

國立台東大學
兒童文學研究所碩士論文

A Thesis Presented to
The Graduate Institute of Children's Literature
National Taitung University

指導教授：張子樟先生

Thesis Advisor : Chang, Tzu-chang

背叛安徒生

—安徒生童話故事新版中文譯本之比較

Translate Andersen
Comparisons Between the New Versions of Chinese Translations of Hans
Christian Andersen's Fairies and Stories

研究生：陳滢如

Chen, Ying-ju

中華民國九十六年元月

Jan, 2007

博碩士論文授權書

本授權書所授權之論文為本人在 國立臺東大學 兒童文學研究所
組 95 學年度第 一 學期取得 碩 士學位之論文。
論文名稱：背叛安徒生－安徒生童話故事新版中文譯本之比較

本人具有著作財產權之論文全文資料，授予下列單位：

同意	不同意	單位
<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	國家圖書館
<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	本人畢業學校圖書館

得不限地域、時間與次數以微縮、光碟或其他各種數位化方式重製後散布發行或上載網站，藉由網路傳輸，提供讀者基於個人非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印。

本論文為本人向經濟部智慧財產局申請專利(未申請者本條款請不予理會)的附件之一，申請文號為：_____，請將全文資料延後半年再公開。

公開時程

立即公開	一年後公開	二年後公開	三年後公開
<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

上述授權內容均無須訂立讓與及授權契約書。依本授權之發行權為非專屬性發行權利。依本授權所為之收錄、重製、發行及學術研發利用均為無償。上述同意與不同意之欄位若未鈎選，本人同意視同授權。

指導教授姓名：范子婷 (親筆簽名)

研究生簽名：陳滢如 (親筆正楷)

學號：9300106 (務必填寫)

日期：中華民國 96 年 元 月 24 日

1. 本授權書 (得自 <http://www.lib.ntu.edu.tw/theses/> 下載) 請以黑筆填寫並影印裝訂於書名頁之次頁。
2. 依據 91 學年度第一學期一次教務會議決議: 研究生畢業論文「至少需授權學校圖書館數位化，並至遲於三年後上載網路供各界使用及校內瀏覽。」

博碩士論文電子檔案上網授權書

(提供授權人裝訂於紙本論文書名頁之次頁用)

本授權書所授權之論文為授權人在 國立臺東大學 兒童文學研究所
95 學年度第一學期取得 碩士 學位之論文。

論文題目： 背叛安徒生—安徒生童話故事新版中文譯本之比較

指導教授： 張子樟

茲同意將授權人擁有著作權之上列論文全文(含摘要)，非專屬、無
償授權國家圖書館及本人畢業學校圖書館，不限地域、時間與次數，
以微縮、光碟或其他各種數位化方式將上列論文重製，並得將數位化
之上列論文及論文電子檔以上載網路方式，提供讀者基於個人非營利
性質之線上檢索、閱覽、下載或列印。

讀者基非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印上列論文，應依著作權法相
關規定辦理。

授權人：陳澄如

簽 名： 陳澄如 中華民國 96 年 01 月 23 日

國立台東大學
學位論文考試委員審定書

系所別：兒童文學研究所

本班 陳 滢 如 君

所提之論文 背叛安徒生——安徒生童話故事新版
中文譯本之比較

業經本委員會通過合於 碩士學位論文 條件

論文口試委員會：

許建崑

(口試委員會主席)

杜明城

張子棧

(指導教授)

論文口試日期：96年1月15日

國立台東大學

附註：一式二份經考試委員會簽後，送交系所辦公室及教務處註冊組存查。

謝 誌

這本論文是我的第四個孩子。

謝謝大家。

澄如

2007. 1. 24



摘 要

2005 年，舉世歡慶童話之王安徒生 200 週年誕辰。歷經近兩個世紀的粹煉，安徒生童話故事的核心價值愈見精純。以一種藝術呈現的形式，安徒生童話故事觸動了每一個讀者的靈魂，每一個讀者都能形塑自我觀點映照的醜小鴨形象。而安徒生童話故事的中文譯介，自 1909 年周作人翻譯〈皇帝的新衣〉算起，也有近百年的光陰。熱愛旅行的安徒生從未親自到過中國，但是中國的讀者倒是非常熟悉安徒生及其童話故事。百年來安徒生的中文化面貌，因應時代大環境而不斷變動—從「永久的老孩子」轉變成「住在花園裡寫作的老糊塗」，後來成了「一個偉大的現實主義作家」，甚至「兒童文學界的普羅米修斯」。唯一不變的是，安徒生和他所創作的童話故事 200 年來一直都是讀者、譯者、評論者目光焦點之所在。

譯者是背叛者。原文、譯文語言轉換之際，文字的選用、文學的素養、文化的語境時時影響著譯者呈現安徒生童話的角度以及方式。即使奉忠實為圭臬的全譯本，譯者的個人風格在字裡行間不時可辨。本論文以 5 部最新出版之安徒生童話故事中文全譯文本為評比的基準，分成文字、文學、文化三個層面進行譯文的分析比較。譯者並不被動，並非隱形；相反的，譯者的態度是主動，立場是顯性的。文字分析以提高譯文接受度為出發點，排比不同譯者的改譯；文學分析則以修辭技巧為軸，體驗不同譯者營造的各種意涵氛圍；文化分析則以異域化、在地化為考量，將譯文納入文化語境討論，並觀察譯者受到的影響。

總論之，有一千個譯者，就會有一千個安徒生。

關鍵字：兒童文學，翻譯，安徒生童話，翻譯介入，在地化，異域化

Abstract

In 2005, the whole world was celebrating enthusiastically the 200th anniversary of Hans Christian Andersen's birthday. Purified for more than two centuries, the fairy tales Andersen created turn out to be more refined. In addition, those tales deeply touch every reader's heart as a form of art. That's to say, every reader could find his own ugly duckling. As for the Chinese translation of Andersen's tales, it has been almost one hundred years since Chou first translated *The Emperor's New Clothes*. Although Andersen, who loved traveling a lot, had never been to Chinese world, Chinese readers are quite familiar with Andersen. The Chinese images of Andersen are changing all the time in order to adapt himself to the historical circumstances --- from 'an eternal child' to 'an old bungler writing in the garden', then 'a great realistic writer' and even 'the Prometheus of children's literature'. Beyond the turmoil, Andersen and his fairy tales have always been the target on which readers, translators, commentators put their focus.

Translators are rebels. Under the process of translating the source language texts into the target language texts, the literal, literary, and cultural transformations have a great influence on the translators' point of views in representing Andersen's tales. Even with high constancy, the personal styles of the translators are not invisible. In this thesis, five newly-published Chinese versions of Andersen's fairy tales are under comparison in three aspects: literalness, literature, and culture. Based on the concept that translators are active instead of passive, the literal comparison is mainly about the individual variations with a view to enhancing the acceptability of the target language texts; the literary comparison is mainly about the rhetorical skills with which the translators make up the literary atmosphere, and the cultural comparison puts the target language texts in the range of cultural environment on the criterion of domesticating and foreignizing.

In sum, there are a thousand Andersens in a thousand translators' eyes.

Key words: children's literature, translation, Andersen's fairy tales, translational intervention, domesticate, foreignize

目 錄

第一章	緒論	1
第一節	世紀安徒生.....	1
第二節	安徒生中文譯本反映的時代意義.....	6
第三節	研究動機.....	26
第四節	研究範圍.....	28
第五節	文獻探討.....	33
第二章	文字安徒生	38
第一節	改譯.....	41
第二節	異譯.....	53
第三節	誤譯.....	59
第三章	文學安徒生	64
第一節	寫景.....	69
第二節	藏意.....	73
第三節	擬動.....	75
第四節	語詩.....	80
第四章	文化安徒生	84
第一節	立論.....	84
第二節	譯文分析.....	88
第五章	結論	97
第一節	翻譯二三事.....	97
第二節	譯者，轉化者、書寫者、創造者也.....	102
參考書目		106
附錄		112

第一章 緒 論

第一節 世紀安徒生

如果說丹麥作家漢斯·克利斯蒂·安徒生(Hans Christian Andersen, 1805-1875)是一條色彩斑斕的魚，他的童話就是保鮮劑，使安徒生200年來依然鮮活的靈動在人們的生活經驗之中。雖然有許多人爲他抱不平，使安徒生的歷史定位屹立不搖的，是他的童話創作。

法國著名的文學史家保羅·亞哲爾(Paul Hazard)給予安徒生及其童話極高的評價，他說：「如果有一天，因爲某種風尚，需要選舉兒童文學作家的帝位，那麼我的票，……會毫不遲疑的送給漢斯·克利斯特·安徒生(Hans Christian Andersen)。¹」他並稱讚說：「安徒生是王！因爲他在童話這小小的框框裡面，容納了宇宙的所有舞臺。²」

但是另一方面，菲·馬·米切爾 (P.M. Mitchell)卻指出使安徒生流芳萬世的童話創作是安徒生無心插柳的成就，安徒生其實志不在此。他更進一評論，如果把安徒生描繪成一個獻身於童話創作的和藹可親的紳士，是很不恰當的³：

在他（安徒生）生前，從他主要方面來看，他並不注重童話的創作，更不是只為兒童而寫作……童話只不過是他的創作中一個次要的方面，多年以來，丹麥的批評家對他的童話幾乎或完全不屑一顧。⁴

¹ 保羅·亞哲爾 (Paul Hazard) 著，傅林統譯，《書·兒童·成人》(台北市：富春文化，1992年)，頁173。

² 同上註，頁175。

³ 菲·馬·米切爾 (P.M. Mitchell) 著，阮琨、韓瑋、劉麟譯，《丹麥文學的群星》(瀋陽市：遼寧教育出版社，2003年3月)，頁174。

⁴ 同上註。

那麼，安徒生究竟是才華洋溢的「天鵝」：

安徒生那詩情豐盛的童話，滲透著夢，從這夢境看見更美好的未來的夢，這就是安徒生的靈魂和孩子們的靈魂，相接觸的地方。……他跟孩子們一起享樂，也藉著孩子們的力量，防止人類的滅亡，更堅強的守護著人類，把人類導向理想世界，他就是那光明的燈塔。⁵

亦或是自卑心作祟的「醜小鴨」呢？

安徒生是一個性情暴躁、精力充沛、容易激動並且過多地考慮一己利益的詩人。⁶

朱自強形容安徒生是一位「冰山型」的作家，他認為安徒生的作品深處蘊含著他對人生問題深邃而獨到的思想⁷。長久以來，安徒生及其作品得到的評價呈現極端二元的狀態，這情況對安徒生而言似乎有欠公允。那麼，我們該如何看待安徒生，當他和他的作品，一方面可以親近的像空氣一樣圍繞在我們的身邊，成為大家平日不會特別感知的共同記憶；在另一方面，他和他的作品也能在每年的4月2日，號召全世界的人以慶典的方式紀念他的曾經存在。

安徒生自謂：「我這一生稱得上是一部美麗動人的童話，情節曲

⁵ 同註1，頁191-92。

⁶ 同註3。

⁷ 資料來源：〈重新發現安徒生〉—朱自強教授在中國海洋大學的演講。轉引自：
<http://big5.china.com.cn/chinese/RS/824822.htm> (2005/10/25)

折變換，引人入勝。打小我就隻身闖世界，貧困無助。⁸」他於 1805 年 4 月 2 日出生在丹麥中部富恩島上的奧登賽小鎮。雖然父親是鞋匠，不能提供安徒生良好的家庭環境，但是父親卻為安徒生佈置了金錢不能換得的文藝氛圍，常常讀書、講故事給安徒生聽。對家道中落而求學不得的安徒生父親而言，栽培安徒生是他夢想的投射，無奈在安徒生 11 歲時，父親過世了。安徒生只能和從事洗衣工作的母親相依為命。

14 歲的安徒生懷抱著戲劇的夢，隻身到了哥本哈根。先後做過歌手、舞者和演員，創作劇本和詩，過程不甚順遂，卻也得到許多人的幫助，完成了基礎學業。當大家質疑出身低層社會的安徒生沒有文學素養，寫作用字粗俗，難登大雅之堂，安徒生卻在 24 歲那年，以生動的民間用語、活潑的筆調和大膽的想像完成了一部深受大眾歡迎的長篇幻想遊記——《阿馬格島漫遊記》。安徒生脫離了貧窮的生活，他寫道：還好，遇到了一位純真的小精靈，她跟我說：「選擇生活的方向和目標，按自己的意願和理性需求去發展，我會給你指引和保護。」⁹

渴望得到文壇認同的安徒生在 26 歲開始了擴大視野、豐富創作素材的跨歐洲旅行¹⁰。「旅行就是生活，生活因旅行而變得豐富愉快，鵜鶘用自身的血液來餵養自己，我則用大自然。」一八四六年安徒生在寫給亨麗葉·柯林（Henriette Collin）的信裡這麼說。¹¹安徒生藉旅行觀看、體驗、擴展和逃避自己的和他人的人生。安徒生的人生情節曲折變換，他於是養成了書寫日記的習慣，一方面日記的記錄內容

⁸ 安徒生著，傅光明譯，《我的童話人生》（北京：中國文聯出版社，2005 年），頁 4。

⁹ 同上註。

¹⁰ 根據邁立思（Mylius, Johan de. *H.C Andersens liv dag for dag*, Copenhagen: Aschehoug, 1998）的研究，安徒生訪問過的國家，現今仍然存在於地圖上的，共有二十三個國家。（引自 2005 安徒生 200 週年誕辰國際童話學術研討會會議手冊 Viggo Hjoernager Pedersen 的講稿譯文，頁 41。）

¹¹ 此段出處 <http://blog.webs-tv.net/npttctcw/article/270413>（2006/09/30）

成爲寫作素材，另一方面，寫日記也成爲安徒生自我心理治療的最佳方法。¹²或許，安徒生所謂「純真的小精靈」就藏在他的日記本裡吧！

安徒生接著說：「命運對我來說從未有過如此睿智幸運的啓示。我將通過從我的人生故事裡所獲得的啓迪告知世界：仁慈的上帝是世間萬物萬能的主宰。¹³」曾在德國獲得榮譽教授，並被任命爲丹麥的國策顧問、成爲家鄉歐登塞榮譽市民的安徒生，於 1875 年 70 歲之齡卒於好友梅希歐家族在哥本哈根的羅利格莊園。安徒生一生共寫了 6 部長篇小說，6 部遊記，5 部詩集，25 部劇本，3 部自傳，以及 165 篇童話。他試圖以童話這種對話方式，將人生故事的啓迪告知世界，其成就至今不朽。在過完全球人爲他慶祝的 200 歲誕辰，安徒生仍是以創作童話之王的姿態存在著。

葉君健是第一位將丹麥文的安徒生童話故事，直接翻譯成中文的文學家。在他所翻譯《安徒生故事全集》的序言中，對安徒生的歷練、際遇，以及安徒生的童話故事有清楚而全面的評論。葉君健將安徒生的童話創作大致分成了三個時期：

- 第一時期（1835-1845）－講給孩子們聽的故事，目前大家所熟知的安徒生童話故事大多發表在這個時期，例如，〈醜小鴨〉、〈豌豆上的公主〉、〈拇指姑娘〉、〈皇帝的新裝〉、〈海的女兒〉……等等。這個時期童話故事的特色在於安徒生展露了童話創作的長才，詩般的筆觸，天馬行空的幻想情節，充滿鄉土氣息的氛圍，使他的作品逐漸擺脫民間故事的色彩。
- 第二時期（1845-1852）－新的童話，這時期代表的故事有〈賣

¹² 馬克斯·弗瑞許（Max Frisch）在一九七二年的討論會中稱日記具有「心理治療功能」。安徒生留下四千五百頁日記，寫於一八二五至一八七五年間。「沒錯，我是個怪人：我的心是一本日記，其中有幾頁黏在一起，但日記本身人人皆可閱覽。有關我行為的多數原因都寫在黏住的那幾頁上。也許有人會想，紙那麼薄，裡面的字跡會透出來，但大家都知道，透過紙背讀到的文字是顛倒的。」出處同註 11。

¹³ 同註 8，頁 4。

火柴的小女孩〉、〈母親的故事〉……等等。中年的安徒生，生活閱歷漸豐，葉君健認為安徒生這個時期的作品，已經由青年期的浪漫色彩轉變成現實主義的取向。安徒生不但為孩童創作童話，他更以童話故事的形式來談論、批評、諷諭現實的生活，將成人也納入讀者群之中，安徒生說：「當我在寫一個講給孩子們聽的故事的時候，我永遠記住他們的父親和母親也會在旁邊聽，因此我也得給他們寫一點東西，讓他們想想。」

- 第三時期（1852-1873）－故事。這時期的故事代表有〈柳樹下的夢〉、〈她是一個廢物〉……等等。這個時期童話故事的特點加入了現實小說，甚至是散文的元素。安徒生的寫作語言更見純熟凝練，就像安徒生在自傳的結語中所說的那樣：「我一生到目前為止的經歷，如今像一幅濃豔、美麗的油畫展現在我面前，激勵著我的信仰，甚至使我堅信好事從不幸中誕生，幸福從痛苦中產生。這是一首我所寫不出來的思想無比深邃的詩。」（王泉根）¹⁴

¹⁴ 引自網站<http://www.china.com.cn/chinese/zhuanti/ats200/821140.htm>（2006/10/09）

第二節 安徒生中文譯本反映的時代意義

張中良說：「沒有外國兒童文學翻譯，就沒有中國現代兒童文學。¹⁵」這句話之中所指的外國兒童文學翻譯，濫觴以及翹楚非安徒生童話莫屬。

安徒生愛旅行，旅行滋養他的人生、他的作品。令人驚艷的是，安徒生創作的童話旅行得更久、更遠，像是蒲公英的種子，隨著風，越過高山，飄過海洋，落在每一個異邦兒童文學的土壤中，綻放出一朵朵美麗的花。那麼，中文世界以它悠遠的歷史、精粹的人文、豐饒的文字語言，會涵養出何種姿態的安徒生？本源於距中國數百萬公里之遙的丹麥醜小鴨，是不是也能克服有形的距離障礙，落地生根在中文的世界，蛻變成美麗的天鵝？

2005 年，安徒生 200 週年誕辰，安徒生故事譯介到中國大約一百年。這一百年來，安徒生的面貌隨著譯介者所處的時空脈絡或是譯者本身的文學風格不斷改變。周作人（1885-1967）在 1909 年¹⁶首度以中文譯介安徒生故事，直到 21 世紀的今天，多版多樣的安徒生童話故事中譯本拼貼出精彩多變的歷史風貌。郭延禮在《中國近代翻譯文學概論》一書中提到，中國近代翻譯文學既是近代中西文化交流的碩果，同時它也是近代中西文化交流的主要載體之一。郭延禮更進一步的將中國近代翻譯文學的發展分成了三個階段：萌芽期（1870-1894），發展期（1895-1906），繁盛期（1907-1919）。¹⁷。安徒生童話故事的中文翻譯頭角嶄露在中國翻譯文學的繁盛期、政治大變動的時期、充斥著對新文學引頸期盼氛圍的時期、發現「人」發現

¹⁵ 張中良，《五四時期的翻譯文學》（台北市：威秀資訊科技，2005 年），頁 217。

¹⁶ 周作人於 1909 年以中文翻譯安徒生童話故事—〈皇帝的新衣〉，收錄在《域外小說集》。轉引自呂亦欣，〈安徒生故事中譯本研究〉（台灣師範大學翻譯研究所碩士論文，2003 年），頁 20。

¹⁷ 郭延禮，《中國近代翻譯文學概論》（武漢：湖北教育出版社，1998 年），頁 21-22。

「小兒」的時期，周作人慧眼獨具的引導中國大眾，接觸獨特的、深邃的、充滿幻想驚奇的安徒生童話。接著，孫毓修、顧均正、鄭振鐸、趙景深等新文化運動者一一投入譯介安徒生的潮流之中，終在 1925 年達到了中國史上第一個譯介安徒生及其童話故事的高點，中文歷史指標性刊物《小說月報》史無前例的推出兩期專刊，全面介紹安徒生。但是，到了三四十年代，安徒生的中國化形象有了變化，一方面，安徒生童話故事的語言表達技巧仍得到正面的肯定，但是另一方面，安徒生童話的幻想詩性成了「虛空」、「遠離現實」，童心的特質成了「遠離成人世界」、有「毒素」的，批判性的接受是這個時期的特點。¹⁸

1949 年，兩岸分裂。在大陸，社會主義成爲主流，唯物的世界觀普及了每一個層面，兒童文學成了教育兒童的文學，成了爲政治服務，爲黨服務的文學。五四時期以兒童爲本位的最高理念，至此有了轉變，林政華稱之爲「大陸兒童文學觀念的錯誤黑暗期」，必須到 1982 年陳子君提倡「兒童文學是教育少年兒童，爲少年兒童服務的文學」¹⁹，爲兒童而文學的兒童本位主張才重現曙光。²⁰

同一時期，國民政府於國共內戰中戰敗，退守光復不久的台灣，象徵了中國現代史上民國時期的結束，中華民國「台灣化」的開始。²¹反共主題、戰鬥主張等政治威權強力的干預了台灣地區的文學發展。五四文化運動的果實也因爲戒嚴時期的控管，並未成功移植到台灣來。一九五、六十年代，現代主義在台灣冒現，鼓吹者翻譯大量的歐美文學，形成另一股文學勢力。至於台灣這個時期的兒童文學，融

¹⁸ 1935 年安徒生誕辰 130 週年，徐調孚以“狄福”的筆名在《文學》第 4 卷 1 號上發表紀念性文章〈丹麥童話家安徒生〉。文章中提到：「把安徒生的童話加以精細的定性分析所得的結果多少總有一些毒質的，就今日的眼光來評析安徒生，我們的結論是如此。」轉引自李紅葉，《安徒生童話的中國闡釋》（北京：中國和平出版社，2005 年），頁 111-2。

¹⁹ 陳子君在七十一年二月出版《兒童文學在探索中前進—試談兒童文學特點的幾個問題》。《中國兒童文學大系·理論（二）》有錄。

²⁰ 林政華，《兒童少年文學》（台北市：富春文化，1991 年），頁 34。

²¹ 張錦忠，〈現代主義與六十年代台灣文學複系統：《現代文學》再探〉，《中外文學》（第 30 卷第 3 期，2001 年 8 月），頁 93-4。

合了殖民時期的日本兒童文學、中國兒童文學，以及台灣民間口傳文學，多元化風貌因此展現。

五四時期

早在西元 17 世紀，中國已經出現西方的翻譯兒童文學作品。²²但是，以中文大量譯介西方兒童文學作品卻遲至 20 世紀的五四時期才發生。

五四時期，周作人將安徒生童話的種子播灑到中國土壤之上，使中國兒童文學自此發光發亮，如鄭振鐸所言：「使安徒生被中國人清楚的認識的是周作人」。朱自強更尊周作人為「中國兒童文學的普羅米修斯」，認為周作人為中國的兒童觀以及兒童文學觀帶來光與希望，指引道路與方向。²³

周作人初遇安徒生時所抱持的關點，我們可以從他發表的〈隨感錄(二四)〉²⁴中看出端倪：

我們初讀外國文時，大抵先遇見 Grimm 兄弟同 Hans Christian Andersen 的童話。當時覺得這幼稚荒唐的故事，沒甚趣味；不過因為怕自己的見識不夠，不敢菲薄，卻究竟不曉得他好處在那裡。

後來，涉獵 Folk-lore 一類的書，才知道 Grimm 童話的價值：他們兄弟是學者，採錄民間傳說，毫無增減，可供學術上的研究。至於 Andersen 價值，到見了挪威 Boyesen 丹麥 Brandes

²² 西元 17 世紀初，明代萬曆天啓年間，西方傳教士曾將《伊索寓言》介紹到中國，是最早傳入中國的西洋文學作品，更確實的說法應該是：最早的翻譯兒童文學作品。同註 17，頁 21。

²³ 李紅葉，《安徒生童話的中國闡釋》（北京：中國和平出版社，2005 年），頁 31-32。

²⁴ 周作人，〈隨感錄〉，《新青年》5.3（1918），頁 286-90。

英國 Gosse 諸家評傳，方才明白：他是個詩人，又是個老孩子（即 Henry James 所說 Perpetual boy）所以他能用詩人的觀察，小兒的言語，寫出原人—文明國的小兒，便是系統發生的小野蠻—的思想。

具備西學訓練背景、擁有多種外語能力、鼓吹新文化運動不遺餘力的周作人在 1909 年首次將安徒生童話介紹進入中國，當時中國正處於五四時期，渴求「人的文學」，翻譯文學的價值具備了鮮明的啓蒙時代色彩，期許藉著翻譯境外的優秀文學作品，得以改造社會、喚起中國人民的民族意識。而安徒生隨手捻來純粹滿溢的詩情、原人般自然的童趣正符合新文化建設者，如魯迅、周作人等人，急欲抖落舊制枷鎖，開啓民智、喚起民性的疾呼，因此，安徒生童話故事的中文譯介到達了一個頂點。

以下摘錄一段周作人翻譯之〈賣火柴的女兒〉，以見當時安徒生童話故事中文譯作之特色：

他女²⁵的小手，幾乎凍僵了。倘從柴束裡抽出一支火柴，牆上擦著，溫溫手，該有好處。她便抽了一支。霎的一聲，火柴便爆發燒著了。這是一個溫暖光明的火。她兩手籠在上面，正像一支小蠟燭；而且也是一個神異的小火光！女兒此時覺得彷彿坐在一個大火爐的前面，帶著亮明的銅爐腳和銅蓋。……

