

翻译论坛

Translation Forum



南京大学

2

2015

《中国学术期刊网络出版总库》与CNKI系列数据库全文收录

翻译论坛

Translation Forum

许 钧 主编
江苏省翻译协会 编



南京大学出版社

2
2015

图书在版编目(CIP)数据

翻译论坛. 2015. 2 / 许钧主编; 江苏省翻译协会
编. — 南京: 南京大学出版社, 2015. 6
ISBN 978-7-305-15187-3

I. ①翻… II. ①许… ②江… III. ①翻译—教学研
究—文集 IV. ①H059-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 102977 号

出版发行 南京大学出版社
社 址 南京市汉口路 22 号 邮 编 210093
出 版 人 金鑫荣

书 名 翻译论坛(2015. 2)
主 编 许 钧
编 者 江苏省翻译协会
责任编辑 裴维维 编辑热线 025-83592123

照 排 南京南琳图文制作有限公司
印 刷 常州市武进第三印刷有限公司
开 本 787×1092 1/16 印张 6.25 字数 194 千
版 次 2015 年 6 月第 1 版 2015 年 6 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-305-15187-3
定 价 20.00 元

网址: <http://www.njupco.com>
官方微博: <http://weibo.com/njupco>
官方微信号: njupress
销售咨询热线: (025) 83594756

* 版权所有, 侵权必究

* 凡购买南大版图书, 如有印装质量问题, 请与所购
图书销售部门联系调换

Main Contents

Survey of the Formative Norms in the Translation of Classics—Illustrated with Case

Studies of *The Nine Hymns* Zhuo Zhenying

Literary Translation: Intentionality, Diversification and Identity Li Yuliang

On the Development, Characteristics and Modern Significance of “Spiritual Resemblance”

Views Chen Kefang Pan Dan

On the Translating Models in Chinese Literature’s “Going-out”—A Case Study of Howard

Goldblatt’s Translation of Moyan’s Works Zeng Jingting

Teaching Translating Skills: A Reflection and Reference from the Perspective of Empiristic

Pedagogy Luo Guoqing

On Textbooks of Computer Aided Translation in China Fan Jun

Lu Xun’s Fictional Literary Dialect in Translation: A Critical Evaluation of Seven English

Versions Wang Baorong

Deviation of Meaning Behind Fluency—A Case Study of *The Real Story of Ah-Q and Other*

Tales of China—The Complete Fiction of Lu Xun

..... Cao Xinyu Zhen Yale Du Tao Gao Xiaoya

Yang Jiang’s Translation Concept and Strategies—A Review of the Translation Version of

Gil Blas Gan Lu

A Review of Studies on Translator Hualing Nieh Liu Honghua Huang Qin

Interpreting for the Enemy: Iraqi Interpreters for the US Army in the Iraq War

..... Chen Xin

On the Familial Translators from Translators Born in Jiangsu Province Sun Xiaoxing

Systematic Reflections on Translation Problems on the Basis of Translation—A Review of

On Translation by Prof. Xu Jun Zhu Yishu

目 录

译论纵横

- 典籍英译中的形制研究——以《九歌》为例 卓振英 1
- 论文学翻译的意向性、多样性与同一性 李玉良 7
- 论“神似”观的发展、特点及现代意义 陈科芳 潘 旦 13
- 中国文学“走出去”译介模式探究——以葛浩文英译莫言作品为例 曾景婷 18

翻译教学

- 笔译技能教学:科学主义教学的反思与参照 罗国青 24
- 合作学习理论在英语专业翻译教学中的应用 马卫萍 林宗豪 孙 利 31
- 国内计算机辅助翻译教材研究 樊 军 35

批评鉴赏

- 鲁迅小说文学方言翻译批评——对七种英译本的考察 汪宝荣 40
- 可读性背后的意义偏离——从蓝诗玲英译《阿Q正传及其他中国故事——鲁迅小说全集》谈起
..... 曹新宇 甄亚乐 杜 涛 高小雅 50
- 杨绛的翻译观与翻译策略——兼评《吉尔·布拉斯》的翻译 甘 露 56

译者研究

- 译者聂华苓研究综述 刘红华 黄 勤 61
- 为“敌人”翻译:伊战中为美军服务的伊拉克译员 陈 昕 66

学术争鸣

- 对达尔文“进化论”中“evolution”译词的新思考 李秋霞 72

文化寻迹

- 苏籍译者群里的家族译者 孙晓星 76
- 走在得法、得体兼得宜的路上——尼采《天才,舍我其谁》译后 阎佩衡 83

图书评介

- 以翻译为出发点,展开对翻译问题的系统思考——《翻译论》评介 祝一舒 90

简讯·动态

- 江苏省翻译协会年会在常州成功举行 75

典籍英译中的形制研究

——以《九歌》为例

浙江师范大学 卓振英

摘要:文章采用描述、个案研究、文献研究、互文参照等方法,对《九歌》的篇数等颇有争议的形制问题进行辨析,阐明《九歌》有九篇而并非十一篇,进而论证形制研究在典籍英译中的重要性。

关键词:典籍英译;九歌篇数辨析;形制研究;重要性

1 引言

文学作品的所谓形制,狭义上是指形式、体裁。本文从广义上使用形制一词,用以指特定典籍在体裁、体式、篇目、结构、编排、题材、形神关系和文体风格等方面所遵循的规约。典籍英译“属于研究型翻译的范畴”(卓振英,2013:25),而形制研究又是典籍英译实践中研究工作的构成部分,其作用不容低估。若疏于研究,就可能造成张冠李戴、狗尾续貂的错误,影响译作质量。

根据《楚辞》现有各种主要版本的形制与编排,《九歌》共十一篇。然而,关于《九歌》的篇数,楚辞学界历来都有争议。争议的主要问题之一:《九歌》中的“九”到底是实指还是虚指?有的学者认为《九歌》共有九篇;有的则认为多于九篇。在前者眼中,“九”是实指,在后者看来则“九”是虚指,意思是“多”。主要问题之二:若“九”是实指,对原有十一篇应如何对待或加以整合?对此同样众说纷纭。有主张并合《湘君》与《湘夫人》的,有主张并合《大司命》与《少司命》的,也有主张将《国殇》、《礼魂》排除在九歌之外的,等等。认为有十一篇的见解属于主流,其代表作之一是洪兴祖的《楚辞补注》。金开诚(2000:155)基本上亦持十一篇的看法。他认为,“《九歌》之‘九’和祭祀神鬼的歌词篇数是并无必然联系的”。

总而言之,《九歌》的篇数及如何整合的问

题迄今尚无定论。就这些问题展开深入细致的探讨,以揭示九歌在形制方面的本来面目,这对于楚辞研究及英译本复译无疑是十分有意义的。

本文将采用描述、文献研究、个案研究、互文参照等方法展开辨析、研究,以解决有关《九歌》的篇数等学术问题,展现《九歌》的本来面目,并据此阐明形制研究在典籍英译中的重要性。

