

第五章 翻譯原則與策略運用

5.0 嚴復「信達雅」理論作為翻譯原則

這裡歸納的翻譯策略係根據筆者近九萬字譯文的翻譯實踐，算是以文字將此次實踐經驗深化。以下的策略討論便是因應希望呈現的譯文面貌而來，援引嚴復先生（1853-1921）於百年《天演論》譯例言（1898年）提出的「信、達、雅」作為討論架構，一來此原則簡潔有力、清楚扼要，二來它不僅深刻，在翻譯實踐及品評上仍相當具參考價值。黃文範認為嚴復的原則在這一百年來通過實踐的考驗，雖然引起眾多討論，但未來的數百年將繼續巍然屹立。¹總之，「信達雅」成為百年來諸多學者討論批評的基礎，有的批評、有的推崇、有的重新詮釋推而廣之，豐富該原則的內涵，使之與時俱進。²在此筆者僅選擇公認最接近嚴復本意的定義，並參考羅青老師於「信、達、雅」新詮³一文，從語言學的觀點看「信、達、雅」，將此標準加以釐清，配合本書翻譯之需要，轉換為綱要式的策略指南。

「信」與「達」的標準，較無爭議，前者代表忠實於原著，後者指譯筆通達。

¹ 黃文範，信達雅一百年，載於《翻譯學研究集刊》第二輯，台北：中華民國翻譯學學會，1997，頁91-110。

² 如欲細究各家說法可參考沈蘇儒，《論信達雅：嚴復翻譯理論研究》，台北：台灣商務印書館，2000。此書除研究「信達雅」原點（頁10-54），另載有《天演論 譯例言》的完整現代漢語譯文（採用一部份中國對外翻譯出版公司1983年出版的《翻譯理論與翻譯技巧論集》中該譯例言之翻譯），還收編歷來關於嚴復信達雅翻譯理論的討論、評價及新說，總結嚴復理論之繼承和發展。

³ 羅青，「信、達、雅」新詮，載於陳鵬翔 張靜二合編《從影響研究到中國文學》，台北：書林，1991，頁215-241。該篇論文詳盡整理中國近代翻譯理論，並詳述嚴復「信、達、雅」要旨，尤其是替「雅」字正本清源。羅並以語言學的原則檢驗嚴復的「信、達、雅」翻譯三要件，認為「語構學」相當於「信」的範疇，「語意學」相當於「達」的範疇，「語用學」相當於「雅」的層次。

「雅」的爭議較多，許多人將「雅」字和「美化」作直接連結，但是原文內容其實並不是譯者可以加以美化的，這便違反「信」的原則了，錢鍾書便不贊成把「雅」字理解為脫離原文的「潤色加藻」，而是按照原文的意旨和風格以譯。⁴羅青老師也引用《新書 道術篇》對「雅」字的解釋，說明「雅」應該是「恰如其分地表達原文的意思及語氣，進而得原文的精神。」⁵由以上討論，我們得到一個結論：**譯文應該在內容上忠於原文，形式上符合譯入語 (target language, 此處為漢語) 語法，依語境得體地表達原文的義旨與風格，而且這三個原則的關係並非依序漸進，先信再雅再達，而是並重相關的，而且在整個翻譯過程中，從了意到寫文到修訂每一個環節無非是此三原則的貫穿應用。**但值得說明的是，當初嚴復以文言文的字彙文法翻譯赫胥黎 (T.H. Huxley) 1893 年名著《天演論》(*Evolution and Ethics*), 有其時代背景之需要，還有嚴復個人獨特的見解及目的，他以文言文翻譯現代英文，在形式上的確需要大幅度調整以求通達，因為語言與文化的異質性極高。時至今日，中西文化及各種學術交流頻繁，現代漢語也在各種交流下，語法字彙逐漸發展完備，翻譯現代英文時，形式的忠實在某種程度上來講也不是完全不可能，例如製作本書的出版社編輯便強調此以學術研究為主旨的文字，宜貼字面翻譯，但是筆者著手翻譯後，發現形式的忠實在某些時候與意義的忠實有所衝突，因此認為如能做到形式與內容兼顧，為之，如不能者，則以漢語優勢語法表達。

⁴ 陳福康，《中國譯學理論》，上海：上海外語教育出版社，1996，頁 419-425。

⁵ 同註 3，頁 232。

5.1 信：正確的語義內容 (semantic accuracy)

嚴復說：「求其信，已大難矣！」⁶，誠然，單要達到意義的忠實就不是件簡單的任務，但是這項要求是必要的，因為意義是翻譯關注的中心，正確轉換意義與否也成為翻譯任務成敗的判斷指標之一，出版社也希望譯者能以原作意義為第一優先，不可誤譯、漏譯、刪節，讓原文訊息縮水。不過很多時候意義轉換並不是一對一那樣單純，也不是從字典裡查出一個字義就可以直接套用，因為意義不僅游移不定，在層次上也有隱晦的模糊地帶，前者容易使人望文生義，產生誤譯；後者讓人對焦不準，過度衍繹或「言不及義」。以下分別從字義和句義討論：

(一) 字義

意義忠實首先要從字詞著手，除了專有名詞⁷、慣用詞組、搭配用法、極容易產生詞義混淆 (lexical ambiguity) 的同音異義字 (homonym)⁸ 等等，還得應付每一普通字詞的內涵 (connotation) 與外延意義 (denotation) 到底為何，甚至如有餘力，應當更上一層研究能指 (signifier) 和所指 (signified) 之間的對應關係，所以譯者除語言能力，也要有相當的耐心跟文字「糾纏」，這時譯者最需要

(1) 分析字詞本身的構造，從語素判斷意義，也包括具有文法功用的語素 (grammatical morpheme)⁹，因為這種形式規則也具有意義。(2) 判斷語境，也就

⁶ 同註 2，頁 30。

⁷ 關於專有名詞的部分詳見第六章藝術專業術語的中譯。

⁸ Victoria Fromkin and Robert Rodman, *An Introduction to Language*. 5th ed. (Orlando: Harcourt Brace College Publishers, 1993), 128-130.

