

重寫有道，自譯無門

Susan Bassnett (撰) 列鍵曦 (譯)

[提要] 本文探討了南茜·休斯敦、恩古吉·瓦·提昂戈、亞馬莉亞·羅塞莉、泰戈爾、薩繆爾·貝克特等人的多語作品。筆者認為，“自譯”一說既誤導亦無必要。作家在語言間的“協商”，原因不一，方式亦各有不同。博爾赫斯對“原創性”的調侃以及勒菲弗爾把“翻譯”改稱為“重寫”的提議，乃本文的出發點與歸依。

[關鍵詞] 自譯 重寫 原創 語言轉換

[中圖分類號] H059 **[文獻標識碼]** A **[文章編號]** 0874 - 1824 (2013) 02 - 0175 - 09

翻譯研究在過去幾十年裡氣象紛呈，顯現了若干脈絡。其中，上世紀七八十年代發展起來的“多元系統論”可謂舉足輕重，在翻譯傳播史研究方面，帶出了大量有價值的成果。創立人佐哈爾 (Itamar Even-Zohar) 指出，翻譯行為在文化間的差異不僅顯而易見，而且勾畫有法。自此以後，翻譯學者探究翻譯文本在文學系統裡的功能，成績驚人，而相關的研究依舊如火如荼，突出表現在審視翻譯“規範”(norms)如何變化，翻譯作為文學活動如何影響文學史走向，等等。

八十年代，“多元系統論”和“描寫譯學”一統天下。九十年代迎來了譯學的文化轉向。筆者與勒菲弗爾 (André Lefevere) 編輯了《翻譯、歷史與文化》(Translation, History and Culture) 一書。我們認為，翻譯學的研究對象已被重新劃定，新的對象就是“源語及譯語文化符號網絡中的文本”^①。文化轉向以降，翻譯研究的工具，不再只是語言學和文學的，更包括了文化史和文化研究的。翻譯學應深入考察的問題包括：翻譯的整體過程、譯者功能、影響譯本甄選與出版的社會經濟因素、譯文在譯語文化中的傳播、譯文如何構建作者、文學、社會形象，等等。

在文化轉向的主導下，湧現了大批重要的研究，對翻譯行為的社會文化面向進行考察。艾美莉·阿普特 (E. Apter)、貝拉·布羅德斯基 (B. Brodzki)、邁克爾·克羅寧 (M. Cronin)、艾德溫·根茨勒 (E. Gentzler)、哈力什·崔威迪 (H. Trivedi)、雪麗·西蒙 (S. Simon)、瑪利亞·鐵木志科 (M. Tymoczko)、勞倫斯·韋努蒂 (L. Venuti) 等人的重要作品，把對翻譯的思考帶進激動人心的新領域。1995年，韋努蒂在《譯者的隱形》一書中，探索了英美傳統下的翻譯史並得出結論：該傳統素來強調譯文流暢——即譯文讀起來不應該像翻譯，使翻譯作為文學活動被邊緣化的

同時，也使譯者的角色顯得如若透明。後殖民翻譯學者拓展了“譯者隱形”這一說法，指出在翻譯中體現出不同的語言文學之間存在著權力失衡。必須注意的是，一個社會如何看待另一時間和另一文化中生產的作品，翻譯起了決定性的作用，其中譯者但當的角色至關重要，絕非用以過濾作品的隱形機器而已。勒菲弗爾更認為，翻譯應改稱作“重寫”，這一觀點帶來了很大的反響。勒氏認為：

在今天的全球文化中，非專業讀者占絕大多數。對文學作品在這一讀者群裡的接受和傳承，“重寫者”所肩負的責任，相比原作者，是有過之而無不及。^②

文化轉向下，譯學研究發展蓬勃，深入探究了翻譯的政治與經濟學、語言文化間的權力不均、翻譯倫理、譯者功能等等各種問題。誠然，隨著全球一體化，因選擇或必要而同時使用兩種語言以上的人，已數以百萬計。在這樣的背景下，越來越多的人投身翻譯或翻譯研究，並享譽國際。全球範圍內，翻譯的地位比過去任何時候都顯得重要。貝拉·布羅德斯基甚至認為，翻譯問題與性別問題同樣重要，因為“各種文化交易，不論良性或惡性，背後都少不了翻譯。”^③現今，譯者/重寫者的角色問題，已成為翻譯界以及比較文學、世界文學研究的共同研究對象。隨著越來越多的人開始留意譯者的重寫行為，人們開始對運用多種語言寫作的作者，即所謂的“自譯者”，進行更深入的研究。