2 《九歌》之“九”是虚指还是实指

《九歌》与《九招》、《九辩》密切相关。《山海经·大荒西经》说“开上三嫫于天,得《九辩》与《九歌》以下”;《竹书纪年》说“帝启十年舞《九招》于大穆之野”。因此,《九辩》和《九招》的形制有助于我们了解《九歌》。

经过研究,高亨(1961:44)得出了“《九招》这个乐曲当包括九章”的结论。王冰、王丽娟(2012:52-53)在高亨所做研究的基础上,对《九招》作了这样的描述:它是集歌、乐、舞三位于一体的文艺形式,称为韶乐,共分为九段,或曰九个乐章;乐队的编配既有鼙(军用小鼓)、鼓、钟、磬、鞀(鼗鼓)、椎(捶击具)等打击乐器,又有笙、管、篪等吹奏乐器;歌队(人扑)旁列于一旁,边鼓掌边歌唱;由化装成凤鸟和山鸡的人员组成的舞蹈队则跟随着乐歌的节奏翩翩起舞;乐舞的内容是“康帝德”,即宣扬大自然主宰万物的功德。毫无疑问,在《九招》中,“九”是实指。这就使得《九歌》中的“九”作为

实指的用法有了横向的参照依据。

其次,让我们来考察一下,就“九”的用法而言,屈原具有什么样的写作思维习惯。写作思维习惯是作家在长期写作与社会实践中形成的,是作家个性的表现,也是读者了解作家、解读作品的依据之一。一般来说,写作思维习惯具有连贯性,否则就可能在文字及其意义等方面造成混乱,影响创作意图的实现,这是一切成熟的作家所忌讳和竭力避免的。

屈原的写作思维习惯是有轨迹可寻的。在他的诗句中,“九”既有用作虚指又有用作实指的情况。例如“虽九死其犹未悔”(《离骚》)句中的“九”为虚指,而“地方九则”(《天问》)中的“九”则为实指。

那么,在作品的数目方面,屈原对“九”又有什么样的用法呢?我们不妨检视一下他的《九章》。《九章》包括《惜诵》、《涉江》、《哀郢》、《抽思》、《怀沙》、《思美人》、《惜往日》、《橘颂》和《悲回风》。这些诗篇的创作时间和地点不同,内容也没有太多内在的联系,然而,诗人还是把它们集结为九篇。于此可见,与《九招》一样,《九章》中“九”的用法也是属于实指。

根据诗人的写作思维习惯和《九歌》与《九招》、《九章》的关联性与互文性,我们可以推而知之,《九歌》中的“九”也应是实指,其所指应为《九歌》的实际篇数。

3 《九歌》十一篇应如何整合

既然《九歌》的实际篇数是九篇,如何解释和看待原有的十一篇就成了必须解答的又一学术问题。

主张《九歌》原有篇数为九的专家学者不乏其人,但在对十一篇应如何看待的问题上却莫衷一是。普遍的情形是,就研究个体而言,对某一问题的见解言之成理,对另一问题或有关细节的看法则纯属捕风捉影、牵强附会。

黄凤显(2002:208-219)对有关篇数的研究进行了梳理。加上黄先生自己的看法,大致上有以下八种见解:

(1) 周用《楚辞注略》认为当将《湘君》、《湘夫人》合而为一,《大司命》、《少司命》合而

为一(同上:208-209)。

(2) 黄文焕在《楚辞听直》中认为,《山鬼》、《国殇》及《礼魂》“虽三篇实止一篇”,理由是,三篇所指俱为鬼(同上:209)。

(3) 陆时雍在《楚辞疏》中以“《九章》止九篇”为由,认为《九歌》应为九篇,故主张将《国殇》、《礼魂》删去(同上:209)。

(4) 钱澄之在《屈诂》中认为《河伯》、《山鬼》两篇不能算数,因为河伯所在的黄河“非楚地域所及,而《山鬼》涉于邪,屈原虽仍其名,而黜其祀,故祀神之歌,实为九篇”(同上:209)。

(5) 王闳运在其《楚辞释》中认为应排除《国殇》,而《礼魂》则是“每篇之乱也”(同上:209-210)。

(6) 郑振铎认为,《东皇太一》是迎神曲,《礼魂》是送神曲,“不该计入篇数之内”(同上:210)。

(7) 贺贻孙在其《骚注》、许清奇在其《楚辞订注》中主张并《湘君》、《湘夫人》为一篇,并《国殇》、《礼魂》为一篇。林庚在他的《诗人屈原及其作品研究》中持相近见解(同上:209)。

(8) 黄凤显(2002)在其有关壮族“师公戏”的民俗调查的基础上,认为《九歌》的篇数问题“其实只是这一组诗作的表层问题”,这组诗作的主祭歌是“代表着九歌的命意的”《国殇》。除了《国殇》、《礼魂》,其余“9篇请神、娱神以慰灵的祭歌,就是‘九歌’”(同上:210-219)。

对于以上的见解,下文将逐一加以辨析。

(1) 将《大司命》、《少司命》两篇合而为一是否合理?回答是否定的,理由是:从身份、地位和职能看,大司命、少司命互不从属,各司其职。前者根据阴阳,掌握百姓的寿夭,后者则负责男女匹配,保护儿童。从内容看,《大司命》、《少司命》各自独立成篇,且二者之间并无相互呼应的内容和可供对唱的唱辞。

(2) 说《山鬼》、《国殇》及《礼魂》所指俱为鬼,物以类聚,虽三仍一,这种说法牵强附会。首先,根据典籍,山鬼即山神。《史记·秦始皇本纪》云:“山鬼固不过知一岁事也”;北齐人樊逊在《天保五年举秀才对策》里说:“山鬼效灵,海神率职”;汪瑗认为:“谓之《山鬼》者何

也?……盖鬼神可以通称也,此题曰《山鬼》,犹曰山神山灵云耳”(汪瑗,1994:13)。其次,《楚辞》中的“山鬼”美丽、率真,形象美好,类神而不类一般意义上的鬼;至于国殇,诗人是满怀敬意地用“神以灵”指称他们的,国殇也非一般意义的鬼。最后,山鬼与国殇在内容上没有内在联系,可谓风马牛不相及。综上所述,该三篇不可并合为一。

(3) 陆时雍在《楚辞疏》中谈及“国殇”、“礼魂”两篇时说,“想当时所作不止此,后遂以附歌末”,李光地在《离骚经九歌解义》中认为九歌“疑当尽于此”^①,故尔主张应将该两篇删去(黄凤显,2002:209)。他们未能举证说明,只凭臆测,不足为信^②。