⁹ 同註 8，頁 59-63。

是藉由語用的機制把游移不定的意義固定下來。本書需要推敲詞義之處不勝枚舉，在此僅以數例說明：

例 1：As for the second part of the lectures' title, that connects with a **curious** thesis I have been urging for a number of years concerning the end of art. (p. xiii)

“**curious**” 這裡的意思跟「奇怪」、「古怪」、「怪異」較相近，但此三字在中文具貶意，不太適合用在此處，或許可取較中性的「奇特」或「特殊」。故整句譯為：「至於講座主題的第二個部分『歷史藩籬』，與我數年來一直不斷強調的藝術終結**特殊**論點有關。」

例 2：In 1913, and even earlier, at Stieglitz's gallery, artists like Picasso and Matisse were but **marginal** presences, too wild in a way to constitute a serious threat to art as Henri, his followers, and his enemies understood it. But in Hopper's era, abstract expressionism was hardly **marginal**. (p. 118)

看似簡單的“**marginal**”的主要意思為「邊緣」、「邊界」、「非中心的」等等，在此如直接套用這些詞也不甚自然，第一個出現的 **marginal** 意思應該是畢卡索、馬蒂斯等人未成名前，在畫廊裡展出件數不多，重要性也不高，筆者認為譯為「陪襯」可以同時涵蓋兩種意思，第二個 **marginal** 較抽象，而是指射在藝壇的地位或影響力，牽涉到權力問題，因此可以用「弱勢」一詞。故整句譯為：「在 1913 年，甚至在那之前，在史帝格里茲藝廊裡，畢卡索、馬蒂斯一類畫家的作品通常只是陪襯，而且其畫風太過狂放，根本還無法對藝術構成威脅，不論是亨理或其支持者，甚至是跟亨理對立的陣營都認為如此。不過在霍柏的年代，抽象表現主

義絕對不是弱勢。」

例 3：This is the **style matrix**, as I called it when, in 1964, I introduced it in perhaps my most influential text, “The Art World.” (p. 157)

“**style matrix**” 是丹托早期推崇的一種評論體系，以風格屬性特質為判斷標準所製成的評量表格式。 “**style**” 可譯為「畫風」或「風格」，但前者含限制條件，只適用畫家，文中也提到建築家，故取「風格」。“**matrix**” 一詞在不同的領域裡譯法都不同，可以是「母體」、「基質」【生物】；也可以是字模【印刷】；母岩【礦】；「矩陣」【數理】等等，而且單從這個句子也無法判斷正確譯法，需根據接下來幾頁的說明，一直到 163 頁作者以實際圖形說明該詞，因此確定譯為「風格矩陣」。

例 4：Along the way my text is concerned with the end of modernism, and it seeks to assuage **sensibilities** which had finally adjusted to the **indignities** modernism **visited on** the traditional aesthetic postures toward art, and to show something of what it means to take pleasure in post-historical reality. (p. xiv)

這個句子較為複雜，呈現黑體的三個字 “**sensibility**” 「敏感」、「**indignity**」 「侮辱」、「**visit on**」 「強加」、「加害」在這裡都不能套用一個簡單的譯法，尤其 “**visit on**”，容易看錯，如漏看了 “**on**” 就可能誤譯了，這句話如果直譯的話可能是「行文中不斷探討現代主義的結束，並試圖緩解為了調適現代主義強加於傳統美學觀點時造成的創傷而產生的**敏感情緒**，最後點出何謂在後歷史現實裡自得其樂。」

我想，即使每個字都譯出來了，但這樣的譯法並不算好，一來句子太長，非中文常態，二來「**敏感情緒**」一詞對應到中文的時候概念太過空泛，而且到底是誰的

敏感情緒也不清楚。因此可以再讓語句更簡潔，意義更清楚，故調整為「行文中不斷探討現代主義的結束，並試圖緩解傳統美學被迫接受現代主義觀點時所造成的創傷，最後點出何謂在後歷史現實裡自得其樂。」這樣句法更符合中文的語言邏輯，而且「被迫接受」本身就有負面涵義，符合原意，此例也可以看出，並不是每個出現在原文的詞都會一一顯現在譯文裡，而是隱含在譯文的整個句義裡。

以上舉的例子都是分析字義後，找出最接近或最能和語境搭配的譯法，因此通常會跟著語境的不同而有不同譯法，但是書中也有一些詞在不同段落裡重複出現，而且很明顯是作者的刻意安排，像這種情形，最好能使用同一個譯法。例如：本書常出現丹托引用黑格爾之詞「the pale of history」(也是本書的副標題)，pale 一字當名詞內涵意義(此處與蒼白無關)是「籬笆」、「柵欄」引申為「界限」、「範圍」，這是種隱喻的手法，如果直接講明意思，有失去原味之虞，後來和雅琪討論過統一譯為「藩籬」。另一例是一個德文片語「vergangene Zukunft」(past futures) vergangene 意為「過去的」、「完成的」，Zukunft 是「未來」，這兩個詞放在一起又是過去又是未來有些矛盾，其實是作者稍稍玩個文字遊戲，第七章的標題就是 Pop Art and Past Futures，另外該章又先後出現了三次，剛開始我譯為「完成式的未來」，但是看完全章後覺得改譯為「過去式的未來」更好，因為作者在這章裡試圖回到 1960 年代，觀察當時的人如何看未來，探討他們對未來的預測又如何影響他們當時的舉動，因此「過去式的未來」的意思較為貼近，這裡作者玩文字遊戲的用意並不是用字謎混淆讀者，「完成式的未來」的確會造成意義上的混淆，

