

“包法利”三部翻译文本

——译者主体性研究

袁 莉

摘 要：1925、1927、1948年，在民国时期的上海出现了三个《包法利夫人》中译本，译者分别是李劫人、李青崖和李健吾。仅二十余年之隔、产生于相似社会文化背景的这三个译本，它们有何区别，区别的原因何在，后续生命力又如何——由此番发问引向翻译主体论研究的几个核心命题：翻译何为、译者是谁、“我”与“他者”的对话。本文将借助“文本发生学”和“空间批评理论”等相关成果，在全球伦理和文明对话理念的关照下，展开对译者主体性的研究。

关键词：《包法利夫人》 译者主体 文本差异

福楼拜1851年9月开始写作《包法利夫人》，经54个月的笔耕不辍，终于完稿，1856年10月1日初次发表在法国《巴黎杂志》（*La revue de Paris*）上，连载至12月15日，随即受到当局的抨击和查禁，并在1857年年初引发诉讼。出版商米歇尔·列维（Michel Levy）慧眼识珠，愿意倾囊助其出版，法庭上最终胜诉也使作者声名大噪，1857年4月《包法利夫人》的单行本问世时，两个月内的销售量即达到15000本^①……20世纪二三十年代的中西文化交流，特别是中国的西方文学翻译尚处在起步阶段，然而从1925至1948短短二十几年间，在上海竟然出现了三个不同版本的《包法利夫人》：李劫人译《马丹波娃利》，上海中华书局1925年出版；李青崖译《波华荔夫人传——法国外省风俗记》，上海商务印书馆（文学研究会丛书）1927年出版；李健吾译《包法利夫人》，上海文化生活出版社1948年出版。

^① René Dumesnil et D. L. Demorest, *Bibliographie de Gustave Flaubert* (Giraud-Badin, 1939), p.26.

是什么导致了这一短期内重复翻译现象的产生？我们分析原因有三：1. 最大的内因是当时中国社会的需要。20 世纪初中国经历了新文学启蒙，知识界从政治上、思想上和文学上都掀起了向西方寻找真理的浪潮。沈雁冰认为，中国文学不应止于文人的消遣，要让中国文学进步，必须学习现实主义文学中的科学理性精神，“校正国内几千年文人的‘想当然’描写的积习”。必须要用写实的方法，达到“文学为人生”的目的^①。鲁迅说：“小说的入侵文坛，仅仅是开始‘文学革命运动’1917 年以来的事。”^②向外国文学吸取营养、借鉴经验，是中国现代文学的需要。2. 外因则是在该小说无版权问题的前提下，国内出版社之间存在着激烈的竞争。特别是由商务印书馆的旧人陆费逵创立的中华书局，决定以发行最新的小说来对老东家进行全面出击，其主持出版的许多文学书目与商务印书馆重叠。3. 译者的个人文学喜好。李劫人在 1922 年及 1944 年两度论及福楼拜：“（他）是法国近代作家中成就影响皆高，且过去巴尔扎克、乔治桑，同时并驾之左拉、龚古尔、都德亦有不及处。”“福氏的作品百年读之亦津津有味，百回不厌”，“严谨沉重，内容外表，极其调匀”。^③李青崖则在 1934 年《世界文学》的第一卷第一期撰写长文《关于波华荔夫人传》，强调福楼拜的文学价值^④。李健吾更是在 1935 年为福楼拜作传，并接连译出四部福楼拜的作品^⑤，1957 年在《包法利夫人》成书百年之际，李健吾又曾写下长文《科学对法兰西 19 世纪现实主义小说艺术影

① 沈雁冰：《纪念佛罗贝尔的百年生日》，《小说月报》，1921 年第 12 卷第 12 期，第 8 页。

② 鲁迅：《草鞋脚（Straw Sandals）·小引》，该文为鲁迅为伊罗生（Harold R. Isaacs）所编《英译中国短篇小说集》（1918—1933）所作的序言，当时没有发表，后来收入《且介亭杂文》。

③ 李劫人：《法兰西自然主义以后的小说及其作家》，《少年中国》，1922 年第 3 卷第 10 期；《“马丹波娃利”校改后记》，《抗战文艺》，1944 年第 9 卷 1—2 期。

④ 李青崖：《关于波华荔夫人传》，《世界文学》，1934 年第 1 卷第 1 期。

⑤ 李健吾：《福楼拜评传》，1935 年商务印书馆。所译四部作品分别是《福楼拜短篇小说集》（1936）、《圣安东尼的诱惑》（1937）、《情感教育》（1948）、《包法利夫人》（1948）。

