

# 中國送禮文化及「紅樓夢」禮物翻譯探析

古孟玄\*

## 摘 要

禮品餽贈的傳統在中華文化中由來已久，為符合贈禮的對象及寓意，禮品經常耐人尋味別有一番學問。「紅樓夢」為中國四大名著之一，由於內容豐富，舉凡日常瑣事、情感糾葛、官場文化等描述深刻細膩，被尊為中華文化的百科全書。故「紅樓夢」為近代小說中最能凸顯中國贈禮文化的文本之一。

本文以紅樓夢西班牙語譯本為語料，針對「紅樓夢」一百二十回中贈禮情境以及禮品類型予以分類，梳理出中華文化贈禮特有表現方式。例如：小說中以文字遊戲的方式，將祝福之意訴諸禮品的呈現模式，由於語言的不同在西方文化如何適當呈現將是探討的重點。「筆錠如意」、「吉慶有魚」對於中文讀者而言一目了然，譯者卻面臨兼顧言外之意和字面意思的挑戰。中西翻譯研究在禮物翻譯少有著墨，此研究將為相關題材提供豐富且客觀的參考資料。

**關鍵詞：**紅樓夢、中西翻譯、禮物翻譯、文字遊戲、贈禮文化

---

\* 國立政治大學歐洲語文學系

## La cultura del regalo en China y las resoluciones de traducción de “regalo” en la obra “*Sueño en el pabellón rojo*”

Ku, Meng-Hsuan\*

### Abstract

La cultura del regalo tiene una larga tradición en la cultura china. Para corresponder a un regalo, acertar en la elección y conocer las connotaciones del regalo hay que meditarlo bien. Sueño en el pabellón rojo es una de las cuatro novelas especiales. Debido a la riqueza de contenido, que abarca detalles de la vida cotidiana, complicadas relaciones emocionales y la sutil cultura de los círculos oficiales, se le ha otorgado el apelativo de Enciclopedia de la cultura china. Por tanto, Sueño en el pabellón rojo es una de las novelas que refleja mejor la cultura china del regalo. Nuestro trabajo ha escogido como corpus las traducciones en español de Sueño en el pabellón rojo. Nos hemos centrado en la categoría “regalo” y su contexto a lo largo de los 120 capítulos para observar la particularidad del acto de regalar en la cultura china. Por ejemplo, hay juegos de palabras donde los deseos se transforman en regalos. Pero la barrera lingüística entre ambas culturas dificulta la tarea traductora y supone resoluciones complejas. “Deseos concedidos” se expresa con un pincel, “Felicidades y prosperidad” expresado con peces es fácil de entender para los lectores chinos, pero es un reto para los traductores si procuran mantener la connotación y la idea literal. Hay pocos trabajos que aborden el tema del regalo en la traducción chino-español, nuestro trabajo aporta materiales de referencia abundantes y objetivos.

---

\* Department of European Languages and Cultures, National Chengchi University

**Palabras clave:** Sueño en el pabellón rojo, traducción chino-español, traducción de regalo, juego de palabras, cultura del regalo

## 1. Introducción

La connotación del acto de hacer un regalo es muy diferente en las culturas occidental y oriental, concretamente en España y China. El pueblo chino tiene en gran estima la costumbre de hacer regalos que forma parte de las convenciones sociales y, por tanto existen diversas expresiones verbales que contienen la idea del regalo como un mediador positivo entre personas. El acto de regalar se ha transformado en una actitud práctica para expresar un detalle hacia las personas. En cambio, la sociedad española está más acostumbrada a regalar en fechas u ocasiones especiales y no en la vida cotidiana. La brecha cultural sobre este tema nos anima a observar sus particularidades a través de un texto literario y a observar las consecuencias en cuanto a los procedimientos de traducción chino-español.

Como trabajo inicial para estudiar el tema del regalo en el campo traductológico chino-español, escogemos la novela enciclopédica *Sueño en el pabellón rojo* y sus dos traducciones al español como texto meta. La elección se debe a que es un texto enciclopédico que abarca cualquier detalle de la vida cotidiana y por tanto aparece el acto de regalar como parte de la vida social. Hemos ordenado los textos según la fecha de publicación, aunque según nuestro estudio anterior (Ku 2006), la traducción que se publicó primero se basaba en la otra posterior. El texto meta 1 (TM1) incluye los 3 volúmenes de la editorial de la Universidad de Granada publicados en 1988, 1989 y 2005. Mientras que los tres volúmenes del texto meta 2 (TM2) se publicaron de una vez por la editorial de Lenguas Extranjeras de Beijing en 1991. El texto original (TO) es de la editorial Literatura del Pueblo, publicado en 1982, debido a que según el traductor del TM1, Zhao, lo ha tomado como referencia del texto origen.

El objetivo de nuestro trabajo es aclarar el sentido de regalar en la cultura china, tanto a nivel lingüístico como práctico y los posibles campos relacionados en las traducciones de chino a español. En primer lugar, presentamos la clasificación cultural que realiza la Traductología y el concepto de regalo en estas categorías, así como la importancia de regalar en la cultura china y la tendencia de escoger nombres en dicha cultura. Siguiendo con esta clasificación cultural desglosamos tres tipos de categorías detectadas en *Sueño en el pabellón rojo* que en las traducciones hacen referencia al acto de regalar: nombres comunes, medidas y clasificadores, y juegos de palabras. El análisis realizado en nuestro trabajo favorece un nuevo punto de vista en la traducción chino-español y contribuye a crear un nuevo tema en el campo intercultural, ya que tradicionalmente se ha estudiado el tema del regalo de manera aislada en una sola cultura, pero no desde el punto intercultural.

## **2. Categoría cultural de regalo y su situación en la cultura china**

A nuestro parecer, el tema del regalo en la traducción atañe a los elementos culturales. Por tanto, en el primer subapartado, mostramos las categorías de elementos culturales según los teóricos de la traducción. Después, en el siguiente apartado, indicamos la importancia del regalo en la cultura china y la tendencia a escoger nombres para los objetos.

### **2.1 Categoría cultural de regalo y de regalar**

En el campo de estudio de la Traductología, la clasificación de elementos culturales evoluciona continuamente. Por tanto, hemos visto que hay propuestas de autores como Vlahov y Florin de los años 70, Newmark en los años 80 y

Nord en la última década, etc. Entre la variedad de aportaciones, las clasificaciones de Nida (1975) y Newmark (1988/ 2004) encajan mejor en cuanto a los objetos materiales concretos y las costumbres culturales aunque no hay que olvidar a Vlahov y Florin (1970) en cuanto a su propuesta pionera y a Nord (1994, 1997) por su punto de vista funcionalista.

Siendo miembro de la Sociedad de Biblia americana, la ideología de Nida rompe el marco convencional de una equivalencia completa entre el texto meta y el texto original. En sus comienzos, se inspiró en la gramática transformacional de Noam Chomsky y después en la gramática generativa. De ahí surgen las dos ideas de estructura superficial y profunda, que son dos factores básicos como punto de partida para que luego Nida proponga la equivalencia dinámica. La última noción está de acuerdo con la invisibilidad del traductor y considera la naturalidad de las traducciones, es decir, las traducciones deben ser como si estuvieran escritas en la lengua de llegada.

Nida (1975) divide los elementos culturales en las siguientes categorías: ecología, que abarca las estaciones, la geografía y la topografía, etc.; cultura material, los objetos en general que existen en la vida cotidiana; cultura social, se refiere a los fenómenos sociales entre las personas como la relación familiar o entre las parejas; cultura religiosa: la religión que tiene cada cultura, región o tribu; cultura lingüística, se ha dividido en fonología, morfología, sintaxis y léxico. Al autor le parece que la complejidad lingüística es más difícil de superar.

Siguiendo la clasificación de Nida (1975), Newmark (1988/ 2004) propone una clasificación similar que incluye las categorías de ecología, cultura material, cultura social, organización social---política y administrativa, gestos y hábitos. Entre los campos incluidos, Newmark añade la última categoría para que la

clasificación sea más completa. Nuestra intención al mencionar las clasificaciones de los dos teóricos es remarcar la utilidad de dicha división, ya que son varios los teóricos que la secundan. Por otro lado, las dos clasificaciones nos aportan un marco teórico mucho más objetivo para trabajar con un corpus cultural amplio.

En nuestra opinión, el tema intercultural de hacer un regalo atañe a dos campos de las categorías culturales según Nida (1975) y Newmark (1988/2004), la cultura material y la social. La cultura material se entiende como objetos concretos que existen en cada cultura. Las barreras de traducciones en cuanto a los elementos materiales son los términos autóctonos de cada cultura debido a que no comparten con otra cultura a pesar de la tendencia de la globalización. En este caso, los traductores se ven obligados a dedicar más tiempo a abordar estos elementos aunque no siempre existen en los textos originales ni tienen que optar por una resolución compleja.

Por otro lado, la cultura social permite una traducción mucho más flexible porque abarca generalmente unidades mayores que la cultura material, que suele ser léxico. Puesto que hacer regalos es un acto convencional en cada cultura, los lectores de los textos meta deberían percibir a lo largo del contexto los criterios, los tabúes, e incluso los protocolos auxiliares que acompañan al acto de regalar. Así pues, la parte de la cultura social que forma junto con la cultura material el acto de regalar no requiere una explicación aparte, dado que después de la lectura los lectores deberían haber adquirido el conocimiento a partir de la lectura del texto.

Según Nida (1969: 1) el nuevo enfoque en las traducciones, ha pasado de centrarse en la forma del mensaje a valorar la respuesta del receptor. Así pues, esto es lo que debemos tener en cuenta al margen de las equivalencias entre el

TO y los TMs a lo largo de la historia. Consideramos que la propuesta de la escuela *skopos* nos aporta un instrumento útil por su análisis textual y las estrategias de traducción sugeridas. Los textos informativos, expresivos y operativos han de cumplir su objetivo de transmitir una información, expresar emociones y convencer a través de las diferentes resoluciones de traducción.

Nuestro corpus procede de una novela clásica con función expresiva e informativa dado que muchas veces describe historias amorosas entre protagonistas pero también existen fragmentos que son de pura descripción del escenario. Los elementos que estudiamos en este trabajo son de unidades menores, es decir, palabras sueltas. Así que consideramos que la función de traducción debe ser informativa, es decir, dar a conocer a los lectores estos elementos (regalos) traducidos. En el tercer apartado, con los ejemplos clasificados veremos qué técnicas aplican los traductores y los efectos que producen.

## 2.2 La importancia del regalo y el contexto de los nombres de los regalos en la cultura china

En este apartado presentamos primero que la cultura china está mezclada con la cultura del regalo. Hacer regalos forma parte de las interacciones personales y es una buena estrategia para comenzar o mejorar las relaciones sociales. Con el ejemplo del entonces misionero, Matteo Ricci, entendemos mejor la importancia de regalo en China. Después en el subapartado abordamos la tendencia de la cultura china de escoger nombres que suenan positivos para objetos, sobre todo en el caso de la denominación de los regalos siempre contienen una connotación de buenos deseos.



- Cultura del regalo

En la cultura china, la costumbre social de hacer regalos se puede observar a partir de refranes típicamente chinos. Al principio eran para indicar la actitud confuciana de que uno debe procurar comportarse con cortesía: 禮尚往來 [la cortesía exige reciprocidad], 禮多人不怪 [nunca se regaña a una persona con tanta cortesía]. A lo largo de tiempo, debido a la importancia de la cortesía [禮 li] y el regalo [禮 li], ambos conceptos se unen y surgen expresiones que revelan relaciones sociales, por ejemplo que hay que responder a los regalos (los regalos exigen reciprocidad), o respetar la cuantía de los regalos (nunca se regaña a una persona con tantos regalos). Sobre todo, hoy en día es muy común hacer regalos utilizando una de estas dos expresiones.

La importancia de hacer regalos en la cultura china se puede observar a partir del éxito de la visita de Matteo Ricci (1552, Macerata, Italia- 1610, Beijing, China). Entonces, en el s. XV, los frailes franciscanos querían entrar en China, pero no consiguieron quedarse más tiempo que cuatro meses en Guangzhou, la ciudad cosmopolita del sur de China. Sin embargo, Matteo Ricci no sólo entraba a China de una vez, también encontró la estrategia de trabajar en la Corte. En total estuvo seis años (1583- 1589) en la ciudad céntrica, Zhaoqing, de la provincia Guangzhou. Todo esto es el resultado de factores positivos aunque no podemos dejar de mencionar que hacer regalos a los chinos era lo crucial entre tantas posibilidades. Entonces, para Matteo Ricci eran “los regalos que comunicaban las relaciones con el pueblo chino y favorecían su misión de predicación” (Xie 2008: 44) .

- Preferencia de nombres prósperos

En el calendario de la China antigua, aunque también hay ciclos de siete

días, el séptimo o el primer día para descansar es de origen occidental, concretamente de origen cristiano. Por tanto, las únicas ocasiones de festejar para los chinos eran las fiestas mayores, cuando no se trabajaba. Y durante las fiestas no faltaban los obsequios tanto de comida como de objetos apreciados.

La elección de nombres en la cultura china se caracteriza por preferir expresiones de buen agüero, sobre todo usando la idea conjunta que expresan los caracteres chinos. Entendemos que importa tanto el aspecto eufónico como el contenido armónico. El siguiente ejemplo tiene tanto el nombre del banquete como el de los platos que se preparan y son representativos de la tendencia de la ideología tradicional a la hora de escoger nombres en chino.

### Ejemplo 1.

TO 1 53: 747

擺上合歡宴來。男東女西歸坐，獻屠蘇酒、合歡湯、吉祥果、如意糕畢，賈母起身進內間更衣，眾人方各散出。

TM1 53: 299

Finalmente, todos ocuparon sus lugares para **la Fiesta de la Reunión Familiar**: los hombres al este, las mujeres al oeste, y se sirvió el vino de Año Nuevo, «**sopa del reencuentro**», «**fruta afortunada**» y «**pasteles de deseo cumplidos**», hasta que la Anciana Dama se levantó y fue al aposento interior a cambiarse de ropa. Por fin, todos se retiraron.

TM 2 53: 380

Entonces, tomaron sus lugares para **la fiesta de la reunión familiar**, los hombres al este, las mujeres al oeste, y se sirvió vino de Año Nuevo, “**Sopa Reencuentro Dichoso**”, “**Fruta Afortunada**” y “**Pasteles de Deseos**”

**Cumplidos**” hasta que la dueña viuda se levantó y fue al aposento interior a cambiarse de ropa, luego de lo cual la fiesta se desebandó.

El capítulo LIII trata de las celebraciones de las fiestas mayores familiares de la cultura china, la víspera del Año Nuevo y la Fiesta de los Faroles, ambas caen en el primer mes del calendario lunar. La familia Jia, tanto en la Mansión Ninguo como en la Rongguo, celebra con gran lujo las fiestas. En esta época de prosperidad los festivales están en su máximo esplendor, abunda la decoración lujosa, la comida abundante que preparan y los regalos recibidos y enviados. Debido a su rango social y a su incontable fortuna, la pomposidad de los festivales durante este periodo está al margen de lo que pueden imaginar los plebeyos.

Tal como hemos visto en los dos TMs, los traductores han hecho traducciones literales debido a que los mismos nombres de los platos son bastante descriptivos aunque el TO no detalla exactamente que ingredientes tiene cada plato. A nuestro parecer, lo de guardar sus nombres de origen en chino trasmite mejor esta cultura lejana para los lectores hispanohablantes.

Por otro lado, esta característica de nombres de buen agüero se puede observar tanto en los datos literarios tal como el texto que estudiamos *Sueño en el pabellón rojo*, como en la vida real sobre todo en los nombres comerciales que nos rodean. Al mencionar la traducción en el campo de los negocios, no podemos pasar por alto la traducción de Coca-Cola al chino: 可口可樂 [keko kele: rico y divertido], debido a que “es una traducción de marca comercial compuesta por la belleza de la fonética, la forma y la semántica.” (Feng 2010: 111) A nuestro parecer, es el carácter 樂 [le: divertido, alegría] lo que llama más la atención de los clientes chinos, lo que coincide con la cultura del optimismo

que propone Li (1999: 310-325).

A parte del ejemplo de la traducción de Coca-Cola, el gusto por la preferencia de los buenos deseos se observa por todas partes:

Avon: 雅芳 [Yafang: elegante y aromático]

Carrefour: 家樂福 [Jialefu: familia alegre y afortunada]

chupa chups: 珍寶珠 [Zhenbaozhu: perla preciosa y valiosa]

Knorr: 康寶 [Kangbao: tesoro de salud]

Volkswagen: 福斯 [fusi: afortunado]

La pronunciación de la traducción china suena similar a los TOs (completo o recortado): Avon vs. Yafang, Carrefour vs. Jialefu, chupa chups vs. Zhenbaozhu, Knorr vs. Kangbao, Volkswagen vs. fusi, además para los lectores de la cultura de llegada, son nombres traducidos compuestos por caracteres chinos que expresan buen agüero y a los que los chinos están acostumbrados. Es decir, aparte de las transcripciones que respetan el TO, los caracteres escogidos se acomodan a la preferencia del chino por las expresiones de buenos deseos. Todo ello, forma parte de la estrategia mercantil y favorece la meta comercial de expansión en el mercado chino.

### **3. Resoluciones de traducción de regalos en *Sueño en el pabellón rojo***

En este apartado desglosamos las resoluciones de traducción de los regalos que aparecen en *Sueño en el pabellón rojo*. Tal como hemos mencionado, los regalos atañen al campo de la cultura material, mientras que el acto de hacer un regalo, al campo de la cultura social. En una lectura de traducción, los lectores perciben pasivamente los últimos, porque son el trasfondo donde se presentan los elementos de la cultura material. A continuación, presentamos tres

categorías de traducciones de regalos con ejemplos de *Sueño en el pabellón rojo*.

### 3.1 Objetos comunes

Entre las categorías de regalos, hay objetos que se componen de elementos que existen tanto en Occidente como en Oriente. Aunque no se encuentran exactamente las mismas cosas, basta con una descripción para entenderse.

#### Ejemplo 2.

TO 28: 400

還有端午兒的節禮也賞了。」說著，命小丫頭來，將昨日的所賜之物取出來，卻是上等宮扇兩柄，紅麝香珠二串，鳳尾羅二端，芙蓉簪一領。

TM1 28: 602

También mandó regalos para la Fiesta de la Barca-Dagón<sup>14</sup>. Xiren ordenó a una doncella más joven que trajera los regalos: dos finos abanicos de la Corte, dos **sartas de cuentas rojas perfumadas con almizcle**, dos cortes de **seda de cola de fénix** y **unos petates de bambú con dibujos de lotos**.

<sup>14</sup> Ver nota 2 del capítulo XXIV

<sup>2</sup> (del capítulo XXIV.) Se refiere a la Fiesta Duan Wu, que se celebra el quinto día de la quinta luna. Se cuenta que en esa fecha se suicidó el gran poeta Qu Yuan arrojándose al río Miluo, en la provincia de Hunan. La competición de Barca-Dragón simboliza el rescate del cadáver del poeta.

TM2 28: 467-468

Xiren le pidió a una doncella más joven que trajera los regalos: dos finos abanicos de palacio, dos **sartas de cuentas rojas perfumadas con almizcle**,

dos cortes de **seda de cola de fénix** y un **petate de bambú con diseños de loto**.

Este fragmento menciona los obsequios que imparte Yuanchun, la Consorte Imperial y la hija mayor de la familia Rongguo. La Fiesta de la Barca-Dragón es una de las fiestas más celebradas de la cultura china. Tal como hemos visto en la nota del TM1, es una fiesta dedicada al gran poeta chino, Qu Yuan. Aunque la Fiesta de la Barca-Dragón no plasma tanto la importancia de la reunión familiar como la víspera del Año Nuevo Chino, en su celebración tradicional no falta el protocolo de hacer regalos. Sobre todo, en las épocas más antiguas se conservaba mejor esta tradición.

### Ejemplo 3.

TO 11: 164

昨日老太太賞的那**棗泥餡的山藥糕**，我吃了兩塊，倒像克化的動似的。

TM1 11: 255-256

Ayer mismo me comí dos de **los pasteles de ñame rellenos de dátiles** que me enviaron, y parece que me han sentado bien.

TM2 11: 199

Ayer me comí dos de **los pasteles de ñame rellenos con dátiles** que me había enviado la anciana dama, y creo que me ha hecho bien.

El trasfondo de este ejemplo es que la esposa de Jiazhen de la familia Ning, Keqing no se encontraba bien desde hacía tiempo. Durante agosto del mismo año del calendario lunar se divirtió con otras damas hasta altas horas de la noche, pero después de unos días empezó a dormir mal y perdió el apetito. Ahora llega

el final de noviembre y está mucho más delgada, tanto su cuerpo como su rostro. Como regalo para picar, la Anciana Dama manda a las sirvientas que le lleven unos pasteles tradicionales de ñame rellenos de dátiles. Es un dulce tradicional de la cultura china, estos dos ingredientes, ñame y dátiles se empleaban mucho para hacer postres.

El ejemplo 2 y 3 son dos fragmentos que contienen obsequios tanto de las fiestas como la de la Barca-Dagón, como de la vida cotidiana. Aunque estos elementos en cuestión no se conocen en el mundo occidental, se entienden muy bien con una traducción literal debido a que los nombres mismos en chino ya tienen una función descriptiva del contenido de la forma, el material y la función del objeto

### 3.2 Objetos con medidas y clasificadores propios chinos

En este apartado introducimos el ejemplo de regalos que atañen a las medidas. Entendemos que el uso de palabras medidoras es diferente entre culturas, porque proceden de las experiencias de la vida. El siguiente fragmento documenta los regalos del Año Nuevo Chino, donde nos muestra unas medidas típicas de la China antigua.

#### **Ejemplo 4.**

**TO 1 53: 740-741**

大鹿三十隻，獐子五十隻，麕子五十隻，暹豬二十個，湯豬二十個，龍豬二十個，野豬二十個，家臘豬二十個，野羊二十個，青羊二十個，家湯羊二十個，家風羊二十個，鱖魚二百個，各色雜魚二百斤，活雞、鴨、鵝，各二百隻，風雞、鴨、鵝，二百隻，野雞、野貓，各二百對，熊掌二

十對，鹿筋二十斤，海參五十斤，鹿舌五十條，牛舌五十條，蠶乾二十斤，榛、松、桃，杏瓢，各二口袋，大對蝦五十對，乾蝦二百斤，銀霜炭上等選用一千斤，中等二千斤，柴炭三萬斤，御田胭脂米二石，碧糯五十斛，白糯五十斛，粉粳五十斛，雜色梁穀各五十斛，下用常米一千石，各色乾菜一車，外賣梁穀牲口各項，折銀二千五百兩。外門下孝敬哥兒玩意兒：活鹿兩對，白兔四對，黑兔四對，活錦雞兩對，西洋鴨兩對。

**TM 1: 53 288-289**

...Otros peces: 200 **jin**; ...Tendones de ciervo: 20 **jin**; Holoturias: 50 **jin**;...  
Ostras secas: 20 **jin**; ...Camarones secos: 200 **jin**; Carbón 《escarcha de plata》  
de primera calidad: 1.000 **jin**; de mediana calidad: 2.000 **jin**; Carbón corriente:  
30.000 **jin**; Arroz de rosa de la Granja Imperial: 2 **shi**<sup>2</sup>; Arroz glutinoso verde:  
50 **hu**; Arroz glutinoso blanco: 50 **hu**; Arroz glutinoso rosado: 50 **hu**; ...2.500  
**taeles** resultantes de la venta de grano y ganado...

<sup>2</sup> El carácter que hoy se pronuncia como *dan* se le ía antiguamente *shi*. Un *dan* (o *shi*) equivale a unos setenta y cinco kilogramos. Ver la nota 5 del capítulo XXXIX (tomo I, pág. 824)

<sup>5</sup> (nota 5 del capítulo XXXIX) Un *dan* equivale a diez *dou*, o sea unos setenta y cinco kilogramos. Antiguamente se le ía como *shi*.

**TM 2: 53 369-370**

...doscientos **jin** de otros peces...  
veinte **jin** de tendones de ciervo  
cincuenta **jin** de holoturias...  
veinte **jin** de ostras secas  
...doscientos **jin** de camarones secos  
mil **jin** de carbón escarcha de plata de primera calidad  
dos mil **jin** de carbón escarcha de plata de segunda calidad



treinta mil **jin** de carbón corriente  
 dos **shi** de arroz de rosa de la Granja Imperial  
 quinientos **dou** de tres variedades de arroz, respectivamente  
 quinientos **dou** de otros tipos de granos  
 mil **shi** de arroz corriente...  
 dos mil quinientos *taeles* producidos por la venta de grano y ganado

Este fragmento trata de que durante la época del Año Nuevo Chino, los trabajadores que cultivaban la tierra de las familias Ning y Rong vinieron a hacer sus regalos para la fiesta mayor china. Los objetos incluyen animales, vegetales, arroz y cereales. Además podemos ver que las medidas son muy variadas, lo que anima a estudiar este tema cultural.

Como son bastantes los objetos mencionados en el TO, en las partes del TM1 y el TM2 citamos las frases que contienen elementos propios de la cultura china. Según los TMs, las traducciones literales son técnicas escogidas por los traductores. El TM1 además se ha decantado por añadir notas explicativas para una comprensión más clara de los clasificadores chinos. En esta ocasión, a nuestro parecer las notas son imprescindibles porque estas palabras *jin*, *shi*, *hu* o *dou*, y *taeles*, de hecho, no son una neología de la cual sea fácil encontrar su origen para los lectores hispanoamericanos, sino que son transcripciones de caracteres chinos. A parte del uso de las notas, el matiz entre los dos TMs es que el TM2 traduce a *dou*, mientras que el TM1, *hu*. Como son equivalentes quinientos *dou* y cincuenta *hu*, nos parece una cuestión de la versión del TO.

Por otro lado, dado que tiene relación con las medidas, los clasificadores o palabras medidoras en chino también forman un tema que merece ser mencionado. Si las medidas ya son variables, los clasificadores forman un

campo que para los traductores supone más posibilidades todavía. Según Ramírez (204: 116- 118), hay una gran variedad de estructuras en los clasificadores chinos. Hay que mencionar que los diferentes tipos de palabras mediadoras en chino pueden ser cualidades del sustantivo: 這張桌子 [esta + clasificador: *zhang* + mesa], *zhang* es para indicar los objetos planos. Y muchas veces la combinación del sustantivo es convencional y mecánica: 一面門 [yí miàn mén], 一扇門 [yí shàn mén] o 一道門 [yí dào mén] cada una revela diferentes matices. También puede darse un uso retórico, al que también merece la pena prestar especial atención: 峰 [fēng], 頭 [tóu], 匹 [pǐ] se usan como clasificadores para referirse a animal con joroba, animal doméstico o animal de forma equina.

“Dado que la ideología del pueblo chino se basa en la lógica espontánea, el expresar estos términos conceptuales es fruto de una reflexión sobre las reglas de la vida real. Y por tanto, los clasificadores chinos revelan la realidad objetiva (He 2001: 219). Por eso, hemos visto el uso de sustantivos normales como clasificadores y de hecho muchas veces son una proyección de la forma de los objetos que modifican. Cabe mencionar que así mismo, las medidas españolas (de longitud: el kilómetro, el metro, el centímetro, etc.; de peso: un kilograma, un gramo, etc.) y los clasificadores (una plancha de hierro, una bola de sebo, una hoja de papel, un ovillo de lana, etc.) debido a sus distintos criterios muestran una inequivalencia con las medidas y clasificadores chinos y ofrecen la posibilidad de un estudio comparativo.

### 3.3 Regalos con nombres de juegos de palabras

Debido a la preferencia de objetos con nombres que expresen buenos deseos y las características homófonas de las palabras chinas, el arte de escoger

nombres en la cultura china es un fenómeno especial. Consiguientemente, los ejemplos 5 y 6 son típicos juegos de palabras en la cultura china.

### Ejemplo 5.

TO 18: 257-258

原來賈母的是金、玉如意各一柄，沉香拐杖一根，伽楠念珠一串，「富貴長春」宮緞四匹，「福壽綿長」宮綢四匹，紫金「筆錠如意」鏤十錠，「吉慶有魚」銀鏤十錠。

TM1 18: 394

La Anciana Dama recibió **dos cetros ruyi**<sup>16</sup>, uno de oro y otro de jade, un báculo de palo áloe, una gargantilla de cuentas de sándalo, cuatro cortes de **satén imperial con dibujos representando riqueza, nobleza y eterna juventud**, cuatro cortes de **seda con dibujos representando buena fortuna y larga vida**, diez barras de oro con dibujos representando «Cúmplanse sus deseos», y diez **barras de plata con peces**<sup>17</sup> y **otros dibujos representando la felicidad y la abundancia**.

<sup>16</sup> Ruyi quiere decir «Cúmplanse sus deseos». Estos dos caracteres se dibujaban en las barras de oro.

<sup>17</sup> En chino, la palabra «Pez» se pronuncia igual que «Sobran riquezas».

TM2 18: 305

La dueña viuda recibió **dos cetros ruyi**<sup>\*\*\*</sup>, uno de oro y uno de jade; un báculo de palo áloe; una gargantilla de cuentas de sándalo; cuatro cortes de **satén imperial con diseños representando riqueza, nobleza y eterna juventud**; cuatro cortes de **seda con diseños representando buena fortuna y larga vida**; diez barras de oro con diseños representando “**cúmplanse sus deseos**”, y **diez**

## **barras de plata con peces y otros diseños que representan la felicidad y la abundancia.**

\*\*\*Que significa “Como desee”.

Llega el 15 de enero del lunar, la Fiesta de los faroles que es parte de las fiestas del Año Nuevo Chino. Los primeros quince días del año nuevo lunar son los días que más se festejan y al mismo tiempo los más apreciados del año, porque es la temporada festival más familiar y la reunión de toda la familia se valora mucho en la cultura china. Siendo concubina del emperador, Yuanchun regresó a reunirse con su familia con obsequios lujosos para todos los familiares.

El ejemplo 5 representa particularmente la cultura china de la elección de nombres. En primer lugar, el cetro se llama *ruyi*, “cúmplanse sus deseos” o “como desee” según las notas de los dos TMs. Es sin duda, un regalo con el deseo fabuloso de que al regalado le vaya todo perfecto. En cuanto al satén y la seda, aprovechando su forma alargada, de manera simbólica los llaman con nombres que contienen deseos como la eterna juventud y larga vida, tan larga como las telas.

Por otro lado, los elementos más difíciles de reflejar en el español son los juegos de palabras. En este ejemplo, la pronunciación de “pez” se ha incorporado en los nombres de lingotitos regalados para indicar que la fortuna es infinita. En este caso, la connotación de pez en la mente china y el homófono de pez con “sobrar” son claves para que los lectores entiendan.

Lo que se han omitido traducir es que hay lingotitos que por encima tienen elipsoide de un pincel, cuya pronunciación en chino [筆 *bi*], junto con la del lingote [錠 *ding*] y los dos caracteres curvados en el lingote si hay [如意 *ruyi*],

compomen la idea de “todo concedido” en chino [必定如意 bidingruyi]. Se ve que las explicaciones complican la lectura y en las traducciones queda la idea final de “cúmplanse sus deseos”. Los cinco elementos en cuestión son juegos de palabras que no tienen equivalente en la cultura española y para una comprensión profunda todo ello requiere más aclaración debido a su base lingüística.

### Ejemplo 6.

TO 53: 738

正值丫頭捧了一茶盤押歲鏢子進來[...]尤氏看了看，只見也有梅花式的，也有海棠式的，也有筆錠如意的，也有八寶聯春的。

TM1 53: 285

En eso entró una criada con una bandeja cubierta de lingotitos de oro de los que se solían entregar a los niños la víspera de Año Nuevo. [...] había flores de ciruelo, flores de manzano silvestre, **un pincel y un jeroglífico de la buena suerte que representaba «Los deseos concedidos» y «Los ocho tesoros de la primavera».**

TM2 53: 367

...cuando entró una criada con una bandeja llena de lingotitos de oro de Año Nuevo. [...] flor de ciruelo, flor de manzana silvestre, **un pincel y un elipsoide que representaba “todos los deseos concedidos” y “Los ocho tesoros de la primavera”.**

El contexto de este ejemplo es igual que el del ejemplo 1., se celebran las vísperas del Año Nuevo Chino, así como la Fiesta de los faroles. Como el primer

mes del lunar se valora más en la cultura china, los obsequios que se regalan también son más significativos. Los lingotes de oro de las vísperas del Año Nuevo Chino expresan la idea de atrasar la vejez, por eso su nombre literal es “dinero para aplastar los años” [壓歲錢 Yasuiqian]. Hoy en día, como se han cambiado las monedas corrientes, se entrega ese regalo con billetes en sobres rojos [紅包 hongbao], tanto para los niños como para los mayores.