“自譯”這一說法有若干不妥之處，主要是因為它讓人聯想到“原文”的存在。所謂“翻譯”，必以“原文”的存在為前提，所以“自譯”也假設了在“譯文”出現之前，必然存在著某個“原文”。然而，對於很多遊走在不同語言間、從事雙語寫作的作家來說，“原文—譯文”的雙重概念卻是輕率而無用的。加拿大作家南茜·休士敦（Nancy Huston）使用英語、法語（其母語為前者）進行小說創作，她對這樣輕率的歸類很不認同。2003年，她在多倫多大學的一次訪談中提到，曾有人勸她尊重“原文—譯文”的區別，她對此很不以為然：

我寫法文的時候，是不是跟寫英文一樣隨意？我不知道。也不想知道……

在該次訪談中，她坦言，在語言間轉換，使她不安。她希望能作出絕對的選擇，但不得不承認，“自己在兩種語言裡，均力有不逮，無法得心應手，因為會說兩種語言，到頭來就是一種也不會說。”她的《大地吟哦》（*Cantique des plaines*）奪得加拿大某個法語小說大獎時，有人抗議，說那只是她 *Plainsong* 一書的翻譯版本，並非“原作（創）”。就休士敦來說，無論哪種語言都無法使她感到安穩，語言選擇的背後，更多的是對個人身份的考察。她的作品並不能簡單歸類為“原作”或“譯作”，而是用兩種語言創作的同一作品的不同版本，各有自身的表意方式。

在兩種語言的夾縫中委曲求存的“自譯者”，在南茜·休士敦看來，無異於一個面對父母離異、在兩人之間無所適從的小孩。這個譬喻很有趣，也很有力：

在爸爸面前為媽媽說好話，在媽媽面前為爸爸說好話。你們聽我說好嗎？信不信也好，你們其實說著相同的話。看，爸媽，你們是合得來的。你們繼續在一起好不好？別分開，別各散東西，你們結束了這段婚姻，這個家也就毀了……說英語也罷，說法語也罷，大家就那麼難以磨合嗎？咱們生命裡最重要的東西都是一樣的呀，對不對？^④

休士敦承認，掙扎過後是內心的滿足，因為自己能用兩種不同的語言講述同一個故事，“似乎那可以證明我並非精神分裂，我沒有發瘋。使用那兩種語言的，畢竟還是同一個人。”對她來說，“自譯”是困難而痛苦的，因為這個過程一開始就暴露了語言間的裂縫，世界是分裂的，人的思想也是分裂的。但翻譯完成，裂縫就會填滿，“自譯者”無需再在兩種語言間掙扎，她在兩

邊都活得完滿。

博爾赫斯則把語言間的轉換看成是創作過程的一部分，能讓作家利用各種資源。他聲稱自己經常重寫，重複自己說過的話；他甚至諷刺自己有抄襲的行為：

我讀過不少，聽過不少，我必須承認：我常重複自己的話。我肯定地說：我有抄襲的行為。在我們之前，就有千千萬萬從事寫作的人，他們記錄了所有最本質的東西。我們只是在重複他們說過的話……沒有什麼新鮮的東西可以講了。⁵

在博爾赫斯看來，寫作的創造力與閱讀密不可分。文本的傳承、轉遞無休無止，而所謂“原創”或“原作”的概念是不切實際的。我想，要是博爾赫斯在生，他會很喜歡互聯網，因為在互聯網上，所謂的“原創”也是無從說起的。我們留意一下多語言廣告，就不難發現，那與其說是同一“原文”的不同翻譯，倒不如說是某個產品的行銷策劃在不同目標市場的不同版本。通過閱讀同一產品在不同國家市場的說明文字，我們可以發現，由於顧客不一樣，文字的措辭也有或明或暗的差別。這裡並沒有“原文”用以翻譯成不同的文字，有的只是一個“範本”，可按照目標受眾的期望和習慣進行修改。

