

Translation Quarterly

No. 47 2008

香港翻譯學會出版

Published by
The Hong Kong Translation Society

翻譯季刊

二〇〇八年
第四十七期

《翻譯季刊》

二〇〇八年三月 第四十七期

版權所有，未經許可，不得轉載。

Translation Quarterly

No. 47, March 2008

All Rights Reserved

Copyright © 2008 THE HONG KONG TRANSLATION SOCIETY

ISSN 1027-8559-47

翻譯季刊
Translation Quarterly

香港翻譯學會
The Hong Kong Translation Society

創刊主編 **Founding Chief Editor**

劉靖之 Liu Ching-chih

主編 **Chief Editor**

陳德鴻 Leo Tak-hung Chan

執行編輯 **Executive Editors**

倪若誠 Robert Neather 潘漢光 Joseph Poon

書評及書話編輯 **Book Reviews and Book News Editor**

楊慧儀 Jessica Yeung

編輯委員會 **Editorial Board**

劉靖之 (主席) Liu Ching-chih (Chairman)

陳德鴻 Leo Tak-hung Chan 金聖華 Serena Jin

黎翠珍 Jane Lai 倪若誠 Robert Neather

潘漢光 Joseph Poon 黃國彬 Laurence Wong

顧問委員會 **Advisory Board**

鄭仰平 Cheng Yang-ping Mona Baker

賴恬昌 Lai Tim-cheong Cay Dollerup

林文月 Lin Wen-yueh 葛浩文 Howard Goldblatt

羅新璋 Lo Xinzhang Wolfgang Lörcher

楊憲益 Yang Xianyi 馬悅然 Göran Malmqvist

余國藩 Anthony Yu 紐馬克 Peter Newmark

余光中 Yu Kwang-chung 奈達 Eugene Nida

Gideon Toury

編務經理 **Editorial Manager**

李燕美 Samantha Li

目錄 CONTENTS

v Editor's Note

論文 **Articles**

- 1 向心翻譯與離心翻譯 黃國彬
- 48 中國翻譯文學研究反思 武光軍
- 72 Literature and the Importance of Stylistic Translation: A Study of the Chinese Translation of Joseph Conrad's *Heart of Darkness* Isaac Yue
- 90 稿約凡例 Guidelines for Contributors
- 94 徵求訂戶啟事 Subscribing to *Translation Quarterly*
- 96 訂閱表格 Subscription and Order Form

Editor's Note

Three refreshing articles, dealing with either the theory or practice of literary translation, adorn the present issue.

Drawing examples from a variety of European languages as well as Chinese, Laurence Wong Kwok-pun proposes a novel way of looking at two different kinds of relationship between languages that have a bearing on translation practice. "Centripetal" relationships are those that figure among European languages, for they have much in common semantically, morphologically, syntactically and phonologically; "centrifugal" ones, on the other hand, are manifested most clearly in translations from Chinese into any European language, and vice versa. Readers, as they read Wong's article, are taken on a linguistic expedition in which they encounter over half a dozen languages (including Italian, Spanish, German, English, among others) and retrace the labyrinthine pathways to be traversed by the multi-lingual translator.

In his article on the "state of the field" in research on translated literature, Wu Guangjun undertakes the ambitious task of defining what may be called a subfield of translation studies, addressing problems related to its periodization, and seeking to ascertain its disciplinary status. By referencing a staggering amount of research on translated literature from the Mainland, he debates various viewpoints concerning what it is, and advances bold conclusions that are likely to drastically alter our thinking

on the subject in the future.

Positing a distinction between stylistic translation and contextual translation, Isaac Yue examines various aspects of Joseph Conrad's idiosyncratic style, with his analytical lens focused on the novelist's efforts to create "linguistic illusion." Of special interest to our readers, though little explored, is the issue of how the occasional awkwardness of Conrad's prose, attributable partly to his Polish background and his partly to his literary intentions, can be rendered into Chinese. Yue is particularly enlightening when he analyzes with microscopic precision selected passages from *Heart of Darkness* as translated in three different Chinese versions from the 1920s to the 1990s.

Leo Chan

Spring 2008

向心翻譯與離心翻譯

黃國彬

Abstract

Centripetal Translation and Centrifugal Translation (by Laurence K. P. Wong)

Practitioners of translation who have had the experience of translating between European languages as well as between European languages on the one hand and Chinese on the other must have been aware that the second type of translation is more complex, which gives rise to difficulties of various kinds. This paper examines the two types of translation from both the linguistic and the cultural points of view, and discusses two phenomena in translation, namely, centripetality and centrifugality, which can explain and go beyond many concepts used in translation studies, such as “literal translation” and “free translation”, “domestication and foreignizing”, “source-text orientedness” and “target-text orientedness”, and are applicable not only to the translation of words, phrases, sentences, or paragraphs, but also to the overall strategy adopted by a translator in tackling whole texts.

研究歐語互譯、^[1] 歐—漢／漢—歐 ^[2] 翻譯的學者或譯者，大概都會同意，歐—漢／漢—歐翻譯遠比歐語互譯困難。為甚麼會

有這樣的分別呢？用日常語言回答，我們可以說：因為歐－漢／漢－歐翻譯的過程遠比歐語互譯複雜。¹³¹

這樣回答，未說明癥結所在；要說明癥結所在，必須引進兩個較科學客觀的術語：歐語互譯，有強烈的向心（centripetal）現象；歐－漢／漢－歐翻譯，有強烈的離心（centrifugal）現象。所謂向心現象，指甲、乙兩種語言之間，在語義（semantics）、詞法（morphology）、句法（syntax）、語音（phonology）上對應較多，翻譯時可循之軌跡較明顯；離心現象，指甲、乙兩種語言之間，在語義、詞法、句法、語音上對應較少，翻譯時可循之跡較隱晦，甚至無跡可尋。¹³¹

先說語義向心（semantic centripetality）和語義離心（semantic centrifugality）。英語有 *sun* 一詞，法語有 *soleil*，德語有 *Sonne*，意大利語有 *Sole*，西班牙語有 *sol*，拉丁語有 *sol*，古希臘語有 ἥλιος，漢語有“日”或“太陽”，彼此在語義層次上對應。這些單詞在語義層次上互譯，翻譯過程都屬向心。¹³¹不過就個別單詞而言，這些語言雖然向心，但歐語之間和歐漢之間分別極大；相比之下，歐語之間的關係屬向心，歐漢之間的關係則屬離心。要證明這點，我們不必全面審視這些語言單詞的對應比率，只須翻開歐語互譯的詞典和歐－漢／漢－歐互譯詞典，瀏覽數頁，就會發覺，歐語之間的單詞對應率比歐－漢／漢－歐的單詞對應率高。由於歐語同系、同支，許多單詞往往同源（cognate）。兩種語言一旦有許多同源詞，翻譯時向心趨勢就會增加，譯者的工作就比較簡單。試以英語 *desirable* 一詞為例，要譯成法語，譯者根本無須動腦筋，也不必四處尋覓，直接以同源詞 *désirable* 翻譯即可。如果原文是 “Your presence is desirable”，譯者可以直接譯成 “Votre

présence est désirable” 。法語 “Votre générosité est admirable” ，可以直接譯成 “Your generosity is admirable” 。再以英—德翻譯為例，*aggressive* 一詞，可以直接譯成 “aggressiv” ；“Take the aggressive” 一句，可以譯成 “Aggressiv werden” 。至於意大利語和西班牙語，同樣有同源詞 *aggressivo* 和 *agresivo* 。這些語言互譯時，譯者的操作方向已有預定軌跡。要把英語的 *aggressive* 譯成漢語，情形就大不相同了：譯者要煞費苦心，面對英漢詞典時，往往要花不少時間在眾多的漢譯中選取適當的詞語；有時候，即使最具規模的英漢詞典也幫不了忙。碰到這種情形，譯者所面對的就是語義上的離心現象：譯出語進入譯入語，不是無跡可尋，就是軌跡難尋。以 *aggressive* 為例，三聯書店的《新英漢詞典》有下列漢譯：“侵略的；[……] 愛尋鬪的；（行為）過分的；放肆的 [……] 敢作敢為的，不是縮手縮腳的；有進取心的” ；鄭易里、曹誠修的《英華大詞典》則提供了下列翻譯：“侵略的，侵犯的；攻勢的 [……] 借故生端的；愛打架的，要打架的 [……] 有進取心的，積極行動的” 。可是在某一語境中，英語 *aggressive* 一詞所指，可能超出了兩部英漢詞典所列舉例子的語義場（semantic field）。比如說，在 “He is aggressive” 一句裏，“aggressive” 可能指“霸道”，^[6] 而英漢詞典偏偏沒有這一翻譯。這時候，譯者就要搜索枯腸了。又如英語 *poignant* 一詞，懂英語的漢語譯者，在意識中可能知道或感覺到這個詞所指是甚麼（儘管印象依稀模糊），但要譯成漢語，就往往躊躇再三；而躊躇再三之後仍未必找得到滿意的翻譯。試以《科林斯伯明翰大學國際語言資料庫英語詞典》（*Collins Cobuild English Dictionary*）^[7] 所舉的短語或句子為例：

... a poignant combination of beautiful surroundings and tragic history ...

... a poignant love story ...

Harry thought the sight of her was inexpressibly poignant.

英漢譯者看見了“poignant”一詞，由於思路沒有預設的軌跡引導，即使有充分的語境（context）在某一程度上使詞義固定，但要馬上找到適合的漢譯恐怕並不容易。《新漢英詞典》（1010）所提供的資料是：“① 辛辣的 ② 尖銳得傷人感情的；深深打動人的：~ remarks 尖銳的指責／~ satire 尖刻的諷刺／a ~ spectacle 令人心碎的景象 ③ 強烈的；生動透徹的：a feeling too poignant to endure 過於強烈、難以忍受的感情 ④ 恰當的，針對的。”鄭易里、曹誠修的《英華大詞典》（1066）所提供的資料是：“① 尖銳的，強烈的；辛辣的；尖酸刻薄的；痛快的。② 生動的，（記憶等）活鮮鮮的。a ~ question 苛刻的質問。~ regret 深沉的懊悔。~ remarks 尖銳的批評。~ sarcasm 尖酸刻薄的諷刺。~ tears 忍不住的眼淚。”譯者如果幸運，這些資料可能適用；如果不幸運，這些資料就幫不了忙。其實，這些漢英詞典的編者，編纂詞典時也須與英語－漢語間的離心關係搏鬥，有時未必成功。比如《新英漢詞典》中的“a ~ spectacle 令人心碎的景象”，漢譯本身就不甚貼切：譯為“叫人深為感動的場面”也許較接近原文（只是“也許”而已）。如果譯者是法國人，要把“poignant”譯成法語，過程就簡單便捷得多了：一個拼法與英語“poignant”完全相同而又稱職的法語詞“poignant”已經在英法詞典中候命。^[8]

《新漢英詞典》和《英華大詞典》的水平頗高。在上述例子中未能給譯者幫助，非因編者未有盡力，而是因為幾乎任何一種

譯入語中的任何單詞，其意義都不能緊隨譯出語中的某一單詞在語義場上如影隨形，按語境不斷變化；任何詞典的編纂者，都不能預測該譯出語所有單詞在翻譯中的變化軌跡，更不能按無窮變化預先列出所有可能的譯法。這項工作，過去的詞典編纂者做不到；今日和未來的詞典編纂者，即使有威力無窮的電腦支持，也肯定無從勝任。反觀英語、法語、德語、意大利語、西班牙語，分別有同源的 aggressive、agressif、aggressiv、aggressivo、agresivo，^[9]彼此互譯時往往省力省時。不錯，不管是英語的 aggressive 還是法語的 agressif、德語的 aggressiv、意大利語的 aggressivo、西班牙語的 agresivo，都會隨語境變化，但是無論怎樣變化，同源詞都可以如影隨形（至少讀者的感覺是這樣）。比如說，英語的 aggressive 在語境甲指“侵略的”，在乙語境指“借故生端的”，在丙語境指“霸道”，歐語互譯時，譯者常能好整以暇，讓同源詞隨着語境變化（是否真的如此，誰也不易質詢），不必像歐語漢譯的同行那樣勞心勞力。因為既然是同源詞，語義場（semantic field）自然也常常重疊，彼此往往像影之於形。此外又如“*She is my destiny*”一句，要譯成漢語，譯者又會煞費躊躇：向心翻譯為“她是我的命運／結局”，又好像不太像地道漢語；離心翻譯成“我注定一生跟她廝守”，又好像把原文的意義縮窄了，而且有點囉唆，缺乏原文“*destiny*”的重量。其所以如此，也因為漢語沒有一個名詞或一個簡潔的詞組在語義場上與原文“*destiny*”的語義場重疊。進了其他歐語（如法語和意大利語），譯者就有“*destinée*”（法語）、“*destino*”（意大利語）……等着他徵用。

所謂“常常重疊，彼此往往像影之於形”，是指大多數情形

重疊，^[10] 在某些情形下會有例外。比如德語 *wundervoll*，通常可以譯為“wonderful”，但是，正如 Betteridge (1968: 575) 所錄，*wundervoll* 也可以譯作“marvellous”；“splendid”，“admirable”，“wondrous”；因此譯者有時候也要視語境而知所選擇，否則翻譯就不夠準確。儘管如此，在大多數情形下，譯者把 *wundervoll* 譯為“wonderful”，即使射不中鵠的，與鵠的也不至於相差太遠。德—漢翻譯，沒有同源詞預設軌跡，譯者往往要苦苦揣度、捉摸，在語義場外游走、逡巡，好不容易才鎖定目標，鎖定目標後不久，又往往發覺真正的目標另有所在。嚴復譯赫胥黎的《天演論》時，慨嘆“一名之立，旬月踟躕”（嚴復，1933：譯例言 2），主要也因為他在英譯漢。他的法國、德國、意大利、西班牙同行，如要把《天演論》譯成法語、德語、意大利語、西班牙語，要“立”“一名”，固然也會踟躕，但所花的時間大概不至於“旬月”。語言、思想、意義、指涉，如何難以捉摸，維根斯坦早已論及。^[11] 兩種語言的關係一旦離心，譯者從譯出語出發後，因沒有預設的軌跡可循，往往要面對無數可能，結果困難重重，是理所當然。

有時候，譯者即使按預設的軌跡翻譯，譯文也未必地道。以英語“rare bird”為例，兩個詞在漢語中都有相應詞：“罕見的／罕有的”、“鳥兒”。如果以“罕見的”或“罕有的”單獨譯“rare”，以“鳥兒”單獨譯“bird”，原文和譯文幾乎完全重疊；但“罕見的”或“罕有的”與“鳥兒”結合為詞組後，就與地道漢語不太吻合，因為要表達褒義時，地道漢語會說“珍禽”，不太說“罕見的鳥兒／罕有的鳥兒”。換言之，英漢翻譯時，表面看來即使有足夠的理由採取向心翻譯的策略，但結果未

必理想，因為原文可能是語義導向（semantically directional）的向心，卻未必是習語導向（idiomatically directional）的向心；譯文如果僅是語義導向的產物，就會違反譯入語言語社群（speech community）的習慣說法；違反譯入語社群的習慣說法，就是一般人所謂的“硬譯”、“死譯”、“劣譯”，至少是不自然的譯法。在同系、同支語言之間的翻譯，原文的語義導向往往也是習語導向，結果“直譯”也是“意譯”，“面向譯出語”也是“面向譯入語”，離心翻譯也是向心翻譯，再沒有甚麼“異化”和“歸化”之分。

當然，兩種語言同系或同支，看似向心的關係也不是絕對保險的，因為這些語言之間，有所謂“偽友”（faux amis）現象。所謂“偽友”，指看似相同、其實大有分別的兩個詞。比如說，法語 *affronter* 的意思是：“to put face to face and level”，“to face; to brave, to confront”，並不是英語的“affront”，“which means to ‘insult openly’”，英語的 *affront*，要以法語 *insulter* 來翻譯（Chevalley and Chevalley 1966: 20）。法語的 *dérider* 看似英語的 *deride*（嘲笑），其實指“to un wrinkle (rare), to smooth; (fig.) to cheer up”，因此不可以譯為英語的 *deride*。英語的 *deride*，等於法語的“tourner en dérision”（Chevalley and Chevalley 1966: 249）。^[12] 英語的 *abusive*，法譯時要說“injurieux”，不可以說“abusif”，因為法語的 *abusif* 等於英語的“excessive”，“contrary to usage”；*abusively*，不可以譯成法語的“abusivement”，而要譯成“d’une manière injurieuse”（Goodridge 1966: 2）；法語 *ingénuité*，不可以譯成“ingenuity”，而要譯成“ingenuousness”，因為 *ingenuity* 等於法語 *ingéniosité*（Chevalley and Chevalley 1966: 446）；

法語的 *pilot*，不可以譯成英語的“pilot”，而要譯成“Pile, stake; [...] conical heap of salt; [...] rags (used for making paper)”，因為英語的 *pilot*，等於法語的 *pilote*。這類“面和心不和的”“偽友”，不但見諸法—英／英—法翻譯，也見諸其他歐洲語言之間的翻譯，如法—德／德—法翻譯。^[13] 也就是說，由於兩個語言同系或同支，譯者一不小心，就會遭“偽友”“出賣”，結果會跌進陷阱，貽笑大方。

此外，由於同系、同支的語言經過長時間獨立發展，常會分道揚鑣；^[14] 即使同屬屈折語，即使語義、語法、句法可以上溯到同一遠祖，但由於兩個言語社群的說話習慣不同，同一概念也會有不同的說法。這些情形出現時，歐語互譯也同樣要離心，否則就會違背譯入語的說話習慣。譬如加拿大多倫多某超級市場某種馬鈴薯的商標為“Fresh Obsessions”，形容馬鈴薯的英語是：“Our Absolute Finest”，進了法語並不是“Notre Absolutement Meilleure”，而是“Notre qualité imbattable”。包裝的英語宣傳文字則說：

BOILING and PETITE GOURMET: Place potatoes in a pot with water. Cover and bring to a boil, then simmer *until fork tender* (40-50 minutes for Boiling, 20 minutes for Petite Gourmet).^[15]

法語翻譯則說：

À BOUILLIR et PETIT GOURMET: Placer les pommes de terre dans une casserole remplie d'eau. Couvrir, amener l'eau à ébullition et

laisser les pommes de terre mijoter *jusqu'à ce qu'une fourchette s'y insère aisément* (de 40 à 50 minutes pour les pommes de terre à bouillir et environ 20 minutes pour les pommes de terre Petite Gourmet).^[16]

原文的“until fork tender”，每一詞在法語中都有對應詞（until—jusqu'à, fork—fourchette, tender—tendre），^[17] 翻譯時似乎可以完全向心；進了地道法語，卻變成了離心“*jusqu'à ce qu'une fourchette s'y insère aisément*”。以英語回譯這句法語分句，就是“until a fork can insert itself into it [the potato] easily”。不過，儘管英語和法語有時候看似向心而實則離心，同源詞（語義向心的一大因素）給譯者的方便仍遠遠多於不便。

語義離心，有時會超越個別詞項（lexical item）而擴向更大的單位。語義離心的單位一旦擴大，歐—漢譯者所面對的挑戰就會倍增。試以下面一句英語為例：“[...] maintain a strong but discreet military presence [...]”^[18] 譯成“保持一個強大而謹慎的軍事存在”是向心翻譯；譯成“保留強大軍力，不過行動要謹慎”是離心翻譯。再如英國人談到《孫子》，可以說：“The *Sun Zi* is deceptively easy.” 句子的前半部“*The Sun Zi is*”大致可以用向心翻譯法應付。^[19] 但是到了後半部（“deceptively easy”），譯者就面臨重要的抉擇了：該用向心翻譯法還是離心翻譯法呢？未能充分理解譯出語或未能充分掌握譯入語的譯者大概會採用向心翻譯法；能充分理解譯出語、同時又能充分掌握譯入語的譯者，除非開玩笑，否則必定採用離心翻譯法。向心翻譯，自然是緊跟原文每個單詞的詞義了，^[20] 結果是甚麼，當然可以預測：“欺騙地容易”。這一向心翻譯中，一個副詞修飾一個形容詞，完全沒有違

背譯入語的語法，但是說地道譯入語的讀者，大概不容易理解譯文的意思。能充分理解譯出語、又能充分掌握譯入語的譯者採用離心翻譯法，結果又是甚麼呢？除了造詣相近的翻譯高手，真是不足為外人道，因為原文的兩個單詞完全不給譯者任何提示。有能力把這個短語用離心翻譯法譯成漢語而又叫讀者首肯的，必須在漢語典籍中經過長期浸淫，有極其豐富的漢語資源，同時又能知所變通，然後在無從預測、無跡可尋間找來“似易實難”四個字。用奈達、奈達和泰伯的說法，原文和譯文的關係必須是“動態對等”（“dynamic equivalence”）（Nida 1964: 159, 176）、“功能對等”（“functional equivalence”）（Nida and Taber 1969: 14）。如果容筆者打個比喻，面對“deceptively easy”這一短語，高手譯者會藉離心力飛離地球，以第三逃逸速度飛離太陽系，在無際的漢語星空中消失；再度出現時，準確的翻譯（“似易實難”）已經從容就位。^[21] 這樣的離心翻譯，是對英漢譯者的極大考驗；要培養這樣的一位譯者，英漢翻譯課程所耗的時間、人力、物力遠多於培養英法、英德、英意、英西譯者的課程。

