诗歌语言的符号层面及对翻译的阻抗

周蒲芳　　杨小洪

[Abstract] With Saussure's dichotomy of syntagmatic and paradigmatic relations and Jakobson's scheme of linguistic functions as the theoretical basis, this thesis attempts a semiotic investigation into various forms of poetic function manifested at different linguistic levels and then tries to show the dilemma the translator is trapped in when he has to turn a poem from its original language into a target one.

美国诗人弗罗斯特曾给诗下过一个定义:诗就是翻译中失掉的东西。[①] 换句话说,诗歌是不可译的,或者说,诗歌对翻译有极大的阻抗。

要探讨诗歌对翻译的阻抗,我们可以求助于现代语言学的一些理论:语言的横组合与纵聚合,符指过程六因素,以及语言的功能图式。

所谓横组合,就是符号或符号链内各元素之间有顺序的排列;而纵聚合则是指横组合段上每成分后所隐藏的、未得显露的、可以在这个位置上替代它的一切成分。[②] 如"春风又绿江南岸"这一行诗,其横组合关系可以表现为一定的语法关系:名词"(春风)"+副词"(又)"+动词"(绿)"+名词"(江南岸)";而括号中则是符合该语法关系的具体变量,如第一个语法范畴"名词"后的"(春风)",而能替代括号中"春风"一词的全部变量,就构成了该位置上的纵聚合。[③]

其次是雅各布森的符指过程六因素,它们包括:符号的发送者,接收者,中介,符码,能指和所指。[④] 而且从信息的角度来看,以上各因素在信息内部以"功能"的形式重新出现,而其中占主导倾向的功能决定话语的性质与结构。[⑤]

雅各布森的语言功能图式包括五种非诗歌功能,一种诗歌功能。与本题有关的是话语的诗歌功能,其具体表现图式为:

诗歌功能:能指 所指(语境)[⑥]

也就是说,当话语表现出诗歌功能时,能指不仅仅指向他物,而且更重要的是反指向自身,指向自己作为符号体的各个具体可感的语言层面。这样一来,在诗歌文本中,能指就必然是多层面语义内涵的复杂载体。

按照语言学界的通例,语言符号可划分为如下几个层面:语用层面(诗歌功能即是其一分支),语义层面,语法层面,词法层面和语音层面。下面,让我们按以上分层次序,探讨一下能指的各表意层面,看看其功能在诗歌文本中是如何展开的。

一、诗歌功能的诸表意层面

在上图的四个层次中,诗歌文本与非诗

① 钱钟书:《汉译第一首英语诗〈人生颂〉》,见《诗词翻译的艺术》,中国对外翻译出版公司,1986 年版,第 83 页。

② 参见赵毅衡《文学符号学》,中国文联出版公司,1990 年版,第 50～57 页。

③ 特伦斯·霍克斯《结构主义和符号学》,上海译文出版社,1987 年版,第 78 页。

④ 参见赵毅衡《文学符号学》,中国文联出版公司,1990 年版,第 46 页。

⑤ 罗伯特·休斯《文学结构主义》,三联书店,1988 年版,第 39 页。

⑥ 参见赵毅衡《文学符号学》,中国文联出版公司,1990 年版,第 107 页。

(C)1994-2023 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www

歌文本，其功能展开方式在能指的语义层面最为相近，就让我们的探讨于此开始。

A. 能指→所指(语义层面)

在这个层面上，诗歌文本和非诗歌文本都是利用词语的辞典定义达到自己传达信息的目的。但在使用辞典意义的方式上，两者却大相径庭。非诗歌文本以明确达意为指归，因此选词用字力求准确，无歧义。即使遇到多义的词语，也总是通过语境等手段，排除歧义，达到词义与言意的一致。而于诗歌文本，词语的多义性是创造想象空间的重要手段。诗歌文本往往要充分利用语言中现成的一词多义，同形(音)异义等现象。并由此营造多维的内涵层面，从而获得具有极大张力的美感。且看以下例中斜体的词语：

On His Blindness

When I consider how my light is spent
Ere half my day in this dark world and wide,
And that *talent* which is death to hide
Lodged with me useless, though my soul more bent
To serve therewith my Maker, and present
My true account, lest He returning chide
...