Las formas de los lingotes también representan buen deseo para el año nuevo chino. Tal como hemos visto en el ejemplo anterior, durante la fiesta del quince de enero lunar, es decir, la época de las fiestas del Año Nuevo Chino, los regalos de lingotes que tienen un pincel con un jeroglífico tienen su homófono en chino : “deseos concedidos”. Podemos decir que son obsequios muy comunes e incluso populares en aquel tiempo.

En cuanto a los lingotito de dibujos de “Los ocho tesoros de la primavera” se caracterizan por la pronunciación del número ocho “八 ba” en chino, debido a que es similar a la prosperidad “發 fa”. Las traducciones literales transmiten difícilmente estas conotaciones culturales por la inexistencia de una base de conocimiento lingüístico ni experiencia compartida.

#### 4. Conclusiones

A lo largo de nuestro trabajo, hemos conocido la importancia de los regalos/ hacer regalos en las relaciones interpersonales en la sociedad china. Siendo un acto con mucha más frecuencia e importancia en el mundo chino que en el español, hemos visto tanto la cantidad como la lujosidad de los regalos que circulaban entre las estancias de las familias Ning y Rong.

A partir del corpus extraído del TO y los dos TMs, hemos visto que las

cuestiones de traducción que se centran en la cultura del regalo en *Sueño en el Pabellón Rojo* son elementos autóctonos como medidas y clasificadores (cfr. 3.2): 斤 *jin*, 石 *shi*, 斛 *hu* o 斗 *dou*, y 兩 *taeles*, y elementos de juegos de palabras como los nombres escogidos por el homófono de buen agüero (cfr. 3.3): 筆錠如意 un pincel y un jeroglífico de la buena suerte que representaba «los deseos concedidos», 吉慶有魚 plata con peces y otros dibujos representando la felicidad y la abundancia, y 八寶聯春 «los ocho tesoros de la primavera». Consideramos que siendo un trabajo monográfico en torno a la traducción, tiene un valor añadido en cuanto que promueve una reflexión entre la cultura china y española en general.

Tal como revela nuestro trabajo anterior, en la norma inicial el TM1 tiende hacia la lengua y cultura de origen mientras que el TM2 tiende hacia la lengua y cultura meta (Ku 2006: 466). También hemos visto a lo largo de este mismo trabajo donde estudiamos las resoluciones de regalos en los dos TMs, que el TM1 tiende a ofrecer mayor información auxiliar del TO, aunque el TM2 tiene relativamente menos aclaraciones extras. Lo que no se ve afectado es la fluidez de lectura de las dos traducciones. Si bien para conocer en más profundidad este tema del regalo en la cultura china, es imprescindible tener más conocimientos culturales a parte de las traducciones literales.

## Referencia bibliográfica

- Chen, Yao 陳躍. “«紅樓夢»量詞系統與唐宋元明量詞系統的比較  
Comparación de sistemas de clasificadores en el Sueño en el Pabellón Rojo  
en las dinastías Tang, Song, Yuan y Ming.” 江漢大學學報 *Journal of  
Jiangnan University* 30.1 (2011) 69-73.
- Feng, Xiuwen 馮修文. 應用翻譯中的審美與文化透視—基於商標品牌名和  
品牌廣告口號的翻譯研究 *La estética y la perspectiva cultural de la  
traducción aplicada, estudio de traducción de los nombres comerciales y  
los slogans de las marcas publicitarias*. Shanghai: Shanghai Jiao Tong  
University Press, 2010.
- He, Jie 何杰. 現代漢語量詞研究 *Estudio de las palabras medidoas del chino  
moderno*. Beijing: 民族出版社 Publicaciones del Pueblo, 2001.
- Ku, Menghsuan 古孟玄. *La traducción de los elementos lingüísticos culturales  
(chino-español). Estudios de 紅樓夢 [Sueño en las estancias rojas]*. Tesis  
doctoral inédita, Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 2006.
- Li, Zeho 李澤厚. 中國古代思想史論 *La historia del pensamiento de la China  
antigua*. Taipei: 三民出版社 Sanmin, 1999.
- Newmark, P. *A Textbook of Translation*. Londres: Prentice Hall, 1988/ 2004.
- Nida, Eugene A. “Linguistics and Ethnology in Translation Problem” en  
*Exploring Semantic Structures*. Munich: Fink, 1975.
- Nida, Eugene A. and Charles R. Taber. *The Theory and Practice of Translation*.  
Leiden: E. J. Brill, 1969/ 1974.
- Nord, C. “It’s Tea-time in Wonderland. Culture Markers in Fictional Texts,” en  
H. Pürschel (ed.), *Intercultural Communication*. Duisburg: Leng, 1994.



-----, *Translating as a purposeful activity: Functionalist Approaches Explained*.

Manchester: St. Jerome Publishing, 1997.

Remírez, Laureano. *Manual de traducción chino-castellano*. Barcelona: Gedisa, 2004.

Vlakhov, S. y Florin, S. “Neperevodimoe v perevode: realii” en *Masterstvo perevoda*, Moscú: Sovetskii pisatel, 1970.

Xie, Guian 謝貴安. 利瑪竇“送禮”初探 Observación de los regalos hechos por Matteo Ricci . 文化雜誌 *Revista de cultura* 66 (2008): 44-64.

# 試論影視文本中話語標記語的翻譯特點

李欣\*

## 摘 要

影視作品是具有獨特語式的視聽文本。本文試圖分析影視文本中話語標記語的翻譯特點，探討縮減式翻譯對字幕翻譯的制約以及這種翻譯形式可能造成的語篇功能和人際意義缺失。作者認為，翻譯策略的選擇最終取決於構成語言系統的各個因素（原作、受眾和接受形式等）和這些因素運作層面之間的動態聯繫。

**關鍵詞：**影視文本、話語標記語、字幕翻譯

---

\* 上海外國語大學英語學院

## **Discourse Markers and Their Translation Characteristics in Audiovisual Texts**

Li, Xin\*

### **Abstract**

Audiovisual texts are a special text type characterized by their unique double mode of discourse: i.e. information is expressed through both visual and verbal texts. In the domain of subtitling, a reductive form of translation, the translator can afford to leave out most discourse markers since they do not have referential meanings and the loss of textual and interpersonal meanings can be partly compensated for by the images and actions of the characters. The author holds that the choice of translation strategies is ultimately determined by the various factors that make up a text and their dynamic relations.

**Keywords:** audiovisual text, discourse marker, subtitling

---

\* College of English, Shanghai International Studies University

## 1. 話語標記語的特徵和作用

### 1.1 話語標記語的特徵

語言學百科詞典(The International Encyclopedia of Linguistics) (1987)將話語標記語定義為「認知的、社交的、表達的和語篇範疇內的一整套語言項」。

從狹義的角度來說，話語標記語是在互動式言語交際中從不同層面上幫助建構持續性互動行為的自然語言表達式。從廣義的角度來說，話語標記語指書面交際和口語交際中表示話語結構以及連貫關係、語用關係等的所有表達式，這一定義就包括聯繫語（比如因果連接詞、對比連接詞等）、插入性結構等獨立成分。（何自然 147）

話語標記語來自各種範疇，包括動詞(look)，副詞(now)，介詞短語(in particular)，習語(by and large)，嘆詞(well)，並列連接詞(and)，從屬連接詞(so)，還有無法歸類的表達式(ok, right)等。從音位系統上講，話語標記語短小、縮略，形成獨立的語調單位，不和所在的語段融為一體。音調一般偏低、不重讀，後面常常稍作停頓。從句法上講，話語標記語一般出現在句首，大多為句首位置左側插入語，不構成句法結構的一部分，和句法結構關係鬆散。即使出現在句中，也是插入性的，與句法結構分離。省略話語標記語不會使句子不符合語法規範。從語義上講，話語標記語不具有命題意義，不影響真值條件。儘管種類不同，話語標記語在與具有一定命題結構的話語的關聯上表現出規律性，組成說話人語言能力的重要部分，通常編碼語用而非內容意義。（Watts 246）

Maschler (2)指出話語標記語必須在其發生的語境中具有元語言意義。換言之，話語標記語不是指向語言外世界，而是通過元語言手段指向語篇本身（語篇性話語標記語），指向會話參與者的互動（人際性話語標記語），或者指向參與者的認知程式（認知性話語標記語）。

## 1.2 話語標記語的作用

### 1.2.1 話語操控權

Lakoff (3)指出：話語標記語本身聽上去沒有權勢，但實際上話語標記語給予說話人發揮權勢的方式。所以說話人經常使用話語標記語來實現很多不同的話語功能。這叫做「語言的政治」(politics of language)：

我們總是急於通過語言手段和其他手段表達我們建立親密關係、平等關係和友好關係的願望，而我們日常交談的大部分言語（包括親密的話語）總是涉及權勢的分配和使用。

除了通過調節和控制他人的口頭行為來施展權勢，說話人還可以使用話語標記語作為語言性的面具，來實現隱含的目的。

### 1.2.2 語境化提示

社會語言學家 Gumperz 在 1982 年提出「語境化提示」這個概念，認為它們是「一組資訊形式的表面特徵，說話人和聽話人分別運用這個手段來暗示和理解活動的性質、語義內容以及每個句子與之前和之後句子的關係。」(131)。話語標記語作為一種銜接手段，通過指出命題之間的關聯幫助參與者作出會話推理，所以是一種「語境化提示」。

話語標記語出現在因說話人或話題改變而使話語銜接出現斷層的時候，以及話語出現添加、口誤和自我修正等時候，能夠為聽話人在理解話語中發揮重要作用。因為 *actually, as I was saying, as far as I am concerned, I mean to say that* 等單詞和短語可以充當路標，使前面的話語產生一定的語境效果，指出聽話人應該怎樣認識前面話語的貢獻，為聽話人理解後面的話語作鋪墊，並保持聽話人的興趣。熟練使用話語標記語使說話人有效操

控語境化提示，將語言使用置於語境當中，有目的地進行交際。

### 1.2.3 順應性管理

Hölker (77)指出話語標記語「具有一定的情感功能或表達功能」。由於人的認知力、語言表達力等的局限性，說話人有時很難將前後話語即時地整理成一個有序而連貫的整體。為了組織和管理話語，說話人常常需要借助語言或副語言手段。

Vershueren (339)認為語言使用的過程是一個不斷做出語言選擇的過程，語言選擇過程受元語用意識的指導和調控，是交際者在做出符合語境的順應性選擇時表現出來的自我意識。他把話語標記語稱為「元語用意識標記」，能夠在說話人建構話語時指出語篇和其他部分之間的銜接和連貫關係，標示說話人對話題內容所持的態度或認識屬性，或說明說話人話語的來源。

Romero-trillo (640)指出話語標記語是「口頭交際中需要用來構建互動關係的、填補語篇和認知空檔的因素」。話語標記語是進入會話結構，有助於保持會話繼續進行的自我調節因素。會話參與者彼此發出信號，使彼此與會話狀態保持同步，即對聽話人和說話人的交際做出符合語境的判斷和解釋。說話人使用話語標記語來維持參與雙方的面子，保持良好的社會關係。通過提示、推導和回饋，共同實現會話目標、策略和理解的動態磋商。

總之，會話參與者既能利用話語標記語操控對方，在會話中佔據上風和權勢，同時也能共同協商、協調建構話語，保護彼此的面子和感情，產生委婉的、緩和的、調解的效果。話語標記語的使用能反映語言對語境的順應，展示使用者各種主觀現實，體現會話參與者的相互關係（等級關係、權力關係和親疏關係）。

## 2. 話語標記語翻譯的功能對等

跨語言對等有三種類型：完全對等、部分對等和不對等。完全對等和同義詞一樣，相對較少，主要局限於指示詞，如英語中的 *screwdriver* 和漢語中的「螺絲刀」。它們的意義和使用不受語言影響。不對等通常出現在一種語言中可以識別而另一種語言無法識別的範疇中，如英語中的進行時在漢語中無對等形式。部分對等是最多、最複雜的對等類型，只要語義或功能不完全相同或部分重疊就會產生部分對等。(Shuttleworth & Cowie 35)

話語標記語來自各種言語範疇，是說話人出於情景、社交或心理因素所採取的一種話語策略，滲透著說話人的思想和情緒，傳達著說話人對事物的看法、態度和評價，是「在語言中編注了人際關係碼的一種手段」(Percht 239)。由於話語標記語一般缺乏概念表徵，偏重功能而非意義的表述，所以翻譯時要以它們在實際語境中的交際功能為基礎，力求實現語篇和人際功能方面的對等，而衡量譯文品質的標準則是檢驗話語標記語在目的語環境中的適切性(*appropriacy*)和充分性(*adequacy*)。

試比較 *Death of a Salesman* 的這句臺詞和兩種譯文：

Happy: Pop? Why he's got the finest eye for color in the business. You know that.

海底：爹？哪兒的話！要是講看眼色，這一行裡就數他的眼睛最好。你是知道的。（姚克譯）

哈皮：爸爸？[省略]他在推銷貨物的時候眼睛最靈了，你知道啊。（英若誠譯）

弟弟不明白為什麼父親看見綠燈剎車，看見紅燈反而開車，哥哥說可

能因為父親是色盲吧，但弟弟覺得這根本不可能。「哪兒的話」把兒子對父親的崇拜之情充分反映出來。省略不譯則無法體現話語中包含的敬慕之情。

總之，在翻譯話語標記語時，一般不可能找到語義和句法層面直接的對應詞。為了保證它們在話語中的功能對等，譯者必須找到適合語境、符合說話人身份的運算式，從而充分再現話語的交際目的。

### 3. 影視文本的翻譯特點

影視作品的文本構建帶有明顯的意圖性，通過運用一系列語言的和符號的手段有效實現作者的意圖。影視翻譯的目的就是要使作品能夠在目的語文化觀眾身上產生與原語文化觀眾相同的視聽和觀賞效果。

影視文本（故事片、紀錄片或卡通片等）以圖像和聲音作為文字的物質載體，是具有複雜語式(mode)的文本類型。這一內在特點使影視翻譯有別於其他文本的翻譯。在其他文本的翻譯中譯者只需要關注口頭話語，而在影視文本中，譯者不僅要選擇恰當的詞彙和句法結構，還必須考慮譯文是否與視覺的印象相吻合。

影視文本的翻譯主要包括配音翻譯和字幕翻譯，兩者各有特點，但都屬於聲畫同步的翻譯類型。由於字幕翻譯更省時省力，同時能讓觀眾得到原汁原味的體驗，字幕翻譯因此受到更多的青睞。本文將主要探討影視文本中話語標記語的字幕翻譯。

Gottlieb (162-163)把字幕翻譯定義為：書面翻譯、添加翻譯、即時翻譯、同步翻譯和多媒介翻譯(written, additive, immediate, synchronous, polymedial)。字幕翻譯涉及幾個方面的變化：①媒介(medium)：從言語和手勢轉變為書面語；②頻道(channel)：從主要是視聽的手段轉變為視覺的手段；③信號(signal)：主要從聲音物質(phonetic substance)轉變為圖像物質



(graphic substance)；④語碼(code)：從說出來的口頭語言轉變為寫出來的口頭語言。

字幕翻譯為影視對白提供同步說明，原語材料被轉換成書面譯文隨畫面一同播出。這個過程經歷了從口語到書面語的轉換，是一種特殊的語言轉換類型，屬於「對角線」翻譯(diagonal translation) (Shuttleworth & Cowie 161)。這種形式的譯文既得到視覺語境的說明，也受到視覺語境的制約。

字幕翻譯有以下幾個局限性：

①空間限制：最多兩行，每行最多 30-35 個字，每行字幕以顯示一個完整語義句為宜。

②顯示時間(exposure time)：一般認為兩行字幕的最佳顯示時間為 6-8 秒，一行字幕的最佳顯示時間為 4 秒（顯示時間由三個因素決定：文本的數量，觀眾平均的閱讀速度，字幕之間最少的間隔時間）。

③和圖像同步：如果場景換了字幕還保留在螢幕上，就會導致重疊的效果。字幕翻譯不是獨立的作品，觀眾把圖像和字幕看成是一個整體，因為隨著圖像和聲音的消失，字幕的作用也消失了。

字幕是閃現在螢幕上的文字，一現即逝。字幕翻譯應該具備可讀性，不需要觀眾付出額外的處理時間。如果文字太多，容易造成觀眾眼睛疲勞，減少觀賞的樂趣。同時，譯者必須保證遞進性資訊的銜接和連貫，以便觀眾能以最少的努力獲得最清晰的資訊，在最短的時間內識別話語的言語行為和交際功能。（柴梅萍 93）

李運興(38)指出字幕翻譯包括三層含義：語際資訊傳遞，文本的簡化或濃縮（力度之大被稱為「縮減式翻譯」condensed or reductive form of translation），及口語轉換為書面語，系原聲口語濃縮的書面譯文。評價字幕翻譯的標準就是能否在有限的時空裡配合畫面和聲音最有效地提供相關性最強的資訊。

#### 4. 影視文本中話語標記語的翻譯

我們選取電影 *The Queen*（《女王》）為分析語料，探討縮減式翻譯對話語標記語字幕翻譯的制約以及這種翻譯形式可能造成的語篇功能和人際意義缺失。該電影講述的是 1997 年戴安娜王妃在車禍中意外身亡後一周內的故事，反映了不同年代的人們各自的價值取向。

通過對比電影對白及其譯文，我們發現字幕譯本中話語標記語的刪減情況大致有下面幾種：

- ①關聯語省略不譯；
- ②填塞語省略不譯；
- ③應答語省略不譯；
- ④插入語省略不譯；
- ⑤感歎語省略不譯。

(1) Alastir: Anyway, you got raves in the press. People's princess, mate.

You owe me.

你得到了媒體的吹捧。人民的王妃。你欠我一次。

Alastir 是布雷爾首相的助理，事發後不久他便為首相撰寫了演講詞，高度評價戴安娜，稱她是人民的王妃。首相的這番話引起了英國多家報紙的好評。anyway 是一個總結性的關聯標記，省去不譯雖然減少了文本的連貫，但不影響觀眾理解話語的意思。

(2) Queen: Maybe they shouldn't have taken guns. I mean if a photographer were to see them, it might send the wrong signal.

也許不應該帶上槍。如果被人拍下照片，會提供錯誤的信號。

(3) Diana: I don't think many people want me to be queen. Actually,  
when I say many people, I mean the establishment I married into.

我覺得很多人不想讓我當上女王。很多人，我指的是我所嫁入的這個王室。

說話人希望把自己的意思表達得更準確，因此使用了 I mean, actually, when I say 充當話語補充和修正標記，譯文縮減後對語義影響不大。

(4) Prime Minister: I'm so sorry, sir.

很遺憾。

Prince Charles: I think what we need, what this country needs, is a more modern perspective if you follow. Balmoral is—

我想我們和我們的國家需要的是更現代的觀點，希望你能明白。巴爾莫羅堡——

Prime Minister: I think I understand.

我明白。

查理斯王子向首相表明自己同他一樣不是陳腐的守舊派，首相對此表示理解。I think 並沒有明確的所指意義，只標記聽話人的互動回應，省略不譯更乾淨俐落，主題突出。

(5) Prime Minister: Er—well, please thank His Highness and assure him he can count on my full support at all times. (putting down the phone)

Why, so it's ok for his mother to take the bullet and not him?

感謝閣下。告訴他我全力支持他，一如既往。(放下聽筒) 只要自己

沒事，讓他媽媽吞子彈也沒關係？

查理斯王子懼怕英國公民反對皇室的情緒，請秘書致電首相說明立場。首相對他的心思一清二楚，在表明態度後私底下發洩了一通自己的不滿。so 省略不譯是將因果關係隱化，而 why 是感歎標記，省略不譯導致語氣的弱化，若添加「見鬼」則能明示說話人的態度。

(6) Crowd : Ok. The Queen's not in residence, but where is the flag?

女王不在住處，國旗呢？

英國百姓對王室冷漠的態度十分不滿，這位在白金漢宮外接受採訪的公民直言不諱地坦承自己的看法。不配合畫面而僅從字幕譯文很難體會說話人明顯的氣憤。保留應答語和轉折標記交際效果會更好。建議改成：好吧。就算女王不在住處，但是國旗呢？

(7) Prince Philip: There's the Royal Standard, which flies, for one reason only, to denote the presence of the monarch.

那是王室的旗幟，代表君主的在場。

女王的丈夫菲力浦親王是堅定的保守派，他認為王室的旗幟是女王的象徵，王室的規矩是不會為任何原因而改變的。For one reason only 雖然僅僅是個插入語，但語氣之強烈沒有文字的對應（也無畫面配合）是體現不出來的。應該添加：只可能。

(8) Queen: I think the Princess has already paid a high enough price for being exposed to the press, don't you?

我覺得王妃已經為過分暴露在鎂光燈下付出了高貴的代價。

(9) Queen: Now, if there is nothing else, I must get on. The children have to be looked after.

如果沒有別的事情，我得去照看孩子們了。

這兩段話都是女王在電話裡對首相說的。首相請求女王照顧到英國公民的情緒，為戴妃舉行公開的葬禮。但是女王一向信奉低調才是高貴的作風，而且戴安娜已不再是王室成員，她的葬禮應該由她娘家人來安排。don't you 屬於象徵性的反問，now 是話語推進標記，省略不譯不涉及意義的丟失。

(10) Announcer: They came to see the Queen, of course, and the Prince, but most of all, they came to see Diana.

他們來看女王和王子，但更重要的是，他們來看戴安娜。

影片中重播查理斯和戴安娜婚禮時的盛況，這一段話是主持人在描述當時萬人空巷的場面。of course 是禮貌性的插入語，表示女王在英國公民中的地位，譯文中刪去這個可有可無的部分更緊湊，使主題更突出。

(11) Announcer: And we're going, we're going, in fact, I believe, to Sedgefield, the Prime Minister's Constituency, where he is about to make a statement. Yes, the Prime Minister is coming now with his wife, Cherie. 我們到首相的選區，塞奇菲爾德看看。首相將在那裡講話。首相已經和他的妻子謝莉走出來了。

這一段是主持人邊跟隨鏡頭邊對著畫面講的話。為了避免現場直播中

語流的停頓，他一連使用了 2 個填塞語：*in fact* 和 *I believe*。另外兩個標記語 *and* 和 *yes* 表示行為的繼續。4 個話語標記均刪去不譯，非常簡明，強調了原語的資訊性。

Schourup(203)指出，話語標記語的一個重要特徵是可選擇性 (*optionality*)，即從句法結構上來說，話語標記語是可有可無的，去掉話語標記語不會影響句子的語義。所以，字幕翻譯中的省略不屬於誤譯，它是在文本發生的特定情況下採取的合理手段。

影視翻譯是翻譯這個宏觀範疇中帶有自身特點的一種類別，其中一個特點就是比其他類別的銜接性和連貫性弱。但是觀眾通常能夠憑藉畫面和聲像，運用語言能力和文本能力理解銜接性不夠明顯的文本，推斷出話語之間的潛在語義。即使影視作品經過翻譯處理後一定程度失去了原語文本的銜接和連貫性，觀眾也會自行化解可能造成的誤解。

影視作品中由於圖像和視覺文本的介入極大地促進了觀眾對口頭文本的理解，畫面效果消除了銜接性不強的文本可能引起的歧義。字幕資訊和原聲資訊相互補充，口頭的表達得到了圖像的說明，相關的圖像又通過話語得到了解釋。因此，在影視翻譯中省略話語標記語的翻譯不會嚴重影響目的語文本的語義內容。另一方面，話語標記語的刪減會構成欠額翻譯，影響語篇功能和人際意義，導致語氣喪失，減弱表達效果。

## 5. 結語

文本是由文字構成的表達形式，不同的文本對連貫性、資訊性和可接受程度的要求各有不同，翻譯應該以交際目的和效果而不是命題數量為衡量的標準。(張凌 43) 影視作品屬於多媒體文本，在翻譯時可對原語文字作適當壓縮，力求隨著畫面的切換在短時間內突出要旨。

本文採取個案研究法，通過定性描述對語料中的典型譯例進行了較為

詳細的資料分析，驗證了對影視文本中話語標記語翻譯規律的先期假設。本研究的意義在於表明翻譯策略的選擇最終取決於構成語言系統的各個因素（原作、受眾和接受形式等）和這些因素運作層面之間的動態聯繫。

## 參考書目

- Gottlieb, H. Subtitling “Diagonal Translation.” *Perspectives*, 1994(1) : 158-164.
- Gumperz, J. J. *Discourse Strategies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- Hölker, K. Französisch Partikelforschung. *Lexikon der Romanistischen Linguistik*. Tübingen: Niemeyer, 1991, Vol. V. (1):77-88.
- Lakoff, R. “*The Politics of Language*.” Paper presented at San Diego CATESOL meeting, 1985.
- Mascheler, Y. “The Role of Discourse Markers in the Construction of Multivocality in Israeli Hebrew Talk-in-Interaction.” *Research on Language and Social Interaction*, 2002 (35):1-38.
- Percht, K. “Stance Moods in Spoken English: Evidentiality and Affect in British and American Conversation.” *Text*, 2003 (23:2): 239-257.
- Romero-Trillo, J. “Discourse Markers.” *Encyclopedia of Language and Linguistics*. Oxford: Elsevier. 2006: 639-642.
- Schourup, L. “Discourse Markers.” *Lingua*, 1999 (107): 230-234.
- Shuttleworth, M. & M. Cowie. *Dictionary of Translation Studies*. Manchester: St.Jerome Publishing, 1997.
- Watts, R. J. “A Relevance-Theoretic Approach to Commentary Pragmatic Markers: The Case of *Actually*, *Really* and *Basically*.” *Acta Linguistica Hungarica*, 1988 (38:1-4): 235-60.
- Verschueren, J. “The Role of Metapragmatic Awareness in Language Use.” *Journal of Pragmatics*, 1995 (10:4):339-356.
- 柴梅萍。〈配音與字幕聲畫同步翻譯的策略〉。《山東外語教學》。



2003(5):92-94。

何自然。《認知語用學》。上海：上海外語教育出版社，2006。

李運興。〈字幕翻譯的策略〉。《中國翻譯》。2001(7)：38-40。

密勒著。姚克譯。思果選評。《推銷員之死》。中國對外翻譯出版公司，2004。

米勒著。英若誠譯。《一個推銷員之死》。中國對外翻譯出版公司，1999。

張凌。〈省略對同聲傳譯品質的影響〉。《中國翻譯》。2006(4)：38-43。

*The Queen*. 《女王》。河北音像出版社，2006。

# 翻譯的選材問題：以《結婚集》譯本為例\*

白立平\*\*

## 摘要

翻譯在一定程度上是「重寫」，「重寫」也包括對原文材料的取捨。本文以梁實秋翻譯瑞典劇作家兼小說家斯特林堡（August Strindberg, 1849-1912）的短篇小說集《結婚集》（*Married*）為例，討論了譯者取捨原文材料的情況。梁實秋於一九三〇年出版了中譯本《結婚集》（上海中華書局出版），是根據瑟爾查（Thomas Seltzer）一九一七年的英譯本轉譯而來。瑟爾查的英譯本有十九篇故事，梁實秋為什麼只選譯了其中的九篇而沒有翻譯另外十篇？在文藝觀上，梁實秋與斯特林堡有很大差別，他為什麼要選譯斯特林堡的作品？這些短篇小說的主題思想是什麼？本文通過具體分析來探討這些問題。

**關鍵詞：**「重寫」、翻譯、斯特林堡、《結婚集》、梁實秋

---

\* 匿名評審對拙文提出了中肯的修改意見，在此深表謝意。

\*\* 香港中文大學翻譯系

## The Issue on the Selection of Materials for Translation: A Case on the Translation of Strindberg's *Married*

Bai, Li-Ping\*

### Abstract

Translation, to some extent, is a “rewriting” of the original text. “Rewriting” also involves the selection or omission of certain original materials for translation. This article discusses the issue of the selection of materials for translation through a case study on Liang Shiqiu’s translation of August Strindberg’s *Married*. Liang’s Chinese version of *Married*, translated from Thomas Seltzer’s English version (1917), was published by Chung Hwa Book Co. in 1930. There are nineteen short stories in Seltzer’s version, but Liang only translated nine of them. What is the reason that Liang did not translate the other ten? Liang’s literary thought is quite different from that of Strindberg, but why did he choose the latter’s works to translate? What is the theme of the short stories? This paper will try to answer these questions through detailed analysis of the translation of the short stories in *Married*.

