

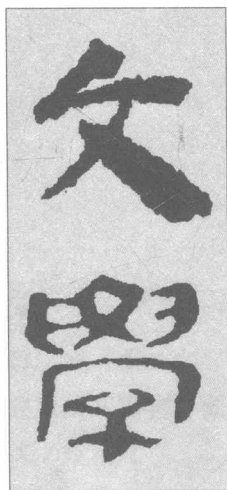
2014
秋冬卷

陈思和 王德威 主编



上海文艺出版社
Shanghai Literature & Art Publishing House

陈思和 王德威 主编



2014
秋冬卷



上海文艺出版社
Shanghai Literature & Art Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

文学. 2014 秋冬卷/陈思和, 王德威主编. -上海: 上海文艺出版社. 2015. 2

ISBN 978-7-5321-5583-5

I. ①文… II. ①陈…②王… III. ①文学研究-文集

IV. ①I0-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 026741 号

出品人: 陈 征

责任编辑: 林雅琳 肖海鸥

封面设计: CIWEI

文学·2014 秋冬卷

陈思和 王德威 主编

上海世纪出版集团

上海文艺出版社 出版

200020 上海绍兴路 74 号

上海世纪出版股份有限公司发行中心发行

200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.co

上海景条印刷有限公司印刷

开本 700×1000 1/16 印张 19.5 插页 2 字数 339,000

2015 年 2 月第 1 版 2015 年 2 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5321-5583-5/I·4451 定价: 35.00 元

告读者 如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系

T: 021-59815389

目 录

声音·翻译：借镜的自我观看

- 实验性文学的翻译与翻译中的注释 文 / 戴从容 …… 3
- 镜子的两面：翻译与写作的双向关系及其影响 文 / 黄昱宁 …… 10
- 翻译暴力的中国文化语境探讨 文 / 俞冰夏 …… 18
- 作为译者的写作者：双重身份之利弊 文 / btr …… 28

评论

- 【新世纪的文学实验】 主持 / 刘志荣 …… 35
- 蜻蜓、博物志与文学的自由 文 / 刘大先 …… 37
- 谈霍香结的小说《地方性知识》
- 凝视深渊者 文 / 黄孝阳 …… 47
- 读阿丁的《无尾狗》及其他小说
- 一个时代的样貌在小说里 文 / 黄德海 …… 52
- 徐皓峰的小说及其他
- 作者与总叙事者的较量 文 / 木 叶 …… 61
- 论赵志明的小说
- 先锋文学的新流变 文 / 刘 涛 …… 71
- 以四位“七〇后”作家的创作为例
- 今日先锋何处寻 文 / 张定浩 …… 86
- 以舒飞廉《绿林记》为例

