



文学与翻译

■ 许渊冲 著



北京大学出版社

北京市社会科学理论著作出版基金资助

文学与翻译

许渊冲 著

北京大学出版社
北京

图书在版编目(CIP)数据

文学与翻译/许渊冲著. —北京:北京大学出版社, 2003. 12
ISBN 7-301-06801-8

I. 文… II. 许… III. 文学 - 翻译 - 研究 IV. I046

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 110610 号

书 名: 文学与翻译

著作责任者: 许渊冲 著

责任编辑: 严胜男

标准书号: ISBN 7-301-06801-8/I·0661

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区中关村北京大学校内 100871

网 址: <http://cbs.pku.edu.cn> 电子信箱: zpup@pup.pku.edu.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62752017

排 版 者: 北京军峰公司

印 刷 者: 北京飞达印刷有限责任公司

经 销 者: 新华书店

890mm × 1240mm A5 18.5 印张 532 千字

2003 年 12 月第 1 版 2003 年 12 月第 1 次印刷

定 价: 34.00 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,翻版必究

前 言

文学翻译是艺术的高级形式。绘画、音乐、戏剧是不同的艺术。绘画要有悦目的形美,音乐要有悦耳的音美,戏剧要有感人的意美。文学翻译,尤其是诗词翻译,需要意美、音美、形美,所以是综合性的艺术。文学翻译家要像画家一样使人如历其境,像音乐家一样使人如闻其声,像演员一样使观众如见其人,因此,文学翻译作品应该是原作者用译语的创作。

什么是翻译?翻译是两种语言的统一。什么是文学翻译?文学翻译是两种语言、两种文化的统一,而统一应该是提高。词汇是语言文化的基因,两种语文的词汇有时相等,有时不等;相等时,两种语文处于均势,不等时,一种处于优势,另一种处于劣势。统一时,如果两种语文处于均势,那自然好;如果一优一劣,那就要争取优势,所以说统一就是提高。统一的结果是译文,译文应该改变译语的劣势,争取均势,最好能够发挥译语的优势。争取均势,可以用等化的方法;改变劣势,可以用浅化的方法;发挥优势,可以用深化的方法。浅化可以使人知之,等化可以使人好之,深化可以使人乐之。

总而言之,意美、音美、形美(三美论)是文学(尤其是诗词)翻译的本体论;优势、均势、劣势(三势论)是两种语言关系的认识论;深化、等化、浅化(三化论)是文学翻译的方法论;知之、好之、乐之(三之论)是文学翻译的目的论。总起来说,艺术论是文学翻译的认识论;简单说来,文学翻译就是“美化之艺术”,三美、三化、三之的艺术。

在我看来,“信、达、雅”三字经可以理解为“信、达、优”。“优”就是发挥译语优势,就是用译语最好的表达方式,用富有意美、音美、形美的词语,换句话说,“优”就是“美”。其次,深化、等化、浅化(三化论)说明“对等论”只能解决西方语文之间的翻译问题,不能解决中西文学翻译的难题;“三化”包括等化,但不是对等,而是创造,“化”就是

“创”。创的结果是使译作和原作意似、形似、神似，目的是使读者知之、好之、乐之。意似使人知之，形似而意似使人好之，神似使人乐之，这是“三似”和“三之”的关系。“美化”就是“创优”，“优”有高下之分，所以创优就是竞赛，看哪种语文更能表达原作的內容。总起来说，文学译论也可以说是“创优似竞赛”：“优”是文学翻译的本体论，“创”是方法论，“似”是目的论，“竞赛”是认识论，和前面提到的“美化之艺术”加起来，一共是十个字：美化之艺术，创优似竞赛。

这就是我积六十年文学翻译的经验(用中、英、法文出版了五十多本文学作品，把两千多首诗词译成英、法韵文)总结出来的理论。我的理论有实践的成果，如把“不爱红装爱武装”译成“to face the powder and not to powder the face”，这个译文既不合乎“信、达、切”的要求，也不是“最佳近似度”。那么，到底是要这种翻译，还是要“信、达、切”或“最佳近似度”的理论呢？我认为检验真理的惟一标准是实践。如果理论不能解释或者产生好的翻译，那就要修改理论。