(4) 因河伯所在的黄河“非楚地域所及,而‘山鬼’涉于邪”,而主张将“河伯”、“山鬼”两篇从九歌中剔出,理据不足。正如上文所述,山鬼即山神,并非邪祟。虽然河伯原来是指黄河之神,但到了战国时代,人们就把各水系的河神统称为河伯,巫风盛行的楚国更是不必顾忌源于中原的“祭不越望”的规矩。一般来说,神仙不会因某处与其距离遥远而断了香火。南方人拜玄武大帝以求风调雨顺,北方人祠南极星君以祈福禄寿全;黄大仙的出生地为浙江金华,但这并不妨碍港人崇拜黄大仙。

(5) 在谈及“礼魂”时,汪瑗与王闾运持同样的看法。他说,“盖此篇乃前十篇之乱辞”(汪瑗,1994:144)。

“礼魂”所礼者乃魂也,只适用于“国殇”,而不适用于涉及诸神的其他篇章。理由如下:

第一,灵有别于魂。九歌中对神的称谓一般是“灵”,指神灵,偶尔也称为“君”或“帝”。例如,“灵偃蹇兮姱服”(《东皇太一》),“灵皇皇兮既降”(《云中君》),“灵衣兮被被”(《大司命》),“夕宿兮帝乡”(《少司命》),“灵之来兮蔽

日”(《东君》),“灵何为兮水中”(《河伯》),“杳冥冥兮羌昼晦,东风飘兮神灵雨;留灵修兮憺忘归,岁既晏兮孰华予”(《山鬼》),“吾与君兮齐速,导帝之兮九坑”(《大司命》),等等。而魂与魄则是对人而言的。根据旧时对于人的生命认识,魂主精神,而魄主身形。魂就是离开死者的体魄、回旋升空的阳气。“魂,阳气也”(《说文》),“人生始化为魄,既生魄,阳曰魂”(《左传·昭公七年》)。

第二,从“礼魂”的内容看,“春兰兮秋菊,长无绝兮终古”,春秋各以具有明显季节性的兰菊献祭,这合乎祭祀亡者的习俗和《孝经》的所谓“春秋祭祀,以时思之”。但礼魂的时令和祭品却并不完全适用于祭拜大司命、少司命等神灵。

逐一对照起来,“礼魂”之外的原九歌其余十篇中,能够以“礼魂”为尾声的就只有祭奠为国捐躯的将士的“国殇”。二者具有连贯性和相互适应性,其并合也合乎礼俗。

(6) 《东皇太一》理应独立成篇,把它当作“迎神曲”是错误的。太乙乃太极,是“万物之源”(汪瑗,1994:108)。根据王逸、朱熹、洪兴祖等楚辞学大家的见解,东皇太一乃楚国尊神,这是毫无疑义的。再说,《东皇太一》的内容也并不适合作为其他各篇的迎神曲。根据其开头两句“吉日兮良辰,穆将愉兮上皇”,金开诚(2000:153)针对“迎神曲”的说法质问道:“难道他们^③也能称为‘上皇’?”可谓一语中的。

(7) 林庚(1981:154)认为,“《湘君》《湘夫人》的内容文字如此相像,倒正因为两篇原来就是一篇”。他与贺贻孙、许清奇等主张将“湘君”、“湘夫人”合而为一,将“国殇”、“礼魂”合而为一,这是很有见地的。

湘君与湘夫人的原型就是舜及其原配娥皇、女英。传说,舜巡察南方,在苍梧亡故。娥

① “此”指“山鬼”——笔者注。

② 有人说,这不是臆测,唐代欧阳询、宋代米芾所书写的《九歌》里就没有“国殇”、“礼魂”二篇。然而,其中隐含的推理是站不住脚的。因为这有可能是由于书法家出于某种考虑而没有在自己的作品中将它们收入,绝不能据此断定《九歌》中没有它们。在这个问题上,更具证明力的应是年代更久远、影响更重大的版本,例如汉代王逸的《楚辞章句》、宋代洪兴祖的《楚辞补注》及宋代朱熹的《楚辞集注》等等,都包含了上述两篇。

③ “他们”指山鬼、少司命等。

皇和女英闻讯前往，一路上失声痛哭，眼泪洒在山野的竹子上，使之成了斑竹。她们最后投身湘江，殉情而死。所谓二湘“乃敌体者也，而又有男女阴阳之别，岂可谓之一篇乎”（汪瑗，1994:109）的质询不堪一击：男女情爱乃伦理之基，故尔《诗经》纳“关雎”，梨园唱《梁祝》，孔雀飞东南。舜与二妃的爱情深沉执着，并非野合乱伦，是以历来备受尊崇。置《湘君》、《湘夫人》于一篇，有何不可？

文本分析表明，两篇存在对唱的唱词。例如，《湘君》开篇的“君不行兮夷犹，蹇谁留兮中洲？……望夫君兮未来，吹差参兮谁思”，与《湘夫人》开篇的“帝子降兮北渚，目眇眇兮愁予……沅有芷兮醴有兰，思公子兮未敢言”，可谓珠联璧合；《湘君》篇结尾的“捐余袂兮江中，遗余佩兮醴浦。采芳洲兮杜若，将以遗兮下女。时不可兮再得，聊逍遥兮容与”，与《湘夫人》篇的“捐余袂兮江中，遗余褋兮醴浦。搴汀洲兮杜若，将以遗兮远者。时不可兮骤得，聊逍遥兮容与”，亦可谓一一相对。

《湘君》与《湘夫人》无疑系由扮演湘君与湘夫人的男巫、女巫的对唱。正如汪瑗所指出的，“二篇为彼此赠答之词无疑”（汪瑗，1994:115）。

关于合《国殇》与《礼魂》于一篇，后者是前者的尾声，其理据已在上文有所陈述。

（8）说《国殇》、《礼魂》之外的“9篇请神、娱神以慰灵的祭歌，就是‘九歌’”，这实际上是变相地将《国殇》、《礼魂》排除在九歌之外。说主祭歌是《国殇》，诸神只是请来聚会的“主持者或参与者”（黄凤显，2002:217），其主要依据是对师公戏的考察，缺乏有关九歌的形制、旨趣、历史等证据，难以形成具有说服力的证据链。

神是被人格化了的，高高在上，俯视人间。众神各有其诞辰、职守和处所，迎神各有其时序、仪式和意指。根据民俗，人们在七月十五拜鬼王公，在八月十五拜月，在“司命公生（诞辰）”拜司命帝君，在妈祖生（农历三月二十三）拜妈祖。可见，神祇是不能想请就请的，必须遵照一定的规矩和体制。说“请”东皇太一为

国殇主持仪式，并“请”其他诸神参与祭奠国殇的活动，实际上那是把神的地位从主宰降低到从属，把凡人的想法强加于神，把今人的臆测硬套在楚人头上。从九歌的文本看，娱神活动所用供品多样，迎神、送神的地点不同（如九坑、南浦等），歌辞的内容、笔调和所要求的气氛也有诙谐、肃穆、怨叹之别；众神与国殇中，有在地上的，有来自空中或水上的。为了国殇这一所谓“主体”而同时将众神作为宾客迎来的假设，也难以解释迎神、娱神、送神的地点等问题。总而言之，将“国殇”作为主祭歌而将其从“九歌”中排除出去的见解不足为信。