心路

- 向内心的黑洞倾听慧光 文 / 姚 伟 …95
——《尼禄王》与我的心路历程

著述

- 赫西俄德和泛希腊主义诗学
文 / 格利高里·纳吉 (Gregory Nagy) 译 / 范若恩 校 / 王 晨 远清扬 …117

谈艺录

- 鲁迅与里维拉研究之研究 文 / 王观泉 …169
《威尼斯商人》：一部令人心生酸楚的喜剧 文 / 傅光明 …180

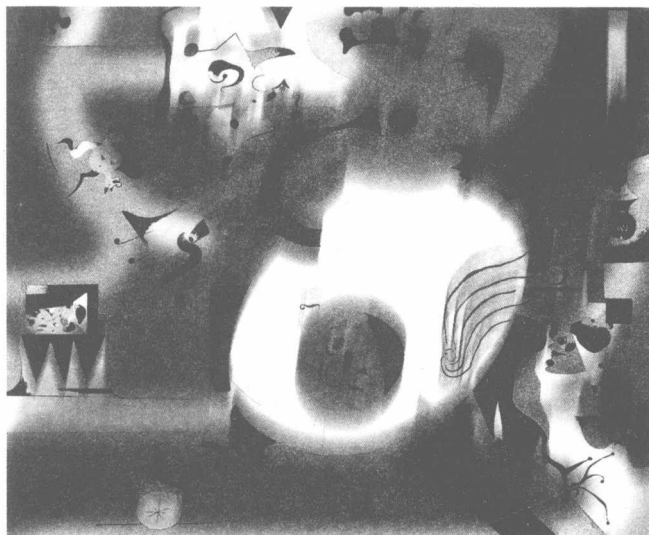
对话

- 想象历史的方法 文 / 吴晓东 路杨 等 …233
——关于电影《黄金时代》的讨论

书评

- 把世界带回家：清末民初的西学东渐 文 / 余夏云 …277
网络多情：中国网络言情小说的生产与消费
文 / 殷海洁 (Heather Inwood) 译 / 吴娟娟 校 / 康 凌 …282
反思中国性：游移于南洋文学世界中的华人身份
文 / 唐丽园 (Karen Thornber) 译 / 于 弋 校 / 康 凌 …292
金光大道上的里程碑：1945—1980 中国社会主义写作
文 / 陈江北 (Roy Bing Chan) 译 / 吴伟红 校 / 康 凌 …297

- 本卷作者、译者简介 …302



声音

• 翻译：借镜的自我观看 •

实验性文学的翻译与翻译中的注释

镜子的两面：

翻译与写作的双向关系及其影响

翻译暴力的中国文化语境探讨

作为译者的写作者：

双重身份之利弊

实验性文学的翻译与翻译中的注释

■ 文 / 戴从容

一般认为翻译上的困难或者来自语言中的障碍，或者源于文化上的差异，比如正是东西方对红色的不同理解，促使大卫·霍克斯将《红楼梦》的书名译为《石头记》。但事实上在翻译中还有一个让译者左右为难的问题，那就是文学作品中的修辞——或者说具有诗学内涵的语言表达方式——很难通过直译传递出来。如今中国读者的英语水平大大提高，对西方文化的了解日益深入，这使得他们对翻译的“准确性”——词句的各层含义得到全面翻译——的要求也日渐强烈。

此外，随着叙述方式在文学作品意义中所起的作用越来越大，传统的翻译方式也越来越凸显出自身的局限。目前这个问题主要依靠不同的译者根据自己的偏好随机处理，但是，这个问题事实上已经成为一个需要理论思考的共性问题。

长期以来，那种最符合译入语读者欣赏习惯的译本常被认为是好的译本。持这种观点的人认为，翻译的目的就是帮助原作在译入语读者中传播，因此只要能被他们接受的译本就达到了翻译的目的。译本由于商业或政治等目的急需在译入语社会迅速畅销时尤其如此。比如林纾的翻译在当时就带有较强的政治目的，翻译《黑奴吁天录》是为了惊醒国人亡国灭种的危机感，而不是以翻译文本本身为目的，这决定了他必然把中国读者的欣赏习惯放在第一位，对原作的忠实度反而不是他首先考虑的。

持这种观点的人忽略了一个问题，即翻译不仅仅是一个接受的过程，也是一个文化交流的过程，被翻译的作品不仅仅是源语文化的一个样本，帮助译入语读

者观赏源语文化；而且被翻译的严肃文学作品也是一位优秀作家对整个人类命运的思考，这样的作品提出问题、影响读者、改变现实的意义远大于它在读者中的畅销。对这样的作品来说，重要的不是畅销与否，而是多少人能理解它的意义，并通过评论、研究、讲授、模仿等各种方式将它的意义传递出去。这类作品带着自身文化的特征，却思考着人类的共同问题，这就是陈思和教授说的伟大作品的“世界性因素”。^①在翻译这样作品的时候，衡量成败的标准不应该是它会在译入语读者中多么畅销，而应该是它能够得到多少译入语中的优秀读者的尊重并乐于将它传播出去。

