

# “创造性叛逆”的跨国旅行与内涵变迁

## ——对比较文学译介学一个经典术语的考察

梁新军

(苏州大学 文学院,江苏 苏州 215123)

**摘要:**“创造性叛逆”曾引发了诸多讨论,然而从学术史角度梳理此一术语的来龙去脉的文章还未出现。本文聚焦其在原语境中的复杂内涵,对其在不同学科语境中的内涵转变做出分析。研究发现“创造性叛逆”从法语 *trahison créatrice* 到日语“創造の裏切り”,再到中文“创造性叛逆”,内涵上发生了微妙的转变。它在埃斯卡皮那里主要指读者对外国文学作品的与原作者意图不一致的理解。到了大塚幸男和韦斯坦因那里,它被阐释为译者的翻译过程。谢天振接过这一术语后对其进行了重新定义,将其引介到翻译界,使之成为了热门术语。“创造性叛逆”在不同语境中的内涵变迁及所引发的争论,典型地说明了其被“创造性叛逆”地接受的事实。这一事实为我们深入认识翻译和跨文化交际的复杂性提供了一个经典案例,为我们重新审视译介学的理论体系提供了一个切入口。

**关键词:**创造性叛逆;文学翻译;译介学;埃斯卡皮;谢天振

## “Creative Treason” as a Travelling Theory and Its Changed Connotations: A Study on the Classic Term in Medio-Translatology of Comparative Literature

LIANG Xinjun

(School of Chinese Language and Literature, Soochow University, Suzhou 215123, China)

**Abstract:** The term “creative treason” brought about a lot of discussions, and many studies have been carried out on it. Yet a study from historical perspective is still lacking. This paper focuses on its complicated connotations in the original context, and analyzes the changed connotations in the contexts of different disciplines. It points out that as an important term in translation studies and comparative literature, the “creative treason” originated from the French phrase “*trahison créatrice*” before being translated into the Japanese term 創造の裏切り and the Chinese term 创造性叛逆. Its connotations and contexts changed remarkably when travelling through different countries and languages. It involved double meanings when Escarpit created it in French. One was the readers’ reasonable understandings of literary works from foreign countries, the other was the translation. Otsuka Yukio (大塚幸男), Weisstein, Sun Jingyao and other scholars, all explained it as a mode of translational action. The most important change occurred after Xie Tianzhen’s engagement, and its connotations were altered markedly by Xie. Xie took it into the translation studies field in China and made a lasting impact. The changes of the “creative treason” in connotations and its contexts reflected different understandings of different scholars on translation, especially on the literary translation, which is thought-provoking.

**Key words:** creative treason; literary translation; Medio-Translatology; Escarpit; Xie Tianzhen

## 1. 前言

“创造性叛逆”是译介学的一个核心术语,被认为是“译介学研究的理论基础”(谢天振 2018: 95),然而这个术语并非如“译介学”那样是本土原创,而是来源于法国。它在埃斯卡皮(Robert Escarpit)的文学社会学体系中被创制,后来被日本和美国的学者引介和接受,继而通过跨国、跨语言的传播,被中国比较文学界接受,并在翻译学界引发反响。

“创造性叛逆”的跨国、跨语言传播,始终跟翻译紧密相关,被认为是翻译的本质或翻译中不可避免的现象。然而这一术语本身的跨语言流传和翻译,是否同样存在着“创造性叛逆”的现象呢?对这一问题的追问,或可揭示出这一术语不为人知的一段渊源,有助于我们理解翻译的“创造性叛逆”的必然性,并对译介学的学理体系有更客观深入的认识。实际上,“创造性叛逆”这个术语在创始之初的主要内涵并非翻译,它和翻译紧密联系在一起,是一桩颇耐人寻味的学术公案,背后的逻辑值得深入探寻。“创造性叛逆”在跨国、跨语言的引介和流传过程中,内涵上发生了转变,这种转变的背后折射着什么?其在不同语言体系和不同学科背景中的内涵,有着怎样的区别与联系?对不同的学科语境而言,“创造性叛逆”分别意味着什么?这些问题都值得深入追问。