4 关于整合后的形制与内容

林庚先生有关《湘君》与《湘夫人》、《国殇》与《礼魂》并合的见解是可取的，但对某些细节的看法却颇值得商榷。为了正确复原作品的形制，下面将对有关看法加以探讨，并就九歌英译的形制预设提出建议。

4.1 关于《湘君》与《湘夫人》

林庚先生（1981:157-158）认为湘君、湘夫人会了面。他说：“反正最初湘君说来而没有来，后来却终于来了，在故事里是叙述得很明白的。这故事的型有点像牛郎织女会面的故事……”，“从巫的口中说湘夫人如何在北渚忧愁的情形，如何终于得到湘君来临的消息，于是召了巫去，在水里筑了一个美丽的行宫，最后是湘君来了与湘夫人偕逝升天而去……”

然而，情形并非如此。由于双方所到达的地点不同（一是北渚：“夕弭节兮北渚”，一是西澨：“夕济兮西澨”），因而并未见面，这才将礼物“委之水滨”，“以阴寄吾意，而冀其或将取之”（朱熹，1990:45）。若果真如林先生所说的，湘君与湘夫人“偕逝升天而去”，那么，礼物就完全可以当面互赠，双方也就不必叹息“时不可兮再得，聊逍遥兮容与”、“时不可兮骤得，聊逍遥兮容与”了。

林庚先生还认为，“湘君、湘夫人的故事虽是一篇，演出时可能是两幕，……第一幕是由巫饰湘夫人……第二幕是巫自己的表演，……第一幕可以说是《迎神曲》，第二幕可以说是

《送神曲》”(林庚,1981:158)。

《湘君》与《湘夫人》在内容与形式上都无《迎神曲》和《送神曲》的痕迹。若分为两幕,必然割裂两篇间一唱一和的有机联系,不但使内容松散,而且影响审美效果。再说,湘君与湘夫人的唱词都有那么长,是难以一气呵成的;若各自从头至尾一气唱完,不但表演者难以得到喘息的余地,而且会使表演呆板单调。

按林先生的看法,迎神的是湘夫人,送神的是巫,而作为男主角的湘君竟然隐身匿迹,没有出场,这显然是说不通的。原《湘夫人》篇中的“予”就是湘君的自称,捐袂、遗襟的也是湘君而不是巫。

“筑室兮水中,葺之兮荷盖……九嶷缤兮并迎,灵之来兮如云”一节是湘君的内心独白:他憧憬着有朝一日将在九嶷隆重欢迎湘夫人的到来。并非湘夫人“召了巫去,在水里筑了一个美丽的行宫”。由于并没有相遇,也就不存在湘君与湘夫人偕逝升天而去的情形。

“九歌”系多角色演唱的唱本,而“不同角色的区分有助于文本解读”。只有如此,“诗歌的脉络才清楚,意义才连贯,我们也才能领悟娱神歌舞的诙谐多趣”(卓振英,2005:69)。出演湘君与湘夫人的,不仅有扮演湘君的男巫和扮演湘夫人的两位女巫,还应有扮演下女和远者的男巫、女巫。各版本中原有的“湘君”是湘夫人的唱词,“湘夫人”则是湘君的唱词。主演湘夫人的应该是饰湘君的男巫,而不是巫自己。

说“湘君”是湘夫人的唱词、“湘夫人”则是湘君的唱词,还可以通过文本分析得到如下依据:

原《湘君》篇的演唱者称呼对方“君”(“望夫君兮未来”),其侍从为女性(“女嬃媛兮为余太息”),其情感表现为哭泣(“横流涕兮潺湲”),这些都适合女性的一般特征和言行习惯,故主演者为饰湘夫人的女巫。而原《湘夫人》篇演唱者则称呼对方“帝子”、“公子”、“佳人”,这些称呼合乎作为尧女的娥皇、女英的身份与性别,情感表现为发愁(“目眇眇兮愁予”),这些都适合自制力较强的男性的言行习

惯,故主演者是饰湘君的男巫。

从所赠物品看,女赠男以玦、佩,男赠女以袂、襟,比较合乎礼仪。“玦”的一种意义为“佩玦”,另一种意义为“戴于右拇指助拉弓弦之器,俗称扳指”。不论所指是其中哪种物品,都适合男子佩戴、使用。“古代君子,必佩玉”(《礼记·玉藻》)。《史记·项羽本纪》记载,范曾“举所佩玉玦以示之者三”。

舜在九嶷,湘夫人在洞庭。湘夫人企望着湘君“驾飞龙兮北征,遭吾道兮洞庭”,这也是符合传说中他们所处的地理位置的。

4.2 关于《山鬼》和《国殇》

林庚先生(1981:134)说,“《山鬼》《国殇》均为单纯一人之辞,而其余七篇则错杂变化,类如戏剧的表演,它们所以原是两个类型的作品”。这种说法也值得商榷。

文本分析表明,从形制看,《山鬼》、《国殇》也都是为多角色演出而创作的唱词,其中不同角色的化妆、道具与唱词都不相同。《山鬼》篇中,扮演山鬼的巫“被薜荔兮带女罗”,而娱神的巫则“被石兰兮带杜衡”;其中的“子慕予兮善窈窕”一句又可进一步说明,表演者中既有“子”(“你”,指娱神的巫),又有“予”(“我”,即山鬼)。就《国殇》而言,前四句写两军交战时“士争先”的场面,应是众将士齐唱共舞;后续六行以特写手法刻画一位驾驭战车的武士在“左骖殪兮右刃伤,霾两轮兮縶四马”的情况下顽强奋战的情形及战后惨烈的结局,应是独唱独舞;接下来四句写战士们“身首离兮心不怨”的豪气,参加歌舞的应是众将士;最后四句的“诚既勇兮又以武,终刚强兮不可凌!身既死兮神以灵,子魂魄兮为鬼雄”以及“礼魂”是祝颂之辞,用以歌颂、抚慰为国死难将士的英灵,“歌舞者应是迎神或领祭的巫”(卓振英,2011:70)。

