

翻譯中的語言問題*

雷孟篤**

摘 要

譯者所面臨的翻譯問題無以計數。一般而言，多為詞彙及俚語的翻譯問題，但這些都可以藉由一本好的字典來解決。而有些問題則是連字典都無法解決，端視譯者的知識及經驗而定。本文將以探討此類語言翻譯問題為目標。本文將主題限制在西翻中所造成的翻譯問題上，而中翻西及西翻中兩個方向都可能出現相同問題。

第一部分探討字詞的型態問題，由三個方面來看：人稱代詞、冠詞的使用，及代詞性動詞。

第二部分提到句法上的問題，將透過三個方面來討論：句子中主詞的選用、無人稱和被動語態，及形容詞子句。

第三部分則是藉由下述三個要點，來談語義上的問題：同義詞、語用能力，及言外之意的翻譯。

本文舉例以指出翻譯的問題，但不侷限解決方式或規則，因為這些問題的解決方式取決於譯者。其他涉及文化、可能性的比例等翻譯問題，因時間及空間有限，不在本文探討範圍。

關鍵詞：型態問題、句法問題、語義問題、語用能力、言外之意、文化

* 本文為特邀稿件

** 靜宜大學西班牙語文學系

Linguistic Problems in Chinese-Spanish Translation*

José Ramón Álvarez**

Abstract

In translation we can find very different kind of problems. Usually vocabulary and expressions are considered as the most problematic, but truly with the help of a good dictionary they are easily solved. There are other problems in which the dictionary cannot help too much and its solution depends mostly on the experience and knowledge of the translator. In this presentation we will address some of these problems in three different groups.

In the first group we will talk about some morphological problems like the personal pronouns, the use of the article, and the function of some verbs which in Spanish require a personal pronoun.

In the second part we will explain some syntactic problems like the selection of the subject in the phrase, the impersonality and the relative clauses.

In the third group we will see some semantic problems like synonymy, the pragmatic competence and connotation.

These three kind of problems are very important in Chinese-Spanish translation because the Chinese language sometimes does not have the same category –for instance the article- or in other cases the use in both languages are diverse and even opposite, like the position of the adjective and the noun, or the connotations.

* Invited paper

** Department of Spanish Language and Literature, Providence University

Keywords: morphologic problems, syntactic problems, semantic problems, pragmatics, connotation, metaphor

Problemas lingüísticos de la traducción *

José Ramón Álvarez **

Resumen

Los problemas que encuentra un traductor ante cualquier texto son innumerables. Generalmente se insiste mucho en los problemas de vocabulario y expresiones, pero esos son los más fáciles de solucionar con un buen diccionario. Hay otros en que los diccionarios no nos ayudan mucho y su solución depende más de los conocimientos y experiencia del traductor. En este trabajo nos fijaremos en este tipo de problemas, que podríamos llamar de tipo lingüístico.

Delimitamos el tema a la traducción del español al chino aunque estos problemas se dan por igual en ambas direcciones.

El primer apartado trata de problemas de morfología, con tres partes: los pronombres personales, el uso del artículo y los verbos pronominales.

En segundo lugar hablaremos de problemas sintácticos fijándonos en tres aspectos: la elección del sujeto en la oración, la impersonalidad y voz pasiva, y las frases adjetivas.

En el tercer apartado tratemos de los problemas semánticos también con tres puntos: los sinónimos, la competencia pragmática y la connotación.

Los ejemplos ilustrarán dónde están los problemas. No intentamos dar soluciones ni reglas porque la resolución de estas dificultades depende más del propio traductor.

* Autor invitado

** Department of Spanish Language and Literature, Providence University

Otros problemas como los relacionados con la cultura, o el problema de la posibilidad o imposibilidad de traducir algún tipo de textos, no entran dentro de este trabajo por falta de espacio y tiempo.

Palabras clave: problemas morfológicos, problemas sintácticos, problemas semánticos, pragmática, connotación, cultura.

Introducción

La mayoría de la gente cuando habla de problemas de la traducción piensa sobre todo en problemas de vocabulario. Es verdad que el vocabulario es fundamental en la traducción, pero para eso están los buenos diccionarios, y hoy día con la ayuda de internet las dificultades de comprensión del vocabulario se han reducido enormemente. Por eso, hoy no voy a hablar de problemas de vocabulario, aunque sí habrá algunos ejemplos de estas dificultades.

Lo que más me interesa son otros problemas que no pueden solucionar los diccionarios y que dependen más de la preparación, conocimientos y experiencia del traductor, y sobre todo que son problemas intrínsecos de la lengua. Sin embargo, los problemas son tantos y tan complejos que un tema tan general es necesario delimitarlo bien. Hablar en general de los problemas de traducción daría no para una ponencia sino para un curso y hasta para varios libros.

La primera delimitación que quiero hacer es de qué tipo de traducción voy a hablar. Soy hispanohablante, y como profesor de traducción y traductor siempre traduzco del chino al español, porque considero que solo se puede traducir bien a la lengua materna. Si alguien es bilingüe podrá hacerlo en dos direcciones, pero lo normal es que solo podamos traducir bien en una dirección, que es la de la lengua materna.

Ahora bien, en el programa de este congreso veo que casi todos los ponentes y asistentes son sinohablantes, lo cual significa que si son profesores o traductores harán traducciones en su mayoría y en principio del

español al chino. Entonces he pensando que debería hablar de los problemas que hay en la traducción desde el español al chino, que es lo que más interesa ahora, aunque podremos también mencionar algunos otros problemas que pueden valer en ambas direcciones.

En primer lugar me gusta siempre poner por delante la definición de traducción que ha dado García Yebra, y que es la más práctica. García Yebra dice: «La regla de oro para toda traducción es, en principio, decir todo lo que dice el original, no decir nada que el original no diga, y decirlo todo con la corrección y naturalidad que permita la lengua hacia la que se traduce». También lo ha dicho con otras palabras así: “No omitir, no añadir, no adulterar; Decirlo todo lo mejor posible.”

Para decir bien todo lo que dice el original hay que conocer muy bien ese idioma, es decir hay que saber analizar lingüísticamente el texto que se quiere traducir.

Para no decir nada que no diga el original hay que conocer muy bien el idioma al que se traduce porque se puede decir lo que uno cree que dice el original pero que en realidad es una añadidura o una mala interpretación.

Y para decirlo todo con corrección y naturalidad hay que conocer muy bien el tema y a quién va dirigida la traducción, porque el uso del lenguaje y el estilo pueden no ser adecuados ni para el tema ni para el lector.

Los problemas que presenta la traducción provienen de muchos aspectos. Por ejemplo hay problemas de tipo teórico, que pueden darse en cualquier traducción y a cualquier traductor. Muchos opinan que todo traductor debe conocer bien las teorías sobre traducción y sobre estrategias de traducción para evitar problemas fundamentales. Es cierto que la teoría puede ayudar a la

práctica, pero eso no significa que el que más teoría sepa será mejor traductor. Muchas veces la teoría nos puede ayudar a encontrar soluciones a problemas concretos, pero otras veces son la intuición y la experiencia del traductor las que solucionan los problemas.

Aquí no trataré de ningún problema teórico aunque ciertamente hay autores como Newmark, Nida, Steiner, etc que presentan temas y problemas muy interesantes y bastante pedagógicos.

Hay otros problemas de tipo formal o estructural, que tampoco vamos a tratar aquí. Un ejemplo de esto sería cuando tenemos que traducir un texto oficial y formal de algún ministerio. Entonces necesitamos saber cómo se redactan estos textos y qué formas, modelos y hasta vocabulario se debe utilizar.

Aquí, hablaré de la traducción en general sin fijarme es el tipo de texto ni en el ámbito o tema.

Ya delimitando más el tema me fijaré solo en tres aspectos de problemas lingüísticos, sin tocar otros como los culturales, los de intraducibilidad, etc.

1. Problemas morfológicos

El chino es un idioma que no tiene cambios morfológicos, ni morfemas de género, y número en los sustantivos, ni de persona, tiempo, aspecto y modo en los verbos. Aunque en el chino moderno hay algunos morfemas de este tipo como 們 para el número, y 過, 將 y 了 para los tiempos y aspecto, no se puede equiparar la variedad y complejidad morfológica del español con el chino.

Quizás para un traductor experto esto no es un problema grave, pero sí puede serlo para un traductor principiante o menos experto. A la hora de traducir esto puede causar problemas que pueden influir en el sentido correcto del texto. En este apartado voy a señalar solo tres dificultades que tiene todo traductor sea novato o veterano: el pronombre personal, el uso del artículo y de los verbos pronominales.

1.1 Pronombres personales

Dada la riqueza morfológica del verbo español, el pronombre personal sujeto, muchas veces no se menciona y se conoce perfectamente por el contexto. Como en chino el verbo no tiene morfemas de persona, el pronombre personal es casi obligatorio y hasta repetitivo. Veamos este texto:

“Yulia Timoshenko, ex primera ministra de Ucrania y una de las líderes de la Revolución Naranja, acaba de ser liberada. Salió de una cárcel ucraniana, enferma, en una silla de ruedas. Hizo un discurso a los ucranianos, y desde entonces ha dado algunas entrevistas. En una de ellas ha dicho que "hay que tener mano dura con Putin", añadiendo que las tropas rusas en Crimea son un tremendo peligro para la paz en Europa y para la paz mundial”.

¿Cómo hacer una buena traducción al chino sin repetir alguna vez el pronombre “她”?

En español no se repite el pronombre mientras se mantenga el mismo sujeto. En chino se admite la repetición, pero si no se buscan estrategias para no repetir mucho, ¿la traducción es natural como pide García Yebra? Por

ejemplo, muchas traducciones del inglés o del chino al español abusan de esta repetición innecesaria, haciendo la lectura pesada y poco natural. El buen traductor al chino sabe hasta donde puede repetir sin perder la naturalidad de su propio idioma, pero es evidente que esta ausencia de pronombres puede crear un problema, aunque no de corrección.

1.2 El artículo

Desde el punto de vista de la morfología el artículo español puede crear problemas al traductor sinohablante. La ausencia o presencia de artículo, o el uso de artículo determinado o indeterminado, no es algo arbitrario y puede connotar diferentes matices de significado. En el siguiente ejemplo, el significado de médico aparece con varios matices que hay que mostrar en la traducción:

Ayer mi hijo enfermó. Como mi hermano es un médico famoso, lo llamamos. No estaba. Entonces mi madre se puso nerviosa y gritaba: ¡Llamad a un médico, por favor! Yo le dije que podíamos llamar al médico que vivía encima de nosotros, pero ella me dijo que ni hablar porque era un médico de pueblo, casi un matasanos. ¡Pobre médico! A veces creo que es mejor ser médico de almas, que médico de cuerpos!

¿Cómo mostrar en chino las connotaciones que tienen en español “un médico de pueblo, o “un matasanos”, o “un médico de almas”? No es lo mismo “el médico del hospital”, “el médico de un hospital”, “un médico del hospital”, “un médico de un hospital”. En algún contexto, si no se expresa de alguna manera el matiz de significado que dan esos artículos, se puede perder

el verdadero sentido del texto. Cuentan que Listz y Thalberg, los dos más famosos pianistas de su época, celebraron una competición para que la gente decidiera quién era mejor. Después del concierto un periódico escribió: “Thalberg es el mejor pianista, pero Listz es el pianista”.

1.3 Verbos pronominales

En español hay muchos verbos que pueden usarse transitivamente o con un pronombre que indica cierto matiz reflexivo o de voluntariedad. Y algunos de estos verbos al usarse pronominalmente cambian de significado, y si el traductor no posee una buena comprensión y dominio del español puede dar una mala traducción.

Por ejemplo:

- El nunca va a banquetes de bodas porque tal tipo de comida nunca le va bien.
- ¿Sabes tocar el piano? Sí, y siempre me toca tocar en todas las fiestas.
- Siempre acaba borracho y lo echan de los bares. Luego llega a casa y siempre echa a suertes si echarse en la cama o seguir echando un trago.
- Ella se pasó el día viendo las noticias y me dijo: ¡Pues no pasó nada!

Son muchos los verbos en español que al usarse como pronominales cambian de significado y este pequeño cambio morfológico, inexistente en chino, puede llevar a un equivocado y error en la traducción.

2. Problemas sintácticos

Me fijaré solo en tres problemas: la elección del sujeto, el uso impersonal y pasivo, y las oraciones adjetivas o de relativo.

2.1 Elección del sujeto

El chino no es un idioma de sujeto, sino de tema. Lo principal en una oración no es el sujeto, sino el tema y la idea que se expresa. El español, al contrario, es un idioma en que el verbo, como centro de la oración, tiene que tener un sujeto claro y gramaticalmente concordante con el verbo. Solamente algunos verbos de fenómenos naturales como llover, nevar, tronar, etc. son totalmente impersonales. Hay otros verbos que forman oraciones impersonales, que en realidad tienen sujeto real pero gramaticalmente no aparece, y suelen usarse en tercera persona del plural o con el pronombre “se”. Por ejemplo, “Buscan secretaria que hable ruso”; “En este lugar se ve muy bien toda la ciudad”.

La elección del sujeto condiciona todo el resto de la oración y hace que la ordenación y el estilo puedan cambiar totalmente. Al traducir al chino no hace falta respetar el mismo orden, pero hay que respetar la idea fundamental.

En la oración china 詩人愛美, 表現在文字裡頭 ¿cuál es el sujeto?

Puedo decir en español:

- **Los poetas** aman la belleza y **lo** expresan en sus versos
- **Los poetas** aman la belleza y **la** expresan en sus versos
- **Los versos de los poetas** expresan su amor a la belleza.
- **El amor a la belleza** está expresado en los versos de los poetas.

La idea es igual en todas las oraciones. En español cada oración tiene un sujeto distinto y claro “Los poetas aman”, “Los versos de los poetas expresan”, “El amor a la belleza está expresado”, pero en chino al no existir una unión gramatical entre las dos partes de la oración no está claro cuál es el sujeto de “表現” Podemos decir que el sujeto de 表現 es “詩人”, o que es “愛美”. No importa. Lo importante en chino es entender la relación real entre los dos miembros de la oración mientras que la relación gramatical es algo secundario. En español tiene que haber una oración perfectamente ligada gramaticalmente, y no basta solo la relación real o de ideas. Por eso no podemos decir en español, como en chino, “Los poetas aman la belleza, expresan en sus versos”.

Otros ejemplos de este tipo pueden ser:

- 你這本書封面很漂亮 que puede ser traducción de
- Este libro tiene unas pastas muy bonitas.
- Las pastas de este libro son muy bonitas.
- Lo bonito de este libro son las pastas.

- 喝杯咖啡就可以提神 que puede ser traducción de
- Toma un café y te animarás.
- Una taza de café te animará.
- El tomar un café te animará.
- Tomar un café, te animará.

La elección del sujeto en español refleja una elección deliberada del hablante y una intención comunicativa determinada que puede perderse en chino si el traductor no pone atención a esa intención que comunica el texto original.

2.2 Impersonalidad y pasiva

En español hay dos formas de expresar una oración en que no hay un sujeto gramatical. Podemos usar la tercera persona de plural, por ejemplo si decimos, *En mi departamento buscan secretaria*, o con el pronombre SE, si decimos *En España se viste bien*. En el primer caso pensamos en un sujeto real de una persona o solo algunas, mientras que en el segundo pensamos en un sujeto real que abarca a todos. En este caso SE sustituye a todos los pronombres personales. Si yo digo “desde este lugar no se ve bien” no estoy hablando de un problema mío, sino de que cualquier persona en ese lugar tampoco verá bien.

Por otro lado si el verbo con SE lleva un nombre, entonces consideramos la oración como pasiva y dicho nombre es el sujeto del verbo, por lo que tiene que concordar en número con él. *En Taiwan se habla español poco/En Taiwán se hablan varios idiomas*. La pasiva normal con el verbo ser se usa muy poco en español y solo en el caso de hacer hincapié o resaltar el sujeto paciente.

El español usa mucho las formas impersonales, mientras que el chino suele usar más las personales y a menudo en estas oraciones aparecen sujetos como 有人, 人人, 大家, 人家. Igualmente, en español se usa muy poco la voz pasiva normal y se prefiere la forma con SE, mientras que en chino el uso de la pasiva es más normal. Es decir en caso de activa y pasiva el español prefiere la activa, mientras que en chino hay más igualdad en las preferencias.

A la hora de traducir al chino tanto las oraciones impersonales como las pasivas españolas, sean de SE, sean normales, no siempre se puede mantener la misma sintaxis y quizás se necesite una adaptación. Lo importante nunca es la

forma, sino el contenido. La naturalidad de una traducción incluye la naturalidad sintáctica, y en estos casos los cambios de forma y de sintaxis pueden ser obligatorios para que la traducción sea natural.

2.3 Las frases adjetivas

Las frases adjetivas en español están siempre detrás del verbo que modifican. El verdadero modificador en español está siempre detrás del elemento modificado.

El libro rojo; el libro de Juan; un café con leche; el libro que compré ayer; la chica con quien salgo; el barco, cuya bandera no se ve bien, es un barco pirata, etc.

En chino es al revés, y tanto los adjetivos solos como las frase adjetivas están siempre delante del elemento modificado . Esto puede crear problemas sintácticos sobre todo cuando la frase adjetiva consta de varios elementos que exigirán una reordenación completa de toda la oración.

Por otro lado el uso de pronombres relativos, típico de los diomas latinos, no es normal en chino, y a veces habrá que descomponer la oración en varias oraciones independientes donde el español presenta una sola oración principal.

Volvemos a encontrar el principio fundamental de la traducción: es más importante la idea que la forma. El querer traducir manteniendo la construcción adjetiva del español puede resultar en oraciones que en chino son poco naturales, complicadas y hasta incomprensibles.No hay que tener miedo de cortar y separar lo que en español está unido y relacionado con pronombres o conjunciones. Un traductor nunca debe escribir algo que no entienda bien o que no sea lo más natural en su propio idioma. Si lo hace solamente para

mantener la forma sintáctica del original, es un mal traductor, aunque esté demostrando en su traducción un conocimiento elevado y profundo del idioma original. Nunca se debe dejar sin mejorar y sin pulir una traducción que no se entienda bien o que quede demasiado complicada y poco clara.

En un discurso a sus empleados el director de una compañía les dijo:

Me gustaría que lo que dije la semana pasada a todos los que asistieron a mi explicación de lo que yo entiendo como lo esencial que debemos valorar en nuestra compañía, sea la inspiración y el lema que tengan todos en mente, hablen con quien hablen y planeen lo que planeen en su trabajo diario.

Es imposible mantener en chino la misma unión sintáctica que se hace en español con ayuda de seis pronombres relativos. Hay que dividir la oración en varias frases y no importa qué tipo de construcción y de unión sintáctica usamos en chino para que la idea quede clara y unitaria como está en español.

Al traductor no le interesa si oraciones de ese tipo con muchos relativos es un español bueno o malo. La traducción prescinde de si el original es bueno o malo desde el punto de vista del estilo. Lo que hay que hacer es decir en chino las mismas ideas con un lenguaje lo más claro y natural posible.

3. Problemas semánticos

Dentro de los problemas lingüísticos quizás los relacionados con la semántica, es decir con el significado y el sentido, son los más importantes, ya que si el mensaje que se trasmite no es completo, está mal interpretado, o es

erróneo, la traducción no cumple su objetivo primario.

De nuevo elijo solamente tres puntos de entre los muchos que poríamos seleccionar. Son 1. Los sinónimos: matices de significado 2.La competencia pragmática: el sentido no el significado. 3.Las connotaciones: el contexto

3.1 Los sinónimos: matices de significado

Cuando hay un grupo de sinónimos el problema es bastante complejo, porque hay que estudiar las características de la idea principal para ver qué matices o rasgos presenta. Hacer esto con todo el vocabulario es casi imposible, por eso el traductor debe tener mucho cuidado de no elegir la primera palabra que encuentre en el diccionario. Este es el peligro de los diccionarios. El diccionario sólo puede dar el significado básico pero nunca los diversos matices y rasgos semánticos de todas las palabras. Pero lo más importante para elegir entre sinónimos es el aspecto semántico. Los distintos campos y matices semánticos de un grupo de palabras es lo que condiciona cuándo hay que usar una u otra.

Veamos ahora un caso típico del español. En español contamos con muchos verbos llamados de cambio que en chino carecen de equivalente, y muchas veces las traducciones no muestran los matices que implican dichos verbos. En español tenemos verbos como “ponerse”, “volverse”, “convertirse en”, “llegar a ser”, “hacerse”, y otros que en chino responden todos a la idea de 變成.

Si yo digo “su rostro se puso blanco” puedo traducir como 他的臉變白的; y si digo “Su rostro se volvió blanco” tengo que añadir un 突然 y traducir 他的臉突然變白的. Sin embargo si digo 他變成很有錢的人, no puedo decir

“El se puso muy rico”, mientras que si digo 他突然變成很有錢的人 sí puedo traducir “El se volvió rico”. Y si quiero decir 他變成很有名的教授, no puedo traducir “Se puso / se volvió un catedrático famoso” y diré “Llegó a ser un catedrático famoso”.

Estamos en el campo semántico del cambio en el que hay que analizar tres elementos:

1. si el cambio es reversible o no, es decir si puede volver al estado original o no puede, o es muy difícil que pueda volver.
2. si el cambio es progresivo, rápido o rapidísimo.
3. si el cambio es involuntario o con voluntariedad y con esfuerzo del sujeto.

Según esto podemos hacer el siguiente esquema:

CARACTERÍSTICAS DEL CAMBIO

VERBO	Reversible/ No	Gradual/ Rápido/ isimo	Voluntario/ No
Ponerse	X	X X	X
Volverse	(X) X	X	X
Convertirse en	X	X	X人 X物
Llegar a ser	X	X	X
Hacerse	X	X X	X

Inmediatamente vemos que sólo el verbo **ponerse** se puede usar para un cambio reversible o que fácilmente puede volver al estado original. Por eso se usa con cambios de sentimientos (se puso triste, alegre, endadado) con cambios físicos temporales (se puso pálido, rojo), con nombres cambiantes (se puso la ropa, la corbata, el abrigo), con acciones temporales (se puso de pie, se puso a llorar), y nunca podemos decir se puso rico, se puso culto, se puso presidente, etc. Suele ser de cambios involuntarios, y rara vez expresa un

cambio voluntario o realizado con el esfuerzo del sujeto. Si usamos ponerse con un cambio no reversible, ya tiene un sentido metafórico (se puso loco de contento) o pierde su sentido de verbo de cambio (se puso de jefe del grupo).

El verbo **volverse** también es diferente a los demás en que lo usamos para cambios rapidísimos y radicales. Generalmente son cambios no reversibles (se volvió loco, intratable) aunque puede a veces usarse con cambios reversibles si son muy rápidos (se volvió muy triste, agresivo). La diferencia principal con ponerse está en la reversibilidad y la rapidez. Ambos son involuntarios.

El verbo **convertirse en** suele ser un cambio voluntario, y no reversible (opuesto a ponerse) y no tan rápido como volverse. Una situación se puede convertir en peligrosa, una persona se puede convertir en un mal jefe, un día de mala suerte se puede convertir en una pesadilla. Generalmente la idea que expresa es un cambio radical, de naturaleza, de paso a algo completamente nuevo y diferente.

Cuando usamos **llegar a ser** y **hacerse** ya hablamos de un cambio voluntario, o en el que el sujeto tiene que colaborar más o menos con su esfuerzo. No podemos usar estos verbos si no hay un esfuerzo o voluntad del sujeto. Por ejemplo si decimos “se volvió rico” no es lo mismo que “se hizo rico”. El primero puede ser porque le tocó la lotería, o heredó de repente una fortuna, mientras que si se hizo rico se debe a su trabajo, a su esfuerzo. El primero es de repente, sin esfuerzo del sujeto; el segundo es gradual, con esfuerzo del sujeto. Igualmente si decimos que alguien “llegó a ser” presidente/ famoso/ estimado de todos”, etc, estamos hablando de un cambio duradero, gradual y con cierto esfuerzo del sujeto. La diferencia entre “hacerse” y “llegar a ser” es que “llegar a ser” siempre indica un cambio

gradual, poco poco, mientras que “hacerse” puede ser gradual o rápido. Por ejemplo si decimos que un escritor “se hizo famoso” no sabemos si ha sido un cambio gradual o rápido, mientras que “llegó a ser famoso”, implica un cambio gradual y lento. Y ambos son con cierto esfuerzo del sujeto. Y si añadimos “de la noche a la mañana” no podemos ya usar “se hizo” ni “llegó a ser” y diremos que el escritor “se convirtió en famoso de la noche a la mañana”, porque “de la noche a la mañana” implica que ya no decimos nada de su esfuerzo y quizás es un suceso casual, rápido, o en el que el escritor no ha hecho nada para lograrlo.

En chino, por ejemplo, se usa mucho el verbo 發 para expresar cambios, por ejemplo 發愁, 發瘋, 發福, 發脾氣, 發財 y para traducirlos podemos usar un verbo especial como entristecerse, enloquecer, engordar, enfadarse, enriquecerse, pero también podemos usar uno de los verbos anteriores y hay que tener en cuenta las características señaladas arriba.

Según esos diferentes matices, tendremos las siguientes traducciones:

- 發愁, es ponerse triste, o volverse triste. Nunca convertirse en, hacerse, ni llegar a ser porque es un cambio involuntario, y generalmente reversible.
- 發瘋, es volverse loco; nunca ponerse, ni hacerse, ni llegar a ser, ni convertirse, porque es involuntario, generalmente rápido (nadie se vuelve loco poco a poco, a no ser que hablemos metafóricamente).
- 發福, es ponerse o volverse gordo, según la rapidez del cambio. Si 發福 se refiere a riqueza funciona igual que 發財.
- 發脾氣, es ponerse o volverse enfadado, según la rapidez, pero nunca

convertirse en, hacerse, o llegar a ser, porque es un cambio involuntario.

- 發財 es volverse rico si no es voluntario y rápido; convertirse en rico si el cambio es radical; hacerse rico si es con esfuerzo del sujeto; y llegar a ser rico si es con esfuerzo y gradualmente, no rápidamente.

Este tipo de problemas semánticos no es un simple problema de vocabulario. Hay que ver el contexto para saber qué sinónimo es mejor en cada caso. El diccionario no nos da nunca el sentido, sino solo el significado. Solo el traductor que ha leído mucho, que tiene una sensibilidad especial en ambos idiomas y que tiene experiencia puede resolver bien estos problemas de tipo semántico. Por ejemplo es una falta de sensibilidad y de falta de matiz el traducir 學校 siempre como “escuela”, porque puede ser universidad, colegio, instituto, academia, escuela, escuela superior, conservatorio, etc. Aquí en Taiwán muchos profesores dicen que usan “el autobús de la escuela”, lo cual no es correcto si son profesores de universidad porque la universidad no es una escuela.

3.2 La competencia pragmática: el sentido no el significado.

La Pragmática es una parte de la Lingüística que se ha desarrollado en las últimas décadas gracias a los enfoques comunicativos en la enseñanza de idiomas. Antes solo se insistía en la competencia lingüística, sobre todo en la gramática y el vocabulario, pero hoy día sabemos que una buena competencia comunicativa incluye además otras competencias como la discursiva, la socio-cultural, la estratégica, y la pragmática.

La Pragmática podríamos definirla sencillamente como la atención al uso del lenguaje, o la atención al sentido de las palabras más que a su significado primario. Las palabras aisladas tienen significado, pero no tiene sentido. En la comunicación adquieren un sentido gracias al uso que hacemos de ellas, al contexto en que las incluimos y a otros elementos paralingüísticos como los gestos, la entonación y los silencios. La palabra SÍ, es una afirmación, pero con un cierto tono de incredulidad, puede significar NO. La palabra “café” tiene un significado claro para todos, pero su sentido cambia según el lugar en que la usamos, o la entonación.

No es lo mismo estar sentado en una mesa de una cafetería, levantar la mano y decir ¡Un café!, que estar en la cola de la ventanilla del metro y oír a alguien pedir un café ya que entonces diremos ¿Un café?. El primer café es una petición y el segundo es una extrañeza porque nadie pide un café en una ventanilla del metro. Si se trata de un diálogo hablado se puede saber el sentido por la entonación, pero si se trata de un texto escrito tenemos que fijarnos muy bien cuál es el sentido y cómo lo vamos a mostrar claramente en la traducción.

En español usamos mucho el doble sentido y la ironía, y al traducir hay que prestar mucha atención para no perder el verdadero sentido. Si yo tengo un amigo español que dice que habla muy bien chino, y un día en la calle le preguntan algo y no sabe qué contestar porque no ha entendido nada, yo le digo en tono irónico: ¡Qué bien hablas chino ¿eh?

También es común en el uso del habla el cambiar la función de una categoría lingüística por otra. Por ejemplo, una pregunta está claramente delimitada por los signos de interrogación en la escritura y por una cierta entonación en el habla. Pero no siempre la función de una pregunta es

preguntar, porque puede ser mandar o pedir. En la famosa “pregunta” del rey Juan Carlos I a Chávez de “¿Por qué no te callas?”, el rey no está preguntando nada sino que está pidiendo y casi mandando a Chávez que se calle. Si analizamos este tipo de frases hay tres niveles:

- un nivel de lo que se dice realmente: ¿Por qué no te callas?;
- un segundo nivel que es lo que se quiere decir: ¡Cállate!,
- y un tercer nivel que es lo que no se dice pero que todos piensan y entienden: ¡Este Chávez es un idiota! ¡Estoy harto de él!

Al hacer la traducción, ¿cómo unimos los tres niveles para dar el verdadero sentido? Si no podemos unir los tres ¿a cuál de ellos damos más relieve?

Otro ejemplo del uso pragmático es, cuando subimos a un autobús lleno de gente y el conductor nos dice 往後面走,好不好? El conductor no nos está preguntando nada, ni que respondamos 好 o 不好, sino que nos está mandando que nos movamos hacia atrás para dejar sitio a los que suben.

En la traducción el entender bien cómo usan los hablantes las palabras y qué sentido le dan es algo fundamental, y una falta de comprensión de este aspecto, es decir de poca atención a la pragmática, puede llevar a traducciones que quizás están bien literalmente, pero que no responden a la intención y al sentido del texto.

Si hemos dejado las llaves en algún sitio del que no nos acordamos y perdemos diez minutos en buscarlas, al encontrarlas debajo del periódico podemos decir *¡Mira donde estaban las condenadas!* Al traducir en chino tenemos que olvidar el adjetivo español “condenadas” y buscar otro equivalente chino que exprese el mismo sentido de molestia, malestar y ataque.

Hay muchos puntos relacionados con la pragmática que ahora no podemos tocar, y solo añadiré dos más por falta de tiempo.

Uno es el uso de la cortesía, sobre todo en los diálogos, y otro el uso casi continuo de la metáfora sobre todo en las narraciones o descripciones.

En el uso de la cortesía en el español de hoy hay que tener mucho cuidado porque se está produciendo un divorcio cada día mayor en los usos de España y de Hispanoamérica. El habla de los españoles está avanzando hacia una eliminación o por lo menos equiparación de las diferencias lingüísticas de la cortesía, mientras que en Hispanoamérica ese uso aún es muy importante. Las razones son muchas pero una es porque en España la sociedad es mas igualitaria y a la gente no le gusta marcar en el habla las diferencia sociales reales. En cambio en Hispanoamérica las diferencias sociales son mayores y a los hablantes, sobre todo a los de clases más altas o de más estudios, les gusta marcar las diferencias sociales reales en el uso del lenguaje. Por eso, al traducir textos hispanoamericanos es muy importante intentar mostrar esas diferencias de habla, que reflejan distancias sociales reales.

El uso de la metáfora es también muy importante en la lengua española y puede crear problemas de traducción al no existir en chino equivalencias formales para tales expresiones. Aquí entra en juego el aspecto cultural del lenguaje, otra de las fuentes más abundantes de problemas para el traductor. ¿Cómo dar a entender a un lector chino metáforas españolas como “tú eres un olivo que solo a palos das fruto”, sin conocer cómo se recoge la oliva de los olivos dando palos al árbol con largas varas? o ¿Cómo entender que hablamos de un lugar muy lejano cuando decimos “donde Cristo dio las tres voces”?

Comprender una metáfora quiere decir que hay que volver a metaforizar.

Entonces traducir significa volver a marcar la relación con el mundo a través del lenguaje traducido. Construir una metáfora en una cultura equivale a señalar las fronteras en las que nuestra vida tiene valor y en las que se mueve a gusto sin extrañezas, pero al traducir tenemos que construir unos nuevos límites que el lector pueda reconocer y aceptar sin perder de vista el sentido original.

3.3 La connotación. El contexto

Hay dos tipos de significado: el denotativo y el connotativo. El significado denotativo de una palabra es el objetivo, el que nos da el diccionario. El significado connotativo es un significado secundario, subjetivo que no está incluido en la misma palabra y que no siempre nos da el diccionario.

La lluvia en sentido denotativo es el agua natural que cae del cielo. En sentido connotativo se refiere a la tristeza o melancolía. El sol es un astro centro de nuestro sistema solar, pero si decimos “Este niño es un sol” es algo valioso, que da alegría. Si decimos que una persona “está como una cabra” no hacemos alusión al animal objetivo, sino queremos decir que está loco, que hace cosas raras o poco normales.

Por supuesto, la connotación siempre tiene una relación real y objetiva con la palabra que usamos. La lluvia real nos causa tristeza; la cabra es un animal que anda siempre por los sitios más raros y peligrosos en las montañas, y el sol es valioso y nos da vida.

Muchas palabras, poseen un significado casi por entero connotativo, es decir las usamos continuamente sin referirnos a su significado objetivo. Por ejemplo la palabra “burgués” ya casi ha perdido su sentido denotativo de

habitante de un burgo, de una ciudad, y se usa siempre en sentido connotativo de persona que vive bien, con comodidad y sin problemas de subsistencia.

Por otro lado el sentido denotativo tiene escasas modificaciones por el cambio de época o cultura, mientras que el connotativo se altera significativamente conforme se modifican las culturas o situaciones en que se usa.

Para el traductor las connotaciones pueden crear muchos problemas porque le falta el punto de relación que hace comprensible el significado oculto en la lengua original.

Si una persona no ha estado en Asturias y la invitan a tomar un “culín” puede asustarse porque no entiende ese uso y lo interpreta mal. En la política española cuando usamos los colores azul, rojo y verde, implica connotaciones que no coinciden con el azul, rojo y verde de Taiwán. Si se habla de una vieja como una celestina, solo el que conoce bien la literatura española podrá encontrar una traducción exacta equivalente en la cultura china. ¿Cómo entender en chino las connotaciones que tienen ser “un Judas”, “un Job”, “un Matusalén”, “una Magdalena”, sin tener una mínima cultura bíblica? ¿Cómo traducir al chino “Despedirse a la francesa”, “hacerse el sueco”, “engañar como a un chino”, “ensaladilla rusa”, etc. sin conocer las connotaciones que un país atribuye a otros países?

Las connotaciones no siempre coinciden en diferentes culturas y se puede interpretar mal haciendo una mala traducción. Una tortuga en español connota lentitud. Un ganso en español connota tontería y palabrería. Una columna en español connota seguridad y apoyo. El cielo en español siempre es azul, tiene connotaciones religiosas y se puede decir de un niño que es un cielo. Estas

palabras en chino o no tienen connotaciones especiales o tienen otras completamente diferentes.

¿Cuál es la mejor traducción de un estudiante que es “un ratón de biblioteca”, o de un joven que para su novia es “un perrito faldero”, o de un soldado que es “un gallina”? En esta última expresión se ve claramente cómo el lenguaje distingue la denotación de la connotación, porque la gallina es del género femenino “una gallina”, pero una persona cobarde no puede ser una gallina, sino “un” gallina.

Conclusión

Entre los tipos de traducción algunos autores mencionan la “traducción pedagógica” que sería usar la traducción no como fin en sí misma sino para aprender y practicar un segundo idioma. Algunos no admiten que esto pueda considerarse como “verdadera traducción”, pero no cabe duda que el traducir en el aula de idiomas es un método muy eficaz para llegar a dominar una lengua escrita.

Todos los problemas que hemos visto, en realidad están explicados y tratados en las gramáticas con mayor o menor amplitud, pero sólo cuando los encontramos en textos que hay que traducir nos damos cuenta de su problematicidad. Y el análisis contrastivo y comparativo de los dos idiomas enfrentados es lo que hace que podamos llegar a soluciones correctas.

En este trabajo solo he querido señalar algunos de estos problemas sobre todo para darnos cuenta que el traducir no es solo un problema de vocabulario. La importancia de la morfología, de la sintaxis, de la semántica y de aspectos

pragmáticos y culturales es lo que hace difícil la traducción y lo que más anima a un buen traductor a estar siempre aprendiendo y contrastando su lengua materna con otras cuyos textos tiene que traducir y ofrecer con fidelidad, fluidez y naturalidad en su propio idioma.

Bibliografía

- Beehy, Lonsdale. *Teaching Translation from Spanish to English*. Ottawa: University of Ottawa Pres, 1996.
- Bell, R.T. *Translation and Translators*. Londres: Longman, 1991.
- García Yebra. *Teoría de la traducción*. Madrid: Gredos, 1982.
- Hervey, S. y I. Higgins. *Thinking Translation*. Londres: Routledge, 1992.
- Huang, Tomás. H.T. *Un escalón para la traducción del chino al español*. Taipei: Shin Lou Book, 1993.
- Hurtado, Albir. *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Lakoff, G y M. Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1986.
- Li, Charles N. y Sandra A. Thompson. *Mandarin Chinese. A functional Referenca Grammar*. Berkeley: University of California Press, 1981.
- Martin, Emiliano. *El lenguaje chino moderno en la escuela elemental*. (Reimpresión) Taipei: Chung Yang Co.Books,1986.
- Newmark, P. *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Ramírez B. Laureano. *Manual de traducción. Chino-castellano*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- Real Academia Española. *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Santillana, 2009.
- Sun Jiameng et al. *Curso de traducción de español al chino*. Shanghai: Shanghai Waiyu Jiaoyu, 1988.

論兒童文學翻譯特色

——以愛爾薇拉·林多的《小馬諾林惡搞記》為例

李素卿*

摘 要

翻譯是兩種文化間的溝通行為，可經由口語、書寫或手勢等方式進行。在人類文明發展中，兩個部落或民族，雖然說不同語言，仍可透過表情、手勢等方式達到某種溝通。不論哪一個種族，皆存有基本共通點，因此能找到可對應的語詞翻譯，否則只能透過解釋做詮釋說明。

在翻譯技巧上，較常用的有增譯、減譯及轉譯三種。補充說明使文意更完整，刪減避免不必要的重複，轉譯提升理解效果。一則新聞報導、科學研究、文學作品，由於之間屬性差異，不同的文體有不同的翻譯法。甚至同屬性的文章，也會因某些因素(例如讀者年齡或性別等)，而做適當處理，兒童文學的翻譯即為一例。

此篇論文我們將以西班牙當代女作家愛爾薇拉·林多的《小馬諾林惡搞記》為例，探討兒童文學的翻譯，尤其是專有名詞和口語的翻譯問題。

關鍵詞：兒童文學的翻譯、《小馬諾林惡搞記》、愛爾薇拉·林多

* 輔仁大學西班牙語文學系

Translating Spanish Children's Literature into Chinese. An Example: Elvira Lindo's novel *Los trapos sucios* (a Part of *Manolito Gafotas* Series)

Li, Suh-Ching*

Abstract

Translation is an act of communication between two cultures. In the history of civilizations, two different cultures or countries may not speak the same language, but they can still manage to communicate with each other through gestures or signals. Regardless of human races or languages, people always share something in common, which can serve as a tool to translate their respective languages.

Addition, omission and transmission are some of the most used techniques in the translation field. Sometimes we add some words to complement the meaning, sometimes we omit the remaining words, and sometimes we have to change or modify some words for a better understanding of the overall meaning. Of course, it's not the same to translate a news article than a scientific text, or a literary text, because of the text's particular characteristics. Besides, the age of the reader is an important issue too, like the case of children's literature.

In this paper we approach some aspects related to translating Spanish children's literature into Chinese language, with the example of Elvira Lindo's novel *Los trapos sucios*, a part of her very popular *Manolito Gafotas* series, focusing mainly on the

* Department of Spanish Language and Culture, Fu Jen Catholic University

proper nouns and colloquial Spanish used in the novel.

Keywords: Children's literature translation, *Los trapos sucios*, Elvira Lindo

1. 前言

近來我們樂見西語兒童文學已經在台灣呈現可期待的情形，較明顯的例子有：1) 西語文學翻譯作品增加了；2) 大學西語系所（靜宜西文系，淡江西語系）均開設有兒童文學相關科目，並有相關题目的學位論文產生；3) 西語兒童文學相關專題研究計畫，學術演討會、期刊發表等；4) 專題演講等活動，例如 2013 年 2 月台北國際書展「西語文化館」(附件一)，2013 年 11 月淡江西語系的「西語國家兒童文學週」系列演講等(附件二)。藉著本文，我們回顧翻譯理論的重要主張，認識這本西班牙暢銷童書與中譯本，透過一些實例探討兒童文學翻譯的特色，期盼大家更關注西語兒童文學作品的發展和翻譯市場。

在台灣的兒童文學市場，除本土作家作品外，有不少的外國翻譯作品，主要以英日語文學作品為大宗，其次為其他歐語作品（德法義西文等）。西班牙語的文學翻譯作品在台灣不算多見，相較於英日語的翻譯，根本不成比例。慶幸的是，近年來，西語文學翻譯，有較明顯的增加趨勢，尤其是當代文學方面。但是，以西語兒童文學翻譯而論，仍屬鳳毛麟角，有很大發展空間。文學翻譯是翻譯中重要的項目，兒童文學翻譯又是文學翻譯中特別的一項，尤其針對原著和譯文讀者間的取捨，值得我們特別關切。

外語學習是一種跨文化溝通，翻譯（語言和文化的轉換）是它的具體表現。東西文化交流中，文化衝突如何揉合？翻譯策略的運用值得我們關切。文化是人類生活經驗的累積，彼此間存在大同（共同習性）和小異（特殊性），例如語言，兩種不同語言的翻譯，尋找之間的對等效應，有共通點時可譯，如果存在獨特性時，發生文化空缺不可譯時，須借助註解等策略解決。翻譯有三種可能的態度：一是忠於原文、終於原作者，譯文和原

文越相似越好；二是忠於讀者，滿足使用者期望，並對社會大眾負責；三是利用原著作為原料，炮製出新的作品，而不視譯本為原文的複製品或替代品。（郭鎧莉 244）

2. 翻譯理論

翻譯理論的發展和演變，中國學者嚴復「信、達、雅」主張，西方歐美研究學者，則主張「等效原則」和功能「目的論」等，這些主張和原則提供了我們在翻譯實踐和評論上有所依據。英國語言學派翻譯理論家卡特福特（J.C.Catford）強調原文譯文兩者間語言材料的對應轉換（Catford, 20）。美國功能學派翻譯理論家奈達（E.A.Nida）與他的追隨者，強調譯文在譯語讀者中所引起的效果應等同原文在原語讀者所引起的效果。等效概念（equivalence）以原文原著為主，譯者譯文須奉為主臬。然而在執行時，若過分執著則易淪為一種理想。

德國功能學派（描述學派 / 操縱學派翻譯理論 / 文化學派等）提出不同看法，在不違背原文之前提下，主張翻譯時改以譯文讀者為主要考量，特別強調翻譯的目的。功能學派廣泛借鑒交際理論、行動理論、資訊理論、語篇語言學和接受美學的思想，將研究的視線從源語文本轉向目標文本，成為當代德國譯學界影響最大、最活躍的學派。功能學派因此有時也被稱為目的學派。該理論認為翻譯是以原文為基礎的、有目的和有結果的行為，這一行為必須經過協商來完成；翻譯必須遵循一系列法則，其中目的法則居於首位，即是說譯文取決於翻譯的目的。在實翻譯行為論和目的論有頗多相通之處。

克里斯汀娜·諾德（Christiane Nord）是功能派翻譯理論的積極宣導者。在《翻譯中的文本分析》（Text Analysis in Translation, 1991）一書中，

她闡述了翻譯中的文本分析所須考慮的內外因素，以及如何在原文功能的基礎上制定切合翻譯目的的翻譯策略。對功能學派各學說進行了梳理，並且給譯者提出了「功能加忠誠」(functionality plus loyalty) 的指導原則，功能學派翻譯理論的目標語轉向推翻了原文的權威地位，使譯者擺脫對等論的羈絆，在翻譯理論史上有著重要的意義。20 世紀 70、80 年代翻譯研究的文化轉向，文化學派的核心人物為巴斯奈特 (Susan Bassnet) 和勒弗維爾 (Andre Lefevere)。巴斯奈特認為，翻譯絕不是一種純語言的行為，而是深深根植於語言所處的文化之中，翻譯就是文化內部與文化之間的交流。在文化功能等值的過程中，譯者有較大的主動權，可以靈活重寫甚至打破原文的文學形式。勒弗維爾認為，翻譯就是文化「改寫」(rewrite)，「改寫」使原文的生命得以延續。「改寫」就是「操縱」(Manipulation)，「操縱學派」由此而來。文化學派提出了「翻譯的文化轉向」。

綜合上訴，各家翻譯理論始終圍繞忠於原著或忠於譯文讀者。翻譯與原文的關係，應該是翻譯評論的主要部分之一。翻譯和原文的關係是多方面的，從語意的準確，句型的保留，風格的模仿，修辭的處理，篇章的增刪，乃至於文化相異處的翻譯策略等，都是許多翻譯評論的內容重點（胡功澤 13-14）。學者對兒童文學作品的翻譯規範，可供我們檢視時的重要依據，然而各理論間的主張非常不同，例如到底是強調語言學派的語言材料轉換？原文和譯文的效果對等？或者強調翻譯的目標？近年來功能學派所提出的翻譯評論方式，儼然已經成為目前主要參考的理論架構。

3. 兒童文學翻譯

信達雅一直被視為是翻譯的指導原則，在文學翻譯中，除信達之外，雅是特別被要求的，寫作風格意境等。但是兒童文學翻譯不僅需符合信達

雅原則外，尚須特別注意兒童文學的特性與讀者的年齡和認知能力等問題（李素卿 2005: 54-59）。一般兒童文學的研究學者都主張，兒童文學應具備四種基本特質：兒童性（以兒童為主體的觀點），教育性（兒童文學的起源），遊戲性（趣味性）和文學性（林文寶等 1）（宋麗玲 9）。童書翻譯除了遵守一般翻譯規則，譯應符合二個原則：一、寓教於樂，譯本應適合兒童閱讀，而且對兒童有益（娛樂價值或教育功能）；二、應依兒童閱讀和理解的能力來調整情節、性格描寫和語言用字（郭鎧莉 245）。大陸學者周作人，2012年出版《周作人論兒童文學》一書中，也針對童話的翻譯問題提出見解，認為譯文雖然力求忠實和流利，以保持原文的意義與風格，「形式要國語化，內容要保留歐化。」（周作人 406）。

對於兒童文學翻譯的看法，因考量對象讀者群的年齡與認知能力和語言能力等因素，提出一些建議和看法。語言風格方面，輔仁大學西文許玉燕老師在〈論兒童讀物中文化之不可譯性——由《耶穌，你餓了嗎？》中譯本談起〉中，認為，翻譯具有文化相異性的傳遞功能，但若譯者設定讀者為兒童，則譯文的語意及風格都須明快簡潔，以傳達故事情節為重心，而譯者也就不得不對部分內容做取捨（許玉燕 169-190）。一些如性、暴力等較成人議題應適度規範，例如淡江大學西語系宋麗玲老師認為，若針對兒童讀者而論，在兒童文學作品上，用字應淺顯易懂，內容刪去性或暴力，才為上策。兒童文學大師林良先生，在哥倫比亞諾貝爾獎得主作家馬奎斯的兒童文學作品〈流光似水〉中譯本中，似乎也採取同樣作法，捨去不譯有關「性」的原文（如 *los preservativos de papá* 等），或刪除不雅字眼（*hacer pipí* 等）（李素卿、賴韻筑 39）。

4. 研究動機和作品簡介

幾年前，筆者因課程關係，無意中找到「夏日童年」這部電影，充滿童趣，之後搜尋它的原著，很特別的童書，故事和書中人物角色都相當生動吸引人，配上活潑可愛的插圖，因此介紹給學生閱讀，反應不錯。後來又發現小馬諾林系列作品的中譯本，更是雀躍不已，引發更進一步研究動機。特別一提的是，樂見目前國內外已有不錯的小馬諾林相關研究，例如巴塞隆納自治大學 2007 年的一本碩士論文，文藻外語大學黃翠玲老師 2010 年的研究發表，淡江大學西語系戴毓芬老師指導 2012 年周曼婷的碩士論文等，可見該作品受歡迎和重視程度。

《四眼田雞小馬諾林》(*Manolito Gafotas*, 1994) 是西班牙當代女作家兼記者艾維拉·林朵 (Elvira Lindo, 1962-) 的第一部成名作，最初是以廣播劇中的角色為原型創作，故事生動活潑，1995 年被評為世界優良童書，西班牙狂銷一百萬本，被翻譯 15 種以上語言發行全球。不僅成功創造出「馬諾林」這個家戶喻曉的劇中人物，同時也打響小男孩一家人、就讀學校、和居住社區的知名度。故事以第一人稱敘述，從小男孩的觀點看世界，主要敘述一位馬德里男孩小馬諾林的故事。故事背景發生在二十世紀末，故事主場景是馬德里城南的平民區上加拉滿切 (Carabanchel Alto)，區內因有監獄而聞名，平常生活範圍有家裡、街坊、公園、學校等地。馬諾林來自西班牙勞工階級的家庭，家裡有爺爺、爸爸、媽媽和弟弟。除家人外，其他人物還有街坊鄰居、學校老師及同窗好友等。透過這些市井小民的日常生活，我們仿佛看到二十世紀末西班牙社會的縮影。

後來陸續出版一系列相關作品 *Manolito Gafotas* (1994)：《小瑪諾林的奇幻旅程 *Manolito on the road*》、《小瑪諾林放暑假了 ¡*Cómo molo!*》、《小瑪諾林與小呆瓜 *Yo y el Imbécil*》、《小瑪諾林惡搞記 *Los trapos sucios*》、《小瑪諾林的超級貴客 *Manolito tiene un secreto*》、《倒楣的小瑪諾林 *Pobre Manolito*》等都是以小瑪諾林為主角，以第一人稱敘述這個小男孩的世界，

呈現幽默諷刺且具有社會批判性的風格。作品相當成功，1999 年被改編拍成電影《夏日童年 *Manolito Gafotas*》，榮獲柏林影展兒童單元最佳影片、西班牙坎雅影展最佳改編劇本獎，影展中最受觀眾喜愛的影片。2001 年拍第二部電影。2004 年期間由西班牙電視台 ANTENA3 拍成一系列電視影集，造成轟動。2007 年台灣晨星出版四眼田雞系列中譯本，主要由葉淑吟和陳慧瑛負責翻譯，把可愛逗趣的小馬諾林引進給國內大小讀者。

5. 中譯本實例分析

本書原著 *Los trapos sucios* 是暢銷童書小馬諾林系列之一，全書分為九個章節，每章各自獨立主題，小馬諾林仍然一如往常狀況不斷。本書使用語言的特色較口語化，尤其是小孩以第一人稱口吻敘述，書中人物的綽號也特別值得我們注意。《小瑪諾林惡搞記》，譯者葉淑吟是資深專業翻譯工作者。對於中譯本的書名翻譯好奇，因無法和原文做馬上聯想，因此選擇作為研究素材加以分析探討。

5.1 專有名詞

專有名詞的翻譯探討，包含人名、地名和其他專有名詞。

5.1.1.人名

譯名是翻譯的基礎科學，也是一部翻譯作品成敗的關鍵。我們中國人最重視「名」，所謂：「必也正名乎，名不正則言不順，言不順則事不成。」因此，一部好的翻譯作品更不能不重視「名」的翻譯。專有名詞中的人名翻譯理論裡，陸殿揚先生在《翻譯原則及技巧》(Translation: Its Principles

and Technique) 一書中提出人名音譯的五大原則如下：

- 一、 根據專有名詞的原始母語發音翻譯。
- 二、 採用標準國語發音翻譯。
- 三、 尊重已存在，並已被普遍接受的譯名。
- 四、 避免不雅或艱澀的文字。
- 五、 避免容易產生混淆的文字。

此外，孫家孟、孟繼成及倪華迪等人所編的《西漢翻譯教程》一書中也提到翻譯專有名詞時要注意以下原則：

- 一、 人名一般採音譯。
- 二、 人名如有綽號，綽號要意譯，不能音譯。
- 三、 名從主人。專有名詞屬於哪個國家的發音，就要按那個國家的發音譯。
- 四、 約定俗成。依據歷史，沿用已普遍存在的譯名。

金莉華學者在《翻譯學》一書中提到：一般外國人名的翻譯，通常名在前，姓在後，如無特殊原因，一般翻譯只音譯其姓。若要全譯出姓和名，則在姓與名之間加「·」號。若遇兩人同姓，則應將全名譯出，而不可異字翻譯，以做為區別同姓的方法。若為了簡便或節省空間，可以採用名字中文譯音的首字，或用西文原名的首字母，做為區分同姓的方法。金莉華學者同時也提出另一種不同的區別方式，譯者可以冠上頭銜來加以區分，若遇頭銜相同時，則可以冠上「老」、「大」、「小」等形容詞做為區別。此外，依據陳定安先生編著的《翻譯精要》中所道，人名意譯容易產生混淆且容易失真，故人名翻譯切忌意譯。

於此，我們可以很清楚看到譯者在翻譯人名時盡量採用簡短為原則，

也盡可能省掉重複翻譯姓氏所造成的冗長。本書中人物幾乎所有人都有綽號別名，我們觀察到中譯本裡專有名詞的翻譯，都經過適當的處理，大致吻合以音譯為主，意譯為輔的翻譯原則（李素卿 2005: 63），可見譯者的巧思。

例一

原文：**Bernabé**

譯文：貝納伯

解析：音譯，鄰居太太的先生。譯得相當貼切，一眼可看出是成年男子，「伯」字蠻符合中國社會習慣，貼近譯文讀者。

例二

原文：**la Porfiria**

譯文：萬事通太太

解析：音譯加意譯，符合人物特性。

例三

原文：**Manolito Gafotas**

譯文：四眼田雞小馬諾林

解析：音譯加意譯，凸顯綽號別名的特色。在第一集第一章中已經說明在學校，稍有重量級的人，幾乎人人有有綽號，是身分認同的一部分。(MG, 8)

例四

原文：**El Orejones**

譯文：大耳朵

解析：採意譯，綽號別名，強調身體特徵。

例五

原文：El Imbécil

譯文：小傻瓜

解析：採意譯，綽號別名。在主角心中，弟弟有些討厭，因為處處和他爭寵，所以叫他小傻瓜，總比小笨蛋強。

例六

原文：Jessica, la ex gorda

譯文：前胖妹潔西卡

解析：音譯加意譯，「前胖妹」的說法在中文裡似乎不常用，但可接受。

例七

原文：Susana Bragas Sucias, Susana B.S.

譯文：髒內褲蘇珊娜

解析：音譯加意譯，對中文讀者而言，「髒內褲」略顯不雅，似乎「髒兮兮」較佳。

5.1.2 地名

地名的翻譯原則大致和人名相同。以下以幾個文本實例說明。

例一

原文：Carabanchel Alto

譯文：卡拉邦切

解析：音譯，無太大特色。或許可考量加個指稱「區」，成為「卡拉邦(切)區」，讓讀者更清楚知道是馬德里市的一個行政區之類。

例二

原文：El Tropezón

譯文：絆腳石酒吧

解析：音譯加意譯。

例三

原文：El Parque del Ahorcado

譯文：上吊樹公園

解析：音譯加意譯。意譯「上吊樹」，專有名詞加指稱，非常明確。若參考音譯，則可能成「阿鵝卡多公園」四個音節，另一種效果，或許念起來較不順口。

5.1.3 其他專有名詞：書名的翻譯

為讓譯文讀者能在熟悉的語言中閱讀以不熟悉的語言所寫成的作品，首先應該設法吸引讀者來閱讀，而書名往往成為吸引力的主要來源之一，因此書名的翻譯就很考驗譯者的功力（郭鎧莉 245）。

原文：Los trapos sucios. Manolito Gafotas

譯文：直譯是《小馬諾林髒抹布》，意譯為《小馬諾林惡搞記》。

解析：trapos sucios 在西文的意思是「髒的抹布」，引申為「不為人知的家醜事」，或「家家有本經」。譯者把書名意譯為《小馬諾林惡搞記》，很顯然地較具吸引力，同時也較符合出版市場效應。

整體而言，《小馬諾林惡搞記》是本成功且相當有水準的中譯本，葉淑吟小姐是位相當有經驗的西語文學翻譯者，我們僅找到少數有誤譯或未譯出的情形。以下提出例子舉偶，就語言和文化差異性，做翻譯策略分析探討：

5.2 翻譯風格和策略:

例一：

原文：Él siguió diciendo la misma frase una y otra vez. La dec ía cantando, la dec ía por sílabas y dando golpes en la puerta: !el! !ne! !ne! !quie!!re! !con! !Ma! !no! !li! !to! !en! !el! !vá! !ter! ... la dec ía, la dec ía y la dec ía. Abrí la puerta y le dejé entrar. (49)

譯文：他可以唱著講，吹著口哨講，還一邊敲著門。他不停地講著同樣的話。(44)

解析：小呆瓜抗議時的一小段。此處我們可以發現原文和譯文間發生誤譯和音節未譯出情形。語言材料或元素的對應問題，也是翻譯時常常要面對處理的情形。建議可譯為：我-要-和-馬-諾-林-一-起-上-廁-所。不僅符合原文，同時也兼顧譯文讀者的理解。

例二：

原文：...hasta que no acabe el programa de Lina Morgan.(40)

譯文：……電視節目沒結束前，她決不離開沙發。(37)

解析：談到電視節目 el programa de Lina Morgan 時，譯者採取省略未譯出。該節目在 80-90 年代的西班牙馬德里是非常受歡迎的綜藝娛樂節目，剛好呼應為何書中人物不願離開的理由。此處未譯出有些可惜，但若考量兒童讀者而做精簡，倒也可理解。

例三：

原文：Mi madre iba a llamar a la policía, a ¿Quién sabe dónde? Y a los avisos urgentes de Radio Nacional.(94)

譯文：我們失望地回家。媽媽已經決定打電話報警。突然間，……(86)

解析：家裡小寵物不見了，弟弟失蹤不見了，媽媽失望極了，準備報警打電話給電視「尋人節目」和全國收音機廣播「緊急插播節目」時，我們發現二次譯者都省略未譯出。

例四：

原文：Ahora caía en la cuenta: Yihad y Susana Vragas Sucias. La V con la que estaba escrito bragas era inconfundible. Y yo me reí por dentro durante mucho rato, porque no sería el más chulo, pero dice mi padre que el que ríe el último ríe mejor, y el día en que por fin pudiera plantarle cara, ese día, no podría ni pegarle, ni insultarle, como él hacía conmigo, porque lo único que me iba a salir de la boca sería una risa de esas que te dejan tumbado en el suelo.(124)

譯文：伊哈老是寫錯字，所以把褲寫成「庫」了。(112)

解析：小馬諾林的同學伊哈，老是寫錯字。雖然此處譯者或因太瑣碎而省略一小段未譯出，但我們仍可以看到精彩的文字巧妙轉換效果。

例五：

原文：-¡Pero que esto no es de copiar, tú! Sólo tienes que poner lo que tú piensas de ellas.(125)

...ella le llamó al señor Solís 'hijo de ...'(129)

譯文：-喂，這個問卷不能抄襲!你只要寫下對女生的想法就行了!(114)

-叫索里斯先生「狗養的」(117)

解析：原文中有些不雅語詞，例如「tío」、「hijo de ...」等，考量讀者年齡，中譯本中都有做適當的處理。

例六：

原文：-...tenía los labios que parecía un watutsi,pero estaba supercontento porque Melody Martínez estaba por mí, eso lo sabían hasta los chinos de Rusia.(147)

譯文：-我的嘴唇看起來就像非洲的瓦圖其人，但是我非常高興，因為梅樂蒂·馬丁尼茲是喜歡我的。（這點，連遠在蘇俄的中國人都知道。）

解析：在西班牙文裡談到「中國」，「中國人」的地方很多，可惜大多是負面形象。在此特別強調眾所周知，連遠在蘇俄的中國人都知道。譯者省略未譯出，或許考量譯文讀者的認知理解能力。

6. 結語

近年來，台灣兒童文學蓬勃發展，無論是在創作或研究方面，均方興未艾；因引進不少的優質兒童文學作品，兒童文學翻譯亦日益受到重視。西語兒童文學翻譯作品能見度也逐漸在增加中。好的翻譯作品，不但可刺激寫作技巧的進步，豐富寫作題材，提升兒童文學水準，更可擴大兒童閱讀的領域。

西班牙當代女作家愛爾薇拉·林多 (Elvira Lindo, 1962-)，其風格獨特，結合收音機電視等媒體，以小男孩的觀點看世界，用平實的手法呈現首都馬德里城南市井小民生活，成了 20 世紀末西班牙社會的小縮影。他的作品文字簡潔，構思佈局充滿童趣，幽默中帶有諷諭，常令人會心一笑，

引起相當共鳴，深受大眾喜愛。1995 年出版的《四眼田雞小馬諾林》(*Manolito Gafotas*) 是一系列難得的兒童文學佳作。2007 年台灣出現中譯本，由晨星出版社，由陳慧瑛和葉淑吟二位女士翻譯，是目前少數西語兒童文學的中文版。由葉淑吟女士所譯《小馬諾林惡搞記》，是小馬諾林系列之一。書名的中文譯法引起我們興趣，因而進一步探討專有名詞的翻譯部分。

翻譯是兩種文化間的溝通行為，在人類文明發展中，不同民族間，雖然說不同語言，仍可透過表情、手勢等方式達到某種溝通。因為彼此間皆存有基本共通點，因此能找到可對應的語詞翻譯，否則只能透過解釋做詮釋說明。從所舉出的實例說明中，我們發現兒童文學的翻譯，除一般翻譯技巧上較常用的增譯、減譯及轉譯三種方法外，對於某些議題，會有年齡或性別等上的特別考量，而做適當處理。此篇論文我們以西班牙當代女作家愛爾薇拉·林多的《小馬諾林惡搞記》為例，探討兒童文學的專有名詞翻譯，而其中西語口語的翻譯問題，同時也是值得我們關注。

參考書目

- D.Escarpit。黃雪霞譯。《歐洲青少年文學暨兒童文學 (La littérature d'enfance et de jeunesse en Europe)》。台北：遠流出版，1989。
- 古佳艷主編。〈中譯本初探〉。《兒童文學新視界 (New Visions in Children's Literature)》。台北：書林出版社，2013。65-106。
- 艾維拉·林朵著。葉淑吟譯。《小瑪諾林惡搞記》。台北：晨星出版，2007。
- 宋麗玲著。《西班牙兒童文學導讀》。台北：中央圖書出版社，2002。
- 李素卿，吳嘉華。〈台灣《百年孤寂》中譯本之人名翻譯探討〉。《翻譯學研究集刊》。(第七屆口筆譯教學研討會論文輯要)第八輯，台北：台灣翻譯學會，2003。
- 李素卿，賴韻筑。〈兒童文學翻譯面面觀——以〈流光似水〉與〈鬼船的最後行程〉中譯本為例〉。丁玟瑛主編。《第七屆「兒童文學與兒童語言」學術研討會論文集》。台北：富春文化出版，2003年。23-47。
- 李素卿。〈E-Plan (多媒體) 應用與語言學習——以中西翻譯為例〉。《輔仁外語學報》。第十期 (2013年7月): 37-46。
- 李素卿。〈論兒童文學翻譯的特色：以基羅加《大森林的故事》為例〉。杜東璠編。《西語翻譯學研究：西語翻譯學研討會論文集》。台北：輔仁大學，2005。51-71。
- 周作人。〈童話的翻譯問題〉。《周作人論兒童文學》。北京：海豚出版，2012。404-408。
- 周曼婷。《從功能學派分析《小馬諾林的奇幻旅程》文化元素之翻譯》(碩士學位論文)。淡江大學西語系。戴毓芬老師指導，2012。
- 林文寶、徐守濤、陳正治、蔡尚志合著。《兒童文學》。台北：五南圖書出版社，1996。

金莉華。《翻譯學》。台北：三民書局，1995。

胡功澤。〈兒童文學翻譯的評論〉。丁玟瑛主編。《第七屆「兒童文學與兒童語言」學術研討會論文集》。台北：富春文化出版，2003。11-22。

孫家孟、孟繼成及倪華迪（編）。《西漢翻譯教程》。上海：上海外語教育出版社，1988。168-172。

許玉燕。〈論兒童讀物中文化之不可譯性——由《耶穌，你餓了嗎？》中譯本談起〉。《世界文學》（2002年）：169-190。

郭鎧莉。〈羅德·達爾童書中譯本問題探討〉。陳千武等著。《第四屆「兒童文學與兒童語言」學術研討會論文集》。台北：富春文化出版，2000。243-264。

陳定安編。《翻譯精要》。台北：台灣商務印書館股份有限公司，1990。

黃翠玲。〈西班牙兒童文學《四眼田雞小瑪諾林 (Manolito Gafotas)》隱喻之社會文化內涵詞與翻譯〉。《2010年應用語言學暨語言教學國際研討會論文集》。台北：台灣科技大學，2010。

廖卓成著。《兒童文學批評導論》。台北：五南出版社，2011。

Barrena, Pablo, González, Arturo, Rodríguez, Tomás, (cords.) *Corrientes Actuales de la narrativa infantil y juvenil española en lengua castellana*. Madrid: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 1990.

