、自然而又精妙的隐喻，汉语读者自然不会不受到触动，尤其是在中国较为盛行的“踢皮球”现象，可使汉语读者更深切地理解德·福古贝那一笨拙而又可怜的形象。对于这类形象以及对形象的反应可以达到完美等值的情况，译者自然可以毫无障碍地直接传译。

可怜的德·福古贝先生这一次不再是一位总慢半拍的网球手，简直成了只有气无力的网球，任人无情击打，被抛到了盖尔芒特公爵夫人面前，向她表示敬意。可他得到的却是相当无礼的对待……
(《索多姆和戈摩尔》第73页)

无论从语言修辞层次，还是从读者反应层次看，例(2)的原文和译文都是对应的，等值的。法语和汉语读者都不难从那只任人无情击打的有气无力的网球联想到德·福古贝尴尬、可怜、任人摆布而又不受欢迎的形象，发出会心的感慨。

第二类为部分等值。这类情况比较复杂，有语言造成的因素，也有文化差异造成的障碍，大致有如下三种情况：一是对应的语言符号无法再现出对应的形象；二是对应的语言符号再现出了对应的形象，但出发语与目的语的读者反应有一定差异；三是对应的语言符号再现了原文形象，但目的语读者对这一形象几乎毫无反应，当然，这里说的读者指的是一般读者。

例(3)“Vous aimez entendre cela, de la musique? Ah! mon



dieu, cela dépend des moments. Mais ce que cela peut être ennuyeux! Ah! Beethoven, la barbe!” Pour Wagner, puis pour Franck, pour Debussy, elle [la duchesse de Guermantes] ne se donnait même pas la peine de dire “la barbe” mais se contentait de faire passer sa main, comme un barbier, sur son visage. Bientôt, ce qui fut ennuyeux, ce fut tout. “C’est si ennuyeux les belles choses! Ah! les tableaux c’est à vous rendre fou. . . Comme vous avez raison, c’est si ennuyeux d’écrire des lettres!” Finalement ce fut la vie elle-même qu’elle vous déclara une chose rasante, sans qu’on sût bien où elle prenait son terme de comparaison.

(*Sodome et Gormorrhe*. p. 104)

“您喜爱听这种玩意儿,听这种音乐?啊,我的主,这要因时而论。可这该是多么烦人!啊!贝多芬,讨厌的老胡子!”对瓦格纳,弗朗克,德彪西,她(盖尔芒特公爵夫人)甚至都不屑说一声“老胡子”,而只是像剃须匠,轻蔑地用手往脸上一刮,不屑一顾。顿时,讨厌一事成了讨厌一切。“漂亮的東西都是那么讨厌!啊!那些油画!简直让您发疯……您说的在理,写信是多么烦人啊!”末了,她会向您宣称,生活本身就是像刮胡子一样烦人的玩意儿,真弄不清她从哪儿找来的这种比喻。

(《索多姆和戈摩尔》第84~85页)

在这个例子中,译者首先遇到的是一个语言层次的障碍。普鲁斯特使用了“la barbe”(胡子),“faire passer sa main, comme un barbier, sur son visage”(像剃须匠往她脸上一刮)和“une chose rasante”(剃须一样的东西)等一系列形象的语言,以表示盖尔芒特夫人对音乐,对油画以及对世间一切的厌恶感。法语中,“la barbe”(胡子)具



有隐喻的意义,据《拉露斯辞典》和《莱克西斯词典》,这是一种表示“对某人或某事厌烦”的形象用语。笔者曾就这一用语的来源请教过法国专家,他们说这一用语最先见于19世纪初,当时法国上流社会人士模仿英国绅士,蓄起胡子,时髦一时,但渐渐招致了人们的反感,所谓用“胡子”一词表示厌恶感即出于此。不管这一解释是否准确,但用“la barbe”一语表示厌恶的感觉即是有据可查的。然而,在汉语中,却找不到相应的用语,如直译原文,“胡子”一词无法在汉语读者中引起厌恶的同感;如果不直译,紧接这一用语的一系列形象的用法便失去连贯性。从例(3)的译文看,译者基本上采用原文的用语与形象。但有所变通,把“barbe”译成“讨厌的老胡子”,把“une chose rasante”译为“像刮胡子一样烦人的玩意儿”。亦即在保留原文形象说法的同时,点明这一形象用语的隐喻意义,以引起汉语读者的共鸣。从这一角度上看,译者的变通虽是不可为而为之,但不仅是必要的,也是有益的。若以“与原文不符,添加了原文不存在的成分”评价这一译文,恐怕有失偏颇。

在西方不少文学名著中,尤其在普鲁斯特的《追忆似水年华》中,作者借用了大量希腊神话和《圣经》人物,来隐指或突出某个人物的个性。由于汉语读者对西方文化,特别是古希腊文化了解不多,对《圣经》人物知之甚少,因此,对译者传译的有关形象很少会产生与原文读者同样的联想。对于原文中这类隐喻或比喻创造的形象,一般来说,译者大都采用直接引入的做法,同时,为了使目的语读者对这一引人的形象有个基本的了解,或多或少产生一点联想,译者往往采取加注的像法,这在《追忆似水年华》中尤为明显。记得法国翻译评论家西莱尔说过,翻译中文化的差异最难克服。对于东方人来说,希腊神话的内涵与魅力是难以真正理解和感受到的,因此,这一文化层次的障碍为西方许多名著的翻译造成了难以克服的限度。他还说,加注是译者一种承认自己“无能”的补救方法。尽管



加注是译者一种“无能”的补救办法,但译者给目的语读者提供一点理解与感受原文形象的基础,这至少可以说是一种积极的做法。如卷二结束处有这么一段话:

例(4) Et sur le mur qui faisait face à la fenêtre, et qui se trouvait partiellement éclairé, un cylindre d'or que rien ne soutenait était verticalement comme la colonne lumineuse qui précédait les Hébreux dans le désert.

(*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 630)

这是《在少女们身旁》倒数第二段中的一句话:小说的叙述者初次到巴尔贝克海滩度假,海滩上阳光灿烂,柔和的涛声和如花似玉的女友们欢快的笑声不时传入他的耳鼓,但因他身体有疾,被迫待在“没有壁炉和取暖器的旅馆”房间里,房间的窗帘始终紧闭,他感受到了极大的敌意,可外面的阳光召唤着他,只见“对着窗户的那面墙,已被局部照亮。墙上,没有任何支撑的一个金色圆柱体垂直地立在那里,像在荒漠中作为希伯莱人前导的光柱一样缓缓移动”^①。

在一个对《圣经》文化毫无了解的汉语读者看来,这一光柱恐怕并没有特别的含义,也难以在脑中引起丰富的联想,至多是一道手电筒射出的光柱而已。但对西方读者,反应会强烈得多。从这个句子,从这一光柱慢慢移动的形象,西方读者也许能体味出小说叙述者那种渴望光明的心境,从那束光柱中看到把他引向海滩的神圣力量。正是为了使汉语读者理解并体味这一形象的奥妙所在,译者并不满足于语言转换与形象的再现,而是以积极的传译态度,查阅《圣经》,加了这样一个注:“见《旧约出埃及记》第十三章:日间耶和华

^① 见桂裕芳、袁树仁《在少女们身旁》,译林出版社1989年版,第518页。



在云柱中领他们的路,夜间在火柱中光照他们,使他们日夜都可以行走。日间云柱,夜间火柱,总不离开百姓的面前”^①。客观地说,这个注为读者阅读提供了便利,通过加注,多多少少可以刺激一下读者的想像力。

第三类为完全不等值,亦即出发语与目的语中的形象完全吻合,但读者反应则截然相反,这类情况比较少。比如对“龙”这一形象,东西方人的反应差异极大。记得《语言与翻译》杂志中文版的李绍年主编在中国首届研究生翻译理论研讨会上介绍过这样一个例子:维吾尔语文学作品中,常以“骆驼一样的眼睛”来形容维族姑娘的眼睛,维语读者读了,可以联想到姑娘的眼睛大而美。可若直接译入汉语,汉语读者的反应可想而知,“骆驼一样的眼睛”,简直是太丑了。这种美与丑截然相反的反应,从客观上要求译者在处理这类文学形象时要作出选择:保留原有形象还是以目的语中能够引起读者相应的联想和反应的形象取而代之。对这类形象的处理,译界向来存在着观点不一的争论。一种观点认为文学翻译要顾全原文的形象,引入原文的形象,这是扩大目的语读者眼界,丰富目的语文化所要求的。坚持这一观点的人们认为,翻译不是一项个人的活动,而是一种社会交际、文化交流的形式,因此带有异国特有的文化意义和文学形象应该直接引入。再者,即使形象同一,反应相悖,至少可以使目的语读者了解到出发语读者不同的审美习惯和文化心态。另一种观点认为,文学作品不是以认知为目的的,它所创造的文学形象的价值在于能刺激读者的想像力,使读者通过这一形象得到感官上的愉悦和顿悟,同时升华到一种更为广阔而深刻的、融感觉与理性为一体的精神境界。因此,文学翻译要注意与原文效果的统一,如果作者期望读者得到的是一种美的感受,可读者感觉到的却

^① 见桂裕芳、袁树仁《在少女们身旁》,译林出版社1989年版,第518页注①。



是丑,那岂不是在根本意义上背叛了原作者?这种观点的交锋,两种翻译方法的争论,其本质是人们对文学作品的功能与文化的可容性的总体看法分歧。对于文学翻译评论工作者来说,也同样有一个认识问题。对文学作品的功能、文学翻译的目的、吸收外来文化的原则看法不一,对具体翻译的评价自然有异。可见,文学翻译批评决不能只限于从文本到文本的批评。

在《追忆似水年华》的翻译中,我们看到译者在处理原文形象方面总的来说认识比较一致,原则和方法也无大的差异。处理第一类形象,采用的是直接引人的方法,这里不拟评论。下面就第二类与第三类的形象再现问题,我们通过一些实例,对译文作一比较分析。

上面,我们浅谈了三类形象的一般处理原则和通常采用的再现方法,并从语言、文化、审美习惯等方面,探讨了再现原文文学形象可能遇到的一些障碍和克服这些障碍的不同认识与方式。那么,对我们探讨文学形象再现的评价原则与方法,有什么启示呢?

我们从上文的客观分析中,更清楚地看到了文学形象的再现不只是个简单的语言外形的变易问题,从宏观角度看,它涉及到作者、原文、原文读者、译者、译文、译文读者与世界等因素,不仅有语言的问题、修辞的问题,还有文化、审美习惯等因素对传译活动的制约力和影响力。我们知道,翻译活动有三大层次,一是思维层次,二是语义层次,三是美学层次,文学形象的再现涉及了三个层次的诸因素,尤其是审美层次的读者接受因素,因此,它是一个复杂的多层次活动,评价这一活动,首先要避免认识的简单化,把文学形象的再现仅仅视作语言修辞层面的操作;其次要力戒评价的片面性及忽视这一活动的整体性效果;再次要注意各种因素的综合衡量,尤其是译者的创造性和读者的无形参与因素。

(一)整体性评价原则

我们知道,翻译一般以句子为轴心,但文学形象的创造往往突



破句子这一单位,而是在句段、篇章中有机地表现出来。有的形象甚至贯穿全篇。鉴于此,评价译文对原文形象的处理,不要以局部效果下定论。比如在例(1)中,对兰花这一形象的反应,法语读者与汉语读者的反应是不一样的。按照翻译等值的原则,在翻译的美学层次,效果等值最为重要,因此,原则上,应该调整兰花这一形象,在译文中用汉语读者可以接受的形象加以改造,以期得到与原文读者相似的反应。但是例(1)的译文为何仍然保留兰花的形象呢?这里就有个局部效果服从于整体效果的问题。原文中的兰花是个反复出现的形象,与之相关联的有熊蜂形象,若只从局部考虑,改造兰花形象,那势必牵动全局,影响原有形象的有机结合。普鲁斯特的作品整个就是一个隐喻世界,有着其统一与和谐的布局,况且每个形象的塑造不仅仅是描述世界的一种方式,而是他个人体验世界的具体事物的一种方式,是他一种思考与生活方式,是对事物真谛的揭示,更是一个各形象间相互联系、渗透、影响的和谐统一过程。这个过程需要读者的参与,孤立地看兰花这一形象,汉语读者的反应也许与作者的期望不符,但是,随着读者一步步深入原作者的隐喻世界,也许能慢慢理解原作者意欲揭示的形象内涵,得到与原文读者相似的感受。比如,在原文中,普鲁斯特多次描写与兰花相关联的形象:

例(5) Je trouvais la musique, d'abord incompréhensible pour moi, de Jupien et de M. de Charlus aussi curieuse que ces gestes tentateurs adressés aux insectes, selon Darwin, par les fleurs dites composées, haussant les demi-fleurons de leurs capitules pour être vues de plus loin, comme certaine hétérostylée qui retourne ses étamines et les courbe pour frayer le chemin aux insectes, ou qui leur offre une ablution, et tout simplement même comparable aux



parfums de nectar, à l'éclat des corolles qui attiraient en ce moment des insectes dans la cour.

(*Sodome et Gomorrhe*, pp. 39 ~ 40)

絮比安和德·夏吕斯的手势,我开始理解不了,觉得有趣极了,就像那些称为菊科的花卉向昆虫作出的引诱性的举动。据达尔文介绍,这些菊科花卉翘起头状花序上的半花叶,以便更远的地方都能发现,犹如某种异柱花倒转雄蕊,使其弯曲。为昆虫打开通道,或为昆虫奉上蜜雾,就像此时院中的鲜花正释放花蜜的芬芳,张开花冠,引诱昆虫。

(《索多姆和戈摩尔》第28页)

读了这段文字,读者必定会对兰花的印象加深,并从兰花引诱昆虫的“花招”中形象地意会到絮比安与德·夏吕斯(即男爵)之间的同性恋关系。从这个例子,我们可以看到,某些形象从某个局部孤立地看,直接引入也许收不到原文的效果,可从整体效果看,却可以弥补局部的不足。因此,在评价这类形象的处理时,要重整体效果,这可称为译文评价的整体性原则。

(二)层次性评价原则

《追忆似水年华》中隐喻之丰富,是一般作品所难以相比的。普鲁斯特不追求作料式、化妆品式的隐喻,而是十分注重开掘形象与形象之间的内在、有机的联系,通过熟悉与陌生的两种成分的结合,为形象的语言增添魅力与个性。而所谓魅力,来自于他所揭示的两个事物内在的相似点带来智力上的快感;而个性则源于某些相似点中出人意外的成分。以形象、色彩和声音给读者以触觉、味觉特别是视觉的全面愉悦感。普鲁斯特还不以此为满足,不仅仅止于感官的调动。往往升华到更为深刻的寓言的、精神的境界。因此,他所



使用的比喻,尤其是隐喻具有多个不同层次的意义。比如下面一例:

例(6) Puis ç' avait été la terre héréditaire, le poétique domaine où cette race altière de Guermantes, comme une tour jaunissante et fleuronée qui traverse les âges, s' élevait déjà sur la France, alors que le ciel était encore vide là où devaient plus tard surgir Notre-Dame de Paris et Notre-Dame de Chartres; alors qu' au sommet de la colline de Laon la nef de la cathédrale ne s' était pas posée comme l' Arche du déluge au sommet du mont Ararat, emplie de patriarches et de Justes anxieusement penchés aux fenêtres pour voir si la colère de Dieu s' est apaisée, emportant avec elle les types des végétaux qui multiplieront sur la terre, débordante d' animaux qui s' échappent jusque par les tours où des boeufs, se promenant paisiblement sur la toiture, regardant de haut les plaines de champagne...

(*Le côté de Guermantes*. pp. 14 ~ 15)

这是《盖尔芒特家那边》第一卷第四段中的一个句子(准确地说,只是一个分句),小说主人公“我”在回忆自孩提时代起盖尔芒特这个名字在他脑中出现过的七八个迥然不同的形象。最先出现的是“最甜美”的形象,这个分句所描述的就是这类最甜美的形象之一。然而,初读这段原文,由于语言层次的困难(如 *emplie* 所修饰的是 *la nef* 还是 *l' Arche du Déluge*),特别是一系列城堡名、山丘名,很难抓住普鲁斯特特意欲表现的形象,更难体味这些形象所蕴涵的象征的、寓言性的意义。我们先看看这个分句的译文:



这是一块世袭的土地，一座充满诗情画意的城堡，高傲的盖尔芒特家族，犹如一座经历了漫长岁月、饰有花叶的古老苍黄的塔楼，高高地矗立在这块土地上。在这一家族兴起的时候，法兰西巴黎圣母院和夏尔特尔圣母院的上空还一无所有，后来才建造了这两座教堂；朗市山顶的圣母大教堂尚未问世，现在，那高高屹立的教堂中殿，就像停在阿拉拉山上的挪亚方舟，墙上画满了族长和他们的家人，一个个忧心忡忡，俯身窗口，观察上帝是否已经息怒；他们带着各种各样的植物，准备在大地上种植，还带了各种动物。这些壁画上的动物像是要从钟楼逃出去似的，牛在钟楼的屋顶上安详地闲步，居高临下，眺望着香巴尼平原……

（潘丽珍、许渊冲译《盖尔芒特家那边》第5页）

多么丰富的联想！多么生动的形象！但是，对比原文和译文，似乎两者所表现的图像的重点有所差异。从原文看，突出的是盖尔芒特家族的古老与神圣，随着作者的笔触，读者仿佛看到普鲁斯特家族经历了漫长的岁月，可追溯到《圣经》记载的洪水时代，堪与挪亚家族相媲美，搭救了世间的“动物和植物”。在整个形象中，巴黎圣母院，夏尔特尔圣母院和朗市山顶的圣母大教堂起着烘托的作用，目的在于引出挪亚方舟停在阿拉拉山顶的情景，以及在方舟上的义人挪亚家族（文中象征盖尔芒特家族）带着动物和植物，将在地上重新繁衍生殖的图景。可从译文看，突出的为朗市山顶的圣母大教堂，还具体描写了教堂中殿的“墙上画满了族长和他们的家人”，“壁画上的动物像是要从钟楼逃出去似的”等等。为何会出现形象的偏差？先从逻辑层次分析，译文中“在这一家族兴起的时候，法兰西巴黎圣母院和夏尔特尔圣母院的上空还一无所有，后来才建造了这两座教堂”这一句存在着逻辑上的矛盾，因为“这两座教堂”并不



是建造在“巴黎圣母院和夏尔特尔圣母院的上空”；从语言层次看，译者把 *emplie* 与 *débordante* 两个词理解为 *la nef* (教堂中殿) 的修饰语，把 *emportant* 的主语又理解为“族长及其家人”，把 *les tours* 理解为钟楼，并把“族长及其家人”和“动物”判定为壁画中的人与动物。从形象层次看，译文中的各个形象失去有机的关联，尤其是原文中盖尔芒特家族与义人挪亚家族的深刻联系没有表现出来；从形象隐含的意义层次看，译文中盖尔芒特家族的古老与神圣并不突出。我认为，原文中的“*emplie*”“*emportant*”“*débordante*”三个并列的词的主语均为方舟，而不是译文所表现的中殿与“族长和他们的家人”。如果读一读《圣经·旧约》《创业纪》中的第6~8章，也许可以做出更为准确的判断，加深全句的理解。由盖尔芒特这一名字，小说主人公“我”联想到了“世袭的土地”、“充满诗情画意的城堡”，和在这城堡中生活的“高傲的盖尔芒特家族”。在“我”的联想中：盖尔芒特家族像“经历了漫长岁月的”塔楼（比巴黎圣母院、夏尔特尔圣母院、朗市山顶的圣母大教堂更古老），如同停在阿拉拉山上的挪亚方舟。由此，盖尔芒特家族与挪亚家族联成了一体，“动物”走出方舟，牛俯瞰着香巴尼平原。各个形象有机地联系在一起，整幅画面浑然一体，意味深长。从上面的粗浅的分析中，我们不难看到，要客观而合理地评价译文对原文形象的处理，光凭感觉是远远不够，也是不可靠的；只有充分利用各种方法和手段，深入到译文的各个层次去，才可能尽量地贴近批评的对象，发现问题的所在，得出较为公允的评价。

（三）多因素权衡的评价原则

人们都说翻译的艺术是平衡的艺术，喻之为“踩钢丝”。由于要讲究“信”，译者既要忠诚于原作与作者，又要尽量不失信于目的语读者，既要尽量求得译文与原文的形式对应，又要设法做到两者内容的等值。但是，由于客观上存在着各个方面的差异，完全的对应



和等值只能是一种理想,实际上是无法达到的。译文与原文相比,有得有失,尤其是当形式与内容难全,就有一个得失的权衡问题,以尽量做到公允的传译。从这个意义上说,译者在翻译过程中往往要进行价值的权衡,作出选择。因此,文学翻译批评要充分考虑译者的选择因素在译事活动中所起的作用,在评价译文时要对在译者选择时起影响作用的诸多因素进行权衡,再做出这种选择是否合理的评价。

若仔细观察《追忆似水年华》汉译中比喻或暗喻的处理,我们还可以发现一个一般文学批评往往忽视的现象,这一现象虽然并不普遍,但却值得重视。通常,在评价译文时,人们的注意力总是投向译文之于原文的“失”,亦即原文表达的语义或美学价值,由于种种原因在译文中没有转达出来的部分。然而,翻译中却存在问题的另一面,那就是原文中本不含有或色彩并不浓重的价值,在译文中出现或突出了。比如简单的“libre”(自由)一词,在译者笔下成了“如鱼得水,自由自在”;“rentrer comme un insecte attiré par la lumière”(像虫子被灯光吸引一样赶回家)译为“飞蛾扑火一般地赶回家”;“une ville ouverte”(敞开的城市)大胆地处理为“开了膛破了肚的城市”等。以等值标准衡量,这样的处理方法恐怕不足取。有兴趣的译评工作者,不妨留心这一方面的问题,作一探讨。

文学形象的再现是一项复杂而微妙的活动,上面,我们结合《追忆似水年华》中比喻,尤其是隐喻的汉译问题,探讨了译者在语言、文化、审美习惯等层次可能遇到的障碍,提出了克服这些障碍的若干原则与方法(如直译、保留原形象加拟意、部分改造原文形象、加注等),并就形象再现的评价问题谈了几点原则性的看法,这里需要强调一点,那就是客观、科学的批评,应该基于对构成翻译活动的诸要素的深入了解和全面把握。



“借尸还魂”与形象变异

——德·瑞那夫人形象比较

大译家傅雷在《〈高老头〉重译本序》中说，“以效果而论，翻译应当像临画一样，所求的不在形似而在神似。以实际工作论，翻译比临画更难”。以我的理解，傅雷并不是不想求形似，而是因为译作与原作之间存在着种种差异和隔膜，难以做到形似，不得已只能“得其精而忘其粗，在其内而忘其外”，力求“神似”，然而，文学作品的“形”与“神”往往是合二为一，浑然一体的，“形变”有时不可避免地会导致“神异”。若把原作比作原画，把翻译比作临画，那不同译者笔下的人物势必会因着色的浓淡不一，技法的运用有别而造成形象的差异。这里，我们不妨比较一下罗新璋和许渊冲两位译家所临摹的《红与黑》主要人物之一——德·瑞那夫人，看一看译者不同的理解和独具特色的语言风格，在再现原作人物的“形”与“神”方面所出现的有趣的变异。



从严格意义上说,译者,首先是个读者,是个欣赏者,但同时又是一个创作者。就再现原作人物形象而言,译者首先要透过原作的文字,捕捉到原作人物形象的特征,在原作提供的形象基础上,调遣相应的语言手段和笔法,再现出与原作形象基本吻合的人物形象。成功的人物形象应该是有血有肉,形神兼备的。形与神的和谐,自然是众译家追求的理想目标。我们先来看一看罗新璋笔下的德·瑞那夫人的容貌和神态:

她长得亭亭玉立,秾纤得衷,用山里人的说法,也曾是当地的美人儿。她有那么一种纯朴的情致,步履还像少女般轻盈;那种天然风韵,满蕴着无邪,满蕴着活力,看在巴黎人眼中,甚至会陡兴绮思。
(罗新璋译,第11~12页)

不管谁读了这段译文,都会不可抵挡地被德·瑞那夫人“亭亭玉立”的身姿,“少女般轻盈”的步履和“满蕴着无邪”和“活力”的“天然风韵”所打动,不免“陡兴绮思”。从整个形象看,德·瑞那夫人的情致、风韵无不透溢出独特的魅力。可是,在许渊冲先生的笔下,我们看到的德·瑞那夫人,却是另一番姿色:

她个子高,长得好,山区的人都说:她是本地的美人。她显得很单纯,动作还像少女;在一个巴黎人看来,这种天真活泼的自然风韵,甚至会使男人想入非非,引起情欲冲动。
(许渊冲译,第11页)



细心的读者,不难发现两个译家再现的德·瑞那夫人有着惊人的差别:一个是“亭亭玉立,秣纤得衷”;另一个则是“个子高,长得好”。一个是情致纯朴,“步履还像少女般轻盈”;另一个“显得很单纯,动作还像少女”。一个“看在巴黎人眼中,甚至会陡兴绮思”;另一个则“会使男人想入非非,引起情欲冲动”。对比之下,不免生出疑问。前者“亭亭玉立,秣纤得衷”,是山里人所说的“本地美人儿”的形象吗?而后者的“天真活泼的自然风韵”竟会如此撩人,“引起情欲冲动”吗?带着这些疑团,我们再继续跟随两位译家,仔细观察他们给我们描绘的德·瑞那夫人。

在罗新璋先生笔下,德·瑞那夫人“爱异想天开”(第24页),长着“明慧可人的眸子”(第24页),“容颜如此娇艳”,且“性情恬淡”(第25页);“她毫无人生经验,也没有多少话要说。但生性优雅而自视颇高”(第34页)。许渊冲先生描摹的德·瑞那夫人则“有点浪漫思想”,有着“妩媚的目光”(第25页),“娇艳得令人眼花缭乱”(第26页),是个“心肠软的女人”(第26页),“她没有生活经验,说什么话也不放在心上。她娇生惯养,又自恃很高”(第35页)。

风姿、脾性有异的德·瑞那夫人,心底的世界又如何呢?

关于她与丈夫的关系,我们看到的是两种不同的想法:

译文1:

她这颗心灵还不失其天真烂漫,还没狂妄到要去品评丈夫,嫌他讨厌。在她,虽然从未明言,但想像中夫妇之间,也不见得会有更美妙的关系了。她尤其喜欢听丈夫跟她谈论教育孩子的事;瑞那先生希望大儿子当军官,二儿子能做法官,小儿子进教会。总之,在她认识的男子中,瑞那先生比他们都强,而没他们那么讨厌。

(罗新璋译,第12页)



译文 2:

她的心地单纯,从来不敢对丈夫妄加评论,也不敢承认他令人厌烦。她虽然口里不说,心里却认为:夫妻关系本来就是淡如水的。她特别喜欢德·雷纳先生,是在他谈到孩子们前途的时候:他要老大做武官,老二做文官,老三做神甫。总而言之,她觉得在她认识的男人当中,德·雷纳先生还是最不讨厌的一个。

(许渊冲译,第12页)

请读者注意:一个想像“夫妇之间,也不见得会有更美妙的关系了”,因此,觉得“瑞那先生”比她认识的男人“都强”;另一个则认为“夫妻关系本来就是淡如水的”,德·瑞那不过是她认识的男人中“最不讨厌的一个”而已。对夫妻关系看法不一,对丈夫的评价自然也就有了差别。这里,我们真惊异斯丹达尔塑造的德·瑞那夫人,在两个不同译家的笔下,会严重变形,出现不同的化身和相异的灵魂。

对于连的看法、感受和态度,也同样有着明显的差异:

在罗译中,我们看到乡下小伙子很走运,因为他有一颗高尚而骄傲的心,德·瑞那夫人对这颗心深表同情,且有着甜蜜而崭新的感受。为此,德·瑞那夫人原谅于连的无知,至于他粗野的举止,“更有劳她去纠正”。在许译中,农村青年则是得到了德·瑞那夫人的好感,因为他有着高尚、自豪的同情心(到底是谁同情谁?),德·瑞那夫人从中“可以享受到含情脉脉、光辉熠熠的新鲜魅力”(“享受魅力”的搭配很大胆,是文字翻译,还是文学翻译?)。不久,德·瑞那夫人便“原谅了”他的无知,还帮他“改正了”粗野的举止(请读者注意“原谅了”和“改正了”中的“了”字)。这里,我们提供两种译文,请有心的读者自己细加比较,相信会得出与我们同样的看法:

**译文 1:**

乡下小伙子于连之所以走运,可以从这里找到原因。她对这颗高尚而骄傲的心,深表同情;感受一新,殊觉甜蜜。他的稚拙无知和举止粗野,瑞那夫人很快也就予以原谅。稚拙无知,也不无可爱之处;至于举止粗野,就更有劳她去纠正。

(罗新璋译,第35页)

译文 2:

这样,农村青年于连反而得到了她的好感。她觉得在他高尚而自豪的同情心里,可以享受到含情脉脉、光辉熠熠的新鲜魅力。不久,德·雷纳夫人就原谅了他的无知,甚至认为他幼稚得可爱,还帮他改正了粗野举止。(许渊冲译,第36页)

二

李渔在《闲情偶寄》中说过:“心曲隐微,随口唾出,说一个肖一个,勿使雷同,勿使浮泛。”人物的语言是其心境的表露,性格的体现。不同性情,不同修养的人物,其语言自然也有别。反言之,不同的语言,自然也就反映了人物不同的内心世界,给人以不同的印象。这里,我们所关注的,是同一人物语言的不同处理所造成的形象变异。还是以德·瑞那夫人为例。在《红与黑》的第二章,德·瑞那夫人初次登场。她挽着丈夫的胳膊,沿着信义大道闲步走去,一边听着丈夫的谈话,一边照看着三个孩子的一举一动。大儿子常常跑到路墙边,想爬上去。这时,会“听得娇音嫩语地喊一声‘阿道尔夫’”(罗译第7页),孩子便“放弃了胆大妄为的打算”。紧接着,丈夫谈起有一个巴黎人物,溜进了丐民收容所和监狱,而且“还参观了市长等贤达开办的赈济医院”,让他感到头痛。德·瑞那夫人不解这为



何让丈夫头痛。书中这样写道：

“不过，”特·瑞那夫人怯生生地说，“既然你们办慈善事业，清正廉明，那位巴黎先生能找什么碴儿？”

（罗新璋译，第7页）

从译文看，前后是呼应的。初闻其声，如见其人。一声“娇音嫩语”，一句“怯生生”，给读者的是一个“娇怯”的形象，她问话的语气总的来说与这一形象也是吻合的。我们再来看一看许渊冲先生的译文：

“不过，”德·雷纳夫人畏畏缩缩地说，“那位巴黎来的先生有什么可以吹毛求疵的？您管穷人的福利，不是天公地道、小心谨慎的么？”

（许渊冲译，第7页）

一连两个问号，加上三个四字词组，使人感到的不是“畏畏缩缩”，而是近乎义正辞严、咄咄逼人了。

后来，于连进了市长家当家庭教师。德·瑞那夫人对于连颇有好感。可出于某种自我保护本能，她向丈夫隐瞒了自己真实的想法，对丈夫说了一段话。下面是两位译家的译文：

译文1：

几乎是出于本能，她肯定连自己也没意识到，瑞那夫人竟向丈夫隐瞒了真实的想法。

“对这个乡下小伙子，我不像你那样如获至宝。你待他体贴入微，只会引得他傲慢无礼，不出一月，就该把他打发走了。”

（罗新璋译，第29页）

**译文 2:**

德·雷纳夫人出于自己也不了解的本能,对丈夫隐瞒了真情:

“我不像你那样喜欢这个年轻的乡下人,你对他太好了,反而会使他忘乎所以,不出一个月,你就会把他打发走了。”

(许渊冲译,第30页)

两段译文的意思有不尽一致之处,这里不拟讨论。我们只是想提醒读者注意,两段话的语言风格有一定差别,我们面对的仿佛是两个文化水平、学识修养不同的德·瑞那夫人。关于这一点,我们不妨再读一下德·瑞那夫人给于连的信。限于篇幅,这里只比较该信第一段:

译文 1:

“今晚你不愿接纳我,是吗?有时候,真觉得我从未能看到你的灵魂深处。你的目光,令我畏惧。我怕你。我的天!会不会你从没爱过我?果真如此,倒不如让我丈夫发现我们相爱,把我禁闭起来,关在乡下,隔断与孩子的往来!或许这正是天意所在。那我很快就会死的。而你,将是一个地道的恶魔。”

(罗新璋译,第112页)

译文 2:

“你今夜不愿和我同床吗?有时,我以为我从来没有了解你灵魂的深处。你的眼睛真吓人。我怕你。天啊!难道你从来没有爱过我?如果真是这样,那让我的丈夫知道我对你的爱情吧,让他永远把我关在乡下,远远离开我的孩子吧!也许这是天意。我不久就会死。而你却是没有人性的魔鬼。”

(许渊冲译,第122页)



一个含蓄,一个直露(如“你今夜不愿和我同床吗?”),两者的差异跃然纸上,无须细加分析。

于连与德·瑞那夫人一夜销魂之后,德·瑞那夫人催于连快走。他们之间有这样一段对话:

译文 1:

于连倒还有时间咬文嚼字,记得问了这么一句话:

“此生此世,还有什么引以为憾的吗?”

“啊!此时此刻,觉得憾事真多呢!但认识你,却没什么憾恨可言。”

(罗新璋译,第 81 页)

译文 2:

于连从容不迫地字斟句酌,他想起了一句话:

“你贪生怕死吗?”

“啊!我现在非常贪生怕死,但我并不后悔认识了你。”

(许渊冲译,第 89 页)

这里,我们看到的不仅仅是语言风格的差异,两段译文,对话的意思也有相悖之处。究其原因,恐怕是对原文的理解不一。由于对原文的理解不一致,致使人物形象产生变异的情况,译文中常可看到,这里再举一例:

——瑞那夫人望着他(于连),信疑参半。

“让我挽着你的胳膊吧,”她临了这么说,语气里有一种于连从未见过的勇气。

她挽着他,一直走进维璃叶的书店,不顾这书店背着自由党的恶名声。

(罗新璋译,第 37 页)



德·雷纳夫人瞧着他,好像不能肯定他是否满意。

“请你挽住我的胳膊。”她到底鼓足劲说了出来,于连还从没有见过她有这股劲头。

她甚至不怕玻璃市书店有自由主义的恶名,居然走进书店去了。
(许渊冲译,第39页)

细心的读者也许发现了两段译文中的“挽胳膊动作”,到底是谁挽谁的胳膊?按法国传统,应是女士挽男士的胳膊。难道德·瑞那夫人有如此的勇气,一反法国的风俗习惯,勇敢地让于连挽她的胳膊?至于德·瑞那夫人是否如罗先生译文所说,挽着于连的胳膊,“一直走进维璃叶的书店”,还有待于分析原文和上下文。

原文表达的模糊,往往会造成译者不同的理解。理解不一,表达势必相异。但理解一致,而表达手法有别,哪怕是简单的一个字,同样会造成截然不同的效果,使同一个人物判若两人。不信,请看下面两例:

1. “你快走开。”瑞那夫人睁开眼来突然喝道。

(罗新璋译,第106页)

“走吧。”德·雷纳夫人忽然睁开眼睛,对他说。

(许渊冲译,第116页)

2. “我正求之不得呢,”她挺身嚷道,“让我受苦吧,再好不过啦!”

