

關於中日韓的同字異義問題

佐藤貢悅*

摘要

現在，東亞世界的互相協調和合作舉世矚目，東亞諸國都在不斷地調整著相互的利益和關係，但是，我一直覺得，東亞世界的關係，並非僅僅是表面上的政治、經濟次元等關係，更重要的是，作為政治、經濟基礎，東亞各地區間深層次的文化的關係。

2010年7月，我和日本八洲學園大學副教授嚴錫仁先生共同編纂出版了一本名為《日中韓同字異義小辭典》(日本勉誠出版)的書。這本小辭典，或許會讓讀者覺得有些與眾不同，為什麼這本辭典會以這樣的樣子出版，我打算在這裡舉出具體的例子來說明這一經過和目的。恐怕，這篇論文會讓人感到拐彎抹角。但是，為了讓各位理解我編纂這本字典的意圖和目的，特地在此做這篇發表。我們的最後目的在於《漢字同字異義辭典》的完成。而大型的《漢字同字異義辭典》是，應當以漢字文化圈各個領域的有識之士為首，組織一個能讓漢字文化圈各地生活經驗的社會各界都參加的團體，並通過數年的較大規模作業才能完成的。

關鍵詞：漢語、日語、韓語、同字異義、漢字文化圈

* 日本筑波大學人文社會科學研究科

Perspectives on Homographs in the Chinese, Japanese and Korean Languages

Sato, Koetsu^{*}

Abstract

Recently, efforts aimed at coordination and cooperation within the Eastern Asia world are attracting worldwide attention, and East Asian countries are evolving towards mutually beneficial relationships within the region. It has always been my opinion that relationships among countries in Eastern Asia are not only based on political or economic dimensions, but rather, far more important connections are deeply rooted in cultural relationships and traditions.

In July 2010, Dr. Seogin EOM, Associate Professor, Yashimagakuen University, Japan, and I compiled and published a book entitled *Japanese, Chinese, and Korean Homograph Dictionary*. This is a distinctive volume that received a great deal of attention from readers. In this paper, I use concrete examples to explain the rationale and the objectives of this book. Through this thought-provoking analysis of the processes and examples underlying the creation of this dictionary, my goal is to elucidate and accentuate our perspectives on homographs in the Japanese, Chinese, and Korean languages.

Keywords: Chinese, Japanese, Korean, Homograph , Cultural area of Chinese character

^{*} Graduate school of Humanities and Social Sciences, University of Tsukuba, Japan

1. 漢字文化圈的日用漢字

現在，在以日本、中國、韓國、台灣為中心的所謂的漢字文化圈裡，日常生活中一般所使用的漢字，在各個地區約為 3000~4000 字（韓語的情況為，雖然用朝鮮文字來進行表示，但是詞彙的大半為漢字詞彙群，所以學習韓語的時候，從漢字入手，通過記住每個漢字的韓語讀音來記住單詞，是增加詞彙量的一個捷徑）。此外，有些漢字在日本頻繁使用，在中國卻很少用到，相反的情況也存在。因為各地區都有常用的和不常用的漢字，所以如果能懂得 5000 多個漢字的話，那麼在漢字文化圈的生活，恐怕是走遍各地都沒有問題了吧。可是事實上，事情並不是如此簡單，在日本有其獨自的字體（一個字整體的形狀叫字體，一個字裡某一部份的形狀叫字形），中國大陸也有簡體字，那麼，是以什麼作為標準來稱自己的字體為簡體字呢？這一標準就是清朝康熙年間所編纂的《康熙字典》的字體。這一字體被稱為舊字體或是正字體，現在也在韓國、台灣、香港、澳門等地使用，相對於中國大陸的簡體字，被稱為繁體字。這樣看的話，現在的漢字文化圈，有日本的簡略字體（有原來的「步」在日本變成「歩」的情況，不能說全都是簡略化），中國大陸的簡體字，以及在韓國、台灣所使用的繁體字三種。根據我做的調查，日本的常用漢字的 1945 字中有 700 個左右的簡略字的存在，和中國的簡體字相對比，比如「学」、「国」、「体」、「礼」等字以外，共通的字體意外地少。

2. 漢字文化圈的三種漢字字體

關於漢字的字體，做進一步的說明的話，日本簡略字的使用，從 1946 年「當用漢字表」公佈以來已有 60 餘年，中國的簡體字，從 1956 年的「漢字簡化方案」公佈以來也有 50 餘年的歷史。它們已經深深的扎根於日常

生活之中，加上世界中的簡體字學習者不斷增加，退回到以前的繁體字已經是不可能的了。中國大陸以外的區域，有一部份人認為反對簡體字的使用，這一主張是不現實的，是無視了 50 年的簡體字使用歷史的見解。

在日本的狀況也一樣，要是有人提出把「学校」寫成「學校」，「体育」寫成「體育」的話，也許恐怕各方面都會發出不滿的聲音：為什麼還要用這麼繁瑣的字體？另一方面，能讀繁體字（康熙字典字體）並接受文言文讀解訓練的話，就能夠讀懂被稱為東亞世界知識文化遺產的日中韓古典（漢文書籍），因此繁體字的必要性也不能被忽視。從結論上來說，字體的差異不是大問題，只要知道就可以了。去年，我和我的老朋友，一位在台灣擔任大學教師的日本人，討論了簡體字和繁體字哪個更好讀的話題。據他說，繁體字一讀就能懂得意思，但我覺得還是簡體字更容易讀。但是，在台灣和香港，每天早上讀報，兩到三天後就沒有任何不自在的感覺。總之，習慣了就不會有任何問題。

相比字體的區別，有一個更為重大但是卻意外的沒有受到重視的問題，就是意義上的區別。使用同樣的漢字卻有不同的意思這一問題，不要說是相關領域的研究者和學生，就算是常年往來於漢字文化圈的普通人，也應該或多或少的注意到這個問題。但是，從日本的每日新聞、韓國的朝鮮日報、中國的中央電視臺的報導來看，這本辭典，應該是挑戰中日韓同字異義問題的最初的嘗試。

3. 所謂同字異義

大約在 30 年前，1980 年盛夏的某一天，南國的太陽照在頭頂，我在台北市中山北路的電話亭前躊躇於是否進去。理由就是上面寫著「公用電話」。中國人一定會不可思議的問「為什麼不進去？」稍微學過中文的日本人一定會笑話我「無知愚蠢」。當時我剛剛開始學中文，每天只是學習

注音符號和做發音的基本練習，並不知道中國的「公用電話」，就是日語裡的「公眾電話」。因此腦子裡「公用」和「私用」兩個觀念發生了衝突。在台北的初次的海外生活，還鬧過很多這樣的笑話。這次的笑話，是由中文和日語中對「公」與「私」不同的理解所造成的。「公共道路」是大家的，所以自己不能夠隨便使用（日語的「公用」），抑或「公共道路」是大家的，所以誰都可以使用（中文的「公用」）。這個區別，毫無疑問是語感的不同，甚至可以說是文化上的差異。到中國文化圈的話，能看到數不盡的佔據了公共道路的小攤販。

從那以後兩年半，83年2月，為了中文的短期研修，我第一次拜訪了北京市中關村，這個地區現在作為中國教育、科研、技術開發的重鎮而聞名世界。當時卻是遠離市中心的貧寒山村（和80年初的中國相比，現在的中國可謂是恍如隔世）。在現在的北京語言大學，當時的北京語言學院附近的食堂吃完中飯，我就去了北京的繁華大街王府井。只有上午有短期研修的課，這在哪裡都是一樣的。確信了原來日式拉麵是日本料理的也是在這個時候。¹更令我吃驚的是，在中國說「水」的時候卻拿出了「熱水」。²當時我還以為對方因為考慮到天氣冷而特地這麼做（完全是誤會）。漫步

¹ 日式拉麵（ラーメン）和中國傳統拉麵差別很大，甚至可以說是不同的食物，但是很多日本人一直誤解日式拉麵就是中華料理。

² 以下是本辭典對「水」的說明：

「mizu」在日語中是指與「湯 yu」相對的溫度較低的水，將水加熱為「湯」一般說「湯を沸かす yu wo wa-kasu」，而不說「水を沸かす mizu wo wa-kasu。」該字在漢語中與日語最大的區別在於不區分溫度，也就是說，在「水」之前加上「熱」字即相當於日語「湯」。在中國的餐館裡如果不說「冰水」，那麼端上來的一定不是冷的水。另外，由於中國的自來水不能直接飲用，需要煮沸即進行消毒後才成為飲用水。這一狀態被稱為「開」，而煮沸過的水則稱為「開水。」如果是要「涼」、「冷」的開水，則需要在「開水」前面加上「涼」、「冷」以區別溫度。或者說「涼白開」。「水」在韓語中為韓文詞彙「물 mul」，同漢語一樣，並不區分溫度。區分溫度時必須說「冷水 naengsu」=「찬물 chanmul」，「溫水 onsu」=「더운물 deo-unmul」（《日中韓同字異議小辭典》勉誠出版，114-117頁）。

於當時的王府井，從書店買了一大堆的書，在北京飯店（當時是北京最高級的賓館）的入口處出示了護照（本國人被嚴格限制入館），在裏面的餐廳終於定下心了後，我因為氣候乾燥所以很口渴，先來杯「水(冷水)」...，結果端上來的是一杯「熱水」。從和當時的女服務生（當時的稱呼是「同志」，現在是「服務員」）的對話中得知，原來中文中的「水」是在中文匯總並不只表示冷水。但是，在日本日常所見的漢字，我原本不打算在中國再查字典的。其實這裡裏面隱藏了很大的陷阱，中文裡，要像「冷水」、「熱水」這樣提示水的溫度，回想起來當時在台灣，說了「水」而拿到「冷水」，也許僅僅是因為當時是炎熱的盛夏，而不是因為「水」和日本一樣僅表示冷水。當時我對中文的些許自信，也被完全的擊碎了，此後在數度喪失自信和重拾自信中走到現在。

從那以後，我主要在香港、廣州、台北、首爾、北京、天津、濟南、廈門、大邱、春川、安東...（略）...，以短期或長期留學、資料收集、參加學會、集中講義、演講等諸多目的得到了逗留的機會。我更強烈的意識到，雖然說是漢字文化圈，但是不僅是各個地區的字體、字形有差別，還存在更加麻煩的「同字異義」的問題。現代著名的語言學者、日本明海大學的劉勛寧教授說：

「最近我參加一位日本學生的學位論文答辯，其中談到六朝小說中孩子對父親的『愛情』³、對母親的『愛情』，以及雙親對孩子的『愛情』。在中國人看來這不是變態嗎？⁴」

³ 以下是本辭典對「愛情」的說明：

【愛情】ア`ク`ム`

該詞在日語中的特點是使用對象不受限制，即使是對動物或無生命物體也可以說「傾注愛情」。韓語中也有同樣的用法。古漢語中，該詞指愛之感情，與日語和韓語意思相近，但現代漢語中只用來表示對異性的愛情，在台灣也經常說「愛意」（2-3 頁）。

⁴ 《日中韓同字異義小辭典》序文 13 頁。

原本我等待著有朝一日，有人可以出版一本能說明「同字異義」的辭典，並過了近 20 年。但因為預想到說明中日韓的同字異義存在許多困難，因此一直沒有打算自己執筆和編纂。

然而轉機卻在 2005 年到來，我幸運的得到了所屬於「日本交流協會」的日台交流中心的研究補助費，從而在 7~8 月的兩個月間，再次得到了逗留台灣中央研究院的機會。從近代史研究所得到了寬敞的研究室，作為宿舍的學術活動中心還向我提供了十多年前我寫博士論文時用過的房間。在久違的愉快的心情和能專心研究環境裡，我白天專心閱讀資料，晚上回到宿舍，就按照自己的構想，嘗試著開始寫有關日中韓同字異義的說明。只是抱著勇於嘗試的想法開始的這個工作，卻意外的無比有趣，甚至讓人無法入睡。當然，當初預想到的困難也在前面等著我，那就是我的韓語能力不足，並且在韓國生活的時間很短，因此我的體驗中並沒有日常韓語的使用經驗。要說明在日常生活中經常常出現的同字異義，這是致命性的缺點。那是因為，解釋「同字異義」不是把中日韓台的國語辭典橫向排開，找出同一個詞的解釋，並綜合起來就可以了。就算是完全相同的詞彙，根據自身的發音方式、對話者的心情、或者是當時的氛圍也會產生變化，這就是日常使用詞彙的實際情況。比如說“I love you!”這句小學生都知道的話，我記得曾經在某處看到過，它根據說話方式的區別，能產生三種不同意思。

因而，我感到需要這樣一位合作者，他居住在日本國內，以韓語為母語，能讀古文，並通現代中文，而且在進行共同工作的時候能使用幾近完美的日語。能符合這苛刻要求的，在我身邊只有一個人，就是八洲學園大學的副教授，嚴錫仁博士。他曾經在筑波大學哲學・思想研究科和我有師徒關係，現在無論是學識還是人品，都是我從心裡能夠信賴的友人。在國際電話中，嚴副教授爽快的答應了我。這樣我一邊著手於收入本書的詞彙的收集，一邊編寫以台灣，中國，日本的同字異義詞彙的說明，一轉眼兩

個月就過去了。儘管我帶著尚未完成的研究和辭典原稿踏上了歸途，但是內心的充實感卻勝過一切。

4. 以大型的「辭典」為目標

接下來就是不斷摸索的日日夜夜。一回國，我就向嚴副教授說明了這本辭典的構想並著手於工作計劃，至此還算順利，但是不能否認還有很多預見不到地方。當初的打算，是製作一本能讓同字異義問題引起更廣泛關注的宣傳書。而大型的《漢字同字異義辭典》，應當以漢字文化圈各個領域的有識之士為首，組織一個能讓漢字文化圈生活經驗的社會各界都參加的團體，並通過數年的大規模作業來完成。而我的這本小辭典，僅以問題提起為第一目的，為大型的辭書編纂所必要的資料收集做準備工作。因此，我預想在一兩年內完成。為此，內容上我打算收錄約 100 條左右的，能簡單通讀的小冊子。收錄的詞彙，也是從日語的漢字詞彙中選出了和漢字文化圈其他地區相比，差異較大的同字異義詞，再加上在當時媒體中頻繁出現的若干詞彙群。因此收入了「墓參」這樣日本獨有的，並且日本人也很少使用的漢字熟語。

對於這裡所收錄的 300 個詞條是如何選定的這一問題，是從中日韓台四地區主要的報刊、公共設施的介紹文、電視連續劇和新聞中的常用句處著手，而未實施統計性的調查，因此沒有一個嚴格設定的標準。2006 年以後，在日本、中國、韓國的多次研討會和演講中，以及 08 年在烏茲別克斯坦（塔什干東洋學大學）和哈薩克斯坦（哈薩克民族大學）的演講中，我部分性的發表了這本辭典的內容。既獲得了許多贊同，也收到了很多意見和建議。這些建設性的意見中，最多的就是對於選擇標準的問題。但是，因為種種制約，未能進行嚴密的統計和調查。結果，為了收錄在各個地區使用頻率更為高的漢字詞彙就用盡全力。結果就是，比當初的 100 個詞條

多出了三倍，而直到完成也花費了更多的時間。嚴密的統計和調查不得不到大型的《漢字同字異義辭典》編纂之時再進行。

5. 字體的問題

接下來的問題就是字體。日語文章中的韓語和中文，中文文章中的日語等，從我多次閱讀海外的國際會議的論文集等經驗來說，為了能讓漢字文化圈各個地區的人們，一樣的毫無滯澀的閱讀，至少需要 4 種字體。也就是說，對日本、韓國、中國大陸、以及台灣（也包括香港、澳門，以下相同）所使用的字體和文章（這本辭典分為四個部份）來說最適合的字體，再加上表示英文字母的字體，這本辭典使用了 5 種字體。為了選定這 5 種字體我進行了許多嘗試。儘管如此還是留有問題。微軟公司所提供的字體中，似乎沒有字體能將他們全部正確表示，比如「告」字，它的上半部分，嚴格來說應該是「牛」。這本辭典中的韓語和臺灣繁體字的記述中，很遺憾沒有使用正確的字體。然而，韓國和台灣，實際上也和日本、中國一樣常常使用「告」。像這樣，比起純學術的議論，更重視與便利性，正是日用漢字世界的真實景象。

6. 三種語言四種文字

在此就本辭典看上去與眾不同的，三種語言四種文字的體裁進行說明。回到前面，大型的《漢字同字異義辭典》，應當由超越漢字文化圈的國界和地域的團體來通力合作來完成。在這之前，有必要讓漢字文化圈的人們理解這一嘗試的意義和重要性。在編纂過程中，首先由日語定稿，然後翻譯成另外兩種語言三種文字，因此從內容上看幾乎相同。將之特地用橫向排版，是希望能夠一目瞭然地看出在各個地區的字體和文章表記的特

徵。以上的解說，未免略為抽象，為了讓大家更好的理解同字異義，以下為小辭典中節選的關於「愛人」、「的士」、「油斷」、「膳物」四個詞彙的解釋，「愛人」是中日韓都使用的詞彙，「的士」是中國獨有的詞彙，「油斷」是日本獨有的詞彙，「膳物」是韓國獨有的詞彙，來供大家一覽本辭典的特色：

【愛人】アイジン ai-jin

本来の意味では、人を愛すること（『論語』顔淵篇、『礼記』檀弓篇）。現代の日本語では、①本来の意味で使われることもあるが、そうした用例はきわめてすくなく、②正式な婚姻関係以外の情人といった意味をもつ。①の用法は東アジア世界に共通している。②は中国大陸では正式な婚姻関係における配偶者、夫からみた妻、妻からみた夫を意味する。台湾では、日本語の②と同様の意味をもつ。韓国語では、「愛人」はごく普通に日中両国語で言う「恋人、liàn rén」に相当し、愛情を向ける対象といった意味で使われる。韓国語で「恋人」は「戀人 yeonin」となる。

【爱人】àirén

该词原意是对人抱以爱的感情（《论语·颜渊》、《礼记·檀弓》）。现代日语中有两个意思：①原意（极少使用）；②正式婚姻关系之外的情人。①用法在东亚世界是共通的。不同于日语②的是，该词在中国大陆用来指称正式婚姻关系的配偶，即丈夫指称妻子或妻子指称丈夫。但是，在台湾有与日语②相同的含义。韩语中的意思则又不同，一般用以指称爱情的对象即日语和汉语中的「恋人 koi-bito」。而「恋人」一词在韩语中为「戀人 yeonin」。

【愛人】애인 ae-in

본 뜻은 사람을 사랑하는 것（『論語』顔淵篇，『禮記』檀弓篇）이다. 현대 일본어에서는 ①본래의 뜻으로 사용하기도

하지만, 주로 ②정식 혼인관계 외의 불륜 상대[情人]를 뜻한다. ①의 쓰임은 동아시아 세계에서 공통된다. ②와 관련해서는 중국대륙에서는 정식 혼인 관계에 있는 배우자, 즉 남편 입장에서 아내, 아내 입장에서 남편을 뜻하는데, 타이완에서는 일본어와 같이 불륜 상대의 뜻으로 쓰이고 있다. 한국어의 ‘愛人’은 일본과 중국에서 아주 일반적으로 말하는 ‘恋人 koi-bito, liànrén:연戀인’, 즉 애정을 쏟는 대상이라는 의미로 쓰인다.

【愛人】ㄞ ㄹ ㄷ ㄴ ㄹ

該詞原意是對人抱以愛的感情(《論語·顏淵》、《禮記·檀弓》)。現代日語中有兩個意思：①原意(極少使用)；②正式婚姻關係之外的情人。①用法在東亞世界是共通的。不同於日語②的是，該詞在中國大陸用來指稱正式婚姻關係的配偶，即丈夫指稱妻子或妻子指稱丈夫。但是，在台灣有與日語②相同的含義。韓語中的意思則又不同，一般用以指稱愛情的對象即漢語和日語中的「恋人，koi-bito」。而「恋人」一詞在韓語中為「戀人 yeonin」。

【的士】

近年中国語のなかに定着した言葉で、日本語の「タクシー」に相当する。本来は、広東語の「dik7si6」であり、英語の taxi (taxicab の略語) の音訳としてはじめに香港に定着し、今日では北京や台北でもこの言葉が通じる。それまでは「出租汽车 chūzūqìchē」(賃貸しする車)、「計程 jìchéngchē」(距離を計る車)という言葉が一般的であった。「計程車」という言い方は、台湾では現在でも用いられる。「タクシーに乗る」ことを、北京などで「打的 dǎdī」と言うのはごく最近の傾向である。台湾では「坐計程車 zuò jìchéngchē」と言う。韓国語にもこの言葉はなく、やはり taxi の音訳である「택시 taeksi」を用いる。

【的士】dīshì

该词近年才在汉语中固定下来，意思是「taxi」(taxicab 的略语)。该词最早是作为英语 taxi 的粤语音译「dik7si6」首先在香港扎根，现在无论是北京还是台北都已使用该词。此前一般说「出租汽车」、「计程车」。台湾则还常说「計程車」。北京等地现在普遍说「打的」，而在台湾一般说「坐計程車」。韩语中没有该词，而和日语一样，使用 taxi 的音译词「택시 taeksi」。

【的士】

중국어에서 근년에 정착된 말로, 일본어의 ‘タクシ takusi: 택시’에 해당한다. 원래는 광둥어 발음인 ‘dik7si6’를 나타내는 말로, 영어 taxi (taxicab)의 음역音譯이다. 먼저 홍콩에서 사용하였는데, 오늘날에는 베이징이나 타이베이에서도 쓰고 있다. 그전까지는 ‘出租汽车 chūzūqìchē: 빌려주는 차’, ‘计程车 jìchéngchē: 거리를 재는 차’라는 말이 쓰였다. 타이완에서는 오늘날에도 이 ‘計程車’라는 말을 사용하고 있다. 베이징 등에서 듣는 ‘打的 dǎdī: 택시를 타다’라는 말은 최근의 경향이다. 타이완에서는 ‘坐計程車 zuò jìchéngchē’라고 한다. 한국어에도 이 말은 없고, taxi 의 음역인 ‘택시’를 쓴다.

【的士】ㄉㄧˋㄕㄩˋ

該詞近年才在漢語中固定下來，意思是「taxi」(英語 taxicab 的略語)。該詞最早是作為英語 taxi 的粵語音譯「dik7si6」首先在香港紮根，現在無論是北京還是台北都已使用該詞。此前一般說「出租汽車」、「計程車」。台灣則還常说「計程車」。北京等地現在普遍說「打的」，而在台灣一般說「坐計程車」。韓語中沒有該詞，而和日語一樣，使用 taxi 的音譯詞「택시 taeksi」。

【油断】ユダン (呉) yu-dan

日本語に独自の熟語。「～大敵、火がボウボウ」などという標語が

あり、注意を怠ると火事になることを戒める言葉である。「～一秒、怪我一生」なども、日本人以外の人々にとっては、きわめて奇異な漢字熟語と映るに違いない。「油断」は文字上で見るかぎり、オイルを絶つことであるから、火事にはなりえない。後者の日本語はさらに誤解を生みやすく、「一秒でもオイルを止めると、私が一生恨まれる」という意味に受け取られそうである。この言葉は、中国語では「疏忽 shūhu」、「粗心 cūxīn」、「大意 dàyi」など、韓国語では「放心 bangsim」、「不注意 bujuui」などに相当する。

【油断】

日语独有的复合词，如“～大敵、火がボウボウ。Yu-dan tai-teki hi ga boubou.”这句标语的意思是说当心就会引发火灾。另外，「～一秒、怪我一生。Yu-dan iti-byou ke-ga i-sshou.」这句话是说即使是一秒钟的疏忽也可能造成遗憾终生的伤害，也许中国人和韩国人会望文生义为「石油供应停止一秒，我也会被责怪一生。」该词汉语为「疏忽」、「粗心」、「大意」等，韩语中与该词相近的说法为「放心 bangsim」、「不注意 bujuui」。

【油斷】

일본어 독자의 한자 숙어이다. ‘油断大敵, 火がボウボウ Yu-dan tai-teki, hi ga boubou’ 등의 말이 있는데, 주의를 게을리하면 화재가 발생한다는 경고의 말이다. 또 ‘油断一秒, 怪我一生 Yu-dan iti-byou ke-ga i-ssyou:잠깐이라도 방심하면 일생 고통 받는다’ 등도 일본인 이외의 사람들에게는 매우 기이한 한자 숙어로 보여질 것이다. ‘油断’은 글자 그대로 보면 ‘기름을 단절한다’는 의미이므로 불이 날리가 없다. 두 번째 말도 ‘일초라도 기름을 단절시키면 내가 일생 동안 원망을 받는다’는 뜻으로 오해하기 쉽기 때문이다. 이 말에 해당하는 중국어는 ‘疏忽 shūhu’, ‘粗心 cūxīn’, ‘大意 dàyi’, 한국어 보통 쓰는 한자어로는 ‘방심放心’, ‘부주의不注意’ 등이 있다.

【油斷】

日語獨有的複合詞，如「油斷大敵、火がボウボウ。Yu-dan tai-teki hi ga boubou.」這句標語的意思是說不當心就會引發火災。另外「油斷一秒、怪我一生。Yu-dan iti-byou ke-ga i-sshou.」這句話是說即使是一秒鐘的疏忽也可能造成遺憾終生的傷害。也許中國人和韓國人會望文生義為「石油供應停止一秒，我也會被責怪一生。」該詞漢語為「疏忽」、「粗心」、「大意」等，韓語中與該詞相近的說法為「放心 bangsim」、「不注意 bujuui」。

【膳物】

韓国語に独自の漢字熟語。家族や他人への贈り物を意味する日本語の「お土産」、中国語の「礼物 lǐwù」に相当する。

【膳物】

韩语独有的汉字复合词，指馈赠给别人的礼物。日语为「お土産 o-miyage」，汉语为「礼物」。

【膳物】 선물 seonmul

한국어 독자의 한자 숙어이다. 일본어로는 ‘お土産 o-miyage’, 중국어로는 ‘礼物 lǐwù’가 이것에 해당한다.

【膳物】

韓語獨有的漢字複合詞，指饋贈給別人的禮物。日語為「お土産 o-miyage」，漢語為「禮物」。

比方說，大家往往認為在漢字文化圈，只要通過筆談就能傳達意思，如果在筆談時，能想到各地存在字體的差別，就能理解在同字異義之前還有值得留意的問題。進一步說，比起中文和韓文，日本的漢字音（從年代

順序上分為吳音、漢音、唐音)，⁵慣用語的讀法（重箱讀法、湯桶讀法），⁶總會感覺到非常複雜。在中國和韓國曾經實行的「科舉」制度，是國家對學問進行強力管制的副產品。這裡也能看出日本沒有實行「科舉」所帶來的影響。雖然作為在 8 世紀律令制度中所完備的大學寮，曾經鼓勵使用漢音，但無法稱之為國家管制級別的強力規制。日常中被毫無察覺的使用著的日文漢字音，裏面意外的包含了自古以來的歷史狀況，愈發的讓人對漢字產生興趣。與此同時，也終於理解了學習日語的外國人，不得不在短時間內掌握如此複雜的讀法，其辛苦程度非同一般。

7. 日用漢字語和日常感覺

有名的伊曼努爾·康德（1724~1804），這位大哲學家，其生涯幾乎從未離開過他的家鄉哥尼斯堡，但是據說他不用說對倫敦的街道，就連倫敦西敏橋的樣子都瞭如指掌。在現代，用 google 這樣方便的工具，坐在家裡就可以確定個人住宅的所在，並通過照片看到其外觀。即便如此，詳細的掌握街道的景觀也是一件很辛苦的工作。更不用說這是 18 世紀的事情，這可以稱得上是偉業。從這個意義上來說，康德的確是位非凡的哲學家。

我絲毫沒有批判康德的意思，但是橋、道路、建築物、路燈……，這些並非活物。反過來說，沒有人的倫敦，就不是倫敦了。東京、北京、首爾、台北、香港、澳門……等也一樣。人類歷史中被荒廢的都市數也數不清。但是，要是橋的長度，不論是誰都能測量。順便一提，「台北 101」，其世界第二高度被引以為豪，但誰也不會提出異議。那麼，本辭典又如何

⁵ 比如日文中的「万年筆」：其中万（man）是慣用音，年（nen）是吳音，筆（hitsu）是漢音。

⁶ 重箱（juu-bako）讀法是第一個字音讀而第二個字訓讀，湯桶（yu-tou）讀法是第一個字訓讀而第二個字音讀。

呢。舉一個簡單的例子。比如說，不管是「熱」還是「冷」，從北海道到沖繩，這種感覺、使用頻率既有地域上的差別也有個人的差別，嚴格上來說並沒有基準值。但是，想像一下人們用語言表示冷熱的情況。在嚴寒的中國哈爾濱，零下十度被說成是「暖」，相反在韓國釜山毫無疑問是「非常冷」。日常用語的使用，在辭典論述上的困難也在於此。實際上我在台北遇見過非常罕見的雪天，對於在北海道東部的美幌町出生的我來說，反而是「溫暖的雪」。無論如何追求客觀性，始終無法消除的正是我們作者的主觀性。要說起香港和澳門，根據我自己的體驗，所浮現出來的就是香港島和函仔島的情景。實際上這本辭典的一部份詞條，是在北京或者台北，抑或廣東、首爾等地寫的。但是，「這個詞語，一般在中文中稱為○○」這樣的語言感覺，並非基於在北京和台北的調查。嚴格來說，純粹是基於筆者在當地的生活體驗。我認為和大多數人相同，是自己模糊地訂立下的標準。其他的如「這個詞在韓國基本不被使用」這種說法，這個標準也是筆者主觀的。關於這個問題，至今已經被提到過。原本每個人內在的日常言語的感覺就是多樣的，能遇到完全一致的人非常稀少。而其背景，則是每個人主觀中關於事物的看法和思考方式的異同。一般來說，互相以母語對話，都很難瞭解對方的真實想法，這種體驗誰都有過。更何況說話人的一方或者雙方都用外語的話，就更難做到真正的互相理解了。考慮到這一點，和到底能在多大程度上保持客觀性的問題，儘管從性質和程度上有若干區別，但是不僅是這本小辭典，這幾乎是糾纏了所有辭典的問題。有關這一點的深究，希望能作為直到大型的《漢字同字異義辭典》完成為止的課題。

8. 為了漢字文化圈人們的相互理解

以中日韓為中心的東亞諸國和地區的互相合作，從未如今天這般被如

此誠摯的討論過。許多人都從心底裡表示歡迎，並希望進一步展開合作。在政治、經濟次元的協調毫無疑問是重要的。但是，單單在互相尊重國家間利益的同時調整經濟上的利害，是無法形成面向未來的、長久的、可持續的友好關係。人人都有所珍視的東西，並希望得到別人的尊重。重要的是，人們所認為有價值的東西，它的總體是文化。我認為日本近代的著名經世家澀澤榮一（1840~1931）⁷的道德經濟合一說就是指經濟活動也是文化活動。比如說，貿易談判的雙方不但需要有共通的語言，也需要互相能認同的禮貌，而更不可或缺的是相互理解。為了信賴關係的構築，相互理解是必要的。而每個人都是在各自的文化中成長的，因此我們也不能無視每個人不同的文化背景。要是沒有體諒到這些，無論多麼流暢華麗的語言，也無法傳達到對方的內心，更不用說撥動對方的心弦感動對方的靈魂了。更極端地說，泛泛之交和真正的朋友，區別就在這裡。

在同字異義的研究中，本辭典的研究成果是初步性的，對居住在東亞世界的人們來說，如果能對相互理解起到幫助，至少能成為一個新的起點的話，對我們來說也是無上的喜悅。同時，由於筆者們自身能力不足，或許存在有尚未發現的誤解及疏漏，希望大家踴躍的提出意見和批評。

⁷ 他是日本幕末到明治維新時期的政治家和經世家，他出生於埼玉縣的豪農家庭，年輕時成為幕府末代將軍德川慶喜的家臣。之後前往法國留學，回國後當人明治政府高官。辭職後創立了 500 多家企業，其中包括國立第一銀行，現在的一橋大學等。他主張經濟中和道德合一，並出版了著作《論語與算盤》。

中國接受視域下的裴多菲·山陀爾—— 以格言詩《自由·愛情》的中譯與闡釋為中心

宋炳輝*

摘 要

如果把文學翻譯視為一種特定意義上的寫作，那麼，某些外國作家及其作品在現代中國的翻譯實踐中所受的特別關注和特殊境遇，應該可以折射出某種文學精神傳統在中國現代文學中的存在與延續，也可以從某個層面反映出時代或民族文學的性格特點，尤其當這些翻譯和闡釋者又大多一身二任，即在中國現代文學史上，他們既是重要的文學翻譯家，又是重要作家和文學活動家的時候。如果有必要以某種方式把現代翻譯文學史納入中國現代文學史的敘述，類似這樣的個案或許應該加以特別關注。本文以匈牙利詩人裴多菲·山陀爾（Petöfi Sándor, 1823—1849）的「格言詩」在現代中國的持續翻譯、評價及其影響為中心，通過對不同時期不同身份的譯者對其譯與闡釋方式的分析，觀照其在中國文化語境中對塑造詩人裴多菲形象所起的特殊作用，分析裴多菲形象在跨文化流傳中所發生的變異，以此管窺其所折射的中國現代文化與文學的時代與民族特徵。

關鍵詞：裴多菲、「格言詩」、翻譯與闡釋、現代中國

* 上海外國語大學文學研究院

Petőfi Sándor : In The Accepted Sight of China Take the Translation and Interpretation of His Poem “Motto” as an Example

Song, Bing-Hui*

Abstract

If literary translation can be taken as writing, special attention and reception given to some foreign authors in modern China might reflect the existence and continuation of certain spiritual tradition in Chinese literature, and reflect certain national and historical characteristics of Chinese literature, especially when the important translators were at the same time crucial writers and literary activists as they were in modern history of Chinese literature. We can make certain discoveries if we put translated literature in modern time into literary history of China. The paper studies Hungarian poet Petőfi Sándor’s translation in modern China and his influence by focusing on the consistent translation and interpretation and influence of his “Motto.” It studies identities of the translators and the methods of their translation and interpretation to reveal their role in reshaping Petőfi Sándor in Chinese cultural context, the variation in Petőfi Sándor’s transcultural travel, and the national and historical characteristic of modern Chinese culture and literature.

Keywords: Petőfi Sándor’s; “Motto”; translation and interpretation; modern China ideology

* Comparative & Chinese Literature, Institute of Literary Studies, Shanghai International Studies University(SISU).

如果把文學翻譯視為一種特定意義上的寫作，那麼，某些外國作家及其作品在現代中國的翻譯實踐中所受的特別關注和特殊境遇，應該可以折射出某種文學精神傳統在中國現代文學中的存在與延續，也可以從某個層面反映出時代或民族文學的性格特點，尤其當這些翻譯和闡釋者又大多一身二任，即在中國現代文學史上，他們既是重要的文學翻譯家，又是重要作家和文學活動家的時候，情況或許更是如此。如果有必要以某種方式把現代翻譯文學史納入中國現代文學史的敘述，類似這樣的個案或許應該加以特別關注。

匈牙利愛國詩人裴多菲（Petöfi Sándor, 1823—1849）的格言詩：「生命誠可貴，/愛情價更高，/若為自由故，/兩者皆可拋。」在現代中國有著公認的知名度，幾乎成為漢語文學空間的一個組成部分了，然而它又明明白白的有著屬於裴多菲的產權標識。說起裴多菲，最為中國讀者熟悉的，無過於他的那首格言詩《自由·愛情》了。稍稍擴大大一點，大約要數他的《民族之歌》（1948.3.13，又譯作《國歌》）和《我願意是激流》（1947.6）。前者是激昂慷慨的政治抒情詩，寫於1848年詩人發動佩斯起義（3月15日）的前夕，他呼籲匈牙利人民反抗奧地利帝國統治，體現了作為民族解放鬥士的一面；《我願意是急流》則是他寫給伯爵之女森德萊·尤裏婭的一首熱烈又纏綿的情詩。「文革」過後，中國女作家諶容又讓其小說《人到中年》（1980）的男女主人公傅家傑、陸文婷反復吟誦，再經明星演員達式常、潘虹在同名電影¹中「廣而告之」，自然令不少人耳熟能詳。世紀之交，它更以對照閱讀的方式，與朦朧詩人舒婷的愛情詩《致橡樹》等

¹ 諶容[shènróng]（1936～）原名諶德容，女，漢族，原籍四川巫山，生於湖北漢口，1957年畢業於北京俄語學院，任中央人民廣播電臺音樂編輯和翻譯。後任中國作協北京分會專業作家、中國國際交流協會理事等。其《人到中年》，刊於《收穫》（上海）1980年第1期，獲中國作家協會第一屆全國優秀中篇小說一等獎。由她改編的同名電影1982年由長春電影製片廠攝製，王啟民、孫羽根導演，達式常、潘虹分飾男女主角，曾先後獲金雞獎、文化部優秀影片獎和百花獎。

作品一起，被編入高中語文課本，如此，這位十九世紀匈牙利短命的革命詩人的浪漫形象，便深深烙刻在中國「80後」、「90後」們的心裏。

不過，這兩者加在一起，也未必抵得過那首格言詩的影響廣泛。說得極端一點，正因為有那首格言詩的深入人心，才使另兩首詩乃至整個裴多菲在一百多年的今天，仍贏得了不少的中國讀者。誰知道有多少男女老幼，可以脫口吟出這首「五言絕句」：「生命誠可貴，愛情價更高，若為自由故，兩者皆可拋」呢？它不僅簡短易記，朗朗上口，其內涵也同時包含了政治和愛情的雙重意蘊，更重要的是因為魯迅，正是魯迅在殷夫身後「替」他發表了這一譯本。

1933年2月7日，在殷夫等五烈士三周年祭之際，住在大陸新村的魯迅，悲憤中寫下了那篇著名的悼文《為了忘卻的紀念》，文中引錄了那同樣著名的四句譯文，它是烈士生前隨手寫在（德譯本裴多菲詩選）該詩原文旁邊的批註。如此，才將這一我們熟知的「譯本」公諸於世，流傳開來。如果沒有魯迅和他的《為了忘卻的紀念》，不要說這首格言詩，甚至整個裴多菲形象，在中國讀者的心目中，或許會是另外的情形。

這話其實並不過分。許多人知道，裴多菲的這首題為《自由·愛情》的格言詩，在中國不止一種譯本。據筆者的收集，較有影響的譯本就有八個或者更多。但我們又不得不承認，源於殷夫手筆的五言絕句式的譯本是最為流行的。這裏強調「源於」兩字，是因為前引四句，實在已不是原原本本的殷夫譯本，而在流傳中不知不覺有所修正了，這一點容後交代。這裏先要說的一點是，為我們所熟悉的「五言絕句式」譯本，是幾十年來流傳於中國讀者的過程中，多個譯本之間「自然競爭」的結果。

該詩原為匈牙利民歌體詩，所謂「格言詩」本非詩題，只是標明它在體式上的特點而已，真正的詩題應是「自由，愛情」。原詩匈牙利文如下，括弧中為字句對照的直譯：

SZABADSÁG, SZERELEM (自由, 愛情)

Szabadság, szerelem! (自由, 愛情!)