当然这里所说的是一种理想的平等的翻译和接受过程，而“文化帝国主义”的影响在翻译中不可避免地存在。这首先体现在译入语文化的读者，尤其是那些优势文化的读者，未必乐于全面承认和译介弱势文化中的优秀作品。很多时候，这类读者只会选取弱势文化中若干部主要作品作为样本，目的是取样和归类。其次，在面对弱势文化中的优秀作品时，优势读者常常更有自信，会从自己的立场和标准出发进行评介和翻译，在翻译的过程中也会从本国读者的欣赏习惯出发进行改动。在这样的译介过程中，源语文化中那些与译入语文化存在差异的精髓被屏蔽掉了，从而影响了源语文化在译入语读者心目中的形象和地位。

比如1960年代由垮掉派作家斯奈德和克鲁亚克开始的对唐代诗人寒山的译介，突出体现了译介过程中美国译者选择中国文本时的主观性。与李白、杜甫等唐代大诗人相比，寒山诗歌的语言和韵律都相当粗糙，但是一则寒山的疯癫、隐逸、禅宗以及亲近自然正好满足了“垮掉的一代”对物质和功利社会的反叛；另一方面寒山简单粗疏的语言降低了翻译原文流失的比例，通俗易懂，这两个方面一起带来了寒山诗歌在美国的流行。他的诗歌不断得到翻译并收入重要的诗歌选集和史料，甚至直到今天依然被很多美国读者视为李白和杜甫之后名列第三的中国诗人。寒山在美国的诗名无疑在一定程度上得益于诗歌语言的无法翻译而阻碍了众多优秀诗人的译介，以及美国读者对中国诗歌传统的陌生，这两个因素让美国读者无法真正认识到在寒山之前和之后还有那么多超过寒山的优秀的中国诗人。不过即便对寒山的误读情有可原，在这个译介过程中美国翻译者和研究者在评判中国诗歌时的自信和专断还是比较明显地表现出来，这与中国在译介美国文学时对美国批评界的看法和奖项的重视还是有所不同。

当然，由于语言和文化的差异，译入语文化的读者对源语文化的了解和理解

^① 陈思和：《中国文学中的世界性因素》，上海：复旦大学出版社，2011年。

都必然是有限的，取样和诠释过程在翻译过程中在所难免。但是综观世界文学的翻译和接受史可以发现，那些优势文化往往能够得到更加全面的翻译，同时优势文化对自身作品的解释和评价也更能得到译入语文化读者的尊重和接受。换句话说，翻译中的偏差问题有时并不是翻译本身的问题，而是不同文化实力的对比问题。与人文学科的其他领域相比，翻译尤其容易受到社会现实的影响。

不过应该承认，在翻译史上，即便弱势国家在翻译强国文化的时候，也有可能从自身的需要出发改变原文。比如十八世纪的法国文化相对于当时的中国文化尚属弱势文化，因此那时大量的中国器具流入法国。而法国作家伏尔泰在用元杂剧《赵氏孤儿》介绍中国的仁义思想时，却大胆地改动剧情变之为《中国孤儿》以适应法国读者的接受习惯。又如二十世纪早期中国在翻译外国电影时常取一些或香艳或文艺的名字，或者比如洪深将王尔德的名剧《温德米尔夫人的扇子》改译为《少奶奶的扇子》，并把原剧本中的时间、地点和人物，以及有关的剧情都中国化，可以说做成了一个中国版的《温德米尔夫人的扇子》。这些改动显然是从接受群体的需要出发，而较少考虑对源语文化的遵从。不过事实上在这之前，洪深上演萧伯纳的名剧《华伦夫人之职业》时完全尊重原著不做改动，但却惨遭失败，更不用提像《少奶奶的扇子》那样“有万人空巷之盛况”，这典型反映了大多数观众在审美取舍上的本位主义，与文化殖民无关。这种从自身需要出发对源语文化的选取和改写更确切地应被称为“文化本位主义”。

