

翻译符号学视阈下的文本再生^{*}

——以《红高粱》小说、电影剧本、电影台本为例

潘琳琳

(首都师范大学外国语学院, 北京 100089)

摘要: 本研究以《红高粱》小说、电影剧本、电影台本为例, 探讨翻译符号学视阈下的文本再生现象, 运用皮尔士的符号三元观, 从叙事形式和叙事内容两方面比读和分析《红高粱》小说、电影剧本及电影台本三个文本, 对三者的符指关系和符号转换过程加以研究, 得出文本再生是符号与所指意义在政治、文化多重翻译语境下的译者阐释, 符号的生长受到符号本体内部因素和外部因素的影响。

关键词: 翻译符号学; 文本再生; 符号三元观 《红高粱》小说; 电影剧本; 电影台本

中图分类号: H059 **文献标识码:** A **文章编号:** 1002-722X (2016) 05-0026-07

0. 引言

符号学与翻译的联姻多年来受到学界的关注。格雷 (Gorlée) 于1990年首次提出“翻译符号学”这一术语 (贾洪伟 2016a: 95), 并致力于以皮尔士 (Peirce) 的符号三元观探讨翻译过程中的符号转换问题。爱沙尼亚共和国符号学家特洛普 (Torop) (2000: 71-100, 2008: 253-257) 从宏观学科角度探讨了翻译符号学作为一门独立学科的研究框架。国内学界亦不乏学者专攻深研, 以图完善翻译符号学的学科内涵, 但研究聚焦不同语言间的翻译居多, 关涉同一语言内翻译的符号转换问题及其影响因素的研究较为少见。本文以翻译符号学为研究视角, 通过对《红高粱》小说、电影剧本及电影台本三个文本的比读与分析, 对三者的符指关系和符号转换过程加以研究, 以此阐释影响符号转换过程的符号本体内部和外部因素。

1. 翻译符号学理论的发展

美国符号学家皮尔士根据符号三要素 (符号、对象、解释项) 的相互关系建立了符号的三合一分类方法 (王铭玉 2004: 1)。皮尔士符号分类学中有象似符号、指示符号和象征符号三个核心类别, 以及一级符号、二级符号和三级符号的符号三元范畴。

雅可布森 (Roman Jakobson) (1959: 233) 受皮尔士符号三元观的启发, 将翻译分为语内翻译、语际翻译和符际翻译三类。格雷根据皮尔士符号观指出“翻译是一个符号过程, 为了给符号常新的生命, 符号过程是而且必须是永无止境的、目标确定的持续过程” (Gorlée 1994: 61)。她将翻译符号学的理论和方法推进至言语符号转换以外的文本题材, 如歌剧中的唱词与配乐的跨符码翻译 (Gorlée 1997: 235-270) 等。特洛普则指出翻译符号学应使符号学与

收稿日期: 2015-08-31; 作者修订: 2016-07-08; 本刊修订: 2016-07-12

作者信息: 潘琳琳 (1982-), 女, 吉林延吉人, 讲师, 博士研究生, 研究方向为翻译符号学和翻译理论与实践, E-mail: irene_pan2002@163.com。

翻译的联姻变得合法化。(Torop 2008: 253-257)

国内符号学与翻译的联姻发轫于1988年,《中国翻译》1988年第1期刊发4篇有关符号学翻译的文章^①,拉开了探讨符号学翻译的帷幕。2015年3月末,笔者在中国知网上以“符号学翻译”为检索词,共搜索出224条相关记录,其中理论研究集中在符号学理论与翻译理论的嫁接,建构翻译符号学跨学科理论的研究鲜见,应用研究主要运用符号学理论分析文学和非文学文本的翻译,关涉语际转换的研究居多,探究语内转换的研究匮乏。

2. 翻译符号学与《红高粱》小说转换为电影的相关研究

翻译符号学是符号学门类下的一个分支领域,专门用来探讨翻译发生过程中的符号转换现象及相关问题,(王铭玉 2015: 21)为探究小说文本的符号生长过程提供了有力的解释。翻译即是符指过程,其本质是符号的阐释与转换过程,小说作为原文本,经编剧、导演分别转换为剧本、台本,均属于翻译行为。

2.1 小说转换为电影的相关研究

格雷分析了歌剧文本再生的符际翻译(Gorlée 2010: 54-67),但对歌剧文本转换为原语唱词的语内翻译未予以关注。特洛普从全译的视角研究从小说到电影的文本动态转换(Torop 2000: 71-100),但未涉及从小说到剧本的语内符号转换。