(by J. Milton)[①]

约翰·密尔顿这首著名的十四行诗，其诗眼建立在 talent 如下二义之上：[1] 天资，才能；[2] 古希腊(或罗马，中东等)的重量及货币单位[②]。词义[1]指向密尔顿的个人天赋和伟大抱负。一个伟大的诗人，为了 1640 年开始的英国资产阶级革命，贡献了自己人生创造力最为充沛的年华，并因之而双目失明[③]。词义[2]则指向《圣经》里耶稣所讲的一个寓言：一个人在远行前，把家里的银子交给他的三个仆人。其中两个得了银子，便用来做买卖，但那个得了一个 talent 银子的仆人，则把银子埋了起来。待主人回来时，那两个用银子做买卖的人，分别使自己保管的钱财增值了一倍，受到了主人的夸奖。而那个把银子埋藏在地下，原封不动交还给主人的仆人，则受到主人的责备，被夺了银子，遗弃在外面的黑暗里[④]。

因此，talent 这个词就成了两种语义的交汇点，分别展开了两个内涵的层面。现实和历史、客观境遇和主观追求，通过最简洁的语言形式压缩在一点，从而产生了充满张力的想象空间，使我们感到密尔顿作为天才的诗人、杰出的革命家的伟大胸怀。

B. 能指→能指(语法层面)

如果说在语义层面上，诗歌功能表现在对语言的纵聚合轴进行最大限度的发掘利用，那么在语法层面上，诗歌功能则表现在对语言横组合轴加以诗化的运用。且看下例：

This Bread I Break

This bread I break was once the oat,
This wine upon a foreign tree
Plunged in its fruit;
Man in the day or wind at night
Laid the crops low, broke the grape's joy.

Once in this wind the summer blood
Knocked in the flesh that decked the wine,
Once in the bread
The oat was merry in the wind;
Man broke the sun, pulled the wind down.

This flesh you break, this blood you let
Make desolation in the vein,

① M. H. Abrams, *The Norton Anthology of English Literature*, New York & London, 1986, Vol. I, p. 1443.
② 《新英汉词典》，上海译文出版社，1981 年，第 1419 页。
③ Annette T. Rubinstein, *The Great Tradition in English Literature*, New York and London, 1953, pp. 121～163.
④ 《圣经·马太福音》，第 25 章 14～30。

(C)1994-2023 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www

Were oat and grape
Born of the sensual root and sap;
My wine you drink, my bread you snap.

(By Dylan Thomas)[①]

《圣经》中最后的晚餐的故事,以及基督教的圣餐礼为理解狄兰·托马斯这首诗提供了一个语境坐标,而引诗中划线部分的横组合排列,亦有它独特的功能。按照各行在诗中出现的顺序,我们将它们列示如下:

1. a This bread (I break) was once the oat.
   b This flesh (you break), this blood (you let).
2. My wine you drink, my bread you snap.

以上分析显示,引诗中的划线部分,尽管词语的排列次序相同,但实际上表现着两种不同的语法关系:1. 中心词及其定语从句,2. 前置宾语与句子的主谓部分。如果把这几行诗的语法层面与语义层面结合起来,我们就可以看到一个颇有深意的现象:

This bread I break ( )表示不变
(This) flesh you (break)
表示变项
My bread (you) snap ——表示还原

在上图中,诗行的语法层面是语言的横组合轴,其语义层面是语言的纵聚合轴。图中横组合轴排列关系的稳定不变性,被诗人用来暗示一种稳定的功能结构,它规定了相应的角色及其角色间的相互关系。而纵聚合轴的不断变化则影射着这一稳定的功能结构在不同的历史场景中变化着的表现形式。具体地说,这个稳定的功能结构包含了四个功能项或角色,它可以表现为如下的变化形式:

图表 1

指示项	质地项	行为者项	行为项
1	Jesus' flesh	Jesus (I)	break
2	Jesus' bread	apostles (you)	break
3	This		
4	This		
5	This		
6	My		

对图表 1 作纵向的分析,可以揭示全诗的主题。

上表中的[1][2]和[5]为隐在的纵聚合元素,其中[1],套用了《圣经》上耶稣在最后的晚餐所说的原话,显然向我们指示耶稣为了拯救人类而不惜以身殉道的决心。从[2]至[4],质地项的变化,象征着耶稣殉难之后,其血肉仪式化为圣餐的面包和酒,而他的信徒们,则通过圣餐的圣礼,世世代代体验着那种伟大的宗教情感,在灵魂上得到净化和升华。至[5],质地项发生了与[1]到[2]方向相反的逆转,圣礼的面包和酒转化成了活生生的血和肉,诗人在领受圣礼时内心深处体验到了先圣前贤誓为拯救苍生而不惜献身的强烈冲动。随着他的血肉在[6]中再次变成酒和面包,我们感受到诗人欲为人类正义而献身的伟大情怀。