Bermejo, Amalia. *La Literatura Infantil en España*. Madrid: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 1999.

Bravo-Villasante, Carmen. *Ensayos de literatura infantil*. Murcia: Universidad de Murcia, 1989.

Catford, J.C. *Linguistic Theory of Translation*. Oxford. 1965: 20

Cerrillo, Pedro C. 'Lo literario y lo infantil: concepto y caracterización de la

- Literatura Infantil' en Jaime García Padrino, Pedro C. Cerrillo (Cords.). *La Literatura Infantil en el Siglo XXI*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. (2001): 79-94.
- Cervera, Juan. *Teoría de la Literatura Infantil*. Bilbao: Universidad de DEUSTO, Ediciones Mensajero, 1992.
- García Padrino, Jaime. 'El diálogo en la narrativa infantil' en Jaime García Padrino (ed.) *Y voy por un caminito... Homenaje a Carmen Bravo Villasante*. Madrid: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 1996: 199-220.
- García Padrino, Jaime. 'El diálogo en la narrativa infantil' en Jaime García Padrino *Así pasaron muchos años...*(En torno a la Literatura Infantil Española). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001: 191-212.
- García Yebra, Valentín. *En torno a la traducción: teoría, crítica historia*. Madrid: Gredos, 1981.
- Huang, Tsui-ling. 'Traducción del vocabulario y las expresiones españolas desde la perspectiva de la connotación social y cultura: *Manolito Gafotas*', 19th Biennial Congress of IRSL: Childrens Literature and Cultural Diversity. Frankfurt: Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, 2009.
- Kohan, Silvia Adela. *Escribir para niños* (Todas las claves para escribir lo que los niños quieren leer). Barcelona: Alba, 2003.
- Liao, Chiao Yi. *La traducción de la literatura infantil del español al chino: Análisis comentado de Los Trajos Sucios de Manolito Gafotas de Elvira Lindo*. tesis de máster. Departamento de Traducción e Interpretación,

Universidad Autónoma de Barcelona, 2007.

Lindo, Elvira. *Manolito Gafotas-Los trapos sucios*. Madrid: Alfaguara juvenil, 2008.

Navarrete Curbelo, Ana María. ‘Los “niños malos” en la literatura infantil actual’ en *Y voy por un caminito... Homenaje a Carmen Bravo Villasante*. Madrid: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil. 1996: 243-260
Sánchez Corral, Luis. *Litaratura infantil y lenguaje literario*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1995.

附件一：

秘魯 阿根廷 西班牙作家連袂 西語熱情激盪 (2013-02-01)

台灣民眾對於西班牙文化的興趣日漸提升，2013 台北國際書展「西語文化館」擴大規模舉辦，並邀請三位用西班牙語文創作的秘魯作家阿隆索·奎托 (Alonso Cueto)、西班牙作家安娜·悠蕾德 (Ana Alvarez de Eulate)、阿根廷作家路西安諾·薩拉西諾 (Luciano Saracino) 與讀者分享自己的作品與創作。由於「西」風日漸，引起眾多民眾參與活動，現場座無虛席，氣氛活絡。

附件二：

淡江大學西語國家兒童文學週系列演講 (2013/11/4-11/8)

11 月 4 日 (一) 李素卿副教授 輔仁大學

演講題目：小馬諾林 (Manolito Gafotas) 的異想世界

11 月 5 日 (二) 宋麗玲副教授 淡江大學

演講題目：古巴詩人馬帝 (José Martí) 《以實瑪利詩篇》賞析

11 月 6 日 (三) 杜明誠副教授 台東大學

演講題目：童詩與科普文學：從 Pablo Neruda 的兩首詩談起

11 月 7 日 (四) 林盛彬副教授 淡江大學

演講題目：Juan Ramón Jiménez 的童詩

11 月 8 日 (五) 林玉葉副教授 靜宜大學

演講題目：淺談馬杜德 (Ana María Matute) 的兒童文學書寫

電影字幕翻譯之四字成語研究：以《死也要畢業》為例探討

林震宇*

摘 要

電影是文化的重要一環，也是認識一個國家風俗民情與社會現況的主要媒介。近年來在台灣，有越來越多的西語片出現在不同國際影展及影音市場，但對於不熟悉西班牙語的觀眾而言，唯有透過中文字幕才能有效了解影片的內涵以及導演所欲傳達之訊息。相較於文學翻譯工作，電影字幕翻譯無論在時間與空間上都有更多的限制，因此對譯者而言，如何在有限的時間與空間內將兩種語言（西班牙文與中文）盡量做到精確無誤的轉換實為一大挑戰。

《死也要畢業》是西班牙導演哈維爾·魯伊斯·卡德拉 (Javier Ruiz Caldera) 於 2012 年拍攝完成的作品，為近年來西班牙最賣座的喜劇電影之一。本片曾在台灣的戲院播出，之後並由甲上娛樂影音公司發行附有中文字幕的影音光碟。一個成功的翻譯作品除了意義上的精準外，還需要做到流暢易讀且符合目的語本地的文化習俗。筆者觀察出相較於國內其他西語片，該片譯者大量使用了可簡化文字空間以及可以涵蓋文化的對等四字成語。儘管如此，以不同學者的理論配合當時片中的不同情境來分析，可發現這些四字成語的使用有些恰如其分，讓作品增色不少，但有些則仍有進一步討論與改善的空間。

關鍵詞：翻譯、電影字幕、文化、《死也要畢業》、四字成語

* 文藻外語大學西班牙語文系

Subtitles Translation - the Four-Character Idioms Study: Analysis from *Ghost Graduation*

Lin, Chen-Yu*

Abstract

Film is not only an important part of culture, but also a major media to understand a country's customs, culture and social status. In Taiwan, there are more and more Spanish films in various International Film Festivals and video market in recent years. But for those audiences who are not familiar with Spanish, the only way to understand the film is through Chinese subtitles. Compared to literary translation, subtitling has more limitations in time and space. So for the translator, how to do an accurate translation between two languages is indeed a difficult challenge.

Ghost Graduation is one of the best sellers of comedy film in Spain these years. It was directed by Spanish director, Javier Ruiz Caldera, who finished the film in 2012. The film was aired in Taiwanese cinema, and later Applause Entertainment published its video compact disc with Chinese subtitles. The successful translation works are not only required the precise meaning, but easy to read and comply with the local culture and customs of the target language. Compared with other Spanish films in Taiwan, the translator of *Ghost Graduation* used a lot of four-character idioms to reduce the space of subtitles and to cover the meaning and culture. Although some use of the four-character idioms are appropriate, there is still some room for further discussion and

* Department of Spanish, Wenzao Ursuline University of Languages

improvement, which is based on different theories from different academics.

Keywords: translation, subtitles, culture, *Ghost Graduation*, four-character idioms

Un estudio sobre los refranes de cuatro caracteres en los subtítulos: análisis de *Promoción fantasma*

Lin, Chen-Yu*

Resumen

El cine no es solo una parte importante de la cultura, sino también un medio importante para comprender las costumbres, la cultura y el estatus social de un país. En Taiwán, se estrenan cada vez más películas españolas y latinoamericanas en diversos Festivales Internacionales de Cine y en el mercado comercial, en los últimos años. Pero para los espectadores que no conocen el español, la única manera de entender la película es a través de los subtítulos en chino. En comparación con la traducción literaria, la subtitulación tiene más limitaciones de tiempo y espacio. Así que para el traductor, hacer una traducción apropiada y exacta entre los dos idiomas es sin duda un reto difícil.

Promoción fantasma es una de las comedias más taquilleras en España de estos años. Es una obra de 2012 y fue dirigida por el director español, Javier Ruiz Caldera. La película se proyectó en salas de cine taiwaneses, y más tarde la compañía Applause Entertainment publicó el DVD con subtítulos en chino. Un buen trabajo de traducción no solo requiere un significado preciso, sino también que sea fácil de leer y que se corresponda con la cultura y las costumbres de la lengua meta. En comparación con otras películas españolas proyectadas en Taiwán, el traductor de *Promoción fantasma*

* Departamento de Español, Universidad de Lenguas Extranjeras Wenzao

utiliza una gran cantidad de refranes de cuatro caracteres para reducir el número de palabras y para reflejar mejor el significado y la cultura. Aunque algunos refranes son apropiados, según las teorías de algunos expertos académicos, no obstante hay algunos ejemplos dignos de discusión y de mejora.

Palabras clave: traducción, subtítulos, cultura, *Promoción fantasma*, refrán de cuatro caracteres

1. 前言

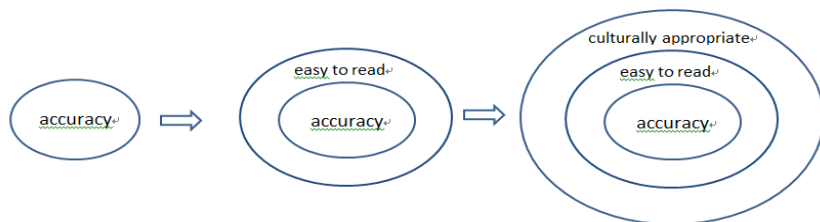
全球化的結果使得不同文化的交流日益頻繁，而電影也成了文化傳遞的最佳管道之一。電影是文化的重要一環，也是認識一個國家風俗民情與社會現況的主要媒介。電影藝術是一個綜合各種傳統的藝術方式，如：建築、雕刻、音樂、文學、攝影、戲劇、繪畫及舞蹈等的藝術形式。自電影發明後，它和人類社會同步經歷了許多重要的變化，因此它的種種發展面貌也要結合不同時期人類社會的發展來理解，它甚至深刻地反映、反省以及推動了社會發展（史文鴻 9）。

近年來在台灣，有越來越多的外語片出現在不同國際影展及商業市場（2013 年台灣電影市場分佈情況分別是：台灣電影 51 部，中港電影 44 部，其他外國影片 389 部，佔 80.37%），但對於不熟悉外語的觀眾而言（尤其西班牙語對一般國人更為陌生），唯有透過中文字幕才能有效了解影片的內涵以及導演所欲傳達之訊息。不論是筆譯或口譯，譯者所扮演的都是橋樑的工作，也就是將演說者、作者或導演的訊息有效地傳達給聽眾、讀者或觀眾。相較於文學翻譯工作，電影字幕翻譯無論在時間或空間上都有更多的限制。因此對譯者而言，如何在有限的時間與空間內將兩種語言（西班牙文與中文）盡量做到精確無誤的轉換實為一大挑戰。

2. 研究方法

堪稱現代翻譯學之父的奈達 (Eugene A. Nida) 指出 (1-2)，過去翻譯理論太過於偏重文學和譯文的典雅，導致當今很多翻譯課程都與現實脫節。奈達認為關於文化之間溝通的語意學和符號學固然很重要，但更重要的是用易懂的語言來解釋理論，並進而將理論靈活的融入練習當中。奈達

認為譯文的滿意度包含三個層次 (3)，其中譯文的<準確度>是翻譯的基本要求，倘若能做到<易讀易懂>就是更進階的層次，最後，如果能進一步達到文化方面的貼切傳達，那就是很成功的一份譯作。



翻譯不單單只是譯字或譯句，還必須譯情境。將原文經由字典或翻譯軟體原封不動搬到譯文，正是思果所謂的「搬運工作」，其結果常因讀者不懂它的意思而無法達到翻譯的溝通與傳意之目的。思果 (27) 曾說從事翻譯工作時，原文的意思需消化，而譯文的文字則需仔細推敲。理想的翻譯需重<文義>與<文氣>，「翻譯切不可譯字，要譯意，譯情，譯氣勢，譯作者用心處」(思果 5)。且譯文要像中文，盡量採用中文已有的表達方式、字眼、句法，總而言之，需先使用中文現有的語詞 (思果 11)。而此觀念也符合目前台灣業界對譯者之要求，根據筆者經驗，金馬國際影展的發稿單中明載：「譯稿首重正確，盡量使用台灣約定俗成的譯法。高度自我要求字句口語、雅致、符合影片調性。請使用中文語法，要讓觀眾一眼就看得懂，而非照原文使用逐字翻過來的電子字典式翻譯」。

關於來源語與目的語的「對等關係」，國、內外學者似乎有極相似的看法。黃文範 (57) 曾提到：「光是信、達、雅還不夠，還要對等精神作底子，亦即對等精神為綱，信達雅為目。沒有對等精神來擔綱作底子，光

是信達雅反而可能造成翻譯上的混亂」。而解志強 (8) 也認為由對等的概念所衍生出來的問題就是譯文應該忠於原文或是自由發揮，亦即不同的對等價值觀會產生不同的翻譯策略。而在歷史上關於對等的討論主要圍繞在語言的各層面，近代翻譯理論逐漸重視文化因素在翻譯過程中所扮演的角色，討論相同原文的不同譯文因運而生，例如凡努提 (Lawrence Venuti) 提出兩者截然不同的策略：外國化 (foreignization: 保留原文的外國風味，在台灣也被稱為「異化策略」) 與當地語系化 (domestication: 讓譯文貼近本地文化，在台灣也被稱為「歸化策略」) (Venuti 1995)，後者的優點在於方便目的語觀眾理解、閱讀，尤其在電影字幕的瞬時性下，更能讓目的語觀眾快速吸收劇情內容 (區國銓 113)。

儘管翻譯學大師紐馬克 (Peter Newmark) 在八零年代末期曾將原來的二分法細分成八種不同取向的翻譯方法，但其中最常被提及的仍舊是「語意翻譯」(semantic translation: 譯文達到和原文相同的語意和語境) 和「溝通翻譯」(communicative translation: 譯文達到和原文一樣的溝通效果) (Newmark 1988)。因此，不難看出目前主流的翻譯理論仍圍繞著對譯文的語言掌握和文化取向的核心問題，而目前除了一些用途特殊的翻譯之外 (如某些專業翻譯與語言研究用的翻譯)，一般學者和譯者似乎和奈達的見解相同，認為良好的翻譯除了意義上的精準外，還需要做到流暢易讀且符合目的語本地的文化習俗 (解志強 9)。

在電影字幕翻譯方面，區劍龍 (336) 曾提出電影字幕的兩大功能：「第一為幫助觀眾了解劇情，加深觀眾對劇情內容的印象，第二為輔助聽力不足的觀眾，包括外語能力欠佳的觀眾以及聽障人士」。在用字遣詞上，李運興 (39) 曾表示：「在字幕翻譯的字句上要特別注意不採用艱澀冷僻的詞語，或是複雜的從屬子句。為了不中斷觀眾對字幕內容做遞進式的累積，請盡量運用簡明的詞語或常用語。」此外，錢紹昌 (62) 也提出相同的看

法：「要求影視對白通俗易懂，由於影視觀眾面之廣，因此須要求影視語言雅俗共賞，老少皆宜，其對白不能過於典雅，太晦澀。」在這方面，其實國內不同影展對譯者的中文譯稿沒特別限制，唯獨高雄電影節在發稿單中明文規定不可使用「幹」這個不雅的字眼。

2.1 時間限制

時間限制在此指的是字幕的出現需配合畫面的轉換以及劇中角色說話的速度，如果搭配不當可能會造成字幕與說話者不協調的窘境。金馬國際影展在這方面的要求是：「影片字幕翻譯須特別留意節奏。完整將全部對白翻譯出是正確的，但若因為時間不夠，字幕只能一閃即過，觀眾無法看完，則一切都是枉然。」也就是說，盡量做到精益求精，但必要時可採用去蕪存菁的刪修策略。

李運興 (39) 曾提出：「每行字幕必須在銀幕上停留足夠的時間，一般以二到三秒為宜。」當然，筆者認為這只是一般的狀況，如果某個畫面出現的時間較久，則字幕則需配合畫面停留較久。根據方粹勳 (56) 的研究：「以一般十四到六十五歲的正常人來看，平均每分鐘可閱讀 150 到 180 個字，約每秒可讀 2.5 到 3 個字，因此每行字幕可容下 11 到 15 個字，也就是說可停留 3 到 5 秒」。

儘管上述兩位學者推算出的秒數不盡相同，但無論如何，依照筆者經驗，在翻譯完成交稿前，不只應對文字部份再三檢查，更重要的是需再看一次影片，同時注意字幕與畫面的轉動是否有完美的搭配，亦即翻譯完成後，須試著以觀眾的角度體會譯句的「視覺速度」是否與「聽覺速度」相當，若過長則需視情況刪減或修改。

2.2. 空間限制

相較於其它類型的翻譯，影視字幕翻譯因受限於銀幕的大小而有更多的空間限制。有著豐富影視字幕翻譯經驗的許惠珺 (80) 曾提出：「一般的銀幕中文字數每行最多十三個字，一個畫面最多兩行，最好不要譯成兩行滿滿的字幕，以免觀眾來不及看完。」而區劍龍 (338) 也認為：「電影字幕譯者必須將每行內的原文完整譯出，且要注意不得多於 13 個字」。但就筆者自 2011 年起與國內不同影展的合作經驗中發現（附件一），台灣業者在每行的字數限制上通常是 14 個字（高雄電影節、台灣拉美影展）或 15 個字（金馬國際影展、金馬奇幻影展、台北電影節）。金馬國際影展的發稿單中明載：「譯句需為單行，請嚴格遵守每行不超過 15 字。譯文可精簡但需流暢且不失原意，由於字幕要盡量在角色講話的時間內完成，所以同一句話請盡量在一行中翻完。如果 15 個字無法完成可分成兩句，但須在觀眾能看完為前提。如果影片對白實在講太快，可在不扭曲原意的原則下精簡翻譯。」

但無論字數多寡，在如此有限的字數中（連標點符號的使用也需錙銖必較，因為每一個標點符號都算一個字），需忠誠地將原文的訊息傳遞給觀眾實為一大挑戰，因此不少譯者會使用可簡化文字空間以及可以涵蓋文化的「對等四字成語」。

3.電影《死也要畢業》

《死也要畢業》是西班牙導演哈維爾·魯伊斯·卡德拉 (Javier Ruiz Caldera) 於 2012 年拍攝完成的作品，為近年來西班牙最賣座的喜劇電影之一。本片曾在台灣戲院播出，之後並由甲上娛樂影音公司發行附有中文字幕的影音光碟。

在台灣上映的外語電影幾乎都會配上中文字幕，因為根據台灣電影法

第七章第二十三條：「輸入之外國電影片在國內作營業性映演時，應改配國語發音或加印中文字幕」。而字幕一詞是指翻譯電影或電視等影視溝通資訊時，所用的訊息溝通方法之一。字幕最早使用於 1929 年，通常用於電影與電視的對話翻譯，其用途是為了讓不懂來源語的觀眾透過目的語瞭解劇情與對話內容（謝漢聲 14）。好的電影字幕翻譯能讓作品有錦上添花的效果，而不適當的字幕翻譯卻足以讓好電影的光彩減分。既然並非由原劇組團隊所製作，電影字幕翻譯理論上不能算是電影的一個部份，但對於無法掌握來源語的觀眾而言，字幕翻譯卻是電影中極重要的一環。

金馬創投協會的主任林妍嫻曾向筆者表示，目前台灣歐語片仍有不少是先由歐語翻成英文，然後再由英文轉譯成中文。但為了達到更直接、更精準的翻譯效果，從 2011 年起金馬國際影展開始積極尋找能掌握歐洲語言，熟悉電影語言以及擅長觀察電影字幕，並對該國文化有深入了解的譯者協助翻譯字幕。因此，除了金馬國際影展外，金馬奇幻影展、台北電影節、高雄電影節、台北光點影展以及幾家影音公司也前後跟進，盡量尋找精通歐洲語言與文化的譯者協助翻譯。

3.1. 劇情簡介

電影主要是一種視覺媒體，其中的每句對白與場景都經過導演用心的安排來傳達訊息，而角色最好是用演出而非解釋的方式來呈現。利用精心設計的視覺線索，把看不見的內心轉折、隱密往事和情緒衝突展現出來，會比直接說明有更好的效果（尼爾·藍道 19）。此外，電影的第一幕尤其重要，其開場鏡頭除了要能揭露電影的中心主旨外，並須試著提示劇情的發展方向，開場鏡頭除了要點出電影主旨與情節發展外，還要把故事背景透露出來（尼爾·藍道 15）。

《死也要畢業》的第一幕清楚地說明了整個故事的來龍去脈，電影的

開場安排與敘事運鏡將時間點拉回到二十年前的西班牙某高中畢業舞會（1993-1994 學年度），當男男女女紛紛找到舞伴跳舞時，既瘦小又害羞的莫德斯托（Modesto）只能站在一旁無奈的發呆（為避免混淆，本文章所使用的人名與校名之中文翻譯皆採用《死也要畢業》DVD 中原有之譯名）。而突然出現的一位女舞伴（其實是一位年輕女鬼）卻讓他情竇初開，正當他陶醉於曼妙的舞步並準備獻出初吻時，全場同學的哄堂大笑讓他頓時明白自己的特異功能——〈陰陽眼〉。

長大後的莫德斯托從事教職，而〈陰陽眼〉對他造成的困擾迫使他必須尋求心理醫生的幫助。在遭到不同學校開除後，偶然間他來到因不斷鬧鬼而即將面臨關門的學校任職，而人生也因此開始重大的轉變。在蒙佛特高中（Monforte），莫德斯托面對的是當年受難於學校畢業舞會火警中的五個鬼學生（Dani, Jorge, Pinfloy, Ángela, Mariví）、愛在心裡口難開的年輕美麗女校長（Tina）、處心積慮想篡奪校長大位的家長會代表（Otegui）、不斷給美麗校長施壓的教委會主席。莫斯德托的天賦終於派上用場，他幫助五個鬼學生完成了每個人生前不同的遺願，讓他們順利畢業從此離開校園，也讓蒙佛特高中不再發生靈異整人事件，得以順利經營下去。



<http://tw.ent.yimg.com/mpost/44/45/4445.jpg>

3.2. 片名翻譯

電影的功能首重娛樂，而精采有效的片名能傳達出電影的實際內容，像是片子的核心故事、主角的追尋目標、場景、主題、類型，有時甚至能一體通包。尼爾·藍道 (55) 曾提出一個好的電影片名能激起觀眾四種不同的感覺，而筆者認為如果搭配國內較為熟知的西語電影大致可區分如下：(1) 迷惑感，例如《羊男的迷宮》(*Laberinto del fauno*, 2006)、(2) 危機感，例如《切膚慾謀》(*La piel que habito*, 2011)、(3) 神秘感，例如《靈異孤兒院》(*El orfanato*, 2007)、(4) 幽默感，例如《飛常性奮！》(*Los amantes pasajeros*, 2013)。

筆者從與不同影展的翻譯合作經驗中得知，譯者負責的是影片對白以及預告片的字幕翻譯，但並無參與片名翻譯討論的權利，中文片名通常早在譯者接到西文腳本時已決定（有時會同時收到西文與英文的腳本，而試看片通常都已打上英文字幕）。但筆者建議翻譯時還是以西文腳本為主，因為片子裡英文字幕的準確性仍有待商榷。

電影翻譯是一種以觀眾為主導的行為，翻譯不但是兩種語言與不同文化的轉換，有時也是一種創作或重造。《死也要畢業》之原片名為 *Promoción fantasma*，而英文片名是 *Ghost Graduation*。西文 *promoción* 的原意是 *Grupo de personas que acaban los estudios el mismo año*，也就是「同一年結束學業的一群人」，中文有第幾屆的「屆」的意思，而 *fantasma* 則有「幽靈、鬼怪」的意思。通常台灣的外語片片名翻譯，除了顧及到原片名外，但更重要的是考量劇情內容。儘管《死也要畢業》的這個譯名和來源語有點出入，但如果考量電影的主體再配合電影海報，此譯名算是符合尼爾·藍道歸類的幽默感，尤其對年輕觀眾而言，此幽默詼諧又帶有點強烈口氣的譯名的確能增加電影的商業效益。

4. 影片中文字幕之「四字成語」解析

有效的電影對白需具備推動情結以及透露角色訊息的功能。電影對白聽起來必須像是真實的對話，但必須比平常講話更生動、更緊湊、更切中要點。真實生活中的對話經常離題又不連貫，除非是刻意想製造特殊效果，否則出現在電影中則顯得太冗長（尼爾·藍道 93）。電影字幕的特色在於提供的文字必須和視覺（快速跳動的影像）、聽覺（演員的對白）達到相輔相成的效果，尤其對於外語電影而言更為重要，它是和目的語觀眾溝通的媒介，必須在短時間內協助觀眾接受到正確的信息。

專業口筆譯者許惠珺 (24) 曾提出呈現一流的翻譯水準需具備五大要素：原文好、中文好、懂翻譯、懂術語、多練習。而筆者認為其中的<原文好>及<懂術語>則包含了對來源語當地的文化認識與了解。文化的問題和背景知識類似，但是更為宏觀，文化除了知識，還包括了藝術、信仰、法律、道德、風俗等各方面的體認與了解。簡單的一句對白，往往隱藏了一些說話者有意傳遞或無意中透露的文化訊息，譯者必須對來源語的文化背景與風俗習慣有相當的了解和體會，才能正確轉換為目的語（解志強 67）。

「成語」是漢語語言的結晶，不但能呈現語言形式之美，而當中附帶的典源寓意更傳述了古人的生命智慧。漢語成語大多由四個字組成，且一般都有出處，有些成語從字面上不難解釋，有些成語則必須知道來源或典故才懂得意思。儘管這樣的定義雖然針對的是漢語成語，其核心內涵卻適用於所有語言成語（張傳彪 57）。在觀賞完《死也要畢業》一片後，筆者觀察出相較於國內其他西語片，該片譯者大量使用了蘊涵豐富，既可簡化文字空間又可涵蓋文化的對等「四字成語」。儘管如此，以不同學者的理

論配合當時片中的不同情境來分析，可發現這些四字成語的使用有些恰如其分，讓作品有錦上添花的效果，但有些則仍有進一步討論與改善的空間。

儘管本片的中文字幕有諸多討論之處（如台式翻譯、錯譯、省譯、增譯），但此研究只先針對「四字成語」做探討。以下筆者將影片中出現的四字成語依照出現的時間順序，分為**運用得宜**（當中有幾個範例筆者也提出相似的四字成語譯法）及**有待改進**兩部份加以解析。

4.1. <運用得宜>範例：

範例 1：

【西文】Psiquiatra: No, del hoyo. Tú no temes a los muertos sino al hoyo. El hoyo, mi querido Modesto, es tu ano. Modesto, **¿cómo decirlo?** Eres gay.

【中文字幕】心理醫師：不 洞穴 那才是你的恐懼來源

老兄 洞穴代表你的菊花

這**難以啟齒** 你是同性戀

解析：當時的情境是因為莫德斯托為自己的「陰陽眼」困擾不已，進而尋求心理醫生的幫助。但那位同性戀的醫生卻一直認為莫德斯托和他有一樣的性傾向，卻又不知該如何明說，所以才會用 hoyo（洞穴、酒窩）來比喻 ano（肛門）。而西文的 **¿cómo decirlo?** 直譯的意思是「這該怎麼說呢？」，而譯者使用肯定語氣的四字成語「**難以啟齒**」取代了原有猶豫口氣的疑問句，反而更加傳神。當然，如果將它翻成「怎麼說呢？」不但能保留原來的語氣，也能精簡字數。

範例 2：

【西文】Profesor de literatura: Los fantasmas existen como en la obra de

Shakespeare para recordar al protagonista que su misión en la vida no ha terminado.

【中文字幕】文學老師：鬼魂曾出現在……

莎士比亞的作品中

這令人想起一位壯志未酬的主人翁

解析：當時的情境是文學老師在課堂上解釋莎士比亞的作品，來源語的 **su misión en la vida no ha terminado** 意思是「他在世的任務尚未完成」，但如此冗長的譯文被譯者巧妙地運用了四字成語「壯志未酬」來代替。「酬」是指「實現」，而此成語的意思是指潦倒的一生，志向沒有實現就衰老了，亦指抱負尚未實現就去世了。此成語的使用非但未失原意，更精簡了字數，將字數成功地控制在 15 字內。

範例 3：

【西文】La hija: Es mamá.

Directora: A ver. ¡Qué bonito es! Y veo que fuma, le has dibujado con un puro en la boca.

【中文字幕】小女兒：我畫媽咪

校長：給我看 好漂亮

她在吞雲吐霧 口中叼著雪茄

解析：此對話發生在家長會代表奧特古氣沖沖的跑來找年輕女校長抗議，並揚言要找美術老師理論，因為他女兒畫了一張母親抽雪茄的圖畫。西文中的 **fuma** 是「抽煙」的意思，但譯者發揮想像力用了四字成語「吞雲吐霧」，不但符合了兩種語言的對等關係，儘管字數較多，但將這四個字用在形容圖畫更突顯了其意境，因為此成語原來是形容道士修煉養氣，不

吃五穀，但之後被使用為形容人吸煙的樣子。

範例 4：

【西文】La Consejera de Educación: Varios padres **hablan de** caos en el centro. Le diría que se enfrenta a una pandilla de alumnos conflictivos en el colegio.

【中文字幕】教委會主席：許多家長對貴校的騷動議論紛紛
妳想必遇上一群愛鬧事的學生

解析：因為五個當年在學校被燒死的學生鬼魂經常鬧事，導致整件事情鬧得滿城風雨，連教委會的主席也介入施壓，希望校長盡快將事情妥善處理。來源語的 **hablan de** 表「談論、論及」，但如果只用直譯，似乎無法表達出該校學生與家長對校園鬧鬼事件的猜疑與恐慌，而譯者使用了「議論紛紛」，將大家對此傳言的不同看法與意見表達得淋漓盡致。

範例 5：

【西文】Directora: Fue un accidente.

La Consejera de Educación: Se debió **cerrar** entonces.

【中文字幕】校長：因為出了一場意外

教委會主席：那時學校就該關門大吉了

解析：校長口中的意外，指的是一場發生在多年前的畢業舞會火警，不但導致五名畢業生葬身火海，從此之後校園鬧鬼事件頻傳，連教委會主席也介入調查。根據教育部《成語典》，「關門大吉」指的是「譏諷事業失敗而倒閉」，而影片中教委會主席講話時的確語帶嘲諷，儘管字數比來源語多（**cerrar** 意指關門），但多加了兩個字似乎更傳神地表達當時的窘境。

範例 6：

【西文】Modesto: Luego he dicho que “no”.

Directora: Bueno, entonces **no tendrá ningún problema.**

【中文字幕】莫德斯托：但後來我說不是

校長：那你一定會如魚得水

解析：當時的情境是莫德斯托來到蒙佛特高中求職，校長對他的履歷感到十分滿意，但因為看到他經常換學校，所以問他是否有情緒方面的問題。莫德斯托剛開始老實說有（因為他經常可看到校園的鬼魂），但隨即又立刻說沒有。西文的 **no tendrá ningún problema** 可直譯為「您將不會有任何問題」，但譯者大膽用了四字成語「如魚得水」來呈現另一層的涵意。根據教育部《成語典》，該成語出自語本《三國志·卷三五·蜀書·諸葛亮傳》，意思是如魚得游於水之樂，比喻得到志同道合的人或適合於自己發展的環境。此用法不但可精簡字數且又不失原意，可視為將兩種語言成功轉換之佳例。

建議譯文：而就筆者個人的看法，或許也可引用《史記·酷吏列傳》中的「勝任愉快」做轉譯：指有能力足以擔當某項任務或工作，而且能順利完成。

範例 7：

【西文】Directora: Claro que sí, Modesto, **lo he intentado todo.** Médium, parapsicólogos y nunca nadie me había hablado de ellos.

【中文字幕】校長：當然 我無計可施了

找來靈媒和巫師都沒輒

解析：當莫德斯托看見校史室的五張學生照片時，他立刻明白他在舊圖書館頂樓所見到的其實是五個學生的鬼魂。校長向他表明這五位學生死於 20 年前的畢業舞會，而這些年來她也想盡辦法「超渡」他們卻都失敗。西文中的 **lo he intentado todo** 其實是表明了校長的無奈，直譯是「我已試過各種辦法了」。而譯者巧妙地用了《三國演義》第八回中的成語：「無計可施」來代替，因為「計」表「策略、辦法」，而「施」即是「施展」，的確是清楚地表示已經沒有其他辦法可用了。目的語的意思符合來源語的用法，也將原本冗長的意思精簡譯出。

建議譯文：而就筆者個人的看法，或許也可使用出自《集異記》的相似成語「束手無策」，其意思表示被捆住雙手，無計策可施，即比喻面對問題時，毫無解決的辦法。

範例 8：

【西文】Modesto: Necesito tu ayuda.

Psiquiatra: Soy **todo oídos**.

【中文字幕】莫德斯托：我需要你的幫忙

心理醫師：我**洗耳恭聽**

解析：當莫德斯托剛開始無力招架五個鬼學生的挑釁時，決定再次前往心理醫師的診所。西文的 **todo** 表「全部」，而 **oído** 有「聽力、聽覺器官」的意思，因此中文字幕出現了「洗耳恭聽」這樣簡潔有力、不失原意的對等四字成語，其意思是「洗乾淨耳朵然後恭敬地聆聽，比喻專心仔細聆聽」。

範例 9：

【西文】Otegui: Lo que teníamos que hacer es llamar a la Consejería de Educación.

Directora: Otegui, no nos la juguemos. **Si algo sale mal me cortan la cabeza.**

【中文字幕】奧特古：我們要邀請教委會主席

校長：別冒險了 要是弄巧成拙就完了

解析：在每年舉辦的創校人紀念日（校長蒂娜的父親）前夕，急於表現的奧特古提出邀請教委會主席的建議，但校長怕學生鬼魂出來鬧事，因而答說：**Si algo sale mal me cortan la cabeza.** 意思是「如果出錯，他們會砍了我的頭」，但這種翻法在目的語的呈現過於冗長，且顯得誇張甚至於暴力，因此譯者用了「要是弄巧成拙就完了」來表示，的確符合奧特古的心機與校長的擔憂，因為根據教育部《成語典》，該用法意指本想賣弄才能、聰明，卻反而做了蠢事，比喻枉費心機。另外，其實筆者認為 *no nos la juguemos* 不宜翻成「別冒險了」，較適合翻成「別鬧了」，但因本論文不討論錯譯的部份，所以不多加研究。

範例 10：

【西文】Directora: Yo creo que lo malo no es morir, lo malo es no vivir.
Mírate a ti, por ejemplo, ¿qué es lo más loco que has hecho este año?

Modesto: He estado en tratamiento psiquiátrico, eso es bastante loco, ¿no?

Directora: No, me refiero a algo **espontáneo**, a algo que no, que no suelas hacer, por ejemplo si te digo ahora de bailar ¿lo

har ías?

【中文字幕】校長：我想悲哀的不是死 是活的不痛快

比如你

你最近做過最瘋狂的事是什麼

莫德斯托：我接受心理治療 挺瞎的

校長：我指**心血來潮**平常不會做的事

比如現在你願意陪我跳舞嗎

解析：來源語的 **espontáneo** 意思為「自主的、自願的」，但筆者認為若延續後面「平常不會做的事」，這裡的「**心血來潮**」算是個成功的對等翻譯。因為該用法語出《封神演義·第三十四回》，釋義為思緒像浪潮般的突起，原指神仙對人事的感應與預知，但後人用來形容突然興起的念頭。

建議譯文：筆者認為在此也可用「一時興起」或「一時衝動」來取代，雖然不算是正式的成語，但在意義上卻有異曲同工之妙。

範例 11：

【西文】Modesto: Supuestamente sois muy amigos, ¿no? No sé. Me gustaría saber si sois tan amigos como decid. Si de verdad os lo habéis contado todo porque a lo mejor uno de vosotros guarda un secreto. Un secreto que os afecta a todos y si es así, yo creo que ya **va siendo hora de contarlo**, ¿no?

【中文字幕】莫德斯托：你們應該都是好朋友 對吧

來瞧瞧你們麻不麻吉

有沒有互相坦誠以對

因為你們可能有人守著秘密

會影響到所有人的秘密

若是這樣 現在該全盤托出了

解析：天生有陰陽眼的莫德斯托決定幫助年輕女校長解決問題，也就是幫助五位鬼同學完成各自的遺願好永遠離開校園，但首先他希望他們能彼此坦然相對。西文中的 **va siendo hora de contarlo** 直譯是「是該說出全部的時候了」，但這樣的字幕顯得過於冗長，且超過台灣目前業界所規定的 15 字上限，因此譯者用了源於《文明小史·第四十四回》的「全盤托出」來代替，該成語意為比喻毫無隱瞞的完全說出來或拿出來，不但簡潔有力，也讓觀眾一目瞭然。

範例 12：

【西文】Padre del psiquiatra: Pero si yo ya lo sabía y no me decepcionó por ser gay, me decepcionó por ser idiota.

【中文字幕】心理醫生父親：我心知肚明

但我失望的不是他的性向
是他的豬腦袋

解析：當時的情境是心理醫生的父親對莫德斯托說，其實他早知道兒子是同志。來源語的 **yo ya lo sabía** 意思是「我早已知道」，但中文字幕出現了同樣字數的成語「我心知肚明」，表示嘴巴雖沒說，但心裡卻很明白。其實此用法在這裡十分貼切，因為其實莫德斯托講話的對象是已故的心理醫生之父（但因為他陰陽眼，所以能與他溝通），儘管心理醫生在他父親在世時從未親口說出自己的同志情節，但他父親卻早已「心裡有數」。

範例 13：

【西文】Mariví: Y todo por culpa de Dani. Es que yo no entiendo por qué nos

lo ha estado ocultando durante tanto tiempo.

Ángela: Bueno, porque a veces a la gente **le cuesta decir según qué cosas.**

【中文字幕】瑪莉薇：全是達尼的錯

他幹嘛瞞我們這麼久

安琪拉：人有時就是有**難言之隱**

解析：原來當年的火警是由其中之一的男同學達尼不小心引起，但一直到莫德斯托跟他曉以大義後他才承認。正當他的夥伴瑪莉薇對此有所抱怨時，另一位安琪拉卻認為也許他有苦衷。西文中的 **le cuesta decir según qué cosas** 直譯是「有些事不好開口」，但這種翻法不甚通順且顯得字數過多，因此譯者用了成語「難言之隱」來呈現，也就是藏在內心深處，難以說出口的事情，在此十分符合達尼的矛盾心情。

範例 14

【西文】Otegui: Ya verá cómo **disfruta de** nuestro maravilloso Día del Fundador. Que, bueno, humildemente he organizado yo mismo.

【中文字幕】奧特古：本校的慶祝會一定讓您**賓至如歸**

由敝人親自籌劃

解析：在蒙佛特高中的創校紀念日當天，家長會代表奧特古極盡諂媚教會主席，在活動正式開始前跟她說了這句話。西文中的片語 **disfruta de** 意思是「享有，享受」某件事情或某個東西，而整句話 **Ya verá cómo disfruta de nuestro maravilloso Día del Fundador.** 直譯為「您一定能享受這美好的創校人紀念日」。但這樣的直譯法字數過多，容易導致觀眾來不及看完，因此譯者用了「賓至如歸」來呈現。根據教育部重編國語辭語，此成語出

自《左傳·襄公三十一年》，原意表客人來到這裡就好像回到自己的家裡，但之後用來形容主人招待既周到又親切，使客人感到滿意。此轉譯不但符合當時的情境和語意，也讓觀眾一目瞭然。

範例 15：

【西文】 Otegui: ¡En este colegio **no pasa absolutamente nada**.

(Caen muchas pelotas desde el cielo.)

Directora: ¿Sigue sin creerlo?

【中文字幕】奧特古：學校根本**安然無事**

（好幾顆足球從天而降）

校長：你還是不相信我

解析：校長將原本已辭職的莫德斯托再次請回來幫忙，但不信邪的奧特古感到震怒，並堅持校園根本一切正常。來源語的 **absolutamente** 是絕對地、完全地，而 **no pasa nada** 意為「沒發生任何事」，但譯者使用了「**安然無事**」表明了奧特古堅信學校鬧鬼的傳言只是無稽之談。此用法出自於《兒女英雄傳·第九回》，意為平安無災厄等事的困擾，算是一個符合情境的目的語表達方式，相似詞為「平安無事」、「安然無恙」。

範例 16：

【西文】 Mariví: Pero bueno, **¡qué calladito te lo tenías!** ¡Eh! Me ha encantado, mira ha bailado hasta el feto.

Ángela: ¿Sí? ¿Te ha gustado?

【中文字幕】瑪莉薇：妳真是**深藏不露**

我好喜歡 連我寶寶都在跳舞

安琪拉：妳喜歡

解析：此情境是鬼學生之一的安琪拉有一副好歌喉，在她唱完歌後另一位懷有身孕的瑪莉薇對她的歌藝感到驚豔。來源語的 **¿qué calladito te lo tenías!** 直譯是「妳之前都默不作聲」，但譯者巧妙地用了「深藏不露」來表示，該成語的意思是隱藏自身的才學、技藝，而不表現出來。能將原本不易理解的意思用蘊涵豐富的成語來表示，實為將兩種語言做成功對等轉換的佳例。另外，筆者發現此片的中文字幕完全不用標點符號，國內影展單位以及影音發行業者的發稿單中對標點符號的規定是：可用逗號、頓號、冒號、問號、驚嘆號（勿濫用）；句尾不用句點。但其實 **¿Sì? ¿Te ha gustado?** 的正確翻法是：是嗎？妳喜歡嗎？若基於整部片都不使用標點符號的一致性，至少也該譯為：妳喜歡嗎，否則上下對白意思不連貫，觀眾可能看的一頭霧水。

建議譯文：因為此片字幕有許多台式翻譯，如：皮皮挫、凸槌、賭爛、唬爛、倒彈等等，筆者認為這裡如果用台語俚語「惦惦吃三碗公」來呈現也許更增加趣味性，也算符合影片中這群年輕學生講話的調性。

範例 17：

【西文】Dani: He sido un ego ísta.

Modesto: Bueno. Todos lo somos a veces.

【中文字幕】達尼：我很自私

莫德斯托：別自責了

這是人之常情

解析：達尼向其他四位夥伴說抱歉，因為他的疏失才造成大家葬身火窟，但莫德斯托安慰他說這自私乃是「人之常情」。原文的 **Todos lo somos a**

vecés. 意思是「所有人有時候都會這樣」，但這樣的譯法顯得過於冗長，因此譯者用了《南朝梁·江淹·雜體詩序》的「人之常情」來表示一般情況下人的感情表現。

建議譯文：筆者認為也可用源自《活地獄·第九回》的成語「在所難免」表示，用來表示無論如何很難免除或避免。

4.2 <有待改進>範例：

範例 1：

【西文】Directora: Gracias por **el capote**. Otegui.

Otegui: Por el Monforte lo que sea. La institución está por encima de todo.

【中文字幕】校長：奧特古 謝謝**拔刀相助**

奧特古：我是為蒙佛特著想 學校最重要

解析：延續上一個範例的情境，當教委會主席的座車離開後，校長感謝奧特古的全力相挺。根據西班牙皇家學院線上字典 (<http://www.rae.es>)，來源語 **capote** 的中文意思是「帶袖披風」或「下擺較長的軍大衣」，另外還有一個西語片語 **echar un capote: Terciar en una conversación o disputa para desviar su curso o evitar un conflicto entre dos o más personas.** 其中文意思為：介入某個對話以避免兩人或多人的衝突。筆者認為譯者已充份掌握該用字的語意，因而用了成語「**拔刀相助**」來表現奧特古的行為。

建議譯文：其實「**拔刀相助**」最常用的用法是眾所周知，源於《儒林外史·第十二回》的：「一生性氣不好，慣會路見不平，拔刀相助。」意為遇見不平的事，就挺身而出，加以干涉，比喻見義勇為，打抱不平。但筆者個人認為儘管此用法無誤，但以當時情境而言似乎語氣過強，或甚至帶有暴

力的感覺，倘若能使用相似的「挺身而出」或「情義相挺」也許會更恰當，因為在《文明小史·第五回》曾說：「當下見柳知府回答不出，他便挺身而出，對洋人竭力排解。」該用法比喻遇到危難時，勇敢的站出來，擔當其任。剛好符合了校長面對嚴厲教委會主席的質詢不知所措，此時由奧特古出面解危，化解了當時尷尬的場面。

範例 2：

【西文】Modesto: Está de aquí **tenía la barriga así como un bombo**, como si estuviese embarazada.

Directora: Es verdad. Mariví murió en cinta.

【中文字幕】莫德斯托：這個**挺著大肚子** 像是懷孕

校長：沒錯 瑪莉薇死時有身孕

解析：莫德斯托指著一張相片跟校長說相片中的女孩看起來像是懷孕。西文 **tenía la barriga así como un bombo** 原意是「有著像低音大鼓一樣的肚子」，但這樣有文化隔閡的翻法，會造成目的語觀眾理解上的困難。因此譯者將它翻成一般觀眾較熟悉的說法「挺著大肚子」，也能與之後的懷孕連結。

建議譯文：筆者認為因為瑪莉薇被燒死時已懷有身孕，而且在影片中她的肚子之大應可用四字成語「大腹便便」呈現，不但對該角色的體態形容更顯傳神，觀眾也容易一目瞭然。此用法原來用在「體形臃腫」的表述，肚子太大顯得肥胖而凸出的樣子，但後來也被用來形容婦女懷胎幾個月後，就會顯得大腹便便，行動極不方便。

範例 3：

【西文】Dani: Pinfloy, pasa de este tronco, no ves que es **un panoli**.

【中文字幕】達尼：平佛洛伊 這兔崽子**鬼話連篇**

解析：莫德斯托認為要讓五個學生的鬼魂從此離開學校，必須先對他們示好，並瞭解他們生前的遺願，但防禦心最強的達尼似乎不太領情，並提醒他的夥伴平佛洛伊別理會這位新來的老師。其實此範例的中譯字幕有諸多值得討論之處，根據西班牙皇家學院線上字典，**panoli** 的西文解釋是 **Dicho de una persona: Simple y sin voluntad.** 中文意思為：簡單且無意志力的人，但這裡的「簡單」應有負面的「無知」涵意，但譯者將它翻為滿嘴胡言亂語的「鬼話連篇」其實不太恰當，而且也未將 **pasa de**（忽視、忽略）的意思翻出，另外，**tronco** 的意思是「樹幹、軀幹」，但也可用來形容一個人的個性，西文 **Persona insensible, inútil o despreciable**，亦即「無感、沒用的人」。

建議譯文：筆者認為儘管「鬼話連篇」的意思雖符合當時的情境，但如果要更忠於原文以及注重兩種語言的對等關係，也許可用表示思想單純或智商不高的俗語「**頭腦簡單**」來呈現，而且也較符合莫德斯托在劇中給人有點木訥、個性單純的感覺，因此筆者對這句話的建議譯文是：「**別理那頭腦簡單的蠢蛋**」。

範例 4：

【西文】Modesto: Te lo digo yo que soy **un cagado**. Entiendo que tengas miedo porque yo también lo tendría, pero son tus amigos, se lo merecen.

【中文字幕】莫德斯托：以我為例 我只是**無名小卒**

我瞭解你跟我一樣會害怕

但他們是你的朋友

他們有必要知道

解析：當時的情境是莫德斯托希望五個鬼學生能坦誠相對，說出個人的遺願或內心的秘密，以便能協助他們。但因為當時不小心引起火災的是達尼，所以他的情緒最激動，還不斷叫莫德斯托閉嘴。但生性溫和的莫德斯托對他曉以大義，並說自己也是個膽小鬼。西文 **cagado** 的解釋是：**Cobarde, miedoso, de poco espíritu**，也就是「膽怯的、害怕的」。但譯者將它翻成四字成語「無名小卒」並不恰當，根據《三國演義·第四十一回》，該成語意思是「品位低而無足輕重的人」。如此翻法與來源語的意思相去甚遠，且與下一句話的意思不連貫。

建議譯文：儘管「無名小卒」是目的語觀眾所熟知的成語，但語意並不符合來源語的原意。因此筆者認為只要將它簡單翻成「我只是個膽小鬼」，不但清楚易懂，也能銜接後面的「我瞭解你跟我一樣會害怕」。

範例 5：

【西文】Elsa: ¿Jorge? Eres más guapo que en la foto.

Jorge: ¿Por qué lo has hecho?

Elsa: Porque te quiero.

Jorge: Y yo a ti, pero **tienes mucho por vivir**, tienes que vivir todo lo que yo no pude.

【中文字幕】艾莎：豪爾 你比照片還帥

豪爾：妳為什麼這樣做

艾莎：因為我愛你

豪爾：我也愛妳

但妳有大好人生等著妳

妳要體驗我無緣經歷的一切

解析：艾莎 (Elsa) 是貫穿整部影片的另一位女學生，她非但不害怕五個已故學生的鬼魂，甚至看了照片後還愛上其中一位男生，豪爾 (Jorge)。她甚至跳進學校的游泳池企圖自殺只為了與他長廝斯守，就在她生死邊緣時終於親眼見到了豪爾，並與他有了此對話。西文的 **tienes mucho por vivir** 可直譯為「妳還可以活很久」，而中文字幕的「妳有的大好人生等著妳」其實意義無誤，但如果配合整部片的畢業典禮的主題，筆者有以下的建議翻法。

建議譯文：因為整部影片以莫德斯托當年的高中畢業舞會為開場，最後更以五個鬼學生參加完畢業舞會後永遠離開校園做結束，因此筆者認為可用「但妳前程似錦」來呈現，該語法用於畢業或臨別時的贈言題辭，祝福其人未來成就必定輝煌燦爛。而此用法非但精簡了字數，也更符合整部影片的調性。

範例6：

【西文】Modesto: Jorge, Ángela, Maraví, Dani, si teníais alguna asignatura pendiente, yo creo que la habéis superado de sobra. Sólo faltas tú, Pinfloy.

Pinfloy: ¿Yo? Pero si **no tengo objetivos**, yo solo quiero ir a Pacha.

【中文字幕】莫德斯托：豪爾 安琪拉 瑪莉薇 達尼

如果你們真有遺願

你們應該都完成了

剩下你了 平佛洛伊

平佛洛伊：我

我胸無大志 我只想玩趴

解析：故事快接近尾聲時，莫德斯托已陸續幫助四位鬼學生完成了遺願，唯獨只剩下平佛洛伊。當被問到時，他表明了他「胸無大志」。來源語的 **no tengo objetivos** 直譯是「我沒有目標」，所以譯者用「胸無大志」來呈現算是個意思精準又一目瞭然的成功轉譯，因為該語法是用來形容某人心中沒有遠大的志向與抱負。

建議譯文：因為平佛洛伊在劇中是個在世都不讀書，每天只想跑趴喝到茫的學生。筆者認為比起「胸無大志」，台灣學生考試前更常說的是：「生平無大志，只求 60 分」，因此如果能將此句的中文譯為「我生平無大志」會更貼近平佛洛伊的學生身份，而且「生平」兩字也非常符合劇中情節，討論他們對此生的留戀，以及對死後世界的好奇。

5. 結論

翻譯是一項複雜的工作，不但是兩種語言的轉換，當中更涉及文化差異的問題。電影字幕翻譯工作除了在交稿時間十分急迫外（一般為收到試看片與腳本開始的七到十天），它與一般文學作品翻譯最大的不同點在於多了「空間限制」與「時間限制」。前者指的是如何將冗長的來源語對白精簡到一行 14 或 15 字以內的目的語，而後者指的是須注意整部影片的節奏，因此依照筆者個人經驗，翻譯完成後必需試著以觀眾的角度再看一次影片，體會畫面的轉換能否與中文字幕密切結合。基於上述的限制，一般譯者有時會使用蘊涵豐富，既可精簡文字空間又可涵蓋文化的「對等四字成語」來呈現原文的意涵，因為成語的意涵不只是單純的表層義、指稱義，其實他們的隱含義、引申義、聯想義更為重要。

翻譯不只是單純兩種語言的轉換工作，語言既然是組成文化的一部分，自然會受到文化的影響與制約。在電影字幕翻譯過程中，除了熟悉導演的風格與電影語言外，譯者對某段文字理解的正確與否，在某種程度上其實是取決於他對該國文化的瞭解。以西班牙語而言，西班牙的西語和拉丁美洲的西語則有諸多不同之處，就連拉美各國的用字和語法也都不盡相同。對於譯者而言，若沒有兩種語言文化的對比知識涵養，就無從談起對語言文字的正確理解，更遑論可做出一份好的翻譯作品。

哈維爾·魯伊斯·卡德拉所執導的《死也要畢業》為近年來西班牙最賣座的成功喜劇之一。在台灣，該片譯者運用了歸化式翻譯策略，將不同情境的對白用了 23 個中文成語來呈現。經筆者分析結果，其中 17 個算是做了成功的對等轉譯（筆者也針對其中 5 個提出相似可代換的譯法），而另外 6 個範例的譯法則有待商榷，甚至有可能導致觀眾誤解的情形。經瞭解原文的涵義以及查詢國內成語詞典的結果，再配合前後對白的內容，筆者也提出個人認為較貼近原文且符合當時情境的譯法，希望藉此能讓影片的字幕翻譯更臻完美。

參考書目

- 方梓勳。“Let the words do the talking: The nature and art of Subtitling”。《第二屆兩岸三地中華譯學論壇研討會》。台北：輔仁大學翻譯學研究所，2006。
- 史文鴻。《電影、藝術與社會：批判理論明鏡下的電影社會史（上）》。台北：貿騰發賣股份有限公司，2009。
- 尼爾·藍道 (Neil Landau)，吳莉君譯。《好電影的法則：101 堂電影大師受用一生的 UCLA 電影課》。台北：大雁文化事業股份有限公司，2013。
- 李運興。〈字幕翻譯的策略〉。《中國翻譯》第四期，(2001 年)。
- 思果。《翻譯研究》。台北：大地出版社，2009。
- 區建龍。〈香港電視字幕初探〉。收錄於劉靖之編《翻譯新論集》。香港：商務印書館，1991。
- 區國銓。《電影字幕翻譯策略研究：以《玩美女人》為例》。淡江大學西班牙語文學系碩士論文，2011。
- 張傳彪。〈試論文學語境下的成語翻譯〉。收錄於高亮、陳平之編《翻譯研究與跨文化交流》。台北：書林出版有限公司，2013。
- 許惠琄。《這樣翻譯就對了：口譯、筆譯、影視翻譯實用秘笈》。台北：貿騰發賣股份有限公司，2011。
- 黃文範。《翻譯趣語》。台北：書林出版有限公司，2012。
- 解志強。《翻譯與網路資源：理論、標準、實務》。台北：文景書局有限公司，2010。
- 雷孟篤。《實用西漢辭典》。台北：文橋出版社。
- 錢紹昌。〈影視翻譯——翻譯園地中愈來愈重要的領域〉。《中國翻譯》第一期，(2000 年)。

謝漢聲。《王牌冤家電影字幕翻譯研究》。長榮大學翻譯研究所碩士論文，
2007。

Newmark, Peter. *A Textbook Of Translation*. London: Longman, 1988.

Nida, Eugene A. *Context in Translating*. Amsterdam: John Benjamins, 2001.

Venuti, Lawrence. *The translator's invisibility: a history of translation*.
London: Routledge, 1995.

網路資源

台灣電影網：http://www.taiwancinema.com/ct_131_265

教育部重編國語辭典：<http://dict.revised.moe.edu.tw>

教育部《成語典》：<http://dict.idioms.moe.edu.tw>

Real Academia Española (西班牙皇家學院線上字典)：<http://www.rae.es>

附件一：林震宇西語電影字幕翻譯作品

編號	中文片名	西文片名	發行國家	導演	影展（影音公司）
1	親愛的別怕	No tengas miedo	西班牙	Montxo Armendáriz	2011 台北金馬國際影展
2	切膚慾謀	La piel que habito	西班牙	Pedro Almodóvar	2011 台北金馬國際影展 （Catchplay 威望影音公司）
3	魔咒手風琴	Los viajes del viento	哥倫比亞	Ciro Guerra	2011 台灣拉美影展 （台北光點影展）
4	移工哀歌	Bolivia	阿根廷	Adrián Caetano	2011 台灣拉美影展 （台北光點影展）
5	打不死的阿瓚	Juan de los muertos	古巴	Alejandro Brugués	2012 台北金馬奇幻影展
6	幸不幸由你	La chispa de la vida	西班牙	Álex de la Iglesia	2012 台北金馬奇幻影展
7	瘋狂救世主	El día de la bestia	西班牙	Álex de la Iglesia	2012 台北金馬奇幻影展
8	現代啟示錄	La lluvia también	西班牙	Ícaro Bollaín	台北光點影展 – 大開影界 （Catchplay 威望影音公司）
9	歡迎來電光臨	Porfirio	哥倫比亞	Alejandro Landes	2012 台北電影節
10	薄霧微光	La sirga	哥倫比亞	William Vega	2012 台北金馬國際影展
11	左派教慾	El estudiante	阿根廷	Santiago Mitre	2012 台北金馬國際影展
12	小鎮狼人變變變	Lobos de Arga	西班牙	Juan Martínez Moreno	2012 高雄電影節
13	夜色降臨之前	La noche de enfrente	智利	Raoul Ruiz	2012 台北金馬國際影展
14	愛不宜遲	La demora	烏拉圭	Rodrigo Pla	2012 台北金馬國際影展
15	我的雙面童年	Inflancia clandestina	阿根廷	Benjamín Ávila	2012 台北金馬國際影展

16	露西亞離開 之後	Después de Lucía	墨西哥	Michel Franco	2012 台北金馬國際 影展
17	你快樂所以 我不快樂	Mientras duermes	西班牙	Jaume Balagueró	2013 台北金馬奇幻 影展
18	天使三人行	El sexo de los ángeles	西班牙	Xavier Villaverde	2013 台北金馬奇幻 影展
19	謎樣的慾望	El resquicio	哥倫 比亞	Alfonso Acosta	2013 台北電影節
20	維多快跑	7 cajas	巴拉 圭	Juan Carlos Maneglia	2013 高雄電影節
21	小蝦米的逆 襲	Workers	墨西 哥	José Luis Valle	2013 台北金馬國際 影展
22	飛常性奮!	Los amantes pasajeros	西班 牙	Pedro Almodóvar	Catchplay 威望影 音公司
23	女巫不該讓 男人留淚	Las brujas de Zugarramurdi	西班 牙	Álex de la Iglesia	2014 台北金馬奇幻 影展
24	我心遺忘夏 威夷	Hawaii	阿根 廷	Marco Berger	2014 台北金馬奇幻 影展
25	直不了的男 孩	Pelo malo	委內 瑞拉	Mariana Rondón	2014 台北電影節
26	去他的第二 春	Gloria	智利	Sebastián Lelio	2014 台北電影節

從班雅明〈譯者天職〉之觀點檢視西班牙文小說 *El desorden de tu nombre* 之中譯技巧分析*

戴毓芬**

摘 要

翻譯作品一直背負著閱讀流暢的使命。流暢度是譯作首先被檢視的優缺點。以西班牙文小說 *El desorden de tu nombre* 之中譯本為例，譯者並未恪守譯文流暢的標準。「信言不美，美言不信」成為翻譯史對峙的相視。本論文以班雅明〈譯者天職〉中的「純語言」及其相關的「可譯性」與「凝視」之觀點來詮釋於文學作品與其譯作之關係，借用西班牙小說 *El desorden de tu nombre* 之中譯本（《在妳的名字裡失序》）來「驗證」。翻譯過程是一種對原文的「凝視」；凝視之眸，呈現其「可譯性」；可譯性之質，呈現其「純語言」之共同性。於是，可譯與不可譯不再以語言迻譯之觀點切入，而是從「純語言」詮釋。此外，原著的文字呈現一種「失序」的狀態，意即拆卸組合文字；重新組合後的文字並無相關意義。故中譯本在翻譯上也依循拆組規則戲法；此也是本論文將〈譯者天職〉裡的「破碎瓶罐」套用於翻譯是細心地去黏合破碎的瓶罐（支離的文字）。在此強調，取班雅明「破碎的瓶罐」之文字「表象」，實為替中譯本之「信言不美」賦予他義。

關鍵詞：班雅明、〈譯者天職〉、米雅斯、《在妳的名字裡失序》

* 本論文感謝兩位匿名審查委員給予之寶貴意見。

** 淡江大學西班牙語文學系

A Study of Spanish Novel in Chinese version *El desorden de tu nombre* according to Benjamin's "The Task of the Translator"

Tai, Yu-Fen*

Abstract

Translated works have always carried on the mission of reading fluency which is firstly considered the quality of translated works. Taking the Spanish novel *The Disorder of Your Name* (*El desorden de tu nombre*) as an example, the translator of this novel does not comply with such standard of its fluency. 'Truthful words are not beautiful, beautiful words are not truthful' (*belles infidels*). Such a saying has become the contradiction in the history of translation. This paper focuses on the concept of "pure language" and its related viewpoints, such as "translatability" and "gaze" in Benjamin's "The Task of the Translator" to explain the relation between literary works and translated ones; by taking the Chinese translated version of *El desorden de tu nombre* (《在妳的名字裡失序》) with the purpose of a better inspection. The process of translation is taken as a "gaze" upon the original works; the eyes of such an act which demonstrate its "translatability". The essence of "translatability" illustrates the communion with "pure language". Therefore, translatability and non-translatability they both do not only be viewed from language such a point of view, or rather, from "pure language" instead. In addition, the text in the original work is in the status of "disorder"; that is, disassembling and assembling the words. The words which are assembled anew

* Spanish Department, Tamkang University

share a few in common. Hence, the translation of this Spanish novel follows the same disassembling and assembling scheme. This paper applies the idea of the broken bottles of “The Task of The Translator”, demonstrating that translation is a dedication of assembling the pieces of broken bottles (isolated words). The emphasis is, the significance of Benjamin's idea of broken bottles is actually giving the translated works another meaning; that is, ‘truthful words are not necessarily less beautiful’.