国内关于小说转换为电影的研究内容包括小说与电影的叙事视角分析、互文性和语图关系流变等,而聚焦小说与剧本的研究多探讨小说转换为剧本的电影符号学手段、审美转换和文化因素等。作为小说转换为电影全过程的初始阶段,小说—剧本—台本之间的符指关系和符码转换过程极具研究价值。但因翻译符号学的跨学科本质,国内外翻译界使用符号学分析范式的学者不多,这方面研究还不尽如人意。

2.2 《红高粱》小说与电影的相关研究

《红高粱》是莫言1986年发表的小说,曾引起国内文坛的轰动,小说经时任福建电影制片厂厂长陈剑雨、《人民文学》小说编辑室编辑朱伟和莫言三位编剧合作改编为剧本(秦赞 1994: 547-594),而后经导演张艺谋(1988: 125-153)改编成台本并拍摄为同名电影,于1988年荣获了柏林电影节金熊奖。1988至2015年关于《红高粱》小说与电影的研究内容涵盖小说与电影的叙事对比、符号美学价值和改编观念及影响因素等。但从翻译符号学角度探讨《红高粱》小说、剧本和台本语言符号之间转换关系的研究寥寥无几。

3. 翻译符号学视阈下《红高粱》小说的文本再生

翻译须经历一级符号的直觉情绪域,通过二级符号的现实世界域,最终走向三级符号的思维域。(格雷 2015: 106)一级符号、二级符号、三级符号之间的相互转换是文本再生中意义指称不断进化的结果。一级符号是译者对原文本的最初印象和感知,属于翻译的解码初始阶段;二级符号是译者解码和编码活动中的文本意义与现实世界之间对应关系的建构阶段;三级符号通过思维呈现文本意义与现实世界之间的必然对应关系的整合阶段,用以创生全新的符号文本。(贾洪伟 2016b: 96)翻译始于符号文本,经译者对符号文本颠覆和重组的阐释过程即为原文本符号生长的过程。小说转换为剧本、台本时,其叙事形式和内容均发生了符号上的转换,在符号生长的过程中符号意义发生变异和增减。

3.1 叙事形式上的符号转换

《红高粱》剧本和台本是以小说《红高粱》为骨干,辅以小说《高粱酒》的部分内容

改编而成。小说采用假定的空间,以错综的时间顺序形成叙述;剧本采用假定的时间,以空间的调度形成叙述,而台本采用镜头的转换,以场景的变换形成叙述。

小说锁定在一场为期一天的打击日本侵略者的伏击战,中间穿插了十几段时间跨度极大的逆时叙述,将错综的回忆情节和现时的战斗结合在一起。

剧本编剧将小说作为一级符号的多维、不连续、时间性的叙事形式解码,以指示性二级符号为基础重新编码为直线、连续、空间性叙事的退化的象征性三级符号范畴^②,即具有同样信息的符号生命形式,一部以小说为基础的元创作^③。小说中战争为一条结构线索,人物相继出场,剧本则由余占鳌和九儿二人的爱情冲突引出外部事件,抗日变成了故事结尾,插叙、倒叙均已消失,空间的移位得到凸显。编剧阐释与重写了小说的叙事形式,建构小说文本形式与电影符号世界的联系,系退化的象征性三级符号。

台本由 554 个镜头构成,导演利用不同的摄影技巧实现镜头转换,所有的场景和画面都由画外音串联起来。台本采用同剧本类似的单一、直线的叙事形式,但对场景的叙述皆为镜头服务,剧本的文学性被削弱,但与电影符号生命形式的联系更为紧密。叙事形式的所指意义指向电影符号世界,为下一步的音响、视觉符号的转换奠定了基础,属于指示性的二级符号。但台本同剧本类似,将小说中战争与爱情一主一辅的线索,转变为单线索的顺时叙事结构,台本因此就演变为剧本的象似性一级符号和指示性二级符号。

