

文学翻译
审美范畴研究

王平〇著

Wenxue Fanyi

Shenmei Fanchou Yanjiu

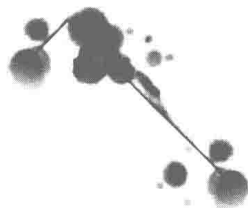


电子科技大学出版社

文学翻译 审美范畴研究

Wenxue Fanyi

Shenmei Fanchou Yanjiu



王 平〇著



电子科技大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

文学翻译审美范畴研究 / 王平著. —成都: 电子科技大学出版社, 2016. 6

ISBN 978-7-5647-3693-4

I. ①文… II. ①王… III. ①文学翻译—审美分析
IV. ①I046

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 125017 号

文学翻译审美范畴研究

王 平 著

-
- 出 版: 电子科技大学出版社(成都市一环路东一段 159 号电子信息产业大厦 邮编: 610051)
- 策划编辑: 高小红 杨仪玮
- 责任编辑: 高小红
- 主 页: www.uestcp.com.cn
- 电子邮箱: uestcp@uestcp.com.cn
- 发 行: 新华书店经销
- 印 刷: 四川煤田地地质制图印刷厂
- 成品尺寸: 146mm×210 mm 印张 11.875 字数 300 千字
- 版 次: 2016 年 6 月第一版
- 印 次: 2016 年 6 月第一次印刷
- 书 号: ISBN 978-7-5647-3693-4
- 定 价: 38.00 元
-

■ 版权所有 侵权必究 ■

- ◆ 本社发行部电话: 028-83202463; 本社邮购电话: 028-83201495。
- ◆ 本书如有缺页、破损、装订错误, 请寄回印刷厂调换。

目 录

第一章 引论	1
第一节 文学创作本体范畴	8
第二节 作家主体范畴研究	12
第三节 文学作品客体审美范畴	14
第四节 文学翻译本体范畴研究	18
第五节 译者主体范畴研究	19
一、译者的审美理想范畴	23
二、译者的审美感知和想象范畴	25
三、译者的审美情感范畴	27
四、译者的审美认识范畴	30
五、译者的审美人格范畴	34
六、译者审美体验的个性化	36
七、译者审美体验的深化性	40
八、译者的翻译伦理观	45
第六节 文学翻译客体审美范畴	48
一、文学翻译意象范畴	50
二、文学翻译意境范畴	52
三、文学翻译神韵范畴	57
四、文学翻译风格范畴	61
第二章 译者主体审美范畴	67
第一节 译者的审美理想	67

一、译者的社会理想	67
二、译者的艺术理想	70
三、译者的审美需求	72
四、译者的审美趣味	73
五、译者的审美人格	76
第二节 译者的审美感知和想象	80
一、感言起兴	80
二、神思：审美想象	83
三、译者的心思维、象思维	86
四、译者审美感知和想象的深化	89
五、译者审美感知和想象的模糊性	93
第三节 译者审美情感	95
一、作家的审美情感	96
二、译者的审美情感	100
三、译者情感体验的深化性	104
四、译者的文化情感	106
五、虚静：译者的审美心境	108
第四节 译者的审美认识和判断	109
一、主体的审美认识	109
二、译者的审美认识	112
三、译者的文本阐释	118
第五节 译者的审美人格	122
一、原作风格的再现	130
二、译者风格与作者风格	132
第三章 文学翻译意象范畴	141
第一节 中国美学的意象范畴	141

第二节	文学作品意象的特点	146
第三节	文学作品的语形视象	148
第四节	文学作品的意象结构	149
第五节	文学作品意象的通感美	151
第六节	译者对原作意象的审美阐释	152
第四章	文学翻译意境范畴	156
第一节	中国美学的意境范畴	156
第二节	意境的美学特点	160
第三节	作品意境的含蓄美	163
第四节	作品意境的层深结构	167
第五节	中国美学意境的文化内涵	169
第六节	译者对原作意境的体悟	173
第五章	文学翻译神韵范畴	179
第一节	中国传统美学中的神论	179
第二节	中国传统美学的韵论	183
第三节	中国传统美学的神韵论	184
第四节	作品神韵美的再现	186
第六章	文学翻译风格范畴	190
第一节	文学作品宏观层面的风格	191
一、先秦文学风格		193
二、汉魏文学风格		194
三、唐诗艺术风格		195
四、宋词艺术风格		197
第二节	作家风格	202

