

英美文学翻译理论及 翻译教学实践研究

■ 黄 敏
■ 邹宇锋
■ 陆道恩◎著

Ying Mei Wen Xue Fan Yi Li Lun Ji

Fan Yi Jiao Xue Shi Jian Yan Jiu

新 华 出 版 社

前言

众所周知，文学作品根植于生活，来源于生活，是反映人类社会生活的一面镜子。诚如托多洛夫所言：“文学既是小说，也是宣传手册，既是历史，也是哲学，既是科学，也是诗。他们既是文学的结构，也是对真理的探索。”因此，英美文学作品蕴含着英美国家丰富的风土人情，是我国人民了解英美国家的有效途径，而实现英美文学艺术的普世价值离不开文学翻译。文学翻译是创造翻译文学的必要过程和手段。如果说诗歌是通过语言形式、小说是通过情节设置、戏剧是通过对话形式等文学手段来进行创作的，那么，文学翻译就是通过“翻译”这一手段来创造翻译文学的。文学翻译从来都不是一种从属性的、缺乏创造性的活动，而是一种通过借鉴外来文学，进而促进自身文学革新和发展的重要途径。英美文学翻译是将英美国家优秀文学作品推入中国市场的关键环节，但目前的状况却是能够达到翻译标准和要求的专业人才还比较匮乏，远远满足不了社会的需求。因此，作为文学翻译人才培养基地的高校外语专业和翻译专业面临着极大的机遇和挑战，针对于这种情况，笔者精心编著了《英美文学翻译理论及翻译教学实践研究》一书。

本书旨在通过借鉴翻译学、语言学、教育心理学等诸多领域的研究成果，开拓科学、前瞻的英美文学翻译教学原则、教学方法、教学评价体系等，一方面力求能加强理论的指导作用进而达到提高英美文学翻译能力的目的，另一方面，也争取能为丰富翻译理论研究，为翻译学的构建贡献一份力量。本书共由十三章构成，其中第一、二、三章分别对文学翻译相关概念、文学翻译的前期准备及后续完善工作给予了系统介绍，第四章主要介绍了英美文学翻译简史及翻译策略，第五、六、七、八章则是依次对英美散文、英美小说、英美诗歌、英美戏剧与影视剧的翻译理论进行了详尽阐述，第九章主要是围绕英美文学翻译教学理论进行了系统分析，第十、十一、十二章主要对英美文学翻译中的词汇、句子、篇章的翻译策略及技巧进行了探究，而第十三章分别对戏剧、诗歌、散文、小说等体裁的作品有针对性地进行了解析。

本书在编著的过程当中参考了大量书籍，并借鉴引用了诸多专家学者的观点，因此对相关问题所给出的论述、评价是比较深入、全面的，在此要对为本书提供观点的专家学者表示最真诚的感谢。但因时间仓促，加之笔者水平有限，谬误之处在所难免，敬请各位读者予以批评指正，以求不断进步。

目录

前言	1
第一章 文学翻译概述	1
第一节 文学定义及语言特点	1
第二节 文学翻译理论	9
第三节 西方翻译简史	17
第四节 文学翻译的审美性	20
第二章 文学翻译的准备	24
第一节 文学翻译者的素养	24
第二节 文学翻译的工具	27
第三节 文学翻译的准备工作	37
第三章 文学翻译的后续	42
第一节 文学翻译批评	42
第二节 文学译本的校订与修改	52
第四章 英美文学发展简史及翻译策略	61
第一节 英国文学简史	61
第二节 美国文学简史	74
第三节 英美文学翻译策略	81
第五章 英美散文翻译理论研究	85
第一节 散文文体概述	85
第二节 散文翻译原则	95
第三节 散文翻译风格	96
第六章 英美小说翻译研究	109
第一节 小说文体概述	109
第二节 小说翻译原则	113
第三节 小说翻译技巧	117
第七章 英美诗歌翻译理论研究	128
第一节 诗歌文体概述	128
第二节 诗歌语言特点	132
第三节 诗歌翻译理论	135
第八章 英美戏剧与影视剧翻译理论研究	147
第一节 戏剧文体概述	147
第二节 戏剧翻译理论	150
第三节 影视剧概述	154
第四节 影视剧翻译原则	158
第九章 英美文学与翻译教学研究	169
第一节 翻译教学理论	169

第二节	翻译教学原则	176
第三节	语境对英美文学翻译教学的影响	180
第十章	英美文学中的词汇翻译教学	185
第一节	特殊词汇翻译策略	185
第二节	词义的选择与引申	193
第三节	词类转译	197
第四节	英汉词汇的文化差异	203
第十一章	英美文学中的句子翻译教学	208
第一节	句子的翻译策略	208
第二节	否定句的译法	218
第三节	分句、合句法	222
第四节	英汉互译中的文化差异	226
第十二章	英美文学中的语篇翻译教学	231
第一节	语篇翻译理论	231
第二节	语言信息及翻译	238
第三节	英美文学中的实用语篇翻译	242
第十三章	英美文学作品翻译评析	255
第一节	《推销员之死》翻译评析	255
第二节	《哀希腊》两个译本比较评析	261
第三节	《第一场雪》翻译评析	268
第四节	《苔丝》两个译本的比较	271
参考文献		277

第一章 文学翻译概述

《时代周刊》曾经将文学翻译家称为“文化信使”，其就是承认文学翻译中文化传递的本质性意义，而这种文化的传递是以异国特有的文学样式为载体的，也就是说，文学翻译打开了一扇了解异国风情和文化的窗口。从这个意义上来说文学翻译是一个极其复杂的文学活动，对其展开的研究同样具有很大的复杂性。