由此可知,《山鬼》、《国殇》和其他各篇一样,绝非“单纯一人之辞”。

4.3 九歌英译的形制预设

一般说来,中国的典籍,包括奏折、条陈、诗赋、楹联、文告、请柬、碑文等等,都各有形制,翻译的时候有必要加以审度。辨明源文本的形制之后,译者就可以根据目的语文化在阅

读审美、行文习惯、语篇建构等方面的特征和取向,预设出适当的目语文本的形制。

根据以上辨析、研究,新的英译九歌的篇目编排可预设为:Hymn to the Sovereign of the East(“东皇太乙”),Hymn to the Lord of Cloud(“云中君”),The Lord and Ladies of the Xiang River(“湘君与湘夫人”),Song to Fate the Great(“大司命”),Song to Fate the Minor(“少司命”),Hymn to the Sun God(“东君”),Song to the Count of the Yellow River(“河伯”),Song to the Goddess of Mountains(“山鬼”),Eulogy on the Martyrs of the State(“国殇”),将“国殇”的尾曲“礼魂”译为 Epilogue — Tribute to the Heroic Souls。

考虑到英译的可接受性问题,九歌的文本形式可预设为:每篇划分出不同角色的唱词,并在每段唱词前加上诸如(Sing Fate the Great Incarnate),(Sing the wizard as usher)等说明性文字加以交代。

和其他篇章一样,《湘君》和《湘夫人》中不同角色的唱词也应是相互交错的。其文本形式可有两种不同预设:其一,像其他篇章一样,依次编排不同角色的唱词,这样,九篇的体例一致,且相互呼应的唱词相距较近,易于激发观众或读者的审美愉悦。其二,考虑到文本在流传中的特殊性,可以基本上保留“湘君”与“湘夫人”相对独立的原貌,根据对唱的次序,将原有两篇的唱段分别按单数系列(1,3,5…)和偶数系列(2,4,6…)进行编码,这样,既能让读者明白对唱的顺序,又可以留下文本整合、变迁的痕迹。

5 结 语

既然《九歌》原本只有九篇,则有关版本将其分为十一篇必然有误。以上论证说明,误在将其中的两篇各被分解为二,从而多出了两篇。《湘君》、《湘夫人》本来同属于一篇;《国殇》与《礼魂》本来也同属于一篇,《礼魂》是《国殇》的尾曲。

从形制看,与《九歌》的其他篇章一样,《湘君》、《湘夫人》及《国殇》皆由多角色扮演,“不同角色相互唱和”(卓振英,2011:68)。

《九歌》的篇数等有关形制的论证说明,在典籍英译中,形制的辨析、研究是十分必要的。文中的有关描述仅包含了形制辨析和研究的一些方法,绝非包罗万象。文本、文化等因素不同,方法也不尽相同,应因时制宜,因地制宜,因文制宜。

典籍英译应反映典籍研究的最新成果。译者应在广泛深入研究的基础上,按最新的发现和最可靠的学术见解对待《九歌》的形制与内容,使英译在对原文本的认识与解读方面成为集大成之作。上文有关九歌形制的预设、内容考辨以及篇目英译等等,仅可视为对复译或英文本修订的建议。

在《大中华文库·楚辞》英译的过程中,笔者因循旧说,采信了《九歌》共有十一篇的主流见解。以上论证说明,所采信的见解是错误的。笔者在此谨向楚辞学界、典籍翻译界和广大读者致歉,并希望译者、读者引以为戒,对典籍英译中的形制研究予以更多的关注。

参考文献

- [1] 高亨. 上古乐曲的探索. 文史哲, 1961(2): 39-47.
- [2] 黄凤显. 屈辞体研究. 长沙: 湖南人民出版社, 2002.
- [3] 金开诚. 屈原辞研究. 南京: 江苏古籍出版社, 2000.
- [4] 林庚. 诗人屈原及其作品研究. 上海: 上海古籍出版社, 1981.
- [5] 王冰, 王丽娟. 齐国《韶》乐追根溯源. 管子学刊, 2012(4): 52-55.
- [6] 汪瑗. 楚辞集解. 北京: 北京古籍出版社, 1994.
- [7] 朱熹. 楚辞集注. 扬州: 江苏广陵古籍刻印社, 1990.
- [8] 卓振英. 典籍英译中的考辨——以楚辞为例. 中国翻译, 2005(4): 66-70.
- [9] 卓振英. 汉诗英译教程. 北京: 北京大学出版社, 2013.
- [10] 卓振英. 汉诗英译论纲. 杭州: 浙江大学出版社, 2011.

[作者信息] 卓振英, 浙江师范大学教授。

论文学翻译的意向性、多样性与同一性

青岛科技大学 李玉良

摘要:从英伽登现象学文艺理论的观点看,文学翻译是译者在获得原作的意向性“图式化外观”和将这些外观“具体化”的基础上用译入语再现原作“图式化外观”的过程。原则上,文学翻译的对象并非“具体化”的内容,而是原作的“图式化外观”,因此在翻译过程中需要保持原作“图式化外观”的“不定点”和“空白”。由于译者对原作的具体化难以避免,翻译过程必然导致翻译文本的多样化,与此同时,原作与译作之间以及不同译作之间仍保持着同一性。文学翻译的结果是从原作生产出一个译作家族,这一家族由一个典型成员和许多相似成员构成,它们有同一的、质的规定性。这对认识文学翻译的本质和纠正解构主义翻译理论彻底消解原作的理论倾向有重要理论意义。

关键词:译者意向性;“具体化”翻译;“图式化”翻译;多样性;同一性

1 现象学与意向性

19世纪末和20世纪初,自然科学某些领域的一系列重大发现,如爱因斯坦的相对论等,使近代自然科学框架解体。数百年来建筑在自然科学基础之上的信仰——对理性和真理的迷信——也随之动摇,理性不再是万能的,真理也似乎失去了标准。哲学领域也出现了危机,以绝对精神为核心的黑格尔唯心主义体系遭到来自各方面的抨击,代之而起的是形形色色的思潮和学说。实证主义哲学仅满足于对已有科学知识的描述和对直接感性材料的研究,避而不谈知识的本源、科学的基础和世界的本质等问题。而普遍流行的心理主义则企图将哲学纳入心理学的范围,用心理学研究取代哲学研究。这种观念把世界的本质视为变动不居的,从而否认了真理的存在,哲学界因此陷入一片混乱。为了结束这种混乱局面,胡塞尔试图建立一种超越唯物论和唯心论、心理主义和经验主义,体现终极真理的哲学,为自然科学和一切人类知识提供牢靠而坚实的基础。现象学由此应运而生。

现象学的灵魂是意向性。现象学经过“悬置”法将事物的客观性问题搁置起来,再经过“本质还原”把握到纯粹意识之后,便可以发现意识的一种基本结构——意向性。意向性是指意识的客体关联性,即意识活动总是指向某

