

論文學翻譯的若干特點^①

鄭 伯 華

文學是階級、社會鬥爭的工具，文學翻譯是文學活動的一個有機組成部分，因而，它也是階級、社會鬥爭的手段之一，是與整個思想、意識形態的鬥爭分不開的。我國五四時期以來整個進步文學翻譯事業，對新民主主義革命運動所作出的巨大貢獻，完全有力地證明了這一真理。如何進一步發揚已往的優點、克服缺點，正是今天文學譯述事業所應遵循的道路。

形式主義和純語言觀點的翻譯觀必須廓清

在現階段，要使文學翻譯工作進一步完成它的教育人民、鼓舞羣眾的光輝使命，擺在文學譯述工作者面前的主要課題，是大大地提高譯作的質量。而這在當前的前提條件就是要廓清那種只在語文外殼上忠於原作模型的形式主義、純語言觀點的殘余，它們同文學譯述必須以原作的整個內涵為依據，對原著作辯證的理解，上下文乃是有機的聯繫、相因相成、互為制約的，並且必須再造原著藝術特點、作者風格……這種觀點是不相容的，更不能完成充分表達原作的思想形象，再現原著的意境情緒、保持作品的動人魅力和充分體現原作的傾向性……等方面的任務。

形式主義和純語言觀點，在翻譯上乃是語言形式脫離思想內容實質的兩個表現面，因此，客觀上嚴格地說是屬於觀念論範疇的，其共同的哲學根源是形而上學的，機械論是它們見之于行動的表現，而在語文流派上則是“笨拙的唯美主義”，其實際的社會價值是不符合人民的要求的。因此，其結果是“復制”出來的語文成為所謂“翻譯體”，首先是形成對原作的不忠實，降低作家的聲譽，無由充分發揮譯作的社會作用；其次是作為鬥爭工具之一的文學譯述這把武器失卻了它應有的光輝，破壞祖國語文的健康和純潔性，貽害讀者，妨礙文學藝術教育作用的充分發揮。

翻譯上的形式主義，首先是它不把原作看成有機的統一體和無視中外語文的不同特點，歪曲忠於原作的真正意義，爬行於外文形式之下，一心追求所謂“外語形式的準確”，認為只有‘形式的一致’才是翻譯藝術的要求，因此，就把藝術本身跟現實社會生活和歷史發展過程割裂開來。持這種觀點的譯者一接觸問題時，總是特別強調對原文形式的“準確性”，

① 就文學翻譯及其實際問題言，可供探討者實多。本文限於篇幅，僅就若干方面略為論列，例不多舉，且主要以俄文漢譯作為闡述資料。

要求加以再現。其結果是使譯文形式脫離原作內容實質，形成各自孤立的片斷，歪曲原作的真正內涵，以致譯文支離破碎，生吞活剝，面目全非。這種文學翻譯，乍看起來好像很忠實，實則造成對原作的巨大歪曲、思想、形象和藝術特點的最大歪曲。試把普希金《茨崗》中，當真妃兒把阿樂哥引到帳篷向她父親介紹後，她父親所道出的那十二行詩的余振的譯文拿來一讀，我們立即可以看出：這段詩的譯文，不論從字行的排列，或每個單詞的譯義說，都是道地形式主義的。原作的詩行排列從哪里折開，譯文也在哪里折開，尤其使人注意的是譯文在詞意和語言“形式”上也的確是非常‘忠’於原來外貌的。因此，就出現了這種漢語：“……願你……習慣了我們的命運；”寫下了這類與詩歌語言的基本要求不相容的文字：“我們坐上一輛馬車上路”。在這譯文中，最大的缺點是：詩的氣氛沒有了，詩的神髓喪失了，作品中生動充沛的表現力不見了，思想、藝術形象蕩然無存，剩下來的是詩行排列的外殼和索然無味的語言“形式”，引不起讀者的情感反應，當然更談不上打動讀者的心靈了。而瞿秋白的譯文，^②由於擺脫了原文“形式”，對原著作深入的探索，因而不僅譯文優美動人，詩意盎然，而且富有創造性，成了真正的詩譯。這正是文學翻譯形式主義者所無能為力的。這譯例完全證明：形式主義翻譯的實質是由於它認為譯文與原作的思想、形象、藝術特點無關，可與作品的內容分家，只須在詞彙、語法、字行排列等文字形式是與原文一致就任務完成了。因此，它不僅嚴重地歪曲了原作的形象，喪失了原來的表現力，消滅了它的藝術生動性和特點，更重要的是埋葬了作品的神髓、情緒，抹煞了作者的藝術風格、特質。所以，這實質上不是翻譯，而是以自己的文字堆砌來浪費讀者的時間、精力，破壞作家的聲譽。因此，在這種形式主義的譯文中，我們既看不到作者所有力地表現出來的思想情感、感人有力的形象，更看不見原作的特點和藝術風格，讀者不能由譯品中窺探到原作的精神風韻和作家的藝術意態。原來優秀的著作，經過這樣‘譯作’後，已是三流的‘名著’，而它却甚至連文學著作的語言形式也不可企及，其不忠實的程度可謂無以復加，可見，這種形式主義的譯者，他們不去表達詩的靈魂、智慧，即詩作中所包容的意志、意境，不去注意詩歌語言的洗煉，如何使它們形象化、典型化、集中化，從而打動讀者的心弦，引起共鳴，產生詩人所要激發於人們的思想意識，達到原作要求的藝術效果；而是在細枝末節如行數、段落等上面用功夫，斤斤於照原來的詞句櫛比排列，死搬硬套。至於有些譯者藉口‘自由體’，將許多原來優美動人、節奏諧和的詩作，譯得意境盡失，詩情蕩然，令人不忍卒讀，當也是形式主義之下焉者了。

純語言觀點是形式主義的孿生兄弟。持這種觀點的譯者，認為他們的職責只在於將原作的語言變為本族語的形式，而翻譯並非是個再創造的過程，這客觀上是工匠式的學技。他們把原著看作簡單的綴文，而非表現一定思想、形象的完整的藝術實體；認為翻譯只是語言的孤立活動，而不去力求體現作者的創作意志的內蘊，滿足於所謂語言形式的準確，而不再現原文的藝術魅力、色調、風貌。總之，他們以為包括文學翻譯在內的全部翻譯僅只屬於語言活動及其理論科學方面的事，而非與文學素養、藝術學等方面有極其密切聯繫的藝術性創造

① 原文見蘇聯科學院 А. С. Пушкин IV. Стр. 208—209, Москва, 1937. 余譯文見所譯《普希金詩選》第100—101頁，光華版。