(罗新璋译,第107页)

“这正是我所要的,”她站起来,高声说道,“我要受罪,才能心安。”

(许渊冲译,第116页)

一个是“喝道”,一个仅仅是“说”;一个是“挺身嚷道”,一个不



过是“站起来高声说道”。真不敢相信“生性腴腆”“娇音嫩语”的德·瑞那夫人会变得如此“泼辣”，又是“喝道”，又是“挺身嚷道”。两者的反差实在大矣。

三

人物的言行举止与人物的生活环境及文化修养是密切相关的。德·瑞那夫人作为《红与黑》的主要人物之一，贯穿全书，从上卷第二章“娇音嫩语”地登场，到下卷最后一章，在于连死后三天，“搂着自己的孩子，离开了人间”，她的命运无不与于连的命运息息相关，始终牵动着读者的心。在斯丹达尔的笔下，她不但是个可爱的女人，也是可敬的女人。她不仅外貌美丽，而且“淳朴、天真、善良”，“在金钱世界中洁身自好，还有那一颗尚未被小说等读物污染过的心灵”^①。是她真正使于连知道什么是真情，什么是幸福。应该说，在此书中，德·瑞那夫人的形象是和谐完满的。对比罗新璋和许渊冲先生的译作，感觉却不尽然。两位译家笔下的德·瑞那夫人无论是外貌、语言，还是内心世界，似乎都有着差异。而这种差异，恐怕与德·瑞那夫人所受的教育和信仰有关。请读下而两种译文：

译文 1：

她那淳朴的天性和灵敏的头脑，要是能多受一点教育，就大足称道了。
(罗新璋译，第 34 页)

译文 2：

大家本来会注意到她的天性高尚，头脑灵活的，可惜她没有受过良好的教育。
(许渊冲译，第 35 页)

^① 见罗新璋《红与黑》代译者序，译林出版社 1993 年版，第 13 页。



对比两种译文,我们可以看到,两位译家笔下的德·瑞那夫人所受的教育水平是有别的。一个是美中不足,“要是能多受一点教育,就大足称道了”。另一个则令人可惜,“没有受过良好的教育”。不仅受的教育不一样,宗教信仰似乎也有差别:

译文 1:

“这是主对我的惩戒,”她低声又说,“主是公道的,我惟有低心归首。我犯的罪太可怕了,从前一直没引起良心责备!这是主抛弃我的第一个暗示,我该加倍受罚。”

(罗新璋译,第 10 页)

译文 2:

“上帝惩罚我了,”她又低声说道,“这是天公地道的;我只能心悦诚服;我实在是罪孽深重,而我过去却没有受到良心的责备!这是上帝抛弃了我;我应该受到加倍的惩罚。”

(许渊冲译,第 114 页)

一个信的是“天主”,一个信的是“上帝”,德·瑞那夫人信的到底是基督教(新教)还是天主教?按辞海的解释,“上帝”是基督教(新教)借用中国原有词语,对其所信奉之神的译称;而天主教则借用中国原有的“天主”一词,作为其信奉之神的译称。如此看来,罗新璋笔下的德·瑞那夫人信的是天主教;而许渊冲笔下的德·瑞那夫人信的则是基督教(新教)。这一差别对于我们理解德·瑞那夫人的“爱情”观及对所谓“通奸”的负罪感是至关重要的。从上下文看,德·瑞那夫人信的应该是天主教,因为“这位独养女儿,是在女修院教养长大的,那些修女是狂热的‘耶稣圣心会’成员”(罗译第 34 页)。“在圣心修道院期间,她敬爱天主曾达到了狂热的地步”(罗译第 104 页)。许



渊冲先生的译文中也有同样的交代,可令人感到奇怪的是,以前在圣心修道院时,德·瑞那夫人热爱的却是“上帝”(见许译第114~115页)。然而到了下卷第四十三章,德·瑞那夫人去监狱探望于连时,似乎又改信了“天主教”,这里有译文为证:

“我还以为我是虔诚的,”德·雷纳夫人在接着谈话时对他
说,“我以为我改信天主,即使在证明了我可怕的罪过以后,我
还一样相信,但一见到了你,甚至在你对我开了两枪之后……”
说到这里,于连又不容分说,上下左右地吻她。

(许渊冲译,第517页)

四

在上文中,我们通过比较两位译家不同的译文,指出了他们所临摹的德·瑞那夫人在容貌、脾性、内心世界乃至宗教信仰方面存在的或多或少的差异。由于篇幅关系,不拟在此一一分析产生这些差异的客观原因和主观因素,我们只想借助这样的比较,希望引起同行和读者的注意,对传译过程中的形象变异或失真的现象进行探讨。钱钟书先生在1964年发表的《林纾的翻译》中提出了“化境”说,说“17世纪有人赞美这种造诣的翻译,比为原作的‘投胎转世’。躯壳换了一个,而精神姿质依然故我”。许渊冲先生在他执译的《红与黑》译者前言中直言不讳地说,他的译文“可以说是脱胎换骨,借尸还魂”。“投胎转世”也好,“借尸还魂”也罢,关键在于是否能做到“精神姿质依然故我”。我们所希望的(也许只是幻想),是众译家能找到有效的途径,尽量避免原作的形象变异、失真,让读者能够欣赏到比较接近于原作的真实可信的形象。



风格与翻译

风格的传达,是文学翻译中最敏感而又最复杂的问题之一。从纯理论角度看,风格一词的涵义本身就没有得到严格的科学界定,它似乎无所不包,从大的方面讲,有时代的风格、民族的风格、阶级的风格;从小的方面看,作家笔下选择一个音节、一个词或一个句式,都无不标志着风格的特征。总之,风格体现在文艺作品内容和形式的各种要素之中,体现出不同作家、艺术家迥异的艺术特色和创作个性。像这样一个涵盖面如此之广泛、层次如此之复杂、涉及问题如此之多的问题,要进行透彻、全面而又科学的探索,非笔者的功力所能胜任。同样,要想富有说服力地说清文学翻译中风格传译的关键所在,也是十分困难的。就《追忆似水年华》汉译的风格再现问题而言,要说深说透,说清道理,最起码的条件之一,就是要全面地研读原文和译文,那密密麻麻的七卷原文,洋洋洒洒二百五十余万字的译文,真正有勇气读完的人就不多,更何况要读个明



白,品出味道,悟出普鲁斯特的风格来呢?因此,探讨风格传译,评价普鲁斯特的风格的汉译再现问题,目的并不在于草率地下个结论,而在于引起人们对这一问题的关注和思索,从而对风格再现的评价有个较为客观的认识。

我们知道,要传达原作(作者)风格,首先必须感受、体悟、领会原文的风格。我国古典的风格论对风格的论述采用的都是印象性的说法,如刘勰在《文心雕龙》的“体性”篇里将文章风格分为“典雅”“远奥”“精约”“显附”“繁缛”“壮丽”“新奇”和“轻靡”八类。实际上,这是对文章总体风格的一种感觉性评价,具体到一部文学作品,若读者缺乏认真的阅读、细心的体悟,这种感受式的评价往往会显得主观而欠可靠。我们认为,无论“典雅”还是“壮丽”,一部文学作品的风格(或曰神韵、气势、气质)必然附丽于具体的形体之上,附丽于作者对语音、词语、句法、修辞等各个具体的方面独具个性的选择。因此,要突破对原文总体风貌感觉性的领悟,必须借助现代语言学理论,通过科学的手段,对原文的形式进行分析,以识别原文的风格标记,领会其美学价值。

读普鲁斯特的《追忆似水年华》,很难用刘勰提出八类风格中的哪一类来涵盖全书的风貌。是“典雅”“精约”,还是“远奥”“新奇”?迄今为止,在我国学者介绍研究普氏《追忆似水年华》的文章中,还很少有人提起过普氏的风格特征,更没有人作过系统的探索。就我所知,法国在这方面倒是出过不少分析深刻、评论精辟、观点新颖的专著,涉及普氏风格的有吉尔·德勒兹的《普鲁斯特与符号》(1970);对普氏风格作专门研究的首推世界公认的普鲁斯特专家、巴黎第三大学教授让·米伊的《普鲁斯特与风格》(1970、1991)和《普鲁斯特的句子》(1975、1983)两部书;另外,法国著名文学批评家热拉尔·热奈热在《辞格三集》(1972)的“叙事话语”一篇中以结构主义的观点对《追忆似水年华》的叙事风格也作过独到的分析。



那么,由《追忆似水年华》作为具体体现的普氏风格到底是怎样一种风格呢?为了回答这个问题,我们还是先看看我国当代翻译理论对风格识别提出的一些富于创见和指导性的观点。刘宓庆在《现代翻译理论》中指出,“风格既然不是什么‘虚无缥缈’的素质,那就应当可以见诸于‘形’,表现为风格的符号体系。风格的符号体系就是在原文的语言形式上可被我们认识的风格标记。因此掌握风格标记,使我们能认识原文风格,就成为在译文中表现风格意义的最基本一步”^①。刘宓庆把风格标记分为“非形式标记”与“形式标记”两类,并提出了三个分析层次,根据他的分类和层次分析方法进行认真分析,我们也许可对普鲁斯特的风格达到如下一些基本的认识:

1. 在标记方面,普鲁斯特用词讲究词的视觉和听觉联想,给人以遐想和音乐美。

2. 在句法方面,最具特征的是普鲁斯特的曲折复杂的长句和立体交叉的句法结构,艾莉森·芬奇博士就曾指出,普鲁斯特“更有名的方面还是他那些可以再度唤起肉体知觉和内心联想的多层次的曲折复杂的长句”^②。

3. 在章法标记方面,特别在段落与段落的关系上,连接标记不明显,有错位、重叠甚或空缺的倾向,有意给人造成一种不连贯、不协调或重复的感觉,而这与潜意识流动的特征不无联系。

4. 在修辞标志方面,普鲁斯特的隐喻明比最为突出,尤为重要的一点,就是普鲁斯特的隐喻和比喻不仅仅是“给人造成智力快感”的一种手段,或只用来装点一下言辞的“意蕴”,而是他理解世界、体验生命,追寻生命之春的一种方式,把感觉与现实相融合所开创的

^① 见刘宓庆《现代翻译理论》,江西教育出版社1990年版,第246页。

^② 参见《现代世界文化词典》,江苏人民出版社1988年版,第534页。



新空间纳入语言之中,拓展人类体验的新疆域。

5. 在语域标记方面,普鲁斯特善于用适当的词语来毕肖人物的修养、性格,作品中不乏“滑稽的逗笑”、“猥亵的怒骂”,“陈腐的辞藻”和“粗俗的俚语”。

6. 在叙事风格方面,叙事是文学作品一种主要的组织手段,是作品的结构性特征。普鲁斯特的叙事风格是多维的,主要是通过时态的交叉混合运用,既有纯粹意义上的现在时,具有“超越时间”的叙事特征,又有起着回忆投影作用的简单过去时,也有标志着现时经历与往日记忆相融合的一般过去时。在《追忆似水年华》一书中,没有严格意义上的描写,正如热拉尔·热奈特在《叙事话语》一书中指出,“普鲁斯特的‘描写’与其说是对被凝视物品的描写,不如说是对凝视者的感知活动、印象、一步步的发现、距离与角度的变化、错误与更正、热情与失望等等的叙述和分析”^①。另外,普鲁斯特的叙事中有明显的省略倾向。

以上六个方面是普鲁斯特风格比较明显而典型的形式标记,通过这些标记,我们可以比较客观地认识其艺术表现手段及功能。确实,深层的普鲁斯特正是借助这些表层的、可供识别的标志来体现的,他的创作思想、意图、艺术倾向和追求也无不附丽于这些实在的、具体的形式之上。《追忆似水年华》的原文如直译过来,应该为《寻找失去的时间》,这个书名富有哲学意义,“准确无误地概括与标明了整部作品的目的、主旨与内涵”^②。为了寻找失去的时间,重现生命之春,普鲁斯特以“追忆”为手段,通过现时的感觉与往日的记忆的偶合,任超越时空概念的潜在意识自由流淌,交叉面富有立体感地重现“似水年

① 见热拉尔·热奈特《叙事话语·新叙事话语》,王文融译,中国社会科学出版社1990年版,第65页。

② 见柳鸣九《普鲁斯特传奇——〈寻找失去的时间〉》,《世界文学》1991年第1期,第258页。



华”。而他遣词造句、布局谋篇无一不为这一主旨服务，形式与内容浑然一体，达到了非凡的艺术高度，形成了其独特的叙事风格、新奇的意识流手段、激发读者“视觉、触觉、听觉和味觉”的壮丽文采和富于形象性隐喻性的远奥意境。如果说“普鲁斯特最先懂得，任何有用的思想的根子都在日常生活里，而隐喻的作用在于强迫精神与它的大地母亲重新接触”，并通过他的智力和他特有的手法“把属于精神的力量归还给”^①大地母亲的话，那么，我们也可以说，普鲁斯特深谙形式与内容的统一力量，他的思想决定了他的表达形式，而他所刻意追求的表现手段又反过来服务于他的创作目的，表现了他的深层次的精神气质，整体的行文气势和作品风貌。

识别原文的风格标志，领悟原文的精神风貌、行文气势和神韵，这是再现原文风格的第一步。从参加翻译《追忆似水年华》的人员组成情况看，无论就译者的翻译态度、驾驭原文和译文的功力，还是艺术素养看，是可以做到这第一步的，而且事实上，他们对普氏风格的整体把握和具体标记识别也是下了功夫的。《追忆似水年华》的责任编辑韩沪麟先生在《编者的话》中这样写道：“在选择译者的过程中，我们做了很多努力。现在落实下来的各卷的译者，都是经过反复协商后才选定的……我们可以欣慰地告诉读者，其中每一位译者翻译此书的态度都是十分严谨、认真的，可以说，都尽了最大的努力……”确实，在理解普鲁斯特、捕捉普鲁斯特的风格特征方面，《追忆似水年华》的译者是无愧于目的语读者的。但是，他们是否将他们领悟、捕捉住的普氏风格传神地再现出来了呢？

对风格的再现，我国译界一度曾经流传过“译巴尔扎克，还巴尔扎克”的说法，也就是说，翻译巴尔扎克的作品，就要完整地再现出巴尔扎克作品的风貌。然而偏偏在这个本来就十分微妙的问题上，

^① 见《追忆似水年华》卷一，安德烈·莫罗亚序，译林出版社1989年版，第14页。



不可避免地掺入了译者的个性和创造,使风格再现的问题变得愈发复杂。

理解了作者的风格,如何再现呢? 作者的文字风格是由词语的调遣特征与倾向,句子的组合结构与手段,修辞手段的选择与使用等表现出来的,而要再现作者的风格,译者自然要从炼字、遣词、造句去做。可是,转换原文的符号系统,将原文的风格传译到目的语中来,不可避免地会遇到语言差异所造成的障碍,而为了克服这些障碍,译者使各显神通,充分地发挥自己的创造性,寻求各种手段来变通原文与译文之间难以对应的形式。这么一来,对变通手段的选择,词语的处理,句子的重构,修辞色彩的再现等,都无不打上译者的个性,因此而客观地形成了译者的风格。问题使由此而产生,如何协调作者风格与译者风格?

应当承认,译者风格(主要为文字风格)是不可避免的。作为翻译的主体,译者的个人气质、艺术功力、行文习惯自觉不自觉、或多或少地会在翻译过程中反映出来,直接影响到译文的形成。对译者风格的地位,我国译界向来存在着两种对立的观点:一是认为译者应以再现作者风格为己任,克服个性,避免形成自己的风格;二是认为译者作为翻译活动的主体,在艺术角度上应该有所创造,以鲜明的风格取信于目的语读者,要“超越原文”的主张可以说是这一观点的极致。这里,我们暂且不去评论这两种观点孰是孰非,只是想说明一点事实,那就是对译者风格的不同认识必然体现在再现作者风格的具体做法上。问题的关键在于,作为译者,应在何种限度之内去发挥自己的创造性,以自己独特的文学风格为自己的译文赢得读者? 我们认为,文学翻译不同于创造,译者的所谓创造,实际上是在语义、审美等层次无法与原文在形式上求得对应而采取的种种变通手段,因此,译者的创造要以不违背、不损害原作的意蕴、风貌为本。就连傅雷这样极具文化素养和个性的艺术家也强调“在最大限度内



我们是要保持原文句法的”^①，他之所以说要“保持原文句法”，是因为他认为“而风格的传达，除了句法以外，就没有别的方法可以传达”。在这个意义上说，译者应当尽可能地让自己的风格与作者的风格协调一致。

参加《追忆似水年华》翻译的有 15 位译者，更严格地说，总共有 16 位译者，因为施康强先生翻译了莫罗亚的《序》。在这 15 位译者中，有驰名当今译坛的老翻译家，也有译作甚丰，功力不凡的中年译家，总之，大多是有自己个性的翻译家，其中有的还有着自己独到的译论和明确的翻译原则与主张，比如卷二的译者之一许渊冲先生就认为“文学翻译等于创作”，要“发挥译文优势”，力争“胜过原文”^②；又如卷四的译者之一杨松河先生对“译者风格和作者风格”做过专门研究，十分强调译文应该案本，以传达作者风格为首任。对翻译本质、译者作用，译文风格的不同认识，必然会在具体的翻译过程中表现出来。这就引发了下面一个问题，也是广大读者十分关心的一个问题：由 15 位译者翻译的《追忆似水年华》风格能统一吗？

早在组织翻译班子，开始着手全书的翻译之前，译林出版社负责翻译编辑的韩沪麟先生、应邀参加翻译的同志和国内法国文学评论界就考虑到了这一问题。对此，韩沪麟先生在《编者的话》中有这样的说明：“为了尽可能保持全书译文风格和体例的统一，在开译前，我们制定了‘校译工作的几点要求’，印发了各卷的内容提要、人名地名译名表及各卷的注释；开译后又多次组织译者经验交流，相互传阅和评点部分译文。”^③在这些措施中，有的是纯技术性的，但

① 罗新璋《翻译论集》，商务印书馆 1984 年版，见傅雷《致林以亮论翻译书》，第 548 页。

② 许渊冲《翻译的艺术》，中国对外翻译出版公司 1984 年版。详见《扬长避短，发挥译文优势》《译文能否胜过原文》《文学翻译等于创作》等篇。

③ 参见《追忆似水年华》汉译本《编者的话》，译林出版社 1989 年版，第 2 页。



有的也是学术性的,总之,译文风格的统一被提到了关系到全书翻译质量的高度来认识。记得1987年9月在北京大学举办的由编者、译者和评论家三方参加的有关《追忆似水年华》翻译的专题讨论会上,还就书名的翻译展开了讨论,讨论中表现出了译者之间不同的翻译观和翻译原则。

从现在已经问世的《追忆似水年华》七卷的译文看,应当承认,15位译者的译文与原文相比,都有不少“失”,原文的特色和作者精心营造、刻意追求的风格都程度不同地有些“走样”或者“不吻合”的地方;而对比各位译者的译文,也不难发现他们在遣词造句、形象再现和段落处理上有着某些差异,这就在一定程度上影响了全书译文风格的统一与和谐。

(一) 遣词层面

法国著名符号学家皮埃尔·吉罗在《符号学》一书中指出,语言符号可分为两类,一是逻辑符号,二是美学符号,前者的功能为表义,后者的功能为表感^①。从普鲁斯特笔下的词语符号看,逻辑词语符号精练而准确,而美学词语符号则细腻而多彩。对逻辑词语符号的转换,《追忆似水年华》的译者所采取的方法基本上是一致的,达到的效果也无大差别。值得探讨的是在美学词语符号的翻译中每位译者所表现出的个性和相互的差异。请看从《追忆似水年华》卷一译文中随意摘出的两个例子:

例(1) Le feu étant entretenu toute la nuit dans la cheminée, on dort dans un grand manteau d'air chaud et fumeux, traversé de lueurs de tisons qui se rallument, sorte d'impalpable alcove, de

^① Pierre Guiraud. *La sémiologie*, Presse universitaire, 1971. 参见《逻辑编码》与《美学编码》两章。



chaude caverne creusée au sein de la chambre même...

(*Du côté de chez Swann*. p. 14.)

况且那时节壁炉里整夜燃着熊熊的火,像一件热气腾腾的大衣,裹住了睡眠中的人;没有燃尽的木柴毕毕剥剥,才灭又旺,摇曳的火光忽闪忽闪扫遍全屋,形成一个无形的暖阁,又像在房间中央挖出了一个热烘烘的窑洞……

(《在斯万家那边》第7~8页)

例(2) D'un rythme, elle le dirigeait ici d'abord, puis là, puis ailleurs, vers un bonheur noble, intelligible et précis.

(*Du côté de chez Swann*. p. 252)

这个乐句以缓慢的节奏把他领到这里,把他领到那里,把他领向一个崇高,难以理解,然而又是明确存在的幸福。

(《在斯万家那边》第209页)

这两个例子分别出自于《追忆似水年华》卷一的译者李恒基和徐继曾先生之笔。对比原文和译文,不难发现两位译者在词的传译上(暂且不论句子的整体效果),存在着明显的差别。例(1)的译文讲究词语色彩,而且富于动感;例(2)的译文则显得质朴,清淡。从遣词的习惯看,两者也有着各自的个性。如例(1)的译文中“熊熊的火”,“热气腾腾的大衣”,“毕毕剥剥”,“忽闪忽闪”,“热烘烘”等词语的习惯选择,形成了译者鲜明的文字风格。

确实,比较《追忆似水年华》各位译者的遣词,可以明显地感觉到各自的特点,有的华丽,有的淡雅,有的质朴,有的则精约。下面再举几例译文,请读者自己去细作比较,悉心领悟:



例(3)母亲控制住一阵战栗,因为她比父亲敏感,她已经为他即将感到的不快而担忧。

(桂裕芳译《在少女们身旁》第31页)

例(4)某些日子,她身材纤弱,面色发灰,神态抑郁,紫色的半透明的光斜下她的双眸深处,如同大海有时呈现的颜色,她似乎忍受着放逐者之悲哀。

(袁树仁译《在少女们身旁》第510页)

例(5)街上初起的喧闹,有时越过潮湿凝重的空气传来,变得喑哑而岔了声,有时又如响箭在寥廓、料峭、澄净的清晨掠过空旷的林场,显得激越而嘹亮……

(周克希译《女囚》第1页)

例(6)这片红色如此新奇,如此罕见于温柔抒情、圣洁天真的奏鸣曲,一如朝霞,给天穹染上了一片神秘的希望之光。

(张寅德译《女囚》第243页)

例(7)也许正是这种像使人麻木的寒冷一样的悲伤构成了这支歌的魅力,那种绝望而又慑服人的魅力。歌者的声音用几乎是肌肉的力量和炫耀掷出的每一个音符都是对我的当脑一击。

(陆秉慧译《女逃亡者》第234页)

例(8)过去,散步归来时看到紫红色的天空映衬着耶稣受难像或是沐浴在维福纳河之中是一种乐趣,现在,在夜幕降临之时出去散步,在村里只看到形状如移动着的不规则三角形的



淡蓝色的牧归羊群,也感到十分愉快。^①

(徐和谨译《重现的时光》第1页)

(二) 句法层面

句法是贴近、传达原文风格的最主要的手段之一。美国著名美学家苏珊·朗格在《情感与形式》一书中指出,“有韵句子的长短同思维结构长短之间的关系,往往是思想变得简单或复杂,使其中内涵的观念更加深刻或浅显直接”^②。这里说明了句子结构形式之于所表达内容的重要性,而内涵观念表达的深刻或浅显,直露或间接,自然是一种风格倾向。关于普鲁斯特的句法特征、风格涵义以及《追忆似水年华》译者的处理方法与效果,在《句子与翻译》一文中已作了较为系统的探讨和评价,这里不拟展开,仅仅想就译文句法风格的统一问题指出两点:

一是译文的句子节奏在整体上不统一。从《追忆似水年华》各卷的译文看,在句子处理上有统一的一面,也有相异的一面。如对关系从句的处理,采用的方法基本一致,像重复先行词,将从句切开等;不同的一面,突出地表现在对修饰限定性成分的处理,有的将不同的修饰限定性成分拆开,单独成句,显得节奏明快,而有的则基本保持原文的结构形式,修饰限定性成分位置不变,节奏显得凝重。请看下面两例:

例(1) L'habit noir était défendu parce qu'on était entre “compains” et pour ne pas ressembler aux “ennyeux” dont on se garant

① 这里列举的六个句子具有一定的随意性,并未经过精心挑选,目的在于尽可能使选例本身客观些。

② 参见苏珊·朗格著《情感与形式》,刘大基、傅志强、周发祥译,中国社会科学出版社1986年版,第199页。



comme de la peste et qu' on n' invitait qu' aux grandes soirées, données le plus rarement possible et seulement si cela pouvait amuser le peintre ou faire connaître le musicien.

(*Du côté de chez Swann.* pp. 228 ~ 229)

晚礼服是不许穿的,因为大家都是“亲密伙伴”,不必穿得跟被他们避之若瘟神,只是在尽可能少举办而仅仅是为了讨好那位画家或者把那位音乐家介绍给别人时才组织的盛大晚会上邀请的那些“讨厌家伙”一样。

(徐继曾译《在斯万家那边》第 189 页)

例(2) Or, au contraire, chacun des moments qui le composèrent employait, pour une création originale, dans une harmonie unique, les couleurs d' alors que nous ne connaissons plus et qui, par exemple, me ravissent encore tout à coup si, grâce à quelque hasard, le nom de Guermantes ayant repris pour un instant après tant d' années le son, si différent de celui d' aujourd' hui, qui avait pour moi le jour du mariage de Mlle Perce-pied, il me rend ce mauve si doux, trop brillant, trop neuf, dont se veloutait la cravate gonflée de la jeune duchesse, et, comme nne pervenche incueillissable et refléurie, ses yeux ensoleillés d' un sourire bleu.

(*Le côté de Guermantes.* pp. 12 ~ 13)

然而恰恰相反,过去的每一时刻,作为独到的创作,使用的色彩都带有时代特征,而且十分和谐,这些色彩我们已不熟悉了,可是仍会突然使我们感到心醉。我就有过这种体会。贝斯比埃小姐结婚已经多年,可是,一次偶然的机,盖尔芒特这个



名字又突然恢复了我在地喜庆之日所听到的声音,与今天的声音迥然不同,此刻心里高兴得发颤,它使我又看到了年轻的公爵夫人佩戴的鼓鼓囊囊的领结,淡紫的颜色柔美悦目,光辉灿烂,新颖别致;还有她那双炯炯有神的眼睛,闪烁着蓝晶晶的微笑,宛若一朵永开不败的不可采撷的长春花。

(潘丽珍、许渊冲译《盖尔芒特家那边》第3~4页)

我们暂且不去比较例(1)与例(2)的译文与原文在结构上、风格上的相似或差异,只请读者高声朗读一下两段译文,感觉一下两者节奏上的差别。

(三)章法层面

我们这里说的章法,主要指作品段落与段落之间的衔接。在这一层面,应该说各位译者的处理方法相当一致,但存在着一个逻辑关系明晰化的倾向。我们知道,《追忆似水年华》的主角是时间,普鲁斯特通过追忆的手段来重现逝去的时光,使其在艺术上永存,从而使生命之春常青。在再现追忆的过程时,作者用意识流的手法,因此,在段落的衔接上,为了再现潜意识流动的不同特征,作者故意通过时态转换,连接词空缺等手段,表现潜意识流动的不定向性、时断时续性等。可在汉译时,为了照顾读者的阅读,译者有时自觉或不自觉地将作者故意略去或空缺的逻辑关系较为明确地表现出来,在一定意义上说,这种做法与作者的原旨与风格是不符的。

(四)修辞层面

在再现普鲁斯特的修辞风格方面,应该说各位译者都尽了最大的努力,而且达到的效果较之其他层面更为理想。无论是普氏的明喻,还是普氏的暗比,译者们都首先尽量寻找出发语与目的语之间最为近似的相应修辞手段,以再现普氏独特的修辞风格。在缺乏对应手段的情况下,也能充分注意原文修辞手段的特征和功能以及读



者的反应因素,求得在功能层次上的近似。在《形象与翻译》一文中,我们已对译文对形象的处理和修辞风格的再现作了基本的评估。

(五) 语域层面

普鲁斯特善于在“恰当的场合使用最恰当的语言”。读者阅读《追忆似水年华》,不会不被那出自各个人物之口的再也“传神不过”的个性语言所吸引。上流社会的盖尔芒特公爵夫人,维尔迪兰夫人沙龙里的“信徒”之一戈达尔大夫,卖弄学问的布里肖,词不达意的巴尔贝克大饭店的经理,死守着老一套还有点“势利眼”的弗朗索瓦丝,无不带有各自鲜明的语言特征,一听就知道出自谁之口。普鲁斯特在毕肖人物性格、暗示人物身份方面,可谓独具一格。他不对人物下主观的结论,而是通过恰当的语言,该俗则俗,当雅则雅,客观地再现人物的精神,有时真让人拍案叫绝。比如布里肖,最好卖弄学问,让人讨厌至极,不知当人们读到书中那长达近十页的地名考证时(夹杂着拉丁语、希腊文、诺尔曼语、古德语,古英语等)^①,会不会产生这种感觉。我想肯定会有的,有的读者读了觉得讨厌而且乏味,甚至问我为何要保留这些段落,建议下次重版时删去。然而,这正是作者对读者所期待的感觉,作者的高妙之处就是让读者通过他的语言安排,自然而真切地感受一下布里肖的“令人生厌”之处。对普鲁斯特,我国文学界有的介绍似乎不太客观,致使许多读者误以为普鲁斯特是个与世隔绝、脱离生活、只善闭门编造故事的“高手”。实际上并非如此。他作品中那些使用恰当、效果绝妙的个性语言正来自于他对社会、世人、文化与语言的了解。据让·米伊先生在普鲁斯特国际研讨会(1991年11月于北京举行)上介

^① 参见《追忆似水年华》卷四《索多姆和戈摩尔》许钧、杨松河译,译林出版社1989年版,第280-286页。



绍,普鲁斯特特别注意观察生活中的人物的举止与语言,如作品中弗朗索瓦丝的语言,大多是他从家中厨娘、女管家的活生生的语言中直接得来的。在传达普鲁斯特的语域风格方面,《追忆似水年华》的译者可谓煞费苦心。无论是俏皮话、双关语、方言土话等,译者们都能抓住其表达效果与功能,利用相应的手段进行积极的转换。这里需要说明一点,语域的转换,是翻译中最棘手的。由于是语言符号妙用创造的结果,具有独特的艺术个性,译极困难,有的甚至视之为“禁区”,译者不得不打破形式对应的束缚,以求得效果层次的近似。因此,在评价这一方面的译文处理时,切忌对号入座式的机械方法。

(六) 叙事风格层面

目前,在我国的翻译研究或评论中,对译文与原文叙事风格的对比研究似乎重视不够。实际上,叙事风格是一部文学作品的灵魂,如词语的选择、句法的构建、修辞的使用,大多是为形成一种独特的叙事风格服务。如《追忆似水年华》中时态与语式的使用,就对普氏叙事风格具有不可忽视的作用。而正是在这一方面,法语与汉语之间存在着极大的差异。法语的时态是由动词的形变作为标志的,作品中叙述角度、层次、回忆与现实的交替、倒错等等,都可从时态的变化中领会到^①,而汉语的时态系统与该系统的形式标志与法语迥异。因此,存在着难以圆满克服的传译障碍。从《追忆似水年华》的译文看,译者们不约而同地都反复使用“那时,当时,昔日”,“如今,现在,此刻”等时间状语来表现“往日的回忆”与“现在的感觉”之间的时态变化;用“仿佛、好像”等词来表示作者的想像与设想;用“在这之前”、“在这之后”,“迄今为止”、“今后”等用语来传

^① 请参阅热拉尔·热奈特《叙事话语·新叙事话语》第五部分,王文融译,中国社会科学出版社1990年版。



达原文的叙述的时距对立等等。从翻译方法与手段来看,由于语言差异的缘故,译者们只得如此而为之;从传达效果看,译文似乎不如原文的自然。总体来说,译文还是比较忠实地传达了原文的叙事风格,而且各卷译者的传译手段与效果都比较接近、统一。

从以上简略的比较分析中,我们可以得出以下几点看法:

1. 识别原文风格标志是贴近、把握原文风格不可逾越的一步,也是传译原文风格的基础。从对普鲁斯特的形式风格标记的分析中,我们可以更为客观、具体地认识与领悟普鲁斯特的整体风格与神韵。正如刘宓庆在《现代翻译理论》一书中所说,“对话际转换而言,对原语的风格分析工作至关重要。它是理解阶段的基本任务之一。忽视对原语风格的分析,就谈不上对原作全部意义的把握”^①。

2. 作品整体风格是由作品各个层面的风格特征体现出来的。就翻译而论,如果能从大处着眼,小处着手,注意局部与整体的统一,在局部的、各层面的具体转换中以一丝不苟的态度充分调遣目的语的对应传译手段,在一定程度上,整体风格的再现也就不会出现大的偏差。我们在翻译批评中,应该注意到那种仅凭感觉行事、忽视局部的、具体的转换活动的科学性的翻译倾向。

3. 风格的再现是可行的,但存在着限度。从《追忆似水年华》的翻译中,我们可以看到各卷的译者在认识、把握普鲁斯特风格方面所显示出的认真的态度与深厚的艺术修养,但是,由于形式与内容的特殊关系,由于出发语与目的语之间存在的差异,再现原作语言风格存在着难以克服的障碍,因此,有得有失,得大于失。

4. 译者风格是客观存在的,《追忆似水年华》各卷的译文都在一定程度上表现出了译者的独特的语言风格。但是,由于每位译者对译者风格与作者风格的关系认识不一,所以,译者风格与作者风格

^① 见刘宓庆《现代翻译理论》,江西教育出版社1990年版,第264页。



的相容程度也不一。从翻译的本质去认识,我们认为在承认译者风格的同时,应该强调译者风格与作者风格的统一与适应性,在某些方面,译者应该有意识地作出牺牲,以在最大程度上接近作者的语言风格。

5. 由于各卷译者的语言风格不一,因此在一定程度上影响了全书译文风格的统一与和谐。客观地说,在各个不同层面,各卷译文的风格的统一与差异程度是不一样的,如在叙事风格层面、修辞层面,译文比较趋于一致,但在遣词习惯方面,表现出了较大的差别。

6. 每位译者呈现给读者的普鲁斯特是不完全一样的。《追忆似水年华》的汉译是精诚合作的产物。参加翻译此书的译者从主观上都从各个方面努力去接近普鲁斯特,尽可能地把自己所理解的普鲁斯特客观地介绍给读者,但哪个形象与本来的普鲁斯特更相像、气质更一致、风韵更近似,还是留待各位读者去认识、评判吧。



傅雷译文风格谈

翻译以信为本,这差不多已成定论。信内容,无可争议;信形式,似难顾全;信风格,则众说纷纭。举傅雷先生的译文为例,他译著宏富,译文自成一家,自不待言,但就其译文风格而论,贬褒不一。有的认为傅雷先生“尤以译文传神取胜”,读他的译品,“有时甚至产生傅译要胜于原文的感觉”;有的则认为“读傅氏的译品,往往使人闻到一种油腔滑调的气味,读起来不费劲,但像读本国小说,总觉得这里面短了一些东西,原因就在于他‘要求将原作(连同思想、感情、气氛、情调等等)化为我有’,化的结果,原作者不见了,读者看到的是貌似而神离的译者在说话,所以失望了”。虽然贬之“油腔滑调”或褒之“胜于原文”,但在傅雷翻译风格确实存在着这一点上,两派意见是一致的。问题的焦点是:傅雷自成一家的翻译风格是再现还是损害了原作的风格?

一种译文风格的得失,应该用什么标准来衡



量呢？西方著名翻译理论家奈达认为：“所谓翻译，是指从语义到语体在译语中用最切近而又最自然的对等语再现原作信息。”^①我国的翻译界老前辈钱钟书先生提出：“文学翻译的最高标准是‘化’。把作品从一国文字转变成另一国文字，既能不因语文习惯的差异而露出生硬牵强的痕迹，又能完全保存原有的风味，那就算得入于‘化境’。”钱钟书先生所说的“风味”无疑包含风格，他和奈达的主张是一致而又十分明确的：要求取得译文与原作风格的一致。倘若按福楼拜所说，“风格就是生命。这是思想的血液”，那么，再现了原作的风格，即保存了原作的生命；反之，无异于断其生命之源——血液。再现原作风格的重要性由此可见一斑。有的翻译作品的不成功或失败大都因为未能再现原作的风格，或损害、或歪曲了原作的风格。西方著名翻译批评家阿诺德曾十分严肃地批评了荷马的两部史诗《伊里亚特》和《奥德赛》的几种译文，他指出：“在节奏上荷马是轻快的；在文字和风格上荷马是清晰的；在意义上荷马总是单纯的；在作法上荷马是庄严的。考珀把他翻糟了，因为在节奏上他是迟钝的；在风格上是雕琢的；蒲柏把他翻糟了，因为在风格和文字上他是矫揉造作的……”^②可见，一部翻译作品的成功与否在很大程度上取决于是否正确再现了原作的风格。

原作风格必须再现，首先这是翻译的性质决定的；其次因为风格是人们辨认、区别作家、诗人的艺术个性的标记，再现了原作风格，原作家艺术个性跃然纸上；损害了原作风格，则原作家艺术个性得不到真实反映。原作风格不仅必须再现，而且也并不是不可能再现的。

风格可以再现，这是因为风格具有客观可感性。大致说来，构

① 见谭载喜《新编奈达论翻译》，中国对外翻译出版公司1999年版，第11页。

② 见刘重德《翻译漫谈》，陕西人民出版社1984年版，第26页。详见马修·阿诺德(Mathew Arnold)著《文学和批评文集》中《论翻译荷马》一文。



成一部作品的风格因素可归于两类,一是主观因素,二是客观因素。所谓主观因素,即作家作用于作品的思想、性情、气质等,如刘勰在《文心雕龙》的《体性》篇里所说的“才”与“气”,以及作家的文化修养、社会地位,职业、交际的主观动机与意图、年龄与性别等。所谓客观因素,一是时代、社会、题材、体裁对风格的内在要求;二是作家思想的直接承担者——语言——在使用中作用于风格的诸方面,尤其是作家独特的遣词造句方式。无论是构成风格的主观因素还是客观因素,都是极为具体实在的,是可以感觉、辨识的。正因为如此,我们能够说“巴尔扎克健拔雄快,梅里美俊爽简括,罗曼·罗兰朴质流动”。风格是可感、可辨的,这并不意味着是易感、易辨的。再现原作风格,首先必须基于对原作风格的正确体会,一个译者倘若不能以较为敏捷锋锐的艺术感受力去辨识、品评、体会、理解原作风格,那纵然有超人的语言表达能力,也难以正确再现原作风格。翁显良先生所批评的那种导致“形象畸变”的翻译失误在很大程度上就是因为译者草率投笔,未能正确体会、辨识原作风格所致。在体会原著这一方面,傅雷先生不失为众人楷模。他说:“任何作品不去精读四五遍,决不动手,是为译事基本法门。第一要求原作,连同思想、感情、气氛、情调等,化为我有,方能谈到译译。”这里,傅雷先生所谈的“化为我有”,基点是理解,即全身心地去体会原著,暂时忘却自己的思想与情感而注心于原著之中,以求彻底理解原著,仿佛成了原著的作者,以至原著的一切“化为我有”。从这一点看,傅雷先生是不容指责的。但是,翻译具有特殊性,译者在理解原作的思想、风格时必然受到自己的思想、文化修养、艺术感受力和审美情趣的影响。我们所要求的,是在理解原作风格时应力戒将自己的思想、感情或情调强加于原作,进而在翻译时搀进较多的主观成分,以至于“感到有必要改进原文,修正原文中显而易见的错误或选用自己所喜爱的词语”,这样一来,虽然文笔流畅,无半点翻译味,但却在



某种程度上改变了原文的信息与风格,甚至可能损害原文。曹禺《日出》一剧中,八奶奶说过这么一句话:“我悲剧,我痛苦……”“我悲剧”显然文理不通,作者的本意正是通过这种文理不通的时髦用语,以毕肖八奶奶追求时髦、附庸风雅、浅薄无知的形象。倘若哪位好心的外国译者未能探出其中奥妙,一心想发挥译文优势,便可以修正这一显而易见的“错误”,这样一来,岂不辜负了原作者的良苦用心?

