

解读行间的深意：从圈点角度解读田汉译剧《莎乐美》

中山大学 王岫庐

摘要：1921年初载于《少年中国》的田汉译剧《莎乐美》，行间加注传统鉴赏圈点符号。这些符号不但具有象征而直观的评点功能，暗含了田汉作为一个读者对该剧的分析和理解，同时也从一个侧面体现了他作为一个译者的翻译理念。本文试图根据中国传统文学评论中的圈点体例，结合二十年代初的文化背景，对田汉所译的《莎乐美》中出现的圈点符号进行译码，对译者的文化心态和翻译策略进行剖析，并指出译者在原文文化和目标文化间的文化态度往往存在歧性的元素，这些元素在译作中则有可能体现为异化和归化两种翻译策略的并置与融合。

关键词：圈点；文化态度；翻译策略

作者简介：博士，在站博士后，主要从事为翻译及比较文化研究。电子邮箱：
xiulu.wang@gmail.com

奥斯卡·王尔德（Oscar Wilde）的独幕悲剧《莎乐美》取材于《圣经》中莎乐美为希律王跳舞换得施洗者约翰头颅的情节，但却颠覆了这个故事在基督教传统文化中的意义，重塑了一个邪魅、反叛而又绝对自我中心的莎乐美形象。这一作品在“五四”时期被翻译成中文，引起当时许多中国作家的关注，王尔德所特有的颓废而唯美的风格也随之在中国文坛和戏剧界产生了深远的影响（田本相，1993；胡志毅，2009）。1921年，田汉翻译的《莎乐美》在《少年中国》第二卷第九期上发表，1923年1月由中华书局出版了单行本，1930年3月第五版，1939年重印第七版（邹振环，1996：312）。虽然田汉并非最早将王尔德戏剧译介到中国的译者，但他的译本一直被公认为是该剧众多中译本当中流传最广的，也是研究该剧时人们最常引用的蓝本（吴学平，2003）。

笔者在研究中注意到，田汉所译的《莎乐美》1921年初载于《少年中国》的时候，采用的是当时还比较通用的繁体竖排、字旁注有圈点的印刷；1923年中华书局发行的单行本以及后来此书的多次再版，不再收录圈点符号。在二十年代初期，随着标点符号革新运动，许多书籍在重印的时候都采用了新式标点。这一做法本身并无特别之处，然而值得注意的是，中国的文学传统中，随正文一同刊行的圈点符号

常常具有象征而直观的评点功能,是文本的重要组成部分。从这个角度看,初载于《少年中国》的《莎乐美》译本中出现的圈点,不但暗含了田汉作为一个读者对该剧的分析和理解,同时也从一个侧面体现了他作为一个译者的翻译理念。本文试图根据中国传统文学评论中的圈点体例,结合二十年代初的文化背景,对田汉所译的《莎乐美》中出现的圈点符号进行解码,并希望借此对译者的文化心态和翻译策略做出合理解读。

1 圈点符号的历史沿革

评点是中国传统文学评论和欣赏的一种特殊形式,唐宋以后,诗文评点开始兴盛,明清以来,小说和戏曲中的评点亦蔚然成风(张伯伟,2001)。顾名思义,评点通常包括评论和圈点两部分,一方面是以文字形式写下对诗文的分析看法,另一方面则把诗文的关键或精彩处施以圈点涂抹。目前的评点研究大都关注文字评论,对圈点则少有论述。有学者分析认为,其中原因在于“圈点是一种超越文字的特殊的分析方式,带有某种神秘色彩”,而且“诸家的圈点方式‘义例’各不相同,带有‘秘传’性质”,因此其中的象征意义更加难以捉摸(吴承学,1995)。

田汉在翻译《莎乐美》的时候,并没有在译文中加入评述,仅在字旁加注了圈号“○”、点号“、”和双圈号“◎”。这三种符号在中国文艺评论传统中没有固定的用法,但从一些传世的文献中,我们仍可以了解一下它们所代表的大致意义。

根据孙琴安先生(1999:27)在《中国评点文学史》一书中的介绍,圈点符号最初产生的时候,主要的功能在于“改掉文章中一些不必要的字”,后来逐渐发展为“核对、增删”,宋代以后,更多的人“在诗、文关键之处用笔抹划或点出来,以作提示”。经过这一从涂抹、修订,到重点标示的发展过程,到宋明时期,无论是校勘、句读,还是评点都逐渐形成了系统的符号体系。《宋真德秀批点法》收录了点、抹、撇、截等符号。其中,最常见的两个评点号为“、”和“○”,分别被称为“菁华旁点”和“字眼圈点”,用以强调文中优美辞藻或是重要的纲领性文字。