最近，我还把最新的科学成就融入了文学翻译的艺术。在数学方面，我提出了文学翻译的模糊数学公式是 $1+1>2$ (意大于言)；在物理方面，我把超导理论引入文学翻译，提出译文传导的信息可以超越原文(超导论)；在化学方面，我说过文学翻译是把一国创造的美转化为全球美的“化学”；在生命科学方面，我又把克隆理论引入文学翻译，认为引进优质基因，可以改善译文，甚至超越原文(克隆论)。

本书分上、下两编，既谈文学翻译的理论，又把这些理论应用于文学翻译作品。翻译理论应该是双向的，也就是说，既可应用于外译中，又可应用于中译外。因此，本书作者把“美化之艺术，创优似竞赛”的理论，一方面既应用于翻译英国莎士比亚的戏剧，司各特的小说，拜伦、雪莱的诗歌，又应用于翻译法国雨果、司汤达、巴尔扎克、莫泊桑、罗曼·罗兰等作家的作品；另一方面，还应用于中国的《诗经》、《楚辞》、唐诗、宋词的英译和法译。因此，本书可以说是创造性地总结了文学翻译经验的理论著作。

2003年4月18日

目 次

前言(2003)	(1)
----------------	-----

上 编

再创论(1983)	(3)
翻译中的实践论(1984)	(22)
以创补失论(1984)	(33)
翻译与评论(1985) ——“超导论”	(45)
针对弱点超越论(1986,1994)	(55)
发挥译语优势论(1987)	(61)
翻译的哲学(1988)	(71)
三美·三化·三之(1988)	(80)
文学翻译与翻译文学(1989)	(101)
文学翻译:1 + 1 = 3(1990)	(108)
诗词·翻译·文化(1990)	(117)
译诗六论(1991)	(130)
译学与《易经》(1992)	(153)
宣示义与启示义(1992)	(165)
语言文化竞赛论(1993)	(175)
文学翻译何去何从?(1994)	(184)
谈“比较翻译学”(1994)	(193)
从诗的定义看诗词的译法(1995) ——韵体译诗弊大于利吗?	(201)

谈重译(1996)	(208)
名著·名译·译风(1996)	(213)
美化之艺术(1998)	(219)
译学要敢为天下先(1998)	(229)
再创作与翻译风格(1999)	(243)
新世纪的新译论(2000)	
——优势竞赛论	(252)
再谈优势竞赛论(2001)	(262)
文学翻译克隆论(2001)	(268)

下 编

谈《诗经》英、法译(1996)	(277)
谈陶诗英、法译(1995,1997)	(290)
谈《唐诗三百首》英译(1999)	(302)
谈王勃《滕王阁诗》英译(1984)	(311)
谈白居易《长恨歌》英译(1984)	(317)
谈李商隐诗的英、法译(1997)	
——兼谈钱钟书的译论与诗论	(334)
谈《唐宋词三百首》英译(2002)	(348)
谈李璟词英译(1998)	(354)
谈李煜词英译(1998)	(363)
谈李清照词英译(1998)	(436)
巴尔扎克《人生的开始》汉译本比较(1982)	(548)
莫泊桑《水上》新旧译本比较(1990)	(562)
为什么重译《约翰·克里斯托夫》(1995,1998)	(571)
 [附录]著译表	 (581)

上 编

再 创 论

本文原题名为《文学翻译等于创作》：(1)用狄更斯的译例来说明：翻译“好像原作者用另外一国文字写自己的作品”；(2)用罗兰的译例来说明创造性的翻译如何忠实于原作的意图；(3)用李、杜诗的译例来说明“以创补失”的原则，达到与作者心灵共鸣的状态；(4)用晏、李词的译例来说明“从心所欲，不逾矩”是创译的最高境界。