翻译中的文化本位主义随处可见，但是长期以来被掩盖在所谓的“归化”与“异化”的翻译争论之后。归化的支持者的主要依据就是归化的翻译容易被译入语的读者接受，译本的销量也往往是归化派支持者的一个重要依据。但是有趣的是，现在已经没有文学评论者用畅销量来作为评价一部文学作品好坏的依据了，那么为什么还要用畅销量来衡量一部译本的好坏呢？译作与创作难道有本质上的不同么？

评价标准的不同实际显示了批评者对作家和译者的不同看法：作家是创造者，他们引领社会，带来新的思想和感受，无需取悦读者，他们要做的是将读者改变和提高到他们的水平；译者则是工匠，他们没有也不需要有自己的观点和感受，他们的责任是像按照图纸制造家具的工匠一样尽量把家具造得美观诱人，但是，如果图纸上的家具本身就不美观诱人，甚至挑战读者的期待，那么工匠们还应该将其美化并为它的畅销负责么？此外，在对译著的畅销要求的背后，其实包含着另一个假设，即被翻译的文本必然是被众多读者接受的文本，即便不是畅销书，也应该是人们喜闻乐见的经典，因此必然能在译入语读者之中畅销。相反的例子

比比皆是，上面洪深上演《华伦夫人的职业》的失败就是一个。

一位叫艾略特·温博格的译者提出，“翻译的一大动因是一个民族对自己的厌恶”，^①这句话的意思是翻译非但不是出于民族本位主义，不是为了给自己的民族锦上添花，恰恰相反，它出自对自身文化的不满足，出自改善自身的愿望。翻译不是要证明自己的文化在地球上的其他角落也存在，不是用别人的证据来获得自满，就像林纾翻译外国小说，却得出“天下文人之脑力，虽欧亚之儒，亦未有不同者”这样的结论，最终用外国小说“处处均得古文义法”来证明他的保守的文言文立场；^②相反，翻译正是为了让自己面对那些陌生的东西，通过让自己面对挑战来开阔自己的头脑，而这很多时候并不是一个舒服的过程，会有不解、反感，乃至不屑。从这一点说，翻译并不是一条开满鲜花的阳光大道。然而，太多关于翻译作品在译入语文化广为流传的报道却掩盖了大多数翻译面临的并不顺利的处境。

但是，正如萨义德对文化帝国主义的批评多少改变了殖民文化对被殖民文化的态度一样，在过去历史上形成的这种翻译的民族本位主义同样不是理所应当的。如果说全球化时代人们对文化霸权更加警觉，那么在这个时代，人们同样应该对翻译中的民族本位主义更加警觉。在这样的时代，翻译者应该以一种了解和学习的心态来翻译和介绍他国作品，无论这个作品来自多么弱小的国家。从这一立场出发的翻译不一定要以译入语文化的读者为目标，而应该以忠实于源语文本为出发点。

不过，影响翻译对原文的忠实度的不仅有外部因素，还有文学本身的特点，即文学语言的“不可译性”。伊格尔顿指出，“由索绪尔和维特根斯坦到当代文学理论，二十世纪‘语言学革命’的标志，是承认意义不仅是语言所‘表现’或‘反映’出来的东西，它实际上是语言‘生产’出来的”，^③这种转变使语言不再仅仅是意义的载体，而且是意义本身。这使得过去那种认为翻译就是“一系列构成源

① Linda Jaivin, “Found in Translation: In Praise of a Plural World”. *Quarterly Essay*. Issue 522013, 10.