E kettő kell nekem. (我需要這兩樣。)

Szerelmemért föláldozom (為了我的愛情)

Az életet, (我犧牲我的生命,)

Szabadságért föláldozom (為了自由)

Szerelmenet. (我將我的愛情犧牲。)

(pest, 1847. január I.) (佩斯, 1847.1.1)

其實, 在魯迅《為了忘卻的紀念》所引殷夫版譯本之前, 至少已有三個中譯本了, 譯者依次是周作人、沈雁冰(茅盾)和殷夫自己。

周作人是用四言六行的文言體翻譯的, 署名獨應, 載《天義報》1907年第8、9、10冊合刊: 「歡愛自由, /為百物先; /吾以愛故, /不惜捨身; /並樂蠲愛, /為自由也。」這裏的「並」, 通擯; 蠲(juān)者, 免除、捨棄也。這是該詩至今所見最早的中譯。

1923年是裴多菲誕辰一百周年, 當時正主編《小說月報》的沈雁冰在該刊第14卷第1號發表了《匈牙利愛國詩人裴都菲百年紀念》一文, 其中所引述該詩被譯為如下六行自由體: 「我一生最寶貴: /戀愛與自由, /為了戀愛的緣故, /生命可以舍去; /但為了自由的緣故, /我將歡歡喜喜地把戀愛舍去。」

第三個譯本就是殷夫自己的了。1929年5月, 殷夫給主編《奔流》月刊的魯迅寄去一篇譯稿, 即奧地利作家 Alfred Teniers 所作的裴多菲傳記《彼得斐·山陀爾形狀》。14日, 魯迅收到來稿, 馬上決定刊用, 並致信

殷夫欲借用 Alfred Teniers 的原本以作校對，殷夫接信後親自將書送去魯迅住處，這便是他們的第一次見面。6月25日，譯文校畢，魯迅又去信，認為「只一篇傳，覺得太冷靜」，並讓人給殷夫送去珍藏多年的德譯本裴多菲集。這兩本「萊克朗氏萬有文庫本」裴多菲集，是他留日期間從德國郵購而得的。他建議殷夫從中再譯出十來首詩，與 Alfred Teniers 的傳記一同刊出。這就是後來發表在《奔流》（第2卷第5期「譯文專號」，1929年12月20日）上的題為《黑面包及其他（詩八首）》的9首裴多菲譯詩。其實一起發表的還有一首，那就是《彼得斐·山陀爾形狀》一文所引的那首七言兩行的《自由與愛情》：「愛比生命更可寶，/但為自由盡該拋！」。

其實，這才是在殷夫生前有意發表的《自由·愛情》譯本。1931年2月7日，23名「共黨分子」在龍華被國民黨槍殺，其中包括殷夫等魯迅所認識的五名左翼青年作家。悲憤中的魯迅翻開殷夫留下的那本「萊克朗氏萬有文庫本」裴多菲詩集，在這首《wahlspruch》（格言）詩旁，他發現了殷夫用鋼筆寫下的那四行譯文。於是，在為烈士兩周年祭而寫的《為了忘卻的紀念》中，魯迅把它抄錄了下來。從此，裴多菲的這首短詩便廣為流傳，成為眾多青年愛國志士的座右銘：「生命誠寶貴，/愛情價更高；/若為自由故，/二者皆可拋！」。

另外三個譯本分別由孫用（1902—1983）、興萬生（1930—）和飛白（1929—）所譯，都相繼發表在新中國成立之後。其中，孫用譯自世界語本；興萬生是匈牙利文學翻譯家，直接從匈語譯出該詩；飛白是湖畔詩人汪靜之之子，自己也寫詩，他自學多種歐洲語言，所譯該詩也依匈牙利文。以下分別是這三個譯本的譯文：²

² 第一首收 1951 年文化工作社出版的《裴多菲詩四十首》，孫用譯；第二首初收江蘇人民出版社 1986 版的《裴多菲抒情詩選》，興萬生譯；第三首收《詩海：世界詩歌史綱·傳統卷》，瀟江出版社 1989 年 8 月版，飛白譯。

「自由，/愛情！/我要的就是這兩樣。/為了愛情，我犧牲我的生命；
/為了自由，我又將愛情犧牲。」（孫用譯）

「自由與愛情，/我都為之傾心！/為了愛情，/我寧願犧牲生命；/為
了自由，/我寧願犧牲愛情。」（興萬生譯）

「自由，愛情——/我的全部憧憬！/作為愛情的代價我不惜/付出生
命；/但為了自由啊，我甘願/付出愛情。」（飛白譯）

對照原文我們可以看出，它們的共同點是都依原文的自由體式，用散體譯出；語義邏輯上也都比較忠實於原作。但具體處理方式各有不同。相對而言，興萬生譯本與原詩最為接近，從體式、語序到韻律，近乎直譯，也許是規範化翻譯最為理想的譯本。孫譯將原詩首行拆分為二，又將第3、4和5、6行分別合併，分分合合間，變異出原詩所沒有的由短至長的梯形格式，同時原詩並不嚴格的尾韻似在譯本中更加淡化了。飛白譯本看似對應了原詩的行數、語序和尾韻，但3、4和5、6句之間也有語序調整，體式上形成了長短相兼的特點。

在外國文學翻譯史上，一詩多譯、一書重譯的情況並不少見。但短短6行的一首格言詩就有那麼多譯本，而且受到魯迅、周作人、茅盾、殷夫等兩代新文學重要作家的關注，實在並不多見。這當然與中國新文學對外來文學思潮開放傳統的大背景相關，但更重要的是與以魯迅為精神核心的對「摩羅詩人」和弱勢民族文學傳統的大力譯介的傳統密不可分。其實，與上述七種譯本相關的六位譯者中，周作人、茅盾、殷夫和孫用四位，都與魯迅有直接的交往，即使是興萬生、飛白這樣的職業翻譯家，他們對裴多菲的興趣和譯介實踐，也都間接地受魯迅精神傳統的影響，因此，說魯迅是近百年裴多菲中譯史的靈魂，一點不為過。

從20世紀初開始，以東歐為代表的弱勢民族文學就是魯迅譯介外國文學以催生中國新文化、新文學的關注重點，而在東歐作家中最受魯迅推

崇的，除波蘭作家密茨凱維奇外，就是這位匈牙利肉品商人的兒子（「沽肉者子」）了，「他是我那時所敬仰的詩人。在滿洲政府之下的人，共鳴於反抗俄皇的英雄，也是自然的事」。³早在留日期間的 1907 年，魯迅就在《摩羅詩力說》⁴中介紹了裴多菲的生平和創作特色，稱其「縱言自由，誕放激烈」，「善體物色，著之詩歌，妙絕人世」，「剛健不撓，抱誠守真；不取媚於群，以隨順舊俗；發為雄聲，以起其國人之新生，而大其國於天下」，是一個「為愛而歌，為國而死」的民族詩人。次年又翻譯匈牙利作家籟息（Reich E.）的《匈牙利文學史》之《裴彖飛詩論》一章，「冀以考見其國之風土景物，詩人情性」。⁵他還在日本舊書店先後購置裴氏的中篇小說《絞吏之繩》，又從歐洲購得德文版裴多菲詩、文集各一（就是後來借給殷夫的那兩本）等。1925 年再譯裴氏抒情詩 5 首（載《語絲》週刊），並在之後的《詩歌之敵》、《〈中國新文學大系·小說二集〉序》、《七論「文人相輕」——兩傷》等詩文中一再引用裴氏的詩作。尤其是 1925 年所作的散文詩《野草之七·希望》，引用裴多菲「絕望之為虛妄，正與希望相同！」一語，給裴氏原話的輕鬆語義賦予了深刻的思想內涵，並成為魯迅思想深度內涵的重要組成部分，更是他熟知並創造性闡釋裴多菲的典型一例。

不僅如此，上述其他裴氏譯介者，除殷夫之外，其弟周作人所譯此詩，正是與魯迅一起留日，並受其影響而共同譯介弱勢民族文學的時候；矛盾的譯介理念同樣也受魯迅很大的影響。孫用本是杭州的一個郵局職員，他與魯迅的相識幾乎與殷夫相似，即因在《奔流》月刊發表萊蒙托夫的譯詩（1929 年），而與擔任主編的魯迅先生開始交往，隨後又將其據世界語譯

³ 見魯迅：《〈奔流〉編校後記十二》，《魯迅全集》第 7 卷第 159 頁，人民文學出版社 1981 年第一版。

⁴ 見魯迅：《魯迅全集》第 1 卷第 63 頁，人民文學出版社 1981 年第一版。

⁵ 見魯迅：《〈裴彖飛詩論〉譯者附記》，《魯迅全集》第 10 卷第 415 頁，人民文學出版社 1981 年第一版。

出的裴多菲長詩《勇敢的約翰》寄給魯迅，魯迅看後即稱「譯文極好，可以誦讀」，⁶還認真地校閱修改，甚至此書的出版墊錢，並親自製作插圖，寫校改後記。經兩年的努力，譯作終於 1931 年 11 月在上海湖風書店出版。其實，裴多菲中譯和介紹者的名單還可以列出許多，其中包括沈澤民（1902—1933，茅盾即沈雁冰的弟弟，這又是一位早逝的革命家）、詩人覃子豪（1919—1963）和馮至（1905—1993）、作家趙景深（1902—1985）、翻譯家梅川（1904—？，原名王方仁）、詩人呂劍（1919—）和翻譯家馮植生（1935—），等等。

本文無意梳理完整的裴多菲中譯史。不過，如果從中國接受視域中的裴多菲形象的角度而言，裴多菲作品的中譯特別是對其所作的闡釋、圍繞其所生髮的話語，它們在中國文學話語中的焦點變化，都是應該加以考察的內容。它既體現於不同語境、不同主體對裴多菲作品的不同關注，也顯現為對相同作品的不同理解與闡釋。對此展開詳細的論述，當然需要更多相關話語現象的匯總、排比與分析，非本文所能擔當，但這裏可以做一個簡單的申述。概括起來，裴多菲的在中國的譯介和接受/闡釋史似乎顯示了這樣的軌跡：在 20 世紀上半期，中華民族爭取獨立、擺脫外族凌辱的時代文化背景下，從魯迅的個性覺悟與民族社會變革、個人與大眾之關係的思考，到以殷夫為代表的左翼激進文人的愛情、自由與革命的浪漫主義激情和血染風采的浸潤——在這一階段，晚年魯迅無疑擔當的特別重要的角色。在這一時期中，小小一首「格言詩」，絕對是裴多菲在中國接受中的焦點所在。到 20 世紀下半葉，經過冷戰與「文革」之國內外政治意識形態的長期桎梏，中國文化終於在 80 年代的啟蒙思潮中走向開放，如此背景下裴多菲接受中，「格言詩」中的「生命」、「愛情」和「自由」似乎又有了新的時代內涵。而諷容小說所引裴多菲《我願意是激流》這首單純

⁶ 見魯迅：《〈勇敢的約翰〉校後記》，《魯迅全集》第 8 卷第 315 頁，人民文學出版社 1981 年第一版。

的愛情詩，在對「革命」反思之下的時代氛圍中被廣為傳誦，其影響不能說超過了他的「格言詩」，但至少成為裴多菲中國接受視域中的又一焦點。最後，這一新的接受焦點在世紀之交的接受視域中，被用來與當代中國詩壇具有標誌性的愛情詩人舒婷的作品相並置、比較和闡釋，儘管教科書的編撰與接受者決非同代人，青春期的叛逆往往會削弱乃至悖反課文所包蘊的價值訓導，但無疑仍見證了這種影響的延續，它多少還是表徵了在更年輕的中國人那裏，革命裴多菲的弱化與愛情裴多菲的強化趨勢。但是，這並不表明「格言詩」的影響力已經退出了裴多菲接受視域，它仍然牢牢佔據了這一視域的中心地位。⁷

如此看來，在一百多年的歷史中，裴多菲在中國所激起反響的變遷，似乎一步步蕩滌、褪去了浪漫主義的革命激情，但他畢竟在中國社會、思想和文化的現代歷程中，留下了一條長長的身影，而格言詩《自由·愛情》，就是這個身影最具標誌性的手勢。

當然，無可否認的是，「格言詩」本身包涵了豐富的情感與價值內蘊，提供了跨越不同民族、不同文化與不同時代的對話、溝通與認同構架。原詩簡短的六行，包蘊了生存中三個極其重要的價值概念：自由、愛情和生命。它們都是人生意義的重要旨歸，但在不同的文化與時代，對具有不同的價值理念的個體，在不同的生存境遇中，有著不同的價值排序。「格言詩」的展開所呈現的正是裴多菲價值選擇：作為浪漫主義詩人，自由與愛情都是（區別於生物生命的）人生所必需，均是生命意義的核心體現；但若境遇非要從中做出選擇，裴多菲的排序是：自由>愛情>生命。其中，如果說「愛情>生命」所體現的浪漫主義（romanticism）價值，主要凸顯對個體（自我或戀愛雙方）生命意義的理解和尊重，那麼，「自由>愛情」則

⁷ 一個也許是片面的證據是，在目前中國大陸使用最廣泛的中文搜索「百度（Baidu）」中，分別輸入「生命誠可貴」和「我願意是激流」，得出的網頁條目數分別為 1690,000 和 130,000。

包含並超越了個體價值，為社群、民族和國家的存在特別是「消極自由」意義上對欺凌、豪奪和奴役的掙脫，提供了價值理念和情感抒發的通道。正是在這些多層次價值內涵指向的意義上，「格言詩」提供了一個簡約明快的跨文化、跨時代認同與溝通的可能構架。

若是在這樣的理路中看待殷夫「四言絕句」式中譯，不僅可以領悟其「創造性叛逆」的具體表現，更可以理解在眾多譯本中勝出的「內在」緣由。

與原詩相比，殷譯首先放棄了一、二行的內容，變六行為四行。這在詩譯中絕對是一個大膽舉動，更是殷譯有別於前述其他譯本的最明顯的不同。因為「自由，愛情！/我需要這兩樣」兩句，在原詩中並非可有可無，除去音韻形式的因素不論，首句既強調了詩題，標舉出「自由」與「愛情」兩個核心價值意象，次句更突出兩者同為生命意義所必需的難以取捨。如此放棄的代價，如果沒有相應的補償，肯定是翻譯中的重大缺失。但殷夫的中譯把焦點集中在後四行的內容上了。其次，更重要的是，殷夫對原詩後四行（兩句），表達特定人生境遇中被逼無奈之價值選擇內涵的語義序列，做了重大調整。原詩四行（兩句）「為了我的愛情/我犧牲我的生命，/為了自由/我將我的愛情犧牲。」呈現為兩個價值對比與選擇（先在更重要與重要之間做選擇，再在更重要與最重要之間做選擇），雖然兩次選擇合併，可以得出「自由>愛情>生命」的價值排列命題（讀者不妨試把原詩替換成兩個形式邏輯的命題），但這種帶有邏輯推理意味的「換算」過程，不太符合漢語思維的習慣，在漢語詩歌表述中就顯得迂迴有餘而氣勢不足，也不利於磅礴激情的抒發。殷夫的處理方式是：在遵循原詩宗旨的前提下，利用四言絕句的漢詩形式，把三個價值意象按逐級提升的次序加以表述：「生命誠寶貴，/愛情價更高；/若為自由故，/二者皆可拋！」。前三行各自標舉一個價值意象，聚焦明確，層層推進，第三句則通過假設關係詞「若……（省略了「則」）」引出第四句，一個「皆」字，不僅蓄積了足

夠的氣勢，在語義關係上也勾連了第二句、第一句，從而形成全詩在語義與氣勢上的首尾呼應、回環往復的抒情效果。

最後再交代一下所謂第八種「譯本」，也即本文開篇所引的四句。「譯本」兩字之所以加引號，只因它不是通常意義上的翻譯，而是在引用流傳過程中的變異性文本。對照一下可以看出，它是以殷夫（白莽）的譯本為底子，只在首末兩句各改一字，即將首句的「寶貴」改為「可貴」，末句的「二」衍作「兩」。之所以把「以訛傳訛」的變異文本拿來分析，一則實在是因為它流播太廣，且不說一般的口頭傳誦，或者網路中的引用，即便是白紙黑字的報刊文章，乃至那些專業性的論文，包括以外國文學譯介、甚至專門討論裴多菲該詩之不同譯本的文章，在引用時一面注明是殷夫（白莽）所譯，一面所引卻又是我接下來說的所謂「第八種譯本」。

這裏我無意「咬文嚼字」地追究所謂學術規範，相反，對這樣的衍訛與變異是饒有興味。因為若仔細品味，這傳訛之作還真有點兒意思，甚至還覺得，這種改動反使殷夫譯本更加精彩完美了。首先，改「二」為「兩」，明顯更加符合現代漢語對基數和序數詞的區分，表達更加清楚精確；再說把「寶貴」的「寶」字改為「可」，也有兩點值得肯定：從詞義看，「寶」屬會意字（詞），從「家」、從「玉」，家中藏玉也，故現代漢語的「寶貴」一詞，乃從珍稀、難得之實物的比喻義而來，詞義被凝聚在對象化的喻體上，雖也含珍貴、不易獲得之意，但顯然沒有副詞「可」所蘊含的意義空間大。而「可」作為語氣兼程度副詞，既表示「值得」，也表示強調，詞義更多地體現出主體判斷的傾向，故而與「寶」字相比，更富於意義的彈性（漢語中的「可」字極富意義彈性，呂叔湘等現代語言學家對副詞「可」的詞性、語義和語用有許多研究，可作參考），也更契合《自由·愛情》一詩所表達和強調的主體價值選擇的主旨。從音韻形式看，「可貴」與「更高」也更對仗（儘管仍是「虛對」），這也符合殷夫譯本把原作的自由體式格律化的翻譯定向和動機。

或許會有朋友笑我，如此為錯訛之文巧作辯護，有違翻譯倫理。但既然「訛本」如此流行，必有某種道理吧。為使我的假設能增加一些說服力，我還做了一番「考證」。我們可以設問：到底是從何時、誰那裏開始出現這一「錯版」的殷夫譯本呢？在有限的資料收集中往前追溯，我意外地發現了一個「源頭」，⁸那就是當代詩人呂劍寫於 1953 年的一篇文章。時年正值裴多菲誕辰 130 周年，為紀念這位匈牙利愛國詩人，呂劍於當年元月寫下了近 8000 字的題為《裴多菲·山陀爾》評論，並刊於《人民文學》月刊第 2 期。作者時任《人民文學》編輯部主任、詩歌編輯組組長。文章全面評述了裴氏的思想和創作，並引用了多首裴多菲譯詩，當然也包括這首格言詩（P40），有意思的是，引文後括弧內雖標注為「白莽譯」，但首末句則分別是「生命誠可貴」、「兩者皆可拋」了。這也就是我所謂的「第八種譯本」。

不管詩人呂劍是有意的「偷樑換柱」還是無意間的錯訛，或者這一變異還有更早的源頭，但我想至少說明，這就是詩人呂劍所認可的那首裴詩，同時，它也反映出這個錯訛譯本在當時已然有一定的社會影響，並進而通過呂劍與《人民文學》的「名人名刊」效應，強化了這個錯訛本的社會影響度。如果我們在緊繃的學術規範之中，偷偷地給自己放一次假，不去拘泥於版權和引文出處的言必有據，那麼，這樣的錯訛又何嘗不是一個美麗的錯誤呢？

語言史上有這麼一個「傳奇故事」，說愛斯基摩語言中有幾十甚至上百個有關「雪」的詞語，那是因為他們生活在距離北極最近的大陸邊緣地帶，雪與生活的關係太密切了，因此他們的語言中不僅有「地上的雪」(aput)，還有「正飄下的雪」(qana)、「堆積的雪」(piqsirpoq)和「雪堆」(qimuqsuq)，等等。語義學家的解釋是，語言反映並影響了人們對世界的看法，也反映

⁸ 希望有心的同仁能找到更早更典型的證據。

了他們對世界的某種欲求。回到文章開頭所說，假如把文學翻譯，特別是身兼作家與譯家的文學翻譯看作某種特殊的寫作的話，那麼，區區一首小詩先後引來許多重要作家以及翻譯家的注意，並演繹出這不同的文本，這不頗類似於一種特殊的同題創作麼？裴多菲這位英年早逝，富於激進浪漫情懷和救世衝動的詩人，其關於「自由」與「愛情」的區區一首小詩，卻在從屈辱中掙扎並拼力奪回尊嚴的 20 世紀中國，贏得如此多的關注，擁有如此多的「譯本」，不正是折射了現代境遇裏的中國人對世界秩序和人類未來的某些共同看法和願望嗎？

參考書目

- 魯迅。《魯迅全集》。北京：人民文學出版社，2005。
- 茅盾。《茅盾譯文全集》。北京：知識產權出版社，2005。
- 殷夫。《殷夫選集》。北京：人民文學出版社，2011。
- 孫用譯。《裴多菲詩四十首》。上海：文化工作社出版，1951。
- 興萬生譯。《裴多菲抒情詩選》。南京：江蘇人民出版社，1986。
- 飛白編譯。《詩海：世界詩歌史綱·傳統卷》。桂林：灕江出版社，1989。
- 周作人。《天義報》。1907年第8、9、10冊合刊。
- 呂劍。〈裴多菲·山陀爾〉。《人民文學》月刊。(1953年第2期)：頁
- 謹容。〈人到中年〉。《收穫》。(1980年第1期)：頁

週邊語言作為小說對話中的隱義： 以《純真年代》中聲音特質的中譯為例

吳怡萍*

摘 要

週邊語言在小說中作為重現人物對話聲音特質的標識，在《純真年代》這部作品中，伊迪絲·華頓大量運用週邊語言來呈現人物對話時所展現的說話語氣或態度，本研究將週邊語言視為小說對話中的隱義，強調譯者在翻譯時需作不同程度的詮釋。本研究目的有二：（一）探究週邊語言在《純真年代》這本小說中的使用與其所建構出特殊的語境與語用特質，（二）分析作者與譯者塑造人物週邊話語風格及語用差異。研究結果顯示，譯者在語意的詮釋與表達常無法準確形構出人物的聲音表現，因此無法將人物的特質及性情巨細靡遺的呈現在讀者面前。文中建議，若要將週邊語言的豐富樣貌及內涵的展現在譯文之中，譯者對於週邊語言做為敘述聲音的特質及功能需有一定程度的關注及認知，文中也透過重譯方式來探討週邊語言的翻譯手法。

關鍵詞：週邊語言、文學翻譯、伊迪絲·華頓、《純真年代》

* 國立高雄第一科技大學應用英語系

Paralanguage as Conversational Implicature: A Study of Vocal Features in the Chinese Translation of *The Age of Innocence*

Wu, Yi-Ping *

Abstract

Paralanguage as intonational markers have become for Edith Wharton an effective narrative strategy and engaging medium for characterizing various speech acts that surround the conversations. This vocal orchestration by means of paralinguistic description serves as conversational implicatures and presents translator with rich potential for interpretation. The purpose of this paper has twofold: (1) to classify the particular linguistic features of paralanguage encoded in *The Age of Innocence* and their pragmaticstylistic functions in constructing the diegetic voices, (2) to investigate how the translators in Taiwan transcribe the paralinguistic vocal features. As the findings show, the paralinguistic vocal features, when transcribed into Chinese, appear to sound unnatural and uncorrelated. The inappropriate renderings are likely to prevent the target readers from making sense of the characters' vivid phonic articulation and emotional reaction. This paper suggests that the paralinguistic vocal features can be lively and dynamically transcribed if translator pays consistent attention to the interactive and task-performing functions of paralinguistic vocal features employed to evoke a special narrative voice. Retranslation is also provided to illustrate how to evoke the particular qualities of verbal sounds and non-verbal expressions.

* Department of English, National Kaohsiung First University of Science and Technology.

Keywords: paralanguage, literary translation, Edith Wharton, *The Age of Innocence*

Paralanguage is defined as “the nonverbal voice qualities, modifiers, and independent sound constructs we use consciously or unconsciously supporting, contradicting or accompanying the linguistic, kinesic or proxemic messages” (Poyatos, “Aspects, Problems and Challenges” 42). As the intonational and attitudinal markers, paralanguage, has become for Edith Wharton an effective narrative strategy and engaging medium for characterizing various speech acts that surround the conversations. In *The Age of Innocence*, Wharton has shown much initiative for depicting the nonverbal communicative activities through which the complexity of psychological state and the subtlety of speech act are configured to portray her characters’ particular attributes, motives or attitudes. This vocal orchestration by means of paralinguistic description serves as conversational implicatures and presents translator with rich potential for interpretation. Nevertheless, Basil Hatim indicates that this graphic representation “constitutes both an important aspect of linguistic communication and a particular problematic area in the work of translator” (50).

This paper¹ aims to investigate into how the translators in Taiwan oralize the paralinguistic components encoded in *The Age of Innocence*. A pragmaticstylistic study is conducted to elicit attention to Wharton’s characterization of verbal sounds and the characters’ intention to communicate with each other via non-verbal expressions. Six types of paralinguistic vocal features and two types of verbal language-paralanguage combination are identified and foregrounded for further analysis. Then a scene-and-frame analysis is carried out to study the phonic effect of paralinguistic vocal features

¹ This research has been funded by grants from Nation Science Council (NSC99-2410-H-327-038-).

used in the conversations between the characters and the narrator's audible oralization, followed by an analysis of how effectively the verbal and paralinguistic components are handled by the translators² in Taiwan, whether the translators are capable of transcribing the conspicuous "paralinguistic component of an expression," in particular its "meaningful voice characteristics," to convey expressively the characters' personality traits and emotional states (Poyatos, *Textual Translation* 56, 55). Retranslation is also provided to illustrate how to evoke the particular qualities of verbal sounds and non-verbal expressions.

1. Foregrounding the Paralinguistic Means

Verbal and nonverbal components are realized in combination when certain voice characteristics are portrayed, corresponding to the verbal expressions. Fernando Poyatos categorizes two types of paralinguistic behaviors: verbal language-paralanguage and paralanguage-verbal language. According to Poyatos, verbal language is a rather neutral expression, "not conspicuously qualified by any meaningful paralanguage or kinesics" (*Textual Translation* 55). Verbal language-paralanguage combination refers to the meaning "conveyed primarily by the verbal part" with "meaningful voice characteristics" (*Textual Translation* 55). Paralanguage-verbal language is a combination in which the paralinguistic component of an expression is much

² *The Age of Innocence* is translated by Er YanYu, Ya Hui Wu, and Ai Li Er. Their translation works are published respectively by Crown Publishing Ltd, Han Fong, and Sin Sih Lu in 1993, 1997, 2007.

more conspicuous and meaningful than the verbal part (Poyatos, *Textual Translation* 56).

Six types of paralinguistic vocal features are identified: (1) vocal modality, (2) phonetic feature encoded, (3) attitude feature encoded, (4) non-verbal feature encoded, (5) paralinguistic comments encoded, (6) narrator's paralanguage. Features 1 and 2 contain the voice types and sound effects that are visually described or transcribed in the text. According to Poyatos's classification, vocal modality and phonetic feature convey the primary qualities and qualifiers of human speech that can be verbally described or orthographically transcribed. The vocal qualities includes "timbre, resonance, loudness, tempo, pitch, intonation range, syllabic duration, and rhythm" (Poyatos, "Aspects, Problems and Challenges" 42). The qualifiers, as Poyatos observes, "characterize physiological (many of a reflex nature) as well as psychological states and emotional reactions, produced naturally (mostly uncontrollably) or voluntarily" ("Aspects, Problems and Challenges" 42). What the qualifiers denote in discourse depends on how they are expressed in the physical world and external situational context. For instance, laughter which can be taken as weak implicature may denote joy, anxiety, or aggression. Therefore, circumstantial conditions may affect the way a qualifier is interpreted.

Features 3, 4, 5 and 6 belong to the non-verbal components which are implicitly present in the text to connote how the characters and narrator express themselves. In the process they become more complex and dialogic when there are other nonverbal behaviors involved. According to Poyatos, the added up visual behaviors may serve the following functions: (1) adding information, (2) supporting what is said verbally, (3) duplicating what has been

said verbally, (4) emphasizing the words, (5) weakening what is said verbally, (6) contracting it, (7) masking words, (8) anticipate words, (9) verbal deficiency (*Textual Translation* 59, 60). Seen in this light, the speech components, if combined with a particular nonverbal behavior such as eye contact or facial expression, may be taken as strong implicatures since the reader can deduce specific implicated assumptions, premises, or conclusions according to the characters' utterances and nonverbal behaviors.³

For translation analysis conducted in the following section, Charles Fillmore's concept of "scenes-and-frames" is applied to analyze the stylistic use of paralinguistic vocal features in Wharton's novel and to evaluate the translator's oralization of the six types of paralinguistic vocal features and two types of verbal language-paralanguage combination. The analysis starts by investigating the frame(s), the paralinguistic components inherent in the source text, and particular scenes evoked. Then the particular scene(s) constructed and activated by the translators will be assessed against the frame established in the source text by which particular paralinguistic components are employed to trigger certain acoustic effects or to build up a mental attitude. As Hatim notes, "Failure to imagine the scene of a particular aspect of [vocal] behavior described in the source text, or failure to render this adequately in some target text, invariably leads to communicative difficulties" (57).

³ As implicatures vary with the degree of strength, Diane Blakemore writes, "A speaker who constrains the interpretation of his utterance so that the hearer takes very little responsibility in the choice of contextual assumptions and contextual effects is said by Sperber and Wilson to be engaging in *strong communication*" (157, emphasis original). In other words, for an utterance to achieve relevance in strong communication, the hearer who engages in strong communication requires to recover the full range of strong implicatures associated with utterances.

2. Translator's Oralization of Paralinguistic Means

Written language oralization or mute oralization, as Poyatos calls it, often appears in “a conversational encounter between characters or any of [the narrator's] masterful descriptions and comments” (Poyatos, *Textual Translation* 75). In terms of the oralization between characters, it is not what they say but how they say it that “has a decisive bearing on their interactions” (Poyatos, *Textual Translation* 73). As for the “masterful descriptions and comments” generated by the writer's “choice of words and word constructions,” how the author's or narrator's utterances sound can have an effect on reader's imagining of the character's speaking face and bodily features, which are sometimes supplemented by the author's visual, audible or mental oralization (Poyatos, *Textual Translation* 73). Table 1 shows the frequency of five types of paralinguistic vocal features in each chapter:

Table 1⁴

Chapter	Paralinguistic Vocal Features	Frequency of Occurrence	Total
I.	Vocal modality(S.+Report Verb)	1	2
	Phonetic feature encoded	0	
	Attitude feature encoded	0	
	Non-verbal feature encoded	0	
	Paralinguistic comments encoded	1	

⁴ In calculating the frequency for narrator's paralanguage, only the number of italics, parenthesis, and quotation mark in use is counted

	Narrator's Paralanguage	0	
II.	Vocal modality(S.+Report Verb)	7	18
	Phonetic feature encoded	3	
	Attitude feature encoded	2	
	Non-verbal feature encoded	1	
	Paralinguistic comments encoded	2	
	Narrator's Paralanguage	3	
III.	Vocal modality(S.+Report Verb)	2	14
	Phonetic feature encoded	0	
	Attitude feature encoded	6	
	Non-verbal feature encoded	5	
	Paralinguistic comments encoded	1	
	Narrator's Paralanguage	0	
IV.	Vocal modality(S.+Report Verb)	1	13
	Phonetic feature encoded	0	
	Attitude feature encoded	2	
	Non-verbal feature encoded	0	
	Paralinguistic comments encoded	10	
	Narrator's Paralanguage	0	
V.	Vocal modality(S.+Report Verb)	11	44
	Phonetic feature encoded	1	
	Attitude feature encoded	16	
	Non-verbal feature encoded	4	
	Paralinguistic comments encoded	6	
	Narrator's Paralanguage	6	

By calculating the frequency of occurrence, it is found that attitudinal vocal features take up the largest proportions. In what follows, particular utterances from the first five chapters are selected to evaluate how graphically the three translators transcribe particular verbal and paralinguistic language conceived by Wharton to preserve vivid phonic articulation and evoke emotional reaction.

2.1 Vocal Modality

Vocal modality refers to the utterances with and without paralinguistic markers. While the utterances with paralinguistic markers indicate the tone and voice quality of speech, those without paralinguistic markers contain only the neutral reporting verb or illocutionary verb to signal the beginning and end of a verbal utterance without “any additional explicit description of the way the characters ‘say’ something” (Nord 111). As Nord suggests, when the neutral reporting verb such as *say* is used to introduce a verbal utterance, “It is up to the reader to fill in the gap, imagining the tone or quality of voice” in the circumstances described (Nord 111). The following examples represent the different use of vocal modality in the first five chapters.

Example 1 is what Nord calls “zero-representation of paralanguage,” in which the verb to *say* is used to introduce a verbal utterance of a character (111). The verb is literally translated into “說” :

Example 1	Chinese Translation of <i>Say</i>
Wharton	There was a general laugh, and the young champion said:

	“Well, then----?” (II. p. 9)
Yu	一陣哄笑，年輕護花使者說：「唔，後來——？」(p. 16)
Wu	這些話引來一陣哄笑，年輕的護花使者說：「唔！後來——？」(p. 13)
Ai	這話引出一陣哄堂大笑，那位年輕的護花使者說：「唔，可是——」(p. 34)

Such a rendering is quite inappropriate if we take the verbal part into consideration. It is apparent that a young champion is inquiring about Ellen Olenska’s past in the middle of conversation. It is better to translate the verb say into “繼續問道” or “接著又問” (literally: to continue asking) to stress everyone’s curiosity about Ellen’s love affair after she divorced her husband while anticipating more questions to come.

In example 2, the utterance is introduced by the neutral verb say, but the tone is indicated in the verbal expression with an exclamation mark:

Example 2	Chinese Translation of Say
Wharton	“My God!” he said ; and silently handed his glass to old Sillerton Jackson. (I. p.5)
Yu	「我的天！」他說；一聲不吭將望遠鏡遞給老席勒頓·傑克遜。(p. 11)
Wu	「天啊！」他才說完便一聲不響地將望遠鏡遞給老席勒頓·傑克遜。(p. 8)
Ai	「我的上帝！」他說，接著默默地將望遠鏡遞給了老席拉頓·傑克遜。(p. 28)

The three translators again render the word *say* literally, and such a rendering hardly expresses the speaker's astonishment of seeing Ellen appear in the opera house. The word *say* can be rendered into “他（語帶）驚訝的說” (literally: to say with surprise) to highlight what is seen by Lawrence Lefferts is unbelievable.

The word of *exclaim* instead of *say* is also used by Wharton to describe Lefferts's surprise of seeing Ellen. When used in the speech act, the tone of this verb is more explicit than the neutral reporting verb *say*. While Yu and Wu employ the same expression “輕呼” (literally: to call with low voice), Ai renders the word into “喊道” (literally: to shout):

Example 3	Chinese Translation of <i>Exclaim</i>
Wharton	“Well—upon my soul!” exclaimed Lawrence Lefferts, turning his opera-glass abruptly away from the stage. (I. p. 4)
Yu	「唔——我的天！」勞倫斯·李佛 輕呼 ，猝而將他的歌劇望遠鏡自舞台移開。(p. 11)
Wu	「噢——我的天！」勞倫斯·李佛 輕呼 ，猝然將歌劇望遠鏡拿下，不再望向舞台。(p. 7)
Ai	「哎呦——我的老天！」勞倫斯·萊佛茨 喊道 ，忽然把他的小望遠鏡從舞台的方向移開。(p. 28)

Similar to the speech act presented in example 2, the use of verb *exclaim* tends to emphasize the appearance of Ellen is beyond Lefferts's anticipation. The renderings only specify that the speech is uttered by Lefferts. To strengthen

the illocutionary force, it is suggested to translate *exclaim* into “低聲咕噥著。” “咕噥” (*gu nong*) means saying something in a low or barely audible voice in dissatisfaction or irritation. As the setting is in the opera house, the speaker cannot speak out loud to express their dissatisfaction or irritation.

In examples 4-7, Wharton uses particular descriptive verbs such as *continue*, *laugh*, *cry*, *murmur* to depict what and how the character is saying something. In example 4, Wharton’s deliberate use of verb *continue* rather than *ask* implies the speaker’s intention of speech act, that is, to share the information he knows with others while searching for confirmation by using reflexive question in the verbal part:

Example 4	Chinese Translation of <i>Continue</i>
Wharton	"He's an awful brute, isn't he?" continued the young enquirer, a candid Thorley, who was evidently preparing to enter the lists as the lady's champion. (II. p. 9)
Yu	「他是個粗暴的傢伙，不是嗎？」詢問者又問，他是個坦誠的索萊氏，顯然打算躋身那位女士的護花使者之列。(p. 15)
Wu	「他是個粗暴的傢伙，不是嗎？」詢問者又問，他是坦誠的索萊家族的一員，顯然打算躋身那位女士的護花使者之列。(p. 13)
Ai	「他是個可怕的畜牲，不是嗎？」年輕人接著說，他是索利家族中一位直率的人，顯然準備加入那位女士的護花使者之列。(p. 34)

All the three translators tend to explicitate the meaning of “*continue*” by adding to *ask* or to *say*. In doing so, what “*continue*” denotes in the speech

act is not correctly interpreted. It is suggested that “continue” should be rendered into “年輕男士反問” to direct the reader attention to the reflexive question presented in the verbal part that also shows the speaker’s intention to safeguard Ellen.

In example 5 and 6, the verbs laugh and cry indicate manner of speech and a particular emotion accompanying the utterance. Again, literal meaning of each verb is reproduced in the translation:

Example 5	Chinese Translation of <i>Laugh</i>
Wharton	"Oh, that's part of the campaign: Granny's orders, no doubt," Lefferts laughed . "When the old lady does a thing she does it thoroughly." (II. p. 9)
Yu	「哦，這是擁護行動的一部分：外婆的命令，無疑，」李佛特 大笑 。「老太太做事向來徹底。」(16)
Wu	「哦，這是保護行動的一部分。無疑是外婆的命令，」李佛特 大笑著說 ：「老夫人做事向來貫徹到底。」(14)
Ai	「噢，這是運動的一個組成部分嘛——肯定是老祖宗的命令，」萊佛茨 笑著說 ，「老夫人要是做一件事，總要做得完全徹底。」(35)

Yu and Wu’s rendering “大笑” (literally: laugh out loud) is not suitable to transcribe Lefferts’s manner of speech. Ai’s rendering “笑著說” (literally: to speak with laugh) may be better than Yu’s and Wu’s rendering “大笑”, but it fails to convey Lefferts’s laugh-it-off attitude towards the doubt brought up in the conversation. The translation can be reformulated as “莞爾一笑” to denote Lefferts’s attitude encoded in his manner of speech.

2.2 Phonetic Feature Encoded

Description of voice qualities introduced by adverbial specifications of the neutral or illocutionary verbs is aimed at specifying the sound, especially the degree of its loudness and pitch, and the speaker's emotional change. In example 6, 7, and 8, sound quality is transcribed or specified to indicate manners of speech. In example 9 and 10, verbs such as cry and murmur are used to denote specific sound quality. As Nord notes, "Often, the description of voice quality cannot be separated from the indication of emotions" (113).

In example 6, the line "M'ama ... non m'ama" sung by the prima donna in Italian means "he loves me ... loves me not" in English. How the prima donna sings this line is specified by the narrator's remark. How the three translators render this line deserve our attention:

Example 6	Chinese Translation
Wharton	"M'ama ... non m'ama ..." the prima donna <i>sang</i> , and "M'ama!", with a final burst of love triumphan..... (I. p. 2)
Yu	「媽媽.....不媽媽.....」首席女歌星高唱，「媽媽！」終於迸出愛情的勝利..... ° (p. 8)
Wu	「他愛我——他不愛我——」首席女伶高唱著，「他愛我！」終於她並唱出愛情的勝利.... ° (p. 8)
Ai	「姆啊嘛.....嚶姆啊嘛.....」首席女演員唱道，她以贏得愛情後的最後爆發力唱出「姆啊嘛！」..... ° (p. 25)

Among the three translations, Yu mistranslates the meaning of “M’ama ... non m’ama” while Ai intends to transcribe this line phonetically, which does not make any sense. In addition, their transcriptions of the narrator’s remark give reader a wrong impression of emotion expressed by the prima donna. Wu may do a better job on translating the line, but her transcription of the narrator’s comment lacks for cohesion. To vividly transcribe the ecstatic emotion expressed by the prima donna, the narrator’s remark can be rendered into “在最後唱出「他愛我」的瞬間欣喜若狂”。

In example 7, voice quality is expressed through adverbial specification “in a low tone.” Literally speaking, this specification refers to loudness of the voice. But Yu’s and Wu’s renderings transcribe well the voice quality. However, Ai’s rendering “悄悄地說” (literally: quietly, silently) alters the locutionary act:

Example 7	Chinese Translation
Wharton	“Well – it’s queer to have brought Miss Welland, anyhow,” someone said in a low tone , with a side-glance at Archer. (II. p.9)
Yu	「唔——無論如何，帶威蘭小姐同行倒是有點怪異。」 有人低聲說 ，斜睨亞契。(p. 16)
Wu	「嗯——不過無論如何，帶威蘭小姐同行倒是有點不妥。」 有人低語 ，斜睨著亞契。(p. 14)
Ai	「唔——不管怎麼說，把韋蘭小姐帶來總是令人費解。」 有人悄悄地說 ，一面斜視了亞契爾一眼。(p. 34-35)

In example 8, the narrator’s remark “with her trailing slightly foreign accent” describes Ellen’s voice quality. The trailing voice articulated by Ellen is complemented by expressive use of dash:

Example 8	Chinese Translation
Wharton	“Ah, how this brings it all back to me — I see everybody here in knicker-bockers and pantalettes,” she said, with her trailing slightly foreign accent , her eyes returning to his face. (II. p.10)
Yu	「啊，這兒讓我想起當年的一切——我發現此地每個人都穿了長內褲和燈籠短褲。」她用 拖曳的，略帶異國腔的口音說 。她的眼神轉向他。(p. 17)
Wu	「哦，這兒讓我想起當年的一切——我發現這裏每個人都穿起燈籠褲和寬鬆長褲。」她 說話的聲音慵懶且帶點異國腔調 。並將眼睛轉向他。(p. 15-16)
Ai	「啊，這種場面多讓我想起過去的一切啊——我發現這裡人人都穿燈籠褲。」她 帶著略微拖長的異國口音說 ，目光又回到他的臉上。(p. 36)

Yu’s and Ai’s rendering of “trailing” into “拖曳的” or “拖長的” fails to characterize Olenska’s overstated manner of speech. To highlight her overstated manner, “trailing” that denotes a particular voice quality should be transcribed explicitly. It is suggested to render this remark into “帶著些微的異國口音，她語重心長的說” (literally: to speak with foreign accent and sincerity).

In example 9, literal translation of verb cry fails to denote a particular emotion expressed by the character. In this affectionate conversation between Newland and May, Newland boldly expresses his love for May:

Example 9	Chinese Translation of <i>Cry</i>
Wharton	"Oh, dearest --always!" Archer cried . (III. p. 15)
Yu	「哦，親愛的——永遠如此！」亞契 輕喊 。(p. 22)
Wu	「哦，親愛的——直到永遠！」亞契 輕喊著 。(p. 22)
Ai	「哦，最親愛的——永遠！」亞契爾 喊道 。(p. 42)

Rendering the verb cry into “輕喊” or “喊道” (literally: to call out or to shout) hardly convey Newland’s passionate feeling shown at the moment. It is suggested to render cry into “熱情的回應” (literally: to respond with passion) to make explicit Newland’s feeling.

In example 10, Wharton uses the verb murmur to convey Mrs. Welland wishes to speak something but being interrupted by Newland. Among the three translations, Ai’s rendering “囁嚅” (literally: to speak haltingly in formal situation) sounds better than Yu’s and Wu’s rendering:

Example 10	Chinese Translation of <i>Murmur</i>
Wharton	"Oh--" Mrs. Welland murmured , while the young man, smiling at his betrothed, replied: "As soon as ever it can, if only you'll back me up, Mrs. Mingott." (IV. p. 18)
Yu	「哦——」威蘭太太 低呼 ，年輕人則含笑望著他的未婚妻，回答，「愈快愈好，只要妳肯支持我，明格太太。」

	(p. 26)
Wu	「哦——」威蘭太太 低呼 ，亞契則含笑地望著未婚妻，回答道，「愈快愈好，只要妳肯支持我，明格老夫人。」(p. 28)
Ai	「哦——」韋蘭太太 囁嚅道 。年輕人卻朝未婚妻露出笑顏，回答說：「越快越好，明戈特太太，只要您肯支持我們。」(p. 47)

2.3 Attitude Feature Encoded

Specific verbs and adverbial phrases used in an utterance may contain the explicit indications of the speaker's attitude. In example 11, the verb "hazard" refers to the young inquirer's speculation on why Ellen shows up at the opera house. The conjecture is offered with an intention of making double-entendre:

Example 11	Chinese Translation of <i>Hazard</i>
Wharton	Perhaps," young Thorley hazarded , "she's too unhappy to be left at home." (II. p. 9)
Yu	「或許，」年輕的索萊氏 大膽推測 ，「她不太快樂，不適用於留在家中。」(p. 16)
Wu	「或許，」年輕的索萊 大膽推測 ，「她鬱鬱寡歡，所以不適用於獨守家中。」(p.13)
Ai	「也許，」那位小索利 冒險地說 ，「她太不快活了，不會願意一個人被晾在家裡。」(p. 34)

The three translators' renderings fail to characterize the speaker's joking attitude. The verb "hazard" is better translated into "貿然臆測" (literally: blunt conjecture) to show young inquirer's bluntness.

