

两种翻译诗学观的异与似^{*}

柴 楠

(兰州大学, 兰州 730000)

提 要: 作为人类生活的组成部分, 翻译活动是不同文化交流和传递信息的桥梁。本文尝试通过比较亨利·梅肖尼克与许渊冲的翻译诗学理论, 找出两者看待“形式与内容”问题上的“异”与对待“主体间性”哲学观的“似”, 为今后翻译理论的研究提供积极导向。

关键词: 翻译诗学; 形式与内容; 主体间性; 异与似

中图分类号: H315.9

文献标识码: A

文章编号: 1000-0100(2012)06-0108-5

Difference and Similarity Between Two Translation Poetics

Chai Su

(Lanzhou University, Lanzhou 730000, China)

Translation activity, as a part of human life, bridges cultural gaps and information communication. The present thesis, through distinguishing Meschonnic's and Xu Yuanchong's translation poetics, explores and verifies their differing notions on the issue of form and content, and the similar views of inter-subjectivity in translation studies.

Key words: translation poetics; form and content; inter-subjectivity; difference and similarity

1 翻译研究中的诗学

当今的诗学将所有文化话语作为研究对象, 这种作法已经普及到人文科学的所有领域。如文学理论、文学批评与阐释、文学文化历史学、文化符号学、语言学、修辞学、交际学、文化人类学、认知科学、翻译理论, 等等。不同领域有着共同的诗学抱负: 理解本土文化系统语境中和文化系统语境迁移境况下的文学、文化话语, 发展文学、交际、文化的先进理论和研究方法, 将文学研究置于人文科学乃至整个科学领域的宏大背景。

诗学与翻译研究有着千丝万缕的联系, 比如文本形式研究, 文本在异文化系统语境中的异化, 翻译的方法论等。而在翻译研究中, 诗学把翻译艺术上升为理论形态, 认为一切具有文学性的译作、艺术性的译技和译论都是自己的研究对象。随着研究的深入, 国内的当代翻译诗学流派大抵可分为翻译哲学诗学派(以翁显良、林少华等为代表)、翻译功能主义诗学派(以茅盾等为代表)、翻译文艺诗学派(以傅雷、许渊冲等为代表)和翻译文化诗学派(以刘宓庆等为代表)等(田传茂、丁青 2006)。国外翻译诗学理论由亨利·梅肖尼克(H. Meschonnic)于1973

年提出, 乔治·斯坦纳(G. Steiner)与安德烈·勒菲弗尔(A. Lefevere)也就相关问题进行过研究。尽管各位学者都将自己的理论冠以“翻译诗学”之名, 但他们的研究角度却不尽相同。因此, 本文尝试通过比较许渊冲的翻译文艺诗学观与亨利·梅肖尼克的翻译语言文化诗学观, 探寻两者的共性与个性, 为翻译研究提供新的导向。

2 梅肖尼克的翻译诗学观

亨利·梅肖尼克的翻译诗学理论首次在1973出版的《诗学——创作认识论和翻译诗学》提出, 并在1999年出版的《翻译诗学》中进一步探讨。《翻译诗学》继承了前者的思想, 认为翻译理论包含于诗学中。诗学是“关于作品价值与意蕴的理论”(许钧等 2001: 124)。梅肖尼克将诗学视为一个比语言学更深刻、更全面的理论系统, 翻译诗学建立在将作品理解为整体的理论基础之上。它不是一种“实用语言学”, 而是一种“实验性诗学”——“一种语言的理论包含着一种文学的理论, 一种文学的理论亦包含着一种语言的理论在里面”。由于文学翻译具有特殊性, 不能用语言学手段来阐释, 必须将其纳入诗学轨道。