C. 能指→能指(词法层面)

诗歌对于符号词法层面的运用,有时重在纵聚合段语义的多维性,有时注重横组合轴的对比映衬,本文限于篇幅,仅举一例说明前者。

I'm Nobody! Who Are You?
I'm *nobody*! Who are you?
Are you nobody, too?
Then there's a pair of us — don't tell!
They'd banish us, you know.
How dreary to be *somebody*!
How public, like a frog
To tell your name the livelong day
To an admiring bog!

(by Emily Dickinson)[②]

此诗的诗眼是 nobody 一词,其义有二:

① 杨岂深、孙铁主编《英国文学选读》第三卷,上海译文出版社,1989 年,第 237 页。

② Carl Bode, *Highlights of American Literature*, Book II, Washington, D. C., 1971, p. 49.

(C)1994-2023 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www

[1] not anybody, no person; [2] a person of no importance。从字面上看,在诗中 nobody 一词当取第二义,与 somebody(重要人物)相对应。①

然仅此一点,似乎尚解释不了 Dickinson 为什么时 nobody 那么执着的追求,对 somebody 那么深恶痛绝。但是,如果我们从词法的角度来看,把 nobody 这个词一拆为二,成为 no 与 body,分 somebody 为 some 与 body,那么其间就透出了新的意蕴。在灵与肉这一对永恒的矛盾中,body 是物质追求的同义语,是肉欲的渊薮。Dickinson,这位生活在 19 世纪中叶新英格兰清教世家的女诗人,不堪忍受周围令人窒息的保守气氛和拜金主义的世风,为了坚持自己的人格独立和精神自由,很自然地在她的诗中将之表现为灵与肉的搏斗。在她所生存的那个社会中,要想成为 somebody,就需要肯定肉的一面,涉足于那使人沉沦的 bog,从而牺牲心灵的自由。而这一点,是 Dickinson 所绝对不能接受的。她虽然尚不敢象爱默生、梭罗这些同时代的哲人那样,公开否定世俗的肉欲,但是她还是以她特有的方式,在与世隔绝的生活中维护着自己灵魂的独立和自由。

D. 能指→能指(语音层面)

语音是语言的物质外壳,是语言各层面中偶然性最大的因素。就单个的音素来说,语音和语义之间很难说有什么必然的联系。②然而,语音层面的这种偶然性,恰恰使诗人在这里获得了极大的自由。在诗歌中,诗人自觉利用各音素的发音特点,通过各种语音组合,调动身体(发音器官和相关部位)相应的运动器和感应器,营造出与语义系统协调的感觉组合模式③,使读者在下意识的层次上体验到诗的魅力。且看下例:

The Tyger

Tyger! Tyger! burning bright
In the forest of the night ···

(by William Blake)④

这首充满着激情的诗歌,完成于法国革命时期的英国。其时,已经确立了统治地位的英国资产阶级,开始显露出其原始积累的血腥与丑陋。他们一方面大量敛聚财富,另一方面大规模地生产着贫困和罪孽。William Blake 的这首诗,就是对当时社会黑暗的精神反抗。诗中,被压迫阶级心中的革命怒火,不仅象征性地表现为那穿行在夜林中的猛虎,而且表现为语音层面那震撼心灵的音响和节奏:

/ˈtaiɡə ˈtaiɡə ˈbəːniŋ brait /
/in ðə ˈfɔrist əv ðə nait /

从语音组合模式来看,第一行四个单词可分为 t 头韵群和 b 头韵群两组,元音 ai 先后出现三次,把两个头韵群紧密地联系在一起。与第一行语音组合变化中的统一相对,第二行的语音系统显得杂乱无章,除了两个轻读的定冠词/ðə/前后略呈呼应外,其他词语的辅音和元音则不相统属,独来独往,各自为政,给人一种山头并立,纷纷扰扰之感。

