

## **Terms of Use**

The copyright of this thesis is owned by its author. Any reproduction, adaptation, distribution or dissemination of this thesis without express authorization is strictly prohibited.

All rights reserved.

意识形态、诗学与文学翻译选择规范  
——20 世纪 50 - 80 年代中国的（后）现代主义文学翻译研究

查明建

哲学博士

岭南大学

二零零三年九月

意识形态、诗学与文学翻译选择规范  
——20 世纪 50 - 80 年代中国的（后）现代主义文学翻译研究

查明建

论文呈交以符合哲学博士课程之部分要求

岭南大学

二零零三年九月

# 论文撮要

## 意识形态、诗学与文学翻译选择规范

——20 世纪 50 - 80 年代中国的（后）现代主义文学翻译研究

查明建

哲学博士

20 世纪 80 年代之前，西方（后）现代主义文学在中国一直受到排斥，在中国翻译文学多元系统中处于边缘的位置。在 50 - 70 年代更被视为“颓废文学”、“反动文学”。70 年代末，中国开始译介（后）现代主义文学，但引起了激烈的论争。译介者运用种种阐释和翻译策略，终于使（后）现代主义文学“合法地”进入中国文学系统，并从文学系统的边缘走向比较中心的位置。（后）现代主义文学的翻译影响了八九十年代中国文学的发展面貌。（后）现代主义文学在当代中国的文化际遇，非常生动地说明，文学翻译并不是简单的语言转换行为，而是译语文化多元系统对外国文学的文化操纵和利用。

本文采取史论结合的方式，以埃文·佐哈尔(Itamar Even-Zohar)的多元系统论作为基本理论框架，以勒菲弗尔(André Lefevere)等人的理论作为探讨具体翻译现象的理论视点，在当代中国文化多元系统动态演进的时空中，分析意识形态、诗学、文学体制与文学翻译选择规范的形成和嬗变的关系，由此阐释（后）现代主义文学在中国 50 - 70 年代被边缘化，在 80 年代被中心化的意识形态和诗学原因。本文还从翻译文学经典形成的角度，考察（后）现代主义翻译文学经典对 80 年代中国文学创作以及意识形态和诗学的影响。最后，作者根据本文研究，对系统理论进行了反思，并对如何拓展翻译文学史研究空间，提出了个人的观点。

兹声明本论文《意识形态、诗学与文学翻译选择规范——20 世纪 50 - 80 年代中国的（后）现代主义文学翻译研究》为本人研究成果，并未作任何刊物发表。

---

查明建

二零零三年九月

毕业论文核准证

意识形态、诗学与文学翻译选择规范  
——20 世纪 50 - 80 年代中国的（后）现代主义文学翻译研究

查明建

哲学博士课程

论文审查委员会:

(主席)

\_\_\_\_\_  
孙艺风博士

(校外考试委员)

\_\_\_\_\_  
王宏志教授

(校内考试委员)

\_\_\_\_\_  
陈德鸿博士

(校内考试委员)

\_\_\_\_\_  
张南峰博士

导师:

张南峰博士

副导师:

黄国彬教授

代教务会核准:

饶美蛟教授

研究及高级学位课程委员会主席

\_\_\_\_\_  
日期

# 目 录

<b>绪论</b>	<b>1</b>
<b>第一章 20 世纪世界文学视野中的（后）现代主义文学</b>	<b>12</b>
第一节 （后）现代主义文学的源起、发展及其基本特征	12
第二节 命名、阐释、态度：20 世纪中国文学（文化）视野中的现代主义、后现代主义文学	20
<b>第二章 20 世纪上半期文学翻译选择规范与现代主义文学的译介</b>	<b>26</b>
第一节 多元与中心：20 世纪上半期的文学翻译选择规范	26
第二节 20 世纪上半期的现代主义文学译介概述	31
第三节 中国现代作家对现代主义文学的态度	47
<b>第三章 50 - 70 年代（后）现代主义文学在中国的命运</b>	<b>54</b>
第一节 50 - 70 年代中国的政治意识形态、诗学和文学体制	54
第二节 政治意识形态与诗学的合谋：50 - 70 年代的翻译选择规范	64
第三节 “异端”的命运：中国对（后）现代主义文学的拒绝和批判	73
<b>第四章 80 年代中国的文化语境与（后）现代主义文学的生存空间</b>	<b>79</b>
第一节 文学与政治的纠结与疏离	79
第二节 意识形态、诗学与经济：文学翻译选择规范的嬗变	82
第三节 “喧哗与骚动”：“现代派”文学的论争	89
<b>第五章 翻译的权力：对（后）现代主义文学的阐释策略和翻译策略</b>	<b>96</b>
第一节 合法化：对（后）现代主义文学的阐释策略	96
第二节 语境化：对（后）现代主义文学的翻译策略	105
第三节 （后）现代主义文学译介的主要情况(1978 - 1990)	122

<b>第六章 经典的颠覆与重构：中国当代翻译文学经典视野中的（后） 现代主义翻译文学</b>	<b>141</b>
第一节 意识形态的操纵与利用：50 - 70 年代中国翻译文学经典的 建立	141
第二节 五六十年代翻译文学动态经典的意识形态和诗学功能	148
第三节 （后）现代主义文学：80 年代翻译文学经典的颠覆与重构	152
<b>第七章 （后）现代主义翻译文学与中国文学中的（后）现代主义</b>	<b>160</b>
第一节 中国文学中的（后）现代主义：以小说为例	161
第二节 （后）现代主义文学翻译策略与中国（后）现代主义的形成 特点	173
第三节 影响与互文：从多元系统理论角度看 80 年代中西（后）现代 主义文学关系	181
第四节 （后）现代主义文学的翻译与创作对主流意识形态和诗学的 冲击	187
<b>第八章 理论总结：依据本课题研究对系统理论研究方法的反思</b>	<b>198</b>
第一节 多元系统论对翻译研究的开拓意义及其局限性	198
第二节 面向译语文化：系统理论的发展与整合	205
第三节 意识形态、诗学与文学翻译选择规范：从系统理论 角度对本文研究的概括	210
第四节 关于翻译文学史研究方法的思考	212
<b>结语</b>	<b>227</b>
<b>参考文献</b>	<b>235</b>



## 致 谢

感谢导师张南峰博士、黄国彬教授！承蒙他们的悉心指导，我才得以顺利完成本论文的写作。三年来，我在学业和生活上，一直得到他们的深切关怀。无论为学还是为人，他们的言传身教，使我受益匪浅。

感谢孙艺风博士、王宏志教授、陈德鸿博士。他们对我的研究给予了鼓励，并就本课题的进一步研究提出了宝贵的建议。

感谢谢天振教授、毛思慧教授、丁尔苏教授、李东辉博士的关心和鼓励；感谢刘绍铭教授、庄柔玉博士耐心解答了我论文中的一些问题。

感谢蒋嘉慧女士、陈彩云女士、苏佩珊女士、利帼勤女士、苏倩雅女士、戴佩珊女士、蔡启光先生、李凤仪女士的热情帮助。

感谢王友贵教授、姚君伟教授、宋明炜博士。我在论文写作过程中，一直得到他们的鼓励和帮助。

感谢家人三年来对我的支持和关心。

最后，我要特别感谢岭南大学图书馆的工作人员。他们的热情和友善，将成为我对母校岭南大学的美好记忆的重要一部分。

## 绪 论

20 世纪中国翻译文学是 20 世纪中国文化多元系统的有机组成部分。翻译文学对 20 世纪中国文学、文化产生了重要影响。尽管中国文学的主体性因素是 20 世纪中国文学发生、发展的内因，但如果没有翻译文学的影响、刺激，中国文学的发展方向、形态特征很可能是另一样子。20 世纪翻译文学不仅影响了中国的文学观念，也影响了创作技巧。就 20 世纪中国翻译文学多元系统而言，并不是所有类型的翻译文学都处于同等重要的地位。从总体上看，20 世纪大部分时间，现实主义翻译文学处于比较中心的位置，而现代主义翻译文学在 80 年代之前，则处于比较边缘地位。

### 一、本文研究范围

关于“现代主义文学在中国”之类的研究课题，中国大陆已出版、发表了不少研究文章和论著，主要有：陈思和的《七十年外来思潮影响通论》（《鸭绿江》1989 年第 2 期、1992 年第 6 期）、乐黛云、王宁主编的《西方文艺思潮与二十世纪中国文学》（北京：中国社会科学出版社，1990）、唐正序、陈厚诚主编的《20 世纪中国文学与西方现代主义思潮》（成都：四川人民出版社，1992）、吴中杰、吴立昌主编的《1900——1949：中国现代主义寻踪》（上海：学林出版社，1995）、谭楚良的《中国现代派文学史论》（上海：学林出版社，1996）、朱寿桐主编的《中国现代主义文学史》（南京：江苏教育出版社，1998）、孙玉石的《中国现代主义诗潮史论》（北京：北京大学出版社，1999）、解志熙的《生的执着——存在主义与中国现代文学》（北京：人民文学出版社，1999）、吴晓东的《象征主义与中国现代文学》（合肥：安徽教育出版社，2000）、徐行言、程金城的《表现主义与 20 世纪中国文学》（合肥：安徽教育出版社，2000），等等。

这些论著，或站在中国文学的立场上，考察中国（后）现代主义文学发展情况；或从文学思潮层面，论述中外文学关系。虽然有的著作也涉及（后）现代主义文学的翻译情况，但一般只是描述翻译出版情况，将此作为中国（后）现代主义文学发生的外来影响背景，并没有从翻译研究的角度，来探讨（后）现代主义翻译文学的中介作用与中国（后）现代主义文学特点形成的关系。另

外，几乎所有的研究都是将（后）现代主义翻译文学看成是外来的因素，而没有把（后）现代主义翻译文学视为中国文学系统中的一部分。中国当代大部分作家是通过译作来接触西方（后）现代主义文学的，西方（后）现代主义文学经过译（介）者的阐释和翻译，已经打上了中国文化的烙印，是译（介）者在特定文化语境中对西方（后）现代主义文学的“改写”。忽视了（后）现代主义文学翻译的“操纵”性质，就无法探讨译者的阐释策略、翻译策略及其对作家借鉴的影响，也就难以阐释清楚（后）现代主义翻译文学与创作文学的关系。

以上论著，因其研究重点不是翻译文学，对（后）现代主义翻译文学未作细致的探讨，不必苛求。但就目前已出版的文学翻译/翻译文学史著作来看，<sup>1</sup>也存在这种缺失。大多数文学翻译史/翻译文学史论著，是叙述文学翻译的基本发展情况和主要翻译家的贡献，对翻译文学特点的形成与时代文化之间的关系，探讨得不多。因翻译文学史著作只关注已翻译过来了哪些作品，而忽视了特定时期中国有意排斥了哪些类型的作品，因此，西方现代主义文学长期遭排斥的情况，也就没有论及。但是，如果要全面分析某一时期中国翻译文学的特征，就应当关注翻译选择上的排斥问题。

鉴于以上情况，笔者认为，20世纪中国（后）现代主义翻译文学研究，其实还有很多值得开拓的空间，有必要对（后）现代主义文学翻译（包括拒绝翻译）现象作进一步的研究。研究20世纪中国（后）现代主义文学翻译现象，可以发现过去翻译文学史研究中忽略的问题，不仅能揭示中国文化多元系统对文学翻译选择的种种制约，还能揭示意识形态、诗学对外国文学操纵的特点，以及操纵文本对创作文学的影响，因此，（后）现代主义翻译文学研究就有了独特的研究价值。

（后）现代主义文学的翻译在20世纪中国翻译文学史是一个比较特殊的现象。五四时期，现代主义（“新浪漫主义”）文学受到作家的欢迎，但20年代中期以后，主流文学就转变了对现代主义文学的态度。

20年代末出现了国际性的无产阶级文学思潮，30年代初，中国的左翼文学也应运而生，“文学革命”转向“革命文学”。中国文坛选择现实主义作为发展

---

<sup>1</sup> 如陈玉刚主编的《中国翻译文学史稿》（北京：中国对外翻译出版公司，1989）、孙致礼的《1949 - 1966：我国英美文学翻译概论》（南京：译林出版社，1996）、赵光育的《中国翻译小说史论》（天津：天津人民出版社，1999）等。

方向，文学翻译亦依循这个趋势，主要以苏联等国的无产阶级文学、现实主义文学为翻译对象。30 后期，抗日战争爆发，“救亡压倒启蒙”，<sup>2</sup>成为时代主题，文学翻译以反战文学、现实主义文学为主。在政治环境和主流文学的影响下，此前热心于现代主义的作家，也转向了现实主义。此后直至 40 年代末，现代主义文学的译介出现零散化现象。现代主义文学创作，也局限在学院派文人的小圈子里。

50 年代后，现代主义文学被定性为“反动文学”、“颓废文学”，因而被排除在翻译选择范围之外。文革结束后，中国开始译介（后）现代主义文学，尽管出现了“现代派”论争，但现代主义、后现代主义文学还是陆续译介了过来，并且从翻译文学系统的边缘逐渐走向了中心，对中国文学、文化产生了较大的影响。

现代主义文学在 20 世纪中国的迎拒毁誉现象，为翻译研究提供了很多值得深入探讨的问题，比如，新文学的第一个十年（1917 - 1927），正是西方现代主义发展的鼎盛期（high modernism），现代主义的一些经典作品，如卡夫卡（Franz Kafka, 1883—1924）的《城堡》（*Das Schloss*, 1922）、乔伊斯（James Joyce, 1882 - 1941）的《尤利西斯》（*Ulysses*, 1922）、艾略特（T.S. Eliot, 1888-1965）的《荒原》（*The Waste Land*, 1922）、普鲁斯特（Marcel Proust, 1871-1922）的《追忆逝水年华》（*A la recherche du temps perdu*, 1913 - 1927）、伍尔芙（Virginia Woolf, 1882 - 1941）的《达洛威夫人》（*Mrs. Dalloway*, 1925）、《到灯塔去》（*To the Lighthouse*, 1927），等等，都在这个时期问世。30 年代以后，现代主义思潮扩散到世界其他国家，现代主义创作手法渗透了西方现当代文学中，但中国 30 年代以后的文学，却疏离了这股国际性的文学潮流，与世界文学的发展方向出现了错位。中国文学在追求现代性的过程中，为什么对共时性的西方现代主义文学采取了冷漠、疏远的态度？为什么现实主义、批判现实主义文学和无产阶级文学的译介得到主流文学的鼓励，而现代主义文学的译介却遭到抵制？主流文学是出于什么原因转变了对现代主义文学的态度？五六十年代，以《文学杂志》、《现代文学》为中心的台湾作家群体，不仅译介西方现代主义文学，而且尝试现代主义创作方法，但在此时的大陆，现代主义文学却是另外一种命运。大陆是出于

<sup>2</sup> 李泽厚：〈启蒙与救亡的双重变奏〉，《中国现代思想史论》（合肥：安徽文艺出版社，1994 年），第 29 - 45 页。

什么原因要抵制现代主义文学？80年代，台湾、香港的现代主义文学译介和创作的热潮已消退，而在大陆，(后)现代主义文学却成为译介的热点。又是什么原因引起了这种变化？(后)现代主义文学译介者是否遇到阻力？又采取了哪些策略使(后)现代主义文学翻译合法化？文革后，(后)现代主义翻译文学是如何从边缘走向中心的？为什么会出现既批判又翻译的现象？(后)现代主义翻译文学对主流文学的“边缘干预”是如何发生的？译者对(后)现代主义文学翻译的“合法化”阐释(操纵)，对作家借鉴(后)现代主义文学有哪些影响？等等。

20世纪现代主义翻译文学研究是个大课题。本文选取了50-80年代(后)现代主义文学在中国<sup>3</sup>的翻译情况为重点考察对象，因为50-80年代，是20世纪中国(后)现代主义文学翻译最富戏剧色彩的时期，集中体现了文学翻译与文化语境的复杂关系。尽管50-70年代，是(后)现代主义文学在中国受排斥的时期，翻译出版的少量作品也只是以“内部发行”的形式，“供批判用”，但笔者认为，对翻译研究来说，某个时期译语拒绝翻译某种类型的文学作品，正是一个很好的研究切入点，由此可分析出译语文化对文学翻译选择制约的深层原因。80年代中国的(后)现代主义翻译文学中，翻译小说的数量及其影响，远远大于翻译诗歌和戏剧。因此，本文的讨论，主要以(后)现代主义小说的翻译为主。

## 二、本文研究方法

近30年来，翻译研究领域出现了“文化转向”(cultural turn)。过去的翻译研究，主要是以原著为中心(source-text oriented)，从语言学角度来研究翻译问题。这种研究方法，对于研究如何“翻译”文学作品，或有必要，但对于研究“翻译文学”来说，则难以奏效。70年代，伊塔马·埃文·佐哈尔(Itamar Even-Zohar)提出“多元系统论”(polysystem theory)，开启了面向译语的(target oriented)研究方法。此后，吉迪恩·图里(Gideon Toury)、安德烈·勒菲弗尔(Andre Lefevere)等人在多元系统论的启发下，发展出描述翻译学(Descriptive

<sup>3</sup> 本文所探讨的翻译现象，限于中国大陆。为行文方便起见，称“中国”；若文中与港、台文学翻译并提时，则称“大陆”。

Translation Studies) “三因素”论(triad of poetics, ideology and patronage)等理论。

<sup>4</sup>尽管这些理论和研究方法还不够完善，但对研究翻译文学来说，还是有不少可供借鉴、发挥之处。

本文以系统理论为基本研究框架，综合借鉴埃文 - 佐哈尔、勒菲弗尔等人的翻译理论，以“多元系统”(polysystem)、“意识形态”(ideology)、“诗学”(poetics)、“文学形式库”(literary repertoire)、“动态经典”(dynamic canon)、“操纵”(manipulation)、“改写”(rewriting)、“翻译策略”(translation strategy)、“翻译规范”(translational norms)等系统理论的关键词，作为观照翻译现象的理论视点。

本文选取意识形态、诗学和翻译选择规范作为考察(后)现代主义文学翻译的视点。下面就这三个关键词作一些界说。

关于“意识形态”概念，内涵非常复杂，阿尔图塞(Louis Althusser)、伊格尔顿(Terry Eagleton)、詹姆逊(Federic Jameson)、威廉斯(Raymond Williams)等都作过界说。<sup>5</sup>学术界还没有一个普遍认同的界定。就一般的理解而言，意识形态是泛指社会或个人行为背后的思想和解释系统。<sup>6</sup>本文中的“意识形态”，指在特定文化语境中占据主导地位的思想系统，即“某一社群的一套思想观念，这套思想观念使他们所拥有的占主导地位的政治权力合法化”。<sup>7</sup>在论述 50 - 70 年代中国文学翻译选择情况时，为了指称明确，本文用了“政治意识形态”一词。因为 50 - 70 年代，中国的政治系统控制了意识形态系统，而意识形态支撑了权力结构，维护了政权的合法性，政治和意识形态是合而为一的关系。<sup>8</sup>80 年代，虽然与政治有关的意识形态在意识形态多元系统(甚至文化多元系统)中

<sup>4</sup> 本文将它们视为可以整合的“系统理论”(system theories)，详见第八章。

<sup>5</sup> 参见 Slavoj Zizek, ed., *Mapping Ideology* (London: Verso, 1994), pp.100-140; 179-226; 278-295.; Raymond Williams, *The Sociology of Culture* (Chicago: University of Chicago Press, 1981), p.26.

<sup>6</sup> L.B.Brown, *Ideology*(Harmondsworth: Penguin Education,1973), p.9.

<sup>7</sup> Adnan K Abdulla, "Aspects of Ideology in Translating Literature," *Babel* 45 (1999): 1-16.

<sup>8</sup> 本文的“政治意识形态”概念，可以看成是对张南峰“政治”和“意识形态”的系统规范概念的化合。张南峰的“大多元系统论”，将政治和意识形态视为译语文化多元系统中支配翻译规范的两个主要系统。那么，“政治意识形态”，就是指政治与意识形态系统叠合的部分。张南峰认为：“文化大多元系统处于稳定状态时，政治与意识形态多元系统会比其他多元系统处于较为中心的位置(极权国家尤其如此)，而占主导地位的政治和意识形态规范会共同影响其他类型的规范。”(张南峰：<为研究翻译而设计的大多元系统论精细版>，《中外文学》第 30 卷第 3 期，第 177 - 178 页。)50 - 70 年代的中国，就是如此情形。

仍占据主导地位，但意识形态系统明显出现了多元化现象。本文在这一部分，有时用“主流意识形态”概念，以便区别译介者的“非主流意识形态”。

就研究（政治）意识形态的角度而言，张南峰是从系统规范的角度，由外部来考察政治和意识形态对翻译/译者的影响，而勒菲弗尔则从译者的角度来考察意识形态的制约。这两个角度，本文都会运用，以充分揭示意识形态影响的复杂情况。需要指出的是，勒菲弗尔尽管是从译者的角度考察意识形态，但他忽视了译者本人的意识形态，因为他所说的意识形态，无论是译者认同的或强加给译者的，实际上都还是外部的意识形态。如果忽视了译者（政治）意识形态的作用，就难以解释为什么与主流意识形态和文学观念不相符的作品，译者会选择来翻译；并且也无法分析（后）现代主义译作“潜文本”（subtext）现象。因此，本文在相关地方，将注意分析“译者的”意识形态，及其对翻译选择规范的影响。

本文所提到的“诗学”是指文学理论意义上的“诗学”，即文学观念（文学应该是什么）、文学价值观、审美观和创作方法，与勒菲弗尔关于诗学的界定相类似。<sup>9</sup>

本文探讨的（后）现代主义文学翻译现象，时间跨度长达30年，不可能对数量如此众多的翻译作品一一进行分析，然后归纳出（后）现代主义文学的翻译规范。本文选取了一个比较宏观的视角，即从文学翻译选择角度，看50-80年代30年间，意识形态、诗学对翻译文学的影响。本文的“翻译选择规范”，即图里所说的“预备规范”（preliminary norms）。<sup>10</sup>研究翻译选择规范，即探讨某个时期选择了什么作品来翻译。与图里不同的是，本文还探讨了哪些类型、流派的作品，为中国文学系统所缺，但又被排除在翻译选择之外。因为探讨译语有意排斥了哪些类型、哪些流派或作家的作品，有时候更能分析出译语多元文化系统对翻译制约的特点，同时也是综合研究一个时期/时代的翻译文学的必要视角。

<sup>9</sup> 勒菲弗尔将“诗学”解释为两个方面：“一是指文学技巧、文类、主题、典型人物和环境以及象征；二是指关于文学在整个社会系统中的角色，即文学应是什么的观念。”（André Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London & New York: Routledge, 1992, p.26.）

<sup>10</sup> 图里说：“‘预备规范’决定作品的选择。”（Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam: Philadelphia: John Benjamins, 1995, p.58.）

本文在研究过程中，虽然借鉴埃文—佐哈尔、勒菲弗尔等人的理论，但并不是以这些理论来框套研究现象，更不是以本文研究作为例证，来证明这些理论观点的普遍有效性。相反，本文在实际研究过程中，立足于从现象出发，而不是从理论出发。因为，如果机械地以某种理论方法来统摄研究对象，就可能落入先入为主的认知误区，以主观臆断来代替具体的考察，让研究对象来迁就预设结论，这样就会遮蔽实际情况，得出的结论也就似是而非。因此，本文首先会尽可能全面地考察 50 - 80 年代中国的文学翻译情况及其文化环境，然后，灵活借鉴、综合运用系统理论，对这些现象作出解释。所谓“灵活”，就是不拘泥于某一理论，以防削足适履，减损研究对象的复杂性、丰富性和鲜活性，而是根据实际问题，采用比较有解释力的理论方法；所谓“综合”，就是借鉴各家理论方法的优点，从而对翻译现象作出符合客观实际的解释。因此，本文的研究，实际上也是对这些理论的适用性和解释力的检验和反思。若系统理论不足以观照某些翻译现象，或不能圆满地解释所要探讨的某些问题，本文将借鉴其他理论方法，如比较文学研究方法，等等。

### 三、本文研究目标

以上提出的（后）现代主义文学翻译现象涉及的问题，本文在研究过程中将试图解答。（后）现代主义文学翻译纠结了中国当代翻译文学史的一些基本问题，如，不同时期翻译文学选择规范特点，（政治）意识形态对文学和翻译的制约，翻译文学的地位，翻译文学与创作文学的关系，译者的文化意识和主体性意识，等等。要解答以上问题，首先需要对 20 世纪中国翻译文学的基本问题进行思考。因此，本文对（后）现代主义翻译文学的研究，实际上也可以视为从一个比较特殊的角度来研究当代中国翻译文学史。

本文的研究目标为：

#### 1、探讨 20 世纪不同时期文学翻译选择的基本特点

20 世纪各个时期，因制约文学翻译的主要因素不同，翻译选择规范也有差别。20 世纪上半期，<sup>11</sup> 尽管现代主义文学的译介只是翻译系统的支流，而且在

---

<sup>11</sup> （后）现代主义文学在中国的译介大致可以分为三个时期：1915 年 - 1949 年；1950 年 - 1977 年；1978 年 - 2000 年。后两个时期的（后）现代主义文学翻译现象，是本文研究的重点；对第一个时期的现代主义文学翻译现象（为叙述方便，本文称为“20 世纪上半



30年代后，呈现了断断续续、零散化的状态，但现代主义文学译介并没有绝迹，一直延续到40年代末；这与50-70年代中国文学对现代主义的断然拒绝，情况有所不同。而文革结束后对（后）现代主义文学的译介，与前两个时期的译介相比，情况更不一样。如何解释中国不同时期对（后）现代主义文学的不同态度？如果从现象入手，而不是从理论入手考察翻译现象，首先就需要考察不同时期的翻译选择规范，从翻译选择规范着手，就可分析出一个时期译语文化中制约翻译的特征，并由此分析出哪些因素影响了（后）现代主义文学的翻译。

## 2、阐述50-80年代意识形态、诗学与文学翻译选择规范的关系

就50-80年代这个时期看，制约（后）现代主义文学翻译的主要因素是意识形态和诗学。但50-70年代和80年代这两个阶段，意识形态和诗学内涵不尽一致，对（后）现代主义文学翻译的制约力度也就有别。有时，意识形态和诗学的目标一致，共同制约文学翻译；有时，它们各有目的，从不同的角度来制约文学翻译。意识形态和诗学在制约文学翻译上的“合谋”与“分治”这两种情形，看似相同，结果却不一样。本文将探讨50-70年代和80年代意识形态、诗学与翻译选择规范的关系，从意识形态和诗学“合谋”与“分治”的角度，解释为什么两个时期尽管都有意识形态和诗学的制约，但翻译情况却大不相同。

## 3、阐述译者的意识形态/主体性在（后）现代主义文学翻译中的作用

80年代文化多元化格局的形成，很大程度上归功于翻译文学的影响，亦即译者的作用。译者敏锐地觉察到隐含读者(implied reader)的要求，为文化反思和文学变革提供了及时的支持。但在主流意识形态和诗学的制约下，译者如何发挥（后）现代主义翻译文学的“边缘干预”作用？本文将分析译介者对（后）现代主义文学的阐释策略和翻译策略，由此探讨译者的意识形态和主体性，以及译作“潜文本”的形成及其意义。

## 4、探讨（后）现代主义翻译文学与创作文学的关系。

80年代的中国作家，绝大多数是通过翻译文本接触西方（后）现代主义文学的。译作是（后）现代主义文学影响的来源。译者对翻译作品的操纵也就影响了作家对（后）现代主义文学的借鉴。本文将从操纵的角度，探讨中国（后）

---

期”)，本文也有简略探讨。

现代主义文学形成的特点，并在此基础上分析中国（后）现代主义文学与西方（后）现代主义文学的互文关系。

#### 5、探讨翻译文学经典的形成及其文学（文化）功能

翻译文学对创作文学的影响，主要体现在翻译文学经典的影响。经典形成的动因不同，其在译语文学（文化）系统中的功能也就不同。本文将从翻译文学经典的建构和嬗变的角度，探讨 50 - 70 年代和 80 年代翻译文学经典形成的特点，并由此探讨（后）现代主义翻译文学经典的意义。

#### 6、反思系统理论的得失

埃文 - 佐哈尔、勒菲弗尔等人的理论观点，是他们根据自己的一些个案研究总结、归纳出来的。这些理论对不同的文化多元系统中的翻译研究是否具有指导意义和适用性，还有待检验。本文的研究，既是对系统理论的借鉴和运用，同时也是验证系统理论的解释力和适用性。本文将根据研究结果，对系统理论的得失进行反思，并对拓展和运用系统理论提出一些意见。

#### 7、探讨翻译文学史研究方法

本文对 50 - 80 年代中国的（后）现代主义文学翻译情况的考察、分析、论述，实际上也就是翻译文学史研究。针对目前翻译文学史研究存在的不足，本文将在研究过程中，对拓展翻译文学史研究方法作一些探讨。

### 四、本文的论述结构及主要内容

本文的论述结构，可以这样概括：在 50 - 80 年代的中国文化语境中，以历时性地描述翻译文学的发展为经，以分析文化语境对文学翻译的制约为纬，史论结合，以此建构意识形态、诗学与文学翻译选择规范之间的历史逻辑联系。

第一章的论述内容为下文的论述作铺垫。本章结合前人的研究成果，梳理现代主义、后现代主义的缘起、发展情况，对（后）现代主义文学的意识形态、文学观念、创作方法特征进行分析。从中可以看出，西方（后）现代主义文学的意识形态和文学观与 20 世纪中国的主流意识形态和文学观的差异。本章还对中国文学视野中的（后）现代主义文学概念作了分析。

第二章简要分析了 20 世纪上半期中国文学翻译选择的特点、现代主义文学的译介情况，以及中国文坛对“新浪漫主义”（现代主义）的态度。20 世纪上半

期的现代主义文学的译介情况，不是本文研究的重点。撰写这一章的目的，主要是为 50 - 70 年代中国对待（后）现代主义文学的态度提供一个历史参照，以凸现该时期政治意识形态和诗学对文学翻译选择的控制。

第三章讨论现代主义文学在 50 - 70 年代的中国受排斥的原因。本章分析了 50 - 70 年代政治意识形态与诗学的关系，指出这一时期的诗学，服从于政治意识形态，并与政治意识形态形成合谋关系，共同抵制了（后）现代主义文学的译介。本章还分析了政治意识形态和诗学操纵文学翻译的具体途径，即通过文学体制来控制文学翻译的选材、翻译规范、出版、译作评价的全部过程。（后）现代主义文学在这一时期被视为“反动文学”、“颓废文学”，被排斥在翻译选择范围之外。本章论述的内容与下一章衔接，说明了 80 年代初关于“现代派”文学论争的历史背景。

第四章讨论 80 年代（后）现代主义文学译介的政治意识形态和诗学背景。80 年代，文学创作和翻译依然受到政治意识形态控制，但与 50 - 70 年代相比，相对宽松。文学系统开始出现分化，其中的一部分表现出有意疏离政治意识形态倾向，并试图突破革命现实主义的创作成规。主流意识形态和诗学仍是制约（后）现代主义文学翻译的关键因素，但两者的出发点已有所不同：意识形态制约的目的是维护政治权力；诗学制约的目的是维护现实主义的一尊地位。在这种情况下，（后）现代主义文学的译介者面临译介合法性的问题。

第五章论述译介者为了获得翻译（后）现代主义文学的权力，如何运用种种阐释策略，来申说（后）现代主义文学的翻译意义。在具体翻译上，译者采取了语境化策略，即在译本序跋/译文题记中尽量消解所译作品不符合主流意识形态和诗学的成分，并通过添加注释的方式，减低作品的“陌生化”程度，以提升译作的可接受性（acceptability）；在翻译过程中，则尽量采取充分性（adequacy）策略，即尽量保留原作的形式特征。“可接受性”、“充分性”相结合的语境化策略，使译作具有“二元文本”（显文本和潜文本）的性质。译者的真正意图蕴含在“潜文本”中，以此实现“审美偷渡”，为中国文学系统输入新的创作模式。

第六章从翻译文学经典的角度，讨论（后）现代主义翻译文学的意义。本章论述了 50 - 70 年代翻译文学经典的建立方式，指出这个时期翻译文学的“动态经典”，是政治意识形态假借诗学的名义操纵的结果，其主要功能是提供意识

形态话语再生产的模式。80年代（后）现代主义翻译文学经典是通过文学影响的形式建立的，颠覆了50-70年代的翻译文学经典，改变了80年代中国翻译文学系统的格局。

第七章从（后）现代主义翻译文学与中国（后）现代主义文学关系角度，论述现代主义翻译文学在80年代中国文学（文化）多元系统中的影响作用。本章从四个层面展开：一、分析80年代中国文学中的（后）现代主义因素，由此说明中国文学对（后）现代主义的吸收；二、论述（后）现代主义翻译文学的操纵性质对中国（后）现代主义文学特点形成的影响；三、论述中国（后）现代主义文学与世界（后）现代主义文学的互文性质；四、从意识形态和诗学角度，总结80年代（后）现代主义文学的翻译与创作的意义。

第八章是对本文理论运用和研究方法的总结。本章依据本文的研究，指出系统理论的得失，并对如何运用和拓展系统理论，提出了个人的思考。另外，本章还依据本文的研究心得，对如何拓展翻译文学史研究提出了自己的观点。

“结语”部分，综述本文研究成果，反思本文研究的局限和不足，并对如何扩大本课题研究范围作进一步研究，提出了一些设想。

## 第一章 20 世纪世界文学视野中的现代主义、后现代主义文学

### 第一节（后）现代主义文学的源起、发展及基本特征

现代主义、后现代主义是 20 世纪世界文学史上引人瞩目的文学现象。20 世纪出现的一批经典作家，如艾略特、乔伊斯、卡夫卡、普鲁斯特、弗吉尼亚·伍尔芙、福克纳（William Faulkner, 1897—1962）、萨特（Jean-Paul Sartre, 1905-1980）、加西亚·马尔克斯（Gabriel García Márquez, 1927 - ）博尔赫斯（Jorge Luis Borges, 1899—1986），等等，都是现代主义或后现代主义代表作家。

关于现代主义文学起源的时间，学术界还存有不同的意见，<sup>1</sup>大部分学者将法国象征主义诗歌视为现代主义文学的源头。因为法国象征主义诗歌，无论在

<sup>1</sup> 法国文论家罗兰·巴特（Roland Barthes, 1915-1980）认为，现代主义文学的起点应从 1850 年算起；美国评论家爱德蒙·威尔逊（Edmond Wilson, 1895-1972）把 1870 年作为象征主义文学的起点（*Axel's Castle*, London: Collins, 1961）；美国评论家西利尔·康诺利（Cyril Connolly）认为，福楼拜、波德莱尔是现代主义文学的鼻祖，亨利·詹姆斯、马拉美、瓦雷里、纪德、普鲁斯特、叶芝、艾略特、庞德、劳伦斯、乔伊斯、伍尔芙是现代主义文学的代表，并指出：“1880 年是一个转折点。从这时起，可以确定，现代主义运动的确形成了。”（Cyril Connolly, *The Modern Movement: One Hundred Key Books from England, France and America, 1880-1950*, London: A. Deutsch; H. Hamilton, 1965）；丹麦文学史家勃兰克斯（Georg Brandes, 1842-1927）认为，1890 年是现代主义的真正开始；马·布雷德伯里（Malcolm Bradbury）、詹·麦克法兰（James McFarlane）以及 C.M.伯拉（Cecil Maurice Bowra）也认为，1890 年是现代主义的起点（Malcolm Bradbury & James McFarlane, “The Name and Nature of Modernism,” *Modernism: 1890-1930*, Harmondsworth: Penguin, 1976；Cecil Maurice Bowra, *The Heritage of Symbolism*, London: Macmillan, 1943）。还有一些学者将现代主义文学的上限划得较晚，如英国学者理查德·艾尔曼（Richard Ellman）和查·费德尔逊（Charles Feidelson, Jr.）认为，现代主义的上限定在 1900 年更为合理（*The Modern Tradition: Background of Modern Literature*, New York: Oxford University Press, 1965）。也有少数作家和学者将现代主义开始的时间划在 20 世纪。如伍尔芙认为，现代主义文学的开端是 1910 年，因为这一年“人与人之间的所有关系……都发生了变化。我们认定这一变化是发生在 1910 年左右”（Virginia Woolf, *A Woman's Essays*, Penguin Books, 1992, p.70.）；美国学者 M.H.艾布拉姆斯（Myer Howard Abrams）认为“现代时期（modern period）开始于第一次世界大战的 1914 年（M.H.Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, 3<sup>rd</sup>ed, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1971, p.101.）；哈里·列文（Harry Levin）甚至将现代主义起点定在 1922 年，因为这一年出现了艾略特的《荒原》、乔伊斯的《尤利西斯》、伍尔芙的第一部意识流小说《雅各布的房间》（*Jacob's Room*）、里尔克（Rainer Maria Rilke, 1875-1926）的《杜伊诺哀歌》（*Duino Elegies*）、《致奥菲丝十四行诗》（*Sonnets to Orpheus*）、劳伦斯的（D.H.Lawrence, 1882-1941）的《艾伦的拐杖》（*Aaron's Rod*）等现代主义代表作品（*Modernism: 1890-1930*, p.33.）。

世界观、文学观还是在创作手法上，都与传统诗歌不同，带有明显的反传统特征。象征主义文学理论对后来的现代主义文学运动产生了较大影响，象征也是现代主义文学的基本创作方法之一。因此，将法国象征主义诗歌的出现作为现代主义文学的起点，比较合适。<sup>2</sup>

简括地说，现代主义文学是继“古典主义”、“浪漫主义”、“现实主义”文学之后形成的又一个世界性的文学思潮。现代主义发源于 19 世纪后期而兴盛于 20 世纪二、三十年代。现代主义是不同文学流派的总称，包括象征主义(Symbolism)、未来主义(Futurism)、意象主义(Imagism)、表现主义(Expressionism)、超现实主义(Surrealism)、意识流小说(Stream of Consciousness Fiction)等六大流派。<sup>3</sup>

现代主义的发展大致经历了三个阶段：第一阶段大约在 1890 - 1910 年间，

---

<sup>2</sup> 至于法国象征主义文学起源的时间，学术界也存有争议。R.威勒克(René Wellek)将 1885 - 1914 年视为欧洲文学的象征主义时期(R.威勒克：《文学思潮和文学运动的概念》，中国社会科学出版社，1989 年，第 252 页)；卡里内斯库(Matei Calinescu)尼古拉斯(Peter Nicholls)等人认为，波德莱尔(Charles-Pierre Baudelaire, 1821-1867)是一个有明显现代意识的作家(参见 Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham: Duke University Press, 1987, pp.46-58; Peter Nicholls, *Modernisms: A Literary Guide*, Berkeley: University of California Press, 1995, pp.5-41.)；更多的学者认为，爱伦·坡(Edgar Allan Poe, 1809-1849)、波德莱尔可以视为现代主义文学的先驱，但 19 世纪八、九十年代法国诗人魏尔伦(Paul Verlaine, 1844-1896)、兰波(Arthur Rimbaud, 1854-1891)和马拉美的(Stéphane Mallarmé, 1842-1898)的诗歌创作，才是象征主义文学正式形成的标志。

其实，大多数文学思潮、流派的出现，都有一个渐进的过程，我们都可以找出它们或远或近的渊源，因此，无法非常明确地指出某一种文学流派起源的具体时间，而只能划一个大致的时间。如象征主义出现之前的唯美主义文学，就可看成是象征主义美学思想的渊源之一。戈蒂耶(Théophile Gautier, 1811-1872)、爱伦·坡(Edgar Allan Poe, 1809-1849)、W.H.佩特(Walter Horatio Pater, 1839-1894)、王尔德(Oscar Wilde, 1854-1900)等人的创作，就存有反传统、强调艺术本身的价值、对形式的关注等现代主义意蕴。就现代主义文学对人性的揭示来说，艾米莉·勃朗特(Emily Brontë, 1818-1848)的《呼啸山庄》(1848)、史蒂文森(Robert Louis Stevenson, 1850-1894)的《化身博士》(1886)、陀思妥耶夫斯基(F.M.Dostoyevsky, 1821-1881)的《双重人格》(1866)、《罪与罚》(1866)、《卡拉马佐夫兄弟》(1878-1880)、福楼拜(Gustave Flaubert, 1821-1880)的《包法利夫人》(1857)等，都已有很深入的探索。再比如，就意识流小说的源头而论，18 世纪英国小说家劳伦斯·斯特恩(Laurence Sterne, 1713-1768)的《特立斯德兰姆·山第》(1767)、《感伤的旅行》(1786)可以看成是最早的意识流小说。其后，福楼拜的《包法利夫人》(1857)、法国诗人兼音乐评论家杜阿·杜夏丹(1861-1949)的《月桂树被砍掉了》(1887)、亨利·詹姆斯(Henry James, Jr., 1843-1916)的《鸽翼》(1902)、《使节》(1903)、《金碗》(1904)等，都程度不同地运用了意识流手法。(参见 M.弗里德曼(Melvin Jack Friedman):《意识流，文学手法研究》(申丽平等译)，华东师范大学出版社，1992 年，第 21 - 69 页。)

<sup>3</sup> 严格地说来，意识流只是一种创作手法，而不能称之为“流派”。

这是现代主义确立和兴起的时期，流派比较单一，即前期、后期象征主义，主要以法国为中心；就文体上说，成就最大的是诗歌，戏剧和小说还比较少。<sup>4</sup>第二阶段（1910 - 1930）是现代主义的鼎盛期（high modernism）。这是现代主义主要流派的兴起时期：后期象征主义由法国传播到欧美等国，并出现了以法国为中心的超现实主义、以德国为中心的表现主义、以意大利为中心的未来主义、以英、美为中心的意识流小说。这一时期，现代主义的主要文学流派都已出现，<sup>5</sup>小说、诗歌、戏剧题材也都有了代表性作品。第三阶段是 30 年代到二战结束这段时间。这是现代主义从其发源国向其他国家扩散的时期。<sup>6</sup>

现代主义文学的产生有其特定的社会背景和哲学基础。近现代西方社会，随着现代工业文明的发展，出现了异化现象，西方社会出现了精神危机和信仰危机。尼采说“上帝死了”，宣告了一个礼崩乐坏时代的来临。上帝之死，意味着作为西方社会精神支柱和道德基础的基督教信仰传统的崩溃，文艺复兴之后建立起来的理性主义大厦的坍塌。在这种社会背景下出现了非理性主义思潮。

西方近现代非理性主义哲学主要包括叔本华（Arthur Schopenhauer, 1788 - 1860）的唯意志哲学、尼采（Friedrich Nietzsche, 1844 - 1900）的权力意志哲学、

<sup>4</sup> 主要代表作家有法国诗人马拉美、魏尔伦、果尔蒙（Remy de Gourmont, 1858-1915）、诗人、剧作家保尔·克洛代尔（Paul Claudel, 1868-1955）、保尔·瓦雷里（Paul Valéry, 1871-1945）、爱尔兰诗人叶芝（W.B. Yeats, 1865-1939）、美国诗人艾略特（1927 年入英国籍）、德国诗人里尔克（Rainer Maria Rilke, 1875-1926）、剧作家霍普特曼（Gerhard Hauptmann, 1862-1946）、比利时剧作家梅特林克（Maurice Maeterlinck, 1862-1949）、魏尔哈伦（Émile Verhaeren, 1855-1916）、意大利小说家邓南遮（Gabriele d'Annunzio, 1863-1938）、小说家、剧作家皮兰德娄（Luigi Pirandello, 1867-1936）、英国小说家康拉德（Joseph Conrad, 1857-1924）。

<sup>5</sup> 超现实主义代表作家为法国的苏波（Philippe Soupault, 1897-1990）、艾吕雅（Paul Éluard, 1895-1952）、阿拉贡（Louis Aragon, 1897-1982）、布勒东（André Breton, 1896-1966）；意象主义代表作家为英国的休姆（Thomas Ernest Hume, 1883-1917）、美国的庞德（Ezra Pound, 1885-1972）、希尔达·杜立特儿（Hilda Doolittle, 1886-1961）、洛威尔（Amy Lowell, 1874-1925）、威廉斯（William Carlos Williams, 1883-1963）；未来主义代表作家为意大利的马里内蒂（Filippo Tommaso Marinetti, 1876-1944）、法国的阿波里奈尔（Guillaume Apollinaire, 1880-1918）、苏联的马雅可夫斯基（V.V. Mayakovsky, 1893-1930）；表现主义代表作家为瑞典剧作家斯特林堡（John August Strindberg, 1849-1912）、德国剧作家托勒（Ernst Toller, 1893-1939）、恺撒（George Kaiser, 1878-1945）、美国剧作家奥尼尔（Eugene O'Neill, 1888-1953）、奥地利小说家卡夫卡；意识流小说代表作家为法国普鲁斯特、英国的乔伊斯、伍尔芙，美国的福克纳。

<sup>6</sup> 这一时期出现的著名作家有：美国的考德威尔（Erskine Caldwell, 1903-1987）、德国的布莱希特（Bertolt Brecht, 1898-1956）、西格斯（Anna Seghers, 1900-1983）、英国的乔治·奥威尔（George Orwell, 1903-1950）、奥登（W. H. Auden, 1907-1973）、美国的海明威（Ernest Hemingway, 1899-1961）、多斯·帕索斯（John Dos Passos, 1896-1970）、法国的纪德（André Gide, 1869-1951）等。

柏格森 (Henri Bergson, 1859 - 1941) 的直觉主义、弗洛伊德 (Sigmund Freud, 1856 - 1939) 的精神分析学说、海德格尔 (Martin Heidegger, 1889 - 1976)、萨特的存在主义哲学, 等等。这些哲学思想成为现代主义文学发生、发展的理论依据, 而且有的哲学家的美学思想, 其本身就是现代主义美学理论的构成部分。

叔本华认为, 世界的本质是由盲目的意志所支配的, 意志是外部世界的本源和人类欲望的内驱力; 人生在盲目冲动和永无休止的欲望驱使下, 陷入了痛苦的深渊。何以解忧? 唯有艺术。但艺术家只有通过“去智”, 放弃理性思维, 依凭直觉, 才能领悟到“作为意志和表象的世界”背后的“理念”及其完美性。<sup>7</sup>叔本华的唯一意志论开启了现代生命哲学, 其非理性主义观点也影响了尼采、柏格森、弗洛伊德等人。尼采提出了“重估一切价值”的口号。他的哲学思想成了现代主义作家反抗传统、怀疑一切的精神动力。柏格森指出, 世界的本原是生命及其创化, 其特征就是“生命的冲动”, 或称为“意识的绵延”、“真正的时间”。伯格森认为, 世界的这种本质特征只有通过直觉才能把握, 而艺术创造的过程体现了生命的绵延和冲动, 是一种纯粹的直觉活动。<sup>8</sup>与叔本华的唯一意志论相比, 伯格森的直觉主义进一步强调了直觉在艺术创作中的地位。直觉主义直接催生了英美意象派诗歌, 同时, 也成了表现主义、超现实主义、达达主义等文学流派的理论资源。另外, 伯格森对“空间时间”和“心理时间”的划分, 成为意识流小说和法国新小说理论的哲学依据。弗洛伊德将人格心理结构划分为三个层次: 意识、前意识和无意识。无意识理论是弗洛伊德精神分析学说的核心。无意识理论关于人的心理的复杂性解说, 揭示了更为广阔、深邃的人的内心世界, 将传统的心理分析文学手法提高到一个新的层次。<sup>9</sup>

现代主义文学各流派, 虽然创作主张各异, 但在意识形态、文学观、创作方法上, 却有不少共同点。

<sup>7</sup> 刘象愚等主编:《从现代主义到后现代主义》(北京:高等教育出版社, 2002年), 第4-5页。

<sup>8</sup> 参见刘放桐等编著:《新编现代西方哲学》(北京:人民出版社, 2000年), 第131-144页; 朱立元主编:《当代西方文艺理论》(上海:华东师范大学出版社, 1998年), 第76-81页。

<sup>9</sup> 除伯格森的“绵延说”、弗洛伊德的“无意识理论”外, 威廉·詹姆斯 (William James, 1842 - 1910) 在《心理学原理》(1890) 中关于意识流的论述, 也是意识流小说理论的直接来源之一。参见朱立元主编:《当代西方文艺理论》(上海:华东师范大学出版社, 1998年), 第81-83页; M. 弗里德曼:《意识流, 文学手法研究》, 第70-79页。



一、在意识形态方面，传统文学张扬理性和人道主义，提倡“诗之正义”（poetic justice）；而现代主义普遍存在反理性主义的倾向。现代主义作家对传统的价值观、人本主义、理性主义提出了质疑，对社会、人类的前途表示悲观失望。

二、在文学观方面，传统文学认为文学是认识外部世界的手段，因此强调再现，主张从社会的角度来描写人和事物；而现代主义文学颠覆了传统文学的“反映论”，认为文学是表现，其目的是传达作家对外部世界的感受和生命的体验。在现代主义作家看来，传统的现实主义创作方法追求的只是表面的客观真实，而忽视了心灵的真实状态。<sup>10</sup>他们认为，表现人们内心世界的真实才是文学的目标。在文学价值观上，传统文学认为文学是社会的良知，作家是社会的代言人，维护着普遍认同的价值观；而现代主义作家往往从个人角度，以局外人身份，对社会进行批判。他们强调文学的自足性（self-sufficiency），认为文学的目的、价值在于自身。

三、现代主义者相信：“风格的变化有助于我们以新的方式来审视这个世界，并由此取得它自身的文化或反文化的变革。”<sup>11</sup>在创作方法上，现代主义文学表现出主观性和抽象性的特点，广泛运用象征、隐喻、暗示、时空颠倒、内心独白、意识流、梦幻、夸张变形等手法，展示人的内心世界，揭示生存的荒诞性和人的异化。在诗歌方面，现代主义诗人热衷于形式试验和语言革新，追求“陌生化”（defamiliarization）效果；小说方面，现代主义小说表现出人物的非性格化、叙事的非情节化倾向。传统小说的主人公，其形象往往都是正面的、具体的，而现代主义小说的主人公往往是“反英雄”（anti-hero），形象模糊、不具体，甚至没有姓名（如卡夫卡《城堡》中的“K”），以此喻示整个人类；戏剧方面，现代主义戏剧表现出哲理化、内向化和“反戏剧”的特点。现代主义戏剧往往通过夸张、离奇的情节来凸现生活的某种本质特征。

学术界一般认为，现代主义文学在第二次世界大战后，至迟在 50 年代已基

<sup>10</sup> 比如，伍尔芙就指出，传统小说过于追求对外部世界逼真的描写，而“让生活跑掉了”，“把我们寻求的东西真正抓住得少，放跑错过的时候多。”她认为，小说应该表现另一种真实——心灵的真实（伍尔芙：〈现代小说〉，《外国文艺》1981 年第 3 期）。

<sup>11</sup> Federic Jameson, *The Ideologies of Theory: Essays 1971-1986*, Vol.1 (London: Routledge, 1988), p.68.

本结束，<sup>12</sup>其后出现的是“后现代主义”(post-modernism)<sup>13</sup>文学。

后现代主义是一种国际性的文化(文学、艺术、美学、哲学等)思潮，是后工业社会的产物。至于后现代主义兴起的时间，学术界仍有不少争论。<sup>14</sup>大致说来，后现代主义思潮萌生于 50 年代，正式出现在 60 年代，而兴盛于七八十年代。到了 90 年代，后现代主义思潮开始减弱，并出现了分化现象。但后现代主义没有完结，仍在发展，其标志就是开始向欧美之外的国家、地区(比如中国)播散。

后现代主义文学的出现，一方面是西方后工业社会的文化现象，另一方面，也受到结构主义和解构主义哲学的影响。后现代主义彻底颠覆了现代主义所质疑的传统文化规范和价值观，甚至也颠覆了现代主义本身。

如果说，尼采宣告“上帝死了”，说明了西方社会出现了精神危机，那么，

---

<sup>12</sup> A.卡津(Alfred Kazin)认为，现代主义运动 30 年代就结束了。他说：“20 世纪 30 年代标志着现代主义运动的结束。人们很容易发现，作家们公开放弃了自由、自发、个性等基本理想。无论‘现代主义’意味着什么，它不意味着对自由的恐惧。但当这个政治阶段在作家中随着二战的结束而结束时，人们看到，现代主义运动已全然变成了一个体制(institution)。”(Alfred Kazin, “The Background of Modern Literature,” *Contemporaries*, New York: Horizon Press, 1982, p.42.)

<sup>13</sup> “后现代主义”(Postmodernism)一词，最早见于西班牙德·奥尼斯(Fredrico de Oníz)编的《西班牙及美洲西班牙语诗选》中。历史学家阿诺德·汤因比(Arnold J. Toynbee)在《历史研究》中也多次使用“后现代主义”一词。不过汤因比指的是 1875 年前后西方文明中出现的一个新的历史循环。(参见 Ihab Hassan, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus: Ohio State University Press, 1987, p.85.)

<sup>14</sup> 哈桑(Ihab Hassan)认为，乔伊斯 1939 年发表的《芬尼根的守灵》(*Finnegans Wake*)可以作为现代主义文学的终结和后现代主义文学的开始标志(参见 Ihab Hassan, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus: Ohio State University Press, 1987, pp.99-117); 奥康诺(William Van O'Connor, 1915-1966) 理查森·沃森认为应从 50 年代算起。但是，他们认定的标志有所不同，奥康诺将 50 年代英国的“大学新才子”为中心的文学运动视为后现代主义的开端，而理查森·沃森把法国的新小说派看成是后现代主义兴起的标志。当代哲学、文化理论家对后现代主义兴起时间也提出了各自的看法，不过他们是从哲学和社会学角度而言的。哈贝马斯(Jürgen Habermas)认为，后现代主义兴起于二战后，是一股反现代性的思潮；詹姆逊(Federic Jameson)认为，后现代主义是晚期资本主义的征候，标志着对现代主义深度模式的彻底反叛，其兴起时间是 50 年代；利奥塔(Jean François Lyotard)认为，后现代主义是后现代知识状态的集中体现，后现代主义的本质特征就是对“元叙事”的怀疑和否定。因此，他认为后现代主义的兴起是在 60 年代中期；丹尼尔·贝尔(Daniel Bell)认为，“后工业社会”的来临是后现代主义兴起的标志，时间是 60 年代(参见王岳川：〈后现代主义文化逻辑〉，王岳川、尚水编：《后现代主义文化与美学》，北京：北京大学出版社，1992 年，第 1-6 页；朱立元主编：《当代西方文艺理论》，上海：华东师范大学出版社，1998 年，第 360-384 页)。

半个多世纪后，贝克特（Samuel Beckett，1906-1989）宣称的“人也死了”，则标志着精神危机的进一步加深。如果说，现代主义在“发现”“上帝死了”后，还抱有重建人类精神家园的某种愿望，那么，后现代主义则完全放弃了这种追求，不再对精神、价值、终极关怀、真理、真善之类的问题进行探究，不再试图给世界以意义。正如杜威·佛克马（Douwe Fokkema）指出：“现代主义者力求给他在其中生存的世界提供一种确实、可靠，虽则绝对个人的看法；与此相反，后现代主义者似乎放弃了寻求一种仅为个体信念和理智所确认的对世界的再现的企图。”<sup>15</sup>

就文学而言，现代主义和后现代主义都是“对商业文明的腐败现实的美学反抗”，<sup>16</sup>但后现代主义放弃了现代主义的基本主题，拒斥孤独感、焦灼感之类的深沉意识，消解崇高，消除深度，将一切平面化，同时，也放弃了自我表现、文本自足性等现代主义文学观。由此可见，后现代主义在反传统方面，比现代主义更为彻底、坚决，也走得更远，彻底颠覆了传统的理性主义原则和价值观。比如，德里达（Jacques Derrida）主张解构作品的独立性和完整性，颠覆作者的权威地位，打破过去读者追索作者本意的阅读方式，强调要充分发挥读者的创造性，通过有意误读扩大文本的意义。<sup>17</sup>

后现代主义文学打破了美与丑、纯文学与俗文学、能指与所指的界限，文学文本成为语言的狂欢和能指的游戏。在文本形态上，后现代主义打破了文体的界限，其突出的特点就是“拼凑”（pastiche），将新闻报道、广告、插图等等，都糅合进文学文本中，消除了文学与非文学的界限。

同现代主义文学一样，后现代主义文学也有不同的文学流派，其中包括法国存在主义（Existentialism）、荒诞派戏剧（Theatre of the Absurd）、<sup>18</sup>新小说（New Novel）、垮掉的一代（the Beat Generation）、黑色幽默（Black Humour）、拉美魔幻

<sup>15</sup> 转引自刘象愚主编：《从现代主义到后现代主义》（北京：高等教育出版社，2002年），第13页。

<sup>16</sup> Federic Jameson, *The Ideologies of Theory: Essays 1971-1986*, Vol.1, p.68.

<sup>17</sup> 刘放桐等编著：《新编现代西方哲学》，人民出版社，2000年，第427-432页。

<sup>18</sup> 存在主义文学和荒诞派戏剧代表作品出现在40-60年代。如上文所述，不同的学者对现代主义结束的时间和后现代主义开始的时间看法不同，因此对这两种文学流派的归类也就不同。有的将它们看成是“现代主义”文学，有的将它们视为“后现代主义”文学。当然我们也可以采取折衷的作法，将存在主义文学、荒诞派戏剧视为现代主义、后现代主义过渡时期的文学流派。但这样一来，在叙述上很不方便，因此本文还是将它们归为“后现代主义”文学之列。

现实主义(Magic Realism)、元小说(Meta Fiction)、具象诗(concrete poetry)等。<sup>19</sup>

现代主义和后现代主义之间的关系复杂，它们在不同国家的发展，呈现了不同的特点。大致说来，后现代主义既是现代主义发展的延续，又是对现代主义的反抗和悖逆。在反抗中有继承，在继承中又有悖逆。所谓继承，主要是沿用了现代主义文学的某些创作方法，如荒诞、象征和意识流等；所谓悖逆，主要表现在世界观和文学观上。如现代主义强调等级、确定性，后现代主义宣扬无政府主义、不确定性，现代主义强调文本的目的性，后现代主义视创作为游戏，等等。<sup>20</sup>

需要指出的是，以上所说的后现代主义文学的特点，是在与现代主义比较中，就其突出的方面而言的，并不是所有的后现代主义流派都是如此，如魔幻现实主义作家，就与那些热心于叙事游戏的后现代小说家不同，他们有较强的社会责任感，关注写作的社会意义。

现代主义和后现代主义是 20 世纪世界性的文学思潮，它们从法、意、英、美等国播衍开来，并出现了变体，如日本的新感觉派，中国的新感觉派小说、象征主义诗歌、“东方意识流”、先锋派小说，印度新小说派，苏联现代派文学，拉美的魔幻现实主义，等等。

从文学史的角度看，现代主义、后现代主义文学兴起的重要意义，是扩大了文学表现方式，丰富了世界文学形式库(literary repertoire)，有的已成为 20 世纪的文学经典；<sup>21</sup>同时，现代主义、后现代主义文学也带来了阐释世界的新视

<sup>19</sup> 后现代主义代表性作家，有美国的约翰·巴思(John Barth,1930-)、唐纳·巴塞爾姆(Donald Barthelme,1931-)、罗伯特·库弗(Robert Coover,1932-)、托马斯·品钦(Thomas Pynchon,1937-)、海勒(Joseph Heller,1923-)、小库尔特·冯尼格特(Kurt Vonnegut, Jr.,1922-)、诺曼·梅勒(Norman Mailer,1923-)、美籍俄裔作家弗拉杰米尔·纳博科夫(Vladimir Nabokov,1899-1977)，爱尔兰的萨缪尔·贝克特(Samuel Beckett,1906-1989)、约翰·福尔斯(John Fowles,1926-)，法国作家克洛德·西蒙(Claude Simon,1913-)、罗伯·格里耶(Alain Robbe-Grillet,1922-)、哥伦比亚的加西亚·马尔克斯(Gabriel García Márquez,1927-)、阿根廷的霍赫·路易·博尔赫斯(Jorge Luis Borges,1899-1986)等。

<sup>20</sup> 哈桑用图表的形式，将现代主义、后现代主义文学不同的特点相对列，以示两者的区别。(参见 Ihab Hassan, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus: Ohio State University Press, 1987, pp.91-92.)

<sup>21</sup> 1999 - 2001 年，《中华读书报》开展了“20 世纪百部文学经典”评选活动，结果，(后)现代主义文学占了一半以上，其中包括：《尤利西斯》、《都柏林人》、《追忆逝水年华》、《喧哗与骚动》、《老人与海》、《永别了，武器》、《百年孤独》、《四个四重奏》、《鼠疫》、《审判》、《第 22 条军规》、《恶心》、《生命中不能承受之轻》、《铁皮鼓》等等。

角，<sup>22</sup>从而加深了人们对世界、对自我的认识。

## 第二节 命名、阐释、态度：20 世纪中国文学（文化）视野中的现代主义、后现代主义文学

20 世纪中国对西方现代主义、后现代主义文学有不同的称谓，这些称谓也反映了中国对现代、后现代主义文学的认识和态度。

1915 年，陈独秀在〈现代欧洲文艺史谭〉一文中，曾提及欧洲象征主义文学。<sup>23</sup>这可能是中国最早提及现代主义文学的文章。五四时期，中国文坛将 19 世纪末欧洲出现的现代主义文学思潮，统称为“新浪漫主义”或“新罗曼主义”。

<sup>24</sup>

五四新文学家对新浪漫主义的阐释，大多借鉴了日本学者的有关论述。日本 1868 年明治维新成功后，走上资本主义道路，较早接触、引进了欧洲文化。日本成了 20 世纪早期中国知识分子了解近现代欧洲文化、文学的主要中介。西方现代主义文学思潮最早也是通过日本传入中国的；<sup>25</sup>中国作家/学者对现代主义思潮的认识，很大程度上也受到日本学者的影响。比如，汪馥泉的〈文艺上的新罗曼派〉一文，就是依据日本文艺理论家厨川白村（Hakuson Kuriyagawa, 1880-1923）的《近代文学十讲》中的第 9、10 讲改写的。<sup>26</sup>汪文对“新罗曼主

<sup>22</sup> 佛克马、蚊布思指出：“现代主义是阐释世界的一种模式，后现代主义或现实主义或象征主义亦是如此。”（佛克马、蚊布思：《文学研究与文化参与》，俞国强译，北京：北京大学出版社，1996 年，第 96 页。）

<sup>23</sup> 陈独秀在文中提到梅特林克、霍普特曼等象征主义作家。但陈独秀将他们归为自然主义作家之列。（参见陈独秀：〈现代欧洲文艺史谭〉，《青年杂志》1915 年创刊号。）可见当时中国文坛对欧洲近代文学的发展状况还是不够了解。

<sup>24</sup> 最早提出“新浪漫主义”这个名词的，是赵英若。他在 1919 年 9 月《新中国杂志》上发表了〈现代新浪漫主义之戏曲〉一文，比较详细地介绍欧洲戏剧的最新发展。

<sup>25</sup> 同时，日本的文艺思潮也对中国作家产生了影响。20 年代，横光利一、川端康成的新感觉派、阿部知二的主知派，伊藤正的心理主义、厨川白村的文艺理论正盛行于日本文坛。当时在日本留学的郭沫若、郁达夫等创造社作家，直接受到日本现代主义文艺思潮的熏陶。他们除了在创作中有意识地模仿、借鉴外，还向中国文坛介绍。因此有“创造社的新罗曼主义是产生在日本，移植到中国”之说（陶晶孙：〈创造社还有几个人〉，饶鸿竞等编：《创造社资料》。福州：福建人民出版社，1985 年，第 789 页）。

<sup>26</sup> 第 9、10 讲论述了欧洲新浪漫主义的产生、发展和特点。该书由罗迪先翻译，上海学术研究会丛书部 1921 年出版。本文参考的是陈晓南翻译的另一个译本，译名为《西洋近代文艺思潮》（台北：志文出版社，1975）。

义”作了这样的界说：“新罗曼主义的名称，并不是总括最近文艺的全部，只是对于欧洲最近文艺界的一个主要倾向所附的名称。”关于“新浪漫主义”的特点，汪馥泉说：“晚近文艺的倾向，是从现实向理想，从人生的客观的描写向主观的方面了。”“新罗曼派的文学，是发于那晚近思想界最显著的现象‘灵的觉醒’的文学。”是“不执着现实而又不离于现实的文艺”，其特征“是暗示人生隐着的一面，把那眼睛所不能看到的自然真相用具体的东西来表现，使这东西结晶而且象征化。”<sup>27</sup>田汉认为新浪漫主义的特点是“（对现实）不徒在举示他的外状，而在以直觉、暗示、象征的妙用，指出潜在于现实背后的（可以谓之为真生命或根本义）而表现之。”他还对新浪漫主义的兴起作了这样的解说：“人的思想一变，文学的真髓也随之而变，世界因久忙于物质之考察与调整，因之灵的方面，大告饥荒。现在因灵又归还来了，而新文学因之而起，这种新文学的意思便是谓：眼睛所看得见的世界，已不必为现实，眼睛所看不到的世界，已不必为梦幻。”<sup>28</sup>

从汪馥泉、田汉的解说上看，他们实际上讲的是象征主义文学的特点。

五四时期的作家对象征主义和新浪漫主义的关系，认识上比较模糊。如上文提到的汪馥泉、田汉，将新浪漫主义混同于象征主义。茅盾也混淆了这两者之间的关系，比如他说：“西洋的小说已经由浪漫主义（Romanticism）进而为写实主义（Realism）、表象主义（Symbolism）、新浪漫主义（New Romanticism）。”<sup>29</sup>可见，茅盾将象征主义排除在“新浪漫主义”之外了。但他比其他作家看得更清楚的地方是，他不认为新浪漫主义就是象征主义，象征主义之外，还有其他新的文学形式。

综合看来，五四作家他们所称的“新浪漫主义”（“新罗曼主义”），其实指的就是早期的现代主义，包括象征主义、唯美主义、神秘主义、颓废主义、未来主义等流派。<sup>30</sup>之所以将这些不同文学流派都称为“新浪漫主义”，是因为

<sup>27</sup> 汪馥泉：〈文艺上的新罗曼派〉，《民国日报·觉悟》，1922年7月9、10日。后收入孙俤工编的《新文艺评论》（上海民智书局，1923）。

<sup>28</sup> 田汉：〈新罗曼主义及其他〉，《少年中国》第1卷第12期（1920年6月15日）。

<sup>29</sup> 沈雁冰：〈“小说新潮栏”宣言〉，《小说月报》第11卷第1号（1920年1月15日）。

<sup>30</sup> 茅盾在50年代说：“‘新浪漫主义’这个术语，20年代后不见再有人用它了……现在我们总称为‘现代派’的半打多的‘主义’，就是这个东西。”（茅盾：《夜读偶记》，百花文艺出版社，1958年，第2页）乐黛云也说：“当时所谓的新浪漫主义不过是现代主义初兴时的一个别名罢了。这一概念之下包括的是今天被包括在现代主义概念之下的一切：象

当时中国文学界认为，它是浪漫主义之后新兴的文学样式。<sup>31</sup>

一个“新”字，在五四时期的文化语境里，包涵着肯定和追慕的意向。变革求“新”，是 20 世纪初期中国文化的主要特征，一切都是惟“新”是趋：“从 1898 年的‘维新’运动到梁启超的‘新民’观念，再到五四时期新青年、新文化、新文学的一系列宣言，‘新’这个词几乎伴随旨在使中国摆脱以往的镣铐、成为一个‘现代’的自由民族而发动的每一场社会和知识运动。”<sup>32</sup>一方面对“新浪漫主义”之“新”给予肯定，另一方面又担心其过于“新”而不能成为中国文学当下的榜样。

到了 30 年代，中国文坛已经意识到，“新浪漫主义”并不是“一个”流派，并能从理论上认识到“新浪漫主义”的复杂性，<sup>33</sup>但主流文坛已经从对“新浪漫主义”的追慕转向对“新浪漫主义”的批评了。<sup>34</sup>

30 年代出现了“现代派”称谓。此时，“现代派”一词已没有了五四时期“新浪漫主义”的荣光，而成了脱离大众的文学的代名词。

50 年代后，中国文学界将西方现代主义文学艺术统称为“现代派”。受苏联的影响，中国对“现代派”采取了完全否定的态度，视“现代派”为“反动文

征主义、表现主义、未来主义……”(乐黛云：《比较文学原理》，长沙：湖南文艺出版社，1988 年，第 84 页。)

<sup>31</sup> 五四时期介绍新浪漫主义的文章，主要还有昔尘(胡愈之)的<现代文学上底新浪漫主义>(《东方杂志》第 17 卷第 12 期，1920 年 6 月号)、沈雁冰的<为新文学者进一解>(《改造》1920 年 9 月)、罗迪先的<最近文艺之趋势十讲>(《民铎》第 2 卷第 2 号)、冠生译的<战后文学的新倾向——新浪漫主义底复活>(《东方杂志》第 17 卷第 24 期，1920 年 12 月 25 日)，等等。

<sup>32</sup> 李欧梵：《现代性的追求》(北京：三联书店，2000 年)，第 236 页。

<sup>33</sup> 沈起予对“新浪漫主义”作了这样的解说：“新浪漫主义是 19 世纪末在欧洲抬头起来的一种文艺潮流，它的倾向与前期的自然主义或写实主义相对立：自然主义等努力于社会的现实及人类之具体的世态等的描写，新浪漫主义则忌避物质方面的东西，而注重主观的神秘梦幻的情绪。从这一点来看说，新浪漫主义的范围很漠然，——似乎凡是代表世纪末的、主观的、颓废的、享乐的、神秘的、精神的等东西都可以放进去。一面将其内容分析起来，也是十人十色：有的特别从事于‘心理解剖’，有的特别用‘象征’来讴歌‘神秘’，有的则极端地以‘热情’为主，有的则从事于‘唯美’的主张。我们只看弗理契的《欧洲文学发达史》中竟找不出‘新浪漫主义’这个术语，而仅以‘印象主义的唯美主义’或‘唯美主义的印象主义’的称呼来概括 19 世纪末的文学，我们只看 Bartels 竟把新浪漫主义细分为：颓废的女性的倾向(如 Verlaine 等的诗风)，超人的倾向(如尼采的著作)，自然科学的自由精神的方向(自然主义的残物)，神秘主义的原始方向(如梅特林克等的倾向)等时，便可知新浪漫主义者，也不过是一个对某种倾向的概括的名称。同时似乎也是一个可有可无的术语。”(沈起予：<什么是新浪漫主义>，郑振铎、傅东华主编：《文学百题》，上海：生活书店，1935 年，106 - 107 页。)

<sup>34</sup> 详见第二章第二节“中国现代作家对现代主义文学的态度”。

学”或“颓废文学”<sup>35</sup>。

70 年代末，中国开始译介西方现代主义文学。当时大多数译介文章也沿用了“现代派”一词。从译介文章的内容看，文中所称的“现代派”，或“现代派文学”，其实并不仅指现代主义文学，也包括后现代主义文学，比如黑色幽默、法国新小说等。80 年代初，袁可嘉、董衡巽、郑克鲁编选了一套《外国现代派作品选》，其中既有现代主义文学作品，又有后现代主义作品，还有一些“广义的现代主义”文学作品。<sup>36</sup>《外国现代派作品选》在 80 年代初影响甚大，很多读者是通过这套作品选才了解“现代派”文学的，“现代派”这个名词也因此流传开来。

80 年代使用的“现代派”一词，概念比较含糊，从所指对象来看，它包括了从 19 世纪末的法国象征主义到 20 世纪七、八十年代的新小说、魔幻现实主义等各种现代、后现代主义文学流派；从文学观来说，“现代派”被视为与传统文学观不同的文学形式。因为欧美现当代文学作品很多都吸收了（后）现代主义表现手法，读者对这些运用了不同于现实主义表现手法的作品感到陌生，因此，有的读者把欧美现当代文学也当作“现代派”。<sup>37</sup>

<sup>35</sup> 文学史上确有“颓废主义”(decadence)文学，出现在 19 世纪 80 年代中期的法国。1985 年，魏尔伦发表著名的十四行诗《颓废》。1986 年，阿巴诺出版《颓废》杂志。以魏尔伦为代表的法国颓废主义者后来都转向了象征主义。在英国，颓废主义以王尔德为代表，以奇装异服、惊世骇俗的放荡行为来发泄“世纪末情绪”。但五六十年代中国所称的“颓废文学”，是用“颓废”一词表明对现代主义文学的否定态度。

<sup>36</sup> 《外国现代派作品选》分 4 册 8 卷，1980 - 1985 年间由上海文艺出版社陆续出版。《作品选》收入了 19 世纪末到 20 世纪 70 年代的外国现代主义、后现代主义 11 个流派的专辑，包括后期象征主义、表现主义、未来主义、意识流、超现实主义、存在主义、荒诞文学、新小说、垮掉的一代、黑色幽默以及广义上的现代主义文学作品。其中“广义现代主义”作品，包括安德列耶夫(Andeleyeve,1871-1919)、托马斯·曼(Thomas Mann,1875-1955)、黑塞(Hermann Hesse,1877-1962)、纪德(André Gide, 1869-1951)、莫里亚克(François Mauriac,1885-1970)、海明威、约翰·多斯·帕索斯、乔·卡·欧茨(Joyce Carol Oates, 1938-)、劳伦斯、格林(Henry Graham Greene, 1904-1991)、安娜·西格斯(Anna Seghers)、亨利希·伯尔(Heinrich Böll,1917-1985)、阿尔贝托·莫拉维亚(Alberto Moravia,1907-1990)等人的小说。

需要指出的是，即使是那些被认定为现代主义或后现代主义的作家，也不是每部作品都有“现代主义”或“后现代主义”特征，因此需要具体分析。如霍普特曼、斯特林堡、叶芝、福克纳、海明威、费茨杰拉德、乔伊斯·卡洛尔·欧茨、索尔·贝娄等人的作品，有的运用了唯美主义、自然主义、现实主义手法，有的运用了典型的现代主义手法，还有一些则是现代主义和现实主义手法并用。

<sup>37</sup> 鉴于此，外国文学研究者还特别指出现当代文学与“现代派”文学的区别，如卞之琳的〈分与合之间：关于西方现代文学和“现代主义”文学〉(《外国文学研究集刊》(第 1 辑))，



80 年代中国将现代主义和后现代主义文学不加分别地译介了过来。面对如此众多手法各异、形式新颖的作品，作家来不及细心辨察其中的不同，而将它们视为一个整体意义上的“现代派”，来借鉴、模仿，因此，中国的“现代派”作品出现了现代主义、后现代主义因素交织的现象。

实际上，70 年代末、80 年代初，就有一些论及“后现代主义”<sup>38</sup>的文章，<sup>39</sup>但似乎并没有引起人们注意现代主义与后现代主义的区别。因此，至今大多数人还在使用“现代派”这个称谓。虽然有的研究者从学术研究角度，指出两者概念上有区别，不能混用，<sup>40</sup>但“现代派”这个名词似乎已经约定俗成，而为文学界习惯使用。<sup>41</sup>

中国社会科学出版社，1979 年，第 2 - 13 页。）

<sup>38</sup> 有的译为“后现代派”、“后期现代派”、“后期现代主义”等。

<sup>39</sup> 主要有：董鼎山的〈所谓“后现代派”小说〉（《读书》1980 年第 12 期）[英]阿·罗德威：〈展望后期现代主义〉（汤永宽译，《外国文艺》1981 年第 6 期）冯辰（整理）：〈当代美国诗与后期现代派〉（《外国文学动态》1982 年第 3 期）袁可嘉：〈关于后现代主义思潮〉（《国外社会科学》1982 年第 11 期）[美]约翰·罗素：〈从现代派到后现代派〉（《当代文艺思潮》1983 年第 2 期）[美]伊哈布·哈桑：〈现代主义与后现代主义〉（《现代美国文学研究》1983 年第 2 期）[英]戴·洛奇：〈现代主义、反现代主义、后现代主义〉（侯维瑞译，《外国文学报道》1983 年第 3 期）董鼎山：〈六十年代以来的美国小说——“后现代主义”及其他〉（《读书》1983 年第 10 期）王逢振：〈关于后现代主义之浅见〉（《外国文学动态》1984 年第 3 期）舢人：〈后现代主义概述〉（《外国文学报道》1984 年第 6 期），等等。

<sup>40</sup> 比如王宁认为，笼统地把现代、后现代主义文学称为“现代派”，会造成“两种类型的混乱和误解。（1）使读者错误地将现代主义与先锋派（Avant-garde）相等同，从而认为凡是越出传统文学之雷池的都属于现代主义文学，这样虽未明说但也实际上形成了一个‘无边的现代主义’概念；（2）由于这种宽泛的界定把二十世纪一大批卓有成就的西方作家都包括了进来，因而我国的文学工作者及读者往往形成这样一个印象：二十世纪西方文学的主潮是现代主义，只有现代主义才能引导这一时期的文学新潮。我国的一些青年作家甚至在未搞清现代主义这个概念的内涵和外延之前就争当‘现代派’。这确实是令人啼笑皆非的，难怪有批评家称这些作家为‘伪现代派’。这不仅在于我国学者从一开始介绍西方现代主义文学时就有失准确性和清晰性，更在于当时西方学者本身对现代主义的概念就常常混淆不清。”（王宁：〈现实主义、现代主义和后现代主义〉，《多元共生的时代：二十世纪西方文学比较研究》，北京：北京大学出版社，1993 年，第 14 页。）

<sup>41</sup> 90 年代中后期出版的外国文学史教材，有的已注意区分现代主义和后现代主义文学，如郑克鲁主编的《外国文学史》（北京：高等教育出版社，1999 年）刘象愚等主编的《从现代主义到后现代主义》（北京：高等教育出版社，2002 年）何仲生、项晓敏主编的《欧美现代文学史》（上海：复旦大学出版社，2002 年）。但仍有一些著作还是称“现代派”，如赖干坚的《西方现代派小说概论》（厦门：厦门大学出版社，1995 年）；陈其强的《现代派文学在中国》（天津：天津人民出版社，1998 年）；智量、熊玉鹏主编的《外国现代派辞典》（上海：上海文艺出版社，1999 年）；陈焘宇、何永康主编的《外国现代派小说概观》，南京：江苏文艺出版社，1996 年）；或者用“现代主义”统称现代主义和后现代主义，如唐正序、陈厚诚主编的《20 世纪中国文学与西方现代主义思潮》；陈慧著的《现代主义新论》（保定：河北大学出版社，1992 年）；张信国等著的《欧美现代主义文艺思潮新论》（杭州：杭州大学出版社，1992 年）；吴昌雄著的《现代主义文学研究》（武汉：

80 年代初，“现代派”一词已逐渐消除了 50 - 70 年代附加上的“颓废”、“反动”色彩。在很多情况下，“现代派”一词只是指文学形式的“新、奇、怪”。<sup>42</sup>如果说，这时候人们对“现代派”的态度还褒贬不一的话，那么到了 80 年代后期的“伪现代派”论争时，“现代派”则是个褒义词了，论者为中国的“现代派”文学只是“伪现代派”，而感到遗憾和惋惜。

勒菲弗尔认为，文学史编写、批评、编辑等都是“改写”。五四时期将现代主义称为“新浪漫主义”、“新表象主义”；50 年代将现代主义文学视为“颓废文学”、“反动文学”；80 年代，将现代主义、后现代主义统称为称为“现代派”，从这些不同的称谓，我们可以看出不同时期，中国文学对（后）现代主义文学的认识和态度。这些称谓仿佛是（后）现代主义文学在中国文学的镜面里呈现的镜像，或多或少变了形，带上了“中国化”的特征。

本文所研究的对象，不仅包括现代主义文学，也包括后现代主义文学。在论述过程中，如同时指称现代主义、后现代主义文学时，为行文方便起见，用“（后）现代主义”来表示；所指对象明确的情况下，则用“现代主义”或“后现代主义”来指称。

---

武汉大学出版社，1994 年）；廖星桥著的《外国现代派文学论集》（深圳：海天出版社，1998 年）；仵从巨著的《“城堡”与“迷宫”：欧美现代主义文学论集》（成都：四川民族出版社，1998 年）；徐曙玉、边国恩等主编：《20 世纪西方现代主义文学》（天津：百花文艺出版社，2001 年）。

<sup>42</sup> 参见刘心武：〈在“新、奇、怪”面前——读《现代小说技巧初探》〉（《读书》1982 年第 7 期）；木木：〈一个陌生而混乱的世界——《外国现代派作品选》简评〉（《外国文学研究》1983 年第 1 期）。

## 第二章 20 世纪上半期文学翻译选择规范与现代主义文学的译介

### 第一节 多元与中心：20 世纪上半期的文学翻译选择规范

20 世纪中国翻译文学与 20 世纪中国文学几乎是同步发展起来的。<sup>1</sup>翻译文学与创作文学一样，从一开始就带有较强的政治色彩。

近代资产阶级改良派、革命家大多将文学作为政治改良和社会变革的工具。如严复和夏曾佑认为：小说为“正史之根”，“其入人之深，行世之远，几几出于经史之上，而天下之人心风俗，遂不免为说部之所持。”<sup>2</sup>康有为也认为，小说是“出经入史”的通俗化工具。<sup>3</sup>梁启超更是明确地提出了文学之于社会变革的功能及重要性。他在<译印政治小说序>中，一方面解构“中土小说”的价值，认为：“自《虞初》以来，佳制盖鲜……综其大较，不出

<sup>1</sup> 80 年代之前的中国文学史，都是按社会政治事件，把鸦片战争以来的中国文学划分为近代、现代（以 1919 年五四运动为分界线）和当代（以 1949 年中华人民共和国成立为分界线）。翻译文学史著作也沿用了这种分期法（如陈玉刚主编的《中国翻译文学史稿》就是沿用了这种分期法）。80 年代中后期，研究者对文学史的这种划分作了反思。1985 年，陈平原等人提出了“20 世纪中国文学”概念（陈平原、黄子平、钱理群：<论“20 世纪中国文学”>，《文学评论》1985 年第 5 期；《二十世纪中国文学三人谈》，北京：人民文学出版社，1988）。严家炎认为：“以政治事件为界碑，与文学本身的实际未必吻合。”（严家炎：<《二十世纪中国小说史》前言>，《二十世纪中国小说史》，第 1 页）王德威反问：“没有晚清，何来五四？”揭示了晚清之于五四新文学的意义（王德威：<被压抑的现代性——没有晚清，何来五四？>，《如何现代，怎样文学》，台北：麦田出版有限公司，1998 年，第 23 - 42 页）。陈平原著的《二十世纪中国小说史》，将 20 世纪中国小说的起点定在 1897 年。谢天振认为，1898 年可以作为 20 世纪翻译文学史的开端。这一年有三个与翻译有关的重要事件，可以看成是 20 世纪翻译文学发生的标志：一、梁启超发表《译印政治小说序》，提高了（政治）小说翻译的价值；二、严复在《天演论》“译例言”中提出“信、达、雅”之翻译标准，几乎成为一个世纪中国翻译家追求的目标，也成为中国现代翻译理论研究的滥觞；三、林纾在这一年完成了《巴黎茶花女遗事》的翻译，次年印行（谢天振：《译介学》，上海：上海外语教育出版社，1999 年，第 282 - 284 页）。

<sup>2</sup> <本馆附印说部缘起>（《国闻报》1897 年 10 月 16 日至 11 月 18 日），陈平原、夏晓虹编：《二十世纪中国小说理论资料 1897—1916》（第 1 卷）（北京：北京大学出版社，1989 年），第 12 页。

<sup>3</sup> 康有为说：“仅识字之人，有不读经，无有不读小说者。故六经不能教，当以小说教之；正史不能入，当以小说入之；语录不能喻，当以小说喻之；律例不能治，当以小说治之。”（康有为：<《日本书目志》识语>，《二十世纪中国小说理论资料 1897—1916》（第 1 卷），第 13 页。）

海盗诲淫两端”；另一方面又夸大欧美政治小说的社会功能：

在昔欧洲各国变革之始，其魁儒硕学，仁人志士，往往以其身之所经历，及胸中所怀，政治之议论，一寄之于小说。于是彼中缀学之子，黉塾之暇，手之口之，下而兵丁、而市侩、而农氓、而工匠、而车夫马卒、而妇女、而童孺，靡不手之口之。往往每一书出，而全国之议论为之一变。彼美、英、德、法、奥、意、日本各国政之日进，则政治小说，为功最高焉。<sup>4</sup>

梁启超这番话的意图很明显：既然“中土小说”“不出海道诲淫两端”，而欧美政治小说又有如此功效，引入欧美政治小说也就有必要了。

梁启超身体力行，不仅翻译日本柴四郎（1852 - 1922）的政治小说《佳人奇遇》，还创作了政治小说《新中国未来记》。<sup>5</sup>梁启超在晚清文化界享有较高的地位，他对政治小说的推崇，也提升了政治翻译小说的地位。

清末民初，社会处于转型时期，政治权力还比较分散，意识形态多元化，文学翻译也出现了多元化选择的现象。除政治小说外，侦探小说、科幻小说、言情小说也纷纷翻译过来。柯南·道尔（Arthur Conan Doyle, 1859-1930）、哈葛德（Henry Rider Haggard, 1856 - 1925）、凡尔纳（Jules Verne, 1828-1905）、小仲马（Alexandre Dumas Fils, 1824 - 1895）、大仲马（Alexandre Dumas, 1802 - 1870）（Alexandre Dumas, 1802 - 1870）、押川春浪等人的侦探小说、言情小说、科幻小说，拥有众多的读者。尤其是林纾译的大仲马的《巴黎茶花女遗事》（1899年出版），故事情节哀婉动人，再加上林纾雅致的文笔，更受到普遍欢迎。<sup>6</sup>

政治小说由于过于关注政治理想的诉求，不像侦探、言情之类的小说有曲折、生动的故事情节，因而渐渐失去了读者。政治小说在翻译文学系统中慢慢被边缘化。但是，这并不意味着小说翻译可以不顾及意识形态规范。实际上，清末民初，无论是侦探小说、言情小说，还是科幻小说的翻译，译者在译本序跋中，一般都要强调所译小说的社会教化作用。<sup>7</sup>译者未必真的这样

<sup>4</sup> 任公：〈译印政治小说序〉，《二十世纪中国小说理论资料 1897—1916》（第1卷），第21 - 22页。

<sup>5</sup> 1902年，《新中国未来记》在《清议报》上发表。该小说未写完，只有四回。

<sup>6</sup> 严复有诗云：“可怜一卷茶花女，断尽支那荡子肠。”可见译作在当时的反应。

<sup>7</sup> 刘半农在〈《福尔摩斯侦探案全集》跋〉中，就申说了侦探小说开启民智的意义，认为“此种书籍”“为社会与世界之所必需。”“精微至玄妙之学理，托诸小说家言，俾心有所得，即笔而出之，于是乎美具难并，启发民智之宏愿乃得大伸。此是科南道尔最初宗旨之所在。”（半农：〈《福尔摩斯侦探案全集》跋〉，《二十世纪中国小说理论资料 1897—1916》）

认为，但如果不将译作与社会教化意义联系起来，翻译似乎就失去了价值。由此可以看出当时流行的翻译文学价值观。

五四新文化运动的先驱陈独秀，如同梁启超一样，也是将文学作为革新政治的手段。陈独秀认为，“戊戌变法”、“辛亥革命”等政治运动的失败，主要原因是，“盘踞吾人精神界根深蒂固之伦理道德、文学艺术诸端莫不黑幕层张、垢污深积，并此虎头蛇尾之革命而未有焉。此单独政治革命所以于吾之社会不生若何变化、不收若何效果也。”<sup>8</sup>因此，他认为，“今欲革新政治，势不得不革新盘踞于运用此政治者精神界之文学，使吾人不得不张目以观世界社会文学之趋势及时代精神。”<sup>8</sup>由此可见，陈独秀提出的“文学革命论”，其目的不是为了“文学”，而是为了“革命”，以文学补救政治之不足，利用文学发挥政治所起不到的作用。

五四时期出现了众多的文学团体，他们的文学观和审美倾向不尽相同，文学翻译选择标准也不一样，因此，五四时期的翻译选择比较多元化。比如文学研究会倾向译介弱小民族文学和俄苏文学，创造社喜爱欧美浪漫主义、象征主义、未来派文学。尽管他们的文学观、审美倾向不同，但翻译目的却比较一致，都是“为人生”。正是出于这种意识形态，他们对屠格涅夫、列夫·托尔斯泰、陀斯妥耶夫斯基、契诃夫、高尔基、安特列夫、阿尔志绥夫、果戈里等作家的作品，都以“为人生”的阐释模式，纳入他们的启蒙话语中。

五四时期的作家大多兼事文学翻译，他们的世界文学视野比晚清的译者开阔，有较强的世界文学名著意识。但这并不是说，他们的翻译选择完全是从文学性角度来考虑。正如王宏志所指出：“相对于晚清来说，‘五四’时期的译者对意识形态的关注，比诗学上的更大。能配合他们的意识形态的，即使是艺术成就不算最突出的，都会给翻译过来。”<sup>9</sup>

翻译上的意识形态动机，有时会遮蔽所译作品的诗学意义。以拜伦诗歌的翻译为例。20 世纪初，拜伦长诗《唐璜》第三章中的《哀希腊》备受青睐。

《哀希腊》中，希腊诗人缅怀祖国辉煌历史，感慨当下国力衰微，而遭外敌入侵蹂躏。其反抗复仇、振兴国运的精神，在中国知识分子中产生了共鸣。

---

（第 1 卷），第 519 - 520 页。）

<sup>8</sup> 陈独秀：〈文学革命论〉，《新青年》第 2 卷第 6 号（1917 年 2 月）。

<sup>9</sup> 王宏志：《重释“信达雅”：二十世纪中国翻译研究》（上海：东方出版中心，1999 年），第 41 页。

正如鲁迅所指出的：“其实，那时 Byron 之所以比较的为中国人所知，还有别一原因，就是他的助希腊独立。时当清的末年，在一部分中国青年的心中，革命思潮正盛，凡有叫喊复仇和反抗的，便容易惹起感应。”<sup>10</sup>虽然拜伦当时被称为“大诗人”、“大文豪”，《哀希腊》出现了多种译文，梁启超、苏曼殊、马君武、胡适等都翻译过。但他们所关注的，主要不是诗歌的艺术性，而是诗中反抗、复仇的内容。

1924 年，拜伦逝世 100 周年，《小说月报》第 15 卷第 4 号（1924 年 4 月 10 日）推出“拜伦专辑”。郑振铎、茅盾都撰文纪念。但他们更看重的，不是“大诗人”拜伦，而是“伟大反抗者”拜伦。<sup>11</sup>20 年代中期以后，革命文学话语强调作家与大众的结合，拜伦的疾恶如仇、特立独行的反抗英雄形象，已不适应时代的需要，因此，中国作家对拜伦的译介热情也就明显减退了。

20 世纪上半期，文学翻译的一个普遍的话语策略，就是将所译介的作家宣扬为“大文豪”，而达到某种意识形态目的。最典型的事例，是对易卜生的译介。1918 年《新青年》第 4 卷第 6 期推出了“易卜生专号”。<sup>12</sup>这是中国第一次以专号的形式，系统地译介一个外国作家。《新青年》宣称易卜生为“欧洲近代第一文豪”，<sup>13</sup>译介其剧作“社会问题剧”《娜拉》，其实是把易卜生看成“社会改革家”，对于《娜拉》，关注的也不是其戏剧艺术，而是其中反映的“社会问题”。正如胡适所说：“我们的宗旨在于借（易卜生）戏剧输

<sup>10</sup> 鲁迅：〈杂忆〉，《坟》（北京：人民文学出版社，1995 年），第 214 - 215 页。

<sup>11</sup> 西谛（郑振铎）在〈卷头语〉中说：“我们爱天才的作家，尤其爱伟大的反抗者。所以我们之赞颂拜伦，不仅仅赞颂他的超卓的天才而已。他的反抗的热情的行为，其足以使我们感动实较他的诗歌为尤甚。他实是一个近代极伟大的反抗者！反抗压迫自由的恶魔，反抗一切虚伪的假道德的社会。诗人的不朽，都在他们的作品，而拜伦则独破此例。”茅盾也指出：“我们现在纪念他，因为他是一个富于反抗精神的诗人，是一个攻击旧习惯道德的诗人，是一个从军革命的诗人。”（沈雁冰（茅盾）：〈拜伦百年纪念〉，《小说月报》第 15 卷第 4 号，1924 年 4 月 10 日。）

<sup>12</sup> 该“专号”发表了胡适的专论〈易卜生主义〉，罗家伦、胡适合译的剧本《娜拉》（又译为《玩偶之家》、《傀儡之家》等），陶履恭译的《国民之敌》（分 5 期连载），吴若男译的《小爱友夫》（分 2 期连载）以及袁振英撰写的《易卜生传》。

<sup>13</sup> 早在 1915 年，陈独秀在〈现代欧洲文艺史谭〉中就指出：“西洋所谓大文豪，所谓代表作家，非独以其文章卓越时流，乃以其思想左右一世也。……易卜生之剧，刻画个人自由意志者也”（《青年杂志》第 1 卷第 4 期）。其后，《新青年》第 4 卷第 4 期的扉页上又登载了“本社特别启示”，声明：“易卜生为欧洲近代第一文豪，其著作久已风行世界，独吾国尚无译本。本社拟以六月份之《新青年》为《易卜生专号》。”

入这些戏剧里的思想。……我们注意的易卜生并不是艺术家的易卜生，乃是社会改革家的易卜生”。<sup>14</sup>

在译介者的宣扬下，《哀希腊》、《娜拉》成了当时的翻译文学经典，但“经典化”的用意，主要不是树立文学典范。称拜伦是“大诗人”、“大文豪”，易卜生为“欧洲近代第一文豪”，其话语策略，如同严复典雅译笔的“招徕术”，<sup>15</sup>以“文豪”之名，吸引更多的读者，从而宣扬某种意识形态。对所译作品的意识形态操纵，既然仍需借助作家的文学声誉来招徕读者，说明诗学在当时并不是完全处于从属于意识形态的地位的。

20 年代末以后，文学翻译越来越注重选材的时代意义，能配合时代意识形态话语的作品，就会被翻译过来。如美国作家辛克莱（Upton Sinclair，1878—1968）作品，在 1928 年到 1937 年 10 年间，除报刊上的译介外，出版的中译本达 30 余种，有的还再版、重印了多次。<sup>16</sup>辛克莱之所以在中国受到了如此礼遇，是因其作品内容契合了当时中国的革命话语。主流文坛认为，辛克莱的作品体现了“时代精神”，因此就有了“伟大性”。<sup>17</sup>

1937 年，“七七”事变爆发，抗日救亡成为时代的主题。抗日战争进一步强化了中国知识分子的政治意识和社会使命感，更多的译者自觉地追求与主流意识形态的认同，而放弃了个人化的审美倾向，在文学翻译的选择上尽量挑选贴近时代主题的作品。因此，反战文学以及俄苏文学作品，成为主要的翻译选择对象。由此也强化了翻译文学系统中现实主义文学的地位。翻译选择上的这种倾向，一直延续到 40 年代末。

中国 20 世纪上半期，国家的政治统治比较薄弱，没有形成具有支配性地位的一元化意识形态系统。因此，文学翻译的选择基本上多元化的，尤其是二三十年代的文学翻译，体现得更为明显。文学翻译选择的多元化，还有一个原因，就是文学翻译的“赞助”系统的多元化。一是 20 世纪上半期出现了大大小小众多文学团体，二是出版的私营化。作为翻译“赞助人”的

<sup>14</sup> 胡适：〈论译戏剧·答 T、F、C 书〉，《新青年》1919 年第 6 卷第 3 号，第 333 页。

<sup>15</sup> 王佐良：〈严复的用心〉，商务印书馆编辑部编：《论严复与严译名著》（北京：商务印书馆，1982 年），第 22 - 27 页。

<sup>16</sup> 郭沫若一人就翻译了《石炭王》、《屠场》、《煤油》三部作品。

<sup>17</sup> 郭沫若说：“没有时代精神的作品是没有伟大性的。”（麦克昂（郭沫若）：〈桌子的跳舞〉，饶鸿兢等编：《创造社资料》。福州：福建人民出版社，1985 年，第 99 页。）