明朝的两个重要评点体系唐顺之的《批点法》和归有光的《评点史记例意》,再次规定了点号“、”和圈号“○”用来突出文中精彩或重要词句的功能。其中,《大明唐顺之批点法》还进一步区分了长圈“○○○○○○○○”长点“、、、、、、”以及短圈“○○”短点“、、”,指出前者点明诗文精华,后者标示诗文字眼。归有光则继承了前人以不同颜色来代表不同意义的做法,从语义结构、行文手法,以及文章难易等各个方面,完善了圈点符号在实际文学评点中的运用。他为《史记》加以五色圈

点,揭示文章的“全篇结构”、“逐段精彩”、“意度波澜”,而这一通过符号标注分析文章机巧,从而授人以“治文之方”的做法,受到了后世众多学者,尤其是清代桐城派作家学者的大力推崇,但同时也引发了不少争议和质疑。

除了常见的点号“、”和圈号“○”以外,田汉所译的《莎乐美》中还出现了为数不少的双圈号“◎”。在传统词曲评点中,双圈号通常被用来标示精彩段落。明末戏曲家汤显祖在评点《花间集》的时候,对于“他所认为的重要或特别佳妙的句子”,就会用上双圈号“◎”来标示(曹立波,2005)。正式收入双圈号“◎”,且较为完整的点评符号系统当属清代唐彪的《书文标记圈点评注法》。其中规定:连续的双圈号“◎◎◎◎◎”表示“书文纲领与归重处”,连续的小黑点“●●●●●”表示“书文根因处”,圈点合用表示文章极佳处,圈表示次佳处,点表示平佳处。

由此可见,田汉初载于《少年中国》上的《莎乐美》译本中出现的三种圈点符号,在中国文学评点史上都是常用的鉴赏符号,体现批注者对文章的分析思考,尤其是对重要或精彩段落的品评和欣赏。想要进一步了解这三种符号在田汉译文中的特定用法和意义,我们就必须结合田汉自己的加注惯例以及《莎乐美》的相关文本来具体分析了。

2 《莎乐美》中圈点的义例分析

田汉的大部分早期作品,包括他翻译的《莎乐美》一剧,都发表在少年中国学会(简称“少中会”)的会刊《少年中国》上。作为少中会的核心成员之一,田汉曾经担任过《少年中国》的编辑,同时也是在该会刊上发表文章最多的作者之一。他在文中加注圈点的习惯,与该会刊当时编排版面的格式不无关系。

自1919年7月创刊到1924年5月停刊,《少年中国》共发行四卷四十八期。就影响而言,《少年中国》与《新青年》《新潮》三种杂志可谓成鼎足之势(李永春,2005:7)。然而,与当时旗帜鲜明地提出“反传统、反儒教、反文言”主张的《新青年》相比,《少年中国》更重视内容而非形式上的文化革新。它在创刊时提出了以质朴为宜、文言与白话文兼采的原则^①,排版中也沿用了不少旧式符号,并保留了在作者认为精彩处加注圈点的传统做法。这一版面样式在前三卷一直时有出现,直到1923年3月出版的第四卷开始,《少年中国》改为横排,采用新式标点,不再使用旧式评点鉴赏符号。

田汉在《少年中国》第一卷至第三卷发表诗文共计二十六篇,均按照文法句读标注了新式标点,但同时也保留了相当数目的圈点符号。通过对这些文章的研读,

笔者发现,田汉使用的有三种符号:圈号“○”、点号“、”和双圈号“◎”,并且这三种标注绝非随手而加,而是各有侧重,其中圈号“○”一般用来标示文中语言技巧表达的妙处;点号“、”用来标示对上下文理解比较重要的信息;而双圈号“◎”则用来标示文章中最核心的内容、观点或主旨。下面我们以田汉翻译的《莎乐美》一剧为例,略举数例予以说明。

2.1 圈号“○”的用法

《莎乐美》是王尔德实践其唯美主义思想的一部巅峰之作,剧中语词之优美,文句之华丽,意象之丰沛,一般作品难出其右。在田汉的译剧中,最多加注圈号的地方就是原文中出现的那些精致而奇特的比喻。如将苍白的莎乐美比作“一朵白蔷薇的影子映在银镜中间似的”(王尔德,1921:26),或是将月亮比作“一个喝醉了的女人一样,在云雾中间偏来倒去”(35)。文中比喻最丰富、最生动的有两处。一是莎乐美爱上约翰时,对约翰“百合花般的身子”、“黑葡萄般的头发”、“红石榴般的嘴唇”发出的热切赞美。二是希律希望说服莎乐美放弃约翰的头颅,而许下将各种奇珍异物送给她的诺言。在莎乐美和希律的这几大段独白中,王尔德使用了大量铺陈、排比和比喻的手法,写得文辞飞动,酣畅淋漓,而田汉也毫不吝啬地给这些华彩章节整页施以密圈,以示赞赏。

