文学交流史中翻译之位相

王晓平

近代以来的文学交流史最显著的特征之一，就是除了国与国之间的“对流”之外，多国之间的“环流”汹涌奔腾。人们不仅关注和对方国的文学关系，而且开始关注他国与他国的文学关系。中国近代之初，西方文学思潮假日本而东来，不仅一些西方的文学作品通过日本介绍到中国来的，而且有些西方文论关键词也是采用了日本人的译案。

前不久在《中华读书报》（2009 年 6 月 3 日家园版）上读到伍立杨的文章《艺文翻译的趣味及选择》，其中谈到“inspiration”今译灵感，原意是指风吹帆船之帆，促船前行，有一种默示的意思在里头，出乎自然，得来全不费力。作者认为灵感当然是最佳的翻译，还有译作“神泉”的。民国初年译成“烟士披里纯”，很有小众化，象牙塔的意思。好像一幅烟雾围绕的绅士在寻求神示的画面。这使笔者想到早年做过的一个考证。

“inspiration”，日语音译为“インスピレーション”（yinsupiresun）。日本《外来语辞典》注解为“天来的思想，如同天启一般的猛然冒出来的妙想。”1886 年冷冷亭主人《小说总论》把“inspiration”翻译成“感动”，1890 年外山正一《日本绘画的将来》开始用用片假名“インスピレーション”来音译，有“得インスピレーション而始画”的句子。1983 年坪内逍遥《以读法为乐趣之趣意》将其译为“神来”而在其字旁标注假名“インスピレーション”。1894 年内田鲁庵《成为文学者的办法》说“抒情诗人重视インスピレーション就像柔术看重运气”。北村透谷也对这个概念很有兴趣，他说：“何谓瞬间之冥契? インスピレーション是也。……何谓インスピレーション? インスピレーション乃宇宙之精神，即源于神者，不过一种对人之精神即内部生命者之感应而已。”（《北村透谷集》）1917 年佐佐政一《修辞法讲话》始将“inspiration”译为灵感，而在括号中加注假名“インスピレーション”。他说：“人之最高威力，乃精神一到之力。世人称之为得到灵感（インスピレーション）”。可见，在日本先是有音译“インスピレーション”，而后产生了“灵感”这样的译语。在第二次世界大战期间，日本排斥欧美文化，西方外来语多用汉字译法，所以多只用“灵感”而不用“インスピレーション”。第二次世界大战以后，欧美之风越刮越猛，用汉字表示西方概念越来越少。在今日的日本，更多的日本人喜欢用假名拼写的“インス

ビレーション”，觉得这更像外来语，而很少使用汉字词汇“霊感”（reikan）。这和现代日本人对东西、和汉文化关系的认识和感觉相关。他们总觉得来自西方的概念，还是用片假名来表音更舒服。

原来日本古代本有“灵感”一词，意思是神佛给予的灵妙的感觉，不可思议的感应，用例见于《董寺百合文书》、《源平盛衰记》等。追根溯源，日本这个词还来自中国，已见于唐诗。唐王勃《广州宝严寺舍利塔碑》：“一法师智遗人我，识洞幽明，思假妙周，冀通灵感。”张说《奉和圣制喜雪应制诗》：“诏书期日下灵感应时通。”这些诗歌中的“灵感”一词，都是神灵感应、神异感应的意思。日本学者原来是启用了一个古代汉语词汇来翻译“inspiration”，转义为在文艺、科技活动中，由于勤奋学习，努力时间，不断积聚经验和学史而突然产生的创作冲动或创造能力。

根据笔者早年的考证，第一个将 inspiration 译成“烟士披里纯”的是梁启超，他不是根据英文翻译的，而是根据日语的音译“インスビレーション”。梁启超写过一篇文章《烟士披里纯》，这篇文章实际上是根据德富苏峰最初发表在 1888 年 5 月 22 日《国民之友》报上的文章改写的，那篇文章的题目就是《インスビレーション》。德富苏峰这篇文章后来收进他的《静思余录》一书，梁启超很可能是从这本书里看到的。德富苏峰在此文阐明了爱默生关于灵感的思想。梁启超在译写时删去了原文大量关于艺术的议论，突出强调了“至诚所感，金石为开”的道理，末尾还加了一大段励志之词：“使人之处世也，常如在火宅，如在敌围，则‘烟士披里纯’日与相随。遂百千阻力，何所可畏？遂擎天事业，何所不成？”