② 譯文見《瞿秋白文集》四，人民文學出版社1954年版，第1979—1980頁。

过程。其集中表现可以 A. B. 費多罗夫的理论作为代表。“翻译理论在语言科学体系中，一方面与普通语言学有联系……，另一方面，它又与某些具体语言的词彙学、理论语法、实践语法、修辞学、语言史有联系”^①这一提法，正是 A. 費氏关于翻译理论的全部实质所在。这就是说，他把翻译理论问题视为只与语言知识理论发生关系，因而翻译实践也就只是个语言问题。其实就文学翻译说，除費氏所述的有关方面之外，还有它文学技巧、文艺理论、作家研究等另一方面的关系，但这在他的根本提法中却是没有地位的。因此他这立论是与文学翻译实际；翻译史实不相符合，具有巨大的片面性，不能据以作为文学翻译方面的主要指导方针的。而他所指的“等值翻译”却正是在这理解基础上建立起来的，也即是说，实质上至少是一种半纯语言观点的。可是，虽然費氏这过于偏颇纯语言观点的理论已为其本国若干学者指出其缺点、错误^②，我们译述界的若干人士却仍然把它全盘接受过来。比如，就是关于翻译标准问题，有的同志甚至不加考虑地干脆说道：“我主张采用苏联文献中的提法：翻译标准就是译文与原文等值”。（等值是翻译上的最高要求，这笔者完全承认）。而这里所指的“等值”的内容又是怎样的呢？他的阐述实质上是重复費氏的提法：“等值就是忠实地表现原文的思想内容和确切地选择译文的语言材料”。^③虽然作者在所著中也举有文学翻译的例子，讲到文艺译述问题。而有些教材的编写也正表现出这种理论的指导观点。如说，“翻译是要通过不同语言的特点、规律的对比，找出相当的表达手段，所谓翻译技巧，正是对比语言所得出的表达规律”。^④这里，问题的重心是他们仅仅把翻译理解为在不同的语言中去找表达规律，也即只把翻译了解为语言、语言规律的问题。——**语言是翻译的基础，非常重要，这我们完全肯定**；因为如果对原作词彙意义不明、句读不清、语法构造缺乏了解、句法特点没有认识……怎么能够进行翻译呢？**我们反对的仅仅是纯语言的观点**，而非说文学翻译不该注意原作的语言。恰恰相反，它是必以牢固的语言知识作基础的。

文学译述者如不能摆脱纯语言观点，是不能优越地完成其应有的任务的。这里，我们举个例子说明。如“日日夜夜”中这样一句：“Вытерев слёзы концом платка, женщина обвела долгим вопросительным взглядом всех слушавших её и сказала задумчиво и убеждённо……”。^⑤ 一个中译本是这样的：“妇人用手帕的角拭去眼淚，用长久的詢問的注視扫視了所有听她說話的人，若有所思地、确信地说道……”^⑥ 另一个中译本是这样的：“女人用头巾角擦去眼淚后，就縱开她那疑虑长久的眼光，輪視了身旁所有的听众一番，沉思而篤信地说道……”^⑦ 比較一下，我們觉得：一般說来第二种譯文是比較好些的，因为第一个譯文中，“用长久的詢問的注視扫視了……”从俄語詞彙說是正确的，但这种語言在漢語中是不存在的，当然更談不上文學語言了。而第二个譯文中“就縱开她那疑虑甚久

① A. B. Федоров, Введение в Теорию Перевода, СТР. 17, Москва, 1953.

② 參見 Л. Топер и Др. «Вопросы Художественного Перевода», (Москва 1955) 等書。

③ 上兩引語均見曹汀《关于翻译标准的几个問題》第5—7頁中，商务印書館版。

④ 《俄譯漢教材》（詞匯語法部分），第1頁，1959年北京俄語學院編。書中也舉有不少文學作品譯例。

⑤ К. Сямен в: «Дни и Ночи» СТР. 7. «Молодая Гвардия», Москва 1957.

⑥ 崑然譯:《日日夜夜》，第6頁。

⑦ 《日日夜夜》，莫斯科外國文書籍出版局1951年版，第9頁。

的眼光，輪視了……篤信地……”，從現代文學構准語言說，也是欠確切的，因此也就不能引起讀者心靈的感應。由此可見，我們的文學譯述者如單從語言角度來處理文學作品的翻譯技巧，客觀上是要走入死巷的。

詩歌或者散文詩的翻譯，譯者如果也僅只以純語言形式的觀點從事，那麼它的錯誤也就更易顯露了。我們看高爾基“鷹之歌”這篇美麗的散文詩目下比較通行的兩個漢譯，就可發覺它們和原作那種生動、優美而樸素的畫面是相距頗遠的——雖說它們本身還有不同程度的差別。兩個譯文同原作表達的思想、形象、藝術風貌格格不入的情況，是頗為顯著的。這裡，我們隨便舉幾個例來說明。如原文：“Мы с ним лежит на песке у громадного камня, оторвавшегося от родной горы” ①一個譯文是這樣的：“他和我躺在一塊跟親族的山隔斷了的大岩石旁邊的沙灘上”，②“親族的山”是什麼呢？這整句話又有什麼文藝色調呢？又如：“……местами на нём появляются небрежно бросенные блики луны”。③同一譯文是：“……海面上這兒那兒出現了隨便投射下來的月光”④“隨便投射下來的”這表達法顯然是非常不確切的，它能正確表達當時月光投射的形態麼？在這幾句譯文里，文學色彩、優美的語言形象都受到了破壞，自然也就談不上再現原文的藝術特點了。再如，原文中下面這一個句子：

“——Верный богу человек идёт в рай. А который не служит богу и пророку? может, он—— вот в этой пене……”。⑤

另一個譯文，由於不把上下文聯繫起來，脫離原文的整體，孤立對待原作語言，就譯成：“信上帝的人進天國，哪一個人不是獻身給上帝和先知的呢？也許他就在这个泡沫里……”⑥這句中間的一小句不僅是對整個語言內容表達的歪曲，且在邏輯和思想實質上也是錯誤的。

文學翻譯工作事實上從書名題目起，就應對其含義作周詳確切的考慮，不能僅看詞形就以“首先想到的譯法”振筆直書，否則是要使作者深思熟慮後所得的名目涵義盡付東流，甚或面貌全非的。《К Новому Берегу》、《Девятая Волна》……這一類作品的名稱，我們有人把它們譯成《走向新岸》、《九級浪》（或《第九個浪頭》）……如此等等。這與作者的命意符合麼？能夠表現作品的內涵實質麼？固然，我們未必要提倡“句月踟躕”來譯一個書名章目，然在必要時，却是要費巨大的智慧勞動來正確表達作家的命意的。然而，這卻正是把文學翻譯看作純語言問題的譯者所做不到的，也是形式主義力所未逮的。

由此可見，不論是藝術論著或文學作品，要使它們在翻譯後仍然保持其原有的思想內容和特點，保存其固有的感染力和藝術色調，就必須打破若干時期以來所深深蒂固地潛伏在翻譯者的意識形態中的觀念論王國，這就是它在翻譯理論指導思想的兩個表現——形式主義和純語言觀點。

①③⑤ М. Горький. Избранные Произведения. СТР. 106—107.