目前对于“创造性叛逆”的诸多研究,多是聚焦于如何阐释其中的“叛逆性”性质,以及“创造性叛逆”与不忠实翻译的关系,从学术史角度详细梳理此概念的来龙去脉的文章还未曾出现。本文认为,无论就认识此概念的内涵而言,还是为了更好地审视译介学的理论体系,学术史或概念史的正本清源工作都必不可少。返本才能开新,扎根于历史才能更好地开启未来。本文依循概念史的研究框架,力图还原“创造性叛逆”这一术语的产生语境,揭示其在原语境中的复杂内涵,并对其在不同学科语境中的内涵转变做出分析。

## 2. “创造性叛逆”的产生语境和原初内涵

埃斯卡皮作为法国的文学社会学家,在其专著《文学社会学》(*Sociologie de la littérature*)中首次创制了 *trahison créatrice* 这个词组,被译作汉语的“创造性叛逆”或“创造性的背叛”。在其专著的第七章《作品与读者》中,他简要讨论了这个术语。

这里,的确有一种背叛的情况,但这是一种创造性的背叛。如果大家愿意接受翻译总是一种创造性的背叛这一说法的话,那末,翻译这个带刺激性的问题也许能获得解决。说翻译是背叛,那是因为它把作品置于一个完全没有预料到的参照体系里(指语言);说翻译是创造性的,那是因为它赋予作品一个崭新的面貌,使之能与更广泛的读者进行一次崭新的文学交流;还因为它不仅延长了作品的生命,而且又赋予它第二次生命。可以说,全部古代及中世纪的文学在今天还有生命力,实际上都经过一种创造性的背叛,这种背叛的渊源可追溯到 16 世纪,此后又经过多次变动。(Escarpit 1978:112;1987:137-138)

这段有关翻译与创造性叛逆的论述,被后来的学者频繁引用,几成经典。显然,如果单从这一段来看,我们无疑会以为“创造性的背叛”这种说法似乎就是翻译的某种实质。但如果我们通读《文学社会学》第七章,会发现埃斯卡皮在这里讨论翻译问题,并不合乎上下文的论述需要(在第七章第一节中他明确表示不探讨翻译问题)。这段话其实是一个颇为突兀的插入,与上下文的论题不太连贯。埃斯卡皮讨论翻译为什么和上下文核心论题不太连贯呢?我们通读第七章就能明白。第七章共两节,上述引文出现在第二节《成功》中。就主旨大意看,《成功》一节主要讨论了文学作品的两种成功:一是商业上的成功(发行量),二是作家或文学作品的成功(作者意图被正确地解读或作品题旨被准确地接受)。这两种成功都跟读者的书籍消费或对作品的阅读有关,而和翻译问题无直接关系,所以埃斯卡皮不必讨论翻译。实际上,上述引文中的第一句和末句,其中的“创造

性的背叛”都不是指翻译。这两处“创造性的背叛”都是指国外读者(或国内与原作者不属于同一社会集团的读者)对作品的一种独特的理解方式。上述引文的上一段,常常在引述中被忽略,而实际上,上述引文的上一段话清晰无误地表明了“创造性的背叛”的主要内涵。

不能把作品最初成功的可变幅度,跟使它能超越社会、空间与时间障碍,在不同于作家原有读者的其它集团里取得替换性成功反馈回来的影响混淆在一起。我们看到,国外读者不是直接理解作品的;他们要求从作品中得到的并非是作者原本想表现的东西。在作者的意图跟读者的意图之间,谈不上什么相互吻合或一致性,可能只有并存性;就是说,读者在作品中能够找到想找的东西,但这种东西并非作者原本急切想写进去的,或者也许他根本就没有想到过。(Escarpit 1978:112; 1987:137)

这段话一开头,埃斯卡皮就区分了作品成功的两种方式,一是在作者所属的社会集团内部的成功(即最初的成功),二是在作者所属社会集团以外的成功。第二种成功,即那种跨越时空的在国外读者中的广泛影响,往往是以读者的“创造性背叛”为代价的,因为“他们要求从作品中得到的并非是作者原本想表现的东西。在作者的意图跟读者的意图之间,谈不上什么相互吻合或一致性,可能只有并存性”。“创造性的背叛”的主要内涵是指读者意图与作者意图的不一致,它其实是国外读者对文学作品的一种特别的接受方式。