而且意思較偏向「已經發生過的未來」。同樣地，本章三個不同的段落裡出現 *vergangene Zukunft* 時，一致採用「過去式的未來」這種譯法。

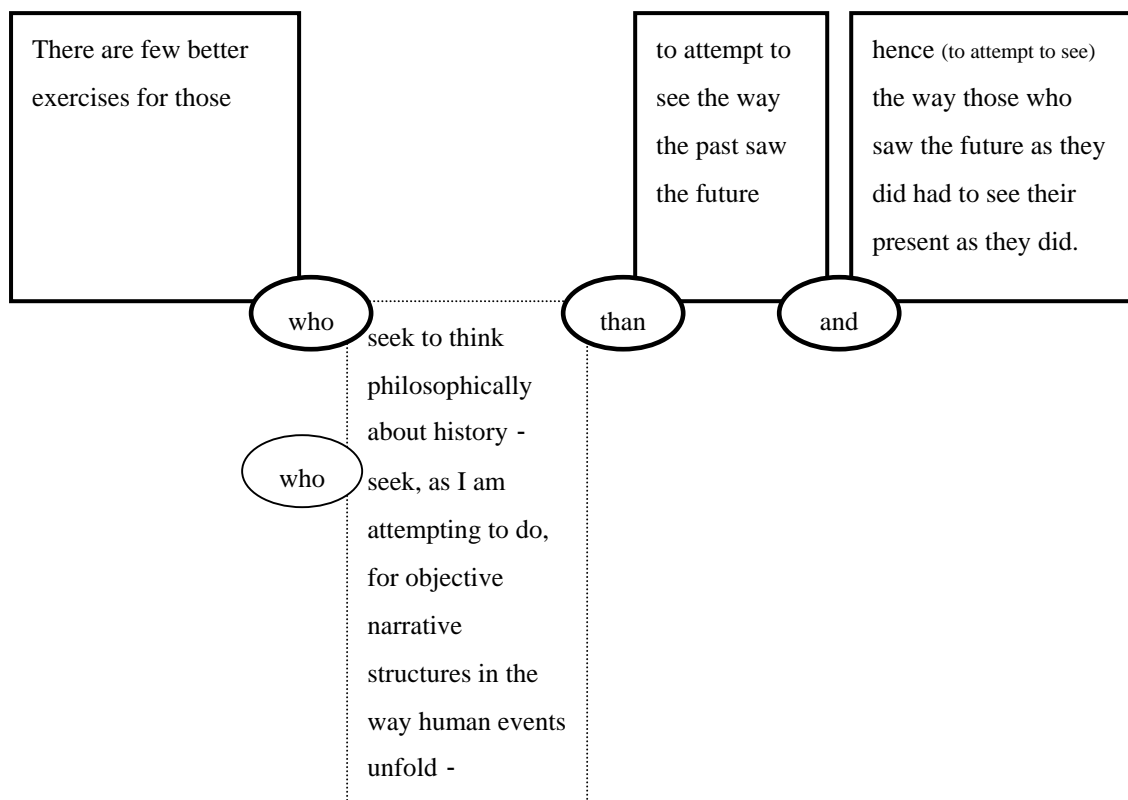
(二) 句義

再來是句義，由於英語重形合 (*hypotaxis*)，以形式、形態方式組合句法，因此文法標記對句法結構有提示作用，句法結構對語義亦是如此，再加上語用的機制，譯者可以準確析出句子的意義。¹⁰如之前在第四章微觀語境分析時所討論的，丹托的語言特色之一是複合句的使用頻率極高，一個句子裡可能同時出現插入句（片語）、關係子句、從屬子句，解決這種因句型造成的障礙 (*syntactical difficulty*) 別無他法，只能訓練自己正確分析繁複的語法，進而掌握意義。而在翻譯過程中，譯者也不時要反覆解讀一個長句，抓住句中所有語意單位之外，還需掌握何者為輕，何者為重。所以在過程中句義的分析很重要，以下舉一例說明，斜體部分表示形合結構標記：

There are few better exercises for those who seek to think philosophically about history—who seek, as I am attempting to do, for objective narrative structures in the way human events unfold—than to attempt to see the way the past saw the future, and hence the way those who saw the future as they did had to see their present as they did. (pp. 101)

¹⁰ 劉宓慶《翻譯與語言哲學》，台北：書林，2000，頁 176-201。劉說明所謂「形合」指一切依藉形式和形態手段完成句法組合的方式，包括語彙詞類標記、詞組標記、語法範疇標記（主語、謂語、賓語等）標記、分句與分句之間的句法層級標記、句型標記（如從句）、句式標記（如疑問句）等等；語序也是一種廣義的形式標記。（頁 200）

如果我們將這個句子的語法稍微還原，並以圖表示其主謂層次結構，應該會是：



從上圖中，我們可以清楚地看出這個句子可拆為四個主要的語意段落，藉由形容詞子句與對等連結等形態手段將四個單位連結，也使得四個段落產生主次之分，通常關係子句裡提供的資訊比較不會是強調重點。總之，原文提供的句法結構提示，都是譯者分析語義的憑藉，甚至我們可以說，這種分析是了解語意的關鍵步驟。譯者可以利用這種句法的結構分析，更加精確地掌握句義，因此上述例句整句可以譯為：「對於那些跟我一樣，想從哲學角度切入歷史，尋找一種客觀敘述用以紀錄人類事件發展的人來說，最佳的練習莫過於嘗試了解前人如何看待他們的未來，從而了解前人對未來的看法如何影響他們對現在的看法。」

5.2 達：自然的語法表達 (syntactic idiomaticness):

嚴復注重「達」，他說：「顧信矣，不過，雖譯，猶不譯也，則達尚焉。」¹¹譯文如果被原文措字句法綁死，那麼譯文充其量也只是看起來像中文，然實非中文，這牽涉到先前提過的語言邏輯問題，譯文只有進入達的範圍，才不至於淪為「愚忠」。再者英文與中文表達本來就存在基本差異，英文重形合，以主詞動詞 Subject/Verb (SV) 構成的句子為基礎，線性延伸，語意或文法單位之間以嚴謹的形式規範連接，形式具有意義。漢語重意合 (parataxical linkage)¹²較缺乏形態變化，由話題主語加上補語或述題形成 Topic/Comment (T/C) 句式，詞類和句子成分之間沒有嚴格的對應關係，而以詞序決定句子內部詞與詞之間的語法關係。¹³在轉換過程中，須仔細分析原句主謂關係，再以中文語法表達，試羅列以下六點說明：

