



在突破与创立之间——曾虚白翻译观点解析

[日期：04-03-18]

来源： 作者：李林波(南开大学外国语学院天津 300071)

[字体：大 中 小]

摘要:曾虚白的翻译观针对陈西滢的“神似”说而提出，后者主张原作的“神韵”是唯一不变的，优秀的译文须抓住并再现这种“神韵”。而曾虚白认为原作的“神韵”不可复制，不同的读者对原作“神韵”的理解各异，而且，作品的“神韵”从读者的阅读中来。在这一点上，曾的观点在本质上与接受美学有类似之处，本文旨在从这个角度对曾的观点作出诠释。

关键词: 曾虚白神似 读者 接受美学

Between Surmounting and Establishing
—An Interpretation of Zeng Xubai’s Translation Theory
Li Linbo

Abstract: Zeng Xubai’s opinions on translation are contrary to the theory of “spiritual similarity”. The latter holds that good translation should grasp and reproduce the spirit of the source text; while Zeng points out that this spirit can never be reproduced and that different readers would come out with different understanding of the spirit of the source text, which can only derive from the reader’s reading. In this respect Zeng’s opinions are similar to the idea of Aesthetics of Reception; thus, this paper interprets Zeng’s opinions from this angle.

Key words: Zeng Xubai spiritual similarity reader Aesthetics of Reception

引言

罗新璋先生曾说，中国自成体系的翻译理论是以“案本—求信—神似—化境”这一线索发展过来的^①。的确，“神似”

说在中国译论史上的力量之大，影响之深，有目共睹，甚至于有这样的评论：“如果真有具‘中国特色’的翻译理论体系的话，‘神化说’就是了”（朱志瑜，2001）。但是，这并不意味着中国传统译论史上，“求信”之后，大家就一致地转而再求“神似”了。事实上，早在“神似”说仅是小荷才露尖尖角时，就有一个声音表示并不赞成这种说法，那时是1930年，这个人就是曾虚白——一个几乎已被现代遗忘的人。

1. 揭开“神韵”的面纱

曾虚白的翻译观点，在当时是独树一帜。若以今天的眼光评判，我们吃惊地发现，其中竟折射出极现代的接受美学的翻译观，而当时距接受美学在德国的诞生，尚有30余年。它是在曾虚白在其《翻译中的神韵与达——西滢先生〈论翻译〉的补充》一文中提出来的。

中国传统译论与古代哲学和美学有着根本上的联系，表现在用来讨论翻译理论的术语直接取自中国传统美学，如“神似”说便是受顾恺之、苏东坡论诗画的影响。一般说来，说到“神似”，就会想到傅雷，然而最先用到这个词的是茅盾②，而陈西滢主张“神似”先于“意似”、“形似”也早于傅雷二十余年。

陈西滢以画像和临画来比翻译，说其效果可用“信达雅”中的一个字来衡量，即“信”。而信的程度有三，即“形似”、“意似”、“神似”，③三者的难度递增，境界亦由低到高。原文的神韵，只有第三种译文才能达到。“神韵”是什么呢？陈西滢用曾朴的话说：“神韵是诗人内心里渗透出来的香味。”怎样才能传达出原文的神韵呢？陈西滢引了安诺德（Matthew Arnold）在《论荷马的翻译》中的话论述了翻译前译者必做的“洗脑”工作：消去一切与原文作者“不一致的思想，吐属，感觉的方式”。这是因为，原文的神韵“不论是雅，是达，是高古，是通俗，是优美，是质朴”，只有一个标准，那就是“以原文的标准为标准”。至于怎样才能做到这个，陈西滢又引了“英国近代文学界的怪杰”巴特勒（Samuel Butler）的话说：“你要保存一个作家的精神，你就得把他吞下肚去，把他消化了，使他活在你身子里”。那么真有这等神通的人吗？陈西滢也承认说，这样的伟大译者，“千万年中也不见能遇到一次”！事实上，陈西滢是不知不觉中得出了神韵不可译的结论。这也正是“神似”派的共同之处：传达原文神韵是一个译者追求的终极目标，而正因为它是终极，所以永不可及。因为不可及，所以就变成了一个看似可以用来衡量一切译文，实践中却根本不具有可操作性的标准。