除了华美的辞藻和细腻的描写之外,人物台词的个性化、动作化及幽默风格都是王尔德戏剧中相当出彩的地方。田汉在这些语句旁也多有圈点,体现了他对王尔德戏剧风格和塑造人物技巧的欣赏。这类例子有很多,我们在下文还会列举一二,并着重考察这些精彩台词在田汉翻译中的再现。

2.2 点号“、”的用法

从数量上看,田汉在《莎乐美》一剧中加注的点号“、”比圈号“○”要少得多。从作用上看,两者之间也有很大区别。圈号“○”强调的是剧本的文采,而点号“、”所强调的则是剧本中涉及的一些背景典故、暗藏的悬念、伏笔以及前后呼应。

《莎乐美》取材于《圣经·新约》福音书中提到的施洗者约翰以身殉教的故事。虽然王尔德颠覆了这个故事在《圣经》中的原意,但是剧中有不少对白依然保留了浓烈的宗教色彩,如“变水为酒”(39)、“让蛆蚁去吃他”(42)等。对于熟读《圣经》的西方读者而言,这些词句并没有特别之处,而对于并不熟悉基督教文化的中国读者而言,其中的含义或意象则需要仔细琢磨。田汉在这类词句旁加注的点号“、”,应该带有这方面的考虑。

值得一提的是，王尔德剧中气氛的营造也是煞费苦心的。他借不同人物的口，不断重复不祥的预言，使得全剧由始至终都弥漫着宿命的死亡气息。如“论不定有可怕的事会发生”（27）、“我踏在血里滑了一跤！这是一个不祥的兆头”（35）、“一定有什么大祸降临在谁的身上”（49）等。这一恐怖诡异的气氛通过行文中的前后呼应得以进一步强化。如希律筵席开始时吩咐手下“点起火把”（35），而莎乐美亲吻约翰头颅后，“奴隶们打黑火把，星子不见了，乌云把月亮全遮了”（51）。田汉对这些语句的点注，不但体现了译者对原文行文结构及其背景知识的细心研读，同时也为读者——尤其是不太熟悉《莎乐美》一剧文化背景的中国读者——起到了一定的提点作用。

2.3 双圈号“◎”的用法

文中田汉加注的双圈号“◎”集中在剧本的后半部，也正是全剧的戏剧冲突经过开场的铺垫之后，进入发展及高潮的部分。这些双圈号“◎”所标注的语句，尤其是希律和莎乐美之间的对白，以及剧终前莎乐美捧着爱人头颅亲吻时的独白，包含了全剧最关键的情节和最根本的立意。如果将这些语句罗列下来，呈现在我们面前的简直可以说是一个浓缩精华版的《莎乐美》：

希律：你若是为我舞了，你可以问我要你那想要的东西，哪怕要我把这个王国分一半给你，我都愿意。（43—44）

莎乐美：无论我问你要什么东西，你都愿意给我吗？（44）

莎乐美：你敢发誓吗？（44）

希律：我发誓。（44）

希律：她安排在血上跳舞了。（45）

莎乐美：我要他们即刻把那东西装在大银盘里端来给我。（46）

莎乐美：约翰的头。（46）

莎乐美：我所以要求你把约翰的头放在银盘里，这仅是为我自己的快乐。（46）

莎乐美：我问您要约翰的头。（47）

莎乐美：我请求约翰的头。（47）

莎乐美：约翰的头哟。（47）

莎乐美：给约翰的头我啊。（48）

莎乐美：把约翰的头给我。（49）

希律:她要什么就给她什么罢!(49)

莎乐美:约翰,您已经看见上帝了,但是我,我,您始终没有看见过我。若当时看见我您一定爱着我。……我渴慕着您的美。我饥求着您的肉;我这种渴,非葡萄酒所能止,这种饥非苹果所能疗。……我这种热情尤其非春潮洪水所能淹没。……您当时若望了我,您就会爱了我。……我充分知道爱的秘密比死的秘密更要大。(51)

莎乐美:我的嘴唇感着一种苦味,这是血的味吗?……不是;这或者是恋爱的味也未可知……他们说恋爱的味是苦的……可是有什么要紧?我亲了你的嘴了。(51)