(一) 調整句際關係，符合漢語句法

由以上討論可知，英文的句子概念和中文不同，一個英文句子不等於中文句子，前者基於文法規範，後者基於話題段落或是較大的語氣停頓，因此翻譯時需作語際的調整，如果原本前後的兩個句子在意思上密切相關，往往可以將原文的句子變成分句，再判斷是否使用一些關聯詞語來連接分句構成中文的複句 (包含兩個以上的分句)。

¹¹ 同註 2，頁 30。

¹² 同註 10，頁 177。

¹³ 關於漢語語法詳見劉蘭英 孫全洲主編，《語法與修辭》，台北：新學識文教出版中心，1997。以及文鶴出版社代理進口《漢語語法》：Li, Charles N. and Sandra A. Thompson, *Mandarin Chinese: A Functional Reference Grammar* (Berkeley: University of California Press, 1981)。

例 1 :

The book is devoted to the philosophy of art history, the structure of narratives, the end of art, and the principles of art criticism. It undertakes to ask how art like that of David Reed became historically possible and how such art is critically thinkable. (pp. xiv)

其實這兩個句子關係密切，在譯文中可以合併為一個複句，再用逗號表示兩個分句之間較小的語氣停頓，又第二個分句主語跟第一個分句相同故省略，整句譯文如下：

本書旨在探討藝術史哲學、敘述結構、藝術終結以及藝術評論的原則，試問諸如瑞德這樣的藝術作品在歷史上何以可能，而這類藝術的評論又何以可行。(序)

例 2 :

To solve the philosophical problem of the relation of art and reality, critics had to begin analyzing art of a kind so like reality that the differences had to survive the test of perceptual indiscernibility. They had to answer a question like mine: “What distinguishes Warhol’s Brillo Box from the Brillo boxes in which Brillo comes?” (pp. 113)

為了釐清藝術和現實關係的哲學問題，藝評家必須開始分析與現實差異無幾的藝術作品，其相似程度已經超越感官所能辨識，和我一樣，他們和我一樣，也需回答這麼一個問題：「沃荷的《布瑞洛箱》和真正裝著布瑞洛牌洗衣粉的箱子有何不同？」(第六章)

這裡也一樣，原文這兩個句子在意思上有直接關聯，因此也在譯文中合併為一個複句，第二個分句主語「他們和我一樣」是一個聯合詞組，「他們」指的就是藝評家。

(二) 長句化短，使句意顯豁

延續著中英文句法不同的觀念而來，英文句子運用連接詞、關係代名詞可加入從屬子句和形容詞子句，如果再加上插入句、分詞子句等結構，一個句子可以長達數十字，丹托正是這種長句的愛用者。但是轉換成中文的時候，譯者需適時斷句，視情況增添或重複必要的名詞或代名詞，提高譯文可讀性，幫讀者減壓。

例如：

There will be a lot missing from it by criteria appropriate to the concept of art that has prevailed for some centuries. But then there may be a lot missing from work enfranchised by that older concept which *We Got It!* has got by criteria suited to the concept of art that work like it enables us better to understand. (pp. 187)

如果以盛行數個世紀的主流藝術標準看這件作品，在解讀上必有相當程度的偏頗遺漏，然而藉由《就是這個味！》(*We Got It!*)一類作品所帶出的藝術標準，來理解前述固有藝術概念範疇內的作品，同樣地也難獲得全面的解釋與欣賞。(第十章)

灰體部分表示後置形容詞片語和形容詞子句，不僅增加了句子字數，也使得整個段落看起來像字謎一樣，以中文語法表達的話，須把長句斷開，但又不能讓意義岔開，因此翻譯時可將具有修飾性質的子句轉變成形容詞，放在所要形容的名詞之前，如「盛行數個世紀的」。如果句型太長則應斷句，例如後面這句「藉由《就是這個味！》(*We Got It!*)一類作品所帶出的藝術標準，來理解前述固有藝術概念範疇內的作品」。

(三) 調動詞序，表現邏輯關係

字詞在句子中的排列順序影響句子重心，英文句子的重心放在主句，漢語句子裡則缺乏這種形態的變化，詞和詞之間的語法關係，往往靠詞序來表示，例如「他記得我」和「我記得他」兩句，由於詞序的不同，詞語之間的語法關係和表達意思就完全不同。很多時候還需依靠邏輯關係推斷語意，因此我們必須掌握原句強調之處，在譯文中也突顯這種強調。例如：It was **pop** above all which set the new course for the visual arts. (pp. 104) 譯為「普普藝術是奠定視覺藝術新發展趨勢的運動」反而不如「奠定視覺藝術新發展趨勢的正是普普藝術」更能強調出重點。尤其遇到長句的時候，須先確定原句的主從關係，才能將全句準確地轉換，此時調動詞序也就成為必要策略了，底線下方(數字)表示譯文的翻譯順序，(黑體數字)表示強調的重點。

例 1：

It is possible to place alongside Clement Greenberg's lamentation that
(3) (1)
nothing had happened in art in the last thirty years—that never in its history
(2)
had art moved so slowly—a deeply alternative interpretation. (pp. 135)
(4)

葛林伯格悲嘆近三十年藝壇一片死寂，藝術進程腳步如此緩慢實乃前所未見，其實我們可以用另一種完全不同的角度詮釋此現象。(第八章)

主句是加了底線的 It is possible to place alongside Clement Greenberg's lamentation a deeply alternative interpretation，中間加進兩個 that 子句，形容 lamentation，轉