* 本文系中央高校基本科研业务费重点项目“面向21世纪的翻译研究团队建设”(09LZUJBWZD008)的阶段性成果。

梅肖尼克在《翻译诗学》中重点发展“话语”和“节奏”。其“话语”概念体现索绪尔和本维尼斯特的思想:强调整体,关注整个系统、整部作品,不再着眼孤立的词和词义。“话语”是言语单位,也是文学单位,它强调作品语言的特殊性及其价值。在分析作品时,应该注重作者的特殊风格,而非使用语言时的语法等方面。也就是说,“话语理论”强调作品的整体性和作品的言语风格。梅肖尼克强调的“节奏”是主体对“话语”的组织,是“经验性在话语中的体现,它使得发生在说话主体身上的一切不再是对先前状态的重复,而总是一种新的、特殊的事件”(Desson 2005: 251)。也就是说,每个话语中的“节奏”都不尽相同,具有独特性。“节奏”对“话语”的组织包括对意义的组织和对形式的组织。为了结束形式与内容对立的传统争执,梅肖尼克建议用“‘意指方式’(signifiant)和‘生成意义’(signifiante)取代原来的‘符号’(signe)和‘涵义’(signification)。”‘意指方式’不再是与索绪尔概念中‘所指’(signifié)对立的静态的‘能指’,而是成了‘表意’(signifier)这个动作的现在分词,指产生意义的动态过程。由‘意指方式’产生的意义——‘生成意义’也不同于索绪尔提出的‘涵义’,因为‘生成意义’是动态的、历史的概念,包括了一切意义,既包括传统的意义即所指,也包括形式意义,这就意味着在话语中,‘涵义’融于‘生成意义’之中”(曹丹红 2007)。因此,这种“节奏”使翻译成为一种重新写作,在翻译中实现“中心偏移”(le décentrement)。这正是梅肖尼克翻译诗学观的核心,它意味着译者在翻译的过程中不再以文本为“中心”,而是根据自身以及其它外在因素阐释文本,是“对盘踞欧洲两千余年的亚里士多德‘摹仿论’的彻底决裂”(曹丹红 2007: 46)。国内,黄灿然提出与此相近的“视觉节奏”(不随便增减文本的标点符号)和“听觉节奏”(不更改原文内在韵律)概念,认为“译者应根据具体情况去做平衡理论……”(海岸 2007: 656)。

3 许渊冲的翻译诗学观

钱钟书盛赞许渊冲的《翻译的艺术》和英译唐诗,认为两书如“羽翼之相辅,星月之交辉”。许渊冲的翻译诗学观倡导“美化之艺术,创优似竞赛”(许渊冲 2001)。

许渊冲在《毛泽东诗词四十二首》英法文格律体译本的序言中首次提出“三美论”,认为“译诗不但要传达原诗的意美,还要尽可能传达它的音美和形美”。“美化之艺术”中的“美”源于鲁迅提出的文章“三美”,许渊冲将它运用到诗词翻译上,提出“译诗不但要传达原诗的意美,还要尽可能传达音美和形美”。意美即是思想内容的美,能够感动读者的人心;音美即音韵节奏的美,读起来朗朗上口;形美即为形式上的美,如字形结构、句式段落安排等,能让人感到悦目。“译诗要和原诗一样都要能感动读

者的心,这就叫意美;要和原诗一样有悦耳的韵律,这是音美;还要尽可能保持原诗的形式(如长短、对仗等句式),这是形美”(许渊冲 2003: 85)。“化”,即“等化、淡化、深化”源于钱钟书的“化境说”:“文学翻译的最高理想可以说是‘化’”;“之”即“知之、好之、乐之”源于孔子在《论语》中所言“知之者不如好之者,好之者不如乐之者”;“艺术”即“翻译是艺术,不是科学”(许渊冲 1999)。“科学包含客观的真理,不受个人的思想和感情的影响。文学翻译不可能不受译者思想的影响,之所以不是科学,而是艺术。科学研究的是‘真’,艺术研究的是‘美’;科学研究的是‘有之必然,无之必不然’之理;艺术研究的是‘有之不然,无之不必不然’之艺”(《中国翻译》编辑部 1987: 430)。原因在于,英文是“拼音文字”,而中文则主要为“象型文字”,两种文字的构造形式极其不同。他认为译诗要尽量传达原诗的“意美、音美、形美”。“三美”的基础是“三似”:“意似、音似、形似”。“意似”就是要传达原文的内容,不能错译、漏译、多译。“音似”和“形似”则体现原文的音韵和形式特点。在“三美”中,意美最重要,音美次之,最后是形美。许渊冲的“三美论”反响巨大,甚至被用于诗歌以外的翻译领域。例如许金杞等将其作为衡量英文商标翻译成功与否的标准。

