

## 阿诺德评荷马史诗的翻译

阿诺德(Mathew Arnold 1882-1888)是 19 世纪英国著名诗人兼评论家。除发表诗作外,他还编辑出版了《文学和评论文集》(*Essays : Literary and Critical*),其中收有《评荷马史诗的翻译》(*On Translating Homer*)一文。在这篇论文里,阿诺德根据自己对于荷马的深刻研究,并以诗人的眼光着重就荷马名著《伊利亚特》(*Iliad*)的几种译文的风格问题作了十分详尽的分析,鞭辟入里,论证充分。该文发表(1861, 1862)虽在一百多年以前,但其论点对我们今天的翻译工作者和评论工作者仍具有一定的启发作用,特在此扼要加以介绍,以供参考:

阿诺德首先指出:翻译荷马史诗的人应该对于荷马的四种特点有深刻的体会。这四种特点是:第一,荷马是特别敏捷轻快的;第二,在思想进展和思想表达上,也就是在句法和措词上,荷马是特别明白清晰和直截了当的;第三,在思想内容上,荷马也是特别明白清晰和直截了当的;第四,荷马是特别崇高庄重的。这些提法似嫌笼统,但实际上珂珀和赖特先生翻译荷马的失误之处,也正是在于他们对荷马的敏捷轻快缺乏深刻的体会,蒲柏和萨茨比的失误在于对他风格上和措词上的明白清晰和直截了当缺乏应有的认识;查普曼的失误在于不了解荷马思想上的明白清晰和直截了当,而纽曼的失误则在于不了解荷马的崇高庄重。纽曼虽然对于前人的失误有所觉察,但自己的失误却更为严重。

一个译者必须深入原著,与原著溶为一体,才能产生好译品。

但荷马史诗的几位译者却都没有做到这一点。与荷马敏捷轻快格格不入的，正是珂珀的煞费苦心的密尔顿式的写法；与荷马朴素自然格格不入的，是蒲柏的矫揉造作的文风；与荷马明白清晰而直截了当的思想感情格格不入的，是查普曼伊丽莎白时代的幻想；而与荷马的崇高庄重风格格格不入的，则是纽曼译文的特别卑俗的风格。

接着，阿诺德提出许多论证来阐明自己的观点。他首先引用了珂珀的自我批评。珂珀在第二版序言里，回顾六七年以前出版的荷马史诗译文时写道 有很多诗的情趣，他当时没有感觉到；对自己的译文他本人比所有评论他的人中最挑剔的人还不满意。”他不满意的理由是：“译文在他看来，不是那么从容自如。”原因究竟在哪里呢？阿诺德认为，与其说是像珂珀错误认为的那样在于密尔顿写法和荷马写法的类似，倒不如说：“密尔顿写法和荷马写法很不相同，凡是熟悉他们两人的人，一读到一人的诗作，无不深深感到另一人的诗作迥然有别；这位英国诗人（指珂珀）不同于这位希腊人（指荷马）的，也正是在于他的破折和停顿。”

密尔顿或者但丁的倒装词序和简明扼要，无疑是给人留下深刻印象的风格上的特点，而它们却同荷马的直截了当和明白清晰相反，无论是在那些最简单的叙述节段中，还是在那些表达最深切的感情节段中荷马都保持了这些特点。譬如说，珂珀的下列三行译诗是不符合荷马写作特点的：

So numerous seemed those fires the banks between  
Of Xanthus, blazing, and the fleet of Greece  
In prospect all of Troy;

“blazing”这个词的位置就给了描述特洛伊城外特洛伊营火景象的这个平铺直叙的节段一种非荷马的节奏。同样，下面描述

阿喀琉斯的两匹马回答主人为它们把普特洛克勒斯遗留在战场上而对它们进行斥责的这个表达深切感情的节段也是非荷马的：

For not through sloth or tardness on us  
Aught chargeable, have Ilium's sons thine arms  
Stript from Patroclus' shoulders; but a God  
Matchless in battle, offspring of bright-haired  
Latona, him contending in the van  
Slew, for the glory of the chief of Troy.