第一节 文学定义及语言特点

一、文学定义

在西方，“文学”（literature）一词是在14世纪从拉丁文 *litteratura* 和 *litteralis* 演化而来的，意思是“著作”或者“书本知识”，是与政治、历史、哲学、伦理学、神学等一样的文化产品，并无特殊的或专有的性质。直到18世纪，文学才从一般的文化产品中独立出来，用以特指具有美的形式和能产生情感作用的文学作品。学界有人认为：“文学即是语言”。这一命题是基于海德格尔的观点“语言是存在的家，人就居住在这个家中”提出的，当然也只能从这个角度去解读。辞书学家认为，文学是“用文字写下的作品的总称。常指凭作者的想象写成的诗和散文，可以按作者的意图以及写作的完美程度而识别。文学有各种不同的分类法，可按语言和国别分，亦可按历史时期、体裁和题材分”（《简明不列颠百科全书》第十一卷）。韦勒克和沃伦认为：“文学是创造性的，是一种艺术。”高尔基则提出了“文学是入学”的命题，他断言：“文学是社会诸阶级和集团的意识形态——感情、意见、企图和希望——之形象化的表现”。

在我国，“文学”一词的含义也经历了一个演变过程。魏晋以前，“文学”（或“文”）的意思是“学问”或“文化”。魏晋时期，“文学”与“文章”和“文”渐成同义词。到公元5世纪时，南朝宋文帝建立“四学”，“文学”才与“儒学”、“玄学”、“史学”正式分了家，获得独立发展的地位，并被赋予了特殊的审美性质。至现代，由于受到西方文学观念的影响，我国学者主要是通过突出文学的审美特性和语言特性来理解与界定文学的。合而观之，文学有广义的文学与狭义的文学之分。所谓“广义的文学指的是一切用文字所撰写的著述。狭义的文学指的就是用美的语言文字作为媒介而创造的文学作品。”

文学是人学的命题可以从不同角度加以解释。马克思主义认为，劳动“是整个人类生活的第一个基本条件，而达到这样的程度，以致我们在某种意义上不得不说：劳动创造了人本身”。劳动不仅创造了人，而且还是文学活动发生的根本原因。鲁迅先生曾对此做过通俗化的解释，他说：“人类在没有文学之前，就有了创作的，可惜没有人记下，也没有

法子记下。我们的祖先原始人，原是连话也不会说的，为了共同劳作，必须发表意见，才渐渐地练出复杂的声音来。假如那时大家抬木头，都觉得吃力了，却想不到发表。其中一个叫道‘杭育杭育’，那么这就是创作……倘若用什么记号留存了下来，这就是文学。”而哲学家认为，人是具有七情六欲的自然存在物，与世界进行着物质交换。古希腊哲学家德谟克利特说：“从蜘蛛我们学会了织布和缝补；从燕子学会了造房子；从天鹅和黄鹂等唱歌的鸟学会了唱歌”。社会学家认为，人是具有规范能力的社会存在物，与人进行着道德交换。“人的本质并不是单个人所固有的抽象物，在其现实性上，它是一切社会关系的总和”。除了其生物属性外，人还具有社会属性，而后者是伴随其始终的重要属性。人与动物的区别在于：“动物只要求它所必需的东西，反之，人的要求超过这个。”神学家认为，人是具有超越能力的神性存在物，与世界发生着意义联系。人与世界万物的根本区别在于：“水火有气而无声，草木有生而无知，禽兽有知而无义，人有气、有生、有知亦且有义。故最天下贵也。”（荀子，王制）气之动物，物之感人。文学作品作为物之感人的产物必然表现感人之物，如“感时花溅泪，恨别鸟惊心”（杜甫：《春望》）；必然宣泄物之感人之情，如“小楼昨夜又东风，故国不堪回首月明中”（李煜：《虞美人》）。总之，作为人学的文学，必然要反映社会生活，要解读人的感性、理性和灵性。

而教科书为文学下的定义是：“文学是显现在话语蕴藉中的审美意识形态”。更多的人认为，“文学是一种语言艺术，它以语言或其他的书面符号——文字为媒介来构成作用于读者想象中的形象和情绪状态，从而产生审美共鸣”。

综上所述，对于文学的定义，古今中外，仁者见仁，智者见智。我们当今通行的文学作品如诗歌、散文、小说、戏剧等就属于狭义的文学。

二、文学语言的特点

语言是信息的载体，是传达意义的工具。文学是语言的艺术，离开了语言，文学无以存在。语言既是文学作品存在的显现，使文学实物化，又是文学作品审美价值生成的重要条件。如果没有精湛的语言，就不会有出色的作品，语言是文学的生命，是文学生存的世界。文学语言主要具备以下几方面特点。

（一）形象性

文学艺术最为鲜明的特征就是形象性。作家为了表现美、创造美，必须塑造形象，把自己的情志纳入一个个生动可感的外观中。文学语言的形象性要求作家能以形象化的语言，将千姿百态的事物的性质、情状和人物所处的环境、人物之间的关系、个性特征以及心理活动，鲜明具体地展示给读者，使读者能够生动直观地去“想象”它们、感受它们。语言形象化的关键是作者运用丰富的词汇及其巧妙的组合，揭示出所写对象的具体特征，达到清晰深刻、栩栩如生的形象化效果，启发读者展开丰富的想象。

（二）自指性

所谓自指性，就是自我指涉性，与语言的他指性（即外部指涉性）相对。语言的他指性是指语言用于信息交流后，就完成了自己的所有使命。而语言的自指性则在语言完成信

息交流任务后,还会关注语言自身的表达是否具有音乐性、节奏感、语体美等审美效果。法国象征主义诗人瓦莱里(Paul Valery)指出,文学家用语言说出的话语是为了使这些话语突出和显示自身,这就是文学语言的自指性。文学语言的自指性往往通过“突显”,亦即“前景化”的方式表现出来,也就是说,使话语在一般背景中突显出来,占据前景的位置。文学作品中这种“反常化”语言随处可见,可表现在文学语言的语音、语法、语义、语体、书写等各个方面。比如在语法上,文学语言也不一味遵循日常语言的语法常规来传情达意。为了不同的、高效的表情需求与目的,文学语言往往会偏离日常语言的语法规则,诸如语序的调整,词性的有意变换等。例如 As soon as the last boat has gone down comes the curtain, 这句摘自南希·密特福德(Nancy Mitford)的作品“Tourists”^①,其出现的语境是:威尼斯泻湖中有个岛叫托车罗(Torcello),岛上的居民都很市侩,游客一到岛上,他们就像演员演戏一样,粉墨登场,一心想着从游客身上多赚些钱,但来的游客一个个小气吝啬得很,最后这些岛民演练忙乎了半天,所获收益甚少。例句说的是“最后一班船的游客一走,演出的帷幕就拉上了”。但画线的倒装句则使我们“看到”岛民们演出结束后的“谢幕”急不可待,折射出其所获收益甚少后的不满与愠怒,言外之意仿佛是说“赶紧去你的吧!”。短短一个小句,看似写实,再寻常不过了,但其语序一颠倒,便将岛上居民的市侩举止与心理刻画得入木三分,也巧妙地表现出作者辛辣的讽刺笔调。