日语中将“inspiration”写成“インスビレーション”，本有一种回避功能，在没有找到可以认为最大限度接近原语的译案之前，这种方式回避了翻译的困难。有时音译的这种回避方式还具有避开或缓冲与本土传统观念冲突的作用。我国晋代翻译的《华严经》把 ālingana(拥抱)译成“阿梨宜”，把 paricumbana（接吻）译成“阿众鞞”，都可以在看不惯这类字眼的儒者面前显得不那么刺眼，后来到了唐代，儒佛两家的关系由对立转变为共存了，这时“拥抱”、“亲吻”这样的词语也就毫无顾忌地出现在《华严经》的新译本中了。不过，片假名音译同时还具有区别的功效，它造成的特有的语感和不同于生活用语的书写形式，明确表明这是一种新的、外来的、应该强调的概念，而且熟悉原语的人容易立即联想到它的来源。现代日本学者翻译西方文论的关键词有时还采用片假名音译这样的方法（如将 Modernity 译成モダニズム，汉译“现代性”；又如将 Gender studiesyicheng 译成ジェンダー研究、ジェンダー•スタディース，汉译女性研

究），或者片假名译语和汉字译语并用，相互补充（Différance 一词，既用ディフェランス，也用“差延，差异=迟延作用，汉译“延异”；又如 Trope 一词，既用トローブ、也用“転義”，汉译“转义”）所以，现代日本学人好用片假名外来语，就不应仅仅解释为崇拜西方文化的心理在起作用，其中也应该看到对这种区别作用的重视。

汉字没有英语那样的大小写，也没有用另外的书写形式来表记外来语的方式，但是中国人对语言文字之美的特殊情感，常常使翻译者创造出富有韵味的新词来对应。“烟士披里纯”便是其中的一例。翻译家们可能早就意识到，将西方文论术语翻译成汉语的时候，如果采用汉语中人所共知的词语，有时会让人忽略掉原本具有的特殊含义，而用日常使用的语义轻易地代换，造成理解上的偏差。如日语将 Ambiguity 译成“暧昧”，汉语译成“含混”，日语把“Gaze”译成“まなさし、凝視”，汉语译成“凝视”，不是都很容易让人在似懂非懂之时以为已经懂得了吗？

中日对西方现代文论关键词翻译有些相异的原因，出于文学传统中的相异因素。例如 Narratology 日语译成“物語論、物語学、ナラトロジ，而汉语译成“叙述学”。这是因为日语中的“物语”,动词有讲述之义，名词还有作为一种文学体裁的称谓的。在中国，只有后一种用法为多数读者所熟悉，很容易让他们理解为仅是一种体裁的研究，所以便不能借用到汉语的翻译中来。中国学人为了克服翻译中的困难，有时采用创造新词的方式来翻译西方文论关键词。如将 Simulacrum 译成类像、拟像、仿像，而日语除了用片假名ジミュラークル以外，还用旧词“模造品、幻像、模擬品”。相反的情况也会有。Intertexuality 日语译成“文本間性、間テクスト性、インターテクスチュアリティ”，而汉语译成“互文性”，有些学日语的学者使用前者，不懂日语的人就不知就是说的是“互文性”，而中国的古典文学研究者就容易将此同诗歌中的“互文”修辞法混同一律。

