



译介学

(增订本)

谢天振 著

中国第一本译介学专著

译介学

(增订本)

谢天振 著

图书在版编目(CIP)数据

译介学 / 谢天振著. —增订本. —南京: 译林出版社,
2013. 10

(译林学论丛书)

ISBN 978-7-5447-4473-7

I. ①译… II. ①谢… III. ①文学翻译-翻译理论
IV. ①I046

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 223171 号

书 名 译介学(增订本)
作 者 谢天振
责任编辑 王振华
出版发行 凤凰出版传媒股份有限公司
译林出版社
出版社地址 南京市湖南路1号A楼, 邮编: 210009
电子邮箱 yilin@yilin.com
出版社网址 <http://www.yilin.com>
经 销 凤凰出版传媒股份有限公司
印 刷 江苏苏中印刷厂
开 本 718 × 1000 毫米 1/16
印 张 17
插 页 2
字 数 262 千
版 次 2013 年 10 月第 1 版 2013 年 10 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-5447-4473-7
定 价 42.00 元

译林版图书若有印装错误可向出版社调换
(电话: 025-83658316)

译介学：比较文学与翻译研究新视野^①

(代自序)

一、译介学研究的缘起

我很早就对文学翻译发生兴趣,但很晚才开始进行翻译研究。上世纪80年代中,上海两位青年学者陈思和教授和王晓明教授发起“重写文学史”的讨论。虽然这场讨论的重点其实针对的是中国现当代文学史的编写,但我对这场讨论也很感兴趣。并为这个专栏写了一篇《为“弃儿”寻找归宿——论翻译在中国现代文学史上的地位》的文章,提出完整的中国现当代文学史应该让翻译文学也占有一席之地。

论文发表以后,一些媒体立即转载了我的观点。与此同时,也有不少学者对我的观点提出质疑。“怎么?”他们说,“明明是外国作家的作品,怎么经过中国翻译家的翻译就成了中国文学的作品?”

与此同时,翻译,尤其是文学翻译中的一些现象也引起了我的注意和沉思。譬如,赵景深翻译的“牛奶路”,自从被鲁迅痛骂一顿以后,半个多世纪以来一直是中国翻译界的笑柄。我在对照了赵景深翻译所依据的原文后,发觉在赵景深翻译的上下文里,翻译成“牛奶路”其实要比翻译成现在通行的“天河”、“银河”更为合适,也可以说更为确切。应该如何才能纠正翻译界对赵译“牛奶路”的偏见并重新解释类似的现象呢?对此,必须提供一个理论依据。

^① 本文为作者于2004年12月提交在台湾师范大学举行的翻译教学与研究年会的书面发言稿(因故未能赴会),比较简明扼要地描述了作者的译介学研究过程及相应的主要学术观点。作者对该发言稿略做压缩和改动,作为增订本的代自序,希望有助于读者快捷地了解本书的背景及主要观点。

这一切促使我对翻译从另一个角度或层面进行思考。从某种意义上而言，这也是我的译介学研究的缘起。

二、关于“创造性叛逆”

“创造性叛逆”这一命题不是我的首创，而是借用自法国文学社会学家埃斯卡皮的专著《文学社会学》中的一段话：“如果大家愿意接受翻译总是一种创造性叛逆这一说法的话，那么，翻译这个带刺激性的问题也许能获得解决。说翻译是叛逆，那是因为它把作品置于一个完全没有预料到的参照体系里（指语言）；说翻译是创造性的，那是因为它赋予作品一个崭新的面貌，使之能与更广泛的读者进行一次崭新的文学交流，还因为它不仅延长了作品的生命，而且又赋予它第二次生命。”^①