风格可以再现,还因为世界各种语言都具有丰富的表达手段,“具有同等表达力”,译者可用一定的语言手段表现原作近似的语言风格。打开中外的修辞手册,只要稍微留心比较一下,就可发现中外的修辞手段以及各种修辞手段所产生的修辞效果是何等的相似。法国著名语言学家马迪纳(Martinet)认为,翻译是一种语言接触行动。语言的接触发生于译者的翻译活动之时。简单地说,翻译就是用一种语言去传达另一种语言所表达的内容。因此,在这一语言接触的活动中,能否选用恰当的语言形式与手段去再现原作的思想美与艺术美(形式美)高度统一的一种境界美,以及原作所反映的作家的艺术个性和特征,乃是衡量一部译著成败的重要标准之一。必须承认,每种语言都有独特的构词能力、语序、遣词造句方式、话语标记以及各种特殊的语言形式。但是也应该看到各种语言间的同大于异,语言间绝对分离的情况是罕见的。况且翻译工作者的任务之一就是善于分析比较两种语言间的特殊表达手段,进行艰苦、创造性的移植工作,取人之长,补己之短。有人认为,既然翻译活动中接触的是两种不同的语言系统或信息代码系统,那么只要理解了原文的意思,用甲语言翻译出来就行了,无须多考虑乙语言的形式如何。殊不知一种思想固然可用不同的语言形式来表达,但是在具体的语言环境中,总是只有一种语言形式的表达效果最好。比如法语中的“*Il a failli tomber*”,如没有具体的语言环境,译成“他险些儿摔



倒”，或“他险些儿没摔倒”，“他差点跌倒”或“几乎没跌倒”，这未尝不可，但是在一个特定的语境中，如考虑到说话人的年龄或职业因素，考虑到原文的文体风格，这四种译者译文就未必都行得通。又如法语中“si”一词，可译成“倘若”，可要是不分场合，都将其译成“倘若”，就不一定合适。请看从傅雷先生的《高老头》和《高龙巴》译本中摘下的几个句子：

1. “倘若对你有些作用的话，你可以想到保卫你的好天使在念着你。”
2. “倘若警察碰到你，问你上哪儿去，你……”
3. “倘若我是个流氓，是个小人，是个骗子，那只要张开褡裢，洋钱就会像潮水般的滚进来。”
4. “倘若你马上要做工很好的漂亮衬衫，我们得立刻赶做……”

若无上下文，译文看不出有何不妥。但是一旦考虑到说话人或对话者的地位、年龄等因素，就会发现译文并非十全十美。第一句话，出自贵族小姐丽第亚之口，用“倘若”十分贴切；第二句是退役中尉奥索对一位只有十来岁的穷人丫头契里娜说的话，用“倘若”似乎没有考虑谈话对象；第三句出自大盗勃朗陶拉岂之口，他虽然受过高等教育，但入“绿林”之后，因受环境影响，语言已经十分粗俗，因此“倘若”两字不如译为“要是”；最后一句是一位毫无文化修养的乡姑给她哥哥拉斯蒂涅写信中说的，“倘若”两字用在这句话的开头，显得不太协调。确实，傅先生有时喜欢选用自己所惯用或喜欢的词语，“倘若”一词就是一例，如果由于自己遣词造句的某种爱好而忽视了再现原文的语言或语体风格，不能不说是个遗憾。

大家知道，对一部文学作品来说，它所表现的不仅是思想美，而



且有艺术美。而这一艺术美的表现与作家的语言手段的运用息息相关。文学是语言的艺术,文学作品的思想美、艺术美要靠语言来表现,刘勰所说的“情动而言形”就是这个意思。翻译一部作品,如果过分强调两种语言系统的差异,而忽视了原作的语言风格,那怎么能谈得上再现原作的风格呢?

应该承认,由于翻译是一项双语交换活动,原作风格的再现取决于译者对它的体会程度,以及译者的语言表现力。因此,翻译作品不可避免地带上译者的影子,即人们通常所说的译者风格。又因为每个译者的思想情趣、文化素养、语言能力等不尽相同,特别是对翻译的性质和任务认识不一,因此,译文的风格必然有异。正因为如此,傅雷先生能在漫长的翻译生涯中形成自成一家的翻译风格,凡是读过傅雷先生译作的都或多或少能感受到他的风格。傅雷先生译作甚丰,翻译过法国伏尔泰、巴尔扎克、梅里美、罗曼·罗兰、莫罗阿等文学名家的著作。傅译“固然对名家的特色和韵味有相当体现,拿《老实人》的译文和《约翰·克利斯朵夫》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”^①。傅雷先生的翻译风格到底是怎样一种风格呢?拿傅先生自己的话说,那就是“将原作,连同思想、感情、气氛、情调等等,化为我有”;在文字上,“译文必须为纯粹之中文,无生硬拗口之病”;译笔“行文流畅、用字丰富,色彩变化”。加之他给自己订下了这样的标准:“译书的标准应当是这样:假使原作者是精通中国语文的,译本就是使用中文完成的创造。”这样一来,他“以原作者自任,遣词造句”带上了自己的烙印。大凡读过傅译的人几乎都觉得傅先生的译文用句简短、轻快;用词丰富多彩,多四字结构,节奏感强,这一语言风格贯穿于他

^① 罗新璋《读傅雷译品随感》,参见罗新璋编《翻译论集》,商务印书馆1984年版,第987~993页。



的译品之中,无论是梅里美的《高龙巴》,巴尔扎克的《高老头》,还是莫罗阿的《人生五大问题》。请比较下面的几个译例:

1. 高龙巴带着央求的神气对哥哥瞟了一眼。奈维尔小姐早听人说过高斯的妇女能即席赋诗,渴想领教一下。便再三要求高龙巴略施小计,献献本领。奥索后悔不该想起妹妹的诗才,便竭力解释,说高斯的巴拉太枯索无味,不值一听;并且念过了但丁的名作再念高斯的诗歌,等于丢本乡的脸;但这些话反而使奈维尔小姐更心痒难熬,非听不可……

(《高龙巴》)

2. 一般人就是从这一类的交易开始,终于廉耻荡然,而今日社会上也相习成风,恬不为怪,方正清白,意志坚强,嫉恶如仇,认为稍出常规便是罪大恶极的人物,在现代比任何时代都寥落了。”

(《高老头》)

3. 在外人看来,这些都很冠冕堂皇,颇为得体。但洛茜娜只觉此种保护人的口吻难以忍受。她知道他写这封信时一定自以为慈祥温厚,宽大为怀,柔肠侠骨,更有土骑士风。

(《人生五大问题》)

这几个信手拈来的译例虽不能全面反映傅译风格,但傅雷先生纯粹的中文——流畅的行文,轻快的四字结构,丰富的用词,多变的色彩,由此可见一斑。译文读来节奏明朗,一种飘逸、清奇的风格鲜明可辨,令人赞叹不已。不过,赞叹之余,不免产生这样的疑问:巴尔扎克、梅里美和莫罗阿的语言风格竟有这般惊人的相似?暂且不提20世纪的莫罗阿,单比较19世纪的巴尔扎克和梅里美。他俩虽然都是现实主义作家,但艺术风格迥异。梅里美是一个高明的故事讲述者,他的叙述和描写既不铺张,也不繁杂,因而,整个作品呈现



出明快流畅的特点,而巴尔扎克则行文如长河滔滔,气势浩瀚,不时闪现出瑰丽奇伟的灿烂色彩。不可否认的是,梅里美的“明快流畅”与巴尔扎克的“气势浩瀚”和他们大相径庭的遣词造句方式不无关系。巴尔扎克和梅里美的语言风格(文学风格极为重要的组成部分)取决于他们各自的语言表达手段。就句式而论,巴尔扎克喜用复句,长句,大有一“句”而不可收之势,显出其浩瀚健拔的情韵、气势;而梅里美句短字洁,溢出简明质朴的风味。从上面的译例看,梅里美的风格体现得较为成功,然巴尔扎克的气势传达得似嫌不足。傅雷先生译过巴尔扎克的许多作品,他保持了原作用字丰富、多彩的特点,但原作的长句几乎都通过一定的技巧化成了短句。是否保留原文的长句就必然会有“生硬拗口”之嫌呢?傅雷先生说过:“老舍是在国内惟一采用西洋长句而不失为中文的惟一作家。”如果老舍先生精通法语,由他执笔翻译巴氏作品,说不定他会以长句译长句,更好地再现巴氏的语言风格呢。

现在的翻译界,似乎有一股不好的风气,过分地强调了原文和译文的文字词类不同,句法构造不同,文法习惯不同,修辞手段不同,总之,两种文字形式不同,因此认为难以也无须顾全。于是,许多译者倾向于赋予译文一种优美、多彩的母语形式,而很少或根本没有考虑到费点精力去钻研外语的形式结构及其美学结构,更没想到有意识地通过创造性地运用外语的某些要素来丰富本族语。其实,无论中文还是西文,许多相同的语言手段可产生相似的修辞风格。就说句法结构吧,长句表缜密,短句显轻快,中、西文如出一辙。再说修辞格中的比喻,汉语和法语都有明喻和暗喻之分,格式相同,且暗喻产生的意境都比明喻更为深远。在《高龙巴》的第三章,一位把舵的水手在静寂的夜晚,唱起一首情绪昂烈的歌,其中唱道:

Il est le faucon ami de l'aigle



Miel des sables pour ses amis,
Pour ses ennemis la mer en courroux.

原文连用了三个暗喻,把一位勇士喻为鸷鸟,对友亲,对敌恨,且句式整齐,意义深远。著名诗人、翻译家戴望舒先生译为:

他是苍鹰的朋友巨鸷,
对朋友他是沙漠中的蜜
对敌人他是暴怒的海。

傅雷先生的译文是:

他是鸷鸟,老鹰的伴侣,
对于朋友,他甘美如蜜,
对于敌人,他却是狂怒的海洋

简单的三句歌词,译文竟有不小的差异。既然可用暗喻译暗喻,且更能引起读者的联想,又何必用不免落入俗套的“甘美如蜜”来表达呢?就传达原文的形式、结构美及意境美来说,戴先生的译文似乎更可取。我们认为,如果在传达原文内容的前提下,能够吸收原文的表达形式,就应该尽量吸收;决不能只顾内容,忽视形式,因为风格是思想内容与艺术形式高度统一的产物。如果忽视了形式(不管是有意还是无意),不费力去传达原文的形式美,那风格的再现是不完全的。

译者固然有其风格,但再现原作风格,应以原作的标准为标准。陈西滢先生早就提出应“把轻灵的归还它的轻灵,活泼的归还它的活泼,滑稽的归还它的滑稽,伟大的归还它的伟大”。西方现代派的



作品并不流畅,用“流畅”的行文还原,岂不伤其风貌?新小说派用词并不丰富,若译文过分多彩,怎能完全保存其风味?一个称职的译者,应辨别原作者特殊的艺术个性,原作特殊的风格,尽量排除自己的艺术个性与风格,以更好地再现原作的风格,就像一位高明的演员,尽量消除自己与人物性格不相容或有差异的个性,以更充分地表现人物的个性。因此,若不顾作品的特殊性,一味要求“行文流畅、用字丰富、色彩变化”,似有不可取之处,正如陈西滢先生所说:“……译者在译书之前,不应当自己先定下一个标准,不论是雅,是达,是高古,是通俗,是优美,是质朴,而得以原文的标准为标准。”^①傅译风格容易引起后人诟病,也许正是因为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。傅雷先生自己也承认:“即使是最优秀的译文,其韵味较之原文仍不免过或不及,翻译时只能尽量缩短这个距离,过则求其勿太过,不及则求其勿过于不及。”^②这里,他道出了再现原作风格的困难,承认困难,决不等于放弃努力的方向——尽量缩短译作风格与原作风格的距离。在提倡“翻译风格各放异彩”的同时,确有必要强调指出:翻译以信为第一标准,各放异彩的翻译风格必须扎根于信的土壤,再现风格的最低标准是:译作风格不能有损于原作风格;最高标准还是钱钟书先生说的那句话:译作必须“完全保存原有的风味”^③。

① 陈西滢《论翻译》一文,详见罗新璋编《翻译论集》,商务印书馆1984年版,第400-408页。

② 傅雷《〈高老头〉重译本序》,详见罗新璋编《翻译论集》,商务印书馆1984年版,第558-559页。

③ 钱钟书《林纾的翻译》,见罗新璋编《翻译论集》,商务印书馆1984年版,第696-697页。



《红与黑》风格的鉴赏和再现

“忠实与再创造”之争,在很大程度上,是要不要以及在何种程度上保持原作语言特色的问题。而一部作品的风格,除社会、环境、时代特征、文坛风尚等因素外,主要是由作家的精神气质、创作方法、言语技巧来体现的。作家独特的遣词造句方式,不仅是构成原作风格的重要因素,也是读者识别原作风格的可感、实在的标志。在这个意义上说,原作的语言特色不是个要不要保持的问题,能“忠实”地传达,是求之不得的事,问题是出发语和目的语的音形义组合规律不同,句法构造不同,文法习惯不同,修辞手段不同,要在形式上完全忠实于原文,彻底保持原文的语言特色,是不可能的,因此,原文的语言风格,在不少译者看来,是难以顾全的。然而,难以顾全,与无须顾全,在思想认识上有着质的区别。具体到《红与黑》的翻译上,众译家对原作风格的不同认识和不同的处理方式,也在一个侧面反映了各自的翻译观。



许渊冲先生是国内知名的翻译理论家,他明确提出了文学翻译的认识论、方法论、目的论,并且构建了他的翻译哲学和翻译诗学^①。然而,令人遗憾的是,对文学翻译中最为棘手的风格再现问题,许先生却几乎没有涉及。在就《红与黑》汉译致许渊冲先生的信中,笔者曾向许先生请教两个问题,一是对《红与黑》的风格怎么看?二是译文风格与原作风格如何保持一致?在给笔者的回信中,许渊冲先生对第一个问题没有给予明确的回答。关于第二个问题,他的看法似乎与自己一贯倡导的翻译原则不太相符,关于原文风格的问题,他认为,“我的经验是除非一个句子,一看就是某作家写的,如普鲁斯特的,巴尔扎克的,一般句子,很多作家都可能那样写,如司汤达的,罗曼·罗兰的,那只要译得忠实通顺,基本风格就传达了。自然这个问题还可深入研究”^②。就笔者的理解,这段话的意思是说,斯丹达尔的语言风格特征并不明显,属于大众型,“只要译得忠实通顺”,就行了。可实际情况并非如此,客观地说,《红与黑》有着独特的语言风格。赵瑞蕻、郝运、郭宏安、罗新璋等译家对《红与黑》的风格问题,都有过重要的论述。我们知道,识别原作的风格特征,是再现原作风格的基础。让我们先来看一看各译家的看法。

在与笔者的对谈中,赵瑞蕻先生同意笔者的看法,认为斯丹达尔风格的基本特征是长于心理分析,文笔冷静,语言不多加修饰,不追求过分美丽、造作的风格,可以说比较自然、平实。郝运先生在给笔者的来信中,也明确谈了他对《红与黑》语言风格的认识:“关于《红与黑》原作的风格,记得司汤达在写给巴尔扎克的信中说:‘我写《修道院》时,习惯于每天早晨读两三页《民法》,帮助自己掌握恰当的语调,显得完全自然,我不希望用矫揉造作的手段去迷惑读者

① 详见许渊冲《红与黑》“译者前言”,湖南文艺出版社1993年版。

② 详见《文汇报书周报》,1995年5月6日第6版。



的心灵。’他在《论爱情》里又说：‘我竭尽全力要作到枯燥。’我个人从翻译过程中感到司汤达的文章风格是朴实、明晰、严谨。他讨厌华丽的词藻、复杂的修饰语，以及语言表达不清和玩弄比喻等手法。总之一句话是：自然。”罗新璋先生对斯丹达尔的修辞风格有着自己的体会，他在《风格、夸张及其他》^①一文中谈到：“斯当达关于自己的行文，有句历久称引的话：‘写作之前，总要看三四页《民法》，定定调子。’或许是英雄欺人之语。但通过反复研读原作文本，以我的体会，斯当达的修辞风格是：句无余字，篇无长句，似淡而实美。”“句无余字”，恐怕可理解为“简练”，“篇无长句”，似与郝运说的司汤达讨厌“复杂的修饰语”有关；而“似淡而实美”，能否视作一种“朴实”的美？郭宏安先生作为文评家，对识别原作风格自有独到的切入点。他在《我译〈红与黑〉》一文中对《红与黑》的文字风格作了较为中肯的分析。他认为，“风格（特别是文字的风格）是一位作家成熟的标志”，《红与黑》的文字风格，“乃是在朴素平实的叙述中透出‘瘦’、‘硬’二字所蕴涵的神采，也可以说是‘外枯中膏’”。他还指出，“所谓‘瘦’、‘硬’，是就文本的总体感受而言的，并不排斥个别语句、段落的轻灵、雍容甚至华丽”。罗玉君、黎烈文和闻家驷等译家对《红与黑》文字风格没有明确的论述，但对任何一个译家来说，翻译的第一步是理解，包括领悟、鉴识原作的风格，这是传译的基础。

然而，领悟、把握了《红与黑》的风格，不等于就能将之完美地再现出来。这里，既有译家的主观认识问题，也有两种语言转换中难以逾越的客观障碍。就主观因素而言，就是在再现原作风格过程中，作为一个译者，是否应该尽量克服自己与原作相悖的个性，尽可能达到译者风格与作者风格、译文风格与原作风格的和谐呢？就客

^① 详见《中国翻译》1995年第4期，第23-25页。



观因素而言,是夸大出发语与目的语之间的差异,赋予自己以更大的“创造”自由,还是实事求是地对待两种语言之间的差别,尽可能采取既不背叛原作,又能为目的语读者接受(甚或“好之”、“乐之”)的手段,如罗新璋先生所说,“始于制约,制胜制约”,在发挥译语独特的表现力的同时,“不脱离原作作信天游”,在“信”的基础上,达到原作风格与译作风格的一种动态平衡呢?在《红与黑》的翻译中,我们看到了不同的认识和做法。

郝运先生认为,如何把握原作风格,如何处理忠实与流畅的关系等,那都是见仁见智的问题。他在给笔者的信中说:“我从事法国文学译介工作时间不算短,但始终不敢好高骛远,只追求一个目标:把我读到的法文好故事按自己的理解尽可能不走样地讲给中国读者听。我至今仍认为做到这一点并不容易。有时候原作十分精彩,用中文表达却不流畅,恰似营养丰富的食品偏偏难以消化。逢到这种情况,我坚持请读者耐着性儿咀嚼再三,而决不擅自用粉皮代替海蜇皮。”话讲得十分朴素,但道理很深。他的观点十分明确,坚持“不走样”,尽可能让读者读“原汁原味”的东西,哪怕一时难以消化,也不擅自“创造”。郝运先生的出发点也很明确,他不想“存心欺骗读者”。读郝运先生的译文,我们确实可以感受到他的这一良好的愿望。他译的《红与黑》理解准确,语言平实朴素,在这一点上,与他所理解的斯丹达尔的风格是一致的。但我们也看到,由于他坚持“不走样”,译文的句子读起来比较吃力,拿许渊冲先生的话说,有着严重的“翻译腔”,读者需咀嚼再三,才能读出味道来。应该说,他的这一处理方法,既是他的翻译原则的具体体现,也在一定程度上满足了部分想要“原汁原味”的读者的阅读需要。至于主观的愿望与客观效果如何,则是值得探讨的。

郭宏安先生对传达风格的问题观点鲜明,而且在译《红与黑》时,在再现斯丹达尔的风格上颇费了些脑筋,他认为,“今日复译《红



与黑》，假使有可改善的话，首先就是风格，译文要尽可能地传达出原著的风格（包括文字的风格）。不求铢两悉称，但必须有传达的意图，有没有这种意图，结果会大大不同”。基于他的这种认识以及他对《红与黑》的风格的把握，郭宏安先生作了多方面的努力，既有主观上的追求，也有客观上向原作风格的贴近。主观上，他要“严格控制形容词的使用，决不无缘无故地增加修饰语”。对这一点，他是有感于时下盛行的某种译风而发的。他特别注意在译文中慎用成语或四字句，不追求“文句的抑扬顿挫或人为的光彩”，尽量做到“用语自然，如对人言”。他认为斯丹达尔的风格是自然的，译文“切不可雕琢，以至于凿痕累累”。他还注意到《红与黑》中人物的对话独具特色，“既见锋芒，又见个性，可称精彩”。所以，在翻译中，他避免使用过分俗白的词语，注意各种人物口吻的区别，以及人物的语言与其身份、教养、所处环境的一致。关于译文语言，他特别指出：“译《红与黑》，我们不能用时间上相去不远的《红楼梦》的语言，不能用差不多同时的桐城派的语言，也不能用时下的各种味儿的小说的语言，尤应避免当代的流行语或地域性的俏皮话贻人其中，只能使译文的语言在总体上保持在标准的当代书面文学语言的水平上，而且不排斥必要的欧化句子，使读者不致误会这是一位精通中文，尤其是古文功底深厚的洋人写的书。”译语风格定位明确，处理方法恰到好处，这是郭宏安执译的《红与黑》最显著的特征。应该说，郭译的成功之处，正在于他在再现原作风格上所作的可贵努力和取得的良好效果。

罗新璋先生持客观的态度，认为“译作当然要以原作风格为依归，体现原作的艺术风貌”。但他深知“学本国作家的笔法都不易得，何况隔了一种语言。‘不太一致’，容或有之”。根据他对原作修辞风格的认识，他在翻译时“力求字字不闲，凡可有可无的字，一概删却净尽，以求一种洗炼明快的古典风格”。这一做法与他在“译



书识语”中“文学语言，于言达时尤须注意语工”及“译艺求化”的思想也是相一致的。读罗先生的译文，确实感到字字不闲，也不乏“洗练明快”的古风。但“洗练”中却常见“华美”，而正是这种突出的“华美”，似乎有悖于原作“冷峻”加“平实”的风格特性。两者的差异，不是“过”与“不及”的问题，而有着质的不同。

上文谈到，关于《红与黑》的文字风格问题，许渊冲先生没有专门的论述，从他的“译者后记”中，我们可以读到他援引的福楼拜、巴尔扎克对斯丹达尔的评价以及雨果和圣佩韦过分偏激的看法。许渊冲先生自己到底怎么看，我们不得而知，但从他的翻译主张看，他注重的并不是斯丹达尔用法文怎么说，而是揣摩斯丹达尔若用中文写作该怎么说。（罗新璋也有同样的论述，如他在《风格、夸张及其他》一文中就揣摩过：“我想，斯丹达尔本人用中文来写《红与黑》，或许也会比他的法文 *le rouge et le noir* 写得漂亮一点。”）他关心的不是法文表面的形式，而是更深层次的“神”和“味”，这就是他所说的，“文学翻译不单是译词，还要译意；不但要译意，还要译味”。他还提出了“深化、等化、浅化”等方法，为摆脱原文的束缚，传达他理解的《红与黑》，来临摹原作所临摹的模特。正如他所说的，“从某种意义上讲，这就是中西文化的竞赛，用中国语文来描绘于连的心理，看看能否描写得比法文更深刻，更精确”。既然是两种文化的竞赛（而不是两种文化的交流和沟通），自然也就没有必要顾忌对方，若亦步亦趋，遁迹而行，那只能永远跟在对方后面走，永远得不到竞赛的胜利。所以，许渊冲先生要发挥汉语的优势，要比原文描写得更深刻、更精确、更精彩。按照这一逻辑和主张，于是便有了“山清水秀，小巧玲珑”，有了“大树底下好乘凉”，更有了“魂归离恨天”。原文含义过分宽泛的词语，在许先生笔下“更具体了”；原文中性的表达，在许先生的笔下色彩更浓烈了；原文比较委婉的说法，在许先生的笔下变得“直露”了。这样的比赛，看来对方是输定了，因为要



“深化”，要“浅化”，还是“等化”，全是译者从心所欲的事。读许先生的《红与黑》，只要您能“知之，好之，乐之”，才是最重要的，不必去探究斯丹达尔原来的说法和风格之类。不久前，许渊冲先生给笔者寄来了他《回忆录》的部分文稿，上面说他是“50年代翻英法，80年代译唐宋”。就翻译生涯而言，许渊冲先生的确不算短了。具体到《红与黑》的翻译，赵瑞蕤先生比许先生早了近半个世纪。据说他们曾经是同学，都曾在吴达元门下读过书。分手后的半个世纪里，两人经历不同，对人生、对艺术的看法已有别，特别是对翻译的认识，更是殊异。50年前赵先生译《红与黑》，为自己的诗人激情所驱使，对原作的风格似乎更像今日的许先生，少有顾忌。50年后，赵先生检讨自己的做法说：“我要自我批评，我年轻时候把《红与黑》译得太花哨了。喜欢用大字、难字，用漂亮的词，堆砌华丽词藻，这不对，因为这不是斯丹达尔的文笔。”赵先生的这段话，说是检讨也好，说是忏悔也罢，对我们翻译外国文学作品，特别是在再现原作风格方面，至少是一个提醒——意味深长的提醒，如今的译坛“美文”之风甚盛，历史的教训应当记取。



社会、语言及其他

——读海峡彼岸的《红与黑》

出于研究的需要,最近托朋友打听海峡彼岸台湾的文学翻译情况。到底是所处环境不同,政治、社会、经济情况有别,台湾的文学翻译远不如大陆这边繁荣或热闹。外国文学名著复译的情况也有,但大多是大陆传过去的,只是改成繁体字版罢了。至于《红与黑》,没听说有第二个版本问世或流传,市面上能见到的,还是远景出版事业公司于1978年推出的黎烈文先生执译的那个版本。

黎烈文先生是知名的学者、翻译家,他执译的《红与黑》被列入远景出版事业公司的《世界文学全集》。这套丛书选目较全,共100种,入选的都是公认的世界名著,《红与黑》为第12种。为译这部书,黎烈文先生倾注了自己的心血。据他自己说,他依据的原文是最有权威的“七星书库”版,该版按巴黎Levavasseur书局出的初版排印,书末附有详尽的附注,指出了初版与经斯丹



达尔修改的 1854 年 Michel Lévy 版不同的词句。翻译时,黎烈文先生还参照了当年斯丹达尔赠送给友人布西(Bucci)的那本初版《红与黑》,上面有作者不少亲笔修改过的文字和批注。除此之外,译者还参考了 Lawell Bair 的英译本、桑原武夫与生岛辽一合译的日译本。

关于翻译的原则,黎烈文先生说“从不敢说力求完美,但至少已力求忠实”。看来,“信”被译者放在了首位。至于付出的艰辛和努力,译者坦言说此书是“壮年执笔,皓首垂成”,是多年孜孜以求的结晶。目的十分明确,是为了“能对中国心理小说的发展,提供实质的贡献”^①。读一读海峡彼岸这样一部严肃而有着明确追求的译作,结合大陆目前较有代表性的几个版本,进行一番对比研究,对我们认识作用于翻译的某些社会、语言因素,了解海峡彼岸读者的审美习惯及曾相隔多年的海峡两岸同行的不同译技,恐怕不无裨益。

—

黎烈文先生执译的《红与黑》,附有序言一篇,长达两万余言。评论的角度与大陆流行的几个版本的序或有关专家的评论不同,着重于探讨该书的心理分析特色,题目就叫作《〈红与黑〉与心理分析》。

应该承认,不同的时代,不同的社会,对同一部作品的认识是会不同的。政治的、社会的因素无疑会对人们评价文学作品产生影响。在前些年大陆学者对《红与黑》的评论中(这几年的情况有所不同,如郭宏安写的《代译者序》,韦遨宇写的《〈红与黑〉的一种读法》很有特色),我们可以看到这样一个事实:评论家关注更多的,是

^① 以上引言,均见黎烈文译《红与黑》出版说明。



作品产生的历史社会背景、作品人物的政治倾向等,往往忽视作品本身,诸如作品的结构、艺术特色及叙述视角等的分析。张英伦为郝运执译的《红与黑》所写的《译书序》如此,柳鸣九先生主编的《法国文学史》中对《红与黑》的评价和研究更是带上时代和政治的烙印。这里,我们不用就此问题进行深入的比较分析,只要看一看这部文学史上有关的章目,如“《红与黑》所反映的时代社会内容;《红与黑》所表现的阶级斗争规律;《红与黑》所描写的典型人物;《红与黑》的艺术成就与阶级局限性”等,一切便可明白。黎烈文先生的评价则完全不同,关于作品的社会内容,阶级局限性,他概不涉及,至于作品所反映的阶级斗争规律,恐怕他根本就没有这种概念,不可能采取这样的认识视角。他所关注的,是作品独特的艺术特征,下力气分析的,是作品本身的建构和人物心理的描写之于小说艺术价值的关系。他开门见山,认为“小说在观察与分析人物的感情上”具有特殊的成就。他以此为主线,从人物的心理分析下手,抓住于连的“自尊心”和“野心”,德·瑞那夫人的“同情心”,拉莫尔小姐的“厌世心态”进行细致入微的剖析,同时注意揭示小说中对“好奇”、“惊异”、“欣赏”、“傲慢”、“猜疑”、“嫉妒”、“悔恨”等“心理现象的分析与描写”。他认为,“心理分析的手法既可使作品中人物的心灵跃现纸上,也即是赋予作品中每个人物以生命”。在他看来,“《红与黑》一书即因其在心理分析方面所描写的范围之广,所发掘的程度之深,不仅在法国文学史,甚至在世界文学中成了一部最成功和具有影响力的作品”。因此,“《红与黑》一书,谓为心理分析小说开天辟地之作固可,谓为心理分析小说集大成之作,尤非过誉”。黎烈文先生对作品的这一认识视角,对我们阅读与阐释《红与黑》一书无疑是有帮助的。

我们知道,译者,首先是读者。对作品基本特征的把握,是传译的基础。而处于不同的时代或社会,对作品的不同理解(大到整个



作品创作倾向的把握,小到词汇意义的选择),都无疑会影响到作品的传译。

二

政治与社会对人的影响是潜移默化的。而语言是一种社会现象,它必然会随着社会的变化而发生变化。陈原先生在新近出版的《语言和人》^①一书中指出,这种变化,社会语言学就称之为变异。“在语言变异中,变得最快的不是语言,不是语法,而是语汇——或叫词汇”。词汇最为敏感,变化是明显的,有时也是令人无奈的。社会现实不断变化,人们的语言也必有变化。从以阶级斗争为纲到以经济建设为中心,从计划经济到市场经济,这种变化无不在人们的语言中反映出来。二十多年前,广播喇叭里一刻不停地提醒人们注意“阶级斗争新动向”;如今街头巷尾交流的是“生财之道”。据说,现在京城有不少大款,还有不少专门吃利息的,叫“息爷”,就是巴尔扎克《人间喜剧》说的“食利者”。1995年6月在北京召开的“文化交流中的翻译”研讨会上,人民文学出版社外国文学编辑室的一位资深编审说,最近流行的“息爷”一词,非常生动,她手头正好在编一部巴尔扎克的作品,真想把译稿中的“食利者”全改成“息爷”。看来,连最有经验的老资格文学翻译编辑也免不了受时髦语汇的诱惑。最近与赵瑞蕙先生对谈《红与黑》翻译,赵先生谈到“rapporteur du revenu”一词,50年前,他译的是“有利可图”,罗新璋、郭宏安、许渊冲先生分别译的是“提供收入”、“提供收益”、“带来收益”,赵先生认为这些译法洋味太重,念起来别扭,不如干脆译成“赚钱”。“赚钱”,确实很符合时下流行的说法。这当然是个语言问题,里而

^① 陈原《语言和人》,上海教育出版社1994年版。



是不是也有社会因素？

读大陆出的《红与黑》，有时可以读到一些“政治色彩”较浓的词语，带有明显的大陆语汇特征，而在黎烈文先生的译文中，这种色彩相对来说要淡得多。在《〈红与黑〉汉译漫评》一文中，我曾举第七章《亲和力》首段结尾部分的翻译为例，谈到罗玉君的译文带有强烈的批判色彩，如“Ah! Monstres! Monstres!”句，罗玉君译为“啊，社会的蠹贼啊！杀人不眨眼的刽子手啊！”赋予了原作对社会的强大的“批判”力量。译者到底是出于何种考虑，着意渲染“monstres”一词的蕴涵意义，我们不得而知。但译者在翻译中注入了自己也许意识不到的“政治批判色彩”，却是个事实。黎烈文的译文语气就没有那么强烈，他的译文是：“啊！怪物！怪物！”当然，不同的译者有不同的理解，国内几个版本对“monstres”一词的传译，真可谓各显神通。许渊冲先生译为“啊！狠心的魔鬼！狠心的魔鬼！”闻家骊先生的译文为“啊，这些吸血鬼啊！这些吸血鬼啊！”看来，批判的色彩较之黎烈文的译文都要浓得多！

有人危言耸听，说语言不是人的表达工具，而是人的思想的枷锁。人一出生，便已被既定的语言所俘虏。这种观点的哲学意义，我们在此不拟探究。但一个时代、一个社会的语言特点，往往会有意无意地在个人的言语中表露出来。《红与黑》第三章，市长先生由丐民收容所所长瓦勒诺陪同，上谢朗神父家兴师问罪。面对市长的责问，特别是瓦勒诺的非难，80岁的老神父声音颤抖地叫了起来。

“那好，两位先生！要他们撤我的职吧。不过，我还要住在这里，大家知道，48年前我就在这里继承了地产，一年有八百法郎的收入；这笔钱够我过日子。我并没有滥用职权谋取私利，两位先生，所以我不怕人家要撤我的职。”

（许渊冲译第10页）



译文非常通畅,但不知读者朋友对“我并没有滥用职权谋私利”一句作何感想。对神父来说,也许只有“神圣”和“世俗”之分。若没有上下文,只听“我并没有滥用职权谋取私利”一句,我们很可能会误以为是一个“公私分明”的老共产党员在说话。原文似乎没有浩然的正气,郭宏安的译文是“我在任职期间可是没有任何积蓄”;罗新璋根据现珍藏于米兰市立图书馆的那个版本中作者亲手所作的改动,译为“我么,任职多年,没有什么来路不明的积蓄”,与原文表达的口吻比较贴近。很遗憾的是,黎烈文先生的译文虽然没有过分强烈的政治色彩,但似乎过分拘泥于原文,译为“我并没有利用我的职位从事储蓄”,其中“从事储蓄”一语,意义不明,表达不清,大陆的读者也许不太习惯,难以接受。

类似“滥用职权谋取私利”这种时下常能听到、且容易使人产生某种特殊联想的语言,国内出的几个《红与黑》译本中,或多或少,几乎都可读到。也许是笔者过于敏感,窃以为在个别译本中,文革时的时髦语言或阶级斗争用语,如“口是心非”、“轻举妄动”、“蠢蠢欲动”等,也不时夹杂在叙述文字或人物对话中,社会、政治因素对译文语言的影响,由此可见一斑。有心的读者,不妨留意一下这个现象。

三

读黎烈文先生的译文,发现其风格与他写的序言大不相同。序言语言流畅,完全符合现代汉语习惯,看不到我们大陆读者难以接受的表达方式。可相反,黎先生的译文却完全是另一种味道,拿许渊冲先生的话说,是一种十分严重的“翻译腔”。



在不久前组织的《红与黑》汉译读者意见征询活动中^①,我们向读者提了如下一个问题:“您喜欢与原文结构比较贴近,哪怕有点欧化的译文,还是打破原文结构,纯粹汉化的译文?”调查结果显示,当今大多数读者都比较喜欢带点“欧味”的译文。在上文提及的“文化交流中的翻译”研讨会上,罗新璋先生针对这一现象,谈到“读者的接受心理和审美习惯是因着时代而不断变化的,读者也有不同层次。拿钱钟书先生的话说,翻译有两种,一种是尽量汉化,让中国读者安居不动,把外国作家请到中国来,另一种是尽量欧化,让外国作家安居不动,把中国读者引到外国去。者来,今天的读者中颇有些‘出国迷’。对这一部分读者心态进行研究,无疑是有一定意义的”。施康强先生认为,“如今的读者,喜欢原汁原味,就如吃法国牛排,不要太熟的,不管味道如何,总想尝一尝带血的”。读外国文学作品,读者总希望读到一点原汁原味,感受到一点“异国情调”,而这种异国情调,不仅仅是原作品所表现的异域文化、风情、习俗、审美趣味等,还包括原作的语言表现特色。读者的这种审美期待是可以理解,也是各译家应充分尊重的。但凡事都有个度,若生硬地照搬原文的结构和表达方式,超过了读者可以接受的限度,就会适得其反。如果说,尊重汉语习惯,适当吸收原作新鲜的表现手段,对丰富现代汉语是一种有益的“输血”行为,那么,亦步亦趋地照搬原文,恐怕就会造成“溶血”或“凝血”。也许是海峡彼岸的读者对外来语或外来文化的接受能力比较强,抑或是他们对译文语言的接受标准或审美要求与大陆不同,反正黎烈文先生的译文带有欧化倾向,欧化程度之严重,恐怕是大陆读者难以接受的。