种外在事物,以其为对象和目的。胡塞尔(1985:29)认为意向性是意识的本质,是构成主客体之间的桥梁和媒介。既不存在意识之外的某个对象,也没有脱离对象的纯粹意识;意识和意识对象是不可分割的。外部世界在意识的意向性光芒照亮之前是一片黑暗,一片混沌,既没有意义也没有秩序,只有当意向性投射到外部世界,并且外部世界成为意识的对象时,事物才会有秩序和意义。在意向性活动中,意识离不开对象,对象也离不开意识;它们虽不互为因果,却是相互依存、彼此统一的关系。而且,意识的意向性本质具有构建意识对象的功能,意向性投射活动也就是构造对象的过程。意识不仅能对外部事物进行记录和复制,而且能主动地构造世界。意识积极能动地把杂乱无章的映象和经验综合起来,经过整理使其具有一定的意义。这种统一和整理构建了自然界和世界的秩序,赋予了事物以特定的性质或本质。现象学的创立和发展,改变了哲学发展的方向,而且其基本理论和方法论对美学、文艺理论都产生了巨大的影响。

2 文学作品的审美解读:“意向性图式化外观”及其“具体化”

现象学运动对文学理论产生的巨大影响,突出体现在波兰现象学文艺理论家英伽登所创立的文艺理论上。英伽登在一系列理论著

作中,运用现象学哲学原理和方法论详尽地分析了文学作品的存在方式及其基本结构,阐明作品与欣赏者及其审美欣赏活动之间的相互关系和相互作用,并对审美经验及其形成过程和本质作了深入的描述。在文学作品存在方式的问题上,他否定了传统文学理论中的文学作品是一种纯粹物质性客体或纯粹观念性客体,是作者在创作该作品时的内心体验或读者在阅读该作品时的心理感受等客观主义和心理主义观点。相反,他认为文学作品是建筑在物质性基础之上的观念性客体,虽然像其他实在客体一样构成人的意识的对象,但又必须依赖人的意向性投射活动才能产生、存在,并展现自身的特性。这意味着:首先,文学作品的创作过程是一种意向性行为,在此过程中,作者的主体意识对外部世界进行意向性投射,并主观地对这个世界所给予意识的材料加以选择、组织、加工和改造,然后以语言形式将自身对世界的体验、认识、想象和判断固定下来,并通过印刷手段使这种观念性产物获得物质性存在的基础;其次,文学作品必须通过读者的阅读活动,即读者意识的意向性投射,才能真正实现其存在,并展现自己作为观念性实体的特性。为此,英伽登把文学作品称之为“纯意向性客体”,以区别于一般意向性客体。

文学作品的存在方式决定了它无法脱离阅读和欣赏活动而独立存在。尽管如此,文学作品的独特存在方式在其形式结构中仍然有着内在的客观依据。文学作品由四个不同质的层次构成:(一)语音层次;(二)意群层次;(三)图式化外观层次;(四)再现客体层次。这四个层次之间既有差异性,又有本质的内在联系,构成作品形式上的统一体。

就语音层次来说,任何一部文学作品都不能脱离语音的制约,即字、词、句和句组都必须可读的,并以语音形态为读者所把握。语音层次在文学作品中有两方面的作用。首先,语音是意义的载体,意义在本质上同字音紧密相关。意义的概念包含着意义与某一具体词和句子的发音的结合,没有语音,意义便不复存

在。因此,语音层次是文学作品的其他层次,特别是意群层次存在的物质基础。其次,语音层次能使其他三个层次显现出来,它对文学作品的构成与存在,特别是对于读者理解和体验作品是不可缺少的。在许多文学作品中,语音同时具有独特的审美功能,如在诗歌中,字词的发音所构成的韵律和节奏就直接体现作品的审美特性,并参与构成作品的意义。

意群层次在文学作品的结构中起着决定性作用,是作品结构第三、四两个层次赖以存在的基础。意义的产生依赖于人的主观意识活动,即意识的意向性投射。但是,意义并不能等同于人们所感受到的心理内容,也并非人的主观意识任意赋予的,而是有其客观性的,这种客观性建基于主体之间理解的统一性之上。一个词的意义是该词通过意识的意向性指称活动所对应的客体,即与该词的语音联系在一起“意向性对应物”。同样,一个句子的意义也是意向性的,它指向某个不同于自身的客观事物或观念,并创造出该事物的意向性对应物。句子的主要功能在于创造出句子的意义对应物,使读者可以通过意向性投射认知该事物或事态。因此,英伽登把句子的意义称之为“纯意向性事态”或“客观事物的纯意向性对应物”。文学作品中的句子仅仅赋予作品所描写的对象以真实的假象,这种对象并非客观存在,而仅仅存在于文学作品之中,因此只是一种“纯意向性对象”。文学作品用“纯意向性对象”创造了一个独特的艺术世界,需要读者对它进行审美观照,而不能用看待客观现实的态度去看待它或对其仅仅停留在道德和价值判断上。

“图式化外观”是文学艺术作品的第三个层次。“外观”指对象的呈现方式,它潜在于语句投射的再现对象中,为被再现的对象的直观呈现奠定基础。“外观”与客体之间的区别在于,某物作为客体是自足的存在,而某物的外观的存在不能脱离意识主体。因此,作为一种观念化的东西,“外观”是客体向主体显示的方式,实在的客体向主体显示为客体的观相内

容。句子描绘的事态仅仅是一种客观条件,只有读者的意识活动介入之后,对于作品的直观认识才能达成。这时,显现在读者直观认识之中的“客体”就像是一个让事物的表象保留其自我一致性的“构架”或“框架”,就好像是一种提纲挈领的简笔画,刺激并规范着读者的想象,英伽登称之为“图式”：“纯粹的文学作品只是一个构架,是在各方面都是图式化的构架。它包含有空白、未确定点和图式化方面。”(英伽登,1988:12)对于文学作品中呈现出来的这种“图式化外观”,读者在阅读的过程中,必须将“未定域”的具体内容“填充”进去。对“空白”和“不定点”的填充和激活,便是读者想象的核心内容。“不定点”即作品中作者没有作明确描述或说明的许多细节。比如作品中所表现的人或物从一处转移到另一处,或经过一段时间后重新出现时,作者并不需要将其在时空运动过程中的全部活动叙述出来。这种时空的跨越就造成了一定的“不定点”和“空白”,需要读者在审美理解过程中用自己的经验和想象去填补。一部文学作品所描绘的对象是以作品所表现的客体对象为基本组成部分的,这些对象与现实事物有着本质的一致性,人们可以从中辨认出现实事物的轮廓。但是,由于文学作品所表现的对象不具有时空的确定性和具体的对象性,不表示在现实时空中的真正的存在,而仅仅是句子的纯粹意向性相关物,是现实的假象,读者只有经过意向性再构造,它们才能以感性的形象显现出来,即读者必须对作品所表现的对象进行“现实的想象”,将其与现实事物联系起来,赋予其现实的时间和空间性质,方可具体把握到它们。

要使文学作品所表现的对象感性地得以显现,就必须让读者获得对这些对象的直观认识。即达到对象的“再现客体层次”。对象固然可以通过句子所描写的事物的情态显现自身,但情态仅仅提供了对象的静态性质,还不足以充分地展示其全部。要做到这一点,必须有各种各样的“图像”,即对象的动态显现作为补充。这些图像对于文学作品的存在,尤其是