Keywords: Benjamin, “The Task of The Translator”, Millás, *El desorden de tu nombre*

壹、前言：

以「解構學派」學者班雅明 (Walter Benjamin)〈譯者天職〉(“The Task of The Translator”/ “Die Aufgabe des Übersetzers” 或〈譯者的任務〉) 該篇文章作為本論文之理論方法。文中將就〈譯者天職〉該文所出現的幾個抽象概念做一描述。此外，翻譯作品一直背負著閱讀流暢的使命。流暢度是譯作首先被檢視的優缺點。以西班牙文小說 *El desorden de tu nombre* 之中譯本為例，譯者並未恪守譯文流暢的標準。「信言不美，美言不信」成為翻譯史對峙的相視。本論文以班雅明〈譯者天職〉中的「純語言」及其相關的「可譯性」與「凝視」之觀點來詮釋於文學作品與其譯作之關係，借用西班牙小說 *El desorden de tu nombre* 之中譯本(《在妳的名字裡失序》)來「驗證」。翻譯過程是一種對原文的「凝視」；凝視之眸，呈現其「可譯性」；可譯性之質，呈現其「純語言」之共同性。於是，可譯與不可譯不再以語言逐譯之觀點切入，而是從「純語言」詮釋。此外，原著的文字呈現一種「失序」的狀態，意即拆卸組合文字；重新組合後的文字並無相關意義。故中譯本在翻譯上也依循拆組規則戲法；此也是本論文將〈譯者天職〉裡的「破碎瓶罐」套用於翻譯是細心地去黏合破碎的瓶罐(支離的文字)。在此強調，取班雅明「破碎的瓶罐」之文字「表象」，實為替中譯本之「信言不美」賦予他義。

貳、班雅明之〈譯者天職〉裡的「純語言」、「可譯性」與「凝視」

1. 「純語言」

〈譯者天職〉一文於 1921 年出現於班雅明翻譯波特萊爾 (Baudelaire) 《巴黎塑像》(*Tableaux Parisiens*) 一書之序言。翻譯史充斥著譯者在其譯

作發表翻譯觀點——從西塞羅 (Cicero, 106 a.C.-43 a.C.) 到二十世紀——進而成為兩千年以「直譯」與「意譯」二分法之濫觴。然而，1921 年的班雅明在其文中雖推崇「直譯」，但他不再侷限於翻譯傳統二分法（直譯與意譯）所標的之語言轉介，而是提出其不同見解：「純語言」(pure language)；透過此概念，班雅明意圖強調翻譯「突顯」語言的多重性與互補性。1921 的譯序，在沉寂半世紀之後才由德希達 (Jaques Derrida) 和德曼 (Paul De Man) 分別在〈巴別塔〉(“Des tours de Babel”) 和〈評班雅明譯者天職〉(“Walter Benjamin’s “The Task of The Translator”) 的文章中將班雅明發揚光大。因應翻譯研究與文、哲學等結合之跨文化範疇趨勢。

在班雅明的〈譯者天職〉裡，「純語言」是其首要論述，近幾年來翻譯研究欲藉該詞賦予譯作與原著關係之不同視野。「純語言」一詞可追溯至《聖經·創世紀》第十一章對「巴別塔」的記載：

那時，天下人的口音、言語都是一樣的。……他們說，來吧，我們來建造一座城和一座塔。塔頂通天，為要傳揚我們的名，免得我們分散在全地上。耶和華降臨要看看世人所建造的城和塔。耶和華說，看哪！他們成為一樣的人民，都是一樣的言語。如今既作起這事來，以後他們所要做的事，就沒有不成的了。我們下去，在那裏變亂他們的口音，使他們的言語，彼此不通……因為耶和華在那裏變亂天下人的言語，使眾人分散於全地上，所以那城名叫巴別塔。

「巴別塔」倒塌之前，寰宇只有一種語言；「巴別塔」之後，人與人之間不再閱讀相同的「唇語」；創世紀之初的純粹語言跌落凡間，成為「散落且隱藏在互相無法溝通但仍具親屬關係的不同語言裡」(邱漢平 2000: 17)。於是，解構主義藉由「純語言」用來解讀翻譯，語言之間有一種互利與互補的關係，而翻譯正是給一種語言在發現自己不足時，又同時得到

補足的機會，意即班雅明所謂的「純語言」。即使人與人不再理解相同的唇語，翻譯在「巴別塔」倒塌之後，成為人們彼此領會溝通的媒介，成為解碼的詮釋。班雅明的「純語言」就是巴別塔中所謂的「天下人的口音、言語都是一樣的」。

此外，班雅明引用猶太民族卡巴拉 (Kabbalah) 神秘主義的「破碎瓶罐」教義來解讀翻譯，翻譯是細心地去黏合破碎的瓶罐。此論調並非將翻譯比喻為劣等地位，反之，是將「破碎瓶罐」與「純語言」做一相互呼應。班雅明奉上帝為所謂的源頭，祂的語言與人類的語言存在無法跨越的鴻溝。但是，鴻溝只是存在「祂」與人，並不存在人與人之間。〈譯者天職〉承續班雅明在 1916 年發表的另一篇文章〈論語言本體與人的語言〉(“On Language as Such and on the Language of Man”) 所揭櫫的概念：「……每一種演進的語言(除上帝之「話語」外)，均可視為其他所有語言的翻譯」(班雅明：邱漢平 2000: 4)。於是，自此啟程，翻譯展開其旅行：旅行是文字的衍義與原著的延異。翻譯就是在不同語言之間尋找其在創世紀之前共享的「唇語」。每一翻譯版本，都只是在與當初的自己對話；每一翻譯版本，都只是對當初的自己凝視；每一次譯作與原著的相遇，都只是呼喚當初的自己：屬於「純語言」的名字。班雅明所展現的翻譯觀念是除了上帝的「話語」外，原文與譯文是相互補足的關係。

2. 「可譯性」與「凝視」

若從語言的觀點切入翻譯，有些文字確有其不可譯之難度，因為語言所闡述的範疇過於廣泛。然而，千古以來，語言卻必須在所謂的不可譯裡斬荊披棘以另一種語言呈現，本論文並不探討在可譯與不可譯之間，翻譯所運用的文字策略，而是從解構主義的觀點，來詮釋原著與譯作透過語言之使用達到「純語言」的開始。隨著解構理論的崛起，將譯作語言視為原

著語言之互補性與親屬關係，它們之間是「純語言」所架起的通天「巴別塔」。談到「可譯性」，則必須先探討原文與譯文之關係之概念：

翻譯是一種形式，要掌握這個形式，必須回到原文。這個形式的規則隱藏在原文裡面，那就是原文的可譯性。(班雅明 2009: 218)

假如翻譯是一種形式，那麼對某些作品來說，可譯性就是它的本質。
(班雅明 2009: 219)

根據班雅明，「可譯性」並非探討譯文與原著是否處於對等地位—因當探討「可譯性」一詞時，意即探討原著與譯作之優劣、主僕地位—「可譯性」是「純語言」的驗證，因為語言是可互補的。「可譯性」揭櫫了班雅明在該文章裡原著藉由翻譯得到“after life”（「後世」或「來世」）之理念。因翻譯是在原著之後產生，是延長後者生命之力量。「翻譯總是晚於原作，世界文學的重要作品也從未在問世之際就選定譯者，因而它們的譯本標誌著它們生命的延續」（陳德鴻、張南峰 2006: 200）。故，在此再度重申：語言與語言的「可譯性」，不再架構於語言之間的文法、聲韻、文化等之上，而是建築在創世記之始—人與人之間並沒有語言的鴻溝；鴻溝只存在神與人之間。因而，文學可以跨越語言之疆界，在世紀延續屬於文學的生命。因為屬於它的譯本，在世界的某個角落接受重新之「凝視」。

將「凝視」一詞與翻譯連結得溯回班雅明引用《聖經·創世紀》第二章裡亞當（亦即引文中的「那人」）凝視動物之後，為其命名之行為：

……神用土地所造成的野地各樣走獸，和空中各樣飛鳥，都帶到那人面前，看他叫甚麼。那人怎樣叫各樣的活物，那就是他的名字。那人便給一切牲畜，和空中飛鳥，野地走獸都起了名。

班雅明從凝視與命名的結合，將翻譯視為一種凝視後的命名儀式；意

即：翻譯凝視原著之後，再以他種語言「命名」原著；凝視之後進而命名，命名透過語言為媒介，於是語言之間的可譯性就產生在凝視的瞬間。亞當在上帝之前，凝視動物，繼之為其命名。班雅明吸取凝視與命名結合的剝那，把無名到有名，將語言提升到完美的境界。

叁、班雅明之〈譯者天職〉詮釋於米雅斯作品《在妳的名字裡失序》 (*El desorden de tu nombre*) 之中譯本

西班牙小說《在妳的名字裡失序》 (*El desorden de tu nombre*) 裏，米雅斯 (Millás) 在寫作技巧上，運用了許多的無意義文字，原文裡文字拆開、組合之遊戲不斷地在小說中出現；該寫作技巧是否為營造與書名及內容所呈現的「失序」或是「混亂」、「變亂」等等狀況，¹非本論文探究之主題。但，在此提出 *Babel* 該詞多重意涵中的「失序」或是「混亂」或是「變亂」，主要是希望藉由它們來呼應原文拆開組合書寫的技巧，詮釋文字的「失序」或是「混亂」或是「變亂」；進而再以班雅明〈譯者天職〉中所闡述的「純語言」之抽象概念來詮釋譯作。

以下將就小說《在妳的名字裡失序》中，作者在原文玩文字顛覆的例子舉證之。首先說明，下面例子的書寫順序為：原文、譯文及出現在中譯本之譯註。

¹ *Babel* 在希伯來文中具有多重意義：模稜兩可、混亂、多樣性、雙重作用等。引自：María del Carmen Áfirca VIDAL, *El futuro de la traducción*, Institució Alfons El Magànim, Valencia, 1998, p. 90. 西班牙原文為：... “Babel” significa ambigüedad, confusión, multiplicidad, polisemia, ambivalencia 此外，本論文第貳章引用《聖經·創世紀》第十一章對「巴別塔」的記載時，該版本在「巴別」後面加上小字體文字解釋它：「就是變亂的意思」。

【例 1】²

原文：Ayer por la noche, haciendo punto, comprobé que si mezclas abstracto y concreto sale abscreto y contracto, pero si mezclas vida y muerte sale vierte y muda; en cambio, si mezclas arriba y abajo sale abajo y arriba. Tengo problemas con cielo e infierno, que resulta cifierno e inelo, que no significa nada. Sin embargo, razón y corazón da razón y corazón. En fin. (Millás 2002: 41)

譯文：昨晚，我在織毛線時，明瞭了若將荒謬與實際混合，結果是荒際與實謬；若將生命與死亡混合，結果是生亡與死命；相反的，若組合上面與下面，結果是下面與上面。組合天堂與地獄，則是天獄與地堂。沒有意義。但是，理性與感性的混合，還是理性與感性。³（米雅斯 2006: 45）

譯註²⁴：作者在原文玩單字拆開、組合遊戲。此遊戲重覆出現在小說第十、十五章。一個單字(A)被從中截斷，分成兩半(A1A2)，再與後一個也遭切斷成兩段的單字(B1B2)交換重組。基本上新構成的單字並非單字。在本章採：A1A2+B1B2 成為 A1B2+B1A2。翻譯過程亦尊重原文模式，採此文字交錯公式。因而，譯文亦沒有任何意義。（米雅斯 2006: 45-46）

【例 2】

原文：Tanto monta monta tanto amanece más temprano; año de nieves,

² 本論文例句將以底線字及灰底字來對應文中的拆字與組合。例如：A1A2, B1B2 之 AB 單字，可能變成 B2A1, A2B1, 等等。

³ 在此範例，中譯本為「若組合上與下，結果是下與上」。在本論文，筆者對中譯本做了些微修正：「若組合上面與下面，結果是下面與上面」。筆者認為，修正後較能切合原文之拆字與組合之公式。

⁴ 本論文所引用之譯註數字編號，為中譯本之編號。

ganancia de pescadores; reunión de pastores, pero no ahoga; cuando Dios cierra una puerta, riése la gente... (Millás 2002: 42)

譯文：兩人有一樣權力，黎明不會因而提早到來；下雪年，必有漁穫；牧人聚會，但不會窒息死亡；當上帝關起一扇門，人們嘲諷……（米雅斯 2006: 45）

譯註⑤：原文為一連串被切斷的歇後語，每一句皆以不完整的片段出現。前後兩個歇後語各取片段加在一起，形成沒有意義的新句子。原文以逗號間隔每一句殘缺的歇後語，形成的新句子與新句子之間再以分號相隔。譯文根據原文風格翻譯。作者在小說中一再重複單字或句子的切割重組之創作手法，以營造一種失序的感覺。（米雅斯 2006: 46）

【例 3】

原文：En realidad, he abierto el diario para anotar que la mezcla de amor y sexo da semor y axo; la de Príncipe de Vergara, Vércipe de Pingara; la de Julio mío, milio Juo; la de tumor maligno, mamor tuligno; la de tumor benigno, bemor tunigno; la de amor secreto, semor acreto. Atoria hismorosa, por su parte, es el resultado de historia amorosa, así como sesión pacreta proviene de pasión secreta o alirio demosroso de delirio amoroso. (Millás 2002: 97)

譯文：事實上，我啟開日記只是想記下：愛情與交歡的拆字交換結果是，交情與愛歡；貝爾加拉王子則是王加拉貝爾子；我的與胡利歐之字彙交錯則是，胡的與我利歐；惡性腫瘤，腫性惡瘤；秘密愛情，愛密秘情。所以，故情愛事則是源自愛情故事字彙交換的結果；同樣地，激密秘情則來自秘密激情；神魂的戀愛顛倒是，戀愛的神魂顛倒。（米雅斯 2006: 106）

譯註⑤：⑤同②（米雅斯 2006: 114）

【例4】

原文：Entre lo permitido y lo prohibido (es decir, entre lo perhibido y lo promitido) hay una distancia variable. A veces, la distancia se diluye, como el veneno en el café (o como el caneno en el vefé), y se convierten en la misma cosa. Entonces está permitido efectuar hechos atroces (o achos hetroces), como en el carnaval de Río de Janeiro. Terminada la fiesta, cada uno se quita el disfraz o la máscara (el discara y la masfraz) y regresa a la vida normal, que a veces es feliz y a veces infeliz, pero sin sobresaltos policiales (o pobresaltos soliciales). (Millás 2002: 156)

譯文：在被允許與被禁止之間的差距是易變的（意思是說在允止與禁許）。很多時候，距離是可以溶解的，就如毒藥溶解於咖啡裡（或是咖藥與毒啡），一切合而為一。於是令人難以忍受的舉動被允許在巴西里約熱內盧的嘉年華會出現。節慶一結束，大家紛紛卸下裝扮或是面具（或是裝具與面扮）返回正常生活；日子或許是快樂的也或許是不幸的，但卻沒有伴隨警察來的驚恐（或是警恐驚察）。（米雅斯 2006: 176）

譯註⑦：⑦括弧內的文字拆組遊戲，同②。（米雅斯 2006: 177）

【分析】

從以上四個例子來看，原文到譯文的轉逐，借助「純語言」之概念，因而可賦予詮釋原著與譯作「破碎瓶罐」之「黏貼」的空間。以【例2】來分析，這一段原文是無意義的，每一個分號所區隔的文字敘述，表面上，彷彿構成一句俗語或歇後語，事實上，它們是由不同兩句的俗語或諺語的

前後半段分別拆開與結合所形成「表面是像是俗語歇後語的句子」(往下將繼續分析此例)。當然，這也牽涉到翻譯與文化的關係，翻譯理論亦有探討翻譯的文化元素，但是，本論文並非從文化元素切入，而是從班雅明的「純語言」觀點來探討該中譯本，故不做文化元素之深入探究。於是，中譯本《在妳的名字裡失序》(*El desorden de tu nombre*) 模擬原著敘述風格，翻譯過程尊重原文模式，只翻譯原文出現的那「一半」俗、諺語，譯作的文字欲營造與原著的文字一樣的相同效果，用以呼應「純語言」中的「凝視」之抽象觀點。以【例2】來說，[] 內的文字表示作者在原文省略的部份：

- 1) Tanto monta monta tanto [Isabel como Fernando]
- 2) [no por mucho madrugar se] amanece más temprano;
- 3) año de nieves [año de bienes],
- 4) [río revuelto] ganancia de pescadores;
- 5) reunión de pastores [oveja muerta],
- 6) [Dios aprieta] pero no ahoga;
- 7) cuando Dios cierra una puerta [se abre una ventana],
- 8) [ande yo caliente] ríase la gente...

這段文字為八句被切斷的俗語或諺語。每一句皆以不完整的片斷出現。前後兩個俗語或諺語各取片段加在一起，形成一個沒有意義卻乍似俗語或諺語的新句子。原著書寫的風格恰好提供給本論文將理論引述至實例的詮釋的空間。班雅明〈譯者天職〉裡的「純語言」、「破碎瓶罐」、「可譯性」與「凝視」給予《在妳的名字裡失序》譯文一個可以伸展的舞台：

所謂的純語言不再意謂什麼，也不再表達什麼，它是託付在一切語

言中的不具表現性、創造性的言詞……譯者的任務就是在自己的語言中把純語言從另一種語言的魔咒中釋放出來，是通過自己的再創造把囚禁在作品中的語言解放出來。(陳德鴻、張南峰 2006: 208)

然而，【例 2】原文之俗、諺語若能在譯文找到相對用語，意即奈達 (Nida) 的「動態對等」(Dynamic Equivalence) 或是維努 (Venuti) 的「歸化」(Domestication) 的翻譯策略，然後再將前後俗諺語拆開組合，更可營造與原文相似之效果，此舉或許可提供譯入語讀者不需譯註，即可體會俗、諺語中文字之拆組過程。但，俗諺語的相對用語，因文化差異，有時並非容易找到對等。而本論文不探討文化文素之對等翻譯(上文已說明)；此外，中譯本明顯偏愛以「異化」(Foreignization) 策略，即直譯，亦因班雅明在〈譯者天職〉屬意直譯之策略。總之，中譯本恰好給予本論文應用於〈譯者天職〉之研究方法。

除了【例 2】所舉的俗、諺語之例子，在【例 1】、【例 3】與【例 4】可見到作者重複以顛覆文字的手法呈現小說情節。他將單字 A 拆成兩音節 (A1A2)，下一個單字 B 也拆成兩音節 (B1B2)，然後合併為 A1B2 或 A2B1 或 B1A2 或 A1B2 等等數學公式之組合的無(或有)意義新字。在此特別要提出【例 1】來說明，有幾個經過混合組成的新單字，是存在的單字(雖然並非所有在此例的新字都是有意義)。於是，筆者若將新單字翻譯其義(劃底線者)，【例 1】可能出現另一種詮釋的譯文：

原文：Ayer por la noche, haciendo punto, comprobé que si mezclas abstracto y concreto sale abscreto y contracto, pero si mezclas vida y muerte sale vierte y muda; en cambio, si mezclas arriba y abajo sale abajo y arriba. Tengo problemas con cielo e infierno, que resulta cifierno e inelo, que no significa nada. Sin embargo, razón y corazón da razón y

corazón. En fin. (Millás 2002: 41)

筆者譯：昨晚，我在織毛線時，明瞭了若將荒謬與實際混合，結果是 **abscreto**⁵ 與**縮小**；若將生命與死亡混合，結果是**傾倒**與**沉默的**；相反的，若組合上面與下面，結果是下面與上面。組合天堂與地獄，則是天獄與地堂。沒有意義。但是，理性與感性的混合，還是理性與感性。

筆者擬的譯文與中文譯本之差異在於：框框中的文字為新組合後的文字所構成的一個新單字，而該單字是存在的，因此中文有其相對應可翻出其意。但是，也出現一個不是單字的 **abscreto**。因此，若拆字組合後採取翻譯是字彙的單字，那未能成為字彙的單字將杵在中文譯本中。選擇此法的翻譯對讀者的小說閱讀的流暢度，也沒有實質地幫助。因為原本文本的破碎已既成。中譯本只是追隨原文文字之「破碎」風格。故，中譯本在【例 1】的處理上還是選擇以公式化的方式呈現，並未將新字翻譯出來，⁶ 主要是若翻譯這些新字，對於譯文的文字理解亦是無意義可言，卻反讓譯文出現非單字的西班牙文，造成原文沒有翻譯出來的混亂。故，綜合整本小說作者在其他故事情節所書寫的風格，中譯本一貫採取其拆字組合之公式。此舉亦是呼應本論文從班雅明「純語言」的概念來詮釋。胡功澤針對班雅明〈譯者天職〉從德文至中文翻譯過程的心得和困難，進而到其語言概念所發展的翻譯理論做一論述；他指出，班雅明該文的困難在於其概念

⁵ 若此範例依新單字有意義的翻譯而言，因無 **abscreto** 該字，導致中譯本將無同意義之對應語。故筆者推論中譯本採拆字組合的公式。譯者在第一次原文被拆組時，即指出所採用翻譯策略。

⁶ 另一情形在【例 3】，新組合字“sesión”雖有其字存在，中譯本基於整體性，仍採拆字組合的模式。

的內容；同時胡功澤亦表示，「翻譯的任務有點像『解脫被太多人為的語意所纏繞的語言，而其過程就是班雅明所認為的真正歷史的進程。』（胡功澤 2009: 193）

肆、結論：

本論文旨在以班雅明〈譯者天職〉裏的「純語言」、「可譯性」與「凝視」加上「命名」與「破碎瓶罐」之概念詮釋於譯作，並以《在妳的名字裡失序》(*El desorden de tu nombre*) 中譯本為佐證，主要在於原文經過「凝視」，「凝視」之後又被「命名」，筆者將此過程以「被翻譯」賦予意義；此外，米雅斯的拆字組合遊戲，仿若是「純語言」從巴別塔跌落，原文與譯作都仿若「破碎瓶罐」；原文文字亦有混亂與失序之感。「可譯性」之觀點，在「純語言」的引導下，給予譯作一個空間。香港學者莊柔玉提出：「原文與譯文關係的反思與重整成為翻譯理論的研究焦點之一」（莊柔玉 2008: 157）。意即：不再依據譯文的好壞來切入翻譯研究的觀點，不再以語言的轉介之好壞來做翻譯之研究。而事實上，80年代起的翻譯研究也展現其多元化的理論依據。而莊柔玉（2008: 157-158）亦言：「按其翻譯和研究的目的而展開不同的翻譯與研究工作」。本論文欲突顯當今翻譯理論之多元化，賦予翻譯研究本身更多的延伸探討空間與議題。翻譯的價值，不在於從某語言翻譯到某語言，而是在與其他文哲思想結合，開拓人文之研究發展；翻譯的價值，也在於譯作與原著與翻譯理論三者之間的對話，每一句對話，都在書寫巴別塔的感動，都在回眸當初的巴別塔。*El desorden de tu nombre* 唯有透過〈譯者天職〉的理論闡釋，才有超越語言「可譯」與「不可譯」，呈現「唇語」之美麗。譯作文字儘可能地將原著文字以相同的結構與風格挪移。「翻譯的語言能夠——事實上是必須——使自己從

意義裡擺脫出來，進而再現原作的意圖」(陳德鴻、張南峰 2006: 207)。而這兩位香港學者在〈譯者的任務〉中文版的導讀，引用了華裔學者葉維廉之「異花受精」、「異種繁殖」來輝映班雅明之翻譯觀點(陳德鴻、張南峰 2006: 197)。「異花異種」之「受精繁殖」來詮釋翻譯之「後世」；「後世」為翻譯的「可譯性」之期待。最後將呼應班雅明在〈譯者的任務〉跳脫傳統原著與譯作之觀點，作為《在妳的名字裡失序》中譯本翻譯策略的「解讀」：

翻譯是否為讀者而設這個看似簡單的問題其實牽涉到翻譯本質的問題。班雅明強調翻譯不是為了提供資訊，不是要讀者知道更多的事情。翻譯的問題不應該從讀者方面去考慮，而是從語文和作品的角度來考慮，翻譯是基於作品本身的可譯性，所有由語言構成的作品都具有一種翻譯性。(馬國明 2009: 23-24)

於是，原著與它所有的譯作，各自展現屬於自己的風采，每一個版本都在班雅明〈譯者天職〉的概念下，為賦予一個恢復與重建巴別塔倒塌之前的「相同」語言；每一個版本都是另一個的「破碎瓶罐」；每一個版本都有其不完美與不完整，而它們彼此互補互助，追求巴別塔倒塌之前同一「唇語」的完整性；每一個版本佇立在其語言的界線，「凝視」與「被凝視」另一個版本。

參考書目

- 《聖經》(和合本：神版)。台北：財團法人台灣聖經公會，2014。
- 邱漢平。〈凝視與可譯性：班雅明翻譯理論研究〉。邱漢平(編)。《中外文學：翻譯、文學研究與文化翻譯專刊》。台北：台灣大學，第二十九卷第五期(2000年)：13-38。
- 陳德鴻、張南峰(編者)。《西方翻譯理論精選》。香港：香港城市大學，2006 第三版。
- 林建光。〈翻譯班雅明：閱讀的越界與越界的閱讀〉。《中外文學》，第三十四卷第九期(2006年)：49-68。
- 胡功澤。〈班雅明〈譯者天職〉中文譯文比較研究〉。《翻譯論叢》，第二卷第一期(2009年3月)：189-215。
- 班雅明。〈譯者天職〉。胡功澤譯。《翻譯論叢》，第二卷第一期(2009年3月)：216-247。
- 莊柔玉。《多元的解構——從結構到後結構的翻譯研究》。台北：台灣學生書局，2008。
- 馬國明。《班雅明》。葉維廉、廖炳惠主編。台北：東大圖書，台北，2009，出版二刷。
- Benjamin, Walter. "La tarea del traductor". Dámaso López García (ed.). *Teoría de la Traducción: Antología de textos*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 335-347.
- . "The Task of the Translator". Lawrence Venuti (ed.). *The Translator Studies Reader*. Translation by Harry Zohn. London and New York: Routledge, 2000, pp. 15-25.
- Millás, Juan José. *El desorden de tu nombre*. Madrid: Alfaguara, 2002.

米雅斯 (Juan José Millás) 。《在妳的名字裡失序》，戴毓芬譯，台北：圓神，2006。

Munday, Jeremy. *Introducing Translation Studies*. London and New York: Routledge, 2001.

VIDAL, María del Carmen Á firca. *El futuro de la traducción*. Valencia: Institució Alfons El Magànim, 1998.

Weber, Samuel. ‘A Touch of Translation: On Walter Benjamin’s “Task of the Translator”’. Sandra Berman & Michael Wood (eds.). *Nation, Language, and the Ethics of Translation*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005, pp.65-78.

跨越文化藩籬：『浪漫騎士唐吉訶德』之副文本變異

徐彩雯*

摘 要

根據 Genette (1997)，所有將文本轉變成書本的成分都視為副文本 (paratext)，其中又分為內部副文本 (peritext) 和外部副文本 (epitext)，內部與外部副文本的劃分基準為出版品—書本。要成就一本出版品，出版社有其舉足輕重的角色，因此 Genette 更區分出了歸屬出版社的內部副文本；它包含書本大小、封面、封底、字體、印刷等設計。另一方面，誠如 House (1981) 所言，譯者應該在原文與譯文之間放置所謂的「文化過濾器」(cultural filter)，用譯入語文化讀者的角度來審視原文。故，本論文旨在以譯入語文化接收者的視角探討中譯本『浪漫騎士唐吉訶德』之副文本——封面標題、封底文案、譯者序、譯文註解——如何透過出版社與譯者提供的溝通線索 (communicative clues) 跨越中西文化藩籬，在譯入語文化中達成最佳的溝通語境效果 (contextual effects)。

關鍵詞：翻譯、副文本、文化藩籬、溝通線索、語境效果

* 靜宜大學西班牙語文學系

Leaping Over the Cultural Barrier: Transformation of Paratext in Chinese Translation of “*Mi primer Quijote*”

Hsu, Tsai-Wen*

Abstract

Genette (1997) uses the term “paratext” to refer to what makes a text become a book. Furthermore, he divides it into “peritext” and “epitext”. When a book is published, the publisher plays a very important role. Therefore, Genette creates a subcategory of peritext –the publisher’s peritext, which includes the size, the cover, the back cover, typesetting, format, and so on. On the other hand, as House (1997: 70) said, the translator should put «cultural filter» between the source text and the target text and look into the source text with the «lens» of a target culture member. This research aims to study and analyze the paratextual elements of *Mi primer Quijote* –the cover, the back cover, the translator’s preface and notes. Moreover, the research also tries to see how the cultural barrier is removed by producing better contextual effects through the communicative clues offered by the publisher and the translator on the paratext.

Keywords: translation, paratext, cultural barrier, communicative clues, contextual effects

* Department of Spanish Language and Literature, Providence University

Saltando la valla cultural: transformación del paratexto en la traducción al chino de “*Mi primer Quijote*”

Hsu, Tsai-Wen*

Resumen

Genette (1997) acuña el término “paratexto” para referirse a todo lo que hace que un texto se convierta en libro y, además, lo distigue entre “peritexto” y “epitexto”. Y a la hora de sacar a la luz un libro, la editorial juega un papel muy importante y, por ello, Genette diferencia del peritexto el de la editorial, que incluye el tamaño, la portada, la contraportada, tipografía, maquetación...etc. Por otro lado, en palabras de House (1997: 70), el traductor debe colocar un «filtro cultural» entre el texto original y el texto meta, y mirar el texto original con las «lentes» de un miembro de la cultura meta. Por todo ello, esta investigación tiene como objetivo estudiar y analizar los elementos peritextuales de *Mi Primer Quijote* –la tapa, la contratapa, el prefacio del traductor y las notas a pie de página–, y ver cómo se consigue saltar la valla cultural produciendo mejores efectos contextuales (*contextual effects*) a través de las claves comunicativas (*communicative clues*) ofrecidas por la editorial y el traductor en el paratexto.

Palabras clave: traducción, paratexto, valla cultural, claves comunicativas, efectos contextuales

* Department of Spanish Language and Literature, Providence University

Introducción

Este trabajo es la continuación del tema de nuestra investigación anterior, donde estudiamos la manifestación de los cinco elementos paratextuales –título, dedicatoria, epígrafe, texto editorial en la contracubierta, disposición del texto– en la traducción al español de los libros-álbum de Jimmy Liao. En ese trabajo confirmamos que, aunque se hayan manifestado de manera diferente los peritextos analizados, desde el punto de vista traductológico –basado en el concepto de traducción instrumental del enfoque funcionalista de la traducción planteado por Nord (1997)–, en la traducción al español se intenta mantener las mismas funciones peritextuales (traducción equifuncional), lograr funciones similares a las del texto original (traducción heterofuncional) o conseguir un efecto homólogo al del texto original (traducción homóloga). Este resultado nos ha hecho fijarnos en qué papel podrían desempeñar la editorial y el traductor al tratar el paratexto en una traducción directa, en nuestro caso, del español al chino.

De este modo, hemos observado que la transformación del paratexto, en concreto, la tapa, la contratapa, el prefacio del traductor y las notas a pie de página en la traducción al chino de *Mi primer Quijote* van más allá de ser una mera transformación para cumplir sus funciones paratextuales. Dicho esto, esta investigación tiene como objetivo estudiar y analizar estos cuatro elementos paratextuales y ver cómo se consigue saltar la valla cultural produciendo mejores efectos contextuales (*contextual effects*) a través de las claves comunicativas (*communicative clues*) ofrecidas por la editorial y el traductor en el paratexto.

Para cumplir el objetivo fijado, nuestra investigación está estructurada en tres partes: trataremos, como marco teórico, primero del concepto de paratexto; luego de la aplicación del “filtro cultural” propuesto por House (2009) y de las “claves comunicativas” de Gutt (1991) a la traducción literaria; y, finalmente, terminaremos con el análisis del paratexto en la traducción al chino de *Mi primer Quijote*.

1. Concepto del paratexto

La palabra “paratexto”, desde el punto de vista etimológico, se entendería como lo que envuelve o acompaña al texto. Genette (1997: 2) acuña el término “paratexto” para referirse a todo aquello que hace que el texto se convierta en libro. En este sentido, el autor estudia todos los elementos paratextuales que no componen el propio texto, sino que se sitúan en la periferia de éste. En su enfoque se estudian los rasgos propios de los elementos paratextuales que describen sus características espaciales, temporales, sustanciales, pragmáticas y funcionales. En las líneas que siguen a continuación profundizaremos en los tres aspectos que más caracterizan el tema que se estudia en esta investigación, a saber: el espacial, el pragmático y el funcional.

Desde la perspectiva espacial, Genette distingue entre peritexto y epitexto considerando la ubicación del paratexto en relación con la localización del propio texto. El primero se refiere a los elementos ubicados dentro del libro, tanto los verbales (el título, el nombre del autor, el prefacio, la dedicatoria, el epígrafe, etc.) como las manifestaciones icónicas y materiales (las ilustraciones, la cubierta, la selección de formato, etc.), mientras que el segundo apunta a

todos aquellos elementos que materialmente no se presentan adjuntos al libro (entrevistas, correspondencias privadas, etc). Dicho esto, podríamos resumir esta idea en una fórmula: paratexto = peritexto + epitexto (Genette, 1997: 5). En tal sentido, los elementos paratextuales que se analizan en este estudio –la tapa, la contraportada, el prefacio del traductor y las notas a pie de página– son los llamados elementos peritextuales.

Con respecto al carácter pragmático de un elemento paratextual, éste viene determinado por las características de su situación comunicativa, especialmente las que atienden a la naturaleza del emisor y del destinatario, el grado de autoridad y responsabilidad del emisor y la fuerza ilocutiva del mensaje emitido. El emisor del paratexto no siempre es el autor; es decir, en algunos casos es responsabilidad de la editorial, por lo que del peritexto Genette distingue el peritexto a cargo de la editorial,¹ como, por ejemplo, el texto editorial de la contracubierta, lo que Genette define con el término *please-insert*² (1997: 104, 112). Y en otros casos la responsabilidad cae en una tercera persona, como por ejemplo, en el de un prefacio no escrito por el propio autor de la obra sino por un tercero. En cuanto al destinatario, ciertos elementos paratextuales están dirigidos al público en general, otros especialmente a los lectores del libro o exclusivamente a críticos o a vendedores de libros, pese a lo cual tanto peritexto como epitexto los define

¹ Más aún, el peritexto editorial diferencia entre los elementos verbales –la portada, la contraportada, la solapa, las primeras y las últimas páginas– y los materiales, sean icónicos o verbales, –tipografía, diagramación y elección del papel– que dan forma al libro.

² Este término, según Genette, se refiere a un pequeño texto que describe –por medio de un resumen o de alguna otra manera– la obra a la que se refiere, y la clave temática y narrativa que pretende el autor.

Genette como paratexto público. Por último, la fuerza ilocutiva apunta a una intención o una interpretación que quieren hacer el autor o la editorial con el peritexto. Según Genette, esta característica pragmática nos lleva a abordar su aspecto funcional, quizá lo esencial del paratexto.

Al hilo de lo dicho anteriormente, en palabras de Genette (1997: 12), “the paratext in all its forms is a discourse that is fundamentally heteronomous, auxiliary, and dedicated to the service of something other than itself that constitutes its *raison d'être*”. Por este carácter auxiliar, el paratexto son unos elementos subordinados al texto que lo envuelven, cuya funcionalidad determina su razón de ser.

Así pues, es la propia funcionalidad la que define la razón de ser del paratexto, por lo que puede sufrir una continua transformación en formas y medios en función de la época, la cultura, el género, el autor, la obra y la edición (Genette, 1997: 03). Y el motivo de su transformación en el caso de la traducción literaria del español al chino es el tema que nos interesa investigar en este trabajo.

2. Aplicación del “filtro cultural” propuesto por House (2009) y de las “claves comunicativas” de Gutt (1991) a la traducción literaria

2.1 Función de “filtro cultural” en la traducción

Según House (2009: 12), al tratar la traducción como una comunicación intercultural, no sólo entran en contacto dos lenguas sino también dos culturas. En este sentido, en el proceso de recepción de una traducción el traductor debe hacer de puente para que la comunicación intercultural resulte más efectiva.

Basándose en el concepto de equivalencia³ funcional, la autora determina la traducción con la siguiente definición: “translation is the replacement of a text in the source language by a semantically and pragmatically equivalent text in the target language” (House, 1997: 31).

Así pues, desde el punto de vista del análisis del discurso⁴ House (2000) propone dos tipos de traducción: traducción patente (*overt translation*) y traducción encubierta (*covert translation*). En la traducción patente, se mantiene intacta la estructura sociocultural del texto original, ya que éste está ligado a las condiciones socioculturales de la lengua de partida, cuya función es ofrecer a los lectores de la lengua de llegada un acceso a la función del texto original en su contexto sociocultural a través de otra lengua. Por otro lado, en una traducción encubierta, se pretende conseguir la misma función del texto original en un contexto discursivo distinto de la cultura meta. Y para resolver las diferencias culturales que puedan surgir en una traducción encubierta, House (1997: 70) propone poner un “filtro cultural” (*cultural filter*) entre el texto original y el texto meta, es decir, el traductor debe mirar el texto original con las «lentes» de un miembro de la cultura meta. La autora define el término con las siguientes palabras:

A cultural filter is a means of capturing differences in culturally shared conventions of behaviour and communication, preferred rhetorical styles, and expectation norms in the source and target speech

³ Según House (1997: 30), la equivalencia está relacionada con la preservación de significado, que consiste en tres aspectos: semántico, pragmático y textual.

⁴ En palabras de Hutardo (2004: 478), House es “pionera en proponer un análisis textual basado en categoría del análisis del discurso” para tratar la traducción.

communities. (House, 2000: 38)

En este sentido, el “filtro cultural” desempeña la función de alcanzar la equivalencia funcional que intenta conseguir una traducción encubierta. Así pues, apoyándonos en dicha propuesta de House, en este trabajo pretendemos explicar las transformaciones encontradas en la traducción al chino de “*Mi primer Quijote*” en cuanto a cuatro elementos peritextuales –la tapa, la contratapa, el prefacio de traductor y las notas a pie de página– que analizaremos en el apartado 3.

2.2 Función de “claves comunicativas” en la traducción

Gutt (1991) en su libro *Translation and Relevance. Cognition and Context* propone un enfoque cognitivo-comunicativo para estudiar la traducción. Se trata de un modelo basado en la teoría de relevancia planteada por Sperber & Wilson (1985), donde se destaca, sobre todo, que es el núcleo cognitivo el que hace posible la comunicación humana atravesando las fronteras lingüística y cultural. Así, pues, al tratar la traducción como una comunicación entre lenguas y culturas, es de suma importancia estudiarla desde dos vertientes: relaciones de causa-efecto cognitivas subyacentes en la comunicación y el uso interpretativo de lengua.

Para entender las relaciones causa-efecto cognitivas hay que conocer primero una noción significativa de la teoría de relevancia: la llamada relevancia óptima, cuyos requisitos consisten, por un lado, en efectos contextuales adecuados (*adequate contextual effects*) y, por otro, en un mínimo esfuerzo de procesamiento (*minimal processing effort*). Los efectos

contextuales se refieren al beneficio conseguido en el proceso de comunicación, en cambio, el esfuerzo de procesamiento representa un factor negativo ya que supone un coste para la mente humana (Sperber and Wilson, 1995, citado por Gutt, 2000a: 163). Además, la relevancia óptima, en términos cognitivos, implica relaciones interdependientes de causa-efecto entre mensaje, texto y contexto. Y son estas relaciones las que determinan el éxito o el fracaso de los actos comunicativos humanos. En palabras de Gutt (2000a: 164), la relación causa-efecto entre los tres elementos mencionados “predicts communication problems when the audience lacks ready access to certain pieces of information which are needed for consistency with the principal of relevance”, es decir, si a los receptores del mensaje les falta información contextual importante, necesaria para obtener los efectos contextuales que forman parte del mensaje, la comunicación puede fallar. Aplicándose todo lo dicho a la labor traductora, en palabras de Gutt (2000a: 165), se trata de algo positivo que ayuda al traductor a llevar a cabo su trabajo:

“For the translator, one of the most important consequences of understanding these relationships is that, before embarking on a translation task, s/he can try to gauge in advance how communicable the message of the original is likely to be by examining the cultural context of the receptors. If the communicability conditions seem unlikely to be fulfilled in some respects, the translator can anticipate communication problems and look for appropriate measures to avoid these problems.”

En cuanto al aspecto de uso interpretativo de lengua, según Gutt (2000a: 166), cualquier tipo de comunicación humana implica interpretación

referencial. Visto así, una comunicación intercultural como la traducción, efectivamente, no está excluida de los casos. En este sentido, en la actividad traductora el enlace clave entre el texto original y el texto meta reside en la relación de semejanza que tiene entre las interpretaciones de los dos textos. Dicho de otra manera, el enfoque de la teoría de relevancia se centra en comparar las interpretaciones afirmadas a ser comunicadas tanto por el texto original como por el texto meta.

Al hilo de lo dicho anteriormente, para identificar el significado planeado originalmente en el texto es importante saber distinguir entre propiedades textuales que son ocasionales para las interpretaciones previstas y las que ofrecen importantes claves comunicativas (*communicative clues*) para dicho fin. Según Gutt (2000b), en una traducción intralingual, él término se refiere a “a subset of textual properties that are significant for the intended meaning. There would not be any difference in essence between a textual property and a communicative clue”. Sin embargo, en una comunicación interlingual el autor propone un concepto más abstracto al respecto:

However, the situation changes when considering cross-lingual communication, and this is where it seemed helpful to form a more abstract concept than textual property. The reason is that languages differ in the inventory of linguistic features or properties they have; hence property A of language X may simply not be found in language Y. Nevertheless, one can very often find some means B in language Y that achieves the same or at least similar effects as property A did in language X, assuming identical contexts. Properties that can be linked in this way

are referred to as corresponding ‘communicative clues’ (Gutt: 2000b).

Enfatizando el papel que tienen las “claves comunicativas” –el de guiar a su lector hacia las interpretaciones planeadas por el comunicador–, Gutt (2000a: 170) sugiere dos puntos que los traductores tendrán que tener en cuenta, al tratar dicho término: 1) las claves comunicativas pueden incluir cualquier propiedad del texto, no sólo las lingüísticas tales como las gramaticales o semánticas; 2) las claves comunicativas son fuertemente dependientes del contexto y pueden no necesariamente definirse lingüística y estructuralmente. Además, Gutt (2000b) pone de manifiesto que la noción de claves comunicativas no se puede usar de forma mecánica en la traducción sino que requiere un buen entendimiento de la índole inferencial de comunicación, es decir, los traductores también pueden incluir claves comunicativas que “give access to information about the communication act – e.g. about the speaker or the nature of the original – even if these clues were not intended or not even present in the original”.

A la hora de analizar el peritexto de nuestro corpus, hemos observado que tanto el traductor como el editor han aplicado esta noción de “claves comunicativas” al tratar los elementos peritextuales tales como la tapa, la contratapa, el prefacio del traductor y las notas a pie de página. En el apartado que sigue a continuación, comentaremos estos elementos uno a uno en detalle.

3. Análisis del peritexto en la traducción al chino de “*Mi primer Quijote*”

Ante todo, nos gustaría dedicar unas líneas para hacer una sucinta

presentación de los dos libros de nuestro corpus, *Mi Primer Quijote* y su homóloga traducción al chino. *Mi Primer Quijote*, publicado en 2004 en conmemoración del IV Centenario de la publicación de *El Quijote*, es una adaptación con ilustraciones para la literatura infantil y juvenil de la gran obra clásica. Se trata de una obra de trabajo conjunto entre el autor José María Plaza y el ilustrador Jvlivs. Y su traducción al chino, realizada por la traductora Fan Yuan y publicada por la editorial Eurasian Press, salió a la luz en 2005.

A continuación analizaremos primero los cuatro elementos peritextuales en la traducción al chino de *Mi Primer Quijote* —la tapa, la contratapa, el prefacio del traductor y las notas a pie de página—, y luego veremos cómo se consigue saltar la valla cultural entre el chino y el español con las transformaciones del peritexto analizado.

3.1 La tapa

La tapa, uno de los elementos paratextuales a cargo de la editorial, junto con la solapa y la contratapa constituye “unos lugares estratégicos de influencia sobre el público” (Alvarado: 1994). Se trata de la imagen de un primer plano que representa el libro y, que contiene, según Genette (1997: 24), tres elementos obligatorios: el nombre del autor, el título de la obra y el emblema de la editorial.

Esas tres menciones obligatorias, evidentemente, se encuentran presentes tanto en la obra original de *Mi primer Quijote* como en su traducción al chino (véase la imagen 1). Sin embargo, hemos observado que la tapa de la versión en chino se diferencia de la española en unos elementos verbales que se encuentran ausentes en la original.

Imagen 1. La tapa de *Mi primer Quijote* en chino y en español



Las diferencias encontradas en la tapa de las dos versiones las tratamos, a continuación, una a una. En primer lugar, se trata del título en chino, *Langman Quishi Tang Jikede* (浪漫騎士唐吉訶德) “Don Quijote, un caballero andante romántico”. El hecho de ser una adaptación de la gran obra clásica literaria española dirigida a jóvenes lectores en el contexto de la cultura española, el título original “Mi primer Quijote” no supondrá mucho sentido para los lectores de la cultura taiwanesa porque muy pocos han leído la obra, pero a algunos, sí, les suena *Tang Jikede* (唐吉訶德), el nombre traducido al chino de “Don Quijote” por unas traducciones al chino ya existentes de *Don Quijote de la Mancha*. Al desconocer la obra, evidentemente, no sabrán los lectores taiwaneses que el protagonista de la obra es un señor que está loco por las novelas de caballerías, por lo que la amplificación de “caballero andante”

en la traducción del título al chino de la obra ayudaría a los lectores de la cultura meta a situar mejor su personaje en la historia.

En la tabla 1. exponemos dos pequeños textos adicionales en la traducción al chino y estudiaremos la función que desempeña cada uno de ellos.

Tabla 1.

<p>Texto 1</p>	<p>暢銷書《為自己出征》的原創武士! 雄踞西班牙排行榜 Top 5!</p>	<p>¡El caballero andante que originó el best seller <i>El caballero de la armadura oxidada</i>! ¡Ocupando el quinto puesto del ranking de los best sellers!</p>
<p>Texto 2</p>	<p>一個瘋靡全界大人、小孩的浪漫逗趣故事! 一場充滿驚險和荒謬的冒險!</p>	<p>¡Tanto los adultos como los niños de todo el planeta están locos por ella, una historia romántica y divertida! ¡Una aventura llena de peligros y disparates!</p>

El texto 1, situado en la parte arriba del título de la obra, está compuesto por dos oraciones que terminan con el signo de exclamación. Estas dos oraciones exclamativas, por un lado de carácter apelativo, tienen la función de captar el interés del público. De hecho, “el paratexto editorial se ocupa de la transformación del texto en mercancía” (Alvarado: 1994) y sus intereses comerciales vinculados con el libro quedan patentes en el texto 1. Por otro lado, cabe señalar aquí el papel de la intertextualidad sobre la mención del libro *El caballero de la armadura oxidada* en el texto 1. Ese libro –catalogado en la categoría del género autoayuda y dirigido, sobre todo, a jóvenes lectores– es bastante conocido por ser uno de los best sellers en Taiwán, cuya traducción al chino se publicó en 1991; de allí a siete años salió a la luz la otra versión al

chino, pero acompañada del inglés. De ahí que la intertextualidad ofrezca información extra a los lectores taiwaneses ayudándoles a situar mejor la novela, relacionándola con la otra obra.

Y en cuanto al texto 2, está localizado debajo del título e impreso con caracteres chinos, relativamente más pequeños, y desempeña, además del papel apelativo, la función de subtítulo como amplificación de la información sobre la historia de que trata la obra. Todos estos elementos, a nuestro parecer, aunque no estén presentes en la tapa original, sirven de claves comunicativas que posibilitan a los lectores de la cultura meta acortar la distancia cultural existente.

3.2 La contratapa

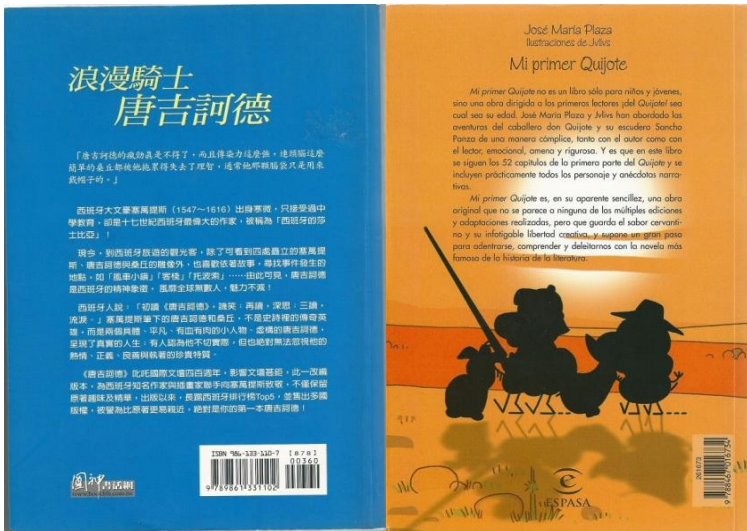
Genette (1997: 16) define como peritexto editorial toda aquella zona –espacial y material– del peritexto que está a cargo, directa y principalmente, de la editorial: elementos tales como la cubierta, la página del título, los apéndices, la contracubierta (zona espacial), elección de formato, de papel, de tipo de letra, etc. (zona material). En esta clasificación del peritexto editorial, incluye Genette el llamado *please-insert*, un pequeño texto que describe, por medio de un resumen y con un valor destacado, la obra a la que se refiere. Su función consiste en ofrecer la clave temática y narrativa del autor sobre el texto, además de explicar y justificar el título.

Para tal función, según Genette (1997: 113), la contratapa es un lugar estratégico –apropiado y efectivo– para disponer el texto editorial. Así pues, como elemento peritextual de influencia sobre el lector, el texto editorial en la contracubierta ofrece a los lectores un acceso rápido para comprender el

contenido de la obra, a su autor e incluso el contexto que rodea a la obra.

Sin embargo, este texto editorial puede transformarse al tratarse de una traducción a otra lengua para cumplir su función de atraer el interés del público y, a la vez, persuadirle del valor literario de la obra. ¿Por qué se produce esta transformación en una traducción? Su respuesta, quizá, se pueda confirmar mediante el corpus que analizamos en esta investigación. Véase la imagen 2.

Imagen 2. La contratapa de *Mi primer Quijote* en chino y en español



En la imagen 2., a simple vista, las dos versiones se diferencian en su ilustración y diseño en el fondo de la contratapa: su color es distinto y, además, en la original está diseñada con la sombra de las figuras que aparecen en la ilustración de la tapa. Sin embargo, la diferencia que más nos ha llamado la atención es el contenido del texto editorial. El original consta de dos párrafos; el primero se centra en comentar brevemente la obra, su autor e ilustrador,

poniendo énfasis en que se trata de una adaptación dirigida a los primeros lectores de *El Quijote*; y el segundo relata sencillamente el valor literario de la obra.

Mientras, el texto en la traducción al chino ocupa más líneas, y consiste en cinco párrafos, que, por orden, trazan la personalidad de Don Quijote y Sancho Panza; presentan el gran autor literario, Cervantes; hablan de lo atractivo de los patrimonios culturales que ha dejado la obra en España; destacan el valor literario de la gran obra *El Quijote*, especialmente, en la creación de sus dos protagonistas: Don Quijote y Sancho Panza; por último cierran el texto refiriéndose al valor literario de esta adaptación que tiene por objetivo rendir homenaje a Cervantes por el IV centenario de la publicación de *El Quijote*, cumpliendo, a la vez, un papel persuasivo, el de un texto de influencia sobre el público.

De hecho, a muchos de los lectores taiwaneses *El Quijote* no les dice nada más que un nombre, y ni siquiera saben de qué se trata, si se refiere al título de la novela, o el nombre del autor o el de algún personaje de la obra. Por lo tanto, mediante la información adicional que se ofrece en el texto editorial, los lectores de la cultura meta son capaces de situar mejor *Mi primer Quijote*, que se trata de una adaptación de la gran novela clásica española del siglo XVII, *El Quijote*, cuyo autor es Cervantes, que ha conseguido plasmar con éxito la personalidad del protagonista de la novela. Don Quijote, un personaje irreal, pero con pasión, justicia, amabilidad y persistencia en su sueño y, además, ha dejado un inmenso patrimonio cultural con esta obra inmortal, inmortalidad que se manifiesta en el homenaje en el VI centenario de su publicación.

Así pues, el texto editorial en la traducción al chino, cargado de toda la

información contextual que le parece necesaria a la editorial para ayudar a los lectores de la cultura meta a entender mejor la obra que se le presenta, hace el papel de allanar la barrera cultural que supone para los lectores taiwaneses. Esta transformación paratextual, en nuestra opinión, hace de claves comunicativas, con las cuales se pretende conseguir efectos contextuales adecuados.

3.3 El prefacio del traductor

Según Genette (1997), las funciones del prefacio varían dependiendo de sus tipos y, además, apunta que los factores que determinan su clasificación son lugar, tiempo y naturaleza de su emisor. Desde el punto de vista de este último factor, Genette distingue dos tipos de prefacio: el autorial (*authorial*) –el del propio autor del texto– y el ajeno (*allographic*) –el de otro sujeto distinto del autor–. De este modo, el prefacio del traductor que analizamos aquí pertenece a este último.

El prefacio, en palabras de Genette (1997: 238), tiene dos funciones principales: por una parte, captar el interés de los lectores y, por otra, guiarles en por qué y cómo deben leer el texto. Estas dos funciones, la fuerza promocional y la informativa, pueden solaparse en el prefacio del autor del texto y el de otro sujeto diferente a éste. En las líneas que siguen a continuación analizamos cómo cumple estas dos funciones el prefacio del traductor en la traducción al chino de *Mi primer Quijote*.

“¡No tengan miedo a «*El Quijote*»!” con este título dirigido a sus lectores taiwaneses se inicia el prefacio del traductor en la versión china de *Mi primer Quijote*. En realidad, este título en sí ya transmite la fuerza promocional; con él

la traductora, por un lado, intenta despertar el interés de sus lectores y, por otro, invita a sus lectores a conocer mejor la obra. Este prefacio consta de cuatro partes: sólo la primera de ellas no se manifiesta de manera explícita, ya que no está titulada como introducción; pero las demás sí vienen acompañadas de subtítulo. Los subtítulos de cada parte, por su orden, son “«*El Quijote*», que les ha sonado el título a los lectores taiwaneses, pero no han leído la obra”, “«*El Quijote*», el gran *best seller*”, “«*El Quijote*», obra ensalzada por grandes escritores contemporáneos”. A modo de resumen, comentamos, por este orden, el relato del prefacio para observar las dos funciones –promocional e informativa– que cumple.

Como preámbulo, en los primeros párrafos del texto la traductora cuenta un pequeño fragmento de la entrevista telefónica que le hicieron por parte de Radio Nacional de España, que editaron un programa especial en conmemoración del IV centenario de la publicación de *El Quijote* y que querían conocer las opiniones del traductor y los lectores chinos. Fue la entrevista que se le hizo cuando ella traduc ía *Mi primer Quijote*.

Bajo el subtítulo “«*El Quijote*», que les ha sonado el título a los lectores taiwaneses, pero no han leído la obra” la traductora empieza el apartado con la pregunta que le hizo el presentador del programa de Radio Nacional de España: ¿Les ha sonado *El Quijote* a los lectores taiwaneses? La traductora contesta que a casi todos les suena el título, pero no hay tantos como pensaba ella que lo hubieran leído. Esta respuesta es reflejo fiel del desconocimiento que tienen los lectores taiwaneses frente a esta gran obra clásica española y, a nuestro parecer, es esta respuesta la que justifica la necesidad de escribir el prefacio del traductor. Terminando este apartado con la valoración de *Mi primer*

Quijote –una edición apta para todos los públicos por su lenguaje sencillo e ilustraciones amenas insertadas en el texto–, la traductora invita a todos, tanto a los niños como a los adultos, a ser los primeros lectores de la obra.

En el apartado “«*El Quijote*», el gran *best seller*”, la traductora aprovecha para presentar a los lectores taiwaneses la novela más famosa de la historia de la literatura española, *El Quijote*, obra en que se ha basado *Mi primer Quijote*. Mediante la información que se ha ofrecido en este apartado, los lectores pueden conocer el autor de la obra, la fecha de su publicación y el impacto que ha causado tanto en el mundo de la literatura española como en el de la internacional desde su primera edición.

Se presenta en el último apartado, “«*El Quijote*», obra ensalzada por grandes escritores contemporáneos”, el valor literario de que goza *El Quijote* a través del comentario de algunos autores famosos contemporáneos, tales como el ganador del Premio Nobel de Literatura sudafricano, John Maxwell Coetzee, Milan Kundera, famoso autor checo y otro escritor famoso también premio Nobel, Octavio Paz. Y, en consonancia con el título, se acaba el prefacio animando a los lectores a no tener miedo a *El Quijote*, a pesar de tratarse de una gran obra literaria y recordando que Cervantes crea sus personajes, Don Quijote y Sancho Panza, no como héroes legendarios de la épica sino como dos personajes concretos, sencillos y de carne y hueso; dos personajes de ficción, pero que representan la vida real.

Sin carecer de tono apelativo, este prefacio da una panorámica sobre *El Quijote* cuya información contextual permite a los lectores taiwaneses acercarse a la cultura original. Gracias a las claves comunicativas ofrecidas en el prefacio, la valla existente entre la cultura original y los lectores de la

cultura meta ha desaparecido.

3.4 Las notas a pie de página

A la hora de definir las notas, Genette (1997: 319) señala que el carácter siempre parcial del texto de referencia y, por lo tanto, el carácter siempre local del enunciado de las notas son el rasgo formal diferenciador de este elemento paratextual que lo distingue del resto del paratexto. De hecho, este carácter accesorio y auxiliar de las notas ya queda patente desde el punto de vista etimológico; de acuerdo con el diccionario de la Real Academia, la nota es una “Advertencia, explicación, comentario o noticia de cualquier clase, que en impresos o manuscritos va fuera del texto”.

Las funciones de las notas, especialmente, las del traductor, son, por lo general, para aclarar la traducción de algún término, y dar información que facilite la comprensión del texto. Para analizar las notas a pie de página de *Mi primer Quijote*, hemos optado por la clasificación planteada por Sierra (2008: 277), donde la autora distingue ocho tipos:

- | | |
|----------------------------|--|
| 1. Notas situacionales: | identifican lugares geográficos desconocidos por el receptor. |
| 2. Notas etnográficas: | identifican objetos físicos desconocidos para el lector. |
| 3. Notas enciclopédicas: | ofrecen datos suplementarios sobre nombres propios. |
| 4. Notas institucionales: | explican costumbres contradictorias. |
| 5. Notas metalingüísticas: | añaden información sobre juegos de palabras. |
| 6. Notas intertextuales: | añaden información útil para entender la obra. |
| 7. Notas textológicas: | aclaran datos relacionados con la traducción en sí o hipertexto. |
| 8. Notas históricas: | aclaran acontecimientos mencionados en el texto. |

Mi Primer Quijote contiene, en total, 52 capítulos en los cuales aparecen 36 notas a pie de página en su traducción al chino. Basándose en la propuesta de Sierra (2008), hemos confirmado que de las 36 notas aparecidas en la traducción china, 13 son notas intertextuales, 11 situacionales, 5 metalingüísticas, 4 enciclopédicas, 2 históricas y 1 textológica. A nuestro parecer, esta proporción de las notas en distintas categorías refleja el género a que pertenece la novela. A continuación queremos comentar el resultado de esta clasificación de las notas, con especial atención a los dos primeros tipos: las notas intertextuales y situacionales.

En cuanto a las notas situacionales, por el hecho de que la historia trate de las aventuras de Don Quijote que ha viajado a distintos lugares para realizar sus hazañas caballerescas, no es de extrañar que hayan aparecido 11 notas situacionales que identifican lugares geográficos desconocidos por el receptor taiwanés. Ahora bien, sobre las notas intertextuales, esta clasificación ocupa el mayor número: 13 de las 36 notas. Las notas de esta categoría se caracterizan por determinar rasgos relevantes de la cultura original y, más aún, muchas de ellas están estrechamente relacionadas con el género literario –la novela de caballerías. Aquí mostramos algunos ejemplos de las notas de esta categoría: “la corte del Rey Arturo”, “el caballero de la Ardiente Espada”, “La Galatea” y “el gigante Briareo”, “el laberinto de Creta”. Si el traductor no hubiera añadido información útil con nota a pie de página para explicar dichos términos, a los lectores taiwaneses, a quienes faltan conocimientos de la cultura original, les habría costado la comprensión del texto hasta el punto de que habrían perdido el hilo del argumento por no haber captado la gracia que produce el término en el contexto.

Asimismo, para conseguir saltar la valla cultural que existe entre el texto original y los lectores de la cultura meta, en palabras de House (1997: 70), el traductor debe colocar un «filtro cultural» entre el texto original y el texto meta, y mirar el texto original con las «lentes» de un miembro de la cultura meta.

Conclusiones

El resultado del análisis de esta investigación nos ha confirmado que la transformación de los cuatro elementos peritextuales analizados en la traducción al chino de *Mi primer Quijote* no se trata sólo de una mera transformación para cumplir sus funciones paratextuales sino que cumple también la función de ofrecer claves comunicativas a sus lectores de la cultura meta para facilitarles la comprensión de la obra. Por ello, al tratar estos elementos paratextuales por parte de la editorial, en la tapa y la contracubierta se ha añadido información contextual sobre la obra, datos útiles para complementar los conocimientos que les faltan a los lectores taiwaneses para acercarse a la cultura original llegando a conocer así tanto el género de la novela de caballerías al que pertenece la novela, y al autor de la obra, Cervantes, que es el gran escritor español del Siglo XVII, como el valor literario que goza *El Quijote* y la valoración de la adaptación *Mi primer Quijote* por su lenguaje sencillo e ilustraciones amenas insertadas en el texto, apta para los primeros lectores de *El Quijote*. Y en cuanto a los otros dos elementos peritextuales a cargo del traductor –el prefacio del traductor y las notas a pie de página–, en el primero la traductora, cumpliendo la función informativa que debe llevar el prefacio, ha dado una panorámica sobre *El*

Quijote cuya información contextual permite a los lectores taiwaneses acercarse a la cultura original. Además de ello, la traductora, al tratar las notas a pie de página, ha puesto lo que House (1997) define como «filtro cultural» entre el texto meta y el texto original mirando éste último con las «lentes» de un miembro de la cultura meta. Gracias a las claves comunicativas ofrecidas en el prefacio y el «filtro cultural» colocado por la traductora en las notas a pie de página, la valla existente entre la cultura original y los lectores de la cultura meta desaparece.

En visto de lo dicho, a la hora de introducir una obra literaria de una cultura a otra el éxito de su recepción en la cultura de llegada depende mucho de los trabajos tanto de la editorial como del traductor. Como bien dice Genette (1997: 03), el paratexto puede sufrir una continua transformación en formas y medios en función de la época, la cultura, el género, el autor, la obra y la edición. Y en una traducción directa del género literario, especialmente en el caso de nuestra investigación, es el factor cultural el que produce la transformación del paratexto. En una traducción donde dos culturas se mantienen en contacto, habrá mucho que explorar todavía en el papel que desempeña el paratexto, como, por ejemplo, el prefacio como lectura guiada, escrito por una persona prestigiosa en el campo de la literatura, que parece ser un paratexto editorial específico de nuestra cultura, lo que podría representar un nuevo reto para nuestra futura investigación.

Bibliografía

- Alvarado, Maite. *Paratexto*. Buenos Aires: Univeridad de Buenos Aires, 1994.
- Gordo P., Rosario. “La traducción de las expresiones militares estandarizadas en las películas del género bélico” en *Miscelánea 35* (2007): 11-30.
- Genette, Gérard. *Paratexts. Thresholds of interpretation*. New Nork: Cambridge University, 1997.
- Gutt, Ernst-August. *Translation and Relevance. Cognition and Context*. Oxford: Basil Blackwell, 1991.
- “Issues of Translation Research in the Inferential Paradigma of Communication”, en Maeve Olohan (ed.), *Intercultural Faultlines. Research Models in Translation Studies I Textual and Cognitive Aspects*. Manchester: Jerome Publishing, (2000a) 161-179
- “Textual properties, communicative clues and the translators”, en M^a. P. Navarro Errasti *et al.* (eds.), *Transcultural Communication: Pragmalinguistic Aspects*. Zaragoza: Anúbar, (2000b) [Fecha de consulta: 10 de enero de 2014]
<http://cogprints.org/2584/1/TextualPropertiesCommunicativeClues.htm>
- Hurtado A., Amparo. *Traducción y Traductología. Introducción a la traductología*, 2^a ed. Madrid: Cátedra, 2004.
- House, Juliane. *Translation Quality Assessment. A Model Revisited*. Nehren (Germany): Gunter Narr Verlan Tübingen, 1997.
- *Translation*, Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Navarro E., M^a Pilar. “Transferring Communicative Clues in Translation”, en: *Revista Alicantina de Estudios Ingleses 14* (2001): 137-149.

- Nord, Christiane. *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, Amsterdam: Editions Rodopi B.V., 2005.
- Plaza, J. M^a. *Langman Quishi Tang Jikede* (浪漫騎士唐吉訶德) [Mi Primer Quijote], Trad. del español Fan Yuan (范媛), Taipei: Eurasian Press, 2005.
- Plaza, J. M^a. *Mi primer Quijote*. Madrid: Espasa Calpe, 2005.
- Sierra T., Rocío. “Notas a pie de página: reductos de identidad en la sociedad del conocimiento y la globalización”, en Assumpta Camps y Lew Zybatow (eds.), *Traducción e interculturalidad. Actas de la conferencia internacional “Traducción e intercambio cultural en la época de la globalización*, Frankfurt: Peter Lang, (2008): 273-284.
- Tahir-Gürçaglar, Sehnaz. “What Texts Don’t Tell. The Uses of Paratexts in Translation Research”, en Theo Hermans (ed.) *Crosscultural Transgressions. Research Models in Translation Studies II. Historical and Ideological Issues*, Manchester: St. Jerome, (2002): 44-60.
- Yuste F., José. “Paratextual elements in Translation: Paratranslating Titles in Children’s Literature” in Anna Gil-Bajardí, Pilar Orero & Sara Rovira-Esteva (eds.): *Translation Peripheries. Paratextual Elements in Translation*, Frankfurt [etc.]: Peter Lang, (2012): 117-134.