上文第一处引文中的首句“这里,的确有……”,其中的“这里”是紧接上段而来,其所指正是读者对外国文学作品的特殊接受方式,而所谓“背叛的情况”是指“他们要求从作品中得到的并非是作者原本想表现的东西”。埃斯卡皮认为这种“背叛”是一种创造性的背叛,实际上他是要指出国外读者的这种接受方式的合理性——它虽与原作者所属社会集团内的读者接受作品的方式不一样,但同样有效和合理。所以在上述引文的一开头,他特意强调作品在作者所属社会集团内的成功是一种成功,跨越时空被国外读者广泛接受也是一种成功。二者虽不可混淆,但都同属成功。

总之,上文第一处引文的首句和末句中的“创造性的背叛”,都不是指翻译,而是指读者对文学作品的一种特别的理解方式,尤其是国外读者对文学作品的理解方式。“创造性的背叛”这个术语,主要内涵指读者对文学作品的特定理解方式,并非翻译。翻译被视为一种创造性的背叛,在根本上是一种引申,是埃斯卡皮在论述读者的“创造性背叛”时衍生出来的观点。纵观《文学社会学》全书,埃斯卡皮不止一次讨论了读者的“创造性背叛”,但对翻译是一种创造性背叛只讨论了一次,且是夹杂在对读者的“创造性背叛”的讨论中。埃斯卡皮的翻译观从上下文语境看,不合乎《文学社会学》第七章的中心论题,论述也过于简单,所以为其他学者的阐释留下了空间。

### 3. “创造性叛逆”的跨国、跨语言传播

埃斯卡皮对翻译是一种“创造性背叛”未能充分论述,不能不说是一种遗憾。但这种遗憾随后得到了弥补,日本的大冢幸男(Otsuka Yukio)和美国的韦斯坦因(Ulrich Weisstein)在引述的过程中都进行了阐发。大冢幸男是日本比较文学家兼法国文学专家,他翻译了埃斯卡皮的《文学社会学》。在大冢幸男的日译本里,法语术语 *trahison créatrice* 被译为日文“創造の裏切り”(1977:135),这一日译后来通过大冢幸男的《比较文学原理》中译本,成了汉语“创造性叛逆”。在《文学社会学》日译本中,大冢幸男未有阐发机会,但在自著的《比较文学原理》中,他对“创造性叛逆”进行了多次引述和阐发。他认为“创造性叛逆”中的“叛逆”指“作者没有明确意识到,或者作者连做梦也没有想到过的东西,却被读者体会出来了”,“创造性”是指“不管作者意图如何,由于读者的解释及愿望,从而使作品获得了新的生命”(1985:122)。可以看出,大冢幸男的引述是比较忠于埃斯卡皮的原意的,他的解释是从读者接受的角度展开,这正是埃斯卡皮赋予“创造性叛逆”的首要内

涵。但接着,他对“创造性叛逆”做了进一步阐释,认为“译者翻译作品,是一个‘创造性叛逆’的过程”(1985:122)。大冢幸男在这里开始明确认为译者的翻译过程是“创造性叛逆”。我们要注意其与埃斯卡皮的不同,在埃斯卡皮那里,翻译是创造性叛逆只是一个笼统的观点,他未言明译者是其中的主角,译者没有出场,他对“叛逆”一说的解释也只是翻译使作品置身于另一语言中。“创造性叛逆”是译者的翻译过程这一观点,是由大冢幸男首先开启的,它虽建立在对埃斯卡皮原话的阐释上,但并非埃斯卡皮的确切意思,尤其是译者在其中的作用。

除了大冢幸男,美国的比较文学家韦斯坦因也开始在译者翻译的角度上解释“创造性叛逆”。在《比较文学与文学理论》(*Comparative Literature and Literary Theory*)中论及“创造性叛逆”(creative treason)时,他先明确肯定了埃斯卡皮在读者接受意义上赋予的“创造性叛逆”的内涵,接着便表示:

在翻译中,创造性叛逆几乎是不可避免的。意大利有一句俗话说,译者是叛徒(traduttore as a traditore),看来不无道理。从文学被接受的角度看,字对字的翻译在任何情况下(特别是在翻译抒情诗时)都不是无懈可击的。把一首诗从一种语言转换成另一种语言,只有当它能投合新的听众(读者)的趣味时才能站得住脚。(韦斯坦因 1987:36)

韦斯坦因在这里的表述很清楚,他是在译者翻译的角度上理解“创造性叛逆”的。他的“在翻译中,创造性叛逆几乎是不可避免的”这句,与大冢幸男的“译者翻译作品,是一个‘创造性叛逆’的过程”几乎如出一辙。可以说,大冢幸男和韦斯坦因对埃斯卡皮的“翻译是一种创造性叛逆”进行的阐释,开启了译者作为“创造性叛逆”之主体的时代。

#### 4. 中国比较文学界对“创造性叛逆”的接受

国外学者率先从译者翻译的角度理解“创造性叛逆”的做法,给国内学者的进一步理解和阐发铺平了道路。1988年在乐黛云主编的《中西比较文学教程》中,孙景尧(1988:172)执笔的“译介学”一节明确提及了“创造性叛逆”,认为其在译者方面的突出表现是自由翻译和改译。孙景尧不仅明确肯定了译者的“创造性叛逆”,而且做了进一步阐发,举出了两种具体形式。他也没有忽视读者的“创造性叛逆”,举例进行了论证(孙景尧 1988:172)。但和前人不同的是,他此时所论的“创造性叛逆”的重心已转移到译者那里,作为读者的一种特殊理解机制的“创造性叛逆”不再突出。

陈惇、刘象愚(1988:212)在《比较文学概论》中,也提及了“创造性叛逆”,认为它指明了翻译的本质。他们从大冢幸男的《比较文学原理》中译本间接援引埃斯卡皮的观点,认为翻译之所以是叛逆,是因为它使作品进入了设想以外的“参照组织”(语言学上的组织),并补充道:在文学翻译中往往要失去一些因素,译作无论如何不可能百分之百地忠于原作,因此它是一种“叛逆”(陈惇、刘象愚 1988:212-213)。他们的观点与韦斯坦因及大冢幸男的十分接近,都认为译者的翻译过程难以避免“叛逆”。其他的中国学者,如刘圣效在《比较文学概论》中也提到“创造性叛逆”,他是转引《比较文学原理》中的论述,其说法与大冢幸男完全一致(刘圣效 1989:77)。

谢天振在20世纪80年代末开始关注“创造性叛逆”。他肯定了埃斯卡皮的观点,但认为埃斯卡皮“把文学翻译的创造性叛逆解释得过于简单了”(谢天振 1992:30)。他认为“对于比较文学来说,文学翻译中的创造性叛逆具有特别的研究价值,因为在这种创造性叛逆中,不同文化的交流、碰撞、变形等现象表现得特别集中,也特别鲜明”(谢天振 1992:30)。由此看出,谢天振对“创造性叛逆”的关注点已完全转移到文学翻译上,他一方面不满足于埃斯卡皮的“过于简单”的解释,一方面从比较文学的角度高度肯定“创造性叛逆”的研究价值。他(1992:30)认为:“通常以为,文学翻

译中的创造性叛逆的主体仅是译者。其实不然,除译者外,读者和接受环境同样是创造性叛逆的主体”。这里的“通常以为”或许会让我们稍感诧异,经过上文的梳理,我们已知道“创造性叛逆”的最初主体是读者,大冢幸男和韦斯坦因虽然最早提及了译者在翻译中的创造性叛逆,但并未忽略读者。而在谢天振的这篇文章中,“通常以为”的“创造性叛逆”的主体竟已变成了译者,其在读者方面的表现似乎被遮蔽了。谢天振写作这篇文章时的学术语境已遮蔽了“创造性叛逆”的本意,其最初的引申义已喧宾夺主,变成了主要内涵。

