



在古今中外的翻译史上,诗歌的翻译历来是公认的最艰难的译事之一,仁者见仁,智者见智,始终是众说纷纭。诗歌翻译中的诗人译诗则是中外翻译史上的一个奇特现象,虽然翻译史上多有记载,也有学者关注,但研究者寡。西方译界早在17世纪就意识到诗歌译者的身份问题,英国诗人、翻译家约翰·德莱顿(John Dryden)就曾表示优秀的译诗者必须是一名优秀的诗人(谭载喜,2004:121;Dryden,2006:173),而与他同时代的翻译家、诗人罗斯康芒伯爵(Wentworth Dillon, Earl of Roscommon)也认为译诗不仅必须由诗人完成,并且译诗者本身必须有写出所译类型诗歌的能力(谭载喜,2004:119;Wentworth Dillon,2006:176-179)。因此,谭载喜认为:“伊丽莎白时代诗歌的翻译在质量上比不上散文翻译,主要原因是因为大部分翻译家是学者而不是诗人,译诗却必须本人也是诗人”(2004:78)。我国诗歌翻译界也有众多译者和诗人表达了类似的观点,如诗人、学者王佐良就说过:“只有诗人才能把诗译好”(1992:19);诗人朱湘也指出:“惟有诗人才能了解诗人,惟有诗人才能解释诗人。他不单应该译诗,并且只有他才能译诗”(2007:49)。当代学者、诗人中也有不少诗人译诗观点的支持者,如江枫、莫非、树才等(江枫、许钧,2007:378;莫非,1998:91;树才,1998:393)。

诗人翻译诗歌具有其他译者无法比拟的优势:他们熟悉诗歌创作的各个环节,具有诗歌创作的灵感、冲动,了解诗歌创作的精髓和困难,因此,在翻译诗歌的时候,自身的创作经验和思维可以在一定程度上提高翻译的质量和水准,正如屠岸指出:“诗人具有创作诗歌的经验和体会,因而,能够体会到原作者的创作情绪,并且很好地在译文中表现出这种情绪来。”但是,屠岸同时指出只有诗人能够译好诗歌作品的观点,显然是有些绝对化了。

综观20世纪中国诗歌翻译史,许多脍炙人口、影响深远的译著均出自著名诗人之手,例如苏曼殊译拜伦的《哀希腊》、郭沫若的《鲁拜集》、梁宗岱的《莎士比亚十四行诗》等。以济慈(John Keats)诗歌的汉译而论,最主要、最有影响力的译文和译本几乎全部来自徐志摩、朱湘、查良铮、朱维基、赵瑞蕻、屠岸等诗人和具有诗歌创作背景的翻译家。其中,屠岸所译的《济慈诗选》无论是翻译诗歌的数量、诗歌体裁的多样性、译文的整体质量,都是近40年来最重要的中译本。此外,屠岸在翻译济慈诗歌的时候,以自身翻译践行了中国诗歌翻译历史上重要的探索:以顿代步,对中国诗歌翻译长期以来关于诗歌形式翻译的争论有着重要的理论和实践意义。下面拟就有关诗人译诗的问题,尤其是济慈诗歌的中文翻译等相关问题进行探讨。

卢炜:请问您最早接触和翻译济慈诗歌是什么时候?济慈诗歌中哪些内容和因素打动了您?给予您怎样的心灵慰藉?

屠岸:我最早接触到济慈诗歌是在20世纪40年代。1937年抗日战争爆发,当时我的家在常州,为了逃避日军的侵略,我们全家辗转武汉、广州、香港等地,于1938年来到上海投奔我的姨母。当时我姨母家住在法租界,是一栋三层的小楼,这样我和我的表兄,也就是我姨母的儿子奚叔权就住在这栋楼里。我们两人从小就很好的玩伴。后来,我表兄考入上海光华大学外文系,我1942年考入上海交通大学,学铁道管理。但是,我和表兄有着共同的爱好,他经常把他上英国文学课的课本、讲义和笔记拿给我看,和我探讨、交流。我于是爱上了英语诗歌,特别是爱上了英国诗人莎士比亚和济慈,以及美国诗人惠特曼,后来也喜欢弥尔顿和华兹华斯。大约在1943年到1944年前后,我开始接触到济慈的诗歌。同时,为了纪念我的一个病故的同窗好友张志镰,我翻译了莎士比亚的十四行诗。本来我想模仿弥尔顿写《利希达斯》,这是弥尔顿为了悼念他的亡友而写的,但我没有弥尔顿那样的才华,写不出悼诗,我就翻译莎士比亚的十四行