換成中文的時候，我們把葛林伯格感傷一事放到前面，再提出另一種不同於此的詮釋，於是也把重心移到後面這一句「其實我們可以用另一種完全不同的角度詮釋此現象」。

例 2：

The only figure in the history of aesthetics I found to have grasped the
(1)
complexities of the concept of art—and who had almost an a priori
(2)
explanation of the heterogeneity of the class of artworks, since unlike most
philosophers he had a historical rather than an externalist view of the
(5) (4)
subject—was Hegel. (pp. 194)
(3)

我認為美學史上唯一能掌握藝術概念的複雜性，並對藝術品的異質性提出先驗的解釋者，大抵就屬黑格爾，他與大部分哲學家不同，黑氏摒棄永恆不變的觀點，而從歷史觀點詮釋藝術。（第十一章）

原文主句是 The only figure...was Hegel，重心在 Hegel 一字，這個主句裡安插了形容詞子句和 since 連接的從屬子句，該子句的重心在 a historical (view of the subject)，因此轉換成中文之後，為符合中文的詞序安排，並如實地呈現原句強調之處，故改為兩個句子構成的複句。

（四） 化顯性被動為隱性被動或主動

原文行文常以名詞當主詞，所以 be 動詞+過去分詞形成的被動式不少，這種顯性被動式到了中文，就是以「被」，「讓」，「給」，「遭」等介詞加及物動詞，構

成中文的被動句，不過多半有負面涵義，所以形式對應，但意義不盡然對等。如要符合中文語法的話，可以將顯性被動化為隱性被動或主動，例如：The philosophical problem must be examined.不直接譯成「這個哲學問題必須被研究一下」而譯為「(我們要)對這個哲學問題加以研究」。不過這只是原則性的策略，並非百分之百，不見得遇到每個句子都需死守這種譯法。

例 1：

The term pop was invented by Lawrence Alloway, my immediate predecessor as art critic for The Nation, and though I feel it captures only certain surfaces of the movement, it was not a bad designation in terms of its irreverence. (pp.128)

普普一詞乃為歐羅威所創，他在我之前也替《國家》雜誌寫過藝評，雖說「普普」只抓住該運動的幾個表面特色，不過以其反動精神來看，這倒是不錯的定名。(第七章)

例 2：

But the power of Greenberg's vision is nowhere better testified to than through the radical critiques of painting itself which began to develop in the 1980s. (pp. 137)

最能說明葛氏觀點影響力的，莫過於始於 1980 年代對繪畫本身提出的激進評論。(第八章)

(五) 消化代名詞，增添必要的名詞

譯者必須盡量消化原文中的文法單位 (grammatical units)，尤其是人稱代名詞，在原文一個小段落裡，如「it」或「he」等代名詞可重複三四次以上，如果跟著原文譯出三四次的「它」或「他」，在原段落裡，指涉相當清楚，但中文無

法如此，一來不合中文語法，二來不體貼讀者，如果是同一話題單位，其實可以省略不提，或者如果相隔一段距離，最好再提一次原來的名詞：

例如：

In the summer of 1992, **Greenberg** spoke for a small group in New York. **He** claimed that perhaps never in history had art “moved so slowly.” Nothing, **he** insisted, had happened in the past thirty years. For thirty years there had been nothing but pop. **He** found this incredible, **and he** was extremely pessimistic when someone in the audience asked what **he** foresaw. “Decadence!” **he** answered, I think in anguish. (pp. 105)

1992 年夏，葛林伯格在紐約舉辦一場小型演講，宣稱藝術進程從古至今從未如此「遲緩」，強調近三十年來一片空白，毫無發展，有的只是普普藝術。葛林伯格覺得難以置信，當某位聽眾請他對未來發表看法時，他非常悲觀，回答了：「頹廢吧！」，我在想，他的心情是沉痛的。

原文中有六個 he 表示第一次出現的 Greenberg，譯文中的第一個句子，話題主語一樣，省略兩個「他」，第二個句子一開始再提一次原來名詞「葛林伯格」，接著再使用代名詞「他」。

（六） 處理插入句

如前所述，插入句在本書中出現頻繁，以逗點或前後兩個破折號（dash）隔開，轉成中文敘述時，確有其加工之必要，因為中文的行文裡很少使用夾註號，中文常以括弧（ ）或夾註號 來表示在上下兩個符號之間的是說明或注釋部分，這點和英文的插入句雖然有些類似，但是一來中文不常用這種補充說明的方法行文，因為中文句子裡補語的部分自然有這種描述說明的功能，筆者認

為夾註號的使用不宜過多，因此很多時候原文的插入句還是得經過處理：

例 1：

In my sense, once art itself raised the true form of the philosophical question—that is, the question of the difference between artworks and real things—history was over. (pp. 113)

我認為，一旦藝術面對最根本的哲學問題，開始思考藝術與實物之別，那麼歷史便結束了。（第六章）

例 2：

My aim in any case is best served by going directly to what it seems to me Reed's use of the apparatus of the film loop, the mechanism of pictorial dubbing, and the monitor—not to mention the bed, the robe, even the picture seen as part of a bedroom installation—exemplifies in terms of contemporary artistic practice. (pp. xii)

瑞德使用重複播放的影片、配音的技法、還有螢幕，當然也包括床、浴袍、還有看似臥室擺設的畫作，在我看來，都為當代藝術創作做了最好的示範。（序）

以上譯文都把插入句納入敘述補語，不過這種處理方式出版社編輯卻不甚滿意，認為譯者為求「達雅」，打消了「信」，回稿中將譯文改為：「瑞德對循環影片裝置、繪畫混置技法，還有螢幕 當然也包括床、浴袍、甚至看似臥室擺設一部分的畫作 的運用，在我看來，正是對當代藝術創作的示範。」由此也可看出，譯者和委託人（出版社或編輯）之間存在翻譯原則的認知差距。夾註號當然可以使用，但是應該視情況使用，這裡補充說明的插入句過長，以至於將一個完整的語意單位拆斷，其實大可不必如此死守形式的忠實。