第三节 文学作品的体裁风格	206
第四节 译者风格	209
第七章 先秦汉魏诗歌翻译的审美范畴研究	213
第八章 唐诗翻译审美范畴研究	238
第九章 宋词翻译审美范畴研究	273
参考文献	368

第一章 引 论

本书研究文学翻译审美范畴。关于范畴的含义,第环宁在《中国古典文艺美学范畴辑论》中认为它是“人类思维对客观事物基本特性和本质联系的概括反映”。张思洁在《中国传统译论范畴及其体系》中认为范畴是“反映客观事物最一般规定性的概念”。审美范畴是指反映审美活动基本特性和规律的概念,包括本体审美范畴、主体审美范畴和客体审美范畴。要研究文学翻译审美范畴,首先要了解文学翻译作为审美活动的基本特性和规律。文学翻译是基于文学创作的艺术再创造。作家进行生活体验,构思艺术形象,将其外化为语言文字。译者发挥想象和联想,在头脑中将原作语言符号转化为生动的画面和场景,进入原作的艺术世界,然后将其外化为译语符号。因此文学翻译包含两个层次:在浅层次上,译者把原著从源语移植到目的语;在深层次上,译者把原著艺术价值用目的语再现出来,使译作和原著在艺术价值上对等。文学翻译是作家创作在一种新的语言里的延续。

译界对文学翻译本质的认识经历了一个由浅入深的发展过程。中国的翻译活动最早可追溯到汉晋时期的佛经翻译。它虽然还不是严格意义上的文学翻译,但佛经翻译家提出的一些翻译原则和方法,如安世高的“义理明析,文字允正,辨而不华,质而不野”,支谦的“因循本旨,不加文饰”,道安的“五失本”、“三不易”,鸠摩罗什的“曲从发言、趣不乖本”,玄奘的“五不翻”等,对后来的文学翻译影响很大。谢天振在《译介学》中认为佛经翻译是中国文学翻译的滥觞,它对中国文学的影响超出了译学研究的范畴,进入了文学研究的领域。中国真正的文学翻译始于19世纪末,译界先驱林纾翻译了大量外国文学名著,其译笔丰润

俊逸，富于文采，但受自身条件和时代的局限，林译对原作改动很大，模糊了翻译与创作的界限。谢天振认为在早期译界把翻译与创作“搅在一起，导致了翻译中有创作、创作中有翻译这样的情形”。^[1]

五四运动带来了中国文学翻译事业的一个高潮，大批作家和学者投身翻译实践和理论研究，他们结合自身的创作和翻译经验，对文学翻译有了更深刻的认识。郭沫若认为：“好的翻译等于创作，甚至还可能超过创作。这不是一件平庸的工作，有时候翻译比创作还要困难。”曾虚白把翻译比作摄影，“创作是直接取景，翻译却是翻版”，创作需要独立性，翻译需要模仿性。林语堂提出了美译标准：“理想的翻译家应当将其工作做一种艺术。以爱艺术之心爱它，以对艺术谨慎不苟之心对它，使翻译成为美术之一种。”新中国成立后文学翻译事业蓬勃发展，翻译研究也取得长足进步。茅盾 1954 年在全国文学翻译工作会议上号召把文学翻译提高到艺术创作的水平上。他提出文学翻译是“用另一种语言，把原作的艺术意境传达出来，使读者在读译文的时候能够像读原作时一样得到启发、感动和美的感受”，好像“作者用另一国文字写自己的作品”。

余光中认为翻译是一种有限的创作，创作是一种不拘的翻译或自我的翻译。罗新璋认为文学翻译是“在透彻理解原文的基础上，‘按照美的规律’融化再创，予以艺术的再现”。张今认为文学翻译理论是一门“研究文学翻译的性质和一般规律的科学”，文学翻译原理作为其分支“从美学角度研究文学翻译作为艺术创造过程的实质和一般规律”，也叫翻译艺术学或翻译美学。可以看出，中国译论植根于传统美学，富有艺术特色。谢天振认为“在中国，翻译史上的文学传统，翻译与民族文学发展的特别密切关系，使得从文学研究的立场出发去研究翻译，不仅有此可能，也有此必要”。^[2]

