

·译学研究·

# 中国传统翻译思想：“神化说”（前期）

朱志瑜

（香港理工大学中文及双语系）

**摘要：**五六十年代，傅雷和钱钟书分别提出了“神似”和“化境”的翻译标准，在翻译界引起了很大影响。本文旨在回顾“神似”、“化境”之说在中国翻译理论发展史上的演进过程，重点描述早期茅盾、郭沫若、陈西滢、曾虚白有关翻译的论述，分析他们使用的语言，并从现代翻译理论的角度评价各家的得失，同时提出几点个人的看法。

**关键词：**神似；神韵；气韵；化境

**中图分类号：**H059 **文献标识码：**A **文章编号：**1000-873X(2001)02-0003-06

## Traditional Chinese Theory of Translation: Resemblance in Spirit and Transformation of Souls

ZHU Zhi-yu

(Department of Chinese and Bilingual Studies, The Hong Kong Polytechnic University)

**Abstract:** This paper examines the earlier development of the influential concepts of approximation in spirit and transformation in literary translation proposed by Fu Lei and Qian Zhongshu, recapitulating the translation ideas of four scholars in the first half of the twentieth century, analyzing their terminologies and reassessing their strengths and weaknesses.

**Key words:** approximation in spirit; artistic manner; artistic atmosphere; transformation

这里说的“传统”不是一般的时间性概念，而是相对于“现代”的方法论概念。所谓“中国传统翻译思想”既包括从汉末到本世纪六、七十年代翻译家和学者提出的有关翻译理论与方法的论述，还指近年来发表的一些在理论上沿袭和发展古代、近代翻译思想的文章和专著。换句话说，就是不涉及语言学、比较文学、符号学、双语研究、传意学（传播学）、美学、以及解构主义等西方现代学科的中国本土翻译思想。

罗新璋曾把中国传统的翻译理论体系归结为四种基本思想：“案本——求信——神似——化境”。（罗新璋：19）“案本”是古代佛经翻译时期提出来的。围绕“案本”思想的是一场“文”与“质”的争论；到了五四以后，“文、质”又以“直译”与“意译”的形式出现，再次引起争论，直到九十年代还有人重新提出“直译”或“意译”的价值，可见其生命力之强、影响之深远。“求信”即清末严复的“信、达、雅”之说，一度曾是“普遍公认”的标准。（黎难秋：231）由于“雅”字的“先天缺陷”，在白话文兴起之后，激进派群起而攻之，非将其批倒批臭而后快。到了西方语言学理论开始大举进入中国翻译研究的八、九十年代，又有学者力图“挽救”、“完善”严复的理论，还有人干脆说：“还是信、达、雅好”。（周煦良：972）可以说，无论是正面还是负面的，“信、达、雅”思想是中国现代影响最大的理论体系。“神似”和“化境”分别是傅雷和钱钟书在五十年代和六十年代提出来的翻译标准，也是二十年代出

现的关于“神韵”的讨论的继续。

“案本”与“求信”实是中国传统翻译理论的核心。罗新璋编的《翻译论集》所收近200篇文章，凡论及翻译原则与标准，几乎无不谈到“直译”、“意译”和“信、达、雅”。“神似”与“化境”两个观念从时间上说相去不远，旨趣也无大异，同为中国传统美学思想在翻译研究上的延伸，可以视为同一体系的两种不同的说法。从历史的角度来看，“案本——求信——神似——化境”四个概念实际反映了中国翻译理论发展的三个阶段，代表了三种既相互联系又相对独立的学说，即古代的“文质说”、近代的“信达雅说”和现代的“神化说”。

中国翻译理论大致是沿着这样的一条轨迹发展的：从最初一丝不苟模仿原文句法的“质”（直译）发展成允许在句法上有一定自由的“信”（意译），最后在“信”的基础上，演变成充满创造精神的“化”。近几年学者又把“化”推到新的高度，提出“发挥译文的优势”的翻译方法。这三种方法同时反应了人们对翻译现象的认识的发展。“质”最单纯，认为语言形式的对应就是意义的对应；“信”是发现了语言形式的对应不一定是意义的对应；“化”是认识到了语言意义对应并非意味着文学意义的对应。这三种翻译思想在西方翻译史上都能找到类似的说法，所以很难说是“中国自成的体系”，但这也不是说它们完全没有本土的发生原因和特点。中国传统翻译理论生在中国，与古代哲学观念和美学思想有着千丝万缕的联系；这种联系直接反映在思维模式和讨论翻译时使用的术语上。比如说，早期佛经翻