响》^①，表达了自己在审美心理和精神气质上欲与福楼拜合为一体的愿望。

由于五四新文学时期中国文学现实主义的缺席、“科学”精神的不足，福楼拜客观冷静的科学写作风格很快被文坛所接受。他在创作中呈现出来的思维模式和审美机制以及创作理念，对人的现实生存状况的神话式的隐喻探索和书写，对中国 20 世纪二三十年代的现代作家们的创作产生了较大的影响。如译者之一李劫人就吸收了福楼拜现实主义的创作原则，写出长篇小说《死水微澜》、《暴风雨前》、《大波》等作品，借鉴福楼拜塑造人物的技法，精心刻画出了众多的女性形象，无不栩栩如生、呼之欲出。“李劫人在创造这（些）个形象时对福楼拜的师承是一目了然的。……（他）通过包法利夫人这个形象开阔了自己的生活视野，引发了新的艺术发现。”^② 中国文坛在五四新文化运动期间，引进福楼拜这样一位特色鲜明的法国作家，不但直接填补了现实主义文学的缺席，更难能可贵的是，还校正了这一时期中国文坛以文学为游戏消遣、“想当然不务实”的弊病，使得中国现代文学能够沿着健康的方向前进和发展。可以这样说：在 20 世纪的上半叶每个有成就的中国作家背后，都隐约看得见一个或几个外国作家的影子，这就使得中国现代文学发展的初期必然地带有一些西方文化色彩。

在那个时代译者从事文学翻译的原因，从大的方面来说，皆是缘自新文化运动与新文学发展的需求；就个体而言，情况则不尽相同。有的译者是出于景仰某作家的人格文品，有的是急于传达作品的意蕴，有的则是要引进某种文体形式。文学翻译自然会融进译者的感悟与感情，寄托着译者对读者的希望。还有一些译者，本身是作家，拿翻译作为其创作间歇的调整，或受报刊约稿一时拿不出创作，只能以翻译

① 李健吾：《科学对法兰西 19 世纪现实主义小说艺术影响——纪念〈包法利夫人〉成书百年（1857—1957）》，《文学研究》，1957 年第 4 期。

② 钱林森：《东方的福楼拜与中国的左拉——李劫人与法国现实主义文学》，《南京师范大学文学院学报》，2011 年第 2 期。

应命；有的为创作而演习，有的干脆是为了糊口。沈雁冰在《译文学书方法的讨论》中，提出翻译文学书的人“一定要他就是研究文学的人”、“了解新思想的人”、“有些创作天才的人”。^①郑振铎随即与之呼应，对于前两个条件表示赞同，对第三条则有异议，郑认为翻译的人，不一定自己有创作的天才，只要他对于本国文有充分运用的能力，对所译作品的语言有充分了解的能力就可以了。“在翻译上，思想与想象与情绪原文中都是有的，不必自己去创造，所必要的只是文字运用的艺术而已。所以翻译家不一定就是创作家。”^②不过，郑也承认，如果用创作天才来翻译东西，他的翻译也许可以比别人好一些。

20世纪从五四运动到整个30年代，法国小说家和小说作品的译名都比较杂乱。比如今天我们已相对固定的“福楼拜”，那时就有许多种译法：佛罗倍尔（陈独秀）、佛罗贝尔（沈雁冰、李青崖）、弗洛贝尔（李劫人）、福罗贝尔（谢冠生）、福楼拜（张若名、吴达元、李健吾）。李劫人将《包法利夫人》译成《马丹波娃利》。这里“马丹”（Madame）的称呼与书中对男性“麦歇”（Monsieur）的称呼，都源自于音译，比如李劫人在1923年自己创作的中篇小说《同情》（《少年中国》第4卷第4—6期）里也直接采用了如此的称谓表达。这就是民国初年的文学语言特色：白话与文言相杂，还常借用读音来翻译新鲜事物，比如Mrs译为密昔司，piano译为庇霞娜，violin译为樊奥琳，telephone译为德律风，football译为福脱抱儿，等等。慢慢地，随着中西译介活动和文化交流的广泛展开，新名词和新事物逐渐被主体文化消化吸收，意译也才逐渐取代了音译，从而丰富了汉语的词汇表达、拓展了汉语的表现力。

李劫人是四川籍译者，也是中国文学史上最早发表现代白话小说的作家之一。在1918年鲁迅创作《狂人日记》之前，李劫人就已经发表了七篇白话短篇小说。他的《大波》三部曲是中国现代文学史上最

① 沈雁冰：《译文学书方法的讨论》，《小说月报》，1921年第12卷第4期，第8—12页。

② 郑振铎（西谛）：《杂谈：翻译与创作天才》，《文学旬刊》，1921年第2期，第3页。

早的长篇历史小说，其在文学史上的地位不容低估。后人有所谓“北有老舍，南有李劫人：世情方志之同调”^①。法兰西文学比较热情浪漫、表达多有夸张，尤其对细节场面及民俗风情十分注重，这些特点都符合巴蜀盆地的文化精神，在李劫人的翻译和创作过程中，都会产生一定的价值心理同构效果。在1919年赴法留学之前，李劫人在国内就已经有了七八年的文学报发表经历。从1919年年底至1924年秋，总共四年零十个月的留法生涯，李劫人在跨文化的学习交流中切实感受到了西方异质文化的冲击，受到了科学实证主义的影响，加上其巴蜀地区区域文化的历史积淀，使他很快认同并接受了巴尔扎克、福楼拜、左拉等法国作家对人物与环境的关系、细节场面和民俗风情对人物性格的强调笔法，感受到法兰西文学中“长河小说”样式的体验，在自己的创作中引入了自然主义式的细节描写，后来被他的中学同学郭沫若称为“中国的左拉”。在20世纪80年代初，文学界曾掀起一股李劫人创作讨论热，而相对于他的翻译研究，却谈得较少或不够深入，很少有人知道李劫人是第一个将《包法利夫人》的完整故事译成中文的。^②