在这个节段里，甚至“have Ilium's sons thine arms/Stript from Patroclus' shoulders”这第一个倒装词序就使读者感到了一种非荷马节奏，“a God... him contending in the van slew”则尤其如此。读者读起这几行译诗来，不像读原诗那样感到通畅自如，却发现自己一再受到阻滞。而荷马无论是平铺直叙，还是表达激情，用的都是同样的轻快而简朴的节奏。珂珀认为自己的译诗是忠实于原文的，但殊不知一个诗人的特殊效果是在于他的整个写法和节奏，而不在于一个一个孤立的单词。珂珀翻译荷马以直译知名，而蒲柏则以意译著称。

So let it be!  
Portents and prodigies are lost on me;

这是蒲柏对于下列两行诗意的翻译：

Xanthus, why prophesiest thou my death to me?  
Thou needest not at all;

但是,总的说来,蒲柏的《伊利亚特》译文要比珂珀的译文更加接近荷马,因为它的节奏比较敏捷轻快。不过,蒲柏的节奏虽然敏捷轻快,但并不与荷马的敏捷轻快属于同一种类。

其次,谈谈押韵的问题。翻译荷马应该放弃押韵,这是一般提法,因为“押韵的苛求”,纽曼说;“肯定会妨碍忠实”因为“任何一首押韵古诗的精确翻译”,珂珀说;“都是不可能的”。反对用押韵的方式翻译荷马,还有一种更为深刻的实质性的理由,那就是,押韵不可避免地使原文中那些各自独立的诗行排偶成对,因而也就改变了原诗的节奏。例如查普曼所译《伊利亚特》第十二章萨皮顿对葛洛卡斯的讲话:

O friend, if keeping back  
Would keep back age from us, and death, and that  
we might not wrack  
In this life's human sea at all, but that deferring now  
We shunned death ever,— nor would I half this vain  
valor show,  
Nor glorify a folly so, to wish thee to advance;  
But since we must go, though not here, and that be-  
sides the chance  
Proposed now, there are infinite fates, etc.

在这里,由于查普曼要使 Nor glorify a folly so. to wish thee to advance 这一行同下一行押韵,所以就改变了、破坏了原文所有的节奏。“chance”这个词不可避免地会使我们回顾“advance”这个词,甚至整个诗行,而荷马却在这里希望我们以同样的节奏继续前进。

押韵加强了对偶,自然也就加强了分隔,而这也正是蒲柏的译

法,但这种修辞学上的对偶却违反了荷马的写法。蒲柏的失败,也正是在于他没有译出荷马明白清晰、直截了当的风格和措词特点,过分运用了自己喜欢修饰雕琢的风格。

查普曼的风格不像蒲柏那样典雅、造作,他的节奏也不像蒲柏那样复杂、迟滞。他坦率、生动、有力,也具有某种程度的敏捷。这些也都是荷马的特点。他的十四音节诗行虽然受到了称赞,却仍不符合荷马风格。但它不像密尔顿无韵诗那样明显地与荷马格格不入。查普曼的遣词造句也是好的,就是说,是适合于荷马的,特别是他风格的句法结构上的特点是适合的。既然有了这些优点,那么,到底是什么东西使他的译文仍然不能成为满意的版本呢?难道说仅仅是由于押韵的苛求而缺乏对原文的忠实吗?查普曼是诗人,而且是伊丽莎白时代的诗人。这个时代也产生过翻译杰作《圣经》的译文。

查普曼的荷马译文已经受到了不少人的称赞,但阿诺德指出,他的译文读不上二十行就不禁使人想起本特勒的话:“这不是荷马。”

如前所述,荷马无论是在思想内容上,还是在风格写法上,都是以朴素明晰著称的,而伊丽莎白文学特别是查普曼,则是以富于幻想为特色的。伊丽莎白时代是一个在长期束缚之后自由运用人类才能的新时代,往往不能平静地观察事物并把它们加以适中的描写。幸而在翻译《圣经》的时候,由于原著的神圣性质,译者们才没有敢自由发挥他们自己的幻想。但在处理世俗文学,特别是处理诗作的时候,伊丽莎白时代译者的头脑就太灵活了,他们大量地把自己的东西塞进原文中去,致使原文失去了本身的特点。