收稿日期：2000-07-30

译重质轻文的倾向就深受道家尚素朴,反浮华,“取情而去貌,好质而恶饰”(韩非《解老篇》),以及玄学的所谓“得意忘象”、“得意忘言”的影响(《大乘起信论义记》中的“绝言象于筌蹄”就是这个意思)。为人们所熟知的《法句经序》讨论翻译时也是儒道语录并用。严复的“信达雅”更是直接来自儒家的“文章正轨”,其思想方式不外是传统的“言以载事,而文以饰言”(欧阳修《代人上王枢密求先集序书》)的内容、形式两分法。“神化说”在中国的兴起是近五十年来的事情,但也有其历史渊源。中国古代诗画同源,从“神化说”使用的术语(如“神韵”、“风韵”、“神似”等)上就可以看出古代标举“禅悟”的诗评家严沧浪、王渔洋等人的痕迹和顾恺之、苏东坡论诗画的影响。如果真有具“中国特色”的翻译理论体系的话,“神化说”就是了。这种理论虽然在西方翻译理论史上也出现过,但持此论者绝大多数是翻译家,理论家很少,而且从未形成像中国这样强大的体系,在现代西方的理论界几乎完全不受重视了。

本文只讨论“神化说”,回顾它在中国翻译理论发展史上的演进过程,分析它使用的术语,再从现代学术的角度,评价各家论点的得失,同时也提出几点个人的看法。

和“文质说”与“信达雅说”相比,“神化说”的历史并不长,其推崇者人数也不算多,它之所以形成一派并造成影响,可能与论者当中不乏文坛译界举足轻重的人物有关。古代、近代的翻译大多属于宗教、科技或人文社会等领域。这些题材的作品一般艺术性不很强,至少不是最重要的;译者也只重功利,他们引进外来思想以致用为目的,介绍西方的文学观还在其次。翻译研究是围绕着是否应该保留原文的“形式”问题展开的(直译要求保留原文形式,意译则不必保留),至于原文的“内容”则不言而喻,一定要保留的。美国理论家沃努蒂(Lawrance Venuti)将翻译策略分为“异化”(foreignizing)和“归化”(domesticating)两种。直译一般属于“异化”,因为它力图保留外文的语言特色,给译文读者一种陌生感;“意译”可以说是“归化”,要求译文和直接用目的语写成的作品同样流畅,消除了语言之间的隔阂。在文学翻译大量出现之后,旧有的“直译”和“意译”都不足以应付这种特殊的、“内容”与“形式”不可分的文类。尤其在诗歌翻译中,亦步亦趋摹仿原文几乎不可能,即使做到了原文意义不失,仍然不能保证译出的文字就一定是一件文学作品。于是翻译家们开始注意到翻译中的创作成分,所谓的“神化说”才应运而生。“神韵”、“神似”、“化境”等术语明确告诉我们,“神化说”不重原文形式的摹仿。它应属于意译的延伸。从实践上也能看出来,“神化”论者都可以称为意译论者。

另外,近几十年在中国出现的关于“翻译是艺术还是科学”的争论当中,凡主张“神化”的也都把翻译看成艺术,很少有例外。他们是翻译中的所谓“文艺派”。在语言形式方面,几乎所有神化派都主张“归化”,即要求文字不能有“翻译腔”,理由是原文读起来绝不会像译

文。但这只是就语言形式(或句法、文字)而言,文学还有文学的形式(也可以说文学意义),或文学特质,如诗体格律、创作手法、风格,以至文类(genre)等等。这些文学形式有普遍性的,也有民族性的,中外也不完全对应(在这方面比较文学的研究成果颇丰)。“神化说”的“神”、“味”、“气”、“韵”、“化”等等,都和这个“文学形式”的问题有关,与“直译”、“意译”所指的“语言形式”不同。换句话说,要“神化”的不单指原文的语言形式,还指“文学形式”,而且主要指文学形式。这一点是要分清的。发现翻译中的美学问题,是“神化说”对翻译理论的最大贡献。至于翻译是否应“归化”原文的文学形式,在神化派中间也有分歧。

佛经翻译的理论重直译,以原文为中心。玄学的“得意忘象”、“得意忘言”这些“神化”味道十足的概念在翻译中产生过一些影响,但主要反映在不重视语言的装饰方面,从最早的积极的“贵本”到后来消极的“不违本”,始终没有提出过翻译中包含“创造”的说法。译者中最先谈到传译原文文体(即文学形式)之难的是鸠摩罗什。他的译文有的地方用词与原文不尽相同,后人说他的译文“文虽左右”或“曲达”,不过是说他为了使译文符合汉语语法习惯而在句法上做了一些调整而已,并不是像严复那种“将全文神理”然后“前后引衬”的苦心经营,更不是后来说的脱胎换骨式的译法。一个典型的例子是他将“天见人,人见天”译成“人天交接,两得相见”。这大概是魏晋南北朝时期四字句比较流行的缘故。说到底,改动还是停留在语言的表层,没有到出神入化的地步。虽然有人说他“冥译感降”,“译文神授”,有点“神化”的味道,但终究没有把“神化”当做原则或标准。