我很愿意接受埃斯卡皮关于“创造性叛逆”的说法。我认为这一说法道出了翻译，尤其是文学翻译的一个本质。不过我觉得埃斯卡皮把翻译的创造性叛逆仅仅解释为语言的变化过于简单了些，这里的参照体系不仅应该指语言，还应该包括文化语境。于是我接过了埃斯卡皮的这一说法，并对创造性叛逆作了进一步的阐发，指出文学翻译中的创造性叛逆现象特别具有研究价值，因为这种创造性叛逆特别鲜明、集中地反映了不同文化在交流过程中所受到的阻滞、碰撞、误解、扭曲等问题。

在撰写拙著《译介学》时，我首先对“创造性叛逆”的主体——译者的创造性叛逆现象进行了比较详细的分析。我把译者的创造性叛逆在文学翻译中的表现归纳为四种情况，即个性化翻译，误译与漏译，节译与编译，以及转译与改编。与此同时，我还进一步指出，文学翻译中的“创造性叛逆”的主体不仅仅是译者，除译者外，读者和接受环境等同样也是文学翻译的“创造性叛逆”的主体。一部严肃的政治讽刺读物（如英国作家斯威夫特的《格列佛游记》），通过译者的翻译传到了另一个国家，居然变成了一部轻松愉快的儿童读物，一部在自己国家里默默无闻的作品（如爱尔兰女作家伏尼契的《牛虻》），通过翻译传到另一个国家却成了一部经典性的著作，这其中固然有译者的作用，但又怎能离得开读者和接受环境的作用呢？

文学翻译中的“创造性叛逆”是我的译介学研究的理论基础和出发点。正

^① 罗贝尔·埃斯卡皮：《文学社会学》，王美华、于沛译，安徽文艺出版社，1987年，第137页。

是文学翻译中“创造性叛逆”现象的存在,决定了翻译文学不可能等同于外国文学,也决定了翻译文学应该在译入语语境里寻找它的归宿。我关于翻译文学的论述即是建立在这一基础之上的。

三、对翻译文学及其归属问题的研究

长期以来,人们对翻译文学的概念有一种模糊的认识,即把翻译文学等同于外国文学。这种认识形成的深层原因在于,人们只看到文学翻译是一种语言层面的纯技术性的符码转换,于是把翻译文学的性质仍然定位在外国文学。这实际上是把复杂的文学翻译活动简单化,模糊了翻译文学的性质及其在国别(民族)文学史上的意义和地位,翻译家的文学贡献也因此在这种模糊的认识中被忽视甚至被抹杀了。因此,在上世纪70年代日本《比较文学辞典》之前,世界上好像还没有任何一本其他文学辞典收入过“翻译文学”的条目。是译介学的研究首先赋予翻译文学以真正的学术研究的价值,并把它确立为一条专门的学术术语。

众所周知,在传统的翻译研究和文学研究中,翻译文学往往处于一种无所归属、非常尴尬的处境。翻译研究者只注意其中的语言现象,而不关心它的文学地位。而文学研究者一方面承认翻译文学对民族文学和国别文学的巨大影响,另一方面却又不给它以明确的地位——他们往往认为这是外国文学的影响,而没有意识到翻译文学作为一个相对独立的文学现象的存在。因此之故,在1949年以后中国大陆编写的许多中国现代文学史里,翻译文学找不到它自己的地位。然而在源语国的文学史里,翻译文学就更找不到自己的地位了。譬如,我们无法设想要让法国文学史为傅雷、让英国文学史为朱生豪或梁实秋留出一席之地。这样,翻译文学就成了一个无家可归的“弃儿”。

然而,如果说从语言学或者从传统的翻译学的角度出发,我们仅仅发现文学翻译只是一种语言文字符号的转换的话,那么,当我们从文学研究、从译介学的角度出发去接触文学翻译时,我们就应该看到它所具有的一个长期以来被人们所忽视的十分重要的意义,即:文学翻译还是文学创作的一种形式,也是文学作品的一种存在形式。文学翻译和翻译文学正是从这个意义上获得其相对独立的艺术价值。