这种说法似乎欲极尽模糊之能事，但却正是我国许多传统文章的写作手法，说来说去，“神韵”仍是隐于云山雾海之中，读者对它的真貌，竟是难得一窥。于是曾虚白便提出了反对意见：

西滢先生只给我们一个极飘渺的目标，叫什么“神韵”……说来说去，这“神韵”二字，仿佛是能意会而不可言传的一种神秘不可测的东西。④

那么，曾虚白所认为的神韵是什么呢？且看他是怎样来揭开“神韵”的面纱，示其真貌于世人的。

其实，所谓“神韵”者，并不是怎样了不得的东西，只不过是作品给予读者的一种感应。换句话说，是读者心灵的共鸣作用所造成的一种感应。而这种感应，因为读者（当然指能透彻了解的读者）的环境、心情，等种种的不同而各异其浅深，色彩；因此不同，它就变成了“仁者见仁，智者见智”的一种毫无标准的神秘物。

至于译者如何传达出原文的神韵，曾虚白认为：

我以为翻译的标准（这当然指绝对能了解原书的译者的标准说）只有一端，那就是把原书给我的感应忠实地表现出来。

曾虚白的观点，和陈西滢的相比有很大的不同：

- （1）韵是什么：“神韵”即作品给予读者的感应，并非其它什么如“诗人内心渗漏出来的香味”之类的神秘之物；
- （2）怎样把握神韵：使读者的心灵与原作产生共鸣，而非生吞原作者；
- （3）“感应”的多样性：不同的读者因个人的语言、情感、意向、直觉、经验、记忆、动机等主体性因素的不同，而会对同一作品产生不同的感应。因此，并没有一个由原作决定的独一无二的标准。

2. 一切始于读者的阅读

曾虚白对“神似说”那种模糊、抽象且又不无矛盾的说法提出反对，将目光移至活动着的读者和他们的阅读活动。“神似说”的“神”源自作者，蕴于文本，这本无可厚非。然而他们既认为此“神”游移飘忽，且绝对唯一，却在面对译者读者的理解之时，要求他们能化此游移不定之气为确凿可辨之物而将它牢攥掌心，又规定万千译者读者的万千理解须在此与这唯一之“神”化为同一，否则便沦为误译误读。曾虚白看出其中的自相矛盾和这种“传神”之法的不可操作，便从读者的阅读之中来寻“神韵”，这无疑是一种认识上的突破。在他看来，无论是意义，还是“神韵”，离开了读者的解读，都无从谈起。一切，都始于读者的阅读。

从这里，可见曾虚白的观点已初露接受美学的端倪。

接受美学直接源于解释学文论，兴起于二十世纪六十年代的德国，主要代表是由尧斯、伊瑟尔、福尔曼、普莱斯丹茨、斯特里德五人组成的“康士坦茨学派”，其中前两人是该学派的创始人。接受美学各代表人观点各异，但其主要思想具有一个鲜明的共同特征，即将理解的中心从文本转向读者，即走向读者。尧斯的思想深受哲学本体论解释学代表人物伽达默尔的影响。所谓本体论解释学，即“将艺术作品的存在方式看作是真理发生的方式或意义显现与持存的方式，而不是将作品看作是摆在那里以供科学认知的对象”（朱立元，1997，278）。下面将详细分析曾虚白翻译观中的接受美学思想。

2. 1. 理解的主观性

首先，曾虚白认为理解不可能达到整齐划一，因为理解是作为主体的人的理解，那么就不可能脱离人的主观性，如其所说：

安诺德主张要叫译者与原文同化为一，这是绝对不可能的事，因为化来化去，他总化不掉自己内心的弦线所弹出来的声音，永远脱不了主观的色彩。

这种认识当中闪烁着典型的接受美学的思想，尽管曾虚白根本不能预料到几十年后会有一叫接受美学的美学流派诞生。接受美学代表人尧斯认为，读者对作品意义有各自独特的理解，他们的接受都是“阐释性的接受”，所以必然会带来“阐释的主观性问题，不同读者的鉴赏趣味问题或读者的水平问题”。（朱立元，1989：15）伽达默尔对此也有相似的看法：