直到文学成为翻译的主流二十世纪,“神化说”才逐渐开始形成一派。“神化”属于“意译”,在语言形式上距离原文比“意译”走得更远。然而最先使用“神化”术语的学者却是主张“直译”的矛盾。矛盾早期发表过许多关于文学翻译的见解,针对五四以前“歪译”的泛滥(1984a: 351-354),提出一系列的“直译”理论,以纠正前人的偏差。行文当中,他也使用了传统文艺理论的语言。他说:“就我的私见下个判断,觉得与其失‘神韵’而留‘形貌’,还不如‘形貌’上有些差异而保留了‘神韵’。文学的功用在于感人(如使人同情使人慰乐),而感人的力量恐怕还是寓于‘神韵’的多而寄在‘形貌’的少;译本如不能保留原文的‘神韵’难免要失了许多感人的力量。”(1984b: 337)这段话强调“神韵”,和后来的“神化说”没有大的差别。但他后面的论述却令神化论者失望:

但是从理论方面来看,“形貌”和“神韵”却又是相反相成的;构成“形貌”的要素是“单字”、“句调”两大端,这两者同时也造成了该篇的“神韵”。……一篇文章如有简短的句调和音调单纯的字,则其神韵大都是古朴;句调长而挺,单字的音调也简短而响亮的,则其神韵大都属于雄壮;依此类推,可说十有九是不错。此因单字与句调之为一篇文章的要素犹之线点位置与色彩

之为一幅画的要素；不同的色彩配合与点线位置能使画儿表出种种不同的神韵，当然单字与句调的变化也能转移一篇文章的神韵。译者如欲不失原作的的神韵，究竟也可从“单字”与“句调”上想法。如果“单字”的翻译完全不走原作的样子，再加之“句调”能和原作相近，得其精神，那么，译者译时虽未尝注意于“神韵”的一致，或者“神韵”已自在其中了。从以上所辩的看来，无论“神似”、“形似”的不同，翻译文学书大概可以先注意下列的两个条件：（一）单字的翻译正确。（二）句调的精神相仿。（1984b：338）

这段引文基本概括了茅盾提出的方法原则。他虽然把一件作品分为“形貌”和“神韵”，但又用“单字”与“句调”把二者联系起来。他的“神韵”的意思很清楚，是由“单字”和“句调”组成的，只要把“单字”、“句调”译得不走样子，“神韵”自然而然就译出来了。我们说的所谓“神化”术语在这里主要是“神韵”这个词。“神韵”的定义茅盾已经解释清楚了，就是“单字”和“句调”两大端。他说的“单字”除了字面上的意思以外，不会有其它的解释。他的“句调”从后面的解释来看，大概是指句子长短的搭配和节奏，句中思想的组织和句子的编排形式。所以，“单字”和“句调”也就是“形貌”，是我们说的语言形式，而不是文学形式。他还借用《文心雕龙》里的话说：“因字而生句，积句而成章，积章成篇；篇之彪炳，章无疵也；章之明靡，句无玷也；句之菁英，字不妄也。”他进而把“字不妄”看作翻译家的格言。（1984b：338）后面作者又具体列出了“单字”的七种翻译方法以及“句调精神”的处理手段。总的来说，茅盾是主张“直译”的，通篇用词含义清楚，没有难解的术语，他的“神韵”与王渔洋的“羚羊挂角，无迹可寻”（《渔洋文》），“蓝田日暖，良玉生烟”（《香祖笔记》）的“神韵”毫无共同之处。

茅盾始终如一是不妥协的“直译”论者，连后来出现的介乎“直译”和“意译”之间的所谓“顺译”他都反对，理由是“顺译”容易导致“歪译”。（1984a：351-354）后来他谈到诗歌翻译的时候作了一些让步，因为“翻译外国诗是不得已，聊胜于无的办法。”但为了引进西方的文学思想，也要“知其不可为而为之”。（1984c：345）他说对于诗歌，“我也赞成意译”；但生怕别人误解他的意思，随后又加上一句：“对于死译而言的意译，不是任意删改原文，以意译之的意译。”（1984c：346）可见这里丝毫没有创作成份。接着他又提到了“神韵”，又没有提出新的解释，应该还是“单字”和“句调”的组合。