许渊冲先生在他执译的《红与黑》“译者前言”中曾对罗玉君、闻家骊、郝运等先生的译文提出批评,认为他们的翻译带有“翻译

^① 详见 1995 年 4 月 29 日《文汇报》第 5 版。



腔”，是文字翻译。客观地说，较之黎烈文的译文，许渊冲先生批评的几位译家的译文，无论是语式，还是用词，“欧味”要少得多。我们不妨举例比较说明。

译文 1:

人们刚刚踏进这城市，便被一具喧闹而且形状可怕的机械的激响吓呆了。几十双沉重的，落下来便发出使得铺路都颤动起来的响声的锤子，由一个被急流的水所推动的轮盘举起。

(黎烈文译，第 6 页)

译文 2:

人们刚走进这城市，就听到一阵噪声，震得人们头痛。这是一架又可怕又喧嚣的机器所发出的声响。20 个笨重的铁锤，因急流冲动齿轮，高举起来，又自然的落下。这响声使街道都震动起来。

(罗玉君译，第 4 页)

译文 3:

人们刚走进这城市，就听到一阵喧嚣声，使人感到晕眩，这声音是从一架隆隆作响的可怕的机器里发出的。20 个沉重的铁锤因急流冲击齿轮，高举起来，又落下击，把路面都震动了。

(闻家驷译，第 6 页)

译文 4:

您一进城，立刻就会被一架声音很响、看起来很可怕的机器的轰隆轰隆声震得头昏脑涨。20 个沉重的铁锤落下击，那声音震得石块铺的路面都跟着抖动。湍急的流水冲下来，转动一个轮子，把这些铁锤举起来。

(郝运译，第 4 页)

译文 5:

一进小城，一架样子吓人的机器发出的啪啦砰隆声，会吵得人头昏脑涨。20 个装在大转轮上的铁锤在急流冲得轮子转



动时,不是高高举起,就是重重落下,一片喧声震得街道都会发抖。
(许渊冲译,第1~2页)

对比原文,可以说黎烈文先生的译文基本上是照搬原文的结构,亦步亦趋。与许渊冲先生的译文相比,罗玉君、闻家骢、郝运先生的译文也许还算不上是发挥了汉语的优势,或多或少还有点“欧味”,但比起黎烈文的译文来,恐怕就不能说带有“翻译腔”了。这五种译文,如果说黎烈文先生和许渊冲先生代表着“欧化”和“归化”两极的话,那罗玉君等的译文倒显得比较适中了。

黎烈文先生的译文1978年问世,与郝运先生译本的推出年月(1986年12月版)比较接近(据许渊冲先生说,郝运先生的译本是“翻译腔”较重的),限于篇幅,我们还是以具体的例子,着重比较一下这两个译本:

译文1:

教堂的建立和治安推事的判决突然使他明白起来:他新起的一个想头,使得他在几星期内像疯了一样,末后这想头挟着一个热情的人以为是由自己发明的最新的思想所有的权力支配了他。
(黎烈文译,第31页)

译文2:

教堂的建造和治安法官的判决突然擦亮了他的眼睛。他脑子里产生了一个想法,这个想法使得他一连几个星期就跟发了疯似的,最后以压倒一切的力量控制住了他,只有热情的心灵相信是自己想出来的新主意,才有这般压倒一切的力量。

(郝运译,第32页)

许渊冲先生曾援引法国著名作家福楼拜的话,说一句中连用三



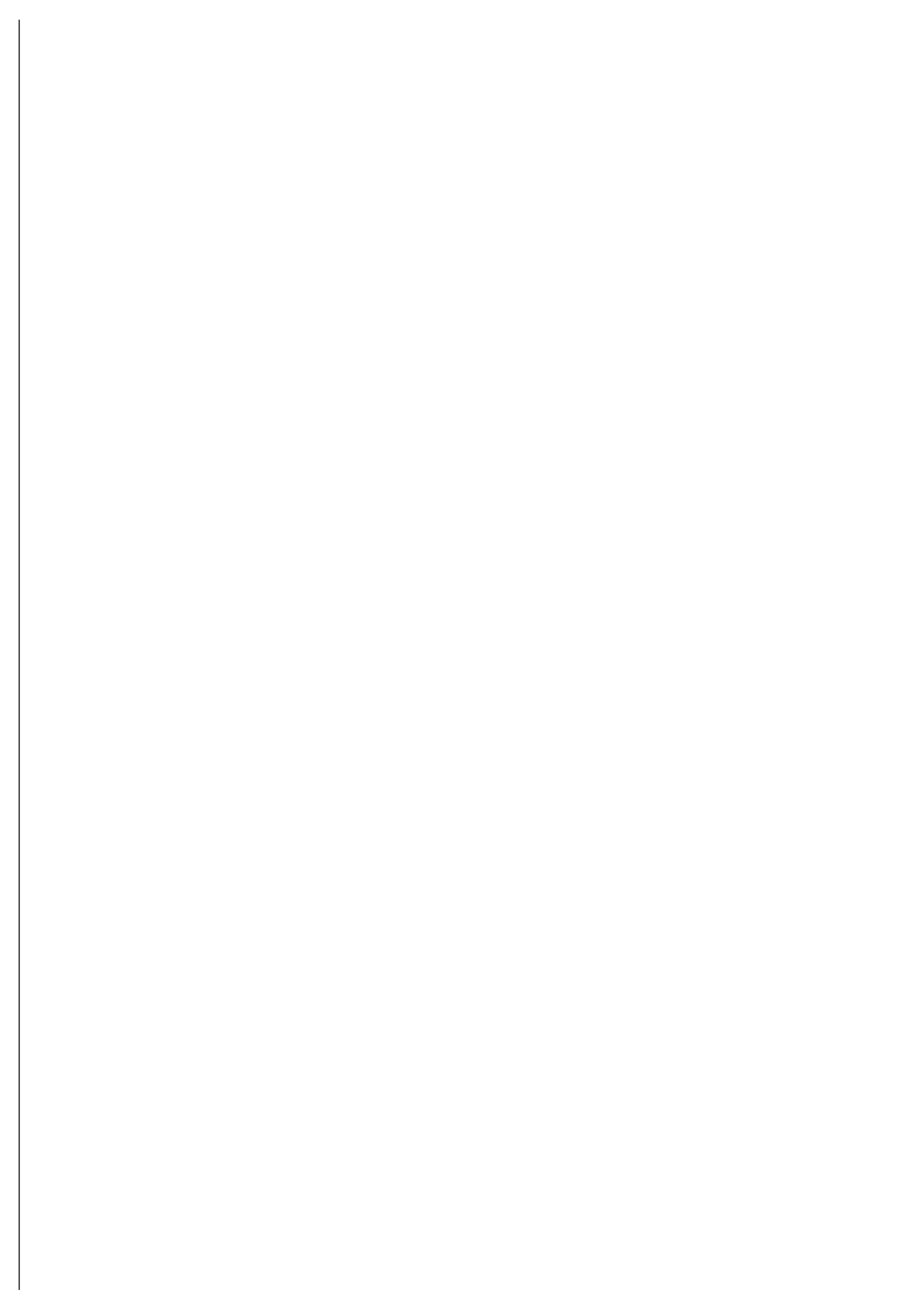
个“de”字就不是好句子。按此标准,黎烈文先生的译文中有半句就连用了四个“的”(de)字,那简直是不可容忍了。相比之下,国内几个版本中,所谓“翻译腔”最重的郝运先生的译文倒显得非常流畅,读起来别有滋味。有比较,才能有鉴别,郝运先生在摆脱原文束缚,按照现代汉语习惯方式,以规范的现代汉语,恰到好处地传译原文风格方面,倒是做出了可喜的努力。

与黎烈文先生的译文相比,郝运先生的译文还有一个明显的优势,那就是对原文理解比较准确。对比原文,我们遗憾地发现黎烈文先生的译文错译、误译处甚多,远远超过国内现有的几个严肃的复译本,比专家们一致认为错译较多的罗玉君的译本,还要多得多。关于错译、误译问题,这不是我们评论的重点,恕不赘言。我们所关心的,是隔绝多年的海峡两岸分别推出的《红与黑》译本,在语言使用和译文风格方面的差异及社会、政治因素对译文语言的影响,同时通过这样的比较,给国内无缘读到海峡彼岸《红与黑》译本的读者了解台湾目前的文学翻译水平(《红与黑》的译本至少可以说是一个说明)、译文风格和台湾读者对“欧化”译文的接受能力,提供一点信息。

学译琐谈

学译琐谈







翻译家谈翻译四题

一、“翻译之为用大矣哉”

翻译是什么？从事翻译理论研究的人，恐怕都避不开这个问题。追究其中的原因，我想至少有两点：首先，回答“是什么”这个问题，仿佛是一切科学研究的根本起点。研究物质，首先必须回答“物质是什么”；研究“文学”，必须回答“文学”是什么。翻开各种“概论”，比如“美学概论”，首章势必要谈“美是什么”，或者反过来问“什么是美”。其次，只有明确了翻译是什么，才有可能明确“翻译”的界限，明确翻译关涉的重要问题，从理论上去加以探讨。回答这个问题，我想至少可以从几个角度去考虑：一是从哲学本体论的角度，着重探讨翻译的本质；二是从翻译的目的或任务的角度，界定翻译是一项什么样的活动；三是从翻译的形式角度，看翻译有多少种



类型。在进行“文学翻译的基本问题”这一课题的研究时,笔者有机会向我国老一辈翻译家请教这些问题,当我们涉及翻译是什么这个问题时,我们发现他们往往从翻译的目的或作用这个角度,去看翻译是什么。季羨林先生认为:“不同的国家或民族之间,如果有往来,有交流的需要,就会需要翻译。否则,思想就无法沟通,文化就难以交流,人类社会也就难以前进。”(《译林》1998年第4期第210页)在这里,我们可以看到,翻译是因人类相互交流的需要而生,从这个意义上说,寻求沟通,促进交流,是翻译的目的或任务所在。对此,赵瑞蕙先生也持同样的观点,他在不同场合,不止一次地指出:“翻译是一种国际文化交流,每一位真诚的译者的背上都有一个重担:只要天下存在着不同的人类社群,就必然存在着不同的文化,存在文化交流的需求。文化交流不仅能够促进不同文化的共同进步,而且在增强各国各族人民的友谊,保护世界和平,使人类免于战争,免于苦难,免于法西斯暴政等方面具有重大意义。正如鲁迅在《捷克译本》中说的,人类最好不要隔膜,而应该相互了解。文学翻译正是构成文化交流的桥梁之一。”(《译林》1999年第2期第209页)明确了翻译的目的所在,有助于我们从理论上去探讨翻译的本质。就其形式而言,翻译是一种语言的转换,但就其本质而言,翻译是意义的传达,是一种交流活动。就其根本而言,翻译以克服语言的障碍,变更语言的形式为手段,以传递意义,达到理解,促进交流为目的。在这个意义上,把翻译理解为一种人类的文化交流活动,是十分正确的定位。从人类发展历史来看,翻译确实起着推动文明进程的重要作用。季羨林先生以中华文化的发展为例,强调了翻译的重要性:“英国的汤因比说没有任何文明是能永存的。我本人把文化(文明)的发展分为五个阶段:诞生,成长,繁荣,衰竭,消逝。问题是,既然任何文化都不能永存,都是一个发展过程,那为什么中华文化竟能成为例外呢?为什么中华文化竟延续不断一直存在到今天呢?”



我想,这里面是因为翻译在起作用。我曾在一篇文章中说过,若拿河流来作比较,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。”(《译林》1998年第4期第210页)确实,在人类思想与文化的交流中,翻译的作用是毋庸置疑的。翻译,不但能促进一个民族文化的延续,还能拓展它的生命,从文化交流的高度来认识翻译活动,无疑有助于我们从更深的层次来把握翻译活动的本质,也有助于我们以积极、认真的态度去进行翻译实践,去处理在翻译中遇到的实践问题。同时,对翻译在人类文明交流和发展中所起的作用给予充分的评价,也有利于人们正确认识翻译的地位,是对翻译地位的承认,这对从事翻译工作的人们来说,也无疑是一种肯定和鼓励。

了解老一辈翻译家对翻译的目的、任务和作用的认识,对我们进一步理解他们的翻译活动无疑是有帮助的。我们在学习巴金先生的译文时,发现巴金对自己的翻译有着明确的认识。他认为自己不是严格意义上的翻译家。他说:“我记得有一位外国记者问过我:作家一般只搞创作,为什么我和我的一些前辈却花费不少时间做翻译工作。我回答说,我写作只是为了战斗,当初我向一切腐朽、落后的东西进攻,跟封建、专制、压迫、迷信战斗,我需要使用各式各样的武器,也可以向更多的武术教师学习。我用自己的武器,也用拣来的别人的武器战斗了一生。在今天搁笔的时候我还不能说是已经取得多大的战果,封建的幽灵明明在我四周徘徊!即使十分疲乏,我可能还要重上战场。”(《译林书评》1996年10月30日第1版)在巴金先生的这段话中,我们可以清楚地看到,翻译对他而言是一种武器,一种手段,是为了战胜黑暗,求得光明。他对翻译的认识,自



然不只是停留在纯粹的文字转换的层面上。在与前辈翻译家的交谈中,我们可以深切地感受到一点:他们把翻译工作当做一项神圣的工作去做,当我们问及他们为什么要做翻译工作时,他们的回答与我们年轻一代的回答往往是不同的。在特殊的年代,他们对翻译有着不同的理解与认识,对从事翻译工作也有着特殊的动机。著名俄国文学翻译家草婴先生明确指出:“我从事翻译工作最初是为了参加反法西斯斗争,想通过翻译让读者了解反法西斯斗争的真实情况,从而增加中国人民对抗战胜利的信心。其次,我一向喜爱俄苏文学,因此也想通过翻译让中国读者欣赏到一些好的文学作品,丰富大家的精神食粮。我之所以介绍肖洛霍夫的作品,是因为我认为在苏联作家中,肖洛霍夫是继承19世纪俄国现实主义文学传统很出色的一个,尤其是继承托尔斯泰的传统,发扬他的人道主义精神。”(《译林》1999年第5期第210页)在对具体作品的选择中,不少翻译家也始终把翻译当做革命事业的一部分。著名翻译家屠岸在回顾自己的翻译道路时,对我说:“我译惠特曼的诗,开始时是出于对他的爱好。我爱他雄浑、自由、奔放的诗风。对他在美国南北战争时期写的诗,尤其喜爱。我把译他的52首诗结集,以《鼓声》为书名,于1948年在上海自费(用‘青铜出版社’名义)出版。惠特曼是林肯总统和北方联邦政府的支持者。这部译诗集中有不少诗篇歌颂南北战争中北方的战士,歌颂林肯。而我的这部处女译著出版时正值中国人民解放战争进入决战阶段,我借它的出版作为象征:支持以延安为代表的北方革命力量,预示这场战争将导致全中国的解放。”从这些翻译家谈到的翻译动机,我们可以看到,翻译活动在不同的时代,有着不同的追求,打着鲜明的时代标记。通过他们的谈话,我们也就可以更深刻地理解为什么鲁迅要把翻译比喻为普罗米修斯,比喻为播火者。

二、“翻译的过程,也是研究的过程”

如今的翻译研究,已经不局限于译作与原作的纯语言上的对比和正误评价。翻译是怎么进行的?怎么着手进行翻译?翻译一本书,有哪些重要的步骤?这些具体的问题,都涉及翻译的过程。近20年来,翻译理论界对翻译过程予以更多的关注,从不同的角度,对翻译的过程进行探索,像法国的释义派理论,从口译的具体过程入手,对翻译的整个过程作了较为深入的研究,提出翻译的“三阶段”说:理解、脱离原语语言外壳和重新表达。对翻译过程的研究,有助于揭示翻译的思维活动规律。目前,这方面的研究要取得更深的进展,还有赖于别的学科,如神经语言学、心理语言学的发展。但是,翻译作为一项实践活动,对翻译实践中取得的一些经验进行总结与梳理的过程,实际上也是一个理论化的过程。正是基于这样的想法,我们在与翻译家的交流中,对上面提出的那些具体问题进行了探讨。

从理论上讲,翻译可以明确地分为两个主要阶段,一是理解,二是表达。但在实践中,这两个阶段不是断然分开的,两者之间有交叉,有相互的影响。草婴先生翻译一部作品,要经过三个步骤,他的经验很有值得借鉴的地方。他向我们介绍说:“我翻译一部作品一般要经过三个步骤:第一步是熟悉原作,也就是反复阅读原作,读懂原作,考虑怎样较好地表达原意,通过几次阅读,使人物形象在头脑里逐渐清晰起来。第二步是动笔翻译,也就是忠实地逐字逐句把原著译成中文。第三是先仔细读译文,看有没有脱漏、误解的地方,逐一加以更正;然后再从中文角度来审阅译稿,务使中文流畅易读,有时也请演员朋友帮我朗读译稿,改正拗口的地方;在交编辑审读后,再根据编辑所提的意见,认真考虑,作必要的修改。”(《译林》1999



年第5期第213页)江枫先生是诗歌翻译家,他认为:“翻译作为一个过程,第一步当然是对原作的理解,而且必须力求甚解。但不是每首诗都能一读便解和甚解的,即便是读中国诗也有一个逐步理解和由浅入深的过程,因此译者译诗首先应该尽可能地全面地了解诗人,了解他的思想,了解他的审美价值观。译雪莱就必须了解雪莱的思想、生活和他那个时代。雪莱学识渊博而爱作玄思冥想,译他的诗还常有必要到诗外下大功夫补课。”(《译林》1998年第6期第210页)

在谈到对原著的理解时,许多翻译家都提到了对原作进行深入研究的重要性。意大利文学翻译家吕同六先生特别谈到了翻译与研究的关系:“我的体会是,文学翻译离不开文学研究,研究也需要翻译。两者之间的关系是你中有我,我中有你,互相促进,相辅相成。文学翻译不是对原作依样画葫芦的简单劳动,不是‘传真’(fax)。它是科学的、创造性的劳动。翻译一部文学作品,需要对作家,对另一种语言、另一种文明,有较为深入的理解与研究。在这个意义上,研究是翻译的前提,是翻译的指导,并贯串翻译的全过程。不妨说,译者应当是学者。一位学者型的译者,比较容易寻得两种文明的契合点,缩小出发语言与归宿语言之间的距离,比较容易找到自己的翻译风格,使自己的翻译靠近‘化’的最高境界”,“在某种意义上说,翻译的过程,实际上也是研究的过程。在翻译中,你整个身心和全部情感都融合到作家笔下的艺术世界里,融合到人物的内心世界去了,体验着主人公们最隐秘的、最微妙的思想、情感的脉动,你就能真切地、深层次地领悟到一般阅读难以领悟到的东西,就能充实与深化你对作家、作品的认识与研究。举例来说,70年代末,我写过有关皮兰德娄的一些文字,后来,陆续翻译了他的剧本《亨利第四》、《给她穿上漂亮的衣服》、《寻找自我》,在这基础上撰写的论文,就同以前的研究文字不可同日而语。前几年,我又译了



皮氏生前的最后一部剧作《高山巨人》，我由此写出一篇论述他晚年戏剧创作的论文，充实了我以前的研究成果”（《译林》1999年第6期第207页）。李芒先生也持同样的观点，他在谈到日本作家松尾芭蕉的俳句的翻译时说：“我从实践中深深地感到，在实际下笔从事翻译之前，必须对所译作品进行多方面的深入研究。比如，上举松尾芭蕉的俳句译例中暴露出种种问题，都生动地说明译者对松尾芭蕉以及俳句并未进行过比较深入的研究，因而并不真正了解松尾芭蕉和俳句的艺术特点，因而翻译起来必然会出现各种各样的纰谬”，“话又说回来，即便进行过深入研究，也难说就对原作理解得万无一失了。因此，在实践中出现差错，是在所难免的现象。只是经过仔细的研究以后，这种现象相对会避免一些罢了。正是出于这种实际情况，必须不时地对自己的翻译方法和译文进行必要的检查和反思，一经发现不妥之处就尽快加以改正”（《译林》2000年第1期第205页）。

理解是翻译活动的重要一步，是基础。在阅读原著和理解原著的过程中，译者的活动并不是纯客观的，也不是被动的。翻译家们在他们的实践中，都深深体会到，对原作的理解过程，是个不断学习，不断领悟，不断深入的过程。而且，“译者在理解原文的阶段，在揣度与领悟原作当时的意义的过程中，就受到他本人的人生修养、文化知识水平和艺术欣赏趣味等因素的限制，他所达到的理解程度，就不一定完全与原作的本意相吻合”（《译林》1998年第5期第203页）。叶君健先生所提出的问题，实际上是译者作为阐释主体所存在的局限性。对原文的理解与阐释，不是一个译者一次就能彻底完成的。尤其是艺术个性强的原作，往往有相对来说比较大的阐释空间，需要一代又一代译者不断去挖掘。也许正是这个原因，一部作品可以同时拥有多个译本，或在不同的时代会不断出现新的译本。



三、形象思维与形象再现

翻译与创作都是用语言创造的艺术,二者同样需要形象思维。在文学创作中,作家往往充分调动自己的形象思维,在人物形象的塑造上下工夫。许多不朽的文学作品,正是靠了鲜明独特的人物形象,才打动了一代又一代的读者。在文学翻译中,译者无疑应该透过文字的表层,通过形象思维,捕捉到原作塑造的形象,并且经过自己的思维重组,尽可能地把它再现出来。正如草婴先生所说:“人物形象是文学作品的灵魂。作家的水平主要看他塑造人物的能力,翻译家的水平在很大程度上也要看他用另一种语言重新塑造人物的能力。托尔斯泰是塑造人物形象的大师,他的长篇小说更是色彩斑斓、栩栩如生的人物形象的画廊。我在翻译他的作品时着眼点也是怎样较完善地传达他的人物形象,但限于自己的水平,并不总能尽如人意。这也是困难之处。不过我在翻译过程中总是竭力使人物形象在头脑中浮现出来,然后考虑怎样使之在译文中尽可能清晰地再现,使译文读者也能较好地看到这些形象。”(《译林》1999年第5期第213页)

翻译一部作品,领悟原作的美学特征,体会原作的旨趣意境,捕捉原作的形象,是非常关键的。文学作品翻译的成功与否,衡量的标准之一,就是看译文中的人物形象能否同样地吸引读者。这就对译者提出了很高的要求,他不仅要通晓译出语与译人语,更要具备文学才能,尤其需要形象思维能力,以便能够解析文学创作的过程,准确地捕捉到原作所刻画的人物形象。文学作品的文字、韵律、节奏、结构等形式因素,是译者最初接触到的审美因素,有良好的艺术素养与文学欣赏能力的译者可以感知与把握,在感知与把握的基础上,借助想像力唤起相应的艺术形象,用另一种语言进行创造。要



想让读者喜欢上作品中的人物,译者首先就应在翻译的过程中喜欢上通过自己的语言重组而诞生出来的人物形象。吕同六先生对此是深有感触的,他说:“我译过《爱的教育》的作者德·亚米契斯的小中篇《卡尔美拉》……当初我阅读时就大受感动”,“我反复琢磨卡尔美拉这一人物形象,觉得应当透过她的‘疯’、透过她破衣烂衫、行为疯癫、言语失态的表象,去紧紧抓住并着力展示她冰清玉洁的心灵美。梅兰芳先生的杰作《宇宙锋》、《贵妃醉酒》给我以珍贵的启示。这两出戏看似表现人物的‘疯’、‘醉’,其实让观众领略的是艺术美。”“在遣词造句、营造氛围和刻画细节上,我也都用心去凸现卡尔美拉晶莹、高尚的精神世界和氤氲于小说的温馨的人情。我在翻译时是如此,以致小说译毕,我恍若觉得,我已爱上了美丽而不幸的卡尔美拉”(《译林》1999年第6期第208页)。

人物形象的再现,同样适应于诗歌翻译。诗歌中也有形象,而且更为凝炼、丰富。诗歌的形象往往靠比喻的手段来塑造,翻译的时候该如何处理呢?江枫先生对诗歌形象的翻译有着很深刻的理解:“正如弗洛斯特所说,比喻是诗歌中最重要的结构成分,是营造语言形象的最重要手段,翻译时是不能改动的。……从埃兹拉·庞德转译的李白《长干行》看来,他译诗也遵循不改变原作形象因素的原则。他把‘郎骑竹马来’译为‘你脚踩着竹子做的高跷来了,摇摇摆摆装做是匹马’,并不是改变原作形象,只是由于他在生活中没有玩过也没有见过‘竹马’。”有些译者为了考虑中国读者的接受能力而改变原有的艺术形象,而江枫不赞成“为了押韵而改变形象,例如把‘火鸡’改译为‘画眉’……尽管不同语言在语法和句法方面会有较大或极大的差异,只要能在整体上紧贴原文,或是像卞之琳所主张的那样对原作‘亦步亦趋’,把译出语中的每一个实词全都当做比喻,而在译入语中尽可能准确或最大限度近似地落实为相应的实词,就可以使译作尽可能忠实地以新的形式再现原作之神”(《译林》1998



年第6期第211页)。

我们可以看出,在诗歌翻译中,形象的转换是多么困难。译者先要费神去琢磨诗歌中浓缩的形象,将其进行“解压缩”,而后又要在译入语中去寻找恰当的表达方式,再将其浓缩起来。那么这个形象,究竟是真的可以感知并加以描摹,还是“只可意会不可言传”呢?在实际翻译过程中,译者该如何加以再现呢?根据屠岸先生的理解:“‘形象’有时作艺术作品中的‘人物形象’解,又可作具体形状或姿态解,与‘抽象’相对。在诗歌翻译中,会遇到形象……我姑且把‘形象转换’理解为把原作中的人物用另一种语言表现或塑造出来。这不容易,首先会遇到对原形象的理解问题……一千个演员演同一个莎剧中的哈姆雷特会出现一千个哈姆雷特。百分之百的原汁原味是不存在的。但我又认为,这一千个哈姆雷特又必须都是莎士比亚的丹麦王子,必须‘万变不离其宗’……翻译的道理与此相通。我译济慈的叙事诗《圣亚尼节前夕》、《伊莎贝拉》、《拉米亚》等和译莎士比亚的叙事诗《鲁克丽丝失贞记》时,就遇到‘形象转换’问题。工作第一步就是深入到原作中的人物形象中去,掌握他(或她)的性格、秉赋、气质,以及语调、姿态等,然后运用适当的汉语把他们表达或塑造出来。”(《译林》1999年第4期第205页)

在不同的译者笔下,同一原作人物往往会呈现出不同的形象来,有时这种差别甚至是非常大的。原作人物性格的复杂,译者文学功底深浅等因素,都会在某种程度上造成人物形象的变形,有时候竟使人怀疑各位译者在描绘的,是否还是同一个人?从翻译应忠实于原作的角度出发,译者应该将翻译与研究相结合,注意把握作者的性格与气质,以期更深刻地体会到作者所创造的人物形象。



四、内容与形式,神似与形似

翻译既要传达内容,也要重视形式。有人甚至认为,一个文本只有在它的形式比它的内容更能打动读者的时候,才能称之为文学作品。这在某种意义上,说明了文学中形式因素的重要性。同一个主题,可以有多种表达形式,在当代外国文学中,一部为人称道的作品,往往不是因为它的内容有多么骇世惊俗,而是因为它的表现形式是新颖独特的,或者说,得益于内容与形式的完美结合,比如加缪,比如杜拉斯。他们的作品翻译,为我们本国文学的创作无疑产生了新的动力。对加缪有着深入研究的郭宏安先生特别提到这位作家对内容与形式的见解:“他追求一种‘高贵的风格’,一种蕴含着人的尊严和骄傲的风格。他认为,最高贵的艺术风格就在于表现最大程度的反抗。这种高贵的风格并不是纯粹形式的,如果因一味讲究风格而损害了真实,则高贵的风格将不复存在。在他看来,‘高贵的风格就是不露痕迹,血肉丰满的风格化’,而风格化是既要求真实又要求适当形式的……加缪不是那种盲目追求形式的作家,也不是那种单纯注重思想的作家,他始终要求内容与形式‘保持经常不断的紧密联系’。无论是内容溢出形式,还是形式淹没内容,在他看来都会破坏艺术所创造的世界的统一性,而艺术,恰恰是‘一种要把一切纳入某种形式的难以实现的苛求’。”(《译林》1999年第3期第215页)

然而内容与形式结合得越完美,对翻译造成的障碍便也越大,这一点尤其体现在诗歌翻译中。诗歌翻译往往保得住内容而保不住形式,或者保得住形式而内容已经改变,这常常使译者左右为难,也容易让人产生诗歌不可译的错觉。江枫先生则认为:“当人们提到诗是内容与形式高度统一的语言艺术时,这里的‘形式’所指不是



格律而是语言。”他指出：“译诗，自然应该尽可能再现原作的格式和韵律，但是译诗毕竟不是译格律，因为用同样的格律可以写出千差万别各不相同的诗”，“和诗的内容高度一致的形式，是使一首诗得以把构思物化成为审美客体的全部语言材料，特别是语言的结构和具有造型功能的修辞手段”，“诗歌形式并不止是内容的外衣、信息的载体，在多数情况下形式就是内容，载体就是信息，这一点在现当代诗歌中表现得尤为明显”。为此，他提倡译诗，必须力求形神皆似。他还说：“译诗，形似而后神似”，“译诗也应该允许破格，对于原有格律，既要尽可能以相应的格律加以再现或移植，又不可过分拘泥。在格律问题上，如果原作者并不拘泥，为什么翻译时竟要拘泥到为了格律而不惜牺牲内容的程度？诗歌的格律，有些与内容一致：在我的印象里，完全一致很少，较为一致的也多为‘自度曲’，如雪莱的《致云雀》、弗洛斯特特的《雪夜林边暂驻》，但都不如惠特曼的《船长，哦，我的船长》；而在多数情况下，都是装饰性的：就像我国的七言、五言和绝句、律诗之类的韵脚与平仄要求，和丰富多彩的内容并不相干，只能赋予对象以一定的外貌，产生某种音乐性的伴奏效果。对于和内容结为一体而不可分的形式部分，则必须力求其忠实再现，损害了形式也就损害了内容”（《译林》1998年第6期第207~210页）。在诗歌翻译中，江枫的观点是有相当代表性的。

李芒先生的看法是一致的，他认为傅雷和不少译家提出“重神似不重形似”的主张，其用意可以理解，虽然神似比形似更重要，但并不完全否定形似。他引用著名画家叶浅予的话，从另一角度来考察形与神的问题：“凡是画，都要求形神兼备，有人认为‘得意’可以‘忘形’，就是说，传神可以遗形，这是不妥当的。神是依附于形的，形不准，神也就失之真。所以我们常说：‘以形写神。’”李芒先生对此的理解是：“这些话的意思，无非是说神要依靠形来加以表现，这同用形式来表现内容的观点是一致的。形式不完美，严重遗形，内



容必然受到损伤,神也就无从保全。从而,要求神似,也必须从形似做起,做不到形似,神似也就难以实现”,“神似与形似,同内容与形式的关系等极为密切。何谓形式,如何在翻译各种体裁的作品时加以再现,的确也是一个极其复杂的课题。根据一般的理解,我认为,形式大概包括作品的体裁、结构、手法和语言等。形式由内容所决定,反之,内容只能通过一定形式来加以表现”,“总起来讲,神似与形似和内容与形式,都表现为艺术风格”(《译林》2000年第1期第206~207页)。

内容与形式的问题直接牵涉到神似与形似的问题,译者的主观意愿都是既想保住形,又想传达神的。然而事实上,一些主客观因素迫使译者在形神之间作出选择。罗新璋说:“说到形似与神似,外文中有的句子很长,中文里切短了,但意思还是周全的,这就是不形似而神似。临摹也有多种,不同的角度,不同的取舍。翻译必定要经过译家的手眼,所以总会发生一定程度的变形,手臂长了一点,或者身子缩短了,这就看临摹的人怎么看待原本。甚至进行若干加工也不是不可能。例如,有的指挥家就不完全跟着乐谱奏,有创作才能的指挥家,像马勒,他嫌原作个别地方不理想,略作改动,这也是一种指挥方法。”(《译林》1998年第1期第204页)

李文俊有看丰富的翻译经验,他认为,翻译不仅要达意,更要注意对味:“老一辈翻译家有较高的古汉语修养,离开文言写作的时期也短。当时,白话文也还没有发展到今天这样较完善的地步,他们下笔,自然有他们的写作定势。总的来说,译较古的(19世纪以前)与东方韵味较强(日本、阿拉伯等等)的作品时,采用他们那样的做法较为合宜。译20世纪的尤其是‘现代派’、‘后现代派’作品,便会显得扞格难通。何况,除个别人之外,我们这一代以及比我们年轻的,今天想那样做已经有所不逮了。但是,最好也要多少具有运用旧汉语的能力。”(《译林》2000年第2期第205页)



萧乾先生对“神”与“形”的关系有着自己的看法,他认为文学翻译,更应着力于神的传达:“我同文洁若在翻译风格上并不一样。她十分严谨,科班出身,讲究一丝不苟,我是业余偶一为之,近乎北京京剧界的‘玩儿票’。所以一是喜欢上了才译,二是译起来喜欢按照自己在体会原作的基础上的理解,尽量从‘神’而不是从‘形’上着眼。译文我很怕带翻译腔。当年,我由于工作关系,也涉及过文件性(包括“毛选”)的翻译工作,那种翻译就只能尽力做到忠实严谨,不允许任何出入”,“总之,文件翻译与文学翻译是截然两回事,前者不容许任何灵活,而后者神似比形似更可取”(《译林》1999年第1期第210~211页)。

在译文中,译者应尽量在内容和形式这两方面保留和体现原作的原貌和精神,在两者产生矛盾的时候,要考虑好形、神的取舍,到底哪一个更能反映代表原作。翻译作品的形似与神似,不仅会影响到普通读者对原作的理解,更会影响到文学批评家对原作品的认识与研究,有时候因为作者取舍不当,将文学研究导向了一个错误的方向,使人们曲解了原作的思想内容与艺术形式,这是一个值得探讨的问题。

译者的倾向

一部译作的诞生,凝聚着译者的心血和创造,关于译作原作之间的关系,我们曾经有专文讨论过。

从理论上讲,一部译作,是原作生命的延续或再生。对于原作者,他应该是如何看待译者所复活或延续的生命呢?我们在不同的场合,看到过原作者不同的反应。

基于译作与原作之间的血脉关系,作者与译者之间的一种最良好的关系应该是建立在相互信赖之上。就本人而言,我曾有与法国当代作家相互合作过的经历。龚古尔奖获得者吕西安·博达尔在《为了文学的事业》一书中,曾经说过对他的译者,是“充分信赖”的;勒克莱齐奥在同样的态度之上,还赋予我们“自由”;艾田蒲则相信译者是充分传达了原著的精神。

对于作者的信赖,译者往往还以“忠诚”,一脉相承,是译作继续原作生命的基本保证。对许多作者来说,虽然他们没有明确要求译者忠实



于自己,但就其根本的意愿而言,他们总是不会希望他们的创造在异域被扭曲变形。

捷克作家昆德拉曾经写过一部叫作《被背叛的遗嘱》的作品,在这部作品中,他曾经以自己的亲身经历谈及了卡夫卡在法国翻译的情况。在他的下意识中,对原作的“忠实”是最根本的一条标准。他分析了法语中几个卡夫卡的译本对《城堡》第三章的一段的译文,提出“为了准确地指出卡夫卡艺术独有的美,我没有用现有的译文,更喜欢自己即兴作一番尽可能忠实的翻译”。在分析中,他还再次提出“忠实”的标准,认为戴维的翻译^①“不仅是不忠实的,而且把比喻从存在的领域移到视觉描写的领域”。

在对几种译本进行了分析之后,他发现译者在翻译中有几种明显的倾向。作为作家,他对文学作品有着非凡的敏感力;作为通晓德语、法语的多语作家,他对不同语言之间的转换及由此而发生的价值变化较之一般的译者而言,有着更为深刻的见解和感受。在对《城堡》第三章的一段法译文的几种版本的比照与分析的基础之上,他敏锐地看到了译者在传达原文的过程中所表现的某些倾向。虽然分析的只是一段译文,但他所指出的问题,在我看来,则有着相当的普遍性。我在近几年的研究中,出于对翻译批评的理论建设的某种关心,在对不同版本的译文的比照与分析中也做过一些努力,发现了昆德拉所指出的同样的一些问题。应该说,如何看待译者的这些倾向,对译者在翻译过程中某些带有规律性的做法的深层次探讨,是不乏价值的。下面,结合昆德拉所指出的问题,我们不妨对中国目前译坛的某些倾向作一分析。

