

Translation Quarterly

No. 48 2008

香港翻譯學會出版

翻譯季刊

二〇〇八年
第四十八期

Published by
The Hong Kong Translation Society

《翻譯季刊》

Translation Quarterly

二〇〇八年六月 第四十八期

No. 48, June 2008

版權所有，未經許可，不得轉載。

All Rights Reserved

Copyright © 2008 THE HONG KONG TRANSLATION SOCIETY

ISSN 1027-8559-48

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 朱湘譯詩中建築美實驗的考察 張 旭
- 34 Translation and Globalisation: World Literature and Allegory *Jeremy Tambling*
- 54 義生文外 秘響旁通 邵 璐
——模糊邏輯引發的翻譯思索
- 82 翻譯經典與外國文學名著的重譯 王雪明、倪詩鋒
- 98 稿約凡例 Guidelines for Contributors
- 102 徵求訂戶啟事 Subscribing to *Translation Quarterly*
- 104 訂閱表格 Subscription and Order Form

Editor's Note

Featured in the present issue is the winning essay in the 2006 Hong Kong Translation Society Lion and Globe Educational Trust Research Scholarship contest – “A New Interpretation of the Architectural Experiments in Zhu Xiang’s Translated Poetry” by Zhang Xu. Readers of this article will have little difficulty seeing that Zhang has ventured into an area of investigation of seminal significance: the impact of translation on the development of modern Chinese poetry. It is also obvious that Zhang’s arguments are convincingly presented and supported by an array of textual examples which he has meticulously examined. Not too long ago, Zhang published a piece on “A New Interpretation of the Musical Experiments in Zhu Xiang’s Poetry Translations” (no. 44, 2007). The two articles can, in fact, be read together as a sustained reflection on the work of a major early twentieth-century poet-translator in China. At the same time, even though some of the points raised by Zhang will continue to be debated – indeed they gave rise to heated discussions by the adjudicators – the article is likely to be repeatedly referred to in future research on the subject of English-Chinese poetry translation.

Rounding off this issue are: an essay by Jeremy Tambling, in which he relates translation (in particular of Qian Zhongshu’s *Weicheng*) to the concept of world literature as first expounded

by Goethe but elaborated more recently by heavyweight theorists like David Damrosch, Walter Benjamin and Maurice Blanchot; a contribution by Shao Lu that enunciates the possibility that the tools wielded in the study of fuzzy modes of language and thought can be applied fruitfully to translation studies; and an article jointly written by Wang Xueming and Ni Shifeng which, through a survey of the histories of how canonical works like *Ulysses* and *Dream of the Red Chamber* came to be translated, proposes some tentative views on the retranslation of foreign literary masterpieces into Chinese.

Leo Chan

Summer 2008

朱湘譯詩中建築美實驗的考察

張 旭

Abstract

A New Interpretation of the Architectural Experiments in Zhu Xiang's Translated Poetry (by Zhang Xu)

This article proposes to use the polysystem approach to study the translations – in the context of creative works – of a major poet-translator, Zhu Xiang. It seeks to answer the question of “how does a poet translate?” Literary history has it that, as a mediator between poetic translation and its recreation in the Chinese literary tradition, he contributed much to modern Chinese literature, and, as a result of the fusion of horizons, to the substantial re-making of China's literary texts. The critics are not at all aware of his attempt at fusing two literary traditions. The present study examines the formal properties of the poems Zhu translated. It investigates his experiments with visual properties in his translations, with special reference to his experiments with meter, line length, and the arrangement of visual elements. Meanwhile the significance of his experiments is re-evaluated; the functioning of the descriptive norms is also assessed, as is the particular approach to poetry translation.

詩歌是兼具時間和空間二重性的藝術。首先在文字層面，由於歐洲人使用的是拼音文字，它不如漢語這種衍生於象形文字所能引發更多的視覺聯想，而通過各種字詞和詩行的空間排列，西洋詩歌又能構織出東方人陌生的詩歌建築形體，這也正是中國傳統詩學體系中所缺少的。當然現代新詩採用了西洋詩歌分行分節的書寫形式，為發揚和加重視覺效果提供了新的可能。於是可以發現，在譯詩外形上，朱湘是非常重視早年由聞一多等標舉的那種“建築美”。在他們那一代唯美詩人看來，格律就是“詩的另一半”。伴隨着對各種格律的追求外，詩歌的物理形態又顯得尤為重要。總體而言，朱湘這種美學上的追求大致是通過音節、字數、形體這三個方面的協調實驗得以最完美的體現。

一、譯詩中音頓整齊的實驗

（一）朱湘於“以頓代步”譯詩理念的認識

綜觀“五四”以來中國的翻譯界，在遙譯西洋格律詩歌時的主要做法是採用漢語的音組或頓來對譯西詩之音步，而且“以頓代步”這一譯詩規範也自此演進為一種主流，這點在朱湘的譯詩中有較明顯的體現。然而過去漢語批評界認為朱湘的譯詩“為了求整齊起見，把每行的字數限定起來。這是一個錯誤”，^[1] 也就是說他常一味地追求每行字數的整齊，而缺乏對譯詩音步整齊的認識，他的譯詩因此也顯得“有些生硬，原因就在這裏”。^[2] 這種說法一直為後人所沿用，認為朱湘不懂詩歌乃是時間的藝術，加之他過分地強調形式的整飭，這樣必然會出現以形害義的弊

端。然而通過對朱湘前後不同時期的譯詩進行考察後，發現這種批評有失偏頗。其實朱湘對西洋詩歌音步的成構特點是有非常清楚認識，儘管他未曾形成任何專門的論述，但通過他的譯詩，尤其是將它同時代的新格律派詩人的譯作進行比照，能夠更加清楚地看出他不斷地實驗過不同的音步組合形式，為當時“以頓代步”的譯詩規範建立做出了重要貢獻。

作為這種唯美追求的一部分，在詩行音組的實驗上，朱湘並未完全拘泥於表達現代漢語的中國字形似單音的緣故，而是能夠相當程度地考慮到現代漢語的成構特色，又能適當地照顧到原詩的音步組合格式，而作出適當地協調措施。表現在具體的翻譯中，朱湘主要是採用二字頓和三字頓交相使用的做法，間或採用過一字頓。而一字頓的出現主要是為了在二、三字音組排列後造成詩歌外形不整齊時，用來起調劑作用。至於四字音頓就較少用到。如他翻譯英國詩人布萊克（William Blake, 1757-1827）那首有名的〈虎〉（*The Tiger*）。原詩共 4 節，現列其中第一節：

Ti/ger, ti/ger, bur/ning bright	a
In /the fo/rests of/ the night,	a
What/ immor/tal hand/ or eye	b
Could frame/ thy fear/ful sym/metry?	b

虎呀， 虎呀， 在夜之 樹林	a
雙睛內 燃着 火樣 光明，	(a)
當初 是怎樣 一個 神道	b
把恁人 的你 竟能 創造	b

原詩各行大致是 4 音步，兩兩押韻；譯文也對應於原詩的形式，儘管第一行末尾的“林”（*lin*）與第二行末尾的“明”（*ming*）押得不太整齊，這主要是受了方言的影響。要知道這種鼻音與後鼻音不分的現象，是譯者誕生地沅江所屬的湘北方言中普遍存在的。同時朱湘還通過增添字眼（如第一行中兩個“呀”字）和改變詩句的順序的做法，這樣做既是考慮到原詩屬於抒情詩歌的行文特點，也照顧到譯文的接受性（acceptability），也就是像德國哲學家施萊爾馬赫（Schleimarcher 1838/1977）所謂的“讓譯文接近於讀者”（bring the text to the reader）的策略，^[3]從而這種經由譯者於兩種詩學體系進行協調而產生的譯文，更接近於主體詩學中的讀者，這樣也使它更符合現代漢語的表達習慣。其次四節譯詩在外形上看都緊扣原詩，每行採用了整齊的四音頓，均為二、三字音組。這是因為二、三字音組的交相使用最易使詩行長度趨於整齊。這點也合乎當時盛行的譯詩規範，也符合現代漢語說話的節奏習慣，這樣產生的譯詩讀起來十分流暢自如，其“音韻鏗鏘可以說得上與原作相副”。^[4]自《番石榴集》一出，該詩也被視為“很成功的一首”。^[5]

相比而言，在他的譯文出現之前，同屬於新格律派詩人的徐志摩也翻譯過該詩，不過徐譯在音節的整齊上略顯不足。

猛虎， | 猛虎， | 火焰似的 | 燒紅
在 | 深夜的 | 莽叢，
何等 | 神明的 | 巨眼 | 或是手
能 | 擎畫出 | 你 | 駭人的 | 雄厚？^[6]

首先在翻譯的策略上，徐志摩主要採用了異化式（foreignizing）翻譯策略，也就是採取類似於施萊爾馬赫所謂的“讓讀者接近於原文”（bring the reader to the text）的作法，這樣產生的譯文無論在意韻上還是形式上，都能儘量照顧原詩（Schleimarcher 1838/1977）。於是可以發現徐譯首先在句式的處理上儘量遵照原詩，第二行也保留了一個倒裝的句式；其次在尾韻上也是每兩行押韻，各行也是以二、三字音組為主，不足點就在於各行的音節數未能與原詩取得完全一致；而在音頓的安排上，第二行實際上只有三音組，且使用了一個一字頓，第一行中又出現了一個“火焰似的”的四字組合結構；另外第三行又出現了一個“是”字，原文中實際上為 hand or eye，而 hand 和 eye 二詞無論在詞性還是結構上都是相同的，由於譯文中增添了一個字，這樣就使得原文結構發生變化。從意頓的角度看，這二詞的處理又使詩行結構過於鬆散，由此也削減了詩行的張力。這種詩行用他自己的話來表述，就是未曾注意到“文字內蘊的寬緊性〔伸縮性，彈性〕”。^[7] 如果僅從形式建構的特點着眼，徐志摩這樣的譯詩與朱譯比較就略顯遜色。但這種形式建構的不足，並不能完全抹殺它的藝術美，其實從這種離格式翻譯詩歌中，仍能體會到其詩意的一面。

（二）完美的現代漢語詩歌節奏的實驗

這種整齊音步實驗做得最徹底、最認真的應推朱湘翻譯柯勒律治（Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834）的長詩〈老舟子行〉（*The Rime of Ancient Mariner*）。由於在漢語主體詩學體系中相對缺少長篇史詩（又稱“史事詩”），朱湘曾特別刻意將這種文類

形式介紹進來。該詩最初收入 1798 年版《抒情歌謠集》（*Lyrical Ballads*），《英國巴那斯派長詩選》（1909 又有收錄）。詩歌開始寫老舟子攔住去赴婚宴的路人訴說他殺死神鳥的故事，詩人旨在通過舟子來宣揚仁愛和贖罪觀念。整個故事簡練濃縮，不夾雜個人的情緒，只是通過行動和對話進行表述。全詩共七部分，用歌謠體詩節（ballad stanza）寫成，每節四行，二、四行押韻，尾韻為 abcb 式的交韻。其中一、三行為四音步八音節，二、四行為三音步，其節奏屬於典型的抑揚格。針對這樣一首 625 行的長詩，朱湘基本上遵循當時新格律派詩人普遍接受的譯詩規範，採取以漢語的“音組”來逐譯原詩“音步”的翻譯策略，做到了譯文與原詩音步數和押韻方式完全一致。這裏可欣賞詩歌開頭的幾節：

It is/ an an/cient Ma/riner,
And he/ stoppeth one/ of three.
‘By thy/ long beard/ and glitte/ring eye,
Now where/fore stopp’st/ thou me?

The Bride/groom’s doors/ are o/pened wide,
And I/ am next/ of kin;
The guests/ are met,/ the feast/ is set;
May’st hear/ the mer/ry din.’

He holds/ him with/ his skin/ny hand,
‘There was/ a ship,’ /quoth he.
‘Hold of!/ Unhand/ me, grey/-beard loon!’

Oftsoons/ his hand/ dropt he.

He holds/ him with/ his glitter/ring eye—

The Wed/ding-Guest/ stood still,

And li/stens lik/e a three/ years' child:

The Ma/riner hath/ his will.

那是 | 一個 | 老年 | 舟子，

三人中 | 攔住 | 一人。

“目光 | 炯炯的 | 這 | 老漢，

你攔我 | 為甚 | 緣因？

新郎 | 家前 | 大門 | 洞啟，

我最親 | 被召 | 婚筵。

賓客 | 到齊， | 排了 | 酒席——

聽那邊 | 笑語 | 喧闐。”

他用 | 如柴 | 手掌 | 抓住：

“我當初 | 在一 | 舟中——”

“站開！ | 放手， | 羊鬚 | 老漢！”

他聞言 | 立刻 | 手鬆。

但他 | 雙眼 | 有如 | 磁鐵，

令嘉賓 | 不得 | 不留

在 | 路旁， | 靠石頭 | 坐下，

聽老人 | 數說 | 根由。

仔細比照原文可以發現，朱湘的譯詩具有如下幾個特點：首先在譯入語的擇取上，完全是地道的白話漢語，而且也保留了原詩那種敘述性很強的口頭文學的特點；其次在韻律特徵上，譯詩也與原作一樣採用了相同的一種韻式，即 abcb 式的“交韻”；再次在音組的使用上，以二音組和三音組交相出現為主，同時照顧到各行字數的相對整齊，也就是遇到原文四音步的詩行時，便還它四個音組的八個漢字，遇到原文是三音步的則使用了三音組的七個漢字；特別是針對原詩的三音步時，則全部處理成一個三字頓加兩個二字頓構成。在譯原詩的四音步時，使用了兩個一字頓，其中除第一節“這”字單獨成頓略欠自然外，第四節“在”字因跨行原因又與上句緊密關聯，故而可劃成獨立的音組，這在歷代漢語詩歌中尚不多見。同時原詩本是節奏明快的歌謠體，由於譯者基本上遵循的是“以頓代步”的譯詩規範，又能根據兩種詩學體系的特徵進行適當地調整，這樣他的譯詩不但音頓整齊，節奏分明，用韻嚴格，讀起來朗朗上口，有着較好的音樂感。這樣的譯文即使放在主體詩學體系中來考察，都稱得上是一首有相當水準的作品；同時對於增富主體詩學體系有着重要的作用。由此也表明了“以頓代步”譯詩規範切實可行，即便是在處理那氣勢磅礴的長篇敘事的作品也是如此。

二、譯詩中字數均齊的實驗

（一）朱湘詩歌創作中字數整飭化實驗之一斑

在歷代漢語詩歌形式演進過程中，一直是走“幾言”的道

路，也就是對各行字數有着明確的規定，以求實現均齊之美。僅拿韻體詩歌來說，從四言變為五言最為關鍵。誠如朱自清（1947: 88）分析的那樣：這種轉變固然是跟着音樂的發展，也是語言本身在發展，詩歌也終於可以脫離音樂而獨立。四言形式之所以未停止演進，是因為四言太呆板，容許變化的餘地不大，在吟唱的時候有音樂的幫襯，還不易覺察。如果只讀不唱，就會漸漸顯露其單調的一面。^[8] 後來的五言詩行在字數上只增添了一個，卻比四言詩行具有更大的張力。^[9] 五言詩脫離了音樂而獨立出來，其詩句的組織愈發走向凝煉，其音節在組合上更趨於靈活善變。後來的律詩又發展到了七言，這樣除了在格律上走向更加謹嚴外，詩句的表現比五言詩更為豪放、更接近口語、變得更舒展而富於音樂感，也愈發走向細密，讀起來更和婉動人。本來詩行的變長是為了接近於生活語言，但這種於詩行長度擴充的做法不能一味放縱，否則就會流於結構和意義的鬆散。出於美學和語義等方面的考慮，文言律詩未曾突破過七言這一域限。

在詩歌創作中限制字數的做法主要是基於詩歌張力的理念，也就是通過儘量少的語匯來表達更多詩意，並容納更多的美學蘊涵。這即是中國傳統作文法中所謂的“句短則意無窮”，也像老莊美學思想中所謂的“言有儘，則意無窮”。這也能解釋中國傳統格律詩歌為何一直未能超越七言這一域限。同時它也是出於詩歌外在形態美學的需求，也就是滿足詩歌物理形態特徵中“建築”美學的要求。本來按照聞一多提出新詩“建築美”的設想：將長短二、三字不等的音組交相排列，這樣的音節一定鏗鏘，同時字數也就整齊了。所以“整齊的字句是調和的音節必然產生出來的現象，絕對的調和音節，字句必定整齊”。^[10] 可見，在新格

律派詩學理念中，字數的整齊是建立在整齊的音頓基礎上的。

朱湘為了追求新詩的形式美，曾刻意在詩行的長度上做過不少規範的嘗試。僅就他的創作詩歌而言，從一字詩行到十一字的詩行，他都實驗過。他認為詩行不宜太長，行與行之間的字數懸殊也不宜過大，這樣既便於保持中國詩歌外形的均齊美觀，也有利於造成詩句情結合音調的連貫。他曾這樣指出：“每首詩的各行’的長短必得要按一種比例，按一種規則安排，不能無理的忽長忽短，叫人讀起來紊亂的感覺，不調和的感覺”。^[1] 這便是他所說的詩中獨立的行的“勻配”。其實在他這裏提到的“要按一種比例，按一種規則”，實則是在討論新詩詩長度的規範問題，他的這種規範更多又是從美學效果上考慮的，因而就更具詩學價值。這套詩學規範對於他的翻譯詩歌也同樣適用。

在新詩使用的語言上，朱湘依據的理念是：新詩歌使用的是一種經過提煉的語言，它來自於現代語言，又區別於日常口語。閱讀朱湘的創作詩歌，就會發現他為了各行字數的“均齊”，往往會將行內可能出現的虛字如“的”、“在”、“裏”、“上”、“下”、“來”、“去”、“了”等削去，從而求得各行字數的一律。而作為對譯詩中“建築美”追求的一部分，朱湘最明顯的做法是：為了求整齊起見，把每行的字數加以嚴格限定。具體而言，就是在當時白話譯詩形式規範中的節奏、韻律這兩項基本要素上，再增加字數整齊這一參數，以此來對詩體形式作出更嚴格的限制。本來在翻譯的形式規範中預設的參數越多，翻譯的難度系數就會越大，而且朱湘的這種做法也一定程度地逆着白話漢語音節的組合規律，也就是在自然的白話中，各音節的長度固然不一，容易導致詩行長度的不整齊。譯者卻能在音組和

字數整齊二元矛盾中達成一定的妥協，也就是根據中西兩種詩學的內在特質，在兩種系統間進行協調，從而造成一種新的形式美。從朱湘前後各個時期的譯詩中，可以清楚地體察到他在譯詩形式規範上探索的心路歷程，儘管在許多情況下不免流於機械，卻也最能體現詩人在詩藝上探索的勇氣。

（二）有關譯詩字數實驗的一組數據分析

通過檢視《番石榴集》中的詩歌，大致可以了解到譯者在詩體形式規範上的探索過程。在集內全部百餘首詩中，詩人實驗了各種長短不一的詩行，不過從中發現那種做到各行字數整齊或基本整齊的詩歌又佔據了其中絕大部分。這裏嘗試對集內的詩歌出現的字數做一量化分析，得出一組數據，其大致分佈情況如下：

《番石榴集》中譯詩的詩行字數均齊化實驗一欄表

各行字數	首 數	所佔比例	備 註
5	2	1.98%	
7	5	4.95%	
8	4	3.96%	
9	5	4.95%	
10	14	13.86%	除〈邁克〉的第二行為9字
11	30	29.7%	
12	3	2.97%	
14	4	3.96%	
16	2	1.98%	
17	1	0.99%	
單行5字， 雙行7字	1	0.99%	

單行 7 字， 雙行 4 字	2	1.98%	
單行 8 字， 雙行 7 字	1	0.99%	
單行 8 字， 雙行 7/6 字	1	0.99%	即〈妖女〉每節的第二 行為 7 字，第四行為 6 字
單行 9 字， 雙行 7 字	1	0.99%	
單行 9 字， 雙行 8 字	1	0.99%	
單行 10 字，未 行 7 字	1	0.99%	
單行 11 字，未 行 6 字	1	0.99%	
各行 9 字， 第三行 8 字	1	0.99%	
各行 11 字，未 行 9 字	1	0.99%	
合 計	81	80.2%	集內共含詩歌 101 首

從上表可以看出，在《番石榴集》全部 101 首詩歌中，追求詩行字數整齊的有 81 首，佔其中的 80.2%，不求字數整齊的只有 20 首，佔 19.8%。儘管如此，這也不排除個別詩歌的形體在整飭中充滿着變化。僅就這些形式整齊的譯詩而言，朱湘分別實驗了使用每行 5 字到 17 字不等，其中以各行 11 字為最多，佔據全部總數的 29.7%；其次則是每行的 10 字，佔 13.86%；再次是每行 9 字和 7 字的，各佔 4.95%。至於每行為 12 個字的並未如想像的那麼多，只有 3 首，僅佔全部譯詩的 2.97%。

為何會有這種每行 11 字出現頻率最高的現象呢？通過對朱湘

的這類詩歌進行考察後發現，這種 11 字的詩行可以分成五音頓的為最多，其次就是四音頓，因為按照現代漢語的成構規律，以二、三音組出現的頻率為最高，有時在詩行中適當地穿插那種一字音組，11 個字也最容易分出五個音頓（或四個音頓）。如果使用排列組合的方法來拼排這些二、三字音組，每行的 11 個字要麼可以組合成四個二字音組加一個三字音組，或兩個三字音組加三個二字音形成五頓，或者是三個三字音組加一個二字音組形成四頓。鑒於朱湘對偶數音組有着特別的鍾愛，在他的詩中那種由三個三字音組加兩個一字音組的詩行自然就很少出現。這樣的譯詩從效果上看，也符合現代漢語新詩的成構規律，因為按照中西格律詩歌的成構規律：“現代英語格律詩，每行超過五音步即嫌冗長，現代漢語格律詩，也是如此，甚至超過四頓（拍）也就滯重了”。^[12] 這也能部分地解釋為何他在譯詩中使用 11 字的詩行為最多。

為了說明朱湘對中西詩歌韻律形式是有較深刻的認識，這裏可以參看他現存唯一的一節漢詩英譯。譯文節錄在當年他致《文學旬刊》編輯部題為〈布朗寧的“異域鄉思”與英詩〉（1925）那封著名的信中，即他的創作詩〈春・樂人的〉（*The Musician's Spring*）中的一節：

蜜蜂 | 啣啣 | 將心事 | 慙了，
久吻着 | 含笑 | 無言的 | 桃花，
東風 | 蟋蟀的 | 透過 | 茅籬，
蜜蜂 | 嗡嗡 | 驚起 | 逃去了。

Bee, ha/ving humm'd/ his love/ in peach's/ red ear,
Prints his/ kiss on/ her si/lent blu/shing lips.
—But wind/ disco/vers them/ through gos/sip hedge,
Amay/ young bee/ flees, mut/tering/ an oath.