茅盾的“神韵”虽说是典型的“神化说”用语，但其定义与思维方式却不是主观印象式的。他讲的还是“直译”与“意译”，不能算是“神化说”的正宗。他虽然把翻译比作纯艺术的绘画，但他关心的也还是“点线位置”与“色彩配合”这些可教、可学、可以言传的“技术”性细节。茅盾的“神韵”与后来“神化说”的最大区别是，他能指出具体的翻译方法，而“神化说”使用的术语，充其量只能用在翻译批评上，谈不上方法、

标准或原则。然而他的翻译与绘画的比喻却被后来的神化派接过来，一直沿用至今。

茅盾提倡直译和他本人提倡的现实主义文学观和创作手法有直接的关系，与浪漫诗人郭沫若的翻译论形成了鲜明的对比。郭沫若论翻译最突出的一点是他强调翻译中的创作精神。他早期几篇谈到翻译的方法、动机和效果的文章，粗粗看去，文字上明白易懂，分析起来却异常吃力。原因是他只说了一半话，后一半留给了读者。

关于翻译方法，他说：“我们相信理想的翻译对于原文的字句，对于原文的意义，自然不许走转，而对于原文的气韵尤其不许走转。”（1984a：331）暂且不问“气韵”的含义；这句话无可挑剔，但不过是老生常谈。怎样才能做到呢？“原文中的字句应该应有尽有，然不必逐字逐句的呆译，或先或后，或综或析，在不损及意义的范围以内，为气韵起见可以自由迳易。”（1984a：331）这和严复的“将全文神理，融会于心……前后引衬，以显其义”（1984：136）没有本质上的差别，只是严复这样做是为了忠实于原文的意义，郭沫若关心的是“气韵”。文章接着转到译者的条件上去了，再也没像茅盾那样进一步解释什么是“气韵”。他在雪莱诗选的序言里有一段话，大概说的就是雪莱诗的气韵：“雪莱的诗心如像一架钢琴，大扣之则大鸣，小扣之则小鸣。他有时雄浑倜傥，突兀排空，他有时幽抑清冲，如泣如诉。他不是只能吹出一种单调的稻草。”（1984b：333）言外之意，译出来的诗也应该是“钢琴”，不能是“稻草”。他的现代的“钢琴扣鸣”和古代的“羚羊挂角”，“良玉生烟”一样无迹可求。

郭沫若也承认，原文的价值只能存在于原文当中（即不可译）。比如，《浮士德》的价值在于它在德国创造了新国语、新文学，“假使脱离了原文，那这项价值就无从附丽了”。所以，“假使要把《浮士德》翻译成别种国语，在翻译上也就要严密地照顾到原作的这种新国语和新文学的铸造性”。（1984c：336）这样，翻译中的创造不但是不得已的，而且是必须的。他这里说的“新文学”只能理解为有别于中国传统文学的新文学。可以说在文学形式上他还是主张异化的；这与当时介绍外国文学的目的是一致的。他们要打破旧的文学传统，创造新的形式。至于这个新的形式是否就是外国文学的形式，就是说，翻译是否保留原文的文学形式，他没有说。

“神化”来源于译者的创造。郭沫若谈翻译的动机和效果，也特别突出创作精神。（1984d：329-330）他的创作建基于对原文的感知。在这一点上，神化派大多如此。仅仅对原文的理解（知）还不够，还要真正“感受”到原作者的思想情绪、创作冲动。“译雪莱的诗，是要使我成为雪莱……男女结婚是要先有恋爱，先有共鸣，先有心声的交感……我译他的诗，便如像我自己在创作一样。”（1984b：334）他强调译者对诗人创作的主观经验的感受和共鸣，大概只有这样才能译出原文的“气韵”。在《浮士德》的翻译上，郭沫若就把“自己三十年来的体验融汇进去了”。他说，如果《浮士德》译得成功，“那是我自己的成就，和歌德，和《浮士德》，没有多大

的关系，顶多我是得到了歌德的创作方法上的暗示。借《浮士德》的译出以为媒介，而得到了一番实践而已。”（1984c: 336）如此看来，郭沫若的翻译方法给予译者更大的自由创作的空间，与后来的傅雷大不相同，远远超出了“神化说”允许的范围。客观上这样做的人很多（如严复、林纾），但敢于这样说的只见到郭沫若一人而已。他这篇文章简直是三十多年以后德里达（Jacques Derrida）的解构主义理论（deconstructionism）的先驱了。