第二支又在牆上擦著。火一發，火光落在牆上，牆便彷彿變了透明，同薄幕一樣，她能見屋裡的事情。……燒鵝肚裡滿裝著蘋果乾棗，蓬蓬的發出熱氣。還有更好看的，那鵝跳下

²⁵ 周作人用“他女”代表女性第三人稱，即現今所用的“她”，以下均以“她”呈現。

盤，在地板上搖搖擺擺的，胸前插著一把刀一把叉，向女兒走來。……一顆星往下落，曳了一道火光。女兒心裡想到，
“現在有一個人將死了，”因為她的祖母—世上唯一愛她的人，如今已經死了，—常常告訴她說，凡是一顆星落下，就有一個靈魂升天去了。²⁶

從周作人流暢易讀的譯文我們可以看出，五四時期，中國文字正經歷現代化的一個重要的過程—自文言文轉變成白話文。筆者書寫論文階段，國家文藝獎揭曉得主，教育部長頒獎時大聲呼籲，白話文書寫是最能表達思想的一種文字形式。我們不能否認國家文學獎項評判的標準具備引導文學潮流的能力。由此可見，自 20 世紀以至 21 世紀，白話文書寫仍是中國文學創作形式的主流。

再者，若與後世安徒生童話中文譯本比較，如直接譯自丹麥原文的葉君健版本，筆者發現，周作人的譯文保留了原故事的人物、結構、情節等等，將譯者的介入減到最低，由此可以看出直譯的翻譯策略。第三，周作人的譯文呈現出受西學影響而句型歐化的現象。例如「坐在一個大火爐的前面，帶著亮明的銅爐腳和銅蓋」中，大火爐並非生物卻帶著銅爐腳和銅蓋，筆者認為應是直接翻譯了西文中 with 的用法。另外，「因為她的祖母—世上唯一愛她的人，如今已經死了，—常常告訴她說，凡是一顆星落下，就有一個靈魂升天去了」一句的結構，應是直接翻譯自西方句法中的形容子句，不合於中文的語法。葉君健此句的翻譯為「因為她的老祖母曾經說過：天上落下一顆星，地上就有一個靈魂升到上帝那兒去。老祖母是唯一對她好的人，但是現在已經死了。」葉君健將長句中包含的子句獨立出來，將一個長句分成多個短句，並且將句子以移位(translation shift)的方式做了形式對

²⁶ 同註 17，頁 470。

應(formal correspondence)²⁷，使得譯文不但符合中文閱讀習慣，多個短句也比一個意義多層的長句更適合兒童讀者的閱讀特性。

第四，我們可以從周作人的譯文中欣賞到兒童文學有別其他文類的一大特色，就是文字中擁有特別豐富的修辭。舉修辭學中的摹寫法為例，〈賣火柴的女兒〉譯文中「霎的一聲」、「爆發燒著」摹寫了點燃火柴的聲音；「牆便彷彿變了透明」摹寫出視覺的感受；「蓬蓬的發出熱氣」傳神的摹寫了食物散發出熱煙的模樣；「跳下盤」「在地板上搖搖擺擺的」奇特的想像摹寫了烤鵝的動作，「她兩手籠在上面」細緻的呈現小女孩小心翼翼的動作。也許是渾然天成，也許是人工雕琢，周作人藉著「摹色」、「摹聲」、「摹狀」等修辭的技巧，成功的烘托出意境和想像，營造出十足的氣氛，使這篇〈賣火柴的女兒〉滿溢著優美的文學性。

安徒生童話故事在周作人、孫毓修、顧均正、鄭振鐸、趙景深等人的譯介之下在 1925 年達到進入中文版圖的一個歷史高點。但是緊接著，中國社會進入 20 世紀三四十年代，戰火與血淚交織的現實使「抗日救亡」成爲壓倒一切的文學主題，文學家在大環境的改變下，對文本的接受產生了不同的批判角度。兒童文學也籠罩在現實主義的時代氣氛之下、文化語境之中，推崇現實關懷，不喜幻想。因此，以徐調孚爲首的讀者們懷著對未來一代的深切社會責任感，恨鐵不成鋼，嚴肅的指出安徒生及其童話故事在現實關照下的嚴重缺失—「逃避了現實，躲向『天鵝』，『人魚』等的樂園裡去」，是「住在花園裡的老糊塗」。徐調孚是這麼說的：「他的童話每個孩子都喜歡讀。惟有他的思想是我們現在所感到不滿意的。他所給予孩子的糧食是一種空虛的思想，從未把握住過現實，從未把孩子們時刻接觸的社會解剖給

²⁷ 雙語之間的形式對等是卡福(J.C. Catford)提出的翻譯理論。論述請參閱胡功澤，〈評介卡氏(J.C. Catford)之翻譯理論〉，《中外文學》(第二十一卷第一期。1992年6月)，頁163-5。

孩子們看。他接著說：現代兒童不客氣地說，已經不需要這些麻醉品了。把安徒生的童話加以精細的定性分析所得的結果多少總有一些毒質的。²⁸」

社會主義時期

1949 年以來，社會一直在壓抑的氣氛中。1955 年，安徒生誕生 150 週年，安徒生以「一個現實主義的偉大作家，一個人道主義的和平鬥士」²⁹的姿態，再次贏得高度的關注，是年 5 月 5 日，世界文化名人（包括安徒生、席勒、密次凱維支、孟德斯鳩）紀念大會在北京召開，安徒生及其童話故事的中文譯介繼五四時期之後達到另一個高峰。

李紅葉對中國兒童文學的歷史性定位提出看法，她認為，如果將五四時期的中國兒童文學稱為「兒童本位的文學」，那麼三四十年代的中國兒童文學應是一種「戰爭中曲折發展的兒童文學」。至於 20 世紀中期的兒童文學則是一種「教育兒童的文學」，是一種強調教育性、思想性、政治性的文學。³⁰這一種論述，我們在另一位致力於推展兒童文學的學者，陳伯吹在 1956 年所發表的評論之中可以得到印證：

兒童文學是文學領域中的一個部門。它反映著一般的文學方向和潮流，並且和成人文學同樣屬於政治而為政治服務……在創作的過程中，應該、必須掌握和照顧兒童年齡特徵。兒童文學並不是教育學的一部分，但是它要負擔起教育的責

²⁸ 同註 18。

²⁹ 陳伯吹，〈向安徒生學習什麼〉，《人民日報》，1955 年 4 月 2 日。轉引自王泉根，《中國安徒生研究一百年》（北京：中國和平出版社，2005 年），頁 74。

³⁰ 同註 23，頁 127。

任，貫徹黨所指的教育政策……兒童文學要動用多種多樣的體裁，為它的讀者對象揭示社會生活現象，擴大知識範圍，培養他們唯物主義的世界觀。³¹

這個時期，兒童文學成爲一種工具；一種爲政黨服務的工具；一種在階段性的時空背景下，背負灌輸兒童特定思想、貫徹政黨理念的工具。這般失去獨立自由、天然純真精神的兒童文學立論，無怪乎林政華稱之爲「大陸兒童文學觀念的錯誤黑暗期」。陳伯吹以現實主義觀點爲基礎評論安徒生及其童話故事，他說：「他（安徒生）的這些幻想，不是斷了線的任意飄蕩的沒有紮根的空想，它具有現實的意義，是在現實的基礎上「昇華」起來的客觀事務的反映。³²」一方面，安徒生獨特的語言魅力，故事的現實架構，使安徒生童話能夠持續得到關注，中文化的歷程不至於中斷。但是，文化語境的轉變，解讀安徒生故事深層意涵的角度轉了個方向，其中最明顯的，就是形而上的宗教概念。童話故事的宗教意涵在多面多元、眾聲喧嘩的現世社會中，不僅擁有一定程度的尊重，安徒生故事所呈現的宗教情懷更是屬於經典品格。然而，在唾棄資本統治，高唱勞工萬歲，共產至上的時代，宗教情懷成了安徒生童話的致命傷。陳伯吹在讚揚安徒生童話奇創藝術價值的同時，對安徒生童話故事中瀰漫的宗教氣氛也抨擊了一番：「安徒生限於歷史時代環境，看不見新生的工人階級的力量，因此對於腐朽的舊社會失望而走向宗教，在若干篇童話中，瀰漫宗教的氣氛。難道在我們建設社會主義事業的偉大時代裡，創作童話也必須寫著『上帝』和『禱告』嗎？」³³

³¹ 民國 45 年 6 月號《文藝月報》，〈談兒童文學創作上的幾個問題〉，《中國兒童文學大系·理論（一）》有錄。（轉引自林政華，頁 30）。

³² 陳伯吹，〈安徒生童話的藝術評價〉，《大公報》，1955 年 5 月 5 日（轉引於王泉根，2005，頁 79）。

³³ 陳伯吹，〈安徒生童話的藝術評價〉，《大公報》，1955 年 5 月 5 日。（轉引自王泉根，2005，頁

論及安徒生及其童話的現實主義色彩，不能不提到葉君健。葉君健的歷史定位，在於他是第一位直接由丹麥原文完整翻譯安徒生童話的作家，並對安徒生童話編著了全面的注釋和評析。1953年，上海文化出版社出版了葉君健譯自丹麥文的安徒生童話單行本—《沒有畫的畫冊》。1956年至1958年，葉君健整理出版了《安徒生童話全集》。1988年，葉君健獲得由丹麥官方授與的「丹麥國旗勳章」，肯定他的譯本為中文最佳譯本。葉君健的全譯本不但對安徒生童話在中國的全面性推廣有正面積極的助益，他更提出一個不同於以往解讀安徒生童話的全新角度—以系統化社會學的批評方式，充分挖掘安徒生童話的現實主義因素。葉君健是如何看待安徒生的呢？他說：「他（安徒生）用樸素的筆描繪出一個勤勞、忠誠、堅韌、同時具有無比智慧和創造精神的普通勞動者的形象；這種人是真正的愛國者。³⁴」葉君健心之所繫，文學意圖預設的接受者應該是為數龐大的勤勞、忠誠、堅韌的中國勞動人民吧。

葉君健將安徒生塑造成一個無私的無產階級英雄，他對安徒生的作品亦有獨特的見解：儘管安徒生的作品由於時代的侷限而具有某些缺點³⁵，但他的作品始終貫穿著人民的思想感情。……他自己做為一個出身‘卑賤’的人，也是一直靠攏人民的。……對於統治者的殘暴，他一直表示極大的憎恨；對於他們的愚蠢他則毫不留情的加以嘲笑。在另一方面，人民的智慧和高尚品質他總是毫無保留地稱讚。³⁶顯而易見的，在每一篇所翻譯的童話故事之後加上註解、評析的葉君健，是一位擁有極左派思想的共產主義文學家。雖說他所翻譯的安徒

82)。

³⁴ 葉君健，〈1958年版《安徒生童話選》譯者序〉，1958年8月30日。（轉引自王泉根，2005，頁91-92）。

³⁵ 葉君健認為安徒生的童話透露了一種無法改變現實的抑鬱和苦悶情緒，而這種情緒對他的作品帶來一些消極的、不健康的因素。

³⁶ 同註34。

生童話故事具有高度的充分性 (adequacy)，不但有權威性，更準確得「很難找到誤譯」³⁷，但是，筆者認為，葉君健的翻譯介入是刻意、明顯的。在每一篇故事的譯文之後加上故事的歷史背景，文化元素的解說，甚至是譯者個人對於故事的詮釋，對原作者用意的揣測，葉君健的確影響了讀者對於作品的接受態度。站在 21 世紀的文化語境之中，葉君健的解讀不見得可以得到共鳴，但是它紮紮實實是反映時代的產物。身為安徒生童話故事的翻譯，葉君健是否扮演好一個中介的腳色，讓中文讀者也能感受到安徒生試圖傳達給丹麥讀者的意想？筆者認為，葉君健成功的「再創造」了安徒生童話故事，再創造了一個適合當代中國的中文安徒生。

蔡尚志極力推崇葉君健的譯本，認為葉君健的安徒生童話故事譯本是當今世上最好的中文譯本。蔡尚志認為它有完整的篇目、「畫龍點睛」式的解說、忠實傳神精緻的譯筆，以及適合朗讀等等的優點，並且花費了半年的時間審訂，促成這套譯本在台灣出版。³⁸以下節錄一段葉君健所翻譯之〈賣火柴的小女孩〉：

她的一雙小手幾乎凍僵了。唉！哪怕一根小火柴對她也是有好處的。只要她敢抽出一根來，在牆上擦一下，就可以暖暖手！最後她抽出一根來。哧！它點燃了，冒出火光來了！當她把手覆在上面的時候，它便變成了一朵溫暖、光明的火焰，像一根小小的蠟燭。……火燒得那麼烈，那麼暖，那麼美！唉，這是怎麼一回事兒？當小女孩剛剛伸出一隻腳、打算暖一暖腳的時候，火焰就忽然熄滅了！火爐也不見了。她

³⁷ 蘇倫·埃格洛(Soren Egerod) (著名漢學家)，〈書評〉，《東方世界》(第 14 卷 1、2 期合刊)，1961 年。(轉引自王泉根，2005，頁 485)

³⁸ 遠流出版公司在 1999 年 2 月出版葉君健所譯之《安徒生故事全集》全四冊，2005 年 4 月初版 12 刷。

坐在那兒，手中只有燒過了的火柴。

她又擦了一根。它點燃了，發出火光來了。牆上有亮光照著的那塊地方，現在變得透明，像一片薄紗；它可以看見房間裡的東西……更美妙的事情是：這隻鵝從盤裡跳出來了，背上又著刀叉，蹣跚地在地上走著，一直向著這個窮苦的女孩走來。……

她點了另一根火柴。……這些星星有一顆落下來，在天上劃出一條長長的光線。

「現在又有一個什麼人去世了，」小女孩說，因為她的老祖母曾經說過：天上落下一顆星，地上就有一個靈魂升到上帝那兒去。老祖母是唯一對她好的人，但是現在已經死了。（葉君健，II：445-7）

說書人「唉！」的一聲，緊緊揪住了讀者一起陷入女孩沮喪、悲苦的情緒之中。葉君這篇譯的相當傳神而且感人，我們可以清楚感受到葉君健投注在這篇作品裡的情感，譯者採取了主動，不再巧隱（invisible）在幕後。葉君健對女孩的憐憫是一種投射，一種對中國勞動階層同情的投射。葉君健對當權奢華統治階層的批判（以〈皇帝的新裝〉為代表），勞動百姓相對艱苦生活的憤慨（以〈賣火柴的小女孩〉為代表），以及人類靈魂崇高品格的推崇（以〈海的女兒〉為代表）一直是不遺餘力。因此，在這些可以呼應他強烈價值觀的作品之中，葉君健的文字變得很有力量。〈賣火柴的小女孩〉故事開頭第一句譯文：「天氣冷得可怕」，文字俐落憾人，當時中國的現實環境真的是冷得可怕，人們要靠什麼才能倖存下去，是無私全能的上帝嗎？還是永遠溫暖快樂的天堂？安徒生安排了小女孩的祖母帶著她飛上充滿光明和歡樂的天堂，但是不信任上帝的葉君健表達了不同的意見，選擇以他的角度解

釋這一段的文字，在譯文後記他寫著：

最後她「死了一在舊年的除夕凍死了。」在這裡安徒生安慰讀者，說她和她的祖母「在光明和快樂中飛走了……飛到既沒有寒冷，也沒有飢餓，更沒有憂愁的地方——她們是跟上帝在一起的。」但這只是一個希望。真正的「光明和快樂」得自己去創造。上帝是沒有的。小女孩究竟還是死了。

小女孩究竟還是死了，上帝是不存在的，葉君健堅信，不幸得自己承擔，現實是要靠自己改造的。

和周作人的譯文相比，葉君健的譯文較符合現代兒童口語白話。順暢的筆調音韻，適合朗讀，非常符合安徒生在眾王宮貴族或是朋友同好前演奏故事的型態。除此之外，葉君健期許他的譯文能呈現安徒生童話故事「詩」一般的文字風格，因此，豐富文學性滿溢在譯文之中：

唸！（摹寫法，摹聲傳神。）它點燃了，冒出火光來了！當她把手覆在上面的時候，它便變成了一朵（轉化法，以物擬物，喚起甜美的聯想。）溫暖、光明的火焰，像一根小小的蠟燭。（譬喻法，以明喻將柴火比喻為燭火。）……火燒得那麼烈，那麼暖，那麼美！（排比法，強化語氣。）唉，這是怎麼一回事兒？（感嘆法，寓感嘆的意思於設問的句式。）當小女孩剛剛伸出一隻腳、打算暖一暖腳的時候，火焰就忽然熄滅了！

牆上有亮光照著的那塊地方，現在變得透明，像一片薄紗（譬喻法，以明喻將牆壁比喻為透明的薄紗。）；它可以看見房間裡的東西……更美妙的事情是：這隻鵝從盤裡跳出來了，背上又著刀叉，蹣跚地在

地上走著，一直向著這個窮苦的女孩走來（誇飾法，借用擬人的極端誇飾）。

短短的一段譯文，葉君健使用了多達七種的修辭法。哧的一聲，我們彷彿真的聽見了火柴點燃的聲音；使用「朵」做為火的單位詞，引發了花的聯想，帶來美好的感受；至於「那麼烈，那麼暖，那麼美」三句一組的排比，不但強化了語氣，更豐富了文意。牆壁變成可以透視的薄紗，牆的厚實和薄紗的輕盈形成了強烈對比，另外，煮熟的鵝還會叉著刀叉滿地跑，安徒生豐富、誇張的想像力，不斷帶給兒童讀者驚喜和樂趣，再加上文字功力深厚的譯者葉君健，安徒生童話的經典文學地位，絕對經得起時間的考驗。

八〇年代之後

八〇年代，文革（1966-1976）結束後，中國境內文化、文學、文藝，一切重新來過。1979年，丹麥女王到中國訪問，在北京舉辦了「丹麥安徒生生平及作品展覽」，帶動了又一次翻譯、評介安徒生及其童話故事的熱潮。李紅葉指出，伴隨著審美論及生命本體論文學觀念的逐步確立，人們一維思考的方式開始轉變成多維的面向。在新的時代語境下，文學與文化互為主觀的交流成為可能，任何一種處於交流中的文學與文化都可能已接近它原貌的、接近它本來意義的型態顯示出它在現代文化構成中的意義。³⁹

此時，中國兒童文學正感應於世界兒童文學的脈動，並且回應兒童文學以兒童本位的需求，努力建構它的現代文化品格。「走向審美，

³⁹ 同註 23，168。

走向藝術的多元化，已成爲 80 年代以來的中國兒童文學發展所顯示出來的不可逆轉的大方向、大趨勢。」⁴⁰從文化交流的趨勢來看，「中國文學包括兒童文學從 30 年代至 50 年代單一的『以俄爲師』的一元模式中走了出來，把眼光投向更爲廣闊的世界各國、各民族文化的多元文化格局。」⁴¹現實性的考量逐漸褪色，安徒生童話故事的美學藝術成爲注目的主角，不論是天真的童趣、建構於現實基礎上的幻想，或是超越有限生命的無限品格的追求，安徒生童話故事多層次多面向的豐富意涵超越了時空，超越人爲的界線，不但帶給孩童樂趣，也讓成年人找到慰藉心靈的角落。

在慶祝安徒生誕辰 200 週年的各式活動中，安徒生童話作品的爭相出版是一個顯著的現象。就全集本而言，浙江少年兒童出版社推出由兒童文學翻譯家任溶溶翻譯再修訂的《安徒生童話全集》，台灣則授權台灣麥克股份有限公司出版。譯林出版社則出版了由著名北歐文學家石琴娥翻譯自丹麥原文之《安徒生童話與故事全集》。另外，獲得「安徒生特別獎」的林樺所翻譯之《安徒生故事全集》則由台灣的聯經出版社在 2005 年 4 月出版。其中值得注意的是，雖然任溶溶的譯本屬於二手翻譯（丹麥文－英文－中文），但是對照於葉君健和石琴娥的版本，任版仍然具備高度的充分性。筆者認爲，任溶溶的翻譯版本比起原文直譯的版本，在接受性上 (acceptability) 技高一籌。在這個作家已死，讀者接受論當道的時代，翻譯的策略明顯由直譯往意譯的方向移動。更有趣的現象是，出版業利用傳播媒介的多元策略整合，書籍的出版以文化產業行銷的方式進行。例如，安徒生童話故事的全集本出版時間都選在 2005 年，甚至大多在 4 月，明顯搶搭安徒生 200 週年誕辰的活動熱潮。再者，任溶溶以及石琴娥所譯之安徒生

⁴⁰ 蔣風，《中國兒童文學史》（合肥市：安徽教育出版社，1998 年），頁 460。

⁴¹ 王泉根，《現代中國兒童文學主潮》（重慶市：重慶出版社，2000 年），頁 142。

故事全集不但以精裝發行，內容除文字外，在插圖和裝訂方面下足了功夫，尤其是任溶溶的譯版還專門配上了插畫家熊亮為童話全集繪製的全頁插圖。圖畫說故事的能力有時候並不亞於文字，安徒生除了是個傑出的說書人，更是一個剪紙藝術家，圖文並陳的方式替安徒生童話故事增添動人的元素，讀者的感動直接而迅速。這是 21 世紀影像時代圖像學習的一大特點，資訊的接受直接迅速，只是，圖像學習有時候卻有流於淺薄的疑慮。文學作品如何因應時代的轉變，讓孩子願意親近文字，體會更深一層的感動，應是胡功澤所提到的，一群有影響力的成年人（贊助人 Patronage）所該努力的目標。以下擇錄一段任溶溶所譯之的〈賣火柴的小女孩〉：

她的兩隻小手幾乎已經凍僵。啊！如果她從那束火柴裡抽出一根在牆上劃著，一根燃燒的火柴也許會有點用處，哪怕只暖和一下她的手指也好！於是她抽出一根——「嚓！」它燃燒起來是怎麼畢剝的響啊！……她在牆上又劃了一根火柴……更叫人驚訝的是，這鵝從盤子上跳下來，胸口又著餐刀和餐叉，一搖一晃地在地板上向小女孩走過來。……這時候，她看見一顆星星落下來，在後面留下明亮的一條火光。「有一個人正在死去。」小女孩想，因為她的老祖母——唯一曾經愛過她的人，現在已經去世了——告訴過她，天上一顆星星落下來，地上一個靈魂就到上帝那裡去。（任溶溶，II：18-19）

也許是譯自英文的關係，任溶溶和周作人相同，中文翻譯仍然殘留西式語法。例如，任溶溶的譯文寫著「這鵝從盤子上跳下來，胸口又著餐刀和餐叉」（英譯文為with a knife and fork in its breast），其他

的譯者的譯文中，刀叉都是在背上的。另外，「有一個人正在死去」（英譯文為Now someone is dying）並不是慣用的中文語法，someone is dying 翻成「有人即將死去（過世）」較為恰當。再者，和周作人一樣，任溶溶沒有將西式語法中的包含句處理好，這句子‘...thought the little girl, for her old grandmother, the only person who had loved her, and who was now dead, had told her that when a star fell down a soul went up to God.’ 任溶溶的翻譯是「……小女孩想，因為她的老祖母—唯一曾經愛過她的人，現在已經去世了—告訴過她，天上一顆星星落下來，地上一個靈魂就到上帝那裡去。」(20) 讀來並不順口，譯文中文化並未成功。相對的，葉君健將這個句子處理得比較恰當。

任溶溶文字風格的特點，一般公認在於他的幽默筆調，但是在這一個充滿哀傷的段落中我們無法得到印證。另外，任溶溶的譯文不同於其他譯本之處，在於任的翻譯單位大於其他版本。例如，葉君健可能逐字逐句對譯，任溶溶則選擇以段落為單位，字句的排列比較自由，善於利用移位，調整文句以形成不同的閱讀體驗。舉例來說，〈賣火柴的小女孩〉開頭敘述，英文譯文為：

It was so terribly cold. Snow was falling, and it was almost dark. Evening came on, the last evening of the year.