为了论证文学翻译和翻译文学的相对独立的艺术价值和意义,我首先指出,一部文学作品是可能具有多种不同的形式的。一般而言,一部作品一旦经

作家创作问世后,它就具有了它的最初的文学形式。如经莎士比亚创作成功的《哈姆雷特》,就具有戏剧的形式,曹雪芹创作了《红楼梦》,同时也就赋予了这部作品以长篇小说的形式。然而,这些形式都仅仅是这两部作品的最初形式,而不是它们的唯一形式。譬如,经过兰姆姐弟的改写,《哈姆雷特》就获得了散文故事的形式;进入20世纪以后,《哈姆雷特》被一次次地搬上银幕,这样,它又具有了电影的形式。曹雪芹的《红楼梦》也有同样的经历:它被搬上舞台,取得了地方戏曲如越剧、评弹等形式;它也上了银幕和荧屏,取得了电影、电视连续剧的形式。

接着,我把文学翻译与改编作了比较。我认为,文学作品通过改编而获得另一种形式。通常越是优秀的作品,就越有可能被人改编,从而也越有可能取得各种不同的文学形式。尤其是一些世界文学名著,其人物形象鲜明、性格复杂,主题深邃,内涵丰富,值得从多方面予以开掘和认识,从而为改编成其他文学形式提供了厚实的基础。而名著已经享有的声誉和地位,则更是为改编作的价值和成功创造了有利的先天条件。

把改编与文学翻译作一下比较的话,我们会发现两者颇为相似。如果说改编大多是原作文学样式的变换的话(小说变成电影,或者是剧本变成散文故事,等等),那么文学翻译就主要是语言文字的变换。除此以外,它们就有很多的相似之处:无论是前者还是后者,它们都有一本原作作为依据,而且它们都有传播、介绍原作的目的,尤其是当改编或翻译涉及的作品是文学经典和文学名著的时候。

但是,翻译与改编又有着一个实质性的区别:改编通过文学样式的变换把原作引入一个新的接受层面,但这个接受层面通常与原作的接受层面仍属于同一个文化圈,仅仅是在文化层次、审美趣味或受众对象等方面有所差异罢了。如长篇小说《红楼梦》的读者与越剧《红楼梦》的观众或听众,属一个相同的汉文化圈;而翻译却是通过语言文字的转换把原作引入了一个新的文化圈,在这个文化圈里存在着与原作所在文化圈相异甚至完全不同的文化传统,存在着相异甚至相去甚远的审美趣味和文学欣赏习惯,如莎剧在中国的译介就是这样。翻译的这一功能的意义是巨大的,它使翻译远远超过了改编。这正如法国文学社会学家埃斯卡皮所指出的,“翻译把作品置于一个完全没有预料到的参照体系里(指语言)”,“它赋予作品一个崭新的面貌,使之能与更广泛的读者进行一

次崭新的文学交流”，“它不仅延长了作品的生命，而且又赋予它第二次生命”。^①

回顾人类的文明历史，世界上各个民族的许多优秀文学作品正是通过翻译才得以世代相传，也正是通过翻译才得以走向世界，为各国人民所接受的。古希腊罗马文学中的荷马史诗《奥德赛》、《伊利亚特》，埃斯库罗斯、索福克勒斯的悲喜剧，亚里士多德、维吉尔等人的作品，这些举世公认真然而却是用已经“死去的语言”——拉丁语——写成的杰作，假如没有英语等其他语种的译本，它们也许早就湮没无闻了。这种情况在小语种，或者确切地说，在非通用语种的文学里更为明显：试想，用波兰语创作的波兰作家显克维支，用意第绪语写作的美国犹太作家艾萨克·辛格，用西班牙语出版了小说《百年孤独》的哥伦比亚作家马尔克斯，假如他们的作品在世界上只有原作而无译作的话，他们的作品会被世人了解，世界性文学巨奖的桂冠会降临到他们的头上吗？