从语音的发音特点观之,第一行的/t/、/b/和/g/均为爆破音,而主导元音/ai/由开口度最大的后元音/a/⑤和开口度很小的前元音/i/组成,发音响亮,舌位变化大,动作感强。第二行在语音组合上显得较杂乱,但在发音特点上则有一定规律。7个辅音之中,/ð/(2 个),/f/、/v/和/s/均为摩擦音,/n/(2 个)和/t/(2 个),是第一行中/n/和/t/的余响。元音方面,一大群开口度小,音量微弱的元音/i/(2 个),/ə/(3 个),摇摆在两个开口度大,发音响亮的元音/ɔ/和/ai/的周围,好似一批伴虎的羊群。

以上所述语音层面的特点,以具体可感

① 《新英汉词典》,上海译文出版社,1981 年,第 874 页。
② D. Bolinger & D. A. Sears, *Aspects of Language*, London · Sydney · Toronto, 1981, pp. 9.
③ 汪济生《系统进化论美学观》,北京大学出版社,1987 年,第 433 页。
④ M. H. Abrams, *The Norton Anthology of English Literature*, New York & London, 1986, Vol. Ⅱ, p. 41.
⑤ D. Bolinger & D. A. Sears, *Aspects Of Language*, London · Sydney · Toronto, 1981, p. 24.

(C)1994-2023 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www

的物质形式演示了语义层面所表现的内涵。第二行语音杂乱纷呈，摩擦音频频，强音如虎，弱音如羊，这种语音模式表现了资本主义原始积累阶段弱肉强食的林莽法则。而第一行中，响亮的元音与反复出现的爆破音，这种语音组合，就好似非洲丛林中咚咚作响的战鼓，催动着咆哮的猛虎，用雷电般的伟力，去撕破林莽的沉沉夜幕，迎接新世纪的曙光。

二、诗歌对翻译的阻抗

以上分析表明，相对于非诗歌文本中能指与所指的一一对应性来说，诗歌文本在符号学意义上最大特点就是能指的多层次性和内涵的复义性。在诗歌文本中，能指的诸感性层面得到了最大限度的挖掘，各层面的偶然性因素被赋予了二度根据性[①]，成为拓展诗歌表现空间的有力手段。由是观之，造成诗歌文本美感的，就不是符号某一个层面，而是各层面诸因素协同配合，相得益彰的结果。

用系统论的术语来说，每一首诗就可以被认为是由诸子系统构成的大系统；而从格式塔美学的观点来看，每一首诗就是一个完形[②]。在诗歌中，组成诗歌的能指的各个层面，构成了种种力的式样，而这种种力的式样，又在诗的大系统中达到某种平衡。我们不妨从这个角度，对前面所析诗歌，重新进行一番宏观上的审视。

1 On His Blindness

talent	1，才能	密尔顿个人境遇
	2，货币单位	圣经故事

2 This Bread I Break

语义	圣经故事　当代境遇　纵聚合变化
语法	指示项，质地项，行为者项，行为项　横组合不变

3 I'm Nobody! Who Are You?

nobody	语义：小人物
	词法：不为形累

4 The Tyger

语义	燃烧暴跳于夜林的猛虎
语音	整齐有力的爆破音群；强音如虎、弱音如羊的摩擦音群

显然，以上各诗都存在两个(或两个以上)层面。一个是表层的，显在的；另一个是深层的，隐在的。这两个层面既相互联系，又相互对立，产生了强烈的张力，从而形成了诗歌可感的审美形态。

然而，诗歌语符这种多层次复杂的感性形态，对于翻译来说，就构成了极大的障碍。从符号学的角度观之，翻译的作业流程可以表现为如下一个模式：

翻译：符码①→符码②

在这个模式中，符码①能指与符码②能指，是在各自文化和历史背景中独立发展而来的，它们可能在某个层面上相同或相近，但决不可能在所有层面上等同或近似[③]。而在诗歌文本中，能指的每个层面(或多个层面)被赋予了一定的功能，因此译者所要考虑的，就不仅仅是单一层面上的等值，而是诸多层面上的等值。即使诗文中不出现上节所探讨的那些在语义和词法上不可译的情形，诗歌文本对翻译的阻抗也会让译者感到十分棘手。我们不妨以英国诗人彭斯的《我的心在高原》一诗的前四行为例，通过原文与译文的对比，来感受一下翻译者所面临的困境。

