

※文哲譯粹※

## 論翻譯的藝術

馬悅然\* 著 李延輝\*\* 譯

中央研究院中國文哲研究所、美國哥倫比亞大學蔣經國基金會中國文化及制度史研究中心、蔣經國國際學術交流基金會於二〇〇四年七月十五、十六、十七日，假中央研究院舉辦「正典的生成：臺灣文學國際研討會」。會議第一、二日主題為「臺灣文學與世界文學的關係」；會議第三日主題為「翻譯臺灣、慶祝蔣經國國際學術交流基金會十五週年」。第三日特別邀請了瑞典的馬悅然教授發表主題演講〈論翻譯的藝術〉，內容發人深省，經專人翻譯後，今特此刊出與讀者分享。

我希望先聲明，個人主要研究領域為漢語語言學。我的學術創作限於方言學、歷史音韻學、古漢語及現代漢語語法及語義學等領域，但從未正式接受文學理論及批評學科方面的訓練，也從未認真研究翻譯學。我閱讀了為數不少的中國文學，包括古典、中古、近代及當代的中國文學。在過去五十年中，我涉足翻譯，並將自己視為業餘 (amateur) 譯者。我可以告訴你牛津英語大辭典中關於「業餘」一詞的第二項定義：「培養任何事物作為消遣的人，與以此為專業的人有所區別。」(One who cultivates anything as a pastime, as distinguished from who prosecutes it professionally.)

語言學家常加入譯者的行列。持平而論，相較於原作作者，譯者通常理論語言學能力較佳。我曾經協助一位中國詩人將當代瑞典詩翻譯為中文。在討論一段英文意為“letters carved in stone”的段落時，我的中國友人堅持將其譯為「被刻在石頭上的字」。我很難說服他「被」是贅字，而「刻在石頭上的字」的說法則有被動含

---

\* 馬悅然 (Göran Malmqvist)，瑞典皇家學院院士。

\*\* 李延輝，臺灣師範大學翻譯研究所博士生。

意。直到我詢問他是否接受「他被生在北京」為雅正中文，他才肯讓步。

在一九五〇年代初，所有的狗都從中國城市中的街道消失無蹤。一九五〇年代中，在我待在北京三年期間，每天跟著我到辦公室那隻毛茸茸的愛爾得兒犬，自然引起騷動，街道上的兒童叫道：「你看到了嘛！獅子！」、「老虎！」、「野狼！」、「小羊！」中文的「狗」可追溯至西元前四世紀，突然之間，這個字在兒童的語言中失去意義，原因在於中國衛生當局決定消滅所有中國城市中的狗。

在那些作為語言建構音韻系統基礎的系統單位中，文法系統和語義關係無法以正面的方式定義，而只能以反面的方式定義。亦即僅能就其與系統內其他單位互動時所產生的性質下定義。因此，一個單位中的改變會影響系統內所有單位間的關係。

如果一隻狗可以變成一隻獅子，那麼意義更抽象的文字，例如「共同決定」(co-determination)、「獨特性」(individuality)和「文化」(culture)又會如何？文化大革命之前，「知識青年」一詞指的是有知識的年輕人，後來逐漸指受過一些學校教育，而在文化大革命期間下放至鄉村接受再教育的青年。字詞從一個文化場域持續到另一個文化場域時，可能就會出現極大的誤解。西元三世紀，印度傳教士和中國皈依佛教的信徒開始翻譯大乘佛教精深的哲學時，他們隨意使用儒家及道家思想中已廣為接受的詞彙。代表儒家宇宙秩序及道家思想中絕對概念的「道」必須代替意為規則、教誨，含義複雜的梵文詞彙「法」(Dharma)。儒家的「孝順」必須代替「戒」(śīla)，亦即德行。而在這些翻譯促使一些儒家人士及道家人士加入這個從國外引入的宗教之際，他們也同時曲解了佛教信條。

文字是我們加諸身邊及內心事物、現象的標籤。有時我們可以在不同語言中，找到標籤及與其代表的真實事物間相當接近的對應。但整體而言，我較相信維根斯坦(Wittgenstein)的論點：語言限定了我們對周遭世界的感受。我堅信，瑞典文的“gul”、德文的“gelb”、英文的“yellow”及中文的「黃」包含了物質實際層面中不同的範疇。即使是技術最純熟、態度最嚴謹的譯者，有時也必須滿足於能翻譯出標籤，而非翻譯出根本的事實。