许渊冲在《翻译的标准》一文中提出要发挥译文语言优势;其后发表《译学要敢为天下先》和《新世纪的新译论》,概括其翻译思想:中西文学差距较大,各有优势,译文对等未必能取得最佳效果,所以翻译时要发挥译文语言优势,甚至不妨和原作竞赛,看哪种文字能更好地表达原文内容。“有个外国学者说过,翻译是两种文化的统一。而在我看来,统一就是提高。因为两种文化的历史不同,发展不同,总是各有长短的,如果能够取长补短,那不是可以共同提高了吗?从这个意义上来说,翻译又可以说是两种文化的竞赛,在竞赛中,要争取青出于蓝而胜于蓝。如果取一种文化之长,补另一种文化之短,使全人类的文化得到进展,那就是翻译工作者的最高目标了”(许渊冲 1984: 142)。所以,优势竞赛论与文化交流的宗旨并不冲突,许渊冲站在更高的起点看翻译目的:翻译为了提高,而不仅仅是让中国文字装进异样句法。

4 两种翻译诗学观的比较

4.1 对待形式与内容的异

梅肖尼克和许渊冲的翻译诗学观在“形式与内容”关系问题上存在较大差别。

“话语”和“节奏”概念表明,梅肖尼克否定对形式和意义的传统二分法;翻译中有许多矛盾得不到解决,争论不休,根源就在传统的二元对立哲学观。而诗学是关于作品整体价值的科学,所以能够缩小种种矛盾。“诗歌”并不比“散文”难译,诗歌并不是对“语言规则的反叛”,而

是对语言的一种特别运用,形式与内涵在其中实现统一。在他看来,“节奏”避免形式与内容的二元对立,使得意义和形式、直译和意译等矛盾在“话语”和“节奏”中得到统一。此外,梅肖尼克将奈达(E. Nida)的翻译理论界定为“机械运用乔姆斯基的深层结构”学说。奈达认为,“一部优秀的圣经翻译不该是文化的翻译,而更是一种语言的翻译。”梅肖尼克指出,奈达翻译理论的根本源于他将语言当成一种媒介(其翻译实践均建立在圣经之上),这就排除了一切文学翻译,因为文学作品的语言是区别于实用语的“诗语”。同时,乔治·斯坦纳(G. Steiner)在*After Babel*中也质疑乔姆斯基的“深层结构”。他认为,从研究英语语言学入手去触摸世界所有语言的“深层结构”是残缺的,带有经验主义色彩。语言中混乱无序的部分都被他的理论排斥在外,但这些混乱无序的语言现象正是语言在个人生活和人类进化中担当首要责任以及表述“反交流”和“相异性”的有效手段。因此,翻译不仅是译语的文字,而且反映原语与译语之间的关系,原语创作与译文创作之间的关系。正如他在《诗学——创作认识论和翻译诗学》的开篇所说,“语言-文学或语言-文化,或形式-内涵:并不是两样可分的、异质的东西”。

许渊冲的翻译诗学观是对传统翻译学形式与内容二元对立学说的深化。“译可译,非常译;忘其形,得其意。得意,理解之始;忘形,表达之母。故应得意,以求其同;故可忘形,以存其异。两者同出,异名同理:得意忘形,求同存异;翻译之道”(许渊冲 1996: 57)。可以看出,许渊冲把形式与内容割裂开来,其翻译诗学观首先要最大限度地保留内容,然后尽可能保留形式。正如查尔斯·奥尔森和罗伯特·克里利所说,“形式不过是内容的延伸”(海岸 2007: 672)。因此,许渊冲的理论是一种以内容为主、形式为辅的翻译文艺诗学观。

而梅肖尼克则跳出原有的二元对立,赋予“节奏”和“话语”新的含义,创造性地提出新概念“意指方式”和“生成意义”,是一种全新的观点。为了贴切、形象地比较两种翻译诗学观在看待内容与形式关系上的不同,本文以后现代小说《白色旅馆》中一段诗为例,运用两种翻译诗学观简要分析,以论证两者对于“形式与内容”见解的不同。

On our way down we rested by the spring.
Strangely from so high we saw the fish
Clearly in the lucid lake, a million
gilding darting fins of gold or silver
reminding me of the sperm seeking my womb.
Some of the fish were nuzzling guests for food.
Am I too sexual? I sometimes think
I am obsessed by it, it's not as if
God fills the waters with mad spawning shapes

or loads the vine with grapes, the palm with dates,
or makes the bull dilate to take the peach
or the plum tremble at the ox's reek
or the sun cover the pale moon. (Thomas 1999: 29)

译文:下山途中我们在溪水边小憩

如此高山上竟看到鱼儿在清澈湖水里畅游

千万条金银色的鱼儿劈波斩浪

令我联想起精子寻觅我子宫的入口。

有些鱼儿拱出水面向客人要东西吃。

我是不是太关注性事?