读了这几篇文章，我们发现郭沫若二十年代说的“对于原文的字句，对于原文的意义，自然不许走转，而对于原文的气韵尤其不许走转”和四十年代的“解构主义”似乎矛盾很大。可能经过多年的实践以后，作者的翻译思想发生了变化；这并不奇怪。问题在于“气韵”应如何理解。作者没有解释，或许他认为不需要解释，而当时确实没有人提出要他解释，或许要靠读者在朦胧中去寻求心声的交感吧。这是典型的“神化说”。

二十年代末出现过陈西滢和曾虚白的一次关于文学翻译的讨论，始之于“信达雅”，而终之以“神韵”和“神化”。这两家的文章总体上是重分析、重思辩的，与郭沫若纯印象式的文字有相当大的区别。他们在文章中引述了几位西方十九世纪作家的翻译观点，从中吸取营养，充实自己的理论。这在他们那一代作家中是司空见惯的事。他们的许多观点很有见地，是以前没有人提到过的。他们提出的问题，有的直到今天仍没有得到答案；这一点确实值得我们反省。

陈西滢认为文学翻译只有一个标准，那就是“信”；“达、雅”不但不必要，而且容易造成不信。他也把翻译家比作画家和雕刻家，提出了“信”的三种不同境界，以“神似”为最高，“意似”次之，“形似”为最下品。译文只有做到“神似”才能说是得到了原文的“神韵”。那么，文学翻译的“信”也主要是对“神韵”而言的。（1984：403-405）“神韵”是什么呢？他引述了东亚病夫的话：“‘神韵是诗人内心里渗漏出来的香味。’神韵是个性的结晶，没有诗人原来的情感，便不能捉到他的神韵。”（1984：407）

他认为“形似”的翻译“最大的成功，便是把原文所有的意思都译过来，一分不加，一分不减”，但没有译出“文笔”和“风格”。这样做太注重形式，“而结果因风俗、习惯、思想的不同，往往得到了相反的效果”，（1984：406）实不足法。应该说明，这里说的形式是“语言形式”。

他对“意似”的描述比较透彻：“译者的注意点，不仅仅是原文里面说的是什么，而是原作者怎样的说出他这个什么来。他得问原作者的特殊的个性是什么，原文的特殊的风格在哪几点。译者有了这样的认识，便可以把自己的不相容的个性排除在一边，而像透明的玻璃似的，把原作的一切都反映过来……一个最好的模拟者是个最忠实的译者；他有锐利的眼光，能看出原文的种种特点来。”（1984：407）他主张译者要译出原作特殊的“个性”和“风格”的“几点”。这几点虽然他没有细讲，大概就是他文章里提到的“轻灵”或“笨滞”，“活

泼”或“古板”，“滑稽”或“无意识”（大概是“不滑稽”的意思），“伟大”或“无意义”（可能是“不伟大”）（1984：407）等侧重文学创作的手法（当然也包括修辞），与茅盾的纯指语言形式的“句调”不完全一样。这就是他说的“文笔”和“风格”，也是我们上文所说的相对于“语言形式”的“文学形式”。

说到这里，作者的文学翻译观已经很清楚了，他用的术语读者也基本能够捕捉得到，但是一到后面的“神似”，他就开始语焉不详了。先征东亚病夫的“内心里渗漏出来的香味”，又引巴特勒（Samuel Butler）的“你要保存一个作家的精神，你得把他吞下肚去，把他消化了，使他活在你身子里”。（1984：407）陈文一开始时就打出了安诺德（Matthew Arnold 陈译为倭诺尔特）的“译者与原文化而为一”的旗号。在进入正题之前，他首先讲的就是安诺德的观点。（402-405）安诺德反对我们今天说的所谓“等效”理论，理由是原文读者对原文（指荷马）的感受，译者无从知晓；所以翻译只能以专家的感受为准。这些都和陈西滢的论题毫不相干。他从安诺德那里拿来的只是“译者与原文化而为一”这句话，但又没有加以分析和说明。这和他文章的论说方式也不相符。比如，他否定了“等效”的可能性，并讲出了理由（理由和安诺德一样）。（1984：404-405）但他从未质疑“译者与原文化而为一”的可能性。也许是安诺德的名气太大了的缘故吧。郭沫若说译雪莱诗就要成为雪莱，可能也是受了安诺德这句话的影响。其实这句话在安诺德的文章中，只是一带而过，绝不是主要论点，但与中国的“神化说”一拍即合，因而引出了陈文后面的“神韵”和“神似”。陈西滢对“神韵”的解释就是东亚病夫和巴特勒的两句话。“神似”是什么呢？他又用了一个比喻：