精通母語並能優異地掌握譯入語或譯出語的譯者，解決大多數純粹屬於語言學性質的問題並不是難事。霍克斯(David Hawkes)精彩的《紅樓夢》(或稱《石頭記》)譯本中，顯現出即使是雙關語或文字遊戲，也能穿梭於不同語言之間。但在一些例子中，即使技術最純熟的譯者也必須舉手投降。中世紀的本體論證“Deus

*bonus est, ergo deus est*”（上帝是善，所以上帝存在）完全是因為拉丁文“*esse*”就像英文的“to be”一樣，作為連繫動詞，連接主詞與謂語，以及作為不及物動詞，意為「存在」的語言事實。要將這種本體論證譯為俄文或中文之類缺少此種雙重功能動詞的語言，成果必定會一敗塗地。過去視為永恆不變的神學事實，只變成對大多數印歐語系而言稀鬆平常的語言特質。

翻譯牽涉到的難處之一，是一種語言中的必要範疇在另一語言中並不存在。同理，同樣的必要範疇可能存在兩種語言之中，但以極為不同的方式表現出來，就像英文和中文中定指 (definite reference) 和非定指 (indefinite reference) 的例子一樣。我記得雅各布森 (Roman Jakobson) 說過的一句話：「若從一種缺少某種文法範疇的語言譯為具有此種文法範疇的語言時，仍要忠於原文，會更為困難。」眾所周知，形式上，時態在中文中並不會表現出來。因此，我認為應盡量避免在譯自中文的譯文中，出現時態的區別，並且應該一直維持現在式。在現代中文中，僅有代名詞和少數名詞會表現出單數和複數在形式上的差別。翻譯現代中國詩時，我就發現很難決定某個名詞應該譯為瑞典文中的單數或複數形式。我詢問原文作者時，作者通常很難回答我的問題。

亟欲解釋原文中每一個字的作者有時會犯下過度翻譯的錯誤。在中文對應英文的形容詞中，例如，大 / “big”，對照關係並無法在形態上表現出來，必須依靠上下文，才能解決一個形容詞是否表示正面或比較程度的問題。如果一個人在水果攤上看到一顆甜瓜竟然指著甜瓜說「這個大」，聽者會將這句話解釋為「這個比較大」而非「這個很大」。那如果說話者想去除形容詞使用可能牽涉到的模糊性，他可能會在形容詞之前加上副詞「很」，以將這句話從可比較的形式變成不可比較的形式。在任何漢英字典中，「很」都會譯為“very”。譯者應該了解，「很」常只用來排除將形容詞解釋為可比較說法的可能性。

在史坦納 (George Steiner) 的鉅著《巴別塔之後：語言與翻譯層面》(*After Babel: Aspects of Language and Translation*, 1975) 中，作者指出翻譯在其他特性之外，還是自我否定的成品。作者必須服務原文，而非將自己強加於原文之上。但他也指出，所有的翻譯就像所有的閱讀行為甚至聆聽行為一樣，都是編輯、詮釋後的成品，由主詞和上下文的要素所決定。如果詩人是造物者 (Creator)（實際上就字面來看，這也是這兩個字眼的基本意義），那麼理想上譯者應該是技術極為純熟的工匠。我們知道在過去東方及西方的文明中，工匠是奴隸，自我否定是工匠基本的美德之一。

但因為翻譯的任務涉及編輯及詮釋，因此譯者也必須化身為演員。譯者必須模仿原文作者，而其譯作必須近似原文。雖然有時譯文的文學品質會因各種原因似乎優於原文，但譯者絕對不可試圖超越作者。精通譯出語（通常為母語）而技術純熟的譯者呈現母語時，必然會利用自己的最佳優勢，例如韻律、音調和音樂效果。如此一來，譯者可以加上原文中並未出現的翻譯特色。弔詭的是，技術愈純熟、耳朵對韻律及音樂特色愈敏銳的譯者，翻譯愈偏離原文。一個十九世紀知名的瑞典詩人及學者曾說：「美好的翻譯就像美麗的女子。也就是說，好翻譯和美麗女子並不一定最忠實。」