葉君健的譯文為：

天氣冷的可怕。正在下雪，黑暗的夜幕開始垂下來了。這是這年最後的一夜—新年的前夕。(445)

任溶溶的譯文是：

大年夜冷得厲害，天已經差不多黑了，雪下得很大。(18)

石琴娥的譯文則是：

大年三十晚上，下著鵝毛大雪，天已經黑了，天寒地凍，冷得叫人受不了。這是一年當中的最後一個夜晚。(上：349)

相較之下，葉君健的譯文最為忠實，譯文順序完全不變，但是在最後一夜之後加上「新年的前夕」，利用前、後的映襯強調反差。任溶溶的譯文最為簡潔流暢，以最少的文字表達充分的意義。至於石琴娥的譯文，一樣作了句序的更動，但是，既然已經在一開始點出大年三十，之後的「這是一年當中的最後一個夜晚」便顯得多餘了。

安徒生在台灣

邱各容在 2005 年 6 月出版了《台灣兒童文學史》。書中提到，在 1949 年之前，台灣的兒童文學作品大多由日本轉口輸入歐美的兒童文學作品，甚至是直接來自日本的兒童文學作品。隨著政府播遷來台，大陸文化人士帶進了中文書寫的習慣，因而改變了這個現象。根據邱各容的整理觀察，五〇年代的台灣文化界掀起的一陣懷舊運動，重新喚起社會大眾再度對兒童文學加以重視。而戰後台灣第一代以中文書寫的兒童文學家也因此產生。⁴²

至於安徒生及其童話故事與台灣的結緣，最早要屬蘇尚耀在 1966 年 5 月在《小學生雜誌》創刊 15 週年紀念特輯－《兒童讀物研究》第 2 輯（童話研究專輯）中發表的〈安徒生和他的童話藝術〉。⁴³而台灣首次以專輯形式探討安徒生及其童話故事，則是《兒童文學家》季刊，該刊以「安徒生在台灣」為主題，分上（第 3 期：1991 年 7 月）、中（第 4 期：1991 年 10 月）、下（第五期：1992 年 1 月）3 期探討安徒生的童話作品。林煥彰在 1991 年遠赴丹麥參加了首屆的安徒生國際會議，回台後，他有志提昇台灣兒童文學的學術研究風氣，因而

⁴² 邱各容，《台灣兒童文學史》（台北市：五南圖書，2005 年），頁 37。

⁴³ 邱各容，〈安徒生 VS. 台灣兒童文學〉，《全國新書資訊月刊》（2002 年 11 月），頁 16。

創立了《兒童文學家》季刊。儘管累積至今成績不惡，但是筆者認為台灣有關安徒生的研究不但起步落後中國超過 50 年之遙，在童話翻譯方面的成績亦乏善可陳。誠如林煥彰所言：有關安徒生的評介、研究、專論，至今半個多世紀以來，幾乎交了白卷。⁴⁴

以全譯本來論，由台灣地區譯者翻譯推出的只有《安徒生童話全集》一套，由鄭秀密等人翻譯自日文版本，聯廣圖書股份有限公司發行於 1986-1993 年，於 2000 年再版全集。台灣在 20 世紀初期安徒生童話研究的缺乏，筆者認為應是台灣地區在 20 世紀初期處於戰亂、異族殖民等混亂局勢，國仇家恨壓抑了文學發展，直至六、七〇年代，誠如邱各容所言，台灣文學界對安徒生及其童話作品的研究就像是「鴨子划水」一樣，緩慢進行著。⁴⁵鑒於台灣特殊的歷史軌跡、地理環境以及富饒的人文資產，台灣有無可能發展屬於自己本土的、具有台灣意識的翻譯理論，甚至是台灣本土的兒童文學翻譯理論，筆者亦認為值得探討。以下摘錄一段聯廣出版的〈賣火柴的女孩〉，譯者是張宗溫：

女孩的一雙小手因為寒冷，凍得已經失去知覺了。啊！也許只要一根小小的火柴，就可使我暖和些！抽一根出來在牆壁上劃一劃，使手不那麼冰凍吧！

女孩想著，抽出一根火柴，咻的一聲劃了一下，火點燃了……

火柴棒就像一根小蠟燭一樣，發出不可思議的光芒。……

咦？怎麼搞的？當小女孩也想讓她的腳暖和一下時，火突然滅了，火爐也消失了！——小女孩拿著燒剩的火柴屁股，楞楞的坐在原地。

⁴⁴ 同上註。

⁴⁵ 同 43 註。

她又點燃了第二根火柴。……桌上鋪著柔軟的白檯布，上面擺著一些精緻的瓷器；塞滿李子、蘋果的烤鵝，熱氣騰騰，令人垂涎！

更妙的是背上叉著刀叉的烤鵝，竟然從盤子上跳下來，步履蹣跚的越過房間，衝著可憐的女孩跳過來。…

緊接著，有一顆星星殞落了，天空劃出一條光亮的長線。「啊，不知是誰去世了！」女孩這麼說。唯一疼愛女兒、現在已去世的老祖母曾經說過，每當天空中一顆星星殞落時，人世間就有一個人的靈魂飛到上帝那兒去。(聯廣，II：189-191)

台灣地區的譯文特色是分段多，成語多，語助詞也多。相較於大陸的譯者，譯自日文版本的聯廣版，顯現出二手翻譯的特色－在地化 (domesticate) 的修飾非常明顯。首先，台灣版的安徒生童話故事中文譯本加上了注音，一方面是因為台灣不同於中國大陸，注音教育是台灣中文教育的一部分。另外，大陸譯者葉君健等人在翻譯時，秉持一個原則：安徒生曾經表示：「當我在寫一個講給孩子們聽的故事的時候，我永遠記住他們的父親和母親也會在旁邊聽，因此我也得給他們寫一點東西，讓他們想想。」⁴⁶，因此，大陸安徒生童話故事中文譯本的預設讀者不只是兒童，還包括成人。台灣版本相對較偏重兒童讀者，因此，在文字的選擇上更淺顯易懂，斷句多、分段多以配合兒童讀者注意力不能持久的閱讀特點。同時，台灣版的譯者善於添加修飾語，如「不可思議的」、「楞楞的」、「令人垂涎」等等，替譯文增添了幾分的生動。

另外，台灣聯廣版的〈賣火柴的女孩〉在譯文中出現敘述主體不一致的狀況：「女孩的一雙小手因為寒冷，凍得已經失去知覺了。啊！

⁴⁶ 摘自葉君健，序文，《安徒生故事全集》(台北市：遠流，2005年)，頁25。

也許只要一根小小的火柴，就可使我暖和些！」第一句的敘述主體應是第三者「他」，但是到了第二句，敘述主體突然變成了「我」，這般突然交錯可能造成閱讀混淆，應加以改善。此句葉君健的譯文為：「她的一雙小手幾乎凍僵了。唉！哪怕一根小火柴對她也是有好處的。」讀來順暢多了。



第三節 研究動機

2005 年—安徒生誕生 200 週年，一系列的慶祝、紀念活動在全球展開。是如何的事蹟使這位丹麥的童話作家安徒生的形象不但沒有隨著時間逐漸黯淡，反而不可思議的越來越鮮明——無庸置疑的，是安徒生以超過一半人生的時間所創作的一百六十多篇童話。雖然安徒生使用丹麥文創作童話，但是全球超過 250 個國家的讀者得以藉著翻譯進入安徒生建構的童話國度。翻譯者是工匠，以紮實的技藝、無限的熱誠、獨到的創意以及對大師無法言喻的尊崇，築出一道道各具特色的橋樑，協助讀者跨越語言的障礙，浸淫在安徒生故事溫暖、優雅、美麗、哀傷和愛的氛圍中。

論文的題目是背叛安徒生，「背叛」來自於義大利名言“Traduttore, traditore”（「翻譯者，背叛者也」），點出筆者認為譯者在翻譯的過程中所採取的立場應該是積極的、主動的。換言之，相對於原文文本，翻譯文本同樣擁有獨立創作的藝術價值。以此觀念，譯者扮演的不該只是一個忠實呈現的角色，適度的介入不僅提高譯本的可讀性，豐富了作品的文學內涵，更能呈現多種文化交會、衝撞、妥協、融合的過程。站在歷史的長江中，不同時期的安徒生故事翻譯文本數量可觀，它們的時代意義在於不僅提供了文字變遷的研究史料、反映各個時代文學的面貌流派，更可貴的是，翻譯文本顯現出文化在旅行、越界的過程中，文化元素再現的各種面向。

翻譯，不論是一種再創造的過程，或是一種再現他者（the other）的努力，譯者在過程中的主動性無庸置疑。安徒生童話故事旅行到中文世界近一百年，以中文呈現的安徒生童話故事，在文字的翻譯過程中，產生一定程度的質變，而譯者操控了質變的方式和程度。20 世紀初，兒童是一種身分，這種特定族群的這個概念在中國社會尚未普

及，也沒有得到應有的尊重，遑論因應兒童需要而生的兒童文學。在這樣的背景之下，做為一種異域文本的安徒生童話故事被介紹到中國的社會之中，譯介者主觀的以所謂教育目的或是社會需要為藉口，大幅度改寫、改編，或是加入訓誡，這種對原文文本進行破壞的行為在當時的時空環境下發生，其實並不奇怪。翻譯原本就是一種破壞再建設的過程，但是筆者認為，這個過程應該是雕琢，是粹煉，原文文本的精華應該在譯文文本中同樣閃耀，這才算成功的翻譯。



第四節 研究範圍

本篇論文欲進行安徒生童話全集中文譯本比較，以及探討不同中文譯本所代表的時代意義和地域特性。

翻譯要成功，工匠的天賦、技巧和經驗缺一不可。清末民初的古文大家林紓，不諳西文卻也翻譯了數百部英美小說，這些文本在多手合譯的過程中，原貌已不復見，譯本在忠實度的考量方面都屬不及格。這種語言能力不足，翻譯道德欠缺的情況在 21 世紀已經不是翻譯的問題。現階段安徒生童話故事的中文翻譯大多直接譯自於丹麥文，合譯的狀況也相對減少，譯本大多有令人滿意的「信」度，也就是「忠實」度。1932 年林語堂發表〈論翻譯〉，為翻譯訂下三個標準：忠實標準、通順標準、美的標準。林語堂所主張的忠實有三個層面的解讀，一是完整語譯的表達，不拘泥於字字對譯，二是傳神，譯文須掌握原文的言外之意，三則是不可能做到絕對的忠實，他說：「凡文字有聲音之美，有意義之美，有傳神之美，有文氣文體形式之美。譯者或顧其義而忘其神，或得其神而忘其體，絕不能把文義文神文氣文體及聲音之美完全同時譯出。」⁴⁷筆者所蒐集進行比較的文本，包括葉君健的遠流版、林樺的聯經版、任溶溶的麥克版、石琴娥的譯林版，以及鄭秀密等的聯廣版，依林語堂所謂的忠實標準來評判，其實都是水準很高的全集本。葉君健是文學根基深厚的思想家，林樺熱愛安徒生和他的童話故事，任溶溶更是才華洋溢、著作豐富的兒童文學家，至於石琴娥以著名北歐神話學者的身分擔任安徒生童話故事的翻譯工作亦是一時之選。安徒生 200 週年誕辰，安徒生童話故事中文譯介的歷史即將屆滿 100 年之際，呈現在大家面前的的確是一張漂亮的成績單。

⁴⁷ 劉靖之，《神似與形似—劉靖之論翻譯》（台北市：書林，1996 年），頁 5-7。

既然 21 世紀的安徒生童話故事的中文譯本，和 20 世紀初的版本相比較，內容、結構已經相當完整齊備，這些譯者成功的利用中文方塊拼貼出安徒生的真實面貌，使中文小讀者感受到安徒生童話故事的精采魅力。但是，不管譯者多麼小心防範，不願意第三者的身分被察覺，身負聯繫安徒生故事原文本和中文讀者使命的譯者，字裡行間仍會不經意的流露出自己的風格、情感和價值判斷。正如葉君健在翻譯安徒生童話故事之後的體悟：

對安徒生童話的實質的理解，就是憑我在各方面的「素養」的一種表現。我的譯文的所謂「風格」就為我的這種理解所制約。因為這裡面有很大的個人主觀成分。儘管我再翻譯時逐字逐句緊扣原義，但當我把它們轉變成文中文的「文章」時，我個人的「文字風格」就發生作用了。我所選擇的詞彙及通過它們我所希望產生的聯想和所引起的感情衝動，就帶有很深的個人色彩——所謂「文如其人」。⁴⁸

譯者的「個人色彩」形成譯文文本一種特殊的風格。在翻譯的過程之中，譯者用字的斟酌、句序的調整、修辭的運用、文化元素的解讀和呈現在在反映出譯者主觀選擇。雖然本於同源，安徒生童話故事的譯者們卻能帶給讀者不同層次的感動。貝尼得托·克羅斯(Benedetto Croce)⁴⁹說：「真正的藝術作品是無法翻譯的，只能重新創造」⁵⁰。譯者試圖再創造安徒生童話故事的藝術內涵，葉君健忠實、林樺多情、

⁴⁸ 葉君健，〈安徒生童話的翻譯〉，原載於《安徒生名作欣賞》（中國和平出版社 2002 年版）。（轉引自王泉根，2005，頁 493-494）

⁴⁹ 班內迪拖·克羅齊（Benedetto Croce, 1866~1952）20 世紀前半期義大利最著名的哲學家。同時也是歷史學家和文藝批評家。1903 年創辦《批評》雜誌，對當時歐洲出版的重要歷史、哲學及文學作品均有評論。

⁵⁰ 同註 47，頁 7。

任溶溶活潑、石琴娥平穩、鄭秀密親切，譯本的多樣面貌皆源自於譯者對安徒生童話故事的真心喜愛。身為讀者的我們何其有幸，得以從各種的角度欣賞安徒生的童話故事。在這篇論文中，筆者試圖從文字、文學和文化的角度比較分析 21 世紀安徒生童話故事的五種中文全譯本，判讀譯者的個人風格，以及在個人風格的影響之下，譯文文本所呈現的文學性和文化意涵。

本論文以安徒生童話故事中文翻譯全集本之文本分析、翻譯比較為主要研究方法。文本的選擇如下表：

書名	譯者	出版社	出版年
安徒生故事全集	葉君健（中國大陸）	台北市：遠流	2005 年 4 月初版
安徒生故事全集	林樺（中國大陸）	台北市：聯經	2005 年 4 月初版
安徒生童話全集	任溶溶（中國大陸）	台北市：台灣麥克	2005 年 4 月初版
安徒生童話與故事全集	石琴娥（中國大陸）	南京：譯林	2005 年 10 月初版
安徒生童話全集	鄭秀密、張宗溫、蘇燕謀（台灣）	台北市：聯廣	2000 年 2 月九版

筆者選擇以 2005 年出版的全集本為主要分析文本，原因是希望將影響翻譯活動的變數集中。上述文本的擁有相近的時空背景，譯者、出版者處在 20 世紀末、21 世紀初以中文為主要使用語言的東方。另外，比起出版安徒生童話故事選集或是改寫版本的其他成人，當譯者、出版者以全集本的形式出版安徒生童話故事，所謂有影響力的贊助人（譯者、出版者、為兒童選書的老師、父母等等），已經同時捨棄了某部分的自主性和控制權。因此，筆者將文本的比較分析集中在譯者介入的層面，某些特定時空脈絡反映出的選材或是改寫，將不列入討論的範圍之中。

在安徒生約 160 篇童話故事全集本之中，筆者再凝焦點於其中約 30 篇的故事。以童話故事本身受歡迎的程度 (popularity) 為選擇的標準。從台灣、日本、美國三地所選出最受歡迎的安徒生童話故事(見附錄一)中，交叉選出 30 篇代表性的安徒生童話故事(見附錄二)。筆者於論文中所討論的安徒生童話故事，篇名的翻譯統一使用葉君健先生的翻譯版本，以避免混亂及混淆。

做為參照的英文版本，筆者選擇Jean Hersholt (1886-1956) 所譯之 *The Complete Andersen* (網址 <http://www.andersen.sdu.dk/vaerk/hersholt/indexe.html#I>)。著名漢學家蘇倫·埃格洛 (Soren Egerod) 評論葉君健的安徒生童話故事中文譯本時，說到「(葉君健的)譯文是權威性的和準確的，準確得有時近乎學究氣。他按照原文的分段和縮格一字不漏地翻譯。文體正如現代中文一樣，詞彙用得相當多，但是非常清晰流暢，特別適宜於朗讀。他的處理很像珍·赫爾叔特女士⁵¹所譯的那個優美的美國版本。這個版本犧牲原著某些微小的地方而取得流暢易懂的效果。⁵²」同樣的，丹麥哥本哈根大學文學院維果·佩德森 (Viggo Hjøernager Pedersen) 教授，曾經來台參加「2005 安徒生 200 週年誕辰國際童話學術研討會」，在他的一本討論安徒生童話故事英文譯本的專著中，對Jean Hersholt所翻譯的安徒生童話的評論是：

Hersholt's aim was clearly to provide a reliable, but at the same time readable, text....What matters, however, is the fact that he tried to strike a balance between respect for the writer he loved, and consideration for the modern American public

⁵¹ 這裡譯者(楚冬)錯將Jean Hersholt (珍·赫爾叔特)誤稱為女士，其實Jean Hersholt是個移民到美國的丹麥‘男’演員。

⁵² 王泉根主編，《中國安徒生研究一百年》(北京：中國和平出版社，2005年)，頁485。

he was writing for. One might call Hersholt the Dulcken of the 20th century. (275)

維果·佩德森教授認為Jean Hersholt的所翻譯的安徒生童話故事，試圖在忠實度和可接受度中尋求平衡點。這樣的企圖符合筆者所謂譯者積極介入的態度，善意的「背叛」安徒生，適度的改譯，以提高安徒生童話故事的國際能見度。另外，Jean Hersholt 的另一特點‘available in electronic format’⁵³，使得筆者雖然身處在文字資料相對取得困難的地區，卻還是能利用網路無遠弗屆、資源共享的優點，輕易的取得完整而且優美的安徒生英文譯本。

本論文的研究文本選擇，時空的脈絡分別定在 20、21 世紀之交，以中文為主要使用文字的東方世界，並且集中焦點於全集本。21 世紀，翻譯學顯然在文學多元系統中移動到越來越核心的位置，另外，國際間有形的距離縮短，語言能力的提昇，因此直接翻譯於原文的文本增多。以安徒生童話故事為例，葉君健、林樺、石琴娥等譯者所著之版本皆直接翻譯自丹麥文，而翻譯自英文版本的任溶溶，以及翻譯自日文版本的台灣鄭秀密等人，也都有質優量齊的全集本出版。其中值得注意的是，同樣是以中文為主要使用文字的大陸和台灣，在翻譯的事業上卻呈現出截然不同的景況。筆者所收集研究的全集本，幾乎皆出自於大陸譯者之手，台灣翻譯安徒生童話故事的熱情似乎遠落後於大陸地區，這種情況是否根源於大陸五四運動的文學苗種日益茁壯，或是和台灣先後殖民於荷蘭、日本，口說語言和文字的發展無法一致的歷史特性有關，也是值得探討的一個部分。

⁵³ Viggo Hjøernager Pedersen (維果·佩德森), *Ugly Duckling?*(University Press of Southern Denmark, 2004), p.277.

第五節 文獻探討

本節將就現有與安徒生有關的論文、期刊以及專著作一回溯的敘述。

論文

台灣師範大學翻譯研究所碩士呂奕欣在論文《安徒生故事中譯本研究》中以縱向歷時性的主軸探討了近百年來安徒生童話故事在中文世界的翻譯狀況。她將安徒生故事的中文翻譯歷史分成了五個時期作探討比較：第一期是早期的譯文（1909-1918），屬晚清時代。此期的特色是，不論有意或是無意，爲了提高異域文化的接受度，譯者除了以中國文言文翻譯安徒生童話，並依照中國的文化或傳統道德教育將故事內容、情節作了修改、更動，甚至刪除。第二期是新文化運動（1919-1925）時期。在周作人、魯迅等知識分子的帶領下，安徒生童話的翻譯來到了第一個高峰。此時譯者使用白話文，翻譯策略則是講求充分性的直譯，爲的是引進新的文學思想、體裁。第三期是三〇年代（1926-1949），呂奕欣認爲這個時期出版的安徒生譯本開始有簡化故事、以及注重教育性的現象產生，主要原因是預設讀者的年齡層降低，由一般的知識分子轉移到了青少年及兒童的身上。第四期爲五、六〇年代（1949-1976），呂奕欣將之命爲空窗期，這個時期中文世界戰爭、動亂不斷，國家政治經濟局勢不安定，直接影響了文學發展。大陸地區所出版的安徒生故事譯本大多是沿襲之前的版本，而台灣在全面政治緊張的戒嚴時期，安徒生故事的翻譯活動更是幾近空白。第五期則爲一九七七年至今，這個時期的兒童文學雖然並非顯學，但是已經得到愈來愈多的關注和討論。至於兒童文學的翻譯卻也因爲預設讀者的定位，影響了譯者，在從事翻譯時必須注意譯文要對兒童有好處，以及符合兒童閱讀、理解能力等原則。

除了階段性的分期，呂奕欣利用了以色列學者伊塔馬·埃文－佐哈爾 (Itamar Even-Zohar) 在七〇年代提出的「多元系統論」(polysystem theory) 作為框架，審視比較不同時期的安徒生中文譯本。藉著觀察這些譯本的歷時性變化，以及譯者翻譯策略的改變，為兒童文學翻譯活動在多元系統中所處位置的變動提出印證。多元系統論主張，各種社會符號現象（例如語言、文學、經濟、政治、意識型態）並非各個不相干的獨立元素，而是相互依存、交叉重疊、開放動態的系統組織。任何多元系統，都是一個較大的多元系統，即整體文化的組成部分，因此，探討任何一個多元系統裡面的現象，都必須將現象放置在一個更超然客觀的框架之下，也就是必須與整體文化甚至於世界文化這個人類社會中最大的多元系統中的現象聯繫起來研究。⁵⁴



期刊

第七屆「兒童文學與兒童語言」學術研討會主題為兒童文學的翻譯與文化傳遞，胡功澤提出了四個兒童文學翻譯批評的特色。⁵⁵首先，兒童文學的譯者，和兒童文學的作者相同，幾乎都是成年人。譯者在選擇翻譯策略時必須考量兒童文學的自我定位，也就是說，必須考量譯文讀者群－兒童、青少年的語言學習能力以及認知範圍。也就是因為這樣的考量，使得兒童文學譯者享有更大的更動自由。

另外，兒童文學譯本的讀者除了兒童和青少年之外，胡功澤提到另有一群重要的、扮演推手角色的成人讀者，例如，兒童文學的編輯，

⁵⁴ Itamar Even-Zohar (伊塔馬·埃文－佐哈爾) 著，張南峰譯，〈多元系統論〉(Polysystem Theory)，《中外文學》(第30卷第3期)，2001年8月，頁19-34。

⁵⁵ 胡功澤，〈兒童文學翻譯的評論〉，《兒童文學與兒童語言學術研討會論文集》丁文瑛主編 阮若缺等著，頁16-21。

出版者，審查者，譯評者，研究者甚至兒童的家長等。胡功澤以描述翻譯學派所稱「贊助人」(Patronage)的概念詮釋這一群成人的影響力，認為兒童文學翻譯裡過程中小至字詞修改，甚至大幅度變更、改寫等，常常來自於「贊助人」力量的介入。他更進一步的提到，正是這樣「改編」「改寫」的兒童文學帶給我們社會最大的貢獻。

再者，不同文類的兒童文學應有不同的翻譯策略。胡功澤將兒童翻譯的文章分成了三大類：第一種是為兒童傳達訊息為主的翻譯，這種譯文重視的是符合兒童的語言能力和認知範圍。第二種是文學類的文章，譯文注重的是能否譯出原文的文學特性。第三種則是有強烈示範意味或者意識型態的文章，為了達到目的，譯者必須使用能夠立即引起兒童共鳴的語言。

胡功澤所談有關兒童文學翻譯的第四個特色，則是將描述學派和功能學派的翻譯理論應用在兒童文學翻譯的批評中。描述學派將翻譯批評的焦點從原文文本轉移到譯文接受者所處的文化社會場域之中；而功能學派重視的是譯文是否成功達到譯者在從事翻譯行為時所預設的目的。不論是描述學派或是功能學派，針對所謂翻譯的等值原則 (equivalence) 都有了不同的詮釋角度。

筆者認同胡功澤的論點，以更宏觀的角度來評論兒童文學翻譯。童話的兒童文學類屬性使得童話翻譯有了遊戲、審美、教育等明確的目的，譯者適度的介入，摒棄字對字或是句對句的直譯甚至硬譯的方式，在譯文中融入接受者在地文化元素，不但可以增加譯文文本的可讀性，同時也提昇了譯文文本的文化影響力。

專書

安徒生童話以它在文學品質上的多幅向特徵吸引了不同時期的接受者，而不同歷史時期的接受者因其時代的要求與文化制約而形成的不同的期待視野亦豐富了對安徒生童話不同幅向的美學特質的認識，然而接受者先在的文化傳統、不同歷史時期的現實要求所形成的制約因素，使我們的認識在不同程度上偏離了安徒生童話自身的美質而不可避免地走向虛妄和偏狹。⁵⁶

2005年，安徒生200歲誕辰，中文世界又是一陣安徒生熱。安徒生落地在中國，百年來在中文土壤的滋養下，究竟開出什麼樣的花朵，大家競相表達看法，丹麥首相更親自來華揭開中國紀念安徒生的活動⁵⁷。應時應景的出版品擺在賣架上最顯眼的地方，有稱讚的，有吐口水的⁵⁸，毀譽雜陳。其中，最引起大家關注的就是李紅葉的《安徒生童話的中國闡釋》。

李紅葉以其碩士論文為基礎加以擴充，考察精實、脈絡完整的將安徒生這百年來的中國化面貌清楚的呈現在讀者面前，而書中詳盡的歷史資料成為筆者最重要的參考依據。20世紀初的中國讀者，也就是譯文文本接受者，對於安徒生童話，從最初的文化驚奇印象(culture shock)，接著體察、驚豔於安徒生故事的童心和詩性，推崇安徒生為「永久的老孩子」；30年代之後，在中國的政治、經濟、文化大環境改變的過程中，安徒生成了一個「住在花園裡寫作的老糊塗」；50年代，安徒生以「一個偉大的現實主義作家」的姿態再度活躍在中文的世界之中；到了現代，安徒生故事以其小兒般語言、詩般文字、莫測

⁵⁶ 同註23，〈中英文摘要〉，頁14-5。

⁵⁷ 2004年2月，丹麥首相訪問中國，揭開中國紀念安徒生誕辰200週年的活動。

⁵⁸ 楊火蟲在網路上發表一篇評論文學童話的文章，名為〈為什麼要對安徒生吐口水〉，引起廣泛的討論。網址為：<http://blog.sina.com.cn/u/3dead03b0100008r> 2005/10/04

高深的內涵，榮登經典的行列。這一歷時性的進程，李紅葉以比較文學的角度，跨文化的模式，提供另一種角度，解讀安徒生及其童話故事的中文化過程，以及在中文世界所產生的效應和影響。

李紅葉是這麼說的：「《安徒生童話的中國闡釋》全方位考察了近百年來安徒生及其童話與中國多層面事實的與精神的聯繫，在信息量上追求『安徒生與中國』的『百科全書』的效應，在研究方法上，採用比較文學『影響－接受』的跨文化研究範式，全面梳理安徒生童話在中國的傳播與變形，從而將一個異文化文本的中國形象全面展示出來。」

王泉根推薦這本《安徒生童話的中國闡釋》的說法是：「李紅葉的這部著作，不僅僅是對將近一個世紀以來安徒生童話在中國遭受的種種複雜命運的求證、梳理與批判，而且也是對將近一個世紀以來的中國現代文化、現代文學尤其是現代兒童文學的求證、梳理與批判。……帶給我們諸多啓迪與思考，具有一種為二十世紀的中國社會文化保存某種精神標本的意義。……這是一部 20 世紀中國『安徒生世界』的閱讀史、接受史、闡釋史，是對安徒生闡釋之闡釋，研究之研究。」

第二章 文字安徒生

What finally underlines all children's books is language.⁵⁹

相較於西方的拼音文字，中國文字具有形音兼具的特性。中文書寫系統的基本單位－「字」，在結構上也根本有別於拼音文字的 words。一個中文「字」可能同時包含了多個意符與音符，而且，一個中文「字」是動詞、名詞或形容詞往往必須視其語境和脈絡決定，而文字所呈載的個人情感經驗、生活體認以及文化元素左右了讀者的閱讀感受。

就兒童文學而言，不論創作或是翻譯，所使用的語言標準為何？林良主張要用「淺語」為兒童寫作，他所謂的淺語，指的是具有現代性，兒童最熟悉的真實語言。談及翻譯，林良則主張，理想的翻譯的第一個條件，就是保持本國語言的完整或完美，因此，翻譯者在追求「信」、「達」、「得體」的時候，是以「本國語言不受破壞」為先決條件。如果為了翻譯而肢解本國語言，那種翻譯是不該進行下去的，那證明翻譯者還沒具備翻譯的能力⁶⁰。由此可見，林良先生的翻譯觀傾向於在地化或是歸化（domesticate）⁶¹，講求的是兒童讀者的接受度。蔡尚志也提出對於兒童文學翻譯評判標準的看法，他以為，最好的譯文是，譯者先做好「意譯」的初步工作，把原作品的意義全部譯出，

⁵⁹ Zinsser, William. Ed., *World of Children: The Art and Craft of Writing for Children* (New York: Houghton Mifflin, 1990), p. 10.