我们以塑像和画像来作比，有时一个雕刻师和画家所塑的，所画的像，在不熟识本人的旁观者看来，觉得很像了，而在本人的朋友家人看来，却可以断言它不是某人。虽然不容易指摘出毛病在哪里。这是因为雕刻师和画家专求外貌上一耳一目的毕肖，而忘了本人是一个富有个性的活人。可是有时雕刻家和画家的成绩，连本人的家人朋友都说惟妙惟肖，毫无异辞了；而在艺术鉴赏者和善观人者的眼中，还不是极好的作品，因为他们没有把此人不常见到的内蕴的人格整个的表现出来。只有古今极少数的大画家雕刻家才能洞见主人翁的肺腑，才能见到一个相处数十年的朋友所捉摸不到的特性。（1984：403）

只有最后这一种才算“神似”。注意，这里又以专家为标准，还是安诺德。他对“神韵”和“神似”这两个词的解释，我们大概也只有把作者吞下肚去，把他消化了，才能真正理解吧。

陈西滢还提出了一个问题，为什么林纾不懂外文却译出了司各德的浪漫派风味？（1984：406）他的解释似乎是林纾译出了风格。（1984：406）这真是释犹不释也。有一点可以肯定，不分析林纾译文里的浪漫主义成分，一味强调“神韵”，将永远找不到真正的答案。上面作者关于“意似”的论述，本该为他本人以至中国翻译

理论打开进一步的修辞比较或文体风格研究的大门，然而后面的“神似”却把他引进了一座扑朔迷离的神化迷宫。公平地说，陈西滢自己似乎也不大相信译文真的能够做到“神似”，他在文章的最后说：“一部伟大的诗篇，却不是摹仿所能传达，而同样心智的愿意来译述的伟大诗人，千万年中也不见得能遇到一次。”他所以提出“神韵”与“神化”，不过是觉得“应当放一个不能冀及的标准在眼前。‘取法乎上，失之于中。’”（1984：408）

曾虚白和陈西滢的分歧，从表面上看，是陈主张翻译只要一个“信”字，反对“达、雅”；而曾认为“达”必不可少。争论的原因是他们对于“达”字理解不同。这类辩论在中国学术界经常发生，今天仍然如此。由于双方的定义不同，永远也辩不出个结果来。我们这里要讨论的是他们之间的另一个更重要的分歧，就是他们对“神化说”的看法。

曾虚白不但对陈西滢的“神韵”和“神化”持否定态度，而且全面推翻了安诺德的论点。他首先指出，陈西滢的“神韵”，“仿佛是能意会而不可言传的一种神秘不可测的东西。”曾虚白自己也讲“神韵”，但是他所谓的“神韵”“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。”（1984：410）他还引用法国小说家法郎士（Anatole France）的一段话，说“神韵”（或“感应”）是“魔灵的手指拨动了脑纤维的琴弦发出”的声音。（1984：412）其实这个比喻比陈西滢的定义也高明不了多少，也与曾虚白自己的论点没有关系，是这篇文章中的惟一败笔。这说明当时的学者从没有真正摆脱中国传统文学批评的思维方式。虽然他们想从西方学到现代的“科学”方法，然而最终还是感性的、印象式的语言最能拨动他们脑纤维的琴弦。曾虚白的“感应”听起来玄，实际看他后面的分析，好像就是文学作品在读者（或译者）心中产生的效果，或读者个人对原文的理解的意思。这就比陈西滢的解释实在得多。根据法郎士的说法，不同的读者会对同一作品产生不同的反应；这种观点也就是我们今天的“读者反应”美学。曾虚白进而指出：“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，永远摆脱不掉主观的色彩。”（1984：412）

曾虚白对“神韵”或“感应”这个概念的态度好像有些矛盾。他一方面否定了它的主观性，另一方面又提出，翻译的标准“就是把原书给我的感应忠实地表现出来。”（1984：412）但从他的结论来看，或许他认为翻译本身就是主观的：“我决不夸张地说，这就是原书，我只说，这是我所见到的原书。”（1984：412）这个说法从现代的角度来看，用在文学翻译上，似乎也不无道理。试比较郭沫若的“解构主义”。但曾虚白的“感应”和郭沫若的“共鸣”并不完全一样。后者主观性强，是感性的，创造性的，没有共鸣就无法翻译；而前者是知性的，感应人人都会，不一定需要创造。这个区别我们在曾虚白的另一篇谈翻译的困难的文章中看得更清楚。

他认为创作与翻译的根本不同，在于创作是“独立”的，翻译是“模仿”的。（1928：1-2）而陈西滢认为伟大的诗篇模仿不来。

文章最后说：“至于翻译的标准，应有两重：一在我自己，一在读者。为我自己方面，我要问：‘这样的表现是不是我在原文里所得的感应？’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？’若说两个问句都有了满意的认可，我就得到了‘神韵’”。（1984：415-416）这是一篇与应陈西滢商榷的文章，讨论范围较窄，给人的整体印象是作者认为：翻译就是要把译者理解的原文如实反应在译文上。作者的翻译观在另一篇文章里才比较充分地体现出来。