(三) 准确性

准确性是对文学语言的基本要求,是优秀文学作品应具备的语言特色之一。在文学艺术中,语言的准确性是指恰到好处地抒发作家情怀,惟妙惟肖地刻画艺术形象,精致入微地营造审美意境,等等,在语言上表现为方方面面的协调作用。对于文学翻译而言,尤其应该注意的是词语意义之间的细微差别、词语的感情色彩、搭配习惯,等等。要想用词正确、贴切,需要比较一些词的细微差别,这对于文学语言是很重要的。有些词粗看起来好像差不多,但经过仔细辨别,就会发现它们的不同之处。有些词的基本意义一样,但语义轻重不同(比如:阻止—制止,失望—绝望,批评—批判,牵连—牵累,等等),使用时就要根据具体语境,力求轻重得当;有些词所指称的事物或现象是同样的,但语义概括的范围大小不同(比如:局面—场面,灾难—灾害,事情—事故,支援—声援,等等),使用时必须分辨它们之间的差异,避免大词小用或小词大用。

(四) 曲指性

人们日常交流所用语言注重简洁明了,直达其意,也就是语言的直指性,但是文学语言的表达,为了追求审美效果和艺术感染力,则更看重曲达其意,也就是语言的曲指性。所谓文学语言的曲指性是指“文学作者经常采用一些曲折迂回的表达手法表达他的意思,使他所表达的意思不费一番思索和揣测就很难被读者把握到”。^②文学语言曲指性的形成,从作者角度来看,是作家表意时自觉追求的结果,有时还是迫于外在环境(比如政治原因)而形成的结果;从语言自身角度来看,是由于通过形象所指涉的内容具有不可穷尽性的特

^① 李观仪,《新编英语教程》(7),上海:上海外语教育出版社,2000:26.

^② 王汶成,《文学语言中介论》,济南:山东大学出版社,2002:177.

点所致；从读者角度来看，则与读者的审美要求有关，读者可从中获得更多想象与回味的余地。“言有尽而意无穷”、“言在此而意在彼”、“句中有余味，篇中有余意”、“深文隐蔚，余味曲包”、“不着一字，尽得风流”等均是对文学语言曲指性的生动表述。比如：

Cool was I and logical. Keen, calculating, perspicacious, acute and astute—I was all of these. My brain was as powerful as a dynamo, as precise as a chemist's scales, as penetrating as a scalpel. And—think of it!—I was only eighteen. (Love is a fallacy—Max Shulman)

这段话中作者对“我”的诸多优秀品质可谓赞不绝口，但从其使用的比喻来看，“我的大脑”都与客观器物—a dynamo、a chemist's scales、a scalpel—紧密相联，给人以机械刻板、单调枯燥、缺乏变化、缺乏情趣的印象或联想。而事实上，在随后的语篇发展中，“我”的这类特点也的确展现无遗。作者“言在此而意在彼”——表面赞扬，实则贬抑，将此段落置于篇章的开始处，也由此定下了整个语篇讽刺的基调。并且文学语言曲指性的具体表现形式是多种多样的，既可体现在单个词语与句子的运用上，也可体现在多个词语或句子的共同建构中。

（五）生动性

生动性是在准确性的基础上对文学语言的进一步要求。一部作品内容再好，如果语言不生动形象，它的艺术效果就会大为逊色，很难引起读者的兴趣。文学作品中，语言的生动性可以主要从这么几方面来把握：第一，语言要具体形象。写人要写得栩栩如生，使人如见其形，如闻其声，叙事绘景要写得有声有色，使人如临其境。第二，语言要新鲜活泼，使人读起来趣味盎然。新鲜活泼的语言是对语言的创造性运用，是从现实生活中汲取并加工提炼出来的，表现为词汇丰富多彩，句式灵活多样，修辞方式新颖脱俗等方面，从而要杜绝语词晦涩贫乏、句式死板呆滞、修辞手法陈旧等。第三，就语音形式方面而言，语言要和谐匀称。对于文学语言，除了要求语义准确外，还要求声调和谐，音节匀称。优秀的作品总是不但内容好，而且读起来上口，听起来悦耳。

（六）虚指性

尽管人们日常交流讲求说真话，讲实事，也就是真实陈述，追求生活的真实。但是文学语言的表达往往指涉的是虚构的、假想的情景，追求的是艺术的真实。文学语言的虚指性是指“文学语言所指涉的内容不是外部世界中已经存在的实事，而是一些虚构的、假想的情景”。文学语言的这种特性是由文学创作活动需要想象和虚构的特点所决定的。因而对文学作品中这种指涉虚构情景的陈述，人们称之为“虚假陈述”或“伪陈述”。“虚假陈述”不是要告诉人们现实中发生的真人真事，但也不意味着“说谎”或有意地“弄虚作假”，而是为了以想象的真实、情感的真实制造出人们颇能接受，又能更有效地感染、打动他们的某种美学效果。其目的就是要通过虚构的情景激起读者喜怒哀乐的情感，使之获得审美的愉悦，并在审美愉悦中给他们以思想上和精神上的教益。就像贺拉斯（Quintus Horatius Flaccus）所言：“虚构的目的在于引人喜欢。”比如，李白的诗句“白发三千丈，缘愁似个长”中，“三千丈”的“白发”在现实生活中显然不可能有这种现象，但以此来描绘诗人所经历的愁苦之深重与悠长却又在情理之中。结合李白所处的历史语境来看，诗

人的想象与虚构传神地体现了自己年过半百、日渐衰老、壮志未酬的极度痛苦与悲愤的情感。又如：

The Eagle
Alfred Tennyson
He clasps the crag with crooked hands;
Close to the sun in lonely lands,
Ringed with the azure world, he stands.

