

# 论解释意义在文学翻译中的隐身现象

杨珊珊 熊 辉

**摘 要:** 相较于意图意义、文本意义和解释意义的不完全对等或符号过程的不完整性, 翻译活动解释意义和解释者身份隐身的现象更值得玩味。解释意义和解释者往往会被文本意图和创作者取代, 如将翻译融入创作的行为, 虽然没有形成具体可感的翻译文本, 但解释者可以从创作文本中发现解释文本的影像。在符号强大的表意能力面前, 解释者和解释意义隐身, 但依然可以部分完成意义的感知和传递, 参与意义世界的建构。

**关键词:** 翻译活动, 符号过程, 解释意义, 翻译文本

## On the Invisibility of Interpretive Meaning in Literary Translation

Yang Shanshan Xiong Hui

**Abstract:** Compared with the incomplete equivalence between intentional meaning, textual meaning, and interpretive meaning, or the incompleteness of semiotic processes, the invisibility of interpretive meaning and interpreter in translation activities is more worthy of consideration. The interpretive meaning and the interpreter are often replaced by the creator and the intention of the text, such as by incorporating translation into the act of creation. Although no concrete and perceptible translated text is formed, the interpreter can discover the image of the explanatory text from the creative text. Because of the powerful expressive power of signs, the invisible interpreter and interpretive meaning can still partially complete the

perception and transmission of meaning and participate in the construction of the meaning world.

**Keywords:** translation activities, semiotic process, interpretive meaning, translated text

**DOI:** 10.13760/b.cnki.sam.202401017

翻译活动与符号过程具有一定的相似性，二者都涉及符号之间的意义转换，即把信息的发送视为翻译中原作的创作过程，把符号化的信息文本视为翻译中的原作，把对符号的感知和接收过程视为译者阅读和理解原文的过程，而把原文意义的解释过程视为译者用另一种符号呈现原文的过程。但在新一轮符号过程中，存在着将解释意义（译作）或部分解释意义当作创作意义的现象，也就是将符号的解释行为当作创作行为，将符号化过程中的解释意义当作创作中的意图意义，从而使上一层符号的解释项处于隐身的状态。这导致了看似不完整的符号过程。但此时不完整的符号过程只是种表象，实际上信息发送者、意义文本和解释文本俱在，只是由于人为的遮蔽或掩饰而不易被感知，造成符号过程不完整的错觉。

## 一、意义解释的重要性与能动性

作为解释项的翻译文本是原符号文本获得意义的决定性条件，从某种程度上讲，只有作为接收/解释者的译者才是赋予原符号文本意义的能动因素。要使符号文本有意义，必须要有接收/解释者（译者）的加入，否则符号文本携带的意义就不会被解释出来，因此也就没有意义。

对解释项的倚重几乎是所有文学、艺术乃至外交辞令所共有的特征，因为文本意义的实现在很大程度上是由解释者的阐释能力决定的，不像科技文本、法律文本或商品使用说明书，接收者不需要发挥主观能动性，其文本意义基本上是恒定的。所谓“微言大义”，体现的就是解释者对符号文本意义的强大阐释力。从符号的角度出发，赵毅衡（2016，p.41）给文本做了如下界定：“符号很少会单独出现，一般总是与其他符号形成组合，如果这样的符号组成一个‘合一的表意单元’，就可以成为‘文本’。”由此看来，文本是由多个符号构成的拥有一定意义的表意单元。推而论之，以语言符号为例，一句话可以是一个文本，一段话、一篇文章也可以是一个文本，一本书可以是一个文本，系列图书也可以是一个文本，只要由众多符号构成“合一的表