首先是比喻的翻译问题。昆德拉认为:“对于译者,翻译一个比

^① 见米兰·昆德拉《被背叛的遗嘱》,孟湄译,上海人民出版社1995年版,第98页。



喻,除去确切任何别的要求都没有。正是在那里,我们触到一个作者的独到的诗意的核心。”^①确切地传译原文的比喻,被昆德拉视为翻译比喻的惟一途径。在他看来,所谓确切,需要掌握分寸的几点是:1.要把握好原文比喻的抽象化或具体化的程度;2.要把握好原文比喻的内涵;3.要把握好原文比喻的想象空间;4.要把握好原文比喻所体现的美学价值。

再次是译者的“同义词化”的倾向。昆德拉觉得,在他分析的段落中,可以发现一个明显的倾向,那就是面对原文一个“最明显、最简单、最中性的词”,译者都有一种反应,想用一个同义词来取代它,他称这种倾向为“同义词化的反应”。对许多译者来说,如果原文在同一段落中两次出现“难过”一词,译者往往会因为重复而不快,有意在第二次把它“同义词化”为“忧郁”。他指出:“更有甚者,这种同义词化的需要在译者的心里嵌入如此之深,以致他立即选择一个同义词;如果原文中有‘难过’,他会翻译‘忧郁’;如果原文中有‘忧郁’,他会翻译成‘难过’。”在分析产生这种心理的原因时,昆德拉认为主要有几点:一是译者往往追求美的风格,把词语重复视为对美的风格的损害,视为对优雅的损伤而用同义词取代;二是翻译者的处理极为微妙,在忠实作者的同时要表现自己,往往有意识无意识地“把他自己的创造性投入到文章之中;为了鼓励自己,他选择一个词,它表面上不背叛作者,但是却来自他自己的原创性”^②。在谈到自己的一篇短文的译文时,昆德拉发现译者把他写的“作者”译为“作家”,把“作家”译为“小说家”,把“小说家”译为“作者”;把“诗句”译为“诗”,把“诗”译为“诗篇”。在他看来,译者的这种倾向无

① 见米兰·昆德拉《被背叛的遗嘱》,孟湄译,上海人民出版社1995年版,第95页。

② 见米兰·昆德拉《被背叛的遗嘱》,孟湄译,上海人民出版社1995年版,第99页。



异于对原作者的“强奸”，而“这种同义词化的实践看上去是无辜的，但它的全面性的特点不可避免地使原来的思想失去棱角”^①。

译者的第三个倾向，是词汇的丰富倾向。昆德拉注意到译者有着不断丰富词汇的倾向。对许多作者来说，他们往往为了某种表达的需要选择最简单、最基本的动词或词语。但面对作者的这种选择，特别是对类似“有”“是”这些字，译者常有一种做法，不是从表达价值方面去领悟作者的意图，而是总觉得这些词太简单，往往用别的词来取代。昆德拉提请大家注意：“全世界的译者在‘在’和‘有’这些字面前感到恐惧！他们为了用一个他们认为少一些平庸的字来代替它们，会什么都干得出来！”^②他认为，就心理的层面而言，译者的这种倾向是可以理解的。因为一般来说，在不懂外文的普通读者眼里，“词汇的丰富会被公众自动地感受到一种价值，一种成绩，一种翻译的精通与能力的证明”^③。但是，从文学价值的角度看，一部作品的文学价值并不取决于作品的词汇丰富与否。相反，是否使用丰富或精练的词汇，往往取决于作品的审美意图。昆德拉认为像海明威这样的作家，他使用的词汇就极为有限，但并不削弱作品的文学价值，也没有削弱其作品的美。

第四个倾向是对“权威”的态度或看法。昆德拉认为：“最高权威，对于一位译者，应当是作者的个人风格。”^④但从他所分析的译文看，他发现大多数译者服从的是另一权威，那就是“语言的优美”。然而，在现代作家中，如乔伊斯、塞利纳等，他们在作品中，为追求一种独特的审美价值，往往对语言的美有意进行某种偏离或违背，对

① 见米兰·昆德拉《被背叛的遗嘱》，孟涓译，上海人民出版社1995年版，第100页。

② 见米兰·昆德拉《被背叛的遗嘱》，孟涓著，上海人民出版社1995年版，第101页。

③ 同上。

④ 同上。



这种独特的“个人风格”，尤其是对现代派作家的风格，译者应该充分注意，而不是一味服从“语言优美”这一权威，而牺牲作者的个人风格和文学追求。

在阅读文学作品中，我们往往可以发现作者在利用“重复”这一手段来营造某种氛围。这种“重复”可以涉及语言的各个层次，如语音层次、词汇层次和句法层次。在诗歌中，特别是副词中，重复的作用是极为明显的。但在一般的文学作品中，作者的“重复”手段往往被读者忽视或误解。在翻译中，译者对于原作中的“重复”手段，常常采用一种“限制”的做法。在这一点上，昆德拉举了不少例子加以说明。他认为对一个作家来说，重复至少在语义、音韵、美感等各个层面，可以增添独特的表达效果。若仅仅从消极的方面来理解原作的“重复”手段，那无疑是不全面的。对于译者限制重复的做法或倾向，在昆德拉看来，是偏离原作的一种表现。

昆德拉对上述几个问题的一些纯粹个人的、零星的评价，对我们系统地研究译者在文学翻译中的某些“主体追求”的意识或表现，无疑是很有启迪意义的。



文本、价值与翻译策略

从中西文学发展史来观察,在不同的历史阶段,会产生不同类型的文学文本,结合对这些文本的阅读和批评,会促进批评理论的发展,渐渐形成一种新的文学思潮或观念,反过来,它们又起着促进文学发展的作用。拉曼·塞尔登通过对西方文本及对文本意义观的研究,发现在不同的历史阶段,不同的思潮或文学观念对文本的地位和意义的认识及阐释的角度有很大的差异。他指出,“古典主义和基督教传统都为了保留古代文本的地位而发展了寓言的解读形式。发现超越‘字面意义’以外的意义层面就等于赋予文本以新生”;“在尼采、弗洛伊德和索绪尔之后,对文本意义的限制已很难维持。‘真理’的相对化,在‘无意识’面前笛卡尔主体的消逝,符号的分化和能指与所指的任意关联,都很难再保证单一的意义和稳定的意义”。而在这之前,威廉·燕卜苏更是提出了“文本多元”的观点。他“通过关注读者如何理解意义而非文本中所发生的



个文本的阐释中,由于语言的转换,文化土壤的变化,读者的变化,译本自认为阐释无误的译法可能产生误读,亦即产生与原文本的意图或本义相去甚远的阅读。这种可能性,对译者来说,有着理论和实践两方面的探索意义。换言之,在理论上如何理解“含混”和“多义”存在的文本意义和实践上如何传译,构成了重要的研究课题:

1. 面对“含混”与“多义”,宣告了探寻惟一意义的努力的不可可能性。
2. 应重视现代派文学作品中“含混”手法的艺术追求和价值。
3. 探索在目的语中重建“含混”手段所建立的阅读空间的可能性。
4. 误读的存在及其原因分析。

上述这几个方面的问题,可通过具体译作进行深层次的探讨,有心的同行,不妨一试。



鼠、猫和鸦雀

老鼠和猫,可以说是一对死敌,猫见了鼠,便要吃了它;老鼠见了猫,心里虽说有多恨,但只得三十六计逃为上,逃命要紧。两者之间的这种关系,强弱分明,位置是不可以互置的。

然而,最讲究忠实的翻译,有时却上演老鼠变猫的好戏。莎士比亚的《哈姆雷特》的开场,写的是几个军人的谈话。子夜时分,城堡四周岑寂无声。守夜的勃那多(Bernardo)来接弗兰西斯科的班,问道:Have you had quiet guard? 弗兰西斯科(Francisco)回答了一句:Not a mouse stirring.

这是英语中极为平常的两句对话,如今读来恐怕不会有谁会感到任何不妥。但两百多年前,法国启蒙大师伏尔泰却从戏剧的角色出发,对戏中的这两句对话大加抨击,说“一个卫兵在哨所或许会这样回话;但在舞台上当着一国显贵的面却不会。显贵们谈吐庄重,因此在他们面前,他应当用同样的气度来表达自己”,就像拉辛《伊



菲格涅亚》中阿伽门农的一个军官那样说：“啊，万物俱息，军队，风儿，海王星。”^①总之，伏尔泰认为莎士比亚笔下的人物出现如此的回话，那是因为莎士比亚“没有一星半点高雅趣味可言。或者说连一条戏剧规则都不懂”。

也许是伏尔泰的抨击起了作用，抑或是出于法语本身表达的需要，法国著名作家纪德在翻译《哈姆莱特》这出名剧时，将英语中的“老鼠”换成了法语中的“猫”，变成了“静得连一只猫的声音都没有”。施蛰存先生写过一篇文章，谈到过他跟傅雷就此句翻译讨论的情景。在他看来，用“猫”来取代“鼠”是万万行不通的，而傅雷则不仅认为法语中的“猫”可取代英语中的“老鼠”，甚至在中文中，可用“鸦雀”来取代“老鼠”的位置。据施蛰存回忆，傅雷屡次举这个例子，“他说：莎士比亚《哈姆雷特》第一场有一句‘静得连一个老鼠的声音都没有’。但纪德的法文译本，这一句却是‘静得连一只猫的声音都没有’。他说‘这不是译错，这是达意，这也就是传神’。我说，依照你的观念，中文译本就应该译作‘鸦雀无声’。他说‘对’。我说：‘不行，因为莎士比亚时代的英国话中不用猫或鸦雀来形容静。’”^②从“鼠”到“猫”，再到“鸦雀”，对翻译家而言，这里涉及的自然不是伏尔泰小题大做的“趣味”或“戏剧规则”问题，而是他们在翻译外国文学作品中经常遇到的一个难以解决的棘手问题：是尊重原作，保留原作语言中经过历史沉积，具有民族特色的形象说法，还是按照译人语的习惯，加以改造？其得失是明显的，但取舍却会因翻译者的观念和原则的不同而异。施蛰存显然是想力图保存原作语言特色的，但傅雷则更偏向于从传神的角度，以译人语读者能接受的语言进行译译。

① 见雷纳·韦勒克《近代文学批评史》第一卷，杨岂深、杨自伍译，上海译文出版社1997年版，第49页。

② 见施蛰存《沙上的足迹》，辽宁教育出版社1995年版，第142页。



出于好奇心,我跟莎士比亚翻译研究专家奚永吉先生取得联系,从他手头搜集的近十种莎译版本中查出上述那句对话的汉译,兹将有代表性的几种列举如下:

译文 1:

勃那多 你守在这儿,一切都安静吗?

弗兰西斯科 一只小老鼠也不见走动。(朱生豪译)

译文 2:

勃那多 你站岗的期间还安静罢?

弗兰西斯科 一只老鼠都没有闹。(梁实秋译)

译文 3:

贝纳陀 没有动静吗?

弗兰西斯科 耗子也没有动一动。(卡之卫林译)

译文 4:

巴那多 你站这一班,一无动静吗?

弗兰西斯科 没听得耗子吱一声。(方平译)

上面的四种译文在句子结构、节奏、用词色彩与语阶等方面,稍有差异。但没有发生在法国出现的“老鼠”被“猫”吃掉的情况,也没有出现施蜚存所担心的与“鸦雀”的冲突。看来,在能被译入语读者接受的情况下,“老鼠”还是“老鼠”,尽量保持原文的表达,应是翻译家们所遵守的基本原则。



“遭遇”莎士比亚

著名戏剧家曹禺在 1984 年为中国莎士比亚学会研究会会刊《莎士比亚研究》撰写的发刊词中曾这样写道：“有史以来，屹立在高峰之上，多少文学巨人们教给人认识自己，开阔人的眼界，丰富人的贫乏生活，使人得到智慧、得到幸福、得到享受、引导人懂得‘人’的价值、尊严和力量。莎士比亚就是这样一位使人类永久又惊又喜的巨人。”^①据何其莘教授介绍，这位巨人姗姗来迟，在上个世纪初才与中国读者认识。确切的时间是在“1903 年，英国作家兰姆兄妹的《莎士比亚戏剧故事集》第一次被译成中文，题名为《海外奇谈》”。第二年，林纾译了兰姆的这部故事集中的 20 篇莎翁戏剧故事，结集为《吟边燕语》，由商务印书馆出版。但这些译文，只不过是莎士比亚的戏剧故事而已，莎士比亚的真正剧

^① 见何其莘《英国戏剧史》，译林出版社 1999 年版，第 62 页。



作的完整汉译,到了1921年才与中国读者见面,而被第一个完整介绍给中国读者的剧本,便是如今已为世人熟知的《哈姆雷特》。从1903年算起,莎士比亚在中国差不多也就一个世纪的历史。时间虽然不长,但他在中国的命运可以说是相当红,差不多已被国人奉为“戏圣”了。

法国是英国的近邻,邻里之间的交往比起我们来要方便得多。法国人早就听说了莎士比亚的大名,但生性气傲的法国文人一开始似乎并不怎么瞧得起他。有趣的是,法国的文人越瞧不起莎士比亚,莎士比亚在法国的名声反而越大,弄得连伏尔泰这样的大师也气急败坏,说“令人惊骇的是这个怪物在法国有一帮响应者,为这种灾难和恐怖推波助澜的人正是我——很久以前第一个提起这位莎士比亚的人。在他那偌大的粪堆里找到几颗瑰宝后拿给法国人看的第一个人也正是我。未曾料到有朝一日我竟会促使国人把高乃依和拉辛的桂冠踩在脚下,为的是往一个野蛮的戏子脸上抹金”^①。在伏尔泰的这段话中,不难看到伏尔泰对莎士比亚的本质性的评价——“偌大的粪堆”。在他眼里,莎士比亚的戏剧只不过是一堆粪土。但令他大为光火的是,在1776年,法国国王路易十六却出面赞助了勒图尔纳的莎剧新译本。勒图尔纳是法国很著名的翻译家,除了莎士比亚的作品外,他还译过莪相、杨格等英国作家的作品,伏尔泰看不起莎士比亚,在我们今天看来,似乎难以理解。作为启蒙运动最重要的代表人物,伏尔泰是主张积极地打开眼界,并强调了解其他民族的文学的重要性的,而且他对英国文学也是充满了兴趣。问题在于他对文学的看法,源于他的“人类文明循环发展”的认识观。“他认为人类已经经历了四个作大的辉煌鼎盛的时代:伯里克

^① 见雷纳·韦勒克《近代文学批评史》第一卷,杨岂深、杨自伍译,上海译文出版社1997年版,第48页。



利当政的雅典、奥古斯都统治的罗马、列奥十世执政的罗马以及路易十四统治的巴黎。但是在时代与时代之间有过彻底衰落的低潮时期或一片黑暗的年代，文学上有过坏的趣味和野蛮主义的时代。”^①伏尔泰据以指责莎士比亚的，正是他向来强调的“文学趣味”论。他说：“莎士比亚引以为豪的是一种旺盛丰硕的天才：他是自然而崇高的，但是没有一厘半点高雅趣味可言……”^②

法国人是最讲“趣味”的，有趣味，有格调，才会有韵致，才叫文学。我认真读过祖籍捷克，生于维也纳的雷纳·韦勒克的四卷本《近代文学批评史》，从他所提供的资料看，在伏尔泰之后，但凡名声大一点的法国作家兼批评家，特别是18世纪、19世纪的，几乎无一例外地都要谈到莎士比亚，而且也无一例外地都会以“趣味”的名义，向莎士比亚发起责难。18世纪狄德罗如此，他“指责莎士比亚”具有“不良趣味”，认为莎士比亚是“一个自然、粗俗、毫无趣味的天才”，甚至带有几分讽刺意味说莎士比亚的伟大之处在于“异乎寻常、不可理喻、无可比拟地将最好的与最坏趣味混合一体”，“代表了近于中古时代粗野不文的风气”等。19世纪的新斯塔尔夫夫人如此，她说“莎士比亚违背了趣味的永恒原则：悲剧性和喜剧性混合一体，炫示恐怖乃真正的毛病”^③。法国浪漫主义先驱夏多布里昂亦如此，他虽然承认莎士比亚可与荷马、但丁、拉伯雷等“盖世天才”并驾齐驱，但归根结底，他认为“莎士比亚作品缺少尊严，正如其一生少了尊严二字。他没有趣味：没有在世界历史上千载难逢、大概主要在

① 见雷纳·韦勒克《近代文学批评史》第一卷，杨岂深、杨自伍译，上海译文出版社1997年版，第42页。

② 见雷纳·韦勒克《近代文学批评史》第一卷，杨岂深、杨自伍译，上海译文出版社1997年版，第45页。

③ 见雷纳·韦勒克《近代文学批评史》第二卷，杨岂深、杨自伍译，上海译文出版社1997年版，第268页。



路易十四时代才出现过的那种趣味”^①。《红与黑》的作者斯丹达尔也写过论莎士比亚的文字,最有名的是分别发表于1823年和1825年的《拉辛与莎士比亚》。应该说,持论有据、分析精辟的斯丹达尔对莎士比亚的认识已经不同于他的那些前辈,呼吁近代性的斯丹达尔甚至对莎士比亚的创造精神大为推崇,但就“趣味”而言,他还是认为莎士比亚的“言谈、比喻、甚或杂糅喜剧悲剧成分的做法都不足为训”^②。

在与莎士比亚遭遇的漫长历史中,法国文人硬是抓住“趣味”这个把柄不放,但是历史在发展,“趣味”也是会变化的。对于带点“野气”的莎剧,法国人一直处于矛盾的境地:虽然不合法兰西的所谓“趣味”,但闪烁着天才光芒的那股清闲的“野气”却有着独特而恒久的诱惑力,其最好的证明,便是在伏尔泰之后,每一个世纪都产生了一个莎剧的新译本:18世纪有勒图尔勒的新译,19世纪有雨果儿子的新译,20世纪有诺贝尔文学奖得主纪德的新译。

雨果写过一部数百页的《论莎士比亚》(1864年),虽然他本人对莎士比亚并不怎么推崇,但他的儿子却对莎氏情有独钟,他对莎士比亚的深刻理解及非凡的领悟,为他的译作赢得了广泛的读者。年迈的雨果也为儿子的成功而陶醉了,欣然为其译作写序(1865年),称之为翻译“定本”。

翻译当然不会有什么“定本”,纪德的新译至少可以与她前面的译本相媲美。

纪德是最理解莎士比亚的法国作家之一。在他看来,“没有任何作家比莎士比亚更值得翻译”,但同时,“也没有任何作家比他更

① 见雷纳·韦勒克《近代文学批评史》第二卷,杨岂深、杨自伍译,上海译文出版社1997年版,第287页。

② 见雷纳·韦勒克《近代文学批评史》第二卷,杨岂深、杨自伍译,上海译文出版社1997年版,第295页。



难翻译,译文更容易走样”。纪德对莎士比亚的理解是双重的,既是精神的,也是语言的。他在与莎士比亚的相遇与相识中,经历了一系列的考验。对他在翻译中经历的这番历史奇遇,他曾在为七星文库出版的《莎士比亚戏剧集》撰写的前言中作了详尽的描述:描述了两种文化与两种语言之间的遭遇,也揭示了翻译中译者所面临的种种障碍。

纪德首先看到的,是语言与文化层面的逻辑性,这涉及到不同语言的思维方法。他说:“莎士比亚很少考虑逻辑性,而我们拉丁文化缺了逻辑性就踉踉跄跄。莎士比亚笔下的形象相互重叠,相互推倒。面对如此丰富的形象,我们可怜的译者目瞪口呆。他不愿意对这种绚丽多彩有丝毫遗漏,因此不得不将英文原本中用仅仅一个词表示的暗喻译成一个句子。原来像蛇一样紧紧盘成一团的诗意,如今成了松开的弹簧。翻译成了解释。逻辑倒是很满意,但魅力不再起作用。莎士比亚的诗句飞跃而过的空间,迟缓的熊虫一瘸一拐才能走完。”^①在紧密的逻辑与丰富的形象之间,英语与法语的天平有所侧重,在两者的遭遇中,译者的无奈与局限源于文化与语言的巨大差异。

头脑清醒的纪德没有丝毫责备英语或莎士比亚的语言的意思,相反,在翻译莎士比亚的戏剧中,他充分意识到了母语的缺陷。他说:“只有在接触外语时,我们才意识到本国语言的缺陷,因此,只会法语的法国人是看不到缺陷的。”他的这一观点与德国作家歌德的观点几乎是一致的。异之于我,可作一明镜,从异中更清楚地照清自身。在这个意义上,与异语文化的接触,有助于认识母语与母语文化的不足。看清了自身的不足,便有可能从异语异文化中去涉取营养,弥补自身,丰富自身。

^① 见桂裕芳等译《纪德文集》文论卷,花城出版社2001年版,第205页。



在艰难的翻译中,纪德亲历了种种障碍,他结合翻译中的具体例证,作了某种意义上的剖析与归纳,其中几条颇具启发性。

首先是词语层面的对等问题。他指出:“几乎总发生这种情况:即使当一个词指的是精确物体,而且在另一种语言中也有精确的对应词,但它有一种联想与模糊回忆的光环,一种谐波,它在另一种语言中是不一样的,译文中是无法保留的。”^①纪德这儿谈及的,是文学翻译中一个十分微妙而棘手的难题。从指称意义上看,甲乙两种语言中的词可以是相对应的,但问题是该词在不同语言中却有可能给人以不同的联想,或具有相当微妙的内涵意义。这样在翻译中便有可能给译者提出一个问题,那就是寻求指称意义上的对应,还是联想意义上的融合?从英语到法语,特别是善于运用词语制造丰富联想意义的莎士比亚,给纪德造成的困难,便不仅仅是语言表达层面的取舍,而是文化意义的移植。

其次是面对莎士比亚戏剧文本中出现的多义性或意义含糊的情况,纪德又遭遇到了两难的选择。从翻译的根本任务来看,“译意”,为翻译的第一要义,而理解是译意的基础。但问题是,“莎士比亚有无数段落几乎无法理解,或者具有二、三、四种可能的解释,有时明显地相互矛盾,对此评论家议论纷纷。有时甚至存在好几种文本,出版商在取舍时犹豫不定,人们有权怀疑最通常接受的文本也许是错误的”^②。面对这种情况,纪德认为译者无疑要对如下的问题作出选择性的回答:在原文多种的含意中,“该选择哪一种?最合理的,最有诗意的,还是最富联想的?抑或,在译文中保持含糊性,甚至无法理解性?”纪德给自己或给译者提出的这些问题,是值得每

① 见雷纳·韦勒克《近代文学批评史》第二卷,杨岂深、杨自伍译,上海译文出版社1997年版,第206页。

② 见雷纳·韦勒克《近代文学批评史》第二卷,杨岂深、杨自伍译,上海译文出版社1997年版,第207页。



一个文学翻译家去认真思考的。多义可以使读者产生丰富的联想，而意义的含混则有可能给读者开拓广泛的想像空间。文学文本的多义性和意义含混性问题，是文学理论研究者颇为关注的一个问题，也是译者所应该细加对待的。面对多义的文本，首先要求译者能真正深刻地领悟到原文本的意义和原作者的意图，这是基础的基础，因为只有全面理解了，才有可能从整体的效果出发，经过全局的衡量，作出不可避免的取舍。

纪德面临莎士比亚给他造成的种种障碍和给他出的道道难题，没有像伏尔泰、夏多布里昂等前辈那样对莎士比亚的“趣味”或文风加以责难，而是从译者的角度，在语言与文化接触与交流的层面，对种种障碍与困难出现的原因进行了分析。在他看来，“如果说每个译本不可避免地都多多少少背叛了莎士比亚，但至少不是以同一种方式。每种译文都有其特殊功效，只有当它们聚合起来才能重现莎士比亚天才的绚丽光彩”^①。经过几个世纪的风风雨雨，法国人在与莎士比亚的遭遇、相识与种种冲突中，最终看到了莎士比亚天才的绚丽光彩，而翻译在其间起到的作用，是谁也不能否认的。

^① 见雷纳·韦勒克《近代文学批评史》第二卷，杨岂深、杨自伍译，上海译文出版社1997年版，第211页。



关于《生命中不能承受之轻》翻译的对谈

许钧：韩少功先生，几年前曾就你的小说《鞋癖》的法文翻译问题与你交换过意见，很高兴今天有机会谈一谈昆德拉，谈一谈他的作品汉译问题。翻译是一项历史悠久的跨文化活动。萨特在《什么是文学》一书中曾经说过：“一旦人们知道想写什么了，剩下的事情是决定怎么写。往往这两项选择合而为一，但是在好的作者那里，从来都是先选择写什么，然后再考虑怎么写。”翻译也一样，对一个优秀译者来说，选择译什么，显然也是非常重要的，因为翻译不仅仅是一种纯个人的语言活动。在今天看来，你在上个世纪80年代初选择翻译昆德拉的《生命中不能承受之轻》，不仅仅需要文学的目光，更需要文化的意识和政治上的勇气。我想知道，当初你选择翻译昆德拉的《生命中不能承受之轻》，是出于哪些方面的考虑？

韩少功：主要是因为他的这本小说写得好，眼界和技巧都有过人之处，比照当时中国一些流



行的伤痕文学尤其是这样。中国与捷克是两个很不同的国家,但都经历过社会主义实践的曲折。看看捷克作家怎样感受和怎样表达他们的社会生活,对中国的作家和读者应该是有启发的。这就是我当时的考虑,很简单。

许钧:你在《生命中不能承受之轻》的前言中说,这部书是由你和韩刚合译的。非常有趣的是,中国读者似乎只记住了你的名字,对此,你是怎么看的?能否谈一谈你们合作的经过?

韩少功:韩刚是我的姐姐,在大学教英文。最开始我把原作推荐给出版社,希望他们找人译,但他们没找到愿意动手的人,大概很多人对昆德拉不熟悉,还没有太大兴趣。我觉得有点可惜,便拖着韩刚参与,自己来干。我们把原作一分为二,各译几章,再由我来做中文的统一调整和润色。读者后来提到我的名字多一些,可能是因为我从事文学写作,读者更熟悉一些吧。

许钧:在我看来,翻译虽然看去是一种语言的变易,首先要克服的是语言的障碍,但翻译决不是简单的语言层面的转换,它是对原作生命的一种延续或扩展。拿本雅明的话说,翻译是原作的再生。你的译本自问世以后,在大陆和港台都拥有广泛的读者,在你看来,你的译作与昆德拉的原著应该呈一种怎样的关系?

韩少功:意大利哲学家克罗齐说得更极端些,说翻译不是再生品而是新生品(not reproduction but production),但大体意思与本雅明差不多吧,都是强调翻译对原作有所变化和有所置换的一面。这当然是对的。文字不光是字典上定义了的符号,其深层的文化蕴涵超乎字典之外,在词源、语感、语法结构、修辞方法、理解和使用习惯等多方面很微妙地表现出来,因此用译文严格地再现原作几乎不可能。我们的译本当然也只能给出一个汉语语境中的昆德拉,译者理解和表达中的昆德拉。把文言文翻成白话文,把某种方言翻成普通话,都难以做到“月亮还是那个月亮”,中、西文之间翻译的再生性质



更可想而知。何况昆德拉的这本书是用捷文写作的,英语本和法语本本身就是翻译,我们借二传来三传,因此这个汉语昆德拉肯定不再是个纯种捷克人了,肯定有其他文化的气血充盈其中的。

许钧:我们非常同意你的看法。最近,我就原作与译作关系的问题作过一些思考。确实,拿钱钟书的话说,翻译是一个脱胎换骨,灵魂转世的过程。在这个过程中,由于语言的转换,原作的语言土壤变了,原作赖以生存的“文化语境”必须在另一种语言所沉积的文化土壤中重新构建,而这一构建所遇到的抵抗或经受的考验则有可能来自于目的语的各个层面:文化层面、语言层面、读者的心理层面以及读者的接受层面等等。语言变了,文化土壤变了,读者也变了,译作由此为原作打开了新的空间。正是在这个意义上,著名哲学家德里达认为:“翻译在一种新的躯体、新的文化中打开了文本的崭新历史。”也正是在这个意义上,我们可以说译作为原作拓展了生命的空间,而且在这新开启的空间中赋予了原作新的价值。在新的文化语境之中,作为原作生命的延续的译作,面对新的读者,便开始了新的阅读与接受的历史。但是,不管怎么说,译作与原作有一种割不断的血缘关系,原作者一般都很看重他的作品在另一个国家的命运。就我所知,昆德拉非常看重他的作品翻译问题,而他对翻译有一个严格的要求,那就是忠实。你对此是怎么看的?你认为你们的翻译是否达到了他的这一要求?

韩少功:我理解的“忠实”与前面说的“再生”并不矛盾。土豆一个个结出来,有“再生”的大小优劣之分,但我们不能拿一个南瓜当土豆,这就是要“忠实”。很早以前,周立波先生同我说,他的英译者帮他写了好几段,他很生气。我的一篇文章在法国杂志上发表时,我不懂法文,但也看出被删改了一段,恰恰是对法国有所批评的一段,同样不会高兴。我想译者大多能体会到原作者的心情,如果说有时做得不够好,是水平有限。《生命中不能承受之轻》反响很



大,对翻译的评头品足也就多,这是我们的幸运。有一个台湾教授,把我们的译本与英译本进行了周详的比照并提出很多批评,使我修订时省了些查检工夫,也学到了更多翻译知识。我很感谢他。当然,有些错是出于错印,比如有一句话中漏印了一个“不”字,刚好把意思搞反了,真是急死人。还有些错则是80年代政治气氛使然,有成段删掉的,也有些敏感的词被换掉或拿掉。那时候捷克还是共产党的国家,还有个中国与捷克的外交关系的问题。出版社请示过外交部门,不能不这样。这就是我没法承担责任的方面了。到后来环境宽松了,但碰上中国加入世界版权条约,出版社与昆德拉没达成版权协议,修订本在出版社一压十几年,没法面世。只是在台湾出版了,就是中国时报出版公司一直卖着的这个版本,不知道许钧先生看到过没有。应该说,它比内地那个初版要完善一些。

许钧:台湾版,我没有看过。在历史上,“忠实”一直被看做是译者的一个基本的品质。无论是作者,还是读者,都希望译者在翻译中能够做到“忠实”。作者希望他的作品能忠实地传达给异语读者,读者则希望读到原汁原味的东西。但翻译活动非常复杂,字面的机械忠实,有时反而会导致精神的扭曲,可谓形似神散。另外,如你所说,翻译中有许多译者难以左右的因素。译本问世时,署的是译者的名字,但译作者所包含的许多东西,译者是承担不起的。比如删节问题,要受到意识形态与其他文化历史因素的限制。施康强先生做过一个个案分析,分析的正是昆德拉的作品,好像是《不朽》,里面有很多删节,他认为在有的历史时期,译或不译,对译者都是个问题。好在随着中国改革开放事业的不断深化,翻译大环境变得越来越宽松,当初有的删节今天看来完全没有必要。就具体翻译而言,每一个译者都会有体会,翻译中要做到忠实是十分困难的,这部小说的题目的翻译就存在着很大的困难。昆德拉的法译本用的是“Être”一词,英译本用的是“being”,这是一个哲学概念,可译为“存



在”，在该书的第4页，作者就用了这个词，你译为“存在/非存在”。你为什么要将该词译为“生命”呢？另外，原文讲的是“不能承受的存在之轻”，“存在”作为“轻”的限定词，而“生命中”要宽泛一些。能否就此谈谈你的看法？

韩少功：当时我想到莎士比亚一个名句：to be or not to be，被译成“活着还是死去”，已经被中国读者习惯了。此其一。be 可说接近汉语中的“在”，但汉语的“在”似乎比较冷感，义涉一切事物，包括生命体也包括非生命体，而很多西语中的“在”，比如从德语中译出来的“此在”“亲在”等，海德格尔他们经常用的 sein，如细心辨析，多在人的主体论框架里展开，“在”就是活，就是生。西语与汉语中“在”的这种微妙差别，从词源学的角度来看，是不是与欧洲以前的泛神论和泛灵论传统有关，我不得而知。但不管怎样，西语中的“在”更多与生命体相关联，这与莎士比亚汉译者的理解也是一致的。此其二。最后，我在“生存”与“生命”两个词中作选择时，觉得后者更上口一些，更容易理解一些，与作品的整体意涵也切合无碍，那就这么着吧。我当然相信这不是惟一的译法，也不是最好的译法。我后来注意到昆德拉在一篇文章里说过，他的 be (ing) 既不是 existence (一般汉译为“存在”)，也不是 life (一般汉译为“生命”)，看来他颇受现象学感染，要跟我们玩一把现象学了。那么我一时确实不知道该怎么译。总不能译成“在的不可承受之轻”或者“不可承受的在之轻”吧？那还是中国人的人话吗？搞现象学的有些人肯定会说：只能这么译。对此我无话可说。我觉得“在”与 be 并不是严格对应的，就像我们译的“生命”与 be 也不是严格对应的。比方说英文的 be 通“是”，汉语的“在”与“生命”通“是”吗？也许我们都碰到了文化差异的难题。

许钧：昆德拉的这部作品具有浓厚的哲理色彩，其中涉及的一些哲学概念非常难译。前几年，我曾接受三联书店的邀请，承译俄



裔法国哲学家让·凯莱维奇的《第一哲学》，在翻译过程中，遇到了许多障碍，其中最主要的，就是由于文化的差异，造成了许多词的概念无法相互对应。傅雷是个很有成就的翻译家，在给友人谈翻译的信中，他特别强调语言与文化的差异给翻译造成的障碍，并指出在翻译中，要根据目的语文化和读者的审美习惯进行调整。如果说翻译中有些客观障碍难以克服，可有时，障碍并不存在，译者完全可以根据原作怎么说跟着怎么说，但有的译者个性比较强，在翻译中比较注重自己的语言创造和发挥。在《被背叛的遗嘱》中，昆德拉谈到译者有一些在他看来很不好的倾向，如“同义词化”的倾向和“丰富词汇”的倾向。他还举例说，有的译者一看到原作中的一个词，特别是简单、中性的词，马上就要选择一个同义词，比如把“作者”译为“作家”，把“作家”译作“小说家”。还有的译者有美化原文的倾向。细读你的译文，可以明显感到你也有这方面的倾向，你这样处理是否有特殊的追求？

韩少功：译者在用词方面其实比较受原作的限制，没有多少自由，但在词序、结构、节奏、语调等方面还有很大的空间，用长句还是用短句？句子紧张一点还是松弛一点？用心不同就有不同的效果。这是亦步亦趋的自行其是，是戴着镣铐跳舞，是翻译的特权也是翻译的乐趣。我没有特别的自觉，只是想让译文好看一些，把英译本中的那种“精气神”挖掘出来，甚至在不伤原意的情况下尽可能更加强一点，如此而已。私心以为这也是原作者的愿望所在。但事情也难说。我译佩索阿的《惶然录》，虽然力求字字有据，字字有所本，但译出来后有个读者还是说：怎么看也像是你在说，这是不是佩索阿啊？我吓了一跳：天知道佩索阿在天之灵高不高兴这种效果？我译昆德拉的时候，里面有一个结巴，说出的话却一点也不结巴，至少英译本是这样。我斗胆地给他改结巴了，就是节奏上讲究一下，属于我心血来潮擅自作主。虽然我是一片好心，想让这部小说像英文版



的《喧嚣与骚动》一样，傻子讲话就有傻子的味道，但天知道原作者高不高兴这种手脚。我觉得一个对文化差异和语种差异有所了解的原作者，当明白天下不会有字字严格对应的翻译，因此只能反对那些低能的“美化”或者“同义词化”，而鼓励一切有助于原作思想和精神充分传达的文字创造，不在乎个别词是译简了一点还是译繁了一点，译浓了一点还是译淡了一点。昆德拉想必会同意我这个看法的。

许钧：你的观点很有意思。法国作家纪德也有类似的观点。纪德是个很有名的作家，得过诺贝尔文学奖，有外国人翻译他的作品，他开始时对译者要求很严，要求译者忠实于他，认为译本与原作贴得越近越好。后来他翻译了莎士比亚、康拉德等作家的作品，知道了其中的难处，理解了在翻译中应该允许一些变通的手法，所以又回过头来劝他的译者千万不要成为原作词与句的奴隶，不要过分斤斤计较于一词一字之得失，但有个前提，那就是译者要非常精通两种语言，能够深入把握他所翻译的作者的能与感觉。在你的翻译中，我发现了一个很有趣的现象，你特别注意原作色彩、节奏的传达，有的词语很难译，但你却译得很传神。但对比法译本，不知是不是英译本与法译本不一致，总之在你的译本中，我发现有些认知性的词句，比较简单，可你却不太在意，比如在小说开头第二段。原作说“哪怕有30万黑人在残酷的磨难中灭绝”，你却译成“10万黑人”，另外将“上午”译成“下午”，将“女友”译成“情妇”等等。你认为这些问题的存在影响一个译本的价值吗？

韩少功：你说的是初版吧？我现在手头上没书，无法查证这些是错印还是眼误，但译者的眼误肯定是有的，在修订本中是否全部改正过来了，也不能完全肯定。这应由我来承担责任。我看到另一个昆德拉小说的译本，有一个地方把“公元前”译成了“在基督面前”，一看就知道是眼误，便给译者去了信。我这个人较粗心，有时



候连自己的创作校对三四遍以后还是有眼误,《马桥词典》再版都好多次了,编辑、作者、校对员都校过不知多少遍了,有位读者叫单正平,也是个作家,还能给我开出几页纸的勘误表。我希望这样的读者再多一些,多来帮助我们。

许钧:你的译本问世已经十几年了,在今天看来,你认为在哪些方面可以改进?这次上海译文出版社和昆德拉合作,想在中国推出他的全部作品,出版社几次跟我联系,邀我根据法文本重译你翻译过的这部作品。我想翻译本身就是一项文化交流与文化积累的事业,你的译本起过重要的作用,对重译工作来说也奠定了基础。这次重译,希望得到你的帮助。能否给我一些建议和忠告?