在“翻译的困难”（1928）一文中，曾虚白着重讨论了翻译的原则和方法。他把翻译看成对原文作者写作目的的模仿。他同时注意到模仿时可能遇到的两种困难：“第一种，因为各种族遗传下来的风俗，习惯，思想的不同，同样的辞句却能发生绝对不同的感应；第二种，因为各种族文学上的组织不同，没有精炼的改造，决计不能充分表现创作里边原来的映象。”（1928：3）我们先看第二种。他说的“文学上的组织”，实际上指的是语言形式，不是我们说的文学形式。这个结论是从他的翻译方法得出来的。他认为虽然组织不同，但经过分析研究不同的所在，可以找到正确的方法改造。方法是“锻炼原子”和“组织整个”（1928：7-8），其内容和矛盾的“单字”和“句调”没有什么大的区别，不再重复了。

现在再来分析一下第一种。问题是：原文的内容、语言形式，以及文学表现手法，在不同民族的读者当中可能引起不同的理解、联想、和不同的反应。对于今天的“动态对等”或“等效”论者来说，这个问题不难解决，改造就是了，务使译文读者得到和原文读者相同的理解、联想，做出相同的反应。陈西滢也谈到了这一点，但是在曾虚白之后，陈的办法是“归化”，即通过“神似”以求“神韵”。然而曾虚白不是这样看。他举了《玩偶之家》和《巴黎圣母院》的例子，说明同一事物或同一描写，在不同民族的读者中可能引起不同的感应。并且认为，翻译家很难更正这种错误的感应。（1928：3-4）

这里我们发现他和陈西滢的另一个分歧。陈西滢反对等效论，因为安诺德说我们无法知道原文读者对原文的反应。但他忽略了一点，安诺德说的原文是荷马。荷马时代的读者现代人确实不可能知道了；但荷马只是少数的特例，大部分的原文读者反应，我们在不同的程度上还是可以了解的。曾虚白对等效论持有条件地接受的态度。我们再看一下他说的翻译中的两种困难。造成这两种困难的原因也不同：第一种是因为“风俗、习惯、思想的不同”；第二种是因为“文学上的组织不同”。根据上面的分析，第二种里面说的“文学上的组织”是指“语言形式”。对这种问题，他提出的解决办法是，“参照着作者观者的心理”，通过“锻炼原子”和“组织整个”的“精炼的改造”，以达到“充分表现创作里边原来的映象”。这是他接受等效论的一面。另一方面，还有由于“风俗、习惯、思想”不同所造成的不同感应，就是

第一种困难。我们只看他举的一个例子。在《玩偶之家》中，娜拉为了救丈夫，又不愿惊扰病重的父亲，便冒签了父亲的名字，借了一笔钱。但这件事娜拉一直保密，而且遭到丈夫的责骂。曾虚白认为，中国读者对这个情节的感应一定和原文读者的感应有距离，因为娜拉所做的事，在中国读者眼中，决不会是见不得人的事情。但译者很难改造，甚至不必参照译文读者的心理加以改造，“这是根本病，不是一年半载的工夫所能挽救的”。（1928：3-4）当然今天看来，很多矛盾，就是时间也不可能完全调和的。但从这里我们可以清楚看到作者对翻译的深刻认识。他追求的等效或相同感应，仅在语言层面，不涉及文化。这就是鲁迅说的“改换衣裳”和“削鼻剜眼”的区别，（1984：301）但鲁迅没有说清楚。而一般的等效论者认为，翻译就是要使译文读者从译文中得到原文读者从原文得到的同样效果，没有语言、文化之分。曾虚白的观点可以说是今天“庸俗等效论”的批判。这样的说法直到今天还没有第二个人提出来过，所以特别值得重视。

现在我们可以从以上几位论者的文章中初步总结出一些特点，并提出一些问题。

首先，最突出的是神化派使用的术语定义含糊，原因可能是他们觉得用知性的语言无法表达文学的本质，于是诉诸感性的比喻。他们那一代受传统文学思想熏陶出来的学者并不觉得这是个问题。他们在辩论的时候，似乎也能了解对方使用的术语的含义，所以从来没有对术语的定义提出过质疑。但传统文学批评术语的张力很大，可以有多种不同的理解；而要说清楚这些不同的理解，又要用另外一些比喻，从而引出更多不同的理解。这是中国传统理论往往停滞不前的一个原因。

