

深度翻譯與自我文化的再現

——從張愛玲的中英翻譯說起

王曉鶯

[提要] 張愛玲的中英翻譯是張氏翻譯生涯中最具衝突的部分，當中蘊含著豐富的理論能量和實際指導價值。本文著重探索張氏後期中英翻譯中所包含的深度翻譯的方法與策略，並認為這一方法與策略將為我們今日如何以翻譯再現自我文化提供深刻啟示。

[關鍵詞] 張愛玲 中英翻譯 深度翻譯 自我文化 再現

[中圖分類號] I046 **[文獻標識碼]** A **[文章編號]** 0874 - 1824 (2012) 04 - 0140 - 09

翻譯無疑是一種文化再現。在後殖民語境下，如何再現自我文化始終是第三世界譯者難以回避的重要命題。在當前我國提升軟實力的背景下，“中譯外”工程無疑更多地承載著在異域文化中再現本族/自我文化的使命。

張愛玲的中英翻譯是張氏一生翻譯圖景中極為重要的景致。她在中英翻譯歷程中不斷以英譯的形式重複自己早年的文學創作主題和素材，希望由此打入英語主流作家行列，然其譯作在英語世界命運多舛。縱觀張氏的中英翻譯生涯，可謂波譎詭異、跌宕起伏，展示出其翻譯生涯中最具衝突性的部分：張氏早年的英譯為尋求認同而刻意迎合西方讀者的閱讀口味，然其譯作乏人問津；後期，她放棄了前期的種種迎合，採用截然不同的翻譯策略，此時的譯作卻得到西方讀者和評論界認可。其中，凸顯出張氏翻譯活動、翻譯策略、翻譯考量在彼時東/西方意識形態、文化語境差異之間的重重張力。本文以重新審視張愛玲的中英翻譯為出發點，探討張氏的翻譯策略、翻譯考量、譯作在西方語境中的認受度，認識其中英翻譯所蘊含的豐富理論資源和能量，這對於我們今天如何以翻譯再現自我文化，尤富啟發意義。

一、張愛玲中英翻譯之面貌

1952年，張愛玲從中國大陸移居香港，她在開始其中英翻譯的同時，亦計劃移居美國。此時，張愛玲生活困窘，以中文作家身份而言，她已遠離中文創作環境和讀者。因此，在英譯的同時，她亦著手用英語寫作，以“打進美國出版界”^①，希望在英語世界重現她在中文文壇的盛

景。在此語境中，張愛玲的英語寫作計劃對其中英翻譯有著深遠的影響——她的中英翻譯（尤其是中英自譯）可視為其英語寫作計劃中獨特的組成部分，承載著張氏英語寫作的夢想。因此，將她的中英翻譯置於其英語創作這一背景中考量，將更具闡釋力。

如果把張愛玲的中英翻譯活動和她本人的英語寫作計劃聯繫起來，其中英翻譯可以分為兩個階段。第一階段為1952~1967年，這分別是張愛玲開始、終止英語創作的時間；其中，1952~1955年間，張愛玲在香港美新處（Hong Kong Branch of United States Information Service）任翻譯，自譯《赤地之戀》（1954）為*Naked Earth*（1955）。1955年之後，張愛玲移居美國，全力投入英語寫作，在這期間，她把陳紀滢的小說《荻村傳》（1951）譯為*Fool in the Reeds*（1959），還有兩部自譯作品：把《等》（1944）譯為*Little Finger Up*（1961），把《桂花蒸 阿小悲秋》（以下簡稱《桂花蒸》）（1944）譯成*Shame, Amah!*（1962）。張愛玲中英翻譯的第二階段為1967~1995年，其間，她把成名作《金鎖記》譯為*The Golden Cangue*（1971），同時也開始了20餘年潛心翻譯古典小說《海上花列傳》的歷程。

張愛玲從事中英翻譯之初，正是東、西方冷戰揭開帷幕之時。在複雜的時代語境中，東西方意識形態衝突、文化差異、張氏女性的身份、其英語創作及經濟狀況等因素交織於翻譯之路，折射出她作為一位第三世界女性譯者如何在東西方不同的文化語境及其蘊含的權力關係中努力斡旋，開展對話。也正是在這個意義上，張愛玲的中英翻譯予今天如何再現自我文化以深刻啟示。

（一）張愛玲第一階段的中英翻譯

張愛玲來港後經濟拮据，此時她力圖打入英語出版界的願望格外強烈，她的中英翻譯因而深受其英文創作計劃影響。為了能讓自己的作品更符合西方讀者的期待視野（horizon of expectation），進入英語出版界，此時她的中英翻譯出現了大量刪除、添加、改寫等不符合翻譯常規的現象。在上述翻譯手段的調動下，張氏第一階段的中英翻譯呈現出明顯的自我東方主義（self-orientalization）色彩。