《郭沫若论创作》编后记中说：文学翻译“与创作无以异”，“好的翻译等于创作，甚至超过创作”，因此，文学翻译须“寓有创作精神”。^①茅盾也在1954年全国文学翻译工作会议上提出：必须把文学翻译工作提高到艺术创造的水平。^②因此，我想，研究一下创造性的翻译，对打开文学翻译的新局面，也许会有好处。

一、谈英译汉

我国第一个“有创作精神”的文学翻译家是林纾，他翻译的狄更斯作品，有人认为胜过原著。钱钟书在《林纾的翻译》中说：“最近，偶尔翻开一本林译小说，出于意外，它居然还没有丧失吸引力。我不但把它看完，并且接二连三，重温了大部分的林译，发现许多都值得重读，尽管漏译误译随处都是。我试找同一作品的后出的——无疑也

① 参见1982年11月16日《人民日报》第8版。

② 参见《翻译通讯》1983年第1期。

是比较忠实的——译文来读,譬如孟德斯鸠和狄更斯的小说,就觉得宁可读原文。这是一个颇耐玩味的事实。”^①

林译为什么“还没有丧失吸引力”,“值得重读”呢?我们来分析一下林纾译的狄更斯《块肉余生述》和后出的董秋斯译的《大卫·科波菲尔》,还有张谷若译的《大卫·考坡菲》。原书第一章第一段最后一句是:

It was remarked that the clock began to strike, and I began to cry, simultaneously.

(林译)闻人言,钟声丁丁时,正吾开口作呱呱之声。

(董译)据说,钟开始敲,我也开始哭,两者同时。

(张译)据说那一会儿,当当的钟声,和呱呱的啼声,恰好同时并作。

比较一下三种译文,可以看出林译富有文采,董译比较平淡,张译虽有文采,但最后四字和董译一样是半文言文,全句风格不够一致。茅盾说过:“翻译的过程,是把译者和原作者合而为一,好像原作者用另外一国文字写自己的作品。这样的翻译既需要译者发挥工作上的创造性,而又要完全忠实于原作的意图。”^②假如狄更斯用文言文来写,可能会写得和林译不相上下;假如他写白话,我想,他大约会说:钟声当当地一响,不早不晚,我就呱呱坠地了。

再举一个例子。《大卫·考坡菲》第四章写到大卫在他母亲、继父和姐姐三人监视之下,由于心情紧张,背不出书来时,有这样一段对话:

“Oh, Davy, Davy!”

“Now, Clara,” says Mr. Murdstone, “be firm with the boy. Don’t say, ‘Oh, Davy, Davy!’ That’s childish. He knows his lesson, or he does not know it.”

“He does not know it,” Miss Murdstone interposes awfully.

① 见钱钟书《旧文四篇》第67页。

② 见《翻译通讯》1983年第1期第16页。

“I am really afraid he does not,” says my mother.

“Then, you see, Clara,” returns Miss Murdstone, “you should just give him the book back, and make him know it.”

“Yes, certainly,” says my mother, “that is what I intend to do, my dear Jane. Now, Davy, try once more, and don’t be stupid.”

(林译)“大卫,大卫。”麦得斯东曰:“克拉拉,汝对此孺子,宜加以坚定之力,勿言大卫大卫,作孺子声,彼能背者背之,不能背则已,诂尔以微声趣之,即能记忆耶!”迦茵曰:“不能背已耳。”母曰:“然,吾颇疑其不能诵也。”迦茵曰:“克拉拉,汝掷还其书,令更熟之。”母曰:“然,吾意亦正尔。大卫,汝更诵之,勿泛勿躁。”

(董译)“啾,卫呀,卫呀!”

