

为了匹配原文中重要的维度，译文通常要改变原文的诸多特征。但从传统角度看，有一种关于书面语和口语质量的标准并不是话语的某一维度，而是书面语和口语之间整体关系的维度，即风格。

风格不只是类型而已。通常，翻译厨房菜谱时，不是说翻译成模糊不清的“英语版”了事，而是会被翻译成真正的“菜谱”——包含我们语言中厨房菜谱所有传统特征的内容。

同样地，美国诗人和翻译家 C. K. 威廉姆斯坚持认为，你不是把法语诗歌翻译成“英语”，而是诗歌。诗歌特别能体现语言的社会性和文化性，因此可以算作一种类型，但也要考虑到诗歌有不同形式。除了类型之外，诗歌的译者一定要选择自己要使用的某种特定风格。

二十年前，艾略特·温伯格 (Eliot Weinberger) 和奥克塔维奥·帕斯共同发表了一部题为《观看王维的十九种方式》 (*Nineteen Ways of Looking at Wang Wei*)



的散文选集——以英语用 19 种方法翻译了中国 8 世纪诗人王维的一首诗。暂且不谈他们对哪种解读“王维的方式”更好的争论，更显而易见的是，他们提供了 19 种用英语写诗的不同方式，19 种容易识别的“风格”（艾略特风格、阿什贝利风格、自由风格等）。十年之后，佐藤纮彰（Hiroaki Sato）发表了《一百只青蛙》（*One Hundred Frogs*），汇编了一百多种已发表的对松尾芭蕉（Matsuo Bashô）著名俳句的英文翻译：

古池や蛙飛び込む水の音

Furu ike ya

kawazu tobikomu

mizu no oto

（古池呀青蛙跳入水声响）

I

The old pond

A frog jumped in,

Kerplunk!

（那个古老的池塘

一只青蛙跳了进去，

扑通！）

（*blütschön*）

II

pond

frog

plop!

（池塘

青蛙

扑通！）

（*toril*）

III

A lonely pond in age-old stillness sleeps...

Apart, unstirred by sound or motion... till

Suddenly into it a lithe frog leaps.

（孤独的池塘在久已有之的寂静中沉睡着……

独在一方，没有任何声音或动静的搅扰……直到

突然有只小青蛙跳了进去。）



如果“风格”这个术语是指区分松尾芭蕉俳句三个翻译版本之间的主要方式,那么它代表的就是该风格诗作的整体特征,而非艾伦·金斯伯格(Allen Ginsberg)、约翰·梅斯菲尔德(John Masefield)、奥格登·纳什(Ogden Nash)诗歌的个体特征——比如,金斯伯格式的、梅斯菲尔德式的和纳什式的诗歌(实际上,其中一首是艾伦·金斯伯格写的)。这个意义上的风格很好模仿,而且不仅限于漫画效果上的模仿。学习音乐作曲的学生们会通过模仿莫扎特或巴赫的作曲方式提高自己的水平;作家们则会模仿福楼拜^①和普鲁斯特^②的作品。以下章节并非出自威廉姆·华兹华斯(William Wordsworth)、T. S. 艾略特(T. S. Eliot)或J. D. 塞林格(J. D. Salinger)之手,但仅凭学生年代模糊的记忆,也能分辨出哪些是艾略特风格的,哪些是塞林格风格的,哪些是湖畔诗人风格的。

① 乔治·佩雷克,《物》(Things),1965年。他利用福楼拜的作品练习,融入了十几个福楼拜真正写下的句子。

② 让·罗奥德(Jean Rouaud),《荣誉之地》(Fields of Glory),拉尔夫·曼海姆(Ralph Manheim)翻译,1998年。该书是极好的例证,说明普鲁斯特“不可模仿”的法语风格如何能同样用另一种语言表达。

河流清澈而平坦,不宽,也不窄。在这里,在那里,蜿蜒流过,像只野兔一样灵动;一会儿,它变成了笔直的河道,正如收费公路上,一匹马,或者,飞过的弓箭。星期天是最无聊的一天,将笑声视为亵渎的声音,混合崇拜和绝望,杀戮死亡形式的新思想。平日给我们带来希望,缓和重振心情的工作,承诺此中的未来生活。天呐,我看到夏娃时,都快沸腾了。我这样不是因为夏娃太过美丽,只是她与众不同。我不知道这到底是什么——但她在身边时,你总能感觉得到。突然之间,我看到夏娃的一瞬间,突然觉得不