西方文学翻译发轫于古罗马人对古希腊戏剧的翻译活动，当

时没有严格区分翻译和创作。西塞罗将翻译分为两种：“翻译员”的翻译和“演说家”的翻译，他认为后者是创造性的翻译。诗人兼翻译家贺拉斯主张对原作进行改编，昆体良则认为翻译是译作与原著的一场竞赛。从中世纪到文艺复兴时期以世俗文学作品和《圣经》翻译为主，翻译被看作是建立民族文学和语言的重要手段。到十七、十八世纪，德莱顿在《论翻译》中明确提出翻译是艺术，歌德号召通过文学翻译建立世界文学。进入 20 世纪，托尔曼的《翻译艺术》通过翻译与绘画的比较探讨了文学翻译的本质、过程 and 标准。费尔斯蒂纳在《翻译聂鲁达》中认为翻译一首诗就是创作一首诗，诗歌翻译本质上是“文学批评的行为和艺术”，既是批判性的，也是创造性的。帕里斯的《翻译与创造》认为译者与艺术家相似，他用“自己的语言做着诗人同样的工作”。欧阳桢在《透明的眼睛：关于翻译、中国文学和比较诗学的思考》中从认识论、现象学和本体论的角度阐述了文学翻译的艺术本质。梅肖尼克的《诗学——创作认识论与翻译诗文》提出了翻译诗学的中心偏移论，认为翻译是两种诗学的相互作用。从 20 世纪 70 年代起，西方翻译学者从系统论的角度探讨文学翻译，勒菲弗尔的《诗歌翻译——七项策略和一个方案》论述了文学翻译与翻译文学、民族文学的关系，认为文学翻译是对原作的一种“折射”。佐哈尔的多元文化理论从文化和文学交流的宏观视野提出文学翻译是对译语文学的一种“操纵”。

俄国的翻译文艺学派（以普希金、阿·托尔斯泰等为代表）把文学翻译看作是一种文学创作形式，把翻译文学看作“俄国文学生活中的重要部分来加以分析，把翻译家与翻译作品放在与俄国作家和俄国创作文学同等地位上进行评论的。他们关于翻译的论述已经远远超出一般意义上的翻译研究，而是十足地道的文学研究”。^[3]20 世纪 50 年代，苏联和东欧的翻译学者提出了现实主义翻译原则，卡什金强调译者“再现原作文字所描绘的客观现实”，

“看到和感觉到原作语言文字背后的现象、思想、事物、行为和状况，把原作者看到的这些现实忠实地、完整地、客观地再现出来”。加切奇拉泽认为文艺翻译“同原著在创作中要表现的生活现实这一功能相似。译者按照自己的世界观反映自己选择的作为形式和内容统一的作品中的艺术真实”。列维从诗学角度提出了文学翻译的错觉理论。可以看出，西方翻译界运用文学和文化比较、哲学、美学等理论，对翻译与创作的关系做了深入探索。从中西译论史来看，早期译论对文学翻译本质的认识多为主观经验之谈，现当代译论对翻译本质的认识逐渐加深，开始自觉、系统、深入地研究翻译与创作在艺术规律上的内在联系。

文学翻译研究需要一个切入点，本书选择以文学翻译的审美范畴为切入点。比较而言，中国传统译论的美学特色比西方译论更为鲜明，美学思想更为丰富和深刻，因此本书侧重研究中国译论的审美范畴。中国译学具有深厚的传统文化哲学、艺术美学渊源，反映了汉民族的人生价值观、艺术美学观和思维方式，强调译者主体的感性体悟。张柏然在《中国传统译理论的美学观》中把中国译论的美学特色归纳为“以中和为美，讲求和谐；尚化实为虚，讲求含蓄；重感性体悟，讲求综合”，他在《面向 21 世纪的译学研究》中提出建立一种具有东方神采的“感悟翻译哲学”和具有中国智慧的“文化-生命翻译诗学”。吴志杰在《中国传统译论专题研究》中认为中国译论的研究路径是综合、整体、感悟式的，具有“偏重论道、讲求感悟、重视过程，追求崇高”的特点。中国译学受传统文化的实用精神的影响，以道德价值论为核心，注重译者主体的价值判断。吴志杰认为中国译论推崇多元与创生的价值观，注重伦理与审美。