以張氏第一部英譯作品*Naked Earth*^②為例。*Naked Earth*全名為*Naked Earth: A Novel about China*，譯自張本人的中文小說《赤地之戀》^③。小說講述上世紀50年代大學生劉荃在中國大陸的經歷，是張愛玲按照美新處事先擬定的大綱創作完成的——美新處授意她創作一部50年代中國的小說，以“忠實地報導中國大陸的情況”^④。和源文本《赤地之戀》一樣，在張愛玲完成*Naked Earth*的過程中，始終有美新處的參與：此書由美新處贊助英譯，繼而由美新處旗下的友聯出版社（The Union Press）出版；此外，*Naked Earth*的版權亦歸美新處所有。^⑤考慮到香港美新處的設立背景及其歷史使命，上述背景因素給其譯作*Naked Earth*烙上了強烈的後殖民色彩。張愛玲在翻譯《赤地之戀》時，對源文本的內容做了大量的增添和擴充，這使得目標文本*Naked Earth*的篇幅比源文本長約30%，*Naked Earth*中的自我東方主義色彩正是在這30%的增添中得以凸顯。以對“中原”一詞的處理寫例，譯者在源文本與目標文本分別作出如下呈現：

黃塵滾滾的中原。（p.1）

The yellow dust rolled on, across what was once called the Central Plain because it was considered the center of the world, surrounded by barbarians.（p.1）

此处描寫的是主人公遊歷的第一站中原。在中國，人們習慣稱黃河流域地區為“中原”，又因其為中國文明發源地的緣故，人們多用中原指代“中國”。譯文中，譯者把源文的“中原”一詞譯為“the Central Plain”。除此之外，此處譯文增加了兩個解釋性信息：“中國自視為世界的

中心”（“it was considered the center of the world”）以及“中國人視居於中原以外的他人為蠻族”（“surrounded by barbarians”）。對於不明“Central Plain”來歷和出處的英文讀者來說，對這個專有名詞進行背景解釋或許是必要的，稍具常識的中國人都知道“中原”一詞的所指，而張愛玲更不可能不知“中原”一詞所負載的涵義與感情色彩。但令人遺憾的是，張氏在此處譯文中添加的背景信息卻歪曲了“中原”的本義：它傳遞出來的不是一個繁衍了高度文明的中國，而是一群自古以來就盲目自負、夜郎自大的中國人。薩義德（Edward W. Said）在*Orientalism*一書中認為，在西方的東方主義話語之中，中國在整體上被認為是一個腐敗、墮落、專制的東方國度^⑥；而這個東方國度又不時有著可笑、狂妄、盲目自負的特質^⑦。上述譯文中傳達出來的中國形象是和東方主義話語所生產、構建出來的中國形象是一致的。縱觀目標文本*Naked Earth*，張氏對源文本之專有名詞都採取了類似的再現方式，也正是從這個意義來說，張愛玲對“中原”一詞的處理方式已經帶有某種自我東方主義的跡象了。

作為一部要求“忠實”報導中國的遊歷小說，《赤地之戀》還從多個角度描摹了中國人的群像。比如，在源文本中，男主人的華北之行就提及了一群北方農民：“許多人擠來擠去，男女工作隊員都在忙著對條子、發貨、蓋章。”（p.86）*Naked Earth*對此再現為：“The jostling, sweating crowd milled around, breathing garlic. “Ai”, Liu thought. “Even when they have nothing else to eat, these bumpkins always stink of the stuff.” Amid the great din and confusion the Land Reform Workers were busy examining papers, affixing seals, handing out the articles. (pp.82-83)

它寫的是當地農民在分財物的場景，源文只有一句，共24個字。在*Naked Earth*中，譯者除了照實譯出原文的意思之外，中間還特別增加了一段劉荃的感想，這個感想添加了兩個原文不具備的信息：一是這些農民都吃大蒜（“breathing garlic...even when they have nothing else to eat”）；二是農民們是土包子，他們渾身上下充滿了臭烘烘的大蒜味（“these bumpkins always stink of the stuff”）。從上述增加的信息中，讀者可以看到，劉荃是帶著十足的優越感來俯視並觀察他周圍的中國農民，並且，譯文中添加的兩部分信息從側面傳達出了中國農民生活習慣骯髒、風俗怪異的特質。在劉荃俯視觀看的視角下，譯文中的中國農民表現成一群卑賤、貧弱的種族。對比其源文本，*Naked Earth*中的中國與中國人無不比源文本相對應的形象更為落後、愚昧與無知，這樣，在男主人公觀看“他者”的目光之下，這些中國農民顯得幼稚、醜陋、落後。可以說，張愛玲對《赤地之戀》自譯迎合並強化了西方人特別是西方反華人士所期待的中國形象。