其实，时至今日，当今世界上已经有相当多的文学经典作品主要就是以译作的形式在世上存在、流传，在世界各国被认识、被接受、被研究的。古希腊罗马的文学作品是如此，非通用语种文学家的作品，如易卜生的戏剧、安徒生的童话是如此，有时甚至连本国、本民族历史上的一些作品都是如此。如托马斯·莫尔的名作《乌托邦》，它的主要存在形式就是英译本，因为原作是拉丁文。芬兰文学的奠基人鲁内贝格的诗是以芬兰文译作的形式存于芬兰的，因为原作是瑞典文。

然而，如果说，在把译作视作与原作改编后的其他文学样式一样是文学作品的一种存在形式的问题上，人们还是比较容易达成共识的话，那么，在涉及到这些无数以译作形式存在的文学作品的总体——翻译文学——的国别归属问题时，人们的意见却开始分歧了。分歧的焦点在于：翻译文学究竟是属于本国文学还是外国文学？或者说，翻译文学能不能视作国别（民族）文学的一个组成部分？对我们中国文学来说，也就是说，翻译文学能不能视作中国文学的一个组成部分？

譬如，有人就曾在报刊上撰文质问：“汉译外国作品是‘中国文学’吗？”“翻译文学怎么也是中国文学的‘作家作品’呢？难道英国的戏剧、法国的小说、希腊的戏剧、日本的俳句，一经中国人（或外国人）之手译成汉文，就加入了中国

^① 罗贝尔·埃斯卡皮：《文学社会学》，王美华、于沛译，安徽文艺出版社，1987年，第139页。

籍,成了‘中国文学’?”^①还有人提出,“创作是创作,翻译是翻译,各有自己的位置”,“但没有一部文学史会把翻译的外国文学作品说成是本国文学作品”。^②值得注意的是,这两位作者在提到翻译文学时,不知是有意还是无意,他们不用我已经做了明确界定的“翻译文学”这个词,而是用了一个含义暧昧的词组“汉译外国作品”,反映了在他们眼中,翻译文学就是外国文学。或者更确切地说,在他们眼中,根本就不存在关于“翻译文学”的概念。然而,“汉译外国作品”与“翻译文学”却是两个范畴大小相差甚远的不同的概念,“翻译文学”指的是属于艺术范畴的“汉译外国文学作品”,而“汉译外国作品”则不仅包括上述这些文学作品,还包括文学的理论批评著作,同时还包括哲学、经济学、社会学、人类学等等所有的社会科学、人文科学,甚至(在某种意义上)还可以包括自然科学文献的汉译作品。虽仅两字之差,却不知把“翻译文学”的范围扩大了多少倍。

对翻译文学认识的混乱,如果仅限于日常生活,自然无伤大雅。但如果当这种混乱的认识渗入到了学术研究领域,那它引起的后果就严重了。首先,它会直接导致勾销对翻译家劳动价值的承认——既然是外国文学,其价值自然就全是外国作家创造的了,翻译家的工作无非是一个技术性的语言转换而已,而翻译家也就成了“翻译匠”;其次,对国别文学史的编写也带来了困惑:翻译文学有没有资格在国别文学史(对我们来说,也就是中国文学史)上占有一席之地呢?那浩如烟海的翻译文学作品和为文学翻译事业奉献了全部生命的文学翻译家,他们的位置应该在哪里?

为了解决这一问题,我在以下两个方面作了探索:一是厘清文学翻译与非文学翻译之间的差别,一是确定文学作品国籍归属的依据。

如所周知,文学翻译与非文学翻译的性质实在是大相径庭的。文学翻译属于艺术范畴,而非文学翻译属于非艺术范畴。非艺术范畴的哲学、经济学等学科的著作的翻译,也包括佛教典籍的翻译,主要价值在于对原作中信息(理论、观点、学说、思想等)的传递,译作把这些信息正确、忠实地传达出来也就达到了目的。这里有必要特别强调的是,当译作把这些非艺术范畴的哲学、经济学、佛学等著作所包含的信息(理论、观点、学说、思想等)传达出来后,这些信息,具体地说,也就是这些著作中的理论、观点、学说、思想等,它们的归属其实并没有发