英漢翻譯中出色的離心翻譯，可以在出色的譯品裏找到，有水平的英漢詞典也可以為初涉譯藝的人示範。下面是錄自鄭易里、曹成修《英華大詞典》的一些例子：

a full harvest 豐收；a full man 完人；full marks 滿分；a full member 正式會員；a full mile 整整一英里；full pay 全薪；full professor [美] 正教授；a full size 原尺寸，原大；full strength 全力；full summer 盛夏；a full voice 洪亮的嗓音（549）。

譯出語（英語）的一個“full”字，進了譯入語（漢語），竟多達十一個意義，衍生出十一種譯法；僅僅一個字，^[22] 與譯入語之間竟有不斷移動的語脈（nexus）；^[23] 譯者功夫不深或一時不察，就會錯譯、硬譯。

以西班牙語為例，成語“arrimarse uno al sol que más calienta”，直譯是“靠近曬得最熱的太陽”。不過這樣的向心翻譯，漢語的譯者不容易明白西班牙成語的意思。以離心翻譯法譯成漢語成語“趨炎附勢”（《新西漢詞典》，1982: 1026），文化的隔閡才會消除或減到最低。

不適當的向心翻譯，有時候會叫譯出語讀者摸不着頭腦。譬如英語“It was a long story, with many ands”一句，是“這故事說來話長，有許多細節”（鄭易里、曹成修，1984: 46）的意思，如果以向心翻譯法譯為“它是一個長的故事，有許多和”，讀者就不明白原文說甚麼了。^[24]

有時候，某些看似向心的翻譯，其實並非向心，而是誤譯。誤譯的原因，是譯者不了解原文裏面一個或一個以上的單詞在搭配中的意義，或者詮譯時在詞典或自己的認知範圍裏選錯了定義。試看下列英語短語、句子和這些短語、句子的誤譯（括弧中的翻譯為正確譯法）：

memorandum of understanding 諒解備忘錄（意向書）

Ph. D. candidate 博士候選人（博士生）

diplomatic channels 外交渠道（外交途徑）^[25]

He accepted the job, no and about it. 他接受了這項工作，沒有關於它的和。（他接受了這項工作，沒有附加條件[鄭易里、曹成

修，1984: 46]。)

這類向心翻譯，了解英語原文而又能掌握漢語的讀者看了，就知道譯文有乖原意或違背常識。第一個譯法，常常出現在以下一類譯文裏：“兩個友好國家，簽署了一份諒解備忘錄”。既然是“友好國家”，無仇無恨，彼此有甚麼需要“諒解”的呢？因為根據《現代漢語詞典》（2003: 721），“諒解”的意思是：“了解實情後原諒或消除意見”。第二個譯法，會叫讀者暗忖：“唸博士難道像競選總統一樣，由選民推選嗎？”“外交渠道”這個詞組，由於早已流通，許多讀者耳濡目染，已經久而不知其“弊”，久而不知其“錯”；要知道這一譯法何以是錯譯，不妨參看拙文〈三言兩語辨中英〉。至於第四譯例，讀者一看就知道是錯譯，而且錯得滑稽，錯得“離譜”，因為“and”在這一句子中是“附加條件”的意思。

細看上述的誤譯、錯譯，我們會發覺，譯者翻譯時選錯了詞典裏的定義，而這些因譯者英語水平有限而“膺選”的定義，一般都是最通行的定義。由於譯者對英語的認知不足，認識的只是通行定義，於是不假思索，把馮京當作馬涼，結果乃有這類看似離心、其實是錯誤的“翻譯”。當然，從描述語法（descriptive grammar）的角度看，持或採用錯譯的人數一旦超過支持或採用正確翻譯的人，錯誤譯法就可以淘汰正確譯法。^[26]

由於在漢語世界中，英語／漢語不高明的人遠多於英語／漢語高明的人，漢語刊物（包括某些學報），就儘多上述一類離心翻譯（其實是錯譯），而這類錯譯一出現，又由於“無識者”遠多於“有識者”，結果以訛傳訛，很快就佔據了絕大多數（甚至

所有)傳媒,影響無孔不入,無遠弗屆。例子嗎,“外交渠道”是其一;“後現代主義的接受”是其二;^[27]最近流行的“平台”是其三。“平台”一詞,是英語 *platform* 眾多定義之一。試看 *The Random House Dictionary of the English Language Unabridged* (1483) :

platform [...] 1. a horizontal surface or structure with a horizontal surface raised above the level of the surrounding area. 2. a raised flooring or other horizontal surface, such as, in a hall or meeting place, a stage for use by public speakers, performers, etc. [...] 9. a place for public discussion; forum.

以“平台”流行前的地道漢語 (idiomatic Chinese) 衡量,只有第一義可以譯為“平台”;第二義譯為“平台”已經不太準確,應該譯為“講台”、“講壇”……。至於第九義,即目前最流行而又被誤譯為“平台”的定義,按地道漢語的標準,是應該譯為“會場”、“論壇”、“場合”……甚至“園地”的。可是,在今日的大陸和香港,“平台”一詞幾乎強佔獨霸了“platform”的所有定義;同時在許多語境中取代了“領域”、“場合”、“機會”等詞。也就是說,不同的意義,本來有不同的漢語詞分工表達,各司其職的;可是到了今日,不同的意義卻全部由“平台”一詞壟斷了。^[28] 由此可見,詞義上違反習慣用法的向心翻譯一旦有足夠的人數跟隨或景從,往往可以改變譯入語的詞彙,進一步顛覆譯入語。^[29] 如果撇開描術語言學的標準而直接用文學標準衡量,這樣的發展會使漢語由精緻走向粗糙,由多姿淪為機械。

由於英語和漢語的關係大致屬離心,單詞、短語、句子經翻

譯後，不容易獲其他人（包括讀者或其他譯者）首肯。這樣的情形，在歐語互譯中較為罕見。譬如把英語的“admirable”譯成法語的“admirable”，把法語的“poignant”譯成英語的“poignant”，把西班牙語的“agresivo”譯成意大利語“aggressivo”、德語的“aggressiv”、英語的“aggressive”、法語的“agressif”，讀者都不會提出異議，因為這些詞在不同的語言中，幾乎有完全重疊的語義場。一進入英—漢／漢—英翻譯，不管譯者把 aggressive 譯成哪一個漢語詞，把“熱鬧”譯成哪一個英語詞，不同的讀者都容易提出異議，說“原文不是這個意思呀！”“原文有某種意思、某種含義、某種聯想；譯文沒有譯出來呀！”這一現象在英—漢／漢—英翻譯中比較常見，大致有兩個原因：首先，原文的語義場在讀者的心目中往往因人而易；也就是說，讀者對原文會有不同的理解、不同的詮釋。第二，譯文的語義場在讀者的心目中也往往因人而異；也就是說，讀者對譯文會有不同的詮釋、不同的理解。結果原文的語義場和譯文的語義場在譯者心目中即使完全重疊，^[30]進了讀者的心目中卻未必會重疊；在絕大多數的情形下，是彼此心目中的語義場並不重疊。相反，在同系、同支的向心翻譯中，由於法語的“poignant”和英語的“poignant”，西班牙語的“agresivo”和意大利語的“aggressivo”、德語的“aggressiv”、英語的“aggressive”、法語的“agressif”是相同（或幾乎相同）的能指，不管譯者對這些詞的理解是否相同，也不管他們心目中的語義場是否相異，誰也不會提出異議，因為這兩個詞給人的印象是完全對應，大家也就自動假設兩個語義場重疊，自動假設彼此“心心相印”了；至於事實是否如此，誰也無從證驗。以數學、物理的術語說，歐—漢

／漢－歐的離心翻譯有兩個變量（variables），容易引起爭議；歐語的向心互譯只有一個恆量，結果——至少在表面上——是無可置疑，不容易引起爭議。

同一個單詞，會有不同的定義；這些定義，決定了這些單詞的各種語義場。翻譯時，同一個單詞進入另一語言，會因語境關係而有不同的語義場。譬如英語的 *bail*，常見的意義是“向…高呼，為…歡呼；向…歡呼致賀”；但是“*hail somebody as King*”進了漢語就要變成“歡呼擁立某人為國王”，“歡呼”之後要有所補足，不可以直譯為“歡呼某人作為國王”；“*hail a taxi*”，漢譯時調整的幅度更大；要譯成“叫出租汽車”（鄭易里、曹誠修：613），不可以譯成“歡呼出租汽車”。^[31] 同一個單詞，在不同的結構或搭配中意義往往會變換，譯成漢語時，語脈也要不斷移動。不過，英語譯成其他歐洲語言或歐洲語言彼此互譯時，由於譯出語和譯入語在語義上有較多的向心關係，語脈移動的頻率要低於英－漢／漢－英翻譯；移動的幅度也小得多。

兩種語言的關係，如果是離心多於向心，翻譯時還要用較複雜的翻譯移位（translation shift）手法。^[32] 由於筆者在其他論文中已經詳細討論過翻譯移位，說明翻譯移位對英－漢翻譯如何重要，並舉過不少例子，在這裏不再一一重複，只以英語“*to maintain a heavy military presence*”為例，稍加補充。光是這麼簡單的幾個詞，要進入地道漢語的頻率，就得採用翻譯移位手法，譯作“保持強大軍力”或“駐紮重軍”；而不能譯作“保持一個強大的軍事存在”；也就是說，不可以一成不變地用動詞譯動詞、形容詞譯形容詞、抽象名詞譯抽象名詞。換過英－法翻譯，就可以不用移位，或者把移位減到最少，譯為“*maintenir une forte*

présence militaire”。可見英—法翻譯比英—漢翻譯簡單得多。^[33]

譯者處理成語或諺語翻譯時，也會發覺語義向心和語義離心的分別。有實際翻譯經驗的人都知道，理想的成語或諺語翻譯，是把原文譯成譯入語中相應的成語或諺語。比如說，英語的“any Tom, Dick, and Harry”，譯為“隨便哪個湯姆、狄克或哈利”也不算錯，主張“異化”的人更有大條道理，認為這樣翻譯才是正途；不過，絕大多數說地道漢語的讀者，大概會更喜歡“不論哪個張三李四”（鄭易里、曹成修，1984: 971）。^[34]把 Tom Tyler [Tiler] 譯為“怕老婆的人”（鄭易里、曹成修，1984: 1464）固然不錯；但是，漢語讀者大概更喜歡“陳季常”。以這一原則為標準，歐語互譯會佔盡優勢，因為語系或語支相同的兩個民族，在思維和文化上往往較接近，無論是名物、敘事、述史，以至說典故、講笑話，往往有相應的說法。譬如英語“that’s no small beer”，譯成法語是“ce n’est pas de la petite bière”，卻不可以譯成漢語“那可不是小啤酒哇”，而要譯成“那可不能小覷呀”。法語“il jouerait jusqu’à sa chemise”譯成英語是“he would stake his very shirt”（Chavalley and Chavelley 1966: 467）。這樣的向心翻譯，英國人馬上會明白原文的意思，也同意英譯是地道英語的說法；譯成漢語“他連襯衫也會拿來下注”也是向心翻譯，但譯文已經不是地道漢語的說法了。法語成語“deshabiller St Pierre pour habiller St Paul”，譯成英語自然可以說“to undress St. Peter to dress St. Paul”或“to disrobe St. Peter to dress St. Paul”，但這樣的翻譯，大概會叫說地道英語的讀者皺眉，異化論者也維護不了。當然，英語讀者不必皺眉，因為英語早有相應的成語：“to rob Peter to pay Paul”（Chevalley and Chevalley 1966:

252)，在譯文和原文中，連“受害者”和“受惠者”的名字也相同：都是耶穌的門徒彼得和保羅。進了語系有別的漢語，我們該怎麼譯呢？譯成“脫聖彼得的衣去為聖保羅穿衣”嗎？太不像話了。——即使找得到有穿衣意象的漢語成語或諺語相應，“受害人”和“受惠人”也必定另有其人，不再是彼得和保羅。這一諺語，陸谷孫所編的《英漢大詞典》譯為“剝肉補瘡；挖肉補瘡；借債還債”；鄭易里、曹成修譯為“搶了東家給西家”，“東挪西借”，“借錢還債”；都是靈活而地道的翻譯；但原文和譯文的關係已經屬離心了，因為“受害者”“保羅”和“受惠者”“彼得”再沒有出現。^[5] 同樣，法國人說“à la file indienne”，英國人說“in Indian file”，中國人卻不可以說“像印度人那樣排隊”，而要說“排單行”或“一個跟着一個”。法國人說“l'exception confirme le règle”；英國人說“the exception proves the rule”（Chevalley and Chevalley 1966: 339）；中國人說“例外證明有例”、“例外證明例內”或“例外能反證規律”（《新英漢詞典》：419），已經在翻譯歐洲語言了……。德國人說“ein gutes Gewissen is ein sanftes Ruhkissen”；英國人說“a clear conscience is the softest pillow”；英國人說“like master like man”，德國人說“wie der Herr so der Knecht”（Betteridge 1968a: 267）；頻率相同，是德英兩個民族在“同聲同氣”地呼應。中國人說“清白的良心是最柔軟的枕頭”，說“有其主必有其僕”，已經在漢譯歐語，不是說本國的地道諺語了。可見甲乙兩種語言，向心翻譯時往往既能向心，又能符合習慣用語（甚至文化）的要求；甲丙或乙丙兩種語言翻譯卻未必能夠向心；勉強以向心翻譯加諸不宜向心翻譯的原文和譯入語，就會違背譯入語

的說話習慣，不符合地道譯文的標準。^[36]

由於英漢兩種語言在詞義上離心，漢語（粵語）、英語同時流行的社群（如香港）乃有下列現象：說話時漢（粵）英夾雜。

說話時母語和外語夾雜的現象，不同時代、不同地域都會有。譬如十九世紀的俄國，俄語和法語夾雜至為普遍；在托爾斯泰的《戰爭與和平》裏，俄國人對話時經常在母語中夾雜法語。比如說，該書英譯第一冊第一卷第一部分第十四節中，羅斯托夫伯爵就這樣對妻子說：“Well, my little countess! What a *santé* of a game au *madère* we are going to have, *ma chère!*”（Edmonds 1957: vol. 1, 63）。此外又如第二卷第二部分第六節，安娜·帕芙洛夫娜為波利斯介紹其他人物時這樣說：“Prince Hippolyte Kuragin—*charmant jeune homme*. Monsieur Krug, *chargé d'affaires* from Copenhagen—a man of great intellect [...] Monsieur Shitov—*un homme de beaucoup de mérite*”（Edmonds 1957: vol. 1, 428）。不過俄法夾雜，原因與漢英夾雜不盡相同。相同之處是：在十九世紀的俄國，上流社會都以說法語為榮，於是俄國人說母語時喜歡夾雜法語。在香港，尤其是在殖民地時期的香港，不少說粵語的香港人，說話時都喜歡嵌入英語，一方面因為英語在說話者的心目中象徵地位，象徵上流社會，於是有意或無意中（說“下意識”也許準確些）把英語單詞或詞組嵌進粵語；尤有甚者，是以不懂漢語為榮。這是強勢語言（不管這強勢源自政治還是軍事、經濟、文化）在任何時代、任何地域都會產生的社會現象、語言現象。^[37]

不同的地方是：香港人在粵語中夾雜英語，還因為英語和漢語（粵語）的關係離心多於向心。於是，說話者平時所用的詞彙如兼及漢（粵）英，而說話時某一英語單詞在思維中處於活躍狀

態，說話者一時找不到漢（粵）語的單詞去對應（翻譯），就會把英語單詞嵌入漢（粵）語中。這類嵌入英語中的漢語單詞通常較難翻譯；較易翻譯的單詞，通常不容易為英語單詞所取代。比如說，除了在英美語言環境長大的小孩，我們很少聽見香港人說：“我給你一個 apple”、“我買了一枝 pen”、“我們一起去行 street”、“我不是 in 這家公司工作的”、“我在街上看見 him”、“他有 one 個兒子、two 個女兒”一類對話；^[38] 我們經常聽到的，大概是“我給你一個蘋果”，“我買了一枝筆”，“我們一起去行街”，“我不是在這家公司工作的”，“他有一個兒子、兩個女兒”。^[39] 為甚麼會如此呢？詳細原因，有待心理語言學家深入探討；不過從翻譯的角度看，在說話者的意識或思維中，“apple”、“pen”、“street”、“in”、“one”、“two”和“蘋果”、“筆”、“街”、“在”、“一”、“二”……是向心關係，因此較易翻譯。^[40] 那麼，哪些單詞較難翻譯呢？上面提到的“aggressive”是一例；“mean”是另一例。懂英語的香港女子，談到她們討厭或憎恨的男子時，喜歡說：“佢好 mean 㗎！”至於“mean”指“niggardly”呢，還是“(of action) not generous or liberal”、“ignoble”、“small-minded”、“(of person’s capacity, understanding, etc.) inferior, poor”、“malicious”、“ill tempered”（Allen 1990: 735），說話者也未必交代得清楚；她們說話時，“mean”的語義場在意識裏也許十分模糊。為甚麼會如此呢？因為英語和漢語的關係離心多於向心。由於英漢離心，香港人翻譯時遇到困難，^[41] 為了躲懶或貪圖方便，就會嵌入譯不出的英語單詞；日子一久，躲懶或貪圖方便的習慣就會形成，漢（粵）語的表達能力或英—漢（粵）翻譯能

力就會退化，結果表達極其簡單的概念或意義也要找英語代勞。於是，養成了這一習慣的大學生，因為要準備明天的課堂報告而決定不上今天的導修，就會對同學說：“我明天要做 presentation，今天下午不上 tutorial 了”。^[42] 結果，即使有翻譯能力的人，也往往在這種說話習慣中順應潮流，說粵語談到“科研〔建設〕項目”、“課外自修項目”、“研習課題”時，project 一詞固然不可或缺；即使簡單直接的常用詞，也漸漸在他們的常用詞彙中消失或淪為被動詞彙。於是，在香港，比如在中環的辦公室，我們就會聽到李董事長跟他的秘書張小姐這樣對話：“Karen，我今晚坐 Cathay Pacific 去 New York，幫我 book 咗位未呀（粵語第三聲）？”“book 咗啦（粵語第三聲）。”“咁幫我 call call 陳經理，叫佢 check check，Honolulu 嘅 order 到咗未。”“個 order ur 一唔 urgent 㗎？”^[43] 在德國，說母語時嵌入外語（如英語）的現象也不算罕見，關心德語“純度”的作家，也寫過文章諷刺這一現象，^[44] 但無論在德國、意大利、西班牙、法國，德英、意英、西英、法英的夾雜都絕難望香港漢（粵）英夾雜的項背。^[45] 香港人在這方面為甚麼會遠“勝”歐洲人呢？因為漢（粵）語和英語的關係主要屬離心，要從譯出語到達譯入語時，路途較複雜、較崎嶇，譯者要花的精神特別多。^[46] 在歐—漢翻譯過程中，譯者該用離心翻譯法時勉強用向心翻譯，就會給人硬譯的感覺，違背地道的漢語習慣。五四時期的許多翻譯，今日港、台、大陸的許多劣譯，大致都屬這類。

第二種向心現象（即詞法向心），比語義向心更客觀、更明顯。所謂詞法，指詞的構成規律，英語又叫 word formation，其中包括屈折變化或詞形變化（inflection）、派生法（derivation）、

複合法 (composition)。所謂屈折變化或詞形變化，是給一個詞加詞綴或變更詞根 (base)，以改變這個詞的句法功能；在變更過程中，詞的形類 (form class) 並沒有改變。在詞形變化中，會產生詞形變化表 (paradigm)。名詞有名詞詞形變化 (noun inflection)，動詞有動詞詞形變化 (noun inflection)。^[47] 在這方面，歐洲語言有許多共通的地方：如動詞中時態之別；名詞中單數和複數、陽性和陰性之別……。至於如何屈折，則視個別語言而定。^[48] 因此，同屬屈折語言而詞法變化又相同或相近時，翻譯時向心現象會十分明顯。法語 *Les livres sont chers*，譯成意大利語、西班牙語時，每個詞素都有對應：“*i libri sono cari*” (意大利語)；*los libros son caros* (西班牙語)。

就詞法關係而言，漢語和歐洲語言是離心的，而且往往大幅度離心。詞法關係一旦離心，就會出現各種翻譯現象。比如說，英語、法語、德語、意大利語、西班牙語、拉丁語、古希臘語都有複數，漢語譯者，尤其是五四時期的譯者，歐語漢譯時，為了達到他們心目中的“準確”，往往機械地跟隨譯出語的詞法：凡是英語的複數“-s”都譯成漢語的“們”，結果“snakes”可以變成“蛇們”、“mosquitoes”可以變成“蚊子們”；有時候甚至畫蛇添足，在複數的“諸君”後加一個“們”字，譯成“諸君們”。此外，由於許多歐語都有名物化詞素 (nominalization morpheme)，如英語的“-ness”、“-ment”、“-ty”，法語的“-ce”、“-té”，德語的“-ung”、“-heit”，意大利語的“-ità”、“-za”、“-ezza”，西班牙語的“-dad”，拉丁語的“-tas”，加以說這些語言的民族在說話習慣上也相近，結果不僅在構詞上彼此呼應，構句也常常相仿。譬如英國人也可以說：