如果說張愛玲在*Naked Earth*中表現出來的自我東方主義色彩是由美新處操縱、有強烈麥卡錫主義色彩的話，那她在譯《桂花蒸》中的自我東方主義色彩則可說是自覺的。此時，張愛玲已移民美國，不在美新處任職。1962年應聶華苓之邀，張愛玲把其早年的中篇小說《桂花蒸》^⑧譯成*Shame, Amah!*^⑨，發表在文集*Eight Stories by Chinese Women*。和*Naked Earth*截然相反的是，*Shame, Amah!*中的自我東方主義傾向是通過對源文的大幅刪減和改寫實現的，其中最大幅度的刪節來自於對阿小主人哥兒達描寫的刪減，細看這些刪減，它們服務於同一目的——美化洋人哥兒達的形象。例如，在呈現哥兒達相貌時，源文本和目標文本分別做下述描寫：

主人臉上的肉像是沒燒熟，紅拉拉的帶著血絲子。新留著兩撇小鬍鬚，那臉蛋便像一種特別滋補的半孵出來的雞蛋，已經生了一點點小黃翅。但是哥兒達先生還是不失為一個美男子。非常慧黠的灰色眼睛，而且體態風流。（p.181）

He was tall and handsome with a little moustache. (p.95)

在源文本中，張愛玲運用了她一向擅長的營造意象的技巧來呈現哥兒達的外貌：臉上是帶著“血絲子”的“沒燒熟的肉”，臉蛋是“半孵出來的雞蛋”，鬍子也就像那雞蛋生出的“小黃翅”。在前文這些鋪墊之下，哥兒達作為“美男子”的形象是大打折扣的。需要指出的是，形容哥兒達面貌的所有意象都是半生不熟的食物，而這些半生不熟的食物意象遙遙呼應了文章後面阿小內心對哥兒達的看法“簡直是野人呀”（p.71）。至此，讀者可以清晰地體認到，張愛玲以一種帶有諷刺、貶義色彩的筆調呈現出了洋人哥兒達的面貌。反觀目標文本，*Shame, Amah!*中對源文內容刪減成短短一句：“He was tall and handsome with a little moustache”。那麼，這句貌似簡單的譯文隱藏了什麼樣的信息呢？主要有兩點。首先，這句譯文刪減了原文中所有相關的精彩意象，因而也隱藏了源文中哥兒達面貌所傳遞出來負面信息。其次，譯者選擇性地翻譯出了哥兒達的兩個正面信息：“美男子”（“handsome”）以及“體態風流”（“tall”）。因此，呈現出的是一個高大英俊的哥兒達先生，而不是源文的那個帶有明顯貶義的西方人了，正是在張愛玲這種選擇性地再現技巧之下，譯文中哥兒達的高大英俊的正面形象呼應了東方主義話語中西方人之美良好形象。從這一點來說，張愛玲此處的翻譯已經帶有自我東方主義的色彩了。

《桂花蒸》中，阿小的裁縫丈夫和兒子都在上海，而在*Shame, Amah!*中，阿小的丈夫被譯者“發配”至澳大利亞做工，阿小在上海找了個裁縫做情人，親生子百順也在譯文中改為養子。張愛玲把阿小丈夫改置澳大利亞的這一變動當是對西方讀者所熟悉的華工赴澳題材的隱隱再現，客觀上迎合了西方讀者的期待視野。在源文，作者以全知的敘事視角描述這一切：“阿小的男人做裁縫，宿在店裡，夫妻難得見面，極恩愛的”（p.77）。而譯文中則切換成Schacht的視角：“Schacht pretended he did not see him. He knew about Amah. She had shown him an Australian pound note and asked him how much it was worth... Then there was this tailor, said to be her husband. It was not uncommon, from what he heard. He kept ringing the bell to have her flutter over him.”（p.107）