“烟士披里纯”和“灵感”，都是多国文学环流中的一朵浪花。从王国维曾说：“言语者，思想之代表也，故新思想之输入，即新言语输入之意味也。”梁启超在谈到我国对佛教语的吸收时也说：“夫语也者所以表现观念也；增加三万五千语，即增加三万五千个观念也。”近代我国的文学观念的转变离不开五四以来对各国文学概念术语的吸纳。早期许多西方文学理论术语的翻译多袭用日人的译语，而日人造语的方式也不知不觉影响了后世的中国学人。明治时代和大正时代的日本翻译者多运用汉字来翻译西方术语，而不是像现在这样喜欢用片假名表示原文的音读。因此，如果考察一下近代开始使用且现在仍在沿用的很多文

学批评术语的来源，就会发现很大一部分是和日语相通的。

明治十六年，即公元 1883 年中江兆民翻译的《维氏美学》第一次用“美学”来翻译 esthétique,明治初期十七至十九年，即公元 1884 至 1886 年日本开始将“文学”用作“literature”的译语广泛使用，表示和 literature,littérature,Literatur,etc.相同的概念。那时的日本学者善于将中国古典的固有词汇赋予新的含义来翻译西方术语，也是中国翻译者乐于借用的一个原因。明治十七年菊池大麓翻译出版了《修辞及华文》一书，“修辞”一词本来出自《易•乾》：“修辞立其诚，所以居业也”，这句话的意思是说撰文要表现作者的真实意图，不可作虚饰浮文。“修辞”有作文、文辞、修饰文辞等义，菊池大麓用作英语 rhetoric 的译语，和法语的 rhétorique、德语的 Rhetoyik 同义。今天在我国仍然在这样使用，而喜欢外来语语感的日本现代学人则更爱用用片假名表音的“レトリック”(toreritsuku)，而不大说“修辞学”（syuushigaku）”。菊池大麓开始用“华文”来翻译 belleslettres, polite literature,但不久就有意识地用“文学”来翻译 litterature 一词了。今天的研究者恐怕很少想到这些术语的创造者了。

20 世纪七八十年代以来，许多来自西方的文学概念和术语涌来，中国学者在翻译的时候虽然也有参考日本学者的情况，但更多考虑中国人的接受心理。于是同样的西语在中日两国就出现了有同有异的多种情况。那些相同的恐怕也不都是中国学者简单“拿来”的，而是偶同，或者确实没有更好的译法。下面不妨列出一些我们耳熟能详的词语在日本和中国的不同说法：

西语	日语	汉语
Womeńs studies	女性学	女性学
Defamiliarization	非日常化、異化	陌生化
Feminism	フユミニズム	女权主义
Text	テクスト	文本
Structuralism	構造主義	结构主义
Semiotics/semiology	記号学	符号学
Rezeptionsästhetik	受容美学	接受美学
Narcissism	自己愛	自恋
Identity	アイデンティティ、自己同一性	身份认同
Archetypal criticism	元型批评、原型批评	原型批评
Generative poetics	生成詩学、発生学	发生学
Gesture	身振り言語、ジエスチヤー	肢体语言

Hermeneutics	解釈学	阐释学
Ecriture,writing	書くこと	书写
Anxiety of influence	影響の不安	影响的焦虑

仅从这些用例当然还不能说明太多问题，但通过这些同与异，也可以看出中日两国学界和一百多年以前相比在翻译西方文学研究术语的时候，彼此都有了更多样化的选择，其中反映的文化心理的变迁值得回味，彼此也可以从对方的选择中学到有益的东西。像 postcolonialism 一词，在日本有“ポスト植民地、ポストコロニアリズム、脱植民主義”这样三种通行译法，中国较常使用的则只有“后殖民主义”一种。

文学交流自开卷始。当我们开始阅读一部外国文学作品的时候,我们就成为文学交流活动的积极参与者,我们运用自己有关另一种文化的全部知识和理解去想象和领略作品中与我们生活不尽相同的世界。这样说来，在此之前，我们关于这种文化的体验和认识就已经在某种程度上决定了我们参与作品接受的态度和姿态，其中特别重要的，不仅是关于这种不同文化的知识，而且也包括对这种文化的亲历体验。尽管梁启超在赴日以前已经有了对明治维新的初步知识，但如果没有他在日本的所见所闻，恐怕也不会激发起翻译日本政治小说和报刊文章的热情。