文学团体和出版商，根据各自的意识形态和文学观来决定翻译选材。

文学翻译选择的多元化，是就 20 世纪上半期翻译文学的总体特征而言的。细致分析，我们还是可以发现，多元化选择中，还是有一个主流倾向，即符合时代主题的翻译文学作品，在翻译文学系统中就处于比较中心的地位，而那些与时代主题不尽符合的某些类型的翻译文学作品，则处于比较边缘的位置。现代主义文学就是如此。

## 第二节 20 世纪上半期中国的现代主义文学译介概述

现代中国对西方现代主义的译介大约经历了三个阶段，第一阶段是五四时期，主要译介的是西方非理性主义哲学和象征主义思潮，第二个阶段是 20 年代到 30 年代中期，这是现代主义影响比较大的时期，不仅对现代主义主要流派有译介，而且鲁迅、郭沫若、洪深、卞之琳、李金发、穆木天、王独清、施蛰存、刘呐鸥、穆时英等人的创作还借鉴了现代主义创作手法。第三阶段是 40 年代。这一时期，中国主流文学已对现代主义失去了兴趣，只有西南联大的一些师生还在从事现代主义文学的译介和创作。

上文说过，西方近现代的非理性主义哲学是现代主义产生的理论基础。

20 世纪初，中国知识界对叔本华、<sup>18</sup>伯格森、<sup>19</sup>尼采<sup>20</sup>等人的哲学思想就有过

<sup>18</sup> 叔本华在 20 世纪初译介过来。1902 年，章太炎在《庸书》中，提到“肖宾诃尔”（即叔本华），称他为“哲学之圣”。1904 年，王国维在《教育世界》杂志上陆续发表了《论叔本华之哲学及其教育学说》、《叔本华与尼采》、《书叔本华遗传说后》等文章，比较系统地介绍了叔本华哲学。他还运用叔本华的美学观来解读《红楼梦》，认为《红楼梦》是一部以“解脱为理想”的“宇宙大著述”，是“彻头彻尾之悲剧”。（王国维：〈红楼梦评论〉，《王国维文集》第 1 卷，北京：中国文史出版社，1997 年，第 1 - 23 页。）

<sup>19</sup> 伯格森的学说 10 年代初译介过来，主要译介者是钱智修。他先后发表了〈现今两大哲学家学说概略〉（《东方杂志》第 10 卷 1 号，1913 年 7 月）、〈布格逊哲学之批评〉（《东方杂志》第 11 卷 4 号，1914 年）等文章。五四时期，出现了多篇评介伯格森的文章，主要有刘叔雅的〈伯格森之哲学〉（《新青年》1918 年第 4 卷第 2 号）、方珣的〈伯格森《生之哲学》〉（《少年中国》1919 年第 1 卷第 7 期）、冯友兰的〈伯格森的哲学方法〉（《新潮》1920 年第 3 卷第 1 号）、〈伯格森的世界观和人生观〉（《曙光》1921 年第 2 期），等等。1919 年，张东荪翻译出版了伯格森的哲学著作《创化论》。1921 年 2 月，《民铎》杂志（第 3 卷第 8 期）还推出了“伯格森专号”，刊登了柯一岑的〈伯格森的精神能力说〉等文章，是当时对伯格森比较集中的一次译介。

<sup>20</sup> 近现代非理性主义哲学家中，尼采的哲学思想最受中国文化界欢迎。1902 年，梁启超在



一定的介绍。虽然译介得并不系统，但为后来文学界对现代主义文学的理解发挥了一定的作用。

五四时期，文学研究会、创造社、新月社、语丝社、浅草社、沉钟社等文学团体，都对现代主义文学表现了关注。象征主义、表现主义、弗洛伊德学说、意识流小说在20年代以后，都有一定的译介。比较起来，中国现代文坛对象征主义理论和诗歌译介得比较全面，而对未来主义、<sup>21</sup>超现实主义、<sup>22</sup>

<进化论革命者颌德之学说>最早提到尼采。文中说：“今日之德国，有最占势力之二大思想：一曰麦喀士（即马克思）之社会主义，二曰尼志埃（尼采）个人主义（尼志埃为极端之强权论者，前年以狂疾死。其势力披靡全欧，世称为十九世纪末之新宗教）。麦喀士谓今日社会之弊，在多数之弱者少数之强者所压伏。尼志埃谓今日社会之弊，在少数之优者为多数之劣者所钳制。二者皆持之有故，言之成理，要之其目的皆在现在，而未尝有所谓未来存也。”（《新民丛报》第18号，1902年10月）1904年，王国维在其主编的《教育世界》上，陆续发表了<尼采氏之教育观>、<德国文化大改革家尼采传>、<尼采氏之学说>以及<叔本华与尼采>（《教育世界》1904年第71、76、78-79号）。鲁迅也是尼采的最早译介者之一。1908年，鲁迅在日本东京的《河南》月刊上发表了<文化偏至论>和<魔罗诗力说>，对尼采的思想作了介绍和评价。当时的鲁迅对尼采的“超人”说很感兴趣，启发了他提出“培物质而张灵明，任个人而排众数”的思想。1920年，鲁迅翻译了尼采的<察拉图斯忒拉的序言>（《新潮》第2卷第5号，1920年6月）。这期间介绍尼采哲学思想的文章还有：李大钊的《介绍哲人尼杰》（《晨钟报》，1916年8月22日）、田汉的<说尼采的“悲剧之发生”>（《少年中国》第1卷第3号，1919年9月）、沈雁冰的<尼采的学说>（《学生杂志》1920年第7卷第1-4期）、李石岑的<尼采思想之批判>（《民铎》第2卷第1号“尼采号”，1920年8月），等等。尼采作品最早翻译过来的是《查拉图斯特拉如是说》。1919年，沈雁冰在《解放与改造》1卷7号上翻译发表了《查拉图斯特拉如是说》中的“新偶像”和“市场苍蝇”两章，并赞扬“尼采是大文豪”，说他这部书“是文学中少有的书。”该书后来郭沫若也翻译过，1923年5月至1924年2月，《创造周报》1号至39号上陆续连载了第一章和第二章的一部分，并于1928年由上海创造社出版部以《查拉图斯特拉如是说》为书名出版。该书其后还出版有徐梵澄译本、肖籁、雷白韦译本。此外，尼采的诗歌也翻译了过来。1934年，梁宗岱在《文学》3卷3号上发表他译的<尼采底诗>。梁宗岱在题记中说：“在德国底抒情诗里，我敢大胆说他是歌德以后第一人。”冯至也曾翻译发表过<尼采诗钞>（《译文》新3卷3期，1937年5月）。

<sup>21</sup> 对未来主义思潮的译介文章有：茅盾的<未来派文学之现势>（《小说月报》1922年第13卷第10期）、张锡琛的<风靡世界之未来主义>（《东方杂志》1914年第11卷第2号）、许辛之的<什么是未来主义>（载郑振铎、傅东华主编：《文学百题》，上海生活书店，1935年，第124-126页。）宋春舫翻译了6种未来主义戏剧：《换个丈夫吧》、《月色》、《朝秦暮楚》、《只是一条狗》（载《东方杂志》（1921年第18卷第13号）《枪声》、《早已过去了》（载《戏剧》1921年第1卷第5期）。宋春舫对未来主义并无好感，他称未来主义是“胡闹”。他说：“未来派坚持何种学说乎？曰排古，曰狂放，吾读此派剧本及遍而研究之结果曰，未来派之剧本直与滑稽影片无异，宜其学说之不为外人所推许也。”（宋春舫：<现代意大利戏剧之特点>。转引自罗钢：《历史汇流中的抉择——中国现代文艺思想家与西方文学理论》，第185页。）郭沫若在<未来派的诗约及其批评>（《创造周报》，1923年9月）一文中，也对未来主义持批判的态度，认为未来主义作品“没有人生的批评，没有价值的创造，没有作家的个性”，“只是没有精神的照像器、留音器、极端的物质主义的畸形儿。”

达达主义，<sup>23</sup>译介得则较少。偶有译介，大多也是采取批评、否定的态度。这一方面是因为它们反传统的倾向过于极端，无法为中国文坛接受；另一方面，是因为这些流派只有“堂皇的宣言，新奇的理论”，而少有“使人心折的作品”。<sup>24</sup>

## 1、象征主义诗歌的译介

象征主义文学运动分为前期象征主义和后期象征主义。前期象征主义从 19 世纪 70 年代开始，到 90 年代出现衰落。<sup>25</sup>20 世纪 20 年代，第一次世界大战引发了西方世界的精神危机，象征主义重新兴盛，文学史家称之为“后期象征主义”(post-symbolism)。<sup>26</sup>

五四时期正值后期象征主义的兴盛期。茅盾在 1920 年前后，大力提倡象征主义，认为，“文学家应用表象主义，有的是著作中一段是表象，有的是著作全部是表象。”<sup>27</sup>刘延陵发表的《法国之象征主义与自由诗》（《诗》第 1 卷第 4 号，1922 年 4 月 15 日），介绍了波德莱尔、魏尔伦和马拉美，并对象征主义诗歌的特点有比较全面的分析。他认为，“象征派是着重抒写情调表现自我，”象征主义诗歌是“内心反抗外物的精神底表现”，这种“文学界的自

<sup>22</sup> 有关超现实主义的评介文章主要有：爱伦堡著、黎烈文译的《论超现实主义》（《译文》1934 年）、李东平的《什么叫做超现实主义》、梁锡鸿的《超现实主义论》、曾鸣的《超现实主义的批判》（均载《艺术》1934 年 10 月）。

<sup>23</sup> “达达主义”曾译为噠噠主义、大大主义、哒哒主义。五四作家对达达主义更不感兴趣，译介得更少，并且都是采取了否定的态度。幼雄译述的《噠噠主义是什么》（《东方杂志》1922 年第 19 卷第 7 期）是当时介绍达达主义比较全面的文章。文中介绍了“dada”名称的由来、起源、特征等，但是幼雄说，达达主义“模仿小儿的话，野蛮人的诗歌的诗体，算是噠噠派一特色，噠噠只不过是小儿的话语罢了。”李健吾认为，达达派是“一种盲目而消极的力量”；沈西苓也指出：“哒哒主义，没有任何深奥的理论。他们只是以破坏现存的一切为他们的第一要素。”（《什么是达达派》，载郑振铎、傅东华主编：《文学百题》，上海：生活书店，1935 年，第 130 - 134 页。）

<sup>24</sup> 黎烈文：《什么是超现实主义》，郑振铎、傅东华主编：《文学百题》（上海：生活书店，1935 年），第 128 页。）

<sup>25</sup> 前期象征主义的代表作家，有法国诗人魏尔伦、兰波和马拉美；比利时诗人、剧作家魏尔哈伦、戏剧家梅特林克(Maurice Maeterlinck, 1862-1949)和德国剧作家霍普特曼(Gerhard Hauptmann, 1862-1946)、爱尔兰剧作家约翰·沁孤(John M. Synge, 1871-1909)等。

<sup>26</sup> 后期象征主义的代表作家，有爱尔兰诗人叶芝(W.B. Yeats, 1865 - 1939)、俄国诗人亚历山大·勃洛克(1880—1921)、奥地利诗人里尔克(Rainer Maria Rilke, 1875-1926)等。

<sup>27</sup> 茅盾：《表象主义的戏曲》，《时事新报·学灯》1920 年 1 月 5 日。

由精神是一种普遍的时代精神。”<sup>28</sup>

象征主义文学的译介，主要是在新文学第一个十年（1917 - 1927），<sup>29</sup>重点译介的作家是波德莱尔、梅特林克、叶芝。30年代以后，主要译介的是艾略特和里尔克。五四时期的文学刊物中，《少年中国》对象征主义诗歌和理论译介得最集中、全面。<sup>30</sup>

波德莱尔是20年代初中国文坛非常重视的译介对象。1921年，波德莱尔诞辰一百周年，田汉发表了纪念文章〈恶魔诗人波陀雷尔百年祭〉。田汉称波德莱尔为“法国十九世纪罗曼主义的殿将，象征主义的先锋，”并指出，“近代的象征诗人鲜有不汲波德莱尔之流者。”田汉特别强调了波德莱尔的反抗性：“恶魔之可贵，贵在反抗……恶魔主义者之波陀雷尔公然扬‘反叛’之声，此波陀雷尔的恶魔主义之所以有生命也。”<sup>31</sup>同年，周作人也发表文章，为波德莱尔的“颓废”倾向做了辩护，同时也赞颂了他的恶魔精神：“他的貌似颓废，实在只是密烈的求生意志的表现，与东方式的泥醉的消遣生活，绝不相同。所谓现代人的悲哀，便是这猛烈的求生意志与现在的不如意的生活的挣扎。这挣扎的表现可以为种种改造的主义，在文艺上可以为弗罗倍尔<sup>32</sup>的艺术主义，陀思妥也夫斯基<sup>33</sup>的人道主义，也就可以为波特来耳的颓废的‘恶魔主义’了。”<sup>34</sup>

二三十年代，波德莱尔的作品也翻译了不少，仲密（周作人）、俞平伯、

<sup>28</sup> 刘延陵：〈法国之象征主义与自由诗〉，《诗》第1卷第4号（1922年4月15日）。

<sup>29</sup> 鲁迅是象征主义文学作品最早的译者之一。1909年，鲁迅翻译了俄国安德列耶夫（鲁迅译为“安特莱夫”）具有象征主义特征的小说《默》。

<sup>30</sup> 《少年中国》第1卷第9期（1920年3月）“诗学研究号之二”上发表了吴弱男女士的〈近代法国六大诗人〉，较为详细地介绍了马拉梅、维尔哈伦、果尔蒙、耶麦(Jammes)、保尔·福尔(Paul For)、萨曼等法国象征主义诗人的生平及其创作；第1卷10期上又发表了易家钺的〈诗人，梅德林(即梅特林克)〉；第2卷第9期（1921年3月15日）上刊登了周太玄译的凡尔勒仑(即魏尔伦)的2首诗：《秋歌》、《他哭泣我心里》。周太玄在“译者附记”中指出，魏尔伦的诗歌“创造出一个新的艺术，抽出一些新的意象”；第2卷第12期刊登了李璜的〈法兰西诗之格律及其解放〉；第3卷第3期上刊登了黄仲苏的〈一九二〇年以来法国抒情诗之一斑〉；第3卷第4、5两期上分别刊登田汉的〈恶魔诗人波陀雷尔百年祭〉；等等。

<sup>31</sup> 田汉：〈恶魔诗人波陀雷尔百年祭〉，《少年中国》第3卷第4、5期（1921年11月1日、12月1日）。

<sup>32</sup> 即福楼拜。

<sup>33</sup> 即陀思妥耶夫斯基。

<sup>34</sup> 周作人：〈三个文学家的纪念〉，《晨报副刊》1921年11月14日。

徐志摩、石民等，在《小说月报》、《文学周报》、《语丝》等刊物上，翻译发表了波德莱尔的诗歌和散文。<sup>35</sup>1930年，中华书局出版了刑鹏举译的《波多莱尔的散文诗》（据英译本转译），收入波德莱尔散文诗48首。这是第一个波德莱尔作品中译本。<sup>36</sup>波德莱尔散文诗集翻译出版的，还有石民译的《巴黎之烦恼》、<sup>37</sup>戴望舒译的《恶之花掇英》。<sup>38</sup>

比利时的梅特林克、德国的霍普特曼、爱尔兰的叶芝是象征主义代表性作家，他们先后在1911、1921、1923年获得诺贝尔文学奖。当时急切追赶世界文学潮流的中国文坛，自然对他们给予了关注。

中国文坛视梅特林克（Maurice Maeterlinck, 1862-1949）为“神秘主义的巨子，象征主义的先锋”<sup>39</sup>和“新浪漫派的巨擘”，<sup>40</sup>他的作品译介得也较多。1919年，茅盾在《解放和改造》第1卷4号上，翻译发表了梅特林克的短剧《丁泰琪之死》。<sup>41</sup>此后，文学期刊上刊登了不少对梅特林克创作评介的文章和

<sup>35</sup> 主要有：《窗》（仲密译，《小说月报》1922年第13卷第3号）、《游子》（仲密译，《小说月报》1922年第13卷第6号）、《醉着罢》、《无论哪儿出这世界之外罢》（俞平伯译，《诗》1923年第2卷第1号）、《死尸》（徐志摩译，《语丝》1924年第3期）、《波特莱尔的散文诗》（苏兆龙译，《文学》1924年第143期）、《Baudelaire 散文诗钞》（张定璜译，《语丝》1925年第15期）、《译 Baudelaire 散文诗二首》（石民译，《语丝》1928年第4卷第28期）、《译诗一首——〈恶之花〉第四十三》（石民译，《语丝》1929年第5卷第31期）、《波德雷无题诗六首》（陈勺水译，《乐群》1929年第1卷第2期）、《波特莱尔的散文诗三首》（石民译，《春潮》1929年第1卷第8期，1929年8月15日）、《波特莱尔的散文诗》（徐志摩译，《新月》1929年第2卷第9号）、《恶之花零拾》（卞之琳译，《新月》1933年第4卷第6期）、《喷泉》（戴望舒译，《文艺月刊》1933年第4卷第1号）、《散文诗抄八首》（黎烈文译，《译文》1934年第1卷第2期）、《诗二首》（梁宗岱译，《文学》1934年第3卷第6号），等等。

<sup>36</sup> 书前有徐志摩作的序文和译者序，并有长文〈波多莱尔的诗文〉。

<sup>37</sup> 该译本据 A.Symons 英译本并参照法文原文译出，收入散文诗 51 首。1935 年，由上海生活书店出版。

<sup>38</sup> 该译本收入《信天翁》等短诗 24 首，直接从法文原著译出，1947 年由上海怀正文化社出版。书前有戴望舒翻译的瓦雷里评论的〈波特莱尔的位置〉。瓦雷里对波德莱尔给予高度评价：“有了波特莱尔，法国的诗歌终于走出了困境。它使全世界的人都读它；它产生模仿，它使许多心灵丰饶。”“在我国的诗人们之间，比波特莱尔更伟大以及禀赋更高的诗人们固然是有的，可是比他更重要的，缺并没有。”戴望舒在〈译后记〉中说：“波特莱尔在中国是闻名已久的，但是作品译成中文的却少得很。散文诗 Le spleen de parris 有两种译本，都是从英文转译的，自然和原作有很大距离；诗译出的极少，可读的更不多。”（转引自尹康庄：《象征主义与中国现代文学》，暨南大学出版社，1998 年，第 162 页。）

<sup>39</sup> 易家钺：〈诗人梅德林〉，《少年中国》第 1 卷第 10 期（1920 年 4 月）。

<sup>40</sup> 萧石君：〈梅特林的代表作述评〉，《中法大学月刊》1933 年第 3 卷 4、5 期合刊。

<sup>41</sup> 茅盾认为梅特林克是象征主义的先驱。他说：“新表象主义是梅德林开起头来，”“一直到现在的新浪漫派。”（茅盾：〈我对于介绍西洋文学的意见〉，《时事新报·学灯》1920

作品中译。<sup>42</sup>1921年，上海中西女塾的女生们用英语演出了梅特林克的《青鸟》（当时译为《翠鸟》）。<sup>43</sup>《青鸟》是梅特林克的代表作，1923年，出版了两种《青鸟》译本，一是王维克译本（上海泰东图书局出版），二是傅东华译本。二三十年代，梅特林克作品中译出版了多种，梅特林克戏剧集出版了两种：汤澄波译的《梅脱灵戏曲集》<sup>44</sup>和萧石君等译的《梅特林剧曲选集》。<sup>45</sup>五幕剧Pélleas et Mélisande 出现了两种译本，<sup>46</sup>三幕历史剧Monna Vanna 出现了3种译本。<sup>47</sup>此外，还翻译出版了《檀泰琪儿之死》（田汉译，上海现代书局，1935），《圮塔》（即《阿格拉凡和赛莉塞特》，静子据英译本转译，商务印书馆，1934）。

德国剧作家霍普特曼(Gerhard Hauptmann, 1862—1946)的作品在20年代译介过来。中国文坛延称他为“德国近代戏剧史上最著名的一个人”，并认为他的名作《织工》“已经够给他争一项‘世界文豪’的头衔。”<sup>48</sup>1924年，上海商务印书馆出版了陈家驹译的《织工》中译本。抗日战争爆发之前，霍

---

年1月1日)这个说法不够准确，但从中可以看出，中国文坛为什么如此热情译介梅特林克。

<sup>42</sup> 1919年，茅盾在《学生杂志》上发表了〈近代戏剧家传〉，介绍了“表象主义”剧作家梅特林克、沁孤和斯特林堡。1920年，《新潮》杂志第2卷2期上刊登了赵承易翻译的〈白黎悠和梅立桑〉（即〈普莱雅斯和梅丽桑德〉）。同年，《少年中国》发表易家钺写的〈诗人梅德林〉，对梅特林克的创作生平作了较为详尽的评述。1921年他又翻译了美国腓尔柏斯的《梅特林克评传》，以笔名“孔常”发表在《东方杂志》18卷第4期上。1921年，《小说月报》第12卷第3、4期连载《婀拉亭与巴罗米德》（即《阿拉丁和帕洛密德》），译者为伦叟。1922年，徐炳昶、乔曾劬翻译了《马兰公主》（即《玛兰纳公主》）（《小说月报》第13卷第1-4期）。1924年，六伽翻译了《群盲》（即《盲人》），在《小说月报》第15卷第1号上发表。1933年，《中法大学月刊》第3卷第2、3期合刊上，又发表萧石君译的《群盲》。

<sup>43</sup> 茅盾特别撰文，予以表彰。（参见茅盾：〈看了中西女塾的《翠鸟》以后〉，《民国日报·觉悟》，1921年6月10日。）

<sup>44</sup> 上海商务印书馆1923年出版，收入《闯入者》、《群盲》、《七公主》和《丁泰琪之死》4个短剧。

<sup>45</sup> 上海中华书局1934年出版，收入《旦达几尔之死》（即《丁达奇尔之死》）、《群盲》、《阿格娜孃与绥莉柔特》（即《阿格拉凡和赛莉塞特》）和陈楚淮译的《裴列哀和梅丽莎》。

<sup>46</sup> 分别为伦叟译本（译名为《婀拉婷与巴罗米德》，上海商务印书馆1925年出版）、谷凤田译本（译名为《拜梨雅士与梅李三德》，北京海音书局1927年出版；同年还以《爱的遗留》书名出版）。孙家新据英译本转译了该剧，1946年由交通书局出版，书名为《梅丽桑》。

<sup>47</sup> 分别为徐蔚南译本（译名为《茂娜凡娜》，上海：开明书店，1928）、古犹太人译本（一面为《嫫娜娃娜》，上海：光华书局，1928）、马耳译本（译名为《乔婉娜》，重庆：建国书店，1944）。后两种译本均据英译本译出。

<sup>48</sup> 希真：〈霍普特曼传〉，《小说月报》1922年13卷6号（1922年5月10日）。

普特曼有多种戏剧被翻译了过来。<sup>49</sup>

中国文坛对叶芝 (W.B. Yeats, 1865-1939) 的译介开始于 10 年代后期。茅盾在《学生》第 6 卷上发表的〈近代戏剧家传〉中,对叶芝作过简要的介绍。<sup>50</sup>1923 年,叶芝获得诺贝尔文学奖,在中国引起了一股叶芝译介热。《小说月报》第 14 卷第 12 号(1923 年 12 月 10 日)迅速对叶芝予以介绍;<sup>51</sup>《文学》杂志也比较集中地刊登了译介叶芝的文章;<sup>52</sup>《诗》第 2 卷第 2 号(1923 年 5 月 15 日)发表了王统照的专论〈夏芝的诗〉。王统照称叶芝是世界上“伟大的诗人”、“终不失为一个新浪漫派的文学作者。”他还分析了叶芝的审美倾向和诗歌特点,认为叶芝“是倾向于缥缈与虚幻之美的;而同时他也是要现实灵的调和到实际生活上面。所以他的作品:一方面对于中国的传说与旧迹有着强烈的爱恋,一方面对于虚灵的超脱,又竭力追求。”<sup>53</sup>从 1923 年起直至抗日战争爆发前,《文艺月刊》、《青年界》等刊物也都零星地译介过叶芝诗歌。30 年代对叶芝有两次比较重要的译介,一是《现代》创刊号(1932 年 5 月)上刊登了〈夏芝诗抄〉,有 7 首译诗(安箬<sup>54</sup>译);二是金东雷著的

<sup>49</sup> 1925 年,耿济之翻译发表了霍普特曼的第一部剧本、德国自然主义的代表作之一《日出之前》,连载于《小说月报》16 卷 4 至 7 期上。1926 年,上海商务印书馆又出版了他的四幕剧《獭皮》及其续篇《火焰》(杨丙辰译)。《火焰》一剧后在上海、重庆等地多次再版,颇有影响。1927 年,谢六逸在《小说月报》18 卷 1 号上摘译了霍普特曼的一部诗体童话剧《沉钟》,并介绍了此剧的数种读法。此剧完整的中译本后于 1932 年由上海开明书店出版,译者孙博。1937 年,上海启明书局又出版了谢炳文的重译本。1929 年,赵伯颜、周伯涵合译出《寂寞的人们》,由上海文献书房出版。翌年,钟国仁的同名译作由上海商务印书馆印行出版。

霍普特曼以创作戏剧作品成名,但也擅写小说。1926 年,上海商务印书馆出版了他的小说《异端》(即《索阿那的异教徒》),译者署名郭鼎堂(郭沫若)。此书后由王实味重译,译名为《珊拿的邪教徒》,1930 年由上海中华书局出版。

<sup>50</sup> 1920 年,茅盾又在《东方杂志》第 17 卷第 6 期(1920 年 3 月 10 日)上发表了他翻译的叶芝象征主义戏剧《沙漏》。1921 年《小说月报》第 12 卷第 1 号(1921 年 1 月 10 日)发表了王剑三翻译的叶芝诗歌《忍心》。同年,《文学旬刊》在第 20 期(1921 年 11 月 21 日)发表了滕固的介绍文章〈爱尔兰诗人夏芝〉。

<sup>51</sup> 该期刊登了郑振铎撰写的〈一九二三年得诺贝尔奖金者夏芝评传〉以及署名“CM”和“记者”的〈夏芝著作年表〉和〈夏芝的传记及关于他的批评论文〉。

<sup>52</sup> 1923 - 24 年的《文学》第 97、99、104、105 期先后刊登了西谛的〈得 1923 年诺贝尔奖金者夏芝〉、仲云的〈夏芝和爱尔兰的文艺复兴运动〉以及叶芝诗歌《恋爱的悲哀》(仲云译)和《老妈妈的歌》(赵景深译)。

<sup>53</sup> 王统照在文中还详细介绍了叶芝的长诗《奥箱的漂泊》(The Wanderings of Oisín),认为该诗“几乎将人生的问题,完全包括了进去。而又处处带有丰富的象征色彩。”(王统照:〈夏芝的诗〉,《诗》第 2 卷第 2 号,1923 年 5 月 15 日。)

<sup>54</sup> 即施蛰存。

《英国文学史纲》(上海商务印书馆,1937)第12章第12节“爱尔兰文艺复兴运动中的戏剧作家”中,比较详细地介绍了叶芝的生平和戏剧创作上的成就。40年代有两次对叶芝的重要译介。《西洋文学》第9期(1941年5月)推出了“叶芝特辑”,翻译发表了7首叶芝的诗歌,并刊登了2篇评论以及叶芝的自传和小传;《时与潮文艺》第3卷第1期(1944年3月15日)又刊出了“W.B.Yeats 专辑”,发表了朱光潜、谢文通、杨宪益翻译的叶芝诗15首以及陈麟瑞撰写的评介文章<叶芝的诗>。

中国对英国现代主义诗人艾略特(T.S.Eliot,1888-1965)的专门译介,始于30年代中期。1934年4月《清华学报》第9卷第2期发表了叶公超的文章<爱略忒的诗>,评述Hugh Ross Williamson的*The Poetry of T.S.Eliot*和 Thomas McGreevy的*T.S.Eliot: A Study*,并分析艾略特的<传统与个人才能>,认为艾略特的诗歌理论与创作“确是一致的”。<sup>55</sup>1937年,赵萝蕤翻译的艾略特代表作《荒原》由新诗社出版。<sup>56</sup>叶公超为译本撰写了序言,论述了艾略特的诗学主张和诗歌特点(如“用事”等)。<sup>57</sup>40年代曾有两次对艾略特的重要译介。一是《西洋文学》第4期(1940年12月),发表了邢光祖关于《荒原》的评论。邢光祖说,艾略特“自我的抒写里隐含着整个时代的反映,例如他的《荒原》可以说是二十世纪人们心理的epic”,并认为艾略特的诗“可以说是智慧的诗”;<sup>58</sup>二是《诗创作》第16期(1942年11月25日),发表了《普鲁佛洛克底恋歌》、《燃烧的诺顿》译文(黎敏子译),并刊登了评介文章。<sup>59</sup>

20世纪上半期对魏尔伦、兰波和马拉美等象征主义诗人也有所译介,但比较零星。<sup>60</sup>

<sup>55</sup> 叶公超:<爱略忒的诗>，《清华学报》第9卷第2期(1934年4月)。

<sup>56</sup> 这是《荒原》的中文首译本,也是其后近半个世纪中唯一的一种《荒原》中译本。

<sup>57</sup> 该序言也在1937年4月5日的《北平晨报·文艺》第13期发表,题名为<再论爱略特>。

<sup>58</sup> 邢光祖:<荒原>，《西洋文学》第4期(1940年12月)。

<sup>59</sup> 其他零星的译介还有:1944年,北京艺文社出版的《文学集刊》第2辑上发表了《爱略特诗抄》3首(方济译)。1949年3月,晨光出版公司出版的《现代美国诗歌》(袁水拍译)中,收入了艾略特的3首诗《朝晨在窗口》、《河马》、《空虚的人们》。

<sup>60</sup> 《少年中国》1卷9期(1920年3月)发表了吴弱男女士的<近代法国六大诗人>,较为详细地介绍了马拉美、魏尔伦、果尔蒙等人的生平及其创作。其后,《少年中国》第2卷第9期(1921年3月)又刊登了周无翻译的魏尔伦著名诗歌<秋歌>和<他哭泣在我心里>。周无在<魏尔伦<秋歌>附注>里,称魏尔伦是“法兰西近代一个最有价值的诗人”。此外,李金发在《新文艺》1卷2期上翻译发表了<玛拉美诗抄>。

## 2、表现主义戏剧的译介

表现主义兴起于 20 世纪初，兴盛于二、三十年代的德国和美国。<sup>61</sup>

1918 年，宋春舫（1892 - 1938）在《新青年》第 5 卷第 4 期上发表了〈近世名戏百种目〉，其中就收录了斯特林堡、魏德金的剧作名目。1921 年，宋春舫又在《东方杂志》第 18 卷第 16 号上发表了〈德国之表现派戏剧〉，详细介绍了表现主义戏剧的特征，及其斯特林堡、魏德金、毕希纳、凯泽等表现主义代表作家的作品。此后，《东方杂志》上还刊登了其他介绍表现主义的论文。<sup>62</sup>20 年代，《小说月报》、《创造月刊》、《创造周报》等文学期刊对表现主义也有零星的译介。<sup>63</sup>

具体的作家、作品译介方面，中国现代文坛对斯特林堡、奥尼尔译介得较多。

斯特林堡是表现主义戏剧的先驱，但斯特林堡作品最早翻译过来的是小说。<sup>64</sup>待到 1922 年，张毓桂翻译的《史特林堡戏剧》出版后，<sup>65</sup>斯特林堡的戏剧家身份才凸显了出来。斯特林堡的戏剧前期主要是运用现实主义和自然主义手法，后期的剧作体现了神秘主义和象征主义特征。他的七幕剧《死的舞

<sup>61</sup> 表现主义代表性作家有瑞典剧作家斯特林堡、德国的 G.凯泽( Georg Kaiser ,1878 - 1945 )，恩斯特·托勒( Ernst Toller,1893-1939 )，奥地利小说家卡夫卡( Franz Kafka, 1882—1924 )；捷克作家卡莱尔·恰佩克( Karel Čapek,1890-1938 )，美国剧作家尤金·奥尼尔( Eugene O'Neill,1888—1953 )。

<sup>62</sup> 如马鹿的〈戏剧上的表现主义运动〉(第 18 卷第 3 期)、幼雄的〈表现主义的艺术〉(第 18 卷第 8 期)、蠹材的〈新表现主义的艺术〉(第 19 卷第 12 期)、俞寄凡的〈表现主义的小史〉(第 20 卷第 3 期)、章克标的〈德国的表现主义剧〉(第 22 卷第 18 期)，等等。

<sup>63</sup> 1928 年，北新书局出版了刘大杰编著的《表现主义文学》。该书是刘大杰根据日本小池坚治的《表现主义文学》、北村喜八的《表现主义的戏剧》等著作编撰而成的。该书分为七章，比较完整地介绍了表现主义思潮的起源和代表作家、作品。关于表现主义的特征，刘大杰说：表现主义剧作家“惟一的目的，是追求本质，要求极端的直接表现。所以一切特殊的和第二义的东西，不得不舍弃，取一种粗强的线，明简的轮廓，力强的样式，由个别走向全体，由特殊走向普遍，走到象征，走到类型。”（刘大杰：《表现主义文学》（上海：北新书局，1928 年），第 61 页。

<sup>64</sup> 1918 年，周作人在《新青年》(第 5 卷 2 期)上，翻译发表了斯特林堡的两篇小说《不自然的淘汰》和《改革》。1919 年，胡适翻译了斯特林堡的小说《爱情与面包》(《每周评论》1919 年 18 卷 20 号)。1920 年，茅盾自英译本转译了小说《人间世历史之一片》(《小说月报》1921 年 12 卷第 4 期)。

<sup>65</sup> 该戏剧集是“文学研究会丛书”之一，收入《母亲的爱》、《幽丽女士》、《债主》三个剧本，由上海商务印书馆 1922 年 6 月出版。



蹈》(通译《死魂舞》)30年代由吴伴云翻译过来。<sup>66</sup>二三十年代,斯特林堡的戏剧和小说翻译了多种,<sup>67</sup>但是他的名剧《鬼魂奏鸣曲》却没有翻译过来。

表现主义戏剧译介方面,中国对美国戏剧家奥尼尔译介得比较全面。

30年代之前,中国文坛对新近崛起的美国戏剧不甚了解,因此奥尼尔的译介也比较零星。<sup>68</sup>余上沅的<今日之美国编剧家阿尼尔>,是20年代比较重要的介绍文章。该文介绍了奥尼尔的《天边外》、《琼斯皇》、《安娜·克里斯蒂》、《毛猿》和《最初的人》,并指出:“阿尼尔的笔姿风度,和他剧中人物,无一不蓬蓬勃勃,充满生气。阿尼尔的编剧艺术,极为精绝,且具有新的创造。”余上沅在文末评价说:“有了惠特曼,美国才真正有了诗;有了阿尼尔,美国才真正有了戏剧。”<sup>69</sup>1928年,奥尼尔来华访问,引发了中国文坛对奥尼尔的关注,出现了“奥尼尔译介热”。1929年开始,直至40年代末,奥尼尔的戏剧被陆续翻译了过来,其中包括《还乡》、《天边外》、《悲悼》、《琼斯皇》、《卡利比之月》《奇异的插曲》等名剧。此外,《东航卡迪夫》、《天边外》、《琼斯皇》等剧,还被搬上了中国舞台。奥尼尔成为20世纪上半期在中国译介得最全面的现代主义作家。

20世纪上半期译介的表现主义作家还有捷克的恰佩克<sup>70</sup>,德国的凯泽

<sup>66</sup> 1934年上海大东书局出版,书后附有<史特林堡评传>。

<sup>67</sup> 斯特林堡小说翻译出版的有:《决斗》(徐培仁译,厦门世界文艺书社,1929)短篇小说集《结婚集》(2种译本,一种是上海光华书局1929年出版的(姚)蓬子、杜衡译本,另一种是上海中华书局1930年出版的梁实秋译本);戏剧翻译出版的主要有:三幕剧《父亲》(黄逢美译,上海:启明书局,1938)《男子之悲剧》(危之译,江西赣县中华正气出版社,1943),等等。

<sup>68</sup> 1922年沈雁冰在《小说月报》(1922年第13卷5号)“海外文坛消息”栏的<美国文坛近况>中,提到了奥尼尔:“剧本方面,新作家 Eugene O'Neill 着实受人欢迎,算是美国戏剧界的第一人。”这可能是中国文学界最早提及奥尼尔的文字。

<sup>69</sup> 余上沅:〈今日之美国编剧家阿尼尔〉,《戏剧论集》,上海:北新书局1927年,第51-56页(该文撰写于1924年1月,当时余上沅还在美国攻读戏剧)。

<sup>70</sup> 恰佩克的小说翻译主要有:短篇小说《旅程》(冬芬(茅盾)译,《小说月报》1921年“被损害民族的文学号”)《期待之岛》(黎烈文译,收入《弱小民族小说选》,上海生活书店,1936)《生命的火焰》(张廷铮译,上海中学生书局,1932)等;戏剧翻译主要有:三幕剧《长生诀》(余上沅据英译本改译,上海北新书局,1929),《亚当——创造者》(顾仲彝译,《矛盾》1934年3卷3期“弱小民主文学专号”)《白痢疫》(徐迟译,收入香港文艺生活社1940年出版的《最初的胜利》)《1939年式的母爱——我们所生活的年代之一幕》(许天虹译,《现代文艺》1940年2卷期)等。

(Georg Kaiser, 1878—1945)、<sup>71</sup>布莱希特(Bertold Bercht, 1895—1956),<sup>72</sup>等等。

73

### 3、精神分析学说和意识流小说的译介

20年代初,对弗洛伊德的学说译介得比较多。<sup>74</sup>1921年2月,张东荪在《民铎》上发表《论精神分析》一文,介绍了弗洛伊德的无意识理论。同年,朱孟实(朱光潜)在《东方杂志》第18卷第14期(1921年7月)发表了<福鲁德的隐意识与心理分析>,对弗洛伊德学说作了比较的介绍。二三十年代,发表和出版了不少关于弗洛伊德精神分析学说的文章和论著,<sup>75</sup>同时也译介了一些弗洛伊德精神分析说与文艺的关系方面的文章和论著。<sup>76</sup>与此同时,日

<sup>71</sup> 1923年,《小说月报》1923年14卷1号翻译发表了凯泽的代表作《从早晨到夜半》(陈小航译),1934年,中华书局出版了梁镇的中译单行本。

<sup>72</sup> 布莱希特的戏剧翻译的有:《第三帝国的恐怖与灾难》的片断《告密的人》(天蓝译,《解放日报》,1941年8月24—26日;《新华日报》,1941年10月13—16日。戈宝权也翻译了该片断(译名为《奸细》,《学习与生活》1942年第3卷5期),《两个面包师》(戈宝权译,《新华日报》,1942年8月6日)。

<sup>73</sup> 值得一提的是,20世纪上半期,中国文坛对卡夫卡也略有介绍。1934年,赵家璧翻译的德国Jacob Wassermann的<近代德国小说之趋势>(《现代》第5卷第2期)中,曾提及卡夫卡。40年代,孙晋三的<照火楼月记>中说:“沙特很明显的受了卡夫卡(Franz Kafka)的影响。……他那一套用寓言来探讨基本哲理的技巧,早已流行,现在法国文坛也深为他所影响。”(孙晋三:《照火楼月记》,《时与潮文艺》第5卷第1期(1945年3月15日))此外,卞之琳、萧乾也在文章中提及过卡夫卡。至于卡夫卡的作品,只翻译了卡夫卡的《亲密日记》片断(叶汝璉译,载《益世报·星期文艺》第110期)。参见解志熙:《生的执着——存在主义在中国》(北京:人民文学出版社,1999年),第74-75页。

<sup>74</sup> 弗洛伊德的精神分析学说20世纪10年代中期开始译介过来。1914年5月,钱智修在《东方杂志》上发表了《梦之研究》,第一次介绍了“福留特”(即弗洛伊德)的释梦说。

<sup>75</sup> 译介文章主要有:弗洛伊德的<心之分析的起源与发展>(高觉敷译,《教育杂志》1925年第17卷第10、11号),高觉敷的<弗洛伊德的心理学>(《学生杂志》1930年第17卷第6期)、<弗洛伊德及其精神分析的批判>(《教育杂志》1931年第23卷第3期),叶青的<弗洛伊德梦论批判>(《新中华》1934年第2卷第8、9期)。论著方面,张东荪的《精神分析ABC》(世界书局,1928)对弗洛伊德学说和重要概念作了详细介绍;黄维荣的《变态心理学》(世界书局,1928)对弗洛伊德学说提出批评;朱光潜的《变态心理学》(开明书店,1930年)研究了西方变态心理学的流变史,并为弗洛伊德进行辩护。朱光潜说:“乍看起来,弗洛伊德的学说似乎很怪诞,但是这是由于没有明白它的发生经过的缘故,如果我们做一番历史的研究,看看他的某一学说是从某一种经验得来的,许多浅薄的非难就不至于出现了。”

<sup>76</sup> 如瑞德的<心理分析与文学批评>(曹葆华译,《北平晨报》1933年8月3、4、7日)、中村古峡的<精神分析与现代文学>(汪馥泉译,《文艺月刊》1935年第7卷第1期)、莫特儿的<近代文学与性爱>(钟子岩译,上海:开明书店,1931年),等等。

本文艺理论家厨川白村（1880 - 1923）的精神分析学说也译介了过来。<sup>77</sup>厨川白村不赞成弗洛伊德把一切都归结于“性的渴望”，而汲取了弗洛伊德学说中关于压抑、升华的观点，认为“生命力受了压抑而生的苦闷懊恼乃是文艺的根柢，而其表现法乃是广义的象征主义”。<sup>78</sup>厨川白村对文艺发生的心理学解释，对中国作家来说，比较容易接受。<sup>79</sup>尤其是将文艺看成是“苦闷的象征”，更符合大革命失败后知识分子的彷徨和苦闷的心态。

20年代正是意识流小说的鼎盛期，乔伊斯、吴尔芙等人的意识流名篇都在20年代问世，中国文坛在译介弗洛伊德、厨川白村理论的同时，也译介了乔伊斯、福克纳、伍尔芙等意识流小说家。<sup>80</sup>

1922年，乔伊斯(James Joyce, 1882-1941)的《尤利西斯》出版的那一年，《小说月报》第13卷第11号上“海外文坛消息”栏中，刊登了茅盾撰写的《英文坛与美文坛》，其中介绍了英国文坛对《尤利西斯》的评价。<sup>81</sup>另外，当时负笈剑桥的徐志摩，也在《康桥西野暮色》一诗前言中提及《尤利西斯》。<sup>82</sup>1929年，上海联合书店出版了日本学者土居光知的专著《詹姆斯·朱士的优力栖斯》（冯次行译）。<sup>83</sup>1934年，赵家壁在《现代》杂志第5卷第

<sup>77</sup> 在《苦闷的象征》未成书之前，1921年《时事新报·学灯》就转载过其中的〈创作论〉和〈鉴赏论〉。1924年，《苦闷的象征》出版后，鲁迅和丰子恺分别翻译了该书。

<sup>78</sup> 鲁迅：〈苦闷的象征·引言〉，《鲁迅全集》第10卷（北京：人民文学出版社，1981年），第232页。

<sup>79</sup> 弗洛伊德的理论在30年代受到左翼文艺理论家的批评和否定。1932年，周起应（周扬）翻译了苏联文艺理论家福利契合的〈弗洛伊德与艺术〉（《文学月报》1932年第1卷第1期）。该文从政治意识形态观念出发，认为弗洛伊德主义是一种资产阶级的意识形态理论，它的性爱主义、唯美主义、个人主义都表现了资产阶级文化的典型特征。周起应也认为，这篇文章“用严正的马克思主义的方法把 Pseudoscience 的弗洛伊德的学派的关于艺术的教义做[了]尖锐的解剖。”（转引自唐正序、陈厚诚主编：《20世纪中国文学与西方现代主义思潮》，成都：四川人民出版社，1992年，第319页。）

<sup>80</sup> 对普鲁斯特译介得很少，主要见于袁昌英著的《法国文学》。袁昌英说：“布鲁士德分析心理的能力，简直是惊人的锋利，”“许多不易捉住的感觉动态，以及那些尚未成形的意念，一一给它们明显表达出来。”（袁昌英：《法国文学》，重庆：商务印书馆，1944年，第254页。）

<sup>81</sup> 但茅盾说：“乔安司是一个准‘大大主义’的美国新作家”，可见中国文坛当时对乔伊斯还相当陌生。

<sup>82</sup> 徐志摩对《尤利西斯》第18章的长篇内心独白极为赞赏，称为“真大手笔。”（《康桥西野暮色》，《时事新报·学灯》，1923年7月7日；转引自《徐志摩诗集（全编）》，杭州：浙江文艺出版社，1983年，第43页。）

<sup>83</sup> 译者在“小引”中说，《优力栖斯》“不独在心理描写方面，极尽稠密精妙之致；且能用一种特别表现的形式，描写各种潜在的意识来。”（土居光知：《詹姆斯·朱士的优力栖斯》，上海联合书店，1929年，第2页。）

5 期上，翻译发表了英国 Hugh Walpole 的〈近代英国小说的趋势〉，文章说：“乔也斯（乔伊斯）、罗伦斯（劳伦斯）、伏尔夫（伍尔芙）和郝胥黎这些人是在近 10 年来，对英国小说发生重大影响的。”该文还认为：“任凭平凡人和平凡的批评家如何的宣言，如何的抗议，如何的要求回到维多利亚的繁盛而丰富的时代去，英国小说决不会像乔也斯、罗伦斯和伏尔夫<sup>84</sup>以前的相同的了。”<sup>85</sup>30 年代有两篇评介乔伊斯的重要文章，一是费鉴照的〈爱尔兰作家乔伊斯〉（《文艺月刊》第 3 卷第 7 号，1933 年 1 月 1 日），二是周立波的〈詹姆斯乔伊斯〉（《申报·自由谈》1935 年 5 月 6 日）。周立波的文章，前半部分对乔伊斯的创作、生平有比较全面、客观的评述，但后半部分“套用当时流行的社会历史批评方法评说乔氏”，“出言偏激。”<sup>86</sup>当时还有论者认为，《尤利西斯》“是一部淫秽的作品”。<sup>87</sup>30 年代，乔伊斯的作品只翻译了《复本》<sup>88</sup>、《寄宿舍》<sup>89</sup>等寥寥几篇。1941 年，《西洋文学》为纪念乔伊斯逝世，在第 7 期（1941 年 3 月）刊出了“乔易士（乔伊斯）特辑”。<sup>90</sup>此后，文学期刊上就鲜有乔伊斯的译介了。

伍尔芙的作品 30 年代译介过来。1932 年，《新月》第 4 卷第 1 期上，发表了叶公超翻译的伍尔芙意识流小说名篇《墙上的一点痕迹》（现译为《墙上的斑点》）。叶公超在“译者识”中说，伍尔芙“所注意的不是感情的争斗，也不是社会人生的问题，乃是极渺茫、极抽象、极灵敏的感觉，就是心理学所谓的下意识的活动”。<sup>91</sup>1935 年石璞翻译了伍尔芙著的描述勃郎宁夫妇的传记小说《弗拉西》。<sup>92</sup>

<sup>84</sup> 即乔伊斯、劳伦斯、伍尔芙。

<sup>85</sup> 《现代》第 5 卷第 5 期（1934 年 9 月 1 日）。

<sup>86</sup> 王友贵：《乔伊斯评论》（重庆：西南师范大学出版社，2002 年），第 91 页。

<sup>87</sup> [石]凌鹤：〈关于新心理写实主义小说〉，《杂文》（质文）第 4 号（1935 年 12 月 15 日）。

<sup>88</sup> 傅东华译，载《文学》第 2 卷第 3 期（1934 年 3 月 1 日）。

<sup>89</sup> 《申报·自由谈》1935 年 9 月连载。

<sup>90</sup> 乔伊斯 1941 年 1 月 12 日逝世。“特辑”发表时，乔伊斯逝世还不到两个月。该期“编者的话”中说：“听见了乔易士的死耗以后，我们便筹备出特辑，一面纪念这位当代的大作家，一方面介绍他的作品（以前仅在书评中介绍过他）。”“特辑”翻译发表了乔伊斯的 2 首诗、1 篇短篇小说《一件惨事》、《友律色斯》（节译 3 节）、爱德蒙·威尔逊的专论〈乔易士论〉（张芝联译）以及乔伊斯小传。

<sup>91</sup> 叶公超：〈〈墙上的一点痕迹〉译者识〉，《新月》第 4 卷第 1 期（1932 年 1 月）。

<sup>92</sup> 30 年代，范存忠、卞之琳分别翻译了伍尔芙的两篇文学评论：〈班乃脱先生与白朗夫人〉（范存忠译，《文艺月刊》第 6 卷第 3 号，1934 年 9 月 1 日）和〈论俄国小说〉（卞之琳

40 年代中后期，出现了两种伍尔芙作品的中译本。1945 年 11 月，商务印书馆（重庆）出版了伍尔芙的《到灯塔去》（谢庆士节译）。<sup>93</sup>1947 年，王还翻译了伍尔芙的论文集《一间自己的房间》，由文化生活出版社出版。另外，40 年代的文学期刊上也刊登了一些伍尔芙的文学评论以及评介伍尔芙的文章。<sup>94</sup>

在乔伊斯、伍尔芙进入中国的同时，福克纳的名字也出现在中国的报刊上。施蛰存、杜衡合编的《现代》杂志 1934 年第 5 卷第 1 期上，刊登了英国文学评论家 Milton Waldman 的〈近代美国小说之趋势〉（赵家壁译），文中有专门评论福克纳的一节文字。<sup>95</sup>接着，在《现代》杂志第 6 期推出的“现代美国文学专号”上，又刊登了江兼霞译的福克纳短篇小说《伊莱》，以及凌昌言撰写的〈福尔克奈——一个新作风的尝试者〉。凌昌言评述了福克纳 1934 年之前的小说，他对福克纳的意识流、叙述视角转换等创作手法提出了批评，认为那是哗众取宠，为了招徕读者。同期刊登的赵家壁的〈美国小说的成长〉一文，则对福克纳的文体、叙述手法作了比较平实的评析。1936 年，赵家壁出版了现代美国文学评论专著《新传统》（良友图书印刷公司出版），书中辟有专章讨论福克纳。他详细地分析了福克纳的《喧嚣与骚动》、《我弥留之际》、《圣殿》、《八月之光》等六部小说。<sup>96</sup>30 年代中期以后，福克纳的

译，《大公报》1934 年）

<sup>93</sup> 书前有“译者序”，简要介绍了作家生平和创作。该译本列入“中英文化协会文艺丛书”，1946 年 5 月再版。

<sup>94</sup> 1941 年伍尔芙自杀，《宇宙风乙刊》第 55 期（1941 年 11 月 1 日）很快给予报道，刊登了陈东林的〈英作家伍尔夫自杀〉。1943 年，《时与潮文艺》第 2 卷第 1 期（1943 年 9 月 15 日）刊登了谢庆尧的介绍文章〈英国女小说家吴尔夫夫人〉以及吴景荣的书评〈吴尔夫夫人的《岁月》〉。1944 年，冯亦代翻译了伍尔芙的〈论现代英国小说——“材料主义”的倾向及其前途〉（《中原》月刊 1944 年第 1 卷第 2 期）。这篇论文是伍尔芙对意识流小说创作手法的阐释和申辩。伍尔芙以乔伊斯的创作为例，指出意识流小说作家是“企求接近生命，且更忠诚地明确地保持那种引起他们兴趣和感动他们的东西，即使如果他们这样了会废弃为小说家所普遍注意的大部分惯例”。《中原》月刊接着又在第 3 期上，刊登了冯亦代翻译的雷蒙·莫蒂美的专论〈伍尔夫论〉。此后，《文讯》等刊物也刊登了关于伍尔芙的评介文章，如罗曼·罗兰的〈涅尔夫传〉（白桦译，《文讯》第 6 卷第 10 期，新 10 号，1946 年 12 月 31 日）、T·S·艾略特、R·麦考来等 4 位文学界人士纪念伍尔芙的文章，总题为〈维玳尼亚和她的朋友〉（柳无忌译，《文讯》第 7 卷第 1 期，1947 年 6 月 15 日）等。

<sup>95</sup> 小标题为：“福尔克奈的美国小说”。

<sup>96</sup> 赵家壁说：“《声音与愤怒》是一部足以称为在现代文学中最大胆的试验作品。”他认

译介就基本停止了。

D.H.劳伦斯(D. H. Lawrence, 1885 - 1930)在 30 年代译介过来。30 年代的《新月》、《人世间》、《文艺月刊》、《长风》、《文饭小品》等文学期刊,以及 40 年代的《时与潮文艺》月刊,都翻译发表过劳伦斯的短篇小说、诗歌和评论文章。劳伦斯颇遭争议的小说《查泰莱夫人的情人》,<sup>97</sup>也引起了中国文坛的注意。<sup>98</sup>1934 年,郁达夫在《人间世》第 14 期上,发表了<读劳伦斯的小说——《却泰来夫人的爱人》。他指出:“批评家们大都无异议地承认它是一代杰作”。郁达夫将《查泰莱夫人的情人》与《金瓶梅》进行比较,认为劳伦斯虽然写性,但没有猥亵成分。这部作品中充分体现了劳伦斯的小说艺术手法。郁达夫还预言:“福斯脱 E. M. Forster 及现在盛行的乔也斯 James Joyce 与赫胥黎 Aldous Huxley 和劳伦斯,怕要成为对二十世纪的英国小说界影响最大的四大金刚。”<sup>99</sup>金东雷在《英国文学史纲》中,用一节的篇幅,比较详细地介绍劳伦斯的生平和主要著作,并简要分析了劳伦斯的创作思想和艺术风格。金东雷认为:“劳伦斯是新浪漫主义者的首倡者,”并说“这个说法,世人总得公认。”<sup>100</sup>可见,金东雷注意到了劳伦斯作品中的现代主义因素,但说劳伦斯是新浪漫主义“首倡者”,则不确切。1936 年,《查泰莱夫人的情人》的中译本出版。<sup>101</sup>这是 20 世纪上半期出版的唯一一部劳伦斯的长篇小说。劳伦斯的短篇小说集出版了多种,先后有:杜衡译的小说集《二青鸟》、<sup>102</sup>唐锡如译的小说集《骑马而去的妇人》、<sup>103</sup>叔夜译的小说选集《在

---

为,《声音与愤怒》和《我弥留之际》是受弗洛伊德精神分析说的影响,同时采用了乔伊斯的创作手法,是“用意识之流写的主观的心理小说”,因而“没有获得广大的读者群”。而用写实手法创作的《圣殿》,由于“抛弃了《声音与愤怒》里的那种极端的主观笔法”,又采用了“侦探小说里的几种基本要点”,因而获得了成功。(参见赵家璧:《新传统》,上海:良友复兴图书印刷公司,1936年,第262页。)

<sup>97</sup> 《查泰莱夫人的情人》1928 年写成,1929 年法文普及本出版。但英文原著却遭禁。直到 1960 年,英国法庭才判处小说可以公开出版发行。

<sup>98</sup> 《新月》第 4 卷第 6 期(1933 年 3 月 1 日)“海外出版界”栏,刊登了《法译贾泰兰夫人的情人及其辩护》的书讯。

<sup>99</sup> 郁达夫:《读劳伦斯的小说——《却泰来夫人的爱人》,《人间世》第 14 期(1934 年 10 月 20 日)。

<sup>100</sup> 金东雷:《英国文学史纲》(上海:商务印书馆,1937 年),第 473 页。

<sup>101</sup> 饶述一从法译本转译。该译作由译者自费出版,上海北新书局经售。

<sup>102</sup> 收入《二青鸟》、《爱岛的人》、《病了的某矿工》3 篇短篇小说,1929 年由上海水沫书店出版。

<sup>103</sup> 上海良友图书公司 1936 年出版,收入《女店主》、《骑马而去的妇人》等 7 篇小说。

爱情中》<sup>104</sup>以及叔夜译的短篇小说《骑马而去的女人》。<sup>105</sup>

#### 四、萨特及存在主义文学思潮的译介<sup>106</sup>

30年代末到40年代,萨特的主要文学作品在这段时间问世。<sup>107</sup>40年代初,萨特被译介过来。1943年,《明日文艺》第2期(1943年11月)上,刊登了展之译的若安·保罗·萨尔脱(即萨特)的小说《房间》;第二年,《文阵新辑——纵横前后方》(1944年3月)发表了萨特的小说《墙》(荒芜译)。1947年,戴望舒重译了《墙》,发表在《文艺春秋》第5卷第3期(1947年9月)。<sup>108</sup>

存在主义文学思潮以及存在主义哲学,在40年代末也有一些译介。<sup>109</sup>此外,吴达元还介绍过加缪的《外人》(即《局外人》)。<sup>110</sup>

以上是20世纪上半期中国的现代主义文学译介的主要情况。现代中国对现代主义文学的译介,有以下几个方面特点:一、对现代主义思潮和作家一般性的介绍多,具体作品翻译得少;<sup>111</sup>二、评介大多是转译国外学者的文

<sup>104</sup> 重庆说文社 1945 年出版,收入《在爱情中》、《骑马而去的妇人》、《微笑》3 篇小说。

<sup>105</sup> 1944 年,桂林春潮社出版。

<sup>106</sup> 此处关于存在主义在中国的译介情况,参考了解志熙:《存在主义在现代中国:传播与接受》,《生的执着——存在主义在中国》(北京:人民文学出版社,1999 年),第 66 - 82 页。

<sup>107</sup> 如中篇小说《恶心》(1938)、短篇小说集《墙》(1939)、长篇小说《自由之路》(1945)、戏剧《苍蝇》(1943)、《紧闭》(1944)、《死无葬身之地》(1946)、《恭顺的妓女》(1946)、《肮脏的手》(1948)等。

<sup>108</sup> 戴望舒在“译后附记”中说,萨特“是一位哲学家,受北欧哲人岂盖加尔德(Kierkegaard)和海德葛(Heidegger)的影响颇深,同时也是一位天才的作者。在法国沦陷时期,他是一位有力的‘抵抗’作家,著《闭关》(Hui-Clos)、《苍蝇》(Les Mouches)等剧,又创‘生存主义’(Existentialisme),及战争结束后,就在法国文坛风靡起来,而成为现代文章的一个主要的新潮流。现在,他已是法国文坛的一位大师,和社会主义作家阿拉贡,超现实主义诗人艾吕亚等互相争雄了。”《墙》“虽然是他的较早的作品,但却已经深深地沾染着他后来提倡的‘生存主义’的思想了。”戴望舒:《墙·译后附记》,《文艺春秋》第 5 卷第 3 期(1947 年 9 月)。

<sup>109</sup> 主要有罗大冈的《存在主义札记》(《大公报·星期文艺》第 67、68 期)、孙晋三的《所谓存在主义》(《文讯》第 7 卷第 6 期,1947 年 12 月)、陈石湘的《法国唯在主义运动的哲学背景》(《文学杂志》第 3 卷第 1 期,1948 年 6 月)。此外,盛澄华、罗大冈等人对法国文学的介绍文章中,也涉及了萨特和存在主义文学思潮。盛澄华:《新法兰西杂志与法国现代文学》(《文艺复兴》第 3 卷第 2 期,1947 年 4 月);罗大冈:《两次世界大战间的法国文学》(《文学杂志》第 2 卷第 5 期,1947 年 10 月)。

<sup>110</sup> 刊于《大公报·图书周刊》第 21 期(1947 年 6 月)“名著介绍”栏。吴达元的介绍,是据英国杂志 *Scrutiny* (Vol.14, No.2) 上刊登的“Camus and the Tragic Hero”一文改写的。

<sup>111</sup> 陈思和解释说,这是因为“中国现代文坛对现代主义文学的关注点不是其文学价值而是

章，中国文学界自己的研究成果甚少；三、就作品翻译而言，诗歌和戏剧翻译得较多，小说翻译得少；四、从译介数量上看，新文学第一个十年，译介得多，第二、三个十年，译介得少；五、从译介的刊物看，五四前后主要文学社团的刊物，如《新青年》、《小说月报》、《创造》、《新月》等，都译介过现代主义文学；20年代中期以后，译介现代主义文学的刊物，主要是同仁杂志或小型刊物。

### 第三节 中国现代作家对现代主义文学的态度

综观20世纪上半期中国的现代主义文学译介情况，可以看出，中国主流文学对现代主义的态度是先热后冷。

五四前后，是中国文坛普遍对现代主义发生兴趣的时期。西方现代主义关于否定传统、反抗一切、重新估价一切的思想倾向，契合了五四作家同传统文化决裂、建立新文化规范的追求。而五四时期的文学状况，类似于埃文—佐哈尔所说的翻译文学处于中心位置的第三种情况：文学系统出现转折点、危机或文学真空。五四新文化运动，颠覆了传统的文学规范，中国文学出现了“真空”，新文学作家眼光投向外国文学，以寻找可以借鉴的文学发展模式。郑伯奇说：新文学“短短十年中间，西欧两世纪所经过了的文学上的种种动向，都在中国很匆促地而又很杂乱地出现过来”。<sup>112</sup>而这一时期，正是欧洲现代主义文学发展的鼎盛期（high modernism），自然受到了中国新文学家的关注。

五四作家最初对现代主义文学报以欢迎的态度，实际上带有一些误会的成分。我们从当时新文学作家对新浪漫主义、象征主义的解说，可以看出，他们当时对现代主义的认识还比较模糊，有不少主观臆测的成分。即使是世界文学眼光比较开阔的茅盾，对新浪漫主义的解释，也常有矛盾之处。<sup>113</sup>

---

其中的现代意识”。（陈思和：〈七十年外来思潮影响通论〉，《鸡鸣风雨》，上海：学林出版社，1994年，第143页。）

<sup>112</sup> 郑伯奇：〈导言〉，《中国新文学大系·小说三集》（上海：上海良友图书印刷公司，1935年），第2页。

<sup>113</sup> 比如茅盾说：“新表象主义是梅德林开起头来”（茅盾：〈我对于介绍西洋文学的意见〉，《时事新报·学灯》1920年1月1日），并且把罗曼·罗兰和法朗士也视为新浪漫主义



如果说五四初期，某些作家对是否译介现代主义文学还心存犹豫的话，那不是对现代主义的怀疑，而是觉得现代主义暂时还是中国可望而不可及的文学前景。

五四时期的作家受达尔文进化论的影响，认为欧洲文学的发展模式代表文学发展的一般规律，即先有古典主义、浪漫主义，进而发展为写实主义（现实主义）、自然主义，最后才达到新浪漫主义。19世纪末出现的“新浪漫主义”是欧洲文学发展的最新阶段，中国文学还不能马上达到。<sup>114</sup>中国文学“未经自然主义洗礼，也叨不到浪漫主义的余光”，<sup>115</sup>还是处于古典主义和浪漫主义的过渡阶段，只能按照西方文学的发展模式历时性地演进，而不能绕过“写实主义”，进行跳跃式发展。<sup>116</sup>

新文学作家既迫切希望中国文学早日“在世界文学中占一席之地”，<sup>117</sup>但又认为中国文学“还停留在写实之前”，<sup>118</sup>因而对引入何种文学模式感到焦虑和困惑。这种复杂、矛盾的心态，在茅盾身上体现得最为明显。茅盾在1920年《小说月报》上发表的〈“小说新潮栏”宣言〉中说：“现在新思想一日千里，新思想是欲新文艺去替他宣传鼓吹的，所以一时间便觉得中国翻译的小说实在是‘不合时宜’。况且西洋的小说已经由浪漫主义（Romanticism）进而为写实主义（Realism）、表象主义（Symbolism）、新浪漫主义（New Romanticism），我国还停留在写实以前，这又显然是步人后尘。所以新派小说的介绍，于今实在是很急切的了。”但是他又担心：“只拣新的译，却未免忽略了文学进化的痕迹。”“我们中国现在的文学只好说尚徘徊于‘古典’‘浪

---

作家（茅盾说：“罗兰的大著‘Jean Christophe’便是他的新浪漫主义的代表。”〈为新文学进一解〉，《改造》第3卷第1号，1920年9月15日）。

<sup>114</sup> 罗家伦撰文说，西洋的新浪漫主义是经过多年写实主义的陶冶而产生的，中国连写实主义也没有，更谈不上新浪漫主义。（罗家伦：〈近代中国文学思想之变迁〉，《新潮》第2卷第5号，1920年9月1日。）

<sup>115</sup> 茅盾：〈自然主义与中国现代小说〉，《小说月报》第13卷第7号（1922年7月10日）。

<sup>116</sup> 这种文学进化论观点，早在陈独秀1915年的〈现代欧洲文艺史谭〉就流露出来。陈独秀就是按欧洲文学的发展模式来解释中国文学发展方向的。他认为，中国文学仍处在古典主义和浪漫主义阶段，今后则应进入到现实主义阶段。在其后来发表的〈文学革命论〉中，则进一步明确提出，新文学的努力方向应该是“国民文学”、“社会文学”和“写实文学”。（参见陈独秀：〈文学革命论〉，《新青年》第2卷第6号，1917年2月。）

<sup>117</sup> 茅盾：〈《小说月报》改革宣言〉，《小说月报》第12卷第1号（1921年1月10日）。

<sup>118</sup> 茅盾说：“西洋的小说已经由浪漫主义进而为写实主义、表象主义、新浪漫主义，我国还停留在写实以前，所以新派小说的介绍，于今实在是很急切的了。”（〈《小说月报》改革宣言〉，同上。）

漫’的中间，……所以现在为欲人人能领会打算，为将来自己创造先做系统的研究打算，都该尽量把写实派自然派的文艺先行介绍。”<sup>119</sup>茅盾在同一篇文章中，既认为新派小说的译介“于今实在很急切”，又认为写实派、自然派的文艺应该“先行介绍”，可见茅盾当时的矛盾。在茅盾看来，解决文学进化与赶上世界文学潮流的途径，就是“并时走几条路”，写实、新浪漫主义同时译介，而处于“写实”与“新浪漫”的“表象文学”，则“不得不先提倡。”<sup>120</sup>从茅盾的倾向看，他更侧重于对新浪漫主义的译介，因为“新浪漫派的声势日盛，他们的确有可以指人到正路，使人不失望的能力。我们定然要走这条路的。”<sup>121</sup>

进化论思想也造成了五四作家对现代主义（新浪漫主义）的误读。他们认为，文学如同生物界的进化一样，是循着进化的规律前进的，新的事物总比旧的高级、先进、完善。因此，在他们看来，既然新浪漫主义是浪漫主义和写实主义之后发展起来的文学，它一定集中了写实主义和浪漫主义的优点，而又摈弃了两者的不足。例如，田汉说，新浪漫主义是“受现实之洗礼，阅怀疑之苦闷，陶冶于科学的精神后所发生的文学”，<sup>122</sup>昔尘断言，新浪漫主义是“带了理想派底色彩”的写实主义。<sup>123</sup>茅盾认为，新浪漫主义是“为了补救写实主义丰肉弱灵之弊，为补救写实主义之全批评而不指引，为补救写实主义之不见恶中有善”。<sup>124</sup>既然新浪漫主义有如此优点，所以茅盾认为：“能帮助新思潮的文学该是新浪漫的文学，能引我们到真确人生观的文学该是新浪漫的文学，不是自然主义的文学，所以今后的新文学运动该是新浪漫主义的文学。”<sup>125</sup>

但是，1921年下半年，茅盾突然又转而提倡起自然主义。1922年，他发

<sup>119</sup> 沈雁冰：〈“小说新潮栏”宣言〉，《小说月报》第11卷第1号（1920年1月15日）。

<sup>120</sup> 茅盾：〈我们现在可以提倡表象主义的文学么？〉，《小说月报》第11卷第2号（1920年2月）。

<sup>121</sup> 同上。

<sup>122</sup> 田汉：〈新罗曼主义及其他〉，《少年中国》第1卷第12期（1920年6月）。

<sup>123</sup> 昔尘：〈现代文学上底新浪漫主义〉，《东方杂志》第17卷第18号（1920年9月）。

<sup>124</sup> 茅盾：〈《欧美新文学最近之趋势》书后〉，《东方杂志》第17卷第18号（1920年9月）。

<sup>125</sup> 茅盾：〈为新文学研究者进一解〉，《改造》第3卷第1号（1920年9月15日）。

表了〈文学作品有主义与无主义的讨论〉、<sup>126</sup>〈自然主义与中国现代文学〉<sup>127</sup>两篇文章，鼓吹文学进化论，认为中国文学要加入世界文学之路，就必须把西洋文学发展进程中出现的各种主义也操演一遍，而现时就应提倡自然主义。可见，文学进化论在茅盾此时的思想中还是占了上风。<sup>128</sup>

尽管五四作家对是否引入现代主义还游移不定，但对现代主义还是抱着肯定的态度的。主张译介写实主义、浪漫主义的人，也只是认为中国文学接受现代主义的时机尚未成熟，而不是否定现代主义。在这种矛盾的心态中，象征主义、表现主义等作家、作品还是译介了过来。

如果说，20年代中期之前，中国文坛关于是否应译介新浪漫主义的问题，主要从文学进化论的角度考虑的话，那么，20年代中期以后，则更多的是考虑意识形态问题。

1925年，茅盾在《论无产阶级艺术》中，对新浪漫主义几乎采取了完全否定的态度。他虽然承认，新浪漫主义各流派“有极新的形式，也有鲜明的破坏旧制度的思想”，但又认为，它们“根本上只是传统社会将衰落时所发生的一种病象，不配视作健全的结晶，因而也亦不能作为无产阶级艺术上的遗产，如果无产阶级作家误以此等新派为可宝贵的遗产，那便是误入歧途了。”在茅盾看来，“无产阶级的真正的文艺的遗产”，应为“凡是近代新派所誉为过时的旧派文学，例如革命的浪漫主义的文学和各时代的不朽的名著。”“因为革命的浪漫主义的文学是资产阶级鼎盛时代的产物，是一个社会阶级的健全的心灵的产物；我们要健全的来作模范，不要腐烂的变态的。”“最近的蔓草般的新派，什么未来主义，意象主义等等，便是一无所用的。”<sup>129</sup>茅盾对曾被她视为新浪漫派主要代表的罗曼·罗兰也加以否定，而极力提

<sup>126</sup> 《小说月报》第13卷第2期（1922年2月10日）。

<sup>127</sup> 《小说月报》第13卷第7期（1922年7月10日）。

<sup>128</sup> 茅盾态度的转变，也许是受到胡适的影响。胡适在日记中曾说：“……我又劝雁冰不可滥唱什么‘新浪漫主义’。现代西洋的新浪漫主义的文学之所以能立脚，全靠经过一番写实主义的洗礼。有写实主义作手段，故不致堕落到空虚的坏处。”（〈胡适 1921年7月22日日记〉，转引自陈思和：《中国新文学整体观》，上海：上海文艺出版社，1987年，第173页。）

<sup>129</sup> 茅盾：〈论无产阶级文艺〉，《文学周报》第172、173、196期（1925年5月2日、17日、31日，10月24日），转引自《茅盾全集》第18卷（北京：人民文学出版社，1989年），第516-517页。

倡以高尔基为代表的无产阶级艺术和新写实主义的创作方法。<sup>130</sup>

茅盾等人之所以对现代主义文学的态度出现这样的转变，是因为他们对“新浪漫主义”有了更多的了解后，发现“新浪漫主义”与他们所预想的“现代性”大相径庭。

卡里内斯库指出：“作为西方文明史中一个阶段的现代性，是科学、技术发展的产物，是工业革命的产物，是资本主义带来的那场所向披靡的经济和社会变革的产物，它与美学观念的现代性之间产生了不可避免的分裂。”<sup>131</sup>五四时期，时代的主题是科学、进步与民主，而西方资本主义的理性主义和平等、自由、博爱思想正是中国现代作家用来反抗、颠覆封建文化规范的理论工具。近代资本主义社会的工业文明更是中国作家所追求的中国未来的情景。但是，现代主义文学反理性主义、反工业文明的“现代性”，及其对科学、文明、人类前途所持的悲观主义态度，与中国现代作家所追求的国家、民族的现代性理想相背离。<sup>132</sup>

对中国现代作家来说，文学是启蒙大众、变革社会的重要手段。中国现代文学家没有，也不可能像现代主义作家那样，公开宣称文学的价值在于自身，“为艺术而艺术”。他们不能无视社会政治对文学的诉求，因此“文学的启蒙”的目的，就是要充分发挥文学作为启蒙大众的手段的作用。<sup>133</sup>因此，达达主义、未来主义、超现实主义等“新浪漫主义”流派，即使在五四作家对新浪漫主义最感兴趣的时期，也受到冷落。五四作家一旦意识到，新浪漫主义（包括他们曾追慕的象征主义、表现主义）并不符合他们的文学价值观，就逐渐离弃了现代主义文学，而转向符合他们“为人生”的文学理想的现实主义文学。有的原来热心追慕新浪漫主义的作家，甚至对当初热心于现代主义文学而感到后悔。象征主义诗人穆木天20年代曾迷恋过魏尔伦、梅特林克、

<sup>130</sup> 参见茅盾：〈论无产阶级文艺〉，同上。

<sup>131</sup> Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity* (Durham: Duke University Press, 1987), p.41.

<sup>132</sup> 李欧梵指出：“在[现代]中国，现代性这个新概念似乎在不同的层面上继承了西方‘资产阶级’现代性的若干常见定义：进化与进步的思想，积极地坚信历史的前进，相信科学和技术的种种益处，相信广阔的人道主义所制定的那种自由和民主的理想。”（李欧梵：《现代性的追求》，北京：三联书店，2000年，第236页。）

<sup>133</sup> 比如郁达夫一度也曾受表现主义的影响，但在30年代也批评起表现主义，认为表现主义奇崛、晦涩，不能为大众所接受。他说：“尤其是他们的作品的奇矫，难解的地方太多，一般人不能够同样欣赏，实在与他们所说的为民众的意趣相背。”（郁达夫：〈诗论〉，《郁达夫文集》第5卷，广州：花城出版社，1982年，第222页。）

波德莱尔等诗人作品，他后来觉得“以往的文艺生活，完全是一场幻灭”，认为自己“盲目地，不顾社会地，步着法国文学的潮流往前走，结果，到了象征圈里了”。这条“文学的旅途”，“是完全错误了。”<sup>134</sup>

30 年代以后，现代主义思潮扩散到世界其他国家。在中国，30 年代，左翼文学兴起，“大多数中国现代作家已经倾向于左倾，并且开始拥护‘革命文学’和‘无产阶级文学’这类政治口号。”<sup>135</sup>新文学从“文学的启蒙”转向“启蒙的文学”，从“文学革命”转向了“革命文学”。<sup>136</sup>现实主义成为中国文学系统的主流，现代主义文学生长的空间逐渐缩小。中国三四十年代的文学发展方向与世界文学的主流方向产生了错位。在这种文学语境下，即使仍对现代主义感兴趣的作家，也只好放弃了继续尝试的念头。<sup>137</sup>

在西方现代主义文学的影响下，20 世纪上半期中国也出现了一些现代主义文学作品。鲁迅的《补天》、《肥皂》，郭沫若的《残春》、《阳春别》，郁达夫的《沉沦》等小说，可以看出弗洛伊德、厨川白村的精神分析学说的影响；<sup>138</sup>李金发、王独清、冯乃超、穆木天等人的诗歌创作以及鲁迅的散文诗《秋夜》，可以看出对法国象征主义的借鉴。30 年代，刘呐鸥、穆时英、施蛰存的新感觉派小说，体现了中国现代作家对现代主义的有意识追求。他们运用感觉主义和意识流的方法，来再现都市的迷离、驳杂和骚动。特别是施蛰存的《梅雨之夕》、《将军的头》、《石秀》等小说，对人物的性心理、潜意识活动，作了细致的发掘、展示，代表了 20 世纪上半期现代主义小说创作的成就。抗日战争时期，西南联大师生冯至、卞之琳，以及穆旦等“九叶

<sup>134</sup> 穆木天：〈我的诗歌创作之回顾〉，《现代》第 4 卷第 4 期（1934 年 2 月）。

<sup>135</sup> 李欧梵：《现代性的追求》，第 229 页。

<sup>136</sup> “革命文学”的转向，在文学翻译上的表现，就是以苏联文学为翻译重点。这里涉及一些新文学作家对现代主义文学的认识。施蛰存说：“在 20 年代到 30 年代，我们把十月革命后的苏联文学也看作现代派的文学。……苏联文学的赞美机器，歌颂集体，讴歌社会主义的未来美景，西欧文学的歌颂大都会、摩天大楼，强调个人，分析潜意识，这一切五光十色的新型文学，都是属于现代主义，因为它们共同点是对 19 世纪文学的叛逆。”（施蛰存：〈关于‘现代派’一席谈〉，《文汇报》1983 年 10 月 18 日。）

<sup>137</sup> 施蛰存对他放弃现代主义创作，作了这样的解释：“在中国一向的文学气氛中，走向‘现代’就是走向异端，是不被允许的；所以我写了两本风格比较新的书《将军的头》及《梅雨之夕》就被认为是文坛异端，我受到这种压力，也不能不收敛了。所以我在《小珍集》的序文中就略为表态了。”（施蛰存：《沙上的足迹》，沈阳：辽宁教育出版社，1995 年，第 166 页。）

<sup>138</sup> 鲁迅说，他创作《补天》的缘起，“不过取了弗罗特说，来解释创造——人和文学的——缘起。”（〈故事新编·序言〉，《鲁迅全集》第 2 卷，北京：人民文学出版社，1981 年，第 341 页。）

派”诗人，借鉴了里尔克、叶芝、艾略特、瓦雷里、奥登等人的诗歌创作手法，对新诗现代化作了探索。

无论是从作品主题、文学观念还是创作手法上，20世纪上半期中国的现代主义文学与西方现代主义文学都有较大不同。中国大部分现代主义文学作品中的“现代主义”，只表现在局部的创作手法上。就意识形态而言，西方现代主义作家往往将个人的孤独、迷惘和痛苦，转化为对现代文明的怀疑，对社会和人类前途的迷惘和绝望。中国现代作家也有涉及孤独、迷惘、绝望之类的主题，如郁达夫的《沉沦》、鲁迅的《酒楼上》、《野草》，等等，但他们所表现的精神苦闷、孤独、彷徨，主要还是抒发个人的生命体验。如果说他们也将个人精神苦闷指向了社会的话，那么他们不是表示对社会、国家的绝望，而是表示焦灼和渴望——渴望国民的觉醒和祖国的强大。针对中西现代主义文学的不同，夏志清指出，假如中国现代作家“独具慧眼，把中国的困蹇，喻为现代人的病态，则他们的作品，或许能在现代文学的主流中，占一席位。但他们不敢这样做，因为会把他们改善中国民生，重建人权的希望完全打败了。”<sup>139</sup>从这里可以看出中国现代作家追求科学、进步、国富民强的意识形态与文学“现代性”的矛盾。

20世纪上半期，中国内忧外患，文学担负了启蒙、救亡的社会责任。从意识形态看，现代主义文学与追求科学与民主的时代主题不相符合；从创作方法看，现代主义既不能承担五四时期的“化大众”的启蒙话语，又不符合30年代之后“大众化”的文学规范。因此，无论是现代主义文学译介还是创作，都处于断断续续的状态，徘徊在文学系统的边缘。

30年代以后，中国作家对现代主义的冷淡，尽管是受主流文学的影响，但很大程度上还是作家个人主动的选择，是“不为也，非不能也”；到了50年代，是否接受现代主义文学，就不再是作家个人所能决定的事了，是“不能也，非不为也”。如果说，20世纪上半期，现代主义在中国尚有一定的活动空间，那么，到了50年代，现代主义则完全失去了容身之地。

<sup>139</sup> 夏志清：〈现代中国文学的道德承担〉，转引自李欧梵：〈中国现代文学的现代主义〉，《现代文学》1981年复刊号第14期。

## 第三章 50 - 70 年代（后）现代主义文学在中国的命运

### 第一节 50 - 70 年代中国的政治意识形态、诗学和文学体制

1949 年 10 月中国大陆建立了新的国家政权，中国共产党成为执政党，目标是按照马克思主义的科学社会主义理论，建立社会主义和共产主义制度。1956 年 9 月，中共八大召开，宣布中国完成了社会主义改造，已经基本建立起社会主义制度。中国共产党的绝对统治地位和社会主义制度，主导了 50 年代后中国社会政治意识形态的形成，也就是以马克思列宁主义、毛泽东思想为理论基础的社会主义政治意识形态。

随着国家政权的巩固，以中国共产党的意志为核心的政治意识形态在中国文化多元系统中占据了统治地位。“文化大多元系统处于稳定状态时，政治与意识形态多元系统会比其它多元系统处于较为中心的位置（极权国家尤其如此），而占主导地位的政治和意识形态规范会共同影响其它类型的规范。”<sup>1</sup>

1949 年后，30 年代的左翼文学，特别是 40 年代的延安文学（解放区文学）在中国文学系统中取得了正统的文学地位，被认为是“真正新的人民的文艺”，<sup>2</sup>毛泽东的文艺思想，“成为‘纲领性’的指导思想。”<sup>3</sup>

毛泽东的文艺思想主要体现于 1942 年他在延安文艺座谈会上的讲话（以下简称《讲话》）。毛泽东文艺思想的核心，就是文艺的社会政治功能。他认为不存在具有独立品格和地位的文学艺术，认为“在现在世界上，一切文化和文学艺术都是属于一定的阶级，属于一定的政治路线的。为艺术的艺术，超阶级的艺术，和政治并行或互相对立的艺术，实际上是不存在的。”<sup>4</sup>“毛泽东是十分

<sup>1</sup> 张南峰：〈为研究翻译而设计的多元系统论精细版〉，《中外文学》2001 年第 30 卷第 3 期，第 180 页。

<sup>2</sup> 1949 年 7 月 5 日，周扬在中华全国文学艺术工作者代表大会上作了关于解放区文艺运动的报告，题为《新的人民的文艺》。（参见谢冕、洪子诚主编：《中国当代文学史料选（1948 - 1975）》，北京大学出版社，1995 年，第 19 - 34 页。）

<sup>3</sup> 洪子诚：《中国当代文学史》（北京：北京大学出版社，1999 年），第 3 页。

<sup>4</sup> 毛泽东：〈在延安文艺座谈会上的讲话〉（1942），《延安文艺丛书·文艺理论卷》（长沙：湖南人民出版社，1984 年），第 5 页。

确定地从现实的政治任务的要求，来看待文学问题的。19 世纪以来，中国建立现代国家所面临的问题，毛泽东和他所领导的政党所从事的革命事业所面临的问题，是他考虑文学问题的出发点。”<sup>5</sup> “在毛泽东的文学主张中，文学与政治的关系这一左翼文学的问题，已被极大地简化、直接化：现实政治是文学的目的，而文学则是政治力量为实现其目标必须选择的手段之一。”<sup>6</sup> 由此，他提出了文学艺术的评价标准：“政治标准第一，文艺标准第二”。<sup>7</sup>

1949 年后，毛泽东在《讲话》中提出的文艺思想被视为“进一步发展无产阶级文学运动的指导性纲领”，<sup>8</sup> 成为中国当代文艺系统运作的思想指南。1949 年 7 月 2 - 19 日，中华全国文学艺术工作者代表大会（即通称的第一次文代会）在北平召开。<sup>9</sup> 会上，周扬在报告中说：“毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》规定了新中国的文艺的方向，解放区文艺工作者自觉地坚决地实践了这个方向，并以自己的全部经验证明了这个方向的完全正确，深信除此之外再没有第二个方向了，如果有，那就是错误的方向。”<sup>10</sup>

文艺权力部门，按照毛泽东的《讲话》精神制定了新的文艺政策和文学规范。根据毛泽东在《讲话》中提出的“党的文艺工作”“是服从党在一定革命时期内所规定的革命任务的”观点，<sup>11</sup> 1949 年后的中国文学艺术的生产活动，都置于“党”的领导之下，因此，政治对文学艺术的控制进一步加强，文学艺术成为政治意识形态话语的生产流程上的一个主要环节。在政治意识形态的支持下，毛泽东的“政治标准第一，艺术标准第二”文艺批评标准逐渐成为文艺创作和批评的基本准则。

为了“纯洁”意识形态系统，强化社会主义政治意识形态，政治权力部门一方面加大宣传力度，另一方面对各种“非无产阶级思想”进行批判。50 年代

<sup>5</sup> 洪子诚：《中国当代文学史》，第 10 页。

<sup>6</sup> 同上，第 12 页。

<sup>7</sup> 毛泽东：〈在延安文艺座谈会上的讲话〉（1942），《延安文艺丛书·文艺理论卷》（湖南人民出版社，1984 年），第 7 - 9 页。

<sup>8</sup> 冯牧、王又平：〈新文学大系 1949 - 1976：文学理论卷·序〉，《中国新文学大系 1949 - 1976·文学理论卷》（上海：上海文艺出版社，1997 年），第 2 页。

<sup>9</sup> 第一次文代会被看成是“当代文学”开始的标志。参见洪子诚：《中国当代文学史》，第 13 页。

<sup>10</sup> 周扬：〈新的人民的文艺〉，转引自谢冕、洪子诚主编：《中国当代文学史料选（1948 - 1975）》（北京：北京大学出版社，1995 年），第 20 页。

<sup>11</sup> 毛泽东：〈在延安文艺座谈会上的讲话〉（1942），《延安文艺丛书·文艺理论卷》，第 5 页。



初，中国开展了知识分子改造运动。在文艺界，从 50 年代初开始，就开展了一系列的批判运动，先后开展了对电影《武训传》的批判（1950 - 1951）、对作家萧也牧等人的批判（1951）、对俞平伯《红楼梦研究》和胡适的批判（1954 - 1955）、对胡风“反革命集团”的批判（1955）、对丁玲、冯雪峰“反党集团”的批判（1957），以及对钱谷融、巴人等人的“资产阶级人性论、人道主义”的批判（1957 - 1960）等。<sup>12</sup>批判对象和与批判对象有关系的人士都受到不同程度的政治处罚，或被剥夺文学创作的资格，或被打成反革命，甚至关进监牢或流放劳改。历次批判运动一再传达出这样的信息：任何文艺创作和文艺批评都必须恪守政治意识形态规范，否则就会成为政治批判的对象。在这种政治环境里，文学艺术逐渐成为政治意识形态话语和政治权力的服务工具。

中国新建立的文学规范，“一方面把毛泽东的《讲话》作为思想原则和指导方针予以发挥，一方面把解放区文艺作为新中国文学的雏形和楷模予以推广，由此形成它同解放区文艺和文学理论的直接继承关系。”<sup>13</sup>这种继承关系的核心，按当时文艺理论家的阐释，就是“革命的现实主义”，或称为“无产阶级现实主义”。

自五四新文学时期引入西方现实主义文学以来，现实主义在中国文学发展中逐渐成为主导性的文学倾向。现实主义在世界文学多元形式库中，原本只是一种文学样式和文学创作方法。但是，在当代中国，它逐渐演化为带有浓重意识形态色彩的文学原则和文学理念。

50 年代初，由于中国实行向苏联“一边倒”的政策，中国的文艺规范也依循苏联路线。苏联社会主义现实主义的原则也进入中国的文学理论体系中。

“社会主义现实主义”是 1932 年全苏联作家同盟组织委员会第一次大会提出来的文艺原则，这一概念迅速传入中国。<sup>14</sup>实际上，当时苏联的“社会主义现

<sup>12</sup> 参见洪子诚：《中国当代文学史》，第 36 - 54 页。

<sup>13</sup> 冯牧、王又平：《新文学大系 1949 - 1976：文学理论卷·序》，第 3 页。

<sup>14</sup> 1933 年初，《艺术新闻》发表了《苏联文学的新口号》的短文，介绍了苏联“社会主义现实主义”这个口号。接着，《国际每日文选》刊登了华西里柯夫斯基和吉尔波丁的同题论文《关于社会主义现实主义》。周扬在《现代》第 4 卷第 1 期（1933 年 11 月 1 日）上发表了《关于“社会主义的现实主义与革命的浪漫主义”——“唯物辩证法的创作方法”之否定》，比较全面地介绍了社会主义现实主义的原则。（参见周扬：《关于“社会主义的现实主义与革命的浪漫主义”》，《周扬文集》第 1 卷，人民文学出版社，1984 年，第 101 页；另参陈顺馨：《社会主义现实主义理论在中国的接受与转换》，安徽教育出版社，2000 年，第 7 页。）

现实主义”只是一个口号，并没有作详细的界说；直到 1943 年苏联召开全苏作家代表大会，在会上通过的《苏联作家协会章程》中，对“社会主义现实主义”才首度作了完整的表述：

社会主义的现实主义，作为苏联文学与苏联文学批评的基本方法，要求艺术家从现实的革命发展中真实地、历史地和具体地描写现实。同时艺术描写的真实性和历史具体性必须用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来。社会主义的现实主义保证艺术创作有特殊的可能性去表现改造的主动性，选择各种各样的形式、风格和体裁。<sup>15</sup>

一方面要“从现实的革命发展中真实地、历史地和具体地描写现实”，另一方面又对“艺术描写的真实性和历史具体性”加以限定，要求“必须用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来”。作这样的限定，用意很明显，就是以“社会主义精神”改造现实。在社会主义现实主义的指导下，文学创作只可歌颂社会生活中光明的一面，而不可暴露阴暗的一面。

中国文艺理论家将毛泽东《讲话》中提出的“无产阶级社会主义”理论、解放区的工农兵文学和五四以来的革命文学的实践，与苏联的社会主义现实主义原则加以整合，作为中国文艺创作和批评的指导原则。“在一九五三年秋季召开的第二次文代会上，社会主义现实主义被正式确立为新中国文艺创作和批评的‘基本方向’和‘最高准则’。”<sup>16</sup>

到了 50 年代末的大跃进时期，周扬根据毛泽东对新诗发展道路的意见，对“社会主义现实主义”作了新的阐释，提出了“革命的现实主义和革命的浪漫主义”的原则。<sup>17</sup>1960 年 7 月召开的第三次文代会，将“两结合”解释为“以革命现实主义为基础，以革命浪漫主义为主导”，并认为这是“最好的创作方法”，以此取代了社会主义现实主义。<sup>18</sup>

“革命的现实主义和革命的浪漫主义”创作原则的提出，背后还有另一政治背景。50 年代末，中苏关系出现裂隙，中国在政治、文化等方面有意与苏联

<sup>15</sup> 《苏联文学文艺问题》，人民文学出版社，1953 年，第 12 - 13 页（《苏联作家协会章程》1934 年 8 月 1 日第一次苏联作家代表大会通过，1935 年 11 月 17 日由苏联人民委员会批准。）

<sup>16</sup> 冯牧、王又平：《新文学大系 1949 - 1976：文学理论卷·序》，第 15 页。

<sup>17</sup> 周扬说：“毛泽东同志提倡我们的文学应当是革命的现实主义和革命的浪漫主义的结合，这是对全部文学历史的经验的科学概括，是根据当前时代的特点和需要而提出的一项十分正确的主张，应当成为我们全体文艺工作者共同奋斗的方向。”（周扬：《新民歌开拓了诗歌的新道路》，《红旗》1958 年创刊号。）

<sup>18</sup> 冯牧、王又平：《新文学大系 1949 - 1976：文学理论卷·序》，第 17 页。

拉开距离。“革命的现实主义和革命的浪漫主义”可以看成是中国试图摆脱苏联文艺理论和创作模式的一种努力。

从中国当代诗学理论的建立和演变可以看出，中国当代的诗学，主要是由政治来决定，反映了不同阶段的政治需要。“百年来，对现实主义的历次阐释，都程度不同地隐含着主流意识形态话语对文学的引导，它的所指并不是始终如一的。”<sup>19</sup>

为了更好地贯彻政治意识形态意图，实施文艺政策，监督文学规范，中国还逐渐建立、完善了一套文学体制。<sup>20</sup>

如果说意识形态和诗学是文学系统的“纲”，那么，文学体制就是依据这个“纲”而编织的“网”，将文学生产的主体和各个环节连接起来，并控制文学的生产、传播、阅读、评价等活动。1949年后，中国逐渐建立并完善了文学生产、组织、传播、评价的机构和机制，作家和文学生产活动都被机构化、体制化了。政治意识形态通过文学体制，来操纵整个文学系统的运作。

戴锦华指出：

1949年以降当代中国文学所经历的特定机构化的过程，以及这一颇为特殊的机构化过程对当代文学所产生的、或许是空前绝后的影响，不是、或曰不仅是在文学经典、文学规范、大学教育体制及教科书层面上的机构化、或曰现代化过程（从某种意义上说，后者刚好是新时期中国文学得以完成其颠覆性重建过程中的重要而基本的内容）；而是文学生产的社会化机构的建立，是对作家、艺术家的社会组织方式；是这一颇为庞大而独特的社会机构所确认并保障下的、对文学的社会角色及功能的实践。<sup>21</sup>

可见文学体制的建立，其主要目的是加强控制作家及作品的社会功能。下面从文学体制角度，考察一下50 - 70年代文学翻译的内在和外在环境。

## 1、文学机构

1949年7月召开的第一次文代会，其中最重要的一项成果，是成立了“专管文艺”的全国性机构——“中华全国文学艺术界联合会”（简称“文联”），此

<sup>19</sup> 孟繁华：《1978：激情岁月》（济南：山东教育出版社，1998年），第216页。

<sup>20</sup> 就中国当代文学来说，文学体制包括以下环节：一、文学机构——文学社团和作家组织；二、文学杂志、文学报刊、出版社；三、作家的身份和存在方式；四、文学评价机制，包括文学的阅读和消费方式。（参见洪子诚《问题与方法——中国当代文学史研究讲稿》，北京：三联书店，2002年，第193页。）

<sup>21</sup> 戴锦华：〈面对当代史——读洪子诚的《中国当代文学史》〉，《当代文学评论》2000年第4期，第117页。

后又成立了其下属的一些协会，如“中华全国文学工作者协会”、“戏剧工作者协会”、“音乐工作者协会”、“美术工作者协会”、“电影工作者协会”等。<sup>22</sup>“文联”、“作协”等机构虽然名义上是“自愿结合的群众团体”，但并非真正的“民间”团体，而是重要的文学权力机构。通过建立各种协会，各门类的文学艺术家就纳入到体制中；同时，这些文学艺术家也只有成为体制内的人，才能获得一定的政治、经济和社会地位，在文学系统中获得自己合法的身份。

当时没有成立专门独立的全国性的翻译工作者协会。<sup>23</sup>这种情况实际上表明，中国的权力部门和主流文学界并没有将文学翻译看得像文学、电影、音乐、曲艺创作一样重要。（文学）翻译受轻视的现象，还表现在译作稿酬比创作稿酬低，翻译文学作品比创作文学作品出版难（下文将论及）。另一种现象是，1949年前的中国文学史著作，都设有专门的“翻译文学”章节，但1949年后的各种文学史著作中就没有再设“翻译文学”专门章节，甚至不提翻译文学对创作文学曾起到的影响作用。这种现象既反映了当时人们对文学翻译性质的认识，更反映了当时主流意识形态和诗学对外国文学的态度问题，<sup>24</sup>由此也可以看出当时翻译文学的工具性地位。

## 2、文学杂志、报刊、出版社

1949年后，报刊的编辑、出版、发行为国家垄断，同仁报刊基本绝迹，但还存在不少私营的出版机构，并且出版翻译文学作品的，基本上是私营出版机构，影响较大的有商务印书馆、三联书店、中华书局、平明出版社、文化生活出版社、上海文化工作社、光明书局、上海出版公司等。

早在50年代初，国家就通过设立出版总署，对全国的出版事业进行管理和控制。当时的政务院总理周恩来，在《中央人民政府关于改进和发展全国出版事业的指示》中提出了出版总署的职能和任务：

<sup>22</sup> 1953年第二次文代会的时候，各个协会的“工作者”名称都改为“xx家”，如“戏剧家”、“音乐家”、“电影家”等。（参见洪子诚《问题与方法——中国当代文学史研究讲稿》，第194页。）