韩少功:修订本也在台湾出版十来年了,我这些年忙着一些别的事,说实话,没工夫考虑这本旧书。如果还有人指正,再版时还可继续汲纳正确的意见,力求更好一点。只能这样。我一开始就在译者后记中呼吁专业翻译家来译这本书,现在好了,总算把你给呼吁出来了,总算有个着落了。我也就可以下班了,下岗了,不负责任了。我是译书的临时工和游击队,相信你一定会比我译得好,那还用说吗?我等着看你的当然也是昆德拉的大作。



“形”与“神”二题

一、形变——破原文本语言之形

就实践操作层面而言,翻译是语言的转换,要实现从出发语到目的语的转渡,把出发语文本的精神传达到目的语中,在这个意义上,可以说是一种脱胎换骨。脱胎换骨的目的,是要灵魂转世,于是有了形变而神不变之说。在翻译的研究中,关于“形”与“神”的讨论很多。1687年,法国的皮埃尔·古斯代尔发表了两卷本的《儿童教育规则》。他在书中对翻译在语言教学中的作用,翻译的“忠实”原则,逐字翻译的危险,翻译对表达清晰、优美的要求,以及必要的变通等问题提出了重要的观点。如关于“忠实”的问题,古斯代尔指出:“当我说翻译必须忠实的时候,我的想法并非完全受原话的束缚,逐字翻译,我是说只要还原其意便行了;这就是说只要用法语传达出拉丁语或希腊语中的全部意思就行了。



不必卑怯地受原文词序以及每一门语言独特而自然的表达法的束缚。”换句话说,就是翻译的忠实,是忠实于原作的意义,而非形式。在处理原作的意义与形式的关系上,古斯代尔更加明确地指出:“意义是原作之神,词犹如原作之形。完全逐词对译就像无神之形,因为这样一来,两门语言便形神分离。”^①我国的翻译家傅雷对翻译中“形”与“神”的问题有过更为精辟的论述。在《高老头·重译本序》中,傅雷明确提出:“以效果而论,翻译应当临画一样,所求的不在形似而在神似。”罗新璋先生在《我国自成体系的翻译理论》对傅雷的“神似说”作了进一步的阐释,他写道:“‘神似’,也即‘传神’,顾名思义,就是传原文的精神,透过字面,把字里行间的意蕴曲达以出。《周易·说卦》有言:‘神也者,妙万物而为言者也。’以论翻译,不妨套用这句话的格式:‘神似者,妙悟原文而为译者也。’因为各种文字各有特色,有许多难以互译的地方,而翻译绝不是直线式的字当句对,而是多层次的传神达意。所谓‘重神似不重形似’,是指神似形似不可得兼的情况下,倚重倚轻,孰取孰弃的问题。这个提法,意在强调神似,不是说可以置形似于不顾,更不是主张不要形似。就在写《重译本序》前几个月,傅雷在致林以亮的函里称:‘我并不说原文的句法绝对可以不管,在最大限度内我们是要保持原文句法的。’神似形似,浑然一致,是为胜境;但不能两全时,则不要拘泥字面,死于句下。为了颇得神气,可以略于形色。神似,当然不是捕风捉影,望文生义,而是基于对原文的透彻理解,深切领悟。只有妙悟原文,才能‘离形得似’,即所谓不求貌同,正由神合!”^②从上面的论述与分析中,我们可以知道,如果翻译不打破出发语的语言形式所造成的语言障碍,就达不到转换与传达原意的目的。然而,文本的“形”,

① 见许钧、袁筱一等《当代法国翻译理论》,湖北教育出版社2001年版,第322~323页。

② 参见罗新璋《翻译论集》,商务印书馆1984年版,序第11页。



我们认为有着两个方面的含义：首先是属于语言范畴的，如出发语的语音、语法和句法等。要翻译，必然要转换语言形式。对这种语言范畴的“形式”，不加以转换，就不可能达到相通的目的。比如法文的“soleil”，其“形”其“音”都不同于汉语“太阳”，惟·可将“soleil”与“太阳”联系在一起的，是这两个符号的“所指”，即法文所说的“signifié”。我们翻译，是因为语言的障碍造成不理解，而翻译的目的，是为了沟通。首先要克服障碍，就要把“soleil”的“形”与“音”加以变化，把该词的“义”即“signifié”，以汉语的“形”与“音”表现出来，于是通过“所指”的同一，将“soleil”变成“太阳”。这种词级意义上的形变与音变，是有目共睹的，也被视为是天经地义的，因为，不变则不可能实现翻译。但是，语言，不仅仅是“形”与“音”，还包括句法、语法等等范畴，要翻译，文本的转换必然要包括“形”、“音”等之外的句法、语法等的转换。现举一例：

汉语：从前有一座山，山上有一座庙，庙里有两个和尚，大和尚对小和尚说，从前有一座山……

法语：Il était une fois une montagne sur laquelle se dresse un temple où il y a deux moines dont le grand dit au petit qu' il était une fois une montagne...

比较上例的法语和汉语，我们可以清楚地看到，从句法角度看，两种语言有着巨大的差异。由于句法的不同，两段文字的标点便有异。法语利用关系从句这一灵活的句法，可将多个句子联成一体，甚至可以无限地延伸。而汉语则没有这样句法的可能性，只能通过重复先行词，将句子有机而逻辑地联系成一个整体。若要将汉语译成法语，或相反，把法语译成汉语，就必然要在句法上加以转换。这



种转换是必然的,也是必要的,不转换,则不能达到翻译的目的。

但是,在我们的翻译实践中,对于出发语文本的句法的转换,有的认识并不清醒,甚至会自觉不自觉地套用原文本的句法,请看下面一例:

L' enfant qui voulait acheter le jouet dont le camarade qu' il admirait avait parlé a fini par l' obtenir. ①

该句由三个层次的关系从句构成,从句套从句,但逻辑关系明确,意义明晰,在法文中是比较自然的一种表达。我们曾做过一个试验,在翻译课中要求本科三年级的学生将之译成汉语,结果有四分之三的学生译为:

那个想要他们佩服的同学说过的玩具的孩子终于得到了那件玩具。

对比汉语与法语的句子,可以清楚地看到,汉语句子的句法结构与法语句子的句法结构几乎是一模一样的。问题是,所谓翻译的“汉语”句,没有达到法语句子的明晰与逻辑,而是显得文法不通,语句不顺,译等于不译。对原文句法的亦步亦趋造成了汉语句子的佶屈聱牙。实际上,看似翻译,却根本没有达到翻译的目的,因为照搬原文句法,根本没有完成句法转换的任务。要达到翻译目的,势必要改变原文的句法。张祖建译为:

① 见海然热《语言人》,张祖建译,三联书店1999年版,第370页。



孩子终得到了他想要的那种他所佩服的同学说过的玩具。^①

张祖建的翻译的目的,是在一定程度上再现原文句法结构的面目,而不是为了达到意义沟通。有的同学译为:

孩子想买听他佩服的同学说过的那种玩具,最后终于得到了。

这一译文可以说根据汉语的表达要求,在句法上作了变更,将三个层次的限定关系从句断为两个层次,在一定程度上增加了译文的可接受度。但这种变更还不够,我们曾请教中文系的教师,他们又把上述译文改为:

孩子听他佩服的同学说过一种玩具,他一直想买,最后终于得到了。

这个句子在句法上把两层的限定,变成了一层的限定,完全符合汉语句法及表达,最终达到了意义明晰的目的。

从上面两个例子的分析中,我们可以看到以下几点:

1. 语言的转换,不仅仅只是词级的“音”与“形”的变化,而且涉及句法、语法等语言范畴。

2. 在翻译实践中,初学者可以自然而然地进行词的“音”“形”变换,但对句子结构的转换意识不充分,往往对原文句法结构亦步亦趋。

3. 翻译要大胆改变原文的语言形式。

^① 见海然热《语言人》,张祖建译,三联书店1999年版,第370页。



二、变——保存原文本的“言语” 形式价值,再现原作之“神”

在上文中,我们谈到原文本之“形”有属于语言范畴的,这个范畴的“形”必须打破、转换,才能达到翻译之目的。同时原文本之“形”,还有属于言语范畴的一面。大家知道,现代语言学之父索绪尔在《普通语言学教程》一书中,提出了许多新的观点。最为重要的一点,是他提出了语言与言语之分,并作了深入的阐述。他指出,“在我们看来,语言和言语活动不能混为一谈;它只是言语活动的一个确定的部分,而且当然是一个主要部分。它既是言语机能的社会产物,又是社会集团为了使个人有可能行使这机能所采用的一整套必不可少的规约。整个来看,言语活动是多方面的、性质复杂的、同时跨着物理、生理和心理几个领域,它还属于个人的领域和社会的领域”^①。他还进一步指出,“语言是一种社会制度”,“是一种表达观念的符号系统”,而“言语却是个人的意志和智能的行为,其中应该区别开:1. 说话者赖以运用语言规则表达他的个人思想的组合;2. 使他有可能把这些组合表露出来的心理、物理机构”^②。语言与言语的区分,对我们明确翻译任务具有重要意义。如果说语言作为一个符号系统是抽象的,具有社会性和约定俗成的性质的话,那么言语则是具体的、个人的和对语言符号的一种创造性的运用。一个文本,是作者对语言符号运用的言语产物。在文本中,自然而然打下了作者对语言运用的个性化标志,或者拿索绪尔的话来说,文本的言语,是作者用语言规则表达个人思想的产物。这种产物,

① 参见索绪尔《普通语言学教程》,高名凯译,商务印书馆1982年版,第30页。

② 参见索绪尔《普通语言学教程》,高名凯译,商务印书馆1982年版,参见第37页与第35页。



尤其是作者运用语言的独特方式,是有目的的,是具有价值的,尤其在文学文本中,对语言规则的偏离,往往表现出作者独有的价值观和表现力。对言语的个性化的表现手段这一种“形”,自然与语言范畴的形式有本质的差别,对这种“形”所含的价值,翻译中应该尽可能加以传达。如下面一例:

Puis, elle se plaignit, plus explicitement, d' éprouver une fatigue insupportable à attendre de la sorte. Elle s' ennuyait, à crier.
(Marguerite Duras; *Le ravisement de Lol V. Stein*, Gallimard 1964. p. 23)

读上面这个句子,我们可以看到句子不长,而且标点多,各成分之间甚至有一定的断裂。从语言使用角度看,按照常见的法语句法规则,句子中的逗号若取消,也完全正确。但是,作者这样做,是有其表达式需要的,句子的断裂、破碎,有着多方面的价值。王东亮指出:“一个完整的句子,表达着简单的事实,被拆散,被打破,被割裂,碎尸一般;而承载着某种不定的情境、状态或认识的一个火车一样的长句终于走到尽头时却遭遇到猝不及防的质疑和否定——在这同生命本身一样破碎、一样隐晦的语言面前,翻译又是什么呢?准确与忠实当然是最好的意愿。而对于在汉语中很少被如此严格对待的生命体验,怎能指望方块字早已准备好一些现成的表达方式呢?在译文中寻找文雅与优美肯定是徒劳的,因为一些接近此类标准的如‘中规中矩’、‘天方夜谭’似的四字成语,在如此极端的经验与语言面前,早已是离题万里了。”^①

^① 王东亮《有关劳儿的一些背景材料——代译后记》,见杜拉斯著《劳儿的劫持》,王东亮译,春风文艺出版社2000年版,第153页。



在王东亮看来,杜拉斯“被拆散,被打破,被割裂”的句子,在表达一种生命状态。显然,杜拉斯对常用法语句法的偏离有着明确的表达需要,打上了杜拉斯明显的风格标志,其价值是对杜拉斯有所研究和领悟的读者,都可体会到的。正因为如此;王东亮认为面对杜拉斯通过独特的句法所表达的生命体验,若以汉语现成的规范,用一些现成的四字成语或四平八稳的句式,去加以传译,那无疑与作家的旨意是背道而驰的。基于这一深刻的认识,王东亮在翻译《劳儿的劫持》时,充分利用汉语所能提供的表达手段以及汉语规范所能赋予作家的创造空间,试图通过对汉语常规句法的一定程度的偏离,去传达原作像“碎尸”一样句法所蕴涵的价值。对上文所列的例子,他是这样翻译的:

然后,她开始抱怨,更明确的抱怨,她抱怨自己对这样的等待感到难忍受的疲惫。她感到厌倦,厌倦叫喊。^①

对比原文和译文,可以看到译者在对原文深刻理解的基础上,对汉语的句法处理,明显着力传达原文句法所蕴涵的价值。作者运用汉语的重复手段,来拆散句子,三个“抱怨”,加上两个“厌倦”,形式与内容形成一体,把原文所表达的“抱怨”和“厌倦”,表现得淋漓尽致。

文本的言语形式,是作者运用语言宝库所提供的各种财富,为达到自己的表达目的,所进行的独特创造。这种创造可涉及语言的方方面面,包括语音、词汇、句法、篇章等等。我们有必要结合一些具体的例子,从理论上加以阐述,并进行对比分析,归纳出一些行之有效的翻译技巧。

^① 见杜拉斯《劳儿的劫持》,王东亮译,春风文艺出版社1999年版,第10页。



“忠实”与“再创造”

有人说,翻译没有理论;也有人说,翻译理论,是翻译研究者的事,翻译用不着理论的指导。《红与黑》的翻译,倒为我们提供了有力的证据,证明这些观点失之偏颇,《红与黑》的汉译证明,翻译不仅有理论,而且有不同的理论和观点;翻译不仅有理论指导,而且在不同理论的指导下,有了不同的实践,出现了风格殊异的译文。

翻译的实质问题是翻译理论的最基本的问题之一,早在1990年,许渊冲先生就在《世界文学》(1990年第1期)上明确提出:“翻译是两种语言的竞赛,文学翻译更是两种文化的竞赛。译作和原作都可以比作绘画,所以译作不能只是临摹原作,还要临摹原作所临摹的模特。”许渊冲先生的“翻译临摹——创作”说,让我们想起了希腊亚里士多德的“摹仿论”。亚里士多德认为,艺术是客观、自然和生活的“摹仿”,诗歌、音乐、舞蹈、绘画和雕刻均以“摹仿”为共同原则,彼此的区别仅在于摹仿的手段、对象、方式的不



同而已。按照这种理论,翻译也是以“摹仿”为特征的一种艺术,只不过翻译是“摹仿”的摹仿罢了。在这一意义上看来,许先生的理论有着十分明确的目的,首先从翻译的实质入手,确立翻译的艺术性,而艺术的生命力,在于富有个性的创造^①。因此,按照许先生的观点,翻译既然是一种艺术活动,译者就应该发挥“创造性”,而《红与黑》的翻译,对他来说,是他的“再创造论”的具体实践。关于这一点,许渊冲先生在《红与黑》的《译者后记》中作了明确的说明:“在前言中,我谈了为什么要重译《红与黑》的原因,主要是想把文学翻译提高到与文学创作同等重要的地位。”

关于翻译的实质问题,罗新璋先生多有阐述。他认为,“文学创作,本质上是一种语言艺术;文学翻译,也应该是一种艺术创造。艺术(Art)一词,在西方语文里,释作‘人为’或‘人工’(Human contrivance or ingenuity)。亚里士多德《诗学》里称,艺术家对原物基本上应该有所改进。准此,艺术是人对自然的加工改造,翻译艺术则是译者对译语文本的加工处理,以期待‘有所改进’”^②。非常有趣的是,许渊冲先生的“翻译临摹——创作”说与罗新璋先生的对“译作”的阐释,在一定意义上说,都是以亚里士多德的诗学理论为依据,从理论上确立翻译的“创作”地位。

郭宏安先生是研究西方文论的学者,他对翻译的实质没有专门作过探讨。但他在《我译〈红与黑〉》一文中,援引了让·斯塔罗宾斯基论翻译的一段话:“什么是翻译?翻译乃是让人接受,首先只是一只注意倾听的耳朵,然后利用我们的语言资源赋予这个声音以形体,使最初的音调的变化得以继续存在。任何真正完成了的翻译都建立起一种透明,创造出一种能够传达先在意义的新语言……这样

① 详见袁筱一、许钧《“翻译诗学”辨》,《外语研究》1995年第3、4期。

② 详见罗新璋《释“译作”》,《中国翻译》1995年第2期,第7~10页。



完成的作品乃是一种创造性的中介。”这段话,我们可以当做郭宏安先生对翻译实质的一种认识。在这里,我们看到,翻译是一种“中介”,但这种中介有着“创造性”。看来,翻译的“再创造性”,是众译家都不否认的一个事实。问题的关键,是译者如何进行这种“再创造”。

赵瑞蕪先生有着丰富的翻译实践,他认为翻译固然是一种艺术,有着“再创造”的性质,但“最重要的一点就是要‘忠实’,要竭力做到‘忠实’,也就是严复说的‘信’。如果这点达不到,其他的也就根本无从谈起”。郝运先生持同样的观点,他在给笔者的信中明确指出,“我翻译法国文学作品,力求忠实原文,即首先要‘信’。其实‘信’也是不容易做到的事。自问也没有做好”。黎烈文先生在《〈红与黑〉出版说明》中也呈明了这一观点:“我译此书时,纵不敢说力求完善,但至少已力求忠实。”严复的“信”同样被摆在了首位。郭宏安先生信奉的也是严复的“信、达、雅”之说。他在他执译的《恶之花》的“跋”中说了这样的一段话:“总而言之,译事三难:信、达、雅。信者,真也,真者,不伪也;达者,至也,至者,无过不及也;雅者,文学性也,文学性者,当雅则雅当俗则俗也……我认为,对文学翻译来说,信、达、雅仍是可用的标准。”

翻译要做到“信”,或者“忠实”,实在是不易的事。首先。“忠实”于什么呢?忠于原文之形,求貌之相似,可其神韵呢,气势呢?亦步亦趋地求文字对等,为两种语言特有的规律所不容,往往会导致貌合神离;洒脱大胆地弃原作之形,忠于原作之“神”,求其神合,弄不好又会“再创造”出一个貌合神离的畸形儿。实际上,任何一个译家都面临着两难的选择,因为要真正做到“形神兼备”,入于“化境”,只是一种理想而已。《红与黑》的众译家,对“忠实”或对于“信”的理解,表现出了某些分歧。

罗新璋先生认为,“信”,不只是简单地照搬原作,不是“一味跟



着原文走,机械地,甚至是笨拙地照搬”。要真正做到“信”,译者必须倾注出艺术家的心灵,“靠心灵去领悟去阐释去创造”。许渊冲先生也是讲信的,但他“信”的重点不是原作的“形”,而是原作的“意”,他译的不是原作的“字”和“词”,而是原作的“神”。换言之,他推崇“意译”,主张“只忠实于原文内容,而不拘泥于原文形式”。郭宏安先生则持有异议。他认为,“斯丹达尔写《红与黑》,乃信笔由之,辞达而已矣,译者翻译《红与黑》,则需自设藩篱,遁迹而行”。一个要大胆摆脱原文,发挥译者的优势,进行“再创造”,与原作竞赛;一个则以“信”为本,主动地“自设藩篱,遁迹而行”。两者的分歧由此可略见一斑。焦点是如何对待原文形式。是置原文形式于不顾,从心所欲地再创造,还是尽可能忠实于原文,以“创造性”克服语言转换的障碍,再现原文的妙之所在,美之所在?罗新璋先生的观点有一定的代表性。他认为,翻译是“一种特殊的艺术创造。译者的创作,不同于作家的创作,是一种二度创作。不是拜倒在原作前,无所作为,也不是甩开原作,随意挥洒,而是在两种语言交汇的有限空间里自由驰骋”。这一观点,对我们在文学翻译中处理好“忠实”与“再创造”的关系,应该是有普遍指导意义的。

前些日子,读赵一凡先生的《美国文化批评论集》,在他的“前记”中,谈到他向钱钟书先生的著作求教的事。其中谈到钱先生早就翻译问题提出了“文化交流的核心问题,即引进目标是‘欧化’还是‘汉化’?‘化’与‘讹’的标准如何确定?而身为批评家的文化媒人究竟应当如何发挥作用——是‘传四夷及鸟兽之语’,以作诱导、反逆,还是‘移橘为枳,借体寄生,指鹿为马’?”研究、探讨《红与黑》的翻译,看来还不能太纠缠于“一个词”,“一句话”到底怎么译。如果仅局限于技巧性的争论,观点恐怕永远难以得到统一,也不可能讨论出个是非来。从大里说,《红与黑》也只不过是一部小说,尽管是部世界名著,按罗新璋先生的看法,“倘要推举世界十大名著,《红与黑》的榜次也不会太靠后”,但对大千世界来说,即使翻译得差些,于历史进程也无碍;从小里说,一个词,A家这么翻,B家这么译,译家理解不一,表达相异,各有各的自由,不



关批评家的事。然而,小中见大,从《红与黑》一部书的翻译推开去,其中的许多曲直是非,是当今整个译坛种种倾向的浓缩,文化交流的某些根本问题,在《红与黑》的翻译上也有反映,如钱先生所说的文化交流的核心问题,在如何翻译《红与黑》的种种观点和处理方式上,就有所体现。反过来说,我们探讨《红与黑》的翻译,恐怕也离不开“文化交流”这个大背景。

探讨翻译,我们不妨冷静地想一想,翻译,到底是为了什么?倘若天下为一家,用一语,彼此交流方便,恐怕也就不需要翻译了,偏偏上帝害怕人类建成“通天塔”,占了天堂,于是,乱了人类的语言,造成了交流的障碍。然而,人类不死心,总想超越因语言不同而构成的种种障碍,借助翻译,彼此交流、沟通。尽管因语言不同,交流中往往出现误会,难以达到完全的沟通,但毕竟“沟通和交流”,是翻译总的目的。

文学翻译,有其特殊性。文学,是文字的艺术,文化的一个重要组成部分,而文字中,又有文化的沉淀。因此,文字、文学、文化是一个难以分割的整体。《红与黑》作为一部优秀的文学作品,无论翻译它,还是探讨它的翻译,上述三个彼此有别而又相互联系的层面,恐怕都应该考虑到。

从宏观上看,许渊冲先生是很有文化视野的。他第一个提出:“文学翻译是两种语言文化的竞赛,是一种艺术,而竞赛中取胜的方法是发挥译文优势,或者说再创造。”在给笔者的信中,许先生说这是“21世纪的声音”。许先生所说的“译文”,实际上是指“译语”,是指“中国语文”。我们可以看到,许先生已经清楚地注意到了“文字”、“文学”与“文化”三个方面的内容。然而,关键在于如何处理两种语言文化的关系。许先生认为两者之间是竞赛的关系。“竞赛”这两个字如何理解?考察中西方文化交流的历史,我们可以看到,其主流是碰撞与交融。若“竞赛”的目的,是要取胜,是要发挥目



的语文化优势,战胜出发语文化,那这种“竞赛”与翻译的最高目的——文化交流的目的不符的。翻译,作为沟通两种文化的“中介”,既要尊重出发语文化,又要尊重目的语文化,既要尊重作者,又要有效地为读者服务,使两种语言文化之间达到沟通,使作者和读者之间产生共鸣。偏于任何一方,如钱钟书先生所说的过分“欧化”或“汉化”,都达不到沟通与交流的目的。可取的是一种公正的态度,不偏不倚的态度。

许渊冲先生持“竞赛论”,有着非常明确的目的,就是要让中国翻译走上 21 世纪的世界译坛,是要弘扬中国文化。他认为,“中文翻译科学作品,如果说不如英法等西方文字准确的话,翻译文学作品,提出文学翻译理论,却是可以胜过西方文字的”。许先生有着良好的愿望,更有崇高的目标。然而,如果说许渊冲先生翻译《红与黑》,发挥的是汉语优势,是求“汉化”,要战胜的是斯丹达尔所体现的法国语言文化的话,那这还可以理解。但许渊冲先生翻译唐诗宋词,若同样采取这一方法,发挥译语(或英语,或法语)优势,那他恐怕追求的是“欧化”,要战胜的是唐诗宋词所体现的汉语言文化了。按照许先生的理论,译者只能偏向于目的语文化,这种“偏向”看来是有悖于翻译肩负的促进“交流与沟通”这一神圣使命的。郭宏安先生也意识到这种偏向的危害性,在谈到《红与黑》风格的传达时,他尖锐地指出:“把文学翻译当做两种语言文化竞赛的译者实际上是置原作的风格于不顾的,也许他根本就认为原作没有风格,因为‘独特性’只为一人所拥有,是不能竞赛的。”

文字、文学与文化的关系,体现在文学作品的翻译中,应该是有机、和谐的关系。许渊冲先生翻译《红与黑》,最直接的原因是他不满于旧译,因为在他看来,在他之前的几个《红与黑》都是“文字翻译”,而他追求的是“文学翻译”,是要把文学翻译提高到创作的地位。

“文字翻译”和“文学翻译”的说法,并不是许渊冲先生的发明,



这在他《文字翻译与文学翻译——读方平〈翻译杂感〉后的杂感》中有交代：“文字翻译和文学翻译来自英文的 literal translation 和 literary translation,前者一般指逐字逐句直译,甚至硬译。”他还说,“文字翻译和文学翻译的分别,大致说来,就是直译与意译,形似与神似的分别”。按照许先生的区分,“直译”与“形似”的是“文字翻译”,“意译”与“神似”的是“文学翻译”。难怪许先生在“译者前言”中明确指出:“文学翻译的最高标准是‘化’还有所不足,还要发挥译语优势,如果我的说法不错,那我就要打破一条几乎是公认的规律:能直译就直译,不能直译时再意译。我的经验却是:文学作品的翻译,尤其是重译,能意译就意译,不能意译时再直译。”看来,“文字翻译”与“文学翻译”之分,主要还是如何对待原作文字表达形式的问题。尽量直译是“文字翻译”,尽量“意译”是“文学翻译”。然而我们在“译者前言”中又读到这样的一段话:“世界上的翻译理论名目繁多,概括起来,不外乎直译与意译两种。所谓直译,就是既忠实于原文内容,又尽可能忠实于原文形式的译文;所谓意译,就是只忠实于原文内容,而不拘泥于原文形式的译文。”如果说“文字翻译与文学翻译,大致说来,就是直译与意译,神似与形似的分别”的话,那能做到“既忠实于原文内容,又忠实于原文形式的”直译,亦即“文字翻译”,又有什么不好呢?看来,许渊冲先生在各种不同文章中对“文字翻译”和“文学翻译”的定义有矛盾,这里不拟细究。我们还是来比较《红与黑》的最后一段话,按照许先生的定义,来看看什么是“文字翻译”,什么是“文学翻译”。

译文 1:

德·瑞那夫人忠实于她的诺言,没有用任何方法自寻短见。但是在于连死后三天,她抱吻着她的儿子,离开了这个世界。

(罗玉君译)

**译文 2:**

德·雷纳尔夫人忠于她的诺言。她丝毫没有企图自杀;但
是在于连死后的三天,她拥吻着她的孩子们离开了人世。

(郝运译)

译文 3:

德·莱纳夫人信守诺言。她丝毫没有企图自杀,然而,于
连死后三天,她拥抱着孩子们去世了。 (郭宏安译)

译文 4:

瑞那夫人信守诺言,没有用任何方法自寻短见。但在于连
死后三天,她接着自己的孩子,离开了人间。 (罗新璋译)

译文 5:

德·雷纳夫人忠于她的诺言,没有自寻短见,但在于连死
后三天,她也吻着孩子,魂归离恨天了。 (许渊冲译)

对比原文,这五种译文没有一种是“逐字逐句的直译,甚至硬译”,也没有一种百分之百的“意译”,按照许渊冲先生的定义,哪一种译文是“文字翻译”,哪一种译文又是“文学翻译”呢?五种译文除了对原文“mourut”一词的传达有所差别外,其余部分基本一致,“既忠实于原文的内容,又忠实于原文的形式”。有趣的是,原文“mourir”一词,并没有强烈的蕴涵义,色彩基本为中性,译为“死”,确如许先生所说,会有头重脚轻之感,句子会失去平衡。正因为如此,几位译家分别以“离开了这个世界”、“离开了人世”、“去世了”、“离开了人间”来加以传达,这不是译词,而是译意,不仅译意,而且还比较恰当地传达了原文的色彩。“魂归离恨天”^①,既译意,又译

① 见法国七星书库《红楼梦》法文版,“魂归离恨天”译为“L'âme revient se fondre au Ciel des Regrets abolis”。



味,不过其味比原作要浓烈得多。看来,一部外国文学名著的翻译,只用直译不行,只用意译也不行,直译与意译不能截然分开,关键是个度的问题。所以单以直译与意译来区分翻译的高下,来区别“文字翻译”和“文学翻译”是不科学,也是行不通的。

许渊冲并不只限于以“直译”与“意译”来区分“文字翻译”和“文学翻译”,他还有第二个标准,那就是“形似”与“神似”,也就是说,“形似”的是“文字翻译”,“神似”的是“文学翻译”。许先生还举傅雷先生为例,说傅雷“重神似不重形似”,是“意译”的代表。最理想的翻译,当然是“形神兼备”,只是不容易做到,无奈只得“重神似不重形似”,这是一种不得已而为之的做法,并不是一种主观的追求,不重视形似,只求神似。所以,傅雷“重神似不重形似”,并不是排斥形似,排斥形神兼备,与许先生“能意译尽量意译,不能意译时再直译”的主张是有明显区别的。实际上,许先生翻译《红与黑》,并没有彻底地实践自己的这一主张。不妨比较下面两段译文:

译文 1:

铁石心肠,是内地人实用的处世之道。此刻,瑞那先生最怕的两个人,恰恰是他的两个好朋友,正是平日狠心的报应。

(罗新璋译)

译文 2:

外省人的处世之道是外强中干,口是心非,现在,报应落到德·雷纳先生的头上了,他内心最害怕的两个人,却是他原来口头上最亲密的朋友。

(许渊冲译)

两种译文都是纯粹的汉语。对比原文,我们可以看到两位译家都打破了原文的结构,以汉语行文习惯重新组织,可以说追求的并不是“形似”,在这个意义上说,两种译文都不是“文字翻译”;从译文



的处理看,两种译文求的都是“神似”,但两种译文所传达的“神”却有着明显的差异,都是“意译”,“意义”却不尽一致。到底哪一种是“文学翻译”?我们再来看一看许渊冲先生认为是“文字翻译”,“翻译腔最严重”的郝译:

译文3:

心肠冷酷是外省人处世之道的基础,而心肠冷酷造成的理所当然的结果是,德·雷纳尔先生此时此刻最害怕的两个人,是他最亲密的朋友。
(郝运译)

读者可以看到,郝运先生的译文流畅而明晰,对比前两种译文,就句式的处理而言,郝运先生也是“意译”,但他传达的“意”似乎比许先生传达的“意”更接近原文所表达的意思,尤其是“la sécheresse de coeur”一语,罗先生译为“铁石心肠”,经过了纯粹的“汉化”;许先生译为“外强中干,口是心非”,就译语而言,也是纯粹的“汉语”,但是,与原文表达的意思却有差异。郝先生译的是“心肠冷酷”,与原文意思贴近,也符合汉语习惯的表达法。三种译文,哪一种更“神似”,哪一种是“文学翻译”?