中国译学的审美范畴几乎都源于传统美学。佛经翻译的核心范畴是文、质，支谦认为翻译应“因循本意，不加文饰”，强调译文以朴素为美，以质为主。老子认为“信言不美，美言不信。善

言不辩，辩言不善”，强调语言以自然本色为美，这对严复的信、达、雅标准影响很大。郭沫若、茅盾、朱生豪提出了翻译“神韵说”。傅雷提出了“神似说”（“以效果而论，翻译应当像临画一样，所求的不在形似而在神似”）。神似范畴源于传统绘画美学，后成为中国译学的核心范畴。钱钟书提出了“化境说”（“把作品从一国文字转变为另一国文字，既能不因语文习惯的差异而露出痕迹，又能完全保存原有的风味，那就算得入于‘化境’”）。化境是意境的最高层面，境最早源于佛学，后成为中国本土美学范畴。辜正坤在《中西诗比较鉴赏与翻译理论》中探讨了诗歌翻译的音象美、义象美、事象美、味象美范畴。顾正阳在《古诗词曲英译美学研究》中探讨了诗词翻译的意境美、动静美、流动美、别趣美、形象美、空白美和声音美等范畴。

传统美学是中国译学审美范畴研究的重要理论资源，需要深入挖掘和探索。罗新璋、马祖毅对中国翻译文化史的研究、张柏然对中国译论文艺特色的研究、刘宓庆对汉语表现法与思维机制的研究，都具有一定的理论价值。中国译论强大的生命力源于深厚的文化传统，但中国传统文化具有内向型特点，重继承，轻开拓，因此中国译学应在开拓上下功夫。姜椿芳认为中国译界既要“认真汲取国外各个学派的精华”，更要创立自己的学说，译界先驱“为我们留下了宝贵的遗产，我们要继承，也要在其基础上前进和发展。过去提过译事三难‘信、达、雅’，但时代的进展要求我们创立适应我国现实、有鲜明特色的现代翻译理论体系”。刘宓庆在《现代翻译理论》中认为传统美学渗透到了中国文化艺术的各个领域，“扎根于中国人的精神素质和心理意识过程”，中国译学研究如果将其忽视，必将“有损于大体，有失于特色，有悖于国情”，中国有“源远流长的翻译实践史，灼见纷纭的翻译理论史；在历史上以及近代、当代有无愧于哲人及大师称号的翻译家、翻译理论家；植根于世所罕见的丰厚的中华文化特别是文学、美学、

文论的土壤之中的中国现代翻译理论之芽，一定会成长为一棵挺拔苍翠的大树，自立于世界现代翻译理论之林”。^[4]

中国译论的美学传统研究取得了一定成绩，但在广度和深度上远远不够，这有其历史原因。在中国翻译史上外译汉长期占主导地位，西方政治经济、文化哲学、文学艺术著作的汉译丰富了中国文化和文学，促进了中国社会的发展进步。王佐良认为：“就中国二十世纪的文学而言，是翻译家给新生代的创作家带来了生机。1919年前后的白话文运动正是从外国文学的翻译中吸取了灵感。英国浪漫主义和惠特曼促使了白话诗歌的诞生，易卜生和萧伯纳为中国新一代戏剧带来了新思潮，而东、西欧作家则为现代小说提供了写作模式。”中国译界通过外译汉对西方文化和语言的研究取得了丰硕成果。新时期以来，中国译者投身对传统文化遗产的挖掘和研究，加强了汉语典籍的外译，其规模 and 影响不断扩大，奉献出了大量翻译佳作，为向世界传播中国文化做出了重要贡献。随着时代发展，中国对外文化交流不断扩大，目前汉译外的规模和质量已不能满足时代的需要，精通中西语言文化的译者数量远远不足。培养大批优秀译者和译学研究者已成为译界的当务之急和长期的战略任务。