The wrinkled sea beneath him crawls;
He watches from his mountain walls,
And like a thunderbolt he falls.

这是诗人为悼念挚友阿瑟·海拉姆(Arthur Hallam)所写的诗篇。“The Eagle”喻指阿瑟·海拉姆，显而易见，诗句 Close to the sun in lonely lands 和 The wrinkled sea beneath him crawls 等是现实生活中不大可能出现的事——鹰不可能飞那么高、那么远，也不可能在太阳附近存活下来；大海也不可能像人的皱纹那样波动(wrinkled)，然而正是诗人的这种想象与虚构传神地表现出友人高远的品格、宏阔的视野、超尘拔俗的境界、博大的胸怀与伟岸的形象。对于诗人来说，好友的失去犹如巨星陨落，让人感叹唏嘘，扼腕再三，不能自己。

(七) 暗示性

文学语言的暗示性，就是指通过特定的词语或组句，在文学作品中造出一种文字上的朦朦胧胧的空白，给读者留下想象与回味的空间。文学创作不可能也不必要用语言把什么都写出来，而应留有空间，让欣赏者去品味、去领略。文学作品中需要有“空白”、“未定点”，来推动、诱发读者进行想象和联想，丰富的“言外之意”，使作品不仅“可读”、“可感”，还要“可塑”，具有品味不尽的艺术魅力。文学作品中的“空白”通常是作家运用文学语言的暗示性所形成的。

文学语言所指涉的内容具有多重性及某种不可穷尽性，也是形成文学语言暗示性的一个重要原因。这些内容不像科学语言那样确指某些概念或思想，文学语言不是能指与所指的直接黏合，而是有距离的观照，文学语词的背后总是隐藏着作者复杂的情感体验和无穷的审美经验。文学语言常蕴涵着复杂的含义，暗示着更隐性的思想、感情，语词完全可能传达出与字面义不同甚至相反的含义。而在文学翻译中，尤其应该注意作品前后语义上的暗示性，某一个词、某一个句子，都不是孤立存在的，也不是可有可无、互不相干的，人物的每一句话、每一个行为，都不是无缘无故、没有缘由的，在语言的背后，隐藏着一个完整的、各部分紧密相连的形象网络，作者或是在前文留下伏笔，暗示情节未来的发展方向，或者通过一些表面的现象来暗示一些更深层的思想。译者应该首先去体会原文语言的暗示意义，让作品中某个地方发出的信号在另一个恰当的地方能够接收到，使其前后能够互相呼应起来，这样整部作品才能形成一幅完整的、有立体感的艺术画卷。

三、文学的基本属性

文学的基本属性包括模糊性、虚构性、真实性、互文性与审美性。

（一）模糊性

语言中词语的意义只是一个粗略的范畴网络。因为语言是一个符号系统，语符与语符下的意义之间不存在一劳永逸的、不变的联系，语符下的意义有可能随语境之变而蜕变、流变，从而形成了一个语义范畴的粗略网络。人类就是按这个语义范畴说话，而范畴的边界则是模糊的。“纯净”的“起点”是多少？有没有绝对的“纯”？纯金为什么是 9.999？可见语言的模糊性中有自然界的道理。

语言的模糊性也为人们如何阐释、解读、表述开辟了广阔的空间。法国思想家伏尔泰认为，世界上不存在能表达我们所有观念和所有感觉的完美的语言。模糊是自然语言的本质特征。刘再复在 1984 年第六期《中国社会科学》上发表的《人物性格的模糊性和明确性》一文中指出：“文学与科学的一个根本区别，也恰恰在于，科学是依靠数字概念语言来描述的。这种概念特征是科学带有极大的准确性和明确性，而文学是通过审美的语言，即形象、情感、情节等来描述的。这便形成文学的模糊性。这种模糊性在典型性格世界中表现特别明显，可以说，模糊是艺术形象的本质特点之一，也是人物形象的本质特点之一。”语言是文学的载体，因此可说，模糊亦是文学的基本属性。

什么是模糊？学者的释义也不尽相同。美国哲学家、数学家兼文学家皮尔斯 1902 年为模糊所下的定义是：“当事物出现几种可能状态时，尽管说话者对这些状态进行了仔细的思考，实际上仍不能确定，是把这些状态排除出某个命题还是归属于这个命题。这时候，这个命题就是模糊的”。尽管学者们关于模糊的定义见仁见智，但模糊的几点特征是可以肯定的。首先是不确定性。不确定可以表现在语义、句法、形象、语用等方面。如“青年”一词就具有语义不确定性。《现代汉语词典》的定义是：“人十五六岁到三十岁左右的阶段。”该定义本身就用了“十五六岁”和“三十岁左右”两个意义不确定词语。而在实际生活中“青年”一词的不确定性更大，高等学校的青年教师通常指 45 岁以下者；每年一度的青年语言学奖的评奖范围也是 45 岁以下的人；而共青团员的退团年龄 28 岁。“一本黄色的书”究竟该书是(1) with a yellow front cover and a back cover，或(2) a pornographic book，还是(3) a telephone dictionary，即便有一定的语境，其语义仍具有不确定性。汉语中许多时间概念词都具有语义不确定性。如“早晨”“上午”“下午”“傍晚”“夜晚”“凌晨”等。表示判断性的形容词，如“强”“弱”“胖”“瘦”“厚”“薄”“高”“矮”“大”“小”等也具有很大的语义不确定性，数量不胜枚举。其次是相对性。模糊的相对性可因地而异，因时而异，因文化习俗而异，或因主观好恶而异。如“高楼”一词的语义模糊性就因地而异，在纽约 40 层高楼以上才算高楼，而在华盛顿 10 层以上即算高楼。“老年”一词的语义模糊具有双重相对性，既因时而异，又因地而异：《管子》中有“60 以上为老男，50 以上为老女”的说法。因此过去的中国人认为人生 70 古来稀；而现在耄耋老人大有人在。另一方面，“老年”一词的语义在非洲与在欧洲和北美洲的内涵是不相同的。东西方人在文化传统和价值观上的差异体现在审美观上也有区别：以世界小姐为例，各国的佳丽汇聚一堂角逐世界小姐，甲国的美女之冠在乙国人看来可能不上美，甚至还觉得很丑。即便是世界小姐也不会被各国人民都认可。就传统而言，东方人，尤其是中国人认可的美女应是白皙的皮肤，加上鸭蛋脸，杏仁眼，樱桃小口一点点的五官，而西方人认可的美女则是大嘴，性感加上 brown 的肤色。可见美女亦是相对而言的。臭豆腐虽臭，但许多人却吃得津津有味，完全是主观好恶和生活习惯使然。