全剧最重要的情节在这里可谓一览无余。觊觎莎乐美美貌的希律王愿以包括半壁江山在内的任何代价换莎乐美一舞,莎乐美在猩红血泊上欣然起舞。这段魅惑而又让人不安的“七袭面纱之舞”,一直以来都是舞台艺术家最乐此不疲的表现对象,也是全剧扣人心弦的一次高潮。舞毕,莎乐美提出要求约翰的人头,作为对约翰先前拒绝自己爱的报复。惊恐异常的希律王以世间的奇珍异宝相劝,然而他的提议愈慷慨,莎乐美的要求越坚定。最终,当希律王无奈将约翰杀死,用银盘端上了他的头以后,莎乐美捧着滴血的头颅亲吻爱人的嘴唇,以狂热而执着的死亡之吻将全剧推向让人窒息的巅峰。莎乐美此时的独白则为王尔德唯美的艺术追求做出了最准确的注解:这便是一出把对美和爱欲的追求带向极致的悲剧。田汉加注双圈号“◎”的这部分台词,折射出全剧的主题和立意,也正是值得读者反复咀嚼和品味的“文眼”所在。

3 从圈点看译者的文化态度

关于圈点,自古评价褒贬不一。赞成者大都认为评点可以启发读者,帮助读者了解文本的意义和机巧,而反对者则认为评点可能“惑人真解”,甚至是“埋没古人精神”^②。五四时期,圈点作为一种与封建科举文化密切相关的文论形式,受到了新文化运动旗手们的极力贬斥。钱玄同在《论应用文之亟宜改良》一文中毫不含糊地指出,传统的浓圈密点应当“全行废除”(1917)。新文化运动的重要阵地《新青年》,于1918年初开始试行西式标点,1919年已经制定了完善的标点符号使用说明,在杂志上停用圈点符号。以胡适为首的多名教授公开表示,极不愿看着“现在的报纸、书籍、无论什么样的文章都是密圈圈到底,不但不讲文法的区别,连赏鉴的意思

都没有了”。他们联名向政府提出《请颁行新式标点符号议案》，将标点革新推向制度化阶段。1920年，该议案得到北洋政府教育部批准，其中规定了12种标点符号，正式取消了传统评点中用于鉴赏或强调的圈点符号（袁晖等，2002：319—321）。

值得注意的是，五四时期与历史上对圈点的批判，出发点大有不同。它不再停留在文本和意义的层面，而是作为标点革新乃至文化革新的一部分，体现了当时反封建、反传统的文化及政治主张。在这一特定的历史背景下，是否使用新式标点符号，便成为一个耐人寻味的决定。它有可能在某种程度上体现出作者或译者对于中国传统文化立场和态度。以林纾为例。长期以来，在研究他的翻译时，我们常以其归化的翻译策略以及对文言的坚持，印证其保守主义的文化立场。而这一点从林纾对标点符号的选择中亦可窥出端倪。林纾生前一直保持在自己的诗文中加注圈点的习惯，翻译小说的时候，宁可用“此语未完”四个字，也不愿意采用西式的省略号。这一做法曾受到革新派学者的抨击和嘲笑，认为这正是保守派冥顽不灵以及知识粗鄙的体现（刘复，1918：270）^③。

1921年田汉发表《莎乐美》的时候，还在日本留学，但是他对于国内的五四新文化运动，是“无限向往的”（田汉，1959/1998：364）。加上田汉发表文章并担任编辑之职的《少年中国》与新文化运动的重要阵地《新青年》之间交往甚密，因此对于当时开展得如火如荼并取得初步成效的标点革新运动，田汉应该不会一无所知^④。在这样的情况下，他在自己的作品和译作中保留圈点符号，有时甚至还施以大段的浓圈密点，就成为了一个值得回味的现象。这一做法的背后，首先要考虑的是田汉的教育背景。他自幼熟读四书五经，也看《西厢记》《红楼梦》等文学作品，在舅父易象的教育和熏陶下，醉心古典诗词和戏曲，在中国文学艺术的传统中受过很深的濡染（张向华，1992：7—26）。即便后来留学东洋，接触了形形色色的西方文艺思潮，田汉对中国传统文化的热爱也丝毫未减。1919年致好友左舜生的信中，他（1919/1998：6）还提到自己正在读关于中国哲学史的书，要“一步一步地去理解中国思想，同时去整理中国思想”，并且说与舜生“将来关于读中国古书当有许多商榷”。对于这样一个国学根基深厚而又珍视传统的作者而言，加注圈点很可能只是一个惯用的个人阅读及写作方式，并不带有什么值得批判的政治含义。这一点看似小节，却从一个侧面体现出田汉的文化态度，与当时某些革新派学者全盘否定中国传统文化的偏激立场不甚相同。

除了使用圈点符号这一举动本身，田汉对施以圈点词句的取舍，亦反映出中国传统文化对他的深刻影响。上文提到，王尔德的这部独幕悲剧文辞华美，有几处独白写得尤其恣肆生动。例如在莎乐美赞美约翰的身体和头发的时候，把约翰的身体比作百合花、白雪、白玫瑰、黎明的光，以及海上的月亮；把约翰的头发比作黑葡