谢天振接过“创造性叛逆”这一话题,是这一术语在跨语言传播中的重要转折点。他对“创造性叛逆”研究价值的肯定体现了对这一术语的浓厚兴趣。相比于埃斯卡皮、大冢幸男、韦斯坦因以及中国比较文学界的诸多学者,谢天振持久地表现出对这一术语的重视,不仅写了长篇文章,在1999年的《译介学》中还首次以专章论述。他对“创造性叛逆”的解释是:“如果说,文学翻译中的创造性表明了译者以自己的艺术创造才能去接近和再现原作的一种主观努力,那么文学翻译中的叛逆性,就是反映了在翻译过程中译者为了达到某一主观愿望而造成的一种译作对原作的客观背离。”(谢天振 1999:137)显然,这里对“创造性叛逆”的解释已远远偏离了埃斯卡皮的界定,与其说这是一种重新解释,不如说是一种新的定义。首先,如我们上文所梳理的,“创造性叛逆”在文学社会学中主要指读者对文学作品的一种理解机制,尤其是对外国文学作品。其次,埃斯卡皮认为翻译是一种创造性叛逆,是由读者的“创造性叛逆”引申出来的,他没有详论。埃斯卡皮认为翻译之所以是叛逆,是因为它使作品置身于另一种语言,在这个意义上,任何语际间的翻译都是“叛逆”,并不限于文学翻译。但谢天振所论的“创造性叛逆”,被明确地定位于“文学翻译中”,虽然埃斯卡皮的整个论说语境是文学社会学,但他在具体表述中没有限定为文学翻译,这与谢天振不同。埃斯卡皮对翻译是“创造性的”解释是,它赋予了作品“新面貌”,使之与“新的读者”进行了一次“新的文学交流”,但谢天振的解释是“译者以自己的艺术创造才能去接近和再现原作的一种主观努力”。事实再明显不过,谢天振的“创造性叛逆”明确地以译者为主体,它是对大冢幸男、韦斯坦因观点的延续,但不同之处在于:他在前人的基础上对“创造性叛逆”进行了重新定义,不再满足于解释或阐释。

在《译介学》中,谢天振(1999:146-160)列举了译者的“创造性叛逆”的诸多方式,如个性化翻译、误译、漏译、节译等。谢天振的这种区分建立在孙景尧提出的自由翻译和改译这两种类型的基础上,他在既有逻辑上,结合翻译中的实际形式,扩展了译者的“创造性叛逆”的具体方式。到了他这里,“创造性叛逆”可以说已几乎与译者绑在了一起,我们已很难再将其与读者联系起来。尽管谢天振没有完全忽略读者的“创造性叛逆”,但在《译介学》的论述中,读者的作用已明显成为一种补充,“创造性叛逆”的主要承担者已是译者。

## 5. 中国翻译界对“创造性叛逆”的争议

谢天振的《译介学》出版后,在翻译界引起了很大反响。译介学虽主要是比较文学的一个分支(其前身是比较文学媒介学),但由于以文学翻译和翻译文学为研究对象,所以也算翻译学的分支。得益于这种跨界性,《译介学》在比较文学和翻译学这两个新兴学科中都获得了很大影响。

《译介学》在外语学界,尤其是翻译界引起了相当热烈的讨论。其中的重点话题便是“创造性叛逆”。翻译是一种“创造性叛逆”的观点大大刺激了沉闷的翻译界和新兴的翻译学界。彼时,“信达雅”的教条作为翻译界的金科玉律,不仅制约着译者的翻译行为,还下意识地限制着人们对翻译的基本认知和翻译研究的基本框架。老一代的译者和学者大都秉持教条,恪尽职守地践行并守卫着基本的翻译伦理,而一些新生代的学者和译者却似乎迫切地想要扩大对翻译的认识,拓展翻译

研究的视域。新兴的翻译学界对新理论和新术语非常热衷,他们不仅大力译介西方的翻译理论,还呼吁建构本土的翻译理论体系。他们的翻译学科意识开始增强,甚至萌生了翻译学的学科独立要求。在这种时代和学术背景下,《译介学》的出版,几乎一开始就是作为中国本土的原创翻译理论体系而出现的。《译介学》中的“翻译是一种创造性叛逆”的观点,不仅富有新意,且大大挑战了“信达雅”的金科玉律,引起了一批倡导翻译学的学者们的欢迎。但与此同时,一批翻译家却对此相当不满,翻译界对“创造性叛逆”的争议由此开启。