（二）虚构性

读者常见文学作品中的人物飞上天空，穿越时空，返老还童，长生不老，想出常人想不到之策，做到常人难以做到之事。如《西游记》中的孙悟空，变幻万千，无所不能；蒲松龄笔下的鬼女狐仙，神出鬼没，无影无踪；奥地利作家卡夫卡小说《变形记》中的主人公格里高甚至变化成甲壳虫。这些在科幻类小说中是司空见惯的寻常事。然而，在以史实为基本素材的历史小说中也不乏虚构的情节。比较《三国演义》与《三国志》便可发现，虽然前者取材于历史事实，但作者对三国混战的描写并非历史的如实陈述，而是主观化的艺术创造，其中不乏虚构与想象。“这不啻表现在它的‘七实三虚’上，就是那些有历史依据的人物、事件、场面、细节描写，也都为主体意识（‘拥刘反曹’的封建正统观念与劳动人民的是非善恶美丑标准的混合）所浸透，而予以发生改造、夸饰、变形的表现；‘乱世奸雄’的艺术典型曹操不是历史上哪个曹操的本来面目的再现，就是突出例证。”现代历史剧《蔡文姬》的作者郭沫若曾公开申明：“蔡文姬就是我！——是照着我写的。”文学是现实生活的一面镜子，它反映现实生活，但不是对现实生活的照抄照搬。基于对现实世界的认知与感悟，作家可对现实生活进行选择、提炼，通过现象与虚构使之升华为文学作品。故此可以说，虚构是作家、艺术家对其主观性的把握，是其主体性的具体体现。

（三）真实性

真实与虚构似乎是一对悖论。然而，两者却是文学的一对看似矛盾而实则不可或缺的属性。

人们常说，作家、艺术家需要深入人民群众，体验生活。体验生活为何？当然为了获得真实感受。真情源于体验，没有真情便不会有真正的文学。古今中外的文学家、艺术家都把真实性视为艺术的生命。屠格涅夫曾告诫年轻作家：“在自己的感受方面，需要真实，严酷的真实。”当然，就文学创作而言，这儿说的真实指的是艺术的真实，不是对现实生活的自然主义的描摹，而是对现实的反映。战场上的千军万马，展现在舞台上也许只有六七个人，地域时空上的万水千山、日月经年，银屏上出现的仅是些许镜头；人们常见影剧院出现的楹联是：“三五人千军万马，六七步四海九州”，“能文能武能鬼神，可家可国可天下”，这便是艺术真实。艺术真实具有一定的假设性，它以假定的艺术情境反映和表现社会生活。这是一切艺术，包括文学创作的共同规律，即便报告文学也是作家透过生活的表层对社会的内涵所作的概括、提炼、升华的结果。

文学创作的真实性是对现实生活的超越与升华，作家只有深入体验社会生活，细细品味其内在的蕴涵，才能提炼出本质的精髓。对此，高尔基的比喻恰如其分：“作者创作艺术真实，就像蜜蜂酿蜜一样：蜜蜂从一切花儿上都采来一点儿东西，可是它所采的是最需要的东西。”艺术真实在诗歌创作中体现的尤为明显。

（四）审美性

对于“美的理解”，东西方美学家们见仁见智，既有共同点，亦有相异处。我国古代哲学家庄子认为，世界上的事物是“各美其美”的：“逆旅人有妾二人，其一人美，其一人恶，恶者贵而美者贱。阳子问其故，逆旅小子对曰：其美者自美，吾不知其美也；其恶者自恶，吾不知其恶也。”《庄子·山木》英国哲学家休谟认为，美只存在于鉴赏者的

心里；不同的心会看到不同的美。法国启蒙运动的领袖和导师伏尔泰说，如果你问一个雄癞蛤蟆：美是什么？它会回答说，美就是它的雌癞蛤蟆，两只大圆眼从小脑袋里凸出来，颈项宽大而平滑，黄肚皮，褐色脊背。三位哲人的共同认知是“情人眼里出西施，说到趣味无争辩”。尽管它带有个人爱好和主观倾向性，但美属于人类精神层面的认知感受与体验。这一点是三者，也是大多数人的共识。然而生物学家达尔文却认为：“如果我们看到一只雄鸟在雌鸟之前尽心竭力地炫耀它的漂亮羽衣或华丽颜色，同时没有这种装饰的其他鸟类却不进行这样炫耀，那就不可能怀疑雌鸟对其雄性配偶的美是赞赏的。显然，达尔文认为动物对美也有鉴赏能力。乍看起来，这种观点有一定的道理，但事实是，“一只雌癞蛤蟆不会因为雄的青蛙比雄的癞蛤蟆‘漂亮’而去‘追求’它，一只雄性麻雀也不会拜倒在姣凤鸟的‘石榴裙’下。”动物只有性感，而没有美感，雌雄动物相互吸引属于物的自然属性，而非社会属性。美绝不单纯取决于物的自然属性，而取决于其自然属性与社会属性的融合，取决于两者的关系适应人类社会生活需要的程度与性质。不论是自然美，社会美，还是艺术美都是审美者认知，体验感受的结果。