“喂,克拉拉,”摩德斯通先生说道,“对待孩子要坚定。不要说‘啾,卫呀,卫呀!’那是孩子气的。他或是知道他的功课,或是不知道。”

“他不知道。”摩德斯通小姐恶狠狠地插嘴道。

“我真怕他不知道呢。”我母亲说道。

“那么,你明白,克拉拉,”摩德斯通小姐回答道,“你应当把书给回他,要他知道。”

“是的,当然,”我母亲说道,“这正是我想做的,我亲爱的珍。那,卫,再试一次,不要糊涂。”

(张译)“哦,卫呀,卫呀!”

“我说,珂莱萝,”枚得孙先生说,“对这孩子要坚定。不要净说‘哦,卫呀,卫呀’。那太小孩子气了。他会念了就是会念了,没念会就是没念会。”

“他没念会,”枚得孙小姐令人悚然可怕地插了一句说。

“我也恐怕他没念会,”我母亲说。

“那样的话,你要知道,珂莱萝,”枚得孙小姐回答说,“你就该把书还他,叫他再念去。”

“不错,当然该那样,”我母亲说。“我也正想把书还他哪,我的亲爱的捷恩。现在,卫,你再念一遍,可不许再这么笨啦。”

这段对话最重要的动词是“know”，前后出现四次，林译前三次译成“背”，第四次译成“熟”；董译四次都是“知道”，张译第一次是“会念”，第二、三次是“念会”，第四次是“念”。假如狄更斯能用中文创作，他在这里会用“背”字，还是“念”字，还是“知道”呢？我看大约会用“背”字，决不会用“知道”，因为“know”最常用的意义虽然是“知道”，但“know one's lines”却是“背熟台词”的意思。对话中有一个形容词“firm”，林译、董译、张译都是“坚定”。“firm”最常用的意义固然是“坚定”，但是也有“严格”的意思。这里如果译成“坚定”，那就是说，大卫的母亲对待孩子有时严格，有时不严，所以继父要她“坚定”。但从上下文看来，继父认为大卫的母亲太“孩子气”了，从来不够严格。因此，假如狄更斯用中文写作的话，这里大约不会用“坚定”，而是会用“严格”二字的。

茅盾说过：“好的翻译者一方面阅读外国文字，一方面却以本国的语言进行思索和想像；只有这样才能使自己的译文摆脱原文的语法和语汇的特殊性的拘束，使译文既是纯粹的祖国语言，而又忠实地传达了原作的内容和风格。”^①从以上两个译例看来，林译是“以本国的语言进行思索和想像”的，所以现在“还没有丧失吸引力”。

茅盾接着又说：“我们一方面反对机械地硬译的办法，另一方面也反对完全破坏原文文法结构和语汇用法的绝对自由式的翻译方法。”^②关于绝对自由式的翻译，我手头没有现成的材料，只好用我四十年前在西南联大翻译的英国17世纪诗人德莱顿的诗剧《一切为了爱情》来做例子：

Portents and prodigies have grown so frequent

That they have lost their name.

（初稿）凶兆异迹，接连而来，人们都看惯了，简直不以为怪。

（二稿）不吉祥的兆头，希奇古怪的事情，接二连三地发生，但是人们都司空见惯了，觉得一点也不奇怪。

① 见《翻译通讯》1983年第1期第17页。

② 同上。

(三稿)怪事年年有,不如今年多,但是今年怪事太多,人们也都司空见惯,反而见怪不怪。

(四稿)凶兆、怪事,不断地发生,人们都司空见惯了,并不觉得奇怪。

回忆当时的想法,大约认为初稿平淡无奇,“凶兆异迹”四字没有摆脱原文语汇的拘束,所以就改成二稿。后来又想用更纯粹的祖国语言,于是就改成了三稿。但是三稿脱离原文太远,“凶兆”的意思根本没有翻出来,这就有点像“绝对自由式的翻译”了,所以又改成了四稿。现在看来,创造性的翻译并不“绝对自由”,它创造的,应该是原文深层内容所有、原文表层形式所无的东西,所以还是三稿最好。