Apéndice 1.

El texto editorial original de *Mi primer Quijote*

Mi primer Quijote no es un libro sólo para niños y jóvenes, sino una obra dirigida a los primeros lectores ¡del Quijote! sea cual sea su edad. José María Plaza y Jvllivs han abordado las aventuras del caballero don Quijote y su escudero Sancho Panza de una manera cómplice, tanto con el autor como con el lector, emocional, amena y rigurosa. Y es que en este libro se siguen los 52 capítulos de la primera parte del Quijote y se incluyen prácticamente todos los personajes y anécdotas narrativas.

Mi primer Quijote es, en su aparente sencillez, una obra original que no se parece a ninguna de las múltiples ediciones y adaptaciones realizadas, pero que guarda el sabor cervantino y su infatigable libertad creativa, y supone un gran paso para adentrarse, comprender y deleitarnos con la novela más famosa de la historia de la literatura.

Apéndice 2.

El texto editorial en la traducción al chino de *Mi primer Quijote*⁵

“Don Quijote está más loco que una cabra, cuya locura es tan contagiosa que ha hecho perder el juicio a Sancho Panza, una persona con cabeza tan sencilla que le sirve solo para llevar sombrero.”

Miguel de Cervantes (1547-1616), gran escritor español, venía de una familia pobre, sólo recibió la educación hasta Secundaria, pero fue el autor español más prestigioso del siglo XVII, considerado como el «Shakespeare español».

Hoy en día, los turistas cuando vienen a España, no sólo pueden ver, por todas partes, las estatuas de Cervantes, Don Quijote y Sancho Panza; también les gusta visitar en persona, siguiendo la historia de Don Quijote, los lugares donde ocurren los acontecimientos de la novela, como por ejemplo, “el Pueblo de los Molinos”, “la Posada”, “el Toboso”...etc. Por ello, se ve que Don Quijote –una obra encantadora por lo que goza de fama internacional–, es el emblema espiritual de España.

Dicen los españoles: “La primera lectura de Don Quijote te hace reír, la segunda, reflexionar, y la tercera, llorar.” Don Quijote y Sancho Panza, personajes creados por Cervantes, no son héroes legendarios de la épica sino

⁵ Se trata de una traducción nuestra del texto editorial en la traducción al chino de *Mi primer Quijote*.

dos personajes concretos, sencillos y de carne y hueso. Don Quijote, a pesar de ser personaje de ficción, representa la vida real; a mucha gente le parece poco realista, una persona que no tiene los pies en la tierra, pero no se puede negar, sin duda, sus valiosas cualidades tales como pasión, justicia, amabilidad e insistencia.

Don Quijote de la Mancha, se ha hecho famosa en la literatura mundial durante cuatro siglos, y su impacto literario es cada vez mayor. Esta adaptación es un homenaje que los famosos autor e ilustrador, juntos, quieren rendir a Cervantes. Esta obra no sólo mantiene la gracia y la esencia de la obra original, sino que ha ocupado por largo tiempo el quinto puesto del ranking de los best sellers desde su publicación; además, se han vendido sus derechos de autor a muchos países, y es considerada una obra más accesible que la original, por lo que, sin duda alguna, será tu primer Quijote.

從中國古典小說《西遊記》看諷刺藝術的翻譯策略

張芸綺*

摘 要

「諷刺藝術」，是文學作品中用於揭露或嘲弄人事物的一種手法。作者吳承恩以《西遊記》這部小說，來抒發他對於生活貧困、科場失意及世態炎涼的莫可奈何，並諷刺揶揄他當時所面臨的社會弊端及宗教意識等等。吳承恩藉由說故事的方式，利用神魔佛怪嘲諷人世百態，披露世間醜惡鬥爭。諷刺的筆調給予作品獨特的風格。透過文學作品，反映時代現象。翻譯文學裡，文化是重要元素之一，作者在使用諷刺手法的同時，也自然地將其結合在一起。本文將探討《西遊記》之西班牙文兩部譯本中，諷刺藝術的翻譯手法，並分析及比較西文譯本是否傳達原文者諷刺背後的意義，同時藉此探討讀者群能否接收到原作者所傳達的意涵。

關鍵詞：翻譯、諷刺藝術、西遊記、西班牙文、文化

* 淡江大學西班牙語文學系

Analysis of Translation Strategies of Satire Art from the Chinese Classic Novel “Journey to the West”

Chang, Yun-Chi*

Abstract

"Satire art" is a kind of writing style used to expose or ridicule the people and things in literary works. The author, Wu Cheng-en, made use of this novel "Journey to the West" to express his helplessness of the life in poverty, the frustrations in exams and the fickleness of the world; and to satirize and tease the social ills and religious consciousness he was facing. By way of storytelling, Wu Cheng-en scoffed the aspects of the human world and disclosed the ugly fights in the world by using mysterious events like gods, devils, and monsters. Ironic writing style gave the book unique and great originality. He reflected the era phenomenon through literary works. Culture is one of the important elements in translated literature. While Wu's using irony, it was also combined together naturally. This article will explore the translation techniques of the Satire Art from two Spanish versions "Journey to the West" ; and to analyze and compare to see if the Spanish translation had conveyed Wu's original meaning of the irony in the middle. At the same time, the article will research to see whether the readers could receive the meaning conveyed by the author.

Keywords: translation, Satire Art, Journey to the West, Spanish culture

* Department of Spanish, Tamkang University

引言

《西遊記》是中國四大古典名著之一，成書於明代（1368-1644）。作者吳承恩以《西遊記》這部小說，抒發他對於生活貧困、官場失意及世態炎涼的莫可奈何，並諷刺揶揄他當時所面臨的社會弊端及宗教意識等等。吳承恩藉由幽默詼諧的語調以敘述故事的方式，利用神魔佛怪嘲諷人世百態，披露世間醜惡現象。由於他無法實現他的政治夢想，所以把心中的報負及不平，幻化成筆下中的主角人物及魔幻世界。吳承恩的創作融合了幻想及現實，也因此轉變成作者用來批評及嘲諷社會寫實的一部小說。詼諧幽默是《西遊記》重要的風格特色，這種詼諧，並不都是諷刺，它包含著作者在苦悶中調侃人世，化憤怒為輕鬆的創作用意，也包含著以文為戲，馳騁才情的藝術個性，但諷諭揶揄卻為其重要構成因素（劉上生 330）。何滿子（劉上生 401）曾對於《西遊記》的語言藝術，提出獨到的見解：「和吳承恩的諧謔的嘲弄人生的風格相協調，《西遊記》的文體和藝術語言也充滿著遊戲的色彩……。謔而不虐，俗不傷雅……。」魯迅（陳英仕 64）則認為《西遊記》是：「諷刺揶揄則取當時世態……隱寓著對現實社會的譏刺嘲弄……形象地再現明代社會風貌。……《西遊記》冷嘲熱諷的風格，也為往後的寓言諷刺小說所運用和發展。」本文舉出諷刺當時社會情況之例，以分析及比較西語譯本是否傳達原文作者諷刺的語氣及其翻譯策略。

《西遊記》的西語譯本分別為 2005 年北京外文出版社所出版的 *Peregrinación al Oeste*（由法語譯成西語）；及 2006 年由西班牙 *Siruela* 出版社出版的 *Viaje al Oeste: Las Aventuras del Rey Mono*（由中文譯成西語）。

一、書中的諷刺藝術

諷刺是一門藝術。作家們利用言辭來表達及抒發人類對社會制度及現實的不滿，無論是批判或嘲諷，皆在在顯示出作者內心對環境與現況的投射。就如史衛夫特在《典籍之戰》一書中所提及：「諷刺是一面鏡子。在那裏頭，看的人看不見自己的臉，卻只看見別人的嘴臉 (Pollard 3)。」對於諷刺二字，魯迅做了以下的解釋 (陳英仕 9)：「我想，一個作者，用了精煉的，或者簡直有些誇張的筆墨——但自然也必須是藝術地——寫出或一群人的或一面的真實來，這被寫的一群人，就稱這作品為『諷刺』。」就諷刺的特性而言，魯迅 (金鑫榮 4) 的見解為：「『諷刺』所寫的事情是公然的，也是常見的，平時是誰都不以為奇的，而且自然是誰都毫不注意的，不過這事情在那時卻已經是不合理，可笑、可鄙甚而至於可惡，但這麼行下來了，習慣了，雖在大庭廣眾之下，誰也不覺得奇怪，現在給他特別一提，就動人。」陳英仕為諷刺小說所下的精闢之定義：「反映真實……透過依托、偽裝或直接揭露的表現方式，希望能藉此達到改正惡行，使社會革新的寫作目標 (陳英仕 24)」。可見，任何醜惡的行為及人性，皆源於人類自己的行為。作者透過諷刺手法，刀鋒銳利般地批判諷刺的對象，期望能達到規勸、說服世人，以達到導正世人改掉不良惡行之目的。

《西遊記》的作者不只運用他精湛的手法諷刺了當時的社會情況，嘲諷的口氣也大大地表現在宗教上。佛教的《摩訶般若波羅蜜多心經》也多次在《西遊記》中被提及。作者稱這部佛經：「此乃修真之總經，作佛之會門也」。所以烏巢禪師在傳經給唐僧時才會說：「若遇魔障之處，但念此經，自無傷害。」所以《心經》成了逢凶化吉的護身符，功效不可謂不神 (劉勇強 199)。但在《西遊記》中，卻不見他的消災解厄的功效。在第二十回，唐僧才徹悟《多心經》，就遇到妖怪 (陸欽 275)：「路上那師

父正念《多心經》，被他一把拿住，駕長風攝將去了。」作者一面提及經文的重要及好處，一面又表現它起不了作用，用來諷刺佛教經典的無用處。

又如在第四十四回中，描寫車遲國君王受了妖魔的誘騙，而消滅那些無法呼風喚雨的僧人，所出現「滅僧」的情景：「他這車遲國地界也寬，各府州縣鄉村店集之方，都有一張和尚圖，上面是御筆親題。若有官職的，拿得一個和尚，高升三級；無官職的，拿得一個和尚，就賞白銀五十兩，所以走不脫。——且莫說是和尚，就是剪鬚、禿子、毛稀的，都也難逃。」作者以「剪鬚」、「禿子」、「毛稀」等用詞，來調侃和尚「頂上無毛」的外表。諷刺當時對於佛教僧徒的取笑及殺戒。又由於「若有官職的，拿得一個和尚，高陞三級；無官職的，拿得一個和尚，就賞白銀五十兩」更顯示出作者當時的社會為求官職及錢財，打壓及輕蔑佛教的情形。這種誇張無疑是一種滑稽，作者把氣氛渲染得越恐怖，事情就顯得越荒唐，嘲諷的意圖也就更強烈（陸欽 256）。

而在烏雞國（第三十七到三十九回）、車遲國（第四十四及四十五回）及比丘國（第七十八及七十九回）的故事中，作者皆以道士的面貌及妖言法術騙取國君的信任，結合「反角」的道士及支持他們的國王，用來諷刺批判宗教及昏庸的君主，這也是《西遊記》小說中另一層面的結構，及作者對於人情世態的揭露。

《西遊記》的文字藝術寄託作者的褒貶和愛憎，體現作者的願望和理想，是作家純正的高尚的審美情趣的外現（陸欽 265）。作者吳承恩運用本身對於文字的掌握及藝術的功力，以諷刺的手法描寫及創造小說中各個精彩的故事，藉作品的情節反映社會政治及宗教人情，筆墨所到之處可見作者的內心寫照，豐富及點染了其特有的藝術之情。

二、文本類別

英國翻譯理論家彼得·紐馬克 (Peter Newmark) 在他的著作 “A Textbook of Translation” 中指出，翻譯應以語言理論作為基礎，他認為德國心理語言學家比勒¹ (Karl Bühler) 的語言功能理論對翻譯最為適用 (Newmark 48)。彼得·紐馬克根據比勒的理論為基礎，將文本分為六大功能：表述功能、資訊功能、呼籲功能、美學功能、寒暄功能及後設語言功能 (Newmark 48-54)。本研究中的小說《西遊記》為語言功能中的表述功能。表述功能主要是作者或表述者透過言論或文字來表達自己的想法，其中包含文學、權威性言論及抒發作者個人情感的文本。表述的文本中，有作者個人詞彙搭配的用法、獨創的比喻或新詞等，皆帶有個人風格的特色，不同於一般語言 (Newmark 49)。

翻譯策略與原則會因為文本類型的不同而有所改變，在評判以表達功能為主的譯文文本（如詩歌、散文等文學作品）時，應立足於「作者第一的視角」，不僅要關注譯者是否忠實於原作者要表達的思想內容，更要關注譯者是否忠實於原作者的語言風格（黎昌抱 58）。

如前面提及的例子：

TM：「若有官職的，拿得一個和尚，高陞三級；無官職的，拿得一個和尚，就賞白銀五十兩，所以走不脫。一旦莫說是和尚，就是剪鬚、禿子、毛稀的，都也難逃。四下裡快手又多，緝事的又廣，憑你怎麼也是難脫……」
(p.517)

TM1: “... que cualquier militar que capture a un monje será ascendido tres grados. Si es una persona vulgar y corriente quien lo hace, será recompensada

¹ 將語言分為三大主要功能：表述、資訊及呼籲。

con cincuenta onzas de plata. Ése es el motivo por el que nunca hemos tratado de escapar. **Lo curioso es que no sólo como los monjes los que tenemos problemas con los militares, sino también los que llevan el pelo corto.** Es una auténtica obsesión la que se ha apoderado de este reino. Por todas partes hay espías y soplones, que hacen prácticamente imposible todo intento de fuga. No nos queda, pues, más alternativa que permanecer aquí sufriendo.” (p.1001)

TM 2: “... Por la captura de cada monje al funcionario se le concede un ascenso de tres grados y a los simples ciudadanos se les da una recompensa de cincuenta *liang*. **No ya un monje, sino todo el que tenga la cabeza rapada o sea calvo no puede salir de aquí.** Pululan por el país alguaciles y espías. No existe posibilidad alguna de salir de aquí. No hay remedio, sólo podemos resignarnos con nuestra suerte y sufrir.” (p.1109)

分析：原文中「就是剪鬚、禿子、毛稀的」意思指不管是不是和尚，只要是短髮的（剪鬚是指剪去頸後的長毛，指短髮）、沒頭髮的或是頭髮少的，都一視同仁，視為和尚的一類，寧可錯殺一百，不可放過一個。TM1 只可看出被逮捕的人是“el pelo corto”（短髮的人），其餘的「禿子、毛稀的」並沒有翻譯出來；而 TM2 中翻譯為“cabeza rapada”（光頭）及“calvo”（禿頭）則較貼近原文。TM1 及 TM2 的譯文都只是平鋪直述的描述當時情形，所以看不出有諷刺的語氣。此段譯文中，TM1 的譯者使用概括法的技巧，以“el pelo corto” 涵概所有短髮的人，省略禿子、毛稀的；而 TM2 則用創造法（*creación discursiva*，創造出另一個觀點），以“cabeza rapada” 與“calvo” 詮釋原文的意思。這個例子可看出，原文諷刺的語氣並無譯出，無法忠實原作的語言風格。

三、風格翻譯

就風格翻譯而言，亞歷山大·泰特勒在其著作《論翻譯原則》中指出：「出色的翻譯應該是將原文的優點完整無缺地以另一種語言表達出來，使譯文的讀者對譯文理解得如原文讀者般清楚透徹，感受得像原文讀者一樣深切強烈。並針對譯作的原則，提出下列三點結論（陳德鴻&張南峰 11）：

1. 譯文應該把原文的思想完全傳達過來。
2. 譯文的風格和表達形式應該和原文一樣。
3. 譯文要如原文一般流暢。」

張中樞在《關於翻譯中的風格問題》中提到，風格不能脫離作品的內容和形式而存在，它是通過作品的內容和形式而為受眾所感知的（沈蘇儒 41），使譯文讀者可在無形中感受到原作的風格形式。在翻譯時，譯者首要的工作就是先體察原語（原作）的風格特色、意義及其表現方式，以致力達成譯作的美學價值。而對於原作的風格分析，則是要先從體會作品本身想要傳遞的感情思想來了解它。作品的風格代表著作者精神層面，所謂「風格即人」就是指作品的語言形式、思想內容及情態風貌，無不受作家本人的精神氣質支配（劉宓慶 277）。

每位作家都有自己特有的寫作風格，有的文辭華美，有的辭藻樸實，有的詞意幽默，有的寫意生動。風格代表了原作的「神情」，當譯者要把作品的風格翻譯到另一個語言時，會因為不同因素而有不同的翻譯方式。王佐良認為（黎昌抱 35）：「譯者的任務在於再現原作的面貌和精神。……一篇文章的風格只是作者為表達特定內容而運用語言的個人方式……即是說，原作風格與內容不可分離……。」所以錢鍾書（金兵 58）說：「文學翻譯的最高標準是『化』」。把作品從一國文字轉變成另一國文字，既能

不因語文習慣的差異而露出生硬牽強的痕跡，又能完全保存原有的風味，那就算得入於『化境』。」這樣的說法呼應了劉密慶對於風格翻譯的原則：「最高層次的風格翻譯，是能充分體現作品的意境、神韻等模糊性審美範疇，又能體現作家風格及流派風格的翻譯（劉密慶&張南峰 289）。」

《西遊記》的作者用極具個性的藝術思維去處理西天取經的傳統題材，用極為獨特的文學語言去傳達新的社會文化信息，形成了作品的獨特風格（梅新林 677）。以唐僧為例，他取經的目的是為了「勸人為善」，以保唐王「江山永固」。既有道德目標，也有政治目標。而維護封建政治統治和道德規範就要維護以儒家政治倫理思想為內涵的封建禮教（梅新林 677）。孫悟空與唐僧的師徒關係，也可反應到父子倫常的倫理規範。而孫悟空對玉皇大帝的態度也表現了君臣關係的傳統觀念。

小說的情節安排、細節描寫和語言表達，在在充滿了幽默和詼諧……在幽默、詼諧的後面，是作者對世事無所容心的超然態度……（梅新林 675）。《西遊記》裡很多的故事都與「心念」有關，在第十七回中，孫行者與菩薩的對話：「妙啊！妙啊！是妖精菩薩，還是菩薩妖精？悟空，菩薩、妖精，總是一念；若論本來，皆屬無有。」可見作者對主角孫悟空的個性描寫，及其對於正邪兩面一線之隔之念。而小說十四回中，對於六賊的名字：「眼見喜、耳聽怒、鼻嗅愛、舌嘗思、意見欲、身本憂」可看出作者以五官為姓，情慾為名諷刺人類的心念及雜念。

吳承恩在《西遊記》裡，以諷刺藝術的手法來描寫當時的社會情況。本文以原文中文版（TO）及兩譯本（TM1² 及 TM2³）之西班牙文譯文版

² Anónimo chino. Viaje al Oeste: Las aventuras del rey mono. (Trad. Enrique P. Gatón e Imelda Huang-Wang). España: Siruela, 2006. (Original en chino)

³ Wu Cheng'en. Peregrinación al Oeste. (Trad. María Lecea y Carlos Trigos Sánchez). Beijing: Lenguas Extranjeras, 2005.

本，以粗體字表示諷刺語氣的部分，作為此次研究比較方向，並解釋作者文字背後所隱藏的涵意。分析及比較兩譯本是否傳達原文諷刺文字的意涵。而這兩部西文版本也將在下一章節做譯文比較，是否譯出原著風格。

四、範例比較

例一

在第十章回中，

TO	魏徵云：「崔珏乃是太上先皇帝駕前之臣……在日與臣八拜為交，相知甚厚。他如今已死，現在陰司做掌生死文簿的酆都判官，夢中常與臣相會。此去若將此書付與他，他念微臣薄分，必然放陛下回來。管教魂魄還陽世，定取龍顏轉帝都。」(p. 114)
TM1	TM1: —(Tswei-Chüe) Fue uno de los principales colaboradores de vuestro difunto padre— respondió Wei-Cheng— ... Cuando vivía, me cupo el alto honor de contarme entre sus amigos más íntimos. Sé que ahora desempeña el cargo de juez de la capital del Reino Inferior, siendo responsable del registro de los vivos y difuntos. Me lo ha dicho él personalmente, ya que nos vemos en sueños con cierta frecuencia. Entregadle esta carta y estoy seguro de que no echará en saco roto la amistad que nos une y os permitirá regresar al mundo de los vivos. (p.277)
TM2	TM2: — (Cui Jue) Era un dignatario de la corte del fundador de nuestra dinastía— respondió Wei Zheng—. Al principio era magistrado de la región de Cizhou Yo mantenía con él muy

<p>amistosas e íntimas relaciones. Cuando murió, en el Reino de las Tinieblas le encargaron de llevar los libros del juez del nacimiento y la muerte. A menudo lo veo en sueños. Así es que, al ir allí, lleváis mi carta y se la entregáis; él, por consideración hacia mí, os liberará y os permitirá regresar. (p.269)</p>
--

魏徵利用自己與崔珏的私好交情，請崔珏延長唐太宗的壽命。利用權力送個人情，反映了統治者對法的理解與執行的重大弊病。不以法律為準，而以權情文據（何錫章 58）。原作提及的魏徵，是一位個性耿直，歷史上極負盛名的諫臣，以直諫敢言著稱。用來諷刺就算是古代正直諫臣魏徵，也未能免俗的走後門講人情。原文的「薄分」意指對人謙稱自己的面子或情份。在這兩段譯文中，TM1 的譯者於譯文註解中，解釋了魏徵的歷史背景⁴，又譯者以“no echará en saco roto la amistad que nos une”（他不會忘記我們之間的友誼）翻譯「念徵臣薄分」。“echar en saco roto”，指「忘記」的意思，TM 1 的譯者換一個角度來翻譯這句原文，用了調節法⁵（modulación，表示改變觀點、角度、思考範疇）的方式翻譯，使得譯入語的讀者可接收到作者嘲諷正直諫臣的語氣。反之，TM2 並無註解魏徵的背景，所以就譯文整體而言，是平鋪直述的表達原文的內容。譯者用“por consideración hacia mí”（想到我，考慮到我）翻譯原文「念徵臣薄分」。譯者也是採用調節法來翻譯此句，但由於讀者不了解前述所提及的魏徵，所以並不能感受作者的諷刺味道。讀者只是純粹地欣賞一本譯作，並無法

⁴ Wei-Cheng fue uno de los grandes estadistas de comienzos de la dinastía Tang, famoso por mostrar abiertamente su desacuerdo con algunas de las decisiones imperiales, lo cual no le restó la confianza de Tai-Chung. P. 2216 參見 Anónimo chino. Viaje al Oeste: Las aventuras del rey mono. (Trad. Enrique P. Gatón e Imelda Huang-Wang). España: Siruela, 2006. (Original en chino)

⁵ Peter Newmark 著，賴慈芸譯，《翻譯教程》，台北：培生，2005年，頁113。

接收原作所傳達的寓意。

例二

第二十九回中，

TO	國王哭了許多，便問兩班文武：「那個敢興兵領將，與寡人捉獲妖魔，救我百花公主？」連問數聲，更無一人敢答。真是木雕成的武將，泥塑就的文官。那國王心生煩惱，淚若湧泉。(p. 334)
TM1	<p>Cuando por fin pudo sobreponerse a tan profunda pena, se volvió hacia sus oficiales, tanto militares como civiles, y les preguntó: — ¿Quién de entre vosotros está dispuesto a hacerse cargo de la tropa que ha de capturar al monstruo y liberar a la princesa Cien Flores? Varias veces repitió la pregunta, pero nadie se atrevió a responderla. Al parecer no había en toda la corte una persona con la valentía suficiente para emprender una misión tan arriesgada. Todos se quedaron completamente mudos, como si fueran generales esculpidos en madera o ministros moldeados en arcilla. Desesperado, el rey empezó a llorar con insoportable amargura. Las lágrimas fluyeron por sus mejillas, como si fueran torrentes. ... (p.664)</p>
TM2	<p>... Por fin el soberano cesó en su llanto y preguntó a los funcionarios civiles y militares quién de ellos podría conducir a las tropas a atrapar al demonio y liberar a la Princesa Baihuaxiu. Preguntó varias veces, pero todos callaban. Diríase en verdad que eran de madera aquellos generales y de barro, los funcionarios.</p>

	La desesperación volvió a apoderarse del rey y de nuevo derramó amargas lágrimas. (p.737)
--	---

這段諷刺國家有難，妖魔禍國殃民，文武百官無能為力為國效勞的感慨。在 TM1 中，以 “generales” 譯「武將」，“ministros” 譯「文官」；TM2 中，也以 “generales” 譯「武將」，“funcionarios” 譯「文官」。這裡兩個譯本皆把武將譯成 “generales”，意思是軍隊中的軍官，所以在這裡是採用改寫法（adaptacion，使用雙邊公認的對等詞）的方式翻譯。其餘「文官」的翻譯，“ministros” 指部長，“funcionarios” 指「政府官員」，也都用了改寫法的技巧。兩個譯本對於原文「木雕成的武將，泥塑就的文官」皆採改寫法翻譯，可看出其諷刺的意味。

例三

第三十七回中，

TO	國王道：「他（假國王，青毛獅）的神通廣大，官吏情熟，——都城隍常與他會酒，海龍王盡與他有親；東嶽齊天是他的好朋友，十代閻羅是他的異兄弟。——因此這般，我也無門投告。」 (p.428)
TM1	— No es tan sencillo como pensáis — respondió el hombre —. Es íntimo amigo de la mayoría de los funcionarios celestes. No os digo más que el dios protector de la ciudad bebe con él con cierta frecuencia, los dragones de los océanos son parientes suyos , el Sosia del Cielo del Monte Tai se cuenta entre sus amistades más firmes y los Diez Reyes de ultratumba han hecho con él pactos de hermandad. ¿ Adónde voy a ir yo a presentar una queja contra él ?

	(p. 840)
TM2	... — Su fuerza mágica es portentosamente inmensa—repuso el desconocido—. Además, se lleva bien con todos los funcionarios . El dios protector de mi ciudad es convidado permanente de sus festines , y los dragones, reyes de los mares, son también sus mejores amigos . El Dios Igual al Cielo del Monte Taishan mantiene estrecha amistad con él , y los Diez Soberanos del Infierno son sus hermanos jurados . Ya veis, pues, que no tengo a quién reclamar. (p. 931)

這段發生在烏雞國王的故事中，假國王（青毛獅子）變成烏雞國國王的形象，統治全國。而真正的烏雞國國王有冤無處申，原由是假國王乃青毛獅所變，青毛獅又是文殊菩薩的坐騎及奴僕。在人世，要人身邊的奴僕往往社鼠城狐，竊弄威福，而令奔競之徒不能不討好他們（薩孟武 153）。再加上，十代閻羅乃玉帝派在地府的法官，世人皆深信其至公無私，而乃阿其所好，古代司法腐化，徹底到地府之下，於是鬼也悲觀了（薩孟武 153）。在 TM1 譯文中，“Es íntimo amigo de la mayoría de los funcionarios celestes”，“bebe con él con cierta frecuencia”，“son parientes suyos”，“entre sus amistades más firmes”，“han hecho con él pactos de hermandad”；TM2 中，“se lleva bien con todos los funcionarios”，“es convidado permanente de sus festines”，“son sus mejores amigos”，“mantiene estrecha amistad con él”及“son sus hermanos jurados”，從這兩個譯本，皆可窺見假國王的人情網之堅固及其通天本領的好人緣。根據原文「關係」方面的描述，TM1 直譯了原作的意思；而 TM2 中，把「會酒」（一起喝酒之意）譯為「convidar de sus festines」，“festines”指舞會、聯歡會，並非著重在「喝酒」這件事，

所以譯者用了調節法，所造成的差異來翻譯原文。而「與他有親」是指有親戚關係，譯者翻譯為“son sus mejores amigos”，用創造法來詮釋這句原文。TM2 其餘的描述也是直譯原文的意思。在這兩段譯文中，讀者只能了解原作者想要表達假國王的人脈之廣大，而無法體認到另一點：假國王是文殊菩薩坐下的青毛獅子（西遊記第三十九回 460），所以他能仗著此優勢，與官員們稱兄道弟，而這些職官者也必須看在他的身分，給予回饋。兩段譯文皆無法看出其諷刺的深層意義：人情世故的錯綜複雜，由於青毛獅是文殊菩薩之坐騎，而躍身為人人想阿諛奉承，想藉以求得利益的對象；又社會中應剛正不阿的法官也因為「關係」所致，無法呈現公正不偏倚的司法形象。

例四

第六十八章回中，

TO	<p>八戒道：「……師父去倒換關文……師兄弄了我，他先回館中去了。」太監道：「校尉不要扯他。……」八戒道：「你這兩個奶奶知事。」眾校尉道：「這和尚不識貨！怎麼趕著公公叫起奶奶來耶！」八戒笑道：「不差！你這反了陰陽！他二位老媽媽兒，不叫他做婆婆、奶奶，倒叫他做公公！」(p. 791)</p>
TM1	<p>... explicó Ba-Chie. ... el maestro ha ido a sellar el documento de viaje ... Supongo que, después de haberme gastado esta broma, mi hermano habrá regresado a la mansión de la que salimos. — ¡Dejad de molestarle! —ordenaron los eunucos</p> <p>— ¡Vaya!— exclamó Ba-Chie, más aliviado—. Menos mal que estas dos señoras son más comprensivas que todos los demás. — ¡Este</p>

	<p>monje no tiene respeto por nada!— exclamaron los guardias, furiosos—. ¿ No te da vergüenza llamar señoras a dos personas tan respetables? Al fin y al cabo, podías haberlos llamado padres, ¿no? —Vosotros sois los que no sabéis detrás de qué os andáis— exclamó Ba-Chie en tono burlón— ¿ No os parece más apropiado llamarlos señoras que padres? Que yo sepa, los eunucos no tienen hijos. (p.1522)</p>
TM2	<p>... explicó Bajie ... el maestro ha ido a arreglar lo del salvoconducto Mi hermano mayor me ha gastado una broma y seguramente ha regresado a la hostería. — Soltadlo — ordenó el eunuco a los guardias — ...; Qué abuelas tan sensatas!—dijo Zhu Bajie. — ¡Este monje no conoce las mercaderías! ; En vez de llamarlos abuelos, les llama abuelas— Zhu Bajie se rió. —Sois desvergonzados—dijo—; Vosotros confundís el principio masculino y el femenino. A estas dos ancianas no las llamáis tás ni abuelas, sino abuelos. (p.1759)</p>

這段是唐僧師徒四人準備倒換關文時的對話，原文中的太監譯為“eunucos” 接下來八戒用奶奶二字對於當時太監的打趣之言，可看出其諷刺太監的輕蔑憤怒情感。在 TM1 中，「你這兩個奶奶知事。」及「怎麼趕著公公叫起奶奶來耶！」及皆直譯「奶奶」為“señoras”，把公公（男性）叫喚成奶奶（女性），又「他二位老媽媽兒，不叫他做婆婆、奶奶，倒叫他做公公！」譯為 ¿ No os parece más apropiado llamarlos señoras que padres? Que yo sepa, los eunucos no tienen hijos” 用了概括法（generalización，全面或中性的術語）將「老媽媽兒」、「婆婆」及「奶奶」

通譯為“señoras”，並在譯文後面，以補充說明法，解釋「公公」的意思“los eunucos no tienen hijos”，前後譯文皆可看出其諷刺意味。TM2 將「你這兩個奶奶知事。」及「怎麼趕著公公叫起奶奶來耶！」譯為“¡Qué abuelas tan sensatas!”，“¡ En vez de llamarlos abuelos, les llama abuelas”，而「他二位老媽媽兒，不叫他做婆婆、奶奶，倒叫他做公公！」譯為“A estas dos ancianas no las llamáis tías ni abuelas, sino abuelos”，其中「婆婆」及「奶奶」兩字合譯為“abuelas”，而譯者用了創造法加入了“tías”這個字。由前後文的對話中可知，兩本譯作皆可看出對於太監的諷刺意味。

例五

第七十六回中，

TO	……原來望見那城中有許多惡氣。乃是： 攢攢簇簇妖魔怪，四門都是狼精靈。斑斕老虎為都館，白面雄彪作總兵。Y叉角鹿傳文引，伶俐狐狸當道行，…… 先年原是天朝國，如今翻作虎狼城。……(p. 891)
TM1	... La razón estaba en que aquella ciudad estaba rodeada de un aura de perversión y maldad. La habitaban monstruos y demonios de la peor ralea y sus cuatro puertas se encontraban protegidas por espíritus extremadamente violentos. La defensa de la plaza estaba encomendada a un enorme tigre listado, al que asistía, como capitán, un gato con la cara blanca. Ciervos con una cornamenta fantástica hacían las veces de mensajeros, mientras las calles se veían atestadas de zorros salvajes. ... Se apreciaba que hacía años aquélla había sido la sede de una próspera corte,

	mientras que ahora se había transformado en una auténtica guarida de tigres y lobos. (p. 1709)
TM2	... Pues es que había divisado sobre esa ciudad una niebla funesta. Hordas de monstruos y diablos, espíritus de lobo en las cuatro puertas; comandaban los rayados tigres, gatos monteses, de blanca faz, eran oficiales. Portaban documentos los alces, las avenidas estaban llenas de astutos zorros. ... La que fuera capital de una dinastía celeste, se había convertido en ciudad de lobos y tigres. (p. 2001)

原文用妖魔惡怪來諷刺明代橫行霸道，魚肉鄉里的官宦權臣，如野獸般兇殘的欺負壓榨人民。文章中出現的動物，「狼精靈」在 TM1 譯作“espíritus extremadamente violentos”省略「狼」的翻譯；TM2 直譯為“espíritus de lobo”。在 TM1 中「斑斕老虎」為“tigre listado”，TM2 為“los rayados tigres”，皆使用直譯法。「白面雄彪」在 TM1 為“un gato con la cara blanca”，TM2 為“gatos monteses, de blanca faz”，皆直譯。「丫叉角鹿」在 TM1 中為“Ciervos”，TM2 中為“alces”，皆為直譯法。在 TM1 中「伶俐狐狸」為“zorros salvajes”，TM2 為“astutos zorros”，其中 TM1 的翻譯為調節法，TM2 的翻譯為直譯法。這兩個譯本用了不同的技巧翻譯文章中的動物，皆可看出作者諷刺的手法，並傳達原作的意思。

例六

第七十九章回中，

TO	假僧將那些心，血淋淋的一個個檢開與眾觀看，卻都是些紅心、
----	------------------------------

	白心、黃心、慳貪心、利名心、嫉妒心、計較心、好勝心、望高心、侮慢心、殺害心、狠毒心、恐怖心、謹慎心、邪妄心、無名隱暗之心、種種不善之心，更無一個黑心。(p. 915)
TM1	El falso Tang los fue cogiendo uno a uno, para que todos pudieran verlos bien. Había uno rojo, otro amarillo, otro blanco, otro avaricioso, otro tragón, otro envidioso, otro tacaño, otro agresivo, otro ambicioso, otro engreído, otro cruel, otro rijoso, otro timorato, otro precavido, otro malvado, otro sin unas características bien definidas... ¡ Todos los tipos de corazones estaban allí representados, pero no había ni uno solo de color negro! (p. 1754)
TM2	El fingido Monje Tang empezó a revolver el montón de corazones, humeantes de sangre, e iba mostrándolos uno por uno a los presentes. Había diversos corazones encarnado, blanco, amarillo, codicioso, celoso, envidioso, quisquilloso, ambicioso, altanero, asesino, cruel, pavoroso, cauteloso, malvado, indeciblemente lóbrego, cazador de la fama y otros muchos corazones malos , pero ninguno negro. (p. 2059)

在比丘國時，假僧（係指孫悟空）把肚皮剖開，接著就滾出一堆心來。原文中作者用各式各樣的心，來諷刺人的「心」是藏在身體裡看不到的。這裡羅列出五顏六色的「心」指的是人的品性。「剖腹取心」一事用來嘲諷人心隔肚皮，內在的想法是很難得知的，所有的善心或惡意都無法從外在看得出來，暴露出社會上的不良心機。假唐僧的黑心也是如此，他就算沒有一個「黑心」，但其他「名利心」也在「取心」過程中，一一暴露在

大家眼前。也藉此諷刺當時的君王昏庸無能，無任何「善心」，殘害人民百姓。TM1 及 TM2 皆直譯原文作者提及的「內在心」，所以兩者皆可看出其諷刺手法，結合上下文，使譯文讀者直接接收原文的意思及嘲諷意涵。

例七

第九十三回中，

TO	<p>這時方丈卻也人多，有知識的，讚說三藏威儀；好耍子的，都看八戒喫飯。卻說沙僧眼溜，看見頭底，暗把八戒捏了一把，說道：「斯文！」八戒著忙，急的叫將起來，說道：「『斯文！』『斯文！』肚裏空空！」沙僧笑道：「二哥，你不曉的。天下多少『斯文』，若論起肚子裏來，正替你我一般哩。」(p.1070)</p>
TM1	<p>... Para entonces los aposentos del guardián se hallaban totalmente llenos de gente. Los más inteligentes de entre ellos se dedicaron a admirar la finura de rasgos de Tripitaka, mientras los más estúpidos alababan, asombrados, la facilidad con la que el Idiota iba despachando un plato tras otro. El Bonzo Sha se dio cuenta en seguida de lo que estaba ocurriendo y, bajando la voz, le sugirió: — ¿Por qué no comes un poco más despacio? —¿Por qué habrá de hacerlo? Protestó Ba-Chie, perdiendo la paciencia—. ¿Es que no comprendes que tengo el estómago totalmente vacío? — Me temo — contestó el Bonzo Sha, tratando de aplacarle— que, aunque haya por ahí muchas personas distinguidas, en lo tocante a comida, tú y yo somos algo más que hermanos. (p. 2051)</p>
TM2	<p>... Los cultos e inteligentes admiraban las buenas maneras y el</p>

<p>noble aspecto de Sanzang; los bromistas se divertían viendo a Zhu Bajie comer a dos carrillos. El Monje Sha se dio cuenta, y pellizcó disimuladamente a Zhu Bajie, murmurando “¡ Ten más educación!” Pero éste devoraba con tal ansia que lo había olvidado todo y gritó: — ¿ Por qué me importunas con la educación, la educación, cuando se tiene el estómago vacío? — No me has comprendido, hermano— dijo el Monje Sha, riendo —. Todos, los “bien educados” de todo el mundo tenían los estómagos tan vacíos como tú y yo. (p.2423)</p>
--

古代「斯文」一詞含義是指：動作文雅狀或儒士文人。作者透過沙僧取笑八戒吃相難看的對話，來嘲諷文人雅士。其中八戒連續提到兩次斯文，代表語氣上的強化，意指肚子都吃不飽，哪還有禮儀可言。隨後沙僧提到的「斯文」，指的是文人儒士。此處原文作者使用雙關語「斯文」二字，用來諷刺天下文人空有滿腹經綸卻華而無實，只重視空談，不重實行的風氣。原文裡第一次提及的「斯文」是指動作文雅，在 TM1 裡翻譯為“¿Por qué no comes un poco más despacio?”；TM2 為“Ten más educación”，兩者皆用描述法（descripción，用文字來描述專業術語）；第二次提及的「斯文！斯文！」是指文人雅士填不滿肚子，引申諷刺肚裡空空不學無術之人。TM1 譯為“¿Por qué habría de hacerlo?”，“¿Es que no comprendes que tengo el estómago totalmente vacío?”；TM2 為“¿Por qué me importunas con la educación, la educación, cuando se tiene el estómago vacío?”。TM1 用了省略法，所以並無譯出「斯文」的意思，只是承接上句“¿Por qué no comes un poco más despacio?”的譯文，順勢做了回答“¿Por qué habría de hacerlo?”；TM2 用了“educación”（教養）作為「斯文」

的譯文，所以是為調節法。最後一個「斯文」指的是文人儒士，TM1 譯為“*personas distinguidas*”及 TM2 的“*bien educados*”皆為創造法。兩段譯文皆無譯出文字的雙關語涵義，所以沒有傳遞作者諷刺的意味，而讀者只能直讀譯作文字表面的意思。

五、結論

本次研究主要針對《西遊記》中，以寫實但諷刺為背景的幾個例子，做為分析的對象。運用的翻譯策略有直譯法、改寫法、調節法、創造法、概括法、省略法及補充說明法。所舉例子中的大部分譯文，皆可傳達原作者諷刺的口吻；但某些譯文卻受限於文化及歷史背景的緣故，而使譯文讀者在不了解譯出語文化的情況下，無法理解原文諷刺的意味。

根據本文所探討的「諷刺藝術」翻譯策略，回應泰特勒所提出的譯作三原則：譯本有時無法完全把原文的思想傳遞到位，且譯文風格及表達形式也無法和原文一樣，但譯文之流暢度是可達到與原文相同的。由此可見，原作者的「藝術風格」有時確實很難完全在譯作中展現出來；但作者的「神情」卻會因為譯者所使用的翻譯技巧，使得譯文讀者在感受及接收度上大不相同。

參考書目

- 吳承恩。《西遊記》。台南：世一文化，2004。
- 何錫章。《吳承恩話西遊——神魔佛怪》。台北：亞太，1995。
- 金兵。《文學翻譯中原做陌生化手法的再現研究》。上海：復旦大學出版社，2009。
- 金鑫榮。《明清諷刺小說研究》。南京：鳳凰出版社，2007。
- 孫家孟等。《西漢翻譯教程》。上海：外語教育出版，1997。
- 梅新林，崔小敬。《二十世紀《西遊記》研究》下卷。北京：文化藝術出版社，2008。
- 陳英仕。《清代鬼類諷刺小說三部曲：斬鬼傳，唐鍾馗平鬼傳，何典》。台北：秀威資訊出版，2006。
- 陳德鴻，張南峰。《西方翻譯理論精選》。香港：城市大學，2006。
- 陸欽。《名家解讀《西遊記》》。濟南：山東人民出版社，1998。
- 許鈞。《文學翻譯批評研究》。南京：譯林出版，2012。
- 楊曉榮。《小說翻譯中的異域文化特色問題》。廣州：世界圖書，2013。
- 齊裕焜。《明代小說史》。浙江：古籍出版社，1997。
- 劉上生。《中國古代小說藝術史》。長沙：湖南師範大學，1995。
- 劉勇強。《西遊記論要》。台北：文津出版社，1991。
- 黎昌抱。《王佐良翻譯風格研究》。北京：光明日報，2009。
- 薩孟武。《西遊記與中國古代政治》。台北：三民，1999。
- Anónimo chino. *Viaje al Oeste: Las aventuras del rey mono*. (Trad. Enrique P. Gatón e Imelda Huang-Wang). España: Siruela, 2006. (Original en chino)
- Arthur Pollard 著。董崇選譯，《何謂諷刺》。台北：黎明，1980。
- Peter Newmark 著。賴慈芸譯，《翻譯教程》。台北：培生，2005。

Wu, Cheng'en. *Peregrinación al Oeste*. (Trad. María Lecea y Carlos Trigoso Sánchez). Beijing: Lenguas Extranjeras, 2005.

西班牙俚語之翻譯探討： 以西班牙電視影集《咖啡男女》(Camera Café) 為例*

黃翠玲**

摘 要

由於大眾傳播媒體日益發達，國與國之間的影視作品（電影及影集）跨文化交流也日漸頻繁，更突顯出字幕翻譯的重要性。而字幕翻譯為新興的翻譯研究領域有別於其他文體的翻譯，亦為日益流行的大眾文化形式，因此影視作品對於社會有著重要的影響。

源自於法國的西班牙電視影集《咖啡男女》(Camera Café)，在西班牙引起一股旋風。該電視影集使用相當多的俚語，內容主要描述西班牙上班族在現代職場上點滴且反映出西班牙辦公室一族之社會現象。俚語促進人與人之間的交流互動，隨著社會的變化與發展，俚語也和主流語言一樣，使用越來越廣泛。

也由於學習西班牙語者與日劇增以及中文熟與本土化的趨勢，筆者亦藉由該影集中具幽默、詼諧、生動及豐富的文化意涵用語，以探討字幕之西中俚語的翻譯。

關鍵詞：跨文化交流、字幕翻譯、《咖啡男女》(Camera Café)、俚語、本土化

* 文藻外語大學翻譯系暨多國語複譯研究所助理教授。該篇論文獲文藻外語學院「98年度專題研究計畫」補助，並於99年5月7日「98學年度教師專題研究」進行口頭發表，尚未出版刊登。筆者從第一季西班牙電視影集《咖啡男女》(Camera Café) 挑選前1000句的對白做為俚語取材標準，再將俚語分成以下五類並進行分析與探討：文化詞語、俗語、專有名詞、語助詞、鄙語。

** 文藻外語大學翻譯系暨多國語複譯研究所

Translation of Spanish Slang: Based on the Examples in Spanish TV Series, Camera Café*

Huang, Tsui-Ling*

Abstract

With the development of mass media, the import and export of TV series and episodes facilitate more and more cross-cultural exchanges. Therefore, subtitle translation plays a pivotal role in this cross-cultural context. Different from other translation genres, subtitle translation is not only an emerging area for research but also an increasingly popular cultural form. Therefore, the TV series, with subtitle translation, impose a great influence on the society.

Camera Café is a French-born concept of comedy television series, in which Spanish is spoken. This TV series has attracted quite a lot of attention in Spain. A great variety of slang was used to describe the daily working life of white-collar people in Spain. The scenarios also reflect all aspects of office social life in Spain, including the competition, humor and office gossip. Slang facilitates the exchanges and interaction among people. As the society changes and develops, slang is used more popularly and extensively, as the main language is used.

* This manuscript has been orally presented in the Individual Studies under the Research Grant Program of Wenzao Ursuline College of Languages on May 7, 2010 and been unpublished. The author picks the first 1,000 sentences of daily conversations in the Spanish TV series, Camera Café, as the standard to value slangs. Next, the slangs are divided into five categories: cultural terms, common sayings, proper nouns, interjections, vulgar terms.

* Graduate Institute of Multilingual Translation and Interpreting, Department of Translation and Interpreting, Wenzao Ursuline University of Languages

Due to the growing population of Spanish learners and the craze for Chinese learning and localization, the author will also focus on the humorous, witty, lively, abundant usages embedded with cultural implications. This paper aims to discuss the translation of slang from Spanish to Chinese in depth.

Keywords: cross-cultural, subtitle translation, Camera Café, slang, localization

1. 緒論

1.1 導言

源自於法國輕喜劇電視影集《咖啡男女》(Camera Café) 暢銷世界多國，除了本文要探討的西班牙文版外，而中文版也於2010年正式抵達中國，名為《咖啡間瘋雲》。該電視影集透過隱藏於咖啡販賣機的攝影機，道出每日辦公室裡上班族的生活與八卦話題。筆者於該系列西班牙文版影集中，發現其中俚語使用相當頻繁，而俚語難以辨認和理解，其譯語要如何充分傳達原文語言的資訊，是相當值得研究與探討。

由於俚語本身具有的局限性和時效性，再加上電視與電視劇的字幕翻譯有其自身特點與限制，進而引發筆者對於字幕中俚語的翻譯研究。俚語是一種非正式的語言，通常熟識的朋友或是在某些特殊團體中的成員彼此之間使用的。而俚語是具感染力的語言形式，社會各階層也漸漸大量使用俚語。在日常生活中，人們所使用最多的也最流行的語言就屬俚語了，而俚語在現實生活中已逐漸被口語化，並表現出了頑強的生命力。由於大批的電影、小說逐漸引用俚語，因此，對俚語或鄙語的處理不可忽視，涉及到翻譯時的取捨和協調。

1.2 研究動機與目的

西班牙電視影集《咖啡男女》(Camera Café) 是以幽默、輕鬆方式題材呈現的電視節目。筆者發現除了上述所提到的大量的西班牙俚語，其中也有許多豐富文化意涵的辭彙與專有名詞例如人名、地名、產品名以或是發語詞、雙關語等等，這些融入劇情中成為幽默與笑話的元素。該影集每個單元以四至六分鐘內容播出，刻畫西班牙白領階級辦公室及生活種種例如多數西班牙員工會因為老闆而離職、熱愛運動以成為西班牙人之間談論

的話題如足球、退休後仍再進修攻讀學位等西班牙的社會現象，這些文化和語言的部份，譯者應如何處理？採用各種翻譯策略與方法？可譯？不可譯？是否會有文化衝突的字眼？亦或再改寫？此外，該影集中出現大量「鄙語」，譯者是否應該原汁原味的翻出來？譯者是否應深入了解每個詞彙的背後真正涵義，且貼切的翻譯到譯入語？

台灣市場上西班牙語的電影有日漸增多的趨勢，但遠不如好萊塢電影及影集，而西語電影大多以原音呈現配上中文字幕，然而西班牙出品的電視影集，目前在台灣市場上仍未見發行。由於筆者以選擇在西班牙高收視率電視影集的《咖啡男女》(Camera Café) 作為字幕翻譯與俚語翻譯的研究題材，期望能在進行西班牙語俚語翻譯中整理出適合的翻譯方法。影視字幕翻譯與其他文體的翻譯形式不同，不僅要將原文內容逐句翻出，更要考慮到西班牙的文化與習慣用語，找到適當的文字以更符合譯入語的文化。

1.3 研究方法

筆者在收集西班牙語影視方面作品中曾遇到困難，由於台灣大多以美國好萊塢電影為主流市場，而進口西班牙語影片相關素材極少。因此，筆者藉由親自前往西班牙時，詢問當地銷售單位 FNAC(Barcelona)，並在該單位的推薦下，決定以收視群體中之市場佔有率為 20.9%，而收看的觀眾高達 3,628,000¹ 人次的暢銷影集《咖啡男女》(Camera Café) 做為俚語蒐集的來源。

筆者試以該電視影集《咖啡男女》(Camera Café) 中的字幕為基礎，重點以深入研究探討西班牙語俚語翻譯為主而字幕為輔。字幕以及俚語翻

¹ 資料來源：西班牙電視公司，TELECINCO (29.08.2008) <http://www.telecinco.es>

譯是一種有目的的行為。字幕翻譯的主要目的是在時間和空間的制約下，向譯入語觀眾以最有效的方式傳達相關資訊；而俚語翻譯亦希望能將原語的意涵用最佳的翻譯傳遞給譯入語的觀眾，最終目的都是希望能夠獲得理解以及欣賞影視作品。另外，譯者善用相關辭典以進行翻譯，其語用標識像是「語用習慣（非規範語、口語、俚語、諺語、粗俗語、禁語等）」（胡功澤 52），可以協助譯者更準確掌握目的語用法。為了實現字幕與俚語翻譯的功能，譯者應遵循相關的翻譯原則，採取特定的翻譯策略以及用最佳的方法處理翻譯過程中的文化現象。

在此，筆者將探討、分析俚語的翻譯，其具體的翻譯方法為音譯（「音譯地名+性質說明」、直譯、意譯、替代、改譯、保留原文、添譯（如「名字加身分」）。

2. 相關文獻的探討

2.1 俚語翻譯之相關理論

按據奈達定義，所謂翻譯，是指從語義到文體，在譯語中用最切近而又最自然的對等語再現原語的信息（譚載喜 10）。而動態對等 (Dynamic Equivalence) 具有深遠的影響並對實際翻譯實務有所幫助，而對等翻譯概念的重要性則體現在翻譯許多方面。筆者主要從接受者和等效概念兩方面陳述等效翻譯論在翻譯研究中的重要性及在實際翻譯中的不可忽視性（張蔚 112）。一般“correspondence”為符合或一致，也就是能在譯文中找到對應詞彙，但“equivalence”為等值或等效，則是與上下文有相當關係的翻譯，這就是所謂的對等翻譯。而在進行俚語字幕翻譯時，譯者應須考量譯入語讀者是否能掌握並理解俚語漢譯中之對等性的意義。

2.2 俚語定義及俚語翻譯的重要性

俚語在現代語言中起著十分重要的交流作用。隨著社會的變化與發展，俚語也和主流語言一樣，使用越來越廣泛。我們要用發展的眼光來看待語言俚語的運用，並在語言使用中適當地運用俚語，使中文與西班牙語表達更加生動活潑。

何為俚語？沈芸生 (1999: 5) 在《世紀流行語大辭典》提到：「俚語並無文雅與否的絕對性，它用字簡單且相當生活化，和生活息息相關，是種說來極其順暢的語言」。教育部重編國語辭典² 解釋：鄙言俚語為「粗俗的地方話，地方性的俗諺」；俚語為「民間粗俗的語言。新五代史卷三十二死節傳王彥章傳：「彥章武人不知書，常為俚語謂人曰：『豹死留皮，人死留名！』」亦作「里語」、「俚言」。」；俗諺俚語則為「流傳於地方的通俗語詞」。而西班牙皇家語言學院 (Real Academia Española) 線上辭典對“argot”即「俚語」解釋：“Lenguaje especial entre personas de un mismo oficio o actividad.”³ 即「同一行業或職業的人之間的特殊語言」亦或是“jerga, jergonza”即「流行語；黑話或行話」。俚語的定義為何？其定義：「俚語是年輕人和思維活躍者們在玩文字遊戲和給事物、行為重新命名的遊戲中產生的。他們有些杜撰出新詞，有些截取或故意誤用舊詞以求一種新穎。其他人接受和認可這些詞以滿足其追求時髦的樂趣。」(郭蕊、孫群 18-20) (“Slang is the diction that results from the favorite game among the young and lively of playing with words and renaming things and actions; some invent new words, or mutilate or misapply the old, for the pleasure of novelty, and others catch up such words for the pleasure of being in the

² 中華民國教育部國語推行委員會，重編國語辭典（修訂本）檢索系統。四月版，《重編國語辭典修訂本》光碟版之檢索系統，國語辭典。台北：教育部，1998。
<<http://dic.revised.moe.edu.tw/>>

³ 西班牙皇家語言學院 (Real Academia Española), <<http://lema.rae.es>>

fashion.”)(Fowler 1987)

由於國外影視作品的大量引進，順而帶動了字幕翻譯的需求增加，而引進影視作品的對白中含有大量的俚語，且出現相當頻繁，因此，俚語翻譯是否正確，對於觀眾欣賞該作品的理解有著直接的影響。字幕翻譯具有特殊要求與特殊性，這對譯者俚語翻譯以及字幕技術限制的處理上存在一定的困難度。因此，翻譯俚語有其重要性及必要性。

2.3 字幕中俚語翻譯的特性

字幕翻譯形式，是原文保持不變，而是在螢幕上以書面的形式出現。Amparo Hurtado (1999: 79-80) 解釋這樣的形式有兩個意義：一、譯文字幕的出現需要與演員的表演和說話保持一致，二、需要考慮到觀眾的閱讀速度、能夠輕鬆地跟上字幕的長度以及字幕更換的速度。也就是說要求譯者在翻譯時應力求簡潔易懂。字幕翻譯與其他類型的翻譯相較起來，通常字幕翻譯有其困難度，字幕是必須配合畫面，而在進行字幕翻譯時，由於每一個畫面最多只能放十四到十五個字，譯者要如何在有限的字數下做最精簡的表達且保持原語的意思，這對譯者的中文表達能力是一大挑戰，這需要長時間的經驗累積。

而字幕中俚語翻譯的難點，（一）暫態性即字幕在螢幕上轉瞬即逝，不能太長，（二）正確性即如不能瞭解俚語的確切含義，翻譯時就極可能出錯，（三）審美性即，不乏妙筆生花的驚豔之感，如運用長篇幅來解釋俚語，這樣翻譯的過程簡潔和幽默感將盡失（刁玉 126-128）。

筆者認為從外國語影視作品進行字幕翻譯，由於搭配西班牙演員以及原音呈現方式，字幕翻譯應該更貼近原語，才能捕捉到原語的精華，也就是貼近原文觀眾群來進行翻譯的工作；但相反的，中文版的《咖啡間瘋雲》是由中國演員來擔任，由於國情不同，在呈現上已經有改編重拍更符合中

國人文化的用語。

2.4 國內外研究情況、重要參考文獻

目前現有國內文獻有關西漢俚語的相關參考文獻，有中央圖書出版的「西漢俚語詞典」其作者為倪華迪 (Ni Huadi)，拉法艾爾·愛斯特萬·索拉 (Rafael Esteban Sola) 由李靜編著。筆者所要研究的方向與該書相似之處，即研究近年來流行或常用的各種口語、俚語。由於這些詞彙不屬於正式的用語，所以在一般字典裡有時無法找到相同的字眼，但俚語的作用與地位與日俱增，所以引發筆者欲蒐集更多的新俚語與口語。

而西班牙有17個自治區，其自治區之一瓦倫西亞之瓦倫西亞大學已有學者著手相關的研究，如“Val. Es. Co. y el español coloquial: historia de una investigación”⁴（瓦倫西亞自治區之西班牙口語的演變之研究），該研究小組由 Antonio Briz Gómeza 教授於1990年領導並整合瓦倫西亞自治區大學及阿利坎特西班牙文系教授主持進行研究。Antonio Briz Gómeza 研究以實用、語篇分析、西班牙語口語與會話、俚語、語料庫為研究方向。這對筆者在蒐集西班牙現有的年輕人俚語、流行語有著相當重要的參考價值。

在《咖啡男女》(Camera Café) 中，會出現相關的地方色彩的語詞，例如影集中提到「巴斯克自治區」(País Vasco)、「梅利亞」(Melilla)⁵ 等地方名，如有人說“parecer de Madrid” 則是指「對沒有隨手關門習慣的人說的話」，因為「在西班牙，進門後不隨手關門是一種極其沒有禮貌的行為」(倪華迪 230)。當中會提到甚至遠至歐洲其他城市如「蘇黎世」(Zurich)

⁴ Val.Es.Co. (Valencia. Español Coloquial) :
http://www.uv.es/uvweb/departamento_filologia_espanola/es/investigacion/grupos-investigacion/valesco/presentacion-1285858090176.html

⁵ 西班牙的北非海外屬地。

等，或是提到「日本人」則代表亞洲富裕國家的意象。由於各自治區又因當地的風俗習慣不同而有年輕人的俚語、流行語自然有所不同。譯者如有深厚的雙文化功底及深刻理解兩種文化之間的差異以及了解兩個民族間的心理意識，自然能將原語訊息完整地傳達給譯入語觀眾，這是身為譯者應有的職責。

3. 西、中俚語翻譯比較與分析

筆者從第一季西班牙電視影集《咖啡男女》(Camera Café) 挑選前1000句的對白做為俚語取材標準，再將俚語分成以下五類並進行分析與探討：文化詞語、俗語、專有名詞、語助詞、鄙語並深入分析其俚語翻譯意涵。

3.1 文化詞語、俗語

在西班牙電視影集《咖啡男女》(Camera Café) 中將人名、名曲、飲食等巧妙融入影集對白中，運用其中的文化意象以影射劇情的情境，創造更有趣的效果。在富含文化意象的專有名詞不能只是按照字面意義來解釋或翻譯，因為真正的涵義大多隱含在文化中。原文文化與譯文文化如差距大，要達到同等翻譯，較為困難，「文化詞語須用中性或較籠統的類屬詞來解釋」、「最好是譯文讀者讀譯文時的興趣跟原文讀者讀原文時一樣大」（陳德鴻、張南峰 63）。此外，譯者亦可運用補償原則（“compensation”）進行翻譯，如 Daniel Linder 指出：“The translators have also used compensation as a technique in order to reflect the slang terms in the original in places.” (Linder 2000: 275-287) 即「譯者為反映原文俚語用詞，需對譯文做些補償比喻。」而所謂補償原則就是以補償方法比喻，即無法找到對等譯文情況下，盡可能對譯文之可能流失的中文比喻做些補償，使得譯文

與原文達到大致相等的可讀性。

(表一) 文化詞語、俗語

字幕顯示時間/字幕原文	字幕翻譯
1 00:02:13,567 --> 00:02:16,684 ...y la tía dice que lo quiere en papel guarro.	她不要這張不好的紙。
2 00:02:16,847 --> 00:02:18,883 Dile, la única guarra eres tú.	告訴他，妳跟很多人交往。
3 00:02:51,727 --> 00:02:53,922 Invita tú, que llevo una ruina...	你請，因為我破產了。
4 00:03:15,087 --> 00:03:16,805 Esto parece un colegio.	你以為在學校嗎？吵死了！
5 00:03:32,087 --> 00:03:33,805 ¿Echamos la superfinal?	我們賭最後一把？
6 00:04:12,407 --> 00:04:13,476 Me vuelven loco.	他們把我逼瘋。
7 00:04:30,567 --> 00:04:32,797 Y con estas pintas, como que no.	以這個外表，怎麼可能！
8 00:04:41,007 --> 00:04:42,884 Será un punto.	那太好了！
9 00:04:56,687 --> 00:04:58,325 Es que menudo tiarrón.	個子高大魁梧！
10 00:04:58,487 --> 00:05:00,079 Y tampoco era vasco.	也不是巴斯克人。
11 00:05:01,007 --> 00:05:02,235 De Melilla, tú.	你是梅利亞人。
12 00:05:09,710 --> 00:05:11,860 Dan ganas de cogerse unos días.	給人一種想要休幾天假的念頭。
13 00:06:54,430 --> 00:06:57,228 Otra compañera que es un poco marrana.	是別同事 比較邋遢一點的。
14 00:07:26,230 --> 00:07:29,984 Ahora viene. Le he dicho que la plaga es de alerta uno.	她馬上會來，我有跟他說有些嚴重。
15 00:12:01,670 --> 00:12:03,945 Encontrarás a la horma de tu zapato.	你將找到對手。
16 00:12:45,390 --> 00:12:47,142 Me he quedado de piedra.	我呆住了！

17	00:15:04,430 --> 00:15:05,658 ¡Leches! ¡Un ataque!	做夢！
18	00:17:36,310 --> 00:17:39,507 No sé si es la personalidad, las piernas...	不知那女人胸部大嗎？腿勒！
19	00:21:10,790 --> 00:21:12,826 Y ésta me está dando la brasa.	這真的很無聊！
20	00:25:12,350 --> 00:25:13,908 La cosa es dar el cante.	這有些譁眾取寵啦！
21	00:25:20,990 --> 00:25:24,665 Contactos, ventas, clientes...Que estoy sin un duro.	連絡、銷售、顧客啊……我卻身無分文。
22	00:28:05,590 --> 00:28:09,981 Me he echado un ligue, pero exige: me pone nota por los polvos.	我把妹勒，嚴格說：我上了床。
23	00:28:25,510 --> 00:28:27,182 ¿Tienes que sacar tres 10?	你須拿三個滿分嗎？

第 1 句中的“en papel guarro”，如直譯為「豬」則文不對題，原本西班牙文為「骯髒的人」(hombre sucio)，應譯為「她不要這張不好的紙」(no quiere un papel bueno)；第 2 句中“la única guarra”意思為「卑鄙或可輕視的女人」(mujer ruin y despreciable)，但這裡為「跟很多人交往」之意，在譯入語文化中如將女性解釋成「跟很多人交往」，容易誤解為負面的行為。第 5 句中的“¿Echamos la superfinal?”「我們賭最後一把？」多為男士們之間的對話，例如談論西班牙人熱愛的足球運動比賽時，男士們為看最後一場比賽，則會用“la supercopa”即為「決賽」之意。第 7 句的“pintas”中文亦可譯為「外觀、外貌、樣子」；在第 8 句“Sería un punto.”西班牙語意釋為“Sería perfecto.”「實在是太完美了」。第 10 句中所出現的“vasco”「巴斯克人」，因為在西班牙人刻板印象中，巴斯克人為較特殊的民族，由於巴斯克地處西班牙北部，氣候較寒冷，食量也較大，因此，巴斯克區的人種個子高大魁梧；這裡的反映西班牙人對巴斯克人根深蒂固的看法。

再則，第 11 句所指的“Melilla”是為了區別一北一南，對於西班牙人經常會有這樣的表達方式，“Melilla”位於非洲西北部摩洛哥北海岸一港市，仍為西班牙屬地。在第 13 例句中“marrana”除了原本的「邇邇」之意外，如與〈圖四俚語〉中出現頻率極高的“joder”組合為“¡Se jodió la marrana!”則譯為「這下子糟糕了！」，表示結局非常糟。第 14 例句中“alerta uno”對西班牙人而言是第一等級，如越來越嚴重，級數是往上加的，因此這裡的“alerta uno”是「有些嚴重」之意。第 15 句意指“Encontrar lo que se desea y es adecuado para algo.”或是“Dar con alguien o con algo que se resista o se oponga a una pretensión.”，也就是「棋逢敵手」。另外，第 16 句意指“quedarse con la boca abierta, sorprendido porque no se lo esperaba, no saber como reaccionar”即是「我呆住了！」，譯者將帶有文化色彩的俗語介紹給譯入語讀者時，應呼應譯入語文化的表達方式，採用意譯方法，否則如果直譯方式可能會造成觀眾無法理解窘境，不過也也要注意原語文化的含意，不能隨便臆測以免誤譯。

第 17 例句的“¡Leches!”中文譯為「門都沒！」或是「作夢！」，表示拒絕；但如果 ¡Leche!（倪華迪 218）是單數時，則字眼較為強烈，中文這要譯為「媽的！」或是「我操！」，表示憤怒或驚訝；譯者並未將“¡Un ataque!”（倪華迪 22）譯出，其西班牙文的對應詞應為「吃醋」。第 18 例句中“la personalidad”俚語通常意指女人的性徵如「胸部」大小與否，此類富含文化意象的名詞，不能單就字面意義解釋，真正的涵義多隱含在文化中。這類詞彙譯者應「意譯」的翻譯方法。

第 21 例句中的“un duro”可音譯為「杜羅」，早期還沒有統一歐元之前的西班牙流通貨幣，等於五個比塞塔 (cinco peseta)。而第 22 句的“echar un ligue”對等另一詞彙“ligar”，有「性征服」之意，也是指「短暫的性伙伴關係」或「短暫的性伙伴」(entablar relaciones amorosas o

sexuales pasajeras)⁶，譯者可使用更口語更符合譯入語的表達方式，例如「把妹」；此外，此處“los polvos”(倪華迪 291)意指“echar o meter un polvo”，譯為「性交」，另一俚語用法“estar hecho polvo.”為「疲憊不堪」的意思，易讓譯者對西班牙俚語產生混淆。因此，當譯者遇到語言的雙關語或文字遊戲時，應小心妥善處理否則將傳達錯誤訊息。在第 23 句裡的“10”是指西班牙教育滿分 10 分制，西班牙學校成績可分成幾個等級：9.0-10 為“sobresaliente”「優秀」而視學生人數不同亦可稱為“matrícula de honor”「免學費入學或榮譽註冊」或“mención de Honor”「榮譽獎」；7-8.9 為“notable”「良好」；6-6.9 為“bien o aprobado”「好或及格」；5-5.9 為“suficiente o aprobado”「及格」；3-4.9 為“insuficiente o suspenso”「不及格」；0-2.9 為“muy deficiente o suspenso”「不及格」，翻成「滿分」都能傳遞兩方文化的意境。在此，譯者深入了解原語文化、風俗習慣和事物，並以意譯方式處理，介紹給譯入語觀眾，以學習更多的訊息。

3.2 專有名詞

專有名詞的翻譯一直以來都是翻譯界爭論不休的話題，在跨文化交際中要提高譯名中所傳遞的文化資訊的資訊度，翻譯如何更加合理。由於中西方語言文化的差異，專有名詞翻譯有時會引起誤會。無論是中譯外語或是外語譯中，都「普遍會牽涉到普通名詞和專有名詞，而專有名詞以人名與地名為主。」(張達聰 443)，通常採取音譯翻譯方式來處理人名與地名。此時，譯者應保留專有名詞的民族特色，儘量避免傳遞錯誤的文化資訊，同時翻譯時應符合人們的語言習慣、尊重原語的本義。

(表二) 專有名詞

⁶ 西班牙皇家語言學院 (Real Academia Española), <http://lema.rae.es>

	字幕顯示時間/字幕原文	字幕翻譯
1	00:00:13,167 --> 00:00:17,877 ...de la primitiva y le digo: Madre, la combinación ganadora...	關於樂透彩，我就說：媽，會贏的六碼是……
2	00:00:39,527 --> 00:00:41,279 Jesulín.	「小蘇」「小赫」或「赫蘇林」
3	00:02:30,047 --> 00:02:32,800 Qué raro que a Marimar no le dé el apretón.?	真奇怪，Marimar，怎麼沒有憋？
4	00:05:00,247 --> 00:05:00,838 ¿Iñaki?	伊雅奇？
5	00:09:25,350 --> 00:09:25,941 Solo.	黑咖啡。
6	00:11:59,870 --> 00:12:01,508 Soy como Harry, el Sucio.	我就像警探哈利。
7	00:15:02,710 --> 00:15:04,268 ¡A mí no me toca ni Dios!	誰也別想碰我！
8	00:17:28,670 --> 00:17:30,342 Sácame un cortado.	給我一杯「口達多」咖啡。
9	00:18:05,350 --> 00:18:08,945 Siempre hay gordos berreando “Tractor amarillo”.	胖哥們唱的「黃色牽引車」，真是魔音穿腦。
10	00:23:58,350 --> 00:23:59,260 Gente con pasta.	有錢人。
11	00:26:21,270 --> 00:26:24,819 Maestro, le esperan en Ronda. ¿Benito también va?	老師，他們在隆達鬥牛場等您，班尼多也去嗎？
12	00:29:20,870 --> 00:29:25,421 La mejor aparejadora de Zurich, 92 años, y ahí está, a pie de obra.	瑞士出品 92 年了，都還很準。

在第 1 例句中所提到的“La Primitiva”為「西班牙國家樂透彩」，西班牙每天都有不同的樂透彩開獎，例如 Bono Loto, La Primitiva, Euro Loto, ONCE 等，“La Primitiva”從 1 到 49 個連號當中任選 6 個號碼進行投注，此處譯為「贏六碼」讓觀眾在短時間內獲得訊息。

第 2 句中的“Jesús”之膩稱，原文“Jesús”音譯為「赫蘇斯」，而啞

稱中文可改譯為「小蘇」、「小赫」或「赫蘇林」更符合譯入語文化之人名表達。第 3 句中人名為西班牙女孩名，原文應為“*Maria de Mar*”，如果用音譯方式則為「馬莉瑪」似乎聽起較不優美，如只譯為「馬麗亞」又少了“*mar*”，如保留原文“*Marimar*”則可保留原樣，在此如呼應譯入語文化的人名稱呼，如改譯為「馬麗」或許有符合中文姓氏和姓名的組合。第 4 句的“*Iñaki*”音譯為「伊雅奇」是道地的巴斯克語名字，這與〈圖一文化詞與俗語〉中第 10 句中所出現的“*vasco*”作呼應。譯者如能徹底掌握兩個文化，則亦能準確掌握兩種語言的翻譯並達到跨文化溝通的目的。

第五句中所指的“*solo*”西班牙文為“*café solo*”意指「黑咖啡」。如翻譯為「一杯」，譯者則對目標語文化的文化風俗習慣和事物不甚了解，在西班牙咖啡館點咖啡時有分幾種：“*café solo, café con leche, café cortado, café descafeinado (café de maquina o café de sobre), café con hielo*”，因此，“*solo*”意譯為「咖啡不加奶」亦符合西班牙點用咖啡的種類。而第 8 句中的“*cortado*”，是一種流行於西班牙與葡萄牙的另類“*expresso*”「意式濃縮咖啡」，通常較小杯，煮好的咖啡再加入少量熱牛奶，以減少酸度。譯者如以「音譯」方式處理這款咖啡，也不為是個方法，以區別其他種類的咖啡。

在第 6 例句中“*Harry, el Sucio*”為電影片名，出自於 70 年代著名美國電影警探哈利 (*Dirty Harry*) 的名字，由著名影星克林伊斯威特主演，描寫警探哈利不計一切代價誓將兇手繩之以法的影片；中國電影片名多以直譯方式譯出為「警探哈利」，但台灣中文片名則翻譯為「緊急追捕令」，這也是因文化差異進而造成片名翻譯的差異。因此，該譯文譯者在處理該詞彙時，用「名字加身分」翻譯方式，可讓譯入語讀者清楚且快速了解。第 7 句中的“*ni Dios*”（倪華迪 135）西文意指「沒有人」，譯者扮演文化傳遞者的角色，如果用直譯方式，譯入語讀者很可能無法瞭解意思。第 9

句中的“Tractor amarillo”「黃色牽引車」為西班牙人大小聚會，熱鬧場合所播放的歌曲，這是西班牙特有的歌曲，譯入語觀眾也沒有耳聞過，譯者可採取直譯方式即可。

譯者在處理第 11 例句中的“Ronda”⁷時，可以「音譯地名+性質說明」方法來處理，如此一來譯入語觀眾可以在最短時間內獲得最清楚的訊息。在第 12 句中所提的“Zurich”「蘇黎世」，是瑞士聯邦的最大城市，但對於台灣或大陸觀眾而言，瑞士錶的評比有「最佳服務品質第一」的保證，轉換用「瑞士」字眼遠比「蘇黎世」感受要更直接且訊息更清楚。

3.3 語助詞

語助詞在文法上歸屬於虛詞類，其目的是使說話者對所描述的人、事、物、或描述的現象的語句能有所強調並增添附加涵意，並進而突顯出所要求之語氣與語態。影視作品如原音重現時，可直接感受到說話者語氣以及情緒起伏，其譯入語就只能靠聯接詞、語氣助詞、感嘆詞來強調原語的內容，以真實的傳達原語訊息給譯入語觀眾。

(表三) 語助詞

	字幕顯示時間/字幕原文	字幕翻譯
1	00:01:19,927 --> 00:01:20,837 Me debes 40, ¿eh?	「你欠我四十了喔~」。
2	00:01:45,767 --> 00:01:46,643 ¡Hala, ole!	「太好了」。 「真棒」。
3	00:08:52,430 --> 00:08:53,226 ¡Madre mía!	你瘋啦!
4	00:30:15,630 --> 00:30:18,508 ¡Hostia!, qué guapo. ¿Usted es imbecil?	哇!帥呆了!您是傻瓜嗎?