由此可见美的存在与人的关系密不可分，因为认知体验与感受的主体是人，即审美者。没有审美者也就无所谓美。审美者通过观察、认知、体验，从而获得愉悦与快感。这与文学的作用与功能相一致。文学作品成功地发挥作用时，便会愉悦读者，使其产生快感，但“文学给人的快感，并非从一系列可能使人快意的事物中随意选择出来的一种，而是一种‘高级的快感’，是从一种高级活动，即无所需求的冥思默想中取得的快感。而文学的有用性——严肃性和教育意义——则是令人愉悦的严肃性，而不是那种必须履行职责或必须记取教训的严肃性；我们也可以把那种给人快感的严肃性称为审美严肃性，即知觉的严肃性”。由此可见，文学作品是一种审美对象，它能激起审美经验。这也是由其审美属性决定的。

（五）互文性

这里讲的互文性并非汉语中的互文修辞格，如：“不以物喜，不以己悲”；秦时明月汉时关”等，而是指两个或多个文本之间的相互关系，即文本间性。《牛津英语大辞典》对 intertextuality 的释义是：“the relationship between literary texts; the fact or an instance of relating or alluding to other texts”。这与学界对互文性的解读与定义大致相同：巴特声称，“每一篇文本都是在重新组织和引用已有的言辞”。热奈特认为：“没有任何一部文学作品中不在某种程度上带有其他作品的痕迹，从这个意义上讲，所有的作品都是超文本的，只不过作品与作品相比，程度有所不同罢了。正如一个人和他人建立广泛的联系一样，一篇文本不是单独存在，它总是包含着有意无意中取之于人的词和思想，我们能感到文本隐含的潜移默化的影响，我们总能从中发掘出一篇文下之文。”故此，首先提出“互文性”概念的法国符号学家朱莉亚·克里斯托娃认定，任何一个文本都是在它以前的文本的遗迹或记忆的基础上产生的，或是对其他文本的吸收和转换中形成的。因此可以认定，“互文性包含了某一文学作品对其他文本的引用、参考、暗示、抄袭等关系，以及所谓超文本的戏拟和仿作等手法。进一步而言，互文关系包含了对于特定意识形态即文学传统的继承和回忆，以及对于文本作为素材所进行的改变与转换方式”。文学界一致认同爱尔兰作家乔伊斯的小说《尤利西斯》就是对荷马史诗《奥德赛》情节的搬用和改造，因为从《尤利西

斯》的人物造型中，我们既看到了荷马人物的影子，又看到了乔伊斯的创作天才与灵感。这种借鉴与参考是文学创作中常见的传承性互文。有的作者则明白无误地点明了自己的作品与其他文本的关系，如毛泽东的《浣溪沙·和柳亚子先生》；《蝶恋花·答李淑一》等。

由此可以判断，一切文学作品都具有互文性，只不过不同的文学作品表现形式不同，互文的程度也不尽相同。

第二节 文学翻译理论

一、文学翻译涵义

想要了解另一种语言的另一民族所居住的世界，以及该民族的文化，尤其是文学，只有通过翻译才有可能，这也是被世界各国各民族之间相互关系的全部历史所证实的。的确，如果认真地审视一个伟大民族的兴起、发展和兴旺，我们会发现，翻译艺术在民族精神的形式中占有突出的地位。

文学翻译历史悠久，在中国最早可追溯到公元前1世纪刘向《说苑·善说》里记载的《越人歌》，在西方可追溯到公元前大约250年罗马人里维乌斯·安德罗尼柯(Livius Andronicus)用拉丁文翻译的荷马(Homer)史诗《奥德赛》(Odyssey)。自从有了文学翻译以来，人们从未停止过对其进行思考与探索。时至今日，不少学者甚至撰写著作专论“文学翻译”。

由于古今中外不同学者的研究目的不同，因此会从不同角度对文学翻译进行诸多思考与探讨，从而得出不同的结论。

王向志认为文学翻译指的是将一种文学作品文本的语言信息转换成另一种语言文本的过程，它是一种行为过程，也是一种中介或媒介的概念，而不是一个本体概念。

在加切奇拉泽看来文学翻译是文学创作的一种形式，在这里它同原作在创作中要表现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内容和形式浑然一体的原作中的艺术真实。

茅盾认为文学的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、感动和美的享受。

郑海凌认为文学翻译是艺术化的翻译，是译者对原作的思想内容与艺术风格的审美把握，是用另一种文学语言恰如其分地完整地再现原作的艺术形象和艺术风格，使译文读者得到与原文读者相同的启发、感动和美的享受。

在钱钟书看来，文学翻译的最高标准是“化”。把作品从一国文字转变成另一国文字，既能不因语文习惯的差异而露出生硬牵强的痕迹，又能完全保存原有的风味，那就算得入于“化境”。

综上所述，我们可以看到，文学翻译不只是文学语言文字符号之间的转换，还是艺术表现形式与特质以及艺术形象和艺术风格的再现；它不只是语言信息的传递，还是社会文化观念的交流、沟通与融合；它不只是一种翻译行为过程，还是一种再创作过程，甚至是

一种艺术创作过程；它不只是追求译文与原文的客观真实，还追求两者间的艺术真实、社会真实与同等读者接受效果。

二、文学翻译的标准

翻译标准是翻译理论的重要内容，是衡量和判断翻译质量的尺度，是翻译实践遵循的基本准则。传统翻译学和翻译学语言学派大都非常重视总结或制订一套指导和衡量翻译实践的标准。翻译标准不仅使我们能够拥有一个公认的尺度来判断翻译的质量，也让文学翻译者有章可循。三千年的翻译实践历程中，中外翻译史上都曾出现过一些著名的翻译标准或原则。

（一）西方翻译标准

西方学者有关翻译标准的论述肇始于公元前1世纪的古罗马，他曾经在《最优秀的演说家》一文中谈及他对古希腊演说家伊斯金尼斯与狄摩西尼作品的翻译方法时指出：“我不是作为翻译匠，而是作为演说家进行翻译的。我所保留的是原文的思想与形式，或者人们所说的思想的‘外形’，只不过我所用的语言是与我们语言的用法完全一致的语言。这样一来，我认为没有必要追求字对字的翻译，而应该保留语言的总体风格与力量。”