②④均見《高爾基短篇小說集》中譯文，人民文學出版社1956年版。

⑥《高爾基作品選》中譯文，中國青年出版社1956年版。

忠于原作的倾向性和思想实质

文学翻译工作的首要任务在于忠实地将原作的政治倾向、思想实质、精神情感传达给本国的读者，使其读了译文后，体会到原著的思想倾向、意识情感，领悟到原作所描述的生活实际、时代精神，从而有助于思想、智能的成长。因此，就为本国读者再创造思想、精神财富的意义上说，译者就是该作品的本国作者或半作者。但这再创造却应是忠实准确周详细致的创造，所以，卡拉姆辛在谈到他的翻译时说：“我认为译者无权改变原著”，因为译者终究还是译者。不论是译古典作品或当代作品，忠实地再现它们所内涵的思想、政治倾向，是极其重要的一环。这就要求译者充分领会原作的思想倾向，透彻体味其意义，加以正确的再现，使原作的思想实质和精神情感跃然纸上，拥有原著的意识情感。而这就要准确地传达原作主要的、本质的东西，即别林斯基所说的传达原著的精神，而非专去塑造它语言形式的皮毛，匍匐于它的脚下，为所俘虏，反而失却其精华、灵魂、生命力。当然，这只有具备勇敢的创造气魄才可臻致，作语言的婢仆是无能为力的。所以，屠格涅夫说，“在某种场合，甚至完全奴隶式的忠实，正是不忠实的。”^①然而，这又与“题曰达旨，不云笔译”那种任意阉割原作精华所在的自由式译述完全不同，那是“实非正法”，不足作为矜式的。当然，译者要做到这点是颇为不易的，因译者自己也具有一定的阶层烙印，而它却又是很顽强的因素，无时无刻不在伺机鑽空子。故朱柯夫斯基说“译者的阶级本性常常意外地在最微小的、好象是偶然的细节上表现出来”。^②这种表现时常要歪曲或简直违反原作的精神面貌。正是为了这种“本性”关系，才使有些本来思想主题严肃的优秀作品，由于译者的倾向性不良，竟被译成了灰溜溜的腔调儿，面非全非，使人“不忍卒读”。这并非译述，而是在作自我表现，是必须加以严肃批判的。

然而，翻译原作的精神这文学翻译的命根子，在我们译述界中，应该说，还是有它的深厚基础，并且开花结果了的。比如 M. 高尔基有名的“海燕歌”这号召迎接革命的优美诗篇，瞿秋白的译品就是能充分地体现作家那种充沛的革命激情的，整篇译文都贯串着革命作家的昂扬精神。如：

“В этом крике——жажда бури!” “Буревестник с криком реет, черной молнии подобный, как стрела пронзает тучи, ……” “Вот он носится, как демоном, …… и смеется, и рыдает…… Он над тучами смеется, он от радости, рыдает!”、“Бури! Скоро грянет буря!” 译文是：“这叫喊里面——有的是对于暴风雨的渴望!”、“海燕在叫喊，飞掠过去，好象深黑色的闪电，箭似的射穿那阴云……”、“看罢，它飞午着，象仙魔似的……它在笑，又在嚎叫……它笑那阴云，它欢乐得嚎叫!”、“暴风雨! 暴风雨快要爆发了!” 但另外几个译文^③的语气，却不是译得失却作者革命的英雄气概，意态

① 见 A. B. Федоров. Введение в Теорию Перевода, СТР. 48, 1953。

② 转引自《翻译通报》1932年第4期《略谈翻译批评》一文。

③ 如汝龙《秋夜集》(开明版)、梅译《高尔基选集》(中华版)、茅盾译《海燕之歌》(文艺翻译出版社)中的译文。

闌珊、軟弱無力，就是象站在一邊、聽之任之，甚或唉聲歎氣、有氣無力。這是同譯者本身的內在意識情緒有着密切的關係的。因此，我們說：作品傾向性在譯文中的再現，主要地決定於譯者自身的思想傾向、政治態度。那麼，能否就這麼說，一個譯者就不能譯述與他社會階層從屬不同的作者的作品呢？也不盡然。如果譯者態度嚴肅、實事求是認真鑽研，他也是可能把原作的傾向性表達出來的。它們的關係是辯證的，而非機械的一致。傾向性的表達潛藏在譯文的字里行間，不僅依存於漢語的褒貶含義上。因此譯者在譯述過程中，是必須時刻牢牢抓住這把鑰匙而予以正確運用的。否則，就必然要歪曲原作的政治傾向和思想實質，使原著面目全非，適得其反。比如，高爾基“我的大學”中下面這一段：

“……А тут ещё ветер разодрал тяжёную массу облаков, и на синем, ярком пятне небес сверкнул разоватый луч—солнца—его встретили дружным рёвом весёлые звери, встряхивая мокрой шерстью милых морд. Обнимать и целовать хотелось этих двуногих зверей, стоить умных и ловких в работе так самозабвенно увлечённых его.” 胡明的譯文是：“……那時，風撕裂了沉重的烏雲，在天空藍色的、鮮豔的雲塊上，閃耀着微帶薔薇色的太陽光，這些快樂的野獸們，以友愛的怒吼來歡迎牠，同時搖首和愛的嘴臉上的溼淋淋的毛。我希望抱着這些兩條腿的野獸們接吻，他們在工作中是如此伶俐和巧妙的，是如此忘懷地熱心干工作的。”^①看了這段譯文後，我們只覺得這是譯者作文字的堆砌遊戲，既未傳達出作家的思想精神，更糟塌了原文的政治傾向。至於原作的藝術特點喪失俱盡，更不消說了。在他這譯文中，用黑體字標出的那些文字是些什麼話語呢？它們告訴我們：譯者把熱愛勞動的半裸着身子的碼頭工人都變成了“野獸”，“和愛的咀臉”、“友愛的怒吼”、“溼淋淋的毛”這些語言都傷害了原作對勞動者的歌頌情感。因此，傾向是遭到糟塌了，思想實質廢然無存，至作者筆下俄羅斯鄉土上晨光曦微中美麗動人的水光天色的生動描述，在譯者筆下變為蒼白無力、支離破碎的文字什綴，那更是余事了。這正說明文學譯述者是必須具有藝術工作者的洞察力和銳利的眼光，才能達到忠于原作的傾向、思想實質的。

由此可見，在表達原作的傾向性和思想實質上，形式主義和純語言觀點也是無能為力的，機械移植的結果只能適得其反。這說明：翻譯，尤其文學翻譯不能一味一筆“不離原文”，作形而上學的“複製”，而應是創造性的精神勞動。譯文符合於原作思想傾向的創造性越高，譯品也就越接近原作的內在實質，屠格涅夫曾以下面一語典型地道出了文學翻譯的特質：“然而一幅好的畫象不是比任何一種銀板相片更美麗更準確千萬倍嗎？”^②這是因為：美學家優秀的作品更接近真實的人，更真實地體現了人的內在特點。只有力求接近原作才能使譯品富有生命力。魯迅所譯的“死魂靈”就是我們這裡所指的接近原作的榜樣之一，而瞿秋白為我們留下了許多非常接近原著的優秀譯品典範，已更是盡人皆知，毋庸多贅。