艺术解释活动就是主体参加的理解和体验活动，必然带有一定的主观性，这种主观性是对艺术作品本文加以理解不可缺少的“前结构”，正因为有这个“前结构”所蕴含的主观性，作为解释活动的结果的“意义”，就不可能是纯客观的，而一定会有主体的“偏见”，也就是说在理解活动中，作品产生了新的意义。（阎国忠，1991：616）

接受美学在美国被称作“读者反应批评”，主要代表人物之一费希同样认为理解是不可能脱离主观性的：“作品的客观性仅是一种假象，而且是一种危险的假象”；结构主义批评方法“所谓的‘客观性’，是一种颠倒了客观性，因为它完全忽略了阅读活动这一客观事实”；读者反应批评方法“才是真正客观的，因为它承认意义经验的流动性和活动性，因为它使我们注意到行为发生的地方——读者的积极的和活动的意识”。（朱立元，1989：45）

2. 2. 理解的多样性

既然理解不可能脱离读者的主观性，这就势必带来理解的多样性的问题。关于理解的多样性，在我国文学批评中最广为人知的是鲁迅论读《红楼梦》：“一部红楼梦，单是命意，就因读者的眼光而有种种，经学家看见《易》，道貌岸然学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见宫闱秘事。”^⑤而在曾虚白的论述中，由理解的主观性到理解的多样性，更是自然而然的必然结论。他用安诺德（Arnold）批评翻译荷马的例子来说明这一点。安诺德认为顾柏（Cowper）、蒲柏（Pope）、贾伯孟（Chapman）、纽孟（Newmen）译的荷马都没有抓住荷马的神韵，曾虚白则从中看出，既然这五人都是历史上公认的翻译荷马的专家，而安诺德却认为其他四人的译文都没有传达出荷马的神韵，这只能说明，这几位译者对荷马神韵的观察各不相同，而不能由此断定孰是孰非。所以他推而

广之：既然这儿有五个人，对荷马的神韵就有五种理解，那么“若是换上一百个人，一千个人，我断定它们的变化更要繁复的不可以数计了”。

对此伽达默尔有一句非常精彩的话：对每个人诉说，似乎是专为他而说。（阎国忠，1991：616）

而众所周知的“一千个观众心中就有一千个哈姆雷特”更是这种观点口号式的宣言了。

2. 3. 批评应具描述性

正因为曾虚白以这样的角度来看文学作品的理解，看到理解的多样性及主观性的合理性，他提出文学批评应该客观描述而非做简单的价值判断，因为事实上没有任何一种理解能被奉为权威：“若问究竟这五位（前面所说的五位荷马译者）中哪一位真能弹出原作者的声音来，恐怕非荷马复生，没有哪个可以下这种断语。”所以，如果“翻译家而自夸绝对抓住了原书的神韵”，一定有人出来忠实地反对。因为必有别人的确感到了别一种的神韵”。因此翻译，并非“得以原文的标准为标准”（陈西滢），因为原文的标准是什么，根本就无从断定，而是要以描述性的标准来取代判断式的评价：

我以为翻译的标准只有一端，那就是把原书给我的感应忠实地表现出来。我决不夸张地说，这就是原书，我只说，这是我所见的原书。

翻译的标准不是唯一的，翻译批评的标准自然也不能是唯一的：

批评家对于译本要下断语，决不可像安诺德般专断地说，“他不能表现原书，”只能说，“原书给我的感应是怎样的不同！”

费希曾说：“我的方法的目标不是评价而是描述”，只是“客观地”描述自己的感受、体验。(1)这与曾虚白的观点是不谋而合的。

在我国翻译界，主张用描述性的批评方法来弥补甚至取代规定性批评方法的历史并不长，而早在七十多年前，曾虚白所提出的这样的主张，不能不说是一种超越时代的先进观点。从某种意义上来说，正是因为它超越了时代，所以并没有受到应有的重视，甚至在今天，还有人在文章中将曾虚白和陈西滢、傅雷等一并划入“神似”派，真是开历史的玩笑。