二、谈法译汉

茅盾在1954年全国文学翻译工作会议上说:“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、感动和美的感受。这样的翻译,自然不是单纯技术性的语言外形的变易,而是要求译者通过原作的语言外形,深刻地体会了原作者的艺术创造的过程,把握住原作的精神,在自己的思想、感情、生活体验中找到最适合的印证,然后运用适合于原作风格的文学语言,把原作的内容与形式正确无遗地再现出来。”^①我觉得体会原作者的艺术创造的过程,就是要了解原作的意图,这是创造性翻译的第一步工作。

最近出版了罗大冈翻译的罗曼·罗兰的小说《母与子》。译者在“译本序”中说:罗曼·罗兰“认为人生如梦,小说的主人公安乃德每次开始一场新的幻梦时,感到欢欣鼓舞,如同受到魔法的魅惑一样,……因此他把小说的女主人公叫做受魅惑而欢欣鼓舞的灵魂”。这是翻译的第一步,译者了解了原作的意图;第二步就该用“适合于原作风格的文学语言”来再现原作的内容了。译者过去把书名 *l'Âme*

^① 见《翻译通讯》1983年第1期第16页。

Enchantée 译为《欣悦的灵魂》，说是“接近直译而非完全直译”。我却觉得这个译名只是“单纯技术性的语言外形的变易”，因为它没有“把原作的艺术意境传达出来”。如果要用“纯粹的祖国语言”来翻译这个书名，是不是可以用“心醉神迷”或者“神迷”两个字呢？我觉得这本书头三段就是描写女主人公安乃德“心醉神迷”状态的缩影。现在来看看头三段的原文和罗译：

Elle était assise près de la fenêtre, tournant le dos au jour, recevant sur son cou et sa forte nuque les rayons du soleil couchant. Elle venait de rentrer. Pour la première fois depuis des mois, Annette avait passé la journée dehors, dans la campagne, marchant et s'enivrant de ce soleil de printemps. Soleil grisant, comme un vin pur, que ne trempe aucune ombre des arbres dépouillés, et qu'avive l'air frais de l'hiver qui s'en va. Sa tête bourdonnait, ses artères battaient, et ses yeux étaient pleins des torrents de lumière. Rouge et or sous ses paupières closes. Or et rouge dans son corps. Immobile, engourdie sur sa chaise, un instant, elle perdit conscience...

Un étang, au milieu des bois, avec une plaque de soleil comme un œil. Autour, un cercle d'arbres aux troncs fourrés de mousse. Désir de baigner son corps. Elle se trouve dévêtue. La main glacée de l'eau palpe ses pieds et ses genoux. Torpeur de volupté. Dans l'étang rouge et or elle se contemple nue... Un sentiment de gêne, obscure, indéfinissable: comme si d'autres yeux à l'affût la voyaient. Afin d'y échapper, elle entre plus avant dans l'eau, qui monte jusque sous le menton. L'eau sinieuse devient une étreinte vivante; et des lianes grasses s'entourent à ses jambes. Elle veut se dégager, elle enfonce dans la vase. Tout en haut, sur l'étang, dort la plaque de soleil. Elle donne avec colère un coup de talon au fond, et remonte à la surface. L'eau maintenant est grise, terne, salie. Sur son écaille luisante, mais toujours le soleil... Annette, au bras d'un saule qui pend sur l'étang,

s'accroche, pour s'arracher à l'humide souillure. Le rameau feuillu, comme une aile, couvre les épaules et les reins nus. L'ombre de la nuit tombe, et l'air froid sur la nuque...

Elle sort de sa torpeur. Depuis qu'elle y a sombré, quelques secondes à peine se sont écoulées. Le soleil disparaît derrière les coteaux de Saint-Cloud. C'est la fraîcheur du soir.