太对劲。她紧张极了。我有点儿同情她——就算她拿走了我身上的一根肋骨，于是，我走过去，跟夏娃说话。

“亚当，你看起来非常，非常好，”她对我说话的方式很有趣，仿佛因什么而感到羞耻，“和我一起吃些苹果吧？”

有了这些例子，我们会认为，对风格的翻译其实是一种模仿，译者的任务就是在目的语文化中选择已有的风格，与“另一种”语言大概匹配。很多文学译者都会采用这种方式完成任务。例如，阅读法语新作品时，我的脑海中肯定会浮现可能匹配的英文作品风格。此外，开始翻译前，我通常会浏览书架上的书，再思考一遍脑海中“匹配风格”的具体特点。不过，作者、时代、文学类型或学派是语言学资源特点，有这些内容构成的作为文化要素的“风格”，与另一种广为接纳的“风格”有所冲突：个体区别于他人的不可简化的独特语言形式。简而言之，如果风格是“无法模仿的”，我们怎么能模仿呢？

路易十四为传播和保护法语特设立了法兰西文学院 (Académie française) 这一机构，关于风格为何物的争

论就始于学术院的金色大厅里。1753年，一位自然学家受邀成为40名院士 (immortal) 之一。乔治-路易·布丰 (Georges-Louis de Buffon) 是著名的植物学家、数学家和自然历史学家，他在就职演说时发表的讲话即为《语篇的风格》(Discourse on Style)。布丰的听众是刚刚投票给他的39名院士。该篇演讲旨在让其听众明白，让一位纯粹的科学家身居如此高位，根本无法让修辞从法国文化巅峰的位置跌落。或许布丰这样做是发自内心的——但我并没有全听全信。布丰强调，最重要的就是语言的艺术——这一点最常被人引用，但也最容易被人误解。他宣称，获得科学发现非常容易，但除非科学发现可以用优雅的语言解读，否则很快就会消逝。这是因为基本事实并非人类的成就，而是自然世界的手笔，因此属于“*hors de l'homme*”，即“人类之外”。相比之下，修辞文采才是人类能动性和天分的最强有力的证据：风格即人 (*le style est l'homme même*)。

“风格”的这一定义，作为优雅和区别的代名词，持续推动这个词及其同源词的大多数现代用法。时尚的服装即为某些人认为优雅的衣服；滑雪、跳舞或供应流行的黄瓜三明治同样也是带有时尚气息的事。布丰对风



格的定义具有社会意义。如果无人认同，谁都无法构建自己所谓的时尚观念。文风也是一样，讲话或学做方式应该符合时尚、适当、有社会价值等构成的共同理念。

翻译时，如果各个国家所使用的语言中，语言形式也有相对应的社会等级结构，那么风格对应的翻译也不算难事。如果源语言国家的社会结构比目的语的更为复杂，那么就会产生一定程度的扁平化：举例来说，西班牙语正式信函开头的称谓有“*Estimado señor*”和“*Apreciado señor*”等，但英语中只有“Dear Sir”一种。如果文化之间没有太多关联，如日本文化和法国文化之间，这种差异会更大。为了弥补这种差距，译者可能需要在目的语中发明符合源语言社会等级区分的称谓，但同时也可能被人指责说翻译怪异、屈尊降贵、只忠实原文等。如果源语言的社会语域较低，那么涉及的问题也就较少。源语言文化中地域性的、粗俗的、无教养的或禁忌性的内容，通过目的语种社会性匹配的内容表达，似乎总会带来不可避免的偏见——可能是因为这样做会带来一种风险，即认为译者也是边缘化团体或从属阶层的一分子。因此，翻译通常会提高源语言的社会语域。社会维度的“风格”在语际之间的传播并不简单。