文艺史家史仲文的文集《文化无非你和我》(新星出版社2013年出版)虽然涉及面广,但对中国艺术精神和中国文化的精髓的总结和思考还是很深入的。其中,史仲文对民族文化的发展和创新的一些思考可谓发人深省,启人深思,表现出了中国当代学人在文化创新上不可或缺的文化自觉。

中国当代社会的发展正由赶超的模仿和学习阶段逐渐转向自主的创造和创新阶段。在这种历史转折阶段,中国当代学人应有这种文化创新的文化自觉即中国当代民族文化的创造不仅是民族的,而且是世界的。那些将中国当代文化作为一个封闭自足体并陶醉其中的人无疑是井底之蛙,必将为人类文明发展所抛弃。在世界当代文化发展的格局中,如果一个民族的文化要在世界文化中占有一席之地,就必须对人类文明的发展作出自己独特的贡献并推动人类文明的健康发展。这就是说,越是对世界文明发展作出独特贡献的民族文化,越是世界的。这是中华民族的历史创造不可或缺的文化自觉。美国当代文艺理论家韦勒克认为别林斯基与那些埋没无闻的敌手不停的论战每每损害了他的文学批评。(参见《近代文学批评史》第3卷,韦勒克著,上海译文出版社2009年版,第350页。)这是很不准确的。文艺论战不仅可以激发和活跃文艺批评家的思想,而且可以丰富和补充文艺批评家的思想。在文艺论争上,中国当代文艺界在各种利益群体中缩手缩脚,不敢积极参与文艺论战,而是尽量

诗,因为莎士比亚十四行诗的前126首是献给他的一个朋友的,我就用我的翻译来纪念我的同窗好友。在我译的《莎士比亚十四行诗集》第一版的扉页上,我还印上了给亡友的献词。之后,就开始被济慈吸引。济慈有两点吸引我。第一,济慈22岁得肺结核,我也是22岁得肺结核。在解放以前,没有特效药,肺结核是不治之症,我最好的小学老师,最好的朋友张志镰和一位邻居都是死于肺结核。我当时得病之后就感觉和济慈的处境非常相似,甚至想到自己可能遭受到和济慈同样早夭的命运,因此,在感情上就时常受到济慈的打动,被他吸引。第二,济慈和我有相似的美学观点,济慈在《希腊古瓮颂》里讲到“‘美即是真,真即是美’——这就是/你们在世上所知道、该知道的一切。”我非常认同这个观点,济慈这两行诗是他的箴言,讲得非常深刻,和我的想法吻合。这样随着时间的推移,我后来对济慈诗歌的爱好甚至超过了莎士比亚。

我最喜欢济慈的三首颂诗《秋颂》《希腊古瓮颂》和《夜莺颂》,到现在我还能够流畅地背诵这三首颂诗。晚上睡觉之前,我常常在心里默念这些诗,就能慢慢地进入梦乡,济慈的这些诗对我是有催眠作用的。在“文革”期间,受到政治上的歧视和压抑,我被下放到静海县团泊洼的“五七”干校,生活条件很艰苦。当时,干校学员组织起来自己动手修建了住房,有两种住房,一种是单身房,一种是夫妻房。我和我妻子住在夫妻房里,白天要参加大强度、高负荷的劳动,晚上才能躲入自己的小屋,这就叫“躲进小楼成一统,管他冬夏与春秋”。而且,除了毛选、马列著作和鲁迅的作品之外,不允许看其他的书籍,我只能凭借记忆默诵莎士比亚和济慈的诗,解除心灵上的郁闷和痛苦。白天劳动的时候,我也是边劳动,一边背诵济慈的诗。秋收的时候要先用大镰刀把高粱割倒,再用两片手镰把高粱穗儿割下来,我就一边割,一边背诵济慈的诗,使劳动的节奏和济慈诗的节奏配合起来,从而感到一种和谐和愉悦。在那段难忘的生活经历里,济慈的诗使我的情绪松弛,给了我莫大的心灵安慰。

卢炜:请问您翻译济慈诗歌时一般采取怎样的步骤?对济慈不同类型的诗歌,如颂诗、十四行诗、史诗翻译时使用的方法和策略有何异同?您翻译一首济慈诗歌大约需要多少时间?