**Keywords:** Selection, Translation, August Strindberg, *Married*, Liang Shiqiu

---

\* Department of Translation, The Chinese University of Hong Kong

## 一、引言

翻譯在一定程度上是「重寫」。Susan Bassnett 與 André Lefevere 在《翻譯、重寫以及對文學聲譽的制控》（*Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*）一書的〈總編輯前言〉裏說，「翻譯當然是對原文的重寫（rewriting）」（Lefevere 1992:vii）。這種「重寫」，也包含對原文內容的取捨。比如，該書有一章專門討論編選文集的問題，探討了文集編選者的詩學如何對某些作品的取捨產生影響（Lefevere 1992:124-137）。在這裡，文集編選者也被看作「重寫人」。當然，文集編選者可能同時是譯者，在這種情況下，「重寫」包括了選材及翻譯的過程。本文將以《結婚集》的翻譯為例，重點探討身為文集編選者的譯者的「重寫」情況。

《結婚集》原作者為瑞典劇作家兼小說家斯特林堡（Johan August Strindberg, 1849-1912），原瑞典語書名為 *Giftas*，分上下兩冊出版，上冊出版於一八八四年，下冊出版於一八八六年。（Seltzer 1917a:5）梁實秋於一九三〇年出版了中譯本《結婚集》（上海中華書局），是根據瑟爾查（Thomas Seltzer）的英譯本轉譯成中文的，該譯本英文名為 *Married*，共有十九篇故事，依次分別為 *Asra*, *Love and Bread*, *Compelled to*, *Compensation*, *Frictions*, *Unnatural Selection or the Origin of Race*, *An Attempt at Reform*, *A Natural Obstacle*, *A Doll's House*, *Phoenix*, *Romeo and Julia*, *Prolificacy*, *Autumn*, *Compulsory Marriage*, *Corinna*, *Unmarried and Married*, *A Duel*, *His Servant*, *The Bread Winner*。（Seltzer 1917b）梁實秋選的九篇為：〈補救〉（*Compensation*）、〈改革的嘗試〉（*An Attempt at Reform*）、〈天然的障礙〉（*A Natural Obstacle*）、〈鳳凰〉（*Phoenix*）、〈多產〉（*Prolificacy*）、〈秋〉（*Autumn*）、〈正式結婚與非正式結婚〉（*Unmarried and Married*）、〈決鬥〉（*Duel*）及〈他

的聽差〉（*His Servant*）。梁實秋選擇的這九篇並不是原作的前九篇，而是依次為原十九篇故事中的第四、七、八、十、十二、十三、十六、十七、十八篇。

不過，瑟爾查的英譯本也不是斯特林堡原作的全譯本。珊巴赫（*Mary Sandbach*）在一九七二年出版了名為 *Getting Married*（*Sandbach, 1972c*）的譯本，共有三十篇短篇小說，第一部有十二篇，依次為：*The Reward of Virtue, Love and the Price of Grain, Just to Be Married, Needs Must, Compensation, Bad Luck, Torn Apart, Unnatural Selection or the Origin of the Race, An Attempt at Reform, Natural Obstacles, A Doll's House, The Phoenix*。第二部有十八篇，依次為：*Autumn, Bread, The Child, Nature and Criminal, For Payment, With or Without the Ceremony of Marriage, Duel, Misfits, It's Not Enough, The Stronger, Like Doves, Idealistic Demands, His Poem, Cheated, A Business Deal, Blind Faith, His Servant, The Bread-Winner*。在兩部小說集之前，斯特林堡都有序言，珊巴赫都將其翻譯過來。但是，梁實秋翻譯《結婚集》時間是在一九三零年前後，那時候他所能看到的只有瑟爾查的英譯本。

*Giftas* 裏有很多憎惡婦女的言論，該書第一部剛出版的時候，便引起了軒然大波，不過主要的原因則是因為該書的第一篇小說 *Dygdens lön*（*Asra*）中有褻瀆聖餐的言論，未銷售的書籍被政府全部沒收，斯特林堡也因之走上了法庭。張道文與李之義翻譯出版了《斯特林堡小說戲劇選》，在該書〈前言〉裏，李之義對斯特林堡有比較高的評價，稱斯特林堡是「瑞典現代文學奠基人，在北歐文學中也是最具影響的作家之一。」（李之義 1999：1）在評論斯特林堡對待婦女的態度方面，李之義不認同斯特林堡激進的觀點，但也肯定其提出的「兩性矛盾」「具有預見性」（李之義 1999：1-2）。

那麼，梁實秋怎麼來看待斯特林堡的作品？譯者在選擇文藝作品進行翻譯的時候，一般會關注作品反映的主題是否與其文藝觀念一致，他對某部作品的認識在很大程度上決定了他是否會選擇翻譯這部作品。梁實秋在文學觀念上，秉承了白璧德（Irving Babbitt）的新人文主義思想。斯特林堡其實是白璧德並不欣賞的一位作家。在白璧德看來，斯特林堡屬於「極度盧騷型的西方型作家」（見侯健譯，1977：10）。而盧梭（同「盧騷」）則是白璧德批評最尖銳的作家，梁實秋與魯迅的論戰時也對盧梭有措辭嚴厲的批評。梁實秋在寫於一九二六年二月十五日的《現代中國文學之浪漫的趨勢》（發表於1926年3月25、27、29、31日的《晨報副鐫》）就有對盧梭的批評。他與魯迅的論戰一開始就與翻譯有關，不過，他們爭論的是盧梭《愛彌爾》中譯本（魏肇基譯）的內容本身。梁實秋在一九二六年十二月十五日北京《晨報副鐫》上發表了〈盧梭論女子教育〉一文（該文後發表於一九二七年十一月出版的《復旦旬刊》創刊號），論戰由此而發。從這裏可以看出，白璧德與梁實秋對盧梭都有尖銳的抨擊，他們自然不大會認同像斯特林堡這樣的「極度盧騷型的西方型作家」。如果斯特林堡的作品可以劃歸北歐「弱小民族的文學」，梁實秋對「弱小民族的文學」並不認同。他認為，「弱小民族的文學」是由「普遍的同情心」所引起的，而「普遍的同情心」是建築在「人是平等的」這個「極端的假設」；「同情是要的，但普遍的同情是要不得。平等的觀念，在事實上是是不可能的，在理論上也是不應該的。」（梁實秋1965：13-14）事實上，《結婚集》反映的思想其實與「普遍的同情心」關係並不大。那麼，梁實秋選擇翻譯斯特林堡的《結婚集》究竟是什麼原因呢？他為什麼只翻譯了其中的九篇而沒有翻譯另外十篇？本文將結合有關文獻，分別分析梁實秋翻譯的九篇以及未選譯的十篇短篇小說所反映的主題，以此入手來探討梁實秋身為文集編選者兼譯者的「重寫」情況。

## 二、梁實秋選譯《結婚集》的原因剖析

首先，我們來剖析梁實秋所選譯的九篇短篇小說的主題。〈正式結婚與非正式結婚〉（*Unmarried and Married*）展示的是舉行正式婚禮前後的生活狀況。一對男女同居生子，後來在各方面壓力下參加了正式婚禮。但在教堂裏正式舉行婚禮後的生活卻充滿了爭吵，比他們以前沒有正式結婚的情況還要糟。這篇小說真實地再現了正式結婚與非正式結婚兩種不同情形的婚姻狀況。

在〈決鬥〉（*Duel*）裏，一位面貌醜陋的有錢女子與一位律師在舞會邂逅，繼而結婚生子。婚後的生活是不愉快的，常有爭吵。這篇小說是沒有愛情的婚姻的真實寫照。與〈決鬥〉不同的是，〈秋〉（*Autumn*）裏所描寫的是有愛情的婚姻。〈秋〉是《結婚集》第二部中的一篇。斯特林堡開始寫第二部的時候，是用法語來寫的，因為他打算在第二部裏對婦女言辭更為激烈無情。事實上，只有 *Autumn* 與 *Bread*<sup>1</sup> 用了法語來創作，出乎意外的是，這兩部小說充滿了溫馨之感。（*Sandbach 1972a:18*）這是一對恩愛夫妻的故事。結婚一年後，他們認識到婚姻並不像他們想像的那樣完美；再過一年有了孩子後，整天忙碌，連思索的工夫都沒有了。結婚十年了，丈夫一次外出考察，給妻子的信又像是年輕時那樣充滿激情，他好像又開始談戀愛，妻子在他眼裏不再是孩子的母親，而又成了他初戀的情人，他們又重新回到了從前的歲月。丈夫意識到他對妻子的愛，起初是以個人為中心，進而是以家庭為中心。

〈補救〉（*Compensation*）這篇短篇小說講述了一對夫婦的熱戀、結婚、小孩的出生三個階段的生活，生動地展現了他們熱戀中對未來生

---

<sup>1</sup> 梁實秋是不可能來翻譯 *Bread* 這篇小說的，因為這一篇沒有出現在瑟爾查的譯本裏。

活的憧憬、結婚初期的恩愛幸福、蜜月後的失落、以及小孩子誕生帶給家庭的歡樂。男主人公是一個很有發展前途的青年。他最初希望能夠娶一位有錢的女人為妻，在與那些有錢人的交往中，他的多才多藝、善於應酬深受青睞。人們總以為他會娶一位貴族女人，但令人詫異的是他退出了貴族圈的生活，而狂熱地愛上了一個沒有財產的桶匠的女兒。結婚頭兩個月的生活是甜蜜的；但到了第三個月，丈夫便有了煩膩之感；到了第四個月，妻子從前最愛的歌曲變得陳腐了，熱戀時期丈夫最喜歡在妻子織毛衣時為她挑絨繩，但現在居然拒絕去做，妻子開始懷疑丈夫是否還愛她，兩人開始了爭吵。為了排遣沉悶的生活，他們決定生一個孩子。有了孩子後，家裏又重新充滿了溫馨，連以前厭煩了的歌曲這時候也煥發了新鮮感。正如斯特林堡在《結婚集》第一集的序言裏指出，孩子沒有降生之前，夫妻生活會變得無味，孩子出生後，一切又煥然一新，斯特林堡甚至說，沒有孩子的婚姻根本不是婚姻，沒有孩子的女人不是女人，孩子是婚姻的紐帶。（Sandbach 1972b:33-38）〈補救〉裏展示給讀者的便是一般婚姻所必經的道路，是婚姻生活的真實寫照。

〈改革的嘗試〉（An Attempt at Reform）也涉及到孩子和家庭的關係。這篇小說講述了一對有獨特生活方式的夫妻的故事。一位藝術家與一位能自食其力的女子結婚了。在經濟上和精神上，他們彼此都是獨立的。他們有三間房子，中間是畫室，兩邊各是丈夫和妻子的房間。他們都有各自的工作，疲倦了便閒談，互相勸勉，生活得非常充實快樂。妻子的父母希望能有一個外孫子，但妻子卻不以為然。兩年後，妻子懷孕了，她感到傷心，因為她覺得現在不能夠自食其力了，而要依靠丈夫生活。在父母及丈夫的勸說下，她開始改變了看法，甚至開始認為成為孩子的母親比什麼都重要。正常的家庭生活可能會使某一方依賴于另一方，但這樣的生活也同樣有意義有價值。



夫妻有了孩子還不夠，還需要有經濟來源。〈多產〉（**Prolificacy**）表現的就是物質基礎對家庭的重要性。一對年輕夫婦的新婚充滿了快樂，妻子雖然沒有收入，但丈夫的薪水已經夠兩人用了。四個孩子的相繼出生，給丈夫帶來沉重的負擔，婚姻生活再也不像新婚時那樣甜蜜，與熱戀時的幻想總有不小的距離，夫妻必須面對現實生活中很多實際問題。

梁實秋並不認同斯特林堡厭惡女性的言論，但在他所選的個別小說裏也不免有對婦女及女權運動的嘲諷，比如〈他的聽差〉（**His Servant**）裏就諷刺了女主人公好吃懶做以及好與鄰人討論女權問題。丈夫對妻子體貼入微，每次都將薪水交給妻子保管，而妻子平時只是與鄰人玩樂，還抱怨她是丈夫的僕人。後來丈夫想出一個辦法，讓妻子將他看作一個寄宿者，定期付給妻子衣食及住宿費。當丈夫將帳單以及日常開銷的清單給妻子的時候，妻子才意識到她的抱怨是毫無道理的。在〈天然的障礙〉（**A Natural Obstacle**）裏，作者也流露出對抱怨自己是男子奴隸的婦女的不滿。女主人公是一位有前途的記帳員，與一位林學家結婚後，夫婦決定不生孩子，希望他們的婚姻是真正的精神的結合。但在現實婚姻生活中，常有不如意的事情發生，夫妻間也有猜忌，後來他們還是有了孩子，妻子失去了工作，成為一家之主。這篇小說是家庭生活的真實面貌的體現，現實的生活與理想的生活總是有一定的距離。斯特林堡在這篇小說裏對女人的某些批評還是比較溫和的，並不像他在《結婚集》第二部的某些小說（如 **Corinna**）那樣露骨。

但斯特林堡的小說，並不是一味地抨擊女性，在某些作品裏，甚至流露出他對某些女人的敬意，如〈鳳凰〉（**Phoenix**）這篇小說。男主人公愛上了牧師的女兒，那年她十四歲。隨著歲月的流逝，妻子逐漸失去了她的美貌，但丈夫卻在女兒那裏找到了妻子年輕時的青春與活力。但不幸臨到這個家庭，丈夫最喜愛的女兒不幸患病離世，五十歲的時候，

妻子也去世了。後來男子遇見了一位貌似妻子的十八歲的女子，與其結婚，在年輕的妻子那裏，他又找到了前妻的影子，他最不能忘懷的還是那位為了家庭而任勞任怨的前妻。在這篇小說裏，作者也流露出他對第一位妻子的讚譽。

梁實秋翻譯的九篇小說有一些共同之處，它們都是各種不同婚姻生活的真實再現——舉行過正式婚禮的婚姻，沒有舉行過正式婚禮的婚姻；妻子能夠自食其力的婚姻，也有妻子完全依靠丈夫的婚姻；有愛情的婚姻和沒有愛情的婚姻；有美滿的婚姻，也有不幸的婚姻。這些小說同時也描述了結婚前後不同階段的情況——有初戀、熱戀、結婚、生子以及結婚多年後的生活。這些小說都說明了這樣一個主題，即結婚後的生活並不是充滿了浪漫色彩，而是需要面對很多實際的問題和困難。總之，梁實秋所選的這九篇小說是各種婚姻生活的真實再現，而在這幾篇裏，並沒有斯特林堡厭惡女人的激烈言辭。

梁實秋沒有明確說明他為什麼從十九篇故事裏選擇九篇來翻譯。從以上對梁實秋選譯的九篇小說的分析，我們可以看到，梁實秋翻譯的時候帶有自己的動機，他要向讀者展示婚姻生活的真實情況，告誡讀者要丟掉不切實際的浪漫幻想，要有勇氣來面對真實婚姻生活中的困難與挑戰。梁實秋與佩斯特林堡對婦女問題以及婚姻問題的看法有很大的差異，但梁實秋欽佩斯特林堡的地方在於，後者用自己的筆真實地再現了婚姻生活，正如梁實秋所說：

我並不完全與斯特林堡的意見相同，我尤其不願附和他的「厭惡女性論」。但是我覺得，斯特林堡在這裏所描寫的婚姻生活也許是不完備的，他也許故意的把婚姻生活之光明的方面撇去，然而他在這

裏所寫的卻都是真的<sup>2</sup>。他不是面壁虛構的造出這幾篇小說來證實他的主張。他是以真的人生的經驗為基礎。讀者，您讀了這幾篇小說不覺得真嗎，不要緊，請把這本書收起來過兩年再看。假如您結過婚，生過子，而還不覺得這部書所描寫的有真實性，上帝祝福您，您的命運實在是太好了！（梁實秋 1930a：5）

梁實秋通過他的譯筆希望傳遞給中國讀者的主要是這一方面，即婚姻生活的真實狀況。麥爾（Michael Meyer）也指出，斯特林堡的《結婚集》所展示的婚姻生活的各個方面，與現實生活相去不遠。（Meyer 1985:130）

梁實秋首次看到的斯特林堡的作品是胡適翻譯的《短篇小說》中的〈愛情與麵包〉。當時他對斯特林堡並不瞭解，只是覺得這篇小說有點意思。一九二一年八月，梁實秋從北京去杭州，在旅途中讀完了斯特林堡的這部作品，當時得到的印象是，「以為斯特林堡這個人未免太怪僻，婚姻不是愛情的焦點嗎，不是至樂的境界嗎，不是人生的正路嗎，為什麼一經斯特林堡的筆墨形容，就變成那樣可怕的醜陋的陰暗的東西？」（梁實秋 1930a：2-3）梁實秋得到這個印象是不奇怪的，他當時正處於充滿浪漫情懷的青年時期，「正在白晝做夢的青春時代，心裏正滋長著浪漫的願望，正要求和暖的微風，溫潤的雨露，妄想著把浪漫的願望蔚為燦爛的奇葩，」（梁實秋 1930a：3）讀過了斯特林堡的《結婚集》之後，「就是同兜頭澆了一瓢冷水，冷涇涇的順著脊骨流下去，渾身冰涼！」（梁實秋 1930a：3）青年的梁實秋雖然嘆服斯特林堡對婚姻冷峻的剖析，但並不能接受他的觀點：

---

<sup>2</sup> 梁文中「他在這裏所寫的卻都是真的」下加有著重號。

女人，那時候在我的想像裏，豈但是與男人應該平等而已哉，她的美，她的溫柔，她的完善，似乎應該是自慚形穢的男人們所膜拜崇拜的物件。而斯特林堡的冷銳的眼光，尖利的文調，赤裸的描寫，把女人的面具除下去了，把女人的皮膚都剝下來了，原來如此如此。因此我當時讀過，心裏一方面是迷惑悵惘，信仰似乎是要被動搖，一方面是青年們所共有的頑梗，堅決的要維護自己的幻想，繼續做自己的夢。對於斯德林堡我是老大的不以為然，不贊成他的悲觀的論調，更不喜歡他厭惡女性的心理，然而又沒有理由駁難他。

（梁實秋 1930a：3）

梁實秋在這裏所記述的是他青年時期對斯特林堡作品及愛情婚姻問題的看法。他對女人、對愛情及婚姻充滿了美好的憧憬，而對斯特林堡作品所展示的婚姻狀況則無法接受。隨著閱歷的增長，梁實秋拋棄了浪漫的情懷，開始以理性的態度重新來認識婚姻及斯特林堡的《結婚集》。

但對於斯德林堡這個人，梁實秋依然並不喜歡。他說，「我對於他的貧困和奮鬥當然不能沒有同情，但是他的近於瘋癲的狂戀，由無限的同情一變而為極端的反感，我以為決不是健康的行為。」（梁實秋 1930a：4）寫這番話的時候，梁實秋已經接受了白璧德新人文主義思想，有這樣的想法並不奇怪。根據他的說法，他之所以翻譯《結婚集》，是因為他佩服斯特林堡的藝術以及《結婚集》裏某些小說的思想內涵。他說，儘管「他[斯特林堡]的思想不是一貫的，有時是偏激的，他對人性的瞭解雖然深刻但不博廣」，但梁實秋卻「極歡喜他的藝術」，其藝術「驚人的簡練動人」（梁實秋 1930a：4）。對於《結婚集》，梁實秋不是毫無保留地接受，但該書某些見解「也是極有考慮的價值」

（梁實秋 1930a：4），《結婚集》對婚姻生活不完備方面的真實的描述就「極有考慮的價值」，也正是促使梁實秋著手翻譯這部作品的原因。

一個人結婚生子，要操持家務，為柴米油鹽而奔波，夫妻感情越來越淡，父母越來越蒼老需要照料，這在擺脫了浪漫情懷的梁實秋看來已經是「極平常極普遍極常態的一種現象」、「是自然的法則」（梁實秋 1930a：5-6）。如何來面對這一現象和法則呢，梁實秋認為解決的方法是要打破浪漫的幻想而順應自然，去盡人生中的義務，他說，「……你說家庭是陷阱，是束縛，都可以，然而你不能不走到這個圈套裏面來。這是人生的義務。<sup>3</sup>」（梁實秋 1930a：8）這裏梁實秋對「人生的義務」進行了強調，而浪漫的不加節制的情感則會使人忘記自己的責任和義務，而履行「人生的義務」，就要節制過度的浪漫情感：

我們要承認人生是始終不斷的盡義務，有一分的義務自然就有一分的報酬。我們要打破浪漫的迷夢，節制過度的情感，順從著自然，看清了事實，穩健的謹慎的在人生上面航駛罷！我們可以沒有勇氣去打破婚姻家庭，但是我們要有更大膽勇氣去走上這一條荊棘的路，洶湧的海！（梁實秋 1930a：9）

這裏所說的「打破浪漫的迷夢，節制過度的情感，順從著自然」正是他接受了白璧德的新人文主義思想後的一個重要的轉變。梁實秋在〈關於白璧德先生及其思想〉一文裏說，

白璧德永遠的在強調人性的二元，那即是說，人性包含著欲念和理智。這二者雖然不一定是冰炭不相容，至少是互相牽制的。欲念與

---

<sup>3</sup> 原文中「人生的義務」下加有著重號。

理智的衝突，他名之曰：「civil war in the cave」，窟穴裏的內戰，意為與生俱來的原始的內心中的矛盾。人之所以為人，即是以理智控制欲念……這態度似乎是很合於我們的儒家之所謂「克己復禮」。（梁實秋 1977：6）

為了做到「克己復禮」，就需要用理性控制欲念。他曾多次著文來闡述他的這一主張。例如，在他的《現代中國文學之浪漫的趨勢》等文章裏，梁實秋抨擊了二十世紀初期以來的中國文學中出現的浪漫主義傾向：「……到這時候，情感就如同鐵籠裏猛虎一般，不但把禮教的桎梏重重的打破，把監視情感的理性也撲倒了。」（梁實秋 1965：11）他反對感情橫溢的情書，強調責任與義務。在現實生活中，他對待愛情及婚姻的態度是嚴肅的。在上海時，徐志摩為梁實秋作媒，梁實秋坦率地說，「你轉告對方，在下現有一妻三子。」（見宋益喬，1996：210）梁實秋在前妻不幸去世後，寫下了《槐園夢憶》（梁實秋 1976）一書，追悼亡妻，感人肺腑。後與韓菁清結婚，寫有不少情書，惹來不少非議。這是梁實秋「浪漫心腸」的一個表現，但在道義上無可厚非。在這個時期，梁實秋也翻譯其他的作品來闡述他的文藝觀念，比如，他在一八二八年十月十日的《新月》第一卷第八號發表了他的譯本《阿伯拉與哀綠綺思的情書》，所針對的是章衣萍（1902-1947）的「情書一束」。章衣萍的作品多有纏綿悱惻的感情糾葛，並有大膽的形形色色的愛情描寫。章衣萍在《枕上隨筆》裏曾說「一個女朋友問我，我在《情書一束》裏寫得那樣猥褻，為什麼不害羞。我說：『我覺得沒有什麼事情可以害羞的，因為我是一個文人。』」（章衣萍 1934：62）從這裏可以看出，章衣萍自己不否認《情書一束》裏多猥褻的描寫，而且並不以此為恥，甚至認為這是文人的特權。但在梁實秋眼裏，章衣萍的言行則是「無行」文人的表現。

要做到理性控制欲念，人的行為也需要受到道德的約束。「以藝術與道德分離之墮落學說，是病態的，亦是逃避人生的表現。」（梁實秋 1969a：86）文人要「有行」，而不可「無行」。梁實秋在〈文人有行〉裏批評了文人的「無行」，提倡「有行」：「無行的文人若是真的懺悔想改到有行的道上去，唯一的途徑就是在生活上努力要有行。德行的事，或者可以把以前的缺德的事遮掩一些。舞文弄墨的倨傲的懺悔，本身就是一種無行。」（梁實秋 1969b：34）像梁實秋翻譯《阿伯拉與哀綠綺思的情書》等作品一樣，翻譯《結婚集》也是他提倡文人要「有行」而不可「無行」的體現。斯特林堡的作品不止《結婚集》，梁實秋選擇翻譯的則是該書裏與其文藝思想一致的部分，通過翻譯這樣的作品，譯者得以更充分地闡述其文藝思想及生活態度。

### 三、梁實秋未選譯的十篇小說的主題分析

梁實秋沒有選擇瑟爾查的英譯本中的十篇小說，分別是：*Asra, Love and Bread, Compelled to, Frictions, Unnatural Selection or the Origin of Race, A Doll's House, Romeo and Julia, Compulsory Marriage, Corinna, The Bread Winner*。以下將對這幾篇進行分析，探討梁實秋沒有選擇這幾篇來翻譯的原因。

梁實秋的譯本裏沒有出現 *Love and Bread*（Sandbach 的英譯名為 *Love and the Price of Grain*）這一篇。這一篇與梁實秋希望表現的主題有緊密聯繫。故事講述的是愛情與現實物質生活的關係，愛情是浪漫的，但結婚、生子都需要有一定物質生活的基礎。梁實秋之所以沒有選這一篇來翻譯，很可能是因為這一篇已經有了胡適的譯文，梁實秋在譯文的序言裏就已經提到了他看胡適譯文的感受。

某些重點並不是反映婚姻生活的作品也不在梁實秋的選擇之列。《結婚集》的第一篇短篇小說為 *Asra* (Mary Sandbach 將篇名譯為 *The Reward of Virtue*)。故事從主人公 Theodore 十三歲時講起，那一年母親去世了，他的父親是一位沉醉于科學研究的大學教授。故事涉及到了青春期的萌動、上層階級與下層階級的關係、靈與肉的衝突以及宗教等問題。從內容上來看，這篇小說不是以刻劃婚姻生活為主，並不能幫助梁實秋闡述他的觀點，該小說與梁實秋在《結婚集》序言裏闡述的明確的翻譯目的沒有任何關係，可以肯定地說，這是梁實秋沒有選擇這一篇來翻譯的原因。事實上，這篇小說對斯特林堡本人有重大的影響。《結婚集》第一部於一八八四年九月二十七日出版，發行了四千本；十月三日，斯特林堡就得到消息，未銷售的書籍要全部沒收，作者本人也要面臨起訴。(Meyer 1985:134) 起訴的原因是斯特林堡在 *Asra* 裏有對上帝及聖餐的褻瀆之語。這句話為：「It didn't trouble him that the minister offered him wine bought from the wine-merchant Högstedt at sixty-five öre the pint, and wafers from Lettstroem, the baker, at one crown a pound, as the flesh and blood of the great agitator Jesus of Nazareth, who was done to death nineteen hundred years ago. He didn't think about it, for one didn't think in those days, one had emotions.」<sup>4</sup> (Seltzer 1917b:29) 《結婚集》需要再版的時候，幾家出版社提出要求，有關引起起訴的部分需要刪除或修改。(Sandbach 1972a:16-17) 斯特林堡作品這些有爭議的部分與梁實秋翻譯的目的沒有任何關係。梁實秋如果翻譯了這一篇，並且在翻譯這句話的

---

<sup>4</sup> 珊巴赫的版本為「He did not devote any thought to the impudent deception practiced with Högstedt's Piccadon at 65 öre the half gallon, and Lettström's wafers at 1 crown a pound, which the parson passed off as the body and blood of Jesus of Nazareth, the agitator who had been executed over 1800 years earlier, for this was not a time for thought, you were there to receive 'grace'」(Sandbach, 1972c:71) 珊巴赫的版本與瑟爾查的版本有一點出入，前者的「1800 years earlier」，在後者則為「nineteen hundred years ago」。



時候，加上注釋以說明<sup>5</sup>，不但不能達到梁實秋本人的翻譯目的，甚至會分散讀者的注意力。

*Unnatural Selection or the Origin of Race* 這篇小說篇幅很小，丈夫堅持妻子哺乳兒子，而堅決反對雇用乳母，以免下層階級的某些觀念也隨著乳汁流入孩子的體內。像 *Asra* 這篇小說一樣，故事主要涉及的並不是婚姻問題，而是上層階級與下層階級的關係問題。

*Romeo and Julia* 講述的是一個溫馨的小故事。夫妻兩人重新演奏 *Romeo and Julia* 這首歌曲時，丈夫產生了對往昔歲月的回憶，夫妻兩人都意識到隨著歲月的流逝，他們逐漸年邁，但這首曲子卻使兩人重新煥發了青春。這篇小說雖然描寫的是婚姻生活的一個場景，卻以一首樂曲作為主線，在很大程度上表現的是音樂的魅力與作用。

*Compelled to* (*Sandbach* 的英譯名為 *Needs Must*) 講述了一位中學教員的單身生活以及結婚生子後的一些轉變。梁實秋沒有選擇這篇來翻譯的原因，可能是因為作者花了大量的筆墨來描述男主人公沒有結婚時的生活，而對婚後的生活只有少量描寫。

在 *Frictions* (*Sandbach* 的英譯名為 *Torn Apart*) 裏，男主人公在舞會上遇見了一個非常漂亮的女子，他們的相識相遇非常離奇，兩人都不相信愛情，但卻草率成婚。丈夫事業上的成功使家裏高朋滿座，但妻子卻與他們沒有多少共同話題。與前妻離婚後，男子與其表妹結婚。故事結尾有一段丈夫伏在第二位妻子腿上抽泣的描寫，根據珊巴赫的注釋，有人認為這位妻子的原型是斯特林堡第一位妻子 *Siri von Essen*。  
(*Sandbach* 1972c:363) 主人公非常草率地訂下終身大事，並且輕易地移

---

<sup>5</sup> 珊巴赫在她的英譯本的這句話後就加有這樣的注釋：「The passage for which Strindberg was prosecuted for blasphemy after the publication of *Getting Married I...*」(*Sandbach* 1972c:357)

情別戀，這在梁實秋看來是不能夠接受的，這可能是梁實秋沒有選擇這一篇來翻譯的主要原因。

斯特林堡反對當時的婦女解放運動，他在《結婚集》第一集的序言裏說，試圖解放婦女的做法，是對自然的反叛（Sandbach 1972b:30）。斯特林堡《結婚集》的一些小說，就表現了作者的這一立場。然而，婦女解放運動，並不是梁實秋本人關注的問題，因而，他並沒有選擇《結婚集》中的某些小說來翻譯，A Doll's House 就是這樣的一篇。這篇短篇小說的篇名與易卜生（Ibsen 1828-1906）的一部戲劇同名<sup>6</sup>。斯特林堡在《結婚集》第一集的序言裏，花了很長的篇幅來討論易卜生的這部戲劇，為海爾茂辯解。他認為易卜生對劇中的丈夫是不公正的，而娜拉的所做所為是根本不值得稱道的。有了 A Doll's House，結婚的女子開始視她們的丈夫為暴君，而將自己視為丈夫的玩偶。（Sandbach 1972b:33-38）斯特林堡借用了易卜生原戲劇名，其用意就是要闡述他的上述觀點。小說講述的是一位海軍軍官與他的妻子的故事。丈夫出海的時候，他們常常飛鴻傳情。有一次，丈夫收到妻子一封信，妻子指出，他們的婚姻並不是真正的婚姻，並抱怨自己只是丈夫的管家婆。妻子隨信寄來了易卜生的 A Doll's House 一書，這本書不光改變了妻子，也改變了他們的夫妻生活。丈夫看完書後，在給妻子的信裏，對書中娜拉的做法進行批評，並為海爾茂辯解。這裏丈夫所持的觀點幾乎是斯特林堡本人在序言裏的評論的翻版。

---

<sup>6</sup> 易卜生的 A Doll's House 中的女主人公名叫娜拉（Nora），為了給丈夫海爾茂（Helmer）治病，冒名借債，夜間從事抄寫工作，以還債款。丈夫得知實情後，大為震怒。娜拉對丈夫的表現十分失望，認為她只不過是丈夫的一個玩偶罷了，憤然離家出走。易卜生的戲劇在中國有很大的影響，《新青年》上曾出版過「易卜生專號」，胡適、洪深及田漢等人對易卜生相當推崇。A Doll's House 中反映的社會問題，魯迅也曾著文〈娜拉走後怎樣？〉來討論。

《結婚集》中一些表現斯特林堡厭惡婦女情緒的作品，梁實秋並沒有翻譯，他顯然不會同意作者這樣的立場。斯特林堡在《結婚集》第二集的序言裏，對婦女進行了非常尖銳的抨擊。指出女人愛男人只是為了從男人那裏得到好處：為了她們自己的利益，女人總是在剝削男人，男人成了女人的奴隸。（Sandbach 1972d:197）未被梁實秋翻譯的 *Compulsory Marriage, Corinna, The Bread Winner* 屬於《結婚集》第二集。*Compulsory Marriage*（Sandbach 的英譯名為 *The Child*）反映的並不是一般意義上的婚姻。男主人公自小死了父親，沒有兄弟，從小生活在母親、姨母、幾個姐姐以及一個表妹當中。他受到姐姐們的管教，姨母的責打。長大了，他愛上了園丁的女兒，但遭到了拒絕，因為他們並不門當戶對。後來他愛上了當地醫生的女兒，但遭到了母親的反對。母親早已為他與表妹定下終身。在母親、姐姐以及姨母的勸說下，他終於答應與表妹結婚。婚後的生活是不幸福的，他依然受到周圍這些女人的管教，這些女人成了他的敵人，最後他只好借酒消愁。*The Bread Winner* 講述了辛苦工作的男子如何受到好吃懶做的女子的不公正對待，儘管丈夫為了養家而辛苦工作，但周圍的女人們卻對他漠不關心，甚至說一些侮辱性的話，而對妻子卻關懷備至。在這篇小說裏，作者也表達了對這種情況的不滿及憤怒。

〈葛倫娜〉（*Corinna*）是最能體現斯特林堡厭惡婦女情緒的一篇小說。女主人公海莉娜（*Helena*）是將軍的女兒，從小便出入於上流社會，天生的優越感使她非常自負，令追求者望而卻步。後來，她與一位大學講師結婚，但拒絕與丈夫同居。丈夫感到不快，婚後的生活與婚前並沒有多大區別，只是多了一位不付伙食費的女寄宿者。丈夫後來被提升為教授，並成為國會議員。要開國會了，海莉娜開始對丈夫溫柔起來，並希望丈夫在議會中為低層婦女請願，但丈夫卻表達了他對婦女的憎惡。為了使丈夫答應她的請求，她終於決定與丈夫同居。這篇小說

裏，充斥著大段的斥責女人的話語<sup>7</sup>。顯而易見，梁實秋絕對不會選擇這一篇來翻譯。

總之，從對梁實秋沒有選譯的十篇小說的分析我們看到，*Love and Bread* 這一篇與梁實秋翻譯目的關係最大。他沒有翻譯的原因很可能是因為這篇已經有了胡適的譯文。沒有選譯其他作品的原因在於：*Compelled to* 對結婚後的生活只有少量的描寫；在 *Frictions* 裏，主人公對婚姻的態度是梁實秋所不能認同的；*Asra, Unnatural Selection or the Origin of Race, Romeo and Julia* 等則涉及了婚姻之外其他方面的主題；在 *Compulsory Marriage, Corinna, The Bread Winner* 等作品裏，作者抒發了對某些婦女強烈的不滿情緒，作者的觀點是梁實秋不能接受的，也與他自己翻譯目的沒有關係。

#### 四、總結

梁實秋的翻譯選材深受他的源於白璧德的新人文主義思想的影響，他的文藝思想也通過他的翻譯活動得到進一步的闡述；他不僅通過寫文章來闡述他的文藝思想，也將翻譯作為工具來來宣傳一種穩健的理性的文藝思想以及人生態度，以此來糾正二十世紀以來氾濫的浪漫主義傾向。（白立平 2003）對《結婚集》譯文的分析，我們同樣看到了梁實秋翻譯這部小說集與其文藝思想的互動關係。梁實秋選譯的《結婚集》與

---

<sup>7</sup> 比如：「Well, he would tear the mask from her face. He would show her what she really was. He would tell her that prostitution could never be abolished while women found an advantage in selling themselves.」（Seltzer, 1917:211）「He hated her soul, for he hated her ideas.」（Seltzer, 1917:214）「He knew that he would grovel before her and whine for her favour; that he would remain her slave and sell her his soul again and again, just as she sold him her body. He knew that that was what he would do, for he was head over ears in love with her.」（Seltzer, 1917:215）