第二位译者李青崖自己没有创作过大部头的作品，但在1922年从比利时学成归国后就参加了文学研究会，并在长沙组织湖光文学社。早期写有著名的文学评论《现代法国文坛的鸟瞰》、《几本谈大战的法国小说》、《关于波华荔夫人传》等文章。在这篇写于1934年7月的述评《关于波华荔夫人传》中，李青崖在注解中提到了李劫人所译的《马丹波娃利》，说明他是知晓甚至读过这部前译的。李青崖真正成名的译作，其实应该算是《莫泊桑短篇小说集》（共三册，1923—1926，商务印书馆）。莫泊桑师从福楼拜，他在精炼和典型句式表达

① 白浩：《“然而，事情却有点奇怪”——李劫人小说的市民文化精神与接受之谜》，《当代文坛》，2011年第5期。

② 1949年前李劫人译的《马丹波娃利》共有四个版本，分别是上海中华书局1925年的初版、1928年和1933年的两次重印版，以及1944年重庆作家书屋出的修订版。译者曾在《抗战文艺》1944年9卷1—2期上发表的《马丹波娃利校改后记》中，指出自己一再犹豫，最终仍决定放弃原书后面附录的近200页的“诉状、辩状和判决书”。

上确实达到了很高的水准，大概是从福楼拜那个时候起，法国文学才愈来愈讲求精炼和朴实的表达，在此之前，小说的理念还是以讲故事为主，以突出情节为主。从李青崖译《漂亮朋友》的开篇看，完全是白描的手法，具有很强的画面感，虽然篇幅不长，但语言含金量很高，非要译者精心雕琢才可。据李劫人的好友李璜日后回忆，李青崖的翻译远比李劫人显得“有功力”^①，语言干净，具有描述的意味，能达到与原作同样的效果，让人感到时间和动作情节的连续性。

20世纪30年代末的中国真是一个文化蓬勃的好年代，西方进步思想初步涌入，几千年的封建文学传统受到动摇，1933年归国的李健吾同时从事着翻译、批评和写作的工作，是当时“法归”年轻人当中最锋芒毕露的一个。1929年1月李健吾在《认识周报》发表《中国近十年的文学翻译》，矛头对准鲁迅、周作人直抒胸臆。1934年8月，李健吾以刘西渭的笔名在《大公报》文艺副刊发表《伍译的名家小说选》——这更是一个27岁的年轻人大胆针砭名人前辈伍光健的翻译，十分引人注目。1936年李健吾文学评论集《咀华集》出版，1942年《咀华二集》出版，艺术见解独到，分析鞭辟入里，从而奠定了其文坛地位。从那时起，李健吾就将自己的研究课题定性在了“现实主义”的范畴，因为他刚到法国后就听说了“九一八”事件，他觉得“我们的国家不需要浪漫主义”，要用文艺来为这个社会、这个国家服务^②。李健吾译的《包法利夫人》是三个译本当中出版时间最晚的一个（1948年文化生活出版社），从文学语言的角度看，白话文经历了近三十年的孕育发展，渐趋成熟，加上李健吾本人从1925年开始积累了大量的法国文学翻译实践，对原文的理解力和在中文的表现力上都显得比同侪更胜一筹。后辈翻译大家罗新璋先生就盛赞其老师译的“包法利”：“译

① 李璜：《同学少年李劫人》，《大成》杂志，第106期。转引自陈正茂：《中国的左拉——渐渐被遗忘的大河小说家李劫人》，《名作欣赏》，第22期。

② 参见中国作家网李健吾的女儿李维音的著文：《李健吾的书评〈咀华集〉体系和他的为人》，<http://www.chinawriter.com.cn> 2015年12月07日。

笔高明，不琐守原文句法，行文通脱活泼，生气灌注”^①“尽传原著之精神、气势，作适当修订，能作‘定本’长期流传。”^②

下面我们就从具体的例子，来看看三位译者的处理：

Nous étions à l'Étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un nouveau habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre. Ceux qui dormaient se réveillèrent, et chacun se leva comme surpris dans son travail.

Il se leva; sa casquette tomba. Toute la classe se mit à rire. Il se baissa pour la reprendre. Un voisin la fit tomber d'un coup de coude, il la ramassa encore une fois.—Débarrassez-vous donc de votre casque, dit le professeur, qui était un homme d'esprit.