对于阅读过程中审美价值构建起着重要作用。它们之所以被称为是“图式化”的,是因为它们仅仅提供了对象所处的情境的一般状态或典型状态。读者要彻底理解文学作品,必须达到作品所要表现的“再现客体层次”。这就需要作者把“图式化外观”现实化。英伽登把从“图式化”到“现实化”的过程称为“具体化”。“具体化”的过程是读者对文学作品的“不定点”和“空白”的填补过程,是赋予文学作品所表现的对象以精细的确定性的过程。“具体化”是单个读者对作品进行个别阅读的结果,不同的“具体化”方式对作品中“不定点”和“空白”的填补往往是不同的。这是因为,人们往往会不自觉地把自己提供的“图式化外观”与现实中的事物联系起来,同自己的生活经验联系起来,即使作品中出现了陌生的图像,也会本能地用所熟悉的方式去体验和描绘,使作品所表现的事物染上读者个人经验和想象的主观色彩。“所以,对同一部作品的具体化可以有重大的区别,甚至由同一个读者在不同的阅读中完成的具体化也是不同的”(英伽登,1988:53)。

虽然“具体化”是读者达到对文学作品审美理解的关键过程,但是不同的“具体化”有不同的审美价值,其价值高低取决于“具体化”的方式是否符合作者的本来意图。个别读者对文学作品的“具体化”,只能重建文学作品的部分价值。只有完全忠实于文本暗示和作者意图的“对作品中再现客体进行恰如其分的具体化”(英伽登,1988:53),才能接近于正确地理解和认识作品。所谓“恰如其分的具体化”,就是“文学的艺术作品根据其文本构成,要求在填补不定点时要保持某种节制”(同上),亦即读者必须严格地在文本的基础上,依照文本的暗示进行解读,而不能凭个人直觉和经验随意地歪曲或背离作者的原意。这里值得注意的是,英伽登认为对文学作品的解读方式并非完全随意的,而是要以原文本为依据。尽管如此,“具体化”的方式仍然允许且需要各种变化与差异。只要不妨碍正确、忠实地理解作品,

不与文本在本质上相冲突,这种变化和差异在一定意义上对于作品潜在质量的实现是有益和必需的,因为文学作品不但是作家意向性创造活动的产物,而且也是读者积极的意向性再创造活动参与的产物。不同的读者,特别是具有较高文化素质和审美修养的读者,如文学批评家,之所以对一部作品的理解和评价不同,正是因为作品本身蕴含着丰富的意义和审美潜能。只有在千差万别的“具体化”方式中,这种潜能才会完整、充分地释放和显现出来。“具体化”的方式有差别,但各种审美理解却保持着某种同一性。因此,文学作品既是可以重构的,又是主体间可以理解的。换言之,文学作品是一种具有主体间性的意向性客体。

3 文学作品翻译:“具体化”与多样性

从英伽登文艺理论的观点看,文学翻译是一个包含着意向性审美理解和意向性“图式化外观”再现的过程。文学翻译是一个意向性审美理解过程。在此过程中,译者用原语言文化的目光把文学作品解读成一个“图式化外观”,要达到深层次的审美理解,读者还必须通过个人生活经验和审美活动的参与,将文学作品中的“图式化外观”进行意向性“具体化”。

在作品本身,只存在着图式化外观——某种先验图式在知觉的各种变化中保持着不变的结构。它们一旦被读者现实化,它们就在本身并且由于本身而变成具体的了。它们为具体的材料所补充和完成,这种填补和完成的方式在很大程度上要取决于读者……在不同的读者中,这些细节是变化的或可以变化的。在这个过程中,他经常联系到他以往的经验并且按照他在生活中为自己构成的世界形象的图式化外观来想象作品所描绘的世界(英伽登,1988:58)。

即使每一位读者都忠实地按照文本的暗示进行解读,由于个性化的生活经验和审美体验的参与,译者的“具体化”的方式和效果必然

不同。“对一部并且是同一部作品的这些‘风格接近’的具体化仍然有若干变种,它们既可能有接近的价值,也可能有不同的价值”(同上:55)。这就意味着,一部文学作品在翻译过程第一阶段就在不同译者的头脑中生成了无数彼此不同的“再现客体层次”,亦即不同的艺术世界。

文学翻译解读过程与原语文化视野下的解读过程有一种重要的差别。那就是,原语文化和译入语文化的两种视野同时参与的情况下而进行的跨语言文化的审美解读过程,因此具有双重文化介入的复杂性。在此过程中,译者从双语文化视野出发,对作品进行解读。由于译者的视野超出了原语文化的社会历史、政治宗教、文学传统,作品在其头脑中形成了一个具有异文化色彩的“图式化外观”。这一艺术图像说到底是用译入语文化在一定程度上“归化”了的艺术图像。这是因为,译者的异域文化素养形成了一种潜意向性,这种潜意向性决定了其解读过程有一种无意识的意向性活动,即译者自身体察不到的潜意向性活动。这本质上是一种由双语语言文化共同参与的“具体化”过程,其结果是导致“图式化外观”在更大程度上产生多样性。

在译者通过意向性审美解读生成“图式化外观”并进而对其进行“具体化”到达“客体层次”之后,文学翻译遂进入另一关键过程,即艺术再现过程。这里有一个值得厘清的问题是,再现过程是译者通过译语固定原文学作品的“图式化外观”;还是使用译入语将解读过程中的“不定点”确定下来,将“空白”填充,即固定译者在审美解读过程中通过“具体化”所得到的艺术的“客体层次”呢?对此,我国一些学者持三种不同的观点。有的主张翻译必然要“具体化”(王文斌,1999:95-98);有的主张要有意识地进行“具体化”,但要受到文本本身接受系统和规范的制约(王树槐、栗长江,2005:102-106);钱冠连(1997:67)、胡安江(2004:120-123)则认为,文学翻译不能不顾及“不定点”和“空白”的潜在审美价值,采用化隐为显

的“具体化”的办法往往会使文本的文体价值、诗学功能和审美效果丧失殆尽。

的确,在现实的翻译过程中,会出现这样一种倾向:由于译者头脑中对作品审美“具体化”的印象很难抹去,加之语言文化差异的影响,原作中的“不定点”和“空白”被不自觉地、习惯性地确定和填补。于是,落实到译本里的原作艺术世界实际上是带有较重“具体化”色彩的艺术世界,这是一个与原作有出入的艺术世界。由于不同译者的“具体化”方式不同,“具体化”翻译使得同一原作能够产生无数译作,直接导致了译作相对于原作进一步的不确定性。这种将“具体化”的“客体层次”完全描摹在译作中的翻译,我们不妨称之为“具体化”翻译。