有时也觉得

我已走火入魔

不怪上帝在水中撒下疯狂产卵的物种

让藤上结满葡萄

让棕榈树果实累累

让公牛萌发吃桃子的念头

让李子在牛的鼻息下颤抖

或是让阳光遮蔽暗淡的月影。(袁洪庚 2003: 19)

按照许渊冲的翻译诗学观,该译文首先符合“三美论”中最重要的“意美”标准,即在“意似”的基础上运用“畅游”、“劈波斩浪”和“拱出水面”等词汇生动形象地描绘出鱼群的欢悦。同时,译文后半部分对自然生物繁衍生息的动人描写“产卵”、“结满葡萄”、“果实累累”、“颤抖”、“吃桃子”都暗示这种生机勃勃的景象让主人公安娜联想到自己对性的需求、对“生”(eros)的渴望,展示语词、字面解释与隐喻之间存在的某种张力,体现作者对人物内心世界刻画的意图。

关于“音美”,可以借助音节图示分析(图略)。分析发现,译文采用长短句相结合的方式,曲线起伏较大,每个诗节都有1个低谷、1个浪峰;每个浪峰恰恰是主人公心情快意之时,而每个浪谷又都反映心境压抑、沉思之刻;3个浪谷充分烘托出浪峰的宏伟,读起来抑扬顿挫、朗朗上口,达到“音美”的意境。

至于“形美”,译文并没有完全“复制”原文的所有形式。除原文最后4行头韵,或在译文中译成4个“让”压成“头韵”外,译诗的行数与原诗的行数不同:原诗把本来字数较长的1句话断成两句,又把较短的1句与下1句的前几个词凑成1行。译者为了便于译文读者赏析,把两行断句合并为1行整句,又把1行双句改成双行双句,每行都表达出1个完整的意群,打破原文文本的“形式”。因此,按照许渊冲的翻译诗学观,该译文达到“意美”、“音美”和部分“形美”,是不错的译作。

根据梅肖尼克的诗学理论,“话语”强调整个系统、整部作品,它是作品语言的特殊性及其价值所在。也就是说,在分析一部译作时,应注重原文的风格。该诗“读起来像打油诗”(袁洪庚 2003: 99),这就说明原文具有“话

语”特性。“节奏”是对“话语”的组织,是意、形统一体,是译者再现原文风格的表现形式。译文“节奏”中多处使用“太”、“满”、“疯狂”、“畅”等程度副词,强调万物两性繁殖生机勃勃,暗示主人公安娜内心世界对性的向往与渴望。同时,译文“节奏”体现长短句相结合的办法,不但能体现韵律上的差别,而且能给读者带来无拘无束、活泼洒脱之感,反映主人公对性事的开放态度。这种既表达原文内容又体现原文形式与风格的“节奏”,再现了原文的“话语”。因此,按照梅肖尼克翻译诗学观判断,译文也属于优秀译作。

4.2 对待“主体间性”的似

梅肖尼克指出,传统“忠实”意味着译者面对作者时表现出来的“谦虚、隐身”,而这种所谓的“忠实”实际上“只是对符号的忠实和对既有观念的忠实”(Meschonnic 1973: 46)。于是,译者便抹杀自我或者“隐身”,给出一种假像:翻译不是翻译,而是作者用译语写出的作品。但译作的价值却在于能够延长作品的艺术生命,绝非“翻版”、“复制”、“位移”。梅肖尼克认为,好的翻译作品建立在他提出的“节奏”和“主体性”之上。“节奏”统一了原作的形式和内容,而主体性则要求译者“在另外一个时间、用另外一种语言根据原作写出一个文本”(Meschonnic 1973: 27)。译者不再徘徊于忠实于原作内容还是忠实于原作形式之间,而是忠实于原作的“节奏”。忠实于“节奏”就是把握“话语”特点,再现原文风格,目的是为了原文中心偏移到译文中来。他认为,译文应你中有我,我中有你。在《翻译诗学》开篇的“从原则开始”一文中,他批判将译者视作“转渡人”的传统认识,认为它抹杀了译者“全部的文学特殊性”。所以,梅肖尼克的翻译诗学观既包括原作者的主体性把握作品“话语”的“节奏”,也包括译者的能动性,强调译者创造性的翻译是对原文的“隐喻”或“生成转换”,是对原文的“中心偏移”。这种既重视作者又重视译者的观点时时迸发出“主体间性”(inter-subjectivity)的哲学思想。