② 钱钟书：《林纾的翻译》，见钱钟书，《七缀集》，上海：上海古籍出版社，1985年，第82页。

③ 泰瑞·伊果顿：《文学理论导读》，关新发译，台北：书林出版有限公司，1994年，第82页。

语文本的能指符号被译入语语言中的一系列能指符号代替的过程”^①的观念受到了很大的挑战。既然翻译已经不再是传递语言中的信息，而是传递语言本身，那么以语言转换为主的翻译必然面临一个难以解脱的悖论：一方面翻译必须离开原文的字句将其转变为新的字句；另一方面翻译必须尽可能地忠实于原文的字句，而原文字句的内涵（connotation）很多时候在翻译的过程中会丧失。这也是保罗·德曼为什么把翻译称为“碎片折断后的碎片”，^②他借用本雅明的纯语言说，提出任何语言作品都只是它的碎片，译文则“打碎了碎片……永远不能复原”。^③在这种语言观下，庞德宣称的“多一点感受，少一点句法”^④是解决翻译中无可避免的语言困境的方式，还是对这一困境的逃避，已经不再是个人偏好的问题，而是涉及翻译的本质的问题了。

语言学立场的这一变化与现代文学表现方式的变化有很大关系，或者说两者相辅相成。从语言的角度理解文学，特别是文学形式，是二十世纪的一个普遍现象。拿修辞学来说，法国新诗学理论家J·柯亨就认为，“修辞学是有关文学特有语言的程序的研究”^⑤；罗兰·巴特也曾反复强调文学作品的风格不应该指作者个人的心理表现，而应指文学作品中语言运用的特殊方式；至于结构主义的文本结构分析，几乎就是建立在索绪尔、雅各布森等人的语言学基础上的；同样，“叙述学与文体学均采用语言学模式来研究文学作品”。^⑥总之，在二十世纪，语言本身已经一改过去的“上手的工具”的地位，成为意义的基础和落脚点，在这种情况下，依然认为只要比较准确地传递了原作的情节、情感、观念、意象，乃至生活和文化细节就完成了翻译的主要任务，无疑已经无法满足当代文学翻译的要求。这种困境在翻译当代诗歌，以及那些语言在表意中占重要地位的实验性文学时尤其突出。

直到今天诗歌之所以依然被很多人认为是无法翻译的，或者认为译诗本身就是一首新诗，主要就是因为诗歌是语言的艺术，诗歌的词语本身不仅常常双关多

① Lawrence Venuti, “Invisibility (II)”, 见马会娟等编,《当代西方翻译理论选读》,北京:外语教学与研究出版社,2009年,第193页。

② 保罗·德曼:《评本雅明的〈译者的任务〉》,陈浪译,见谢天振主编,《当代国外翻译理论》,天津:南开大学出版社,2012年,第362页。

③ 同上,第362页。

④ 尤金·奈达:《论对等原则》,江帆译,见谢天振主编,《当代国外翻译理论》,第45页。

⑤ 李幼蒸:《理论符号学导论》,北京:社会科学文献出版社,1999年,第322页。

⑥ 申丹:《叙述学与小说文体学研究》,北京:北京大学出版社,1998年,第1页。

意，而且承载了声音、情绪、文化、观念等众多内涵，要在译入语中找到一个能够同时包含这么多内涵的对应词几乎是不可能的，因此翻译诗歌的过程常常就是失落的过程，很多内涵在这个过程中势必丧失。