朱湘的漢語原詩除第二行為 10 個字外，其他各行均為 9 字，詩體外形大致趨於整飭。而在音組的安排上，每行使用了整齊的四音頓，這又符合卞之琳提到的現代新詩音頓一般不超過四頓的基本規範。整個詩歌又以二音組為主，除第二行外，各行均由三個二字音組加一個三字音組構成。這種於二字音組間適當地插入三字音組，使詩歌節奏更加分明，表現出較好的法度。對照而言，在詩體的擇取上，他的譯詩選擇的是英語詩歌中的寵兒五步抑揚格的形式，也就是用每行的十個音來對譯漢詩中的九個字（或十個字），而且也有如原詩那樣不用韻，譯詩讀來同樣節奏分明，較好地再現了原作的風格。儘管這裏只是他眾多漢詩英譯中留下的唯一片段，也足以窺見詩人在以整齊的英語音步逐譯同樣整齊的漢詩音頓（或加上字數上的整飭）進行的有益嘗試。而且這首譯詩也是出現在詩人文學生涯的早年，說明他從很早就對於中西詩行的成構規律有着相當程度的認識。

就英詩漢譯而言，這裏可從朱湘選譯那被譽為“波斯民族的喉舌”^[13]的莪默·伽亞謨的《魯拜集》（*The Rubaiyat of Omar Khayyam*）中 15 首詩，從中可以看出他對這種字數整飭的譯詩規範的把握程度。現試看他翻譯的那首有名的〈希望〉，即原詩組第 73 首：

Ah Love!/ could thou/ and I/ with Fate/ conspire	a
To grasp/ this sor/ry Scheme/ of Things/ entire,	a
Would not/ we shat/ter it/ to bits/—and then	b
Re-mould/ it nea/rer to/ the Heart's/ Desire!	a

早在 1919 年，作為當年新文運動倡導者和白話新詩作俑者胡適就翻譯過這首詩歌，譯文刊登在當時白話文學的主要文藝陣地《新青年》雜誌上。胡適的譯文是：

要是 天公 換了 卿和我，	a
該把 這糊塗 世界 一齊 都打破，	a
要 再磨 再煉 再調和，	b
好依着 你我的 安排， 把世界 重新 造過！ ^[14]	a

胡適的這種譯詩可以說代表了一種極端。原詩本是整齊的五步抑揚格，尾韻方式為 aaba，從視覺效果看各詩行的長度也大致整齊。本來作為一位從舊詩的藩籬中一步步地走出來的詩人，是很難徹底擺脫舊的痕跡，而從外國譯詩實踐中則較容易幫助他脫離那種舊調，這點在胡適早年翻譯的那首標誌着他個人新詩“新紀元”成立的〈關不住了〉（1918）中表現得尤為明顯。因此可以發現：在胡適的這首譯詩中除使用了“卿”這樣的一個文言稱呼語外，確實符合他那“作詩如作文”的詩學主張，也就是使用相對自由的白話口語，倒是合乎文法，讀來其節奏也自然流暢。不足點就在於對詩歌的意韻傳達顯得過分散體化，導致了譯文中詩學品味的喪失。其次在形式上的放縱，既然是“充分採用白話

的字，白話的文法，和白話的自然音節”，^[15] 於是也像他“非做長短不一的白話詩不可”，^[16] 他的譯詩從外形上看，的確也譯得“不拘規律，不拘平仄，不拘長短”。^[17] 整個四行詩，除第一、三兩行的字數較接近外，其他兩行的長度相距較大，尤其是第四行增加到了 15 個字，而第三行僅為 8 個字，這種詩行的長度變化就顯得突兀，在視覺上造成一種顯著的對比感，這樣產生的聯想效果與原詩的主旨相距甚遠。可以說胡適這種風格的譯詩在當時也不在少數，並對當時漢語新詩壇產生過不少負面的影響。接下來出現的新格律派詩，他們在譯詩中的形式整齊實驗，可以看成是對這種放縱作風的一種反動。

作為新格律派翻譯家中的重要成員之一，朱湘的譯詩代表了另一種極至，他於譯詩中形體整飭化的探索就是直接針對早期中國譯詩界那種語言放縱現象的。在新的時代語境中，他的這種實驗所具有的內在學理價值更需要客觀的評價。針對上述這首詩歌，朱湘的譯文是：

愛呀！ 要是 與命運 能以 串通，	a
拿 殘缺的 宇宙 把握 在掌中，	a
我 與你 便能 摔碎了—— 又搏起，	b
搏成了 如意的 另一個 穹隆！	a

由朱湘選譯《魯拜集》中 15 首詩歌，就充分體現出他對兩種詩學體系的內在特徵的認識，並能體察出他就此所做的種種協調措施。這些譯詩有兩個共同點：其一是四行譯詩的韻式為 aaba，與原作保持一致，這種押韻方式頗類似於漢語詩學體系中的絕

句，只不過中國古代絕句的韻式是奉“一三五不論，二四六分明”^[18]圭臬，且不容許越雷池半步，相對而言現代漢語譯詩的韻式要求就沒有這麼嚴格。同時由於譯者清楚自己是在用現代漢語翻譯外國格律詩，故而有意未在譯詩中保留對仗的句式，他的譯詩仍然合乎現代漢語新詩的節奏規範；其二是既然中國古代絕句的各行字數一定，於是譯者自然會參照這一詩學傳統，未用五音組來逐譯原詩的五音步，而是將每行字數譯得完全整齊，也就是將每行詩的長度譯成為十一字，這又與原作每行的十音節接近。朱湘這種按字數建行的做法其實也很自然，因為在我國傳統的文言詩中，詩行長短依字數為單位而定，字數的整齊往往意味着節奏的整齊，於是這種規範與理念也就被帶進了白話詩歌翻譯中。朱湘後來還有許多譯詩完全是採用十個漢字詩行譯十音步的英語詩行，加之在他的譯詩中很少使用，這更容易使譯詩各行的字數限定下來，並使譯詩形體趨於整飭。不過這種刻意於字數的譯詩又倍受後人的非議。如能聯繫當時白話新詩歌形式過分放縱這一歷史事實，朱湘所要做的無非是要給漢語新詩建立一些理性的約束，這也符合他們那派詩人提出的“理性節制情感”的做法。從這個角度看，這種“循規蹈矩”的作法未嘗不是以新格律體逐譯英語格律詩的一種有意識的大膽嘗試。

（三）譯詩形式創格間的不足

除了 11 字的實驗外，再來看每行 10 字的使用情況。這種實驗又充分體現在他對那西洋格律詩的極致十四詩的翻譯上。朱湘曾先後翻譯過莎士比亞式和彼得拉克式等主要十四行詩體形式，這些詩體形式後來均用於他未來的創作中，足見詩人對它們的重

視程度。這裏可以他翻譯莎翁的幾首十四行詩體為例。在他翻譯莎士比亞的這些十四行詩時，譯者也是認真地貫徹各行字數整齊的做法，以求取譯詩中“建築美”的效果。

據考證，莎翁十四行詩的最早漢譯應該是自朱湘始。按照新格律派後來形成的譯詩慣例，在翻譯莎士比亞十四行詩時，通常是以整齊的五音組來逐譯原詩的五音步，而各行的字數長短可以不論。當時也出現過一些例外，其中最典型的就有梁宗岱。這位曾經有過法國文學研究背景的詩人兼翻譯家，在處理莎翁十四行詩時，基本上是按西洋格律詩尤其是法國律詩建行算“音綴”，他為追求詩行的整齊將每行的字數都嚴格控制在十二字。他這裏參照的是法國文學的詩學規範，也就是以音數整齊為原則——每行的音數相同；每行的音節數須成偶數（even number），如十二音、十音、八音等。如果不是每行音數相同，或不用偶數，則被視為變例。^[19] 這就決定了梁宗岱會選用每行的十二字來逐譯原詩十個音。其不足點就在於：整齊的十二個漢字並不意味着能構成詩行的偶數音組，現在漢語新詩的節奏是根據說話的規律停逗的，也就是以二字音和三字音為主的音組交相組合而構成詩行，故而每行字數的整齊並不意味着音頓數的整齊。儘管如此，這種形式整飭的實驗後來還是得到朱自清的高度讚譽。^[20] 另外朱湘當年在美留學時的同窗柳無忌在翻譯莎士比亞的一些十四行詩時，也像梁宗岱一樣採用了漢語的十二字來對譯原詩的十個音，以求得各行形式上的均齊，不過在音組數量上未能與原詩五音步相對應。這些譯詩後來就被收入他的個人譯詩集《莎士比亞時代的抒情詩》（1942）。^[21] 據柳無忌後來的回憶，他當年在美留學期間常與朱湘交換寫詩和譯詩的心得看法，這樣自然在譯詩風格上會

有所影響。

仔細算來，這種類似於法國律詩建行特點而追求詩行字數整齊的做法，在朱湘那裏還是要早於梁、柳二人。而且他對法國詩歌這種建行特點有着清晰的認識，他在自己的文章中曾將它與中國的音律學做過比較。^[22]這裏可以欣賞朱湘譯莎翁十四行詩的第18首：

我來 比你 作夏天， 好不好？	a
不， 你比它 更可愛， 更溫和：	b
暮春的 嬌花 有暴風 侵擾，	a
夏 住在 人間的 時日 不多：	b
有時 天之目 亮得 太凌人，	c
他的 金容 常被 雲霾 掩蔽，	d
有時 因了 意外， 四季 周行，	c
今天 的美 明天 已不 美麗：	d
你的 永存 之夏 卻不 黃萎，	e
你的 美麗 亦將 長壽 萬年，	f
你 不會死， 死神 無從 誇嘴，	e
因為 你的 名字 入了 詩篇：	f
一天 還有人 活着， 有眼睛，	g
你的 名字 便將 與此 常新。	g

朱湘在翻譯各類十四行詩體時幾乎是採用了不同的策略，由他翻譯莎士比亞、約翰·多恩或彌爾頓等人的十四行詩時（除濟慈的那首〈最後的詩〉（*Last Sonnet*）外），除去他為實驗詩體形式

而對原作內容進行了種種改寫因素外，發現他的這類譯詩有一些共同特點：首先，原詩每行為五音步十音節的抑揚格，譯詩全部對應於原詩的韻式；其次，譯者試驗了以一個漢字來對應於原詩的一個音，也就是十字一行，一字一格，標點不佔格，排列整齊，這樣在各行的意義上也較梁宗岱、柳無忌等人在翻譯莎翁十四行詩時，將每行都處理成十二字的譯文顯得更為簡煉。^[23] 既然要在詩行中限定字數，就得充分發揮現有漢字的作用，這也決定了那些虛詞在他的譯詩中不會過多地出現，由此也將他的譯詩用語與日常口語區別開來。這也是中國現代譯詩避免散體現象的一種嘗試。參照古代漢語格律詩句一直都未能超越七言域限這一事實，就能體會到朱湘的譯詩因字句的縮短，詩行更趨於緊湊，其張力也因此擴大。朱譯又表現出些許的不足，如在音步上未能與原詩取得一致，而且也遵循了以使用二、三字音組為主的譯詩規範。遇到不能使詩行整齊的時候，便使用了一字組，如第二行的“不”、第四行的“夏”、第十一行的“你”，在譯詩中就是單獨成頓。而且這種單獨成頓的一字音組過多使用，雖能加強詩行的節奏，多少也會破壞詩句的和諧的音樂效果。總體來說，這種為了照顧各行字數整齊而相應減少音組數的做法固然說得過去，但多少會減弱現代漢語那種自然流暢的節奏，也就像聞一多指出的那樣：“字數整齊了，音節不一定就調和，那是因為只有字數的整齊，沒有顧到音尺的整齊”。^[24] 而且他也批評“這種整齊是死氣板臉的硬嵌上去的一個整齊的框子，不是充實的內容產生出來的天然的整齊的輪廓”。^[25] 這樣的譯詩成功與否一直受到人們的質疑。

當然在《番石榴集》中還收有他翻譯的幾首意體十四行詩。

針對這種形式，他同樣實驗了以每行十字或十一字來對譯原詩每行的十個音，如他譯彌爾頓的〈失明〉（*On His Blindness*）、多恩的〈死〉（*Death, Be Not Proud*），使用的是十個字；不過他翻譯法國龍薩的〈給海倫〉（*Of His Lady's Old Age*）和意大利詩人但丁的《新生》中的那首（*My Lady Looks So Gentle and So Pure*）時，使用的便是十一字。相對而言，如前面見到的那樣，這裏每行的11個字比較容易形成五個音頓，而且會出現二、三音組交替出現的現象。這樣的譯詩讀來也顯得更為自然、順暢，同時符合現代漢語的成構特色，故而也更值得推崇。

這裏需要指出的是：詩歌通常是視為時間的藝術，空間因素固然不是最主要的，但也不容忽視。詩歌總體上是拿來朗誦或默讀的，但在“中國人鑒賞文藝的時候，至少有一半的印象是要靠眼睛來傳達的”。^[26] 西洋詩則完全不同。古代希臘人認為抒情詩屬於音樂，就在於歐洲人使用的是拼音文字，很難和漢語的象形文字那樣造成視覺上的印象。在許多西洋格律詩中，每行字數整齊，如果音步不整齊，就會破壞各行所佔時間的勻稱。限定了字數，往往會拉掉一些字或塞進一些字以求整齊，這就會破壞詩的意義或音韻。由於當時的許多批評家早已稔熟西方的這種寫詩理念，難怪當年會出現對朱湘那樣的批評：朱湘有時會照搬文言舊體拿二個單音節算一個獨立單位，他沒有意識到現代口語不是一個字一個字說出來，而是自然地分成幾個字（最常見是兩個或三個字）一組說出來的。其譯詩有些就顯得生硬，原因就在於此。^[27] 他們還認為：朱湘翻譯莎士比亞的一些歌曲、民歌和民謠，大部分詩行未受字數的限制，故而顯得比較自然，而不顯得生硬。^[28] 不管怎樣說，在白話漢語新詩於重建時期，眾家詩人在追求詩歌

相對自由的同時，忽視了對詩體形式相對整飭的追求，表現在詩歌翻譯領域，其情形也大致如此，這多少就顯得有點遺憾。

這裏推崇朱湘的譯詩，也不是刻意要替尊者諱。通過對朱湘的譯詩進行全面考察後，會發現詩人有時在處理一些原作各行字數本不整齊的詩歌時，也一味追求與原詩字數的對等，由此也常陷入尷尬的境況。這點在他翻譯英國無名氏的〈美神〉（*Madrigal*）一詩中體現得尤為明顯。

各行音步數	原 詩	各行音節數
5	My love in her attire doth shew her wit,	10
3	It doth so well <u>become her</u> :	7
5	For every season she hath dressings fit,	10
3	For Winter, Spring, and <u>Summer</u> .	7
3	No beauty she doth miss	6
3	When all her robes are on:	6
3	But Beauty's self she is	6
3	When all her robes are gone. ^[29]	6

各行頓數	譯 文	各行字數
4	我愛的 對衣裳 十分 考究，	10
4	衣上 她身 莫不 相宜。	8
4	無論是 夏季 綢衫的 短袖	10
4	或 冬天 覆膝的 裘衣：	8
3	一切美 皆在 她身	7
4	當她 通體 披上 衣裳	8
3	她簡直 就是 美神	7
3	在一絲 不掛的 時光。	8

原詩前四行音節數依次為十、七、十、七，音步數依次為五、三、五、三，排列起來大致有規律。其中第二、四行中用的是雙音節“陰韻”（feminine rhyme），^[30] 故七音節構成三音步；後四行音節數均為六，各行的音步數均為三。朱湘的譯文押韻方式大致對應於原詩，可惜第二、四兩行的陰韻未能傳譯出來，這主要是由於中國文學中的韻詞均為單音節，陰韻存在的可能性就很小。雖然在白話新詩體系重建的初期，一些詩人也在模仿西洋詩韻而使用陰韻手段，其可能性就在於現代漢語使用的最小語義單位是詞，而不像古代漢語那樣是單個的字。後來也有不少翻譯家在譯詩中試驗過陰韻，其效果還相當的不錯（張旭，2004: 63）。同時譯者還特地使譯詩排列出的圖形大致能反映原作格律特徵，並通過控制譯詩各行的字數，使押韻的詩行字數保持一致。也就是對應於原詩的十音節詩行仍以十字譯出，而對其他音節數或七或六音節的較短詩行實際上已難用同樣字數的漢字譯出，因此在譯這些詩行時，不得不添加二字。幸虧原文十個音節中多為單音節詞，如果用的都是雙音節詞，矛盾將更加突出。

三、詩體外形整飭的實驗

（一）詩體外形實驗之一斑

詩歌作為可吟誦或歌唱的材料訴諸人的聽覺，也作為書面文字形式而訴諸人的視覺。中國早期的詩歌（除詞曲外），通常每行的字數相當，其外形比較整齊，儘管早期並不分行排列，又多呈縱列自右至左書寫。在中國古代詩歌中也有通過各種形體變化

而賦予其特殊藝術效果的，如璇璣圖詩、盤中詩、寶塔詩、複字詩、火焰體詩、飛燕體詩、迭翠詩、神智體詩等，^[31] 這種創作方式畢竟在漢語詩學傳統中不是主流，所產生的所謂圖形詩（pattern poems or shaped poems）又多是文人遊戲間的副產品，但是這種通過離格式的創作方式又能喚起讀者的審美興趣，從而取得獨特的藝術效果。中國傳統詩歌的形式總體上是比較簡約的，並趨於相對整飭化。而採取分節分行、由左至右橫排樣式書寫的詩歌大約出現在“五四”前後。這是隨着新文化運動的興起，國人通過與外來文化的接觸而了解到形式多樣化的西洋詩歌，其中翻譯文學又起到了至關重要的作用。