在Schacht的觀看視角中，阿小被呈現為一個放浪形骸、狡猾愚蠢的中國女人，源文敘事者對阿小的同情、對哥兒達的嘲諷完全消失不見，至此，譯文的敘事效果完全被改變。在這般鋪墊之下，譯文接下來Schacht不停使喚阿小勞作這一場景（“He kept ringing the bell to have her flutter over him”）便帶有一種道德上的懲罰和教化意味——文明、理性、高級的西方人Schacht需要對卑賤、放蕩、低級的中國女人進行某種程度的懲戒和馴化，這樣，Schacht的權威和正面形象由此建立並凸現出來了。到此，張愛玲對《桂花蒸》的種種改寫全方位地再現了東方主義話語中西方以東方為“他者”的二元對立。因此，就張愛玲第一階段所有中譯英作品而言，*Shame, Amah!*對《桂花蒸》種種“再造式”的翻譯展現出此時張氏最為強烈的自我東方主義傾向。

（二）張愛玲第二階段的中英翻譯

1967年是張愛玲中英翻譯生涯的轉捩點。這一年，英國書商凱賽爾(Cassell & Co.)終於出版她的英文小說*The Rouge of the North*。張愛玲向來對此書寄予厚望，然而小說出版後市場的冷淡、書評家的苛評給張愛玲沉重打擊，她開始考慮放棄她的英語寫作計劃。需特別提及的是，在1967年之前，得益於夏志清的《中國現代小說史》（*A History of Modern Chinese Fiction*）力推張愛玲之功^⑥，張愛玲早年的中文作品在華文世界（除大陸外的華人區域）再度暢銷，受到中文讀者的熱烈歡迎，固定的版稅收入為張愛玲提供了經濟上的支持，她轉而投入到晚清吳語小說《海上花列傳》的英譯中。1967年，張愛玲放棄了她的英語寫作計劃，這也意味她摒棄了此前對西方讀者和市場的片面迎合和追逐。在此語境下，和第一階段相比，張氏第二階段中英翻譯展示出完全不

同的面貌。

首先看*The Golden Cangue*^⑩。源文本《金鎖記》^⑪講述底層女子曹七巧在清末沒落大家族中一生，涉及古典服飾、傢俱、髮型等傳統文化。此時，譯者採取了極為忠實的翻譯策略：從措辭到語序，她對源文的翻譯幾乎到了字字對應的程度。除此之外，張愛玲在譯文大量運用注釋，對源文本涉及的傳統文化進行詳解。譯文中，張愛玲一共使用了16個注釋，所有注釋都是對源文文化限定詞或文化特色詞進行解釋。從這些注釋，我們看到了張愛玲向西方讀者推介中國傳統文化的執著態度，例如，她對“笑道”的注釋就很能說明問題。

“笑道”一詞富中國傳統文學話語意味，它是中國古典小說引出人物說話內容的重要方式。在《金鎖記》中，“笑道”也佔有重要地位：文中人物的直接引語大都由“笑道”帶出，文中此詞出現頻率極高，達268次。反觀*The Golden Cangue*，張愛玲堅持都把“笑道”翻譯成“said, smiling”。並且，在目標文本首次出現“said, smiling”的時候特意插入了一個注釋，向西方讀者解釋緣何採取這個譯法：“The repetition of the phrase ‘said, smiling’ (hsiao tao) may seem tiresome to the reader. However, this and similar phrases are routinely prefixed to reported speeches in traditional Chinese fiction, and Eileen Chang, a dedicated student of that fiction, has deliberately revived their use in her early stories. It is to be regretted that their English equivalents cannot be equally unobtrusive.” (p.139)

這個注釋傳達出一個明確的信息，那就是“dedicated student”張愛玲堅持在*The Golden Cangue*中努力恢復“笑道”一詞的歷史用法及其面貌。借把“笑道”英譯為“said, smiling”，我們亦可看出張愛玲向西方讀者介紹、推廣中國傳統文化的努力與用心。

值得注意的是，在張愛玲第一階段的中英翻譯中，源文本眾多“笑道”並沒有被譯成“said, smiling”。例如，在*Little Finger Up*^⑫，對其源文本《等》^⑬中的“笑道”則有不同的譯法，有的為“smile indulgently” (p.74)，有的為“compliment” (p.77)。在此我們觀察到：張愛玲不同時期對同一個詞“笑道”不同的翻譯方式，反映出張氏譯者心路歷程的微妙變化。