季羨林先生在《神洲文化集成丛书》“总序”中,说过这么一段话:“西方印欧语系的语言,特别是那一些最古老的如吠陀语和梵文等,形态变化异常复杂,只看一个词儿,就能判定它的含义。汉语没有形态变化,只看一个词儿,你就不敢判定它的含义,必须把它放到一个词组或句子中,它的含义才能判定。使用惯了这种语言的中国人,特别是汉族,在潜意识里就习惯于普遍联系,习惯于整体观念。”在这里,季先生拿语言文字来作例子,说明语言文字所体现的中西方思维及其区别。他还说,东西文化有相同之处,也有相异之处,相异者更为突出,据他看,“关键在于思维方式:东方综合,西方分析”。



按照季先生的方法,我们似乎也可以从西方语言的行文方式,特别是句子结构及句段起承方式中,体会到季先生所说的中西方思维方式的差别。结合到文学作品,恐怕由于东西方思维方式的不同,语言习惯的不同,文学作品的表达方式和构成特色也有不同。而要了解西方文学作品的本质所在,读到西方文学作品的风貌和神韵,通过西方文学作品了解到西方人的思维方式和文化特色,就离不开对西方文学作品的语言表达习惯和形式价值的把握和传达。恐怕就是基于这一点,许多译家在对待原作的语言风格、表达特色时表现出了慎而又慎的态度,宁愿戴着原作的“镣铐跳舞”。所以,当我们读到带有“欧化”倾向的西方文学作品时,不能简单地贬之为“文字翻译”,也许这种翻译正是体现了一种传达异域文化、风俗、思维、审美的追求。而我们读到纯粹“汉化”,不带一点翻译痕迹的外国文学翻译作品时,我们也不要轻率地就褒之为“文学翻译”,因为若过分“汉化”,原作所蕴涵的异国情调,所承载的异域文化,就可能被冲淡,甚至被取代了,就达不到交流的目的。试看下面几种译文:

译文 1:

当德·雷纳尔先生跟她谈起关于他们孩子的计划时,她特别喜爱他。他决定让大孩子当军人,二孩子当法官,三孩子当教士。

(郝运译)

译文 2:

当德·莱纳先生跟她谈论他对孩子的打算时,她倒是爱他的;他想让老大进军队,老二进法院,老三进教会。

(郭宏安译)

译文 3:

她尤其喜欢听丈夫跟她谈论教育孩子的事;瑞那先生希望



大儿子当军官,二儿子能做法官,小儿子进教会。

(罗新璋译)

译文4:

她特别喜欢德·雷纳先生,是在他谈到孩子们前途的时候;他要老大做武官,老二做文官,老三做神甫。

(许渊冲译)

我们先比较四种译文形式,看看有没有欧化的句子结构和表达方式。对照原文,我们发现许渊冲先生译文的前半句与原文结构最贴近,几乎是字字对译,句式也是“欧化”的,但我们读去,却并不感到别扭,更没有“洋泾滨中文”的感觉,看来欧式的东西,也是可以为我所用的,不仅能用,而且效果不坏。关于“enfants”(复数)的处理,三位译家都简单地译为“孩子”(因为汉语的字词没有单复数的明显标记),但通过上下文,不会误以为只指一个孩子。许先生则译为“孩子们”。这个“们”字加得倒有“欧味”,罗新璋先生曾讽刺过类似的译法(不是专指许先生,说“大概谁也不会把凡两人必加‘们’、遇副词则‘地’之这种中学语文水平,认作是大师的手笔吧?”)。但在句子里,加了这个“们”字,也不像罗先生说的那么严重,仿佛就因为许先生译出了原文所表示的复数,加了“们”字,就不像是文学翻译,“成了中学生语文水平”。我们再来看译文的下半句:其中有三个词,原文为“épée”“magistrature”“église”。第一个直译为“剑”,喻指“军队”,第二个是“法官”的总称,第三个直译为“教会”。三位译家译得比较“精确”。郝运先生分别译为“军人”、“法官”和“教士”;罗新璋先生译为“军官”、“法官”和“进教会”;郭宏安译得稍含糊些,译为“进军队”、“进法院”、“进教会”,伸缩余地大,也许进了军队,能当“大将军”,进了法院能当“大法官”,进了教会能当“大主教”,前程未可限量,更切原文的表达。许先生则译为“武官”、“文



官”和“神甫”。说法似乎更“汉化”了些，文武官员的说法，更具中国文化色彩。将“武官”、“文官”与“神甫”并列，显得有些牵强（是“中西合璧”？），如进一步汉化，将“神甫”再化为“和尚”，语言会更顺些，但就更有悖于原文精神，产生“文化”的误导了。从上面四种译文看，仅以“文字”与“文学”去进行区别，进行评判，恐怕不会有结果。若从“文化”角度去衡量，恐怕能为译者进行恰当的选择，提供一个比较可靠的参照系。看来，文学翻译也好，文学翻译批评也罢，切不能忽视或轻视“文字”与“文化”的关系，不能将“文字”“文学”与“文化”完全割裂开来。在这一方面，《红与黑》汉译与评论恰正给我们提供了有力的佐证，给了我们宝贵的启示。



译者的追求、读者的期待及其他

翻译和写作,有同有异。有人认为异大于同,有人认为同大于异,但有一点大家取得了一致,那就是无论作者,还是译者,都必须面对读者。不同的译者,会有不同的追求,但有一点是共同的,那就是任何译者,都希望自己的译作能被读者所接受。众译家翻译《红与黑》,固然有这样或那样的动机,如郭宏安先生所说的,有“接受挑战的欲望”,或像许渊冲先生所说的,要超越旧译,把翻译提高到“创作的地位”;但最根本,也是共同的目的,就是上文中已经说过的,是为读者提供一个可与原作媲美的译本。

读者之于译者的重要性,无须我们在此细加探讨。我们只是想指出这样的一个事实,无论哪一位译者,都有着为读者服务的良好愿望。但是,读者到底需要什么?读者对翻译的接受心理如何?读者有着怎样的审美期待?却是很多译者都未细加考虑的,或即使想过,恐怕也限于种种条件,未能进行过深入、客观的调查和研究。



正是为了使译者的良好愿望及翻译意图和读者的审美要求及期待有所沟通,南京大学西语系翻译研究中心和《文汇读书周报》组织了《红与黑》汉译读者意见征询。征询的结果和读者的意见,已经在《文汇读书周报》1995年7月1日第10、11版刊出。这次调查,受到了海内外的关注,也得到了社会各界的充分肯定(详见《文汇读书周报》1995年7月8日首版)。调查的收获是多方面的,其中重要的一点,是通过这次调查,我们发现,从读者对译文语言的要求看,大多数读者比较喜爱与原文结构较为贴近的译文,译者的动机和追求与读者的反应不尽一致。这一结果大大出乎某些译家的意料,也引起了一些译论研究者的重视和思考。

平心而论,《红与黑》的翻译,代表着我国目前法国文学翻译界的最佳水平。老一辈的赵瑞蕻、罗玉君、闻家驷、许渊冲、黎烈文、郝运都是国内外知名的翻译家,有着丰富的译事经验;罗新璋、郭宏安等译家,更是中年翻译家中的佼佼者。由于对翻译的认识不同,主张各异,在不同的翻译原则指导下,他们的译文表现出了各具个性的特色。有的以“信”为本,偏向原作,带有明显的“欧化”倾向;有的忠实于原作,比较贴近原文,带有些许“欧味”;有的以再现原作的风格为己任,追求与原作风格和谐一致;有的倾注了艺术家的心灵,力求还原作以“艺术”生命;还有的能意译尽量意译,发挥译语优势,进行再创作,力求将翻译提高到创作的地位。众译家提供了众多的译品,译文各有千秋,各具特色,满足了当今读者多元的审美要求和不同层次的读者的需要。但从总体而言,大部分读者为什么喜爱比较忠实于原作、追求与原作风格一致的译文,而对倾注了艺术家的心灵,在译文中注入了译者个性的再创作的译文,没有表示出更大的兴趣呢?是因为读者受时代的影响,受当下社会风气的影响,受“俗文化狂欢节”的大环境影响,对“富有创造力的译文”没有欣赏能力吗?或如许渊冲先生所说,“表明我国文学翻译界的直译得到



了大多数读者的认可,同时也表明了美国奈达等的‘等值’翻译理论在中国取得了胜利”吗? 这些问题,值得探讨。

笔者认为,读者比较喜欢忠实于原作,追求与原作风格一致的译文,哪怕译文带有一定的“欧味”,恐怕不仅仅是一个译文语言的问题,定有深层的原因。

首先是读者的接受心理和审美期待方面的因素。一个读者,在他产生阅读外国文学作品的愿望,准备阅读的时候,对他想像的或心目中的外国文学作品就已经有了一个框框,有一种审美期待,希望欣赏到外国文学特有的韵味,领略到外国文学作品所蕴涵的异国情调(包括异域的文化、风情、习俗、审美习惯等),而对许多读者来说,这一切又是与外国文学作品的语言表达形式紧密相联的。如四川广安县广播电视局的吴庆明读者就认为,“我喜欢与原文结构比较贴近的译文。正是那有点欧化的译文,才让我感受到异国风情和文化特色,阅读时有一种置身异邦,身历其境的感觉”。化工部动力高等专科学校的王晓燕认为,“西方句子结构,反映了西人的思维习惯,如随意‘归化’成四字结构,势必丧失一些信息”。天津残疾人活动中心的张涵的意见更具代表性:“我喜欢与原文结构相贴近的译文,因为这也是读者的一种审美享受和体验。”上海外国语大学比较文学专业研究生李正山认为,“读者阅读译文时,更多地是期待从中获取原著中的思想文化内涵、语言风格特色、审美价值,而过分再创造的话,读者看到的是过分归化了的作品,时不时还会在脑海中跳出译者的影子”。他还说,“作为一名读者,我倒宁愿读到与原文结构相近,略有欧化的译文,这样的译文在其思想情感的表达上并不输于纯粹汉化了了的译文,其次,前者留下的意象更接近于原作所欲传递的那个意象”。上面这些读者的意见,应该说从一个侧面反映了读者的接受心理和审美期待。

笔者曾在南京的学术、文化和科技界作了一些调查,接受调查



的十余位读者多为高级知识分子,有南京大学历史系的博士生导师、中文系的美学教授、古典文学教授、修辞专家、信息物理专业教授,以及著名作家。他们的看法与上面引用的那些读者的观点基本相同。如下面两句译文;

译文 1:

维里埃算得是弗朗什-孔泰最漂亮的小城之一。

(郭宏安译)

译文 2:

玻璃市算得是方施-孔特地区山清水秀,小巧玲珑的一座市镇。

(许渊冲译)

南京大学中文系中国古典文学专业的张伯伟教授认为,“这两种译法,一质朴,一雕琢,后者不知能否传达出原作的语言风格”。《南京大学报》主编方延明教授认为前者“具有简洁之美”。著名作家苏童,南京大学专门史博士生导师时殷弘教授等也喜欢前者,时殷弘教授认为“郭译不仅好在准确,而且有简洁之美”。应该说明一点,这些读者都不认识上述两种译文的译者,也不属翻译圈,他们都有自己的真才实学,有自己的审美标准,是不太可能受别人的评论的误导,受时下俗文化的影响的。那么原因到底何在呢?南京大学中文系主任赵宪章教授认为,“读者对外国文学有着与对中国文学作品不同的审美期待。读者要求文学翻译语言应该带有‘异国情调’,首先是‘外国的’,其次是国人视野中的‘外国’,即能被国人所接受和理解的‘异国情调’”。

除了审美期待方面的原因之外,笔者认为读者对译文语言的选择,恐怕与国人受儒家思想,特别是“中庸之道”影响甚深,也不无关系。“子程子曰:不偏之谓中,不易之为庸。”意思是不执意偏向就叫



中,不更改常理就叫庸。按朱熹的解释,中庸之道,就是不偏不倚,把握天下正道。译者,说文化的媒人也好,文化交流的桥梁也罢,总之起的是“中介”的作用。面对两种不同的语言文化,译者应保持怎样的态度?作为媒人,偏向任何一方都是不公正的,做为桥梁,总要伸向两端,总不能偏向一方而断了另一方的通道。看来,不偏不倚的“中庸之道”是最合适不过的。怪不得在读者意见征询中,好几位读者都劝译家最好奉行中庸之道。但做翻译,要真正做到不偏不倚是不太可能的。译者的修养、情趣、好恶,往往会影响译者对原作的理解和对词义的选择。若再加上译者的政治、宗教立场的影响,以及某些时代、社会的因素,翻译时,译者难免不偏向一方,而疏于另一方了。林纾的翻译是偏向中国语言文化的例子,如钱钟书先生所说,林纾不太尊重原作,常常代人手笔,随意增删。西方耶稣会士译介中国孔子及儒家典籍是偏向西方语言文化的例子^①。这两种翻译虽然对文化交流都起一定作用,但作为翻译,终究有“借体寄生,指鹿为马”的倾向,在今天看来,这样的翻译是不会再有市场的。记不清是哪位法国作家说过一句话,叫做“任何翻译都是一种妥协”。两种不同的语言文化进行交流,同质的东西无所谓交流,翻译可以做到“等值”,异质的,甚或对立的東西,在翻译中不可避免会出现冲突,翻译所起的,确实是一种调和的作用,交流不能以牺牲任何一方为目的,要设法使冲突趋向妥协,达到一种动态的平衡。任何过度的“欧化”和“汉化”,都是不可取的。凡事都应有个度,翻译亦然。能说读者潜意识中对译家没有这个要求吗?

罗新璋先生在给笔者的一次来信中,谈到“不知你承认不承认,老子是我国最早的翻译理论家,虽不翻译,没有谈翻译的专文,但偶言而中,颠扑不破,至矣足矣。老子第八十一章,‘信言不美,美言不

^① 有心的读者不妨读一读《伏尔泰与孔子》,孟华著,新华出版社1993年版。



信’，翻译的两难处境，至今解决不了”。罗先生的话确有一定道理。鲁迅的“宁信不顺”，不知是否受到过老子思想的影响。法国著名的翻译理论家乔治·穆南写的《翻译的理论问题》，在中国，至少在翻译理论界，已有不少知音了，但他还写过另一部小册子，叫作 *les belles infidèles*，直译为《不忠的美人》，实际上讲的也是“美言不信”的意思，老子的著作，在法国有不少译本，不知乔治·穆南是否受到老子的启发写的这部书。最近又读许渊冲先生寄来的《回忆录》的部分文稿，在他的《回忆录》的第二十章，许先生谈到李商隐“晓镜但愁云鬓改，夜吟应觉月光寒”两句诗的翻译。他不明主语是男是女，谁愁谁吟。说他开始译为“男方‘夜吟’，女方‘觉月光寒’”。后又解为“男方照镜，但愁女方的‘云鬓改’”。他把这些想法写信告诉钱钟书先生，钱先生回信对他说：“我对这些问题早已不甚究心，……然而你如此仔细讨论，当然是大有好处的。”钱先生还时用英文，时用法文评论许先生的译文说：“你把双关语译得太实，有血有肉，太形象化，似乎未能传达原句似是而非的意味。但原句确乎无法译，正如西方人说的：‘美丽的妻子不忠实，忠实的妻子不美丽。’你的译文就是一个不忠实的美人了。”看来，翻译的两难处境，不仅在中国，在法国，在西方，恐怕都未能解决。谁也不能轻率地说郝运先生的译文属于“信言不美”或“不美丽”但“忠实”的妻子一类；也不能贸然断言许渊冲先生执译的《红与黑》如钱先生所说，是“一个不忠的美人”，属于“美言不信”之类。但喜欢“等值”或“忠实”的译文的读者，恐怕不无“太美的译文不太忠实”之类的担心吧！

读者对外国文学的接受心理，从大的方面讲，与整个中国文化的特征也不无关系。中国文化源远流长，底蕴丰厚，具有大家风范，对外来的东西，无论宗教的、哲学的，还是文学的，冲突和碰撞在所难免，但总的说来，中国文化有一种非凡的接纳和消融的能力，能大



胆地接受异质的东西,慢慢消化,化为我有。关于这一点,梁漱溟先生在《中国文化要义》一书中有详尽的论述。他认为,中国文化固然个性强,但因其历史悠久,“已臻于文化成熟之境”,其“自身内部具有高度之妥当性调和性”,“其文化上同化他人之力最为伟大。至于外来文化,亦能包括吸收,而初不为其动摇变更”^①。宗教、政治、哲学方面的情况不谈,单就文学而言,20世纪以来,被中国文学接受的舶来品恐怕已经不少了。诗歌、小说、戏剧等,从形式到内容,都有接受和借鉴,从外国文学中汲取了营养,大大丰富了中华民族的文学。反过来看,就西方而言,对中国文化的接受心态就不相同。有人说,中国文学未能走上世界文坛,得不到诺贝尔文学奖,是因为翻译的问题,这种看法也许有一定道理,但这恐怕不是主要的原因。笔者认为,西方民族对中国文化、中国文学的偏见和排斥的心态才是更深层、更本质的原因。从近一个世纪的中外文化交流史看,中国传统的文学式样,西方到底接受了多少?应该看到,不同民族对外来文化的接受心理是有差别的,不同文化传统的读者对外来文化的接受能力也是不同的。当代中国读者对译文语言的选择和认同,在一定程度上也体现了整个民族对外来文化的接受心态。看来,对译文语言的选择,不仅仅是个语言问题,还有着社会、时代、风尚、文化、心理等各个方面的原因。翻译有着复杂的层次,丰富的内涵,宽阔的领域,如何以一个相对的高度和广度去把握人类的这一特殊的活动,认识翻译活动的本质,处理好出发语文化与目的语文化交流中的各种关系,是一个值得深入探讨的课题。笔者借《红与黑》的汉译,算是往这一方面的探讨走了一步,但愿走出的是有价值的一步。

^① 梁漱溟《中国文化要义》,学林出版社1987年版,第3页。



译者、读者与阅读空间

书,无论是著作还是译作,都是让人读的,所以都离不开读者。作者与读者,译者与读者,自然存在着千丝万缕的联系。然而对于这种联系的认识如何,则是因人而异的了。

当代的中国读者,特别是那些关心中国当代文学的读者,恐怕都读过《白鹿原》,该书的作者陈忠实是这样理解读者与作者(作品)的关系的:“对于作家来说,他是用作品和这个世界对话的,作品其实就是他的从生活体验进而到生命体验的一种展示,而展示的最初的和终极的目的都是为了与读者进行交流和沟通,能与读者完成这种沟通和交流才是作家劳动的全部意义所在。”读者之于作者的重要性,陈忠实先生在这里说得再也清楚不过了。关于读者、读者的阅读行为,以及读者与作者及文本的关系,国外有过不少研究,还形成了种种自成体系的理论,如联邦德国的W·伊瑟尔与H·R·姚斯等提出的以读者为中心的文本意义阐释理论,美国的S·



费希、W·荷兰德及D·布莱希各自提出的阅读理论——读者反应批评理论。然而,对于译者(译作)与读者的关系,人们似乎关注还不多。译界一般认为,奈达是最早将读者及读者对译作的反应纳入译论研究领域的学者之一。奈达认为,传统翻译理论把翻译的重点放在语言的表现形式上,而新的翻译理论则强调,翻译的重点不应当是语言的表现形式,而应当是读者对译文的反应。奈达进而提出要判断某个译作是否译得正确,也必须以译文的服务对象为衡量标准。在谭载喜先生编译的《奈达论翻译》中,奈达的这些观点被冠之于翻译的新概念。实际上,早在20世纪20年代末,我国的学者已经就译者(译作)与读者的关系问题进行了探讨、论争。虚白先生曾在《翻译的困难》一文中明确提出:“我们译书的人应该认清我们工作之主因,是为着不懂外国文的读者,并不是叫懂得外国文的先生们看的。……所以我们训练的进行应该就着这一班人的心理来定我们的方针。”他认为,“我们应该拿原文所构成的映象做一个不可移易的目标,再用正确的眼光来分析它的组织,然后参照着译本读者的心理,拿它重新组合我们自己的文字”^①。陈西滢先生对译者能否这样做提出了疑问,他在《论翻译》一文中针对虚白先生的观点发问:“译书要信。怎样才是信?要读者读了译文所受的感动,与读了原文所受的感动一样,可是这个读者是谁呢?”^②

从严格意义上说,译者首先是个读者,要传译原作,首先必须依赖译者的阅读和阐释活动。可以说一部作品的传译的可信度,在很大程度上取决于译者的正确阐释。而要正确阐释,译者应该具备基本的的能力(可以称之为译者的基本素质),根据费希的观点,“读者”的最基本能力可归结为三条:理解文本语言的能力、产生正确语义

① 见罗新璋《翻译论集》,商务印书馆1984年版,第404页。

② 同上。

的能力和文学欣赏能力。然而作为特殊意义上的读者,译者的最终目的不是阐释、理解原文,而是要将他的阐释的原文用另一种语言符号传达出来。在这一阐释与传译过程中,译者能否克服随意性、片面性和局限性,可以说是能否尽可能客观、完美地将原作呈现给目的语读者的关键。

在翻译实践中,译者往往处在两难的境地,尤其是在文学翻译中。我们都知道,文学作品的表面词意与深层蕴意往往是有差异的,而深层含义才是文学作品的真正存在。作为读者,领悟文本的深层含义,自然是阅读的目的所在。但是作为译者,应该传达原文的表面词意,还是深层含义呢?译者是否可以置原作的语言表达形式而不顾呢?原本是借甲道乙,或意在言外的委婉表达,译者能否抛弃字面而直露地抖出深层内涵呢?

翻译活动不仅仅是普遍意义上的语言交换活动。表面上看,译者直接面对的是不同语言符号的作品,要解决的是不同语言符号系统的等值交换。但若深层地看,译者面对的是不同的文化体系,担当的是跨文化的交流重任。如何在转换原作品语言符号的同时,真正使目的语读者在文化上达到对原作的理解和沟通,是翻译的又一大难题。原作文字所传达的文化意义,如直译过来,目的语读者不理解,难以达到沟通和共鸣,怎么办?按曾虚白先生的办法,“参照着译本读者的心理”,来一番改造?可这种改造,决不是曾虚白先生所说的那样,用“我们自己的文字”来一番重新组合就可解决的。

这种改造,在文学翻译中倒是很常见的。傅雷先生就往往采取这种方式处理原作中带有希腊神话文化背景的文字,这里仅举他评的巴尔扎克《邦斯舅舅》^①中的几个句子为例:

^① 见《傅雷译文集》第六卷,安徽人民出版社1981年版。



1. Pons, épouvanté de cette menace, donna, sans le savoir, à la Cibot, la mesure de ce qu'elle pouvait tenter avec cette épée de Damoclès. (*Le Cousin Pons*. Editions Albin Michel. p. 214)

邦斯听了这句话的惊吓,无意中使西卜太太看出了她那个杀手铜的力量。 (第22页)

2. Une vie commune et sans hasards finit par agir sur l'esprit le plus aventureux. Un homme se façonne à son sort, il accepte la vulgarité de sa vie. Aussi, le docteur Poulain, après dix ans de pratique, continuait-il à faire son métier de Sisyphe, sans les désespoirs qui rendirent ses premiers jours amers. (p. 23)

平凡而刻板的生活,久而久之对一个最冒险的人也免不了有影响。人总是适应自己的境遇的,早晚会忍受生活的平庸。因此,波冷医生干了十年还继续在做他的苦工,而开场特别觉得苦闷的那种失意也早就没有了。

(第229~230页)

若将例1和例2的原文和译文作一比较,不难发现例1的 *cette épée de Damoclès* 和例2的 *son métier de Sisyphe* 已被译者彻底汉化,分别为“那个杀手铜”和“苦工”。应该承认,从总体上看,译文是可信的;从上下文看,用“那个杀手铜”译 *cette épée de Damoclès*, 以“苦工”传达 *son métier de Sisyphe* 也无不可。但是我们也看到,巴尔扎克善用典故,在作品中常常以希腊神话和圣经故事人物暗喻他笔下的人物。从语言的蕴涵意义和表达色彩看, *cette épée de Damoclès* (达摩克利斯剑) 与“杀手铜”, *métier de Sisyphe* (西绪福斯的差使) 与“苦工”之间还是有一定差异的。对读者来说,通过外国文学作品了解外国的文化、民俗,可以说是一条有效的途径。若将原文中类似例1和例2中的表达一律进行改造,隐去原文中与希腊



神话有关的词语,代之以纯粹的汉语表达,虽然译文显得通顺,也方便了读者的阅读,但读者的阅读和想像空间恐怕就大大缩小了。

在文学翻译中,形象的再现也往往使译者感到为难。或出于表达的需要,或为了易于目的语读者理解和接受,译者常常会对原文中一些个性较强的形象比喻作些改造。还是以傅雷译的《邦斯舅舅》的有关句子为例:

3. Ce vaste visage percé comme une écumoire, où les trous produisaient des ombres, et refouillé comme un masque romain, démentait toutes les lois de l'anatomie. (p. 8)

阔大的麻子脸像个脚炉盖,凹下去的肉窟窿成为许多阴影;高的高,低的低,像罗马人的面具,把解剖学上的规则全打破了。(第8页)

4. Cette face grotesque, écrasée en forme de potiron, attristée par des yeux gris surmontés de deux lignes rouges au lieu de sourcils, était commandée par un nez à la don Quichotte, comme une plaine est dominée par un bloc erratique. (p. 8)

这张怪脸给压成了南瓜的形状,配上一对灰眼睛——眉毛的地位只有两道红线——更显得凄凉;整个的脸被一个唐·吉诃德式的鼻子镇住了,像平原上的一座飞来峰。

(第8页)

5. Elle avait promis de tramer une toile en fil de fer autour des deux musiciens, et de veiller sur eux comme l'araignée veille sur une mouche prise. (p. 369)

她答应用铜墙铁壁把两个音乐家包围起来,像蜘蛛看着粘在网上的苍蝇一样看看他们。(第380页)



在例3中,原文描写邦斯那张“阔大的脸麻麻点点,像只漏勺,一个个窟窿映出斑斑点点”,就形象而言,前后是相互照应的,由脸的麻麻点点,进而联想到“像只漏勺”和一个个窟窿。比喻贴切,自然而生动。傅译对这一比喻有所改造,将原文中的“漏勺”改成了“脚炉盖”,而原文中的 trous 本是一词两用,既指“漏勺”的小孔,也指那脸上的麻点,可傅译中只取后者,加上“肉”字,成为“肉窟窿”,恐怕还嫌表达不明,又加上“凹下去的”四字予以说明。这样一来,译文也便可自圆其说,显得流畅。但与原文相比,却失去了自然,不如保留原形象为好。

在例4中,形象有两处改动:一是原文中的 potiron(笋瓜)被改为“南瓜”;二是 un bloc erratique(冰川漂石)被“飞来峰”所取代。平心而论,经傅雷的改造,译文确实显得生动而传神。但是,原作的形象如直接移植,能为读者接受,译者恐怕还是应该以移植为己任。不妨直译为:

这张怪模怪样的脸扁扁的,像只笋瓜,加上两只灰不溜秋的眼睛,上方又不长眉毛,只有红红的两道,更添了几分凄楚,而雄踞正中的是一只唐·吉诃德式的鼻子,就像是飘来的一块冰川巨石,兀立在平原上。

例5的上文讲的是阴险的弗莱齐埃为谋取邦斯和施穆克两个音乐家的财产,将其保姆索瓦热太太安插在他俩的家中当密探。索瓦热太太发誓一定要死死看住他们。原文的比喻似信手拈来,十分自然,用词也与索瓦热太太的地位相吻合。

她答应一定要在两个音乐家周围布起一张铁丝网,死死监视他们,就像一只蜘蛛盯着网中的苍蝇。



我们可以看到,原文中的 *une toile en fil de fer* 与 *une mouche prise* (网中苍蝇) 所暗含的“蜘蛛网”,以及铁丝网中的两个音乐家与网中的苍蝇是互为映衬的,比喻合情合理,极具感染力。而在傅雷的译文中,“铁丝网”被“铜墙铁壁”所取代,形象一经改变,原文中的妙处似乎也就不复存在了。读傅译,发现原文的形象多有改动,有时妙笔生花,令人拍案叫绝,但欣赏之余,有时也觉得若能直接移植原文形象,也未尝不可。从翻译的功能看,也许能有助于丰富译入语;从翻译效果看,恐怕也会因原文形象的新奇给读者带来一份阅读的欣喜。由此看到,在再现原文形象时,译者确应以“信”为本,权衡再三,力戒随意性。

读者读书,因各自的气质、素质、审美习惯不同,对文本的反应不一,对作品的理解也有异,这本是自然的事。对作者来说,只要去阅读他的作品,参与交流,都是好事。著名作家叶兆言就持这种观点。他曾说过:“我的读者也是我生命的一部分,我感谢他们的阅读活动,感谢他们的理解甚至不理解。”^①作为一个普通读者,对作品理解了,会有所得,不理解,于作者于别人也无碍。但作为译者,则不仅要尽量避免不理解,而且在理解中还应力戒搀入自己过分的主观内容,以免误导译文读者的阅读活动。试比较:

6. Un homme sans passions, le juste parfait, est un monstre, un demi-ange qui n'a pas encore ses ailes. Les anges n'ont que des têtes dans la mythologie catholique. Sur terre, le juste, c'est l'ennuyeux Grandisson, pour qui la Venus des carrefours elle-mêmes se trouverait sans sexe. (p. 24)

^① 见叶兆言《别太糟践自己》一文。



一个毫无嗜好,完全合乎中庸之道的人,简直是妖魔,是没有翅膀的半吊子天使。基督旧教的神话里,天使没有别的,只有头脑。但在我们的浊世上,所谓完人便是那迂腐的葛兰狄逊,连街头的神女对他也不成其为女性。

(第23页)

读了上面这段译文,读者好似置身于一种中西文化交融的氛围中,又是“中庸之道”,又是“基督旧教”。但细读原文,却没有这种感觉,问题出在 *le juste parfait* 的阐释和传释。若无上下文,将 *le juste parfait* 译为完全合乎“中庸之道”的人,倒也说得过去,但在例6中,译者的阐释似乎不妥。从原文的上下文看,所谓 *juste* 指的是一个毫无嗜好,“完美无瑕的正人君子”,后文说的葛兰狄逊,就是这样一个人。在翻译中,对一些文化色彩浓的词语,应该慎用,以免干扰了读者的阅读和想像空间。类似的处理在傅雷的译文中还可看到,如有这样一段话:

La misère, cette divine marâtre, fit pour ces deux jeunes gens ce que leurs mères n'avaient pu faire: elle leur apprit l'économie, le monde et la vie; elle leur donna cette grande, cette forte éducation qu'elle dispense à coups d'étrivières aux grands hommes, tous malheureux dans leur enfance. (p. 91)

该文的背景是有两位富家子弟,浪荡不羁,挥霍无度,最后陷入贫穷。而“贫穷,这位神圣的后母为这两位年轻人做到了他们的母亲未能做到的事情:她教他们学会了节俭,处世和生活。她给他们补上了这伟大、严厉的一课,凡是伟人,都是穷苦出身,全是受到过贫穷的鞭笞的”。文中的道理十分浅显,但含义极其深刻,读者自可



理解。下面请看看傅雷的译文：

——贫穷这位圣明的后母，把两个青年管教好了，那是他们的母亲没有能做到的；她教他们懂得节省，懂得人世，懂得世故；她以苦其心志劳其筋骨的方式给大人物（他们的童年都是艰难困苦的）受的那一套严厉的教育，也给他们受过了。

（第94页）

傅雷的译文流畅而简洁，对读者来说确是种享受。但对比一下原文，“她以苦其心志劳其筋骨”这一用语，会给读者造成与原文文化氛围不协调的反应，联想到孟子的教诲：“故天将降大任于斯人也，必先苦其心志，劳其筋骨，饿其体肤……”又是“中庸之道”，又是“苦其心志劳其筋骨”的教育方式，真怀疑巴尔扎克颇为精通中国的孔孟之道。

原文与译文，在语言层面上常有不对等的情况。独特、新奇的原文表达形式，是译者应该用心翻译传达的。但我们发现，遇到原文表达晦暗的词语，好心的译者往往有一种细加解释的倾向，惟恐读者难以领悟。这种好心，不一定都有好的效果。较之“说什么”，文学作品更重“怎么说”，其韵味是需要细细把玩的，说得太白，解释得太多，味道也就变了。《邦斯舅舅》中有这么一段话：

Comme, enfin, ce besion de prêter une signifiante psychique aux riens de la création, qui produit les oeuvres inexplicables de Jean-Paul Richter, les griseries imprimées d' Hoffmann et les garde-fous in-folio que l' Allemagne met autour des questions les plus simples, creusées en manière d' abîmes, au fond desquels il ne se trouve qu' un Allemand.

巴尔扎克善于比喻,描写形象而生动,用语奇特,如 les griseries imprimées d' Hoffmann, les garde-fous in-folio 等,指的都是书,但说法形象,而且前后呼应,如 garde-fous(护栏)与后文的 abîmes(深井), creusées(挖), fond(井底)等词相连贯,趣味无穷,整个意思是指德国人爱把问题复杂化。傅雷是这样译的:

再如他们对微不足道的小事都需要找出一个形而上的意义,从而产生了李赫忒那种不可翻译的作品,霍夫曼那种荒诞不经的故事和德国印行的那些救世济人的巨著,把芝麻绿豆的问题看做幽深玄妙,当做深渊一般的发掘,而掘到末了,一切都是德国人的捕风捉影。 (第28~29页)

对照原文,译文中的解释成分似乎多了些,如“救世济人”,“捕风捉影”等,而且原文中形象的暗喻,在译文中也隐而不见了。

作为译者,为读者着想,以纯粹的中文献给读者,应该是件好事。但异域的文化,异域的审美,异域的形象,难免也有一些看似“怪诞”而一时难以接受的表达方式,全都纯粹汉化了,对想了解一点异国情调,吸收一点外国文化的读者,恐怕是一种遗憾。不妨在可以接受的前提下,多给读者留一点阅读空间和想像的余地。



作者、译者和读者的共鸣与视界融合

——文本再创造的个案批评

最近在思考翻译文学的地位和影响问题,发现了许多有趣的现象,其中之一,就是读者的阅读,往往会赋予原作一种价值,这种价值可能是原作固有的,也有可能是读者通过译作所提供的文字而体悟到,可原作本身所没有的。从大的方面讲,一部作品诞生后,在其诞生地的影响有可能没有在其新生地——翻译文学的诞生地大,其中的原因是多方面的,但最重要的一点,恐怕就是在新的历史和文化空间,文本在某种意义上拥有了新的生命,以其对原著的继承为基础,拓展了新的阅读空间和阐释的可能性。法国作家罗曼·罗兰的《约翰·克利斯朵夫》在中国具有广泛的影响,为我们对以上问题的思考提供了丰富的内容,本文以《约翰·克利斯朵夫》开篇第一句的翻译为个案,通过对原文三种不同的阐释的比较和分析,对影响翻译的多种因素加以探索。



当年傅雷翻译《约翰·克利斯朵夫》时，有感于中国大地的黑暗、沉闷，也有感于人们精神的委顿与沉沦，从他翻译该书时所写的介绍文字中，我们可以看到，他选择《约翰·克利斯朵夫》进行翻译，看重的是原著“广博浩瀚的境界”，主人公坚毅、光明的个性，还有全书所饱含的那份激情和斗争气概，以及文字中所射出的那种民族的理想精神。傅雷在翻译中倾注了自己的精神追求和艺术追求。可以说，从某种程度上，他的精神追求和艺术境界与原著的文字发生了碰撞，激起了共鸣，为中国读者留下了一份不朽的精神遗产和艺术珍品。前不久读《东方文化周报》，在郅耕所写的《一句话的经典》中读到了这样一段话：“罗曼·罗兰的四大本《约翰·克利斯朵夫》是一部令人难忘的著作，二十多年前我曾阅读过，但许多情节都淡忘了。但书中开头的‘江声浩荡’四个字仍镌刻在心中。这四个字有一种气势，有一种排山倒海的力量，正好和书中的气势相吻合。”^①中国的读者，在傅雷开篇所译的“江声浩荡”四个字中，感受到了一种与全书相吻合的气势。短短四个字，“像铀矿一样释放出巨大的能量，对读者的心灵产生巨大的冲击”^②。郅耕的这种感受，开篇四个字给他心灵上产生的巨大的冲击，是许多中国读者都能感受到的。“江声浩荡”，像一个惊世的先兆，预示了一个英雄的横空出世。这四个字，不仅仅只是四个字，在许多中国读者的脑中，它已经成为了一种经典，没有这四个字形成的英雄出世的先声，便没有了那百万余言、滔滔不绝的长河小说的继续和余音。

① 见郅耕《一句话的经典》，《东方文化周刊》2001年第5期，第53页。

② 同上。



然而,中国读者的这份共鸣,这份永远抹不去的心灵冲击,这一铭刻在记忆中的永恒,都是因了傅雷的创造。从原文中,我们也许无法感受到这份震撼。原文是这样的:

“Le grondement du fleuve monte derrière la maison.”^①

我曾在不同的场合,询问过法国普通的读者,他们对原著的开头一句,并没有特别的感受,更没有中国读者普遍感受到的那份震撼。与法兰西大地只隔着英吉利海峡的英伦三岛的读者,也同样难以分享中国读者感受到的那份冲击力。这里有英译文为证:

“From behind the house rises the murmuring of the river.”
(Gilbert Cannon)

对这句英译文,香港中文大学的金圣华教授有一评论:“假如不参照原文,直接从英译本译成中文,它不就变成‘河水潺潺’了?”^② murmuring 是动词 murmur 的动名词形式。查阅由陆谷孙等先生编写的《新英汉词典》,我们可以看到 murmur 既是名词,也是动词,有一基本意义,即是“低沉连续的声音”,如微风的沙沙声,流水的淙淙声,还有蜜蜂的嗡嗡声和人的低语声。总之,是低语,是喃喃声,与傅雷所译的“浩荡”之江声恰成反比,相去甚远。与原文相比,英译本的译文似乎也有很大差距。grondement 也属动词 gronder 的一种动名词形式。法文中的 gronder 一词,似也有两个基本的方面,指的是“逼人的”声音,如大炮的轰轰声,雷的隆隆声,暴风雨的声音,还

① Rolland, Roman. *Jean - Christophe*. Paris: Albin Michel. 1931. p. 19.