文化亲历和翻译活动是文学交流研究者的两门必修课。明治时代的社会主义者田冈岭云在自己的自传《数奇传》中提到自己在上海教授日语的经历，说那一年自己的思想发生了变化。自己从来曾经被一种偏狭的国粹主义所感染，本来是一个在明治二十年代欧化主义反动思想盛行一时的风气中培养出来的人，专业又是汉学，还是个很容易就陷入顽固浅陋旧习的人，凡事只看到本国的长处，抱有本国是世界上独一无二的国家的偏见。他到了上海，看到上海就像是一个世界的缩影，是一个世界之民聚集的“一个小共和国”，是一个“人类的共进会”、“风俗博览会”。他回顾自己在上海的经历说：“我从上海不仅看到了中国，朦胧中也看到了世界。我开始走出溪谷，接触到豁然开朗的宏大景观。实实在在的东西告诉我，自己从来的想法竟然不过是井底之蛙的陋见。我懂得了世界之大、世界之广。”他还说，是上海的经历让他懂得了人“除了身为国民之外，还必须成为为世界人类、为天下之人道而竭尽全力的人”。如果不是迫于外在压力的违心之论，或者为了其他某种目的而作秀，一般来说，富有异国文化体验的人不太容易对单边主义表示苟同，他们投入文学交流活动的热情或许会更高些，这是因为异国文化“实实在在的东西”让他们更直接地体会到不同文化的冲突和融合，更快地走出文化自恋的误区，更清楚地看清自己身上的本国文化

烙印。今天，不论时间长短，许多文学研究者都拥有了多国文化的亲历，那么我们就有理由希望“为天下之道而竭尽全力的人”会越来越多起来。

我们有了对另外一种文化的体验，又有了阅读的感受，应该说就是文学交流的参与者了，不过阅读的交流效果还是隐形的，而且阅读的理解程度也难以猝然判断。人们只能从阅读者撰写的札记、书评、编译文字、随笔中爬梳其中的心得。然而，如果要着手翻译，还就太不相同了。翻译是一种文化转换过程，译文不仅会将我们对原文的理解程度显现出来，也会将我们对自身文化的理解和运用能力展现出来。翻译不仅是两种语言文化沟通的桥梁，而且是一种新的概念、新的文体、新的表达方式诞生的过程。当我们阅读译作的时候，就已经在享受文学交流的第一次实际成果了。

今天，国际文学交流出现了前所未有的景象。某一国家的作家获得诺贝尔奖或其他国际文学大奖，或者在欧美取得了轰动一时的销售成果，或名列某国家某地区的畅销书排行榜首位，都可能引发一股地域性乃至世界性的翻译浪潮。西方新的翻译理论一出现，便会让各国的操觚高手忙碌好一阵。研究者们也不再仅仅关注自己的翻译行为，对别国的翻译动态也格外关心起来。日本翻译中国文学不论古代还是现代，都一贯不甘与人后，对于西方翻译中国文学的情况也十分在意。

1995 年日本《新评论》社出版了辻由美写的《世界的翻译者们——谈谈与异文化接触的最前线》一书，这本书的内容不是主要讲日本人怎么翻译外国文学作品，而是作者采访了各国翻译家写成的，其中就有几位外国翻译家谈自己是怎么翻译中国文学的。

一位法国翻译家在接受采访时说：“我从事翻译，首先是为了深入理解原著。读汉语原文,常常理解很暧昧，明白大致意思就完了，但是一旦要翻译锤炼了，就必须选择译语，那是才能验证是不是真正理解了。”这实在是经验之谈。原来我们阅读外语原文，那时还是“意会”阶段，要把它译成本民族语言，才进入“言传”阶段。那些平时似乎只可“意会”不可“言传”的东西，我们也必须把它“言传”出来。任何知识上和理解上的欠缺都可能在翻译的过程中暴露出来。我们可能对某种翻译策略或翻译理论谈得头头是道，但在实际操作中却会发现，那些美好的设想常常难以贯穿到底，不能不背弃初衷或做些变通。作品的预想读者是有共同体验的同胞，而译者的预想读者则主要是不具有文化亲历的异文化携带者。译者“意会”是很不够的，他要带领那些初行者去闯荡未知的情感世界，要为他们着想，设想他们在探险过程中碰到的拦路虎，不要误入思维的歧途。所以，译者是一边和作者对话，一边和读者对话，翻译的过程就是双边乃