对“创造性叛逆”最为不满的是翻译家江枫。他认为翻译是一种“创造性叛逆”的观点教唆了不忠实的翻译,导致了近年来翻译质量的下降(江枫 2009:156)。翻译家兼学者许钧(2003:6-7)也表示:“叛逆”一说让译者在理智上难以接受,虽然现代语言学和文艺学为“叛逆”提供了某种理由,但如若“叛逆”失度,则违背了翻译应当担负的神圣使命。翻译家方平在为谢天振的《译介学》写的“序”中,也谨慎地强调:“今后我们在文学翻译本身的范畴内探讨翻译艺术,仍然要谈到‘信’和‘忠实’,对于我们翻译工作者,这可是一个带有神圣性的永恒的主题”(谢天振 1999:5)。一些学者对“创造性叛逆”虽比较推崇,但对谢天振的定义并不满意。如有学者认为,“创造性叛逆”应该是“翻译主体在某种明确的再创作动机驱使下完成的创造性行为”,有意识的误译、编译、节译等属于“创造性叛逆”,但无意识造成的漏译和误译不能算(孙建昌 2001:118-119)。还有学者认为,“创造性叛逆”的定义比较模糊,应该具体化为“忠实性创造”和“叛逆性创造”两种不同的方式(段俊晖 2004:118)。个别学者如孙绍振,对翻译是“创造性叛逆”的观点则完全认同,认为“极具启发性”,“值得发挥下去,从译介出发,向一切引进国外的文论方面拓展”(孙绍振、谢天振 2010:115-116)。

以我们今天的视角看,翻译是“创造性叛逆”的说法之所以引起争论,主要原因在于有些译者或学者将其与基本翻译规范联系起来。从翻译实践角度看,的确不应该提倡或认可不忠于原文的“叛逆”式翻译,但翻译是“创造性叛逆”这一观点的意图不在于指导翻译,而在于描述既定的翻译现象,它是对文学翻译的本质进行理论界定的尝试。谢天振(2012:36)撰文回应过“创造性叛逆”的争论,强调这一术语只宜作为一个描述性概念,不应被当作指导翻译的术语。然而,其对“创造性叛逆”试图澄清的行为,没有起到多大作用,学界的误解和误用依然存在。“创造性叛逆”的本意在此过程中似乎顽强地体现着——“他们要求从作品中得到的并非是作者原本想表现的东西。在作者的意图跟读者的意图之间,谈不上什么相互吻合或一致性”(埃斯卡皮 1987:137)。谢天振发表文章后不久,王向远先后发表了两篇文章。在前一篇文章中,王向远认为新世纪后中国文学翻译界最大的论争就是“创造性叛逆派”和“忠实派”的论争(2014:141),这一说法虽然虚构出了两个对立的“派”,但一定程度上符合实际。

考察“创造性叛逆”引发争论的根源,我们发现,想要一方面坚持翻译是“创造性叛逆”,一方面又坚守忠于原文的基本翻译规范确实不易。翻译是“创造性叛逆”的观点很难不让人与翻译行为的合法性方式联系起来。考察翻译中的“创造性叛逆”现象,必须在前提上认可“创造性叛逆”的翻译也是翻译——这在事实上等于承认了其合法性。《译介学》中所论的“创造性叛逆”现象,作者多是持正面肯定乃至赞赏的态度,这引起部分翻译界人士的不满,也在情理之中。事实上,想要完全区分开翻译研究中的描述性术语和应用性术语是不可能的。翻译是“创造性叛逆”的观点确实有意无意地坐实了“叛逆”式翻译的合法性。