如同前面所言，有時候翻譯作品的文學品質及可讀性會超越原文。在二十世紀開始二十五年期間，不諳任何外語的林紓在稱職的助手協助下，將一百三十部西方文學作品譯為文言文。林紓譯自莎士比亞故事的《吟邊燕語》(*Lambs' Tales*) 在創造讀者對英文文學的廣大興趣方面，扮演了舉足輕重的角色。針對林紓的翻譯，胡適先生認為，閱讀狄更斯小說中說出兩千年前古老語言的諧趣人物是一樁繁浩的工程，也是極大的樂趣。英國漢學家兼翻譯家、詩人韋理 (Arthur Waley) 則在評論林紓翻譯作品時，提出完全相反的看法：「狄更斯在我心中必然成為不同而且更優秀的作家。絕無過度修飾、誇大其詞、詰屈聱牙到無法無天地步的文字。」熟通幾種歐洲主要語言的知名學者作家錢鍾書曾說，他寧可就林紓的翻譯讀哈葛德 (Rider Haggard) 的小說。

依個人之見，譯者實際上就應如奴隸一般工作。譯者應該體認到自己的雙重責任，而且必須盡力服務原文作者及讀者。譯者的工作對象是文本。這些文本可能有各式各樣的架構方式。文本可能會切割成長度不一的段落，除了語言本身存在的韻律規則外，別無其他韻律規則將這些段落組合在一起。其他文本的部分則以或多或少嚴格精確的規則組合在一起，這些規則規範了段落長度、重音與非重音的音節、句讀及韻律要素，例如尾韻及頭韻。譯者的職責在於盡可能忠實地傳遞原文的信息，甚至是原文形式及結構所夾帶的信息部分。

我的故友普實克 (Jaroslav Průšek, 1906-1980) 是一位研究早期的白話文、前現代及現代中國文學的偉大捷克學者。他曾告訴我：「你不能討論你尚未翻譯過的作品！」當時我並不相信他，但在過去四十年間，利用閒暇時間翻譯中國文學的過程中，我逐漸了解普實克的話並非全然誇大之言。無論你多仔細閱讀文學作品，唯有坐定翻譯時，你才真正開始面對這個作品的挑戰。

每個譯者都有獨特面對工作的方式。對我而言，翻譯是我熱愛的工作（我應該加上一句：我的業餘身分讓我享有自己選擇所欲翻譯題材的特權）。但這種熱愛必定會因體認到對原文作者及自身讀者的譯者雙重責任而降溫。開始翻譯之前，無論翻譯題材是長篇小說或詩歌，我都會連續讀這個作品好幾回，以掌握文本架構及流動的感覺。閱讀及重新閱讀文本時，我心裏會記下自知會遇到挑戰的段落，然後思考應該如何翻譯這些段落。我閱讀時總會默唸文本，因此漫長一天工作結束時，喉嚨總會疼痛不適。一再重複的誦讀讓我感覺到作者及作者的聲音如在身旁。最後終於達到我自己的聲音、呼吸與作者聲音、呼吸融為一體時，工作就幾乎完成了。我知道我對作者聲音及呼吸的概念可能對你來說是無稽之談。我無法解釋這如何發揮作用，但我知道這的確有用。一旦我感覺到自己達到這種階段，我就已經準備好構思一種與原文相符的語言及風格。

我曾經和一位瑞典的同事討論過這種翻譯策略，他本身也是一位優秀的譯者。他反對這種策略，認為這種策略會剝奪他享受驚喜及意外奇遇的樂趣：對他而言，翻著一頁頁待翻譯的書籍書頁，就像循著一條蜿蜒的山路前行，不知在下一個彎道會如何柳暗花明。

一再誦讀文本還有其他作用，也就是讓你發現可能還沒有察覺到的特性，例如方言的出現。音韻特性實際上會隱藏在表意的中文書寫中。但這些特性會出現於字彙中，成為形態學和語法的特性。這樣的方言特性必須反映在翻譯中。無法呈現這種特性的譯者便犯下稱為常態化及齊一化的滔天大罪。

郭沫若(1892-1978)的詩集《女神》出版於一九二一年，可以視為是運用白話自由詩來表達五四運動之後關於生命及社會嶄新概念首次成功之舉。郭沫若出生於四川樂山縣，他終生都使用該地區極為特殊的方言。在音韻及韻律的層次上，這種方言和標準中文及成都市使用的標準西南地區中文大大不同。其中一項主要差別在於樂山方言有五聲，而標準中文及標準西南地區中文則有四聲。樂山方言的第五聲，即入聲，比其他四聲短，也不能讀重音。在北京方言中「客氣」重音在第一音節。在樂山方言中，重音在第二音節。郭沫若的詩非常戲劇化，表達方式極為豐富，並且有許多感嘆句。以標準中文讀這些具有不同音韻特質和韻律模式的詩，會完全摧毀這些詩的形式。堅持至少嘗試盡可能傳達原詩形式的譯者，必須以樂山方言解讀這些詩，方能完成翻譯。大多數處理郭沫若詩歌的譯者，似乎並沒有注意到這個問題。