⁶⁰ 林良，《淺語的藝術》（台北市：國語日報社，2002年），頁294。

⁶¹ 美國翻譯理論家凡努迪（L. Venuti）在1995年首次提出了「在地化」（domesticate）翻譯與「異域化」（foreignize）翻譯。按照他的說法，「在地化」翻譯策略是「採用民族中心的主義的態度，使原語文本符合譯入語的文化價值觀，把原著作者帶入譯入語文化」；而「異域化」翻譯策略則是「背離民族的壓力，接受原語文本的語言及文化差異，把讀者帶入原語文化」。（轉引自李文筆，〈文字翻譯與文化翻譯－談道地化與異類化翻譯手法〉，《中央日報》2001年11月2日，16版。）

然後再以本國的標準語文，審慎的加以整理、潤飾，使譯文具有中國語文的風味，而「看不出是一篇翻譯」。⁶²

另外，林政華在《兒童少年文學》一書中談及兒童少年文學的語言運用的具體原則⁶³，他首先談到，兒童文學文本的書寫應該以兒童少年的本位性出發，並根據兒童身心發展的階段性，設定讀者群的語言需求，使用兒童少年的通行口語、真實用語，選擇簡單句及明確字義，深入淺出的表達，並注意適時加入成人語言，以及語言文字背後所代表的思想，藉以提升兒童程度，並且銜接成人教育。

再者，兒童偏好具體且色彩鮮明事物，所以多運用「具體、有形象、富於現場感或立體感的語言，而且作直觀式的表達，作品中當多使用象聲詞、疊詞、色彩詞等。」兒童少年文學的用語，以詩的語言為理想境界，運用最少的字句表現最多的內涵。

除了利用文字架構想像力，在讀者的腦中產生畫面。兒童文學工作者應該善用語言的音樂性，例如，多使用摹聲詞，使小讀者「具體」地感到美妙聲音的存在，喚起小讀者對聲音的直感作用。不但可以提高讀者的閱讀興趣、感受作品的聲情內容，更有容易吸收訊息及便於記憶和傳誦的優點。

最後，表現戲劇動作感，以戲劇動人的方式進行小說情節的發展，增加讀者身歷其境的真實感。主要的技巧是：就文字而言，名詞、代名詞及動詞較具體而動感，副詞及連接詞則應少用；就句法而言，多用對話，少用敘述、描寫、刻畫。另外，林政華建議多用主動句，少用被動句，以符合中國語法的特性。

童話是兒童文學中一個特殊的類別，安徒生童話故事不但擁有悠久的神話背景、民間口傳故事的歷史，更具有跟隨時代創新的特色。

⁶² 蔡尚志，《兒童故事原理》（台北市：五南圖書，1991年），頁220。

⁶³ 同註20，頁95-102。

安徒生童話故事的中文譯者該如何利用中國的文字語言，才能再現安徒生童話的趣味和感動？陳正治認為童話寫作最常使用語言類型屬於日常談話的語言，也就是口頭的語言。⁶⁴筆者認為童話翻譯的文字語言，為了貼近兒童引起共鳴，也應該以日常談話語言為主。根據《修辭學辭典》所列，日常談話用語有幾個特色：其一，用詞面廣，大量使用具有表情色彩和描繪色彩的語言手段；其二，句子結構簡單，常用省略語句，依賴語境的補充；最後，日常談話用語比較生動活潑，親切樸素。⁶⁵

而童話所使用的文字語言，不論是日常談話用語或是具備文藝氣息的閱讀語言，該具備的特徵是什麼？陳正治認為，童話語言應該具備淺顯、準確、意象和有味等四項特徵⁶⁶。筆者將利用淺顯、準確兩項原則比較五個安徒生童話故事中文全譯本的文字使用落差。至於意

象和有味兩項則屬於文學效果的層面，將另於下一章節討論。

筆者以譯者主動介入為分析基礎，以譯者所選用的文字語言為比較基準，將安徒生童話中相同的故事，不同的中文譯本分成改譯、異譯和誤譯三種情況來討論。

⁶⁴ 陳正治將語言分成日常談話語言（口頭語）、閱讀的語言（書面語、書卷語）、文白話夾雜的語言。（陳政治，《童話寫作研究》，台北市：五南圖書，1990年，頁101）

⁶⁵ 王德春編，《修辭學辭典》（杭州：浙江教育出版社，1987年），頁125。

⁶⁶ 陳正治認為，淺顯和準確，是屬於童話語言的基本，具備這兩個條件，才能妥當的表達故事內容；意象和有味，是屬於積極要項，具備這兩個條件，才能使童話達到藝術境界。

第一節 改譯

譯者是創造者。譯者選擇更改譯文，方式可能是刪減，增補，或是自創，筆者認為主要的原因有：翻譯文字歸化、故事情節合理，以及上下文語氣流暢等三種考量。以下，筆者將依照童話的結構分別比較安徒生童話故事的中文全譯本。

1. 開頭

童話的開頭是故事的開端。其主要的任務，是向讀者介紹了解本篇故事所要認識的一切初步事實，以及喚起讀者的好奇心。它的敘述原則大多形式簡短、語氣明快不拖沓、氣氛懸疑、主要人物上場而且開始活動。⁶⁷林守為則認為，童話的開端有兩個要點：明快、奇特。⁶⁸筆者比較之後發現，五個譯本中，最擅長破題開場的是葉君健和任溶溶。比較如下：

(1) 〈賣火柴的小女孩〉

It was so terribly cold. Snow was falling, and it was almost dark. Evening came on, the last evening of the year. In the cold and gloom a poor little girl, bareheaded and barefoot, was walking through the streets. 【英版】

天氣冷的可怕。正在下雪，黑暗的夜幕開始垂下來了。這是這年最後的一夜—新年的前夕。在這樣的寒冷和黑暗中，有一個沒戴帽子又赤腳的小女孩在街上走著。【葉，三：445】

⁶⁷ 同註 64，頁 172-4。

⁶⁸ 林守為，〈《兒童文學》〉（台北市：五南圖書，1988 年），頁 65。

大年夜冷得厲害，天已經差不多黑了，雪下得很大。在嚴寒和黑暗中，一個光著頭赤著腳的窮苦小女孩流浪街頭。【任，II：18】

大年三十晚上，下著鵝毛大雪，天已經黑了，天寒地凍，冷得叫人受不了。這是一年當中的最後一個夜晚。就在這樣的嚴寒之中，在這樣的昏暗之中，大街上走著一個貧窮的小女孩，她頭上沒有裹頭巾，兩隻腳也赤裸著。【石，上：349】

天寒地凍，雪花紛飛，已經是陰暗的黃昏了。這是一年中最後的一個夜晚，也就是一般說的除夕夜。有一個沒有戴頭巾、赤著腳的小女孩，在寒冷、陰暗的街上走著。【聯廣，II：187】

筆者認為，就〈賣火柴的小女孩〉來說，葉君健的破題最有力。一開始頭一句，俐落的六個字，利用「冷」字的轉品，由形容詞轉成動詞，加上「可怕」這個擬人的修飾詞，第一句就具體強化了寒冷的駭人。接著，「夜幕」是非常優美的略喻手法，「夜色如幕」，將夜晚的變換比喻成如布幕般低垂籠罩，文學聯想強烈。另人折服的是，葉君健在忠實的基礎之上，同時運用了細膩的文學技巧，在故事開頭營造出憾人的氛圍，讀者彷彿和小女孩一同感受到那刺骨的寒冷，筆者認為葉君健這個開場十分優「譯」。

任溶溶的特點在於字數最少。他屬於翻譯單位較大的譯者，整合段落的意義之後，調整句序，結合字詞的訊息，重新排列組合，因此有精簡的優勢。石琴娥一樣調動了句序，例如：大街上走著一個貧窮的小女孩，但筆者認為這個句子應該是歐化句法沒有成功轉化成中國

語法的結果，「大街上」屬於表示地方的修飾詞，依中國的慣用語法，應該擺在句尾。另外，石琴娥添加了一句譯文，天寒地凍，冷得叫人受不了，略顯臃贅，處理手法就不若「冷得可怕」或是「冷得厲害」來得精簡有力。

至於台灣的聯廣版本，像是劇本的旁白，人、事、時、地、物交代得非常清楚，戲劇效果十足，但是句子以訊息為單位，中斷迅速，過於簡短，文字缺乏閱讀的美感，文學的韻味稍嫌不足。

2. 發展

童話的中段發展是故事的主幹，是最吸引讀者的部分。它的任務是，生動的處理故事人物在開頭裡提出來的努力目標或難題。⁶⁹林守為則認為，童話的情節發展必須掌握生動而又活潑的原則。⁷⁰在童話故事的中段發展中，常常會出高潮。高潮就是故事情節發展最扣人心弦、情緒緊繃的情節高點，它大部分出現在接近故事結束的地方。日本兒童文學家松村武雄認為中段發展是童話的「生命」、「核心」，如果構成不得當，整篇童話就會失敗。⁷¹

(1) 〈打火匣〉

"I won't," the witch screamed at him.

So he cut her head off. There she lay! 【英版】

「我可不能告訴你！」巫婆說。

士兵一下子就把她的頭砍掉了。她倒了下來！【葉，一：6】

⁶⁹ 同註 64，頁 175。

⁷⁰ 同註 68，頁 66。

⁷¹ 同註 64，頁 176。

「我不告訴你。」巫婆說。

巫婆堅決的不肯說，可是她錯了，大兵馬上砍下她的腦袋，她就這樣躺在地上死了。**【任，I：3】**

「我不說。」巫婆固執的回答。

阿兵哥真的砍下巫婆的腦袋。對於巫婆的死，阿兵哥不當作一回事。**【聯廣，I：14】**

〈打火匣〉是安徒生童話故事第一年出版的作品，除了林樺之外，筆者所收集的其餘譯本都將〈打火匣〉列為第一個故事，這個故事具有濃厚〈阿拉丁神燈〉的色彩，受其影響的可能性很大。

〈打火匣〉故事一開始，打仗回歸的士兵受巫婆之託，深入樹洞拿寶物，任務完成後，阿兵哥一刀殺掉了不肯說出實情的巫婆。這是一段未見血流，未論死亡的恐怖橋段。許多的改譯版本更動這個段落，以避免可能對兒童讀者產生的不良示範或是影響。葉君健在處理這個段落時並未做太多的更動，僅加上一個摹狀詞「一下子」，強調士兵的手法俐落。譯文中談到巫婆的頭被砍掉，倒了下來，雖然未明說巫婆「死亡」，但是讀者應該能夠詮釋這樣的訊息。任溶溶選擇明示巫婆之死，並且以譯者之姿加入主觀判斷：「巫婆堅決的不肯說，可是她錯了」，雖然加上這些添譯可以使文意流暢、連貫，但是完全的補足的同時卻剝奪了讀者填補閱讀空隙的樂趣⁷²。而台灣聯廣版省譯了巫婆倒地的動作，並添加譯文解讀士兵的態度，認為士兵不在意

⁷² 《閱讀兒童文學的樂趣》作者諾德曼說：「書寫文本能傳達的，就像食譜一樣，實際上絕大部分都不在書頁上。書頁上所呈現的訊息是少量的，但它能喚起讀者知道該書面文本可能產生意義的方法。……我們對於情境的了解—我們的閱讀策略和訊息的詮釋體系—又可以告訴我們如何填補那些空隙……。會閱讀的人都知道如何填補空隙，而大多數的時候，我們多多少少都是以無意識的方式進行。」Nodelman, Perry (培利·諾德曼)，劉鳳芯譯，《閱讀兒童文學的樂趣》(The Pleasure of Children's Literature)，台北市：天衛文化，2000年，頁63-64。

巫婆的死亡，易使讀者對士兵產生負面的評價。這般蒙上社會性價值判斷的說明，多多少少會遮蔽了單純的樂趣。

(2) 〈夜鶯〉

“I must hear this nightingale. I insist upon his being here this evening. He has my high imperial favor, and if he is not forthcoming I will have the whole court punched in the stomach, directly after supper.” “Tsing-pe!” said the Lord-in-Waiting, and off he scurried up the stairs, through all the rooms and corridors. 【英版】

「我要聽聽夜鶯！今晚必須把它抓到這兒來！我下聖旨叫它來！如果它今晚來不了，宮裡所有的人，一吃完晚飯就要在肚皮上結結實實地挨幾下！」「欽佩！」侍臣說。於是他又在台階上走上走下，在大廳和長廊裡跑來跑去。【葉，四：325】

「我要聽夜鶯唱歌！牠今晚要來這裡！這是給牠最大的恩典！要是牠不來，所有的侍臣都要在吃飽晚飯後在肚皮上挨幾下捶！」「遵命！」侍臣說。於是又跑遍了所有的臺階，跑上跑下，穿過大廳，跑進走廊。【林，1：355】

「但是我讀到（這）隻夜鶯的歌聲，今天晚上一定要把牠送到這裡，牠將受到我最盛大的歡迎。如果牠不送到，全皇宮的人晚飯後將挨板子。」「遵旨！」侍臣高聲一呼，又重新上樓下樓，走遍一個個大廳和一條條長廊。【任，I：195】

「我要聽夜鶯歌唱，它必須在今天晚上送進宮來。我下聖旨叫它來。如果它不來，用過晚膳之後皇宮裡所有的人都要挨板子。」「遵命！」那個侍臣說。他又慌慌張張上上下下跑遍了所有的樓梯，走遍了所有的廳堂和走廊。【石，I：240】

「我很想聽聽夜鶯的歌聲，今晚你一定要把牠帶來！如果辦不到，吃過晚飯後，所有宮裡的人都要受處罰！」「遵命！」大總管只得退下繼續尋找。【聯廣，I：398】

〈夜鶯〉是安徒生童話中完全以中國為背景，中國人為主題的故事，因此身為中國人的譯者們就要更謹慎拿捏譯文在地化的分寸。筆者選論的是中國皇帝要求下屬尋找夜鶯的段落，皇帝的霸，臣子的慌，應該是這段譯文要呈現的重點。每位譯者選擇的用語和呈現手法各有巧妙。鑲嵌在情境中的不同文字，閱讀效果各異。對於皇帝急切的命令，下屬回應的是「欽佩」？是「遵命」？還是「遵旨」？葉君健在譯文中加註，說明這個回應是安徒生引用的一個中國字的譯音，原文是‘Tsing-pei’（336），因此譯為「欽佩」。但是君臣之間的應對，出現「欽佩」著實令人難以理解，忠實的音譯沒有達到在地化的效果，反而造成閱讀障礙。任溶溶在他的譯文「遵旨」之後同樣加註，點出「這裡安徒生用了拼音的中國字眼」（202），但是，原文並未隨註附記，筆者認為，‘Tsing-pei’和「遵旨」的發音相去甚遠，任溶溶的譯文若為了遷就在地化，使用符合中國文化民情的道地用語，就不該誤導讀者安徒生用了「遵旨」一詞。因此，比較之下，林樺、石琴娥、聯廣版本所選擇的「遵命」，是比較中肯的譯詞。

這個段落中各家所譯文句落差最大的就屬這句 ‘He has my high imperial favor’。葉君健和石琴娥以「聖旨」解讀皇帝對夜鶯的青睞以及重視；林樺說那是最大的恩典；任溶溶以最盛大的歡迎來詮釋；聯廣版乾脆省略了不譯。以這裡前後的文氣判斷，貴為至尊的皇帝急於一睹夜鶯的風采，下命令的口氣想必不會太緩和，因此筆者認同葉君健的「聖旨」，兼顧了文氣的連貫以及表達方式的中國化。

另外，如果沒有達成使命，臣子又會得到什麼樣的處罰？葉、林忠實譯出「在肚皮上挨打」，打在肚皮上，這個畫面想像起來，有點怪異。任溶溶、石琴娥有志一同的改譯成中國化的「挨板子」，聯廣版則以更籠統的「受處罰」帶過。

在皇帝下了最後通牒之後，侍臣的驚慌可想而知。各家的譯法大同小異，除了聯廣版以「退下繼續尋找」簡單帶過，其餘皆忠實逐譯侍臣的不知所措，而且都能成功表現出「戲劇動作感」。筆者以為，葉君健所譯他（侍臣）「在台階上走上走下，在大廳和長廊裡跑來跑去」，以排比式的抽換詞面，錯綜呈現侍臣的慌張，句式簡短有力，文字活潑趣味十足，是較佳的譯文版本。

另外，筆者注意到任溶溶的一個精巧文字設計——「但是我讀到（這）隻夜鶯的歌聲」。皇帝在書本上讀到書籍作者對夜鶯歌聲的大力推薦，心生嚮往，因此才提出尋找夜鶯的要求。任溶溶在這裡利用「映襯法」中的對襯，把「讀」、「聽」兩種截然不同的感官刺激放在同一個基準點——夜鶯的歌聲上互相呼應，視覺、聽覺的對襯、揉合，創造出獨特的文學美感，已達到翻譯通則中「雅」的層次，至為可貴。只是書籍原文「但是我讀到隻夜鶯的歌聲」，應該是印刷上的疏失，

漏印了指稱詞「這」，阻礙了閱讀，應修正之。

3. 結 尾

童話的結尾是故事的結束。林守為認為，一般來說，兒童文學作品都有個圓滿的結局。⁷³他認為原因是因為小讀者們都具有高度的「同情心」「正義感」，所以喜歡有好結尾的故事。這個原則似乎不能適用在安徒生所創作的童話故事上，我們都知道，〈賣火柴的小女孩〉除夕夜凍死在大雪中；〈海的女兒〉最後並沒有和王子過著幸福快樂的生活，不但親眼看見王子娶了別人，而且還走上化為泡沫的命運；〈堅定的錫兵〉歷經漫長的冒險，最後還是被吹進火爐裡燒成了一個錫塊，不能得到心儀的芭蕾舞女孩。就如亞爾哲所言，安徒生是「拼命探究人性原形的童話作家，親身經歷著人生的苦悶，而且想賦給無生命的，也有生命的勇氣，這位作家就是安徒生。安徒生不是在寒冷中顫抖，而嘴裡卻直說地上很溫暖的那種偽善者，他很清楚的瞭解什麼是生活。」⁷⁴

安徒生灌注在童話故事中悲壯的情懷、哀傷的筆調是另一種經典的感動，同樣能讓讀者留下無窮的回味。如何簡潔、有力的呈現安徒生童話故事獨特的、富有餘韻的結尾，是對譯者文字功力的一大考驗。

(1) 〈 樅 樹 〉

But that was no more, and the tree was no more, and there's no more to my story. No more, nothing more. All stories come to an end. 【英版】

現在一切都完了，樅樹的生命也完了，這故事也完了；完了！
完了一一切故事都是這樣。【葉，二：103】

⁷³ 同註 68，頁 66。

⁷⁴ 同註 1，頁 187-88。

現在完了，小樹完了，故事也一起完了；完了，過去了，所有的故事都完了。【林，1：384】

現在一切都完了，樅樹的生命也完了，這故事也完了一因為一切故事最後都是要完的。【任，I：221】

如今小樅樹已經燒完了，這個故事也講完了，所有的故事都講完了。【石，上：269】

樅樹消失了，這個故事也結束了。任何一個故事，都會像這樣的結束。【台，II：43】

1845年發表的〈樅樹〉以漸降性反覆⁷⁵的手法述說一棵永不知足的樅樹如何度過它的一生。樅樹在故事的結尾，被劈成了碎片，就要在大火中燒成灰燼時，終於領悟到應該把握自己錯過的青春快樂的時代，「當我能夠快樂的時候，我應該快樂一下才對！完了！完了！」。（葉，二：102）這般生命將亡時的喟嘆最是深沉，最是無奈，「每一個爆裂聲是一個深深的嘆息。在它發出每一聲嘆息的時候，它就想起了在樹林裡的夏天，和星星照耀著的冬夜。」（葉，二：102）安徒生寫出如此悲情的故事，葉君健認為安徒生的寫作風格自此進入一個轉折點：由充滿了浪漫主義的幻想和詩情，轉向冷靜而略帶一點哀愁的，有關人生的現實主義描繪。〈樅樹〉的中文譯本，筆者認為身為現實主義者的葉君健最能掌握它的韻味。故事結尾的最後六句，出現

⁷⁵ 如何利用寫作技巧使童話故事中段情節生動吸引人，陳正治統整各家說法，提出七種最常用的方法：反覆法、對比法、循環法、現實與幻想結合法、包孕法、巧合法、以及誇張法。（頁176-9）

五次「完了」，反覆的類疊，成功的將情緒累積到一個高點。但是在最後一句，葉君健卻又留了一個開放性的、想像無限的結尾，一切故事都是這樣，是怎樣呢？邀請式的讓讀者自己去填補這部分的空間，讓讀者自身的經驗來延續故事的情緒，延續故事的韻味。

至於其他的譯者的譯文，雖然不若葉君健的出色，卻也盡到了職責。石琴娥利用三個排比句（燒完了—講完了—講完了）以順層遞（樅樹—故事—所有的故事）的技巧，鋪陳出具體和抽象的「完了」，其實也有工整之美。

（2）〈夜鶯〉

The servants came in to look after their dead Emperor- and there they stood. And the Emperor said, "Good morning." 【英版】

侍從們都進來瞧瞧他們死去了的皇帝—是的，他們都站在那兒，而皇帝卻說：「早安！」【葉，四：334】

侍臣們進來看視他們死去的皇帝。可是，他們都站在那裡，皇帝對他們說道：「早安！」【林，I：366】

僕人們現在進來料理死了的皇帝的後事。看啊！他站在那裡，他們大吃一驚，皇帝對他們說道：「早安！」【任，I：202】

侍從們陸續進來瞧瞧他們死去的皇帝，可是他們都愣住了，而皇帝卻說：「早安！」【石，上：247】

侍從們進來想看看死去的皇帝，結果都大驚失色！因為皇帝好端端的。【聯廣，I：411】

〈夜鶯〉的最後一個段落，雖然屬於結尾，卻也是最精采的一段。認為皇帝已死，因此見風轉舵巴結新主的侍從們，突然又見到健康的皇帝，而且皇帝居然還親切的打招呼，道早安，侍從們心中的震驚和訝異可想而知。如此充滿戲劇張力的情節，葉君健過於平鋪直述的譯文，文氣轉折處，只用「卻」一字來獨撐大局，忠實直譯的文字無法呈現出人物驚異的文學效果，至為可惜。相同的，林樺的「可是」，承上啓下的效果也相當有限。但是，任溶溶選擇以「呼告法」—「看啊！」表達了情緒的急劇猛烈，不但提振了語氣，也增強了文勢，是相當成功的添譯。至於「大吃一驚」、「大驚失色」或是「愣住了」的添加，都是譯者以文字介入，使文氣通順，情節合理的積極嚐試。就語言溝通的效果論之，是成功的。⁷⁶

(3) 〈豌豆上的公主〉

There, that's a true story. 【英版】

請注意，這是一個真的故事。【葉，三：26】

瞧，這是一個真的故事！【林，I：46】

瞧，這是一個真實的故事。【任，I：18】

瞧，這是一個真實的故事。【石，上：23】

這可是個真實的故事啲！【聯廣，I：46】

⁷⁶ 根據另一個英文翻譯版本(H.P. Paull, 1872)，這個段落的譯法為：The servants now came in to look after the dead emperor, when, lo! There he stood, and to their astonishment, said, "Good morning." Paull 的譯文中出現 'to their astonishment'，也許任溶溶所根據之英文版本也有類似的處理方式。(資料來源：<http://hca.gilead.org.il/nighting.html> 2006/11/05)