许渊冲在《红与黑》译本序言中写道,“文学翻译是两种语言文化的竞争,是一种艺术;而竞争中取胜的方法是发挥译文优势,或者说再创作”。“如果《红与黑》的作者司汤达不是法国人,而是今天的中国人,他用中文的写法就是‘再创作’,‘译作与原作都可以比作绘画,所以译作不只是临摹原作,还要临摹原作所临摹的模特’这与梅肖尼克‘在书与现实之间总有别的书存在着’(许钧等 2001: 142)倒似有异曲同工之妙。许先生阐述说,“我却认为文学翻译理论并不是科学,而是艺术,和创作理论、音乐原理一样是艺术——因为文学翻译不单是译词,还要译意;不但译意,还要译味。只译词而没有译意,那只是‘形似’……如果译了意,那可以说是‘意似’,如果不但译出了言内之意,还译出了言外之味,那就是‘神似’”,

“总而言之,我认为文学翻译是艺术,是两种语言文化之间的竞争,这是我对文学翻译的‘认识论’。在竞争中要发挥优势,改变劣势,争取均势;发挥优势可以用‘深化法’,改变劣势可以用‘浅化法’,争取均势可以用‘等化法’……一言以蔽之,我提出的翻译哲学就是‘化之艺术’四个字。如果译诗,还要加上意美、音美、形美中的‘美’字”(许渊冲 1984: 145)。许先生强调原文与译文之间的艺术对话、相互磨合以及互相作用的“主体间性”。

虽然梅肖尼克认为翻译是科学的,是一项“超越语言”的活动,是一项“阅读创作”活动,是某个主题“历史性的奇遇”,但否定“翻译应当是透明的”,“不能给人留下翻译的印象”的传统观点。他认为翻译应当是历史主题特别“重新表述”,是“两种诗学的相互作用”,是“中心偏移”(le décentrement)。看来,许先生的“主体间性”翻译诗学观与梅肖尼克的翻译诗学观是从不同角度出发得出相似的结论。梅肖尼克与许渊冲都对译文与原文的辩证关系有深刻的认识,都认为译文与原文、自我与他者不是完全对立的关系,而是辩证的统一。两人都肯定了译文不同于原文的积极作用,并表明译者面对原文应该持有的正确态度。只有持肯定态度,才可能在翻译过程中积极寻找并力求表现,也就是梅肖尼克提出的话语的“节奏”或者文本的特殊性,翻译的诗学性质由此得到极大的显现。为了能贴切、形象地反映两种翻译诗学观在看待“主体间性”的相似观点,我们再以《白色旅馆》中一首诗歌为例,验证两种翻译诗学观对“主体间性”的似。

At sunset, even
The stone of the plum can turn
the green lake crimson.
The plum who marries
An ox can anticipate
green sorrow, great joy.
Like biting a plum
to reach the stone, is passion
for this hour only.
When the plum ripens
the swan flies. When my love is
nigh me, my heart sings. (Thomas 1999: 70-71)
译文:日落/时分近
李子核/染红/湖水
一池/绿莹莹
李子/嫁公牛
预见/来日/悠悠事
悲喜/皆应有
一如/人食李
入口/遇核/方知止
春情/即此时

果熟/天鹅飞

长歌/一曲/心潮涌

君与/我相随。(袁洪庚 2003: 64-65)

译者从许渊冲翻译诗学观出发,充分运用汉语用词凝练、句法灵活的优势来翻译原文,显得肌理丰满。例如,用“悲喜”翻译 green sorrow, great joy,并补上“皆应有”反映纷繁复杂的情感世界;用“一如/人食季”翻译 like biting a plum,既用“一如”补充音节又表明诗中举一例,为下文暗示人的爱欲与性渴望提供情欲叙事的沃土;再用“我相随”翻译 When my love is nigh me,补上“君与”体现男女之间的绵绵情意,把此句翻译成“长歌一曲心潮涌 君与我相随”,虽然对调原文诗句,但既保留诗的“意”,又符合俳句的“形式美”,何乐而不为!而且,在阅读任一诗节时(音顿的符号已经在译文中标出),如“李子/嫁公牛 预见/来日/悠悠事 悲喜/皆应/有”,我们会发现音顿符合“循环音步”(考虑语法层次结构的音步)的原则,表达出完整意义。正如俳句翻译家林林所说,“由于日语俳句是不讲究平仄押韵的,但是译文却稍微押韵,可以表现些音美”。卞之琳也曾提及,“平仄安排在白话诗中不属‘诗律’而属‘诗艺’”(海岸 2007: 302),对译者来说这是技艺的考量。在译文第一诗节“日落时分近 李子核染红湖水 一池绿莹莹”中,平仄韵律为“仄仄/平平仄 仄仄平/仄平/仄仄 仄平/仄平平”,平仄韵律搭配适当,读起来和谐悦耳。而且第二诗节的平仄音为“仄仄/仄平平 仄仄/仄平/平平仄 仄仄/平平仄”,与第一诗节的韵律相异成趣,体现中国诗歌“在单句和双句中,各音步的平仄音调互相对立”(海岸 2007: 314)的考究。因此,译文添加译者自身与异域文化特点的“创造性的叛逆”(许钧 2003),无论在音美、音美和形美上,都可与原文匹敌,体现“优势竞赛论”思想。