（二）形式均齊的譯詩實驗

作為外來詩歌形式輸入的一部分，朱湘是非常認真地進行着這種形式整飭化實驗。儘管從現存的文獻來看，朱湘當年所發表的翻譯詩歌，除早期的《路曼尼亞民歌一斑》（1924）所收入的14首詩歌是分行式地由左至右橫排書寫外，其他無論是從詩人生前在《小說月報》、《文學週報》、《新文》等雜誌零星發表的譯作，以及他死後收入在《番石榴集》（1936）的百餘首詩，幾乎全部都是由右至左、由上而下的形式排列。由於漢語方塊字在組合方式上所具有的靈活性，即使是按當下通行的方式重新排列，其譯詩的形式化實驗至今仍有其獨特的意義。

總的來說，面對着那些形式多樣的西洋詩體，在許多情況下，朱湘在翻譯過程中既能充分尊重原詩的形式特點，同時又能充分考慮到漢語詩學的成構特點，而做出了一系列的協調措施，從而取得了較好的藝術效果。就像當時新格律派詩人普遍所做的

那樣，他們最喜歡的是將詩歌寫成四行一節，同時每行字數大體相等，從而每節呈現出四方形或像當時的批評界稱之為“豆腐干子”形，這也符合他們提出的“整飭”、“均齊”的美學主張。而在譯詩上，朱湘也實驗了這種形式。如他翻譯英國詩人赫里克（Robert Herrick）的〈眼珠〉（*To Dianeme*）一詩：

不要 | 誇你的 | 那雙 | 眼睛，
與明珠 | 一樣 | 圓潤 | 晶瑩，
耳上的 | 真珠 | 仍將 | 燦耀
在你 | 眼珠 | 緊閉的 | 時辰。

為了追求譯詩形式的整飭，朱湘在此採取了並非是那種充分性翻譯策略（adequate translation），也就是遵循源語文本的語言和文學規範（Toury 1980: 56），而是更多地考慮到譯文在目標語系統中的接受性，對原文的形式進行了徹底的改寫。原詩共十行，朱湘實際譯出其中第一、二和第七、八行。而且這裏的譯詩使用的已不再是文言，而是道地的現代漢語。同時使用的又是自然音節，每行又可劃出整齊的四頓，且均由一個三字音組加三個二字音組構成，這又符合前面提到卞之琳指出的現代漢語格律詩行通常不超過四頓（拍）的規範；^[32] 同時除去標點符號外，詩體排列相當整齊，而且也呈四方形。整個四行詩，在第三行還出現了一次跨行（enjambment），而這種跨行的手段又正是現代漢語新詩在形式上走向整飭的方便途徑之一。它雖然使該詩行語氣出現短暫的停頓，但詩意卻因此與下一行發生聯繫，卻又突出了該詩行的意義。總體而言，各句意義仍是趨於相對完整獨立。

（三）譯詩“變中求齊”的審美追求

在中國審美傳統中，“變中求齊”的思想一直就有着較高的地位。這裏的“變”可以理解為破格或離格（deviation），“齊”可理解為“均齊”，而“均齊”又直接與中國傳統美學中的和諧理念相聯繫。在詩歌創作中固然要提倡形式上的創格，這種創格又須服從於整體上的和諧。就朱湘在譯詩中的形式實驗來看，其情形又極為複雜，但很大程度上都服從中國傳統的“變中求齊”這一審美需求。

當然仔細算來，這種追求各行字數相等的詩歌在朱湘的譯詩中也不在少數。不過他同時還花了較大的精力將形式多樣的西洋詩歌逐譯過來，而且在外形上盡量模仿原詩，也就是更多地採取了異化式翻譯策略，試圖讓譯文讀者接近原詩，從而讓主體文學圈內的接受者體驗到西洋詩歌在形式上產生陌生化或疏離的效果。這裏可以再來欣賞他節譯但尼爾·塞繆爾（Daniel Samuel, 1562-1619）的〈怪事〉（*Love is a Sickness*）。首先看原詩：

Love is/ a sick/ness full/ of woes,
All/ reme/dies re/fusing;
A plant/ that with/ most cut/ting grows,
Most/ barren /with best/ using.
Why so?
More we/ enjoy/ it, more/ it dies;
If/ not en/joy'd, sigh/ing cries—
Heigh ho!

原詩共兩節，朱湘實際只譯得其中第一節。在這一節詩中，除了第五、八行為一音步外，其他各行大致為四音步，其尾韻形式為 ababcddc。而朱湘的譯詩可謂獨具匠心。如果我們分別從譯詩的音組、字數以及外形效果來考察，就會比較清楚地看出譯者在追求譯詩中“建築美”的心路歷程。

各行頓數	譯 詩	各行字數
4	痛苦 充滿了 愛情 這病，	9
3	但是 它不肯 就醫：	7
4	愛情 這花 越掐它 越盛，	9
3	珍護時 花朵 轉稀——	7
1	為何？	2
4	你去 俯就時 它偏 遠颺，	9
4	你 冷淡時 它又來 身邊——	9
1	嘻呵！	2

朱湘的譯詩充分體現了“變中求齊”的美學原則。這也是他早年從中國古典詩、詞、曲和民歌中悟得的道理，並將這套形式規範運用於外國詩歌的翻譯中。首先在音組排列上，譯者基本上採取一種對應於原詩的做法（除了第二、四行比原詩減少一頓外），且在音組的使用上，除了出現過一個一字頓外，其他全為二字組和三字組，同時各行音組變化非常有規律；其次在各行字數的變化上也有跡可尋，平均以兩個漢字對應於原詩的一音步，且每行九字或七字的數量與原詩中每行八個音之間的差距不大，尤其是其中兩個短行二字的運用也對應原詩的二音步，從而在字數的安排上出現：“九、七；九、七；二、九；九、二”這種固

定的範式；而且隨着前面的詩行兩次反覆從九字變為七字，突然又變為二字，從而造成一種突兀的口氣。這種詩體在均齊中有變異，在變異中又求整齊，從而形成了靈活多變，詩行長短不一，排列高低錯落的美的情致。可以說由於譯者充分考慮到中西詩歌的形式特點，在翻譯過程中通過一些協調措施，尤其是通過詩體外形的這種特殊的排列，既再現了原詩那音韻和形式錯落有致的風貌。同時這種句式的錯落，又能造成節奏的變換，帶動感情的高潮一個又一個迭起。隨着詩中頻繁地換韻，又造成感情的曲折和回蕩，從而使譯詩具有一種獨特的藝術美。

再則從藝術審美角度講，這種經過變形的詩歌形式，在用詞和造句方面又必然以改變詞性、顛倒詞序、省略句子成分等為前提。這樣必然會打破人們所習慣的語言常規，取得新、巧、奇、警的效果；增強了語言的柔性和彈性，取得多義的效果；同時也強化了語言的啟示性，取得寫意傳神的效果。這種語言形式的變幻完全服從於譯者所追求的藝術目標，而不是一般意義的文字遊戲，因為文字遊戲與純詩是毫無關係的。

這裏還需說明的是：在許多現代詩歌中，形式又顯得尤為重要，這點在西洋詩歌中又表現得尤為重要。更有甚者，許多現代詩人還打出了“形式就是內容”的口號，由此也一定程度地將詩歌形式的崇拜推向了一個極至。總體而言，如果就詩歌所表現的境界或意韻而言，中西詩歌間一時難分高下。而就詩歌形式而言，現代西洋詩歌更趨複雜多樣，這些就尤其值得中國詩歌借鑒和效仿。而且在當時的新文化運動語境下，白話新詩革命又是從形式改革為突破口，而通過翻譯文學來增富主體文化中的詩學體系，又是當時新文學革命的重要使命。因此，如果着眼於這樣的

話語背景來體察朱湘在譯詩形式方面進行的實驗，特別是他在譯詩“建築美”追求方面所作出的努力，並為當時譯詩形式規範的建立所作出的貢獻，其意義就顯得不同一班了。

注 釋

- [1] 羅念生（1986），〈《朱湘譯詩集》序〉，洪振國編，《朱湘譯詩集》，長沙：湖南人民出版社，頁6。
- [2] 同上。
- [3] Schleimarcher, Fredrich (1838/1977). “On the different methods of translating”. In *Translating Literature: The German Translation from Luther to Rosenzweig*. Ed. & Tran. André Lefevere. Assen & Amsterdam: Van Gorcum, pp. 66-89.
- [4] 常風（1936），〈番石榴集〉，《大公報·文藝》209期（1936年3月）。
- [5] 同上。
- [6] 載《詩刊》第2期（1931年4月20日），後收入《猛虎集》（上海：新月書店，1931年8月），詩題後附英文原題“The Tiger”。
- [7] 徐志摩（1923），〈一封公開信〉，《晨報副刊》（1923年7月22日）。
- [8] 朱自清（1947），〈朗讀與詩〉，《新詩雜話》，上海：作家書屋，頁88。
- [9] 就今天看來，五言比四言至少有三個優點：一、由於增加了一個字，內容含量擴大，從而能更好地敘事抒情；二、四言的句式大抵以兩個字為一組，每句兩組，顯得較為單調、板滯。五言的句式則既可由兩組組成，也可由三組組成。因組合方式繁多，在同一首詩中可不斷變換，故有靈動之致；三、五言詩的句子組合方式不斷變換，得以與感情的起伏轉折相應，因而能適應多種感情的表達需要。而四言詩則句式較單調、板滯，其能適應的多為莊重、舒緩的感情；蒼涼、惆悵、

輕微的感傷或喜悅也還可以，因為那樣都不屬濃烈、激動、明快、尖銳一路，多少可與莊重、舒緩相通。除此之外，就難免有些扞格。參見章培恆、駱玉明主編（1996），《中國文學史》（上卷），上海：復旦大學出版社，頁 27-48。

- [10] 聞一多（1926），〈詩的格律〉，《晨報副刊·詩鐫》11 號（1926 年 6 月 10 日）。
- [11] 朱湘（1934），〈評徐君“志摩的詩”〉，《中書集》，上海：生活書店，頁 164。
- [12] 卞之琳（1995），〈翻譯對中國現代詩的功過〉，《卞之琳》，北京：人民文學出版社，頁 245。
- [13] 朱湘（1978），〈文化大觀〉，《文學閑談》，台北：洪範書店，頁 108。
- [14] 胡適譯（1919），〈希望〉，《新青年》6 卷 4 號（1919 年 4 月 15 日）。
- [15] 胡適，〈《嘗試集》初版自序〉。
- [16] 胡適，〈《嘗試集》初版自序〉。
- [17] 胡適（1920, 1998），〈談新詩〉，《中國新文學大系·建設理論集》，上海：良友圖書印刷公司；《胡適文集》（卷 9），北京：北京大學出版社。
- [18] 從前學詩的人有兩句口訣：“一三五不論，二四六分明”。意思是說：在七言詩中，每句第一字、第三字、第五字的平仄可以不拘，至於第二字、第四字、第六字的平仄則是固定的，因為二、四、六是音節點，所以平仄固定不變。至於第七字（最後一個字）的平仄，是根據押韻與否而有一定限制。這是就七律而言的。如果就五律而言，那就該是：“一三不論，二四分明”。
- [19] 王力（1979），《漢語詩力說》，上海：上海教育出版社，頁 834。
- [20] 朱自清（1947），〈譯詩〉，《新詩雜話》，上海：作家書屋，頁 69-70。
- [21] 在柳無忌翻譯的《莎士比亞時代抒情詩》（重慶：大時代書局，1942 年 8 月；上海：大時代書局重印；香港：南海書店，1963 年 7 月重

印），其中就收有莎士比亞十四行詩兩首，即〈當失寵於人類與幸福的眼中〉和〈我可否將你作燦爛的長夏〉。

- [22] 就法國詩律特點而言，朱湘也是深有研究的。在〈詩的產生〉一文中，朱湘就曾提到：“中國詩的音律學頗有類似法國之處”。見《文學閑談》（上海：北新書局，1934）。

- [23] 同樣是這首詩，柳無忌的譯文是：

我能否將你比作燦爛的長夏？
但比夏日你更溫和，又更可愛；
暴風摧折了五月嬌寵的嫩芽，
租賃般盛夏的期限復太短暫；

有時天空的眼照得過嫌炎酷，
他那黃金般顏色也常遭蔽暗；
更況美麗不時從美麗中凋落，
為厄運與天然的遷移所變亂。

你那無盡的盛夏卻永不灰頹，
你所屬有的美艷也不會毀損；
死未能誇口你在他影內徘徊，
當在不朽的詩中你與時同存。

祇要人能呼吸着，或眼能長明，
祇要此詩存留，牠就給你壽命。（柳無忌，1942）

- [24] 聞一多（1926），〈詩的格律〉，《詩鐫》第7號（1926年5月13日）。

- [25] 同上。

- [26] 同上。

- [27] 羅念生（1986），〈《朱湘譯詩集》序〉，《朱湘譯詩集》，長沙：湖南人民出版社，頁6。

- [28] 同上。

[29] 《番石榴集》中作無名氏詩，它實則出自 *Poetical Rhapsody* (1602)，參見 Arthur Quiller-Cough (1939), *The Oxford Book of English Verses 1250-1918*, Oxford: Clarendon Press, p. 99。

[30] 早年，個別現代詩人也有意實驗過陰韻，其中就包括陸志韋、胡適、徐志摩、聞一多等，後來的詩人中又有卞之琳，如在他的〈傍晚〉中就有這樣的押韻方式：

忒忒的，足蹄敲着道道兒——

枯澀的調兒！

除此之外，在一些民歌中，也存在這種韻式。總的來說在漢語詩學規範中，陰韻還稱不上是主流。不過在現代譯詩中，倒是有人實驗過這種韻式，如宋淇（又名宋悌芬、林以亮、歐陽竟）於 1940 年 9 月在《西洋文學》雜誌創刊號發表了由他翻譯拜倫的那首〈詩為樂曲作〉（*Stanzas for Music*）：

THERE be none of Beauty's daughters	沒有一個“美麗”的女兒
With a magic like thee;	有你那樣的魔力；
And like music on the waters	像飄在水面上的曲兒
Is thy sweet voice to me:	你聲音那樣甜蜜：
When, as if its sound were causing	好像它的音調能使
The charmed ocean's pausing,	受催眠的大洋靜止，
The waves lie still and gleaming	波兒躺着，平靜，朦朧，
And the lull'd winds seem dreaming:	夢着的是寧靜的風：

宋淇的譯詩，除了將原詩的節奏得以上佳地再現外，對原詩故有的韻律傳譯更顯功夫。其精采之處首先就表現在對原詩一、三兩行韻腳的處理上，原詩中 daughters、waters 本來就押雙韻（又稱陰韻），而譯文分別為“女兒”（*nü'er*）、“曲兒”（*qu'er*），可謂神來之筆。另外如“能使”（*nengshi*）、“靜止”（*jìngzhǐ*）押韻，雖不是相當的完美，但也大致相彷彿。

[31] 相關實例可參看網址：http://www.yasue.cc/chui_lo.html。

[32] 卞之琳（1995），〈翻譯對中國現代詩的功過〉，《卞之琳》，北京：人民文學出版社，頁 245。

作者簡介

張旭，畢業於邵陽師專英語系，長沙鐵道學院文學碩士。中南大學外國語學院教授，香港浸會大學翻譯學博士，中國英漢語比較研究會副秘書長。譯作包括《英美社會與文化》（1997）、《格林童話》（1997/2007）等，著作包括《視界的融合——朱湘譯詩新探》（2008）、《外國文學翻譯在中國》（2004）等，論文見於《中國比較文學》、《中國翻譯》、《外語與翻譯》、《中國詩歌研究》、《世界文學》（台灣）、《翻譯季刊》（香港）、《翻譯學報》（香港）、《詩網絡》（香港）、《文學世紀》（香港）等刊物。

Translation and Globalisation: World Literature and Allegory

Jeremy Tambling

Abstract

Using the example of Qian Zhongshu's novel Fortress Besieged, and discussing other Chinese texts, the article analyzes the significance of what gets translated into English, and the relationship of that to the category of "world literature", considering the argument of Stephen Owen that texts seem to be written in order to be translated, and that this is what enables them to become world literature. Using the work of Walter Benjamin on translation, and on allegory, and seeing allegory as the transposition of signs into another sign system, but attended by the breakdown of such smoothness of transition, the article argues for translation as a resistance to, as well as an enabling of, the homogenisations of meaning and difference that may be implied by the categories of "world literature" and "translation".

In January 1827, the German writer Goethe told his follower Johann Peter Eckermann, "I am more and more convinced that poetry is the universal possession of mankind, revealing itself everywhere and at all times in hundreds and hundreds of men ... I therefore like to

look about me in foreign nations, and advise everyone to do the same. National literature is now a rather unmeaning term, the epoch of world literature [*Weltliteratur*] is at hand, and everyone must strive to hasten its approach".^[1] Eckermann published this statement in his *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* in 1835. The vehicle of world literature, for Goethe, was to be translation.

"World literature" was Goethe's dream of what Enlightenment man everywhere could produce, but we should see that it was a dream in contest with both emerging nationalism, a word for which the OED gives a first citation of 1798, and with colonization; and it has been both a symptom of, and a contributor towards, globalisation. In 1847, in *The Communist Manifesto*, Marx writes that

the bourgeoisie has through its exploitation of the world market given a cosmopolitan character to production and consumption in every country. [...] It has drawn from under the feet of industry the national ground on which it stood. All old-fashioned national industries have been destroyed or are daily being destroyed. ... [I]ndustries no longer work up indigenous raw material, but raw material drawn from the remotest zones; industries whose products are consumed, not only at home, but in every quarter of the globe. ... And as in material, so also in intellectual production. The intellectual creations of individual nations become common property. National one-sidedness and narrow-mindedness become more and more impossible, and from the numerous national and local literatures, there arises a world literature.^[2]

It may be noted that the OED gives 1844, only three years earlier, for its first citation of Marx's word "cosmopolitan": Marx draws on a new term, as he draws on Goethe to draw attention to the end of nationalism, and to endorse the term "world literature". It is clear that

he sees capitalism as always necessarily multinational in character, though “multinational” as a noun, meaning a company which operates in several countries, does not appear in English until 1968. There seems something problematic here: world literature may be desirable culturally, but at the same time, that it can be pressed for is part of capitalism, a sign of the desire of one country to use another in its pursuit of wealth. Further, Marx, it seems, underestimated the force of nationalism as a reaction to the internationalism Goethe thought of, when he wrote *The Communist Manifesto*.

In *Social Text* in 1986, Fredric Jameson wrote the essay “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”. The polarizing of these two concepts: third-world literature, which might be better thought of as postcolonial literature (I shall use that term instead of “third-world literature”), and multinational capitalism, which might now be thought of as globalisation, is crucial. Jameson calls for, in the “reinvention of cultural studies in the United States”, the “reinvention, in a new situation, of what Goethe long ago theorized as ‘world literature’” (68). He begins discussion of third-world texts with Lu Xun, whose “neglect in western cultural studies” he declares to be “a matter of shame which no excuses based on ignorance can rectify”. He sees third-world texts as national allegories in that there is no split within them of the private, subjective world of the individual and the public world: these texts “map the totality” (88), or rather, he says, “the story of the private individual is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society” (69), a point put in italics for emphasis.

Fredric Jameson is of course well known as a Lukacs-inspired Marxist critic, and his arguments for that reason may be seen as an attempt to read a society in terms of its totality; that is, to believe it is possible to see it complete and as an entity, and to see how it interconnects. It accounts for his hostility to postmodernism, which he reads as the

description of Western societies whose fractured or schizophrenic nature means both a loss of history and an inability to explain connections through narrative: his opposition is towards Lyotard's definition of postmodernism in terms of its "incredulity towards meta-narratives". For Jameson, Marxism can account for postmodernism, but postmodernism cannot read Marxism—hence the desire in Jameson to read postcolonial literature in terms of a national allegory. His argument has been roundly attacked for its totalizing tendencies, which, in the case of Lu Xun, would mean that if Jameson were right, Lu Xun had been able, in "The Madman's Diary" and "The True Story of Ah Q", to describe and represent a single China; he would be endorsing the view that Ah Q is indeed representative of the Chinese. Jameson's sense of allegory needs to be flagged: he sees it as an art-form which gives a unified and complete sense of a situation; as older Western formations thought in terms of allegory, for instance in the Medieval period, because they had not then such an investment in individualism, so now, though modern Western societies are too atomized to think allegorically, it may be possible for emerging postcolonial societies to think in such unified terms.