——Madame Bovary, p.1

校长进来的时候，我们都在自修室里，他后面随了一个穿中等人衣服的新学生，和一个掬着一张大书桌的校役。那般打盹的学生遂都醒了，并且各个站起来时都像正在用功而方惊觉的一样。他一抬身，他的遮阳帽就落在地下，全课堂都笑了起来。他俯身去拾起。一个邻座的学生一肘又把它打落，使他又拾了一次。教习是个漂亮人，便道：“把你的帽儿放下好了。”众学生更狂笑起来，这一笑便把这个可怜的孩子越发难住了……

——李劫人

校长带着一个未穿制服的新学生和一个搬着书桌的校丁走入自修室时，我们正在温课，那些打盹的都醒了，并且逐个个都站了起来，仿佛都在他们的工作中受了惊似的。他立了起来，他的

① 罗新璋：《喜看爱玛倚新装》，《中华读书报》2003年4月16日。

② 转引自艾珉：《〈福楼拜小说全集〉总序》，北京：人民文学出版社，2002年，第25页。

便帽随着就掉在地下。全班的学生都笑了。他弯腰去拾起便帽。邻座的学生肘了他一下，那便帽仍然又掉了，他又重新拾了一回。

“丢开您的盔头吧！”教员对他说，这教员是一个很聪敏的。一阵使这可怜的孩子举止失措的狂笑之声，从学生们口中爆发……

——李青崖

我们正上自习，校长进来了，后面跟着一个没有穿制服的新生和一个端着大书桌的校工。正在睡觉的学生惊醒了，个个起立，像是用功被打断了的样子。他站起身：帽子掉下去了。全班人笑了起来。他弯下腰去拾帽子。旁边一个学生一胳膊肘把它捅了下去；他又拾了一回。教员是一个风趣的人，就说：“拿开你的战盔吧。”学生哄堂大笑，可怜的孩子大窘特窘……

——李健吾

这是《包法利夫人》开篇第一章第一段，福楼拜是用了第一人称复数 nous 做主语，“我们”目睹 Charles 第一天进入班级上课的全过程，由此拉开了小说的序幕。这样的叙述视角是作者有意安排的，使得作者、译者和读者都好像成了班级里的一员，身临其境。在这一小段中，福楼拜特意加上学生口吻的用语 Etude, Proviseur。特别是 nouveau 这个词用的是斜体，更进一步拉开了 Charles 与全班同学的距离，显出另一个群体的力量，而这个群体，表现的是强大的社会习俗如何与一个全新的个体格格不入。其中老师有一句插入语，他的介入也是代表一种强迫的外力，迫使这个新的个体必须融入集体中去。Charles 的穿着是 bourgeois 式的，意思是他没有校服，而是穿的平常小富人家的衣服，可他的举止就完全是一个农村孩子的模样。这个孩子本应该进入高年级，却被父亲耽误了教育，没办法插入合适的班级，就像他那顶可笑的帽子，似乎放在哪里都不对。总之，Charles 的一切都是可笑的。福楼拜给《包法利夫人》设计的开头十分精细用心，一词一句都很有讲究，

全景式描述教室里的场景，不断制造隔离感和不适感，表达的是一种讽刺荒诞的口吻。

三位译者中，只有李健吾发现了这个 *nous* 的秘密，完全遵循了原作者的叙述角度，李劫人和李青崖显然没有意识到作者有这个视线上的刻意安排。句法层面上，李健吾的简素停顿应和了原文简单过去时所带来的快节奏，李青崖的第一句完全是西式句法，冗长啰唆，李劫人的白描笔法让人想起成都人摆龙门阵的开篇架势，故事性十足。从词法的层面看，三位译者的语言都带有鲜明的时代特征，也有明显的地域方言的痕迹，比如“帽儿”、“盔头”、“战盔”等等。又比如 *nouveau* 这个以斜体突出呈现的词，在不远的后文中又以同样的方式出现了五次，不断向读者提出悬念：这个新人究竟是谁。只有李健吾在中文里全部还原，用斜体字凸显出来，李劫人和李青崖恐怕都没有明白福楼拜的深意：以斜体面目出现的 *nouveau* 事实上也是小说标新立异的暗示，开局就体现出反传统、反主角的用意，没有主要人物的介绍，也并不是未来故事主要的发生场景。这就是福楼拜的新颖：不止一个人的视线，也不止是一个叙述者，对 Charles 带有温柔而同情的讽刺。福楼拜的主要用词基调是温柔的、讽刺的、啮咬人心的厚颜无耻，传统与新潮、浪漫与现实的描述之间产生了张力，简单过去时的使用，更避免了巴尔扎克式的拖沓缓滞。

C'était une de ces coiffures d'ordre composite, où l'on retrouve les éléments du bonnet à poil, du chapska, du chapeau rond, de la casquette de loutre et du bonnet de coton, une de ces pauvres choses, enfin, dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile.

这是一顶杂凑而成的头巾，在那上面可以寻得出毛胄，军盔，圆筒冠，獭皮遮阳，和睡帽的各种原料，总而言之，就是这些可

怜物之一种，所以那不说话的丑态就和笨人的面孔一样带着一种深切的表情。

——李劫人

这是一顶希腊款式和东洋款式所成的“混合款式”（译者注略）的帽子，我们从中可以探求那皮质暖帽，骑兵的平顶高盔，圆顶常礼帽，皮质便帽和雪帽的原始形状，总而言之，这是一种寒酸的东西，并且带着笨汉面目一般的板滞风味。

——李青崖

这是一种混合式帽子（译者注：熊皮帽是一种既高且圆的军帽。骑兵盔是一种顶子方而且小的战盔。睡帽是一种编结夹层软帽，尖顶下垂，有坠。），兼有熊皮帽、骑兵盔、圆筒帽、水獭鸭舌帽和睡帽的成分，总而言之，是一种不三不四的寒伦东西，它那不声不响的丑样子，活像一张表情莫名其妙的傻子的脸。