“Nobody has noticed your presence”；法國人可以說：“Personne n’a remarqué ta présence”；德國人可以說：“Niemand hat deine Anwesenheit bemerkt”。可是，中國人說“沒有人注意到你的出席／存在”，就不像說地道漢語了；中國人要說“誰也沒有注意你在那裏”或“誰也沒有注意到你有出席”。同樣，法國人說“Vous êtes prié d’honorer de votre présence la cérémonie d’ouverture”不可以翻成“你是被邀請以你的存在（出席）給開幕禮光榮”；而要說“敬請參加開幕式〔開幕禮〕”（《法漢詞典》，1979: 1003）。這一翻譯，合乎地道漢語的說話習慣，但已經是離心翻譯，不再是向心翻譯了；在翻譯過程中，譯者已經用了凱特福德（J. C. Catford）的翻譯移位手法。如果要符合中國傳統禮節，這句法語還可以譯得文雅些：“謹邀閣下光臨開幕禮”。上述法語句子翻成英語時，可以向心，也可以離心。向心翻譯，是逐字跟隨原文：“You are requested to honour the opening ceremony with your presence.” 這樣說，當然不十分地道，但由於法語和英語在詞法上有向心關係，即使這樣“硬”譯，也沒有法—漢的向心翻譯那麼“硬”。要把這句法語譯成地道英語，我們可以說：“So-and-so requests the pleasure of your company at the opening ceremony.” 這樣的翻譯過程，已經是離心翻譯，受“邀請”的不再是原文的你（“Vous”），而是英語的“the pleasure of your company”；原文的動詞不定式“honorer”變成了另一個詞（“pleasure”）。儘管如此，原文的名詞“présence”譯成英語“presence”後，仍然是名詞，詞類沒有改變。可見即使是離心，法—英翻譯的離心仍然比法—漢翻譯向心。

由於詞形變化不同，時態的翻譯也可以呈現向心和離心現

象。比如下面一句英語：“John obtained his Ph. D. in 2000—she was only 15.”^[49] 這樣的句子，譯成漢語不可以完全向心；也就是說，不可以譯成：“約翰於二零零零年獲博士學位——她只有十五歲。”要說得像漢語，就要用詞（lexis）譯語法（grammar），採用級階移位（level shift），把原文“was”的過去時態譯出：“約翰於二零零零年獲博士學位；當時，她不過十五歲。”^[50] 原文“was”中的過去時態，經過級階移位後變成“當時”。由於其他歐語都有時態，譯這句英語就無須移位，可以直接以時態譯時態。

就語義和詞法層次而言，歐語互譯大致是向心翻譯；歐—漢翻譯則大致是離心翻譯。不過，上述法語句子“Vous êtes prié d'honorer de votre présence la cérémonie d'ouverture”的英譯過程已經說明，歐語互譯有時候也會離心，甚至必須離心。相反，歐—漢或漢—歐翻譯，大致是離心翻譯，但有時也可以向心。該用向心翻譯法還是離心翻譯法，則要看實際情形而定。就漢語和英語而言，英語名物化的傾向遠比漢語普遍。英語可以說：“You are requested to be present”；要更加嚴肅、更接近書面語；也可以說：“So-and-so requests the pleasure of your company”；漢語只能說“敬請光臨”，不能名物化，說成“你的光臨受到敬請”。與法語、德語比較，英語名物化的傾向已經不算突出；^[51] 不過就筆者所認識的歐語而言，^[52] 歐語的名物化大致比漢語的名物化普遍，而且彼此的名物化詞法有相通之處；因此相對於歐—漢或漢—歐翻譯而言，歐語互譯在詞法上仍比較向心。

第三種向心現象，是句法向心。在多篇論文中，筆者已詳細討論過歐語句法和漢語句法的分別，並說明歐語句法如何難譯，

有時甚至不可譯。¹⁵¹ 通常，句法如果不是信息的一部分，譯者大可以把原文意義單元重組而不影響——或甚少影響——原文要表達的效果。但如果句法是信息的一部分，而原文的句法又不能保留，則原文信息的傳遞就會受到影響。譬如意大利馬泰奧·波亞爾多（Matteo Mario Boiardo, 1434-94）的〈天堂向我們閃耀也不會更悅目〉（“Nè più dolce a’ nostri occhi il ciel sfavilla”）：

Nè più dolce a’ nostri occhi il ciel sfavilla
de lumi adorno che la notte inchina,
nè il vago tremolar de la marina
al sol nascente lucida e tranquilla;
nè quella stella che de su ne stilla
fresca rogiada a l’ora matutina,
nè in giazio terso nè in candida brina
ragio di sol che sparso resintilla;
nè tanto el veder nostro a sè retira
qual cosa più gentile et amorosa
su nel ciel splende, on qua giù in terra spira:
quanto la dolce vista e graziosa
de quei begli occhi che Amor volve e gira;
e chi no il crede, de mirar non li osa. (Kay 1965: 138-139)

第一行至第十二行層層遞進，一直叫讀者屏息等待高潮；到了第十三行，全詩高潮“begli occhi”（“美目”）才在讀者的久候中出現。有關係從句並能大量容納插入句（parenthesis）的歐洲語言

（如英語），翻譯這樣的意大利語句法時能輕易建立向心關係：

Heaven does not sparkle more sweetly to our eyes when it is fair with lights that the night brings low, nor the charmed trembling of the waves, clear and calm in the rising sun; nor that star which drops the fresh dew at the morning hour, nor a ray from the sun that, refracted, dazzles on gleaming ice or white hoar-frost; nor does anything more gracious and enamouring shine in heaven or breathe upon earth that draws our gaze as does the sweet and blissful look of those lovely eyes which Love turns this way and that; and whoever doubts this, has not dared to look upon them. (Kay 1965: 138-139)

就詩的發展而言，英譯之於意大利原文，幾乎如影隨形。譯入語如果是漢語，就絕難傳遞這樣的效果了。

如果譯者認為意英兩種語言只是孤證，我們還可以看看德語和英語，看英語在句法上如何追摹歌德的〈輓歌〉（“Elegie”）：

Wie leicht und zierlich, klar und zart gewoben
Schwebt, seraphgleich, aus ernster Wolken Chor,
Als glich' es ihr, am blauen Äther droben
Ein schlank Gebild aus lichtem Duft empor! (Goethe 1986: 311)

How lightly and delicately, clearly and tenderly fashioned, like a hovering seraph, from amid the stern chorus of the clouds, up yonder against the

blue sky a slender figure of bright haze rises, as if it were her own!
(Goethe 1986: 311)

除了“Als glich’ es ihr”和“as if it were her own”在位置上稍有不同外，原文和譯文的其餘部分都像形影共舞，徐疾、停頓、張斂都十分貼近；而徐疾、停頓、張斂都是作品（尤其是詩歌）效果的一部分。譯入語與譯出語的關係越能在句法上向心，詩歌的除疾、停頓、張斂以至起伏、氣勢越能準確地傳遞。

再看維吉爾《埃涅阿斯紀》（*Aeneis*）在句法上的省略（*ellipsis*），看英語如何傳遞相近的效果：

hanc Ianus pater, hanc Saturnus condidit arcem;
Janiculum huic, illi fuerat Saturnia nomen (Virgil 2000: 84)

This fort father Janus built, that Saturn; Janiculum was this called, that
Saturnia (Virgil 2000: 85)

原詩第一行的動詞“condidit”（“建築”）和賓格（*accusative*）名詞“arcem”（“城堡”），在主詞：Ianus pater（“元父伊亞諾斯”）之後省略了，只在另一主詞 Saturnus（薩圖諾斯）之後出現。在第二行，“nomen”（“名字”）在“huic”（“此”）之後省略，只在“illi”（“彼”）之後出現。在英譯中，省略的次序雖然前後顛倒，但原詩的省略效果得以保留。如果不用省略，英譯是：“This fort father Janus built, that fort Saturn built; Janiculum was this called, Saturnia was that called”；但這樣一來，

譯文就變得囉唆乏味，與原詩有天壤之別了。與拉丁語－英語相比，拉丁語－漢語的關係至為離心；因此拉丁語言簡意賅的句法，拉－漢譯者要仿效也仿效不來。

再看荷馬的《奧德修紀》的開頭：

Ἄνδρᾶ μοι ἔννεπε, μοῦσᾶ, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ
πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσεν·
πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεᾶ καὶ ναὸν ἔγνω,
πολλὰ δ' ὄγ' ἐν παντὶ πάθεν ἄλγεᾶ ὄν κατὰ θυμῶν,
ἄρνύμενος ἢν τε ψυχὴν καὶ ναστον ἐτᾶίρων. (Murray 1919: 2)

Tell me, O Muse, of the man of many devices, who wandered full many ways after he had sacked the sacred citadel of Troy. Many were the men whose cities he saw and whose mind he learned, aye, and many the woes he suffered in his heart upon the sea, seeking to win his own life and the return of his comrades. (Murray 1919: 3)

英譯由於句法所限，未能像原文那樣把“Ἄνδρᾶ”（“man”）放在第一行第一位，以收一語定音的雷霆之勢；同時，把原文一氣呵成的一句截為兩句（“Tell me ... citadel of Troy.” “Many were the men ... the return of his comrades.”），也沒有發揮英語句法的潛能。儘管如此，英譯句法的發展、推進大致與古希臘語相近，離心中已經頗為向心了。

到了 Luis Segalá y Estalella 的西班牙語譯本，一氣呵成的效果就保留了下來：

Háblame, Musa, de aquel varón de multiforme ingenio que, después de destruir la sacra ciudad de Troya, anduvo peregrinando larguísimo tiempo, vio las poblaciones y conoció las costumbres de muchos hombres y padeció en su ánimo gran número de trabajos en su navegación por el ponto, en cuanto procuraba salvar su vida y la vuelta de sus compañeros a la patria. (Segalá y Estalella 2001: 21)

原詩是一句，西班牙譯文也是一句，氣勢與原詩相仿（雖然原文第一行第一字“Ανδρᾶ”進了譯文變成了第五字“varón”[“man”]）。同樣的一句希臘文，要是由《失樂園》作者米爾頓翻成英語，也就是說，以英國長篇敘事詩的第一健筆譯古希臘長篇敘事詩的第一健筆，“man”一定會儘量前移，產生類似《失樂園》開頭（第一章一至十六行）的氣勢：

Of man's first disobedience, and the fruit
Of that forbidden tree, whose mortal taste
Brought death into the world, and all our woe,
With loss of Eden, till one greater Man
Restore us, and regain the blissful seat,
Sing, Heav'nly Muse, that on the secret top
Of Oreb, or of Sinai, didst inspire
That shepherd who first taught the chosen seed
In the beginning how the heav'ns and earth
Rose out of Chaos; or if Sion hill
Delight thee more, and Siloa's brook that flowed

Fast by the oracle of God, I thence
Invoke thy aid to my advent'rous song,
That with no middle flight intends to soar
Above th' Aonian mount, while it pursues
Things unattempted yet in prose or rhyme. (Milton 1966: 212)

不過要每位譯者都有米爾頓的健筆，是強人所難，強人所不能了；上述英譯和西班牙譯文，能夠在句法上與古希臘文建立向心關係，已經叫所有的漢語譯者艷羨。

第四種向心或離心關係（語音向心或語音離心），在一般的翻譯中也許沒有前述三種關係明顯，但語音一旦在原文的信息起重要作用時，語音向心或語音離心關係就會成為譯者考慮的重要因素。譬如英語句子“Cantonese are (were) born in Canton”，譯成“廣州人在廣州出生”，語義、句法都兼顧了，大致是準確的譯文。可是，法國人要在語音上創造諧謔效果，把“同一”意思說成“Quand on est Cantonais, on est né à Canton”時，^[54]語音層次就難以翻譯。而在所有語言的成語、諺語、詩歌中，語音層次往往是信息的重要部分；語音效果譯不出，信息也就大打折扣。譬如英語的“forgive and forget”，譯成“不記仇”或“不念舊惡”當然也可以，但是原文“f”（/f/）和“g”（/g/）在“forgive”和“forget”兩個詞的重複呼應就不能保留，原文的部分信息也就無從傳達。法語“oginez vilain, il vous poindra, poignez vilain, il vous oindra”，譯成“flatter the low and they will treat you roughly, cudgel them, and they will lick your boots”（Chevalley and Chevalley 1966: 643），語義是譯出了，語音共鳴呼應所產生

的效果，卻不能在英譯中保留。意大利語的“volere è potere”，譯成英語的“will is power”或漢語的“有志者事竟成”，都未能傳遞原文的語音效果，因此兩種譯法都有頗大的“缺失”。一般說來，在兩種語言之間，語音向心往往可遇而不可求；不過在同系同支的語言間，可遇的機會一般較高。兩種語言的關係越密切，則語音向心的現象就越普遍。

以詩歌為例，兩種語言在語音上有密切的向心關係時，語音層次往往較易傳遞。試看但丁《神曲·地獄篇》第三章九四—九六行：

E l' duca lui: 《Caron, non ti crucciare:
vuolsi così colà dove si puote
ciò che si vuole, e più non dimandare》. (Alighieri 1960: 454)

於是，我的導師說：“卡戎，別操心！
這是上方的旨意。上方皇皇，
要怎樣就怎樣；別再問原因。”（黃國彬，2003b: 139）

這段文字寫但丁隨導師維吉爾來到冥河畔，見許多亡魂受罪；見卡戎駕小舟駛來，要把邪惡的亡魂渡過對岸。卡戎見但丁並非亡魂，而是未辭世的血肉之軀，就叫他循別的通路找出口，因為血肉之軀應該坐“輕一點的小舟”（黃國彬，2003b: 139）。維吉爾聽了卡戎的話，就厲聲斥責他，叫他別管閒事，因為但丁此來，是上帝的意旨。筆者的翻譯，無疑譯出了維吉爾所表達的語義，但原文“vuolsi così colà dove si puote / ciò che si vuole”中

“a”、“e”、“i”、“o”、“u”的重複、交響、呼應、環迴，拙譯卻無從保留。也就是說，就語音而言，拙譯是離心的。再看穆薩（Mark Musa）的英譯：

And my guide, “Charon, this is no time for anger!
It is so willed, there where the power is
for what is willed; that’s all you need to know.” (Musa 1984: 92)

波爾沙特（Rudolf Borchardt）的德譯：

Sprach mein geleit: 》 Karôn, lass zorn in ruh:
wille ists also allda, da Aller Wille
ist Aller Macht, und meh nicht frage du. 《 (Borchardt 1967: 26)

里塞（Jacqueline Risset）的法譯：

Mon guide alors lui dit: 《Charon, ne te démène pas:
on veut ainsi là où on peut
ce que l’on veut, et ne demande pas davantage.》 (Risset 1992: 45)

就語音層次而言，英譯除了第二行的“willed”和第三行的“willed”稍微呼應外，就完全脫離了原詩；德譯則只有第二行的“wille”和“Wille”、第二行“allda”的“all-”和同一行的“Aller”、第三行的“Aller”呼應。法譯比英譯、德譯稍勝：第二行的“veut”、“peut”和第三行的“veut”重複呼應，較原文

稍近，也就是說，由離心關係接近向心。

可是，就筆者所知，歐洲較普遍的現代語言中，以西班牙語在語音上與意大利語的關係最向心。結果西班牙譯者翻譯上述幾行時，最能傳遞原詩的語音效果。譬如馬丁內斯·德梅洛（Martínez de Merlo）的西班牙語譯本，就表現了這一特色：

Y el guía a él: 《Caronte, no te irrites:
así se quiere allí donde se puede
lo que se quiere, y más no me preguntes.》(Martínez de Merlo 2000:
94)

在譯文的“así se quiere allí donde se puede / lo que se quiere”中，呼應也在“a”、“e”、“i”、“o”、“u”之間進行。^[55]就語音關係而言，相信沒有別的歐洲語言能夠像意大利語、西班牙語那樣向心了。^[56]

任何兩種語言之間的翻譯，大致在上述四種向心／離心關係中運作。兩種語言的四種關係越是向心，彼此之間的翻譯越容易，準確度也越高；兩種語言的四種關係越是離心，彼此之間的翻譯越困難，準確度也越低。在實際的翻譯中，稱職的譯者往往在四種關係中視需要而游走：在語義、構詞、句法、語音等層次上，某一段、某一句或某一詞可能是向心翻譯；另一段、另一句或另一詞又可能是離心翻譯。有時候，即使是同一段或同一句，開始時可能是離心翻譯，到了段落或句子的某一部分，卻可能變成向心翻譯；向心或離心本身，並不像“直譯”－“意譯”、“面向譯出語－面向譯入語”這類術語那樣，明示或暗含好壞、

褒貶的評價，或給人二元對立、非此即彼的錯覺。^[57] 因此，翻譯研究的領域，雖然已經有不少術語，但“向心”和“離心”兩個詞，由於比較客觀，可以驗證，同時又能概括翻譯運作的整個過程，有具體的例子為佐證，因此應該進入元語言，成為我們討論翻譯的新工具。

注 釋

- [1] “歐語”，指歐洲語言，如英語、法語、德語、意大利語、西班牙語、拉丁語、古希臘語。
- [2] “漢”，指漢語；“歐”，指歐語。
- [3] 與歐語互譯比較，漢—歐／歐—漢翻譯何以比較困難，筆者在“The Shifting Nexus: Translation Revisited”和〈歐語漢譯與歐語互譯〉兩篇論文裏已經談到；不過漢語歐譯如何困難，還談得不夠詳細。大致說來，歐—漢／漢—歐翻譯比歐語互譯複雜，而歐—漢翻譯與漢—歐翻譯比較，又以歐—漢翻譯較難。歐—漢／漢—歐翻譯何以比歐語互譯複雜，上述兩篇論文已經有詳細討論，本文討論向心現象和離心現象時也會進一步舉例；要證明歐—漢翻譯比漢—歐翻譯困難，則需要另一篇論文詳加解釋。在此只能略說兩大原因：第一，漢語的詞序（word order）、句法（syntax）不像歐語的詞序、句法那樣靈活多變。第二，漢語難以像歐語那樣，在抽象名詞、具體名詞之間靈活游走。大致說來，在句法、詞序、詞法（morphology）方面，歐語常能緊跟漢語，漢語卻往往不能緊跟歐語。
- [4] 本文所談的向心、離心和語法的向心（endocentric）、離心（exocentric）不同。語法的向心，指一個結構（construction）或一個複合詞（compound）在句子中的句法功能（syntactic function）與結構或複合詞的直接成分（immediate constituent）相同。譬如 *cold water* 就是個向心結構，因為這一結構在句子的功能與 *water* 相同。至於 *greenhouse* 這一複合詞，也是向心結構，因為這一複合詞像中心成

分 *house* 一樣，也是個名詞。至於語法的離心，指結構或複合詞在句子中的句法功能異於該結構或複合詞的直接成分。譬如 *in the garden* 就是個離心結構，因為這一結構在句子中的句法功能異於名詞 *garden*；名詞 *bittersweet* 則是個離心複合詞（*exocentric compound*），因為這一複合詞是個名詞，而其成分（*elements*）*bitter* 和 *sweet* 卻是形容詞。參看 Flexner 1987: 642, 679。語法上的向心和離心，只適用於句子以內的單位，不適用於句子以外的單位，更不適用於語音。儘管如此，本文所討論的“向心”與“離心”現象是相對而非絕對的。比如說，與歐—漢、漢—歐翻譯比較，歐語互譯屬向心翻譯；但是就歐語互譯而言，英語—意大利語互譯和意大利語—西班牙語互譯相比，前者又比後者離心。以意大利語“*Santa Maria Novella*”的語音效果為例，由於英語的語音系統沒有相應的語音而西班牙語有相應的語音，結果英語的“*New St. Mary*”不若西班牙語的“*Santa María Novella*”向心。因此，我們可以說，就“*Santa Maria Novella*”這個文本而言，意—英翻譯是離心翻譯，意—西翻譯是向心翻譯。關於語音的向心現象，下文會有詳細討論。

- [5] 如果語音也納入考慮範圍，則我們可以說，英語和德語之間比英語或德語與其他語言之間更向心，因為英語的 *sun*（源自古代英語 *sunne*）和德語的 *Sonne* 都屬日耳曼語支或語族（*Germanic branch*），發音相近。同樣，意大利語、西班牙語、法語、拉丁語之間比這些語言與其他語言之間更向心，因為 *sole*, *sol*, *soleil* 都源自拉丁語的 *sol*，發音相近；而意大利語、西班牙語、法語都是羅曼語，與拉丁語一樣，屬意大利語支或語族（*Italic branch*）。
- [6] 英語的“*aggressive*”，有時候也有香港話“狼”的意思；英語“*He is very aggressive*”，有時可按語境譯為“佢好狼”。
- [7] 要譯得更準確詳盡，應該是《科林斯科林斯伯明翰大學國際語言資料庫英語詞典》，英語書名中的“*CoBuild*”，是“*COLLINS Birmingham University International Language Database*”的縮略。為了方便起見，下文簡稱《科伯英語詞典》。
- [8] 所謂“語義向心”，當然也是相對而非絕對的。比如說，英語和德語