對於語助詞 *There* 的處理，林樺、任溶溶、石琴娥有志一同的選擇使用「瞧」這個字，達到呼告的效果。葉君健翻成「請注意」，嚴肅正經的意味濃厚。台灣版本則是做了移位，「瞧」成了語尾助詞「啲」，屬道地的兒童語言，少了嚴肅、呼告，卻多了幾分俏皮，就像大人真的在講故事給孩子聽一般。



第二節 因人而「譯」的異譯

譯者其實也是讀者。譯者試圖將他所理解的原文轉換成另一種符號文字，這個理解的過程牽涉到譯者自身的知識、經驗、個性以及價值觀。雖然全譯本的譯者較之於其他的選譯本、改譯本或是節譯本的譯者，在忠實的包袱之下，已經捨棄許多相對的自由。儘管如此，原文和譯文之間仍存在著許多個人解讀的空間。譯者方向和程度不等的解讀，引導出不同風格的文字堆砌，譯文讀者自然可以感受到不同的文學意涵。

1. 〈小克勞斯和大克勞斯〉

"Hides, hides!" they mocked him. "We'll tan your hide for you if you don't get out of town." **【英版】**

「賣皮叻！賣皮叻！」他們譏笑著他。「我們叫你有一張像豬一樣流著鮮血的皮。滾出城去吧！」他們喊著。**【葉，二：11】**

「皮呀，皮呀！」他們學著他的腔調叫著取笑他，「一點不錯，我們給你身上的皮蓋印，打得黑一條紫一塊的。」「把他趕出城去。」他們說。**【任，I：12】**

「哼！賣皮子呀，賣皮子呀。」他們朝他發洩著怒火，「我們會給你換一張皮，把你身上的皮換成一張血淋淋的豬皮。」

「快把他趕出城去。」他們都憤怒的呼叫。**【石，上：15-6】**

「馬皮！馬皮！」行人都學他叫賣的聲音。「把他趕出城外！」在人們的喧嚷喊打聲中，大克勞斯只顧拼命奔跑。【聯廣，I：34】

大克勞斯誤信了小克勞斯的說法，殺了自己的馬，剝了馬皮，企圖以高價賣出，結果引起公憤，慘遭追打。這是趣味性十足的一個段落，眾人追打著大克勞斯時說出氣憤的話，譯成中文後，卻出現不同的版本。英文版的譯文是‘tan your hide’，hide 一詞雙關，一指馬的獸皮，二則是人皮的戲謔說法，‘tan one’s hide’則是痛打對方一頓的意思。中文無法呈現出這樣的雙關，於是就在皮上作文章。葉君健和石琴娥在這個段落採取相似的策略，首先「賣皮（子）」以動詞性的語詞加強了戲劇張力，石琴娥更添加了一個語助詞「哼！」，以強化眾人不耐的情緒。而兩位譯者認為，眾人威脅加諸在大克勞斯身上的處罰的方式，則都是將大克勞斯身上的皮打得像是一張血淋淋的豬皮。二手翻譯自英文版的任溶溶，不著重在「皮」字的雙關，選擇以‘tan’的動作解讀——給你身上的皮蓋印，打得黑一條紫一塊的，讀者感受到的氣憤不那麼強烈，處罰不那麼血腥殘忍。眾人喊打喊殺的氣氛鋪陳，各家的選詞輕重各有不同，石琴娥的「朝他發洩著怒火」、「憤怒的呼叫」形容程度之嚴重，筆者認為過頭了些，畢竟這些人還沒有吃虧上當，不該有這麼大的怒火才對。筆者所列的四個版本中，唯有台灣聯廣版刪掉了皮的雙關以及追打的威脅語句，至為可惜。

2. 〈小克勞斯和大克勞斯〉

"Then why are you back so soon?" Big Claus asked. "If it's all so beautiful, I'd have stayed there." "Well," said Little Claus, "I'm being particularly clever." **【英版】**

「那麼你為什麼又馬上回到我們這兒來了呢？」大克勞斯問。「水裡面要是那麼好，我絕不會回來！」

「咳，」小克勞斯回答說，「這正是我聰明的地方。」**【葉，二：16-7】**

「可不是，」小克勞斯說道：「我這麼做是十分巧妙的。」**【林，1：42】**

「這個嘛，」小克勞斯說：「正是我的妙計。」**【任，I：15】**

「一點不錯，我真的有點失策了。」小克勞斯說，「不過當時我沒有想到這麼做。」**【石，上：20】**

「是啊！」小克勞斯說的口沫橫飛。「我是動過腦筋的，你聽我說下去嘛！」**【聯廣，I：41】**

小克勞斯設計巧誘大克勞斯，大克勞斯心生懷疑，小克勞斯爲了說服大克勞斯，以加強的口吻取信大克勞斯。這個段落，前半的翻譯大同小異，不再贅述。倒是小克勞斯的回答，各家的敘述不同。石琴娥的譯本看得出明顯的誤譯，小克勞斯承認自己的「失策」，給人感覺理不直氣不壯，說服力大打折扣。在語氣轉折點的語助詞的選用

上，各家顯出功力。英文譯本使用的是‘Well’，在字典上的定義⁷⁷，‘Well’用於口語時，可以用來表示驚訝、寬慰、無可奈何、同意或理解、讓步、停頓後接續或改變話題、猶豫或是懷疑等等的情緒。依照上下文語言情境來判斷，善於隨機應變的小克勞斯情急之下心生計謀，謊編了故事矇騙大克勞斯，這急就章的故事情節必定是走一步算一步。因此，當大克勞斯突然提出質疑，小克勞斯便利用語助詞形成停頓，利用停頓，趕緊思索下一步。筆者以為，葉君健的「咳，」和任溶溶的「這個嘛，」譯得最為貼切。尤其是葉君健的「咳，」一字，以摹聲詞來讀，就像是人刻意的輕咳一聲，傳神的將小克勞斯耍心機的态度生動的呈現，把握了文字的聲音感和戲劇性的表達方式。至於任溶溶的「這個嘛，」，雖然缺乏聽覺的刺激，卻營造了語氣停頓的生動效果，也算是成功的譯法。

3. 〈小意達的花兒〉

"Won't you dance with me?" the chimney-sweep asked her.

"A fine partner you'd be!" she said, and turned her back on him.

【英版】

「你願意跟我跳舞嗎？」掃煙囪的人說。

「你倒是一個蠻漂亮的舞伴啦！」她回答說，把背轉向他。

【葉，四：39】

「願意，你是一位頂漂亮的舞伴！」她說著卻把身子轉過來

背朝著他。**【林，1：55】**

⁷⁷ 線上字典：<http://cdict.giga.net.tw/?q=well> 2006/11/10（資料來源：Webster's Revised Unabridged Dictionary, 1913）

「哼！你破了，和你跳太不適合了。」她說著轉過身去，把背對著這可憐的小瓷人。**【任，1：22】**

「願意，再願意不過了，你是一位漂亮的舞伴。」她說著卻把身子轉過去用背朝著他。**【石，上：30】**

「你會是很好的舞伴嗎？」蘇菲不屑的這麼說著。便轉身坐在桌子旁邊。**【聯廣，1：56】**

葉君健在譯文之後加註表示，安徒生從〈小意達的花兒〉這篇童話開始，他擺脫民間故事的影響，開始從現實生活中汲取素材，獨立創作。也是從這篇故事開始，童話做為一種文學形式成為獨立的創作。〈小意達的花兒〉通篇充滿了浪漫主義的氣息，擬人化的意象，花草樹木不但會說話，還會趁著人類不注意，開起歡樂的舞蹈派對。誠如保羅·亞哲爾所言，安徒生為什麼是童話之王，是因為「再也沒有別人能夠像他那樣，在有生命和無生命的靈魂中出入自如。」⁷⁸。上列筆者挑選的段落是述說小意達的玩偶－蘇菲亞，收到跳舞的邀請。邀請她跳舞的人（另一個玩偶），各家的翻譯已然不同，有的說是掃煙囪的人（葉），有的說是頭髮亂蓬蓬的瓷人（任），林樺、石琴娥和葉君健相近，認為是掃煙囪的老頭，台灣聯廣版則是譯成吐煙木偶。至於蘇菲亞對於這個邀約的反應，各家譯者的解讀差異頗大。葉君健直譯了字面上的意義，蘇菲亞表面上似乎接受了對方的邀約，但是接下來卻背對著對方，葉君健並未加入任何語氣轉折的語助詞或是連接詞，以致上下文文氣不順。林樺、石琴娥的蘇菲亞也接受了邀約，

⁷⁸ 同註1，頁180。

但是接下來的譯文中加入了語氣轉折的助詞「卻」，使得文氣通順。任溶溶的蘇菲亞是一開始就拒絕了對方的邀請，不屑的轉過身去，因此語氣、動作一致，只是可能牽涉到更改原文的疑慮。台灣聯廣版的處理很特別，譯者利用了疑問句巧妙地避開絕對的要或不要，如果不是之後緊接著明顯的情緒語詞－「不屑」，這樣的譯文倒是可以將決定權留給讀者，想像蘇菲亞轉過身這動作有什麼樣的含意。



第三節 誤讀原文之誤譯

不諳丹麥文的筆者，要談誤譯其實有自曝其短之慮。因此筆者進行的誤譯比較，基本上是相對的，以絕對多數的方式推論可能的誤譯。

1. 在〈夢神〉中有一隻母雞，建議剛新婚的玩偶夫婦前往門外沙坑度蜜月，它說：「我也旅行過啦！我坐在雞籠裡走過一百五十里路；我覺得旅行沒有一點兒樂趣。」【葉，二：407】（英文版譯文為：I have done my share of traveling. I once made a twelve-mile trip in a coop, and there's no pleasure at all in traveling.）任溶溶的母雞旅行了四十里路【任，I：176】，但是，林樺的只旅行了十二公里，而且交通工具不是雞籠，是一輛獨輪車。【林，1：324】而根據石琴娥（上：217）和台灣聯廣版（I：360）的翻譯，母雞都是旅行了十二里路。比較之下，筆者認為應是葉君健和任溶溶誤譯了這一個細節。

2. 〈打火匣〉故事中第一個場景是巫婆央請一位士兵到一棵樹底下幫忙拿具有魔力的打火匣，其中一段巫婆對樹底世界的描述，各家翻譯頗為一致，惟台灣聯廣版出現明顯的誤譯：

「我到樹底下去幹什麼呢？」士兵問。

「拿錢啊！」巫婆回答說。「你將會知道，你一鑽進樹底下去，就會看到一條寬大的走廊。那兒很亮，因為那裡點著一百多盞明燈。你會看到三個門，都可以打開，因為鑰匙就在門鎖裡……」【葉，一：4】

「老婆婆，你要我到樹幹裡做什麼呢？」阿兵哥滿臉疑惑的

問。

「去拿人人喜愛的金銀財寶啊！」巫婆說。

「這棵樹底下有一條長廊，兩邊點燃著數百盞油燈，照得四處通明。長廊的盡頭有三道門，我給你三把鑰匙，你可以用來打開它們。」【聯廣，1：9】

台灣聯廣版的這一段譯文，稱「錢」為「金銀財寶」，並添加「滿臉疑惑」「人人喜愛的」等修飾詞，文采的添譯無傷大雅。但是接著出現兩個明顯的誤譯，一是樹底長廊點著一百多盞燈，到了聯廣版，成了數百盞。另一個誤譯則是在台灣版譯文中，門的鑰匙是巫婆給的，但是，其餘版本的譯文中，鑰匙都是直接插在門上的。

我們從這段譯文中另外可以注意的是，聯廣版所譯的安徒生童話明顯地將讀者預設為兒童，故事中人物的對話口吻多模仿兒童。例如，添加許多呼告性的稱謂語－老婆婆、叔叔等，再加上許多補充性質的修飾語，由於數量實在嫌多，譯文變顯得花俏、累贅。

2. 在〈旅伴〉一文中，石琴娥和聯廣版分別出現誤譯：

(1) John laid the body straight again in its coffin, folded its hands, and took his leave. He went away through the great forest, very well pleased. 【英版】

他（約翰奈斯）把在棺材裡的死人放好，同時把死人的手合在一起。他說了一聲「再會」，就很滿意地走進一個大森林裡去。【葉，三：268】

於是他們拿起約翰奈斯給他們的錢，滿臉笑容甚至哈哈大笑

起來，又把死者的雙手合攏在一起，向死者告了別，然後滿
心意足地穿過大森林。【石，上：50】

在英文版本和筆者所收集的譯本中，除了石琴娥的譯文，其他版本的譯文皆描述〈旅伴〉中的約翰奈斯因尊敬死者，做了一件好事，替死者還了生前的債，讓死者的屍身不至受到債主的凌虐，約翰奈斯並安頓好死者的屍身，道了「再會」方踏上旅程。這一聲「再會」其實為之後兩人「重逢」，死者報恩的情節發展埋下伏筆。但是在石琴娥譯文中，安頓死者的人卻是前來洩恨的債主，嚴重錯置，也失去了約翰奈斯合攏死者雙手並道「再見」的重要暗示。

(2) All was quiet in the town until the clock struck a
quarter to twelve. 【英版】

全城都非常靜寂。這時鐘敲起來，時間是十一點四十五
分。【葉，三：277】

城堡裡一片寂靜，時鐘指著十二點十六分。【聯廣，I：
105】

旅伴爲了報恩，深夜跟蹤擁有魔力的公主，以探得謎語的答案。上列的這一個句子爲旅伴的行動鋪陳了神秘緊張的氛圍，葉君健以全城寂靜反襯了鐘響的突然和令人心驚。十一點四十五分距離十二點只剩 15 分鐘，雖然中文翻譯沒有英文的 ‘a quarter to twelve’ 傳神，這個時間點的設計仍然成功產生「預示」的效果，讀者期待接下來即將發生什麼令人意外的情節高潮，這是深具戲劇性效果的精巧安排。

然而，聯廣版的譯文不但未譯出時鐘敲響的暮聲、暮狀，時間的誤譯也失去預期性的趣味。

3. 〈夜鶯〉

Eleven pork-butchers' children were named "nightingale," but not one could sing. 【英版】

有十一個做小販的孩子都取了「夜鶯」這個名字，不過他們誰也唱不出一個調子來。【葉，四：328】

有十一個小貨郎取了夜鶯這個名字，可是他們沒有一個會唱歌的。【林，1：359】

有家餐館老闆的十一個兒子，都取了與夜鶯相關的名字，其實，他們的嗓門都像破鑼般。【聯廣，1：398】

夜鶯名聲傳遍全國上下，安徒生以兩個事例形容夜鶯的知名度：當兩個人遇見的時候，一個只須說：「夜，」另一個就接著說：「鶯」。彼此默契十足，為其一事例。其二則是以命名的方式表示認同，多達十一個人將孩子命名為「夜鶯」。林樺漏譯了為孩子命名的部分，而聯廣版更是將十一個孩子都給了同一個人，因此只得取和「夜鶯相關」的名字，要不，喊一聲「夜鶯」，十一個孩子回頭，可謂奇觀。不僅如此，聯廣版將「不會唱歌」誇譯成「嗓門像破鑼」，則嫌趣味有餘，忠實不足。

5. 〈小克勞斯和大克勞斯〉

The whole week through, Little Claus had to plow for Big Claus and lend him his only horse. 【英版】

小克勞斯一星期中每天要替大克勞斯犁田，而且還要把自己僅有的一批馬借給他使用。【葉，二：3】

小克勞斯一個月中必須撥一個星期的時間，帶他那唯一的瘦馬去幫大克勞斯犁田。【聯廣，I：22】

〈小克勞斯和大克勞斯〉之間衝突的爆發點是在星期日五匹馬同時犁小克勞斯的地，爲了增強反比，安徒生安排一星期中其他的日子，情況是相反的。若依照聯廣版的譯法，這個反差無法顯現，若能更譯，效果應該比較好。

第三章 文學安徒生

安徒生童話被稱為藝術童話的原因，不僅是它具有豐富的的文學價值和深刻感人之意涵，更是因為他對於故事場景的敘述，像一幕幕活潑生動的佈景，變幻莫測、引人入勝，往往超越了實景或畫家筆下的幻想世界，達到聲音、動感、光影和空間極致交融的效果。⁷⁹

淵沖在《文學翻譯談》中提到，文學翻譯的最高目標是成為翻譯文學，也就是說，翻譯作品本身要是文學作品。又說，文學翻譯是 $1+1=3$ （這裡的 3 指的是形似、意似、神似）。⁸⁰筆者以為翻譯兒童文學作品應該適用同樣的標準。安徒生童話的文學美感、藝術品格眾所週知，翻譯文本除了忠實的傳達安徒生童話的形式文字之外，譯文文本的文學美感不可或缺。文學的美感既是存在於文字裡卻又不在文字之中，是一種只能意會不能言傳的感動力量。翻譯家如何讓原本只屬於使用丹麥語讀者的感動，通過中文，施點魔法，也感動中文世界的讀者？

陳正治論童話時提到，意象和有味，是屬於童話語言特徵的積極要項⁸¹，具備這兩個條件，才能使童話達到藝術境界。因為意象的語言可以使讀者「如聞其聲，如見其人，如歷其境，如處其事」，容易收到生動、感人的效果。至於有味，陳正治則用「橄欖」來作比喻，橄欖的外表質樸無華，天然無飾；但是，深入咀嚼，卻覺得它醇美無

⁷⁹ 康台生，〈安徒生童話的插畫藝術表現探討〉，《2002 安徒生童話之藝術表現及影響學術研討會論文集》（台北市：行政院文化建設委員會，2002 年 7 月），頁 10。

⁸⁰ 許淵仲，《文學翻譯談》（台北市：書林，1998 年），頁 101。

⁸¹ 童話語言的基本條件則是淺顯和準確。（見註 65）

窮，餘香滿口。⁸²童話的文學內涵能使童話具備越嚼越香的藝術價值。童話工作者，無不致力於提昇童話的藝術價值，不論是創作者或是譯介者，自身優異的語言能力和文學根基缺一不可。在雕塑童話的過程中，安徒生童話的譯者如何寓無形的文學意涵於有形的文學技巧之上，達到醇美、感人的目標，是筆者進行版本比較的主要方向。

當我們說一個女孩‘beautiful’，我們可以將‘beautiful’翻譯成「漂亮」或是「美麗」，但是我們還可以說這個女孩「美若天仙」或是「賽若貂蟬」，甚至說她宛如「西施再世」，容貌「沉魚落雁」、「傾國傾城」等。這些「美若天仙」、「賽若貂蟬」、「西施再世」、「沉魚落雁」、「傾國傾城」等等誇飾、比喻或是排比修飾都要比「漂亮」來得有趣傳神，不但能夠增添譯文的文學感動，更因為這些修辭擁有中文長久以來的歷史文化內涵，而能夠提升中文譯本的接受度，增加文字的魅力。當翻譯者游走在兩個文化語境之中，在字字斟酌以求通詞達意之餘，若能夠在修辭方面留點心、盡點力，就能夠使讀者不僅知道、讀懂這個異域文本，更能進而喜愛這個譯文的文本。安徒生童話故事有它先天的優勢，豐富多變的人物形象、驚異幻想的故事情節已足夠吸引讀者的目光，若是翻譯者能善用修辭的技巧妝點安徒生童話，譯文文本的文學性將協助安徒生童話故事永遠深植在中文讀者的心中。

杜淑貞在 1994 年整理了一本結合了兒童文學和現代修辭學，相關理論和實際並重的書。她立意「進入兒童文學的國度中，去闡釋修辭學；站在修辭學的肩膀上，去賞析兒童文學」。筆者將借子之矛，站在修辭學的角度，來賞析比較安徒生童話故事的中文譯本。筆者首先要談論幾種童話中最常使用的修辭技巧：

童話的本質是誇張。20 世紀，是幻想文學的世紀。哈利波特、魔戒、納尼亞傳奇、甚至最近電影改編版即將上映的龍騎士，高據在每

⁸² 同註 64，頁 122-30。

一個書籍排行榜之上。幻想文學建構一個虛幻的時空，與現實的人物時空或有交疊，情節佈局每每出人意表，使讀者在閱讀的過程中驚嘆連連享受極大的樂趣，這種遊戲情趣的追求正是兒童文學最重要的目的和功能，而表現幻想的必要手段正是「誇張」。

童話正是兒童文學類別中最具有幻想本質的。林文寶在《認識童話》一書中解釋童話，認為安徒生開創了現代童話的時代，所謂現代童話是指專為兒童設計的一種超越時空的想像性故事。它的藝術特點在於「異常性」，它是以想像、誇張、擬人、假設為表現的特徵。它的想像來源是生活，而又超越生活，還能遙望未來。⁸³當豌豆公主透過二十張床墊和二十張床被還能感受到那一顆小豌豆，國王和大臣們竟被一件看不見的新衣耍得團團轉，還有人居然能長得像拇指一樣小，睡在花瓣裡，讀者不禁要為這樣的荒誕安排，誇張描述拍掌叫好，也就難怪安徒生童話故事能因為這種閱讀的驚奇和樂趣感動世世代代的兒童讀者。

滿溢著幻想和誇張的安徒生童話，對於中文譯者的挑戰在於如何使用中國文字「誇飾法」的技巧，靈活呈現安徒生精心設計的童話國度，打破平常我們習以為常的麻木感與平淡乏味，重新賦予兒童一雙新鮮獨到的眼光，去看待被視為理所當然的世界。譯者的生花妙筆，譯多了一分，流於不實，少譯了一分，則趣味不夠，其中技巧的拿捏不可說挑戰不高。

再談的修辭技巧是「譬喻法」。我國古書上討論到「譬喻」一詞的意義，似乎以墨子小取篇：「辟也者，舉也物而以明之也。」為最早。「辟」就是譬喻，「也物」即他物。墨子以為譬喻就是以他物明此物。中國古代的游說之徒與辯士，往往極善用譬喻，如荀子、老子、莊子、孟子、墨子、韓非子等等，每每將劍拔弩張的嚴肅場面，透過

⁸³ 林文寶等著 許建崑主編，《認識童話》（台北市：天衛文化，1998年，頁13-5。

精妙的譬喻而輕易化解。留給後人智慧的啓發，與無窮的回味。

中國人是含蓄的民族，罵人不帶髒，情愛繞彎講，與西方人直來直往的性格大不相同。譬喻可說是最符合中國民族性的一種修辭技巧。杜淑貞表示，兒童文學中譬喻的應用，就功能而言主要有兩個：以易知說明難知；以具體說明抽象。兒童以其有限的生活體驗和理解能力，有時候在欣賞故事的趣味性之外，不盡然能完全體會作者想要傳達的訊息，尤其是當我們以兒童文學的教育性角度來討論兒童文學的功能時，太直接露骨的訓誡常會引來反感。兒童文學的文本若能善用譬喻的技巧，抽象難懂的諷刺或是說教像是穿上了鮮甜的糖衣，接受度也就能大幅提升了。

第三談「摹寫法」。杜淑貞談「摹寫法」，將之定位為廣義的「摹擬」。自然界以及人生界，充滿多采多姿的各種美妙現象，文學家以有限的詞彙，繪其形，摹其聲，寫其色，狀其味，表達、捕捉複雜而變化無窮的情境，以使主觀意識控制、觀照之下的客觀形貌，毫無保留、毫無遺漏的再現出來。⁸⁴

「摹寫法」與兒童文學的創作，關係最為密切，因為「摹寫法」是以文字仿造兒童在週遭環境中，最直接的感官體驗。兒童文學家應該擅長把各種感覺（視覺、聽覺、嗅覺、觸覺、味覺）用不與人同的表現方式加以呈現，以感覺為象徵，或是以感覺烘托意境、表現氣氛。安徒生童話擁有久遠的民間口傳故事為背景，故事要說得吸引人，有聲有色是必要條件。翻譯者能不能運用中文將安徒生童話故事譯得「有聲有色」，端看譯者的文字功力和文學造詣了。

其餘兒童文學文本常見的修辭技法有：象徵法、借代法、轉化法、映襯法、感嘆法、設問法、引用法、拈連法、雙關法、呼告法、婉曲

⁸⁴ 同上註，頁 299。

法、轉品法等等。⁸⁵

康台生在探討安徒生童話的插畫藝術表現時，自寫景、寫情、寓意、動態等四個面向著手，筆者將仿照這四個向度，改以寫景、藏意、擬動、語詩等角度比較安徒生童話故事中文譯本的文學性。



⁸⁵ 請參見杜淑貞，同註 84。

第一節 寫景：〈冰姑娘〉

洛狄從來沒有爬得這樣高，也從來沒有走過這樣茫茫的雪海：海上是一片沒有波動的雪浪，風不時從雪浪中吹走一些雪片，好像吹走海浪上的泡沫一樣。冰河「手挽著手」，一個緊接著一個。每條冰河是冰姑娘的一座玻璃宮。她的權利，意志，就是：捉住和埋葬掉她的犧牲者。太陽溫暖的照著；雪反射出耀眼的光來，好像鋪著一層淡藍色的、晶亮的鑽石。雪上躺著無數昆蟲——特別是蝴蝶和蜜蜂——的屍體。【葉，二：319】

對於生長在亞熱帶的讀者而言，雪並不是一種生活經驗中熟悉的景物。安徒生的〈冰姑娘〉是一位美艷卻又冷酷的權力操弄者，所謂的權力，是致人於死的力量。冰姑娘的死亡之吻令人類聞之喪膽。安徒生成長在長年積雪的北歐丹麥，對於大自然的顫寒無情，人類相對的渺小無助，描述的入木三分。「冰姑娘」一詞就是最佳的擬人兼譬喻。姑娘的犀利潑辣、敏捷快速，將冰天雪地難以捉摸的性格與之相比，貼切而精妙。上述段落中，葉君健的譯文善用各式修辭的技巧，將文學之美繚繞於其中。