在對巴西作家若奧·利貝羅（João Ribeiro）的研究專著裡，瑪利亞·安圖尼斯（Maria Antunes）特別指出，不同語言讀者之間的差異非常重要。如果說，作家是面向某一讀者群而寫作，那麼作品翻譯成其他文字時，面向的應該是另一群讀者。該書是當前寥寥可數的“自譯”專著之一，對其中一些問題進行了歸納整理。書中提到的作家如馬里奧·略薩（Mario Llosa），相當熟悉譯文語言，可以和譯者合作翻譯自己的作品——這一情況可以說是接近所謂的“自譯”了。在對利貝羅的作品進行詳細分析、探討了葡文和英文版之間的差異之後，安圖尼斯認為，“自譯”現象非常複雜：一方面受新的讀者群的影響，另一方面又和作家自身的創造能力有關。她指出，利貝羅所作的修改，有些是為了迎合英文讀者的期望，同時確保特有的巴西文化符號不至佚失，而“某些修改，則純粹是因為利貝羅自己希望藉此對作品進行修訂。”⁶

使用其他語言進行重寫，並不是甚麼新鮮事。在互聯網還沒出現以前，就有作家利用語言進行實驗，目的是尋找真實的聲音。詩人亞馬莉亞·羅塞莉（Amalia Rosselli）就是一例。羅塞莉的創作曾包括英語、法語、義大利語，她最終選定義大利語，於1963年出版詩集《病房集》（*Serie ospedaliera*）。以下一段引自她於1955～1956年間所作的《三語日誌》（*Diario in tre lingue*），從中我們可以看到，那一段日子裡，三種語言的閱讀經歷並沒能幫助她確定走哪一條語言道路：

dal francese si passa al surrealismo
nell' italiano predomina il concreto, verso greco-latino inconscio, anche stornello
Montale-Proust
italian stornello popolare
greek-latin prose
Joyce, frantumazione
surrealismo (French)
classici
argots
Chinois
strutture lingue straniere

eliot-religious

nous voulons nous rapprocher du contenu

(de ses droigts humides)

“per dir la verita non son contenta di nessuna di queste”

從法語開始，我們脫離了現實

實在的義大利語，無意的指涉，希臘語的、拉丁語的，還有民歌

蒙塔萊—普魯斯特

義大利流行民歌

希臘—拉丁語散文

喬伊斯，碎片

超脫現實（法語）

典籍

俚語

漢語

結構，外來的語言

艾略特—宗教

我們想靠近那些東西

（在它濕潤的手心）

“老實說，這些我都不滿意。”^⑦

羅塞莉把早期的作品看成是選擇創作語言過程中的習作。在她看來，英語適合討論宗教，法語讓她超脫現實（surrealism），義大利語提供“實在節奏”（concrete rhythms）。在一些詩裡，她糅合了數種語言；詩組《十月的伊麗莎白時代人》（*October Elizabethans*）以拼湊式（pastiche）的方式，通篇對伊麗莎白時代英語進行模仿。對羅塞莉來說，在語言間遊走，是尋找自己詩歌聲音、建立詩學身份的方式。

對某些作家，語言轉換可能是為了讓作品接觸更廣的讀者群，米蘭·昆德拉（Milan Kundera）由捷克語轉至法語寫作，便是一例。當然，也可能因為作家希望藉此擺脫給自己帶來痛苦回憶的語言和文化。弗拉基米爾·納博科夫（Vladimir Nabokov）便是著名例子。納氏棄用母語，轉而使用外語創作，乃是受形勢所迫。然而，納氏對翻譯很不以為然，他在《論〈尤金·奧涅金〉的翻譯》（*On translating Eugene Onegin*）一文中，把翻譯比喻為“鸚鵡的怪叫、獼猴的擾攘”，甚至說那是“對逝者的大不敬”^⑧。納氏採取的策略，就是大量插入腳註或所謂的“側文本”（paratexts），以補償語言轉換過程中的損失。依納氏的說法，翻譯就是對逝者不敬，要是作家依然健在，我們就鬥膽翻譯，納氏的反應就更是可想而知了。