2. 4. 审美距离的发现

阅读就是为了解，那么该如何看待不能理解的文本呢？

尧斯引入了“期待视野”和“审美距离”的概念来讨论这个问题。“期待视野”是科学哲学家波普尔和社会学家卡尔·麦恩海姆首先采用的。它是指“读者在阅读理解之前对作品显现方式的定向性期待，这种期待有一个相对确定的界域，此界域圈定了理解之可能的限度”。“期待视野”有两种形态，“其一是在既往的审美经验（对文学类型、形式、主题、风格和语言的审美经验）基础上形成的较为狭窄的文学期待视野；其二是在既往的生活经验（对社会历史人生的生活经验）基础上形成的更为广阔的生活期待视野。”（朱立元，1997：289）阅读中的具体的期待视野就是由这两种期待视野相互交融所构成的。

曾虚白也发现了期待视野在阅读中的重要作用，尽管他并没有用到这个术语。如其所言：“同样的外界，因为各个人内外环境的不同，常会发生绝对相反的感应。”^⑥而且文章前面也讨论过，曾虚白认为对同一文本的理解之所以会不同，是因为“读者的环境，心情，等种种的不同”，换句话说，是读者“内心的弦线的性质”不同。他所说的这些因素，其实就属于接受美学中的期待视野，也就是伽达默尔所说的“偏见”。

传统文论认为，要想达到完全的理解，读者必须消除一切成见。这在实践中是绝对不可能的事情。而且，没有“偏见”，就不可能有理解。所有的理解都是建立在以前建立起来的“偏见”之上，读者理解的过程就是他不断调整自己的

“期待视野”，使其与新作品之间的距离逐渐消融。这种距离就是“审美距离”。当“审美距离”为零时，读者会感到作品没有新意而索然寡味，而当“审美距离”过大时，读者就因无法达到理解而对作品漠然视之，用曾虚白的话说，就是作品不能在读者内心的弦线上激发起回响。

因此，当陈西滢说“法国的大小说家Marcel Proust，英国现代的作家James Joyce，以及许多象征派，表现派的作家，他们的作品的文字绝对不是‘明白晓畅’的”，因而翻译时不可能达到“达”时，曾虚白反对说：

我们不能因为象征派、表现派的东西，看了不容易了解，就说它不达。它们之所以不易了解，并不是故弄玄虚，好奇使巧，只因为他们的表现方式是我们所不习惯的，不易引起我们心灵的感应而已。然而，在作者方面，他总以为普通方式不足以达他的灵感，必须要采用这种异常的方式，才可以表现他灵感的真相。

曾虚白所说的“表现方式不习惯”，事实上就是“审美距离”过大的通俗说法，较之于陈西滢的观点也更为合理。

2. 5. 待读文本与在读文本

接受美学最大的特征就是从文本走向读者。因此，理解的重心不再置于作者或作品，而是移向读者。读者在理解中，不再是被动的接受者，也不再要求他们的理解达到绝对的整齐划一，不再为某种理解和别种不同而遭受诘难。在接受美学的世界里，读者是创造性地读，是积极能动地读，他们的理解，因为各自的“期待视域”的不同，而允许存异，尊重差异。而一部作品，惟其被读者阅读，才获得了它真正的生命，作品的价值能否得到承认、接受，产生影响并流传于世，在很大程度上与读者的阅读活动效果息息相关，作品和读者的关系是一种“互动”的双向关系。没有读者的阅读，作品就像一潭没有生命的死水，不但激不起波澜，久而久之，甚至会被遗忘。因此上，在阅读中的文本才是真正的文本，没有被阅读的文本只能是“潜在的文本”，只是待读文本。

曾虚白文章中最值得注意的观点也正是将关注的中心移到读者的阅读上来。在曾虚白的论文中，引用了法国小说家法朗士（Anatole France）^⑦的《乐园之花》（“Jardin d’Epicure”）中这样的一段话：