<sup>23</sup> 1949年成立了上海翻译工作者协会，1951年停止活动。这是当时唯一的一个地方性质的翻译组织。全国性的翻译组织——中国翻译工作者协会1982年6月成立。

<sup>24</sup> 50年代，以延安文学为主体的左翼文学被推向中国当代文学系统的中心位置，主流文学界建立了以左翼文学为主体的新的文学史观和史述策略，外国文学只是中国新文学批判、借鉴的对象，而不是文学史主体的构成部分，因此，翻译文学被排斥在文学史叙述之外。

在一方面，出版总署应当按时提出全国出版事业的总方针，以利于各公私营书刊出版、发行、印刷机构在统一的方针下分工合作；在另一方面，全国公私营的书刊出版机构应当按时向出版总署提出其工作计划和工作报告，以便得到及时的调整和改善。……公私营的专业性的出版社应尽可能在出版总署的协助下与有关的政府部门或人民团体建立固定的联系，使出版物的内容更能合于国家和人民的需要。<sup>25</sup>

但 50 年代初，国家对翻译出版的控制还不很强。私营出版机构一般还是像 1949 年前一样，是根据不同“赞助人”的意识形态和诗学规范来决定翻译选材，因此，文学翻译选择上还存在多元化的现象。不过，这种“多元化”在主流意识形态看来，是“分散自流的无组织无计划状态”。1954 年召开了第一届“全国文学翻译工作会议”，<sup>26</sup>茅盾在大会报告中，就 20 世纪上半期翻译出版的权力控制在私营出版商手中，造成翻译出版工作“无组织无计划”的现象，提出了批评。<sup>27</sup>他指出，过去翻译出版工作的“无组织无计划的状态，在过去反动统治下是不可避免的。但到今天还存在，就不能不说领导这工作的国家出版机关以及领导和组织翻译工作者的团体如作家协会，没有尽到应尽的责任。”他认为，翻译工作上的“混乱的现象”主要表现在：“一方面应该翻译的作品没有翻译出来，甚至今天读者所迫切需要的苏联的许多重要作品，也没有完善的译本；而另一方面，次要的，不必要的，甚至有害的文学翻译出版物，则充斥市场。”他强调：“文学翻译必须在党和政府的领导下由主管机关和各有关方面，统一拟订计划，组织力量，有方法、有步骤的来进行。”<sup>28</sup>

50 年代中期，国家通过公私合营，加强对出版业的整顿和改造，如 1955

<sup>25</sup> 周恩来：〈中央人民政府关于改进和发展全国出版事业的指示〉，载《新华社新闻稿》第 165 期（1950 年 10 月 29 日），转引自丁景唐主编《中国新文学大系 1949 - 1976·史料·索引卷一》（上海：上海文艺出版社，1997 年），第 3-4 页。

<sup>26</sup> 1954 年 8 月 19 日召开，由中国作家协会和人民文学出版社联合举办。

<sup>27</sup> 茅盾说：“过去出版事业掌握在私营出版商手里，翻译作品的能否出版，主要是由出版商人来决定的，这些出版商人及其雇用的编辑工作者，不可能对文学艺术有较高的理解，而对于作品的政治、思想教育的意义，则更少考虑，他们的决定就很难符合于读者的利益；同时既然译稿的取舍由出版商人来决定，许多译者就不得不迁就商人的要求，而不能周密地考虑自己的志趣，能力和读者的利益。在某些情况下，个别的出版社或文化学术团体，也曾打算有计划地组织译稿，但由于这些出版社或学术团体的翻译计划的目的性往往是不明确的，因而选题常常杂乱无章；又由于这些出版社或学术团体的经济条件的限制，对于进行中的计划，也不可能给予切实的支持与保证，因而比较大的计划，就往往有始无终。”（茅盾：〈为发展文学翻译事业和提高翻译质量而奋斗——一九五四年八月十九日在全国文学翻译工作会议上的报告〉，罗新璋编：《翻译论集》，北京：商务印书馆，1984 年，第 506 页。）

<sup>28</sup> 茅盾：〈为发展文学翻译事业和提高翻译质量而奋斗——一九五四年八月十九日在全国文学翻译工作会议上的报告〉，罗新璋编：《翻译论集》，第 506、508 页。

年，将文化生活出版社、光明书局并入上海新文艺出版社；1958年，又将新文艺出版社与上海文化出版社、上海音乐出版社合并，组建上海文艺出版社。至于商务印书馆、三联书店、中华书局这些有影响的大型出版机构，则规限其出版范围。这些出版机构在50年代中期以后就不再出版翻译文学作品。翻译文学作品主要归新成立的国营出版机构出版，如人民文学出版社（1951）<sup>29</sup>、新文艺出版社（1955）、中国青年出版社（1950）、中国戏剧出版社（1957）、中国电影出版社（1956）、群众出版社（1956）、少年儿童出版社（1952）。这样，一方面国家可以加强外国文学翻译出版的规划性，另一方面有利于对外国文学翻译的选题、出版的控制。<sup>30</sup>

五六十年代，中国的专业性翻译研究刊物不多，只有《翻译月刊》、《翻译通报》<sup>31</sup>、《外语教学与翻译》、《译文》、《世界文学》等几种。另外，《西方语文》、《俄文教学》等也刊登少量的翻译研究方面的文章。

1953年创刊的《译文》是1949年后出版的第一份专业性的文学翻译刊物<sup>32</sup>，从它译载的作品可以看出当时的翻译选择规范。在〈发刊词〉中，主编茅盾指出：“在文学工作者这方面来说，今天我们不但迫切地需要加强学习苏联和人民民主国家的社会主义现实主义的优秀文学作品，也需要多方面的‘借鉴’，以提高文学的业务水平，因而也就需要熟悉外国的古典文学和今天各资本主义国家的以及殖民地半殖民地的革命的进步的文学。”<sup>33</sup>

<sup>29</sup> 作家出版社是人民文学出版社的附属机构。

<sup>30</sup> 公私合营以后，翻译文学作品限定由少数几家出版社出版，出现了翻译文学作品出版难的现象。1957年“大鸣大放”期间，翻译家汝龙对这种现象提出了批评。他说：“现在纯粹的文艺出版社全国只有两个：人民文学出版社和新文艺出版社。此外，还有只能算半个出版社：如青年出版社、少年出版社等，而对翻译工作者来说，实际上只有一个出版社（即新文艺出版社——引者）。”（汝龙：〈翻译与出版〉，《人民日报》1957年6月1日。）不仅出版（翻译）文学书籍的出版社少，即使出版的作品，又分为“重点书”和“非重点书”。所谓重点书，就是能配合形势的书籍。重点书的印数“直接由中共文艺部决定，不管能不能销出，是否亏本，一律大量印行。”（翟志成：《中共文艺政策研究论文集》，台北：时代文化出版事业有限公司，1983年，第225页。）有论者对这种现象表示不满：“《把一切献给党》印四百万册，《保卫延安》印八十多万册，《钢铁是怎样炼成的》印一百万册，绝非书店偏爱的缘故。新华书店决没有这么大的魔力，可左右千千万万读者甘心情愿地掏腰包。”（严究：〈书的稿酬与印数〉，《文艺报》1957年14号，转引自《中共文艺政策研究论文集》，第225-226页。）

<sup>31</sup> 《翻译通报》系出版总署主办的翻译专业月刊，1950年7月1日在北京创刊，开始为非卖品，仅供内部交流，从1951年第2卷第1期开始，改为公开发行。《翻译通报》不是专门的文学翻译刊物，但也刊登了一些文学翻译批评方面的文章。

<sup>32</sup> 1959年更名为《世界文学》。

<sup>33</sup> 茅盾：〈《译文》发刊词〉，《译文》创刊号（1953年7月）。

《译文》、《翻译通报》等刊物刊登的翻译研究、翻译批评文章，基本上都是关于翻译标准、翻译方法等问题的讨论，论及翻译选择规范问题的文章甚少。

<sup>34</sup>这并不是说翻译选择规范问题在此时已不重要，而是因为，有了文学体制的层层把关，翻译选择规范问题已没有讨论的必要。

### 3、作家/翻译家的身份和存在方式

作家/翻译家的身份问题，包括作家/翻译家的社会地位、经济收入、角色认同等方面。

这一时期，“所有的作家都隶属于某一组织机构（国家‘干部’），都有固定的薪俸；实质意义上的‘自由撰稿人’已不存在。”<sup>35</sup>这样，文学体制就掌控了作家/翻译家的经济地位。专职翻译家一般都隶属于某一翻译机构或作家协会，像傅雷那样不隶属任何机构的“自由”翻译家，为数极少。不过，傅雷虽因其翻译家声望而能够靠翻译稿酬谋生，但这并不是说他完全可以按照自己的审美倾向来选择作品翻译。正因为他没有固定的薪俸，需要依靠稿酬谋生，而此时

<sup>34</sup> 只有周煦良的〈翻译工作者必须政治挂帅〉（《外语教学与翻译》1959年第1期）、严曦的〈谈谈翻译工作中的某些非政治倾向〉（《外语教学与翻译》1959年第2期）等少数几篇文章。

<sup>35</sup> 洪子诚：《中国当代文学史》，第32页。关于1949-66年作家的经济收入情况，洪子诚介绍说，作家“即使长期不发表作品，也不致有生活之虞。除工资外，稿酬（50年代，逐步废除版税制）仍是当代作家的最主要经济来源。稿酬（包括著作与翻译）以千字作为计费的基本单位。作品的印刷数量与出版次数，对作家的经济收益关系不大；‘畅销书’与非畅销书在经济上的差距也不明显。另外，在十七年间（指1949-1966年间——引者），又几次降低稿酬标准。尽管如此，在这期间，文学写作比起其他的行业，在经济上仍是富诱惑性的职业。这与在三四十年代，一部分作家仅靠发表文稿难以维持一定水平的生活不同。”（洪子诚：《中国当代文学史》，北京：北京大学出版社，1999年，第32页）。洪子诚介绍的是作家收入的情况，翻译家的经济收入情况也是如此，他们也可以通过发表译作获得稿酬。但这里有一个不言而喻的前提，即无论是作家还是翻译家，如果要想作品/译作获得发表、出版，就必须符合创作/翻译（选择）的规范。这里还需要交代一下，50年代，翻译稿酬比创作稿酬少。国家级出版社对文学书籍的稿酬标准是，创作分为每千字10元、12元、15元、18元四级；翻译分为每千字7元、9元、11元、13元四级。翻译家对稿酬偏低有意见。金人说：“现在对于翻译作品的稿费制度更不合理，也不知是拿什么标准来区分的。译作稿费为创作稿费的三分之一至二分之一，作家如果不能生活，翻译家就更困难了。”（转引自翟志成：《中共文艺政策研究论文集》，台北：时代文化出版事业有限公司，1983年，第227页。）沃夫冈·波尔也叙述了叶君健等人对译稿稿酬偏低的意见（参见 *Western Literature and Translation in Communist China*, Hamburg: Institute für Asienkunde, 1964, p.15.）傅雷也对译稿稿酬低提出了意见。姚文元在〈论稿费〉一文中，还特地点了傅雷的名，批评说：“自命‘清高’的傅雷，在争稿费上就是一员猛将，有些人以‘按劳付酬’为自己的‘创作原则’，不以为耻，反以为荣。”（姚文元：〈论稿费〉，《文汇报》1958年9月27日。）

私营出版机构又不存在了，要想以翻译谋生，就必须保证译稿符合翻译规范（首先是翻译选择规范）。傅雷五六十年代之所以选择翻译巴尔扎克的作品，很大程度上还是为了依循主流翻译选择规范，因为巴尔扎克是受到马克思、恩格斯赞扬的作家，他的翻译选择，首先保证了“政治正确”。<sup>36</sup>

“身份的认定，既是社会所赋予的，同时也是作家的自我意识，自我定位，也可以说是这两方面的结合。”<sup>37</sup>50年代初，中国开展了知识分子改造运动。在强大的政治压力下，体制内的作家、翻译家，无论被动还是主动，都表现了对主流意识形态的追随和迎合的态度。因为“包括文学批判在内的文学规范体制，它的主要功能是对作家的写作，以及作品的流通等进行经常性的监督和评断。这种评判，又逐渐转化为作家和读者的自我评断、控制，而最终产生了敏感的、善于自我检查、自我审视，以切合文学规范的‘主体’。这种‘主体’的产生，是当代文学权力结构的基础。”<sup>38</sup>

当时的一个普遍现象是，文艺工作者“自觉地”提升自我的政治觉悟，有意识地把文艺与政治联系起来，翻译家也是这样。

翻译家金人在《论翻译工作的思想性》一文中就曾说：“翻译工作是一个政治任务。而且从来的翻译工作都是一个政治任务。不过有时是有意识地使之为政治服务，有时是无意识地为政治服了务。”<sup>39</sup>翻译家穆木天也表现出很高的政治觉悟：“我们要清理市场上的那些有反动性的文艺作品的译本（譬如纪德、罗狄等等译本<sup>40</sup>）当然一切的黄色文艺译本是一包在内的……出版家应当自动地停印对人民有害的文艺作品的译本。就如陀斯陀也夫斯基的‘兄弟们’，也应在停印之列。”<sup>41</sup>

以上言论，反映了文学体制内的翻译家自觉、不自觉地追随主流意识形态的倾向。

<sup>36</sup> 傅敏曾说：“他（指傅雷——引者）翻巴尔扎克主要是考虑到政治问题，当时国内的情况，翻译巴尔扎克最安全，如果不是在这情况下，他不一定会翻巴尔扎克，但是他翻了，也很喜欢。”（金圣华：《心如水晶一般透明（傅敏心目中的傅雷）——傅敏访谈录》，金圣华：《认识翻译真面目》，香港：天地图书有限公司，2002年，第185页。）

<sup>37</sup> 洪子诚：《问题与方法——中国当代文学史研究讲稿》，第193页。

<sup>38</sup> 洪子诚：《中国当代文学史》，第27页。

<sup>39</sup> 金人：《论翻译工作的思想性》，《翻译通报》第2卷第1期（1951年1月15日）。

<sup>40</sup> 穆木天本人曾翻译过纪德的《窄门》（1928年，上海北新书局出版）；另一个译本是卞之琳翻译的（1943年，桂林文汇书店出版）。

<sup>41</sup> 穆木天：《关于外国文学名著翻译》，《翻译通报》第3卷第1期（1951年7月15日）。



虽然与作家相比，翻译家似乎多一点审美选择自由，他可以在“翻译”的名义下与现行政治保持一定的距离，而作“审美偷渡”。但从文学体制角度看，译者个人化的翻译选择实际上相当有限。在文学翻译全面纳入文学建制后，文学翻译就不再是个人行为，而上升为国家行为。如果说在 20 世纪上半期翻译家还有不少自由选择的空间，那么，1949 年后，被完全纳入体制内的翻译家，已没有个人选择的余地，文学翻译不再是“私人的事”<sup>42</sup>。

体制外的翻译家有可能按照自己的个人审美爱好作翻译选择，但他们的译作不可能出版。著名诗人、翻译家查良铮（1918—1977）的经历可以说明这个问题。

查良铮 1958 年被打成“历史反革命”，被剥夺了教职，受到管制、批判。其后，查良铮赋闲在家，专事文学翻译，花了 8 年的时间，翻译拜伦的长诗《唐璜》。文革后期，又翻译了苏联现代主义诗人丘特切夫以及英国现代主义诗人艾略特、奥登等人的诗。查良铮此时已是体制外的翻译家、诗人，可以在自己的个人空间里翻译自己真正喜爱的作品，但他此时所翻译的作品不可能获得出版。一方面是由于他的“历史反革命”政治身份，另一方面是因为他所翻译的是现代主义文学作品，不符合当时的文学翻译选择规范。<sup>43</sup>

## 第二节 政治意识形态与诗学的合谋：50 - 70 年代的翻译选择规范

50 年代，社会主义现实主义被推崇为中国文学系统的最高规范。社会主义现实主义理论本来就带有政治诗学意味；与中国的“政治标准第一，艺术标准第二”的文艺批评标准结合后，更具有浓厚的政治色彩，成为一种政治诗学。社会主义现实主义诗学理论成了政治意识形态对文学系统操纵的有效的话语策

<sup>42</sup> 1931 年，瞿秋白写信给鲁迅，信中就翻译世界无产阶级文学名著问题说道：“谁能够说：这是私人的事？？！谁？！”（瞿秋白：〈论翻译——给鲁迅的信〉，《瞿秋白文集·文学编》第 1 卷，人民文学出版社，1985 年，第 504 页。参见王宏志：《重释“信、达、雅”：二十世纪中国翻译研究》，第 273 - 291 页。）

<sup>43</sup> 1979 年查良铮获得平反。他在文革期间翻译的译诗随后也获得出版，主要有：《唐璜》（人民文学出版社，1980）、《英国现代诗选》（人民文学出版社，1980）、《英国现代诗选》（湖南人民出版社，1985）、《丘特切夫诗选》（外国文学出版社，1985）等。

略，从而将文学生产纳入政治意识形态话语建构的轨道。翻译文学属于文学多元系统的一部分，自然也在政治意识形态的掌控之下。

图里说：“如果发现决定因素是有系统或有规律而不是偶然的，我们就可以说有政策（即受规范支配的选择）的存在。”<sup>44</sup>五六十年代，中国虽然没有制定明确的翻译政策，但是政治意识形态的宣传以及文艺界一系列方针、政策无疑也对翻译选择起到规范作用。如果说当时有具体的翻译选择规范的话，那么这个规范的关键词就是“优秀”和“进步”。

当时论及外国文学翻译的文章，在谈到翻译取向时，都提出要翻译、介绍“优秀”、“进步”的世界文学。“优秀”、“进步”似乎应是翻译选择的具体标准。但“优秀”、“进步”本身是两个含义模糊的概念，也是按某种标准作价值判断的结果，并不是标准本身。不同的意识形态可以决定“优秀”、“进步”的具体含义。五六十年代，中国文化多元系统根据是否符合自己的政治意识形态和文学观念来判断作品是否“优秀”和“进步”的，也就是说，要看作品在意识形态上是否有利于社会主义意识形态的建立和巩固，在创作方法上能否体现现实主义的创作原则，尤其是社会主义现实主义的创作原则。因此，社会主义意识形态和现实主义诗学规范才是五六十年代实际的翻译选择标准。

以“优秀”、“进步”命名的翻译选择规范，决定了 50 - 70 年代的翻译价值取向，从而也决定了这一时期翻译文学的基本特点。

1949 年后，中国在政治、外交上向苏联“一边倒”，文学艺术创作自然也以苏联为榜样；翻译也不例外。1949 年 9 月 1 日创刊的《翻译月刊》，<sup>45</sup>其“代发刊词”〈翻译工作的新方向〉中就明确地指出：

翻译工作尤其需要坚决地‘一边倒’，倒向社会主义的一边。过去在反动派白色恐怖的统治下，若干文化工作者，因为害怕斗争，便从斗争的火线上退下去，打算躲在一边，作些翻译工作，以为翻译工作是可以超然于斗争之外的。但是事实一再证明了，凡是于革命有利的译品照样也还是不免受到迫害，证明了翻译工作不仅不能超然于斗争之外，而且在革命斗争中有其重要任务的。……我们必须‘一边倒’，倒向苏联与新民主主义国家一边，向他们学习，学习他们革命斗争和建设的经验，学习他们的思想文化，转而将我们的革命斗争经验介绍给兄弟国家和民族，尤其是亚洲的殖民地

<sup>44</sup> 吉迪恩·图里：〈文学翻译规范的本质和功用〉（翁均志译），陈德鸿、张南峰编：《西方翻译理论精选》（香港：香港城市大学出版社，2000 年），第 130 页。

<sup>45</sup> 《翻译月刊》系上海翻译工作者协会会刊，1949 年在上海创刊，为中华人民共和国成立后中国的第一份翻译方面的专业刊物。由于上海翻译工作者协会 1951 年停止活动，该刊也于 1951 年 4 月出版至 4 卷 4 期停刊。

国家的人民与被压迫民族，使他们更快地获得革命的胜利，因而更加巩固了我们的革命胜利。<sup>46</sup>

翻译工作的“一边倒”，具体到文学翻译，就是以苏联文学为首要翻译选择。当时中共宣传部门的领导人周扬就认为：“摆在中国人民，特别是文艺工作者面前的任务，就是积极地使苏联文学、艺术、电影更广泛地普及到中国人民中去，而文艺工作者则应当更加努力地学习苏联作家的创作经验和艺术技巧，特别是深刻地去研究作为他们创作基础的社会主义现实主义”。<sup>47</sup>

苏联社会主义现实主义文学被认为既“进步”又“优秀”，最符合当时的翻译选择规范，同时又是中国文学界“学习苏联作家的创作经验和艺术技巧”、“深刻地去研究作为他们创作基础的社会主义现实主义”的模板，因此成为文学翻译的重点和热点。从1949年10月到1958年12月，中国翻译出版的外国文学作品是5356种，其中俄苏文学作品就有3526种，占这一时期翻译出版外国文学艺术作品品种总数65.8%强。而总印数达82,005,000册，占整个外国文学译本总数74.4%强<sup>48</sup>。其中苏联文学译作占全部俄苏文学译作的九成以上。苏联文学占据了翻译文学多元系统的中心位置。文学翻译界追踪着苏联当代文学的发展，苏联那边一有新作品发表、出版，很快，中国这边就有中译本问世。当时还出现了抢译和转译苏联文学作品的现象。<sup>49</sup>

<sup>46</sup> 孙思定：〈翻译工作的新方向〉（代发刊词），《翻译月刊》第1卷第1期（1949年9月1日），第2页。

<sup>47</sup> 周扬：〈社会主义现实主义——中国文学的道路〉，《人民日报》1953年1月11日。

<sup>48</sup> 卞之琳、叶水夫、袁可嘉、陈燊：〈十年来的外国文学翻译和研究工作〉，《文学评论》1959年第5期，第47页。

<sup>49</sup> 德国学者沃夫冈·波尔（Wolfgang Bauer）指出，当时西方文学作品很多是直接由俄译本转译过来的（Wolfgang Bauer, *Western Literature and Translation in Communist China*, p.6）。实际上，从其他语种转译苏联文学作品的也很多，比如，王科一从英译本转译克尔巴巴耶夫的长篇小说《白金地里的姑娘》（合译，中华书局，1951）、索布柯的长篇小说《和平的保证》（合译，文光书店，1953）、卡扎凯维奇的长篇小说《奥德河上的春天》（合译，上海文艺联合出版社，1954），苏联短篇小说集《新流及其他》（合译，中华书局，1952），苏联报告文学《今日的伏尔加母河》（合译，中华书局，1952）；王佐良等从英文本转译爱伦堡的长篇小说《暴风雨》（文化工作社，1950）；费明君从日译本、何为从法文本转译车尔尼雪夫斯基的《怎么办》（神州国光社，1950；平明出版社，1950）；董秋斯从英译本转译革拉特珂夫的《土敏土》（海燕书店，1950）；林淡秋从英译本转译瓦·卡达耶夫的长篇小说《时间呀，前进！》（三联书店，1949）；茅盾从英译本转译卡达耶夫的《团的儿子》（万叶书店，1950）；焦菊隐从法译本转译安东诺夫的中篇小说《第一个职务》（平明出版社，1954）；海观从英译本转译《苏联社会主义现实主义论文集》（棠棣出版社，1949；长风书店，1950）；等等。从这些转译现象，一是可以看出当时翻

沃夫冈·波尔指出，当时不仅把苏联文学作为重点翻译对象，而且中国对其他国家文学的翻译选择，也是以苏联的评价为标准。<sup>50</sup>翻译家吴劳也回忆说：

那个时候，苏联的影响是深远的，即使是西欧和其他国家的文学，介绍与否，也是一看苏联有没有译本，二看苏联怎么说。长远规划和选题计划也都是参照苏联的。掌握的准绳，除了马、恩、列、斯提到过的作家和作品外，那就不敢越日丹诺夫所规定的“雷池”一步了；宽一点的，无非是参考一下苏联评论家时常引证的别、车、杜的论点和论据，结果也难免以俄国的美学趣味来衡量欧美的作品。这样，不仅某些西窗，是长期装上了窗帘，而且西方的古典作家也是有幸有不幸的了：巴尔扎克是受到推崇的，小仲马的《茶花女》虽然周总理肯定，也还是没有列入“丛书”（指50年代的“外国古典文学名著丛书”——引者）出版，拜伦、雪莱被作为积极浪漫主义陆续介绍了，济慈却受到冷淡，华兹华斯则无人问津，据说他是消极浪漫主义者；司各特、狄更斯是作为英国的大小说家出版其长篇巨著的，而奥斯丁的《傲慢与偏见》却被评判得一钱不值，因为苏联人写的文学史里对它只字不提。<sup>51</sup>

除俄苏文学外，五六十年代中国文学翻译的另一个重点，是社会主义国家和亚非拉国家的文学作品。从世界文学多元系统角度看，这些国家的文学与欧洲文学相比，处于边缘和“弱势”地位。但正如50年代末的一篇文章所说：

我们现在翻译人民民主国家的文学作品……主要为了增进我们兄弟国家人民之间的友好团结，在我们新的社会建设中互相鼓舞，在我们新的文学创造中交流经验。……我们的优良传统的这一个方面，现在在一定意义上，就发挥在我国翻译界对亚、非、拉丁美洲文学的重视上。<sup>52</sup>

译选择的倾向；二是可以看出，一些非俄语文学的翻译家对主流意识形态的趋从。

<sup>50</sup> Wolfgang Bauer, *Western Literature and Translation in Communist China* (Hamburg: Institute für Asienkunde, 1964), p.6. 这里可以举中国译介海明威的事例来说明。1949年后，中国停止了对海明威的译介。1956年，《译文》在12月号上，突然刊登了海观翻译的《老人与海》，第二年，新文艺出版社又出版了林疑今40年代的旧译《永别了，武器》的修订本，并且新文艺出版社还在同年出版了海观译的《老人与海》的单行本。为什么出现了这种变化呢？原来，1956年7月，苏联刊物上发表了称赞海明威《老人与海》的文章，海明威在中国也因此获得了译介资格。1961年，海明威逝世，《世界文学》在7月号上刊登了海观译的海明威短篇小说《打不败的人》；《文汇报》在同年8月22日，发表了赵家璧的短文《永别了，海明威——有关海明威的二三事》。赵家璧说：“今天我们既要知己知彼，全面了解世界的文艺动态，对海明威作品的思想性和艺术性就有进一步深入研究的必要。”1962年，《文学评论》第6期发表了董衡巽的《海明威浅论》。此后，中苏关系恶化，海明威译介的“合法性”也因此失去了。其后15年，中国对海明威的译介又出现了空白。

<sup>51</sup> 吴岩：《放出眼光来拿》，《读书》1979年第7期，第6-7页。这里需要说明一下：50年代，中国翻译的苏联学者阿尼克斯特的《英国文学史纲》中，对奥斯丁确实没有提及。但中国还是翻译出版了《傲慢与偏见》（王科一译，上海文艺联合出版社，1955；新文艺出版社，1956）。只不过译者在《译者前记》中，对《傲慢与偏见》作了符合主流意识形态观念的阐释。参见本文第五章第二节。

<sup>52</sup> 卞之琳、叶水夫、袁可嘉、陈燊：《十年来的外国文学翻译和研究工作》，《文学评论》1959年第5期，第42页。

由此可见，翻译东欧、东德以及越南、阿尔巴尼亚、朝鲜、罗马尼亚、古巴等社会主义国家的文学，主要是为了增进与这些国家的政治友谊；同时，借助对这些国家文学的翻译，来丰富自身的政治意识形态话语，增强政治权力的合法性和权威性。

就欧美资本主义国家的文学而言，翻译出版（包括 20 世纪上半期旧译重版、重印）的主要是欧美古典名家的作品，如莎士比亚（William Shakespeare）、塞万提斯（Miguel de Cervantes Saavedra）、拉伯雷（François Rabelais）、巴尔扎克（H. Balzac）、雨果（V. Hugo）、司汤达（Stendhal）、左拉（Émile Zola）、狄更斯（Charles Dickens）、哈代（Thomas Hardy）、海涅（Heinrich Heine）等作家的作品。

这些作家的作品，有的曾得到马克思、恩格斯的赞扬，有的运用了现实主义创作方法；在思想、内容方面，有的具有“反封建的进步意义”，有的“揭露了资本主义制度的腐朽和残酷”，也就符合了当时的翻译选择规范，具有了翻译的政治合法性。

至于 20 世纪西方现当代文学作品，文学界则持相当谨慎的态度。1958 年，中国社会科学院文学研究所受委托编选一套《外国文学名著丛书》，一些著名学者，如朱光潜、钱钟书、冯至等，都是编委。“为了保证丛书的选题都是经过了时间考验的，有定评的，编委会设了一个下限，即二十世纪初叶。”<sup>53</sup>外国现当代文学作品大多不符合“优秀”、“进步”标准，《外国文学名著丛书》只选 20 世纪初叶之前“经过时间考验”、“有定评”的作品，实际上是编选者自我政治保护的策略。

50 年代允许译介的资本主义国家的当代作家，<sup>54</sup>有的出身于“无产阶级”或为“共产党员”作家，如阿拉贡、巴比塞、小林多喜二、德永直、宫本百合子、

<sup>53</sup> 叶水夫：〈外国文学名著中的一项奠基性工程——忆《外国文学名著丛书》、《外国文艺理论丛书》和《马克思主义理论丛书》的翻译出版工作〉，《中国翻译》，2001 年第 1 期。

<sup>54</sup> 主要有英国的萧伯纳（Bernard Shaw）、高尔斯华绥（John Galsworthy），法国的罗曼·罗兰（Romain Rolland）、阿拉贡、巴比塞（Henri Barbusse）、保尔·艾吕雅（Paul Éluard）、安·斯梯（André Stil），德国的托马斯·曼（Thomas Mann）、史·海姆（Stefan Heym），美国的马克·吐温（Mark Twain）、德莱塞（Theodore Dreiser）、杰克·伦敦（Jack London）、法斯特（Howard Fast）、马尔兹（Albert Maltz）、休斯（Langston Hughes），日本的小林多喜二（Kobayashi Takiji）、德永直（Tokunaga Shinao）、宫本百合子（Miyamoto Yuriko），丹麦的尼克索（Martin Anderson Nexö）、汉斯·基亚克（Hans Kirke）等。

法斯特、尼克索等，他们“天然”具备了被译介的政治条件；<sup>55</sup>其他作家或因其作品“揭露了资本主义制度的腐朽本质”，或因描写了“下层劳动人民的苦难生活”，因而被视为“进步”作家，也就获得被译介的政治资格。而 20 世纪文学史上的一些著名作家的作品，<sup>56</sup>或与社会主义意识形态相冲突，或不符合现实主义诗学规范，总之，不符合“优秀”和“进步”的标准，因而遭到翻译文学系统的拒绝。<sup>57</sup>

到 60 年代，政治意识形态对文学翻译的控制越来越严格，符合翻译选择规范的作品也越来越少。由于中苏关系恶化，50 年代曾占据中国翻译系统中心位置的苏联文学，逐渐从中心走向边缘；苏联文学作品的翻译也大幅度减少，1964 年后就基本停止。外国文学研究者对欧洲批判现实主义文学也提出了质疑和批判。<sup>58</sup>60 年代初，欧美资本主义国家文学的译介受到了最高当局的严厉批评。毛泽东在一份批示上说：“许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义文艺，却不热心提倡社会主义的文艺，岂非咄咄怪事。”<sup>59</sup>由于最高政治权力的反对，欧

<sup>55</sup> 资本主义国家当代作家的阶级出身和政治背景也是五六十年代政治意识形态对其作品决定“译还是不译”的重要考量。D.H.劳伦斯是“英国矿工家庭出身”，其作品本应得到译介；之所以被排斥，是因为“他那极端腐朽的思想却使他完全背叛了自己的阶级”（袁可嘉〈略论英美现代派诗歌〉，《文学评论》1963 年第 3 期，第 75 页）。50 年代，美国当代作家中，以法斯特的作品译本最多。法斯特 1956 年脱离美国共产党。他此前发表的作品，几乎全部翻译过来。1956 年后，他又陆续发表了不少小说，如 *The Story of Lola Gregg* (1956), *Moses, Prince of Egypt* (1958), *The Winston Affair* (1959), *The Golden River* (1960), *April Morning* (1961), *Power* (1962), *Agrippa's Daughter* (1964), 等等。但中国就不再翻译这些作品了。因为法斯特既然脱了党，就失去了“进步”作家的身份，因而也失去了被译介的资格。不仅如此，1958 年，《文艺报》第 8 期还刊登了“呸！叛徒法斯特！”专辑，发表了巴金的〈法斯特的悲剧〉、曹禺的〈斥叛徒法斯特〉、袁水拍的〈11 年前的往事〉、苏联格里巴乔夫的〈法斯特是修正主义的讴歌者〉等批判文章。同年，作家出版社编辑出版了批判文集《斥叛徒法斯特》。

<sup>56</sup> 如艾略特、叶芝、乔伊斯、卡夫卡、D.H.劳伦斯、萨特、加缪、黑塞（Hermann Hesse）、菲茨杰拉德（F. Scott Fitzgerald）、奥尼尔、海明威（Ernest Hemingway）、福克纳等。

<sup>57</sup> 沃夫冈·波尔总结了 50 年代中国文学翻译选择的三个特点：1、翻译过来的西方作家绝大多数是 19 世纪作家，现当代的作家普遍忽略了；2、就当代作家来说，特别注重翻译共产党作家的作品；而实际上，一些共产党作家的“水平很低，在本国寂寂无名”；3、对童话故事和科幻小说比较偏爱。（Wolfgang Bauer, *Western Literature and Translation in Communist China*, Hamburg: Institute für Asienkunde, 1964, p.24.）

<sup>58</sup> 由于政治意识形态的缘故，外国文学研究者对欧洲 19 世纪批判现实主义文学的态度出现逆转，批判它们“是以个人主义为中心的形形色色资产阶级思想的总汇”，里面“普遍存在”着“悲观主义、虚无主义、个人至上主义等思想”。（参见冯至：〈外国文学工作者在毛泽东思想的旗帜下前进〉，《世界文学》1966 年第 1 期，第 182 - 94 页。）

<sup>59</sup> 毛泽东是 1963 年 12 月 12 日，在中共中央宣传部文艺处编印的关于上海举行故事会的材料上，作了如此批示的。（毛泽东：〈关于文学艺术的两个批示〉，载《人民日报》1967 年 5 月 28 日，转引自谢冕、洪子诚主编：《中国当代文学史料选（1948 - 1975）》，第 600

美资本主义国家文学的译介出现了沉寂。此时，可供翻译选择的作品范围越来越小，符合翻译选择规范的，只剩下朝鲜、越南、阿尔巴尼亚、古巴等少数几个“社会主义友好国家”的文学。

文化大革命（1966-1976）爆发后，外国文学成为禁区，文学翻译完全停顿，直到1972年，才开始有限度地恢复出版少量译作。当时，一切资本主义国家的作品都成为禁忌，<sup>60</sup>政治权力部门宣称“鼓吹资产阶级文艺就是复辟资本主义”<sup>61</sup>。公开翻译出版的是“无产阶级革命作家”高尔基、法捷耶夫、奥斯特洛夫斯基、小林多喜二等少数几位作家作品，以及朝鲜、越南、阿尔巴尼亚短篇小说选集等，总共20余种。更多的翻译作品是以“内部发行”形式出版，除“内部发行”刊物《摘译》上译载的作品外，出版的译作单行本有40多种，主要是苏联、美国和日本当代文学作品。之所以选择苏、美、日当代作品来翻译，是因为这些作品一方面可以用来借题发挥，作为国内政治斗争的工具，另一方面可以“揭示苏、美、日等国的社会思想、政治和经济状况，为反帝和批判资产阶级提供材料。”<sup>62</sup>但无论是“供批判用”的“内部发行”翻译作品，还是公开出版发行的《钢铁是怎样炼成的》等作品，都是被用来作为国内和国际政治斗争的工具<sup>63</sup>。文革时期的文学翻译，更体现了政治意识形态对文学翻译的极端操纵和利用。<sup>64</sup>

页。)

<sup>60</sup> 文革期间，“大学里英语专业毕业生，不知道莎士比亚是人名、地名，还是中草药名！托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》和司汤达的《红与黑》竟被当作黄色小说而没收，阅读者受到处分。”（叶水夫：〈总结经验，解放思想，让外国文学之花开得更加鲜艳〉，载中国文学艺术界联合会研究资料部编：《开辟社会主义文艺繁荣的新时期》，四川人民出版社，1980年，第232-233页。）

<sup>61</sup> 文革期间以“上海革命大批判写作小组”名义发表的一篇文章宣称：“古的和洋的艺术，就其思想内容来说，是古代和外国的剥削阶级的政治愿望和思想感情的表现，是必须彻底批判和与之彻底决裂的东西。”（〈鼓吹资产阶级文艺就是复辟资本主义——驳周扬鼓吹资产阶级“文艺复兴”“启蒙运动”“批判现实主义”的反对理论〉，《红旗》杂志1970年第4期；转引自谢冕、洪子诚主编：《中国当代文学史料选（1948-1975）》，第746页。）

<sup>62</sup> 《摘译》编辑部：〈《答读者 关于《摘译》的编译方针〉，《摘译》1976年第1期，第171页。

<sup>63</sup> 1976年人民文学出版社出版的《钢铁是怎样炼成的》新译本（黑龙江大学俄语系翻译组和俄语系72级工农兵学员译）“前言”中说：“这部小说形象地告诉我们，为捍卫和巩固无产阶级专政必须进行艰苦卓绝的斗争”，“今天，在产生这部小说的苏联，保尔·柯察金用鲜血捍卫的红旗，已被苏修叛徒集团践踏在地。”因此，“今天阅读这部小说，会使我们更加珍爱无产阶级专政，更加憎恨苏修叛徒集团，更加坚定把反修防修斗争进行到底的决心。”（奥斯特洛夫斯基：《钢铁是怎样炼成的》，人民文学出版社，1976年，第1-12页。）

<sup>64</sup> 参见谢天振、查明建：〈从政治的需求到文学的追求 略论20世纪中国文化语境中的

上文说过，作为翻译选择规范的“优秀”和“进步”标准，只不过是政治意识形态操纵文学翻译的话语策略，并无严格限定的内涵。随着国际国内政治气候的变化，“优秀”和“进步”的含义也随之改变，导致翻译选择规范的变化。从 50 年代初到 60 年代中期文革爆发前，总的趋势是，翻译选择规范越来越严格，符合规范的作品越来越少，翻译文学文库日益缩小。

50 - 70 年代，中国的文学翻译规范是政治意识形态和诗学合谋的结果，其中，政治意识形态占据了主导方面，即诗学服从于政治意识形态的目的。这样，即使有些作品不符合诗学规范，但如果对政治意识形态特别有价值，也会翻译过来。中国对马雅可夫斯基作品的翻译，就是一个典型的例子。

50 年代，现代主义在中国普遍遭到敌视，即使是共产党员作家用现代主义手法创作的作品，也不允许翻译出版。

路易·阿拉贡曾是法国超现实主义代表作家。他 1927 年加入法国共产党，因而中国五六十年代将其视为重要的法国当代作家和文艺理论家。50 年代翻译出版了他的 6 卷本长篇小说《共产党人》<sup>65</sup>、《阿拉贡诗文钞》<sup>66</sup>以及文艺理论著述，但他的超现实主义代表作《巴黎的农民》，就未能获得译介。萨特的情况也是如此。尽管萨特对中国表示友好，1955 年萨特还曾来华访问，并在《人民日报》上发表了〈我对新中国的观感〉，热情赞颂新中国。<sup>67</sup>但是，他的存在主义戏剧和小说却不被允许公开翻译出版。<sup>68</sup>

阿拉贡、萨特的现代主义作品受到排斥，但马雅可夫斯基(V.V.Mayakovsky, 1893 - 1930)的诗歌却在 50 年代中国受到了礼遇。马雅可夫斯基是俄国未来派的创始人，他与俄国未来派诗人布尔柳克等人发表了俄国未来派宣言，并出版了俄国第一本未来派诗集《给社会趣味一记耳光》。马雅可夫斯基借鉴法国未来派诗人阿波利奈尔的诗行排列法，结合俄语音韵特点，创造了有名的“阶梯

小说翻译〉，《翻译季刊》2000 年第 18、19 期，第 58 - 61 页。

<sup>65</sup> 《共产党人》出现了两种中译本：金满城、冯俊岳译本（作家出版社，1952）和郑煌等人译本（人民文学出版社，1959）。

<sup>66</sup> 罗大冈译，1956 年由作家出版社出版。

<sup>67</sup> 萨特在文中说：“每一天，每看一眼，必定要同时看到古老的中国和未来的中国……”，“对这个曾经遭受过多少苦难，而且今天又能够不计较旧日仇恨的伟大国家，法国人民只能抱有一种情感，那就是：友谊。”并称“中国是属于未来的！”（萨特：〈我对新中国的观感〉，《人民日报》1955 年 11 月 2 日。）

<sup>68</sup> 1963 年商务印书馆出版了萨特的存在主义哲学名著《存在与虚无》。1965 年，作家出版社上海编译所以“内部发行”的形式出版了萨特中短篇小说集《厌恶及其它》（郑永慧译）。



诗”。中国文学界故意忽略马雅可夫斯基是未来派诗人这个事实，反而将他视为社会主义现实主义的作家，大量翻译出版其作品，<sup>69</sup>并列入“文艺工作者学习政治理论和古典文学的参考书目”中。<sup>70</sup>为什么会出现这样的双重翻译选择标准呢？从当时出版的马雅可夫斯基诗歌选本的译本序言中，可以找到个中因由。1959年，人民文学出版社出版了《马雅可夫斯基诗选》，译者在〈前言〉中说：

马雅可夫斯基是以战斗者、革命者的姿态出现的，是在党的教育与培养下成长起来的，并全心全意为共产主义事业服务的。他是十月革命的号手，是社会主义新生活的歌者。他坚定地、自豪地把自己称作无产阶级的诗人。

马雅可夫斯基的诗歌，是文艺为政治服务的最好的范例。他的每一篇作品都是当时重大生活现象的反映。从他的诗篇里，我们可以感到一个整个的时代，可以感到无产阶级从旧制度下解放出来的无比欢乐和建设新社会的英雄气概，以及他们对共产主义未来的坚定信念，可以感到苏维埃人对祖国、对党、对列宁的热爱。而关于党的主题则贯串着他的全部作品。同时，他还是诗歌的革新家，创造了同样具有严整韵律的梯形诗体，把更多的口语引进诗歌。他的诗将永远鼓舞着我们前进。<sup>71</sup>

从以上事例可以看出，如果作品内容能够起到为政治服务的作用，即使形式上不符合诗学规范，也能够翻译过来。并且，出于政治意识形态目的，译者还可能对不符合诗学规范的形式作出有利的解释。<sup>72</sup>

<sup>69</sup> 五六十年代出版的马雅可夫斯基的各种中译本达20种。人民文学出版社1957—1959年间出版了5卷本《马雅可夫斯基选集》（庄寿慈、乌蓝汗、孟星等译），收入了他主要的诗歌、剧本和论文，其中也包括他的未来主义代表作《穿裤子的云》。马雅可夫斯基的长诗《列宁》和《好》分别出版了4种和2种译本（余振、飞白等译）。除此之外，还有戈宝权、万湜思、飞白等人译的数种马雅可夫斯基诗集。

<sup>70</sup> 参见〈文艺工作者学习政治理论和古典文学的参考书目〉，《文艺学习》1954年第5期。

<sup>71</sup> 戈宝权等：〈马雅可夫斯基诗选·前言〉，《马雅可夫斯基诗选》（北京：人民文学出版社，1959年），第1-2页。

<sup>72</sup> 相反的事例是，如果作品内容与政治意识形态相冲突，或者因为作者的政治身分原因，即使是运用现实主义手法创作的作品，也不会翻译过来。阿拉贡的长篇小说《受难周》在中国受批判，就是这方面的一个例子。

《受难周》1958年出版后，受到欧洲文坛的赞扬，认为是现实主义的杰作，阿拉贡本人也认为，这部小说体现了社会主义现实主义创作方法的发展。但是，中国学者罗大冈认为，这部作品与“革命的现实主义没有丝毫相同之处”，如果“认为细节的真实在艺术作品中有压倒一切的重要性，认为细节的真实比主题思想更为重要，岂不是本末倒置。这种错误的创作方法和自然主义不谋而合。”罗大冈之所以否定《受难周》是现实主义作品，其实原因并不在于创作方法，而在于“《受难周》是一部鼓吹阶级调和的小说，”宣扬了人道主义。尤为重要的是，阿拉贡在这一时期的政治态度出现了转变，走的是“法共的现代修正主义路线”，并且“在苏联和东欧若干社会主义国家，这部小说也曾经引起文学界的普遍注意和同声推崇。”因此，这部小说被作为“现代修正主义的产物之一例”，

勒菲弗尔指出：“在翻译过程的每一个层面上，如果语言方面因素与意识形态和 / 或诗学方面的因素产生冲突的话，译者往往会优先考虑后者。”<sup>73</sup>就五六十年代中国的文学翻译选择而言，我们可以接着勒菲弗尔的话说：如果意识形态和诗学发生冲突的话，意识形态往往会得到优先考虑。不过，类似于马雅可夫斯基诗歌翻译的事例，在五六十年代比较少，因为大多数现代主义作家没有马雅可夫斯基的政治身分，<sup>74</sup>其作品也没有马雅可夫斯基诗歌的“革命内容”，因此，不仅被排除在翻译选择之外，还受到了批判。

### 第三节 “异端”的命运：中国对（后）现代主义的拒斥和批判

50 年代，中国建立并逐渐强化了一元化的意识形态。一元化意识形态控制下的多元系统呈现的是“超稳定态”，而“在多元系统处于稳定状态，不容许有革新的余地时，即使是译语文学里缺乏的形式，也不能移植过来。”<sup>75</sup>

1949 年后，中国政治意识形态和文学系统对西方现当代文学，特别是现代主义文学，采取了完全敌视的态度。现代主义文学在哲学上的非理性主义倾向，在意识形态上对社会的反叛、对人类前途的怀疑绝望、对人异化现象的揭示，等等，都与当时中国政治意识形态极力向人民灌输的社会主义、共产主义世界观相悖逆。由于现代主义的文学观念和创作方法不符合革命现实主义诗学规范，现代主义文学遭到中国文学系统的拒绝。

苏联文学界，特别是日丹诺夫对西方现代主义文学的全面否定，也极大地影响了中国文学界对西方现代主义文学的客观评价。

日丹诺夫从30年代开始负责联共（布）中央意识形态文艺工作。1934年在苏联第一次全苏作家代表大会上，代表联共（布）和苏联人民委员会出席致辞。

---

而受到批判。（罗大冈：〈阿拉贡的小说《受难周》——现代修正主义文学产物之一例〉，《文学评论》1965年第2期，第42-54页。）

<sup>73</sup> André Lefevere, *Translation, Rewriting, & the Manipulation of Literary Fame*, p.39.

<sup>74</sup> 飞白在〈《列宁》译本序〉中，引述了斯大林对马雅可夫斯基的“高度评价”：“[马雅可夫斯基]过去是，而且现在还是我们苏维埃时代最优秀的、最有才华的诗人。”（飞白：〈译本序〉，《列宁》，人民文学出版社，1965年，第1页。）

<sup>75</sup> 埃文·佐哈：〈翻译文学在文学多元系统中的位置〉，《西方翻译理论精选》，第122页。

他在讲演中对现当代资产阶级文学作了激烈的抨击：

由于资本主义制度的颓废与腐朽而产生的资产阶级文学的衰颓与腐朽，这就是现在资产阶级文化与资产阶级文学状况的特色和特点。资产阶级文学曾经反映资产阶级制度战胜封建主义，并创造出资本主义繁荣时期的伟大作品，但这样的时代是一去不复返了。现在，无论题材和才能，无论作者和主人公，都是普遍地在堕落……沉湎于神秘主义和僧侣主义，迷醉于色情文学和春宫画片——这就是资产阶级文化颓废和腐朽的特征。资产阶级文学家把自己的笔出卖给资本家和资产阶级政府，他的著名人物，现在是盗贼、侦探、娼妓和流氓。<sup>76</sup>

日丹诺夫这篇讲话以及他在1946年所作的〈关于《星》和《列宁格勒》两杂志的报告〉，后来收入《论文学、艺术与哲学诸问题》一书，1949年1月在上海由时代书报出版社翻译出版，1959年重版。该书是50年代中国文学艺术界的重要理论读物。当时的读者和文学工作者把日丹诺夫关于西方现代文学的有关论断，看成是“必须遵循的文艺路线和方针政策”。<sup>77</sup>在论及现代主义文学的文章中，现代主义文学都被冠以“颓废主义”、“反动文学”的称号，视为政治意识形态的颠覆者和现实主义文学的异端。

1957年出版的《外国文学参考资料》中，就将奥尼尔指责为“美国文学界的腐化分子”，认为他的剧作“充斥着彻底的颓伤的世界观”和“悖逆人性的十足的法西斯意味”。<sup>78</sup>1959年，人民文学出版社翻译出版了苏联阿尼克斯特(A. A. Anikst)的《英国文学史纲》。该书在第七章第五节将王尔德(Oscar Wilde, 1854 - 1900)视为“颓废主义”文学的代表。在“现代文学”一节，又将乔伊斯、劳伦斯、艾略特、赫胥黎(T. H. Huxley)等称为“颓废派文学”作家<sup>79</sup>。该书称乔伊斯是“二十世纪颓废文学的典型代表”，他的代表作《尤利西斯》尽管“有些篇幅无情地暴露了资产阶级社会里人们的思想感情，并且从社会心理学的观点来说，是具有一定的兴趣的，但是整个说来，这一作品证明了资产阶级思想的瓦解，以及随之而来的艺术形式的腐朽”。<sup>80</sup>中国文艺界对西方现代派文学的认识和评价都是认为，西方现代派文学政治上反动、思想上颓废、艺术上是形

<sup>76</sup> 日丹诺夫：《日丹诺夫论文学与艺术》（戈宝权译）（北京：人民文学出版社，1959年），第7-8页。

<sup>77</sup> 徐迟：〈日丹诺夫研究〉，《外国文学研究》1981年第1期，第23页。

<sup>78</sup> 北京师范学院中文系编：《外国文学参考资料》（1957），转引自刘海平、朱栋霖：《中美文化在戏剧中交流——奥尼尔与中国》（南京：南京大学出版社，1988年），第144页。

<sup>79</sup> 阿尼克斯特(A. A. Anikst)：《英国文学史纲》（戴镗龄等译）（北京：人民文学出版社，1959年），第517-26，619-24页。

<sup>80</sup> 同上，第619、621页。

式主义，因此是反现实主义的反动文学。

茅盾曾是译介“新浪漫主义”的主要倡导者，20年代中期以后转变了态度，转而批评“新浪漫主义”。<sup>81</sup>在50年代的意识形态语境下，他对现代主义文学更是采取了全面否定的态度。1958年，茅盾在《文艺报》上陆续发表了长文〈夜读偶记——关于现实主义及其他〉。<sup>82</sup>文章主要将社会主义现实主义、批判现实主义与现代派文学进行比较，从而证明社会主义现实主义创作方法先进。

他在文中说：“‘现代派’诸家的思想根源是主观唯心主义，它们的创作方法是反现实主义的（而且和浪漫主义也没有共通之处），它们发端于第一次世界大战前夕而勃滋于第一次世界大战到第二次世界大战之间乃至二次大战后欧洲大陆的资本主义国家，正反映了没落中的资产阶级的狂乱精神状态和不敢面对现实的主观心理。”<sup>83</sup>“属于‘现代派’的作家和艺术家都是小资产阶级知识分子，他们一方面憎恨资产阶级，一方面却又看不起人民大众；他们主观上以为他们的作品起了破坏资产阶级庸俗而腐朽的生活的作用，可是实际上，却起了消解人民的革命意志的作用”。茅盾认为，“‘现代派’的共同思想基础”是“非理性的”。“除了‘非理性的’，现代派的某些流派（例如表现主义和超现实主义）还加了另一味作料，这就是荒谬的弗洛伊德心理学说。”<sup>84</sup>

茅盾进一步阐释，他为什么称“现代派”为“彻头彻尾的形式主义”、“颓废文艺”、“抽象的形式主义的文艺”：“我们说‘现代派’是抽象的形式主义的文艺，是指它的创作方法”，是指它“坚决不要思想内容而全力追求形式而言”；“而说它是颓废文艺，则指它的对现实的看法和对生活的态度，亦即它的没有思想内容的作品之思想内容。”<sup>85</sup>

茅盾对现代派文学的评价，显然可以看出是受到了日丹诺夫的影响。而茅盾将现代派与现实主义文学对立起来，并从作品形式和思想内容角度来论证现代派文学的“颓废性”，则为80年代初的现代派文学论争中反对的一方提供了理

<sup>81</sup> 参见本文第二章第三节。

<sup>82</sup> 茅盾：〈夜读偶记——关于现实主义及其他〉，《文艺报》1958年第1、2、8、9、10期。该文经作者稍加修改后，同年8月由百花文艺出版社出版单行本，后来又作了一些修改，先后收入《茅盾评论文集》、《茅盾文艺评论集》、《茅盾全集》中。

<sup>83</sup> 茅盾：〈夜读偶记——关于现实主义及其他〉，《茅盾全集》第25卷（北京：人民文学出版社，1996年），第124页。

<sup>84</sup> 同上，第176页。

<sup>85</sup> 同上，第176-177页。

论依据，或者说，反对者依然维持了50年代中国对现代派的认识。

除茅盾外，其他原来对现代主义感兴趣的作家和译介者，在这种形势下，也纷纷表态，发表文章，表示与现代主义的“决裂”。

比如，20年代另一位“新浪漫主义”倡导者田汉，为自己当年能及早“迷途知返”而“庆幸”。他说：

第一次世界大战后，欧洲文艺界一度流行过一种反现实主义倾向，我在东京读书时，便受过一些这样的错误影响，并给我那篇试作贴上新浪漫主义的标签；<sup>86</sup>后来总知实际上不是那么回事。在东京的某一阶段，我几乎还走上唯美主义、颓废主义的歧途。但我毕竟是一个贫苦农民出身的有良心的中国孩子，在祖国人民深重的民族危机面前，我可不能不有所觉悟，不可能不有所振奋；又在我搞王尔德、爱伦·坡、波得莱尔的同时，我爱上了赫尔岑、托尔斯泰等俄罗斯文学巨匠，因而在迷途未远的时候我就折回来了。<sup>87</sup>

九叶派诗人之一、外国文学研究专家袁可嘉也是一个典型例子。袁可嘉早年深受外国现代主义文学影响，五六十年代仍继续从事英美现代主义文学的研究工作。在现代主义文学遭到彻底否定的年代，他也屈从于主流意识形态和诗学，发表了多篇批判现代主义文学和文学理论的文章，称艾略特是“美英帝国主义的御用文人”，<sup>88</sup>认为现代主义文学是“颓废文学”，“新批评”是“应当受到全面的、严格的批判的”“帝国主义没落时期资产阶级的反动理论流派”<sup>89</sup>。另外，王佐良发表了批判艾略特的文章；<sup>90</sup>当时的青年外国文学研究者柳鸣九、朱虹，发表了批评法国新小说的文章，认为新小说“是反动、腐朽的现代资产阶级文学又一次‘死亡的挣扎’”。<sup>91</sup>

<sup>86</sup> 指的是1920年发表的四幕剧《梵峨麟与蔷薇》。“梵峨麟”（即小提琴，violin音译）象征“艺术”，“蔷薇”象征爱情。

<sup>87</sup> 田汉：〈田汉剧作选·后记〉（写于1954年12月24日），《田汉剧作选》（北京：人民文学出版社，1955年），第501页。

<sup>88</sup> 参见袁可嘉：〈托·史·艾略特——美英帝国主义的御用文人〉，《文学评论》1960年第4期。

<sup>89</sup> 参见袁可嘉：〈新批评派述评〉，《文学评论》1962年第2期；〈当代英美资产阶级文学理论的三个流派〉，《光明日报》1962年8月15日；〈略论英美现代派诗歌〉，《文学评论》1963年第3期；〈腐朽的“文明”，糜烂的“诗歌”——略谈美国“垮掉派”、“放射派”诗歌〉，《文艺报》1963年第10期；〈英美“意识流小说”述评〉，《文学研究集刊》第1册（1964年6月）。

<sup>90</sup> 参见王佐良：〈艾略特何许人？〉，《文艺报》1962年第2期，第35-43页；〈稻草人的黄昏——再谈艾略特与英美现代派〉，《文艺报》1962年第12期，第36-43页。

<sup>91</sup> 柳鸣九、朱虹：〈法国“新小说派”剖析〉（附萨洛特的《行星仪》片断）（《世界文学》1963年第6期，第111页）。文革结束后，柳鸣九是法国新小说最早的译介者之一，并编选了《新小说派研究》（“法国现当代文学研究资料”，北京：中国社会科学出版社，1986

需要指出的是，在当时对现代主义文学的译介几乎是一片空白的情况下，袁可嘉、王佐良、柳鸣九。朱虹的文章，虽然政治批判色彩较浓，但其评述、分析比较具体，客观上为人们对现代主义文学的了解起到了一些作用。<sup>92</sup>

对现代主义如此激烈的批判，实际上从侧面反映了政治意识形态和诗学的脆弱性。有学者说：“在‘当代’中国，对‘现代派’文学有着一种惊恐心理，在处理上则表现了激烈的拒绝。”<sup>93</sup>对现代主义文学为何有这种“惊恐心理”？实际上就是担心现代主义文学会颠覆主流意识形态和诗学。现代派文学被排除在翻译选择之外，读者也就没有机会接触现代主义文学作品。60年代初翻译出版的若干现代派文学作品，也是采取了“内部发行”形式，仅是供专业人士“批判用”。<sup>94</sup>

中国对现代主义文学的否定，一方面是受苏联的影响，但更重要的一方面，是出于维护政治权力的需要；正如钱中文所指出的，“作为最基本的文学观念都是我们自己的，在简单化、庸俗化方面，大大超过了苏联文学理论，而且自成体系。”<sup>95</sup>60年代初期，苏联的文艺政策转趋宽松，文艺界对西方现代（主义）文学的评价有了改变。<sup>96</sup>原来被完全否定的现代主义文学，也成为文学界议论的

年）。

<sup>92</sup> 五六十年代发表的有关现代派的文章还有：王琦的〈什么是野兽主义与表现主义〉（《文艺学习》1957年第7期）、曹庸的〈英国的“愤怒的青年”〉（《世界文学》1959年第11期）、冰心的〈《愤怒的回顾》读后感〉（《世界文学》1959年第11期）、雨石的〈麻醉美国青年的“麻醉文学”〉（《世界文学》1960年第7期待考）、伊文美的〈腐朽透顶的资产阶级现代派艺术〉（《黑龙江日报》1960年2月21日）、戈哈的〈垂死的阶级，腐朽的文学（美国的“垮掉的一代”）〉（《世界文学》1960年第2期）、虹的〈西方资本主义国家戏剧一瞥〉（《光明日报》1960年8月12日）、廖辅叔的〈腐朽没落的西方资产阶级音乐〉（《光明日报》1960年8月9日）、刘萍君的〈化腐朽为腐朽的“艺术”——美国抽象派绘画剖析〉（《光明日报》1960年9月）等。这些文章一般都是对现代派进行声色俱厉的批判，只有个别比较客观介绍的文章，如卞之琳的《布莱希特印象记》（《世界文学》1962年第5-8期连载），被袁可嘉称为当时“介绍现代派的少数可读的文字之一”。（袁可嘉：〈欧美现代主义文学在中国〉，《文学评论》1992年第4期。）

<sup>93</sup> 洪子诚：《问题与方法——中国当代文学史研究讲稿》，第269页。

<sup>94</sup> 60年代初，作家出版社和中国戏剧出版社以“内部发行”的形式，翻译出版了十余种二战后西方现代主义文学，如荒诞派、存在主义、垮掉的一代等作品，包括加缪（Albert Camus, 1913-1960）的《局外人》、克鲁亚克（Jack Kerouac, 1922—1969）的《在路上》、尤琴·尤奈斯库（Eugène Ionesco, 1912—）的荒诞派戏剧《椅子——一曲悲剧性的笑剧》、萨缪尔·贝克特（Samuel Beckett, 1906-1989）的《等待戈多》等。本文第六章作了分析。

<sup>95</sup> 钱中文：《文学原理·发展论》（北京：社会科学文献出版社，1989年），第79页。

<sup>96</sup> 参见夏仲翼：〈当代苏联现代派的评价简况〉，《文艺报》，1983年第10期。

话题。<sup>97</sup>与此同时，西方现当代文学名著（包括西方现代主义文学作品）也陆续翻译了过来。“卡夫卡、雷马克和海明威等西方作家都成了许多青年作家争相模仿的偶像。”<sup>98</sup>但那时，中苏关系已恶化，中国文学界对西方现代主义文学的拒绝和批判，既是表明坚持革命现实主义的诗学立场，同时也是一种国际斗争姿态，按照当时的“凡是敌人拥护的，我们就反对”的思维逻辑，反对现代主义文学，也就是表示对“苏联修正主义”向资本主义投降的蔑视。<sup>99</sup>

有学者说：“‘文化大革命’时期，一切‘封资修’文化全在扫荡之列，十年间却未见认真批判现代派的文字，可能是姚文元之流批评德彪西之后对现代派不再感兴趣。”<sup>100</sup>其根本原因可能还不在此。五六十年代，中国对现代主义文学译介甚少，仅有的若干作品翻译还是“内部发行”，一般的读者根本无缘接触现代主义文学作品，普遍缺乏对现代主义文学的感性认识，也无法作深入、具体的批判。另外，日丹诺夫、茅盾、袁可嘉等人对现代主义文学的批判，已强化了人们对现代主义文学彻底否定的认知心理，已没有再对现代主义作缺席审判的必要。

由于 50 - 70 年代中国对现代主义文学的彻底否定，现代主义文学成了“颓废文学”、“反动文学”的代名词，这些观念成了 80 年代对现代主义文学译介的巨大文化心理障碍。

<sup>97</sup> 1964 年 12 月，苏联高尔基世界文学研究所、苏联作家协会举行了一次关于西方现代（主义）文学和现实主义问题的讨论会，与会者对现代主义褒贬不一。会后编辑出版了《现实主义的迫切问题和现代主义》会议论文集。该书在 80 年代中期出版了中译本，书名为《论现代派文学》（杨宗建等译，长沙：湖南人民出版社，1986 年）。

<sup>98</sup> 陈建华：《20 世纪中俄文学关系》（上海：学林出版社，1998 年），第 232 页。

<sup>99</sup> 文革时期的一篇文章中说：“在无产阶级专政的条件下，资产阶级在思想文化上向无产阶级进攻的方式，一种是明目张胆地照搬现代派文艺，另一种则是利用所谓古典文艺。”“把资产阶级古典文艺‘大师’、‘斯基’敬若神明的苏修文坛，现在不仅已经充塞着爵士乐、扭摆舞以及西方现代派的一切垃圾货，而且还成为风靡一时的最时髦的东西哩！由此可见，修正主义者不但要发展‘现代派’腐朽的东西为他们服务，而且也要借这些‘古典’死人的名声来专无产阶级的政，为复辟资本主义服务。”上海革命大批判写作小组：〈鼓吹资产阶级文艺就是复辟资本主义——驳周扬鼓吹资产阶级“文艺复兴”“启蒙运动”“批判现实主义”的反对理论〉，《红旗》杂志 1970 年第 4 期。转引自谢冕、洪子诚主编：《中国当代文学史料选（1948 - 1975）》，第 748 页。

<sup>100</sup> 袁可嘉：〈西方现代主义文学在中国〉，《文学评论》1992 年第 4 期。

## 第四章 80年代中国的文化语境与（后）现代主义文学的生存空间

### 第一节 文学与政治的纠结与疏离

1976年10月四人帮的倒台，标志着十年文革的结束。但文革的结束并不意味着极左意识形态的终结。实际上，文革结束后的几年，极左意识形态依然存在，仍处于文化多元系统比较中心的位置，制约着中国社会的方方面面，其中也包括对文学创作和翻译的制约。

1949年后，在以“政治标准第一，艺术标准第二”为核心的诗学规范操纵下，文学创作逐渐政治意识形态化，出现了不少歌功颂德之作，文革期间，更是发明了“三突出”<sup>1</sup>的创作原则，文学彻底沦为政治的工具。文革结束后，左倾意识形态仍然延续，文艺并没有摆脱政治的束缚，还是被视为“阶级斗争的工具”。

1978年，中国拉开了思想解放运动的序幕。这一年的5月，《光明日报》发表“特别评论员”文章《实践是检验真理的唯一标准》，引发全国性的思想大讨论；同年12月，中共中央召开十一届三中全会，提出“开动机器，解放思想，实事求是，团结一致向前看”的政治方针，确立了改革开放，将工作中心转移到经济建设上来的基本国策。文学艺术在这股思想解放的浪潮中，也开始挣脱禁锢，对1949年以来关于文艺从属于政治、服从于政治、服务于政治的观点提出了质疑。

1979年，《上海文学》第4期发表了《为文艺正名——驳“文艺是阶级斗争的工具”说》一文，并在第6-11期开辟了“《为文艺正名》的讨论”专栏，引发了全国性的讨论。《为文艺正名》的发表及其讨论，体现了文艺试图突破长期以来的政治诗学的观念，而追求自身的独立性。

1979年10月，第四次全国文学艺术工作者代表大会（1979年10月30日

<sup>1</sup> 即“在所有人物中突出正面人物；在正面人物中突出英雄人物；在英雄人物中突出主要英雄人物。”上海京剧团《智取威虎山》剧组：《努力塑造无产阶级英雄人物的光辉形象——对塑造杨子荣等英雄形象的一些体会》，原载《红旗》杂志1969年第11期，转引自谢冕、洪子诚主编：《中国当代文学史料选（1948-1975）》，第731页。



- 11月16日)召开,邓小平在大会“祝辞”中说,文艺家要按照文艺的特征和规律去创作,领导者则要根据文学艺术的特征和发展规律,从各个方面保证文艺家充分发挥他们的聪明才智。<sup>2</sup>邓小平的“祝辞”对文艺界的思想解放起到了较大的鼓励作用,文学艺术界迅速开展了关于政治与文艺关系的大讨论。

长期以来,中国文学理论界将文学看成是意识形态的一种形式,是上层建筑的一部分,根据马克思的“经济基础决定上层建筑”、“政治是经济的集中表现”的观点,又推演出文学应从属、服务于政治的理论。1979年,著名美学家朱光潜发表了<上层建筑和意识形态之间关系的质疑>,检讨“文学是上层建筑的一部分”观点,<sup>3</sup>试图从理论上厘清文艺与政治的关系,为文艺争取相对独立的地位。朱光潜的观点得到了思想界和文学界不少人士的呼应,有人提出,“文学艺术是社会现实在人们头脑中的反映,是遵循美学的特殊规律进行反映的,而不能解释为只是政治的反映。”<sup>4</sup>并进一步提出,既然文艺与政治同属于上层建筑,就不存在谁为谁服务的问题,因此,文艺不应从属于政治;还有人认为,“尽管‘政治是经济的集中表现’,但它代替不了经济基础对文艺及其他意识形态起决定和制约作用。把文艺和政治的关系规定为‘文艺从属于政治’,就是‘把本来是物质生产基础共同结果的文艺和政治当作了政治是文艺之因,文艺是政治之果’;<sup>5</sup>有人从文艺的基本属性角度,提出“文艺从属于政治”这种说法,“强调了文艺对政治的从属性,忽视了文艺的相对独立性;强调了文艺与政治的一致性,忽视了文艺与政治之间可能产生的复杂矛盾;强调了政治对文艺发展的作用,忽视了经济对文艺发展的最后的决定性作用。”<sup>6</sup>也有人追溯“从属论”的源头,重新解说毛泽东在《延安文艺座谈会上的讲话》中关于“政治标准第一,艺术标准第二”的评价标准,认为毛泽东当年提出的文艺原则,“都是有特定背景的历史背景的”,“在当时是很有针对性的,是起了积极作用的。但是提文艺从属政治,是不合适的,在当时这样提也是不科学的。”“要所有的

<sup>2</sup> 邓小平:《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝辞》,《邓小平文选》(1975-1982)(北京:人民文学出版社,1983年),第179-186页。

<sup>3</sup> 载《华中师院学报》1979年第1期。其后,朱光潜又发表了《研究美学史的观点和方法》一文(载《文学评论》1981年第1期)。

<sup>4</sup> 王若望:《文艺与政治不是从属关系》,《文艺研究》1980年第1期。

<sup>5</sup> 曹廷华:《“文艺从属于政治”是不科学的命题》,《文艺研究》1980年第3期。

<sup>6</sup> 刘纲纪:《关于文艺与政治的关系》,《文学评论》1980年第2期。

文艺都服从政治，这就有问题。”<sup>7</sup>当然，也还有不少人紧抓住“政治是经济的集中体现”这一理论，仍坚持文艺应当为政治服务的观点。<sup>8</sup>

1980年，邓小平在<目前的形势与任务>报告中，提出：“不继续提文艺从属于政治这样的口号，因为这个口号容易造成对文艺横加干涉的理论依据，长期的实践证明它对文艺的发展利少害多。”<sup>9</sup>但他紧接着说：“这当然不是说文艺可以脱离政治。文艺是不可能脱离政治的。任何进步的、革命的文艺工作者都不能不考虑作品的社会影响，不能不考虑人民的利益、国家的利益、党的利益。”

10

邓小平关于“文艺不从属于政治，但不脱离政治”的观点，为80年代诗学与政治的关系定下了一个基调。

应该说，废止“文艺为政治服务”的口号是一大进步，与1949年后的任何一个时期相比较，80年代，政治对文艺有所松绑，文学艺术获得了较大的自由发展的空间，主要表现在政治意识形态对文艺创作方法表现了一定的宽容。但在意识形态上，政治并没有放弃对文艺的监督和操纵。政治对文艺创作中的思想倾向一直保持警惕的状态。一旦政治意识形态认为，文艺干预了政治，对政权构成了威胁，就会采取政治手段给予压制，如1981年对白桦电影文学剧本《苦恋》的批判，1983年的“清除精神污染”、1982、1986-87年的“反对资产阶级自由化”，等等。

文学与政治疏离的倾向在80年代中期以后表现得比较明显。80年代中期以后的文学，一改80年代初“改革文学”的“入世”姿态，在创作题材和思想内容上，都有意疏离政治，而文学理论界也提出了“文学主体性”的观点，<sup>11</sup>试图进一步摆脱政治对文学的控制，颠覆长期以来固守的诗学规范。

一方面，文学力图疏离与政治的关系；另一方面，政治又不放弃对文学的控制。文学与政治的这种控制与反控制、纠结与疏离的矛盾关系，构成了80年

<sup>7</sup> 吴强：<不尊重规律，就要受到规律的惩罚>，《文艺理论研究》1980年第3期。

<sup>8</sup> 如敏泽的<文艺要为政治服务>（《文艺研究》1980年第1期）、张建业的<文艺应该为政治服务>（《文学评论》1980年第2期）、杜景华的<文艺处于支配地位>（《文艺研究》1980年第3期）等。

<sup>9</sup> 邓小平：<目前的形势和任务>，《邓小平文选》（1975-1982），第220页。

<sup>10</sup> 同上。

<sup>11</sup> 80年代中期，刘再复发表了<论文学主体性>（《文学评论》1985年第6期、1986年第1期）一文，引发了文学界关于“文学主体性”的讨论。

代前期意识形态和诗学关系的基本特征。

总之，80年代，文学已不像50-70年代那样，完全从属于政治，而是表现出一定的独立性。随着改革开放的进行，政治权力关注的重点逐渐转移到经济建设上来，对文学的控制趋于宽松。文学与政治关系的这种变化，自然也影响了文学翻译选择规范。

## 第二节 意识形态、诗学与经济：文学翻译选择规范的嬗变

70年代末，文革虽然结束，但过去在极左意识形态影响下形成的创作模式依然存在。<sup>12</sup>中国文学出现了危机。卢卡契(Lukács György)指出：“一旦文学发现自身出现危机，它就会有意识或下意识地寻求一条出路——外国的作家才能真正有所作为。”<sup>13</sup>处于危机之中的中国文学，将目光转向了外国文学，试图输入新的文学模式，实现文学的变革。

但选择什么样的外国文学作品来翻译，依然受到当时主流意识形态和文学观念的制约。如果回顾一下70年代末、80年代初的几年内文学翻译的情况，我们就可以清楚看出，这一时期的文学翻译选择如何受政治意识形态环境的影响。

1977年翻译出版的外国文学作品有两种：秘鲁蒙托罗的《金鱼》（上海外国语学院西班牙语专业76届工农兵及部分教员集体翻译）、《朝鲜电影剧本集》（延边大学朝语系72级工农兵学员译），重印了6种外国文学名著：意大利拉·乔万尼奥里的《斯巴达克思》（李俚民译，上海人民出版社）、莎士比亚的《哈姆雷特》、《雅典的泰门》（朱生豪译）、果戈里的《死魂灵》（鲁迅译）、斯威布的《希腊的神话和传说》（楚图南译）、阿拉伯民间故事集《一千零一夜》（纳训译）。重印的书目显然经过了慎重的挑选：《死魂灵》为鲁迅所译，《斯巴达克思》被认为“无情揭露了奴隶主对罗马奴隶们的残暴统治，并对民

<sup>12</sup> 张清华在回顾这个时期的创作时说：“在《班主任》、《伤痕》等一系列产生了‘重大影响’的作品中，我们一方面为它们基于当下情境而提出了发人深省的社会问题而感到欣悦和震动，另一方面又为它们普遍的浅表幼稚的结构和笨拙滑稽的政治化和意识形态化的话语表达而替作者汗颜，他们实际上是在用被‘四人帮’污染过的语言批判‘四人帮’，用造成了他们心灵‘伤痕’的强力意识形态所造成的方式‘哭诉’他们的‘伤痕’。”（张清华：《中国当代先锋文学思潮论》，南京：江苏文艺出版社，1997年，第71页。）

<sup>13</sup> 卢卡契：《卢卡契文学论文集》（二），北京：中国社会科学出版社，1981年，第453页。

族压迫和阶级压迫进行了强烈的控诉”，<sup>14</sup>莎士比亚的《哈姆雷特》、《雅典的泰门》曾受到马克思、恩格斯的赞扬，《一千零一夜》是民间文学，甚少政治色彩。这些翻译作品的重印可视为政治解冻前夕的试探。

1978年有更多的世界文学名著获得重版、重印。人民文学出版社重版、重印了37种世界文学名著。<sup>15</sup>人民文学出版社在这一年还推出了11卷《莎士比亚全集》<sup>16</sup>，成为轰动文化界的重要事件。

1979年，除了翻译出版美国当代文学作品，如艾·巴·辛格的长篇小说《卢布林的魔术师》（鹿金、吴芳译，上海译文出版社）、辛克莱的《屠场》（萧乾等译，人民文学出版社）、《当代美国短篇小说集》（上海译文出版社，列入“外国文艺丛书”）<sup>17</sup>。

此外，60年代初中断的《外国文学名著丛书》1978年恢复出版，其选题仍局限于20世纪之前的外国古典名著。<sup>18</sup>

<sup>14</sup> 见《斯巴达克思》译本的“内容介绍”。《斯巴达克思》（上海：上海人民出版社，1977年。）

<sup>15</sup> 其中包括托尔斯泰的《战争与和平》（董秋斯译）、《安娜·卡列尼娜》（周扬译）、塞万提斯的《堂吉珂德》（杨绛译）、雨果的《悲惨世界》（李丹译）、巴尔扎克的《高老头》、《欧也妮·葛朗台》（傅雷译）、狄更斯的《大卫·科波菲尔》（董秋斯译）、《艰难时世》（全增嘏、胡文淑译）、《契诃夫小说选》（汝龙译）、萨克雷的《名利场》（杨必译）等，新出版的作品有：莱蒙托夫的长篇小说《当代英雄》（草婴译，上海译文出版社）、朝鲜作家郑成勋的中篇小说《回声》（田华麟译，吉林人民出版社）、罗马尼亚小说家马琳·普利达的长篇小说《呓语》（罗友译，人民文学出版社，“内部发行”）、墨西哥作家阿·洛·波蒂略的神话小说《羽蛇》（宁希译，人民文学出版社）、《美国短篇小说集》（冯亦代等译，人民文学出版社），以及大仲马的代表作《基督山伯爵》（蒋学模译，人民文学出版社）等。

<sup>16</sup> 60年代初，人民文学出版社邀请吴兴华、方重、方平等翻译名家对朱生豪译本进行校订，并补译了《理查三世》（方重译）、《亨利五世》（方平译）、《亨利六世》（章益译）、《亨利八世》（杨周翰译），结果莎士比亚的37部剧作都有了完整的中译。另外人民文学出版社将张谷若、杨德豫、梁宗岱、黄雨石等人翻译的莎士比亚诗歌（长诗2首、十四行诗154首、杂诗4首）合为一卷，列为《莎士比亚全集》第11卷。这套全集原本是为纪念莎士比亚诞辰400周年而赶时间修订补足的，但由于政治形势的急剧变化，当时未能出版。

<sup>17</sup> 翻译出版的其他作品有：南斯拉夫奥古斯特·谢诺阿描写十六世纪克罗地亚和斯洛文尼亚民族大规模起义的长篇历史小说《农民起义》（江诗苑译，人民文学出版社），维利科·科瓦切维奇描写南斯拉夫游击队战斗生活的长篇小说《卡彼拉的篝火》（包朝志等译，上海译文出版社），委内瑞拉小说家罗·加列戈斯的长篇小说《堂娜芭芭拉》（白婴等译，人民文学出版社），重版、重印的有：赫·沃克的《战争风云》（施咸荣等译，人民文学出版社重印），希尔德列斯的长篇小说《白奴》（李良民译，上海译文出版社新1版），狄更斯的《荒凉山庄》（黄邦杰等译，上海译文出版社）、《远大前程》（王科一译，上海译文出版社），等。

<sup>18</sup> 如巴尔扎克的《高老头》、《欧也妮·葛朗台》，罗曼·罗兰的《约翰·克利斯多夫》，卢梭的《忏悔录》，托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》，哈代的《德伯家的苔丝》等。如巴尔

从以上翻译作品书目可以看出，1977 - 1979年出版的翻译作品，大多是世界古典名著和被认为“具有历史进步意义的”近现代文学作品。翻译出版选题没有逾越五六十年代的翻译选择规范，换言之，所挑选出版的作品符合“优秀”、“进步”的标准。

80年代政治与诗学纠结与疏离的关系，也体现在文学翻译选择规范以及对所翻译的作品的阐释上。

以《这里的黎明静悄悄》的翻译为例。1977年，刚刚复刊的《世界文学》（“内部发行”）在第1、2期上，连载了苏联鲍·瓦西里耶夫的《这里的黎明静悄悄》的中译。当时的《世界文学》还是以译介朝鲜、罗马尼亚、日本、印度、巴勒斯坦、巴西等国家文学作品为主，之所以挑选了一部“苏修”的作品，是因为苏联总书记勃列日涅夫在苏共二十五大的大会报告中，不点名地称赞了《热雪》、《生者与死者》、《这里的黎明静悄悄》这三部作品。中国翻译这部作品，其意图是把它作为“为社会帝国主义效劳的”“修正主义文学标本”，供批判用。随同译文，译者还发表了《评〈这儿的黎明静悄悄〉》，认为这部小说充斥着“双料的思想毒素：既有和平主义的陈词滥调，又有军国主义的思想渗透；既有人性论的说教，又有战争的鼓吹”，是“适应勃列日涅夫集团奉行的社会帝国主义政策需要的一株毒草”。<sup>19</sup> 随着意识形态形势的变化，1980年出版《这里的黎明静悄悄》<sup>20</sup>单行本时，译者在《译后记》中也悄悄地改变了对这部作品的评价，认为这部作品是“严格按照生活本身的逻辑来构建小说的骨架，塑造人物的性格”，缺点是弥漫着“感伤主义的情绪”，“给人以悒郁和压抑的感觉”，“至于苏修统治集团的表彰，那又当别论”。<sup>21</sup>

对《这里的黎明静悄悄》作品意义阐释的变化，反映了政治意识形态对文学作品评价的影响，也可以看出70年代末、80年代初政治意识形态与翻译文学规范的关系。

50 - 70年代的文学翻译选择规范是政治和诗学合谋的产物，政治和诗学共

---

扎克的《高老头》、《欧也妮·葛朗台》，罗曼·罗兰的《约翰·克利斯多夫》，卢梭的《忏悔录》，托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》，哈代的《德伯家的苔丝》等。

<sup>19</sup> 《这儿的黎明静悄悄》，王金陵译，《世界文学》1977年第1期。

<sup>20</sup> 刊载时的译名为《这儿的黎明静悄悄》。1980年出单行本时，译名改为《这里的黎明静悄悄》。

<sup>21</sup> 王金陵：《译后记》，《这里的黎明静悄悄》（长沙：湖南人民出版社，1980年），第149 - 150页。

同操纵了文学翻译的选择。到了80年代,诗学出现了疏离政治的倾向,这种倾向也反映在文学翻译选择规范的变化上。

上文叙说过,五六十年代的中国,在资本主义国家现当代文学翻译方面,只选择“进步”作家的作品翻译。文革结束后,外国文学界的首要任务,就是清理极左思潮的影响,重新评价60年代后受到批判的外国古典文学和1949年后一直受到贬斥的西方现当代文学。

1978年11月,全国外国文学规划会议在广州召开。这是1949年以来中国的外国文学研究界的第一次盛会。会上,有的学者认为,应实事求是地评价外国文学作品。“对于外国作家,只要他在一定程度上批判了资本主义社会,艺术上有可取的,值得借鉴之处,就应介绍。”尤其是“对现当代外国文学特别缺乏了解,必须迅速补课。”<sup>22</sup>柳鸣九在会议上作了题为《现当代资产阶级文学评价的几个问题》的长篇发言。<sup>23</sup>这是文革后第一篇提出要对西方现当代文学重新评价的文章。虽然柳鸣九仍借助过去的意识形态和诗学话语,如要求从政治倾向和阶级地位来重新评定外国作家等,但对突破西方(后)现代主义文学译介的限制,起了重要作用。

1978年人民文学出版社和上海译文出版社联合制定了一个庞大的翻译计划,准备翻译出版200种20世纪世界文学名著。人民文学出版社特别成立了一个专门出版翻译文学作品的分支机构——外国文学出版社。1979年8月,外国文学出版社正式成立,将“翻译出版当代外国文学中优秀的、有代表性的著作”视为“首要任务”。<sup>24</sup>进入80年代,除古典文学作品外,外国现当代文学也开始翻译过来。

外国文学期刊,如《外国文艺》、《世界文学》、《外国文学》、《当代外国文学》等,在译介外国文学现当代文学方面起到了重要作用,翻译发表了大量现当代作家作品和评价文章,推动了20世纪外国文学在中国的传播。

到了80年代中期,文学翻译选择的范围越来越广,主要的外国古典文学作品基本都翻译了过来,重要的现当代文学作品也有了中译本。80年代之前译介

<sup>22</sup> <全国外国文学研究工作规划会议在广州召开>，《外国文学研究》1979年第1期。《外国文学研究》1979年第1期。

<sup>23</sup> 柳鸣九：〈现当代资产阶级文学评价问题〉，《外国文学研究》1979年第1、2期。

<sup>24</sup> 中国出版工作者协会编：《中国出版年鉴·1981年卷》（北京：商务印书馆，1982年），第263页。

较少或全遭忽视的外国现当代文学名家<sup>25</sup>的作品,成为这一时期译介的热点,主要作品还出现了复译本,填补了50-70年代外国文学译介的空缺。

80年代中期以后,政治意识形态对文学翻译选择的控制越来越宽松,除了在“清除精神污染”、“反对资产阶级自由化”运动中,(后)现代主义文学和一些带有色情成分的通俗小说遭到批判、禁止出版外,其他作品的翻译并没有受太大的影响,甚至一些过去受到批判或属于政治禁忌的作品,如王尔德(Oscar Wilde,1854-1900)<sup>26</sup>、赛珍珠(Pearl S.Buck,1892—1973)<sup>27</sup>、劳伦斯<sup>28</sup>、乔治·奥威尔(George Orwell,1903—1950)<sup>29</sup>、米兰·昆德拉(Milan Kundera,1929— )<sup>30</sup>的作品,也在80年代翻译了过来。

80年代中期以后文学翻译选择规范的变化,有两个方面的原因,一是随着改革开放政策的实施,政治权力关注的重点转移到经济建设上来,政治意识形

<sup>25</sup> 如卡夫卡、海明威、福克纳、萨特、川端康成、索尔·贝娄、赫勒、尤金·奥尼尔、普鲁斯特、伍尔芙、乔伊斯、劳伦斯、托马斯·曼、博尔赫斯,60年代之后出现的世界文学名家,如艾特玛托夫、邦达列夫、加缪、冯尼格、艾·巴·辛格、契弗、罗伯·格里耶、加西亚·马尔克斯、巴尔加斯·略萨、米·安·阿斯图里亚斯等。

<sup>26</sup> 1949年后,只出版了王尔德的童话集《快乐王子》(巴金译,平明出版社,1949年11月)。80年代,王尔德的作品获得翻译出版。戏剧方面翻译出版的有:《王尔德戏剧选》(收入《温德米尔夫人的扇子》、《一个理想的丈夫》、《名叫埃纳斯特的重要性》3个剧本。钱之德译,花城出版社,1983)《不可儿戏》(余光中译,中国友谊出版公司,1986)《认真的重要》(收入《英国戏剧二种》,张南峰译,中国戏剧出版社,1987)《王尔德喜剧选》(张南峰译,海峡文艺出版社,1990);小说翻译出版方面,《道连·葛雷的画像》出版了多种译本,主要有:荣如德译本(外国文学出版社,1982)彭恩华译本(山西人民出版社,1983)姜允麟译本(译名为《灵魂的毁灭》,黑龙江人民出版社,1988)等。

<sup>27</sup> 1938年,赛珍珠以《大地》获得诺贝尔文学奖。虽然中国文坛对她的获奖有一些非议,但1949年以前,她的作品翻译出版了不少。1949年后,赛珍珠被视为“帝国主义效忠”的反华作家、反动文人(参见李文俊:《美国反动文人赛珍珠剖析》;思慕:《猫头鹰的诅咒——斥赛珍珠的北京来信》,《世界文学》1960年第9期),因此她的作品被排斥在译介之外。80年代前期,文学期刊上开始零星译介她的作品,80年代后期,她的作品开始出版。1988年,漓江出版社出版了《大地》三部曲(王逢振等译)。

<sup>28</sup> 关于劳伦斯的译介情况,参见本章第三节。

<sup>29</sup> 乔治·奥威尔的作品1985年翻译过来。这一年,花城出版社出版了奥威尔的代表作、政治寓言小说《一九八四》(董乐山译)。1988年,上海人民出版社出版了他的另一部政治寓言小说《动物庄园:一个神奇的故事》(张毅、高孝先译)。《译海》杂志也在这一年发表了龚志成的译文(译名为《动物农庄》)。1989年,上海翻译出版公司出版了另一个译本(译名为《动物农场:一个童话》,方元伟译)。

<sup>30</sup> 捷克当代作家米兰·昆德拉(1975年移居法国)的作品80年代中期翻译过来。1987年,作家出版社以“内部发行”的形式,翻译出版了昆德拉的两部小说:《为了告别的聚会》(景凯旋、徐乃健译)和《生命中不能承受之轻》(韩少功、韩刚译)。1989年,作家出版社出版了《生活在别处》(景凯旋、景黎明译),湖南人民出版社出版了短篇小说集《欲望的金苹果》(小说集原名为《可笑的爱情》,曹有鹏、夏有亮译)。

态的控制趋于宽松；二是经济政策的影响。

80年代前期，国家出于意识形态方面的考虑，刊物和书籍的出版，盈亏都由国家负责，文学刊物和出版社不必考虑经济效益问题。1983年底，政府有关部门发布文件，规定文学刊物除个别的外，自负盈亏。<sup>31</sup>这样，出版社的翻译“赞助人”角色就开始增强。外国现当代文学对读者的吸引力较大（由此可见，读者也是文学翻译的间接的“赞助人”），翻译出版现当代文学能为出版社获取较高的经济利益，因此，现当代文学成为翻译出版的热点。<sup>32</sup>

以上所说的80年代中后期，政治意识形态对文学（翻译）的控制趋于宽松，是就总体情况而言的，期间，也还有干预现象。如1986年底到1987年上半年开展的“反对资产阶级自由化”运动，就一度对文学翻译选择产生了影响。不过，80年代中后期，文学翻译的“赞助人”表现了相当的灵活性和策略性。如果作品不尽符合政治意识形态规范，只要不涉及敏感的政治话题，或过分渲染色情、暴力，译作出版时标明为“内部发行”，或者再加上“XX参考丛书”、“XX研究资料”之类的名目，<sup>33</sup>一般不会遭到追究。

有趣的是，六七十年代的“内部发行”方式，此时变成了灵活应对政治意识形态形势的策略和手段。过去，“内部发行”出版的译作是批判材料。因“内部发行”的书籍只有相当级别的干部才能获得，因此一般读者无缘阅读。80年代的翻译作品依然有“内部发行”的现象，但此时的“内部发行”书籍是公开出售，一般读者都可以购买。此时的“内部发行”含义，只是表明译作在某些方面与主流意识形态不尽相符，或有某些（国际）政治方面的原因，提醒读者阅读时“正确看待”。如美国乔·卡·欧茨(Joyce Carol Oates, 1938-)的《他们》（李长兰、陈可淼译，江苏人民出版社，1982）、陈焘宇、何永康主编的《外国现代派小说概观》（江苏文艺出版社，1985）、昆德拉的《为了告别的聚会》、《生命中不能承受之轻》，袁可嘉等人编选的《外国现代派作品选》（上海文艺出版社，1984年重版）、秘鲁巴尔加斯·略萨的《潘达雷昂上尉与劳军女郎》（孙家

<sup>31</sup> 参见洪子诚：《中国当代文学史》，北京大学出版社，1999年，第239页，第19条注释。

<sup>32</sup> 其中，畅销小说占了不小的比重。日本小说家松本清张、森村诚一、大藪春彦、西村寿行，美国小说家谢德尼·西尔顿、华莱士等人的畅销小说，翻译过来的最多，甚至出现抢译的现象。

<sup>33</sup> 1987年，作家出版社出版昆德拉的《生命中不能承受之轻》、《为了告别的聚会》时，不仅标明为“内部发行”，还标明为“作家参考丛书”。



孟译,北京十月出版社,1986)《南朝鲜小说集》(枚芝等译,上海译文出版社,1983)以色列列奥纳得·根得林的长篇自传体纪实小说《受害的一代》(明宇等译,群众出版社,1986)等,都因各种原因,在出版时标明为“内部发行”。

80年代的“内部发行”现象说明,意识形态对文学翻译的控制依然存在,却不像50-70年代那样严格,政治意识形态和文学翻译选择规范之间也呈现了一种纠结和疏离的关系。

80年代中后期,(后)现代主义文学的翻译也逐渐增多。<sup>34</sup>除了以上所说的政治意识形态的宽松、经济因素的影响这两个方面的原因外,还有一个诗学方面的原因,即现实主义诗学霸权地位的弱化。除了80年代前期(后)现代主义翻译文学的影响外,北岛、舒婷等人的朦胧诗,高行健等人的探索戏剧,王蒙、刘索拉等人的“现代派”小说,也对现实主义的霸权地位产生了冲击。因此,80年代中后期,现实主义诗学规范对(后)现代主义文学翻译的制约力,已明显减弱。

政治意识形态和诗学对(后)现代主义文学翻译的制约,集中体现在80年代初期。70年代末、80年代初,是(后)现代主义文学进入中国当代文学系统的最初阶段。(后)现代主义文学译介不久,就出现了争议。虽然“现代派”文学论争的时间不算长,但影响深远。在中国读者/作家对(后)现代主义文学比较陌生的情况下,这场论争具有(后)现代主义文学启蒙性质。“开端并不能决定发展,但它却极大地影响着未来的发展方向。”<sup>35</sup>中国作家从论争中形成了对“现代派”文学的初步认识,而此后,他们就凭借这种认识,去借鉴“现代派”文学,从而影响了中国“现代派”文学的形成。因此,对这场论争的分析,有助于我们把握80年代(后)现代主义文学译介和创作的特点。

<sup>34</sup> 参见本文第五章第三节。

<sup>35</sup> 罗钢:《历史汇流中的抉择——中国现代文艺思想家与西方文学理论》(北京:中国社会科学出版社,2000年),第150-151页。

### 第三节 “喧哗与骚动”：“现代派”文学的论争<sup>36</sup>

1978年的全国外国文学规划会议，提出了重新评价20世纪外国文学的问题，而(后)现代主义文学是20世纪外国文学的重要组成部分，(后)现代主义的一些创作手法广泛渗透了20世纪外国文学。重新评价20世纪外国文学，不能不涉及对(后)现代主义文学的评价问题。

1949年后，中国的主流意识形态和诗学一直视现代主义文学为“颓废”、“反动”的文学，是中国文学系统坚决抵制和批判的对象。如何评价外国(后)现代主义文学问题，直接关系到(后)现代主义文学翻译的合法性问题。就中国文学系统来说，就是“我们要不要现代派？”

与全国外国文学研究规划会议差不多同时，中国社会科学院外国文学研究所多次组织专家、学者座谈，专门讨论对外国现当代文学的评价问题。<sup>37</sup>

70年代末、80年代初，报刊上出现了大量评介(后)现代主义文学的文章。<sup>38</sup>这些文章对人们认识(后)现代主义有重要作用。

<sup>36</sup> 70年代末、80年代初，中国文学界所提的“现代派”或“现代主义”，实际上不仅指20世纪上半期的现代主义文学，也指20世纪下半期的后现代主义文学，如荒诞派戏剧、法国新小说等，只不过当时很多人还没有“后现代主义”的概念意识。本文从学术研究的角度出发，力图在用语上指称明确。如果判断论者所指的“现代派”、“现代主义”，包括了“后现代主义”，本文即用“(后)现代主义”来表述。为了切合某些特定的情况，有时也用“现代派”一词。

<sup>37</sup> 卞之琳、李文俊、朱虹、陈焜、罗大冈、董衡巽、刘若瑞等都发表了自己的见解，《外国文学研究集刊》第1辑刊登了部分发言的文章，其中涉及现代主义文学评价问题的有：卞之琳的〈分与合之间：关于现代文学和“现代主义”文学〉、朱虹的〈对西方现当代文学评价问题的几点意见〉、陈焜的〈从狄更斯死了谈起——当代外国文学评论问题杂感〉、陈光孚的〈两重论与两点论〉、倪培耕的〈从印度“新小说派”看资产阶级现代派文学〉等。（均载于《外国文学研究集刊》第1辑，北京：中国社会科学出版社，1980年。）

<sup>38</sup> 主要有：朱虹的〈荒诞派戏剧简介〉（《外国文学动态》1978年第1期）、陈焜的〈西方现代派文学和梦魇〉（《外国文学研究》1979年第1期）、袁可嘉〈谈谈西方现代派文学〉（《译林》1979年第1期）、刘象愚的〈表现主义〉（《译林》1979年第1期）、袁可嘉〈意识流〉（《译林》1979年第1期）、袁可嘉〈象征派诗歌·意识流小说·荒诞派戏剧〉（《文艺研究》1979年第1期）、袁可嘉〈欧美现代派文学的创作及理论〉（《华中师范学院学报》1979年第3期）、张介眉〈当代欧美资产阶级文学流派〉（《复旦学报》1979年第3、4期）、王齐建〈存在主义与美国当代小说〉（《外国文学研究》1979年第4期）、陈焜的〈意识流问题〉（《国外文学》1981年创刊号）、袁可嘉〈欧美现代派文学概述〉（《百科知识》1980年第1期）、袁可嘉〈略论西方现代派文学〉（《文学研究》1980年第1期）、黎奇的〈卡夫卡初探〉（《外国文学研究》1980年第2期）、程晓岚的〈谈谈超现实主义的若干理论〉（《外国文学报道》1980年第2期）、何敬业的〈超现实主义的形成和发展〉（《外国文学报道》