並非人人都會因形勢的改變而選擇使用一種在全球範圍內更為強勢的語言進行寫作。從肯尼亞作家恩古吉·瓦·提昂戈（Ngũgĩ wa Thiong'o）的例子可以看到，轉換語言可以是宣示小眾語言地位的一種方式。他棄用英語而改用基庫尤語寫作，從而放棄了英語讀者市場，這本身就是一種政治宣言。提昂戈在一篇自傳性的文字裡解釋說，1960年代在坎帕拉讀大學時，用英語寫作是很自然的事，因為讀的書、研究的作品都是用英語寫的，並且當時對他深有啟發的一批新興非洲和加勒比作家也都是用英語寫作。1977年，他與一個激進的社區劇團開始合作，同時改用基庫尤

語創作。他因積極參與政治活動而被判入獄，出獄後出版了首部用基庫尤語創作的小說。

恩古吉的自述顯示了對翻譯的重視。他說：“回首當年，我其實一直都生活在翻譯之中。”恩古吉的母語為基庫尤語，英語是上學語言，因此，用英語寫作“實質上就是內心的翻譯行為”。^⑨恩古吉稱，用非母語寫作，是內在的翻譯行為，重點是：作家的母語能保留在“譯本”裡的，究竟有多少？放棄英語，對恩古吉來說是一種解放，他不再需要用英語去提醒讀者，書裡的人物說的是非洲語言。重拾母語後，恩古吉如獲新生，幾十年來的身份認同危機也因而化解：

使用英語寫作最傷痛的後果，就是經過內心翻譯以後，基庫尤語的“原文”就這樣消失了。它消失在我的腦海裡，好像沒有存在過。直接使用基庫尤語可以確保原文得到保留。原文不再借助翻譯傳世。^⑩

恩古吉後來嘗試把自己的基庫尤語小說翻譯成英文，但他對效果並不滿意。為了使譯文讀者不忘原文是用非洲語言的作品，他不得不“扭曲”譯文語言，藉以貼近原文的結構和節奏，但結果卻使原本聰明而豐滿的人物形象在英語中變得無知而單薄。其後一部小說的翻譯，他假手於人，避免了內心翻譯帶來的問題；但在2006年，他又翻譯出版了自己的另一部基庫尤語小說《天才烏鴉》（*Wizard of the Crow*）。恩古吉指出，這次他採取了不一樣的策略，在避免源語侵入譯語的同時，促成了兩種語言進行對話：

本以為原文已經完稿，但常常是一邊翻譯，一邊發現原文還有不完善的地方。這時我就會興致大發，對基庫尤語原文數易其稿，然後再翻譯成英語。^⑪

恩古吉的“自述”，顯示了對“自譯”問題的逐漸領悟：“自譯”絕非簡單地把一篇原文翻譯成別的文字；“自譯”牽涉的是語言間的重寫問題，所謂“原文”的概念是流動的，並非一成不變。

休斯敦和提昂戈這樣的作家，究竟算不算“自譯作家”，實在難以簡單定論。但把他們稱為“雙語作家”也有不妥。一個作家轉換語言的原因可以很多，有時轉了就不再回頭，有時在語言、甚至不同的文體類型間遊走。無論如何，我們能不能把他們稱作“自譯作家”，仍需商榷。

泰戈爾（Rabindranath Tagore）的情況也很有趣。他曾把自己的詩歌從孟加拉語譯成英語，從此聲名大振。1913年，葉芝（W. B. Yeats）為他的詩集《吉檀迦利》（*Song Offering*）作序，間接幫助該詩集贏得諾貝爾文學獎。泰戈爾1912年赴英前，有人曾把他的詩譯成英語，但他並不滿意。泰戈爾受的是殖民地教育，英語流利，也跟譯者一同合作修改譯文，但他當時還沒有信心親自翻譯。蘇吉特·穆可吉（Sujit Mukherjee）在《譯而復得》（*Translation as Recovery*）一書中指出，泰氏抵達英倫，旋即著手翻譯自己的作品，不願假手於人，但泰氏的孟加拉語和英語版本存在著巨大差別。穆可吉引用了泰氏1913年3月13日的一封信函，在該信中，泰氏表示希望：