漢語雖然分成許多地區方言，但很少有社會方言進入書寫文本的例子。我們必須在文字的圖像本質及極其受限的形態設計，以及語言語法的嚴格規則中，才能找到箇中的根本原因。將下列 “Ah ain't got no money” 的句子譯為對等的中文句子實際上是一項艱鉅的任務。我自己也犯過將社會方言的說法轉換成地區方言說法的錯誤。其中一個例子便是將上下的句子譯為四川方言的「我沒得錢的」。但這樣的翻譯也是齊一化的例子，因為「我沒得錢的」的說法嚴格遵循四川方言的語法規則。

兩種語言間，有時會有極大差異，甚至任何將詩歌形式從一種語言轉換成另一種語言的嘗試，都注定會失敗。大約四十年前，我曾經實驗以不合語法的方式，將中國古典詩歌譯為瑞典文，完全忽略瑞典文中的語法及形態要求。下面的例子是唐朝詩人柳宗元所寫的絕句，經轉換成為近似的英文：

千山鳥飛絕	Thousand mountain, bird fly sever,
萬徑人蹤滅	Ten-thousand path, man footprint extinguish.
孤舟蓑笠翁	Solitary boat, rain-cape, bamboo-hat, old man,
獨釣寒江雪	Alone fish, cold river snow.

翻譯前現代中國詩歌，無論有平仄（近體詩）或無平仄（古詩），譯者面臨的巨大障礙，都表現在幾個特色中。像〈孔雀東南飛〉之類詩歌中一長串的韻文，無法在西方語言中找到對應。再者，五音步及七音步詩歌中句讀的固定位置，也無法存在於翻譯中。在韻律上，無平仄詩歌的形式可以以近似方式翻譯。霍普金斯 (Gerard Manley Hopkins, 1844-1889) 的詩歌特色為使用跳韻 (sprung rhythm)，跳韻是一種相當自由的抑揚格格律，有時會加上揚抑格，而且自由使用非重音的音節。這種格律頗受艾略特 (T.S. Eliot) 及龐德 (Ezra Pound) 讚賞。霍普金斯的「跳韻」相當近似韋理翻譯中國詩歌時使用的格律。在這種格律中，翻譯中每一個重音音節，都對應著原詩詩行中的一個音節。我自己在翻譯漢代詩和樂府時，使用了這種格律。由於兩個重音間通常會出現一或多個非重音音節，因此在翻譯中，詩行會增長許多。此外，中國詩詩行的緊湊結構，也不可能傳達出來，這種結構會包含兩個主謂結構，一個在句讀之前，一個在句讀之後。

當然，絕句和律詩中對偶的層次安排及變化的平仄音調，翻譯時無法在沒有平仄的語言中反映出來。多韻的詞常具有語義上的言外之意，同樣也無法在翻譯中表現出平仄的特性。

詞在小說《西遊記》中扮演了重要角色。我完全同意夏志清的觀點，也就是我

們必須將該作品的作者視為所有中國文學中，描寫技巧最高超的詩人。在《西遊記》第十回中，樵夫和漁翁兩人以詞會友，你來我往，分別舉出了幾首具有相同平仄的詞，也就是〈蝶戀花〉、〈鷓鴣天〉、〈天仙子〉、〈西江月〉及〈臨江仙〉。即使不可能一五一十仿照這些詞的形式，認真的譯者至少也應該在這些形式每次出現時，創造出對應的形式。

在某些例子中，詩歌的韻律形式和其內容緊密相關，幾乎不可能完成堪與原作相稱的翻譯。我心中一九二〇年代中國最偉大的詩人聞一多，主張詩歌的形式必須同時滿足讀者的眼睛和聽者的耳朵：語言的音樂特性必須作為建築之美結構中的磚瓦。聞一多詩集〈死水〉中的同名詩，一般認為是其在韻律結構方面最成功的嘗試。詩中的每一行都包括九個音節，可分成三個兩音節的單位和一個三音節的單位。三音節的單位在每一行位置都不一樣，但絕對不會出現在詩行最後的位置。這種特色創造了固定結構中節奏的緊張。原詩中的第一行如下：

這是一溝絕望的死水

這首詩的其中一個英文翻譯，等於冷血謀殺了現代中國文學中最好的詩之一：

This is a ditch of hopelessly dead water

這種翻譯將原來詩行中的節奏摧毀殆盡，將複合名詞「死水」視為一個詞，也就是“dead water”。最後「絕望的」這個形容詞變成副詞“hopelessly”。這個例子充分顯示譯者必須精確掌握其所譯文本中純粹的語言面向。