藟、巨大的杉树、漆黑的长夜,以及笼罩密林的寂静。但莎乐美同时也诅咒约翰的身体和头发,把他的身体比作麻风病人的身子、毒蛇和蝎子爬过的粉墙,以及污秽不堪的白色坟墓;把他的头发说成是沾满泥尘的荆棘冠冕,以及挂在脖子上的毒蛇。这两组自相矛盾的比喻,本是王尔德刻意的安排,让莎乐美爱恨交织的情绪表露无遗。田汉只标注了莎乐美赞美约翰时所用的优美的比喻,而对于莎乐美的诅咒则未加圈点。修辞的得体性或美质原则,可以被看作是“一种社会群体的文化心理价值评价”(王希杰,1996:342)。这两组比喻中,后者那些怪异甚至丑陋的比喻显然不符合中国传统温柔敦厚的艺术审美要求。应该说,田汉对于某一表述是否佳妙,是否值得圈点的判断,在某种程度上也反映出他下意识中保留的传统中国式审美情趣。

当然,我们并不是抓住这一点,去认定田汉的文化态度是保守或守旧的。从整体上看,20年代初的田汉是一个深受新文化运动革新精神和现代意识影响的青年。他已经接触了西方许多哲学、文艺思潮与理论主张,单就文学和戏剧而言,“他喜欢并熟读过的外国作家,从浪漫主义到现实主义,从传统流派到现代主义各流派,可以列出一长串的名单”(董健,1996:885)。带着这种“开放型”的心态,田汉不仅乐于接受西方文化,而且对其中的某些观点和主张服膺有加。同时,他也对中国文化进行了深刻的反思。他在日记中写道:

我一回顾中国之文坛及它的艺术界,真感痛无他。国内新者才有萌芽,旧势力又次第恢复,同时似是而非的新者,又混新者之珠,授旧者以柄,弄成现在这样一个混沌状态……国民武力不足以胜人不足耻,独四千年来,夸示世界的文化力,竟颓败拙劣,一至如此。(田汉,1922:95—96)

显然,对中国传统文化的热爱,并没有妨碍田汉清醒地认识到当时中国文化落后混沌的状况。他对于文学革新的诉求,是十分诚挚而迫切的。因此,田汉的文化态度和以林纾为代表的保守主义,完全不能相提并论。

文化态度是一个相当复杂的概念,其中交织着一个民族文化的客观现实以及个体对这一现实的主观认定(王东风,2000)。在这里,我们所探讨的田汉的文化态度,侧重的正是后者。而在个体主观认识的层面上,我们发现文化态度不是绝对的或非此即彼的,而是一个复杂而多歧的建构。田汉对中国传统文化心存敬意,对五四“反传统”思潮怀抱反省,但同时他也认识到当时的中国与西方之间的差距,并希望从西方寻求复兴的动力。这一纠结的文化态度,不但从他对《莎乐美》一剧的圈点中可以看出来,在他的翻译策略中也得到了充分体现。

4 《莎乐美》翻译策略

从文本选择、实际翻译到文本传播，翻译活动是一个相当复杂的过程，会受到多种因素的影响。多元系统假说从宏观层面对影响这一过程的相关社会、文化、权力等因素进行了阐释，但对译者这一直接实施翻译行为的主体却没有给予充分重视。针对多元系统假说在这方面的缺陷，有学者提出了译者文化态度这一概念，认为就实际翻译过程而言，译者的文化态度对最终翻译策略的选择有决定性影响。当译者较为认同源语文化价值的时候，译者的翻译策略趋向异化，而当译者更为看重本土文化传统的时候，则多以归化为主（王东风，2000；许钧，2003：290）。译者个体间文化态度的差异，解释了在同一个文学多元系统内，异化和归化两种策略并存现象背后的原因（王东风，2000）。在这一基础上，本文进一步提出译者的文化态度——即他/她到底更加看重源语文化还是目标文化——并非总是黑白分明的，而由于译者这种多歧的文化态度，在同一篇译作中也会出现两种策略并存甚至交融的现象。

在上文的分析中，我们已经指出，田汉的文化心理中交织着对中国传统文化的珍爱，对当时中国文化落后现状的痛心以及对西方先进文化的向往，因此他的文化态度不能被简单归结为对任何文化的单一认同。一方面，留学日本的田汉从近代日本的变迁中深刻感受到西学对于民族启蒙的必要性，对西方文化充满渴求与仰慕。在这一心态的影响下，田汉译作表现出来的特点，正如翻译家北塔（2004）所评论的那样，“是比较硬、比较直”，而且这一点很可能跟鲁迅一样，“是深受日本翻译风格的影响的结果”。

这里我们试举几例予以说明：

(1) Go to the soldiers and bid them go down and bring me the thing I ask, the thing the Tetrarch has promised me, the thing that is mine. (Wilde, 1893/1998: 90)