When Jameson thinks of Lu Xun's work within the terms of "third-world national allegory", there is an additional danger: a tendency in the critic to read the text of another culture as though it conformed to what a Western model of thought wanted to read in another culture. The postcolonial text speaks what the American critic would say, and world-literature has not been reinvented; what has been affirmed, rather, is the privilege of the Western critic to read the Chinese text, and the master-discourse of the west to describe the state of postcolonial fiction, which the postcolonial society has not yet approached. Allegory is what has to be read in terms of A equals B; the allegorical content of a postcolonial text is open to interpretation from outside. We come back to the ambiguity

of World Literature; that it becomes a way of focusing on uneven developments between different parts of the world, and enforcing the power of one section to be able to interpret the other. The other side of World Literature, how it has strengthened literature, however, also needs emphasizing. Though the Qing dynasty did not set up an office to deal with foreign affairs until 1861, setting up an Interpreters' College to assist in translation in 1862, Lu Xun said of himself in "How I Started to Write Novels":

When I began to write novels, I did not realize that I [had] the talent for writing fiction. For at the time, I stayed in the guest house in Beijing, where I could not write research papers as I did not have any references, not could I do translation as I did not even have the original texts at hand. In this way, what I could do [was] to write something like fiction. Hence *The Diary of the Mad Man* came out. When I wrote this piece, I only depended on some hundred foreign literary works I had read and some knowledge of medicine I had obtained. As for other preparations, just no more.

The writer affirms that all his sources were from outside China; which would mean, if Jameson was right, that ironically, third-world literature, the national allegory, is produced by influences entirely non-national. The dependence of the May the Fourth movement on Western texts is, of course, well documented: we need only think of Wilde, Ibsen, or Whitman's influence on Guo Moruo.^[3]

Lu Xun declares his dependence on translation: reading translated work, translating work himself. In David Damrosch's terms, Lu Xun depends on the prior existence of world literature, which Damrosch defines as encompassing

all literary works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original language. ... In its most expansive sense, world literature could include any work that has ever reached beyond its home base, but ... a work only has an *effective* life as world literature whenever, and wherever, it is actively present within a literary system beyond that of its original culture. (Damrosch, 4)

Damrosch refers to Stephen Owen's essay with its title derived from Harold Bloom, "The Anxiety of Global Influence: What is World Poetry?" This comments specifically on Bei Dao and *The August Sleepwalker*, and discusses world poetry as "that which travels well" because it is designed to be translated, because the work must be approved in translation. Stephen Owen comments that "most of these poems translate themselves. They could just as easily be translations from a Slovak or an Estonian or a Philippine poet. It could even be a kind of American poetry", and he concludes by speculating that Western recognition of this poetry which exists primarily in translation might make for

the strange phenomenon of a poet who became the leading poet in his own country because he translated well. The international audience admires the poetry, imagining what it might be if the poetry had not been lost in translation. And the audience at home admires the poetry, knowing how much it is appreciated internationally, in translation. Welcome to the late twentieth century. ^[4]

Now this argument is too neat and totalizing, and its sarcastic rhetoric lets it down, while Damrosch (19-24) points out how Owen's argument is in any case weakened in that he refers only to Bonnie McDougall's translation of Bei Dao, which he finds wooden, and with which he compares the translation by Donald Finkel. ^[5] Nonetheless,

Owen's argument articulates a fear that must also be apparent, which is that there can be no "international poetry", and that to write such would mean that modern Chinese literature had no history, or sense of tradition.^[6] World poetry, on that basis, threatens the possibility of thinking about the local, and makes the writer work in terms of an Anglo-American audience. In an essay with the significant title, "Border Crossings: Chinese Writing in their World and Ours", the translator Howard Goldblatt discusses Mo Yan's *Red Sorghum*, which he translated in 1994, and quotes Amy Tan from the cover, that "Having read *Red Sorghum*, I believe Mo Yan deserves a place in world literature. His imagery is astounding, sensual and visceral. His story is electrifying and epic. I am convinced that this book will successfully leap over the international boundaries that many translated works face ... and that his voice will find its way into the heart of the American reader ..." Amy Tan thinks that being world literature is the same as being read by Americans. She is trying to sell a novel in translation to an American readership that as Goldblatt points out, does not read translations (1990: 10% for France, over 35% for Italy, under 3% for the USA).^[7] So, if world literature is that which has been translated, then the question is what gets translated and into which languages, and what exclusions lie in wait from not having been translated, and how translation serves globalisation, which may also mean "Westernization", a word associated with the May the Fourth movement (the word "modernity" was hardly used in English language study of Chinese before 1989).^[8] Lu Xun took from world literature, but has Lu Xun become world literature himself? Following Damrosch, Lu Xun has not yet achieved the status of "world literature": such translation of his work as has yet appeared keeps it separate, corralled off from Western texts.

Amy Tan's use of the word "epic" will also be noticed, as a virtually essential characteristic of world literature, associated with the demand,

which arises with Hegel and the move towards asserting the existence of world literature, that every country needs to have a national epic in order to enter the sphere of world literature at all; the epic allowing a totality to emerge, where, as Hegel says in the *Aesthetics*, “everything that later becomes firm religious dogma or civil and moral law still remains a living attitude of mind, not separated from the single individual as such”.¹⁹¹ Here, the individual hero becomes an allegory of the nation, and reveals “the total world of a nation and epoch” (11). Franco Moretti argues that the West produced, in the nineteenth and twentieth century, its modern epics, as if entering in thereby to the class of world literature: he gives as instances *Faust*, *The Ring of the Nibelungen*, *Moby-Dick*, *Ulysses*, *The Cantos*, *The Waste Land*, *The Man without Qualities* and *One Hundred Years of Solitude*. In the same way, the pre-publication blurb for Jiang Rong’s *Wolf Totem*, which appeared in English in 2008 (the Italian translation was out in summer 2007) described the novel as “the story of a rural youth, Inner Mongolian nomads and wolves set in the 1960s and 1970s. Jiang uses epic narration to depict Inner Mongolia’s grassland environment and nomadic culture”.

David Damrosch has three definitions of world literature. The first focuses on the world: world literature is “an elliptical refraction of national literatures”, meaning by “elliptical” that “the source and host cultures provide the two foci” that generate the “space within which a work lives as world literature, connected to both cultures” (283). Second, focusing on the text, “World literature is writing that gains in translation”. This implies making a difference between the specialist reader of a text and the student of world literature. A third definition focuses on the reader: “World literature is not a set canon of texts but a mode of reading: a form of detached engagement with worlds beyond our own place and time” (281). Here, “we encounter the work not at the heart of its source culture but in the field of force generated among works that may come

from very different cultures and eras” (300). But the forces that make for globalisation seem missing in Damrosch’s account, which is, then, not quite historical enough. If we think of what enters in as world literature, within globalisation, what is allowed in and translated, is dependent on the market, and that implies an Anglo-American dominance that may even like to preserve some texts as nationalist products.

I would say also that what enters world literature has to be seen as having a narrative. In an article dated Saturday June 11 2005, appearing in the London newspaper, the *Guardian*, Julia Lovell, the translator of Han Shaogong’s novel *A Dictionary of Maqiao*, asks why, in Britain, modern Japanese fiction is read and not Chinese. She says that Shen Congwen, Qian Zhongshu and Mo Yan “languish in near-total obscurity”. She attributes the reason for this neglect to the Cold War: her article is a review of the translation of Qian Zhongshu’s novel *Wei cheng* (published in Shanghai in 1947), praised by C. T. Hsia in 1961 in his *History of Modern Chinese Fiction*, and issued in English as *Fortress Besieged* (trans. Jeanne Kelly and Nathan K. Mao, 1979), through Indiana University Press. In 1980 it was reissued in China: a French translation by Sylvie Sevan-Schreiber and Wang Lou followed in 1987. Now, as a publishing “event”, the Kelly/Mao translation has been reissued by the popular Penguin press (2005), with a foreword by Jonathan Spence, and an afterword by the translator, Nathan Mao. And publication of the novel, which may indeed be welcomed, in this translation, which is unchanged from its first appearance in English, is, as might be expected, not uncontroversial, as perhaps all translations will be. The translation is of a modernist novel certainly not written to travel well, not written for translation, and it was criticised heavily by Denis T. Hu. He concluded that it was “at best mediocre” with “unsure control of both the source and target languages”, giving “a poor presentation of Qian to Western readers” while being “a source of some distress to those who love the

novel”.^[10]

I approach *Fortress Besieged* through one image, which is one instance given by Hu, or an image which he says, conveys the disillusionment in the text. Hu sees here a certain flattening in the translation. At this stage, the party of Fang, the Chinese who has been abroad and faked his doctoral degree, and Chao, his friend, who has also been abroad, and Miss Sun, who is to teach English, and two other teachers, who are duds, are about to reach San Lü University where they are to teach. Both Fang and Miss Sun have woken early because they have both had bad, and similar, dreams, involving children’s ghosts, and they have discovered that the house where they have been staying is built on top of the graves, and behind a graveyard, a door-frame standing alone after the house has been burned down. They are talking about their dreams, and the ghosts, when they are met with by Chao, who tells them they can arrive at their destination that day. But (in the Penguin version) Fang “no longer entertained any hopes. That broken-down door behind the lodge was a good symbol. It was like an entrance, concealing behind it deep palaces and high towers. One was lured inside only to find nothing there: an entrance into nothing, a place that went nowhere” (206-7). ([那門]倒是好象徵。好像個進口，背後藏着深宮大廈，引得人進去了，原來甚麼沒有，一無可進的進口，一無可去的去處。) The passage is followed by a quotation from Dante, from the line written over the gate of Hell, *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate* (*Inf.* 3.9), which is translated as “All hope abandon, ye who enter here”. The door is to Hell. That the line is unattributed in the Chinese is part of the text’s polyphony: Dante is epic world literature, and the way he appears here is a sign of how *Fortress Besieged* works as a non-nationalist text, just as it indicates how much Qian Zhongshu has been affected by world literature, like Lu Xun.

Fortress Besieged is indeed full of entrances which prove to be non-entrances. In the first chapter, there are characters coming back to China

from the West, where the West has proved to be a failed entrance to another world. Fang goes out into the interior, into the west part of China, to work in a scarcely functioning University, returning to Shanghai via Hong Kong, another entrance-point to China, entering on careers that go nowhere, learning that Shanghai as a “solitary island” (349) during the Japanese invasion is no entrance to anywhere, but simply one of the besieged fortresses—like marriage, or like the intellectual life—that cannot be entered in on, or that once it is entered on, proves to be the gateway to nowhere, like a dream. Hu prefers to translate the passage: “The door was indeed a good symbol: an entrance that leads to gorgeous palaces and fabulous mansions. But after you get lured into it, you find absolutely nothing there. An entrance that holds nothing to enter for, a place to go that goes no place” (Hu, 130). This is indeed sharper, if not necessarily more literal, and avoids the simile which makes the door only like an entrance: instead, it makes a door always a symbol, a point of entry into something else. But nothing is symbolic, for there is no beyond the door. The punning on entrance/enter, place/no place brings out a tension within language that offers the sense of language as symbolic, but emphasises how possible it is to be caught, held within it.

But the passage should not be given a special privilege as what the text is saying; it is the view of Fang. The text says that he no longer has hopes, and he uses the door as a symbol for no hope. The sentiment is succeeded by the line of Dante which tells the reader to abandon hope. The passage which says that there is no symbol derives its meaning from being made symbolic in the text. The rhetoric which Hu discovers in the passage, then, is not that which, as Hu says, “resounds the central thought of the novel”, but rather an example of Fang being caught in his own language and by his own image-making, so that the Dantean passage is a necessary supplement to complete the resonances of there being no hope, saying that doors lead nowhere. Hu needs the echoing effect of the

translation he gives because he makes the door-image central to the text; in that sense he may read too literally. The door rather opens the way to think of the danger of thinking through symbolism. In that way, the novel does not think through narrative, it rather calls narrative into question.

Just as *Red Sorghum* is given an endorsement by Amy Tan, the cover of *Fortress Besieged* has an endorsement on it from Jung Chang, who is declared on it to be the author of *Wild Swans*, as she is now part-author with Jon Halliday of a biography of Mao with the novelistic, tell-all title, *Mao: The Unknown Story*: “This is my favourite Chinese novel: a highly amusing comedy of manners that conceals a powerful emotional charge”. Jung Chang’s recommendation is not original, for the phrase “comedy of manners” appears in Nathan Mao’s afterword (p. 394), and was implicit in C. T. Hsia’s praise of the novel “for its delightful portrayal of contemporary manners”.^[11] Moreover, her determination to see history as something that can be rendered in terms of popular narrative—a novelistic structure for *Wild Swans* (1991) and the idea that history can be rendered as biography in the case of Mao—will not convince readers that she is the person to comment on narrative in the novel, while she will put off those Western readers who know about China. For her, history is a single, popular, highly tellable “narrative”, presented, as in *Wild Swans*, through three women: the history she writes assumes the possibility of focusing on the single, centred subject as a finite and knowable entity. In her biography of Mao, co-authored with Jon Halliday and written in what Jonathan Spence calls “fifty-eight bite-sized chapters, each of ten pages or so”, the approach, as Spence points out, avoids grappling with other features of Chinese history or politics “which made the twentieth century such a terrible one for tens of millions of people irrespective of what Mao may have done”. As narrative it denies agency to the Chinese people, while making Mao a vile person from the start

and staying vile throughout his life.^[12]

I will return to this question of narrative, but want to note too the desire of Penguin to market the novel as comic, a comedy of manners, which the OED defines as “that kind of comedy in which the modes and manners of society are amusingly presented”; to present China as middle-class, and pseudo-Western; suitable for the age of globalisation, and above, all, non-political. In the same way, the blurb to David Tod Roy’s new translation of *Jin Ping Mei* (vol. 1, 1993, vol. 2, 2001), which compares the text to *Don Quixote*, *Bleak House*, *Ulysses* and *Lolita*, also calls it “the first novel of manners in Chinese literature”. China is to be made less “other” and to be assimilated to texts which, however different they are from each other, are made the markers of “world literature”, which is what the blurb to *Fortress Besieged* calls the novel. But world literature here does not have the implications that Damrosch thought of for it. Rather than implying literature which recirculates, and resignifies, in different cultures at different times, it comes to mean something like literature which has grown up for the age of globalisation, with clear plots, and non-dependence on local contexts. It means something more like what Damrosch calls “global literature” “that might be read solely in airline terminals, unaffected by any specific context whatsoever” (Damrosch, 25). David Roy, in his introduction to his translation of the *Jin Ping Mei* (xxvii-xxix), goes so far as to take part of Hillis Miller’s commentary on *Bleak House*, and to quote it, substituting China for England, or London, and to remove the names of Dickens’s characters, so that an insightful commentary on Dickens is made into a commentary on the *Jin Ping Mei* in an extraordinary flattening out of differences.^[13]

Fiction must be marketed, to be made to sound interesting and useful, even when it calls into question the idea of usefulness and accessibility. In my book on Lu Xun, I wanted to emphasise an anti-narrative drift in his work; similarly, with Qiang Zhongshu, in a long,

quasi-picaresque novel often read as a satire against intellectuals, like *The Scholars*, I would like to suggest that there is a questioning of narrative. The passage quoted earlier in *Fortress Besieged* about the door, which Fang thinks symbolises the impossibility of hope, turns, on the same page, into a discussion with Chao Hsin-mei, who says that the journey to the west of China that they have just made tests a person's character. He proposes it as necessary for all couples that want to get married. He makes hints about the relation between Fang and Miss Sun. Fang then asks, "Tell me, now that you've made this trip, what do you think of me? Do you find me annoying?" To which quest for self-knowledge Chao Hsin-mei replies, "You're not annoying, but you're completely useless".

Fang Hung-chien had not expected such a blunt answer from Hsin-mei and was so enraged that he could do no more than smile bitterly. His high spirits completely destroyed, he walked on in silence for a few more steps; then, with a wave at Hsin-mei, he said, "I'm going to ride in the chair." Once in the sedan chair he sat dejectedly, not knowing why it was considered a virtue to speak frankly. (207)

There are hints in the novel that quite the closest friendship in it is that between Chao Hsin-mei and Fang, and this gives more point to the comment from Chao, as thinking of them as an odd couple who have been on the road for a month. It is not hard to think of the journey, which is another "fortress" which must be "besieged" as Fang says at the beginning of the chapter which describes the journey (207), as an image of narrative. If so, the end of a narrative will be a new form of melancholia. Fang saw the door as implying absence of hope, but the chapter turns on him at the end with the sense that the absence is in the self. But what that absence is, that defeats narrative, and makes its writing that which must be called in question, is not resolvable into positivist,

knowable terms. That seems decisively modern in Qian Zhongshu, but it contests modernization.

In the light of this, I would like to conclude with some consideration of what translation means. One of the key essays which discusses it is by Walter Benjamin: "The Task of the Translator" (1924). Benjamin begins with a statement which resists the market, by saying that "no poem is intended for the reader, no picture for the beholder, no symphony for the listener" (69). The work of art is seen as alien, on the side of the anti-aesthetic; it is not ready to be folded into the market. The essay gives part of his theory of language: language is fallen, from having the power of naming, and so giving reality, it has changed to a more instrumental sense of rendering concepts, which are devalued in the market-place. In relation to the work of art, Benjamin speaks of its "afterlife" (71) and that may include translation. But "in its afterlife ... the original undergoes a change" (73). Benjamin insists that the differences in words for the "same" thing in different languages (e.g. the different words for bread in French and German) mean that "these words are not interchangeable ... they strive to exclude each other" (74). This exclusivity is what translation resists. The original text is caught in a language with its own ideological presumptions. "Although translation, unlike art, cannot claim permanence for its products, its goal is undeniably a final, conclusive, decisive stage of all linguistic creation. In translation the original rises into a higher and purer linguistic air, as it were" (75). Here, it is no longer possible to think of the text as organically related to its "original" culture, or language, or ideology. The translation makes the text appear more what it is: artificial, and it makes all language—including the original language—"foreign".

What appears in the purer linguistic air that Benjamin speaks of is "that element in a translation which goes beyond transmittal of subject matter" (257). The term "subject matter" is crucial within Benjamin,

who in his essay “Goethe’s Elective Affinities”, written at the same time as the essay on translation, makes a distinction between critique and commentary, saying that “critique seeks the truth content of a work of art, commentary its material content” (297). The material content may be taken as the same as the subject matter. It is contrasted with the truth content, which appears within the afterlife of the text, as the possibility of commentary on its material content fades. If the work, growing in time, is compared to a burning funeral pyre, “the commentator stands before it like a chemist, the critic like an alchemist. Whereas, for the former, wood and ash remain the sole objects of his analysis, for the latter only the flame itself preserves an enigma: that of what is alive. Thus the critic inquires into the truth, whose living flame continues to burn over the heavy logs of what is past and light ashes of what has been experienced” (298).

This is a difficult passage: Benjamin implies that in the history of the work of art since its initial writing, the material content, or subject matter, fades, and commentary on it can only be historical; but the truth content comes out more fully. It is a distinction akin to another that Benjamin makes between symbol and allegory, where his understanding of allegory is directly opposed to the Hegelian sense where it would allow for the understanding of society as a totality. It will be remembered that the Romantics, particularly Goethe and Coleridge, condemned allegory as an arbitrary system; they disliked what Benjamin sees as its positive, that in it, “any person, any object, any relationship, can mean absolutely anything else”.^[14] Instead, they praised the symbol, as that which allows for a unity between the thing compared and the comparison. Jameson follows this: his reading of postcolonial literature as national allegory is the reverse sense of allegory from Benjamin’s.

For Benjamin, the afterlife of the work of art implies that there will be seen in it the breakdown of the unity of the form and subject

content of the work. As this relationship fades, so the work of art begins to look more allegorical in character. In the interest in “subject matter” there is the sense of the integral power of the text as an aesthetic whole; the truth matter, however, released as fragmentary, allegorical, gives texts another, posthumous, existence, where their connection with a determinate history has been loosened. In that sense, to translate is a form of thinking allegorically, creating a text which is not the same as the original text, and bringing out an incompleteness in both the text in its original language, and the text in its translated language, the sense in which no national language is complete, so showing how illusory it is to think that one nation can be a complete entity.