再來看張愛玲最重要的譯作*Sing-song Girls of Shanghai*^⑭。源文本《海上花列傳》^⑮是晚清韓邦慶用吳語寫成的章回小說，描摹晚清十里洋場飲食男女的生活長卷，風格質樸、描寫細膩，具極高的文學價值。魯迅贊其文字“平淡而近自然”^⑯；胡適譽其“吳語文學的第一部傑作”^⑰；范伯群認為，《海上花列傳》跳離了傳統的窠臼，書中寫實的敘事、富現代性的結局包含了中國古典小說向現代轉型的要素，在中國現代文學發生史上有重要地位^⑱。然而，由於方言障礙和意識形態的原因，《海上花列傳》的閱讀群體限於精英文人圈，銷量小眾。在近、現代出版業繁盛之際，這部優秀的傳統小說面臨著湮沒的命運，如張氏所惋惜的，“《海上花》兩次悄悄的自生自滅之後，有點什麼東西死了”^⑲。為了留存這部吳語小說，也為了讓西方讀者讀懂這部優秀的中國古典小說，從1967年始，放棄英文寫作計劃的張愛玲花了20多年把之英譯為*Sing-song Girls of Shanghai*，也因此賦予久為方言所困的《海上花列傳》新的文學生命。

《海上花列傳》有典型的中國小說的表現形式，如章回體的佈局和全知型的敘事手法。對於這部心儀已久的小說，張愛玲秉承了本階段忠實細緻的翻譯手法，精確再現源文本的各種文化符碼。如，源文本第一、二回的章回名為：“趙樸齋鹹瓜街訪舅 洪善卿聚秀堂做媒”、“小伙子裝煙空一笑 清信人吃酒枉相譏” (p.1, 9)，譯者對此英譯如下：

Simplicity Chow visits his uncle on Salt Melon Street;

Benevolence Hung makes a match at the Hall of Beauties.

The Young fellow trying a pipe is only good for a laugh;

The virgin courtesan having a party is quite unscathed by the gibe. (p. 1, 11)

從形式上來說，張愛玲遵照源文章回體的敘事結構，把譯文的章回標題同樣處理為兩行，行與行之間用分號隔開，便於讀者區分；從內容上來說，譯文每回章節標題中上、下聯的單詞、辭彙的詞性也都和源文本嚴格對應，比如，第一回上聯的人名“Simplicity Chow”對應下聯的人名“Benevolence Hung”，上聯的地點狀語“on Salt Melon Street”則對應下聯的地點狀語“at the Hall of Beauties”。這些都反映出譯者對中國傳統文學的藝術表現手法的尊重。此外，在譯文正文前，張愛玲創造性的以“Chapter Headings”的形式全部列出譯文64個章回標題，便於西方讀者從全局觀照譯文的敘述框架、格局。

《海上花列傳》一書具豐富的中國文化內涵，書中有大量的方言、行業特色辭彙。因此，張愛玲在翻譯書中文化專項時，同時採用譯者序和譯注等超文本形式，力圖向西方讀者再現原汁原味的文化語境。在這一考量下，*Sing-song Girls of Shanghai*中有多元化的注釋，它們分為五類：1、服飾類；2、名物典故類；3、清末上海地名和習俗類；4、行業用語和規矩類；5、對源文隱晦情節的補充說明類。在點評張愛玲譯注的白話本《海上花》時，錢伯城對書中譯注做出極高評價：“注則更富有特色，既是勇氣，更具靈氣。因為本書的注，事實上帶有批點的意味。《海上花》的世界雖已消逝，但卻是張愛玲所嚮往和懷念的。她沉浸其中，她的批點自能獨具慧眼，深入肌理。”^⑩縱觀《海上花列傳》的英譯本，筆者認為上述評價亦可詮釋張氏*Sing-song Girls of Shanghai*中注釋這一問題上所顯示的才情與苦心。

簡而言之，本階段張愛玲的中英翻譯和第一階段展示出了完全不同的翻譯面貌、翻譯策略及翻譯目的。我們看到，本階段張氏英譯一反前期的自我東方主義風貌，沒有出現對源文本情節進行刪除、改寫或添加，轉而採用譯注、譯序等超文本手段，細膩雕琢源文本的各色文化細節，力圖給讀者還原、鋪陳出一個豐富的源語文化語境。我們還看到，透過張愛玲前後兩階段中英翻譯的不同面貌，張氏後半生一直在反復追尋、思考再現自我文化的方向和途徑。