至多边文化对话的过程，这不就是更大范围的文学交流的第一次预演吗？这位翻译家还说："翻译就是'搞明白'的工作，只看原文，那停留在大体明白意思就行了，一旦来翻译，就会知道那是很难的事情。没有对作品的透彻理解和批判，就不能翻译。"

正因为译者通过翻译在作双边或多边对话，所以他的翻译过程就是对双边或多边文化作自我发现、选择、协调、操控、融汇的过程。这位翻译家说他不把《三国志演义》仅仅看作一部小说，而是认为其中有极为深刻的政治考察，讲的是政治和战略。在他看来，中国话一词一句都有几个意思，它们既不是政治固有词汇也不是哲学的固有词汇，语言常常是具体的，很难用一个对应的词语固定地去翻译它们。到底是在具体的层面，还是在政治的、进而哲学的层面上去翻译它，是颇费心思的。还有那层出不穷的典故和引用、双关语和重叠语的含义，也是翻译中重大的难题。我们对自己翻译外国作品的甘苦可谓感同身受，听一听外国人翻译我们作品的心得，就会发现他们同样在经历着在自己的语言中挣扎的文化沟通和对接过程，不停地和自己较劲。

这位翻译家还讲了《列子》当中的一个故事，来说明自己的翻译思想。秦穆公让伯乐去相马，伯乐三月而返，报告秦穆公说："已经找到了。"穆公问他："是什么马呢？"伯乐说："是黄色的公马。"于是派人去找，却是一匹黑色的母马。穆公不高兴了，招来伯乐跟他说："砸锅了，竟然是这样一个找马的！公母都分不清楚，又哪能懂马呢？"伯乐叹了一口气，说："竟然是这样，怪不得你朝廷有那么多人竟然不如我懂呢。"伯乐谈到自己的相马之道，说："得其精而忘其粗，在其内而忘其外；见其所见，不见其所不见；视其所视，而遗其所不视。"伯乐还相信，神明所得，必有贵于相马者。这看起来是说相马的道理，其实也适合很多事情，其中也包括翻译的道理。翻译家说，不是要对原文一字一句亦步亦趋，而是必须捕捉超越语句之所有者，这样才能给读者牵来一匹"好马"，而不是仅仅牵来一匹毛色性别不差的"赝马"。

翻译既然是这样"看马"的过程，那么我们常见的那种将译本和原作等同而得出的有关外国文学的结论，就有了进一步思考的必要。五四以前，苏曼殊在《与高天梅论文学书》中说；"衲谓凡治一国文学，须精通其文字。昔瞿德逢人劝之治英文，此语专为拜轮之诗而发。夫以瞿德之才，岂未能译拜轮之诗？以非其本真耳。太白复生，不易吾言。"苏氏之言，至今听来让人感到亲切。不论是翻译者还是文学交流史研究者，都不能不把"本真"二字放在心头，然而什么是"本真"，却因寻马者的眼光而异。这正是文学交流史困难之所在，也是其魅力之所在。

在文学环流的翻译浪潮中，某一部享有盛名的外国作品也常常成为媒体炒作的卖点，成为赶译快出的“文化快餐”制作者的目标，剽窃加拼凑而包装出来的“假经典”的源泉。文学交流史研究关注的是不同文学相遇时的交叉、交锋、交融等多方面的现象，翻译就成为其中首先值得着重探讨的领域。小则一个术语的翻译，大到世界性翻译浪潮的动向，都有许多有趣的问题等待我们去思考。