Benjamin’s essay was notably discussed by Paul de Man, but the use of it I would like to note here is that of the French writer Maurice Blanchot. In an essay of 1971, Blanchot discusses and supplements Benjamin’s essay on translation, and argues that a work can only be translated if it contains inside itself a “difference”

in such a way as to make this available, either because it originally makes a gesture toward *another* language or because it assembles, in a manner that is privileged, the possibilities of being different to itself and foreign to itself, which any spoken language has. The original is never immobile, and all that a language contains of the future at a particular moment, all that there is in the language that points to or summons a state that is other is affirmed in the solemn drift of literary works. Translation is tied to this becoming, it “translates” and accomplishes it. (59)

There is a keyphrase which Blanchot uses; he speaks of the text’s “foreignness of origin”. The literary work attracts translation and makes it difficult, perhaps because, unlike other texts in a given language, it is not quite at home in its source language; it strains it, it is foreign, estranged,

different. If world literature assumes an easiness of translation, that easiness is nevertheless undone by something else; the text being in history becomes an allegory of itself as its difference from itself becomes more palpable. The translator, too, knows that there is no equivalence of language between two languages; and just as it is not a question of trying to make the Chineseness of a work invisible in English, so it is not either a question of bringing English towards Chinese. In that sense, translation is impossible, which in a way is good news for attempts at globalisation which assume effortless translatability.^[15] Blanchot finishes the essay with the example of Friedrich Hölderlin, whose translations of the *Antigone* and the *Oedipus*, were, he says “nearly his last works at the outbreak of madness”. He says that in them, Hölderlin was attempting to bring together German and Greek into a single language. The attempt was to advance towards a centre,

in which he believed he would find collected the pure power of unifying, a centre such that it would be able to give meaning, beyond all determined and limited meaning. ... For with the unifying power that is at work in every practical relation, as in any language, and that, at the same time, exposes him to the pure scission that is always prior, the man who is ready to translate is in a constant, dangerous and admirable intimacy—and it is this intimacy that gives him the right to be the most arrogant or the most secret of writers—with the conviction that, in the end, translating is madness.^[16]

Blanchot draws attention to Hölderlin’s madness as an attempt to draw towards an absolute truth, a truth which would be outside difference. This analysis of what happened in the case of Hölderlin cannot be entered on here, but if writing is what Henry James called “the madness of art”, and if what cannot be translated is madness—if madness cannot be

translated—then that suggests that translation, as a form of writing, is also absolutely dangerous.

Notes

- [1] Quoted in David Damrosch, *What is World Literature?* Princeton: Princeton University Press, 2003, p. 1.
- [2] Marx, *The Revolutions of 1848*, ed. David Fernbach, Harmondsworth: Penguin, 1973, p. 71.
- [3] For these influences, see Wang Ning, *Globalization and Cultural Translation*, Singapore: Marshall Cavendish, 2004; the quotation from Lu Xun comes from p. 36. For recent approaches to the May Fourth movement, see Hung-Yok Ip, Tze-Ki Hon and Chiu-Chun Lee, “The Plurality of Chinese Modernity: A Review of Recent Scholarship on the May Fourth Movement”, *Modern China* 29 (2003), 490-509.
- [4] Stephen Owen, “The Anxiety of Global Influence: What is World Poetry?” *New Republic* 203 (November 11, 1990), 28-32.
- [5] See also the discussion by Zhang Longxi, *Mighty Opposites: From Dichotomies to Differences in the Comparative Study of China*, Stanford: Stanford University Press, 1998, pp. 129-136.
- [6] See the discussion of this by Zhang Longxi, “Out of the Cultural Ghetto: Theory, Politics and the Study of Chinese Literature”, *Southeast Asian Journal of Social Science* 22 (1994), 21-41.
- [7] Howard Goldblatt, “Border Crossings: Chinese Writings in their World and Ours”, in Corinne H. Dale (ed.), *Chinese Aesthetics and Literature: A Reader*, Albany: State University of New York Press, 2004, pp. 212, 218.
- [8] Charles A. Laughlin, introduction to his edited volume of essays, *Contested Modernities in Chinese Literature*, London: Palgrave Macmillan 2005, p. 1.
- [9] Quoted, Franco Moretti, *Modern Epic: The World-System from Goethe to García Márquez*, London: Verso, 1996, p. 11.

- [10] Denis T. Hu, in *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews* 4 (1982), 127-134.
- [11] C. T. Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction*, Bloomington: Indiana University Press, 1999, p. 434.
- [12] Jonathan Spence, "Portrait of a Monster" (review of *Mao: The Unknown Story* by Jung Chang and Jon Halliday, New York: Knopf, 2005), *New York Review of Books* (November 3, 2005), pp. 23-27.
- [13] *The Plum in the Golden Vase*, trans. David Tod Roy, vol. 1, Princeton: Princeton University Press, 1993. To date, only volume 2 (of a planned five) has followed.
- [14] Benjamin, pp. 174-175.
- [15] On this essay, see Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility*, London: Routledge, 1995, pp. 307-309.
- [16] Maurice Blanchot, *Friendship*, trans. Elizabeth Rottenberg, Stanford: Stanford University Press, 1997, p. 61.

About the Author

Jeremy Tambling is Professor of Literature at Manchester University, UK, and until 2006, Professor of Comparative Literature at the University of Hong Kong. He has published on literature and theory in nineteenth and twentieth century literature. Two books in particular have appeared from Hong Kong University Press; *Wong Kar-wai's Happy Together* (2002); *Madmen and Other Survivors: Reading Lu Xun's Fiction* (2006), while also forthcoming from HKUP is *Walking Macao: Reading the Baroque*, co-authored with Louis Lo. His most recent book is *Going Astray: Dickens and London* (Longman, 2008).

義生文外 秘響旁通

——模糊邏輯引發的翻譯思索

邵 璐

Abstract

Towards a Fuzzy Logic-Based Approach to Translation (by Shao Lu)

Fuzzy logic employs the theory of fuzzy sets in the study of fuzzy modes of language and thought. It opens up a new way to the description of the fuzziness of things via quantified forms. Its development also leads to much criticism of traditional binary logic, as well as heated debate between the advocates of multi-valued logic and those theorists who adhere to the epistemic views of language and thought. All this sheds important light on our understanding of translation and translation studies. The present paper is an attempt to discuss issues of translation by adopting a fuzzy logic-based approach. After analyzing the relevance of binary logic, and by arguing down some of the prevailing misconceptions about how to translate fuzzy language, it proposes that multi-valued logic and the conception of super-truth value be applied in the handling of fuzzy features in translation. It also looks into the pragmatic inference apparatus involved in interlingual communication and provides a re-interpretation of the Buddhist translational concept

of buge or "leaving nothing unexplained (in the act of translation)" so that "fuzzy" translational problems can be properly solved.

一、引 論

南宋哲學家朱熹（1130-1200）注《論語・學而》篇時有一名言，曰：“言治骨角者，既切之而復磋之；治玉石者，既琢之而復磨之，治之已精，而益求其精也”（轉引自周方珠，2004: 264）。此言便是成語“精益求精”的原出。千百年來，它已深深地植根於人們的內心深處，尋常人以它為謀事立身之本，學者以它為篤志窮理之根，科學家以它為洞悉科學奧秘的準則。與之相反，“模糊”幾乎成了不求甚解的代名詞。於是，在漢語中出現了许多貶責模糊的詞語，如“模稜兩可”、“含糊其辭”、“不倫不類”、“似是而非”等等。

然而，文學之美恰在於“情在詞外”、“意在言外”。妙筆全在無字處方為佳作，此處無聲勝有聲乃為妙曲，不在有形處、全在無形中才算名畫。這正是劉勰在《文心雕龍・隱秀》中所指出的“義生文外，秘響旁通，伏采潛發”的藝術效果。其實，以現代人的眼光看，它所反映出來的只不過是一種模糊性思維的藝術模式。

模糊邏輯是建立在多值邏輯基礎上，運用模糊集合論方法研究語言與思維模式的邏輯。模糊邏輯把模糊性思維和語言轉化為數量化的形式表達，從而為模糊性事物的科學描述開拓了廣闊的發展前景。^[1] 模糊數學和模糊邏輯的發展也引發了對傳統邏輯的

批評。但是，在眾多學者以執着的精神發展多值邏輯，以便更好地對模糊語義現象及其他領域的模糊現象進行邏輯描述之時，也有一些學者在奮力阻擊對傳統邏輯的批判。他們試圖表明，傳統邏輯完全可以用來描述語義模糊性。這些學者就是被基夫（Keefe 2000: 62）稱為“認識論者”（epistemic theorists）^[2]的那些人。這些人認定，他們所從事的事業能夠拯救傳統邏輯以及由其構建的哲學大廈和思維模式。於是，以威廉森（Williamson 1990; 1994）、卡吉爾（Cargile 1969）、坎貝爾（Campbell 1974）、索倫森（Sorensen 1988）等學者為代表的認識論派與以基夫為主的多值邏輯派展開了激烈爭辯。

這些批評和針鋒為譯學研究帶來了重要的思考和啟示。翻譯是一種創造性的藝術實踐，這種創造性決定了對於翻譯不能設置固定的條條框框。換言之，文本結構並沒有固定的模式，其形式可以千差萬別，其風格可以千姿百態。對於具有複雜性、整體性、動態性等屬性的人類語言來說，設置固定的翻譯模式並不符合語言交際或跨語交際的客觀實際。這樣做，很可能導致譯者陷入極端主觀的泥坑，使譯者思維僵化，從而成為阻礙創造性思維的羈絆。諸如直譯／意譯、異化／歸化等兩極劃分代表的是意義絕對清楚的區分方法。事實上，在翻譯的具體操作過程中，“翻譯方法”的涵義並非如此非此即彼。

那麼，我們是否可以“模糊”視角來探討翻譯活動的基本規律呢？在學界人士紛紛對傳統的兩分法思維方式（形式／意義、直譯／意譯、逐詞譯／自由譯、忠實／不忠實、準確／不準確、歐化／中國化等）提出質疑時，^[3]有無可能採取一種“義生文外，秘響旁通”的思維方式，來對譯學理論進行一番新的考察呢？翻

譯中的模糊是否是一種絕對現象？

筆者針對上述問題，在現有觀察思索和初步研究的基礎之上，借用模糊邏輯的基本原理和思想，從認知科學的翻譯觀出發，圍繞語言模糊性的語用推導機制與語際翻譯機制，從理論層面闡釋譯者在翻譯過程中所必須建立的模糊語言的認知意識，提出文學翻譯之“不隔”主張以及翻譯的模糊法則的基本設想，以期對翻譯原則、方法等作出新的描述和解釋。

二、傳統二值邏輯的影響與局限

首先，我們對影響兩分法翻譯思維模式的傳統二值邏輯作一扼要檢視。^[4] 傳統的二值邏輯可以追溯至古希臘亞里士多德（Aristotle）的範疇理論。範疇理論是亞氏整個哲學體系和邏輯學理論的基礎。然而亞氏範疇理論傾向於排斥模糊性。這導致了後來西方哲學和科學對於精確性的追求和對於模糊現象的忽視和排斥。有趣的是，就在亞里士多德發表其非模糊的範疇理論的同一時代，古希臘麥加拉（Megarian）學派的歐布里德（Eubulides）提出了“連鎖推理悖論”（Sorites paradox）。此說以多種形式流傳下來，其中最常見的兩種是“麥堆悖論”^[5] 和“禿頭悖論”。^[6]

這兩個悖論涉及的內容不同，但具有同一性質，即都屬於“連鎖推理悖論”的範疇。這種悖論的特徵是明顯的：都依賴於一種逐漸增加或減少事物的性態而最終改變命題真偽的推理方法，將原本為真的命題，通過漸進式遞推，得出一個從邏輯上說應當為真、然而卻十分荒謬的結論，由此向二值邏輯提出挑戰。

二值邏輯無法對此種悖論做出解釋，因為它的排中律使它無法應對“一堆麥子”與“一粒麥子”、“禿頭”與“非禿頭”之間的過渡狀態。模糊邏輯與傳統邏輯的根本區別在於方法的重大變革，從運用經典的普通集合論轉向模糊集合論。模糊集合論與經典集合論的差別在於：模糊集合的描述對象具有邊界開放和不確定的性質，其函數的取值範圍是一個連續的實數區間 $[0, 1]$ ，而經典集合的取值只是該區間兩個端點的數值。從某種意義上說，模糊集合論是經典集合論的深化與拓展。但是，也並非所有經典集合論的定義和規則都可在模糊集合論中找到對應體。查德（Zadeh）就注意到，經典集合論的排中律和矛盾律對於模糊集合是不適用的。

模糊屬性是模糊邏輯學中重要的概念。根據基夫（Keefe 2000: 68）的說法，典型的模糊屬性具有以下三個特徵：首先，它允許邊界狀態。所謂邊界狀態，就是我們在其中無法斷定語詞是否適用的一種狀態。用二值語言來說，它是亦真亦假，不真不假，或半真半假。如果拋開二值語言，用灰色理論的話語來說，它是一種若明若暗、半明半暗的狀態。同時我們又可以說，它具有一種不可判定的特性。一句話，亞里士多德提出的思維三大定律，即同一律、矛盾律、排中律，在這裏都遭到了破壞。其次，模糊詞的外延缺乏明確的界限。再次，連鎖推理悖論適用於經典的、缺乏明確外延邊界的語詞，如“高”、“堆”、“禿子”等。

模糊認識論者在語義模糊性問題上，想原封不動地把傳統二值邏輯保留下來。他們的觀點主要有二：其一，模糊屬性的外延有精確的界限（Keefe 2000: 62）。譬如，就何謂“高個子”而

言，存在一個精確的高度 h ，使得身高等於或大於 h 的人為高個子，而小於 h 的人為矮個子；就何謂“麥堆”而言，存在着一個精確的數字 n ，使得按一定結構排列的 n 粒麥子為麥堆，在它上面取走一粒麥子後，就不再是一個麥堆；就何謂“紅色”而言，存在着一個精確色系點 c ，過了這個色系點，紅色變成橙色；就何謂“禿頭”而言，存在着一個精確數字 n ，使得一個擁有至少 n 根頭髮的人是禿頭，一個擁有少於 n 根頭髮的人是禿子，等等。

其二，模糊即“不知”（ignorance）。模糊性理論的認識論者認為，明確界限位於何處，誰也不知道而且也沒有能力知道。他們並不否認模糊性是真實的、無處不在的現象。模糊屬性有着邊緣清晰的外延，但人們不能因此把模糊現象界定為不模糊。某個事物存在明確的外延界限，而我們卻無法找到它的準確位置，因此當我們遇見出於某個範疇邊界狀態的具體例子時，我們無法判定能否把這些例子置於該範疇內，或者說，我們不清楚它是否屬於該範疇。正是在這種情況下，所謂的模糊現象便發生了。

對於認識論者的這一“不知”理論，基夫提出了一個疑問：為什麼我們不知道模糊屬性的邊界所在？（Keefe 2000: 64）就連威廉森成為“虔誠的”認識論者之前，他也困惑於兩個“謎團”：“麥堆”這樣的詞語是如何得到確定外延的？為什麼我們不知道這些外延是什麼？（Williamson 1990）上述三個問題相互關聯，如果能說明是什麼劃定了這一界限並且如何加以劃定，那就自然回答了何以知道這一界限存在的問題。

威廉森（Williamson 1994: 227）曾試圖借助“非精確知曉”^[7]概念和“誤差空間”原理（“margin for error” principles）對上述問題做出回答，但沒有成功。按照胡塞爾（Husserl）的觀點，不

存在什麼物自體：

物決不是某種與意識毫無關係的東西。它不是一個獨立的實體，而是一個依存性的、意向性的實體……它在原則是……單純對於意識而言的，是因意識而出現的顯現物。（轉引自德布林，1995: 390-391）

因此，物體只有在向意識顯現時才展現其存在，並確證其存在。談論一個尚未意識到或者無法意識到的某物的存在，不僅是荒謬的，而且是毫無意義的。從邏輯上講，離開了意識，我們既不能談論某物的存在，也不能談論某物的不存在。威廉森始終無法正面回答這樣一個問題：認識論者究竟依據什麼斷定模糊範疇的外延存在着明確的邊界？威廉森無法提供一個理性的、符合邏輯的答案。一個合理的解釋是，為了捍衛傳統的二值邏輯，他們必須預設這種界限的存在。

我們在評判傳統二值邏輯和多值邏輯兩派論爭時，很難得出孰是孰非的結論。這首先是因為，斷定不存在確定外延邊界的人，其論據是直覺。儘管依靠直覺進行論證不僅是直覺主義的方法，同時也是許多著名數學家（如哥德爾[Gödel]）所不排斥的方法，但畢竟不是絕對可靠的論證。霍斯珀斯（Hospers 1973: 138；轉引自陳維振、吳世雄，2003: 52）就認為，“‘直覺’這個辭彙只是我們無知的遮羞布”，它除了說明“我們不知道如何知道”以外，不能說明任何問題。可以說兩種對立的觀點都不具有堅實的邏輯基礎。首先因為意識不到或意識無法把握的東西，我們既不能斷定它存在，也不能斷定它不存在。其次是因為，我們從物

理學的歷史中得知，有些最初被判定為不知存在與否的東西，最終卻被證明是存在的。原子的發現就是一例。

威廉森等認識論者的錯誤在於，他們甚至在缺乏直覺的基礎上預設了這一明確邊界的存在，這當然是出於捍衛傳統的二值邏輯的目的。他們的做法是可以理解的。霍斯珀斯在評論亞里士多德的思維三定律時讚譽道：“如果它們不是真理，那就不會有任何其他真理，甚至想不出任何真理，因為所有的思維和話語都預設了這三大定律”（Hospers 1973: 209；轉引自陳維振、吳世雄，2003: 52）。但是，霍斯珀斯等人顯然沒有注意到，人類的思維並不完全是依靠三大定律進行的清晰思維。清晰思維中包含着模糊思維，模糊思維中包含着清晰思維，它們互為依存。因此，霍斯珀斯沒有必要為傳統邏輯無法解釋語義模糊性並為此遭到批判而感到痛心。同樣，針對語義模糊性問題而對二值邏輯展開批判並不意味着要推翻它，因為它仍然是人類思維中“根本性”的、不可或缺的東西。為解決模糊性問題而創立的其他邏輯，如多值邏輯和超真值主義邏輯，從根本上說替代不了傳統邏輯。

因此，單憑傳統二值邏輯是無法解釋語義模糊性的。在不排斥二值邏輯的合理成分的基礎上，我們應當允許多值邏輯和超真值主義邏輯等的存在和發展。

三、模糊邏輯的普適特質與翻譯

由於長期受二值邏輯影響，人們在翻譯過程中往往片面追求精確性，而有意無意地忽略了事物的模糊性之基本特徵。這或許

源於一種錯誤認識：如果強調翻譯的模糊性，那麼譯者將無所作爲。但由於語言翻譯如同語言本身一樣，具有複雜性、動態性和整體性的特質，任何抽象的規定都是不科學、不客觀的。翻譯中，精確性總是相對的，有條件的；而模糊性才是絕對的，普遍存在的。筆者關於翻譯問題的“模糊法則”之說，正是根據這一普遍存在的“模糊性”——模糊邏輯的普適特質而提出的，其核心意義是：無論在具體的翻譯操作，還是抽象的翻譯理論中，“模糊性”是一種絕對存在的屬性；一方面，譯者在翻譯操作上需要處理文本中的模糊語言問題，另一方面，在確定和討論用什麼方式處理文本或語言模糊的問題時，譯者又面臨另一類型的“模糊”問題，即涉及到理論層面的“模糊”問題。

下面擬從翻譯操作和翻譯理論兩個層面，對模糊邏輯的普適特質——“模糊法則”概念展開討論。

在翻譯操作中，人們對於模糊語言的處理通常提到三種手法：以模糊譯精確、以模糊譯模糊和以精確譯模糊。其實，從本質上看，這是模糊法則作用於語言和翻譯的第一義：因為語言（說得準確一點，是具體文本中的言語）存在這樣或那樣的模糊特性，並且因為這些模糊特性在語際翻譯時無法回避，所以譯者就以種種辦法來應對。然而，模糊法則的解釋範圍不僅僅局限在對於模糊語言的處理方法上，它同時也可用於對翻譯操作的定性分析和解釋。可以說此為模糊法則的第二義，即深一層涵義，也是本文之着眼點所在。換言之，按照“模糊法則”的基本理念，此處所提處理模糊語言的三種翻譯手法因模糊法則而生，同時又因模糊法則的普適性而使這三種手法本身也蘊含着模糊性。

這三種手法，無論“精確”，還是“模糊”，我們認為其外

延都是不確定的，所謂“精確”並不是絕對的。絕對存在的是事物的“模糊”屬性，“精確”只能相對而言；“模糊”與“精確”相互依存。亦即說，“精確”中蘊含着“模糊”，“模糊”中又可以顯現相對的“精確”。下面我們通過對幾則譯評實例的剖析，來進一步闡釋這個“模糊法則”的基本邏輯。

筆者從 CNKI 最新數據庫查得，自 1911-2008 年，國內研究模糊語言翻譯的文章不下 300 篇。這 300 餘篇文章，或長或短，或繁或簡，在討論模糊語言的翻譯問題時，卻無不圍繞“以模糊譯精確”、“以模糊譯模糊”和“以精確譯模糊”的方法來展開，不免彼此雷同（當然，各文對這些方法的措辭略有不同，有研究者將其描述為“以虛對實”、“以虛對虛”、“以實對虛”；也有學者使用“原文明確，譯文有意模糊”、“原文模糊，譯文相應模糊”、“原文明確，譯文被迫模糊”等來命名這些翻譯法）。因此，我們在這裏以譯評實例來闡釋“模糊法則”的理念時，無須囊括 300 篇文章，而只須從中挑選較具代表性的例子。從這一基本考慮出發，我們以刊於《上海翻譯》2005 年第 1 期的〈語言模糊性與翻譯〉為例，從中擇取個別例句來剖析。

先來看“以精確譯模糊”。文章在闡述這一手法時，選取了以下例句：

源文本：滿樹金花，芳香四溢的金桂；花白如雪，香氣撲鼻的銀桂；紅裏透黃，花多味濃的紫砂桂；花色似銀，季季有花的四季桂；競相開放，爭妍媲美。進入桂林公園，陣陣桂香撲鼻而來。

目標文本：The Park of Sweet Osmanthus is noted for its profusion

of osmanthus trees. Flowers from these trees in different colours are in full bloom which pervade the whole garden with fragrance of their blossoms.