16世纪法国翻译理论家多雷(Etienne Dolet)在1540年《论如何出色地翻译》中列出了翻译基本原则(guidelines)，他列出的五条翻译原则更具体、细化，具有较强的可操作性。

1. 译者必须熟知原文作者的含义与题材，尽管他可以随意澄清原文中模棱两可之处。
2. 译者应该精通原文与译文，不致损失语言的庄重。
3. 译者应该避免逐字翻译。
4. 译者应该尽量避免使用拉丁语派生形式或其他不常见的语言形式。
5. 译者应该熟练地运用词语的搭配与关系，避免出现晦涩之感。

18世纪英国著名翻译理论家泰特勒在1790年《论翻译的原则》一书中提出的“翻译三法则”：第一，译文应该完全摹写原作的思想；第二，译文的风格与写作方式应该与原文的风格与写作方式相同；第三，译文应该与原作的行文一样自如。

泰特勒提出的判断“好的翻译”的标准与美国当代翻译家奈达的标准其核心是一致的，即同等效应（或译为“产生共鸣”）。奈达列出的翻译四项基本要求如下：

1. 言之成理；(making sense)
2. 传达原文精神风貌(conveying the spirit and manner of the original)
3. 表达自然流畅(having a natural and easy form of expression)
4. 产生共鸣(producing a similar response)

除此之外，语言学派的翻译理论家们一直纠结于“对等”、“等值”之类的概念：比如雅各布森的“信息对等”；卡特福特的“形式对应”与“翻译等值”；奈达的“动态对等”和“同等效应”；纽马克的“对应效应”和科勒的“五类对等”等翻译标准。这些翻译标准或原则在各自的时代都曾经发挥过重要的影响，推动了翻译实践和理论的发展。有些至今仍然是文学翻译者公认的行业标准。

（二）国内翻译标准

国内学者有关翻译标准的论述较有影响的可以追溯到唐代名僧玄奘提出的“既须求真，又须喻俗”，即“忠实、通顺”。这一准则至今对翻译实践仍有指导意义。

但是一百多年来，对我国翻译实践影响最深的还是严复提出的“信”“达”“雅”的翻译标准。“信达雅”三字几乎成了我国传统译论的代名词和金科玉律。“信”“达”“雅”源于1897年出版的《天演论·译例言》。严复开篇便道：“译事三难：信、达、雅”。并对其作了较为详尽的解释：

“一、译事三难：信、达、雅。求其信已大难矣！顾信矣不达；虽译犹不译也，则达尚焉。海通以来，象寄之才，随地多有。而任取一书，责其能与于斯二者，则已寡矣！其故在浅尝，一也；偏至，二也；辨之者少，三也。今是书所言，本五十年来西人新得之学，又为作者晚出之书。译文取明深义，故词句之间，时有所僭到附益，不斤斤于字比句次，而意义则不倍本文。题曰达旨，不云笔译，取便发挥，实非正法。什法师有云：‘学我者病。’来者方多，幸勿以是书为口实也！”

“一、西文句中名物字，多随举随释，如中文之旁支；后乃连接前文，足意成句。故西文句法，少者二三字，多者数十百言。假令仿此为译，则恐必不可通，而删削取径，又恐意义有漏。此在译者将全文神理，融会于心，则下笔抒词，自善互备。至原文词理本深；难以共喻，则当前后引衬，以显其意。凡此经营，皆以为达；为达即所以为信也。”

“一、《易》曰：‘修辞立其诚’。子曰：‘辞达而已。’又曰：‘言之无文，行之不远。’三者乃文章正轨，亦即为译事楷模，故信、达而外，求其尔雅。此不仅期以行远已耳；实则精理微言，用汉以前字法、句法，则为达易；用近世利俗文字，则求达难。往往抑义就词，毫厘千里，审择于斯二者之间，夫故有所不得已也，岂钓奇哉！不佞此译，颇贻艰深文陋之讥，实则刻意求显，不过如是。又原书论说多本名数格致及一切踌人之学，倘于之数者向未问津，虽作者同国之人，仍多未喻，矧夫出以重译也耶！”

（《天演论》，第5页）

“信”“达”“雅”的提出虽然已逾百年，但相关的讨论依然在继续。一个多世纪以来，对“信”、“达”、“雅”批评反对之声不绝于耳，然而拥护赞成者也不乏其人，但更多的人是修正、改造，或从不同角度予以解读。比如：

20世纪20年代林语堂等人尝试着对“信、达、雅”做出新的阐释，他在《谈翻译》中提出与“信、达、雅”大致相当的三重标准：忠实标准、通顺标准、美的标准，即对原文负责、对读者负责、对艺术负责。这在当时应该是一种创新的尝试性探讨。在此之后，人们对三字标准的理解逐渐“背离”了严复的本意了，特别是对“雅”字的认识。译论者不再拘泥于严复的“原意”，对于“雅”有着诸多新的解释，比如典雅、文雅、优美、文采、风格等，以及讲究文笔、注重修辞、强调文学价值和艺术价值等。正如罗新璋在《我国自成体系的翻译理论》中所总结的那样：“信达雅三字的意义和内涵，随着译事的昌盛和研究的进展，已有所扩大和加深，部分脱离严复的命意而获得独立的生命。”这种理论的开放性和多元性，恰好证明了阐释学的理论价值。文本的生命在读者的理性解读中不断延长。同样，经典理论也是在人们的认识中不断获得新生。中国古代的“道”、“和”是如此，作为翻译审美标准的“信、达、雅”同样如此。

80年代初,刘重德教授在《翻译原则刍议》提出的“信达切”标准:“信于内容,达如其分,切合风格。”

80年代末,辜正坤在《翻译标准的多元互补论》提出的多元化翻译标准:“翻译的绝对标准即原作,最高标准为对原作的最佳近似度,具体标准即分类标准。”