藉英文譯本，承詩中精髓；而達致此端者，必與原文大異其趣。^⑫

“精髓”二字很有份量。“精髓”所指何物，泰戈爾並無解釋，但我們總能隱約想到龐德（Ezra Pound）對翻譯的看法。龐氏在討論佛羅倫斯詩人吉多·卡瓦爾康蒂（Guido Cavalcanti）的一篇文章裡有這樣的說法：“並不是說一個語言能做到的，另一語言就無法完成；這裡說的是：沿同一條路不一定就能同樣便捷地通往同一目標。”^⑬翻譯即重寫，用另一種語言對文本進行重新創作。泰戈爾深諳此道：重寫就意味著“原文”必與“譯文”大異其趣。

穆可吉指出，泰戈爾六卷英文詩集の後三卷根本沒有說明是翻譯版本。他又提到，泰戈爾在晚年的通訊裡承認，他自譯的詩有所欠缺。泰戈爾在給阿米亞·查克拉瓦提（Amiya Chakravarty）

的一封信裡寫道：

牛犢死去，母牛則停止產奶。這時，人們往小牛的皮裡塞上稻草，母牛看到、嗅到這逼真的小牛，乳房裡就會再次充盈著奶水。翻譯就如同這小牛的軀殼——幾可亂真，只是無法讓人奶水充盈。^⑧

對泰氏的自譯，瑪哈絲薇塔·森古普塔（Mahasweta Sengupta）則持批判態度。在〈兩個世界中的泰戈爾〉一文中，森古普塔指出，泰戈爾對英語詩歌的認識受浪漫主義和維多利亞時期美學影響，因而他譯的英文版本相當保守，這跟他在孟加拉語中的創新寫法大相逕庭。森古普塔分析了泰氏選譯的準則，認為他傾向選擇有神秘主義意味和顯示“東方智慧”的作品，恰恰吻合了西方人的“東方印象”。森古普塔認為，泰氏因為迎合了西方對東方神秘主義的興趣，自己作為作家的身份也有所轉變，“此時他所代表的，是西方眼中那迷人的‘他者’”。^⑨泰戈爾在西方備受推崇，歷時三十年餘載，但後來卻突然星光黯淡。森古普塔分析了其中因由：當時，神秘主義風潮已過，而隨著二戰結束，西方的審美意識形態也經歷了重大改變，泰氏的英語詩歌也因此魅力不再。不過，在孟加拉文學或泛印度文學裡，他的地位依然舉足輕重，依然是那個銳意創新、正色敢言的泰戈爾。泰氏的“自譯”，在森古普塔看來，大抵算得上是“自欺”的一種方式。

威廉·拉迪切（William Radice）在1985年為企鵝出版社選譯了泰戈爾部分詩歌。他對泰氏的自譯，別有看法。2006年，他在聯邦俱樂部（Commonwealth Club）演講時提到，翻譯泰氏，始於覺得泰氏自譯本對其孟加拉語原文有失公允。拉迪切甚至說，泰氏的英文詩雖很讓他反感，卻無阻他自學孟加拉語。但拉迪切認為，1980年代以降，出版了大量有學術價值的泰氏作品集及評註，湧現了一批新譯本，而對泰氏的英語詩歌也有了新的美學觀照。在這樣的背景下，關於泰氏對世界文學的貢獻，學界已有新的評價，而對泰氏自譯的看法，也有所改變。那泰氏何以在1913年聲名鵲起？拉迪切認為，在當時的人眼中，泰氏宛然就是他們所追尋的“完美印度”的化身：

隨著《吉檀迦利》的成功，很多英國讀者對王爾德式的冷嘲熱諷已心生厭倦，對吉卜林（Rudyard Kipling）的帝國雄風開始感到窘迫，而對早期現代派的新潮寫法也是莫名其妙。他們需要別樣的作家。從諾貝爾獎委員會的決定，以至其後各國紛紛轉譯《吉檀迦利》的情況，我們可以看到，各國讀者在一戰帶來的恐懼與幻滅之下，似乎更傾心於雅緻真誠、靈思流轉的新式文字。^⑩

拉迪切的假設令人信服，他認為，泰戈爾成功創造了一種如聖經般的散文詩，不屬任何特定詩體，因而可以相當容易地翻譯成其他文字。從以下《吉檀迦利》的幾行詩我們可以看到，泰戈爾的英語詩雖然用字古舊，文字略顯矯揉，但整體相當曉暢。他的句子簡單，結構清晰，有豐腴的意象，主題普世，講的是歌者搜索枯腸，尋找詞語贊美上帝創造萬物：

I know not how thou singest, my master! I ever listen in silent amazement.