原文：

My heart's in the Highlands, my heart is not here,
My heart's in the Highlands, a-chasing the deer,
Chasing the wild deer and following the roe,
My heart's in the Highlands wherever I go.[④]

丰华瞻译文：

---

① 参见赵毅衡《文学符号学》，中国文联出版公司，1990年版，第143页。

② 张法《20世纪西方美学史》，中国人民大学出版社，1990年，第118页。

③ 乌·艾柯《符号学理论》，中国人民大学出版社，1990年，第111页。

④ 孙梁《英美名诗一百首》，中国对外翻译出版公司，1990年，第111页。

(C)1994-2023 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www

我的心在高原，我的心在远方，
我的心在高原，追逐着麋獐，
跟踪着鹿儿，奔驰在山岗上，
我走遍天涯，常念高原不忘[①]。

王佐良译文：

我的心呀在高原，这儿没有我的心，
我的心呀在高原，追赶着鹿群，
追赶着鹿群，跟踪着小鹿，
我的心呀在高原，别处没有我的心。[②]

袁可嘉译文：

我的心呀在高原，我的心不在这里，
我的心呀在高原，追逐着鹿麋。
追赶着野鹿，跟踪着獐儿，
我的心在高原，不管我上哪里。[③]

细读几位名家的译文，不难发现，他们之间的主要区别表现在对押韵的处理方式。

以韵观之，丰译 ang 音响亮，回肠荡气，颇能表现诗人对高原心驰神往的思念。然而，丰译韵有所得，意则有所损。英诗中三个指称动物的词语，deer，wild，roe，原本构成一个颇有深意的语义场：上位概念 deer，统领两个下位概念 wild deer 和 roe。Wild deer 表现的是高原雄浑粗犷的阳刚，而 roe 则象征着高原与人亲密相依的阴柔。丰译为了押韵和避免重复之故，舍"獐"而独存"鹿儿"，阳刚之气顿失，阴柔之味又不足，从而有损诗行意义和形式上的匀称均衡之美。

王译在诗韵上颇费了一番匠心。原文的"my heart is not here"译成了"这儿没有我的心"。主词谓词位置一变，诗行以"心"结尾，以"in"为韵，二、四行分别以"鹿群"和"心"结句。然而，这样的处理，同样不得不舍去原诗中由几个动物意象组成的语义场，没有在译文中表现出阳刚与阴柔的对立统一[④]。

袁译押韵处理较好。第二行韵脚"麋"字选得巧，从而几个动物意象"鹿麋"、"野鹿"和"獐儿"保留了原诗中相应的富有象征意义的语义场，而用韵律取 AABA，符合中国读者的听觉习惯。只是第三行后一个分句中的"獐儿"，按汉语的语音规律（儿化现象中反缀"儿"字不自成音节，而是与前面音节合在一起，使前一音节韵母成为卷舌韵母[⑤]），两字只发 zhɑ̄nɡr 一音，一句五字只剩四音，于节奏不免有损。

袁译较好地解决了押韵问题，但在处理第一个诗行时却遇到了语法方面的麻烦。原文"My heart's in the Highlands，my heart is not here"中，系动词在前后两个分句中分别为 's 和 is。这种选择，除了音节数量的考虑（每行十一个音节）之外，还有一种隐在象征意义。前一个分句用 's，这种形式上的紧凑，使 heart 与 the Highlands 之间只有一个表示包容关系的介词 in，从而暗示了 my heart 与 the Highlands 之间密不可分、水乳交融的关系。而与之相对，后一个分句中，heart 与 here 之间隔了两个单词 is not。它们不仅在语义上表现了两者的不相融，而且从音节的数量上也加大了 heart 与 here 的距离，暗示了两者之间的格格不入。译文在前一个分句中加了一个"呀"字，按现代汉语的习惯，当表示一种语气上的停顿，让人注意下面的话[⑥]。这样一来，从形式上看，"心"与"高原"之间因增加了一个音节和一个语气停顿而加大了距离；从意义上看，读者的注意重点转移到高原，从而有损原文中"心"与"高原"两者并重，密不可分，相互融通之本义。