荷马的特点是思想单纯清晰、直截了当,他表达自己思想的方法也是完全自然明白的,但查普曼的思想却异常复杂。例如在萨皮顿的讲话里有这么两行诗:

If indeed, but once this battle avoided,  
We were for ever to live without growing old and immortal —

查普曼并不以此为满足，竟驰骋他的幻想把它们译成：

if keeping back  
Would keep back age from us, and death, and that  
we might not wrack  
In this life's human sea at all;

又例如宙斯对珀琉斯的马说：

Why gave we you to royal Peleus, to a mortal? but ye  
are without old age, and immortal

查普曼把它窜改成：

Why gave we you t'a mortal king, when immortality  
And incapacity of age so dignifies your states?

再如当赫克托尔和他妻子安德洛玛刻分手的时候，荷马让他  
说

“Nor does my own heart so bid me”(to keep safe be-  
hind the walls), “Since I have learned to be staunch al-  
ways, and to fight among the foremost of the Trojans,  
busy on behalf of my father's great glory, and my own.”  
可是到了查普曼手里，却变成：The spirit I first did

breathe

Did never teach me that; much less, since the contempt of death

Was settled in me, and my mind knew what a worthy was,

Whose office is to lead in fight, and give no danger pass

Without improvement. In this fire must Hector's trial shine:

Here must his country, father, friends, be in him made divine.

看他把荷马的简单明了的思想弯曲到了什么程度。荷马继续让赫克托尔说：“For well I know this in my mind and in my heart. the day will be . when sacred Troy shall perish”

查普曼却把这句话译成：

And such a stormy day shall come, in mind and soul I know,

When sacred Troy shall shed her towers, for tears of overthrow.

这位伊丽莎白时代的诗人之所以没有译好荷马，乃在于他放进了他自己的想象。

尽管荷马的风格十分质朴明晰，直截了当，他的思想也是同样十分质朴明晰、直截了当，但他是十分崇高庄重的。这正是使他的译者们为难的地方。珂珀说：“要把平凡的题目（例如穿衣、饮食、驭马和就寝等等）表现得形象生动”，也就是说，用庄重的风格把

这些题目表现得崇高壮丽，“而不显得不合理的浮夸，那是极端困难的。”讲得一点不错，但荷马已经做到了，所以他是一个无与伦比的诗人。因此，他的译者既不应该浮夸、造作和文饰，又不应该平庸和卑俗。下面再着重谈一下译者在这方面的失败。

荷马翻译的成败，关键在于是否如实地再现原著给人们的总印象。如果不能做到这一点，即使像蒲柏那样译出了别具风格的《伊利亚特》，或者是像纽曼那样逐字译了荷马的《伊利亚特》，也都算不得成功的译作。那么，荷马所表现出来的总印象是什么呢？是节奏轻快，风格简明，思想简明，文字庄重。

纽曼用以开展他的思想的句法，在总的性质上还是适当的，它不像珂珀或蒲柏的句法那样矫揉造作或讲究修辞。纽曼的句法简单、清楚、自然，但却缺乏庄重，他表达思想的方法过分随便。荷马是自然地表达自己的思想的，但当纽曼把他的原文译成

A thousand fires along the plain. I say, that night were burning 的时候，他却用了民歌的风格，而不是荷马的风格。荷马的节奏是自由的，但当纽曼把他的原文译成

Infatuate! O that thou wert lord to some other army 的时候，他就太过分自由了。

某种风格可能是民歌的真正风格，但并不是荷马的风格。纽曼认为荷马的风格类似英国民歌的风格，这是他翻译失误的主要因素，因为荷马不仅在节奏上是轻快的，在风格上是纯朴的，在语言上是清晰的，在思想上是自然的，而且他也是庄重的。荷马的风格和节奏总是庄重而有力，民歌的风格和节奏却是活泼而潇洒，因而并不庄重或者说是缓慢而单调，因而并不有力。

首先谈谈查普曼的译文。前面已经提到过，查普曼的幻想违反荷马，他的押韵违反荷马。他的风格和节奏也同样是违反荷马的。他的措词，一般说来是好的，具有荷马的明白清晰和直截了当，但却缺乏荷马的崇高庄重。例如他把宙斯对阿喀琉斯两匹马



## 的讲话译成

Poor wretched beasts, said he,  
Why gave we you to<sup>①</sup> a mortal king, when immortality  
And incapacity of age so dignifies your states?  
Was it to haste the miseries poured out on human fates?