你去要那些兵士下去拿我所要的，国王许了我的，我所有的那个东西来。（田汉，1921：50）

(2) But ask not of me what thy lips have asked. (Wilde, 1893/1989: 87)

莫问我要您那嘴唇刚才问我要过的。（王尔德，1921：47）

(3) The centaurs have hidden themselves in the rivers, and the nymphs have left the rivers, and are lying beneath the leaves in the forests. (Wilde, 1893/1989: 68)

色拖斯（半人半马的怪物）都藏到河里去了，林福（山林女神）都从河里逃出来

睡在林子里的落叶底下去了。(王尔德, 1921: 29)

例(1)是一个句法层面的欧化翻译。英文中的定语从句在所修饰的先行词后面,相对独立,且有语音停顿。翻译成中文的时候,可以通过句式调整,翻译成符合中文表达习惯的流水句,如“把我要的东西带上来,那可是国王答应给我的东西,那是我的东西”。但是也可以像田译一样,采用较长的前饰句。与前一种做法相比,田译比较拗口,但也更具异国风味。例(2)则是一个直译的例子。1937年汪宏声的译本采取了更加灵活的意译的方式,把这句话译成“但是不要问我要你方才问我要的东西”(1937: 46)。相比之下,田译似乎过于拘泥于原文的字眼,显得有些迂腐,但是细想起来,这个字眼抠得还是有道理的。原剧中莎乐美的红唇是反复出现的意象之一,对于表现剧作家所推崇的感官美和视觉美有重要作用。田译没有给目标读者流畅的阅读体验,但却把他们向王尔德的唯美世界带近了一步。例(3)则在语言层面之外,体现了译者在文化层面上对“异”的尊重。对于原文中“centaurs”“nymphs”这两个希腊神话形象,田译所采用的音译加注是“深度翻译”(thick translation)的重要方式,彰显了原文所蕴含的文化特异之处。

田译中有不少这样欧化和直译的例子,因此有学者提出他的翻译“特别注重保留原文的句型结构”,尽可能做到与原文“对行翻译”(王林, 2004: 82)。然而如果我们据此认定田汉采用了异化的翻译策略,未免过于轻率。正如前文所述,田汉对西方文化的崇拜并没有改变他对中国传统文化的迷恋。正是由于这一文化态度,田汉在翻译时一方面力图忠实于原文的语言特点和艺术魅力,同时并没有排斥任何本土化的语言和表达方式。让我们看下面几个例子:

(4) Therefore great evils have come upon the land. (Wilde, 1893/1989: 77)

所以这个世界上才弄得奇灾大祸纷至沓来啊。(王尔德, 1921: 38)

(5) You are making me wait upon your pleasure. (Wilde, 1893/1998: 70)

你们倒要我来候你们的驾吗?(王尔德, 1921: 30)

(6) You know well that it is I whom he seeks to revile. (Wilde, 1893/1998: 80)

您明明白白知道他是专和我倒担的。(王尔德, 1921: 41)

四字格是汉语中常见的语言现象,是经过反复锤炼,长期相沿习用的固定短语。作为一种与汉语文化相关的语言因素,四字格在翻译中的使用常常会为译文增添本土化色彩。田译中使用了不少四字格,如例(4)所示,原文中的“great evils”和“come upon the land”被相应地翻译为“奇灾大祸”和“纷至沓来”。译句中连用两个四字格,用一种古雅的文风对应了原文中的肃穆、神秘的宗教意味。类似的例子在文中还有许多,如将“The day I spake of is at hand”译为“我所说的那一天近在眉睫了”(王尔德, 1921: 37);将“When he cometh the solitary places shall be

glad”译为“他来了的时候，凄凉之境会变成欢喜之乡”（王尔德，1921：27）等等。例（5）体现的是田译对本族语表达方式的运用，用“候驾”这一较为中国化的概念去改写原作中莎乐美对卫兵拒绝她命令的不满，并将原作语气由陈述改为反问，将莎乐美骄横的性格烘托得更加形象。应该说，田汉在这里对原作进行了归化甚至是改译的处理。例（6）是一个很有趣的例子。田汉是湖南长沙人，自幼深受湖湘文化的熏陶。许多研究田汉的学者都指出他的作品和湖湘文化之间有千丝万缕的联系（乔宗玉，1999；詹萍萍，2008）。在翻译中，田汉也使用了一些湖湘地区的方言，如例（6）中，用“倒担”翻译“revile”，以及文中用“酒醉老”翻译“drunken man”等，都可以看出田汉是乐意使用本土化语言和表达方式进行翻译的。