雖然同屬日耳曼語支，但兩個詞語、兩個短語、兩個句子之間的關係屬於向心還是離心，也會隨時變動。例如英語的 *poignant*，最終源頭是拉丁語 *pungere* (Allen 1990: 919)，而 *pungere* 是 “to prick, puncture, stab ... to make by piercing, to penetrate, enter ... to touch, move ... to prick off ... to sting, vex, annoy” (Simpson 1968: 489) 的意思；譯者進了德語，卻找不到同源詞。結果由於沒有預設的軌跡引導，譯者也會進入離心狀態，在下列詞項中為 *poignant* 尋找“配偶”：“scharf, beißend, stechend, brennend, heftig, nagend, schmerzlich” (Betteridge 1968b: 373)。此外，即使英法翻譯，向心現象有時候也有某一程度的離心。譬如英語 *poignant* 一詞，在《科伯英語詞典》所舉的例句中，都可以直接以法語的“poignant”翻譯；但是，如果英語的 *poignant* 與氣味 (smell)、味道 (taste) 等有關，法語就要譯為“piquant” (Goodridge 1966: 198) 了。不過話又說回來：法語的“piquant”和英語的“piquant”也是同源詞，是個現在分詞，出自法語不定式 *piquer*，意為 “[t]o prick, to sting; to lard; to stitch, to quilt; to goad, to spur, to excite, to stimulate; to pique, nettle; to pin” (Chevalley and Chevalley 1966: 635)。

- [9] 這些詞都源出拉丁語 *aggressio* (attack)，而 *aggressio* 又源出 *aggressio* *aggress-*, *adgredio* (to go to [...]) to approach aggressively, to attack)。參看 Allen 1990: 23；Chevalley and Chevalley 1966: 22；Cusatelli 1980: 48。
- [10] 當然，絕對的重疊也許在本文重複 (text-replication) 中才會出現，因為即使 *sun* 和“太陽”，在中英文化中也會引起不同的聯想。不過本文重複，已不是狹義的翻譯。
- [11] “Die Sprache verkleidet den Gedanken. Und zwar so, dass man nach der äusseren Form des Kleides, nicht auf die Form des bekleideten Gedankens schliessen kann; weil die äussere Form des Kleides nach ganz anderen Zwecken gebildet ist, als danach, die Form des Körpers erkennen zu lassen” (Wittgenstein 1981: 62) (語言會給思想穿上衣服。事實的確如此，結果從衣服的外表，我們無從推斷衣服之下的思想是甚麼形

狀，因為設計衣服的外表，不是為了讓人認識身體的形狀，而是另有完全不同的目的。)

[12] 參看 Chevalley and Chevalley 1966: ix-xi。

[13] 參看 Chevalley and Chevalley 1966: ix-x。

[14] 根據語言學家的說法，同一種語言，由兩個處於不同地域的言語社群 (speech community) 共用，而這兩個語言社群又不相往來，過了五百年左右，就會發展成兩種不同的語言。這一理論，可以由拉丁語的發展來證明：拉丁語在歐洲不同的地域由不同的言語社群共用，過了相當的一段時間，就發展為多種羅曼語 (Romance languages)：意大利語、法語、西班牙語、葡萄牙語、羅馬尼亞語、普羅旺斯語、加泰羅尼亞語 (Catalan)、拉蒂亞羅曼斯方言 (Rhaeto-Romanic，通行於瑞士東南部、意大利北部)、撒丁語 (Sardinian)、拉地諾語 (Ladino)。這些語言，都在公元八世紀左右演變而成。參看 Flexner 1987: 1668 “Romance languages” 條。

[15] 引文中的斜體為筆者所加。

[16] 引文中的斜體為筆者所加。

[17] 這三個對應詞中，“fork” — “fourchette”、“tender” — “tendre” 更是同源。“fork” 和 “fourchette” 都源自拉丁語 *furca* (“a (two-pronged) fork”)；“tender” 源自古代法語 *tendre*，古代法語的 *tender* 源自拉丁語 *tener* (“tender, delicate, soft”)。參看 Chevalley and Chevalley 1966: 371；Allen 1990: 1257；Simpson 1968: 260, 598。

[18] 香港時間二零零六年十一月五日上午八時倫敦英國廣播公司世界電視台 (BBC World) 新聞，所報導的是美國在非洲索馬里的軍事政策。

[19] 說“大致可以”而不說“完全可以”，是因為“The” (定冠詞) 是漢語所無，翻譯時要省略；“is” (是) 也要視語境省略或保留。

[20] 這種翻譯，傳統稱為“逐字翻譯”、“詞對詞翻譯”，有時也可以稱為“直譯”。不過“逐字翻譯”、“詞對詞翻譯”、“直譯”都有貶義，叫人想起“硬譯”、“死譯”。“向心翻譯”像“離心翻譯”一樣，是個中性詞組，不含褒貶。譬如把 *sun* 譯成“太陽”，*moon* 譯成“月亮”，是語義的向心翻譯，也是語義的準確翻譯。以這一標準

衡量，近年來在翻譯界流行的 source-oriented（法語 *sourcier*、*sourcière*，西班牙語 *exotizador*、*exotizadora*，德語 *ausgangstext-orientiert*）、target-oriented（法語 *cibiliste*，西班牙語 *naturalizador*、*naturalizadora*，德語 *zielttext-orientiert*）、domesticated 等術語（除了西班牙語的 *naturalizador*、*naturalizadora*），都不算太準確。譬如 source-oriented 一詞中的“oriented”（一般譯“面向”）容易引起誤解或錯誤的聯想，叫人以為，譯者故意“面向”或不“面向”。在實際翻譯中，有的譯者是故意“面向”原文而“面向”；有的譯者（如未能充分理解原文或未能充分掌握譯入語的譯者）是無意“面向”而不得不面“面向”，而且“面向”之後，也未必意識到自己面向何方。換言之，“oriented”一詞，有判斷譯者動機、意動（volition）的傾向，未能真正客觀地“描述”（describe）翻譯過程或譯文中的現象；不若“離心”、“向心”那樣，不含判斷色彩。若就較小的單位（如詞、短語、句子等）而言，“source-oriented”一詞也沒有 Nida and Taber（1969: 22-28）、Catford（1965: 32-34）的“formal correspondence”這一術語客觀，因為“formal correspondence”只描述譯文和原文的關係，並沒有判斷譯者或譯文如何“向”或不“向”。此外，即使“source-oriented”和“target-oriented”可用，一篇譯文，往往在“source-oriented”和“target-oriented”之間游走，第一段（或第一句、第一個短語、第一個單詞）可能是“source-oriented”，第二段（或第二句、第二個短語、第二個單詞）可能是“target-oriented”。有時候，一篇（一段、一句）譯文可以同時“source-oriented”和“target-oriented”；把《詩經》〈邶風·柏舟〉的“我心匪石，不可轉也；我心匪席，不可卷也”（李辰冬，1977: 1169）譯成“My heart is not a stone; / It cannot be rolled. / My heart is not a mat; / It cannot be folded away”（Waley 1937: 71），既是“source-oriented”，又是“target-oriented”；既是“直譯”，也是“意譯”。所謂“foreignized”，也有同樣的問題：因為無論在形式或語義上緊跟原文，表面看似“foreignized”，但同時也可以十分自然（naturalized），合乎譯入語的說話習慣。此外“domesticated”

一類術語，對抗的意識形態太強，只適用於殖民者出於政治考慮而歸化的一類譯品。有關這類術語的英、法、西、德語的對照，參看 Delisle, Lee-Jahnke, Comier 1999。

- [21] 此外如“maintain a strong but discreet military presence”一語，也可以說明超越單詞層次的向心和離心翻譯：“保持一個強大而謹慎的軍事存在”（向心翻譯）；“保留強大軍力，不過行事要謹慎”（離心翻譯）。在離心翻譯中，譯者不但要移位，而且往往要採用各種翻譯技巧，諸如增刪、引申、重組等等，對譯者的挑戰遠遠大於向心翻譯。正因為如此，在英漢翻譯的出版物中，向心翻譯往往多於離心翻譯。要“勝任”英漢向心翻譯，不理會譯文是否精確，粗識英語、漢語，再配備一兩本英漢詞典就差不多了。
- [22] 這裏所謂的“字”，用語言學的術語說，其實是“詞”（“word”）。
- [23] 有關語脈理論，參看 Laurence Wong [Huang Guobin] 2006b。
- [24] 離心翻譯是否準確，往往不能靠回譯（back-translation）來評估。在“這故事說來話長，有許多細節”的回譯中，“有許多細節”大概會變成“there are many details”；但這樣回譯，就不能還原為“with many ands”了；不能還原為“with many ands”，不諳翻譯的評估者就往往貿然下錯誤的結論，認為譯文（“這故事說來話長，有許多細節”）不準確。
- [25] 有關“channels”何以會誤譯為“渠道”，筆者已經不止一次談過。參看黃國彬 2003a。
- [26] 在語言領域裏，多數如何“欺負”少數，筆者在〈恃強凌弱，以眾暴寡——從最新版《現代漢語詞典》說到語言發展的規律〉一文裏已有詳細討論。見黃國彬 2001。
- [27] “後現代主義的接受”是“the reception of post-modernism”的漢譯。漢譯的問題何在，拙文〈三言兩語辨中英〉已有詳細討論，在此不贅。參看黃國彬 2003a。
- [28] 從語言學角度看，這一論點當然不是客觀描述，而是主觀規範。
- [29] 從描述語言學的觀點看，當然不應該用感情色彩濃厚的“顛覆”一

詞，因為語言變化，是沒有甚麼“顛覆”不“顛覆”的。

- [30] 除了譯出語本身重複（text-replication），任何兩個詞的語義場都不可能完全重疊；換言之，絕對的對等（equivalence）是不會有的。正因為這樣，凱特福德提出對等說時，有這樣的補充：“Indeed, translatability here appears, intuitively, to be a *cline* rather than a clear-cut dichotomy. SL texts and items are *more or less* translatable rather than absolutely *translatable or untranslatable*”（Catford 1965: 93）。許多論者之所以非議凱特福德的對等說，大概因為沒有細讀 *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*，或者沒有注意到這一按語。
- [31] 中國大陸有許多學者把“the reception of Marxism”、“the reception of post-modernism”譯成“馬克思主義的接受”、“後現代主義的接受”，而沒有譯成“馬克思主義的接受情況”、“後現代主義的接受情況”、“馬克思主義所引起的反響”、“後現代主義所引起的反響”……，大概因為譯者不太了解原文，也不懂譯藝中的補足之道；同時，由於採用這種硬譯、死譯的人遠多於懂得活譯的人，加以千千萬萬缺乏鑒別力的人傳之、播之，結果顛覆了地道漢語；劣幣驅逐良幣後以良幣的面目出現。筆者這樣說，當然是大乖描述語言學“行規”的，因為從描述語言學的角度看，語言中的任何現象、變化，沒有甚麼“良”或不“良”的；翻譯也沒有甚麼“硬”或不“硬”，“死”或不“死”，“活”或不“活”。有關“馬克思主義的接受”、“後現代主義的接受”一類翻譯的分析，可參看黃國彬 2003a。

- [32] “Translation shift”這一術語，最先由凱特福德（J. C. Catford）提出，筆者在多篇論文中都有推介，並詳加分析，說明英—漢翻譯中，這一翻譯程序幾乎無處不在。就筆者所接觸過的西方翻譯理論而言，能夠像“translation shift”那樣解釋英—漢翻譯的一大技巧而又深中肯綮的，可說少而又少。筆者甚至可以說，英—漢譯者一旦掌握了翻譯移位技巧，就不啻掌握了英—漢翻譯中的一大法門。有關“translation shifts”，參看 Catford 1965: 73-82。有關筆者對翻譯移位的討論，參看〈三言兩語辨中英〉、〈歐語漢譯與歐語互譯〉、

“The Shifting Nexus: Translation Revisited”。

- [33] 在法譯中，原文的“military presence”變成了“présence militaire”；兩個詞的次序顛倒了，原文在翻譯過程中經過結構移位（structure-shift）。
- [34] 英語的“Tom, Dick, and Harry”譯成法語時也要離心，三個專有名詞也要轉換，變成“Pierre, Paul et Jacques”。但這樣的離心，已經是翻譯理論所謂的“direct transfer”（直接轉移），不算大幅度離心。“direct transfer”，法語叫 report，西班牙語叫 traslado，德語叫 Übernahme。參看 Delisle, Lee-Jahnke, and Comier 1999: 134。
- [35] 歐語互譯，當然也不是那麼簡單的。關於這點，Chevalley and Chevally (1966: xi) 早有提示：“Words are not used according to their historical, but according to their immediate and practical, value. Their meaning is different according to the moment when they are used, and the use to which they are put. Outside their moment and their object they fall into nothingness. Let us again quote Delacroix: ‘A word is primarily a tissue of associations; it is swathed in associative relations.’” 儘管如此，語系相同或語支相同的語言互譯，始終比較容易。
- [36] 除了個別例外，“地道譯文”（英語叫 idiomatic translation，法語叫 traduction idiomatique，西班牙語叫 traducción idiomática，德語叫 idiomatische Übersetzung）是各國翻譯家衡量翻譯的常用標準。英語的定義是：“A <translation strategy> that consists of producing a <target text> that conforms to the conventions established in the <target language> and to the spontaneous form of expression commonly used by native speakers”（Delisle, Lee-Jahnke, Comier 1999: 144）。
- [37] 由於越南受過法國頗長時間的殖民統治，有一個時期，越南人也以說法語為榮。有關這一現象的描寫，可參看英國作家格林（Graham Greene）的小說 *The Quiet American*。
- [38] 在中環辦公的女秘書，當然也會這樣描述上司：“佢去咗食 lunch”；但是這類中（粵）英夾雜，應該屬第一類；也就是說，女秘書在意識或潛意識中覺得“食 lunch”一語比“食午飯”（香港話

是“食晏”）一語更高雅、更時髦。

[39] 地道的香港粵語應該是：“我俾個蘋果你”，“我買咗枝筆”，“我哋一齊去行街”，“我唔係（粵語第二聲）呢間公司做嘅”，“佢有一個仔、兩個女”。

[40] 之所以向心，是因為這些英語單詞在粵語中有便捷的對應詞呢，還是有其他原因，則不在本文的討論範圍內。

[41] 嚴格說來，在說話的十分之一秒（甚至百分之一秒）內，說話者在腦中搜尋粵語對應詞的短暫過程，也是翻譯活動。

[42] 說得準確些，香港的大學生粵英夾雜時大概會說：“我 ting 日要 present（這二音節重讀），今日下晝唔上 tutor（第二音節重讀）囉（粵語第三聲）”。

[43] 在這類對話中，由於英語單詞的比例高，我們可以倒過來說：對話的人說英語時嵌入了大量粵語單詞。不過嚴格說來，仍是粵語對話中嵌入了英語單詞，因為對話者的語法是粵語語法。

[44] 意大利語詞典，就有“football”、“mass-media”、“match”、“sport”、“teak”、“technicolor”……；有“le regole dello sport”，“gli sport invernali”，“fare dello sport”，“praticare lo sport”，“fare ql.co. per sport”（Cusatelli 1980: 1711）等說法。法語也有“match”、“Walkman”、“week-end”……。不過嚴格說來，這些詞都是借詞（loan words），不算本文所談的語言夾雜中嵌入的外語詞。

[45] 在主要的幾種歐洲語言中，最不容易跟英語夾雜的，大概是法語了。法國人或法裔捍衛法語“純度”的努力，是世界知名的。英語 walkman 一詞，曾“入侵”法語；法國“衛道之士”曾群起抵禦，共抗“外侮”而另鑄新詞，但法國人自鑄的法語詞流行不起來，結果 walkman 還是進入了法語詞彙（儘管法語有 *baladeur* 一詞）。加拿大以法裔為主的魁北克省，有一零一號法案，禁止招牌使用法文以外的文字。一九八八年，加拿大最高法院裁定這項法案違反憲法和人權憲章，應予廢除。不料該省的法裔人士示威，焚燒魁北克英語聯盟協會辦事處，高呼：“甚麼加拿大憲法？我們根本不當自己是加拿大

人！”省長賀貝爾·布哈薩（Robert Bourassa）更迅速運用魁北克的否決權把最高法院的裁決推翻，並通過一七八號法案，禁止在公共場所懸掛的招牌用法文以外的文字。法國人或法裔排斥英語，對香港漢（粵）英夾雜的人而言，簡直匪夷所思，就像香港人把大量英語單詞嵌入粵語，法國人或魁北克法裔一樣覺得不可思議。

¹⁴⁶¹ 把英語概念以漢（粵）語表達，已經是翻譯過程；因此嚴格說來，漢（粵）英夾雜的人也是譯者。

¹⁴⁷¹ 本文語言學術語的部分漢譯，以劉涌泉、趙世開（1979）編的《英漢語言學詞匯》為準。

¹⁴⁸¹ 屈折語言當中，彼此仍有分別。譬如古希臘語、古俄語、古代英語有所謂雙數（duals），而法語、德語、意大利語、西班牙語、拉丁語、現代英語都沒有雙數。所謂雙數，指表示兩個人或兩種事物的名詞、形容詞或表示以兩個人或兩種事物為主詞的動詞。比如說，古希臘語的動詞 $\pi\acute{\alpha}\upsilon\sigma\epsilon\tau\omicron\nu$ ，是“你們兩人（他們兩人）將會停止”的意思， $\tau\omega\ \sigma\omicron\phi\acute{\omega}\ \acute{\alpha}\nu\theta\rho\omega\pi\omega$ 是“兩個智者”的意思（ $\tau\omega$ 是定冠詞，漢語沒有相應的譯法）。參看 *Reading Greek: Grammar, Vocabulary and Exercises*，頁 239-40。就這一構詞特點而言，古希臘語和法語、德語、意大利語、西班牙語、拉丁語、現代英語之間的關係就不再向心，而是離心了，翻譯時也就沒有向心翻譯那麼直接便捷。也就是說，沒有雙數的語言，就不能靠詞形變化來翻譯古希臘語的雙數。此外又如形容詞的中性（neuter），古希臘語、拉丁語、德語都有。譬如“美麗”這一形容詞的主格，古希臘語的陽性、陰性、中性分別是 $\kappa\alpha\lambda\omicron\varsigma$ 、 $\kappa\alpha\lambda\eta$ 、 $\kappa\alpha\lambda\alpha\nu$ ；拉丁語的陽性、陰性、中性分別是 *pulcher*、*pulchra*、*pulchrum*；德語在不定冠詞 *ein*、*eine*、*ein* 之後的陽性、陰性、中性分別是 *schöner*、*schöne*、*schönes*。可是，許多歐洲語言都沒有中性形容詞。譬如法語、意大利語、西班牙語，形容詞要麼是陽性，要麼是陰性：“美麗”的陽性和陰性，在法語是 *beau*（在元音或啞音 *h* 之前是 *bel*）、*belle*，在意大利語是 *bello*、*bella*，在西班牙語是 *bonito*、*bonita*，在英語則乾脆不分陽性、陰性、中性，只有一個 *beautiful*。

- [49] 這句話當然可以說得明確些：“Mary obtained her doctorate in 2000; at that time, she was only 15.”不過這樣一來，褒揚手法就比較直接外露。
- [50] 由於英漢的習慣說法不同，原文的所有格形容詞（possessive adjective）“his”進了漢語就要省略。
- [51] Delisle, Lee-Jahnke, Comier（1999: 132）談到名物化和非名物化時，有這樣的說法：“Some languages, such as French and German, prefer to package verb-related information in verbal nouns, whereas English prefers to use verbs, specifically action verbs. Hence we speak of <deverbalization> or <nominalization> when translating out of English into other [European] languages.”
- [52] 包括英語、法語、意大利語、德語、西班牙語、拉丁語、古希臘語。
- [53] 參看〈以方應圓——從《神曲》漢譯說到歐洲史詩的句法〉，見《語言與翻譯》（台北：九歌出版社，2001年10月初版），頁47-72；〈破陣子，伏長蛇——談英語句法的漢譯〉，見《語言與翻譯》，頁79-84；〈兵分六路擒仙音——《神曲》長句的翻譯〉，見《語言與翻譯》，頁107-27；〈歐語漢譯與歐語互譯〉，見《外語與翻譯》第4期（2005），頁1-14；Wong [Huang Guobin], “Syntax and Translatability”, *Babel*, 52.2, pp. 124-32。
- [54] 嚴格說來，形式不同，信息就很難做到“同一”了，因為形式往往是構成信息的一部分。
- [55] “puede”的“u”，與“preguntes”的“u”呼應；“quiere”的“u”與“puede”的“u”發音不同，嚴格說來並沒有呼應。
- [56] 在《神曲》的前言中（黃國彬，2003: 47-59），筆者討論“超近視翻譯”、“近視翻譯”、“遠視翻譯”、“非視翻譯”時，也談到語音翻譯，可參看。
- [57] 譬如“面向譯出語”、“面向譯入語”、“面向原文”、“面向譯文”……一類術語，容易誤導讀者，叫讀者以為，一篇譯文不是“面向譯出語”，就是“面向譯入語”。這類術語並沒有指出，即使在同一篇、同一段、甚至同一句譯文中，翻譯的方向可以視需要而不斷游

走，不斷變化；有時是面向譯出語，有時是面向譯入語。向心翻譯和離心翻譯，則不會引起這類誤解。在此再容筆者打個比喻：如果絕對向心是紅，而絕對離心是紫，則出色而又負責任的譯者，由原文第一字到最後一字的整個翻譯過程中，會不斷由紅而紫，由紫而紅，或在紅紫之間視需要而不斷移動變幻，由微變到大變，不一而足。明乎此，我們就會發覺，直譯—意譯、面向譯入語（或原語）—面向譯出語（或目的語）一類二分法，都未能盡顯譯道之精妙和變化。