小说家亚当·瑟尔维尔认为，“风格”这个词的含义在1857年发生了变化。他的说法很令人信服，“风格”的含义似乎在一夜之间就发生了巨变，开始时描述某个表达整体的优雅，之后则用来描述文章构成元素之一——句子。造成“风格”词义巨变的元凶是居斯塔夫·福楼拜。他的小说《包法利夫人》，以及写给女朋友露易丝·科莱（Louise Colet）半调情的信里对很多句子的评论，都促成了这一变化。^①瑟尔维尔称，自1857年左右起，评论家和读者们就不必再将自己对作者写作风格的看法局限于低级的语法或韵律特征上——这些只看大写字母或句号就可以判定。第二次世界大战后，亨利·戈丁（Henry Godin）写过关于“法语风格资源”的文章，他很确定，风格和句法相同，在某位作家的作品中实现了完美融合，这位作家就是——福楼拜。

由于任意两种语言之间的语法形式、单词发音和押韵特征各不相同（如果这些内容都相同，就是同一种语言了），“福楼拜式转换”让风格一下变得不可翻译。瑟

^① 亨利·戈丁，《当代法语的文体资源》（*Les Ressources stylistiques du français contemporain*），1948年，第二版，布莱克维尔（Blackwell），1964年，第2—3页。



尔维尔想要说明的是，这一切皆是无稽之谈——此外，小说是真正意义上国际化、跨语言的艺术形式。^①

19世纪时的某一时期，作为“句子美感”的“风格”由于从德国大学传入法国和英国的不同传统而发生了翻天覆地的变化。罗曼语文学院的学者们表明，自己尤其注意权威作家，是因为这些作家的作品代表了语言使用的特殊性和创新点，与语言社区不同，所以是语言变化过程中的重要因素。这些学者们认为，诗人不只是语言的使用者，也是语言的创造者。一种语言并不是光滑丰满的整体，而是多瘤的老土豆，坑坑洼洼的，代表着语言的创造历史。“风格研究”（“style research”），或者说 *Stilistik*，已被人们狂热地追寻了几个世纪，在利奥·斯皮策发表的文章中达到了巅峰。这种研究激动人心，但一直循环往复：“鸿篇巨制”的语言已经成了某些伟大作家其“自我”中无法言喻之个性的细节图。以拉辛为例，这种“自我”或其本身，完全由可以通过其语言映射的内容构成，从属于对其风格的特定分析。这种意义上的风格无法模仿——

^① 亚当·瑟尔维尔 (Adam Thirlwell), 《赫伯特小姐》(Miss Herbert), 凯普出版社, 2007年。

这就是其要表达的内容。可如果某些内容无法用同一种语言模仿，那也就没有必要翻译了。

但事实并非如此。仍以拉辛为例，大多数斯皮策认为的语言使用特点，即拉辛的“自我”中语言使用的重要方面，也会出现在拉辛同一文学类型当代作品的语言使用中。然而，每位伟大的作家都有自己独特且无法被人模仿的写作方式，是文学家们最为坚持的一点，这让人们想重塑“风格”这一概念的历史。于是，人们回到了布丰著名的“语篇”，接受了“*le style c'est l'homme même*”（“style is what makes us human”，即“我们之所以为人是因为有自己的风格”）这句经典之语。去掉最后一个词，保留其余部分后，即为“*le style, c'est l'homme*”，用以证明“风格即为人”。牛津大学著名学者 R. A. 赛斯 (R. A. Sayce) 在其研究《法国散文风格》(*Style in French Prose*, 1953) 中表明，“风格的细节……揭示了作家由某种内在原因决定的深层次意图和特征”。