如果说以上诸问题，通过纵聚合轴方面的反复筛选，尚能找到较为满意的办法，那么

① 丰华瞻《诗歌翻译的几个问题》，见《诗词翻译的艺术》，中国对外翻译出版公司，1986 年，第 119 页。
② 孙梁《英美名诗一百首》，中国对外翻译出版公司，1990 年，第 113 页。
③ 袁可嘉《彭斯诗钞》，上海译文出版社，1981 年，第 13 页。
④ 杨小洪《诗歌在翻译中丧失了什么》，《杭州师范学院学报》，1996 年第 4 期，第 84～95 页。
⑤ 《现代汉语词典》，商务印书馆，1984 年，第 286 页。
⑥ 邢公畹《现代汉语教程》，南开大学出版社，1992 年，第 263 页。

(C)1994-2023 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www

下列横组合方面的问题就让人十分头痛。首先，还是让我们回到“My heart's in the Highlands”这个分句。它在这四行诗中一字不变地出现了三次，表现了诗人心系高原的情怀，象征着诗人心理时空的永恒。而一、三诗行中的 here 与 wherever I go，则表现了实在场景的不断变换，暗示着外在时空变换不已的短暂。这种内在与外在、永恒与短暂、稳定与变换的对立，很容易使人联想 John Donne 在“A Valediction: Forbidding Mourning”中用来比喻恋人之间情感的那个圆规[①]。不同之处在于：Donne 诗中是圆规明喻恋人的分离，Burns 诗中是灵肉的分离隐指圆规；Donne 的圆规是女人固定在家而男人出门远行，Burns 诗中是心固定在高原而身体流浪异乡。由此观之，原文中“My heart's in the Highlands wherever I go”在形式上就潜含着上述的三重对立。因此行末的 go 所表示的，就不是一种中性意义上的空间移动，而是一种以高原为心理圆心的离乡背井。

诗中的这种对立，不仅表现在文本的语义层面，而且还投射在诗行语音层面的横组合轴上：

/mai haːts in ðə ˈhailəndz， mai haːt iz nɔt hiə/

/mai haːts in ðə ˈhailəndz hwɛəˈrevə ai gou/

为了更清楚地表现划线部分的元音所构成的组合模式，我们有必要先画出英语中元音的音位图：

舌位图

高 i u

ɪ ɨ θ ʊ

中 e o

ə

ɛ ɔ

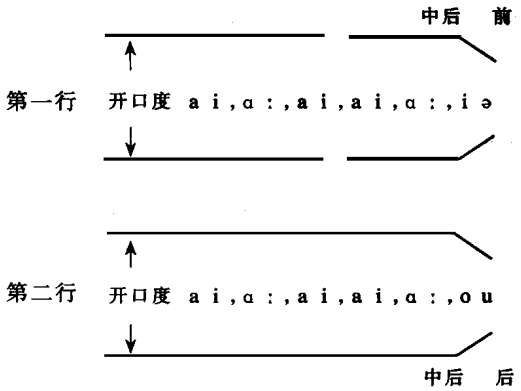
ʌ

低 æ a

前 中 后[②]

(注：舌位越高，开口越小，舌位越低，开口越大)

根据元音音位图，我们可以描绘出上述诗行有关音素发音时开口度的大小和舌位的前后：



第一行前半部，三音开口度相近，heart 的 aː 置于两个 ai 之间，左右逢源，心畅情怡；但其后半部，iə 的开口度骤然缩小，开口度大的 aː 在其中倍受窘迫，如被枷锁。第四行的后半部，ou 音的开口度比 iə 大，而且从 ai 和 aː 到 ou，舌头有一个从中后向后的运动，而这个向后的位移，象征性地表现了心向内在空间的运动。这样一来，go 在语音层面就表现了一种双重的对立：1. 在第一行 here 相对应，心被迫离开永恒的内在本位，向变化不已的外在场景位移，从而失去了与高原自然本性相融一体的自由自在，如堕牢笼之中；2. 与 wherever I go 的语义层面相对立，暗示了天涯的游子，虽然身不由己，浪迹四方，但是却心思故土，常念不忘。

而且，与原文相比，译文没有原文那样整齐对称而富有变化。原文每行十一音节，前两行中间以一逗号隔开，有一长顿，象征着诗人身在异乡而心向故土的身心分离；后两行则一气到底，表现了诗人在想象中与故土物我相融，情性摇荡，矢志不移的情怀。心境一变，节奏随之而改。而节奏虽改，音节数如

① 王佐良等《英国文学名篇选注》，商务印书馆，1995 年，第 240～241 页。

② D. Bolinger & D. A. Sears, *Aspects of Language*, London·Sydney·Toronto, 1981, pp. 9.