意单元”，无论文本的长短和符号的多少，均可视为一个文本。一般而言，文字文本不包括注释、标题、序言及出版信息，这是最窄的“文本”（Greimas & Courtes, 1982, p. 340）概念，即文字文本。与此相对，比较宽的文本定义则是“指任何符号表意组合，不管是印刷的、写作的、编辑出来的文化产品，从手稿到档案，到唱片、绘画、乐谱、电影、化学公式，等等”（赵毅衡，2016，p. 41）。凡是有意义的符号组合，都可以称为文本。不管对文本做何定义，符号要成其为文本必须满足两个条件：一是“一些符号被组织进一个符号组合中”；二是“此符号组合可以被接收者理解为具有合一的时间和意义向度”（p. 42）。因此，文本涉及“一些符号”“组合”“接收者”“理解”“时间”和“意义”等因素。值得注意的是，符号文本“合一的意义”是经接收者理解而成的，不是在符号过程中被赋予的，这里再度说明符号的解释之于符号意义的生成具有不可替代的作用。在具体的生活实践中，符号组合是否构成文本有如下三种情况：第一，符号组合本来携带意义，经过翻译解释之后，依然携带意义，因而成为了文本；第二，符号组合最初并不携带意义，但经过接收者的翻译解释之后，符号组合反而具有了自洽的意义，因而成为了文本；第三，完美的符号组合本来携带意义，但经过接收者的翻译解释之后，符号组合反而没有任何意义，因而无法构成文本。故赵毅衡（p. 42）认为：“文本要如何组成才能有意义，实际上取决于接收者的意义构筑方式。”

符号文本并不是“物”，而是处于信息发送者和接收者之间的一个相对独立的意义存在，它使符号表意跨越了时间和空间的距离，成为一个承载意义的表意过程。而只有通过表意这个过程，符号的组合才能成为文本，符号组合才具有“文本性”（textuality）。我们今天可以接收到古代文本的意义，也可以接收到异域文本的意义，但翻译文本对异域读者而言，更是跨越了漫长的时间和空间距离，然后由新的语言符号组合而成的意义才被译语读者接受，因而才被视为一个文本。在鲍德朗德（Beaugrande, 1980）看来，文本至少包含七种品质：结构上的整合性、概念上的一贯性、信息发出的意图性、接收的可接受性、解释的情境性、文化的文本间性、文本自身的信息性。实际上，翻译符号的文本性不一定完全具备以上七种品质，比如就“结构上的整合性”而言，各种选译、节译等对原文本的整体性是一种严重的破坏，但这似乎并不影响这些译本的意义表达，而且只要译者的伴随文本对某些信息的解释足够全面，读者也不会觉得选译、节译的意义不完整。因此，结构上不完整的文本经过翻译之后，也能成为有完整意义和结构的新文本。俄国著

名作家爱伦堡同情十月革命，痛恨资产阶级，他虽不是共产主义者，却“想努力做一个真正的革命的作家”（蒋光慈，1927，pp. 59 - 60）。蒋光慈的翻译作品《春天的冬笑》是爱伦堡小说《媻娜之爱》（1928）的第二章，是对这部小说片段的翻译，但在中国却是一个有完整意义的文本。该译作讲述的是法国领事的女儿媻娜与红军军官“波尔雪委克”洛波夫之间的恋爱故事。在共产主义革命党人被视为恐怖者的语境下，媻娜因为一次意外与革命党人洛波夫相爱，最后洛波夫被无情地杀害，只留下媻娜在红色的莫斯科孤独地生活。节译作品在中国获得了广泛的传播，成为“革命 + 恋爱”小说模式的范本，影响了中国革命小说的创作。

由此看来，翻译文本是否可以构成新文本，并不与原文本结构的完整性有必然联系，而在于作为解释者的译者是否采用新的符号将译文组合成一个有机的自治整体。这也正好应了赵毅衡（2016，p. 41）的论断：“文本的构成并不在于文本本身，而在于他的接受方式。”翻译是一种特殊的接受方式，译者当然拥有更多的构建文本的主导权，真正掌握着将译文“文本化”的权力，由此作为翻译语言或翻译符号的组合才具有了意义。正如前面所讲到的，浦爱德翻译的《黄色风暴》仅仅是老舍《四世同堂》的节选，但马小弥将其回译到中国之后，利用汉语仍然重新建构起了被中国读者视为完整故事的《饥荒》；蒋光慈节译自爱伦堡小说《媻娜之爱》第二章的《春天的冬笑》，中国读者依然认为是一个完整的故事。为什么节译的文本在翻译之后却可以被目的语读者视为完整的作品呢？主要还是在于译者的努力，他们用目的语将源文本的意义或意义片段重新组合成了完整的文本，此时译文与原文在意义上仍然保持着亲缘关系。