In example 12, adverbial phrase is added to describe attitude towards Olenska's nonappearance in the ball. The collocation "happy indifference" conveys Newland's dual attitudes, showing his nonchalance for Ellen's nonappearance and at the same time his reserved admiration for May's upbringing:

Example 12	Chinese Translation
Wharton	"Oh, well--" said Archer with happy indifference . (III. p. 16)
Yu	「噢——」亞契爾無所謂地說。(p. 43)
Wu	「唔，哦——」亞契淡淡應聲，心中不由升起一絲喜悅。(p. 23)
Ai	「哦，唔——」亞契的口氣透著一種欣悅的淡漠。(p. 23)

While Yu's and Wu's translations fail to characterize Newland's ambivalent feeling, Ai's translation intends to convey the dual attitudes expressed by Newland. But by merging two different kinds of emotion, her rendering "欣悅的淡漠" (literally: indifference of joy) results in odd collocation unheard of in target language expression. This dual attitude can be rendered into "亞契爾淡淡道，不讓喜悅之情溢於言表" (literally: to hide one's emotion without speaking too much).

In example 13, Newland's sister Janey her acerbic attitude towards Ellen in the conversation around the subject of Ellen going out with Julius Beaufort.

She suggests that maybe Julius goes out with Ellen because he doesn't know much about Ellen's past:

Example 13	Chinese Translation
Wharton	"Perhaps the Beauforts don't know her," Janey suggested, with her artless malice. (V p. 24)
Yu	「也許畢佛家不認識她，」珍妮表示，毫無技巧地顯露出她的惡意。(p. 33)
Wu	「也許畢佛不認識她，」珍妮直言無諱地披露出她的惡意。(p. 38)
Ai	「也許博福特夫婦不認識她。」珍妮帶著不加假飾的敵意推測說。(p. 54)

Through the remark “with her artless malice,” we know that Janey’s speech contains acrid tone. All three translations do well in delivering the literal meaning but fail to stress the tone expressed in this pungent remark. It is better to render Janey’s locutionary act into “珍妮出言不遜，惡意表露無遺” (literally: making impertinent remarks, revealing antagonism).

In example 14, Newland defends Ellen by arguing that her bad marriage is mere a bad luck. His attitude is remarked by the manner of “broke in” and then the argument made with a defensive tone:

Example 14	Chinese Translation
Wharton	"Why not?" broke in her son, growing suddenly argumentative. "Why shouldn't she be conspicuous if she

	chooses? Why should she slink about as if it were she who had disgraced herself? She's 'poor Ellen' certainly, because she had the bad luck to make a wretched marriage; but I don't see that that's a reason for hiding her head as if she were the culprit." (V, p. 25)
Yu	「為什麼？」她兒子 插口道 ， 突然想與人爭辯似的 。「她若願意又為何不該引人注意？她何必躲躲藏藏好像是她自取其辱似的？她是可憐的伊蓮，沒錯，因為她運氣不好，遇人不淑；不過我不認為因此她就該像個犯人似的躲躲藏藏。」(p. 34)
Wu	「為什麼不？」亞契 插口想與人爭辯似的 ：「她若想出眾、引人注目，又有何不可？她何必受人冷落，好像她敗壞門風似的？她是可憐的伊蓮，沒錯，她的確運氣不好，遇人不淑。不過，我不認為她因此就該像個犯人似的見不得人。」(p. 39)
Ai	「為什麼不？」兒子 插言道 ，他 突然變得好爭辯 。「如果她願意，為什麼就不能引人注意？她為什麼就該閃閃躲躲，彷彿做了什麼丟人現眼的事似的？她當然是『可憐的艾倫』，因為她不幸結下了悲慘的婚姻；但我不認為她因此就得像罪犯一樣見不得光。」(p. 56)

It is worth noting that Yu's and Wu's renderings add “似的” (literally: alike) which gives a tone of uncertainty. Ai's rendering “變得好爭辯” (literally: fond of dispute) did specify Newland's emotional change, but such a rendering fails to show Newland's defensive attitude that indicates his disagreement with his mother. To manifest Newland's attitude in the translation, we can render

this line into「有何不可？」亞契反駁，當下立刻為伊蓮解套”。 The phrase “反駁” (literally: to retort) and “解套” (literally: off the hook) are used to overtly express Newland’s defensive attitude.

2.4 Non-verbal Feature Encoded

It is found that in the novel Wharton lets the characters exchange information through non-linguistic means. The examples provided below show eye contact as a direct form of non-verbal communication to communicate approval or disapproval. This non-linguistic way of communication reveals a tacit understanding or unspoken consensus (examples 15 and 17). But sometimes eye contact is used for making appeal or inspection (examples 16 and 18). In example 15, Newland and May show they can communicate with each other without words. Exchanging eye contact reveals their tacit understanding:

Example 15	Chinese Translation
Wharton	Her eyes said: “You see why Mamma brought me,” and his answered: “I would not for the world have had you stay away.” (II p.10)
Yu	她的眸子說，「你明白媽媽為什麼帶我來了，」而他的眼神回答，「再大的代價我也不會要妳避開。」(p. 17)
Wu	她的眼眸彷彿說著：「你知道媽媽為什麼帶我來了。」而他的眼神則回道：「無論如何我絕不會離開你。」(p.15)

Ai	她的眼睛在說 ：「你明白媽媽為什麼帶我來。」 他的眼睛則回答 ：「無論如何我都不會讓妳離開。」(p. 35)
----	--

“Eyes” are rendered literally into “眸子”, “眼神”, “眼眸”, “眼睛” to indicate eyes can speak. Such renderings fail to show that eye contact may serve as a hint, especially when the speaker wants to say something but can’t. In this case, May’s part can be rendered into “她看著亞契, 彷彿在暗示他” (literally: She looked at Archer, hinting at him) and Newland’s part “亞契則以充滿愛意的目光回應” (literally: Archer responds with his eyes full of love).

In example 16, May gives an eye contact to Newland for seeking a tactic understanding:

Example 16	Chinese Translation
Wharton	Her eyes fled to his beseechingly, and their look said: "Remember, we're doing this because it's right." (III p. 14)
Yu	她的眸子飄向他, 央求似地說, 「記住, 我們這樣做是因為這樣做是對的。」 (p. 21)
Wu	她的眼睛看向他, 央求似地說, 「記住, 我們這麼做是因為這樣做是對的。」 (p. 21)
Ai	她用眼睛向他投來懇求的目光, 彷彿是在說: 「別忘記, 我們這樣做是因為它符合常理。」 (p. 41)

Both Yu and Wu turn eye contact into a locutionary act. In other words, their renderings may mislead the reader to think that May speaks beseechingly instead of using eye contact. Ai’s rendering is more suitable but not concise.

The rendering can be reformulated as “她懇求的看著亞契，似乎在提醒他” (literally: She looks at him beseechingly, which seems to remind him).

In example 17, Newland and Ellen achieve a tacit understanding by exchanging eye contact. Unlike example 16, the eye contact is made after the verbal utterance:

Example 17	Chinese Translation
Wharton	"Of course you know already--about May and me," he said, answering her look with a shy laugh. (IV p. 19)
Yu	「妳必然已經知道了——梅和我的工作，」他 靦腆 一笑， 回答她的目光。 (p. 27)
Wu	「想必妳已經知道了——湄和我的工作，」他 靦腆 一笑， 回答她的眼光。 (p. 27)
Ai	「當然妳已經知道了——我和梅的工作，」他說， 並靦腆一笑回應她的注視。 (p. 48)

Among the three translations, only Ai's rendering conforms to the original verbal-paralanguage representation. Yu's and Wu's rendering may cause the reader to wonder whether Newland speaks or not in this situation. In addition, the phrase “靦腆一笑” is used to transcribe Newland's bashfulness expressed by shy laugh. To denote the tone in Newland's utterance, the line can be rendered as “他害羞的說，靦腆的以微笑來回應詢問的目光” (literally: He was abashed; smiled shyly at the inquirer's look).

In example 18, Old Sillerton Jackson gossips about Mrs. Struthers in the conversation with Mrs. Archer and Janey. After telling what he knows about Mrs. Struthers, he glances at Janey to see her reaction:

Example 18	Chinese Translation
Wharton	"Out of a mine: or rather out of the saloon at the head of the pit. Then with Living Wax-Works, touring New England. After the police broke <i>that</i> up, they say she lived--" Mr. Jackson in his turn glanced at Janey , whose eyes began to bulge from under her prominent lids. (V p. 22)
Yu	「出自一個礦場；或者該說是礦坑外的一間酒館。而後跟著蠟藝團巡迴新英格蘭表演。警方查獲該團之後，據說她住在——」這下子 傑克遜先生瞟一眼珍妮 ，她的眼珠正從厚厚的眼瞼下突張。(p. 31)
Wu	「出自一個礦場，或者該說是礦坑外的一間酒館。其後跟著蠟藝團在新英格蘭作巡迴表演。警方查獲該團之後，據說她住在——」這下子輪到 傑克遜先生瞟一眼珍妮 。珍妮厚重眼鏡下的眼珠，正張得斗大。(p. 35)
Ai	「她來自礦區，或者不如說來自礦井口上一間酒館。後來跟隨『活蠟像』劇團在新英格蘭巡迴演出，劇團被警方解散之後，人們說她住在——」這次輪到傑克遜先生 朝著珍妮瞥了一眼 ，她的兩眼在突起的眼瞼底下張得鼓大。(p. 52)

In the translation, the verb “glance” is translated into “瞟一眼” or “瞥了一眼” to denote Mr. Jackson casts a brief and careless look at Jenny. These renderings fail to denote Mr. Jackson actually glance at Jenny on purpose. Another Chinese word “瞧” may be more suitable for indicating that Mr. Jackson dart a purposeful glance at Jenny for seeing her facial expression.

The line can be translated as “這次換傑克遜先生瞧珍妮一眼” (literally: this time it is Mr. Jackson’s turn to dart a purposeful glance at Jenny).

2.5 Paralinguistic Comments Encoded

Paralinguistic comments accompanying the utterance are non-verbalized clues which contain a rich repertoire of attitudinal references or statements. In example 19, Newland is supposed to hide his surprise, but repeating May’s word reveals his astonishment. The paralinguistic comment tells the reader why Newland acts so surprised:

Example 19	Chinese Translation
Wharton	"At the last minute?" he echoed, betraying his surprise that she should ever have considered the alternative possible. (III p. 15)
Yu	「臨出門？」他不由自主洩漏出他沒想到她竟會真以為那是可行之舉。(p. 23)
Wu	「臨出門？」他重複她的話，一時難掩驚訝之情，無法想像她竟會如此的率性而為。(p. 23)
Ai	「最後一刻？」他重複道，她竟然會改變主意，這使他十分驚訝。(p. 42-43)

Among the three translations, the verb “echo” which serves as an indicator of voice quality is not transcribed in Yu’s translation. Wu’s and Ai’s rendering of “echo” as “重複” (literally: to repeat) transcribes particular locutionary act performed by Newland. In addition, “the alternative” that refers to the decision Ellen has made is interpreted differently by the three translators.

Only Ai's rendering “竟然會改變主意” (literally: to change idea unexpectedly) is close to the situational context. Whereas Ellen decision of not to attend the party is beyond Newland's expectation, it is necessary to stress Newland's surprise and his intention to hide his astonishment in the translation: “他機械式地重複梅說的話，平淡的語氣中對伊蓮改變心意一事難掩驚訝”。

In example 20, the paralinguistic comment “with the proper affectation of reluctance” shows Mrs. Welland's reluctant attitude towards Newland's eagerness to marry May as soon as possible. However, she can only show her reluctance or unwillingness in front of others “with the proper affectation”:

Example 20	Chinese Translation
Wharton	"We must give them time to get to know each other a little better, mamma," Mrs. Welland interposed, with the proper affectation of reluctance... (IV p. 18)
Yu	「我們得讓他們有時間進一步了解彼此，媽媽。」威蘭太太 插口道，帶著適度的不捨。 (p. 26)
Wu	「我們得讓他們更進一步了解彼此，媽媽。」威蘭太太 插口道，露出適度的難捨之情。 (p. 28)
Ai	「媽媽，我們得給她時間，讓他們彼此多瞭解一點。」韋蘭太太 插話說，同是又恰如其分地裝出一副不情願的樣子。 (p. 47)

Besides “插口”, “插話” or “插嘴”, another verb “打岔” (literally: to interrupt) can be used to describe Mrs. Welland who suddenly cut in on a conversation. All three translators' rendering of “proper affectation” denotes that Mrs.

Welland did show her reluctance instead of hide her feeling. In fact, such a rendering fails to take the cultural factor into consideration. With the presence of Mrs. Manson Mingott, Mrs. Welland is not allowed to express her opinion. Therefore, the line should be rendered as “威蘭太太打岔道，強忍不將自己反對的神情表現出來” (literally: Mrs. Welland interrupts and hides her look of disagreement).

2.6 Narrator's Paralanguage

In the novel, the narrator's paralanguage is expressed through the use of italics (example 21), parenthesis (example 22), and quotation mark (example 23) to provide extra information, give emphasis, or “suggest to the reader that the narration is ‘spoken’ in a particular tone” (Nord 115). It is found in the translation that the use of parenthesis and quotation mark is preserved, but the words in italics are not marked as focused word (see example 21):

Example 21	Chinese Translation
Wharton	"But this Mrs. Struthers," Mrs. Archer continued; "what did you say <i>she</i> was, Sillerton?" (V p. 22)
Yu	「可是這位史諸塞太太，」亞契太太繼續說，「你說她以前是什麼出身，席勒頓？」(p. 31)
Wu	「可是這位史諸塞太太，」亞契太太繼續說：「你說她以前是什麼出身，席勒頓？」(p.35)
Ai	「不過那位斯特拉瑟斯太太，」亞契爾太太接著說，「你說她是做什麼的，席拉頓？」(p. 52)

In example 22, parenthesis is used to emphasize Mrs. Mingott’s “odd foreign way” of addressing the male guest by their surname. Only Ai’s rendering conveys that Mrs. Mingott has an exotic way of calling the male guest by their surname. Yu’s and Wu’s rendering instead emphasizes that calling surname is quite a unique way to address the male guests. All three translations are too vague to transcribe Mrs. Mingott’s unique way of addressing people. To avoid literal translation, the line can be translated into “她以姓氏來直呼男性賓客的方式獨樹一格”:

Example 22	Chinese Translation
Wharton	"Ha! Beaufort, this is a rare favour!" (She had an odd foreign way of addressing men by their surnames). (IV p. 18)
Yu	「哈!畢佛，真是稀客!」(她對男士均以姓氏稱呼，方式特異。)(p. 26)
Wu	「哈!畢佛，真是稀客!」(她對男士均以姓氏稱呼，方式特異。)(p. 28)
Ai	「哈!博福特，這次難得大駕光臨!」(她用奇特的異國模式直呼男士的姓。)(p. 47)

In example 23, quotation marks are used to put emphasis on the word “draw” to stress how Mrs. Archer’s revenge is done:

Example 23	Chinese Translation
Wharton	Her revenge, he felt – her lawful revenge – would be to “draw” Mr. Jackson that evening on the Countess Olenska

	(V p. 24)
Yu	他認為，她的報復之舉——她合法的報復之舉——大概就是這天晚上向傑克遜先生「套取」歐林斯加伯爵夫人的秘辛 (p.32)
Wu	亞契認為，母親的報復之舉——她名正言順的報復之舉——大概就是這天晚上向傑克遜先生「套出」歐林斯加伯爵夫人的秘辛(p. 37)
Ai	他覺得，她的報復——她的合法報復——就是要在今晚從傑克遜先生口中「引出」奧藍斯卡伯爵夫人的事。(p. 54)

Since the purpose of having dinner with Mr. Jackson is to gossip and exchange information about Ellen Olenska, all three translators' renderings create a wrong impression that Mrs. Archer who seems to know little about Olenska tends to lure Mr. Jackson to speak out Olenska's secrets. The word "draw . . . on" means to entice, and thus a more appropriate translation can be "就是在今晚「慫恿」傑克遜先生談論歐林斯加伯爵夫人的是是非非" (literally: to instigate Mr. Jackson to talk about Ellen Olenska's right and wrong).

In example 24, the adjective *sad* suggests to the reader that the narrator speaks in a stressed tone. The word "sad" is used to describe the particular look of one butler. Despite the translators' literal rendering, only Ai's translation attends to the use of definite article "the" in the original which specifies that Mr. Jackson is particularly speaking to the butler with "somber look":

Example 24	Chinese Translation
Wharton	Mr. Jackson glanced over his shoulder to say to the sad butler:

	"Perhaps . . . that sauce . . . just a little, after all --" (V p. 25)
Yu	傑克遜扭頭對 愁容滿面 的司膳說，「唔……那個醬料……還是來一點好了——」(p. 35)
Wu	傑克遜先生扭頭對 面容陰鬱 的男管家說：「嗯——那個調味醬——還是來一點好了——」(p. 40)
Ai	「傑克遜先生從肩頭斜視了一眼那位 臉色憂沉 的男僕說：「也許……那個佐料……只要一點，總之——」(p. 56)

Based on the findings, it can be concluded that the paralinguistic means, when transcribed into Chinese, appear to sound unnatural and uncorrelated. Three problems can be identified among the three translations investigated: the translator (1) decodes the literal meaning of paralinguistic vocal feature without paying much attention to its referential or expressive function of vocal quality encoded (see discussion in 8.2.1 & 8.2.2), (2) decodes the literal meaning of verbal expression without attending to the particular attitude that accompanies with it (see discussion in 8.2.3), (3) decodes the literal meaning of paralinguistic vocal features but which may lead to wrong impression or misrepresentation (see discussion of examples 15, 16, 17, 18 in 8.2.4; examples 19, 20 in 8.2.5; examples 22, 23, 24 in 8.2.6). Inappropriate descriptions and transcriptions of paralinguistic vocal features and behaviors inevitably hinder the target readers from making sense of the verbal utterances that accompany particular paralinguistic characteristics, which denote particular voice quality, manner of speech, discourse intention and state of emotion.

3. Iconization of the Paralanguage in Translation

As the act of oralizing can take place during the course of reading and translation, reader and translator are considered to “be ‘oralizers’ of their own text as they produce their words and sentences” by reading aloud or transcribing on paper (*Textual Translation* 73). Since sensitive reader is capable of oralizing the paralinguistic components denoting particular phonic effect, it takes a sensitive translator to transcribe the sound of the original as close to the sensible images conceived by the author. As the analysis shows, translation of paralinguistic in the conversation is handled rather carelessly and loosely. Voice quality and ways of speaking, in particular, are rarely specified with contextually appropriate prosody of oral language which specifies a speaker’s vocal feature in an utterance. In my retranslation, the illocutionary verbs and specific verbs are carefully chosen to represent paralinguistic phenomena. Adverbial phrases expressing voice quality or emotional state of a character are added to increase comprehensibility and to deliver an impression of greater precision.

The transcription of paralinguistic contour demonstrated in my retranslation is determined particularly by the analyst who intends to foreground the paralinguistic vocal features as iconic signs while taking into account their expressivity. In other words, paralinguistic vocal features are perceived as “valid representations of their object -- in fact they are signs because of this representative capacity -- and highly stylized” (Johansen 384). They are perceived as iconic “only if the perceiver possesses the necessary knowledge and necessary skills” (Tabakowska 363). Although the concept of iconization is quite useful in selecting appropriate verbs or adverbial phrases to represent paralinguistic phenomena, there is a possibility that the iconic signs

perceived by the translator may or may not attract the attention of the reader. Moreover, the pragmatic effect intended by the translator may fail to direct the reader's interpretation of particular paralinguistic vocal features that accompany the verbal utterance. Some translators may employ superfluous stress markers such as italics, quotation marks or parentheses to achieve iconizing effect. As Nords contends, "From a functional perspective, it is not the italics that constitute a translation unit but the function they are intended to accomplish in the source text. The same function can be achieved by various linguistic or paralinguistic means" (127). Therefore, it is the translator's choice of verbs or adverbials with specific illocutionary forces that affect the reader's perception and interpretation of the interaction between the characters.

Nevertheless, how to iconize paralinguistic vocal features in translation remains a problematic issue in translation practice. As Elzbieta Tabakowska notes, "iconicity may become problematic only when it constitutes (an element of) a particular goal-oriented strategy . . . i.e. when it becomes instrumental in achieving a particular communicative purpose. In other words, it has to be intentional, thus going beyond the scope of mere communicative functionality" (364). This concept of iconicity seems quite useful in the reading and rendering of paralanguage particularly conceived by the author. In the course of reading paralinguistic description or representation of particular character's way of speaking, the first step is to recognize, identify, and iconize the paralinguistic elements represented in the text. Then through "imaginative iconization," a term coined by Johansen to emphasize "imagination in linking the symbolic signs of the text with iconic ones," mental images are triggered, depending on the paralinguistic selected for iconization (385, 386). When it comes to translating a character's vocal quality or manner of speech, the verbal

transcription should be matched “with the imagined iconic representation it calls forth” (Johansen 387). During the translation process, translator is fully conscious and emotionally involved in investigating, recalling and creating the characters’ images particularly linked to verbal description and transcription of paralinguistic vocal features. Translator-as-reader, using partly the text’s instructions, partly their own memories and fantasy, actually see, with the mind’s eye, i.e., imagine a character, a scene, a piece of action (Johansen 387).

4. Conclusion

It is illustrated in this paper that the paralinguistic vocal features can be fully displayed in translation if translator is capable of iconizing the paralinguistic phenomena, processing particular mental images triggered by the paralinguistic vocal features, and translating them with precision. With a purpose to provide readers with more lively and dynamic depiction of the characters’ voice qualities and manners of speech, the translator as sensitive reader should carefully evaluate whether his or her renderings are capable of characterizing the character’s vocal qualities and transforming paralanguage into conversational explicature. As Tabakowska contends, intentional iconization “adds to the overall meaning of the text. And ‘the unsaid’ must be rendered in translation along ‘the said’” (373). Whereas paralanguage contains certain speech characteristics conceived to evoke a particular narrative voice, attitude or behavior, translator should evaluate the paralinguistic phenomena and interpret each phenomenon with caution and discretion. In doing so, not only the linguistic evoking vocal qualities but also the implicit meaning of paralanguage can be transcribed and elicited

appropriately to evoke the audible quality and intention of particular speech utterance. By reading the verbal expressions evoked through the paralinguistic vocal features, the target reader can picture in their mind that particular vocal qualities or nonverbal behaviors to which they apprehend correspond to some extent the character's personality and state of mind.

參考書目

- Hatim, Basil. "Discourse Features in Non-verbal Communication: Implications for the Translator." In *Nonverbal Communication and Translation: New Perspectives in Literature, Interpretation and the Media*. Ed. Fernando Poyatos. Amsterdam: John Benjamins, 1997. 49-66.
- Johansen, Jørgen Dines. "Iconizing Literature." *From Sign to Signing: Iconicity in Language and Literature 3*. Fischer, Olga and Müller, Wolfgang G. (Eds.). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Pub., 2003. 377-410.
- Nords, Christiane. "Alice Abroad: Dealing with Descriptions and Transcription of Paralanguage in Literary Translation." In *Nonverbal Communication and Translation: New Perspectives in Literature, Interpretation and the Media*. Ed. Fernando Poyatos. Amsterdam: John Benjamins, Amsterdam: John Benjamins, 1997. 107-29.
- Poyatos, Fernando. *Textual Translation and Live Translation: The Total Experience of Nonverbal Communication in Literature, Theater and Cinema*. Amsterdam: Benjamins, 2008.
- . *Nonverbal Communication across Disciplines*. Amsterdam: Benjamins, 2002.
- . "Aspects, Problems and Challenges of Nonverbal Communication in Literary Translation." In *Nonverbal Communication and Translation: New Perspectives in Literature, Interpretation and the Media*. Ed. Fernando Poyatos. Amsterdam: John Benjamins, Amsterdam: John Benjamins, 1997. 17-48.
- Tabakowska, Elzbieta. "Iconicity and Literary Translation." *From Sign to*

Signing: Iconicity in Language and Literature 3. Fischer, Olga and Müller, Wolfgang G. (Eds.). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Pub., 2003. 361-76.

全球化背景下的中國文學

趙曉虎*

摘要

本文從「中國文學特性的元根性考察」、「回到世界文學命題之初」、「世界文學語境中的中國文學」三個方面，力爭在對中華民族文學的生存環境的考量和對馬克思主義經典作家的世界文學思想的解讀基礎上，把握全球化背景下中國文學發展的基本走向。

對中華民族文學的本質特徵的把握應該從它的發生學角度入手。獨特的地理環境對中華民族的文化形成產生了深遠的影響，中華民族在偏僻、封閉而又相對廣闊的文化領地生存繁衍，經過漫長曲折民族融合後最終形成包括漢民族文化和五十多個少數民族文化在內的複合文化。在 1840 年的鴉片戰爭以及後來西方列強入侵等一系列的慘痛事實面前，中國文學所固有的「世界中心」地位無奈地讓位於西方文學，從而被迫退居到世界文學邊緣的位置。隨著資本主義積極開拓世界市場，各個國家民族文學原有的封閉性自給自足性被打破。正是在這樣的歷史條件下，歌德、馬克思等歷史偉人敏銳地把握到時代的訊息，機智地提出了「世界文學」的宏偉構想。重新閱讀這些經典論斷，給我們帶來諸多深刻的思想啟示。

在中國被動接受世界文學的百年現代化進程中，西方世界文明進入了一個前所未有的歷史時期，當今世界已然進入一個全球一體化時代。在當下全球化的歷史語境中，隨著中國由人口大國向經濟大國的崛起，中國文學在世界文學中的發展策略和模式也必須進行重新的思考。在遵循中國文學歷史發展規律基礎上，筆者認為中國文學應循序漸進地处理好如下問題：首先，处理好中國本土文學間的

* 鞍山師範學院中文系

問題，諸如「漢族與少數民族」、「中心與邊緣」等問題。其次，處理好與印度、伊朗、越南、日本等周邊國家民族文學問題，進而處理好與其他「東方國家」民族文學的問題。最後，處理好與西方國家民族文學的問題，諸如中德、中法、中英、中美等問題，其中「獨語與對話」、「中心與邊緣」的問題最為迫切。

關鍵詞：中國文學、民族文學、世界文學、全球化、獨語與對話、中心與邊緣

Chinese Literature Under The Background of Globalization

Zhao, Xiao-Hu *

Abstract

This paper observes the basic direction of the development of Chinese literature basing on an Interpretation of the thinking of the "World Literature" advanced by Marxist Classic Writers and an investigation of Chinese literature's living environment. And the paper was written from the three aspects, namely, Chinese Literature in "globalization" Context, the Formation of the definition of "World Literature" and On fundamental reasons for the character of Chinese literature.

It is necessary for us to grasp the Mastery of the essential feature of Chinese ethnic Literature from literary genealogy. The unique geographical environment formed a far-reaching influence to Chinese culture. The Chinese People live and reproduce in remote, closed and broad Region. It finally formed compound culture including Han ethnic culture and more than 50 national minorities culture after the long course of nationality integration. After the Opium War in the year of 1840, the world center position of Chinese literature has given place to Western literature ,then Chinese literature Was forced to pushed into the world literature edge position. With the dominate status of capitalism in world market, western civilization entered a period of unprecedented prosperity. It was in this context that Goethe and Marx further Keenly aware era's message and gave rise to their main theme "world literature". Their ideas of the chapter and verse are of great enlightening significance to us.

* Department of Chinese Languages Literature, Anshan Teachers University

During the modernization process of Chinese literature in the past century, western civilization entered a period of unprecedented prosperity and the world entered the period of economical globalization. Under the background of globalization, along with the transition of the status of China from a super nation in Population to economy, We should reflect the development Strategy and mode of Chinese literature . Based on the developmental law of the Chinese literature, the researchers of Chinese literature need to handle some important relationships step by step as follows:

Firstly ,we should handle the relationship between the literature of ethnic minority and Han Nationality. Secondly, we should handle the relationship between the literature of China and the surrounding countries, such as India 、Iran 、Vietnam 、Japan and so on, then further handle the relations between the literature of China and the other "Orient" countries. Finally, we should handle the relationship between the literature of China and Western countries, such as Germany, France, England, America and so on. Exploring the relationship between “Center and Edge” “Monologue and dialogue” is becoming the most crucial problem.

Keywords: Chinese literature, national literature, world literature, globalization, Center and edge, dialogue and monologue

一、前言

生活繁衍在同一地球上的人類，有著趨向全球化的天然基礎。就宏觀來說，其實人類的歷史，就是不斷全球化的歷史，世界四大文明古國文明的起源發展及傳播與影響可以充分地說明這一點。只不過在人類文明的初期，它們基本上處在孤立封閉的發展狀態。隨著人類生產力水準的提高，活動範圍的增大，不同的地域、不同的民族、不同的國家之間開始慢慢地接觸交往起來。起初這種交往大多是以間接的方式進行的，隨著時代的推移，呈現一種加速發展的趨勢，這一趨勢從資本主義時代開始變得十分迅速。

我們處在一個全球化的時代。人類歷史上任何一個時期也沒有像今天這樣，地區與地區、民族與民族、國家與國家之間的聯繫與交往這樣緊密，全球化在廣度和深度上都達到了前所未有的程度，「全球化」問題儼然成為現代人廣泛關注的世界性話題。吉登斯在《現代性的後果》一書中從四個方面來闡述全球化的維度：世界資本主義經濟；民族國家體系；國際勞動分工；世界勞動秩序（安東尼·吉登斯 61-68）。其實，全球化的內涵和使用範圍是極其廣泛的，結合當下語境全球化可以從以下幾個方面把握：1 歷史過程的全球化；2 經濟一體化運作方式的全球化；3 金融市場化進程和政治民主化的全球化；4 批評概念的全球化；5 敘述範疇的全球化；6 文化建構的全球化；7 理論話語的全球化……其中「歷史過程的全球化」涵括其他諸多方面，或者說後者是「歷史過程的全球化」在不同領域的具體表現。因此，要想對任何一個領域的全球化做出科學的闡釋都必須將其放到「歷史過程的全球化」維度中進行，探討中國文學的全球化進程也不例外。

二、中國文學特性的元根性考察

在探討中國文學的全球化問題之前，我們有必要對中國文學的獨特性進行簡要的考察。從歷史上看，中華民族作為一個自覺的民族實體，是近百年來在中國和西方列強的對抗中出現的，但作為一個自在的民族實體則是在數千年的歷史過程中形成的。距今三千年前，在黃河中游出現了一個若干民族集團彙集和逐步融合的核心，構成起著凝聚和聯繫作用的網絡，奠定了以這個疆域內許多民族聯合成的不可分割的統一體的基礎，成為一個自在的民族實體，經過民族自覺而稱為中華民族。¹探討中國文學的本質，應該從它的起源開始。從發生學角度看，中國大陸的地理生態和氣候條件決定了中國人最初的物質生活和生產方式，作為先天的自然環境所決定的民族心理、思維方式都潛移默化地保存在中華民族的文學之中。

中國地理環境數萬年來大致保持著如下幾個特點：一、偏居一方的地理位置。和世界其他文明古國的發祥地一樣，中華民族文明的起源也處在北半球的「中緯度文明帶」，但是中國的黃河——長江流域文明位於北半球文明帶的最東端，距離其他文明中心的路程相對較遠。在海上交通十分落後的遠古時代，這種偏遠的地理位置利於保持自己的文化傳統，而不利於同其他文明取得交流，是形成中國文化「保護性反應機制」的重要條件；二、相對封閉的地理環境。中國文明區的地理位置偏居亞歐大陸的東部，它本身的地理環境又顯得封閉和孤立：中國大陸東臨大海，西北橫亙漫漫戈壁，西南聳立著世界上最險峻的青藏高原，而黃河、揚子江滋潤著的土地又極其廣闊，從而形成一種半封閉的大陸性地理環境條件下的完備的「隔絕機制」，這一點可以從「中華」、「中國」的原初含義中透露出來。而這種封閉隔離的大陸民族文化正是一個獨立的古代文化系統得以延續的先決條件。三、條件優越的農耕世界。從地形上看，中國地貌的總輪廓、

¹ 參閱費孝通。《中華民族的多元一體格局》。中央民族學院出版社，1989。

總趨勢為西高東低，自西向東逐級下降，構成巨大的三級階梯狀斜面。儘管世界古代文明大多是在大河流域的平原上成長起來的，但無論尼羅河谷地及其三角洲平原、兩河流域平原還是印度河平原，其範圍和面積都無法與中國文明的發源地——黃河——長江中下游平原相比擬。在氣候條件上，中國東部自北而南依熱量差異分為寒溫帶、溫帶、暖溫帶、亞熱帶和熱帶，在一國範圍內出現這麼多氣候帶，世界上非中國莫屬。此外，季風氣候也為農業發展帶來了雨露的惠澤，這使得中國文明在氣候和環境上擁有了世界其他幾個古典農業文明發源地所不具備的、得天獨厚的優越條件。中國文明的產生以及歷經數千年而不衰退，和這一優越的自然條件不無關係。四、幅員遼闊的文化領地。世界上最古老的文明中，中國文明佔有最遼闊的文化領地，這使中國文化具有充分的迴旋餘地，即使受外來文化衝擊，也不會由於山窮水盡而滅於一域，更不會遭到像地中海文明區各文明之幫相互更迭、相繼覆滅那樣的厄運，這是中國文化歷久不衰的一個重要的地理因素（梁一儒、戶曉輝、宮承波 3-5）。中華民族在這樣偏僻、封閉而又相對廣闊的文化領地生存繁衍，經過漫長曲折民族融合後最終形成包括漢民族文化和五十多個少數民族文化在內的複合文化。

馮天瑜在《中國古代文化的類型》一文中寫道：「我們在考察某一民族文化的特徵時，必須首先把握這個民族的文化得以繁衍的獨特的自然條件和社會條件。當我們進行這種綜合考查時便會發現，中國的古代文化是一種區別於海洋民族的大陸民族的文化；是一種既不同於遊牧社會，也不同於工業社會的農業社會文化；是一種與中世紀亞歐的等級制度和印度種姓制度相出入的宗法制度的文化。地理環境的、生產方式的、社會組織的這三個層次的格局，決定了中國古代文化的類型。中國古代文化的一系列優長與缺失，都與此或遠或近、或深或淺地存在著內在聯繫。」（深圳大學國學研究所 16）這種複合性的大陸民族文化、農業社會文化和宗法制度的文化類型往往體現出如下特徵：統一性、連續性、包容性、多樣性等。

從歷史發展角度看，任何國度、民族本身都是一個複合的共同體。「中國」一詞自西周時出現到梁啟超提出「中華民族」的說法，三千年間存在著各民族認識身份和選擇文化態度的過程。未能複合進漢民族這一共同體的部族遷徙到交通阻塞的邊遠之地，逐漸衍化成少數民族。連「漢人」這一民族稱呼，也是契丹族進入中原之後使用的稱呼。這種複合融生特徵最初在《詩經》這一文化典籍中得到集中體現。《詩經》中的篇章大都創作于周初至春秋末葉，來源於若干諸侯國家和地區，具有荊楚文化、齊魯文化、巴蜀文化、燕趙文化等地域風格。在偏僻封閉以種植業為主的國度裏的中國古代人眼裏，中國就是宇宙的中心，天下就是世界、人間。《詩經》所謂「普天之下，莫非王土，率土之濱，莫非王臣」，正是中國古代人這種宇宙觀的體現。在漢代賈誼的《過秦論》中有這樣的表述：「有席捲天下、包舉宇內、囊括四海之意，併吞八荒之心。」其中的「天下」、「宇內」、「四海」、「八荒」等詞為同一意思：中國人眼中的全宇宙。中國中心的宇宙觀使中國古代人相信，中國人是優越于其他民族的，而中國創造的文化也必然地優越於其他民族文化。在這種宇宙中心的幻覺中，華夏民族曾創造出其他民族所無法比擬的輝煌文明。在文學領域中國古代的中外文學接受與影響主要在東方文化圈內進行：在文學接受方面，中國文學主要來自印度佛教文化影響，季羨林先生認為在中國廣義的文學遠在六朝以前就已經受到印度文學的影響；在文學影響方面，中國作為世界四大文明古國之一，其文化對世界文化，尤其是對東亞、東南亞文化有著巨大而深遠的影響，其最高表現是（世界四大文化圈之一的）儒教文化圈的形成。中國以「世界中心」、「文化中心」的優越心態與其他民族與國家進行文化交流一直持續到鴉片戰爭時期。

在 1840 年的鴉片戰爭以及後來西方列強入侵等一系列的慘痛事實面前，中國文學所固有的「世界中心」地位無奈地讓位于西方文學，從而被迫退居到世界文學邊緣的位置。1840 年的鴉片戰爭標誌著擁有數千年輝煌

傳統的古典中國的解體和現代中國的建設進程的開端。李鴻章在第二次鴉片戰爭後無不感慨地說道：時至今日，地球諸國通行無阻，實為數千年未有之變局。王國維在論述外界勢力影響中國學術趨勢時，高度評價了「第二之佛教」即西洋思想東來對促進中國傳統學術走向現代的重大意義。在這樣特定的語境壓力下，中國第一批覺醒了的仁人志士開始睜開眼睛觀看世界，中國的民族精英開始走上漫漫的西天取經之路。中國文學亦不得不尋求新的歷史生長點，在圍繞著「封閉與開放」這一矛盾爭論中，中華民族文學開始融入世界文學的歷史語境之中。由此不難看出，中國文學滋生出世界文學欲望和意識是以慘痛的代價為前提的。這在某種程度上決定了中國文學與世界文學的接軌難免會出現這樣那樣的偏差：民族文學的自卑從根本上限闕了自身世界文學的選擇權利，主要表現為被動地接受世界文學而非主動地參與世界文學，異域文學進入中國並非其文學本身突然強化了它的輻射力，亦非中國文學在全面地瞭解世界各民族文學之後，坦然地找到了彼此接軌的內在契機，而是驚慌失措中的極端之舉；中華民族文學對世界文學選擇上的被動接受帶有極大的盲目性，缺乏對彼此文學歷史和現實意義的評估，從而造成世界文學選擇進程中民族主體性缺席和異域價值膨脹。

中國文學地位由東方區域中心向世界邊緣的變化，恰好與歌德、馬克思等人對「世界文學」論述的時間點相吻合。

三、回到「世界文學」命題之初

文學交流是文化交流的重要組成部分，是文化交流的高級存在形態。任何一個民族的文學在其形成和發展中都伴隨著與其他民族文學的相互交流、相互影響、相互促進的情形。近代以來，隨著資本主義積極開拓世界市場，各個國家民族文學原有的封閉性自給自足性被打破。正是在這樣

的歷史條件下，歌德、馬克思等歷史偉人敏銳地把握到時代的訊息，機智地提出了「世界文學」的宏偉構想。那是一個需要巨人並產生巨人的時代。重溫經典作家的全球化視野下的「世界文學」思想是我們切入這一問題的必由之路，我們有理由相信它對中國文學的未來發展具有深刻的指導意義。

歌德(1749—1832)最早提出民族文學與世界文學這對美學範疇。1827年1月31日他在談到中國傳奇和貝朗瑞的詩時，說：「我愈來愈深信，詩是人類的共同財產。……每個人都應該對自己說，詩的才能並不稀罕，任何人都不應該因為自己寫過一首好詩就覺得自己了不起。不過說句實在話，我們德國人如果不跳出周圍環境的小圈子朝外面看一看，我們就會陷入上面說的那種學究氣的昏頭昏腦。所以我喜歡環視四周的外國民族的情況，我也勸每個人都這麼辦。民族文學在現在算不了很大的一回事，世界文學的時代已快來臨了。現在每個人都應該出力促使它早日來臨。」並說：「中國人在思想、行為和情感方面幾乎和我們一樣，使我們很快就感覺到他們是我們的同類人，只是在他們那裏一切都比我們這裏更明朗，更純潔，也更合乎道德。」(朱光潛 112-113)歌德談話的理論意義在於：文學藝術的全球化，在很大程度上應該理解為文學價值和藝術價值的全人類共用；是價值的共識，而不是排斥個性、多樣性、多元性。它至少帶給我們兩個深刻啟示：第一、他強調不同的民族（譬如德國人和中國人）「在思想、行為和感情方面」是相通的，是「同類人」。這一論斷肯定了文學藝術之所以可以全球化在精神氣質方面的內在基礎。文化誠然是人性化的產物，誠然具有地方性、區域性、民族性，誠然需要傳統的積累和地方性、民族性的精神氣質培育，誠然不同於自然資源的加工和利用，然而，這並沒有否定人心是可以相通的，並沒有否定西方人和東方人，黑人、白人、黃種人等在思想、行為、情感等方面是可以互相交流的、互相理解、互相融合的，是可以取得價值共識的。不同的民族「在思想、行為和感情方面」

的相通性突出了和彰顯了文學藝術的全球化共性、普遍性，這是全球化的可能性的前提，同時它又是建立在民族文學的差異性的基礎上。用民族文學的共性、普遍性去消解民族文學的多元化、多樣化是荒謬的。眾所周知，即使是在同一個國家、同一個民族之內，還會有不同流派存在，即使同一個流派，不同的作家也必須具有自己的風格特點。個性的差異性、風格的獨特性正是文學之所以為文學的本質特徵，如果失去了這一特徵，文學也就不復存在，何談什麼全球化？第二、歌德主張「跳出周圍環境的小圈子朝外面看一看」，「環視四周的外國民族的情況」，這有助於克服民族主義的狹隘性。每個國家和民族的人，都有自己的愛國情感和民族自愛心。但愛國和民族自愛，絕不同於狹隘的民族主義。前者多是開放的交往的互利的，後者則往往表現為封閉自私利己的。對中外人類歷史的成功經驗和反面教訓我們一定要認真加以總結。²

繼歌德之後，而立之年的馬克思(1818—1883)恩格斯(1820—1895)在《共產黨宣言》(1848)進一步提出和論述了世界文學的命題：「美洲的發現、繞過非洲的航行，給新興的資產階級開闢了新的活動場所。東印度和中國的市場、美洲的殖民化、對殖民地的貿易、交換手段和一般的商品的增加，使商業、航海業和工業空前高漲……大工業建立了由美洲的發現所準備的世界市場。世界市場使商業、航海業和陸路交通得到了巨大的發展。這種發展又反過來促進了工業的擴展，同時，工業、商業、航海業和鐵路愈是擴展，資產階級也愈是發展，愈是增加自己的資本……不斷擴大產品銷路的需要，驅使資產階級奔走於全球各地。它必須到處落戶，到處創業，到處建立聯繫。資產階級，由於開拓了世界市場，使一切國家的生產和消費都成為世界性的了。不管反動派怎樣惋惜，資產階級還是挖掉了工業腳下的民族基礎。古老的民族工業被消滅了，並且每天都還在被消