30年代中期开始,中国对西方现代主义文学的译介就出现零星化状态。40年代,虽然西南联大的新诗人群体还在继续现代主义诗歌创作,但这些活动基本上是局限在校园里,其影响范围和力度都非常有限。1949年后,现代主义文学在中国被贬斥为“颓废文学”、“反动文学”,几乎未有过正面的具体译介。一些关于(后)现代主义文学的文章,带有浓厚的政治批判色彩,中国读者和文学界对现代主义和后现代主义文学普遍感到陌生。正因为顾及国内读者对西方“现代派”文学的隔膜,外国文学研究者在发言和文章中,常常介绍具体作品的内容,或节译有关作品的片段来说明问题。80年代的中国读者对(后)现代主义文学的认识,就是靠这些介绍性的文章获得的。因此,外国文学界对(后)现代主义文学的讨论本身就具有“启蒙”性质,起了介绍和传播作用,并为(后)现代主义文学作品的翻译及其接受奠定了基础。

因译介(后)现代主义文学的政治风险很大,初期的(后)现代主义文学译介者大都谨慎地采取“以批带译”的方式,站在“我们”——主流意识形态和诗学——的立场上,以批判的姿态来介绍(后)现代主义文学。译介者在他们的评介文章和编者按、编后记中总是采取“一分为二”的态度,既分析(后)现代主义文学的革新之处,又不忘指出其不足乃至反动之处(这种“一分为二”的话语策略,实际上为(后)现代主义的反对者从其中的“二分之一”提供了反对的理由和根据)。

70年代末、80年代初,关于是否应译介(后)现代主义文学的讨论,主要由外国文学的译者、研究者进行,意见比较一致,没有发生大的争论,他们大都认为,(后)现代主义文学不能全盘否定,应该以辩证的态度来对待。

《外国文学研究》从1980年第4期开辟了“关于西方现代派文学的讨论”

---

1980年第2期) 陈光孚的<当代拉丁美洲小说的流派和题材>(《拉丁美洲丛刊》1980年第3期) 严非的<新小说派>(《译林》1980年第3期) 廖练迪的<法国的新小说>(《外国文学》1980年第5期) 陈焜<“黑色幽默”,当代美国文学奇观>(《世界文学》1980年第3期) 陈焜<当代美国文学中的“黑色幽默”>(《光明日报》1980年6月18日) 陈光孚的<“魔幻现实主义”评介>(《文艺研究》1980年第5期) 陈焜的<意识流问题>(《国外文学》1981年第1、2期) 施咸荣的<从《二十三条臆想》谈起——兼谈“意识流”和“心理现实主义”>(《十月》1981年第2期) 王帆的<阿斯图里亚斯与魔幻现实主义>(《译海》1981年第2期) <漫评西方现代派文学>(《春风译丛》1981年第4期) 林秀清的<关于法国新小说>(《外国文学报道》1981年第3期) 吴岳添的<超现实主义>(《作品与争鸣》1981年第5期) 诸伯承的<荒诞派戏剧及其代表作>(《戏剧界》1981年第5期)等。

专栏。从发表的文章看，讨论者对“现代派”文学并不熟悉。他们是从研究者的文章中对“现代派”文学获得了一些了解，<sup>39</sup>然后根据自己的认识作价值判断。这次讨论，扩大了“现代派”文学在中国的影响。有关“现代派”话题从外国文学研究界小圈子扩大到整个读书界，议论的焦点也从“如何评价现代派”转到“我们要不要现代派？”

1981年初，高行健《现代小说技巧》一书出版以及叶君健为该书写的序言，引起了创作界和文学评论界的兴趣和争议。同年8月，《上海文学》发表了冯骥才、李陀、刘心武被称之为“几只小风筝”的关于“现代派”文学的通信。西方“现代派”文学的评价问题就扩大到文学创作应否借鉴的问题。这样，外国文学研究界和文学创作、评论界都加入了这场论争。《文艺报》特地开辟“现代派”文学讨论的专栏，其他报刊也不断登载争鸣文章。

1982年，《外国文学研究》在1982年第1期发表了该刊主编徐迟的〈现代化与现代派〉，作为开办了一年多的“现代派文学讨论”专栏的总结。徐迟在文章中说，尽管“随着责难声和经济调整的八字方针提出来，眼看它（指中国的现代派文艺萌芽——引者）已经到了尾声了。革命的现实主义的文艺又将是我们的主要方法。但不久的将来我国必然要出现社会主义的现代化建设，最终仍将给我们带来建立在革命的现实主义和革命的浪漫主义的两结合基础上的现代派文艺。”徐迟的倾向性很明显，就是提倡“现代派”文学，但他的论说还是借用了马克思的“经济基础决定上层建筑”这一理论作为立论基础。他的结论是：“我们将实现社会主义的四个现代化，并且到时候将出现我们现代派思想感情的文学艺术”，并提出中国“应当有马克思主义的现代主义，我们要用马克思主义来研究现代主义。”徐迟借用主流话语中关于经济基础决定上层建筑这一普遍的说法；另外，为了安全起见，也为了获得政治意识形态的支持，提出了“马克思主义的现代主义”，这些可以看成是徐迟为译介“现代派”文学合法化辩护的策略。<sup>40</sup>

但是，徐迟将现代主义与马克思主义相联系，将现代化与现代主义相联系

<sup>39</sup> 70年代末、80年代初，(后)现代主义文学的译介者在文章中尽量持“辩证”的态度，“一分为二”地评价(后)现代主义文学。大多数文章指出了(后)现代主义文学的“成绩”之后，一定紧接着指出其“缺点”、“错误”。“现代派”文学的反对者也就以这些“缺点”、“错误”作为反对的理由。

<sup>40</sup> 徐迟：〈现代化与现代派〉，《外国文学研究》1982年第1期，第115-117。

的说法，过于简单化、机械化，为“现代派”文学的反对者抓住了不少立论上的破绽，因此，这篇原本作为“现代派”文学讨论专栏总结的文章，又引发了新一轮的争论，争论比第一次激烈，参与者也更为广泛，遍及文学界。

1983年《当代文艺思潮》第1期发表徐敬亚的〈崛起的诗群〉一文，把“现代派”文学的讨论推向高潮。1983年3月，周扬发表了〈关于马克思主义的几个理论问题的讨论〉文章，提出马克思主义“异化”观问题，在文化思想界引起争议。“现代派”文学的讨论很快就与异化问题的争议交织在一起，政治色彩渐趋浓厚。这个阶段的“现代派”文学争论到1984年的“清除精神污染”运动告一段落。

80年代中期以后，中国出现了一些含有（后）现代主义文学因素的作品，如刘索拉的《你别无选择》、徐星的《无主题变奏》、陈村的《少男少女，一共七个》等，因此，80年代中期以后的“现代派”文学论争的关注点，已从外国（后）现代主义文学转移到“我们的”（后）现代主义文学，其议题变成了“我们的现代派好不好？”以及后来的“我们究竟有没有真正的现代派？”<sup>41</sup>而此时，已有不少现代主义文学作品被翻译了过来，进入中国文学形式库中。

“现代派”文学论争的焦点，归根到底，还是意识形态和诗学两大问题。

反对者认为，“现代派”文学是资本主义社会腐朽、没落的表现，与社会主义意识形态格格不入。理迪认为：“西方现代派的文艺”“决然没有跳出资产阶级意识形态的范围。从社会根源来说，它是西方垄断资本主义时代的产物；从思想、哲学根源来说，它是以非理性、直觉主义、怀疑主义、不可知论、唯意志论、存在主义、超人哲学、生命哲学、弗洛伊德主义等五花八门的资产阶级唯心主义为基础的。它同马克思主义思想为指导的社会主义文艺，是根本不同的两个思想体系。”<sup>42</sup>“现代派不只是个创作方法的问题，它的整个性质、任务、功能、对象与社会主义文艺有着原则的差别，它属于资产阶级文艺的范畴。”<sup>43</sup>因此，“它不可能成为我国文学发展的道路。”<sup>44</sup>

<sup>41</sup> 其间，《北京文学》1988年开辟专栏讨论“伪现代派”问题，形成又一次“现代派”论争。（参见许子东：〈现代主义与中国新时期文学〉，《文学评论》1989年第4期；另载许子东：《当代小说阅读笔记》，上海：华东师范大学出版社，1997年，第147-174页。）

<sup>42</sup> 里迪：〈〈现代化与现代派〉一文质疑〉，《文艺报》1982年第11期。

<sup>43</sup> 李准：〈现代化和现代派有着必然联系吗？〉，《文艺报》1983年第2期。

<sup>44</sup> 里迪、晓蓉：〈坚持文学发展的正确道路〉，《文艺报》1982年第12期。

嵇山指出“现代派”文学在意识形态方面的危害性：

即使是有一定社会意义的作品，我们也分明可以看到，一方面它们固然从某种特殊的角度对资本主义社会的丑恶作了一定的揭露，另一方面却又常常是以欣赏的态度去描写腐朽没落的资产阶级生活方式，带有浓厚的颓废色彩。更为有害的是，它们还以富于刺激性的表现手法，使人强烈地感到生活的混乱、怪诞、空虚和悲观绝望、茫然无措或玩世不恭的思想情绪。……由此可见，现代派作品就其总的倾向而言，是在把人们引向悲观厌世、神秘主义和不可知论的绝境。它模糊了人们的视线，瓦解群众的斗志，客观上起着维护资本主义制度的作用，对于无产阶级和广大群众按照客观世界的规律改造客观世界的历史活动是有害的。<sup>45</sup>

陈燊表示对引进“现代派”文学的忧虑，认为如果“深中现代派流毒”就会“脱离人民和民族的土壤，否定古典文学的艺术成就，摈弃无产阶级的创作经验”。<sup>46</sup>

1984年，人民文学出版社出版了《西方现代派文学问题论争集》（上、下册），编者在“出版说明”中也是将“现代派”文学与“社会主义精神文明”联系起来：

近几年来在全国各地的报刊书籍中，出现了为数可观的评介西方现代派文艺的文章。其中固然不乏比较严肃的有意义的探讨，但一些文章却是同整个意识形态领域里热中引进西方资产阶级思潮的错误倾向相联系的。

这种错误倾向反映到文艺上来，就是抹煞社会主义文艺和资本主义文艺的原则区别，奉西方现代派作品为楷模，主张在社会主义中国建立现代主义文艺；就是反对文艺为人民服务，为社会主义服务的正确方针，强调表现自我，主张诗人应有“独特的社会观点，甚至与统一的社会主调不协和的观点”。凡此种种，连同出版界的商业化现象、创作表演方面的低级趣味等等，直接危害着以共产主义思想为核心的社会主义精神文明的建设。……在文艺战线，清除和防止精神污染的重要任务之一，就是要批评和抵制试图将反映西方资产阶级意识形态的现代主义文艺移植到我国来，以表现所谓‘社会主义异化’为主题，按照形形色色的个人主义世界观来歪曲我国社会主义现实的错误主张和错误作品。<sup>47</sup>

“现代派”文学的反对者常常借用主流意识形态话语阻止“现代派”文学的译介。一旦政治意识形态部门开展“清除精神污染”、“反对资产阶级自由化”

<sup>45</sup> 嵇山：〈关于现代派和现实主义〉，《华东师范大学学报》1981年第6期。

<sup>46</sup> 陈燊：〈也谈现代派文学〉，《文艺报》1983年第9期。

<sup>47</sup> 何望贤：〈西方现代派文学问题论争集·出版说明〉，何望贤编：《西方现代派文学问题论争集》（北京：人民文学出版社，1984年），第1-2页。值得一提的是，虽然《论争集》的〈出版说明〉口气严厉，但书中所收入的，大多是介绍现代派的文章，所选入的论争文章，也是赞成现代派的居多。编选上取材的这种轻重，微妙地反映了编选者的真实倾向——尽管他们在“出版说明”中，是站在主流意识形态立场上，对现代派文学赞成者予以批评。

等运动,反对者就会趁机批评“现代派”文学及其译介者。<sup>48</sup>因此,译介(后)现代主义文学在政治上具有相当的危险性。

就诗学方面来说,主要是人们将(后)现代主义与现实主义对立起来。1949年后,现实主义被定于一尊。由于政治意识形态的不断强化,在不少人的观念中,现实主义成了唯一正确的创作方法。蔡仪断言:“除了现实主义的艺术之外也有其他的艺术,不过严格地说那些作品若不是多少含有现实主义的要素,也难称为优秀的艺术,而现实主义的或含有现实主义要素的艺术才是真正的优秀艺术”。<sup>49</sup>把“现实主义”等同于“优秀艺术”,其他艺术如果“优秀”,也是因为有了“现实主义要素”,论者的价值取向非常明了,即非现实主义的文学都不可能是“优秀艺术”。这种观念和论说方式实际上是将现实主义重新定于一尊,而排斥其他的文学样式。若提出新的创作方法,就被认为是与“现实主义对抗”,是“反现实主义”。因此,70年末、80年代初,一些文章提出一个非此即彼的价值选择问题:在我国,是要“现代派”文学,还是要社会主义文学?<sup>50</sup>循此绝对一元化的文学观念,译介“现代派”文学就意味着反对现实主义,反对现实主义就无异于反马克思主义文艺观、反社会主义,与现行意识形态相对立。耿庸说:

若就推举现代派——无论“抽象的、荒诞的方法”还是所谓的“意识流”——来

<sup>48</sup> 如1989年“六四”事件后,政治意识形态部门又开展了“反对资产阶级自由化”的运动,反对者就又“旧话重提”,批评译介者对现代派文学缺乏分析批判,认为“对于现代派文学,一般都扬‘长’避‘短’,扬艺术之长,避思想之短。当然,这里所谓的‘艺术’也是可以商榷的。”“有的要以这些文学为我们的思想‘启蒙’,有点要以这些文学作我们的创作样板。其理论根据不外是:现代化就得有现代派文学,同时,文学的现代化就是‘西化’亦即现代派化!这已经是图尽而匕首现了。这些同志居然忘了,我们搞的是社会主义的现代化,我们文艺的现代化也应该是社会主义的,而不应该是‘西化’的,即现代派化的!”论者抱怨说:“近来外国文学工作中出现了一些荒诞现象。在我们社会主义国度内,风行的、吃得开的是西方现代资产阶级的文学和社会主义国家持不同政见者的作品,而革命的、社会主义的文学反而受到歧视和冷落。这种情况也表现于我国的文学创作,同时也反映在外国文学评论上。结果双百方针被抛弃了:革命的、社会主义的文学往往不能作为一花而开放,力求以马克思主义为指针的、对消极、悲观或极端个人主义的文学持批评态度的文章不能作为一家而争鸣。思想教育作用也被颠倒过来:不是已革命的、社会主义的文学,而是以消极、悲观或极端个人主义的文学来‘启蒙’!有社会责任感的人是会为此深思的!”作者在文末大声疾呼:“该是这种现象立即结束、这种趋势立即刹车的时候了!”(陈燊:〈旧话重提〉,《世界文学》1989年第6期,第282-284页。)

<sup>49</sup> 蔡仪:《现实主义艺术论》(北京:作家出版社,1985年),第135页。

<sup>50</sup> 参见钱中文:〈论当前文艺理论中的现代主义思潮——评 崛起的诗群 兼论现实主义创作原则〉,《文学评论》,1984年第1期。

反对现实主义而言，也早在二十年代就有了它的前奏。...当十年“文化大革命”的狂涛平定下来不久，简直可说是从血泊里方才又站立起来的文艺界，在激动的亢奋中“心有余悸”，然而从中有一个清醒而庄严的呼声发出来了，那就是“恢复现实主义传统”。可是就在“恢复现实主义传统”的呼声才刚得到最初的点滴响应，就有一阵嘻嘻嘻嘻伴奏的言词从斜刺里传出来了，说是：人家都已经说的是卡夫卡、贝娄、乔伊斯、辛格了，你们还在讲什么巴尔扎克和托尔斯泰。未必需要讲出这正就是推举现代派来反对现实主义的议论。<sup>51</sup>

“现代派”文学的论争，也就是文学翻译选择规范的论争，反映了一种新的文学模式进入译语文学系统的复杂情景。以上论者对“现代派”文学的反对，反映了译语文学系统中的固有文学模式对新的文学模式的抵制。译介者对“现代派”文学的阐释，关系到译介的合法性和翻译的权力问题，并由此关系到(后)现代主义文学是否能真正进入中国文学系统。

---

<sup>51</sup> 耿庸：〈现代派怎样和现实主义“对抗”〉，《社会科学》1982年第9期。



## 第五章 翻译的权力：对（后）现代主义文学的阐释策略和翻译策略

### 第一节 合法化：对（后）现代主义文学的阐释策略

“现代派”文学的论争，体现了中国文学系统中的保守力量对（后）现代主义文学的抗拒，也体现了革新力量对翻译权力的争取。保守力量依凭主流意识形态和诗学话语，否定（后）现代主义文学的翻译价值。（后）现代主义文学的译介面临诸多困难。

上文论及，（后）现代主义文学与中国文学系统主流观念的矛盾，主要体现在意识形态和诗学两个方面，因此，处于边缘地位的（后）现代主义文学能否进入中国文学系统，关键是看译介者如何消解这种矛盾，从而获得翻译的权力。

译介者对（后）现代主义文学的译介合法化阐释，也就在这两个方面展开，即在主流观念的话语体系内，尽量减少（后）现代主义文学与“革命的现实主义文学”在意识形态和诗学方面的对立面，凸现它们的“共同点”，以此谋求合法翻译的权力。

#### 1、突出（后）现代主义文学的批判认识价值

1949年后“外国文学作品的思想性”是“决定介绍与否的一个重要的条件”。<sup>1</sup>译者对翻译资本主义国家文学的目的的解释是，可以帮助读者加深认识资本主义社会的腐朽和堕落性质。（后）现代主义文学的译介者也采取了这种话语方式，对（后）现代主义文学的价值予以重新认定。他们首先提出，不应把西方（后）现代主义文学看成是铁板一块，而应区别对待，认为有些（后）现代主义文学作品也用曲折的方式，在一定程度上对资本主义社会给予了批判。既然如此，那么它们就同一般的资本主义文学一样，也具有一定的“进步意义”，因此，也是应该允许翻译过来的。

<sup>1</sup> 卞之琳、叶水夫、袁可嘉、陈燊：〈十年来的外国文学翻译和研究工作〉，《文学评论》1959年第5期，第42页。

《世界文学》恢复公开发行的第1期（1978年10月），编者在〈致读者〉中，就运用了这种话语策略：

现代资本主义世界的文学是一种数量众多、情况复杂的现象，六十年代以来西方文学又有了新的变化和发展，情况更为复杂。从总体和本质来看，西方现代资本主义文学是资本主义没落时期的产物，它的总的趋势是衰微、没落，但是具体分析，情况就不那么简单。西方现代文学中确实有着大量颓废、反动、诲盗诲淫、低级下流的东西。但是也还有着不少作家保持着民主主义和欧洲古典文学的传统，在创作中对资本主义社会和资产阶级生活方式采取了揭露和批判的态度，反映了人民要求改变现状、要求进步的愿望。还有些作家，他们在思想上和艺术上受到了现代资产阶级的颓废倾向和反动思潮的影响，在创作上有着这样那样的毛病，但是却从不同的角度暴露了资本主义社会的矛盾，表现了对现实的不满和反抗，其中有些作品的艺术形式新颖独特，还有值得借鉴的地方。就是那些思想颓废、甚至反动，艺术形式荒唐奇特的作品，其中有些是反映了资本主义社会的不合理的病态的现象，有些也多多少少表现了对于资本主义制度的不满。为了认识西方世界资本主义没落的趋势和某些阶层的没落的心理状态和精神危机，为了增长世界文学的知识和了解西方文学的发展的状况，这一类文学也可以适当地让我国读者见识见识，开开眼界。<sup>2</sup>

突出（后）现代主义文学的批判认识价值，几乎是所有（后）现代主义文学译介者的共同策略。如《美国文学简史》的作者在“后记”中说：“即使是倾向复杂的文学流派，如第一次世界大战后出现的现代派，只要我们用马克思主义的观点去分析，也可以从中辨察出资本主义社会的某些矛盾和精神危机。因此，熟悉一点美国文学的情况，有助于我们了解美国的过去和现在。”<sup>3</sup>

这样，译介者就从意识形态层面，为（后）现代主义文学找到了译介合法性的一些理由。

### 2、重新认定（后）现代主义作家的政治身份

上文述说过，五六十年中国的文学翻译选择，作家的政治身份也是一个重要的参照标准。资本主义国家的作家，若出生于无产阶级，或是共产党员，其作品就增加了翻译合法性的筹码。这种以作家政治身份来确定译介合法性的作法，在70年代末、80年代初依然通行。因此，译介者也采取了划分（后）现代主义作家政治身份的方式，来寻找译介合法性的理由。

袁可嘉提出：“大多数现代派作家是中小资产阶级的知识分子，处于低下的，

<sup>2</sup> 〈致读者〉，《世界文学》1978年第1期。

<sup>3</sup> 董衡巽、朱虹等著：〈后记〉，《美国文学简史》（北京：人民文学出版社，1986年），第553-554页。

被剥削的经济地位，政治上既没有权利，也极少影响。他们对垄断资产阶级一般是鄙视的。无论从他们的实际阶级地位或表达的政治思想（以个人为中心的无政府主义、民主主义）来看，他们都不是垄断资本的喉舌。”<sup>4</sup>

叶君健更是将外国作家归为“人民”的行列。他认为，外国作家和艺术家“是人民的一部分”，不能简单地把他们“与他们的国家的首相、总理或垄断资产阶级等同看待”。<sup>5</sup>

如果说袁可嘉、叶君健是从阶级出身和政治、经济地位来重新认定外国作家的政治身份，那么叶水夫、柳鸣九则是从对“无产阶级”的政治倾向性提出了更为宽泛的划分标准。叶水夫认为：“现代派的一些真诚的艺术家对人类的苦难抱有同情的态度。”<sup>6</sup>柳鸣九从萨特的政治态度判定“萨特是属于世界无产阶级的。”<sup>7</sup>

因为大部分（后）现代主义作家都是出身于中小资产阶级，他们“政治上既没有权利，也极少影响”，所以，按阶级出身、政治、经济地位来重新认定（后）现代主义作家的政治身份，他们中的大部分人都可摘去“反动作家”、“颓废作家”的政治帽子；而以政治态度来认定作家的政治身份，则更具有灵活性，为译者寻找翻译合法性提供了更大的可能性。

对作家政治身份重新认定的策略，对争取翻译合法性起到了较大的辩护作用，减轻了政治意识形态方面的压力。

### 3、发掘（后）现代主义文学中的“现实主义”因素

埃文 佐哈尔指出，当翻译文学处于边缘时，它必须“模仿译语文学的主要类别早已确立的规范”才能被接受，从而对译语文学的重要进程产生影响。<sup>8</sup>

<sup>4</sup> 袁可嘉：〈我所认识的西方现代派文学〉，《光明日报》，1982年12月30日。

<sup>5</sup> 叶君健：〈《现代小说技巧初探》序〉，高行健：《现代小说技巧初探》（广州：花城出版社，1981年），第5-6页。

<sup>6</sup> 叶水夫：〈总结经验，解放思想，让外国文学之花开得更加鲜艳〉，中国文学艺术界联合会研究资料部编：《开辟社会主义文艺繁荣的新时期》（成都：四川人民出版社，1980年），第244-245页。该文是作者在“中国文学艺术工作者第四次代表大会暨文学艺术界各协会代表大会”上的发言。

<sup>7</sup> 柳鸣九：〈编选者序〉，柳鸣九主编：《萨特研究》（北京：中国社会科学出版社，1981年），第25页。

<sup>8</sup> 埃文 佐哈尔：〈翻译文学在文学多元系统中的位置〉，第120页。

年代末、80年代初，现实主义依然被认为是最好的创作方法。（后）现代主义文学受到强烈的抵制，除意识形态方面的原因外，另一个主要原因是现实主义文学仍在中国文学系统中处于一尊的地位。如果翻译过来的作品被认为不属于现实主义文学，那就意味着这种翻译违背了翻译选择规范，失去了翻译的合法性<sup>9</sup>。

现代主义一开始就被认为与现实主义对立的文学，译介现代主义文学意味着反对现实主义，阻碍恢复现实主义传统。按当时一元化的文学观念看来，一个文学系统中只能存在一种创作方法，要现代主义还是现实主义，二者必居其一。处于边缘位置的现代主义文学自然无法抗衡已被“神圣化”的现实主义文学。因此，译介者就“模仿”中国文学系统中“早已确立的”现实主义规范，挖掘（后）现代主义文学中的“现实主义因素”，试图寻找到它们的交集，以减少主流文学观念对（后）现代主义文学的敌视和排斥。

叶水夫指出，不能将所有“现代派”文学都视为颓废的。“现代派”文学“有各种各样的分支和变种，如印象派、未来派、表现主义、意象派、象征派、超现实主义、‘意识流’、‘新小说’派、荒诞派等等，它们与十九世纪末至二十世纪初的颓废派既有一脉相承之处，又有很大差别。”他认为“现代派”“有意摒弃过去的文学传统，”是为了“探求新的艺术手法，对当代的世界大战、革命风暴、资产阶级社会的巨大灾难等等作出他们独特的反应”。此外，在“现代派”作家创作中，“现代主义的特点和现实主义的特点常常是同时并存，彼此交错的。”<sup>10</sup>

（后）现代主义的译介者还提出了“广义的现实主义文学”概念，试图消解现代主义与现实主义的对立。例如卞之琳认为：“真正有价值的‘现代主义’作品也是‘反映’现实的，其中往往也有广义的现实主义，也有广义的浪漫主义。只是时代变了，表现手法也不能墨守成规，也有所改变而已。”因此，“现

<sup>9</sup> 这里举一个事例，藉此说明当时的这种倾向。1975年，人民文学出版社以“内部发行”形式翻译出版了赫尔曼·沃克(Herman Wouk, 1915—)的长篇小说《战争风云》，该译本1979年重版，改为公开发行，很受读者喜欢，畅销一时。何满子提出，该作品不是现实主义的作品，而是新型传奇。《战争风云》的译者之一施咸荣特地撰文与何满子商榷，申辩该小说应属于“现实主义”作品。之所以要作如此论辩，就是因为有了“现实主义”的定位，才符合当时的翻译选择规范，具有翻译合法性资格（参见《读书》1979年第5期、1980年第2期、1980年第7期各期上施咸荣和何满子的争鸣、商榷文章）。

<sup>10</sup> 叶水夫：〈总结经验，解放思想，让外国文学之花开得更加鲜艳〉，《开辟社会主义文艺繁荣的新时期》，第244-245页。

代主义和现实主义构不成一对矛盾”。<sup>11</sup>

译介者还从现代主义文学的主要特征着手，在现实主义诗学理论框架内来观照、阐述这些特征，以说明现代主义创作方法并不是完全违背现实主义的基本原则。

主观性、内向性是现代主义文学的主要特征，袁可嘉用主流诗学的“反映论”给予解释。他认为，尽管现代派文学强调“内心”，“强调表现内心的生活、心理的真实和现实”，“以本能为主导的变化多端、异常复杂的心”来感受和反映外部世界，但这“并不完全排斥现代派反映现实的可能性，不过他们侧重从多变化的内心来反映现实，从特殊的角度，用特殊的方式来反映现实罢了”。<sup>12</sup>按这样的阐释，现代主义创作方法就变成了现实主义的一种“特殊”的表现形式。

朱虹用“典型论”来阐释西方现当代文学，指出：“恩格斯从19世纪现实主义小说中总结出来的‘典型环境中的典型人物’作为文艺反映现实根本规律，如果用来评价现当代文学，显然是同样适用的。”“外国现当代文学，以英美为例，也有不少作品，尽管没有写大题材、较少甚至没有对现实生活状况做直接描摹、或虽具备以上条件但对题材的处理又不尽合乎我们狭隘理解中的“反映论”等等，却仍不失为有高度艺术感染力和思想深度的优秀文艺作品。”<sup>13</sup>虽然朱虹没有直接辩说大部分现代主义文学也是符合“典型论”原则的，但因为西方现当代文学自然包括现代主义文学，并且是主要的构成部分，因此其用意也是明显的。

象征是现代主义文学比较普遍的艺术手法，袁可嘉解释说：象征手法“与浪漫主义、现实主义手法并不是截然相反或毫无联系的。事实上有些浪漫主义作家（如布莱克、雪莱）和现实主义作家（如福楼拜、易卜生）也在某些作品中大量运用象征手法，只是他们不以此为主要手段。同时，大多数现代主义作家虽以象征手法为主，但他们生活在社会中，无法完全摆脱现实生活，只是侧重从内心世界来写。过去有些评论家贬低现代主义，把它笼统地斥之为反浪漫

<sup>11</sup> 卞之琳：〈现代主义和现实主义构不成一对矛盾〉，《读书》1983年第5期，页45。

<sup>12</sup> 袁可嘉等主编：《外国现代派作品选》第1册（上海：上海文艺出版社，1980年），第10-11页。

<sup>13</sup> 朱虹：〈对西方现当代文学评价问题的几点意见〉，中国社会科学院外国文学研究所编：《外国文学研究集刊》（第1辑）（北京：中国社会科学出版社，1979年），第21页。

主义或反现实主义，这是很不全面的”。<sup>14</sup>

现实主义强调本质、真实，而现代主义的“荒诞”手法似乎有违真实性的原则，柳鸣九解释说，“荒诞”手法，“看来违反真实，实际上抓住了现实的某些本质，加以集中的夸张的表现，不仅没有违反艺术创作的规律，而且利用了艺术创作的特点，更足以造成深刻的印象、造成强烈的效果。”<sup>15</sup>袁可嘉也指出：“虽说现代派作家对西方现实往往不是从正面的、积极的角度来反映的，而是经过作家世界观的折光镜来观照的，由于他们所涉及的社会矛盾是实际存在的，即使采用了荒诞的手法，也可以达到一定的深度和广度。”<sup>16</sup>可以看出，柳鸣九、袁可嘉都是借用现实主义关于本质、真实论的观点，突出荒诞手法对揭示社会现实、反映社会真实的作用，以此消解（后）现代主义文学中的“荒诞性”。

译介者将（后）现代主义文学纳入现实主义话语理论的框架，这样，一方面可以发掘现代主义的“现实主义”成分，拉近（后）现代主义与现实主义的距离，消解它们之间的“对立”，另一方面也有助于读者理解（后）现代主义文学的“新、奇、怪”特征，<sup>17</sup>消解“陌生化”，有助于他们对（后）现代主义文学的接受，因为“对于一部鲜为人知的作品，文学体验也需要一种体验自身因素的先在知识。在此基础上，我们遇到的所有东西才能为经验所接受，即在经验背景中具有可读性。”<sup>18</sup>

发掘（后）现代主义文学中的“现实主义因素”，或者说“熟悉化”途径，就是将新的文学模式乔装打扮，以符合或接近固有的文学模式规范，以便翻译得以顺利进行。

#### 4、突出现代主义文学创作技巧的借鉴价值<sup>19</sup>

译介者借助主流诗学观念对现代主义文学的阐释，是为了消解现代主义文

<sup>14</sup> 袁可嘉：〈欧美现代派文学概述〉，《春风译丛》1980年第4期。

<sup>15</sup> 柳鸣九：〈现当代资产阶级文学评价的几个问题〉，《外国文学研究》1979年第2期。

<sup>16</sup> 袁可嘉：〈前言〉，《外国现代派作品选》第1册，第24-25页。

<sup>17</sup> 80年代初期，人们用“新、奇、怪”来形容现代主义文学的“陌生化”特征。参见刘心武：《在“新、奇、怪”面前——读〈现代小说技巧初探〉》，《读书》1982年第7期，第56-62页。

<sup>18</sup> 姚斯：〈文学史作为向文学理论的挑战〉，《接受美学与接受理论》（沈阳：辽宁人民出版社，1987年），第29页。

<sup>19</sup> 当时译介者提出的对“现代派”文学技巧的借鉴，主要指的是现代主义文学技巧。

学在意识形态层面的“反动性”，缩小现代主义文学与主流文学观念上的距离。总的来说，这些阐释还只是说明了现代主义文学并不是完全违背现实主义的诗学原则。如果仅止于此，还不能有力地说服主流诗学同意译介现代主义文学，因为当时就有一种意见认为，“既然现代主义文学是一定时代、一定社会条件下的产物，是作为资本主义社会的一种意识形态而存在，我们应该作为一种文化现象研究它、重视它，不加研究就一概加以否定是盲目的，但是有什么必要和理由一定要把它如同引进资本主义的物质产品那样加以引进呢？”<sup>20</sup>因此，如果译介者不能进一步解释引进的必要性和理由，那么，现代主义文学翻译的合法性还会令人质疑，基础并不牢靠。

如果说，以上译介者对现代主义文学的阐释是申述译介的合理性，那么，他们指出现代主义对现实主义文学在创作技巧上的借鉴意义，则是申述了译介的必要性。

但是，在提出借鉴现代主义文学形式技巧之前，还需要对固有观念作一番解构工作。在当时主流观念看来，技巧总是依附于内容的，内容决定形式，形式服务于内容，有什么样的内容就有什么样的形式，因此，创作方法也是某种意识形态的反映。现实主义创作方法反映了进步文学的要求，而现代主义文学的创作方法和技巧也是“反动”、“颓废”意识形态的一种反映。因此，译介者要说明现代主义形式技巧的借鉴意义，首先还需要辨析形式与内容的关系，消除形式技巧上的意识形态色彩。

1981年，高行健出版了《现代小说技巧初探》，引起了作家们的极大兴趣。<sup>21</sup>这本小册子是当代中国第一本专门谈论创作技巧，并且是现代小说技巧的书，挑战了主流诗学关于“形式从属于内容”的观点。高行健认为：“某一文学流派的艺术方法和技巧固然同其文学主张密切相关，然而同该流派的作家的政治观点经常是两回事……对文学流派和艺术技巧的评价也[应]从贴标签的幼稚的办法中解脱出来。”“作家可以喜欢采用某种艺术手段，或者厌恶另一些手法，却

<sup>20</sup> 刘锡诚：〈关于我国文学发展方向问题的辩难〉（原载《当代文艺思潮》1983年第1期），转引自马玉田、张建业主编：《1979-1989十年文艺理论论争言论摘编》（内部发行）（北京：北京十月文艺出版社，1991年），第664页。

<sup>21</sup> 作家冯骥才在写给李陀的信中说：“我急急渴渴地要告诉你，我象喝了一大杯味醇的通化葡萄酒那样，刚刚读过高行健的小册子《现代小说技巧初探》。”（冯骥才：〈中国文学需要“现代派”——给李陀的信〉，《上海文学》1982年第8期。）

不必把己之不悦的技巧也作反动的、颓废的、腐朽的、唯心的诸如此类的政治或哲学的结论。”“反动、颓废、腐朽、唯心如此等等可以作为对文学作品的思想内容的评价，并不能成为衡量艺术手法的标准。”<sup>22</sup>

高行健不但离析了技巧与内容的关系，也离析了技巧与作家政治身份的关系，将艺术技巧“中性化”。叶君健更是直截了当地提出：“技巧是没有阶级性的。”既然技巧是“没有阶级性的”，因此，“西方现代派文学技巧完全可以为中国无产阶级文学借鉴，可以用西方现代派这个形式，表现中国无产阶级文学的内容。”柳鸣九就认为，现代主义文学中的荒诞手法，“也可以与现实主义手法结合起来，荒诞的手法与进步的主题结合起来，完全可以产生优秀的作品。”<sup>23</sup>

陈焜甚至试图用马克思主义观点来解释意识流手法的“合理性”。他认为：

意识流方法并不是马克思主义的，因为在基本的理论上，它强调无意识（潜意识）的活动。但是，在马克思主义以外也存在着合理的东西。意识流方法，如果撇开意识，仅就最一般的特征看，即以它是从世界的错综上来掌握和表现世界的角度看，那么它所表现世界图景和马克思主义的某些基本观点也并不是背悖的。<sup>24</sup>

陈焜引述了恩格斯《反杜林论》、《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》等著作中关于事物是普遍联系和不断变化发展的观点，指出：“这些观点，谈到的都是世界观和方法论问题，不是文学表现方法问题。但是，如果是用这样的世界观和方法论来观察世界和人，特别是观察‘我们自己的精神活动’，并且把这种观察的结果在文学上用一定的形式表现出来，那会是什么结果呢？”

25

按陈焜的论证，意识流方法非但不是非理性的，反现实主义的，而且合乎马克思主义唯物辩证法的观点。

译介者在辩驳了艺术技巧的阶级性和意识形态属性之后，又进而论证中国文学系统引入现代主义文学的“必要性”，从而为现代主义文学的合法译介建构一个比较全面的话语逻辑。

袁可嘉认为：“现代派文学在观察事物角度上的主观性、内向性，当然有非理性主义的基础，但如果用得适当，也可以作为现实主义文学客观性、外向性

<sup>22</sup> 高行健：《现代小说技巧初探》，第106-107页。

<sup>23</sup> 柳鸣九：〈现当代资产阶级文学评价的几个问题〉，《外国文学研究》1979年第2期。

<sup>24</sup> 陈焜：《西方现代派文学研究》（北京：北京大学出版社，1981年），第250页。

<sup>25</sup> 同上，第253页。



的重要补充，是有其积极的、创造性的一面的。”<sup>26</sup>他还结合 20 世纪外国文学发展的实际情况，指出：“几十年来，西方（甚至可以说整个资本主义世界）各种流派都或多或少受到现代派的影响，就连现实主义文学也并不例外。三十年代西方许多现实主义作家在倾向上和现代派很不一致，但却采用现代派的某些写作技巧，得到了好的效果。这个事实说明现代主义与现实主义，作为两种不同的创作方法，并不是对立的，它们也有相通的一面，也有取长补短的余地。”<sup>27</sup>

现实主义借鉴了现代主义成分，就成了广义的现实主义，而添加了现实主义成分的现代主义，就成了广义的现代主义。将现实主义和现代主义概念泛化后，现代主义和现实主义的交集就扩大了很多。这种话语策略后来被证明非常有效，它不仅剥离了现代主义文学形式技巧的意识形态色彩，又论证了现代主义手法同样可以为现实主义文学所借鉴，因此，自然也可以为“我们”的革命现实主义所借鉴。

这种翻译合法化策略在中国作家那里就演化为现代主义文学的“中国化”。冯骥才提出：“我们需要‘现代派’，是指社会和时代的需要，即当代社会的需要；所谓‘现代派’，是指地道的中国的现代派，而不是全盘西化、毫无自己创见的现代派。浅显解释，这个现代派是广义的。即具有革新精神的中国现代文学。我们的现代派的范围与含义，便与西方现代派的内容和标准不大一样。”<sup>28</sup>李陀也说：“我们可以吸收、借鉴西方现代派小说中的许多技巧因素，创造出一种和西方现代派完全不同的现代小说。”<sup>29</sup>

以“西体中用”的话语方式来消解人们对现代主义文学的敌意，是赞成引进现代主义文学者最充分的译介理由，也是当时译介者普遍采用的译介合法性话语策略。

译介者就是通过这些系统的话语策略，一定程度上消解了现代主义文学在意识形态上的“危害性”，提出了译介的合理性，指出了译介的必要性。这样，为现代主义文学的译介开辟了一条虽不算宽阔但基本可行的译介之路。

<sup>26</sup> 袁可嘉：〈我所认识的西方现代派文学〉，《光明日报》1982 年 12 月 30 日。

<sup>27</sup> 袁可嘉：〈前言〉，《外国现代派作品选》第 1 册，第 25 - 26 页。

<sup>28</sup> 冯骥才：〈中国文学需要“现代派”——给李陀的信〉，原载《上海文学》1982 年第 8 期，转引自何望贤（编）：《西方现代派文学问题论争集》（北京：人民文学出版社，1984 年），第 505 页。

<sup>29</sup> 李陀：〈“现代小说”不等于“现代派”——给刘心武的信〉，同上，第 511 页。

## 第二节 语境化：对（后）现代主义文学的翻译策略

西奥·赫曼斯指出，所有的翻译都是出于某种目的而对原文某种程度上的操纵。<sup>30</sup>勒菲弗尔又提出翻译是一种“改写”（rewriting），改写即操纵（manipulation）。<sup>31</sup>文化操纵是文学翻译中的普遍现象，但操纵的具体方式各有不同。就当代中国来说，翻译的文化操纵方式已不像清末民初时期那样直接地对原文进行增删，而主要体现在翻译选择以及对所译作品的批评上。不符合主流意识形态、诗学规范的作品首先被排斥在翻译选择范围之外，对比较符合翻译选择规范的作品，则再通过译本序跋、评论等“改写”和“操纵”方式，<sup>32</sup>使之切合翻译的目的，或者更加符合“译语文学当下流行的风格和主题”。<sup>33</sup>因此，上文述及的有关对现代主义文学译介合法性的阐释，实际上也是对（后）现代主义文学的一种文化操纵。

在 80 年代前期的政治环境中，介绍（后）现代主义文学尚且有政治危险性，那么，具体翻译（后）现代主义文学作品，危险性更大。译者需要在翻译的目的和翻译的合法性之间寻找一条可行的途径。这条途径就是通过对原作的阐释、批评等操纵策略，将所译作品纳入主流意识形态和诗学可接受的范围内；简言之，就是将译作语境化(contextualized)。

上文提到的对（后）现代主义文学的阐释策略，是译介者从宏观角度来评价整体意义上的（后）现代主义文学；那么，作为译者所要面对的就是具体作品的翻译合法性问题。两者的对象虽然不同，但其话语策略是基本一致的；或者说，译者将阐释策略转化为翻译合法化的策略。

语境化的翻译策略表现在渐进式的翻译选择、译本的充分性和可接受性、以及对所译作品的改写和操纵等方面。

<sup>30</sup> Theo Hermans, "Introduction : Translation Studies and a New Paradigm," *The Manipulation of Literary Translation*. Theo Hermans (ed.). (London & Sydney : Croom Helm. 1985), p.11.

<sup>31</sup> 参见 Susan Bassnett & André Lefevere, "General Editors' Preface", in *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (London & New York: Routledge, 1992), p.vii.

<sup>32</sup> 根据勒菲弗尔的界说，除了翻译之外，文学史撰写、文集编纂、批评、编辑也是改写的方式，亦即操纵的方式。见 André Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, p.9.

<sup>33</sup> Lawrence Venuti, *The Scandals of Translation: Towards An Ethics of Difference* (London & New York: Routledge, 1998), p.67.

## 1、从现当代文学到（后）现代主义文学：循序渐进的翻译选择策略

文革结束后，在外国文学界的呼吁下，20世纪外国文学进入了中国的文学翻译选择视野。70年代末，人民文学出版社和上海译文出版社联袂出版“二十世纪外国文学丛书”；1979年8月，外国文学出版社成立，将“翻译出版当代外国文学中优秀的、有代表性的著作”作为“首要任务”<sup>34</sup>。《外国文艺》编辑部编辑出版的“外国文艺丛书”所选入的，全是外国现当代文学作品。外国现当代文学已普遍借鉴了现代主义手法，因此读者阅读现当代翻译文学作品，也能间接了解现代主义手法，同时，阅读现当代文学作品也逐渐改变了读者传统的阅读习惯，为他们阅读和接受（后）现代主义文学奠定了审美基础。

70年代末、80年代初，最早译介过来的外国现当代文学著名作家，包括海明威、索尔·贝娄（Saul Bellow, 1905— ）、艾·巴·辛格（Issac Bashevis Singer, 1904—1991）、菲茨杰拉德（F. Scott Fitzgerald, 1896 - 1940）（Yasunari Kawabata, 1899—1972）、艾特玛托夫（Chingiz Aytmatov, 1928 - ）、托马斯·曼、亨利希·伯尔（Heinrich Böll, 1917—1985），等等。<sup>35</sup>

以上这些作家，严格说来，不属于“现代主义”作家，<sup>36</sup>以上翻译的作品也不属于现代主义文学，而只是借鉴了现代主义的某些创作方法，应属于“广义的现代主义”作品。（后）现代主义文学不但在内容上与主流意识形态相冲突，在审美形态上，也与主流诗学相背离。因此，在（后）现代主义文学翻译的初

<sup>34</sup> 中国出版工作者协会编：《中国出版年鉴·1981年卷》，第263页。

<sup>35</sup> 具体译介情况，参见本章第三节。

<sup>36</sup> （后）现代主义作家的划分，是个比较复杂的问题，因有的作家的某些作品是运用现代主义方法创作的，而有的又用的是传统的现实主义方法，不少作家是两种方法兼用。因此，在70年代末、80年代初，对现代主义作家的划分比较混乱。这样造成了有的读者甚至把西方现当代文学与现代主义文学等同起来。有的译介者将有具有现代主义因素的现实主义作品，也视为现代主义作品。这也许是一种扩大现代主义影响的策略。因此，张黎批评说：“有的评论家为了说明现代派文学声势如何浩大，把托马斯·曼、海因利希·伯尔这样的批判现实主义作家，把西格斯和布莱希特这样的社会主义现实主义作家也拉进现代派队伍，发些牵强附会的议论，只能把问题越弄越混乱。”（张黎：〈多搞些辩证法，少来点偏激性〉，《世界文学》1989年第6期，第269页。）值得一提的是，90年代末出版的一部《外国现代派文学词典》（智量、熊玉鹏主编，上海：上海文艺出版社，1999），将一些广义的现代主义，甚至一般认为是现实主义的作家、作品，也都收入了进来。这也许是受了80年代译介的影响。

期，译者首先挑选这些“广义的现代主义”（也可以说是“广义的现实主义”）作品，一方面是投石问路，试探主流文学界的反应，另一方面也是让读者有一个转变审美方式的过程。叶君健曾指出：“我们现在的欣赏趣味，根据我们所出版的一些外国作品及其印数看，似乎是仍停留在蒸汽机时代。我们欣赏欧洲十八[九]世纪的作品，如巴尔扎克和狄更斯的作品，甚至更早的《基度山恩仇记》，超过现代的作品。”<sup>37</sup>在这种情况下，让读者先接触一下带有现代主义意味的作品，可以为他们阅读典型的（后）现代主义作品作一铺垫。译介者通过由现当代文学到（后）现代主义文学这样循序渐进的选择，使读者逐渐适应（后）现代主义文学，减低（后）现代主义文学的“陌生化”，以争取更多的读者。

至于典型的（后）现代主义作家，首先翻译的也是他们现实主义特征比较明显的作品。

现代主义文学中，意识流小说的形式特征最明显。因此，当时对意识流小说的介绍比较多。按照叶君健等人关于“技巧没有阶级性”的观点，它似乎应该能够较早翻译过来。但实际上，意识流小说经典的翻译，并不比其他现代主义作品早。最早翻译过来的乔伊斯(James Joyce, 1882—1941)的作品，是他早期创作的短篇小说集《都柏林人》。<sup>38</sup>这些小说虽然也运用了象征、心理描写手法，但情节性较强，“继承了现实主义的传统，文字并不晦涩。”<sup>39</sup>所以能较早地翻译过来。对福克纳、伍尔芙的作品翻译选择也是如此。<sup>40</sup>

四大意识流小说名家代表作中，福克纳的《喧哗与骚动》最早获得翻译出版。1984年，上海译文出版社出版了李文俊的译本<sup>41</sup>。其他几位意识流名家代表作的翻译出版时间分别为：伍尔芙的《到灯塔去》、《达罗卫夫人》，1988年出

<sup>37</sup> 叶君健：〈《现代小说技巧初探》·序〉，《现代小说技巧初探》，第6页。

<sup>38</sup> 《外国文艺》1980年第4期刊登了其中的〈死者〉、〈阿拉比〉、〈小人物〉3篇短篇小说译文；《外国文学》1982年第8期刊登了〈小云〉译文。1984年，上海译文出版社出版了这部短篇小说集（孙梁等译）。

<sup>39</sup> 宗白：〈乔伊斯短篇小说三篇·题记〉，《外国文艺》1980年第4期，第4页。

<sup>40</sup> 福克纳(William Faulkner, 1897—1962)的作品最早翻译过来的是：〈纪念爱米莉的一朵玫瑰花〉、〈干旱的九月〉、〈烧马棚〉（《外国文艺》1979年第6期）〈两个战士〉（《外国文学》1981年第4期）〈铜铸的半人半马怪〉（《当代外国文学》1982年第2期）〈跑进院内的骡马〉（《当代外国文学》1982年第2期）〈殉葬〉（《美国文学丛刊》1982年第3期）；最早翻译的伍尔芙(Virginia Woolf, 1882 - 1941)作品是〈邱园记事〉（《外国文艺》1981年第3期）。这些作品的现实主义特征都很明显。

<sup>41</sup> 1982年，《当代外国文学》在第2期上曾刊登了《喧嚣与愤怒》的节译。

版；普鲁斯特的《追忆逝水年华》，1989年出版；<sup>42</sup>乔伊斯的《尤利西斯》，1989年出版金隄的节译本，1996年出版全译本。<sup>43</sup>

福克纳的《喧哗与骚动》之所以能在80年代前期就翻译了过来，最主要的原因，是译者发掘了作品的现实主义因素，解释了作品符合主流意识形态的“思想性”，<sup>44</sup>因此，《喧嚣与骚动》就比其他几部意识流名著较早获得翻译出版的资格。

另一种情形是，后现代主义主要流派——拉美现代主义文学作品却获得了优先翻译权，如魔幻现实主义代表作家加西亚·马尔克斯（Gabriel García Márquez, 1927 - ）米·安·阿斯图里亚斯（Miguel Ángel Asturias, 1899-1974）结构现实主义作家马里奥·巴尔加斯·略萨（Mario Vargas Llosa, 1936— ）先锋派作家博尔赫斯（Jorge Luis Borges, 1899—1986）等人的作品，就能够较早地译介过来，<sup>45</sup>并且几乎没有出现什么非议。个中原因比较明显。在政治身份上，拉美作家不属于资产阶级作家，按照当时惯用的政治话语，拉美国家与中国有共同的历史命运，都遭受过帝国主义的侵略、剥削、压迫；在意识形态上，中国与这些国家有更多的亲和性，因此，拉美文学在五六十年代成为中国文学翻译的主要关注的对象。另外，无论是拉美的“魔幻现实主义”还是“结构现实主义”，主流诗学都将它们看成现实主义的一个分支，是现实主义的新发展，因而它们就完全符合了80年代初期中国的文学翻译选择规范。

70年代末、80年代初，从总的翻译选择特点上看，是先选择翻译借鉴了现代主义表现手法的现当代文学作品（广义的现代主义文学作品），后再选择翻译典型的（后）现代主义文学作品。不过，也有一些现代主义、后现代主义文学作品，比较早地就翻译了过来。这里有两种情况。一种情况是，70年代末、80年代初，人们判断作品是不是“现代派”，很多是依据作品的形式特征，比如说意识流、荒诞等特征。有的（后）现代主义文学作品，如黑色幽默作家小库特·冯尼格，后现代小说家弗拉基米尔·纳博科夫，法国新小说代表作家罗伯·格里耶等人的作品，从形式上看，似乎比较接近现实主义。因此，这类作品也能比较早地翻译了过来。另一种情况是，有一些作品，或与主流意识形态相抵牾，

<sup>42</sup> 《外国文艺》1981年第5期曾刊登了《追忆逝水年华》的一个节译〈司旺的爱情〉。

<sup>43</sup> 金隄和萧乾、文洁若夫妇翻译的两种译本，都在这一年出版。

<sup>44</sup> 参见李文俊：〈译本序〉，《喧哗与骚动》（李文俊译），上海：上海译文出版社，1984年。

<sup>45</sup> 参见本章第三节的有关介绍。

或与现实主义诗学原则相背离，但也被翻译过来，这就涉及到翻译的另一种策略了。

## 2、“审美偷渡”：发挥译本序跋的解说功能

在当代中国，对外国文学作品的阐释是翻译合法化的关键。50年代后，凡是翻译资本主义国家文学作品，译者一般都要在译本序跋、前言等场合，按当时主流意识形态和诗学的框架，来解释所译作品的意义。出于这种翻译合法化的考虑，因此，对作品的阐释就出现了文努提所说的“非历史化”<sup>46</sup>的“（有意）误读”现象。《傲慢与偏见》、《呼啸山庄》的译者对作家、作品的解释就是如此。

50年代，奥斯丁(Jane Austine,1775 - 1817)受到苏联文学界的批评，认为她不写重大题材，而专注于日常生活琐事。<sup>47</sup>按照当时中国的翻译选择规范，受到苏联批评的作品，就没有被翻译的资格。王科一翻译了《傲慢与偏见》，但如何为作品取得翻译的合法资格呢？王科一在的<译者前记>中，就按主流意识形态话语来为奥斯丁辩护——同时，也是为自己翻译的“合法性”辩护。他说：奥斯丁“写得那样精确细致，可以说明她的观察力的敏锐，她的唯物主义的世界观”。按当时的文学观念，具有“唯物主义的世界观”的作家，自然属于现实主义作家，因此，奥斯丁就获得了现实主义作家的身分。不仅如此，王科一还进一步说：“伊丽莎白向达西的挑战，实在是当时妇女对当时的婚姻制度、门第观念等一系列腐朽的社会现象的强烈抗议，是当时的妇女要求自己的人格独立、争取平等的呼声！”<sup>48</sup>经王科一这样一阐释，《傲慢与偏见》就具有了“进步意义”；因此，奥斯丁就不仅是现实主义作家，而且是“进步的”现实主义作家了。<sup>49</sup>

《呼啸山庄》虽然是19世纪的小说，但就其对人性复杂性揭示的深度而言，

<sup>46</sup> Lawrence Venuti, *The Scandals of Translation: Towards An Ethics of Difference*, p.67.

<sup>47</sup> 吴岩：<放出眼光来拿>，《读书》1979年第7期，第6-7页；朱虹：<对奥斯丁的傲慢与偏见>，《读书》1982年第1期，第42页。

<sup>48</sup> 王科一：<译者前记>，《傲慢与偏见》（上海：新文艺出版社，1956年），第8、10页。

<sup>49</sup> 香港翻译批评家林以亮批评王科一的“误读”，说王科一在序言中“处处在为作者和原作寻找借口，非但牵强，而且可笑”，因为王科一的解说，“等于把奥斯登看成易卜生了。任何用心的读者都会看出来，达西代表傲慢，而伊丽莎白代表偏见，二人的冲突无非是性格上的冲突，实与阶级和女权等无关。”（林以亮：《文学与翻译》，台北：皇冠出版社，1984年，第49、50页。）但如果了解了王科一当时所处的文化语境，当可体察其如此解释的用心。

已具有了某些现代主义小说的因素。但这些，正是译者所要刻意回避的，否则就会被批判为“宣扬人性论”。《呼啸山庄》1955年翻译过来时，其主题被解释为：“反映了十九世纪英国资本主义社会中人们的虚伪和种种不公平现象。”<sup>50</sup>1980年，该译本修订重版时，译者杨苡在〈译后记〉中，有意“拔高”了作者艾米莉(Emily Brontë, 1818 - 1848)的“政治觉悟”。杨苡说，艾米莉“表面上沉默寡言，内心却热情奔放，虽不懂政治，却十分关心政治”。她“同情手工业者的反抗和斗争。这就为《呼啸山庄》的诞生创造了条件。”<sup>51</sup>关于《呼啸山庄》的主题思想，杨苡引述了英国“进步评论家”阿诺德·凯特尔(Arnold Kettle)观点：“《呼啸山庄》以艺术的想象形式表达了十九世纪资本主义社会中的人的精神上的压迫、紧张与矛盾的冲突。”“希斯克利夫的反抗是一种特殊的反抗，是那些在肉体上和精神上被同一社会（指维多利亚时期的社会）的条件与社会关系贬低了的工人的反抗。……在凯瑟琳与希刺克厉夫的关系中所包含的一切，在人类的需要和希望中所代表的一切，只有通过被压迫[者]的积极反抗才能实现。”<sup>52</sup>借助凯特尔的阐释，《呼啸山庄》也就符合了翻译选择规范。<sup>53</sup>

从以上两个事例可以看出，翻译的“合法性”需要译者去争取。如果译者能按主流意识形态话语，发掘出作品的“进步性”和“思想意义”，那么，作品也就符合了翻译选择规范。中国当代翻译家，大多深谙此道。（后）现代主义文学的译介者，也充分借鉴了这一阐释策略。

译本序跋、前言（或译文“题记”）是译者申述翻译合法性重要场所。一般的作法是，挖掘作品中符合主流意识形态的内容，以此说明翻译的意义。如果作品内容有不尽符合主流意识形态的内容，译者可以在序跋里先行“批判”一番，从而体现自己的“政治正确”。

上文提到，福克纳的《喧哗与骚动》(*The Sound and the Fury*)早于其他几

<sup>50</sup> 中国版本图书馆编：〈呼啸山庄·内容提要〉，《1949 - 1979 翻译出版外国文学著作目录提要》（南京：江苏人民出版社，1984年），第1089页。

<sup>51</sup> 杨苡：〈译后记〉，《呼啸山庄》（北京：人民文学出版社，1980年），第334页。

<sup>52</sup> 同上，第338、339页。杨周翰、吴达元、赵萝蕤主编的《欧洲文学史》，对希斯克利夫的出走和复仇，作了这样的解释：“这件事曲折地反映出随着工业的发展和社会的变动，连英国北部偏僻的地主阶级也不能再像以前那样生活下去了。希斯克利夫和嘉瑟琳的爱情是向传统势力的挑战。”（《欧洲文学史》，北京：人民文学出版社，1979年，第166页。）

<sup>53</sup> 1986年，上海译文出版社出版了方平翻译的《呼啸山庄》新译本。方平撰写了长篇译本序，从人性角度，重新评价《呼啸山庄》。（方平：〈呼啸山庄·序〉，《呼啸山庄》，上海：上海译文出版社，1986年。）

部意识流小说经典翻译过来。不仅如此，该小说翻译出版后，不仅没有遭到主流意识形态或诗学方面的指责，甚至还得到了比较普遍的赞扬。《喧哗与骚动》在阅读接受上的成功，很大程度上归功于译者李文俊的译本“前言”。在“前言”中，李文俊借用译介合法化的话语策略，突出了小说的社会认识价值。他指出：“《喧哗与骚动》不仅提供了一幅南方家庭（扩大来说又是种植园经济制度）解体的图景，在一定程度上，也包含有对资本主义价值的批判”。<sup>54</sup>关于小说中的意识流手法，李文俊解释说：“福克纳之所以如此频繁地表现意识流，除了他认为这样直接向读者提供生活的片段能更加接近真实之外，还有一个更主要的原因，这就是：服从刻划特殊人物的需要。”<sup>55</sup>这样，福克纳的创作手法简直就与现实主义的“典型环境中的典型人物”创作手法异曲同工了。这种阐释，无疑为《喧哗与骚动》合法地进入中国文学系统提供了充足的理由，同时，《喧哗与骚动》（中译本）也就具有了两面性：既有现代主义性质，又有现实主义特点。因此，现代主义的提倡者赞赏其“内容的深邃，技巧的高超”，<sup>56</sup>从他的作品中“获得了一种形式的自觉”；<sup>57</sup>而现实主义的拥护者则认为，读了作品（译本）后，感受最深的是其现实主义的主题，而不是技巧，甚至认为，“福克纳驳斥了淡化现实、逾越现实，驳斥了不要典型，驳斥了写性。”<sup>58</sup>《喧哗与骚动》之所以能如此“左右逢源”，一方面归功于李文俊的阐释，另一方面，有赖作品的内容。而后者更为重要。因为《喧嚣与骚动》作品本身蕴涵了可供译者作符合意识形态和诗学规范阐释的空间，其翻译也就符合了翻译选择规范，而乔伊斯、普鲁斯特和伍尔芙的意识流小说代表作却没有这样的“进步”内容，因而也就失去了翻译的“优先权”，只能等到文学翻译选择规范更为宽松的时候了。

译者一方面要为所译作品拿到翻译选择规范的“许可证”，另一方面，希望引入新的文学形式，而很多时候，恰恰是这新的文学形式不符合“办证”的条件。这时，译者往往就采用屡试不爽的与现实主义相联系的策略，实现“审美偷渡”。

1979年《世界文学》第2期发表了乔·卡·欧茨(Joyce Carol Oates, 1938- )

<sup>54</sup> 李文俊：〈译本序〉，《喧哗与骚动》，第11页。

<sup>55</sup> 同上。

<sup>56</sup> 周珏良：〈外国文学断想〉，《世界文学》，1987年第4期。

<sup>57</sup> 赵玫：〈无形的渗透〉，《世界文学》，1987年第4期。

<sup>58</sup> 刘白羽：〈谈艺日记三则〉，《文艺报》，1988年5月14日。



的两篇意识流短篇小说《海滨的姑娘》、《关于鲍比·T 案件》。这是较早翻译过来的意识流小说，并由此翻译引入了“心理现实主义”的概念。施咸荣在译文前分析了小说中意识流手法与主题的密切关系：“《海滨的姑娘》用‘意识流’的艺术手法细腻地描绘一个中产阶级少女堕落为‘嬉皮士’以后的内心世界，反映了生活富裕的美国青年在精神上何等空虚。《关于鲍比·T 案件》从心理分析的角度，写一个黑人青年受迫害后如何精神失常，并用新的艺术手法描写渗透到了人们下意识里的种族观念。”译者还特别强调了作品的现实主义特征：“在这两篇小说中，作者都企图通过心理描写的新手法来反映现实，某些西方评论家称欧茨的这种创作方法为‘心理现实主义’”。<sup>59</sup>译者的介绍是为了说明，尽管欧茨的这两篇小说是“意识流”，但它们是出于主题的需要，是用“新手法来反映现实”，因此仍属于“现实主义”文学范畴。<sup>60</sup>1979年，上海译文出版社出版的《当代美国短篇小说集》中，收入欧茨的“被公认为她最好的一篇”小说《在冰山里》。译者在译文前的介绍中对欧茨的“心理现实主义”作了这样的解释：“奥茨的小说有她独具的一格，所谓‘心理现实主义’，着意阐述人物内心的怪僻，或是从日常的家庭生活中，透视到这一生活中实际存在的狂暴本质。”<sup>61</sup>

该小说选还收入索尔·贝娄的《寻找格林先生》、冯尼格的《灵魂出窍》、巴塞尔姆的《教堂之城》，汤永宽在《序》中说：“《寻找格林先生》里尽管用了扑朔迷离的存在主义的手法，但是在他带领读者去黑人区寻找那位格林先生的过程中，向读者生动地展示了三十年代经济大萧条时期的一个侧面，大批工人特别是黑人不得不依靠救济金过活，至于那个格林先生是否已被找到，并非作者用心所在。”至于后现代主义小说家冯尼格和巴塞尔姆，汤永宽这样评论：“冯内戈特和巴塞尔姆是属于摒弃现实主义小说的传统、探索和实验新的表现形式和

<sup>59</sup> 乔·卡·欧茨：《短篇小说两篇》（施咸荣译），《世界文学》1979年第2期，第125页。

<sup>60</sup> 在这两篇短篇小说后的“现代作家小传”栏里，有施咸荣撰写的关于欧茨生平和创作的文字。施咸荣在这篇“小传”中还特别介绍了欧茨的小说《查尔德伍德》。施咸荣介绍说：“《查尔德伍德》基本上采用‘意识流’艺术手法，小说以大量篇幅刻画人物的内心世界，人物的思想行动往往缺乏逻辑性，叙事笔法也不按照事物发展的规律和程序，时间上来回跳跃，这种艺术手法目前在西方很流行，但我国读者却是不熟悉的。”施咸荣所分析的《查尔德伍德》的艺术手法，实际上概括了意识流小说的一般性特点，可以看出，他实际上是在借机传播意识流小说。施咸荣特别指出：“这种艺术手法目前在西方很流行，但我国读者却是不熟悉的。”点到为止，耐人寻味。这种隐约其辞的方式，也是（后）现代主义文学译介初期，译者惯用的话语策略。

<sup>61</sup> 《在冰山里》（李君维译），《当代美国短篇小说集》（上海：上海译文出版社，1979年），第512页。

技巧的那一类的两位有名作家，他们也被称为黑色幽默派作家。冯内戈特的〈灵魂出窍〉这篇幻想小说固然荒诞，但是读者不难看出，作者嘲讽揶揄的正是美国的现实生活。”<sup>62</sup>〈灵魂出窍〉的译者傅惟慈也说：冯尼格“以荒诞的幻想手法讥嘲了美国的现实生活，使我们可以领略到一些黑色幽默派的风格”。<sup>63</sup>通过这样的解说，〈寻找格林先生〉、〈灵魂出窍〉尽管运用了（后）现代主义手法，但也具有了“批判现实主义”的性质。

如果作品内容上没有“进步”意义，创作方法又违背了现实主义原则，针对这种情况，译者往往采取彻底批判的策略，来实现“审美偷渡”。翻译家吴劳在翻译发表美国后现代主义小说家约翰·巴思（John Barth, 1930-）的代表作《迷失在开心馆中》时，就采取了这样的策略。

该小说刊登在《外国文艺》1979年第1期，是中国最早翻译发表的后现代小说之一。吴劳在译文前对巴思和这篇小说作了较详细的评析。吴劳说，巴思在这篇小说中“不但把故事的情节同安布罗斯（小说的少年主人公——引者）的幻想交织在一起，大量采用了意识流和内心独白的手法，而且在故事中穿插了他对戏剧性叙事文的作法、性格刻画、细节描写和标点符号使用的意见。他在有些地方重复某些从句、短句，在有些地方句子没有写完就用上句号，在有些并列的从句和词组之间省略逗号。”吴劳认为：“尽管巴思在文字上玩弄了许多花招，把文章写得迂回曲折，扑朔迷离，他不过是以弗洛伊德的精神分析学为基础，颇为枯燥地写一个少年的青春期觉醒罢了。”他还以揶揄的口吻评价道：“近年来，巴思的‘试验’在西方的文坛上受到一些人的吹捧。以《洛利泰》<sup>64</sup>一书著称于西方的纳波科夫甚至公开宣称，《迷失在开心馆中》是他认为六篇最伟大的短篇小说之一。但是晦涩的文风掩饰不了内容的空虚，文字游戏毕竟不能代替文学创作。即使在他的这篇小说中，读者也不难看出，他的‘试验’成绩实在是非常‘枯竭’<sup>65</sup>的。”<sup>66</sup>

<sup>62</sup> 汤永宽：〈《当代美国短篇小说集》序〉，同上，第2-3页。

<sup>63</sup> 《灵魂出窍》（傅惟慈译），同上，第274页。

<sup>64</sup> 即纳波科夫颇受争议的小说 *Lolita*（也有人译为《洛丽塔》）。

<sup>65</sup> 约翰·巴思 1963年在《大西洋》月刊上发表了著名论文〈枯竭的文学〉（“Exhausted Literature”），认为文学的形式已经枯竭，需要尝试、试验新的形式，因此，他推崇博尔赫斯和贝克特对形式的创新和试验。他本人的这篇〈迷失在开心馆中〉也是典型的形式创新和试验作品。

<sup>66</sup> 约翰·巴思：《迷失在开心馆中》（吴劳译），《外国文艺》1979年第4期，第155页。

从以上文字中可以看出，译者吴劳从内容到形式都完全否定了这篇小说。这让人感到困惑，既然如此否定所译作品的价值，那翻译的意义又何在？仔细琢磨一下，就能体会出译者的用心。译者对所译作品的“否定”，实际上也是特殊语境中为获取翻译合法资格的一种话语策略。因为此类作品既没有批判资本主义社会的“进步内容”，又违背了现实主义的创作规范，译者找不到合法译介的充分理由。但是，如果沿用60年代对待完全不符合翻译选择规范作品的特殊处理方式，首先对作品作一番批判，将作品降格为“反面教材”，则是为流观念所许可的。但实际上，读者和作家并不一定认同译者对作品的否定性评价，他们可以作出自己的审美判断，直接从文本中获取创作上的启示。我们从后来的张贤亮的《浪漫的黑炮》、陈村的《一天》、马原的《冈底斯的诱惑》等小说中，都可看出《迷失在开心馆中》的影响痕迹。

到了80年代中期，读者对（后）现代主义文学有了更多的了解和认识，其阅读“期待视野”（horizon of expectation）与80年代初期已有较大的变化。尽管此时现实主义受到主流意识形态的刻意维护，仍处在文学系统的中心位置，但现代主义文学已为越来越多的读者所喜爱（中国文学系统中也出现了现代主义文学作品，如刘索拉的《你别无选择》）。此时的现代主义文学译者，既要“以现代主义”来招徕读者，同时，又不能过于公开地违反现实主义诗学规范。因此，译者两者兼顾，在译本序跋中对作品的阐释更具灵活性和策略性。

译者对索尔·贝娄的代表作《赫索格》（Herzog, 1964）的阐释就是典型事例。文学史家一般把贝娄归为“广义的现代主义”作家之列。《赫索格》是一部广泛运用意识流和电影蒙太奇手法的小说。译者宋兆霖在“译本前言”中，用了不少篇幅来辨析索尔·贝娄与一般现代主义作家的区别。他说：“在表现手法上，贝娄继承了十九世纪现实主义小说的某些传统，并充分运用现代派的意识流手法。但是他很少描写盲目的、非理性的潜意识，他所表现的多为正常的理性活动。”<sup>67</sup>与乔伊斯、福克纳等人比较，“后者由于常常使用潜意识流，往往使作品晦涩难懂，而贝娄的意识流手法是较为清晰明快的。他从容自如地进出人物的内心世界，不露痕迹地揭示人物内心深处的隐秘，对人物的感情、性格以及所感受的现实世界都进行了精妙细致的分析。”<sup>68</sup>并指出：“贝娄的创作思想和创作

<sup>67</sup> 索尔·贝娄：《赫索格》（宋兆霖译）（桂林：漓江出版社，1985年），第8页。

<sup>68</sup> 同上，第13页。

方法似乎反映了西方当代文学的一种动向：现代主义和现实主义潮流的互相交织、互相渗透。既置身于现代主义的潮流，又保持着某些现实主义的传统。”<sup>69</sup> 译本的封面勒口处的作品介绍，更是别具深意地称索尔·贝娄为“具有现实主义倾向的现代派作家”。这种话语策略，既维护了翻译的合法性，又可赢得更多的读者。

冯尼格的小说《囚鸟》中译出版时，也是同样的情况。译者董乐山在译本序中，不同意将人们将冯尼格作品归为“黑色幽默”小说。他认为：“其实，一个作家用什么形式来表达他的思想是次要的，重要的是他要表达的是什么意思。这当然并不是说形式在文艺创作中是不重要的了。它还是很重要的，但是形式是为内容服务，也是为内容所决定的。对形式的选择和追求，都是为了最好地表达内容。”“文艺评论界似乎脱不了贴标签的痼疾，什么浪漫主义，什么现实主义，名目不可谓不多，但究竟说明什么问题，就不得而知了。莎士比亚、巴尔扎克、托尔斯泰对人类的贡献和由此而发生的光芒，并不因后人给他们帖什么现实主义或浪漫主义的标签而有所增减。”<sup>70</sup> “《囚鸟》……既不是科幻小说，也不是黑色幽默。从某种程度上来说，它是一部自传体的小说。”<sup>71</sup>但是译本勒口处的“作品介绍”却依然说：“作者以‘黑色幽默’手法，嘲讽社会现实，收到特殊的社会效果。”1998年，译林出版社重版了董乐山译的《冠军的早餐/囚鸟》，董乐山委托陶洁撰写的序言中，还是突出了冯尼古特是“黑色幽默”流派代表性作家以及这两部小说“黑色幽默”的性质。

董乐山反对为作品贴标签，不满将冯尼格作品归入“黑色幽默”之类，这也许是其真实的看法，但也很可能是翻译合法化的话语策略，因为“黑色幽默”小说在80年代前期还是颇受争议。黑色幽默的代表作、海勒的《第二十二条军规》在1981年出版后，就“曾被视为‘离经叛道’的坏书，一度被禁止再版。”<sup>72</sup>80年代中期，中国已出现了“黑色幽默”小说——刘索拉的《你别无选择》。“黑色幽默”小说对读者又具有新奇和吸引力。即使董乐山真的认为冯尼格不是“黑色幽默”作家，但勒口上的介绍，说明出版社还是想借“黑色幽默”标

<sup>69</sup> 同上，第8页。

<sup>70</sup> 董乐山：〈冯纳格特和他的《囚鸟》〉，《囚鸟》（桂林：漓江出版社，1986年），第2页。

<sup>71</sup> 同上，第3页。

<sup>72</sup> 施咸荣：〈近十年美国文学在中国〉，《译林》1989年第3期。

签来吸引读者。<sup>73</sup>

译本的序跋和译文的评价文字，是实现翻译合法化和“审美偷渡”的重要途径。所译作品如要既不违背主流观念，又能为文学系统输入新的创作模式，很大程度上取决于译者对作品的解说。

### 3、充分性和可接受性相结合的策略

埃文·佐哈尔认为，当翻译文学处于文化多元系统中心时，它往往参与创造一级模式，不惜打破本国的传统规范；处于边缘时，则常常套用本国文学中现成的二级模式。<sup>74</sup>在翻译策略上，前者着重译文的“充分性”(adequacy)，后者则着重“可接受性”(acceptability)。埃文·佐哈尔和图里所说的“充分性”和“可接受性”，原是指翻译的操作规范。<sup>75</sup>我们实际上可以扩大这两个概念的观照范围，即不仅从翻译过程上，也从翻译选择和翻译的目的角度来看“充分性”和“可接受性”问题。<sup>76</sup>

就（后）现代主义文学翻译来说，“可接受性”策略体现在两个方面，一是译者对所译作品合法性的阐释，二是消解（后）现代主义文学的“陌生化”，便于读者阅读、接受；“充分性”策略，即充分再现（后）现代主义文学中的内涵（文学形式和意识形态观念），向中国文学输入新的艺术表现形式，这是译者翻译（后）现代主义文学目的之所在。这两种翻译策略对（后）现代主义文学翻译非常重要，缺一不可。因为（后）现代主义文学翻译的目的，是输入新的创作模式，冲击僵化的文学成规(literary convention)，为创作文学提供创作方法、技巧上的借鉴；如果只为了接受而大量删节或改写，就会破坏原文的形式特征，不能实现翻译的初衷，同时也解构了翻译合法性——输入（后）现代主义文学的创作技巧，是翻译合法化的主要理由。因此，译者大多都采取了“充分性”策略，在翻译过程中比较忠实地译原作，充分再现原作的语言特点和形式特

<sup>73</sup> 勒口上的作品介绍，一般具有广告性质。

<sup>74</sup> 伊塔马·埃文·佐哈尔：〈翻译文学在文学多元系统中的位置〉，《西方翻译理论精选》，第122页。

<sup>75</sup> Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond* (Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 1995), pp.156-157.

<sup>76</sup> 因此，“充分性”和“可接受性”涉及的就不仅是语言和文学规范问题，也涉及意识形态、诗学方面的问题。

点。例如，1979年，《外国文艺》第4期刊登了海明威的《乞力马扎罗山的雪》（夏至译）等三篇“在西方文坛已有定评”的小说。<sup>77</sup>《乞力马扎罗山的雪》“通篇全是意识流，”一股是睡梦中的意识流，另一股是醒时的意识流。“这两股意识流又相互交错，现实化入梦魇，梦魇转为现实，使作品产生一种特殊的艺术效果和感受。”睡梦中的意识流原文是用斜体标示的，译文也相应地用仿宋体，与正文的宋体区别开来。这样的处理，是为了让“译文读者可以从中了解到一些现代西方作家运用这种所谓‘意识流’的创作手法”。<sup>78</sup>

因为不少现代主义文学作品比较晦涩、难读，因此，现代主义文学译作的“可接受性”自然成了译者翻译时需要注意的问题。但是，大多数译者并不是通过对作品的直接的改写而使译本具有“可接受性”，而是在译文正文之外，通过添加注释，或在序跋、前言中详细介绍所译作品的内容和风格特点，以此增强译本的可接受性。注释和解说文字降低了作品的“陌生化”程度，使译作更接近于读者的审美习惯，这样，充分性和可接受性在现代主义文学译本中达到了统一。

《喧哗与骚动》的中译是充分性和可接受性两种策略体现得最为明显的事例。

在译文层面，李文俊尽量保留了原文的原貌，<sup>79</sup>即无论在形式和内容上，都没有明显的“改写”，体现了翻译的“充分性”。《喧哗与骚动》很多地方都晦涩、难解，为了读者便于理解，李文俊为译文添加了421条注释，除文化背景知识的注释外，用来说明情节和时空转换的注脚达260多条，大大消除了读者的阅读障碍，提高了译本的“可接受性”。

“可接受性”还表现在对作品意识形态方面的处理。一般说来，不符合主流意识形态的作品在翻译选择时就排除在外。如果只是个别词句上有违意识形态规范（一般都是涉及情欲、色情内容的成分），译者都是采取改写、淡化、雅

<sup>77</sup> 另外两篇是《麦康伯夫妇短促的幸福生活》（萧甘译）和《桥边的老人》（宗白译）。

<sup>78</sup> 《译者题记》，《外国文艺》1979年第4期，第75页。

<sup>79</sup> 李文俊说：“作为译者，自然不能不动脑子，把一段段的思想活动照字面囫圇吞枣地硬搬过来，把一尊精巧的‘七宝楼台’变成谁也看不懂的天书，负责任的译者必须把散见各处，有的浮在表面上有的埋藏得很深的‘脉络’、‘微血管’以至各种大小不同的‘神经’一一理清，掌握好它们的来龙去脉以及所以要以这种形式出现的艺术企图，然后照它们的原样放好，并以另一种文字加以复制，而且要做得足以乱真。”（李文俊：《译余断想》，《读书》1985年第3期，第101页。）

化翻译策略。如上文提到的对《尤利西斯》的翻译。《尤利西斯》最后一章描写莫莉入睡前，回忆起她和布鲁姆热恋时的情景，浮想联翩，意识飘忽不定。因此，人们常举这一章为例介绍意识流的特点。但这一章中有涉及莫莉性意识的内容，陈焜在举例时就有意避开，只选译了没有性欲描写的最后一节；<sup>80</sup>也许是出于同样的原因，《外国现代派作品选》中也没有选译最后一章，而是挑选了第二章。<sup>81</sup>

大体上说来，充分性策略是出于诗学方面的考虑。如果不采取充分性的翻译策略，就无法为文学系统输入新的文学模式，无法冲击僵化的文学成规；而可接受性策略，是出于翻译选择规范方面的考虑，如果不加注、或在序跋中说明、解释，不仅读者阅读困难，更主要的是在意识形态方面会遭到反对者的责难，成为他们攻击的依据。

图里指出，译文通常“处于可接受性和充分性两极之间的某个位置”。这说明译文是两种语言、文化碰撞、协商、妥协的结果，同时也说明，完全的可接受性和完全的充分性实际上很难完美地统一于译文中。现代主义文学的译者采取序跋和注释的方式，单独来解决译文可接受性问题，以此保证译文的充分性，从而解决翻译的目的性和译文的可接受性之间的矛盾。但这种两结合的翻译策略在译作实际的阅读传播过程中，是否真的能尽收两全其美的功效呢？

#### 4、改写与操纵：可接受性策略对充分性目的的可能消解

文努提(Lawrence Venuti)指出，译语在作翻译选择时，常常不顾及所译作品的意义赖以形成的外国文学传统，而将作品作“非历史化”处理，对它们进行“改写以符合译语文学当下流行的风格和主题。”<sup>82</sup>

“非历史化”是语境化翻译策略的重要特征，它不仅表现在对原作形式的改写，也体现在对作品意义的操纵。

（后）现代主义文学译者在序跋中对所译作品作的翻译合法性解说，在注释中对作品“陌生化”的消解，实际上也是对作品作“非历史化”处理的一种

<sup>80</sup> 陈焜：《西方现代派文学研究》，第215-216页。

<sup>81</sup> 袁可嘉等选编：《外国现代派作品选》第2册（上海：上海文艺出版社，1981年），第112-135页。

<sup>82</sup> Lawrence Venuti, *The Scandals of Translation: Towards An Ethics of Difference*, p.67.

方式，因而也是对原文的改写和操纵。

比如译者对（后）现代主义文学作品中象征寓意的阐释，就是明显的操纵。不少（后）现代主义作品，都揭示了社会异化现象。在他们看来，异化是现代人生普遍的生存困境，是现代社会本质的必然反映。异化不只为资本主义社会所独有，而是存在于不同社会制度的现代国家里。80年代的译介者都刻意消解作品的普遍寓意，强调这只是资本主义社会的精神危机表现。

1979年，《世界文学》第1期刊译了弗朗茨·卡夫卡（Franz Kafka, 1883—1924）的代表作《变形记》。这是文革结束后首次翻译卡夫卡作品，也是1949年后第一次公开翻译发表卡夫卡的作品。译者李文俊为译文撰写了很详切的题记。题记中，李文俊指出，《变形记》“是二十世纪西方资产阶级文学中一篇颇为重要的作品。它之所以重要，是因为它尖锐地接触到现代资本主义社会若干带本质性的问题。”<sup>83</sup>这几个问题是：“异化”现象、人的灾难感、人的孤独感。译者在对这几个问题作具体分析时，首先界定其背景是“资本主义社会”，并且不厌其烦地一再重复“在资本主义社会里”这个限定语。其用意很明显，因为《变形记》所涉及的这几个社会问题，很容易让读者联想到刚刚结束的文革，进而又有可能与“社会主义的中国”联系起来。将《变形记》所揭示的人的异化、灾难感、孤独感和生存的荒诞性等社会问题限定在“资本主义社会”，《变形记》就成了具有揭露资本主义社会本质而又具有现实主义品格的作品——尽管它运用的是荒诞手法，是公认的现代主义典范之作。<sup>84</sup>

如果从文学效果角度看，注释和序跋也会减损作品的文学性（literariness），违背了“充分性”翻译的初衷。例如《喧哗与骚动》译本中的注释问题。大量的注释淡化了原作的现代主义特征，起了修饰、补足原作中“现实主义”特征不足的作用，在很大程度上将《喧哗与骚动》又改写、“还原”成现实主义作品。这就大有可能把充分性翻译的原本意义解构掉。<sup>85</sup>

<sup>83</sup> 卡夫卡：〈变形记〉（李文俊译），《世界文学》1979年第1期，第191页。

<sup>84</sup> 同期还刊登了丁方、施文的评论文章〈卡夫卡和他的作品〉。关于卡夫卡的创作手法，作者指出，卡夫卡“不是一个传统的现实主义作家，我们不能用现实主义的标准来衡量他。但是卡夫卡是个创作态度严肃的作家，他对现实有自己的见解，从他的作品表现的内容来说，他加深了对社会现实的‘掘进尺度’，在艺术上他也扩大了艺术表现的可能性。”（《世界文学》1979年第1期，第255页。）

<sup>85</sup> 出于这种担心，因此李文俊在译本序中建议：“读者初次阅读时可以不看注，以免破坏自己的第一印象。”（李文俊：〈《喧哗与骚动》译本序〉，《喧哗与骚动》，第15页。）



90年代，肖明瀚就批评了李译《喧哗与骚动》中译本中的注释问题，指出这些注释“有将原著中那种似乎杂乱无章的‘意识流’进行逻辑加工的倾向”。肖明瀚认为：“如果说关于文化背景方面的注释大都还是必要的话，那三百多条关于人物介绍、关于时空转换和解释情节方面的注释则不仅没有必要，而且有损原著所特有的那种由于时空混乱、情节交错而获得的扑朔迷离的艺术美。”肖明瀚指出：“现代主义作品的主要艺术成就恐怕就在文学形式的探索、在艺术手法的创新上，”“如此大量地加注实际上在很大程度上取消了读者积极参与的必要。”虽然“译者力求减少作品的难读性，使中国读者容易读懂它”，但结果“却损害了原著的艺术效果”。<sup>86</sup>

以上批评不无道理。但这只是单纯从文学性和审美角度来考虑的。如果将李文俊的翻译策略还原到当时具体的文化语境中考察，就不难看出这种“明晰化倾向”背后的意识形态和诗学原因。由于中国读者长期与现代主义文学隔绝，其期待视野和审美能力与现代主义文学存在较大的落差，如果不采取可接受性翻译策略，现代主义文学就无法输入中国，翻译的目的就无法实现。正如作家莫言所说：“我是通过读李文俊先生写在福克纳书（指《喧哗与骚动》——引者）前的序言了解福克纳的。”<sup>87</sup>

实际上，当时的大多数译者都是通过译本序跋的“过度诠释”（over-interpretation）注释的“过度翻译”（over-translation），来实现现代主义文学译本的“可接受性”的。但这种语境化的翻译策略，突出强调现代主义与现实主义的联系，强调现实主义对现代主义的借鉴，因此也一定程度上造成了中国读者对现代主义文学的误解，模糊了现代主义文学艺术形式的特质。比如有论者认为，“一些重要流派，如意识流、表现主义、存在主义、黑色幽默、新小说派，则具有现实主义特质，是现实主义高度成熟后多元化发展趋势的突出标志。现代主义作为一个层[整]体，则显示了二十世纪现实主义和浪漫主义多元化发展的总趋势。”<sup>88</sup>另外，八九十年代很多具有很强的现代主义特征的创作作品，也被

<sup>86</sup> 肖明瀚：〈文学作品翻译的忠实问题——谈《喧哗与骚动》的李译本的明晰化倾向〉，《中国翻译》1992年第3期，第38-42页。

<sup>87</sup> 莫言：〈我与译文〉，《作家谈译文》（上海：上海译文出版社，1997年），第240页。莫言甚至说：“看了李先生的前言，福克纳的小说读不读都无所谓。”（转引自陶洁：〈一个执着的老实人〉，《中国翻译》1992年第5期，第28页。）

<sup>88</sup> 胡尹强：〈现实主义在二十世纪西方文学中的历史命运〉，柳鸣九主编：《二十世纪现实主义》（北京：中国社会科学出版社，1992年），第4页。

认定为是现实主义作品，而不作现代主义作品看待。<sup>89</sup>

可接受性翻译策略，其得失都很明显。从“失”的方面来说，它在一定时期内造成了文学系统对现代主义文学的误读，局限了文本原本可能有的更大的文学影响效应。由此我们也可深刻地意识到，文学翻译的策略、方式在中外文学关系研究中不可忽视的意义。从“得”的方面来说，译者有意通过序跋和注释方式，将译文的可接受性与正文分离，保证译文的充分性，比较完整地再现了原作的艺术形式，为中国文学系统输入了新的文学样式。

尽管（后）现代主义文学翻译初期，语境化翻译策略一定程度上局限了（后）现代主义文学的影响意义，但在当时的文化语境中，不失为有效的翻译方式，成功地将（后）现代主义文学从中国翻译文学系统的边缘推向了中心。

---

<sup>89</sup> 张学正著的《现实主义文学在当代中国》中，将八九十年代的中国小说划分为“心理现实主义”、“象征现实主义”、“文化现实主义”、“新写实主义”、“新市民小说”。实际上，其中有不少作品受到了（后）现代主义文学的影响，并具有一些（后）现代主义因素。张学正将它们归入现实主义范畴，有可能是受到当初译介者对（后）现代主义文学阐释的影响。（参见张学正：《现实主义文学在当代中国》，天津：南开大学出版社，1997年，第86-164页。）

### 第三节（后）现代主义文学译介的主要情况（1978 - 1990）

文革结束后，文学期刊首先译介（后）现代主义文学作品。其中，《外国文艺》、<sup>90</sup>《世界文学》、<sup>91</sup>《外国文学》、<sup>92</sup>《当代外国文学》<sup>93</sup>译介得最多。70年代末、80年代初，在读者对（后）现代主义文学还非常陌生的情况下，这些刊物刊登的（后）现代主义文学译作及评介文章，对（后）现代主义文学在中国的传播起到了很大作用。<sup>94</sup>

<sup>90</sup> 《外国文艺》（双月刊）1978年下半年创刊，开始是作为“内部发行”试刊，1979年改为公开发行，这是继《世界文学》之后又一个译介外国文学的专业性期刊。《外国文艺》以“介绍当代外国文艺作品和理论，介绍外国当代有代表性的文艺流派及其作家的代表作，反映外国文艺思潮和动态”为编辑方针，“始终专注于域外世界现当代文学新流派、新风格、新技巧，陆续展示了‘黑色幽默’小说、‘荒诞派戏剧’、‘存在主义文学’、‘废墟文学’、‘新小说派’、‘魔幻现实主义’等等的作家和作品。”（汤永宽：〈从成立‘翻译连’到创办《外国文艺》〉，上海市出版工作者协会、上海市编辑学会编：《我与上海出版》，学林出版社，1999年，第218页）。

《外国文艺》编辑部还编辑出版了“外国文艺丛书”。这是文革结束后中国最早翻译出版的外国现当代文学丛书，其中包括卡夫卡的《城堡》、加缪的《鼠疫》、《劳伦斯短篇小说集》、《博尔赫斯短篇小说集》、《加西亚·马尔克斯中短篇小说集》、《迪伦马特小说集》、乔伊斯的《都柏林人》、卡尔维诺的《一个分成两半的子爵》、品钦的《拍卖第四十九批》、索尔仁尼琴《癌病》、亨利·詹姆斯的《黛西·密勒》、维·阿斯塔菲耶夫《鱼王》、《蒲宁短篇小说集》以及《当代美国短篇小说集》、《当代英国短篇小说集》、《当代法国短篇小说集》、《当代意大利短篇小说集》、《荒诞派戏剧集》，等等。

<sup>91</sup> 《世界文学》是我国专门译介外国文学的期刊中最有影响的杂志之一。《世界文学》原名《译文》，1953年创刊，1959年改名为“世界文学”，1966年由于文化大革命停刊。停刊11年之后，从1977年至1978年8月止，以“内部发行”的形式发行了6期，主要译介朝鲜、罗马尼亚、日本、印度、巴勒斯坦、巴西等国家的文学作品。1978年10月《世界文学》正式复刊。《世界文学》的编辑方针是：“以译介和评论当代和现代的外国文学为主”，“广泛介绍各种各样流派和风格的文学，尽可能使读者对世界文学有一个比较全面的了解。”（《世界文学》编辑部：〈致读者〉，《世界文学》1978年第1期）

<sup>92</sup> 《外国文学》由北京外国语大学主办，1981年创刊，是八九十年代译介外国文学现当代文学的专业性刊物之一。《外国文学》在80年代初就译介了契弗（1980年第1期）、何塞·塞拉（1980年第2期）、福克纳（1981年第4期）、乔·欧茨（1981年第2、11期）、乔伊斯（1982年第8期）、劳伦斯（1983年第3期）等现当代外国文学名家作品。

<sup>93</sup> 《当代外国文学》由南京大学外国文学研究所主办，1980年创刊。《当代外国文学》是专门译介外国当代作家作品的专业性期刊。80年代初，《当代外国文学》译介的作家、作品主要有：萨特的《禁闭》、《可尊敬的妓女》（1980年第1期）、冯尼古特的《五号屠场》（1980年第2期）、田纳西·威廉斯的《玻璃动物园》（1981年第1期）、尤奈斯库的《秃头歌女》（1981年第2期）、金斯伯格的《嚎叫》（1981年第3期）、福克纳的《喧嚣与愤怒》（节译，1982年第2期）、卡夫卡的《美国》（1982年第4期）、纳博科夫的《云影·古堡·湖光》（1983年第2期）、伍尔芙的《遗物》（1983年第3期）等。

<sup>94</sup> 如《外国文艺》1978年的创刊号上，刊登的全部都是现代主义、后现代主义作品，如日

80年代的（后）现代主义文学翻译，选择范围广，译作多，下面仅就（后）现代主义主要作家、作品的翻译情况作一介绍，<sup>95</sup>从中既可看出（后）现代主义文学翻译历时性演进的基本情况，同时也可了解作家接受（后）现代主义文学影响的氛围。

## 1、表现主义文学的翻译

弗朗茨·卡夫卡的作品译介过来得较早。文革结束后，《世界文学》率先在1979年第1期刊译了《变形记》。随后，《外国文艺》、《外国文学》、《当代外国文学》等文学期刊也陆续转载了卡夫卡的作品。1980年卡夫卡小说中译本开始出版。卡夫卡的长篇小说《城堡》，出版了两种译本，先后为上海译文出版社出版的汤永宽译本（1980）和湖南人民出版社出版的钱满素、袁华清译本（据英译本转译，1982）。其他作品翻译出版的有：《审判》（译名为《诉讼》，孙坤荣译，外国文学出版社，1986）、《卡夫卡短篇小说选》（孙坤荣选编，外国文学出版社，1985，收入了《变形记》、《饥饿艺术家》、《判决》等20篇小说），以及《卡夫卡日记》（陆洁等译，青海人民出版社，1988）等。

## 2、意识流小说的翻译

普鲁斯特（Marcel Proust,1871-1922）的作品最早于1981年翻译过来。《外国文艺》1981年第5期首次刊登了他的代表作《追忆逝水年华》的节译《司旺的爱情》。1982年，袁可嘉、董衡巽、郑克鲁选编的《外国现代派作品选》第2册中收有《追忆逝水年华》的两个片断：《小玛德兰点心》和《斯万的爱情》。1985年《世界文学》第4期刊译了普鲁斯特的《西尔瓦尼子爵之死》和《梦》等6篇短篇小说。1986年《外国文艺》第4期刊译了普鲁斯特短篇小说两篇。

80年代中期，译林出版社约请了15位法国文学翻译家，联袂翻译普鲁斯特

---

本“新感觉派”作家川端康成的《伊豆的舞女》、意大利“隐逸派”诗人蒙塔莱的诗歌，法国存在主义作家萨特的剧作《肮脏的手》，美国黑色幽默作家约瑟夫·海勒的长篇小说《第二十二条军规》（摘译）。

<sup>95</sup> 限于篇幅，也便于论述上的集中，本文只以现代主义小说的翻译为研究重点，因此，只介绍小说方面的翻译情况。

的鸿篇巨制《追忆逝水年华》，1989年出版了第1卷《在斯万家那边》（李恒基、徐继曾译，1989），其他6卷在90年代初出齐。<sup>96</sup>

弗吉尼亚·伍尔芙的作品中译，最早发表在《外国文艺》上。《外国文艺》1981年第3期发表了伍尔芙的早期短篇小说《邱园记事》。1982年出版的《外国现代派作品选》第2册，收入了伍尔芙的意识流名篇《墙上的斑点》（文美惠译）和《达罗卫夫人》（郭旭译）。

80年代中后期，伍尔芙作品中译逐渐增多，1986年，湖南人民出版社出版了她的长篇小说《黑夜与白天》（唐在龙、尹建新译，列入“现代西方文学译丛”）。1987年，《世界文学》第3、4期连载了伍尔夫的传记小说《弗拉希》。1988年，上海译文出版社出版了她的意识流小说名篇《达洛卫夫人》（孙梁等译“二十世纪外国文学丛书”）和《到灯塔去》（瞿世镜译）。<sup>97</sup>

詹姆斯·乔伊斯的作品最早翻译过来的，是他早期的短篇小说。《外国文艺》1980年第4期刊载了《死者》（王智良[量]译）、《阿拉比》和《小人物》（宗白译）3个短篇小说。《外国文学》1982年第8期刊登了短篇小说《阿拉比》和《小云》。同年出版的《外国现代派作品选》第2册中，收有《尤利西斯》第二章（金隄译）。1983年，外国文学出版社出版了《一个青年艺术家的画像》（黄雨石译，列入“二十世纪外国文学丛书”）。1984年，上海译文出版社出版了短篇小说集《都柏林人》（共15篇短篇小说，孙梁等译）。1986年，《世界文学》第1期发表了金隄译的《尤利西斯》第2、6、10、18章（片断）。1987年，天津百花文艺出版社出版了金隄译的《尤利西斯》节译本。1988年，上海译文出版社出版了《伊芙琳》（陈岩译）。<sup>98</sup>