⁷ 隆達鬥牛場 (Plaza del Toros) 是西班牙最古老的鬥牛場，約 200 多年的歷史。

第 1 中 “¿eh?” 為西班牙語強調之語助詞，可轉換為譯入語的習慣語法，可譯為「喔~」，譯入語觀眾較能深刻感受。第 2 例句中的 “¡Hala!” 有鼓舞 (para mostrar sorpresa)⁸ 或是催促 (para infundir aliento o meter prisa)⁹ 之意，通常 “¡Olé!” 亦有鼓舞喝采之意 (para animar y aplaudir)¹⁰，於鬥牛活動中常出現該用法，當狂牛衝過「鬥牛士」所持的紅布時，則會引起全場觀眾熱烈歡呼 “Olé! Olé!” 如音譯為「噢嘞，噢嘞，噢嘞」，其意思是「喝采」之意亦或是翻成「過了！過了！」，而如今於延伸至足球比賽中也會使用 “Olé! Olé!” 的歡呼語。另外，“Olé!” 亦可解作為真棒和精彩的意思。在第 3 句中原本可譯為「我的媽！」，這裡與字幕上句 “Artifugios para matar.” (殺人用具) 對照起來，改譯為「你瘋啦！」更為貼切。第 4 例句中的 ¡Hostia! (倪華迪 194) 本表示生氣、憤怒、痛苦、驚訝、高興等情緒感嘆的表達方式，按照西班牙文化的意涵，最貼切的且貼近原語應譯為「媽的！」，但「哇！」更符合譯入語社會文化。

3.4 鄙語

鄙語最常出現也是大家最熟悉的罵人的話以及髒話 “joder, coño, cojones, mierda, cabrón, jo” 等等，不過這些俚語也因為說話者語氣不同、音調不同也有不同的感受，因此譯者需依照上下文以及語氣的不同作最佳的詮釋，不是直譯就能達到譯入語觀眾能理解的境界。而進行翻譯時，語際轉換是相當重要機制，任何文化都有自己民族色彩，而這些特色透過語際轉換反應在譯入語中 (劉宓慶 84-86)。

(表四) 鄙語

⁸ 西班牙皇家語言學院 (Real Academia Española), <http://lema.rae.es>

⁹ 西班牙皇家語言學院 (Real Academia Española), <http://lema.rae.es>

¹⁰ 西班牙皇家語言學院 (Real Academia Española), <http://lema.rae.es>

	字幕顯示時間/字幕原文	字幕翻譯
1	00:00:21,847 --> 00:00:22,757 No jodas.	不會吧！
2	00:00:28,047 --> 00:00:29,480 Para pegarte un tiro para matarte.	真想殺你
3	00:00:43,007 --> 00:00:47,364 Te apuesto lo que quieras a que lo siguiente que pasa es una tía.	我跟你賭任何你想要的東西，等一下會經過的人會是個女的。
4	00:00:54,887 --> 00:00:55,524 ¡Joder!	靠！
5	00:01:15,407 --> 00:01:16,965 La madre que lo parió.	你他媽的！
6	00:01:24,007 --> 00:01:25,156 Que sí, coño.	好啦~~靠！
7	00:01:35,447 --> 00:01:37,085 Vamos, no me jodas.	拜託~ 別鬧了
8	00:01:44,167 --> 00:01:45,600 Que sí, cojones.	知道啦！
9	00:01:48,407 --> 00:01:50,762 Joder que si ha venido. Pírate.	去你的「誰來過」，去翹你的班！
10	00:02:00,007 --> 00:02:02,043 Me cago en su...	我他 X 的……
11	00:02:57,127 --> 00:03:00,278 Si pasa una mujer, en paz.	如果一個女的過去，我們就扯平。
12	00:03:42,647 --> 00:03:43,284 Mierda.	該死！
13	00:04:13,647 --> 00:04:14,443 Menudos son.	真的是！
14	00:05:15,990 --> 00:05:17,423 Cuenta con ello.	你說了算！
15	00:05:32,110 --> 00:05:32,781 Flipó.	目瞪口呆。
16	00:05:37,230 --> 00:05:38,379 Me da cosa.	令人噁心。
17	00:05:52,270 --> 00:05:53,703 Madre mía, qué ascazo.	媽呀！特噁心的！
18	00:07:48,470 --> 00:07:49,220 ¡Qué menos!	還能怎麼樣！

19	00:10:29,670 --> 00:10:34,061 Canijo, cuando estemos hablando los amigos, aquí no pintas nada.	蠢種！當我們在聊天時，這裡沒你說話的份。
20	00:11:24,310 --> 00:11:28,223 Pero ¿qué huevos tienes que le has echado de eso al Antúnez!	你怎敢對阿圖尼斯噴那個！
21	00:11:55,630 --> 00:11:56,824 ¿Qué pasa, chaval?	怎麼了，小夥子？
22	00:11:56,990 --> 00:11:58,025 Tú estás majara.	你瘋啦！
23	00:12:06,990 --> 00:12:08,582 Este curro es un coñazo.	這工作無聊透了。
24	00:12:30,710 --> 00:12:32,826 ¡Ah, cabrón, pero cómo pica!	唉叻！怎麼這麼癢！
25	00:13:46,070 --> 00:13:50,905 Voy a tener despacho, secretaria...Y me voy a tocar los huevos.	我要上班了、有秘書……，要不然我無所事事。
26	00:13:56,070 --> 00:13:57,139 ¡Qué alucine!	令人印象深刻！
27	00:14:49,310 --> 00:14:51,141 Me estás acojonando.	你嚇到我了！
28	00:18:14,510 --> 00:18:15,738 Te das un aire.	你有點像。
29	00:18:26,510 --> 00:18:29,422 Si cantas bien igual damos un revolcón.	如唱得一樣好，我們就「相好」一下。
30	00:18:40,070 --> 00:18:43,062 Jo, cómo lo has montado.	靠！你是怎麼做到！
31	00:21:48,990 --> 00:21:53,063 Sin micro, da igual, si tú tienes un chorro de voz.	沒有麥克風，也沒關係，你是大聲公。
32	00:22:58,910 --> 00:23:00,582 Mira, vete a la mierda.	喂！去你的！
33	00:23:20,030 --> 00:23:23,909 Dejarte los cuernos para que todos miren al camarero.	打拚點，大家目光會在他上。
34	00:23:33,990 --> 00:23:36,379 Pues empresarios, famosillos...	那麼企業家、有點名氣的名人……
35	00:33:27,950 --> 00:33:30,748 No. Pero no quiero currar hoy.	不，但我今天不想工作。

第 1 句中的 “jodas” 原形動詞為 “joder”，語氣不同有不同的表達，例如 joder! 如翻譯為「我操！媽的！」則有憤怒、生氣、不快或驚訝之意，而另一例句 jodamos, que todos somos hermanos! (倪華迪 207-208) 對於 joder! 則是一種風趣的回答，「我們可是哥們」。第 4 句中的 joder! 可轉換為譯入語讀者可以快速理解的翻譯，更符合譯入語文化及事物。第 7 句在中文譯文中則做了巧妙的轉換。原本應該將西班牙文的原意傳達給譯入語讀者，譯者應根據不同的語氣以及上下文而翻譯。例如第 30 例句是 joder! 另一種較為委婉的表達。因此，同一詞會出現一詞多義的現象，譯者在翻譯時增加了許多變化，可輕描淡寫，必要時亦可強烈表達。

第 3 句中 “una tía”(un tío) 可譯為「朋友、夥伴」的稱呼，亦或「美女、帥哥」，如譯者對原語文化沒有深入了解，從字面上是無法看出另一層意思。而 “una tía” 一詞也有與中文相對等的翻譯，“la tía, la tía Maria, la tía Pepa o la tía Pepita” 在此為「月經」之意，中文譯可翻為「大姨媽來了」。第 5 句中 “La madre que lo parió.” 或 “La madre que le dio a luz.” 表示憤怒或不快，中文譯為「你他媽的！」應算貼切，原本應該更強烈的表達。第 6 句中 “coño” 本意指女性陰部，¡coño! 譯為「靠！」均貼近原語，表示憤怒、驚訝、不快、厭煩、讚美、高興等等意思，「靠」為語助詞，表達對某人事物的憤怒感或是不屑一顧的態度。年輕人使用相當頻繁，如在字幕中譯為「靠」會比西班牙文用詞直譯要來得委婉。此外，如翻譯為「哇靠」將稍顯收斂，因此，譯者可使用貼近譯入語的方式來處理這類的俚語。第 8 句中 “cojones” 原指男性的生殖器官，該字與第 6 句中 “coño” 有異曲同工之處，表示生氣、憤怒、驚訝、讚嘆或高興等的感嘆詞，如在此翻譯為「靠腰！」(台語) 雖不對等於原語之意，但譯者改寫後讓譯語觀眾不至於看到太多強烈的粗鄙字眼，亦達到謾罵作用。使 ¡coño! 與 “cojones” 譯文處理上有所區隔。第 10 句中 “Me cago en su...” 譯為「我

他 X 的……」用於感歎句中，後面接補語，表示憤怒等等，原文雖未說出詞彙，但依上下文判斷，後面可能為 “¡Me cago en su madre!”（倪華迪 57），此外，類似句子則用於辱罵或詛咒如 “¡Me cago en Dios!”（倪華迪 57）等等。

第 11 句中 “en paz” 原本是和睦或安靜之意，但在此為 “estar en paz” 之意，中文譯為「誰也不欠誰」或「未輸未贏」。第 12 句中 “mierda”，為「讓人瞧不起的人或東西，狗屎都不如的人或東西」，如果翻成「狗屎！」有些突兀，如譯為「該死！」則亦能表示憤怒、不愉快、拒絕或否定之意。第 12 句的 “Menudo”¹¹ 在此表示「強調」(ponderativo) 的意思；第 14 句中原西班牙文意指 “No hay ningún problema.”，中文意譯為「說了算數！」符合原語。第 15 句的 “flipar” 西語有「驚愕或驚嚇」的意思，意譯為中文四字詞，減少字數又符合譯入語文化用語。第 18 句中 ¡Qué menos! 呼應上句對白 “¿Y cierro la empresa hasta que no quede un piojo?”，因此，翻譯為「還能怎麼樣！」(No podemos hacer otra cosa.)。第 19 例句中所指的 “canijo” 原指「體弱多病的人」，但此處為 “No tiene ningún poder.”，譯為中文應為「孬種！」，以意譯符合「無能力」之意涵。

在第 20 句中所指的 “huevos” 意指 “valentía”(膽量)，如句首為 ¡qué huevos...!，則表示生氣、憤怒、驚訝、懷疑或不快之意，意譯為「怎敢如何」。在第 21 例句中，凡指比自己年輕的人均可稱為 “chaval” 直譯為「年輕小夥子」。第 23 例句 “Este curro es un coñazo.” 中的 “curro” 是指 “trabajo”「工作」，而 “coñazo” 直譯為「無聊！」。第 24 例句中的 “cabrón” 為「王八、烏龜」（倪華迪 53）之意，在此對白中，譯者可以不用譯出，如對譯語觀眾瞭解劇情上無影響，有時可省字幕空間，選擇不譯。在第 25

¹¹ 西班牙皇家語言學院 (Real Academia Española), <http://lema.rae.es>

句中“Me voy a tocar los huevos.”(倪華迪 198)中文應意譯為「無所事事，遊手好閒」，如用直譯方式，譯者恐貽笑大方。第32句為卑劣的話語本是用來罵人和發洩情緒用的，應使用強烈口氣譯為「去你媽的！」，譯者可隨時調整要帶給觀眾的感受如何。在第33句中“Dejarte los cuernos”俚語為「努力」之意，但如果句子為“ponerse los cuernos”(倪華迪 105)，那意思完全不同，則應譯為「戴綠帽子」，即對婚姻或情人不忠。

3.5 小結

俚語(文化詞語、俗語、專有名詞、語助詞、鄙語)在西班牙電視影集《咖啡男女》(Camera Café)中出現頻率相當高，這反映出西班牙人生活語言的一部分，主要是在表達自己的情緒與感覺，進而達到溝通的目的，同時也看出西班牙人不矯情、不做作也不修飾的一面，這可讓譯入語的觀眾們深入了解西班牙民族奇特且有趣的思維層面，且藉由俚語不同形象的一面，讓譯入語觀眾們有更多彩的想像空間。

就西班牙文版來說，俚語中「鄙語」是相當直接，但因為影片本身的性質來說，必須使得字幕翻譯者將原文意境翻譯出來，例如該是斥罵的語氣就必須要有斥罵的口氣，而不能為挑選無法全是該意境的字眼且精挑細選，最直接的翻譯就是最佳的表現。如譯語文化中找不到對應或相似的詞語時，與其從譯語中勉強找出對等的詞彙，倒不如將原語文化裡特有的風俗習慣，直接介紹給譯語觀眾。

4. 結論

西班牙語是繼中文、英語之後為最廣泛被使用的語言，而日益澎湃的全球化將使世界各國人民的互動交流更為緊密，而語言則在當中扮演相當

重要的角色。同時，全球化及本土化兩個酷似極端的概念，透過跨國活動與交流，使得全世界不再有任何疆界，國與國之間也愈來愈同質化。

這源自於法國輕喜劇的熱門電視影集，廣受多國觀眾的喜愛，例如愛爾蘭、加拿大、希臘、義大利、波蘭、葡萄牙、智利、菲律賓、印尼、澳洲、盧森堡、瑞士、比利時、烏克蘭、馬其頓、巴西等國也改編適合本國文化的《咖啡男女》，這樣的影集對流行文化的影響非常大。筆者也因為 R. Robertson (1992) 所提出「全球在地化」(Globalization) 的概念，希望能透過西班牙版影集《咖啡男女》(Camera Café) 中俚語這種特殊形式的語言，將西班牙各社會階層所使用的俚語，透過翻譯而賦予新的生命，用最簡練的文字表達最完善的意涵，將原語訊息傳達給譯入語的觀眾。

參考書目

- 刁玉。〈初探英美電影和劇集中的俚語翻譯問題〉。《科教文匯》(2012年6月): 126-128。
- 沈芸生編。《世紀流行語大辭典》。台北：旺角出版社，1999。
- 胡功澤。《翻譯理論之演變與發展》。台北：書林出版有限公司，1994。
- 倪華迪 (Ni Huadi)，拉法艾爾·愛斯特萬·索拉 (Rafael Esteban Sola)。《西漢俚語詞典》。臺北：中央圖書出版，2000。
- 張達聰。《翻譯之原理與技巧》。台北：國家出版社，2003。
- 張蔚。〈奈達等效翻譯論在翻譯研究中的重要性〉。《西安外國語學院學報》2 (2002年)。
- 郭蕊、孫群。〈論英語俚語翻譯策略〉。《遼寧經濟管理幹部學院學報》(2011年第三期): 18-20。
- 陳德鴻、張南峰。《西方翻譯理論精選》。香港：香港城市大學，2000。
- 葉欣怡。〈美國動畫電影的全球在地化行動〉。《網路社會學通訊期刊》(2007年6月15日)，取自 <http://www.nhu.edu.tw/~society/e-j/64/64-13.htm>
- 劉宓慶。《西方翻譯理論精選》。台北市：書林出版有限公司，1995。
- 譚載喜編譯。《奈達論翻譯》。出版社：中國對外翻譯出版公司，1984。
- Fowler, H. W. *A Dictionary of Modern English Usage*. Columbia: Hornbeam Press, 1987.
- Hurtado Albir,. Amparo. *Enseñar a traducir : metodología en la formación de traductores e intérpretes*. Madrid : Edelsa, 1999.
- Linder, Daniel. “*Translating Slang in Detective Fiction*” Perspectives: Studies in Translatology 8:4(2000): 275-287.
- Robertson, Roland. *Globalization*. London. 1992.

網路資料

中華民國教育部國語推行委員會，重編國語辭典（修訂本）檢索系統。四月版，《重編國語辭典修訂本》光碟版之檢索系統，國語辭典。台北：教育部，1998。http:dic.revised.moe.edu.tw/

西班牙皇家語言學院 (Real Academia Española), http://lema.rae.es

Val.Es.Co. (Valencia. Español Coloquial) :

http://www.uv.es/uvweb/departamento_filologia_espanola/es/investigacion/grupos-investigacion/valesco/presentacion-1285858090176.html

視聽資料

《Camera Café》第一季 DVD。Tele 5-Magnolia TV，2005。

淺談清末留日學生之翻譯作品對白話文學觀的影響

周聖來*

摘 要

在漢字文化圈的國家中，中國在過往一段頗長時期都是一個漢字文化、儒教文化的輸出國。但是，受到長期以來的華夷思想所限制，以及在清朝統治的 200 多年期間所採取的鎖國政策的影響下，中國對於由歐美國家掀起的工業革命及其所引發的近代科學技術，可謂一無所知。在這個背景下，前往日本的中國留學生皆抱著一種「洋務圖強」的夙願，希望能竭盡所能，在政治、思想、教育、哲學和科學技術等各個領域，把近代文明引進中國。而現代漢語中大量存在的日語借詞，都是通過留學生的翻譯介紹進入中國。這些詞彙是在明治時期，由日本人翻譯製造，稱為和製漢詞。本文論述中國的赴日留學生以及他們進行的翻譯活動對當時文學界以及中國的現代文學語言觀所產生的影響。清末以來形式多樣的語言變革，其目的雖在求「文字簡易」以便「普及教育」，而不在文學本身，但其「文字救國」的觀念，後來卻逐漸演變為「文學救國」的現代文學功能觀。這確實說明清末以來的語言變革為五四文學的先導，中國文學語言的現代轉型是一個漸進的過程而非突發的事件。

關鍵詞：和製漢詞、白話文學、留學、翻譯

* 澳門旅遊學院

Influence of Wasei Kango on Concept of Modern Literature: A Study of the Paired Factors “Studying Aboard and Practicing” and “Translation and Exchange”

Chao, Seng-Loi*

Abstract

Amongst countries in Chinese words culture, China has been regarded as the export country of Chinese words culture and Confucianism for quite a long time. Nonetheless, the barrier from a closed economy system from the Qing Dynasty and thereafter, the Chinese had never experienced the industrial revolution and the corresponding recent technologies. It was apparent that China was lagged behind in this regard. Under this circumstance, Chinese students studying aboard in Japan were with the grand mission for the strengthening movement. Indeed, they hoped that they would return with recent culture in the aspects of politics, mindset, education, psychology and scientific technology from Japan. The massive “loan words” in Chinese were incorporated through the translation from returned students. Indeed, these words and phrases were translated with respect to the social and natural science areas from Western Europe into the form of Japanese-made Chinese words during the Meiji restoration period.

Keywords: Wasei Kango, modern literature, studying abroad, translation

* Tourism College, Institute for Tourism, Macau, China

1. 赴日留學潮的緣起

1.1 前言

太平天國之後，清朝一部分的官吏和地方勢力共同開展了大規模的洋務運動：設立專門的翻譯機關、興建近代的學校及企業等等。其中最受人注目的是被稱為「世界第六、亞洲第一」的「北洋水師」，這艘軍艦是在 1860 年代開始建造的，其零件購自歐洲，由清朝政府自行組裝。當時此艦曾經先後兩次圍繞日本列島巡邏，在橫濱港停泊時，邀請了當時日本的貴族院・眾議院的議員上船參觀，向日本人展示了其出眾的設備及性能。可是，在甲午戰爭，北洋艦隊被日本擊潰的消息，震驚國內。大多數的中國人感到疑惑：為何一向被中國人視作「蕞爾小國」的日本，能夠擊敗中國。結果很快被闡明，日本的「明治維新」，不僅僅是引進了西方的技術及武器，最重要的是從各個方面學習西洋的政治、法律、制度、文化、教育等，立憲制及國民教育才是日本大躍進的真正原因。不久，在 1896 年 6 月 15 日，也就是中國在簽訂馬關條約後的一年，清朝政府派遣了唐寶鏗、胡宗瀛等 13 名公費留學生前往日本，學習日本的富國強兵之道，拉開了近代中國人赴日留學的序幕。

其實，近代中國政府首次公費向外國派遣留學生的政策可以追溯到 1872 年，留學的目的地是美國。1847 年，容闈和黃寬、黃勝三人首先赴美留學，其後只有容闈一人留在美國升學。後來，按照容闈的建議，清朝政府從 1872 年開始每年派出 30 名，在 1872 年至 1876 年的數年間合共有 120 名的留學生入讀美國哈佛大學，這些學生以令人難以置信的速度日益美國化。十年後，首批留美學生卻因謁見清廷監督吳惠善時不行跪拜禮，被視為適異忘本、目無師長，吳回國後向朝廷報告此事，清朝政府決定撤回留美學生政策，同時向在美留學生發出回國命令。因此，赴美留學生計

畫可說是失敗收場。在同一時期，中國也向歐洲派遣陸海軍的留學生，但也在 80 年代左右停止了有關事宜。在之後的接近 20 年間，清朝政府暫停了所有官方舉辦的留學生活動。

1.2 中國官員及學者的立場

中日戰爭後，社會上又重新出現提倡政府派遣留學生前往外國，培養中國近代化人才的聲音。西方列強的入侵，以及中國在中日戰爭被日本打敗，令有識之士意識到中國與西方列強在軍事以及科學上的實力之差，這成為引起國人反思的最大理由。至於派往日本的留學生政策，由於中日兩國的距離、文化相近，容易管理，相對使政府安心。其實早在 70 年代，鑒於日本明治維新取得成功，李鴻章就主張學習日本「改變舊制」，仿效西洋。黃遵憲所著《日本國志》一書從各個方面深入考察了日本的歷史與現狀，特別是明治維新後所實行的典章制度，提出中國應效法日本學習西方。康有為曾上書光緒帝稱「日本昔亦閉關也。而早變法，早派遊學，以學諸歐之政治工藝文學知識，早譯其書，而善其治，是以有今日之強而勝我也。」他分析了日本強盛之原因，力陳「亟派遊學」，孔亟人才之心實乃可窺（康有為 1992: 46）。梁啟超在戊戌變法失敗流亡日本後，思想觀念深受日本影響。他大力宣導學習日文，留學日本。在《論學日本文之益》中曾說：

學英文者竟五六年始成，而初學成也尚多室礙，猶未必能讀其政治學，資生學（經濟學），智學（哲學），群學（社會學）等之書也。而學日本文者，數日而小成，數月而大成。日本之學。已盡為我所有矣，天下之事，孰有快於此者？(73)

維新派禦史楊深秀也向光緒帝建議「臣以為日本變法立學，確有成

效，中華欲遊學易成，必自日本始。」袁世凱擔任直隸總督時曾言「顧歐、美遠隔重洋，往來不易，日本同洲之國，其陸軍學校於訓練之法，備極周詳。」1898年，張之洞在所著《勸學篇》中羅列了多項日本留學的長處，其中〈外篇·遊學第二〉一章論道：

日本，小國耳，何興之暴也，伊藤（博文）、山縣（有朋）、榎木（武揚）、陸奧（宗光）諸人，皆二十年前出洋之學生也，憤其國為西洋所脅，率其徒百餘人分詣德、法、英諸國，或學政治工商，或學水陸兵法，學成而歸，用為將相，政事一變，雄視東方。（張之洞 2002: 37）

這篇以「中學為體，西學為用」而著稱的文章，從世界大勢和中國危局出發，主張在不改變封建統治地位，堅持中國傳統倫理道德的前提下，仿效「西政」進行具體制度方面的改革。在吸收西方文明方面，較之譯書、講學、使節出洋訪問考察，又以遊學成績最為顯著，張之洞指出「至遊學之國，西洋不如東洋：一、路近省費，可多遣；一、去華近，易考察；一、東文近於中文，易通曉；一、西書甚繁，凡西學不切要者，東人已刪節酌改之。中東情勢風俗相近，易仿行。事半功倍，無過於此。」（張之洞 2002: 37）《勸學篇》被日本學者實藤惠秀稱為「留學日本的宣言書」。可見日本明治維新的成果成為了中國吸收西洋文化知識的過瀘網。同年8月2日，光緒帝頒佈上諭，令軍機處制定選派留日學生的章程，確立了留學日本的國策地位。以慈禧太后為首的頑固派雖在戊戌政變時廢除了大部分變法政令，但保持了留日政策的連續性，且在其後採取了各種措施鼓勵留學日本，成為促成近代中國首次留日高潮的重要因素。這既體現了國人試圖瞭解和學習日本的強烈渴望，也反映了清政府培養具有現代科學文化技術的統治人才的迫切需要。

當時，如胡適等前往歐美留學的中國學者，人數遠不如日本留學生。其中有多個原因，首先，日本和中國的距離可以用「一衣帶水」形容，前往日本留學不單是交通費便宜，而且在中國發生事情的時候可以隨時回國援助，因為公費留學生是出任未來官員的人選及骨幹人物，回國援助是他們的責任。事實上，留學生以東京為據點，開展了革命運動，這也是出自他們對祖國「國家興亡，匹夫有責」的責任感以及憂國憂民的情感。另外，相對歐美國家，日本的生活費較便宜，而且風俗習慣也比較接近。最重要的是，多數知識份子都認為由於日語和漢語同樣使用漢字，所以在學習方面可謂事半功倍。

1.3 留學生人數統計

人數方面，根據實藤惠秀 (188-193)、王奇生 (136) 等日中學者的統計資料顯示，赴日留學生在 1896 年至 1937 年的約 40 年間，人數超過 11 萬人。同一時期前往其他國家留學的學生人數則有 3 萬多。當然，還有有其他學者認為實際的人數遠遠超過 11 萬人。值得注意的是，從中國到日本留學的學生人數在最初的十年就高達 3 萬人次。

根據表 1 的數據可見，1905 年至 1906 年是赴日留學的高峰期。其中最大的理由是 1905 年日本在日俄戰爭中勝利，並向中國及全世界展示了明治維新及近代化改革的成果。而且俄國在這場戰爭中的失敗也警示了中國，推動及普及新式教育是國家自強必須的過程。因此，清朝政府在 1905 年廢除了科舉制度，開始在全國各地建造新式學校。廢除科舉制度令讀書人踏入官場之門關閉，他們開始尋找其他出人頭地的方法。另一方面，新式學校建成後，也需要新式的教育者，提供普通教育的小學、中學特別需要相關的人才，留學生正好填補了這些空缺。這樣一來，回國的留學生，可以馬上找到工作，大多數的人都把中國的未來寄託在這批學成歸來的留

學生身上。

2. 翻譯與出版

2.1 翻譯物件的轉向

晚清早期所譯西書均來自歐美國家，因為譯書的重點是彌補中國所缺少的現代科技，而歐美國家得科技發展之先，因此所譯西書均來自歐美國家是順理成章的。另一方面則是英美傳教士作為初期譯書的傳播主體，自然以英美書籍為主。然而隨著日本明治維新後的崛起，這對同屬於亞洲的中國是一大刺激，也因為日本與中國語言相近，後更因甲午戰爭失利於日本的直接影響，使得當時中國興起一股仿效日本，並藉由日本輸入西學的潮流。首先張之洞在所撰《勸學篇》中便力陳翻譯日文書籍的必要性：

大率商賈市井，英文之用多；公牘條文，法文之用多。至各種西學之要者，日本皆已譯之，我取徑於東洋，力省效速，則東文之用多。……學西文者，效遲而用博，為少年未仕者計也。譯西書者，功近而效速，為中年已仕者計也。若學東洋文，譯東洋書，則速而又速者也。是故從洋師不如通洋文，譯西書不如譯東書。（1985: 127-128）

康有為更多次大力鼓舞借鑒日本以學習西方的途徑，1897年，康有為完成第一部日文書的譯書書目《日本書目志》，幾乎與《新學偽經考》、《孔子改制考》同時作，而且於次年春，由上海大同譯書局同時梓行。康有為有感於時局，即便舉全國之力也無法譯完西學書籍，於是，取自於日本的西學譯書被擺上了特殊的位置，他在《日本書目志》序中說道：「泰西諸學之書，其精者日人已略譯之矣。吾因其成功而用之，是吾以泰西為牛，

日本為農夫，而吾坐而食之。」(5)

這不僅僅是日本已大略譯出泰西諸學之精者，加上日文近於漢文，便於國人接受的原因。更重要的是，他隨後在1898年提出的《請廣譯日本書派遊學折》中所說：

日本昔亦閉關也，而早變法，早派遊學，以學諸歐之政治工藝文學知識；早譯其書，而善其治，是以有今日之強而勝我也。吾今自救之圖，豈有異術哉，亦亟變法，亟派遊學，以學歐美之政治工藝文學知識，大譯其書以善其治，……以為日本與我同文也，其變法至今三十年，凡歐美政治文學武備新識之佳書，鹹譯矣，……譯日本之書，為我文字者十之八，其成事至少，其費日無多也。(53)

正因如此，康有為構擬了一個由學入政的體系，藉由推廣來自日本的西學譯書，來達到變法自救的意圖。與此同時，梁啟超未待《日本書目志》刊行，就在1897年《時務報》上發表了熱情洋溢、文筆縱橫的

〈讀日本書目志後〉，呼籲光緒皇帝、慈禧太后、朝廷大臣以及全體國民讀日本書、效法明治維新，直白其推廣日譯西學書籍的主要意圖。

從他們的論點可以看出，當時之所以提倡透過日本轉學西方，主要的原因即在於中日間語文相似，方便於譯書活動的進行。復加甲午戰爭失利於日本，認為是其較早接觸西學，有豐富的資源可供利用。同時日本具有因維新而在短期內崛起的示範效應。即日本也是較好地將西學本土化的榜樣。於是在甲午戰爭至戊戌變法之間的四、五年時間裡，中國知識學界多以日文為快捷方式，廣泛傳播西學。通過提倡學習日文、日文中譯思想的醞釀，日文中譯作品逐步進入出版發行時期。而後在戊戌變法時期及二十世紀初，日文新書新作更是大量的出版發行。顧燮光在1904年出版的《譯

書經眼錄》序中描寫道「日本文譯本，遂充斥於市，推行於學校，幾使一時之學術，寢成風尚。」(3) 梁啟超也說「日本每一新書出，譯者動輒數家，新思想之輸入如火如荼矣。」(1994: 161) 譯日本書風氣之盛，由此可見一斑。

2.2 各類出版社相繼結成

同一時間，隨著留學生人數的增加，日本出現了許多留學生專門學校，如弘文學院、日華學堂、振武學校等。明治、法政及早稻田等私立大學特別開設了留學生部，接收了大量的中國留學生。赴日留學生以短期留學生居多，先接受日語教育速成班，然後進入各種專門學校。最重要的是，他們留學的目的，並不是為了學習日本的文化及傳統思想，而是通過日本學習西方的近代文明。他們對法學、經濟學、教育學、自然科學，以及明治維新後日本的國家建設抱有很大的興趣。赴日中國留學生的主要目的就是在日本學習經日本篩選、消化的西洋文明，並把這些「西洋文明」介紹回中國。大部份留學生完成短期日語課程後，馬上埋首投入日語書籍的翻譯工作。這批翻譯書籍在日本及中國國內出版，甚至在中國國內也掀起了翻譯日語書籍的熱潮。由於歐美列強的入侵而帶來的威脅，引起中國的知識份子對追求新學問、新知識的渴求。

留學生的翻譯熱潮興起以後，發行這些翻譯書籍的出版社也越來越多。1904年組建的「留日學生編譯社」在雜誌《學海》上發表了理學、工學、農學以及醫學等領域的文章。梁啟超成立了「廣智書局」，另外留學生按各自的出身地組織成立了各種各樣的翻譯團體。例如：湖南留學生成立的「湖南編譯社」、福建留學生的「閩學會」等等。規模相對較大的「會文學社」出版的《普通百科全書》收錄了超過100篇以上的教科書，被中國國內的學校廣泛採用。中國國內最大型的出版社「商務印書局」也出版

了大量的譯書。大批的日譯書籍，令近代漢語中出現了大量的日語詞彙——和製漢詞（周聖來 128），影響了近代漢語的文體，令文學作品的風格也出現了變化。

中國留學生以及其他在日華人的出版物，主要分為原創作品、翻譯作品兩種。前者包括介紹或研究日本的歷史和現狀，或者有關日本的見聞錄、報紙、雜誌期刊等作品。後者從單行本以至叢書形式發行的刊物都有。在報紙雜誌上也刊登了大量翻譯作品，並不乏收錄在叢書的原創作品。翻譯作品除了在日本出版以外、大部分都是中國國內出版發行的，所以讀者不僅僅是在日中國人，大多數是專為國內讀者而設，被國人視作啟蒙讀物、或是教材。

日本第一份中文報紙是 1898 年 6 月在神戶創刊的《東亞報》。半年後，梁啟超因為戊戌事變失敗，流亡日本的橫濱，在日本創立了《清議報》，以及在稍後出版的《新民叢報》都是以知識份子為物件，提供一個討論時事狀況及社會狀態的言論平臺，呼籲並號召在傳播西洋新文化、新知識的同時，應該保存及重視東亞文明的精髓。特別是梁啟超受到日人德富蘇峰的影響，文明思想、文白兼雜、日本詞句、外國語法，這些都是梁啟超從以德富蘇峰為代表的日本明治文體中獲得的巨大資源，他所宣導並在《清議報》和《新民叢報》上身體力行的「新文體」就充分彙集了這些資源，成為了中國文學史上前所未有的中國新派散文。

此外，秦力山等留學生於 1901 年 5 月在東京創辦了《國民報》，呼籲人權、自由、平等，並提倡推翻清朝政府，與康有為、梁啟超等所代表的「尊皇派」劃清界線。這對於後來共產主義思想進入中國和興起，均有影響。

2.3 出版物類型的分佈

根據《譯書經眼錄》的統計，1902 到 1904 年間出版的譯書 533 種，其中譯自英、法、美、德、俄的譯著 131 種，譯自日本者 321 種，後者為前者的 2.5 倍，其中史地類與社會科學類譯書達 264 種（顧燮光 15）。另一方面據香港譚汝謙《中國譯日本書綜合目錄》序言中針對 1896 到 1911 年整個時期日文中譯的統計資料來看。這一時期中譯日書共 958 種，其中社會科學類最多達 366 種，占整個譯書總量的 38%；世界史地有 175 種，占 18%；語言類 133 種，占 13%；其他科技類譯書僅近百種。兩者不單反應了日譯西書已占了譯書的主體，也印證了晚清時期，譯書在社會科學門類的發展，出現了突飛猛進的成長。據《中國譯日本書綜合目錄》的統計，在 1898-1911 年間，漢譯法律書 98 部，幾乎全都是由留學生翻譯的。就算是商務印書局在 1907 年發行的 80 冊合共 400 萬字的《新譯日本法規大全》，也幾乎全部是由留學生翻譯的，可見留學生是翻譯文獻的主力（顧燮光 15）。另外，從 1896 年初中國派遣留學生前往日本開始直至 1937 年中日戰爭爆發的 40 年間留學生翻譯的作品內容分佈可見，當時的中國人對政治、法律等社會科學類以及用作教育用途的語言類書籍最感興趣（顧燮光 15）。其中「救國」——如何導入西洋與日本的政治、法律制度，改革中國社會，是中國留學生最大的心願。表 2 是由《譯書經眼錄》中的資料整理得出，可見當時翻譯書籍專業的分佈，當中以社會科學及語言類為最多。

當時留學生翻譯的書籍包括：政治、經濟、哲學、宗教、法律、歷史、地理、產業、醫學、文學、藝術等方面，甚至連馬克思的《共產黨宣言》、川口章吾的《和絃吹奏法》以及社會科學、自然科學等各個領域的專著都包括在內（陳生保 17）。中國國內首次出版的《共產黨宣言》就是翻譯自日譯版。類似這種重譯書籍合共有 2600 本以上。1900 年，留學生成立了名為「譯書彙編社」的中文翻譯組織，並發行《譯書彙編》月刊雜誌，甚

至出版了單行本。這家出版公司發行的書籍全部都是日語版外語書的重譯版本，包括歐美、日本學者的原著。

此外，專門翻譯日本中學教科書的團體「教科書譯輯社」也成立，並出版了「遊學譯編」。與「譯書彙編社」專門翻譯大學的講義有所不同，「教科書譯輯社」專門翻譯中學的教科書。這批教科書不僅僅是為了一般教育素養的目的所翻譯的，而是被用於中國國內的中學。這段時期也是明治和製漢詞進入中國的高峰期，順帶一提，「教科書」這個詞語本身就是一個和製漢詞。

2.4 留學及翻譯引發的效應及意義

2.4.1 陳獨秀和《新青年》

陳獨秀於 1901 年 10 月前往日本留學，先在東京弘文學院師範科學習日語，在之後的 10 數年，他多次往返日本和中國。翌年 3 月陳回國，成立青年勵志社。9 月，陳獨秀再次前往日本，就讀於東京成城學校陸軍科。1904 年 3 月，陳獨秀和吳守一、房秩五等人創辦了白話文《安徽俗話報》，他負責所有的發行和編輯工作。這份報紙發行不到半年，出版量從 1000 份增加至 3000 份，成為最受歡迎的白話文報紙之一。這份報紙由 1904 年到 1905 年共出版了 23 期，每期約有 40 頁，大約 15000 多字。自從第 16 版後，該報又增加了 16 個話題，包括中國哲學、衛生學、軍事、天文學等。這些新增的話題幾乎都是他本人所寫的，當時他使用了筆名「三愛」，前後共發表了 50 篇文章。1907 年，陳獨秀第三次出國在日本留學，入讀東京正則英語學校，後來進入早稻田大學學習法國等西歐文化。翌年陳獨秀回國，在杭州浙江陸軍小學任教國文史地等科目。1914 年春，反對袁世凱運動失敗後，他再度赴日本，並協助章士釗辦《甲寅》雜誌。1915 年夏，陳獨秀回到上海，創辦月刊青年雜誌，次年更名為《新青年》，自任總編

輯。陳獨秀在這份雜誌的創刊號上發表《敬告青年》，提出 6 個原則：

自主的而非奴隸的；進步的而非保守的；進取的而非退隱的；世界的而非鎖國的；實利的而非虛文的；科學的而非想像的。（陳獨秀 18）

宣傳宣導「德先生」和「賽先生」，批判儒教和傳統道德。成為後來新文化運動的中心，並為其拉開了序幕，在青年人中影響很大，可以說《新青年》雜誌延續了辛亥革命未能實現的「思想改造」、「社會改造」等思想，以打倒中國「根本思想」——儒教思想支配下的家族制度及婦女解放等作為該雜誌的編輯目標。陳獨秀、吳虞、易白沙等人向孔子學說以及封建陳腐倫理發起了猛烈地攻擊，同時提倡以勞動階層、婦女、教育、文學等問題為創作主題的中心。1926 年上海開明書店翻譯出版《與謝野晶子婦女問題研究會叢書——與謝野晶子論文集》等文章作品，就是由新文化運動發起的婦女解放問題所引致的現象。

《新青年》雜誌聲勢很大，吸引了眾多的知識界精英，胡適與陳獨秀的友誼也是因《新青年》而締結的。胡適與陳獨秀的結交，對他日後成名起了很大的作用。反映他文學革命主張的所謂「文學改良八條件」，包括：

一曰：須言之有物。二曰：不摹仿古人。三曰：須講求文法。四曰：作無病之呻吟。五曰：務去濫調套語。六曰：不用典。七曰：不講對仗。八曰：不避俗字俗語。（陳獨秀 18）

就是在陳獨秀的敦促和幫助下，於 1917 年 1 月在《新青年》2 卷 5 號註銷，從而引起強烈迴響。同年，陳獨秀在二月號《新青年》雜誌 2 卷第 6 號發表了

〈文學革命論〉，認為中國社會黑暗的根源是「盤踞吾人精神界根深

柢固之倫理、道德、文學、藝術諸端」，單獨的政治革命不能生效，「充分以鮮血洗淨舊污」，需要先進行倫理道德革命，於是提出「三大主義」：「推倒雕琢的阿諛的貴族文學，建設平易的抒情的國民文學；推倒陳腐的鋪張的古典文學，建設新鮮的立誠的寫實文學；推倒迂晦的艱澀的山林文學，建設明瞭的通俗的社會文學。」（任建樹 23）主張改文言文為白話文，文章內容也要趨向實際。同時也是對古代文學進行了徹底地批判以及否定，這也成為了中國「文學革命」（新文化運動）的開端。

1919年5月4日以「五·四運動」的發生為契機，新文化運動進入了新的階段，華人文學界在這段時期，誕生了各種各樣的文學結社以及出版了大量新的雜誌。表3可見由1920年至1925年6年間就至少成立了9家文學結社（康東元 22）。

中國著名教育家陳望道曾於1915年起赴日本留學，先後在東洋大學、早稻田大學、中央大學學習文學、哲學、法律等，獲中央大學法學學士。1920年應陳獨秀邀請返回中國，參照由戴季陶提供的《共產黨宣言》日譯本，翻譯了首本中文版的《共產黨宣言》，當中首次出現了如：「共產黨」、「共產主義」、「私有財產」、「封建社會」等和製漢詞。

2.4.2 文學翻譯作品的統計

至於在這段時期內日本文學作品的翻譯情況，由表4可見，由梁啟超自1898年在《清議報》上連載翻譯的日本作家東海散士的《佳人奇遇》打開序幕，直至1949年新中國成立的約40年間，1920-30年代的翻譯作品占最多數。1917年至1919年是空白的，「五·四運動」發生翌年（1920），只翻譯了一個作品，到了1923年則達到了80個作品，之後數年每年都平均保持著一定的翻譯數量，直至1929年達到了120個作品，到了1933年更高達155個作品，翻譯的高潮一直維持到1937-38年中日戰爭開始，數

量才開始逐漸下降（康東元 22）。

2.4.3 文學翻譯作品的特徵及影響

這段時期（1920-30 年代）日本文學作品的翻譯具有一個特徵，就是這些作品多數是出自留日學生之手。例如，1902 年留學日本的魯迅先入東京弘文學院預科，1904 年 9 月入讀仙台醫學專門學校，1906 年他棄醫從文，1909 年回國後從事文學活動，大量翻譯文學著作，如：芥川龍之介的《鼻子》、《羅生門》、有島武朗的《與幼少者》、《阿末的死》、夏目漱石的《掛物》、《克萊喀先生》、森鷗外的《遊戲》、《沉默之塔》等等。1906 年至 1911 年期間留學日本的周作人，翻譯了國木田獨步的《巡查》、《少年的悲哀》、鈴木三重吉的《金魚》、《黃昏》、《照相》、佐藤春夫的《我的父親與父親的鶴的故事》、《黃昏的人》、《形影問答》、武者小路實篤的《一日裡的一休和尚》、《某夫婦》、《第二的母親》等等。還有翻譯夏目漱石的《草枕》的郭沫若、其他包括張資平、夏丐尊、謝六逸、田漢、豐子愷、夏衍等均為留日學生出身的文人學者（康東元 11）。

當然我們不能斷言所有的翻譯文學著作都是由曾經留學日本的中國文人學者所譯，但根據以上資料可見，大多數的作品是由他們翻譯介紹的。但是，前往日本留學學習日本文化及文學，卻並非他們的初衷，他們都是受到「明治維新」運動的成功並令日本脫胎換骨這一個事實的吸引，希望通過留學日本學習日本的「西洋知識」。例如本來在仙台學醫的魯迅、在九州島學醫的郭沫若、在東京學地質學的張資平，他們都是在日本留學期間接觸日本文學後，改變志向，從希望學習先進西洋科技轉變為希望通過文字和文學救助國人。魯迅在其《吶喊》的自序中敘述了他棄醫從文的原因及決心。

這一學年沒有完畢，我已經到了東京了，因為從那一回以後，我便覺得醫學並非一件緊要事，凡是愚弱的國民，即使體格如何健全，如何茁壯，也只能做毫無意義的示眾的材料和看客，病死多少是不必以為不幸的。所以我們的第一要著，是在改變他們的精神，而善於改變精神的是，我那時以為當然要推文藝，於是想提倡文藝運動了。在東京的留學生很有學法政理化以至員警工業的，但沒有人治文學和美術；可是在冷淡的空氣中，也幸而尋到幾個衞志了，此外又邀集了必須的幾個人，商量之後，第一步當然是出雜誌，名目是取「新的生命」的意思，因為我們那時大抵帶些復古的傾向，所以只謂之《新生》。（魯迅 25）

由此可見，像魯迅一樣，有一部分希望在短時間內急速學會「明治維新」成功之道的赴日中國留學生，在留學期間隨著時勢的變化而改變初衷，將學習物件改為文學。因為，新知識和先進技術等實業可以令國富民強，醫術可以救人因為可以讓人減少身體上的疾病所帶來的痛苦。但醫者只能醫治人的肉體，沒法醫治人的「心靈」，文學救國可以「醫治」醫者不能「醫」的思想。迂腐的思想不能帶動積極作用，唯有思想的激發和更新才能真正的令國家民族發奮自強。

及此日文中譯作品在華人社會上得到廣泛的傳播，其原因是多方面的。首先是中國在甲午戰爭中失敗，迫使中國人從失敗的教訓中重新考察日本，學習日本明治維新以來的成功經驗。梁啟超認為「日本自維新以後，銳意西學，所翻彼中之書，要者略備，其本國新著之書，亦多可觀。」（梁啟超 1994: 21）通過翻譯日譯西學書籍傳播西學，能夠滿足社會對西學的需求。梁啟超創設上海大同譯書局，他在《大同譯書局敘例》中寫道，「譯書以東文為主，輔以西文」，主要翻譯日文作品。其他類似的翻譯機構還

很多，翻譯出版了多種有關西學之社會、經濟、法律、歷史、教育等方面的日文書籍。同時，在「文學革命」的背景下，日本留學→翻譯→文學結社→出版，以及學者對文學、文字的改革思維及決心，對整個中國文學產生了重大的影響，為中國現代文學的「成型」提供了諸多的啟發。

3. 白話文學的開拓

留日學生通過日文重譯或翻譯了大量的西洋學說、世界名作，其中最早而且意義重大的是魯迅、周作人於 1909 年合譯的《域外小說集》，收作品 37 篇，另如文學研究會的「為人生而藝術」的主張雖根源於俄國十九世紀的文學，其中的主要論點則多半是通過日語或英語的翻譯而接觸俄國書報的。創造社高張的「為藝術的藝術」的浪漫主義思潮，也多是從日本移植的，至於 2、30 年代的普羅文藝思潮就幾乎全是從日本傳播而來的，這種現象的產生與日本學習歐美、翻譯文學興盛有關。另外，通過日本教育，留日學生一般都能掌握兩種以上的外國語，打開了直接通向歐美文學的大門。郭沫若在描述「五四」新文學時曾說：「中國文壇大半是日本留學生建築成的。創造社的主要作家都是日本留學生……就因為這樣的緣故，中國的新文藝是深受了日本的洗禮的。」（郭沫若 1983:333）

留日學生不僅是中日文化交流的骨幹，也是中西文化交流的重要使者，從而也使日本成為我國通向世界文學的一座橋樑！以下選擇幾個在當時對中國現代文學的形成比較大的留日學生，加以介紹和探討。

3.1 蘇曼殊

蘇曼殊為廣東香山人，生於日本橫濱。他的父親是中國商人、母親是日本人，原名子戩，後更名元瑛，曼殊為僧名。蘇曼殊幼年孤苦伶仃，十

六歲出家。1903年留學日本，在東京早稻田大學預科，成城學校等處就讀，回國後任上海《國民日報》的翻譯，不久即於惠州出家為僧。1907年赴日組織亞洲和親會，公然反抗帝國主義，後與魯迅等人合辦雜誌《新生》，但未成功，此後遠赴爪哇。辛亥革命後歸國，對現實悲觀失望。蘇曼殊一生能詩擅畫，通曉日文、英文、梵文，可謂多才多藝，在詩歌、小說等多種領域皆取得了成就。1918年病逝於上海，年僅三十四歲。

蘇曼殊是一個多才多藝的作家。在小說、詩歌、散文、繪畫等領域，都取得很大成績。他的小說大多膾炙人口，多以戀愛悲劇為題材，纏綿悱惻，委婉動人，在心理描寫和景物描寫方面有許多獨到之處。《斷鴻零雁記》是他小說的代表之作，雖然是文言，但細細體味其文字風貌，在文言外觀下跳躍的是現代人的心律，如：「余反復思維，不可自聊，又聞山后淒風號林，餘不覺惴惴其栗，因念佛言：『身中四大，各自有名，都無我者。』嗟乎！望吾慈母，切勿驅兒作啞羊可耳！」（蘇曼殊 30）在文中他運用第一人稱，表達一個被愛情擊中的青年僧侶三郎的內心衝突可謂細緻入微，反抗母命的意識也於暗中形成。蘇曼殊的文學觀念、思想意識比起清末小說的作者不可同日而語，他使用的文言盡力容納了人物的心理空間，構成與以往文言的不同之處。因此，蘇曼殊小說的文言，確實已經醞釀了部分現代氣息。

文學翻譯方面，1903年，蘇曼殊翻譯了雨果的《悲慘世界》，中譯本名為《慘社會》，刊於《國民日報》上。第二年出單行本時加署了陳獨秀，變成合譯，但陳獨秀只是負責潤色加工。當時，翻譯界風行「意譯」，中文版的譯者隨意增減外國作品的原文，甚至節外生枝，增加人物與故事，譯者自己扮演評論者，說上一大篇話，都是常見的事情。《慘社會》裡多出一個懂得中國文化的法國俠客男德，說出下面經常被研究者引用的驚世駭俗的話來：「那支那國孔子的奴隸教訓，只有那班支那賤種奉作金科玉

律，難道我們法蘭西貴重的國民也要聽他那些狗屁嗎？」（王宏志 157）

蘇曼殊還借助另一人物抨擊中國文化：

哎，我從前也曾聽人講過，東方亞洲有個地方，叫做支那的，那支那的風俗，極其野蠻，人人花費許多銀錢，焚化許多香紙，去崇拜那些泥塑木雕的菩薩。更有可笑的事，他們女子，將那天生的一雙好腳，用白布包裹起來，尖促促的好像豬蹄子一樣，連路都不能走了。你說可笑不可笑呢！（王宏志 157）

我們從以上生動的文字中可以一窺蘇曼殊翻譯小說運用白話的水準。另外在其文本中也不難發現和製漢詞的蹤跡，例如在《慘社會》第三回的「不多時，忽有一年老婦人，剛從禮拜堂出來」，「禮拜堂」在漢語和日語的涵義泛指不同宗教，前者是指佛教建築物，而後者則是指天主教建築物；另外在第十二回第一段「卻說明自從他兒子離家以後，音信不通，未免心如刀割」中的「音信不通」；也是一個不折不扣的和製漢詞。

1917年初，陳獨秀到北大任文科學長。同年，胡適在《新青年》2卷5號上發表《文學改良芻議》，提出了「文學改良」的八點主張。他的白話文改革思想提出後，劉半農立即寫信給陳獨秀，建議《新青年》刊登白話詩、白話小說與白話論文；請蔡元培、章秋桐、蘇曼殊多作提倡改良文學的文字。可惜，蘇曼殊於翌年離世，雖然蘇曼殊創作的白話文學作品不多，但卻為「五四·白話文學」的「鋪路」作好了準備。

3.2 周作人

周作人是魯迅的胞弟，1885年出生，1906年隨魯迅前往日本留學。在日本留學期間，周作人廣泛接觸外國的學術文化以及西洋文藝思想，深刻受到其中的個性主義及人道主義思想的影響。他和魯迅都是五·四新文

化運動的先鋒，兩兄弟都在當時文壇享負盛名。周作人不僅對文學革命理論的確立做出了貢獻，還有在散文、詩、歌、兒童文學、大眾文學、外國文學的創作、研究等方面均取得顯著的成果。如果說「小說」，是他在文學革命中取得的一項突出的成果，那麼，在周作人所有的文學作品中，最優秀、最引人注目的，非「散文」莫屬。被譽為「現代散文大師」的周作人，一生發表了三千多篇散文、四十多冊散文集。其中在 1937 年出版的散文集中的《自己的園地》、《雨天的書》、《澤烏集》、《談龍集》、《談虎集》、《永白集》、《看雲集》、《苦草隨筆》、《苦竹雜記》、《風雨談》、《瓜豆集》等作品，曾多次再版，直至現在依然受到讀者的追捧，成為不朽的名作，這些作品將瀰漫在當時文壇的那種陳腐、晦澀、鬱悶的風氣，一掃而空，帶來了自由、新鮮的空氣。郁達夫認為周作人文體是：「徐舒自在，信筆所至，初看似乎散漫支離，過於繁瑣；但仔細一讀，卻覺得他的漫談，句句含有分量，一篇之中，少一句就不對，一句之中，少一字也不可，讀完之後，還想翻轉來從頭再讀的」（劉緒源 78）。

周作人清新淡雅，如話家常的白話文，洋溢著深厚的中國、東洋、西洋古典與近現代文化素養，轟動一時，新文化運動中更發表影響深遠的〈人的文學〉、〈平民文學〉、〈思想革命〉等啟蒙主義理論文章，他也是首先提出「人的文學」概念的知識份子。1918 年 12 月，周作人在《新青年》第五卷六號上發表〈人的文學〉，對當時的文學革命影響很大。周作人從個性解放的要求出發，反對封建社會對人權的輕視、個性的抹殺，充分肯定人道主義，認為新文學即人的文學，應充分表現「靈肉一致」的人性。在〈平民文學〉中，周作人進一步闡述「人的文學」的主張，強調文學須應用於人生上，提出「普遍」與「真摯」的原則，並申明「以真為主，以美即在其中」的文學觀念，這對五四時期尤其是為人生派的創作影響很大。周作人的散文作品，題材廣泛、內容豐富，涉及政治、生活、人情、自然、

民俗等多個方面。除了寫中國的事物，也包括外國的題材，其中以有關日本的居多，例如：〈日本的人情美〉、〈談日本文化書〉、〈日本近三十年小說之發達〉、〈日本的衣食住〉、〈日本與中國〉、〈日本的落語〉、〈隅田川兩岸一覽〉、〈東京散策記〉、〈兩國煙火〉、〈日本的詩歌〉、〈森鷗外博士〉、〈有島武郎〉、〈與謝野先生紀念〉等等。由於曾經在日本留學和生活居住，周作人對於日本的文化與生活有著一種特殊的喜愛，尤其是對日本文學的研究十分深入，視日本文學為其精神故鄉，翻譯有大量日本文學名著，並創作大量以日本為題材的文學作品，除了散文以外，還有雜文、評論、傳記、詩歌等等。

在周作人的文學作品中不難找到大量的和製漢詞，例如在他的散文〈日本的衣食住〉中，可以找到很多相關的日本食物名稱：「便當」、「味噌」、「蒟蒻」、「刺身」和「納豆」等等，這些詞滙一直沿用至今。其中比較有趣的是「蒟蒻」，這種食物（植物）原產日本、印度、斯里蘭卡、馬來半島，中國西南地區栽種已有多年的歷史，自古便是中國古書中的藥草之一，中國古代又稱「妖芋」，英語學名是“*Amorphophallus konjac*”，而「蒟蒻」的日語漢字發音為“コンニャク”(kon-nyaku)，完全是一個典型的和製漢詞。

3.3 郁達夫

郁達夫出生於 1896 年，1913 年赴日留學，在第一高等學校預科學習，後來進入第八高等學校理科，中途放棄學醫，改學文學。1919 年，進入東京大學經濟學部，他雖然修讀的是經濟，但文學活動不絕，在留學期間閱讀了不少外國小說，在四年大學生涯裡，他閱讀了俄、德、英、日、法等外國小說，逾一千部以上（張志晶 2），這令他成為一個小說家奠定下扎實的文學基礎。1921 年，他與同為留日學生的郭沫若、成仿吾、張資平、