① 王树荣:“汉译外国作品是‘中国文学’吗?”,《书城杂志》,1995年,第2期。

② 施志元:“汉译外国作品与中国文学”,同上,第4期。

生改变。

但属于艺术范畴的文学作品的翻译则不然,它不仅要传达原作的基本信息,而且还要传达原作的审美信息。如果说:属于非艺术范畴的作品中的基本信息(理论、观点、学说、思想,以及事实、数据等)是一个具有相对界限的、也相对稳定的“变量”的话,那么,属于艺术范畴的文学作品中的基本信息(故事、情节等)之外的审美信息却是一个相对无限的,有时甚至是难以捉摸的“变量”。而且,越是优秀的文学作品,它的审美信息越是丰富,译者对它的理解和传达也就越难以穷尽(在诗歌翻译中这一点尤其突出),需要译者从各自的立场出发各显神通对它们进行“开采”。文学翻译家如果仅仅停留在对原作的一般信息的传递,而不动用自己的艺术再创造才能的话,那么这样翻译出来的作品是不可能具有艺术魅力的,当然也不可能给人以艺术的享受。因此,如果说艺术创作是作家、诗人对生活现实的“艺术加工”的话,那么文学翻译就是对外国文学原作的“艺术加工”。我想,正是在这个意义上,台湾学者冯明惠说:“一个好的翻译是一个文学作品的转生(metempsychosis)。……一位适宜的译者,便是弥补文学作品在这种情况下的有限性,而赋予文学作品原作者新的生命。”^①

另一个方面是对确定文学作品国籍的依据所作的探索。这个问题是翻译文学研究者才会面临的一个新问题,因为传统的文学研究者通常是在国别文学的框架内进行他们的研究的,作品的国籍归属很清楚,无需考虑。然而,尽管如此,问题还是存在:你为何在编写中国文学史时,选择鲁迅、茅盾,而不选高尔基、赛珍珠呢?是写作时所用的语言文字吗?显然不是,否则世界上凡是用英文写作的作家岂不全成了英美作家了?是作品的题材吗?也不是,否则赛珍珠就可视作中国作家了。这里唯一的依据,在我看来,就是作家的国籍。

这样,接下来就是要判定翻译文学作品的作家是谁的问题了。翻译文学作品的作家是谁呢?当我们手捧一本中文版长篇小说《高老头》时,我们往往会脱口而出说,它的作者是巴尔扎克。其实,我们这样说时忽视了译者的存在,因为巴尔扎克是不会用中文写作的,我们此时所读的作品是翻译家傅雷在巴尔扎克的法文原作的基础上再创造出来的作品。因此,严格而言,翻译文学作品的作者是翻译家。而根据翻译家的国籍,我们也就不难判定翻译文学作品的国籍归属了。

^① 冯明惠:“翻译与文学的关系及其在比较文学中的意义”,《中外文学》,第6卷第2期,第145页。

四、对翻译文学史与文学翻译史的研究

根据翻译家的国籍,为翻译文学在国别文学内找到了一席之地,但并不意味着翻译文学与本国、本族创作文学是一回事。我的提法是,翻译文学是中国文学的一个组成部分,同时还应看到它是中国文学内相对独立的一个部分。这样,也就引出了编写翻译文学史的问题。