<sup>96</sup> 其他各卷分别为第2卷《在少女们身旁》（桂裕芳、袁树仁译，1990）、第3卷《盖尔芒特家那边》（潘丽珍、许渊冲译，1990）、第4卷《索多姆和戈摩尔》（许钧、杨松河译，1990）、第5卷《女囚》（周克希等译，1991）、第6卷《女逃亡者》（刘方、陆秉慧译，1991）、第7卷《重现的时光》（徐和瑾、周国强译，1991）。《追忆逝水年华》中译本1991年获得“第一届全国优秀外国文学图书奖”一等奖。

<sup>97</sup> 伍尔芙的文学评论著作翻译出版的有：文学评论选集《论小说与小说家》（瞿世镜译，上海译文出版社，1986）《一间自己的屋子》（王还40年代译本重版，三联书店，1989）。

<sup>98</sup> 1994年，人民文学出版社也出版了金隄译的《尤利西斯》上卷。同一年，译林出版社推出了萧乾、文洁若翻译的《尤利西斯》全译本，分上、中、下3卷（1995年，萧、文译本获得“第二届全国优秀外国文学图书奖”一等奖），1996年人民文学出版社出版了金隄译的《尤利西斯》下卷。这样，90年代出现了《尤利西斯》的两种中译本。

福克纳的作品 70 年代末获得重新译介。<sup>99</sup>1979 年,《外国文艺》率先在第 6 期刊登了福克纳的 3 篇短篇小说:《纪念爱米莉的一朵玫瑰花》、《干旱的九月》、《烧马棚》。<sup>100</sup>80 年代初,文学期刊陆续刊登了福克纳短篇小说和长篇小说节译。<sup>101</sup>1984 年,上海译文出版社出版了福克纳的代表作《喧哗与骚动》(李文俊译)。1985 年,中国文联出版公司了《福克纳中短篇小说选》(收入中短篇小说《公道》、《殉葬》、《猎熊》、《老人》等 18 篇,陶洁等译)。1986 年,广东人民出版社出版了他的中篇小说《老人》中译单行本(蔡宗齐译)。<sup>102</sup>

乔伊斯·卡洛尔·欧茨译介过来得较早。1979 年,《外国文艺》第 1 期发表了她的 3 篇短篇小说:《站起来了的奴隶》、《天路历程》、《过关》,《译林》第 1 期发表了《迷路的孩子》,《世界文学》第 2 期发表了《海滨姑娘》、《关于鲍比·T 案件》。其他文学期刊也陆续刊登了欧茨的小说中译。<sup>103</sup>

欧茨作品的中译本也很早就有出版。1980 年,外国文学出版社出版了长篇小说《奇境》(宋兆霖等译),1982 年,江苏人民出版社出版了欧茨的代表作《他们》(李长兰、陈可淼译,“内部发行”)。1989 年,中国社会科学出版社出版了《爱的轮盘》(国彬等译)。

### 3、新感觉派小说的翻译

<sup>99</sup> 1949 年到 70 年代末,福克纳的作品只翻译过来 2 篇小说《胜利》和《拖死狗》(《译文》1958 年第 4 期)。

<sup>100</sup> 同期还刊登了马尔科姆·考利的论文《福克纳:约克纳塌法的故事》(李文俊译)。

<sup>101</sup> 如短篇小说《一着之失》(仲衡译《世界文学》1980 年第 2 期)、《两个战士》(刘国云译,《外国文学》1981 年第 4 期)、《喧嚣与愤怒》节译(尚希译)、《铜铸的半人半马怪》(张俊焕译)、《跑进院内的骡马》(张子清译)(《当代外国文学》1982 年第 2 期)、《殉葬》(蔡惠译,《美国文学丛刊》1982 年第 3 期)、《夕阳》(薛诗绮译,《美国文学丛刊》1983 年第 1 期)、《伊万杰琳》(宗奇译,《外国文学季刊》1983 年第 2 期),等等。

<sup>102</sup> 90 年代,福克纳的主要作品全部翻译了过来。1995 - 1998 年间,上海译文出版社编辑出版了一套《福克纳文集》,包括《喧哗与骚动》、《我弥留之际》、《去吧,摩西》、《押沙龙,押沙龙!》(均李文俊译)以及《圣殿》、《坟墓的闯入者》(均陶洁译)、《掠夺者》(王颖、杨菁译)。

<sup>103</sup> 主要有:《悲剧的诞生》(《百花州》1980 年第 4 期)、《人间乐园》(《美国文学丛刊》1981 年第 1 期)、发表了(龙文佩、薛诗绮译),《神圣婚姻》(《美国文学丛刊》1981 年第 2 期)、《似水流年》(《外国文学》1986 年第 3 期)、《流浪孩子》(《当代外国文学》1986 年第 2 期)、《珍贵的情感》(蒋跃译,《外国小说》1986 年第 1 期)、《河畔》(《外国文学》1989 年第 3 期),等等。

川端康成是八九十年代作品中译最多的日本作家之一。1978年,《外国文艺》在创刊号上,率先刊登了川端康成的2个短篇小说《伊豆的舞女》和《水月》。此后,其他文学期刊也陆续译介川端康成的作品。1981年,翻译出版了2种川端康成小说选集:《古都·雪国》(叶渭渠、唐月梅译,山东人民出版社)、《雪国》(收入《雪国》和《伊豆的舞女》,侍桁译,上海译文出版社)。1985年出版了6种川端康成小说中译本,包括中篇小说《古都》(侍桁、金福译,上海译文出版社)、长篇小说《舞姬》(唐月梅译,外国文学出版社)、《千鹤》(郭来舜译,陕西人民出版社)、小说选集《雪国·千鹤·古都》(高慧勤译,漓江出版社)、《花的圆舞曲》(收入《伊豆的舞女》等26篇短篇小说,陈书玉等译,湖南人民出版社)、《川端康成小说选》(收入《雪国》等19篇小说,叶渭渠译,人民文学出版社)。1987年,海峡文艺出版社出版了小说选《湖·山之音》(林许金、张仁信译)。1989年,三联书店出版了《川端康成掌小说百篇》(叶渭渠译)。

横光利一(1898-1947)是新感觉派的代表作家。<sup>104</sup>1980年,上海译文出版社出版的《维荣的妻子——日本现代小说选》中,收入了横光利一的小说《太阳》。1981年,《外国现代派作品选》第3册,选入了横光利一的《机械》。1988年,作家出版社出版的《日本新感觉派作品选》(叶渭渠等译)中,收入了横光利一的《苍蝇》、《头与腹》、《太阳》、《机械》、《马载来了春天》等7篇小说。<sup>105</sup>

#### 4、存在主义文学的翻译

让-保尔·萨特是文革后最早译介过来的现代主义作家之一。1978年,《外国文艺》的创刊号用三分之一的篇幅,刊登了萨特的存在主义代表剧作《肮脏的手》。1980年萨特逝世,很多文学期刊都翻译发表了他的作品,以示纪念,如《当代外国文学》第1期发表了《禁闭》、《可尊敬的妓女》;《世界文学》第3期发表了他的著名剧作《死无葬身之地》;《外国文艺》第5期发表了萨特的著

<sup>104</sup> 横光利一的作品二三十年代曾有一些译介。郭建英、梁希杰、章克标等人曾在《文学周报》、《小说月报》等刊物上翻译发表了横光利一的若干短篇小说。1929年,上海水沫书店还出版了他的小说集《新郎的感想》(郭建英译)。

<sup>105</sup> 横光利一的长篇小说《上海》被誉为“集新感觉派手法之大成”之作,1993年,辽宁教育出版社出版了该小说的首译本(藤中汉等译,译名为《上海故事》)。

名论文《存在主义是一种人道主义》；《读书》第7期发表了著名法国文学研究家柳鸣九的论文《给萨特以历史地位》，肯定萨特的文化历史地位。1981年，《肮脏的手》在上海上演，引起了极大反响。<sup>106</sup>同年出版的《外国现代派作品选》中，收入了萨特的中篇小说《一个厂主的早年生活》（郑克鲁译）和剧作《死无葬身之地》（郑克鲁、金志平译）。柳鸣九主编的《萨特研究》也在这一年出版。此后，由于“清除精神污染”运动，停止了对萨特作品的译介。1985年，萨特作品重获翻译，先后翻译出版的有：《萨特戏剧集》（收入《苍蝇》、《禁闭》、《死无葬身之地》、《脏手》、《恭顺的妓女》等8个剧本，吴丹丽译，人民文学出版社，1985）《魔鬼与上帝》（收入《苍蝇》、《间隔》和《魔鬼与上帝》3个剧本，罗嘉美等译，漓江出版社，1985），长篇小说《理智之年》（亚丁译，作家出版社，1986）《木已成舟》（程燕如等译，漓江出版社，1987）小说选集《厌恶及其它》（郑永慧译，上海译文出版社，1986）。

60年代曾以“内部发行”的形式翻译出版了加缪的《局外人》。不过那时是作为批判的材料而翻译过来。1980年，上海译文出版社出版了加缪的长篇小说《鼠疫》（顾方济、徐志仁译），1981年，《外国现代派作品选》第2册收入《局外人》（孟安译）和《沉默的人》（郑克鲁译）。此后，也因“清除精神污染”运动，加缪作品停止了翻译出版。80年代中后期，加缪作品翻译出版的有：《加缪中短篇小说集》（收入《局外人》、《堕落》和6个短篇小说，郭宏安译，外国文学出版社，1985）短篇小说《盘石在生长》（法汉对照，甫庆译注，商务印书馆，1986）戏剧选《正义者》（收入《误会》、《卡利古拉》和《正义者》3个剧本，李玉民译，漓江出版社，1986）以及散文集《西西弗的神话：论荒谬》（杜小真译，三联书店，1987）等。

西蒙娜·德·波伏娃（Simone de Beauvoir, 1908 - 1986）的作品80年代中期翻译过来。外国文学出版社在1985年，翻译出版了波伏娃的小说《人都是要死的》（马振骋译），后又在1987年，出版了她的另一部小说《他人的血》（葛雷、齐彦芬译）。

<sup>106</sup> 1983年11月3日，中国剧协在北京召开学习十二届二中全会文件座谈会，“会上对有的剧团上演萨特的《肮脏的手》提出批评。”（朱寨、张炯主编：《当代文学新潮》，人民文学出版社，1997年，第437-438页。）



## 5、黑色幽默小说的翻译

海勒（Joseph Heller, 1923—）是“黑色幽默”代表作家。1976年，内部发行的不定期刊物《现代外国文学》第2辑<sup>107</sup>上，摘译了约瑟夫·海勒的《烦恼无穷》和《第二十二条军规》（复旦大学外语系外国文学教研组译）。<sup>108</sup>1978年，《外国文艺》第1期刊登了《第二十二条军规》的节译（南夏译）。1981年，上海译文出版社翻译出版了《第二十二条军规》全译本（南文等译）。<sup>109</sup>《第二十二条军规》在中国读者中影响很大，几乎成了“黑色幽默”的代名词。海勒的小说《出了毛病》也翻译了过来，有3种译文。<sup>110</sup>1984年，海勒发表了新作《上帝知道》，1988年，春风文艺出版社率先出版了该小说中译本（史国强、王祥译）。

1976年，《外国文学动态》（内部发行）第2期上，刊发了一条消息：“美刊报道美书业同人代表团来华访问”，其中提到“黑色幽默”作家小库特·冯尼格。1979年，上海译文出版社出版的《当代美国短篇小说选》中，收入了他的短篇小说《灵魂出窍》（傅惟慈译）。同年，《世界文学》第3期上，刊登了他的短篇小说《无法管教的孩子》（傅惟慈译），《花城》第3期刊登了《贴邻》（冯亦代译）。80年代以后，冯尼格作品的中译逐渐增多。1980年，《世界文学》第3期刊登了“冯尼格小辑”，发表了他的3篇短篇小说：《这次我扮演什么角色》、《哈里逊·贝杰龙》和《艾皮凯克》（傅惟慈译）<sup>111</sup>，《当代外国文学》第2期刊登了他的长篇小说《五号屠场》的节译（代姑译），《当代美国文学研究》第2期刊登了他的长篇小说《猫的摇篮》（陆凡节译）。1983年，《十月》杂志第3期发表了冯尼格70年代代表作《顶呱呱的早餐》（又译为《冠军的早餐》）的译文（施

<sup>107</sup> 封面上标明为“[英美]内部资料”。未有版权页，亦未注明出版社。

<sup>108</sup> 当时翻译过来，也是作为批判材料。编者在前言《油干草尽 夕阳残照》中说，《第二十二条军规》这一类的作品，“象一种古怪的镜子那样曲折地照出了当代美国社会五花八门的影子”，看到“‘每个毛孔都滴着血和肮脏的东西’的社会制度”和“腐朽发臭的资本主义躯体”。这里所说的“古怪的镜子”，指的是对荒诞手法。编者还由这部小说，引伸到对苏联“修正主义”的批判：“我们合上书本一想，这样的现象在勃列日涅夫叛徒集团统治下的今日苏联不是也到处可见吗？”（《现代外国文学》，1976年8月，第5页。）

<sup>109</sup> 1987年，贵州人民出版社还出版了《第二十二条军规》的缩写本（晓人缩写）。

<sup>110</sup> 1980年，《春风译丛》在第2期上翻译发表了这部小说的节译（石枚译）；1982年，《美国文学丛刊》第3期也刊登了该小说的摘译（文燕译）；1984年出版的袁可嘉等编的《外国现代派作品选》，收入了庄海骅、董衡巽的译文。

<sup>111</sup> 该期还同时发表了著名外国文学专家陈焜的长篇论文《“黑色幽默”，当代美国文学的奇观》，探讨了黑色幽默小说产生的社会文化原因、荒诞观念、思想倾向性，并对黑色幽默代表性的作品作了深入的分析，是文革后最早评述黑色幽默的文章。

咸荣节译。该译文又收入《外国现代派作品选》第3册）。冯尼格作品的中译本1983年开始出版，先后出版的有：《回到你老婆孩子身边去吧——短篇黑色幽默小说选》（收入短篇小说14篇，冯亦代、傅惟慈编译，福建人民出版社，1983）长篇小说《茫茫黑夜》（艾莹译，浙江文艺出版社，1984）《上帝保佑你，罗斯瓦特先生》（曼罗、子清译，海峡文艺出版社，1985）《五号屠场》（云彩等译，湖南人民出版社，1985）《猫的摇篮》（陆凡译，陕西人民出版社，1987）。冯尼格的小说《囚鸟》，80年代出现了4种译本，分别是湖南人民出版社出版的毕均柯译本（与《五号屠场》合为一册，1985）漓江出版社出版的董乐山译本（1986）中国文联公司出版的曹兴治等人译的译本（译名为《重入樊笼》，1986）和中国社会科学出版社出版的陈凯等人译本（1988）。

## 6、法国新小说的翻译

法国新小说代表性作家A·罗伯-格里耶（Alain Robbe-Grillet, 1922—）的作品翻译过来得较早。1979年，上海译文出版社以“内部发行”的形式出版了他的长篇小说《窥视者》（郑永慧译）。<sup>112</sup>1981年，上海译文出版社又出版了他的代表作《橡皮》（林青译）。<sup>113</sup>1983年，《当代外国文学》第1期刊载了3篇罗布-格里耶的短篇小说：《反射影象三题》、《海滨》和《舞台》。1987年，漓江出版社翻译出版了长篇小说《嫉妒》（包括《去年在马里安巴》，李清安、沈志明译）。

玛格丽特·杜拉斯（Marguerite Duras, 1914—1996）虽不是新小说派的主要的作家，但在中国的影响非常大。1980年，《外国文艺》第2期上，首次翻译发表了杜拉斯的小说《琴声如诉》（王道乾译）。1982年，浙江人民出版社将《琴

<sup>112</sup> 译者在“后记”中比较客观地介绍了格里耶的生平和创作情况，至于对《窥视者》这部小说如何评价，译者说：“这种新的小说手法，是否能够深刻地发掘事物的真实，找出一个前人所未发现的客观存在的世界呢？还是仅仅反映出第二次世界大战后社会动荡不安、变幻多端，青年一代精神上的空虚与苦闷，因而追求新奇与刺激呢？读者阅读了这部小说以后，必然可以作出自己的正确结论来。”《窥视者》（郑永慧译），上海译文出版社，1979年，第249-250页。

<sup>113</sup> 译者在序言中介绍说：“乍看起来，《橡皮》似是一部侦探小说，其实作者故意借用侦探故事以揶揄传统现实主义小说善于制造‘真实幻觉’。在小说结构上，作者摒弃了按时间顺序发展情节的线索，而是让场景重复出现，但随着时间的不同，细节也有所变动，从而表现了各种人物的心理状态。”林青：〈《橡皮》译者序〉，上海译文出版社，1981年，第5页。

声如诉》与王道乾新译的中篇小说《昂代斯马先生的午后》，合为一册出版（书名为《琴声如诉》）。1986年，漓江出版社出版了杜拉斯的电影剧本《长别离·广岛之恋》（陈景亮、谭立德译，漓江出版社，1986）。杜拉斯的成名作、中篇小说《情人》，80年代出现了5种中译本。<sup>114</sup> 1987年，《外国文艺》第2期，发表了杜拉斯的中篇小说《痛苦》（张小鲁译），1989年，作家出版社将张小鲁译的《痛苦》和王道乾译的《情人》合为一册出版。<sup>115</sup>

其他新小说派作家的作品翻译出版的有：娜塔莉·萨洛特（Nathalie Sarraute, 1900—1999）的长篇小说《童年》（桂裕芳译，外国文学出版社，1986）；米歇尔·布托（Michel Butor, 1926— ）的《变》（桂裕芳译，外国文学出版社，1993）；1985年诺贝尔文学奖获得者、“新小说之父”克洛德·西蒙（Claude Simon, 1913—）的《弗兰德公路》（林秀清译，漓江出版社，1987）。<sup>116</sup>

## 7、拉美魔幻现实主义小说的翻译

加西亚·马尔克斯的作品80年代初翻译过来。1980年，《外国文艺》第3期首次翻译发表了加西亚·马尔克斯的《格兰德大妈的葬礼》、《咱们镇上没有小偷》等4个短篇小说，此后，期刊上陆续发表了他的作品，如中篇小说《一件事先张扬的人命案》（《外国文艺》1981年第6期）、《没人给上校写信》（《外国文学》1982年第12期）、《百年孤独》（摘译，《世界文学》1982年第6期）等。1982年，上海译文出版社出版了《加西亚·马尔克斯中短篇小说集》（赵德明、刘习良等译）。这一年，加西亚·马尔克斯获诺贝尔文学奖，翻译界迅速兴起了一股“加西亚·马尔克斯译介热”，文学期刊纷纷译载他的作品。1984年，

<sup>114</sup> 分别为：北京语言学院出版社出版的颜保译本（法汉对照本，1985）、四川人民出版社出版的王东亮译本（1985）、上海译文出版社出版的王道乾译本（收入《情人：当代法国中篇小说集》，1986）、北京出版社出版的戴明沛译本（1986）、漓江出版社出版的李玉民译本（译名为《悠悠此情》，1986）。王道乾译的《情人》还被选入多种法国小说选集或外国中短篇小说选集中。

<sup>115</sup> 王道乾翻译的《琴声如诉》、《情人》，笔触细腻、生动，译文流畅，这也是杜拉斯作品在读者中深受欢迎的重要原因。作家王小波说：“杜拉斯的文章好，但王先生译笔也好，无限沧桑尽在其中。查先生（指查良铮）和王先生对我的帮助，比中国近代一切著作家对我帮助的总和还要大。现代文学的其他知识，可以很容易地学到。但假如没有像查先生和王先生这样的人，最好的中国文学语言就无处去学。”（王小波：〈我的师承〉，《王小波文集》（杂文卷），中国青年出版社，1999年，第337页。）

<sup>116</sup> 1986年，中国社会科学出版社出版了《新小说派研究》（柳鸣九编选）。

出版了两种《百年孤独》中译本，一是上海译文出版社出版的黄锦炎译本（根据1972年西班牙语版翻译），二是北京十月文艺出版社出版的高长荣译本（参酌英、俄译本的转译本）。<sup>117</sup>1985年，山东文艺出版社出版了加西亚·马尔克斯的长篇小说《族长的没落》（伊信译）。马尔克斯1982年发表的长篇小说新作《霍乱时期的爱情》，1987年出现了2种中译本：徐寄鹤林、魏民译本（漓江出版社出版）和蒋宗曹、姜风光译本（黑龙江人民出版社出版）。同年，三联书店出版了加西亚·马尔克斯与门多萨的文学谈话录《番石榴飘香》（林一安译）。1988年，文汇出版社出版了他的报告文学《电影导演历险记》（蔺家群译）。

博尔赫斯的作品1979年翻译过来。《外国文艺》在1979年第1期，刊登了王央乐翻译的博尔赫斯4个短篇小说：《交叉小径的花园》、《南方》、《马可福音》和《一个无可奈何的奇迹》。1981年，《世界文学》第6期推出了“博尔赫斯作品小辑”，刊登了《玫瑰角的汉子》、《刀疤》、《埃玛·宗兹》3篇小说，并在“作家小传”栏，介绍了博尔赫斯的生平和创作情况。80年代初，《外国文学》、《当代外国文学》、《外国文学报道》等期刊也都译介过博尔赫斯的作品。<sup>118</sup>

1983年，上海译文出版社出版了《博尔赫斯短篇小说集》（王央乐译）。这是80年代唯一的一个博尔赫斯作品中译本。该小说集收入了《玫瑰色街角的人》、《巴别图书馆》、《刀疤》、《不死的人》、《沙之书》等42篇小说，是80年代中国作家最主要的博尔赫斯读本。<sup>119</sup>

马里奥·巴尔加斯·略萨（Mario Vargas Llosa, 1936—）是60年代拉美文学“爆炸”的代表作家之一。1979年，《外国文艺》第6期发表了（赵）绍天的介绍文章《秘鲁作家略萨及其创作》。1981年，《外国文艺》在第3期上，刊登了巴尔加斯·略萨的结构主义小说名著《胡莉娅姨妈和作家》的节译。1982年，

<sup>117</sup> 同年11月，南开大学出版社出版了《加西亚·马尔克斯研究资料》（张国培编）。

<sup>118</sup> 1986年，博尔赫斯在日内瓦逝世，《世界文学》和《外国文学报道》等文学刊物迅速地给予报道。《外国文艺》在1986年第4期特别刊登了博尔赫斯的回忆录《我的回忆》（朱景冬译）。

<sup>119</sup> 90年代，博尔赫斯的主要作品全都翻译了过来。1996年，海南国际新闻出版中心出版了三卷本《博尔赫斯文集》（王永年等译），该文集分为“小说”、“文论自述”和“诗歌随笔”三卷。1999年，值博尔赫斯诞辰一百周年之际，浙江文艺出版社又推出了由林一安主编的五卷本《博尔赫斯全集》（王永年等译）。这套全集的编辑和翻译工作历时五年，共220万字，分为小说卷、诗歌卷上下两册、散文卷上下两册。全集中有一半以上的诗文都是第一次翻译成中文。《博尔赫斯全集》获得“第五届全国优秀外国文学图书奖”一等奖。

云南人民出版社出版了《胡利娅姨妈与作家》的全译本（赵德明等译）。1981年，外国文学出版社出版了赵绍夫译的长篇小说《城市与狗》。

巴尔加斯·略萨的代表作之一《绿房子》，出版有两种译本：一是云南人民出版社出版的韦平、韦宜译本（译名为《青楼》，1982），二是外国文学出版社出版的孙家孟、马林春译本（1983）。1983年，江苏人民出版社出版了巴尔加斯·略萨的长篇历史小说《世界末日之战》（赵德明等译）。1986年，北京十月出版社出版了孙家孟翻译的《潘达雷昂上尉与劳军女郎》（“内部发行”）。1988年，云南人民出版社出版了长篇小说《狂人玛伊塔》（孟宪臣、王成家译，列入“拉丁美洲文学丛书”）。1987年，《世界文学》第1期刊登了巴尔加斯·略萨的另一部长篇小说《酒吧长谈》第一部分（孙家孟译）。<sup>120</sup>

## 8、后现代主义小说的翻译<sup>121</sup>

俄裔美籍作家弗拉基米尔·纳博科夫的作品，80年代初翻译过来。1980年，《外国文艺》第5、6期上连载了他的长篇小说《普宁》（梅绍武译）（第二年，上海译文出版社出版了单行本）。《外国文艺》1980年第5期还刊登了他的短篇小说《机缘》（主万译）。1983年，《当代外国文学》第2期刊登了《云影》、《古堡》、《湖光》（王汉梁译）。1987年，《世界文学》第2期发表了“美国作家弗·纳博科夫专辑”，其中有小说《微暗的火》（梅绍武译）以及梅绍武撰写的〈浅论纳博科夫〉和美国赫·戈尔德的〈纳博科夫访问记〉。

纳博科夫的小说《洛丽塔》出版了多种中译本。1989年出版了4种译本，分别为河北人民出版社出版的华明、任生名译本（译名为《堕落病态的爱——罗丽塔》）、漓江出版社出版的黄建人译本、浙江人民出版社出版的彭晓丰、孔小炯译本和江苏文艺出版社出版的于晓丹、廖世奇译本。纳博科夫的另一部小说《黑暗中的笑声》，1987年漓江出版社出版了龚文庠译本。<sup>122</sup>

后现代主义代表作家约翰·巴思的作品翻译得不多，但翻译过来得较早。

<sup>120</sup> 1996年，长春时代文艺出版社推出了18卷《马里奥·巴尔加斯·略萨全集》（赵德明主编，列入“当代世界文豪书系·巨匠丛书”）。

<sup>121</sup> 以下作家属于何种流派难以归类，文学史论著一般笼统地称他们为“后现代主义小说家”。

<sup>122</sup> 1997年，长春时代文艺出版社推出的12卷《纳博科夫小说全集》。

上文已叙及，《外国文艺》1979年第4期发表了他的代表作《迷失在开心馆中》（吴劳译）。此外，《美国文学丛刊》1981年第2期发表了他的短篇小说《黄金梦》（董乐山译）。<sup>123</sup>

美国后现代主义作家**托马斯·品钦**（Thomas Pynchon, 1937 - ）80年代译介过来，先后出版的作品中译本有《万有引力之虹》（李国香节译，收入《外国现代派作品选》）、《拍卖第四十九批》（林疑今译，上海译文出版社，1989年）。

124

### 9、“广义现代主义”小说的翻译

对中国80年代文学影响较大的，还有一些“广义现代主义”作家，如福斯特、劳伦斯、海明威、索尔·贝娄等。这里对他们作品的翻译情况也作一介绍。

英国现代著名小说家**E. M. 福斯特**（Edward Morgan Forster, 1879 - 1970）1949年后在中国被视为反动作家，直到80年代，他的作品才重新开始翻译出版。1981年，花城出版社出版了他的文学讲演集《小说面面观》（苏炳文译），当时还只能作为内部发行。福斯特小说的翻译是在80年代中期以后。1988年，中国文联出版公司翻译出版了《天使不敢涉足的地方》（林林、薛力敏译）。福斯特的名篇《印度之行》，1988年翻译过来，重庆出版社出版了石幼珊等人翻译的首译本。

英国现代著名小说家**D. H. 劳伦斯**的作品在30年代曾有过一些介绍，并且还翻译出版了《查泰莱夫人的情人》。<sup>125</sup>1949年后，劳伦斯被视为是“颓废作家”，其作品自然禁止翻译出版。直到80年代初，他的作品才获得重新译介。1981年，《世界文学》率先译载了劳伦斯的中篇小说《狐》和短篇小说《请买票》（1981年第2期），并发表了赵少伟的长篇小说《戴·赫·劳伦斯的社会批判三部曲》，介绍劳伦斯的三部名著《儿子与情人》、《彩虹》和《恋爱中的女人》。

<sup>123</sup> 1992年，中国社会科学出版社出版了他的长篇小说《路的尽头》（王艾、修芸译，列入“当代美国小说丛书”）。该译本1998年由译林出版社重版，列入“美国后现代主义代表作丛书”。

<sup>124</sup> 2000年，译林出版社出版了他的长篇小说《葡萄园》（张文宇译，列入“译林世界文学名著·现当代系列”）。

<sup>125</sup> 饶述一从法译本转译，译者自刊，1936年由上海北新书局经销。

1983年,《外国文学》第3期上刊登了劳伦斯3首诗歌的中译:《白花》、《冬天的故事》和《归来》。同年,上海译文出版社出版了《劳伦斯短篇小说集》(主万等译),其中收入《普鲁士军官》、《菊花的幽香》、《马贩子的女儿》、《你抚摸了我》等15个短篇。此后,由于“清除精神污染”运动,劳伦斯的译介暂时停止。

80年代中期以后,劳伦斯的译介逐渐增多。1986年,湖南人民出版社重版了饶述一的旧译《查太莱夫人的情人》。<sup>126</sup>同年,花城出版社出版了《儿子与情人》(何焕群、阿良译)。1987年,《恋爱中的女人》出现了两种译本(长江文艺出版社的李建等人的译本和时代文艺出版社出版的庄彦译本)。同年,人民文学出版社出版了《儿子与情人》新译本(陈良廷、刘文澜译)。

1988年是劳伦斯作品翻译出版最多的一年,共出版了近10种译本,主要有:《劳伦斯中短篇小说选》(宋兆霖等译,漓江出版社)、《虹》(2种中译本,一是云南人民出版社出版的雪崖译本,二是四川文艺出版社出版的李建等人的译本)、《未婚少女与吉普赛人》(宋兆霖等译,漓江出版社)、《出走的男人》(即《艾伦的拐杖》,李建译,四川文艺出版社)、《恋女》(即《恋爱中的妇女》,郑达华等译,浙江文艺出版社)、《迷失的少女》(郑达华等译,广州文化出版社)、《牧师的女儿》(主万译,湖南人民出版社)、《性与可爱:劳伦斯散文选》(姚暨荣译,花城出版社)和《书信、日记及其他》(惠泉译,湖南人民出版社)。另外,1988年,花城出版社编辑出版的《译海》刊出了<审判《查泰莱夫人的情人》。1989年出版的劳伦斯的作品有:《白孔雀》(谢显宁等译,中国文联出版公司)、《荒原苦恋》(即《恋爱中的妇女》,毕冰宾译,北岳文艺出版社)、《误入歧途的女人》(李建译,四川文艺出版社)、《性与美:劳伦斯散文选》(于红远译,上海知识出版社)、《激情的自白:劳伦斯书信选》(金筑云等译,花城出版社)。

<sup>126</sup> 一年后,该小说被宣传部门认定为“色情小说”而被查禁,湖南人民出版社1989年遭撤销(90年代末恢复,但不再出版文艺类作品);出版社总编辑朱健受到行政处分。中国版本图书馆编的《1980-1986年翻译出版外国文学著作目录和提要》(重庆出版社,1999年,第2版,第681页)。对作品的介绍是:“作品主要描写查太莱夫人与家奴狩猎人梅洛士之间的性生活。”(《1980-1986年翻译出版外国文学著作目录和提要》,重庆:重庆出版社,1999年,第681页)。《查泰莱夫人的情人》全译本至今未获解禁,但90年代末出现了一种编译本《康妮·恰特里的感情历程》(朱波编译,远方出版社出版,1999)和节译本《查泰莱夫人的情人》(刘明译,2000,外文出版社,列入“世界经典名著节录丛书:中英文对照读物”)。

英国当代著名作家 W·戈尔丁 (William Gerald Golding, 1911—1993) 以深刻揭示人性的寓言体小说《蝇王》，获得 1983 年度诺贝尔文学奖。80 年代中国出版了 3 种《蝇王》中译本：浙江文艺出版社出版的陈瑞兰译本 (1985)，上海译文出版社出版的龚志成译本 (1985) 和北京十月文艺出版社出版的张镜译本 (1987)。

菲茨杰拉德的作品 1980 年开始译介过来，《世界文学》的第 5、6 期，连载了菲茨杰拉德的代表作《了不起的盖茨比》(巫宁坤译)；《外国文艺》第 2 期，刊登了小说《女儿当自立》和《“五一”节》。其他文学刊物也陆续译介费茨杰拉德的作品。<sup>127</sup>

1983 年，上海译文出版社出版了《菲茨杰拉德小说选》(巫宁坤等译)。该选本收入了长篇小说《了不起的盖茨比》以及《一颗象里茨饭店那么大的钻石》、《五一节》等 7 篇中短篇小说。同年，辽宁人民出版社出版了《了不起的盖茨比》的中译单行本 (译名为《大人物盖茨比》，范岳译)。

海明威 (1899—1961) 是文革结束后最早译介过来的外国现当代作家之一。1978 年，商务印书馆重印了海观翻译的《老人与海》(英汉对照本)。上文提及，1979 年，《外国文艺》1979 年第 4 期刊登了《乞力马扎罗山的雪》等 3 个短篇小说。此后，《世界文学》、《当代外国文学》、《外国文学》等期刊也陆续发表了海明威的作品。

海明威的代表作《老人与海》出版了多种译本，除海观译本外，80 年代出版的还有：吴劳译本(上海译文出版社，1987)、董衡巽译本(漓江出版社，1987)、吴钧燮等译本(人民文学出版社，1987)、李锡胤译本(四川文艺出版社，1987)。《丧钟为谁而鸣》的译本也出版了多种，先后出现了：程中瑞、程彼德译本(上海译文出版社，1982)、德玮、增瑚译本(译名为《战地钟声》，上海译文出版社，1982)、李尧、温小钰译本(译名为《钟为谁鸣》，内蒙古人民出版社，1982)。海明威的其他小说翻译出版的有：《永别了，武器》(林疑今译，上海译文出版社，1980)、《过河入林》(银星等译，春风文艺出版社，1989)、《太阳照常升起》(赵静南译，上海译文出版社，1984)、《伊甸园》(许其鹏译，作家出版社，1988)。

<sup>127</sup> 1981 年，《花城译作》第 1 集刊登了翁显良翻译的《重来金粉地》，《美国文学丛刊》第 1 期刊登了《一颗象里茨饭店那么大的钻石》，第 2 期又刊登了《冬天的梦》；《译林》第 2 期上刊登了《热血和冷血》(龚厚译译)；《外国文学》第 4 期上刊登了《重游巴比伦》(钱兆明译)，1982 年的第 9 期上，又刊登了《窝囊废》(孙强译)。



《海流中的岛屿》（葛德玮译，作家出版社，1987）《海明威短篇小说选》（鹿金等译，上海译文出版社，1981）剧本和小说合集《第五纵队及其它》（冯亦代译，江西人民出版社，1983）等。此外，《永别了，武器》和《丧钟为谁而鸣》还出版了数种缩写本、节译本。<sup>128</sup>

塞林格（J.D. Salinger, 1919—）的代表作《麦田里的守望者》，1963年9月曾由作家出版社以“内部出版”的形式出版过（施咸荣译）。1983年，漓江出版社重新出版了该译本。<sup>129</sup>80年代出版了2种塞林格小说选：《九故事》（聂建军等译，中国社会科学出版，1987）和《弗兰妮：塞林格中短篇小说集》（吕胜译，作家出版社，1988）。<sup>130</sup>

美国犹太作家艾·巴·辛格（Issac Bashevis Singer, 1904—1991）1978年获诺贝尔文学奖，引起了中国文学界的关注。1979年，《世界文学》和《外国文艺》的第2期，都推出了辛格小辑。<sup>131</sup>从1979年开始，辛格作品译本陆续出版，主要有长篇小说《卢布林的魔术师》（鹿金、吴劳译，上海译文出版社，1979）《庄园》（陈冠商译，山东人民出版社，1981）《冤家，一个爱情故事》（杨怡译，江西人民出版社，1982）《童爱》（孙强译，安徽人民出版社，1982）。另外，还出版了5种辛格小说选集。<sup>132</sup>

索尔·贝娄（Saul Bellow, 1905—）的作品，70年代末开始译介过来。1978

<sup>128</sup> 90年代中后期，上海译文出版社陆续出版了《海明威文集》。2000年4月，《海明威文集》全15卷16册全部出齐，共计350万字。该文集是中国迄今为止规模最大的一套海明威文集。

<sup>129</sup> 译本的“本书简介”中说：“在战后美国文学中，这部作品被认为是‘现代经典’之一，对美国青年发生广泛影响，许多学校将它列为必读书目，不少成年人也从中增进了对年轻一代的了解。小说通过十六岁中学生霍尔顿·考尔菲德第四次被开除出校后，只身在纽约游荡一天两夜的经历和感受，真实而生动地反映了中产阶级子弟的苦闷、彷徨和资本主义社会的丑恶、虚伪。”

<sup>130</sup> 80年代初，外国文学期刊上也刊登了塞林格的短篇小说，如《抓香蕉鱼的好日子》（李兆丰译，《世界文艺》，1982年第2期），《木匠们，把房梁抬高些》、《香蕉鱼的好日子》、《康涅狄格州的威格利大叔》（《外国文艺》1984年第2期）等。

<sup>131</sup> 《世界文学》上刊登了3篇短篇小说《市场上的斯宾诺莎》（董乐山译）、《皮包》（宗云译）、《奥勒和特露法——两片树叶的故事》（裘克安译）；《外国文艺》上刊登了5篇短篇小说：《傻瓜吉姆佩尔》（万紫译）、《市场上的斯宾诺莎》（方平译）、《掘墓人》（曹庸译）、《女巫》（鹿金译）、《弄妖术的人》（陈良廷译）。

<sup>132</sup> 分别为《辛格短篇小说集》（万紫等译，外国文学出版社，1980）《傻瓜吉姆佩尔》（刘兴安、张镜译，外语教学与研究出版社，1981）《山羊兹拉特》（刘兴安、张镜译，北京出版社，1983）《快活的一天》（星国译，山东少年儿童出版社，1984）《傻瓜的天堂》（希望出版社，1985）。

年,《外国文艺》第3期最早发表了《寻找格林先生》(汤永宽译)。接着,《世界文学》在1979年第4期发表了《赛姆勒先生的行星》的摘译。<sup>133</sup>80年代初,《现代美国文学研究》、《外国文学报道》等刊物,也翻译发表了索尔·贝娄的一些短篇小说。

80年代初,贝娄的长篇小说开始翻译出版,先后出版的有:《勿失良辰》(王誉公译,湖南人民出版社,1981)、《洪堡的礼物》(普隆译,江苏人民出版社,1981)、《赫索格》(宋兆霖译,漓江出版社,1985)、《雨王亨德森》(两种译本,一是重庆出版社1985年出版的蓝仁哲、陈蜀之译本,二是上海译文出版社1986年出版的诸曼译本)、《挂起来的人》(袁华清译,中国社会科学出版社,1987)。

**托马斯·曼**(1875—1955)作品,中国60年代曾翻译出版了长篇小说《布登勃洛克一家》。1980年,上海译文出版社出版了《托马斯·曼中短篇小说集》(刘德中、钱鸿嘉译),收入《死于威尼斯》、《托比阿斯·敏德尼克尔》、《到墓地的路》等8篇中短篇小说。1988-89年,上海译文出版社出版的“德语文学丛书”中,收入了托马斯·曼两部长篇小说中译本:《大骗子克鲁尔自白》(君余译)和《绿蒂在魏玛》(侯浚吉译,1989)。<sup>134</sup>

奥地利著名心理小说家**斯蒂芬·茨威格**(Stefan Zweig,1881—1942)的作品,只是在50年代初,翻译出版过他的历史小品集《历史的刹那间》和《巴尔扎克传》。1979年,人民文学出版社出版了《斯蒂芬·茨威格小说四篇》(张玉书译),收入了茨威格最著名的4篇小说《家庭女教师》、《一个陌生女人的来信》、《看不见的珍藏》和《象棋的故事》。80年代出版了5种茨威格小说选本。<sup>135</sup>茨威格的长篇小说《心灵的焦灼》,出版了3种译本。<sup>136</sup>另外,他的遗稿、长篇小说《富贵梦》也在1987年翻译出版(赵蓉恒译,人民文学出版社)。<sup>137</sup>

<sup>133</sup> 同期还刊登了陈焜的长篇评论文章《索尔·贝娄——当代美国文学的代表性作家》。

<sup>134</sup> 托马斯·曼的代表作《魔山》,90年代出版了两种中译本:1990年,漓江出版社出版了杨武能的首译本;1991年,上海译文出版社出版了钱鸿嘉的另一个译本。

<sup>135</sup> 分别为《一个陌生女人的来信》(王守仁等译,江苏人民出版社,1980)、《斯·茨威格小说选》(张玉书等译,外国文学出版社,1982)、《茨威格小说集》(高中甫、韩耀成译,百花文艺出版社,1982)、《茨威格传奇作品集》(郑开琪等译,江苏人民出版社,1983)、《里昂的婚礼》(张玉书译,人民文学出版社,1987)。

<sup>136</sup> 分别为:江苏人民出版的关耳等译本(译名为《永不安宁的心》,1982)、浙江文艺出版社出版的张玉书译本(译名为《爱与同情》,1983)、山西人民出版社出版的彭恩华译本(译名为《危险的怜悯》,1984)。

<sup>137</sup> 1998年,陕西人民出版社出版了一套7卷本的《茨威格文集》(高中甫主编)。2000年,

**海因里希·伯尔** 1972 年获得诺贝尔文学奖。1977 年，人民文学出版社以“内部发行”的形式，翻译出版了他的小说《丧失了名誉的卡塔琳娜·勃罗姆》（孙凤城、孙坤荣译）。伯尔的作品在 80 年代翻译出版了多种。80 年代初，出版了 3 种伯尔小说选集，分别为：《伯尔中短篇小说选》（潘子立等译，外国文学出版社，1980）、《伯尔短篇小说选》（姚保宗译，商务印书馆，1981）和《一次出差的终结》（王润荣等译，湖南人民出版社，1982）。1981 - 1983 年，上海译文出版社陆续出版了伯尔的 3 部长篇小说《莱尼与他们》（杨寿国等译，1981）、《小丑之见》（高年生等译，1983）和《一声不吭》（钱鸿嘉译，1983）。1984 年，湖南人民出版社出版了《小丑之见》的另一个译本（译名为《小丑汉斯》，余秉楠译）。1986 年，广东人民出版社出版了中篇小说《早年的面包》（林笳等译）。1987 年，外国文学出版社出版了长篇小说《保护网下》（倪诚恩、赵登荣译）。<sup>138</sup>

**君特·格拉斯**（Gunter Grass, 1927—）1999 年获得诺贝尔文学奖，成为二战后第四位获得诺贝尔文学奖的德语作家。1980 年，《外国文艺》第 1 期刊登了格拉斯的长篇小说《鲮鱼》节译（潘再平译）；《世界文学》在同年第 3 期，译载了格拉斯的短篇小说《左撇子》（胡其鼎译）。1987 年，《世界文学》第 6 期推出了“联邦德国作家君格拉斯专辑”，刊登了其长篇小说《鼠与猫》（节译，蔡鸿君译）、报告文学《最底层》（选译）等。

**钦吉斯·艾特玛托夫**是 80 年代对中国作家影响较大的苏联当代作家。<sup>139</sup>1980 - 1986 年间，外国文学出版社出版了 3 册《艾特玛托夫小说集》（力冈等译），其中收入《查密莉雅》、《白轮船》、《花狗崖》、《永别了，古利萨雷》、《第一位老师》等 19 篇小说。

80 年代，中国一直跟踪翻译艾特玛托夫的作品。艾特玛托夫长篇小说《一日长于百年》1980 年底发表，一年后，新华出版社就推出了该小说中译本（张

---

北京华夏出版社又出版了 8 卷本《斯台芬·茨威格集》。

<sup>138</sup> 90 年代末，上海译文出版社编辑出版了一套《伯尔文集》，收入了 4 部长篇小说：《小丑之见》、《一声不吭》、《无主之家》和《亚当，你到过哪里？》。

<sup>139</sup> 60 年代，中国曾翻译过艾特玛托夫的作品。60 年代初，力冈翻译了艾特玛托夫的成名作、中篇小说《查密莉雅》，发表在《世界文学》1961 年第 1 期上。1965 年作家出版社翻译出版过《艾特玛托夫小说集》（陈韶廉等译，内部发行）。文革期间，他的名作《白轮船》以“内部发行”的形式翻译出版（1973），不过那时翻译这本书是为了借题发挥，批判苏修的人道主义。

会森等译，1982）。1986年，湖南人民出版社出版了另一种译本（译名为《布兰雷小站》。高山、晓歌译）。他的另一部长篇小说《断头台》出现了4种译本。该小说1986年问世，第二年，外国文学出版社、漓江出版社、湖南人民出版社分别出版了冯加、李桅、张永全等人的3种译本；1988年，重庆出版社又出版了一种新译本（徐立群、张祖武译）。1989年，人民文学出版社出版了力冈翻译的《白轮船：故事外的故事》。

**阿尔贝托·莫拉维亚**（Alberto Moravia, 1907—1990）是意大利当代著名作家。80年代之前，中国对他的译介不多。<sup>140</sup>80年代，《外国文艺》、《世界文学》、《外国文学》、《外国文学季刊》等外国文学期刊都先后转载过他的短篇小说。1983年，外国文学出版社出版了《莫拉维亚短篇小说选》（收入短篇小说30篇，吕同六译）。1986年，上海译文出版社出版了他的长篇小说《冷漠的人》（袁华清译）。同年，湖南人民出版社出版了他的中篇小说《恩爱夫妻》（刘秋玲译）。莫拉维亚的长篇小说《罗马女人》，80年代出版了两种译本，分别为：山东文艺出版社出版的孙致礼、尹礼荣译本（译名为《罗马女人：一个西方妓女的自白》，1987）湖南文艺出版社出版的陆林译本（译名为《深渊中的神女：一个欧洲妓女的悲惨生涯》，1989）。

意大利当代作家**伊塔洛·卡尔维诺**（Italo Calvino, 1923—）的作品60年代初曾有译介。<sup>141</sup>1981年，上海译文出版社翻译出版了卡尔维诺的《我们的祖先》三部曲中的第一部《一个分成两半的子爵》（刘碧星、张宓译）。

值得一提的是，80年代初的西方（后）现代主义文学传播中，袁可嘉、董衡巽、郑克鲁选编的《外国现代派作品选》发挥了重要的作用。该选本1980年开始陆续编辑出版，分为4册8卷，1980年出版第1册（上下），1981年出版第2册（上下），第3册（1983）和第4册（1985）时，因“清除精神污染运动”而改为“内部发行”。<sup>142</sup>《外国现代派作品选》第一、二册<sup>143</sup>此后又分别重印了

<sup>140</sup> 1962年，《世界文学》第1、2期合刊上曾翻译发表过他的3篇短篇小说。

<sup>141</sup> 1961年《世界文学》第8、9期合刊上，曾刊登了他的短篇小说《月亮和“兰地酒”》。

<sup>142</sup> 《外国现代派作品选》第一册出版时（1980），书前有袁可嘉撰写的〈前言〉（1979年12月）。〈前言〉中说：“对于西方现代派文学，我们必须坚持一分为二、实事求是的精神。它在思想上和艺术上都有两重性：它有曲折地反映现实矛盾现象的一面，也有掩盖这种矛盾实质的一面；它常常把具体社会制度下的矛盾扩大化、抽象化为普遍而永恒的人的存在问题或人性问题；它把不公正的社会制度、不合理的社会关系所造成的痛苦

3次和2次，各卷印数总计达17万以上。这套作品选选材比较全面（尽管有的作品是节译），但现代主义、后现代主义各个流派的代表作品都有入选，很多读者通过该作品选，了解了西方现代主义、后现代主义文学的概貌。

80年代的（后）现代主义翻译文学，为中国当代作家展示了前所未见的文学景观。他们对（后）现代主义翻译文学的称赞、模仿、借鉴，促使了新的翻译文学经典的形成。

---

和悲剧说成是不可改变的‘生之痛苦’。……在艺术方法上，现代派文学有所创新，有所成就，也有破坏，有所危害。……我们今天有选择地介绍现代派文学的代表作品，目的不是要对它瞎吹乱捧，生搬硬套，而是首先要把它有选择地拿过来，了解它，认识它，然后科学地分析它，恰当地批判它，指出它的危害所在，同时也不放过可资参考的东西。”（<前言>，《外国现代派作品选》第一册，上海文艺出版社，1980年，第26页。）但是在编辑出版第四册时，因全国正在开展反对资产阶级自由化运动，袁可嘉在新加的<引言>（1983年11月）中，口气也“严厉”起来：“西方现代派文学是资产阶级性质的，除了一小部分作品以外，它所表达的世界观、人生观和美学观都属于资产阶级思想体系，特别是它所传播的无政府主义、个人中心主义、人性论、人道主义、悲观主义、色情主义和主观唯心主义的美学思想都可能产生严重的腐蚀作用，不加批判地吸收它的思想影响，不加区别地鼓吹它的美学原则和艺术方法，无原则地吹捧它的创新和‘自我表现’，都会带来严重的危害。我们对此应该有所认识。”（<引言>，《外国现代派作品选》第四册，上海文艺出版社，1985年，第4页。）

<sup>143</sup> 第一、二两册在1982-1986年期间重印时，也改为“内部发行”。

## 第六章 经典的颠覆与重构：中国当代翻译文学经典视野中的（后）现代主义翻译文学

关于“经典”，学术界目前还没有一个普遍认同的界定，一般认为，“经典”是指具有典范意义的作品。至于“翻译文学经典”，有三种含义，一是指翻译文学史上公认的杰出译作；二是指翻译过来的世界文学名著；三是指在译语文学系统中被“经典化”(canonized)了的外国文学(翻译文学)作品。这里所指的，是第三种含义上的“经典”。本文不用“外国文学经典”一词，而用“翻译文学经典”，一是因为五六十年代经典化了的外国文学作品不一定是世界文学名著，二是因为在中国当代文学系统中，绝大部分作家和读者都是通过翻译作品来接触“外国文学”的，在大多数情况下，“外国文学”实际上指的就是翻译文学，另外，“翻译文学经典”概念更能体现译语文化多元系统在外国文学经典化方面的作用。

从翻译文学经典的变化，可以分析出经典建立和重建的背后译语文化的操纵。从中国当代翻译文学经典变迁的角度来考察（后）现代主义文学翻译，就更可看出（后）现代主义翻译文学对中国文化多元系统的影响。

### 第一节 意识形态的操纵与利用：50 - 70 年代中国翻译文学经典的建立

关于“经典”的讨论，涉及以下这些问题：谁确立经典？依何标准确立？为何确立？有何效应？等等。

1949年后，本着“政治标准第一，艺术标准第二”的文艺标准，主流意识形态以“优秀”和“进步”为名操纵着翻译选择，将文学翻译控制在为政治服务的运行轨道，由此建立起符合政治意识形态规范的翻译文学形式库。

虽然勒菲弗尔提出的“三因素”中，诗学也是制约文学翻译的一种力量，但在政治意识形态处于文化多元系统中心地位的情况下，诗学本身也受制于政治意识形态。另外，由于社会主义现实主义的政治诗学性质，诗学规范与意识

形态规范有很大的同一性，它们构成了一种合谋关系，共同操纵了文学翻译，以维护和强化政治权力话语。

文努提（Lawrence Venuti）指出：“外国文本翻译选择上和翻译策略上的精心谋划能够改变或巩固译语的文学经典、观念范式、研究方法、分析技能和商业行规。”<sup>1</sup>政治意识形态以“优秀”和“进步”为名操纵的翻译选择规范，建构了一个符合主流意识形态的翻译文学文库（inventory of translated literature）。这些翻译作品，因其对意识形态利用价值不同，因此在翻译文学系统中的地位也就不同。正如埃文·佐哈尔（Itamar Even-Zohar）所说：“翻译文学本身也有层次之分……在某部分翻译文学占据中心位置的同时，另一些部分的翻译文学可能处于边缘位置。”<sup>2</sup>处于中心地位的作品就有可能被经典化，成为翻译文学经典。另外，埃文—佐哈尔还提出了“静态经典”（static canons）和“动态经典”（dynamic canons）的概念。按他的界说，“静态经典”的意义只停留在文本层面，即只是因其在世界文学史上的文学声誉，译语才把它们看成是经典，但它们的“文学能产性已经终结”，“缺乏影响力和效率”<sup>3</sup>，说得更明确些，就是“它们既不能满足当下流行的文学规范，又不能提供新文本创作的有效范式”<sup>4</sup>；而“动态经典”则不然，它们的意义是在模式层面，即能为译语文化、文学系统提供一个“能产（productive）的原则”，起创作典范作用。“对于系统进程来说，第二种经典化才是最关键的。”<sup>5</sup>

那么，中国五六十年代哪些作品处在翻译文学系统的中心，哪些处于边缘？或者说，翻译文学“经典”和“动态经典”是依据什么标准来建立的呢？

在政治意识形态的操纵下，五六十年代中国形成了一套文学“等级”观念。这套观念认为，狄更斯、萨克雷、夏洛特·勃朗蒂、巴尔扎克的文学地位要高于左拉，因为前者体现了马克思、恩格斯总结和赞扬的现实主义“典型化”的原则，而后者有“自然主义”倾向；小林多喜二、尼克索等作家的地位高于高尔斯华绥、托马斯·曼，因为，虽然后者是“批判现实主义作家”，但前者是无

<sup>1</sup> Lawrence Venuti, *The Scandals of Translation: Towards An Ethics of Difference*, p.68.

<sup>2</sup> 伊塔马·埃文—佐哈尔：〈翻译文学在文学多元系统中的位置〉，《西方翻译理论精选》，第121页。

<sup>3</sup> 伊塔马·埃文—佐哈尔：〈多元系统论〉，第28页。

<sup>4</sup> Rakefet Sheffy, “The Concept of Canonicity in Polysystem Theory,” *Poetics Today* 11:3 (1990), p.517.

<sup>5</sup> 同注3，第27页。

产阶级作家，更具有“进步性”；拜伦、雪莱高于华兹华斯、济慈，因为根据高尔基对“积极浪漫主义”和“消极浪漫主义”的界说，<sup>6</sup>前者属于“积极浪漫主义”诗人，后者属于“消极浪漫主义”诗人。<sup>7</sup>归纳起来，这种文学等级结构可以这样来表述：现实主义文学高于非现实主义文学；批判现实主义文学和积极浪漫主义文学高于一般现实主义和浪漫主义文学；社会主义现实主义和无产阶级文学又高于批判现实主义文学和积极浪漫主义文学，处于文学等级金字塔的顶端。这种文学等级观念是“政治标准第一，艺术标准第二”标准的具体化，作品地位的高低首先取决于它们与政治意识形态关系的密切程度。处于文学等级金字塔顶端的社会主义现实主义和无产阶级文学作品对政治权力话语最具有可利用性，因此也就被经典化，并成为动态经典。

文学体制对动态经典的建立起了重要作用。文学权力机构对某些翻译作品的宣传和表彰，是树立动态经典的重要手段。

1949年后，中国政治、外交上向苏联“一边倒”，文艺政策也仿效苏联的做法。国家宣传部门开动机器，大力宣传苏联文学的创作成就，认为苏联社会主义现实主义是世界上“最先进”的文学，因此也是中国作家“学习的最好范本”。<sup>8</sup>在这种宣传、鼓动下，苏联文学被普遍“经典化”。而那些获得斯大林奖金的文学作品，更受到了广泛赞誉和推崇。这些作品往往是“抢译”的对象，一般在很短的时间内就得到翻译出版，并且往往有不只一种译本。下面以谢苗·巴巴耶夫斯基、苏洛夫作品翻译为例，来说明经典化的过程。

苏联当代作家谢苗·巴巴耶夫斯基（S.P.Babayevsky,1909 - ）在二战后连续发表了长篇小说《金星英雄》（1947 - 1948）和《光明普照大地》<sup>9</sup>（第一部1949年出版，第二部1950年出版），这三部长篇小说分别在1949、1950、1951年获得斯大林奖金。这几部作品出版后，中国就很快翻译了过来。《金星英雄》在1949 - 1953年出现了4种中译本，《光明普照大地》也出现了两种译本。文艺部门还召开座谈会，对这些作品给予高度评价。

苏洛夫（A.Solov,1910 - ）是苏联当代剧作家。他在1951年发表了四幕剧

<sup>6</sup> 高尔基：《我怎样学习写作》（戈宝权译）（北京：三联书店，1951年），第11 - 12页。

<sup>7</sup> 参见洪子诚：《中国当代文学史》，第21页。

<sup>8</sup> 参见周扬：《社会主义现实主义——中国文学的道路》、《为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗》，《周扬文集》第2卷（北京：人民文学出版社，1985年）。

<sup>9</sup> 又译为《光明照耀大地》、《地上的光明》。



《莫斯科的黎明》。这部剧作以工业生产为主题，描写苏联工人反对保守，积极发挥创造性提高产品质量。该剧作发表的当年就获得了斯大林奖金，中国这边因此也出现了抢译现象，1951、1952年两年间，就出现了该剧作的6种译本，<sup>10</sup>并被搬上了中国舞台。<sup>11</sup>

以上三部作品都是根据当时“无冲突论”创作原则创作的，即只写现实生活中光明的一面，而不涉及其不足之处。这些作品获得了斯大林奖金，成为苏联文学系统的典范。中国在很短的时间内将它们翻译过来，并在报刊上发表了诸如《社会主义现实主义剧作的典范》、《向《金星英雄》学习表现人民和生活》等赞扬文章。<sup>12</sup>可以看出，这样做是有意将这些作品树立为中国作家创作的典范。

翻译文学经典确立的另一种方式，就是编制外国文学参考书目，或者将意欲经典化的作品编入大学教材。<sup>13</sup>

1957年7月，中国作家协会主席团第7次扩大会议通过了“文艺工作者学习政治理论和古典文学的参考书目”，“书目说明”中说，编制该书目的目的“是为了帮助文艺工作者选择读物，以便有系统有计划地进行自修而开列的。”作品遴选的原则是“只开列了最有社会影响的一些作家的代表作品”。该书目的“外国文学部分”共开列了102种作品，其中“俄罗斯和苏联部分”开列的作品最多，达34种。耐人寻味的是，“书目说明”中明确说明“所开列的文学作品，只限于古典作品。”<sup>14</sup>但高尔基、马雅可夫斯基、罗曼·罗兰、<sup>15</sup>巴比塞、<sup>16</sup>萧伯纳、杰克·伦敦<sup>17</sup>等现代作家的作品也列入了其中。书目中开列的莎士比亚、巴尔扎克、莫里哀、雨果等经典名家作品，如以上分析，在五六十年代只具有“静态经典”的意义，中国文学系统真正期许的，是高尔基、马雅可夫斯基等当代作家的作品，将这些作家作品列入“古典文学名著”书目，明显是将它们作为

<sup>10</sup> 其中有的是根据《苏联文学》杂志1951年7月号英文版译出。

<sup>11</sup> 参见陈建华：《20世纪中俄文学关系》，第200页。

<sup>12</sup> 同上，第192页。

<sup>13</sup> 正如勒菲弗尔所说：“改写者无论是翻译、撰写文学史，还是编写参考书、文集，或进行批评、编辑，都是在一定程度上改编、操纵原文，使之符合他们时代的主流意识形态和诗学，或者其中之一。这在集权国家可能最为明显。”（André Lefevere, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, p.8.）

<sup>14</sup> 《文艺工作者学习政治理论和古典文学的参考书目》，《文艺学习》1954年第5期，第3-6页。

<sup>15</sup> 开列的作品是《约翰·克利斯朵夫》。

<sup>16</sup> 开列的作品为《火线下》。

<sup>17</sup> 开列的作品为《铁蹄》。

“动态经典”，为当下的文学树立创作典范。

高等教育的传播是建立经典的“最明显也最有效的”的形式。<sup>18</sup>作为高等学校教材的外国文学作品选，其选目更能看出这一时期中国对外国文学的价值取向。

50年代只出版了一种外国文学作品选，即1955年东北师范大学教务处教材科编选出版的《外国文学》（李忠玉编，上下册）。该选本所选的全部都是外国古典文学作品。<sup>19</sup>60年代初出版的周煦良主编的《外国文学作品选》<sup>20</sup>，被指定为高校试用教材，影响较大。该《作品选》分为4卷，前3卷是古代和近代文学部分，收入的有希腊、罗马、印度、阿拉伯、日本、波斯、法国、德国、俄国、意大利等古代和近代文学名著的片断，第4卷是“现代部分”，选入的是苏联、阿尔巴尼亚、罗马尼亚、捷克斯洛伐克、朝鲜、日本、加纳、墨西哥、丹麦、美国等10国17位作家的23篇作品（片断）。作为教材，《外国文学作品选》选收作品自然有限，但从选目还是可以明显看出世界文学经典的认同与政治意识形态的关系，比如第4卷中，社会主义国家的文学作品就占了主要部分。

如果我们将50年代的“参考书目”和60年代的《作品选》选目作一下比较、对照，就可以清楚地看出意识形态对经典构成的操纵。罗曼·罗兰、法朗士、巴比塞、萧伯纳等作家的作品，50年代初曾被“破格”列入“古典文学参考书目”，到了60年代，这些作品受到了批判，因此《作品选》不再选入。文革后，意识形态出现了改变，《外国文学作品选》的选目也就随之进行了调整。1979年，上海译文出版社重新出版《外国文学作品选》时，删去了阿尔巴尼亚、捷克斯洛伐克、加纳等国的4篇作品，增加了法国的罗曼·罗兰、法朗士，英国的萧伯纳、高尔斯华绥，德国的托马斯·曼、卡夫卡，南斯拉夫的安德力奇等作家的14篇作品（片断）。

选目的变化，反映了不同时期中国主流文学对外国文学的态度的变化，也

<sup>18</sup> André Lefevere, *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*, p.22.

<sup>19</sup> 其中选入《希腊神话》（苏联米舒林编著）、《史诗》（节录）、阿里斯托芬的《骑士》、但丁的《神曲——地狱篇》（节录）、薄伽丘的《十日清谈》（节录）、歌德的《浮士德》（节录）、雨果的《欧那尼》（节录）、《巴黎圣母院》（节录）、诗8首、拜伦诗歌10首、巴尔扎克的《高老头》（节录）、狄更斯的《劳苦世界》（节录）、海涅的《德国——一个冬天的童话》（节录）。

<sup>20</sup> 《外国文学作品选》（1-4卷）由周煦良主编，上海文艺出版社1961-1963年陆续出版。

可看出中国主流文学观念的嬗变。同时，由于 40 年代末到 70 年代末诗学的政治意识形态性质，选目的变化也反映出政治意识形态环境的变化。

在主流意识形态和诗学的推许下，高尔基的《母亲》、《海燕》，奥斯特洛夫斯基的《钢铁是怎样炼成的》<sup>21</sup>、科斯莫捷米扬斯卡娅的《卓娅和舒拉的故事》<sup>22</sup>、法捷耶夫的《青年近卫军》、马雅可夫斯基的《列宁！》、《好！》、比留柯夫的《海鸥》<sup>23</sup>、巴巴耶夫斯基的《金星英雄》、《光明普照大地》、潘菲洛夫的《磨刀石农庄》、尼古拉耶娃（Galina Nikolayeva, 1911—1963）的《拖拉机站站长和总农艺师的故事》，以及英国伏尼契（Ethel Lillian Voynich, 1864—1960）的《牛虻》<sup>24</sup>、捷克尤·伏契克（J. Fucik, 1903—1943）的《绞刑架下的报告》<sup>25</sup>、日本小林多喜二的《蟹工船》、《党生活者》，德永直的《静静的群山》、《没有太阳的街》等，都先后成为五六十年代中国翻译文学的经典。

我们现在再来考察一下世界古典文学名著在五六十年代中国的地位。

早在 40 年代末，中国左翼文学文艺界对 40 年代以来的翻译状况，主要是对国统区的翻译状况进行了检讨和反思。他们认为，欧洲古典文学作品无论是意识形态还是文艺思想方面，已不符合左翼文学对文学翻译选择的要求。1948 年，香港的《大众文艺丛刊》发表了由邵荃麟执笔的〈对于当前文艺运动的意见〉，文中就“特别指出”了 40 年代翻译欧洲“资产阶级的古典文艺”的问题：“一九四一年以后，十九世纪欧洲的资产阶级的古典文艺在中国所起的巨大影响。大量的古典作品在这个时候翻译过来了。托尔斯太（即托尔斯泰——引者）、弗罗贝尔（即福楼拜——引者），被人们疯狂地、无批判地崇拜着。研究古典作品的风气盛极一时。安娜·卡列尼娜型的性格，成为许多青年梦寐追求的对象。

<sup>21</sup> 梅益译的《钢铁是怎样炼成的》译本 1949 年后分别由三联书店、人民文学出版社、少年儿童出版社出版，1949 - 1965 年间重印了 48 次，总印数达 150 多万册。

<sup>22</sup> 《卓娅和舒拉的故事》出版有 3 种译本（其中 2 种是节译本），1952 - 1958 年期间的总印数达 206 万册。

<sup>23</sup> 1954 年中国青年出版社翻译出版，各种报刊发表了 30 多篇赞扬该小说文章。1956 年，上海人民出版社还出版了《向〈海鸥〉学习》一书。

<sup>24</sup> 该译本为李俚民译，中国青年出版社 1953 年出版。此后多次重印，到 1979 年为止，总印数高达 130 多万册，成为 50 - 70 年代出版发行量最高的英国文学中译本。

<sup>25</sup> 《绞刑架下的报告》在五六十年代中国，与《钢铁是怎样炼成的》、《牛虻》齐名，也是作为青少年政治思想教育的经典读物。《绞刑架下的报告》出现了两种译本，都是在 1952 年出版。这两种译本都是转译本，一种是刘辽逸从俄译本转译，另一种是陈敬容从法译本转译（冯至根据德译本校订），这两种译本总印数达 60 万册。另外，1955 年中国青年出版社还出版了《伏契克文集》（张昌、刘辽逸根据俄译本转译），印数也达 4 千册。

在接受文艺遗产的名义下，有些人渐渐走向对旧世纪意识的降伏。于是旧现实主义、自然主义以及其他过去的文艺思想，一齐涌入人们的头脑里，而把许多人征服了。这个情形，和战前国际革命文艺思想对我们的影响相比较，实在是一种可惊的对照。”<sup>26</sup>《大众文艺丛刊》是当时南来的左翼作家在香港创办的刊物，<sup>27</sup>这些作家中有的在 50 年代的文学机构中身居要职，比如邵荃麟就成为中国作协的负责人。因此从这篇文章也可看出 50 年代中国主流文学对待欧洲古典文学的态度。

50 年代，在“批判地继承”世界文学遗产的口号下，但丁、莎士比亚、塞万提斯、雨果、斯丹达尔、狄更斯、哈代、勃朗特姐妹等欧洲古典名家作品也有一定的翻译（其中大部分是 20 世纪上半期译本的重版、重印本），但它们在当时只是作为“静态经典”，因为主流文学对其“思想倾向”甚为怀疑：

为了批判接受，为了借鉴，我们对于外国文学遗产，特别要首先看清楚其中这一部分或那一部分的思想究竟怎样，……外国当代作品的思想面目，我们还比较容易看得分明；加上了时代距离的过去作品就需要我们化更多的功夫才能在思想意义上加以识别。我们从今日的高度看这些作品，本着‘政治标准第一’的精神，首先分析其中的思想倾向，也就成为我们的特别迫切的课题。<sup>28</sup>

研究者出于政治安全的考虑，在评价外国古典文学作品时，一般都采取“宁左勿右”的批评态度，即使有所肯定，也只是说它们具有对封建主义或资本主义批判的意义。在这种政治功利化的批评影响下，出现了“托尔斯泰没得用”之类的言论。论者的理由是：“托尔斯泰不会反映我们的时代。如果让托尔斯泰来到今天，他不见得能把我们的时代反映好，更谈不到准确和成为‘艺术精品’了。”<sup>29</sup>见微知著，从该言论可以看出当时中国对待外国古典文学的态度和文学的政治化倾向。

50 年代后期，外国文学界的权威人士开始指出欧美古典文学的“危害性”。1957 年反右运动时，冯至发表了〈从右派分子窃取的一种“武器”谈起〉，文中

<sup>26</sup> [邵]荃麟：〈对于当前文艺运动的意见——检讨·批判·和今后的方向〉，《大众文艺丛刊》第 1 辑（香港）（1948 年 3 月出版）。发表时署名为“本刊同人，荃麟执笔”。转引自谢冕、洪子诚主编：《中国当代文学史料选（1948 - 1975）》，第 9 页。

<sup>27</sup> 《大众文艺丛刊》创办于 1948 年 3 月，1949 年 1 月停刊，共出版 6 辑，由周而复、邵荃麟、冯乃超主编。郭沫若、茅盾、胡乔木等都在《大众文艺丛刊》上发表过文章。

<sup>28</sup> 卞之琳、叶水夫、袁可嘉、陈蔡：〈十年来的外国文学翻译和研究工作〉，《文学评论》1959 年第 5 期。

<sup>29</sup> 谭微：〈托尔斯泰没得用〉，《新民晚报》1958 年 10 月 6 日。

说，一些“右派分子”在“向党进攻”的时候，会引用外国文学作品中的名句作为武器。他说，“值得注意的是，从中国古典文学、苏联文学、以及中国现代文学中窃取武器的，则非常稀少”。文中还提到，罗曼·罗兰的《约翰·克里斯多夫》、梅里美的《盖尔曼》（即《卡门》——引者）、斯丹达尔的《红与黑》等作品，因其“艺术上的成功和感人的艺术形象”，曾经对青年起过“迷惑作用”。“这些富于反抗精神、追求绝对的自由和爱、倡导超人式的个人英雄主义的作品”使一些青年“竟忘记了自己是社会主义时代的青年，而一度丧失了立场”。

30

到了60年代，曾经为主流意识形态赞扬和推崇的古典文学名著，如《简爱》、《呼啸山庄》、《苔丝》、《红与黑》等，也遭到质疑和批判。<sup>31</sup>冯至说：“建国以来文艺战线上一系列的批判斗争，其中所批判的资产阶级文艺思想几乎都和欧洲十九世纪批判现实主义文学有着血缘关系。”“欧洲十九世纪批判现实主义文学可以说是以个人主义为中心的形形色色资产阶级思想的总汇。”批判现实主义作家的作品中“普遍存在的”是“悲观主义、虚无主义、个人至上主义等思想”。因此，“现在应该是给欧洲十九世纪批判现实主义文学重新评价的时刻了。”<sup>32</sup>

## 第二节 五六十年代翻译文学动态经典的意识形态和诗学功能

我们在分析了五六十年代翻译文学经典确立方面“谁确立的经典”？“依何标准确立？”的问题后，再来探讨经典的“为何确立？有何效应？”等问题。

在上文分析意识形态对翻译选择和经典形成的操纵，实际上已经涉及意识形态操纵经典形成的意图。翻译文学“经典”的文化功能，实际上就是意识形态操纵目的的具体实现。勒菲弗尔指出：“意识形态经常由赞助人或委托和出版

<sup>30</sup> 冯至：〈从右派分子窃取的一种“武器”谈起〉，《人民日报》1957年11月21日。

<sup>31</sup> 叶水夫：〈外国文学名著中的一项奠基性工程——忆《外国文学名著丛书》、《外国文艺理论丛书》和《马克思主义理论丛书》的翻译出版工作〉，《中国翻译》2001年第1期，第54页。

<sup>32</sup> 冯至：〈外国文学工作者在毛泽东思想的旗帜下前进〉，《世界文学》1966年第1期，第182-94页。

译作的人和机构强化。”<sup>33</sup>意识形态将那些具有较高利用价值的作品推向了“动态经典”的位置，因为它们不仅能丰富意识形态话语，还能提供一种话语生产模式，使中国文学系统能“紧守由它[们]经典化的性质”，<sup>34</sup>生产出有利于主流意识形态话语，以增强意识形态话语的权威性，维护其政治权力的主导地位。

五六十年代的翻译文学经典具有双重功能：一方面是借助这些“经典”，丰富意识形态话语空间，强化意识形态权力话语的权威性，因为“现实主义的审美领导权是借助政治威权而建立其地位，而威权政治也需要现实主义建构意识形态为其服务”；<sup>35</sup>另一方面是为文学创作树立典范。上文论述过，五六十年代的文学生产普遍具有意识形态化特征，翻译文学“经典”的意识形态和诗学功能实际上是二而为一的一体两面。上文提及的高尔基、马雅可夫斯基、奥斯特洛夫斯基、法捷耶夫、科斯莫捷米扬斯卡娅、巴巴耶夫斯基、比留柯夫、潘菲洛夫、尼古拉耶娃、伏尼契、伏契克、小林多喜二、德永直等作家的作品，在当时的文化语境中，不仅对文学创作产生了影响，成为文学创作的典范，同时也是意识形态的经典。<sup>36</sup>有的翻译文学“经典”就是作为青少年共产主义思想教育的“很好的教材”，而被选入了中学文学（语文）课本的。<sup>37</sup>

如果把中国五六十年代的创作文学和苏联翻译文学中的“经典化”文本进行比照，<sup>38</sup>可以发现，它们在思想内容或创作方法上形成了一种互文关系。互文关系的形成，正是苏联翻译文学“动态经典”影响的结果。

政治意识形态为了维护自身的权力地位，将苏联的社会主义现实主义文学

<sup>33</sup> André Lefevere, ed., *Translation/History/Culture : A Source Book*. London: Routledge. 1992.p.14.

<sup>34</sup> 伊塔马·埃文-左哈尔：《多元系统论》，第25页。

<sup>35</sup> 陈晓明：《经典焦虑与建构审美霸权》，《山花》2000年第9期，转引自《中国现代、当代文学研究》（中国人民大学复印资料）2001年第1期，第59页。

<sup>36</sup> 这种情形也正好验证了埃文-左哈尔对多元系统运作的假说，即系统之间“互相交叉，部分重叠，在同一时间内各有不同的选择，却又互相依存，并作为一个有组织的整体而运作”。（伊塔马·埃文-左哈尔：《多元系统论》，第20页。）

<sup>37</sup> 如《1955年初级中学文学教学大纲（草案）》就明确指出：“苏联文学是世界上最先进的文学，是社会主义现实主义创作的范例，是对我国青年进行共产主义思想教育的很好的教材。”

<sup>38</sup> 比如：《钢铁是怎样炼成的》、《卓娅和舒拉的故事》、《海鸥》/《把一切献给党》、《高玉宝》、《青春之歌》、《青春万岁》；《母亲》、《夏伯阳》、《铁流》、《青年近卫军》/《红岩》、《林海雪原》、《铁道游击队》；《静静的顿河》、《未开垦的处女地》、《磨刀石农庄》/《创业史》、《山乡巨变》、《艳阳天》、《金光大道》；《土敏土》/《百炼成钢》、《乘风破浪》；《收获》、《拖拉机站站长与总农艺师的故事》、《区里的日常生活》/《组织部新来的年青人》、《在桥梁工地上》；《光明照耀大地》、《莫斯科的黎明》/《明朗的天》、《十三陵畅想曲》、《海市》、《雪浪花》、《荔枝蜜》。

“代表作”推举为经典，从而起到维护和丰富自身话语的作用。而随着文化语境的改变，旧有的文学形式库一旦不再符合自身的需要，文化多元系统“又会更改经典化性质的形式库，以维持控制权。”<sup>39</sup>因此，五十年代末，中国为了适应大跃进形势的需要，同时也是想与苏联的文艺政策拉开距离，而提出了“革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合”的文艺创作原则，此后又衍生出“主题先行”、“三突出”等文艺理论主张。这种理论指导下产生的经典就是文革期间树立的八个“样板戏”。这八个“红色经典”既是文艺创作系统中的“革命样板”（经典形式库），同时也是对五六十年代中国文学系统中的经典形式库的解构。“两结合”和“三突出”的文学创作规范，是当代中国极左政治思潮下的产物，文学翻译无法依据这些新的诗学规范在外国文学中找到经典文本。因此，文革期间翻译文学系统的“经典形式库”出现空缺。“任何文学系统，如果连‘最低’容量的形式库也没有，就根本不能运作。”<sup>40</sup>文革后期，最高政治当局对文艺状况表示了不满，<sup>41</sup>因此才陆续出版了一些翻译作品。大部分作品都是“内部发行”的形式，主要是为了配合政治斗争的需要。公开出版（大多是重版、重印）了十几种翻译作品，则可视为当时主流意识形态认可的“经典”。<sup>42</sup>这些作品翻译过来已不是作为文学创作的动态经典，而是作为政治批判的工具。<sup>43</sup>

60年代初，作家出版社和中国戏剧出版社以“内部发行”的形式，翻译出版了二战后西方后现代主义文学，如荒诞派、存在主义、垮掉的一代等作品，总共有十几种。<sup>44</sup>这些作品都是（后）现代主义文学名著。在左倾思潮愈演愈烈

<sup>39</sup> 伊塔马·埃文-左哈尔：《多元系统论》，第25页。

<sup>40</sup> 同上，第32页。

<sup>41</sup> 毛泽东表示，“希望有更多的好作品出世。”参见《人民日报》1971年12月16日。

<sup>42</sup> 其中包括高尔基（M. Gorky）的《人间》、《母亲》、法捷耶夫（A. A. Fadeyev）的《青年近卫军》、尼·奥斯特洛夫斯基（A. N. Ostrovsky）的《钢铁是怎样炼成的》、绥拉菲莫维奇（A. S. Serafimovich）的《铁流》；日本作家小林多喜二的《沼尾村》、《蟹工船》、《在外地主》以及阿尔巴尼亚、朝鲜、越南等社会主义国家的小说选集。

<sup>43</sup> 如《钢铁是怎样炼成的》的新译本〈前言〉中说：“这部小说形象地告诉我们，为捍卫和巩固无产阶级专政必须进行艰苦卓绝地斗争”，“今天，在产生这部小说的苏联，保尔·柯察金用鲜血捍卫的红旗，已被苏修叛徒集团践踏在地。”因此，“今天阅读这部小说，会使我们更加珍爱无产阶级专政，更加憎恨苏修叛徒集团，更加坚定把反修防修斗争进行到底的决心。”（《钢铁是怎样炼成的》（黑龙江大学俄语系翻译组和俄语系72级工农兵学员译），北京：人民文学出版社，1976年，第1—12页。）

<sup>44</sup> 其中包括加缪的《局外人》（孟安译，上海文艺出版社，1961）、奥斯本（John Osborne, 1929-1994）的三幕剧《愤怒的回顾》（黄雨石译，中国戏剧出版社，1962）、克鲁亚克（Jack Kerouac, 1922-1969）的《在路上》（黄雨石等译，作家出版社，1962）、尤琴·尤奈斯库（Eugène Ionesco, 1912-）的荒诞派戏剧《椅子——一曲悲剧性的笑剧》（黄雨石译，

的 60 年代，这些作品获得翻译出版，令人颇为意外。这里有一个背景。1959 年，周恩来、陈毅针对文艺界的极左倾向召开了多次文艺工作会议，强调要尊重艺术规律，正确理解文艺与政治的关系，反对动辄上纲上线，乱扣帽子，主张给作家题材选择的自由和艺术问题探讨的自由。虽然这些意见不可能得到全面落实，但在一定程度上起到了纠偏的作用。1962 年 4 月，中共中央批转了文化部党组和全国文联党组共同提出的《关于当前文学艺术工作若干问题的意见（草案）》（即“文艺八条”），其中提出，“西方资产阶级的反动文学艺术和现代修正主义的文艺思潮”也“应该有条件地向专业文学艺术工作者介绍”。正是在这样的背景下，才翻译出版了这些作品。“文艺八条”原本带有纠正文艺界极左倾向的意思，但是，在极左政治的严峻形势下，动辄得咎，人们宁左勿右，何况不久在中共八届十中全会（1962 年 9 月 24 - 27 日）上，毛泽东提出了“千万不要忘记阶级斗争”的口号，以上翻译过来的（后）现代主义文学作品因此完全成了“供批判用”的“反面教材”。

下面以加缪的《局外人》和《托·史·艾略特论文选》为例，来说明当时翻译出版这类作品的批判目的。

《局外人》译本的<出版说明>中说：“亚尔培·加缪是法国反动的存在主义哲学思潮的主要代表人物之一。……写于一九四二年的《局外人》是一部能够充分体现加缪的反动哲学思想的中篇小说。”<出版说明>最后说：

就是这样一部小说，西欧资产阶级却说它‘深刻而严肃地阐明了人类良心上今天所遇到的问题’；书出版之后，销售量很大。我们这次介绍所根据的原书便是一九五八年第二百五十三版。这些都充分说明了西欧文化反动腐朽贫乏已到了怎样的程度。

为了使我国文学工作者能够具体认识存在主义小说的真貌，为了配合反对资产阶级反动文艺思潮的斗争，我们特将本书译出出版。<sup>45</sup>

该译本还附录了苏联学者叶芙尼娜写的<关于加缪>，以“帮助读者进一步了解加缪究竟是怎样一个作家”。叶芙尼娜的文章说：“加缪把他在接受诺贝

---

中国戏剧出版社，1962）、J.D.塞林格（Jerome David Salinger,1919- ）的《麦田里的守望者》（施咸荣译，作家出版社，1963）、让-保尔·萨特的《厌恶及其他》（郑永慧译，作家出版社上海编辑所，1965）、萨缪尔·贝克特（Samuel Beckett,1906-1989）的《等待戈多》（施咸荣译，中国戏剧出版社，1965）、弗·迪伦马特（Friedrich Dürrenmatt ,1921—1990）的《老妇还乡》（黄雨石译，中国戏剧出版社，1965）、钦吉斯·艾特玛托夫的《艾特玛托夫小说集》（陈韶廉等译，作家出版社，1965）、卡夫卡的《审判及其他》（其中包括《判决》、《变形记》、《在流放地》、《乡村医生》、《致科学院的报告》、《审判》。李文俊、曹庸译，作家出版社上海编译所，1966）。

<sup>45</sup> <出版说明>，《局外人》（孟安译），上海文艺出版社，1961 年，第 3 - 4 页。



尔奖金时所作的演说变成了对社会主义、对社会主义文学的欲盖弥彰的进攻。……亚尔培·加缪是当今确定现代颓废主义性质的最典型的人物”。<sup>46</sup>

艾略特的作品在三四十年代曾有过一些译介，但1949年后，他的作品就被禁止翻译出版。为什么会翻译出版《托·史·艾略特论文选》呢？译本的〈出版说明〉中说：

艾略特在我国未形成什么“气候”，但在四十年代间，国内报刊上曾介绍过他的一些作品。为了配合我们当前反对资产阶级反动文艺思潮和现代修正主义文艺思潮的斗争，我们选了他的有关文化思想和文学理论的一些主要文章，编成这个文选，为国内文学艺术研究者、批评工作者提供一点对立面的材料，以便彻底批判与揭露艾略特的反动的政治面目。<sup>47</sup>

可见，翻译（后）现代主义作家作品是为了提供批判的“反面教材”。这些“反面教材”也就是“反面经典”，与革命现实主义文学的经典形成对照，以反衬后者的政治合法性和文学典范性。

### 第三节 （后）现代主义文学：80年代翻译文学经典的颠覆与重构

五六十年代中国的翻译文学数量虽然比20世纪上半期多，但翻译选择范围却要小。20世纪上半期译介的一些外国著名作家，<sup>48</sup>他们的作品在50年代后除极少数获得翻译出版（旧译重版）外，大部分都未能再出版。

五六十年代，中国颠覆了20世纪上半期建立的翻译文学经典库，而按照新的意识形态和诗学规范重新建构了一套文学经典。中国五六十年代对翻译文学经典的重构，深刻地体现了中国的政治文化语境对文学翻译的制约以及政治意识形态对外国文学的操纵和利用。

<sup>46</sup> 叶芙尼娜：〈关于加缪〉，《局外人》（孟安译）（上海：上海文艺出版社，1961年），第120页。

<sup>47</sup> 〈出版说明〉，《托·史·艾略特论文选》（上海：上海文艺出版社，1963年），第V页。

<sup>48</sup> 如歌德、卢梭（J. Rousseau）、波德莱尔、纪德（André Gide）、康拉德（Joseph Conrad）、施托姆（Theodor Storm）、茨威格、劳伦斯、艾略特、伍尔芙、王尔德、曼殊菲尔德（K. Mansfield）、爱伦·坡（Allan Poe）、赛珍珠（Pearl S. Buck）、邓南遮（Gabriele D'Annunzio）、斯特林堡（J. A. Strindberg）、梅特林克（M. Maeterlinck）、芥川龙之介（Akutagawa Ryūnosuke）等人的作品。

佛克马 (Douwe Fokkema) 认为,从 1949 年后中国的文学经典建构和重构的变化,可以得出“一个看来是非常重要的结论”,即“只有当一政治或宗教机构决定对文学的社会作用较少表示担忧时,它才会在经典的构成方面允许某种自由”。他指出,“意识形态的灌输使得一种严格的经典成为必要,而且只有放弃进行意识形态控制的目的,文学经典才能获得解放。”<sup>49</sup> 佛克马是针对中国文学的经典建构而言的,实际上,外国文学(翻译文学)的经典建构情况也可作如是观。

1979 年,中共中央召开了十一届三中全会,会议决定将工作的重点“转移到社会主义现代化建设上来”,中国社会开始转型,出现了相对宽松的政治环境,文学艺术的生产有了一定的自由,文学翻译的价值取向也逐渐改变,西方(后)现代主义文学开始进入中国文学系统中。翻译选择规范的变化,也就决定了翻译文学经典的重建。

卡夫卡、萨特、加缪、尤奈斯库、贝克特、海明威、福克纳、索尔·贝娄、伍尔芙、海勒、加西亚·马尔克斯、博尔赫斯、艾特玛托夫等作家对 80 年代中国作家产生了深刻的影响,《变形记》、《死无葬身之地》、《局外人》、《等待戈多》、《老人与海》、《丧钟为谁而鸣》、《喧哗与骚动》、《墙上的斑点》、《达洛维夫人》、《追忆逝水年华》、《尤利西斯》、《第二十二条军规》、《百年孤独》、《小径分岔的花园》、《白轮船》等等,成为 80 年代中国翻译文学系统中新的动态经典。

与五六十年代的翻译文学经典的形成不同,(后)现代主义翻译文学经典地位的形成,不是依靠政治意识形态的推崇,而是作家对(后)现代主义创作手法的广泛借鉴。(后)现代主义翻译文学为中国文学系统带来了新的文学观念,成为 80 年代中国文学观念变革的重要力量。

卡夫卡是 80 年代影响最大的外国文学作家之一。我们从宗璞的《我是谁》、《蜗居》,残雪的《山上的小屋》、《苍老的浮云》等小说中,都可以看出卡夫卡的影响痕迹。如果说,当年是卡夫卡的《变形记》使加西亚·马尔克斯对小说创作发生兴趣,<sup>50</sup>那么,卡夫卡给予中国作家的就是文学观念上的启迪。宗璞读

<sup>49</sup> 佛克马、蚁布思:《文学研究与文化参与》(俞国强译)(北京:北京大学出版社,1996年),第 47、49 页。

<sup>50</sup> 参见王宁、顾明栋编:《诺贝尔文学奖获奖作家谈创作》(北京:北京大学出版社,1987年),第 490 页。

了《变形记》后恍然大悟，惊呼：“原来小说竟然能这样写！”<sup>51</sup>余华从《乡村医生》中获得了这样的启示：“《乡村医生》让我感到作家在面对形式时可以自由自在的，形式似乎是‘无政府主义’的，作家没有必要依赖一种直接的，既定的观念去理解形式。”<sup>52</sup>不只是宗璞、余华，其他很多作家都从卡夫卡作品中感受到了新的文学观念上的冲击，获得了领悟和启迪。吴亮、程德培指出，80年代“几乎所有描写变形、乖谬、反常规、超日常经验的小说都直接或间接地与卡夫卡有关。”<sup>53</sup>

萨特也对80年代中国文学产生了深刻而广泛的影响。萨特的《紧闭》、《死无葬身之地》等作品，给予中国作家的影响，最重要的不是创作手法上，而是作家的人道主义立场。萨特的作品使他们对“文学是人学”这个命题内涵，有了新的理解。

如果说伍尔芙、乔伊斯、普鲁斯特对中国作家的影响，主要是内心独白、自由联想等意识流手法的运用，那么福克纳的影响就不止于意识流手法。赵玫说，她“一度曾被盖在福克纳的影响下”，“由福克纳的小说我才懂了一部作品能否成为真正意义上的诗，有多么重要又是多么的不容易。”“福克纳使我确立了诗在我的小说中的地位。”<sup>54</sup>余华欣赏福克纳的叙述的技巧，在看似漫不经心中显示出出神入化的高超。他说福克纳是“一位奇妙的作家，他是为数不多的能够教会别人写作的作家，他的叙述里充满了技巧，同时又隐藏不见。”<sup>55</sup>莫言说他在1985年写的五部中篇和十几个短篇小说，在思想上和艺术手法上都受到了外国文学的极大影响，但“其中对我影响最大的两部著作是加西亚·马尔克斯的《百年孤独》和福克纳的《喧哗与骚动》。”<sup>56</sup>他将加西亚·马尔克斯和福克纳比喻为两座“灼热的高炉”。<sup>57</sup>莫言在《红高粱》系列小说中创造了一个文学世界——“东北高密乡”，以一个家族的命运为依托，以东北高密乡为背景，展

<sup>51</sup> 宗璞：〈小说和我〉，《文学评论》1984年第3期，第54页。

<sup>52</sup> 余华：〈川端康成的遗产〉，《外国文学评论》1990年第3期。

<sup>53</sup> 吴亮、程德培：〈当代小说：一次探索的新浪潮（代后记）〉，《探索小说集》（上海：上海文艺出版社，1986年），第640页。

<sup>54</sup> 赵玫：〈在他们中间穿行〉，《外国文学评论》1994年第4期，第124页。

<sup>55</sup> 余华：〈永存的威廉·福克纳〉，《作家谈译文》（上海：上海译文出版社，1997年），第104页。

<sup>56</sup> 莫言：〈两座灼热的熔炉——加西亚·马尔克斯和福克纳〉，《世界文学》1986年第3期，第298-299页。

<sup>57</sup> 同上。

示中国现代历史的风云变幻。“东北高密乡”成了激发他艺术想象的源泉。莫言曾说：“如果我的小说有一个出发点的话，那就是从东北高密乡出发。”<sup>58</sup>莫言将“东北高密乡”作为他反复经营的文学世界，无疑是受到了福克纳的“约克纳塔法世系”的启示。他回忆说，当时读到《喧哗与骚动》，立刻“受到了巨大的鼓舞，不由自主地在房子里转起圈来恨不得立即为自己‘创造一个新天地’。”<sup>59</sup>

黑色幽默小说在中国的影响，主要来自海勒的代表作《第二十二条军规》。研究者发现，徐星的《无主题变奏》、王蒙的《杂色》、张贤亮的《浪漫的黑炮》、谌容的《减去十岁》等，“都与《第二十二条军规》等黑色幽默小说有着或密或疏的关系。”<sup>60</sup>影响最明显的，要数刘索拉的《你别无选择》，李泽厚称其为中国第一个“真正的现代派的文学作品”<sup>61</sup>。我们不仅可以发现《你别无选择》与《第二十二条军规》中有很多对应的情节，也能感受到两部小说中的类似的无奈感。不仅是黑色幽默手法，有的作家还从《第二十二条军规》中领悟到了作家对生活应有的现代意识和理性思辨能力。张抗抗说：“《第22条军规》……使我重新思考传统的真善美价值一元论与个人选择的深刻矛盾，思考人之非理性与行为、生命的关系。这是以此现代意识的重新启蒙。”<sup>62</sup>

拉美文学是五六十年代中国的重要翻译对象，但当时翻译拉美文学作品主要是出于意识形态考虑。拉美文学六七十年代的“文学爆炸”产生了拉美（后）现代主义文学——魔幻现实主义。拉美魔幻现实主义在80年代前期的译介，为寻求文学创新的中国作家提供了一个创作的突破口，出现了“寻根文学热”。拉美魔幻现实主义之所以产生了巨大影响，一方面是因为哥伦比亚作家加西亚·马尔克斯1982年获得了诺贝尔文学奖，对渴望走向世界的中国作家是一个精神鼓励；另一方面，如果说，欧美（后）现代主义文学的产生有特定的资本主义发展背景，与中国的国情相去甚远，那么，拉美国家的社会发展水平和背景则与中国相似。拉美作家通过利用魔幻、神话、巫术、预言等民族文化资源发展出了魔幻现实主义，给中国作家莫大启示：只有深深扎根于民族传统文化中，才

<sup>58</sup> 毛丹青整理：〈大江健三郎与莫言对话〉，《南方周末》2002年3月4日。

<sup>59</sup> 莫言：〈说说福克纳这个老头〉，《当代作家评论》1995年第2期。

<sup>60</sup> 尹鸿：〈外来影响与中国新时期荒诞小说〉，《当代文坛》1992年第1期，第120页。

<sup>61</sup> 李泽厚：〈两点祝愿〉，《文艺报》1985年7月27日。

<sup>62</sup> 张抗抗：〈大写的“人”字〉，《外国文学评论》1989年第4期，第123页。

能发展出有着自己民族特色的文学，走向世界。<sup>63</sup>从艺术形式上说，《百年孤独》的创作手法对中国作家并不完全陌生，因为荒诞、变形、隐喻、象征等表现手法，在卡夫卡的《变形记》、福克纳的《喧哗与骚动》、荒诞派的戏剧等（后）现代主义文学里，都能找到；加西亚·马尔克斯也是受到欧美现代主义文学的影响。《百年孤独》对中国作家最具启发性的，是如何用现代人的眼光来重新审视民族文化，正如莫言所说：“《百年孤独》提供给我的，值得借鉴的、给我的视野以拓展的，是加西亚·马尔克斯的哲学思想，是他独特的认识世界、认识人类的方式。”<sup>64</sup>

如果说加西亚·马尔克斯在“写什么”方面给予了80年代作家以启示，那么，被誉为“作家中的作家”的博尔赫斯则在“怎么写”方面对先锋小说家产生了影响。博尔赫斯的小说观念、叙述方式和叙述语言让中国作家感到震撼。苏童说：“大概是在一九八四年，我在北师大图书馆的新书卡片盒里翻到书名，我借到了博尔赫斯的小说集，从而深深陷入博尔赫斯的迷宫和陷阱里，一种特殊的立体几何般的小说思维，一种简单而优雅的叙述语言，一种黑洞式的深邃无际的艺术魅力。坦率地说，我不能理解博尔赫斯。我为此迷惑，我无法忘记博尔赫斯对我的冲击。”<sup>65</sup>

在博尔赫斯那里，小说的结构、叙述方式已不再仅是手段，而具有了小说本体论的意义，形式即内容，叙述即目的。80年代先锋小说明显受到博尔赫斯的小说观念和叙事方法的影响。马原的《虚构》、《冈底斯的诱惑》，格非的《褐色鸟群》、《青黄》、《迷舟》，孙甘露的《信使之函》、《访问梦境》、《请女人猜谜》，余华的《往事与刑罚》、《此文献给少女杨柳》，潘军的《流动的沙滩》等，都可看出对博尔赫斯的借鉴。在这些小说中，故事、情节已处于次要地位，而突出了如何讲故事。王璞总结说：“博尔赫斯带给中国文学的，与其说是某种文学潮流的冲击，不如说是小说观念上的冲击，这种观念的内涵和意义当时对于大多数作家来说还十分模糊，惟其模糊，才更具有挑战性。博尔赫斯和他的迷宫像迷宫一样走进了中国小说家的视野，启发他们面向一片完全陌生的文学空间。”

<sup>63</sup> 西藏作家扎西达娃等人认为，西藏的宗教、人神不分的思维方式，泛神论的文化语境，与拉美文化中的神话与现实不分的特点相似，因此提出了“西藏魔幻现实主义”的口号。