參考文獻

- 《法漢詞典》（1979），《法漢詞典》編寫組編，上海：上海譯文出版社。
- 黃國彬（2001），〈恃強凌弱，以眾暴寡——從最新版《現代漢語詞典》說到語言發展的規律〉，《語言與翻譯》，台北：九歌出版社，頁19-46。
- 黃國彬（2003a），〈三言兩語辨中英〉，劉靖之編，《翻譯新焦點》，香港：商務印書館，頁209-247。
- 黃國彬譯，但丁著（2003b），《神曲•地獄篇》，台北：九歌出版社。
- 黃國彬（2005），〈歐漢翻譯與歐語互譯〉，《外語與翻譯》第4期，頁1-14。
- 李辰冬（1977），《詩經通釋》，下冊，水牛大學叢書21下，台北：水牛出版社。全三冊。
- 劉涌泉、趙世開編（1979），《英漢語言學詞匯》，北京：中國社會科學出版社。
- 陸谷孫主編（1989, 1991），《英漢大詞典》，上、下卷，上海：上海譯文出版社。
- 《新西漢詞典》（1982），《新西漢詞典》編寫組編，北京：商務印書館。
- 《新英漢詞典》（1974），《新英漢詞典》編寫組編，香港：三聯書店。
- 《現代漢語詞典》（2003），繁體字版，中國社會科學院語言研究所詞典

- 編輯室編，香港：商務印書館。
- 嚴復譯，赫胥黎著（1933），《天演論》，王雲五主編，萬有文庫，上海：商務印書館。
- 鄭易里、曹成修（1984），《英華大詞典》，修訂第二版，香港：商務印書館。
- Alighieri, Dante (1960). *Le Opere di Dante*. 2nd ed. Firenze: Nella Sede della Società.
- Allen, R. E., ed. (1990). *The Concise Oxford Dictionary of Current English*. Oxford: Clarendon Press.
- Betteridge, Harold T. (1968a). *Cassell's German & English Dictionary*. London: Cassell.
- (1968b). *Cassell's English & German Dictionary*. London: Cassell.
- Borchardt, Rudolf, trans. (1967). *Dantes Comedia Deutsch*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag.
- Catford, J. C. (1965). *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*. London: Oxford University Press.
- Chevalley, Abel, and Marguerite Chevalley, comp. (1966). *The Concise Oxford French Dictionary*. Oxford: Clarendon Press.
- Cusatelli, Giorgio, et al., ed. (1980). *Dizionario Garzanti della lingua italiana*. 18 ed. (Italy: Garzanti Editore).
- Delisle, Jean, Hannelore Lee-Jahnke, and Monique C. Comier (1999). *Terminologie de la traduction / Translation Terminology / Terminología de la Traducción / Terminologie der Übersetzung*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Edmonds, Rosemary, trans. (1957). *War and Peace*. By Leo Tolstoy. Penguin Classics. 2 vols. Harmondsworth: Penguin Books.
- Flexner, Stuart Berg (1987). *The Random House Dictionary of the English Language*. 2nd ed. Unabridged. New York: Random House.
- Goodridge, G. W. F. R., comp. (1966). *The Concise Oxford French Dictionary Part II: English-French*. Oxford: Clarendon Press.
- Goethe, Johann Wolfgang (1986). *Selected Verse*. Trans. David Luke. London:

- Penguin Books.
- Kay, George R., ed. (1965). *The Penguin Book of Italian Verse*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Martínez de Merlo, Luis, trans. (2000). *Divina Comedia*. By Dante Alighieri. 6th ed. Letras universales. Madrid: Catedra.
- Murray, A. T., trans. (1919). *The Odyssey*. By Homer. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Musa, Mark, trans. (1984). *The Divine Comedy*. Vol 1: *Inferno*. By Dante Alighieri. London: Penguin Books.
- Milton, John (1966). *Poetical Works*. Ed. Douglas Bush. London: Oxford University Press.
- Nida, Eugene (1964). *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: E. J. Brill.
- Nida, Eugene, and Charles R. Taber (1969). *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E. J. Brill.
- Reading Greek: Grammar, Vocabulary and Exercises* (1978). Ed. The Joint Association of Classical Teachers' Greek Course. Cambridge: Cambridge University Press.
- Risset, Jacqueline, trans. (1992). *La Divine Comédie: L'Enfer*. By Dante Alighieri. Paris: GF Flammarion.
- Segalá y Etalella, Luis, trans. (2001). *La Odisea*. By Homer. 15th ed. Buenos Aires: Editorial Losada, S. A.
- Simpson, D. P. (1968). *Cassell's Latin Dictionary: Latin-English / English-Latin*. New York: Macmillan Publishing Company.
- Virgil (2000). *Aeneid VII-XII*. Trans. H. Rushton Fairclough. Rev. G. P. Goold. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Waley, Arthur, trans. (1937). *The Book of Songs*. London: George Allen & Unwin Ltd.
- Wittgenstein, Ludwig (1981). *Tractatus Logico-Philosophicus*. London: Routledge.
- Wong, Laurence [Huang Guobin] (2006a). *Musicality and Intrafamily Translation*.

Meta, 51.1, pp. 89-97.

_____. (2006b). “The Shifting Nexus: Translation Revisited”. *Translation Quarterly*, no. 39, pp. 39-92.

_____. (2006c). “Syntax and Translatability”. *Babel*, 52.2, pp. 124-32.

作者簡介

黃國彬，香港大學英文與翻譯學士、英文系碩士，多倫多大學東亞學系博士；先後在香港中文大學英文系、香港大學英文與比較文學系、加拿大約克大學語言、文學、語言學系、嶺南大學翻譯系任教；曾在意大利翡冷翠大學進修意大利文，並研究但丁；目前為香港中文大學翻譯系講座教授。黃國彬的詩和散文，多年來為香港校際朗誦節的朗誦材料；詩和散文多篇，列入香港中學會考中國語文科課程；已出版詩集十二本、詩選集一本、散文集六本、評論集八本、翻譯兩本（包括最近出版的《神曲》漢譯）、翻譯評論集兩本；此外尚有未結集的中文作品英譯，英文、法文、意大利文、德文、西班牙文詩歌中譯多篇；中、英學術論文，常見於香港及海外出版的學報。

中國翻譯文學研究反思

武光軍

Abstract

Rethinking the Research on Translated Literature in China (by Wu Guangjun)

In recent years, research on translated literature (TL) has been gaining increasing attention in China. Nonetheless, three fundamental problems in this area are to be solved. First, the domain of TL has not yet been fixed. Second, the starting point and the division of the history of TL in China remain controversial. Third, the disciplinary classification of TL is still debated and questioned. In view of the above problems, this paper delimits the domain of TL, proposes a new starting point as well as a new division model of the history of TL in China on the basis of development of TL itself, and finally identifies TL research as a branch of Translation Studies.

二十世紀九十年代初，上海書店出版的《中國近代文學大系》，首次收入了三大本“翻譯文學集”。謝天振（2002: 92）認為，這標誌着中國學界翻譯文學意識的覺醒。^[1] 2001年，春風文藝出版社推出了《21世紀中國文學大系》。引人注目的是，該大系在詩歌、散文、小說等傳統文學門類之外專門推出一卷“翻譯

文學”。近幾年，國內可謂掀起了翻譯文學研究的熱潮。^[2]但就筆者考察，中國的翻譯文學研究還面臨着三大尚未釐定的理論問題：一是中國翻譯文學的範疇界定問題；二是中國翻譯文學起點的定奪與分期問題；三是翻譯文學研究的學科歸屬問題。本文擬對以上問題作出初步探討。

一、中國翻譯文學的範疇界定問題

翻譯文學作為一種概念範疇的提出是在翻譯研究中的多元系統理論與文化學派興起之後。此前，對翻譯的文學作品的研究主要是孤立的個案研究，未進行連貫的歷史考察，也沒有意識到翻譯文學可以作為一個獨立的文學系統而存在。Bassnett (1993)，Bassnett and Lefevere (1998)，Lambert (1998) 和 Holmes (1988) 未直接提出翻譯文學概念，但都指出了翻譯文學對本民族文學的影響及重要性。Lefevere (1971; 1981; 1983) 和 Toury (1981; 1995) 明確主張將翻譯文學當作系統來看。Even-Zohar (1990: 46) 則認為，將翻譯文學視為一個獨立的文學系統不僅是恰當的，而且還是迫切的。恰當的是因為，翻譯作品至少在兩個方面是相互關聯的：(1) 目的文學對原文的選擇方式和選擇原則是相互關聯的；(2) 翻譯作品採納的具體的翻譯規範、翻譯行為和翻譯政策的方式是相互關聯的。這種關聯既體現在語言層面，也體現在作品的選材層面。也就是說，翻譯文學有着自己的樣式庫。迫切的是因為，翻譯文學不僅是任何文學多元系統整體中的一部分，而且還是很活躍的一部分。如果不承認翻譯文學的獨立

的系統性，對文學多元系統的行為方式的歷時和共時的描述和解釋就不可能充分。從以上我們可以看出，翻譯文學作為一種概念範疇已得到了國際譯學界的認可。

目前，在中國學術界，對翻譯文學的定位有三種觀點。第一種觀點認為，翻譯文學屬於外國文學（劉耘華，1997；彭甄，1999）。第二種觀點認為，翻譯文學屬於民族文學（葛中俊，1997；余協斌，2001；謝天振，2002；王向遠，2004）。前者的理據是：（1）譯作本身所表現的思想內容、美學品質、價值取向、情感依歸等等均未被全然民族化；（2）將翻譯文學納入民族文學的觀點無法妥善安頓原作者和翻譯家的位置，是對翻譯文學的民族性特徵的片面放大。後者的依據是：（1）翻譯文學不可避免地歸附於一種語言，這種語言不是原作語言而是譯作語言；（2）文學翻譯的創造性叛逆的性質決定了翻譯文學不是外國文學，即翻譯文學價值持有者和承擔者是翻譯者。田傳茂、丁青（2005: 85）認為，以上兩種觀點針鋒相對，但從翻譯和文學的本質看它們都是站不住腳的。前者忽視了翻譯文學同文學一樣是語言的藝術的根本屬性，後者則與翻譯的忠實本質相抵觸。第三種觀點提出了翻譯文學歸屬的“不等邊三角形論”，即翻譯文學與外國文學、民族文學三者相互之間的關係應類似不等邊三角形三條邊之間的關係，翻譯文學、民族文學與外國文學相對獨立，但又不是鼎足而三，民族文學與外國文學這條邊最長，翻譯文學與外國文學這條邊最短，相對於同民族文學的關係，翻譯文學同與自身有淵源關係的外國文學的距離更近（張友誼，2006: 59-60）。我們認為，這種不等邊三角形論認為翻譯文學既相對獨立又不獨立，這種論述本身在邏輯上就違背了二律背反的矛盾律。其次，

這種觀點存在着認識論的模糊性，從而阻礙了翻譯文學研究本體論與方法論的發展。

我們認為，目前在中國，翻譯文學作為一個具有獨立價值的文學類型範疇（或稱文學形態學範疇）已基本獨立，即翻譯文學作為一種本體概念已確立。從學科角度來講，一般來說，一門學科的獨立首先需要兩個條件：（1）有自己專門的研究物件；（2）有自己獨特的研究方法。研究物件即研究的主要內容。羅選民（2003: 6）認為，翻譯文學研究的主要內容應為：探討外國文學作品被翻譯過來後對中國文學所產生的影響，在言語轉換過程中文化資訊是如何增添、失落和歪曲的，在什麼程度上得到接受，在什麼情況下被排斥，在什麼情況下產生溝通並融入中國的民族文學之中，在什麼程度上對中國文學的創作和中國文學的研究產生影響。這種研究物件上的仲介性既不是中國文學的關懷對象，也不是外國文學能力之所及，因而是翻譯文學的專門的研究物件。一般來說，翻譯文學研究的方法主要有三種：一是平行研究；二是影響研究；三是闡釋研究。羅選民（同上：4）認為，翻譯文學研究將每一個翻譯行為的結果視作一個既成事實加以接受，重點落在影響上，難點則體現在如何從翻譯文學和中國文學的結合上找到切入點。這些方法具有翻譯文學研究本體論上的獨特性，不是普通文學研究和翻譯研究所採用的。

從理論研究來講，中國翻譯文學範疇的獨立還有三個主要標誌：（1）出現了論述翻譯文學的系統性的理論著作。1999年，謝天振的《譯介學》可以說是翻譯文學形成時期的標誌性著作，首次為翻譯文學正名，界定了翻譯文學的性質，國別歸屬，地位等基本概念範疇，使“翻譯文學”概念擺脫了“文學翻譯”與“外

國文學”的匡囿，並成為了獨立的概念範疇，翻譯文學進入了大文學的視閥。2004年，王向遠論述翻譯文學的專著《翻譯文學導論》出版，標誌着翻譯文學理論研究已從形成期過渡到了發展期。該書通過十論：概念論，特徵論，功用論，發展論，方法論，譯作類型論，原則標準論，審美理想論，鑒賞與批評論與學術研究論，初步構建了翻譯文學範疇的理論體系。此外，謝天振（1999: 256）認為，“對翻譯文學的承認的最終體現其實落實在兩個方面，一是在國別（民族）文學史上讓翻譯文學佔有應有的一席之地，一是編寫相對獨立的翻譯文學史”。所以，翻譯文學範疇確立的另外兩條重要理論依據應是：（2）翻譯文學在國別文學史中逐步得到認可。對此，阿英（錢杏邨）的《晚清小說史》，施蛰存主編的《中國近代文學大系·翻譯文學卷》，陳子展的《中國近代文學之變遷》，王哲甫的《中國新文學運動史》，郭箴一的《中國小說史》，陳平原的《二十世紀中國小說史》（第一卷）都有所體現。另，陳思和主編的21世紀中國新文學大系已正式將翻譯文學列為其中的一系。（3）出現了翻譯文學史的專門著作，並且體裁呈多元態勢，既有通史，斷代史，還有專門史。1938年，著名的晚清文學研究學者阿英寫出了“中國第一部具有翻譯文學意識的翻譯文學史”——《翻譯史話》（謝天振，同上：256）。1989年，陳玉剛主編的《中國翻譯文學史稿》（1840-1966）出版，雖顯單薄，但第一次明確的以翻譯文學的名義將翻譯文學史從近代貫穿至建國後，為翻譯文學史的開創之作。1996年，孫致禮出版了專門史《1949-1966：中國英美文學翻譯概論》。2003年，王建開的斷代史《五四以來中國英美文學作品譯介史：1919-1949》出版。2004年，謝天振、查明建主編的斷

代史《中國現代翻譯文學史》（1898-1949）出版。由此可見，自二十世紀三十年代以來，中國翻譯界與文學界對翻譯文學史的探索一直在不懈前行，並已取得了較大的成就。2005年，孟昭毅、李載道主編的《中國翻譯文學史》（1897-2003）則是迄今為止最為全面的翻譯文學通史，為翻譯文學理論研究提供了深廣的縱向歷史向度。翻譯文學範疇的確立有利於承認翻譯家的貢獻，從而進一步推動翻譯學的發展。

其次，關於中國翻譯文學的範圍，郭延禮（2001: 15）認為“從科學意義上講，所謂‘中國翻譯文學’，應當是指中國人在國內或國外用中文翻譯的外國文學作品”。田傳茂、丁青（2005: 89）認為，這種提法有三個方面的疏漏：（1）忽略了文學翻譯的另一面，即那些從事漢譯外的中國文學翻譯家群體，他們的工作從性質上講也是文學翻譯，有些譯品如楊憲益英譯的《紅樓夢》應該稱得上翻譯文學，難道要他們到外國的翻譯文學中去謀求一席之地？（2）以國別來界分翻譯文學是不科學的，如滿漢文學翻譯，並不涉及到外國作品，但它也是文學翻譯，也能產生翻譯文學作品。翻譯文學研究不能局限於漢西翻譯，任何兩種文字的互譯都有可能誕生翻譯文學作品。（3）將中國翻譯文學的創造者局限於中國人缺乏前瞻性。隨着漢語影響力的擴大，世界上精通漢語的人將越來越多。由外國人用漢語或母語創造的翻譯文學作品將成為可能。關於第三點，其實並不準確。自1840年以來早就有西方的傳教士翻譯了大量的中國文學作品，還有十九世紀翻譯中國文學的最突出的James Legge、Herbert Giles等。孟昭毅、李載道（2005: 2）認為，翻譯文學，從廣義上說可分為中國翻譯文學與外國翻譯文學兩種，是以本國、本民族文字翻譯域外的文學。

就中國翻譯文學而言，又可分為中譯外國文學和外譯中國文學兩種；中譯外國文學又可分為以漢語或其他少數民族語言翻譯的外國文學等。我們認為，孟昭毅、李載道確定的中國翻譯文學的範圍體現了翻譯文學的雙向交流，較為全面。外譯中國文學也是中國翻譯文學的一部分，這也正是目前中國翻譯文學研究的軟肋。其次，就文學翻譯的品質而言，王向遠（2004: 7）認為，“文學翻譯”並不必然導致“翻譯文學”的結果，只有優秀的譯文，才能稱得上是“翻譯文學”，才能稱得上是一種“藝術”，成為一種“翻譯創作”即“譯作”。也就是說，翻譯文學在品質上有選擇性的，只有“譯作”才能進入翻譯文學的範疇。我們認為，這種觀點是站不住腳的。這首先違背了翻譯文學研究的初衷，翻譯文學與傳統的文學翻譯相比較，最大的轉向就是翻譯文學首先擯棄了價值判斷的主導，把每一個翻譯行為（當然不負責任的翻譯除外）都看作是一個既成事實，不加選擇，不判優劣。在今天看來，林紓的翻譯可能不是優秀的譯文，因為林紓不懂外文，誤譯較多，但又有誰能說林紓的翻譯不是翻譯文學呢？所以，我們說，翻譯文學本身應有優劣之分，但絕大多數的文學翻譯作品都應歸屬翻譯文學範疇。

二、中國翻譯文學起點的定奪 與分期的劃分問題

眾所周知，佛經翻譯中有文學的因素，但佛經畢竟不是翻譯文學。所以，我們可以說嚴格意義上的翻譯文學始於近代。但對

於翻譯文學的準確起點，各位方家意見不一。郭延禮（2001: 15）認為，中國近代翻譯文學開始於十九世紀七十年代。郭延禮（同上）對“中國翻譯文學”的定義是中國人在國內或國外用中文翻譯的外國文學作品。1870年前，雖有傳教士的翻譯文學作品問世，但由於是外國人所譯，因此不能視為中國翻譯文學。而據目前資料，近代第一部翻譯小說應當是1873年蠡勺居士翻譯的《昕夕閒談》。謝天振（1999: 283）指出，作為文學史上的一個分界線，在這之前與之後的文學發展實際應該有比較明顯的區別。我們認為，1870年前後中國的翻譯並沒有出現重大轉向，僅是萌芽，所以不具有分水嶺的作用。謝天振（同上：283-4）認為，1898年，中國翻譯文學史上發生了兩件里程碑式的事件：一是嚴復翻譯的《天演論》出版，並提出了“信、達、雅”說；二是梁啟超發表了《譯印政治小說序》，扭轉了當時的翻譯方向，巧合的是中國的大翻譯家林紓也於同年開始翻譯西方文學作品，所以中國翻譯文學的起點可以到1898年去找。對於謝天振的理由，我們認為，第一個並不成立，因為《天演論》很明顯並不是翻譯文學；關於第二個理由，我們認為梁啟超的號召僅是個口號，具有分水嶺意義的翻譯文學本體還沒有出現，所以還不足以擔當起中國翻譯文學起點的重任。王宏志（1999: 35）認為，二十世紀中國文學翻譯研究不應以1900年開始，一個重要的日期是1897年10月至11月間，《國聞報》上嚴復、夏曾佑發表〈本館附印說部緣起〉。這篇文章一方面首先確定小說的地位，有“入人之深，行世之遠，幾幾出於經史上”的說法，但更重要的是把外國小說帶入了國人的視野：“且聞歐、美、東瀛，其開化之時，往往得小說之助”，二者加在一起，“譯諸大瀛之外”便是順理成章的發

展。這幾乎是奠定了稍後翻譯外國小說大潮的理論基礎。同樣，我們認為，這篇文章只為翻譯文學起到了理論上的萌芽作用，不是具有里程碑式的翻譯文學作品，所以不能看作中國翻譯文學的起點。孟昭毅、李載道（2005）主編的《中國翻譯文學史》也是以 1897 年為起點。此外，方平（2003: 1）認為，1899 年《巴黎茶花女遺事》的問世是中國近代歐美文學譯介的起點。但方平並沒有指出這一論斷的依據。