厘清翻译文学史和文学翻译史之间的差别也是本人译介学研究的一个重要内容。这个内容也同样为翻译研究提供了一个广阔的学术研究空间。

我的思考来自国内已有的翻译文学史类著作。我觉得国内学界似乎并没有注意到翻译文学史与文学翻译史之间的区别。而我认为翻译文学史与文学翻译史并不是同一个概念。目前已经出版的以叙述文学翻译事件为主的“翻译文学史”并不能视作严格意义上的翻译文学史,而只能视作文学翻译史。文学翻译史以翻译事件为核心,关注的是翻译事件和历史过程历时性的线索。而翻译文学史不仅注重历时性的翻译活动,更关注翻译事件发生时所处的文化空间、译者翻译行为的文学、文化目的,以及进入译入国(如中国)文学视野的外国作家。总之,翻译文学史将翻译文学纳入特定时代的文化时空中进行考察,阐释文学翻译的文化目的、翻译形态、达到某种文化目的的翻译上的处理以及翻译的效果等,探讨翻译文学与民族文学在特定时代的关系和意义。

我提出,翻译文学史究其实质是一部文学史,而作为一部文学史必然具体包括这样三个基本要素,即作家、作品和事件。同理,严格意义上的翻译文学史也应该包括这样三个基本要素:作家(翻译家和原作家)、作品(译作)和事件(不仅是文学翻译事件,还有翻译文学作品在译入国的传播、接受和影响的事件)。这三者是翻译文学史的核心对象,而由此核心所展开的历史叙述和分析就是翻译文学史的任务,即不仅要描述文学翻译的基本面貌、发展历程和特点,还要在译入语文学自身发展的图景中对翻译文学的形成和意义作出明确的界定和阐释。

对翻译家在翻译文学史里主体性和地位的认定和承认是翻译文学史的一个重要方面。20世纪中国翻译文学史上出现了一批卓有成就的翻译家,如林纾、苏曼殊、马君武、鲁迅、周作人、郭沫若、茅盾、巴金、傅东华、朱生豪、傅雷、梁实秋,等等,他们的文学翻译活动丰富了中国翻译文学史的内容,使得外国文学的图景生动地展示在中国读者的面前。

“披上了中国外衣的外国作家”是翻译文学史的另一个主体,确切地说,也许不要提“主体”,而是另一个需要关注的对象,他们是翻译文学的本和源。要全面展示翻译文学史的进程和成就,就离不开对这些“披上了中国外衣的外国作家”在中国的译介和接受情况的介绍和分析。从最初的译介到他们作品在各时期的翻译出版情况、各个时期接受的特点等等,尤其是某具体作家或作品在特定时代背景下的译介等情况,都应有一个比较完整的描述和阐释。有些作家作品是作为世界文学遗产而翻译进中国的,而有些则是契合了译入国当时的文化、文学需求,作为一种声援和支持,促使特定时代的文学观念或创作方式的转变,如中国上世纪80年代以来的对外国现代派文学的翻译等。另外,还有些外国作家进入中国的形象有一个变化的过程。比如拜伦开始是以反抗封建专制的“大豪侠”形象进入中国;莎士比亚是以“名优”和“曲本小说家”的形象与中国读者结识;卢梭进入中国则扮演的是“名贤先哲”、“才智之士”、“名儒”;尼采进入中国的身份是“个人主义之至雄杰者”、“大文豪”、“极端破坏偶像者”,等等。

作为完整形态的翻译文学史的一个重要组成部分,翻译文学史还应该涉及翻译文学在译入语文化语境中的传播、接受、影响、研究的特点等问题,从而展现它对日益频繁的文学关系、文化交流所提供的深刻的借鉴和历史参照。歌德曾说过:“原作与译作之间的关系最能表现民族与民族之间的关系。”由于翻译文学史的独特性质,翻译文学史实际上也同时是一部文学交流史、文学影响史、文学接受史。

这里不无必要指出的是,说某一部著作不是翻译文学史,而是文学翻译史,并不是贬低某一部著作。翻译文学史和文学翻译史各有各的功用、意义和价值,各有侧重并互为补充。

五、译介学研究 with 译学观念的转变

从以上所述不难发现,译介学研究显然不是传统意义上的翻译研究,它关注的对象已经远远超出传统翻译研究关心的对象——两种语言文字转换这样一些具体问题。译介学研究已经具有了文学研究、文化研究的实质,它大大拓展了我们比较文学和翻译研究者的学术视野。