² 參閱杜書瀛。《在全球化浪潮面前》(載嚴平編著的《全球化與文學》。山東教育出版社，2009)。

滅。它們被新的工業排擠掉了，新的工業的建立已經成為一切文明民族的生命攸關的問題；這些工業所加工的，已經不是本地的原料，而是來自極其遙遠的地區的原料；它們的產品不僅供本國消費，而且同時供世界各地消費。舊的、靠國產品來滿足的需要，被新的、要靠極其遙遠的國家和地帶的產品來滿足的需要所代替了。過去那種地方的和民族的自給自足和閉關自守狀態，被各民族的各方面的互相往來和各方面的互相依賴所代替了。物質的生產是如此，精神的生產也是如此。各民族的精神產品成了公共的財產。民族的片面性和局限性日益成為不可能，於是由許多種民族的和地方的文學形成了一種世界的文學。」(馬克思、恩格斯 26-30) 如果說歌德從唯心的普遍人性論出發來構想「世界文學」，馬克思和恩格斯在《共產黨宣言》中所主張的「世界文學」則是從經濟和世界市場的角度加以立論的。作為偉大的無產階級革命導師馬恩始終善於在社會結構中把握問題，並將經濟問題作為解釋諸多矛盾的切入點。在經濟學領域馬克思不僅天才般地發現並揭示了資本主義社會剩餘價值規律，同時在資本主義還處在萌芽和發展時期就準確地把握到貨幣資本逐利的特點並科學的發現了其全球化運作規律。馬恩在 19 世紀所作出的諸多論斷已經被今天的實踐所證明，並在新的歷史條件下呈現出新的發展趨勢，從而顯示出馬克思主義強大的生命力。馬恩關於自由資本主義時代的全球化問題的論述，其核心內容及思想深度主要表現在如下幾個方面：第一，馬恩首先闡明的是物質文化即居於基礎地位的經濟的全球化——市場的全球化、貿易的全球化、生產和消費的全球化；接著他們也略微涉及這種經濟全球化對政治全球化的影響——資產階級迫使別人「推行所謂文明制度」。第二，全球化是經濟發展的迫切需要和必然結果，同時反過來它又極大地促進了經濟的發展。第三，馬恩在論及經濟領域、物質生產（物質文化）的全球化時，跟著必然也推及精神生產（精神文化）的全球化。他們預示了各民族的精神產品成了公共的財產，並且瞻望了未來將由各種地方的和民族的文學形成

一種「世界文學」的前景。當然，這裏的「文學」泛指科學、藝術、哲學、政治等等方面的著作。

四、世界文學語境中的中國文學

在中國被動接受世界文學的百年現代化進程中，西方世界文明進入了一個前所未有的歷史時期，當今世界已然進入一個全球一體化時代，中國民族文學與世界文學間的諸多問題也相應呈現出不同於以往時期的新特點。同時人們對「民族文學」和「世界文學」的內涵也有了新的理解。我們認為所謂民族文學，是指民族歷史篩選（共時篩選和歷時篩選）後的母語創作文學成果，這些成果代表著不同歷史時代的文學水準和文學成就，並且在民族精神意識上產生過程度不同的影響（共時影響和歷時影響），具有普遍性接受品格和綿延性存在品格。所謂世界文學，是指那些不僅在本民族範圍內發生發散性影響，而且同時對其他民族的精神生活產生輻射性影響的作家作品。任何一種民族文學，都有其作品成為世界文學的機會，但是只有那些不僅在民族範圍內產生發散性影響，而且同時對其他民族的精神生活產生輻射性影響的作家作品，才具有世界文學意味，或者說進入世界文學圈內（王列生 2-4）。對世界文學的這一科學闡釋，既涵括了以往將世界文學理解為各民族文學的集合和各民族文學的聚焦的合理成分，又克服了「集合論」和「聚焦論」理解的偏狹。在當下新的全球化的歷史語境中，隨著中國由人口大國向經濟大國的崛起，中國文學在世界文學中的發展策略和模式也必須作出重新的思考。在遵循中國文學歷史發展規律基礎上中國文學應循序漸進地處理好如下問題：

首先，處理好中國本土文學間的問題，諸如「漢族與少數民族」、「中心與邊緣」、「官方與民間」、「雅與俗」等問題。今天的中華民族是一個以漢

民族為主彙集了滿、蒙、回、藏等五十餘個少數民族的民族共同體，這是歷史上不同民族間相互戰爭、碰撞、溝通、交流、融合的結果。由於中國地域廣大、民族眾多，早在先秦時期就形成了荆楚文化、齊魯文化、三晉文化、秦文化、燕趙文化、巴蜀文化、吳越文化以及苗文化、蒙文化、藏文化等不同地域的各具特色異彩紛呈的民族文化。大約從《詩經》時代開始，各部族——民族語言文化間的交流，隨著各部族——民族語言文化的發展日益明顯。歷秦至漢，張騫出使西域，加強了華夏與西北的聯繫；南北朝的對峙，實為南北文化的分野；日益強大的北方（包括西北和東北）少數民族文化，發展到遼、夏、金、元，一步步取得了對整個中華民族的統治權；由明到清，依然是少數民族文化統治華夏文化，然而（文明的）弱者統治（文明的）強者的文化現象，不僅沒有削弱或消解漢文化，反過來卻通過碰撞、溝通、交流、融合，整合壯大、生成了以漢文化為主體的華夏文化（徐揚尚 8-9）。在兩千多年的中國文學發展史上，不同民族的作家用本民族的語言創作出無以計數的民族文學作品，即便是他們用漢語言來創作，其作品仍然帶有其本民族的文化基因，從而呈現出不同于其他民族文學的特點。因此，在民族林立的中國其不同民族文學間可以進行相互文學比較。我們可以把中國文學內部這種民族間的文學比較看做是對中國文學本身的一種反省性認識，同時這種國內民族文學間比較對跨國度比較文學研究同樣具有指導意義。在印度這樣國內民族林立的國家同樣可以進行這種比較研究，在美國這樣一個移民所組成的國度進行內部的民族文學間比較研究同樣意義深遠。因此，認為在一個國家中不能進行比較文學研究的學者，其國家大多為非多民族國家（季羨林 326）。

處理好中國文學「漢族與少數民族」問題對「中心與邊緣」「官方與民間」「雅與俗」等一系列問題具有很大的指導意義。少數民族文學對於整個中國文化而言，帶有邊緣性。邊緣的東西沒有模式化和僵化，處在不穩定的流動狀態，極具活力。邊緣的活力，既表現在精神思維的原始性、原創

性和多樣性，具有超越中心部分模式化、模仿化和僵化的傾向，又表現在它是對邊緣外進行接觸的前沿，在古代中國西阻於山、東阻於海的情形下，它的文化未定型性往往通過一些交通孔道，成為外來文明傳向中原的仲介站。即便是從事漢語正宗文學的寫作，一些少數民族作家也帶著特殊的文化基因和世界感受，出手不凡，給文壇送來新情調、新境界的驚喜。³

其次，處理好與印度、伊朗、越南、日本等周邊國家民族文學間問題，進而處理好與其他「東方國家」民族文學間的問題。這是在處理好中國文學內部不同民族文學間問題、理性認識中國文學的基礎上進而在東方文學範圍內處理好中國文學與東方國家文學間的問題。在中國所謂「東方」有一個歷史演變過程。專就中國而論，古代所謂東方純粹是一個地理概念。以中國為中心，在西邊的稱西方，在東邊的稱東方。在佛教信徒眼中，印度是西方極樂世界。在幾千年的長時間內，在中國人心目中印度屬於西方，描寫唐代高僧玄奘到印度去取經的長篇小說就叫《西遊記》。到了明代西方的概念又有了變化。舉世矚目的鄭和下西洋，所經過的地方已經越出了海南、南海或者南洋的範圍，而是包括了印度、阿拉伯以及非洲東部在內，所有這些國家和地區屬於西洋的範圍。可以說古代中國一直到鴉片戰爭，都是在「中國中心論」的基點上來看待所謂東方和西方的。從鴉片戰爭開始，所謂東方和西方就不再以中國為基點，而是以歐洲為基點，成了「歐洲中心論」了。到了這個時候，不但中國，日本和朝鮮等國算是東方，連以前我們中國人認為是西方的印度、阿拉伯國家，包括非洲在內，都成為東方了。隨著殖民主義和帝國主義的侵略擴張原本只是地理概念的東方和西方被改變為一個政治概念。季羨林先生在《比較文學與民間文學》一書中把人類歷史上的文化歸併為四大文化體系：一、中國文化體系；二、印度文化體系；三、波斯、阿拉伯伊斯蘭文化體系；四、歐洲文化體系。

³ 參閱楊義。《中國文學的文化地圖及其動力原理》（載嚴平編著的《全球化與文學》。山東教育出版社，2009）。

前三者屬於東方，最後一個屬於西方。在東方三大文化體系之間，交流活動是經常的。每一個文化體系都是既接受，又給予，從而豐富自己，增添了發展活力。在遵循民族文化發展規律的基礎上，季先生把一個國家、民族的文學的發展分為三個步驟：第一，根據本國、本民族的情況獨立發展。在這裏，民間文學起很大的作用，有很多新的東西往往先在民間流行，然後納入正統文學的發展軌道；第二，受到本文化體系內其他國家、民族文學的影響。本文化體系以外的影響也時時侵入；第三，形成以本國、本民族文學發展特點為基礎的、或多或少塗上外來文學色彩的新文學（季羨林 292-299）。中國古代與其他國家間的文化交流主要體現在第二個階段，這一階段又以東方文化圈內的交流為主，歷史上中國與印度、波斯帝國等西亞國家、越南等南亞國家以及與日本文化的交流足以體現這一特點。以西方文化使者馬可·波羅和利瑪竇等為代表的歐洲文化體系與中國文化體系的交流，究其深度和廣度而言遠遠無法與中國文化體系在東方文化圈內的接觸、交流相比擬。這一歷史時期，中國西南、西北民族及其地域在中國與東方文化圈內所做的文化交流中發揮著積極仲介性的作用。東方文學間的比較研究具有廣闊的學術天地，總結歷史上中國與其他東方國家之間的文化交流，無論對於保護發展我國的文化遺產，還是進一步加強促進與東方文化體系、歐洲文化體系間的交流都具有深刻的現實意義。

最後，處理好與西方國家民族文學間的問題，諸如中德、中法、中英、中美等問題，進而循序漸進的處理好與其他西方國家民族文學的問題。在中西文化交流史上義大利旅行家馬可·波羅和傳教士利瑪竇、德國的思想巨人萊布尼茨和著名文學家歌德、法國啟蒙思想家伏爾泰等文化使者做出巨大貢獻，但由於這一中西文化交流分屬不同的文化體系（東方文化體系和歐洲文化體系）並且兩個文化體系中心距離相對遙遠，其文化交流受到時空上的諸多限制。在全新的全球化（或地球村）「歐洲中心論」的歷史語境下，中國文學與西方文學之間主要需解決「獨語與對話」、「中心與邊

緣」等問題。

在世界文學的生存語境下，任何一個民族文學既有獨語形態，又有對話形態，它們作為對峙而又不可或缺的存在事實呈現出一個民族文學完整的生存狀態。這裏的獨語與對話都是建立在彼此雙方平等自由的基礎上，否則就帶有語言法西斯的味道。所謂「獨語」，並非限於個體的言說方式，而是指內傾語境的民族言說行為，它包括：（一）語言本體的孤獨；（二）話題的孤獨；（三）話語氛圍的孤獨。就話語的獨語特性而言，一般認為民族的現實生存話題或者文化及文學話題，未必都是其他民族正在關注或者有興趣關注的焦點，但同時它對民族自身的當下演進而言又有其別無選擇性，民族因此而應說、能說卻始終還只不過是自說。所謂世界語境無疑應該是集體性在場，由此而形成語種文化間的公共性談論氛圍，然而這終究只是理想主潮的學理設定，幾乎在絕大多數情況下，都會有某一種或某幾種語種文化的暫時缺席。獨語語境的存在，並非與封閉或開放成直接正比例關係，也就是說，即使在世界交往頻繁和世界文化融合時代，獨語依然會存在，而且有其存在合法性。其合法性體現為：（A）不可對話。這一點，乃是由民族的精神個體性所決定，意即一種文化的生存內涵和言說方式，總有其自在和自為的方面，而以一切自在自為之內容，實際上並不能在世界文化格局中實現跨文化參與者之間的「說——聽」在場性關係，所以一切「說」都只能是獨語，或者通俗地說「自言自語」。（B）不能對話。這一點，乃是由民族利益所根本制約。從長遠的人類命運看，各民族的文化利益顯然帶有終極一致性，然而這絲毫不能排斥現實利益的單位切分，及走向整體或走向完全的共在並非相同的過程，承享和付出的差別，強勢和弱勢的差別，言說和傾聽的差別，將在漫長的歷史階段內表現得非常突出。（C）不必要對話。這一點，乃是由世界語境的談論品質所決定。既然存在著獨語語境，也就有與之相吻合的獨語文學。要想使「獨語文學」的邊界相對清晰，必須首先排除如下三種誤解：（A）將獨語文學理解為一種

風格文學現象。(B) 將獨語文學理解為一種自棄文學現象。(C) 將獨語文學理解為一種對抗文學現象。所以，我們所首肯的獨語文學，乃是民族暫時離開交談語境後的自我精神反思，在一種文學地言說過程中展開著民族的獨立生存空間。民族文學理所當然地要在世界情境中出場，並以熱烈的姿態同其他母語文學交談、交流、交匯直至交換，有如個體之必須經常保持對群體公共活動的參與態度。但是，民族文學也不得不時時退場，冷靜地回到自己棲居的家園，有如個體之可能在獨自狀態中內省、哀歎、感喟乃至吶喊和咆哮。日常經驗中，一個人如果終日只是顧及或熱衷於同別人對話，人們便有理由懷疑其精神紊亂（王列生 178-185）。中華民族的文學就帶有極強的獨語特色，其獨語的具體表現在它記述中華民族獨特的內部生活、揭示中華民族獨特的精神隱秘、表達中華民族獨特的言說方式。中華民族的文學的獨語特點，與上文提及的中國地理環境數萬年來大致保持著幾個特點密切相關。在現代生存情境裏，在交往的必要性和合法性完全不成其問題的前提下，剩下的問題只是如何交往的疑慮，可以毫不誇張地說對話已經成為現代人生存的基本態度和基本方式。因此，我們認為對話不同於傳統意義上的文化碰撞、接觸、溝通、交流，它是文化整合過程中的高級發生形態。總結鴉片戰爭以來百年的東西方文化交流的經驗教訓，我們認為當下的中西文化對話必須建立在彼此獨立性、公平性、合目的性和標準的相對一致性等諸多前提的基礎上。

自鴉片戰爭開始中國文化的地位發生了由東方區域中心到世界邊緣的轉化，這一邊緣文化成為被歐洲中心文化牽引的相對落後的文化，相應邊緣位置的中國文學也總是受到以歐洲為中心的世界文學的牽引。在殖民主義的話語氛圍裏，「邊緣」不僅象徵著文化落後的客觀實在性，還意味著「邊緣」對中心的絕對臣服，而在世界政治和世界經濟「一體化」格局中，必須承受經濟剝削、政治壓迫和宗教歧視等一系列迫不得已的苦難和「陣痛」。這種「陣痛」被認為是邊緣文化民族進入世界文明狀態所必不可少的

過程和環節。在中華民族的文化面臨著諸如失敗的痛苦、失尊的尷尬、失語的無奈語境壓力下，梁啟超、陳獨秀、胡適、魯迅等文化巨匠為我民族文學走向世界文學做出紮實的富有建設的基礎性工作。鑒於百年中西文化交流的歷史經驗，我們認為「自高自大」、「唯我獨尊」的「天朝心態」不可取，自輕自賤、妄自菲薄、自暴自棄同樣要不得。馬克思關於藝術發展同物質生產的發展是不平衡的思想，對我們當下處理中國文學與西方國家民族文學間諸多問題具有深刻的指導意義。同時，世界文學數千年的歷史演進告訴我們：沒有任何一個民族的文學能夠恒常不變地保持其中心地位並持續地影響其他民族的文學。

五、結論

在中國漫長的歷史發展中漸次呈現出的中國本土文學間的問題、中國文學與「東方國家」民族文學間的問題、中國文學與「西方國家」民族文學間的問題構成了中國比較文學的重要組成部分。其中每一層面都包含著極其豐富的內容，而且幾乎每一層面都面臨著許多基本相同的話題，諸如「中心與邊緣」、「獨語與對話」等。因此，每一個層面問題的解決對其他層面問題的解決都具有示範意義。在全球化背景和世界文學的語境下，我們認為中國文學要在處理好與「東方國家」、「西方國家」民族文學間問題的同時，應進一步下大力氣做好中國本土文學問題研究工作，其中「漢族與少數民族」文學間問題研究最具有理論價值和現實意義。

參考書目

- 于國瑞主編。《中國文化歷程》。南京：東南大學出版社，2004。
- 王一川。《中國現代性體驗的發生》。北京：北京師範大學出版社，2001。
- 王列生。《世界文學背景下的民族文學道路》。安徽：安徽教育出版社，2000。
- 安東尼·吉登斯。《現代性的後果》。南京：譯林出版社，2000。
- 朱光潛譯。《歌德談話錄》，北京：人民文學出版社，1997。
- 沈立新。《中外文化交流史話》。上海：華東師範大學出版社，1991。
- 季羨林。《比較文學與民間文學》。北京：北京大學出版社，2001。
- 金濤、孫運來主編。《世界民族與關係概論》。北京：中央民族大學出版社，1996。
- 約翰·湯姆林森。《全球化與文化》。南京：南京大學出版社，2002。
- 徐揚尚。《中國比較文學源流》。鄭州：中州古籍出版社，1998。
- 馬克思、恩格斯。《共產黨宣言》。北京：人民出版社，1966。
- 張岱年、方克立主編。《中國文化概論》。北京：北京師範大學出版社，2010。
- 梁一儒、戶曉輝、宮承波。《中國人審美心理研究》。山東：山東人民出版社，2002。
- 深圳大學國學研究所主編。《中國文化與中國哲學》。東方出版社，1992。
- 程裕禎。《中國文化要略》。北京：外語教學與研究出版社，2008。
- 萬建中。《民間文學引論》。北京：北京大學出版社，2007。
- 嚴平編。《全球化與文學》。山東：山東教育出版社，2009。

北歐學界對東方現代文學的譯介： 評述《文學史：全球視角》

宋達*

摘要

諾貝爾文學獎獲得者的身份構成可看出，東方文學在 1990 年代之前不為北歐重視，哪怕北歐的亞洲學和非洲學研究頗有成就。隨著全球化的進程，不重視東方文學的狀況也正在改變：北歐學界在重建世界文學史觀和結構過程中，試圖把原本區域性的東方文學納入整個世界文學框架下來考察。本文通過研究瑞典國家學術委員會耗時近十年的項目「全球化語境下的文學和文學史」及成果四卷本《文學史：全球視角》，討論北歐學界如何重新認識東方文學以圖改變世界文學史結構問題。

關鍵詞：全球化、北歐學界、阿拉伯和非洲文學、東亞文學

* 中央民族大學外國語學院翻譯系

Studies of Eastern Literature in Northern Europe: *A Review of Literary history: Towards a Global Perspective*

Song, Da *

Abstract

Eastern literature was greatly ignored by Northern Europe, because only 14 of the 106 Nobel Prize laureates in literature are from Eastern countries, in spite of the accomplishments of Northern Europe in Asian studies and African studies. Such ignorance and distribution has been changing since the 1990s. The Northern European academia is rewriting the history of world literature, in which the non-Western countries are not at a far less reduced scale. This article tries to analyze how the Northern European academia reevaluates the Eastern literature with an aim to change the structure of the world literary history, on the basis of the series of four volumes: *Literary History: Towards a Global Perspective*.

Keywords: globalization, Northern European academia, Arabian literatures and African literatures, East Asian literatures

* School of Foreign Studies, Minzu University of China.

北歐作為歐洲的一個部分，隨著歐洲一體化進程，基於北歐自身的共同性，越來越參與對世界的建構，包括對東方的重新認知。而對東方文學的再認識，成為這個過程的重要組成部分。論及北歐知識界近 20 年來改變東方文學認知的情況，且不論北歐諸國學界關於東方文學研究和教學的變化歷程、東方各國文學作品被翻譯情況、北歐和東方各國文學家交流、研究和翻譯所產生切實效果（諾貝爾文學獎評委會加大對東方文學的關注）等，僅世界文學史建構中的東方文學比重變化而言，瑞典國家學術委員會聯合北歐學界耗時近十年（1996-2004）的專案研究「全球化語境下的文學和文學史」（*Literature and Literary history in Global Contexts*）及成果四卷本《文學史：全球視角》（*Literary History: Towards a Global Perspective*），是特別值得關注的事件：檢討西方和北歐對東方各區域文學的地域性研究史，並對比西方的文學觀和文學史研究，跨越空間和文化界限討論文學觀念、文類、文學互動等問題，顯示出北歐在重建世界文學史結構上突出東方文學的趨勢。

為何北歐能出現這樣的變化？國際現代語言文學基金會秘書長、瑞典烏梅亞（Umeå）大學瑞典語言文學和比較文學系教授彼得森（Anders Pettersson）《文學的諸種概念和跨文化的文學史》（2006）深刻論說道：「在西方，文學史研究從 18 世紀末和 19 世紀初就開始了——包括歐洲各國文學史、作為整體的歐洲文學史，以及至少從 1930 年代以後的世界文學史。早在 19 世紀初，就有相當可觀的類似的世界文學史著作問世。這類著作多為優秀專家寫就，作為研究的第一手材料也極富價值」，但這些文學史著述，無論是德國學者克勞·馮·西（Klaus von See）主編 24 卷本德語版《文學研究新手冊》（*Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, 1972—2002），還是蘇聯科學院版《九卷本世界文學史》（*Istorija vseмирnoj literatury*, 1983-94），或是赫特爾（Has Hertel）聯合北歐學界（以丹麥為主）編纂的七卷本斯堪的納維亞語《世界文學史》（*Verdens litteraturhistorie*,

1985-1993) 等，無不存在這四方面問題，即「1，各種作為文化存在的文學在地理分佈上比例很不均衡。西方文學（歐洲語言創作的文學）在整個文學世界分佈版圖中佔據了約 80% 的比重，而其他各國文學則只能共分剩下的 20%（這僅有的比例還要除去跨文化綜述部分）。2，這類成果探討了不同區域文化：中國、印度、阿拉伯、非洲以及西方的文學，但整體上，這些研究只是將這些文學描述為不相干系的獨立體，彼此之間的聯繫並未分析。3，不同文化發展的情況，在相當大的程度上隨著其自身的觀念體系和研究視角而運行，人們看不出這類研究中協調一致的觀點——舉個簡單的例子，涉及到文本文類的地方都沒有使用統一的術語。4，儘管文學觀對於這些研究是核心關鍵，但文學觀念本身總體上並未得到解釋。實際上，文學觀視討論的時代和文化的不同而賦予了迥異的外延」，對此作者批評說：「設想一幅按相似原則構成的世界版圖，這張地圖並不包含世界的主要內容有機構成，而僅僅是一系列的地圖連接而已」，過往的歐洲人所著世界文學史就是如此不完整，因而要深刻反思總結歐洲人的文學史研究歷程，揭示這些文學史構成背後的觀念，正視歐洲文學概念及其可能存在的問題，「『文學』，當運用於不符合現代西方樣式的文學現象時，就具有了不同的且更為寬泛的意義」。¹也正因要深入檢討過往歐洲知識界關於文學史研究問題，並反思世界文學史觀，給重建世界文學史提供理論的可能性依據，凸顯翻譯東方文學的重要性，北歐學界就試圖在世界文學史結構中凸顯東方文學。

對東方古典文學的譯介，並納入世界文學史框架重新審視，自然是北歐學界譯介東方的重要步驟。此其一，其二：隨著現代化進程席捲東方，東方被納入世界化進程，殖民化和去殖民化歷史逐漸成就了東方的族裔意識、民族主義訴求和民族解放潮流、對西方文化的（後）殖民批評態度等，

¹ Pettersson, Anders. "Concepts of Literature and Transcultural History" // vol.1: *Notions of Literature across Times and Cultures*: 1-35.

東方文學也相應的發生現代轉型問題，這些更為北歐學界關心的話題。

其中，阿拉伯-非洲的被殖民化進程促成阿拉伯覺醒運動（*annahda*），促使其知識份子重估阿拉伯和歐洲之關係、各種形式的歐洲現代性和阿拉伯文學之關係。這種情形，自阿拉伯民族主義史學奠基人安東尼烏斯（George Antonius, 1891-1941）這位出生於黎巴嫩-埃及一個信奉希臘正教的阿拉伯知識份子之作《正在覺醒的阿拉伯：阿拉伯民族主義運動故事》（1938）就開始了。由是，豪姆柏格根據黎巴嫩學者蘇萊曼（Sulayman al-Bustani, 1856-1925）所譯《伊裡亞特》（1904年開羅出版），著文《文化移譯史詩：阿拉伯覺醒和〈伊裡亞特〉的翻譯》（2006）討論阿拉伯如何接受歐洲文化問題：18世紀阿拉伯出現支持和贊助翻譯西方經典的運動、拿破崙征戰到埃及後大力推廣歐洲文化，但因翻譯者大部分不是阿拉伯人，而是敘利亞的基督徒或波斯人，缺乏把西文詩歌翻譯成阿拉伯語的知識，而阿拉伯譯者更感興趣的則是西方醫學和哲學文本，外加荷馬史詩世界的審美神奇性及其諸神元素之於阿拉伯人的伊斯蘭教而言是嚴重的障礙，導致阿拉伯人 18-19 世紀沒有翻譯這類作品。故，蘇萊曼這個有許多注釋、譯者導言達 200 頁的譯本，是阿拉伯人接受歐洲文化史上的重大事件。在此，作者仔細辨析譯本並對照原文，論述這個譯本是如何把歐洲的思想、概念、行文方式等轉化為阿拉伯讀者可接受的表達（如改造阿拉伯語傳統表達方式、引進西方術語），盡力讓西方言說與阿拉伯審美對接，使國民更好接受歐洲經典，哪怕整個翻譯深受阿拉伯詩學和傳統文化的影響，也沒妨礙「這是阿拉伯傳統面向外來文化開放的一面鏡子，雖然還未放棄自身的一些慣例」。²通過研究《荷馬史詩》阿拉伯譯本分析西方文化的阿拉伯化過程，可有效看出阿拉伯地區在現代化過程中如何處理本土文化和未來文化相融合的具體情形。與之相當，烏普薩拉大學阿拉伯語教授拉姆塞

² Homberg, Bo. "Transculturating the Epic: the Arab Awakening and the Translation of the Iliad" // vol.3. *Literary interactions in the Modern World*: 165.

(Gail Ramsay) 之作《全球化與阿聯酋和阿曼蘇丹的跨文化寫作》，結合 1970 年代海灣地區的不同文學現象，探討阿拉伯文學如何面對現代性挑戰問題：在作者看來，現代性在該地區激發了民族主義訴求，許多重要的文學作品表達當地知識份子面對現代性擠壓的優柔寡斷和憂慮，字裡行間透出對現代文明的遲疑、對西方文化沒有信任感、對置身於現代性過程中的阿拉伯族裔缺乏安全感等，也因如此矛盾，在文學書寫形式上發生了巨變——從遵從傳統語言結構的清晰表述，轉變為融進現代語言意識的表達，語法雖更明確了，但表達的所指卻含混起來。不過，這些地區知識份子嘗試不把現代化僅僅視作西方化，試圖超越「西方文化霸權」概念來認識問題，看到了全球化作為海灣地區現代文學的創造力，生成了充滿著舊與新、傳統性與現代性、本土性和外來性等相互矛盾因素的現代阿拉伯文學。³

問題不限於此，1962 年第一屆非洲作家大會在烏干達首都坎帕拉的馬克爾瑞 (Makerere) 大學舉行——此乃撒哈拉沙漠以南的非洲文學作為一個整體發展起來的標誌，由此國際社會加大了對非洲學中的文學研究，如德國著名學者加恩 (Janheinz Jahn, 1918-1973) 《新非洲文學：黑人寫作史》(1968)、獲巴黎索邦大學哲學博士學位的尼日尼亞著名學者約萊 (Abiola Irele, 1936-) 《文學和意識形態中的非洲經驗》(1981)、哥廷根大學教授吉拉姆 (Douglas Killam) 和羅 (Ruth Rowe) 合作主編《非洲文學指南》(2000)、英國蘇塞克斯大學斯蒂芬妮 (Stephanie Newell) 教授主編《非洲流行小說之閱讀》(2002) 等，從而促使北歐學界從世界文學史觀上審視非洲文學的構成及其現代意義。以研究非洲現代主義文學著稱的斯德哥爾摩大學教授拉森 (Stephen Larsen)，其《整體的非洲文學，還是多元的

³ Ramsay, Gail. "Globalization and Cross-Cultural Writing in the United Arab Emirates and the Sultanate of Oman" //vol4. *Literary Interactions in the Modern World* 2: 241-277.

非洲文學？——反思術語學問題》(2006)提出尖銳問題，即非洲作家創造的非洲文學是單數的還是複數的，非洲文學是一體的還是分裂的？的確，共同的深膚色及其所帶來的黑人族裔身份作家，在非洲淪為殖民地以後醞釀出泛非洲主義(pan-Africanism)運動，非洲文學表達了黑人認同(negritude)和呈現非洲自身傳統遭遇西方現代性擠壓的不滿、憤懣、焦慮等：這就是統一的現代非洲文學問題。但是，西方不同國家對非洲不同區域進行不同方式的殖民，如法國在法屬殖民地推行其價值觀和文化體系，同化黑人精英，而英國和德國把聖經翻譯成非洲方言，學校教育即使不用殖民地語言，也不培養居民非洲意識，並鼓勵用本土方言寫作的作家使用西方文類和審美觀，使這些受很好西式教育的精英的文學創作有西方性，而非洲本土讀者也認為母語文學是次級的文本：這就出現了多種的非洲文學——英語的、法語的、葡萄牙語的、本土語言的等，有的是與歐洲思想及其審美相呼應的產物。這樣區分現代非洲文學，在作者看來，「似乎是很有發展潛力的思維模式，把一體的非洲各種語言文學劃分為非洲各民族國家文學，而不考慮這個術語是如何解釋的。目前，該研究領域正在逐步擴大而不是縮小」。⁴的確，從非洲文學到非洲各國文學的區分很有價值，重構了非洲文學版圖，也質疑西方關於非洲文學的既定分類，使得世界文學史建構不能不關注到該地區文學的特殊情景。由此，那位勞倫森教授論文《很明亮，也許有些教育意義的某些東西：在恩克魯瑪和阿馬赫期間用英語書寫的加納小說中文化層級的博弈》，清晰準確地勾畫了加納文學發展過程的特殊歷史時刻，即1966年2月泛非洲主義運動宣導者的加納領導人恩克魯瑪(Kwame Nkrumah, 1909-1927)垮臺，到後來成為加納著名小說家和詩人的阿馬赫(Ayi Kwei Armah, 1939-)在1968年發表第一

⁴ Larsen, Stephen "African Literature, or African Literatures? Reflections on a Terminological Problem" // vol.3. *Literary interactions in the Modern World*. Berlin & New York: Walter de Gruyter. 2006: 95.

部小說《美貌者尚未誕生》(*The Beautiful Ones Are not Yet Born*)，這兩年間加納文學發展的雜糅性性：短短幾年，加納文學異常繁榮，出現了許多著名小說家，如阿伯魯烏(Joseph Abruquah)《傳教員》(1965)和《奔流》(1968)、科納杜(Asare Konadu, 1932-1994)《回來朵拉》(1966)和《豆蔻年華》(1967)、謝洛爾梅(Francis Selormey, 1927-1983)《小徑》(1966)、多杜(Cameron Duodu)《饒舌男孩》(1967)、阿姆(Amu Djoleto, 1929-)《陌生人》(1967)等。這些作家創作道路，無一不和西方關係密切，如阿伯魯烏出生於加納中部一個虔誠信仰基督教的大家庭，用英文創作，其《奔流》首版由英國朗曼公司推出；阿姆取英文名亞歷山大，其作品由倫敦麥克米蘭出版公司推出，他編纂有《非洲大學生英語實務》；謝洛爾梅是在羅馬天主教小學和聖奧古斯丁學院受教育，此後在加納和德國研習七年體育，畢業後曾在法蘭西斯教育學院教授體育，還執導過《面向美國》和《大西洋》電影等；諸如此類的加納精英，其文學創作在相當程度上是對歐洲文學的自覺借鑒——採用有助於讀者消遣的歐洲大眾小說樣式，而不是非洲傳統文學中教誨的敘述，甚至對西方通俗小說模仿不少，減少非洲本土文化傳統中的熱烈、率真和教諭等情景。這樣的非洲精英文學，連同期間出現的大量通俗文學，可見出現代性在加納快速成長的趨勢和模式。⁵與這種論述相當，烏普莎拉大學教授赫爾根森(Stefan Helgesson)《葡萄牙統治時期的現代主義：何塞·克拉維林哈和盧安蒂諾·維艾拉及殖民現代性的兩面性》(2006)，討論葡萄牙人和非洲土著人所生的混血兒克拉維林哈(José Craveirinha, 1922-2003)這位莫三比克文學大師的創作，和出生於葡萄牙的安哥拉著名小說家維艾拉(José Vieira, 1935-)的文學活動：和上述作家一樣，他們熱衷於用現代民主國家觀念踐行民族獨立解放

⁵ Lorentzon, Leif. "Something Very Light, Perhaps a Little Educative": Negotiations of Cultural Hierarchies in the Ghanaian Novel in English between Nkrumah and Armah.//vol.4. *Literary interactions in the Modern World* 2: 39.

運動，小說創作表達了對現代性在非洲成長問題的理解，尤其是從中看到「文學批評的民族範式可能是有限的」，認為現代非洲是民族主義和世界大同主義相交織、非洲現代主義文學具有後殖民批評意識、和歐洲文化構成多種方式的對話而不是對立，從而得到讀者和知識界承認。⁶可以說，這樣描述當代非洲文學，有助於重新認識世界文學構成，把非洲文學納入世界文學框架並改變全球文學的結構。

當然，情況遠比這些更複雜，因為「過去殖民權力所形成的那種文化已深深烙印在那些前殖民地的身上，其標誌是毋庸置疑和無法迴避的」，且影響遍及非洲各國的語言、政治制度、哲學、宗教、建築、藝術、取名字的風俗、烹飪和文學等：斯德哥爾摩大學助理教授拉森的另一篇文章《歐非對話：歐洲超文字中幾個非洲次文本的例子》（2006）試圖運用熱奈特《重寫本：第二等級文學》（1982）等結構主義理論，深入到具體文本層面探討現代非洲如何面對歐洲文化問題，揭示 20 世紀非洲作家如何借用歐洲文本所提供的思想和審美去表達去殖民化的心願。這些人大多受西式教育並用西文創作，如生於尼日利亞西部約魯巴族的索因卡（Wole Soyinka, 1934-），1954 年赴英國里茲大學英文系深造，受歐洲古典戲劇和現代戲劇的薰陶，1957 年畢業後到倫敦皇家宮廷劇院從事戲劇工作，後來還以劍橋大學英語客座教授身份定期前往歐洲，1986 年入選全美文學藝術院，且用英文創作，這些成就他成為第一位獲諾貝爾文學獎的黑人作家；生於象牙海岸首府的象牙海岸著名詩人達迪耶（Bernard Dadié, 1916-），在塞內加爾的威廉·蓬蒂師範學校接受法語教育，此後從事與法語相關工作，其文學作品用法文書寫。但是，這些作家受西方民族國家和民主觀念影響，熱衷於非洲民族獨立運動和國內民主化進程工作，如索因卡 1960 年尼日利亞

⁶ Helgesson, Stefan. "Modernism under Portuguese Rule: Jose Craveirinha, Luandino Vieira and the Doubleness of Colonial Modernity"// vol.4. *Literary interactions in the Modern World 2*.

獨立後回國，開始用英語撰寫戲劇、小說、詩歌及評論文章，1960年代末尼日利亞內戰爆發他參與民主運動被囚禁、流亡國外，1976年回國；達迪耶1947年回國參加並領導象牙海岸的反殖民主義運動，1949年獲刑，在獄中寫下政治詩集《昂然挺立的非洲》，整理象牙海岸民間故事《非洲的傳說》，其自傳體小說《克蘭比埃》（1956）描寫自己的學運經歷。正因如此，拉森睿智地選擇上述作家代表性文本，用世界文學史眼光審視非洲文學與歐洲文化之關係，包括：索因卡劇作《歐裡庇得斯的酒神的情侶》（1973）成了用尼日尼亞視野重新詮釋古希臘神話的經典文本；尼日尼亞劇作家羅提米（Ola Rotimi, 1938-2000）劇作《諸神沒有過失》（1971）活躍著被改造了的索福克勒斯劇作《厄狄甫斯王》情節，使古希臘和約魯巴人在命運觀念之間展開潛在的對話，而且在命運觀念上兩者儘管有相關性，但試圖把古希臘的生活觀和約魯巴人的生活觀合為一體是很難的，即便是有些作家熱心于用前殖民地大師們所讚賞的概念證明非洲文化，但羅提米沒有回到古希臘神話，而是從非洲古老歷史中選擇素材；達迪耶旅行見聞錄《巴黎的一個黑人》（1959）是1封長達211頁的信且不知收信人的小說，是對孟德斯鳩（1689-1755）由161封書信組成的哲理小說《波斯人信笈》（1721）之諷刺性模擬；幾內亞作家拉耶（Camara Laye, 1928-1980）小說《國王的光輝》（1954）中，字裡行間潛藏著對卡夫卡《訴訟》和《美國》、伏爾泰《老實人》等經典文本的對話。在對這四個文本的細緻辨析中可見出，非洲作家對歐洲文本有不同的反應，賦予歐洲文本以不同的新意（哪怕是同原意的相反理解），從而在敘述中改造歐洲文本以切合自己文化的超文字現象。而且，在作者看來，「無論所論這四部作品有怎樣的的不同，但有一點是共同的，即把歐洲潛文本運用於非洲超文字（African hypertexts）——它們不是傳統意義上的簡單的『影響』（influence）案例。在每種情形中，非洲作者明確表達了對其所借用的歐洲文本的積極反應、發展和改造，在其中注入新意義，而不是徑直反對那

個原始文本。如此方式運用歐洲文本，即使是超文字也可能構成了精神上去殖民化的本質部分。」⁷而接受歐洲文化積極影響，不單非洲文學有深刻表現，中東其他地區亦然：波士頓大學土耳其語助理教授米卡萊夫（Roberta Micallef）受邀參與專案並提交成果《當代土耳其兒童文學的文化遭遇：是犧牲品還是主人公》（2006），深入研究土耳其在脫離了前蘇聯控後、和歐盟的關係變得複雜、民族認同問題隨之敏感起來等情形下，作為特殊文化場景的兒童文學發生相應變化——在多種文化組合的娛樂性敘述中表達對土耳其的想像，而且兒童文學中的這樣雜糅性不是作家的選擇，而是文化潮流使然，表達了對民族文化同質性的渴望，卻必須面對各種情形的背井離鄉或未來文化的融入。⁸可以說，這樣個案式探討歐洲文化作為潛文本存在於非洲-中東文學中的情況，揭示現代非洲文學和西方文化之間張力性對話關係，對重新理解現代東方文學、改變世界文學史結構等，學術價值不可低估。

同樣重要的是，近 20 年來北歐學界對東亞研究，發生了從純粹的古典東亞問題知識性研究，轉向對古典文明的現代性詮釋或對當代問題進行歷史化的闡釋、關注東-南亞文學現代轉型問題，甚至把西方對東亞文學的研究，如阿傑馬（Wilt Idema）和哈福特（Lloyd Haft）《中國文學指南》（1997）等，也納入關注範圍，如馬悅然、羅多弼、羅斯等人現代漢學研究。由此，斯德哥爾摩大學漢語教授（Marja Kaikkonen）《正在成為文學：20 世紀中國流行小說的若干觀點》，查考中國古代經典「經」（canonical works/classics）、「史」（histories）、「子」（philosophers）、「集」（collections）

⁷ Larsen, Stephen. "Euro-African Dialogue: Some Examples of African Hypertexts Of European Hypotexts" // vol.3. *Literary interactions in the Modern World*. Berlin & New York: Walter de Gruyter. 2006: 198.

⁸ Micallef, Roberta. "Cultural Encounters in Contemporary Turkish Children's Literature: Victims or Heroes" // vol.4. *Literary interactions in the Modern World 2*: 302.