我們贊同方平的觀點，1899 年，林紓翻譯的法國言情小說《巴黎茶花女遺事》在福州的刊行應為中國近代翻譯文學的起點。主要原因如下：（1）就譯介生成背景而言，《巴黎茶花女遺事》的出版是自發的，並不是依附於政治號召，體現了翻譯文學場域的自主化。林紓翻譯該小說的動機是偶然的，非功利性的與政治性的。當年因妻去世，憂愁寡歡，1898 年，一個非常偶然的機會，林紓開始與友人王壽昌一起翻譯法國小仲馬的小說《巴黎茶花女遺事》。在翻譯西書之前，林紓與國內一般讀書人一樣，對西方文學並無認識。楊聯芬（2006: 88）認為，這種無知的狀態，有利於他不存偏見、自由地感受物件，而不至於像梁啟超過強的目的和功利意識，反而失去文學的感覺。又由於林譯小說的口述者，幾乎都不是“幹政”的角色（魏易、王壽昌、曾宗鞏等都是學船政或實業的），這使他們能夠從純審美的角度向林紓提供文本。（2）就譯介的社會認可而言，《巴黎茶花女遺事》是史無前例的。在此之前，翻譯文學從未得到中國文人學士的如此厚愛與認可。此後，翻譯文學深入人心。這是歐洲文學名著輸入中國的第一部。《巴黎茶花女遺事》的出現，震動了中國的作家和文藝讀者（施蜚存，1990: 4）。《巴黎茶花女遺事》一出版，風

行一萬餘冊（同上：24）。人們紛紛在報上發表讀後感或者撰寫抒情詩。廣大讀者將此書稱為外國的《紅樓夢》，多少人手不釋卷地一讀再讀，為茶花女不幸的遭遇傷心落淚（方華文，2005: 25）。嚴復在《甲辰處都呈同裏諸公》裏評述道，“可憐一卷茶花女，斷盡支那蕩子腸”。通過這些評述，我們可以說這本譯作在讀者方面對翻譯文學的形成所起到的領軍作用。（3）就譯介對翻譯風尚轉向的影響來說，《巴黎茶花女遺事》可謂深遠，可以說它的出現扭轉了此後中國整個二十世紀的翻譯風尚。此後，中國的翻譯發生了重大轉向，從翻譯自然、社會科學著作為主到了翻譯小說蔚然成風，並在此後經久不衰。據陳平原（2005: 43）統計，1899-1916 十七年間，中國的小說譯作共計 796 種，⁹¹ 平均每年 40 多種。1906-1908 年這三年為晚清翻譯小說出版的高峰，分別為 105 種、135 種和 94 種，大致等於創作小說的兩倍（陳平原，2005: 30）。1902 年，《新小說》雜誌創刊，宣佈“本報所登載各篇，著譯各半”；1903 年創刊的《繡像小說》和 1904 年創刊的《新新小說》，也以“每期所刊，譯著參半”相號召。其後陸續出版的小說雜誌和綜合性報刊，一般都兼刊譯著，甚至頗有揚譯抑著的傾向。而據郭延禮（2001: 22-27）的近代翻譯文學的研究，我們發現 1899 年以前翻譯小說不過四五種（1873 年的《昕夕閒談》，1882 年的《安樂家》，1888 年的《海國妙喻》，1894 年的《百年一覺》）。此後，在清末民初翻譯文學中，翻譯小說的成就最為突出。據方華文（2005: 64）粗略統計，清末民初期間，翻譯過來外國散文僅有四篇，詩歌也少得可憐，小說卻一支獨秀，多達 1000 餘種。《巴黎茶花女遺事》刊行以後，國內開始了小說界革命，一大批文人巨卿從改良社會政治的角度熱烈宣導小

說。可以說從此改變了一般士大夫對小說的觀念，在晚清小說由邊緣向主流過渡的時期，抬高了小說的價值和小說家的身價，使小說成為了中國二十世紀“文學之最上乘”。楊聯芬（2006: 86-7）認為，此時，嚴、梁等人宣導的新小說還沒有登場。而原本設教館教書的林紓，此次卻以外國小說翻譯者姿態，介入了二十世紀初中國的“小說界革命”。在這場導致中國文學觀念和文學話語大轉變的新文學運動中，林紓出人意外地扮演了一個非常重要的角色。他以“工為敘事抒情，雜以詼諧，婉媚動人”的古文，借翻譯域外小說，為中國人打開了一扇通往世界的視窗，不但將西方小說推上中國新文學之師的位置，而且使小說這一樣式悄悄蛻去“鄙俗”的陳套，換上了“雅”的衣衫。鄭振鐸在〈林琴南先生〉一文中指出“……自他之後才開始了翻譯世界的文學作品的風氣。中國近二十年譯作小說之多，差不多可以說大都是林先生的感化與影響的”（轉引自方華文，2005: 24）。所以，從翻譯文學形成的背景，讀者對翻譯文學的認可，翻譯文學對本民族文學的影響，翻譯的風尚轉向來說，1899年《巴黎茶花女遺事》的問世都起到了分水嶺的作用，標誌着翻譯文學由模糊與萌芽期進入了清晰與發展期，可以看作中國翻譯文學的正式發軔。

翻譯文學史的分期對中國翻譯文學研究十分重要。分期的不當就會造成歷史的隔截，從而無法辨認出中國翻譯文學的思想變動，運動興衰及發展脈絡，中國的翻譯文學研究的格局就會被打亂。關於中國翻譯文學史的分期，往往有兩個陷阱。一是照搬中國社會發展史的分期，從而使一部中國翻譯文學史變成了一部翻譯文學中國史。這是目前中國翻譯文學史分期的主流做法。中國第一部翻譯文學史，陳玉剛（1989）主編《中國翻譯文學史稿》

大體上走的就是這樣的脈絡：第一編：中國近代文學的發展（從 1840 年鴉片戰爭到 1919 年“五四”運動）；第二編：中國現代翻譯文學發展的初期（從 1915 年新青年社到 1930 年“左聯”成立）；第三編：中國現代翻譯文學發展的中期（從 1930 年“左聯”成立到 1937 年抗戰開始）；第四編：中國現代翻譯文學發展的後期（從 1937 年抗戰開始到 1949 年中華人民共和國成立）；第五編：中國當代翻譯文學（從 1949 年新中國成立到 1966 年“文化大革命”前夕）。我們可以看出，此編排除了少數的非政治事件（如新青年社和左聯的成立）外，絕大部分都是參照的中國社會發展史上的政治事件。孟昭毅、李載道（2005）主編的《中國翻譯文學史》也是這樣做的。該書把中國百多年來的翻譯文學歷史劃分為四個階段，由四編組成。第一編（1897-1920），第二編（1921-1950），第三編（1951-1978），第四編（1979-2003）。但書中並未交代出為何切分點定在 1920、1950、1979，也未提及劃分的具體依據。其實，這也應該是受了民族文學史編寫的影響。十四院校編寫組編寫的《中國現代文學史》（1981）就是按政治事件編排的：第一編：“五四”到第一次國內革命戰爭時期的文學（1919-1927）；第二編：第二次國內革命戰爭時期的文學（1927-1937）；第三編：抗日戰爭時期的文學（1937-1942）；第四編：抗日戰爭後期和第三次國內革命戰爭時期的文學（1942-1949）。實際上，政治事件並不一定與文學本身相吻合。二是認為，翻譯文學史的分期與本國文學史的發展同步。除中國外，大概唯一“翻譯文學史”命名的著作，俄羅斯 1995 年出版的《俄羅斯翻譯文學史》就是這樣做的。謝天振（1999: 281）認為，當翻譯文學與本民族文學並沒有完全同步時，翻譯文學史的分期就必

須按自身的發展規律辦事，而不能牽強附會於本國本民族文學史的分期上。

要對中國翻譯文學進行分期，就須首先確定分期的依據。福柯（1993: 106）認為，“通史”的概念建立在這樣三個假設之上：一是特定時空中的歷史事件之間有着因果的網路關係，二是存在某種惟一的共同的歷史性的形式，三是歷史本身可以劃分為時間單位，各個時期、階段，都有自己的統一原則。所以，在翻譯文學的分期上，我們應將具有統一原則的時段劃分為一個時期。從整體上來說，我們認為中國翻譯文學應分為三個時期：（1）中國近代翻譯文學；（2）中國現代翻譯文學；（3）中國當代翻譯文學。中國近代翻譯文學主要指的是清末民初的翻譯文學，上限是 1899 年《巴黎茶花女遺事》的問世，下限是 1914 年。這一時期可以看作是中國翻譯文學的萌芽期，其統一特點是：因襲中國舊有的文學程式改造外國文學，以譯述與意譯為風尚，翻譯文體以文言為主，原著者、譯者及譯名標注時有含混，翻譯文學處於自發狀態，目的性與選擇性還不強。中國現代翻譯文學的上限是 1915 年 9 月揭開新文學運動大幕的《新青年》的創刊。《新青年》站在新文化和新文學的立場上刊登了大量的翻譯文學作品，積極地有目的的有選擇的進行翻譯文學創作，語體上推崇白話翻譯，其翻譯思想是文化批判與大眾啟蒙，翻譯方式也從自發轉變為了自覺。無論在翻譯思想還是翻譯方式上，這和以前的翻譯文學都迥然不同，因此可以看作是中國近代翻譯文學與現代翻譯文學的分水嶺。下限是 1977。這一時期翻譯文學的共同特點是：成就突出，翻譯品質明顯提高，出現了翻譯文學經典和翻譯家，如朱生豪、周作人、張友松、張谷若、趙羅蕤等；翻譯方式既有直

譯也有意譯；體裁上主要以現實主義為主；在翻譯文學的選擇上存在着較大的片面性和工具性，主要受意識形態操縱，以政治為主導，要麼為政治服務，要麼受政治影響，要麼被政治扭曲。三四十年代是左聯的弱小民族翻譯文學的一邊倒，五十年代是俄蘇文學翻譯的一邊倒，六七十年代是被政治扭曲的翻譯文學。從1915年到1977年，中國的現代翻譯文學可謂正好走完了一個從發生、發展、高峰、到沒落的完整迴圈：“五四”時期的翻譯文學同中國的現代文學一樣都是為了否定封建專制下生成的“非人的文學”，建立起以“人的文學”為核心的現代文學；三四十年代，中國現代翻譯文學進一步發展；建國後，中國現代翻譯文學可謂達到了高峰。1951年第一屆全國翻譯工作會議召開，1954年傅雷譯《高老頭》等由人民文學出版社出版，1957年楊必譯《名利場》由人民文學出版社出版，1958年張谷若譯《還鄉》由人民文學出版社出版，等等；但到了“文革”十年，“人的文學”的現代性被徹底否定，中國的翻譯文學走上了極端與末途，翻譯家被關進“牛棚”，形成了一支獨特的翻譯隊伍——“工農兵”，刊物停辦，西方作家的作品譯介基本空白。在1949年，中國的社會確實發生了巨大的變化，經濟基礎、上層建築等都與以前迥然不同，但此時，中國現代翻譯文學的流變並沒有完成，是進行態，進行態的翻譯文學不能用來作為結點。如果說中國翻譯文學的流變遵循這一條中國社會發展規律和中國文學發展規律的他律性與中國翻譯文學發展的自律性辯證統一的規律的話，以1949年來斷代中國現代翻譯文學實際上就是壓抑中國現代翻譯文學的自律性，而張揚了中國現代翻譯文學的他律性。以1949年為界就打破了中國現代翻譯文學發展的格局，從而無法將中國現代翻譯文

學的流變作為一個整體進行考察。此外，在中國現代文學領域，不少學者也提出了“突破中國現代文學 30 年”的學科意識，主張將原先的“現代”與“當代”打通，進而提出了“中國新文學 60 年”（即 1917-1977）的說法。許志英、鄒恬（1996）主編的《中國現代文學主潮》就是實踐了這樣的模式。中國現代文學學者朱德發、邢富君也在《中國新文學六十年》的前言中論證了這一觀點。

所以，我們認為，中國現代翻譯文學的結點不應是 1949 年，而是 1977 年“文革”的結束。順理成章，中國當代翻譯文學的上限就是 1978 年。此後，中國的翻譯文學重新復蘇，並且進入了高度繁榮的新階段。1978 年，上海譯文出版社成立。此後，該社與人民文學出版社和外國文學出版社合作推出了“外國文學名著叢書”，“20 世紀外國文學叢書”，“現當代世界文學名著叢書”等，廣受中國讀者歡迎，大大普及了外國文學。1989 年該社以珍藏本、標準本和普及本三種形式推出“世界文學名著”叢書。到 1991 年，15 種珍藏本就銷售 100 萬冊，15 種普及本銷售 600 萬冊，這在外國文學出版界可謂空前絕後（孟昭毅、李載道，2005: 419）。1980 年，袁可嘉等主編的《外國現代派作品選》由上海文藝出版社出版，從而開啟了中國翻譯文學的現代主義文學流派。意識流小說、存在主義文學、表現主義、象徵主義、荒誕派戲劇、黑色幽默等翻譯文學都廣受中國讀者的關注。與前一個時期相比，孟昭毅、李載道（2005: 402）認為，這是這一時期譯介的突出特點。這時期的第二個特點是高度繁榮，譯介作品廣泛。僅 1980-1989 年的 10 年間，中國內地共出版 100 多個國家，近 2000 位作家的 6000 多種翻譯文學作品（葉水夫，1992: 5）。第三個特

點是美國文學在翻譯文學中的比重越來越大。第四個特點是與前一時期相比較少受意識形態操縱，以審美為主導。如果把中國現代翻譯文學看作是中國翻譯文學的新時期的話，那中國當代翻譯文學就可以看作是中國翻譯文學的後新時期。由於歷史較近的原因，中國當代翻譯文學我們有些地方還看不清，有待進一步探討，這也是中國翻譯文學研究需進一步跟進的地方。所以，我們認為，中國翻譯文學分期的整體框架為：中國近代翻譯文學（1899-1914）；中國現代翻譯文學（1915-1977）；中國當代翻譯文學（1978-）。當然，這三個時期還需進一步的細分。特別是中國現代翻譯文學跨度較大，可以再分為：初期，發展期，衰落期等。但因為在這一時段，中國的翻譯文學有共同的特徵，所以應歸為一個時期。

三、中國翻譯文學的學科歸屬問題

翻譯文學的學科屬性是翻譯文學研究的重大理論問題。學科歸屬不清就會進而影響翻譯文學研究的學科範圍與方法論問題。但是由於翻譯文學具有跨學科性，所以其學科歸屬問題就成了一大難題。從名稱上看，“翻譯文學”跨着“翻譯”與“文學”兩個學科，所以我們認為，翻譯文學學科屬性爭奪的焦點應是在“文學”與“翻譯學”之間。王向遠（2004: 4-8）認為，從學科歸屬上看，“文學翻譯”的研究屬於“翻譯研究”的一部分，而“翻譯文學”在學科上應歸屬於文藝學，是一種跨文化的文藝學研究。這種論斷有一定的道理。大學中文系都設有三個教研組：

古典文學、現代文學和外國文學。實際上，這裏的“外國文學”大多指的是翻譯文學。從名稱上來看，“翻譯文學”的重心是“文學”。一般的文學研究（又稱文藝學），分為文學史、文學理論與文學批評三個組成部分。順理成章，翻譯文學研究也可分為：翻譯文學史，翻譯文學理論與翻譯文學批評。王向遠的觀點主要受其自身的文學學科背景影響，這也反映了目前人文社會科學領域的歸併趨向。而我們認為，翻譯文學研究在學科歸屬上理應屬於翻譯研究。首先，將翻譯文學研究納入文藝學學科這種立論忘記了作為翻譯文學學科屬性的最重要的依據——翻譯文學的創作主體是翻譯家，而不是作家。普通文藝學關心的創作主體是作家，而不是翻譯家。其次，從作品性質上來說，翻譯文學的本質屬性同翻譯的本質屬性是一樣的，都強調“跨”字，都起“媒”的作用，都是仲介性的。這些都是翻譯文學獨特的本身特徵，而不是普通文學所具有的。普通文學關心的是創造性，因而仲介性不是一般文藝學關懷的對象。再者，在研究方法上，翻譯文學研究主要使用的是平行研究、影響研究與闡釋研究。這也不是文學研究所慣用的研究方法。所以，翻譯文學研究具有翻譯研究的學科屬性，而不是文藝學的學科屬性。

關於翻譯文學的學科歸屬，還有一點就是翻譯文學與比較文學的關係問題。比較文學學者傾向於將翻譯文學納入比較文學的範疇。“三十年代前後，翻譯研究已發展為比較文學的一個自成體系的被稱為‘譯介學’或‘媒介學’的不可或缺分支”（樂黛雲等，2004: 28）。這樣，翻譯文學就成為了比較文學的一個組成部分。我們認為，翻譯文學與比較文學的關係密切，但翻譯文學並不就是比較文學，比較文學也不就是翻譯文學。比較文學研

究的是兩種或兩種以上文學間的相互關係，其定位是“跨文化與跨學科的文學研究”，其最重要的區別性特徵是跨越單個文化和單個學科，其重心、出發點和最終指向都是文學（樂黛雲等，2004: 18）；而翻譯文學的出發點和參照系統是目的語文學系統，重心和最終指向都是翻譯，即研究翻譯在不同文學間的文學多元系統中的地位、作用及其對翻譯規範、翻譯政策的影響。所以，翻譯文學與比較文學在出發點、重心和指向上都存在重大差異。實際上，相對而言，翻譯文學比較文學更根本，沒有翻譯，就沒有不同文學間對話的可能，也就不可能產生比較文學。Bassnett（1993）甚至認為，比較文學應該納入到翻譯研究中，作為翻譯研究的一個分支。我們都知道，比較文學是文學的一個特殊分支，所以翻譯文學與作為文學下位概念的比較文學的學科區分實質上還是上述翻譯學與文學的區分。

此外，對於翻譯文學研究在翻譯研究中的定位，我們認為應屬於翻譯研究中的因果研究層面。Chesterman（2006）提出了翻譯研究的三種模型：一是比較模型；二是過程模型；三是因果模型。比較模型針對的主要是原文與譯文語言特徵方面的比較，過程模型主要研究翻譯的具體過程，如有聲思維方法的運用。而因果模型主要針對的是翻譯的起因與影響，範圍上跨越文本、社會與認知。同時，因果模型也是翻譯研究這三種模型中最富成效的，因為因果模型能夠驗證所有的四種研究假設：闡釋性假設、描述性假設、解釋性假設與預測性假設。翻譯文學研究針對的主要就是翻譯文學的發生、傳播及影響機制。因此，我們可以說，翻譯文學研究屬於翻譯研究中的因果模型。這就意味着翻譯文學研究不能孤立進行，必須要研究翻譯文學的生存環境，也就是要

將翻譯文學置於文學的整體的多元系統之中。Even-Zohar (1990) 認為，翻譯文學在整個文學多元系統中的地位是動態的，既可能佔據中心地位，也可能佔據邊緣地位。也就是說翻譯的地位不再固定，而是依賴於一定文化系統中的各種關係。翻譯文學本身的地位不僅影響到翻譯的社會文學身份，還影響到翻譯實踐本身，如翻譯規範、翻譯行為和翻譯政策。當翻譯文學佔據中心地位時，譯者通常要打破目的語文學中的既有規範，更加傾向於原文；而當翻譯文學佔據邊緣地位時，譯者的行為則完全相反，其主要精力是去尋找並依賴於目的語文學中的既有規範。

實際上，我們認為，在未來，傳統的文學翻譯研究可以與目前狹義的翻譯文學研究合併組成包含兩者都在內的廣義的翻譯文學研究，實現從文學翻譯到翻譯文學的跨越。我們都知道，在中國，翻譯學已從三級學科躍升至二級學科，所以翻譯學急需子學科的支撐，翻譯文學研究正好成為翻譯研究的一個重要的子學科。

注 釋

- ¹⁾ 翻譯文學在中國並不是一個全新的概念。謝天振（1989）認為，早在本世紀初就有人提起過。但謝天振並沒有具體考證這個人是誰，在何年提出的。羅選民（2003: 4）認為，在國內，胡適最先提出翻譯文學問題。但羅選民也沒具體指出胡適在何年在哪篇文章中提出的。筆者認為，羅選民認為在國內胡適最早提出翻譯文學的依據可能有三條：一是胡適1917年分別在《新青年》和《留美學生季刊》上發表的〈文學改良芻議〉；二是胡適1918年4月發表〈建設的文學革命論〉。兩文系統地闡述了建設新文學，借助翻譯文學推動白話文學的主張。胡適（1918）指出：

創造新文學的第一步是工具，第二步是方法。方法的大致，我剛才說了。如今且問，怎樣預備方才可得着一些高明的文學方法？我仔細想來，只有一條法子：就是趕緊多多的翻譯西洋的文學名著做我們的模範。

史國強（2000: 146-151）認為，此前還沒有誰提出以西洋文學“做我們的模範”，是胡適頭一次將翻譯“西洋文學”納入新文學範疇公然宣導用翻譯文學改造中國文學，胡適當之無愧是第一人。胡適這番話發表在新文學革命掀起之初，後來翻譯文學蓬勃展開，語言文學為之一新，這其中與胡適的鼓動有着直接關係。鑒於當時文言翻譯雜蔓無章，弊病叢生，胡適接着詳述了自己的“只譯名家”、“全用白話”翻譯思想：

現在中國所譯的西洋文學書，大概都不得其法，所以收效甚小，我且擬幾條翻譯西洋文學名著的辦法如下：一、只譯名家著作，不譯第二流以下的著作。二、全用白話。韻文之戲曲，也都譯為白話散文（新青年，1918，4 [4]）。