The light of thy music illumines the world. The life breath of thy music runs from sky to sky. The holy stream of thy music breaks through all stony obstacles and rushes in.

My heart begs to join in thy song, but vainly struggles for a voice. I would speak, but speech breaks not into song, and I cry out baffled. Ah, thou hast made my heart captive in the endless meshes of thy music, my master!

我不知道你怎樣地唱，我的主人！我總在驚奇地靜聽。

你的音樂的光輝照亮了世界。你的音樂的氣息透徹諸天。

你的音樂的聖泉沖過一切阻擋的岩石，向前奔湧。

我的心渴望和你合唱，而掙扎不出一點聲音。我想說話，但是言語不成歌曲，我叫不出來。呵，你使我的心變成了你的音樂的漫天大網中的俘虜，我的主人！（冰心譯）

拉迪切認為，泰氏的英譯應算作其作品的一部分，雖然並非以孟加拉語創作，但“一如他的孟語作品，同出於泰氏筆下，自當永世流傳”。《吉檀迦利》震懾了葉芝的心，也因容易翻譯而借助英語版本俘虜了世界。我們與其因為那不合現代主義大潮的古舊詩體而對他的英語翻譯嗤之以鼻，認為那是貶低了他的藝術，倒不如將之看作語言間的一次實驗，實驗的結果既回饋了泰氏的孟語作品，也幫助他登上了世界文學舞臺。

自譯作家最常為人道者，當數英法兩語雙管齊下的愛爾蘭人薩繆爾·貝克特（Samuel Beckett）。他的劇作《等待戈多》（*Waiting for Godot*）先有法語版，後有英文版；小說《莫菲》（*Murphy*）則先有英文版，後有法文版。雖然貝克特的詩歌作品遠沒有其戲劇、小說有名，但1961年出版《貝克特英文詩歌集》提供了有趣的例子，展示了貝氏在兩種語言間的擺動，同時讓我們對“重寫”的問題作出思考。該詩集的大部分作品自然是英語詩，但第四部分（題為“詩四首”）的四首，左右對頁分別是法文和英文版本，出色地展現了（自我）翻譯過程中無可避免的修葺及其複雜性。這裡所牽涉的不是簡單的結構重組。英文版與法文版有很大差別，在句法和詞彙方面均無明顯限制。

以第一首《第厄普》（Dieppe）為例。頭兩行的翻譯相當直接，照顧到了英語形容詞的位置規律，於是“encore le dernier reflux / le galet mort”變成了“again the last ebb / the dead shingle”（“最後一次退潮 / 死去的卵石”）。但此後，兩個版本便有所不同：“le demi-tour puis les pas”（“回頭然後步向”）變成“the turning then the steps”（“轉而步向”），“回頭”的意象有所改變；而“vers les vieilles lumieres”（“那舊時的燈火”）則變成了“towards the lighted town”（“那小鎮的燈火”），沒有了“舊時”的燈火，只有“小鎮”與空盪盪的海灘和退去的潮汐成為對照。因為這些改動，英文版本平添了一分希望。敘述者向死亡作別，轉而（並非“回頭”）走向那預示著生命、燈火透明的小鎮。法文版則全詩瀰漫著憂鬱的感覺。

第四首也有類似改動。兩個版本的首兩句差別不大：“je voudrais que mon amour meure / qu'il pleuve sure le cimetiere”譯作“I would like my love to die / and the rain to be falling on the graveyard”（“願愛人死去 / 雨下在墓地”）。第三句也相差無幾，唯遣字（register）有別，英文版更口語化：“et les ruelles ou je vais”譯成“and on me walking the streets”（“飄至走在街上的我”）。最後一句則全改了，法文版“pleurant celle qui crut m'aimer”（“為那個以為愛著我的女人哭泣”）在英文版裡變成了“mourning the first and last to love me”（“悼念著第一個和最後一個愛我的人”），意思就徹底改變了。⁹總的來說，儘管英文版有相當明顯的“翻譯”成份（兩個版本從語義、句法、詞義方面都有契合之處），其中的差別卻足以引發不一樣的解釋。