第一句和第二句屬排比式的抽換詞面，「從來沒有爬」「從來沒有走」排比連綴，景然的結構有助於意象的強化。並且，類疊字「茫茫」不但有視覺上的摹狀效果，更有節奏整齊的優勢。二、三句運用頂針法，「海」字上遞下接，產生語言和諧的趣味性。而筆者最為欣賞的譬喻則是「海上是一片沒有波動的雪浪」，雪像海，海是雪，這裡的

「海」略喻⁸⁶了「雪」，更進一步隱喻⁸⁷了「一片沒有波動的雪浪」，層層的譬喻將雪景和海景的形象巧妙融合，使得原本不熟悉雪景的我們，腦中關於雪的景色、狀態立即生動了起來。「雪浪」是非常高明的隱喻技巧，是擁有十足的戲劇性和驚人感染力的文字。緊接著，葉君健運用了「連拈法」的形式，利用雪浪的意象，風吹雪片，風吹泡沫，上下文句產生關聯，使人讀來順口，沒有滯澀生硬的感覺，而有意象統一，措辭精當的美感。至於冰河「手挽著手」，一個緊接著一個，令人驚艷的擬人兼摹狀，讀者想像冰河的連綿就像人和人挽著手，短短文字經營出的無限想像空間，哪會輸給實際的影像呢？

「每條冰河是冰姑娘的一座玻璃宮」也是值得注意的隱喻法，玻璃的透明晶亮摹寫了冰雪的狀態，宮的封閉意象帶出接下來的「捉」和「埋」。浪漫的美麗和現實的殘酷是一體之兩面，同樣呈現在接下來的兩句：「淡藍色的、晶亮的鑽石」摹寫了反射的雪光，這裡建構的視覺意象令人神往，但是，緊接著的「雪上躺著無數昆蟲——特別是蝴蝶和蜜蜂——的屍體。」卻讓人從天堂急墜到了地獄。遍地屍體的畫面，不忍卒睹。

筆者接著比較林樺的〈冰姑娘〉：

魯迪從來沒有爬得這麼高過，從來沒有踩過這樣大片的雪海。雪海上面是層層靜止不動的雪的波濤，風有時吹掉這雪海上的一點雪片，就像它吹走海上的泡沫一樣。一片冰川接著一片冰川，手拉著手——如果可以這樣形容的話，每一片冰川都是冰姑娘的一座玻璃宮殿。抓住，埋葬掉，是冰姑娘的威嚴的聲音和意志。太陽照得暖暖的，雪是那

⁸⁶ 略喻的形式是：「甲（喻體）被乙（喻依）所取代」。喻體、喻詞一併省略，只剩下「喻依」。這裡的喻體是「雪」，喻詞是「像」或「是」，喻依是「海」。

⁸⁷ 隱喻的基本句形是：「甲（喻體）是乙（喻依）」。

樣的五光十色，就像上面撒過一層閃閃發光的細小的淡藍色鑽石一般。無數的昆蟲，特別是蝴蝶和蜜蜂，大堆大堆地死在雪上。【林，3：399-400】

雖然使用的文字大同小異，文意的忠實也程度相當，但是仍然明顯可以看出林樺的文學技巧，較之於葉君健，遜色不少。例如，雪的波濤不如雪浪精采，冰川沒有冰河親近，一片冰川接著一片冰川稀釋掉手拉著手的意象，如果可以這樣形容的話更是多餘，含蘊的文學美感消失殆盡。倒裝句「抓住，埋葬掉，是冰姑娘的威嚴的聲音和意志。」省略了抓住、埋葬的受詞（旅行者或是生靈），文意含糊不清，句序的變換不但沒有達到強調的功能，反而造成語意的混亂。

相同的，五光十色折損了鑽石的光芒。而昆蟲大堆大堆地死在雪上，直接白描的「死」法，缺乏「屍體」這兩個字所蘊含的深層震撼力。

石琴娥翻譯〈冰姑娘〉的用字和林樺的譯本比較類似，文字的選擇忠實，文學意象的呈現不若葉君健。值得一提的是，葉君健的「茫茫雪海」到了石琴娥手中，成了「大海般的莽莽雪原」，譯法雖然不如「茫茫雪海」精巧，疊字「莽莽」卻用的豪邁，不但有聲韻的節奏感，更營造出視覺遼闊的美感，成功寓文學的力量於文字的形式。

至於任溶溶〈冰姑娘〉的譯文，亦不若葉君健的譯文出色。任溶溶甚至完全刪除了「太陽溫暖的照著；雪反射出耀眼的光來，好像鋪著一層淡藍色的、晶亮的鑽石。雪上躺著無數昆蟲——特別是蝴蝶和蜜蜂——的屍體。」【III：164】這個段落。不知是否因為任所根據的英文版本沒有譯出這個段落，或是任溶溶主觀介入刪除這些呈現兩極化畫面的文句，不論理由為何，鑽石般的光亮，無數的屍體，安徒生特有的殘酷美學，是不是接受，能不能欣賞，決定權應該交給讀者。

台灣聯廣版的〈冰姬〉，在這個段落中並沒有添加過多花俏的裝飾修辭，文字的鋪陳淺顯直接，語句大多短少簡要，屬標準主語—述語的結構，利用最多的修辭技巧是譬喻法中的明喻，筆者將之節錄於下：

過去魯弟沒有爬過這麼高的山，也不曾看過這麼遼闊的雪
地，現在看到了，感覺上好像一片雲海，風一吹來，掀起的
雪浪，猶如海浪一般，雪片也吹散了。附近很多冰河並排著，
像手牽著手一般。每一條冰河都想把人抓去埋在冰姬居住的
玻璃宮殿裡。強烈的陽光，照在冰塊上，看起來好像許多鑽
石聚在一起，發出閃亮的光芒。有無數的昆蟲擠成一團，死
在雪中，其中以蝴蝶和蜜蜂最多。【IV：216】

聯廣版的譯文中，每一條冰河都想把人抓去埋在冰姬居住的玻璃宮殿裡，這個句子是比較值得商榷的。聯廣版的譯者（張宗溫等）剝奪了冰姬所象徵之大自然力量的主動性，將冰河賦予擬人的動作，把旅客「抓」起來埋葬，這種象徵的不連貫，主語的錯置，折損了文學的指涉力量，頗為可惜。

第二節 藏意

擁有多層次意象的安徒生童話故事，同時吸引成人和兒童讀者的喜愛，關鍵就是在安徒生童話故事的文字表面看似淺顯，但實際上卻深藏著值得一讀再讀、令人回味無窮的意涵。

(1) 〈打火匣〉

None of his friends came to see him, because there were too many stairs to climb. 【英版】

他的朋友們也不來看他了，因為走上去找他要爬很高的梯子。【葉，一：7】

他的朋友一個也不來探望他了，因為那樣要爬許多級樓梯。【林，1：21】

再也沒有朋友來看他。【任，1：3】

他的朋友當中再沒有人來看他，因為他們嫌要爬的樓梯級數太多。【石，上：4】

朋友也不再理會他了。【聯廣，1：15】

樹倒猢猻散的勢利心態是人性現實的本質，對於這點，安徒生不明說，不評論，以事件呈現的方式，讓讀者主動參與，自行設想體會其中的微妙關係。童話的作者，運用呈現式手法敘寫，可使語言更具

意象的特性。⁸⁸中文譯者對於意象式的書寫，該如何呈現這種巧妙？任溶溶和聯廣版採用評論式語態，直接點明士兵變窮後，再也沒有朋友理會他了。譯者把內容「直接告訴」讀者，意象藏得不好，使得讀者失去沉澱的機會，閱讀失去了「悟」的樂趣。反觀葉君健和林樺的譯文，只在呈現而不告知。士兵的朋友不來了，因為要爬很高的梯子，這種暗示性的語言，只將意涵「演示」出來，預留空間給讀者，當讀者體會到其中的諷喻時，趣味性便油然而生。至於石琴娥，則是過度介入，忍不住加上了「嫌」，譯文帶著譯者主觀評價優劣的看法，反而畫蛇添足了。



⁸⁸ 陳正治借用沈謙先生的說法，談論文學作品中的三種敘述語態，第一是評論式語態，第二是描寫式語態，第三是表達式語態，或作呈現語態。其中，以第三種語態最具意象的特性。(同註 64，頁 128-9)

第三節 擬動

(1) 〈野天鵝〉

咳！他們飛不快，完全是因為她的緣故。在太陽落下去以後，他們就得恢復人的原形，掉到海裡淹死。這時她在內心深處向上帝祈禱了一番，但是她還是看不見任何礁石。大塊烏雲越逼越近，狂風警示著暴風雨就要到來。烏雲結成一片。洶湧的、帶有威脅性的狂濤向前推進，像一大堆鉛塊。閃電掣動起來，片刻也不停。⁸⁹【葉，一：303】

〈野天鵝〉的主角艾麗莎是個柔弱的女子，爲了對抗邪惡的王后，拯救被魔法變成天鵝的十一個哥哥，她必須以無比的堅毅完成破除魔咒的披甲，不但必須忍受毒麻的刺痛、環境的惡劣，甚至對他人惡意的污陷，艾麗莎也不能開口辯駁，安徒生說，「她就是在死亡的路途上也不中斷她已經開始了的工作」(312)。在這個感人的故事中，安徒生巧妙設計了許多千鈞一髮的情節，緊扣讀者爲艾麗莎緊張，爲艾麗莎心疼。筆者上列的段落，描寫十一位天鵝哥哥利用網子，銜運艾麗莎渡海尋求破除魔咒的方法。迫於時間的壓力，冒著性命的危險，艾麗莎和哥哥們挑戰體力的極限渡海，整個過程在安徒生生動的敘述中充滿驚險，描繪出戲劇性強烈的動作畫面，創造出逼真的臨場感。葉君健的譯文，擅用意象的語言營造文學的效果。例如：

葉君健所譯「大塊烏雲越逼越近」，

比較林樺所譯「烏雲越來越逼近他們」【1：221】；

⁸⁹ 接下來的譯文動作性更強，只是因為各家的翻譯大同小異，因此未列入討論。

任溶溶譯「烏雲卻越來越近」【I：119】；

石琴娥譯為「黑沉沉的烏雲正在壓上來，愈來愈逼近他們」

【上：144】

聯廣版譯文為「逼近的烏雲（和強烈的狂風）」【I：247】

葉選擇使用「大塊」摹寫了烏雲的外觀，「越逼越近」利用轉品加上鑲嵌，「逼」和「近」轉成了動詞，以「越」字鑲嵌其中，不但動作感加分，更延長緊張的語氣。另外，葉省略了「逼近」的受詞（他們），產生出精簡文句、強化語勢的效果。相較之下，「逼近的烏雲」將「逼近」用作形容詞，逼近的烏雲成了名詞組，完全沒有動的要素，是最無力的譯文。石琴娥的譯文雖然有充分的文學性，但是在氣氛如此緊張的情節當中，讀者心急於主角們的狀況，這時候，過於冗長的鋪陳其實非常不討喜。任溶溶譯文的精練相似於葉君健，只是少了摹狀詞，略顯遜色。至於林樺所譯「烏雲越來越逼近他們」，我們可以看出，林樺文字運用的功力，還有進步的空間。

接著，筆者發現，即使短短的一句：Alas it was because of her that they could not fly fast enough. 【英版】，也是各家翻譯巧妙不同。天鵝哥哥們雖然「像呼嘯的箭頭一樣，在空中向前飛」，但是，因為銜著妹妹艾麗莎，以致於

他們飛不快，【葉】

他們才飛得不那麼快，【林】

他們不能飛得更快，【任】

他們飛得不快，【石】

哥哥們飛得慢，【聯廣】

任溶溶照顧到上下文，譯出語氣最一致的版本。聯廣版則前後矛盾，一會兒說哥哥們飛得像箭，一會兒又嫌哥哥慢了，石琴娥的譯文

有一樣的缺點。至於林樺的譯文是最不符合中國語法的版本，語意籠統，語音拗口，不能算是好的譯文。

(2) 〈小克勞斯和大克勞斯〉

...so pleased and so proud of how grand it looked to have five horses plowing his field, that he holloed again, "Get up, all my horses!"

"I'll get up your horse for you," Big Claus said, and he snatched up a tethering mallet, and he knocked Little Claus's one and only horse on the head so hard that it fell down dead.

【英版】

他又高興起來了，覺得自己有五匹牲口犁田，究竟是了不起的事。所以他又啪嗒啪嗒地揮起鞭子來，喊著：「我的五匹馬兒啲，使勁呀！」

「我可要在你的馬兒身上『使勁』一下了。」大克勞斯說，於是他就拿起一個拴馬樁，在小克勞思唯一的馬兒頭上打了一下。這牲口倒下來，立刻死了。【葉，二：4】

他開心極了，覺得有五匹馬為他耕地，很是神氣，於是他又揚起鞭子，喊了起來：「嘿，我所有的馬兒！」

「看我揍你的馬！」大克勞斯說著，拾起了大槌……

【林，1：28】

他一下樂得忘了承諾，覺得五匹馬犁自己的地多麼神氣，於

是又抽響鞭子叫起來：「快跑啊，我所有的五匹馬！」

「我來替你讓你的馬快跑。」大克勞斯說著，操起錘子……

【任，I：7】

「全給我用力呀，我的五匹馬兒。」

「現在我可要對你的馬兒使勁啦！」……

【石，上：10】

（當過路的人和他打招呼時，）他就想炫耀一下用五匹馬犁田的風光，又情不自禁的嚷著：「跑吧！我的馬呀！」

「那就別怪我打死你的馬！」大克勞斯憤怒的拿起鐵錘，對準小克勞斯唯一的瘦馬的腦門敲了下去，小克勞斯的馬就此斃命。**【聯廣，I：24】**

這個段落是〈大克勞斯和小克勞斯〉故事情節發展的第一個轉折點。其中最巧妙的修辭技巧就是「雙關法」。在大小克勞斯的對話中，「使勁」一詞兼攝二意，一為小克勞斯催促馬兒快跑的用語，另一則修飾大克勞斯攻擊馬匹力道強勁，葉君健利用字義上的雙關，造作隱蔽的含義，使人讀來，領會言外之意，而感到譯者心裁之巧妙，達到語言遊戲的效果。另外，葉君健添譯之「啪嗒啪嗒」地揮起鞭子來，利用類疊兼摹聲，描寫小克勞斯揚鞭的動作聲響，令人印象深刻。各家版本比較之下，任溶溶試圖改用「快跑」呈現這個雙關用語的巧妙，但是，一來，犁地的馬比較可能「使勁」或「用力」，似乎不可能快跑，再者「我來替你讓你的馬快跑。」二字頓動詞的連續出現中斷文氣，流暢不足。另外，任溶溶所添譯的部分，「他一下樂得忘了承諾」交代了因果，使得語氣的連接比較合理，但是，「快跑啊，我所有的

五匹馬！」涵蓋「五匹」和「所有」兩個等義詞，譯文稍嫌累贅。其他的版本，【林版】、【石版】所譯並無大的出入，兩個譯者都捨棄這個雙關修辭的翻譯，甚為可惜。【台版】所做的修改最多，添加了「炫耀」、「情不自禁」、「憤怒的」、「瘦」（馬）等等原故事中所沒有的修飾詞，意圖增加文字的效果和故事的張力，但是省略了「揮鞭」、「馬匹倒地」等部分則犧牲了譯文的忠實度。



第四節 語 詩

「詩」以最真摯、純雅、精粹的文字，展演風情多變的文學羽翼，貼近人性最核心最柔軟的心靈感動。「詩」之不可譯，已經不只是文字層面的考量，詩的文學精華難以再現，文字特性難以突破，文化鴻溝難以跨越，使得「詩」成爲獨門獨戶的家傳之寶，難以分享。安徒生也寫詩，並把詩的氣氛，詩的文體融入他所創作的童話故事之中。童話中詩的翻譯不但要考慮兒童讀者的文字理解能力，更希望能讓兒童讀者欣賞到詩性文學特有的美感，格式、音韻缺一不可。筆者選擇兩則詩的翻譯，比較譯者譯詩的方式和技巧：

(1)〈夢神〉在好孩子的夢中訴說著有趣的故事，星期五說的是小男孩哈爾馬受邀參加一對玩偶結婚的故事。故事中，鉛筆爲新人編寫一首祝福的歌謠：

我們的歌像一陣風，	風中洋溢著多麼快樂的歌聲，
來到這對新婚眷屬的房中；	結婚儀式正在舉行；
他們站得像棍子一樣挺直，	文靜而美麗的一對新人，
他們都是手套皮所製！	他們由柔軟和潔白的小羊皮製
萬歲，萬歲！棍子和手套皮！	成！
我們在風雨中高聲地賀喜！	萬歲！儘管他們不看不聽，
【葉，二：406】	儘管天氣不好，我們高聲歡慶。

【任，I：176】

我們的歌聲好像勁風吹，	歌聲像風兒般響亮，
吹到了屋裡新婚夫婦面前。	共同為新郎、新娘祝福！

他們倆拘束、矜持、痴呆呆，	兩人筆直的站著，
一動不動活像兩根木頭籤。	它們是手套皮製成的，
他們倆裝聾作啞不坑聲，	萬歲！萬歲！筆直的皮製品！
原來是用縫手套的皮子做成的。	高唱吧！任由風吹雨打！
恭喜，恭喜呀，木頭籤子，	【聯廣，I：359-360】
恭喜，恭喜呀，手套皮子，	
哪怕刮風下雨天公不作美，	
我們仍熱烈祝賀，齊聲高唱。 【石，	
上：216】	

比較之後，筆者發現，雖然看的出這四首歌謠陳述同一個場景、同一個事件，但是每一個譯者所建構出來的意象卻又如此不同。葉君健的版本，歌聲、新婚、木棍手套皮、挺直、風雨、道賀樣樣齊全，譯文精要清爽，結構四平八穩，「風」和「中」、「直」和「製」、「皮」和「喜」兩兩押韻，韻腳工整使得詩文讀起來有韻律的美感。詩文亦運用了比喻法中的明喻，將歌聲喻為風，玩偶新人喻為棍。台版的譯文也是相對的精要，但是譯文單調、無趣、缺乏美感，尤其最後一句譯文，「高唱吧！任由風吹雨打！」第一句省略主詞的呼告，應該是（我們一起）高唱吧！但是緊跟著的第二句若解讀成：任由（我們）風吹雨打，則顯得突兀不搭調。

石琴娥不以聲韻取勝，卻利用了比較長的篇幅，賦予小玩偶人類情緒化的描述：拘束、矜持、痴呆呆、一動不動、裝聾作啞，都是轉化法中的人性化技巧，以物擬人，將無生命的玩偶「化為有情」，賦予生命與情感，雖然玩偶一動也不動，卻令人感覺他們「活」了起來。而任溶溶的翻譯版本，是筆者認為其中最好的，聲韻、格式、意象無一缺憾。通篇詩文一韻到底，同押ㄥ韻，節奏性強烈，易於傳誦。拘

束、矜持、痴呆呆成了文靜和美麗，裝聾作啞成了不看不聽，手套皮子被塑造成為柔軟和潔白的小羊皮，有了新娘白紗禮服的美麗聯想。任溶溶不但為玩偶注入生命，更為詩文營造了溫暖欣喜的氣氛，比起石琴娥來，更上一層。

(2)〈鶴鳥〉這一則童話中，一群頑皮的孩童對著鶴鳥高唱一首童謠：

"Stork, stork, long-legged stork, 鶴鳥，鶴鳥，快些飛走；
Off to your wife you'd better fly. 去呀，今天是你待在家裡的時候。
She's waiting for you in the nest, 你的老婆在巢裡睡覺，
Rocking four young ones to rest. 懷中抱著四個小寶寶。
"The first he will be hanged, 老大，他將會被吊死，
The second will be stabbed, 老二將會被打死，
The third he will be burned, 老三將會被燒死，
And the fourth will be slapped!" 老四將會落下來跌死！【葉，二：

【英版】

85】

葉君健忠實的呈現這段歌謠的內容，並未做太多的更動。因為押韻的需求，葉君健利用鑲嵌法的「增字」技巧，在「飛」字之後加上「走」，和第二句的「候」字同押又韻。另外，選擇將 *rest* 譯為「睡覺」，和第四句的「寶寶」同押幺韻。後四句則是運用排比法增加文勢，老大、二、三、四層遞式的呈現一種累進的意象，四句之中「將會」以「類疊」方式出現，給予讀者聽覺上的節奏感以及視覺上的固定刺激，以形式之優取代無韻之憾。接下來我們再比較任溶溶和石琴娥所譯的版本：

鸛鳥，鸛鳥，快快飛走， 鸛鳥，鸛鳥，請你飛走，別用一條腿站著好
趕緊回到自己的窩裡去瞧瞧： 不好？

你的妻子帶著孩子待在家， 看你的老婆在窩裡，伴著睡覺的四隻小寶寶。
那一大群雛兒叫她吃不消。 牠們一隻要被吊死，一隻要被紅燒，

那四隻雛兒哪： 一隻要被射死，一隻要被烤。

第一隻要被活活吊死， **【任，I：145】**

第二隻要餓死在鳥籠裡，

第三隻被大火燒死，

第四隻屁股朝天摔死！

【石，上：176】

石琴娥的譯文第二句的「瞧」和第四句的「消」押幺韻；第三句的「家」和第五句的句尾助詞「哪」押丫韻。並且爲了語氣通順、文意合理，加上了「那一大群雛兒叫她吃不消」一句，呼應第一句要鸛鳥快快回家的請求。至於任溶溶的版本，更動最多。首先，任將形式做了修改，改以兩句成一行，總行數精練成爲四行，韻腳亦精心挑選，一三句「好」、「寶」押幺韻；二四句「燒」、「烤」也押幺韻，形成一韻到底的格式。任溶溶捨棄層遞，多了「設問」，「別用一條腿站著好不好？」在詩文中掀起波瀾，吸引讀者的迴響，是成功的設計，惟犧牲了忠實度，添加了在原文中本來沒有出現的語句。整體說來，五位譯者在翻譯童話中的詩歌都非常用心，儘量在保有原文最大程度意義的原則之下，發揮中文詩歌特有的韻腳和格律的特色。至於聯廣版的譯文，雖然並未照顧到韻腳的一致，但卻另是一種精練的嚐試。⁹⁰

⁹⁰ 聯廣版的譯文為：鸛鳥呀，鸛鳥 / 快飛回家去！ / 你的太太在窩裡， / 照顧你那四隻雛鳥。
/ 老大被掐死， / 老二被刺死， / 老三被燒死， / 老四被劫持！ (I：299)

第四章 文化安徒生

如果我們把文化比喻成一個人的身體，那麼語言就是這個人的心臟……就像一名正在給心臟作手術的外科醫生不能對心臟周圍的組織肌肉視若無睹，從事翻譯工作的譯者和從事翻譯研究工作的翻譯理論工作者不能只滿足於語言的分析和文本之間的對照與轉換，而忽視文化因素的存在。⁹¹

著名翻譯學家蘇珊·巴斯奈特（Susan Bassnett）主張，翻譯學應向文化傾斜。也就是說，譯者在翻譯文本的過程中，考慮的層面不應只有文字轉換或是書寫技巧，應該將翻譯工作視為文化互動的一部份。以安徒生童話故事為例，安徒生處在 19 世紀的丹麥，他所創作的童話具有特定時間、空間的背景，中文譯者在翻譯的過程中，如何在現代的讀者面前呈現丹麥當時的文化場域，是該保留當時的特色，或是因應現代加以替換，是譯者在翻譯文化時面臨的最大挑戰。

第一節 立論

隨著經濟全球化的到來，人們普遍認為文化的全球化也會接踵而至。各人種之間多樣型式的往來日趨頻繁，不同的文化體系持續的接觸、碰撞、融合，每個單一文化主體都可以發現自身文化與異域文化之間一致性和差異性。在這樣的交流的過程之中，翻譯扮演了重要的角色。文化之可譯，源於文化之人類共有特性和社會學習傾向。⁹²既

⁹¹ Susan Bassnett (蘇珊·巴斯奈特), *Translation Studies*, (London and New York: Methuen, 1980), p. 14.