<sup>64</sup> 莫言：〈两座灼热的高炉——加西亚·马尔克斯和福克纳〉，第298页。

<sup>65</sup> 苏童：《寻找灯绳》（南京：江苏文艺出版社，1995年），第145页。

新小说派是以传统现实主义小说挑战者的姿态出现的。他们反对以巴尔扎克为代表的现实主义小说，认为传统小说通过虚构故事、精心设置情节、有计划地安排人物的命运来吸引读者，实际上是欺骗读者，将读者引入一个“谎言的世界”。新小说的目标就是要打破这种小说创作的传统模式，萨特因此称之为“反小说”。<sup>67</sup>但新小说派并不是一个有统一的文学纲领的文学流派。新小说代表作家罗伯·格里耶，娜塔丽·萨洛特、米歇尔·布托，尽管在反传统现实主义小说原则上一致，但在具体创作手法上却各有特点。因此，新小说对80年代文学的影响也是多方面的，它们启发了以文体试验为己任的先锋小说家，如马原、洪峰、苏童等人，又影响了以描写日常生活为主旨的池莉、方方、刘震云等新写实小说家。余华既是先锋派主要小说家，又是新写实小说的代表作家，从他的创作中可以看出新小说影响的多重性。他在先锋小说《往事与刑罚》中对时间的切割分解，与布托的“迷宫式时间游戏”（《时间的运用》）异曲同工；他在《活着》、《许三观卖血记》中，以白描的手法，不动声色地叙述福贵、许三观人生的苦难。平静的叙述、冷漠的笔调，尽管不着一字，却深刻地展现了生活的本色。余华的写实手法是对娜塔丽·萨洛特关于写实观点的呼应。萨洛特说：“在日常生活的表面下，往往隐藏着某种奇特的、激动人心的事物。人物的每一个手势可以描绘出这种深藏的故事的某一面，一个无足轻重的小摆设可以反映它的一个面目。小说的任务是要写出这种事物，寻根究底，搜索它最深隐的秘密。”<sup>68</sup>此外，余华还借鉴了罗伯·格里耶的“零度写作”手法。<sup>69</sup>

就文学影响而言，总的来说，（后）现代主义文学取代了现实主义文学的影

<sup>66</sup> 王璞：〈中国先锋派小说家的博尔赫斯情结：重读先锋派〉，《中国比较文学》1999年第1期，第40页。

<sup>67</sup> 萨特说：“我们这个文学时代最古怪的特征之一，是到处出现生机勃勃却具否定性的作品，人们可以称之为反小说……。反小说保留了小说的外表和轮廓，向我们介绍虚构的人物，为我们叙述他们的故事。但这样做是为了使我们更加失望：作者旨在用小说来否定小说，在它产生时便在我们眼前将它毁掉、写一部关于小说的小说……。我们生活在一个思考的时代，而小说正在进行自我反省。”（柳鸣九主编：《新小说派研究》，北京：中国社会科学出版社，1986年，第480-481页。）

<sup>68</sup> 柳鸣九主编：《新小说派研究》（北京：中国社会科学出版社，1986年），第31页。

<sup>69</sup> 如余华的小说《现实一种》就运用了“零度写作”叙事方式。《现实一种》写一个杀人事件。小说通过不同人物之所见来描述事件。人物的眼睛就如同摄像机镜头，它们从不同角度来摄录这个血淋淋的场景，拼合起来就是一个完整的过程，而叙述者一直保持着无动于衷的态度。

响，现当代作家作品取代了古典作家的影响。<sup>70</sup>关于（后）现代主义文学对 80 年代文学的影响与接受问题，下文还有论及。从以上所述可以看出，正是因为（后）现代主义文学的影响力才使它们进入了翻译文学系统的中心，并且成为动态经典。这与五六十年代翻译文学经典的形成方式大为不同。

“文变染乎世情，兴废系乎时序。”一个时代有一个时代的翻译文学，一个时代也有一个时代的翻译文学经典。<sup>71</sup>80 年代由于政治意识形态和文学观念的变化，形成了新的翻译选择规范，翻译文学多元系统发生了戏剧性的换位。原来处于边缘状态的西方现当代文学走向中心位置，而原来处于中心地位的社会主义文学、无产阶级文学以及越南，朝鲜等社会主义国家的文学，则被挤向边缘。五六十年代备受推崇的作家作品基本上都受到冷落，大部分只是在 80 年代初有所译介，此后直至 90 年代中期，则几乎没有了译介。<sup>72</sup>与五六十年代经

<sup>70</sup> 比如，俄苏文学方面，陀思妥耶夫斯基、艾特玛托夫、帕斯捷尔纳克的影响超过了托尔斯泰、普希金、高尔基；英国文学方面，劳伦斯、伍尔夫、乔伊斯的影响超过了狄更斯、夏洛特·勃朗特、萨克雷等批判现实主义作家；美国文学方面，海明威、福克纳、索尔·贝娄、约瑟夫·赫勒的影响超过了马克·吐温、德莱塞、斯坦贝克、杰克·伦敦；德语和法语文学方面，卡夫卡、黑塞、伯尔、普鲁斯特、萨特、加缪、杜拉斯、罗伯-格里耶、布托的影响超过了歌德、巴尔扎克、雨果、斯丹达尔、罗曼·罗兰；日本文学方面，川端康成、芥川龙之介、大江健三郎取代了小林多喜二、德永直、宫本百合子的影响地位，拉美文学方面，加西亚·马尔克斯、博尔赫斯、巴尔加斯·略萨取代了聂鲁达、马蒂、尼古拉斯·纪廉、若热·亚马多的影响地位。

<sup>71</sup> 1999 - 2001 年，《中华读书报》开展“20 世纪百部文学经典”评选活动，（后）现代主义文学占了一半以上，其中包括：《百年孤独》、《追忆逝水年华》、《尤利西斯》、《喧哗与骚动》、《老人与海》、《永别了，武器》、《生命中不能承受之轻》、《四个四重奏》、《鼠疫》、《审判》、《第 22 条军规》、《恶心》、《都柏林人》、《铁皮鼓》等。

<sup>72</sup> 比如，日本文学方面，小林多喜二的作品只是在 70 年代末、80 年代初出版了几种中译本，如《为党生活的人》（卡立强译，人民文学出版社，1979）、《蟹工船》（日汉对照，李思敬译注，北京出版社，1981）、《小林多喜二小说选》（文洁若译，人民文学出版社，1983）等，1983 年后到 90 年代中期这期间，未出版新译本；德永直的作品在 80 年代只出版了《最初的记忆》（日汉对照本，朱金和译注，上海译文出版社，1984）小说选《没有太阳的街》（从五六十年代出版的《德永直选集》中编选重版，李芒等译，人民文学出版社，1985）；宫本百合子的作品则没有任何译介。苏联文学方面，巴巴耶夫斯基的作品只翻译出版了《野茫茫》（力冈译，浙江文艺出版社，1983），其后就未有译介；苏洛夫的作品没有任何译介；无产阶级文学的经典、奥斯特洛夫斯基的《钢铁是怎样炼成的》只是在 80 年代初重版、重印了梅益译本，此后直至 90 年代中期一直遭到冷落，柳博芙·科斯莫杰米扬斯卡娅的《卓娅和舒拉的故事》，只是在 1980 年重印了尤侠译本。丹麦共产党员作家尼克索的作品，只在 80 年代初重版了《普通人狄蒂》和《蒂特：人的女儿》的 50 年代译本，而汉斯·基亚克的作品则不再见有中译；法国巴比塞、保尔·艾吕雅、德国安娜·西格斯的作品，在 80 年代都未有新译问世。美国文学中，德莱塞、杰克·伦敦、阿尔伯特·马尔兹的作品在五六十年代都是翻译出版数量最多的，在 80 年代，他们作品的中译出版大为减少，五六十年代“战斗的美国黑人文学”（参见施咸荣：〈战斗的美国黑人文学〉，《世界文学》1965 年第 5 期）的代表作家兰斯顿·休斯，他的诗歌在 80 年

典的失落相形对照的是，当年作为“供批判用”的“反面教材”，如卡夫卡、加缪、萨特、海勒等人的作品，以及被排斥在翻译选择之外的尤金·奥尼尔、海明威、福克纳、艾略特、乔伊斯、伍尔芙、劳伦斯、普鲁斯特、波德莱尔、罗伯·格里耶、艾特马托夫、帕斯捷尔纳克、叶赛宁、阿赫玛托娃等人的作品，却成为 80 年代的重要翻译对象。这种戏剧性的换位现象，也验证了埃文·佐哈尔的假说：“任何经典化文本都随时有可能被回收进形式库，再次成为经典化模式。”<sup>73</sup>

80 年代翻译文学经典的颠覆与重构的现象，是 80 年代中国文学系统文学变革的表征。我们从 80 年代中国文学的（后）现代主义因素的生长，就更可看出这种经典的颠覆与重构的意义。

---

代也无甚译介。

90 年代中期以后，有些五六十年代的经典又获得重新出版。比如《钢铁是怎样炼成的》，在 1995 年后的短短三四年间，出现了近 30 种新译本。《卓娅和舒拉的故事》在 90 年代中后期也出版了 3 种新译本。五六十年代的翻译文学经典重译，最主要的原因是经济因素在起作用。90 年代以后，经济迅速发展的同时，社会上蔓延着一种感伤怀旧的情绪。《钢铁是怎样炼成的》成了文革中成长起来的一代人对消逝了的青春时代和曾经的英雄主义浪漫情怀追想的符号和象征。电视连续剧《钢铁是怎样炼成的》的拍摄和播出，使这股怀旧情绪急剧升温。出版社看准此商机，组织人赶译、抢译《钢铁是怎样炼成的》，因此在短时间内出现了如此多的复译本。由此现象也可看出，90 年代，出版社作为“赞助人”的意义凸显了出来，但出版社一般关注的是经济效益。意识形态和诗学因素在此时已不是翻译选择的主要考量。很大程度上，出版社只是利用意识形态或诗学的某些因素，作为吸引读者、谋取经济利益的手段。

<sup>73</sup> 伊塔马·埃文·左哈尔：《多元系统论》，第 27 页。



## 第七章（后）现代主义翻译文学与中国文学中的（后） 现代主义

当代中国文学中的现代主义因素最早萌发于 70 年代的朦胧诗<sup>1</sup>。朦胧诗突破了 1949 年后诗歌创作的成规，<sup>2</sup>在内容上，着重于个人情感、意绪的抒发，在形式上，广泛运用隐喻、象征、通感、联想、电影蒙太奇<sup>3</sup>等手法，具有现代主义的意蕴。<sup>4</sup>

埃文 佐哈尔指出：“在多元系统处于稳定状态，不容许有革新的余地时，即使是译语文学里缺乏的形式，也不能移植过来。”<sup>5</sup>尽管朦胧诗在当时还处于文学系统的边缘，<sup>6</sup>但它的出现说明，中国文学中已出现了现代主义的倾向，多

<sup>1</sup> 早在 70 年代前期，芒克、多多、根子、林莽、方含等“白洋淀诗人”的创作就体现了诗歌创作的新倾向。当时这些诗人的创作活动还是处于地下状态，作品不能公开发表。“白洋淀诗人”的探索奠定了后来朦胧诗的基础。1978 年 10 月，芒克和北岛在北京创办地下油印刊物《今天》，同年 12 月 23 日正式印发（1980 年停刊）。北岛、舒婷、顾城、杨炼、江河等后来被称为朦胧诗派诗人，都曾在《今天》上发表诗作。北岛、舒婷、顾城等原来发表在《今天》上的诗作，如北岛的《回答》，舒婷的《致橡树》、《这也是一切》、《祖国呵，我亲爱的祖国》，顾城的《一代人》等，都相继在《诗刊》上获得公开发表（参见庄柔玉：《中国当代朦胧诗研究——从困境到求索》，台北：大安出版社，1993 年，第 1 - 28 页；洪子诚：《中国当代文学史》，293 - 296 页）。“朦胧诗”之名源自章明的文章《令人气闷的朦胧》（载《诗刊》1980 年 8 月号）。之所以有“朦胧诗”称谓，是因为这类诗歌晦涩难懂。“朦胧诗”并不是个严格的文学学术语，但已约定俗称，指称北岛、舒婷等文革后的一代青年诗人从 70 年代末到 80 年代中期这段时间的诗歌。80 年代中期以后的诗歌，文学评论界有的称之为“新生代诗歌”，有的则称之为“后朦胧诗”。

<sup>2</sup> 北岛说：“诗歌面临着形势的危机，许多陈旧的表现手段已经远不够用了，隐喻象征、通感，改变视角和透视关系、打破时空秩序等手法为我们提供了新的前景。”（北岛：〈我们每天的太阳〉，《上海文学》1981 年第 5 期，第 90 页。）

<sup>3</sup> 北岛说：“我试图把电影蒙太奇的手法引入自己的诗中，造成意象的撞击和迅速转换，激发人们的想象力来填补大幅度跳跃留下的空白。”（同上。）

<sup>4</sup> 没有明确的证据显示，朦胧诗人受到了西方现代主义诗歌的直接影响，但他们很有可能从三四十年代戴望舒、卞之琳等人的现代主义诗歌创作中获得了某些启示。有的研究者将三四十年代的现代主义诗歌也称为“朦胧诗”。如张亚昕、耿建华的《中国现代朦胧诗赏析》（花城出版社，1988 年）中，就将三四十年代李金发、唐湜、戴望舒、何其芳、辛笛等人的诗歌视为“朦胧诗”。

<sup>5</sup> 埃文—佐哈尔：〈翻译文学在文学多元系统中的位置〉，《西方翻译理论精选》，第 122 页。

<sup>6</sup> 80 年代初，文学界出现了关于“朦胧诗”的论争。批评者认为，朦胧诗背离了现实主义传统，舍弃“大我”而关注“小我”，“言不及国家前途，思不及民族命运，徒以孤芳自赏，玩弄意象游戏，真是太没出息！”（〈流沙河致贺敬之的信〉，《星星》1980 年第 1 期）诗人藏克家认为，朦胧诗“是诗歌创作的一股不正之风”，是“我们新时期的社会主义文艺发展中一股逆流”，并认为这是“一些外国资产阶级腐朽落后的文艺思潮和流派”在

年来在政治意识形态的操纵下处于稳定状态的文学系统,已经出现了某种松动,而这正是中国接受西方现代主义文学的前提。<sup>7</sup>中国文学系统的新生力量对文学变革的渴望与(后)现代主义文学翻译带来的外来影响和刺激,这两种因素里应外合,在文学系统的边缘形成了一股新的文学倾向,这也就是(后)现代主义文学尽管遭到主流意识形态和诗学的抵制,但仍然译介了过来的主要原因。

埃文—佐哈尔指出的翻译文学在译语文学多元系统中可能占据中心位置的三种情况,<sup>8</sup>指的是文学翻译发生的背景和译语对翻译文学接受的前提条件。判断翻译文学在译语系统里的地位,不仅要看翻译的种类和数量,“作品跟新的手法是否协调,还要看它们在译语文学中能否扮演所谓革新的角色。”<sup>9</sup>翻译文学为译语形式库带来新的文学因素,并不意味着一定能对译语文学产生“革新”的意义,也就是说,这些新的因素能否在译语文学创作模式变革方面发挥作用,关键是要看它是否为译语文学所接受、吸收。下面我们以小说创作为例,分析80年代中国文学对(后)现代主义因素的吸收和转化情况,以说明(后)现代主义对中国文学的革新意义。

## 第一节 中国文学中的(后)现代主义:以小说为例

80年代的诗歌、戏剧和小说创作,都出现了现代主义、或后现代主义因素。诗歌和戏剧方面的现代主义实践,主要是80年代初期的“朦胧诗”和“探索戏

---

中国泛滥起来的表现之一。(藏克家:〈关于“朦胧诗”〉,《河北师院学报》1981年第1期,第65页。)支持者却认为,这是新的美学原则的“崛起”(谢冕:〈在新的崛起面前〉,《光明日报》1980年5月18日;孙绍振:〈新的美学原则在崛起〉,《诗刊》1981年第3期),“朦胧诗诗潮”促进新诗在艺术上迈进了崛起性的一步,从而标志着我国诗歌全面生长的新开始。(徐敬亚:〈崛起的诗群——评我国诗歌的现代倾向〉,《当代文艺思潮》1983年第1期,第14页。)

<sup>7</sup> 正如美国学者约瑟夫·T·肖所说:“文学影响的种子必须落在休耕的土地上。作家与传统必须准备接受、转化这种影响,并作出反应。各种影响的种子都可能降落,然而只有那些落在条件具备的土地上的种子才能够发芽,每一粒种子又将受到它扎根在那里的土壤和气候的影响。”(约瑟夫·T·肖:〈文学借鉴与比较文学研究〉,《比较文学研究资料》,北京:北京师范大学出版社,1986年,第118页。)

<sup>8</sup> 埃文—佐哈尔:〈翻译文学在文学多元系统中的位置〉,第122页。

<sup>9</sup> 同上。

剧”。<sup>10</sup>对西方(后)现代主义文学借鉴最广泛、时间最长、影响最大的,还数小说创作。80年代中国的(后)现代主义小说创作,大致可以分为三个阶段。第一个阶段是80年代初期,主要有王蒙等人的意识流小说和宗璞等人的荒诞小说。这个阶段的现代主义实践主要体现在局部上的对现代主义形式技巧的借鉴。第二个阶段是1985年前后,主要有刘索拉、残雪等人的“黑色幽默”、荒诞小说,韩少功等人的寻根小说和马原等人的先锋小说。这是80年代中国的现代主义发展比较充分的时期,并且出现了后现代主义因素。<sup>11</sup>作家们在借鉴(后)现代主义创作技巧的同时,也在中国文化的语境中对(后)现代主义表现形式作了探索。第三个阶段是80年代后期,主要成就是新写实和新历史小说。新写实和新历史小说中的“现代主义”,主要不是表现在创作形式上,而是表现在对传统文学观的反叛上,内在地体现了现代主义的文学精神和现代意识。

## 1、意识流小说

意识流是文革后中国作家最早借鉴的现代主义创作手法。从70年代末开始,王蒙陆续发表了《夜的眼》、《春之声》等小说,<sup>12</sup>开中国当代意识流小说之先河。其他作家,如赵振开(北岛)<sup>13</sup>宗璞、李陀、茹志鹃、高行健、莫言、张承志、张辛欣、陈村等,也都程度不同地借鉴了意识流手法。

意识流小说突破了传统小说创作模式,<sup>14</sup>在小说结构、人物心理描写、叙述视角等方面作出了探索,成为80年代中国小说变革的先声。80年代中国的意识流小说有以下这些特点:

<sup>10</sup> 如高行健的《车站》、《绝对信号》、《野人》,魏明伦的《潘金莲》,刘树纲的《一个死者对生者的访问》,等等。

<sup>11</sup> 中国八九十年代文学中有没有“后现代主义”,现在还有不少争议,不过,如果说,80年代中后期的小说中已经有了某些后现代主义因素,估计赞成的人会多一些。本章也主要是从“后现代主义”因素而言的。关于中国八九十年代文学中的后现代主义因素,可参王宁:《多元共生时代:二十世纪西方文学比较研究》(北京:北京大学出版社,1993年),第90-93;第102-122页。

<sup>12</sup> 王蒙先后发表的意识流小说有:《夜的眼》(《光明日报》1979年10月21日)、《布礼》(《当代》1979年第3期)、《蝴蝶》(《十月》1980年第4期)、《春之声》(《人民文学》1980年第5期)、《风筝飘带》(《北京文艺》1980年第5期)、《海的梦》(《上海文学》1980年第6期)、《杂色》(《收获》1981年第3期)等。

<sup>13</sup> 在王蒙之前,赵振开(北岛)曾在70年代末创作了具有意识流意味的小说《波动》、《稿纸上的月亮》,当时发表在地下刊物《今天》上,直到80年代中期才公开发表。

<sup>14</sup> 这里指的是1949年后的文学传统。

以心理时空来组织小说结构。意识流小说打破了传统小说的线型叙事模式，以人物思绪的流动、跳跃来展开，以人物的心理时空来结构小说。如王蒙的小说《蝴蝶》写“老革命”、“老干部”张思远三十年来的人生经历。小说没有按传统现实主义手法历时性地展开叙述，而是写张思远从农村回北京，下飞机乘小汽车回机关这个过程。张思远几十年的人生遭际都是通过他的回忆和意识流来补叙的。王蒙说，他这篇小说“不是按照生活自己的结构，而是按照生活在人们心灵中的投影，经过人的心灵的反复的消化，反复的咀嚼，经过记忆、沉淀、遗忘又重新记忆，经过这么一套心理过程之后的生活。”<sup>15</sup>

开掘人物的内心世界。传统小说往往是通过外在的行为细节来暗示、外化人物的内心活动。王蒙等人的意识流小说则以人物内心世界为叙述重点，运用内心独白、自由联想、幻觉、意象等手法，充分展示人物纷繁复杂的内心世界。例如王蒙的《春之声》，小说没有完整的情节，主要内容就是主人公邱之峰在春节前夕回农村老家坐在闷罐车里的心理活动，外在的事物和变化都是通过邱之峰的意识反映出来。<sup>16</sup>李陀的《七奶奶》、《自由落体》、《余光》，也是以人物的心理反应和联想为重要内容。

莫言的小说《欢乐》在再现人物内心世界方面，作了进一步的探索。小说写农家子弟齐文栋高考屡次不中，第五次落第后的八月初的一个下午，他“离开苍老疲惫的家门，象逃跑出一个恐怖的梦境”，他知道“一切都完了、晚了”。小说没有完整的情节，完全是写人物结束生命前几个小时内的意识流动。人物过去的生活、学习经历如碎片般散布在意识流中，由此及彼，循环往复，交织在一起。《欢乐》充分展现了人物纷繁复杂的心理活动，甚至写到了其他作家甚少涉及的人物的潜意识和性意识。

内心独白、自由联想手法的运用。王蒙的《春之声》、《蝴蝶》、《杂色》等，都充分运用了内心独白、自由联想的手法。在小说《蝴蝶》中，张思远由吉普车行进中轻快的沙沙声，联想到青春时代的时光；由路面上的一朵小白花被碾

<sup>15</sup>王蒙：〈在探索的路上〉，《漫话小说创作》（上海：上海文艺出版社，1983年），第47页。

<sup>16</sup>王蒙说：“我打破常规，通过主人公的联想，突破时间和空间的限制，把笔触伸向过去和现在，外国和中国，城市与乡村。满天开花，放射性线条，一方面是尽情联系，闪电般的变化，互相切入，无边无际；一方面，却是万变不离其宗，放出去又都能收回来，所有的射线都有一个共同的端点，那就是八〇年春节前夕的闷罐车里我们的主人公的心灵。”（王蒙：〈关于《春之声》的通信〉，《小说选刊》1981年第1期。）

碎，联想到亡妻海云：“你不就是这样被压碎的吗？”

王蒙、莫言等人还运用感觉意象来征示人物的心理。在《布礼》中的“年代不详”一章，王蒙将幻觉、象征、隐喻融为一体：

黑夜，象墨汁染黑了的胶冻，粘粘糊糊，颤颤悠悠，不成形状却又并非无形。白发苍苍、两眼圆睁得象两口枯井一样的钟亦成拄着拐杖走在胶冻的抖颤中。

——《布礼》

莫言在《透明的红萝卜》中，更是将感觉意象的描写发挥到了极致：

泛着青蓝幽幽光的铁砧子上，有一个金色的红萝卜。红萝卜的形状和大小都象一个大个阳梨，还拖着一条长尾巴，尾巴上的根根须须象金色的羊毛。红萝卜晶莹透明，玲珑剔透。透明的、金色的外壳里苞孕着活泼的银色液体。红萝卜的线条流畅优美，从美丽的弧线上泛出一圈金色的光芒。光芒有长有短，长的如麦芒，短的如睫毛，全是金色…… ——《透明的红萝卜》

M.弗里德曼认为：“意识流小说应该被认为是一种主要挖掘广泛意识领域，一般是一个或几个人物的全部意识领域的小说。”<sup>17</sup>西方意识流小说，如伍尔芙的《达洛维夫人》、《到灯塔去》，乔伊斯的《尤利西斯》，等等，一般都淡化情节，叙事重点放在人物的意识和潜意识活动上，小说的进程以人物意识的自由流动来推动，间或的外部描写也只是作为意识流程进一步发展变化的外部刺激。中国的意识流小说则不然，除王蒙的《蝴蝶》、莫言的《欢乐》等少数小说外，其他意识流小说都有一个比较完整的情节结构，意识流只是出现在局部的地方。人物的自由联想和内心独白也并非完全是人物的意识自由流动，还是可以看出作家的控制和剪裁。中国意识流小说与西方意识流小说相比，还有一个明显的不同，就是中国意识流小说比较关注作品的“思想性”和“积极向上”的精神，<sup>18</sup>很少写到人物阴暗、晦涩、孤独、病态的心理。

中国作家对意识流手法的运用主要有两个目的：一是加强对人物内心世界的揭示；二是为了叙事的简捷，省略过渡性的叙述和描写，这样可以在短小的篇幅里容纳更多的生活内容。尤其是反思小说，它们或揭露文革对人的身心摧残，或描写中国几十年来的政治风云变幻，时间跨度大，如果按传统叙事手法叙述，就超出了中短篇小说的容量，而作家们又急切地想表达对当代中国社会

<sup>17</sup> M.弗里德曼：〈“意识流”概述〉，袁可嘉等编选：《现代主义文学研究》（北京：中国社会科学出版社，1989年），第517页。

<sup>18</sup> 参见王蒙：〈关于‘意识流’的通信〉，《鸭绿江》1980年第2期。

政治的思考，因此，借助意识流可以大量节省篇幅。王蒙就说，意识流可以“在有限的时间和空间里事情能让人感到更广阔、更长远、更纷繁的生活”。<sup>19</sup>王蒙的意识流小说，写的大多是“故国八千里，风云三十年”的人生经历，运用传统小说的结构方法难以在中短篇小说的篇幅内驾驭这么大的时空。其他作家的意识流小说，如宗璞的《我是谁》、<sup>20</sup>茹志鹃的《剪辑错了的故事》、<sup>21</sup>谌容的《人到中年》、<sup>22</sup>李国文的长篇小说《冬天里的春天》<sup>23</sup>，运用意识流的目的也是如此。

因顾忌主流文学观念和读者审美习惯，80年代中国作家在借鉴西方意识流方面还多有保留，大多数意识流小说还没有脱离现实主义的框架，与西方意识流小说相比存在明显的差异，因此石天河称其为“东方意识流”。<sup>24</sup>宋耀良将“东方意识流”的特点总结为：“中国习惯审美方式与西方新表现技法的结合”，“现实主义题旨与现代主义表现的结合”。<sup>25</sup>尽管王蒙等人的意识流小说还带有很多现实主义的特征，但它们毕竟突破了长期以来比较单一的叙述模式，为文学系统带来了新的文学观念，推动了文学的变革。

80年代中后期，意识流已渗透进各种类型的小说中，无论是先锋小说还是现实主义小说，意识流手法的运用都比较普遍。尤其是先锋小说中，除运用内心独白、自由联想等手法外，还大量运用叙述视角的自由转换、自由间接引语等手法，丰富了小说表现手段，拓展了小说创作的审美空间。

<sup>19</sup> 同上。

<sup>20</sup> 小说首先写主人公韦弥发现丈夫自杀，陷入了精神错乱状态，在她投湖自尽的路上，过去的经历在意识流中闪现，这样就增强了小说情节的完整性。

<sup>21</sup> 小说以老寿的视角，将大跃进时期和四十年代战争时期的生活片段“剪辑”在一起，形成鲜明的对照，突显极左政治的危害。蒙太奇式的剪辑手法使小说在短小的篇幅中容纳了大跨度的时代内容。

<sup>22</sup> 小说通过陆文婷病中的朦胧意念、梦幻和意识的流动，将几十年的生活经历连接在一起。

<sup>23</sup> 小说写主人公于而龙回乡追查杀害妻子的凶手三天三夜的经历，在有限的时间内，通过运用意识流手法，将从抗日战争到文革结束长达40多年的历史风云变幻和人生经历穿插交织在一起。通过时空交错切割，将历史和现实画面交叉叠合在一起。

<sup>24</sup> 石天河在《〈蝴蝶〉与“东方意识流”》（《当代文艺思潮》1985年第1期）一文中，首次提出“东方意识流”概念，后为文学评论界采用。

<sup>25</sup> 宋耀良：《意识流的东方化过程》，《文学评论》1986年第1期。

## 2、荒诞小说

荒诞是现代主义文学的重要特征之一，也是表现主义小说、荒诞派戏剧、黑色幽默小说中通常运用的艺术手法。卡夫卡的《变形记》、贝克特的《等待戈多》、海勒的《第二十二条军规》等，就充分运用了象征、变形、夸张、怪诞等手法，以揭示现代人荒诞、尴尬的生存处境。80年代作家中，宗璞、刘索拉、残雪、谌容、王蒙、张贤亮等都借鉴过荒诞手法。

80年代中国的荒诞小说可以分为两类，一类是荒诞手法与现实主义结合的小说，如谌容的《减去十岁》、张贤亮的《浪漫的黑炮》、王蒙的《冬天的话题》等。它们都是以通过荒诞事件，来凸现现实生活中的某些弊端和陋习。这类小说带有很强的讽刺戏剧风格，表现了作家的干预意识和社会责任感；另一类是具有(后)现代主义特征的小说，如刘索拉、宗璞、残雪的小说。

刘索拉的《你别无选择》最接近黑色幽默小说的风格。小说以音乐学院为背景，以非常松散的结构形式，将青年学生的荒诞的生活事件组合在一起，突出了当代青年躁动不安的心理意绪和对传统规范的不满，揭示了“你永远也要追求并弄清你永远也弄不清与追求不到的还是追求与弄清。除此之外，你别无选择”的无奈的生活状况。

如果说“荒诞”在《你别无选择》中还只是创作手法，那么在宗璞、残雪小说中，“荒诞”则有了形而上的象征寓意，象征了荒诞的生存处境。

宗璞是最早运用荒诞手法的作家之一，她的《我是谁》、《蜗居》两篇小说，就是运用荒诞、变形等手法，描写知识分子的遭遇。《我是谁》写大学女教师韦弥与丈夫从海外归来报效祖国，但是在文革中遭迫害，丈夫自杀，韦弥精神上深受刺激，恍惚之间，发现自己变成了一只大毒虫，大学里的同事也都变成了满身血污的虫子。她认为自己不是虫子，但又想不起自己是谁。在人妖颠倒的时代，她丧失了自己的身分，因此自问“我是谁？”小说以荒诞、变形手法，深刻地揭示了现实的荒诞和残酷。《蜗居》写在人人自危的年代，人们为了保护自己，背上长出了蜗牛般的硬壳，也像蜗牛般地行动。小说充分运用了夸张、变形、象征手法，揭示政治环境导致的人的异化。

残雪的《山上的小屋》、《苍老的浮云》、《黄泥街》等小说更接近卡夫卡的《变形记》、《地洞》，萨特的《禁闭》的现代主义意蕴。她将恐惧的心理经验转

化为小说中怪诞、恐怖的生存情境，即“把荒诞的存在作为生活的原生态”，<sup>26</sup>在这个非理性的世界里，人们相互窥探、猜忌、敌视，人人生活在无可名状的恐惧之中。残雪小说的叙事者“我”常常是一个患迫害恐惧症的人，以她的眼光看外部世界，再现了生存环境的凶险、荒诞、错乱和丑恶：母亲总是在那里不停地翻检我的抽屉，还一直“打主意要弄断我的胳膊”，而父亲“每天夜里变为狼群中的一只，绕着这栋房子奔跑，发出凄厉嚎叫”，妹妹用“绿色的狼眼”盯着我。小说中疯癫的语言和梦呓，以及阴冷的笔调，揭示了人的生存恐惧和焦虑。

残雪小说中的荒诞已不仅仅是对文革的反思，而具有了对人的存在的形而上的思辨色彩。

### 3、寻根小说

80年代初，杨炼等人的诗歌和汪曾祺等人的文化小说中，文化寻根意识就有所体现，<sup>27</sup>而1985年前后形成了一股颇有声势的寻根文学潮。这一方面是因受国内的“文化热”促动，另一方面是由于拉美魔幻主义文学的影响刺激。“文化热”中，有论者重提鲁迅的“只有民族的，才是世界的”的命题，<sup>28</sup>而加西亚·马尔克斯获得诺贝尔文学奖似乎又是对这一说法的证明。<sup>29</sup>拉美作家根植于印第安文化创造出的拉美现代主义——魔幻现实主义文学，苏联艾特玛托夫、阿斯塔菲耶夫具有民族风格的现代小说，以及日本川端康成具有东方风味的新感觉派

<sup>26</sup> 张学军：〈新时期现代主义小说的历史流变〉，《文史哲》1997年第2期，第6页。

<sup>27</sup> 80年代初，朦胧诗人杨炼发表了《自由——给圆明园废墟》、《大雁塔》、《诺日朗》、《半坡组诗》、《敦煌组诗》等文化组诗，江河创作了长诗《太阳和他的反光》。这些诗歌以神话传说、历史遗迹为题材，对民族文化传统进行了追思和反思，最早体现了文化寻根意识。小说方面，汪曾祺的《受戒》、《大淖纪事》，王蒙的《在伊犁》系列小说，开寻根小说的先河。

<sup>28</sup> 1988年，张艺谋执导的《红高粱》获得柏林国际电影节的最高奖“金熊奖”，似乎又为这种说法提供了新的例证。不过，90年代有一些学者对这种说法提出了质疑，认为这种说法有可能会致民族中心意识而拒绝吸收外来文学文化。参见《外国文学》1997年第3期的专题讨论文章。

<sup>29</sup> 阿斯图里亚斯和加西亚·马尔克斯先后在1967、1982年获得诺贝尔文学奖，这对渴望走向世界的中国文学界有特别的意义。80年代的中国文学界将诺贝尔文学奖的评选看成是文学世界性的一种标准，因此对获奖作家作品给予了特别的关注，每年年末接获获奖信息后，《世界文学》、《外国文艺》、《外国文学》等刊物都会迅速组织稿源，刊登专辑，对获奖作家作品给予介绍。从中可以看出，文革后中国文学界对“走向世界文学”的焦虑意识。



小说，对中国作家给予了深刻的启示。寻根文学在这些作家的作品中找到了文学的民族性和文学的现代性的结合点，将“弘扬民族文化的国家意志和引进西方现代主义的文学思潮巧妙地结合在一起”。<sup>30</sup>

贾平凹的《商州初录》、张承志的《北方的河》、韩少功的《爸爸爸》、阿城的《棋王》、王安忆的《小鲍庄》、李杭育的《最后一个渔佬儿》、扎西达娃的《系在皮绳扣上的魂》、莫言的《红高粱》等，都是寻根文学的主要作品。

就创作手法而言，只有韩少功的《爸爸爸》、扎西达娃的《西藏：隐秘的岁月》、《西藏：系在皮扣上的魂》，运用了荒诞、变形、黑色幽默、幻觉、象征、意识流等现代主义手法，其他寻根小说基本上还是运用现实主义创作手法。寻根小说的现代主义因素，不是体现在创作手法上，主要体现在寻根作家审视民族传统的现代意识和现代主义精神。正是这种现代意识，使他们文化寻根的初衷与实际的文学表现产生了悖论：他们原是想接续上五四以后断裂了的传统文化纽带；“理一理我们的根”，<sup>31</sup>从民族文化传统中发掘可资民族文学发展的资源，但在这种现代意识的观照下，他们更多的是发现了传统文化中羁绊民族前进的封建性因素。韩少功的《爸爸爸》是寻根文学的代表作。小说通过描写湘山鄂水之间，鸡头寨人的祭祀打冤、迁徙等事件，揭示了原始、封闭、愚昧的生存状态。小说塑造了具有高度寓意化的人物形象——主人公丙崽。丙崽是个永远长不大的老小孩，“眼目无神，行动呆滞，畸形的脑袋倒很大，象个倒竖的青皮葫芦，以脑袋自居，装着些古怪的物质。”他只会说两句话：“爸爸”，“X妈妈”。高兴时不分男女老幼，亲切地叫一声“爸爸”，不高兴或受人欺负时，咕噜一声“X妈妈”。就是这样一个丑陋、愚痴、整天浑浑噩噩的人物，竟一度成为鸡头寨人顶礼膜拜的对象。最后，鸡头寨部落因天灾人祸无法生存下去，决定迁徙。被灌了毒药的丙崽却毒不死，顽固地活了下来。丙崽象征了封闭的生存环境中冥顽不化的封建劣根性。丙崽的毒而不死，象征着传统文化的愚顽、丑陋因素之难以根除。除韩少功的《爸爸爸》外，王安忆的《小鲍庄》也体现了寻根作家的现代意识和文化批判精神。

<sup>30</sup> 陈思和主编：《中国当代文学史教程》（上海：复旦大学出版社，1999年），第277页。

<sup>31</sup> 寻根作家还发表文章，阐述文化寻根的主张，主要有韩少功的《文学的“根”》、李杭育的《理一理我们的“根”》、阿城的《文化制约着人类》、郑义的《跨越文化断裂带》，等等。

#### 4、先锋小说

80年代中期,出现了以文体的标新立异而独树一帜的先锋小说。<sup>32</sup>先锋小说除了借鉴(后)现代主义创作手法外,在小说真实观、叙述结构和叙述视角等方面,都对传统小说模式有较大的突破。

马原是先锋小说作家的代表。马原的小说最引人注目之处就是小说观念的变化,其首先体现在小说叙事的重点的转移。传统的小说叙事强调叙事内容,叙述方式是为内容服务的。而在马原的小说中,讲什么“故事”已不重要,重要的是如何“讲”故事。也就是说,他将叙述方式摆在小说叙事的首要位置,故事情节只是作为叙述方式的载体,因此有论者评价说:“在中国当代文学史上,马原第一个把小说的叙事因素置于比情节因素更重要的地位。”<sup>33</sup>马原在1984年后发表的《拉萨河的女神》、《冈底斯的诱惑》、《游神》、《虚构》、《西海的无帆船》等小说中,试验了多种叙述方式,制造了一个又一个叙述迷宫,形成了著名的马原的“叙述圈套”。<sup>34</sup>

现实主义小说创作强调叙事的真实性,如果小说中的人物或故事被认为不真实,那就等于宣判了小说的失败。但是在马原的小说里,他却故意反复强调自己小说的虚构性,有意混淆事实与虚构的界限,造成小说的不确定性。例如小说《虚构》,写马原到马曲村采访麻风病人,同一个女麻风病人恋爱并发生了性关系。小说开始说:“我为了写这篇小说,把脑袋掖在腰里钻了七天玛曲村。”但在小说的结尾,作者又说,这个故事是他老婆从一个医生那儿听来的,他老婆又告诉了他。这就是说关于作者到马曲村的故事是完全虚构的,但作者却又补充说:“我还得说下面的结尾是我为了洗刷自己杜撰的。”再如,马原的《西海的无帆船》中有一个情节,描写姚亮在野外作阑尾手术,细节非常逼真,但是,马原又明确地告诉读者,这只是作者马原的虚构。<sup>35</sup>马原就这样,前面叙述

<sup>32</sup> 中国文学界对“先锋小说”的界说不尽一致,有的将运用了现代主义手法的小说都称之为先锋小说(包括80年代前期的意识流小说)。本文所说的“先锋小说”只指80年代中期马原、余华等人的文体试验小说。

<sup>33</sup> 陈思和主编:《中国当代文学史教程》,第295页。

<sup>34</sup> 参见吴亮:《马原的叙述圈套》,《当代作家评论》1987年第3期。

<sup>35</sup> 小说中说:“为了写这个故事的结尾,我似乎该翻一翻有关的外科书籍。古籍书店里恰好有一本很相宜的,书名是《1941-1942苏联卫国战争时期战地外科手术资料汇集》,是削价书,原价七元五,削价百分之三十太贵了,我决定省下这五元二角五,凭想象杜

着故事,后面又推翻,不断消解故事的真实性,使故事真假难辨,扑朔迷离。

为了突显小说的虚构性,马原在小说中还常以叙述者“我”直接介入作品中,让读者看清小说的构思过程,这样就打破了真实观,凸现了小说的虚构性质。比如他在小说《虚构》的开头说:“我就是那个叫马原的汉人,我写小说,……我用汉语讲故事,我现在就要告诉你我写了些什么了,……我再去编排一个耸人听闻的故事。”马原甚至还让人物出来直接与读者对话,揭穿小说的虚构性。<sup>36</sup>这些都是马原有意凸现文本虚构性的叙事策略。

除此之外,马原的小说还有后现代小说的不确定性、零散化和拼贴的特征。比如小说《冈底斯的诱惑》,姚亮是其中的一个主要人物,<sup>37</sup>但作者说:“姚亮并不一定确有其人。”在讲述了顿珠、顿月的故事后,又说顿珠、顿月的故事有多种可能性。这些都增强了小说的不确定性。传统小说强调故事的完整性,而马原的小说中,人物与人物之间没有联系,故事是片断性的拼贴。《冈底斯的诱惑》中,马原将姚亮、陆高看天葬的故事、穷布猎熊的故事、入藏老作家的故事和顿珠、顿月的故事这些原本发生在不同时间、地点的事件切割为片断,将它们硬性拼贴在一起,使它们成了共时性发生的故事。

马原之后,王安忆、洪峰、余华、苏童、格非、孙甘露、史铁生等人都进行过“元小说”(meta-fiction)<sup>38</sup>试验。他们对传统小说的构成要素作了有意的拆解,颠覆了传统小说叙事的规范。如余华的《世事如烟》中,主要人物没有姓名,代之以阿拉伯数字,故事情节也荒诞不经,将算命、婚丧嫁娶糅合在一起,叙述上,感觉、梦幻、呓语交织在一起;孙甘露的《信使之函》中,小说没有明确的人物,没有时间、地点,甚至没有事件、故事。洪峰的小说中,叙述者“洪峰”不断在小说中出现,以此表明叙述的虚构性,甚至还直接在小说中说,“洪峰”的叙述不可信、不可靠;王安忆将她的《纪实与虚构》、《伤心太平洋》等小说组成的一部小说集副标题取名为“创造世界方法之一”,其含义显

撰。我也许能行,虽然外科手术涉及详尽的技术过程,我还是满怀信心,虚构是我的天份。事实如此,这一点没法谦虚(好像也用不着谦虚),是吗?”

<sup>36</sup> 在《西海的无帆船》里,小说人物姚亮对马原表示“抗议”：“我在这里声明一下,正儿八经的,马原先生的这篇小说尽他妈的扯蛋。到现在为止,姚某人成了它的木偶了。吃亏的事他让我一个人包了,这不行。”并对读者说:“读者朋友一定会想知道,马先生为什么会让我的这段文字插入小说?……”

<sup>37</sup> “姚亮”也是其他小说中的人物,这些同名同姓的“姚亮”实际上互不相干。另一位先锋小说家叶兆言的多篇小说中也有一个同名同姓、互不相干的人物。

<sup>38</sup> 也有人称为“后叙事小说”。

而易见：文学艺术不仅是为了“反映”世界，也可以创造世界，创造一个艺术虚构的世界和“心灵的世界”。<sup>39</sup>

先锋小说家还广泛运用叙述视角的频繁转换、自由间接引语、内心独白等手法，具有很强的后现代小说叙事特征。

由于先锋小说一般没有完整的情节，叙述上又扑朔迷离，它需要读者参与文本之中，实现文本的意义。按罗兰·巴特的话说，先锋小说是“可写的文本”(scriptible texte)，而不是“可读的文本”(lisible texte)。<sup>40</sup>

## 5、新写实、新历史小说

先锋小说家的“可写的文本”与一般读者的审美阅读习惯相去甚远，因此失去了大多数读者。80年代后期的作家审时度势，调整写作姿态，因此兴起了一批以写实手法描写社会小人物生存状态的“新写实”小说。<sup>41</sup>

新写实小说是对极端文体试验的反拨，而有意接近大众的审美期待视野。他们站在寻常百姓的立场上，以写实的手法，写他们的生存困境和生活的烦恼（如池莉《烦恼人生》、方方的《风景》、刘恒的《贫嘴张大民的幸福生活》），平庸无奈的生活状况（如刘震云的《单位》、《一地鸡毛》，苏童的《离婚指南》、叶兆言的《人类的起源》），玩世不恭的人生态度（如王朔的《顽主》、《玩的就是心跳》）以及“食色”本能和生存意识（如王安忆的《荒山之恋》、《小城之恋》、《锦绣谷之恋》，余华的《活着》、《许三观卖血记》，刘恒的《伏羲伏羲》、《狗日的粮食》）。<sup>42</sup>

<sup>39</sup> 王安忆曾在复旦大学中文系讲授小说创作艺术，讲稿后来出版，书名为《心灵世界：王安忆小说讲稿》（复旦大学出版社，1997）。该书的核心观点就是：小说并不是为了描摹外部世界，而是为了创造一个心灵的世界。

<sup>40</sup> 罗兰·巴特认为，“可读性文本”使读者“陷入一种无所事事、不闻不问和总之是严肃的状况：他不去自己发挥作用，不去充分地接近能指的诱惑力和写作的快乐，他天生只有接受或拒绝文本的可怜的自由：阅读仅仅是一种公民投票”，而“可写性文本”却不同，更有文学价值，“因为文学工作（文学就像工作）的赌注，是使读者不再成为消费者，而是成为文本的生产者。”（罗兰·巴特：《罗兰·巴特随笔选》（怀宇译），百花文艺出版社，1995年，第154页；另见《S/Z》（屠友祥译），上海：上海人民出版社，2000年），第56-57页。）

<sup>41</sup> 还有的评论家称之为“新现实主义”、“后现实主义”小说。这些称谓/命名都点明了此类小说与现实主义有某种联系，但又有不同。

<sup>42</sup> 以上有的小说，虽然发表于90年代，但从文学影响的角度看，它们所受的是80年代（后）现代主义翻译文学的影响。文学影响有一个积淀过程，因此本文也将它们作为论述对象。

新写实小说家放弃了传统的宏大叙事，也放弃了改革小说作家试图担当主流话语代言人的角色。他们以摹写凡俗生活本相为己任，以庸常琐事为叙事视点，再现“一地鸡毛”般的生活本然状态。

王干认为，新写实小说是“一种既对现实主义进行反动，又对现代主义采取逃避的新的小说方式”。<sup>43</sup>称新写实小说是“对现实主义进行反动”符合实际，但说它是对现代主义的“逃避”则不确切。无论是从内在精神，还是从其叙述方式上分析，我们都可以发现新写实小说不是对现代主义的“逃避”，而是对80年代前半期小说中的现代主义精神的承继和创造性转化。

新写实小说的(后)现代主义意蕴体现在两个方面，一是意识形态层面上的人道主义关怀，二是创作形式上的对法国新小说的借鉴。

中国当代小说中的主人公，大多是充满革命激情的高大英雄人物，人物的“人性”内涵为“革命性”所取代。新写实小说中的主人公都是“反英雄”(anti-hero)，无论是印家厚(《烦恼人生》)、七哥(《风景》)、富贵(《活着》)、许三观(《许三观卖血记》)，还是菊豆、杨天青(《伏羲伏羲》)、瘦袋(《狗日的粮食》)，都是来自于社会底层的平凡卑微的小人物，他们为生存而挣扎，为生活而奔波，人生的目标、意义就是“活着”，所有的烦恼由此而来，所有的悲哀由此而生。这些小人物的人生际遇和生存困境足以引发读者的联想、同情和感慨，作家直白、朴素的笔触中，潜含着深切的人道主义关怀。

新写实小说家也受到了法国新小说派的小说观念影响。新小说反对传统小说通过人物创造、情节设计、情景描写等，来精心设计一个虚构世界，传达某种观念，认为“小说的主要任务不是描写人物，也不是表达作家的立场、观点和思想感情，而是应用非人格化的手法，客观、冷静、精确地描写物质世界，从现代人复杂混乱的日常生活中，写出‘一个更实在的，更直观的世界’”。<sup>44</sup>我们在新写实小说中也可以看出法国新小说的某些因素。比如，传统现实主义小说中，环境描写的功能是为塑造人物形象和性格服务的，人物是小说的核心，但在新写实小说中，生存环境与人物处于同等重要的地位。正如余华所说：“我并不认为人物在作品中享有的地位，比河流、阳光、树叶、街道和房屋来得重

<sup>43</sup> 王干：〈“后现实主义”的诞生〉，《钟山》1989年第2期。

<sup>44</sup> 智量、熊玉鹏主编：《外国现代派文学辞典》(上海：上海文艺出版社，1999年)，第80页。

要。我认为人物和河流、阳光等都一样，在作品中都只是道具而已。河流以流动的方式来展示其欲望，房屋则在静默中显露欲望的存在。人物与河流、阳光、房屋等各种道具在作品中组合一体又相互作用，从而展现出完整的欲望。这种欲望便是象征的存在。”<sup>45</sup>

在叙事方法上，新写实小说家不再精心设计情节、刻意制造事件，而是以日常生活的自然流程推动小说情节的发展。在叙述态度上，新写实小说没有了当代现实主义小说中的“革命激情”，而是采取了新小说式的“零度情感”，以客观、冷静的笔触，不动声色地叙述着生活的苦难和生存的压力。

与新写实小说差不多同时，还出现了新历史小说。<sup>46</sup>新历史小说与新写实小说本是“同根异枝而生，只是把所描写的时空领域推移到历史之中”。<sup>47</sup>新历史小说中的“历史”并不指涉实在的历史时空，也不是为塑造“典型人物”而营造的“典型环境”，它只是一种叙事策略或话语道具，为小说的展开提供一个话语情境。新历史小说家在自己虚构的“历史情境”中，充分展开历史、欲望、激情、人性的想象。新历史小说消解了传统历史小说的严肃性、崇高感，甚至对历史予以嘲弄，<sup>48</sup>体现了后现代小说的某些特征。

## 第二节 (后)现代主义文学翻译策略与中国(后)现代主义的形成特点

### 1、译作：(后)现代主义影响的来源

以上简要分析了80年代中国小说中的(后)现代主义倾向及其表现。中国

<sup>45</sup> 余华：〈虚伪的作品〉，《上海文论》1989年第5期。

<sup>46</sup> 新历史小说代表性的作品包括莫言的“红高粱”系列，苏童的《我的帝王生涯》、《妻妾成群》、刘震云的《故乡相处流传》、《故乡天下黄花》，叶兆言的《1937年的爱情》以及《夜泊秦淮》系列小说。

<sup>47</sup> 陈思和主编：《中国当代文学史教程》，第309页。

<sup>48</sup> 如刘震云的新历史小说《故乡相处流传》，其中有一个情节，写曹操与袁术为争夺一个小寡妇而准备开战。小说中写道：“在一次曹府内阁会议上，丞相一边‘吭哧’地放屁，一边在讲台上走，一边手里玩着健身球说：‘活着还是死去，交战还是不交战，妈拉个X，成问题了哩。’”小说通过互文手法，将哈姆雷特的著名独白和戏拟的历史糅合在一起，在解构历史事件的庄重和严肃性的同时，又给历史涂抹上了滑稽、怪诞的色彩。

文学中的(后)现代主义的出现与西方(后)现代主义文学的影响有着极大的关系。但这种影响不是来源于中国作家对西方(后)现代主义文学的直接借鉴,而是经过了翻译的中介,也就是说,影响文本不是原作,而是译作。

在接受外国文学影响方面,80年代的作家与二三十年代的作家不同。二三十年代有不少作家通晓某种外语,能直接(或通过转译本)阅读外国文学原著,有的还身兼二任,在创作的同时从事文学翻译。<sup>49</sup>但文革后的一代作家,他们借鉴外国文学的方式,大多是要借助翻译作品。<sup>50</sup>前一章所述的中国作家谈论外国作家对他们的影响,实际上是指受到这些作家作品的中译本的影响。因此,我们所说的西方(后)现代主义文学的影响,实际上也就是指(后)现代主义翻译文学的影响。

正是因为翻译文学的中介性质,文学翻译的选择倾向、翻译的种类很大程度上影响了作家的世界文学视野;译者对(后)现代主义文学作品的阐释,直接影响了作家对西方(后)现代主义文学的认识;译文的语言特征、语言风格则影响了作家对作品形式特征的感知和把握。赵玫说,福克纳《喧哗与骚动》给了她“很多技术(意识的流动、字体的变化以及潜意识独白等)的启示”,<sup>51</sup>《喧哗与骚动》的“语体差不多启示了当时正在渴望创作的整整一代人”。<sup>52</sup>赵玫这里所说的,并不是原著,而是李文俊的译本。莫言说得更直截了当:“我不知道英语的福克纳和西班牙语的加西亚·马尔克斯是什么感觉,我只知道翻译成汉语的福克纳和加西亚·马尔克斯是什么感觉,所以从某种意义上说,我受到的其实是翻译家的影响。”<sup>53</sup>

正因为中国作家是通过翻译文本了解西方(后)现代主义文学的,因此,译者对作品的阐释,也就影响了作家对作品的借鉴。

<sup>49</sup> 如清末民初时期的梁启超、林纾、苏曼殊、周桂笙、曾朴、包天笑、周瘦鹃,新文学时期的鲁迅、周作人、郭沫若、胡适、刘半农、徐志摩、茅盾、冰心、巴金、梁实秋、戴望舒、曹禺、李健吾、洪深、李劫人、施蛰存、王鲁彦、梁宗岱、周立波、夏衍、赵景深、丽尼(郭安仁),等等。

<sup>50</sup> 这与台湾《现代文学》作家不同。王文兴、白先勇、欧阳子等人是台大外文系出身,他们可以直接通过阅读英文原著来借鉴现代主义创作手法。

<sup>51</sup> 赵玫:〈在他们中间穿行〉,《外国文学评论》1994年第4期,第124页。

<sup>52</sup> 转引自陶洁:〈一个执着的老实人〉,《中国翻译》1992年第5期,第28页。

<sup>53</sup> 莫言:〈我与译文〉,《作家谈译文》,第237页。

## 2、(后)现代主义文学翻译的共时性与中国“现代派”文学流派的模糊性

西方(后)现代主义文学作品可以比较明确地按流派归类,这是因为意识流(中国文学界将意识流看成是一个流派)、垮掉的一代、存在主义、黑色幽默、新小说、魔幻现实主义等,是在不同国家历时性出现的,都曾在某个时期独领风骚,成为主流文学倾向和创作方法,流派的特征比较明显。但是就80年代中国的(后)现代主义小说来说,除80年代前期的“东方意识流”小说外,其他小说则难以很明确地将它们界定为属于何种流派。

80年代末,时代文艺出版社出版了一套“新时期流派小说精选丛书”,分为“魔幻现实主义小说”、“荒诞派小说”、“象征主义小说”、“意识流小说”、“结构主义小说”、“民族文化派小说”等分卷。这套丛书的流派分类也只是就作品的某些主要特征大致划分的。除这套丛书外,其他出版社也编选出版了标明为某种流派的作品选。我们发现,同一部作品在不同的选本中被划入了不同的流派,如《中国意识流小说选(1980-1987)》<sup>54</sup>将宗璞的《泥沼中的头颅》作为意识流小说收入其中,但另一个选本<sup>55</sup>却将其划为“荒诞小说”;文学评论界一般把韩少功的《爸爸爸》看成是中国的“魔幻现实主义”代表作,但“新时期流派小说精选丛书”,却将其编入《象征主义小说》<sup>56</sup>;文学评论界认为刘索拉的《你别无选择》属于中国的“黑色幽默”小说,“新时期流派小说精选丛书”将其编入了《荒诞派小说》<sup>57</sup>中,而另一个选本则认定其为中国“垮掉的一代”代表作;<sup>58</sup>徐星的《无主题变奏》既被编入“垮掉的一代”小说选<sup>59</sup>中,又被选入《现实主义小说》<sup>60</sup>中;张贤亮的《浪漫的黑炮》,故事情节上有黑色幽默、荒诞意味,叙述手法上又有“元小说”的特征,<sup>61</sup>“新时期流派小说精选丛书”

<sup>54</sup> 宋耀良选编:《中国意识流小说选(1980-1987)》(上海:上海社会科学院出版社,1988年。)

<sup>55</sup> 吕芳编选:《褐色鸟群:荒诞小说选萃》(北京:北京师范大学出版社,1989年。)

<sup>56</sup> 吴亮、章平、宗仁发编:《象征主义小说》(北京:时代文艺出版社,1988年。)

<sup>57</sup> 同上。

<sup>58</sup> 陈雷编选:《世纪病:别无选择——“垮掉的一代”小说选萃》(北京:北京师范大学出版社,1989年。)

<sup>59</sup> 同上。

<sup>60</sup> 吴亮、章平、宗仁发编:《象征主义小说》。

<sup>61</sup> 如小说中谈及了小说叙事的方法。



将其编入《荒诞派小说》<sup>62</sup>中。

文学评论界面对 80 年代出现的那些不同于传统创作手法的文学作品,一直感到命名上的困惑,无法用一个准确的文学术语来概括它们的文学特征。运用新的表现手法的诗歌,称其为“朦胧诗”,<sup>63</sup>而对那些借鉴了(后)现代主义表现手法的小说和戏剧,则有些不知所措,80 年代中期,文学界一般称它们为“探索小说”、“探索戏剧”,<sup>64</sup>80 年代后期至 90 年代,有些论者则称之为“先锋文学”<sup>65</sup>。

80 年代的文学之所以出现了难以按西方(后)现代主义文学流派来归类、难以用明确的术语命名的现象,主要还是因为作家借鉴上的广泛性。只有少数作品与西方(后)现代主义文学之间存在明显的影响接受关系,<sup>66</sup>大多数作品都无法确证与西方小说的一一对应关系,这是因为很多作家都是根据个人的审美倾向,转益多师,多方借鉴。

从 19 世纪末开始,西方现代主义经过二三十年代的现代主义高峰期(high modernism),50 - 70 年代的后现代主义时期,已经走过了它的全盛阶段,意识流、象征、荒诞等已成了基本手法而普遍地运用于现当代文学创作中。而在中国,现代主义只有三四十年代少数作家零星地实践过,到 1949 年后又完全停止。中国当代文学界对现代主义文学基本上是陌生的。文革后,现代主义、后现代主义文学是作为整体意义上的“现代派”译介过来的,并且译介者出于译介合法化的考虑,往往突出对它们创作技巧的借鉴意义,这样也就淡化了不同流派的特征。从作家的角度看,他们遽然面对如此众多的各式各样的“现代派”作品,无力也无意对它们作理论上的辨析、区别,更不关心它们属于何种流派,

<sup>62</sup> 吴亮、章平、宗仁发编:《象征主义小说》。

<sup>63</sup> 1985 年以后的诗歌文学评论界一般称之为“新生代诗歌”或“后朦胧诗”。

<sup>64</sup> 1986 年,上海文艺出版社编辑出版了《探索小说集》、《探索戏剧集》。

<sup>65</sup> 比如张清华:《中国当代先锋文学思潮论》,江苏文艺出版社,1997 年;吴义勤:《中国当代新潮小说论》,江苏文艺出版社,1997 年。但王宁、陈晓明等学者所称的“先锋小说”,是指 1985 年后,刘索拉、马原、余华、莫言、格非、残雪等人的小说。(参见王宁:《先锋小说:走向后现代主义》,《多元共生的时代:二十世纪西方文学比较研究》,北京:北京大学出版社,1993 年,第 97 - 122 页;陈晓明:《无边的挑战:中国先锋文学的后现代性》,长春:时代文艺出版社,1993;陈晓明选编:《中国先锋小说精选》,兰州:甘肃人民出版社,1993。)

<sup>66</sup> 如《喧哗与骚动》、《百年孤独》之于《红高粱》,《百年孤独》之于《爸爸爸》,《第二十二条军规》之于《你别无选择》,《变形记》之于《山上的小屋》,《迷失在开心馆中》之于《浪漫的黑炮》和《冈底斯的诱惑》。

他们所关注的,是可以为自己所借鉴、吸收的创作方法。中国 80 年代的(后)现代主义文学实践,属于后发的(后)现代主义,因此,也就借助了后发优势,不分先后,不分彼此,广泛借鉴,西方历时性出现的现代主义、后现代主义各种创作方法,就共时性地出现在 80 年代中国文学中,流派的特征因此就比较模糊。

就中国作家借鉴(后)现代主义方法来说,它与(后)现代主义文学翻译的阶段性的存在某种对应关系。80 年代初期翻译的主要是意识流小说、心理现实主义、表现主义和局部借鉴现代主义手法的广义的现代主义文学作品,中国作家所借鉴的主要意识流、荒诞、象征、变形、自由联想、内心独白等叙事手法。80 年代中期,翻译选择范围迅速扩大,现代主义、后现代主义的代表性作品都有不同程度的译介,可供作家借鉴的现代主义手法更为繁富,除意识流、荒诞、象征等手法外,还有魔幻、隐喻、寓言、叙述视角的转换、自由间接引语等。因此,同一篇小说中,会出现综合运用现代主义、后现代主义手法的现象。

### 3、“伪现代派”问题与(后)现代主义文学的翻译策略和借鉴策略

“伪现代派”问题是 80 年代中后期中国文学界关于“现代派”的又一次争论,不过这一次不再是争论“我们”能不能译介,要不要“现代派”的问题,而是“我们的现代派文学好不好”的问题。

“伪现代派”概念的提出者李洁非<sup>67</sup>认为:中国作家对西方“现代派”学习的“不尴不尬、不伦不类”,“现代派”不仅是“具体作品、艺术原作和经验,而且是一种精神——锐意革新、突破传统的艺术进取心”,而“‘伪现代派’恰好违背这种精神”。<sup>68</sup>“在新时期文学的探索、试验中,文学语言的功能始终是单一的,即作为一种传达某种驾临于文学之上的意义的根据,这样,对现代文学艺术技巧的借鉴实际上变为一项纯技术的活动,不含有任何生命的意味。”<sup>69</sup>刘

<sup>67</sup> 李洁非在 1986 年的一次文学座谈会上说:“我们并没有真正具有现代素质的现代派作品,”“我们文学中的‘现代派’可以称其为‘伪现代派’。”(谭湘:《面向新时期文学第二个十年的思考》,《文学评论》1987 年第 1 期)

<sup>68</sup> 李洁非:《“伪”的含义与现实》,《百家》1988 年第 5 期。

<sup>69</sup> 李洁非接着举例说:“我们在阅读《风筝飘带》时,看到其间大量使用的所谓意识流手

晓波也认为,贝克特的《等待戈多》、戈尔丁的《蝇王》是“将从生活中体验到的苦难提升到一种形而上的、人类痛苦的高度去品味”,而中国的“现代派”作品里“作家体验到的东西大多是受到社会理性道德规范束缚的东西,表达出的观念是社会层次、理性层次、道德层次的东西,可是又采用了现代派的艺术手法,就造成外在和内在观念的分离。这方面‘色厉内荏’的典型是王蒙、高行健的一些作品,在莫言的《爆炸》里也很明显。”<sup>70</sup>

季红真从社会发展力水平、现代主义生长的“哲学土壤”、文化心理机制三个方面分析,得出中国不可能出现“严格意义上的现代主义”的结论。季红真认为,西方现代主义对中国文学的影响,“主要在心智的启发、风格的暗示与形式技巧等方面的借鉴。”<sup>71</sup>

季红真的分析有一定的道理,但是,如果我们认为拉美魔幻现实主义是“严格意义上的现代主义”,香港刘以鬯的《酒徒》(1963)、台湾王文兴的《家变》(1972-73)、《背海的人》(1981—1999)比大陆的现代主义小说更接近西方现代主义,<sup>72</sup>那么,季文的论证就不是很有说服力,因为无论是拉美,还是香港、台湾,都没有西方现代主义赖以生长的“哲学土壤”和文化心理机制;就社会发展力水平而言,六七十年代的拉美、台湾也没有达到西方国家现代化的程度。至少拉美魔幻现实主义的出现可以说明,“处于前工业化阶段”的社会,也可以

---

法毫无流动感,简直象一个蹩脚的外壳去套一个赤裸裸的现实主义主题。而《无主题变奏》看上去象一个反小说的结构,其实不过是塞林格《麦田里的守望者》中译本的仿制品。这样,在那似乎超脱、放浪、怪异、反文化、反逻辑、自我解嘲——的语言现象后面,潜藏着适用功利的非文学目的。这部小说不久被恰如其分地称为‘伪现代派’的典型标本。”(李洁非、张陵:《探索、实验性小说困难论》,《当代文艺思潮》1987年第5期。)

<sup>70</sup> 刘晓波:《危机!新时期文学面临危机》,《深圳青年报》1986年1月3日,转引自许子东:《当代小说阅读笔记》,第164-165页。

<sup>71</sup> 季红真:《中国近年小说与西方现代主义文学》,《文艺报》1988年1月2日、1月9日。

<sup>72</sup> 有论者认为,刘以鬯的《酒徒》是“中国第一部意识流小说。它创新度很高,开拓了一个多元性的艺术空间。情节的诗化、散文化,戏剧式的对话、台词,哲理性的议论,电影蒙太奇式的结构,以及隐喻、梦幻、意识流、生活流、时空倒错等西方艺术技巧,在小说中混合并用,融为一体”。(刘登翰主编:《香港文学史》(北京:人民文学出版社,1999年,第255页。))至于《家变》,王文兴说,他这部小说“不以为家变的社会意义那么重要”,“宁可认为它讨论的是一个放在任何时代都可能发生的问题。”但有论者因此批评《家变》,认为“作者的主导思想是反叛传统,肯定背弃传统的历史必然性与合理性。这种指导思想的单一与片面,影响了对家变悲剧因素的进一步深入开掘和对范晔逆父行为的应有的道德谴责和批判。”(白少帆等主编:《现代台湾文学史》,辽宁大学出版社,1987年,第493-494页。)论者是按现实主义的批评标准来衡量《家变》的。实际上,这从反面说明了《家变》的现代主义特征,因此“背弃传统”、“追求形而上意义”正是现代主义的基本特征。

产生现代主义文学。由此我们可以看出,季红真所论说的“严格意义上的现代主义”产生的三个方面的条件,并不是绝对的,关键是,作家有没有(后)现代主义作家所具有的现代意识,以及他能否在其所处的社会里自由地表达这种现代意识。

“伪现代派”问题主要是针对80年代前期的现代主义创作而言的。80年代前期中国的现代主义文学实践未能充分体现现代主义文学精神,关键的原因还是政治意识形态和诗学的制约。正是这些制约因素限制了中国对现代主义文学的阐释方式、翻译方式和创作借鉴方式。比如刘晓波指出的西方(后)现代主义文学“将从生活中体验到的苦难提升到一种形而上的、人类痛苦的高度去品味”的倾向,正是译介者所要刻意消解的东西,他们将作品中形而上的喻指解释成是资本主义社会特有现象,把“苦难”和“痛苦”的原因归结为资本主义制度。即以刘晓波提到的贝克特的《等待戈多》和戈尔丁的《蝇王》为例。《等待戈多》选入《外国现代派作品选》(1983)时,译者施咸荣在译文前说:“有点评论家认为这个剧是‘揭示人类在一个荒谬的宇宙中的尴尬处境’,应该指出,这是指的资本主义的‘宇宙’。”<sup>73</sup>1985年,上海译文出版社和浙江文艺出版社都分别出版了《蝇王》中译本。这是大陆最早的《蝇王》中译本。上海译文出版社的译本“序言”中说:“戈尔丁的本意是通过《蝇王》复制一部袖珍版的人类发展史,但他忘记了个体发展史并不完全重现种系发展史。”“总而言之,戈尔丁的作品并没有也不可能‘阐明当今世界人类状况’,从中倒可以看到严峻的西方社会现实的曲折反映,看到作家想寻找出路又找不到出路的苦恼。”<sup>74</sup>浙江文艺出版社的译本的“内容提要”中说:“作品通过曲折的故事情节,用隐喻的手法对尔虞我诈的资本主义世界发出嘲讽。”<sup>75</sup>

<sup>73</sup> 袁可嘉、董衡巽、郑克鲁选编:《外国现代派作品选》第3册(上海:上海文艺出版社,1984年),第6-7页。

<sup>74</sup> 龚志成:《〈蝇王〉译本序》,《蝇王》(龚志成译)(上海:上海译文出版社,1985年),第10页。

<sup>75</sup> 译者在《译者前言》中也指出作品在“思想内容”上的“不足之处”:“这部小说反映的主题表达了作家对西方社会弊病的鞭笞,但他却无力通过人物的遭遇来显示人类的光明未来。戈尔丁对世态所持的悲观看法也正是小说的局限性所在,因为他不能根据资本主义制度下特定的生产力与生产关系之间的矛盾所造成的一系列问题来剖析社会……实际上,戈尔丁同许多西方作家一样,是着意从抽象的人性善恶上探索社会问题的,因而始终徘徊于这一条不得要领的创作道路上。”(陈瑞兰:《〈蝇王〉译者前言》,《蝇王》(陈瑞兰译)(浙江文艺出版社,1985年),第4页。)

90年代政治意识形态环境比较宽松,因此,译者也就改变了阐释和评价方式。比如

80年代(后)现代主义文学的译介者和创作借鉴者都受到了政治意识形态的制约,分别面临着译介合法化和创作借鉴合法化问题。在某种程度上,作家的顾忌更多,压力更大一些。因为对于译者来说,他可以在“批判地借鉴”等话语策略的掩护下从事翻译,即使翻译作品完全不符合翻译选择规范,也还可以用“翻译过来以供批判”的说法,<sup>76</sup>开脱可能的指责。正如勒菲弗尔所言:“翻译享有某种豁免权,不因原作者而受牵连(毕竟他们不应为别人写的东西承担责任)。”<sup>77</sup>但是作家则无此“豁免权”。他们必须为借鉴现代主义手法的合法性找到理由。比如王蒙就从中国古典诗歌和鲁迅的作品中找到了借鉴的根据。他们发现“李贺、李商隐的一些诗很有点意识流的味道。李白的《梦吟天姥吟留别》也有意识流的味道”;<sup>78</sup>他还发现“鲁迅先生的散文诗《野草》中,就有许多写感觉,在某种意义上,也可干脆说是‘意识流’的篇什。《秋夜》、《好的故事》、《雪》都是这样的。”<sup>79</sup>“三李”是毛泽东喜欢的诗人,<sup>80</sup>至于鲁迅,则是

1992年漓江出版社出版的《蝇王·金字塔》译本序中,就没有刻意把戈尔丁作品的象征寓意限定在资本主义社会。序中说:“戈尔丁的作品题材广泛,但‘人性邪恶’这一基本主题却贯穿于所有的作品之中。研究戈尔丁这一创作思想产生的时代背景,是翻译与评价戈尔丁的任何一部作品不可忽视的一个基本点。”译者还突出了戈尔丁作品的形而上象征寓意:“‘愤怒的青年一代’作家,采用赤裸裸的现实主义手法,揭露社会的弊端,企图从政治、经济制度上寻找原因。戈尔丁则独辟蹊径,从人性上去找原因,采取象征主义的手法,因而他的作品也就别树一帜。战争的残酷、社会的腐朽使他得出这样的结论:人性基本上是坏的,无法改造的。人类的一切灾难,均由人的邪恶本性造成。人的邪恶本性,尽管在文明社会里得到掩盖、得到抑制,但不能改变,最终会毁掉文明社会的秩序。”(周仪:《译本前言·对人性丑恶的深入剖露》,《蝇王·金字塔》(梁义华、周仪、左自鸣译),桂林:漓江出版社,1992年,第9、10页。)

<sup>76</sup> 比如,吴劳1979年发表《迷失在开心馆中》译文(《外国文艺》1979年第4期)时,在译文前言中,批评该小说文风晦涩、“内容空虚”,是“文字游戏”(《外国文艺》1979年第4期,第155页)。1983年,该译文入选《外国现代派作品选》时,吴劳删去了诸如“巴思的‘试验’在西方的文坛上受到一些人的吹捧”,“巴思在文字上玩弄了许多花招,把文章写得迂回曲折,扑朔迷离”之类的话,改写后的文字比较客观,口吻中甚至还带有赞赏:“他嘲弄传统的文章作法,多方阐释自己的构思经过,因此,本篇超出了一般虚构小说的领域,成为作者大胆创新的檄文而受到西方评论界的重视。”(袁可嘉、董衡巽、郑克鲁选编:《外国现代派作品选》第3册(下),上海文艺出版社,1984年,第705页。)

<sup>77</sup> André Lefevere, “Translation: Its Genealogy in the West,” *Translation, History and Culture*, Susan Bassnett and André Lefevere (eds.)(London: Pinter, 1990), p.23.

<sup>78</sup> 王蒙:《对一些文学观念的探讨》,《文艺报》1980年第9期。

<sup>79</sup> 王蒙:《关于‘意识流’的通信》,《鸭绿江》1980年第2期。关于鲁迅运用了意识流手法,这种观点后来得到很多文学评论者的认同(参见杨江柱:《意识流小说在中国的两次崛起》,《武汉师范学院学报》1981年第1期;李春林:《东方意识流文学》,辽宁大学出版社,1987年,第298-50页。)

<sup>80</sup> 毛泽东曾说:“光搞现实主义一面也不好,杜甫、白居易哭哭啼啼我不愿看,李白、李贺、李商隐,搞点幻想。”(转引自崔建飞:《毛泽东喜爱李商隐之研究》,web:

主流意识形态推崇的思想家、文学家，王蒙以他们的作品为例说明借鉴的合法性，具有很强的说服力和策略性。<sup>81</sup>

除了寻找有来头的先例外，王蒙等人也运用了将现代主义与现实主义相联系策略，申说意识流小说的“现实主义精神”。例如王蒙说：

我们搞一点意识流，不是为了发神经，不是为了发泄世纪末的悲哀，而是为了塑造一种更深沉、更美丽、更丰富也更文明的灵魂。我们不同意把心理生活与社会生活对立起来，我们写心理、感觉、意识的时候，并没有忘记它们是生活的折光，没有忘记它们的社会意义，只不过我们希望写得‘独具慧眼’，更有深度，更有‘味’。因此我们的‘意识流’不是一种叫人逃避现实走向内心的意识流，而是一种叫人既面向客观世界，也面向主观生活，既爱生活也爱人的心灵的健康而又充实的自我感觉。<sup>82</sup>

宗璞也按现实主义“本质论”来解释她运用荒诞和意识流手法写就的《我是谁》、《蜗居》等小说，称其运用的是一种“内观手法”，“即透过现实的外壳去写本质，虽然荒诞不经，却求神似。”<sup>83</sup>

可见，王蒙等人借鉴西方现代主义文学时，有不少意识形态和诗学上的顾忌。这是他们的作品不能成为“严格意义上的现代主义”的一个主要原因。

### 第三节 影响与互文：从多元系统理论角度看 80 年代中西

#### (后)现代主义文学关系

从上文分析的“东方意识流”与西方意识流的区别可以看出，中国的现代主义文学确实与西方现代主义文学有区别。如何看待这种区别？中国的(后)现代主义文学与西方的(后)现代主义文学不同，是否就意味着没有价值？这个问题我们可以借助埃文·佐哈尔的多元系统理论来观照这个问题。

多元系统理论认为，“任何多元系统，都是一个较大的多元系统即整体文化的组成部分，因此必然与整体文化以及整体内的其它多元系统相互关联；同时，

---

<http://www.ahnu.edu.cn/wenxue/chengguo/6.htm>) 正因如此，即使在文革时期，“三季”也没遭到批判。

<sup>81</sup> 刘呐鸥、穆时英、施蛰存等人的“新感觉派”小说以及李金发、冯至、卞之琳、穆旦等人的诗歌是现代主义创作现成的例子，但 80 年代初，这类作品仍遭到主流文学的排斥，王蒙自然不能以他们的创作为借鉴现代主义的理由。

<sup>82</sup> 王蒙：〈关于‘意识流’的通信〉，原载《鸭绿江》1980 年第 2 期，转引自载《王蒙文集》第 7 卷，华艺出版社，1993 年，第 74 页。

<sup>83</sup> 宗璞：〈小说与我〉，《文学评论》1984 年第 3 期，第 53 页。

它又可能与其它文化中的对应系统共同组成一个“大多元系统”(mega- 或 macro-polysystem)。”按此观点,中国的(后)现代主义文学系统与西方(后)现代主义文学系统构成了一个“大多元系统”,因而也具有“互相交叉,部分重叠,各有不同的行为,却又互相依存”的系统特征。<sup>84</sup>

那么,如何理解中西(后)现代主义文学多元系统的“互相交叉”、“部分重叠”的关系呢?我们可以从互文性理论的角度来分析。

互文性理论认为,任何一部作品里的符号都与未在作品里出现的其他符号相关联,因而任何文本都与别的文本互相交织,没有任何独立的文本,文本皆“互文”(intertext)。除明显的借用和融化之外,构成文本的任何语言符号皆与文本之外的其他符号形成差异,从而显示自己的特性。互文性有广义、狭义之分。狭义的互文性概念以热奈特(Gérard Genette)为代表,他认为:互文性指一个文本与可论证存在于此文本中的其它文本之间的关系;广义的互文性概念以巴特(Roland Barthes)和克里斯蒂娃(Julia Kristeva)为代表,他们认为:互文性指任何文本与赋予该文本意义的知识、代码和表意实践之总和的关系,而这些知识、代码和表意实践形成了一个潜力无限的网络。互文性理论不仅注重文本形式之间的相互作用和影响,而且更注重文本内容形成的过程,注重研究那些“无法追溯来源的代码”,无处不在的文化传统的影响。<sup>85</sup>

乔纳森·卡勒指出:

“互文性”有双重焦点。一方面,它唤起我们注意先前文本的重要性,它认为文本自主性是一个误导的概念,一部作品之所以有意义仅仅是因为某些东西先前就已被写到了。然而就互文性强调可理解性、强调意义而言,它导致我们把先前的文本考虑为一种代码的贡献,这种代码使意指作用(signification)有了各种不同的效果。这种互文性与其说是指一部作品与特定前文本的关系,不如说是指一部作品在一种文化的话语空间之中的参与,一个文本与各种语言或一种文化的表意实际之间的关系,以及这个文本与为它表达出那种文化的种种可能性的那些文本之间的关系。因此,这样的文本研究并非如同传统看法所认为的那样,是对来源和影响的研究;它的网撒得更大,它包括了无名话语的实践,无法追溯来源的代码,这些代码使得后来文本的表意实践成为可能。<sup>86</sup>

<sup>84</sup> 张南峰:〈从边缘走向中心(?) :从多元系统论的角度看中国翻译研究的过去与未来〉,《外国语》2001年第4期;Itamar Even-Zohar, *Polysystem Studies. Poetics Today* 11: 1(1990).

<sup>85</sup> 参见 Graham Allen, *Intertextuality* (London & New York: Routledge, 2000), pp.8-132; 程锡麟:〈互文性理论概述〉。《外国文学》1996年第1期,页72-78。

<sup>86</sup> 参见 Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (Cornell University Press, 1981), pp.103-104.

以上文论家虽然主要是指同一文化多元系统内的文学和文化,但其文本之间互文的观点,同样能够解说两种不同文化多元系统的文学关系。

80年代中国(后)现代主义文学在形成过程中与西方(后)现代主义文学之间存在这两种互文关系,即存在多种影响接受的方式,有机械、简单的模仿;有融入了自我新知的创造性借鉴;有仅仅是文学思潮概念层面的刺激。有的作家所受的是当时文学氛围的影响,有的通过阅读接受过影响的作家作品而间接接受了影响,还有的是在影响的基础上的创造性转化。所有这些使得互文的方式和形式显得格外复杂。

我们在80年代中国小说中可以找到某些与西方(后)现代主义小说在情节、意象、意绪甚至句式上的对应关系,如《你别无选择》中,TDS功能圈与《第二十二条军规》的“军规”相仿佛;小个儿的作业永远做不完的情景与《第二十二条军规》中伤员的输液瓶与接液瓶不停地调换的情节相对应;宗璞的《我是谁》和卡夫卡的《变形记》都以主人公的变形(前者主人公韦弥幻觉中自己变成了大毒虫,后者主人公格里高尔变成甲壳虫)来喻示人的异化;残雪的《山上的小屋》和《变形记》都以家人的冷漠态度(前者描述家人之间的猜忌和敌意,后者描述了格里高尔变成甲壳虫后家人的恶劣态度)来象征异化的环境;中国作家对《百年孤独》开篇第一句的模仿,<sup>87</sup>等等。这些都可看成是直接影响的实例。因这种直接的影响与接受关系,中西(后)现代主义文学之间构成了狭义的互文关系。

中西(后)现代主义文学之间另一种互文关系——广义的互文关系,情形要复杂得多,其中既有间接的影响、氛围的影响,又有创造性误读的因素。

据统计,1978-1982年,全国主要报刊登载的评介、讨论“现代派”文学的文章约有400多篇。<sup>88</sup>无论是赞成还是批评,都对现代主义文学的传播起到了作用。另外,从70年代末开始,外国文学期刊对(后)现代主义作家作品的译介以及(后)现代主义文学的翻译出版,都在中国文学系统中形成了浓厚的影响氛围。而中国自身的(后)现代主义文学作品的出现,又为(后)现代主义方法扩大了传播的渠道。如意识流手法的运用,作家既可能是通过阅读意识流

<sup>87</sup> 《百年孤独》开篇第一句“多年以后,奥雷连诺上校站在行刑队面前,准会想起父亲带他去参观冰块的那个遥远的下午”糅合了几种时态,将历史、现实、未来连系在一起,造成了时空交错的独特效果。

<sup>88</sup> 参见洪子诚:《中国当代文学史》,第229页。



小说译本(译文)获得的,也可能是借鉴了王蒙的意识流小说。此外,中国现代文学史上的现代主义作家作品,如施蛰存、穆旦等人的小说、诗歌 80 年代中期以后获得重新评价,它们又为 80 年代作家借鉴现代主义手法提供了另一个间接的途径。所有这些都是中国现代主义文学形成的“无法追踪来源的影响”。

“影响”往往被理解为接受影响的作家对释放影响的作家的模仿,没有自己的创造力。因此,有不少当代作家不太愿意提及自己所受的外国文学影响。比如马原,他在谈及外国文学对他的影响时,极力赞赏海勒的《第二十二条军规》,<sup>89</sup>而对博尔赫斯的影响则避而不谈。他说:“我甚至不敢给任何人推荐博尔赫斯……原因自不待说,对方马上就会认定:你马原终于承认你在模仿博尔赫斯啦!”<sup>90</sup>马原“自不待说”的原因很明显,就是担心一旦自己承认了博尔赫斯的影响,人们就会将《冈底斯的诱惑》等小说,看成是按博尔赫斯小说依样学样的中文摹本。如果这样来理解“影响”概念,将作品中的一切新的形式都归结为外来的影响,就会忽视接受影响的作家自身的创造性,遮蔽作家的主体性。

哈罗德·布鲁姆(Harold Bloom)提出了“影响的焦虑”的概念,即后辈作家面对前辈强势作家的影响而感到焦虑,并进而产生一种超越影响的心理冲动。<sup>91</sup>他在《误读图示》中又提出了“影响即误读”的观点,认为影响就是创造性的误读,是后辈对前辈有意识叛逆。<sup>92</sup>布鲁姆的观点颠覆了“影响即模仿、继承、接受、吸收”的传统影响论,彰显了接受影响作家的主体性和创造性。作家如果没有影响的焦虑,只会模仿别人,对外来影响的接受往往是浅表的、外在于自身的东西;只有有了“影响的焦虑”,才会有超越的愿望,这时才会将外来影响转化为自身的文学潜能,在此基础上创造出新的东西。寻根文学的出现就是中国文学群体“影响的焦虑”的表征,它体现了中国作家试图以自身的文学特点进入世界文学的渴望和探索,而马原等人对博尔赫斯叙事方式的“改造”,也

<sup>89</sup> 马原曾说:“如果对二十世纪的作家最终保留一份崇拜的话,我愿意把这个荣誉留给还在世的美国作家约瑟夫·海勒,他的《上帝知道》、《第 22 条军规》和我只读过局部的《出了毛病》三本书我永远只有钦佩。我认定他在小说领域达到的境界只有科学领域中的爱因斯坦能与之相提并论。我对海勒的作品连一个字的胡说八道都不敢。”(马原:《作家与书或我的书目》,《外国文学评论》1991 年第 1 期,第 114 页。)

<sup>90</sup> 马原:《作家与书或我的书目》,《外国文学评论》1991 年第 1 期,第 113 页。

<sup>91</sup> Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (New York: Oxford University Press, 1997.)

<sup>92</sup> Harold Bloom, *A Map of Misreading* (New York: Oxford University Press, 1975.)

是布鲁姆所说的“影响的焦虑”的例证。<sup>93</sup>

在80年代前期,由于受主流意识形态和诗学的制约,作家还只能局部地借鉴现代主义创作手法,因此,借鉴和模仿的痕迹还比较明显,到了80年代中后期,随着政治意识形态的控制相对宽松,作家的顾忌减少,80年代前期积淀的影响效能充分地释放了出来,作家能比较自由、灵活地借鉴(后)现代主义各种方法,同时,由于“影响的焦虑”的原因,创造性因素增多,这样就使得作品中的外来影响因素非常模糊,我们只能从大的方面,如文学观念、叙事风格上模糊地感受到它们与存在主义、新小说、后现代主义小说的联系,在与传统文学的比较中发现其现代主义精神。80年代中后期的(后)现代主义文学实践证明,西方(后)现代主义学的影响已经积淀在中国作家的文学形式库中,并转化为文学创新的力量,而(后)现代主义文学精神则已成为中国作家现代意识的有机构成。

影响的复杂形态造成了互文关系的复杂性,使得中西(后)现代主义文学系统之间既有“交叉”、“重叠”之处,又“各有不同的行为”。

我们从多元系统角度再来看“伪现代派”问题。所谓“伪现代派”,其隐含的前提就是存在一个“真现代派”,即“严格意义上的现代主义文学”,实际上指的是西方(后)现代主义文学。中国文学批评界将形形色色的西方(后)现代主义文学流派误读为“西方现代派”,将其看成是一个流派整体,在中西文学相与比较中,就出现了对自身(后)现代主义文学形式的怀疑,并进而对其价值予以某种程度的否定。

<sup>93</sup> 这里举一个“影响的焦虑”的事例,说明中国作家的创造性转化。马原在其小说叙述中,频频提醒读者故事的虚构性和不确定性,他说:“与利用逆反心理以达到效果有关的,是每个写作者都密切关注着的多种技法。最常见的是博尔赫斯和我的方法,明确告诉读者,连我们(作者)自己也不能确切认定故事的真实性——这也就是在声称故事是假的,不可信。也就是在强调虚拟。……另外的方法还有一些,比如故事里套故事的所谓盒套方法,也是博尔赫斯用得比较多的,原理大致相同。”(马原:《小说》,《马原文集》第4卷,作家出版社,1997年,第410页。)这里有两点值得注意:一、马原称这种方法是自己和博尔赫斯的方法,而并不是说他借鉴了博尔赫斯的方法,可以看出,马原并不愿承认自己的叙述方式就是对博尔赫斯的直接模仿;二、有学者指出,马原实际上是误读了博尔赫斯,因为博尔赫斯“从来没有声称自己的故事是假的”(邵燕君:《从交流经验到经验叙述——对马原所引发的‘小说叙述革命’的再评估》,《文学评论》1994年第1期,第100页。)由此可以看出,“利用逆反心理”的技巧并不是马原对博尔赫斯的直接借鉴,而是创造性误读。在这里,中国先锋小说与博尔赫斯的后现代小说构成了一种对话关系。

从多元系统理论角度看,(后)现代主义在不同文化多元系统中的发展,都受到其并存系统(意识形态、诗学、政治、经济等系统)的影响,出现了不同的变体,演绎出(后)现代主义可能有的多样化形式。世界各国不同的(后)现代主义文学,可以视为不同的(后)现代主义文学系统,它们之间复杂的影响与变异,构成了(后)现代主义多元系统之间复杂多样的互文关系。从这种角度看,所谓“严格意义上的现代主义”实际上是不存在的。我们并不能因为现代主义起源于法国、英国,就认为法国、英国的现代主义才是“严格意义上的现代主义”,受其影响并发生变异的其他国家的现代主义就是“伪现代主义”。我们只能说,在现代主义最早起源的国家,它们的现代主义文学在世界现代主义文学多元系统中曾经处于中心地位,但随着时间的推移和时代的发展,中心系统也会出现离心现象,处在边缘的系统则会出现向中心移位,如拉美现代主义文学在五六十年代还只处在世界现代主义文学系统的边缘,拉美现代主义作家,如加西亚·马尔克斯、博尔赫斯等,都曾受到西方现代主义文学的影响,但他们后来创造出来的魔幻现实主义,又反过来影响了欧美作家,形成了“回返影响”(reversal influence),<sup>94</sup>拉美现代主义文学在七八十年代就占据了世界现代主义文学多元系统的比较中心的位置。

麦克法兰指出:“现代主义的一个比较显著的特点,就是它分布范围很广,具有多民族性。”“每个对现代主义有所贡献的国家都有自己的文化遗产、自己的社会和政治张力,这些又给现代主义添上了一层独特的民族色彩,并使任何依据个别民族背景所做的阐释都成了易引起误解的管窥蠡测。”<sup>95</sup>这样看来,80年代中国的“伪现代派”正提供了(后)现代主义传播和变异的新的样式,即在本土意识形态和诗学处于主导地位的情况下,(后)现代主义可能有的表现形态。它与其他国家的(后)现代主义文学构成对应系统,以自己的特点丰富了世界(后)现代主义文学多元系统的形式库,同时,也在一定程度上改变了(后)现代主义文学原有的定义和性质。

<sup>94</sup> 这也印证了埃文·佐哈尔的以下假说:“甲文学原本是发展较晚的乙文学的形式库的来源,如今却有乙文学的作品译进甲文学。”(埃文·佐哈尔:《多元系统论》(张南峰译),《中外文学》2001年第30卷第3期,第33页。)

<sup>95</sup> [英]马·布雷德伯里、詹·麦克法兰编:《现代主义》(上海:上海外语教育出版社,1995年),第75页。

#### 第四节 (后)现代主义文学的翻译与创作对主流意识形态和诗学的冲击

翻译可以用来“作为推翻固有系统规范的武器”。<sup>96</sup> (后)现代主义翻译文学对 80 年代,特别是对 80 年代前期中国的主流意识形态和诗学产生了较大的冲击。

这种冲击开始是以潜移默化的方式进行的。许子东说,现代主义“是在‘文革’后政治秩序道德观念价值系统全面松动、怀疑情绪普遍存在文化失落感亦到处弥漫的情况下,首先作为‘我们现实主义’的文化对立面而进入中国的。”<sup>97</sup>这句话不够确切。如上文所分析的,为了取得译介的合法性,译介者所致力,就是消解(后)现代主义是现实主义对立面的观念,<sup>98</sup>试图缩小(后)现代主义与现实主义的距离。(后)现代主义文学是以“潜文本”(sub-text)的隐蔽方式,进入文革后中国文学系统的。因此,(后)现代主义文学翻译文本就具有了二元文本性质。显在层面,译者在序跋、前言中消解了不符合主流话语规范的成分,维护了主流意识形态观念;潜在层面,即潜文本层面,译者运用充分性翻译策略,比较完整地保留了原作的意蕴和特征,向文学系统输入了新的意识形态和诗学观念。译作“潜文本”的意义正是译介者不便明说的翻译目的之所在。到了 80 年代中期,政治意识形态放松了对(后)现代主义文学翻译的控制,译者也就不必再采取“暗渡陈仓”的方式,而可以坦陈作品中的意识形态和审美意义了。

80 年代的(后)现代主义文学译介和创作,不但冲击了固有的文学规范,促进了当代文学的变革,也冲击了主流意识形态。

#### 一、(后)现代主义翻译文学与 80 年代新意识形态话语的生产

<sup>96</sup> Edwin Gentzler, “Translation, Counter-Culture, and the Fifties in the USA” in *Translation, Power, Subversion*. Román Álvarez and M. Carmen-África Vidal(eds.) (Clevedon:Multilingual Matters,1996), p.120.

<sup>97</sup> 许子东:《当代小说阅读笔记》,第 169 - 170 页。

<sup>98</sup> 如卞之琳的<现代主义和现实主义构不成一对矛盾>(《读书》1986 年第 6 期)。

尽管(后)现代主义文学译者出于翻译合法化的考虑,在译本序跋和前言中批判作品的“唯心主义世界观”、“个人中心的人生观”、“资产阶级的人性论”等等消极颓废思想,但作品的意识形态意蕴并不是这些批判性言论就真的可以消解掉的。(后)现代主义文学为中国读者带来了世界、对人自身、对现代人的生存状态新的认识,如《等待戈多》、《局外人》揭示了存在的“荒谬性”和盲目性,《变形记》揭示了人的异化,弗洛伊德精神分析学说以及伍尔芙等人的意识流小说揭示了内心世界的复杂性,《城堡》、《第二十二条军规》揭示了社会制度对人的压制,等等。当时就有论者指出:“现代主义之所以有如此大的力量,是因为它有巨大价值,这个价值就是对自我的创新发现,对人的价值的再肯定,即对人的本质的探索和对人生充满激情的追求……这种追求表现了人类首先要承认自我,看到自己的价值,看到作为人应有的权力,看到人要求个性发展,要求自由的善的本性,是富于人道主义的,是和社会科学发展,人类文明的进化一致的。”<sup>99</sup>

(后)现代主义翻译文学对主流意识形态领域冲击最大的,是提供了一套新的关于“人”的启蒙话语。这套话语以萨特的存在主义为核心,衍生出诸如个性、自由、尊严、人道主义、异化、生存意义、生命价值、个人主义等话语。张韧说,文革后的文学经历了二次“人”的发现:第一次是非人获得人的价值的发现,第二次是人的自身的局限性与多重性的发现。前一次是发现人的尊严和价值,后一次是人自身的发现,反躬自问,发现善与恶、美与丑、良与劣的人性复杂性与自身的种种弱点。<sup>100</sup>这两次“人的发现”都与中国80年代的(后)现代主义思潮,特别是存在主义文学的译介有密切关系。

萨特首先是作为文学家而不是哲学家的形象进入中国的,这主要是因为他的戏剧、小说在70年代末就开始翻译了过来。<sup>101</sup>耐人寻味的是,萨特的存在主

<sup>99</sup> 张柔桑:《它代表了文学的未来》,《外国文学研究》1981年第1期,第126页。

<sup>100</sup> 张韧:《中国当代文学与20世纪世界》,《学习与探索》,1997年第1期,第112页。

<sup>101</sup> 1978年,《外国文艺》在创刊号上就用三分之一的篇幅刊登了萨特的存在主义代表剧作《肮脏的手》。1980年萨特逝世,举世哀悼。中国的文学期刊也翻译发表了他的作品,以示纪念,如《世界文学》同年第3期发表了他的著名剧作《死无葬身之地》,《外国文艺》第5期发表了萨特的著名论文《存在主义是一种人道主义》;《读书》第7期发表了著名法国文学研究家柳鸣九的论文《给萨特以历史地位》,肯定萨特的文化历史地位。1981年,《肮脏的手》在上海上演。同年出版的袁可嘉等编的《外国现代派作品选》中,收入了萨特的中篇小说《一个厂主的早年生活》(郑克鲁译)和剧作《死无葬身之地》(郑克鲁、金志平译)。

义戏剧和小说对中国文学的影响,不是在创作技巧方面,而是在意识形态方面。萨特的小说、戏剧是其存在主义哲学思想的文学表现,对他作品的译介刚好配合了文革后兴起的反思思潮。存在主义话语成了反思文革、反思极左政治的思想武器,它迅速地在文学界、大学生中传播,形成了一股“萨特热”。<sup>102</sup>萨特的名言“存在先于本质”、“自由选择”(《存在主义是一种人道主义》)、“他人即地狱”(《禁闭》)为人们广为引述。萨特之所以受到如此关注,主要是其存在主义思想契合了当时的文化反思思潮。因为“存在主义是一种人道主义”,人们借助存在主义话语,表达对极左政治的不满,以及对人道主义的诉求。

萨特热、人道主义话语后来遭到政治权力的压制,<sup>103</sup>但人道主义观念和存在主义思想却曲折地渗透进80年代的文学中,如宗璞的《我是谁》,以荒诞的手法揭示了极左政治导致的人的异化。小说中主人公投水自杀前的一瞬间,听到“人”字形大雁的鸣叫,唤醒了她作为“人”的意识和尊严。这样,她的自杀就不是精神错乱的表现,而是对人格尊严的维护和对极左政治的抗争;刘索拉的《你别无选择》,表现了文革后的一代青年冲破传统规范的束缚,实现自由选择的愿望;残雪的《山上的小屋》形象地演绎了荒诞年代里“他人即地狱”的现象;池莉、方方等人的新写实小说,将创作视点聚焦在凡人俗事,关注小人物生活的苦恼、生存的艰难,潜含着人道主义的意蕴。

除作品内容外,(后)现代主义艺术形式也是新意识形态话语的载体。虽然(后)现代主义文学译介之初,译介者为了取得译介合法性资格,提出艺术形式“没有阶级性”,可以将现代主义文学的形式和内容相剥离。而实际上,特定的艺术形式总是反映了特定的意识形态,正如詹姆斯所说:“美学行为本身就是意识形态的,美学或叙述形式的产生,本身就应看作意识形态行为,其作用是为不可解决的社会矛盾创造想象的或形式的‘解决’方法。”<sup>104</sup>从80年代中国“现代派”文学的实践看,意识流手法对人性复杂性的揭示;荒诞手法暗喻文

<sup>102</sup> 80年代某些小说中,还有主人公谈论萨特或研读萨特著作的情节,比如谌容的中篇小说《杨月月与萨特研究》(北京:中国文联出版公司,1984)。

<sup>103</sup> 1983年,周扬发表<关于马克思主义的几个理论问题的探讨>,王若水发表了<人是马克思主义的出发点>、<为人道主义辩护>、<谈谈异化问题>等文章。胡乔木1984年发表<关于人道主义和异化问题>,对周扬和王若水的观点进行了不点名的批评。胡乔木当时是中共中央政治局委员,主管意识形态,因此胡的文章,实际上代表了政治权力对人道主义的态度。

<sup>104</sup> Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (London: Routledge, 1989), p.79.