文學翻譯思想傾向的忠實必須貫徹歷史主義的精神，而思想實質的保持則有賴於對所表現的社會、時代的真實反映，這兩者與人民的鬥爭和生活的发展是血肉相關不可分離的。譯者必須使這些因素保持下來，才能使譯品真實感人。高爾基“母親”一書巴威爾的語言中所

① 高爾基：《我的大學》，解放前胡明譯本，第29頁。

② 《俄羅斯作家論翻譯》第264頁，蘇聯作家出版社，1960。

表現的那種沉着剛毅，有信心和剝削，邏輯力強，正是無產階級革命時代俄羅斯民族的革命者的特點、色調的表現。這些，我們的譯者是傳達出來了。因此，它也就給讀者以勇氣，從而獲得了美學教育的良好效果，而讀者也藉此更為熟悉作者本國人民的社会生条實貌、時代氣氛和民族的優良風格。以前林紓所譯茶花女等書，由於原作品所表現的時代音響、歷史色調，未能得到確切的表現，因而思想內容遭到損傷，豐富的藝術特色為之黯然失色，正是今天我們所不予取的原因之一。^①

根據忠於原作的思想實質這一最高要求，如在原作中遇有晦味不明處（這場合是很少的），在譯述時，譯者是不應也譯得晦澀曖昧，讓讀者摸索不清的。因為，創造性既是文藝譯述的特點，那麼，譯者為了幫助讀者理解原作的思想內容，明確地傳達原作精神，對此作準確明暢的表達，必要時加添個把句子，或壓縮若干字面，以求原意獲得明顯的表露，是完全必要的。前玄奘譯佛經時在這方面所採用的手法，正說明了這點。^②因為，就表現原作的思想實質說，這並不是歪曲或不忠實，理由是這對原著並未增減多少思想情感，只是為了協助讀者，取得更好的效果而已。所以，這正是對原作的忠實。自然，譯者在作這種處理時，首先必須具有正確的判斷力，不能任意杜撰；否則，就要歪曲原意，成為譯者自己的“作品”了。

表達形象與再現感染力

忠實地再現原作的形象，使譯文具有充沛的感染力是文學譯品的主要要求，這兩者又是互為制約、相輔相成的。人物形象不顯明、語言缺乏形象化，藝術色調首先受到了損傷，而語言也就蒼白無力，也即是說失却了“文情”，那就“行之不遠”了。為使原作的藝術活力獲得有力的表現，譯文的語言就不僅該是洗煉利落、生動活潑的，而且應是豐富多采、富於形象化、表現力強的。譯者為完成這任務，在語言方面就要勤學苦練，並從文藝學、美學的角度作巧妙的運用。必如此，譯文才能表現作品固有的藝術形象，傳達作者的藝術才華，而無慚於是作者在我国的代言人。一個作家，尤其是大作家，原是語言的藝術巨匠，他的語言是無限豐富的，表達是極其精巧的。因此，我們“要求於一個文學翻譯者的，不是要他到詞源的密林中去盲目追逐沼澤地帶“閃閃爍爍”的星火，而是以藝術家銳利的眼光去發現、且主要是選擇自己語言中能夠表達著者創作意志的細微意味。^③

形象是文學作品的生命，沒有形象，作品就不能飛翔，而缺乏形象的譯本也是無由“不脛而走”的。形象、語言形象在詩作里尤其具有重大的作用。詩的語言如果缺乏形象，那麼詩意情趣就要大為遜色而不能扣人心弦。因此，詩作的譯者尤應注意形象的表達，語言的磨煉，這不單是個簡單的語文技巧、修養的問題，而是個對生活深入探索、積累的問題。因此，譯者要能與作者同甘苦、共愛憎、分享詩人的內心激盪、具有著者的同一憧憬。譯者如沒有這些思想情感，是無由出色地表達作者在作品中所描繪的詩情畫意的。由此可見，忠於原作的話

① 但這並非否定林紓當時在文學翻譯上功績。這是兩個不同的方面，不應混淆。

② 參見拉樂天（P. Pradhan）《偉大的翻譯家玄奘》一文，《翻譯通報》第二卷，第5、6兩期。

③ Л. Тонер и др.: «Вопросы художественного перевода» СТР. 154—155 Москва, 1955.

言藝術形象，首先植根於對作家思想意識的真實領受，必如此才能使詩譯為讀者所到詩人的殷情蜜意、熱情呼號、氣勢真摯、心靈跳動的節奏。這就要以詩的語言生動地重現詩作的形象，也即詩人那種令人為之心神陶醉、情感動盪的詩的形象意境。

我們文學譯述者在再現原作形象的藝術手法上，是有相當成就的。比如，“母親”中，作家在描述尼洛夫娜和莎菲到鄉下去宣傳“真理”時有這樣一段描述：

“Снова вспыхнул огонь, но уже сильнее, ярче, …… Веселые, живые языки пламени играли, обнимаясь, желтые и красные, вздымались кверху, сея искры, летел горящий лист, а звезды в небе улыбались искрам мая к себе.” 我們的譯文是這樣的：

“野火重新燃燒起來，可是這次比前更強，比前更亮……愉快的、活潑的火焰，好象是在撲鬥，黃色的和紅色的火舌向上捲起，散出一個個的火星，熱的樹葉在飛翔，天上的星兒好象是在招手，微笑地望著那些火花。”^①

譯者把作者這整段写景與人物的心理活動融而為一的對革命的讚歌，優美生動地再現出來了。譯文中人物的心理狀態借助於景物的描繪躍然紙上，革命者樂觀主義的情緒獲得了藝術性的表達，對“真理”的必然勝利，是懷著無限信心的。而它也就感染了讀者，贏得讀者的心靈。（自然全書譯文個別問題還是有的。）瞿譯的許多高爾基的作品，更其充分有力地傳達了作家的藝術魅力，出神入化，感人至深。也正是在這種藝術形象的有力再現上，他的譯作才獲得了豐富的生命力，發揮出巨大的思想感染作用，為新的文學翻譯、藝術的戰鬥任務貢獻了光輝的力量。

詩作的語言不僅是最集中化精煉的，而且是最富於形象化、情感豐盛的。因此，要使詩譯具有如實的感染力，並非複製原作那些詞匯形式、語法結構等所能為力，而要重現其意境、藝術色調、生命力。這就要求使作家內心的音響、脈搏的跳動在譯文中重現光彩。然而，這卻不是形式主義或純語言觀點所能企及的。如下面這段詩譯：

Дан приказ: ему на запад.	下來了一道命令：讓他——往西去
Ей——в другую сторону……	讓她——往東……
Уходили комсомольцы	共青團員們都出發去
На гражданскую войну	參加國內戰爭 ^②