他在二十世紀初期的某些論著一道，相輔相成，共同闡述了他的文學觀及人生觀。

譯者首先是一個讀者，原作者可能沒有要反映某一主題，譯者則可能對原作進行「操控」(manipulate)，賦予作品與譯者文藝主張一致的意義，譯作從而為譯者所用。某部作品所反映的主題有與譯者文藝觀念一致之處，也有衝突之處，譯者可能因此而強化前者，淡化後者，甚至將與其主張相背的部分刪除不譯。這種情況，在梁實秋的身上也有所體現。斯特林堡與梁實秋的文藝觀念差別很大，斯特林堡創作的《結婚集》裡的多篇小說所反映出的思想是梁實秋完全不能接受的，梁實秋也明確表示他並不認同斯特林堡的某些觀念。但梁實秋選擇了那些他能夠接受的部分來翻譯，通過選擇翻譯那些主題與譯者文藝觀相近的作品，譯者的文學觀念得到了進一步印證或闡述。從梁實秋翻譯《結婚集》的個案，我們看到了譯者如何協調作者的創作動機以及譯者本人的翻譯目的、以及如何作出取捨從而使譯作為其所用的情況。

身為文集編選者的譯者的「重寫」，包含有宏觀及微觀的層面。前者是指譯者對整個原選集內容的取捨，而後者是指譯者在具體翻譯每一篇文字時的取捨。梁實秋翻譯《結婚集》就涉及了這兩種「重寫」，即對斯特林堡原選集內容取捨時的「重寫」，以及翻譯每篇短篇小說時的「重寫」。限於篇幅，本文主要討論的是前一種「重寫」。「重寫人」的詩學觀念對兩種「重寫」都有重要的影響。需要注意的是，梁實秋的《結婚集》是由瑟爾查的英譯本轉譯而來的，而瑟爾查的譯本同樣涉及兩種「重寫」，同樣對斯特林堡原選集以及每一篇短篇小說有所取捨，其詩學取向也對兩種「重寫」有重要影響，所以，該選集很可能已經不是斯特林堡原選集的樣子了，這進而間接影響到梁實秋的「重寫」。這樣幾經波折，幾經「重寫」，當中涉及了多種語言，斯特林堡原選集才

來到中國讀者面前，雖然重新獲得了生命，但卻很難是原選集的原貌了。

## 參考書目

- Lefevere, André. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London; New York: Routledge. 1992.
- Meyer, Michael. *Strindberg: a Biography*. London: Marin Secker & Warburg Limited. 1985.
- Sandbach, Mary. "Introduction." In Sandbach, Mary (trans.) *Getting Married* (by August Strindberg), New York: The Viking Press. 1972a, 11-26.
- "Preface of Getting Married I (by August Strindberg)." In Sandbach, Mary (trans.) *Getting Married* (by August Strindberg). New York: The Viking Press. 1972b, 29-50.
- *Getting Married* (by August Strindberg). New York: The Viking Press. 1972c.
- "Preface of Getting Married II (by August Strindberg)." In Sandbach, Mary (trans.) *Getting Married* (by August Strindberg). New York: The Viking Press. 1972d, 197-207.
- Seltzer, Thomas. "Introduction," In Seltzer, Thomas (trans.). *Married* (by August Strindberg). New York: Boni and Liveright Inc. 1917a, 5-6.
- *Married* (by August Strindberg). New York: Boni and Liveright Inc. 1917b.
- 白立平。〈文藝思想與翻譯——梁實秋新人文主義思想對其翻譯的影響〉。《中外文學》第三十一卷第九期（二〇〇三年二月號）。2003年。頁185-207。
- 宋益喬。《梁實秋傳——滄桑悲歡》。太原：北嶽文藝出版社。1996年。

李之義。〈前言〉。張道文，李之義譯，《斯特林堡小說戲劇選》。北京：人民文學出版社。1999年。頁1-6。

侯健譯。〈中國與西方的人文教育〉（白璧德講演），梁實秋，侯健著，《關於白璧德大師》。臺北：巨浪出版社。1977。頁9-19。

梁實秋。〈辛克萊爾的「拜金主義」〉。《偏見集》。臺北：文星書店。1969a。頁71-86。

梁實秋。〈文人有行〉。《偏見集》。臺北：文星書店。1969b。頁29-35。

梁實秋。〈致讀者〉。梁實秋譯。《結婚集》（瑞典斯特林堡原著）。上海：中華書局出版。1930a。頁1-9。

梁實秋。〈現代中國文學之浪漫的趨勢〉，《浪漫的與古典的》。臺北：文星書店。1965年。頁1-24。

梁實秋。〈關於白璧德先生及其思想〉，梁實秋，侯健著，《關於白璧德大師》。臺北：巨浪出版社。1977年。頁1-7。

梁實秋。《槐園夢憶》。臺北：遠東圖書公司。1976年。

梁實秋譯。《結婚集》（瑞典斯特林堡原著）。上海：中華書局出版。1930b。

章衣萍。《隨筆三種》。上海：現代書局。1934年。



# 跨越純土耳其語的界線： 奧罕·帕慕克之土耳其文原著《我的名字叫紅》及其英文譯 本的風格分析

紀耀凱\*

## 摘 要

奧罕·帕慕克是聞名於世界文壇中的其中一位土耳其作家，而他的作品已有超過四十種語言以上的海外譯本；然而有關於其作品的所有中文譯本卻並非從土耳其文原文直譯。本篇論文以其膾炙人口的土耳其文原著小說《我的名字叫紅》(*Benim Adım Kırmızı*) 及其英文翻譯為例，透過例證與評論的方式，利用前景化理論分析帕慕克的寫作風格。帕慕克在寫作上的「多元」風格不僅反映出他對於東、西方議題的觀點，更創造出他期望在小說中所呈現的文學效果與意象。他企圖擺脫土耳其語言改革以來的純土耳其語的框架，創造出多元的語言風格。而本書的英文譯者 *Erdağ Göknar* 試圖運用古語、俚語等多樣化的英語詞彙及表達方式創造出與英語讀者閱讀習慣迥異的譯文。本文的目的則是分析帕慕克的文學風格以及 *Göknar* 在其英語譯作中如何展現原作寫作風格的方法。

**關鍵詞：**土耳其、奧罕·帕慕克、我的名字叫紅、土耳其語言政策、風格學、前景化

---

\* 國立政治大學土耳其語文學系

## **Crossing the Boundary of Pure Turkish (*Öz Türkçe*): Stylistic Analysis of *Benim Adım Kırmızı* by Orhan Pamuk and Its English Translation**

Chi, Yao-Kai\*

### **Abstract**

Orhan Pamuk is one of the famous Turkish writers in the world, and his works have been translated into more than forty languages. However, all the Chinese translations of his novels were not rendered from the Turkish original. In order to analyze the style of Pamuk, this thesis examines one of his notable literary works *Benim Adım Kırmızı* and its English, as well as Chinese translations in the light of Foregrounding Theory through examples and commentary. Pamuk's "mixed style" not only reflects his points of view on the issue of the East and the West, but also creates the literary effects and imagery he expects. He attempts to cross the boundary of Pure Turkish derived from Turkish Language Movement, thereby creating diversified language style. The English translator Erdağ Gökner tries to create dissonant translation with the diversity of English vocabulary, such as archaisms and slangs. The aim of the article is to analyze the literary style of Pamuk himself and to examine how Gökner conveys the original's language style in his translation.

**Keywords:** Turkey, Orhan Pamuk, My Name is Red, Turkish Language Movement, Stylistics, Foregrounding Theory

---

\* Department of Turkish Language and Culture, National Chengchi University

## Introduction

Style is related to the language use of a writer. As Katie Wales states in *A Dictionary of Stylistics*, “[a]lthough style is used very frequently in literary criticism and especially stylistics, it is very difficult to define” (1990, p. 435). French naturalist Buffon’s definition of style is widely accepted: “Le style c’est l’homme même” (*The style is the man*) since, in his point of view, style is seen as an individual language feature of an author (*Discours sur le style*, 1753). The language features of a writer can result in literary effects in the work. Thanks to style, the author can successfully convey the implicit feelings and emotions of the protagonists. The literary effects arising from style are also the important element that a translator should notice during the translation process. Due to the discrepancy of language habit and structures between the ST and the TT, it is worth noticing that even though the content of the TT has followed that of the ST, the TT has no choice but to alter its expressive form. This is the very widely-accepted idea that style is composed of two indissoluble elements: content (what is said in a given work) and form (the method of expression). Both of them are complementary and determine each other.

Since the beginning of the 20<sup>th</sup> century, many stylisticians have begun to combine stylistics with other disciplines in order to broaden new perspectives in the domain of stylistics. One of the approaches to the study of stylistics is foregrounding, which is often regarded as “an example of a universal stylistic characteristic of literature” (Boase-Beier 2006, p. 14). Foregrounding is a means to examine the stylistic choices of the author which the translator makes. It helps not only to account for both deviant and non-deviant stylistic elements,

but also to understand and analyze the relationship between those stylistic elements and literary imagery the author/ the translator attempts to achieve. The concept of foregrounding will be employed in the article, with the intention to study what literary effects those salient stylistic elements have evoked, how the translator deal with them, and what imagery they have created in the translation.

This paper will examine Orhan Pamuk's *Benim Adım Kırmızı* and its English translations (*My Name is Red*, henceforth *B.A.K.*) as a case study. Pamuk's style not only reflects the deviation from the Pure Turkish Movement but also symbolizes the amalgamation of his perspectives on East and West, as well as the past and the present. While working on a novel, Pamuk, like a scholar, prefers to read abundant materials from traditional Turkish and western literary works with the intention of displaying his cultural eclecticism. In *Other Colors*, Pamuk has mentioned that:

“[a]ll my books are made from a mixture of Eastern and Western methods, styles, habits, and histories, and if I am rich it is thanks to these legacies. My comfort, my double happiness, comes from the same source: I can, without any guilt, wander between the two worlds, and in both I am at home”. (2007, p. 264)

Pamuk himself has confided that he dislikes, even seemingly denigrates the language style like “‘*Ali gitti, Veli geldi*’, ‘*elmayı ağaçtan kopardı*’, *dilinde yazan, birazcık cumhuriyetçi, birazcık öztürkçeci* [...]” (Ecevit 2004, p. 164). As a matter of fact, Pamuk seldom comments on his own language style, but it stands to reason that he takes advantage of language to reflect his personal

attitude toward East-West issues and his dissatisfaction with this society. A few Turkish writers point out that his language tends to confuse the reader due to the ambiguity in meaning; but on the other hand, some recognize his effort in language that transcends the limitations imposed by the language reform. Facing the criticism from Turkey, the majority of Pamuk's foreign translators hold a positive attitude towards his language style. During an interview with NTV News channel, Hanneke van der Heijden, Pamuk's Dutch translator, once indicated that:

There may be some mistakes in his language, and all of the writers may have mistakes, too. [...] The writer could make these mistakes on purpose. [...] Let's say an inverted sentence. The writer may think this sentence is more suitable for a given plot. When translating an inverted sentence, we [translators] would see "what intention it could be? How do we evaluate this in terms of his language style?" If the sentence is deviated from the grammatical rules, we are trying to evaluate this difference, like "how can we create the same imagery in the Dutch translation?" We would think how to generate the same style instead of trying to eliminate it.<sup>1</sup> (NTV-MSNBC, January 28<sup>th</sup> 2008)

While translating Pamuk's novel, Erdağ Göknaar, one of Pamuk's translators, faced some difficulties with regard to the difference of grammatical structures between English and Turkish. As John Updike commented, "[t]ranslating from the Turkish, a non-Indo-European language with a grammar that puts the verbs at the end of even the longest sentence, isn't a task for everybody" (2001, p. 92). Unlike English, Turkish does not contain such

information as tense and subjects until the end of the sentence. During the translation process, it is ineluctable for a translator to fall into the dilemma of “form” and “content”: rendering an acceptable TT for target readers, or following the stylistics forms of the ST.

The aim of the thesis is to analyze *B.A.K.*'s stylistic transformation of Turkish original and its English translation. In Part I, I mainly discuss and analyze Pamuk's literary style. In this part, the reader can clearly understand his comments on Turkish language and the reasons why he changed his language style during his writing career. Part II shortly introduces the background of the English translator of *B.A.K.* This part mainly focuses on Göknaar's translation strategies and the difficulties that he faced while rendering this novel. Part III will shortly talk about Foregrounding Theory. The theory defines style as deviation from the norm. The deviation could be foregrounded in a text, since the author takes advantage of it to achieve specific literary effects and imagery he hopes to attain. In Part IV, the stylistic analysis will be divided into the lexical level and the syntactic level based on Foregrounding Theory. The lexical and syntactic deviation existing in the English translation will be examined.

## **I. Literary Style of Orhan Pamuk**

For Pamuk, the novel is an appropriate genre to synthesize the richness and creativity of all thoughts. While giving an interview to *Cumhuriyet* Newspaper, he mentioned the function of a novel: to give meaning to our lives and to strongly embed that meaning into the essence of life<sup>2</sup> (*Öteki Renkler* 1999, p. 105). Pamuk thinks that the literary works written by traditional

Turkish novelists could arouse the curiosity of most readers; however, they lack profundity and could be easily forgotten in the future. Though Pamuk is always criticized for being a deeply westernized novelist, Turkish novels still have a significant influence on his writing career. He also confided that what he has learned from Turkish novels is not the techniques, language, and style of novels, but “the attitude and behavior toward authorship”<sup>3</sup> (*ibid.* p. 110). Pamuk enumerated some Turkish novelist he has admired:

For example, if I learned the way to examine history from Kemal Tahir, I have also learned from Yaşar Kemal that I should confidently believe in the breath and the world of a writer. If I learned from A.H. Tanpınar that I need to find out “our belongings and objects” like an artist, I have also learned from Oğuz Atay that my novels substantially benefit from western novel techniques.<sup>4</sup> (*ibid.*)

Pamuk, in his novels like *Beyaz Kale*, *Yeni Hayat*, *Kara Kitap*, and *B.A.K.*, abundantly adopts the allegories of old Sufi stories and traditional Islamic tales and cultures. Pamuk’s adoption of traditional Ottoman and Islamic cultures not only symbolizes his reverence for the past, but represents his dissatisfaction with the secularized Turkish Republic. Pamuk once expressed that:

A nation is a unity, perhaps, that is put together not with what we remember but with what we forget.

In order to establish a modern and Westernized nation, Atatürk and the whole Turkish establishment decided to forget Islam, traditional culture, traditional dress, traditional language and traditional literature. It was all

buried. But what is suppressed comes back. And it has come back in a new way. Somehow in literature, I am myself that thing that comes back, but I came back with my postmodern forms, I came back as someone who not only represents tradition, traditional Sufi literature, traditional form, traditional ways of seeing things, but also someone who is well versed with what is happening in Western literature. So I put together the experimentalism, I mix modernism with tradition, which makes my work accessible, mysterious, and I suppose charming, to the reader. (Skafidas 2000, p. 21)

From this moving self-revelation we can conclude that history is a significantly important leitmotif in his novels. Pamuk regards history as the new source and space of imagination, as he commented that “history is like a treasury which provides the imaginations with a number of fresh, intact, and new possibilities”<sup>5</sup> (*Ö teki Renker* 1999, p. 112).

History is often applied to four areas in Pamuk’s novels: Ottoman history in a European context; the transition from Ottoman Empire to the modern Middle East; the early-twentieth-century Kemalist cultural revolution; and, the legacy of all three on present-day Turkey (Göknaar 2006, p. 34). There are three reasons that Pamuk takes advantage of history as an auxiliary, but indispensable, ingredient in his novels: (1) History is applicable to be used as a means to criticize contemporary social issues and problems, especially in an ostensibly westernized, but semi-liberal Turkish society where Pamuk lives; (2) Pamuk hopes to deliver a concept that history serves as homage to the past, instead of disregard and oblivion; (3) The combination of history and modern stimulates the diversity of viewpoints and the language he uses in the novels.



The last one is essential for Pamuk, since Ottoman history “broadly contains any number of secular national ‘taboos,’ including multi-ethnicity, multi-lingualism, cosmopolitanism, religion, and homosexuality”, which are widely used in his literary works (*ibid.*). That is to say, he resists universal perspectives and prefers to merge diversities to destabilize fixed identities.

Pamuk’s inclination to compound multiple vantage points could be attributed to the military coup taking place in 1980, which affected holistic aspects of Turkish politics, society, even literature and language use. Due to the military coup, the Turkish writers “have been increasingly free to resurrect Ottoman history and ‘Ottomanesque’ language in a way that no longer threatens national identity but actually furthers vision of modernity and progress” (Göknaar 2004, p. 52). The concept of “mixture” reflects not only on the major concept of Pamuk’s novels, but on his language style as well. Pamuk expressed:

The 19<sup>th</sup>-century realistic novel killed the traditional Turkish literature, which was full of imagination, esoteric and almost hermetical darkness. [...] Turkish writers began to write in a very simplified, dull and, honestly, uninteresting reportage-like manner, so what I did, simply was [to] kill that literature and instead pull out a bit of the strange and mysterious, a bit of the dark – literature with long, long, baroque sentences. (Skafidas 2000, p. 21)

Beginning with his second novel *Sessiz Ev*, Pamuk changes language style. While talking about his experience in writing *Sessiz Ev*, he indicated that:

[...] basically I inclined to create the literary forms which provide the possibility of playing with language, stretching or slightly inverting sentences, intertwining with each other, or at least, innovating from visual perspectives.<sup>6</sup> (*Ö teki Renkler*1999, p. 107)

It is easy to infer the reason why Orhan Pamuk attempted to do this. McGaha once proposed statistics, explaining that “it [the Turkish language] currently has an active vocabulary of about fifty thousand words, as opposed to five hundred thousand in English” (2008, p. 82). The impoverished vocabulary of Turkish language is usually blamed on the Letter Reform (*Harf Devrimi*) and Language Purification Movement (*Dil Arınması Hareketi*).

The major aim of this reform “was to break Turkey’s ties with the Islamic east and to facilitate communication domestically as well as with the Western world” (Lewis 1999, p. 27). With the spread of language purification, a great number of language treasures were lost. As time goes by, the Turkish people cannot recognize much of the vocabulary derived from the Ottomans. Adnan Orel, spokesman of the National Education Commission, criticized that

[*Türk Dili Kurumu*] has impoverished our beloved language, had made it sterile, shallow and ugly; [...] The harmony and the grace of that lovely language has been eliminated, [...]; gone are its richness and effectiveness in expressing feelings, emotions and ideas; annihilated its connection with kindred language and its relationship with other Turkish dialects. The words, technical terms, and elements for expressing oneself, which were won for it by its normal and natural development over the

centuries and have become our own, have been cast away and their places filled by grotesque, ugly, and fake words, terms, and expressions that have been fabricated in no conformity with the rule of harmony of our language, its grammar, its structure, or anything else about it. (Lewis 1999, p. 163)

Since the 1980s, the development of Turkish language has become much more liberalized due to the advent of television and the abolition of the government's monopoly on media. Under the circumstance, a great number of foreign language patterns are being introduced into Turkish, gradually changing the speech habits of Turkish people. Some regard this trend as a good opportunity for the Turkish language to flourish, thereby compensating its inadequacy and culturally enriching innovative meanings that have arisen since language reform. Some conventional and classical “grammarians” may disparage those writers who are looking for the possibility of new literary style, saying that they do not really know Turkish (Belge 2009, p. 63). However, the innovation of this literary style could be seen as their means to “use old and new register of language together in a way that complicated and enriches their prose in sound and meaning” (Gökner 2004, p. 52). Some scholars label Pamuk's literary style as postmodernism; more concisely, in the Turkish context, his style can be characterized by “neo-Ottomanism” (Gökner 2006, p. 35).

Neo-Ottomanism is originally a political term, which refers to “the revival of the intellectual legitimacy of the Ottoman Empire” (Kınıklıoğlu 2007). Neo-Ottomanism attempts to break the ethnically and culturally unitary state built by Kemalists, but on the other hand, it is also not a policy to bring Turkey

back to an Islamized country. Rather, it is a vision that “rediscovers its imperial legacy and seeks a new national consensus where the multiple identities of Turkey can coexist” (Gordon and Taşpınar 2008, p. 51). In other words, based on the framework of multi-cultures, neo-Ottomanism gives more tolerance towards ethnic, cultural, and religious issues such as Islam and Kurdish problems, as opposed to the claims made by secularists and republicans. From the perspective of literature, neo-Ottomanism can be thought of as Turkish novelists’ inclination to re-interpret the past with different literary style, as Göknaar explained:

Neo-Ottomanism implies a reassessment and reappropriation of disregarded cultural history and identity before World War I, including manifestations of Islam. Understanding of style and aesthetics changed in this era as authors experimented with form while being drawn to the possibilities of multiethnic, multireligious settings and characters from various Ottoman walks of life and classes. In an authoritarian political context, the limits of nationalism were discursively transcended, historical and cultural borders were crossed. Thus, in the wake of the 1980 coup, along with nonrealist and fantastic genres, the Ottoman historical novel gained currency. (2006, p. 35)

Due to the influence of neo-Ottomanism after the 1980s, Pamuk consciously adopts a mixed language style in his novels, especially in *Kara Kitap*, *Yeni Hayat*, and *B.A.K.*. Pamuk’s frequent use of long and complex sentences in *Kara Kitap* and *Yeni Hayat* embodies the diversity and flexibility of Turkish. As *Kara Kitap* was published, Pamuk himself confided that his

sentences are “long, exhausting, dense, broken, asymmetrical, oblique, artificial or awkward but decorated and beautiful” (Ecevit 2004, p. 158).

Pamuk himself once expressed that his language can be likened to such novelists as Joyce, Proust, Woolf, Faulkner or Nabokov, whose language styles are complicated, as opposed to Hemingway and Steinbeck, whose language styles are simple and comprehensible (Ecevit 2004, p. 164). Contrast to those critics who criticize Pamuk’s Turkish with the inadequacy of meaning and incorrect grammar, a group of writers and translators defend for his language style. They claim that language problems also exist among many novelists; however, these novelists desperately endeavor to create their unique language styles and to display their creative freedom as artists. Pamuk also takes advantage of the complexity of language style to describe details. For example, in *Yeni Hayat*, Pamuk portrays the scenes of terrible traffic accidents with as long as eight-line sentences; or he uses nearly five pages with a non-stop sentence to portray the scenes he has seen as well as the memories he has kept in his another book *Istanbul*, in order to illustrate the meaning of *hiüzün*. Pamuk’s diversified language style is also beneficial to unravel the fact that he hopes to deliver, since he says, “While we are in the situation that we cannot understand, details have always something to do with the facts behind them”<sup>7</sup> (Ecevit 2004, p. 159). This concept exists in most of his novels, thereby also affecting his language style.

While incorporating Ottoman traditions and constructing a new literary mode in Turkish literature, Pamuk seems to tell Turkish readers his intention that people should not forget history and the past. Turkish people should still be proud of their rich cultural property of Ottoman history and Islamic art. Pamuk’s appeal is also reflected in his language style. He is adept in using

complicated and outlandish style to construct sentences. His use of diversified vocabularies seems to insinuate that he is dissatisfied with Turkish language reform. As Ecevit points out, “Pamuk is creating a unique and liberal language”<sup>8</sup> (2004, p. 165). This is the characteristic of his language, also the main issue that will be discussed in Part IV.

## II. Translator’s Perspectives on Orhan Pamuk’s Style

Erdag Gökner, the second generation of Turkish immigrants, was born in Michigan, USA. In 1999, Gökner began to work on the translation of *B.A.K.*, which can be regarded as his first published translation work. While interviewed by Stocke, Pamuk mentioned his impression on Gökner:

I approached him [Gökner] because he had already written some interesting papers on my work. We had met at a conference. He was a wonderful combination, a Turkish/American who understood the nuances of both languages. While he was born in America, he had Turkish roots through his mother and father who spoke Turkish at home. He covers all the nuances of my text and of course all the nuances in English. (*The Melancholy Life of Orhan Pamuk*, 2006)

Born in American society, he notes that “[t]his marked a persistent division and mediation between the two realms within my thoughts. [...] From my earliest memories, I have been mediating between languages, first verbally, and then textually” (2004, p. 53). While in Istanbul, Gökner and Pamuk always had long meetings in Pamuk’s studio, reviewing the drafts “as detailed as

whether to use a semicolon or a dash, and other, larger issues, such as whether to use the word God or Allah” (Mock 2003). Erdağ Göknaç also comments on *B.A.K.* in terms of Pamuk’s language style:

The immense breadth of the original Turkish could be accommodated through an aesthetic that mediated between the historical and the mundane, the artistic and the vulgar, the erudite and the everyday. [...] Pamuk’s impressionistic use of Perso-Arabic, Turkish and pure Turkish (*öz Türkçe*) language registers would be met by Latinate, Anglo-Saxon, and contemporary words and expressions – of which, to my advantage, I had many, many more to choose from. Issues of style, a mediating style, preoccupied me. My aesthetic relation to Pamuk began through influence and imitation, as I focused on the phrasal unit of lyrical narrative, whose complex combinations marked Pamuk’s own elaborate, if I might be allowed, “neo-Ottoman” style. [...] The issue of vocabulary is further complicated by the effects of Republican language reform policies that either denied or deferred to living language practices and the use of purely Turkish/Turkic neologisms (*öz Türkçe*). (2004, pp. 52-53)

For Göknaç, translation is not just an activity in which a translator only deals with the level of words. An author of a literary work usually delivers deeper meaning through his language. The reader/ translator needs to transcend the level of words and to explore the meaning the author tries to express. He regards translation as “a tricky art: It requires intimate knowledge of at least two languages, and artist’s ear for composition and a sort of high-level mimicry” (Goldsmith 2003). Göknaç mentioned that Pamuk’s mixed style in

Turkish “reveals this response to the presence of a number of stylistic options: mix them as if you were mixing colors to produce an unusual hue” (2004, p. 54). Therefore, in the English translation, Göknaar also tried to follow his style, coalescing vernacular, slang, historical language together in his translation. In Göknaar’s perspective, translation is also an aesthetic relation of styles (*ibid.*). Instead of a kind of mechanical activity, translation is an activity “called poeticization – making the text read naturally in a literary way in the target language” (Goldsmith 2003).

### III. Foregrounding Theory

Foregrounding, a term borrowed from art, originally refers to a painter’s emphasis on certain specific elements of a painting to attract the viewer’s attention. This term was also later developed by the Russian Formalist and the Prague Structuralists, and afterwards became a very influential element of textual study. According to Leech and Short’s categories, foregrounding could be divided into “qualitative, *i.e.* deviation from the language code itself – a breach of some rule or convention of English – or [...] quantitative, *i.e.* deviance from some expected frequency” (1981, p. 48). That is to say, foregrounding theory refers to the salient and unexpected departures from accepted *norms*. The notion of foregrounding later expanded the concept to encompass both the deviant elements and those linguistic characteristics that are not deviant, but striking in texts. The latter one becomes a very useful approach since it can help stylisticians establish the relationship between literary effects and linguistic style. Short further elucidates foregrounding theory in his article entitled *Who is Stylistics*:



- A. When a writer writes, he is constantly involved in making linguistic choices – choices between one word and another, one structure and another, and so on.
- B. Examination of the choices he makes (as opposed to the ones that he rejects) can help us to understand more fully the meaning he is trying to create and the effects he is striving to achieve.
- C. He can make choices between inside and outside the language system. Choices outside the language system are deviant and thus produce foregrounding.
- D. Overregularity of a particular choice within a system (e.g. parallelism) also produces foregrounding. (1984, p. 21)

There is a notable example where Hemingway generally prefers to use simple sentences in his novel *The Old Man and the Sea*, later labeled as *telegraphic style*. However, while depicting the old man struggling with the shark, he portrays the description with longer and more complicated sentences. In this sense, the deviation has become salient and also created literary effect. The complicated sentences convey the reader a message of how hard the old man struggles with nature, with no time to catch his breath. Another example is: Nabokov tends to use adjectives to portray each body part of Lolita while she is playing tennis with her friends. The foregrounding effect is also salient, giving the reader a chance to enjoy her posture together with the hero Humbert's eyes and mind.

For translation, foregrounding is regarded as “evidence of an emphasis on form”; which is to say, foregrounding is not only a stylistic feature but a kind

of “text type” that a translator should notice (Boase-Beier 2006, p. 90). Foregrounding is like a “clue” to give readers the author’s intention, since it creates the effects of the ST (*ibid.*). A translator follows the psychological effects of the author (or of the protagonists in literary works), and reflects it in the TT. However, it is worth noting that not all foregrounding can be translated and reflected in the TT if they belong to a qualitative category as Leech and Short propose, such as onomatopoeia and rhyme, since the TL may lack appropriate counterparts to follow the style that has been created in SL.

The concept of foregrounding is heavily relevant to that of norm. Norm represents the language preference of a given period of time; foregrounding can be seen as a deviation of that language preference. Take Pamuk’s language as an example. Under the influence of Language Purification Movement, Pamuk attempts to create his own language deviation by which his novels could become more attractive and innovative. The foregrounding traits in Pamuk’s language are salient. The traits have also become his own language style and achieved the literary effects he desires.

#### **IV. The Lexical Style of Turkish Origin and English Translation**

Pamuk’s abundant use of archaisms with Persian or Arabic roots greatly echoes the story background and motif taking place in the 16<sup>th</sup>-century Istanbul, such as *malumat* (p. 11), *meczup* (p. 15), *muhasara* (p. 16), *murdar* (p. 20), *cima etmek* (p. 21), *müderriş* (p. 31), *kavi* (p. 58), *şehnişin* (p. 70; p. 89), *iltifat* (p. 77), *menkıbe* (p. 92), *iffetsiz* (p. 173), *evham* (p. 184), *mülhem yapmak* (p. 196), *mühre* (p. 213), *hüccet* (p. 222), and so on. In addition, slang also plays an important role in *B.A.K.*, such as *becermek* (p. 16), *cadaloz* (p. 99; p. 152),

*avanak* (p. 150), *Allah belanı versin* (p. 152), *kapatma* (p. 156), *pimpirikli* (p. 189), *kocakarı* (p. 193), *otuz bir çekmek* (p. 198), and so forth. The interactive use of archaisms and slang accentuates Pamuk's language style in lexical level, helping account for his attempt to cross the boundaries of pure Turkish (*öz Türkçe*). Pamuk's mixed style is also salient in the English TT. Göknaar points out in his article entitled *My Name is Re(a)d: Authoring Translation, Translating Authority* that while translating, he tries to maintain his own translation style in a similar way, making choices from "Latinated, Anglo-Saxon, and contemporary words and expressions [...] wherein vernacular, slang, jargon, natural dialogue, and formal or historical language meet" (2004, pp. 52-54).

Göknaar's selection of vocabulary is wide-ranging. Here is a striking example where he has employed more than 20 different vocabularies to translate *korkmak* (to fear) and its derivative words, such as *korkunç/-luk*, *korkutmak*, *korkutucu*: *fear/ fearful, fright/ frighten/ frightening/ frightened, dreadful, grave fear, scared, trouble, afraid, worry, terrible, alarm, distress, startle/ startled, horror/ horrifying, terrify/ terrifying, hair-raising, in awe of, overcome with terror, give a start*. It will be clear from these examples that Göknaar has taken advantage of the diversity of English vocabulary that may be lacking in Turkish. He himself also confided that during his translation process, "there are many more words (and synonyms) to choose from in literary English than there are in literary Turkish" (Interview with Göknaar on June 30<sup>th</sup>, 2010). Compared to the Turkish original, the English translation appears to be more literary, poetic, and archaic. Göknaar's lexical style can be classified into two groups: archaisms and poeticized diction, as well as adjectives.

1. *Archaisms and Poeticized Diction*

In the lexical style, Göknaar adopts much more poeticized diction and archaisms. Take archaisms for example, such negatives as *hayır* or *yok* in Turkish are all translated into *no*, which is derived from and often seen in Shakespeare's literary works. A positive word like *evet* is also translated into *aye*. There are similar examples illustrating this feature:

(Example 01)

TR: O ise, iğrenç rezil... (p. 9)

EN: As for that *wretch*... (p. 3)

(Example 02)

TR: [...] sıcak, yemyeşil ve güneşli yaz günleri (p. 15)

EN: [...] warm, *verdant* and sunny summer days (p. 8)

(Example 03)

TR: [...] karşımda dizlerini dikkatlice birleştirmiş olarak derli toplu oturuşu [...] (p. 31)

EN: [...] his polite and *demure* habit of sitting before me with his knees mindfully together [...] (p. 26)

(Example 04)

TR: [...] kul köle olmuş (p. 19)

EN: [...] became his *lackey* (p. 13)

(Example 05)

TR: [...] Bu kaknem kız öyle müteşekkirdir ki (p. 98)

EN: [...] This ugly maiden of mien was so thankful and *beholden* (p. 100)

(Example 06)

TR: [...] sihirli bir iksiri içer gibi (p. 236)

EN: [...] they then *imbibe* like some magic elixir (p. 247)

(Example 07)

TR: Hemen korktu, yüzü allak bullak oldu (p. 24)

EN: He gave a *start* and his face contorted (p. 18)

From these examples, one may notice that these archaisms have performed a specific function by which the translator has created more literary and poetic, even unidiomatic, imagery in English. With the regard to the issue of Turkish vocabulary, Göknaar clearly indicates that due to the effects of Republican language reform, most literary works rendered from Turkish to English usually reveal two common shortcomings: the overly idiomatic and the word-for-word translation (2004, p. 53). The use of archaisms and poeticized diction may have deviated from Standard English, but this deviation should not be regarded as being odd; rather, Göknaar successfully fulfills his purpose of historical reconstruction in the English translation.