該文認為“將漢語譯成英語，譯者所進行的審美再現的主要工作就是以邏輯驅走模糊，以分析排斥朦朧。換言之，即‘以精確譯模糊’”。然而，此目標文本並非為精確文，而應算是對源文本的改編（adaptation），如：源文本主要由整飭的四字成語組成的排比句被改編成了兩個結構較簡單的英文句子；“桂林公園”被改編成了“桂花園”等等。在一定程度上，這個目標文本是模糊的，因為：（1）從源文本看來，該桂林公園有着品種繁多的桂花，如“金桂”、“銀桂”、“紫砂桂”、“四季桂”，而目標文本中各品種的桂花都未被區分，而籠統地譯成了 *flowers from these trees in different colours*（色彩各異的花兒），這種模糊是由於欠額翻譯（undertranslation）造成的；（2）源文本中栩栩如生的繽紛花色在目標文本中亦被籠統——模糊地譯為（*flowers from these trees*）in different colours，同樣，這也是由於欠額翻譯所造成。對於源文本的模糊性，筆者同該文作者的觀點相同，認為中文在“模糊中傳遞語義，朦朧中孕育意境”，主要由四字結構組成的源文本中文句式重在含蓄、意合，主謂對應不是十分清楚、明晰。由此可見，此案例中源文本、目標文本皆存在模糊性，從根本上講，該翻譯手法為“以模糊譯模糊”。

再看〈語言模糊性與翻譯〉中“以精確譯精確”的範例：

源文本：It's not her body. It's just betelnut, the mildly narcotic seed

from the fruit of the betel pepper which trucker drivers and laborers use to help them stay awake.

目標文本：她們並不賣身，而是在賣檳榔果，這是檳榔樹果實中略含麻醉作用的種子，卡車駕駛員和體力勞動者常用它們來提神。

該文認為源文本與目標文本皆是精確的。然而，在源文本中，兩個 *it* 指代的對象是否相同？如果不同，各指涉什麼，都不甚清楚。根據《中藥材資源網》，betel pepper 中文名有：枸醬、浮留藤、扶留藤、蔓藤、蒟子、土萆薢、大萆薢、蒟青、檳榔蒟、青蔓、香荖、蘆子、大蘆子、青蒟、檳榔蔓等。^[8] 該作物分佈於雲南、海南、廣東、廣西、臺灣等地，採取何種名字，跟其生長的具體地域相關。可見源文本存在模糊之處。在目標文本中，源文本單數的 *it* 源何成了複數的“她們”？“這”跟前面的什麼相呼應？也成了模糊點。因此，對於此例的翻譯法也可視為“以模糊譯模糊”的衍生物。

再看該文“以模糊譯精確”譯例：

源文本：... she too was a determined woman in her different way, and she measured Madam Defarge with her eyes, *every inch*.

目標文本：她也是一個很有決斷、個性鮮明的女人。這時，她張大眼睛，把達伐奇太太從上到下、仔仔細細地打量了一番。

該文認為源文本 every inch 為精確用語，所以該譯為“以模糊譯精確”。然而，every inch 指的是“在各方面”、“完全”、“徹底”，此處意指打量、觀察得仔細，並非真的是身體的每一寸都被打量，這是一種概括地、籠統的描述手法。因此，源文本亦存在模糊性，翻譯手法從根本上說也是“以模糊譯模糊”。

以上數例，無論原論者所謂的“以精確譯模糊”，“以精確譯精確”，還是“以模糊譯精確”，從根本上說，都是試圖用精確的語言來描述本質上並不精確的方法。筆者認為，在模糊法則的作用下，翻譯中對於模糊語言的處理方式就像一座臺燈的無級開關。燈光的調節從最暗到最亮，不是數量很少、邊界分明的幾個檔級（如“微弱、中等、強光”或 1、2、3 等），而是沒有檔級控制、邊界模糊的無限多級。同理，在翻譯模糊語言時，從“模糊”到“精確”，並不存在邊界分明、意義絕對清楚的幾個檔級。從“模糊”到“精確”，或從“精確”到“模糊”，往往是一種“無級式”的“連續”滑動，雖然在任何兩個固定“光點”之間，各自的核心“光度”相對清楚，即兩個相關“詞項”或“義項”的所謂“模糊度”和“精確度”相對清楚，但二者邊緣或接壤地區的“光度”或“模糊度”、“精確度”卻是不清楚的，不確定的。

這樣就說明了一個道理：雖然我們在原則上並不否認、也不必否認上述幾種傳統翻譯手法的實用性和有效性，但對這些手法必須樹立正確的認識。可以從兩個方面來看正確認識的問題：其一，不從絕對意義上來看待這些手法中所涉及的所謂“精確”；其二，所謂“以模糊譯精確”、“以精確譯模糊”、“以模糊譯模糊”，其本身只應當是一種籠統的、粗線條的提法。

第一點是基本點：如上所述，翻譯中對於模糊語言的處理，是不存在能絕對“精確”翻譯的問題的。翻譯如此，一般的語言描述何嘗不如此？所謂人類能用語言來“準確”地描寫世界，包括外部和內心世界，其實都只是一個“相對”的說法；在“絕對”意義上，對於一切客觀或主觀事物，任何語言都無法作出“準確”或“精確”的描寫。因此，只有以相對的視角來看待所謂“以模糊譯精確”、“以精確譯模糊”中的“精確”二字，相關提法才能立住腳。換言之，這裏的所謂“精確”（譯文），實際上是相對某個“模糊”參照點（原文）而言的，指通過語言處理之後，譯文沒有原文那麼“模糊”了，或至少在某個方面沒有那麼“模糊”了。然而，這個譯文又有可能引發新的“模糊”。

我國古代文論往往把文學的結構框架分為“言、象、意、道”四個層面，現代文學理論一般把它分為“語言符號層、藝術形象層、內在涵意層、象徵意蘊層”，而這四個層面中都存在着許多“空白”和“未定點”，這便造成了文學的“模糊”現象，即那些“只可意會，難以言傳”的現象。這恰是作品的“神韻”，是欣賞者須填補的“空白”，須把握的本質。“模糊特性”實際上就是中國古代文論中所說的“弦外之音”、“象外之象”、“象外之景”、“韻外之致”。翻譯本體的基本元素中無不滲透着這一“模糊特性”，亦即“模糊法則”。我們的翻譯理論，或我們對於翻譯現象的描述，也必須能充分地反映出這個法則。以下筆者承接上文的基本理念，再從翻譯原則和翻譯方法兩個方面，對翻譯理論層面的模糊法則問題加以討論。

關於翻譯原則，模糊法則把它描述為一種模糊尺度。它是策略選擇的依據，也是翻譯方法的指導，它要求譯者多維度地在不

同層次、不同方面實現目標文本和源文本的最佳關聯。以“忠實”為例，譯文對原作的忠實要精確到什麼程度，我們不能下一個絕對的定義，只能容忍一定的模糊性。在評價譯文的過程中，讀者常要根據自己的文學修養和審美能力去把握“信”的尺度。同理，“對等”、“等值”、“等效”也概莫能外。因為“對等”、“等值”、“等效”與“非對等”、“非等值”、“非等效”的界定也不是很分明，其間同樣存在過渡狀態。但這種模糊性並非消極的東西，它反映了人們對翻譯本質特徵的一種基本認識：對於翻譯這樣一種“整個宇宙進化過程中迄今為止最複雜的一種活動”（語出 I. A. Richards；轉引自 Nida 1984: 9）而言，決不是那種強分“非此即彼”的抽象概念的死板形式所能把握的。因此，這樣的翻譯原則就為譯者傳達出原作字裏行間的模糊神韻和充分發揮其藝術才能提供了依據。然而，我們強調模糊尺度、提出模糊法則，並非倡導“和稀泥”的思想。對於翻譯原則，翻譯的模糊法則認為有一個偏差維度。偏差維度指譯文文本與源文文本基於主客觀原因在文本性和文本對讀者和社會的影響上產生的偏差。這裏的偏差不是指譯者主動偏離原文，而是對譯文本身及其影響的客觀描述。客觀原因引起的偏差（與原文文本性的差異）由文本外規範^[9]的制約所致，可看作是文本外規範的制約所致，因此也可看作是文本外規範的一部分；主觀原因引起的偏差由於讀者反應論、闡釋學原理等而造成的對原文理解的偏差所致，還包括譯者在譯文中的個人風格和文本理解與表達能力欠缺即個人能力不足造成的偏差。偏差維度涉及在實際閱讀理解中所發生的不同闡釋的問題，而望文生義、連語法都理不清的胡譯亂譯則不在其內。具體而言，偏差維度必須遵循兩條原則：第

一，不違背知識的客觀性；第二，理解的合理性與解釋的普遍有效性。翻譯過程中不僅譯者的解釋與理解與其他讀者或譯者會有差別，而且任何兩種文化都難以處於完全平等的地位上去進行對話，如強勢文化與弱勢文化之間，中心文化與邊緣文化之間等，在一個信息從一個文化傳輸到另一文化時變形、改造、重塑的情況不可避免，而且作者與譯者又必然受各自傳統與價值觀等因素的制約。在不同文化時期，譯者的價值取向也會有所不同，加之不同的翻譯目的性，有所針對的期待讀者群的不同，文本本身的性質等等都對譯者有不同要求。所以，對待紛繁複雜的翻譯活動就應有個偏差維度。

翻譯原則在於宏觀指導，翻譯方法則在於微觀操作。關於翻譯方法，模糊法則認為，絕對直譯或意譯都不可取（事實上也不存在絕對意義的直譯和意譯），而應在直譯與意譯之間遊動，根據原文文體特徵、目標文本的價值取向與目的、讀者類型、文化背景、具體語境、語篇連貫等因素的不同，而對翻譯方法作具體調整，從而使翻譯的操作過程成為一個“無級燈”。也就是說，從直譯到意譯絕不是一個非此即彼的跳躍式大跨越，它是亦此亦彼的連續過程。翻譯方法的這種亦此亦彼性或不確定性，正是人類思維適應語言的複雜性、整體性和動態性的必然發展結果。也正因如此，我們才說翻譯無定法。正確認識翻譯方法的模糊性具有重要的實踐意義。它不僅有益於培養譯者的藝術個性，也為譯者在翻譯過程中發揮主觀能动性，從而進行再創作提供了較大的靈活性。過去，在二值邏輯的影響下，翻譯方法常常不是直譯法，就是意譯法；不是語義翻譯法，就是交際翻譯法；不是異化翻譯法就是歸化翻譯法等。自 20 世紀 60 年代以來，在西方又出

現了其他的提法，例如奈達（Nida 1964）的“形式對應”（formal correspondence）與“動態對等”（dynamic equivalence）、豪斯（House 1977）的“顯型翻譯”（overt translation）與“隱型翻譯”（covert translation）等，這形形色色的各種提法在本質上和傳統的意譯與直譯是一致的。我們認為，在翻譯模糊法則的觀照下，意譯與直譯不應形成二元對立，而且也由於翻譯實際操作中並不存在絕對意義的直譯和意譯，因此也就沒有基礎來支持和發展直譯和意譯的二元對立，或把這種二元對立作為翻譯理論和方法發展的唯一方向。如同對待二值邏輯的態度一樣，我們並不一概排斥翻譯方法上的二元對立或三元對立，更不排斥“直譯對意譯”之類“二元對立”中的合理成分以及此種解釋邏輯的實用性和有效性。但我們要強調的是，翻譯中的模糊法則，給翻譯理論和翻譯方法提供了多元性發展的可能和理論依據。模糊法則觀照下的翻譯理論和翻譯方法是開放而非封閉的，它允許不同闡釋的存在，它不為不同性質的原文文本的翻譯做統一的規定，它承認文化的差異與不同文化時期的不同特徵，因此它對於解釋翻譯現象也就可能更為客觀，更為合理，更加有效。

四、語言模糊性的認知考察

以上我們基於對“翻譯中模糊現象的絕對性”這一思想的認識和認同，嘗試將“模糊法則”的概念引入翻譯研究，在回顧當前邏輯學、語言學界關心的重要問題之後，從邏輯學角度對模糊語義邏輯的認識論進行評析，採用邏輯推理的方法，將多值邏輯

的思維方式有機地“植入”翻譯研究中，通過吸收二值邏輯中的合理成分，並通過對幾則探討模糊語言的、具有一定代表性的翻譯實例的具體分析和證偽，印證了筆者所倡導的“模糊法則”概念的合理性和可行性，以下我們將從認知角度，圍繞語言模糊性的語用推導機制與語際翻譯機制，進一步從理論層面闡釋譯者在翻譯過程中所必須建立的模糊語言的認知意識，探討翻譯語境下的“隔”與“不隔”的問題。

語用推導的認知是要研究人類大腦中同含意推導有關的知識系統的習得、心理運作及其在大腦中的體現。在認知科學看來，認知能力表現為由一組具有某些特徵的原則所支配的知識系統，這樣的系統又表現為能體現這些原則的表徵加工機制（representation processing device）。因此，這裏所說的知識系統，指的是人類獲得的進行某種認知活動的一些基本原則。這些原則的掌握，無論是有意識的，還是下意識的、無意識的，在進行相關的認知活動時，都會根據這樣的原則進行認知加工。這樣的加工能力，就是認知能力。

在語用推導中，要用常規關係的具體內容補足或闡釋有“缺省”成分的顯性表述，以使這個顯性表述成為一個相對完備的表達。換句話說，語用推導的實際操作過程主要就是對話語進行補足或闡釋，即對“缺省”信息的補足或闡釋。對交際話語的理解，從本質來說，就是以常規關係的具體內容來“擴充說話人的話語”。具體而言，就是補足或闡釋話語顯性表述（explicit expression）中的“缺省”；有關的補足或闡發的內容，相對於有關的顯性表述來說，就是其含意，或稱隱性表述（implicit expression）（徐盛桓，2002: 6）。也許這也可以作為對認知科學

的缺省推導和常規推導原理的一種闡釋。常規關係可看成是闡釋語用推導的一種認知中介。“事物間的常規關係是我們比較容易把握和省察的現象”（徐盛桓，2002: 8），用它作為中介，比較方便考察。語用推導同人類所發展起來的認知過程、認知特點、認知方法有關，並在“說得儘量少”的交際原則的制約下，形成為一種“缺省”的表達機制，要求進行缺省推導。從歷時來說，這種“缺省”的表達機制應看成是過程的集合；從共時來說，正是這種機制造就了共時相對穩定的社會化、約定俗成化的話語表達形式。

文學作品常常“用意十分，下語三分”，原文作者常常故意留許多未定點來表達或增強作品的主題意義和審美效果。在認知科學中，這就叫信息“缺省”，它是文學藝術家特有的詩化感覺方式，也使文學作品旨在追求的極境。劉勰在《文心雕龍·隱秀》中指出：品味、尋味、體味、玩味、回味，方能得餘味。試想，如果一部作品沒有留下任何空白與未定點，每一讀者都可一覽無餘，餘味又從何而得呢？我國古代文論向來強調“以少總多”，“以不言言之”。“言外之意”，“象外之意”從來都是藝術家們追求的目標。詩歌創作強調的是“不着一字，盡得風流”，音樂創作妙在“此處無聲勝有聲”；書法則貴在“計白以當黑”，奇趣乃出。康德（Kant）認為，模糊概念要比明晰概念更富有表現力，美應當是不可言傳的東西。聽之不聞其聲，視之不見其形是為至美。這種大音希聲，大象無形的至美只有在模糊的意境中才能意會（周方珠，2004: 275）。而這種模糊意境的意會或領略，就需要譯者運用認知科學中關於人類智慧的研究中一個非常重要的成果——缺省推導的能力。所謂缺省能力，就是在有些信息還

是處於“缺省”情況下進行的推導，是一種“跳到結論去”的推導，而當處於“缺省”狀態的信息後來得到補足以後，“跳躍”得來的結論就有可能被取消（Rescher 1976）。

在文學翻譯中，譯者在進行語言結構及各個成分意義的轉換時，有一個建立在整體意義上的藝術意象，它產生於對原文的理解，並作用於譯文的再造。這一藝術意象是譯者對原作的整體把握，對原作“缺省”信息的填補，也可以說是對某一藝術形象相對完整的審美體驗。從原文到譯文的形成，是整體圖示生成之轉換過程。譯者在轉換過程中體現的不是詞語或句式的對應，而是整體意義和意象的再現，即用譯文語言構建整體概念。譯者，既是原作的讀者，同時也是譯作的作者。作為原作的讀者，他可以在原作的“留白”——“缺省”處自由馳騁。作為譯作作者，他又要為譯作的讀者留下想像的空間。如果原作的模糊性在譯作的形成中，被釋疑殆盡，原作深邃的意境很可能就會蕩然無存，一目了然的譯作讀起來只會讓人感到味同嚼蠟。因此，當未定性領域作為一種不完全的形呈現給譯者，給譯者的接受活動造成審美張力的對峙時，譯者應調動自己的經驗、情感、思想等審美積澱而成的文化心理結構，去聯想、去填充以最終消解這些張力而走向完形，得出自己對作品的獨特見解，從而在譯文的再造中移植這一審美體驗，使譯文以一幅完整的藝術畫面出現在譯文讀者面前，讓譯文讀者獲得與原文讀者相同或相似的審美體驗，最大限度地為譯作發揮和張揚原作的意蘊。

在文學翻譯中，原語中的模糊語言有時是不需明示的。文學作品的藝術效果在很大程度上取決於這些未明示的暗含意的存在。這些暗含，在關聯理論中被稱為“弱式暗含”（孟建鋼，

2002: 28)。儘管此時譯文讀者需要花費更多的處理努力，但這種努力是值得的，因為讀者將從中享受到文學作品所特有的含蓄美，從而得到更大的、更美的語境效果。譯者應根據關聯原則從潛在的認知語境中選擇正確的相關語境假設，推斷原語的交際意圖，消解歧義、確定指稱、充實命題。

在佛經譯學話語裏，“隔”與“不隔”是一對常見概念。佛經譯論裏講“愚智天隔”“雖得大意，殊隔文體”，表明譯者對翻譯中的“隔”與“不隔”早有覺悟。在譯者與原作之間的關係上，“不隔”是指譯者對原文的透徹理解，不能有隔膜，這與王國維所說的“所見者真，所知者深”一致。王國維《人間詞話》用“隔”與“不隔”的關係來闡發詩境中的“物”與“情”，強調藝術要有深刻的“內美”，同時還要最大限度地呈現生動的直觀。王國維所說的直觀，就是“不隔”，即詩人在藝術傳達的過程中，“所見者真，所知者深”，做到藝術表現上的充分暢達。例如，他認為，“池塘生春草”“空梁落燕泥”，妙處惟在不隔。他所說的“隔”，是指主客體之間塞着一層霧障，在某種程度上破壞了詩詞境界的直觀性與自然性。朱光潛《詩論》中指出王國維“話語都在目前”的境界為“不隔”似有可商榷處。他指出詩原有偏重“顯”與偏重“隱”的兩種。如法國 19 世紀帕爾納斯派 (le Parnasse) 力求“顯”，象徵派則以過於明顯為忌。但這兩派仍各有隔與不隔之別，也仍各有好詩與壞詩（鄭海凌，2005: 70-71）。錢鍾書認為：“‘不隔’在藝術化的翻譯裏，當然指跟原文的風格不隔”，它“不是一樁事物，不是一個境界，是一種狀態 (state)，一種透明洞澈的狀態——‘純潔的空明’，譬之於光天化日；在這種狀態之中，作者所寫的事物的境界得以無