因此，可以说“风格”的历史与众不同。1753年捍卫文采的一句话被吹捧为对这一概念简洁的表述，即由于两个人不可能完全相同，两个人说话和写作的方式必然不尽相同。



毫无疑问，语言的使用者都有自己的惯用语，有一组规律或不规律的特殊用法，与其他人的都不同。这种情况出现的原因将在本书最后一部分讨论，但显而易见的是，与其他人用同样的方式讲话，没有任何智力、心理或实践方面的问题（这就是模拟艺人和牧师的惯用手法）。但个人层面的语言变化有非常实际的意义——比如分辨伪造者。计算机在人文方面的早期应用之一就是利用统计软件确定可疑文本的真正作者。这种软件主要以“风格”为何物的竞争理论为基础：个人使用动词、词汇时体现的以及在讲话其他部分中体现的典型模式，不可能为他人完全模仿。此外，“罕见搭配”（两个词以不同寻常的方式组合）可以用于分辨和区别不同作者；另外，常用词在句子中的位置也可以表明作者为何人。最后一种推测方法即位置测量法，20世纪70年代时由爱丁堡大学的A. Q. 莫顿（A. Q. Morton）和西德尼·麦克尔森（Sidney Machaelson）开发。计算机程序生成的结果曾多次作为呈堂证供，还曾用于创立希伯来《圣经》不同部分起源的学术假说。

个人维度的“风格”不能作为翻译的客体。比如说，用英语模仿统计学上法语否定助词 *pas* 的不规律位

299

置就毫无意义。

由此带来的两个后果值得深思。如果“风格”是个体属性，甚至无法由作者本人控制（所以检查员们才能找到伪造者），那么每位译者都有其目的语中同样的“风格”，且译者所有翻译作品的风格，与作者作品被翻译的风格相比，更自成一派。实际上，我常常在想，我翻译的英文版佩雷克、卡达莱、弗莱德·瓦加斯（Fred Vargas）、罗曼·加里以及法语使用非常有特点的赫莲娜·贝拉（Hélène Berr）的作品，从风格角度看，是不是都只是贝洛斯的风格的例证。从某些角度看肯定是这样：在这一点上，计算出来的风格非常精准。然而，我以为，果真如此，也不失为一件幸事。毕竟，这些翻译作品都是我的成果。但肯定只有计算机程序才能识别出来。

同样，风格不可能因上述方式彻底消失。不得不承认，即使我们提到服装或黄瓜三明治时，风格确实表示“时尚”，但谈到文学和翻译时，我们所谓的风格却并不是布丰所说的“时尚”。我们使用不定冠词时，并不是考虑到统计上的规律性。不过，我们收到法庭关于叔叔所谓遗嘱并非其本人所书的判决时，还是会觉得非常感激。

我们所说的风格其实另指他物，很好解释：风格

300

就是狄更斯的小说为狄更斯小说的原因，是 P. G. 伍德豪斯 (P. G. Wodehouse) 的文章——即使由他人代笔——仍保留有伍德豪斯文章之精髓的原因。风格，如果不是人本身，那就是其内在！风格就是让作品独特的原因。

我读到狄更斯的作品时，能很快辨别出那是狄更斯的作品。做到这一点并不难。问题在于：狄更斯的作品中狄更斯风格体现在哪个层级？是在词汇中？句子中？段落中？题外话中？轶事中？人物构建中？情节中？我作为一位译者，可以给出情节、人物、轶事和题外话，可以提供句子，大部分时间也可以给出相似的句子，但我无法给出读者要使用的词汇，所以，你必须学习英语。

于亚当·瑟尔维尔而言，小说层面的“风格”就是整体实体的名称，介于“作者看待世界的特殊方式”以及“作者书写小说的独特方式”之间。句子结构的特殊性用法以及发音规律肯定属于后者的一部分，可能也属于前者的一部分——但只是一部分而已。瑟尔维尔所谓的风格——最实用、最有目的性的层面——更兼容并蓄。若非如此，风格就会消失在翻译中。小说在世界所有工具性语言中的流通，以及各版本之间无可争辩的

对话都表明，风格确实存在于翻译中，这一点毋庸置疑。译者为保证风格存在而使用的方法，与在完成所有翻译任务时使用的方法无二。

总而言之，风格不可翻译的观念只不过是民间传言“翻译不能代替原作”的变体。这和幽默无法用同一种或者另一种表达的想法异曲同工。

然而，翻译笑话和翻译风格的确存在差异。前者尤其需要集中精力；后者则需要与文本保持一定距离，需要在用第二种语言重述的过程中，等待文本背后的模式慢慢浮出水面。但二者的共同之处是：为笑话和为风格找到匹配内容，都需要一种更常见的技能，即模式匹配的技能。

对于什么是“匹配”，我们仍未找到答案，但我们离答案越来越近了。