⁹² 維基百科對文化的定義：文化在漢語中實際是「人文教化」的簡稱。前提是有「人」才有文化，意即文化是討論人類社會的專屬語；「文」是基礎和工具，包括語言和/或文字；「教化」是這個詞的真正重心所在：作為名詞的「教化」是人群精神活動和物質活動的共同規範（同時這一規範在精神活動和物質活動的對象化成果中得到體現）。首先文化是共有的，它是一系列共有的概念、價值觀和行為準則，它是使個人行為能力為集體所接受的共同標準。文化與社會是密切相關的，沒有社會就不會有文化。再者，文化是學習得來的，而不是通過遺傳而天生具有的。<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%96%87%E5%8C%96> (2006/11/12)

然人類可以在自身的社會習得文化，自然也能夠「學會」他人社會的文化。

譯者從事文本翻譯的活動，不單牽涉到文字的轉換、文學的選擇，譯者也同時進行文化的誤讀。樂黛雲教授認為，所謂的誤讀就是按照自身的文化傳統、思維方式和自己所熟悉的一切去解讀另一種文化。……他原有的「視域」決定了他的「不見」和「洞見」，決定了他如何對另一種文化進行認知和解釋。⁹³廣義的來說，文化誤讀是文化過濾的一種型式。文化過濾表明的一種文化依據自身的價值標準對另一種文化進行的選擇性解釋。⁹⁴筆者認為，兒童文學的翻譯所牽涉到的文化過濾，最主要標準就是「教育性」。藍溪說，兒童文學作品的翻譯或是改寫，雖然資料來源是外國的，但是我們可以把它改寫成「中國的」故事。翻譯的故事也必須經過挑選，選擇有教育意義的來翻譯或改寫，並且應當注意故事是否合情合理，是否迷信，是否荒唐冒險，是否過分殘酷。⁹⁵蔡尙志也認為，翻譯者在選擇翻譯的題材時，必須考慮到原作品的主題意識、生活情趣、人文背景是否和本國國情格格不入？是否能被兒童接受？否則，如果所翻譯的故事讓兒童無從想像、理解或相信，那就失去了翻譯的價值。⁹⁶

蔡尙志接著又說，

有些外國的兒童故事，由於文化背景及風俗意識的差距，只是透過文字的翻譯是不夠的，還需要就情節的必要因地制宜，加以改寫，才能使故事的精神更活潑、情節更合情入理。

⁹³ 樂黛雲，《獨角獸與龍－在尋找中西文化普遍性的誤讀》（北京大學出版社，1995），頁110。（摘自李偵、陳學斌，〈文化“誤讀”：一隻看不見的手－試論文化“誤讀”對翻譯活動的操控〉，《江西社會科學》（2004年12月），頁139。）

⁹⁴ 楊乃喬，《比較文學概論》（北京：北京大學出版社，2002），頁132。（轉引處同上註，頁139）

⁹⁵ 藍溪，〈「翻譯」與「改寫」心得〉，《國語日報》1972年7月9日，三版。

⁹⁶ 同註63，頁218。

像格林兄弟的童話，流傳到非洲後，「糖果屋」改成鹽作的屋子，因為鹽在非洲更難得；「白雪公主」也變成了「白花公主」，因為赤道沒有雪。(223)

由此可見，兒童文學教育、教化功能的考量，一直受到相當程度的重視。譯者從事文本翻譯時採取的態度多偏向歸化，以譯文當地的文化慣例、道德觀念、價值體系來「修正」原文文本中不恰當的描述或是情節。不過，筆者認為，兒童文學的讀者雖然是年紀相對幼小的兒童或是青少年，其理解、想像力其實不容小覷。面對不同的異域文化，孩子的包容力，比起長期受到既有社會力量約制的成年人，要寬大多了。再說，雖然赤道沒有雪，難道孩子就一輩子沒機會到有雪的地方嗎？一方面剝奪孩子接受異域文化刺激的機會，一方面卻又不斷訓練孩子具備國際世界觀，這不是自相矛盾嗎？

另一方面，葉君健對於兒童的閱讀理解力、包容力，倒是深具信心。1986年，他在一場國際世界語會議的演說中，提到一個有關兒童文學文化翻譯的概念，筆者認為頗有吾道一以貫之之勢，他是這麼說的：

安徒生童話描繪了從上到下廣泛的人物，他們的道德、智慧和愚昧，雖然人物大多是丹麥人，但有著全人類的普遍性，因此，離丹麥遙遠的中國人也能從中得到啟發和陶冶。如，〈賣火柴的小女孩〉感動了幾代中國人，還被選入中國的中學語文課本。所有人類文明的成就，包括文學藝術，都是全世界人民的共同財富。⁹⁷

⁹⁷ 葉君健的兒子，葉念先，在網路上發表了一篇題為〈葉君健與安徒生童話〉的文章，簡略但精要的談論其父親與安徒生童話的結緣始末。<http://www.qyen.com/blog/trans/71.html>

就是秉持著安徒生童話故事是「全世界人民的共同財富」的觀念，葉君健的翻譯策略可說是完全的異化，使用的具體方式則為加註法⁹⁸。葉君健在譯文終以大量加註的方式解釋丹麥的文化元素，甚至在每一篇故事之後加上故事的來源歷史背景和自己的評論。筆者所收集的其餘全譯本雖然也有部分的加註，卻遠不如葉君健的詳密。對於加註以增進讀者對異域文化理解的方式，理論家的評價其實也莫衷一是。馬悅然就曾經說：「我很厭惡附註，附註常阻礙了文本的流動。

我個人偏愛以前文或序的方式，處理這樣的元素。」⁹⁹

文化的共有性、一致性使得翻譯溝通得以成立，但是文化之間的獨特性、差異性卻常常以文化誤讀收場。為了避免犯下稱為常態化和齊一化的滔天大罪¹⁰⁰，譯者游移在異化和歸化的兩端，尋找政治正確的中間路線。這時候，譯者有意或是無意的進行選擇性誤讀，讓不同的文化進行對話。兒童文學的翻譯家們更應該有使命性的思考，如何藉著翻譯幫助孩子跨越不同文化之間的障礙，卻同時保留自身文化的獨特性，避免強勢文化的殖民傾向？多一點直譯或是多一點意譯？以譯入文文化為主提高可讀性，或以原文文化為依歸呈現多元樣貌，孰輕孰重，譯者須細細衡量。

安徒生來自於距離中國半個地球之遙的丹麥，當地的人文、歷史、風土民情較之於中國何只天差地遠，更別提這 200 年的時間鴻溝。由此可見，翻譯家們的挑戰是何等巨大。自筆者所收集之安徒生童話故事中文全譯本可以看出，譯者們採取直譯策略的比例其實偏高。

(2006/11/20)

⁹⁸ 文化翻譯的策略大分為歸化和異化，具體的方法則有直譯法、意譯法、對應法、加註法和增譯法等。此說法來自周方珠，〈文學翻譯中民族色彩的處理〉，《中國翻譯》，1995年3月，頁6-8。（摘自張保紅，〈譯者與文化翻譯〉，《天津外國語學院學報》第11卷第3期，2004年5月，頁15。）

⁹⁹ 馬悅然著，李延輝譯，〈論翻譯的藝術〉，《中國文哲研究通訊》第十四卷第四期，2004年12月，頁149。

¹⁰⁰ 這是馬悅然的說法。他認為地方的方言特性若不能反映在翻譯之中，譯者就是犯了所謂常態化和齊一化的滔天大罪。（同上註，頁147）

第二節 譯文分析

1. 筆者首先比較的是故事的譯名。譯名的紛亂，是譯文多版的弊病之一。筆者以為，相同故事之間人、事、地、物等專有名稱，有必要進行統一，各擁其主各自為政的結果，讀者容易產生混淆。舉例來說，誰會想到〈夢神〉和〈奧勒·洛克奧依〉竟然是同一個故事；〈樅樹〉和〈雲杉〉指的居然是同一棵樹；〈伊甸園〉在讀者的理解中，也不見得等同於〈天國花園〉。

故事的譯名絕大部分屬於意譯，以故事中最重要的主角命名之，其中包括有人類、植物、動物、幻想人物或是擬人的物體、甚至是故事事件的場景。大抵說來，葉君健遵循著一貫直譯的策略，直接意譯或是音譯，筆者所選之 30 篇故事，葉君健比較特殊的翻譯是 Old Lukoie 這篇故事。Old Lukoie 是一位說睡前故事給好孩子聽的精靈，葉君健並未像林樺和石琴娥選擇直接音譯 Old Lukoie 的名字（奧勒·魯克傲依；奧勒·洛克奧依），葉將之譯成〈夢神〉，將重點放在故事的核心事件，任溶溶一樣譯成〈夢神〉，聯廣版則是走一貫的親切路線，譯為〈睡精奧洛叔叔〉，不但集意譯、音譯之合，更加上「叔叔」這個稱謂，以拉近和讀者之間的距離。

葉君健另一個擁有獨特譯名的故事，是家喻戶曉的 “The Little Mermaid”，〈人魚公主〉是有志一同的譯名，但葉君健將之譯為〈海的女兒〉，捨棄了動物外表形象的描述（人+魚），留下更多的意念空間，人魚捨棄軀體，追求人類不滅的靈魂的意願，葉君健是否認同並且暗示美好的結局，我們自譯名中可窺一二。¹⁰¹

2. 〈樅樹〉

Mind you, I'll tell only one. Which will you have, the story of

¹⁰¹ 其餘童話故事的譯名請參見附錄二。

Ivedy-Avedy, or the one about Humpty-Dumpty who tumbled downstairs, yet ascended the throne and married the Princess?"【英版】

不過我只能講一個故事。你們喜歡聽關於依維德·亞維德的故事呢，還是聽關於那位滾下了樓梯、但是卻坐上了王位、得到了公主的泥巴球呢？【葉，二：98】

不過，我只講一個故事。你們想聽哪一個，是聽伊維德·阿維德呢，還是聽我講那個順著臺階嘖嘖滾下去，卻坐上王位娶到了公主的笨漢子的故事呢？【林，1：378】

不過我只講一個，講什麼呢？講『伊維德—阿維德』，還是講那個『咕嚕嚕轉的泥球』呢？他滾下樓梯，不過很快又站起身，最後娶了一位公主。【任，I：219】

我只講一個故事，是講《伊維德，阿維德》呢，還是講那個骨碌碌從臺階上滾下去，後來又登上寶座娶到一位公主的笨漢的故事呢？你們究竟愛聽哪一個？【石，上：265】

但是，我只能說一個故事，你們要聽伊培德·亞培德的故事呢？還是想聽可倫倍·董倍的故事呢？說從樓梯上跌下來，結果登上王位，娶了公主的矮矮胖胖、動作緩慢的可倫倍·董倍的故事好嗎？【聯廣，II：35】

1992年由周碧玉主編出版的《安徒生童話》¹⁰²，將這個段落做了完全歸化的處理：「好！現在開始說故事時間，不過，我只能講一個喔！要說什麼故事呢？」「白雪公主！」「小木偶奇遇記！」「灰姑娘的故事！」顯見的是，編譯者選擇以譯文讀者的文化背景出發，捨棄可能無法理解的Ivedy-Avedy或是Humpty-Dumpty，以譯文文化社會熟悉的故事〈白雪公主〉、〈小木偶奇遇記〉、〈灰姑娘〉來取代，提高譯文的接受度。相較之下，全譯本的策略則偏向直譯。除了Ivedy-Avedy直接音譯之外，對於Humpty-Dumpty的處理也大致相同：葉、任譯為泥（巴）球，林、石譯為笨漢（子）。葉、任偏向直譯，因為葉君健在譯文中附註，說明故事原文是Klumpe-dumpe，照字面直譯就是「滾著的泥塊」。(104)林、石雖然也號稱譯文直接來自丹麥文，卻選擇意譯，以「笨漢」一詞，給予故事主角一個具體的中國形象。聯廣版的處理方式則採取相對式的音譯，以「可倫倍·董倍」對稱於「伊培德·亞培德」，並介入式的添加了矮矮胖胖、動作緩慢等評論式字眼，加強人物的形象。其他譯者添譯的還有，林樺添加了摹聲詞「嘖嘖」，增加文字戲劇感。以相同的手法，任溶溶選擇摹狀詞「咕嚕嚕轉」。石琴娥則是加入了的中國的元素，以「登上寶座」象徵取得政權。總論之，葉君健的直譯策略最為徹底。

3. 〈夜鶯〉

〈夜鶯〉是具有濃厚中國色彩的童話故事。中文譯者比起原作者安徒生擁有更完整的譯文社會的文化背景知識。譯者也相對更有能力填補文化間隙或是修正原作者的文化誤解。筆者發現，五個版本的〈夜鶯〉很有默契的在譯文中選用充滿中國元素的文字符號，例如王宮中的‘garden’譯為「御花園」；‘He hasn't been presented at court.’則譯為「從來沒有人把它進貢到宮裡來！」【葉，四：324】，句中的

¹⁰² 周碧玉編，《安徒生童話》（台北：雷鼓，1992），頁143。

‘be presented’ 譯為「進貢」是道地的中國語彙；另外，‘imperial robes’ 則譯成「龍袍」。譯文中充滿這些擁有中國悠久歷史文化背景的詞彙，使得讀者讀來貼近沒有隔閡，無法想像〈夜鶯〉這篇童話故事是出自一位從來沒有到過中國的作家之手。五個版本的譯文中，文化潤飾的工作都可以說是成功的。

但是，熟悉譯文文化的譯者，遇到了這種能夠好好發揮所長的機會，有時候避免不了過度發揮，添長補短。舉例來說：在故事的開頭，安徒生鋪陳了故事的背景，他是這麼說的：The Emperor of China is a Chinaman, as you most likely know, and everyone around him is a Chinaman too.【英版】

葉君健的譯法是：你大概知道，在中國，皇帝是一個中國人。他周圍的人也是中國人。(IV：322)

非常忠實的譯法，但是在聯廣版，譯者忍不住賣弄了一下歷史知識：古代的中國，採封建制度，皇帝是最高的統領者，身邊有許多人服侍他。(I：395)

聯廣版的譯者自己寫起故事來了，不但添譯了時間詞「古代」，過度介入式的補譯了「封建制度」，更忍不住形容了一下皇帝的崇高尊貴：「皇帝是最高的統領者，身邊有許多人服侍他。」這些文字，在原文中其實都是沒有的，過度翻譯，也許添加了地方的色彩，卻也違背了對原文忠實的原則。

聯廣版的〈夜鶯〉還有另一個過度翻譯的情況，夜鶯贏得全國上下的喜愛之後，日本天皇送給中國皇帝一隻人造夜鶯，皇帝收到禮物時是這麼說的：This must be another book about my celebrated bird【英版】

葉君健的譯文是：「這又是一本關於我們這隻名鳥的書！」(328)

聯廣版的譯文非常有趣：「又有人為我的愛鳥寫書了！」(403)

「愛鳥」一詞非常突兀，「愛妃」、「愛臣」是皇帝稱呼身邊受重視的「人」的用語，用在小鳥的身上，筆者認為不但沒有達到歸化的效果，反而顯得怪異。

林樺翻譯〈夜鶯〉這篇故事的譯文中，也出現了一個不恰當的譯法。皇帝初聞夜鶯名聲，驚訝於自己的無知，叫來下人詢問一番，下人回應皇帝的說法是："I've never heard the name mentioned," said the Lord-in-Waiting. "He hasn't been presented at court."

葉君健譯為：「我從沒有聽到過它的名字，」侍臣說。「從來沒有人把它進貢到宮裡來！」(324)

夜鶯屬於珍禽異類，依照中國宮廷的常規，應該是有人將之進貢到皇帝的面前，而非如林樺所譯：「我從來沒有聽到過這種名字！」侍臣說：「從來也沒有人引牠來朝覲過！」(1:355)

林樺既然稱夜鶯為「牠」，使用「朝覲」一詞就不恰當了。

筆者接下來所舉的例子是異化不當的譯文。〈夜鶯〉故事到了後段，夜鶯的地位遭人造夜鶯取代，老皇帝也生了重病，即將面臨死神的召喚。這時，安徒生設計了一個諷刺的趣點：在老皇帝病危之時，新皇帝已選出，眾下屬急著前往巴結新皇帝，無暇顧及老皇帝的狀況，故事是這麼描寫的：

Cold and pale lay the Emperor in his great magnificent bed.
All the courtiers thought he was dead, and went to do homage
to the new Emperor. The lackeys went off to trade gossip, and
the chambermaids gave a coffee party because it was such a
special occasion. 【英版】

葉君健的譯文是：皇帝躺在他華麗的大床上，冷冰冰的，面色慘白。整個宮廷的人都以為他死了；每個人都跑到新皇帝那兒去致敬。

男僕人都跑出來談論這件事，丫鬟們開起盛大的咖啡會來。(331)

除了聯廣版，其餘的版本所譯大同小異，只是人、物的名稱略有出入。筆者質疑的是丫鬟們（或是宮女、侍女）聚在一塊喝咖啡這個奇怪的景況。首先，葉君健在「咖啡會」這個非常類似於英版譯文‘coffee party’的譯詞之後加上註腳，葉說：「請朋友喝咖啡談天（Kafeeselskab）是北歐的一種社交習慣；中國沒有這樣的習慣。」筆者質疑的是，既然葉君健已將故事的場景、人物全然中國化，何必徒留一個「奇風異俗」在文中。再者，根據資料¹⁰³，咖啡約在 16 世紀中傳入歐洲，16 世紀末造成流行，對生活在丹麥並在歐洲各地旅行的安徒生而言，「咖啡會」是日常生活的一部份並不奇怪。但是，咖啡傳入中國的時間是 20 世紀初，也就是民國建立的時代，中國已經沒有皇帝了，當然也就沒有內侍或是宮女。因此，〈夜鶯〉的中文譯本裡大多依照異化的原則，保留侍女們開「咖啡會」的情節，筆者認為應遷就在地歸化，以提高接受度。這個段落，聯廣版倒是避開了：

這天，皇帝滿臉病容，靜靜的躺在豪華的牀上，皇宮裡的人都以為他已經駕崩了，急著跑去請新皇帝出來即位。打雜的傭人在工作時，也談著這件事。(407)

聯廣版的譯文特色，由此段可窺一二。譯自日文版本的聯廣版，多以整個段落為單位，刪除細部瑣碎的描述（例如以「滿臉病容」取代「冷冰冰的，面色慘白」；「打雜的傭人」取代「男僕人（和）丫鬟們」），選擇重要訊息譯意，因此，敘述語態多屬於評論式以及描寫式，語言不若呈現式般的充滿意象，以及具有戲劇性的趣味。

¹⁰³ 咖啡資料的來源為：<http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E5%92%96%E5%95%A1&variant=zh-tw> (2006/12/25)

相較於其他的（大陸）版本，台灣聯廣版的譯文還有一個文化翻譯的特點，那就是譯者會在原文之外，添加主觀的道德價值判斷，希望對兒童讀者產生「善」的影響。舉例來說，在〈夜鷹〉這篇故事中，宮中下屬們勢利心態下趨炎附勢的舉動（背棄老皇帝，向新皇帝致敬），聯廣版的譯文添了幾句話以緩和諷刺的意味：

新的皇帝雖已選出，但是，人們還是很關心老皇帝的病情常向總管打聽。（407）

相較於葉君健的譯文：新的皇帝已經選好了。老百姓都跑到街上來，向侍臣探問他們老皇帝的病情。（331）

聯廣版添加了一句「人們還是很關心老皇帝的病情」，輕輕勾勒，就要比葉君健的文字多了濃濃的人情味，情緒裝飾的很明顯。另一個例子出現在故事〈打火匣〉中。在故事的開頭，自戰場歸鄉的士兵遇見一個老巫婆，老巫婆第一句話就說要送士兵很多錢，多數的版本都未明示巫婆送錢財的原因，唯有聯廣版加上了「自認為合理」的說法：

On the road he met a witch, an ugly old witch, a witch whose lower lip dangled right down on her chest.

"Good evening, soldier," she said. "What a fine sword you've got there, and what a big knapsack. Aren't you every inch a soldier! And now you shall have money, as much as you please."

"That's very kind, you old witch," said the soldier. 【英版】

葉君健的譯文是：

途中，他碰見一個老巫婆；她是一個非常可惡的人物，她的下嘴唇垂到乳房上。她說：「晚安，士兵！你的劍真好，你的行軍背包真大，你真是一個不折不扣的士兵！現在，你喜歡有多少錢就有多少錢了。」【一：3】

任溶溶的譯法則是：

他這麼走著走著，在路上遇見一個老巫婆。她醜極了，下嘴唇都快垂拉到她的胸口了。她叫住大兵說：「晚安，當兵的；你有一把非常好看的劍，還有一個大背包，一看你就是個道地的士兵；因此，你要多少錢我就可以給你多少錢。」【1：1】

聯廣版的譯文是：

途中遇到一個老巫婆。這個老巫婆的長相令人惡心。

「你好！阿兵哥，看你那亮閃閃的配刀和大背包，就知道你是位了不起的戰士！為了獎勵你的勇敢，我願意送給你很多錢！」老巫婆咧著大嘴，對阿兵哥說。【1：8】

各本譯文相較之下，我們可以看出，葉君健加了一句「她是一個非常可惡的人物」，雖然沒有上下文意的支撐，但是為故事中士兵的殘酷行爲（一刀砍了巫婆的頭），提供了合理的支撐，也算是道德性的添譯。任溶溶雖然沒有添加對角色個性的描述，但是，選擇加入因果連接詞－「因此」，加強了文句之間的連結，梳順了語氣。聯廣版的變動較多，一方面略譯了「她的下嘴唇垂到乳房上」這個示現語法，可能是考量到其不雅的描述，對年幼的讀者而言，也許會引發不良的聯想，甚至隱含對女性軀體的羞辱等等道德顧慮，因此略掉了。另一方面，則將巫婆給錢的行爲合理化，「我（巫婆）願意送你很多錢」

因為「爲了獎勵你的（士兵的）勇敢」。

從上述的例子，我們不難發現，譯者的主動性，在文化翻譯的層面更顯活躍。整體來說，「文化翻譯」，一般是指關於「文化的」翻譯，但也可以說是一種對「文化」的翻譯。兩者都涉及對既定「文化」界線與疆域的協商，這不僅包括了狹義的文字翻譯，更包括了概念、思想、制度與文化意識的翻譯。¹⁰⁴至於兒童文學的文化翻譯所需要「慎重考量」的環節，比起成人文學的文化翻譯要周密許多。這是因爲兒童文學的預設讀者多是品格尙未定型的年幼孩童，就因爲孩童具有「可塑」的特性，成人就認爲應該有「調教」的責任。一方面，不希望外來的不符合中國傳統禮教的胡思亂想，奇言怪形污染了下一代的思想；另一方面，也希望保存自我文化的獨特性，避免西方相對強勢的文化入侵。希望「文化」界線的移動、協商是站在文化對等的基礎之上，我們珍惜文化溝通的機會，但是更應該謹慎避免文化齊一的危機。

¹⁰⁴ 張君玫，〈德希達、魯迅、班雅明：從翻譯的分子化運動看中國語言現代性的建構〉，《東吳社會學報》第十九期，2005年12月，頁57。

第五章 結 論

第一節 翻譯二三事

世界種族何其多，語言種類之龐雜亦不遑多讓。譯者試圖透過翻譯在兩套語言系統中尋找轉換的機際，溝通的平台。而翻譯則須要透過語言進行文化的互動。語言是文化系統中的一個重要的符號系統。它是一個成長的系統，不斷地影響社會的思想和行爲。就符號的角度論之，全然對等的翻譯是不存在的。‘I love you’等同「我愛你」嗎？聲音不同，形象不同，帶給聽者、讀者的感官效果其實都不盡相同。但是，相類似的生活體驗，基因裡共同記憶卻又使以溝通爲目的的翻譯成爲可能。那麼兒童語言和兒童文學呢？筆者認同的觀念是，語言是符號，是載體，文學、思想若有原型，承載於不同的容器中，便能呈現多樣風華。安徒生的文字曾遭當代文人批評爲粗俗不入流，到了現代，粗俗成了質樸，成了中下階層最佳的代言聲音。這樣的語言風格，經過不同譯者個人風格的詮釋，詩性的、口說的、演奏的、遊戲性的特色一一以中文方塊字的形式呈現，而有了多樣的風貌。筆者認爲最有趣也是值得研究的就是這中間的轉換過程，以及最後本於同源卻各自擁有藝術價值的獨立成品。

翻譯因爲有了主觀價值判斷的變因介入，譯者所使用的翻譯策略也就各家巧妙不同。從十九世紀末二十世紀初以來，中國知識份子對於現代性的想像始終離不開文字的反思，對他們來說，中國的「現代化」乃是繫於「新文化」，而「新文化」一定要有「新書寫」。「新書寫」可以說是一種促進中國「演化」的「科技」(writing as a technology evolution)。吳敬恒說過，「漢字不廢，中國必亡」。¹⁰⁵魯迅、瞿秋白等直譯派人士採取「寧信而不順」，「必要時甚至可以硬譯」的翻譯態度，

¹⁰⁵ 同上註，頁 57-100。

認為翻譯的「信」在於保存「原來的精悍的語氣」，「翻譯的重要作用之一就是幫助創造新的中國現代語言。（脫離姿勢語、手勢戲，增加形容詞、動詞、前置詞等等）¹⁰⁶另外，「現代化」幾乎等同於「西化」的情勢潮流，使得如傅斯年等人主張直譯歐文語法，甚至最好「字字對譯」。他認為「作者的思想，必不能脫離作者的語言而獨立。我們想存留作者的思想，必須存留作者的語法；如果另換一副腔調，定不是作者的思想」。因為「句的次序，正是思想的次序；人的思想不因國別而別。一句以內，最好一字不漏。……直譯便真，意譯便偽；直譯便是誠實的人，意譯便是虛詐的人。」因此，許多歐化的用字、語法開始大量的出現的中國文字當中。

到了中國近代，另一種翻譯策略的主張出現。梁實秋認為魯迅絕對直譯的主張使文本翻譯成了「硬譯」甚至「死譯」。傅雷主張翻譯以效果論，「應當像臨畫一樣，所求的不在形似而在神似。」¹⁰⁷錢鍾書以「化」境描述文學翻譯的最高標準：把作品從一國文字轉變成另一國文字，既能不因語文習慣的差異而露出生硬牽強的痕跡，又能完全保存原有的風味，那就算得入於「化境」。他進而指出：好譯本的作用是消滅自己；他把我們向原作過渡……壞譯本會發揮一種消滅原著的效力。¹⁰⁸對林語堂來說，翻譯的「信」在於是否溝通了原著中的意義：一句中的意義是互相連貫互相結合而成的新的「總意義」(gesamtvorstellung)，此總意義須由字的活用和字的聯貫上得來。其對於譯文是採一種態度，先把原文整句的意義，明白準確的體會，然後依此總意義，據本國語言知語法習慣重新表示出來。¹⁰⁹