三是胡適 1928 年出版的《白話文學史》中第九章與第十章辟有專門的“佛教的翻譯文學”，強調了中國文學史上翻譯文學的地位。而我們認為“翻譯文學”應是梁啟超首先提出的。孟昭毅、李載道（2005: 33）也認為，梁啟超最早提倡翻譯文學，他於 1896 年在上海創辦《時務報》，除刊載政治評議，時事新聞外，也刊登翻譯小說。徐志嘯（2000: 137）認為，早在 1897 年的《變法通議·論譯書》中，梁啟超就不僅反復強調了翻譯西方書籍的必要性，還就翻譯的具體問題提出了一系列見解。《論譯書》被認為是“近代文壇上第一篇提倡翻譯、專論翻譯的專門文章”“為中國的翻譯理論、近代的中外文學關係作出了貢獻”。此外，梁啟超分別於 1898 和 1902 年發表了《譯印政治小說序》與《論小說與群治之關係》，大力宣導小說翻譯，此後在二十世紀翻譯小說蔚然成風，成為二十世紀中國翻譯文學的最大的成就。在 1920 年所寫的《翻譯文學與佛典》中，梁啟超對翻譯文學及其對於中國本土文學的影響進行了更為深入的探討。在該文的第四節，梁啟超從佛經翻譯的文體問題入手，討論了翻譯文學的問題。所

以，我們認為，無論是從先期宣導還是“翻譯文學”名稱的首次使用上，梁啟超都先於胡適，梁啟超是中國提出翻譯文學的第一人。

- [2] 筆者在中國期刊網上以“翻譯文學”為篇名進行了搜索，1979-1998年十九年間共 23 篇，而 1999-2006 年七年間則多達 78 篇。1999 年以來出版了大量的翻譯文學方面的專著：謝天振（1999）的《譯介學》；王向遠（2001）的《二十世紀中國的日本翻譯文學史》；謝天振（2002）的《2001 年中國最佳翻譯文學》；謝天振（2003）的《2002 年翻譯文學》；謝天振（2004）的《2003 年翻譯文學》；王向遠（2004）的《翻譯文學導論》；謝天振、查明建（2004）的《中國現代翻譯文學史》；孫昌武（2005）的《漢譯佛典翻譯文學選》；謝天振（2005）的《2004 年翻譯文學》；孟昭毅、李載道（2005）的《中國翻譯文學史》；謝天振（2006）的《2005 年翻譯文學》；馬紅軍（2006）的《從文學翻譯到翻譯文學》和宋學智（2006）的《翻譯文學經典的影響與接受》等。
- [3] 這個統計數字，陳平原主要是依據阿英《晚清戲曲小說目》、譚汝謙主編《中國譯日本綜合書目》和北京圖書館編《民國時期總書目·外國文學》，剔除其中誤譯的單篇短篇小說和假譯作，並略有增補。增補者包括單行本和刊於雜誌上而未單獨出版的完整的長篇小說。

參考文獻

- 陳平原（2005），《中國現代小說的起點：清末民初小說研究》，北京：北京大學出版社。
- 陳玉剛（1985），〈論翻譯文學的地位與作用〉，《社會科學輯刊》2: 127-136。
- _____（1989），《中國翻譯文學史稿》，北京：中國對外翻譯出版公司。
- 方平（2003），〈序〉，《五四以來中國英美文學作品譯介史》，上海：上海外語教育出版社。
- 方華文（2005），《20 世紀中國翻譯史》，西安：西北大學出版社。
- 福柯（1993），〈知識考古學·導言〉，《重新解讀偉大的傳統——文學

- 史論研究》，北京：社會科學文獻出版社。
- 葛中俊（1997），〈翻譯文學：目的語文學的次範疇〉，《中國比較文學》3: 75-84。
- 郭延禮（2001），《中國近代翻譯文學概論》，武漢：湖北教育出版社。
- 李慈健（1987），〈論近代翻譯文學〉，《河南大學學報》2: 16-21。
- 劉耘華（1997），〈文化視域中的翻譯文學研究〉，《外國語》2: 45-50。
- 樂黛雲等（2004），《比較文學原理新編》，北京：北京大學出版社。
- 羅選民（2003），〈外國文學翻譯在中國：二十世紀的回眸〉，《外國文學翻譯在中國》，合肥：安徽文藝出版社。
- 孟昭毅、李載道（2005），《中國翻譯文學史》，北京：北京大學出版社。
- 彭甄（1999），〈翻譯文學形態的歷史類型研究〉，《國外文學》2: 46-49。
- 余協斌（2001），〈澄清文學翻譯和翻譯文學中的幾個概念〉，《外語與外語教學》2: 55-57。
- 史國強（2000），〈也向西風舞一回——論胡適與白話翻譯文學〉，《社會科學輯刊》6: 146-151。
- 施蜚存（1990），〈導言〉，《中國近代文學大系·翻譯文學集》，上海：上海書店。
- 十四院校編寫組（1981），《中國現代文學史》，昆明：雲南人民出版社。
- 田傳茂、丁青（2005），〈翻譯二題〉，《國外文學》4: 85-90。
- 謝天振（1989），〈為“棄兒”尋找歸宿——翻譯在文學史上的地位〉，《上海文論》6。
- _____（1990），〈翻譯文學：爭取承認的文學〉，《探索與爭鳴》6: 56-60。
- _____（1999），《譯介學》，上海：上海外語教育出版社。
- _____（2002），〈2001年翻譯文學一瞥〉，《當代作家評論》2: 92-96。
- 謝天振、查明建（2004），《中國現代翻譯文學史》，上海：上海外語教育出版社。

《翻譯季刊》第四十七期

- 王向遠(2004),《翻譯文學導論》,北京:北京大學出版社。
- 王宏志(1999),《重釋“信達雅”——二十世紀中國翻譯研究》,上海:東方出版中心。
- 徐志嘯(2000),《近代中外文學關係》,上海:華東師範大學出版社。
- 許志英、鄒恬(1996),《中國現代文學主潮(上)》,福州:福建教育出版社。
- 徐宗璉(1991),〈中國近代文學起訖於何時〉,《湖北社會科學》2: 24。
- 楊聯芬(2006),《晚清至五四:中國文學現代性的發生》,北京:北京大學出版社。
- 葉水夫(1992),〈在中國譯協第二次全國代表會議上的報告〉,《中國翻譯》4: 5。
- 朱德法、邢富君(1996),《中國新文學六十年》,瀋陽:春風文藝出版社。
- 張友誼(2006),〈翻譯文學歸屬之研究——“不等邊三角形”論〉,《華中師範大學學報》5: 58-60。
- Bassnett, Susan (1993). *Comparative Literature*. London: Blackwell.
- Bassnett, Susan, and André Lefevere (1998). *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters Ltd.
- Chesterman, Andrew (2006). “A Causal Model for Translation Studies”. In *Intercultural Faultlines: Research Models in Translation Studies I*. Ed. Maeve Olohan. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, pp. 15-27.
- _____, and Rosemary Arrojo (2000). “Shared Ground in Translation Studies”. *Target* XII.1: 151-160.
- Even-Zohar, Itamar (1990). “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”. *Poetics Today* XI.1: 45-51.
- Holmes, James (1988). *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi.
- Lambert, José (1998). “Literary Translation, Research Issues”. In *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Ed. Mona Baker. London: Routledge, pp.

130-133.

- Lefevere, André (1971). "The Study of Literary Translation and the Study of Comparative Literature". *Babel* XVII.1: 13-15.
- ____ (1983). "Literature, Comparative and Translated". *Babel* XXIX.2: 70-75.
- ____ (1981). "Translated Literature: Towards an Integrated Theory". *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association* XIV.1: 68-78.
- Toury, Gideon (1981). "Translated Literature: System, Norm, Performance: Towards a Target Text-Oriented Approach to Literary Translation". *Poetics Today* II.4: 9-27.
- ____ (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

作者簡介

武光軍，山東臨沂人，北京外國語大學中國外語教育研究中心博士生（2006-）；北京第二外國語學院英語系講師（2003-）；廣東外語外貿大學英文學院翻譯系碩士（2000-2003）。研究方向：翻譯理論與實踐、語言學。譯文及著作包括：《8億美元一個藥片——美國新藥成本的幕後真相》（中國商務出版社，2005）；《英語筆譯綜合能力》（外文出版社，2006）；《英語筆譯綜合能力》（外文出版社，2006）。

Literature and the Importance of Stylistic Translation: A Study of the Chinese Translation of Joseph Conrad's *Heart of Darkness*

Isaac Yue

Abstract

This paper addresses the question of style in translation, and focuses on Conrad's Heart of Darkness, a work whose stylistic complexity makes it especially difficult to translate. The paper examines certain distinctive features of Conrad's style, including particular forms of syntax that bear the influence of the writer's Polish/French-speaking background. It then assesses Chinese translations of the novel, and the extent to which the stylistic effects of Conrad's style have been successfully conveyed in Chinese. The paper concludes by calling for a greater awareness of "stylistic translation" and its importance.

Among the literary canons of the late nineteenth and early twentieth century, the works of Joseph Conrad occupy a distinctive position in being not only profoundly perceptive in their exploration of the issue of moral consciousness which utilizes the late Victorian cultural perception

Literature and the Importance of Stylistic Translation

of the self and world as eternally conflicting entities, but also in the means of achieving this by stretching the previous limits of the English language to present a narrative technique that essentially anticipated the modernist movement in its redefinition of the syntactical relationship between various English words. In other words, Conrad stands out from his contemporaries in the sense that his writings deserve scholarly attention both from a literary and linguistic perspective (perhaps the only other writer alongside Ernest Hemingway to claim this distinction). As T. E. Lawrence (1920) once stated, Conrad's prose:

[is] not built in the rhythm of ordinary prose, but on something existing only in his head, and as he can never say what it is he wants to say, all his things end in a kind of hunger, a suggestion of something he can't say or do or think [...] He's as much a giant of the subjective as Kipling is of the objective.

Indeed, the interiority of Conrad's narrative style does represent something of a departure from the norm in the English language of the late Victorian period. And in many ways his unique style of writing played a large role in the evolution of the language in the following decades. Although there can little doubt concerning Conrad's literary achievement and the impact of his writings on the English language, whether this linguistic aspect of his accomplishment was intentional or not is quite debatable. Born in 1857 to a Polish family in the Russian Empire, Conrad was taught only Polish and French as a youth and did not begin to study English until 1878 when he signed up on the *Manis*—a British freighter—as an unofficial apprentice. By this time, Conrad was already in his twenties, and in spite of his eventual literary fame as a writer in English, his verbal proficiency in the language was inferior to his writing skill. For example, Conrad's spoken English was described by Jane Anderson, a

close friend, as follows:

His voice is very clear and fine in tone, but there is an accent which I never heard before. It is an accent which affects every word, and gives the most extraordinary rhythm to phrases. And his verbs are never right. If they are in the place they should be—which is seldom—they are without tense. (Meyers 1991: 301)

In other words, by writing in English, Conrad was in fact writing in a language in which he could not claim full competency. This being the case, he must logically have had to rely on something other than his English ability to express in his writings what he could not do fluently verbally. Indeed, according to Zdzislaw Najder (1983), in writing in English, what Conrad was in fact doing was subconsciously translating his stories, which he had originally conceived in Polish, sentence by sentence into English (his father, after all, was a translator who was renowned for his Polish translations of nineteenth-century French literary masterpieces). We can observe this in sentences such as “the light of remote sun coming victorious from amongst the dissolving blackness of the clouds” (*An Outcast of the Islands*, 1896/1921: 286), in which the missing article in front of the word “remote” clearly indicates the Polish origin of this phrase (the syntax of Polish demands much less attention to articles than English). In fact, such “mistakes” probably occurred much more frequently than is observable now, for it is conceivable that editors and literary acquaintances such as Ford Maddox Ford, to whom Conrad showed the manuscripts of many of his works-in-progress, would have pointed out to Conrad the problematic usages of many of his wordings. However, in spite of this, a remarkably novel narrative style, most likely unintentional on Conrad’s part, materialized as a result. As Najder (1983: 116-117) notes:

Literature and the Importance of Stylistic Translation

Polish has a more closely knit syntax, and thus naturally admits of longer sentences; it is rich in adjectives, more sedate in pace, less ambiguous, and tends to the rhetorical. Thanks to its morphological flexibility, it can be more easily made to follow closely the flow of one's ideas [...] [A]n analysis of [Conrad's] style reveals the imprint of Polish in all his works.

As this quotation points out, elements such as long sentences, rich adjectives and sedate pace, which are nowadays commonly regarded as definitive features of Conradian prose, in fact have their origin in the Polish language and Conrad's habit of conceptualizing passages in his mother tongue. However, what Conrad was able to achieve through this, aside from contributing to the extension of the linguistic boundary of nineteenth-century English, was the creation of a style of a narrative technique that is capable of enhancing the overall aesthetic value of the text by finding a dramatic and distinctive voice of the characters (including the narrator) for different situations. The result is a revolutionary literary mechanism that is capable of contributing to the overall flow of the story, by allowing readers to better relate to the incidents being described. For example, in works such as *Heart of Darkness* (1901), in which a consistent atmosphere of complexity and chaos underlies the entire text, the usage of long sentences serves an imperative purpose of creating a visual and moving atmosphere for an otherwise static narrative. This can be observed in Marlow's attempt to convey to the passengers on board the *Nellie* the horror of Africa:

I saw a face amongst the leaves on the level with my own, looking at me very fierce and steady; and then suddenly, as though a veil had been removed from my eyes, I made out, deep in the tangled gloom, naked breasts, arms, legs, glaring eyes, —the bush was swarming with human

limbs in movement, glistening, of bronze colour. (1901/2000: 76)

Although the sequence of events here can easily be rewritten into a series of shorter phrases for easier comprehension, doing so would inevitably upset the sense of visual chaos that so efficiently simulates the severe shock experienced by Marlow in Africa. The sequence of events here, told in a distinctive Conradian prose that Edward Crankshaw (1936: 173) describes as “a sort of atmospheric saturation”, is thus highly stimulating in the sense that it is able to mimic the actual experience of sight by presenting to readers a simple yet effective series of visual images and actions, much like the way our eyes perceive objects in real life. Thus, by forcing series after series of such imageries into being visually registered by readers, the effect of the sentence becomes one that essentially invites readers to draw their own conclusion, much like the way we are accustomed to interpreting things in a non-literary context. Although the removal of this style of prose from Marlow’s narration would not necessarily jeopardize the narrated events themselves, it would however severely lower the quality of presentation of the text and eliminate the aspect of visual chaos which so fittingly complements the representation of Marlow’s “dark” continent. The importance of writing style in Conrad’s texts is therefore not to be underestimated.

Therefore, when it comes to translating Conrad into another language, what Gabriel Rodríguez-Pazos says concerning the translation of Hemingway into Spanish—that it is important for a translator, first of all, to recognize a writer’s “creation of literary truth in a linguistic illusion” (2004: 48)—is equally applicable. In this essay, attention will be paid to the “linguistic illusion” of Conrad and its significance towards the development of the central themes of his writings. In *Aspects of Conrad’s Literary Language* (2000), for example, Michael A. Lucas cites a number of linguistic and syntactical features favoured by Conrad and

Literature and the Importance of Stylistic Translation

considers them important essences of his prose. Borrowing his terminology and classification of the various attributes of Conrad's writings, with reference to important studies of Chinese syntax such as *Modern Chinese* (Chen 1999) and *Xiandai Hanyu* (Modern Chinese) (Cheng and Tian 1997), attempts will be made to determine the possibility of recreating the same literary mechanism using the Chinese language. Existing Chinese translations of Conrad's works will be consulted as important examples.

In his introduction to He Xinqin's 何信勤 translation of *Heart of Darkness*, Sun Shuyu 孫述宇 compares the writing style of Conrad to that of a concert pianist:

Whether one can fully comprehend its meaning or not, his words are like music; even though they lack a subjective point of view that offers a sense of actuality, readers are nevertheless impressed by his presentation which is at the same time beautiful and powerful. (He 1988: 15, my translation)

Although Sun's assessment of Conrad's strength is no doubt fair and accurate, with so much emphasis being placed on the aesthetic elements of Conrad's prose (Sun follows the above quotation with praise for the author's choice of words and the narrator's powerful voice, and describes Conrad as an "artist of words" [ibid: 16]), one does wonder if a translator's attention would end up being too focused on this issue, and risk overlooking its equally interesting syntactic features. For example, in modern twentieth-century English, a modifying phrase is often achieved using the words "which" or "that". In a sentence such as "the horses that sleep in the barn", for example, the word "that" typically denotes the beginning of a clause that separates the denotata of "horses" into two different categories—one that sleeps in the barn and one that does

not. However, back in the nineteenth century, such usage (which happens to function in the same way as the word *qui* in French—another language Conrad was fluent in) was far from common in English. For instance, in describing a scene of similar nature, instead of employing “that” or “which” in a relative clause, nineteenth-century writers such as Dickens would typically compose sentences by using phrases that signify equal importance:

I thanked him and ran home again, and there I found that Joe had already locked the front door and vacated the state parlour, and was seated by the kitchen fire with a hand on each knee, gazing intently at the burning coals. (*Great Expectations*, 1861/1999: 112)

And in other situations, brackets would be used, such as: “I have an affection for the road yet (though it is not so pleasant a road as it was then), formed in the impressibility of untried youth and hope” (ibid: 158). In either case, although both the parts that describe “Joe” and “the roads” could easily have been rewritten using the syntactic property of “that” or “which”, as found in modern English, the majority of Victorian writers display a clear preference in their works to break up the sentences into such semi-individual phrases, instead of utilizing relative clauses to create one elongated sentence of varying focus according to different clauses. Indeed, using Dickens’s *Little Dorrit* (1857) as an example, the word “that” appears one hundred and twelve times in the first two chapters, yet only thirteen of them signal a relative clause. For Conrad, however, the usage of the word “that” as a signifier of a relative clause, in phrases like the “Capataz had mastered the fury *that* was like a tempest in his ears in time to hear the name of Don Carlos” (*Nostramo*, 1904/1924: 434, my italics), and “the drowsy, conscious stare of those fixed eyeballs starting out of the grimy, dishevelled head *that* drooped very

Literature and the Importance of Stylistic Translation

still with its mouth closed askew” (*Nostromo*, 1904/1924: 448-9, my italics), is one of the most dominant features of his writings. In the first five chapters of *Lord Jim* (1899), for example, which contain roughly the same number of words as the first two chapters of *Little Dorrit*, the relative clause of “that” alone is used forty-eight times. While the main reason for Conrad’s apparent predilection for the relative clause has probably something to do with its being a common feature in both French and Polish, by interacting multiple clauses that often complicate a sentence, Conrad’s prose is able to acquire a unique and powerful overtone that is capable of providing the perfect tool for the syntactic construction of complicated chaos. A typical sentence from *Heart of Darkness* provides a good example:

Since I had peeped over the edge myself, I understand better the meaning of his stare, *that* could not see the flame of the candle, but was wide enough to embrace the whole universe, piercing enough to penetrate all the hearts *that* beat in the darkness. (1901/2000: 113, my italics)

By structuring the sentence with two long relative clauses, Conrad is able to complicate the presentation of this sentence and offer a sense of disordered confusion that is capable of echoing Marlow’s own doubt and uncertainty. Therefore, when it comes to translating Conrad’s writings, the important issue is not always *what* is being told, but *how* something is being told. It is thus interesting to see the different approaches employed by different Chinese translators in tackling this problem, and to compare their effectiveness.

Wang Runhua 王潤華

因為我自己曾窺視那邊緣，我相當了解他凝視的意義，凝視看不見蠟燭的火焰，可是張大得足於擁抱整個宇宙，銳利得足於穿透所有

在黑暗中跳躍着的心。(1970: 160)

He Xinqin

由於我自己也曾探頭到邊邊上窺望過，我對他的眼神了解深了些，他看不見蠟燭的火焰，但卻可以概覽整個宇宙，洞穿黑暗裏所有跳動的心臟。(1988: 102)

Zhang Ruwen 章汝雯

因為我在他身邊窺視過，所以我更能明白他那眼神的含義，那看不見燭光卻睜得足以容下整個宇宙、鋒利得足以穿透在黑暗中跳動的所有的心臟的眼神。(1999: 120)

In the English passage, the first signifier “that”, which is used to modify the object “stare”, represents a significant problem to the translators because modifiers are not normally found in the syntax of the Chinese language. Therefore, in order to achieve Marlow’s somewhat disjointed and incoherent tone as realized by Conrad’s complicated sentence, Wang had to awkwardly employ the Chinese term *ningshi* 凝視 (stare)—normally used as a verb in modern Chinese—as a noun in his translation. The outcome, however, is a sentence which, whilst it succeeds in mimicking Marlow’s rambling by making itself difficult for readers to interpret, does so in a highly inarticulate manner by forcefully assigning uncustomary functions to terms that are widely recognized for other properties in modern Chinese. The readability of the text suffers as a result. Meanwhile, a different and more orthodox approach is taken by He, who simply replaces the word “stare”, which can only be awkwardly employed as a noun in modern Chinese, with the word *yanshen* 眼神 (the gaze). While this tactic succeeds in taking care of the grammatical difference between English and Chinese, the relative clause of the original sentence remains a problem. He deals with this using another common

Literature and the Importance of Stylistic Translation

translation strategy—conversion—and shifts the focus of the second part of the sentence to the subject “he”. The passage, as a result, becomes:

Since I had peeped over the edge myself, I understand better the meaning of *his gaze*, *he* could not see the flame of the candle, but could see wide enough to embrace the whole universe, piercing enough to penetrate all the hearts that beat in the darkness.