而一旦我们跳出了传统翻译研究的框框,也即局限在文本以内的语言文字的转换,我们也就进入了文化研究层面,我们的翻译研究也就与当前国际学术

界的两大转向——即翻译研究的文化转向和文化研究的翻译转向——不谋而合。当代西方的各种文学、文化理论,无论是阐释学理论、解构主义理论,还是多元系统理论、女性主义理论、后殖民理论,均能为翻译研究所用,翻译研究也因此展现出非常广阔的发展空间。

限于篇幅,在这里对文化理论与翻译研究的结合就不展开论述了。这里我只想强调一点:如果我们想要进入翻译研究非常广阔的发展空间的话,我们的译学观念必须来一个根本的转变,也即我在2004年《中国翻译》第1期上发表的文章《论译学观念现代化》中所说的,因为我们所处的时代已经发生了根本的变化,原先以宗教典籍、文学名著、社科经典为主要翻译对象的时代已经结束了,在那个时代形成的“原文至上观”、“忠实”翻译观(也即把是否忠实于原著作为评判翻译好坏的唯一标准)显然已经无法解释当前出现的许多翻译现象,譬如“可口可乐”的翻译,原文里并没有“可口”和“可乐”的意思,按传统的翻译观,它并没有忠于原著,但我们却一致认为这是一个好翻译。这些现象提示我们,现在是到了调整和转变我们的翻译观念的时候了。

目录

Contents

前 言	1
第一章 翻译和翻译研究中的文学传统	21
第一节 西方翻译史上的文艺学派	21
第二节 俄国翻译史上的文艺学派	37
第三节 中国翻译史上的文学传统	48
第二章 20 世纪文学翻译研究的趋向	66
第一节 文学翻译的空前发达	66
第二节 西方:不仅仅是语言学派	73
第三节 前苏联与东欧:强劲有力的文艺学派	83
第四节 中国:文学翻译主体意识的觉醒	92
第三章 文学翻译中的创造性叛逆	101
第一节 文学翻译的创造性与叛逆性	101
第二节 媒介者的创造性叛逆	111
第三节 接受者与接受环境的创造性叛逆	124
第四章 翻译研究与文化差异	135
第一节 翻译中文化意象的失落与歪曲	135
第二节 翻译中不同文化的误解与误释	150
第三节 翻译研究与文化研究的交汇	161
第五章 翻译文学——争取承认的文学	169
第一节 译作——文学作品的一种存在形式	169

第二节	翻译文学与外国文学的关系	179
第三节	翻译文学在民族文学中的地位	193
第六章	翻译文学史的名与实	207
第一节	翻译文学史和文学翻译史	207
第二节	翻译文学史:挑战与前景	222
第三节	翻译文学史:探索与实践	236
附录一	本书主要人名中外文对照表	244
附录二	本书书、报、刊名中外文对照表	249
附录三	译介学研究推荐书目	255

前 言

自上世纪末拙著《译介学》问世以来,对国内学术界来说,译介学已经不能算是一个陌生的学术术语了,在国内比较文学界和翻译研究界,越来越多的学者从译介学的角度出发展开他们的研究。至于青年学子,特别是在读的博士生,凭着他们年青人特有的学术敏感性,借用译介学理论进行他们的博士学位论文写作的,更是为数不少。然而与此同时,在国内学界还是有不少人会望文生义,把译介学与一般意义上的翻译研究混为一谈,以为译介学是研究什么翻译技巧或是什么实用翻译理论,甚至把它与训练和提高人们的翻译能力和实践水平联系在一起,这显然是一个误解。有鉴于此,在本书的前言部分,首先对译介学的概念和定义做一个界定,似乎还是很有必要。