——李健吾

关于帽子的描写非常细致，对于 Charles 怎么处理这顶帽子，描写也很有动感，有闹剧的效果。帽子是用了换喻和借代的修辞手法，就像 Charles 本人一样，是多元素组合，十足的不伦不类。一个细节：帽子是崭新的，却极没有品位。Charles 的口齿不清，连自己的名字都念不好。他的世界有种木讷无声的丑，可笑又可怜。三位译者的翻译很有意思，看出来各不相同，却竭尽全力。甚至究竟是顶什么样的帽子，理解上也差得很远，李健吾和李青崖都加了译者注，李劫人还是保持他小说家的率性风格，尽力描摹成中文读者能理解的样子，充满想象。李健吾“不三不四”、“不声不响”、“活像”几个词也用得很好，富有节奏感。

这第一段的内容其实和后面的情节发展没有一点关系，却是

个诱饵。先是 Nouveau, 然后是这位新生口齿不清地念自己的名字 Charbovary, 最后才是 Bovary。福楼拜十分悉心地选择了这几个词, 里面蕴含了拉丁词汇 bos, bovis, 意指笨牛。还有一种解读, 听起来像 charivari, 意思是就喧闹嘈杂的声音。李健吾译成可笑至极的“啗包阿牛”, 正是 Charles 的突然到来在教室里引发了一场嬉闹的风暴, 老师的命令十分无情和残忍, 丝毫没有同情心。一开局, 福楼拜就借所有的这一切别扭, 暗示出了后面爱玛在整个故事中的命运, 体现了外省人的虚伪、残酷和冷漠, 就像是鲁道夫和郝麦的为人。三种译文比较起来, 李健吾最能领会福楼拜的用意, 李青崖接近直译, 李劫人是意译, 有时恨不得自己代替作者去写。殊不知福楼拜的“现实主义大师”称号得来不易, 特别是这篇《包法利夫人》, 创作的过程可谓呕心沥血, 如果不能深得要领, 岂不是辜负了原作者。然而原文意义固是一层, 文字表达的美感效果又是另一层, 这就是作为文学翻译主体研究的区别特征之一。在 20 世纪二三十年代, 现代汉语的语言规范尚不成熟, 李劫人的翻译往往表现出白话、欧化、方言等多种异质语言的杂糅, 其中人物的对话更能找到方言、方腔的地方生活色彩。李青崖的翻译竭力模仿西式句法结构, 用词极简朴, 从句几乎都在四字和六字之间, 代词重复, 现代读者读来难免觉得不连贯; 李健吾的译本有时也刻意牺牲句子的结构复杂性, 甚至因为改动和拼凑四字成语, 有时也会显得生硬。但三位译者的翻译态度是严肃的, 译文中所加注释常常很精到, 不但呈现了法文原貌, 还添加了自己的理解和思考, 给人启发良多。

自 1994 年起, 法国鲁昂大学的“福楼拜研究中心”有个伊万·勒克莱尔 (Yvan Leclerc) 教授领衔的团队^①, 开展了对福楼拜《包法利夫人》大量前期创作及其修改过程的完整手稿研究, 是法国“文本发生学”研究的最好范例。福楼拜这部小说的写作时间漫长, 共经历了

① 该研究团队重要成员还有 Marie Durel、Danielle Girard 等, 具体原著手稿呈现参见鲁昂大学“福楼拜研究中心”网页 http://flaubert.univ-rouen.fr/ressources/madame_bovary.php。

54个月。草稿总是改了又改：有些词被替换、有些段落整个被删除，字里行间或空白处添加了许多修改的内容或额外加注。几遍修改之后再重新誊写，然后又一改再改，定稿前每页普遍已有十来个修改版的存在。其中小说第二部的第九章最为夸张，情节是爱玛与鲁道夫的会面，打下的草稿记录是52版。全书定稿前，研究团队总共发现有4546片经过了不断修改的草稿页。从中我们可以清晰地解读出福楼拜艰苦的创作历程，其选词造句的纠结与用心。

仍旧回到小说开篇的第一段，根据鲁昂大学伊万·勒克莱尔教授团队的研究成果，这一段从最初的草稿到最后的定稿，经历有五次较大的修改，分别是：

1. Une heure et demie venaient de sonner quand le proviseur entra suivi d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre. A gd bruit, on tira à soi ses cahiers fermés-ceux qui dessinaient des bonshommes les cachèrent sous leur atlas, plus d'un qui les pommettes en feu dévorait un mélodrame n'eut que le temps de le fourrer dans son cartons-tout le monde se leva comme surpris dans son travail.

2. Une heure et demie venaient de sonner à l'horloge du collège quand le Proviseur entra dans l'étude suivi d'un nouveau habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un gd pupitre.-Ceux qui dormaient se réveillèrent en sursaut. Il y eut branle-bas subit de dictionnaires ouverts, de cahiers remués, de livres atteints, de plumes qui grincèrent sur le papier et tout le monde se leva comme surpris dans son travail.