Although the introduction of “he” as a subject effectively solves the problem of translating the relative clause into Chinese, in doing so the translator has also essentially broken up the intended continuance of Conrad’s original sentence. Thus, the rambling of Marlow, for which the modifier was intended in the first place, becomes incapacitated because it has been effectively nullified in the process. The result of such a translation is a sentence that reads too effortlessly, and the stylistically disjointed effect of the original, which importantly underpins the element of chaos as the novel’s main theme, is no longer present.

The third translator, Zhang, adopts the usage of the Chinese particle *de* in his attempt to capture the essence of the original passage. Although in modern Chinese, *de* can often be employed as the equivalent of a modifier in English, this is best avoided because unlike English, in which a modifier always precedes a word, Chinese grammar is often more inclined towards succeeding modifiers than preceding ones. As Yu Guangzhong correctly points out, “while preceding modifiers do not pose a serious problem for shorter sentences, in situations where the sentence is long, preceding modifiers would only become cumbersome” (1999: 165, my translation). However, in the above translation, Zhang was able to creatively employ *de* as a preceding modifier to his advantage, and achieve the element of chaos in his long sentence by such means without jeopardizing the continuity of the text. In other words, Zhang

was able to retain the distinctive chaotic awkwardness of Conrad's prose by disconcerting readers with an equally awkward usage of the Chinese particle *de*.

Regarding Conrad's highly distinctive writing style, H. G. Wells (1896: 509-510) offers the following summary:

Mr Conrad is wordy; but his story is not so much told as seen through a haze of sentences [...] and he writes despicably. He writes so as to mask and dishonour the greatness that is in him.

Although few today would find themselves readily agreeing with the heavy negativism of Wells's observations, his criticism of Conrad's awkwardness, in reference to the third-person narration of *Almayer's Folly* (1895), is probably not totally unjust; and his comparison of the writing style to seeing something "through a haze of sentences" also seems a befitting description of Conrad's uniqueness. However, in a framed tale such as *Heart of Darkness*, what Wells sees as a disadvantage to Conrad's storytelling suddenly becomes a uniquely revolutionary development in the art of narration. Unlike Jane Austen, who according to J. F. Burrows (1987: 2) has a unique gift in being able to convincingly develop a distinctive tone or style of speech for each individual character in her novels, Conrad's comparatively monolithic approach to speech does appear to hinder his texts' readability at times; yet as Lucas (2000: 172-182) points out, in a less obvious way, Conrad does often pay meticulous attention to differentiate a narrator's voice from that of a character, and utilize this effectively to subtly move back and forth between the perspectives of a narrator and a character, and further discombobulate a passage in the process. An example of this can be found in one of the many typical passages "spoken" by Marlow:

Literature and the Importance of Stylistic Translation

... No, it is impossible; it is impossible to convey the life-sensation of any given epoch of one's existence,—that which makes its truth, its meaning—its subtle and penetrating essence. It is impossible. We live, as we dream—alone ... (1901/2000: 50)

By using dashes and commas to effectively mimic the pauses and times of mental reflection of the character (both of which being common features of oral expression), an authentic feeling of “speech” is achieved in this monologue which differentiates it from the narrator’s more objective descriptions. This demonstrates Conrad’s undeniable awareness of the unique characteristics of the oral tradition, and his ability to utilize it in his writings. Indeed, a quick survey of *Heart of Darkness* reveals that, in places, not only does Conrad deliberately disrupt Marlow’s speech with redundant prepositions in order to create the effect of a stuttering speech, but the characteristic Conradian usage of highly elaborate similes, such as “like” in “*like* a rough head of stone stretched from a green-clad coast at the end of a slender neck of sand covered with thickets of thorny scrub” (*Nostramo*, 1904/1924: 4), and “as if” in “*as if* it had dissolved itself into great piles of grey and black vapours that travel out slowly to seaward and vanish into thin air all along the front” (*Nostramo*, 1904/1924: 6), are also noticeably missing from those passages. This demonstrates an apparent awareness of the technique for differentiation of voices in Conrad’s writings. In one particular scene in *Heart of Darkness*, this change of tone is utilized to create a unique effect:

That was not the point. The point was in his being a gifted creature, and that of all his gifts the one that stood out pre-eminently, that carried with it a sense of real presence, was his ability to talk, his words—the gift of expression, the bewildering, the illuminating, the most exalted and the most contemptible, the pulsating stream of light, or the deceitful

flow from the heart of an impenetrable darkness.

The other shoe went flying unto the devil-god of that river. I thought, By Jove! It's all over. We are too late; he has vanished—the gift has vanished, by means of some spear, arrow, or club. I will never hear that chap speak after all,—and my sorrow had a startling extravagance of emotion, even such as I had noticed in the howling sorrow of these savages in the bush. I couldn't have felt more of lonely desolation somehow, had I been robbed of a belief or had missed my destiny in life ... Why do you sigh in this beastly way, somebody? Absurd? Well, absurd. Good Lord! Mustn't a man ever—Here, give me some tobacco. (1901/2000: 79)

Some critics, instead of regarding this passage as one lengthy and uninterrupted statement from Marlow, suggest that the voice and opinion of the narrator actually noticeably underpin this passage, and at times even separate themselves from Marlow's original opinion to become an independent statement. Lucas (2000: 53-65), for example, cites the lack of interruption by punctuations and complicated Conradian similes as important clues for deciphering the first paragraph as the narrator's personal opinion, so that his recording of what Marlow has actually spoken does not resume until the second paragraph. Whether readers agree with this assessment or not, the change of tone between the two paragraphs remains undeniable. From a translator's perspective, the problem of identifying and then tackling such subtle Conradian change of tone represents one of the major challenges in its rendition in Chinese. Here is how this second paragraph is realized in Chinese by the three translators studied in this article:

Wang Runhua

另一隻鞋子又飛出去，投到河神那裏去了。我自忖道，什麼都完

Literature and the Importance of Stylistic Translation

了。我們太遲了；他已消失了——天才已消失了，那是用一些矛、箭或棍棒毀滅的。總之，我永遠都聽不見那傢伙的談話了——我的悲哀非常強烈，簡直像那些在叢林裏悲鳴的野人一樣。我不會感到比這更孤單寂寞，如果失去了我的信心或在生活中錯過我的命運……為什麼你要這樣可憐的嘆息，誰？荒謬嗎？是的，荒謬。老天呀！一個人不是永遠——喂，給我一點煙草，……（1970: 110）

He Xinqin

另一隻鞋也飛到那條河流的鬼神懷中去了。我想道，天啊，一切都完了！太遲了；他去了——那份天賦也去了，是矛，是箭，是棍子，反正把他弄去了。總言之，我是再也聽不到他說話的了——我當時悲痛欲絕，那份感情之烈，比叢林裏那些野蠻人悽愴嚎叫也不遑多讓。我但覺孤零悲愴，就算是信念崩潰，或是溜失掌握命運的機會，悲傷也不外如是……是誰嘆氣得這麼個鬼樣子？沒道理嗎？好罷，沒道理。老天呀！難道人不應該……來，拿些煙絲給我。（1988: 71）

Zhang Ruwen

另一隻鞋子也飛到那該死的河上去了。我心裏想道：“天哪！全完了。我們來得太晚了。”在一根長矛、一支箭或一根木棍之下，他已經消失了——那種才能已經消失了。到頭來我還是聽不到那傢伙說話，——我的悲傷之情誇張強烈得令人驚奇，跟我在叢林中所聽到的野蠻人的悲嚎差不多。即使被剝奪了信仰，或失寸了生活目標，我也不會感到如此的孤獨和淒涼。……你為什麼粗野地嘆氣？荒唐？是的，是很荒唐。老天爺！難道一個人就不可以——哎，給我一點煙。……（1999: 83）

In this paragraph, particular attention must be paid to the sentence: “my sorrow had a startling extravagance of emotion, even such as I had noticed in the howling sorrow of these savages in the bush. I couldn’t

have felt more of lonely desolation somehow, had I been robbed of a belief or had missed my destiny in life”. Of particular interest is the fact that although poetic elements such as “howling sorrow” remain as prominent here as in his other writings, distinctive Conradian similes which utilize words such as “like” and “as if” are noticeably missing. This suggests a conscious effort on Conrad’s part to alter his style of writing from the usual Polish-based sentence structure to a much more straightforward Victorian English approach. While his reason for doing so remains debatable, the fact that such an abrupt alteration did occur must nevertheless be made equally noticeable in the translation. In order to evaluate a translator’s success in getting this message across, attention must thus be paid to how the usual Conradian similes are dealt with by each translator.

The usual Chinese equivalents of words such as “like” and “as if” are found in terms such as *xiang* 像, *shide* 似的, *yiban* 一般 and *yiyang* 一樣. Therefore, unsurprisingly, the three translators show unanimous preference in evoking such terms, in various combinations, to recreate the Conradian similes in their Chinese translations. In the passage above, however, the term *yiyang* is employed by Wang Runhua to translate the unconventional (in a Conradian sense) phrase “even such as I had noticed in the howling sorrow of these savages in the bush”. In his translation, therefore, the distinction of style between this paragraph and a typical Marlowian one becomes indistinguishable, along with any possible motive behind Conrad’s deliberate alteration of writing style in the process. By contrast, He and Zhang are both able to avoid using words such as *yiyang* in their translations. The differentiation of style between this passage and others as uttered by Marlow is therefore retained to a larger degree in these two translations.

In contrast to business or legal texts where the information contained in the original often represents the primary focus of the

Literature and the Importance of Stylistic Translation

translation, for translation of literary texts, especially those featuring a voice as unique as Conrad's, the attention to its linguistic representation often falls into danger of being overlooked by the translator. In reality, however, such linguistic features are often employed by the author in a distinctive manner to support and contribute to the development of the story. The ability to make the narrator's voice blend with the emotional struggles of the characters is also one of the most determining factors concerning the literary value of a text. For example, although Hemingway's style of writing is sometimes criticized for being too simple and childlike, the essence of his achievement ultimately lies herein as it represents a calculated procedure that is designed to achieve complex effects. To remove from Conrad's writing his unique narrative voice, which is influenced by his knowledge of foreign languages such as Polish and French, would be the equivalent of rephrasing Hemingway with sentences that read much more sophisticatedly—even if the content were to remain the same after the process, the literary uniqueness which makes the text valuable in the first place would be forever diminished.

In this essay, attempts have been made to understand the value of Conrad's unique English prose in relation to linguistic elements found in French and Polish, as well as the significance it holds when attempting to render his texts into a foreign language such as Chinese. By using *Heart of Darkness* as the focal point of this study, the purpose of this paper is to identify some of the important differences between Chinese and English and their effect on the style and presentation of a text (translating an author's unique voice). *Heart of Darkness*, as many would agree, represents a highly important and unique text in English literature and is notoriously difficult to translate. For example, critics have noted that its title contains a double-layered meaning in which the word "darkness" can be interpreted both as the unknowable Africa and the human heart. This denotes just one of the many elements in the novel that is extremely

difficult, if not impossible, to articulate in Chinese. Thus, instead of simply pointing out the obvious differences in the operation of languages and outlining what is possible and impossible, this study attempts to focus on the more subtle aspects of Conrad's literary language, and aims to compare the literary effects of different combination of wordings in both Chinese and English in the hope of bringing a higher sense of awareness to the importance of stylistic translation and its distinction from contextual translation.

References

(i) Translations cited (*Heart of Darkness*):

He, Xinqin 何信勤, trans. (1988). *Heixin* 黑心. Taipei: Lianjing Chubanshe.

Wang, Runhua 王潤華, trans. (1970). *Heian de Xin* 黑暗的心. Taipei: Zhiwen Chubanshe.

Zhang, Ruwen 章汝雯, trans. (1999). *Heian de Xin* 黑暗的心. Shandong: Shandong Wenyi Chubanshe.

(ii) Other texts:

Burrows, J. F. (1987). *Computation into Criticism: A Study of Jane Austen's Novels and an Experiment in Method*. Oxford: Clarendon.

Chen, Ping (1999). *Modern Chinese*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cheng, Xianghui 程祥徽 and Xiaolin Tian 田小琳 (1997). *Xiandai Hanyu* 現代漢語 (Modern Chinese). Hong Kong: Joint Publishing.

Conrad, Joseph (1901/2000). *Heart of Darkness*. Ed. Robert Hampson. London: Penguin.

_____ (1896/1921). *An Outcast of the Islands*. New York: Doubleday, Page & Co.

_____ (1904/1924). *Nostromo: A Tale of the Seaboard*. New York: Doubleday, Page & Co.

Crankshaw, Edward (1936). *Joseph Conrad: Some Aspects of the Art of the Novel*. London: MacMillan.

Literature and the Importance of Stylistic Translation

- Dickens, Charles (1861/1999). *Great Expectations*. Ed. Edgar Rosenberg. New York: Norton.
- Lawrence, T. E. (1920). "Letter to F. N. Doubleday". 20 March 1920, in Correspondence and Papers of T. E. Lawrence, Department of Special Collections and Western Manuscripts, Bodleian Library, Oxford University, MS. Eng. d. 3332.
- Lucas, Michael A. (2000). *Aspects of Conrad's Literary Language*. New York: Columbia University Press.
- Meyers, Jeffrey (1991). *Joseph Conrad: A Biography*. London: John Murray.
- Najder, Zdzislaw (1983). *Joseph Conrad: A Chronicle*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rodríguez-Pazos, Gabriel (2004). "Not so True, Not so Simple: the Spanish Translations of *The Sun also Rises*". *The Hemingway Review* 23: 47-65.
- Wells, H. G. (1896). "An Outcast of the Islands". *The Saturday Review* 16 May 1896: 509-510.
- Yu, Guangzhong 余光中 (2002). *Yu Guangzhong Tan Fanyi* 《余光中談翻譯》 (Yu Guangzhong on Translation). Beijing: Zhongguo Duiwai Fanyi Chubanshe Gongshe.

About the Author

Isaac Yue is Assistant Professor in the School of Chinese at the University of Hong Kong. He holds a Ph.D. from the University of London, and has previously published on the topics of social and political identity in Victorian literature, cultural exchange in the long nineteenth century and the history, theory and practice of literary translation in refereed journals in both Chinese and English. He is currently researching on a project that addresses the representation of foreignness in ancient China.

稿約凡例

《翻譯季刊》為香港翻譯學會之學報，歡迎中、英文來稿及翻譯作品（請附原文及作者簡介）。有關翻譯作品及版權問題，請譯者自行處理。

一、稿件格式

1. 請郵寄電腦檔案及列印本。
2. 來稿請附 200-300 字英文論文摘要一則，並請注明：
(1) 作者姓名；(2) 任職機構；(3) 通訊地址／電話／傳真／電子郵件地址。
3. 來稿均交學者審評，作者應盡量避免在正文、注釋、頁眉等處提及個人身份，鳴謝等資料亦宜於刊登時方附上。
4. 來稿每篇以不超過一萬二千字為宜。

二、標點符號

1. 書名及篇名分別用雙尖號（《》）和單尖號（〈〉），雙尖號或單尖號內之書名或篇名同。
2. “ ” 號用作一般引號；‘ ’ 號用作引號內之引號。

三、子 目

各段落之大小標題，請依各級子目標明，次序如下：

一、／ A.／ 1.／ a.／(1)／(a)

四、專有名詞及引文

1. 正文中第一次出現之外文姓名或專有名詞譯名，請附原文全名。
2. 引用原文，連標點計，超出兩行者，請另行抄錄，每行入兩格；凡引原文一段以上者，除每行入兩格外，如第

一段原引文為整段引錄，首行需入四格。

五、注 釋

1. 請用尾注。凡屬出版資料者，請移放文末參考資料部份。號碼一律用阿拉伯數目字，並用（）號括上；正文中之注釋號置於標點符號之後。
2. 參考資料
文末所附之參考資料應包括：（1）作者／編者／譯者；（2）書名、文章題目；（3）出版地；（4）出版社；（5）卷期／出版年月；（6）頁碼等資料，務求詳盡。正文中用括號直接列出作者、年份及頁碼，不另作注。

六、版 權

來稿刊登後，版權歸出版者所有，任何轉載，均須出版者同意。

七、書 評

中文書評格式與中文稿例同。

八、贈閱本

論文刊登後，作者可獲贈閱本三冊。書評作者可獲贈閱本兩冊。凡合著者，以均分為原則。

九、評 審

來稿經本學報編輯委員會審閱後，再以匿名方式送交專家評審，方決定是否採用。

十、來稿請寄：香港屯門嶺南大學翻譯系轉《翻譯季刊》主編陳德鴻教授。

Guidelines for Contributors

1. *Translation Quarterly* is a journal published by the Hong Kong Translation Society. Contributions, in either Chinese or English, should be original, hitherto unpublished, and not being considered for publication elsewhere. Once a submission is accepted, its copyright is transferred to the publisher. Translated articles should be submitted with a copy of the source-text and a brief introduction of the source-text author. It is the translator's responsibility to obtain written permission to translate.
2. Abstracts in English of 200-300 words are required. Please attach to the manuscript with your name, address, telephone and fax numbers and email address where applicable.
3. In addition to original articles and book reviews, review articles related to the evaluation or interpretation of a major substantive or methodological issue may also be submitted.
4. Endnotes should be kept to a minimum and typed single-spaced. Page references should be given in parentheses, with the page number(s) following the author's name and the year of publication. Manuscript styles should be consistent; authors are advised to consult the *MLA Handbook* for proper formats.
5. Chinese names and book titles in the text should be romanised according to the "modified" Wade-Giles or the pinyin system, and then, where they first appear, followed immediately by the Chinese characters and translations. Translations of Chinese terms obvious to the readers (like *wenxue*), however, are not necessary.

6. There should be a separate reference section containing all the works referred to in the body of the article. Pertinent information should be given on the variety of editions available, as well as the date and place of publication, to facilitate use by the readers.
7. All contributions will be first reviewed by the Editorial Board members and then anonymously by referees for its suitability for publication in *Translation Quarterly*. Care should be taken by authors to avoid identifying themselves. Submissions written in a language which is not the author's mother-tongue should preferably be checked by a native speaker before submission.
8. Book reviews are to follow the same format as that for submitted articles; they should be typed and doubled-spaced, giving at the outset the full citation for the work reviewed, plus information about special features (like appendices and illustrations) and prices. Unsolicited book reviews are as a rule not accepted.
9. Contributions should be submitted in both soft and hard copies, to Professor Leo Tak-hung Chan, c/o Department of Translation, Lingnan University, Tuen Mun, Hong Kong.
10. Contributors of articles will receive three complimentary copies of the journal, but these will be shared in the case of joint authorship. Book reviewers will receive two complimentary copies.

《翻譯季刊》徵求訂戶啟事

香港翻譯學會出版的《翻譯季刊》是探討翻譯理論與實踐的大型國際性學術刊物，學會副會長陳德鴻教授出任主編，學術顧問委員會由多名國際著名翻譯理論家組成。資深學者，如瑞典諾貝爾獎評委馬悅然教授、美國學者奈達博士及英國翻譯家霍克思教授都曾為本刊撰稿。《翻譯季刊》發表中、英文稿件，論文摘要（英文）收入由英國曼徹斯特大學編輯的半年刊《翻譯學摘要》。欲訂購的單位或個人，請與

中文大學出版社聯絡

地 址：中文大學出版社

香港 沙田 香港中文大學

電 話：+852 2609 6508

傳 真：+852 2603 6692 / 2603 7355

電 郵：cup@cuhk.edu.hk

網 址：<http://www.chineseupress.com>

Subscribing to *Translation Quarterly*

Translation Quarterly is published by the Hong Kong Translation Society, and is a major international scholarly publication. Its Chief Editor is the Society's Vice-President, Professor Leo Tak-hung Chan, and its Academic Advisory Board is composed of numerous internationally renowned specialists in the translation studies field. The journal has previously included contributions from such distinguished scholars as the Swedish Nobel Prize committee judge Professor Göran Malmqvist, the American translation theorist Dr. Eugene A. Nida, and the English translator Professor David Hawkes. *Translation Quarterly* publishes contributions in both Chinese and English, and English abstracts of its articles are included in *Translation Studies Abstracts*, edited by UMIST, UK. Institutions or individuals who wish to subscribe to the journal please contact:

The Chinese University Press

Address: The Chinese University Press
The Chinese University of Hong Kong
Sha Tin, Hong Kong

Tel: +852 2609 6508

Fax: +852 2603 6692 / 2603 7355

Email: cup@cuhk.edu.hk

Website: <http://www.chineseupress.com>

Order my subscription to *Translation Quarterly*, beginning with No. _____

Description (see volume)	Price
	<input type="checkbox"/> HK\$624 / US\$80
	<input type="checkbox"/> HK\$1,123 / US\$144
	<input type="checkbox"/> HK\$1,498 / US\$192
Issues	<input type="checkbox"/> HK\$180 / US\$23 each (Please list issue no.) _____

(your choice)

at discount rate, delivery charge by surface post included.

count.

count.

Method of Payment:

I enclose a cheque/bank draft* for HK\$ / US\$* _____ made

to **“The Chinese University of Hong Kong”** (* circle where appropriate)

to debit my credit card account for HK\$ _____. (please

circle amount = HK\$7.8)

I wish to pay my order(s) by: AMEX VISA MASTERCARD

Cardholder's Name _____

Signature _____ Expiry Date _____

Send my journal to:

Fax _____ E-mail _____

Subscription Information

Payment is required for all orders.

Subscriptions may be paid by cheque/bank draft (made payable to “The Chinese University of Hong Kong”) in US dollars, or by Visa, MasterCard or American Express in Hong Kong dollars.