的制度化變化中，「集」作為一個個具體作者的散文和詩歌合成的純文學（*belles-lettres*）變化歷程：古典文學在中國主要是求真（*to be true*），是對道德情景及其所引發的感覺的敘述，要求使用公共的語言-官話表述，若文學做到了這些就能履行其教化讀者的職責，雖然中國古代被尊敬的文本遠不限於作為文學的「集」，甚至其他文本的功能比審美的「集」更為重要；相反，若使用方言，如宋代話本、元雜劇、明清小說等通俗文本的“集”，因使用不同地方方言書寫，哪怕其數量龐大也只能以口頭形式流傳著，並被認為是製造想像性現實（*imaginative reality*），會誤導讀者或刺激一些人道德墮落，從而被主流話語所排斥，也不被正統文人重視，甚至被正統所放逐。然而，這種包括了小說、戲劇和故事等在內的虛構性文本（*fictional texts*），在主流詩文被正統化和經典化過程中，它卻因在偏離正統中包含著類似於西方虛構（*fiction*）詩學，超越了官學研究、正統批評體系、精英活動領域，通過文化的生產而不斷創造著和維持著審美價值——中國意外地有著和現代西方大眾文化（*popular culture*）相當的文類。有意味的是，就在梁啟超《論小說與群治之關係》（1902）宣導這種虛構性文本不久，科舉制被廢除，擴展了中國教育的基礎，讓更多的人能識文斷字，給通俗文本消費提供了極大的空間；1911年辛亥革命瓦解了帝制，白話漢語成為中國文字的官方媒介並影響了學校教育，讓生產這種文本的作者大量增加；隨後，包括大眾文學和精英文學在內的各種西方文化湧入中國，傳統經典文學轉化現代白話文學有了更多的審美資源，大眾文學的合法性和品質提升都有更廣闊的前景；外加知識份子不斷推波助瀾，如胡適之《白話文學史》、瞿秋白《大眾文藝的問題》（《文學月報》1932年創刊號）、鄭振鐸《中國俗文學史》（*History of Chinese Vulgar Literature*, 1938）等，從歷史和理論上促使知識界投身於大眾文學運動；尤其是中國社會朝著適合大眾化的虛構性文本生產和消費的方向發展，如五四新文化運動、1930年代新生活運動、延安解放區群眾文藝運動（以毛

澤東延安講話最甚)、1949年後大力發展群眾文化、1980年代因為改革開放群眾文學轉化為大眾文學等。⁹這樣考察中國大眾文學,「為了解釋大眾文化的引發爭論的實質,大眾文化/文學不僅需要置於一般性歷史框架觀察,且要著重考慮精英和非精英對現代化社會的不同影響」,有效闡釋逐漸卻非偶然發展起來的大眾文化,如何從官方所輕視和不信任的文學現象,進化成一種有爭議卻很重要的文類,對改變認知中國文學之構成的意義重大,對調整世界文學史結構的作用更不可低估。

不僅如此,這位學者在本項目成果中還研究《為皇帝、民國和共產黨效力的偵探》(2006),具體研究大眾文化中偵探故事(detective story)主人公形象問題。這種文體是受西方偵探小說發展起來的,是和這個中國現代化進程某些方面相關的敘述。但是,中國讀者之所以青睞西方偵探類文本,是因為它包含著平等主義、個性解放和個人主義等現代性理念,這樣的「偵探」角色有別於傳統包青天形象,由此促使中國偵探故事的主人公從神明的判官轉為有個人主義意識、按法律程式和偵探技術進行工作的現代人,哪怕跨越不同的時代,但這個不為正統中國文類所容忍的文類及其形象,卻越來越受讀者歡迎。¹⁰

相應的,日本文學轉型及其重構問題,自然也得到當代北歐學界關注。其中,那位林德伯格教授論文《日本文學史寫作:起源》(2006)在討論明治維新出現的第一部《日本文學史》(Nihon bungakushi,1890)和《國民文學讀本》(Kokubungaku dokuhon,1892)問世背景(包括日本興起西式國民教育以替代儒學教化,傳統的文獻學研究讓位於社會歷史研究、馬克思主義批評和倫理分析等)及著作有關內容,分析西方世界及其諸多傳統和概念,在明治維新的文學中發揮著怎樣的作用,並很快超過自古以來就

⁹ Kaikkonen, Marja. "Becoming Literature: Views of Popular Fiction in 20th-Century China" // vol.1, *Notions of Literature Across Times and Cultures*: 36-69.

¹⁰ Kaikkonen, Marja. "The Detective in the Service of the Emperor, the Republic and the Communist Part" // vol.4. *Literary interactions in the Modern World* 2: 191.

對日本有影響力的中國和中華文明，諸如古代日本文學中時常可見孔夫子和朱熹等思想痕跡，在 1870 年代之後因大量翻譯西方文學而迅速弱化，並被新文類中的西方思想所替代，改變了日本文學立足於東亞文明的傳統構成，文學史研究也開始重視文學作品的敘述問題。¹¹而瑞典隆德大學日本文學教授 (Keiko Kockum) 《日本現代小說形成中西方文學的作用》通過以下五部代表性作品及其細節，即 (Nakamura Keiu, 1832-91) 將英國著名作家斯密爾斯 (Samuel Smiles, 1812-1904) 的《1866 年的自助》(Self-Help of 1866) 譯為《西方的成功研究》(1871)、Niwa Jun'chiro 1879 年翻譯了英國文學家利頓 (Sir Edward Bulwer-Lytton, 1803-1873) 小說《龐貝城的末日》(1834)、著名文學家坪內逍遙 (Tsubouchi Shoyo, 1859-1935) 出版《小說神髓》(1886)、小說家德富蘆花 (Tokutomi Roka, 1868-1927) 小說集《不如歸》(1899)、田山花袋 (Tayama Katai, 1871-1930) 私小說《蒲團》(1907) 等，討論明治以來因引進西方基督教文化和歐美國文學藝術，作為獨立文類的日本現代小說形成中的一些重要問題，如翻譯或創作中對西方文本的再書寫、加劇脫離中華文明和佛教文化、對西方概念進行創造性改造等，尤其是現代日本小說源於西方的影響、減弱已經是傳統的中國影響，卻培養了日本最初且與西方有別的小說概念。¹²不僅如此，瑞典哥廷堡大學日本學研究教授圖恩曼 (Noriko Thunman) 《日本文學中的私小說》，討論了 1920 年代以來日本所流行的特有文類私小說 (watahushishosetsu) ——以第一人稱敘述或去時代背景和社會生活，純粹描寫個人身邊瑣事和心理活動的文本，在敘述中把人從生活的不安和生存的危機中拯救出來，出現了田山花袋《棉被》、葛西善藏《湖畔手記》和《弱者》、志賀直哉《在城崎》、

¹¹ Lindberg-Wada, Gunilla. "Japanese Literary History Writing: The Beginnings" // vol.1, *Notions of Literature Across Times and Cultures*: 111-134.

¹² Kockum, Keiko. "The Role of Western Literature in the Formation of the Modern Japanese Novel" // vol.3. *Literary interactions in the Modern World*. Berlin & New York. 2006: 97-140.

尾崎一雄《蟲子的二三事》、瀧井孝作《松島秋色》等代表性作品，在這些作品中西方敘述經驗和來自中國的抒情傳統扮演了重要角色，1920年代中期以後私小說批評話語闡述了其文類所構成的文類意識特徵。¹³可以說，這樣論述中國文學和日本文學，凸顯了東亞現代文學的當代性價值，從而使之能改變北歐人所建構的世界文學史觀。

此外，瑞典維克肖大學（Vaxjo）比較文學教授馬格瑞塔·彼得森《印度英語文學的雜糅性》，用後殖民批評眼光討論現代印度文學的雜糅性及其形成過程，以及印度文學傳統的確定性特徵在印度現代化過程中不斷被後殖民歷史、種族意識和民族融合訴求、民主化和現實複雜性等所消解，並出現了新文類、新敘述內容和敘述方式等雜糅情況，而雜糅性和確定性因太多意識形態內容和意義差別而難以用來作為詮釋的手段，當然在全球化文化融合意義上，雜糅性消除了文化的地方差別，從不斷變化中看到難以闡明的全部文化特徵，它需要更多的經驗主義和理論探查。¹⁴這樣看待印度現代文學，有助於增加世界文學史進程中的印度因素。

更有甚者，斯德哥爾摩大學戲劇研究副教授雷根（Christina Nygren）在此把中、日和印的戲劇納入世界文學史框架：《為了學習和娛樂的戲劇：比較視域下的日本、中國和印度》討論西方戲劇理論和中、日、印的傳統戲劇相接觸時需要修改的問題。中國宋元南戲、雜劇、明清傳奇、清代地方戲及近現代戲曲等，或印度的梵語劇、泰米爾劇、孟加拉語劇、印地語劇，或日本「能」、「狂言」和「歌舞伎」等古典劇，它們注重戲劇表演中的藝術因素，而不是戲劇演出開始階段的基本觀點，而且這些傳統戲劇中的悲劇、喜劇和鬧劇是混合的；能劇、南戲和元雜劇、梵語劇等具體文本顯示出，東方戲劇中情感薰陶和說教是相交織、藝術形式豐富性和功能

¹³ *The Autographical Novel/Short Story Watakushishosetsu in Japanese Literature* (Vol.2:52)

¹⁴ Petersson, Margareta. "Hybridity in Indian English Literature"// vol.4. *Literary interactions in the Modern World* 2: 80-117.

多樣性相一致的，如日本劇更適應於演員的表達而不很重視文學性，演員和觀眾都需要體驗性的支援，這就決定了文本在結構上的重要性不是上演故事，而是怎樣展示一個眾所周知的事件，這種情況和中國戲曲相當，且展示過程都沒有現實主義需求和期待，觀眾關於戲劇表演的認知也不是要探求對現實的理解——因為戲曲知識是程式化固定下來的；表演過程中藝術和美皆圍繞中心角色展開，不過表演角色在京劇中有旦生之分、在能劇有主角和次角之別、在梵語戲劇中男演員都是同等的重要，不過在中國觀眾是聽戲、日本觀眾看戲、印度則是聽看結合的最高享受。如此研究東亞-南亞戲劇，發現這種情形連同東方戲劇表演理論和亞里斯多德戲劇觀或古希臘戲劇表演說法不盡吻合，有力說明了要完整理解一部戲劇要全面解讀表演，而不能套用西方戲劇概念。¹⁵而其《歐洲戲劇在日本、中國和印度的挪用》討論東-南亞三國在現代轉型問題上的異同——歐洲戲劇進入這些地區，促使各自戲劇從傳統戲曲轉化為現代戲劇，如中、日都出現話劇，印度地方語言戲劇也話劇化，但各自現代化進程所碰到的文化碰撞和衝突具體情形不同，使得對歐洲戲劇的改造也各異，如在日本西方戲劇之引入是作為民主化進程的一部分，並促進了民主理念之建構，而在中國是提倡進步和現代化的政治工具，之後為革命服務，至於印度是用來提升抵抗英國殖民主義的民族主義能力，但無論哪種情況，借用歐洲戲劇在各自現代化過程中皆未延續更長時間，並被顛覆性的意識形態所利用，它在大眾文化語境下顯露出生命力旺盛是因本土傳統而不是東西方文化衝突，但因此促成政治和社會情勢的變革。¹⁶可以說，這樣審視東-南亞戲劇轉型情況，揭示出中、日、印的現代戲劇生成和從歐洲傳輸來的戲劇並非完全對應，這也意味著不能用西方戲劇觀念定義東方戲劇，同樣，世界文學史中

¹⁵ Nygren, Christina. "Drama for Learning and Pleasure: Japan, China and India in a Comparative Perspective" // vol.2. *Literary Genres: An Intercultural Approach*: 155.

¹⁶ Nygren, Christina. "Approach of European Theatre in Japan, China and India" // Vol.4, *Literary Interactions in the Modern World 2*: 199-240.

也就必須專門考慮東方戲劇。

總之，瑞典國家學術委員會項目「全球化語境下的文學和文學史」及其四卷本成果《文學史：全球視角》顯示出，北歐學界在全球化時代正著力改變歐洲傳統的世界文學史觀：東方不同區域的「文學」得到了廣泛的清理，呈現出每種文學的不可替代性，客觀上打破了世界文學史構成一定只能根據西方文學觀的標準；西方當作區域性問題的東方文學，北歐學界因為在世界文學史結構中重新使用歐美在這方面的研究成果，包括布朗（E. Browne）四卷本《波斯的文學史》（1902-1924, 1959, 1968——不斷再版）、瑞爾卡（Jan Rypka）《伊朗文學的歷史》（1968）等，用後殖民批評眼光重審了西方關於東方文學研究的意識形態（法國人期望過去法屬非洲人具有法蘭西意識，從不認可其本土文學），從而在懷疑西方中心論的根據以後，使東方文學越來越獲得相應的位置，使西方對阿拉伯-非洲文學、南-東亞文學等進行地域化研究的成果及其意義得到了重新理解；在專門論述東方不同區域的文學現象中提出了東方文學獨特性的判斷，如彼得森在第2卷總結文章《關於文類和文類理論的獨斷論視角》所說，對人類交往的現實生活之傳統理解哪怕逐漸讓位於語言學和相關學科的判斷，但口頭文學時期的說者/作者試圖給聽者/讀者以其他所期望傳達的內容，即使在現實生活中這種語言交流行為曾過於理想化，但世界文學史建構過程應充分考慮口頭文學作為一種古老範式的作用，此外東方各地各有自己的文學，在文化上都擁有自己的文本類型，如中國的賦、駢文和詞等稱為「文體」（*wenti*），西方「詩」（*poetry*）和中國「詩」（*shi*）在文類上有諸多差別，尤其是東方各區域文學概念和文學創作之間的互動，這些情形顯示出西方學者把東方文學史建構成一系列特殊敘述的局限性（不管它是擴散性敘述，還是文學進化性敘述，抑或多文化/雜糅狀況的複雜性敘述），衝擊著現代西方文類概念和結構主義或解構主義文類術語，需要對文類進行跨文化描述（*transcultural description*）方可澄清，而現在的研究不是單純地

解決文學史的書寫問題，而是試圖通過閱讀近幾個世紀來和歷史語境相關的文學和文學史，在世界文學範圍內探求東方文學，改變既有的敘述範式，表達不同聲音和區域中某些可能性的東西，改變西方人文學術範式之不足。¹⁷而且，所有這些嘗試、考慮，在實踐層面上都借助「翻譯」——因為諾貝爾文學獎的原因東方文學許多作品被翻譯成了北歐語言，也因為這個獎是在用西方文學概念詮釋所譯作品的基礎上操作的，習慣上就很少從理論上考慮東方文學詩學：這次項目成果就試圖修正西方的詩學標準，「翻譯」在此成了一個重建世界文學史結構的關鍵性問題——經由翻譯看到了文學在文化認同上的相對主義和審美訴求上的普遍主義。全球化作用和學界的努力相配合，出現諾貝爾文學獎關注東方的比重大為提升、中國和東方更多文學作品被譯成北歐語言、漢學研究和亞洲研究機構大量增加，東方文學也因此被賦予世界意義。

¹⁷ Pettersson, Anders. "A Perspective on Genres and Theories of Genre" // vol.2. *Literary Genres: An Intercultural Approach*: 279-305.

參考書目

- Pettersson, Anders. *Literary History: Towards a Global Perspective: Volume 1: Notions of Literature Across Cultures*. Berlin; New York: W. de Gruyter, 2006.
- Lindberg-Wada, Gunilla. *Literary History: Towards a Global Perspective: Volume 2: Literary Genres: An Intercultural Approach*. Berlin; New York: W. de Gruyter, 2006.
- Petersson, Margareta. *Literary History: Towards a Global Perspective: Volume 3: Literary Interactions in the Modern World 1*. Berlin; New York: W. de Gruyter, 2006.
- Helgesson, Stefan. *Literary History: Towards a Global Perspective: Volume 4: Literary Interactions in the Modern World 2*. Berlin; New York: W. de Gruyter, 2006.

電影時代的吳爾芙—— 作為翻譯計畫的《達洛威夫人》與《時時刻刻》

李延輝*

摘要

從吳爾芙（Virginia Woolf）死後，「吳爾芙」這個名字就成了一個重要的文化象徵。在一九九〇年代，一些改編自吳爾芙作品的戲劇作品陸續問世。但讓吳爾芙真正確立其在流行文化中明星地位的，卻是班雅民（Walter Benjamin）所言機器複製時代的藝術作品——電影。隨著科技進步，我們可以藉由影像的堆疊，瞭解吳爾芙的性格、個人生活及書寫模式。在這些電影中，《達洛威夫人》（*Mrs. Dalloway*）直接改編自吳爾芙同名作品，《時時刻刻》（*The Hours*）則師法《達洛威夫人》技巧及主題，力圖成為吳爾芙作品的來世。本論文會從修辭學角度，就電影/小說主題、劇情布局、意識流的呈現等部分探討電影中的翻譯過程，並繼續藉由班雅民的理論討論電影的「原創性」。若我們將「吳爾芙」視為一項藝術作品，那麼翻譯（重新書寫作者）或許喪失了「光環」，卻會更貼近普羅大眾。重點是：電影版的《時時刻刻》或許並未創造出獨一無二的「吳爾芙」，但其創造出的「吳爾芙」和原作具有一樣的地位，並和原作不斷對話。

關鍵詞：吳爾芙、班雅民、《達洛威夫人》、《時時刻刻》、修辭學

* 國立中山大學外文系

Virginia Woolf in the Age of Cinema: *Mrs. Dalloway* and *The Hours* as Translation Projects

Li, Gabriel Yen-Hui^{*}

Abstract

Virginia Woolf has become a significant cultural icon since her death. In the 1990s, a number of plays adapted from Woolf's works were produced. However, it is with the release of the following three films that the star status of Virginia Woolf in popular culture has been established. With the advance of technology, we can appreciate her character, personal life and writing style through the compilation of cinematic images. Among these films, *Mrs. Dalloway* is the direct adaptation of Woolf's novel while *The Hours* manages to follow the techniques, main themes and become the afterlife of Woolf's work. In the famous essay "The Task of the Translator," Walter Benjamin suggests the notion of "afterlife" of the original text/work of art. In another equally celebrated essay "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," Benjamin states the influence of mechanical reproduction on the work of art. As a consequence, mechanical reproduction emancipates art from the task it was originally endowed with. In this regard, if we view the "Virginia Woolf" as the work of art, then the translation, the reproduction of the writer may lack the "aura," but it also become more down to earth and accessible. All in all, *Mrs. Dalloway* and *The Hours* may not create a unique Woolf, they are equally original as the real Virginia Woolf nonetheless.

^{*} Department of Foreign Languages and Literature, National Sun Yat-Sen University

Keywords: Virginia Woolf, Walter Benjamin, rhetoric

As William Faulkner's famous proverb goes: "The past is not dead. In fact, it's not even past". The proverb is applicable in literature as well. All the great writers will perish and their mortal bodies will become ashes and dust one day or another. Be that as it may, their works may stand the test of time, being translated and kept in various forms. In other words, these works will have their own "afterlives." The term "afterlives" derives from Walter Benjamin's "afterlife" of literary works in his groundbreaking essay "The Task of the Translator" in 1923. In this paper, I will appropriate Benjamin's approach to "translation" to discuss another important literary figure in England in the early 20th century, Virginia Woolf.

In this paper, hence, I will explore how "adapted films" parallel Woolf's literary works. I would like to employ two of Benjamin's insightful essays to discuss the "translation process" of the films *The Hours* and *Mrs. Dalloway*. The translation of stream of consciousness, the arrangement of these movies and the themes will be explored in detail. I will place emphasis on how these films diverge from the feminist agenda put forth by Woolf and take another route. These films may not be perfect and live up to Woolfian ideals. That notwithstanding, these works are by no means less authentic than the original. Auteur Theory may help account for my argument.

Films as Products of Translation

Benjamin contends that the technology of mechanic reproduction has the power of "emancipation" whereas Theodor W. Adorno is extremely pessimistic about mass culture which can be easily reproduced. Adorno states that mass culture is destined to deteriorate and that it only appeals to the public

(120-121). From his perspective, cultural reproduction and the structure of capitalism are inextricably entangled. What is even worse, cultural production is the weaker force, so it is subject to other industries, which in the end deprives of the autonomy of culture. Adorno assumes that the development of technology will overshadow styles. This means that mass culture will force artists to lose their personal styles (122-124). Artistic works of personal styles will be suppressed and diminish on the market gradually.

At the time when films and television were just about to flourish, Adorno's concern can be justified. In fact, his preconception seems to foreshadow the development of Hollywood film industry (such as mass-produced and formulaic action movies or romantic comedies). He appears to underestimate the judgment ability of the public. As far as he is concerned, "outstanding artworks" do not exist in the world of mass culture, and the public are not capable of choosing what they really want, only following the footsteps of providers of cultural products. However, the truth is that the current of technology does not completely overwhelm artworks. Take films for example. Many films transcend the boundaries and find their own voice. It is entirely fair to say that consumers are not as blind as Adorno suggests. They may turn to the purity of artworks.

In the 1950s, French New Wave Director François Truffaut came up with the notion of "Auteur Theory." According to Truffaut, there are no such things as good films or bad films; there are only good directors and bad directors. Before Truffaut, it was generally believed that screenwriters were makers of films; they decided the destiny and development of a film. Truffaut, however, argues that the true author of a film is the director. He/she controls basically every little detail in a film, choosing scenes in a screenplay to shoot, giving

directions as to how the camera moves, casting actors and taking care of lighting, set decoration and editing. It is only through a director's genius and skills can a film be completed. A film also reflects its director's aesthetic points of view and vision. The central idea of Auteur Theory lies in the assumption that directors/authors shoot only one film in their entire career no matter how productive they are. Their talent can only be represented through their body of works, which echoes Benjamin's translation theory that put emphasis on the totality of artworks. Their films illustrate their viewpoints on ethics, religions, aesthetics, even their life and bear their very own signature. In the course of creation, they may repeatedly choose similar topics. As advocates of Auteur Theory suggests, the director plays the most significant part in the process of movie making and controls the outcome of the whole film. On the other hand, a film is also the combination of collective creativity and collaboration. All crews and actors are at directors' disposal. However, it is also true that these participants also need to exert their free will to endow a film with life. For actors' part, although they might appear on the screen for only several minutes or seconds, their performance is the outcome of numerous rehearsals and countless repetitive takes. Julianne Moore mentions in the DVD commentary for *The Hours* that while other actors may rehearse frequently, she personally does not rehearse at all. In this respect, individual actors may have different approaches to acting, thereby creating different dimensions of characters. What counts is not only what is shown in front of the camera but also what is done behind the camera.

Rhetoric and the Translation Process of the Film *The Hours*

Woolf has become a significant cultural icon since her death. In the 1990s, a number of plays adapted from Woolf's works were produced. Silver comments, "These new texts, these performances, become part of that 'complex totality' that characterizes the star image" (211). However, it is with the release of the following three films that the star status of Virginia Woolf in popular culture has been established: *Orlando* (directed by Sally Potter, 1992), *Mrs. Dalloway* (directed by Marleen Gorris, 1997), and *The Hours* (directed by Stephen Daldry, 2002). In the past, the only way to piece the writer Virginia Woolf together is through her letters, diaries, novels, essays and biographies. With the advance of technology, we can even appreciate her character, personal life and writing style through the compilation of cinematic images.

Among the three films mentioned above, *The Hours* is arguably the most high-profile one. As we have seen, the film itself is an adaptation of Michael Cunningham's highly applauded Pulitzer Prize-winning novel *The Hours* and homage to the writer Virginia Woolf. I would like to enlist Benjamin's perspective to discuss the "translation process" of *The Hours*. Besides, I would discuss the arrangement of *The Hours* and how it alludes to Woolf's works (*Mrs. Dalloway*) and theory (*A Room of One's Own*) to transform the original in the light of rhetoric. However, I would like to stress that the process of paying respect to a certain writer does not merely express writers' or directors' admiration. Whether intentionally or not, during the course of writing or making films, those authors instill new elements into the original, even to the extent of challenging the status of the original. Simply stated, the following discussion will illustrate how the plot and characters of *The Hours* interrelate with Woolf's works and theory based on Quintilian's and Cicero's viewpoints on the composition of a literary work, showing how contemporary filmmakers

make efforts to emulate Woolf. After exploring the process of translation in the film, I would go on to justify its originality by virtue of Benjamin's theory. In the famous essay "The Task of the Translator," Benjamin suggests the notion of "afterlife" of the original text/work of art. In another equally celebrated essay "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," Benjamin states the influence of mechanical reproduction on the work of art. In this essay, Benjamin argues that the age of mechanical reproduction leads to the lack of "aura" of the work of art. He says that "the situations into which the product of mechanical reproduction can be brought may not touch the actual work of art, yet the quality of its presence is always depreciated" (221). As a consequence, mechanical reproduction emancipates art from the task it was originally endowed with. In this regard, if we view the "Virginia Woolf" as the work of art, then the translation, the reproduction of the writer may lack the "aura," but it also become more down to earth and accessible. The bottom line is: *The Hours* may not create a unique Woolf, it is equally original as the real Virginia Woolf nonetheless.

As a matter of fact, in the texts based on words, writers can deliver messages through arrangement and convince readers of their arguments. In films which basically rely on images to stimulate audience, details such as characters, settings and costumes show directors' creativity and intention. In this section, therefore, I will analyze the arrangement of the film *The Hours* and how it translates Woolf's *Mrs. Dalloway* and theory and pay homage to Woolf. I will employ Quintilian's and Cicero's perspectives on arrangement to discuss how the plot and characters interact with Woolf's works, revealing how modern filmmakers' show their respect for Woolf.

Quintilian argues that rhetoric consist of five canons: invention,

arrangement, style, memory and delivery. Indeed, Quintilian's rhetoric lays much emphasis on the face-to-face interactions between speakers and listeners. However, in my opinion, his viewpoints can also be applied to the discussions of the texts of films since films are all about interactions between texts and audience. It goes without saying that film can deliver certain messages. With the advancement of modern technology, nowadays their influence on the world is even greater than that of a single speech. For example, the German female director Leni Riefenstahl directed the famous propaganda film *The Triumph of the Will* to chronicle the 1934 Nazi Party Congress in Nuremberg. Later in 1936, she made another influential film *Olympia* to document the 1936 Olympics held in Berlin. These two films used to be severely attacked for their alliance with Nazi and Adolf Hitler, but they are arguably the most successful propaganda films up to date, enjoying high status in terms of aesthetics. In this respect, films are deservedly excellent tools of delivering messages. As a consequence, it is adequate to analyze the language of films by means of the perspectives of Quintilian and Cicero. The arrangement is especially worth paying heed to due to the different essences of language used in speeches and images.

For Quintilian, the formation of a speech is like building a house. In addition to materials at the speaker's disposal, speakers have to dexterously build up a strong building. If speakers own good materials but lack perfect structure (arrangement), everything is in vain. Quintilian also states that a good arrangement is like a fine statue. For him, "order" is the origin of everything and key to a good speech. If we adopt the literal meaning of Quintilian's viewpoints on public speaking, Woolf's novel and *The Hours* fail to meet his criteria. On the surface, they both leave much room to be desired in terms of

“order.” However, just as the film version provides new ideas for the original novel, theories should also be advanced with time. Public speaking deals with face-to-face communication. Once it is accomplished, it can never be done again. We can reuse the text, but it is not possible to reproduce the tone of the speaker or the atmosphere of the occasion where the speech is given. Literature and films are another story. They can be read and watched over and over again. Readers and audience can dwell on the plots and savor the acting, the decoration and music score repeatedly. Although *The Hours* and *Mrs. Dalloway* do seem “out of order” at first sight, underneath the chaotic surface, they are full of order. As far as Woolf’s techniques are concerned, her language is full of experiments and personal style, emphasizing mental descriptions of her characters. In addition, her novels are abundant with a variety of symbols. Take *Mrs. Dalloway* for example. In this novel, interconnected metaphors and imagery (like flowers) appear repetitively and form a subtle yet tight network.

As for *The Hours*, the clear-cut three-part plot meets the requirements Cicero demands for the arrangement of a speech. In “De Inventione,” Cicero lists six parts of a speech: exordium, narrative, partition, confirmation, refutation and peroration (Benson & Prosser 197). The central character of *The Hours* is Mrs. Woolf. Therefore, in the exordium and peroration, the scene in which she commits suicide is vividly described. These two parts echo each other. By putting these two parts together, the audience enters Woolf’s mental state that the screenwriter speculates.

Cicero says that the exordium can either be an introduction or an insinuation. Judging by the treatment of the text, I will say *The Hours* has both. In the beginning of the film, Mrs. Woolf walks hastily toward the river, looking rather agitated. Her facial expressions and gestures reveal her nervousness and

tragic flaws. Even more, her suicide attempt implies the development of the plot, namely, the suicide attempts of other successful or unsuccessful suicide attempts of other characters in the film. In fact, such an opening lives up to the requirements of Cicero's exordium. The simplicity and seriousness of an opening can lead the audience into the world of montage in no time. Cicero mentions that conclusion ought to contain the "summing up," "indignato" and "conquestio." The summing up has to restate previously presented examples; "indignato" aims to excite "indignation or ill-will against the opponent;" the conquestio should arouse "pity and sympathy." The indignato and conquestio are two sides of a coin. They both manage to arouse the emotions of the audience. The voice-over of the ending which laments the fleeting time of one's life is unquestionably a conclusion of the theme of time in the film. Apart from that, the shocking image of Mrs. Woolf drowning herself can be said to create an effect that equals to the indignato and conquestio. All in all, in terms of the conclusion, *The Hours* does meet Cicero's standard.

The narrative of *The Hours* also complies with Cicero's rules. Cicero asserts that narratives have something to do with either people or incidents. When it comes to incidents, speakers can resort to legends, history or fictional events. When it comes to people, apart from incidents, dialogues among characters and their mental state should also be explored without irrelevant contents. *The Hours* is a collage of historical facts, hearsays, and invented plots. It juxtaposes both reality and fiction. Moreover, the dialogues among the characters and their subtle mentality are visualized through images. For example, when Laura Brown considers taking her own life, the audience can see a flood (in her imagination) consuming her on the screen. Her fear of

drowning symbolizes her boring life. Another example is Mrs. Woolf's sympathy for the dead bird. It is actually a mental projection of her life as a bird that cannot fly. As for the parts of the partition and confirmation, we can get a glimpse of them by means of the arrangements of the characters in the film.

For a translation project, differences between the translated text and the original are inevitable. No translators can claim that they are one-hundred percent true to the original. With regard to the differences between *The Hours* and the original "Virginia Woolf," the casting of the three actresses *The Hours* is especially worth deeper exploration. First of all, the director does not choose one actress to play all the three female characters in the film. Instead, Nicole Kidman, Julianne Moore and Meryl Streep play Virginia Woolf and Clarissa Vaughan, respectively. The director purposely represents the looks of these three women based on the conventional "image" of Virginia Woolf. In addition, Cicero thinks that partition can underscore the main points in a speech. The partition can be approached in two ways: showcasing similarities and differences; presenting problems at issue in a simple and clear way. *The Hours* obviously adopts the former. The three women in the film all wear long hair and amber jewelry. Nevertheless, they are not "unique," a term Benjamin keeps referring to in "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." They are all different from the one and only "Virginia Woolf" in one way or another. The texture of vulnerability is not so obvious in Kidman's Woolf; desperate as Laura Brown is, she chooses life over death; and the wishful Clarissa Vaughan does manage to pull herself together in the long run. For the sake of the box office, the narrative of the film is not so hard to follow. However, despite such differences, the originality of the translation

project is not necessarily compromised. It is precisely due to these differences that a new life is created. As Benjamin argues, oftentimes the translation is not identical with the original. Silver also remarks, “The adaptations of Woolf’s texts become more than ‘an activity of literary criticism’ that ‘can throw new light on the original’; they themselves become ‘originals’ whose construction and performance set the stage for assertions about Virginia Woolf” (213). In other words, *The Hours* stands as an original itself. It is the afterlife of the real Woolf, but it is definitely not an inferior.

Cicero thinks that confirmation stands for listing all the evidence to support the points of the speaker. In *The Hours*, the points “on display” are represented in the portrayal of the three female characters. Without a doubt, the director delicately and insightfully looks into the inner worlds of these three women. What is noteworthy is the fact that such a representation may challenge the uniqueness of the original, which constitutes peroration in Cicero’s refutation. For people who were too young to know the time of Virginia Woolf, the image which Kidman creates shapes people’s imagination about Woolf. The other two females constitute other adjectives which are often used to describe Woolf: “highbrow, mandarin, elite; sensitive and fragile” (Silver 97). However, none of them can claim to have the uniqueness of Virginia Woolf. In a sense, the process of “bringing Woolf to life” is correspondent with Benjamin’s theory. He says that the film, a product of the mechanical age, has caused the decay of the “aura” of works of art (222). In “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,” Benjamin defines the aura as “the unique phenomenon of a distance, however close it may be” (222). In other words, for Benjamin, the distance (mental, not physical) brings about the aura, and the shortening of the distance may destroy the aura.

Benjamin identifies two values of the work of art: exhibition value and the cult value. The former refers to the function of being displayed, the latter the function of being worshipped. Based on Benjamin's observation, before the age of mechanical reproduction, the aura of the work of art was imbedded in the cult value. When people saw the work of art, they worshipped it from a distance. However, with the advent of the age of mechanical reproduction, the status of the work of art has been continually challenged. What remains is the exhibition value of the work of art. Its aura diminishes with the technological progress of various kinds of media, such as photography and cinema. Benjamin comments on this development to the point. He says,

For the first time in world history, mechanical reproduction emancipates the work of art from its parasitical dependence on ritual. To an ever greater degree the work of art designed for reproduction. From a photographic negative, for example, one can make any number of prints; to ask for the "authentic" print makes no sense. But the instant the criterion of authenticity ceases to be applicable to artistic production, the total function of art is reversed. (224)

That is to say, without the invention of cinema, the image of Virginia Woolf would not have been represented on the screen. Paradoxically, the representation of Woolf may also come along with the loss of her uniqueness. The question arises as to whether such a loss is detrimental. As far as Benjamin is concerned, the answer is definitely negative. He believes that mechanical production can break the standards of conventional art and become a freeing power. It frees the reproduced project from the domain of tradition.

The plurality of copies substitutes a unique existence. The object reproduced can be watched and listened at any time, which gives it certain presence and leads to “a tremendous shattering of tradition” (221). On the other hand, Benjamin may oversimplify the notion of the cult value; he may also be too naïve to foresee the development the film industry. Is distance always the determining factor in the cult value? In fact, an easily accessible medium as cinema is, it does not necessarily diminish the cult value of the work of art. On the contrary, it may strengthen the cult value of certain works. For instance, with the release of *The Hours*, *Mrs. Dalloway* (once again) became a bestseller instantly, and Woolf’s other major works were also in great demand. More pertinently, cinema (the final product of mechanical reproduction) and literature (the work of art) work hand in hand to boost the star status of the writer and attract more people to adore her. While the label “Virginia Woolf” may lose its aura and uniqueness, its cult value does not fade away.

The film version of *The Hours* is a translation of “Virginia Woolf” both in its content and form. As an original, her writing style clearly demonstrates her “translatability.” To begin with, *The Hours* is the working title when Woolf set about to write the novel *Mrs. Dalloway*. As other modernist writers, Virginia Woolf expresses her dissatisfaction with the world in her writings in the early twentieth century. She consciously constructs a wasteland with broken images. She ponders upon the meaning of life, judges the modern society, lays bare the emptiness of human minds, accuses the war of its cruelty and cherishes the memory of the good old days. As far as the techniques are concerned, Woolf’s language is imbued with experiments and extremely personal style. She lays special emphasis on psychological descriptions and her novels are filled with various symbols.

Furthermore, it is known that Woolf is of the opinion that a good writer should have an androgynous mind, the ideal which she materializes in *Orlando*. It can be inferred from her argument that a person is supposed to possess both masculinity and femininity. Interestingly, although the plot of *The Hours* echoes that of *Mrs. Dalloway*, the division of the three women is closer to the central character Orlando in *Orlando*. *Orlando* delineates the rebirths and transformation of sexes and life experiences over more than four centuries for Orlando. Originally a young man in the Elizabethan era, she becomes a modern woman who undergoes the process of giving birth. In different times, she may possess different features and faces. However, under various covers, she has an identical soul. *Orlando* has been an insightful exploration of masculinity and femininity in Europe over the past four hundred years. It is easy to see that the arrangement of the plot of *The Hours* parallels that of *Orlando*. In the film, the three women can be seen as a unity, or they can be viewed as three individuals who possess the same soul.

It could be said that Woolf demonstrates the fact that sexual differences are constructed and problematic and that men and women do not possess equal status through Orlando. The sex change also troubles the issue of heterosexuality. It is evident that in *The Hours*, the three female characters are more or less bisexual and that the flow of desire is not fixed. Besides, they are not only the focuses of the story, but also the pillars of the households. They do carry out Woolf's ideal while other characters are represented in a rather one-dimensional way. Laura Brown is a prominent example. As soon as her well-rounded neighbor Kitty walks into her house, the camera deliberately turns her gaze into a kind of "male gaze." The "looked" Laura soon becomes the "looking" one. The audience also identifies with Laura and pays close

attention to Kitty's body in no time. Just as Mulvey says, "she holds the look, plays to and signifies male desire" (837); she is "as icon, displayed for the gaze and enjoyment of men, the active controllers of the look" (840). As a biological female, with the function of the camera, Laura is given a pair of man's eyes and in a sense becomes androgynous.

The "form" not only refers to the structure of the story but also the techniques involved. The writer Virginia Woolf is famous for her use of stream of consciousness, detailed descriptions, fragmented narratives and repetitive phrases. First of all, stream of consciousness is a term coined by philosopher and psychologist William James. Stream-of-consciousness fiction is "concerned with those levels that are more inchoate than rational verbalization—those levels on the margin of attention." (Humphrey 2-3). *Mrs. Dalloway* then serves as a perfect example. It is characterized by the use of interior monologues. The repetitive "she thoughts" remind readers of the mental function of the character's mind. The dramatic sequences of the principal characters are all linked with Mrs. Dalloway's through a shuttling pattern of verbal reminiscences. As Humphrey notes, the surface narrative of this novel only takes place within twenty-four hours. Yet all the incidents which take place in the mind of the main character Mrs. Dalloway cover many years (100). In the film version of *The Hours*, even though the technique of stream of consciousness is not as prevalent as in the novel, the director still tries to instill that element into the film. Laura Brown functions as the result of stream of consciousness for Virginia Woolf. According to the movie, Virginia Woolf originally decides to kill her heroine in her new book, and then changes her mind to kill somebody else instead. Laura Brown seems to fulfill Woolf's wish by staying alive, which partly leads to her own son's suicide. Every step

Laura Brown takes is exactly every thought Virginia Woolf has. In this sense, *The Hours* does imitate the technique of stream of consciousness of Virginia Woolf.

Virginia Woolf also has a director's eye, which reflects her unique aesthetics. As a matter of fact, Virginia Woolf's writing often has a cinematic touch. Caughie explains,

Not only does the narrative agency describe scenes when no one is there and rely on the point of view of insignificant, even unnamed characters, and passers-by, as a camera might, but the narrative agency also calls attention to the sex, age, and social position of the observer, as if emphasizing the particularity of the "multitudes" in the streets. (xxvii)

The same emphasis is also apparent in *The Hours*. In the film, the director uses a lot of close medium shots to capture the movements of each character. He also pays heed to trivial details such as flowers, cigarettes or broken eggs. Little by little, these tiny things permeate into the core of the plot and collect the power of the story. As Wolfgang Iser says, these trivial scenes create the gaps between dialogues, and human imagination makes over what is left unsaid in the text (1676). Therefore, a good text if required to leave some blanks to allow readers to fill in the gap. In the final analysis, *The Hours* can be said to be a film subtly weaves the elements of Virginia's writing into the text. In addition, the fragmented narrative is also one of the features in Woolf's writing. In *Mrs. Dalloway*, Mrs. Dalloway's thoughts are incessantly interrupted by Big Ben, and "the dramatic sequences are connected through a single metaphorical nucleus, and the key metaphors are projected and

sustained by a continuous web of subtly related minor metaphors and harmonizing imagery” (Brower 7). As we know, Woolf suffered from a series of mental breakdowns throughout her life, which can partly explain her tendency to use fragmented narratives and even grammatically incorrect sentences. In *The Hours*, the three major threads of the plot are not as fragmented as the narratives in *Mrs. Dalloway*. However, the quick cutting in the very beginning does create a certain sense of disorder. One shot quickly follows another. Los Angeles in the 1950s is soon replaced by New York in 2001. Thanks to the technology, the film reconstructs the fragmented narratives prevalent in Woolf’s writings without losing the pace of the film.

Besides, the overall atmosphere in the film can be said to be rather campy, which is slight from Woolf’s *Mrs. Dalloway*. Kidman’s prosthetic nose is a manifestation of the campy image. In addition to imitating Woolf’s appearances, the nose functions as an absolute eye-catcher. Streep’s performance is another example. Her over-the-top performance style in this film and her melodramatic breakdown scene in the kitchen seem to mock the seriousness of viewers at times.

In fact, Susan Sontag’s camp is a private code, a form of aesthetics. It is all about “artifice” and “exaggeration.” It abandons seriousness altogether. In essence, camp is an art form that takes itself seriously. However, due to its excessive quality, other people cannot take it too seriously. Camp often appeals to the dramatization of human experience. It is safe to say that camp is often related to old-fashionedness and outdatedness. The process of aging and deterioration provides camp with a necessary distance from other objects. When closely examining the essence of camp, one can find that camp often marks the victory of “style” over “content,” “aesthetics” over “morality,” and

“irony” over “tragedy.” Like Sontag points out, “style is everything.” She also points out that camp does not necessarily equal to homosexuality, yet they share similar spirits. In a way, homosexuals, especially gay men, are the one who put the spirit of camp into practice. Sontag comments,

The whole point of Camp is to dethrone the serious. Camp is playful, anti-serious. More precisely, Camp involves a new, more complex relation to "the serious." One can be serious about the frivolous, frivolous about the serious.....Homosexuals have pinned their integration into society on promoting the aesthetic sense. Camp is a solvent of morality. It neutralizes moral indignation, sponsors playfulness. (290)

In addition to Susan Sontag, Keith Harvey also lays bare the characteristics of the “camp talk.” He points out that camp talk often refers to sexual activities and that it indicates the ephemeral nature of sexual desire. In camp talk, the discussion of sex is often contrasted with an attentiveness to conventional moral codes. The speaker may deliberately feign ignorance to adhere to certain moral values. Harvey says, “the incongruity inherent in the juxtaposition of a detailed interest in the mechanics of sex with a trumpeted adherence to traditional moral codes is one of the chief sources of irony in camp” (449).

According to Harvey, the emphatics of camp establishes the theatrical woman. The speaker’s language would consist of exclamations, hyperboles and out-of-power adjectives (such as “marvelous” or “adorable”) that “were typical of women’s language.” However, these emphatics do not imply

commonly shared feminine attributes. For a gay reader, these emphatics are associated with “Southern Belle” played by Vivien Leigh in *Gone with the Wind*. The user of camp hence often cites the theatrical lines used by “Southern Belle.” Harvey contends that least two effects are achieved by doing so,

First, they create ironic distance around all semiotic practice, constituting devices of “defamiliarization”,...and, in particular, signal a suspicion of all encodings of sincerity. Second, they reinforce gay solidarity between interlocutors. To understand the slang or catch on to the allusion is also to feel that one belongs to the community. (451)

Mrs. Dalloway VS. Mrs. Dalloway

In her Dutch treat *Antonia's Line*, Marleen Gorris successfully keeps in balance the various generations of a small town. In her new work *Mrs. Dalloway*, she once again employs a woman as a center, with men moving spirally around her leading actress. Basically Gorris does not abandon the technique of stream of consciousness. Interestingly, in Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway*, the story starts with Clarissa's mental dialogue. The tone is light and pleasant. As for this movie, the opening scene foreshadows the tragedy in the end, and viewers can recognize it in the very beginning. The shell shock, the corpses, and the battlefield are woven into a picture of horror. Septimus's streams of consciousness indicate the both fates of Clarissa and himself. But somehow the tone in Morris's movie is too heavy that almost suffocates viewers. Clarissa's memories tend to be stage-like, rather than lyrical glimpses of an all-important moment in her tremulous youth. Therefore, many parts of

her deployment of stream of consciousness remain earthbound, which can't make this movie a masterpiece. On the other hand, by shifting the focus of the opening scene, Septimus becomes the protagonist in the whole story. It seems that Mrs. Dalloway is his witness, feeling the pain and regret with him.