遮隱地暴露在讀者的眼前。作者的藝術的高下，全看他有無本領來拔雲霧而見青天，造就這個狀態，所以，‘不隔’並不是把深沉的事物寫到淺顯易解；原來淺顯的寫來依然淺顯，原來深沉的寫到讓讀者看出它的深沉，甚至於原來糊塗的也能寫得讓讀者看清楚它的糊塗……”（錢鍾書，1934: 496-501；轉引自蔡新樂，2002: 6-7）。

近幾年來譯界學者對“不隔”說也各有所述。^[10]在認知語境下，譯者與原作的“不隔”，即在保證交際成功的前提下，譯語盡可能向原語靠近，使話語本身具有最大關聯性，讓譯語和原語最大程度地契合，達到逼真境界。譯者在認知文本語言意義的同時，也獲得對原作某一場景、某一人物或某一事件所蘊含的情感、氣氛、語調等的審美體驗。這一認知和體驗同時作用於大腦，形成一個認知意義和審美體驗相結合的整體圖示。譯者在轉換過程中體現的不是詞語或句式的對應，而是整體意義和意象的再現，即用譯文語言建構整體概念。語言結構的對應需建立在這一整體意象的轉換上，再現過程中，或有結構形式的對應，但這種對應是意象格式塔在生成過程中出現的偶合，是人類語言共性的體現，同時也是譯者再創造過程中心理趨向的結果。

文學模糊的審美價值在於為讀者留下無限的想像空間，從而激活讀者的審美想像。不論是譯者的作風，還是原作的抗譯性造成的“隔”，實質上都使譯作與原作拉開一定距離。另一方面，譯者在翻譯的技巧上有“虛”有“實”，或者化“虛”為“實”，也使譯作同原作之間拉開一定距離。

“隔”與“不隔”，“距離”或“和而不同”，有一個度的問題。傳統翻譯理論要求譯者盡可能貼近原作，盡可能縮小距

離，做到“不隔”。這種“不隔”本質上是“同而不和”。而我們主張放寬尺度，給譯者一定的創作空間，容許譯作與原作保持相當的距離。在這個意義上說，模糊法則放寬了傳統的翻譯標準。譯作同原文的距離，可遠可近，關鍵在於譯作本身作為一個新的文本是否達到了最佳關聯，即滿足了最大程度的交際效果。模糊法則觀照下的翻譯觀沒有說必須譯成什麼，只是說明可能譯成什麼。交際和作為特殊交際形式的翻譯允許“缺省”，允許一定程度上的“模糊”，而非 100% 的“不隔”，這裏我們借用趙彥春（2003: 120）曾用的一個形象的比喻來說明認知學中翻譯的不隔：在翻譯可接受度的 π 值域內（ $3.1415926 > \pi < 3.1415927$ ）有無數個可能的譯文。譯者應該根據語境進行調變，選擇恰當的譯法。

五、結 論

綜上所述，無論在翻譯操作還是在翻譯理論中，模糊現象都具有絕對性。模糊法則認為模糊性不光體現在具體翻譯實踐當中，翻譯理論同樣具有模糊性。譯者一旦把握了全部語義內容，也就完成了本雅明所喻的“輕輕觸碰”（Benjamin 1923: 81），^[1]譯作就要按自己的軌跡開始自己的行程。這就為模糊法則提供了理論依據。然而，應該指出，一篇翻譯在自由奔騰的語言中沿着自己的軌跡向前演進的前提是始終得遵從忠信法則，如果切線不與圓周“輕輕觸碰”，即原文與譯文不能在意義或意指上密切相通，當然也就談不上是翻譯，而是在創作了。

因為存在上述基本點，也因為存在筆者在前面提到的“無級臺燈”的調光特徵，所以就決定了“以模糊譯精確”、“以精確譯模糊”、“以模糊譯模糊”等提法只可能是“籠統”、“粗線條”提法的特性。在實際翻譯操作中，譯者往往遠不止使用這三種手法。或者說，譯者可能在多半情況下都無法確定所採用的是什麼方法，他們所採用的更有可能是“以模糊譯部分模糊、部分精確”、“以部分精確、部分模糊譯部分模糊或模糊精確”、“較多模糊譯較少模糊”、“以較少模糊譯較多模糊”，等等。這也就印證了“無級燈”比喻闡明的道理，即：從“模糊”到“精確”，或從“精確”到“模糊”，往往是“無級式”的“連續”滑動，在任何兩個詞項或義項的“光點”之間，雖然核心“光度”相對清楚，但二者邊緣或接壤地區的“光度”卻是不清楚的、不確定的，不同程度的“模糊”是一種“永恆”。在某種程度上，或許可以這麼認為：翻譯中對於模糊語言的處理，實際上只有一種手法，即：以模糊譯模糊，再從這一基本手法衍生出“以模糊譯部分模糊”或“以輕度模糊譯強度模糊”等無限多的方法和策略。這就是本文所提“模糊法則”作用於翻譯操作與理論之意義所在，也是筆者緣起於模糊邏輯思維模式的、對翻譯與翻譯研究新的認識之所在。

注 釋

- [1] 查德（Zadeh 1965）正是從語言的模糊性中得到啟發而提出了模糊理論。查德一直注意觀察和研究語言現象，將模糊集合理論引入語言範疇的分析，繼而又將語言學概念引入模糊數學和模糊邏輯研究。次年，馬利昂諾斯（P. N. Marionos）發表了關於模糊邏輯的研究報告，

標誌着模糊邏輯的誕生（陳維振、吳世雄，2003: 48）。然後，查德（Zadeh 1975）又提出了“模糊語言變數”的概念，將模糊邏輯研究進一步推向深入。

- [2] 對語義模糊性問題的認識理論自古有之，最有名的當屬斯多葛派學派（the Stoics），其中克律西波斯（Chrysippus）的觀點最為典型。斯多葛派約於西元前 380 年創立，他們認為人不應為情感所動，應把各種事情當作神意或自然法則的不可避免的結果來坦然地接受。克律西波斯在語義模糊性問題認識論方面的著作已不復存在，但其言論可見諸於西塞羅等人的論著中（Long and Sedley 1987: 224-5）。
- [3] 如陳德鴻對 20 世紀中國翻譯理論的風氣、問題與爭辯進行了梳理、理順，專辟一章（第一部分之第二章）對“20 年代和 30 年代的‘現代’理論”進行討論和闡釋，集中討論了“直譯”與“意譯”之爭，“歐化”與“中國化”之爭，以及翻譯與現代性問題（Chan 2004: 15-28）。
- [4] 關於模糊語義邏輯認識論的詳細討論，見陳維振、吳世雄相關文章（2003: 47-53）。本文只討論影響翻譯思維模式的邏輯思維方式。
- [5] “麥堆悖論”（Paradox of the Heap）是問，多少粒麥粒才能成堆？一粒麥子當然不能成堆，加一粒也不成堆，再加一粒還是不行，依次類推，加上無窮多粒的麥子也還是不能成堆。
- [6] “禿頭悖論”（Paradox of the Bald Man）是說，一個人有十萬根頭髮不能算是禿頭，他掉了一根頭髮也不算是禿頭，再掉一根頭髮還是不算是禿頭，依次類推，他掉了十萬根頭髮後也還是不能算禿頭。
- [7] 非精確知曉（notions of inexact knowledge）是針對精確知曉而言的。後現代派認為，不存在什麼精確知識。如果這種後現代主義認識觀是正確的，非精確知曉的提法就很成問題了。
- [8] <http://www.spec-g.com.tw/newherb/HerbDetail.aspx?HID=20020&CID=FS>
- [9] 借用韓慶果（2006: 19）的“文本外規範”概念，指翻譯活動所處的外部社會文化環境對整個翻譯活動產生的制約。文本外規範可分為期待規範、文化和權力規範。
- [10] 蔡新樂（2002: 7）認為“不隔”就是現象學中的“還原”，也就是譯

者通過她／他的藝術（再）創造讓讀者“看到”原文本的藝術境界的“本來面目”。鄭海凌（1999: 6；2005: 70-74）的“和諧說”把譯者與原文之間的關係看成以“不隔”為和諧，提倡譯作與原文之間的“不隔”。

- [11] 本雅明將譯作與原文比成切線與圓周的相觸關係。他認為“正如切線輕輕觸碰圓周，並且只有一個交點，由這一觸碰而非這一交點來確定法則，切線即按此法則以直線向前無限延伸，一篇翻譯也同樣輕輕觸碰原著，並且只有意義這個無限小的交點，然後它按照忠信法則在自由奔騰的語言中沿着自己的軌跡向前演進”（Benjamin 1923: 81；譚載喜譯），另參見譚載喜（2006: 6）。

參考文獻

- Benjamin, W. (1923). “The Task of the Translator (Die Aufgabe des Übersetzers)”. Translated by Harry Zohn, and printed in Schulte and Biguenet, 1992, pp. 71-82.
- Campbell, R. (1974). “The Sorites Paradox”. *Philosophical Studies* 26: 175-91.
- Cargile, J. (1997). “The Sorites Paradox”. *British Journal for the Philosophy of Science* 20: 193-202. Reprinted in Keefe and Smith, 1997.
- Chan, Tak-hung Leo (2004). *Twentieth-Century Chinese Translation Theory: Modes, Issues and Debates*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Hospers, J. (1973). *An Introduction to Philosophical Analysis*. London: Routledge and Kegan Paul Ltd.
- House, J. (1977). *A Model for Translation Quality Assessment*. Tübingen: TBL Verlag Gunter Narr.
- Keefe, R. (2000). *Theories of Vagueness*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Keefe, R., and P. Smith, eds. (1997). *Vagueness: A Reader*. Cambridge: MIT Press.
- Long, A. A., and D. N. Sedley (1987). *The Hellenistic Philosophers*. Cambridge: Cambridge University Press. Excerpted in Keefe and Smith, 1997.

- Nida, E. A. (1964). *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: E. J. Brill.
- (1984). “Approaches to Translating in the Western World”. *Foreign Language Teaching and Research* 2: 9-15.
- Rescher, N. (1976). *Plausible Reasoning: An Introduction to the Theory and Practice of Plausibilistic Inference*. Assen: Van Gorcum.
- Shulte, R., and J. Biguenet (1992). *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Sorensen, R. A. (1988). *Blindspots*. Oxford: Clarendon Press.
- Williamson, T. (1990). “Review of Sorensen: *Blindspots*”. *Mind* 99: 137-40.
- (1994). *Vagueness*. London: Routledge.
- Zadeh, L. A. (1965). “Fuzzy Sets”. *Information and Control* 8 (3): 338-353.
- (1975). “The Concept of a Linguistic Variable and Its Application to Approximate Reasoning”. *Information and Science* 9: 43-80.
- 陳維振、吳世雄（2003），〈有關模糊語義邏輯的知識論觀點〉，《外語教學與研究》1: 47-53。
- 蔡新樂（2002），〈翻譯學研究的一個盲點：翻譯哲學的形而上之維——從翻譯學的方法論到本體論芻議〉，《中國翻譯》5: 4-7。
- 德布林（1995），《胡塞爾思想的發展》，李河譯，北京：三聯書店。
- 韓慶果（2006），〈翻譯規範與文本性——整合文本性的翻譯規範理論初探〉，《中國翻譯》2: 14-20。
- 毛榮貴、范武邱（2005），〈語言模糊性與翻譯〉，《上海翻譯》1: 11-15。
- 孟建鋼（2002），〈關於翻譯原則二重性的最佳關聯性解釋〉，《中國翻譯》5: 27-31。
- 譚載喜（2006），〈翻譯比喻衍生的譯學思索〉，《中國翻譯》2: 3-8。
- 徐盛桓（2002），〈常規關係與認知化〉，《外國語》1: 6-16。
- （2005），〈語用推理的認知研究〉，《中國外語》5: 10-16。
- 趙彥春（2003），〈關聯理論與翻譯的本質——對翻譯缺省問題的關聯論解釋〉，《四川外語學院學報》3: 117-121。

鄭海凌（1999），〈翻譯標準新說：和諧說〉，《中國翻譯》4: 2-6。

——（2005），《譯理淺說》，鄭州：文心出版社。

周方珠（2004），《翻譯多元論》，北京：中國對外翻譯出版公司。

作者簡介

邵璐，香港浸會大學翻譯學博士，近五年來在國內外學術刊物發表論文二十多篇。主要研究方向：翻譯理論、文學作品中的模糊語言與翻譯研究。

翻譯經典與外國文學名著的重譯

王雪明 倪詩鋒

Abstract

The Translation Canon and the Re-translation of Foreign Literary Masterpieces (by Wang Xueming and Ni Shifeng)

"Canon" is a significant category in the field of literary studies and has drawn much academic attention in recent years. In the area of Translation Studies, however, there also exists the fact that among translations of foreign literary masterpieces, certain works enjoy a privileged status. This paper defines specifically the concept of the canon in translated works, describes the various conditions contributing to the formation of a translation canon, and points out its impact on accepted foreign literary masterpieces. Based on this, this paper proposes some tentative views for the retranslation of foreign literary masterpieces.

一、引 言

《紅樓夢》（以下簡稱《紅》）等名著的影視作品重拍的消息一出，在各界人士當中掀起一場波瀾。人們紛紛通過各種管道表達自己對重拍一事的看法，而爭論的焦點主要集中在重拍能否

超越 20 多年前首次拍攝的版本。上世紀 80 年代由王扶林執導拍攝的《紅》一經播出，立即在全國掀起了收視熱潮，成為人們普遍認同和喜愛的經典之作。在這 20 年間，該劇在中央和各地方電視臺不斷重播，許多觀眾仍感其魅力不減。因此，當聽說要重拍《紅》劇，許多人，包括不少業內人士，都認為重拍很難超越這部經典之作。也有不少人擔心《紅》劇會成為媒體炒作、追求經濟利益驅動下的犧牲品。而贊成者則認為名著都具有“多話題”價值，不同的影視創作者可從不同的視角去闡釋原著，《紅》值得一再挖掘。贊成者的觀點合情合理，而反對者的擔心也不無道理，這場爭論自重拍消息公佈之日已歷時四年之久，至今仍餘響不絕。

這裏我們無意加入這場曠日持久的大討論，只是想借名著重拍這一話題來審視當下譯界中關於外國文學名著的重譯問題。因為在名著重譯問題中也可以觀察到與影視重拍大致類似的問題。在《紅》劇重拍的大討論中我們注意到這樣一個事實，就是人們爭論的《紅》已不再是曹雪芹所創作的那個文學文本，而是 20 多年前由王扶林執導創作的影視作品。雖然有些人擔心重拍會褻瀆曹雪芹的經典文學文本，但更多的是對重拍能超越 20 多年前的影視版本深表懷疑。在爭論中不少人把最初創作的影視作品稱為原版，而把重拍稱為新版。這樣一來，爭論的出發點就變成了原版，而非文學原著，而且爭論的雙方都承認原版《紅》劇是一部經典之作，即使重拍贊成者也希望新版《紅》劇的新穎之處在於突破舊版，有所不同。這一切都表明，原版《紅》劇，作為另一種符號，同文學文本一樣，在該符號體系中上升到了經典地位，成為重拍及其爭論無論如何也繞不過去的一個事實。

雅可布森 (Jakobson) (1959/2000: 114) 將翻譯分為三類：語內翻譯 (intralingual translation)，語際翻譯 (interlingual translation) 和符際翻譯 (intersemiotic translation)。其中的符際翻譯，是指用非語言符號系統解釋語言符號系統，或用語言符號解釋非語言符號，比如把旗語、手勢或音樂變成言語表達。從雅可布森的分類來看，將《紅》文學名著搬上螢屏就屬於語際翻譯。如此一來，原版《紅》劇這部跨符際的翻譯作品就是備受推崇的經典，佔據着影視經典地位。從影視作品的經典回到時下我們所探討的外國文學名著重譯，我們同樣可以發現：不僅文學原著中有經典，而且文學譯作中也有經典。我們認為，在外國文學名著的譯本中也存在一批經典之作，是我們在討論重譯時不可迴避的一個事實。

二、經典和翻譯經典

既然譯作中也有經典，那麼什麼是翻譯經典？翻譯經典又是怎樣形成的呢？對我們當今所進行的重譯事業有什麼樣的關係？這將是此節主要研究的問題。

經典 (canon) 就其字面意思，乃經文之典，但現在常被人視為精品，即把“經”當作“精”字解 (劉意青，2004: 45)。經典一詞最初來自希臘字 *kanones*，指用於度量的一根蘆葦或棍子。後來它的意義延伸，用來表示尺度 (Howatson & Chilvers 1993: 107)。自從其被引伸運用於西方文學範疇，成為文論的關鍵字，並在多元化的今天引起爭議，經典便成為文學界熱衷討論的一個

話題。文學經典是指“傳統的具有權威性的著述”，不僅“因自身具有長久的閱讀或研究價值，還可作為同類書籍的標準與典範”（陳平原，2001: 28）。文學經典又被稱作“經典作品”。

關於經典的形成過程，劉意青（2004: 46）認為，“文學經典是通過一個非官方的、反反覆覆的接受過程來逐漸達到共識，並且隨着時代發展會不斷有新的優秀作家和作品納入其中。此外，文學經典從來就沒有，也不可能有一個清楚的範圍，它與非經典不但沒有明確的界限，而且已經被選入經典的作家和作品永遠要受到時代發展的挑戰，有些會逐漸銷聲匿跡，而另一些會忽然被重新發現並正名為經典”。時至今日，經典的概念變得愈加寬泛，“在寬容的現代人眼中，‘經典’可以是臨時性的——只要為一時代的讀者廣泛認可，即不妨冠以此稱。這個意義上的‘經典’，當然不像《論語》或《聖經》那樣‘堅不可摧’”（陳平原，2001: 28）。

什麼又是翻譯經典？我們所探討的翻譯經典，首先與原文經典無太大的關係。原文是經典著作，其譯作一般也會具有經典性，但其經典性屬於原作，讀者閱讀它是因為它在源發語中是經典著作，這時我們往往是把譯作看作是原作的替代品；另外，在有些情況下，原文不是經典著作，其譯作在某種特殊條件下可能會成為經典作品，如《牛虻》的漢譯。其次，我們所說的翻譯經典也並非指在翻譯文學這個系統中，有些文學原著的譯作是經典，而其他文學原著的譯作不是經典。我們所謂的翻譯經典，指的是在同一部文學原著的眾多譯本中，有些譯本居於經典地位，而其他譯本則屬於非經典之列。而各個文學原著的眾多譯本中經典譯本的集合就是翻譯文學的經典。

上述的經典這種範圍的模糊性、地位的變動性、評價的標準性等特點為我們探討翻譯經典提供了參考。我們所探討的是翻譯經典的沿革，因而是歷時的，它涉及的是經典與重譯的關係問題，因而對於某一時期內翻譯文學系統中經典與非經典作品之間的更迭則不在本文討論範圍之內。

三、翻譯經典的形成

翻譯經典是如何形成的？這裏我們結合文學經典形成的過程來探討一下翻譯經典的形成的過程。首先我們認為翻譯經典的成分為內外兩個因素。就其內在因素而言，譯作自身必須具有內在的優秀品質和創造性（有別於原創性），具有打動人的內在魅力，它才有可能獲得經典的美名，這是譯作成為經典的前提條件。而其形成的外在因素則有以下幾點：

（一）翻譯家的努力

翻譯經典與翻譯家本人認真負責、兢兢業業、一絲不苟，非急功近利的翻譯態度及其自身的文化修養、人格魅力是不能截然分開的。傅雷在翻譯時，他總是把原著看過四五遍後才譯，巴爾扎克的《高老頭》他就前後譯過 3 次。李丹翻譯的雨果名著《悲慘世界》被公認為是最接近雨果敘事風格和文筆特點的譯本，而此書則是他潛心翻譯了整整 50 年才完成。當譯林出版社請蕭乾夫婦翻譯《尤利西斯》時，蕭乾遲疑了，因為他曉得此書的難度，怕自己難當此任。只有當他確信其譯本能保證譯文品質時，才在