3. Une heure et demie venaient de sonner à l'horloge du collège quand le Proviseur entra dans l'étude, suivi d'un nouveau habillé en

bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un gd pupitre. Ceux qui dormaient, se réveillèrent et chacun se leva comme surpris dans son travail.

4. Une heure et demie venaient de sonner à l'horloge du collège quand le Proviseur entra dans l'étude, Nous étions à l'étude quand le Proviseur entra, suivi d'un nouveau habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre. Ceux qui dormaient se réveillèrent, et chacun se leva comme surpris dans son travail.

5. Nous étions à l'Etude, quand le Proviseur entra, suivi d'un nouveau habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre. Ceux qui dormaient se réveillèrent, et chacun se leva comme surpris dans son travail.

从第一稿到最后的定稿，我们仅能够找出有限的几处没有变动过的基本名词（比如 proviseur, pupitre, garçon de classe, surpris, travail）和动词（比如 entra, suivi, se leva），除此之外，所有的形容词、副词、句式都作了调整，环境描写更精炼，似乎每一个被作者最后固定下来的词都是经过精挑细选、饱含深意的。1852年4月15日，福楼拜在写给女友 Louise Colet 的信中说：“一年以后等小说完成，我会给你看我的全部手稿，你会明白我造一个句子的过程机理有多么复杂。”^①很少有作家会为一部作品留下这么丰厚的、一改再改的档案手稿，呈现出写作中的魂牵梦萦、纠缠不休：这种狂热的执着追求“散文体的理想范本”，是一种真正的风格的锤炼，福楼拜认为：“一句好的散文应该同一句好诗一样，是不可改动的，是同样有节奏，同样响亮

① La lettre de 15 avril 1952, *Lettres de Flaubert (1830-1880)*, édition Conard, 1926-1930. Édition électronique par Danielle Girard et Yvan Leclerc.

的。”^① 他的呕心沥血体现在这些密密麻麻添加在字里行间和空白处的文字、删节号，一遍又一遍地誊写，只为追求句子的更精确、简练，节奏朗朗上口。从文本发生学的角度看，除了部分被福楼拜本人撕毁的草稿，以及少部分作为礼物赠送给友人的散页，这部小说的所有创作过程都体现在这四千多页不断重复写划的纸页里了。《包法利夫人》的文本（手稿）发生学研究在法国的影响很大，如果我们在译本的比较中能够重视这一福楼拜式的“重新书写”现象，加上不同译者不同时代的阐释再阐释，会非常有意思，值得作为译者主体研究的一个重点关注对象。再看《包法利夫人》最后一章的一个选段，爱玛服毒自杀，临死前产生幻觉，恍惚、迷乱、绝望中又听见拄着拐棍的瞎子悠悠哼唱的小调远远传来：

Et Emma se mit à rire, d'un rire atroce, frénétique, désespéré,
croyant voir la face hideuse du misérable, qui se dressait dans les
ténèbres éternelles comme un épouvantement.

Il soufflé bien fort ce jour-là,

Et le jupon court s'envola!

Une convulsion la rabattait sur le matelas. Tous s'approchèrent.
Elle n'existait plus.

爱玛于是笑了起来，一种利害的，癫狂的，绝望的笑，似乎看见了那苦人的丑脸，他直立在长夜中就和一位惊怖之神一般。

“这一天烈风萧萧。

她的短裙儿飘飘！”

末后的尾声遂把她攢倒在床褥之上。众人都走到她身边。她已不再生存了。

——李劫人

^① La lettre de 22 juillet 1952, *Lettres de Flaubert (1830-1880)*, édition Conard, 1926-1930. Édition électronique par Danielle Girard et Yvan Leclerc.

于是她笑了，这笑容是狰狞癫狂而失望的，自以为瞧见那个永远在无尽期的黑暗世界中露出的那个穷汉的丑陋面孔。窗外又唱：

“这日的风异常活泼，
而她的短裙翩然翻跃！”

一阵抽掣的动作将艾玛推倒在被褥上了。大众都近前来。她从此不存在了。

——李青崖

于是爱玛笑了起来，一种疯狂的、绝望的狞笑，她相信自己看见乞丐的丑脸，站在永恒的黑暗里面吓唬她。

“这一天忽然起大风，
她的短裙哟失了踪。”

一阵痉挛，她又倒在床褥上。大家走到跟前。她已经咽气了。

——李健吾

Tout à coup, on entendit sur le trottoir un bruit de gros sabots,
avec le frôlement d'un bâton; et une voix s'éleva, une voix rauque,
qui chantait:

*Souvent la chaleur d'un beau jour
Fait rêver fillette à l'amour.*

忽然，大家都听见街石上一种大木屐的声音，和一种手杖的探路声。于是乎一片歌声，一片哑的歌声便发了出来，唱道：

春朝淑气迟迟
牵动女郎的情丝。

——李劫人

陡然，大众听见窗前的便道上有一阵木鞋的 keke，和木棒触地的点点滴滴的微响；随后一道嘶而哑的声音唱起来了：

最是那良辰美景的和风
惯引妙年人走入绮怀的梦。

——李青崖

人行道上忽然传来笨重的木头套鞋和手杖戳戳点点的响声。
一个声音起来了，一个沙哑的声音开始歌唱：

火红的太阳暖烘烘，
小姑娘正做爱情的梦。

——李健吾

比较看来，李劫人和李青崖的翻译受到中国传统文人诗词的影响，过于风雅和婉约，难以想象这能从一个流浪汉的瞎子口中唱出。李健吾就译得恰到好处，用粗浅易懂的童谣式语汇呈现在读者眼前，十分符合流浪的瞎子的身份。