乔伊斯是一个以写诗的方式写小说的作家，或者说他的小说的语言具有诗歌语言的浓度和作用，他赋予他的作品语言高度的表现力，而这样的表现力在翻译中很难完全保留。这种情况在他的后期作品中尤其突出，但早在《都柏林人》中就已经有一定表现。比如《都柏林人》中的短篇《车赛以后》，表面写的是几个国家的青年在车赛之后的浪荡生活，但其实字里行间暗示着老于世故的法国人对天真有钱的爱尔兰青年吉米的诱骗，目的是让他心甘情愿地投资自己生意惨淡的车行，因此当几个青年走在夜晚的街道上时，乔伊斯写道：“That night the city wore the mask of a capital”（那一夜这个城市戴上了资本/首府的面具），这里的“capital”显然是个双关，既有“首府”之意，又有“资本”之意，甚至“资本”要先于“首府”，因为都柏林本来就是一个首府，不需要戴上“首府”的面具。这样的双关在乔伊斯的作品中俯拾即是，但对于翻译来说，如果不采用注释，几乎必然丧失其中的多层含义。事实上目前国内的几个译本都只把“capital”翻译成“首都”，^①虽然保留了译文的流畅，但是一定程度上影响了读者对这篇文章的理解。我曾在几届研究生的课上带领学生细读这篇短文，课前会把原文和国内已有的译文给学生看，并让学生概括这篇文章的含义，而只有我向他们指出“capital”的双关含义时他们才会发出恍然大悟的感叹声，看到这个文本中始终巧妙交织着的双层含义。要理解乔伊斯作品丰富的层面必须理解其中的双关，但双关在翻译中很容易丧失，此时如果过于注重译文的流畅就可能使乔伊斯的文本变得非常单薄。

乔伊斯的《芬尼根的守灵夜》的用词原则模仿了刘易斯·卡罗尔的《爱丽丝漫游奇境记》和《爱丽丝镜中奇遇记》，其中既有大量的双关，又有所谓的混成词（portmanteau word）。面对这样的特殊文本，赵元任先生在1922年也注意到了翻译的困难，并且承认能找到双关来译双关的机会是“很难得这么碰巧做得到的”。^②当然应该承认赵先生在很多地方都找到了出色的对应的双关，至于无法“碰巧”的地方，他采用的方法是放弃双关，用一句“口气相仿”的句子来代替，

① 比如安知译的《都柏林人》（成都：四川文艺出版社，1995年，第60页）、徐晓雯译的《都柏林人·一个青年艺术家的肖像》（南京：译林出版社，2003年，第36页）、王逢振译的《都柏林人》（上海：上海译文出版社，2013年，第44页）等。

② 刘易斯·卡罗尔：《爱丽丝漫游奇境记》，赵元任译，上海：商务印书馆，1922年，第16页。

比如将“The more there is of mine, the less there is of yours”翻译成“所旷愈多，所学愈少”。用谚语来翻译谚语在中国翻译史上长期存在，但都是找到意思基本对应的谚语，在没有对应的情况下则选择直译。比如“Do as the Romans do”一般译为“入乡随俗”，但“All roads lead to Rome”则直译为“条条大路通罗马”，而这则谚语也逐渐被吸收成了当代中文的一句常用谚语。随着翻译技巧的推进，以及对忠实度的日益重视，当代的一些“爱丽丝”译本则采用了注释的方式。在冷杉的译本中，“The more there is of mine, the less there is of yours”被直译为“我的多了，你的就少”，并在注释中放入英文原文，以及中文与之对应的成语“彼消此长”。^①

注释在翻译中始终存在，只不过原来主要出现在学术文献之中，承担着重要的解释作用，^②而现在在文学作品的翻译中开始出现了注释。这一现象的出现一方面是文学作品从娱乐自己转向学习别人的结果，一方面是当代文学本身具有的高度的语言性决定的。《芬尼根的守灵夜》的中译是这一结果的突出表现：乔伊斯的高度文学成就决定了中国读者的阅读出发点是向他学习而不是寻找娱乐；同时《芬尼根的守灵夜》的高度语言实验性使它的翻译必然要借助注释这一新的翻译模式（事实上它的高度语言实验性使它到底是否属于“小说”都成了问题），从而确保其中的语言内容不会在翻译中丢失。

① 刘易斯·卡罗尔：《爱丽丝梦游仙境》，冷杉译，北京：中国社会科学出版社，2010年，第98页。

② 比如王德威翻译的福柯的《知识的考掘》（台湾：麦田出版社，1993年）有不少注释，对理解该书极有帮助，而谢强、马月翻译的福柯的《知识考古学》（上海：三联书店，1998年）倒是没有注释，但是完全不知所云。这里固然存在着翻译水平本身的高下，但是王德威之所以加入注释，显然与这本书本身的难读有关。换句话说，这是一本必须加注释来翻译的作品。