（三）兩個階段的不同特點

如果我們以張愛玲的中英翻譯為起點，將視角投射至20世紀中後期，我們發現，張愛玲在其英譯前期表現出來的自我東方主義之特質並非個別現象，類似的現象其實也曾發生在其他第三世界譯者的翻譯之中。例如，聶華苓的英譯活動就帶有一定程度上的自我東方主義傾向。在她早年兩部英譯作品*The Suitor*（1962）（《君子好逑》）和*Dinner*（1962）（《晚餐》）中，譯者對源文本的情節和內容進行了某些增添，分別強化了中國人的醜陋、卑劣的個性和美國人文明、進步的特質。從後殖民理論的視域來看，聶華苓翻譯迎合了東方主義話語中東、西方二元對立的敘事，帶有自我東方主義的風貌。同樣的情形也發生在第三世界男性譯者的翻譯活動之中——張愛玲早年豔羨的對象林語堂就是一個典型的例子。和張愛玲第一階段中英翻譯相類似，林語堂在其英譯本*Six Chapter of A Floating Life*（1949）（《浮生六記》）中時也採取了刪節、改寫等手法弱化了源文的相關文化因素，這使得林氏的譯本呈現出自我東方主義的傾向，正如王少娣所評，“在翻譯中他對漢語原文中相關的文化因素在某種程度上進行了修飾、替換甚至刪減。弱化原作地位，強調譯入語文化的東方主義傾向也因此在其翻譯過程中得以體現出來”^⑪。

我們看到，張愛玲第一階段中英翻譯中表現出來的自我東方主義特質絕非一個個別現象。實

際上，這幾乎是所有試圖進入西方世界的第三世界譯者的尷尬，因其在進入西方世界的同時，都會無可避免地遭遇到東方主義的凝視。從這個意義上來說，張愛玲中英翻譯第一階段的自我東方主義特質以一種反“民族寓言”的方式，²⁵折射出第三世界譯者面對西方強勢的東方主義話語時的妥協與無奈。

二、深度翻譯：探索再現自我文化的途徑

翻譯是一種文化再現，具體到本文所著重討論的第三世界譯者的翻譯活動（即由本族語譯至移居國語言），翻譯則更多地意味著第三世界譯者對自我文化進行再現。如果把上述包括張愛玲在內的第三世界譯者對自我文化的再現置於後殖民翻譯理論的批評視野中進行考察的話，那麼，那些帶有自我東方主義色彩的目標文本無疑是一種政治不正確、有違文化再現倫理的自我再現。那麼，如何在第三世界譯者對自我文化的再現中避免自我東方主義呢？對此，本文認為阿皮亞（Kwame Anthony Appiah）等學者所提倡的“深度翻譯”理念給予了我們思考和探索的空間。

“深度翻譯”由阿皮亞於2000年首先提出。他借鑒了民族志學者吉爾斯（Clifford Geertz）的“深度描寫”（thick description）的理念，略加改變，形成“深度翻譯”這一術語，因而，“深度翻譯”有著深厚的民族志研究背景。在民族志研究中，“深度描寫”是民族志學者運用文字盡可能詳盡地記錄自己對他者文化的觀察、詮釋、描寫的書寫原則。²⁶吉爾斯認為，採用“深度描寫”有助於防止偏見，尤其是民族中心主義的偏見，他因此運用“深度描寫”來表達民族志書寫中如何再現他者文化的方法問題。阿皮亞則借鑒了吉爾斯這一理念，用“深度翻譯”一詞來表述在如何在文學翻譯領域中再現他者文化這一問題。

阿皮亞以非洲加納的口傳文學如何被翻譯成英語、如何被英語讀者接受為例，闡發了深度翻譯的方法可以使讀者回到源文本產生時的時代，理解文本產生的社會文化背景，從而產生對他者文化的尊重和對英語文化優越感的抵制。這裡，阿皮亞借助深度翻譯理念，闡發在文學研究領域如何實現一個更為符合再現倫理、對他者文化的再現。²⁷赫曼斯（Theo Hermans）則把深度翻譯進一步應用到跨語言、跨文化翻譯研究領域，他認為深度翻譯是減少跨文化誤讀的有效方式。²⁸當然，由於目標語讀者千差萬別，有著不同的閱讀口味和期待視野等多方面的差異，在上述學者的表述中，深度翻譯不是一套具體的、規定性的翻譯準則，而是指導譯者因應不同種類的讀者而制定不同、靈活的策略，其中，使用注解和評語為目標語讀者構建詳盡的文化語境信息，始終是達到深度翻譯的有效手段。事實上，由於考慮到目標讀者群並非整齊劃一，阿皮亞在他本人的論述中也並沒有定下一套具體的、明確的方案來指導翻譯，這也是非常明智的。阿皮亞始終強調，譯者應該以不同類型的讀者為對象，靈活制定出適宜的策略，從而達到深度翻譯的目的和效果。

深度翻譯從概念孕育、構建之初，就已帶有何種再現他者文化，尤其是邊緣他者文化的歷史背景。基於此，深度翻譯注重在目標文本中列舉各種注釋和評注，以此竭力重構源文本當時所處的歷史、文化語境，幫助目標語讀者（特別是文化優越感強烈的目標語讀者，例如英語讀者）更好地理解源語文化，由此產生對他者文化的敬意。從這個意義出發，深度翻譯可成為捍衛他者文化，尤其是邊緣他者文化之合法性和文化真實性的有力手段。