屠岸:我翻译济慈诗歌的流程是这样的:先看诗歌原文,仔细阅读原文好几遍,再进行翻译。济慈的一些诗我可以背诵,但是他的长诗太长,不可能背诵下来。他的长诗,例如《海波里安》,虽然是一部未完成的作品,但诗中的境界非常宏伟壮丽。还有《恩底米安》,虽然这首诗在当时被英国批评界批评了,济慈本人似乎对自己的这首诗也不太满意,但是,这首诗中的想象力和许多意象还是非常优美的,比如,第四卷的“回旋歌”就非常动人。因此,就要仔细认真地把这样的诗读透,了解透彻之后,再下笔翻译。济慈有一个核心的美学和诗学概念叫negative capability,我翻译为“客体感受力”。济慈在他的书信中论述了这个概念,济慈认为诗人在创作诗歌过程中应该放弃自我、放弃主观的感受和定势思维,全身心地投入到客体即投入到所吟咏的对象中去,将主体的自己和客体的对象融为一体。这种说法和中国传统的一些说法类似,例如,中国传统观点就有“有我之境”和“无我之境”这种说法,“客体感受力”可以相当于“无我”的境界。但是,“无我”并非真正意义上的失去自我,因为,感受要从“我”开始,“我”也要参与感受的全过程。“无我”是讲放弃定势思维,抛开自我原有的一切去感受吟咏对象。既然叫“客体感受力”,那么就有感受的“力”,这个力是由“我”来体现的。济慈的“客体感受力”虽然是对诗歌创作过程说的,但是我认为同样可以应用到诗歌翻译中。诗歌翻译同样需要这种“客体感受力”,译者也要放弃自己固有的思维定势,融入到翻译对象的原文之中,拥抱原文,体会原文的文字、思想和意境,体会原作者的创作情绪,将自己融入原文之后获致的理解转化到译语的语境之中。这是我翻译济慈诗和其他诗歌的基本原则和方法。

翻译济慈不同类型诗会有一些程序上的差异。翻译十四行诗等一些篇幅较短的抒情诗时,当然也要渗透到原作的精神中去,一般一天或者大半天就可以译成一首,但是,我会把译成的作品搁置一段时间,然后再去审视翻译得是否满意,再进行修改和润色,若干时日之后可能再重复一遍这样的工作。有时会发现修改的译文不如第一稿的译文,那么就再改回去,直到满意为止。翻译济慈的长诗要花费更多的时间,济慈的长诗是有人物和情节的,因此,要注意分析长诗的情节、人物和它的主旨、思想,充分了解这些要素,同时,用“客体感受力”进入原文的文本之中,经过领悟和体会,再将原文转化为中文,因此不是短短几天就能译成的。我感觉诗歌创作需要“灵感”,而诗歌翻译还需要“悟性”。翻译诗歌,首先要进入原文、拥抱原文,然后发挥自己的创造力。翻译与创作不同,不能脱离原文文本,任由自己发挥。

我在新中国成立之前只翻译了一小部分济慈的诗,全国解放之后,因为济慈诗歌不符合当时的主流意识形态要求,一

关于诗人译诗的对话

——文艺评论家屠岸访谈

□卢 炜

直没有再翻译,直到改革开放之后我才开始继续翻译济慈的诗。我最主要的翻译济慈的活动是在上世纪90年代。90年代初,人民文学出版社外国文学编辑室负责人任吉生鼓励和策动我有计划地翻译济慈,于是我花了大约3年的时间,翻译了济慈的主要诗歌作品,并于1997年由人文社出版了《济慈诗选》译本,这是由任吉生签发的。

卢炜:您在很多文章中谈到您翻译诗歌时依照“以顿代步”的原则,请问您对“以顿代步”如何评价?如果翻译原文的内容和形式发生矛盾,该如何协调?