译界前辈许渊冲、张今曾对笔者谈到，21世纪将是中国的世纪，需要一大批既精通汉语和外语，又对中国传统文化有深厚造诣的译者，把灿烂悠久、博大精深的中国文化全面地介绍给世界。这是老一辈翻译家的殷切期望，译界人士尤其是青年译者任重而道远。中国文化典籍浩如烟海，到目前只有极少部分被译介到国外，在今后长期一段时间内汉译外仍将是中国译界的工作重点。汉译外是汉学研究的一部分，大力开展汉学研究、努力提高汉译外的水平和质量，应是中国译学研究的重大课题。长期以来汉学研究的主力是国外汉学家，要想真正把中国文化传播介绍给世界，还得靠中国译界自身的努力，中国译界应成为传播中国文化的中坚力量。

中国译学审美范畴研究以传统美学为理论资源,从理论角度对汉语作品的外译进行研究,为译者提供理论指导。审美范畴一直是译学研究的薄弱环节,中国传统美学范畴的内涵比较模糊,难以精确界定,受其影响,中国译学范畴的含义也具有模糊性,这给翻译研究带来了难度。刘宓庆认为传统译论“在微观分析中缺乏科学的严密性,对许多价值概念都未确立系统科学的、始终一贯的范畴界说和符合现代逻辑学的定界分析,模糊性、印象性太强,内涵流变,难免见仁见智,而且往往流于空泛”,译学研究应“继承古典和近代译论的历史功绩,摆脱其局限性,努力对每一个翻译理论课题进行符合现代思维科学和逻辑学的科学论证,克服传统译论在概念界定中的内涵流变性,努力制定出重描写的翻译理论功能规范而不是规则”,中国译学应“重论证,摆脱唯心主义影响”,“人类思维形式是发展的,科学论证的手段也应当日趋严密。特别是我们在建立一门学科体系时,基本概念都应有科学的、严谨的界说,应力求避免模棱两可、含混其词”。^[5]

笔者在《文学翻译探索》(2004)、《文学翻译语言艺术研究》(2007)、《文学翻译审美学》(2009)、《文学翻译意象论》(2013)、《文学翻译风格论》(2014)等论著中对文学翻译的美学特色做了探讨,涉及了一些审美范畴,但没有系统深入研究。国内学者吴志杰在《中国传统译论专题研究》中探讨了中国译学的“意”、“诚”、“心”、“神”、“适”五个范畴。张思洁在《中国传统译论范畴及其体系》对中国译学范畴体系做了比较全面深入的探讨,对译学范畴的内涵做了比较严密的界定,但该书侧重于哲学层面的讨论,对审美范畴的研究略显不足。文学翻译以作家创作为基础和前提,翻译审美范畴与文学审美范畴之间存在一定联系。要研究翻译审美范畴,首先要了解文学审美范畴。

第一节 文学创作本体范畴

审美范畴包括本体范畴、主体范畴和客体范畴。文学的本体范畴是道（创作之道），道是中国美学最基本的元范畴，内涵极其丰富，难以言说，所以老子说“道可道，非常道”。从最深层的意义上讲，道是宇宙天地运行和人类活动之根本规律，它蕴含了中国文化的宇宙生命观和人文价值观。中国文化中的宇宙天地是功能化、动态化、生成化的，是气、阴阳五行、太极、乾坤。《周易》说：“易与天下准，故能弥纶天下之道，仰以观于天文，俯以察于地理。”董仲舒《春秋繁露》认为“天地之气，合而为一，分为阴阳，判为四时，列为五行”。王夫之《周易外传》说：“天地之可大，天地之可久也。”人与宇宙天地之间是和谐关系，天人合一，天人同构，天人同感，人对宇宙天地的感应是生命体验。

在中国文化中道家重宇宙天地之道，认为道是宇宙生命的终极本体（“道可道，非常道；名可名，非常名。无名，天地之始；有名，万物之母”），主体要体道必须无为而不为，“见素抱朴”、“返璞归真”。儒家重人文伦理之道，强调内圣外王，主体遵从社会道德规范。佛家强调明心见性，重心性之道。张立文在《中国哲学范畴发展史》中认为道有八个含义：一是道路、规律，二是万物之本体或本原，三是原初混沌之一，四是无，五是理、太极，六是心，七是气，八是人道。张思洁认为中国传统哲学“以经验事务相类”为基点，借助“援物比类之意象递归”和“以心体道之内诚外推”的方式，形成了道、理、气、心为元范畴的本体论，儒家重人道，道与德对举，是“大学之道”、“君子立命之基本原则”，德是道之践行，道家之道是“世界本原，万理所稽”。^[6]