革时代的政治荒诞；先锋小说突出叙事的虚构性，对过去艺术为政治服务的观念的挑战；新写实的日常生活叙事方式体现的人道主义关怀，等等，都说明文学形式具有的意识形态意蕴。陈晓明在分析王蒙运用意识流手法的潜在意图时说：“也许王蒙在写作伤痕时，就与当时主流倾向的重塑老干部和知识分子的形象有所不同，王蒙更感兴趣的在于劫后余生的人们的复杂心理，他也许还试图去揭示更深刻的历史根源。这些以王蒙当时的思考不是不可能达到的深度，但王蒙显然不会直接去碰撞历史难题。意识流一类的叙述可以把那种复杂性的思考改装成艺术形式和表现技艺。”<sup>105</sup>

如果说，当年严复是试图以译文文体的“雅”来获得政治权力（士大夫）对政治改良的支持的话，那么，80年代作家就是试图借用（后）现代主义形式，曲折地表达新的意识形态。

## 二、(后)现代主义与80年代中国文学观念的变革

### 1、从文学评奖和对“现代派”态度的变化看主流文学观念的嬗变

80年代前期，主流意识形态主张不再使用“文艺为政治服务”的口号，也没有像50年代那样，通过大规模的政治批判运动来消除异己声音，但主流意识形态并没有放弃对文学的控制，一旦发现有危及政治权力合法性的现象，还是采取了严厉的批判手段。<sup>106</sup>但在一般情况下，主流意识形态对文学的控制还是通过文学体制来进行的。文学体制在80年代，特别是前半期，依然是维护主流文学规范的重要手段，比如通过文学刊物来决定作品能否发表，通过文学评论来维护主流文学的评价标准，通过文学评奖来树立文学典范，引导文学创作。

文学评奖具有广泛的影响效应。作品获奖后不仅能吸引更多的读者，同时也可提升作家的地位。什么样的作品能够获奖，体现了主流文学的倾向和创作规范。

80年代前半期，现实主义处于文学系统的中心地位，其主要就是通过文学

<sup>105</sup> 陈晓明：《表意的焦虑：历史去魅与当代文学变革》（北京：中央编译出版社，2002年），第71页。

<sup>106</sup> 如《解放军报》对白桦《苦恋》的批判，《人民日报》对资产阶级自由化的批判，等等。

体制的运作来实现的。1985年前获奖的小说,大部分都是运用了现实主义创作手法。

我们可以看一下1978-1984年的文学评奖情况。80年代,长篇小说的重要奖项是“茅盾文学奖”。第一届、第二届茅盾文学奖的获奖作品,<sup>107</sup>其中只有李国文的《冬天里的春天》间或运用了意识流的手法,其他的作品基本上都是运用现实主义手法创作的。在1978-1984年7年间获奖的233篇中、短篇小说中,只有4篇小说<sup>108</sup>一定程度上借鉴了现代主义手法。

1985年后,中国“现代派”小说的获奖数量增多,1985、1986年两年间就有5篇“现代派”小说获奖。<sup>109</sup>这些小说,有的是发表在《人民文学》、《中国作家》上的。《人民文学》、《中国作家》是中国作家协会主办的刊物,“现代派”小说能在这些刊物上发表,表明文学体制放松了对“现代派”的控制,在很大程度上已经认同了这种新的文学创作模式。

我们从文学体制对“现代派”态度的前后变化,就更能看出主流文学观念的变化。80年代前期,无论是译介者还是作家都认为,借鉴西方“现代派”的方法,其目的是为了发展我们自己的“与西方现代派的内容和标准不大一样”<sup>110</sup>的现代派。<sup>111</sup>这种提法主要是为了与西方“现代派”保持一段安全距离。但是到了80年代中后期,研究者发现“我们”的现代派小说只是借鉴了人家“现

<sup>107</sup> 第一届(1982年12月)获奖的作品是:周克芹的《许茂和他的女儿们》、魏巍的《东方》、姚雪垠的《李自成》第二卷、莫应丰的《将军吟》、李国文的《冬天里的春天》、古华的《芙蓉镇》,第二届(1985年12月)获奖的作品是:李准的《黄河东流去》、张洁的《沉重的翅膀》、刘心武的《钟鼓楼》。

<sup>108</sup> 王蒙的《蝴蝶》(载《十月》1980年第4期,获“全国第一届(1977-1980)中篇小说奖”)、《春之声》(载《人民文学》1980年第5期,获“1980年全国优秀短篇小说奖”)、茹志鹃的《剪辑错了的故事》(载《人民文学》1979年第2期,获“1979年全国优秀短篇小说奖”)、张承志的《黑骏马》(载《十月》1982年第6期,“全国第二届(1981-1982)中篇小说奖”)。

<sup>109</sup> 王安忆的《小鲍庄》(《中国作家》1985年第2期)、莫言的《红高粱》(《人民文学》1986年第3期)、刘索拉的《你别无选择》(《人民文学》1985年第3期),获“全国第四届(1985-1986)中篇小说奖”;扎西达娃的《系在皮绳扣上的魂》(《西藏文学》1985年第9期)、谌容的《减去十岁》(《人民文学》1986年第2期)获得“1985-1986年全国优秀短篇小说奖”。

<sup>110</sup> 冯骥才:《中国文学需要“现代派”》,《上海文学》1982年第8期。

<sup>111</sup> 也有论者不用“现代派”这个术语。比如,李陀就不用“中国的现代派”这个说法,而提出“现代小说”概念,认为可以借鉴“现代派”手法而发展“一种和西方现代派完全不同的[中国]现代小说”(李陀:《现代小说不等于现代派》,《上海文学》1982年第8期)。实际上,“现代小说”与“中国的现代派”的含义并无实质性的区别。“现代小说”的提法,可以看成是一种话语策略。



代派”的“技巧”，与人家“现代派”还存在不小的差距，则又感到遗憾、失望和不满，因此，“借对‘伪现代派’的挑剔来肯定和呼唤‘真现代派’”。<sup>112</sup>

可以看出，到了80年代中后期，(后)现代主义在中国文学系统中已经享有了合法性存在的资格，尽管很难说它已取代了现实主义占据了中心位置，但至少处于比较中心的位置，与现实主义并存。张韧指出：“现实主义尽管目前处于主流和优势，但它与现代主义谁也替代不了谁，它们的现状与趋向是二派分立，交相渗透，你激我荡，相争并存。它们二者之间既有对立的一面，又有互补的一面，双轨运行形成了文学自由竞争的活跃机制。”<sup>113</sup>

## 2、(后)现代主义对文学观念和创作规范的冲击

埃文·佐哈尔指出，当翻译文学在文化多元系统中处于边缘位置，“其文学模式往往是二级的。在这种情况下，翻译文学对于重要的进程并无影响力，并且只会模仿译语文学的主要类别早已确立的规范，因而成为保守力量的一大支柱。”<sup>114</sup>在(后)现代主义文学翻译的初期，译者出于翻译合法性的考虑，将作品纳入现实主义框架来解释，消解作品(后)现代主义特征，使其“模仿”主流文学规范，这样，(后)现代主义翻译文本似乎输入的只是“二级模式”；但是，译作的“潜文本”在实际的阅读传播中却发挥了“一级模式”的作用。

(后)现代主义翻译文学为80年代中国作家打开了一扇新的窗口，他们由此看到了前所未有的文学景观：萨特的存在主义写作，卡夫卡荒诞变形的寓言化手法、乔伊斯、伍尔芙、福克纳的意识流，加西亚·马尔克斯的“变现实为魔幻而不失其真”的魔幻现实主义，博尔赫斯现实与虚构相交织的小说艺术，罗伯·格里耶的新小说对现实主义的挑战，等等，都对他们给予深刻的创作启迪。

古典现实主义要求文学作品除细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型性格；社会主义现实主义也要求“从现实的革命发展中真实地、历史地和具体地描写现实”，但同时又要求对现实的描写“必须用社会主义精神从思想

<sup>112</sup> 李洁非：〈实验和先锋小说（1985 - 1988）〉，《当代作家评论》1996年第5期。

<sup>113</sup> 张韧：〈文学的新思维与新格局——谈现实主义与现代主义的双轨机制〉，《人民日报》1988年12月27日。

<sup>114</sup> 埃文·佐哈尔：〈翻译文学在文学多元系统中的位置〉，《西方翻译理论精选》，第120页。

上改造和教育劳动人民的任务结合起来”；<sup>115</sup>中国 50 - 70 年代的革命现实主义在接受了这两种“现实主义”的基础上，对现实主义原作进行再加工，其经典的理论表述是：“文学创作中所要反映的现实，艺术上的‘真实’不仅来自于生活现象本身，还必须体现出生活背后的‘本质’，并对其加以观念形态上的解释”。<sup>116</sup>革命现实主义文学里的“现实”，实际上是根据主流意识形态观念对现实生活的加工处理和意识形态想象，亦即“按照事先认定的历史本质规律来反映历史现实，从而被认定为‘真实地’反映了历史/现实的本质规律。”<sup>117</sup>研究者发现，中国当代现实主义经典，如《创业史》、《青春之歌》、《红旗谱》等，都存在按照主观意图来“改写”现实的现象。比如，“即使像柳青这样长期扎根于农村生活，力图忠实于生活的作家，也只能在‘先验’的理论框架的规范中面对生活，生活经过这套框架的筛选，丧失了它的原生状态的丰富性和复杂性。”<sup>118</sup>究其原因，还是因为作家在政治意识形态的影响下，有意无意地“以现成的政治定义为依据，虚构出一个教条式的‘本质’来”。<sup>119</sup>《红旗谱》、《青春之歌》、《创业史》、《山乡巨变》等 50 年代的“名著”的修改情况，非常生动地反映了当时革命现实主义的要求，即按政治意识形态认定的“本质”观来加工处理和改写生活现实。<sup>120</sup>最典型的是杨沫对《青春之歌》的修改，修改本按照 50 年代的意识形态来改写 30 年代的历史生活。<sup>121</sup>这样，作品与意识形态关系密切了，但与真

<sup>115</sup> <苏联作家协会章程>，《苏联文学文艺问题》（北京：人民文学出版社，1953 年），第 12 - 13 页。《苏联作家协会章程》1934 年 8 月 1 日第一次苏联作家代表大会通过，苏联人民委员会 1935 年 11 月 17 日批准。

<sup>116</sup> 陈思和主编：《中国当代文学史教程》，第 307 页。

<sup>117</sup> 陈晓明：<经典焦虑与建构审美霸权>，原载《山花》2000 年第 9 期，转引自中国人民大学复印资料《中国现代、当代文学研究》2001 年第 1 期，第 59 页。

<sup>118</sup> 宋炳辉：<“柳青现象”的启示——重评长篇小说《创业史》>，《上海文论》1988 年第 4 期。

<sup>119</sup> 陈思和、王晓明：<重写文学史专栏·主持人的话>，《上海文论》1988 年第 4 期。

<sup>120</sup> 如梁斌的《红旗谱》，修改本中改掉了主人公朱老忠原有的火爆脾气，作者认为：“对于中国农民英雄的典型的创造，应该越完善越好，越理想越好！……正因为如此，我把原来朱老忠的火爆脾气改掉了。我认为，即使现实生活中的英雄人物有些缺点，在文学作品中为了创造出一个更完美的英雄形象，写他没有缺点是可以允许的。”（梁斌：<漫谈《红旗谱》>，转引自朱寨、张炯主编：《当代文学新潮》，人民文学出版社，1997 年，第 133 页。）

<sup>121</sup> 《青春之歌》1958 年 1 月由作家出版社出版。小说发表后引起了争论。杨沫也着手修改，修改本 1960 年由人民文学出版社出版。最大的改动是增加了林道静在河北农村经受锻炼和长工们的教育的七章。林道静在长工许满屯的教育下，有了赎罪和忏悔意识，改变了阶级立场，“撕去地主小姐的尊严，向被压迫的佃户低头”，“彻底地把自己交给无产阶级”。“杨沫加写这段情节，是为了表现知识分子只有和工农群众相结合，改造思想，转变立场，才能真正成为革命者。”（王福湘：<几部经典文本的修改与当代

实的生活却拉远了。

80年代的“现代派”小说对现实主义的“反映论”、“本质论”提出了挑战。王蒙甚至在小说《杂色》中，直接以叙述者的身分对“典型论”、“本质论”、“思想性”进行了调侃、讥讽：

好了，现在让曹千里和灰色马蹒跚地走他的路吧。让聪明的读者和决不会比读者更不聪明的批评家去分析这匹马的形象是不是不如人的形象鲜明而人的形象是不是不如马的形象鲜明而人的形象是不是不如马的形象典型，以及马的臀部和人的面部的描写是否完整地体现了主流与本质、是否具有象征意味、是否在微言大义……种种高妙的见解也尽情去发表澄清吧。——《杂色》

宋耀良指出，1980年意识流小说的出现，“标志着文学从社会学的范畴使审美自觉意识获得解放和独立，同时更意味着开始确认作家的主体，确认人的自我意识的价值在文学中的地位。”<sup>122</sup>如果说，80年代前期王蒙、宗璞等人的小说还只是在创作手法上对固有文学规范的突破，那么，80年代中期以后的(后)现代主义创作，则是对固有文学规范实现了全方位的突破，马原等人的“反抗意识形态普遍化的叙事方法”成为“当代文学历史转型的重要标志”。<sup>123</sup>

80年代前期，王蒙等人还需要对作品的“现实意义”和“主题”作出符合主流观念的辩说，<sup>124</sup>到了80年代中期，先锋小说家就不再为自己的作品否能与“现实主义”搭上关系而费心，也无需去关心作品的“思想性”。先锋小说突出了叙事的虚构意义，强调了文本的主体性，这不但颠覆了现实主义的“真实观”，

文学的版本问题》，《海南师院学报》1998年第2期，第39页）修改本另外还增加了林道静入党后领导北大学生运动的三章，其中将北大校长蒋梦麟和文学院院长兼国文系主任胡适写成学生运动的对立面，骂他们是“恬不知耻的走狗”。对胡适形象的描写迎合了五十年代对胡适的批判。关于林道静的感情生活也作了较多的改写。初版本写林道静从定县农村逃回北平后，找不到睡觉的地方，想起刚才经过的早先她与余永泽同居的房前：“长这么大，她第一次渴望有一个家，有一张床，第一次深切地感到家的温暖和可爱。不知怎的这时又想到了余永泽，想到了刚才经过的门前。”“那可怜的人现在不知怎么样啦，他会痛苦的，他不知会怎样想念着我呢。”修改本将余永泽描写成一心攀附胡适的人，林道静的心理描写也修改为：“她望着那扇黑黑的紧闭着的街门，心里突然产生了一种憎恶、懊恼与忏悔交织在一起的情感……”。另外，林道静与卢嘉川、江华的爱情描写，在修改本中也刻意淡化。这种删改的目的“显然是避免过多的爱情描写损害人物的革命纯洁性和无产阶级性”而结果“确实是损害了人物性格的丰富性，感情发展的连续性和情节线索的完整性”。（王福湘：〈几部经典文本的修改与当代文学的版本问题〉，第40页。）

<sup>122</sup> 宋耀良：《十年文学主潮》（上海：上海文艺出版社，1988年），第192页。

<sup>123</sup> 陈晓明：〈主体与幻想之物——“新时期”文学的意识形态再生产〉，《钟山》1993年第1期，第165页。

<sup>124</sup> 如王蒙申说自己意识流小说的“现实主义精神”（王蒙：〈关于‘意识流’的通信〉，《鸭绿江》1980年第2期）。

也颠覆了传统的文学观念。

如果说先锋小说家的个人化写作是以极端化的文体试验表示了与传统文学观的决绝态度,那么,新写实小说则是从内部颠覆现实主义的规范,从而建立新的文学“真实观”。

传统文学强调“文学源于生活,又高于生活”,认为这是文艺创作的规律。“高于生活”的观点在五六十年代又成为按照主流观念拔高生活、拔高人物的借口。80年代中后期的新写实小说家摒弃了宏大叙事,改变了过去以某种先验的观点俯视生活、过滤生活、改写生活的作法,而是以平视的眼光,去感受生活、叙述生活。这种变化,很大程度上来自于(后)现代主义文学的启示,比如余华就领悟到:福克纳“是这个世界上为数不多的始终和生活平起平坐的作家,也是为数不多的能够证明文学不可能高于生活的作家。”<sup>125</sup>除福克纳外,新小说家也给予了余华等新写实小说家莫大的启示。

新写实小说尽力再现生活的原生态,再现凡俗生活的本相,其意图就是“清除观念形态(尤其是政治权力意识)对现实生活的遮蔽,消解强加在生活现象之上的所谓‘本质’,以求复原出一个未经权力观念解释、加工处理过的生活的本来面貌。”<sup>126</sup>

陈思和就新写实小说现象提出这样的疑问:“为什么八十年代的中国小说会出现普遍的关注人的生存问题的现象?为什么这些作家在探索人在现状中生存何以成为可能的同时有意消解了现实与历史的道德价值标准,甚至对改造生存环境的热忱变得冷漠?为什么从‘为人生’的换旗易帜非但没有激起传统现实主义的愤怒反而得到一片赞扬之声?”<sup>127</sup>

如果我们追溯一下80年代文学观念嬗变历程,考察其中不断增强的现代主义意识和人道主义观念,就不难理解以上问题。从80年代前期王蒙的《夜的眼》、宗璞的《我是谁》,到80年代中期的刘索拉的《你别无选择》、阿城的《棋王》、李杭育的《最后一个渔佬儿》、陈村的《一天》、王朔的《顽主》等,就已越来越清晰地显示出平民化写作的倾向,而到了新写实小说这里,则成为小说叙事的主要特征。从表面形式上看,新写实小说似乎遗弃了现代主义,在叙述形式

<sup>125</sup> 余华:《永存的威廉·福克纳》,《作家谈译文》,第106页。

<sup>126</sup> 陈思和主编:《中国当代文学史教程》,第307页。

<sup>127</sup> 陈思和:《自然主义与生存意识》,《钟山》1990年第4期。

上表现出向现实主义回归的倾向,对传统现实主义来说,似乎是“浪子回头”,因此“得到一片赞扬之声”。但如果仔细分析就可看出,新写实小说并不是向传统现实主义的简单回归,它以写实的手法解构了传统现实主义文学观。从新写实小说的价值取向和作家的主体意识可以看出,新写实小说内在地体现了现代主义文学的精神。

先锋小说、新写实小说、新历史小说不仅拒绝了过去政治意识形态化叙事,颠覆了“本质论”、“主题论”,在叙事态度上也通过“零度情感”叙事方式消解了传统小说叙事上的“革命的浪漫主义”的激情。先锋小说家以冷眼旁观的姿态不动声色地叙述人物的灾难(如余华的《现实一种》、《世事如烟》),新写实小说家则“与生活平起平坐”,不作叙述干预,让生活自身呈现其原生态(如方方的《风景》、刘恒的《伏羲伏羲》、刘震云的《一地鸡毛》)。“零度情感”叙事方式,不仅创造特殊的艺术效果,也达到了与主流意识形态疏离的目的。<sup>128</sup>

新历史小说颠覆了过去历史小说以主流观念诠释历史的作法(如姚雪垠的《李自成》),也反对按政治权力话语来书写/改写历史(如当代革命历史小说《红岩》、《红旗谱》、《林海雪原》、《青春之歌》等)。新历史小说的“历史情境”为小说家提供了一个操作自如的话语空间,作家在此很方便地展现/揭示某种欲望、激情或人性中的阴暗面,同时又可借作品的历史情境拒绝对权力话语的承担,遮挡主流意识形态的干预和指责。

有学者认为,新写实、新历史小说的出现,标志着向现实主义整体回归与现代主义的终结。<sup>129</sup>这种论断有些简单化。这里需要分析,我们是在何种意义上说新小说、新历史是在向“现实主义”回归,是回归到何种意义的“现实主

<sup>128</sup> 王朔走得更远。他的小说不仅疏离了主流意识形态,而且对政治权力话语给予了讥讽和调侃。他的小说的反讽、消解崇高的后现代特征,主要表现在人物用玩世不恭的口吻套用主流意识形态话语,将小说中的卑琐情境与当年崇高的革命话语强行粘合在一起,造成了强烈的反讽和幽默感。如《玩的就是心跳》中:

“特别睹物思人是吗?慢慢地,慢慢地给我痛说家史。”(样板戏《红灯记》中有一幕戏,即为“痛说革命家史。”)《玩的就是心跳》,《王朔文集》第2卷,华艺出版社,1992年,第290页。)

“毛主席他老人家跟咱们熟吧?我要不截长补短地去天安门遛遛,他老人家是背头还是分头我也容易搞混。”(《玩的就是心跳》,同上,第284页。)

这种戏拟手法,不仅生动刻画了小说中人物玩世不恭的形象,也暗含着作者对主流意识形态话语的嘲弄。

<sup>129</sup> 张学军:《新时期现代主义小说的历史流变》,《文史哲》1997年第2期,第10-11页。

义”。新写实小说消解了政治意识形态的“本质”论，规避了以权力话语代言人式的写作，消解了革命现实主义宏大叙事的“主题”和“意义”，将现实主义从政治权力话语的包裹中解放出来。从这个意义上说，新写实、新历史小说既是对革命现实主义的解构，又是对现实主义观念的重构。新写实、新历史小说并不是表明了“现代主义的终结”，恰恰相反，它们正是(后)现代主义影响的积淀和转化，是(后)现代主义精神向现实主义的渗透。

80年代中国的小说创作走过了对现代主义的借鉴、试验的阶段，跟上了世界当代文学的步伐，真正进入到世界文学之中，作品中的世界性因素逐渐增多，与当代世界文学构成了互动、互文的关系。

在80年代初的“现代派”文学论争中，陈蔡说：“现代派文学对我们的艺术借鉴作用很有限度。我们可以适当地批判吸收，但如果以为不师法现代派文学我们的文学就不能独立地创新，那未免有点杞人忧天。”<sup>130</sup>但从80年代文学发展变化来看(后)现代主义在文学观念转变方面发挥了不可替代的作用。如果没有(后)现代主义冲击，中国文学就很难打破为主流意识形态操纵的文学观和创作规范，也就不会在很短的时间内出现如此多元化的文学格局。

虽然在80年代后期，随着大众文化兴起，“纯文学”从文学多元系统的中心走向了边缘，<sup>131</sup>(后)现代主义翻译文学也没有了80年代前期那样的“陌生化”效应和文学冲击力，但从文学影响上看，(后)现代主义并没有衰落、失败，现代主义的表现手法已广泛地渗透80年代的中国文学中；(后)现代主义反抗传统、挑战主流的精神，已转化为中国作家的文学潜力和自觉意识。80年代中国文学的历史性的变革，又一次证明了翻译文学的意义。

<sup>130</sup> 陈蔡：〈也谈现代派文学〉，《文艺报》1983年第9期，第32页。

<sup>131</sup> 按王蒙的说法，即文学失却了“轰动效应”。（参见阳雨(王蒙)：〈文学：失去轰动效应之后〉，《文艺报》1988年1月30日。）

## 第八章 理论总结：依据本文研究对系统理论研究方法的反思

### 反思

#### 第一节 多元系统论对翻译研究的开拓意义及其局限性

##### 1、多元系统论对翻译研究空间的拓展

20 世纪 70 年代，伊塔玛·埃文-佐哈尔提出了“多元系统论”(polysystem theory)。他认为各种社会符号(如语言、文学、经济、政治、意识形态)都应视为是有某种内在联系的多元系统。这些系统互相交叉，部分重叠，各有不同的行为，却又互相依存，并作为一个有组织的整体而运作。这些系统的地位并不平等，有的处于中心，有的处于边缘，因而相互之间处在永无止尽的争夺中心位置的斗争中。<sup>1</sup>

埃文-佐哈尔的多元系统观点并非前无古人。在人类早期的自然哲学中就出现了系统观念的萌芽，而到 20 世纪 70 年代，更是发展出了比较成熟的系统科学(系统论、信息论和控制论)。<sup>2</sup>只不过现代系统科学理论是从生物学、高能物理学等自然科学发展出来的，其原初目的是用于自然科学研究，后为社会科学研究所借鉴。埃文-佐哈尔另辟蹊径，以俄国形式主义理论为基础，运用符号学理论话语，发展出以文化研究为目的的多元系统论，自有其理论价值。

多元系统论虽然不是为翻译研究而创立，只是一种普通文化理论，但埃文-佐哈尔早期的研究主要是以文学和翻译为中心。他对文学系统的运作模式以及翻译文学地位的种种假说，扩大了翻译研究的视野，打破了传统的以语言学为导向、以原文为中心的翻译研究成规。

埃文-佐哈尔的同事吉迪恩·图里沿着多元系统论的思路，发展出面向译

<sup>1</sup> 参见张南峰对埃文-佐哈尔的系统论思想的概括。张南峰：〈从边缘走向中心(?)：从多元系统论的角度看中国翻译研究的过去与未来〉，《外国语》2001 年第 4 期。

<sup>2</sup> 文早：《系统科学与文学》(沈阳：辽宁大学出版社，1986 年)，1-25 页。

语 (target-oriented) 的描述翻译学 (Descriptive Translation Studies)。他扩展了翻译规范 (translational norms) 概念,“将其作为描述研究的工具。”图里区分了多种翻译规范,并指出了寻找这些规范的途径。“在图里看来,翻译规范制约了翻译过程中的决定,因此也就决定了原文与译文之间的对等方式。”<sup>3</sup>

多元系统论在理论和研究方法上对翻译研究的开拓性意义是显而易见的。传统的翻译研究是以语言学为导向,专注于“如何译”和翻译标准等问题,不甚关注“外部政治”(external politics)对翻译选择、翻译过程和翻译策略等方面的影响。多元系统论开阔了翻译研究的文化视野,这样就有可能将翻译现象纳入翻译作品生产的文化语境中,考察“文学与语言、社会、经济、政治、意识形态等等有何关系这个复杂的问题”。<sup>4</sup>这种研究模式“不局限于文本,对文本的具体分析也没脱离其文化语境,”“将(翻译)这门学科从先前理论的局限性解放了出来。”<sup>5</sup>

多元系统论“将翻译研究直接置于更为广阔的文化活动领域”,“将翻译与更为广泛的社会文化实践和过程结合起来,使之成为更激动人心的研究对象,并促进了后来人们所说的翻译研究的‘文化转向’。”<sup>6</sup>多元系统论使翻译研究从语言学向文化研究层面的转变,为翻译这门学科带来了新的活力和生机,在西方文学和翻译研究界产生了较大的影响,“从经验或历史角度研究翻译的大量著作,特别是研究文学翻译的著作,都直接或间接地受益于多元系统论。”<sup>7</sup>多元系统论不仅“为翻译研究学者开拓了不少道路”,<sup>8</sup>更为重要的是,它“改变了

<sup>3</sup> Theo Hermans,“Norms and the Determination of Translation: A Theoretical Framework,” in *Translation, Power, Subversion*, ed. Román Álvarez and M. Carmen-África Vidal (Clevedon: Multilingual Matters, 1996), p.24.

<sup>4</sup> 伊塔玛·埃文 佐哈尔:〈多元系统论〉(张南峰译),《中外文学》2001年第30卷第3期,第31页;Itamar Even-Zohar, *Polysystem Studies, Poetics Today* 11:1(1990), p.23.

<sup>5</sup> Edwin Gentzler, *Contemporary Translation Theories*, (Clevedon: Multilingual Matters, 2001), p.123.

<sup>6</sup> Theo Hermans, *Translation in Systems: Descriptive and System-oriented Approaches Explained* (Manchester: St. Jerome,1999), p.110.

<sup>7</sup> 同上, p.102.

<sup>8</sup> Susan Bassnett,“Moving Across Cultures : Translation as Intercultural Transfer,” in *Trasvases Culturals : Literatura; Cine. Traducción* 2, ed. J.M.Santamaria et al. ( Vitoria-Gasteiz : Universidad del Pais Vasco),p.11.



翻译分析的性质，扩大了后来被称之为翻译研究的领域”。<sup>9</sup>

在多元系统理论的启发下，研究者对翻译的性质有了新的认识。赫曼斯指出：“所有的翻译都是出于某种目的而对原文某种程度上的操纵。”<sup>10</sup>巴斯奈特和勒菲弗尔指出：“翻译当然是对原文的改写。无论出于什么意图，所有的改写都反映了某种意识形态和诗学以及在特定的社会以特定的方式对文学的操纵。改写就是操纵，为权力服务，就其积极方面来说，有助于文学和社会的变革。”<sup>11</sup>“操纵” (manipulation)和“改写” (rewriting)概念说，显豁了翻译的文化性质。以此观点来观照文学翻译现象，就会认识到，文学翻译并不是简单的文字转换，而是与译语文化系统诸多因素有复杂关联的文化行为。翻译研究也不应局限在语言转换层面的探讨，而应上升到文化层面。因此可以说，多元系统论不仅拓宽了翻译研究的途径，也“提高了翻译学的学术地位”。<sup>12</sup>

埃文·佐哈尔的多元系统论为“面向译语”的翻译研究“提供了一个全面而又雄心勃勃的框架，研究者可据此对实际行为作出解释或分析其背景。”<sup>13</sup>不仅如此，多元系统论的一些关键概念，如“形式库”、“经典化形式库”、“动态经典”等，以及关于翻译文学系统及其翻译文学形式库的运作状态、嬗变方式和特征等理论假说，都可以作为具体翻译现象分析的理论视点和研究的切入点。

## 2、多元系统论的局限性

埃文·佐哈尔（图里也一样）热心于找出普遍性的规律和准则，因此往往有

<sup>9</sup> Susan Bassnett, "The Meek or the Mighty: Reappraising the Role of the Translator," in *Translation, Power, Subversion*, p.13.

<sup>10</sup> Theo Hermans, "Introduction: Translation Studies and a New Paradigm," *The Manipulation of Literary Translation*, ed. Theo Hermans (London & Sydney: Croom Helm, 1985), p.11.

<sup>11</sup> Susan Bassnett & André Lefevere, "General Editors' Preface," *Translation, Rewriting & Manipulation of Literary Fame*, p.vii.

<sup>12</sup> 张南峰、庄柔玉：〈前言：多元系统研究的理论与实践〉，《中外文学》2001年第30卷第3期，第14页。

<sup>13</sup> Theo Hermans, *Translation in Systems: Descriptive and System-oriented Approaches Explained*, p.102.

了大胆的假设就急切地推至为普遍规律。<sup>14</sup>由于他的理论缺乏充分的个案研究成果的支持，在理论推演中又有非历史化的倾向，因此，他对一些“规律”的假说，存在简单化、抽象化、绝对化的倾向。<sup>15</sup>赫曼斯认为，埃文—佐哈尔在〈文学干预的规律〉<sup>16</sup>、〈翻译文学在文学多元系统中的地位〉<sup>17</sup>提出的关于文学发展规律以及翻译文学在多元系统中的位置及其运作模式的假说，“不是因不证自明而流于琐碎，就是问题重重。”<sup>18</sup>

就本个案研究中涉及的问题，也可看出多元系统论一些假说的笼统化、简单化倾向。埃文—佐哈尔说：“一些历史较悠久的文学由于缺乏资源，又在一个文学大体系中处于边缘的位置，往往不会如邻近的强势文学般发展出各式各样的（组织成多种不同系统的）文学活动。面对邻近文学，这些弱小文学看见一些文学形式人有我无，于是就可能感到自己迫切需要这些文学形式。”<sup>19</sup>从 50 - 70 年代中国的翻译选择情况可以看出，译语文学系统并不是对所有“人有我无”的文学形式都感到“迫切需要”，相反，有时还会坚决抵制。埃文—佐哈尔只是从文学系统本身的运作来假说的，而没顾及其他系统（如意识形态系统）对文学的影响。

埃文—佐哈尔假设，“一旦系统需要某项目，而内部又没有该项目，干预就会发生。”他的推论是：“当新一代认为支配系统的规范不再有效，而应更换时，就会产生某种‘需要’。如果本身的形式库不能在这方面提供选择，而紧邻的系统却拥有，干预就很可能发生。”<sup>20</sup>埃文—佐哈尔的这个假设似乎与（后）现代主义进入中国的情况相吻合。按埃文—佐哈尔的假说，（后）现代主义文学

<sup>14</sup> Theo Hermans, *Translation in Systems: Descriptive and System-oriented Approaches Explained*, p.110.

<sup>15</sup> 参见 Edwin Gentzler, *Contemporary Translation Theories*. pp.121-124 ; Theo Hermans, 同上, pp.110-118.

<sup>16</sup> Itamar Even-Zohar, "Laws of Literary Interference," *Poetics Today* 11:1(1990), pp.53 - 72.

<sup>17</sup> Itamar Even-Zohar, "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem," *Poetics Today* 11:1(1990), pp.45-51.

<sup>18</sup> 同注 14, p.111.

<sup>19</sup> 伊塔马·埃文 - 佐哈尔：〈翻译文学在文学多元系统中的位置〉，《西方翻译理论精选》，第 119 页。

<sup>20</sup> 同注 16, p.69

进入中国可以解释为：由于年轻一代作家不满“系统的规范”，而产生了新的需要，因此引入了（后）现代主义。如果这样解释，就将（后）现代主义文学进入中国的复杂情况过于简单化了，忽视了政治意识形态和诗学对（后）现代主义文学的抵制，以及因此抵制而出现的变形问题。埃文—佐哈尔实际上也曾论及对干预的抵制问题，比如他说：“即使在势在必行的（文学）接触中，也会出现某社会群体抵制干预的现象，但它不可能在系统的任何层面上都能抵制。”<sup>21</sup>但这种假说比较笼统，将系统规范问题看成一个社会群体的问题，至于在哪些层面上不能抵制，为什么不能抵制等问题，则缺少进一步阐说。

埃文 - 佐哈尔又假设，当翻译文学处于文化多元系统中心时，它往往参与创造一级模式，不惜打破本国的传统规范；处于边缘时，则常常套用本国文学中现成的二级模式。<sup>22</sup>在翻译策略上，前者着重译文的“充分性” (adequacy)，后者则着重“可接受性” (acceptability)。按图里的解释，所谓“充分性”，即遵守原文的语言和文学规范，而“可接受性”则是依从译语的语言和文学规范。<sup>23</sup>我们从中国的（后）现代主义文学翻译情况看，70年代末、80年代初，（后）现代主义文学处于中国翻译文学系统边缘的位置，但是，译者在翻译过程中（译文层面）并没有完全采取“可接受性”策略，而主要采取了“充分性”策略。如上文分析，之所以采取“充分性”翻译策略，是译介者为了实现他们的真正目的——输入（后）现代主义文学的表现方式。因此，译者在翻译（后）现代主义文学作品时，也没有“套用本国文学中现成的二级模式”。<sup>24</sup>

<sup>21</sup> 同注 16，p.65.

<sup>22</sup> 同注 17，pp.45-51.

<sup>23</sup> Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond* (Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 1995), p.56-57.

<sup>24</sup> 因为埃文—佐哈尔和图里所说的“充分性”和“可接受性”主要是就语言和文学规范而言的，如果将“充分性”和“可接受性”的内涵扩大，不仅包括语言、文学规范，也包括意识形态等方面的规范，那么这个理论假说的准确性和适用性范围就会增大。本文第五章所说的“可接受性”就是指意识形态和诗学规范方面的可接受性。已有研究者根据其个案研究，指出“充分性这一端首要紧贴的，并非原语的语言和文学规范，而是原文的信息；可接受性这一端也并非纯粹译语的语言和文学规范，而是译语的整体文化。”（苏倩雅：〈基督教中文圣经性别内包语言研究〉（硕士论文），岭南大学，2002年，第97-98页。）需要指出的是，图里早年也像埃文 - 佐哈尔一样，对“可接受性”和“充分性”

翻译策略与翻译文学在文学多元系统中的位置之间并没有必然的联系，与翻译策略密切相关的是译语多元系统中支配翻译的各种规范。中国的翻译情况就更是如此。正如张南峰所指出的，在中国，翻译规范不仅是由翻译文学在多元系统中的位置所决定，也是由占主导地位的意识形态以及父权制的社会 - 政治结构所决定的。<sup>25</sup>

再比如，埃文 - 佐哈尔关于翻译文学在多元系统中心占据中心位置的三种情况的假说，似乎很多国家的翻译现象都验证了这个假说，<sup>26</sup>但埃文—佐哈尔由于忽视了文学系统与其他系统（比如意识形态系统）的关系，而将翻译文学地位变化的动因解释成文学系统内部的需求和危机意识。征诸于 20 世纪中国翻译文学史，就可看出这种解释与实际情况不尽相符。<sup>27</sup>

虽然埃文 佐哈尔说：“对于文学与语言、社会、经济、政治、意识形态等等有何关系这个复杂的问题，多元系统论提供的假说没有其他理论那么简单化。”<sup>28</sup>但他关于新的文学模式的输入情况的理论假说，还是过于简单化。事实上，并不是翻译了某种文学作品，其文本模式就自动进入译语文学形式库中。如意识流，进入中国后，由于受意识形态、诗学、审美习惯等方面的原因，而出现变形，形成了“东方意识流”。

埃文 - 佐哈尔为了增强其假说的普遍规律性，在对多元文化系统运作模式作理论假说时，基本上只是从现象层面作归纳，因此，如果按埃文—佐哈尔的假说在不同的文化多元系统中寻找“规律”，甚或用埃文—佐哈尔的假说来框套

---

的认识，都是局限在语言层面。但后来，图里关于规范的认识实际上已经扩大到了文化层面（参见 Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, pp.55-56），只不过，他还没有对“可接受性”和“充分性”作出新的界说。

<sup>25</sup> Chang Nam Fung, "Polysystem Theory: Its Prospect as A Framework for Translation Research," *Target* 13:2(2001):329.

<sup>26</sup> 根茨勒已指出，所有关于翻译文学在“弱势”文化多元系统中的地位和作用的个案研究，其结论几乎都支持了埃文 - 佐哈尔的假说。参见 Edwin Gentzler, *Contemporary Translation Theories*, p.118.

<sup>27</sup> 比如五四时期，翻译文学进入了中国文学（甚至文化）多元系统的中心，但其根本原因不是出于文学自身的觉醒和危机感，而是出于民族危机意识。

<sup>28</sup> 伊塔玛·埃文 佐哈尔：〈多元系统论〉，第 31 页；Itamar Even-Zohar, *Polysystem Studies*, *Poetics Today* 11:1 (1990), p.23.

翻译现象，就很有可能会忽视翻译现象背后复杂的社会文化原因。

此外，多元系统论本身在理论构架上还不够完善，理论推演上存在空白点，如翻译文学系统与多元系统中哪些系统关系最为密切，它们之间又如何运作从而影响了翻译规范和翻译文学的地位，等等。这些问题，埃文 - 佐哈尔没有作详细的理论阐述。

除了理论假说上存在简单化、绝对化倾向外，多元系统论在具体运用上也存在困难。

多元系统论虽然要求将每一个文化活动都纳入多元文化系统中考察，但他本人的研究却很少将文本与文本产生的具体情况联系起来，而只是从他的假说的结构模式和抽象的规律出发。<sup>29</sup>“在实际研究中，往往对文学或文化（包括翻译）发展的动因不作探究。”“忽视实际的政治和社会权力关系……只关注模式和形式库，依然完全停留在文本层面”。<sup>30</sup>总之，他的理论与实践相脱节，“没有充分运用多元系统论，并以此探讨语言或文学系统与其他系统（尤其是政治和意识形态）多元系统的关联”。<sup>31</sup>而图里从七十年代末至今，“所做的研究工作主要是寻找一个作品、一类体裁、一个时期的译本用了什么翻译规范，看看这些译本处于充分性和可接受性两极端之间的哪一个位置，并略为探究这些规范背后的原因。”<sup>32</sup>其研究视点也基本上局限在语言和文学层面，没能提供比较全面地运用多元系统论的研究范式。此外，多元系统论的术语太少而定义太广，<sup>33</sup>这样也造成具体运用上缺乏可操作性。尤其是，埃文 - 佐哈尔为了把多元系统论提升为具有更普遍意义的文化理论，在《多元系统论》修订版（1997）中，“把提到文学或翻译的地方几乎全部删去，”并“省掉了诸如政治、意识形态、经济、文

<sup>29</sup> Edwin Gentzler, *Contemporary Translation Theories*, 1993, p.123.

<sup>30</sup> Theo Hermans, *Translation in Systems: Descriptive and System-oriented Approaches Explained*, p.118.

<sup>31</sup> Chang, Nam Fung, "Towards A Macro-Polysystem Hypothesis," *Perspectives: Studies in Translatology*.8:2(2000), p.111.

<sup>32</sup> 张南峰：〈文学翻译规范的本质和功用·导言〉，《西方翻译理论精选》，第126页。

<sup>33</sup> Theo Hermans, "Translation between Poetics and Ideology," *Translation and Literature* 3 (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1994), p.140.

学、语言等等多元系统的分类”。<sup>34</sup>这样，在具体运用上就更减低了可操作性了。

多元系统论在理论上存在缺陷，具体运用上缺乏可操作性，这是否意味着它就没有运用价值了呢？显然不是。尽管有些文化转向的学者觉得多元系统论“作为全面的理论和研究方法已不合适，不能够涵括社会和意识形态对翻译的嵌入和影响，”<sup>35</sup>但他们的研究思路还是明显受到多元系统论的启发，可以将他们的理论研究成果加以整合，弥补多元系统论的不足，以提高多元系统论运用的可操作性。

## 第二节、面向译语文化：系统理论的发展与整合

“操纵学派”(manipulation school)的学者，如勒菲弗尔、乔塞·朗贝尔(José Lambert)、赫曼斯、苏姗·巴斯奈特(Susan Bassnett)等人，在翻译研究中克服了埃文—佐哈尔、图里只关注语言和文学的规范的倾向，即将“赞助、社会条件、经济、体制操纵等文学之外的因素”与“文学系统内翻译的选择与功能”联系起来，<sup>36</sup>从而真正实践了多元系统论的思想。

赫曼斯的主要贡献是对图里的规范概念作了拓展。图里的规范研究主要是寻找哪些因素影响了翻译的决定，由此归纳出翻译的规范。但他的规范研究只集中在语言和文学层面，对语言、文学之外的社会文化因素甚少涉及。赫曼斯扩大了规范考察的社会文化维度，试图以规范为中心，设计出“一个全面的理论和方法论框架，以涵盖翻译与社会、意识形态的相互关系。”<sup>37</sup>他归纳出支配翻译的规范的三个层次：“一是社群的文化和意识形态规范，二是源自一般的可译

<sup>34</sup> 张南峰：为研究翻译而设计的多元系统论精细版，第174、176页。

<sup>35</sup> Theo Hermans, "Norms and the Determination of Translation: A Theoretical Framework," in *Translation, Power, Subversion*, p.42; Chang, Nam Fung, "Polysystem Theory: Its Prospect as A Framework for Translation Research," pp.317-318.

<sup>36</sup> Edwin Gentzler, *Contemporary Translation Theories*, p.120.

<sup>37</sup> Theo Hermans, "Norms and the Determination of Translation: A Theoretical Framework", in *Translation, Power, Subversion*.p.41.

性和跨语再现概念的翻译规范，三是特定的顾客系统中流行的文本规范及其它规范。”<sup>38</sup>不过这样的归纳还是太笼统，实际运用中还是难以操作。

操纵学派学者中，勒菲弗尔的理论贡献最大，其影响也最为广泛。勒菲弗尔有意避免使用多元系统论术语，而提出意识形态、诗学和赞助人“三因素”论（“triad of poetics, ideology and patronage”<sup>39</sup>）。勒菲弗尔认为：“翻译为文学作品树立什么形象，主要取决于两个因素。首先是译者的意识形态；这种意识形态有时是译者本身认同的，有时却是‘赞助者’强加于他的。其次是当时译语文学里占支配地位的‘诗学’。译者采用的翻译策略，直接受到意识形态的支配。”<sup>40</sup>至于“赞助人”，勒菲弗尔界定为是那些“足以促进或阻碍文学的阅读、书写或改写的力量”，<sup>41</sup>包括个人、宗教组织、政党、阶级、宫廷、出版社、大众传播机构等。这三个因素，勒菲弗尔认为是操纵文学翻译的主要力量。

以往的文学翻译研究，也或多或少涉及勒菲弗尔所提出的“意识形态”、“诗学”和“赞助人”方面的问题，但只是在介绍翻译现象发生的背景时偶有提及，并没有将其作为分析翻译现象的理论视点。勒菲弗尔的“三因素”论在将翻译研究对象与其出现的文化语境联系起来，不仅显豁了翻译的“改写”、“操纵”性质，也具有较强的可操作性。除了运用的术语不同之外，勒菲弗尔的“三因素”论与埃文—佐哈尔的多元系统论的主要区别在于，“勒菲弗尔更为关注系统与环境之间的交互关系，以及系统的内部组织和控制机制。”<sup>42</sup>这就在一定程度上弥补了埃文—佐哈尔、图里研究方法上的缺失。勒菲弗尔有意不用多元系统论术语，但并没有摒弃系统论思想，他的“三因素”也许可以看成是从多元系统论化解过来的：“意识形态”本是多元系统论题中应有之意（尽管埃文—佐哈

<sup>38</sup> Theo Hermans, “Translation and Normativity,” *Translation and Norms*, ed. Christina Schäffner (Clevedon: Multilingual Matters, 1999), pp.51-72.

<sup>39</sup> 赫曼斯的概括。参见 Theo Hermans, “Norms and the Determination of Translation: A Theoretical Framework,” in *Translation, Power, Subversion*, p.41.

<sup>40</sup> 勒菲弗尔：〈翻译的策略〉（谢聪译），《西方翻译理论精选》，第177页；André Lefevere: *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, p.41.

<sup>41</sup> André Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, p.28.

<sup>42</sup> Theo Hermans, *Translation in Systems: Descriptive and System-oriented Approaches Explained*, p.125.

尔本人没有明确阐述),“诗学”概念(literary poetics 和 translation poetics)是对埃文·佐哈尔的“形式库”概念和图里的“规范”概念的化合,<sup>43</sup>而“赞助人”概念则是抽取了埃文·佐哈尔的“建制”(institution)概念中的某些因素重新组合命名。<sup>44</sup>(也许勒菲弗尔并没有像如上所说的,对多元系统论有这样直接的借鉴,那么从以上分析,我们也可以看出“三因素”论与多元系统论的联系)。

但是,“三因素”论也存有欠缺。从理论建构的角度看,勒菲弗尔对“三因素”概念上缺乏有机的理论整合,“理论阐释上缺乏统一性。”<sup>45</sup>另外,勒菲弗尔对关键性的概念,如“意识形态”、“诗学”的解释,比较模糊;<sup>46</sup>对意识形态、诗学之于改写的关系,也有些纠缠不清。比如勒菲弗尔认为,有些改写(rewriting)是出于意识形态动机,有些改写是出于诗学动机,可见意识形态和诗学的改写/操纵的目的是可以分开的,即各有其目的;<sup>47</sup>但他又认为,诗学的功能作用“显然同意意识形态的影响紧密相关”,并且是由文学系统语境中的意识形态力量促成的。<sup>48</sup>这又将意识形态和诗学的区别给抹去了。就本文研究的(后)现代主义文学翻译现象来说,50-70年代,诗学服从于意识形态的。因此,诗学上的操纵,也是为了意识形态的目的。但是到了80年代,出现了诗学与意识形态“分治”的现象。虽然意识形态和诗学仍是操纵文学翻译的主要因素,但它们各自的目的

<sup>43</sup> 因此也就造成了这个术语的含混不清。

<sup>44</sup> 埃文·佐哈尔在《多元系统论》中说得很清楚:“文学多元系统就如一切社会文化系统一样,既是自治的,又是他治的(即会受到所有并存系统的制约),然后才能把文学视为一个半独立的社会建制。所以,虽然‘文学环境’中的事实,也就是由文学意识形态、出版社、文学批评、文学团体以及其他决定品味或制定规范的工具所组成的文学建制,无可否认是一个有自己的运作规律的半独立的社会文化系统,但我们还必须认识到,它同时也是文学系统本身的一个基本因素。”(伊塔玛·埃文·佐哈尔:《多元系统论》,第31页)勒菲弗尔的“赞助人”只多了一个“经济”因素。

<sup>45</sup> Theo Hermans, “Translation between Poetics and Ideology,” *Translation and Literature* 3 (1994) (Edinburgh: Edinburgh University Press), pp.139-141.

<sup>46</sup> 按勒菲弗尔所说的“当时译语文学里占支配地位的‘诗学’”这句话理解,“诗学”当为文学理论意义上的“诗学”。他称“翻译诗学”(translation poetics)即“吉迪恩·图里不厌其烦重复的‘翻译规范’(translational norms)”(André Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, p.104.)而“诗学”前面如果没有限定词的话,则会让人迷惑,不知他指的是“文学方面的‘诗学’”(“literary poetics”)还是“翻译诗学”(“translation poetics”)。Chang NamFung, “Towards A Macro-Polysystem Hypothesis,” *Perspectives: Studies in Translatology* 8:2(2000), pp.114 - 115.

<sup>47</sup> André Lefevere, *Translation, Rewriting, & the Manipulation of Literary Fame*, p.7.

<sup>48</sup> 同上, p.27.



的有所不同。意识形态是为了维护政治权力，而诗学是借助政治意识话语，维护现实主义的一尊地位。此外，勒菲弗尔对“赞助”概念的解释，不但不明确，<sup>49</sup>而且过于庞杂，叠床架屋、纠缠不清，给实际运用上带来诸多不便。<sup>50</sup>

尽管“三因素”合在一起缺乏严密的理论逻辑，但如果将每一个因素作为理论视点，仍有运用价值。比如，当译语意识形态系统出现多元化，经济系统内多种经济成分并存，赞助系统处于分散的(differentiated)情况下，运用“赞助”观点来解释翻译的多元化现象，解释力就很强。<sup>51</sup>

与勒菲弗尔不同，张南峰直接继承了多元系统论的基本理论框架。他认为：“翻译研究的文化转向，不一定要同时离开多元系统论。多元系统论已为研究翻译或其他任何文化系统的‘外部政治’提供了理论基础，只要对这套理论作一些补充、修订，应能设计一个较复杂的、可操作性较强的框架。”<sup>52</sup>由此，他为研究翻译设计一个多元系统论“精细版”(以下称“大多元系统论”)，<sup>53</sup>其目的就是为了拯救多元系统论的理论价值，提高多元系统论的可操作性。张南峰认为，社会文化中与翻译有关的因素纵然很多，但最主要的因素是政治、意识形态、经济、语言、文学、翻译，它们是“支配翻译决定的规范的主要来源”。这六个方面的因素构成了翻译系统的并存系统，它们都在一定程度上对翻译产生制约和影响。<sup>54</sup>

<sup>49</sup> 勒菲弗尔将控制文学的因素分为两个部分，文学系统之内的是指“专业人士”(the professionals)，包括评论家、教师和译者，控制诗学规范；文学系统之外的即“赞助人”(patronage)，即那些“足以促进和妨碍文学的阅读、书写或改写的力量(包括人和机构)”，控制意识形态规范。但是，文学系统之内的“评论家、教师和译者”实际上也是“足以促进和妨碍文学的阅读、书写或改写的力量”。

<sup>50</sup> 参见孙艺风：〈翻译距离与视角转换〉，载《翻译新视野》(香港：商务印书馆，即出)。

<sup>51</sup> 研究者也许只用“赞助人”观点就可以有效操作，而无需再单独用“意识形态”或“诗学”观点。如王宏志用“赞助人”观点考察赞助人在晚清翻译活动的作用和角色；白立平用“赞助人”观点分析胡适对梁实秋翻译莎士比亚的影响，其中都涉及意识形态和诗学。参见王宏志：〈权力与翻译：晚清翻译活动赞助人的考察〉，白立平：〈“赞助”与翻译：胡适对梁实秋翻译莎士比亚的影响〉，《中外文学》2001年第30卷第7期，第93-127；159-177页。

<sup>52</sup> 张南峰：为研究翻译而设计的多元系统论精细版，第177页。

<sup>53</sup> 同上，第180页。

<sup>54</sup> 张南峰指出，他的这个大多元系统“精细版”的关键，是“关于政治系统和意识形态系统的假设”。(张南峰：〈为研究翻译而设计的多元系统论精细版〉，第177-178页。)

“大多元系统论”具有很强的整合性质，既紧守了多元系统的立场和翻译研究的文化研究性质，又接续了图里、赫曼斯关于规范的研究思路，即在埃文—佐哈尔多元系统论（1990年版）的框架内，细化了赫曼斯未作明确划分的社会文化规范（social-cultural norms）<sup>55</sup>，同时吸收了勒菲弗尔“三因素”论的优点，将其“诗学”（literary poetics, translation poetics）内涵分别化入文学和翻译系统，将“赞助系统”中的经济因素抽出，作为与翻译的并存多元系统。“大多元系统论”可以明晰地标示出文化多元系统中制约翻译的主要力量，与尼兰加纳（Tejawini Nilanjana）的“翻译多元决定论”（notion of the overdetermination of translation）观点相契合。<sup>56</sup>

“大多元系统论”的优点是系统规范分类明确，界说清晰，在实际研究中有很高的可操作性。不过，这个精细版也还有欠缺，正如张南峰本人所意识到的，“目标文化之外的因素还没有考虑到。”<sup>57</sup>此外，如果要将“大多元系统论”发展成一个比较完整的研究翻译运作的理论模式的话，还应将制作者（作者、译者以及编辑、评论家等改写者）和消费者（读者）包括进来。

以上学者的理论探索，都是在埃文—佐哈尔多元系统论的启发下，针对埃文—佐哈尔和图里研究上的缺失而提出的，它们的共同特点，都是从译语文化角度，考察译语文化中制约翻译的因素。它们的理论范式各有其特定的理论解释力和适用性。我们在实际运用中，还可以将埃文—佐哈尔、图里的理论结合进来。因此，埃文—佐哈尔的多元系统论的某些术语（如形式库、静态经典、动态经典）仍有运用的价值；赫曼斯的“规范”理论并不能完全取代图里对规范的阐说；勒菲弗尔关于意识形态、诗学、赞助人的阐说，对张南峰的“大多元

<sup>55</sup> 参见 Theo Hermans, “Norms and the Determination of Translation: A Theoretical Framework,” in *Translation, Power, Subversion*, pp.39-41. 针对赫曼斯比较笼统的社会文化规范概念，张南峰指出：“多种多样的社会文化规范需要分类，而不能只是一个空洞的术语。”就规范分类和研究，他认为需要回答“规范主要来源自哪些方面和系统？它们分别对译者有什么要求？决定这些规范的相对力量是什么？它们与图里的‘翻译规范’的关系如何？”这些问题。参见 Chang NamFung, “Towards A Macro-Polysystem Hypothesis,” p.117.

<sup>56</sup> 赫曼斯认为，尼兰加纳（Tejawini Nilanjana）的“翻译多元决定论”在以译语为中心的研究规范方面“是个特别有用的概念”。（Theo Hermans, “Norms and the Determination of Translation: A Theoretical Framework,” p.41.）但尼兰加纳只关注了殖民地、后殖民语境中的翻译研究问题，而没有提出一个整体性的研究框架。

<sup>57</sup> 张南峰：为研究翻译而设计的多元系统论精细版，第187页。

系统论”也有补益作用。我们在具体实践中，可以将它们视为一个多元互补的系统理论（system theories）话语系统：埃文 - 佐哈尔关于多元系统运作的观点（结合张南峰的“大多元系统论”）、勒菲弗尔的“改写”、赫曼斯的“操纵”的概念，可以构建面向译语翻译研究的认识论系统，有助于我们从整体上观照翻译现象，从译语文化角度把握翻译的性质、文化功能；埃文 - 佐哈尔、图里的“多元系统”、“形式库”、“经典”、“规范”等术语，勒菲弗尔关于“意识形态”、“诗学”、“赞助”的“三因素”论，张南峰阐述的六个主要系统规范，可以构建翻译研究的实践论系统，即将他们理论中的关键词作为考察具体文学翻译现象的理论视点，从政治、意识形态、文学、经济等角度，来探讨译语多元系统对文学翻译的操纵和制约，阐述这种制约和操纵的文化意图。在具体的研究中，我们可以针对不同的文化语境和研究对象，灵活借鉴、综合地运用以上理论。

### 第三节 意识形态、诗学和翻译选择规范：从系统理论角度 对本文研究的概括

下面按系统理论话语，对本文研究作一概括，以说明本文对系统理论的综合运用。

1949年后，中国共产党建立了其赖以获得政权合法性的以马克思主义、毛泽东思想为核心的意识形态。政治多元系统确立了政治意识形态系统的中心地位，支配了整个文化多元系统的运作。文学系统和翻译系统依从政治意识形态，对20世纪上半期的文学形式库和翻译文学形式库作了清理，同时确立了新的文学规范和文学翻译选择规范，文学多元系统和翻译文学系统发生了根本的变革。

1949年后，勒菲弗尔所说的“赞助系统”完全掌握在国家手中。国家通过建立文学体制，控制了文学系统的发展。文学体制中的刊物、出版社，决定了作品的发表、出版权，文学机构决定了作家的政治和经济地位。文学规范通过

文学批评和行政手段得以维护。在文学体制的控制下，革命现实主义诗学规范被经典化。现实主义（苏联的社会主义现实主义、资本主义国家的批判现实主义和社会主义国家的现实主义）作品符合政治意识形态话语建构的需要，因此成为文学翻译的首要选择。社会主义现实主义在中国固有的文学系统形式库中是个“缺类”，因此从苏联大量翻译了过来，成为文学形式库中的“一级模式”。而（后）现代主义文学不符合政治意识形态和诗学规范，而被排斥在翻译选择之外。

勒菲弗尔指出：“一旦某种诗学被经典化了，它就会对文学系统未来的发展产生巨大的影响，要求系统遵从其规范。”<sup>58</sup>革命现实主义被经典化后，文学系统为了“紧守由它经典化的性质”以便“控制多元系统”，<sup>59</sup>对其他文学形式严厉排斥，不容许有任何革新。如埃文—佐哈尔所说：“没有强大的‘次文化’的刺激，任何经典化的活动都会逐渐僵化。僵化的第一步，是各个形式库逐渐定型，墨守成规。”<sup>60</sup>因此，中国的文学系统的“熵量”增加，出现僵化。六、七十年代，政治和意识形态系统对文学、翻译系统的干预更严重，文学被意识形态化，文学系统与意识形态系统几乎叠合，文学形式库出现空虚。

文革结束后，随着改革开放政策的实施，政治和意识形态系统的注意力转移到经济建设上来，对文学和翻译系统的控制出现了相对的松弛，革命现实主义诗学规范“失去了庇护”，<sup>61</sup>逐渐退出了文学形式库。文学系统出现了危机，欧美古典文学重新译介过来，进入到翻译文学系统的中心，填补了文学形式库的空虚。这个时期也如埃文—佐哈尔所说的，是“本国系统出现大转变”的时期，因此，译者有可能“突破本国文学的既定形式库，尝试采用不同的文本制作方

<sup>58</sup> André Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, p.26.

<sup>59</sup> 伊塔玛·埃文—佐哈尔：〈多元系统论〉，第25页。

<sup>60</sup> 同上。

<sup>61</sup> 赫曼斯指出：“当规范的主体相对失去了庇护，规范的控制减弱的情况下，才可能有效地颠覆规范。”（Theo Hermans, “Norms and the Determination of Translation: A Theoretical Framework,” p.36.）

法”。<sup>62</sup>但是，由于受主流意识形态和诗学的影响，(后)现代主义文学依然被视为中国文学的“他者”。(后)现代主义文学的译介者为了获得翻译的权力，他们采取了合法化的阐释策略和语境化的翻译策略，以现实主义观念来阐释(后)现代主义，通过这样一系列操纵，(后)现代主义翻译文学终于进入到中国文学系统中。(后)现代主义符合了中国文学边缘系统中文学变革的要求，它从文学系统的边缘发挥干预作用。<sup>63</sup>随着政治意识形态的进一步宽松，(后)现代主义这个“一级模式”为创作文学广泛借鉴、吸收，它也从边缘走向了较为中心的位置。(后)现代主义翻译文学丰富了中国文学形式库，有的翻译文学作品还成为“动态经典”，其文学形式为创作文学吸收、转化，形成了中国的(后)现代主义文学。(后)现代主义虽然没有取代现实主义，但它颠覆了现实主义的一尊地位，促进了文学系统的多元化。埃文·佐哈尔认为：“不应该认为多元系统只有一个中心、一个边缘。”<sup>64</sup>按此观点，我们也可以认为，在80年代后期，文学多元系统中有两个中心系统：现实主义和(后)现代主义。从大多元文学系统(mega-polysystem)观点看，中国文学多元系统中的(后)现代主义文学，与西方文学系统中的(后)现代主义文学构成了互文关系。

#### 第四节 关于翻译文学史研究方法的思考

本文对(后)现代主义文学在20世纪50-80年代的翻译情况的考察，实际上也可以看成是翻译断代史研究，因此，本文既是对翻译文学史研究方法的思考，同时也是从翻译文学史研究角度对系统理论运用的探讨。

<sup>62</sup> 伊塔玛·埃文·佐哈尔：〈翻译文学在文学多元系统中的位置〉，《西方翻译理论精选》，第112页。

<sup>63</sup> 这正如埃文·佐哈尔所说的：“干预通常是经由边缘发生的。”(伊塔玛·埃文·佐哈尔：〈多元系统论〉，第33页)

<sup>64</sup> 伊塔玛·埃文·佐哈尔：〈多元系统论〉，第22页。

## 一、系统理论对翻译文学史研究的拓展意义

目前的翻译文学史撰写，<sup>65</sup>基本上沿袭了一般文学史的撰写模式，即按时代背景、翻译事件（译作）、翻译家这样的结构来编写，其重点在于梳理翻译文学史的发展线索，介绍各个时期文学翻译的状况、特点，评价译本翻译质量，点明主要翻译家的贡献。就梳理翻译文学史发展情况而言，按这种模式撰写的翻译文学史，自然有其价值，但从研究角度而言，目前的翻译文学史研究缺乏理论方法，论述上往往是就事论事式的现象描述，不能深入翻译现象背后，探讨文学翻译发生的深层文化原因。结合本文研究心得，就目前中国翻译文学史的研究现状，本文认为应该注意以下两个方面的问题。

### 1、翻译文学史研究的层面及理论方法

研究翻译文学史需要考察哪些问题？王宏志提出，可以从选材、译者、赞助人、读者、社会/文化系统几个方面进行探讨。<sup>66</sup>这些是研究翻译文学史需要思考的问题，也是翻译文学史研究的切入点。那么，用什么方法来研究？系统理论为翻译文学史研究提供了诸多途径。多元系统论的系统观念和事物普遍联系的意识，使其最适合用于研究一个大翻译现象或一个时期的翻译文学。<sup>67</sup>系统理论的认识论系统（多元系统观念、关于翻译的操纵、改写性质以及张南峰的“大多元系统论”）能为翻译文学史研究提供一个宏观理论框架，使研究者有意

<sup>65</sup> 到目前为止，中国已出版了七、八种文学翻译/翻译文学史著作，主要有阿英的《翻译史话》（写作于1938年。《翻译史话》没有能写完，仅写了头四回就缀笔了。载《小说四谈》，上海古籍出版社，1981）、《中国翻译文学简史（初稿）》（由北京大学西语系法文专业57级全体同学编著，印行于1960年1月，一直没有正式出版，只是作为教材在北大使用）、陈玉刚的《中国翻译文学史稿》（1989）、孙致礼的《1949—1966：我国英美文学翻译概论》（1996）、郭延礼的《中国近代翻译文学概论》（1998）、王向远的《二十世纪中国的日本翻译文学史》（2001），以及最近几年陈建华、王向远撰写的具有翻译文学史性质的《20世纪中俄文学关系》（1999）、《东方各国文学在中国》（2001）。此外，香港出版了韩迪厚著的《近代翻译史话》（香港：辰冲，1969），台湾出版了吕正惠著的《大陆的外国文学翻译》（台北：行政院文化建设委员会印行，1996）。

<sup>66</sup> 王宏志：《重释“信、达、雅”：二十世纪中国翻译研究》，第34-35页。

<sup>67</sup> 王宏志指出：埃文—佐哈尔“并不认为把个别的单一译本跟原文对比，就能得出任何有建设性的结论，而是应该对大量的译文作分析，因此，他的理论最适宜应用于探究某一时期的整体翻译面貌”（《重释“信、达、雅”：二十世纪中国翻译研究》，第25页）。

识地深入特定时代的文化语境中，来分析以上所说的翻译文学史研究的主要问题。具体的研究过程中，系统理论的实践论系统的核心概念（关键词），如“翻译规范”、“经典”、“经典化形式库”、“意识形态”、“诗学”、“赞助人”等，为研究者具体分析文学翻译现象，提供了有效的理论视点和具体的研究途径。各个时代的社会文化条件不同，因此影响文学翻译的主导性因素也不相同。针对不同时代语境，可以综合借鉴、灵活运用系统理论方法。如 20 世纪上半期（特别是清末民初、二三十年代）和 90 年代，意识形态出现多元化，经济系统内多种经济成分并存，运用“赞助人”观点来分析文学翻译的多元化现象，解释力就比较强。

运用系统理论研究翻译文学史，就不是以翻译史料的梳理、翻译文学发展线索的叙述、译作质量的评价、译者贡献的评述为重点，而是以译语文化多元系统的规范与文学翻译选择的关系、翻译规范、翻译文学形式库形成的特点、翻译文学的影响、意义为关注点。这样的翻译文学史著作，就不再是止步于翻译事件描述的“文学翻译史”，而是真正具有研究性质和理论深度的翻译文学史。

### 2、全面观照文学翻译现象

已出版的翻译文学/文学翻译史大多只关注外国名家、名著在中国的翻译情况，对次要作家作品的翻译情况，往往语焉不详，或者几笔匆匆带过。翻译文学史实际上成了外国文学名家作品的翻译史。如果著述的目的只是介绍主要翻译情况，这样的史述方式无可厚非，但如果是研究性质，只关注名家名著的翻译情况，是远远不够的，甚至会遮蔽历史真相，扭曲历史。中国 20 世纪不同时期各有其重点翻译对象，比如，清末民初大量翻译了柯南·道尔（Arthur Conan Doyle, 1859-1930）、哈葛德（Henry Rider Haggard, 1856 - 1925）、道生（Ernest Dowson, 1867 - 1900）、柴四郎、押川春浪、大仲马、鲍福的作品；50 年代大量翻译了詹姆斯·阿尔德里奇（James Aldridge, 1918-）、亨利·巴比塞、安·斯梯、巴巴耶夫斯基、比留柯夫、卡达耶夫、潘菲洛夫、马尔兹（Albert Maltz, 1908

- 1985)、法斯特(Howard Fast,1914— )、威利·布莱德尔(Willi Bredel, 1901—1964)、小林多喜二等人的作品。这些作家、作品当时是作为名家、名作译介过来的。研究翻译文学史,不能以当下的价值标准来作取舍。研究这些作品为什么会大量翻译过来,分析其中的文化意图,正可分析当时社会文化系统与翻译的关系,因此,研究这些作品就有了很高的学术研究价值。再如文革时期的翻译文学,它是极左意识形态的产物,而研究这一时期的文学翻译现象,则更能看出政治意识形态对翻译的极端操纵。

因此,忽视次要文学、非主流文学的翻译情况,就不能真正把握某一时期翻译文学的特点,也难以准确地分析文化多元系统对文学翻译的制约。实际上,以多元系统论为研究框架,一个基本前提就是“绝不以价值判断为准则来预先选择研究对象”。埃文—佐哈尔明确提出,“对文学多元系统的历史研究不能局限于所谓‘名著’,虽然有人会认为“名著”是文学研究唯一的存在理由。”<sup>68</sup>

### 3、对文学期刊译介的研究

面向译语的翻译研究,就是要求研究者回到翻译文学生产的具体历史语境中,做到“了解之同情”(陈寅恪语)<sup>69</sup>。随着时间的推移,翻译文学生产的文化生态环境渐渐退隐到历史烟尘之中。如要复原翻译文本产生的具体文化语境,一个重要的途径,就是从时代气息的物化形态——文学期刊、报章中获取信息。已出版的译作固然是翻译文学史研究需要注意的对象,但这还不够,还需考察文学期刊的译介情况。文学期刊往往及时记录下当时的文学气候和时代气息。

<sup>68</sup> 伊塔玛·埃文—佐哈尔:《多元系统论》,第22页。

<sup>69</sup> 陈寅恪说:“凡著中国古代哲学史者,其对于古人之学说,应具有了解之同情,方可下笔。盖古人著书立说,皆有所为而发。故其所处之环境,所受之背景,非完全明了,则其学说不易评论。而古代哲学家去今数千年,其时代之真相,极难推知。吾人今日可依据之材料,仅为当时所遗存最小之一部,欲藉此残余断片,以窥其全部结构,必须备艺术家欣赏古代绘画雕刻之眼光及精神,然后古人立说之用意与对象,始可以真了解。”(陈寅恪:《冯友兰中国哲学史上册审查报告》,《金明馆丛稿二编》,上海:上海古籍出版社,1980年,第247页。)虽然上文是陈寅恪针对哲学史研究而言的,但这种深入到具体语境中去的方法,对翻译文学史研究也是必要的。



从文学期刊中能获得时代风气的第一手材料，从而能比较切实地分析外国文学翻译选择的时代文化原因。如果只注意译作出版的情况，而忽视文学期刊上的译介情况，就有可能遗漏重要的文化信息。比如，萨特作品的中译本出版，是在 80 年代中期以后，但 70 年代末，文学期刊上就对萨特有了译介；博尔赫斯的作品中译本最早是在 1983 年出版的，但《外国文艺》、《世界文学》等期刊 1979 年就开始译介博尔赫斯的短篇小说，并发表评论文章。就（后）现代主义文学译介而言，大多数作家、作品首先都是在文学期刊上译介的，然后才有中译本问世。如果说出版发行的译本，是翻译文学史的躯干和动脉，那么，分散在文学报刊上的译作和评介文章，就是血液、细胞和神经，它们跳动着时代的脉搏，使一部翻译文学史鲜活、生动起来。

## 二、系统理论的运用与拓展：以中国的翻译文学史研究为例

巴斯内特曾说：“多元系统论对翻译学的重大影响是即时可见的。以前被视为无关紧要的许多问题，现在可以提出来了。”<sup>70</sup>巴斯内特提出了一连串课题，<sup>71</sup>可见，多元系统论（包括系统理论）为翻译研究拓展了一个广阔的新空间。但是，就实际运用看，一方面，系统理论视野中的很多翻译问题，在具体研究中并没有得到很好的展开。翻译研究的范围还比较狭窄，在方法上也未能很好实践多元系统论的要求；另一方面，系统理论本身也还有拓展的必要。下面就系统理论的运用与拓展问题，从中国视角提出一些看法，也算是本文研究的一些心得。

### 1、比较文学方法对系统理论的借鉴意义

巴斯内特和勒菲弗尔说：“翻译学吸收了比较学和文化史学的研究方法，已

<sup>70</sup> 苏珊·巴斯内特：〈从比较文学到翻译学〉，《西方翻译理论精选》，第 188 页。

<sup>71</sup> 比如，巴斯内特提出了“为什么有些文化翻译的数量较多？翻译的是哪类作品？译文在译语系统的地位如何？我们对某个时期的翻译惯例和规范知道些什么，又怎样评估翻译的革新作用？”等问题。（Susan Bassnett, *Comparative Literature*, Oxford: Blackwell, 1993, p.142.）

发展成为一门有独立地位的学科。”<sup>72</sup>可见借鉴比较文学研究方法，是文化转向后翻译研究的基本要求。比较文学研究最基本的要求，就是比较意识和国际视野（按埃文—佐哈尔的术语，就是“大多元系统”意识）。

图里、赫曼斯、勒菲弗尔、张南峰等人的理论视点，关注的主要是译语文化多元系统对翻译过程、翻译策略的影响，至于翻译作品进入译语系统后的运作，即翻译文学对译语文学多元系统、乃至文化多元系统的影响，他们在理论上的阐述比较欠缺。埃文—佐哈尔的多元系统论本身包含了这方面的内容，特别是〈翻译文学在文学多元系统中的位置〉，直接涉及了这方面的内容，但就目前翻译研究来看，这方面的研究成果还比较少。翻译研究不仅要考察翻译的选择、翻译的策略，翻译作品的形态特征，还要考察翻译作品在译语里的影响。这是一个完整的翻译研究过程。对翻译结果的考察，也是进一步考察文化多元系统对翻译操纵的深层原因。（这是从整体上而言的，并不是说每一个个案研究都需这样做）研究翻译作品进入译语文学后，它与创作文学的关系，这是比较文学研究方法的特长。研究者可以借鉴比较文学研究方法，研究翻译文学与创作文学的关系。

## 2、翻译研究中的中外文学关系意识

埃文—佐哈尔关于多元系统的运作论述中，已涉及文学关系。但是在具体的研究中，因注意力集中在翻译的过程和翻译作品形态上，对文学关系多有忽视。埃文—佐哈尔提出的翻译文学在译语文学系统中占据中心位置的三种情况，就体现了译语文学系统对文学翻译的需求。

就翻译文学的系统归属上，本文赞同埃文—佐哈尔的观点，将翻译文学看成是译语文学多元系统的一部分，<sup>73</sup>它与创作文学是两个并存系统( co-systems )，

<sup>72</sup> Susan Bassnett and André Lefevere, eds., *Translation, History and Culture* (London: Pinter, 1990), p.2; 苏珊·巴斯内特：〈从比较文学到翻译学〉，《西方翻译理论精选》，第194页。

<sup>73</sup> 张南峰将文学和翻译划分为两个系统，因为翻译不仅包括文学翻译，也包括非文学翻译。他不同意埃文—佐哈尔的划分，认为“把翻译文学视为同时属于文学多元系统和翻译多元系统，似乎比较合理”，因为翻译系统规范自然也影响了文学翻译（张南峰：为研究翻译而设计的多元系统论精细版，第180页）。这样的划分很有道理。但如果不考虑翻

统属于文学多元系统。

就翻译选择规范而言，1949年后，中国并没有制定明确的翻译政策，除了“优秀”、“进步”等模糊的要求外，文学翻译选择依从的是文学系统的规范——文学原则和创作方法。政治意识形态对创作文学的要求同时也是对文学翻译的要求。将翻译文学纳入译语文学系统中，就更可看出译语文学系统中的诗学规范对文学翻译选择规范的影响，以及翻译文学与创作文学的关系。文学翻译的选材、翻译文学的地位以及翻译文学经典的形成，很大程度上是由创作文学的规范决定的。翻译文学体现了创作文学的发展要求，就有可能处于比较中心的位置。

上文已论及卡夫卡、萨特的译介与人道主义文学思潮，拉美魔幻现实主义的译介与寻根文学的互动关系，这类翻译文学与创作文学互动的现象在20世纪中国翻译文学史上屡见不鲜。这也验证了埃文—佐哈尔的假说：“选择原文的原则必定在某种程度上跟译语文学的本国‘并存系统’(co-systems)相关。”<sup>74</sup>实际上，有些文学翻译现象，如果不从译语文学角度去考察，就无法弄清其发生的真正原因。比如，苏格兰诗人彭斯(Robert Burns, 1759—1796)的诗歌，在20世纪上半期，虽也有一些译介，但比较零散，没有出现彭斯诗歌中译单行本。<sup>75</sup>1949年后也基本上没有什么译介，但是到了1959年，一年之内却出版了3种彭斯的诗歌翻译选本，<sup>76</sup>并且在还将彭斯作为世界文化名人为其举行了诞生200周年纪念会。<sup>77</sup>仅从翻译本身，很难看出背后的原因。深入中国文学背景中，就明白了

---

译过程，仅从文学翻译的结果——翻译文学作品——的角度出发，将翻译文学看成是文学多元系统中的一部分，也很有道理。实际上两者并不矛盾，只是研究角度不同而已。

<sup>74</sup> 伊塔马·埃文-佐哈尔：〈翻译文学在文学多元系统中的位置〉，《西方翻译理论精选》，第117页。

<sup>75</sup> 1944年，重庆美学出版社出版了一种彭斯和赫斯曼的诗歌合集《我的心呀，在高原》（袁水拍译），其中收有彭斯的《我的心呀，在高原》、《亲切的一吻》、《阿富顿河》等30首诗歌。这是20世纪上半期收入彭斯诗歌最多的一个诗歌选本。

<sup>76</sup> 1959年出版了3种彭斯诗选译本：袁可嘉翻译的《彭斯诗钞》（收入诗89首，上海文艺出版社）、王佐良翻译的《彭斯诗选》（收入诗37首，人民文学出版社）和袁水拍翻译的《我的心呀，在高原》（收入诗30首，人民文学出版社）。

<sup>77</sup> 该纪念会于1959年5月27日在北京召开。纪念会认为，彭斯“运用诗歌这一锐利武器讽刺了当时的统治阶级。成为当时苏格兰人民的号手”，并且“他用劳动人民喜闻乐见的

其原委：在 1958 年的大跃进语境中，毛泽东提出了“革命的现实主义与革命的浪漫主义”相结合的创作方法，而民歌被认为体现了这种“两结合”的创作原则，因此兴起了全民诗歌运动。意识形态部门和文艺界领导人发表文章，大力宣传民歌。<sup>78</sup>文学翻译也依从了这股潮流，发现了彭斯这个“革命的现实主义与革命的浪漫主义”的民间诗人，因此，他的诗歌大量翻译了过来。<sup>79</sup>

### 3、译者的意识形态/主体性

早期的“翻译研究”(Translation Studies)学者认为，“一个对等的文本(译本)取决于译者的主观能动性，反过来，这个文本又对特定社会中的文学和文化成规产生影响。”<sup>80</sup>他们强调的是译者通过翻译对社会文化的影响，但一定程度上忽视了译者也是埃文—佐哈尔所说的“文化中人”(people-in-the-culture)，他们也要受到社会文化的影响。与之相反，多元系统论学者强调的是社会文化规范对译者的制约，以及由此对翻译决定的影响。<sup>81</sup>也就是说，多元系统论者在凸现社会文化因素对翻译决定的影响的同时，又一定程度上遮蔽了译者的主体性因素。我们不能够说，多元系统论者完全忽视了译者，比如赫曼斯就认为：“翻译从来就不是透明的，”“翻译告诉我们更多的是译者的情况而不是所译作品的情况。”<sup>82</sup>勒菲弗尔也指出：“译者不仅能赋予原作以生命，他们还能决定赋予他

---

形式写出了劳动人民所关心的题材，他的大部分作品都是用苏格兰乡土方言写成的”。(《纪念世界文化名人彭斯和达尔文》，《人民日报》1959年5月28日。)

<sup>78</sup> 如《人民日报》发表了<大规模地收集全国民歌>的社论(1958年4月14日)，郭沫若发表了<关于大规模收集民歌问题——答《民间文学》编辑部问>(《人民日报》1958年4月21日)，周扬发表了<新民歌开拓了诗歌的新道路>(《红旗》杂志1958年创刊号)。

<sup>79</sup> 《世界文学》1959年第1期还刊登了“彭斯诞生二百周年纪念”小辑，其中发表了王佐良的评论文章和袁可嘉译的三首诗。王佐良说：彭斯“是一个劳动人民自己的诗人”，他“不仅仅是反对地主们，而且攻击教会。”“彭斯的创作源泉来自人民。他不仅写的是劳动人民所关心的题材，而且用的也是劳动人民所喜闻乐见的方式。”王佐良总结说：“彭斯是英国最伟大的诗人之一，然而他的重要性被资产阶级学者大大低估了。只有我们社会主义国家的人民才能自豪地说我们能够准确地认识彭斯作品的伟大与丰富。在民歌和粮食一样丰收的我国，彭斯根据民歌写成的诗会获得无数的知音。”(王佐良：<伟大的苏格兰人民诗人彭斯>，《世界文学》1959年第1期，第144-152页。)

<sup>80</sup> Edwin Gentzler, *Contemporary Translation Theories*, p.107.

<sup>81</sup> 同上。

<sup>82</sup> 西奥·赫曼斯：<翻译的再现>，谢天振主编：《翻译的理论建构与文化透视》(上海：上海外语教育出版社，2000年)，第12-13页。

们何种生命，并决定如何使他们融入到译语文学中。”<sup>83</sup>但是，在他们的理论视野中，译者很大程度上只是被看成社会文化规范的载体，是作为反观社会文化翻译决定的工具，而不被看成也是翻译决定的一个重要因素。比如，尽管勒菲弗尔“三因素”论中所说的“意识形态”指的是译者的意识形态，但他说这种意识形态“有时是译者本身认同的，有时却是‘赞助者’强加于他的”。<sup>84</sup>可以看出，勒菲弗尔所说的译者意识形态，实际上只是主流意识形态或赞助人的意识形态。那么是否还存译者不认同主流意识形态，或不接受‘赞助者’强加给他的意识形态情况呢？也就是说，译者是否有自己独立的意识形态？<sup>85</sup>根茨勒指出：“很多译者……希望利用译作来达到文化变革的目的，译者因而有意识地按自己的心愿挑选作品来翻译。”<sup>86</sup>本文的研究也表明，（后）现代主义文学译介者为了实现文学变革的目的，尽管译介遭到主流意识形态和诗学的抵制，但通过种种阐释策略和翻译策略，仍将（后）现代主义文学翻译了过来。因翻译合法化的策略而造成的翻译“潜文本”现象，潜含了译者的意识形态和诗学观，是译者主体意识的体现。

忽视译者主体性就无法解释“既翻译又批判”的现象。20世纪中国翻译文学史上不乏这样的现象：译者为了让不（尽）符合翻译选择规范的作品获得公开发表、出版的资格，在译序和前言中对所译作品予以批判。<sup>87</sup>如果说，文革时期译者既翻译又批判是被迫的，翻译完全是强加的政治任务，那么，在80年代，如果译者真的认为作品没有价值，他完全可以不译。“既翻译又批判”的翻译现

<sup>83</sup> André Lefevere, "Introduction: Comparative Literature and Translation," *Comparative Literature* 47:1(1995), pp.1-10.

<sup>84</sup> André Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, p.41.

<sup>85</sup> 勒菲弗尔的个案研究<救生索、鼻子、把手、腿：从阿里斯托芬的《吕西斯忒拉忒》谈起>，分析了不同国家的译者对《吕西斯忒拉忒》中禁忌词汇的不同处理，这又说明了译者个人意识形态的作用(André Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, pp.41-58.)

<sup>86</sup> Edwin Gentzler, "Translation, Counter-Culture, and The Fifties in the USA," in *Translation, Power, Subversion*, p.122.

<sup>87</sup> 如二三十年代，鲁迅、侍桁等人翻译芥川龙之介作品（参见王向远：<芥川龙之介与中国现代文学——对一种奇特的接受现象的剖析>，《国外文学》1998年第1期），以及本文论及的吴劳翻译约翰·巴思的《迷失在开心馆中》、王金陵翻译瓦西里耶夫的《这里的黎明静悄悄》时，就采取了“批判”的策略。

象，正体现了译者个人的意识形态/诗学与主流观念的矛盾。

此外，对译者的研究还可揭示翻译现象背后的权力关系。张南峰指出：名气小的译者即使严格遵守主流规范，其译作也很难有出版机会；而知名翻译家则很容易出版其译作，尽管其中有很多地方违背了主流翻译规范。<sup>88</sup>如 50 年代，歌德的作品受到批判，但却出版了郭沫若民国时期翻译的《少年维特之烦恼》（新文艺出版社，1951）、《浮士德》（群益出版社，1949）和《赫曼与窦绿苔》（新文艺出版社，1952）。郭沫若是 50 年代中国文坛的领袖人物，如果不是他的政治身份和地位，这些译作很可能就难获重版。另一种情况是，译者的身份、地位也会反过来“株连”到原作者。如徐志摩、陈西滢是 20 世纪上半期曼殊菲尔的主要译介者。1949 年后，徐志摩、陈西滢被视为“反动文人”，徐志摩、陈西滢对曼殊菲尔作品的喜爱，也就成了批判曼殊菲尔的一个重要理由。<sup>89</sup>

政治、意识形态、文学、经济等翻译系统的并存系统，都在一定程度上对翻译产生制约和影响，如张南峰指出的，它们形成了支配翻译活动的不同方向的作用力，“把译者往不同的方向拉，并与译者的反应达致一个平衡点。”<sup>90</sup>从这里，我们可以看出译者主体性发挥的两个方面：一是起文化“变压器”和“调节器”的作用，二是在“变压”和“调节”的同时，加入自己的意向性。翻译的选择、翻译的策略、操作规范以及对所译作品的阐释，是译者权衡各种系统规范作用力的结果。他需要通过分析各系统在文化多元系统中所处的位置，以判断各系统规范力量的大小，由此作出相应的翻译决定。在应承各种规范力量的同时，译者并不是无所作为的。他可以在规范允许的空间内，体现自己的意

<sup>88</sup> Chang NamFung, "Towards A Macro-Polysystem Hypothesis," p.120.

<sup>89</sup> 《中国文学翻译简史》对曼殊菲尔有这样的评论：“有些反动文人，如新月派的徐志摩和陈西滢，专门翻译一些发着恶臭的东西，例如英国资产阶级作家曼殊菲尔的作品，所谓描写‘欣赏性’的题材。如有一篇叫‘削发’的小说……极力渲染资产阶级的生活方式和糜烂的道德品质，而中国当时的‘洋奴’文人却奉为上品，这类作品自然会对青年起极坏的腐蚀作用。多少青少年读了这些作品以后，思想上变得空虚、无聊、颓废，甚至堕落。这样反动统治者就达到了它的目的。”（北京大学西语系法文专业 57 级全体同学编著：《中国翻译文学简史》（初稿），北京：北京大学西语系印，1960 年，第 111 页。）

<sup>90</sup> 同上，第 180 - 181 页。

识形态、文学观、审美倾向。这里举穆旦翻译选择的事例来说明。

查良铮 1953 年从美国留学回国，他当时对主流意识形态抱有认同感。<sup>91</sup>他放弃了现代主义诗歌创作，而转向文学翻译。在翻译选择上，他也依从了主流意识形态和诗学规范，没有选择翻译他喜欢的艾略特、奥登等人的诗歌，而是选择翻译了普希金、雪莱、拜伦、济慈、布莱克这些诗人的作品。<sup>92</sup>如果将穆旦与他师友的翻译选择比较一下，就可看出，尽管当时由政治意识形态主导的翻译选择空间相当有限，但是穆旦的翻译选择还是体现了他个人的意识形态和审美倾向。他没有选择当时受到主流意识形态推崇的英国宪章派诗歌、巴黎公社诗歌，<sup>93</sup>也没有选择彭斯的诗歌<sup>94</sup>或美国黑人诗歌。他翻译拜伦、雪莱的诗歌，但没有选择雪莱的政治抒情诗《伊斯兰的起义》、《解放的普罗密修斯》，而是选择了《唐璜》、《云雀》等抒情诗。济慈、布莱克的诗歌不为主流诗学看好，但

<sup>91</sup> 穆旦夫人周与良女士回忆说，穆旦在美国期间，“时刻关心新中国的情况，就在撰写学位论文的紧张阶段，还一次次的阅读毛泽东的《新民主主义论》等文章。”“他选修俄国文学，目的显然是因为中国要解放，要学习俄文，介绍俄国文学。”（〈穆旦年谱简编〉，李方编：《穆旦诗全集》，中国文学出版社，1996年，第386-387页。）

<sup>92</sup> 穆旦从1953年回国到1958年被打成“历史反革命”之前的5年时间内，翻译了普希金的7部译作，包括叙事诗《波尔塔瓦》（平明出版社，1954；新文艺出版社新1版，1957）叙事诗集《青铜骑士》（平明出版社，1954；新文艺出版社新1版，1957）叙事诗《高加索的俘虏》（平明出版社，1954；新文艺出版社新1版，1958）诗体长篇小说《欧根·奥涅金》（平明出版社，1954；文化生活出版社新1版，1956）《普希金抒情诗一集》（平明出版社，1955；新文艺出版社新1版，1957）叙事诗《加甫利颂》（平明出版社，1955；新文艺出版社，1958）《普希金抒情诗二集》（新文艺出版社，1957）。此外，还翻译出版了《布莱克诗选》（与袁可嘉、宋雪亭、黄雨石合译，人民文学出版社，1957）《拜伦抒情诗选》（平明出版社，1955，新文艺出版社新1版，1957）《济慈诗选》（人民文学出版社，1958）《云雀》（雪莱诗集）（人民文学出版社，1958）以及《雪莱抒情诗选》（人民文学出版社，1958）。

<sup>93</sup> 上海文艺出版社1960年出版了袁可嘉译的《英国宪章派诗选》，收入诗歌70多首。周煦良等编选的高等学校文科教材《外国文学作品选》（上海文艺出版社，1963）选入了包括欧仁·鲍狄埃《国际歌》在内的“巴黎公社诗歌”6首；英国“选章派诗歌”5首。《外国文学作品选》的编者说，这些诗歌的作者许多是工人，他们“由于缺乏接触文化艺术的机会，有些作品在艺术技巧上不免显得粗糙”，但这些诗歌“不仅在政治上起了号角手的作用，而且对当时进步文学的发展也起着有益的影响”，前者是“无产阶级文学在英国文学史以至世界文学史上第一次出现”，后者“是无产阶级发展的新阶段”。（参见周煦良等编选的高等学校文科教材《外国文学作品选》第3卷相关的题解以及杨周翰等主编的《欧洲文学史》（1965年完稿，1979年人民文学出版社出版）下册相关的章节。）

<sup>94</sup> 穆旦的师友袁可嘉、王佐良等都分别翻译出版了彭斯诗歌选集（袁可嘉译《彭斯诗钞》（上海文艺出版社，1959）王佐良译《彭斯诗选》（人民文学出版社，1959）。

他还是去翻译。<sup>95</sup>从穆旦的翻译选择中，可以看出，思想独立性较强的译者，会尽可能地挑选比较贴近自己的意识形态和审美倾向的作品来翻译的，他们往往最有可能冲击主流翻译选择规范。

因此，“译者”应成为系统理论构建的一个独立的主要因素。就译者研究而言，则要从对译者翻译贡献和翻译技巧的评功摆好层面，上升到译者主体性、文化身分与翻译权力、翻译的文化功能研究层面。

#### 4、操纵与改写的研究视角:扩大翻译研究范围

系统理论的“操纵”和“改写”概念，深刻地揭示了译语文化对翻译的文化利用性质。勒菲弗尔提出，翻译是一种改写，其他的“改写”形式包括批评、评论、改编、缩写、文集（外国文学作品选本）编纂、影视改编等。<sup>96</sup>不过，在勒菲弗尔看来，翻译之外的改写形式只是扩大文学研究的对象，而并不是翻译研究的对象。那么，其他的改写形式是否也应该纳入翻译研究的范围呢？这涉及“翻译”的概念问题。

埃文—佐哈尔和图里提出了比较开放的翻译概念。埃文—佐哈尔指出：当翻译文学成为主要的革新力量，在文学多元系统中占据中心位置的时候，‘原创’与翻译的分野是难以区分的。<sup>97</sup>他认为：“迄今为止，（翻译研究）只把实际的翻译文本看成是（翻译）理论归纳的合法对象，而忽视了系统干预（即通过系统干预，形式库项目（自然包括模式）从一个系统移植到另一个系统）。从多元系统论的角度看，把A系统的文本在B系统中的转化看成是‘翻译’，而把A系统向B系统渗透（penetration）只看成是‘影响’，这是没有道理的。”<sup>98</sup>可以看出，埃文—佐哈尔将干预、渗透等都看成是“翻译”的形式。<sup>99</sup>图里的“翻译”概念

<sup>95</sup> 参见张曼：〈时代文学语境与穆旦译介择取的特点〉，《中国比较文学》2001年第4期。

<sup>96</sup> André Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, pp.1-10; Theo Hermans, *Translation in Systems: Descriptive and System-oriented Approaches Explained*, p.127.

<sup>97</sup> Itamar Even-Zohar, "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem," *Poetics Today* 11:1(1990), pp.45-51.

<sup>98</sup> Itamar Even-Zohar, "Translation and Transfer," 同上, p.75.

<sup>99</sup> Gideon Toury, *In Search of a Theory of Translation* (Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, 1980), p.14,43; 另见张南峰：〈文学翻译规范的本质和功



更宽泛，他认为：“只要两个语篇之间有某些关系”，其中的一个就可以看成是翻译。他甚至还提出，只要译语系统认为是翻译的，就是翻译。在埃文—佐哈尔看来，除了具体的翻译文本外，“那些与源语模式有关联的译语文本，”<sup>100</sup>或者其他的“文学干预”形式，也都应纳入翻译研究范畴。也许埃文—佐哈尔和图里开放的“翻译”概念，现在还难以为人们所接受。不过，就翻译研究来说，他们的观点却具启发性。除了改编、模仿外，埃文—佐哈尔没有详细解释文学干预的具体形式，而勒菲弗尔提出的各种改写的形式，正可以作为补充。

从操纵的观点看，翻译是对原文的操纵，改编、缩写、评论以及本文论及的译本(文)的序跋、前言、注释等，也是对原文的操纵，它们都影响了译本(文)在译语里的意义，因此，都应该纳入翻译研究的范围内。此外，作家对外国文学的模仿、借鉴，尽管其作品难以被认为是“翻译”，但至少可以看成是对原文的“改写”(就80年代中国作家来说，是对翻译作品的改写)。从这个意义上说，80年代王蒙等人的“东方意识流”小说，就是西方意识流小说在中国的文化语境中的改写，因此，翻译文学的影响现象也应是面向译语的翻译研究的对象。

这里并不是说，勒菲弗尔所提到的任何“改写”形式都应成为翻译研究对象，而是指那些与所翻译的作品有关的改写。改写揭示的翻译研究中的一个重要问题是，译语文化对翻译的操纵并不只是体现在译本形态层面。就本个案研究发现，翻译规范之外的操纵有时会比翻译本身的操纵更明显，影响也更大。如60年代内部出版的(后)现代主义文学作品，以及文革时期的翻译文学作品，其操纵主要是通过序跋、文学批评的方式体现的。赫曼斯指出：“改写与社会文化有着极为重要的关联，因为在不能直接读到某部文学作品或该作品不存在的时候，改写就决定了这部作品的‘形象’。”<sup>101</sup>五六十年代对现代主义文学的批评

---

用·导言》，第126页。

<sup>100</sup> Itamar Even-Zohar, "Translation Theory Today: A Call for Transfer Theory," *Poetics Today* 2:4(1981), p.6. 另参见 Itamar Even-Zohar, "Translation and Transfer," *Poetics Today* 11:1(1990), pp.73-78.

<sup>101</sup> Theo Hermans, *Translation in Systems: Descriptive and System-oriented Approaches Explained*, p.128.