## 二、解释意义的隐身及其成因

正因为解释者在符号过程中具有非常重要的能动性，所以出现了解释者掩盖原符号文本而重新开启新一轮符号过程的行为。

任何翻译活动都是一种符号意义的解释行为。翻译活动的表现形式丰富多样，与节译不同，译者还可以根据原文的内容、人物或场景，在翻译过程中将原符号文本的片段或碎片重新组合，从而构成完全有别于源文本的崭新文本，此时的新文本与源文本在意义上的亲缘关系不够明显。有时候，作为解释者的译者还会有意掩盖新文本与源文本的关系，致使新文本的接收者常常以为他们接收到的是新创作的符号文本，而非某个他语符号源文本的全部

或局部。从这个意义上讲，作为解释者的译者隐身了，被迫让位给创作者；作为解释项的翻译文本消失了，变成了目的语中的原创作品。由此，表面上形成了不完整的符号过程，即只有发送者和意义文本，而没有信息的接收者和解释文本。实际上，这时的符号过程依旧是完整的，只是译者和创作者、翻译文本和创作文本之间出现了身份的重叠，加上人为的阻挠和干预，普通的接收者无法看见作为译者的解释和翻译文本，而更容易看见作为新符号文本的创作者和意义文本。为了说明翻译过程中存在这样的符号组合方式，我们不妨来看看两首诗歌：

一是闻一多悼念亡女立瑛的《忘掉她》，限于篇幅，本文仅选录其中精彩的两节：

忘掉她，像一朵忘掉的花！  
 年华那朋友真好，  
 他明天就叫你老；  
 忘掉她，像一朵忘掉的花！  
 忘掉她，像一朵忘掉的花！  
 如果说是有人要问，  
 就说没有那个人；  
 忘掉她，像一朵忘掉的花！

二是美国女诗人蒂斯黛尔（Sarah Teasdale）的 *Let It Be Forgotten* 一诗：

Let it be forgotten, as a flower is forgotten,  
 Forgotten as a fire that was singing gold;  
 Let it be forgotten for ever and ever,  
 Time is a kind friend, he will make us old.  
 If anyone asks, say it was forgotten  
 Long and long ago,  
 As a flower, as a fire, as a hushed footfall  
 In a long forgotten snow.

两相对照，如果抛开两国语言尤其是语法的差异，两首诗的精彩诗行几乎如出一辙。闻一多留学美国的时候特别喜爱意象派女诗人蒂斯黛尔（Sara Teasdale）的作品，曾有人说“他写的悼念亡女立瑛的《忘掉她》的形式，就受到狄丝黛尔的影响”（薛诚之，1979）。事实上，闻一多《忘掉她》所受

蒂斯黛尔的影响不仅仅在形式上，两首诗在诗句、意象以及诗情上都有很多相似之处。由于中国自古以来就很少使用被动句，“中国被动式用途之狭，是西洋被动式所比不上的。……西洋的主动句大多数可以转成被动句，中国则恰恰相反，主动句大多是不能转成被动句的”（王力，1984，p. 128），而严密的英语语法中被动语态应用得十分普遍，所以蒂斯黛尔在作品中用了很多被动句式，而闻一多秉承了中国语言表达的特点，均采用了主动句式。如果翻译的时候将蒂斯黛尔的诗改用主动语态，再将代名词“它”换成“她”，那闻一多诗歌的这两节几乎可以说是蒂斯黛尔作品的解释文本。如果不是一种选择性的经特殊组合之后的翻译文本，闻一多的诗至多可能在构思、意象上与蒂斯黛尔出现类同，不可能出现诗句相同的情况；如果没有接收者的翻译解释，蒂斯黛尔的诗句怎么会变成中文出现在闻一多作品中呢？可能的情况是，当闻一多想表达“忘掉”的情感时，不自觉地就想到了曾经阅读过的蒂斯黛尔的诗句，于是将其翻译出来，再通过“为我所用”般的组合，构成了一首恰到好处地表达自己情感的新作品。因此，翻译在这个时候成了闻一多构建新文本的手段。若没有对蒂斯黛尔作品的阅读和再组合，闻一多表达的情感肯定是另外一种面貌。由此看来，正是闻一多对蒂斯黛尔《忘掉它》的接受方式的特殊性，才使他在汉语符号的再次组合中建构了新的文本，并生成了新的文本意义。