从整体而言,剧本是小说的一级衍生产品,台本是小说的二级衍生产品,是小说与剧本的合成产品,若单以小说为参照物,台本是小说退化的象征性三级符号。在符号文本的转换过程中,符号的组织结构发生变异,从小说到剧本变化显著,从剧本到台本变化很少,小说叙事形式的所指意义因编剧和导演的阐释,在剧本和台本中发生了不同程度的增减。剧本增加了空间的转换,台本则突出了场景的转换,这属于符号的增补。而剧本和台本将小说错综的时间叙事简化为单一时间叙事,将小说中两条叙事线索提炼为一条叙事线索,属于符号的减删。小说从一级符号范畴(直觉情绪域)经过编剧和导演作为译者的二级符号范畴行为(现实世界域),抵至退化的三级符号范畴(思维域)。

3.2 叙事内容上的符号转换

3.2.1 主要人物的符号转换

首先,小说中九儿戴凤莲是一位有名有姓且具有叛逆性格的“风流女性”,剧本中她只保留了小名九儿,被净化为一位纯情女子,与余占鳌做起了恩爱夫妻,与罗汉的私情被洗得一干二净。小说中“九儿”这一符号能指和所指的复合物进入剧本后,产生的所指意义发生了减删。小说中九儿形象饱满,性格多元,而编剧只撷取了小说中人物所指意义中的一点即敢爱敢恨,剧本和小说中的九儿存在相似之处,但人物性格更加鲜明,更利于电影观众在有限时间内理解该人物,剧本中的“九儿”融合了象似性一级符号和指示性二级符号。台本中导演认可编剧所阐释的“九儿”的所指意义,实为剧本的象似性一级符号。

其次,小说中的余占鳌系土匪司令,杀了单家父子,率领武装土匪袭击日军。剧本中的余占鳌系轿把式,文中暗示他杀了单扁郎,率领村民袭击日军。台本中的余占鳌则无名无姓仍系轿把式,只在画外音中描述了他可能杀了李大头。剧本中的余占鳌脱去土匪的外衣,变成了普通的轿把式,小说明示他杀害单家父子,剧本暗示他杀害单扁郎一人,人物的精神内核虽与小说中所塑造的相差无几,但“余占鳌”这一符号的意义产生了减删,融合了象似

性一级符号和指示性二级符号。台本中的余占鳌身份未变,但关于他杀害李大头由暗示演变为闪烁其词,所指意义进一步产生减删,融合了象似性一级符号和指示性二级符号,经导演的阐释,这一人物得到进一步的净化、正直化,显得野性不足而质朴有余。

再次,小说中的罗汉只是素朴的农民,用铁锹铲伤骡蹄马腿无数;剧本中的罗汉仍为农民,率义军偷袭日军;台本中的罗汉是共产党人,受指派收编各路地方武装。罗汉经编剧、导演的重重阐释,身份从普通农民转变为率义军的农民直至共产党人。剧本中的“罗汉”融合了象似性一级符号和指示性二级符号。台本中的罗汉是唯一有名有姓的人物,并被赋予了共产党员的光荣身份,其所指意义获得延伸,由此演变为象征性三级符号,可使电影观众在潜意识中加深对其共产党员身份的印象,从而引发共鸣。

3.2.2 主要事件的符号转换

1) 颠轿。小说第五章,莫言夹叙夹议地描述了轿夫抬轿时的“踩街”,又用千余字叙述颠轿的过程,但没有描摹轿夫的颠轿方法。

剧本编剧省去了对“踩街”的议论部分,对颠轿过程的描写使得人物的画面感突出,但没有直接描述轿夫颠轿的动作,通过描写轿内一些具象化的物件反映轿子内部的状态。编剧将小说的文本意义与电影符号世界中的元素联系起来,“颠轿”在剧本中就转换为融合了象似性一级符号和指示性二级符号。

台本共使用40个全景、近景和特写镜头,浓墨重彩地描述了整个颠轿的过程,导演创造性地阐释了颠轿的动作,描述有画面,有声音。对于颠轿的描摹以及将目的文化内容或习俗重写入目的符号文本,源自译者的抽象思维和智识活动,属于三级符号行为。导演还创作了《颠轿曲》的歌词,内容豪迈粗野,充满民俗意味。译者将剧本中“颠轿”符号能指与所指之间固定的可能意义的逻辑关系阐释为全新的意义潜势,“颠轿”在台本中就演变为全新的符号,即象征性三级符号。

小说中“颠轿”的原始意义是展现九儿和轿夫心理情绪上的反差,经第一次符号转换后,其文本意义落在九儿与余占鳌之间由互不相干到惺惺相惜的情感变化上,再经第二次符号转换,因译者的综合推理和创造性阐释,台本中的“颠轿”的文本意义指向三级符号范畴,变化为渲染民族风格和精神气质。