There is no denying that *Mrs. Dalloway* is a work of feminism. In this book, Clarissa's daughter, Elizabeth, symbolizes how far women have come and where women meant to go. Although Woolf only dedicates several pages to her, the image of Elizabeth has been sufficiently demonstrated by dint of "her self-reflections, Clarissa's considerations, Miss Kilman possessive yearnings, and Sally, Peter, Richard, and Willie Titcomb's observations" (Dibert-Himes 224). Woolf introduces Elizabeth's complexity through her interactions the very first time that she appears. She interrupts a confrontation between Peter Walsh and Clarissa about her life with Richard. As Clarissa claims that she is her daughter in response to Peter's emotional and forceful inquiry, Elizabeth steps forward simultaneously to greet Peter. At once, she is "symbolic of Clarissa's union with Richard...and she becomes androgynous as she is the feminine manifestation of the masculinely defined Big Ben who marks forward-marching day" (225).

On the contrary, the character "Elizabeth" is not portrayed to the full in Gorris's *Mrs. Dalloway*. In this movie, Elizabeth is rendered as a willful young lady in a wealthy family. She even identifies with her spiritual mentor Miss Kilman, who looks down on Clarissa's shallowness. However, after some struggle, she still comes back to her mother's side, which does not meet readers' expectations. In this movie, Elizabeth is reduced to a minor character of little importance.

Translating Stream of Consciousness into Images

Virginia Woolf belongs to the category of artists who master the technique of stream of consciousness. Dowling indicates that “stream of consciousness” is a term that stemmed from the pioneering psychological work of William James and Henri Bergson in the late 19th century. It is “indirect by the lack of quotation marks, the use of the third person, and the employment of the pluperfect tense” (45-46). As Dowling notes, such a technique is often used to blur the boundary between the direct and indirect speech. It is prevalent in Woolf’s writing partly because she would make the transitions in the shift of time as accurate as possible seeing that it would correspond more to our natural experience (46).

The author’s voice blending a character’s stream of consciousness and the frequent shift from one to the other are typical techniques Woolf uses in her narration. In the first sentence of *Mrs. Dalloway*, “Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself” (Dowling 1), Woolf temporarily reads Mrs. Dalloway’s mind and repeats what she just said. Therefore, we sense that there is certain association between the author and the character. Due to the fact that the author is somewhat involved in her character, we readers can hear the voice that helps us communicate with the character herself. However, we always can’t distinguish who really speaks: Virginia Woolf or Clarissa Dalloway.

Apart from that, in the course of the narration, Woolf takes an omniscient point of view. She seems to be able to get into her character’s mind without any obstacles. In one moment, she stands quiescently observing the character. In another, she sneaks into her mind, rendering what she thinks and what she

recalls in no time (Dowling 12). She can add personal commentaries and analyses to her character's thought. She is compared to a stage manager who appears on stage occasionally. Woolf always uses "the compromising pronoun 'one' ...instead of the pronoun 'he' or 'she'" (12) in the presentation of individual consciousness. She chooses to present someone who takes a moment to think, to meditate, and to feel sorry for others as if the understanding of the author about the development of the story were no better than that of readers. She writes "as if the events being reported were taking place at that very moment, and she never knows in advance the course of her story and how it is going to end" (12). From an omniscient point of view, her presentation of the flows of thoughts seems to directly come from the consciousness of a character. The author's voice blended with the character's stream of consciousness and the frequent shift from one to the other are typical techniques Woolf uses in her narration. By dint of stream of consciousness, the author not only "give[s] coherence to her story but at the same time... range[s] at will through time and space of her characters' disordered, chaotic and fluidic activities" (15-16).

As Humphrey suggests, Woolf's *Mrs. Dalloway* is basically composed of interior dialogue with the superimposition of montage on it (53). He also points out the cinematic elements of this novel and identifies the cinematic elements in Woolf's novel, especially in her use of stream of consciousness (51-52). Granted that terms such as "close-ups" and "cutting" are widely used in films, the technique of stream of consciousness is rendered differently in the novel and on the screen. To start with, while the films make abstract thoughts concrete, they are relatively limited in terms of the presentation of the immediacy of characters' consciousness. For example, in the novel, Clarissa's

mind may wander to her youth, to a specific day in her life, and then return to the present. To join the journey of hers, we readers must read several pages of the novel in order to sufficiently fathom the depth of her thoughts. Due to the length and characteristic of the films, directors are likely to avoid packing too many shots in a scene so that the film appears confusing. In a typical drama piece like *Mrs. Dalloway*, the director is destined to bear this in mind. Therefore, the director has no choice but to “unify” Clarissa’s thoughts in one or two scenes. Pages of Clarissa’s interior dialogue have to be condensed in several minutes to keep the path of the whole film. In addition, to make up for the possible lack of depth in the character’s thoughts, the director may use voiceovers to supplement the image. For example, in the beginning of the film *Mrs. Dalloway*, Clarissa is seen in her bedroom with the voiceover reciting Shakespeare’s poem “Fear No More the Heat O’ the Sun,” which actually appears in the novel up to three times. The lines of the poem summarize Clarissa’s fear of being excluded while the same lines works as the talisman to protect both Clarissa and Septimus from being drowned in their despair. With this kind of voiceover, words can be translated into images more effectively without seeming insipid.

Secondly, although the novel has the advantage of being more in-depth in its own right, the cutting in the film allows scenes to shift more flexibly. The introduction scene of the three leading characters in the film *The Hours* serves as an excellent example. Cutting the film here may create a sense of disorder. However, such a technique helps to introduce those characters more efficiently, which is virtually impossible for the novel, which is divided into three parts. When it comes to the employment of the stream of consciousness, the film connects the three minds of the three women more tightly than the novel. In

the beginning of a “special day” in their life, Cunningham describes their states of mind. He depicts Mrs. Dalloway’s stream of consciousness as follows,

There are still the flowers to buy. What a thrill, what a shock, to be alive on a morning in June, prosperous, almost scandalously privileged, with a simple errand to run. She, Clarissa Vaughan, an ordinary person (at this age, why bother trying to deny it?), has followers to buy and a party to give. (10)

For Mrs. Woolf he writes,

Virginia awakens. This might be another way to begin, certainly; with Clarissa going on errand on a day in June, instead of soldiers marching off to lay the wreath in Whitehall. But is it the right beginning? Is it a little too ordinary? (14)

In the “Mrs. Dalloway” part, Cunningham does imitate Woolf’s touch with the sentence beginning with “what” whereas in the “Mrs. Woolf” part, he links the day of “Mrs. Dalloway” with that of “Mrs. Woolf” by purposefully referring to “a day in June.” Then in the “Mrs. Brown” he writes about “a character named Mrs. Dalloway is on her way to buy flowers” which echoes both “Mrs. Dalloway” and “Mrs. Woolf.” These descriptions appear on page 9, 29, 38 respectively. In the film version, the streams of consciousness of these three women are literally intertwined together through parallel editing. This editing technique can create the same effect as cross-cutting which refers to “the linking-up of two sets of action that are running concurrently and which

are interdependent within the narrative” (78). Parallel editing stresses “the paralleling of two related actions that are occurring at different times” (78). Also, as Susan Hayward says, “montage takes over the spectator’s agency: the choice of images to be juxtaposed encodes a preferred reading. Meaning and therefore interpretation are imposed by the film-maker.” In conclusion, modern technology enhances the use of literary techniques in novels, which demonstrates the fact that the two media are complementary, not necessarily contradictory.

In the past, translation and other forms of adaptations were often compared to a woman and they were both thought of as a “lack.” With the emergence of new technology, such an assertion should be challenged. Silver says that the original and adaptation do not exist in a hierarchical relationship but a fluid and shifting relationship. For Benjamin, translation is a kind of salvation. It continues the life of the original and even compensate for its lack. As a translation project, *The Hours* and *Mrs. Dalloway* bring “Virginia Woolf” to life. The director follows Woolf’s footsteps and recreates multiple images of her in the cinematic world. The film may not be a unique representation, but it is no less original than the Woolf we know.

Works Cited

- Benjamin, Walter. "The Task of the Translator". *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969. 69-82.
- . "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969. 217-51.
- Benson, Thomas W., and Michael H. Prosser. *Readings in Classical Rhetoric*. New York: Routledge, 1995.
- Bowlby, Rachel. *Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997.
- Brower, Reuben. "Something Central Which Permeated: Mrs. Dalloway". Ed. Harold Bloom, *Virginia Woolf*. New York: Chelsea House Publishers. 1986. 7-18.
- Caughie, Pamela L. Ed. *Virginia Woolf in the Age of Mechanical Reproduction*. New York: Garland. 2000.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa". *New French Feminisms*. Eds. Isabelle de Courtivron and Elaine Marks. Massachusetts: The University of Massachusetts Press, 1980. 245-64.
- Cunningham, Michael. *The Hours*. New York: Picador, 2002.
- Daldry, Stephen, dir. *The Hours*. Miramax Films, 2002.
- Dibert-Himes, Audra. "Elizabeth Dalloway: Virginia Woolf's Forward Look at Feminism." *Virginia Woolf: Emerging Perspectives*. Eds. Mark Hussey and Vara Neverow. New York: Pace UP, 1994. 224-29.
- Dowling, David. *Mrs. Dalloway: Mapping Streams of Consciousness*. Michigan: Twayne Publishers, 1991.

- Gorris, Marleen, dir. *Mrs. Dalloway*. First Look International, 1997.
- Harvey, Keith. "Translating Camp Talk: Gay Identities and Cultural Transfer." *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. London and New York: Routledge, 2000. 446-67.
- Hayward, Susan. *Cinema Studies: the Key Concepts*. New York: Routledge, 1999.
- Humphrey, Robert. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley: University of California Press, 1954.
- Iser, Wolfgang. "Interaction between Text and Reader". *Performance Analysis: An Introductory Coursebook*. Eds. Colin Counsell and Laurie Wolf. London: Routledge, 2001. 179-84
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford University Press, 1999. 833-44.
- Silver, Brenda R. *Virginia Woolf Icon*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Sontag, Susan. "Notes on Camp". *Against Interpretation*. London: Vintage, 2001. 273-92.
- Woolf, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Taipei, Taiwan: Bookman, 1998.
- *Orlando*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

日治時期普羅文學的跨界互文： 論葉山嘉樹〈淫賣婦〉與琅石生〈闇〉及其文本中譯

羅詩雲*

摘要

在日本大正、昭和時期普羅文藝思潮興起之際，一九三〇年代始台灣的社會主義運動亦已屆於成熟期，並轉型以寫實主義為主要的文學寫作方向。觀察當時日本、台灣兩地在社會主義思潮興起時文學作品的發表，可見出兩方擁有許多相似之處，其中最重要的部份就是以普羅大眾作為書寫對象的訴求目的，以及書寫無產階級與資本主義對立衝突的現實內容。而當時日本與台灣普羅文學的寫作影響，可從日本普羅文藝作家葉山嘉樹（1894-1945）初試啼聲之作〈淫賣婦〉（1926）與琅石生在《臺灣文藝》所發表的短篇小說〈闇〉（1935）其內容形式來加以觀察。兩作背景同樣描繪資本成熟的都會區，以賣淫婦為書寫中心開展情節，無不刻劃出主角與賣淫婦之間勞動階級的連帶感。此外，〈淫賣婦〉發表後隨即在三〇年代的中國由左翼知識份子翻譯為中文版本發行，可以推想在一九三〇年代當時，東亞的日本、台灣、中國三地其普羅文藝的發展是具有強烈的連帶影響與互文關係。因此，本文即從葉山嘉樹〈淫賣婦〉一作延伸討論普羅文藝在殖民時期於台灣及中國的文化脈絡，以茲印證普羅文藝其跨越地域性的思想運動效應。

關鍵詞：普羅文學、葉山嘉樹、琅石生、〈淫賣婦〉、〈闇〉、張我軍

* 政治大學台灣文學研究所

The Intertextuality of Proletarian Literature during the Japanese Occupation: On Hayama Yoshiki's "The Prostitute" (Inbaifu), Lang-shi-sheng's "Darkness" (Yami) and Chang Wo-chun's Chinese Version of "The Prostitute".

Lo, Shih-Yun *

Abstract

During the Taisho period, Japanese literature gradually turned into a literary trend of the proletarian Literature, in the meantime the socialist movement in Taiwan has reached germinated stage, the experimental implementation of literary realism in the early 1930s. Observing Japanese literature and Taiwanese literature in the 1930s, the most similar parts is that the proletarian becoming the focus of the writing and the antagonism between the proletariat and the capitalist as subject matter. Focusing on the Taiwanese writer Lang-shi-sheng's "Darkness"(1935) and the Japanese proletarian writer Hayama Yoshiki's "The Prostitute"(1925), this paper will examine the intertextuality of proletarian literature among Japan and Taiwan. These two stories both set in the developed capital metropolitan areas for the stages, a prostitute and a worker as the main characters, in order to construct the social solidarity of working class. Besides, the Chinese versions of "The Prostitute" had also been published one after another in the 1930s China, which could be seen a vital cultural significance: there was an influence of proletarian literature overall in East Asia including Japan, China and Taiwan. Therefore, the later part in this paper will pay attention on Chang Wo-chun's

* Graduate Institute of Taiwanese literature, National Cheng-chi University

Chinese version of “The Prostitute” to shed light on the evolvement of proletarian literature in the 1930s to see the inter-cultural and intertextual context among Japan, China and Taiwan.

Keywords: proletarian literature, Hayama Yoshiki, “The Prostitute”, Lang-shi-sheng, “Darkness”, Chang Wo-chun

一、前言

日本大正期的社會思潮從民主主義朝向社會主義變遷，第一次世界大戰後世界發生政治經濟危機，日本國內 1918 年更爆發了米騷動，而促進當時工農運動的發展。1920 年大杉榮、山川均等成立日本社會主義同盟，繼而 1922 年日本共產黨成立，不僅加強社會主義理論研究與宣傳，也展開實際的無產階級革命運動。其後遭逢關東大地震（1923）的自然災害，以及全球性經濟恐慌等不安因素，日本當局便藉機掃蕩日共與左翼份子；文藝活動方面，直至 1921 年《種蒔く人》（播種者）創刊後始才首次形成普羅文學的文藝統一戰線¹。整個來看，大正末期到昭和初期間（1921-1934），日本在上述近代化與資本主義急速發達的狀態下，同時興起兩種截然不同的文化文藝路線：一是在資本體制主導下的大眾文藝；一是受容國際社會主義思潮的普羅文學（プロレタリア文学）；台灣左翼文學的誕生，則必須要到 1927 年以後才具成熟的面貌（陳芳明）。台灣的普羅文學發展實可追溯至二〇年代社會主義思潮與農工運動蓬勃的環境，然而與日本普羅主義所不同的是，台灣社會主義的緣起乃源自殖民統治的歷史經驗，因此臺灣新文學中的普羅書寫往往具有階級與民族的雙重性格。此外，自二〇年代末葉開始，日本國內與世界經濟陸續陷入混亂，日本殖民政府遂加強對台灣資源的掠奪，亦加速台灣島內政治運動上的左傾。三〇年代台灣左翼思潮影響下，台灣文學作品則相對呈現反映社會階級現實的內容，其後甚而興起左右知識分子於「文藝大眾化」的辯證，尤其以台灣文藝聯盟機關

¹ 「普羅文學」的定義，依據井上ひさし、小森陽一編著，〈第 4 章 プロレタリア文学〉，《座談会昭和文学史》（東京都：集英社，2003-2004），331-333：「『普羅文學』為『普羅列塔利亞文學』的簡稱，狹義上文學史定義是 1921 年 10 月東京發行《播種者》為起始，一連串文學運動中所發表的各式各樣文類的文學表現之通稱。普羅文學時代直至 1933 年 2 月 20 日普羅作家小林多喜二被虐殺為止。是所謂無產者、勞動者的文學。」

誌《臺灣文藝》上討論最多。換言之，文學運動是台灣左翼政治運動的一個文化延續。

在一九二〇年代以階級意識為中心的日本普羅文學全盛期，觀察葉山嘉樹 1925 年於《文藝戰線》發表的〈淫賣婦〉之創作背景，必須考量 1923 年關東大地震之後，日本政治、社會和經濟同時面臨興替轉換的時間點，以及當時社會主義運動的發展及無產階級意識普遍化；至於 1935 年 2 月琅石生發表於《臺灣文藝》的日文短篇小說〈闇〉，則是在台灣新文學運動與社會主義思潮合流的一九三〇年代脈絡中，所陸續出現普羅性質的文學或綜合性刊物的狀況中所作。縱使三〇年代台灣文學發展受到總督府檢閱與地方長官的雙重過濾，²致使此際台灣左翼運動及刊物受到官方查禁而頓挫，但 1934 年楊逵〈送報伏〉在日本中央文壇的得獎，也相當程度地促使台灣的普羅文學再度興起，並掀起一連串諸如文藝大眾化的社會主義文學路線之爭。

先行研究討論台、日普羅文學思潮的連動關係者，有垂水千惠〈臺灣新文學中的日本普羅文學理論受容〉、王姿雯〈昭和戰前期における日臺プロレタリア文學の交流—葉山嘉樹「淫賣婦」と琅石生「闇」〉、黃惠禎《左翼批判精神的鍛接》、柳書琴《荊棘之道：旅日青年的文學活動與

² 河原功著，林蔚儒譯，李勤岸、陳龍廷主編，〈隱藏於臺灣文學中的世界—從檢閱·禁刊所見之可能性〉，《台灣文學的大河：歷史、土地與新文化 第六屆台灣文化國際學術研討會論文集》（高雄：春暉，2009），323：「在臺灣，則是採取『發行前』受檢的制度，必須事先送往總督府警務局保安課、地方法院與所屬的州廳警察課等，因此在販售或發布之前便已受到禁刊的處分，……再者，地方長官也握有書籍禁刊或扣押的權力，亦即雙重過濾後的結果。」

文化抗爭》等諸多成果。³垂水千惠、黃惠禎、柳書琴等研究者已分就日本、台灣普羅文學運動的理論受容、文人交往、創作活動等方面做了詳細闡述。王姿雯更具體就文本提出普羅文學創作構圖的雷同，以證明日治時期台日兩地的普羅文學的交流。此篇論文將以上述研究成果為基礎，以〈淫賣婦〉與〈闇〉為中心，析論日本與台灣兩地普羅文學萌發環境、文本記號與創作技巧的異同，補足現階段日治時期台灣普羅文學研究於文本闡釋的不周之處。再者，延伸討論張我軍中譯版本的〈淫賣婦〉，刻劃出日治時期普羅文學於東亞的流轉狀況，呈現台灣、日本、中國東亞三地文學思潮互文影響之一隅。

二、台灣普羅文藝脈絡中的葉山嘉樹

不論日本或台灣的普羅文學都是在資本主義的沈重壓力下逐步展開。從賴明弘〈我的文學回顧 臺灣文藝聯盟創立的斷片回憶〉所記的台灣文藝聯盟的成立大會宣言，即可探見一九三〇年代台灣已經意識到經濟恐慌下所衝擊的社會性質，三〇年代即為台灣左翼文學理論的抬頭期：

自從一九三〇年以來席捲了整個世界的經濟恐慌，是一日比一日地深刻下去，到現在，已經造起舉世的「非常時期」來了。看，失工的洪水，是比較從前來得厲害，大眾的生活，是墜在困窮的深淵底

³ 垂水千惠著，楊智景譯，〈臺灣新文學中的日本普羅文學理論受容：從藝術大眾化到社會主義 realism〉，《正典的生成：臺灣文學國際研討會大會手冊論文集》（台北：中研院文哲所主辦，2004.07.15-16）；王姿雯，〈昭和戰前期における日臺プロレタリア文學の交流——葉山嘉樹「淫賣婦」と琅石生「闇」〉，《東方學》，116（東京：2008.07）：146-162；黃惠禎，〈左翼批判精神的鍛接：四〇年代楊逵文學與思想的歷史研究〉（台北：秀威資訊，2009.07）；柳書琴，〈荊棘之道：旅日青年的文學活動與文化抗爭〉（台北：聯經，2009）。

下；就是世界資本主義圈的一角的咱們台灣，也已經是受著莫大的波及了。（《臺灣文藝》 1981: 60）

在「非常時期」的世界性經濟恐慌及政治運動思潮作用下，促使日本與台灣的社會主義覺醒，從而以本土現實環境為基礎，連結文學活動來深刻化無產階級的生活情景。文學上日本與台灣文壇的關聯也更加密切，《臺灣文藝》二卷二號已刊有郭天留〈創作方法之片段感想〉一文，從日本普羅文藝的動向論述無產階級文學的創作技巧問題，並具體提出「以社會主義之寫實主義作為創作方法」、「排拒公式主義，先向現實挑戰」等創作態度的意見（《臺灣文藝》 2.2: 19-20）；此外，同期的《臺灣文藝》上張深切〈對臺灣新文學路線的一提案〉更就中國、日本、歐美等近代文學的發展與背景，交代日本明治、大正期以來社會主義運動的歷程，以討論台灣文學未來發展的新路線：

自明治維新日本的資本主義逐步成熟，經濟機構的惡劣逐漸露現了後，幸德秋水自美國回來，擲了一驚天動地的炸彈，山川均、堺利彥、荒畑寒村、高島素之等同時奮臂而起，衝動了一番思想界的波瀾，於是普羅文學跟其背後而發生。接著一九一七年蘇俄革命成功，共產主義文學沛然流入日本，藏原惟人、林房雄、村山知義、青野季吉等，跟大山郁夫、河上肇、麻生久、豬俣津南雄、福本和夫等的刺戟文字之後，而築成了日本普羅文壇。（《臺灣文藝》 2.2: 82）

從上述劉捷、張深切的論述看來，此際的台灣文壇在社會主義寫實理論的受容上，確實受到日本普羅文學理論的影響。並且已注意到早期參與日本社會主義運動的幸德秋水、堺利彥等人，而非是二〇年代才發展的《文藝戰線》（1924.6-1932.7）或《戰旗》（1928.5-1931.12）等普羅文藝團體。

此外，由《臺灣文藝》同期號的作品琅石生〈闇〉、楊達〈難產〉、楊華〈一個勞動者的死〉等普羅性質作品之刊載，更可見日、台間文化思想的連結之緊密。創作問題上，劉捷認為台灣文學已發展至從理論到實踐的階段，在這之中並注意到普羅文學公式化的弊病，重申創作技巧和態度的重要，並且介紹向巴爾札克、福樓拜、托爾斯泰、杜斯妥也夫斯基等國外寫實主義大家，提供創作技巧的路徑。

台灣文壇內部除了具備日本普羅文學興起背景、概念、作家作品的認識外，1935年創刊的《臺灣新文學》則有大量日本左翼作家的評論文章，〈淫賣婦〉作者葉山嘉樹即其中之一。刊物先後有「對臺灣的新文學之寄望」與「臺灣作家的任務」兩個專題，意欲徵詢日本左翼知識份子對於台灣文學的意見（趙勳達 76）。《臺灣新文學》創刊號以兩個提問出發：一、殖民地文學所應進之道路；二、對台灣之編輯、作家及讀者之建言。葉山嘉樹的回應為：

殖民地文學所指為何，我並不太清楚。所謂的文學，就我輩的認知——基本上是為探討人類歷史發展中最先端——來看，必須是最進步的東西。從此一層面看來，我無意去對殖民地文學、工廠文學、或內地文學等等作出瑣碎的區別。我認為，我們應該愛我們的台灣、我們的日本、甚至全世界。從以上的觀點而言，我期許對台灣民眾生活作真實描寫的作品，能多多在中央文壇上獲得發表。⁴（《臺灣新文學》 1.1: 32）

葉山嘉樹對普羅文學應進之道的討論，是立足在對民眾生活的真實描寫的見解，這也是基於他所參與的普羅文藝雜誌《文藝戰線》，當中無產

⁴ 德永直等著，張文薰譯，〈對臺灣的新文學之寄望〉，黃英哲主編，《日治時期臺灣文藝評論集·雜誌篇》（第1冊）（台南：國家臺灣文學館籌備處，2006），307。

階級解放運動的藝術統一戰線的概念。這種開放性的社會主義階級連帶意識和追求個人思想自由的文學視點，呼應他之後在「臺灣作家的任務」專題中〈以世界性作家為目標〉的見解：

不應該限於畛域之見，只要能夠入書者，都可以列入題材。自家村莊當然要關心，但是在本國、支那、西班牙、摩洛哥，乃至世界各地值得關注的事情不也是多多益善嗎？我深切盼望，既是台灣的作家，也應該是世界性的作家。（《臺灣新文學》 2.2: 59）

無論日本、中國抑或是歐美都是值得關注的觀點，葉山嘉樹接續「對臺灣的新文學之寄望」的意見，以跨地域、階級連帶的普羅文學觀，同將殖民地台灣納入普羅文藝的共同體中來期盼。回觀台灣普羅文學健將楊逵〈文藝時評——藝術是大眾的〉對文學世界觀的意見：「下筆的重點當然是勞工、農民的生活，不過不必受其限制。站在勞工的立場，立足勞工的世界觀，大可寫知識分子、中產階級、資本階級等敵人或夥伴的生活」。⁵（《臺灣文藝》 2.2: 11）《臺灣文藝》時代的楊逵已從宏觀的世界性視野，揭示普羅文學的正確路線，其後更具左翼性格的《臺灣新文學》正與來稿的葉山嘉樹文稿發言相呼應，展現以社會主義國際主義的模式擴大台灣普羅文藝陣線的方向。⁶又，往後推展至葉山嘉樹對龍瑛宗 1937 年獲《改造》佳作〈植有木瓜樹的小鎮〉的評論：

⁵ 中譯文字參照楊逵著，涂翠花譯，〈文藝時評——藝術是大眾的〉，黃英哲主編，《日治時期臺灣文藝評論集·雜誌篇》（第 1 冊），136。本文中楊逵〈文藝時評——藝術是大眾的〉之中譯皆出自此篇。

⁶ 黃惠禎，《左翼批判精神的鍛接：四〇年代楊逵文學與思想的歷史研究》（台北：秀威資訊，2009.07），74：「《臺灣新文學》反映出楊逵身為社會主義國際主義者的階級意識，和日本普羅文學界有極為緊密的聯繫。」

最初，主角對自己的國人、本島人們持有一種輕蔑。可是這一要素不是只有本島人所應背負的，而是資本主義制應背負的。(中略)這不是唱著台灣人的悲哀，是唱著這個地球上被虐待階級的悲哀。這種精神共通於普希金，共通於高爾基，共通於魯迅，也共通於日本的普羅作家。(《龍瑛宗全集》203)⁷

三〇年代葉山嘉樹的文學命題仍聚焦在吃人的「資本主義」，並認為龍瑛宗寫出了受虐階級（無產階級）的現實，其文學精神是共通於世界的普羅作家們。另一方面，《臺灣新文學》動員日本中堅作家針對「對臺灣的新文學之寄望」提出意見，如此的安排也獲得台灣知識份子林克敏、徐瓊二、王詩琅等人的支持與回應。⁸之於日本普羅作家對「殖民地文學」所給予的意見，徐瓊二〈《臺新》讀後感〉做出了回應：

在〈對臺灣新文學的期望〉中，內地的成名作家好像對「殖民地文學」有見仁見智的意見，我也想在此說說我的意見。……我們堅持要用寫實手法忠實地描寫現實，而後必須根據我們的社會觀行動(寫作活動當然也不例外)，約束社會將來的發展才行。……不追溯「殖民地」的政治意涵就不能明白其中道裡。作品中充滿了這種政治意涵，才能散發出殖民地的光輝。……「殖民地文學」並不是台灣人獨占的文學，而是屬於每個擁有正確的社會觀的人。因此，沒有「內地人」或「本島人」的差別。(《新文學月報》2:7)

⁷ 原刊葉山嘉樹，〈顯かな精神「パパイヤのある街」改造四月號〉，《帝國大學新聞》(1937.3.31)

⁸ 林克敏，〈《臺灣新文學》創刊號讀後感〉，《新文學月報》，第1號(1936.2.6)；徐瓊二〈《臺新》讀後感〉、王詩琅〈創刊讀後感〉，《新文學月報》，第2號(1936.3.2)。

徐瓊二的「殖民地文學」是把握殖民地台灣的社會現象與歷史性格，再以正確的現實態度反映在作品中的路線，因此無分內地、本島作家。對照葉山嘉樹以「文學」涵括「殖民地文學」為探討人類歷史發展中最先端的立場判斷，這種台灣文學世界化的傾向，雖然未特別指明所謂的「殖民地文學」其政治意義，⁹但若回扣葉山嘉樹大正期在日本社會主義運動的參與經歷（淺田隆 154-174），與他對〈植有木瓜樹的小鎮〉的評論，可推判這樣的文學觀同樣出發自國際主義路線的普羅文藝思考。《臺灣新文學》與日本左翼作家的緊密關係，與《臺灣新文學》其相當於日本左翼雜誌台灣支部的角色（崔末順 170），一同體現普羅文藝創作的聯合陣線意識，葉山嘉樹與此際台灣普羅文學運動的發展或有其異曲同工之處。

三、〈淫賣婦〉與〈闇〉的光影疊合

本文以相距十年且分別於日本、台灣發表的文本〈淫賣婦〉與〈闇〉進行比較，動機在於兩者的創作時空與內容構圖的相似性：文本背景同樣在資本主義衝擊下的都市空間展開，並以「淫賣婦」、勞動階級作為中心人物，刻畫階級之間的對立與無產階級不幸的運命。前行研究中〈闇〉與〈淫賣婦〉的討論，王姿雯已具體分就空間、身份設定、死亡隱喻之雷同，與人稱使用、結局、寫作背景之相異談論過。而此節將延伸王姿雯的討論，爬梳同樣誕生於社會政治、經濟性質轉型之際的文本〈淫賣婦〉與〈闇〉其文本脈絡，企求兩者間的互文：

⁹ 趙勳達，《「臺灣新文學」(1935-1937)的定位及其抵殖民精神研究》（台南：成功大學臺灣文學研究所碩士論文，2003），111-112。將葉山嘉樹對殖民地文學的意見定位在「文學通性下的一支」的第一個層次，並認為這樣的層次停留在帝國觀點的泛政治化。筆者認為上述趙勳達的論述，以葉山嘉樹一人而言，來對照其一九二〇年代成為普羅作家之前，對於社會革命運動的參與經歷，這樣「文學通性」的判斷或許可再商議。

(一) 台、日普羅文本的構圖：「貧窮與疾病」的眾生相

〈淫賣婦〉的主角民平等同執筆者葉山嘉樹的化身，實際上葉山氏1921年6月進入名古屋報社擔任社會記者時，即以葉山民平的筆名執筆評論。除了親自執筆為無產大眾發聲外，葉山嘉樹更擁有實際的勞動經驗及社會運動的參與，在早稻田大學文科預科退學後，他曾當過貨輪見習水手、煤炭運輸船的雇員、名古屋水泥廠雇員等勞動職務，因此他的作品是具有濃厚的個人生活投影。¹⁰1922至1924年葉山嘉樹三度被當局以違反「治安維持法」或「禁止秘密結社條例」等名目拘捕入獄，獲釋翌年便將獄中所寫的短篇小說〈淫賣婦〉發表於《文藝戰線》11月號，描寫身為勞動階級的內在矛盾與欲望糾葛：

雖然以「活贖」傳說作為基底來營造出新奇的印象空間，但這當中還是與《資本論》裡扼殺肉體、生命的資本主義印象有極大的關聯。其實，從「我」把「悽慘的女人」比作是勞動者的廢料化原像之虛構化作法，可看出這是與《資本論》決定性相遇下致使的。¹¹（前田角藏 72）

雖然無法詳知〈闇〉作者琅石生的生平經歷，但就其作品判斷其創作

¹⁰ 作家經歷參見山田清三郎，《プロレタリア文化の青春像》（東京：新日本出版社，1983），67-68。葉山嘉樹，福岡縣京都郡豐津村出生，家裡代代為小倉小笠原藩的武士。1913年（大正2）早稻田大學預科文科入學，年末除籍。大正2、3及5年分別於加爾各答、室蘭至橫濱航路擔任見習船員，21年參與名古屋水泥工廠勞動者運動組織而被解職。1921年6月有人介紹下進入《名古屋新聞》任職社會版記者，同年10月參加愛知鐘錶的爭議團運動，而辭退新聞社職務。1923年6月因參加左翼路線的勞動組織活動（「第一次共產黨事件」）遭當局逮捕，1925年受監於巢鴨刑務所，同年出獄。

¹¹ 中文引文為筆者自譯。

主題皆富有清楚的普羅意識。¹²〈闇〉的發表即被《臺灣文藝》編輯同人認為是琅石生「最初的普羅之作」(《臺灣文藝》 2.2: 143)，而《臺灣文藝》〈ある日の言葉〉琅石生也擲娼妓的苦悶：「笑是賣春婦唯一有的麻醉劑，同時是生活的潤滑劑」(《臺灣文藝》 2.3: 72)。由此可知琅石生深切注意到底層勞動階級娼妓的情緒與無奈；又，1935年琅石生另一篇作品〈面頰〉場景同樣設定台北都會的一角—K市S街，只不過相對於市中心S街是個靜謐的郊區，主人翁則是名因為學生升學壓力而患病的教師。主角因患病而必須請假休養，一方面失去教職薪水的支援，又加上久罹的疾病未見好轉，因此逐漸消喪自我意志。從小說、隨筆皆可見琅石生向來關注的是都會裡「貧窮」的眾生相，不論是〈闇〉農村來的阿足、被工廠免職的洪阿泉，還是〈面頰〉學校任教的新進教師，都因為貧窮或疾病而陷入生命絕境。當台灣逐漸進入殖民體制下的現代化社會之際，貧窮與疾病往往互為因果的出現。葉山嘉樹〈淫賣婦〉開頭的場景設定是停泊各國船隻的橫濱港口，具有影射跨國性資本主義爪牙的味道；不同於〈淫賣婦〉的構圖，琅石生〈闇〉則是融合台灣封建社會的養母、地主、查媒嫖制度，描寫日治時期台灣的殖民資本主義與封建體制的共犯結構。

進一步觀察兩部作品中的記號，皆指涉到「肺結核」這種消耗性的慢性疾病，¹³歸咎其病因乃來自貧窮與不健康的工作環境，因此肺結核病徵

¹² 琅石生其人與其他作品之討論，參見星名宏修著，莫素微譯，〈從一九三〇年代之貧困描寫閱讀複數的現代性〉，《臺灣文學學報》，第10期(2007.06)：115-122；僅能從《臺灣文藝》的編後記得知1934年琅石生曾以新人之姿，刊載小說作品於《臺灣新民報》，1934年《臺灣新民報》目前散佚不得見。

¹³ 琅石生，〈闇〉，《臺灣文藝》，2：2(1935.2.15)：61：「『從之前我胸口就已經不行了，但來到這裡以後不但不給我治療，又都是一些討厭勉強的事情……』(中略)一陣激烈的咳嗽打斷了她的話。」；葉山嘉樹，《淫賣婦》，現代文學研究會編，《近代之短編小說》(大正篇)(福岡：九州大学，1986)，211：「あの女は肺結核の子宮癌で、俺は御覽の通りのヨロケさ。」從上述敘述可以知道作品內容所提之疾病皆關係到肺結核。

的書寫可作為社會亂象比喻的一種辭格：「疾病常常被用作隱喻，來使對社會腐敗或不公正的指控顯得活靈活現。傳統的疾病隱喻主要是一種表達憤怒的方式……」（桑塔格 65）。其後琅石生另寫小說〈面頰〉中青年主角也因過勞而出現了疑似肺結核的病狀，¹⁴其所控訴的不外忽視殖民、封建雙重體制下，金錢與病菌對失業者、勞動者甚或是知識份子的侵蝕，與無產階級族群數量的擴大。於此，可謂回應了桑塔格（Sontag, S.）對肺結核病因的貧困、匱乏之想像。回到琅石生寫作所效法的對象來看，葉山嘉樹則夾雜描寫勞動者的精神面向。故事末尾安排淫賣婦現世已無法獲得救贖，而一步步邁向沒有光的所在而死亡，這象徵被壓榨的全體勞動階級之命運，也是被社會主義思想所物化，藉以抬升殉道意義的表現（王姿雯）；另一方面，〈閨〉的結局則對比其標題與〈淫賣婦〉末尾情節，而加寫「不知何時才會來到的太陽」這一段敘述，表現出較為樂觀的姿態。再者，琅石生以一個曾從事罷工運動的勞動者，來觀看最底層的勞動者——娼妓，則是一種上對下的視角。這樣的敘事角度與結局安排，隱現此階段的台灣普羅作家內在觀點的寫作侷限，抑或是此際仍待大眾覺醒的殖民地社會後進性。

十九、二〇世紀以來殖民資本的流入，促使東亞地區中投入娼妓與苦力階層的人愈增（James F. Warren）。相應於此，台灣的〈閨〉與日本的〈淫賣婦〉二篇普羅文學之作，適以勞動青年（船員、工人）為敘事視角，觀看最底層階級的女性勞動者「賣淫婦」；空間營造上，葉山嘉樹及琅石生皆於密閉性空間中描繪社會勞動者的慘況，藉以凸顯同一時空中社會資本加諸於同一階級群體的壓抑共向，以期喚起跨民族的勞動者連帶關係，並回扣日本普羅文藝書寫的聯合陣線模式。與此同時，並藉由暴露勞動階級

¹⁴ 肺結核的病徵描寫，參見琅石生著，林鍾隆譯，〈面頰〉，鍾肇政、葉石濤主編，《植有木瓜樹的小鎮》（台北：遠景，1997），331、336-337。原刊〈頰〉，《臺灣新文學》，2：1（1936.12.28）：7-14。

的病痛期盼追求敘事治療的功效。縱然當時日本、台灣的資本主義結構成因相異，但琅石生與葉山嘉樹不約而同以普羅大眾身體層面的貧窮、飢餓與疾病，彰顯國族身份、現代文明、社會制度、性別權力等層面的不平等。暴露病徵的同時，即是暴露社會之病。二人不僅觸及資本主義社會內部的貧富差距問題，甚或還描寫了底層階級為了生存，從鄉村來到都市的人口流動現象與社會問題。可以說文本的書寫構圖呼應了兩個作家當下的生命經歷，以及一個帝國資本介入勞動者個人身體、損耗殖民地台灣的壓抑時代。

（二）角色倒錯：擬機械化的勞動者、擬人化的機械

二十世紀機械文明的快速進展致使高度資本主義的發達，這般機械消耗人體的現代性力量，文本中最明顯的就是對勞動者身體疲勞與死亡的描寫。進一步說，勞動者也是一種機械文明下另類的消耗品，女性勞動者的刻劃往往是性方面的無止盡消耗。如同〈淫賣婦〉中奄奄一息的娼婦，對民平而言就如同是資本社會中「殉教者」般的象徵；而〈闇〉裡脫離苦難、安靜死去的阿足，則是在洪阿泉的嘆息中，期待著未知的元旦太陽；相較於女性肉體的被消費，普羅文學對男性勞動者則多描寫體力透支的身體消耗，然而更諷刺的是以往消費女性的男性，在葉山嘉樹的故事裡竟也成為被消耗的一員。〈淫賣婦〉中守護著賣淫女子的幾名男性勞動者，就是處在這般的諷喻情境，工廠勞動使他們身體病痛而無法工作掙錢，必須仰賴女性賣淫的交易維生。女性身體宛如一座工廠，將她撕裂的肉體化成為資本，供養著其他的男性勞動者：

她出賣勞力直到最後剩下了這些殘渣，走到最後不得不拿出貞操來販賣，以求餬口吧。她就好像為了讓某些人活下來，而必須殺人來製造的六神丸一樣，直到最後已經沒有什麼無產階級的人可殺之

時，為了飽足肚子，便開始啃起了自己的手腕、生殖器，一直啃到神經。為了生存而自我毀滅，除此之外別無他法。（《近代の短編小説》 198）¹⁵

至此，葉山嘉樹將男性勞動者置於比女性更被動、次級的處境。而船員民平與ボーレン（boarding house）的借貸關係，也益發暗示勞動者處境的不善。〈淫賣婦〉結局末尾男主角民平的眼淚，可以說從女子的命運中也見到自身與其他勞動者的命運，眼淚連帶象徵著普羅大眾對資本主義的抗議。這裡的女性勞動者顯然是更具主動的諷喻作用，呈現對勞動階級的性消費與有閒階級的階級榨取之反抗。

由於台灣左翼文學的特性初始即具階級與民族解放的目的存在，所以充滿寫實主義與批判性格，這點同樣在琅石生〈閨〉的敘述中得證。來自台灣鄉下的阿足，因為地主對從事農耕的父親壓迫，不得已被轉賣了四次而輾轉淪落到台北都會。這裡兩性關係中描寫女體作為性商品，於資本社會進行交易的安排，雖沒有葉山嘉樹〈淫賣婦〉之於男女勞動者身份的深層顛覆，不過卻也依據殖民地台灣傳統社會中女性的現狀，多了一份批判殖民與資本勾結異化台灣社會價值觀的意味。星名宏修評閱琅石生〈閨〉：「支撐『島都』的『繁榮』之下層貧窮農村的對立軸也被寫入。」（《台湾純文学集一》 440）。以殖民地台灣作為文本背景的〈閨〉，以大稻埕中「太平町」這個都市的勞工農階級集居地為地點，刻畫一個自農村投身都會、身處底層階級的娼婦之不潔形象。島都／農村和大稻埕／太平町的對照組，交相襯托之下龐大的都會機器正一點一滴榨取勞動女子的靈肉：「雙頰眼睛凹陷，皮膚完全失去光澤，顏色像幽靈一樣蒼白。與其說這是人的