合同上簽了名。由此可知，文學名著的翻譯家往往就是該著作的研究專家，一部譯作往往也是翻譯家對原著研究的成果。著名翻譯家們都是多才多藝的多面手，除了具備扎實深厚的國學根底外，還兼通其他專長，如傅雷是歐洲繪畫鑒賞家、歐洲藝術史學學者；楊憲益在牛津大學念的是古希臘文和拉丁文，懂好幾國語言，博聞強記。^[1]

（二）翻譯批評家和研究學者的作用

經典譯作得到了持不同觀點和情感的翻譯批評家和研究學者的廣泛參與和推動。翻譯家及其譯作的研究，它與同一原作的其他譯本的比較研究，甚至於理論研究者引用該翻譯家及其譯本印證理論假設，都會使該翻譯家及其譯作得到經常或較多的評論和介紹，比如，楊必所譯的《名利場》廣受讚譽，而她所翻譯的那句“真的是虔誠的教徒，慈愛的父母，孝順的兒女，賢良的妻子，盡職的丈夫”在各種學術文章和著作得到援引、分析和評價，成為翻譯理論界耳熟能詳的經典譯例。某些翻譯家往往就是其譯作的代名詞，如傅雷之於巴爾扎克，朱生豪之於莎士比亞，蕭乾之於喬伊絲，卞之琳之於紀德，葉君健之於安徒生，草嬰之於托爾斯泰等等。

（三）稱引和傳述的過程

翻譯經典化的過程，是一個不斷被稱引和傳述的過程。某些譯作的佳句經常出現在文化群體的話語中，成為該國家文化生活的一個組成部分，有時候甚至成為融入文化生活，掌握文化話語權力的手段。如朱生豪所譯的《哈姆雷特》中那句著名的獨白

“生存還是毀滅，這是一個值得考慮的問題”。就比其他譯本知名度高，引用的程度遠遠高於其他版本的翻譯。戈寶權所譯高爾基《海燕》中最後一句“讓暴風雨來得更猛烈些吧”更是人盡皆知，幾乎被人們當做口頭禪應用在各種場合之中，不少人甚至都已經忘記這句話是來自別國語言文化，而把它當做本民族慣用的表達。

（四）體制化和制度化的過程

翻譯經典化過程經歷了被體制化和制度化的過程。從翻譯贊助人的理論來看，出版社對著名翻譯家的優秀譯作所進行的譯叢編選，翻譯家個人譯文集的編纂等出版、再版項目，成為推動翻譯經典化的重要力量，而且出版社的地位也是翻譯經典化不可忽視的重要因素。翻譯作品若能經由著名出版社出版發行，無疑為其獲得經典地位準備了條件。謝天振（2003: 63）曾指出：“權威的出版社、有良好品牌的叢書等，也是圖書能贏得市場的一個重要原因”。此外，翻譯作品作為外國文學被納入學校（尤其是高校）課程和課本，或被學校指定為推薦讀物，通過教學和知識傳授得到普及和延續。勒弗維爾稱高等教育的普及使文學經典以最明顯、最有力的形式表現出來；而“高等教育機構與出版機構緊密和有利的聯合是經典化最富於表現力的典範”（Lefevere 1992: 22）。外國文學名著總是以本國文字的面貌呈現出來的，因而哪一位翻譯家的譯作可以從眾多譯本中脫穎而出，代替原作成為高等學校普及的對象，也就是該翻譯家被選入典，從而實現其經典化過程。

翻譯經典化的最終完成就是讀者。經典依賴於讀者和閱讀，

它是在閱讀和廣泛流傳的過程中逐漸為自己贏得權威性的。反過來，閱讀、理解和解釋也因經典而被肯定和鼓勵。沒有不斷地閱讀、理解和解釋，就不可能有經典。

四、翻譯經典與外國文學名著的重譯

個別翻譯作品的經典地位被確立之後，其他非經典的譯本就會處於邊緣地位，受到排擠，遭遇冷落。在書店中，經典譯作會以精裝本的包裝，擺放在外國文學類最為醒目的位置上，而同名的其他譯作雖然會與經典譯作置於同一個書架上，但卻被經典那精緻的包裝、醒目的字體、知名的翻譯家和權威的出版機構搶走不少眼光挑剔的讀者。尤其當經典譯作以叢書系列的形式整齊劃一地擺放在書架上，更增加幾分吸引力。然而，翻譯經典不僅對同時期其他譯作有影響，它對時下外國文學名著的重譯工作也有着重要的影響。這裏所說的重譯僅指他人譯過的作品，自己重新譯一遍。而自己譯過的作品由本人重譯有可能是對自己的舊譯進行部分修改，所以不包括在本文重譯的範圍之列。

首先，翻譯經典影響着人們對重譯的態度。翻譯經典以其優美的譯筆成為一代人文化生活的重要組成部分，影響着他們精神世界的方方面面。翻譯經典誘發人們對外國文學的興趣，錢鍾書就是讀了林紓的翻譯而產生了對外國文學的興趣。翻譯經典甚至薰陶和培養出了幾代中國當代作家，王小波在〈我的師承〉一文裏說道，那些原先是詩人的翻譯家們，如查良鏞、王道乾，為他提供了文字的滋養，他在文中充滿敬意地寫道：“比中國一切著

作家對我的幫助的總和還要大”（2002: 143）。經典譯作在他們心目中佔據了不可取代的地位，儘管不反對重譯，但他們對重譯也不會問津。錢鍾書情願一本接一本本地重讀“漏譯誤譯觸處皆是”的林譯，而不願讀後來出版的、“無疑也是比較‘忠實’的譯本”（錢鍾書，2002: 82），說的就是這個道理。謝天振（2003: 61）也表達過同樣的看法，他說：“我就喜歡傅雷的譯作，見一本買一本，毫不猶豫。但是，假如有某個精通中文的法國人，他把巴爾扎克的作品也譯成了中文，而且他對巴爾扎克的作品理解要比傅雷正確得多，我會不會買呢？我想不會……近年來已經有好幾家出版社也推出了不少新的、相信比傅譯譯得更加正確的巴爾扎克作品的中譯本，但是購買者和讀者有多少呢？恐怕根本無法與傅譯的購買者和讀者相比。”由此可見名家經典譯作在他們心目中神聖的地位。另一方面，這也告訴我們如果重譯只滿足於勘正前人譯作中的錯誤，以求給譯文讀者提供一個所謂更加接近原文本真實意義的譯文的觀念是不可能產生真正的經典譯作。

其次，著名翻譯家對翻譯職業本身的理解和對工作認真負責的態度開創了一代譯事新風，成為人們評價當前重譯者譯德的一個重要尺度。當前對重譯本不滿的一個主要原因就是認為重譯者自身不具備較強的理論素養和扎實中外文根底，對原著無深入研究，僅僅滿足於譯出作品的字面意義或依據辭典按圖索驥而得的辭典意義，卻不能傳達出作品的言外之意、象外之象、韻外之韻。我國現代文學翻譯史證明，迄今被公認為經典譯作的，其譯者無不是譯德高尚的人。例如，朱生豪為了譯出莎士比亞戲劇的神韻和意趣，“必先自擬為讀者，察閱譯文中有無曖昧不明之處；又必自擬為舞臺上之演員，審辨語調之是否順口，音節之是

否調和，一字一句之未愜，往往苦思累日”（轉引自羅新璋，1984: 457）。傅雷譯《高老頭》，三遍推倒重譯；葉君健為譯《安徒生童話》，先鑽研成了安徒生的研究家；蕭乾夫婦為譯《尤利西斯》，單卡片就做了六萬多張；楊絳譯《堂吉訶德》，連學帶譯歷時 21 年。一部優秀的翻譯作品無不凝聚着他們的心血和汗水，而他們對於作品傾注的深厚感情，反覆雕琢、潤色以求得信、達、雅的認真態度，令人敬佩。許多翻譯家在當時極其艱苦的條件下仍堅持不懈從事翻譯，為中國的文化事業嘔心瀝血，鞠躬盡瘁。朱生豪在戰火紛飛的年代和病痛的折磨下翻譯莎劇，實踐了其在《譯者自序》中說的話：“夫以譯莎劇之艱巨，十年之功不可雲久，然畢生精力，殆已盡於茲矣”（轉引自羅新璋，1984: 457），不禁讓人潸然感動。如今，在優越的物質和精神條件下，我們擁有前輩翻譯家想像不到的現代化、便捷的資訊手段和更加詳盡的資料，翻譯的時間大大縮短了，可譯文的品質卻差強人意，這與譯者對待翻譯急功近利、率爾操觚的態度是分不開的，不能不讓人對重譯產生質疑。有人認為，經典翻譯家這種對譯事全神貫注、一絲不苟的認真負責的精神應該成為所有翻譯工作者的圭臬，它也是救治時下胡譯、濫譯、搶譯而造成譯文品質滑坡的對症良藥。

其次，翻譯經典影響着人們對重譯本的評價。從前面我們對經典的定義當中可以得知，經典是尺度，是衡量“同類書籍的標準與典範”。翻譯經典出現後，重譯本的評價不僅以原文為依據，而且更為重要的是，還以經典譯本為“標準”和“典範”。如今對重譯本之風不滿的主要原因是坊間可以見到的重譯本，並沒有發現與前輩譯本在風格上有何不同，語言上有何創新。相

反，發現的不是低於經典譯本，就是對經典譯本風格的沿襲，全書語言的雷同或極其相似。不能超越舊譯，抑或對舊譯的“胡改”、甚至“抄譯”，敗壞的是譯界的風氣，貽害的是讀者。

最後，重譯之風所帶來的過多重譯本雖給讀者提供較多選擇的餘地，但當前大多譯本品質低劣反而讓讀者產生了新的迷惑，不知道哪個版本更好，於是轉而考慮選擇他們較為熟悉的名家名譯。

五、翻譯經典的更迭

前面我們描述了經典譯作的形成過程以及對重譯工作產生的影響，但這並不就意味着重譯工作不僅毫無必要，而且無法超越經典。重譯的必要性已經得到學界的普遍認可，許鈞認為翻譯無定本，複譯是“文本生命的拓展與延伸”（參見許鈞，2003: 123-130）。重譯不僅必然，而是必要。前面我們也指出現代意義上的經典並非一成不變，不僅從來邊緣不定，而且在不同的時代裏中心和邊緣的位置會有一些變動，林紓的翻譯在其出版後的很長一段時間內是經典，得到廣泛閱讀，但現在不僅由於其譯作語言的關係鮮有人能看懂，而且出版社也不再刊印出版了，其經典地位隨之被取消，被後來他人的重譯本所取代。因而，經典也是可以被超越的。我們今天認識翻譯經典的目的就在於創造出新的經典。筆者認為，複譯不僅是要繼承與拓展原作的生命，而且，更重要的是，還肩負着超越同一原作的處於經典地位的譯作的使命。唯有此種重譯才是有意義的，正如許淵沖（1996: 56）所說：

“至於重譯，我認為新譯應該盡可能不同於舊譯，還應該盡可能高於舊譯，否則，就沒有什麼重譯的必要”。

關於如何重譯，許多學者就此發表過很好的看法（許鈞，1994: 2；羅國林，1995: 36；楊自儉，2003: 48 等），主要論點集中在新譯在譯入語的語言表達上要有所超越，即翻譯的內部因素。這方面的論述已有很多，故這裏不再贅言，雖然這是重譯最為重要的地方。然而，重譯作品的成功與否，並不僅僅依賴於翻譯品質的高低，尤其當人們的心目中已經有了認同的經典譯作時，重譯要想獲得普遍接受，還要取決於其他一些外部因素。這裏我們總結一些外部因素，希望能對將來的重譯工作走出時下困境有所幫助。

首先，譯者要重視譯序的重要作用。以往的譯序不拘一格，通過譯序我們可以瞭解譯者所闡發的翻譯思想，翻譯過程中的感受。如嚴復的譯例言，傅雷的《高老頭》重譯本序等已成為極具理論研究價值的重要文獻。然而如今的譯序卻不知何時都變成了一個模式，據筆者調查，現在許多重譯本的譯序大多是對原文作者和作品的介紹，其中看不到任何重譯者的隻言片語。著名翻譯理論家紐馬克（1988: 38）曾經指出，譯者應當在譯序中解釋自己是如何處理原作的，對有爭議的關鍵術語是如何理解的，自己的譯作同舊譯有何不同，為何不同。筆者以為，一方面重譯者只有表達自己的觀點，才會引起讀者的注意。否則，讀過舊譯的讀者是不可能在書店裏通過大致翻閱就能瞭解重譯者的初衷，而且借助譯序讀者可以更好地與文本進行對話與交流。另一方面，譯序作為重要的理論研究材料通過理論研究得以總結、歸納和理論昇華，對促進翻譯理論的研究也是很有幫助的。

其次，重譯本具有不同於以往舊譯的特色。長篇小說《堂吉訶德》在我國已有多種譯本問世，其中以楊絳和董燕生的譯本為最受推崇和喜愛的兩個經典譯本。南京大學孫家孟在已有優秀中譯本的背景下，憑藉自己扎實的西班牙功底，推出了一部顯示了自身特色的新譯本。它的獨到之處除完美地展現了原著的藝術風格，首先在於它譯出了賽凡提斯本人讚美《堂吉訶德》的 11 首詩作，以及作品出版前後相關的官方文獻，有助於廣大中國讀者對《堂吉訶德》這一偉大文學名著的理解和研究。其次，該譯本還收入了藝術家達利所作的 38 幅精美插圖，因此被著名學者季羨林譽為“二絕二美”：“西班牙世界大文豪賽凡提斯之傑作，此一絕也；20 世紀世界畫壇巨匠達利的精美插圖，此二絕也。孫家孟教授之譯文，此一美也；美妙的裝幀和印製，此二美也”。^[2] 可見，孫家孟的這個新譯本是一部成功的譯作。它顯示了譯者重譯外國文學經典名著的膽識和成就，也表明在這一方面是可以有所作為的。

再次，嚴把編輯審閱校訂工作。重譯工作離不開編輯，編輯必須從幕後走向台前，重獲話語權，這樣才會保證重譯的品質。知名出版社歷來重視編輯校訂的文字工作，如人民文學出版社的蕭乾、趙少侯、屠岸諸先生，上海譯文出版社的草嬰、方平諸先生等。只有一流的編輯這樣才能有健康的機制保證，才能真正推出一流的翻譯，超越並替代現有經典而成為適應新一代語言、社會、文化的譯作經典。

最後，對重譯本開展及時、公正的批評，推薦佳譯，曝光劣作。季羨林呼籲：“翻譯事業要發展，要健康地發展，真正起到促進中華文明發展的作用，就不能沒有翻譯批評。現在批評很

少，擔負不起應有的職責來。……在 30 年代，魯迅說過，翻譯出了問題，翻譯出版出了問題，翻譯批評界有很大的責任。所以，我呼籲，現在要加強翻譯批評，發揮批評應有的作用”（轉引自許鈞，2003: 396）。理論界對重譯本重視還不夠，還局限在對經典譯本的研究上，這是經典譯本帶來的話語權和重譯本品質低劣兩方面原因造成的。名著重譯雖廣遭詬病，然仍有不少值得推薦與研究的好譯本，如孫致禮的《傲慢與偏見》。讀書界裏有書評，卻沒有“譯評”，外國文學名著已廣為人知，不需書評來介紹推廣，但好的重譯本若有“譯評”為其做先鋒，可以更廣泛地為讀者所瞭解。關於如何批評，紐馬克在其《翻譯教程》中所提出的“批評計畫”很有借鑒作用。在“計畫”中，他認為一項翻譯批評應包括五個問題，其中關於譯作評價，他認為應結合譯者自評和他評來展開，從而認識到譯者和評者之間的差別（Newmark 1988: 186）。這一點對我們公正合理地批評重譯不無裨益。批評者不能拋開譯者對譯作開展批評，譯作不同於原作，以及不同於舊譯的地方，應結合譯者的意圖進行，這樣才能不失公允。這也是為什麼譯者必須重視譯序的作用。

當然，外部因素不僅限於以上四個，設立翻譯獎，舉辦新書推薦活動，學術研究活動等等，都可以促成真正有價值的重譯本從眾多的同源譯本中走上經典地位。

六、結 語

《紅》劇的重拍雖然在輿論界爭論了很久，可重拍的工作依

然在進行。我們只能期待着它能給我們帶來新的視覺感受。奈達認為，一部譯本，不管它多麼接近原作，多麼成功，其壽命一般只有“五十年”（轉引自許鈞，2003: 129）。埃文－佐哈爾的多元系統論中核心部分，即文學動態演進理論，也告訴我們任何系統中的經典化形式庫都不可能維持不變，時代的發展會令經典化形式庫“無法適應社會需要的轉變”（Even-Zohar，張南峰譯，2002: 22），系統只有演進才能生存下去。目前外國文學名著的重譯情況雖不令人滿意，但這種狀況是暫時。我們相信在良好內外因素相結合的作用下，一定會出現符合當時語言、時代氣息、讀者閱讀審美習慣的翻譯經典。

注 釋

- [1] 劉靖之（2005），〈翻譯理論研究的傳統與發展（代序）〉，張經浩、陳可培，《名家名論名譯》，復旦大學出版社。
- [2] 參看尹承東《〈堂吉訶德〉何以成為世界最佳》，《中華讀書報》2002年7月24日。

參考文獻

- Even-Zohar, Itamar (1990). "Polysystem Studies". *Poetics Today*, 11 (1): 9-26.
- Howaston, M. C., and Ian Chilvers (1993). *Oxford Dictionary of Classical Literature*. Oxford University Press.
- Jacobson, R. (1959). "On Linguistic Aspects of Translation". In *On Translation*. Ed. Reuben Brower. New York: Oxford University Press, pp. 232-239.
- Lefevere, Andre (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge.
- Newmark, Peter (1998). *A Textbook of Translation*. Prentice Hall International.

Venuti, Lawrence, ed. (2000). *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge.

埃文－佐哈爾著，張南峰譯（2002），〈多元系統論〉，《中國翻譯》4: 19-25。

陳平原（2001），〈經典是怎樣形成的——周氏兄弟等為胡適刪詩考（一、二）〉，《魯迅研究月刊》5: 19-37。

劉意青（2004），〈經典〉，《外國文學》2: 47-55。

羅國林（1995），〈名著翻譯芻議〉，《中國翻譯》2: 35-37。

羅新璋（1984），《翻譯論集》，北京：商務印書館。

賽凡提斯著，孫家孟譯（2001），《堂吉珂德》，北京：北京十月文藝出版社。

王小波（2002），《我的精神家園——王小波雜文自選集》，北京：文化藝術出版社。

謝天振（2003），〈多元系統理論：翻譯研究領域的拓展〉，《外國語》4: 59-66。

許鈞（2003），《翻譯論》，武漢：湖北教育出版社。

——（1994），《重複・超越——名著複譯現象剖析中國翻譯》3: 4-7。

許淵沖（1996），〈談重譯——兼評許鈞〉，《外語與外語教學》6: 56-59。

楊自儉（2003），〈關於重譯《印度之行》的幾個問題〉，《外語與外語教學》5: 48-54。

作者簡介

王雪明，山西聞喜人，山西大學外語學院助教，復旦大學外文學院在讀博士生，研究方向：翻譯理論與實踐。

倪詩鋒，浙江上虞人，復旦大學外文學院碩士，研究方向：翻譯理論與實踐。

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>

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

ption e 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	
es	<input type="checkbox"/> HK\$180 / US\$23 each	(Please list issue no.) _____

your choice)

t discount rate, delivery charge by surface post included.

count.

count.

of Payment:

ed is a cheque/bank draft* for HK\$ / US\$* _____ made

Chinese University of Hong Kong" (* circle where appropriate)

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

= HK\$7.8)

ke to pay my order(s) by: ☐ AMEX ☐ VISA ☐ MASTERCARD

_____ Cardholder's Name _____

er's Signature _____ Expiry Date _____

nd my journal to:

_____ Fax _____ E-mail _____

ption Information

ayment is required for all orders.

s may be paid by cheque/bank draft (made payable to "The Chinese Universit
) in US dollars, or by Visa, MasterCard or American Express in Hong Kong doll