儘管本文關注的是第三世界譯者對自我文化的自我再現而非對他者文化的再現，但深度翻譯對邊緣他者文化的實踐價值、人文關懷和理論意義，無疑也為第三世界譯者怎樣再現邊緣的自我文化提供了新的思路與方法。21世紀初，深度翻譯理念進入中國翻譯學者的視域。如張佩瑤在她

編撰的《中國傳統翻譯話語選集》（*An Anthology of Chinese Discourse on Translation*, 2006）一書中，就以深度翻譯為指導，對中國傳統翻譯概念進行“深度”翻譯實踐，獲得國際譯界的極大好評與接受。這其實也折射出深度翻譯在中國文化語境中的影響力與適用性。

在前面的分析中，我們看到不少第三世界譯者的英譯作品中都出現了自我東方主義傾向，如張愛玲第一階段的中英翻譯，譯者對源文本中涉及的語言、文化信息做了大幅度的刪減，同時卻對西方讀者可能感興趣的、帶有東方異域色彩的特定細節，如東方人的斜眼（slitty eyes）加以渲染，使得譯者對自我文化呈現出狹隘、不公平的再現。那麼，如何在對自我文化的再現中避免上述現象的發生呢？

讓我們重返張愛玲第二階段的中英翻譯，此時張氏的處理頗具啟發意義。譯者沒有對源文本的情節進行任意刪除、改寫，相反，她堅持使用直譯的手法再現源文內容與形式，同時使用了譯者序、注釋、譯後記等多種超文本向西方讀者詳細解釋源文本所涉及的各種中國文化專項。張氏第二階段堅持中國文化本位立場，力圖在西方強勢文化中再現出本族或本國文化的差異性與豐富性。按照阿皮亞和赫曼斯的界定，張愛玲採用了深度翻譯的方法和文本策略再現中國文化，其第二階段的英譯當屬深度翻譯。

深度翻譯的目的之一就是為目標語讀者提供、營造完整、豐富的源語文化語境，從而使目標語讀者尊重、接受他者文化。張愛玲在其中英翻譯的第二階段放棄了對西方讀者閱讀口味的迎合和追逐，她的英譯作品反而得到了西方讀者的接受和認同，如*The Golden Cangue*這一譯本就受到了美國讀者的歡迎。對於個中原因，鮑默爾（Jeannine Bholmeryer）認為，“（西方）讀者在閱讀這個來自他者文化的文本時，有種熟悉的感覺。”^④何杏楓進一步認為，*The Golden Cangue*在西方較受歡迎，是因為譯者運用了大量的注解，這使得“西方讀者容易接受、認同這個譯文本”。^⑤我們看到，*The Golden Cangue*在美國受到歡迎的重要原因之一，就是譯者從頭至尾貫徹的對源文本語境的深度再現，這使得西方讀者容易對譯文產生熟悉而非疏離的感覺，從而達到進一步認同、接受的效果，譯者對譯文進行深度翻譯的過程中也就很好的平衡了文本美學和讀者接受之間的張力。從文化再現和接受的角度而言，張氏第二階段對自我文化的再現是成功的。

這樣，張愛玲第二階段的中英翻譯就為我們思考上述問題提供了可行的解決方案，即第三世界譯者在面對本族或本國文化時，可以深度翻譯的理念為指導，尊重自我文化的文化自主權和合法性，盡可能再現源文本產生時的歷史文化語境，幫助西方讀者更好理解、尊敬源語文化，而非片面的迎合、追逐西方讀者的閱讀口味，對源語文化進行任意、選擇性的再現，從而在其翻譯中規避自我東方主義現象的出現。同時，深度翻譯可以用來指導翻譯實踐，的確是“對抗文化侵略意識強烈、要把他者同化的翻譯手法”^⑥。那麼，譯文要多“深”才算深度翻譯呢？或者說，譯者（尤其是第三世界譯者）要怎樣翻譯才算是深度翻譯呢？這個問題的答案不是固定的。因目標文本所處的情況千差萬別，如目標語讀者的不同閱讀口味、源語和目標語之間的權力關係等，這些都須由譯者做出判斷，決定採用何種翻譯手法和策略來營造源語文化的文化語境，幫助目標語讀者，尤其是西方強勢文化的目標語讀者對自我文化產生興趣，從而達到深度翻譯的效果。