第二，神化派也讲忠实，但与直译、意译的忠实不同；他们最关心的是美学效果，是要忠实于原文的美学意义，所谓重神不重形。中国古代标榜“离形得似”，可是一旦为了神而离了形，可能会出现“削鼻剜眼”的结果。形之不存，神将焉附？这不就是“宁美而不信”吗？后来的“发挥译文的优势”，确实就能从这个逻辑推出来，充其量不过是意译派的“宁顺而不信”的翻版。神化派不屑于追求形似，大概是古人“调辞以务似者，失情”（王充《自纪篇》）的遗风，但是在翻译上，除了“调辞以务似”以外，还有它法吗？古代的“形神说”也有“以形写神”的说法，或者对我们能有一些启发。

第三，神化论者大多认为文学（或诗歌）翻译不可能，但却提出了“神韵”、“神似”、“化境”等可望而不可及，甚至望上去都朦朦胧胧的最高标准。可当初也有人说过“信达雅”是最高标准。到底哪个高呢？“取法乎上”可以是任何不切实际（甚至不着边际）的标准的最后护身符，一旦祭起这个法宝，就能堵住一切反对的声音。由于不同的译者对这些标准可以有自己的主观解释，什么样的译文都可能达到标准，这也就使最高标准沦为最低标准。纽马克（Peter Newmark）说，翻译者说不起“不可译”这句话，他似乎是见到了这句话给中国翻译理论带来的结果。退一步说，即使我们接受这些

标准又怎样呢？难道真的全面了解了翻译这门复杂的学科了吗？中国翻译理论发展到头了吗？何况这些词与“好”字一样，勉强可以用来评论译文，并无实际指导意义。用萧伯纳的话来说，是“真而无用”（too true to be good）。

第四，神化论者特别强调翻译是艺术，不是只会翻翻词典的人就能做得来的。这话是不错的。我们这里无意介入“科学”与“艺术”的争论，只引蔡思果的一句话：“真正译到精确妥贴的地步，离艺术也不太远了。”（1977：7）艺术也有可知的成分，也有理论、方法、原则。过分强调艺术的神秘，强调译者个人与原作者心灵的共鸣和创作灵感，使“神化”变成“神话”，最后就是“不问子丑寅卯，全凭手上功夫”（张经浩，1996：19），全盘否定翻译理论原则与方法。这看似荒谬，却是“神化说”的必然结论。

文学翻译的理论借用了传统文学批评的术语而弄的不得要领，或许我们今天应借鉴现代文学理论研究的成果来开阔我们的眼界吧。或者“神化说”是正确的，只是我们没有把它说清楚吧？可话又说回来，如果真说清楚了，还用得着“神化”二字吗？

#### 参 考 文 献

- [1] 蔡思果. 翻译研究[M]. 香港: 香港友联出版社, 1977.
- [2] 陈西滢. 论翻译[A]. 翻译论集[C]. 北京: 商务印书馆, 1984. 400-408.
- [3] 郭沫若. 理想的翻译之我见[A]. 331-333.  
雪莱诗选小序[A]. 333-334.  
浮士德简论[A]. 335-336.  
翻译的动机与效果[A]. 329-330.  
——翻译论集[C]. 北京: 商务印书馆, 1984.
- [4] 黎锦秋. 清末科技资料翻译初探[A]. 翻译论集[C]. 北京: 商务印书馆, 1984. 226-232.
- [5] 鲁迅. 题未定草[A]. 翻译论集[C]. 北京: 商务印书馆, 1984. 299-303.
- [6] 罗新璋. 中国自成体系的翻译理论[A]. 翻译论集[C]. 北京: 商务印书馆, 1984. 1-19.
- [7] 茅盾. 直译·顺译·歪译[A]. 351-354.  
译文书方法的讨论[A]. 337-343.  
译诗的一些意见[A]. 344-349.  
——翻译论集[C]. 北京: 商务印书馆, 1984.
- [8] 严复. 天演论译例言[A]. 北京: 商务印书馆, 1984. 136-138.
- [9] 曾虚白. 翻译中的神韵与达[A]. 翻译论集[C]. 北京: 商务印书馆, 1984. 409-416.  
翻译的困难[J]. 真善美, 1928, (6): 1-12.
- [10] 张经浩. 译论[M]. 长沙: 湖南教育出版社, 1996.
- [11] 周煦良. 翻译三论[A]. 翻译论集[C]. 北京: 商务印书馆, 1984. 972-986.

[作者简介] 朱志瑜, 任教于香港理工大学中文及双语系。研究方向: 中国传统翻译理论

[作者电子信箱] ctcychu@polyr.edu.hk