就是如此。如本文中所论述的，由于外国文学史和文学评论文章对现代主义文学的严厉批判，现代主义文学成了“反动文学”、“颓废文学”。现代主义文学的这种“反面”形象，也是文革后现代主义文学译介的主要阻力之一。

由本文研究可以看出，翻译研究不仅要研究翻译作品本身，也要研究译语文学系统对作品的介绍、评价情况。就80年代中国作家对（后）现代主义文学的接受来说，他们中很多人不一定是通过阅读具体译作，而是从有关介绍、评论文章中获得启示的。王蒙就曾说：我们今天的作家无须读萨特、弗洛伊德的著作仍会受其影响，因为各种传播媒介和途径导致了影响来源的多种渠道。<sup>102</sup>

因此，运用系统理论研究翻译，就不能仅研究翻译文本本身，而应扩大研究范围，将与所译作品相关的文化改写情况都纳入翻译研究范围，这样才能深入考察该译本在译语文化语境中的意义。

### 5、大多元系统意识与翻译选择规范研究关系

按多元系统论观点，任何一个多元系统都是整体文化的组成部分，它与其它文化中的对应系统共同组成一个“大多元系统”(mega-polysystem)。<sup>103</sup>就文学大多元系统而言，埃文—佐哈尔指出：

如果仅意识到应该从系统关系角度讨论文学多元系统，是不够的，还应该认识到，整体文学(whole literatures)内文学之间可能是对立的，正如单个文学多元系统内有不同的分层一样，这样才构成了一个全面的文学集合体(an over-all literary aggregate)，一种大多元系统，其结构可以解释一直被忽视了的关系。不仅如此，还可能会发现某些文学与另一些文学出现叠合现象，而具有共生结构。<sup>104</sup>

可以看出，多元系统论原本并不局限于译语文化多元系统，译语文化之外的文化多元系统（特别是源语文化、文学状况），也是其应有的研究对象。

文学翻译是一种文化选择行为。从20世纪中国翻译文学史可以看出，不同

<sup>102</sup> 参见王宁：《西方文艺思潮与新时期文学》，乐黛云、王宁主编：《西方文艺思潮与二十世纪中国文学》（北京：中国社会科学出版社，1990年），第408页。

<sup>103</sup> Itamar Even-Zohar, *Polysystem Studies, Poetics Today*11:1 (1990) .

<sup>104</sup> Itamar Even-Zohar, "Forword," *Papers in Historical Poetics* (Tel Aviv: Porter Institute, 1978), Web: <http://www.tau.ac.il/~itamarez>.

时期有不同的翻译选择规范，反映了不同时期主流文化的特点，同时又反映了不同时期对外国文学的价值取向和接受态度。但如果不从大多元系统角度来分析翻译选择，就无法分析这些问题。

就目前翻译文学史研究来说，一般都只关注翻译过来了哪些作品，而甚少关注相应的源语文学系统中哪些类型的作品没有翻译过来。就作家而言，也只是关注翻译了这些作家的哪些作品，而甚少关注翻译过来的是不是其主要作品。中国翻译文学史上不乏这样的现象，即某些作家的作品翻译过来的，只是次要作品，而主要作品却不允许翻译过来。<sup>105</sup>

研究翻译选择规范，需要有大多元文学系统意识，在翻译文学与大多元系统中对应文学系统的对比中，考察翻译了哪些类型、哪些作家的作品，而又排斥了哪些类型、哪些作家的作品，由此可分析出特定时代，译语文化对文学翻译选择操纵的特点。

<sup>105</sup> 如五六十年代中国，王尔德的作品，只重印了巴金翻译的童话故事《快乐王子集》旧译本，他的名著《道林·格雷的画像》、《真诚的重要性》、《莎乐美》等都被排斥在翻译选择之外；叶芝（W.B. Yeats）的作品只翻译出版了他的《爱尔兰民间故事》，真正奠定他文学地位的象征主义诗歌却未获翻译出版；茨威格的作品只翻译出版了一本他的历史小品集《历史的刹那间》以及短篇小说《看不见的收藏》和《家庭女教师》（《世界文学》1963年第3期），而他的著名小说《一个陌生女人的来信》、《象棋的故事》等中译，则付之阙如；托马斯·曼的作品翻译过来的是被视为“批判现实主义”的《布登勃洛克一家》，而具有现代主义倾向的《魔山》和《威尼斯之死》，则无缘与中国读者见面；福克纳的作品只翻译了他的两篇被认为是“反战”和“反种族歧视”的短篇小说《胜利》和《拖死狗》（李文俊译，《译文》1958年第4期），而他的名著《喧哗与骚动》、《我弥留之际》、《去吧，摩西》、《圣殿》都不为读者所知。从文学评价（文化改写）上看，中国文学界对陀思妥耶夫斯基的代表作《卡拉马佐夫兄弟》、《罪与罚》的评价，低于对其《穷人》、《被侮辱与被损害的》的评价，甚至有论者提出，应该停印《卡拉马佐夫兄弟》（穆木天：《关于外国文学名著翻译》，《翻译通报》第3卷第1期1951年7月15日）；对狄更斯《双城记》和《艰难时世》的评价，要高于对《大卫·科波菲尔》、《远大前程》的评价；对杰克·伦敦《铁蹄》的评价要高于《马丁·伊登》的评价。

## 结 语

(后)现代主义文学翻译是20世纪中国文学翻译史上比较特殊的现象。(后)现代主义文学在20世纪中国的迎拒毁誉现象,突出地体现了文化多元系统对文学翻译的操纵。本文以意识形态、诗学与文学翻译选择规范的关系为研究框架,对50-80年代中国的(后)现代主义文学翻译现象作了比较系统的探讨。

### 一、本文的研究成果

在“绪论”部分,笔者谈及本文研究所设立的目标,亦即本文所要探讨的主要问题。下面概括一下本文对这些问题的探讨,同时也作为文本研究成果的总结。

#### 1、意识形态、诗学与20世纪中国文学翻译选择规范的基本特点

文学的功利化,是20世纪中国(翻译)文学的一个基本特征。文学的功利化,不仅体现在政治意识形态对创作主题的要求,也体现在对文学创作方法的要求。20世纪中国文学系统中,现实主义一直是主流。现实主义地位的形成,很大程度上是意识形态对文学操纵的结果。从五四时期的“为人生”文学、30年代的左翼文学、三四十年代的抗战文学,到延安时期的“大众文学”,现实主义创作方法不断得到强化。到了五六十年代,政治权力处于意识形态话语生产的需要,将现实主义定于一尊,成了诗学系统的霸权话语。<sup>1</sup>

翻译文学是中国文学多元系统的一个部分。意识形态对文学系统的制约,同样也影响到文学翻译。

中国20世纪上半期,国家的政治统治还比较薄弱,没有形成具有支配地位的一元化意识形态系统,译者在翻译选择上有一定的自由。另外,20世纪上半期,有众多的文学社团和私营出版机构,它们根据各自的意识形态和审美倾向来赞助文学翻译,这就出现了文学翻译选择的多元化现象。由于时代政治的原因,在翻译选择多元化的情况下,还是有主流和非主流之分。符合时代主题的文学作品,在翻译文学系统中处于比较中心的地位,而与时代主题不尽符合的

<sup>1</sup> 以致在80年代,仍有论者认为,“现实主义的或含有现实主义要素的艺术才是真正的优秀艺术”(蔡仪:《现实主义艺术论》,作家出版社,1985年,第135页)。

文学作品，如现代主义文学，则处于比较边缘的位置。

50年代以后，中国建立了一元化的意识形态体系，政治意识形态在文化多元系统中处于支配地位，文学被纳入维护和巩固政治权力的轨道，成为政治意识形态话语生产的工具。20世纪上半期，尽管不少译者在翻译选择上，趋从了主流意识形态和诗学，但很有可能是一种主动的行为；但50年代以后，文学翻译选择就不是译者所能左右的了。

在政治意识形态的操纵下，五六十年代中国形成了一套文学“等级”观念，即现实主义文学高于非现实主义文学；批判现实主义文学和积极浪漫主义文学高于一般现实主义和浪漫主义文学；社会主义现实主义和无产阶级文学又高于批判现实主义文学和积极浪漫主义文学，处于文学等级金字塔的顶端。这种文学等级观念是“政治标准第一，艺术标准第二”标准的具体化，作品地位的高低取决于对政治意识形态有用的程度。为了保证意识形态和诗学规范得以遵守，国家逐渐建立、完善了一套文学体制。文学体制控制了文学的生产、出版、传播、阅读、评价等活动，作家、翻译家也体制化了。在文学体制的控制下，如果文学翻译不依循意识形态和诗学规范，译作就无法发表、出版。

50 - 70年代，中国的文学翻译选择规范是政治意识形态和诗学合谋的结果，其中，政治意识形态占据了主导方面，即诗学服从于政治意识形态。即使有些作品不符合诗学规范，但如果对政治意识形态特别有利，也会翻译过来。（后）现代主义文学，在意识形态上与政治意识形态相冲突，在创作方法上与现实主义原则相对立，因此受到排斥。

文革结束后，主流意识形态受到边缘意识形态的挑战。在文学系统内，出现了诗学与政治疏离的现象。在这种边缘意识形态的支持下，（后）现代主义文学被译介了过来。（后）现代主义翻译文学不仅促成了中国文学的变革，也在一定程度上冲击了主流意识形态。

## 2、译者的意识形态/主体性与译作“潜文本”的关系

文革结束后，译者在颠覆长期以来的政治化的文学创作模式方面，发挥了重要作用。

文革结束后，中国的意识形态系统开始出现分化。一方面，新的政治权力需要通过否定文革，来建构其合法性。但同时，又不允许触及文革产生的意识形态根源，因为这样会损害其合法性。因此，主流意识形态对文革的否定只停

留在表面现象上；<sup>2</sup>另一方面，民间意识形态在文革后期滋生起来，这可以从“地下文学”（如白洋淀诗歌、朦胧诗等）看出来。文革结束后，民间意识形态借助“文革反思”话语，得以迅速滋生起来。在文学系统中的表现，就是试图变革政治化的创作模式。译介者的意识形态是民间意识形态的组成部分，他们通过译介（后）现代主义文学，为这种新的文学倾向提供支持。在意识形态和诗学规范的控制还比较严格的情况下，他们采取了种种阐释策略，来争取翻译的合法资格。如在译本序跋、前言中，按主流意识形态话语来阐释作品内容，以说明翻译的意义；按现实主义原则来解释（后）现代主义的创作手法，以模糊（后）现代主义与现实主义的对立。在具体翻译策略上，他们采取了充分性的策略，尽可能保留原作的意蕴和形式特征。因此，80年代前期的（后）现代主义翻译文学作品，大多具有“潜文本”的性质。译者通过“潜文本”，实现“审美偷渡”，向中国文学系统输入了新的创作模式和新的意识形态话语。“潜文本”的意义，是通过那些与译者具有类似的意识形态和审美倾向的作家来实现的。如卡夫卡的《变形记》，萨特的《肮脏的手》、《死无葬身之地》，福克纳的《喧哗与骚动》，海勒的《第二十二条军规》，巴思的《迷失在开心馆中》等中译“潜文本”的价值，就是通过王蒙、宗璞、残雪、刘索拉、马原等作家的发掘、认同、借鉴而体现出来的。

### 3、50 - 80 年代翻译文学经典的形成及其意识形态和诗学意义

50年代，在政治意识形态操纵下，高尔基、马雅可夫斯基、奥斯特洛夫斯基、巴巴耶夫斯基、伏尼契、小林多喜二等人的翻译作品，成为翻译文学经典。这套翻译文学经典建立的目的，是为创作文学树立典范，以便它们能更好地为政治服务。80年代，（后）现代主义翻译文学吸引了众多的读者/作家，并对创作文学产生了很大影响。在中国作家对（后）现代主义文学的模仿、借鉴过程中，卡夫卡、福克纳、加西亚·马尔克斯等人的作品，逐渐被树立为（后）现代主义翻译文学经典。（后）现代主义翻译文学经典的建立，颠覆了五六十年代的革命现实主义翻译文学经典。（后）现代主义翻译文学经典，促进了中国当代文学的变革，并对主流意识形态也产生了较大冲击。在（后）现代主义翻译文学经典的影响下，中国文学出现了人道主义、异化、自由、尊严、个人选择等

<sup>2</sup> 这也是叙述文革的小说，大多只停留在述说“文革灾难”层面的原因。

新意识形态话语。

#### 4、(后)现代主义翻译文学与创作文学的关系

中国当代作家大多是通过译本来了解外国文学的。(后)现代主义文学对中国作家的影响,很大程度上是(后)现代主义翻译文学的影响。译者对(后)现代主义文学翻译合法化的阐释,如将“异化”归结为资本主义国家的特有现象;提出将形式与内容剥离,只借鉴形式技巧,等等,一定程度上影响了作家对作品的借鉴。同时,作家也因意识形态方面的顾忌,在借鉴(后)现代主义文学方面,大多只停留在形式层面。

中国的(后)现代主义文学与西方的(后)现代主义文学之间存在不小的距离,因此,李洁非等文学评论家称中国的(后)现代主义文学是“伪现代派”。尽管中国的(后)现代主义文学不是“严格意义上的现代主义”,但可将其视为(后)现代主义文学的一种变异形式,即在本土意识形态和诗学的制约下,(后)现代主义的可能表现形态。从多元系统理论角度看,80年代中国的(后)现代主义文学与西方(后)现代主义文学构成了互文关系。

#### 5、翻译文学史研究空间的拓展

结合本文研究,笔者认为(1)翻译文学史研究不能以当下的文学价值标准作取舍。如巴巴耶夫斯基、苏洛夫等人按“无冲突论”原则创作的作品,是50年代中国的重点翻译对象。八九十年代,中国文学界对这些作品已失去兴趣,但对于翻译文学史来说,却具有很大价值。可从这些作品受到推崇的现象入手,探讨当时文学翻译选择的倾向及其原因;(2)翻译文学史研究,不能只研究翻译过来了哪些作品,还要研究译语文化系统有意排斥了哪类作品。我们可以从某类外国文学受排斥的现象入手,分析特定时期译语文化系统对文学翻译选择规范的操纵;(3)从操纵的观点看,除翻译外,改编、缩写、评论也是对原文的操纵,它们都影响了翻译作品在译语里的接受,因此,都应纳入翻译研究的范围。译本序跋/译文题记是翻译作品的重要构成部分。与文学评论相比,序跋、题记对作品的操纵更为直接,影响也更大。本文发现,70年代末、80年代初,大部分(后)现代主义翻译文学作品都有序跋/题记。从序跋/题记中,我们可以发现译语文化操纵作品的时代特征。

## 二、本文研究的局限

夏仲翼说：“如果每个作者，在做一个题目的时候，都有一层较高的立意，去穷尽一个专题，在主观上努力去充当一个专题的‘终结者’，我们的人文科学才会庶几有成。”<sup>3</sup>笔者在确立本文研究课题时，也曾设立了一个较高的学术目标，希望对 50 - 80 年代的(后)现代主义文学翻译现象作出比较全面的探讨和阐述。投入本课题研究后，发现涉及的问题太多。本文的研究只能对(后)现代主义文学翻译的几个主要问题进行探讨。“暨乎篇成，半折心始。”笔者认识到，本文在以下几个方面还存在缺失：

1、本文研究的范围较广，限于篇幅，本文对(后)现代主义文学翻译的探讨，主要集中在(后)现代主义翻译小说方面，至于(后)现代主义的诗歌、戏剧的翻译，则较少涉及。尽管(后)现代主义翻译诗歌、戏剧对中国文学的影响，只是在 80 年代前期，但如果作全面的研究，也应探讨(后)现代主义诗歌、戏剧翻译现象。

2、本文对(后)现代主义文学翻译现象的探讨，主要是从意识形态和诗学角度来进行的。就 50 - 70 年代而言，政治意识形态以及政治意识形态制约下的诗学对文学翻译选择规范的影响，非常明显。但到了 80 年代中后期，情况有了较大的变化。

随着改革开放政策的实施，政治权力关注的重点转移到经济建设上来，政治意识形态的控制趋于宽松。这不仅影响了文学系统，也给文化多元系统中的其他系统带来了变化。比如本文提到，80 年代中后期，文学体制的控制力减弱，出版社的“赞助人”角色的增强，经济因素对文学翻译选择也产生了一定的影响。是否还有其他的“赞助”因素也对(后)现代主义文学翻译产生了影响？比如说读者的“赞助”作用？就读者的赞助作用方面，本文只论及作家的赞助作用（如莫言等人对翻译作品的赞扬），而没有对 80 年代读书风气作比较全面的探讨。由此看来，对 80 年代中后期的(后)现代主义文学翻译研究，还应扩大观察视角。<sup>4</sup>

<sup>3</sup> 夏仲翼：〈20 世纪中俄文学关系·序〉，陈建华：《20 世纪中俄文学关系》，第 5 - 6 页。

<sup>4</sup> 另外，本文的研究在客观性方面，也许存在某种局限。80 年代的“现代派”文学论争和译介，笔者耳闻目睹，也逐渐形成了对译介“现代派”文学的看法。就笔者个人的审美倾向而言，对(后)现代主义（包括中国的“现代派”文学），并无偏爱，甚至更倾向现



3、50 - 70 年代，正是台湾和香港（后）现代主义文学译介和创作的兴盛期。如果将台湾、香港的（后）现代主义文学翻译情况与大陆的翻译情况作一比较，分析它们的异同，则更可显示大陆 80 年代的意识形态和诗学对（后）现代主义文学翻译的制约。因考虑到本文论述结构的严整性，本文对这一问题就没有展开讨论。

### 三、就扩大本课题研究范围作进一步研究的思考

#### 1、90 年代（后）现代主义文学翻译的研究视点

50 - 80 年代，文学翻译活动基本上是在一元化的政治意识形态环境下进行的；到了 90 年代，情况已经有很大不同。政治意识形态、诗学已不是影响文学翻译选择的主要因素。

90 年代，市场经济体制的确立和发展，促进了文化多元化的形成。90 年代的文化形态可以分为三种：主流文化（或称国家意识形态文化、官方文化、正统文化）、知识分子文化（或称精英文化、高雅文化）和大众文化（或称流行文化、通俗文化）。<sup>5</sup>这三种文化代表了不同的意识形态。其中，以大众文化所代表的民间意识形态，对 90 年代的文化发展走向影响较大。

90 年代，文学体制依然存在，但对文学创作和翻译的制约力已大大减弱。随着市场经济政策的实施，原来作为事业单位的出版社变为经济实体，自负盈亏。另外，还新成立了一批出版社。它们在翻译选题、出版发行上，尽管还受到政治意识形态部门的限制，但与以前相比，已有更多自由。这样，出版社在文学翻译出版上的“赞助人”作用，越来越明显。大多数出版社在出版选题上的首要考虑，是经济效益。翻译文学作品，只要不是公开攻击政治权力，就可以畅通无阻地进入文化消费市场。同时，“文学作品即使受到国家政治的干预，也可以通过‘第二流通渠道’（即非官方的出版和销售渠道）传播。”<sup>6</sup>这些因素，都对 90 年代文学翻译选择产生了影响。

---

实主义文学。但笔者认为，文学的基本属性是审美意识形态，应有“文学之所以为文学”之相对独立性；在创作方法上，应允许多元探索，而不能将某一种文学样式定于一尊。笔者的这种意识形态和文学观，也许使本文在对一些现象的分析上，难以做到完全客观。

<sup>5</sup> 参见洪子诚：《中国当代文学史》，第 386 页。

<sup>6</sup> 同上，第 386 页。

1992年10月，中国加入《伯尔尼保护文学艺术作品公约》和《世界版权公约》。翻译出版外国现当代文学作品就必须购买版权。因此，很多出版社就转向了古典文学作品的翻译，现当代文学（包括现代主义、后现代主义文学）作品的翻译出版出现了停滞。到了90年代末，译林出版社、作家出版社等出版机构又开始翻译出版现当代文学作品，并推出了翻译系列丛书。<sup>7</sup>

由此看来，对90年代（后）现代主义文学翻译，至少可以从大众文化、民间意识形态、经济因素、“赞助人”（出版社、读者等）这些视角去考察。另外，大众文化的兴起对（后）现代主义文学的翻译策略有何影响？80年代已翻译了大量的（后）现代主义文学作品，到了80年代末，（后）现代主义翻译文学的“陌生化”文学效应已明显减弱。那么，到了90年代，（后）现代主义翻译文学是否还对创作文学产生影响？90年代，（后）现代主义翻译文学与创作文学的关系如何？这些问题，都是研究90年代（后）现代主义翻译文学研究需要探讨的问题。

## 2、大陆与香港、台湾的（后）现代主义文学翻译的比较研究

香港、台湾的现代主义文学译介和创作兴盛于50-70年代，此时，现代主义文学在大陆正遭到完全排斥；而当大陆80年代现代主义文学译介和创作兴起时，香港、台湾的现代主义热潮已经退却。将这两种现象进行对比，可以发现，在单一的文化语境中难以发觉的问题。

比如，两岸三地的现代主义文学译介和创作有以下共同点：一、兴起的原因主要是对当下的创作方法的不满；二、现代主义倾向最早主要是体现在诗歌创作中；<sup>8</sup>三、都受到了现实主义的抵制；四、兴盛的时间都不是很持久。为什么会出现这些共同现象？为什么现代主义都受到了现实主义的抵制？抵制的原因是否相同？有现代主义倾向的港、台作家，如王文兴、欧阳子、叶维廉、陈

<sup>7</sup> 如译林出版社推出了“世界文学名著·现当代系列丛书”、“美国后现代主义文学代表作丛书”、“法国当代文学名著丛书”；作家出版社推出的“美国后现代主义小说丛书”；2000年北京师范大学出版社出版了“美国后现代主义名作译丛”等；漓江出版社从80年代中叶开始陆续推出的“法国廿世纪文学丛书”（柳鸣九主编）；安徽文艺出版社90年代在法国外交部资助下也出版了一套“法国廿世纪文学丛书”；上海译文出版社从1994年开始，陆续出版了“法国当代文学丛书”；译林出版社也在90年代后期开始出版“法国当代文学名著丛书”；1996-98年，中国文学出版社出版了“法国当代小说精品丛书”；20世纪末湖南文艺出版社开始陆续出版“午夜文丛”，其中收入法国最近几十年的“新小说”和“新新小说”；2000年，华夏出版社推出了“法国当代桂冠小说译丛”，等等。

<sup>8</sup> 如台湾的《现代诗》、《创世纪》、《蓝星》等刊物上发表的诗歌，大陆的《今天》上发表的朦胧诗。

若曦、马朗、刘以鬯等，大多是身兼二任，既是现代主义文学创作者，也是译介者。他们无需借助译本来了解外国文学，与大陆作家相比，他们在运用现代主义创作手法方面，会有哪些不同？另外，五六十年代的台湾，文学系统实际上也受政治权力控制，但为什么允许译介现代主义文学？对以上这些问题的探讨，可以加深我们对大陆（后）现代主义文学译介和创作的认识。

### 3、在世界文学视野中重新审视 80 年代的“现代派”文学论争

“现代派”文学的论争，并不是中国特有的现象。实际上，20 世纪世界文学史上，发生了多次类似的论争，如 30 年代的欧洲，卢卡契与布莱希特就曾展开现代主义与现实主义的论争；<sup>9</sup>60 年代，苏联开始译介（后）现代主义文学，文学界也出现了争论；<sup>10</sup>70 年代，台湾爆发了现代主义与乡土主义的论战。<sup>11</sup>如果综合探讨这些论争现象，分析论争的焦点之异同，并与中国大陆的“现代派”文学论争进行比较，可以为我们进一步探讨中国大陆 80 年代的“现代派”文学论争，提供一个更广阔的视角。

以上是笔者就扩大本文研究范围，提出的一些设想。总之，20 世纪中国的（后）现代主义文学翻译这个课题，还有不少值得开拓的研究空间。

---

<sup>9</sup> 参见郑树森：〈欧洲三十年代的现代主义论辩〉，《文学理论与比较文学》（台北：时代文化出版事业有限公司，1982 年），第 115 - 150 页。

<sup>10</sup> 参见德·弗·扎通斯基：《论现代派文学》（杨宗建等译），长沙：湖南人民出版社，1986 年。

<sup>11</sup> 参见冯伟才主编：《从现代主义到现实主义——当前台湾乡土文学论战论文集》，香港：一山书屋，1978 年。大陆的“现代派”文学论争发生在译介之初，而在台湾，是到了 70 年代才出现乡土文学的论争。

## 征引及参考书目

### 作品部分

#### 英文作品（按作者姓名的字母排序）

- Barth, John. *Lost in the Funhouse: Fiction for Print, Tape, Live Voice*. New York: Doubleday, 1968.
- Beckett, Samuel. *Waiting for Godot: A Tragicomedy in Two Acts*. London: Faber & Faber, 1965.
- Bellow, Saul. *Henderson, the Rain King*. New York: Penguin Books, 1996.
- . *Herzog*. Harmondsworth: Penguin Books, 1965.
- . *Humboldt's Gift*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1976.
- Faulkner, William. *Collected Stories of William Faulkner*. New York: Random House, 1950.
- . *The Sound and the Fury*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1964.
- Garcia Marquez, Gabriel. *One Hundred Years of Solitude*, trans. Gregory Rabassa. New York: Avon Books, 1970.
- Golding, William. *Lord of the Flies: A Novel*. London: Faber and Faber Ltd., 1962.
- Heller, Joseph. *Catch-22*. New York: Dell Book, 1961.
- Hemingway, Ernest. *A Farewell to Arms*. New York: Charles Scribner's Sons, 1957.
- . *For Whom the Bell Tolls*. Harmondsworth: Penguin Books, 1955.
- . *The Snows of Kilimanjaro, and Other Stories*. New York: Scribner Paperback Fiction, 1995.
- Joyce, James. *Dubliners*. New York: Modern Library, 1993.
- . *Ulysses*. London: Picador, 1997.
- Kafka, Franz. *The Complete Stories*, ed. Naburn N. Glatzer. New York: Schocken Books, 1976.
- Lawrence, D. H. *Lady Chatterley's Lover*. London: Penguin Books, 1961.
- . *Sons and Lovers*. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1992.
- . *The Collected Short Stories*. London: Heinemann, 1955.
- . *The Rainbow*. Harmondsworth: Penguin, 1981.
- Nabokov, Vladimir Vladimirovich. *Laughter in the Dark*. New York: New Directions, 1991.
- . *Lolita*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1959.
- . *Pale Fire*. London: Everyman's Library, 1992.
- . *Pnin*. Harmondsworth: Penguin, 1960.
- Oates, Joyce Carol. *Crossing the Border: Fifteen Tales*. New York: Vanguard Press, 1976.
- . *Them*. New York: Fawcett Crest, 1969.
- . *The Wheel of Love, and Other Stories*. New York: Vanguard Press, 1970.
- Orwell, George. *Animal Farm: A Fairy Story*. London: Secker & Warburg, 1971.
- . *Nineteen Eighty-four*. London: Penguin Books, 2000.
- Pynchon, Thomas. *Gravity's Rainbow*. London: Pan Books, 1975.
- . *V*. Toronto: Bantam Books, 1981.

- Salinger, J. D. *The Catcher in the Rye*. Hampton, N.H.: Curley Large Print, 1993.
- Singer, Isaac Bashevis. *The Collected Stories of Isaac Bashevis Singer*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1982.
- Vonnegut, Kurt. *Breakfast of Champions*. London: Vintage, 2000.
- . *Jailbird*. New York: Dell, 1979.
- . *Slaughterhouse-five, or, The Children's Crusade: A Duty-dance with Death*. New York: Dell, 1969.
- Woolf, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Middlesex: Penguin, 1964.
- . *Selected Short Stories*, ed. Sandra Kemp. London: Penguin Books, 1993.
- . *To the Lighthouse*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1955.

## 中文作品（按作者（汉译）姓名的汉语拼音排序）

- 钦吉斯·艾特玛托夫(Chingiz Aytmatov)。《艾特玛托夫小说集》，力冈等译。北京：外国文学出版社，1980 - 1986 年。
- 。《白轮船：故事外的故事》，力冈译。北京：人民文学出版社，1989 年。
- 奥斯丁(Jane Austen)。《傲慢与偏见》，王科一译。上海：新文艺出版社，1956 年。
- 奥斯特洛夫斯基(A.N.Ostrovsky)。《钢铁是怎样炼成的》，黑龙江大学俄语系翻译组和俄语系 72 级工农兵学员译。北京：人民文学出版社，1976 年。
- 乔治·奥威尔(George Orwell)。《一九八四》，董乐山译。广州：花城出版社，1985 年。
- 。《动物庄园：一个神奇的故事》，张毅、高孝先译。上海：上海人民出版社，1988 年。
- 约翰·巴思(John Bath)。〈迷失在开心馆中〉，吴劳译。《外国文艺》1979 年第 4 期。
- 索尔·贝娄(Saul Bellow)。〈寻找格林先生〉，汤永宽译。《外国文艺》1978 年第 3 期。
- 。《洪堡的礼物》，普隆译。南京：江苏人民出版社，1981 年。
- 。《赫索格》，宋兆霖译。桂林：漓江出版社，1985 年。
- 。《雨王亨德森》，蓝仁哲、陈蜀之译。重庆：重庆出版社，1985 年。
- 海因里希·伯尔(Heinrich Böll)。《伯尔中短篇小说选》，潘子立等译。北京：外国文学出版社，1980 年。
- 博尔赫斯(Jorge Luis Borges)。〈交叉小径的花园〉、〈南方〉、〈马可福音〉、〈一个无可奈何的奇迹〉，王央乐译。《外国文艺》1979 年第 1 期。
- 。《博尔赫斯短篇小说集》，王央乐译。上海：上海译文出版社，1983 年。
- 艾米莉·勃朗特(Emily Brontë)。《呼啸山庄》，方平译。上海：上海译文出版社，1986 年。
- 陈雷(编选)。《世纪病：别无选择——“垮掉的一代”小说选萃》。北京：北京师范大学出版社，1989 年。
- 川端康成(Kawabata Yasunari)。《川端康成小说选》，叶渭渠译。北京：人民文学出版社，1985 年。
- 。〈伊豆的舞女〉、〈水月〉，叶渭渠译。《外国文艺》1978 年创刊号。

- 斯蒂芬·茨威格 (Stefan Zweig) 《斯蒂芬·茨威格小说四篇》，张玉书译。北京：人民文学出版社，1979年。
- 玛格丽特·杜拉斯 (Marguerite Duras) 《琴声如诉》，王道乾译。《外国文艺》1980年第2期。
- 菲茨杰拉德 (F. Scott Fitzgerald) 《了不起的盖茨比》，巫宁坤译。《世界文学》1980年第5、6期。
- 。《菲茨杰拉德小说选》，巫宁坤等译。上海：上海译文出版社，1983年。
- 冯尼格 (Kurt Vonnegut) 《这次我扮演什么角色》、《哈里逊·贝杰龙》、《艾皮凯克》，傅惟慈译。《世界文学》1980年第3期 (“冯尼格小辑”)。
- 。《顶呱呱的早餐》，施咸荣译。《十月》1983年第3期。
- 。《回到你老婆孩子身边去吧——短篇黑色幽默小说选》，冯亦代、傅惟慈编译。福州：福建人民出版社，1983年。
- 。《五号屠场》，云彩等译。长沙：湖南人民出版社，1985年。
- 。《囚鸟》，董乐山译。桂林：漓江出版社，1986年。
- 福克纳 (William Faulkner) 《喧哗与骚动》，李文俊译。上海：上海译文出版社，1984年。
- 。《福克纳中短篇小说选》，陶洁等译。北京：中国文联出版公司，1985年。
- W.戈尔丁 (William Gerald Golding) 《蝇王》，陈瑞兰译。杭州：浙江文艺出版社，1985年。
- 。《蝇王》，龚志成译。上海：上海译文出版社，1985年。
- A. 罗伯-格里耶 (Alain Robbe-Grillet) 《窥视者》，郑永慧译。上海：上海译文出版社，1979年 (内部发行)。
- 。《橡皮》，林青译。上海：上海译文出版社，1981年。
- 约瑟夫·海勒 (Joseph Heller) 《烦恼无穷》、《第二十二条军规》，复旦大学外语系外国文学教研组节译。《现代外国文学》1976年第2辑 (内部发行)。
- 。《第二十二条军规》，南夏译。《外国文艺》1978年第1期。
- 。《第二十二条军规》，南文等译。上海：上海译文出版社，1981年。
- 海明威 (Ernest Hemingway) 《老人与海》，海观译。北京：商务印书馆，1978年。
- 。《乞力马扎罗山的雪》，夏至译。《外国文艺》1979年第4期。
- 。《老人与海》，吴劳译。上海：上海译文出版社，1987年。
- 加缪 (Albert Camus) 《局外人》，孟安译。上海：上海文艺出版社，1961年 (内部发行)。
- 伊塔洛·卡尔维诺 (Italo Calvino) 《一个分成两半的子爵》，刘碧星、张宓译。上海：上海译文出版社，1981年。
- 卡夫卡 (Franz Kafka) 《变形记》，李文俊译。《世界文学》1979年第1期。
- 。《城堡》，汤永宽译。上海：上海文艺出版社，1980年。
- 。《卡夫卡短篇小说选》，孙坤荣选编。北京：外国文学出版社，1985年。
- 米兰·昆德拉 (Milan Kundera) 《生命中不能承受之轻》，韩少功、韩刚译。北京：作家出版社，1987年 (内部发行)。
- 。《为了告别的聚会》，景凯旋、徐乃健译。北京：作家出版社，1987年 (内部发行)。
- D. H. 劳伦斯 (D.H. Lawrence) 《劳伦斯短篇小说集》，主万等译。上海：上海译文出版社，1983年。

- 。《查太莱夫人的情人》，饶述一译。长沙：湖南人民出版社，1986年。
- 马里奥·巴尔加斯·略萨（Mario Vargas Llosa）。《胡利娅姨妈与作家》，赵德明等译。昆明：云南人民出版社，1982年。
- 。〈酒吧长谈〉，孙家孟译。《世界文学》1987年第1期。
- 吕芳（编选）。《褐色鸟群：荒诞小说选萃》。北京：北京师范大学出版社，1989年。
- 加西亚·马尔克斯（Gabriel García Márquez）。《加西亚·马尔克斯中短篇小说集》，赵德明、刘习良等译。上海：上海译文出版社，1982年。
- 。《百年孤独》，高长荣译。北京：北京十月文艺出版社，1984年。
- 马雅可夫斯基（V.V. Mayakovsky）。《马雅可夫斯基诗选》，戈宝权等译。北京：人民文学出版社，1959年。
- 。《列宁》，飞白译。北京：人民文学出版社，1965年。
- 马原。《马原文集》。北京：作家出版社，1997年。
- 托马斯·曼（Thomas Mann）。《托马斯·曼中短篇小说集》，刘德中、钱鸿嘉译。上海：上海译文出版社，1980年。
- 阿尔贝托·莫拉维亚（Alberto Moravia）。《莫拉维亚短篇小说选》，吕同六译。北京：外国文学出版社，1983年。
- 弗·纳博科夫（Vladimir Nabokov）。〈普宁〉，梅绍武译。《外国文艺》1980年第5、6期。
- 。〈云影〉、〈古堡〉、〈湖光〉，王汉梁译。《当代外国文学》1983年第2期。
- 。〈微暗的火〉，梅绍武译。《世界文学》1987年第2期（“美国作家弗·纳博科夫专辑”）。
- 乔·卡·欧茨（Joyce Carol Oates）。〈短篇小说两篇〉，施咸荣译。《世界文学》1979年第2期。
- 。《奇境》，宋兆霖等译。北京：外国文学出版社，1980年。
- 。《他们》，李长兰、陈可森译。南京：江苏人民出版社，1982年（内部发行）。
- 普鲁斯特（Marcel Proust）。《追忆逝水年华》1-7卷，李恒基等译。南京：译林出版社，1989-1991年。
- 詹姆斯·乔伊斯（James Joyce）。〈死者〉、〈阿拉比〉、〈小人物〉，王智良[量]、宗白译。《外国文艺》1980年第4期。
- 。《都柏林人》，孙梁等译。上海：上海译文出版社，1984年。
- 。《尤利西斯》，金隄译。天津：百花文艺出版社，1987年。
- 娜塔莉·萨洛特（Nathalie Sarraute）。《童年》，桂裕芳译。北京：外国文学出版社，1986年。
- 让-保尔·萨特（Jean-Paul Sartre）。《萨特戏剧集》，吴丹丽译。北京：人民文学出版社，1985年。
- 。《厌恶及其它》，郑永慧译。上海：上海译文出版社，1986年。
- 塞林格（J.D. Salinger）。《麦田里的守望者》，施咸荣译。北京：作家出版社，1963年（内部发行）。
- 。《麦田里的守望者》，施咸荣译。桂林：漓江出版社，1983年。
- 上海译文出版社（编）。《当代美国短篇小说集》。上海：上海译文出版社，1979年。
- 宋耀良（选编）。《中国意识流小说选（1980-1987）》。上海：上海社会科学院

- 出版社，1988年。
- 鲍里斯·瓦西里耶夫(Boris Vasiliev)《这里的黎明静悄悄……》，施钟译。沈阳：辽宁人民出版社，1978年。
- 。《这儿的黎明静悄悄……》，王金陵译。《世界文学》1977年第1期。
- 。《这里的黎明静悄悄》，王金陵译。长沙：湖南人民出版社，1980年。
- 王蒙。《王蒙文集》(1-10卷)。华艺出版社，1993年。
- 王朔。《玩的就是心跳》。《王朔文集》第2卷，华艺出版社，1992年，页214-441。
- 弗吉尼亚·伍尔芙(Virginia Woolf)。《墙上的一点痕迹》，叶公超译。载《新月》第4卷第1期(1932年1月)，页3-12。
- 。《墙上的斑点》，文美惠译。载《外国现代派作品选》第2册，上海：上海文艺出版社，1981年，页69-79。
- 。《到灯塔去》，瞿世镜译。上海：上海译文出版社，1988年。
- 。《达洛卫夫人》，孙梁等译。上海：上海译文出版社，1988年。
- 吴亮、程德培(编)。《探索小说集》。上海：上海文艺出版社，1986年。
- 吴亮、章平、宗仁发编。《荒诞派小说》。长春：时代文艺出版社，1988年。
- 。《结构主义小说》。长春：时代文艺出版社，1988年。
- 。《民族文化派小说》。长春：时代文艺出版社，1988年。
- 。《魔幻现实主义小说》。长春：时代文艺出版社，1988年。
- 。《现实主义小说》。长春：时代文艺出版社，1988年。
- 。《象征主义小说》。长春：时代文艺出版社，1988年。
- 。《意识流小说》。长春：时代文艺出版社，1988年。
- 艾·巴·辛格(Issac Bashevis Singer)著。《卢布林的魔术师》，鹿金、吴芳译。上海：上海译文出版社，1979年。
- 杨沫。《青春之歌》。北京：人民文学出版社，1960年。
- 余华。《许三观卖血记》。南京：江苏文艺出版社，1996年。
- 。《余华作品集》。北京：中国社会科学出版社，1995年。
- 袁可嘉、董衡巽、郑克鲁(选编)。《外国现代派作品选》第1-4册。上海：上海文艺出版社，1980-1985年。

## 论著、论文部分

### 英文论著及文章(按作者姓名的字母排序)

- Abdulla, Adnan K. "Aspects of Ideology in Translating Literature." *Babel* 45(1999): 1-16.
- Álvarez, Román and M. Carmen-África Vidal. "Translating: A Political Act." In *Translation, Power, Subversion*, ed. Román Álvarez and M. Carmen-África Vidal. Clevedon: Multilingual Matters, 1996, 1-9.
- , eds. *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, 1996.
- Abrams, M.H. *A Glossary of Literary Terms*, 3<sup>rd</sup> ed. New York: Holt, Rinehart and



- Winston, 1971.
- Allen, Graham. *Intertextuality*. London & New York : Routledge, 2000.
- Baker, Mona, ed. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London; New York: Routledge, 1998.
- Bassnett, Susan and André Lefevere, eds. *Translation, History and Culture*. London: Pinter, 1990.
- . “General Editors’ Preface.” In André Lefevere, *Translation, Rewriting, & the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge, 1992. vii-viii.
- Bassnett, Susan. *Comparative Literature*. Oxford: Blackwell, 1993.
- . “The Meek or the Mighty: Reappraising the Role of the Translator.” In *Translation, Power, Subversion*, ed. Román Álvarez and M. Carmen-África Vidal. Clevedon: Multilingual Matters, 1996, 10-24.
- . “The Translation Turn in Cultural Studies.” In *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, ed. Susan Bassnett and André Lefevere. Clevedon: Multilingual Matters, 1998, 123-140.
- Bauer, Wolfgang. *Western Literature and Translation Work in Communist China*. Hamburg: Institut für Asienkunde, 1964.
- Bloom, Harold. *A Map of Misreading*. New York: Oxford University Press, 1975.
- . *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, 2<sup>nd</sup> ed, New York: Oxford University Press, 1997.
- Bradbury, Malcolm and James McFarlane. “The Name and Nature of Modernism.” In *Modernism: 1890-1930*, ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane. Harmondsworth : Penguin, 1976, 19-55.
- Bowra, Cecil Maurice. *The Heritage of Symbolism*. London: Macmillan, 1943.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press, 1987.
- Cattrysse, Patrick. “The Polysystem Theory and Cultural Studies.” *Canadian Review of Comparative Literature* 24:3(1997) 49-55.
- Chang Nam Fung. “Politics and Poetics in Translation: Accounting for a Chinese Version of ‘Yes Prime Minister’.” *The Translator* 4:2(1998) 249-272.
- . “Faithfulness, Manipulation, and Ideology: A Descriptive Study of Chinese Translation Tradition.” *Perspective: Studies in Translatology* 6: 2 (1998) 235-258.
- . “Towards A Macro-Polysystem Hypothesis.” *Perspectives: Studies in Translatology* 8.2(2000)109-23.
- . “Polysystem Theory: Its Prospect as A Framework for Translation Research.” *Target* 13:2(2001)317-332.
- . *Yes Prime Manipulator: Translating a Work of British Political Humour into Chinese*. Hong Kong: Chinese University Press (in press).
- Connolly, Cyril. *The Modern Movement: One Hundred Key Books from England, France and America, 1880-1950*, London : A. Deutsch; H. Hamilton, 1965.
- Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs : Semiotics, Literature, Deconstruction*. Cornell University Press, 1981.
- Eagleton, Terry. *Criticism & Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*. London: Verso, 1975.

- . *Ideology*. London; New York: Longman, 1994.
- Even-Zohar, Itamar. "Foreword." *Papers in Historical Poetics*, Tel Aviv: Porter Institute, 1978. <http://www.tau.ac.il/~itamarez>.
- . "Laws of Literary Interference." *Polysystem Studies. Poetics Today* 11:1(1990)53 - 72.
- . "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem." *Polysystem Studies. Poetics Today* 11:1(1990)45-51.
- . "Polysystem Theory." *Polysystem Studies, Poetics Today* 11.1(1990)9-26.
- . "The 'Literary System'." *Polysystem Studies, Poetics Today*, 11:1(1990) 27-44.
- . "Translation and Transfer." *Polysystem Studies, Poetics Today* 11:1(1990) 73-78.
- . "System, Dynamics, and Interference in Culture: A Synoptic View." *Polysystem Studies, Poetics Today* 11:1(1990) 85-95.
- . "Factors and Dependencies in Culture." 1997. <http://www.tau.ac.il/~itamarez>.
- . "Polysystem Theory." (revised version). 1997. <http://www.tau.ac.il/~itamarez>.
- Fawcett, Peter. "Ideology and Translation." In *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, ed. Mona Baker. London; New York: Routledge, 1998, 176-179.
- Feidelson, Charles Jr. *The Modern Tradition :Background of Modern Literature*, New York: Oxford University Press, 1965
- Fokkema, Douwe Wessel. *Literary Doctrine in China and Soviet Influence, 1956-1960*. Hague: Mouton, 1965.
- . *Literary History, Modernism, and Postmodernism*. Amsterdam: J. Benjamins, 1984.
- Gentzler, Edwin. *Contemporary Translation Theories*. London: Routledge, 1993.
- . "Translation, Counter-Culture, and the Fifties in the USA." In *Translation, Power, Subversion*, ed. Roman Álvarez and M. Carmen-África Vidal. Clevedon: Multilingual Matters, 1996, 116-37.
- Hassan, Ihab. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus: Ohio State University Press, 1987.
- Hermans, Theo. "Introduction: Translation Studies and a New Paradigm." In *The Manipulation of Literary Translation*, ed. Theo Hermans. London & Sydney: Croom Helm, 1985, 7-15.
- Hermans, Theo. "Translation between Poetics and Ideology." *Translation and Literature* 3 ( 1994 ) 138-145.
- . "Norms and the Determination of Translation: A Theoretical Framework." In *Translation, Power, Subversion*, ed. Roman Álvarez and M. Carmen-África Vidal. Clevedon: Multilingual Matters, 1996, 25-51.
- . "Translation and Normativity." In *Translation and Norms*, ed. Christina Schäffner. Multilingual Matters, 1999, 50-71.
- . *Translation in Systems: Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome, 1999.
- Humphrey, Robert. *Stream of Consciousness in the Modern Novel: A Study of James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner, and Others*. Berkeley: University of California Press, 1954.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York :

- Routledge, 1988.
- Jameson, Federic. *The Ideologies of Theory: Essays 1971-1986*. London: Routledge, 1988.
- . *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London: Routledge, 1989.
- Kazin, Alfred. *Contemporaries*. New York : Horizon Press, 1982.
- Lambert, José. “Translation, Systems and Research: The Contribution of Polysystem Studies to Translation Studies.” *TTR* 8:1(1995)105-152.
- . “Itamar Even-Zohar’s Polysystem Studies: An Interdisciplinary Perspective on Culture Research.” *Canadian Review of Comparative Literature* 24:3(1997) 7-14.
- Lefevere, André. “Translated Literature: Towards an Integrated Theory.” *Bulletin: Midwest MLA* 14:1(1981) 68-78.
- . “Poetics (Today) and Translation (Studies).” *Modern Poetry in Translation* 44(1982)190-195.
- . “Systems Thinking and Cultural Relativism.” *Jadavpur Journal of Comparative Literature* (1988-1989)26-27; 55-68.
- . “Translation and Comparative Literature: The Search for the Center.” *TTR* 4:1 (1991)129-144.
- . *Translation, Rewriting, & the Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge, 1992.
- . *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. New York: Modern Language Association of America, 1992.
- . “Translation and Canon Formation: Nine Decades of Drama in the United States.” In *Translation, Power, Subversion*, ed. Roman Álvarez and M. Carmen-África Vidal. Clevedon: Multilingual Matters, 1996, 138-155.
- , ed. *Translation/History/Culture: A Sourcebook*. London and New York: Routledge, 1992.
- Liu, Kang and Xiaobing Tang. *Politics, Ideology and Literary Discourse in Modern China*. Durham & London: Duke University Press, 1993.
- Murphy, Richard. *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*. New York: Cambridge University Press, 1999.
- Natoli, Joseph and Linda Hutcheon. *A Postmodern Reader*. Albany: State University of New York Press, 1993.
- Nicholls, Peter. *Modernisms: A Literary Guide*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Schmidt, Siegfried J. 1997. “A Systems-Oriented Approach to Literary Studies.” *Canadian Review of Comparative Literature* 24:1. 119-136.
- Schäffner, Christina, ed. *Translation and Norms*. Multilingual Matters, 1999.
- Sheffy, Rakefet. “The Concept of Canonicity in Polysystem Theory.” *Poetics Today* 11:3(1990) 511-522.
- Shuttleworth, Mark. “Polysystem Theory.” In *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, ed. Mona Baker. London; New York : Routledge, 1998, 176-179.
- Steven, Randall. *Modernist Fiction* (revised edition). New York: Prentice Hall, 1998.

- Tötösy de Zepetnek, Steven. "Systemic Approaches to Literature — An Introduction with Selected Bibliographies." *Canadian Review of Comparative Literature* 19:1-2(1992) 21-93.
- . "Comparative Literature and Systemic/ Institutional Approaches to Literature: New Developments." *Systems Research* 11:2(1994) 43-57.
- Toury, Gideon. *In Search of A Theory of Translation*. Tel Aviv: Tel Aviv University, 1980.
- . "A Rationale for Descriptive Translation Studies." *Dispositio* 7:19-20(1982) 23-40.
- . "A Rationale for Descriptive Translation Studies." In *The Manipulation of Literary Translation*, ed. Theo Hermans. London & Sydney: Croom Helm, 1985, 16-41.
- . *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 1995.
- Venuti, Lawrence, ed. *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London: Routledge, 1992.
- . *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London and New York: Routledge, 1995.
- . *The Scandals of Translation: Towards An Ethics of Difference*. London & New York: Routledge, 1998.
- Williams, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of Culture ad Society*. New York: Oxford University Press, 1985.
- Zhang Xudong. *Chinese Modernism in the Era of Reforms*. Durham & London: Duke University Press, 1997.
- Zizek , Slavoj, ed. *Mapping Ideology*. New York: Verso, 1994.

## 中文论著及文章（按作者姓名的汉语拼音排序）

- 阿尼克斯特 ( A. A. Anikst ) 《英国文学史纲》，戴镗龄等译。北京：人民文学出版社，1959年。
- 阿英。《阿英文集》。北京：三联书店，1981年。
- 。《小说四谈》。上海：上海古籍出版社，1981年。
- 伊塔马·埃文-佐哈尔 ( Itamar Even-Zohar ) 翻译文学在文学多元系统中的位置，庄柔玉译。载《西方翻译理论精选》，陈德鸿、张南峰编。香港：香港城市大学出版社，2000年，页115-23。
- 。多元系统论，张南峰译。《中外文学》2001年第30卷第3期，页16-34。
- 巴金。〈法斯特的悲剧〉。《文艺报》1958年第8期，页28-30。
- 苏珊·巴斯内特(Susan Bassnett)。〈从比较文学到翻译学〉，张南峰译。载《西方翻译理论精选》，陈德鸿、张南峰编。香港：香港城市大学出版社，2000年，页185-196。
- 罗兰·巴特 ( Roland Barthes ) 《罗兰·巴特随笔选》，怀宇译。天津：百花文艺

- 出版社, 1995 年。
- 。《S/Z》, 屠友祥译。上海: 上海人民出版社, 2000 年。
- 白立平。〈“赞助”与翻译: 胡适对梁实秋翻译莎士比亚的影响〉。《中外文学》2001 年第 30 卷第 7 期, 页 159 - 177。
- 白少帆等(主编)。《现代台湾文学史》。沈阳: 辽宁大学出版社, 1987 年。
- 半依(刘半农)。〈《福尔摩斯侦探全集》跋〉。《20 世纪中国小说史·第一卷(1897 - 1916)》, 陈平原、夏晓虹编。北京: 北京大学出版社, 1989 年, 页 519 - 523。
- 北岛。〈我们每天的太阳〉。《上海文学》1981 年第 3 期, 页 90。
- 北京大学西语系法文专业 57 级全体同学集体(编著)。《中国翻译文学简史》(未刊稿), 1960 年。
- 北京图书馆(编)。《民国时期总书目(1911—1949)》(外国文学分册)。北京: 书目文献出版社, 1987 年。
- 卞之琳、叶水夫、袁可嘉、陈燊。十年来的外国文学翻译和研究工作。《文学评论》1959 年第 5 期, 页 41 - 77。
- 卞之琳。〈分与合之间: 关于西方现代文学和“现代主义”文学〉。载《外国文学研究集刊》第 1 辑, 中国社会科学院外国文学研究所编。北京: 中国社会科学出版社, 1979 年, 页 2 - 13。
- 。〈现代主义和现实主义构不成一对矛盾〉。《读书》1983 年第 5 期, 页 43 - 47。
- 蔡仪。《现实主义艺术论》。北京: 作家出版社, 1985 年。
- 曹禺。〈斥叛徒法斯特〉。《文艺报》1958 年第 8 期, 页 31 - 34。
- 陈德鸿、张南峰(编)。《西方翻译理论精选》。香港: 香港城市大学出版社, 2000 年。
- 陈独秀。〈现代欧洲文艺史谭〉。《青年杂志》第 1 卷第 4 期(1915 年 12 月 15 日), 页 1 - 2。
- 。〈文学革命论〉。《新青年》第 2 卷第 6 期(1917 年 2 月 1 日), 页 563 - 566。
- 陈改玲。〈“五四”翻译文学与小说创作的“互动”关系〉。《中国比较文学》1996 年第 3 期, 页 74 - 90。
- 陈慧。〈论西方现代派的颓废性〉。《文学评论》1990 年第 6 期, 页 13 - 30。
- 。《现代主义新论》。保定: 河北大学出版社, 1992 年。
- 陈建华。《20 世纪中俄文学关系》, 学林出版社, 1998 年。
- 陈焜。〈讨论现代派要解放思想, 从实际出发〉。《外国文学研究》1981 年第 1 期, 页 35 - 42。
- 。《西方现代派文学研究》。北京: 北京大学出版社, 1981 年。
- 陈鸣树(主编)。《二十世纪中国文学大典》(1966—1994)。上海: 上海教育出版社, 1994 年。
- 陈平原。《20 世纪中国小说史·第一卷(1897 - 1916)》。北京: 北京大学出版社, 1989 年。
- 陈平原、黄子平、钱理群。〈论“20 世纪中国文学”〉。《文学评论》1985 年第 5 期, 页 3 - 13。
- 。《二十世纪中国文学三人谈》。北京: 人民文学出版社, 1988 年。

- 陈平原、夏晓虹(编)。《二十世纪中国小说理论资料·第一卷(1897—1916)》。北京:北京大学出版社,1990年
- 陈平原、严家炎、吴福辉、钱理群、洪子诚(编)。《二十世纪中国小说理论资料》(1-5卷)。北京:北京大学出版社,1997年。
- 陈燊。〈也谈现代派文学〉。《文艺报》1983年第9期,页24-33。
- 。〈旧话重提〉。《世界文学》1989年第6期,页282-284。
- 陈顺馨。《社会主义现实主义理论在中国的接受与转换》。合肥:安徽教育出版社,2000年。
- 陈思和。《中国新文学整体观》。上海:上海文艺出版社,1987年。
- 。〈自然主义与生存意识——对新写实小说的一个解释〉。《钟山》1990年第4期,页157-166。
- 。《鸡鸣风雨》。上海:学林出版社,1994年。
- 。〈七十年外来思潮影响通论〉。《鸡鸣风雨》,页137-174。
- 。《陈思和自选集》。桂林:广西师范大学出版社,1997年。
- (主编)。《中国当代文学史教程》。上海:复旦大学出版社,1999年。
- 、王晓明。〈重写文学史专栏·主持人的话〉(原载《上海文论》1988年第4期)。载《新时期文艺论争辑要》,陆梅林、盛同主编。重庆:重庆出版社,1991年,页1774-1776。
- 陈焘宇、何永康(主编)。《外国现代派小说概观》。南京:江苏文艺出版社,1996年。
- 陈晓明。《无边的挑战——中国先锋文学的后现代性》。长春:时代文艺出版社,1993年。
- (选编)。《中国先锋小说精选》。兰州:甘肃人民出版社,1993年。
- 。〈主体与幻想之物——“新时期”文学的意识形态再生产〉。《钟山》1993年第1期,页157-169。
- 。〈经典焦虑与建构审美霸权〉。《山花》2000年第9期,页90-94。
- 。《表意的焦虑:历史去魅与当代文学变革》。北京:中央编译出版社,2002年。
- 陈旭光。《中西诗学的会通——20世纪中国现代主义诗学研究》。北京:北京大学出版社,2002年。
- 陈寅恪。〈冯友兰中国哲学史上册审查报告〉。《金明馆丛稿二编》。上海:上海古籍出版社,1980年,页247-249。
- 陈玉刚(主编)。《中国翻译文学史稿》。北京:中国对外翻译出版公司,1989年。
- 程锡麟。〈互文性理论概述〉。《外国文学》1996年第1期,页72-78。
- 厨川白村。《西洋近代文艺思潮》,陈晓南译。台北:志文出版社,1975年。
- 崔建飞。〈毛泽东喜爱李商隐之研究〉,<http://www.ahnu.edu.cn/wenxue/chengguo/6.htm>。
- 大庆油田三部部分工人、黑龙江大学中文系73级工农兵学员和教师。〈前言〉,《钢铁是怎样炼成的》,黑龙江大学俄语系翻译组和俄语系72级工农兵学员译。北京:人民文学出版社,1976年,页1-12。
- 戴锦华。〈面对当代史——读洪子诚的《中国当代文学史》〉。《当代文学评论》2000年第4期。
- 邓小平。〈在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝辞〉。《邓小平文选》(1975-1982)。北京:人民文学出版社,1983年,页179-186。

- 丁柏铨、周晓扬。〈现代主义与中国新时期小说〉。载《中外文学因缘》，钱林森编。南京：南京大学出版社，1989年，页331 - 348。
- 丁景唐（主编）。《中国新文学大系 1949 - 1976·史料·索引卷一》。上海：上海文艺出版社，1997年。
- 董鼎山。〈所谓“后现代派”小说〉。《读书》1980年第12期，页135 - 139。
- 。〈六十年代以来的美国小说——“后现代主义”及其他〉。《读书》1983年第10期。
- 董衡巽、朱虹等。《美国文学简史》。北京：人民文学出版社，1986年。
- 董乐山。〈冯纳格特和他的《囚鸟》〉。《囚鸟》，董乐山译。桂林：漓江出版社，1986年，页1 - 4。
- 〈繁荣社会主义文学创作 抵制和清除精神污染——中国作协党组召开整党座谈会〉。《文艺报》1983年第12期，页8 - 11。
- 范伯群、朱栋霖（主编）。《1898—1949：中外文学比较史》。南京：江苏教育出版社，1993年。
- 范景兰。〈法国“新小说”与中国新时期小说〉。《国外文学》1997年第1期，页33 - 41。
- 方长安。〈论外国文学译介在十七年语境中的嬗变〉。《文学评论》2002年第6期，页78 - 84。
- 冯骥才。〈中国文学需要“现代派”——给李陀的信〉（原载《上海文学》1982年第8期）。载《西方现代派文学问题论争集》，何望贤编。北京：人民文学出版社，1984年，页499 - 506。
- 冯牧（主编）。《中国新文学大系：1949 - 1976（文学理论卷）》第1、2集。上海：上海文艺出版社，1997年。
- 冯伟才（主编）。《从现代主义到现实主义——当前台湾乡土文学论战论文集》。香港：一山书屋，1978年。
- 冯至。〈从右派分子窃取的一种“武器”谈起〉。《人民日报》1957年11月21日。
- 。〈外国文学工作者在毛泽东思想的旗帜下前进〉。《世界文学》1966年第1期，页182 - 94。
- 佛克马、伯顿斯编。《走向后现代主义》，王宁等译。北京：北京大学出版社，1991年。
- 杜威·佛克马（Douwe Wessel Fokkema）E. 蚊布思（Elrud Kunne-Ibsch）。《文学研究与文化参与》，俞国强译。北京：北京大学出版社，1997年。
- M.弗里德曼（Melvin Jack Friedman）。《意识流，文学手法研究》，申丽平等译。上海：华东师范大学出版社，1992年。
- 高尔基（M. Gorky）。《我怎样学习写作》，戈宝权译。北京：三联书店，1951年。
- 高行健。《现代小说技巧初探》。广州：花城出版社，1981年。
- 。〈迟到了的现代主义与当今中国文学〉。《文学评论》1988年第3期，页11 - 76。
- 戈宝权。《中外文学因缘：戈宝权比较文学论文集》。北京：北京出版社，1992年。
- 等。〈前言〉。《马雅可夫斯基诗选》，戈宝权等译。北京：人民文学出版社，1959年，页1 - 2。

- 格非。〈欧美作家对我创作的启迪〉。《外国文学评论》1991年第1期，页115 - 116。
- 格里巴乔夫。〈法斯特是修正主义的讴歌者〉。《文艺报》1958年第8期，页36 - 38。
- 葛中俊。〈厄普敦·辛克莱对中国左翼文学的影响〉。《中国比较文学》1994年第1期，页196 - 209。
- 耿庸。〈现代派怎样和现实主义“对抗”〉（原载《社会科学》1982年第9期），载《西方现代派文学问题论争集》，何望贤编。北京：人民文学出版社，1984年，页377 - 394。
- 〈关于翻译在加强亚非人民的团结精神和促进他们之间的文化交流方面的作用的决议〉。《世界文学》1962年第3期，页2 - 4。
- 郭延礼。《中国近代翻译文学概论》。武汉：湖北教育出版社，1998年。
- 郭志刚、李岫（主编）。《中国三十年代文学发展史》。长沙：湖南教育出版社，1998年。
- 韩迪厚。《近代翻译史话》。香港：辰冲出版社，1969。
- 何楚雄。〈也谈西方现代派文艺产生的根源〉。《文艺报》1984年第2期，页68 - 71。
- 何望贤（编）。《西方现代派文学问题论争集》。北京：人民文学出版社，1984年。
- 何新。〈当代文学中的荒谬感与多余者——读《无主题变奏》随想录〉。《读书》1985年第11期，页3 - 13。
- 洪子诚。《中国当代文学史》。北京：北京大学出版社，1999年。
- 。《问题与方法——中国当代文学史研究讲稿》。北京：三联书店，2002年。
- 。〈中国当代的“文学经典”问题〉。《中国比较文学》2003年第3期，页32 - 43。
- 、孟繁华（主编）。《当代文学关键词》。桂林：广西师范大学出版社，2002年。
- 胡适。〈论译戏剧·答T、F、C书〉。《新青年》1919年第6卷第3号，页332 - 334。
- 胡尹强。〈现实主义在二十世纪西方文学中的历史命运〉。《二十世纪现实主义》，柳鸣九主编。北京：中国社会科学出版社，1992年，页1 - 14。
- 黄子平。〈关于“伪现代派”及其批评〉。
- 几道（严复）、别士（夏曾佑）。〈本馆附印说部缘起〉（原载《国闻报》1897年10月16日至11月18日），载《二十世纪中国小说理论资料·第一卷（1897—1916）》，陈平原、夏晓虹编。北京：北京大学出版社，1989年，页1 - 12。
- 季红真。〈中国近年小说与西方现代主义文学〉。《文艺报》1988年1月2日、1月9日。
- 季进。〈作家们的作家——博尔赫斯及其在中国的影响〉。《当代作家评论》2000年第3期，页102 - 109。
- 〈纪念世界文化名人彭斯和达尔文〉。《人民日报》1959年5月28日。
- 嵇山。〈关于现代派和现实主义〉。《华东师范大学学报》，1981年第6期。
- 贾植芳、俞元桂（主编）。《中国现代文学总书目》。厦门：福建教育出版社，1993年。



- 杰姆逊(Federic Jameson)。《后现代主义与文化理论》(唐小兵译)。北京：北京大学出版社，1997年。
- 金东雷。《英国文学史纲》。上海：商务印书馆，1937年。
- 金人。〈论翻译工作的思想性〉。《翻译通报》第2卷第1期(1951年1月15日)，页9-10。
- 金圣华、傅敏。〈心如水晶一般透明(傅敏心目中的傅雷)——傅敏访谈录〉。《认识翻译真面目》，金圣华著。香港：天地图书有限公司，2002年，页181-192。
- 金丝燕。《文学接受与文化过滤——中国对法国象征主义诗歌的接受》。北京：中国人民大学出版社，1994年。
- 〈《局外人》出版说明〉。《局外人》，孟安译。上海：上海文艺出版社，1961年，页III-V。
- 康有为。〈《日本书目志》识语〉。载《二十世纪中国小说理论资料·第一卷(1897—1916)》，陈平原、夏晓虹编。北京：北京大学出版社，1989年，页13-14。
- 赖干坚。《西方现代派小说概论》。厦门：厦门大学出版社，1995年。
- 雷达、晓蓉。〈坚持文学发展的正确道路——记关于现实主义和现代主义问题讨论会〉。《文艺报》1982年第12期，页11-14。
- 黎活仁。《卢卡契对中国文学的影响》。台北：文史哲出版社，1996。
- 李春林。《东方意识流文学》。沈阳：辽宁大学出版社，1987年。
- 李方。〈穆旦(查良铮)年谱简编〉。《穆旦诗全集》，李方编。北京：中国文学出版社，1996年，页366-416。
- 李赋宁(主编)。《欧洲文学史》(1-3卷)。北京：商务印书馆，1999-2001年。
- 李辉凡、薛君智。〈在“批修”的幌子下——揭批“四人帮”利用苏修文艺搞篡党夺权阴谋活动的罪行〉。《世界文学》1977年第2期，页233-242。
- 李辉凡、张捷。《20世纪俄罗斯文学史》。青岛：青岛出版社，1998年。
- 李洁非。〈寻根文学：更新的开始(1984-1985)〉。《当代作家评论》1995年第4期，页101-113。
- 。〈实验和先锋小说(1985-1988)〉。《当代作家评论》1996年第5期，页108-123。
- 、杨劫(选编)。《寻找的时代——新潮批判选萃》。北京：北京师范大学出版社，1992年。
- 李欧梵。《现代性的追求》。北京：三联书店，2000年。
- 李岫、秦林芳(主编)。《二十世纪中外文学交流史》。石家庄：河北教育出版社2001年。
- 李陀。〈“现代小说”不等于“现代派”——给刘心武的信〉(原载《上海文学》1982年第8期)。载《西方现代派文学问题论争集》，何望贤编。北京：人民文学出版社，1984年，页507-513。
- 李文俊。〈美国反动文人赛珍珠剖析〉。《世界文学》1960年第9期，页114-128。
- 。〈对评价西方现代文学的几点看法〉。载《外国文学研究集刊》第1辑，中国社会科学院外国文学研究所编。北京：中国社会科学出版社，1979年，页13-20。
- 。〈译余断想〉。《读书》1985年第3期，页99-107。

- 李扬。《抗争宿命之路——“社会主义现实主义”(1942 - 1976)研究》。北京：时代文艺出版社，1993年。
- 李泽厚。《中国现代思想史论》。合肥：安徽文艺出版社，1994年。
- 。〈两点祝愿〉。《文艺报》1985年7月27日。
- 李准。〈现代化和现代派有着必然联系吗？〉。《文艺报》1983年第2期，页65 - 70。
- 理迪。〈〈现代化与现代派〉一文质疑〉。《文艺报》1982年第11期，页13 - 17。
- 林青。〈译者序〉。《橡皮》，林青译。上海：上海译文出版社，1981年，页1 - 6。
- 林秀清。〈关于法国新小说〉。《外国文学报道》1981年第3期。
- 林以亮。〈评《傲慢与偏见》中译本〉。《文学与翻译》。台北：皇冠出版社，1984年，页45 - 59。
- 刘白羽。〈谈艺日记三则〉。《文艺报》1988年5月14日。
- 刘大杰。《表现主义文学》。上海：北新书局，1928年。
- 刘登翰（主编）。《香港文学史》。北京：人民文学出版社，1999年。
- 刘放桐等（编著）。《新编现代西方哲学》。北京：人民出版社，2000年。
- 刘海平、朱栋霖。《中美文化在戏剧中交流：奥尼尔与中国》。南京：南京大学出版社，1988年。
- 柳鸣九。〈现当代资产阶级文学评价的问题〉。《外国文学研究》1979年第1、2期，页11 - 28；77 - 87。
- 。〈给萨特以历史地位〉。《读书》1980年第7期，页106 - 114。
- （编选）。《萨特研究》。北京：中国社会科学出版社，1981年。
- （编选）。《新小说派研究》。北京：中国社会科学出版社，1986年。
- （主编）。《二十世纪现实主义》。北京：中国社会科学出版社，1992年。
- 、朱虹。〈法国“新小说派”剖析〉。《世界文学》1963年第6期，页87 - 111。
- 刘象愚等（主编）。《从现代主义到后现代主义》。北京：高等教育出版社，2002年。
- 刘晓波。〈危机！新时期文学面临危机〉。《深圳青年报》1986年1月3日。
- 刘心武。〈在“新、奇、怪”面前——读《现代小说技巧初探》〉。《读书》1982年第7期，页56 - 62。
- 刘再复。〈论文学主体性〉。《文学评论》1985年第6期，页11 - 26；1986年第1期，页3 - 19。
- 。〈笔谈外国文学对我国新时期文学的影响〉。《世界文学》1987年第6期，页287 - 295。
- 黎之。《文坛风云录》，河南人民出版社，1998年。
- 龙文佩。〈奥尼尔在中国〉。《复旦学报》1988年第4期，页31 - 34。
- 卢卡契（György Lukács）。《卢卡契文学论文集》（二）。北京：中国社会科学出版社，1981年。
- 陆梅林、盛同（主编）。《新时期文艺论争辑要》。重庆：重庆出版社，1991年。
- 罗大冈。〈《约翰·克利斯多夫》与资产阶级人道主义〉。《文艺报》1961年第9期，页36 - 43；《文艺报》1961年第10期，页36 - 43。
- 。〈阿拉贡的小说《受难周》——现代修正主义文学产物之一例〉。《文学评论》1965年第2期，页42 - 54。
- 罗钢。《历史汇流中的抉择》。北京：中国社会科学出版社，2000年。

- 罗新璋(编)。《翻译论集》。北京：商务印书馆，1984年。
- 鲁迅。〈杂忆〉。《坟》。北京：人民文学出版社，1995年，页214-215。
- 。〈苦闷的象征·引言〉。《鲁迅全集》第10卷。北京：人民文学出版社，1981年，页231-234。
- 。〈故事新编·序言〉。《鲁迅全集》第2卷。北京：人民文学出版社，1981年，页341。
- 吕芳。〈新时期中国文学与拉美“爆炸”文学影响〉。《文学评论》1990年第6期，页87-98+55。
- 吕正惠。《大陆的外国文学翻译》。台北：行政院文化建设委员会印行，1996年。
- 吕周聚。《中国现代主义诗学》。北京：人民文学出版社，2001年。
- 麦克昂(郭沫若)。〈桌子的跳舞〉。《创造社资料》，饶鸿兢等编。福州：福建人民出版社，1985年，页194-204。
- 毛丹青。〈大江健三郎与莫言对话〉。《南方周末》2002年3月4日。
- 茅盾。〈为发展文学翻译事业和提高翻译质量而奋斗——一九五四年八月十九日在全国文学翻译工作会议上的报告〉(1954)。《翻译论集》，罗新璋编。北京：商务印书馆，1984年，页501-517。
- 。《夜读偶记》。天津：百花文艺出版社，1958年。
- 。《茅盾全集》第18卷。北京：人民文学出版社，1989年。
- 毛泽东。在延安文艺座谈会上的讲话。《延安文艺丛书·文艺理论卷》。长沙：湖南人民出版社，1984年，页1-29。
- 。关于文学艺术的两个批示。《人民日报》1967年5月28日。
- 马原。〈作家与书或我的书目〉。《外国文学评论》1991年第1期。
- 马玉田、张建业(主编)。《1979-1989十年文艺理论论争言论摘编》。北京：北京十月文艺出版社，1991年(内部发行)。
- 孟繁华。《1978：激情岁月》。济南：山东教育出版社，1998年。
- 莫言。〈两座灼热的高炉——加西亚·马尔克斯和福克纳〉。《世界文学》1986年第3期，页298-299。
- 。〈我与译文〉。《作家谈译文》。上海：上海译文出版社，1997年，页234-241。
- 木木。〈一个陌生而混乱的世界——《外国现代派作品选》简评〉。《外国文学研究》1983年第1期，页107-111。
- 穆木天。〈关于外国文学名著翻译〉。《翻译通报》第3卷第1期(1951年7月15日)，页12-13。
- 钱善行(主编)。《后现代主义》。北京：社会科学文献出版社，1993年。
- 钱中文。〈论当前文艺理论中的现代主义思潮——评 崛起的诗群 兼论现实主义创作原则〉。《文学评论》1984年第1期，页6-23。
- 。《文学原理·发展论》。北京：中国社会科学出版社，1989年。
- 〈清除精神污染是文艺工作者的庄严指责——中国文联召开学习二中全会文件座谈会〉。《文艺报》1983年第12期，页6-7。
- 〈全国外国文学研究工作规划会议在广州召开〉。《外国文学研究》1979年第1期，页105-107。
- 瞿秋白。〈论翻译——给鲁迅的信〉。《瞿秋白文集·文学编》第1卷。北京：人民文学出版社，1986年，页504-514。

- 任公(梁启超)。  
<译印政治小说序>。(原载《清议报》第一册,1898)。载《二十世纪中国小说理论资料·第一卷(1897—1916)》,陈平原、夏晓虹编。北京:北京大学出版社,1989年,页21-22。
- 陶晶孙。  
<创造社还有几个人>。《创造社资料》,饶鸿竞等编。福州:福建人民出版社,1985年,页783-789。
- 日丹诺夫。《论文学、艺术与哲学诸问题》,葆荃、梁香译。上海:时代书报出版社,1949年。
- 。《日丹诺夫论文学与艺术》,戈宝权译。北京:人民文学出版社,1959年。
- 汝龙。  
<翻译与出版>。《人民日报》1957年6月1日。
- 萨特。  
<我对新中国的观感>。《人民日报》1955年11月2日。
- 舛人。  
<后现代主义概述>。《外国文学报道》1984年第6期,页1-12。
- 上海革命大批判写作小组。  
<鼓吹资产阶级文艺就是复辟资本主义>。载《中国当代文学史料选(1948-1975)》,谢冕、洪子诚主编。北京:北京大学出版社,1995年,页737-750。
- 《上海文学》评论员。  
<为文艺正名——驳“文艺是阶级斗争的工具”说>(原载《上海文学》1979年第4期)。载《新时期文艺论争辑要》,陆梅林、盛同主编。重庆:重庆出版社,1991年,页1144-1154。
- 上海译文出版社编。《作家谈译文》。上海:上海译文出版社,1997年。
- 邵荃麟。  
<对于当前文艺运动的意见——检讨·批判·和今后的方向>。载《中国当代文学史料选(1948-1975)》,谢冕、洪子诚主编。北京:北京大学出版社,1995年,页1-13。
- 邵燕君。  
<从交流经验到经验叙述——对马原所引发的‘小说叙述革命’的再评估>。《文学评论》1994年第1期,页97-105。
- 施咸荣。  
<战斗的美国黑人文学>。《世界文学》1965年第5期,页44-48。
- 。  
<近十年来美国文学在中国>。《译林》1989年第3期,页181-186。
- 。  
<译本前言>。《麦田里的守望者》,施咸荣译。桂林:漓江出版社,1983年,页I-XII。
- 施蛰存。  
<关于‘现代派’一席谈>。《文汇报》1983年10月18日。
- 。《沙上的足迹》。沈阳:辽宁教育出版社,1995年。
- 《世界文学》编辑部。  
<致读者>。《世界文学》1978年第1期,页314-320。
- 思慕。  
<猫头鹰的诅咒——斥赛珍珠的《北京来信》>。《世界文学》1960年第9期,页129-135。
- 宋炳辉。  
<“柳青现象”的启示——重评长篇小说《创业史》>。(原载《上海文论》1988年第4期)。载《新时期文艺论争辑要》,陆梅林、盛同主编。重庆:重庆出版社,1991年,页1777-1782。
- 宋耀良。  
<意识流的东方化过程>。《文学评论》1986年第1期,页33-40。
- 宋兆霖。  
<贝娄和他的《赫索格》>。《赫索格》,宋兆霖译。桂林:漓江出版社,1985年,页1-18。
- 孙俚工(编)。  
《新文艺评论》。上海:民智书局,1923年。
- 孙绍振。  
<新的美学原则在崛起>。《诗刊》1981年第3期,页55-58。
- 孙思定。  
<翻译工作的新方向>(代发刊词)。《翻译月刊》第1卷第1期(1949年9月1日),页1-3。
- 孙艺风。  
<翻译规范与主体意识>。《中国翻译》2003年第3期,页3-9。
- 。  
<翻译距离与视角转换>。《翻译新视野》。香港:商务印书馆(即出)。

- 孙致礼。《1949—1966：我国英美文学翻译概论》。南京：译林出版社，1997年。
- 苏倩雅。〈基督教中文圣经性别内包语言研究〉（硕士论文）。香港：岭南大学，2002年。
- 苏童。《寻找灯绳》。南京：江苏文艺出版社，1995年。
- 汤永宽。〈《当代美国短篇小说集》序〉。《当代美国短篇小说集》，上海译文出版社编。上海：上海译文出版社，1979年，页1-4。
- 。〈《城堡》前言〉。《城堡》，汤永宽译。上海：上海文艺出版社，1980年，页1-6。
- 。〈从成立“翻译连”到创办《外国文艺》〉。《我与上海出版》，上海市出版工作者协会、上海市编辑学会编。上海：学林出版社，1999年，页213-219。
- 唐沅、韩之友（等编）。《中国现代文学期刊目录汇编》。天津：天津人民出版社，1988年。
- 唐正序、陈厚诚（主编）。《20世纪中国文学与西方现代主义思潮》。成都：四川人民出版社，1992年。
- 谭湘（整理）。〈面向新时期文学第二个十年的思考〉。《文学评论》1987年第1期，页44-50。
- 陶洁。〈福克纳在中国〉。《中国比较文学》1991年第2期，页114-128。
- 。〈一个执着的老实人〉。《中国翻译》1992年第5期，页28-31。
- 。〈两部美国小说在中国〉。《译林》1998年第2期，页186-191。
- 田汉。〈新罗曼主义及其他〉。《少年中国》第1卷第12期（1920年6月15日），页24-52。
- 。〈后记〉。《田汉剧作选》。北京：人民文学出版社，1955年，页501-503。
- 谭微。托尔斯泰没得用。《新民晚报》1958年10月6日。
- 〈《托·史·艾略特论文选》出版说明〉。《托·史·艾略特论文选》。上海：上海文艺出版社，1963年，页III-V。
- 吉迪恩·图里（Gideon Toury）。文学翻译规范的本质和功用，翁均志译。载《西方翻译理论精选》，陈德鸿、张南峰编。香港：香港城市大学出版社，2000年，页125-140。
- 斯蒂文·托托西（Steven Tötösy de Zepetnek）。《文学研究的合法化》，马瑞琦译。北京：北京大学出版社，1997年。
- 王德威。《如何现代，怎样文学》。台北：麦田出版有限公司，1998年。
- 王福湘。〈几部经典文本的修改与当代文学的版本问题〉。《海南师院学报》1998年第2期，页38-45。
- 。《悲壮的历程：中国革命现实主义文学思潮史》。广州：广东人民出版社，2002年。
- 王国维。〈红楼梦评论〉。《王国维文集》第1卷。北京：中国文史出版社，1997年，页1-23。
- 王宏志。《重释“信达雅”：二十世纪中国翻译研究》，东方出版社，1999年。
- （编）。《翻译与创作——中国近代翻译小说论》。北京：北京大学出版社，2000年。
- 。〈一本《晚清翻译史》的构想〉。《中国比较文学》2001年第2期，页98-107。
- 。〈权力与翻译：晚清翻译活动赞助人的考察〉。《中外文学》2001年第30

- 卷第7期，页93 - 127。
- 王科一。〈译者前记〉。《傲慢与偏见》，王科一译。上海：新文艺出版社，1956年，页1 - 18。
- 王金陵。〈评《这儿的黎明静悄悄……》〉。《世界文学》1977年第1期，页304 - 312。
- 。〈译后记〉。《这里的黎明静悄悄》，王金陵译。长沙：湖南人民出版社，1980年，页149-150。
- 王蒙。〈关于‘意识流’的通信〉（原载《鸭绿江》1980年第2期）。载《王蒙文集》第7卷，华艺出版社，1993年，页70 - 75。
- 。〈对一些文学观念的探讨〉。（原载《文艺报》1980年第9期）。载《王蒙文集》第6卷，华艺出版社，1993年，页61 - 66。
- 。《漫话小说创作》。上海：上海文艺出版社，1983年。
- 。〈文学：失去轰动效应之后〉（署名阳雨，原载《文艺报》1988年1月30日）。载《王蒙文集》第6卷，华艺出版社，1993年，页337 - 344。
- 王宁。《多元共生的时代：二十世纪西方文学比较研究》。北京：北京大学出版社，1993年。
- 、顾明栋（编）。《诺贝尔文学奖获奖作家谈创作》。北京：北京大学出版社，1987年。
- 王璞。〈中国先锋派小说家的博尔赫斯情结：重读先锋派〉。《中国比较文学》1999年第1期，页36 - 49。
- 王铁仙等。《新时期文学二十年》。上海：上海教育出版社，2001年。
- 王向远。〈芥川龙之介与中国现代文学——对一种奇特的接受现象的剖析〉。《国外文学》1998年第1期，页118 - 123。
- 王友贵。〈乔伊斯在中国：1922 - 1999〉。《中国比较文学》2000年第2期，页79 - 91。
- 。《乔伊斯评论》。重庆：西南师范大学出版社，2002年。
- 王岳川、尚水（编）。《后现代主义文化与美学》。北京：北京大学出版社，1992年。
- 王佐良。〈严复的用心〉。载《论严复与严译名著》，商务印书馆编辑部编。北京：商务印书馆，1982年，页22 - 27。
- 。〈从文学史的角度看西方现代派〉。《外国文学研究》1981年第1期，页31 - 33。
- 。〈伟大的苏格兰人民诗人彭斯〉。《世界文学》1959年第1期，页144 - 152。
- 。〈艾略特何许人？〉。《文艺报》1962年第2期，页35 - 43。
- 。〈稻草人的黄昏——再谈艾略特与英美现代派〉。《文艺报》1962年第12期，页36 - 43。
- 魏理。〈现代主义与现代主义不能合流〉。《文学评论》1981年第6期，页22 - 23。
- 温儒敏。《新文学现实主义的流变》。北京：北京大学出版社，1988年。
- 《文学评论》评论员。〈清除精神污染是文学工作者的重要任务〉。《文学评论》1984年第1期，页3 - 5。
- 文艺工作者学习政治理论和古典文学的参考书目。《文艺学习》1954年第5期，页3 - 6。
- 文早。《系统科学与文学》。沈阳：辽宁大学出版社，1986年。

- 件从巨。〈黑色幽默在中国〉。《宁波大学学报》(人文版)1993年第1期,页45-53。
- 吴亮。〈马原的叙述圈套〉。《当代作家评论》1987年第3期。载《寻找的时代——新潮批评选萃》,李洁非、杨劫选编。北京:北京师范大学出版社,1992年,页248-260。
- 吴锡民。〈“意识流”流入中国现代文坛论〉。《外国文学研究》2002年第4期,页110-115。
- 吴岩。〈放出眼光来拿〉。《读书》1979年第7期,页6-11。
- 。〈关于“外国文学名著丛书”和“二十世纪外国文学丛书”〉。《我与上海出版》,上海市出版工作者协会、上海市编辑学会编。上海:学林出版社,1999年,页43-50。
- 吴义勤。《中国当代新潮小说论》。南京:江苏文艺出版社,1997年。
- 昔尘(胡愈之)。〈现代文学上底新浪漫主义〉。《东方杂志》第17卷第12期(1920年6月),页66-74。
- 夏仲翼。〈当代苏联现代派的评价简况〉。《文艺报》1983年第10期,页74-80。
- 。〈谈现代派艺术形式和技巧的借鉴〉。《文艺报》1984年第6期,页58-61。
- 〈鲜明的旗帜 广阔的道路〉。《文艺报》1983年第12期,页3-7。
- 肖明瀚。〈文学作品翻译的忠实问题——谈《喧哗与骚动》的李译本的明晰化倾向〉。《中国翻译》1992年第3期,页38-42。
- 谢冕。〈在新的崛起面前〉。《光明日报》1980年5月18日。
- 、洪子诚(主编)。《中国当代文学史料选(1948-1975)》。北京:北京大学出版社,1995年。
- 谢天振。《译介学》。上海:上海外语教育出版社,1999年。
- 、查明建。〈从政治的追求到文学的追求——略论20世纪中国文化语境中的小说翻译〉。《翻译季刊》2000年第18、19期合刊,页48-73。
- 解志熙。《生的执着——存在主义在中国》。北京:人民文学出版社,1999年。
- 徐宝玉。〈“瓦斯科夫”是何等精神——评《这里的黎明静悄悄……》〉。《这里的黎明静悄悄……》,施钟译。沈阳:辽宁人民出版社,1978年,页1-7。
- 徐迟。〈日丹诺夫研究〉。《外国文学研究》1981年第1期,页23-27。
- 。〈现代化与现代派〉。《外国文学研究》1982年第1期,页115-117。
- 徐敬亚。〈崛起的诗群——评我国诗歌的现代倾向〉,《当代文艺思潮》1983年第1期,页14-17。
- 许子东。〈现代主义与中国新时期文学〉。《文学评论》1989年第4期,页21-34。
- 严锋。〈传播与策略——西方现代派文学在新时期初期的译介〉。《中国比较文学》1994年第1期,页133-145。
- 。《现代话语》。济南:山东友谊出版社,1997年。
- 杨苡。〈译后记〉。《呼啸山庄》,杨苡译。北京:人民文学出版社,1980年,页333-342。
- 杨周翰等(主编)。《欧洲文学史》(上、下册)。北京:人民文学出版社,1979年。
- 叶芙尼娜。〈关于加缪〉,郑泽生译。《局外人》,孟安译。上海:上海文艺出版社,1961年,页100-120。

- 叶公超。〈〈墙上的一点痕迹〉译者识〉。《新月》第4卷第1期（1932年1月），页1-2。
- 叶君健。〈《现代小说技巧初探》序〉。《现代小说技巧初探》，高行健著。广州：花城出版社，1981年，页1-6。
- 叶水夫。〈总结经验，解放思想，让外国文学之花开得更加鲜艳〉。《开辟社会主义文艺繁荣的新时期》，中国文学艺术界联合会研究资料部编。成都：四川人民出版社，1980年，页228-246。
- （主编）。《苏联文学史》（3卷）。北京：中国社会科学出版社，1994年。
- 。〈外国文学名著中的一项奠基性工程——忆《外国文学名著丛书》、《外国文艺理论丛书》和《马克思主义理论丛书》的翻译出版工作〉。《中国翻译》2001年第1期，页54-55。
- 尹鸿。〈外来影响与中国新时期荒诞小说〉。《当代文坛》1992年第1期，页27-30。
- 。〈新时期小说中的后现代主义文化特征〉。《文学评论家》1991年第2期，页40-45。
- 尹康庄。《象征主义与中国现代文学》。广州：暨南大学出版社，1998年。
- 应红。〈从《现代文学》看台湾的现代派小说〉。《文学评论》1986年第2期，页73-82。
- 袁昌英。《法国文学》。重庆：商务印书馆，1944年。
- 袁可嘉。〈欧美文学在中国〉。《世界文学》1959年第9期，页85-89。
- 。托·史·艾略特 美英帝国主义的御用文人。《文学评论》1960年第4期，页14-29。
- 。新批评派述评。《文学评论》1962年第2期，页53-61。
- 。当代英美资产阶级文学理论的三个流派。《光明日报》1962年8月15日。
- 。略论英美现代派诗歌。《文学评论》1963年第3期，页64-85。
- 。〈腐朽的“文明”，糜烂的“诗歌”——略谈美国“垮掉派”、“放射派”诗歌〉。《文艺报》1963年第10期，页40-43。
- 。〈美英“意识流”小说述评〉。《文学研究集刊》1964年第1辑，页162-221。
- 。〈前言〉。《外国现代派作品选》第1册，袁可嘉、董衡巽、郑克鲁选编。上海：上海文艺出版社，1980年，页1-26。
- 。〈引言〉。《外国现代派作品选》第4册，袁可嘉、董衡巽、郑克鲁选编。上海：上海文艺出版社，1985年，页1-4。
- 。《现代派论·英美诗论》。北京：中国社会科学出版社，1985年。
- 。《欧美现代派文学概论》。上海：上海文艺出版社，1993年。
- 袁水拍。〈11年前的往事〉。《文艺报》1958年第8期，页34-35。
- 余华。〈川端康成的遗产〉。《外国文学评论》1990年第2期，页109-110。
- 。〈永存的威廉·福克纳〉。《作家谈译文》。上海：上海译文出版社，1997年，页103-106。
- 。〈虚伪的作品〉。《上海文论》1989年第5期，页44-49。
- 乐黛云。《比较文学原理》。长沙：湖南文艺出版社，1988年。
- 、王宁（主编）。《西方文艺思潮与二十世纪中国文学》。北京：中国社会科学出版社，1990年。



- 俞兆平。《现代性与五四文学思潮》。厦门：厦门大学出版社，2002年。
- 郁达夫。《郁达夫文集》第5卷。广州：花城出版社，1982年。
- 藏克家。〈也谈朦胧诗〉。《文艺报》1981年4月9日。
- 查明建。〈意识流小说在新时期的译介及其“影响源文本”意义〉。《中国比较文学》1999年第4期，页59-72。
- 。〈意识形态、翻译选择规范与翻译文学形式库——从多元系统理论角度透视中国50—70年代的外国文学翻译〉。《中外文学》2001年第30卷第3期，页63-92。
- 、谢天振。《中国20世纪外国文学翻译史》。武汉：湖北教育出版社（即出）。《摘译》编辑部。〈答读者 关于 摘译 的编译方针〉。《摘译》1976年第1期，页171-73。
- 张捷。〈近年来苏联关于社会主义现实主义理论问题的讨论〉。《文艺报》1984年第5期，页71-75。
- 张居华。〈坚持无产阶级的党的文学原则〉（原载《上海文学》1979年第7期），载《新时期文艺论争辑要》，陆梅林、盛同主编。重庆：重庆出版社，1991年，页1155-1163。
- 张抗抗。〈大写的“人”字〉。《外国文学评论》1989年第4期，页122-124。
- 张隆溪。〈评《英国文学史纲》〉。《读书》1982年第9期，页33-37。
- 张曼。〈时代文学语境与穆旦译介择取的特点〉。《中国比较文学》2001年第4期，页49-58。
- 张南峰。为研究翻译而设计的多元系统论精细版。《中外文学》2001年第30卷第3期，页170-86。
- 。〈从边缘走向中心（？）：从多元系统论的角度看中国翻译研究的过去与未来〉。《外国语》2001年第4期，页61-69。
- 、庄柔玉。〈前言：多元系统研究的理论与实践〉。《中外文学》2001年第30卷第3期，页1-17。
- 张清华。《中国当代先锋文学思潮论》。南京：江苏文艺出版社，1997年。
- 张韧。〈文学的新思维与新格局——谈现实主义与现代主义的双轨机制〉。《人民日报》1988年12月27日。
- 。〈中国当代文学与20世纪世界〉。《学习与探索》1997年第1期，页106-117。
- 。〈当代中国文学与外来文学影响〉。《钟山》1997年第3期，页191-204。
- 张柔桑。〈它代表了文学的未来〉。《外国文学研究》1981年第1期，页119-120，126。
- 张学军。〈新时期现代主义小说的历史流变〉。《文史哲》1997年第2期，页3-12。
- 张学正。《现实主义文学在当代中国》。天津：南开大学出版社，1997年。
- 张玉书、李明滨（主编）。《20世纪欧美文学史》（1-4卷）。北京：北京大学出版社，1995-1999年。
- 赵光育。《中国翻译小说史论》。天津：天津人民出版社，1999年。
- 赵家璧。《新传统》。上海：良友复兴图书印刷公司，1936年。
- 赵玫。〈无形的渗透〉。《世界文学》1987年第4期，页302-305。
- 。〈在他们中间穿行〉。《外国文学评论》1990年第4期，页121-124。
- 。〈乔伊斯与中国小说创作〉。《外国文学》1997年第5期，页79-82。

- 赵守成。〈萨特极其存在主义文学在中国〉。《南京大学学报》1991年第3期，页66-73。
- 翟志成。《中共文艺政策研究论文集》。台北：时代文化出版事业有限公司，1983年。
- 德·弗·扎通斯基。《论现代派文学》，杨宗建等译。长沙：湖南人民出版社，1986年。
- 郑伯奇。〈导言〉。《中国新文学大系·小说三集》，郑伯奇编选。上海：上海良友图书印刷公司，1935年，页1-27。
- 郑克鲁（主编）。《外国文学史》。北京：高等教育出版社，1999年。
- 郑树森。《文学理论与比较文学》。台北：时代文化出版事业有限公司，1982年。
- 郑振铎、傅东华（主编）。《文学百题》。上海：生活书店，1935年。
- 智量、熊玉鹏（主编）。《外国现代派辞典》。上海：上海文艺出版社，1999年。
- 中国版本图书馆（编）。《1949-1979翻译出版外国文学著作目录和提要》。南京：江苏人民出版社，1986年。
- 。《全国内部发行图书总目（1949—1986）》，中华书局，1988年。
- 。《1980-1986翻译出版外国文学著作目录和提要》（修订本）。重庆：重庆出版社，1999年。
- 中国出版工作者协会（编）。《中国出版年鉴·1981年卷》。北京：商务印书馆，1982年。
- 中国翻译工作者协会《翻译通讯》编辑部（编）。《翻译研究论文集：1949—1983》。北京：外语教学与研究出版社，1984年。
- 中国社会科学院外国文学研究所（编）。《外国文学研究集刊》第1辑。北京：中国社会科学出版社，1979年。
- 中国文学艺术界联合会研究资料部（编）。《开辟社会主义文艺繁荣的新时期》。成都：四川人民出版社，1980年。
- 周珏良。〈外国文学断想〉。《世界文学》1987年第4期，页286-300。
- 周煦良（编选）。《外国文学作品选》第1-4卷。上海：上海文艺出版社，1961-1963年。
- 。《外国文学作品选》第1-4卷。上海：上海文艺出版社，1979年。
- 周扬。社会主义现实主义——中国文学的道路。《人民日报》1953年1月11日。
- 。〈关于“社会主义的现实主义与革命的浪漫主义”〉。《周扬文集》第1卷。北京：人民文学出版社，1984年，页101-114。
- 。为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗。《周扬文集》第2卷。北京：人民文学出版社，1985年，页234-62。
- 。〈新民歌开拓了诗歌的新道路〉。《周扬文集》第3卷。北京：人民文学出版社，1990年，页1-12。
- 周仪。〈译本前言·对人性丑恶的深入剖露〉。《蝇王·金字塔》，梁义华、周仪、左自鸣译。桂林：漓江出版社，1992年，页1-11。
- 邹振环。〈接受环境对翻译原本选择的影响——林译哈葛德小说的一个分析〉。《复旦学报》（社科版）1991年第3期，页41-46+90。
- 。《影响中国近代社会的一百种译作》。北京：中国对外翻译出版公司，1996年。
- 。《20世纪上海翻译出版与文化变迁》。桂林：广西教育出版社，2000年。

- 庄柔玉。用多元系统理论研究翻译的意识形态的局限。《翻译季刊》2000年第16、17期合刊，页122-136。
- 。《中国当代朦胧诗研究——从困境到求索》。台北：大安出版社，1993年。
- 朱虹。〈荒诞派戏剧述评〉。《世界文学》1978年第2期，页213-242。
- 。〈对西方现当代文学评价问题的几点意见〉。《外国文学研究集刊》第1辑，中国社会科学院外国文学研究所编。北京：中国社会科学出版社，1979年，页20-28。
- 。〈对奥斯丁的傲慢与偏见〉。《读书》1982年第1期，页42-50。
- 。〈西方现代主义文学的开拓者——纪念詹姆斯·乔伊斯百年诞辰〉。《读书》1982年第9期，页120-127。
- 朱立元（主编）。《当代西方文艺理论》。上海：华东师范大学出版社，1998年。
- 朱穆之。〈关于文化艺术工作中精神污染的一些情况和问题〉。《文艺报》1984年第1期，页9-11。
- 朱寿桐（主编）。《中国现代主义文学史》。南京：江苏教育出版社。1998年。
- 朱寨、张炯（主编）。《当代文学新潮》，人民文学出版社1997年。
- 宗璞。〈小说和我〉。《文学评论》1984年第3期，页52-54。
- 邹平。〈新时期文学中的现代主义渐进〉。《文学评论》1987年第1期，页28-34。