再看下面的例子：

Mais, dans ce geste qu'elle fit en se cambrant sur sa chaise,
elle aperçut au loin, tout au fond de l'horizon, la vieille diligence
l'Hirondelle, qui descendait lentement la côte des Leux, en traînant
après soi un long panache de poussière.

但是就在地向椅背一仰的姿势里，她遂从天际的深处，远远的望见了那辆旧马车燕儿，它正缓缓的从嫩克斯山坡上下来，在他后面拖着一长条尘埃。

——李劫人

但是她在这样靠在椅子上的出神境界中，远远地从地平线上，
瞧见那乘带着云雾一般的尘土慢慢地由勒克司山坡下来的老“燕子”邮车。

——李青崖

但是她坐在椅子（译者注：前文说罗道耳弗“搬了三张凳子，
放到一个窗口跟前，然后他们挨挨挤挤，并肩坐下”。并非“椅子”。）
上，身子往后一仰，恍惚远远望见驿车燕子，在天边尽头，慢慢腾腾，
走下狼岭，车后扬起长悠悠的灰尘。

——李健吾

我们发现，李健吾的译本许多时候无论准确性和可读性都要比另
两个高，很多精彩的地方既不背离原文又不拘泥于原文，还能抓住机
会充分发挥汉语的优势。

La douceur de cette sensation pénétrait ainsi ses désirs d'autrefois,
et comme des grains de sable sous un coup de vent, ils tourbillonnaient
dans la bouffée subtile du parfum qui se répandait sur son âme.

这种温柔的感触便这样透过了她从前的愿欲，仿佛大风之下的
沙粒，只在那流露于她灵魂之上的妙香呼吸中滚滚飞转的一样。

——李劫人

这种感觉的温柔，竟和那压在狂风下面的沙子一般地感动她的
往时的渴望。而这些沙子却在那种在她灵魂上发展的香气中旋转。

——李青崖

这种甜蜜的感觉就这样渗透从前她那些欲望，好像一阵狂飙，

掀起了沙粒，香风习习，吹遍她的灵魂，幽渺的氤氲卷起欲望旋转。

——李健吾

通篇考察三个在时间上相隔并不遥远的译本，我们发现尽管李青崖在1934年的文章中提及前辈李劫人在1925年翻译的《马丹波娃利》，自己的翻译却丝毫也没有受到前译的影响。相反，从出版于1948年的李健吾的译本中，我们似乎可以发现一些关联。看得出来李健吾的译本和李劫人的译本有着明显的承继关系，很多用词是一样的，有时连句子结构都一样。但再仔细看，李健吾是如同福楼拜创作时那样，一句一句地在推敲，并无掩盖“师承”的意思，但对于整个作品也有基于自己理解上的重塑。特别是有一些内涵复杂的表述段落，李健吾是推倒原译、重新设计过的，呈现在读者面前的译本要成熟许多。虽然到了李健吾版本的1948年，翻译已经是“戴着三重镣铐跳舞”（前有原著和两位李译的存在），那些沿用的词句仍旧能够脱胎换骨，融贯一气。这大概是李健吾有戏剧翻译和创作的训练和喜好，译文中常常出现活泼别致的表达和文雅精妙的处理，有些语句的音节特别和谐，行文有非常鲜明的节奏感，可以说把现代白话文提高到了—定的高度。

就准确性而言，固然李劫人对原文的理解稍有缺陷（其好友李璜曾帮他审校，后来在回忆旧友的文章中直白地指出这个问题^①），但他对于文学翻译的态度是十分严谨且认真的，三个译者当中，李劫人是最勤于写译者附言、译后记和译序的，因而留下了大量独到的翻译见解，体现了他对文本的审慎选择和批评精神^②。比如他看重读者对于翻译的接受，曾尝试修正小说中的人名、地名和物名，采取自成体系的音译方法，既让读者了解法语的原汁原味，又能找到汉语中最适宜的

① 李璜：《同学少年李劫人》，《大成》杂志，第106期。转引自陈正茂：《中国的左拉——渐渐被遗忘的大河小说家李劫人》，《名作欣赏》，第22期。

② 呈现李劫人之翻译评论和翻译观点的重要文章有：《〈斯摩伦的日记〉译者附言》（1922），《〈文明人〉译者序》（1934），《〈马丹波娃利〉校改后记》（1941），《〈小心〉重版小言》（1942），《〈小东西〉改译后细说由来》（1943），《〈单身姑娘〉译者序言》（1944）等等。