然而,文学翻译并不意味着把审美“具体化”的内容完全再现于译文当中。在理论上把文学翻译等同于作为审美解读过程的“具体化”,是一种概念上的混淆。“具体化”色彩虽然在翻译实践中难免,但是,整个翻译过程中完全的“具体化”,绝非文学翻译的正途。

4 文学翻译的内在同一性

毋庸置疑,文学翻译审美过程中“具体化”的方式是多种多样的,但是,“文学的艺术作品(一般地说指每一部文学作品)必须同它的具体化相区别”(英伽登,1988:12)。认识和欣赏文学作品需要通过“具体化”而到达艺术的“再现客体层次”,而翻译的对象却不是由“具体化”而得来的“再现客体层次”。在这里,我们必须把翻译文学作品和欣赏文学作品严格区分开来。翻译一部作品并不等于欣赏一部作品。欣赏文学作品必须进行充分的“具体化”过程,以求达到审美的“再现客体层次”,而翻译再现过程的任务则不是“具体化”并通过“具体化”确定“不定点”、填补“空白”,相反,根据原文学作品的艺术结构,重构其“图式化外观”,并适当保留“不定点”、“空白”。否则,翻译将改变原作品的艺术结构,作品内部为读者留下的艺术想象空间将会遭到破坏乃至完全

丧失,翻译作品的艺术性和价值也将随之遭到破坏。

根据英伽登的文艺理论,“如果读者旨在重构作品并且在‘具体化’中关照作品的真正形式,那么他就不能随意进行图式化外观的现实化……读者的作用就在于使自己适合于作品的暗示和指示,不是现实化他随意选择的什么外观,而是现实化由作品暗示的那些外观”(同上:57)。英伽登在这里所说的重构作品还是在审美意义上的,并不等同于翻译意义上的重构和在文字上的固定。即使作为审美意义上的重构作品,译者的翻译解读也应该是符合作者意向性艺术图像结构的“恰如其分的具体化”。当然,译者对艺术作品的审美理解过程必然存在“具体化”的审美个性化倾向,即不同程度的偏离作者意向性艺术图像结构的“具体化”,但任何形式的“具体化”都是在原作“图式化外观”所允许的范围内进行的,都是原作艺术图像结构的一个组成部分,与原作保持着不同程度的同一性。这是原作与译作之间保持同一性的基础。而在翻译重构阶段,则只能以各种“具体化”审美解读为依据,合理地重构原作的“图式化外观”。因此,文学翻译尽管因受到审美过程“具体化”的影响而产生多样性,但翻译文本之间及其与原作之间的内在同一性却不会改变。因为文学翻译表达过程所重构的不是经过译者“具体化”而得到的客体世界,而是原作的“图式化外观”。在翻译解读阶段,为了透彻地理解和感受原作的艺术世界,译者有必要对原作“图式化外观”进行彻底的“具体化”,他甚至可以无限地想象和玩味这个艺术世界,直至原作艺术内涵充分“化为我”;可以说“具体化”越深刻和彻底,越有利于译者恰如其分地在译作中重塑这个艺术世界。然而,在翻译表达阶段,译者却必须充分遵循作者的暗示和意图,从审美“具体化”的客体艺术世界回归到原作的“图式化外观”,并用译文语言重塑这一语言艺术世界。为此,原作中的“不定点”、“空白”理论上都应该按照原作如数保留在译作的“图式化外观”中,以创造出与原作相

似度高的译作。

那么,译作中不可避免的“具体化”色彩能否改变原作的本质呢?回答是否定的。细节上的“具体化”,并不能改变原艺术作品的根本精神。这正如一棵树一样,经历春夏秋冬四季变化之后,叶子的大小数量和颜色的改变,能影响树的外观,却无法改变其本质。这种原作与译作之间的同一性使不同译本在艺术有机体的相对独立性基础上形成译本家族,保持了原作与译作之间以及译作之间艺术本质的共性和艺术特征的相似性,从而延续了原作的生命。这种同一性是一部作品的译作区别于另一部作品的译作的质的规定性。譬如,我们无论是读朱生豪的《莎士比亚》、梁实秋的《莎士比亚》,还是卞之琳的《莎士比亚》,都会承认是在读《莎士比亚》而不是任何别的作品。文学翻译的同一性使然。译作家族中有从精神和躯体上都酷似原作的典型译作,也有无数与原作相似的其他译作,它们之间都保持着艺术本质上的同一性。

具体地说,原作和译作之间的同一性有诸多方面的表现。它可以表现为文学文类上的同一性,也可以表现为主题、结构、艺术手法、风格上的同一性。尽管译文表达方式在细节上是变动不居的,但是上述因素,除非译者故意歪曲,是无论如何也难以彻底改变的。而这些因素一旦被改变,则翻译将会不成为翻译。

5 结 语

关于文学翻译的本质的问题以及文学翻译的译本多样性问题,是长期以来人们关注和讨论的热点问题,但是似乎始终没有找到有效的理论解释。阐释学和解构主义加深了人们对文学翻译的认识,消除了文学翻译的二元论观点,解除了原文的束缚,同时却把人们带入了另一个极端,那就是它彻底消解了原作,使

翻译失去了根源和应有的标准,乃至陷入一定程度的虚无主义,在一定程度上导致了翻译理论上的混乱和迷惘。根据英伽登的现象学文艺理论:文学翻译过程应当是译者在通过原语言和本土文化的双重意向性审美解读获得意向性艺术图像的基础上,用译入语重塑原作“图式化外观”的过程。这一过程受到译者“具体化”解读过程的重大影响:对原作“恰如其分的具体化”可以产生与原作高度近似的译作;个性化程度高的“具体化”则可以产生与原作类似的译作。无论哪种“具体化”,都应当是译者在合理的范围内对于原作所进行的意向性解读,在其影响下所产生的译作与原作之间以及译作相互之间存在同一性。归根结底,文学翻译的结果是产生一个由典型成员和相似成员构成的译作家族,它们拥有与原作同一的质的规定性。

参考文献

- [1] 胡安江. 文本意义空白与不确定性——兼谈文学翻译的审美效果. 四川外语学院学报, 2004(3): 120-123.
- [2] 胡塞尔. 现象学的观念. 上海: 上海译文出版社, 1985: 29.
- [3] 钱冠连. 翻译的语用观——以《红楼梦》音译本为案例. 现代外语, 1997(1).
- [4] 王树槐, 栗长江. 文学翻译不定点的具体化: 张力与制约. 四川外语学院学报, 2005(4): 102-106.
- [5] 王文斌. 文学翻译中的内化与外化. 四川外语学院学报, 1999(1): 95-98.
- [6] 英伽登. 论文学艺术作品的认识. 北京: 中国文联出版社, 1988.

【作者信息】 李玉良, 男, 山东青岛人, 博士, 青岛科技大学外国语学院教授。研究方向: 典籍翻译, 文学翻译, 中西译论。