林语堂的标准与严复的“信”“达”“雅”大同小异,只是前者对“忠实”作了细化解释,即:“忠实非字字对译之谓;忠实须求精神;绝对忠实之不可能——文字有意义之美,有声音之美,有文气之美,有文体之美,有传神之美,有形式之美。此数种美决无法同时译出”。刘重德的“信达切”用“风格的切合”来修正“雅”。辜正坤进一步将翻译标准细化,提出针对不同文体的多元标准。这些新的翻译标准的提出,在一定程度上弥补和修正了单一标准的不足,使翻译标准更切实可行。但无论从具体内容,还是从实质上看,它们都未能超越“信达雅”的内涵。

1.信是文学翻译的基本伦理

严复的“信”指译作应当忠实于原作。但“信”不是字对字的死译。翻译之为翻译,最根本区别就是译作与原作的必然联系;离开原作,也就无所谓翻译了。首先,“信”在本质上是一种维持(文学)翻译存在的必然因素和基本伦理。它要求译作应当与原作保持一定的关系,这种关系使文学翻译作为一种文学形式得以维持稳定。一千个译者的笔下纵然有一千个不同的哈姆雷特,但莎士比亚戏剧的基本情节、人物、对话、背景甚至语言结构必然是相似的。其次,“信”的必要性还在于其文化价值:通过翻译了解其他文化,输入新的元素,推动本族语文学文化的更新发展是翻译作为文化现象存在的价值之一。

但是,由于对文学作品意义的理解不可避免地带有译者的主观因素,因此恒定不变的意义是不存在的,绝对的“信”或“忠实”也是不可能的。“信”的程度是相对的、可调节的,或者说译作与原作的关联性对文学翻译而言是必不可少的,但关联的紧密程度却是可以调节的。一般说来,如果译作对原作的语言结构亦步亦趋,不惜违背译入语的语法规则,我们称之为“逐词对译”、“硬译”或“死译”;如果译作严格遵循原作的语言结构,但兼顾译入语的通顺,我们称之为“直译”;若译作与原作的语言结构若即若离,而主要关心译入语的流畅自然,我们称之为“意译”;若译作全然不顾原作的语言形式,而只是根据原作的事实和事件进行重新创作,我们不防称之为“自由译”;最后,连原作的事实和事件都随意篡改,任意发挥的译法就只能是“豪杰译”了。历史上,这五种译法都曾出现过,当代文学翻译实践基本上排除了“硬译”和“豪杰译”,多数译者倾向于在直译、意译和“自由译”之间选择。从这个意义上说,“信”实际上是译者的一种基本责任,即译者有责任在自身理解的基础上,尽最大可能忠实地体现原作的整体(意义、形式、风格和读者反映等)。

2.“达”是文学翻译的必要条件

“达”指译作的语言通顺流畅,符合译入语的语言规范。一般而言,译文是供不懂外语的读者阅读的,因此译文语言的正确和通畅是对翻译者的基本要求。从本质上说,“达”就是文学翻译社会性的体现。文学翻译作品要在译入语文化中存在和被接受,就应当遵循译入语的社会文化规范和语言规范。这些社会规范将按照译入语的标准判断译文优劣,决定推崇、容忍或排斥某个译本。

由于语言、文学系统和文化差异的存在,“达”与“信”的冲突在文学翻译中是不可

避免的。针对于这个问题，严复的观点是：“顾信矣不达；虽译犹不译也，则达尚焉。”由此可见，在“信”与“达”冲突时，他选择的是“达”。不过，语言上的“达”只是文学翻译的最低标准。文学翻译针对的是创造性的文学文本，而保证文学翻译作品的文学性的根本途径有两条：一是“信”，忠实地再现、保存原作的文学性；二是充分发挥译者主体性和译入语的创造性，弥补文学翻译中语言文化空缺所导致的损失。

3.“雅”是译者的主体选择

我们今天所理解的“雅”的含义多为“古雅”、“高雅”之意，但严复所说的“雅”却有具体的所指，《天演论》通篇文辞古雅，使用汉以前的字法、句法，力避利俗文字。严复主张“雅”有两个理由：一是为“行远”，即译本符合当时的文章正轨，流传久远；二是为“达易”，即为了更通顺流畅地传达原作之深义。严复认为古雅的文辞不仅是翻译得以流传的保证，而且更适于用来传达艰深的理论。

其实，“雅”的本质就是译者面对具体翻译问题的主体性选择。一方面，文学译者必须根据自己对译本读者的接受习惯、原作的实际内容、特定文体的需要灵活地选择适当的翻译策略。另一方面，我们还必须看到，“文章正轨”、“译事楷模”都是随时代的变化而变化的，不存在永恒不变的标准。

三、文学翻译的过程

翻译就是理解和使人理解的过程，这里的“理解”包含译者对原文的理解行为与过程，“使人理解”则是译者对译文的表达行为与过程。在不同的文化传统、不同语言之间和不同译者的身上，这个过程不尽相同，对于不同体裁和风格的作品也各有差异。文学翻译的一般过程主要包含以下几个方面：

（一）选择翻译的文本

出版社和译者对原文的选择不是任意的，而是受到社会文化因素制约的。决定翻译文本选择的因素可能来自各个方面，如当时的意识形态、外国文化的态势、本国文化的自我意识、当时社会的政治经济状况等。出版者和译者在所处的社会文化环境中，必然会考虑社会群体对翻译作品的需要。社会文化对翻译的选择涉及三个方面：一是对翻译文本的选择；二是对翻译语种的选择；三是对译者的选择。译者对译本的选择不是完全自由决定的，译者作为译入语文化的成员，在社会化过程中，他就已习得了翻译规范。这些规范以社会共识的形式根植于译者的思维方式中。因此，看似个别的译本选择实际上也体现了社会性的一面。

（二）译者对文学文本的理解过程

确定了需要翻译的文本，文学翻译者就要对其所要翻译的文本进行解读。理解是翻译过程中的第一步，是翻译的前提，也是翻译的基础。没有理解，就没有翻译；没有透彻的理解，就没有趋于理想的翻译。理解是具体化的思维解释，“是从作品的有机整体出发，披文人情，沿波讨源，因形体味，深入到作品内部的深层世界，对文本营构系统的各个层面进行具体化的品味与认知。它是以理性为主导的感性认识和理性认识高度统一的解读心