表达，还常常在译者序言中加以说明。作为一个富有创作激情和天赋的小说家，李劫人对作品风格的体悟也极有情趣，非一般译者所能及：

“……他描写的功夫不如左拉有时的犷厉……只是极微妙，极轻情……很带有一点初春连翘的香气。”“……无论译者如何谨慎，而欲将平民化文章的神气笔致要一丝不走的译出，我想除非把中国汉文的句法字法通通改过不可。”^①从上述的几段译文对比中，我们也不难看到李劫人的胜处，恰恰是他在翻译中的适度创造，然而基于对作者的意图、感情和风格的揣摩和捕捉，因为他对于严又陵的翻译“信、达、雅”三原则还是一再信服与遵循的^②。

李青崖在对原文的理解上是更严谨些，语句通顺、简洁流畅，尽量沿用西语句式，逻辑稍嫌繁复；语言多为描写与写实，少见议论与抒情，比较接近原著的风格，但明显缺乏色彩和表现力，李青崖的译本是三者之中最缺乏文采的。晚他二十年出版的李健吾译本就要进步许多，事实上，在翻译《包法利夫人》之前的十年，李健吾已经写出了《福楼拜评传》（1935年）。中国素有小说评点的传统，近代许多翻译家也继承了这一传统，李健吾就是代表，在他的这部译著中也是前有译序后有跋，详细介绍了作者的生平、创作氛围、题材的社会文化背景与作品的艺术特点，表达了译者的主观看法，还通过文中的括号或脚注和尾注添加注释，可谓用心良苦、倾注感情，因而受到读者热烈的欢迎，“傅译传人”罗新璋先生就称李健吾的《包法利夫人》可谓定本，后人再尝试去翻译就是画蛇添足了。

20世纪90年代以来，学界对于文学翻译的复译问题有过许许多多的讨论，翻译研究者的努力往往满足于突破传统意义的线性的时间限制，即“源文本—译本1—译本2—译本3……”的模式。我们在此文的最后，提出“文学翻译主体研究的空间理论构想”，试图转而考察外在的、点性的（地域）、网状的因素，将翻译文本与翻译主体

① 李劫人：《〈斯摩伦的日记〉译者附言》（1922）。

② 李劫人：《〈马丹玻娃利〉校改后记》（1941）；《〈小东西〉改译后细说由来》（1943）。

置于知识权力、社会关系的空间批评理论的思考之中。就我们上面所谈的“民国三李”的翻译研究案例来看，时间间隔似乎就不那么重要（仅相隔二十几年），译者的语言表现却带有明显的空间性特征。此处空间并不是一个地理学的概念，而是给文学作品翻译以“社会属性的定位”，把源文本与译文本都看作是某种空间的表征（representation d'espace），与生产这个空间的社会关系、秩序紧密相关，从而控制语言、话语、文本，由此支配译本的产出，按照主客体的权力意志重构文学翻译的空间。“文学翻译主体研究的空间理论”关注的焦点，就是空间的自我、译者身份呈现和“空间的他者”概念。翻译批评者潜意识里的“文本中心主义”和“作者中心主义”，就是在译者的空间里涂上了他者化的色彩，这些都是文学翻译空间里的身份印记。自20世纪90年代以来，基于文化地理学基础上发展起来的空间批评理论，超越了过去任何一种文学批评，而成为具有社会学属性、地理学属性和美学属性的阐释方法。我们在这里想做的是还原作家、文本和同一时期不同译者的空间构建过程及其文化意义。我们认为翻译在地理层面上、文化层面上、社会层面上和心理层面上都是一种空间迁移，不光是文本语言、故事内容被迁移，人物的文化身份、作者的个体构成都因为空间的改变而发生了巨大的变形。过去的研究多是平面的维度和线性的历史维度，而我们将提供一个新的“空间”维度，因为空间的本质据柏拉图所言，是一切制造的载体；据笛卡尔所言，是世间万物无所不在的内在秩序；据康德所言，是人所拥有的先天直观形式，传达给知性和理性进一步认识思考的重要中介；据法国先锋理论家们所言（福柯、布朗肖、巴什拉、列斐伏尔等），从根本上是一种与人的创造性相关的主观空间，是人的生存方式。“文学翻译主体研究的空间理论”，即主张应该把空间与译者的生存和主观感知、设想联系起来思考。

我们认为翻译不仅仅是个人的选择，也是社会力量的选择。译者与读者，甚至与作者的互动，可以说构成了一种空间权力的关系。翻

译是面向未来的，施加给读者，也接受读者检验。什么是最大的权力拥有者？这都是我们需要思考的问题。译者的权力，是译者赋予自己的，翻译中总存在这样那样的“力”，有时来自政治，有时由于文化，但更多的是译者的个人意志。表面上看作者是缺席的，可是在文本的权力场中他却无处不在。译者通过不断的努力，一直想成为“同一个”，却永远是“另一个”。这“另一个”可以是复数的、对未来开放的“另多个”（经典作品）。原作者的手稿透露了文本“生成”的过程，是过去空间的产物，又以固定了的最后的文本形式与译者发生新的空间关联。译者若能触及其文本“生成”的那个过程，才能更接近“原意”，也就是翻译的“真”（vérité），即巴别塔所营造的“纯语言”空间。借本雅明的话说，抵达这个空间就是译者的任务。