¹⁵ 原名《淫賣婦》刊於《文藝戰線》，2卷7號（1925.11.1）：1-19。（本文所引用的〈淫賣婦〉之中文引文皆為筆者自譯）

裸體，倒不如說只是肉塊、活的屍體。油被榨乾、血被吸乾後留下的殘渣」（《臺灣文藝》2.2: 59）。¹⁶殖民資本的進入，不但未替台灣農村帶來相對富裕的社會發展，反倒更形鞏固貧者愈貧的生活樣貌，以及從農業到都會中討生活的女性其態勢的卑劣破碎。此外，琅石生更透過對台北都會擬人化的描寫筆法，生動地揭露資本主義生產機器對勞動者身、心、靈上全面的吞噬：

經過一整天過度勞動而極度疲勞，在大稻埕的陋巷裏，這些疲累至極、面無表情地張著嘴巴，用空洞渾濁的眼神看著空間中某一點的勞動者或無職者們，餓著肚子聚集在一起。毫無慈悲的雨把這些勞動者們的麵包奪走後，還將他們從舒服的公園椅子及草地床舖上趕走。（中略）但只要離開這些被摧殘困苦的人們，跨出一步走到大街上，那裏是洪水般的霓虹燈與裝飾燈。他們好似在比賽誰用掉最多的電。赤紅的霓虹燈放射出它的光芒，誇耀地燃燒著。而那就像是惡魔的舌頭似的，要把全部的東西都舔食乾淨。（《臺灣文藝》2.2: 56-57）

勞動者身體的機械化隨著社會機械化的軌道而變形，霓虹燈有著惡魔般的舌頭舔食都會的一切，勞動者則眼神空洞、極為疲累。在大稻埕陋巷內充斥著被勞動生產消耗殆盡的勞動者與失業的人們，島都台北不僅居高臨下地嘲弄勞動階級，極具吞噬性的黑暗都會更透過勞動者的神情而具象化。葉山嘉樹則就六神丸補藥的製作過程，進行機械與人角色倒錯的描述：

¹⁶ 本文所引用的〈闇〉中譯，請參照陳允元，《島都與帝都：二、三〇年代臺灣小說的都市圖象（1922-1937）》（台北：台灣大學台灣文學研究所碩士論文，2006），185-189。

這裡仿若有著進去就走不出的機關，成了支那製造的六神丸的工廠似的，如同我是那製造六神丸的原料，會在這裡被活生生的開腸破肚取膽。……起死回生的六神丸，其製造之初的存在最大價值，唯一理由不就是为了恢復或延長生命的目的嗎，但它們卻不在乎地背叛了這目的，而以殺戮的手段得以成立。（《近代の短編小説》 193）

製作六神丸的工廠彷彿就是對勞動者的虐殺現場，葉山嘉樹運用船員民平在仿若六神丸工廠的詭異空間裡，其彷彿待宰羔羊般的不安處境，諷喻了勞動者是為資本生產環節中的原料。除了將勞動者的心靈機械式地異化，葉山嘉樹與琅石生不約而同將機械裝置擬人化，加強勞動者與資本機械文明的對立，甚至是對勞動者身心的全面消耗。呈現表面看似華麗的都會光景背後，其內裡隱藏著如同充滿病痛的勞動者般腐爛且悲劇的現實。

觀察〈閩〉與〈淫賣婦〉修辭寓意的同一性，表達此時台灣文學的書寫意識是貫徹社會寫實主義方針來寫殖民地台灣社會現況，並且如同日本的普羅文學作家葉山嘉樹，於書寫形式上不拘泥於左翼的準則。一如 1935 年細田民樹在《臺灣新文學》上〈在寫實主義的正確理解之上〉的見解：

現階段殖民地文學的首要之務，在於平穩地、不要搞錯方法地仔細描寫殖民地的現實狀況。例如，朝鮮的張赫宙等，不是所謂的左翼作家也沒關係，他所寫描寫的貧農、淫賣婦等人的現實生活，才是作家要告訴讀者的，作為文學最重要的一點。（《臺灣新文學》 1.1: 37-38）

從上可知細田民樹所謂不拘泥於作家的左翼身分，著重結合普羅題材與寫實精神的創作精神。而這正是二〇年代日本普羅文學發展以來，左翼

知識份子對文藝創作技巧的再省思。此外，由〈闇〉的行文，也能夠發現台灣方面效法日本普羅文學嘗試新感覺派的描寫技法，進一步吸納成為普羅文藝破格創新的形式，關於此點待下節闡述。

（三）普羅文學中的新感覺

1934年當〈闇〉發表之際，由台灣文壇發展與同一期號的《臺灣文藝》狀況，可以確認是朝向社會主義寫實的方向來轉變。同期《臺灣文藝》楊達發表〈文藝時評——藝術是大眾的〉一文，闡述普羅文學於藝術層面上與藝術派的差異：

當藝術派想要主動積極地出擊時，無產階級既創辦自己的報章雜誌（文化集團及文學評論），又不用階級觀點看文學，差一點就成為藝術至上主義的俘虜，這種「抓鬼反被鬼抓」的現象真是可悲。這期間，德永直先生等少數人為了維護藝術本意而艱苦奮鬥的情景，真是悲壯。（《臺灣文藝》 2.2: 11）

楊達一直致力於普羅文學路線的確立，而且認為普羅文學應該發揮「主題」，與訴求客觀描寫的自然主義做了相當的區隔；再者，楊達意指的「藝術至上主義」俘虜，意指其文學創作對象是自己心境而背離普羅大眾的自然主義。在這般普羅文學藝術的準則之下，〈闇〉的出現正象徵台灣的普羅文學追求主題正確之外，其藝術層面的與時提昇。另外，對於此際正值興盛的普羅文學脈動，同期《臺灣文藝》光明靜夫〈就勢力抬頭的純文學的幻象而論〉便已直陳公式化式的普羅文學將邁入沒落之境：

二、三年前還高喊不是無產階級文學就不算是文學而興盛一時的無產階級文學最後只不過促進了科學文藝批評的興起，而難逃漸次沒

落之途，這不也都是因為過於因循創作的公式而無法激化幻象所造成的結果嗎？（《臺灣文藝》 2.2: 16-17）

1935 年光明靜夫就日本普羅文學創作公式化的弊病，提出「剖析社會、分析心理，再綜合統一」之作法來加以改善。而〈闇〉的出現，代表台灣知識份子同樣就普羅文學創作問題做出思考，並且企圖仿效葉山嘉樹的普羅文學的創作手法，尋求普羅文學改革的另層意義。

在日治時期台灣文壇與日本文壇的密切交流的背景中，審視佔據日本一九二〇年代大正至昭和期的兩個文學思潮：「新感覺派」、「無產階級文學」（普羅文學）。前者是首次明確出現的現代派寫作，是文學上的革命，後者強調小說作家的社會任務，是革命的文學，兩者共同將文學推動至一個新階段（安德魯 190）。而葉山嘉樹的普羅文學作品之所以普遍受到好評的緣故，就是因為在生產與鬥爭的世界中，他打破一般普羅文學公式化、概念化的僵硬模式，並擺脫自然主義文學的束縛，融合當時日本新感覺派的手法，至普羅的社會寫實文學路線之中。¹⁷「普羅」題材融合「新感覺」這種強調主觀感的革新創作手法，在〈淫賣婦〉開頭的創作自白，以及主角民平對賣淫女子身體溫度的慾望想像上都能見出：

¹⁷ 「新感覺派」之名由來，參見吉田精一，《現代日本文学史》（東京：筑摩書房，1991），131-132：新感覺派以有志人士創刊的同人雜誌《文藝時代》（1924 年 10 月創刊）為主，評論家千葉龜雄在讀完其創刊號後，於 1924 年 11 月號《世紀》雜誌，以「新感覺派的誕生」為題發表文章，賦予「新感覺派」的稱謂。當時日本普羅與新感覺派陣營之間並非全然對立，參見長谷川泉，《近代日本文學思潮史》（東京：至文堂，1992），136：「片岡 鉄兵などのように、新感覺派から左傾する作家も多く出た。一方、新感覺派はプロレタリア文学に表現上の影響を与えた。葉山嘉樹や、小林多喜二や林房雄の作品にも、その跡をたしかめることができる。」中譯：「如片岡鐵兵等人一樣，從新感覺派出發而左傾的作家也很多。另一方面，新感覺派對無產階級文學帶來文學表現上的影響。葉山嘉樹、小林多喜二和林房雄的作品都能確認這文學痕跡。」

坦白說。雖然這實在是件痛苦的事情，但我還是坦白說。——若這裡躺的不是全裸的女人，而是全裸的男人，我就不會在此停留這麼久了，心裡也不會這麼感到激動吧……不用說這個女人當然沒有抵抗力。娼妓在法律上雖然被剝奪了抵抗力，但此時此刻這個女人更在生理上被剝奪了抵抗力。於是我為了性慾的滿足，即使是這個女人也覺得比姦屍來得好些。因為不論怎樣說，也還有著體溫。最困惱的是，我是一名青年船員，不論何時總慾望地由喉嚨發出唔—唔—的聲音。（《近代の短編小説》 197）

敏銳的感官與內心意識的書寫呈現葉山嘉樹對幻想與寫實的融合，在這樣奇異氛圍中架構出普羅題材，並將具強烈政治性、寫實性的普羅文學，引領至勞動者理性與感性糾結的內心狀態；再者，於描寫資本家與勞動者立場相違的敘述中，織進女性的悲劇，也更加強作品整體社會批評的效果。

相對於文學裡不斷進化的視、聽覺感官之敘述，嗅覺總是被遺忘的部份。然而〈淫賣婦〉描寫主角從黑暗的房間看到賣淫女子的軀體時，不僅從視覺方面刻繪，更以所謂的「低級感官」——嗅覺（坪井秀人），來加強女子整體的形象敘述，以及都市的不潔感：「從頭部散發出酸敗的惡臭，從肢部則散放出惡性腫瘤特有的惡臭。這異樣的惡臭已到使人擔心肺部能否耐得住的地步」（《近代の短編小説》 196）。這文字敘述呼應了坪井秀人對現代味道在文學書寫的討論，尤其是嗅覺感官的意味：

味道是與概念(signifié)保有最遠距離的感覺記號，因此，嗅覺很難從附屬於視覺的排列順序當中脫離，但相反的，透過微薄的實體性與對象（意思）的距離限制，嗅覺表象在呈現對象與自己間的「距離」、

當中的空氣、氣氛或氣息等時，一直發揮著效果。……當味道脫離了私人成對的關係或自我陶醉的身體領域，而被廣泛共有（公有）時，就會變成被嫌棄的可怕惡臭，或是開始發揮作為劃分階級或性別差異的權力記號機能。¹⁸

嗅覺的惡臭於文化規範上往往與身體、感情、精神的負面狀態連結。正因為嗅覺這種超越具象事物而持續作用的特性，所以更能彰顯社會空間中階級與性別的不平等處境，以及資本主義經濟結構下慾望驅使的惡性循環。琅石生〈闇〉雖未有直接的嗅覺描寫，但在其他感官陳述上仍多有著墨。總的看來，葉山嘉樹與琅石生普羅文本中的感官描寫，意味著一種以都市與鄉村之間所無意識建構起的階層化前提的感官政治學。他們不約而同將視、嗅覺等感官轉化為含有生活品質的記號，將五官感覺延伸作為諷刺社會吃人現象的表徵，不僅表達都會資本社會中勞動者、資本階級構造的反差，亦是普羅文藝創作意識與技巧上的深化表現。

（四）〈淫賣婦〉在中國的再譯問題：以張我軍為中心

一九三〇年代台灣的普羅文學雖已屆成熟，但同時代中國、日本普羅文學的相關思想書刊，卻因為總督府採取「文化隔離政策」的嚴厲檢閱，而在台灣遭到相當大的情報箝制。¹⁹在這樣的出版狀況下討論左翼作品〈淫

¹⁸ 坪井秀人著，李文茹譯，〈尋找能聞到味道的語言－嗅覺表象與近代詩等－〉，《臺灣文學學報》15(2009.12)：128。

¹⁹ 河原功著，林蔚儒譯；李勤岸、陳龍廷主編，〈隱藏於臺灣文學中的世界—從檢閱、禁刊所見之可能性〉，《台灣文學的大河：歷史、土地與新文化 第六屆台灣文化國際學術研討會論文集》，323：「1930年前後，總督府對於潛藏於中國新文學運動與日本普羅列塔利亞文學中，意圖輸入臺灣的赤化思想採取近乎過敏程度的警戒與防堵，表現在檢閱制度與禁刊數量激增等現象上。其採行『文化隔離政策』與『愚民化政策』等，不僅止以臺灣人為對象，在情報的箝制、新思想的壓制上，即便定居臺灣的日本人亦深受其害。」

賣婦〉的中譯問題，尤其是台灣知識份子張我軍翻譯的版本，始更能彰顯台灣文學超越檢閱的發展意義。伴隨中國二〇年代後期至三〇年代是譯介日本左翼文論的高峰階段（王向遠），葉山嘉樹 1925 年 11 月發表的〈淫賣婦〉之中文翻譯狀況則有相應的發展：1929 年上海分別有以「日本新寫實派作品集」為叢書名的《初春的風》，收有葉山嘉樹〈印度的鞋子〉，以及 1929、1933 年張資平兩本譯書的出版，收錄葉山嘉樹〈士敏土鑊裏的一封信〉；另外還有 1930 年馮憲章（1908-1931）《葉山嘉樹選集》及張我軍《賣淫婦》等兩個譯本的出版。²⁰後述兩個葉山嘉樹的專書（馮、張）中譯版收錄的篇章亦有所不同，馮氏所譯版本於 1933 年更名《葉山嘉樹集》由現代書局再版。譯者馮憲章是中國左翼文學團體太陽社（1927 年創立）的成員，1928 年曾與蔣光慈等人人在日本籌建無產階級組織太陽社的東京支部，1930 年回中國參加左聯，從事創作和翻譯活動，是三〇年代日本左翼文學重要翻譯者之一，其中《葉山嘉樹選集》即為他的首部普羅文藝譯作（王向遠 149），其〈寫在譯稿前面〉序文說道：

²⁰ 平林たい子等著，沈端先譯，《初春的風》（上海：大江書舖，1929），收錄平林たい子〈拋棄〉、中野重治〈初春的風〉、葉山嘉樹〈印度的鞋子〉、林房雄〈油印機的奇蹟〉、金子洋文〈銃火〉等五篇；江口渙等著，張資平譯，《某女人的犯罪》（上海：樂羣，1929），收錄江口渙〈某女人的犯罪〉、藤森成吉〈地主〉、葉山嘉樹〈士敏土鑊裏的一封信〉等三篇；張資平譯，《資平譯品集》（上海：現代書局，1933），收錄山田清三郎〈另一種被壓迫者〉、藤森成吉〈馬車〉、金子洋文〈女人〉、山田清三郎〈難堪的苦悶〉、松田解子〈礦坑姑娘〉、藏原伸二〈草叢中〉、小川未明〈暴風雪〉、江口渙〈某女人的犯罪〉、葉山嘉樹〈士敏土鑊裏的一封信〉、藤森成吉〈地主〉、田村俊子〈壓迫〉、武者小路實篤〈不幸的男子〉、小川未明〈街路裏〉、谷崎精二〈別宴〉、華田一郎〈夢醒了〉、加藤式雄〈最後列車〉、小川未明〈無產階級者〉等十七篇；葉山嘉樹著，張我軍譯，《淫賣婦》（上海：北新書局，1930），收錄〈淫賣婦〉、〈離別〉、〈洋灰桶裡的一封信〉、〈沒有勞動者的船〉、〈山崩〉、〈跟蹤〉、〈櫻花時節〉、〈淡淩船〉、〈天的怒聲〉、〈火車的臉和水手的腳〉、〈捕鳥〉等十一篇小說；葉山嘉樹著，馮憲章譯，《葉山嘉樹選集》（上海：現代，1930），收錄〈沒有勞動者的船〉、〈淫賣婦〉、〈印度鞋〉、〈坑夫的兒子〉、〈士敏土桶中的信〉、〈港街的女人〉、〈苦鬥〉等七篇小說。

日本唯一的馬克思主義藝術批評家藏原惟人在《藝術與無產階級》裡面對他（筆者註：葉山嘉樹）有過這幾句話：「他很知道勞動者的心理與生活。他不但是一個勞動者，他自身便成長在勞動運動當中。……」（中略）同理，葉山嘉樹從前的小說，也不會因為他現在的右傾，與我們完全沒有作用了吧！（馮憲章 3）

深具無產階級主義思想的馮憲章，引用藏原惟人的評語表達他對葉山嘉樹普羅作品的看法，是具有無產階級生活實感的文學實踐者。而馮氏根據改造社《沒有勞動者的船》所譯之譯本，也向當時中國的普羅作家展現無產階級文學的高超筆法，提供意識型態公式化的創作模式外的範本。而前述第一個翻譯版本《初春的風》，雖非針對葉山嘉樹的專書譯本，但從譯者沈端先（夏衍）與馮憲章同樣具日本留學經驗，且為中國左翼作家聯盟成員之一的背景判斷，此書與馮憲章版本的譯著目的其雷同性高，看中的是意識形態與寫作技巧並重的日本普羅寫實小說。至於 1912 到 1922 年留學日本的張資平，也因同步接觸到日本普羅運動與文藝思潮的風起，而展開日本左翼小說的翻譯。

非留日背景的張我軍 1924 年曾參與台灣留學生反日組織的「上海台灣人大會」活動，他對葉山嘉樹小說的翻譯動機，除了與馮憲章一樣是對作家普羅意識與生活實踐的經歷感到興趣之外，更大的原因是來自對葉山嘉樹文學成就的認同。張我軍譯本的作者簡介〈作者葉山嘉樹小傳〉中提到翻譯前對葉山嘉樹作品的印象：

今年（1929 年）春間，偶然在北平的日本書肆，看見了一本小冊子《沒有勞動者的船》，因為我正在注意日本的無產派文學，看了這個題目，馬上就從書架上抽出來翻看了。在目錄上看出了《洋灰桶裡

的一封信》時，我心一時跳起來了。一如見了沒有見過面的戀人。這幾天我又得到了改造社出版的《新選葉山嘉樹集》，就在這本集子裡，我完全認識了葉山嘉樹，我在這裡滿足了有生以來第一次的欣賞欲。老實說，歷來的文學作品，能像葉山氏這樣使我感到欣賞的快意的，還沒有遇見過。（張我軍 136-137）

1924年1月便赴北京求學的張我軍，留學期間使他有機會接觸日本左翼思想的著作並加以翻譯，包括山川均、黑田乙吉、葉山嘉樹的作品（蘇世昌 27-28）。引文敘述中，當時張我軍對葉山嘉樹的第一印象是來自〈水泥桶中的信〉（セメント樽の中の手紙），這篇作品1926年1月同樣發表在《文藝戰線》上，是部不到三千字的短篇小說，卻能相當深刻地描寫當時日本資產階級與工人階級矛盾逐步激化的景況。由此，1929年7月27日張我軍便將〈水泥桶中的信〉譯作〈洋灰桶裏的一封信〉發表在上海《語絲》雜誌（楊菁 166）；其後，張我軍入手的葉山氏著作選《新選葉山嘉樹集》，則是1928年由日本改造社出版的版本，一共收錄五十篇作品，當中〈淫賣婦〉被放在首篇。

其實在張我軍中國的譯本之前，台灣方面1929年8月《臺灣日日新報》「新刊紹介」欄即介紹了「新興文學全集」第十卷，當中收有葉山嘉樹、黑島傳治、里村欣三、平林泰子等當時勞農藝術家聯盟成員，也是《文藝戰線》系統的新進作家作品。11月同報同欄則引介「新進傑作小說全集（第九卷）」中葉山嘉樹的《火夫の顔と水夫の足》、《船の犬「カイン」》、《電燈の油》、《ハンチ泥棒》等小說，並以「純粹的普羅列塔利亞的先驅者」稱之。²¹在這個左翼系譜下，張我軍關注的左翼文論多是集中於《文藝戰線》派中認同山川均的作家，這樣的傾向可呼應張我軍更早的譯作〈弱

²¹ 「新刊紹介」，《臺灣日日新報》，第10527、10612號（1929.8.8、1929.11.2）。

少民族的悲哀》。此論發表在 1926 年 5 至 7 月《臺灣民報》上，動機是感於山川均載於《改造》批判日本殖民政策的論文：「許多自己所不知的，或知而不詳的事——且與咱們全島民的死活大有關係的事——山川先生卻詳詳細細地在日本第一大的雜誌《改造》宣佈出來」（361）。²²山川均的言論對張我軍而言起了很大的共鳴，且啟發他對社會主義的認識。不僅是社會主義的思潮，包括日本文學其內在獨自的系統，與明治以來對移植接受西洋思潮的特性，皆讓 1923 年轉赴北京的張我軍持續投入日語作品的翻譯工作，他在〈日本文學介紹與翻譯〉（演講稿）對翻譯的主張為：

一個國家的文學潮流文學運動上，介紹和翻譯是十分有意義的。介紹的方法有兩種，第一是用論著說明其價值，再就是翻譯其作品。至於翻譯的目的也有兩種：一是知而見之的意味，一是讓讀者可以多讀到一本書。翻譯的結果，可以使經驗宏富；由作品上得到的經驗，可以知道外國人的國民性。（449）

翻譯之於張我軍而言是最能引介文學潮流的一種途徑，透過翻譯日語作品可以豐富讀者對日本普羅文化知識以及其國民性的理解。因此，若說張我軍在台灣時期的譯作目的是為了喚起台灣的民族意識，那麼中國時期的翻譯就是接續前階段的作業，持續進行日本新思潮、普羅文學作品的引介工作。

「翻譯」（translation）意味著一種跨越邊界的文化活動，包括語言、國家與文化之間的邊界（米樂 1）。普羅文學〈淫賣婦〉在中國的中譯出版，不僅是譯者個人對於文學類屬的興趣，更代表著文學跨界影響的一種實踐與自我再現。張我軍自二〇年代中葉活躍的翻譯活動，便呈現他文化

²² 1933 年 2 月張我軍又譯山川均《資本主義社會的解剖》一書，由北平青年書店出版。

上積極、主動的媒介作用：

張我軍自北師大畢業後，其翻譯文字即不時出現於「北新半月刊」、「華北日報副刊」、「語絲」週刊、「東方雜誌」、「小說月報」、「文藝戰線」、「讀書雜誌」、「文藝月報」等南北著名刊物上。此外，自求學時代即開始翻譯的各種譯作也紛紛出版，已知有……「賣淫婦」（葉山嘉樹著，十九年七月上海北新書局出版，收短篇小說十一篇）、「現代日本文學評論」（宮島新三郎著，十九年七月上海開明書店出版）……「資本主義社會的解剖」（山川均著，二十二年北平青年書店出版）……。²³

不僅是日本的普羅文學，包括山川均《資本主義社會的解剖》、青野季吉《政治與文藝》（北平「文史」雙月刊創刊號，1934.5.15）、平林初之輔《法國自然派的文學批評》（上海「讀書雜誌」月刊 2 卷 9 期，1932）等涉及社會主義與寫實主義文學之藝文論述，皆為張我軍嘗試翻譯的對象。足以顯見翻譯對張我軍的意義，除了仿效魯迅所熱衷的翻譯事業般，高舉五四新文學的理論和創作範式外，也凸顯人在北京的張我軍對譯介日本社會新思潮至中國，甚至是間接至台灣的用心。

這種透過普羅文本的翻譯以跨界的操作，是藉由翻譯者跨越與通過的再次詮釋，於日本普羅文學的原作中加入當時社會歷史語境，和譯者沈端先、張資平、馮憲章及台灣張我軍等個人經驗，賦予普羅文學延伸的新意。中國所發行這四個版本的譯作除了選錄篇目的差異，譯者群背景經歷、文學意識與出版時間點都相當雷同。而當中唯獨張我軍並非是留日背景出身，不過這並未使他的社會意識閉鎖。受到第一次世界大戰後自由思潮的

²³ 秦賢次，〈臺灣新文學運動的奠基者張我軍〉，《評論集》（台北縣：北縣文化，1993），45-46。中國南北著名刊物上所譯篇章，參見如上同文頁 55，註 16。

風行，以及台灣文化協會的活動與民族意識覺醒等影響，張我軍謹慎把握中國經歷的機會來接觸左翼思想的書籍。在張我軍引介中國五四時期文學理論，推動台灣新文學運動的貢獻意義外，由他之於葉山嘉樹的譯作，與居留中國期間從事台灣反殖民運動的經歷看來（楊菁 139-170），張我軍亦用力於殖民地自治的達成，與日本社會主義思潮的轉介交流。

五、結語：普羅文學在東亞三地的流轉意義

由於俄國 1917 年革命到一九三〇年代期間，世界經濟恐慌、資本主義、教育普及等社會狀況的發展，促使日本各式左翼運動如雨後春筍興起，普羅文學發展亦隨之起舞。同時間，殖民地台灣亦因日本國內與世界經濟陸續陷入混亂，而遭受殖民政府無情的資源掠奪，亦加速殖民地政治運動上的左傾。三〇年代台灣文學可謂在左翼思潮發展成熟的階段，即傾向於社會階級現實的文學創作路線。這同得證於日本普羅作家葉山嘉樹與所屬文藝團體《文藝戰線》派，秉持的無產階級解放運動的藝術統一戰線之概念，與當時左翼色彩最鮮明《臺灣新文學》雜誌相投契的思考脈絡。改造社「現代日本文學全集」系列總序是這麼介紹葉山嘉樹：「他始終是個proletariat-romanticist.是把握由特殊經歷而來的特殊題材，而歌之以無產階級的熱情——是作這樣創作的勞動的詩人」。²⁴兼具無產與浪漫性格的葉山嘉樹之於台灣普羅文藝的發展，除了其結合新感覺派的普羅文學創作，以及具備勞動經驗與社會運動的生命經歷，給予當時台灣知識份子許多新的刺激之外；宏觀地看，《臺灣新文學》創刊時向日本左翼作家(包括葉山嘉樹)徵詢意見的動作，不但是一種台、日文化轉介的途徑，更是普羅文藝聯合陣線策略的迴響，希冀以超越地域的國際主義精神納入殖民地台灣

²⁴ 轉引秦賢次，〈「賣淫婦」作者小傳〉，《張我軍評論集》（台北縣：北縣文化，1993），131。原文出自改造社出版「現代日本文學全集」第五十卷「新興文學集」。

的現實，徹底打破派系而揭示通往真實的寫實主義之普羅文學世界觀。²⁵

具體從葉山嘉樹〈淫賣婦〉與琅石生〈闇〉的文本來討論，可以發現作者書寫之目的莫不意圖揭發勞動階級在近代資本主義下的苦難命運。藉由特定疾病與貧窮眾生相的書寫雙軌，凸顯個人的疾病原源自病態的社會資本進程，最終注重權力建構下殖民地台灣現實的批判性；而角色倒錯的隱喻運用，彰顯了資本主義帶來的都市化與工業化之下，人們迫於現實逐漸失去自我意志，而屈服於機械之下為其所控制的斷裂狀態；細膩的感官敘述則一方面強化勞動者處境之低劣，另一方面象徵普羅文學追求主題正確的意圖外，亦意識到書寫技巧須得提昇以吸引讀者，藉以啟蒙大眾的層面。台、日兩地普羅小說文本敘事構圖的相似性意義，在於擁有傳統橫跨至現代的時間意義，與帝都日本、前宗主國中國和殖民地台灣三地的空間意義之語境中，刻畫跨越國境的階級連帶與民族連帶之社會意識，表象了帝國資本主義大舉侵入無產者勞動階級的個人身體，及消耗殖民地台灣的時代。

譯文再現原作的同時，也同時再現了譯者與當下社會的面貌，表述主體性、文化脈絡、國族認同的集體意涵。張我軍投入日語作品的翻譯，不僅呈現個人之於日本社會主義思潮的注意，更重要的是翻譯再現的同時其背後所背負的使命，一如張氏〈日本文化的再認識〉所言：「即使是理論的文學，不但日本文學中有其獨自的系統，甚至我國的文學理論或西洋的文學理論，也可以從日本文學中大量而精密地發見……」（張我軍 161）的譯介意義。以張我軍為中心討論其他中國譯者之於日本普羅文學的譯介，更意在凸顯左翼知識份子葉山嘉樹於東亞的不同語境下被客體化中介過程，與日治時期台灣、中國齊對日本的社會主義思潮持以關注的態度。

²⁵ 楊達與葉山嘉樹皆曾詮釋過普羅文藝的世界觀：參見楊達，〈新文學管見〉，《臺灣新聞》（1935.7.29-8.14）。葉山嘉樹的部份參見本文第二節「台灣普羅文藝脈絡中的葉山嘉樹」。

從日治時期殖民地台灣、帝國日本社會共通背景到左翼文學的文脈比較，以迄普羅文學在中國翻譯情形的分析，都更深切地呈現普羅文藝在殖民地台灣與東亞的受容效應，並印證普羅文學不僅帶動台灣三〇年代社會主義於文學上的積極實踐，也同時是勾勒東亞地域的一種跨越性思想記號。

參考書目

一、專書

- 王向遠。《王向遠著作集—日本文學漢譯史》(第三卷)。銀川市：寧夏人民，2007。
- 平林たい子等著，沈端先譯。《初春的風》。上海：大江書舖，1929。
- 安德魯·戈登(Andrew Gordon)著，李朝津譯。《二十世紀日本：從德川時代到現代》(A modern history of Japan from Tokugawa times to the present)。香港：香港中文大學出版社，2006。
- 江口渙等著，張資平譯。《某女人的犯罪》。上海：樂羣，1929。
- 池田敏雄、莊楊林編。《臺灣文藝》《臺灣新文學雜誌叢刊》(卷三、七)。台北：東方，1981。
- 米樂(Miller, J. Hillis)著，單德興編譯。《跨越邊界：翻譯·文學·批評》(New starts performative topographies in literature and criticism)。台北市：書林，1995。
- 李勤岸、陳龍廷主編。《台灣文學的大河：歷史、土地與新文化 第六屆台灣文化國際學術研討會論文集》。高雄：春暉，2009。
- 柳書琴。《荊棘之道：旅日青年的文學活動與文化抗爭》。台北：聯經，2009。
- 桑塔格(Sontag, S.)著，程巍譯。《疾病的隱喻》(Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors)。上海：上海譯文，2003.12。
- 秦賢次。《張我軍評論集》。台北縣：北縣文化，1993。
- 秦賢次。《評論集》。台北縣：北縣文化，1993。
- 張我軍著，張光正編。《張我軍全集》。台北市：人間出版，2002。
- 陳芳明。《左翼臺灣：殖民地文學運動史論》。台北市：麥田，1998。
- 彭小妍主編。《漂泊與鄉土：張我軍逝世四十週年紀念論文集》。台北：行政院文化建設委員會，1996。

黃英哲主編。《日治時期臺灣文藝評論集・雜誌篇》(第 1-4 冊)。台南：
國家臺灣文學館籌備處，2006。

黃惠禎。《左翼批判精神的鍛接：四〇年代楊逵文學與思想的歷史研究》。
台北：秀威資訊，2009.07。

葉山嘉樹著，張我軍譯。《淫賣婦》。上海：北新書局，1930。

葉山嘉樹著，馮憲章譯。《葉山嘉樹選集》。上海：現代，1930。

葉渭渠、唐月梅。《日本文學史・現代卷》。北京：經濟日報，2000。

葉渭渠。《日本文學思潮史》。北京：北京大學出版社，2009.07。

龍瑛宗等著，鍾肇政、葉石濤主編。《植有木瓜樹的小鎮》。台北：遠景，
1997。

龍瑛宗著，陳萬益主編，林志潔、葉笛、陳千武譯。《龍瑛宗全集・中文
卷》(卷 8)。臺南市：國家臺灣文學館籌備處，2006。

James F. Warren. *Ah Ku and Karayuki-san: Prostitution in Singapore
1870-1940*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

山田清三郎、『プロレタリア文化の青春像』、東京：新日本出版社、1983
中島利郎、河原功、下村作次郎監修、『台湾純文学集一』、東京都：緑蔭
書房、2002

井上ひさし、小森陽一編著、『座談会昭和文学史』、東京都：集英社、
2003-2004

吉田精一、『現代日本文学史』、東京：筑摩書房、1991

志賀直哉等著、『編年体 大正文学全集』(第 15 卷)、東京都：ゆまに書
房、2000

長谷川泉、『近代日本文学思潮史』、東京：至文堂、1992

前田角藏、『虚構の中のアイデンティティ：日本プロレタリア文学研究
序説』、東京：法政大學出版局、1989

淺田隆、『葉山嘉樹：文学的抵抗の軌跡』、東京：翰林書房、1995

現代文學研究會編、『近代の短編小説』(大正篇)、福岡：九州大学、1986
葉山嘉樹、『新選葉山嘉樹集』、東京市：改造社、1928

二、期刊、會議論文

坪井秀人著，李文茹譯。〈尋找能聞到味道的語言－嗅覺表象與近代詩等－〉。《臺灣文學學報》15(2009年12月)：111-134。

垂水千惠著，楊智景譯。〈臺灣新文學中的日本普羅文學理論受容：從藝術大眾化到社會主義 realism〉。《正典的生成：臺灣文學國際研討會大會手冊論文集》。台北：中研院文哲所主辦(2004年7月15-16日)：61-78。

垂水千惠。〈楊逵所受之左翼思想及其主體性——自社會主義 realism 至普羅大眾文學的回溯〉。「第四屆台灣文化國際學術研討會：台灣思想與台灣主體性」論文(2005年3月19-21日)。

星名宏修著，莫素微譯。〈從一九三〇年代之貧困描寫閱讀複數的現代性〉。《臺灣文學學報》10(2007年6月)：111-129。

崔未順。〈日據時期臺灣左翼文學運動的形成與發展〉，《臺灣文學學報》7(2005年12月)：149-172。

楊菁。〈張我軍在中國〉。《臺北文獻》145(2003年9月)：139-170。

王姿雯、「昭和戰前期における日臺プロレタリア文學の交流——葉山嘉樹「淫賣婦」と琅石生「闇」」、《東方學》、(東京都：東方學會、2008.07)146-162。

三、學位論文

陳允元。《島都與帝都：二、三〇年代臺灣小說的都市圖象(1922-1937)》。台北：台灣大學台灣文學研究所碩士論文，2006。

趙勳達。《「臺灣新文學」(1935-1937)的定位及其抵殖民精神研究》。台南：

成功大學臺灣文學研究所碩士論文，2003。

鄧慧恩。《日據時期外來思潮的譯介研究：以賴和、楊逵、張我軍為中心》。

新竹：清華大學台灣文學研究所碩士論文，2005。

蘇世昌。《追尋與回歸—張我軍及其作品研究》。台中：中興大學中國文學系碩士論文，1998。

翻譯政治學：俄羅斯文學批評和理論漢譯的難題

林精華*

摘 要

俄羅斯文學批評和理論的漢譯，是影響 1910 年代後期以來中國社會走向的重要文化事件。由於受限於蘇俄主流話語對俄羅斯文學批評和理論的規定、中國自身反帝反封建的情勢，使得中國對其翻譯充滿著政治學考量，如斯拉夫派、學院派、後蘇聯的文學批評少有譯介，而對蘇聯社會主義現實主義理論充滿著熱誠，對現實主義文學批評和理論的積極譯介中有不少誤讀，這種情形在周揚翻譯的車爾尼雪夫斯基學位論文中得到了集中體現。

關鍵詞：俄羅斯文學批評和理論、漢譯、誤讀

* 首都師範大學文學院

Politics of Translations: Chinese Translation of Russian literary Criticism and Theory

Lin, Jing-Hua *

Abstract

Chinese translation of Russian literary criticism and theory was very important cultural event which impacted on social change of China since the end of 1910 years. From 1917 year to 1960 years, Soviet Russian emphasized the social important functions of literary criticism and theory under control of official discuss, meanwhile, China stressed the social effect of literary critic in the situation of anti-imperialism and anti-feudalism, so intellectuals translated a large members of texts about theory and resolution of Socialist Realism and monographs which radical realist critics wrote in 19-th century into Chinese. Certainly, Slavophile's literary theory, academic theory about literature, and post-soviet Russian literary criticism, almost been translated into Chinese. And there were much misunderstand in translation of radical realist criticism of literature.

Keywords: Russian literary criticism and theory, Chinese translation, misunderstand

* School of Literature, Capital Normal University.

不否認，英文是世界上使用得最廣的語言。然而，中文是世界上使用的人口最多的語言，在使用面和使用人數上僅次於這兩種語言的，則是阿拉伯語和俄文。因而，俄文和漢文之間的互譯，尤其是曾經深刻影響中國的俄漢翻譯，也應該是世界上的重要翻譯話題之一，如蘇俄價值觀和意識形態是如何經由翻譯在中國得到傳播，並且這種經由漢譯的俄羅斯文本，被認為就是俄國文化自身的表達，儘管與俄語文本自身不盡相同：這就是說，是漢譯的俄國文本，而非俄語經典文本，影響了 20 世紀中國進程！

論及俄漢翻譯是影響中國進程的要素之一，並非譯者單方面的宏圖大志所為，更是社會潮流使然。19 世紀後期以來中國的最大變化是，中國不再為亞洲之中國，而是走向了世界，梁任公所說的世界之中國迅速成為現實，哪怕進入世界的過程艱難曲折，充滿著痛苦、掙扎。中國的這種變化，不單單是外在的軍事、政治、經濟等方面的壓力，更有文化上自我改造的內在動力。借助翻譯外來文化，無論是早期的傳教士漢譯一些歐洲宗教文本、當時流行的一些政治經濟和文化文本，還是稍後經由日文仲介翻譯的歐洲重要文本，尤其是五四新文化運動以來直接翻譯歐美的各領域重要文本，成為中國走向世界的重要力量。也就是說，五四新文化運動以降的中國之變，缺少了翻譯的推動是難以想像的，並且正是有了翻譯的車輪，才是中國得以闊步前行，以至於不僅現代學科在中國的建立、現代社會結構的形成、現代教育制度之確立等無不是與翻譯有關，甚至中國人的日常表達用語、不再用古漢語思維，也和翻譯不無關係。¹這種情形，客觀上符合法國巴黎第三大學哲學系教師拉達·伊凡科波維奇（Rada Lvekovic）《永恆的翻譯》（2002）所說的情形，經由翻譯接受其他意義，就如同在愛情、欲望、性欲中接受對方，互相融合和改變。不過，翻譯在中國的情形實際上遠比這複雜，這種習慣於譯介外來文化的浩浩蕩蕩潮流，還隱藏著深厚

¹ 關於這方面研究，請參見芝加哥大學教授劉禾《跨語際實踐：文學、民族文化與被譯介的現代性（中國，1900-1937）》（三聯書店，2001 年）

的翻譯政治學考量，例如何以能改變中國人思維、生活方式、社會制度等任何方面的翻譯，卻沒有在中國鍛造出真正契合西方價值觀的現代性，而且中國借翻譯之仲介，能自如運用現代語言表達和思考，卻沒能被世界廣泛接受，相反，具有世界意識的中國與世界矛盾重重。換句話說，歷經百餘年的漢譯歷程，我們看到，導致這種矛盾，不僅有發達國家自身的殖民主義和後殖民主義的主導性原因，還與中國按他國標準，而非根據中國語言體系去譯介國外文本有關，因為晚清以來的大量翻譯，重建了一套替代中國傳統的知識體系、價值系統。對此「進步」及其後果，直到 20 世紀末才有人開始批評性反思，反思這種以譯介文化替代本土傳統的潮流的複雜效應。²遺憾的是，反思尚未觸及俄羅斯文學批評和理論的漢譯問題。

實際上，俄羅斯文學批評和理論文本之漢譯，也如俄羅斯文學之漢譯那樣，皆充滿著矛盾。自《小說月報》1921 年第 12 卷號外作為「俄國文學研究」特刊開啟真正譯介俄羅斯文學批評文本以來，經由蘇俄官方話語所確定的俄羅斯文學批評文本，開始在中國迅速盛行起來，並影響了中國人的審美表達、替代了傳統的中國古代文論、淹沒了注重文學本體論問題討論的歐洲古典文論和文學批評。這種情形之產生今天看來是難以想像的：一方面中國不僅有著豐富的詩論和詩話、詞論和詞話、小說評點，甚至有《文心雕龍》這種系統化和中國普遍接受的以佛學為基礎的理論性經典，另一方面中國是要向先進國家學習、尋求解決中國的進步思想資源，而包括文學批評和理論在內的歐洲文化顯然要比俄國的要具「進步」得多，——在學科成熟度、表述的清晰度、範式的可操作性等方面遠勝於俄國。由此，中國何以會接受充滿著蘇維埃意識形態訴求和俄羅斯民族主義

² 參見西南聯大畢業生、著名的現代主義詩人、現為北京師範大學外文系教授鄭敏先生系列論文《語言觀念必須革新——重新認識漢語的審美與詩意價值》（《文學評論》1996 年第 4 期）、《中國新詩 80 年的反思》（《文學評論》2002 年第 5 期）、《中國新詩與漢語》（《詩探索》2008 年第 1 期）、《新詩面對的問題》（《文藝研究》2009 年第 3 期）等，對大量的翻譯對現代中國文學發展和審美變革有深刻反思。

情緒的俄羅斯文學批評和理論呢？原因之一便是對俄羅斯文學批評的漢譯是一種受到蘇俄官方話語和中國情勢雙重力量推動的跨文化交際，而且是遠超出文學和文學批評之語境的社會意識形態活動。這種神奇的情形，與翻譯系統理論的創始者霍姆斯（James Holmes）《翻譯研究的名與實》（*The Name and Nature of Translation Studies*, 1972）所說的情形，有某種程度的契合：翻譯本來就是高度語境化的行為，翻譯學就是社會學的一個部分，即翻譯的社會學。如此一來，具有強大輻射力的俄羅斯文學批評之漢譯的複雜效應，就類似於俄羅斯文學漢譯，成為後蘇聯時代的中國知識界和國際學術界所關心的重要論題之一。³

一、

我們知道，翻譯本是很複雜的跨語際的言語活動，不僅關乎原本在母國的地位、被接受的狀況、被詮釋的深刻性等問題，更涉及在新語境中的再解述、用翻譯語言對原作重新書寫並再判斷等繁難、敏感方面。對俄羅斯文學批評文本的漢譯，一開始就不是學術行為，而是中國知識界為尋求國外思想文化資源，以補缺當時知識界看來中國傳統審美之不足的社會責任表達：洋務運動以降，中國先後積極向西方學習技術、制度、政治，然而第一次世界大戰給歐洲帶來了巨大災難，梁啟超等人目睹了大戰後的歐洲慘狀，書寫轟動一時之作《歐洲心影錄》，多番描述中國啟蒙知識份子所仰慕的西方社會及其價值觀之慘敗的具體景象，引發中國知識界對引進西方先進文化之懷疑的浪潮，外加這些在當時中國許多啟蒙知識份子看來屬於「先進的」國家，在巴黎和會上出賣中國利益，而與此同時剛剛成立的蘇維埃政權發佈對中國好感的宣言（哪怕根本沒有兌現），以共同反

³ See Mark Gmsa, *Russian Literature of Chinese Translation: three studies*. Boston & Leiden: Brill, 2008.