¹⁰⁶ 《瞿秋白文集》第二集（人民文學出版社，1973），頁917-27。

¹⁰⁷ 巴爾札克 (Honoré de Balzac) 著，傅雷譯，〈重譯本序〉，《高老頭》（北京：人民文學出版社，1957）。

¹⁰⁸ 錢鍾書，《舊文四篇》（上海：上海古籍出版社，1979）。

¹⁰⁹ 以上資料請參閱劉靖之，〈重神似不重形似—嚴復以來的翻譯理論〉，《神似與形似—劉靖之論翻譯》（台北市：書林，1996年），頁3-22。

相較於成人文學，兒童文學的翻譯者擁有更大的翻譯空間。兒童也許是被保護者，也許是被教育者，也許是被期待者，兒童角色的定位左右了兒童文學譯者的翻譯態度。蔡尚志曾指出，兒童文學與一般成人文學明顯的不同點在於兒童文學有「不得不如此的『特殊限制』」。兒童文學所以會受到『特殊的限制』，主要是因為它服務的對象－兒童而引發的。兒童不像成人，他們的經驗、思想、能力、性格、心智、情操都尚未發展成熟，所以兒童文學……必須考慮到兒童的接受及適應問題。」¹¹⁰那麼，兒童文學的翻譯是否也有其『特殊限制』呢？賴慈芸以其改寫趙元任翻譯之《阿麗思漫遊奇境記》的經驗，探討兒童文學翻譯原則的『特殊限制』。賴慈芸歸納出四項原則：為模仿兒童口語，字數宜多不宜少；再者，為了保有兒童文學特有之「遊戲性」，翻譯單位宜大不宜小；另外，為保持兒童讀者對語言本身的好奇，宜刻意保留語言的多樣性；最後，不同於成人文學以視覺刺激為主，兒童文學作品必須注意聲音的效果，以因應朗讀的需求。她並指出，追求「整體效果」要比「忠於原文」重要多了。既然要追求「整體效果」，兒童文學譯者「再創造」性質的「改譯」也就更為合理了。

筆者使用「改譯」一詞，是為了和「改寫」有所區分。鄭雪玫認為「改寫」改動原著的幅度「較大」¹¹¹，但是，「翻譯」、「重述」、「改寫」的界線，其實很難有可以量化的評斷依據。鄭雪玫所謂「較大」是站在哪一個標準上去比較的呢？野渡也說：為求適應讀者，將一篇作品做了不少部分的「手術」，即為「改寫」。多少的比例叫做「不少」？兒童文學翻譯自由心證的狀態使得文本翻譯分類和評判的標準一直難以建立。野渡對於文本翻譯分類的標準有詳盡的看法，他認為：

¹¹⁰ 蔡尚志，《兒童故事原理研究》（嘉義市：百誠出版，1988年），頁17。

¹¹¹ 鄭雪玫計劃主持，《1945~1992年台灣地區外國兒童讀物文學類作品中譯本調查研究》，洪文瓊協同主持（台北市：中央圖書館台灣分館，1993年），頁39。

童話的重述者也喜歡臨時補寫一些似屬原作者忽略，而可增趣味的片段。……重述者為了場面熱鬧，會在童話中加些人物和小事情，以延緩進至高潮的時間。……有些重述者不願小讀者讀血淋淋的故事，……也有顧慮小讀者無意間感染犯罪習癖，而變動細節的。……充溢民族和地域色彩的，不改動，讀者將無從接受。就其故事、結構、主題另寫，改得好，儼然一篇創作。這不能算重述。……為求適應讀者，將一篇作品做了不少部分的「手術」，即為「改寫」。……摘縮、翻譯（包括從文言譯為語體），如果相當忠實，無前文所述的重述或改寫的一項或數項，就不是重述、改寫。¹¹²

而蔡尚志曾提出四個需要改寫作品的原因：適應兒童閱讀能力、由於經濟的需要、增強故事的價值、改革錯誤的思想。¹¹³如果以野渡和蔡尚志的標準審視筆者分析的目標文本，其實五個版本都是忠實度很高的文學翻譯。舉例來說，在這五版安徒生童話故事全譯本中，〈打火匣〉裡的士兵一刀砍下巫婆的腦袋，並未有譯者補上士兵殘忍或是巫婆罪有應得等道德性添譯；〈小克勞斯和大克勞斯〉中巧取錢財的手段，大克勞斯一斧頭砍在他以為的小克勞斯頭上，小克勞斯甚至利用老祖母的屍體去騙錢，還誘邀另一位老人代替他喪失一條性命，故事結尾更計騙大克勞斯跳河身亡，一連串借刀殺人，奪取不義之財的行徑，若站在教育兒童的立場，這些情節是否不適合兒童閱讀，其實已經是另一個成人選擇的議題。然而，筆者收集之全譯本都能忠實而

¹¹² 野渡，〈童話的重述與改寫〉，《國語日報》1989年11月9日，三版。（此段轉引自李婉琪〈王爾德童話中譯本隱含之翻譯觀與兒童文學觀〉，台東師範大學兒童文學研究所碩士論文，2002年，頁80）

¹¹³ 同註112，頁212-16。

且完整呈現上述的橋段，所以，五個版本都不算在改寫的範圍之內。
因譯者個人風格相異而有出入的譯文，筆者以改譯稱之。



第二節 譯者，轉化者、書寫者、創造者也

翻譯，不僅是不同語言和文化之間的溝通工具，也是關於思想的引介。翻譯，更本質的，是一個創造與轉化的過程，改變了既定語言與文化的視界。¹¹⁴

張君玫以分子化的效應(molecular effects)來形容翻譯的實踐。¹¹⁵安徒生童話故事說書般的文字、層次分明的文學趣味、北歐的風情文化經由翻譯的過程，滲透進中國的文字系統、豐富中國的文學內涵、重組了中西文化的界線。而這個過程並非大刀闊斧，顯而易見。如同張君玫對翻譯效應的形容，安徒生童話的中譯歷史進行的也是一種分子化的運動，不但細微而且緩慢。鄧名韻也認為，翻譯安徒生童話故事的過程，所牽涉到的不只是表面上文字符號語碼的轉換，更是另一種思考、行爲模式經由翻譯在我們自身的思想語言框架裡再現(re-present)出來。¹¹⁶

譯者在翻譯的過程中掌握了文化元素再現的關鍵。譯者不但需要具備情感上的義無反顧，更需要具備譯匠的技巧。林樺曾經表達他在翻譯安徒生童話故事過程中所灌注的熱情，他說：「我在翻譯文字的辭藻時用的功夫並不多，但我卻把自己對他的感情傾注於文字之中，這是我的特點，也是我在翻譯安徒生作品時獲得的最大快樂。」¹¹⁷葉君健之所以致力於中國史上第一部安徒生童話故事全集，是因為他在

¹¹⁴ 同註 105，頁 68。

¹¹⁵ 同上註，頁 69。

¹¹⁶ 鄧名韻，〈童心/同心—安徒生故事翻譯的選擇與文化對話〉，《兒童文學學刊：台灣童書翻譯專刊》4（2000），頁 16。

¹¹⁷ 林樺在接受記者張潔訪問時所述。資料來源

<http://www.sclf.org/news/findnews/shownews.asp?newsid=1307>（2006/04/06）

安徒生的人生經歷上看見了自己的影子，而有了心靈上的感應。¹¹⁸筆者深信，這五個全集本的譯者，即使談不上窮畢生之力，但也一定是盡了鞠躬盡瘁之責，如果沒有對安徒生崇仰的意志，如何能撐過翻譯過程中的孤獨和艱辛。

至於譯匠的技巧，匈牙利的應用語言學家 Sarolta 說的真切，一語中的¹¹⁹：

Since language is an integral part of culture, and since literary texts are embedded in the source culture, translators need not only proficiency in two languages, but they must be at home in two cultures. In other words, they must be biculture as well as bilingual.

譯者不但必須具備雙語的能力，更要在兩個文化之間自由的遊走。譯者從事翻譯時，必須最基本的兩種語言之間進行轉化的工作，尋找語言符號的等值物 (equivalent)，雖說全然的對等不可求，譯者的職責就是儘量保持文字上所成載的完整信息。筆者所選之安徒生童話故事中文譯本，不論是一手或是二手翻譯，在文字符號的轉換上，都能掌握到大部分的信息傳遞，而其中又以葉君健的譯文最為詳盡，甚至連安徒生的筆誤都翻譯出來¹²⁰，可說是忠實之最。

至於書寫者的任務，馬悅然說，工匠是奴隸，自我否定是工匠基

¹¹⁸ 葉念先。<http://www.qyen.com/blog/trans/71.html> (2006/11/20)

¹¹⁹ Sarolta Simigné Fenyő, "The Translator's Culture Competence", *European Integration Studies*, Miskolc, Volume 4. Number 2. (2005), p.62.

¹²⁰ 在〈醜小鴨〉中，兩隻雁對醜小鴨說：「聽著，朋友」，他們 (de) 說，「你醜得可愛，連我 (jeg) 都禁不住要喜歡你了。」葉君健將 de 忠實地譯成「他們」(多數)，把 jeg 譯成「我」(單數)，但在腳註中指出「我」與前面的「他們說」不一致。同樣，在〈海的女兒〉中，老祖母兩次的說法不一致，也被指出來了：頭一次她說，海的女兒死後就要變成泡沫，連一座墳墓也沒有；但第二次卻說，盡情地享受了生活以後，也可以快樂地在墳墓裡安息了。(同註 53，頁 485)

本的美德之一。¹²¹譯者引導文字之下流竄的文學意涵，以中文特有之美，賦予安徒生童話故事嶄新的中文化面貌。譯者必須親身體驗安徒生童話之藝術美感，以純熟的工匠技術，藉中文的面貌將之呈現在中文讀者的面前，以引起相同的閱讀感動為最高的目標。林以亮認為譯者應用判斷力和創造力來選擇是的風格和形式，甚至創造一種特殊的文體來傳達原作的精神和風格：

……譯者和原作者達到了一種心靈上的契合，這種契合超越了空間和時間上的限制，打破了種族上和文化上的樊籠，在譯者而言，得到的是一種創造上的滿足；在讀者而言，得到的則是一種新奇的美感經驗。¹²²

五個譯本中，就筆者所觀察，葉君健不愧是詩人和散文家，豐厚的文學意涵滿溢在詩般簡練的字裡行間中。任溶溶帶給讀者的感受則是現代的文學經驗，節奏明快，遣辭清新不拖曳，是另一種風格。石琴娥，唯一的女性譯者，她的譯文像層層的文字塗上了滿滿的情感，外表看似豐美，但卻過於甜膩不經久嚼。林樺的文學心思，就像他自己所說的－「並沒有花太多的心思」，但卻也有股淡淡的質樸之美。聯廣版的最有趣，譯文東刪西改，情緒修辭七拼八湊，故事架構尤在，味道全走了樣，像是在另一個向度的安徒生所創作的童話故事。

童話當然可以被視為文化文本（cultural text）存在的一種方式。語言是遊戲，而童話總在語言遊戲中說話。童話說出了什麼話？童話說出了本身的存有關係，說出了意義，更說出

¹²¹ 同註 100，頁 145。

¹²² 同註 47，頁 13。

了文化。就像加達默爾所說：「語言觀就是世界觀。」¹²³

安徒生童話述說的是北歐的風土，丹麥的民情。中文譯者將之導引，與浩瀚的中國文化進行對話。譯者的譯文本在訴說著多種文化交流下，另類的世界觀。安徒生的、譯者的、讀者的意識彼此衝撞，譯文本成爲一種脫胎換骨的時代產物。譯者是幕後的推手。譯者藉譯文本說話，反覆讀頌之間，我們彷彿可以聽見譯者們以說書人的姿態，以特有的語氣、表情、聲調，訴說著動人的安徒生。我們何其有幸，在眾聲喧嘩的時代，有風格各異的譯本拼貼出安徒生的馬賽克風情。我們無法評定孰優孰劣，因爲每一個譯本都是安徒生童話故事歷史的一塊拼圖，缺了任何一個，安徒生就不再是完整的安徒生了。



¹²³ 張嘉驊，〈九〇年代台灣童話的語言遊戲〉，《擺盪在理性與感性之間》林文寶策劃 劉鳳芯主編（台北市：幼獅文化，2000年），頁198。

參考書目

一、 研究文本

1. 石琴娥。《安徒生童話與故事全集》。南京：譯林。2005 年 10 月。
2. 任溶溶。《安徒生童話全集》。台北市：台灣麥克。2005 年 4 月。
3. 林樺。《安徒生故事全集》。台北市：聯經。2005 年 4 月。
4. 葉君健。《安徒生故事全集》。台北市：遠流。2005 年 4 月。
5. 鄭秀密、張宗溫、蘇燕謀。《安徒生童話全集》。台北市：聯廣。2000 年 2 月。

二、 參照文本

1. Hersholt, Jean (珍·赫爾叔特)。 *The Complete Andersen* <http://www.andersen.sdu.dk/vaerk/hersholt/indexe.html#I>
2. 周碧玉編。《安徒生童話》。台北：雷鼓。1992 年。

三、 中文專書

1. 王泉根。《現代中國兒童文學主潮》。重慶市：重慶出版社。2000 年。
2. 王泉根主編。《中國安徒生研究一百年》。北京：中國和平出版社。2005

年。

3. 王德春編。《修辭學辭典》。杭州：浙江教育出版社。1987年。
4. 李紅葉。《安徒生童話的中國闡釋》。北京：中國和平出版社。2005年。
5. 杜淑貞。《兒童文學與現代修辭學》。永和市：富春文化。1994年。
6. 林文寶等著 許健崑主編。《認識童話》。台北市：天衛文化。1998年。
7. 林守為。《兒童文學》。台北市：五南圖書。1988年。
8. 林良。《淺語的藝術》。台北市：國語日報社。2002年。
9. 林政華。《兒童少年文學》。台北市：富春文化。1991年。
10. 邱各容。《台灣兒童文學史》。台北市：五南圖書。2005年。
11. 陳政治。《童話寫作研究》。台北市：五南圖書。1990年。
12. 許淵仲。《文學翻譯談》。台北市：書林。1998年。
13. 張中良。《五四時期的翻譯文學》。台北市：威秀資訊科技。2005年。
14. 郭延禮。《中國近代翻譯文學概論》。武漢：湖北教育出版社。1998年。
15. 蔣風。《中國兒童文學史》。合肥市：安徽教育出版社。1998年。
16. 蔡尚志。《兒童故事原理》。台北市：五南圖書。1991年。
17. ---。《兒童故事原理研究》。嘉義市：百誠出版。1988年。
18. 劉靖之。《神似與形似—劉靖之論翻譯》。台北市：書林。1996年。
19. 鄭雪玫計劃主持。《1945~1992年台灣地區外國兒童讀物文學類作品中譯本調查研究》。洪文瓊協同主持。台北市：中央圖書館台灣分館。1993年。

四、譯著

1. Andersen, Hans Christian (漢斯·克利斯特·安徒生)。傅光明譯。《我的童話人生》(*The Fairy Tale of My Life*)。北京：中國文聯出版社。2005

年。

2. Hazard, Paul (保羅·亞爾哲)。傅林統譯。《書·兒童·成人》(*Les Livres, Les Enfants et Les Hommes*)。台北市：富春文化。1992年。
3. Mitchell, Phillip Marshall (菲·馬·米切爾)。阮琨、韓瑋、劉麟譯。《丹麥文學的群星》(*Henrik Pontoppidan*)。瀋陽市：遼寧教育出版社。2003年。
4. Nodelman, Perry (培利·諾德曼)。劉鳳芯譯。《閱讀兒童文學的樂趣》(*The Pleasure of Children's Literature*)。台北市：天衛文化。2000年。

五、單篇論文

1. 李文肇。〈文字翻譯與文化翻譯—談道地化與異類化翻譯手法〉。《中央日報》2001年11月2日：十六版。
2. 李偵，陳學斌。〈文化“誤讀”：一隻看不見的手—試論文化“誤讀”對翻譯活動的操控〉。《江西社會科學》。2004年12月。頁139。
3. 邱各容。〈安徒生 VS. 台灣兒童文學〉。《全國新書資訊月刊》。2002年11月。頁16-22。
4. 胡功澤。〈憑介卡氏(J.C. Catford)之翻譯理論〉。《中外文學》(第二十一卷第一期)。1992年6月。頁153-174。
5. 胡功澤。〈兒童文學翻譯的評論〉。《兒童文學與兒童語言學術研討會論文集》丁文瑛主編 阮若缺等著。永和市：富春文化。2003年。
6. 馬悅然著。李延輝譯。〈論翻譯的藝術〉。《中國文哲研究通訊》(第十四卷第四期)。2004年12月。頁149。
7. 康台生。〈安徒生童話的插畫藝術表現探討〉。《2002安徒生童話之藝術表現及影響學術研討會論文集》。台北市：行政院文化建設委員會。2002

- 年 7 月。頁 10。
8. 張保紅。〈譯者與文化翻譯〉。《天津外國語學院學報》第 11 卷第 3 期。2004 年 5 月。頁 15。
 9. 張君玫。〈德希達、魯迅、班雅明：從翻譯的分子化運動看中國語言現代性的建構〉。《東吳社會學報》(第十九期)。2005 年 12 月。頁 57。
 10. 張錦忠。〈現代主義與六十年代台灣文學複系統：《現代文學》再探〉。《中外文學》(第 30 卷第 3 期)。2001 年 8 月。頁 93-113。
 11. 張嘉驊。〈九〇年代台灣童話的語言遊戲〉。《擺盪在理性與感性之間》林文寶策劃 劉鳳芯主編。台北市：幼獅文化。2000 年。頁 198。
 12. 賴慈芸。〈論童書翻譯與非文學翻譯相左之原則—以趙元任《阿麗思慢遊奇境記》為例〉。《兒童文學學刊：台灣童書翻譯專刊》4 (2000)。頁 36-61。
 13. 藍溪。〈「翻譯」與「改寫」心得〉。《國語日報》1972 年 7 月 9 日：三版。
 14. 鄧名韻。〈童心/同心—安徒生故事翻譯的選擇與文化對話〉。《兒童文學學刊：台灣童書翻譯專刊》4 (2000)。頁 16。
 15. ---。〈重看安徒生—解讀安徒生故事的歷史意義〉。《2002 安徒生童話之藝術表現及影響學術研討會》。2002 年 7 月。頁 77。
 16. Itamar Even-Zohar (伊塔馬·埃文—佐哈爾) 著。張南峰譯。〈多元系統論〉(“Polysystem Theory”)。《中外文學》(第 30 卷第 3 期)。2001 年 8 月。頁 19-34。

六、學位論文

1. 李畹琪。〈王爾德童話中譯本隱含之翻譯觀與兒童文學觀〉。台東師範大學兒童文學研究所碩士論文。2002年。
2. 呂亦欣。〈安徒生故事中譯本研究〉。台灣師範大學翻譯研究所碩士論文。2003年。

七、 外文資料

1. Bassnett, Susan. *Translation Studies*. London and New York: Methuen. 1980。
2. Fenyő, Sarolta Simigné. “The Translator’s Culture Competence” . *European Integration Studies*, Miskolc, Volume 4. Number 2. (2005) . p.62.
3. Pedersen, Viggo Hjøernager. *Ugly Ducklings?*. University Press of Southern Denmark. 2004.
4. Zinsser, William. Ed.. *World of Children: The Art and Craft of Writing for Children*. New York: Houghton Mifflin.1990.

八、 網路資料

1. <http://www.scif.org/news/findnews/shownews.asp?newsid=1307> (2006/04/06)
2. <http://blog.webs-tv.net/npttctcw/article/270413> (2006/09/30)
3. <http://blog.sina.com.cn/u/3dead03b0100008r> (2006/10/04)
4. <http://www.china.com.cn/chinese/zhuanti/ats200/821140.htm> (2006/10/09)
5. <http://big5.china.com.cn/chinese/RS/824822.htm> (2006/10/25)
6. <http://hca.gilead.org.il/nighting.html> (2006/11/05)
7. <http://cdict.giga.net.tw/?q=well> (2006/11/10)

8. <http://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%96%87%E5%8C%96> (2006/11/12)
9. <http://www.qyen.com/blog/trans/71.html> (2006/11/20)
10. <http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E5%92%96%E5%95%A1&variant=zh-tw> (2006/12/25)



附錄一

台灣安徒生童話故事最佳人氣排行榜 TOP10 書單

1 醜小鴨	6 野天鵝
2 皇帝的新裝	7 堅定的錫兵
3 海的女兒	8 紅鞋
4 賣火柴的小女孩	9 夜鶯
5 拇指姑娘	10 笨漢漢斯

※以上資料依據的是兒童文學家季刊冬季號 1991 年 10、11、12 月

日本安徒生童話故事最佳人氣排行榜 TOP20 書單

1 拇指姑娘	6 皇帝的新裝	11 野天鵝	16 飛箱
2 海的女兒	7 堅定的錫兵	12 小意達的花兒	17 夢神
3 賣火柴的小女孩	8 紅鞋	13 豬倌	18 小克勞斯和大克勞斯
4 醜小鴨	9 夜鶯	14 雛菊	19 她是一個廢物
5 白雪皇后	10 豌豆上的公主	15 樅樹	20 天國花園

※資料來源 2000 年 10 月 252 號 MOE 雜誌

(摘自網站 <http://www.012book.com.tw/events/news910301.html>

2006/11/27)

英文版安徒生童話故事最佳人氣 THE BEST 排行版書單

1 打火匣	11 天國花園	21 白雪皇后
2 小克勞斯和大克勞斯	12 飛箱	22 織補針
3 豌豆上的公主	13 鸛鳥	23 妖山
4 小意達的花兒	14 威利·溫琪	24 紅鞋
5 拇指姑娘	15 豬倌	25 牧羊女和掃煙囪的人
6 旅伴	16 蕎麥	26 賣火柴的小女孩
7 海的女兒	17 夜鶯	27 影子
8 皇帝的新裝	18 陀螺和皮球	28 老房子
9 堅定的錫兵	19 醜小鴨	29 幸福的家庭
10 野天鵝	20 樅樹	30 襯衫領子

※資料來源：Jack Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion*(New York: Routledge, 1983), p. 95 (摘自 鄧名韻。〈重看安徒生—解讀安徒生故事的歷史意義〉。《2002 安徒生童話之藝術表現及影響學術研討會》。2002 年 7 月。頁 77)

附錄二

安徒生童話故事 中文譯名						
發表年代	英文篇名 (Jean Hersholt 譯)	中文篇名 (葉君健版)	中文篇名 (林樺版)	中文篇名 (任溶溶版)	中文篇名 (石琴娥版)	中文篇名 (聯廣版)
1835	The Tinder Box	打火匣	打火匣	打火匣	火絨盒	打火盒
1835	Little Claus and Big Claus	小克勞斯和大克勞斯	小克勞斯和大克勞斯	小克勞斯和大克勞斯	小克勞斯和大克勞斯	小克勞斯和大克勞斯
1835	The Princess on the Pea	豌豆上的公主	豌豆上的公主	豌豆公主	豌豆上的公主	睡在豌豆上的公主
1835	Little Ida's Flowers	小意達的花兒	小伊達的花	小伊達的花	小伊達的花	小依達的花
1835	Thumbelina	拇指姑娘	拇指姑娘	拇指姑娘	拇指姑娘	拇指公主
1835	The Traveling Companion	旅伴	旅伴	旅伴	旅伴	旅伴
1836	The Little Mermaid	海的女兒	小人魚	人魚公主	小美人魚	人魚公主
1837	The Emperor's New Clothes	皇帝的新裝	皇帝的新裝	國王的新衣	皇帝的新衣	皇帝的新衣
1838	The Steadfast Tin Soldier	堅定的錫兵	堅定的錫兵	堅定的錫兵	堅定的錫兵	勇敢的錫兵
1838	The Wild Swans	野天鵝	野天鵝	野天鵝	野天鵝	天鵝王子

1838	The Garden of Paradise	天國花園	極樂園	天國花園	天堂樂園	伊甸園
1838	The Flying Trunk	飛箱	飛箱	飛箱	會飛的衣箱	飛天皮箱
1838	The Storks	鸛鳥	鸛	鸛鳥	鸛鳥	鸛鳥
1842	Ole Lukoie	夢神	奧勒·魯克傲依	夢神	奧勒·洛克奧依	睡精奧洛叔叔
1842	The Swineherd	豬倌	小豬官	豬官	小豬官兒	養豬王子
1842	The Buckwheat	蕎麥	蕎麥	蕎麥	蕎麥	蕎麥
1844	The Nightingale	夜鶯	夜鶯	夜鶯	夜鶯	夜鶯
1844	The Ugly Duckling	醜小鴨	醜小鴨	醜小鴨	醜小鴨	醜小鴨
1845	The Fir Tree	樅樹	雲杉	樅樹	樅樹	樅樹
1845	The Snow Queen	白雪皇后	冰雪女皇	雪后	雪女王	雪之女王
1845	The Red Shoes	紅鞋	紅鞋	紅鞋子	紅鞋子	紅鞋子
1845	The Shepherdess and the Chimney-Sweep	牧羊女和掃煙囪的人	牧羊姑娘和掃煙囪的青年	牧羊女和掃煙囪的人	牧羊女和煙囪清掃夫	牧羊女和掃煙囪工人
1846	The Darning Needle	織補針	縫衣針	縫衣針	織補針	針
1846	The Little Match Girl	賣火柴的小女孩	賣火柴的小姑娘	賣火柴的小女孩	賣火柴的小女孩	賣火柴的女孩
1847	The Shadow	影子	身影	影子	影子	影子
1848	The Old House	老房子	古屋	老房子	老房子	古屋

1848	The Shirt Collar	襯衫領子	襯衣領子	襯衫硬領	襯衫硬領	領子
1855	Clumsy Hans	笨漢漢斯	笨漢漢斯	傻子漢斯	笨蛋漢斯	愚笨的漢斯
1859	The Girl Who Trod on the Loaf	踩著麵包走的女孩	踩麵包的姑娘	踐踏麵包的女孩	踐踏麵包的女孩	踐踏麵包的女孩
1868	Which Was the Happiest?	誰是最幸運的	誰最幸福	誰最幸福	誰是最幸福的	誰最幸福