綜上所述，當今第三世界譯者可以從張愛玲中英翻譯的兩個階段出發，反思前輩譯者前後階段所採取的不同翻譯方法，明其得失，供己借鑒。在此基礎上，以深度翻譯為指導理念，靈活採用多種翻譯手法，如加注、譯者序、評語，等等，重塑源文本產生時所處的歷史文化語境，從而達到對本族或本國文化的深度再現。

- ①周芬伶：《哀與傷——張愛玲評傳》，上海：上海遠東出版社，2007年，第99頁。
- ②Eileen Chang, *Naked Earth*, Hong Kong: The Union Press, 1956. 文中相關例證均出於此書。
- ③張愛玲：《赤地之戀》，香港：天風出版社，1954年。文中相關例證均出於此書。
- ④高全之：《張愛玲學：批評·考證·鉤沉》，台北：一方出版有限公司，2003年，第244頁。
- ⑤夏志清：《張愛玲給夏志清的信（10則）》，見子通、亦清編：《張愛玲評說六十年》，北京：華僑出版社，2001年。
- ⑥Edward W. Said, *Orientalism*, Penguin Books, 2003.
- ⑦周寧：《天朝遙遠：西方的中國形象研究》，北京：北京大學出版社，2006年。
- ⑧張愛玲：《桂花蒸 阿小悲秋》，載《傳奇》，北京：經濟日報出版社，2003年。文中相關例證均出於此書。
- ⑨Eileen Chang, Shame, Amah!, in Nieh Hua-ling (ed.), *Eight Stories by Chinese Women*, Taipei: Heritage Press, 1962. 文中相關例證均出於此書。
- ⑩夏志清的《中國現代小說史》力推張愛玲作品，它重塑彼時讀者對中國現代文學的觀點，極大引發了中文讀者對張愛玲的熱情。
- ⑪Eileen Chang, The Golden Cangue, in Hsia C. T. (ed.), *Twentieth Century Chinese Stories*, Columbia: Columbia University Press, 1971. 文中相關例證均出於此書。
- ⑫張愛玲：《金鎖記》，載《傳奇》，北京：經濟日報出版社，2003年。文中相關例證均出於此書。
- ⑬Eileen Chang, Little Finger Up, in Wu Lucian (ed.), *New Chinese Stories: Twelve Short Stories by Contemporary Chinese Writers*, Taipei: Heritage Press, 1961. 下文中相關例證均出於此書。
- ⑭張愛玲：《等》，載《傳奇》，北京：經濟日報出版社，2003年。
- ⑮Eileen Chang, *Sing-song Girls of Shanghai*, South California University library, unpublished manuscript. 文中相關例證均出於此書。
- ⑯韓邦慶：《海上花列傳》，北京：人民文學出版社，1999年。文中相關引言與例證均出於此書。
- ⑰魯迅：《中國小說史略》，北京：北京大學出版社，2006年，第94頁。
- ⑱胡適：《〈海上花列傳〉序》，見韓邦慶：《海上花列傳》，哈爾濱：哈爾濱出版社，2003年，第7頁。
- ⑲范伯群：《〈海上花列傳〉：中國現代通俗小說開山之作》，北京：《中國現代文學研究叢刊》，2006年第3期。
- ⑳張愛玲：《〈海上花〉的幾個問題——英譯本序》，載《張愛玲文集·補遺》，北京：中國華僑出版社，1997年，第257頁。
- ㉑錢伯城：《談張愛玲譯注〈海上花〉》，上海：《文匯讀書週報》，1995年9月23日。
- ㉒王少娣：《林語堂的東方主義傾向與其翻譯的互文性分析》，洛陽：《解放軍外國語學院學報》，2009年第2期。
- ㉓Fredric Jameson, Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism, in Michael Hardt & Kathi Weeks (eds.), *The Jameson Reader*, Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2000, p. 317.
- ㉔Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York: Basic Books, 1973.
- ㉕Kwame Anthony Appiah, Thick Translation, in Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, London, New York: Routledge, 2000, pp. 389-401.
- ㉖Theo. Hermans, Cross-cultural translation studies as thick translation, *Bulletin of SOAS*, 3, 2003, p. 386.
- ㉗Jeannine Bholmeryer, Eileen Chang's Bridges to China, *Tamkang Review*, 1, 1971, p. 111.
- ㉘Hang Fung Hoyan, On the Translation of Eileen Chang's Fiction, *Translation Quarterly*, 18 & 19, 2000, p. 111.
- ㉙張佩瑤：《譯得豐實厚重？譯得笨鈍臃腫？——翻譯與文化再現的幾點思考》，台北：《當代》，第234期，2007年。

作者簡介：王曉鶯，華南師範大學外文學院講師、博士。廣州 510631

【責任編輯 陳志雄】