查普曼的几行诗句的译文是不恰当的。譬如说,“Poor wretched beasts”这个词语就正好说明了民歌风格和荷马风格的差别。民歌风格明显地低于荷马风格,它要求词语必须清晰自然,如此而已。荷马风格却要求词语清晰自然,但同时还必须崇高庄重。“Poor wretched beasts”实际上有些过分随便,对民歌来说,是无可非议的,可是就荷马来说,则不十分恰当。

查普曼的节奏,虽然也是自然的,但仍不同于荷马;虽然也是轻快的,但并不具有荷马的那种轻快。查普曼的轻快是跳动式的轻快,而荷马的轻快则为流动式的轻快。例如,读了查普曼下列两行译诗,就会感觉到与原文节奏的不同:

These words said, he fell to horrid deeds, Gave dreadful signal,  
and forthright made fly his one-hoofed steeds,

其次,谈谈纽曼的译文。他的节奏像查普曼的节奏一样,都是民歌节奏,只不过是略有修改。例如纽曼把萨皮顿对葛洛卡斯的讲话译成

①所引查普曼译诗有一行中的介词有前后写法不一致,前面用简写 *t* (a mortal king),后面却用了全写 *to*,于理不合,但阿诺德原文如此,笔者不便更动,特此声明。

O gentle friend! if thou and I, from this encounter 'scaping.  
Hereafter might for ever be from Eld and Death exempted  
As heavenly gods, not I in sooth would fight among the fore-  
most,

More liefly thee would I advance to man-ennobling battle.

Now, — sith ten thousands shapes of Death do anygait pursue  
us

Which never mortal may evade, though sly of foot and nim-  
ble;—

Onward! and glory let us earn, or glory yield to someone.

Could all our care elude the gloomy grave

Which claims no less the fearful than the brave,

纽曼的这几行诗句的译文是错误的，因为：第一，就措词说，“O gentle friend”；“eld”；“in sooth”；“liefly”；“advance”；“man-ennobling”；“sith”；“anygait”和“sly of foot”等等都不妥当。它们对专家教授所引起的感觉是跟原文完全不同的；第二，就节奏说，在上述专家教授听起来，每一个诗行的节奏都不像荷马的节奏，正如每个单词也不像荷马的单词一样。

因此，可以说，民歌的风格和节奏，无论是在谁手里，在查普曼手里，还是在纽曼手里，都不能用来把荷马翻译好。理由是：虽然民歌和荷马同样的浅显，同样的自然，同样的生气勃勃，但荷马总是庄重的，而民歌却不是这样。荷马和民歌都是自然的，从而也都是激动人心的，不过，荷马庄重的风格，却不只是激动人心，它还对人们具有启发教育的作用，阿诺德对荷马译者着重指出：“你一刻都不要容许自己忘记我们的第四个基本看法，那就是：荷马是庄重的。”再现这种庄重，乃是一个译者的主要任务。

——原载《外国语》1984年第4期

# 英国彼得·纽马克谈翻译理论与技巧

## 一、历史简介

翻译最早可以追溯到纪元前三千年古埃及王国时期埃里方太第一大瀑布地区载有两种文字的铭文。从纪元前三百年起，在罗马人大量吸收希腊文化（包括整个宗教系统在内）的时候，翻译在西方便起着重要的作用。12世纪，西欧接触了西班牙的伊斯兰教。这给大规模的翻译带来了两个重要的有利条件：(1)文化上的本质差别，(2)两种语言的继续接触（Storing, 1963）。摩尔人在西班牙的统治垮台以后，西班牙的托莱多翻译学派（Toledo School of Translators）就把希腊科学经典和哲学经典的阿拉伯文版译了过来。1522年路德（Luther）的《圣经》译本奠定了现代德语的基础，1611年，詹姆斯国王（King James）钦定的《圣经》英译本也对英国语言和文学产生了巨大的影响。在莎士比亚时代之前，在法国古典主义兴起之前，在浪漫主义运动之前，都有过值得注意的翻译交流时期。