书是什么？主要的只是一连串小的印成的记号而已，这是要读者自己添补形式色彩和感情下去，才好和这些记号适合。一本书是否呆板乏味，或是生趣盎然，感情是否热如火，冷如冰，全靠读者自己。或者换句话说，书中的每一个字都是魔灵的手指，使我们的脑纤维震荡得像琴弦一样，使我们灵魂中的音板激出音来。艺术家的手不论他多灵巧，多激发，那声音还得要看我们内心的弦线的性质而定。

尽管法朗士生活的时代远远早于接受美学出现的时间，然而不可否认，他这一段话中蕴含着与接受美学极为类似的思想。曾虚白曾译过法朗士的作品，想必也深受法国文论的影响。无独有偶，尧斯也是作为一位法国文学专家而走进接受美学的。几十年后，尧斯同样“认为文学作品的意义与价值只有在读者的创造性阅读中才能获得现实的存在与生命，不然，只不过是一堆印着死的文字符号的纸张而已”。（朱立元，1989：17）更为有趣的是，尧斯也曾用音乐来比阅读：

一部文学作品并不是独立自在的、对每个时代每一位读者都提供同样图景的客体。它并不是一座独白式地宣告其超时代性质的纪念碑，而更象是一本管弦乐谱，不断在它的读者中激起新的回想，并将作品本文从词语材料中解放出来，赋予其以现实的存在。（朱立元，1989：16）

在这个意义上，出现了两个文本的概念。在传统的文论中，有且只有一个文本，而且是至高无上的文本，一个意义确定的文本。读者要想理解这个文本，只有不断地向它靠近。但是，接受美学认为，原文本在进入读者的阅读状态以前，只是死的文本，而只有当它被阅读，与读者发生能动的关系，成为一个存在于读者心中的文本，才是有意义的文本。这第二个文本，是活动的，它的意义也不是固定的，读者的主体性因素不同，意义也就有所区别，这就是前面所讨论的理解的主观性和多样性。

经过以上分析比较之后，可以将曾虚白的翻译观点大致总结如下：

1. 译者对文本的理解带有主观性，不存在客观的唯一的理解；
2. 因为理解的主观性，不同译者对同一文本的理解是不可能整齐划一的，因此必然具有多样性；
3. 理解的多样性决定了译文多样性，也就要求翻译批评应该是描述性的而非简单的以评论者的标准为标准的价值判断；
4. 不同类型的文本有不同的表达方式，每种表达方式都具有其存在的理由和独特的价值，因此要以不同的方式去理解它们，用不同的标准去衡量它们。
5. 作品因被读者阅读、理解才发生意义，被理解中的文本是有别于理解之前的待读文本的在读文本，也是真正有意义的文本，读者与文本的关系不是简单的主体与客体的关系，而是一个处于互动关系的统一体。

3. 结语

然而，曾虚白的这株新颖的小花，终究是植于传统的土壤之上，因此，他的观点还是不能摆脱传统译论的一些先天不足，距真正意义上的接受美学思想，还是有相当大的距离。甚至于在他的文章结尾之处，竟然突兀地出现了这样一句话：“为读者方面，我要问：‘这样的表现是不是能令读者得到同我一样的感应？’”既有前面颇为有理有据的“感应”必具“主观性”和“多样性”之争，何来“一样的感应”？这只能说明，在潜意识里，曾虚白还是没能彻底抗拒传统的拉力，在最后不觉之中失足退到了自己的对立面。此外，与众多传统译论一样，曾文具有运用术语不加界定，论述观点概念不明的缺陷。而且，尽管这篇文章对问题有提出，有论证，有解决，然而在写作上仍带有随感、评点的特点。因此严格地说，应属于学术散文，而非学术论文。我们研究曾虚白的翻译观，是因为它能突破传统的视野，开辟新的视角。但是，它虽有突破，却囿于时代和自身理论修养之限，未能创出系统的、完整的翻译理论来。因此，我们说它是一个处于破与立之间的位置，而惟其能破，所以才愈显宝贵。