与原符号文本因客观的历史原因而失传或损毁不同，翻译活动中存在的这种刻意隐藏原符号文本的现象，目的是消除译文的二度符号过程，或遮蔽原符号文本解释意义的推衍，而回归具有显著首创意义的第一层符号过程。五四时期，很多诗人在阅读了外国诗歌以后开始诗歌创作，而他们的作品中又总是掺和着许多他们曾经青睐的外国诗人作品的意象、诗句甚至意境等原符号文本的碎片，我们能够明显地感受到这些诗人的创作受到了外国诗歌的启示，却找不到具体的翻译文本，只因他们将潜在的翻译行为当作创作手段，由此掩藏了作为解释的翻译环节。对于中国早期新诗创作中的这一现象，学术界一般都大而化之地视为受外国诗歌的影响，至于外国诗歌是怎样产生影响的，至今很少有人进行过认真思考。外国诗歌对早期中国新诗创作的影响是客观存在的，但影响的中介却是多元的：外国诗歌可能经过翻译后去影响我国的读者或诗人，很多兼事翻译的诗人可能在翻译外国诗歌的过程中受到了感发，也有一些人通过直接阅读外国诗歌而受到启示，等等。在此，我们还必须注意这样一种现象，即部分诗人的作品中出现的外国诗句此前没有以译诗的名义在公开刊物上发表过，也就是说，出现在中国诗歌中的外国诗句

不是名正言顺的翻译诗歌中的诗句，比如徐志摩创作《威尼市》是在1922年，而尼采《威尼斯》的中文译作首次出现则要到30年代，梁宗岱翻译发表《威尼斯》的时间远远晚于徐志摩在该诗作的影响下创作《威尼市》的时间（毛迅，2000）。又比如闻一多创作《死水》时，美国女诗人米蕾（Edna St-Vincent Millay）对中国读者而言还相当陌生，她那首影响了闻一多《死水》的十四行诗，恐怕只有闻一多本人在留学美国时阅读原文才有所了解（赵毅衡，2013，p. 24）。这些事例表明很多诗人在阅读外国诗歌原文后，并没有将其翻译成另一种语言符号再现出来形成新的符号文本，但这并不表明他们没有对原文本进行解释，在潜意识里他们还是展开了解释活动，只是解释文本作为记忆留存在大脑中，没有用另一种符号再现出来。很多外国诗句被翻译成汉语存入诗人的大脑中，一旦遇上合适的情景和心境，外国诗句就会从他们的笔端不自觉地流泻出来，从而成为他们自己创作的构成部分。对大多数诗人来说，翻译作为一种创作手段实际上指的是解释项的影响，外国诗歌要么为诗人的创作提供了意境，要么为诗人表达感情提供了恰当的诗句或意象，它在一定程度上代替了诗人创作过程中对部分意象、诗句、意境、形式乃至整首诗歌的构思，外国诗歌的很多要素仅仅通过文本解释就变成了诗人作品的构成元素。因此，解释是在替代部分创作环节的层面上才被指认为创作行为，进而被目的语读者视为原创符号过程，而非对外语符号文本的解释行为。