实际上，我们不但可以从田译中观察到不少本土化的翻译策略，而且从他为译文加注的圈点中，我们甚至可以推断，他对自己所展示的流畅而富有诗意的文字，颇为引以为傲。例如在原剧开场之前的舞台说明中有这样一句：“The moon is shining very brightly.”（Wilde, 1893/1989: 65）虽说月亮这一意象在全剧中有相当重要的作用，但是就这一句舞台说明而言，文采并无特别出众之处。田汉将其翻译为凝练优雅的四字格“月华如练”（王尔德，1921：25），不但表达了原文的意思，而且还将月之意象塑造得格外幽婉动人。田汉在这里加注的圈号，与其说是为原文喝彩，不如说是对自己的译文表达赞赏。当然，更多的时候，田汉通过圈点突出王尔德原文中丰丽的辞藻和精炼的机智，而在翻译这些精彩段落的时候，田汉一方面尽可能贴近原文，同时又利用他深厚的中文功底，妙笔生花。

(7) ...nor the feet of the dawn when they light on the leaves, nor the breast of the moon when she lies on the breast of the sea... (Wilde, 1893/1998: 72)

更不必说那照在树叶上的曙光之脚和眠在海心里的明月之胸（王尔德，1921：33）

(8) Dip into it thy little red lips, that I may drain the cup. (Wilde, 1893/1998: 76)

你沾一点儿放在你那小小的樱唇里面，然而我就饮干这一杯。（王尔德，1921：37）

(9) I love to see in a fruit the mark of thy little teeth. Bite but a little of this fruit, that I may eat what is left. (Wilde, 1893/1998:77)

我爱着你那小小齿儿印在果子上的香痕。你只把这个果子咬一点儿，然后我把剩下的都吃完。（王尔德，1921：37）

翻译过王尔德剧作的著名翻译家余光中曾半开玩笑地说过，王尔德“文字好炫才气”，但是说到“对仗”，他却是“以英文的弱点来碰中文的强势”，译文往往可以比原文写得更好（余光中，1993），例（7）正是这样一个例子。田汉的译文不但传神地再现了原文的意象，而且巧妙地利用汉语中的“之”字结构，对仗工整，平仄协

调,是难得的佳译。例(8)与例(9)是希律对莎乐美的请求,以挑逗的口吻呈现了希律王难以抑制的情欲。如何在翻译中再现原剧中煽情而不低俗的感官性文字,是译者必须面对的难题。田汉在中国传统文化的形式库(repertoire)中找到了绝妙的解决之道。他用“樱唇”与“香痕”这两个传统艳情诗词中常常出现的意象^⑤,将希律王的情欲用一种符合中国式审美的方式再现了出来,绮丽香艳而又余味无穷。

通过以上的分析,我们很难断定田汉在《莎乐美》的翻译中,策略是倾向于归化还是异化。有些地方,译者紧贴原文,选词,语序,用典都力求体现原文的独特性和差异性;有些地方,译者从意义出发,对原文的表达方式进行了本土化的加工甚至改写;更多时候,我们看到的是译者将异化和归化的手法融合到一起,尊重原作语言艺术和意象的同时,也发挥了中国传统文化形式库的优势。异化和归化这两种策略在田汉译剧中并存甚至交融的现象,正是田汉复杂而多歧的文化态度在翻译中的体现。

5 结语

王尔德剧作《莎乐美》是田汉最为倾心的唯美主义作品之一,他在二十年代初将该剧译为中文,并且在八年以后,顶着各方压力和反对,将该剧第一次搬上了中国舞台。应该说,《莎乐美》是田汉心中的一个艺术梦想,而1921年初载于《少年中国》杂志第二卷第九期的田汉译剧,正是这一梦想之滥觞。本文通过对这一译本中的圈点以及相关文本的解读,分析了田汉作为一个译者的文化态度,以及在这一态度影响下选择的翻译策略。在研究中,我们发现译者的文化态度是一个相当复杂的多歧性建构,而译者在原文文化和目标文化间的纠结,在译作中往往体现为异化和归化两种翻译策略的并置与融合。

在当年经受了五四西潮的中国译者身上,我们可以看到这一矛盾而多歧的文化心态;而在如今的全球化语境下,这一现象显得更加突出,更为普遍。如何进一步探究译者的文化心态,并从细节去深入分析译者心态对于翻译策略的影响,将是一个非常意义的研究课题。

注释

①见《本会通告》,《少年中国》第一卷第一期,第44页。

②关于明清时期对评点的不同看法的具体分析,可参照:管锡华,1995,古代标点符号理论初探,《古籍整理研究学刊》(5);侯美珍,2004,明清士人对“评点”的批评,《中国文哲研