## 二、今日翻译

20世纪已被称为“翻译的时代”（Jampelt, 1961）。现在，各国公私机构之间所缔结的协定全部译成了各有关方面的文字，不管签字人是否互相懂得对方的语言。新的国际组织的建立，多国公

司、多国共同体的组成，都增加了翻译的重要性。工业技术的突飞猛进，把技术推广到发展中国家去的尝试，技术文献用各种语言文字的同时发表以及全球信息交流的日益频繁，这一切都使翻译显得更加重要。据联合国教科文组织出版的《翻译索引》记载，从1948年到1970年，翻译资料的数量增加了三倍半。美国和苏联在整本整本地翻译科学、技术和医学方面的杂志。欧洲共同体现在雇用的翻译人员有1300名之多。1967年一年内所译科学杂志竟达8000本之多(Spitzbart, 1972)。在这“国际”文化的时代里，某些作家的原著还没有译本销售得多。

### 三、有关翻译的著作

翻译对发展民族语言的贡献、翻译和意义、思维与一般语言概念的关系等很多方面的问题过去都被忽略了。翻译从前主要是就两个方面论述的：(1)意译和直译的争论，(2)翻译的内在不可能性及其绝对的必要性之间的矛盾(Goethe, 1826)。经典论文是吉罗姆(Jerome, 1400)、路德(Luther 1530)、德莱顿(Dryden, 1684)等所写的那些文章，都赞成通俗、自然的译笔。1790年泰特勒(Tytler)写了第一本论翻译的名著，指出了“好的翻译应该是能把原文的优点，全部移植到译文中去，使译文读者就像原文读者一样既能清楚理解，又有强烈感受。”19世纪，歌德(Goethe, 1813, 1814)舒莱马赫(Schleiermacher, 1813)、叔本华(Schopenhauer, 1851)和尼采(Nietzsche, 1882)所写的重要文章，都倾向于直译的方法，而马修·阿诺德(Mathew Arnold, 1861)则赞成用一种朴实、爽快而雄浑的笔调来翻译荷马史诗。20世纪，克罗齐(Croce, 1922)和瓦勒利(Valéry, 1941)等人分析研究了适当翻译的可能性，特别是诗的适当翻译的可能性。本杰明(Benjamin, 1923)却主张按原词和句式进行直译。

以上是翻译的前语言学时期的一些论点的概述。总的说来，这些观点并没有打算区别原文的种类和性质，关于方法和实例也谈得很少，因而并没有发展成为系统的理论。实际上，那些论述翻译的很多人当时并没有注意别人的著作。

#### 四、目前对翻译理论的要求

随着文献和词汇翻译人员和校阅人员的日益增多，可供参考之用的某种翻译理论的建立就很有必要，并且这种必要还因艺术名词，特别是技术名词的大量涌入而显得更加迫切。譬如说，化学方面一个月就有上百个国际词汇出现，电子技术方面一年就有数千个国际词汇出版(Spitzbart, 1972)，以及语言内部和语言之间的术语标准化等等，都增强了这种需要。但是需要建立翻译理论，提出与之相关的翻译方法以及开设和讲授翻译课等等的主要理由，则是在于许多译文质量的惊人的糟糕状况(Widmer, 1959)。没有错误的文学翻译或者非文学翻译是很少的。早在1911年，《大英百科全书》有一个条目写道：“现代作家的多数译本，都是无能的人粗制滥造出来的劣货。”话讲得很对，可惜只提到文学翻译。一般说来，既然确切的翻译在政治上已经十分重要，那么，来探讨这个课题便是当务之急，哪怕只先议定一些总的原则也是好的。

#### 五、翻译和其他学科的关系

翻译理论来源于语言学。它在语言学范畴内，主要是语义学的一个方面；语义学的所有问题，都和翻译理论有关。但由于语义学常被描述为一种理论性的科目，所以符号学便成为翻译理论的重要因素。美国哲学家查里斯·皮尔司(Charles Peirce, 1897)通常被认为是符号学的创始人。他强调符号的交际作用。一个语言