中国文化认为宇宙天地之道表现为气的运行，气也是中国美学的元范畴，地位仅次于道。宇宙天地万物的变化本于道而源于

气的流动（“道生一，一生二，二生三，三生万物，万物负阴而抱阳，冲气以为和”）。王充《论衡》认为“天地，含气之自然也”，“天地合气，万物自生，犹夫妇合气，子自生矣”。张载《正蒙》说“虚空即气”，“太虚无形，气之本体，其聚其散，变化之客形尔”。主体感受宇宙天地就是要悟其道，体其气（宇宙天地之气），将其化为自我人格之气。主体用人格之气去感受宇宙天地，赋予其灵性，使其生命化、人格化，达到天人合一的境界。作家人格之气外化为作品的文气，曹丕认为：“文以气为主，气之清浊有体。不可力强而致，譬诸音乐，曲度虽均，节奏同检，至于引气不齐，妙拙有素，虽在父兄不能以移子弟。”他评价孔融“体气高妙，有过人者”，刘桢“公干有逸气，但未遒耳”。在中国文化中儒家强调主体人格的浩然之气，道家强调宇宙天地之气。谢耀文在《中国诗歌与诗学比较研究》中分析了道与气的关系（The Chinese philosophers held that the great basic fact of Heaven and Earth is the cooperating principles of Yin and Yang, which are inherent in Qi. And it is exactly the ceaseless and multitudinous activities of Qi that men and objects are produced in infinite variety. The term Tao is derived from Qi...the alternation of Yin and Yang is called is called Tao. By submitting oneself to Tao, one can expand one's mind so that one is able to embody the things of the whole world. Through the full development of the mind, one may come to know Heaven. A mind that internalizes things is capable of uniting itself with the mind of Heaven.）。^[7]

道的存在、气的流动使宇宙天地成为一个对立统一的和谐整体，阴阳之间、五行（金、木、水、火、土）之间、人与自然之间和谐相生（“故有无相生，难易相成，长短相形，高下相倾，音声相和，前后相随”）。人要体悟宇宙天地之道，必须顺其自然，与自然保持协调，徐行言在《中西文化比较》中认为在中国文化

中天是“化生万物的来源”，人是“天工造化之物”，天人合一是指“人与天道本性生养、赞化、共运”的关系，即人与自然的“整一、协调、有机的联系”。^[8]连叔能在《论中西思维方式》中认为汉民族的整体性思维把人与自然、人间秩序与宇宙秩序、个体与社会看成一个互相影响和对应的有机整体，追求“身心合一、形神合一”的“物我不分、物我两忘的诗意境界”，这是一种“天人同体同德、万物有情”的宇宙观，它以主客一体实现“尽善尽美”的整体和谐境界为目标。^[9]

文学创作之道就是其艺术规律，具有以下特点。

第一，是审美化，审美活动是主体和客体审美互动的过程，它包含三个条件：一是主体具有良好的审美心理机制，姜秋霞认为它主要指主体心理认知模式，主体（认知、文化和社会）心理决定了其审美理想；二是客体具有潜在的审美属性，它被注入主体性后才能成为审美对象；三是主体调动审美心理机制去把握客体审美属性，实现其潜在审美价值。刘华文在《汉诗英译的主体审美论》中认为主体有意识地把审美客体抬升为审美对象，“用诗歌中的物象、意象自况自比，抒发发自内心的无限感慨”，同时“开辟出广阔的解读空间，让欣赏者根据自己的内心体验和感受去体味其中的百般意蕴”。^[10]从此意义上，没有审美主体，就没有审美客体，了解主体审美心理机制如何作用于客体是审美研究的关键。在文学创作中作家发挥审美心理机制，对客体（大自然和社会生活）进行体验，通过语言塑造出艺术形象来表达审美感受。杜书瀛在《文学原理创作论》中认为艺术是创造美的活动，美是艺术的成果和最高价值，文学创作是审美活动“高度发展的产物”，是其“高级形态和典型表现”，审美价值的创造是文学创作的本质规定性。

在更高层面上，审美活动是主体提升自我的过程，能使主体丰富审美经验，提高审美趣味，净化审美情感，优化审美心理机