2) 野合。小说中莫言在第八章以富于浪漫主义韵味的语言,叙述了“奶奶和爷爷在生机勃勃的高粱地里相亲相爱”的情景。描写夹叙夹议,将二人的动作、神态、心理刻画得淋漓尽致。

剧本中描写多过议论,编剧将余占鳌用脚踩断的数十棵高粱的尸体隐喻为圣台,野合在圣台上进行,烘托了野合的神圣性和仪式性,这源自译者的二级符号行为。编剧还将《高粱酒》中第二章中九儿从娘家返回婆家路上响起的《妹妹曲》移植到了野合之后,增加了九儿与余占鳌情感上的互动,突出二人对世俗爱情的挑战。“野合”这一符号在小说符号生命形式的基础上产生增补,系融合了象似性一级符号和指示性二级符号。

台本通过连续四次重复“狂舞的高粱(叠化)”展示九儿和余占鳌追求爱情、自由的生命活力,延续了编剧对“野合”这一符号事件的解读,台本中的“野合”即为剧本的象似性一级符号。但导演调整了剧本中《妹妹曲》的歌词,使其更贴近情节发展,更适合民间吟唱,体现了译者将台本文本形式与现实生活建构起来的二级本土民俗文化指称符号行为。

小说中野合之前“九儿”“余占鳌”是单一路径的人物符号,野合之后二人成为单双路径交叠的人物符号,符号事件被推至高潮。“野合”的原始意义在当时中国人性觉醒的时代背景下,指向人性和思想的解放,经编剧和导演的阐释,其所指意义变得神圣化、仪式化。

3) 祭酒神 《高粱酒》小说第八章,莫言描述了制作高粱酒的情景,烘托出制酒的庄严与神圣,以及余占鳌骨子里的野性。

剧本对高粱酒的制作过程的描述与小说相似,基于此,“祭酒神”这一符号延续了小说中的符号生命形式,系象似性一级符号,但编剧使用三级符号行为创造性地增加了祭酒神这一仪式性的场景,“祭酒神”便不只具有单一的符号特征,兼有一级符号与三级符号的特征。

台本增加了《敬酒歌》的歌词以及酒坊伙计的歌唱情景,使敬酒仪式声画结合。《敬酒歌》是导演张艺谋及其团队按照戏文的格律和韵脚创造和增添的,考虑歌词形、音、义等的关系与关联创设《敬酒歌》,属于思维域的符号,即象征性三级符号。小说没有呈现祭酒神的仪式,剧本创造了这一仪式,属于符号生长的第一阶段,台本又增添了《敬酒歌》,属于符号生长的第二阶段。

由于编剧的二级符号行为和导演的三级符号行为,小说中“颠轿”的原始意义逐步发生改变并得到升华。剧本创造“祭酒神”这一符号,意在通过对酒神的膜拜烘托世俗秩序的错乱,台本进一步扩充其文本意义,旨在凸显民族气质和生命的酣畅。另外,“罗汉”在小说中的原始意义仅为农民,经过两次符号转换,其文本意义逐渐演变为率义军的农民直至共产党员。以上两个符号事件和一个人物符号涉及三级符号的指称和转换。符号事件“野合”和人物符号“九儿”“余占鳌”转换前后的文本意义存在象似性,没有上升到逻辑整合的三级符号行为。符号转换过程中信息虽发生了移植,但台本在叙事内容上仍为小说和剧本的合成衍生产品,并未完全脱离小说与剧本的符号生命形式,实为一级符号、二级符号和三级符号组合的文本。

4. 影响小说、电影剧本及电影台本符号转换的因素

4.1 符号本体内部因素

小说、剧本、台本虽为同一语言的文字符号,但属于三种不同的体裁,符号本体的指称、意义呈现和文本组织皆不尽相同。

小说大胆的叙事形式源于作者的理性创造,频繁的时间切换增加了文本意义生成的可能性。错综的叙事线索和丰富的人物形象,使小说与读者之间产生阅读障碍,营造出一种反传统式的审美快感。小说的意义呈现依赖于作者的创作意图,之后经读者的符号意义阐释,可能会建构出全新的文本意义,这些意义整合在一起即构成一个三级符号文本。由于小说的篇幅相对于电影限制少,文本组织可采用时空交错的多线索叙事结构,运用描写、叙述和议论的语言,表现主题内蕴。