## 6. 语境不同:“创造性叛逆”内涵转变的原因

王向远(2017:69)认为“译介学对‘创造性叛逆’的引用,从一开始就建立在对埃斯卡皮相关论

述的不完整理解乃至误读的基础上”，这在一定程度上符合事实。如上文所梳理的，埃斯卡皮的“创造性叛逆”的主体主要是读者，译介学中“创造性叛逆”的主体主要是译者。埃斯卡皮虽然认为翻译是“创造性叛逆”，但解释与译介学不同。埃斯卡皮基本认为只要跨越了语言，使作品超出了作者所属的社会集团，就是“叛逆”，这是建立在语言的社群归属性上的。埃斯卡皮的翻译是一种“创造性叛逆”的观点建立在文学社会学立场上，他虽没有明确表达这一点，但从《文学社会学》的前后文中我们可以得知。“创造性叛逆”在埃斯卡皮那里主要指外国读者对文学作品的与原作者意图不一致的理解。其原因在于外国读者不属于原作者所属的社会集团，不具备与原作者在认识、文化修养和语言上的共同性（埃斯卡皮 1987:126），这里面的文学社会学立场是极其鲜明的。

翻译是一种“创造性叛逆”的观点，到了大冢幸男和韦斯坦因那里，被阐释为译者的翻译过程，这开启了以译者为中心的“创造性叛逆”理解模式。这种模式随后被中国比较文学界接受，许多学者对此引述并进一步阐发，甚至开始把自由翻译和改译当作译者的“创造性叛逆”的具体形式。谢天振接过“创造性叛逆”这一术语后，对其进行了重新定义，他对“创造性”和“叛逆性”的解释都跟前人不同。“创造性叛逆”到了谢天振那里，在内涵上进行了置换，其所指已明确地转移到译者的具体翻译方式上，读者的“创造性叛逆”沦为次要。

总之，大冢幸男和韦斯坦因之所以同意翻译是一种创造性叛逆，主要跟他们对文学翻译的认识有关，与文学社会学的立场关系不大。大冢幸男和韦斯坦因是在严格的比较文学语境中论述翻译的“创造性叛逆”的，翻译在比较文学研究中虽是重要的对象，但在当时只是众多对象中的一个，不具有中心地位，大冢幸男、韦斯坦因及之后的中国学者对其的论述都点到即止，没有也不可能长篇幅地展开论述。到了谢天振那里，“创造性叛逆”成了中心论题，被当作译介学的理论基石（2007:95;2019b:96），不仅有专文，《译介学》中更有专章。上文我们提及过，译介学虽然发端于比较文学媒介学，但由于它以文学翻译和翻译文学为研究对象，所以也属于翻译学的分支，这就是说，“比较文学性”只是其学科属性之一，“翻译学性”也是其学科身份。《译介学》在翻译界和外语界之所以能获得持续的关注，正在于其是以中国本土原创的翻译理论体系为人熟知的。

总之，翻译被视为“创造性叛逆”，在埃斯卡皮那里是基于文学社会学立场，在大冢幸男、韦斯坦因以及中国比较文学学者那里，主要是基于学者个人对翻译的认识，其论述都限定在比较文学语境。而谢天振的论述语境已延伸到翻译学科，翻译是“创造性叛逆”这一观点的言说对象已包括了翻译界人士。对翻译是“创造性叛逆”的解释，谢天振也与前人不同，本质上属于一种重新定义。谢天振之所以标举翻译是“创造性叛逆”，理论意图在于论证文学翻译的再创造性质，证明翻译文学的独立性，从而为译者争取与作家同等的创造者地位（谢天振 1999:233 - 234）。《译介学》对“创造性叛逆”的具体案例基本上都持正面肯定态度，其实质主要是肯定译者的“创造性”。但由于论述中的“创造性”和“叛逆性”几乎一体两面，二者水乳交融难以剥离，所以引发部分翻译界人士的不满，他们或许都能接受“创造性”的看法，但对其中所裹挟的“叛逆性”大都难以接受，这正是争论不休的关键所在。

## 7. 结语

萨义德（Edward Said）曾提出“旅行的理论”（travelling theory）这一术语，意指那些跨时空的理论。很大程度上，埃斯卡皮的“创造性叛逆”就属于“旅行的理论”。它从法语的《文学社会学》中的 *trahison créatrice* 到日语《比较文学原理》中的“創造の裏切り”，再到中文的“创造性叛逆”或“创造性的背叛”，不光在语言符号上改头换面，内涵上也发生了微妙的转变。“创造性叛逆”在埃斯卡皮那里主要指读者对外国文学作品的与原作者意图不一致的理解，其次才被引申为翻译。到了大