安乃德坐在窗前,背朝窗外,夕阳照在她的脖子和粗壮的后颈上。她刚刚从外边回屋。几个月以来,她一直没有像今天似地整日在外面奔跑,在田野间,一边走,一边陶醉于春天的暖阳中。熏人的阳光,如同美酒一样,光秃的树枝没有在酒中投下阴影,而正在消逝的寒冬,却用清新的空气增加了它醉人的力量。她的脑袋嗡嗡作响,血脉疾跳,眼前涌现一片奔流的光波。在她闭着的眼皮底下,浮现出大红和金黄颜色。在她身上,也有一片金黄和大红。一动也不动,四肢麻木地坐在椅子上,瞬息间,她失去了清醒的意识……

在树林里,展开一片水塘,水上照着一团阳光,好比一只眼睛。四边的树干披着青苔做成的皮袄,围成一圈。安乃德发生了沐浴的愿望。她发现自己衣服全已脱光。池水用冰冷的手抚摸她的脚、她的膝盖。极大的快感使她遍身发麻。在大红和金黄色的池塘里,她观赏着自己的赤裸的身体……她感到一种说不清楚的、莫名其妙的、困窘的情绪:好像旁边有别的眼睛在窥视,别人看见了她。为了逃避这种目光,她走向更深的水中,水一直没到下巴。池水的涟漪活泼地拥抱她;细腻的水藻缠住了她的腿。她想挣脱,反而陷入淤泥。高高地照在池面上的那一团阳光正在沉睡。她生气地用脚跟顿了池底一下,于是重新浮到水面。水,现在是灰色、暗淡而混浊的。在那光亮的鳞甲上,阳光却老是……安乃德为了摆脱湿漉漉的污泥,攀住了一条横卧在水上的柳树枝干。婆娑的枝叶好似一只翅膀,盖住她的赤

裸的肩头和腰部。夜幕垂下来了，她觉得脖子后边凉飕飕的……

她从麻木状态中醒来。她沉浸在这种状态，只不过几秒钟。

太阳消失在圣克卢丘陵后面。黄昏凉意袭人。

首先，原文第一个词是代词“elle”（她），译文却是名词“安乃德”。一般说来，法文小说是先出现名词，后出现代词的。那么，罗曼·罗兰在这里为什么先用代词，后用名词呢？这就需要深入了解作者的意图了。我想这有两个可能，第一个可能是：作者要突出的不是女主人公这个人，而是她“心醉神迷”的状态。如果译文开宗明义第一句的第一个词就是一个人名，那就会使读者的注意力集中到人名上去，至少要记一下女主人公的名字吧。而罗曼·罗兰希望读者看到的，却只是一个坐在窗前，背朝窗外，浴着落日残辉，“心醉神迷”的少女形象。作者一开始没有点明少女的名字，正是不想分散读者的注意力。我看这种写法有点像我国京剧的亮相。主角出台之前，先在幕后唱上一句，让听众只闻其声，不见其人，听力更加集中，而且更加急着要见其人，等到主角出台，一个亮相，台下就掌声四起了。如果这是原作者的意图，那第一句的第一个字还是不用名词，改用代词好些。第二个可能是：Elle（她）代的是 l'âme enchantée（欣悦的灵魂或“心醉神迷”的人儿），那就只译成代词还不够，可以画龙点睛，加上“心醉神迷”四个字。这是原文内容所有、原文形式所无的词语，是“深刻地体会了原作者的艺术创造的过程”之后，用来再现原作的“文学语言”。

原文女主人公的名字直到第三句才出现。接着，第四句、第六句、第七句的主句都没有用动词。这是什么缘故？原作的意图是什么？“原作者的艺术创造的过程”是怎样的？这又需要“在自己的思想、感情、生活体验中找到最适合的印证”了。我想，罗曼·罗兰不用动词，还是为了突出描写女主人公“心醉神迷”的状态。因为一个人在出神的时候，是不太会注意到外界动态的，所以作者使我们看到的，不是连续不断的动作，而是一幅幅静态的图画。因此，翻译的时候也应该尽量少用动词。译文第四句“光秃的树枝没有在酒中投下