In addition to the above-mentioned functions, the abundant use of archaisms and poeticized diction also creates the imagery that the narrators in the novel are erudite and educated. In the novel, one of narrators is worth discussing: Ester, who is an illiterate Jewish. One may notice that Pamuk

mostly uses daily conversation and colloquial speech in her chapters (Chapter 8, 15, 25, 39, 53); while Göknaar appears to have replaced the colloquial expression with poetic style. The following are several examples from Ester's chapters:

(Example 08)

TR: [...] gönül macerasıyla alay etmek değil (p. 152)

EN: [...] instead of making light of her *dalliances* (p. 156)

(Example 09)

TR: [...] hısım, akraba, eş, dost, bütün kadınlar (p. 277)

EN: [...] the women, *kith and kin*, spouses and friends (p. 291)

(Example 10)

TR: Bohçacı, mektupçu bir Ester olursanız (p. 154)

EN: If you ever happen to become a *clothier-cum-messenger* like Esther (p. 160)

(Example 11)

TR: Kara gibi bir civan yiğidin işaretler alıp, mendil, mektup yollayıp kendine bir kız seçmesinde saklanacak bir şey yok ki (p. 155)

EN: No cause for a young braveheart like Black to hide his *amatory* maneuvers, the signals he receives, the handkerchiefs and letters he sends in pursuit of a *maiden* (p. 160)

(Example 12)

TR: [...] Şimdi söylediklerinin yalnızca büyüünü, içimde hissediyor, ona bağlanıyordum (p. 171)

EN: [...] But at the time my appreciation of the magic of what he said was *purely visceral* and it bound me to him (p. 178)

In contrast to Turkish, Göknaar, while translating Ester's narration, seems to employ more poetic and formal diction that also permeates in other chapters. Without reflecting her vulgar and casual personality, Ester, in Göknaar's translation, evokes an aura that she is an educated and erudite clothier. Example 10 is a typical one: *cum*, derived from Latin, is the synonym of *together with*. This stylistic feature seems not exist in the Turkish original. The abundant use of archaisms and poeticized diction also creates the imagery that the narrators are erudite and educated; however, Göknaar has created more poetic language style for Ester who is an illiterate Jewish clothier in the original. She seems to have become an intellectual business woman for English readers. Göknaar attempts to evoke poetic imagery with the intention to establish an aesthetic relation with style; while in the Turkish original, the inclination of using archaisms and poeticized diction in Ester's chapters seems more unobtrusive.

As for the Example 11 and 12, they present another lexical style of Göknaar's translation. In addition to using poeticized diction, he also paraphrases the ST with English adjectives to redeem or intensify the imagery. The Example 11 is excerpted from Ester's narration. With the help of a poetic adjective, English readers could be more impressed by the extent of Kara's popularity among girls, which seems to be weakened in the Turkish original. The Example 12 is narrated by Şeküre, who is describing how much Kara's

sweet words have affected her heart. While in English, Göknaar replaces *içimde hissediyor* with an adjective phrase *purely visceral*, in which he strongly emphasizes that the magic of Kara's words *deeply* go into every inch of Şeküre's body. One therefore can conclude that Göknaar prefers to re-create different atmosphere in his translation, as he himself states that "I wasn't translating step-by-step or *mot-à-mot*, but converting the meaning of the prose" (2004, p. 53). Adding or paraphrasing adjectives is also a salient style in the English translation, which will be discussed further in the next section.

## 2. *Adjectives*

Adding or paraphrasing adjectives is a noteworthy feature in the English translation. From a quantitative standpoint, the abundant use of adjectives is another foregrounded stylistic element. Göknaar is good at taking advantage of adjectives to create the atmosphere that the Turkish original appears to lack. He himself has indicated that "translation is also an aesthetic relation of styles" (2004, p. 54), and adjectives are the most appropriate means for him to accentuate his decorative attempts. According to Göknaar, he adopted adjectives "[i]f something that is phrasal in Turkish can be more concisely conveyed by an adjective in English" (Interview with Göknaar on June 30<sup>th</sup>, 2010). With the help of adjectives, what Göknaar has done in the English translation is to redeem, even intensify, the imagery of the ST. He adds the adjectives that Pamuk does not use, or paraphrase them with more vivid description. So far as language style is concerned, his adjectives can be functional in the English translation. The following are some examples:

(Example 13)



TR: [...] bir yandan da, mutlu evlilik hayalleri gözümün önünden hiç gitmiyordu (224)

EN: On the other hand, fantasies of a blissful marriage *stubbornly* played before my eyes (234)

(Example 14)

TR: Ben ise gün boyunca maceramızı aklımın sayfalarına dört meclis ile toparlayıp, nakşedip, resimledim (226)

EN: I, on the other hand, *was quite pleased to* divide our daylong adventure into four scenes, imagining each in the illustrated pages of my mind (236)

(Example 15)

TR: [...] iki yetim çocuğunun gözü yaşlı ve aç olduğunu... (227)

EN: [...] her two fatherless children are *perpetually* in tears and hungry... (237)

(Example 16)

TR: [...] sağır duvarlar bile gözyaşlarıyla hemen onu boşarlardı (227)

EN: [...] even a man as deaf as a stone would grant her a divorce through *a cascade of tears* (237)

(Example 17)

TR: Yine de, ama tatsız ve beklenmedik bir baskına, hatta bir laf atmaya, çirkin bir söz karşı her an tetikteydim (233)

EN: Still, *I was anxious*, maintaining my vigil against a sudden raid, or

even a word of vulgar heckling (245)

(Example 18)

TR: Hayriye önceden kaşla göz arasında odayı havalandırdığı, kandili de ışığını kesen bir köşeye iyice gizlediği için... (235)

EN: Because Hayriye had *furtively* aired out the room beforehand and placed the oil lamp in a corner *so its light was dimmed*... (246-247)

(Example 19)

TR: Berberin son anda bana acıyıp ayarladığı bir davulcuyla bir zurnacı önümüzde ağırca bir gelin havası tutturup harekete geçince... (232-233)

EN: As a hand-drummer and *shrill* zurna piper, kindly arranged by the barber for me at the last minute, began to play a slow bride's melody, ... (244)

These examples are all from the chapter Thirty-three (*Benim Adım Kara – I am called Black*), describing how Kara persuades the judge to grant the divorce of Şeküre whose husband could have been killed in the battlefield, and how the couple arranges their bridal procession in order not to be hindered by Şeküre's ex-husband's brother Hasan, and how Kara adopts stratagems so that their guests could not discover the death of Şeküre's father who has been killed by the murder a few days before the wedding. This chapter can be seen as the climax of the story. In order to evoke the atmosphere in the English translation, Göknaar has added adjectives that Pamuk did not use in the original. While comparing the ST and the TT, one can easily realize that the use of adjectives in the TT would vividly deliver the mood of protagonists to English readers. In

Example 13 and 14, Göknaar adds *stubbornly* and *was quite pleased to* to vividly portray the excitement of Kara before his wedding with Şeküre; while in the ST, his excitement seems not salient enough. In Example 17, Göknaar could have translated it into “Still, I maintained my vigil against...” without adding *anxious*. It cannot be denied that the interactive use of *anxious* and *vigil* in the TT significantly intensify Kara’s mental stress when English readers read this sentence. As for Example 19, the adjective *shrill* is functional here due to following word *zurna*. Göknaar did not use the counterpart of *zurna* in his translation; *zurna* here can be regarded as a cultural term since not all of English readers know it is a traditional oriental music instrument. Göknaar gives target readers a “clue” with adding *shrill*, not only emphasizing the feature of the music instrument but strengthening the happy aura of their bridal procession as well.

Göknaar is good at allowing his English readers to have the feeling of virtually being in the story. Sometimes he also paraphrases or adds the adjectives of the ST, achieving and strengthening the effect of his decorative attempts. While translating, Göknaar indicated that “often individual words or phrases can be added to the target text that make the prose stronger yet do not change the original meaning, but augment its impact” (Interview with Göknaar on June 30<sup>th</sup>, 2010). There are several other examples:

(Example 20)

TR: Yarı karanlık odada gölge gib yaklaşip bir anda kaptı onu elimden (p. 99)

EN: In the half-lit room, he *stealthily and quietly* approached me and snatched it from my hand (p. 101)

(Example 21)

TR: Bu kadının o kadar hayat deneyimi vardır ki tutkularının yüzüne yansıyış biçimini denetleyebilir (p. 101)

EN: This woman was probably *such a fox* that she could control how her passions were reflected in her face (p. 103)

(Example 22)

TR: [...] kadife gibi dilini ağzımı içine almak; gözyaşlarım, saçlarım, geceliğim, titremem, hatta onun gövdesi hepsi güzeldi. Soğukta burnumun sıcak yanağına yaslanıp ısınması da güzeldi (p. 338)

EN: [...] I took his velvety tongue into my mouth, and my tears, my hair, my nightgown, my trembling and even his body *were full of wonder*. Warming my nose against his hot cheek *was also pleasant* (p. 358)

(Example 23)

TR: “ben bu söze o kadar inanmama rağmen, neden inanmadan söyledim onu?” (p. 159)

EN: “Why did I say this so *half-heartedly*, even though I believe it *through and through*?” (p. 165)

(Example 24)

TR: Uzaktan karşısına geçip bakarken, çok hafif bir şekilde kıpırdanırsam bütün gövdeyi parçalar halinde aynada görebiliyordum (p. 169)

EN: If I looked at myself in the mirror from a distance, and moved *oh so*

*delicately*, I could see my whole body (p. 176)

(Example 25)

TR: Kabağın Şevket'in kafasında patlayacağını sezdiği için biraz memnundu da belki. Biraz sonra, ikisi de alı al moru mor geldiler (p. 167)

EN: Maybe he was even slightly pleased that Shevket was in trouble. A while later, both of them returned *flushed and blushing* (p. 174)

(Example 26)

TR: [...] farkına varmadan gırtlığımdan sizleri korkutan hırlamalar çıkarmaya başladım (p. 18)

EN: [...] without even meaning to, I emit a *hair-raising* growl (p. 12)

Adjectives, for Gökna, are the major mean to evoke the aura that may be implicit in the ST. In Example 26, Pamuk portrays a dog's barking with *sizleri korkutan*, while Gökna paraphrases it with *hair-raising*. Example 22 is also another similar case. It is narrated by Şeküre. Without using the same adjective (like *güzeldi* in Turkish), Gökna makes use of two different adjectives *full of wonder* and *pleasant* to vividly describe how Şeküre enjoys her passionate kiss and fleshly touch with Kara. Two different adjectives have produced two different levels of Şeküre's happiness, which may not be salient enough in the ST. Example 25 is also worth noticing. In the ST, *alı al moru mor* is a Turkish phrase used to portray one's scary, frightened, and anxious mood in this context. Pamuk uses this phrase appropriately displaying the two children's fear in their mind; while in the TT, the two adjectives *flushed* and *blushing*

seemingly evoke the aura that the children are out of breath when running back from outside. The English reader hardly perceives the fear, scare and worry in their mind. From this example it becomes clear to see how the word choices of a translator affect the style of the text to a significant extent. It can be concluded from these examples that Pamuk is good at depicting the details and Göknaar may add, delete, or paraphrase, the detailed descriptions of the ST, but the latter can still utilize diversified English vocabulary to reflect similar style or the style that differs from the original.

## V. The Syntactical Style of Turkish Origin and English Translation

Pamuk's use of long sentences presents the fact that he is adept in detailed description. Interestingly, the frequency of Pamuk's use of long sentences in Kara's chapters is higher than that in other chapters. The syntactic deviation also becomes much more salient. In the novel, long sentences mostly appear in two scenes: a) the scene that Kara describes his love to Şeküre: long sentences serve as the evocativeness to reflect how anxious Kara hopes to be with Şeküre, even if they never met each other for nearly twelve years; and b) the scene of this couple's wedding process, in which long sentences tend to create the imagery of Kara's excited, but circumspect, complicated feeling. There are several examples:

(Example 27)

TR: Kadı naibinin huzuruna teker teker çıkmalarına rağmen, resimde birlikte gösterilmesi gereken imam ile kardeşi, mahzun Şeküre'nin kocasının dört yıldır savaştan dönmediğini, kocası kendisine bakmadığı

için Şeküre'nin yokluk içinde olduğunu, iki yetim çocuğunun gözü yaşlı ve aç olduğunu, hâlâ evli saydığı için bu yetimlere babalık edecek bir talip çıkmadığını, hatta evli olduğu için Şeküre'ye kocasından izinsiz borç para bile verilmediğini öyle bir anlattılar ki, sağır duvarlar bile gözyaşlarıyla hemen onu boşarlardı, ama kalpsiz naip hiç oralı olmadı da Şeküre'nin velisi kimdir diye sordu (p. 227)

EN: Though the Imam Effendi and his brother have actually testified separately before the judge's proxy, in the illustration they are shown together explaining how the husband of anguished Shekure hasn't returned from war for four years, how she is in a state of destitution without a husband to look after her, how her two fatherless children are perpetually in tears and hungry, how there is no prospect for remarriage because she's still considered married, and how in this state she can't even receive a loan without permission from her husband. They're so convincing that even a man as dead as a stone would grant her a divorce through a cascade of tears. The heartless proxy, however, having none of it, asks about Shekure's legal guardian (p. 237)

(Example 28)

TR: İmanın, şer'i hüküm gereği, evli kadının boşandıktan sonra yeniden evlenbilmesi için bir ay beklemesi gerektiği yolundaki itirazına, ben Şeküre'nin eski kocasının dört yıldır oralı olmaması için karısını gebe bırakmasına imkan olmadığını söyleyerek ve Üsküdar kadısının kadını zaten bu sabah bu amaçla boşandığını ekleyip verdiği kağıdı göstererek karşılık verdim (p. 230)

EN: The preacher objected that by the dictates of Islamic law a divorced

woman must wait a month before remarrying, but I countered by explaining that Shekure's former husband had been absent for four years; and so, there was no chance she was pregnant by him. I hastened to add that the Üsküdar judge granted a divorce this morning to allow Shekure to remarry, and I showed him the certifying document (p. 241)

According to the novel, Kara is heading for the palace to ask Şeküre's divorce permission from the judge and his proxy. After taking the legal document, he immediately heads to the mosque, trying to find an imam who can take charge of their wedding. The imam is reluctant to host the wedding and Kara is trying to persuade him. In the novel Kara is a young man who had not seen his lover for twelve years, and his mood is quite complicated. Facing the suspicion of the proxy, Kara is eager to explain his lover Şeküre's current marital situation, hoping for the proxy's permission so that he can marry her legally. He keeps providing his evidence to prove the fact that he is the eligible one who can be her new husband. As long as he obtains imam's permission, their wedding will be legally and religiously effectual, and no one can argue it. In the ST, Pamuk portrays the whole incident without using any full stop, evoking the imagery of Kara's constant persuasion and his anxiety about the imam's reluctance. The use of long sentences infers Kara's inner anxiety; in addition, the long sentences also let the reader perceive Kara's deep love for Şeküre.

What Göknaar has done is to maintain the long-sentence style in his translation without confusing his readers. The maintenance of this syntactic deviation in the translation also lets the target reader experience the protagonist Kara's impatience and stress. From the perspective of foregrounding theory,



Gökner's translation, to some extent, has indeed conveyed the specific literary effects created by the syntactic deviation of the original, thereby achieving stylistic equivalence.

(Example 29)

TR: Hiç de istemeden girdiğimiz küçük çarşı yerinde rengârenk ayvalarından, havuçlarından, elmalarından fazla ayrılmadan bizimle üç-beş adım yürüyüp “maşallah,” diyen manavın keyfinden, kederli bakkalın gülümseyişinden, poğaçalarının yanığını çırağına kazitan fırıncının onaylayan bakışlarından, aslında Şeküre'nin fisıltı ve dedikodu ağını ustalıkla harekete geçirdiğini, boşanmasının ve benimle evlenmesinin mahallede kısacık bir sürede duyulup kabul gördüğünü hemen anladım (p. 233)

EN: In the small market area we'd unintentionally entered, I figured out that Shekure had masterfully activated her grapevine, and that her divorce and marriage to me was quickly winning acceptance in the neighborhood. This was evident from the excitement of the fruit-and-vegetable seller, who without leaving his colorful quinces, carrots and apples for too long, joined us for a few strides shouting “Praise be to God, my He protect you both,” and from the smile of the woeful shopkeeper and from the approving glances of the baker, who was having his apprentice scrape away the burnt residue in his pans (p. 244)

This example describes the process of the bridal procession of Kara and Şeküre. Pamuk portrays what Kara observes in detail, evoking the imagery of

Kara's excited, but circumspect feelings. Kara cares about people's reaction to their wedding; in the meantime, he also needs to prevent the unexpected attack of Hasan who is the brother of Şeküre's ex-husband. The function of long sentences here not only creates the atmosphere of joyfulness, but infers the sense of strain as well. In the English translation, Göknaar has also maintained this style and conveyed similar imagery to his readers.

(Example 30)

TR: Bazen beni seyreden gözün duvarların, kapalı kapıların, hatta tavanın neresindeki hangi deliğe yerleştiğini, beni hangi açıdan seyrettiğini merak eder, bazı çatlaklara, budaklara ya da yanlış noktalara bakarak tahminlerde bulunur, o çatlağın arkasına Şeküre'nin nasıl yerleştiğini hayal eder, derken bir başka karanlık noktadan boşu boşuna şüphelenir, şüphelendiğim şeyin gerçek olup olmadığını anlamak için hiç durmadan devam eden Enişteme saygısızlık etmek pahasına oturduğum yerden kalkar, kulağımın Eniştemin anlattığı hikayede olduğunu kanıtlayacak pek meşgul, pek şaşkın ve düşünceli bir havayla odanın içinde aşağı yukarı dalgın dalgın yürüyor gibi yaparken, duvarın içinde şüphelenmekte olduğum o noktaya, oradaki karaltıya yaklaşırdım (p. 136)

EN: Frequently, I grew curious to know from which hole in the walls, the closed doors, or perhaps, the ceiling, and from which angle, her eye was peering at me. Staring at a crack, knot or what I took to be a hole, I'd imagine Shekure situated just behind it. Suddenly, suspecting another black spot, and to determine whether I was justified in my suspicion – even at the risk of being insolent toward my Enishte as he continued his

endless recital – I'd stand up. Affecting all the while the demeanor of an attentive disciple, quite enthralled and quite lost in thought, in order to demonstrate how intent I was upon my Enishte's story, I'd begin pacing in the room with a preoccupied air, before approaching that suspicious black spot on the wall (p. 140)

Pamuk creates an aura with long sentences that Kara cares about Şeküre so much, portraying his fascinated and complicated love for her. In Example 30, Pamuk reveals the image step by step. It is worth noticing that Pamuk adopts commas to connect each action of Kara. The use of commas not only embodies the integrity of Kara's continuous actions, but symbolizes Kara's high expectation to see his lover, as well as his curiosity of his mind. In the English translation, Göknaar seemed not follow the style of the original. He separated the integrity of all actions into four small segments. While reading orally, the target reader hardly perceives Kara's specific feeling when he faces his lover.

(Example 32)

TR: Ne kadar zaman geçmişti bilmiyorum; berberin mahir parmakları ve küçük dükkâna tatlı tatlı ısıtan mangalın sıcaklığı ile erimiş, hayatın, onca eziyetten sonra, bugün sanki karşılıksız bir şey gibi, birdenbire bana en büyük hediyeyi sunuvermesi üzerine, yüce Allah'a şükran ve yarattığı âlemin hangi esrarlı terazinin dengesinden çıktığına derin bir merak ve biraz sonra efendisi olacağım evde yatağında ölü yatan Enişte'ye de bir keder ve acıma duyarak harekete geçmeye hazırlanıyordum ki, berberin sürekli açık duran kapısında bir hareket

oldu, dönüp baktım: Şevket! (pp. 231-232)

EN: I'm not certain how much time had passed. I melted into the warmth of the brazier that gently heated the small shop and the barber's adept fingers. With life having suddenly presented me the greatest of gifts today, as if for free, and after so much suffering, I felt a profound thanks toward exalted Allah. I felt an intense curiosity, wondering out of what mysterious balance this world of His had emerged, and I felt sadness and pity for Enishte, who lay dead in the house where, a while later, I would become master. I was readying myself to spring into action when there was a commotion at the always-open door of the barbershop: Shevket! (pp. 242-243)

This example describes the scene of Kara's haircut for his wedding. When in the barbershop, he still feels sorry about his Enishte whose body is still lying on the cold bed. Kara's feeling is bittersweet because on the one hand, he is surrounded by the joy of his wedding, and ready to enjoy the happiness of being Şeküre's husband; on the other hand, he is concerned about Enishte's death. Facing the syntactic deviation of the ST, Göknaar commented that:

"I try to maintain sentence length whenever possible. At times, the editors of English publishing houses divide these sentences into smaller ones. I am opposed to this practice." (Interview with Göknaar on June 30<sup>th</sup>, 2010).

All examples are excerpted from the chapters narrated by Kara, in which the reader can clearly feel his up-and-down mood. Here, long sentences

function as vivid depictions to show Kara's love and contradictory mood. These examples may account for by the fact that the long sentence is still utilized as a tool for Pamuk to vividly portray the integrity of a hero's mental state. Yıldız Ecevit, a famous Turkish scholar and critic, also supports this argument, points out that "in the chapters where sensation is at the forefront, [the long sentence] is the outcome of reflecting the completeness of a fact without disrupting or interrupting the emotional stream of the author."<sup>9</sup> (2004, p. 158).

## VI. Conclusion

Pamuk is good at coping with the issues of East-West; furthermore, he often likens Turkey to a protagonist, who constantly seeks for his own value and position, and faces the issue of self-identification. The amalgamation of his multiple vantage points is also reflected in his language style. That is to say, Pamuk foregoes the simplified pure Turkish language influenced by the language reform, preferring to use more complicated sentences, as if he attempts to synthesize Western and Eastern perspectives together in his novels. Since *Sessiz Ev*, Pamuk has been beginning to play with language, stretching or inverting sentences. In his perspective, dull, simplified, and uninteresting language kills Turkish literature; while long sentences tend to symbolize Turkey's rich cultural heritage and energy. It cannot be denied that his language style has fostered innovation and transcended the limitations imposed since the language reform. His style is also categorized as post-modernism, also is characterized by Neo-Ottomanism.

Erdağ Göknaar thinks that Pamuk's mixed style in Turkish is a way to

present his abundant diversified stylistic choices. Like Pamuk, Göknaar can be regarded as a bridge to connect Turkish literature to English readership. Except for *B.A.K*, he has introduced the poetry and novels of several Turkish and Middle-Eastern literati by translating into English. In Göknaar's point of view, an author usually delivers profound meaning through his language. The reader, even the translator, needs to transcend the level of words and to explore the meaning the author tries to express. Therefore, Göknaar has attempted to retain the diversity of Pamuk's language style, which is almost as good as the original. Sometimes he even created his own style.

In the English translation of *B.A.K*, Göknaar has taken advantage of the diversity of English vocabulary that may be lacking in Turkish. He also adopted many archaisms and poeticized diction to fulfill his purpose of historical reconstruction. Meanwhile, these archaism and poeticized diction not only show the diversity of English vocabulary, but also make the text more lyrical, even unidiomatic. In addition, he also added many adjectives that Pamuk did not use in the original. The adjectives helped Göknaar stress his own decorative attempts. With the help of adjectives, what Göknaar has done in the English translation is to redeem, even intensify, the imagery of the Turkish original. Sometimes, he also paraphrased the adjectives Pamuk used, with the intention to achieve the aesthetic relation of styles. From the perspective of syntactic style, Pamuk prefers to use long sentences, especially in the scenes of portraying Kara's love to Şeküre or their bridal procession. Long sentences serve as the evocativeness to recreate his love and also create the imagery of Kara's excited, but circumspect, complicated feeling. Göknaar tries not to separate the sentences, taking advantage of clauses to evoke the same imagery in his translation.

To sum up, according to the above-mentioned analysis through foregrounding theory, it is clear that translators may follow the original's style, or create style of his/her own. Like Pamuk's mixed perspectives in his novel, a translator may also increase diversified "hues" into his translation.

## Notes

1. The translation is mine. The original is "Bazı Türkçe hataları vardır, bütün yazarlarda vardır. [...] [Y]azar kasıtlı olarak da öyle yapmış olduğu birşey de olabilir. Diyelim cümle devrik. O zaman demek oluyor ki, yazar böyle bir cümleyi konuya uygun görmüştür. Devrik cümle varsa 'Acaba bunun amacı ne olabilir? Yazarın üslubu anlamında bunu nasıl değerlendiririz?' diye bakıyoruz. Gramer kurallarından değişik olursa, bu farkı değerlendirmeye çalışıyoruz. Aynı havayı Hollandaca'da nasıl verebiliriz diye? Aynı devrikliği diğer dilde nasıl verebiliriz diye düşünürüz, bu devrikliği nasıl giderebiliriz diye değil."
2. The translation is mine. The original is "hayatımızı anlamlandırma ve bu anlamla hayatın içine güçlü karışma işini de üstleniyor."
3. "Yazarlık tutumu" and "yazarlık tavrı"
4. The translation is mine. The original is "Söz gelimi Kemal Tahir'den tarihe bakılabileceğini öğrendiysem, Yaşar Kemal'dan yazarın kendi soluğuna ve dünyasına iyice, güvenle inanması gerektiğini öğrenmişimdir. A.H. Tanpınar'dan 'bizim eşyalarımız, bizim nesnelerimizi' bir ressam

gibi arayıp görmem gerektiğini öğrenmişsem, Oğuz Atay'dan Batı'nın modern roman tekniklerinden verimli bir şekilde yararlanılabileceğini öğrenmişimdir.”

5. The translation is mine. The original is “Tarih bana taze, el sürülmemiş ve bir sürü yeni olanak tanıyan imgeler sunan bir hazine gibi geliyor.”
6. The translation is mine. The original is “[...] temel olarak ilk defa dille oynama, cümleleri uzatma, cümleleri hafif hafif devirme, katlama, birbirinin içine geçirme, ya da en azından onlarla görsel açıdan bir yenilik yapma olanağını veren edebiyat biçimlerine kaydım.”
7. The translation is mine. The original is “ayrıntılar, tam kestiremediğimiz bir biçimde, arkadaki (...) gizli gerçekler bir şekilde ilişkilidir.”
8. The translation is mine. The original is “Özgün ve özgür bir edebiyat dili yaratır Pamuk.”
9. The translation is mine. The original is “Duygunun ön planda olduğu bölümlerde, yazarın duygu selini kesmek istememesinin, ya da yaşadığı gerçeğin bütünlüğünü bozmadan yansıtma eğiliminin bir sonucudur bu durum.”



## REFERENCES

- Belge, Murat. "1980'ler Sonrası Türkçe." *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. İstanbul: İletişim, 2009. 55-68.
- Boase-Beier, Jean. *Stylistic Approaches to Translation*. Manchester & Kinderhook: St. Jerome Publishing, 2006
- Ecevit, Yıldız. *Orhan Pamuk'u Okumak: Kafası Karışmış Okur ve Modern Roman*. İstanbul: İletişim, 2004.
- Goldsmith, Thomas. "Skill Translates to Success." *The News and Observer*, 2003 (August 13<sup>th</sup>): 1E, 14E.
- Gordon, Philip H. and Ömer Taşpınar. *Winning Turkey: How America, Europe, and Turkey can revive a fading partnership*. Washington D.C.: The Brookings Institution, 2008.
- Gökner, Erdağ. "My Name is Re(a)d: Authoring Translation, Translating Authority." *Translation Review*: 2004(68):52-60.
- , "Orhan Pamuk and the 'Ottoman Theme'." *World Literature Today*. 2006. 34-38.
- , E-mail Interview. (accessed June 30, 2010).
- Hunter, Jeffrey and Tom Burns., eds. "Orhan Pamuk - Introduction." *Contemporary Literary Criticism*. Vol. 185. Florence: Gale Cengage Learning, 2004.
- Kınıklıoğlu, Suat. "The Return of Ottomanism." Editorial. *Today's Zaman* (20 Mar.) Available: <http://www.todayszaman.com/tz-web/detaylar.do?load=detay&link=151649&bolum=110>>. (accessed October 9<sup>th</sup>, 2009).

Leech, Geoffrey and Michael Short. *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. London & New York: Longman, 1981.

Lewis, Geoffrey. *The Turkish Language Reform: A Catastrophic Success*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1999.

McGaha, Michael. *Autobiographies of Orhan Pamuk: The Writer in His Novels*. Salt Lake City: The University of Utah Press, 2008.

Mock, Geoffrey. "Turkish Translator at Duke Has Surprise Bestseller." *Office of News and Communication*. 2003 Available:

<<http://www.dukenews.duke.edu/2003/08/erdag0803.html>>. (accessed November 16<sup>th</sup> 2009).

Pamuk, Orhan.

----- *Cevdet Bey ve Oğulları*. Istanbul: Karacan Yayınları, 1982.

----- *Sessiz Ev*. Istanbul: Can Yayınları, 1983.

----- *Beyaz Kale*. Istanbul: Can Yayınları, 1985.

----- *Kara Kitap*. Istanbul: Can Yayınları, 1990.

----- *The White Castle*, trans. Victoria Holbrook, New York: George Braziller, 1991.

----- *The Black Book*, trans. Güneli Gün, London: Faber and Faber, 1994.

----- *Yeni Hayat*. Istanbul: İletişim, 1995.

----- *The New Life*, trans. Güneli Gün, New York: Farrar, Straus & Giroux, 1997.

----- *Benim Adım Kırmızı*. Istanbul: İletişim, 1998.

----- *Öteki Renkler: Seçme Yazılar ve Bir Hikâye*. Istanbul: İletişim, 1999.

----- *My Name is Red*, trans. Erdağ Göknar, London: Faber and Faber, 2001.

----- *Kar*. Istanbul: İletişim, 2002.

----- *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*. Istanbul: YKY, 2003.

- . *我的名字叫紅(My Name is Red)*, trans. 李佳珊(Lee Jia-Shan), Taipei: RFM, 2004.
- . *Snow*, trans. Maureen Freely, New York: Knopf, 2004.
- . *Istanbul: Memories and The City*, trans. Maureen Freely, New York: Alfred A. Knopf, 2005.
- . *The Black Book*, trans. Maureen Freely, New York: Vintage International, 2006.
- . *Other Colors: Essays and a Story*, trans. Maureen Freely, New York: Alfred A. Knopf, 2007.
- . *Masumiyet Müzesi*. Istanbul: İletişim, 2008.
- . *The Museum of Innocence*, trans. Maureen Freely, New York: Alfred A. Knopf, 2009.
- . "Orhan Pamuk's 'Museum' of Obsession, Innocence." Washington D.C.: *NPR News*. Available:  
<<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=114208983> >.  
(accessed September 29<sup>th</sup>, 2009).
- . Interview. *Nobel 'a Great Honor; a Great Pleasure*. New York: AFP. Available:  
<<http://turf.servihoo.com/kinews/afp/people/138876/nobel-a-great-honor-a-great-pleasure-pamuk.html> >. (accessed September 28<sup>th</sup>, 2009).
- Skafidas, Michael. "Turkey's Divided Character." *New Perspectives Quarterly*. 2000(17:2):20-22.
- Short, Michael H. "Who is Stylistics." *Focus on English*. 1984(1: 3):2-22.
- Snell-Hornby, Mary. *Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam & Philadelphia: J. Benjamins Pub. Co, 1988.
- Stocke, Joy E. "The Melancholy Life of Orhan Pamuk." *Wild River Review*.

1:1. Available:

<[http://www.wildriverreview.com/1/wnt2006-spotlight\\_pamuk.html](http://www.wildriverreview.com/1/wnt2006-spotlight_pamuk.html) >.

(accessed April 1<sup>st</sup>, 2009).

Urdike, John. "Murder in Miniature: A sixteenth-century detective story explores the soul of Turkey." *The New Yorker* (December 3<sup>rd</sup>): 92-95, 2001.