在這譯文中，詩意消失了，形象性不存在，詩的語言談不到，感人氣氛當然沒有了。揆其原故，在於譯者只作字搬形移之技而缺形象創造之功，以致淪為原作外文形式婢仆而乏詩趣回天之力。由此可見，譯詩而僅作機械“移植”，是要使詩意盡歿、形象蕩然、智慧喪失、枯索的。這不僅於讀者無益，而且是對作者聲譽的糟蹋。這其實並非忠於原作，而生氣恰是它的反對物——不忠實。如果借別林斯基在批評把詩譯為散文時（上面譯例實是散文）的話來證，那麼，這種翻譯，“雖然表面上看來很接近原文、很忠實、很準確，實際上，卻是離開原文最遠、最不忠實、最不準確的翻譯”^③。這其實是對藝術生命力缺乏情感，對原作藝術

① 原文整段見蘇聯科學院編《高爾基文集》（1950）三十卷本第七卷第374頁。譯文整段見夏衍譯“母親”第287頁，新文藝出版社，1956，上海。

② 見丘琴、劉元杰合譯伊薩柯夫斯基詩作《別離》譯文中。

③ 轉引自《Введение В Теорию Перевода》Стр.45, 1953。

形式无力和背离的表现。结果也就歪曲原作，离开原诗的精神。译者没有与诗人共同的思想情绪和艺术意志正是使原作精神为之尽付东流的根源。其次，从一般译诗而言，与原作字句排比，行列格式机械照抄，实非翻译要务。在忠于原作意境的前提下，译者应发挥创造性作适当处理，不应太受原作束缚，致沦为形式的俘虏。自然，有些特殊诗作如十四行诗，为忠于原来形式是不该随意增减其行数的。但就在这种情况下，保存原作的生命力和艺术形象是还主要的。此外，有些诗译者将原作译成散文，使诗的美学因素遭到损害，降低其感人的生动力也是不足作为“楷模”的。因此，我们说，保持诗作的主要美学因素、艺术形式，包括诗的构造美是诗译者责无旁贷、不能以任何理由取消对原作的美学义务的。译者是诗人在我国的代言人，他应是原诗的艺术再现者，不仅应表达原作的思想智慧，而且要重现艺术色调。因此译者要体味原作的一切细微概念，精心塑造其艺术形象，以巨大的劳动创造性地再现原著的诗意和所拥有的艺术特点，使诗译形象生动、诗意盎然，产生巨大的感染力，让诗人的声音发出它的光彩。所以，我们所要求的忠于原作，不仅只是思想、精神面貌方面的，而且也是艺术特点、语言色调方面的，但这绝不是形式主义的忠实，而是写实主义的忠实。

保持作家的艺术风格

为了忠于原作的思想感情、艺术地再现作品的生气，译品必须保持原作的艺术风格、表达作者的艺术个性。这是忠于原著的一个重要条件，也是文学译述者必须力求达到的艺术要求。但这里我们必须指明的是，这与严复或其后有些人所谓的“雅”、“典雅”“雅丽”等毫无共同之点。又陵的“雅”是所谓“用仪以前字法句法”来译外国作品，是具有浓厚的阶级性的；因此，其实际结果是脱离原作的语言风格、歪曲原著的内容实质的文学复古运动，阉割、破坏、违背原作的精神、情感、风貌的。数十年来与他这“雅”有关的译述构准主张，其实不过是它的衍派，进一步加以美化而已，同我们所指的忠于原作的艺术风格，毫无共同之处，因为这些实质上是对“雅”的概念不清的模糊附同。几道的“雅”究其实不过是他的“达”的进一步发展而已，也即是文学上的“炼达”方面的事，而非指真正的风格问题。根据瞿秋白的说法，他是‘用一个“雅字”打消了“信”和“达”。’所以，这实质上是完全不同的两个问题。要求译文忠于原作的风格、原文语言艺术性的完善，指的乃是如实地表达原著的风韵神色、表达手法，作家的艺术个性的特点，这与所谓“雅、”“优雅”并非属于同一范畴。自然，“雅”自身亦是风格之一，但仅仅只是之一而已。然而，直至最近还有同志认为：“雅”指保持风格^①这提法不妥切，是毋须多赘的。当然，没有洗炼多姿的艺术语言，也就不能美满地表现生动活泼的思想，艺术形象，这两者是辩证统一、互为表里不能分割的。而艺术性的语言对文学译作之所以重要，乃在于非如此不能保持原作的艺术性和思想性，保持作为著者“思想的直接现实”（马克思语）的语言艺术风貌，即作者心灵的音响。这里，译者运用汉语中常有的表现法，如四字词组、象声词、叠词……等以加强译文的艺术性、形象性，是具有巨大作用的。然而，这种运用首先应在忠于原作的恰当含意下进行，掌握确切的分寸，且不应忘却原作的固有形式和色彩；否则是要影响读者对原作风格作准确的判断的。我们有个别的译作，如汉译本《约翰·克里斯朵夫》，由于译者在运用汉语这

^① 耿龙明、卢兆泉主编：《翻译教材》，上海教育出版社1961年版，第12页。

方面的表現手段太繁，造成譯文的詞藻過奢，就影響了原作原來的風姿。因此，羅蘭的真正風格，在讀者的觀念上不完全確切了，從而也更加強原作中所含有的個人英雄主義的氣氛，增強不良的影響。當然，就譯者個人說，在翻譯上是成功的，但對原作的風格說，却是存缺陷的，——即使是“漂亮”的缺陷。因為借恩格斯的話說，“這種譯成了很漂亮的”外文（這也就是譯文），雖然“其藝術性是很可敬的”，“但對這……漂亮的譯文，終于感到很抱歉”^①。即是說，與完全保持原作的本來風格原則未盡符合，它“有點忽略”原作的真正風姿。

其次，我們這裡所指的藝術風格，作家個性，並非如若干人們以為的是魯迅提出的保存原作的丰姿的含意。因為，魯迅實際所指的，乃是所謂保存“異國的情調，就是所謂洋氣”，這也即是屬於外國語文的語法結構等方面的問題。所以，他說“……但這保存，却又常常和易懂相矛盾：看不慣了。”只有全面理解魯迅這一提法，我們才能正確把握他的“凡是翻譯，必須兼顧着兩面，一則當然力求其易懂，一則保存着原作者的丰姿”^②，這話的真正意義。可見，他這“丰姿”主要並非指的作者的風格、個性范疇內的事，而是屬於他所說的“新表現法”的問題，也即是原作語文在譯是文中“歸化”“不歸化”的問題，要不要保持外文包含的民族語文形式、特點問題。所以，我們如將他所說的“丰姿”理解為作者的風格是與魯迅原來的用意不相吻合的。當然，作者的風格，也與其本民族的語文形式有一定的聯繫，然這聯繫却不能就決定作家的風姿，它們還是有區別的。不過，我們如把他這“丰姿”借用為風格的代名，却是可以的；但這已與魯迅本來提法的涵義有所不同，不能混在一起了。