5.3 雅：譯文的適體適境 (contextual fitness)

「雅」意為符合原作意旨與風格的翻譯，「恰如其分」的譯法脫離不了語言的使用。如果在「信」的範圍內，文章脈絡可以解決意義的歧義性，那麼在「雅」的範圍裡，脈絡的層次又得再提高到更大的脈絡裡，包括作者（講者）、受眾、作者的意向、信念、物理環境、講題等等，譯文也得依此作機動調整，以適應語境的要求。本書以作者 1995 年受邀參加梅倫講座的講稿為底本，講的是後現代的藝術評論，因此就體類來講屬論說文，事實上本書的每一章都可視為單篇論文。劉勰《文心雕龍 論說》篇中說明了「論」的體制和寫作特點：「原夫論之為體，所以辨正然否；窮於有數，究於無形，鑽堅求通，鉤深取極；乃百慮之筌蹄，萬事之權衡也。」大陸學者褚斌杰對這段話的詮釋為：「論文這種文體，是一種明辨是非的文章。它通過對客觀事物現象的深入觀察，推求到隱藏於現象背後的道理。要求寫作者要有艱苦鑽研以求貫通、深入底裡以認識本質的精神，然後通過這種手段，來權衡各種事物的是非得失。」¹⁴這的確頗符合丹托著書的義旨，了解這點也有助於譯者在行文風格上的調整，除注意正確度、可讀性之外，也須注意本書風格應當是較正式的書面語。

其實「雅」的原則應該是貫穿整個翻譯實踐，小至詞義，大至語意，種種判斷都理應是「恰如其分」，以「雅」為衡量標準。在此舉出一處涉及專業知識或文化背景的段落，明顯必須調整譯文的地方。例如：

¹⁴ 褚斌杰，《中國古代文體概論》，北京：北京大學出版社，1998，頁 346。

If the label 'Abstract Expressionism' means anything, it means painterliness: loose, rapid handling, or the look of it; masses that blotted and fused instead of shapes that stayed distinct; large and conspicuous rhythms; broken color; uneven saturations or densities of paint, exhibited brush, knife, or finger marks—in short, a constellation of qualities like those defined by Wölfflin when he extracted his notion of the *Malerische* from Baroque art. (pp. 102)

如果「抽象表現主義」一詞表示某種意義的話，它所代表的就是繪畫性：筆法或外觀鬆散、粗略；色面模糊融合，不見輪廓清晰的形象；節奏奔放；短小的筆觸堆疊，彩度或純度不均，筆觸、指印、畫刀痕跡醒目。簡言之，諸如此類之種種特質正是沃夫林自巴洛克藝術擷取繪畫性 (*Malerische*) 的概念。(第六章)

灰體字為必須進一步推敲的詞，因為這一段語段指涉的是繪畫語域，如果要達到義旨的等效，必須再加工。Handling、mass、large、saturation、brush 這些字看似平凡無奇，在一般的情況下分別可譯為「處理」、「一團」、「大的」、「飽和度」、「刷子」不能說錯，但卻不符這裡的語境，譯者得依情況判斷。以 mass 為例，在藝術的語域裡，mass 可譯為「團塊」、「色塊」或「色面」，由於這裡指的是抽象表現主義的畫風，此畫派以行動繪畫與色面繪畫聞名，相對於透視法營造出來的寫實感，抽象表現主義講求畫面的平坦性和色彩的自主性，中文裡的「塊」有立體之涵義，「面」則為「平面」，故似乎選擇「色面」較為恰當。Brush 可譯為「畫筆」或「筆觸」，這裡指的不是單純的作畫工具，而是由 brush mark 「筆觸」產生的一種特殊風格，所以譯為「筆觸」較佳。另外，引文第三行最末字 broken color 容易望文生義，其實是用短筆觸將一種顏色點綴於另一種顏色上，也是該畫派部分畫家喜用的技法之一，在此譯為「短小的筆觸堆疊」。

5.4 翻譯策略比較：《藝術的終結》大陸譯本討論

日前政府已經開放大陸書籍進口，當中也不乏藝術理論方面的譯作，其實早在開放前台灣出版社已經陸續和大陸出版社合作，直接將大陸譯本繁體化之後在台灣上市，至於是否再請台灣譯者潤飾將譯文改為台灣慣用語法，各家出版社做法不一，開放後各種「原汁原味」的簡體版著作和譯作正式進場，讓原本已經壅塞的台灣出版市場更加多元熱鬧，如誠品等各大書局都有簡體書籍上架，這類簡體版書籍雖然對出版社來講屬進口業務，不需經過出版部繁體化的加工，但如果真的為讀者服務的角度出發的話，似乎還得考慮讀者的吸收能力。

丹托的藝評觀點在華人世界逐漸展露頭角，目前他的另一本藝評集已有大陸譯本，而且也已引進台灣，大陸江蘇人民出版社於 2001 年率先出版丹托 1986 年的作品《藝術的終結》(*The Philosophical Disenfranchisement of Art*)¹⁵，該書比《藝術終結之後》早十年左右出版，算是丹托較早期的著作，也是形成「藝術終結」論點的關鍵著作，書中整個藝術哲學化的思想架構已然成熟，因此《藝術的終結》和本書在思想理路上有種延續與演伸的關係，該書譯者或出版社定名為《藝術的終結》可能是其中收錄的第五篇論文就是“The End of Art”，而且藝術終結一詞較能和晚近的終結熱潮搭上線，不然如果按照英文書名 *The Philosophical Disenfranchisement of Art*¹⁶ 翻譯的話，應該譯為「遭哲學奪權的藝術」，正如其

¹⁵ 阿瑟·丹托著，歐陽英譯，《藝術的終結》，南京：江蘇人民出版社，2001。

¹⁶ Arthur C. Danto. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 1986.