翁貝托·艾可（Umberto Eco）近年醉心翻譯研究，探索了文本跨越語言文化邊界時複雜的符號意義生產過程（semiotic process）。他坦言，自己有時會以共譯者（co-translator）的身份，與他人一道翻譯自己的小說。有時，為了使文本適應新的“話語世界”（universe of discourse），修改是無可避免的，而此時，他作為共譯者的身份就顯得尤為突出。在《譯與被譯》（*Translating*

and Being Translated) 一文中，他說自己迫於無奈要用到“重寫”這一概念：

堅持忠實於原文，有時會帶來無法挽回的損失。要達到文本應有的效果，“重寫”就在所難免。^⑩

那麼，“自譯”與“重寫”的界線究竟何在？勒菲弗爾認為這樣的界線是不存在的，因為所有的翻譯都或多或少地牽涉到重寫。本文所討論的自譯作家，都有效地對自己的作品進行了重寫：有的與所謂的“原文”建立了辯證的對話，有的則承認自己在重寫的同時創造了新的“原文”，而個人的身份也因而有所改變。兩個文本之間總存在著某種關係，但貝克特的情況無疑是創造性重寫，是作家為了新的讀者而進行的重新創作。

邁克爾·利法特爾（Michael Riffaterre）說得乾脆利落：“‘意義’的單位是詞或句，‘表意’（significance）的單位是文本”。^⑪我們比對“原文”和“譯文”的時候，往往只著眼個別的“意義”單位，無論是遺漏、增補、曲解或是疏忽，均悉數指出。但倘若我們把文本視作“表意”單位，翻譯即重寫的概念就不難接受了。以博爾赫斯的觀點，翻譯也好，重寫也罷，都只是同一文本的不同草稿——我們倘若接受這一看法，就可直接對作家的作品進行通盤的考慮，而無需理會“自譯”的概念。

① Susan Bassnett & André Lefevere, eds., *Translation, History and Culture*, London: Pinter, 1990, p. 12.

② André Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London: Routledge, 1992, p. 1.

③ Bella Brodzki, *Can These Bones Live?* Stanford: Stanford University Press, 2007, p. 2.

④ Huston, 個人通訊, 2001.

⑤ 轉引自 Efrain Kristal, *Invisible Work: Borges and Translation*, Nashville: Vanderbilt University Press, 2002, p. 135.

⑥ Gonsalves Antunes & Maria Alice, *O respeito pelo original, Joao Ubaldo Ribeiro e a autotraducao San Paolo*, Annablume, 2009, p. 253.

⑦ Amalia Rosselli, *Primi scritti 1952-1963*, Milan: Guanda, 1980, p. 76.

⑧ Vladimir Nabokov, transl, *Aleksandr Pushkin, Eugene Onegin*, Princeton: Princeton University Press, 1991, p. 1.

⑨⑩⑪ Ngūgĩ wa Thiong'o, Translated by the author, My life in between languages, *Translation Studies*, Vol. 2, no. 1, 2009, pp.17-21.

⑫⑬ Sujit Mukherjee, *Translation as Recovery*, Delhi: Pencraft International, 2004, pp. 119-120.

⑬轉引自 Weissbort and Eysteinnsson eds. 2006:276

⑭ Mahasweta Sengupta, Rabindranath Tagore in Two Worlds, in Susan Bassnett & André Lefevere, eds. *Translation, History and Culture*, pp. 56-63.

⑮ William Radice, *Tagore the World Over: English as the Vehicle*, 2006, [http://www.williamradice.com/Recent Events/Tagore](http://www.williamradice.com/Recent%20Events/Tagore)

⑯ Samuel Becket, *Poems in English*. New York: Grove Press.

⑰ Umberto Eco, trans. Alastair McEwen, *Experiences in Translation*, Toronto: University of Toronto Press, 2001, p. 57.

⑱ Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington and London: Indiana University Press, 1978, p. 6.

作者簡介：Susan Bassnett，英國華威大學（University of Warwick）教授，英國皇家文學院院士。

譯者簡介：列鍵曦，澳門理工學院語言暨翻譯高等學校副教授，博士。

[責任編輯 陳志雄]