Wales, Katie. *A Dictionary of Stylistics*. London & New York: Longman, 1990.

# 「新翻譯理論」、「譯介學」、「語言層面變異學」 與整體譯介學：互證/互識/互補

費小平\*

## 摘 要

共同源自比較文學學科的劉禾「新翻譯理論」、謝天振「譯介學」、曹順慶「語言層面變異學」，猶如一胞三姊，姻緣連連，形成一道亮麗的光譜，導引著整體譯介學學科建設之路。它們在方法上互證、概念上互識、任務上互補，構建了豐富多彩的整體譯介學寶庫，對比較文學學科理論做出了不可估量的貢獻。

**關鍵詞：**「新翻譯理論」、「譯介學」、「語言層面變異學」、互證、互識、互補

---

\* 四川外語學院翻譯學院

# “New Translation Theory,” “Medio-Translatology” and “Variation Studies on the Level of Language”: Mutual Demonstration, Mutual Recognition and Mutual Complementarity

Fei, Xiao-Ping\*

## Abstract

Lydia H.Liu’s “New Translation Theory,” Xie Tianzhen’s “Medio-Translatology” and Cao Shunqing’s “Linguistic Variations Studies,” which were all born out of comparative literature, not only form a sparkling spectrum like three sisters born out of one mother but also guide a way to build up medio-translatology in general. Mutually demonstrative in methodology, mutually recognizable in concepts and mutually complementary in tasks, the three notions all construct a variety of treasure-house of medio-translatology in a broad sense and contribute a lot to comparative literature as a subject.

**Keywords:** New Translation Theory, Medio-Translatology, Linguistic Variations Studies, mutually demonstrative, mutually recognizable and mutually complementary

---

\* College of Interpreting and Translation, Sichuan International Studies University

共同源自比較文學學科的劉禾「新翻譯理論」（簡稱「新譯論」）、謝天振「譯介學」、曹順慶「語言層面變異學」，猶如一胞三姊，姻緣連連，是比較文學學者對翻譯理論界作出的「集體性」貢獻。它們形成一道亮麗的光譜，光芒萬丈，照耀著整體譯介學學科建設的漫漫之路。所謂「整體譯介學」是指廣義譯介學—所有從文化研究層面進行的翻譯研究，即英國翻譯學學者傑瑞米·芒迪所稱的“Varieties of Cultural Studies”（文化研究視閥下的多維譯學研究）(Munday 2001: 126)，包括「作為『改寫』的翻譯」(translation as rewriting)、「翻譯與性別」(translation and gender)、「後殖民主義譯論」(postcolonial translation theory)、「理論家意識形態」(the ideologies of the theorists)等方面(Munday 2001: 126)。劉氏「新譯論」、謝氏「譯介學」、曹氏「語言層面變異學」三概念彼此互證、互識、互補。具體體現在以下三方面：

### 一、研究方法的互證

比較文學學科上的「互證」是指「以不同文學為例證，尋求對某些共同問題相同或不同的解答，以達到進一步的共識（樂黛雲等 1998：20）。我們據此推演，理論探討層面，這裏的「互證」可以是以不同的方法為例證，尋求對某些共同理論問題的相同或不同的解答，以達到進一步的共識。劉禾充分吸收福柯「知識考古學」、利奧塔「合法性」話語、勒費菲爾「改寫」論等方法來建構「新翻譯理論」，以系統研究譯介問題，其中不乏權力、贊助制、意識形態等因素。作為其重要組成部分的「語際書寫」(1999)幾乎就是福柯「知識考古學」的文本化（費小平 2011：58）。「語際書寫」研究「翻譯的歷史條件，以及由不同語言間最初的接觸而引發的話語實踐。……在這裏被譯語言不得不與譯體語言面對面遭逢，為它們之間不可簡約之差別決一雌雄，這裏有對權威的

引用和對權威的挑戰，對曖昧性的消解或對曖昧的創造，直到新詞或新意義在譯體語言中出現」（劉禾 1999：35-36）。即是說，它是對「『中國現代性』如何得以生成」這一話語實踐進行「知識考古學」分析：「與其從它能產生知識型方向進行，不如在態度、鬥爭、衝突、決策和方針的方向上進行。這樣，我們便可以揭示這樣的政治知識，……一開始，它就出現在各種不同的實踐的範圍中，在此，它可以同時找到自己的特殊性、功能和自己的依附關係的網路。」（福柯 1998：253）。當然，它也負載著後殖民批評家霍米·巴巴的「雜糅性」理論，限於篇幅，不再贅述。針對同一譯介問題，謝天振教授主要借助比較文學學科理論來建構頗具特色的「譯介學」。他如是說：「譯介學最初是從比較文學中媒介學的角度出發、目前則越來越多是從比較文化的角度出發對翻譯（尤其是文學翻譯）和翻譯文學進行的研究。」（謝天振 1999：1）不過，謝天振的譯介學思考早於「語際書寫」：「我……堅定了研究譯介學的信心，……回國後接連寫了好幾篇文章，並於1994年推出了我的第一本個人論文集《比較文學與翻譯研究》。」（謝天振 1999：334）這無疑體現了謝天振教授的前瞻性眼光及深刻洞察力，有學者認為，「揭開了從比較文學和比較文化角度研究翻譯的新層面，開拓了國內翻譯研究的新領域」（廖七一 2008：51）。它也是我們中國學者為世界比較文學學科理論和文化轉向後翻譯理論而做出的「先鋒性」貢獻。曹順慶教授則在2005年通過以下方法提出「語言層面變異學」來跟進譯介學問題（曹順慶 2006：48）：「從文明交往、文化創新、文化雜交、理論旅行等角度探討比較文學變異學的理科學基礎，再從比較文學學科理論的建構出發，提出比較文學變異學理論的研究領域，提出系統論述比較文學變異學理論的重點在於文學變異學的理論內涵和研究層面。」（曹順慶 2006：19）這裏顯然隱含著巴巴的「雜糅性」、薩義德的「理論旅行」等方法，其價值不可估量，「實現了比較文學可比性的一個根本性轉



變，就是從傳統學科理論的求同性轉向變異性可比性」（曹順慶 2011：24），構成了曹順慶教授的「第四階段論」（他的「第三階段論」是「跨文明比較文學研究」），有可能強力改寫整個比較文學學科理論。顯然，研究方法上，三位學者「多音齊鳴，眾聲喧囂」，通過不同學科背景之間的往返對話，在互相參證中尋找共同問題，盡力對中西文化彼此「遭遇」之後所發生於「翻譯」這一媒介之中的一系列問題做出更為圓滿的回答，為整體譯介學尋求真正的「共識」，因為「要解決這一問題就不可能在一個封閉的文化體系（方法—引者注）中來尋求答案」（樂黛雲等 1998：21）。當然，以上諸多方法之間存在著差異：劉禾為建構「語際書寫」所採用的福柯「知識考古學」方法主要著眼於歷史變遷 (historical changes) 中「權力」(power) 主宰下的知識的非連續性 (discontinuity)、複雜性 (complexity) 和脆弱性 (fragility) (Baldwin et al: 280-281)，即宏大敘事之下的邊緣敘事—那些「微妙的、獨特的、隱藏於個別之下的各種各樣的痕跡，交錯於個別之中、亦足以構成難以拆解的網結的痕跡」（孫歌 2001：6）。換言之，「福柯長期關注的……問題，是……言辭的『纖微震顫』……在話語規則的屏障中，……半明不暗的話語的那種閒言碎語蟄伏於每個角落」（薩拉森 2010：136-137）。謝天振為建構「譯介學」所使用的比較文學學科理論屬於傳統的「甲影響了乙，故乙產生了某種期待中的變化」層面的影響研究，聚焦交流、影響、接受、傳播等問題的考察、分析。如能將之內涵擴展至「介於甲和乙之間的一種不倫不類的東西」（劉禾 1999：121），更能揭示出其中蘊涵的異常複雜的跨文化、跨語言層面。曹順慶為建構「語言層面變異學」所運用的比較文學學科理論超越了傳統意義，「跳出了法國學派實證性影響研究和美國學派平行研究的模式，打破了學界一貫認為堅持影響研究和平行研究的結合，就可以建構起一座完滿的比較文學學科理論大廈的觀點」（曹順慶 2006：19）。總之，三位學者攝取不同學科積累

的豐富經驗，從不同語境來推進譯介學面臨的諸多具體問題，以證實其共同性，並反證其共同性，為比較文學學科和整體譯介學學科做出了不可忽略的貢獻。如文學研究中的「什麼是文學」這一本體問題，也可從不同的方法、角度切入，以達成共識，揭示規律：中國人說「詩者，志之所之也」（《詩大序》）、「詩者，吟詠情性也」（《滄浪詩話》）、「應物斯感」（《四溟詩話》）、「言之文也，天地之心」（《文心雕龍》），等等，均從人的內心、感情出發，達到與天地的溝通之角度來探討文學問題（樂黛雲等 1998：21）。而同一問題，西人則說「詩是一種摹仿藝術」（亞里斯多德《詩學》）、「一種再現，一種仿造，或者形象的表現」（錫德尼《為詩一辯》）、「詩是一種強烈感情的流露」（華茲華斯《抒情歌謠集序言》）、「達到了和宇宙本源的統一」（尼采《悲劇的誕生》），等等（樂黛雲等 1998：21），均關注從對外在世界的反映進入到一種內在的溝通。無疑，來自中西語境的各種闡釋均對文學問題做出了多維的貢獻，有益於卓有成效地解決問題。

## 二、概念上的互識

所謂「互識」就是「相互認識」。如果沒有相互認識的興趣就談不上比較文學」（樂黛雲等 1998：19）。劉禾的「跨語際實踐」概念「探討漢語同歐洲語言和文學（通常是以日語為仲介）之間廣泛的接觸/衝撞，特別關注19世紀和20世紀之交直到抗日戰爭開始（1937年）這一階段，……將語言實踐與文學實踐放在中國現代經驗的中心，尤其是放在險象環生的中西方關係的中心地位加以考察。如果說中國現代文學破土而出，成為這一時期的重要事件，那麼，這與其說是因為小說、詩歌以及其他文學形式是自我表現的透明工具，忠實地記錄了歷史的脈搏，不如說是因為閱讀、書寫以及其他的文學實踐，在中國人的國族建構及其

關於「現代人」幻想的想像的(imaginary/imaginative)建構過程中，被視為一種強大的能動力。我.....將「現代性」一詞置於引號當中.....是讓人們不要忘記已經發生過的種種引證。這些引證的來源(origins)在數不勝數的重複、復述、翻譯以及再生產中消失殆盡」（劉禾 2008：3）。這表明，中國文學的現代性想像必須置於與歐洲語言文學之間發生的閱讀、書寫以及其他包含翻譯在內的文學實踐等媒介形式的廣泛接觸/衝撞之中，即是說，置於全球化的語境之中。她的另一概念「語際書寫」則推進了這一切，它研究的正是「由不同語言間最初的接觸而引發的話語實踐。考察新詞語、新意思和新話語興起、代謝，並在本國語言中獲得合法性的過程，不論這過程是否與本國語言和外國語言的接觸與撞擊有因果關係。即是說，當概念從一種語言進入另一種語言時，意義與其說發生了‘轉型’，不如說在後者的地域性環境中得到了再創造。.....跨語言實踐的概念可以最終引生一套語言的適應、翻譯、介紹，以及本土化的過程（這裏的「本土化」不是指傳統化，而是指現代的活生生的本土化），並協助我們解釋包含在譯體語言的權力結構之內的傳導、控制，操縱及統馭模式」（劉禾 1999：35-36）。對「跨語際實踐」，謝天振則提出專門的「譯介學」概念來予以「相互認識」，相互瞭解：「嚴格而言，譯介學的研究不是一種語言研究，而是一種文學研究或者文化研究，.....它關心的是原文在這種外語和本族語轉換過程中資訊的失落、變形、增添、擴伸等問題，它關心的是翻譯（主要是文學翻譯）作為人類一種跨文化交流的實踐活動所具有的獨特價值和意義。」（謝天振 1999：1）譯介學儘管是比較文學的一個分支，但誕生於上世紀50年代，較之比較文學學科晚。它「反映了比較文學界從文學研究向文化研究發展的一種趨勢，.....也從一個側面反映了「歐洲中心論」的破滅和東西（包括中西）比較文學的崛起」（謝天振 1999：2）。有學者認為：「稱《譯介學》在中國翻譯研究中具有原創性絕非溢美之詞。」（廖七一

2008：51）有學者甚還認為「在『翻譯研究』與『比較文學』的結合方面，謝天振的工作最自覺、最用力，也最有成效」（王向遠 2008：55）。曹順慶教授則提出「語言層面變異學」概念來與之相互學習，「相互認識」，它是他的整體「文學變異學」的重要分支，另三個分支是「民族國家形象變異學研究」、「文學文本變異學研究」和「文化變異學研究」（曹順慶 2006：50-51）。總體「變異」是指「一種事物從一個國土傳播到了另一個國土，……必然變成新的事物」（曹順慶 2006：15）。即是說，「西方話語進入到中國，雖然其主要構架仍然是西方的話語體系，但在中國國土上，這種話語已經產生了變異，已不再完全是西方的了……因為在不同的文明體系中，當一種文化傳播到另一種文化中時，就必然會面對一個吸收、選擇、過濾、誤讀與變異的再創造過程。」（曹順慶 2006：15）而「語言層面變異學」，「主要是指文學現象穿越語言的界限，通過翻譯而在目的語環境中得到接受的過程，也就是翻譯學或者譯介學研究，……把研究的注意力從語詞翻譯研究轉向那些語詞的變異本身，也就是將文學的變異現象作為首要的研究物件。」（曹順慶 2006：49-50）這具有較大的突破與創新，是對傳統比較文學學科視野下的媒介學及譯介學的超越，因為它認為「當下視野中的譯介學研究已經超越了傳統的語詞翻譯研究的範疇，所強調的已不是傳統的「信、達、雅」，而是「創造性叛逆」，已經從傳統的實證性研究，走向了一種比較文學視野下的文化/文學研究，那麼譯介學就不能用簡單的實證性影響關係來作為研究範式了，它已經超出了媒介學研究的範疇。而在這其中，我們要把研究的注意力從語詞翻譯研究轉向那些語詞的變異本身，也就是將文學的變異現象作為首要的研究物件。」（曹順慶 2006：50）「語言層面變異學」或許會催生一種「革命性」譯介學。毋庸諱言，以上概念「跨語際實踐」/「語際書寫」、「譯介學」、「語言層面變異學」彼此之間的認識、思考，並不是要去「改變什麼，證明什

麼」（樂黛雲等 1998：20），而是為了一種「瞭解他者的欲望」（樂黛雲 1998：20）。此時，我們想起了美國著名比較文學學者厄爾·邁納的至理名言：「我們完全有理由在圈定的狹小的牧場上養肥自己的羊群，和幾個牧民朋友一起抽旱煙。同樣，為了找到別的牧場，不惜跋涉而去更遙遠的地方同樣是具有人類屬性的行為，在那裏，人們發現的不再是羊，而是駱駝、魚和龍，這一發現會把我們全部帶回我們自己當地的牧場，更多的時候它會使我們有些人對如何使駱駝、魚和龍與羊相互協調一致以及它們歐美牧場上的夥伴該是些什麼這樣的問題作一番思索。」（邁納 2004：4-5）即是說，「以好奇為外在表現形式」是一種「內在需要」，會化作我們不斷探索的源泉和動力。這種「好奇」有益於我們擴大視野，得到更廣泛的審美享受。

### 三、任務上的互補

「『互補』包括幾方面的內容。首先是在與『他者』的對比中，更清楚地瞭解並突出自身的特點。當兩種文化相遇，也就是進入了同一個文化場(Cultural Field)，兩者便都與原來不同而產生了新的性質，兩者之間必然會發生一種潛在的關係，……其次，『互補』是指相互吸收，取長補短，但決不是把對方變成和自己一樣。」（樂黛雲等 1998：21-22）「跨語際實踐」提出譯介的重大任務、目標是：「不同的語言之間是否不可通約？倘若如此，人們如何在不同的詞語及其意義間建立並維持假定的等值關係？在人們共同認可的等值關係的基礎上，將一種文化翻譯成另一種文化的語言，這究竟意味著什麼？譬如，倘若不使一種文化經驗服從於另一種文化的表述、翻譯或者詮釋，我們還能不能討論—或者乾脆閉口不談—跨越東西方界限的『現代性』問題？這二者之間的界限是由誰確定和操縱的？這些界限是否易於跨越？我們有沒有可能在普遍

的或者超越歷史的立場上提出一些可信的比較範疇？我在本書提出『跨語際實踐』的概念，……在於重新思考東西方之間跨文化詮釋和語言文字的交往形式究竟有哪些可能性。」（劉禾 2008：1）不過，「跨語際實踐」以間接的話語方式重複了她通過「交換的符碼」提出的跨國界、跨民族、跨學科的語言符號如何被翻譯為假定的等值關係，以及伴隨其中的不平等交換如何得以實現的這一重大任務、目標，因為後者如是說：「我……僅僅特別關注那些與不平等交換密切相關的合著、流通、爭執以及對等、交互邏輯等問題，……我們有必要深入調查某個特殊的符號或物件在流通過程中是如何被轉變為某種其他東西的等價物的，並且在理論層面上，這種翻譯行為是如何明確表述不平等交換的條件的。」（劉禾 2009：4-21）但「跨語際實踐」之學科任務似乎欠寬泛，僅局限於「東西之間」；與之對比，謝天振的譯介學任務較寬泛，較細緻，它關注：（1）「在語言轉換過程中原文化資訊的增添、失落和變形」（謝天振 1999：12）；（2）「文學翻譯中的創造性叛逆」（謝天振 1999：13），是「一個主要研究物件，而且具有特別的研究價值」（謝天振 1999：13）；（3）「翻譯文學」（謝天振 1999：14），「是一個更有吸引力、也更為廣闊的研究領域」（謝天振 1999：14），並且「翻譯文學應該如何界定？翻譯文學與源語國文學是什麼關係，也即翻譯文學等不等於外國文學？翻譯文學與譯語國文學又是什麼關係，也即它在國別文學史上究竟應該佔有什麼樣的地位？等等。這裏面實在是大有文章可做」（謝天振 1999：15）；（4）「翻譯文學史的編寫與研究問題。……其實質首先是一部文學史。而作為一部文學史，它就應該包括一般文學史的三個基本要素，即作家、作品和事件」（謝天振 1999：20）。而且，「這裏的作家應該是既包括翻譯家，還包括已經披上了譯入國『外衣』的外國作家；這裏的作品應該是譯成了譯入國語言的外國文學作品；而這裏的事件，則應該既有文學翻譯事件，還有翻譯文學作

品在譯入國的傳播、接受和影響的事件。」（謝天振 1999：20）有學者認為「翻譯文學和翻譯文學史的概念體系，堪稱是有中國自主知識產權的原創性理論，在國內、港臺和海外都產生了廣泛和深刻的影響」（廖七一 2008：51）。顯然，劉禾「跨語際實踐」的學科任務「在與『他者』（譯介學的學科任務—引者注）的對比中，更清楚地瞭解並突出自身的特點」（樂黛雲等 1998：21）。與之相對應的是，曹順慶「語言層面變異學」的學科任務旨在「將異質性和變異性作為比較文學研究的可比性基礎，深入挖掘不同文明之間互相滲透、互為補充的實質」（曹順慶 2006：19），意義重大，「不僅將推動中國比較文學學科理論的創新和發展，而且將對全世界比較文學學科理論的發展產生巨大的推動與促進作用」（曹順慶 2006：18）。他因此提出實現這一重要任務的重要路徑「他國化」，特別有益於解決爭論不休中的「翻譯文學是中國文學還是外國文學」問題。「他國化指一國文學在流傳到他國，由於文化觀念、歷史傳統、民族心理等異質性因素，在通過譯介、過濾、接受或闡發之後，發生了深層次的變異，即傳播國文學本身的文化規則和文學話語在根本上被接受國所同化，從而成為他國文化和文學的一部分」（曹順慶 2011：30）。比如印度佛教「他國化」、當代中國文論的「西方化」，等等。「語言層面變異學」的學科任務與「跨語際實踐」、「譯介學」之學科任務「相互吸收，取長補短」（樂黛雲等 2011：22），並保留各自的特點。但三者彼此「相遇，也就是進入了同一個文化場（Cultural Field）」，共生共存，「你中有我，我中有你」，並滋生新質。

綜上所述，共同滋生於比較文學學科的劉禾「新譯論」、謝氏「譯介學」、曹氏「語言層面變異學」，「你中有我，我中有你」，並以各自的特色共同構建了豐富多彩的整體譯介學寶庫，原有的譯介學理論和

比較文學學科理論應該因此予以擴展和補充。我們甚至可以說，沒有「跨語際書寫」和「語言層面變異學」，就沒有整體譯介學。



## 參考書目

- Baldwin, Elaine. et all. *Introducing Cultural Studies*, Beijing : Peking University Press, 2005.
- Liu, Lydia H. *Tokens of Exchange: The Problem of Translation in Global Circulation*, Durham and London: Duke University Press, 1999.
- Munday, Jeremy. *Introducing Translation Studies*. London and New York: Routledge, 2001.
- 費小平。〈劉禾的文化翻譯研究：福柯“知識考古學”的文本化實踐〉。  
《西安外國語大學學報》2011 (3)：57-59；64。
- 劉禾。《語際書寫——現代思想史寫作批判綱要》。上海：上海三聯書店，1999。
- 福柯。《知識考古學》。謝強等譯。北京：生活·讀書·新知三聯書店，1998。
- 謝天振。《譯介學》。上海：上海外語教育出版社，1999。
- 廖七一。〈論謝天振教授的翻譯研究觀〉。《渤海大學學報》2008 (2)：47-52。
- 曹順慶主編。《比較文學教程》。北京：高等教育出版社，2006。
- 曹順慶。〈“比較文學變異學研究”主持人語〉。曹順慶主編。《中外文化與文論》2011 (2)：7-8。
- 曹順慶、羅富明。〈變異學視野下比較文學的反思與拓展〉。曹順慶主編。《中外文化與文論》2011 (1)：20-31。
- 樂黛雲等。《比較文學原理新編》。北京：北京大學出版社，1998。
- 孫歌。〈前言〉。許寶強、袁偉。《語言與翻譯的政治》。北京：中央編譯出版社，2001。

- (瑞)菲力浦·薩拉森。《福柯》。李紅豔、魯路譯。北京：中國人民大學出版社，2010。
- 劉禾。《跨語際實踐---文學，民族文化與被譯介的現代性（中國，1900-1937）》（修訂本）。宋偉傑等譯。北京：生活·讀書·新知三聯書店，2008。
- 劉禾。《帝國的話語政治》。楊立華等譯。北京：生活·讀書·新知三聯書店，2009。
- 曹順慶。〈變異學：比較文學學科理論的重大突破〉。《中山大學學報》（社會科學版）2008（4）：34-40；202。
- (美)厄爾·邁納。《比較詩學》。王宇根等譯。北京：中央編譯出版社，2004。
- 王向遠。〈譯介學及翻譯文學研究界的震天者——謝天振〉。《渤海大學學報》2008（2）：53-57。

# 現代偽譯的文化操縱和商業利用 —以《卡爾·維特的教育》為例

張道振\*

## 摘 要

圖裏的「假定翻譯」的概念為翻譯研究提供了一個研究的基點，可以對偽譯作為一種重要的歷史文化現象而加以考察。因此對特定翻譯現象的語境化可以使我們看清偽譯發生的功能、過程和結果之間的相互依賴性。在此基礎上，我們對偽譯本《卡爾·維特的教育》進行了語境化的考察。該項研究顯示，社會對偽譯的閱讀和接受表明了文化轉型階段中國讀者對翻譯的接受和生產模式，偽譯的出現主要是偽譯者想通過對文化機制的操縱以達到攫取高額利潤的目的。

**關鍵詞：**翻譯、偽譯、文化、商業利益

---

\* 廣東工業大學外國語學院；香港理工大學中文與雙語學系。本文是廣東省高校優秀青年創新人才培養項目階段性成果之一（項目編號：WYM10009）。

# The Cultural Manipulation and Commercial Use of Modern Pseudotranslation — A Case Study of *Carl Weter's Educational Law*

Zhang, Dao-Zhen \*

## Abstract

The concept of *assumed translation* set forth by Toury provides a theoretical basis, on which pseudotranslations can be investigated. Therefore, contextualizing certain translational phenomenon can make us see the interdependencies of function, process and product of pseudotranslation generation. The pseudotranslation *Carl Weter's Educational Law* is examined within such a framework. It shows that the reading and reception of such a pseudotranslation demonstrate a model of Chinese readers' reception and production of translation, that is, its emergence is a result of the pseudotranslator manipulating the cultural mechanism to make the biggest profit.

**Keywords:** translation, pseudotranslation, culture, commercial profits

---

\* School of Foreign Studies, Guangdong University of Technology / Department of Chinese & Bilingual Studies, The Hong Kong Polytechnic University

描寫翻譯研究的宣導人之一 Gideon Toury 在其《描寫翻譯學及其之後》一書中，把偽譯的概念引入了翻譯研究，並把其作為翻譯研究中合法的研究物件(1995:46)，他認為偽譯可以給翻譯研究提供很多有用的資訊。對 Toury 來說，偽譯就是在目標語文化中被認為是翻譯的文本，而在其他文化中卻沒有源文本存在—因而也沒有事實上的「轉換操作」以及「翻譯關係」(1995:40)。由此來看，偽譯就不是傳統意義上的翻譯，Toury 採用了「假定翻譯」(assumed translation)<sup>1</sup>的概念，就是說把那些所有聲稱為翻譯或者被認為是翻譯的文本統統作為描寫翻譯研究的合法物件(1995:32)，我們可以把它放到具體的語境中進行描寫研究。根據 Toury 的觀點，在很多情況下，把一個文本聲稱為翻譯往往是一種有意為之的行為，具有可以追溯的文化和政治意圖。後來，Toury 在〈偽譯與社會變遷〉一文中明確提到了偽譯者在進行創造偽譯的過程中所實施的文化政治意圖，是一種典型的「文化規劃行為」(culture planning) (2005:4)。作為一種文本傳播方式，偽譯具有其他媒介所沒有的功能和用途，對於文化和翻譯研究也有著難以估量的意義。本文打算以 Toury 的偽譯理論為基礎，試圖對案例進行語境化分析和解釋，力圖展示在現代中國高度商業化的語境下，偽譯出現並運作的文化機制和社會文化環境，以及偽譯者等斡旋人對這些因素的操縱和利用。

## 1. 偽譯的概念及其出現成因

較早關注偽譯現象並對其進行討論的是 Savory (1968:151-6)，但他主

---

<sup>1</sup> 關於 assumed translation 這個術語的翻譯至今仍然沒有統一的定論，有人翻譯成「假稱翻譯」、「預設翻譯」，「譯介作品」等等，但是都不能反映出這個術語所包含的「被認為是...，被接受為是真正的翻譯，即使這個文本並不一定是真正的翻譯」。本文擬譯成「假定翻譯」，旨在表達其「被認定」和「被接受」為翻譯的意義成分。

要是從「等值」的角度強調把偽譯以及改寫(adaptation)等「假翻譯」(fictitious translation)之類的東西從翻譯研究中剔除出來。正好與此相反，Toury 則把偽譯引入到翻譯研究當中，並作為描寫翻譯學合法的研究物件。他談到這種想法肇始於 20 世紀 70 年代在做博士課題研究的時候就注意到傳統有關翻譯的理論不能夠解釋目標語文化翻譯中的各種現象，有些被聲稱為翻譯的文本卻在另外一種文化中找不到原本。這就促使 Toury 根據自己的觀察，力求尋找另外的解釋。這也就促成他在 Holmes (1988:71)的學科地圖的基礎上發展了自己的結構主義描寫翻譯研究，作為理論翻譯學的一個分支，聚焦於功能、過程和產品，企圖利用原文和譯文之間的「對等」的一系列對子來追求所謂的充分性翻譯(Toury 1995:77)。作為一門實證性學科，描寫翻譯研究著眼於兩個主要目標：「描寫我們經驗世界中的特定的翻譯現象；並確立能夠解釋和預測的基本原則」(Hempel 1952:1；見 Toury 1995:9)。因此描寫翻譯學的一個重要任務就是要確立自己的研究對象，並建立與之相關的基本原則，用以研究功能、過程和產品之間的規律性。然而，在現存的各種翻譯理論範式中，對翻譯的理解常常停留在語篇的語言學轉換上，用這些定義解釋現實語境中的各種翻譯現象往往是一種無助的困惑，用 Toury 的話說，「它們非但不能進行描寫解釋的工作反而會阻礙這些工作，因為它們用翻譯的『固有特徵』抑制了翻譯的可變性特徵」(1995:31)。為了擺脫這種研究的困境，Toury 提出了一個工作假設(working hypothesis)，即「假定翻譯」(assumed translation)的概念：不管出於何種理由，在目標文化中所有被聲稱或者被認為是翻譯的語段都可以冠以「假定翻譯」的名義進行研究。(ibid.: 32)在這個定義中並沒有給出翻譯的定義，也沒有道出翻譯的實質，但卻反映了翻譯的現實以及特定條件下人們希望翻譯所履行的功能。Toury (ibid.: 33)認為，採用這樣的一個工作假設，至少有兩個好處：首先，極大地擴展了研究物件的範圍；其次，它具有功能上的可操作性，甚至在一些基本原則看起來並不適用的情況下也是如此。

根據翻譯關係所具有的假定特性，一個被認為是翻譯的文本即使在原文本無法找到的情況下仍然可以假定它是翻譯，並對它所具有的特徵進行描寫和解釋。該定義所伴隨的另外一個預設就是，在一個特定的文化中人們可以利用翻譯的這種文化特性以及翻譯在該文化中所具有的地位，根據翻譯的語篇語言學特徵，製造一些文本充當翻譯讓讀者接受，以達到其公開難以達到的目的。這種偽造的翻譯只有在其「身世」被揭露出來之後，才使人們知道它是偽造的翻譯。很顯然，偽譯並不像人們所想像的那樣位於目標文化的邊緣地位，它們對於翻譯的歷史和文化研究具有極高的啟示。

那麼偽譯者為什麼會偽造譯作呢？根據 Toury (1995:41)的說法，有三個原因可以對其進行解釋。首先，翻譯本身就是一種輸入新異質的便捷方式，作家可以利用這種方式為目標輸入新異質而不會激起太多的反感，尤其當一個文化不太願意偏離被認可的模式和規範的時候。根據文化的組織方式，翻譯常常被認為是一種附屬的生產方式(Even-Zohar 1978)，因而翻譯文本發生的偏離於主流規範的認可模式常常是可以被容忍的。這也是我國晚清語境中大多數偽譯發生的一個重要原因，譬如蘇曼殊所譯的《慘世界》中加進去很多原作所沒有的東西，也算作一種偽譯的成分。其次，當作家在文學上的創新與總體的文化趨勢並不一致的時候，可能這位作家就要用偽譯來開闢新的寫作途徑表達這種創新。把一個原創的文本聲稱為翻譯總是潛在地暗示著對另外一種占強勢和支配地位的文化和語言的借用。這樣就賦予這個文本一種優越性，從而操縱著讀者對該文本的接受。最後，把一個原創文本掩飾成翻譯就是作者擔心針對其作品的審查手段，他們作品中那些對該文化具有約束力的偏離往往會遭遇抵制和制裁，因為文化雖然按照歷時的視角來看的時候，是不斷變化的；但是從短時期來看，它又是傾向於抵制變化的(Toury 2005:3)，然而這些抵制和制裁對於翻譯來說卻相對寬鬆地多。這種差異的原因就在於翻譯從起源上來說來自異

域、不是那麼具有危險性；另外一個原因就是因為沒有可行的辦法尋找「缺席的」理應承擔責任的作者(Toury 1995:42)。這種對產生偽譯原因的分析，強調（偽）譯者作為斡旋者在文化交流過程中所發揮的文化調停作用，尤其重視的是文化的再造和創新這些聽起來似乎非常「高尚」的動機，為了維持這種文化建構的幻象，甚至「讀者會和作者『共謀』以使偽譯更像翻譯」(Bassnett 1998:36)，這些討論根本沒有顧及到譯者所具有的其他動機，譬如追求商業利益的動機，同時這種對譯者作用的強調似乎和後來 Toury 所強調的規範對譯者的單向制約作用相矛盾，我在下面的案例分析中將會著重論述。