符号的意义是随解释者的不同而变化的。例如，一个冰棒对读者来说，意思可能只是一个小棍棒上的冰冻甜食，但对制造商来说，却意味着有利可图的收入来源；对一个家庭主妇来说，意味着是一种一年到头都避免不了的麻烦；对一个小孩来说，则意味着附在小棍棒上的并可持久品味的冷饮。要是你能够把自己作为译文的读者放在制造商、家庭主妇或者小孩的地位，那么，皮尔司关于意义的理论对于翻译理论的重要性便显而易见了。查理斯·莫利司（Charles Morris）进一步把符号学分为句法学、语义学和语用学；这种分类已被莱比锡翻译理论家们（Neubert, 1968, 1972；Kade, 1965, 1968）奉为典范，他们对政治性论述的语用学则特别敏感。对同一个词，在译法上，可能有褒贬的不同。

一个译者需要具有对文学的和非文学的原文鉴别的知识，因为在决定怎样解释和翻译之前，他必须确定原文的质量。不少人对文学翻译和技术翻译作了各种不恰当的分别。萨瓦利（Savory, 1957）和莱斯（Reiss, 1971）都说技术翻译工作者所关心的是内容，而文学翻译工作者所关心的则是形式。有些人说技术翻译必须直译，而文学翻译则必须意译，另一些人说两者恰好相反，在英国有一种传统的势利看法，那就是极力推崇文学翻译，而把别的翻译看得不那么重要，或者说是比较容易。但两类写作实际上都有优劣之分。不论原作是科技的还是诗歌的，是哲学的还是虚构的，如系佳作，一个翻译工作者就应审慎地尊重它的语言、结构和内容；如果写得不好，他便有责任把它加以改进。艺术作品和非文学作品的基本分别在于：前者着意运用象征的或比喻的表达手法，后者则着意运用叙述的手法；翻译时的分别是：对于富有想象的文学作品，应更多地注意内涵和情感。根据阿诺德和李维斯（Leavis）的意见，一个译者必须能够很好地判断作品；他不仅应该确定原文的文学上的质量，而且也应该确定它的道德上的严肃性（指对社会的影响）。此外，读一些文体学的东西，例如雅可布逊（Jacobson，

1960, 1966)和斯匹策(Spitzer, 1948)的研究成果,将会对译者有所帮助,因为他们两人既论述过比较文学,也论述过翻译。

逻辑学和哲学,特别是语言哲学,与翻译的语法方面和词汇方面有一定的关系。逻辑学的研究将有助于译者对所译段落真正意义的确定。一切句子的存在,都有其先决条件;在句子模糊不清的地方,译者不得不确定其先决条件是什么。例如下面这条关于否定结构的翻译规则(纽马克自己的意见)便是导源于逻辑学的:一个词语用否定词+名词(即补充命题)译出来,可能会成为一个令人满意的等值语。例如“一个女人”≡“不是一个男人”。一个词语用否定词+动词(即逆转命题)译出来,便不能成为一个令人满意的等值语,尽管在说反话的时候,它可能含有相等的意义。比较“我们前进了”和“我们并没有后退”。一个词语用否定词+反对命题译出来,除非用于讲反话,也不是一个令人满意的等值语。比较“浪费的”和“不吝啬的”。一个词语用否定词+矛盾命题译出来,则是弱化了了的等值语,但所含蓄的确切意义却可能把相等的意义传达出来。例如“虚假的”≡“不真实的”;“他同意那点”≡“他对那点无异议”。最后,一个词语用双重否定+同一个词或者它的同义词译出来,偶而也会成为一种有效的翻译,但一般说来,则是一种弱化了的形式。例如“感激的”可能成为“并非忘恩负义的”。以上情况,译者不可不知。