常態化或齊一化是所有文學翻譯的核心問題。這兩個詞指的是裁剪文本、撫平文本，消除文本的稜角以及中和文本特有的效果。文本的作者、創造者擁有自由，可以偏離常規、鑄造新詞、扭曲語法及玩弄文字與微小差異之處的多重意義。譯者，亦即工匠，必須盡力在其翻譯中表達出同樣的偏差之處。齊一化最大的罪惡便是裁剪文本中的段落，增加文本中未出現的部分。

文化齊一化一樣令人髮指。任何譯入語都表達了某種世界觀，可能和譯出語的世界觀大不相同。譯者應該了解，文本的翻譯等同於文化的翻譯。這樣的文化元素可能讓讀者覺得奇特，因此必須加以說明。我很厭惡附註，附註常阻礙了文本的流動。我個人偏愛以前言或序的方式，處理這樣的元素。

風格的齊一化也同樣罪過。每位譯者都有個人喜愛的表現手法，只要不翻譯，這倒無妨。我的瑞典文無論在口語或文字方面，都相當保守，因為我會保留某些語言形態，例如五十年前就過時的動詞假設形態。翻譯口語的中文文本時，我必須非

常小心避免使用這樣的形態。

一位希望避免常態化威脅的譯者應該謹記，唯有真正感同身受才能引導譯者走向康莊大道。感同身受並不一定指與作品的作者心靈相通，但卻能激起共通的感受，使原作與翻譯風格一致。

中國文字的獨特性造成許多誤解。費諾羅沙 (Ernest Fenollosa, 1853-1908) 這位博學多聞的紳士應該負起引起這類誤解的重大責任。費諾羅沙是一位美國的東方文化研究者，同時也是一位詩人，在日本居住多年。多虧了龐德，費式死後出版的文章〈漢字作為詩的表現媒介〉(“The Chinese Characters as a Poetic Medium”，出版於一九二〇年) 才對西方世界的中國詩歌譯者，特別是艾斯庫 (Florence Ayscough)，有重大影響。費諾羅沙和龐德都堅持中國文字的圖像形態包含了豐富的語義資訊。費諾羅沙的理論根據的是，中國文字皆是以象形文字或表意文字描述事物及概念的錯誤觀點。的確，中國文字包含了象形文字或表意文字，但它們所占比例遠低於所有文字的百分之一。眾所周知，中國文字是語標組合而成，每個語標都代表一個單音節的單位，也就是詞素。

龐德並不諳中文。在翻譯《詩經》的過程中，他的翻譯基礎是其他翻譯作品及本身詩學的直覺。有時候他信任費諾羅沙的奇特觀點，然後獲得驚人的結果。《詩經》第一一三首名為〈碩鼠〉，在這首詩中，農人猛烈抨擊殘酷的稅吏。「鼠」意為「老鼠」，「碩」為何意則無人知曉。高本漢 (Bernhard Karlgren) 提到，碩是一種齧齒目動物。「碩」這個字由兩個圖像組成：左邊是「石頭」的圖像，右邊是「頭」的圖像。現在聽聽龐德絕妙的翻譯（如果這可算是翻譯的話）：

Rats,  
 Stone-head rats lay off our grain,  
 Three years pain,  
 enough, enough, plus enough again.  
 More than enough from you, deaf you,  
 We're about thru and ready to go  
 Where something will grow  
 untaxed,  
 Good earth, good sown,



and come into our own.<sup>1</sup>

碩鼠碩鼠，無食我黍！三歲貫女，莫我肯顧。

逝將去女，適彼樂土。樂土樂土，爰得我所。

這個世界上有許多真理。龐德在這首詩的翻譯所達到的詩學真理，和高本漢透過其縝密的哲學方法達到的哲學真理，不相上下。

讓我以略微感傷的方式作結。在西方，中國文學，特別是古典中國詩歌的譯者，常因本身西方語言專橫的要求，迫使自己明白點出原文中隱晦之處而深感挫折，因此無法傳達原文特色中普遍性與永恆的感覺。當然譯者仍有所選擇：譯者可以舉手稱降，放棄翻譯，也可以繼續奮鬥，意識到在每一個句子及每一個詩行中，自己都犯下常態化和齊一化的滔天大罪。

---

<sup>1</sup> Ezra Pound, *The Classic Anthology Defined by Confucius* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982), p. 53.