## 2. 偽譯的歷史功能和用途

Toury對於偽譯的高度關注和討論也引發了後續很多人對這個現象做了深入的思考和討論。Tymoczko認同Toury對翻譯的定義，她認為翻譯是一個集合概念(cluster concept)，要給翻譯下一個明確的定義是不可能的。她認為翻譯和譯作的關係類似遊戲概念和足球、籃球、網球、舞蹈等具體活動的關係一樣。那麼用遊戲概念很難界定每一種遊戲活動的具體特點，因而沒有一個翻譯的定義能夠提供一個必要充分的條件來包容所有的翻譯現象（馬會娟 2001）。Robinson對偽譯所下的定義和Toury的基本相同，認為這個術語起碼源自Popovic在1976年偽譯所下的定義，即「作家為了贏得更多的讀者，便利用其閱讀期待將自己的原創文本掩飾成翻譯發表，以達到自己的目的」(Robinson 1998:183)。這種定義強調了對這種翻譯認識上的「假定」(assumed)特性和以及實施這種活動的主觀意圖性，同時也顯示了翻譯研究學者對偽譯這種社會文化現象的濃厚興趣和高度關注。

其實在中國的翻譯史中，偽譯的現象可以說是屢見不鮮。早在佛經翻譯階段就逐漸出現「偽經」這個詞，也就是相對於從印度梵語或西域文字



譯成漢語的佛教經典，偽經是由中國人自己撰造的經典。顯然那些無法判斷其譯者或沒有梵本或胡本的作品就被懷疑為「偽經」。現存有關「偽經」流傳情況的最早記錄是東晉高僧釋道安（西元312-385）在東晉孝武帝二年西元374年編撰的《綜理眾經目錄》，其中記載，早在四世紀的東晉時期就有人開始撰造經典，偽經已開始流傳於世。此外，佛教剛傳入以來，無論是翻譯的佛教經典，還是流傳下來的有關佛教思想的論著都不同程度地加入了中國儒家的忠孝內容，偽經正是利用翻譯這層外衣的遮掩下，把所謂的經文加入偽譯者杜撰的文本，以達到宣揚忠孝思想的目的，也許他們的想法昭然若揭：看！連佛經中都有這種忠孝思想，我們還有什麼理由拒絕它呢？其中，對後世影響巨大的偽譯經典有這樣幾個：《父母恩重難報經》、《梵網經》、《孟蘭盆經》以及《銀蹄金角犢子經》又稱《佛說孝順子修行成佛經》等都是在翻譯的佛經的外衣下，包裝了儒家的孝道思想。其中《父母恩重難報經》中記載道：大藏佛言，為於父母悔罪德，為於父母持齋、持戒等。若能如是，曰孝子。若不持此行也，終是地域之人，不孝之子」。（方廣錫 1998:296/7）。這篇經文充斥著要對父母「悔罪德、持齋和持戒」的告誡，佛教中強調要敬佛，且主張拋家離子，出家修行。但是到了《父母恩重難報經》中，不但要對父母孝順，對自己的老師以及僧人等也要行孝道，這是典型的儒家傳統思想和佛教思想的一種雜合。根據李際寧(1996:82)對《佛母經》的考察，發現這部經是一部主要吸取《摩柯摩耶經》和《大般涅槃經》等涅槃類經典，並雜糅中國傳統孝道思想而成的一部佛教經典。這些將儒家孝道與佛教的戒律相結合的偽經記述使我們明確感受到從佛教初傳時就有部分佛教偽經出現並流傳的事實，從不同方面印證了翻譯在當時社會的功能和作用，以及統治階級為達到自己的統治目的對偽經的利用和操縱。

在近代尤其是晚清，假借翻譯之名行偽譯之事的例子也屢見不鮮，如晚清時期的侗生曾指出「《雌蝶影》一書，時報館出版，前年懸賞所得者

也。書中所敘事物，雖似移譯，然合全書省之，是書必為吾國人杜撰無疑。友人言此書為李涵秋作，署包某名，另有他故」（侗生 1997:389）。懷疑者依賴的是他們對自己文化中原創文學文本的語篇語言學特徵為基礎，繼而對偽譯做出必然「杜撰無疑」的論斷。但事實上，這種懷疑往往是非常稀少的。更多的時候，人們往往是根據偽譯者的聲明，也就是「你說這個文本是翻譯，那它就是翻譯！」這麼一個邏輯來接受的，很少去追問其背後的東西。晚清曾經是一個從日語大量翻譯的時期，那時候的知識界大都知道從日語翻譯過來的文學作品一般都帶有「之」字，來源於日語大致意思的字元，用來連接所有的主詞和修飾語，如果修飾語部分不斷增加，則會造成文體冗長累贅。當時晚清翻譯界很容易就能辨認這就是所謂的「日文習氣」，也就是我們通常所說的「翻譯腔」，但是正是這種翻譯腔被當時的吳研人所模仿，創作了《預備立憲》，他的目的就是「欲令讀者疑我為譯本也」（吳研人 1906）。這也是當時偽譯從文本特徵上去模仿當時翻譯語法的一個例證。

在1903年出版的《自由結婚》，就是一部偽譯作品，現代學者也把它編入創作小說集中。當時的這部小說譯者署名「自由花小姐」(Miss Liberty Flower)。在弁言中，譯者聲稱該書原名*Free Marriage*，是一位名為Vancouver猶太老人所著，並強調這位老人自號「亡國遺民」。這一被作者有意充當譯序的弁言包含了原書和原作者的資訊，以及翻譯該書的緣由、故事簡介、譯述方法和體例，甚至連原書的封面都有交代。從內容和形式都完全可以說是一個典型的譯者前言。也正是這麼全面的經營才顯示出譯者的用心良苦。當然他的最終目的則完全是贏得他所在文化中讀者的接受和認可，從弁言中的敘述可以推測譯者對當時居主流地位的翻譯策略和翻譯的語篇語言學特徵和構造有著全面的認識和瞭解。

同時，還有一些問題出現在晚清的翻譯作品中，也就是有的文本既有翻譯的成分，又有偽譯的成分。但這種文本卻全部都被冠以翻譯的名稱得

以被讀者接受的。例如1905年出版的《白雲塔》，當時的翻譯署名為「上海時報館記者譯述」，書前的「約言」稱「此稿參酌東西譯本，而加以自構者，非純然譯文，亦非純然自作。」（見胡翠娥 2003:72）此外，嚴複的翻譯、林紓的翻譯、蘇曼殊的翻譯，等等，雖然其文本中翻譯和偽譯各占的比例並不統一，但都是既包含翻譯又包含偽譯的文本。近來，翻譯學者Andrea Rizzi (2005:153-162)在《當一個文本既是翻譯又是偽譯的時候》一文中專門討論過這個問題，他指出「偽譯的重要性在於它不僅僅作為文化動力學中很少被研究的案例，而且還在於它作為文化翻譯的關鍵過程，已經超越了源文本和目標文本之間的關係」。這種論述似乎已經明確地表明瞭偽譯的定義亟待重新思考。事實上上述「非純然譯文，亦非純然自作」的聲明如果還算誠實的話，那麼還有很多披著「翻譯」的外衣而實施的偽譯活動就不能不讓我們懷疑其中的原因和所發生的過程了。

偽譯的出現往往和其在寄宿文化中的地位密切相關，而且這些被分配的功能往往被其成員所接受和認可。雖然沒有真正的原文和翻譯關係的確立，在產品導向和過程導向的翻譯研究中，還是有很多東西需要探討的。顯然，並不是任何宣稱自己為翻譯的東西，都可以被認作是翻譯。最典型的例子就是前面我們提到的《雌蝶影》一書，出版之後就被侗生指出系「偽譯無疑」，很顯然把一個文本聲稱為翻譯是需要譯者做一番苦心經營的。正如前面《自由結婚》的偽譯者在其「弁言」中所做的苦心經營一樣，他在寄宿文化中不但要為他的譯文尋找一個「安身立命」的位置，例如把偽源語言英語和先進的西洋文化中的愛情小說類型結合起來，此外還可能會在文本的語言措辭上做一番手腳，以便於有更強的說服力並得到讀者的認可。

為了達到這個目的，偽譯者可能就會有意識地在其文本特徵中利用一些與翻譯相關的特徵，並把其吸收進自己的原創作品。晚清翻譯界在一些偽譯中製造的「翻譯腔」，從文本特徵上去模仿當時的翻譯語就是一個明

顯的例證。在佛教經典的傳播中，偽譯者的情況好像並沒有如此複雜，但是卻也充分利用佛經的思想內容來包裹本土的儒家思想，以便在翻譯的掩飾下宣導後者的倫理和忠孝觀念。為了這類似的目的，偽譯者常常在其文本特徵中吸收一些在目標文化中和翻譯相關的特徵，這些偽譯往往和特定類型的翻譯文本或者某個特定的源語言和文本傳統結合起來，比如《雌蝶影》一書利用所謂的「日語習氣」，1903年出版的《自由結婚》模仿英語譯文的語篇語言學構造等手段來達到以假亂真的目的；這樣通過提升他們自己杜撰文本和真正翻譯的近似性，使得其更容易被認為是真正的翻譯。事實上，偽譯中這種文本運作的手段也使得讀者以為它是來自另外一種語言。

除了上述根據文化的組織方式通過語篇語言學的手段來偽造文本中翻譯特徵之外，有時候偽譯者還可能會利用一些容易使人迷信的手段，譬如托夢、或借助權威之口做出預言等方式來達到製造偽譯的目的。有一個關於《摩門經》「成經」的例子對於闡釋偽譯形成的過程就特別引人注意：

Joseph Smith提到他在天使的指引下，於1823年9月22日在位於紐約州曼徹斯特的自己家附近的山腳下發現了一些金質的盤子。有目擊證人說，這些盤子大約重三十到六十磅，金黃色且周邊鑲嵌著環狀物，這些盤子由薄薄的金屬葉子構成，上面寫滿了密密麻麻的文字。但是由於Smith沒有遵照天使的指令，天使並沒有讓他帶走盤子，1827年在他的第四次每年一度的嘗試之後，終於成功地把這些盤子帶回家了，並聲稱由於遵照對天使的承諾不會讓人看這些盤子上的文字。他於1830年把這些文字翻譯成書《摩門經》(*the book of Mormon*)出版。Smith聲稱在翻譯完該書後，重新把這些盤子還給了天使。後人則把這些盤子的存在看做一種信仰，而批評家則認為要麼是Smith本人製造了這些盤子，要麼就是目擊證人所提到的盤

子是基於幻覺而不是基於實際的存在。<sup>2</sup>

類似這種事件在中國古代歷次改朝換代的過程中都屢見不鮮，很多開國皇帝都宣稱自己是天子下凡，代表上天管理國家、臣服天下，到底他們是不是真正的天子，大眾並不一定知曉，也許沒有人去追問。不管怎樣，披著翻譯外衣的《摩門經》為美國的基督教文化引入的創新使美國產生了一個全新的教會，新產生的教會又導致了美國各個教派之間的重新部署。顯然，偽譯的一個關鍵之處在於：「人們只有在對一個事實的存在有一個清楚認識，並意識到其特點的時候，才能開始模仿」(James 1989:35)。對於這種模仿，在偽譯形成的過程中似乎是至關重要的。此外，偽譯者還可能會對其作品添加一些詳細的注釋和解讀。如果是原語創作，作者顯然不能提供注解的。Tourey雖然無意聲稱偽譯是翻譯研究的最重要的研究物件，但是偽譯作為一種實踐，和對翻譯的規範性陳述一起都應該成為翻譯最適合的對象(1995:46)。

### 3. 案例分析

描寫翻譯研究的任務發現翻譯的規律，包括翻譯過程、產品、影響、效果等(朱志瑜 2009:6)。因而有理由相信，描述性翻譯研究的最終目標不是描寫，而是基於描寫基礎之上的解釋。這個「解釋」就是把一個被聲稱為翻譯的文本(assumed translation)放到語境中來考察，也就是要考察它們被發現是偽譯之前在寄宿文化中所佔有的歷史—文化地位，當然這種情況同樣也適用於至今其原文仍然沒有被發現的翻譯文本，因為一項翻譯的價值往往依賴於和其相關的歷史所決定的規範(historically determined norm)(Hermans 2004:21)。

---

<sup>2</sup> Tourey (1995:42)中並沒有描述這個偽譯事件發生的前因後果。

### 3.1 語境化中的現代偽譯《卡爾·維特的教育》

我們在引言中就說過要結合案例分析，力圖展示在現代中國高度商業化的語境下偽譯的運作。但是鑒於現代世界國家交流的高度發達以及對知識產權的保護，偽譯似乎已經無處藏身，而且常常也不能在寄宿文化中佔有中心地位，甚至在被發現之後還往往被人們所鄙視。

在 2001 年 7 月，北京的京華出版社出版了一本名為《卡爾·維特的教育》的育兒圖書，譯者署名為劉恒新。該書在其封面中下方有這樣一行小字：

這是一本中外教育史上的奇書，其德文原版藏於哈佛大學圖書館，據說是美國的唯一珍本。從問世至今，凡是有幸讀到此書並照書上去做的父母，都成功地培養出了極其優秀的孩子。（封面文字 2001）

根據趙宇清的統計，這本「奇書」出版之後確實達到了「洛陽紙貴」的地步，一版再版，據中國最專業的「開卷圖書 2002 年 8 月全國非文學類暢銷書排行榜」統計，這部《卡爾·威特的教育》2001 年 7 月出版之後，已連續 14 月高居該榜前 5-20 名，最保守的估計也得出版有三、四十萬冊」（趙宇清 2002）。可以想像，它給出版商和相關人帶來了多麼豐厚的利潤。事實上，這本「譯著」的出版主要得益於另外一部署名為劉衛華和張欣武的《哈佛女孩劉亦婷：素質培養紀實》一書的成功熱銷<sup>3</sup>，書中講述的是劉亦婷的母親劉衛華培養女兒成長並最終於 1994 年 4 月被包括哈佛大學在內的美國四所名校錄取的育兒方法，在國內引起了極大的震動。根據劉衛華的說法，她在懷孕期間得到一本名為《早期教育與天才》的書，這本書介紹了德國 19 世紀神童卡爾維特的培養過程，劉衛華聲稱她就是按照培養卡爾維特的方法來培養劉亦婷的。這樣劉亦婷的成功也使得「卡

---

<sup>3</sup> 根據趙宇清提供的資料，截止到 2002 年 10 月作家出版社對該書的印數已經達到 150 多萬冊。

爾維特在中國成了家喻戶曉的人物，成了早期教育的代名詞」（楊曉傑、許凱 2003）。時隔不到一年，也就是 2001 年 7 月劉恒新的「翻譯」本出版，他聲稱這本書就是翻譯自培養德國那位卡爾維特方法的原書。這樣一來，可以想像讀者的熱情有多高，出現前述熱銷已不在話下。

然而，事情並非如此簡單。在該書熱銷了相當長一段時間之後，就逐漸有讀者對該書的真實性提出了質疑，不過大都源於對該書是否存在一個源文本的懷疑以及源文本是否是唯一孤本等問題上。正式對該書進行系統性轟擊的是趙宇清於 2002 年 9 月 24 日發表於新語絲網站上一篇題為〈偽造譯著竟成暢銷書——《卡爾·維特的教育》騙倒數十萬讀者〉的文章。趙宇清通過檢索這本書中內容所存在的諸多謬誤以及邏輯錯亂等問題之後，並指出這是一本拼湊的偽造目標語作品，抄襲了河北教育出版社所出版的《早期教育和天才》一書的部分內容。此後，在 2003 年 2 月的《外灘畫報》上發表了一篇署名為楊曉傑和許凱所撰寫的題為〈卡爾·維特的假戲該收場了〉的文章，再次指出該書是偽造翻譯。這兩位作者在 2011 年 3 月和 4 月又把矛頭指向了《哈佛女孩劉亦婷：素質教育紀實》一書，對劉亦婷，以及該書作者劉衛華，還有前述的《卡爾·維特的教育》一書進行持續的炮轟，並進而懷疑劉亦婷父母育兒方法的真實性，並毫不客氣地指出《卡爾·維特的教育》「是一部徹頭徹尾的偽造譯著」（楊曉傑、許凱 2011）。隨後，這些發表在網站和《外灘畫報》上的報導引發了廣泛的關注，很多人驚呼「被欺騙了！」一時間對《卡爾·維特的教育》一書可謂群起而攻之。截止到我開始關注並研究這個問題的時候，即 2011 年 4 月 3 日，在 Google 引擎上同時鍵入「卡爾維特的教育」和「偽造譯著」<sup>4</sup> 進行搜索時，有關這部書是偽造譯著的資訊數達到 114 條。至此，這本書

---

<sup>4</sup> 對「卡爾維特的教育」和「偽造譯著」輸入查詢時，分別加上雙引號，目的是為了限定條件，儘量使兩個連續的短語同時顯示；如果不加引號，當時查詢的與該書相關資訊達到 22400 條。

是偽譯可以成為一個結論了。由此殃及的還有《哈佛女孩劉亦婷》一書，以及劉衛華夫婦育兒方法的真實性（相關報導可參加新浪網教育頻道 <http://edu.sina.com.cn/focus/ha/>）。

到底有沒有《卡爾·維特的教育》這本書呢？根據前述的討論，這個問題似乎對證明這部書是否屬於偽譯至關重要。就這個問題，我在哈佛大學圖書館網站上，輸入劉恒新所譯書封面上的“Carl Weter’s Educational Law”，顯示沒有相關存書。但是如果輸入 Education of Karl Witte，結果則顯示確有該書存在，作者為 Witte, Karl Heinrich Gottfried, 1767-1845；該書還有一個副標題：The Training of the Child。出版社為紐約的 Thomas Y. Crowell Company，出版日期為 1914 年 3 月；在該輸入項下一起出現的還有一個德語譯本，是由萊比錫的 F.A. Brockhaus 出版社 1819 年出版的。這就說明了《卡爾·維特的教育》這本書是有其源文本的，但是它和劉恒新的所謂的譯本之間是否存在著 Toury (1995:33) 所聲稱的轉換過程和翻譯關係呢？譯者為什麼把該書的英文名印在封面上？卻又給出了一個錯誤的名稱和拼寫：Carl Weter’s Educational Law？

筆者通過調閱該書的英文翻譯本，發現該書共有 23 章，計 287 頁。該書由 Leo Wiener 從德語翻譯成英語，並由 Addington Bruce 進行編輯的。在正文第一章之前，編輯 Bruce 做了一個長達 40 頁的序言，對該書進行充滿溢美之詞的稱讚和導讀。第一章的標題是「這本書為誰而寫」(For whom this book is written)，該章強調，這本書不是為老師和教育工作者寫的，而是為那些「熱愛自己孩子的父母」(Wiener 1914:2) 而寫。縱觀該書各個章節，再和劉恒新版的《卡爾·維特的教育》進行對比，內容簡直是大相徑庭。劉恒新的這本書共 13 章，第一章名為「上帝會保佑我們的孩子」，主要談的是一名優秀妻子對養育孩子的重要性，要如何改造孩子的母親，具有十足的煽情氣氛。該章開篇的第一句話就是：

我認為婚姻的目的地在於生養合乎上帝要求的下一代。作為上帝的子



民，我的使命是竭盡全力地使自己的孩子堅強有力，使他能順順利利地成長，盡情地享受生活的樂趣。(劉恒新 2002:2；下劃線為筆者所加)

在現代中國，稍微有點西方文化常識的人都知道「上帝」這個詞是西方文化的核心概念。劉恒新開篇就把這個詞引入該書，顯然是先入為主地佔據讀者閱讀的心理位置，製造一種這是翻譯的假象，但是「上帝要求的下一代」應該是什麼樣的？或者上帝對下一代的培養還提出過要求嗎？顯然這些語言內容在邏輯上，以及與本書的主題，似乎是自相矛盾的。偽譯者的這種結合中西文化的杜撰水準還遠非完美。兩本書之間在內容方面的巨大差異，可以明確地認定劉恒新的《卡爾·維特的教育》為偽譯。按照趙宇清的說法，這是一本雜合併湊的作品，主要內容來源於唐欣翻譯的日本作家木村久一的《早期教育和天才》(趙宇清 2002)。

### 3.2 討論

把一本書聲稱為翻譯總是個別的現象，但是這些偽譯所創造的傳統在文化上的重要性卻非同小可(Toury 1995; 2005)。這種翻譯現象證明了該文化的內部結構，尤其是它證明了真正翻譯的地位和扮演的角色，劉恒新就典型地利用了翻譯的這種地位和角色的偽譯者，當然他的成功也是一個典型的商業案例。因為他從《哈佛女孩劉亦婷》一書的熱銷看到了製造《卡爾·維特的教育》這本偽譯所蘊含的巨大的商業利益，也許就引發了他探索其背後成功的原因。這時候考察國內的商業和文化環境就是他探究的一種途徑，因為早在上個世紀八、九十年代中國傳統的教育方式就備受批評，爭議不斷。明顯的例證就是社會上出現了各種各樣的補習班，更有甚的在上海還出現了現代版的「孟母堂」，用現代私塾挑戰正規的學校教育似乎成了一種潮流(詳見 2006 年 7 月 21 日《人民日報》第 11 版)。這些現象說明，現代人對於育兒觀念的失落和混亂。但是為孩子追求一個成功的教育卻幾乎是所有家長的一致目標。在這種環境下，每一個成功的育兒

案例都會引發孩子和家長，甚至準備生孩子的準父母們趨之若鶩的關注。「孟母堂」的例子就代表了人們對現代教育方式的不滿所試圖探索的一種出路。於是，人們追求國外，尤其是西方歐美發達國家的教育方法就成為一種自然而然的傾向，因而任何與歐美教育有關的暢銷書籍都自然會受到人們的熱捧。(準)父母們的這種好奇心以及望子成龍、成鳳的心理驅動，也許使出版商和寫作人意識到這裏有巨大的商業利用價值，從後來的有關「幾個月就銷售至少三四十萬冊」的報導就可以印證我們此處的觀點，以及其中蘊含的巨大的潛在市場和商業利益。

在上面的一節中，我曾經提出幾個問題，即《卡爾·維特的教育》雖然有源文本，但是它和劉恆新所謂的譯本之間是否存在著 Toury (1995:33) 所聲稱的轉換過程和翻譯關係呢？譯者為什麼把該書的英文名印在封面上？卻又給出了一個錯誤的名稱和拼寫：*Carl Weter's Educational Law*？現在再回答這些問題，似乎並不困難。因為該書是偽造翻譯，那麼二者之間所假設的轉換過程和翻譯關係現在已經不復存在了，那譯者把源文本的書名印在偽譯的封面上顯然是想讓讀者相信這就是真正的翻譯，似乎在說「看，這就是本書的英語名稱！」，因為中國自從改革開放以來的日益西化的文化氛圍和英語崇拜早已使人們相信，只要是英語版的東西就是精良的，科普書籍更不例外。但是偽譯者又為什麼把其拼錯呢？箇中的原因也許不是因為作者不懂英文所能夠簡單地解釋的。給出這樣一個錯誤的拼寫，你就不能輕易地「按圖索驥」，因為偽譯者在其偽譯本的封面上就說「據說哈佛大學才有唯一的珍本」，你能親自去哈佛大學去找嗎？這種估計也確為該書出版後近一年的時間中被認定為翻譯做出了貢獻，因而為出版商和相關的參與人創造了巨額的商業利益。但是他們也顯然低估了讀者的追根溯源的好奇心，雖然一般讀者不會刨根問底，但是卻真有一些讀者

向美國哈佛大學圖書館打聽了事實的真相<sup>5</sup>。

## 結論

Toury 在討論偽譯的時候，曾經把偽譯認定為是一種有意識的文化規劃行為(1995:44；2005:3)；Bassnett 在討論偽譯時，也強調了這是這是一種文化建構的行為(1998:38)。那麼譯者在這種主動的規劃行為中，試圖為目的語言文化引進新異質(*novelties*)，由於害怕受到目標讀者的抵制，就用翻譯的外衣對其進行包裝，因為目標文化中的讀者，包括審查機制對翻譯的容忍還是相對寬容的；另外，把一個文本聲稱為翻譯，顯然是借助這個文本是來自強勢文化的優勢，而給予自己一種優越性，從而操縱讀者對文本的接受。而偽譯者正是利用了這種文化機制，來達到了自己文化規劃的目的。就劉恒新的這個偽譯本來看，顯然是要利用源文本的這種語言和文化優勢，來增加偽譯在育兒行為方面的說服力和權威性，從而操縱受眾的文化心理和對該文本的接受。從該書銷售的數量來看，偽譯者確實成功地做到了這一點。但是就引進新異質和逃避讀者抵制以及審查機制等方面來說，偽譯者似乎並沒有這樣的動機，至少從目前的資料來看還無法證明它的主要目標是為了引進新異質或者是為了逃避審查機制。但是它卻有另一個非常重要的目標—那就是創造盡可能多的商業利潤。為了達到這個目標，可以說偽譯者幾乎是不擇手段，利用了包括偽造和篡改源文本名稱、拼湊、挪用，甚至捏造本不存在的事實。在這一點上，很難說 Toury (2005) 提出的文化規劃理論能提供中肯的解釋。因為文化規劃是一種有意識的，且在主觀上是非常強烈的對文化狀態的主動干預行為。從《卡爾·維特的教育》一書劣質的語篇和語言構造，偽譯者似乎並沒有這樣的文化動機，

---

<sup>5</sup> 根據楊曉傑和許凱(2003)兩位記者的報導，他們委託了在美國的朋友王豐去哈佛大學圖書館按照劉恒新譯作英文名進行查詢源文本，結果沒有查到。

書中暴露的各種關於偽譯者的教育知識的盲點以及該書中出現的種種與事實和常規的違背都顯示了他對利潤的渴望以及急於求成，可以說這是當代中國文化轉型期各種資本相互爭奪利潤的一種典型手段和特徵。

如果說這本書名義上有一個明確的源文本的話，但是隨後我們卻發現它有好幾個源頭，唐欣翻譯的日本作家木村久一的《早期教育與天才》就是其中的一個。那麼所謂「偽譯」就是「被掩飾為翻譯的原語創作」(Toury 2005:62)。這就非常明顯地暗示了一個文本要麼是翻譯，要麼是偽譯，這種相互排斥的二元定義對於實踐中的偽譯研究似乎並沒有太大的幫助，因此也許應該重新對其考慮和修訂。另外，我們在前面的討論中涉及了佛經翻譯中偽譯的歷史功能和目的，它和晚清的文學翻譯中偽譯的功能和目的有沒有差異，如果有的話，也許會成為我們一個重要的研究課題。

## 參考書目

- 陳平原、夏曉虹。《二十世紀中國小說史》。北京：北京大學出版社，1997。
- 方廣錫。《藏外佛教文獻第4輯》。北京：宗教出版社，1995。
- 胡翠娥。〈不是邊緣的邊緣：論晚清小說翻譯中的偽譯和偽著〉。《中國比較文學》，2003(3)：69-85。
- 李際甯。〈敦煌疑偽經典《佛母經》考察〉，《北京圖書館館刊》，1996(4)：82-89。
- 劉恒新。《卡爾·維特的教育》。北京：京華出版社，2002。
- 劉衛華、張欣武。《哈佛女孩劉亦婷：素質教育紀實》。北京：作家出版社，2001。
- 馬會娟。〈當代西方翻譯研究概況——兼談 Maria Tymoczko 的翻譯觀[J]〉。《中國翻譯》，2001(2)：61-65。
- 何生。《小說叢話》，載於《二十世紀中國小說理論資料》(第1卷)，陳平原、夏曉虹主編，北京大學出版社，1997。
- 趙宇清。〈偽造的譯著竟成暢銷書〉，流覽於2011年4月27新語絲網站：  
<http://www.xys.org/xys/ebooks/others/science/dajia/wenshi/weizaoyizhu.txt>
- 楊曉傑、許凱。〈卡爾·維特的假戲該收場了〉。《外灘畫報》，2003年2月。
- 楊曉傑、許凱。〈《哈佛女孩劉亦婷》涉嫌造假〉。《外灘畫報》，2011年4月。
- 吳趸人。〈《預備立憲》弁言，月月小說，1906年第2號〉。《二十世紀中國小說理論資料》第1卷，1997:193。
- 朱志瑜。〈翻譯研究：規定、描寫、倫理〉。《中國翻譯》，2009(3)：5-12。
- Bassnett, Susan. "When is a translation is not a translation?" *Constructing*

- Cultures*. Susan Bassnett & Andrew Lefevere (eds). Clevedon: Multilingual Matters Ltd. 1998.
- Even-Zohar, Itamar. “The position of Translated literature within the Literary Polysystem”. Holmes et al. 1978. 117-127.
- Hermans, Theo. *Translation in systems: Descriptive Systemic Approaches Explained*. 上海外語教育出版社, 2004。
- Holmes, James. *Translated!: Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1988.
- Robinson, Douglas. *Pseudotranslation. Routledge encyclopaedia of translation studies*[Z], Mona Baker (ed.), 上海外語教育出版社, 1998。
- Rizzi, Andrea. When a text is both a pseudotranslation and translation: The enlightening case of *Matteo Maria Boiardo* (1441-1494). Anthony Pym, Miriam Shlesinger and Daniel Simeoni (eds.) *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in Homage to Gideon Toury*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2008. 153-162.
- Savory, Theodore. *The art of translation*. Boston: The Writer, Inc. 1968.
- Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins, 1995.
- Toury, Gideon. “Enhancing cultural changes by means of fictitious translation.” *Translation and Cultural Change*. Eva Hung (ed.) Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2005. 3-17.
- Wiener, Leo (tr.). *The Education of Karl Witte or The Training of the Child*. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1914.

# 昇華：番異及/即翻譯

張上冠\*

## 摘 要

普遍流行於我國翻譯界的一個觀點是認為外國人對中國典籍的外譯總是難免謬誤，因此這種「番異」必須予以批判及糾正。問題是本國人自己從事本國經典的外譯時，我們同樣會落入相對的「番異」牢籠，因為我們對於外語知識掌握的不全和外國人對於中文駕馭能力的不足在性質上是類同的。其實任何需要翻譯的東西都是有意義之物，也正因如此，翻譯才能成為「有意義的」行為。任何翻譯者的「參予」(participation)都是伽德瑪(Hans-Georg Gadamer)所提出的 take part in 而非 take part。職此之故，無論翻譯者國籍為何，外語能力如何，「華」與「番」共同的翻譯努力提供了原作品得以不斷「昇華」(即意義不斷播散翻新的變化)的動力。

**關鍵字：**番異、翻譯、參予、昇華、播散

---

\* 國立政治大學英國語文學系

## Sublimation: Barbarization et/est Translation

Chang, Shang-Kuan \*

### Abstract

Prevalent in the circle of translation in our country is the misconception that foreign translators tend to make mistakes in translation of Chinese classics. This, it seems to me, is the origin of what I have called “fanyi” (番異)-- i.e., “barbarization”-- of which many a foreign translator is wrongly accused. Irony comes when we realize the fact that even a native translator, with his/her not-so-perfect command of a foreign language, can never succeed in producing a “perfectly correct” translation into a foreign tongue much as a foreign translator who, with his/her limited linguistic competence in the Chinese language, cannot be immune to mistranslation of some sort. I argue that everything that requires translation is in the first place a thing with/of meaning, which in turn renders translation a meaningful act. The “participation” (à la Gadamer)-- i.e., “taking part in” rather than “taking part”-- of all translators, whether native or foreign and despite their translation talent, provides the momentum needed for the ever-changing “sublimation” (tantamount to the constant dissemination of meaning) of the original text.