每個作家的優秀作品都具有作者自己特殊的風姿和藝術特點，也即作者賦予它的獨特風味、個性風采、擁有一定的語言形象的表達手法和節奏感。這正是文學譯作所必須予以傳達的基本特性之一。因為，它對讀者體會作者的心靈、其所傳達的時代、社會生活氣息、作者對人物形象的态度具有巨大的作用，譯者是不能加以疏忽的。這就是說，普希金有普希金的藝術面貌，契訶夫有契訶夫的風采，而高爾基有高爾基的丰姿。譯者不能把他們的著作視為彼此毫無藝術特色的文學作品，即“同一物”；否則，就要歪曲原作的形象和作家的藝術特質，從而取消原著的特點，降低作者的聲譽。

文學譯品之所以必須保持作者原來的風姿、個性、語言特征，是由於它們對我們識別作家的特質、精神面貌，具有決定性的作用；它擁有巨大的社會和美學意義。正如B. 維諾格拉陀夫所說，“作家的風格——這是他精神面貌的顯現，即是他的世界觀、他的創作個性，他對现实生活的态度的表現”^③而作品的風格氣氛對藝術形象的意義和機能正是具有巨大的決定作用的。語言風格在文學作品中正是構成它之所以成為藝術品的重要因素之一，且擁有重大的思想力，譯品如果捨棄了這些因素、色調，就只能損害原著的美學價值和教育感染作用，也即與忠于原作的根本要求不相容。因此，它應成為文學譯作的重要組成部分。

① 轉引自索伯列夫：《翻譯的基礎》，鄭昌傑譯，北京俄語學院1958年版，第18頁。

② 所引魯迅原語，均見《二心集》，《關於翻譯的通訊》的回信。

③ 見B. 維諾格拉陀夫：《蘇聯文學的當前任務》，《斯大林論語言學的著作與蘇聯文學問題》，時代出版社1952年版，第13—21頁。

馬克思為我們道出了關於作家所特具的不同風格的祕奧。他說：“……就使一滴露珠，照在太陽光里，也呈現無限多样的色彩……”又說：“你們總不會希望玫瑰花和紫蘿蘭發同樣的氣香，然則最丰富的東西，精神，為什麼一定要嵌在一個模子裡？”①固然，“精神的本質，當為真理的自体”②然而，這作為自体的真理的表現，卻不能被束縛在一個模型中。所以，作家的精神表現在他的風格中，而風格也就代表了作家。它是作者“自己的精神面貌”（馬克思語）的體現。因此，K. 朱柯夫斯基不只一次說，藝術家的一切創作，實際上是他的自畫象，因為他總是有意無意地在自己的風格中反映他自己③。可見，原作所擁有的特殊風格，實質上乃是作者精神、情感、風貌的化身，我們的譯文也就應體現作者這獨特的心靈風姿、藝術手法。

但社會實際生活是極其繁复多样的，因此同屬於一定社會階級的作者，由於具體條件的不同和個人秉賦的差異，也還有其特殊的風韻和習性。語文是表現作者意識形態的工具，從而每一著者的語言藝術也就具有他的獨特的色彩，即特殊的風格。自然，他的這種風姿同他祖國、全民的語言特性是分不開的，也即有其特殊性，又有其共性。托爾斯泰筆下的語言風格，就不是果戈里的，而果戈里的又與屠格涅夫有所不同。他們各自的語言風貌，當然又與其民族特點具有密切的關聯。我們的譯文必須使作者藝術智慧恰如其份地表達出來，忠實地再造作家的特殊色調和神采。也就是譯者的譯筆必須與作者的筆融和諧地跳躍，才能使屠格涅夫優美雅麗、抒情繪意的藝術特點重現在譯文中；讓果戈理那特有的幽默、辛辣的諷刺和質樸深厚的語言藝術韻調保持其原來高度的感染力和巨大的批判作用；再造 A. 托爾斯泰那種優雅、清晰、精密生動的語言特質；否則，他們的風貌也就無由為我們的讀者所欣賞，發揮其應有的藝術活力，打動讀者，達到使讀者精神為之潛移默化，收到文學傑作高度的藝術教育效果。將普希金的“茨岡”及其他有名詩作譯得語言乾癟、生硬盡失，或僅有詩行的排列外形而無詩的氣氛、意境，是對作者優美抒情風格的嚴重破壞；把高爾基的“我的大學”“在人間”、“鷹之歌”等優秀作品，譯成形象歪曲、語言平淡或詩意蕩然、缺少活力的篇章，作家質樸、嚴謹、熱烈的气質也就無由取得應有表現，從而特有的藝術風貌就要遭到致命損傷，由此可見，保持原作的藝術特色和風格乃是譯文得以高飛的翅膀，否則只能是欲飛無力的雛鳥。因為讀者在這類譯本中覺察不到作者的步調和表情。所以，譯者“在自己的文字中再复制出所譯的那位作家的氣質、其人其聲、其文學作風、其風格”（朱柯夫斯基語）④，乃是一個忠於原作的譯者所必須竭力完成的任務。而一個普通的譯者要完美無缺地達成這使命，確實是不易的。因此，我們對 A. 泰勒那種認為忠於原作的風格筆調比較不難⑤的看法是不好苟同的。他持這觀點的主因，乃由於他雖然也談到“品質”，“特性”等等，但他所指的風格，著重點只在語言筆調方面。他這種理解，與我們上面所述的作為表現“作者的整個的人”的風格所包涵的全部意義是有距離的。因保持原作風格不只是發現作者的

①②見馬克思：《關於普魯士校新審查條例的備忘錄》，轉引自《科學的藝術論》，三聯書店1950年版。

③參見 K. Чуковский：《翻譯的藝術》一書。

④文引自《翻譯通報》1952年第4期，谷鷹《略談翻譯批評》一文。

⑤參見《翻譯通報》第1卷第5期，羅書津《介紹泰勒的翻譯理論》第6頁（三）。

文學風貌屬於哪一類的問題，主要地是譯者要鑽入作家的靈魂深處，為他在藝術上作本民族的真正代言人。譯者既不能增強作者的氣質，也不應削弱原作的性格特點。這都要求譯者非對作家的精神世界和生活感受作一番深入細緻的搜索和體會不為功。而譯者本身又受到自己許多因素的制約，這在在都會影響他的譯文，在字里行間滲透進去。這就是譯文忠於原作風格所以困難的所在。瞿秋白所譯高爾基作品之所以能出神入化、風姿依然，除了譯者的文學素養而外，正是由於他本人具有和原來的作者同樣高度的革命樂觀主義、熱情和不屈不撓的鬥爭性格以及莊嚴、質樸的質素，魯迅所譯的“死魂靈”之所以能保持果戈理的那種批判性的諷刺和生動嚴謹的文學色調，是與譯者對舊社會制度固有的嘲笑、否定的氣質、態度分不開的。（當然，在這譯述中個別可商榷的地方是有的，然究無傷於他的大雅。）正因為如此，他們的譯本才能保持“原著者的畫象”。而有些譯者所以不能體現原作的風姿，正是由於自身屬性非近於原作者使然。這也同時說明有些翻譯家譯某作者的作品成功，而譯另一作者的作品並不見得成功的主要原委。所以說，譯者最好要具有與所譯作者同樣、至少是接近的階層、個性。自然，遽爾下這種結論，說譯者不能翻譯與自己的氣質不相適應的作家的作品，也是不完全妥善的。一個態度嚴肅的譯者，如對原作能作深入鑽研，周詳体味作者的心靈、原著的風味色彩，也還是能夠獲得再現它的風姿的。