镜子的两面：翻译与写作的双向关系及其影响

■ 文 / 黄昱宁

在切入正题之前，有一个社会上普遍关心的问题可以充当引子（在一定程度上厘清这个问题，将使后文的主要论点更有说服力）：如何客观评估当下的文学翻译质量。

如今，随便打开一份读书类或文学类的报纸杂志，几乎都会看到对于翻译质量的指责和投诉，我本人也接受过很多次类似的采访。可以说，要谈我国当下的文学翻译现状，这是个绕不过去的问题。尽管必然招致争议，但我还是愿意旗帜鲜明地表态，尽管问题很多，尽管质量还谈不上尽如人意，但如果单纯纵向比较，在综合考量的基础上，我不认为总体质量比以前有明显下降，甚至某些单项还有提升。那么，为什么会给读者造成这样一种印象呢？我觉得原因如下：

首先，随着时代的发展，译介作品数量呈几何级数增加，懂外语的人口也以几何级数增加。其结果是，因为总基数大，所以其中质量不尽如人意的作品数量亦随之增加，而可以在对照原文的基础上发现问题、提出批评的人数和为这种批评提供的宣传渠道也远比几十年前大大增加，所以造成“翻译质量每况愈下”这种印象的放大效应特别明显。但这并不等于说，劣等译作在译作总数中所占的比例就比几十年前有明显增加。事实上，工具书、参考资料及互联网的发展，为当下译文的准确性提供了远比多年前优越的“硬件”，我们能轻易找出那些本身就欠

缺资质的出版社出的不合格次品，列举那些因为“提速”而发生的“翻车”事件，但我们同样也能找到在各方面都居于水准之上的译作。仅就我个人工作多年来接触到的译作，就举得出很多我觉得拿到哪里都可以面无愧色的例子。

其次，考量译作的好坏，不能离开其诞生的历史背景和历史语境。桑塔格说过“一个个译本就像一座座建筑物，如果它们有任何出色之处，时间的光泽会使它们更出色。”那些经过时间考验留下的译作本身已经经过大浪淘沙，我们耳熟能详的都是其中的精品力作。此外，翻译作品对于母语文学所构成的新鲜刺激，那些起初可能会让读者轻微不适的感觉，是需要经过时间流逝才能被渐渐接受的；甚至，当那些新元素悄悄融入我们的母语，并最终改变我们的现代汉语时，我们回过头来才会觉得它们当初被翻译得如臻化境。我们在为那些学贯中西的名家的神来之笔击节赞叹之余，也不能不看到，因为资讯条件所限，当时有些译文在对原文的理解上，尤其是对其所携带的信息含量的理解和再现，还是有失之粗率、有值得商榷的地方的。为了让译文更流畅更适应中文的需求，随意曲解增删原文内涵的例子也屡见不鲜。桑塔格在她那篇写于1995年的《论被翻译》中说道：“如今，对原文忠诚的标准，肯定要比二三十年前高得多，更不用说比一个世纪前。近年来，翻译，至少就翻译成英语而言，一直是由更着重字面意义的——即更严谨的——标准衡量的，尽管大多数译本仍然未尽人意。一部分原因是，翻译本身已经变成学术思考的对象，而译本（至少是重要著作的译本）都有可能受到学者的检视。翻译者的任务似乎已被学术标准同化。”在我看来，桑塔格的这番论断基本上也适用于我国。