**Keywords:** barbarization, translation, participation, sublimation, dissemination

---

\* Department of English, National Chengchi University



## 謎

We dance round in a ring and suppose,  
 But the secret sits in the middle and knows.  
 --“The Secret Sits,” Robert Frost

對於詩和翻譯的關係，佛洛斯特曾經說過一句大概是眾所皆知的名言：Poetry is what is lost in translation，然而佛洛斯特緊接下來的另一句名言：It is also what is lost in interpretation，知道的人或許相對就少得多了。如果我們細心擷取並真實服膺佛洛斯特的訓誨，面對那首被援引在論文卷頭的詩作，我們顯然陷入了某種雙重的「兩難困境」(aporia)：我們不可翻譯此詩（因此只好保留原文），我們不可詮釋此詩（因此只能保持沉默）；然而就此時此地而言，我們又不能不詮釋此詩（否則論文無法繼續前行），我們也不能不翻譯此詩（因為翻譯即是詮釋），反之亦然。顯然，這個雙重的兩難困境只部分存在於佛洛斯特的視野之中，因為他只重視其中一個不可譯/釋的兩難，然而弔詭的是他的「重視」卻也形成了某種盲點，讓他無法看見另一個不得不譯/釋的兩難。據此，我們或許可以提出下面這個論點：這個(the one)兩難和另一個(the other)兩難同時構成了一個複雜難題的兩面，此即，如果詩不（先）經過翻譯與詮釋，我們如何得知失落在翻譯及詮釋之中的是（原）詩的什麼原旨？而其本意又是如何在譯/釋之中失落的？如此看來，翻譯及/即詮釋根本無法避免，甚至還是必要的，因為意義正是需要如此才能被理解。

佛洛斯特的例子說明了詮釋者及翻譯者必須面對的一個典型問題，此即，如何處理（料想中）做為意義創生的原作者對其作品所擁有的優惠理解？簡言之，原作者真的比他者更瞭解自己的作品，或者引申來說，原作者真的比他者更瞭解自己嗎？這個問題的答案一般說來沒太多爭議，大多

數人會主張自然是原作者勝過他者；畢竟一個人如果不瞭解自己，又有誰可勝任呢？但是上述問題/答案中有個難題：原作者如何在達到自我瞭解的高度時，同時又能避開下面這個有關他者的矛盾：由於「(作者)瞭解他者對作者自己的瞭解不如作者自己瞭解自己」這個斷言當中已經存在著「自己瞭解他者」做為「他者瞭解自己」的相對位置，因此，假如自我理解必然勝過他者理解自我，自我對他者的理解其實就必須遜於他者理解他者(自己)。如此，一個惡性的「詮釋循環」讓自我和他者的相對理解成為難解的懸案。自知之明於是暗藏了自知之冥，這對於「自我的自我」和「他者的自我」(以自我所具的雙重意義來看)而言都是適用的。明/冥之中，意義的清澄透明其實仍然是個假象，因為自我理解永遠和自我對他者的理解(或者可以說，自我對他者對自我的理解，即某種特殊的、在相互理解下/中的對望互觀：*mise-en-abyme*<sup>1</sup>現象)相互綁束在一起，並且共同構成了對相關意義的「整體」理解。據此，銘刻在德爾菲(Delphi)的阿波羅神殿上的古老諺語：「認識自己」<sup>2</sup>於是有了不同的意義：一個人正是可能無法完全理解自己才會對自己有「認識自己」的要求。而蘇格拉底的名言：「我知有所不知」<sup>3</sup>同樣得到了回響。每個人都有知識的匱乏，知道自己有所不知於是成了求知的動力。那種虛妄的全知—不論是自我的全知或者對他者的全知—只會封閉了知識的流動，扼殺了意義的豐富性。

---

<sup>1</sup> “placing in abyss”或“placing in infinity”。這句話本指一種視覺效果，將一物置於兩面鏡子之間，使其產生無數反射影像。解構學者常將其暗喻為語言之間的「互涉性」(intertextuality)。我在此則用來比喻一種主體之間的相對性。

<sup>2</sup> “know thyself”。據(Pausanias)說這句話被銘刻在阿波羅神殿的前庭門上。希臘人認為人無法完全理解人的一切思想與精神，由此推理人也無法完全理解自身。

<sup>3</sup> “I know that I don't know”。蘇格拉底這句名言經常被誤解/譯為“I know nothing”。史托克斯(Michael Stokes)解釋說蘇格拉底意指：“One cannot know anything with absolute certainty but can feel confident about certain things”。請參見其所著之*Apology of Socrates*，頁18。

## 訛

Traduttore, traditore  
--Italian proverb

如果自我和他者一起參予了意義的開展且必須以對望互觀的方式來相互對待，那麼佛洛斯特對自己的詩作—就論文前頭所提供的那首“*The Secret Sits*”而言—所做的有關翻譯與詮釋的評語就可能有了新的意義。佛洛斯特對釋/譯者所提出的警語是對的，「秘密」依舊是藏在詮釋的循環所面向的中心之中且秘不可言/知—無論我們如何在中心的四周環讀圓解並企圖破譯解密；佛洛斯特對自己的誠言也是對的，因為「我們」(We)包括了「我」(I)，所以沒有任何人可以真正知曉秘密。如此，這首詩裏的秘密就像是密/密封在一個絕對的“*hermetic seal*”<sup>4</sup>之中，永遠不會被透露/洩漏半分。然而，按照這種邏輯，如果一首詩的真正意義可以比喻成一種秘密，佛洛斯特就無法不再次陷入了自我的矛盾：佛洛斯特是正確的，因為“*The Secret Sits*”的意義終究是個謎，所有的猜測、推想、臆度，都是「訛」的表現，沒有一個足以成為謎底；然而佛洛斯特也是錯誤的，因為他的詩做為謎題本身弔詭的也是謎底本身。換言之，這首詩自我實踐且成為了某種自我說/證明了詩的主張的「後設詩」(metapoetry)<sup>5</sup>。佛洛斯特於是完成了一個標準的悖論，就像一個說謊者自我告白自己說謊一般，從而陷入了真實及/即謊言的兩難狀態。理應是秘密的詩意/義，卻在宣告自身為秘密時，洩露了秘密的本質。事實本應是：真正的秘密就只能是秘密(同一律?)，

<sup>4</sup> 據說 *Hermes Trimegistus*—這個由希臘神話中神的信使 *Hermes* 和埃及智慧之神 *Thoth* 所湊合的名字—擁有神奇能力，可將寶箱密封，不讓任何人打開而知其內容。這即是 *hermetic seal* 的來源。然而封存者按理自然知道封存物為何，同理，不讓秘密洩露者自然知道秘密為何。

<sup>5</sup> 明顯的例子之一是 *Archibald MacLeish* 所寫的“*Ars Poetica*”。其中最著名的詩行 /*A poem should not mean / /But be/*相當反映了後設詩的自覺特性。

絲毫無由讓任何人知悉其內/外，也不會有任何自行洩秘的可能。任何能被任何人知道的秘密就不會是真正的秘密。

如此想來，「訛」做為釋/譯行為的一個隱喻就值得再思，因為訛似乎標示了猜謎的結果。佛經裏有個「盲人摸象」的故事<sup>6</sup>或許可以用來對謎與訛之間的關係做進一步的說明。一般人論及「盲人摸象」時總把它看成是「以偏蓋全」、「斷章取義」這些成語的例證(example)。我們認為盲人摸象僅觸及象的部份，因而無法像明眼人那般可以盡窺全象之貌。問題是：誰是真正的明眼人？而明眼人又憑什麼得以盡窺全象之貌？葉維廉在《歷史、傳釋與美學》這本書中，曾經舉出三點來駁斥可知全象的謬誤。第一，只從單一角度觀象，得到的只是片面之象；而以不同角度遞次觀象所得到的重疊印象或可宣稱等於全象。第二，上述宣稱的全象仍然不等於真實的「象之為象」，因為觀象者必須先依賴事先有關象的知識。第三，不同的觀象者有不同的選擇，因此「無一能說：已得全象」(19-20)。葉氏從詮釋學的觀點來探討盲人摸象的故事自然有其精闢之處。第一點的反駁其實是建築在「時/空間距離」所造成的差異無法克服這個事實上。第二點反映了「詮釋循環」(hermeneutical circle)中整體和部份相關的重要性。第三點則是立基於「詮釋意識」(hermeneutical consciousness)因人而異的論點。葉維廉所提的三點雖然有效的推翻了一個真正明眼人(做為一個全知的詮釋者)的存在可能，但也同時引出了一些葉氏並未真正回答的問題：到底有沒有全象？或弔詭的來說，全象的真相/象是什麼？

葉維廉對「盲人摸象」的一個「結論」是：「全象是一個不易確立的東西。」(20)然而這句話雖然表示全象在現實上難以確定，但卻多少暗示在理論上存有可能。問題是盲人和明眼人所見之象究竟是什麼呢？我們注意到盲人所見僅管只是片面之象，但這個盲人之象卻仍有其複雜性。「大

<sup>6</sup> 請見《大般涅槃經》。北涼天竺三藏曇無讖譯述之版本將此譬喻列入第三十卷，師子吼品第二十三，而後秦釋道朗則將其置入第三十二卷，菩薩品第十之六。兩個版本的內容一致，顯然同中有異，異中有同。

象」以「物象」呈現自己（表象？現象？），然而在盲人之「眼」中這個做為「對象」的大象卻無法在其盲眼中「形象」成為「映象」。不過既然「摸/觀象」（以摸代觀）的行為已成，在盲人心中勢必可以留下「印象」，甚至某種「心象」。可是上述這些不同的「象」仍舊是個「假象」，永遠無法真正等於做為「真象」的大象。這也就是說，當人必須以語言來表現「象之為象」，「語言之象」終究是一種「意象」，真象還是在語言之中隱顯不明成為「亂象」。反過來說，明眼之人縱使面對大象、眼觀真象，而做為對象的大象在表象及現象之中或可在明眼之中形象成映象或物象，並在心中烙下印象或心象，但這仍然還是假象而非真象。同理，除非明眼人永遠保持沉默，一旦他/她必須以言語文字來表意傳義，語文所造成的意象終究不是全象更非真象本身。「大象無形」的說法或許在這個佛經譬喻裏可以獲得某些回響，而前頭所提出的，訛做為譯/釋行為的一個隱喻也多少值得（再）再思。

## 誕

Since the important works of world literature never find their chosen translator at the time of their origin, their translation marks their stage of continued life. (71)

重要的世界文學作品在其誕生的時代都沒有發現它們命定的譯者，所以它們的翻譯便標誌著它們生命延續的階段。<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> 這個表面上屬於「我的」翻譯其實「故意」綜合了一位學者陳永國既有的兩種不盡相同的翻譯。如此，多少表達了本論文所強調的知識的共有/構的重要性，也同時突顯了任何自我都無法自外於差異的遊戲。陳譯的兩種異/譯文請見《翻譯與後現代性》，頁4及頁23。

## —〈譯者的職責〉，班雅明

就一個詮釋的類比而言，盲人摸象的寓言可以和美國文學批評家賀許(E.D.Hirsch)的文學理論做個對比。在《詮釋的合理性》(*Validity in Interpretation*)這本書中，賀許區分了「意義」(meaning)及「衍義」(significance)兩個概念。前者是指作品的「可確定的」(determinate)，基於作品原作者意圖的，且不會改異的文意，而後者則隨詮釋者、讀者以及時空的不同，可以產生不同的引申之義。賀許理論的矛盾在藍崔奇亞(Frank Lentriccia)和侯依(David Couzens Hoy)所分別撰寫的《新批評之後》(*After New Criticism*)和《批評圈》(*The Critical Circle*)這兩本書中有公允的批判，我們不必在此贅敘。<sup>8</sup>我們只需質問一個和本論文相關的議題：作品之中那個基於原作者、不因人而異、但可完全確定的文意縱使存在，我們又是如何得以知其全貌的？如果巴爾特(Roland Barthes)主張的「作者已死」可以成立，文意的決定勢必成為詮釋者通過對作品的閱讀而重建出的結果，如此，作者的原意和我們所認知的作者的原意——即「真象」與「片面之象」——是有出入的。如果作者仍在，面對一個已完成的作品，作者顯然兼具了讀者的身分，而其對作品文意的闡述，也不得不面臨詮釋意識與語言符號之間並不全然可以得到一對一的對應這個困境，而在作者重述其作品之文意/義時，我們做為「另一個」(an-other)讀者仍然必須面對上述的困境。簡言之，在任何一個人的詮釋行為中，他/她至少必須面對三種意義產生的狀況：一是詮釋作者本人，二是詮釋作品本身，三是詮釋作者本人詮釋其作品本身，而這三個狀況還是源自詮釋者本人並且一般會認為必須建築在詮釋者本人是位「夠格的」或是「理想的」詮釋者這個先決條件上。也就

---

<sup>8</sup> Lentriccia 稱 Hirsch 的看法為一種“hermeneutics of innocence”，而 Hoy 則抨擊 Hirsch 犯了“begging the question”「以假設為論據」的毛病：“He begins by noting that there cannot be reproducibility without determinate meaning and goes on to assert that since there is reproducibility, it follows that there must be determinate meaning.” (18)。

是說，詮釋者必須要有「一定的」詮釋能力才能從事「合格的」詮釋行為，提出「比較正確的」詮釋。然而問題的癥結是：誰是夠格的或理想的詮釋者？判定什麼是「夠格的」、「理想的」、「合格的」、的標準又是什麼？而「比較正確的詮釋」的說法難道不又暗示了有「完全正確的詮釋」的可能？如果在詮釋者都具有夠格的條件下，我們真能確定其中有位能提出最正確的詮釋嗎？而任何被提出的詮釋又如何和原作的作者所原創的那個歷史原意/義（如果存在的話）相對等呢？

在一定的程度上，賀許認定的「意義」正像是「盲人摸象」中明眼人所以為能夠完全理解的全象，其主張的「衍義」則像不同的盲人所掌握的片面之象，甚至非象之象，因為他們所知和象之為象無關。然而如前所論，不管是盲人或是明眼人都無能獲致那個始終「在那」卻永遠不「在此」再現的真象。賀許所以為在那的「意義」終究還是在此的「衍義」，因為賀許畢竟不是原作者。正如同沒有一位詮釋者或讀者可以是原作者一般，我們都只能在詮釋中不斷臆測理解意義為何。因此，如果我們承認意義是個受歷史制約的產物，原作品即便在原創時曾經存有原始的意義，但在其面臨詮釋之際，作品卻是在「此地此時」(*hic et nunc*)和詮釋者發生接觸，因而產生了一個經過媒介中繼(*mediated*)的「再現」(*representation*)的意義。詮釋者的詮釋行為顯然是至關緊要的，因為沒有他/她的傳遞/釋，原作品就毫無生機可言。借用班雅明(Walter Benjamin)所說的，詮釋者的功能就像是翻譯者那樣，給予了原作品「後繼的生命」(*afterlife*)，或者用德希達(Jacques Derrida)的話來說，原作品因而得以「存活」(*sur-vive*)了下來。<sup>9</sup>換句話說，意義作為「歷史的存有」(*historical being*)終究是「有限的存有」

<sup>9</sup> 班雅明的原文是 *Überleben*，德曼(Paul de Man)在《理論的抗拒》*The Resistance of Theory* 一書中解釋說這是指超越自身死亡的生存。換言之，原文已經死亡—它的成熟過程(*Nachreife*)已經結束—譯文代表了原文的來世生命。德希達在〈巴別塔〉“*Des Tours de Babel*”一文中特別強調班雅明對生命的看法是從歷史生命的角度，而非從有機肉體生命的角度出發。如此，原作的存活顯然不是指其物質性而是精神性的生命延續。

(finite being)；有限的存有如果有一絲無限的希望，或許只能寄望於己身不斷的分延/變化，企圖以不同的面貌與形式繼續存在下去。妄想個別有限生命的「存有」(being)能夠成為永恆不變且涵蓋一切的「存有」(Being)，終究是在追逐一個「妄相/象」(phantasma)，而這個妄相/象在存有不斷的成住壞空的「變化」—be(com)ing—之中，還是如夢幻泡影無以為繼。這一點或多或少可以解釋「意義」在中文裏是以雙字詞這種暗示同中有異、互相鉤聯、相對共存、一中有二的面貌出現，同時也可說明「意義」的英文「對象」(counterpart)，即其英譯 meaning，其中的-ing 字尾似乎暗示了持續變化的必要，而做為一個「動名詞」(gerund)，這個 gerund(拉丁文：gerere)所蘊藏的各種動性：bear, carry, have, hold, pass, display, manage, regulate, carry on/out, transact, do, accomplish, etc，在在暗示了 meaning 各種不同的歷史效應。簡言之，意義在歷史中總是以不同的意義再現在不同的詮釋行為中。

如此，詮釋者可以說在「意義的變化過程」(「訛」的另類意義)之中扮演了催化或者催生的角色(或者催的相反：摧)，因為他/她賦予了原作新的生命，也就是說讓原作品的意義誕生了新的可能；而由於每位詮釋者都是「獨一無二的」(sui generis)不同個體，他/她所催生的新意義自然也都不盡相同。這個反思讓我們可以再次探索「盲人摸象」可能帶來的啟發。論文前面提及明眼人及盲人對「真象」的理解其實都可說是一種「訛」的表現，因為無法經由語言或文字的媒介而獲致立即且圓滿的再現。盲人之訛與明眼人之訛，就訛所涵蓄的「錯誤」之義而言，兩者之間的錯誤等級必須先有一個明確的標準方能決定。然而如前所述，做為明白確定標準的那個真象其實正是問題的癥結所在，因為大象無形而真象無以名狀。因此，當明眼人以自己的標準來衡量並責難盲人之訛時，一種「以訛傳訛」的特殊現象於是出現。我們不禁想問：如果訛不是真的話，訛上加訛能帶出真象嗎？而一個人在宣稱自己比他者更瞭解他者自己時豈不同時承認



他者也可以比自己更瞭解自己做為他者的他者？我們注意到，盲人「摸」象，顧名思義，描述的是盲人藉著觸摸的行為來理解真象，而故事中的明眼人卻是以觀看來理解；這是兩種截然不同的理解方法。換句話說，不論是眼觀還是觸摸，兩者各自完成了一個不同的理解嘗試或者說對真象/相的開展。此外，就算盲人和明眼人有所差異，兩者的理解即便也都是「訛」，但兩者之訛卻不等於「謊」，反而是在差異的區分下展現不同的真實，因為他們之間的差異正是導致不同理解以及不同之訛的原因。

盲人和明眼人之間無法化約的差異說明了沒有人可以對另一個人的內在經驗—或用德希德的說法：「生活過的經驗」(lived experience) (Derrida 1973 : 39-39)具有立即且圓滿的理解。從解構的角度來看，這個有限的理解並非全然是負面的，因為它提醒了我們每個在時空中醞釀出的生命經驗都是獨特的，不容任何的簡化作用於以稀釋。換言之，表面上針對（看似）同一事物所引發出的兩種似乎相同的經驗—正如盲人摸象的故事所顯示的—其實是持續在德希達所稱的「延（宕）異（化）」(différance)之中不斷變化，而變化的結果是不同的經驗依舊互為對應，就連自我的經驗也會隨之展現新的面貌。這就像是在同一天慶祝同樣歲數生日的雙胞胎仍然是兩個不同的生命個體，而一個人在不同的生日當天也會展現出不同的生命經驗。每個人的（第一個）誕生日雖然可以說是其生命的開始，但那個獨一無二的歷史時刻卻無法永遠保持原樣，而是在每一次慶祝生日的嶄新時空中獲得新生的意義。就一個文字類比而言，意義的產生及變化正是「誕」這個 *différance* 的另類中譯約莫/依稀所嘗試/企圖表達的，因為意義的生命—這讓我們一併想起德希達所主張的「存活」和班雅明所標舉的「後繼的生命」—正是在持續不斷自我更新、重生、再創的過程中得以繼續繁衍，不斷延長下去。

## 謙

謙謙君子，用涉大川，吉。<sup>10</sup>

—《周易》

謎、訛、誕這三個隱喻分別指涉 1.了意義的原始本源其實是無底深淵，2.意義的詮釋行為其實是相對互補，3.意義的變化過程其實是朝向無限。用解構的語言來說，第一點標示了「原始的差異」(original difference)對始源意義所做的內在鬆動，第二點標示了「差異的自由活動」(free play of difference)對意義的不斷影響，而第三點則標示了差異的差異變化對意義的終極「圓滿」(entelechy)所做的持續推翻。在一定程度上，這三點或許可以共同標誌了德希達的 *différance*，即同時讓意義在 *differ* 和 *defer* 共同運行之間持續不斷生成變化。

*Differing* 和 *deferring* 所造成的不斷的 *difference* 和 *deferment* 雖然讓意義持續在謎、訛、誕之中不斷變化，但這個變化終究並非語言自身所自行產生，而是和語言的使用者息息相關。語言的意義變化的確制約了語言的使用者，然而畢竟還是我們在使用語言而非相反的情況。這一點使得語言不致淪為無生命的機械性運轉，而是永遠和語言的使用者其生命情境有關。這個生命情境，簡單來說，就是不斷的生命變化或者說不斷變化的生命現象，也就是前面所提到的，有限的存有(*being*)從來都不是形而上的存有(*Benig*)，反而是以從不間斷的分延變化 *be-(com)-ing* 來和世界接觸。語言的意義，換言之，總是和人有關係的：*of the people by the people, and for the people*；語言，如海德格(*Martin Heidegger*)所說的，正是人的存有唯一的

---

<sup>10</sup> 朱熹在《周易本義》注曰：「以柔處下，謙之至也，君子之行也。以此涉難，何往不濟。」我感興趣的是文中的「涉」字和「濟」字，因為兩者都和「渡過」之義有關。就 *translation* 的字源而言：*carry*，*bear*，*convey*，*transfer*，*transfer*，*change* 等等，都和這個「涉大川」的比喻有意義上的「互涉」。

住所。然而，正因為人是有限的存有，人在語言之中對所接觸的世界所嘗試的理解終究還是有其侷限性的理解。就翻譯及詮釋而言，這個有限性讓我們不得不以謙虛的生命態度來和意義遭遇——即以一種「自知已有所不知」的態度，誠實的接受自己的無知之知並虛心接納他者之知。同樣的，以文字的隱喻來說，前者如果可以用一個「謙」(deferential)字來表示，後者則是一個「知己」(confidant)的可能。「謙」至少有兩個面向，其一是對自己無法處處兼備的有限知識所表現的「歉意」(apology)，另一則是對他者可能具有的較優越的知識所表達的「敬意」(deference)。值得思考的是，歉意指涉了知識的匱乏與空虛，但是也同時帶來了填補與充實的機會，因為他者之知優於自己，如此自己就有了改善的可能。而在某個特別的情況下，他者甚至可以成為「知己」這個饒富意味的人際關係的特殊表現。我們在前頭提過「自己瞭解自己必定勝過他者瞭解自己」的弔詭，也提出了自知之「明」和自知之「冥」之間的相對關係。標舉這兩點除了是想消除庸俗的主觀主義(subjectivism)和唯我論(solipsism)所造成的弊病之外，更重要的是想對知識的共構提出一個主張：沒有哪個人（或民族）的知識是完備的，所謂完備的知識其「完整性/全體性」(totality)來自所有可能參予者的知識累積，而累積，顧名思義，並非一時一地之事，反倒是隨時隨地持續不斷的積累。這裏提出的主張有兩項重點：一個是所有可能的參予者，另一個是持續不斷的積累；前者讓自我和他者的共同參予成為必要，而後者讓對完整知識的追求成為一個沒有止盡的歷史的過程。

如此看來，「知己」在所有參予者中的可能存在讓「(自己)知己」的斷言造成內在的鬆動——每個人對自己的瞭解原來包括他者對自己的理解，而他者對(他者)自己的瞭解永遠得對他者相對的他者開放。「知己」在這個意義上展現了德希達所提出的「雙重束縛」(double bind) (Derrida 1985: 102)：知己是對自己的要求同時也是對他者的開放。知己和置入括號的「知己」不但產生了德希達所主張的「括引性」(citationality)

(Derrida 1982 : 325-26)所牽引出的差異，還讓這兩個似乎各自表徵其動詞性和名詞性的語詞有可能混成某種我們前面提到的可以同時展現動/名詞性的動名詞。在這一點上，我們可以說知己及/即「知己」，而兩者各自隱藏的「原始差異」其實從一開始就起了交互作用。

## 誠

誠者，天之道也，誠之者，人之道也；誠者，不勉而中，不思而得，從容中道。聖人也，誠之者，擇善而固執之者也。<sup>11</sup>

—《中庸》

再一次的，就翻譯與詮釋而言（同時也回應論文題目原先的要求），知己及/即「知己」所包含的各種可能情形：自己必須瞭解自己、自己必須讓自己被他者瞭解、自己必須讓他者瞭解自己、自己必須瞭解他者、他者必須瞭解自己、他者必須瞭解他者自己、他者必須讓他者自己被他者的他者（自己）瞭解、以及（即使有些拗口的）自己必須瞭解他者如何瞭解自己瞭解他者，或者，他者必須瞭解他者的他者如何瞭解他者瞭解他者的他者等等，全都指向一個事實，此即，他者的存在是任何自我不得不「重視」的對象。<sup>12</sup>我們的翻譯界有個普遍的現象，就是在面對外國人對中國典籍的翻譯/番異時經常批判甚至揶揄其翻譯之不當或錯誤，彷彿我們自

---

<sup>11</sup> 朱熹曰：「誠者，真實無妄之謂，天理之本然也。」勞思光將「誠」意譯為「本性之圓滿」(78)，能達此境界者則為聖人。然而自古至今哲人其萎，何況聖人乎。康有為看見此點，評論說：「未至於聖則不能無人欲之私，而其為德不能皆實」(25)。如此說來，「誠之者」—那個「未能真實無妄而欲其真實無妄」(25)且堅持努力的人—似乎更能說明翻譯者的天職為何。

<sup>12</sup> 這個「重視」當然是多重意義的：emphasize, re-spect, respect, double vision 等等。它代表了理解他者的過程可能出現的各種狀況。這也間接的回響了前面所提的 *mise-en-abyme*。

己對中國典籍的瞭解，基於文化身份的先天優勢，自然擁有終極標準的所有權。問題是這裏的「先天」與「自然」果真能保證我們的翻譯與詮釋是絕對正確的？我們之間翻譯與詮釋的差異其實不也反映了「番異」不單指向外部也指向內部嗎？當我們提供了自己的，比如說，唐詩英譯，來和外國他者所做的英譯相互比較時，難道後者的番異必定遜於前者的翻譯？而如果我们認為外國他者無法真正瞭解我們博大精深的中國典籍的文字，我們又如何說服他者我們在英譯時能夠比他者更能掌握英文這個他者的文字以及其所蘊涵的思想淵源？這些問題顯然要求我們對翻譯與詮釋做更深入的考量，因為一旦我們瞭解他者有可能成為我們的知己，番異頓時就不再是一個貶抑之詞，它反而確確實實的執行了翻譯的功能。如此，番異及/即翻譯同樣的也展現了其「雙重束縛」的特性：沒有任何一個翻譯能將原義「全部」傳達，也沒有任何一個番異會將原義「全不」傳達。簡單的說，番異及/即翻譯其實都在從事理解的嘗試，而在有可能無法全然理解的前提下，無論是番異者或者翻譯者都只能抱著謙虛的態度來而對意義的開展並且必須以誠相對。

伽德瑪(Hans-Georg Gadamer)在《真理與方法》(*Truth and Method*)中說過：「一個個別人永遠不是一個單個人，因為他總是與他人相互了解。」(398；271)<sup>13</sup>對伽德瑪而言，這就是自己對他者的「異己性」(otherness；Andersheit) (397；270)的承認，承認他者具有其「不可消解的個性」(“indissoluble individuality”) (399；272)，無法被自己的任何主體性的支配所約簡。對此，伽德瑪提出了「自身置入」(“placing ourselves”；Sichversetzen)的看法。在一段發人深省的文字中，伽德瑪說：

這樣一種自身置入，既不是一個個性移入另一個個性中，也不是使

---

<sup>13</sup> 洪漢鼎的中譯。以下有關伽德瑪的引句皆從洪譯，括號中的頁碼，前者為中文本，後者為英譯本。

另一個人受制於我們自己的標準，而總是意味著向一個更高的普遍性的提升，這種普遍性不僅克服了自己的個別性，而且也可服了那個人的個別性。(399)

This placing of ourselves is not the empathy of one individual for another, nor is it the application to another person of our own criteria, but it always involves the attainment of a higher universality that overcomes, not only our own particularity, but also that of the other. (272)

伽德瑪的看法或許可讓我們對「番異」有個不同的省思。中國天朝的傳統向來是拒外的，在東夷、西戎、南蠻、北狄明白的分類下暗藏的是不折不扣的「種族中心主義」(ethnocentrism)所流露的優越感。然而明暗的背後仍然有其明暗交集的陰影：天朝的傳統也是懼外的，我們總是擔心天朝的神聖與純淨會遭到他者的褻瀆及玷汙。反諷的是歷史證明拒外和懼外從來都無法使天朝保持不變，而弔詭的是天朝在拒懼之間反覆的（暫時的）成功與失敗之中反而成為一個更能包容異質性的東西。在這個意義上，番異顯然具有其「特殊的」(extra-ordinary)的意義功能，因為番異終究還是翻譯的行為，它總是反映了番異者對意義的理解。如果對意義的理解構成了每位翻譯者不同的詮釋意識所形成的「視域」(perspective；Perspecktive)，番異當然涵有某種意義，也因此成為一個有意義的行為。我們無法想像任何一位被視為番異者的他者在從事翻譯的行為時，不是抱著企圖了解之心來進入意義的領域。縱使番異的結果不符合某個特定翻譯標準的要求，但番異者仍舊是帶著誠意而翻，而即使翻譯有誤，番異者也非存心犯錯，而只是如實的反映了其翻譯才能並且實踐了其最初翻譯的目的。就這點而言，「忠實」的(faithful)翻譯其重點恐怕泰半還是落在譯者如

何翻譯原文而非僅僅專注在譯文如何對等原文，這點同時也間接應證了前面所說的意義的變化終歸是和人有關。<sup>14</sup>

任何需要翻譯與詮釋的東西都是有意義之物，反過來說，正是因為它有意義存在，對它作用的翻譯與詮釋才能被稱為一個有意義的行為。然而，「有意義的」(meaning-ful)，非常弔詭的，並不因為其-ful的字尾而臻意義之圓滿，反而是充滿(full of)了各種意義的可能性，並且必須對其他的可能性不斷開放及包容。翻譯與詮釋都涉及理解，伽德瑪稱之為「對共同意義的分有」(“a sharing of a common meaning”) (383; 260)。值得深思的是，「分有」(Teilhabe)是分別持有，因此暗示了所有譯/釋者的參予必要，而「參予」(participation)，如伽德瑪經常提醒我們的，不是“take part”而是“take part in”，不是拆散、奪走、而是集攏、聚合，也就是將—用個比喻來說—理解的圓圈不斷擴大使其更加廣闊，更能包容。就中國典籍的外譯而言，番異及/即翻譯的共同參予讓「昇華」一詞有了奇妙變化的可能，因為無論譯者是中是外，是華是番，也無論譯文是好是壞，所有的譯者在翻譯上所付出的努力都是讓中國經典的意義得以「播散」(disseminating)的活力及/即推動力。昇華並不表示某種終極理想狀態的圓滿完成，這種昇華其實也暗示了停滯與死亡；相反的，昇華是不斷的變化，且在昇華的過程中，反覆的藉著昇華之力來進行淘洗、淬煉、篩選等優化的工作。完美的昇華或許永遠是個無法實現的夢想，但企圖達致完美的昇華之心卻並非虛幻之物。

---

<sup>14</sup> 這令人思考為何班雅明的那篇“The Task of the Translator”雖然充滿了對語言的哲思，他卻沒將論文命名為“The Task of Translation”。語言無法自行翻譯，翻譯語言的總是和人有關，縱使人無法完全操縱語言。

參考書目

- Benjamin, Walter. "The Task of the Translator." *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. New York: Schocken, 1969. 253-63
- De Man, Paul. *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Derrida, Jacques. *Speech and Phenomena*. Trans. David B. Allison. Chicago: Northwestern UP, 1973.
- *Margins of Philosophy*. Trans. Alan Bass. Brighton: Harvester, 1982.
- "Des Tours de Babel." Trans. Joseph F. Graham. In *Difference in Translation*, Ed. Graham. Ithaca: Cornell UP, 1985.
- *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*. Trans. Peggy Kamuf. New York: Schocken, 1985.
- Frost, Robert. *Complete Poems of Robert Frost*. Austin: Holt, Rinehart and Winston, 1964.
- Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. Trans. Garrett Barden and John Cumming. New York: Crossroad, 1985.
- Hirsch, E. D. *The Validity of Interpretation*. New Haven and London: Yale UP, 1967.
- Hoy, David Couzen. *The Critical Circle*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982.
- Lentricchia, Frank. *After the New Criticism*. Chicago: University of Chicago P, 1980.
- MacLeish, Archibald. *Collected Poems of Archibald MacLeish*. Boston: Houghton-Mifflin, 1976.
- Stokes, Michael. *Apology of Socrates*. Warminster: Aris and Phillips, 1997.



- 陳永國。《翻譯與後現代性》。北京：中國人民大學出版社，2005。
- 洪漢鼎譯。《真理與方法》。台北：時報文化，1993。
- 勞思光。《大學中庸譯註新編》。香港：中文大學出版社，2000。
- 康有為。《中庸注》。台北：台灣商務印書館，1966。
- 釋道朗譯。《大般涅槃經》。台北：新文豐，1975。
- 釋無識譯。《大般涅槃經》。台北：新文豐，1975。
- 葉維廉。《歷史、傳釋與美學》。台北：東大，1988。
- 朱熹。《周易本義》。台北：廣學社，1975。