从梅肖尼克的诗学翻译观角度分析,The stone of the plum can turn the green lake crimson 翻译成“李子核染红湖水 一池绿莹莹”颠倒原文的词序却恰到好处:一方面由于五言和七言形式限制,每一行都应负载完整的意义,不得不调整原文;另一方面烘托出冷暖色调的强烈对比。相反,静态地对待原文,循规蹈矩,翻译出来的诗歌支离破碎,句无完句、意无完意,令人费解。按照梅肖尼克诗学理论中的“主体间性”哲学观,译文“节奏”既完整包含原文的内容与形式,又反映译者自身主体创造性的特点,极其成功,使得原文的中心偏移到译文中,这让读者在领略异域文化的同时,享受中国传统诗歌的特有美感,与原文相比没有丝毫逊色之处,体现出梅肖尼克翻译诗学观“节奏”概念中你中有我,我中有你的“主体间性”特点。可见,梅肖尼克的翻译语言文化诗学观与许渊冲的翻译

文艺诗学观都含有“主体间性”。

5 结束语

通过比较梅肖尼克和许渊冲的翻译诗学观发现,尽管两人在看待内容与形式上都提出各自建设性的观点,但他们的理论趋向截然不同——许是对翻译二元对立的深化,梅则完全跳出二元对立理论进行建构。同时,梅肖尼克的“中心偏移”学说与许的“优势竞赛论”都不约而同地批判传统翻译研究只关注译作和原作的机械对应,否定文本是唯一“主体性”的“主体间性”思想,这些都为今后翻译理论的研究提供了积极导向。

参考文献

- 曹丹红. 两种翻译诗学观之比较及其启示[J]. 外语研究, 2007(1).
- 海岸. 中西诗歌翻译百年论集[M]. 上海: 上海外语教育出版社, 2007.
- 田茂茂 丁青. 中国当代翻译诗学的主要流派[J]. 河北建筑科技学院学报(社科版), 2006(3).
- 托马斯. 白色旅馆[Z]. 袁洪庚译. 上海: 上海译文出版社, 2003.
- 许钧. “创造性叛逆”和翻译主体性的确立[J]. 中国翻译, 2003(1).
- 许钧 袁筱一. 当代法国翻译理论[M]. 武汉: 湖北教育出版社, 2001.
- 许渊冲. 翻译的艺术[M]. 北京: 中国对外翻译出版公司, 1984.
- 许渊冲. 谈重译——兼评许钧[J]. 外语与外语教学, 1996(6).
- 许渊冲. 译学要敢为天下先[J]. 中国翻译, 1999(2).
- 许渊冲. 新世纪的新译论[J]. 中国翻译, 2000(3).
- 许渊冲. 再谈《竞赛论》和《优势论》[J]. 中国翻译, 2001(1).
- 许渊冲. 文学与翻译[M]. 北京: 北京大学出版社, 2003.
- 《中国翻译》编辑部. 诗词翻译的艺术[M]. 北京: 中国翻译公司, 1987.
- Desson, G. Introduction à la Poétique [M]. Paris: Armand Colin, 2005.
- Meschonnic, H. Pour la Poétique II: Epistémologie de l'écriture, poétique de la traduction [M]. Paris: Gallimard, 1973.
- Meschonnic, H. Poétique du Traduire [M]. Lagrasse: Verdier, 1999.
- Thomas, D. M. The White Hotel [Z]. Britain: Phoenix, 1999.