對西方帝國主義的美麗修辭，折服了中國知識界，這些自然促使一大批進步知識份子，把目光從西方，集體地轉向了蘇俄，包括蘇俄文學批評和理論也由此被大規模譯介。這種俄羅斯文學批評和理論之漢譯，顯然是超越引進「先進」美學文本的翻譯社會學行為，有著很多的政治學考量，如周氏兄弟和田漢、瞿秋白和周揚等都是不同時代著名知識份子，以討論中國現實問題的立場論述俄國文學和理論的意義；1940年代後期到1950年代中國討論俄國文學理論，更是充滿著主流意識形態色彩。因而，經由這些人所譯介的俄國文學理論和批評，遠比奧地利格拉茨（Graz）大學教授沃爾夫（Michaela Wolf）《翻譯的社會維度》（2004）所論的情形複雜，即翻譯現象與權力結構之間存在著某種程度的關聯，權力可以視為翻譯過程中的重要因素，權力作用的物件之一是翻譯政策，翻譯政策體現了政府或相關機構的意志，使翻譯合法化有了正當的程式，從而將作為文化活動的翻譯置於經濟、意識形態和政治等因素的制約之下。而俄羅斯文學批評和理論的漢譯歷史與現實表明，這種漢譯是由1910年代末以來的社會語境所決定，——社會普遍熱衷於反封建主義制度、批判西方帝國主義思想、改革傳統價值觀等，而蘇俄認定的現實主義文學批評和理論，如別林斯基、車爾尼雪夫斯基、杜勃羅留波夫、皮薩列夫等人的重要文本，普遍高度讚譽那些否定性描寫傳統莊園制度或資本主義變革之弊的文學家及其作品；更有甚者，無產階級文化派和一些贊同社會主義現實主義的蘇俄批評家，有意識從經典作品中強行挖掘出這種否定傳統、反對資本主義改革的意義。而這樣的批評和理論顯然把複雜的俄羅斯文學簡單化了，但是得到了蘇維埃意識形態的認可、支持，並被確定為馬克主義-列寧主義的文學理論和方法。蘇俄文學理論和批評的這種發展情勢，卻意外地和五四新文化運動以來中國反帝反封建的潮流相吻合，導致中國譯介國外文學理論和批評對蘇俄理論情有獨鍾。

可以說，這種情勢決定了譯介俄羅斯文學批評和理論文本，重要的不

是從文學批評和理論的品質方面考慮選材，對那些從文學內部結構深刻討論文學特徵、個性化探索俄羅斯文學發展規律的唯美主義批評、學院派的學術化討論、形式主義批評家從文本構成方面大膽詮釋經典文本等，反而因它們被蘇俄主流社會對所遮罩、排斥，中國左翼知識界也就相應的回避；而那些從社會學和意識形態功能角度討論文學問題的文字，卻得到了積極譯介。如此情形，使中國譯介俄羅斯文學批評和理論時，缺乏主體性意識，從而使這種譯介和功利主義化的俄羅斯文學漢譯大潮相一致，導致原本注重理論自覺、豐富複雜的俄羅斯文學批評，在漢譯過程中發生了變異——誇大原文本的政治訴求、社會教育功能、意識形態表達等。諸如此類情況，形成俄羅斯文學批評和理論之漢譯的格局。

中國對俄羅斯文學批評和理論的譯介，很長時間難以突破這樣的僵局，即蘇聯把俄國重視文學理論建設的傳統，上升到國家意識形態高度，自然限制了文學批評和理論作為人文學科自由發展、宣導人文精神的自主要求。這就造成中國主要是在吻合蘇聯主流意識形態框架內譯介俄羅斯文學批評和理論。實際上，社會主義現實主義理論被正式運行的同時，蘇聯主流文學發展和文學理論的危機就顯露出來，並且日益加劇；到了 1950 年代中後期解凍思潮出現之後，關於社會主義現實主義爭論隨之產生，一些敏銳的理論家們試圖解決文藝學危機問題，出現了重新認真討論美學、文學理論的嘗試，如布洛夫《藝術中的審美實質》（1956）之審美研究、利哈喬夫（1906-1999）《古羅斯文學中的人》（1963）之風格研究、什克洛夫斯基《藝術散文·思考和談話》（1959）和洛特曼的《結構詩學講義》（1964）之文學文本結構詩學問題的研究、弗裡德連傑爾《俄羅斯現實主義詩學》（1971）之文藝學方法論探討、赫拉普琴科《歷史詩學及其物件》（1974）之歷史詩學研究等等，都是改造蘇聯主流文藝學的創造性成果。其中，1967 年著名學者尤裡·洛特曼就針對科日落夫（В. Кожин）的《結構詩學是否可能？》（《文學問題》1965 年第 6 期）發表了轟動一時的長文

《文藝學應該成為一門科學》(1967)，正面闡釋形式主義-結構主義價值，提出文學研究中的科學方法論問題，認為「辯證法是結構主義方法論基礎」，在文藝學研究的傳統結構中，事實上存在著兩種不同方法—文學研究既可以從社會思想入手，也可從審視其旋律、節奏、結構、風格入手，而結構主義研究則選擇後者，以便解決現代文藝學中的矛盾—文學中的藝術想像、表達社會意識的獨特形式與揭示作為諸種意義因素之統一體的作品理念，以確定藝術文本系統中各因素的意義。⁴但是，1957年之後中國知識界，雖然繼續關注蘇俄變革，卻沒有從蘇俄文學批評和理論的論爭、變革中受益，仍然是延續1920年代以來的譯介傳統。

之所以如此，是因為長期以來中國進步知識界追隨蘇俄的步伐，使俄國現實主義批評和理論、蘇俄左翼和官方文學理論體系（科學院和莫斯科大學的著名學者主編的種種《文學理論》教程），在中國得到了超乎尋常的重視。這就是，蘇聯時代選編的別林斯基、車爾尼雪夫斯基、杜勃羅留波夫、普羅漢列夫等人文集，悉數得到翻譯。實際上，這些批評家的文本，遠非現實主義批評所能涵蓋的，例如他們普遍有著俄羅斯知識份子對俄羅斯帝國的強烈認同感，用西方啟蒙主義思想解釋俄國變革中所出現的各種社會現實問題的現實性價值、歷史性局限。而這種譯介，一方面導致對俄羅斯文學的認知越來越接受蘇聯官方話語的定位，把東正教信仰和斯拉夫傳統所孜孜以求的道德純潔、審美過程的社會責任化等都視之為共產主義；另一方面，普希金、陀思妥耶夫斯基、托爾斯泰、高爾基、安德列·別雷、科倫泰等經典作家，為了深切揭示俄國在西方啟蒙主義思想影響下進行的資本主義變革所產生的複雜效應—個人覺醒及其帶來的社會倫理代價，在其詩歌和小說中使用了許多複雜、敏感、尖銳的表述，涉及俄國人的性觀念變化、宗教信仰扭曲、心理病態等，這些表述也的確顯示出俄

⁴ Ю.М.Лотман, Литературоведение в должно быть наукой.// Вопросы литературы. 1967. №1; или О русской литературе. СПб; Искусство-СПб,1997, С759-762

國知識份子對社會現實問題的深刻認知、體驗，卻被蘇俄官方讚賞的一些批評家理論家斷然回避，即使有些批評家觸及了這些表述，如羅贊諾夫《宗教大法官傳奇》，又被蘇俄官方禁止討論。而中國在急需思想解放的洪流中，卻因為主要是譯介那些現實主義批評家理論家的啟蒙性文本，就很難譯介深入論述人性解放、複雜的俄羅斯文本。不否認，這種有意識回避譯介深入討論性解放、信仰危機和心靈扭曲等問題的文本的現象，在世界上許多國家都先後出現過，如 1886 年 John Payne 英譯義大利文藝復興作家薄伽丘宣導人性解放的《十日談》，雖是完整譯本，卻把對英國讀者而言可能會引發「淫蕩」聯想的一些語句翻譯成中世紀法語，在再版本（1893）中又還原其義大利文，就是不翻譯成當時的英文；同樣，1903 年 J.M.Rigg 英譯《十日談》時，也把那些所謂「淫穢」的文字保留在義大利文狀態（1921、1930 年再版時仍如此）。而這樣的翻譯並非譯者語言能力欠缺，或者翻譯態度不嚴肅，而是英國人的道德規範之約束的結果。對此，E.Stuart Bates《現代翻譯》（1936）甚至讚賞這種偏離原文的翻譯行為，說是此舉避免了有可能引起的道德危機。此外，俄國許多民間文學批評家，因為自身的學識不足、外語能力不夠，多借用西方啟蒙主義思想討論俄羅斯文學現象，因而有不少知識性誤讀、歷史局限，如別林斯基很有預見性地指出普希金創作之於俄羅斯文學的開創性意義，但普希金這位很有學識的作家，1836 年 4 月 23 日卻致信友人如是描述別林斯基，「假如他能夠在保持獨立見解和敏銳力的同時，多學習、多讀書、更尊重傳統、更謹慎，簡而言之，假如他更成熟一些，我們或許就把他看成一位真正佼佼不群的批評家」。⁵然而，大凡別林斯基的論文，無論是否有這樣的不足，都得到中國知識界的積極譯介；與之類似，對這些激進的現實主義批評家曲解或隱去俄羅斯文學中關於人性、東正教和心理病態的敘述，中國幾乎沒有專業學

⁵ Пушкин о литературе. СПб.: Мнение М.Лобанова, 1936, С.86

者去指正。

在譯介俄羅斯文本過程中，特別凸顯俄羅斯文學批評和理論的現實主義功能之同時，中國知識界又對文學批評中的東方基督教意識有意識遮罩之。其中，許多傑出的俄羅斯文學家分別發表了深刻認識俄國身份、社會變革方向、知識份子使命、文學走向等問題的文化批評論著，如梅列日科夫斯基用現代性視野透視俄國文學和文化的《托爾斯泰和陀思妥耶夫斯基》（1901-1902）和《果戈理與魔鬼》（1906）等理論力作、《基督與反基督者》等文學巨作，別爾嘉耶夫等七位著名知識份子的《路標文集》（1909）和他本人討論俄羅斯民族性的《俄羅斯命運》（1915），安德列·別雷的《關於知識份子的真理》（1909）、《革命與文化》（1917）、《文化危機》（1920）和《文化之路》（1921）等理論篇章和其《彼得報》、《莫斯科》、《入了基督教的中國人》等文學巨作，普列漢諾夫之《托爾斯泰與自然》，勃洛克之《俄羅斯的太陽》（1908）和《果戈理的孩子》（1909）等經典的批評文本，因為有著明顯的東方基督教意識和現代主義痕跡，當時常被中國知識界所提及，卻只是到了 1990 年代才開始被漢譯。

在這種格局中，對安年科夫、霍米亞科夫、阿克薩科夫等著名斯拉夫派知識份子，以及恩格爾哈特、維謝洛夫斯基等 19-20 世紀之交學院派知識份子的文學批評和理論，因為不是啟蒙主義式的討論俄羅斯問題，就沒有得到中國知識界的譯介。這些人先後著述了影響俄國文學批評走向的文學史和文學理論之作，諸如歷史文化學派代表人物吉洪拉沃夫（1832—1893）《俄國文學史和古代文化編年史》（1895）和佩平（1833-1904）《俄國文學史》（1898-1899）、心理學派代表奧夫相尼科-庫尼科夫斯基（1853-1920）5 卷本《19 世紀俄國文學史》（1910-1911）和《俄國知識份子歷史》、波捷勃尼亞（1835-1911）《思想與語言》等，以及尼古拉·恩格爾哈特的兩卷本《19 世紀俄國文學史》（1913）、E.丹尼奇科夫等人合作的 4 卷本《俄國文學史》（1908）、A.斯卡彼且夫斯基那在 19-20 世紀之交

連續再版 7 次的《當代俄國文學史，1848-1908》等，這些關注俄國民族文化特性和理想性特點的著述，深刻顯示出俄國知識界所達到的思想水準和學術深度，原本是特別需要關注的，茅盾等人在 1920 年代也發現了部分著作，⁶但迄今為止少有人認真對待這類文獻，更遑論譯介了。不僅如此，俄國比較文學之父維謝洛夫斯基那很有學術指導意義和方法論價值的之作《歷史詩學》，打破了自亞裡斯多德以來西方詩學標準的傳統，不再僅僅是依據西方古典文學範本推導出文學創作規則和文學評價模式，不用既定的詩學去規範讀者的審美趣味，而是回到歷史語境中查考不同文學母題或文體的起源和演變，在廣泛比較分析各民族文學具體發展過程中，切實揭示文學藝術發展的規律，從文學的歷史發展中闡明其本質，並在這個基礎上對情節詩學、詩歌語言、文本結構等一系列具體問題，展開學理性研究，在文藝學與文化史之間建立起來了聯繫，使文學研究獲得了紮實的歷史文化基礎和意義。但是，如此重要研究，只是到 2003 年才由劉甯教授翻譯過來（百花文藝出版社）；即便如此，也未產生西方文學理論那樣的轟動效應。

還有，聲勢浩大的俄羅斯文學批評和理論之漢譯潮流，卻不去譯介那些重視文學技術性問題的批評、理論文獻，哪怕這些文獻有意識用純粹詩學理論去抵抗負荷了過重意識形態的正統文學觀念，因而之於俄國和世界的文學批評和理論發展史是極其珍貴的。這些文本包括勃捷波尼亞《思想和語言》（1862）與《關於語言藝術理論筆記和講座》（1892）、維謝洛夫斯基《詩歌語言和散文語言》（1898）、溫諾格拉多夫《論詩歌語言的理論體系》（1927）、維諾庫爾 Г.О.《關於文學作品的語言研究》（1945）、什克洛夫斯基《作為情節的藝術》、日爾蒙斯基《論形式方法問題》（1923）和梯尼亞諾夫《論文學的進化》（1927）等，它們顯示出俄羅斯知識份子

⁶ 參見郎損（茅盾）：《陀思妥以夫斯基在俄國文學史上的地位》（《小說月報》第 13 卷第 1 號，1922 年 1 月）。

認識文學內部規律問題的深度（後蘇聯俄國學界重建文學批評和理論，特別推崇這些文本，如莫斯科大學出版社推出的語言文學系教材《俄羅斯語言藝術：從語言藝術理論到文本結構（文選）》，主要是收錄這些文本）。然而，就因為它們不是討論文學的社會學問題，至今也被中國譯介得有限。

也正是在這種譯介的情勢中，巴赫金及其《陀思妥耶夫斯基創作問題》（1929）的蘇俄再發現（1963年出版修訂版的《陀思妥耶夫斯基詩學問題》，盧那察爾斯基、維諾格納多夫等著名人士對此發表有書評，1979年已是著名學者的米哈伊爾·蓋斯帕諾夫發表《20世紀俄國文化中的巴赫金》，論述這位理論家對蘇俄思想解放的意義，討論他對解決蘇聯或者虛無主義的否定主流意識形態，或者盲目服膺於主流意識形態之困境問題的作用），⁷發現巴赫金的意義不僅僅是陀思妥耶夫斯基研究專家，還是「要比形式主義長半輩，後者是未來主義時期的理論家，而他是象徵主義時期思想家。他提出的問題與俄國哲學的『世界神學』傳統息息相關，中心問題是人文主義。」⁸因而，隨著《陀思妥耶夫斯基詩學問題》等大批著作逐漸被認可，這就促使蘇聯人進一步意識到蘇聯人文學科危機的嚴重性、需要改造的緊迫性。但是，中國直到1988年才有譯本：而且不是經由對蘇聯文學批評的再閱讀而發現的，而是錢鐘書先生從西方譯介巴赫金中看到的，而後推薦錢中文先生去介紹，白春仁教授和顧亞鈴教授才去翻譯。正因為這樣對待巴赫金，所以哪怕1997年河北教育出版社就出版了《巴赫金全集》，只是引發中國學界普遍採用巴赫金思想、研究巴赫金，並未提升中國知識界重新系統俄羅斯文學批評和理論問題。

這樣的譯介格局，沒有因為蘇聯解體，出現根本性的改觀。後蘇聯俄

⁷ Ред. Ю. Лотмана, *Вторичные межделирующие системы*. Тарту: Тартуский государственный университет, 1979, С.113

⁸ Седакова, *М.Бахтин-еще с одной* // Новый Круш(1)1992, С.117

國在文學批評和文學理論探討上卓有成效，出現了一系列重要批評家理論家及其文本，包括列夫·安寧斯基（Лев Аннинский, 1934-）《我的世紀，我的野獸：俄羅斯、蘇聯和世界的詩歌證明》（2004）、《戀愛約會中的俄羅斯人》（2004）、《紅色世紀。銀色和黑色。銅管子》（2004）、《我們需要怎樣的俄國》（2007）等，邦達連科（Владимир Бондаренко, 1942-）《知識份子的崩潰》（1995）、《現實的文學：20位俄國優秀作家》（1996）、《俄羅斯——語言國度》（1996）、《文學日》（1997）、《狂熱的反動分子：俄羅斯愛國主義的三幅面孔》（2003）、《平民的白銀時代》（2004）、《帝國的最後一批詩人：文學命運概論》（2005）、《很難成為俄羅斯人》（2007）、《俄羅斯帝國的歌手》（2007）和《孤獨的一代》（2008）等，娜達麗雅·伊凡諾娃（Наталья Иванова, 1945-）《對後現代主義之克服》（1998）、《蘇維埃文化總結》（2001）、《俄國為何選擇普京：不只是文學情勢的當代語境中的亞歷山卓·瑪麗尼娜》（2002）、《新宣傳：左邊設置和右邊風景》（2003）、《文學的保留地：投入一盧布就產出兩盧布》（2005）、《這種批評誰還需要？》（2005）、《極端小說，或俄羅斯語言藝術的幻想可能性》（2006）、《逃脫當代。20-21世紀俄羅斯文學：從不完整到後蘇聯，而現在是全世界的》（2007）、《作家與政治》（2008）、《艱難的十年》（2010）等，愛潑斯坦（М.Эпштейн, 1950-）《未來之後：論文學的新意識》（1991）、《俄國後現代主義的起源和意義》（1996）、《回應：“後—”和“超越”、俄國批評理論和後現代主義》（1995）、《俄國文學和文化中的現代主義與後現代主義》（1996）、《20世紀文化中的“超”：從現代主義轉向後現代主義的辯證法》（1996）、《後現代主義的初始或終結》（1996）、《後現代主義與共產主義》（1996）、《世紀之初，或者從後到初。新世紀宣言》（2001）等，杜波連科（Евгений Добренко, 1962-）及其《權力隱喻》（1993）、《蘇聯讀者的形成：蘇聯文學之形成的社會與美學前提》（1997）、《蘇聯作家的形成：蘇聯文學的社會和美學起源》（1999）、《社會現實主義的政治經濟學》

(2007)、《烹飪共產主義：美味與健康》(2009)等，這些篇章不僅有效解釋了後蘇聯文學發展、後蘇聯俄國人對蘇聯文化再反思等問題，而且也顯示出後蘇聯批評家認識當代俄羅斯文學、蘇聯文學的深度。但是，它們幾乎完全沒有被漢譯，原因很簡單——如同中國大陸社會近 30 年來改革開放更多是在學習西方尤其是美國模式那樣，中國大陸批評界則熱情擁抱西方文學批評理論，看不到俄國、印度和其他發展中國家的文學理論變革。殊不知，對同為轉型國家的當代俄羅斯文學批評和理論的忽視，可能使我們失去觀照西方批評和理論的參照系，而不僅僅是會影響對後蘇聯文學發展的深入認識。

可見，漢譯俄羅斯文學批評和理論基本上不是學術行為，而是受限於中國把文學批評和理論視為借助外來資源去認識和解決中國現代問題的方式之一，並且在放棄傳統中國詩學資源的同時，中國批評界和文學理論界在 1910 年代末-1950 年代熱衷於譯介蘇俄官方話語，1980 年代以來追逐世界主流話語等，從而使俄國大多數重要的文學批評和理論文本無法及時被譯介。這種翻譯的矛盾性，遠比瓦爾特·本雅明《譯者的任務》(1923)所聲稱的情形複雜，「一部作品是否可譯的問題有雙重意義。或是能否在作品的總體閱讀中找到勝任的譯者？或更確切地說，其本質是否適合翻譯，僅就這種形式的意義而言而要求翻譯？原則上，第一個問題只能是偶然地斷定，第二個問題則是邏輯上確證。只有膚淺的思考才會否認後一個問題的獨立意義，並聲稱二者具有相同的意義」，不同語言間有或多或少的親緣性，它們所論述的論題相互關聯，「譯文所表明的語言之親緣性，要比兩部文學作品的表面和難以定義的雷同所表明的要深刻和清楚得多。要掌握原文和譯文之間的關係問題，是需要研究是，這種研究的意圖類似於認識批判皆以證明模仿理論之不可能性的那種論點」，翻譯包含著討論，討論或許會成為某種反諷，「可譯性本質上屬於某些作品——不是說其譯文對它們而言必不可少，而是說，存在於原文中的某種意義在其可譯

性中的自行表現」。⁹而俄羅斯文學批評和理論文本之漢譯的困局，並非中國沒有譯介者意識到那些特別體現俄羅斯性的文本需要翻譯，也不是沒有學者缺乏相應的譯介能力去翻譯，而是因為五四新文化運動以來中國情勢所迫，譯介者難以保持學者的中立態度，不能把譯介視為專業行為，而是更看重俄羅斯文學批評理論文本中直接的社會責任訴求，不顧及其他品質，雖然取得了某種時效，卻影響了整體接受俄羅斯文學批評的效益，進一步限定了中國人對文學在俄國發展之實際狀況的認知，更限制了中國人對文學的自由閱讀、認知。很顯然，這種情形，並非具體譯者的疏失所為，而是期間中國「進步」知識界多相信蘇俄官方意識形態定位俄羅斯文學批評表達、理論表述，而非他們自己對俄羅斯文學批評和理論的發現、體悟；進而，對這種實際上偏離了俄羅斯文學批評和理論本體的翻譯，知識界長時間津津樂道於其中，看不到這種翻譯本身的問題，甚至習慣於這樣的誤譯，也就理所應當了。

二、

對俄羅斯文學批評和理論的譯介，因為翻譯的政治學原因，不僅造成這種結構上的失衡，而且具體影響到翻譯的過程，導致最具特色的變形不單在選材和詮釋上建構了和中國傳統詩學相衝突的蘇俄文學批評理論，而且在對具體譯介過程上進一步強化蘇俄理論的社會意識形態性，淡化其對文學內在規律的探討。實際上，對俄羅斯文學理論和文學批評的翻譯，與文學作品的翻譯一樣，「真」都是必須的，不「真」則意味著對原本的理論和批評之翻譯的有誤，而「真」可能也是最好地傳達了俄羅斯文學批評和理論；「美」是翻譯俄羅斯文學批評和理論的重要條件，因為經典的俄

⁹ 陳永國主編：《翻譯與後現代性》，中國人民大學出版社，2005年，第3-6頁。

羅斯文學批評和理論文本，哪怕不是出自文學名家，也是很有文學修養的知識份子用散文的筆觸書寫出的，從第一個職業批評家別林斯基的經典篇章，到白銀時代大批文化型文學批評家的論述、蘇聯和後蘇聯時代一些重要論著，無不顯示出，這些批評和理論文字很有美文風範、哲學韻味，因而追求把的俄羅斯文學批評和理論文本翻譯得「真」而「美」是必須的。

然而，俄羅斯文學批評和理論之現代漢譯，最有影響力的當屬周揚譯車爾尼雪夫斯基《藝術對現實的審美關係》（大連讀書出版社 1948 年 2 月初版）。但是，譯作既失去「真」又去了不少原作的「美」，還有著許多誤讀，但因為它傳達的「美是生活」術語作為最重要的唯物主義美學概念，與主流意識形態相吻合，在中國得到了最為廣泛的引用、實踐。而這個術語是和這段話聯繫在一起的，即「在人所寶貴的一切東西中，他所最寶貴的是生活；第一寶貴是他所願意過，如他所愛的那樣一種生活；其次是一切的生活，因為生活到底比不活好；但凡活的東西在本性上就恐懼死亡，恐懼不存在，而愛生活。『美是生活』、『任何東西』，我們在那裡面看得見照我們的概念應當如此的生活，那就是美的；任何東西，凡是獨自表現生活或使人憶起生活的，那就是美的」。¹⁰問題是這段被廣泛援引的話，就現代漢語句法和修辭而言多有似是而非、含混不清：這究竟是車爾尼雪夫斯基原文表述的本然，還是周揚翻譯使然？若是原作的問題，何以在俄國有如此巨大影響力？若是周揚翻譯問題，大半個世紀以來，這樣的譯文何以如此深入人心？

這段譯文在原作中也是很著名的：“Самое общее из того, что мило человеку, и самое милое ему на свете--жизнь; ближайшим образом такая жизнь, какую хотелось бы ему вести, какую любит он; потом и всякая жизнь, потому что все-таки лучше жить, чем не жить: все живое уже по

¹⁰ 車爾尼舍夫斯基著、周揚譯：《生活與美學》，大連光華書店，1948 年，第 7 頁。

самой природе своей ужасается погибели, небытия и любит жизнь. И кажется, что определение: «прекрасное есть жизнь» прекрасно то существо, в котором видим мы жизнь такую, какова должна быть она по нашим понятиям; прекрасен тот предмет, который выказывает в себе жизнь или напоминает нам о жизни”。¹¹周揚的譯文不是來自這段俄文。據周揚的譯後記，該譯本是根據柯甘（S.D.Kogan）的英譯本（英文版《國際文學》1935年第6-10號）所譯的，包括把書名改為《生活與美學》、正文加上一些小標題，並標注這個譯者乃蘇聯著名翻譯家。然而，參考蘇聯的英譯本發現這段話是這樣表述的，“the most general thing that is dear to a man, than which there is nothing dearer in the world, is life; first, the life a man would like to lead, the life he loves, and then, any life; for, after all, it is better to be alive than dead: by their very nature, all living things have a horror of death, of nonexistence; they love life. And it seems to us that the definition: 'Beauty is life'; 'beautiful is that being in which we see life as it should be according to our conceptions; beautiful is the object which expresses life, or reminds us of life”；緊接著這段英文本的譯文是分析生活方式的不同如何帶來生命力的差別，從而造成不同的審美觀，“Let us trace the chief manifestations of beauty in different spheres of reality in order to test it. Among the common people, the ‘good life’, ‘life as it should be’, means having enough to eat, living in a good house, having enough sleep; but at the same time, the peasant’s conception of life always contains the concept-work: it is impossible to live without work; indeed, life would be dull without it”。¹²

¹¹ Ченьшевский Н.Г., Избранные статьи.(Сот. и вступит. статья А. Ланщикова), М.: «Сов. Россия», 1978, С.31.

¹² N.G. Chernyshevsky, Selected Philosophical Essays. Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1953, p286-288.該譯本根據蘇聯科學院哲學研究所編輯、國家政治文獻出版社出版的三卷本車爾尼雪夫斯基《哲學選集》譯出的。

無論是俄文прекрасное есть жизнь，還是英文Beauty is life，似乎都不僅僅是「美是生活」。

的確如此，作為美學家車爾尼雪夫斯基深受費爾巴哈的人類學理論影響—在本質上他和費爾巴哈一樣，也是強調人的生命的重要性的。¹³這種意識，在這篇學位論文中也能顯示出來，如另一著名段落(«хорошая жизнь», «жизнь, как она должна быть», у простого народа состоит в том, чтобы сытно есть, жить в хорошей избе, спать вдоволь; но) вместе с этим у поселянина в понятии «жизнь» всегда заключается понятие в работе: жить без работы нельзя; да и скучно было бы. Следствием жизни в довольстве при большой работе, не доходящей, однако, до изнурения сил, у молодого псеянина или сельской девушки будет чрезвычайно свежий цвет лица и румянец во всю щеку-- первое условие красоты по простонародным понятиям. Работая много, поэтому будучи крепка сложением, сельская девушка при сытной пище будет довольно плотна, это также необходимое условие красавицы сельской; светская «полувоздушная» касавица кажется поселяницу решительно «невзрачною»…… (強調身份、地位、工作、生活方式等差別，帶來人的生命力各有區別，導致美的情形各不相同)，無不是強調生命活力的重要性—不是說生活的美好。

查著名的С.奧熱科夫主編的《俄語詳解詞典》「жизнь」詞條包括六個義項：1, Совокупность явлений, происходящих в организмах, особая

¹³ 車爾尼雪夫斯基在這篇學位論文三版序言中明確陳述該文「是第一個應用費爾巴哈的思想來解決美學基本問題的嘗試」。據朱光潛先生所論，車爾尼雪夫斯基的《哲學中的人類學原理》(Антропологический принцип в философии) 接受了費爾巴哈的人類學原理，而費爾巴哈的人類學原理主要是從生理學來看待人及人與自然的關係問題，社會性的人也還是當作動物性的人看待的(朱光潛：《西方美學史》下卷，人民文學出版社，1979年，第562-563頁)。

форма существования материи(Возникновение жизни на земле. Жизнь вселенной). 2, Физиологическое существование человека, животного всего живого(Дать ж. кому. Вопрос жизни и смерти). 3, время такого существования от его возникновения до конца, а также в какой-н. его период(долгая ж.). 4, Деятельность общества и человека в тех или иных её проявлениях(общественная ж., семейная ж.). 5, Реальная действительность(войти в ж.). 6, Оживление, проявление деятельности, энергии(улицы полны ж.),¹⁴即這六個義項分別著眼於「存在」、「人的生命」、「生平」或「生涯」、「生活」、「現實」、「生命力」或「生機」等。

而詞典上的這些知識，是具有詞源學根據的。據俄國著名的古羅斯文化史專家科列索夫（В. Колесов）對「жизнь」詞源義的研究，「凡與活的生物或有機體，首先是與人的任何存在聯繫在一起的一切，在斯拉夫語中一律用詞根жи來標識。這個古老的詞根源於印歐語時代（gi），жи乃其斯拉夫語的形式：在我們時代初期，根據斯拉夫語硬化規則，更為古老的г替代жи。Жизнь的表現是各種各樣、無可計數的，在自己的意識中，人首先把他們固定在一些範圍明確的支點上，當然，這些支點是由其思想水準確定的。把一個古老尾碼附在詞根上，逐漸形成了一些新的獨立詞，這些詞在集體意識中使一些不斷變化基本特點得到了穩固，形成了生生不息過程的最初看法」，並舉例жила вена для обозначения силы жизни: по вене течет кровь дарительница жизни, без крови нет жизнь。¹⁵這也就意味著，生命作為жизнь的基本義項，是俄語發展史所形成的。

1970 年代受業於洛特曼、1980 年代在美國斯坦福大學和加州大學柏

¹⁴ С.Н.Ожегов, Н.Ю.Шведова, Толковый словарь русского языка(4-е изд.). М.:Азбуковник,1999, С.194.

¹⁵ В.Колесов, Древняя Русь: Наследие в слове. Мир человека (古羅斯：文字中的遺產、人的世界)。СПб.: Филолог. Фак. СПбГУ, 2000, С.75.

克萊校區成長起來的帕佩爾諾 (Irina Paperno) 教授，其力作《車爾尼雪夫斯基與現實主義時代：關於行為的符號學研究》(Chernyshevsky and the Age of Realism: A Study in the Semiotics of Behavior, 1988) 的最終結論是這樣的，即「車爾尼雪夫斯基把藝術視為建構現實的完整手段，看作解決人之存在的主要問題的生命教科書 (учебник жизни, позволяющий разрешить главные проблемы человеческого существования)」。他不僅研究了詳細敘述這種理念的藝術理論，而且創造了能有助於現代人借此掌控現實及改造現實的藝術作品」。¹⁶

由此，這段話應該譯成「對任何人而言，在他活著的時候，沒有什麼比生命給為寶貴了。首先，人人都願意按著他所希望和所喜歡的那種方式生活；其次，任何類型的生存機會都同樣寶貴，因為無論如何活著終究比不活著要好；但凡生物，就其本性而言，總是恐懼死亡、害怕生命不復存在並且熱愛生命的。這樣一來，似乎就可以下定義了：『美是生命』；『美是一種存在，我們從中能看得見生命，並且是按照我們的理念應當如此的那種生命；美是這樣一種事物，它自身就顯現或提示生命』。」由此便可以說，上文所引的周揚的譯文是有誤的，他後來便有所修正，但他仍然譯成「有人覺得可愛的一切東西中最有一般性的，他覺得世界上最可愛的就是生活；首先是他所願意過、他所喜歡的那種生活；其次，是任何一種生活，因為活著到底比不活好；但凡活的東西在本性上就恐懼死亡，恐懼不存在，而愛生活。所以，這樣一個定義：『美是生活』；任何事物，凡是我們在那裡面看得見依照我們的理解應當如此的生活，那就是美的；任何東西，凡是顯示出生活或使我們想起生活的，那就是美的」。¹⁷

周揚這種問題多多的翻譯，遠沒有達到朱光潛先生《談翻譯》所說的

¹⁶ Ирина Паперно, Семиотика поведения: Николай Чернышевский—человек эпохи реализма. М. ИЛЮ, 1998, С.184.

¹⁷ 《車爾尼雪夫斯基選集》(上卷)，北京三聯書店，1958年，第6頁。

狀態—「依我看，直譯和意譯的分別根本不應存在。忠實的翻譯必定能儘量表達原文的意思。思想感情與語言是一致的，相隨而變的，一個意思只有一個精確的說法，換一個說法，意味就完全不同。所以想儘量表達原文的意思，必須儘量保存原文的語句組織。因此，直譯不能不是意譯，而意譯也不能不是直譯。不過同時我們也要顧到中西文的習慣不同，在儘量保存原文的意蘊與風格之中，譯文仍應是讀得順口的中文。以相當的中國語文習慣代替西文語句習慣，而能儘量表達原文的意蘊，這也並無害於『直』。總之，好的翻譯是文從字順的直譯」，與周揚本人理解俄國文學理論的觀點是息息相關的，按他《唯物主義的美學——介紹車爾尼雪夫斯基的美學》（《解放日報》1942年4月16日），車爾尼雪夫斯基是一個社會主義和革命民主主義活動家，進而稱其學位論文和「其他哲學著作一樣，表現了革命的和唯物主義的傾向。他把唯物主義的結論應用到藝術的特殊領域。這是一本具有尖銳的、戰鬥的、論辯的特色的著作，它是對唯心主義美學的一個大膽挑戰，是建立唯物主義美學的第一個光輝的貢獻」，「『美是生活』這就是他在美學上的有名公式」，並引述了後來與上述譯文完全一致的段落作為原作者本人的思想，如此之論分別作為1948年初版本、1957年再版本的譯後記（易名為《關於車爾尼雪夫斯基和他的美學》）再次刊出，所以周揚會把“что прекрасное в природе имеет значение прекрасного только как намек на человек”（原文第35頁）這樣的句子譯成「自然界的美的生活，只有作為對人的一種暗示才有美的意義」（漢譯第10頁），如果聯繫上一句話“красоту в природе составляет то, что напоминает человека”，我們就應該把它改成「自然界的美在於提醒人注意到，自然界之美只有對人有暗示時才会有美的意義」。儘管朱光潛先生指出жизнь兼有「生活」和「生命」兩個意義（很遺憾沒指出翻譯上的原

因，而把責任推及車氏本人，說原作者沒有區別這兩種不同的意義），¹⁸而錢中文的《“認識論美學”思想體系》（《文學評論》1986年第3期）在評述蔡儀主編的《美學原理》時則明確指出了周揚這個譯本問題（說жизнь在原作者那兒應該有「生活」、「生命」和「生命力」三個不同層次的意義），1999年北京大學出版社出版其《文學理論：走向交往對話的時代》又收錄這篇書評（第94-104頁），但是事情誠如朱光潛所說，「車爾尼雪夫斯基的《藝術對現實的審美關係》（1855）在我國解放前是最早的也幾乎是唯一的翻譯過來的一部完整的西方美學專著，在美學界已成為一部家喻戶曉的書。它的影響是廣泛而深刻的，很多人都是通過這部書才對美學發生興趣的，並且形成他們的美學觀點，所以它對我國美學思想的發展有難以測量的影響」。¹⁹這種誤讀性譯語因為始終沒有得到修正，繼續成為「唯物主義美學」的主要根據所在，這段名言及從中引出的藝術乃「生活的教科書」、「再現生活」、「判斷生活」、「改造生活」等常常被中國學界用來作為豐富唯物主義美學的原則。

實際上，「美是生活」在俄國審美觀念中也是存在的，但並非是現實主義潮流所致，相反，現實主義審美觀是試圖通過文學藝術改造生活，用居高臨下的視野俯視社會現實，批判性對待現實問題。而19-20世紀之交的現代主義潮流為了矯正生活過於重視物質的庸俗化現象氾濫，試圖讓文學藝術回到現實生活，提出「藝術即生活」主張，而且梅列日科夫斯基夫婦、別雷、勃洛克等人身體力行，在一定程度上實現了這樣的理想，把生活當作藝術。雖然蘇維埃政權中斷了現代主義藝術潮流，卻用共產主義理想把現實生活和藝術連接在一起，導致蘇維埃主流藝術和非主流藝術都追

¹⁸ 朱光潛：《西方美學史》（下卷），人民文學出版社，1979年版、1985年第11次印刷，第563—564、575頁。

¹⁹ 朱光潛：《西方美學史》（下卷），人民文學出版社，1979年版、1985年第11次印刷，第559頁。

求「美即生活」。但周揚的翻譯與這些是沒有關係的。對此等令人疑惑的現象，意裔美國坦普爾大學教授韋努蒂（Lawrence Venuti）《幽默文學的翻譯：對等、補償、話語》的下面論述能在一定程度上解釋之，「語言不同、表意方法各異，譯作無法重現原作的表意過程。翻譯總會在各層面上造成原作的損失：形式和意義、句法和語彙、聲效和韻律、典故和互文性等都會有所損失。同時，翻譯也出現了另外的『得』，因為翻譯根本就是語境的重建，就是構建了另一個文本。通過用另一個不同結構和文學傳統的語言改寫原作，翻譯為之添加性的形式和語義特徵。不同語言的句法和詞彙不同，有時差別甚大……翻譯，尤其是文學翻譯，總會造成某種語言和文化上的『得』。這種『得』逾越了原文，產生了譯語文化獨有的意義，再現了本土的文學形式、文學傳統、價值觀念」。²⁰周揚對俄羅斯文學批評和理論的誤譯，也產生了文學翻譯的神奇魅力。

當然，因為譯介俄國文學批評和理論有很多政治學考慮，導致翻譯過程中譯介者經常無法按俄國原文本理解重要文學現象、文學批評術語、文學理論概念等，絕非僅限於周揚對車爾尼雪夫斯基碩士學位論文的翻譯（我們應該充分肯定周揚先生有很好的英語功底，如《安娜卡列尼娜》的最重要漢譯本就出自周揚之手）。1830年代，官方批評家布林加林，敏銳看到文壇上出現果戈理等一批新作家，他們缺乏普希金的文學修養、語言功底，卻滿足了有越來越多的文化水準不高的人成為讀者，但難以領略普希金詩文之優美的趨勢，用沒有詩意的簡單文字，直接書寫俄國現實生活中一些愚昧、落後的現象，違背普希金的文學審美性，被批評為「原始落後派（*натуральная школа*）」；作為啟蒙主義批評家的別林斯基，從反面使用這一術語，認為俄國現實本來就是落後的，需要用相應的白描手法，不加修飾的敘述出來，這是很具有價值的「原始落後派」。然而，中國譯者卻

²⁰ 辜正坤、史忠義主編：《國際翻譯學新探》，百花文藝出版社，2006年，第168-169頁。

按字面義項直譯成「自然派」，至今沒有改觀。

總之，漢譯俄羅斯文學批評和理論中的政治學計算，直接影響了現代中國譯介俄國文化的格局，直到 20-21 世紀之交才有人去考慮修正這種格局，即中國社會沒有因為翻譯俄羅斯文學批評和理論文本，就提升了認識俄國文學的水準，遠不及西方譯者和研究者關注到俄羅斯文學批評和理論，是和俄羅斯文學文本一樣，皆充滿著民族主義訴求；²¹這種譯介的長時段後果，甚至在一定程度上使中國人的審美能力被扭曲、更遠離傳統審美。不僅如此，這樣譯介俄羅斯文學批評和理論，不僅淹沒了許多重要的文學批評文本，包括學院派的許多經典、蘇聯時代許多僑民知識份子的文學批評和理論、後蘇聯不少具有原創性的文學批評，而且改變了俄羅斯文學批評和理論原本的結構及其意義。對這種漢譯的俄羅斯文學批評和理論，與俄語的俄羅斯文學批評和理論不盡吻合的情形，其效應雖然吻合瓦爾特·本雅明《譯者的任務》(1923)所說的，在任何語言和語言創造中，除了可傳達的資訊和意義之外，尚有不可能交流的內容，根據其所出現的語境，可以是象徵其他事物的東西，也可以是被象徵的東西，這些導致譯文和原文是不可能一致的，但實質上更有漢譯俄羅斯文學批評和理論之潮流被整個譯介俄羅斯文本的洪流所攜裹的時代原因。諸如此類，使我們有必要重新認識俄羅斯文學批評和理論，以及我們過去漢譯俄羅斯文學批評和理論的歷程。

²¹ See Ewa M. Thompson, *Imperial Knowledge: Russian Literature and Colonialism* (帝國知識：俄國文學與殖民主義)，Westport, CO: Greenwood Press, 2000.

參考書目

N.G. Chernyshevsky, *Selected Philosophical Essays*. Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1953.

劉寧。《俄國文學批評史》。上海：譯文出版社，1999。

陳永國主編。《翻譯與後現代性》。北京：中國人民大學出版社，2005。

車爾尼雪夫斯基著，周揚譯。《生活與美學》。大連：讀書出版社，1948。

《俄羅斯語言藝術：從語言藝術理論到文本結構（文選）》。莫斯科：Academia，1997。（俄文版）