英国人勒弗维尔（André Lefevere）在1975年提出“拟译”（Imitation）概念时实际上已触及将符号文本的解释作为另一层符号信息发送的现象。他在《诗歌翻译：七种策略和蓝图》（*Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*）中“将拟译界定为创造一首‘新’诗”，因为如果说这种翻译产生的目标文本和“源文本有共同之处，也只有题目和出发点相同”，“源文本只不过是拟译作者的灵感源泉，由此生成的译本必须看作是‘另一个作品’。这样产生的译本体现了对原文的一种激进的新解读，与改译不同的是，这样的解读完全受制于拟译者个人的审美倾向”。（马克，2005，p. 100）在此，原文其实并没有被翻译成真正的目的语文本，拟译的结果是产生了“另一个作品”，拟译中所谓的翻译只是一种阅读原文的过程以及由此形成的对原文的一种心理层面的解释或翻译。但正是这种潜在的翻译为译者的创作带来了资源，不仅可以激发其创作灵感，而且在创作文本的整体结构、情感内容以及形式等方面也影响了译者的创作。需要特别说明的是，很多翻译论者之所以没有直接阐述阅读外语原文可以启发作家的创作灵感，是因为外国文学作

品要真正地影响中国作家，其间有一个必不可少的中介环节，那便是作为解释的翻译，但此翻译并不同于普通意义上的翻译，它没有确实可考的文本，只是留存于阅读外国文学原文的作家思维活动中。按照勒弗维尔的说法，如果拟译形成的文本应该被划入创作的范畴，那拟译中势必包含了一个潜在的翻译文本，否则拟译怎么可以被称为“译”呢？既然拟译也是一种翻译类型，那它一定拥有自己的目的语文本，只是这一目的语文本是一个潜在的译本，我们所看到的被勒弗维尔划入创作范畴的文本其实是潜在译本的影响下译者自己的创作文本，因此，对原符号文本的解释行为成了影响或激发解释者创作的手段。

### 三、解释意义隐身现象的遮蔽

正因为很多作家将符号意义的解释行为当作创作过程，所以为了维护自己作品的独创性，作家们必须斩断解释文本（或他们视为创作的文本）与原符号文本的意义关联，从而制造了文学史上的一桩桩“悬案”，不仅符号过程中的解释项不知其踪，而且即便是创作文本也难以在知识谱系上回溯自身的渊源。

将符号解释行为作为创作手段使很多作品打上了模仿、改写甚至抄袭外国文学的烙印，但随着自身艺术的发展和创作的成熟，很多人都会发现先前那些在解释外国文学的过程中创作的作品缺乏独创性。有鉴于此，便出现了很多作家否定自己早期创作的行为，也出现了部分诗人隐藏外来影响的做法。就隐藏外来影响而言，闻一多恐怕是个典型，他对自己在美国求学期间所受的影响只字不提，以至于人们认为他的诗歌创作主要受到了英国诗风的影响，比如卞之琳先生（2002，p. 154）在《完成与开端：纪念诗人闻一多八十生辰》一文中说：“我认为徐、闻等曾被称为《新月》派的诗创作里，受过英国十九世纪浪漫派传统和它在维多利亚时代的变种以至世纪末的唯美主义和哈代、霍思曼的影响是明显的。”刘焯在《闻一多评传》（1982，p. 177）中认为：“‘五四’时期对闻一多影响最大的外国作品，是英国浪漫主义的诗歌和诗论，拜伦、雪莱、华兹华斯、柯尔勒之、济慈等名字，他都熟悉。”但实际上，对闻一多诗歌创作影响最为深刻的应该是美国诗歌，他早年在美国留学时就开始接受美国新诗运动的影响。“闻一多向来只说自己耽读拜伦、雪莱、济慈、丁尼生，后来在徐志摩主持的《诗镌》上发表的英诗翻译，也多半是白朗宁、哈代、赫思曼。有足够证据证明他当时在美国更注意正在周



围升起的诗坛新人，虽然他自己从不提及。这种不提今人捧古人的‘文学势利眼’很常见，人所难免。”（赵毅衡，2013，p. 20）为什么闻一多不提今人（美国新诗人）而提古人（英国浪漫派诗人）呢？除了赵毅衡先生所说的“文学势利眼”之外，更为重要的原因是早期的闻一多把翻译外国诗歌的符号解释行为当作了创作手段，他的有些作品是受了当时美国诗歌的直接影响后创作的，有的作品带有明显的模仿甚至抄袭的痕迹。也许是为了维护自身艺术的创造性，闻一多隐藏了他创作中所受美国诗歌的影响。