鄭伯奇組織文學團體「創造社」。同年他完成了三篇小說作品，該年2月，完成首部作品〈銀灰色的死〉，第二部作品〈沉淪〉在5月完成，第三部作品，〈南遷〉在7月完成。這三篇作品都是以日本的留學生活作為題材，都是其自傳式的小說。其中，〈沉淪〉的內容暢述留學日本時迷戀日本女人的故事，故事也刻畫了主角因孤獨、性壓抑及對中國的矛盾情結所產生的複雜心理結構，內容香豔豪放，這三篇作品作為創造社叢書同時在10月15日出版，當時轟動國內文壇。吉田富夫就曾在《中國現代文學史》中把此小說集評為「新文學裡最初的白話小說集」，成為現代文學史上第一部現代白話短篇小說集，是中國現代文學史的紀念碑。然而，郁達夫的白話小說，無疑是受到了日本文學的影響，從他的〈沉淪〉看得出日本私小說的印痕。

在郁達夫的文本中，「神經衰弱」、「憂鬱症」和「歇斯底里」等和製漢詞的詞彙充斥，所描寫的男女主角往往沉溺於性放縱或性壓抑，因此處於神經崩潰邊緣。在偏愛情色描寫上，郁達夫對這些醫學詞彙特別熟悉，並不讓人意外，因為他曾在年少時負笈日本學醫。〈沉淪〉中，「憂鬱症」一詞反復出現。首度在第二章出現時，加上了英文“hypochondria”作為解釋（郁達夫 21），彷彿是如果沒有英文加持，就不足以描述男主角的心理狀況。「憂鬱」在日文漢字發音是“ゆううつ”(yu-u-tsu)，如果追索字源，在古典中文裏面，通常當成動詞使用。例如《大宋宣和遺事》和《清史稿》，可見「憂鬱成病」或「憂鬱遂久病」之說（《新刊大宋宣和遺事》137）。在中國古典醫書中，「憂鬱」一詞比比皆是，總是作為動詞，通常和肺疾有關，如「憂鬱傷肺」（陳夢雷 799）。「憂鬱」和字尾「症」合成一字作為疾病的名字，則是日語的創造。可見當時的郁達夫，必須透過譯介的知識，來嘗試瞭解自己和他人的身心。

3.4 其他留日學生

創造社是1921年6月至7月間在中國上海成立的現代文學社團，由留學日本的郭沫若、成仿吾、郁達夫、張資平、田漢、鄭伯奇等人共同創建，當時是中國兩大革命文學團體之一，另一個是太陽社。創造社在成立後編輯出版《創造社叢書》，郁達夫的小說集《沉淪》以及郭沫若所譯德國歌德的《少年維特之煩惱》。第二年開始發行《創造季刊》，1923年編輯出版《創造週報》以及《中華新報》的文學副刊《創造日》。創造社在前期以尊重天才、主張自我表現為藝術宗旨，作品有典型的早期浪漫主義唯美特徵，對中國的新文學運動起了相當大的促進作用。以創造社為核心所形成的詩歌流派也稱為早期浪漫主義。

由於日本在明治三〇年代中期到四〇年代初期（約為1900~1910），言文一致體這種嶄新的白話書寫方式，以及伴隨這個白話運動產生的自然主義文學，透過雜誌媒體啟蒙了廣大民眾，日本文壇也開始頗具規模。同時，日本的文學潮流即因翻譯文學的推波助瀾，快速地推動啟蒙與教養之學，同時也為日本近代語言結構、小說形式、文學體例、童書內容等方面帶來豐富的刺激與影響。中國在現代化過程中，也出現「白話文運動」。其實，「白話文」這一詞本來就有矛盾存在。「白話文」這一詞的概念顯示，不管寫下來的文體是「白話文」或「文言文」，都屬於一種「文體」。換言之，在「白話」與「文言」這二元對立的概念下，「白話文」本來擁有著被「文言」概念吞噬，終究仍被歸納於「文言文」的一種。但比較中、日兩國的白話文運動，中國的白話運動比較有趣：中國一方面直接受到西洋現代化的影響；另一方面也透過日本間接地吸取西方文化，過程相當複雜的。此過程中，中國知識份子對自己原有的文化開始產生懷疑，甚至企圖捨棄原有文化，全盤西化。就在此新思想吸收、消化過程時，文言文這個舊文體無法接納新思潮，所以，應該創造新文體的呼聲漸漸擴大。

創造社的成員，在早期創造社的刊物《創造季刊》上發表的短篇小說，許多都是模仿當時日本短篇小說的形式，並以這種形式作為文學理論的基礎。另外，為了能在中國文學中產生新的口語文體，創造社的作家們都不斷作出各種各樣的嘗試，並寫出了各自不同的文體。通過留學日本，他們在東西方接觸的當下，透過「取捨折衷」，自覺地進行創造性的轉化，不但創新了文學語言、日常語言，也形塑了對自我自他、知己知彼的認知、對世界的認知。創造社的作者們通過日本接收西方知識時，發揮個人介入和體制實踐之間的折衝平衡工夫，不斷地挑戰外來體制及傳統體制實踐的界限。總體來看，他們在學習近代日本文學的基礎上，在自己的作品中，試圖寫出新的文體——白話文。例如郁達夫的小說，是創造社初期的代表作品，備受中國青年的熱愛，其中的原因之一就是學習了具有新鮮魅力的日本文學的那種充滿感情和平實簡明的文體。

4.總結

19世紀以來，在西學東漸的背景下，西洋近代文明慢慢滲入東方的漢字文化圈。這種對新文明的受容，不僅僅在物質層面上改變了東方人的生活方式，還對人們的價值觀等精神層面以及語言範疇帶來了影響。明治期的日本學者為近代西洋人文、自然科學等概念的翻譯介紹賦予了極大的貢獻，他們在創造近代新概念的日語譯詞之際，除了從古代中國的典籍、近代的白話小說（古代白話小說）以及在比日本稍早時期完成的漢譯洋學書籍（包括英中·中英辭典等）借用、引用以外，再加上他們自身的努力，利用一些既有的詞彙進行替換、音譯或重新造語等方法，重整了近代漢字詞的體系。

在漢字文化圈的國家中，中國在過往一段頗長時期都是一個漢字文

化、儒教文化的輸出國，作為一個佛教文化的發源地也發揮了極大的作用。但是，受到中國長期以來的華夷思想所限制，以及在清朝政府 200 多年期間一直採取的鎖國政策的負面影響下，中國對於由西方歐洲國家掀起的工業革命及其所引發的近代科學技術，可謂一無所知，處於一種落後的狀態。在這個背景下前往日本的中國留學生皆抱著一種「洋務圖強」的夙願，希望能竭盡所能在政治、思想、教育、哲學和科學技術等各個領域，把近代文明引進中國。段躍中認為，目前在漢語中大量存在的日語借詞，都是通過留學生翻譯介紹進入中國（段躍中 49）。這些詞彙是日本人翻譯西歐的社會科學以及自然科學領域的日語譯詞，是誕生在明治時期的和製漢詞，例如：革命、民主、自由、主義、文明、文化、科學等等的常用詞語。

可以說，「翻譯」是在留學的過程中，或者是在留學活動完成後出現的。無疑，翻譯對思想、文化和技術等方面的交流以及傳播起了積極的作用，而且翻譯對接受國一方的語言或多或少地產生了影響。正如中國和日本這兩個國家，幾千年來都是以漢字作為文字，而且兩國之間的語言交流史非常悠久，翻譯活動對於語言的影響是顯而易見的。在當時的歷史背景下，在日本留學的中國人通過日本學習西方近代文明，並履行了將之引進中國的職責。他們在留學期間首先掌握日語的運用，通過日語成功接觸了近代文明，在向祖國傳播近代文明之際，考慮到時間與效力的問題，他們首先選擇翻譯代表西方近代社會的思想、政治、經濟、技術等相關書籍。再加上，像梁啟超和章太炎等親自執筆進行文學創作活動的學者也不少，這些翻譯及文學創作活動，有純學術方面的，也有思想啟蒙和革命宣傳方面的，其內容在留學生接受日本的學問和思想的同時，隨著時間上的變遷，以及他們的思想的成熟度而調整。

留學生的翻譯活動始於 1898 年，首先，梁啟超以個人的形式翻譯介

紹了日本作家東海散士的政治小說〈佳人奇遇〉，並在《清議報》上連載翻譯。至於團體的翻譯活動，最初是由日本的留學生成立的「譯書彙編社」開始的，此社發行了名為《譯書彙編》的月刊雜誌，同時編譯了大量的單行本。之後，「教科書譯輯社」和「湖南編譯社」作為其支社的形式分別在1902年和1903年成立。這些團體發行的翻譯書，有一個共通點，就是先在東京印刷，再送往中國。1933年「會文學社」以《普通百科全書》的形式出版了100種中學教科書以及普通教育方面的書籍。另外，魯迅、郭沫若等現代中國文學家受到日本文學的影響後，在翻譯日本文學作品的同時，對文學作品的創作也不餘遺力。隨著翻譯及出版活動鋪天蓋地的進行，大量和製漢詞伴隨著以白話文及口語體寫成的教科書及翻譯文學傳入中國，吸引了一批新的讀者群，為中國文學形式的進化埋下了種子。當時在華人社會，特別是五·四運動前後，這批新的讀者，他們以開放性的姿態歡迎並接受了這些來自日本的大眾化白話文學以及和製漢詞。

語言及文字的問題，是文學大眾化的關鍵，中國和日本相同，同屬漢字文化圈，幾千年來使用漢字，中國文學的現代化也必然是從文字、語言的更新著手，產生變化。五·四新文化運動其中一個可見的成果就是白話文運動的成功，其重要性是不言而喻的，形成了現代漢語和現代文學以白話文為軸心的語文體系，並以新漢語輔之，也就是所謂的白話文。文言文與白話文在詞彙上有很大的差異，相較於白話文的詞以雙音節為主，文言文的詞彙較為簡潔，以單音節為主。《漢字百科大事典》中的「和製漢詞一表」中收錄的和製漢詞，三音節或以上的詞彙占28%，其餘幾乎全是雙音節詞，可見和製漢詞為中國現代文學及時補充了新鮮的「血液」，若非如此，中國文學的白話運動充其量只會落套於「換湯不換藥」的境地。

清末的語言變革運動，為文學革命的發生和中國文學的現代轉型提供了諸多思想資源和實踐準備。清末以來形式多樣的語言變革，其目的雖在

求「文字簡易」以便「普及教育」，而不在文學本身，但其「文字救國」的觀念，後來卻逐漸演變為「文學救國」的現代文學功能觀。這確實說明清末以來的語言變革為五四文學的先導，中國文學語言的現代轉型是一個漸進的過程而非突發的事件。

圖表

表 1：1896 年-1907 年中國到日本留學的學生人數

*數據整理自實藤惠秀的《中國留學生史談》及王奇生的《中國人的百年留學夢》

時期	人數	時期	人數
1896	13	1903	1242
1897	9	1904	2584
1898	77	1905	8600
1899	143	1906	13000
1900	159	1907	6797
1901	266	總數	33617
1902	727		

表 2：翻譯書籍專業分佈

*資料出自顧燮光的《譯書經眼錄》

翻譯書籍專業分佈			
	1896-1911	1912-1937	合計
應用科學	89	243	332
自然科學	83	249	332
社會科學	366	660	1026
語言	133	312	445
世界歷史地理	175	75	250
中國歷史地理	63	86	149
哲學宗教	38	79	117
其他	11	53	64

表 3：1920-1925 年文學結社情況

年份	文學結社
1920 年	文學研究會
1921 年	創造社
1922 年	南國社
同上	淺草社
同上	彌灑社
同上	湖畔社
1923 年	新月社
1924 年	語絲社
1925 年	莽原社

表 4：1898-1949 年日語文學作品漢譯情況

文學作品翻譯情況	
1898 年-1907 年	42
1908 年-1917 年	30
1918 年-1927 年	263
1928 年-1937 年	748
1938 年-1949 年	145

*表 3 和表 4 的資料源自康東元的《日本近・現代文学の中国語訳とその歴史的意味》

參考書目

- 《新刊大宋宣和遺事》。臺北：世界書局，1962。
- 王宏志。《重釋『信達雅』：二十世紀的中國翻譯研究》。上海：東方出版中心，1999。
- 王奇生。〈中國人的百年留學夢〉。《神州學人月刊》第6輯（2000年）。
- 任建樹主編。《陳獨秀著作選編》。上海：上海人民出版社，2009。
- 周聖來。〈論白話文中的日語外來語是「和製漢語」還是「和製漢詞」〉。《名作欣賞》（2012年10月）。
- 段躍中。《現代中國人的日本留學》。東京：明石書店，2003。
- 郁達夫。〈沉淪〉。《郁達夫文集·第一卷·小說》。香港：三聯書店香港分店，1982。
- 康有為。〈請廣譯日本書派遊學折〉，宋原放主編、汪家熔輯注。《中國出版史料：近代部分》第一卷。湖北：湖北教育出版社，2004。
- 康有為。〈自序〉。《日本書目志》。上海：上海古籍出版社，1992。
- 康有為撰，姜義華編校。《康有為全集（第3集）孔子改制考、日本書目志》。上海：上海古籍出版社，1992。
- 康東元。《日本近・現代文学の中国語訳とその歴史的意味》，筑波大学。2006。
- 張之洞。〈外篇，遊學第二〉。《勸學篇》。上海：上海書店出版社，2002。
- 張之洞。〈外篇，廣譯第五〉。《勸學篇》。北京：中華書局，1985。
- 張志晶。〈中日近代文學的相互交流、影響關係的考察——以郁達夫為中心〉。《教育研究所紀要第8號》。日本：國立教育研究所，1999。
- 梁啟超。《清代學術概論》。台北：商務印書館。1994。
- 梁啟超。〈論學日本文之益〉。《清議報全編》卷4。臺北：文海出版社，1987。

- 郭沫若。〈桌子的跳舞〉。《創造月刊》1.11（1928年）。
- 陳生保。〈漢語中的日語〉。《日本學研究論文集》。上海：上海外語教育出版社，2000。
- 陳夢雷纂輯。《古今圖書集成醫部全錄》。北京：人民衛生出版社，第4冊，卷124，2000。
- 陳獨秀。《獨秀文存》。安徽：安徽人民出版社，1987。
- 黃遵憲。《日本國志》。上海：上海古籍出版社，2001。
- 實藤惠秀。《中國留學生史談》。東京：第一書房，1981。
- 劉緒源。《解讀周作人》。台北：秀威資訊科技股份有限公司，2009。
- 魯迅。《魯迅全集》。北京：人民文學出版社，2005。
- 譚汝謙。《中國譯日本書綜合目錄》。香港：香港中文大學，1980。
- 巖安生。《日本留學精神史》。東京：岩波書店，1991。
- 蘇曼殊。〈斷鴻零雁記〉。《蘇曼殊小說詩歌集》。北京：中國社會科學出版社，1982。
- 顧燮光。《譯書經眼錄》。北京：中華書局，1935。

翻譯研究方法層面常見問題之探究——以具體研究個案為例

張 瑞* 李忠慶**

摘 要

近三十年來，翻譯研究在中國蓬勃發展，並成為一門獨立學科。由於其具有跨學科研究的特性，不同專業背景的學者將視點投向這一領域，從各自的學科視角出發，運用不同研究方法對翻譯現象或問題進行探索，進一步促進了該領域的發展。然而，與此同時，也暴露出學者中間存在於研究方法層面的一些不足之處。本文以嚴復、林紓和魯迅的翻譯為例，從理論指導和非理論指導下的具體研究個案入手，對當前中國大陸翻譯研究中由於方法不當而導致的一些常見問題予以分析。同時，進一步探討這些問題背後反映出的中國譯學界在對西方理論的理解、運用以及學術規範層面與西方譯學界存在的差距。而此種差距在某種程度上，與中西學術傳統的差異及當前中國大陸的翻譯研究和翻譯學科教育的現狀有一定關係。針對此現狀，筆者做出相關建議，以期對中國的翻譯研究和翻譯研究方法課堂教學有所裨益。

關鍵詞：翻譯研究、研究方法、理論、學科發展、學術規範

* 香港大學中文學院

** 香港大學中文學院

Methodological Issues in Translation Research in China: A Case Study

Zhang, Rui* Lee, Tong-King**

Abstract

Over the past three decades, translation studies has developed into a fledgling discipline. Due to its interdisciplinary nature, it has attracted scholars from various backgrounds, who have explored translation phenomena from different theoretical perspectives. However, methodology remains a weak link in translation studies. This article identifies common methodological issues in translation studies research by mainland Chinese scholars. Taking as a case example the topic of Yan Fu, Lin Shu and Lu Xun's translation orientations, it examines how scholars make unjustified claims based on erroneous applications of theories or inadequate evidence. The article further analyzes possible reasons for these methodological issues, including academic conventions in China, which in turn reflect other problems in translation education in China. The article closes by making recommendations to enhance methodological awareness in translation research and teaching.

Keywords: translation studies, research methodology, theory, disciplinary development, academic conventions

* School of Chinese, The University of Hong Kong

** School of Chinese, The University of Hong Kong

1. 前言

自上世紀五十年代起，翻譯研究在西方先後經歷了從語言學研究範式到文化研究範式的轉變。在此過程中，翻譯研究逐漸突破了語言學、比較文學等學科疆界，形成了一個具有確定研究對象、研究方法和研究目的的領域（羅列、穆雷 2010: 11）。由於翻譯學本身具有交叉學科的特性，加之跨學科研究的思路倍受當今學界推崇，時下不同學科背景的學者從各自的專業視角出發，運用不同研究方法對翻譯現象或問題進行探索，為翻譯研究注入了不少活力，進一步促進了該領域的蓬勃發展。眾所周知，任何學科的研究都離不開科學研究方法的指導。翻譯研究但凡涉及到對數據¹的收集和解釋，如語料庫組建、數據分析、現象解釋等，研究者在實際操作層面不可能繞開「科學方法」這一因素（Tymoczko 2007: 143）。在翻譯研究領域，自上世紀末，學者中間方法論意識日漸凸顯，並圍繞翻譯研究方法展開一系列探索和討論（同前 147）。不少西方學者在此方面的研究值得關注，例如，安德魯·切斯特曼（Andrew Chesterman）（2000）提出的三大翻譯研究模式（Models of Translation），安東尼·皮姆（Anthony Pym）（1998）關於翻譯史研究方法的討論，瑪利亞·提莫志克（Maria Tymoczko）（2007）針對翻譯研究中分類方法、驗證原則、實證因素與理論因素間關聯等方面的探討。²

過去三十年來，翻譯研究在中國發展迅速。大陸學者運用的研究方法隨之日臻成熟。早期研究者大多缺乏研究方法論意識，所著文字多為自身翻譯經驗、感悟的總結。其雖對翻譯實踐有所幫助，但缺乏理論維度的思考。

¹ 此處的「數據」泛指任何與研究相關的文本、圖像、語料等材料。

² 更多關於翻譯研究方法的討論可參見 Olohan (2000), Hermans (2002) 及 Williams & Chesterman (2002)。

之後的學者由於接觸較多的國外翻譯研究文獻，在研究中主動借鑒和運用國外的理論及研究範式，實現了翻譯研究從感性經驗總結向理性科學分析的轉變（許鈞、穆雷 2009: 87）。近年來，翻譯學學科意識在中國大陸範圍內不斷得到強化，大陸譯學界積極向國外同行取經，「使用統計分析、實驗證明、個案分析、調查研究、語料庫、有聲思維等輔助手段對翻譯進行定性研究、解釋性研究、探究性研究和歸納研究」（同前）。然而，就目前情況而言，「國內學者在某種程度上對研究方法的認識尚不到位，研究生培養與學術研究缺乏正確的方法論指導」（同前）。下文即結合具體案例，揭示中國大陸學者中間在研究方法層面存在的一些常見問題及導致這些問題的緣由。同時，藉由這些個案來探討如何在具體研究中有效運用研究方法闡釋特定對象。

為方便討論及更有力地說明問題，本文對不同研究方法指導之下闡釋同一翻譯現象的研究個案展開分析、對比。後文探討的大陸學者的研究個案主要出自中國期刊全文數據庫。該數據庫目前為全球最大的中國（大陸）期刊全文數據庫，共收錄有中國大陸地區 9800 餘種期刊，以學術和高等教育類期刊為主，內容覆蓋自然科學、人文科學、醫學等各個領域。就任一主題或研究對象，中國期刊全文數據庫可提供與之相關的中國大陸學者的中文期刊論文數量超過其他任何數據庫。由於本文探討的對象主要是大陸學者針對某一翻譯現象的研究，因此，選用該數據庫搜索相關學術文章，從中獲取的個案就數量和內容的豐富程度而言，都頗具說服力。

本文討論的研究個案均以嚴複、林紓或魯迅的翻譯為研究對象，重點關注這些個案如何對研究對象做以闡述並得出相應結論。論及清末民初的

譯者，康有為曾詩云「譯才並世舉嚴林」³。魯迅的文學貢獻雖主要集中於中國現代文學領域，但其翻譯觀亦對中國近現代翻譯史影響深遠。嚴複、林紓、魯迅在中國翻譯史上的地位及影響毋庸置疑，不少學者以他們的翻譯為研究對象展開討論。筆者在中國期刊全文數據庫中分別以「林紓（的）翻譯」、「嚴複（的）翻譯」、「魯迅（的）翻譯」為主題進行搜索，結果如下：

圖表 1⁴：

主題	林紓翻譯	嚴複翻譯	魯迅翻譯
期刊文章總數 (1991-)	207	222	212
核心期刊文章總數 (1991-)	45	64	60
相關核心期刊數量	31	46	37

³ 《庸言》第 1 卷 7 號載康有為所作《琴南先生寫〈萬木草堂圖〉，題詩見贈，賦謝》：「譯才並世數嚴、林，百部虞初救世心。喜剩靈光經歷劫，誰傷正則日行吟。唐人頑豔多哀感，歐俗風流所入深。多謝鄭虔三絕筆，草堂風雨日披尋。」

⁴ 由於本文著重探討近些年來中國翻譯研究的情況，尤其是翻譯學在中國大陸成為獨立學科以後的研究情狀，故筆者在該圖表中對特定主題期刊文章的統計始於 1991 年，之前的相關文章不予統計。圖表中的「核心期刊」指收錄進中國《中文核心期刊要目總覽》的期刊。該要目由北京大學圖書館聯合眾多學術界權威專家通過定量評價指標評定推出。圖表中的“CSSCI”英文全稱為“Chinese Social Sciences Citation Index”，即中文社會科學引文索引。CSSCI 由南京大學中國社會科學研究評價中心開發，採取定量與定性評價相結合的方法，從中國大陸範圍內 2700 餘種中文人文社會科學學術期刊中精選優質刊物作為來源期刊。《中文核心期刊要目總覽》和 CSSCI 在中國學術界廣受認同，入選此二者的期刊在中國學界擁有較權威的影響力。《中文核心期刊要目總覽》2008 年前由北京大學圖書館每四年評定一次，2008 年後每三年評定一次。CSSCI 每年根據刊物品質的情況，增刪、調整入選期刊。此圖表中關於此二者來源期刊的統計以 2014 年 5 月 25 日登入中國期刊全文數據庫的搜索結果為準。

此圖表內，有關「林紓（的）翻譯」、「嚴複（的）翻譯」、「魯迅（的）翻譯」的各主題期刊文章統計結果中，不排除有同一篇文章或期刊被其中兩個或三個主題同時計入的可能，因為同一篇文章可能談論或涉及此處的兩個或三個主題。

主題	林紓翻譯	嚴複翻譯	魯迅翻譯
CSSCI 來源期刊文章總數 (1991-)	36	50	47
相關 CSSCI 來源期刊數量	27	30	23
主題	林紓的翻譯	嚴複的翻譯	魯迅的翻譯
期刊文章總數 (1991-)	170	202	182
核心期刊文章總數 (1991-)	41	60	51
相關核心期刊數量	33	43	33
CSSCI 來源期刊文章總數 (1991-)	34	46	39
相關 CSSCI 來源期刊數量	25	28	21

如圖表所示，根據相關主題搜獲的不同級別期刊文章的數量及文章來源期刊的數量都很可觀。這些研究從多種角度切入，運用不同方法做出各自相異的解釋。因此，圍繞這一特定對象收集的研究個案無論就數量，還是所用研究方法與思路而言，都比較豐富。這樣不僅可以為本研究提供十分豐富的案例，亦可保證本研究的信度與效度。鑒於這些文章對此三家翻譯的具體探究各有側重，本文聚焦於它們對嚴複、林紓、魯迅的翻譯策略及其影響之下不同譯文語體風格的相關討論。嚴複是近代中國介紹西方思想之第一人，他以典雅的古文，尤其是「漢以前字法、句法」進行翻譯，譯文文筆雅馴。林紓筆下的西洋小說亦以文言譯成，其出色的史漢妙筆廣受時人稱讚。魯迅提出的「寧信而不順」的「直譯」、「硬譯」的翻譯主張在中國翻譯史上可謂濃墨重彩的一筆，其本人的譯作亦在此主張之下，呈現出與嚴、林譯文截然不同的面貌。針對嚴複、林紓、魯迅三家各異的翻譯策略和譯語特徵，在閱覽大量相關文章的基礎上，透過對不同級別期刊裡多個研究個案中具體切入面向及研究方法的探討，可以歸納、概括出存

在於翻譯研究方法層面的一些常見問題，達到窺一斑而見全豹的效果。同時，亦對具有較強信度與效度的研究個案予以分析、呈現，以期對翻譯研究方法的課堂教學有所啟示和助益。

2. 研究個案與常見問題分析

筆者以所用方法中有無理論介入為依據，將論者的個人研究大致分為兩類——理論指導型研究與非理論指導型研究。下文即透過對具體研究個案的分析，來指出每類方法指導下翻譯研究過程中應盡量避免的一些常見問題。

2.1 理論指導型研究

理論是「概括地反映現實的概念和原理的體系，是系統化了的理性認識的結果」⁵。它可以為我們認識事物提供系統性的視角，進而促進我們以特定方式理解或闡釋事物或現象 (Chesterman 2000: 15)。「翻譯理論是運用系統化的方式對翻譯現象進行概括得出的結論（一組內在相關的命題）；理論方法則是指運用一種已有的理論觀點或理論體系對研究對象進行說明和解釋的方法」（姜秋霞、楊平 2004: 10）。翻譯研究在中國經過兩次西化浪潮之後，大量西方理論在大陸和香港學者的共同努力下移植進中國，並由此導致西方理論主導大陸和香港兩地的翻譯研究（張南峰 2012: 162）。近年來，隨著翻譯研究在中國大陸獨立學科身份的確立，更多的中國學者將視點轉向這一領域。很多學者於研究中借用西方理論或研究模式，希望藉此與西方學界接軌。這一傾向本身無可厚非，但於翻譯研究中

⁵ 參見《中國大百科全書》哲學卷 I，第 579 頁，北京：中國大百科全書出版社，1992。

引入理論應有章可循、有據可依。目前，學者當中介入理論進行的翻譯研究中，最突出的問題在於理論與研究對象貌合神離或強物就我。

2.1.1 貌合神離

任何理論的提出都基於特定的切入面向，各理論的適用範圍及具體功用也不盡相同。因此，運用理論對具體研究對象做以探討時，首先需要考慮的是所用理論能否真正為闡釋該對象提供合宜的切入點。有些學者在研究中引入的具體理論與據其對特定研究現象進行的闡述看似無懈可擊，但稍加細究，便會發現所用理論本原上並非旨在指導此類現象或問題的研究或與其並無本質上的關聯，意即所用理論無法為相關對象的研究提供合宜的切入角度。

針對案例中提出的魯迅提倡「直譯」策略的現象，部份學者嘗試從德國功能翻譯學派學者漢斯·弗米爾 (Hans J. Vermeer) 提出的目的論 (Skopostheorie) 之角度加以說明。例如，有學者說到，「從目的論的視角來看，魯迅先生一生孜孜不倦地從事翻譯工作，強調直譯，甚至於『硬譯』，積極倡導保存『洋氣』的異化翻譯策略，主要是緣於他想喚醒民眾、改變國民性以及提高和豐富漢語言的根本目的」(閻愛花 2012: 51)。這位論者在此例中對魯迅在當時歷史情境中翻譯目的的闡述不無道理。譯者採取一定的翻譯策略，相當程度上取決於其翻譯目的，這一點也無可爭議。根據目的論，翻譯是一種基於源語文本的有目的的行為，「決定翻譯過程的最主要因素是整體翻譯行為的目的」，進一步來說，主要是譯文的交際目的 (Nord 2005: 35)。因此，乍看之下，例中的分析和結論與目的論的基本觀點十分吻合，但實則不然。論者在此忽略了最基本的一點。目的論作為德國功能翻譯學派代表理論的一支，本質上是一種指導實踐的應用型理論，具有明確的行為導向色彩。該理論的出發點在於透過對譯文交際目的及譯

文讀者預期的分析來指導譯者的具體翻譯實踐，而非旨在指導純學術研究。由此可見，這位論者將此種實踐指導型應用理論混淆成了指導純學術研究的純理論，因而，可以說該論者以目的論來解釋案例中翻譯現象，其最初的切入角度就存在偏差，更遑論理論指導名義下的具體闡述。若沒有注意到這一點，鑒於所有翻譯活動或行為背後都有其特殊的目的或動機，目的論有可能被濫用為一種幾乎可用於解釋一切翻譯現象的「萬金油」式的理論。這種將理論庸俗化的做法不僅有悖與提出理論之初衷，也使得很多翻譯現象的闡釋在目的論之「翻譯目的決定翻譯策略」這一具有合理學術解釋身份之招牌觀點的掩飾之下流於膚淺，得出過於簡單化的結論，而對於那些真正構成或促成某一現象、問題的因素卻忽視不見或挖掘不足。

2.1.2 強物就我

一些論者闡釋特定翻譯現象或問題時，其引述的理論觀點其實是重新「加工」後的理論觀點，已偏離所用理論背後的真實原意。例如，有的學者這樣解釋嚴複為何用漢以前字法、句法進行翻譯，「以當代翻譯理論觀之，嚴複採用的乃是韋努蒂 (Lawrence Venuti) 所說的『歸化策略』，其目的在於消融西方社會政治思想的『異國外觀』。歸化 (domestication) 是與異化 (foreignization) 相對而言的……」(徐蕾、李里峰 2006: 110)。在韋努蒂的理論體系中，「歸化」與「異化」指向兩種不同的文化道德態度，並不同於具體的話語翻譯策略 (郭建中 2008: 44)。譯者可以透過具體的翻譯策略，產生「異化」或「歸化」的效果。「歸化」意味著譯文透明、通順，同時，不同程度地抹殺翻譯本應傳達的差異 (Venuti 2009: 21)。而且，在韋努蒂看來，「歸化翻譯」與「異化翻譯」並不構成一對相對立的概念 (郭建中 2008: 43)。在論及嚴複的翻譯時，韋努蒂本人亦明確表示「不認為嚴複的翻譯是歸化的翻譯，因為其傳播的思想與中國傳統的思想

根本不同」(同前 46)。因此,這位論者其實曲解了韋努蒂理論中「歸化」概念的本意,令其以話語翻譯策略的面目出現於對嚴複用爾雅古文翻譯的解釋,不免有強物就我之嫌。

有論者(張南峰 1998)運用埃文·佐哈爾(Even-Zohar)提出的多元系統論(Polysystem Theory)來分析嚴複、林紓和魯迅三家的翻譯。多元系統論將各種符號現象,即符號主導的人類交際形式視為系統,並認為所有系統都是更大系統內的一部份,且處於動態變化之中(Even-Zohar 1990: 9-12)。翻譯文學為目的語文化中更大的社會、文學、歷史等多元系統的一個子系統,翻譯規範、具體翻譯行為策略受翻譯文學在文學多元系統中的地位及其他相關系統的影響(Even-Zohar, "The Position," 2000, 196-197)。這位論者在具體分析中引入「清朝末年,中國的文化多元系統因外國侵略而開始出現危機或者真空,於是需要藉助翻譯來填補」(張南峰 1998: 34)的歷史背景後,把嚴複、林紓、魯迅的翻譯放入中國語言文學這一大的動態多元系統內進行探討。其從「在危機初現之時,古文的語言文學系統在中國的語言文學多元系統中的支配地位依然穩固」的角度出發,指出古文「在嚴複、林紓以及他們的讀者的心目中依然至高無上」,並將他們的翻譯策略選擇與其所處時代的古文語言文學系統聯繫起來,進一步得出嚴複和林紓「必然要遵守目標文化的語言、文學規範,製造出『可接受性』(acceptability)甚高而『充分性』(adequacy)頗低(即是頗不忠實)的譯文來」之結論(同前 35)。論者在闡釋魯迅的翻譯時,採取了同樣的思路,以「新文學運動興起之後,古文的語言文學系統隨著儒學這個意識形態系統一起失去了支配地位——起碼在左翼作家的眼中是如此」的史實,來說明魯迅之所以提出「寧信而不順」的翻譯主張在於「要以『不順』的譯文作『進攻』武器,來改造中國的意識形態、文學以至於語言」(同前)。多元系統論反對將研究對象當做封閉的個別系統進行研究,主張將

其置於由多種關係組成的社會、文化等較大系統中予以考慮，探究其與其他系統之間的相互關係與作用。此個案中，論者透過分析古文語言文學子系統在不同時期中國語言文學整體系統中地位的變化，來解釋他們翻譯策略選擇背後的原因。這樣的切入角度和思路既與多元系統論的核心觀念契合，同時，也對根植於西方文化語境之多元系統論在不同文化語境中的普適性進行了某種程度的探索。

2.2 非理論指導型研究

雖然於具體的翻譯研究中引入理論，尤其是西方理論，是學者中間的一種常見做法，但這並不意味著理論介入是翻譯研究之不二法門。倘若不介入理論，對研究對象進行鞭辟入裡的分析及科學、嚴密的論證，研究結論亦會令人心服首肯。因此，不少學者在研究之中跳離具體的理論框架或視角，從社會、文化、歷史等面向切入，運用其他方法對相關事實進行舉列、分析來闡釋特定對象。有些學者即順此路向，對嚴複、林紓、魯迅的翻譯做出各自相異的解釋。下文即結合同樣具體研究個案，對非理論指導型研究中的幾種常見問題進行說明。

2.2.1 論據欠佳

在具體的研究過程中，選擇合宜的切入面向之後，還須沿著研究思路，列舉客觀充分、令人信服的理據並加以嚴密論證，才有可能對特定現象或問題做出最佳闡釋。有些論者的研究由於論據欠佳，導致對相關現象的解釋看起來較為單薄。例如：

文化保守主義在翻譯中特別明顯地表現在譯文的語言上：嚴複譯西方學術名著用的是古色古香的文言，帶著很濃的桐城派腔調；林紓

譯外國小說也用古文，其心態正如錢鐘書先生說過的那樣，「他認識到，『古文』關於語言的戒律要是不放鬆（姑且不說放棄），小說就翻譯不成。為翻譯起見，他得借助於文言小說以及筆記的傳統文體和當時流行的報刊文本。但是，不知道是良心不安，還是積習難改，他一會兒放下，一會兒又擺出『古文』的架子」。思想上的拒斥或半推半就，其例更多，這裡就不去展開了（顧鈞、顧農 1999: 13）。

這位論者在此試圖以「文化保守主義」來解釋嚴複、林紓為何用古文進行翻譯。論及林紓時，其引述錢鍾書在《林紓的翻譯》一文中的原話來佐證自己的觀點。然錢鍾書關於林紓翻譯時具體心態的分析其實和論者提出的「文化保守主義」並無關聯。而且，若查閱《林紓的翻譯》原文，便會發現錢鍾書作此分析的初衷在於解釋為何《巴黎茶花女遺事》比其他林譯小說語言晦澀，並非意在解釋林紓為何用古文翻譯西洋小說⁶（錢鍾書 1981: 42）。

還有論者（谷婷婷、韓建萍、田穎慧 2013）列出這樣兩條論據來論證嚴複的古文翻譯是出於對當時歷史背景的考慮。其一，「嚴複生活在封建殘餘與西方新文化興起互相交織的舊時代，當時人們還是崇尚讀古文，白話文並不受重視，嚴複要想介紹西方先進的學術思想，尤其受到上層階級的重視，就必須適應當時的規則」；其二，「他從小受私塾教育，青年時

⁶ 錢鍾書在《林紓的翻譯》一文中提及此處的原文為：「在林譯第一部小說《巴黎茶花女遺事》裡，我們看得出林紓在嘗試，在摸索，在搖擺。他認識到，『古文』關於語言的戒律要是不放鬆（姑且不說放棄），小說就翻譯不成。為翻譯起見，他得借助於文言小說以及筆記的傳統文體和當時流行的報刊文體。但是，不知道是良心不安，還是積習難改，他一會兒放下、一會兒又擺出『古文』的架子。古文慣手的林紓和翻譯生手的林紓仿佛進行拉鋸戰或蹺板遊戲，這種忽進又退、此起彼伏的情況清楚地表現在《巴黎茶花女遺事》裡。那可以解釋為什麼他的譯筆比其它林譯晦澀、生澀、『舉止羞澀』，緊跟著的《黑奴籲天錄》就比較曉暢明白。」

雖到國外受過西方教育，思想相對比較開化，但是當時封建殘餘的思想根深蒂固，他晚年，思想更加趨於保守，主張恢復帝制，並在五四運動時期反對白話文運動」（同前 7）。第一條論據若從史實角度來看，可以桐城派在當時文壇的地位及桐城古文的影響力為證。第二條論據亦符合史實，但嚴復生平與思想的晚年階段一般認為自 1912 年民國成立至 1921 年其去世，他致力於著述與翻譯則主要在 1894 年甲午戰爭至 1912 年民國肇建之間（黃克武 1998: 40），因此，論者提到的嚴復晚年的保守思想及對帝制的支持和白話文運動的反對在很大程度上並無直接影響到其多數的翻譯著作。也就是說，論者的第二條論據並不能充分佐證其論點。

2.2.2 論證不力

有些學者對於翻譯問題或現象闡釋時，其所舉論據並無偏差，但在結合具體論據進行論證的過程中，由於邏輯問題、推演有誤或其他論證層面的不足，導致整體論述未能擊中要害或無懈可擊。

有論者透過對魯迅「直譯」主張背後動機的分析，認為「魯迅堅持直譯的態度，與他有意識地要改變人們的閱讀習慣和思維習慣有著深刻的聯繫」（孫郁 1991: 37）。其在具體分析中，首先引述魯迅在《關於翻譯的通信》裡的原話作為論據來支持自己的觀點，「魯迅說：『中國的文或話，法子實在太不精密了，作文的秘訣，是在避去熟字，刪掉虛字，就是好文章，講話的時候，也時時要辭不達意，這就是話不夠用，所以教員講書，也必須借助於粉筆。這語法的不精密，就在證明思路的不精密，換一句話，就是腦筋有些糊塗。倘若永遠用著糊塗話，即使讀的時候，滔滔而下，但歸根結底，所得的還是一個糊塗的影子。要醫這病，我以為只好陸續吃一點苦，裝進異樣的句法去，古的，外省外府的，外國的，後來便可以據為已有。這並不是空想的事情。』」（同前）。那麼，他又是如何藉此論據來進

一步論證魯迅欲改變民眾思維習慣、閱讀心理與其直譯翻譯主張間關係的呢？論者從這段論據中總結出「魯迅從中國語文的特點中，找到了中國人思維上的缺陷」這一觀點，然後，開始圍繞「如何改變人的思維方式」的問題展開論證。論者提出「改變人的思維方式，除了思想上的革命外，語言文字的變革是異常重要的」，因為「魯迅從翻譯中體會到，如不對詞語進行限定，那種先於邏輯的語法特徵，必將使人的思維陷入長久的混沌狀態。語言是思維的符號，人的思維是藉助語言來實現的」（同前）。接著，順此邏輯進一步推演，「而語言變革的重要途徑，就是靠外來語的衝擊與融合。魯迅的直譯，從某種意義上講，是對傳統閱讀心理的校正」（同前）。這位論者整體的論證思路可概括為：改變人的思維方式要從語言變革開始，語言變革要「靠外來語的衝擊和融合」來實現，引起「衝擊和融合」的外來語的表現方式又可依靠直譯方法來引進。這一條線的論證看似環環相扣，實則背道而馳。此例中的論述為因果探究，魯迅的「直譯」主張是「果」，論者需要提供合理的論據並輔以嚴密的推理論證，來由果索因。若將論者的整體論證進行細梳，不難發現，要改變人的思維習慣即是此研究個案中論者索到的「因」。論者在舉出魯迅的原話作為論據後，直接擺出「因」，然後又由「因」指向「果」。至於如何得出此「因」，從何得知魯迅欲改變國民思維習慣及閱讀心理，論者並未指明。由因及果是常見的邏輯推理方式，但此案例的實際情形需要論者由果索因，「因」才是論者要得出的研究結論。該論者在論述中，還未進行論證，便給出結論，然後又以該結論為出發點進行循環推論，這樣「倒因為果」式的論證邏輯確有不當之處。

同樣以魯迅的這段話作為論據來分析其「直譯」主張，另一位學者得出結論：「魯迅在提出文句上的『直譯』，甚至是『連語句的前後次序也不甚顛倒』的翻譯方法時，背後有著一個對中國語文的理解，就是漢語極不

完備，無法充分表達複雜的思想內容」（王宏志 2011: 289）。這位學者在具體論證過程中，首先引出魯迅的原話作為論據，「中國的文或話，法子實在太不精密了，作文的秘訣，是在避去熟字，刪掉虛字，就是好文章，講話的時候，也時時要辭不達意，這就是話不夠用」（同前）；並且，還舉列出瞿秋白與魯迅通信中的回覆——「在這方面，魯迅與瞿秋白的看法是一致的。瞿秋白甚至說得更徹底、更激烈：『中國的言語（文字）是那麼窮乏，甚至於日常用品都是無名氏的……一切表現細膩的分別和複雜的關係的形容詞，動詞，前置詞，幾乎沒有』（同前），以此來強化魯迅認為中國語文存在缺陷這一觀點。然後，將二人對於中國語文的看法置於他們生活時代的歷史背景之中，結合「從清末中國屢經外國列強戰敗開始，不少人便認為中國語文是中國積弱的主因，於是有改革語文的原因」（同前）這一史實，進一步說明「這種對中國語文的負面評價」及改革中國語文乃當時的一個主流觀念，「不是魯迅或瞿秋白所獨有或獨創的」。接下來，論者又以瞿秋白給魯迅回信中的原話「翻譯，的確可以幫助我們造出許多新的字眼，新的句法，豐富的字彙和細膩的精密的正確的表現」和「馬丁·路德 (Martin Luther, 1483-1546) 翻譯《聖經》，大力推動了現代德語的建立」的例子來推出「魯迅和瞿秋白更進一步賦予了翻譯另一個特殊功能，就是幫助中國語文的改革」（同前）。隨後，又引述魯迅通信的原話來論證其關於如何通過「直譯」來改造中國語文的看法：「魯迅認為在輸入新表現法時，『只好陸續吃一點苦』，也就是『裝進異樣的句法』……他這樣說：『一面儘量的輸入，一面儘量的消化，吸收，可用的傳下去了，渣滓就聽他剩落在過去裡。……但這情形也當然不是永遠的，其中的一部份，將從「不順」而成為「順」，有一部份，則因為到底「不順」而被淘汰，被踢開。』就是這樣，中國的語言才能豐富起來。」（同前 291）在此個案中，論者的闡述從整體來看，每一步推論都直接相關於上一步論證並

指向下一步推論，即每一步推論都既是上一步的果，又是下一步的因，銜接緊湊，體現出邏輯縝密和論證嚴謹的一面。就論據的角度而言，瞿秋白回覆魯迅的原話與魯迅的觀點在論者的闡述中前後呼應，並不斷為論者下一步的論證「打頭陣」，不但令論據更加充分、全面，亦增添了論述的整體說服力。

3. 討論

上文結合同樣具體案例，對當前中國大陸學者中間運用不同方法進行個案研究時常見的一些問題做以說明。這些問題從側面反映了就翻譯研究的現狀而言，中國大陸學者在研究能力層面存在一些不足之處亟待改進，這些不足主要體現在以下兩個方面：

3.1 對西方理論的認識及運用欠佳

上世紀八、九十年代，中國的翻譯研究先後經歷了兩次西化浪潮，大量西方理論於此時期引入中國。不少學者面對這些理論，採取了借鑒、運用等積極姿態，促進了中國翻譯研究的發展。但同時，也暴露出一些普遍性的問題。其中，「誤解理論」和「以西律中」的問題最為明顯。

3.1.1 誤解理論

一些學者對於西方理論的認識和討論流於表面和空泛，並未真正領悟到其精髓，比如前文提到的對目的論和韋努蒂理論體系中「異化」、「歸化」概念的誤解。還有某些學者將外國純理論理解，甚至修改成應用型理論加以運用（張南峰 2010: 74）。他們從根本上並未意識到許多純理論的出發點在於指導純學術研究，而非翻譯實踐。故而運用這些理論闡釋具體翻譯

現象或活動時，會從相關翻譯實踐基於某種理論影響的角度加以分析。這自然而然會導致理論的誤用。諸如此類的問題一方面源於國內學界長期以來對翻譯理論的重要作用認識不清，不少學者都將指導翻譯實踐視為翻譯理論的首要功用，忽視了理論之於學術研究的價值和意義；另一方面，可歸咎於「中國的理論建設強調以實踐為主導，較少探討『翻譯究竟是什麼』，『翻譯之所以為翻譯建基於什麼哲學基礎』等本體論問題」（張佩瑤 2012: 148）。

3.1.2 以西律中

很多當代翻譯理論源於外國學者對於國外文化語境中翻譯作品或現象的研究，且有些研究針對某一具體的時間跨度。某些理論照搬式地移植入對中國語境內翻譯現象或活動的闡釋後，可能會由於非量體裁衣，而出現捉襟見肘的情況。或者，時常會看到有些文章與其說是「運用」某種西方理論來研究特定對象，不如說是選擇了某些明顯事例來「證明」該理論，中國的翻譯現象成為了西方理論的註腳。當然，這並不意味著西方理論不能用於闡釋中國語境下的翻譯現象或問題，因為科學理論的一個特點即在於具有一定的普適性，但該種普適性並不同於可放之四海而皆准。前文分析的運用多元系統論闡釋嚴複、林紓和魯迅翻譯的研究個案即可視為一個很好的範例。論者並沒有把埃文·佐哈爾的理論直接生搬硬套在這三家的翻譯上，僅從清末民初中國文化多元系統隨著整個社會陷入危機而出現「虛弱」或「真空」狀態，翻譯文學得以進入中國文學多元系統中心的層面考慮，進而得出該時期的譯文會因此具有更高「充分性」之類的結論；他而是透過分析古文語言系統在當時中國語言文學系統中的地位得出合理的解釋。由此可見，面對具體的研究對象時，必須對其背後的文化語境和所用理論背後的文化語境所決定的適用範圍瞭解透徹，才能在實際的研

究過程中切中肯綮，避免綆短汲深、削足適履。

3.2 缺乏嚴謹、客觀的話語立場

科學研究的一大宗旨在於求真、求知，為達此目的，研究者在相關表述中要盡可能堅持嚴謹、客觀、不偏不倚的話語立場。然而，很多中國大陸學者在研究中偏離了此種立場，這主要反映在如下兩個方面。

3.2.1 主觀臆測

推測對於學術研究而言，尤其是人文研究，有時無以避免。學術研究中，只有盡可能列舉出充分的證據，並在此基礎上進行合理、嚴密的論證，所做推測及研究結論才會令人信服。如前述研究個案中，論者舉出魯迅與瞿秋白通信中二人的原話為論據，並輔以語境化分析（見王宏志 2011: 289-291），使其論述有據可依、以理服人。然而，一些大陸學者往往僅憑主觀印象或猜測便妄下結論，研究信度與效度因此大打折扣。有論者在探討嚴複的翻譯思想時，這樣說：「1895年春前後的嚴複，仕途無望，社會劇變，身心疲憊，本來受熏於中學，此時又一頭紮進西學，其翻譯思想不能不受古代文論和古代翻譯思想的影響」（黃忠廉 2009: 8）。這位論者得出古代文論和古代翻譯思想影響了嚴複個人翻譯思想這一結論的依據是嚴複在特定時期的生活經歷。但顯而易見，這二者之間並無直接因果關聯，論者也並未說明古代文論和古代翻譯思想以何種方式影響了嚴複個人的翻譯思想，因此，這樣的結論難免有主觀臆測之嫌。

還有學者在研究「林紓小說」時說：「林紓的浪漫與豪邁、熱情與正直，林紓的夫子之道和他的生活境遇與時代，註定了會產生我們瞭解或者閱讀過的林紓小說」（賀志剛 2004: 43）。任何個人的創作或翻譯活動都不可能在「真空」狀態中完成，林紓生活時代的社會、歷史因素及其個人氣

質、性格都有可能於某種程度上對其翻譯活動產生影響，但是否為決定性影響，應對具體史實加以科學分析方可定奪，否則僅憑個人主觀印象得出的如上結論實在值得商榷。

3.2.2 價值判斷

學術研究中，對研究對象做出的判斷應以客觀事實為依據，以學術規範為準繩。也就是說，針對研究對象的判斷應為「事實判斷」，而非「價值判斷」。然而，中國大陸譯學界以至其他人文學科研究領域中，研究者對研究對象進行價值判斷的現象並不罕見（張南峰 2010: 74）。有些學者忽視研究對象涉及的社會文化因素的複雜脈絡，有意無意間從主觀認識出發，對研究對象加以判斷。如此得出的結論缺乏客觀理據，帶有較強的價值判斷色彩。例如，有論者這樣評論林紓及其文學活動：「現代文學史上第一個反面作家林紓，反對『五四』新文化運動的鐵案是永遠翻不了的」（張俊才 1983: 151）。究竟什麼樣的作家算做是「反面作家」？「反面」一詞如何界定？這都涉及到以何種標準可以斷定林紓是「反面作家」。類似的疑問若在具體研究中沒有得到清楚的闡釋和合理的論證，那麼對於研究對象的判斷就是基於研究者個人價值觀的價值判斷。而且，這樣的判斷時常違背客觀事實。

再看下面幾例對嚴複「信達雅」翻譯主張的評論：

信達雅是翻譯標準的客觀反映。（黃任 1996: 39）

不管怎麼說，「信達雅」三一律理論的提出，繼往開來，言簡意賅，意義重大，影響深遠。只要我們正確理解，合理解釋，仍不失為譯界的「金科玉律」。（趙秀明 1996: 43）

嚴復於中國譯界赫赫之功就在於其翻譯標準的厘定。他在《天演論·譯例言》中開門見山，戛戛獨造饒當當提出「譯詩三難，信達雅」。至此，結束了中國譯界自漢至清在翻譯標準探索中的蒙昧狀態，亦使後人的譯論研究莫出其右，真可謂空前絕後！（同前 39）

「信達雅」在中國翻譯史上的影響毋庸置疑，但是否為「客觀反映」、「金科玉律」、「空前絕後」式的翻譯標準，應訴諸理性，置於翻譯史的脈絡之中予以客觀評價。如此這般的價值判斷主觀色彩較濃，並不能夠服人，亦無學術意義。

以上所述不足之所以出現，並非僅與學者個人原因相關，從更深層次來看，與中國的學術傳統和翻譯學在中國大陸的學科發展情況有一定關聯。

一、中西學術傳統之差異

現代意義上的「學術」概念源自西方，且在西方的主流認識中，「學術」具有非實用性特點，可視為「學者在『象牙塔』中進行的『為學術而學術』的『純學術』探索工作」（李伯重 2005: 8）。中國的學術傳統偏重「經世致用」型的應用科學，忽視探索無實用價值、純粹理性知識的理論科學，這與西方「為學術而學術」的旨趣大相逕庭。同西方的知識論相比，中國的知識論有很強的實踐論色彩，博學是爲了篤行，傳統知識分子的學是爲了優則仕（林傑 2010: 20）。陳獨秀在痛陳中國學術落後時，就提到當時的學者「多功用之想，少敬畏之心」（陳獨秀 1965: 58）。中國學術傳統的此種實用主義傾向，導致中國學術界輕純學術研究，重應用型研究。由此，很多中國學者都質疑純理論和純學術研究的價值，或者對很多國外純理論的理解僅停留於表面層次，未能深入瞭解其真正內涵。反映到翻譯研究這一學科中來，雖然近年來越來越多的學者將目光投向西方理論，但

不少學者由於對一些純理論的認識流於表面，在對具體翻譯現象或問題進行純理性探索時，時常出現誤用理論或加入實踐角度分析等現象。

就治學方法而論，西方學術研究的方法論傳統「重概念思辨，重理論推演」（林傑 2010: 20），尚實證分析；但中國傳統的治學方法卻與此迥然相異。中國傳統認識論相信「天人合一」，沒有把個人與宇宙清晰地一分為二，致使物我不分，「客觀實在沒有成為自覺的『我』的研究對象」（同前 21）。因而，傳統知識分子在研究過程中，很多情況下，並不訴諸理性方法，且尚分析，而是慣於依據直覺感驗進行內省式的判斷。嚴復就曾說，「中國士人，經三千年之文教，其心習之成至多，習矣而未嘗一考其理之誠妄」（嚴復 1986: 1050），意即中國的學術研究多主觀推測，乏實證精神。這一傳統反映到具體研究中，從方法論角度來看，體現為「長於模糊、抽象的定性概括而弱於條分縷析的量化陳述，長於隨感而疏於實證，重點評和個人經驗而輕概括和理論提升」（廖七一 2001: 15）。另外，中國的哲學傳統未從本質上將探究範疇限於客觀事物或事實，而是將其延伸至價值、美德和終極實在性，並由此導致「在依靠倫理治國的古代中國必然將知識追求與價值判斷牽扯在一起」（林傑 2010: 22）。因此，許多中國的傳統學者在研究中會自覺或不自覺地加入自己的價值判斷。然而，這種做法恰恰與西方學術規範中追求真理、不偏不倚的理念背道而馳。

二、翻譯學科及翻譯研究在中國大陸的發展

近三十年來，中國的翻譯研究發展迅速，並呈現出日漸蓬勃的態勢。目前，翻譯學在中國大陸已成為獨立學科，其學科地位近幾年內得到廣泛認可和進一步鞏固（孫藝風 2012: 12）。但是，這並不意味著中國大陸範圍內翻譯學這一學科及翻譯研究的發展已與國際全面接軌。就現狀而言，中國大陸在翻譯教育和翻譯研究涉及的學科間對話、交流機制方面仍存在一些問題亟待解決。

（一）學科教育

中國大陸的翻譯教育隨著翻譯學獨立學科身份的確立，近年來不斷進步和發展。很多大學和研究機構相繼開設翻譯相關課程，一些大學並成立了單獨的翻譯學院或學系。然從整體而言，仍在理論教育、方法論指導及學術規範意識培養等方面有待改進。

（1）理論教育與方法論指導不足

翻譯教學研究在中國大陸原本相對滯後的翻譯研究中，較其他分支領域而言，仍顯落後和稀少（穆雷 2004: 26）。從翻譯課堂教學角度來講，中國大陸的翻譯教學研究在很大程度上對具體教學過程中涉及的教學內容設計、研究方法傳授等方面的影響和指導作用較為有限。加之，中國的翻譯事業從整體來看，翻譯實踐較為突出，翻譯理論研究相對滯後，並與國際水平存在較大差距，進一步制約了中國翻譯教學及研究的發展（同前 25-26）。此種情形反映在具體的翻譯教學過程中，暴露出現時存在於理論教育和方法論指導方面的一些不足之處。目前，中國大陸地區高校的翻譯教育覆蓋本科、碩士和博士三個層次。本科階段的翻譯教育主要偏重翻譯實踐訓練，旨在培養學生的實務翻譯能力。碩士和博士研究生階段的翻譯教育，雖以培養學生的翻譯研究能力為一大教學目標，但不乏翻譯教師對翻譯理論之於翻譯研究及研究能力培養的重要角色缺乏認識。某些教師以理論並非一定能夠直接指導翻譯實踐或提高翻譯能力為由輕視理論的作用，並由此導致忽視研究生理論意識和素養的培養。另外，在中國大陸，極少學校為翻譯專業的研究生開設專門的翻譯研究方法論課程（穆雷 2005: 56）。而且，部份教師對研究方法的認識尚不到位，更遑論在針對研究生的具體翻譯教學中，提供正確的方法論指導（許鈞、穆雷 2009: 87）。此種情形易導致翻譯專業研究生學術研究基底先天貧弱。從長遠來看，既不利於青年學者的個人學術發展，亦為整個中國翻譯研究學術隊伍的培養

埋下深重隱患。

(2) 忽視學術規範意識的培養

任何學科的科學研究，都應在學術規範允許的範圍內進行。針對不同學科的學術研究，有特定的學術規範需要研究人員遵守。但同時，也有一些普適性的學術規範對所有學科的科學研究發揮等同的約束效力，例如不偏不倚的研究立場、客觀中立的對象描述等。前文所述中有些研究個案存在的主觀臆測、價值判斷等問題，其實側面反映出研究者在某種程度上對於一些普適性學術規範的忽視。此種情況不僅翻譯研究領域獨有，在其他人文學科中也較常出現。究其原因，一方面，學術系統源於西方文化語境，國際通行的現代學術規範大體遵從西方學術系統的標準。這樣的系統和規範引入中國後，由於中國的文化語境與其植根的西方文化語境有所差異，於是與中國的學術傳統發生衝突。因此，一些學術規範在中國難存原貌或易受忽視（張南峰 2010: 76）。另一方面，中國的高等教育機構在學術規範教育方面未予以足夠重視。港、台地區及國外的大學中，本科教育階段就開始樹立學生的學術規範意識，研究生的初期課程中亦將學術規範的相關內容納入必修課目之中。然而，中國大陸地區的大學很少專門向學生講授學術規範，以至於很多研究生畢業後仍對某些學術規範意識欠佳，在研究中有意無意間違背學術規範。

(二) 關於學科間交流與對話機制的現狀

翻譯研究目前已公認為一個跨學科的研究領域，不同學科背景的學者從其各自的學科視角切入探討翻譯問題，不僅為翻譯研究帶來不少洞見與啟發，亦為該領域拓展了研究疆界。但研究不管以何種學科角度出發，於何種面向進行探索，終究要「殊途同歸」（孫藝風 2012: 12）。這就需要不同學科背景的翻譯研究者跳出各自相對獨立的學科視域，建立有效的對話和交流機制，互通有無，取長補短。這不僅可以開闊研究者個人的研究視

野和思路的開闊，亦有利於多學科影響之下翻譯研究的長期發展。然而，以目前中國大陸翻譯研究的現狀而言，很多非翻譯學領域的學者雖在個人研究中探索意識很強，但由於對於翻譯研究及翻譯學這一學科的整體發展趨向把握不夠，對一些翻譯理論的認識及討論「蜻蜓點水」，而且並未與自己討論的具體文本或現象真正結合起來，因此難免受到翻譯學專業學者的指摘（同前 11）。此種情形即與不同學科間對話和交流機制的欠缺有關。各學科的研究者各走各路，彼此較少對話或交流，就會造成很多情況下，具體的翻譯研究中對某些問題的探討僅能停留在表層或某個階段，並未真正觸及其本質。同時，我們還應注意，翻譯研究領域的開放性及翻譯學與其他學科之間的關係在促進翻譯研究的面向日趨豐富的同時，亦對研究者提出了挑戰。翻譯研究涉及的廣泛知識面，常常要求研究者「遊走」於不同學科之間。有關特定對象的翻譯研究，需要研究者對該對象所在領域的專業知識有一定瞭解，並意味著研究的具體過程中，可能會觸及人文科學、社會科學和自然科學領域不同學科的研究方法（Tymoczko 2007: 141）。學科間對話和交流機制的有效建立，正可以為不同領域的學者互通有無、相互啟發提供機會和平臺，並進一步促進當代翻譯研究的多元發展。

4. 結語

本研究從具體案例入手，對翻譯研究中方法論層面常見的一些問題予以分析，並進一步探討這些問題背後反映出的目前存在於中國譯學界的一些普遍性問題及其致因。通過上文分析，可以看到中國大陸的部份翻譯研究者無論在理解、運用西方翻譯理論、研究範式方面，還是在對現代學術規範的認知層面，都有所欠缺。而此種現象在某種程度上，與中西學術傳統的差異及當前中國大陸的翻譯研究和翻譯學科教育的現狀有一定關

係。研究方法不僅直接關係到翻譯研究成果的優劣，甚至可能會引起研究範式的改變，以至於對整個學科發展產生影響。因此，必須得到重視。針對本文提及的中國大陸地區翻譯研究存在的方法論層面的問題和差距，筆者試從以下三個方面做出建議：

一、在翻譯專業研究生的課程設置中，增添翻譯研究方法論課程。同時，注重對研究生理論意識和學術規範意識的培養，為中國翻譯研究的青年學者隊伍打好根基。

二、重視理論探索。對現有理論的普適性和闡釋力進行探究，並不斷發展和完善翻譯理論體系。

三、建立學科間對話、交流的長效機制。擴大研究視域，通過學習和借鑒其他學科的研究方法和思路，為翻譯研究引入多元化的研究模式。

參考書目

- 王宏志。《翻譯與文學之間》。南京：南京大學出版社，2011。
- 李伯重。〈論學術與學術標準〉。《社會科學論壇》3（2005年）：5-14。
- 谷婷婷、韓建萍、田穎慧。〈嚴複「信、達、雅」傳統翻譯標準探析及其所面臨的挑戰〉。《學術研究》9（2013年）：6-8。
- 林傑。《西方知識論傳統與學術自由》。北京：北京師範大學出版社，2010。
- 姜秋霞，楊平。〈翻譯研究理論方法的哲學範式——翻譯學方法論之一〉。《中國翻譯》6（2004年）：10-14。
- 孫郁。〈魯迅翻譯思想之一瞥〉。《魯迅研究月刊》6（1991年）：31-38。
- 孫藝風。〈當前翻譯研究存在的問題與對策〉。《中國翻譯》4（2012年）：11-12。
- 徐蕾，李里峰。〈嚴複譯著與「翻譯的政治」〉。《廣東社會科學》2（2006年）：107-114。
- 張佩瑤。《傳統與現代之間——中國譯學研究新途徑》。長沙：湖南人民出版社，2012。
- 張俊才。〈林紓對「五四」新文學的貢獻〉。《中國現代文學研究叢刊》4（1983年）：151-165。
- 張南峰。〈以「忠實」為目標的應用翻譯學——中國譯論傳統初探〉。《翻譯學報》2（1998年）：29-41。
- 張南峰。〈翻譯研究、學術規範與文化傳統〉。《中國翻譯》2（2010年）：73-95。
- 張南峰。《多元系統翻譯研究——理論、實踐與回應》。長沙：湖南人民出版社，2012。

- 張美芳，王克非主譯，Christiane Nord 著。《譯有所為：功能翻譯理論闡釋》(Translating as a purposeful activity: functionalist approaches explained)。北京：外語教學與研究出版社，2005。
- 張景華、白立平、蔣驍華主譯，Lawrence Venuti 著。《譯者的隱形：翻譯史論》(The Translator's Invisibility)。北京：外語教學與研究出版社，2009。
- 許鈞，穆雷。〈中國翻譯學研究 30 年 (1978-2007)〉。《外國語》1 (2009 年): 77-87。
- 郭建中。〈韋努蒂訪談錄〉。《中國翻譯》3 (2008 年): 43-46。
- 陳獨秀。《獨秀文存 (卷二)》。香港：遠東圖書公司，1965。
- 賀志剛。〈林紓和林紓的翻譯〉。《國外文學》2 (2004 年): 42-47。
- 黃任。〈重溫「信達雅」〉。《外語研究》4 (1996 年): 39-43。
- 黃克武。《自由的所以然——嚴複對約翰彌爾自由思想的認識與批判》。臺北：允晨文化，1998。
- 黃忠廉。〈適應與選擇：嚴複翻譯思想探源〉。《上海翻譯》4 (2009 年): 7-11。
- 廖七一。〈研究範式與中國譯學〉。《中國翻譯》5 (2001 年): 14-18。
- 趙秀明。〈從「信達雅」說開去〉。《天津外國語學院學報》1 (1996 年): 39-44。
- 穆雷。〈翻譯教學發展的途徑〉。《中國翻譯》9 (2004 年): 25-26。
——〈翻譯學研究生教學探討〉。《中國翻譯》1 (2005 年): 56-61。
- 錢鐘書。《林紓的翻譯》。北京：商務印書館，1981。
- 閻愛花。〈目的論視角下對魯迅異化翻譯策略的解讀〉。《語文建設》6 (2012 年): 50-51。
- 羅列、穆雷。〈翻譯學的學科身份：現狀與建設〉。《上海翻譯》4 (2010

年)：11-15。

嚴複。〈《穆勒名學》案語〉，《嚴複集》(第四冊)。北京：中華書局，1986。

顧鈞、顧農。〈魯迅主張「硬譯」的文化意義〉。《魯迅研究月刊》8 (1999

年)：12-16。

Chesterman, Andrew. A causal model for translation studies. In Maeve Olohan (ed.), *Intercultural Faultlines: Research Models in Translation Studies: Textual and Cognitive Aspects* (pp. 15-27). Manchester: St. Jerome Publishing, 2000.