而剧本符号本体所指意义需与电影符号的现实意义建立联系,故事的呈现需要空间化。编剧运用起承转合的结构模式,重组小说情节以符合读者欣赏故事的习惯。剧本往往不会采用实验性的多线索叙事形式,而是简化小说的叙事脉络,既方便导演将剧本呈现在电影荧幕上,又利于观众在有限时间内理解故事的脉络和主题。剧本的文本组织结构紧凑,符号事件突出,语言更凝练,描写和叙述多于议论。

导演经由符号意义阐释,创作出更适于转换为电影符号的台本,其符号本体的指称指向

电影符号的各个因素。故事的意义呈现需要场景化,突出镜头的转换以及人物和物件的具象化。对故事的描写需声色并茂,方能在台本中体现影像的真实性。文本组织以镜头的转换为前提,语言简练、描写性强,叙事的单线索结构更为突出,结构轮廓和主题特征更为明朗。

4.2 符号本体外部因素

符号的转换还受符号本体外部因素的影响:文本的接受对象、译者的个人因素以及社会主流意识形态、影片审查制度和赞助人因素等。

小说的接受对象是小说读者,剧本的接受对象是导演,台本的接受对象是导演、演员及其他工作人员。不同的文本接受对象影响了译者作为阐释者的符号转换行为和作为符号主体的作者、译者和读者的互动行为。小说因接受对象是拥有精英话语的知识分子,符号本体的叙事形式可新奇独特,主题可广大深厚,内容亦可复杂多变。而剧本的接受对象是导演,文本中电影的特征需前景化,以满足导演的认知水平和审美期待。台本多为电影拍摄服务,其创作需使参与电影拍摄的各个角色明确人物及事件的呈现方式。台本虽脱胎于剧本或间接脱胎于小说,其文本的呈现可能是不同的符号形式。

在符号的阐释过程中,译者需要挖掘原文的文本意义,并确定译文的所指意义,译者的本能、经历、审美会影响其对文本符号的解读,比如导演创造的颠轿场景就是结合了其本人的生活经历,《颠轿曲》歌词的创作与他长期在民间采风紧密相关。而对九儿、余占鳌纯净化的塑造,首先受制于译者的审美观点,导演解释为“从我个人的审美理想和艺术气质来讲,更喜欢比较纯洁的女性形象”(罗雪莹 1994: 162)。其次,译者的意识形态也会影响文本符号的转换和再生。导演解释将九儿纯洁化是因中国女人长期受封建思想的束缚,思想不够开放,如果把九儿写得过于野性,人物就显得不真实。同时,剧本与台本着意渲染颠轿、祭酒神场景来展现中国的民族气质和风格,与译者意识形态中的民族意识密切相关。

社会主流意识形态、影片审查制度和赞助人因素,也会影响译者在符号阐释过程中的选择。对电影抗日内容的处理,导演就受制于社会主流的意识形态,“小说最吸引我兴趣的,是抗战之前的那部分内容,但在目前的中国,如果不加上抗日的政治内容,光拍前半段,就会有人责难‘这电影有什么教育作用?’”(罗雪莹 1994: 165)。影片审查制度和赞助人因素也是一种隐性的制约因素,导演曾指出《颠轿曲》歌词本可以写得更粗鄙一些,但考虑到影片审查就没有那么写。而罗汉的身份演变为有政治觉悟的共产党员,也与上述因素有关。

5. 结论

本文在翻译符号学视阈下,以《红高粱》小说、剧本及台本三个符号文本之间的转换为个案,运用皮尔士的符号三元观,探讨语内翻译中小说的文本再生现象,得出三方面结论:

第一,剧本与台本是以小说为原文,在同一语言系统内转换而成,三者在叙事形式和叙事内容上相似性大于相异性,台本系小说和电影剧本的合成产品,属于一级符号、二级符号和三级符号组合而成的文本,符号的所指意义,由于译者的阐释虽有变异和增减,但仍难逃离小说和剧本的信息生态链。第二,小说的叙事形式与内容在剧本和台本中发生了不同程度的变异与增减。剧本的叙事形式增添了人物在空间上的转换,台本则增加了人物在场景中的画面感,这属于符号的增补。而剧本和台本将小说错综的时间叙事简化为单一时间叙事,将小说中两条叙事线索提炼为一条叙事线索,这属于符号的减删,剧本和台本在叙事形式上系退化的三级符号文本。另外,在叙事内容上,“颠轿”和“祭酒神”两个符号事件以及“罗