就否定自己早期创作而论，徐志摩应该是新诗人中比较具有代表性的人物，其目的仍然是掩盖自己曾经阅读并翻译源文本的符号解释行为，进而掩盖自己创作中模仿或“抄袭”的污点。徐志摩曾极力否定自己年少时期的作品，在《〈猛虎集〉序文》中他对早期创作进行了这样的描述：“只有一个时期我的诗情真有些像是山洪暴发，不分方向的乱冲。那就是我最早写诗那半年，生命受了一种伟大力量的震撼，什么半成熟的未成熟的意念都在指顾间散作缤纷的花雨。我那时是绝无依傍，也不知顾虑，心头有什么积郁，就付托腕底胡乱给爬梳了去，救命似迫切，那还顾得了什么美丑！我在短期内写了很多，但几乎全部都是见不得人面的。这是一个教训。”（徐志摩，2006，pp. 7-8）先生（2002，p. 308）的推算，“‘那半年’算起来应该是在1921年从美国转到英国以后，在他二十五岁的时候”。徐志摩自己说那时候是受了“一种伟大力量的震撼”才写诗的，那么促使其写诗的伟大力量究竟是什么？从他早年的诗作《夜》《地中海中梦埃及魂入梦》《梦游埃及》等来看，绝非爱情的力量。种种情况表明，这伟大的力量应该是英国文化尤其是诗歌带给他的心灵的震撼。有可靠的资料证明徐志摩到了英国以后才对文学艺术发生兴趣，他自己在《吸烟与文化》中也承认了这一点：“我的眼是康桥叫我睁的，我的求知欲是康桥教我拨动的，我的自我意识是康桥给我胚胎的。”（1931，p. 42）在英国诗歌和文化的震撼下写成的诗难道真如徐志摩所说的那样“全部都是见不得人面的”吗？事实并没有他自己描述的那么糟糕。他早年的作品曾受到过读者的好评，比如有人认为徐志摩《夜》这首长诗“确是另创出一种新的格局与艺术”（佚名记者，1923-12-01）<sup>①</sup>。既然如此，徐志摩否定早期作品的原因就显得更为扑朔迷离了。毛迅（2000）在谈徐志摩早年诗作的抄嫌疑点时说：“如果抄袭者后来没有成名，没有引起人们的

<sup>①</sup> 实际上该佚名记者为王统照，他的完整“附言”是：“志摩这首长诗，确是另创出一种新的格局与艺术，请读者注意！”

广泛关注，这种抄袭也就随时光飞逝而杳无痕迹，不会有人来计较。可如果抄袭者后来成了知名人士，那么他早年的抄袭就会成为一个叫人难堪的污点，一旦被人发现，自然不好解释清楚。遇到这种情形，最好的办法就是不要让人们注意到自己的过去，于是就有了志摩似的回避和掩饰——对早期创作的全盘否定。”的确，徐志摩否定早期作品的一个最大动机就是要掩饰自己曾经对外国诗歌作品的模仿，否定自己早年“以译代作”的创作方式。