Even-Zohar, Itamar. "Polysystem Theory." *Polysystem Studies, Poetics Today*. 11.1(1990): 9-26.

Even-Zohar, Itamar. The position of translated literature within the literary polysystem. In Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader* (pp.192-197). London: Routledge, 2000.

Hermans, Theo (ed.). *Crosscultural Transgressions: Research Models in Translation Studies II: Historical and Ideological Issues*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2002.

Olohan, Maeve (ed.). *Intercultural Faultlines: Research Models in Translation Studies: Textual and Cognitive Aspects*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2000.

Pym, Anthony. *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1998.

Tymoczko, Maria. *Enlarging translation, empowering translation*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2007.

Williams, Jenny & Chesterman, Andrew. *The Map: A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2002.

寄 / 記存之間：2008 至 2013 年間台灣五十間宮廟立筊現象

吳品達*

摘 要

擲筊，是台灣民間信仰者以占卜的方式，請示諸神之意，探知人難以決斷的所求與疑惑，在指點迷津中趨吉避凶；在祈求默禱中，搭起神人互為默契式的溝通橋樑。這重要的台灣民間習俗，在記憶不斷推展、再現於當代台灣大小宮廟作為「寄與記」之間的動態場域：擲筊者，寄託內心游移徬徨的不確定感，寄予對未來安然的期望與渴求，同時記錄著三種筊相的陰陽之變（聖筊、笑筊、怒筊）。然立筊現象，意指所擲之杯筊，非以俯仰陰陽的方式落地呈現，而是久站立於地面，非陰非陽的「居間性」，讓信仰者頓時無法從筊相中，提存、解讀神明之意。本文旨在翻譯其不落陰，亦不落陽的立筊現象的多樣宗教文化意涵，挖掘其占卜現象，呈現何種意涵，又寄存智慧的話語。

關鍵詞：立筊、居間性、德希達、檔案熱、彼得·柏格

* 國立政治大學宗教研究所；南開科技大學應用外語系

Between Commitment and Recordation: The Phenomena of Standing Divination Blocks in Fifty Taiwanese Temples from 2008 to 2013

Wu, Pin-Ta*

Abstract

Tossing divination blocks is a method for the Taiwanese folk religious believers to request the responses from deities. They not only ask deities for guidance, seek advice for unsolvable decisions but also pursue good fortune and avoid disaster in the hope of staying from the advices of deities. In the silent praying, the communication as a bridge is built up between God and human beings. This is an important folk custom in Taiwan which is recorded in the historical archives in Tang and Song dynasties. With the evolution of divination blocks in memories, it reappears in the contemporary temples in Taiwan as well as a dynamic field between “commitment and recordation.”

The person who tosses the divination blocks commits to his sense of hesitation and uncertainty, desires a peaceful future and records these three changing phases of Yin (moon) and Yang (sun) (St. divination blocks for agreement, laugh divination blocks for silence and angry divination blocks for refusal). However, as for the phenomena of the standing divination blocks, which means that the divination blocks do not fall down on the ground on Yin side or Yang side instead of standing on the ground. This “in-betweenness” between Yin and Yang cannot be interpreted from the historical

* Institute of Religious Studies, National Chengchi University; Department of Applied Foreign Languages, Nan Kai University of Technology

archives with the words of deities. This paper aims to translate the phenomena of standing divination blocks, to dig out its religious meaning and to comprehend the words of wisdom within this interesting religious ritual in Taiwan.

Keywords: Standing Divination Blocks, in-betweenness, Jacques Derrida, Archive Fever, Peter Berger

竹根杯琰不欺人，世間然諾空當面。
梅堯臣——《龍女祠祈順風》

一、前言：擲筊場域的背景與形塑

擲筊，是台灣民間信仰者重要的占卜方式，請示諸神之意，探知人其難以決斷的所求與疑惑，在指點迷津中趨吉避凶；在祈求默禱中，搭起神人互為默契式的溝通橋樑。筊，占卜之具，同「筴」（同「稿」音）與古字「琰」（同「叫」音），可文以「盃琰」、「盃筴」、「盃筊」、「杯教」、「杯琰」或「杯校」，而擲筊一詞亦可泛稱為「擲筴」、「擲杯琰」、「擲杯筊」、「擲碑琰」、「卜筊」、「投琰」，以及閩南語「博杯」（楊青矗 24）(poah-poe) 與大陸「跌告（琰）祝兒」（曲文軍 192-5）等多種說法。眾多名稱所指涉出的杯琰之形，非以杯為起始，而是最初以蚌殼為卜具，至唐末五代之際，即以竹根與木頭刻成蚌形之筊。據宋朝程大昌《演繁露·卜教》所言：

後世問卜於神有器名杯琰者，以兩蚌殼投空鄭地，觀其俯仰，以斷休咎。自有此制後，後人不專用蛤殼矣。或以竹，或以木，略斲削使如蛤形，而中分為二，有仰有俯，故亦名杯琰。杯者，言蛤殼中空，可以受盛，其狀如杯也。琰者，本合為教，言神所以告教，現於此之俯仰也。（宋·程大昌 87）

由引文可知，蚌殼易碎，因不易保存而以竹木替代，相反地，其筊所象徵神言告教與教令的蘊義，則是不變地延續至今。另一例，可由梁代的宋儼（西元 498-565）在《荊楚歲時記》所觀之：「擲教於社神，以占來歲豐儉，或折竹以下。」（王毓榮 211）其注文曰：「教以桐為之，形如小蛤。」

言教，教令也。其擲法，即以半俯半仰者為吉也。」發展至宋代，出現以「銀杯」為介的杯筊，可由《宋史·安丙傳》所得知：「先是，從事郎錢翬之從曦在河池，嘗夢曦禱神祠，以銀杯為筊擲之，神起立謂曦曰：『公何疑？公何疑？後政事已分付安子文矣。』曦未省，神又曰：『安子文有才，足能辦此。翬之覺，心異其事，具以語曦。』（元·脫脫等撰 4850）總括而言，其材質，如是玉製，則名為「玦」，為富貴人家與大寺廟所用；多以木製，名為「校」，一般平民與小廟所用；竹製為「教」，又可稱之「筊」。簡言之，杯筊一千多年的歷史，「大約萌芽於唐代¹，盛行於宋元時期，衰敗於明清時期」（曲文軍 192-5）。大陸學者曲文軍依文獻考據，以「衰敗」字眼描述²，不免言過其實。當進入當代台灣宮廟擲筊習俗脈絡時，可以發現擲筊現象，深為宗教動態場域的呈現與延續，至今在全台灣仍是個普遍與極度活躍的進行式。

擲筊儀式反覆行進的趨力，展演在人類「記憶」的不斷推展、再現於當代台灣大小宮廟作為「寄與記」之間的動態場域：擲筊者，寄託內心游移徬徨的不確定感，寄予對未來安然的期望與渴求；同時記錄著三種筊相

¹ 最早關於擲筊習俗的文獻記載出處，為唐代韓愈的詩作《謁衡嶽廟遂宿嶽寺題門樓》，作於永貞元年（805）秋，全詩三十二句，其中四句說到：「廟令老人識神意，睚盱偵伺能鞠躬。手持杯玦導我擲，云此最吉余難同。」蔣凡於《唐五代詩鑑賞》說道，韓愈擲筊問卜，本非虔信神明的表現，而是借以抒發對宦海浮沈的牢騷與慨嘆。參閱上海古籍出版社編，《唐五代詩鑑賞》（上海：上海古籍，1998），頁 401-3。

² 趙志毅，〈「擲筊」習俗補證〉，《民俗研究》，2003：3，頁 188-9。文中提及擲筊習俗在大陸「直至 1958 年之後才消失，但民間以簡單形式求卜者甚多……」。依筆者之見，擲筊習俗的式微，顯然與大陸於 1949 年開始所推動無神論教育所影響。

的陰陽之變（聖筊、笑筊、怒筊），作為一種即時性的連結，連結請示者從記憶反覆往返至擲筊的歷史檔案中，確認各種神明所指示的訊息³：

宗教習俗中，凡問卜於神明，就投擲盃筊，祈神明示告靈意，雙手合捧盃筊禮神並說明卜問之事後，將盃筊擲之於地，看其俯仰之形以定吉凶，同仰叫「笑盃」，代表神無主意，模稜兩可；同俯叫做「陰盃」，代表神意勸阻，或萬事無著，一切不宜；一仰一俯叫做「聖盃」，又叫「順盃」，代表神意贊許，行事皆吉，就是允准之明示。（凌志四、蔡萬金 52）

有趣的是，三種筊相的陰陽變化之外，藏有另一個未知的潛規則，也就是所謂的立筊現象，意指所擲之杯筊，非以俯仰陰陽的方式落地呈現，而是久站立於地面⁴，其非陰非陽的「居間性」(in-betweenness)，讓信仰者頓時無法從筊相的歷史檔案中，提存神明之意並解讀「居間」的意涵。換言之，擲筊（者）其寄託、記錄（或記時）居間性的持續狀態（久立地面而不倒），足以讓其諸神之聖意，遂變得無可明探、無可憑藉。

³ 以擲筊的方式與神明溝通，其六項流程包含：準備、起問、承問、轉問、合問與結束或再起問。於準備階段，需將問題整理好，並使用是非問句，在心中向仙佛稟告問題；起問階段時，請示仙佛是否方便指導弟子關於某事；承問階段即以擲筊請示，若出現聖筊，可將問題依是非問句方式逐一請示仙佛；若出現笑筊或陰筊，則可能是態度不夠恭敬，可重新把問題整理好，或暫不問複雜與業力影響的問題，或者此問題為小事或將有其他方式出現來解決，重新整理後在至起問的階段重新起問；得聖筊後，則可進入轉問的階段，請示無問題後再行最後一次擲筊；而合問階段時，需請示仙佛有無其他要事指示；最末進入結束或再起問，以感謝仙佛為結束，而再起問通常是仙佛有要事指示，則需再入承問階段，再次詢問。詳參閱丁家福等人，《這時候，博盃就對了！》（台北：有鹿文化，2010），頁77。

⁴ 依筆者對立筊新聞現象的觀察，歸納立筊現象分為四類。第一類，任一筊站立。第二類，雙筊站立。第三類，任一筊貼於神桌的桌裙而立。第四類，雙筊互拱而立。值得一提，其第四分類的出現（見圖一），始於2012年，且為唯一特殊之例，值得紀錄。

於此，即湧現出宗教人對立筊現象其詮釋的開放與浮動性，藉由德希達對「檔案」一字 (archive)，同有「歷史開展」與「誠律」雙重意涵的觀見，作為探討立筊現象檔案所內蘊與延續的「神言教令」切入；回首過去，切入台灣民間擲筊習俗的歷史源頭，立筊如何記錄並形塑、書寫於歷史經驗、文獻與古典文學之中，透露了哪些「誠律」，形成可供讀取諸神聖意的檔案；深究當代，探討當代台灣立筊現象，乘載哪些權力者（知識、政治、社會、宗教等等）對此現象解讀的多樣意涵；寄語未來，立筊現象從虛擬世界的線上擲筊網站中，徹底失去了身影，又代表什麼意涵？最末，筆者至要設問與解答的是：「其立筊，不落陰，亦不落陽的占卜現象，真的無有所謂的「檔案」可供解讀嗎？如有，那麼立筊現象本身富藏的宗教文化意涵，又是寄存何種智慧的話語呢？

當面對立筊現象的居間性 (in-betweenness)，即是面對著自我頓時無法在「檔案」中提存有效訊息的困境。困境的檔案 (trouble de l'archive) 一詞，於德希達《檔案熱：佛洛伊德式的觀感》(*Archive Fever: A Freudian Impression*) (1996) 一書的闡述，是關乎到人們解讀檔案面臨「翻譯」（詮釋、重複與再造）窘況時，擾動著生命場域間的分野與見解⁵。立筊現象擾動著信仰者，無法從筊相檔案中翻譯出神意，進一步而言，立筊的訊息，被迫跨越出內在私密的寄託，中介遊走於宮廟其半隱私半公開的場域、社會機制約束以及媒體公開性報導的界線之間。2010年九月二十三號的中天

⁵ 德希達對於「檔案」翻譯上的困境，認為這「無可否認地，如此正麻煩的是困擾並且困惑著我們的視野（正如他們用法文所表達），不但擾於眼界與知識裡，並且其被擾之困擾以及擾亂的事物（正如他們用法文所表達），在秘密、計畫、私密與半隱私、半公開召喚中不時擾亂著，這總是在一個不穩定的界線，介於在公開與私人之間、家庭、社會與國家之間……檔案總是乘載翻譯上的困擾。」(Derrida 90)

新聞，主播報導台灣南部一位老太太擲出了立筊，驚慌失措的神情與舉止，能見立筊其急遽的擾動力：

台南縣柳營這位六十五歲的阿嬤，她跑到了土地公廟來擲筊，擲出一個立筊，她以為神明生氣了，不敢馬上離開神桌，也不敢把這個立筊拿走，不知所措的嚇得直打電話向消防隊求救，消防人員一度還以為阿嬤是惡作劇，後來聽到阿嬤驚慌失措的聲音，才相信阿嬤真的是被嚇到了，花了半個小時安撫情緒，最後才終於讓阿嬤恢復平靜。⁶

立筊承載因翻譯不全而困擾，阿嬤驚恐無措地向消防隊求救，誇張的舉止無非是患得「檔案熱」(mal d'archive)，一方面執迷無間斷地追求檔案穩定而瘋狂的病症，另一方面苦於檔案的不足，同時蒙受立筊非檔案的因子而陷入混亂⁷：

據新聞所示，老婆婆混亂的思緒與脫序的行為，導因於擔憂神明遂以立筊之相，表憤怒之情。簡言之，跳脫三種制式檔案的筊相之變（聖 / 笑 / 怒筊），立筊現象對阿嬤而言，不僅是渴求於有效地提存

⁶ 擷取自 2010 年九月二十六號，中天晚間五點新聞由主播劉盈秀報導〈擲立筊嚇壞阿嬤 CALL OUT 消防隊求救〉的逐字稿。全影像可見網站：<http://www.youtube.com/watch?v=5Poy05nJX-s>。1 April 2012.

⁷ 德希達對於因「檔案熱」產生混亂之因在於：「對於檔案的困擾，通常來自於我們對檔案太執迷；我們執迷：因太需要這些檔案了。來看看一個法文短語：著迷於 (en mal de) 其特質，成為檔案而瘋狂。檔案熱 (mal d'archive) 的產生，是因為我們苦於檔案的不足 (en mal d'archive)，苦於檔案的不足，不是意味罹患了某種疾病，紛擾，或者是《疾病》這個名詞所能夠指稱的。一種激情中燒。那是沒有歇止，毫無中斷地，追尋檔案於其遁走之處。追求它，即使已經過多，在其內總有某種事物，讓它混亂的非檔案 (anarchives)。這具有一種強制、重複以及對檔案的懷舊欲望，一種重返原初無法壓抑的欲望，一種思鄉病，一種懷鄉，欲以重返至最古老境地的絕對開端 (absolute commencement)。」頁 91。

擲筊檔案，且是焦慮於其立筊不斷干擾神意傳達的非檔案形式。然誠如德希達所言，人們對檔案，「欲以重返至最古老境地的絕對開端」，在歷史中伴隨「誠律」所開展著。當進入立筊的歷史文獻與古典文學的檔案，可以發現，阿嬤似乎對立筊表錯了情，神明本無怒意，而是吉兆之表徵。

二、「立筊歷史檔案庫」：神威與祥兆的展現

入立筊四個歷史檔案，可見神威與祥兆兩面向。分述而論，神威側重於介入性，對當下困境的立即解救，其立筊之相，萌現絕處逢生的轉機；而祥兆著重在預言性，包含王統天下、禦敵致勝與國運昌隆之三層意義。首先，就神威介入的拯救力而言，在明代《八閩通志》中描述到：

林公武，不知何許人。建炎初，避地城南時，葉儂作亂。挺身，持帛書詣賊壘招降，賊疑為間諜，執公武且殺之。公武無懼色，後竟釋之。按本志：賊將殺公武，以琰卜於神，曰陰陽勝兆皆殺之，必立琰乃免。琰到地，倚案而立，賊異而釋之。（陳道監修、黃仲昭編纂 558）

林公武被亂賊所持，且欲以殺之，仍面不改色、無所畏懼，而群賊以擲筊之相，皆凡落於聖、陰之杯，都視為上天同意賊子們欲殺公武的重言。然立筊出現，讓賊無言，不敢加害公武，以免觸怒了神明，而釋放之。於此，立筊持以神威介入之力，頓轉當下無可逆的死罪，充滿死裡逃生、重獲新生的義涵與契機。

立筊歷史檔案的第二面向，為帶有瑞相的預言。在明代的古典小說《皇明本記》，立筊預以王統天下之說，描述明太祖遭遇兵劫，在進退維谷時退至關帝廟中避難，並於關帝君前擲筊，請示著避難的良策：

一日，亂兵過寺，寺焚僧散。將晚，上歸，祝伽藍，以琰卜吉曰：『若容吾出境避難，則以陽報，守陰則以一陽一陰報。』祝訖，以琰投之於地，則琰雙陰之。如此者三。復祝，謂神曰：『出不許，入不許，神可報乎？無乃欲我從雄而後昌呼？則琰如前。』祝既，投琰，如前。神既許之，於心大驚，復祝曰：『甚恐從雄，願神賦予吉兆而往地方避。』**祝畢，投琰於地，一陰覆一卓立**，特見神意必從雄而後已，因是固守所居。未旬日，友人以書自亂雄中來，略言從雄大意，覽畢，即焚之。又不旬日，有人來告，傍有知書來者，意在覺其事，上心知之……以四境逼近，謠言蜂起，乃決意從諸雄。按：我聖祖起兵之由，萬世如見，皇明大一統之業，兆於伽藍一琰之中矣。（明·佚者 21-2）（黑體為筆者強調）

明太祖擲筊請示關帝君，若出境避難，則顯以陽筊；若按兵不動，則顯聖筊。而神明連續三陰筊，表示不可外出、亦不可入守，乃時機未到。這情形讓太祖擔心追隨他王不可靠，遂再請示關帝君，盼現吉兆而前往躲避。此間擲出立筊，讓太祖最終投靠淝陽王，而後可自得一統大明昌勝，皆從立筊之相早已預言。接續上例，在清代來集之《倘湖樵書》中，同樣描述周世宗至民間卜以布卦，而卜具用的蓍草⁸ 竟不倒而站立（亦如取立筊之形與瑞相之意），讓世宗甚為欣喜，暗自竊喜於卓立狀所代表君主統御天下的預兆：

⁸ 蓍草，為古時易經卜卦用之具。

《五代史》：周世宗（案：柴榮）在民間，常與商頡跌販貨至江陵。有卜者王處士，世宗因頡跌同往問焉。方布卦，忽有一著躍然卓立。卜者大驚，曰：「吾家筮法十餘世矣，常記曾祖以來遺傳卜筮，而著自躍出者，其人貴不可言。況又卓立不倒，得非為天下之主乎？」遽起再拜。世宗雖佯為詰責，而私心甚喜。（清·來集之 192）

其二，立筊的吉兆預言，帶有國運昌隆的意涵。明朝虞淳熙在《虞德園先生集》將立筊的殊異性，視為一種吉祥之兆，連結到國家的昌盛：「獨元會運世，書論氣而不遺德；歷年，圖論德而不遺氣，倘亦有周召之心哉？洪惟國家，啟浮羅立琰之祥，昭紫衣烏龍之符……。」（明·虞淳熙 426）立筊第三層的檔案意涵為禦敵致勝。袁宗道《白蘇齋類集》中，立筊其瑞相作為開疆闢土、征討四方的衝力：

而我皇祖，乃武乃文，亦經亦緯，豈惟漢唐兩主端拜而讓，斯亦放勳以來所未覩也。臣也繪測天海，豈能仿佛高深；顧欽仰皇烈，亦安能已夫揄揚。臣謹拜手稽首，而獻頌曰：「茫茫區宇，上黯下黷。扇颿四野，揚氛五岳。天剖靈符，篤生高皇。蛇螫示異，立筊呈祥。奮起東土，爰振土旅。猛將如羆，謀臣似雨。旌髦耀日，戈鋌干雲。爰摧勁諒，爰取偽誠。遂定南服，黃鉞北指。衝堅堅瑕，扞敵敵靡。」（明·袁宗道 105）

綜觀而論，立筊的歷史檔案，彰顯了神威與祥兆的面向，著重於化解危機、王統天下、禦敵致勝與國運昌隆的內涵。然而，其中不免泛有政治神話學的味道，即以立筊神聖預言，作為統御天下的有效策略，以其吉兆賦予討伐政敵、鞏固王權、擴張版圖進而一統江山的自我合理化行為，用立筊之祥瑞，緊密地連結了所謂尊天奉神的天命觀，無形中散出立筊現象蘊藏神

聖與神秘的質性，企圖緊扣住王朝政權與百姓認同，同時可以發現立筊背後的言說內涵，除了在制式筊相所代表聖筊的讚許、陰筊的勸阻與笑筊無主意的檔案陳述裡，立筊在歷史檔案中更加訴以另一種強調時機未到，沉潛靜待良機到來的中間態性。

三、寄託存：當代台灣立筊的多樣解譯⁹

進入台灣當代的立筊現象，一方面「寄」存著擲筊者的請託，另一方面「記」存著各方不同權力者的解讀，包含知識、政治、社會、與宗教的多樣詮釋。為求深入，筆者整理五十則報導立筊的新聞¹⁰，可以發現立筊現象從 2008 年底始登上報導版面，出現兩例，進入 2009 一年中有八則，2010 年躍升為十六則，2011 年共有二十四則報導，有年年大幅成長的態勢。就區域而論，立筊現象多集中在南部（23 例），遠多過於中部（12 例）、北部（11 例）與東部離島（4 例）。若從立筊出現的宮廟所奉祀主神，由多至少的前三神明為媽祖（11 間）、觀世音菩薩（10 間）與土地公（6 間），其中男女信徒的比例為二比三。¹¹ 整體而言，分析五十則立筊新聞檔案，可歸納出立筊五個重要的當代意涵，分別為神威顯赫、政治安定、宮廟宣傳、教化勸善與結緣傳承。在闡述各當代意涵前，筆者想以維基百科對立筊的解詮入題，網站說道：「杯筊未倒下而呈立狀，一般人擲筊多半對神明『有所求』，但若為『無所求』的信徒，有可能會擲出『立筊』。」然其無所求之心能感立筊的說法，不免讓人疑惑。

⁹ 本文五十則立筊新聞引用自，全國學術電子資訊資源共享聯盟資料庫 (CONsortium on Core Electronic Resources in Taiwan, CONCERT), 2012.04.01, (<http://concert.stpi.narl.org.tw/>)。

¹⁰ 詳見附錄一。

¹¹ 詳見附錄二。

其一，若擲者心無所求，又為何需要擲筊請示神明呢？當中有其矛盾之處。

其二，換個角度思維，請示者若真心無所求而擲得了立筊，那麼其筊相中隱含的話語內涵，便著重在神明欲所表達的發言語彙，透過立筊而再現。再現出的四十八則檔案，全以吉祥瑞相的好彩頭為依歸，而只有兩例，解譯為惡兆。

第一意涵，就神威顯赫的角度而言，最明顯的例子，是在高雄縣路竹鄉的天龍宮，供奉的主神為五府元帥。一日傍晚，一年輕人見一名女信徒拜拜求平安後，擲出了立筊，便質疑說若當真靈驗，就應再次出現立筊，女子虔誠地第二次擲出，果真又擲得了立筊。經廟方請示五府元帥後，得到的開示為，元帥知曉許多現代人不信神，故以此立筊證明我是存在的，方表其神威。

又如高雄三民區的朝聖宮與苓雅區的高東天后宮，都主祀媽祖。朝聖宮於第一次即擲出立筊，一筊黏在桌裙上，離地一、二公釐。經請示乩士天王後，表示這是媽祖顯靈，即將要發威濟世；高東天后宮，則是日前舉辦元宵節祈龜活動，由信徒所擲出，其中約六兩重的杯筊黏在桌裙上，離地約三十公分，持續五天不墜。經請示為另一主神，孚佑帝君要大發神威濟世。

並且，於台南北區安平宮，主神溫府千歲，因向供奉的太子爺祝壽，廟方與信眾擲筊詢問是否滿意，出現立筊。經請示，立筊代表太子爺開心，玩興大發，才刻意顯現神威。神威顯赫的展現，著重在神明亟欲濟世、自證存在與性情歡喜的展現。

第二意涵，解釋為訴以政治安定的定心丸。台北三芝鄉的八仙宮，主奉李鐵拐，其立筊為四十年第一次出現，由南部信徒擲得，經廟方人員陳文正表示神明擔心政壇方面的局勢於 6 月 27 號要罷免陳水扁總統，神明

以立筊平息了會發生的暴動。另一例，為基隆市新豐街的福德宮，由信徒於第三次擲出立筊，擲後受到驚嚇，便跑回家中。經請示後，得知為警訊的意涵，必需注意地方事務。立筊與國家、地方政治事務所連結，進而提醒並即時化解凶險到來的詮釋，一方面不免感到人為操弄的可能性，另一方面又具合理地緊扣住立筊歷史檔案中化解危機與國運昌隆的內涵。

第三意涵，立筊普現出宮廟自我的推銷與宣傳。桃園龜山鄉明倫三聖宮，一位經營餐飲業的婦人李雅玫，詢問事業運勢而擲得立筊。主委簡朝吉等人擲筊問因，乃主辦的關公文化祭活動越辦，香火越是鼎盛，加上獲頒內政部興辦公益慈善及社會教化事業績優宗教團體，才特別開出立筊。其次，在台北板橋的妙雲宮，以擲筊請示王禪老祖（鬼谷子）的方式進行建商的評選。立筊擲出，在重建主委劉炳偉解釋，神明指示要先建好廟，但經費不足，以此展現神意，保佑信徒同時囑咐建廟的意願。而信徒們則視立筊為選定由宏裕營造為重建宮廟的建商。同樣的情形，在嘉義太保市的玉玄宮，主祀玄天上帝，其立筊由兩名信徒所擲得，經起乩請示，上帝爺公表示應加快建新廟的速度。上述解釋，可知立筊的在此的當代意涵，即是作為行銷與宣傳宮廟的有力工具、策略與展現靈驗性的具體表徵。神明、廟方與信徒上下齊心，共同為宮廟拓展事業而努力，在地方行公益之舉，樹立起正面形象與觀感，吸引民眾前來；在宮廟內，凝聚共識與團結向心力，獲得信眾的護持與信任。

第四意涵，立筊代表了教化勸善的內涵。明顯的例子有三例：

首先是在花蓮的港天宮出現立筊。董事長彭明龍說，這種神奇的景象是港天宮 32 年首次出現的狀況，一開始還以為是有人惡作劇，他說出現立筊一般而言，不是大好就是大壞，但是這次他特別請示聖母，聖母指示會有好事降臨，尤其是農曆閏五月是孝道月，聖母應該是希望大家要心存善念、孝順父母，便會有喜事連連。

二為台中大里的天恩宮，主祀二郎神，一位許姓信徒想要擲筊求麵龜，擲出立筊，住持黃永川表示，每三年會更換杯筊，目的為濟公要勸人為善。

三為屏東東港鎮福安宮，立筊八天屹立不倒，寺廟人員王瑞慶擲筊請示後，希望藉由立筊的神奇，讓青少年感受宗教神明的力量，轉向正途。從三則新聞檔案瞭解到，立筊帶有教化勸善的積極意涵，存善心、行諸善、入正道、孝雙親，立筊自然如同平安符，讓請示者諸事吉祥皆歡喜。

第五意涵，立筊體現出神明結緣傳承的當代意涵。首先於台北市詔安街內的朝安宮，擲出立筊的黃昭翔，今年 24 歲，就讀中興大學電機研究所，外祖父黃榮福是宮裡總幹事，父親黃中建是值年副爐主，他說從小在廟裡玩著長大，假日固定會到廟裡幫忙。8 月 2 日下午 1 點半，他擲筊請示主神媽祖法會舉辦事宜，記得當時巷道內出奇安靜，清晰可聽擲筊落地聲，與平時無異，當他要收回筊杯時，赫見立筊，感到不可思議。廟方認為，除了展現神蹟，也猜測可能媽祖正在找「代言人」，但這名有緣人似乎尚未出現，目前暫時用木板與壓克力罩保護，不破壞原貌。

其二，於高雄鳳山的五甲關帝廟，舉辦擲筊大賽連續四年出現立筊。擲出立筊的是位鳳山四十歲男子，其父親常來廟裡幫忙，立筊的出現，經請示後是觀世音菩薩，希望當事人能接父親的棒，到寺廟服務，並且欲與他結緣，鼓勵多多參與廟宇志工服務。

其三，發生在台南新營的上元宮，由一名高雄黃姓信眾為祈求金錢龜，而後擲出。經廟方請示後，才知日月五童子的金童子想要分靈至他家供奉，並且也得到黃姓信眾的同意。立筊的當代意涵，相較於歷史檔案的陳述，更富多樣性且深具新意。然而，如此多樣的解詮立筊現象，究竟是什麼趨力在背後支撐著，讓對其呈現立筊的詮釋訊息，能夠穩定地被請示者所接受、被廟方透過說服自己，同樣經言傳說服眾人與每個信眾，並且

見諸於新聞媒體，以蔚為祥兆與吉利的觀點客觀地呈現給讀者，將於結論總結與剖析。

綜觀而論，對照立筊的歷史檔案與當今台灣立筊現象的意涵，能發現歷史檔案中所強調神威與祥兆的立意面，於台灣當代的立筊現象中有所轉變。神威的介入從對外境危機解除的解譯，回歸到強化神明自身神性與神威的顯赫。而祥兆歷史檔案中君王統一天下及伐敵致勝的政治預言，在台灣立筊的脈絡裡，轉而式微，改以訴諸政治安定的與延續國運昌隆的意涵。另一方面而言，立筊增加了屬於台灣當代的新意涵：其一，以立筊的稀有與奇特性，作為宮廟自身最佳的宣傳與媒體曝光的方式與良機。立筊神威的展現，廟方將其指涉到神明的靈驗性，而靈驗度的高低即是決定香火或信眾多寡的程度，宮廟的自我宣傳，來自於信眾所擲的神明之語，這無非是個極具說服與消弭質疑的方式；其二，透過立筊，廟方解讀現象傳達宗教勸人為善、教化人心的信仰內涵。此舉言說著神明不只是純粹地回應擲筊者的所託與盼求，且富有道德規訓之意，意指擲筊者除在宮廟場域的行動與心態上擲筊求取之餘，更應落實於宮廟之外的生命場域中，以行善止惡的作為再現立筊同屬當代與普世的教理與意涵；其三，當代立筊現象可解讀為信眾、宮廟間緊密的連結，告知信眾可作為宮廟的未來的護持者。綜觀這三點，可以瞭解到當代立筊現象的詮釋，似乎都是圍繞著「永續」的概念，宣傳宮廟讓香火持續而鼎盛，延續著勸善去惡的信仰，並且尋找護持著宮廟能接續發展的具緣信徒。簡言之，當代立筊的居間性，是神威與祥兆概念的開展，在廟方解譯的多樣意涵中，不僅是單方面擲筊者的請託，更延伸出不同面向的權利形塑，展現在勸善的道德知識、政治安定的庇護、社會硬體建設的開示，以及宗教性永續發展的多樣詮釋。

四、寄語未來：網際空間與文創產業

現今擲筊者寄託心語，早已邁進了未來，當我們所身處的時空與網際網絡，相互逼近且平行而延伸出我們經驗的世界時，無形也帶動著一些宮廟，讓信徒於指尖虔誠地輕點滑鼠瞬間的擲筊儀式，在螢幕上向神明請示著內心的疑惑與盼求。然而，立筊現象並沒有進入虛擬世界的線上擲筊網站中，所見制式三筊相螢幕呈現的背後，實際為電腦程式語言的接收、編碼、傳送與輸出¹²。現實生活中的立筊現象在網路世界的擲筊儀式檔案中消失了身影，其意涵有二。

其一，宗教活動合理化下的基礎，在網路虛擬世界中構建了所謂「似真性結構」(plausibility structure) 擲筊儀式，排除立筊之難以善加詮釋與翻譯的困境，從中讓他們(教徒們)堅信這個「神聖世界」必將是真實無疑的。其二，立筊消失於擲筊網站中，無形消融了「檔案熱」的生成與擴散，進而讓苦於檔案不足(en mal d'archive)而無止盡追求的激情，得到緩解，因其內在混亂的非檔案(anarchives)的立筊之相，徹底地被剔除或忽略。相對而言，網路虛擬世界若失去立筊現象，則是頓失與台灣當代與過去歷史立筊檔案的連結，且就或然率而言，立筊的出現無法用機率精算得出，故無法寫成程式，然若真以程式順利行諸於螢幕的筊相選項之一，其內在多樣性的意涵，也無法持守恆一的依憑準則與定見。

置換入台灣政府積極鼓勵開發文創產業，當與宗教相互合作交流之際，其宗教文創最成功的例子要說是大甲鎮瀾宮。幾年來的媽祖文創事業，掌握了「因我禮汝」¹³的宗教境界，透過千變萬化的創意，各是不同

¹² 詳見，李雅琪。〈“擲杯筊”——互動性裝置藝術研究與設計〉。立德大學資訊傳播研究所。碩士論文。2008。

¹³ 「因我禮汝」指因佛的形象存在，信眾誠敬膜拜，但那個像只是代表，信徒的拜不是拜佛，而是拜自己。意指無論所拜為何，心中誠敬自能得救。

的周邊商品，將媽祖帶在身邊，並將媽祖的仁慈形象與信眾誠敬的心連結在一起，宛若時時刻刻得到媽祖庇佑，於是大甲鎮瀾宮成為行銷媽祖信仰最成功的超級業務員。大甲鎮瀾宮董事長顏清標說：「媽祖要興盛，要神，也要人。」因此，神因人信仰而靈驗，人旺則神靈。以現代觀點，經營「人旺」需要一番「創意」。(台中市政府文化局 19-21)然以杯筊的宗教文創商品而言，筆者在誠品書店裡購得一對四公分長的紅色小杯筊，作品名稱為「Buei 筊橡皮擦」用金黃絲質小袋裝入，內附擲筊說明小單，以中英日解釋。有趣地是，其材質為橡皮擦，雖然設計人蘇郁珊在設計創意上，是為了展現其易於攜帶與收藏的特質，不過就筆者而言，這杯筊以橡皮擦為材質，似乎帶有雙面性地意指著擦去回憶中的存在卻又罕見的立筊檔案，而同在擦去磨損杯筊的過程中，亦是蘊含對立筊現象出現的可能性。

承襲杯筊橡皮擦磨損的概念，在 2013 年十二月舉辦的台灣國際生活美學與設計大展中，一項名為「真愛相隨筊杯皂」，杯筊成為肥皂的造型，神聖問卜的性質轉為一種愛情為導向的文創思維，筊相陰陽之變視為愛情裡雙方行影不離的狀態，「以成雙成對不可分離的精神融入，並在筊杯皂刻印上真愛相隨字樣，願有情人終成眷屬。¹⁴」杯筊在文創產業中，信眾所願所求之事，不再是限於宮廟人神之間的場域所進行，一款名為幸福杯筊的手機吊飾¹⁵，在杯筊上印有台灣花布繪出的牡丹花，象徵富貴與喜氣。杯筊傳統所託請示的擲筊動作之用，換以視覺眼觀感受福氣與吉祥的功能所覆蓋，儼然成為平安符的代表物。

¹⁴ 「真愛相隨筊杯皂」的文創商品，展於 2013 年 12 月 6 日(五)至 12 月 9 日(一)的台灣國際生活美學與設計大展。

http://twlifestyle.top-link.com.tw/new_connect.php?id=3825

¹⁵ 詳見藝術廣場。

<http://www.art-mall.com.tw/shop.php?id=76091&Fno=&actionmode=>

此外，可以發現杯筊的神聖性在台灣當代文創產品中，因其創意的重視與獨到，而相較式微，畢竟神聖不可碰觸與褻瀆的概念，對於商品化後的行銷二者是很難兩全其美的。如 2013 年五月於倫敦的展覽「Taste Taiwan—品味台灣」，其中的一項商品「杯筊門擋¹⁶」（英文名稱：Yes, No, Maybe?），除門檔之用外，並特別將杯筊加大拱起成 3D 立體的造型，讓聖筊產生的機率遠遠高過笑筊和哭筊，經設計者廖天銘解釋，此舉傳遞了台灣文化的樂天性。訪談中，他們的設計點出「玩」的手法，無可厚非立筊現象的神聖性不會在此出現，而杯筊設計作為門檔世俗之用的設計，在固定開啟與關閉之間，不也是某種層次傳達寄與記存之間在訊息傳遞、交換與進出的讀取：聖杯（開門）、哭杯（關門）與笑杯（半開），概念的轉換因於文創，存有更多新的聯想與連結。文創商品的世俗化，呈現出杯筊與神聖的完全脫勾，可從「曼妙大神墊-開運筊杯造型胸墊」明白。網站商品旁推文寫著：「『曼妙大神墊』為筊杯造型的內衣襯墊。貼身開運小物，有筊有保底，有帶有福氣。過年廟宇祈福拜拜必備，好運一整年！」¹⁷紅色的杯筊成為女性胸墊，創意之餘可以省思宗教文創在強調商品獨特與突出賣點時，是否能兼顧物件本身的宗教內涵與智慧，在藝術與褻瀆之間拿捏、商業化營利與宗教性體現，值得進一步探討。值得一提的有趣商品，是一款為國立海洋生物博物館所設計名為「企鵝跳筊」的投稿創作。創作者將「杯筊」的形狀，彩繪成海生館的巴布亞企鵝：「『筊』的諧音「腳」

¹⁶ 杯筊門檔，由台灣品牌顧問公司 A infinity A (AIA) 規劃、台北市政府協助的「Taste Taiwan—品味台灣」，已經於 5 月 12 日在 Pulse London 與全球 7000 位專業買家見面，將台灣創意商品透過「觸、聽、視、味」等 4D 方式推往世界。
http://www.mottimes.com/cht/article_detail.php?serial=811&type=0
http://www.mottimes.com/cht/interview_detail.php?serial=211

¹⁷ 詳見，<http://www.asap.com.tw/item/201312AM190000741/A5907>

為發想，進而命名為「企鵝跳筊」。彷彿有了企鵝在跳舞的歡樂意象。¹⁸」除此之外，筆者認為作者巧妙地將企鵝與杯筊結合，杯筊陰陽之變相正好契合企鵝黑白（身體為黑、肚為白）的形象，再現陰中有陽、陽中有陰其相互依存與轉化的世間狀態。

立筊現象在網際網路的世界裡失去身影，代表神明所欲傳達神威與祥兆的歷史檔案，連結就此中斷。科技所能取代擲筊請示的行為，僅是以機率程式的運算，以視覺模擬筊相的變化，然而對於杯筊其內在話語的多樣性，仍是無法如實詮釋。甚至即便給予擲筊者言下之意的答覆，但仍缺言外之意的導引與開示，實為可惜。電腦程式呈現的筊相結果，無非是個純粹人為建構的產物。而文創產業的杯筊商品，讓立筊現象不再是被關注的面向，而是以創意兼具實用與獨特造型為商業考量的重心。杯筊隨身攜帶，帶出了宮廟場域，帶入自身即時可得的平安幸福與安樂。

五、結語：一陰一陽之謂道、陰陽不測之謂神

若從彼得·柏格¹⁹ (Peter Berger) 《神聖的帷幕：宗教社會學理論之要

¹⁸ 「企鵝跳筊」參賽作品，於 101 年國立社教館所文創商品設計比賽獲得新秀組入選。<http://102creative-goods.tw/?p=611>

¹⁹ 彼得·貝格 (Peter Ludwig Berger, 1929-) 是當代著名的美國社會學家和宗教社會學家，文理學院和神學院的社會學教授和神學教授。1929 年出生於奧地利首都維也納，十七歲移居美國至今。他曾於 1949 年獲華格納大學哲學學士學位，一年後獲社會科學研究院社會學碩士學位，四年後又在此校獲社會學博士學位。曾就職於社會科學研究院研究生院 (1963-1970)、魯特基斯大學 (1970-1979)、波士頓學院 (1979-1981) 以及其他神學院。自 1981 年起任波士頓大學教授、1985 年起任波士頓經濟文化研究院院長至今，並非 1966-1967 年擔任過美國宗教學研究協會主席。他曾被授予盧尤納大學、華格納大學、聖母瑪麗亞大學、瑞士日內瓦大學以及德國慕尼黑大學榮譽博士學位。在 1992 年，他還榮獲奧地利政府頒發的文化研究重大貢獻獎。參閱孫亦平主編，《西方宗教學名著提要》（臺北：昭明出版，2003），頁 67。

素》(*The Sacred Canopy: Elements of a Sociological Theory of Religion*) (1967) 其宗教社會學的觀點剖析，立筊背後眾多詮釋的多樣內涵，背後穩固的趨力為「合理化」(legitimation)。柏格認為，人類建構出社會與其秩序體系的基礎，是根據社會客體化後的「知識」，匯集而成為諸共識，仰賴並支持著「社會化」與「社會控制」的型態，二者確保社會秩序的穩定與延續性，其歷程稱之為「合理化」(legitimation)。簡單說，合理化是用來解答「為什麼」的問題，並說服他人相信其答案(應然與實然面)，能如實合理地解釋社會事件的「原因」與「理由」，故「什麼就是什麼」的直述句，成為合理化的起始源頭。為此，合理化的存在關鍵，對柏格而言，除了同時具有穩定制度化世界的堅實性，從中表現「認知」(cognitive) 與「規範」(normative) 的客觀特質，同時是個「不證自明」(self-evident) 的過程狀態，柏格具體地說道：

……「所有」在社會中被客體化的「知識」都在進行合理化。社會的法則率先憑其存在「那裡」而為本身進行合理化。制度 (institutions) 創造人類活動，當制度的意義被整合為法則時，制度在事實上即得到合理化 (ipso facto legitimated)，就此而論，制度化的行動對其履行者來說是「不證自明的」。在談到社會秩序的客觀性時，已經蘊含著這個合理性層次。換言之，社會建構的世界以其客觀事實性去合理化自身。(Berger 43)

立筊現象中的多樣化意涵，一方面反映宗教人以社會經合理化後的知識界維，讓跳脫常軌檔案，無法加以賦予定義的立筊之相，拉回並給與穩固合理且客觀的詮釋與包容性；另一方面，本身擲筊儀式即是人類信仰制度模式的展現，當中早已根植且內蘊了「不證自明」的「合理化」行為。進一步而論柏格之言，他認為合理化的維度與範圍是遠大過於宗教涉及的範

疇。而二者範疇重要連繫的目的在於，「把人類定義的實在性扣連到終極、普遍和神聖的實在性」：

宗教是歷史上最普遍且有效的合理化媒介。所有合理化都是在維繫社會定義的實在，而宗教合理化之所以如此有效，是因為宗教把經驗社會不確定的實在性構造和終極實在連結起來。社會世界薄弱的實在植基於神聖的『實在物』(realissimum) 上，這個實在物在定義上超越了人類意義和活動的各種偶然性 (contingencies)。(Berger 45)

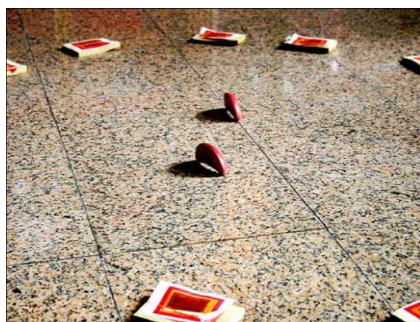
立筊之相，再現為諸神其神意難以明測的神聖實在物，透過宗教合理化意涵的建構，其立筊能夠穩當地承載各種多樣化意涵，包覆著政治、知識、教化、宣導等詮釋，既超越世間偶然性為探知神意，並依靠著現世的「權力」完整地將檔案傳遞下去，同時於究竟而言，則是盡可能地掩藏建構秩序與被建構的特質，讓人們「忘記這個秩序是人類建立並且始終倚賴於人類的同意。讓他們相信扮演好體制賦予他們的角色，即是實現自身存有最深層的渴望，而和宇宙的基本秩序保持和諧。(Berger 46)」簡言之，立筊在台灣當代的多样意涵，能見詮釋者即是權力的再現，立筊信仰檔案的未知性，透過社會制度和宗教人以互為主體 (inter-subjectivity) 的相互合理化的脈絡運作中，逐漸鞏固並賦予其吉兆福相的內在意涵，重複地觸及為實在的諸神之意，同時掩藏著人為建構的特質，讀取當代的立筊多以表神威顯赫的檔案裡，重新取得世界、宗教與內心的安然與平衡。

若從東方哲學的角度審視，擲筊，起諸於陽杯與陰杯的變化，就如同孔子探討變化甚深經典—易經，所寫下讀易心得《繫辭傳》所云：「一陰一陽之謂道。繼之者善也，成之者性也。仁者見之謂之仁，知者見之謂之知，百姓日用而不知。」如言所述，其立筊各種不同的解釋，由仁者見之，則有仁者的見地；其智者見之，則另有智者的見言，因此仁與智二者皆為

權力者的代表，翻譯神意，並合理化地賦予立筊現象多樣的意涵，而百姓日日擲筊而不自知其立筊蘊含之意。換言之，三種筊相都是以陰陽配對的方式所呈現，其陰與陽體現出宇宙萬物的規律之道與運轉的變化。

老子《道德經》第四十二章云：「萬物負陰而抱陽，沖氣以為和」，意指著陰陽是共存且相互依止的。若從陰陽的角度審視立筊的狀態時，其立筊，卻是以「非陰、非陽」的占卜現象顯示，又如何從「宗教檔案」中如實解讀其智慧的話語呢？在古老的易經檔案中，卻有為此現象而說明，那句話即是：「陰陽不測之謂神。」測，乃判斷之意。而神呢？神也者，伸也、妙也、變化也，變化之極，妙萬物而為，生生之謂易。故立筊，妙不可言，體現出變化中的變化，而當中多樣內涵解讀的檔案生生不息，當之為神妙！

圖一、立筊現象的四種情況



左上圖為任一筊站立，照片來源：自由時報記者蘇福男，取自 Taipei Times <http://www.taipeitimes.com/News/lang/photo/2012/02/13/2008068883>

右上圖為雙筊站立，照片來源：楊宜中，取自自由時報電子報 <http://www.libertytimes.com.tw/2009/new/jun/26/today-north22.htm>

左下圖為筊依附在神桌的桌裙，照片來源：蘇福男，取自台灣社區新聞網 <http://www.dfun.tw/?p=6441>

右下圖為立筊雙拱而立，照片來源：記者謝龍田攝影，取自世界新聞網 <http://www.worldjournal.com/sf>

參考書目

- 丁家福等人。《這時候，博盃就對了！》。台北：有鹿文化，2010。
- 元·脫脫等撰。〈宋史卷四百二·列傳第一百六十一〉。《百衲本二十四史》。
台北：台灣商務，1988。
- 王毓榮。《荊楚歲時記校注》。台北：文津出版社，1988。
- 台中市政府文化局。〈信仰結合文創貼近信眾心：大甲鎮瀾宮行銷媽祖的最佳推手〉。《文化臺中》。台中：台中市政府，2011。
- 曲文軍。〈“擲筊”習俗考〉。《民俗研究》4（2002年4月）：192-5。
- 宋·程大昌。《景印文淵閣四庫全書子部一五八·雜家類：演繁露卷三·卜教》第852冊。台北：台灣商務印書館，1983。
- 李雅琪。《“擲杯筊”——互動性裝置藝術研究與設計》。立德大學資訊傳播研究所。碩士論文。2008。
- 貝格爾·柏格 (Peter L. Berger) 著。蕭羨一譯。《神聖的帷幕：宗教社會學理論的要素》。臺北：商周，2003。
- 明·佚名。《皇明本紀》卷二之一。台北：國立中央圖書館，1985。
- 明·袁宗道。〈白蘇齋類集卷之八·館閣文類〉。《白蘇齋類集》。上海：上海古籍，2007。
- 明·虞淳熙。〈壻務山館〉。《虞德園先生集》卷17。《四庫禁燬書叢刊》第43冊。集部。北京：北京出版社，2000。
- 凌志四、蔡萬金。《台灣民俗大觀》，台北：大威，1985。
- 孫亦平主編。《西方宗教學名著提要》。臺北：昭明出版，2003。
- 清·來集之。〈占卜異兆〉。《倘湖樵書》卷5。台北：國立中央圖書館縮影室，1981。
- 陳道監修、黃仲昭編纂。《八閩通志-下冊》〈人物〉卷2。福州：福建人民

出版社，1990。

楊青矗。《台語語彙辭典》。台北：敦理經銷，1995。

趙志毅，〈「擲筊」習俗補證〉。《民俗研究》3（2003年3月）：188-9。

蔣凡。《唐五代詩鑑賞》。上海：上海古籍，1998。

Jacques Derrida, “Theses.” trans. Eric Prenowitz, *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago: U of Chicago, 1996.

網路資料：

主播劉盈秀報導。〈擲立筊嚇壞阿嬤 CALL OUT 消防隊求救〉逐字稿。

2010.09.26. (<http://www.youtube.com/watch?v=5Poy05nJX-s>)。

全國學術電子資訊資源共享聯盟資料庫 (CONsortium on Core Electronic Resources in Taiwan, CONCERT)。立筊相關新聞。2012.04.01.

(<http://concert.stpi.narl.org.tw/>)。

閃電購物網。曼妙大神墊 - 開運筊杯造型胸墊。2014.01.24.

(<http://www.asap.com.tw/item/201312AM190000741/A5907>)。

MOT/TIMES。杯筊門檔。2014.01.24 (<http://www.mottimes.com>)

藝術廣場。台灣花布 - 幸福杯筊手機吊飾。2014.01.24.

(<http://www.art-mall.com.tw/shop.php?id=76091&Fno=&actionmode=>)

台灣國際生活美學與設計大展。真愛相隨筊杯皂。2014.01.24.

(http://twlifestyle.top-link.com.tw/new_connect.php?id=3825)

101年國立社教館所文創商品設計比賽。企鵝跳筊。2014.01.24

(<http://102creative-goods.tw/?author=0&paged=11>)

附錄一、2008-2013 年台灣五十九間宮廟立筊現象統整表

新聞時間	地區	宮廟名稱	供奉主神	立筊現象描述	當事者其狀況、事由與動機	廟方與他方說法	備註
北 部							
2008.10.23	台北板橋	妙雲宮	王禪老祖（鬼谷子）	擲出立筊至今已超過十天穩立著。	在 21 日於王禪老祖面前以擲筊的方式進行建商評選。	廟：重建主委劉炳偉認為，廟要建，但經費不足，所以可能是展神威，要保庇大家都可以平安且廟身要先建好。 信徒：妙雲宮因年久失修，要重新建廟，建廟擲筊，有兩個廠商營建商要來建，擲七筊為標準，因為宏裕剛好四筊 他擲的當時就是有站筊，站筊的意義就是要給他做最後，由宏裕營造成為重建的建商。	
2008.11.02	台北三芝鄉	八仙宮	李鐵拐	四十年第一次出現。	南部信徒擲得。	廟：廟方人員陳文正表示神明擔心政壇方面的局勢於 6 月 27 號要罷免總統，神明以立筊平息了會發生的暴動。	
2009.04.13	台北市詔安街內	朝安宮	媽祖	擲出立筊的黃昭翔，今年 24 歲，就讀中興大學電機研究所，外祖父黃榮福是宮裡總幹事，父親黃中建是值年副爐主，他說從小在廟裡玩著長大，假日固定會到廟裡幫忙。	去年 8 月 2 日下午 1 點半，他擲筊請示主神媽祖法會舉辦事宜，記得當時巷道內出奇安靜，清晰可聽擲筊落地聲，與平時無異，當他要收回筊杯時，赫見立筊，感到不可思議。	廟：除了展現神蹟，也猜測可能媽祖正在找「代言人」，但這名有緣人似乎尚未出現，目前暫時用木板與壓克力罩保護，不破壞原貌。	
2009.11.15	桃園龜山鄉	樂善寺	觀世菩薩	男女信眾擲得。	這對從事房屋仲介的男女信眾是從桃園市來的，11	廟：以簡單的布條圍起立筊，樂善寺主委褚建昌說，連在寺內	

					日中午到寺內參拜，並在玉皇大帝神像前擲筊，沒想到一擲就擲出立筊，他們驚訝得趕快下樓通知寺方工作人員。	工作 20 年的員工也從沒見過立筊，許多到寺內參拜的信眾看到立筊都嘖嘖稱奇，認為這是神蹟。	
2010.03.01	桃園龍潭鄉	龍元宮	主祀農大帝、文昌君及天上聖母	信眾擲得。	舉辦擲筊大賽，參賽者 30 歲外商工程師，傅柏林於建廟 300 年來首次擲出，出於試手氣的心態。	廟：保留立筊神蹟，供信眾參拜。	
2010.05.14	桃園復興路	慈護宮	媽祖	於媽祖聖誕日由二位各擲出。	52 歲台商林湘玲女士擲筊祈求 50 斤平安龜，竟擲出立筊，又驚又喜。	廟：主委吳正宗表示為媽祖顯靈之說，將庇護信眾平安	
2010.08.08	桃園龜山鄉	明倫三聖宮	三聖主：關聖帝君、孚帝君、九司真君。	婦人擲得。	經營餐飲業的李雅玫，詢問事業運勢，擲出立筊。	廟：主委簡朝吉等人擲筊問因，認為主辦的關公文化祭活動越辦，香火越是鼎盛，加上獲頒內政部興辦公益慈善及社會教化事業績優宗教團體，特別開出立筊。	
2011.03.18	基隆市新豐街	福德宮	土地公	信徒擲，第三次出現。	受驚嚇，放下中上籤詩(有絕處逢生之意)，急速返家	廟：是警訊，需注意地方事務。	
2011.05.30	新北市三重區	義天宮	媽祖	三位信徒擲出。	信徒蔡秀美請示購屋事宜，先擲出聖筊，再擲出立筊後一當場決定買下間房子。上海工作曾威誠，請示是否轉換跑道的瓶頸，第一次即擲出	廟：好兆頭。	

					立筊，心中疑慮消失，捐八萬元給義天宮，表達謝意。蔡女因深受眼疾所苦，擲筊請示手術事宜，即出立筊。		
2011.07.05	桃園八德市	靈元太子宮	哪吒三太子	擲出立筊，不受 2 級地震的影響，屹立不搖。	設天壇酬謝神明，向神明祈求平安，擲出立筊。	廟：去年也出現立筊，也同樣發生地震，實屬巧合。	
2011.11.05	基隆市信義區	天福宮	媽祖	第一次擲聖筊，第二次出現立筊，杯筊像磁鐵一般附在神桌桌裙上。	賴姓信眾前往參拜，擲筊請媽祖指點迷津，立筊讓他嚇一跳。	廟：好兆頭。	
2013.01.06	桃園縣八德鄉	玉元宮	玉皇大帝	一連二次擲出立筊，廟方用金紙、三角錐圍起來，避免被破壞。立筊情形：筊的圓弧點觸地。	五十歲的鄭美珠因失業而到玉元宮拜拜擲筊。	玉元宮總幹事溫玉紅說：該宮 262 年來第一次。	

東 部 / 外 島

2009.06.27	花蓮	港天宮	媽祖	5 天連續 7 個立筊。	今年農曆 3 月 23 號媽祖誕辰日前，花蓮港天宮就出現一個立筊，雖然第二天發生規模頗大的地震，但是站立的聖筊都沒有倒下，還持續挺立 53 天，到了 6 月 23 號到 25 號，港天宮不同的信眾分別在宮內的玉皇殿、主母殿和聖母殿連續擲出 6 個立筊，消息傳出，不僅宮內信眾直呼不可思議，外界更是嘖嘖稱奇，27 號下午 4 點半就在記者前	廟：1. 港天宮董事長彭明龍說，這種神奇的景象是港天宮 32 年首次出現的狀況，一開始還以為是有人惡作劇，他說出現立筊一般而言，不是大好就是大壞，但是這次他特別請示聖母，聖母指示會有好事降臨，尤其是農曆閏五月是孝道月，聖母應該是希望大家要心存善念、孝順父母，便會有喜事連連。2. 宮主朱惠琴表示今天和宮內信眾來此進香，純粹向聖母祈福，沒想到會擲出立筊，感覺到聖母神威顯赫。	
------------	----	-----	----	--------------	---	--	--

					往採訪港天宮董事長彭明龍時候，又有一位遠從高雄岡山前來進香的女性信眾擲出一個立筊，立即吸引大批信眾圍觀，擲出立筊的朱惠琴還是高雄縣妙天宮興中堂的宮主。	信眾：連續地震且頻繁，以立筊告知。	
2010.06.07	台東	鳳凰宮	真武上帝	先擲出兩聖筊後出現立筊。	台中大雅廣玄府主神張天師，指示要至台東鳳凰宮交流，廣玄府府主翁嘉鴻擲筊告知離去返回台中時，出現立筊。	信眾：對這次交流，神明很滿意。	
2011.02.14	澎湖縣白沙鄉	南埔廟	三十人公	擲出立筊十天並未傾倒。	不知名信眾於農曆春節期間祈福後擲出。	廟：由於當事者並未露面進一步瞭解立筊吉凶，將在元宵節後研議撤離，方便進入與信眾上香祈福。	
2011.08.02	台東	天后宮	媽祖	信徒擲得。	林姓信徒在鬼門關開的第一天，媽祖座前祈福後擲出。	廟：神恩滿滿，護住讓信眾同賞。	
2012.05.06	宜蘭縣員山鄉	觀音堂	觀音佛祖	陳小姐形容：當時第一筊擲出，眼見筊杯就要倒下去，其中一筊卻立了起來。立筊的情形：筊的上端兩點觸地而立。	陳小姐是觀音堂的庶務，因各地頻傳腸病毒疫情，而她自己也出現頭痛，擲筊請示觀音佛祖。	有人建議廟方找媒體來採訪立筊情形，陳小姐再請示觀音佛祖，結果是只給自由時報採訪報導。	
中 部							
2009.02.05	新竹新化鎮	觀音寺	觀音菩薩	兩天各一次。	1.寺內誦經團為國家祈福請示。 2.民眾請示。	民俗工作者許滄淵解讀為神蹟顯赫。	264年來出現立筊
2009.06.25	彰化縣鹽	三寶元殿	觀音菩薩	擲第四杯時，一只正面向上，另	殿主康淑英請示計畫的寺廟之	廟：神明表示立筊會於7月2日倒下，巧	

	埔鄉			一黏在神桌裙上近半個月。	旅，擔心參加人數不多，縮減五輛遊覽車至四輛，而後出現。	逢至中國恭迎媽祖的時日。	
2010.04.04	台中大里	瓦福德宮	土地公	一半杯筊黏在神桌巾。	擲筊決定爐主。由去年度爐主林枝昌擲得。	廟：因信徒前往向土地公祝壽，而高興顯神威。	
2010.04.05	台中大里	天恩宮	二郎神	一半筊掛神桌布。	3月16日凌晨舉辦濟公祝壽儀式，許姓信徒想要擲筊求麵龜，擲出立筊。	廟：住持黃永川表示，每三年會更換杯筊。視為神蹟與吉祥的徵兆，目的為濟公要勸人為善，拉起封鎖線，套上玻璃櫥櫃保護。	
2010.04.15	彰化芳苑鄉	圓緣佛堂	佛祖	杯筊吸附於桌裙。	進香團因路途崎嶇難行，廟方請示此行是否安全，而得也。	廟：認為是神蹟，是神明有意引領信徒至遠方進香。	
2010.06.18	苗栗後龍鎮	北極宮	玄天上帝	台北男信徒擲得，持續六天之久。	擲出後不知所措，經廟方執事請他用杯筊請示，獲神明以聖筊應允。	廟：非常興奮，認為是好兆頭。	
2011.01.18	台中市	樂成宮	媽祖	第一次出現聖筊，第二次出現立筊。	江小姐有大買賣，一為求交易順利，見立筊直呼奇蹟。	廟：趕緊拿金紙將立筊圍起來保護。	
2011.02.11	台中豐原	六合福德祠	土地公	第一次未允筊，再擲得也，長達125天。	民眾劉垂洳擲筊請示是否應趁大樂透上看18億期間，買個樂透彩，於第二擲再次詢問是否事業將進入好運，後擲出。	廟：立筊之長，為神威顯赫。 信徒：稱奇與認為好兆頭。	
2011.02.21	台中大里	受天堂	玄天上帝	第一次出現聖筊，第二次其中一杯筊黏在神桌桌裙。	現任主委許志榮以擲筊決定今年主委人選，擲出立筊。隨後玄天上帝跟著降駕，期間信眾想拍照存證，卻發現5台相機與1台攝影機無法拍照的現象，退駕後才恢復正常。	信徒：嘖嘖稱奇。	

2011.04.07	彰化員林	衡文宮	玄天上帝	該宮興建 46 年來第一次出現立筊現象。	以擲筊方式選出新任爐主，爐主吳仕賢擲後的第 21 為候選人，擲出立筊。最後新爐主由擲出五個聖筊的盧玉振當選。	廟：很光榮、令人驚喜。 信眾：議論紛紛、嘖嘖稱奇。	
2011.04.21	台中沙鹿	萬聖紫竹寺	觀音菩薩	二位女信徒於 15 日兩次（立黏於桌巾）與 20 日一次。	15 日：李女擲出並緊張而將筊拿下 / 20 日：洪女祈求丈夫生意興隆、小孩學業進步。	廟：適逢觀音菩薩將舉辦九天祈福法會。	
2011.05.23	嘉義太保市	玉玄宮	玄天上帝	兩名信徒擲得。	三月間吳姓與曹姓信徒各擲出立筊。	廟：經起乩請示，上帝爺公透過桌表示應加快建新廟的速度。	
2012.03.28	台中市大里區	三興宮	三府王爺	於選任下屆爐主的擲筊請示時。立筊情形：筊杯黏在供桌前的桌巾下擺。	將參與遶境的神像放在供桌上，照例由今年爐主進行明年新爐主的擲筊。	三興宮主委曾孟津表示：前天旱溪媽祖遶行里內時，民眾以徒步的方式虔誠走完全程，媽祖覺得很高興，才會顯神蹟。	
2013.07.24	台中市豐原區	六合福德祠	土地公	用壓克力做成的罩子，將立筊保護著。立筊情形：筊的兩端點觸地。	林姓女信徒擲筊請示工作上的問題。	祠方表示：福德澤披良民，立筊顯威示眾，以彰神威靈感。請示福德正神，允諾保存神跡，以工善信大德瞻仰。	

南 部

2009.05.22	屏東琉球鄉	碧雲寺	觀音媽	兩次聖筊，第三次出現。	夫妻迎請分靈至家中供奉，請示投資財運與參香之事。二人當場愣住。	親友直呼神奇與神蹟。	
2009.11.02	高雄楠梓	福德廟	土地公	婦女擲出立筊。	當年 7 月 7 日擲出，黃姓婦人詢問指示，神明說與她無關。	廟：經擲筊請示，才知土地公只是「歡喜啦！」	
2009.12.11	屏東東港鎮	福安宮	土地公	第一擲立筊，八天屹立不倒。	12 月 3 日信眾組團前往花蓮進香，寺廟人員王瑞慶擲筊請示神明同住。	廟：王瑞慶希望藉由立筊的神奇，讓青少年感受宗教神明的力量，轉向正途。	