但所謂忠於原著的藝術色彩，保持作者的風格，却並非要譯者一字不漏、一詞不移地再造原作的形象和語文，詩譯更是如此。因為詩作所包擁的思想感情是更加集中，具有異乎尋常的巧煉多采的特點的，而抒情詩尤其如此。它思想奔放，情感洋溢，辭藻巧煉，抒述轉變迅速。所有這些都使譯者思潮不能不隨原作而馳騁於廣漠的原野，與作者的心靈共沸騰、同抑鬱。然而，由於兩種語文形態、結構、傳統、特點的不同，譯者對語文是需要有較大的運用、選擇的自由。這裡，精選、運用那些富於典型化、形象化的民族特有的語文表達手段和色調，具有特別重大的藝術作用。也只有如此，才能使讀者宛如讀原作時所感受的意識情緒，而為之心懷跳動，“余音繞樑”。

音調、節奏

音調、節奏是構成文學作品的重要因素之一，並且在作者的風格中具有重大的地位。它們不僅是作家情緒奔騰、心靈跳動旋律的表現，藝術特點和美學性格的自我敘述，而且也是作者民族語言藝術特征借以體現的形式和因素，是我們理解作者以及他的民族的藝術手段，是了解作品所描述的社会現實、時代精神的色調之一。因此，文學譯者在表現作者的風格時，如果脫離原作所傳達的音色旋律，是不能很好地完成譯作的任務的。因為，沒有旋律節奏的風格實際上是不存在的。因此，忠於原作也就要求譯者必須体味周詳地重現作品中所內涵的作者特有音韻神采、藝術節奏。自然，要完全達到掌握原作的節奏音色，決不是輕而易舉的。因為“掌握原文的聲調並把它在譯文中表達出來，是文學翻譯的最高超的技巧”①

① M. M. 莫洛佐夫：《文學翻譯問題》（Пособие по переводу），北京外國語學院1959年版，第31頁。

但忠于原作的原則，却正要求譯者能很好地听出作者心灵跳动的节奏。如所周知，高尔基有他自己的音調，馬雅柯夫斯基有他特殊的旋律……一个譯者只有体味到、也只有在听出和掌握了它之后，才能在譯文中予以再造，达到保持原作的語言节拍、风韵神色和作家心灵跳动的“丰姿”，发挥文学作品感人的艺术力量。如“猎人日記”和“死魂灵”同样都是作者对旧俄农奴制社会的批判書，前者的音調是描述式的，作者对农民是同情的，但对地主却缺少憤怒的情緒，也少见諷刺的笔触和譴責的声色；而后者对俄罗斯帝国的农奴主是冷嘲热諷的，具有鞭笞的色調和揭露的憤激气息，作家对农民不仅同情，而且是讚美的。因此，虽然，这两位作家的思想出发点都是人道主义的，但他們在作品中所表达出的語言节奏系統、音調色素，却使我們窺見了他們的现实性和人民性是有其若干不同特点的，而这种特点在我們的心怀中正起着激发不同程度意識情感的作用。这就是原作风格中音調节拍因素对讀者体会一个作家的精神面貌所具有的巨大作用和幫助。因此，譯者的任务之一也就在于善于掌握作家这方面的特点，而在譯文中适切而精确地传达出作者的心灵表现的格調。

高尔基作品的音調节奏在瞿秋白的譯文中獲得了优异的重现，如“海燕歌”、“馬尔华”都是这方面突出的好譯品。前者的整篇譯文不仅再造出勇猛的海燕这象征革命乐观主义的生动形象，而且传达出作品中所包拥的热情而优美的音响节奏，从而完整地重现了作品那种热情豪放的风格、詩之气息的神髓；后者在譯者的笔下宛如一篇精美的散文詩，生动活潑，情感动人。如开头关于海的一段描述，譯文不仅把原作中海的生动形象、作者所塑造的阳光灿烂，海波蕩漾的气氛，生态毕現地传达出来，而且原作的节奏系統、音色語調更清晰有力地激动着讀者的听觉器官，起着优美迷人的美学效果。你听：“海——在笑着。……在海与天之間的蔚藍的空間，动蕩着欢笑的波浪……这个声音在太阳的光彩，千波万折的反映在海里的，和諧的混合在一起。形成不断的运动，充滿着活潑的愉快。太阳是幸福的，因为它放射着光明；海呢——因为它反映着太阳的欢乐的光明”①。在我們的精神世界起着与讀原作同样蕩人心魂的作用，且又是多么自然、多么美滿啊！

这里，我們再看高尔基另一作品“鷹之歌”中有關海光山色的抒写吧。月光幽靜，海波微蕩，山林阴暗是这篇散文詩开头出現在讀者眼前的景色②。然而；我們前举的一个譯文，一开始就把原作这种气氛损伤了。譯文写道：“浩浩蕩蕩的大海，懶洋洋地在岸边叹息，——在那瀰滿着蔚藍色的月光的远方，一動不動地睡着了”。第二段：“高山，猛烈地把自己的高峯舉到它們頭頂上的青空中去，……”③在这譯文中，用黑体字标出的文句在意义上是不和諧的，而音調节奏也是紊乱的；因而形象受到损害，更重要的是作者的艺术风格、語文节奏蕩然尽失，既乏音調，又缺音色，仅有混乱的嘈音，沒有自然的諧音，从而原作中海边迷人的夜色完全不存在，而原作的生气也就整个院沒了。从风格說，另一个譯文是比較接近原作的，但我們如仔細諦听一下它的語言节奏，也时常会感到不大协调。如第二段中譯文

① 原文見 М. Горький. Собрание Сочинений Т. III. Стр. 241, Москва 1950。譯文見《瞿秋白文集》三，人民文学出版社1954年版，第1402—1403頁。

② 原作見 М. Горький: Избранные Произведения, Стр. 106。

③ 《高尔基作品》中譯文，中国青年出版社1956年版

說：“這些山把它們峻峭的山峯高高地聳在它們頭上那一片荒涼的藍空中”，①音調也是混亂的。原作中比較沉靜的氣氛被這“……把……聳在它們頭上……”一語一驅而散了。語調一不和協，整個作品前半身的節奏也就起了巨大的變化，而情態意境也就消失殆半。由此可見，譯文忠於原作的音調節奏，對於完整、優異地保持原著的風韻神色和特有的感染力，是有極其緊密的關係的。自然，譯事要自始至終保存原作所含有的嚴格節奏，是很不易為的，真所謂稍縱即逝；但從文學翻譯的高度要求說，却是我們應竭力爭取達到的頂峯，只有達到這座高峯，我們才能說它已盡到了最大的藝術，尤其對於傑作巨著。