中一篇與書名同名的論文便譯為「哲學對藝術的剝奪」。看過歐陽英先生譯的《藝術的終結》一書後，發現大陸和台灣在藝術方面的詞彙譯法有諸多不同，人名的出入最大，例如杜象和杜桑（Duchamp）、達文西和達芬奇（da Vinci）等，藝術流派次之，如普普藝術和波普藝術（Pop art）、巴洛克藝術和巴羅克藝術（Baroque），我想兩岸譯名的不同在所難免（因為就連國內都有譯名不統一的現象），而且背後牽涉的因素相當複雜，有待進一步的蒐證分析才能對兩岸的藝術譯名提出系統性的看法或建議，在此不針對專有名詞的譯法作討論，僅針對翻譯策略稍作比較，挑選《藝術的終結》一文丹托討論「歷史終結」的段落，比較大陸譯本整體的句法轉換與意義掌握，藉此再度說明本書的翻譯策略和原則。

原文如下：

The End of History coincides, and is indeed identical, with what Hegel speaks of as the advent of Absolute Knowledge. Knowledge is absolute when there is no gap between knowledge and its object, or knowledge is its own object, hence subject and object at once. The closing paragraph of the *Phenomenology* suitably characterizes the philosophical closure of the subject it treats of, by saying that it “consists in perfectly knowing itself, in knowing what it is.” Nothing is now outside knowledge, nor opaque to the light of cognitive intuition. Such a conception of knowledge is, I believe, fatally flawed. But if anything comes close to exemplifying it, art in our times does—for the object in which the artwork consists is so irradiated by theoretical consciousness that the division between object and subject is all but overcome, and it little matters whether art is philosophy in action or philosophy is art in thought.¹⁷

¹⁷ Ibid., 113.

首先，我們看歐陽英譯文如下：

歷史的終結與黑格爾說的作為絕對知識出現的事物相重合，而它們確實是完全相同的。在知識與其對象沒有裂縫時，或知識就是其自身對象，因而主客體同一時，知識就是絕對的。《精神現象學》結尾的段落恰當地體現出它所處理題材具有的那種哲學結束的特徵，它說這種結束「存在於完全了解其自身中，存在於了解其本質中。」現在，知識之外一無他物，也沒有知識的直覺之光不理解的。我相信，這樣一種知識的概念注定有缺陷。但是如果一切都接近證明它，我們時代的藝術也能做到這一點。由於理論意識讓包含著藝術品的客體發出明亮的光芒，從而差不多要消除主客體的分裂，而且藝術是行動著的哲學，還是哲學是思想著的藝術都無關緊要。

如果仔細比對的話，我們可以發現譯者為了保存原作在字面上或內容上所有的訊息，整體而言採用較貼近字面的方式翻譯，因此譯文在形式上和原文對應相當密切，我們不能驟下定論說這樣的譯法錯誤或不好，只能說如果考慮到讀者問題的時候，這樣的表達或許稍微生硬難讀，而且在意義的掌握上也有些缺失，文中出現一兩處誤譯，我們可以根據之前的討論，讓譯文達到意義的忠實，又可以不至於讀者生厭。儘管如此，筆者仍要聲明，這本書的譯本不算差，而且譯事辛苦，批評別人的譯本容易，在此只想藉由這種評改，比較大陸譯法和筆者的譯法達到的效果有何不同，並示範如何把上面所說的原則應用到實踐，這也是學翻譯的人應該做的功課之一。為方便比較，以下使用表格分句分析原譯以及改譯的原因和方法（灰體部分表示較不理想之處，其對應的原文以底線標示）：

原文	The End of History <u>coincides</u> , and is <u>indeed</u> identical, <u>with what Hegel speaks of</u> as the advent of Absolute Knowledge.	我和歐譯都採用 A 和 B 為主語的句型，但不同的是 coincide with the advent of Absolute Knowledge 我認為在這裡較偏向時間上的同時發生，因此「相重合」未能表達出這層意義。譯文單以「而」字連接，不足以凸顯出原文 indeed 一字的語氣，不妨以中文「不僅 而且」的句型串聯更能使語意顯豁。
歐譯	歷史的終結與黑格爾說的作為絕對知識出現的事物相重合，而它們確實是完全相同的。	
試譯	歷史的終結和黑格爾稱所謂的絕對知識不僅同時出現，而且實質上並無二致。	
原文	Knowledge is absolute when there is <u>no gap</u> between knowledge and its object, or knowledge is its own object, hence subject and object at once.	no gap 譯為「沒有裂縫」，似乎太過直譯，與主語「知識與其對象」搭配的話，有些不合語法，因為主語是抽象名詞搭配具體的裂縫有一種格格不入的感覺。有時後，如果否定的譯法行不通，也可以改用正面的講法「完全重合」，反而更清楚表達原義。
歐譯	在知識與其對象沒有裂縫時，或知識就是其自身對象，因而主客體同一時，知識就是絕對的。	
試譯	當知識及其對象物之間完全重合，或知識成為自身的對象物，達到主客合一，那麼知識就是絕對的。	
原文	The closing paragraph of the <i>Phenomenology</i> suitably <u>characterizes</u> the philosophical closure of the subject it treats of, by saying that it “consists in perfectly <u>knowing</u> itself, in <u>knowing</u> what it is.	「體現出 的特徵」一處似乎看原文還比看譯文清楚，「翻譯腔」太重，而且 characterize 也不是體現，而是描述或描寫特色。這裡 knowing 應該不是現在進行式，而是當作介係詞受格的分詞片語，就算是現在進行式，也不一定非用「中」字不可。
歐譯	《精神現象學》結尾的段落恰當地體現出它所處理題材具有的那種哲學結束的特徵，它說這種結束「存在於完全了解其自身中，存在於了解其本質中。」	
試譯	《精神現象學》一書末段適切地描述了其研究主題在哲學上的終結，當中指出終結的內涵「存在於研究主題對自身全然的了解，對其本質的認識。」	