② 金圣华《文学翻译的创作空间》,见《翻译季刊》1995年第2期,第72页。



有狗的连续的汪汪声,人群的鼎沸声等,声音沉,且连续,带有一种气势。在这个意义上,傅雷的译法倒是与原文有某种程度上的暗合,虽然由“沉”而变成了“浩荡”来形容“江声”,想造成的也许正是这种气势。我们不妨再来看看在傅雷之后出现的几个译本是怎么处理的,并作一比较:

译文 1:

江声浩荡,自屋后上升。 (傅雷译)

译文 2:

江流滚滚,震动了房屋的后墙。 (许渊冲译)

译文 3:

屋后江河咆哮,向上涌动。 (韩沪麟译)

就我们目前所掌握的资料,自傅雷之后,近年来又出现了多个《约翰·克利斯朵夫》译本,属于我们所说的复译,关于复译的原因,不少文章就这一普遍的现象已经作过较为全面的分析,在此不拟再探。需要说明的是我们在这儿选取的两个译本,可以说是比较有代表性的:首先,两位译者都是中国译坛熟悉的译家,且都有自己的明确追求;其次,在复译《约翰·克利斯朵夫》的过程中,他们都倾注了相当的心血。许渊冲先生为他的复译本写了题为《为什么重译〈约翰·克里斯托夫〉》的《译者前言》,明确地表达了“和傅雷展开竞赛”的愿望。他说:“重译《约翰·克里斯托夫》不仅为了使人‘知之、好之、乐之’,首先是译者‘自得其乐’。叔本华说过:‘美’是最高级的‘善’,创造‘美’是最高级的乐趣。傅译已经可以和原作比美而不逊色,如果再创造的‘美’有幸能够胜过傅译,那不是最高级的乐趣吗?如果‘自得其乐’能够引起广大读者的共鸣,那不是最高级的‘善’,最大的好事吗?乐趣有人共鸣就会倍增,无人同赏却会



消失,这就是我重译这部皇皇巨著的原因。”^①韩沪麟在他的《译序》的第五部分也专门谈到了译本问题。有趣的是,他翻译《约翰·克利斯朵夫》也是以傅雷为参照,不同的是他的目的不是要与傅雷竞赛,也不奢望超越傅雷。在谈到翻译该书的动机时,他说道:“同一本原著,其译文也一定是千人千面的,译风是不可能雷同的……这也是我斗胆再译一次《约翰·克利斯朵夫》的初衷。”^②在他交代译本产生过程的文字中,他明确作了这样的说明:“在我前后用五年多业余时间翻译这部巨著的过程中,虽然是脱开傅译本照原文直译的,但遇到‘疑难杂症’时还经常参照傅译本,从中受益良多。”^③两位译者,都以傅雷为参照,这里说明了这样一个事实:一个接受了时间和读者考验的译本,必然会在其传播和影响的历史上占有自己的地位。在其之后的译本,无论与其竞赛还是从中汲取养分,都不可能无视其存在。所以当我们来比较傅译、许译和韩译时,看到的就不可能仅仅是差异,而是它们之后的一种承继和创新的关系。

一

对比三种译本,我们暂且排除傅译在先、且已有广大读者认同被视作经典的因素,先从语言角度来作一分析。

在这里,我们所作的首先是对单句的语言分析,有关语境及文学因素的问题,下文还要涉及。就句子结构而言,从形式的角度,我们发现三种说法都将原文的一句用逗号分隔为两个短句,具有共

① 见许渊冲《约翰·克里斯托夫》(上下卷),湖南文艺出版社2000年版,《译者前言》第6页。

② 见韩沪麟《约翰·克利斯朵夫》(全三册),译林出版社2000年版,《译序》第24页。

③ 同上。



性,或者说差异并不很大。三者的差异主要集中在语义上,几乎对每一词的处理都有不同。首先对 grondement 一词的表达,傅译重声音的广阔和气势;许译割舍其声音的一面,以“滚滚”来显动态;韩译则突出水流的奔腾轰鸣,以“咆哮”两字来对译。“浩荡”、“滚滚”、“咆哮”三词,其差异是十分明显的,为什么会出现如此不同的译法?金圣华教授认为:“Le grondement 是个名词,而抽象名词通常都会在翻译时造成困难。”^①单就 grondement 一词,很难确定其到底是何种声音。在上面,我们说过,在法文常用词典中,与之搭配的有“炮”,有“雷”,有“狗”,有发怒的“人”等。有了发出声音的主体作为参照,便有了可能在目的语中找到相应的表达。而我们面对的,则是 fleuve 与 grondement 的搭配。在法文中,这并不是是一种常见的搭配。fleuve 这一词,按照法文词典的解释,是指由“支流汇合归海的大水流”,这与中国语言中的“江”字的解释基本相同。据《现代汉语词典》,河指“天然的或人工的大水道”,江则指“大河”。那么,根据 fleuve 一词的法文概念,用“江”来对译,应该是准确的。正因为如此,三位译者在翻译中都用了“江”这一字,分别为“江声”、“江流”、“江河”。然而,当我们进一步加以对比,我们发现三种翻译的所指还是有所区别的,尤其是韩译,“江河”并列,意义较为宽泛。读者若再作探究,原作者笔下的 fleuve,到底是“江”还是“河”?按照汉语词典,“江”与“河”是有明显区别的:“大河”为江。然而,若将这一区别推而广之,我们发现在约定俗成的译名中,外国的河流,不管再大,到了中文,也没有“江”的说法,如尼罗河、密西西比河、伏尔加河、多瑙河等等。这些外国河流的约定俗成的译法,给后来的译者出了一个不小不大的难题:在汉语的常用搭配中,河的气势也罢,声音也罢,总是逊色于“江”的。而原文中的 fleuve,用的是定冠词,具

^① 参见金圣华《文学翻译的创作空间》,《翻译季刊》1995年第2期,第72页。



有确指的意义,通过下文,我们可以清楚地知道是指 Rhin,而对《约翰·克利斯朵夫》的译者来说十分不幸的是,该词已有定译:“莱茵河”,不能再随意译为“莱茵江”。于是,一开始,译者就不得不避开约定俗成的译名,冒着与下文矛盾的危险,将“河”说成“江”,以表达原文的含义。我们确实可以看到,在后文中,当“莱茵河”这一译名不能回避时,三位译者亦只能在语言所提供的有限空间里,译成“河边”,而不是“江边”;译成“河水”而不是“江水”了。而这种行文的矛盾,恰正是约定俗成的译名所造成的障碍。问题是,如果当初根据汉语词典的解释,将尼罗、密西西比、多瑙、伏尔加、莱茵等都定译为“江”,那便不会有后文翻译的麻烦了。这是后话,我们再回到上文的三种翻译中来。开篇一句,三位译者都弃“河”而择“江”,为“浩荡”、“滚滚”、“咆哮”的搭配赢得了可能。若改为“河”,那“河声浩荡”、“河流滚滚”,便逊色多了。而且有趣的是,一旦用了“江声”,便有可能借助“江风浩荡”的习惯用法导向“江风浩荡”;用了“江流”,“滚滚”便自然而然;用了“江河”,便有了“咆哮”的可能。若三者一换位,如“河声滚滚”“江河浩荡”“江流咆哮”,便有违于汉语的习惯表达,很可能被读者视为“不顺”“不通”。由此可见,在翻译中,目的语的习惯的词语搭配在很大程度上制约着译者,正是在这个意义上,西方有着“语言说我”的说法。

下面我们再来看后半句。原文的后半句由谓词(一个不及物动词)和一个状语(介词+名词)组成,不及物动词 *monter*,有“升高”的意思,如物价“上涨”,河水“上涨”,声音“升高”等。状语的含义很明确,指的是“屋子的后面”。从语言角度上,傅译的后半句“自屋后上升”与原文比较贴近。但根据法语的常用法,在句子中,*monter* 主要是指声音强度的上升,而不是指声音在方位意义上的由低



处升向高处。就我们所知，傅雷在1937年的初译本^①中，后半句为“在屋后奔腾”，不仅离原文很远，而且与前半句也不搭配，因为“江声”不可能“奔腾”。也许正是出于以上两点考虑，傅雷在解放后出版的译本中，把“在屋后奔腾”改为了“自屋后上升”。与傅雷后来改定的后半句译文相比，许渊冲先生的译文离原文的距离要更大一些，“震动”、“后墙”这些含义，是原文形式所没有表现的。为什么这么译，译者在“译者前言”中没有作过明确的解释，但其中有一段话，也许可能为我们理解他的译法提供一种理论上的参照。他认为：“文学作品中也有较低层次的词句和较高层次的词句。较低层次的词或句，在翻译时比较容易找到‘惟一的’对等词，找到后别人也不容易超越，只好依样画葫芦。较高层次的词或句，在翻译时就不容易找到‘惟一的’对等词，而要八仙过海，各显神通；也就是在翻译高层词句时，需要译者有‘再创作’的才能，所以才可能分辨出不同译文的高下，译文甚至有胜过原文的可能。”^②从许渊冲先生的这段话中，我们至少可以断定“震动了房屋的后墙”这一译法，不可能是疏忽造成的误译，相反，它是译者欲与原文，与傅雷的译文争高下而有目的的一种追求，也是显示译者神通的一种“再创作”。实际上，若许渊冲先生在后半句依样画葫芦，以“自屋后上升”来接上半句的“江流滚滚”，是怎么也说不通的。韩沪麟的译文也是有新解与新意，“向上涌动”，与“江声”已无联系，向上涌动的不可能是“声

① 根据安徽文艺出版社印行的傅雷译文《约翰·克利斯朵夫》的说明，《约翰·克利斯朵夫》初译的第一卷于1937年1月由商务印书馆出版，第二、三、四卷于1941年问世。解放后，傅雷不满初译的译文风格，对全书作了校订修正，于1952年由平明出版社出版。为了了解两种版本对第一句的处理情况，我设法在作家叶兆言的家里找到解放前出版的《约翰·克利斯朵夫》，但不是由商务印书馆出版的初版，而是上海骆驼书局于“民国卅十七年六月”出版的，根据该版本，开篇第一句的译文为：“江声浩荡，在屋后奔腾”。

② 见许渊冲译《约翰·克利斯朵夫》（上下卷），湖南文艺出版社2000年版，《译者前言》第5页。



音”，而只能是“江水”或“河水”，与傅译的差异是再明显不过了。通过上文的分析，我们可以看到，三种译文虽在句子结构上有一定的相似之处，但在意义的表达上，却有着不可忽视的差别。这里，既有语言的习惯搭配造成的障碍，也有译者的主观追求。从中，我们也可以看到不同译者对原文的不同理解和把握，而在不同理解基础上的不同表达，便似乎成为一种必然。

三

当我们注意到三种译文之间的多种差异并试图找出其中的原因时，有一个因素是不能不考虑的，那就是复译者的心态与追求。傅译在前，许译和韩译在后，对于前译的成果，尤其是被读者所认同的名译，复译者一般都有一个心态，那就是“不趋同”，也就是许渊冲先生所说的绝不依样画葫芦，不然，那就是“抄译”，就失去了“复译”的任何意义。为了探寻三种译文之所以不同的原因，除了研读三位译者有关论述之外，笔者分别于2001年10月13日与14日，通过电话就开篇一句的翻译问题进行了探讨。许渊冲先生的原则非常明确。他说他翻译《约翰·克里斯托夫》有四个原则：一是翻译时对照傅雷译本，发现其长处；二是要尽量胜过傅译，形成自己的风格；三是在有关字句的处理上，即使认为傅雷译得好，也尽量在原文提供的创造空间里寻找新的表达；四是在个别词句的传译上，如傅雷的翻译是独特而惟一的，那只有承认自己不如他，借用他的“译法”。对许渊冲先生的这四条原则，虽然我们可以在理论上再作进一步的思考，但其积极意义是明显而深刻的。当我就开篇第一句话的翻译，请许渊冲先生将他的译文与傅雷的译文作一比较时，许先生的态度之坦荡令我感动。他说：“第一句我译得不如傅雷。但我在译文中也溶入了我自己的理解。我是假设自己是罗曼·罗兰，身



临其境,设身处地,透过原文的文字,去体会文字所指向的情景,去领悟情景所能引发的感受。我想,当江流滚滚时,我在屋里听到的不是声音的上升,而是屋子的后墙被江流所震动了。所以,我便译成了‘江流滚滚,震动了房屋的后墙’,这种译法是我从上下文中体会得出的。”许渊冲先生的解释,为我们翻译提出了一个重要的问题,那就是文学翻译不能只限于字面的翻译,而要透过字面,根据上下文,捕捉文字所指向的创作之源。对于这一点,韩沪麟先生既有相似的观点,也有不同的见解。就傅译而言,他认为傅雷先生文学修养深厚,文字功底非一般人所能相比。但就《约翰·克利斯朵夫》开篇第一句而言,他认为:“与原文相比,傅译的气势显得太大了。”他说他到过欧洲,见过莱茵河,虽然见过的只是一段,但感觉气势并没有那么宏大。另外,就原文而言,grondement 一词在上下文中,就他自己的体会,也没有那番气势,只是突出声音的强度,译成“咆哮”,完全是他个人的体会和把握。当我问他是否在翻译中有意在避傅雷的译法,他的回答是否定的。正如他在“译序”中所说明的,翻译时,他并不直接参照傅译,而是脱开傅译,只是遇到问题或困难时,才去参照。因此,对于第一句,他并不是为了避开傅雷的译法,而且他也并不认为傅雷在这一句的翻译上有多妙。同时,他认为在上下文中,他自己以“江河咆哮”来传译,是完全符合原文语境的。韩先生的解释与许先生的一样,也同样提到了原文字所指的现实世界对翻译时的理解起到的重要作用。

无论是许渊冲先生,还是韩沪麟先生,他们或多或少都在自己的解释中强调了翻译中不可忽视的几个重要因素。根据我的理解,我将之归纳为四条:一是翻译以原文为出发点,但并不限于原文的文字;二是翻译时要有想象物为参照,要透过原文的字面,从文字所指向的现实世界去进一步加以把握;三是理解与领悟一个句子,一定要根据上下文;四是每一个译者,作为翻译主体,其翻译只能限于



自己的理解。他们的这些观点,对我们理解译文差异的存在及产生的原因,无疑是具有启发意义的。但同时,我们又不免产生了这样的疑问:翻译作为一种阐释活动,在理解与阐释原文的过程中,有没有可能产生误释和过度阐释呢?一个句子的理解,固然可因人而异,但原文毕竟提供了一个空间,提供了某种客观性和实在性,它在某种程度上体现了其表达的意义的稳定性和客观性。意大利符号学家、哲学家昂贝托·艾柯对这一问题有过深刻的思考,他认为在阐释过程中,作者意图与读者意图之间存在着辩证的关系,同时“本文意图”也在为读者提供阐释空间和自由的同时,以上下文为读者的阐释作出限定^①。从另一个角度讲,当我们在强调译者在翻译过程中有自己的理解的同时,也不能不注意到脱离上下文的阐释,往往有可能把阐释引向无度或过度。下面,我们不妨从对《约翰·克利斯朵夫》开篇一句的纯语言的孤立分析中再进一步,从许渊冲先生与韩沪麟先生都强调的上下文和语境的角度,再作一些分析。

就我们对原着的阅读和理解的程度而言,我们知道《约翰·克利斯朵夫》表现的是一个音乐家的人生,要赞扬的是受苦、奋斗而必胜的自由灵魂。在“作者献辞”所表现的这个大的“作者意图”之下,我们先不妨进入一个极小的语境和上下文之中。《约翰·克利斯朵夫》洋洋百万余言,以“江声”开篇。原文第一段是这样的:

Le grondement du fleuve monte derrière la maison. La pluie bat les carreaux depuis le commencement du jour. Une buée d'eau ruisselle sur la vitre au coin fêlé. Le jour jaunâtre s'éteint. Il fait tiède et fade dans la chambre. ②

① 艾柯《过度阐释本文》,柯里尼编,王宇根译,《诠释与过度诠释》,三联出版社1997年版,第81-87页。

② Rolland, Roman. *Jean - Christophe*, Paris: Albin Michel, 1931, tome 1, p. 19.



从这段文字来看,开篇一句与紧接着的三个句子联成一体,从屋后上升的江声,写到雨水击打窗户,再以极细腻的手法写到已有裂痕的窗玻璃上蒙着水汽,且水汽变成水滴往下落。进而又写到暗淡的天色和房间里闷热的空气。可以说,单从这一段中,我们并不能直接体会到江声的那种“浩荡”之气,更没有已接受傅译的中国读者所期待的那种排山倒海的气势。在这个意义上说,傅译的第一句与紧接着的下文之间反而产生了某种“不和谐”,而许译与韩译倒没有显出任何突兀之处。为方便读者体会,兹将三种译文照录于下:

译文 1:

江声浩荡,自屋后上升。雨水整天的打在窗上。一层水雾沿着玻璃的裂痕蜿蜒而下。昏黄的天色黑下来了。室内有股闷热之气。
(傅雷译)

译文 2:

江流滚滚,震动了房屋的后墙。从天亮的时候起,雨水就不停地打在玻璃窗上。濛濛的雾气凝成了水珠,涓涓不息地顺着玻璃的裂缝往下流。昏黄的天暗下来了。房子里又闷又热。
(许渊冲译)

译文 3:

屋后江河咆哮,向上涌动。从黎明时分起,雨点就打在窗棂上。雨水在雾气弥漫中顺着窗玻璃的裂隙汨汨下淌。昏黄的天色暗下来了。屋里潮湿,了无生气。
(韩沪麟译)

从这三段译文来看,三位译者在传译中确实各自发挥了长处。笔者曾请教江苏的几位作家,请他们从小说家的审美角度,对这段译文的文字给予评价。黄蓓佳的观点很有代表性。她认为傅雷的



文字优雅、简炼；许渊冲的译文生动、贴切，具有小说文字的张力；韩沪麟的文字处于两者之间。按照时下翻译批评常见的做法，至此我们似乎已经可以做个结论：三种译文各有千秋，虽有一定意义上的差异，但译者强调自己的理解，且与紧接着的下文并无不协调之处，就很难说出个是非曲直了。然而，我们知道，分析一字一句的意义，不仅仅需要紧邻的字句来作参照。上下文是个可窄可广的概念。若把原著当做一个整体，那么对有些关键的字句来说，整部作品中的有关字句都可视作上下文。比如翻译一部作品的名字，就要整部作品来作参照。20世纪80年代初，法国有一部著名的小说，原名叫“Fort Sagane”，曾荣膺法兰西学院小说大奖，有一位研究者没有读过整部作品，仅凭法语常见的义项和词语搭配，将之译为《勇敢的萨加纳》。但若以全书为参照，实际上被译者当做形容词的 fort 一词，在书中用作名词，意为“堡”，正确的译法应该是《萨加纳堡》。同样，在我们所分析的《约翰·克利斯朵夫》开篇第一句中的词语，在整个作品中，也并不仅仅限于第一段。在下文中，我们还多次读到有关的、甚至同样的词，同样的表达。就在开篇第一章中，我们至少可以读到五处有关 fleuve 的文字，而且都突出其声音。伴随着这重复回响的江声的，是文中也多次敲响的钟声和经久不息的风声。这江声、钟声和风声的经久不息，在原著中有着重要和深刻的含义。韩沪麟先生在“译序”中这样写道：“罗曼·罗兰天生是个音乐家，后来阴差阳错才走上了文学道路，于是他说他只能用‘文学形式来表现音乐’。我们在《约翰·克利斯朵夫》中，就可感觉到音乐在全书中占有的分量了。在本书的开篇，音响的三个元素：河流、风和大钟唤醒了刚刚出世的克利斯朵夫，而后，音乐又伴随了他整整一



生……”^①罗曼·罗兰在写于1921年7月1日的原著序言中,也明确表示在全书的第一册中,他着重描写的是克利斯朵夫的感觉与感情的觉醒,而书中反复出现的江声在主人公的觉醒中,则起到了重要的作用。第一章中有这样一段描述:

“江声浩荡。万籁俱寂,水声更洪大了;它统驭万物,时而抚慰着他们的睡眠,连它自己也快要在波涛中入睡了;时而狂嗥怒吼,好似一头噬人的猛兽。然后,它的咆哮静下来了:那才是无限温柔的细语,银铃的低鸣,清朗的钟声,儿童的欢笑,曼妙的清歌,回旋缭绕的音乐。伟大的母性之声,它是永远不歇的!它催眠着这个孩子,正如千百年来催眠着以前的无数代的人,从出生到老死;它渗透着他的思想,浸润着他的幻梦,它的滔滔汨汨的音乐,如大氅一般把他裹着,直到他躺在莱茵河畔的小公墓上的时候。”^②

如果说在开篇第一句中,我们对江声还只是对事物的一种感性的认识的话,那么,在这里,我们听到的江声已经超越客观的事物性范畴,而进入具有象征意义的情感世界了。罗曼·罗兰在1931年为他的作品写过一篇很长的引言,在引言中他说他要把他小说的主人公“扎根在莱茵河以西地域的历史之中”。在约翰·克利斯朵夫的生命中,莱茵河的位置是不可替代的。伴随着英雄的一生,是永不停息的莱茵河发出的母性之声。在洋洋·百余万言的《约翰·克利斯朵夫》的末章,我们又听到了这母性之声的回荡:

① 见韩沪麟《约翰·克利斯朵夫》(全三册),译林出版社2000年版,《译序》第11页。

② 见傅雷《约翰·克利斯朵夫》(全四册)第一册,安徽文艺出版社1990年版,第31~32页。



Le grondement du fleuve monte derrière la maison... Christophe se retrouve accoudé, à la fenêtre de l'escalier. Toute sa vie coulait sous ses yeux, comme le Rhin. Toute sa vie, toutes ses vies, Louisa, Gottfried, Olivier, Sabine...

(Roman Rolland, tome 3. p. 483)

在全书即将结尾之际,我们又读到了开篇的第一句:同样的词语,同样的句式。傅雷也还之以同样的译文:

“江声浩荡,自屋后上升……克利斯朵夫看到自己肘子靠在楼梯旁边的窗槛上。他整个的生涯像莱茵河一般在眼前流着。整个的生涯,所有的生灵,鲁意莎,高脱弗烈特,奥里维,萨皮纳……”^①在对照傅雷的译文与原文的同时,我们对许渊冲和韩沪麟的译文也作了双重比较:与原文的比较以及他们的前后译法的比较。我们很有趣地发现了这样一个事实:在完全重复的原文中,我们读到的是前后并不一致的译文。许渊冲先生开篇第一句的译文为:“江流滚滚,震动了房屋的后墙。”而全书末章中同样的句子的译文则为:“汹涌澎湃的江水声从房屋后面升起……”后半句与原文明显贴近了。韩沪麟则由“屋后江河咆哮,向上涌动”变成了“屋后的江涛轰鸣”,monter一词没有译。对他们的这种处理方法,有心的读者定会有自己的评价。也许是他们的一种自觉的追求,也许是他们无意的疏忽。就阐释的角度而言,如果译者在翻译全书过程中,忽视了在全书中明显具有特别意义的某些词语的重复及其价值,不能不说是个遗憾。傅雷先生对贯穿了约翰·克利斯朵夫整个生命的莱茵河,对

^① 傅雷《约翰·克利斯朵夫》(全四册)第四册,安徽文艺出版社1990年版,第457页。



在约翰·克利斯朵夫生命中永不停息的浩荡江声,有着自己深刻的理解。他在1940年为译文第二卷所写的长篇“译者弁言”中谈了自己的认识:“这部书既不是小说,也不是诗,据作者的自白,说它有如一条河。莱茵这条横贯欧洲的巨流是全书的象征。所以第一卷第一页第一句便是极富于音乐意味的、包藏无限生机的‘江声浩荡……’”^①至此,我们也许对傅雷所译的“江声浩荡”这四个字的力量有了更为深刻和全面的了解。他译的这四个字,并没有仅仅限于原文的字面意义,也没有限于与该句紧密相联的第一段,而是基于他对原作整体的理解与把握,基于他对原作者意图和本文意图的辩证关系与内在联系的领悟,达成了他与原作者视野与思想的沟通与融合,加上他在译文字句上所追求的音乐感及力度,使他的译文得到了广大中国读者的认可,在译者与读者的共鸣中,前后呼应,让“江声浩荡”,永不停息……

在上文中,我们把《约翰·克利斯朵夫》开篇第一句的翻译作为个案,从多个角度进行了也许过于细致的分析。由于分析的只是全文的第一句的翻译,因此不能当做对傅雷、许渊冲与韩沪麟三个译本的全文进行评价的依据。实际上,与傅雷的译本相比,许渊冲与韩沪麟的译本作为新译,价值是十分明显的,其作用不可否认。正如韩沪麟在“译序”中所说的,“当今,无论在国内还是国外,真正有价值的名著都不止一个译本,这样可以使不谙原文的读者从比照中加深理解、体会原著的原意和风貌”^②。在此我们向读者严肃推荐他们的译本。另外,需要说明的是,本文作为翻译文本批评的一种尝试,我们有着双重的目的:一是通过这样的批评,为从事文学翻译

① 见傅雷《约翰·克利斯朵夫》(全四册)第四册,安徽文艺出版社1990年版,第10页。

② 见韩沪麟《约翰·克利斯朵夫》(全三册),译林出版社2000年版,《译序》第24页。



的同行提供一点具有实践价值的参照；二是试图突破时下批评中常见的“正误性批评”与“感悟性批评”，为翻译批评提供某种方法论的参照。

附记：

在写作本文的过程中，笔者得到了许渊冲和韩沪麟两位译家的不少帮助，在此表示感谢。在笔者看来，翻译批评的根本目的，在于不断拓展翻译的可能性。本着共同探讨译论，切磋译艺的目的，本文写成后，笔者分别将之寄给了两位译家，很高兴得到了他们的回应。回信字数虽然不多，但观点十分明确，为便于造成一种良好的批评风气，加强评者与译者之间的相互沟通，现将两位译家的回信附上，希望能一并发表。

1. 许渊冲复许钧信

许钧小兄：

大作收到，谢谢！也谢谢你的贺信。

《约翰·克里斯托夫》的几个中文译本，如能举行研讨会，作用可能在《红与黑》的探讨之上，不知是否有可能。

比较首句虽然是种办法，但恐不够全面。我把首句的后半部译成“震动了房屋的后墙”，因为罗兰接着是写房屋。后面译成“汹涌澎湃”，因为罗兰不再写屋，而写心潮汹涌、思念的人物。如再译“后墙”就不好了。从微观看，似乎应该重复；但从宏观看，却又未必。这类问题可以愈辩愈明。

我的序中，你把两个“善”字误打成“美”字（大作 P. 2 倒数 7, 9 行），希能改正。

黄蓓佳的评价有意思，所以翻译研讨会应请作家参加。你的做法事关全局。



韩译我没有见到,他说送给我却没有寄来,仅就此举二例,我觉得黄说得不错。只是常见的作法,不够通顺,如“涌动”“咆哮”太重,略输文采。你意如何?

专此祝好!

许渊冲

10月25日

2. 韩沪麟复许钧信

许钧兄:

你在电话中对我说,你在写这篇文章时,心情很激动,去查阅了资料,又去咨询了作家,忙得不亦乐乎。我当时听了心里嘀咕:写一篇短短的论文,有那必要吗?现在我服了,因为我读了也很激动,只有作者有激动才能引起读者的共鸣。不过,也许我们动情的原由是不一样的。我激动,是因为在当今物欲横流、人心浮躁的社会现实中,你却能全身心地投入,去研究翻译理论中的问题,这不仅难能可贵,而且你所表现出的学者风范,能鼓舞莘莘学子去从事那些常常不为人们所理解的、看似枯燥乏味但却很有意义的研究工作;其次是你从一个译句着手,深入细致地研究下去,洋洋洒洒写出近万字的论文,阐述了几个问题,这说明你在这方面的学术功底和研究水平已经达到了相当高度,我庆幸我国的文学翻译理论界后继有人。

傅雷和许渊冲两位先生都有足够资格当我的老师,他们各自都有一些方面使我非常佩服,这是另外一个话题了。就你所研究的这个译句,我想坦率地谈谈我的着法:

查法文 LAROUSSE 词典,“grondement”是指低沉、连续、而带有威胁性的声音,总之,它只能指一种声音。江风是可以浩荡的,江声是否能“浩荡”呢。再说,至少我所见到的那段莱茵河确实不宽,且



流速平稳,他的这个译句,气势是出来了,但是否贴近原文,我有疑问。傅先生翻译向来严谨,中法文都照顾得相当妥帖,但这一句话他这样处理,似乎有悖于他的一贯译风;可能他太喜欢四个字了,既然不能面面俱到,只能退而求其次了吧。至于许先生译的“江流滚滚,震动了房屋的后墙”,不仅没有译出了声音,而且原文中也绝对没有“震动”的意思。当然,许先生是不可能不理解这句简单明了的法文的,他这样译,可能又在实践他那译文可能而且能够超过原文的理论吧:关于这个理论,我一直不敢苟同,当然也就不能同意他的这个译法了。

不当之处,请随时指教。望你在教学、研究和翻译实践时,注意身体健康。

祝好!

韩沪麟

11月6日



不断丰富的内涵

——读《译林》百期贺词有感

《译林》出满百期了,这是一件值得庆贺的大事。在中国翻译历史上,能像《译林》这样冲破重重障碍,不断发展,最终为广大读者认可,且在中国文学界产生重大影响的译文杂志,几乎很难举出几种来。

《译林》百期,有不少文坛名家表示庆贺,或长或短的贺词,刊登在2002年的第1期上。季羨林、王元化、王蒙、余光中、杨宪益、绿原、于光远……一个个响亮的名字,一句句意味深长的贺词,或表示祝贺,或提出希望,或指出方向,读后细加领会,发现从中可以看到文坛名家对翻译的不同理解。在他们的笔下,翻译的内涵被极大地丰富了;而如何对待翻译事业,我们则可从中找到某种答案。

《译林》的功绩,是外国文学界的同仁有目共睹的。季羨林先生认为:“中国外国文学界的同仁都要感谢《译林》,它给我们提供了世界上



最新最优秀的小说的汉文译文,它给我们提供了世界文坛的最新信息。”我并不把季羨林的这段话,理解成对《译林》的溢美之词,如果说以《译林》目前所取得的成绩,尚不能完全配得上这样的几个“最”的话,那么至少在“译林人”的工作与努力中,这几个“最”始终是他们追求的目标;而他们的这种远大目标和为追求这一目标所做的不懈的努力,确实是值得我们钦佩的。实际上,“译林人”所做的工作,是实在而又非凡的,李文俊先生对《译林》的评价也很实在,他说《译林》“从不故作高深,却为学术发展做出了许多有益的事”。李先生从一个侧面指出了《译林》所作的工作具有普通读者可能意识不到的某种重要作用。

从研究翻译的角度出发,读名家所写的这些贺词,启迪是多方面的。

首先是对翻译作用的肯定,或者换句话说,如何对翻译加以正确定位,是一个重要问题。于光远先生的贺词只有六个字:“世界心灵交流。”短短六个字,几乎给翻译的任务作了一个再也明确不过的界定。致力于世界不同民族与文化的交流,是翻译的目的所在。沟通人类的心灵,是多么美好而神圣的任务。魏明伦的贺词更短:“寰球共凉热。”初读很难理解魏先生这句话的含义。有了于光远的指点,不知能否也从心灵沟通与交流的意义上来领悟魏先生的这五个字:凭借翻译,人类的精神得以沟通,文化得以交流,而在沟通与交流的基础上,人类的心灵得以产生共鸣。“寰球共凉热”,既道出了人类世界在本质上的相通性,也指明了翻译如何克服语言的障碍,为人类心灵的交流作出努力的前进方向。当今世界,经济全球化的进程不断加快,而保持文化多样化的迫切性,是每一个翻译工作者都必须明确认识到的。“文化科技发展,翻译更显重要。”高莽先生的这两句话从某种意义上在提醒我们:在世界全球化的进程中,具有特别桥梁作用的翻译不能忽视。“情牵东西文化,嘉惠寰宇士



林”，陈若曦在对《译林》作出肯定的同时，也为《译林》提出了更高的要求，对每一个翻译工作者在进行翻译工作时，也提出了某种努力的方向：选择什么进行翻译？如何进行翻译？想必可从陈先生的贺词中得到启迪。

绿原先生的贺词涉及到了翻译中的一个最本质的方面：如何对待“异”与“同”。“同”是交流的基础，没有相同相通之处，就没有可能达到交流，而相同的东西是不必要进行交流的。从翻译的目的来看，“异”才是翻译所应该关注的。“须将外国文学翻译和我国的文学创作联系起来，求同而又寻异：从相同处了解我们所处的位置，从相异处了解我们的特点或差距：以便肯定自己，同时丰富自己和提高自己。”绿原先生的这段话不仅仅是一个翻译家的经验之谈，其中蕴涵的深刻道理具有重要理论价值，需要认真探讨。王蒙先生作为世界知名的作家，他从文学的相互影响的角度，明确地揭示了不同文学的译介、接受与影响过程中，翻译所起的重要作用。“翻译文学的发达与本身创作的繁荣密不可分。通过翻译，外国文学进入本国的精神生活，成为当代文学的一个活跃的因素。”王蒙先生的论说精辟而深刻。对于从事外国文学翻译史研究的学者来说，这段话可以作为一个重要的理论依据。别的国家的翻译且不论，至少在中国，自“新文学运动”以来，翻译的选择与影响的进程，至少可以证明王蒙先生的论点是正确的。

王元化先生的贺词具有特别的现实意义。前一段时期，《光明日报》开辟“构建与世界的通道”栏目，就翻译的问题展开了深入而热烈的讨论，其中对翻译界目前所存在的问题，如“抄译”、“误译”、“错译”等严重影响翻译质量的问题，进行了各种分析，以期找到克服这些问题的方法。读王先生的贺词，也许任何一个具有认真负责精神的译者，都能体会到他的良苦用心：“鸠摩罗什以宗教的热忱传译梵典，自称未作妄语，死后舌不焦烂。这种对待自己事业的精神，



至今值得效法。”发扬鸠摩罗什的翻译精神，恐怕是使翻译事业无愧于其神圣使命的必要保证。王先生的教诲和希望，“译林人”当铭记在心，翻译者当落实到行动中去。

许钧主要著述

- 1982年：译作《永别了，病妈妈》（与钱林森教授合译）（原作者：古隆日）由湖南人民出版社出版。
- 1983年：译作《沙漠的女儿》（与钱林森教授合译）（原作者：勒克莱齐奥）由湖南人民出版社出版。
- 1985年：译作《安娜·玛丽》（与钱林森教授合译）（原作者：博达尔）由江苏人民出版社出版。
- 1986年：译作《最后的季节》（与陈宗宝教授合译）（原作者：克朗西耶）由海峡文艺出版社出版。
- 1987年：译作《拿破仑外传》（与杨松河合译）（原作者：奥布里）由军事译文出版社出版。译作《法律社会学》（原作者：布



- 莱尔)由上海人民出版社出版。译作《莫斯科人》(与钱林森教授合译)(原作者:特鲁瓦亚)由春风文艺出版社出版。
- 1988年:译作《月神园》(原作者:特丽奥莱)由海峡文艺出版社出版。译作《反间谍战》(原作者:诺尔)由北京群众出版社出版。
- 1989年:《论文学翻译再创造的度》获全国首届青年翻译理论研讨会优秀论文奖。
- 1990年:译作《追忆似水年华》(卷四)(与杨松河合译)(原作者:普鲁斯特)由江苏人民出版社出版。为江苏电视台译制法国52集电视连续剧《白杨谷》。
- 1991年:译作《名士风流》(原作者:波伏瓦)由漓江出版社出版。
- 1992年:著作《文学翻译批评研究》由译林出版社出版。译作《诉讼笔录》(原作者:勒克莱齐奥)由安徽文艺出版社出版。译作《荒唐的游戏》(与蔡锦秀合译)(原作者:罗杰·瓦扬)由安徽文艺出版社出版。译作《中国之欧洲》(上卷)(与钱林森教授合译)(原作者:艾田蒲)由河南人民出版社出版。译作《约翰·地狱》(原作者:德古安),由漓江出版社出版。参加翻译的《追忆似水年华》获中国首届外国文学优秀图书一等奖及江苏省第二届文学艺术大奖。
- 1993年:荣获法国文化部颁发的“奖译金”。
- 1994年:译作《中国之欧洲》(下卷)(与钱林森教授合译)(原作者:艾田蒲)由河南人民出版社出版。译作《桤木王》(原作者:米歇尔·图尔尼埃)由安徽文艺出版社出版。著作《文学翻译批评研究》获江苏省第四届哲学社会科学优秀成果三等奖。论文《普鲁斯特隐喻的再现》获江苏省首届普通高等学校人文社会科学优秀成果二等奖。
- 1995年:译作《邦斯舅舅》(原作者:巴尔扎克)由译林出版社出版。



译作《中国之欧洲》(上、下卷)(与钱林森教授合译)获中南五省(区)第十七次优秀社科读物优秀图书奖及北方十五省市自治区第十届哲学社会科学优秀图书奖。荣获南京大学“樱松奖”特别奖、南京大学青年教师学术研究奖。

1996年:编著《文字·文学·文化——〈红与黑〉汉译研究》由南京大学出版社出版。主编《法国中篇名作精品丛书》,由漓江出版社出版。获南京大学第四届研究生导师教书育人奖、南京大学青年教师学术研究奖。

1997年:主编《译学论集》(与张柏然共同主编),由译林出版社出版。《文字·文学·文化——〈红与黑〉汉译研究》获江苏省第五届哲学社会科学优秀成果二等奖。获南京大学青年教师学术研究奖。

1998年:编著《当代法国翻译理论》(与袁筱一等共同编著)由南京大学出版社出版。主编《翻译思考录》,由湖北教育出版社出版。译作《安娜·玛丽》修订版(与钱林森教授合译)(原作者:博达尔),由译林出版社出版。译作《海上劳工》(原作者:雨果),由河北教育出版社出版。译作《诉讼笔录》修订版(原作者:勒克莱齐奥),由上海译文出版社出版。参加编撰的《中国翻译辞典》获中国图书奖。荣获南京大学奖教金二等奖,并再度获得法国文化部颁发的“奖译金”。

1999年:主编 *Theory and Practice of Translation in China* (《中国翻译理论与实践》)(与王克非共同主编),由加拿大蒙特利尔大学出版社出版。译作《贝姨》(原作者:巴尔扎克)由上海译文出版社出版。编著《当代法国翻译理论研究》获江苏省第六届哲学社会科学优秀成果三等奖。荣获法国政府颁发的“法兰西金棕榈教育勋章”与南京大学校长特别奖。

2000年:主编《杜拉斯文集》(十六卷),由春风文艺出版社出版。主



编《现代性研究译丛》(与周宪共同主编),由商务印书馆出版。主编《文化与传播译丛》(与周宪共同主编),由商务印书馆出版。主编《夏多布里昂精选集》,由山东文艺出版社出版。主编《外国翻译理论研究丛书》,由湖北教育出版社出版。译作《名士风流》修订版(原作者:波伏瓦)由中国书籍出版社出版。译作《桤木王》修订版(原作者:米歇尔·图尔尼埃)由上海译文出版社出版。译作《关于电视》(原作者:布尔迪厄),由辽宁教育出版社出版。参与翻译的《雨果文集》获中国第五届外国文学优秀图书一等奖及国家图书奖提名奖。主编的《杜拉斯文集》获中国第五届外国文学优秀图书一等奖。

2001年:著作《文学翻译的理论与实践——翻译对话录》,由译林出版社出版。主编《面向二十一世纪的译学研究》(与张柏然共同主编),由商务印书馆出版。论文《要把翻译事业当作一项文化基础工程来抓》获江苏省第七届哲学社会科学优秀成果三等奖。荣获“江苏省优秀社会科学工作者称号”。

2002年:著作《译事探索与译学思考》由外语教学与研究出版社出版。主编《知识分子译丛》(与周宪共同主编),由江苏人民出版社出版。主编《终结者译丛》(与周宪共同主编),由江苏人民出版社出版。主编《法兰西书库》,由广西师范大学出版社出版。主编《巴别塔文丛》(12卷)(与唐瑾共同主编),由湖北教育出版社出版。

2003年:著作《翻译论》由湖北教育出版社出版。主编《法语阅读理解书系》(与刘成富共同主编),由上海译文出版社出版。译作《左手的记忆》(原作者:米歇尔·图尔尼埃),由台湾皇冠文化出版有限公司出版。译作《不能承受的生命之轻》(原作者:米兰·昆德拉),由上海译文出版社出版。译



作《被遗忘的性》(与刘伟合译)(原作者:托尼·阿纳特勒拉),由广西师范大学出版社出版。译作《世界化的民主化进程》(与张晓明合译)(原作者:布托-加利),由南京大学出版社出版。著作《文学翻译的理论与实践——翻译对话录》获江苏省第六届高校哲学社会科学优秀成果二等奖,江苏省第八届哲学社会科学优秀成果三等奖,第六届全国优秀外国文学图书奖三等奖。主编的《巴别塔文丛》(与唐瑾共同主编)获得第六届全国优秀外国文学图书奖一等奖。论文《作者、译者和读者的共鸣与视界融合》获得由香港中文大学翻译研究中心颁发的“宋淇翻译研究论文纪念奖”。所编著的《当代法国翻译理论》(与袁筱一等共同编著)入选教育部2002~2003年度推荐的研究生教学用书。

2004年:主编的《当代法国翻译理论》(教育部推荐研究生教学用书),由湖北教育出版社出版。译作《失却家园的人》(与侯永胜合译)(原作者:托多洛夫),由台湾桂冠图书股份有限公司出版。译作《无知》(原作者:米兰·昆德拉),由上海译文出版社出版。译作《现代性的五个悖论》(原作者:安托瓦纳·贡巴尼翁),由商务印书馆出版。