究通讯》14: 3。

③1918年在《新青年》第四卷第三号上，钱玄同化名“王敬轩”作《文学革命之反动》，与刘半农反驳的《复王敬轩书》，一人吹捧一人痛斥，策划了一出著名的双簧戏，对林纾的翻译大加批判。其中提到，浓圈密点乃科场恶习，坚持使用实在冥顽不通，而对省略号的无知更加是知识粗鄙的表现。

④笔者认为，田汉的圈点体例其实很有可能就是依据了1917年刘半农在《新青年》上发表的《我之文学改良观》一文中的提议。在这篇文章中，刘半农提出了不少关于文学改革的重要观点，对当时的文坛产生了很大的影响。其中在文学形式的改良部分，刘半农提到圈点问题。和当时的革新派学者一样，他也反对圈点，认为“此本科场恶习，无采用之必要”，但他同时提出“如用之适当，可醒眉目”。他提议使用三种圈点符号：精彩用“○”，提要用“、”，两事相合用“◎”（刘复，1917: 12—13）。这三种符号的用法和意义与田汉使用的体例完全一致，实在难属巧合。

⑤“樱唇”与“香痕”是中国古代诗词，尤其是艳情诗词中常常出现的意象。其中，“樱唇”常常用以形容女性小而红的嘴唇，如宋代张先《菩萨蛮》中“惜恐樱唇薄”，宋代陆文圭《满江红》中“樱唇浅浅印珠红”；“香痕”往往用以指代女性留下的痕迹，如宋代刘褒《满庭芳》中的“枕臂香痕未落”；宋代周密《浣溪沙》中的“翠钿轻脱隐香痕”等等。

参考文献

Wilde, O. 1893/1998. Salome. In *The Importance of Being Earnest and Other Plays*. Oxford: Oxford University Press.

北塔, 2004, 《哈姆雷特》剧本的汉译, 《南阳师范学院学报》(社会科学版) (8): 36—41。

曹立波, 2005, 《红楼梦》东观阁本评点的体例, 《中国小说论丛》(21): 373—383。

董健, 1996, 《田汉传》, 北京: 十月文艺出版社。

胡志毅, 2009, 模仿与献祭: 《莎乐美》及其他, 《文化艺术研究》, (3): 178—182。

李永春, 2005, 《〈少年中国〉与五四时期社会思潮》, 长沙: 湖南人民出版社。

刘复, 1907, 我之文学论改良观, 《新青年》3 (3)。

——1918, 复王敬轩书, 《新青年》4 (3)。

钱玄同, 1917, 论应用文之亟宜改良, 《新青年》3 (5)。

乔宗玉, 1999, 飘荡在中国现代剧坛的一缕湘魂, 《戏剧春秋》(5), 2013.4.16引自

http://www.lishou.com/dl/Article_Print.asp?ArticleID=3183

孙琴安, 1999, 《中国评点文学史》, 上海: 上海社会科学出版社。

田本相, 1993, 《中国现代比较戏剧史》, 北京: 文化艺术出版社。

- 田汉, 1919/1998, 致左舜生, 《田汉全集》(第20卷), 河北: 花山文艺出版社, 4—7。
——1922, 《蔷薇之路》, 上海: 泰东书局。
- 1959/1998, 漫谈五四, 《田汉全集》(第18卷), 河北: 花山文艺出版社。
- 王东风, 2000, 翻译文学的文化地位与译者的文化态度, 《中国翻译》(4): 2—8。
- 王尔德, 1921, 莎乐美(田汉译), 《少年中国》2(9)。
——1937, 《莎乐美》(汪宏声译), 上海: 启明书局。
- 王力, 1954, 《中国现代语法》, 北京: 中华书局。
- 王林, 2004, 论田汉的戏剧译介与艺术实践, 博士论文, 复旦大学。
- 王希杰, 1996, 《修辞学通论》, 南京: 南京大学出版社。
- 吴承学, 1995, 评点之兴——论文学评点的起源和南宋的诗文评点, 《文学评论》(1): 24—33。
- 吴学平, 2003, 国内王尔德研究述评, 《外国文学研究》(1): 154—159。
- 许钧, 2003, 《翻译论》, 武汉: 湖北教育出版社。
- 袁晖、管锡华、岳方遂, 2002, 《汉语标点符号流变史》, 武汉: 湖北教育出版社。
- 余光中, 1993/2007, 自豪与自幸——我的国文启蒙, 《台港文学选刊》(9)。
- 詹萍萍, 2008, 田汉与湖湘文化的浪漫情致, 《理论与创作》(2): 105—108。
- 张伯伟, 2001, 评点四论, 《中国学术》(2): 1—41。
- 张向华, 1992, 《田汉年谱》, 北京: 中国戏剧出版社。
- 邹振环, 1996, 《影响中国近代社会的一百种译作》, 北京: 中国对外翻译出版公司。