冢幸男和韦斯坦因那里,被解释为译者的翻译过程。中国比较文学界接受了大冢幸男和韦斯坦因的理解模式,对其做了进一步阐释。谢天振此后接过这一术语,将其引介到翻译界,使之成了一个热门术语,并引发了争论。“创造性叛逆”内涵转变的原因,主要在于不同语境下被赋予了不同的解释,这里面都一定程度地代入了主观因素。“创造性叛逆”在中国翻译界引发争论,部分原因在于其“创造性”和“叛逆性”一体两面的性质。“创造性叛逆”在不同语境中的内涵变迁,以及所引发的争论,典型地说明了其最初的含意——不同语言和语境中的读者对原作者的意图难免产生不一致的理解,如埃斯卡皮(1987:137)所说:这其中“谈不上什么相互吻合或一致性,可能只有并存性”。“创造性叛逆”的跨国、跨语言旅行,显著地反映出它自身被“创造性叛逆”地接受的事实。这一事实,为我们深入认识翻译和跨文化交际的复杂性提供了一个经典案例,为我们重新审视译介学的理论体系和未来前景提供了一个切入口。

### 参考文献:

- [1] Escarpit, R. *Sociologie de la littérature* [M]. Paris: Presses universitaires de France, 1978.
- [2] 埃斯卡皮. 文学社会学[M]. 王美华、于沛,译. 合肥:安徽文艺出版社,1987.
- [3] 陈惇,刘象愚. 比较文学概论[M]. 北京:北京师范大学出版社,1988.
- [4] 大塚幸男. 比較文学原論[M]. 東京:白水社,1977.
- [5] 大冢幸男. 比较文学原理[M]. 陈秋峰、杨国华,译. 西安:陕西人民出版社,1985.
- [6] 段俊晖. 重新定义创造性叛逆——以庞德汉诗英译为个案[J]. 四川外语学院学报,2004,(4):117-121.
- [7] 方平. 序[M]// 谢天振. 译介学. 上海:上海外语教育出版社,1999.
- [8] 江枫. 江枫翻译评论自选集[M]. 武汉:武汉大学出版社,2009.
- [9] 刘圣效. 比较文学概论[M]. 长沙:湖南人民出版社,1989.
- [10] 孙建昌. 试论比较文学研究中翻译的创造性叛逆[J]. 理论学刊,2001,(4):118-120.
- [11] 孙景尧. 译介学[C]// 乐黛云. 中西比较文学教程. 北京:高等教育出版社,1988. 163-174.
- [12] 孙绍振,谢天振. 关于“创造性叛逆”的电子通信[C]// 杨国良. 古典与现代(第二卷). 桂林:广西师范大学出版社,2010. 115-121.
- [13] 王向远. “创造性叛逆”还是“破坏性叛逆”?——近年来译学界“叛逆派”、“忠实派”之争的偏颇与问题[J]. 广东社会科学,2014,(3):141-148.
- [14] 王向远. “创造性叛逆”的原意、语境与适用性——并论译介学对“创造性叛逆”的挪用与转换[J]. 人文杂志,2017,(10):62-69.
- [15] 韦斯坦因. 比较文学与文学理论[M]. 刘象愚,译. 沈阳:辽宁人民出版社,1987.
- [16] 谢天振. 论文学翻译中的创造性叛逆[J]. 外国语(上海外国语学院学报),1992,(1):30-37.
- [17] 谢天振. 译介学[M]. 上海:上海外语教育出版社,1999.
- [18] 谢天振. 译介学导论(第二版)[M]. 北京:北京大学出版社,2018.
- [19] 谢天振. 创造性叛逆:争论、实质与意义[J]. 中国比较文学,2012,(2):33-40.
- [20] 谢天振. 译介学:理念创新与学术前景[J]. 外语学刊,2019b,(4):95-102.
- [21] 许钧. “创造性叛逆”和翻译主体性的确立[J]. 中国翻译,2003,(1):6-11.

收稿日期:2020-10-12

作者简介:梁新军(1988-),男,博士,师资博士后。研究方向:译介学、翻译理论与实践、比较文学。