除了徐志摩、闻一多，胡适这位新文化运动先驱也曾有过类似的行为，不过他是在文学理论而非创作上否定美国意象派诗歌运动的影响。胡适翻译的诗歌在发表时总会注明原作者以说明该诗是译诗而非原创，按照五四前后的译诗传统还会附上“译前”或“译后”以对所译作品进行说明，他对拿来宣称新诗进入“新纪元”的《关不住了》的译诗身份也坦诚承认。但是在发动新诗运动的学理依据上，胡适很少提到他的白话新诗运动是他留学美国时受了美国诗坛上正在流行的意象派诗歌运动的影响，而把发动白话新诗运动的根据归结到英国浪漫派诗歌的源头（比如他翻译白朗宁诗歌时的附言），或欧洲文艺复兴时期的语言策略，或中国古代的白话文学传统，等等，唯一不提及的便是影响自己最深刻的美国意象派诗歌运动。梁实秋（1998，p. 35）曾说：“试细按影像主义（即意象派——引者加）者的宣言，列有六条戒条，主要的如不用典，不用陈腐的套语，几乎条条都与我们中国倡导白话文的主旨吻合，所以我想，白话文运动是由外国影响而起的。”但胡适为什么会否定他的新诗主张受到了意象派诗歌的影响呢？胡适当然不希望自己倡导的白话新诗被讥笑为是对美国意象派诗歌的抄袭照搬，他要为自己发动的新诗运动寻找更加可靠和更为深厚的文化渊源，以证明此运动并非简单地照搬美国的意象派诗歌运动。但胡适再怎样为白话新诗运动寻找美国以外的渊源，也无法否认其新诗主张源于美国意象派诗歌运动的影响。

由此可以看出，符号的解释行为不仅关涉符号意义的生成和传递，而且在某些特殊情况下，尤其是从一种文化语境到另一种文化语境，从一种语言符号系统到另一种语言符号系统的过程中，它还会孕育出新的符号组合方式和意义，从而开启全新的符号过程。正因如此，跨文化和跨语际符号的解释行为也会被部分解释者巧用成创作行为，从而导致第一层符号过程中的解释意义和第二层符号过程中的意图意义相混淆，特别是在民族文化语境下由于解释意义的接收者受视域和语言所限，甚至会越过符号的解释环节而直接将符号解释视为信息发送。

## 引用文献:

- 卞之琳 (2002). 卞之琳文集 (中). 合肥: 安徽教育出版社.
- 佚名记者 (1923-12-01). 《夜》附言. 晨报·文学旬刊, 3 版.
- 蒋光慈 (编). (1927). 俄罗斯文学. 上海: 创造社出版部.
- 梁实秋 (1998). 现代中国文学之浪漫的趋势. 载于徐静波 (编). 梁实秋批评文集, 32 - 51. 珠海: 珠海出版社.
- 刘烜 (1983). 闻一多评传. 北京: 北京大学出版社.
- 毛迅 (2000). 《威尼市》: 徐志摩早期诗艺中的一个疑点. 文学评论丛刊, 2, 36 - 47.
- 王力 (1984). 中国语法理论. 王力文集 (第一卷). 济南: 山东教育出版社.
- 徐志摩 (1931). 巴黎的鳞爪. 上海: 新月书店.
- 徐志摩 (1983). 徐志摩诗集 (全编). 杭州: 浙江文艺出版社.
- 徐志摩 (2006). 猛虎集. 天津: 百花文艺出版社.
- 薛诚之 (1979). 闻一多和外国诗歌. 外国文学研究, 3, 69 - 74.
- 赵毅衡 (2013). 对岸的诱惑. 成都: 四川文艺出版社.
- 赵毅衡 (2016). 符号学: 原理与推演. 南京: 南京大学出版社.
- 爱伦堡 (1928). 冬天的春笑 (华希理, 译). 太阳月刊 (五月号), 5, 1 - 19.
- 马克, 莫伊拉 (2005). 翻译研究词典 (谭载喜, 主译). 北京: 外语教学与研究出版社.
- Beaugrande, R. (1980). *Text, Discourse and Process*. Norwood, NJ: Ablex Publishing Co. .
- Greimas, A. J. & Courtes, J. (1982). *Semiotics and Language*. Bloomington: Indiana University Press.

## 作者简介:

杨珊珊, 西南大学中国新诗研究所博士研究生, 研究领域为翻译文学。

熊辉, 四川大学外国语学院教授, 研究领域为翻译符号学。

## Author:

Yang Shanshan, Ph. D. candidate of the Institute of Modern Chinese Poetry, Southwest University. Her research interest is translated literature.

Email: yang33@swu.edu.cn

Xiong Hui, professor in the School of Foreign Languages, Sichuan University. His research interest is translation semiotics.

Email: byxiongh@126.com