2010.03.29	台南鹽水鎮	九天風火院	宋江爺	信徒第一擲，其一筊直黏於神桌桌裙上。	在場者皆吃驚。	廟：副主委劉清波表示，此為神蹟顯現，神明會保佑信徒平安。	
2010.04.06	台南玉井鄉	大成寺	觀世音菩薩、福正神與文帝君	杯筊卡在神桌桌角形成立筊，超過兩天。	舉辦觀世音聖誕廟會。在南縣玉井鄉經營茶飲店的王小姐，在下午 3 點多擲筊後，突然看到金光閃過，接著只在地上找到一個筊杯，遍尋桌下、地上，才發現另一個附在神明桌前的巾幃上。	信眾直呼不可思議。	
2010.04.14	高雄內門鄉	順賢宮	媽祖	當月兩起。	一為外地民眾詢問事業；二為女性遊客所擲，據她回憶，當時拿筊時，覺得筊特別重，好像有外力在拉。	廟：媽祖顯靈，讓信徒知道「有拜有保佑」，正逢主辦宋江陣大賽，吸引眾多外地遊客參拜。	
2010.09.23	台南縣柳營鄉	土地公廟	土地公	六十五歲老婦人擲出。	她以為神明生氣了，不敢馬上離開神桌，也不敢把這個立筊拿走，不知所措的嚇得直打電話向消防隊求救，消防人員一度還以為阿嬤是惡作劇，後來聽到阿嬤驚慌失措的聲音，才相信阿嬤真的是被嚇到了，花了半個小時安撫情緒，最後才終於讓阿嬤恢復平靜。		
2010.10.26	台南市安南區	保山宮	觀音佛祖	信眾擲三次後得。	婦人覺得驚奇。但維持不到半天，讓不知情的 82 歲老先生弄倒。	廟：為此傾倒感到扼腕。	
2010.10.28	台南鹽埕	觀音寺	觀音佛祖	立筊黏在桌裙上。	12 歲楊姓小女生第一擲，擲得。於前日適逢觀音佛祖出家紀念日。		

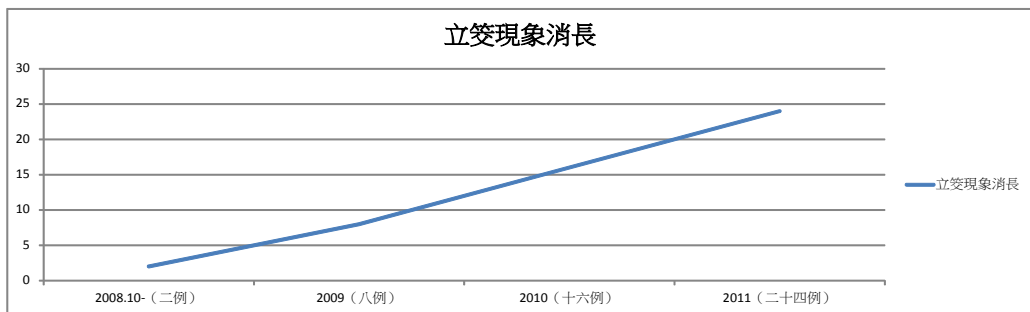
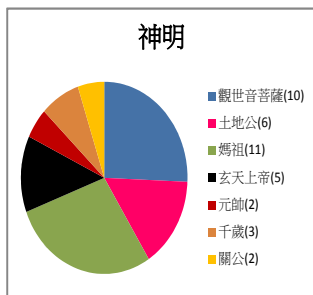
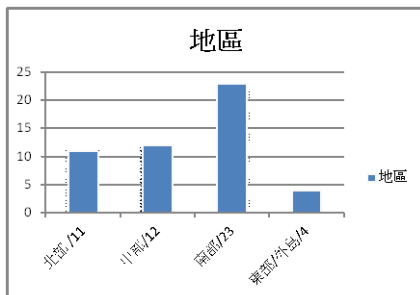
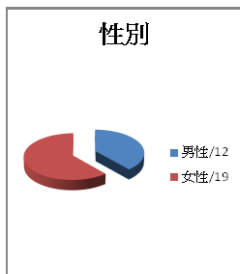
2010.11.09	高雄縣路竹鄉	天龍宮	五府元帥	一為主委王明宏之子擲得，另一起為年輕人擲得。	主委之兒求籤而擲出；傍晚一名年輕人見一名女信徒拜拜求平安，便質疑說若真靈驗，就應再出現立筊，女子真又擲出。	廟：請示五府元帥後，得開示為，現代人不信神，以此證明我是存在的！
2010.12.30	台南新化	玄妙天宮	紅四臂觀音	宮主擲得。	幫助企業老闆在業務、人事與資金平安脫險。	廟：菩薩給宮主信心的神蹟顯現。
2011.01.06	雲林大埤鄉	帝爺公石府	石府千歲	前兩次所擲未獲神明同意，第三擲一只聖筊、一只立筊。	蕭王姓婦人因多日感冒身體不適，擲筊祈福平安。立筊讓婦人嘖嘖稱奇。	廟：神蹟顯現，婦人篤信石府千歲。
2011.02.13	屏東縣潮州鎮	東隆宮	溫府千歲	未出現聖筊，直接擲出立筊。	婦人把握最後一刻於深夜 11 時，進廟拜天公求平安，在正殿擲筊許願，立筊出現，婦人驚訝。	廟：視為神蹟，得到大吉大利的神諭，並將立筊圈圍祭拜。信眾：入廟求神降旨釋疑，溫府千歲為此傳達旨意，立筊是為彰顯神。通，能求得平安，吉利好兆頭。
2011.02.14	高雄鳳山	五甲關帝廟	關聖帝軍	擲筊大賽連續四年出現立筊。	鳳山四十歲男子，其父親常來廟裡幫忙，立筊的出現，希望當事人能接父親的棒，到寺廟服務。	廟：觀世音菩薩認為該與他結緣，鼓勵多多參與廟宇志工服務。
2011.02.14	高雄仁武區	天波府	楊府太師（楊家將六郎）	第二次聖筊，第三次立筊。	廟祝擲筊問事。	廟：主任委員方吉雄特地上香祈福，祈求楊府太師神威庇佑信徒。
2011.02.20	高雄三民區	朝聖宮	媽祖	第一次即擲出，一筊黏在桌裙上，離地一、二公釐。	乩士擲筊請示是否能用燒金錢的方式拜天兵將，出現立筊。	廟：請示乩士天王後，表示這是媽祖顯靈，即將要發威濟世。
2011.02.23	高雄苓雅區	高東天後宮	媽祖、孚佑地	其中約六兩重的杯筊黏在桌裙上，離地約三十公分，持續五	日前舉辦元宵節祈龜活動，兩位信徒擲出，大感驚奇。	廟：認為是媽祖神蹟顯現，另一筊為孚佑帝君要大發神威濟世。

			君、壇元帥等	天不墜。			
2011.04.05	台南關廟區	田中玉虛宮	玄天上帝	杯筊黏桌裙。	因神誕辰與清明節撞期，提前為玄天上帝祝壽，信眾擔心這樣的安排神會不高興，當眾請示可否顯靈一下，表達開心之意，立筊則出現。	廟：神明顯靈表達高興之情。	
2011.04.28	高雄大寮區	朝天宮	媽祖	第一擲即為立筊，持續三天。	為媽祖祝壽時，廟方按慣例擲筊請示新爐主，管委會委員楊景明擲出。	副議長蔡昌達：認為媽祖聖誕擲出立筊是大吉大利。 廟：主委林家莉認為立筊可能有所指示，等其掉落後，再請示媽祖意涵。	
2011.06.07	高雄	天慈宮	吳府三王	立筊合計有五次。		廟：當神明有事交待除了發爐外及搖香的特別狀況外，就是會有立筊的情形。	
2011.08.16	台南	觀音殿	觀音佛祖	杯筊站立在桌裙不倒。	觀音殿主委吳水發向觀音佛祖請教謁祖情事而擲出。	廟：吳水發當下發願必將觀音佛祖慈悲大愛的精神發揚關大。	
2011.10.07	台南北區	安平宮	溫府千歲	一筊垂直緊附供奉桌裙下方，超過一天未掉落。	向供奉的太子爺祝壽，廟方與信眾擲筊詢問是否滿意，出現立筊。	廟：立筊代表太子爺開心，玩興大發，才刻意顯現神威。	
2011.10.17	台南新營	上元宮	呂山三童子	信眾擲得。	高雄黃姓信眾至上元宮祈求金錢龜，而後擲出立筊。	廟：經請示後，才知日月五童子的金童子想要分靈至他家供奉，得到黃姓信眾的同意。	
2012.01.08	台南市西港區	開仙真宮	保生大帝	信徒擲出立筊後，廟方即以金紙圍著，並以玻璃罩保護立筊，經 2 月 26 日有感地震，依然未倒。 立筊情形：筊的	中年信徒到宮裡上香求籤，連續兩個允筊後，第三次再擲，出現立筊。	廟方表示建廟百年來首次出現立筊，是吉祥之兆，要信徒沾福氣、招財運。	

				兩端點觸地。			
2013. 08.03	雲林縣	原始宮	瑤池聖母王母娘娘	第一天擲出的立筊,宮裡人員只用3個跪墊簡單圍起來,隔天被掃地的師姐順手收拾,第二天再擲,又出現一隻立筊。 立筊情形:筊的兩端點觸地。	林內鄉的張姓婦人祈求家庭平安。	宮主曾義成說:30多年來從未擲過立筊,同一人兩次擲出立筊,相信是王母娘娘給了張婦信心。	
2013. 08.04	台南市仁德區	崑崙宮	池府千歲	日前池府千歲誕辰,擲筊者劉雲勇曾請來布袋戲祝壽。上午九時,如往常上香擲筊,其中一個立筊。立筊情形:筊的兩端點觸地。	30歲的劉雲勇詢問健康。	劉雲勇表示,很高興,只求平安順利就好。	
2012. 08.30	高雄市紅毛港	飛鳳宮	保儀尊王	擔任漁船「豐穩8號」船長的洪泰昌說,普渡要由爐主擲筊,他第一筊就擲出立筊;活了五十五歲,第一次看到,太神奇了!洪泰昌指出,如此「異相」一定普渡公有所指示,他馬上用另一對筊擲請示,結果是「普渡公很歡喜」。立筊情形:普渡等廟裡較重要的事,都用半台斤重的大木筊。兩個大大木筊相拱而立,觸地的支點是兩木筊的四點端。	飛鳳宮建宮尚未完工,在明鳳26街臨時廟普渡。	飛鳳宮主任委員的太太說:普渡的大量祭品要濟貧,普渡公「很歡喜」,才會出現大木筊相拱而立。	

<p>2013. 12.12</p>	<p>高雄市鳳山區</p>	<p>五甲關帝廟</p>	<p>關帝君</p>	<p>大年初一下午一時，洪姓民眾與女兒一起到廟裡上香，參與點登擲筊比賽，女兒連擲九次聖杯，父親連五次聖杯，第六次擲出立筊。 立筊情形：一個筊黏在神桌前延的桌布，筊的兩端朝上下黏附，離地面至少 20 公分以上。</p>	<p>洪每年都捐白米，參加擲筊比賽。</p>	<p>廟方表示：廟方連續六年都有人在比賽中擲出立筊，神跡延續，神明繼續庇佑地方。</p>	
------------------------	---------------	--------------	------------	--	------------------------	--	--

附錄二、2008 年至 2011 年間的立笏現象相關圖表



影像速遞與譯者視角：民初雜誌視覺文本翻譯初探

葉嘉*

摘 要

民初雜誌興起一種文本類型，乃取材自西方圖像、電影等視覺文本，經轉載、重印和改寫而來，過程涉及文字轉換，亦需文化解讀，且時人視為譯本，廣為流行，固值得探討。本文以五本民初暢銷雜誌為研究對象，討論兩種視覺文本的翻譯：一是以外國時事照片為主的雜誌插圖，譯者根據來源圖像的文字說明，提供中文解釋，滲入輿論導向；轉載一戰圖片的譯者，著意選取突顯戰地慘狀、百姓苦況的題材，有別於主流報章聚焦戰事進程的硬性報導，表明譯者欲轉播西方實況，作為民初社會的參照，同時從市民讀者視角出發，以人文關懷回應時局；二是根據黑白無聲電影改編而成的「影戲小說」，譯者從新上映影片取材，有概述情節、吸引觀眾之效；承自明清言情小說敘事傳統的改寫手法，再度印證譯者面向市民讀者的翻譯策略，也表明其在新文化衝擊下秉持傳統的取態。此後，雜誌亦設電影專欄，譯介美國影壇花邊新聞和銀幕新知，可見雜誌譯者正漫入影壇，另闢新徑。本文從視覺文本翻譯入手，重回民初雜誌語境，一窺當時雜誌譯者在譯介流行影像過程中的取態和定位。

關鍵詞：視覺文本、影戲小說、翻譯、譯者、雜誌、民初

* 香港中文大學翻譯系

Image Dispatch and Translators' Perspective: A Study of Translation of Visual Texts in Early Republican Magazines

Ye, Jia*

Abstract

The paper explores translations of western visual texts in five popular magazines in Early Republican China in order to unveil the translators' perspective on the current social and cultural changes expressed in their renditions of the timely imported image. In the reprints of news photos during WWI and the surrounding translated captions, it is observed that the translators represented the warring Europe with a humanist approach by focusing on the war-torn landscape and the miserable condition of the people, in sharp contrast to the everyday coverage on bloodshed battles and diplomatic conflicts in mainstream printed media of its time. The translators' intention to arouse a sense of empathy and resonance in urban readers was also visible in their novelizations of black-and-white silent films, which were then widely considered translations. The storyline and characterization employed in the bold rewriting of the films imply that the translators had a deep connection to the sentimentalism in Ming-Qing fiction and a strong appeal to urban readers. The translators' devotion to the visual art was extended to non-literary magazine columns on filming technology and Hollywood gossip, which hinted on their career transition to the film industry in the 1930s. Translation of visual texts, despite the deceiving appearance as mere entertainment dispatch, offered some

* Department of Translation, Chinese University of Hong Kong

leads to reconstruct the vision of a group of translators who were largely marginalized, if not muted, in the current historiography.

Keywords: visual texts; novelization of films; translation; translator; magazine; Early Republican China

1. 前言

民國初年通俗雜誌流行一種翻譯文本，其原文並不是文字文本，而是圖畫、照片、電影等視覺文本。原文影像經轉載、重印和改編，或附以文字說明，或化為文學作品，紛紛進入雜誌。雜誌的視覺文本翻譯，不僅求新求快求奇，亦追求真確性和現場感。在國家政體初改、甫入國際秩序的民初社會，視覺文本的譯本及時轉播國外實況，迅速回應國內時局，所涉的翻譯策略值得探討；在新文化興起，文學範式轉移之時，雜誌譯者亦藉翻譯視覺文本另闢出路，探求自我。箇中種種，均值得細加分析。

本文以《禮拜六》（中華圖書館，1914-1916；1921-1923）、《中華小說界》（中華書局，1914-1916）、《小說大觀》（中華書局，1915-1921）、《紅玫瑰》（1924-1932）及《小說世界》（商務印書館，1923-1929）五本民國初年大型出版商旗下暢銷通俗雜誌為基礎，聚焦於兩類視覺文本的翻譯：一是以外國時事照片為主的雜誌插圖，譯者根據圖片來源的文字說明，提供相應中文解釋，過程涉及翻譯；二是雜誌稱為「影戲小說」的一類譯本，即根據最新上映的外國黑白無聲電影而寫成的小說。這兩種特殊譯本，體現民初上海雜誌文人欲真實呈現西方社會的願望，反映雜誌文人對視覺文化世界的嚮往以及面向市民讀者的翻譯取態，也滲入雜誌譯者作為民初報人、文人的自我定位。在 1920 年代，雜誌譯者更順應電影風尚，增設影圈快訊欄目，介紹電影藝術新知，報導明星消息，藉由翻譯漫入影壇，尋求跨媒介發展。本文將詳細分析雜誌視覺文本的翻譯，展其基本面貌，溯其文本來源，從中折射雜誌譯者傳播西方影像背後的思考與追求。

本文集中探討雜誌插圖與影戲小說，另論及影圈快訊，三種文本均源於西方視覺文本，但涉及不同題材與傳播媒介，用於論述或有拼湊牽強之感。然而，三者實有明顯內在聯繫。其一，三種文本在雜誌皆有專屬欄目。

雜誌插圖在雜誌中均佔獨立版面，每期也有特定主題，乃有準備、有編排之翻譯產品，非作填補頁面空缺之用。影戲小說為雜誌小說的分類標籤之一，由特定文人負責撰寫，暢銷者能集結成書出版，在 1910 年代已獨立文類，並助譯者獲得名氣。影圈快訊以雜誌專欄、專題甚至專號形式出現，《小說世界》甚至以此為每期必備特色欄目。由此可見，雜誌譯者視此三類譯本之為獨立文本類型，並有意在雜誌語境中加以經營，而非信手拈來、散漫無序的圖像轉載，固有合併探討、一覽概貌之必要，也是觀察譯者的有效史料。其二，三類文本自成「轉播西方」的脈絡，且有承接關係。譯者最初從靜態視覺文本目睹西方現況，以插圖呈現予中國讀者，透過因應時局的選錄和貼近市民角度的文字說明，連通同一時空下的中西世界。譯者在轉載插圖時，也發掘了西方表演藝術對中國讀者的吸引力，轉播對象進而轉向電影，觸及視覺文化發展的前沿。影戲小說的敘事方式，影圈快訊的及時播報，影迷投稿的徵集選錄，亦可顯見面向讀者的翻譯策略。故此，三類文本實有雜誌譯者的「轉播西方」的意欲和面向市民讀者的翻譯考量貫穿其中，值得逐一鋪陳舉例，並詳加探討。

此外，當時參與雜誌翻譯的文人為數不少，背景多元，故本文論及的「譯者」是群體而非個人。民初譯者群體年代久遠，難免輪廓模糊，但仍可從雜誌主編及核心文人的生平背景推知一二；雜誌所刊譯本相關之前序後記、往來書信，偶有表露身份供稿人身份或文本來歷，亦可供分析雜誌譯者。筆者曾根據這些線索，推測五本雜誌的譯者多來自江浙一帶，彼此有同鄉之誼；大約生於 1870 至 1890 年代，幾乎都具備中國傳統和西方新學的教育背景；雜誌主編多兼任上海主要報章和書局的編輯工作，共同組成上海報業的廣大人脈，在出版、教育、實業多有涉獵；不少雜誌文人也

是清末民初文學組織南社成員。¹ 故此，雜誌譯者並非模糊混雜的文人群體，而是有一個有相似背景、創作軌跡和文學取態的文人圈子；他們透過雜誌文學實踐，從雜誌讀者的視角出發，共同經歷社會文化流變。以雜誌翻譯為依據，觀察譯者群體，相信也是可取的做法。

2. 雜誌插圖：西方時局視覺化

1910年代中期，歐洲爆發一戰。當時上海英、美、法三國租界內，外國使館和企業櫛比鱗次，來自歐、美、日、印等國的僑民人口數以萬計，受僱於外資機構的華人亦不在少數。世界格局如何變化，新生民國政府如何自處，這些問題必會引起上海媒體和民眾對歐戰的關注。《申報》、《新聞報》等主流日報，每日轉載外國電報、派遣戰地記者，追蹤報道戰事進程。雜誌沒有大型綜合日報的人力物力去跟進戰事，有關報道往往依賴於記錄歐戰實況的戰地攝影作品。

本文所涉五本雜誌中，《中華小說界》、《禮拜六》和《小說大觀》三本在一戰期間有發行活動。《中華小說界》的出版商中華書局，在1915年初率先將旗下報刊雜誌刊登之所有一戰圖片輯集成書（圖1）。從《歐洲戰影》的廣告文可知，書中收錄的圖片大致包括參戰國之政軍界名人、軍事重地、軍備武器、交戰場面和戰前戰後之市容的攝影。結尾「無異親歷戰場」一句，正

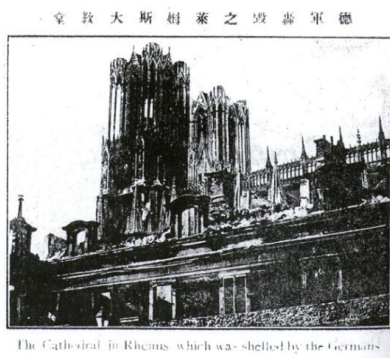


圖1《歐洲戰影》（《中華小說界》，1915年1月1日）

¹ 有關民初上海暢銷雜誌核心文人網絡的詳細描摹，以及民初雜誌界同人編輯的傳統溯源，見葉嘉蓀，《上海通俗文學雜誌的翻譯圖景（1912-1920s）》（香港中文大學博士論文），頁45-54。

可概括雜誌人欲為讀者營造的觀感。三本雜誌中，《禮拜六》登載的一戰圖像資料最為豐富，宜用於分析說明；《中華小說界》則次之。《小說大觀》雖然也刊登一戰圖片，但大致限於軍事名將、皇室成員肖像，數量亦相對較少。

《禮拜六》在 1915 年 7 月開始連載戰地照片，正值東西戰線僵持之時。本文用於分析的圖片，以圖像和文字清晰可辨為基本條件（圖 2）。圖片反映的歷史事件和戰爭場景，包括德軍佔領比利時的安特衛普（Antwerp）、法國的里爾（Lille）以及蘭斯（Rheims，亦拼寫為 Reims），時間均在 1914 年 9 至 10 月；英軍在比利時富蘭德（Flanders）一帶與德軍激戰，則在 1914 年冬至 1915 年春。因此，雜誌此時的轉載和翻譯並不算與戰事同步，而是稍稍落後。可以推測，雜誌和刊方在戰事白熱化階段，才開始刊出歐戰的視覺文本。雜誌登載照片的同時，亦多附上中英雙語文字說明。由於雜誌刊方不太可能具備派遣戰地記者的條件，這些圖片及其文字說明更有可能是轉載自英文報刊，而非中文記者所寫。



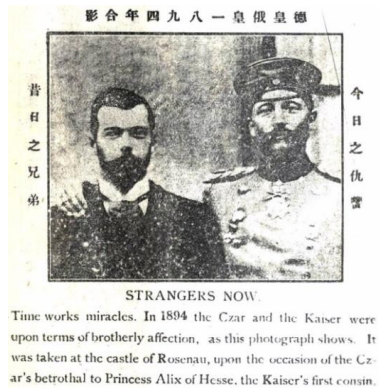
①



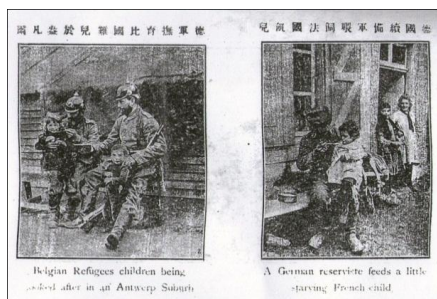
②



③



④



⑤



⑥

圖 2 《禮拜六》一戰圖片 (第 60-78 期, 1915 年 7 月 24 日至 11 月 27 日)

對比可知，圖片中英文說明內容極為相似（表 1）。憑此可以推斷，中文說明乃譯自原圖的英文說明。雜誌刊方提供中文文字說明，解釋照片內容和背景，固然有助於讀者從圖像一窺戰事實況；至於英文說明為何得到保留，如今實難判斷。對於一般讀者而言，英文說明的價值，在於它含有一些專有名詞的外文拼寫，例如地名「Antwerp」、「Flanders」、「Lille」和「Rheims」，以及皇室頭銜「the Czar」和「the Kaiser」等等。另一方面，讀者可從雙語並行的印刷方式領會文字說明原出自外國媒體，圖文敘述歐戰的角度亦代表外國媒體。換言之，英文說明有助讀者從語源上把握歐戰

人物和地域的名稱，進入當時媒體報道歐戰的話語世界，走入歐戰現實場景。這是否刊方保留英文說明的初衷，尚不能確定。在此僅能推斷，中英對照的文字說明對於讀者或有上述效用。

表 1 《禮拜六》一戰圖片之中英文說明對比

圖	原文	譯文
1	The Cathedral in Rheims which was shelled by the Germans.	德軍轟毀之萊姆斯大教堂
2	Lille after occupation by the Germans. German baggage lines in Antwerp Cathedral in the background.	西歐戰地 德軍佔據之後之里勒市 盎凡爾教堂後面德軍之行李隊
3	An [E]nlish[]battery in Flanders, in action	英國砲隊劇戰於富蘭德省
4	STRANGERS NOW Time works miracles. In 1894 the Czar and the Kaiser were upon terms of brotherly affection, as this photograph shows. It was taken at the castle of Rosenau, upon the occasion of the Czar's betrothal to Princess Alix of Hesse, the Kaiser's first cousin.	德皇俄皇一八九四年合影 昔日之兄弟，今日之仇
5	Belgium Refugees children being looked after in an Antwerp Suburb.	德軍撫育比國難兒於盎凡爾

	A German reserviste feeds a little starving French child.	德軍續備君餵飼法國飢兒
6	Soldiers Graves Of The Eastern Field Of War	軍人之結果 歐洲東方戰場陣亡軍士之墓

通過對比亦可發現，中文說明偶有遺漏、簡省或添筆之處。例如，圖④的說明省略了有關照片之歷史背景的解釋，不通英文的讀者不會知道照片攝於俄皇與德皇表妹的訂婚禮。英文以標題「Strangers Now」來暗示二人關係已因德俄在東部戰場的惡鬥而生變，第一句「Time works miracles」語帶諷刺。中文以「昔日之兄弟，今日之仇讐」概而括之，直截了當。儘管如此，中文說明仍以英文為基礎，並不違背圖片本意。此外，刊方亦習慣給圖片加上標題，如「西歐戰地」、「德國之醫船」、「軍人之結果」，均為圖片內容的客觀描述，與英文部分也沒有衝突。

從圖片內容和說明又可看出，雜誌刊方在一戰中並沒有明顯立場。在此期間，北洋軍閥統治下的中華民國，雖然沒有正式加入英、法、俄為首的協約國，但已向國際社會表明對之支持，並向歐洲派遣數以萬計的華工，提供戰壕修築、物資運送的人力支援。然而，雜誌選錄的戰爭圖片並沒有顯示對同盟國的敵意，圖片說明的用字亦比較中立。上述圖⑤甚至展示了德軍在比利時和法國善待兒童俘虜的場面；圖⑥並沒有國籍的標記，圖中的墳墓仿佛可代表所有死於歐戰的軍士。由此看來，雜誌譯者似乎是以旁觀者而非參與者的態度，來展現一戰圖景；刊方抱持中立態度，不同於民國當局；刊方選編圖文材料來轉播一戰的視角，乃從百姓民眾的角度出發，更貼近讀者對戰爭的理解和感知，顯然有別於國家機器；刊方更注重展現的，也就不是激戰場面和勝負結果，而是戰事造成的積垣敗瓦和人命傷亡，以及戰爭中的一點人文關懷。

雜誌刊方對於戰爭受難者的同情，在另一幅時事照片的中文說明中表露無遺。圖3是波蘭鋼琴家 Ignacy Jan Paderewski (1860-1941) 在波蘭淪陷後乘船逃難前的照片，同樣在 1915 秋刊於《禮拜六》雜誌。中英文說明對照如下：

Paderewski, The Polish Great Pianist
“I cannot play,” he says, “while men,
women and children are suffering and
the world is aflame.”

歐洲戰雲中之傷心人

波蘭大音樂家柏特路斯基

柏氏之言曰

（當此眾生受劫世界鼎沸之秋吾弗能歌）

圖3《禮拜六》一戰圖片
（1915年7月24日）



對比可知，圖片上方「歐洲戰雲中之傷心人」一句乃譯筆所致，原文沒有相應的內容。「傷心人」的形象，顯然是譯者根據鋼琴家的照片和獨白所得出的理解，飽含戰事旁觀者的同情心和共鳴感。

反觀同一時期上海主流報刊，有關一戰的報道多集中於戰事進程、人員傷亡、國際交涉等內容。為便於對照，僅取上述圖片在《禮拜六》刊出之首週及末週的出版日——1915年6月24日及11月27日——的《申報》作對比之用。在這兩日，《申報》均以第二、三版大篇幅密集報導歐戰情

況，譯電內容均為各方戰場之攻防進退，人員武裝之戰略調配，以及各國元首之聲明與通牒；至於時評（相當於社論）〈人心不安〉（1915年6月24日第二版）與〈國家之地位〉（同年11月27日第二版），分別探討交戰各國之角力對其在華勢力分佈的潛在影響，以及1914年底日德青島戰役之後中國加入協約國之必要，焦點均在審時度勢，權衡國家利益；前者形容當時戰局「仇仇相報、冤冤相復、再接再厲、愈演而愈劇」，正可概括該報之戰事報導塑造的氛圍。與此相比，雜誌有關一戰的圖像翻譯的重點確實不在於戰地事件的「轉播」或國際局勢的評析，而在於展現交戰各國人民的現狀，表達刊方對於戰爭遺害的深切感受。

一戰圖片充斥著1910年代中後期通俗雜誌的插圖版面，但戰火連天的場面畢竟不代表西方世界的全貌。在一戰以前，雜誌已開始大量轉印外國城市圖像，有自然風景，歷史名勝，更有城市剪影，民生百態，為正在成形的京滬都市作一參照。這類圖片的文字說明多為外國地名的直譯或音譯，並非直接體現譯者策略和思考的最佳文本，故本文暫不討論。雜誌譯者選譯較多另一類視覺文本，涉及西方表演藝術（圖4-6）。譯者對於各種形式的表演藝術均有涉獵，例如演唱會和舞台劇，亦曾推出外國劇本的譯作（如圖5〈成瀨〉），並附上舞台說明，有助讀者想像演出的實景。有關舞台表演的術語和人名的解釋，都涉及翻譯過程。



圖 4 〈萬國歌家大會攝影〉
 (《中華小說界》，1915年1月1日)

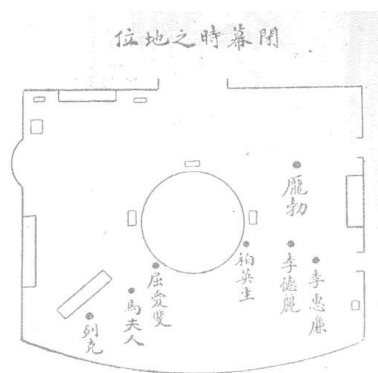


圖 5 譯劇〈戍癩〉演員站位的舞台說明²
 (《小說大觀》，1915年10月1日)

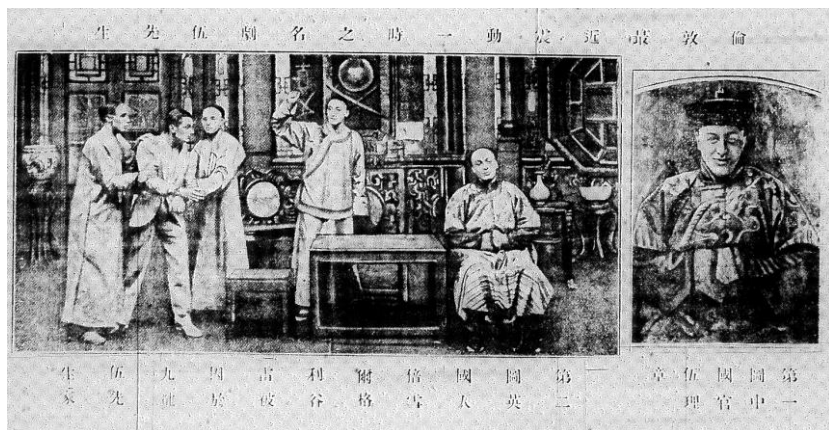


圖 6 〈倫敦最近震動一時之名劇伍先生〉(《中華小說界》，1914年5月1日)

譯者對西方戲劇演員也抱有濃厚興趣，尤以女演員為甚。雜誌登載演

² 是篇為獨幕劇，半僑譯，標記為「英國陸軍副將 F. J. Fraser 著作」，舞台說明圖附於劇本結尾。

員肖像時，通常都會註明其國籍及姓名的正確拼寫。圖 7 的「薩拉蓓娜兒」，即法國演員 Sarah Bernhardt (1844-1923)，「哀倫推萊」即英國莎士比亞劇演員 Ellen Terry (1847-1928)，兩人皆活躍於 19 世紀中期歐洲戲劇舞台，而 1910 年代仍然在世。「密齊哈喬」則是美國早期默片演員 Mitzi Hajos (1891-1970)，雜誌出版期間正值名盛之時。與此同時，雜誌文人亦開始譯介有關西方電影世界的文本。《中華小說界》曾刊登一位電影女星的訪問錄〈美國影戲中明星曼麗璧華自述之語〉(周瘦鵑譯，二卷七期，1915 年 7 月 1 日)。《禮拜六》則開始推出一類特殊的翻譯文本「影戲小說」，即從電影改編而成的小說。從這些跡象可見，雜誌人對西方視覺文化的興趣，已隨時代發展而逐漸轉向電影世界。



圖 7《禮拜六》女優圖像

左：〈法國第一女優薩拉蓓娜兒〉〈英國第一女優哀倫推萊〉(1914 年 8 月 1 日)
右：〈奧國名女優密齊哈喬〉(1914 年 6 月 20 日)

3. 影戲小說：電影時代的先聲

1920 年代初，上海出版商中華圖書館曾有以下兩則廣告：

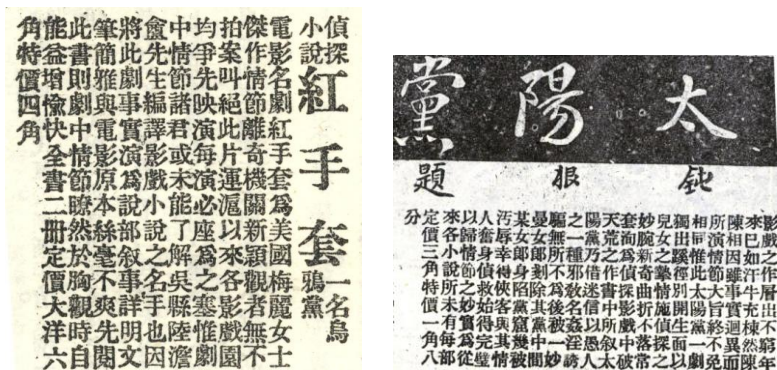


圖 8 中華圖書館影戲小說廣告
 (《禮拜六》，左：1921 年 9 月 10 日，右：1922 年 3 月 4 日)

廣告中的兩部作品，都是以外國電影為藍本的「影戲小說」，其寫作過程，正如《紅手套》的介紹所言，是將戲劇的「事實演為說部」。換言之，「影戲小說」即影片情節的筆錄，類似於當代的電影改編小說。對於這一從電影到文字的轉化過程，當時出版商和刊方的描述是「編譯」，而不用「改編」一詞。由此可以判斷，「影戲小說」在當時被視為一種翻譯文本。從《太陽黨》的廣告又可推算，這種譯本數量不少，在市面上「層出不窮」，「年來已成汗牛充棟」。與此同時，上海文學雜誌如《禮拜六》和《紅玫瑰》，也在刊登這類文本。《紅玫瑰》主編施濟羣在某期預告時道：「澹盦譯的影戲小說〈賴婚〉也在下期刊登了。」(1924 年 17 期〈編輯者言〉) 從所用動詞「譯」可知，雜誌主編對這類文本的分類也是譯本。而且，影戲小說在 1920 年代初顯然已是一種常見、成熟且為人接受的翻譯

實踐。

事實上，早在 1910 年代，上海通俗文學雜誌已推出「影戲小說」。這些小說通常都是雜誌文人觀賞外國電影後，回家憑回憶筆錄而成的。譯者常將看戲的經歷寫成小說的引子或後記。這些介紹的文字，往往包含影片的名稱和國別，甚至導演的姓名。譯者選錄的通常是新上映的影片，小說在觀劇後不久就寫成。譯者會刻意強調影片是簇新之作，所寫的小說有即時記錄效果。例如，《禮拜六》於 1915 年 1 月 9 日刊登了影戲小說〈旁貝城之末日〉，譯者就在譯序中透露了小說的寫作緣由以及影片的有關資料：「旁貝城之末日」亦影戲中傑構之一，原名 *The Last Days of Pompeii*。適值東京影戲園開演斯劇，遂拉吾友丁慄常覺同往臨觀，則情節佈景，並臻神境，不覺嘆為觀止。中夜歸來，切切若有餘思……越旬日，遂有斯作。（周瘦鵑譯，《禮拜六》，第 32 期，1915 年 1 月 9 日。）

《旁貝城之末日》(*The Last Days of Pompeii*) 原為 1834 年英國利頓男爵 (Edward Bulwer-Lytton) 所著的長篇小說，19 世紀中期先後在意大利和英國改編為舞台劇，20 世紀初亦多次拍成電影。影戲小說〈旁貝城之末日〉出版之前，至少有三部改編電影，拍攝年份分別為 1900、1908 及 1913 年。目前可找到原版影片的，僅 1913 年一版。³ 1913 年版電影在意大利拍攝，不論從片長、製作規模和導演名氣來看，都勝於較早前的兩版，商業價值較高，因此更有機會出口到外國放映。此外，譯者在小說提供了多位故事角色姓名的外文拼寫；這些拼寫與 1913 年版影片列出的演員及角色名單也是吻合的。影片意大利文原名為 *Gli Ultimi Giorni di Pompei*，譯者所得

³ 筆者所根據之版本為美國發行商 Kino International Corp 2000 年製作的 DVD 光碟版本。影片於意大利製作，導演為卡瑟里尼 (Mario Caserini, 1874-1920)，片長 88 分鐘，為黑白無聲影片，帶有鋼琴伴奏。原片結尾火山爆發的部分，膠卷曾作單色染色處理。

的影片名則是 *The Last Days of Pompeii*。這極可能是因為譯者當時所觀看的，是經英文電影發行商翻譯後的版本。譯者的觀劇地點東京影戲園位於上海美租界；影片要譯入英文才便於上映，亦符合美租界的情況。這些細節顯示，1913 年的影片極有可能是《禮拜六》譯者當時所觀看的版本。

上海《申報》當時設有專頁，每日刊登最新戲曲和電影的節目單。根據影片的情節內容、上映日期和地點，可在《申報》中找到相關線索。下圖中〈飲阿孛勝酒之禍殃〉，描述的正是原故事及影片中男主角誤飲惡人大主教阿孛勝 (Arbace) 的毒酒而喪心病狂的情節。這則影片預告刊登於 1915 年 1 月 8 日禮拜五，即影戲小說〈旁貝城之末日〉在《禮拜六》刊出的前一日。

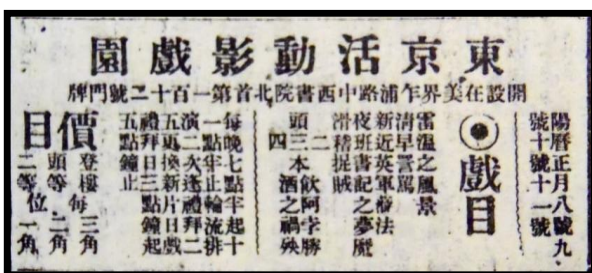


圖 9 《申報》影戲廣告 (1915 年 1 月 8 日)

就譯序所見，譯者觀賞影片「越旬日」後寫成小說。「旬日」確切指十日，或是泛指一段極短的時間，目前無法確定。但可以肯定，影戲小說的出版時間，正正在電影仍在上映、宣傳仍在進行之際。通過閱讀報章，或途經影戲院，而對這部影片產生興趣的讀者，可從雜誌及時了解到影片的情節。譯者明確交代了電影的名稱和上映的地點，來源清晰可循。這意味著譯者有意指明影戲小說的前身是一部新上映的電影，刻意強調小說貼近娛樂潮流的時效性。

〈旁貝城之末日〉之後，雜誌又陸續刊出幾部影戲小說。從譯序中，不難看出譯者注重翻譯速度，也強調小說的時效。試舉四例：

是劇原名曰 **The Curse of War**。劇情哀感，楚人心魂，令人不忍卒觀。予徇丁郎之請，草茲一篇，屬稿時亦不知拋了多少眼淚，銜淚把筆，兩日而竟。（周瘦鵑譯，〈嗚呼……戰〉，《禮拜六》，第 33 期，1915 年 1 月 16 日。）

六月二十三日之夕，與吾友慕琴常覺，觀影戲於愛倫。其第一劇為“**The Open Gate**”。用意之佳，[.....] 二子尤其擊節嘆賞，屬衍為小說，既歸遂作此。挑燈三夕，始成。（周瘦鵑譯，〈不閉之門〉，《禮拜六》，第 59 期，1915 年 7 月 17 日）

「上帝賜予之婦人」一書，傳送歐洲全土，推為言情小說中之傑作。旋經美國某影戲公司撮為影片，愈覺生色。上星期演於維多利亞劇院，觀賞之餘，甚為嘆服，爰記其概略，易其名為愛之奮鬥。（周瘦鵑譯，〈愛之奮鬥〉，《禮拜六》，第 135 期，1921 年 11 月 5 日）

余蓋此次道出某國，得之某影片劇場中者，余信此片確係新製，或尚未傳吾國，故樂述之，以博讀者一粲。（申朔譯，〈犬媒〉，《中華小說界》，二卷九期，1915 年 9 月 1 日）

上述影戲小說，往往在觀劇後幾天就已著成。譯者通常沒有明確的翻譯計劃，也沒有刻意尋找電影以供改編。有的在欣賞電影之後有感而寫，有的則在旅外途中看到影片，即興下筆，多有隨遇而譯，求新求快的態度。

從另一角度來看，影戲小說的製作時間極短，又須具備短篇小說的篇

幅和規模以供雜誌發表，譯者從畫面到文字，想必有不少發揮空間。1920年代末以前，電影又幾乎都是無聲黑白影片，主要依靠演員肢體、配樂和字數有限的間幕 (intertitle) 來推動情節。可以想推知，譯者從影片所得的文字依據極少。「演為說部」的過程，主要靠譯者的想像力。以上譯序顯示，譯者儘管很受影片畫面和劇情的震撼，但落筆工作時，只能「記其概略」，「草茲一篇」；「衍為小說」和「述之」的過程，表明譯者有一定的改寫空間，對原著必有干涉。1920年代之後，影戲小說的製作過程亦沒有太大變化。《紅玫瑰》的主要影戲小說譯者陸澹盦坦言：

余維電影為物，過眼雲煙，轉瞬即逝，閱後追思，如經夢寐，往往強半遺忘。重以濟羣之屬[作者按：意即應主編的要求]，不得不就余憶及者，勉為錄出，疏漏譌誤，在所難免。(陸澹盦，〈兒女英雄〉，《紅玫瑰》，1924年第13期)

可以推斷，影戲小說的譯者並無有形的文本作為原文，唯一依據是譯者對影片的印象。譯者也承認這種工作方式有「疏漏譌誤」。故此，譯者難免要在影戲小說中自行加入枝節、鋪墊和渲染，使故事合情合理，適於出版。從譯者改寫的大膽程度和敘事方向，正可一探其思路。上文提到的〈嗚呼……戰〉，譯者在後序表明，願借翻譯「大聲疾呼，以警告世界曰：趣弭戰」（「趣」同「促」；「弭」即「停止」），不失為對一戰時局的一點回應。可見影戲小說的譯者，確實不時在譯作中注入自己的解讀，回應社會現實。

影戲小說中譯者的寫作風格和個人思考，在文本中實有明顯痕跡，值得舉證分析。由於影戲小說所根據的影片一般年代久遠，不少已經失傳，或者只在外國電影博物館留有孤本，又因資源、時間、學力所限，筆者在此僅根據可以尋獲的唯一一部影片——〈旁貝城之末日〉的原片 *The Last*

Days of Pompeii——作出文本分析。是篇為本文所涉幾本雜誌中出現的第一篇影戲小說，且小說譯者周瘦鵑為《禮拜六》雜誌的主創人員，民初通俗文學派別鴛鴦蝴蝶派的核心文人，同時也是當時影戲小說產量最豐的作者，故具有一定代表性和研究價值。

早期黑白無聲影片限於器材和技術，拍攝技巧較為簡單。多數影片由長鏡頭 (long take) 構成，而且攝影機往往與拍攝對象保持一段較遠距離，以便收錄同一幕戲中所有演員的完整演出。1913 年影片 *The Last Days of Pompeii* 同樣以此為主要拍攝手法，全片 88 分鐘由 11 個長鏡頭構成，有少量剪接畫面，但沒有任何近景或特寫鏡頭。反觀影戲小說〈旁貝城之末日〉，卻有不少具備近距觀察效果的文字描述，相信來自譯者。例如形容女主角容貌的一段：

旁貝城裏有一個水樣清、雪樣淨、花兒般嬌、玉兒般艷的賣花女郎，芳名喚作泥蒂霞 NYDIA。雙輔嫣紅，仿佛是初綻的海棠，眉彎入鬢，好像是雨後的春山。加著那櫻桃之唇，蝟螻之頸，柔荑之手，楊柳之腰，襯托上去，簡直能當得旁貝城第一號的美人兒。

譯者的描述，猶如移動的近鏡頭，逐一聚焦於賣花女郎的身體部位和面部器官，將之形容得晶瑩剔透、纖細柔美。這一形象和影片中的女演員實大有出入（圖 10）。原劇賣花女的人物特點在於天生的殘障和窮困的命運，角色一直灰頭土臉，披頭散髮，衣衫襤褸。譯者卻有意將她美化，並套用唐傳奇以來言情小說傳統中「佳人」形象的固有模式。⁴

⁴ 有關「佳人」形象自唐傳奇至清末言情小說之演變的梳理，見葉嘉著，《從「佳人」形象看〈禮拜六〉雜誌短篇翻譯小說》（香港中文大學碩士論文，2009），頁 31-32。



圖 10 電影 *The Last Days Of Pompeii* (1913) 截圖
(左：00:09:07；右：00:12:12)

至於影片中真正艷絕全城的女主角媽紅絲（小說的譯法，影片中名為 *Jone*），譯者的形容則簡單得多。譯者有意將故事焦點置於身世可憐的賣花女身上，將其美貌一再誇大，以與失明的殘障和求愛不遂的結局形成強烈對比，增添悲劇色彩。在「演為說部」的過程中，譯者提取了影片的情節梗概，但不完全按照影片人物的角色設計和戲分比例來重述故事，而是按照才子佳人小說模式來改寫故事，另創一篇獨立的悲情小說。

譯者除了按照自己的事喜好來重組劇情之外，亦會根據畫面加入個人聯想。例如，電影有一幕講述大主教阿孛勝在觀景台遠遠看到美人媽紅絲和男主角克勞格司 (*Glaucus*) 泛舟談情，頓時心生愛慕。影片畫面所見只有阿孛勝遠眺湖上的背影。從談情畫面的穿插，和阿孛勝背面動作所表現之焦躁，觀眾可領會他垂涎美色的心情。這一心理過程在影戲小說中卻毫不含蓄：

大主教好不情急，疾忙掏出一個望遠鏡來，放在眼兒上一望。不道兩眼剛射到那艇子上，頂門上早轟的一聲，一縷盪魂已從泥丸宮裏面奪門而出，飛上半天，飄飄蕩蕩的飛了好一會，沒有去處，才依舊回來。按著定了定神，又打起望遠鏡望了一望，只見那美人竟是

個上天下地一時無兩的麗姝。別說是世上粥粥羣雌中找不出第二人來，就是捉拿天上的安琪兒來一比，也立時失色。大主教瞧了好久，直瞧得黯然銷魂，全身的骨兒一根根都化做了泥，又好似一個倒栽蔥，吊在白蘭地酒裏，直要醉倒在這一高臺之上。

譯者將人物的內心活動化成文字，極力渲染角色一睹美色時的震撼情緒。大主教魂飛魄散、渾身酥軟的形容，顯然亦來自在才子偶遇佳人，一見傾心的情節模式。此外，影片本是無聲的，片中沒有對白或旁述。譯者卻樂於為角色加入對白和獨白。劇中最後一幕，盲女妮蒂霞在火山爆發中，救下心愛的恩人克勞格司和他的愛人嫣紅絲。兩人趕上了逃難的船，妮蒂霞卻遲了一步，最後投湖自盡。譯者為她加了一段死前感言：

妮蒂霞正想上去，不道那船已開了，便微唱了一聲，亭亭的立在沙灘上，邊把螭首仰著殷紅的天空悲聲大呼道：妮蒂霞，你的義務已盡，還想什麼來，可以死咧。說著，桃靨含春，吃吃的嬌笑起來。笑了半天，才展開那一雙粉藕似的玉臂，撲入水中。但見海濤粘天，這美人兒已在雲水合沓之中，不可得見。接著，卻從碧波裏探出頭來，嚙著珠喉高呼道：克勞格司吾愛，吾和你再會罷……

無聲影片沒有任何人物對白，這段獨白顯然也是譯筆所致。譯者亦不忘透過「桃靨含春」、「粉藕似的玉臂」、「珠喉」等形容，將「佳人」的形象貫徹始終。分析可見，〈旁貝城之末日〉的譯者一邊依賴無聲影片的畫面敘事，一邊發揮對人物心理和對白的想像，並以才子佳人小說為模板，將一個長達 88 分鐘的視覺文本，重編為一篇四千字的言情小說。在這一轉換中，最直接影響譯者工作過程的「原文」，只是一場觀劇的體驗。故此，譯者僅在前言後序註明所依影片的資訊，已算承認了「原文」的存在，

也點明了創作過程涉及翻譯的事實。除此之外，雜誌譯者既無依據、也無必要在任何文本層次上奉行忠於「原文」的翻譯策略。譯者借影戲小說，讓「才子佳人」在西方電影世界中得以復活，亦暗示譯者有意將自己歸附於明清小說傳統。〈旁貝城之末日〉是單一譯例，就學術討論而言，固不能以偏概全。但思及《禮拜六》雜誌在民初流行之廣，以及譯者周瘦鵑在雜誌界和譯界的活躍度和影響力，亦不能完全否認其影戲小說在同類文本中有立範之效。

從 1910 至 1920 年代，通俗雜誌的影戲小說層出不窮，可見雜誌譯者相當熱衷於這種新潮創作。影戲小說雖不能如實反映影片的情狀，但在雜誌語境仍能持續刊出近廿載。1920 年中期，不少影戲小說還能刊印成書（如前述的《紅手套》和《太陽黨》），證明這類譯本確有市場，也廣為讀者喜愛。這一翻譯實踐日益成熟，也暗示原本專於文字工作的一群雜誌譯者，甚至雜誌編著人員，對視覺文化的涉獵亦愈見深廣。

本節開頭所引的廣告《紅手套》，透露譯者為「編譯影戲小說之名手」陸澹齋（1894-1980）。陸氏在 1920 年代主編世界書局旗下《大世界報》和《新聲》雜誌，亦定期為《紅玫瑰》和《紅雜誌》提供影戲小說的稿件，後來成為了新華影片公司的劇務主任。上海雜誌文人如嚴獨鶴、周瘦鵑、徐卓呆等，也曾在該公司兼任編劇和顧問，並執編多本電影公司營辦的電影期刊。⁵ 同時，雜誌文人亦從電影圈為雜誌界注入新血。《紅雜誌》改組為《紅玫瑰》之後，主編趙苕狂的發刊詞〈編餘瑣話〉就表明，「電影消息」和「劇場談片」是雜誌的主要欄目，篇幅僅次於小說（《紅玫瑰》，

⁵ 陸澹齋等人與新華影片公司之關係，見於《人面桃花》電影特刊（上海，1925 年 12 月）介紹文字；有關文人所辦電影雜誌，包括友聯影片公司《友聯特刊》（1925-1928）、大亞影片公司《大亞特刊》（1926-27）、《紫羅蘭·電影號》（1926-1930）等。見上海圖書館編，《中國現代電影期刊全目書誌》（上海：上海科學文獻技術出版社，2009），頁 16，19-20，26-27。

1924年7月18日)。*《禮拜六》*自1921年9月起增設欄目〈風雨齋影戲談〉，品談滬上各大影戲園的優劣，速遞最新影片的內容；後期加設〈津門影戲談〉，由天津影迷提供京津影事的最新情報，以饋「海上嗜影諸君」(*《禮拜六》*，第191期，1922年12月8日)。由此看來，民初雜誌正透過影戲欄目，借助遍佈全國的銷售網絡，集結各大城市的影戲觀眾，為廣大影迷群體創造了溝通平台。

本文所涉雜誌中，就影戲欄目而言，《小說世界》的內容最為豐富詳盡，刊行時間亦最長。雜誌在1924年開闢專欄〈銀幕上的藝術〉，置於每期雜誌開首，可見其分量。專欄內容涵蓋電影藝術各個層面，有電影明星傳記、新聞和劇照，攝影器材、拍攝技術、特技特效的最新消息，也有最新上映的影片介紹以及西方電影藝術評論。專欄大部分資料都由熱愛電影的雜誌文人從美國書刊雜誌搜集而來。⁶此外，1920年代西方已開始拍攝有聲電影，負責電影專欄的文人亦開始翻譯電影劇本的節選。可以說，當時有關電影的文字資料，幾乎都須依賴翻譯。《小說世界》更曾推出電影專號〈銀幕特刊〉，以西方電影藝術為該期主題。刊方亦聲明「大半選譯美國的精要文字，創作甚少」；主要取材自美國，則因美國電影當時最為發達。刊方又向讀者透露，該期〈銀幕特刊〉的籌備時間比想像中長，是由於搜集資料和選譯文章需時較長；該期圖片資料尤其多，製作過程亦較複雜(*《小說世界》*，十二卷一期，1925年10月2日)。

影戲專欄是為速遞影壇新知而設，與影戲小說一樣追求翻譯時效。例如，介紹著名影人的欄目選登的都是活躍於1920年代的美國知名演員。

⁶ 負責〈銀幕上的世界〉專欄的記者透露自己「記者嗜影成癖，關於電影書籍，得之無不讀。館中藏各種雜誌，有暇必沉浸其中」，見〈影海回憶錄〉，《小說世界》，十二卷一期，1925年10月2日。此外，《禮拜六》一位影戲瑣聞的譯者亦曾透露其資料來源是「西報」，見〈聖誕節中影界大王之叢話〉，見雜誌第192期，1922年12月15日。

以〈銀幕特刊〉為例，就有 Robert Agnew (1899-1983)，Kathlyn Williams (1879-1960)和 Peggy Shaw (生卒年份不詳，主要影作出於 1920 至 1928 年)。欄目尤好議論影星私生活，該期 Mary Pickford (1892-1979) 和 Douglas Fairbanks (1883-1939) 的離婚傳聞就是一例(圖 11 左)。此外，介紹電影故事梗概的欄目亦多著眼於最新影片，尤其是即將在滬上映的影片。特刊選錄的四部電影簡介和劇照，包括 *The Rag Man*，*The Air Mail*，*The Heart of a Siren* 和 *A Kiss in the Dark*，都是 1925 年的荷里活新作⁷(圖 11 右)。



圖 11 〈銀幕特刊〉選頁(《小說世界》，1925 年 10 月 2 日)

〈銀幕特刊〉除了介紹美國演員和影片的最新資訊之外，亦緊貼電影技術發展的最新動向。例如該期〈有聲電影的研究〉一文(圖 12)，據譯者所稱，就是一次對於電影「科學的研究」。譯者也註明該篇的來源是「巴黎民眾雜誌」中「能說話的電影 (*Le Film Qui Parle*)」一文，內容是有聲電影之製作和器械原理的講解。譯者為了準確解釋各種留聲機的運作機制

⁷ 影片年份來自互聯網電影資料庫 (The Internet Movie Database)，已根據雜誌提供之製作商資料加以核實。

和現場收音的過程，將原文的圖解部分亦一併附上，並在原圖中加入中文說明，也嘗試為科學名詞提供中譯或音譯。由此可見，雜誌刊方對西方電影的興趣，已不止於影戲園的觀劇體驗，也不限於影星動態和影壇盛事，而擴至電影技術和理論層面。

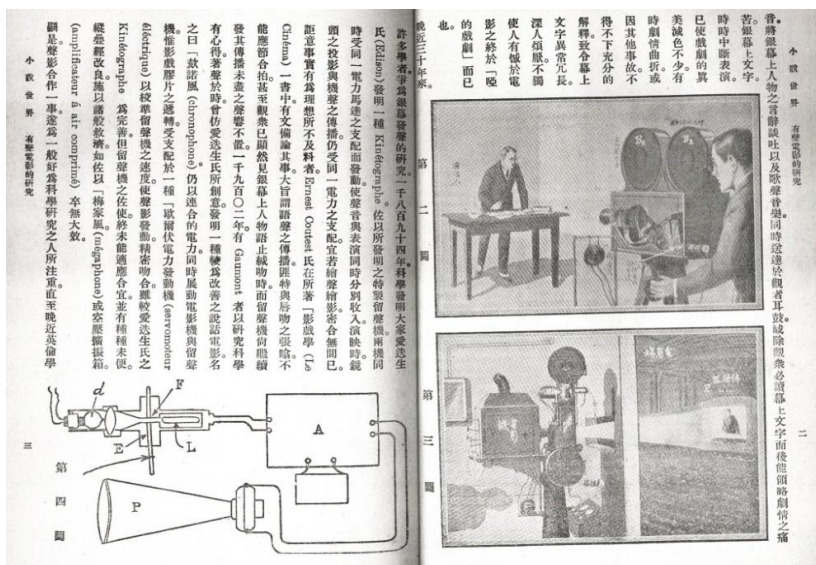


圖 12 〈有聲電影的研究〉插圖和說明(《小說世界》，1925 年 10 月 2 日)

有關電影的翻譯實踐始於 1910 年代譯者憑回憶而筆錄的影戲小說，經過十年時間，已發展到銀幕專欄。譯者一方面繼續追星、觀劇，另一方面則開始嚴肅探討電影藝術；雜誌譯者對西方電影文本的譯介，亦更講求資料搜集的廣度、深度以及翻譯的準確度；影迷投稿的採用，表明面向讀者的視覺文本翻譯策略，已逐漸將讀者引入譯者群體。在此過程中，雜誌人也逐漸獲得早期電影人的視野，甚至投身影業。與此同時，上海新興一種雜誌類型——影戲雜誌。這類雜誌最初由熱愛電影的通俗文人主辦，後來由各大影片公司自行組編，但仍然依賴通俗雜誌文人供稿。從其增長趨

勢亦可見，影戲雜誌在 1920 年代逐漸積累了讀者，亦集結了影迷。⁸ 由此可見，民初雜誌的電影翻譯活動，實則為中國早期影業準備了人脈和觀眾基礎；雜誌文人的文藝追求亦開始跨入視覺世界。

4. 結語

本論文以民初雜誌中取材自西方視覺文本的翻譯文本為研究對象。所涉文本一為源於外國靜態圖像的雜誌插圖及其文字說明，其中又以一戰時事圖片及舞臺藝術圖像為主；二是根據外國無聲黑白電影改寫而來的影戲小說，以及雜誌的電影欄目。這些文本的來源不同，但一致指向雜誌譯者的一點共性。在轉載一戰時事圖片時，譯者不論選材或編譯，皆重於呈現戰爭對環境的破壞，對民生的摧殘，圖文皆有模糊國籍界限，傳達普世關懷之感。一戰期間，國內主流媒體報導密集緊湊，傾向於聚焦勝負得失、激發家國情感。與此相比，雜誌透過影像播報戰事的視角顯得尤為體貼民情，亦可見雜誌譯者不同於戰事記者的人文情懷。另一方面，雜誌譯介演藝與電影相關之視覺文本，及時預告電影新知，同樣是從都市民眾為主體的讀者角度出發，意在介紹西方流行藝術，帶動觀劇時尚。從譯者的選譯、改寫與欄目經營，可見譯者在翻譯視覺文本時，均面向讀者，以其閱讀與情感需求為依歸，以引起共鳴與同感為改寫方向。這一視角，從初期靜態圖像的轉載，至影戲小說的改編，到電影快訊的編譯，一直貫穿其中。

⁸ 中國期刊中最早有關電影的報導，可追溯至清末《點石齋畫報》畫家吳有如對一次幻燈影片公映活動的繪圖〈影戲同觀〉。據筆者研究所得，以影戲為主要內容的雜誌相信是中華圖書館所編《遊戲雜誌》(1913-?)，該刊每期都有最新電影消息和影片本事的欄目。影戲雜誌增長在 1920 年代。1921 至 1929 年在上海創刊的影戲雜誌超過 60 份，其中又以 1925 至 1926 年數目增長最快。見《中國現代電影期刊全目書志》，目錄頁 1-6，正文頁 1。

上述選譯與編譯的視角，固然五本雜誌為通俗文學雜誌的本質，但不可忽略的是，所涉譯者多出自雜誌核心文人群體（如陸澹盦、周瘦鵑、嚴獨鶴等）。與其說譯者順應雜誌編輯方針，而有如此編譯取向，不如說是身兼編者的譯者之文化視角決定雜誌編輯方針，並直接體現於雜誌的翻譯文本中。雜誌視覺文本翻譯這一特殊翻譯形式，正可折射出一代文人對於社會時局及文化流變的思考與探求。

在此，若引入一個共時性視角，以同一歷史時空下的新文化刊物作為對比參照，又可發現，新文化精英從未將電影列入其刊物內容，只純粹視之為消遣娛樂的方式。雜誌譯者藉影戲小說呈現自身與明清白話小說傳統的傳承關係，而這一關係正是這些上海暢銷文學雜誌被新文化精英斥為「舊」文學類別的主要原因。⁹ 雜誌譯者卻始於圖像轉載，而至影戲小說，再至早期影業，在積極涉獵視覺媒體的同時，逐漸發展出現代文人「新」的創作軌跡。

這一思路涉及課題更為廣闊複雜，因篇幅所限，而無法在本文展開論述，但已可說明民初雜誌之視覺文本翻譯的研究，或可為民初文化範式轉移時文人群體的互動場景，補充一些歷史素材，提出一些描述角度。本文以雜誌視覺文本翻譯為研究對象，亦意在嘗試將這類翻譯文本立為民初雜誌翻譯歷史研究的有效史料。分析表明，該時期雜誌翻譯實踐所依據的「原文」，實有不只一種形態和來源，且不限於文字文本；翻譯的過程，亦不限於一個文本到另一文本的語言轉換，而時常涉及搜集、編輯、重組、改寫；翻譯工作未必總是按計劃而行，而有不少隨機偶成的例子。雜誌「譯

⁹ 見新文化運動標誌刊物《文學旬刊》西諦（鄭振鐸）所載文章〈新舊文學的調和〉（第4號，1921年6月10日）、〈思想的反流〉（第5號，1921年6月20日）、〈新舊文學果真可調和麼？〉（第9號，1921年7月30日），本文所涉刊物皆被歸入「舊文學」之流而久遭新文學陣營批判。轉引自芮師和、范伯群編，《鴛鴦蝴蝶派文學資料（下）》（福州：福建人民出版社，1984），頁726-729，732-733。

者」的群體中，不僅有今日翻譯行業認可的譯者，也包括從視覺媒介搜集外國消息以供編譯的人士。民初「譯者」的多元面目，與「雜誌翻譯」的寬廣範圍，兩者無疑互有關連，亦指向民初雜誌翻譯史研究中模糊而精彩的地帶。就論證而言，本文雖注重所選文本之代表性，但所涉刊物、所舉譯例仍在少數，難免有片面之嫌；而且年代久遠，原文難尋，分析難達全面完善。僅作一試論，望能顯示這一課題對於雜誌翻譯歷史研究的價值，兼起一點補白之用。

參考書目

- 包天笑編 (1915-1921)。《小說大觀》【縮微資料】(十五期)。New York, N.Y. : Columbia University Libraries, 1977.
- 芮師和、范伯群編。《鴛鴦蝴蝶派文學資料(下)》。福州：福建人民，1984。上海圖書館編。《中國現代電影期刊全目書志》。上海：上海科學技術文獻，2009。
- 申報館編 (1872-1949)。《申報》【影印本】(四百冊)。上海：上海書店，1982。
- 沈瓶庵編 (1914-1916)。《中華小說界》【縮微資料】(三十期)。New York, N.Y. : Columbia University Libraries, 1977.
- 王鈍根、陳蝶仙、周瘦鵑編 (1914-1916, 1921-1923)。《禮拜六》【影印本】(二十冊)。揚州：江蘇廣陵古籍刻印社，1987。
- 葉嘉。《從「佳人」形象看〈禮拜六〉雜誌短篇翻譯小說》(碩士論文)。香港中文大學，2009。
- 葉嘉。《上海通俗文學雜誌的翻譯圖景 (1912-1920s)》(博士論文)。香港中文大學，2012。
- 葉勁風、胡寄塵編 (1923-1929)。《小說世界》【影印本】(十八卷)。上海：商務印書館，1988。
- 趙苕狂編 (1924-1932)。《紅玫瑰》【影印本】(七卷)。揚州：江蘇廣陵古籍刻印社，1989。
- The Internet Movie Database. <<http://www.imdb.com/>>
- The Last Days of Pompeii* (Italy 1913). Dir. Mario Caserini. Kino International Corp, 2000. DVD.