那么什么是译介学呢?译介学不同于一般意义上的翻译研究,如果要对它作一个简明扼要的界定的话,那么不妨说,译介学最初是从比较文学中媒介学的角度出发,目前则越来越多是从比较文化的角度出发,对翻译(尤其是文学翻译)和翻译文学进行的研究。严格而言,译介学的研究不是一种语言研究,而是一种文学研究或者文化研究。它关心的不是语言层面上出发语与目的语之间如何转换的具体问题,它关心的是原文在这种外语和本族语转换过程中源语信息的失落、变形、增添、扩伸等问题,它关心的是翻译(主要是文学翻译)作为人类一种跨文化交流的实践活动所具有的独特价值和意义。译介学目前尚没有相应的固定英语术语,曾有人建议可翻译成 *Medio-Translatology*,这个词的前半部分意为“媒介”、“中介”,英语中的“媒介学”一词即为 *Mediology*,后半部分意为“翻译学”,这样勉强可以表达译介学的意思。在西方比较文学界和当今的西方翻译研究界,在谈到与我们所说的译介学相似或相近的内容时,我们经常接触到的是一个意义相当宽泛的术语——翻译研究(*translation studies* 或 *translation study*),譬如著名英国比较文学家兼翻译理论家苏珊·巴斯奈特(*Susan Bassnett*, 1945—)就如此用。只是这样一来,这个术语所指的内容其实大大

超出了本书所讨论的严格意义上的译介学研究的范畴了。

由此可见,译介学首先是比较文学研究的一个分支。但是,比较文学诞生于19世纪末,而译介学的产生则要晚得多,大约起始于上世纪的30年代。而真正取得重要的地位,则已经是上世纪50年代以后的事了。进入90年代以后,随着翻译研究成为一门跨文化研究学科,其学术内涵越来越丰富和宽泛,在比较文学界乃至在整个人文学界的地位越来越高,巴斯奈特等一批学者敏锐地指出,现在是到了“重新考虑翻译在比较文学里的边缘地位”的时候了^①。巴斯奈特的观点也许有有失偏颇之处,可以商榷,但她指出的翻译研究在比较文学中的地位的这一变化,却真切地揭示了最近二三十年来国际比较文学界从文学研究向文化研究演变、发展的一种趋势。有人称之为“比较文学的文化转向”,我称之为“比较文学的翻译转向”。两者其实是一回事,因为翻译研究实际上就是文化研究尤其是跨文化研究的集中体现。而这一趋势同时也从一个侧面反映了“欧洲中心论”的破灭和东西(包括中西)比较文学的崛起:众所周知,在欧美比较文学界,通晓三四门欧洲国家或民族语言的学者可谓比比皆是,因此,当他们把研究的眼光局限在欧洲文学内部的时候,他们往往无须借助翻译即能胜任学术研究的任务,但一旦他们把眼光投向欧洲以外,尤其是投向东方的时候,他们中的极大多数人就不得不仰仗翻译了,翻译也由此取得了越来越重要的地位。

对于国内比较文学界和翻译界乃至更多的读者来说,要把比较文学与翻译研究联系起来恐怕多少会感到有点突兀。其中的原因,一方面也许是因为比较文学在国内重新崛起也不过三十来年的功夫,对之有深入了解的人还不是很多;另一方面,即使有些人对比较文学有所了解,也多把它视作是一种文学的比较研究,并不清楚它与翻译研究有什么特别的关系。其实,我们只要提一下上世纪70年代末国际翻译家联合会(FIT)所通过的一项决议,人们就不难发现比较文学与翻译研究之间的关系了。1977年5月,国际译联在加拿大蒙特利尔召开会议期间,通过了一项特别的决议,鼓励一些比较文学的规划把翻译的艺术和理论正式作为它们课程的一部分。国际译联本来是一个以技术翻译为基本方向的国际组织,然而像这样一个组织竟然也通过了上述这样一个决议。这首先当然是表明它对文学翻译的重视,但与此同时,我们也可以由此而发现文学

^① Susan Bassnett: *Comparative Literature: A Critical Introduction*, Blackwell Publishers, 1993.