(C)1994-2023 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www

故。变中有不变，变为显相，不变为隐相(英文中音节数不可一览而知)，变喻外在时空，不变喻内在心理，两者明暗相彰，内外呼应，给读者以极大的想象空间。译文的情况与原文正好相反，变者为字数，不变者为节奏。各分句字数不整，节奏则一以贯之，每行皆两个分句，分句间一概用逗号隔开。字数所变，非因心境有改；节奏如一，不顾情致有变。变不得其时，不变亦不得其理，形式游离于内容之外，动静失其所依据。更不要说原文那般明暗呼应，层次分明。

由是观之，译诗之难，难在诗歌文本内涵的复义性，难在诗歌语符向多维空间扩张中所获得的活生生的审美张力。它那由众多层面融汇造化的完形，象一个朝气勃勃的生命性，顽强地抵抗着翻译试图使它脱胎换骨的努力。

主要参考文献

赵毅衡《文学符号学》，中国文联出版公司，1990 年版。

特·霍克斯《结构主义和符号学》，上海译文出版社，1987 年版。

罗·休斯《文学结构主义》，三联书店，1988 年版。

乌·艾柯《符号学理论》，中国人民大学出版社，1990 年版。

汪济生《系统进化论美学观》，北京大学出版社，1987 年版。

D. Bolinger & D. A. Sears, *Aspects of Language*, London·Sydney·Toronto, 1981.

R. H. Robins, *General Linguistics*, New York. London, 1989.

J. Lyons, *New Horizons in Linguistics*, London. New York, 1987.

F. R. Palmer, *Semantics*, London. New York, Cambridge University Press, 1981.

E. C. Traugott & M. L. Pratt. *Linguistics for Students of Literature*, New York. Harcourt Brace Jovanovich, Inc. 1980.

(**联系地址**：310012　杭州师范学院外文系)

【简讯】 美国著名翻译理论家、语言学家尤金·A·奈达博士应邀于 1997 年 10 月 12 日至 22 日访问了上海外国语大学，其间被聘为上外名誉教授和《外国语》杂志顾问，并参加了 '97 上外翻译学术研讨会。会后还到复旦大学、上海财经大学、杭州大学和南京师范大学做学术报告。这是奈达博士第十次访问我国。尽管已年逾八旬，但老人家精神矍铄，谈锋甚健，受到各校师生的热烈欢迎。他宽阔的学术襟怀和学术视野，尊重知识、探求真理、为人谦和、语出幽默的大家风度深深地感染了与会者和各校师生。

访问期间，奈达博士就翻译研究的名与实、如何看待不同翻译研究流派、翻译与文化的关系、以翻译为目的的语法研究新方法、翻译教学等问题做了精彩的演讲，并对研讨会上的学术报告逐一发表看法，积极参与研讨。奈达博士认为就目前的翻译研究而言，称其为 Translation Studies 要比 Translatology 更为恰当，因为只有当科学发展到能够清楚地揭示大脑的语言转换机理时，后者才会名符其实。他还重申，翻译研究是科学研究。

当问到在目前众多的翻译研究流派中哪家为主导时，他明确表示，翻译是一个动态的、各种因素交织在一起(overlap)的过程，任何孤立、形式、过于简化的研究都是不可取的。目前没有任何一种翻译理论能够涵盖翻译研究的所有领域。各种理论从不同的方面研究翻译的性质、标准和过程是很自然的，也是有益的。一种理论的提出有其学术背景，要注意研究发轫者的学术基础和实践过程。翻译研究中不应存在语言学派和文艺学派水火不容的情况。当谈及语言学理论对翻译的指导作用时，他认为有必要区分语文学和现代语言学手段的不同。就翻译与文化的关系而言，奈达博士表示这是他目前的学术重点，主要在社会语言学的框架下研究。同时他坦诚地告诉与会者，他对东方文明，尤其是中国文化不甚了解，其理论应用也多有局限之处，因而学术交流和学术民主是非常重要的。

奈达博士的学术观点有助于我们更好地认识、借鉴和吸收西方翻译研究中语言学派的成果，对于当前国内某些学术热点的进一步深入探讨也不无裨益，更为重要的是，它使我们更迫切地认识到建立有中国特色的译学研究体系的重要性。　　(王昱)

(C)1994-2023 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www