再次，世界文学潮流的嬗变，本身也对我们衡量好译本的标准，提出了新的审美要求。读者对现在的译本提出批评时，往往会提到，如今译者的中文造诣远不如过去，译文读来常有生涩之感，“文采”阙如。问题是，我们现在这个时代所面对的原文，和傅雷时代所面对的原文，本身就发生了巨大的变化。现当代文学更跳跃更抽象，更重视文字所携带的意象和信息，而有意避开那些已成定式的华美程式；词语常常是符号，甚或是一种类似于网络链接似的出口，需要读者调动相应的知识储备才能领会。译者对现当代文学的这些特点需要有极强的领悟能力，相应的，我们对译作的评价标准也应该有适当的改变。自我从业以来，不断有读者通过各种渠道谴责我社福克纳的译本粗制滥造，或者投诉出现印刷事故，起因是连着两三百页一个标点符号都没有。哪怕在我们告诉他们原作如此，且作者刻意如此是为了特殊的表达效果时，读者仍然认为我们有责任替作者断句，否则就不是合格的译文。既然像福克纳这样作品已经进入公版的作家，其标志性的文风特

点尚且未被读者“习惯”，我们当然有理由认为，至少部分对现当代译文的指责，实际上针对的是原文。在这种情况下，需要调整的并不是译文质量，而是当代文学观念的普及工作。举个例子，前两年在网上几乎“全民参与”的乔布斯情书的翻译，也有耐人寻味的地方：这是一封极简单的由近乎现代口语的文字写成的信，但很多网民激赏的、认为“文采斐然”的译文都是那种合辙押韵、辞藻华丽的东西。无独有偶，微博和微信上常常能见到类似的帖子，列举一些英文的“美文”，然后用大量几乎完全脱离原文内容与形式，貌不合而神更离的译文来反证“中文的博大精深”，比如把所谓的莎士比亚的十四行诗变成乐府诗、唐诗宋词，这样的游戏娱乐一下是可以，但那么多普通读者甚至文化名人都对此推崇备至，可见现今文学翻译的标准是何等陈旧和肤浅。在我看来，如果要增加民族自豪感，加强中国古典文学造诣，那还是去读纯正的乐府诗或者唐诗宋词，要来得更地道些。如果希望通过借鉴译文来丰富中文的表现力，打开创作思路，那为什么要如此洋洋得意地破坏原文的内容和结构而浑然不自知呢？对于这样的标准，我个人在翻译实践中是坚决抵制的。

在一个普遍认为“骈四俪六”才是文学至高境界的环境中，语言和文学实在太容易不思进取，它们的发展和活性都难免迟滞缓慢。而这种现象，归根到底，仍然需要更多、更忠实、更适应时代要求的译作来拯救。完美译本的概念，是由两种长期相反的翻译标准来衡量的。一种是最低限度的改编，也就是所谓的“异化”，它意味着译本会给人一体的感觉：它保留甚至炫耀原文的节奏、句法、语调、用词癖好。这一理论的最著名的狂热倡导者是纳博科夫，他在将《叶甫盖尼·奥涅金》翻译成英语时强调直译到了非常极端的地步，我觉得这种偏执程度，以及为了实现理论而付出的努力，要远远超过同样倡导硬译的鲁迅。在《奥涅金》中，纳博科夫甚至是故意与流畅——以及为了照顾流畅而牺牲准确性的做法——宣战。他要刺激那些习惯于优雅流畅的译文的读者，他要坚持表明，他的译文并非要自成一体，作为单纯的英文与原文无涉，而纯粹是一系列围绕普希金的信号，要我们回身努力去理解《奥涅金》的每一个细微之处。他宁可用惊奇的手法耸人听闻，以破坏、去除根深蒂固的信念。他使他的译文很难阅读，理由之一就是要让那些更喜欢自身流畅轻松的译文的人不高兴。他拒绝提供流利、自足的英文，从而给读者一种忠实的提示，这样他们必须不停地回到俄文去。他有意而透明地歪曲英文，提醒我们这种英文自身没有独立的生命，唯有跟普希金的俄文放在一起才有价值。与此相对的做法，则是完全移植，也就是“归化”。它意味着翻译者必须把原文完整地化入新语言，使得在理想的情况下，我们不觉得是在读一个