汉”这一人物符号的转换涉及到三级符号范畴。剧本和台本中“野合”这一符号事件的文本意义相较小说存在象似性，仍停留在二级符号范畴内。“九儿”与“余占鳌”在剧本和台本中均获得了提纯和净化，属于符号的减删，亦未抵至三级符号范畴。第三，文本再生受到符号本体、外部因素的影响。对话内翻译中小说文本符号生长的解读，须参酌语言文化知识、社会政治意识形态、主流审美等层面，同时须考量作者、译者和读者之间的主体间性。

* 感谢王铭玉教授、贾洪伟副教授在本文成文及修改过程中给予的帮助和修改意见，感谢匿名审稿专家提供的宝贵意见。

注释:

- ① 《略论符号学的翻译观》(罗进德 1988)、《文化差异和语义的非对应》(柯平 1988)、《符号结构 文化差异 语际翻译》(张亚非 1988)、《从符号学角度看翻译等值的限度》(郑伟波 1988)。
- ② 格雷 (2015: 89) 认为符指间性创生原文的二次、派生创作，称之为语码间性翻译或媒介间元创作。
- ③ 皮尔士谈及真正符号和退化符号，一个退化的二级符号享有一级符号的特征，三级符号可二度退化，一度退化的三级符号含有二级符号的特征，二度退化享有一级符号的特征。(Gorlée 1990: 71)

参考文献:

- [1] 陈剑雨, 朱伟, 等. 《红高粱》剧本 (根据莫言小说《红高粱》《高粱酒》改编) [C] // 秦赞. 中国电影剧本选集 (十四). 北京: 中国电影出版社, 1994: 545-610.
- [2] 格雷. 元创作 [J]. 贾洪伟, 译. 语言符号学通讯, 2015, (1): 89-124.
- [3] 贾洪伟. 翻译符号学的概念 [J]. 外语教学, 2016a, (1): 94-97.
- [4] 贾洪伟. 建立翻译符号学的可能性 [J]. 山东外语教学, 2016b, (3): 90-100.
- [5] 柯平. 文化差异和语义的非对应 [J]. 中国翻译, 1988, (1): 9-15.
- [6] 罗进德. 略论符号学的翻译观 [J]. 中国翻译, 1988, (1): 6-8.
- [7] 罗雪莹. 赞颂生命崇尚创造——张艺谋谈《红高粱》创作体会 [C] // 中国电影出版社中国电影艺术编辑室. 论张艺谋. 北京: 中国电影出版社, 1994: 158-181.
- [8] 王铭玉. 从符号学看语言符号学 [J]. 解放军外国语学院学报, 2004, (1): 1-9.
- [9] 王铭玉. 翻译符号学刍议 [J]. 中国外语, 2015, (3): 21-23.
- [10] 张亚非. 符号结构 文化差异 语际翻译 [J]. 中国翻译, 1988, (1): 16-19.
- [11] 张艺谋. 红高粱电影完成台本 [J]. 当代电影, 1988, (2): 125-153.
- [12] 郑伟波. 从符号学角度看翻译等值的限度 [J]. 中国翻译, 1988, (1): 20-21.
- [13] Gorlée, D. L. Degeneracy: A reading of Pierce's writing [J]. *Semiotica*, 1990, 81 (1/2): 71-92.
- [14] Gorlée, D. L. *Semiotics and the Problem of Translation: With Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce* [M]. Amsterdam-Atlanta: GA, 1994.
- [15] Gorlée, D. L. Intercode translation: Words and music in opera [J]. *Target*, 1997, 9 (2): 235-270.
- [16] Gorlée, D. L. Metacreation [J]. *Applied Semiotics*, 2010, (9): 54-67.
- [17] Jakobson, R. On linguistic aspects of translation [C] // Achilles Fang, et al. *On Translation*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1959: 232-239.
- [18] Torop, P. Intersemiosis and intersemiotic translation [J]. *European Journal for Semiotic Studies*, 2000, 12 (1): 71-100.
- [19] Torop, P. Translation and Semiotics [J]. *Sign System Studies*, 2008, 36 (2): 253-257.

(责任编辑 尚小晴)