原文	Nothing is now <u>outside knowledge</u> , nor <u>opaque to the light of cognitive intuition</u> .	「知識之外一無他物」跟原義有些出入，雖然字面上似乎也說得過去，但是馬上就跟後面一句話產生矛盾：既然已經一無他物，那又何來理不理解的問題，故不合語言邏輯。Cognitive 意思是以認知力獲得知識，再加上 intuition，似乎可以直接導出「知識的直覺之光」，可是意義相當模糊，其實作者講的就是理性。
歐譯	現在，知識之外一無他物，也沒有知識的直覺之光不理解的。	
試譯	如今已沒有任何事物落在知識的範疇之外，在理性的光線照耀下，也沒有任何事物晦澀不明。	
原文	Such a <u>conception of knowledge</u> is, I believe, fatally flawed.	Concept 譯為「概念」不算錯，但是在這裡指的是上面所提黑格爾對知識的看法或認識，「這樣一種知識的概念」並沒有譯出重點。
歐譯	我相信，這樣一種知識的概念注定有缺陷。	
試譯	在我看來，對知識的這種認知有嚴重謬誤。	
原文	But if <u>anything comes close to exemplifying it</u> , art in our times does—for the <u>object in which the artwork consists is so irradiated by theoretical consciousness</u> that the division between object and subject is all but overcome, and it little matters whether art is philosophy in action or philosophy is art in thought.	第一句的譯法跟原義有些出入，並不是我們時代的藝術也能證明這種現象，而是可以用來說明此現象的只有當今的藝術。另外 irradiate 確實有發光之意，「光」在西方哲學或神話傳統裡象徵「理性」，光明之神阿波羅即是理性的化身，但是漢語文化較無這種直接而強烈的連結，直接說 A 讓 B 發出明亮的光芒，在意義上沒有「啟明」來得清楚。片語 consist in 意為「存在於」，而非「包含著」。division 較像是主客之間對立，而非分裂。
歐譯	但是如果一切都接近證明它，我們時代的藝術也能做到這一點。由於理論意識讓包含著藝術品的客體發出明亮的光芒，從而差不多要消除主客體的分裂，而且藝術是行動著的哲學，還是哲學是思想著的藝術都無關緊要。	
試譯	不過如果真有什麼事物可以說明這種現象，那就是當今的藝術。因為藝術作品所依存的客體受理論意識的啟明，主體與客體之間的界線已幾乎消失，因此究竟藝術是具象的哲學，或說哲學是抽象的藝術，都已無關緊要。	

於是整段譯文改譯為：

歷史的終結和黑格爾所謂的絕對知識不僅同時出現，而且實質上並無二致。當知識及其對象物之間完全重合，或知識成為自身的對象物，達到主客合一，那麼知識就是絕對的。《精神現象學》一書末段適切地描述了其研究主題在哲學上的終結，當中指出終結的內涵「存在於研究主題對自身全然的了解，對其本質的認識。」如今已沒有任何事物落在知識的範疇之外，在理性的光線照耀下，也沒有任何事物晦澀不明。在我看來，對知識的這種認知有嚴重謬誤，不過如果真有什麼事物可以說明這種現象，那就是當今的藝術——因為藝術作品所依存的客體受理論意識的啟明，使得主體與客體之間的界線已幾乎消失，因此究竟藝術是具象的哲學，或說哲學是抽象的藝術，都已無關緊要。

或許這裡我們可以對策略運用稍微作個結論：譯者動手翻譯之前應先考慮翻譯的目的和訴求，以此作為拿捏翻譯策略的考量。以本書為例，內容是嚴謹的哲學美學評論，因此最理想的狀況是以達到內容上和形式上的忠實為最高標準，可是因為兩種語言語法不同，兩種語言背後各自有一套複雜的意義系統，因此筆者認為形式的忠實還是應以譯入語的語言邏輯為前提，有時形式上的不忠實有時反而容易達到內容的忠實，但是這種「不忠實」（或者根本不應該以「不忠實」一詞稱之）並非譯者為所欲為，而是經過判斷取捨得來，希望保留作者的訊息，又能降低讀者的阻力。

在語際轉換過程中，本書艱深的內容和複雜句式確實是很大的挑戰，在理解上我們需透過不斷的分析，包括以宏觀語境固定所指涉的意義脈絡，以微觀語境調整最精準的意思層次，抗拒所謂令人容易望文生義的「假朋友」(false friend) 以及出現在譯者腦海中先入為主的字面對應，例如將 define 千篇一律地譯為「定

義」或如 identity 一律譯為「身份」；在表達上則需要認真思考，如何在不違反原義的情況下，以合乎中文邏輯的語法盡可能地將原義發揮到極致。當然，在翻譯實踐上或過程中，我們可以根據自己的目標設定如前所列舉的種種實行細則，而我們也不得不佩服一百多年前嚴復提出的「信達雅」三字足以涵蓋這些細則，或者說如果「信達雅」是法律的母法，那麼翻譯過程中各種實際運用的策略就是行政單位根據母法所擬定的「實施細則」。因此筆者以為「信達雅」仍可作為綱要式的原則，但如要落實到今日的翻譯實踐，我們必須釐清其內涵，與今日的新理論發展相互參照，並以配合自己的翻譯經驗或從實踐中求得驗證。最後再次強調「信」不是愚忠，也不應該是「假忠於原文之名，行冷血翻譯之實」¹⁸；「達」不是自由翻譯，也不是以簡單的文法取代內容的深奧，產生表面文字的流暢通順，「雅」不是美化文字，一味堆砌辭藻，這三個原則也不是翻譯過程的先後順序，而是翻譯方法的理據和依歸。

¹⁸ 某日與譯研所同學討論翻譯原則之時，有感時下許多編輯、譯者過分強調信達雅的「信」字，而有所扭曲，他們跟魯迅的「寧信而不順」不同，因為魯迅對白話文發展有份使命感，前者似乎是愚忠成分居多，故形容為「假忠於原文之名，行冷血翻譯之實」。