哲学是翻译理论的一个基本问题。当维特根斯坦(Wittgenstein)放弃“现实结构决定语言结构这种想法,并说是恰恰相反”(Pears, 1971)的时候,他的意思是说翻译更加困难。他有一句常被别人引用的话是在我们使用“意义”这个词的大多数情况下,虽然不是在所有情况下,可以定义或解释为:“一个词的意义是它在语言中的效用”(Wittgenstein, 1953),这对翻译更为中肯,因为翻译所关心的只是词在上下文中的效用,而不过问词的语言系统。奥斯丁(Austin, 1963)提出描写性句子和非描写性句子的区别的

时候,就对非标准语和标准语作了对比,而标准语则是译者所经常感兴趣的语。对于像“我命名这条船为‘自由号’”(I name this ship "Liberté")这样一个句子,在法语里,一般也只有一个等值语,但对于像“我祝‘自由号’一切顺利”(I wish the "Liberté" all success)这样一个句子,则在译法上可能还有选择的余地。最后,格赖斯(Grice)的‘意义即用意’的提法,也有助于译者了解下面这句话的用意:“我不愿相信这一点”(I refuse to believe it)已与‘拒绝’(refusing)本意没有多大关系。通常,一篇原文或者一个命题的用意,是可以研究说话的原因和场合的办法来确定其言外之意的。例如“你要是再于那种事情,我就把你宰掉”这句话便可能是一个母亲对儿子所提出的警告。

翻译理论不只是学科之间的一项研究课题,而且甚至可以说是在上面简单提到的那些学科的职责。

## 六、翻译和意义上的走失

翻译是一种用某一种语言信息来代替另一种语言信息的技巧。由于某些原因,每一次翻译转换都免不了要出现一些意义上的走失。意义走失主要在于译得过头或者译得不足。

首先,如果原文描写的是一个语言区的自然环境、社会制度和民族文化所特有的情景,那么,就不可避免地会有某些意义上的走失,因为译成译者的语言只可能是近似的情景,除非已经有了公认的翻译等值语。于是,对于外语词语,译者便不得不从音译、意译、用可相类比的词语替代、借用、增加或替换词尾和解释(有时放在括弧内作为注脚)等等办法中加以选择。如果情景是中性的,没有民族或地方特点的话,那就没有上面所指的意义走失了。

意义走失的第二个不可避免的根源是:两种语言,不论是在它们的基本性质上(文字)和它们的变体上(口语)都有各自不同的词



汇、语法和发音系统,同时,对许多客体和概念的反映也不尽相同。通常,语言和文化越接近,翻译和原文也越接近。两种语言的词、短语和句子,在下列的四种词汇阶(Newmark, 1969)方面很少是恰恰相当的:(1)形式阶(从冷淡形式到无约束形式)(参看 Joos, 1967);(2)感情阶(从极端热情到不带感情);(3)概括阶(从范畴到亚种);(4)评价阶——又分四个亚阶:道德亚阶(从善到恶),趣味亚阶(从高级到低级),意志亚阶(从紧张到薄弱),气量亚阶(从宽宏到狭隘),所有这些都是译者所关心的。纽马克于1973年曾提出过这么一个翻译规则:相应的词、习语、比喻、格言、谚语、句法单位和词序,在原文译文两种语言中都应该同样是常见常用的,但译者却很难严格地遵循这条规则,因为它本身就含有一些内在的矛盾。

意义走失的第三来源是,原文作者和译者在语言的个人运用上也不一致。每个人都有其自己的用词特点,而且对一些词赋予了“个人的”意义。通常,译者是用一种对他自己来说是自然的笔调风格来译的,总想译得优美一些。此外,像韦特曼(Weightman, 1947)所曾经指出过的那样,一位好的作家对于语言的运用往往远离一些写作的传统准则。在这种情况下,译者所应尊重的是原文的作家,而不是传统的准则。

最后,译者和原文作者还各有不同的意义理论和评价。译者的意义理论使他对原文的解释带上了个人的色彩。译者可能比原文作者更加强调内涵,并相应地更少地强调外延。他可能在用意是现实主义的地方来寻找象征主义;还可能根据他自己的哲学和对句法的理解来寻找不同的加强语气。因此,意义上的走失便不可避免,而且这种意义上的走失是同原文的含糊、缺陷和译者的无能全不相干。