浩瀚的中国翻译史造就了一批卓有建树的翻译家和翻译理论工作者，也出现了数量众多的译论文章，然而，真正意义上的中国现代译论较之于译论总量却是屈指可数。但是，这些文章中折射出的老一辈翻译家和翻译理论工作者的灼灼真知，是值得我们花些功夫去“淘金”的。翻译学不可能是凭空一蹴而就的空中楼阁，而是要建立在一个坚实的基础之上。这个基础，一是对外国翻译理论的学习和吸收，一是对我国传统翻译理论的梳理和继承。诚如王宏印教授所言：

在中国现代译论建立以前，我们只能在传统译论中寻找它的理论源泉，并把形成中的中国现代译论视为中国传统译论的一个合乎历史和合乎逻辑的发展。……不过，这种发展不可能是由传统译论自然而然地长入现代译论，而应当做一番人为的转换或转化工作。为了实现这个转化，目前最需要做的就是对中国传统译论进行现代诠释。（王宏印、刘士聪，2002：8）

而本文正是我沿着转化中国传统译论的道路走出的小小一步。

注释

- ①罗新璋“我国自成体系的翻译理论”，《翻译论集》第19页。
- ②茅盾“译文学书方法的讨论”，《翻译论集》第337页。
- ③陈西滢“论翻译”，《翻译研究论文集（1894—1948）》第135—143页，以下所选陈西滢的引文如不特别说明，都出自该篇文章。
- ④曾虚白“翻译中的神韵与达——西滢先生《论翻译》的补充”，《翻译研究论文集》（1894—1948），第150—156页，以下所选曾虚白的引文如不特别说明，都出自该篇文章。
- ⑤鲁迅《集外集拾遗·〈绛洞花主〉小引》第177页。
- ⑥曾虚白“翻译的困难”，《翻译研究论文集（1894—1948）》第144页。

⑦法朗士(1844—1924), 法国著名批判现实主义作家。

参考文献

[1] 刘振盛,法国文学名家[M].哈尔滨:黑龙江人民出版社,1983.223-237.

[2] 鲁迅,集外集拾遗[M].北京:人民文学出版社,1976.

[3] 罗新璋,翻译论集[C].北京:商务印书馆,1984.

[4] 王宏印,刘士聪,中国传统译论经典的现代诠释[J].中国翻译.2002,(2):8-10.

[5] 阎国忠,西方著名美学家评传[M].合肥:安徽教育出版社,1991.

[6] 中国翻译工作者协会《翻译通讯》编辑部,翻译研究论文集(1894—1948)[C].北京:外语教育与研究出版社,1984.135-156.

[7] 朱立元,当代西方文艺理论[M].上海:华东师范大学出版社,1997.

[8] 朱立元,接受美学[M].上海:上海人民出版社,1989.

[9] 朱志瑜,中国传统翻译思想:‘神化说’(前期)[J].中国翻译.2001,(2):3-8.

该文原载《中国翻译研究》<http://tscn.tongtu.net/> 2003-10-19

阅读: 次
录入: Stacey

【 评论 】 【 推荐 】 【 打印 】

上一篇: 小说翻译之我见

下一篇: 对我国传统译论的反思——关于翻译技巧研究的思考

相关新闻

本文评论 [全部评论](#)

发表评论



- 尊重网上道德, 遵守中华人民共和国的各项有关法律法规
- 承担一切因您的行为而直接或间接导致的民事或刑事法律责任
- 本站管理人员有权保留或删除其管辖留言中的任意内容
- 本站有权在网站内转载或引用您的评论
- 参与本评论即表明您已经阅读并接受上述条款

点评: 字数

姓名:

Copyright©2006 Centre for English Studies, Zhengzhou University

版权所有：郑州大学英美文学研究中心

Centre for English Studies, Zhengzhou University, Zhengzhou, 450001, PR China

中国 河南 郑州 科学大道100号 郑州大学英美文学研究中心 450001

[Contact us](#) [联系管理员](#) [iwms 4.4](#)