詩作的翻譯之應保持其嚴密的節奏韻律（如果原著如此）更是個非常重要的要求。因為，詩的主要長處之一就在於它音調節拍的謹密優美，詩譯如不能保持原作的這種特點，那麼它不僅在藝術风貌上是距離原作遙遠的，而且原作內涵豐滿的情感和生氣也就要大為喪失；而語調系統在詩作中的作用不僅是美化詩的形式，而且也使詩情意境為之生色增光。所以，一般地說，把節奏音律嚴謹的詩譯成散文（詩），雖然譯者自詡為詩，有時在讀者看來卻僅只是一般的散文。由於詩的音色節調也是詩人藝術風格的一種表現，在美學上具有很重要的地位，所以不論朱柯夫斯基或泰勒的詩人譯詩的主張，不是沒有根據的。自然，這也並非絕對的。不過，詩譯要求在藝術风貌，尤其音律節奏上無懈或至少近似原作，卻是必須予以肯定的。

應着重指出的是：我們所謂表達原作的語言節奏主要是由保持原作的風格、藝術形象性出發的，而不是譯文句子的長短表述方式問題。尤其是俄文，一般地說，長句的現象是比較多的，而在漢語里，長句是很少的。在這兩種完全不同的語文形式中，問題的關鍵在於原來的長句是否具有特定的節奏系統，如果回答是肯定的，那麼我們就以類似的長句去傳達它的語調旋律；但如若是否定的，那就沒有必要去保持其形式了。因為，在前者的場合，它是原作者思維活動系統的邏輯表現、形象敘述的必然方式，從而在語言節奏上具有抑揚頓挫的旋律作用；而後者在結構學上並無一定的意義，與作者表達其思想形象的邏輯活動也無直接關係，只是寫作時文字上的偶然結合而已。反之，有些作家的句子經常並不長，但就在這種簡短的句子裡卻含有鮮明的節奏感。處此場合，譯者是該把原著這凸出的音調節拍傳達給讀者的。否則，作家的語言藝術風格固然遭到湮沒，而其所含的一定的民族形式的因素和反映的生活基調的特點也就隨之遜色了。

結 語

綜上所述，可知完善的文學翻譯乃是一種再創造的復什勞動過程，而非純語言形式的摹擬“技巧”。這種譯作要達到贏得讀者，宛如贏得其本國人民一樣，就應有如實的思想情感、光輝的藝術形象，高度地保持原作的風度韻貌和語言活力；必如此，才能擁有巨大的藝術感染力和充分地傳達出它的傾向性。為了獲得這應有的藝術美學教育成果，譯者除對所譯的原著

① 均見《高爾基短篇小說集》中譯文，人民文學出版社1956年版。

思想内容、艺术特点，作具体细致的分析、理解，使作品所描述的社会、时代现实取得优美的重现外，还要使其固有的民族、历史的色调得到真实的反映，使描述的生活实质取得巧炼的再造。因此，它就不应是形式主义的纯语言形式的复制、自然主义的摹倣，而该是对整个语文作辩证理解后写实主义的译述。不然，原作中生机活泼的思想、艺术形象、风格特点势必丧失殆尽，而成为呆板的文字排列、堆砌。我们要求的是使原著精神跃然纸上、情绪充沛、形象生动而风采依然的艺术译品；译文既要反映、体现原作的真实内容，又要使它获得丰富的艺术形象的活力。这该是我们探索确切的文学翻译方法原则之后所能获得的简单的结论。它是我们文学译述界长期艰巨斗争所赢得的经验成果，是我们今后必须不断予以充实、提高并发扬其光辉传统的文学译作方法原则，也是导致我们文艺翻译水平进一步提高的指针；而我们的文学翻译批评在它的指引下，也将大大地提高其质量。

武汉学术界举行纪念王船山的学术讨论会

今年是王船山（1619—1692）逝世270周年。为纪念这位伟大的爱国主义者和杰出的唯物主义思想家，湖北省哲学社会科学联合会于九月中在武昌举行了关于王船山学朮思想的讨论会。

会上讨论了武汉学术界提出的十二篇论文，其中我校中文、历史、哲学各系教师共写论文六篇，计有：席鲁思的《〈蕺斋文集〉中赋三篇考释》、姚薇元的《王夫之史学理论初探》、彭雨新的《王船山赋役政策的思想体系》、肖蓬父的《王夫之哲学思想初探》、唐明邦的《〈周易外传〉中若干辩证法思想》、陈庆中的《发扬王夫之的爱国主义的优良传统》等。参加这次讨论的论文，大都能体现材料和观点的结合，从不同方面对船山学朮思想遗产进行了具体分析和新的探索。

席鲁思老先生的文章，着重考释了新发现的船山的《惜余鬓赋》及《跋》，判定此赋即现行《蕺斋文集》卷八所缺的一篇；并按写作先后，将《惜余鬓赋》与《章灵赋》《被襖赋》三篇，联系起来考察，详考本事，疏证文词。与会者一致肯定这篇《考释》，对补足船山文集的缺佚，是一个贡献；对理解船山生平事迹及其爱国主义思想的发展，也大有帮助。

会上，结合有关论文的不同意见，曾就王船山的哲学思想、史学思想、经济思想、政治思想等方面，进行了认真的、热烈的讨论。主要争论的问题有：王船山自成体系的哲学思想和史学思想的主要理论贡献及其历史地位的评定问题；王船山的唯物主义是否属于一特殊的历史形态问题；王船山的认识论中的主观能动性和历史观中的唯物主义因素应如何正确评价的问题；如何批判继承王船山的爱国主义思想和正确处理历史上的民族关系的问题等。争论较多的是关于王船山思想的阶级属性问题。彭雨新的论文，结合清初社会状况，分析了王船山的经济思想，认为他的赋役政策集中反映了农民、特别是自耕农的利益。引起了到会者的广泛注意和争论。姚薇元、肖蓬父、唐明邦等在他们的文章和发言中，结合当时阶级斗争的形势和王船山的哲学、史学思想的表现的政治倾向，认为王船山的思想代表了明清之际地主阶级内部分化所形成的政治反对派；谭戒甫、关文发在发言中，分析了明代土地占有情况及王船山的经济、政治主张，认为王船山乃是中小地主阶级的代言人；华中师院的伍文，从王船山人性学说中的人文主义倾向及其产生的社会基础来分析，则认为他已超出了封建地主阶级的立场，表现了新兴市民阶级的要求。此外，对船山哲学体系中的天人关系、能所关系、知行关系、理欲关系和史学论理中的理势关系、治统与道统的关系等问题，也互相交换意见，展开了初步争论。

会议在畅所欲言、热烈讨论中进行了五天，中共湖北省委宣传部密加凡付部长出席听取了大会发言，他肯定这次纪念王船山的学术活动已取得初步成果，并对进一步贯彻百家争鸣方针、树立踏实学风和不断提高科学研究水平等方面，作了重要指示。所有论文作者，正根据讨论会的精神和讨论中提出的意见，进一步修改论文，准备参加十一月将在长沙召开的纪念王船山的学术讨论会。

（唐明邦）