屠岸:在惠特曼创作出自由体诗(free verse)之前,几乎所有的英语诗歌都是格律诗(regular verse),连素体诗(blank verse)也是有格律的,只是不押韵而已。严复提出翻译三难“信”、“达”、“雅”,我认为核心是“信”,也就是说以“信”为基础,“达”和“雅”是“信”的两个侧面。这“信”不仅是对作品内容要忠实,也要忠于作品的形式。诗歌是一种非常高超的文学样式,诗歌的内容和形式是互相制约、相得益彰,不可分割的。如果仅仅翻译诗歌的意思,仅仅忠于诗歌的内容,而不顾其形式,那就是一种偏枯,也就没有诗了。

到现在为止,“以顿代步”是兼顾诗歌内容与形式的最佳译法,也可以说是翻译诗歌的基本原则。孙大雨首先提出了这一方法,他用的是“音组”,他用这种译法翻译了莎士比亚的悲剧《璐璐王》。孙大雨用汉语的“音组”译英语的“音步”,但没有做到等行。后来,卞之琳完善了这一方法,并且用这个译法翻译了莎士比亚的四个悲剧和一部分十四行诗。卞之琳称“音组”为“音顿”或“顿”。卞之琳的这种译法可以归结为一句话:“等行、以顿代步、韵式依原诗”。其中,以顿代步是最主要的,做到了严格意义上的以顿代步,译诗和原诗自然就会等行了。

这里举一个例子来说明以顿代步:济慈的《秋颂》(“To Autumn”)的第一行是这样的:

Season of mists/ and me/ llow fruit/ fullness

这里用斜杠划分了“步”。一行是10个音(syllable),两个音形成一个步(foot),一行共5个“步”。(至于格,如抑扬格、扬抑格等,暂且不论。)

译成中文,成了这样:

雾霭的/季节/果实/圆熟的/时令

这里也用斜杠划分了“顿”。一行共12个音(汉字是一字一音),这里有两字顿和三字顿,一行是5个“顿”。英诗以音群分“步”,汉诗(中译)是以意群分“顿”。译文以五“顿”代原诗的五“步”,这就是“以顿代步”。

诗歌翻译过程中内容与形式发生矛盾几乎不可避免。用以顿代步的方法,也会出现“削足适履”或者“抻足适履”的情况。为了译文形式上与原文的契合,前者是去掉可以省略或简化的部分,后者是加入一些辅助的东西。为了翻译诗歌的形式,不得已对内容做出一定的牺牲。但是,必须做到:去掉的只能是次要的东西,为了突出主要的东西,去掉次要的东西反而能烘托诗意;增加的东西只能是为了强调重要的东西,增加不能成为累赘,而应是烘托诗意。这样掌握起来是有难度的,但是,译者还是应该知难而上,尽量做到内容和形式兼顾。英译汉的中国译者应该充分掌握母语的特点,发挥母语的优势。汉语是一种表达能力非常强的语言,具有灵活、有弹性、能浓缩、容量大和内涵丰富等特点,译者只要仔细推敲,总能找到合适的字词,避免以词害意,力争做到既能够忠实地反映原诗的内容,又能尽量接近原诗的形式。

卢炜:从您的翻译经历来看,您认为济慈诗歌最难翻译的是什么?

屠岸:济慈诗歌最难翻译的是它的神韵(其实不止济慈,其他如莎士比亚等诗人的诗,最难翻译的也是它的神韵)。所谓“神韵”,就是精神和韵味。要想很好地翻译济慈的作品,必须全心地投入到原文之中,体会作者的创作情绪。比如,济慈的名作《夜莺颂》第三节里有一段诗是这样的:

人们对坐着互相听吟吟,
瘫痪者颤动着几根灰白的发丝,
青春渐渐地苍白,瘦削,死亡;

这里描写青春易逝、岁月侵蚀、生活的贫困、疾病的困扰以及死亡的威胁。这些描写在很大程度上正是济慈本人当时的境遇和心理状态的写照。但是,济慈的诗向人们展示:尽管理想和现实之间存在着矛盾和差异,而人可以摒弃这些负面的事物,升华到更高的境界。诗的第六节中又提到死亡,但与第三节中的死亡完全不同。济慈唱到:

我在黑暗里谛听着,已经多少次,
几乎堕入了死神安谧的爱情,
我用深思的诗韵唤他的名字,
请他把我这口气化入空明;

文艺创新不可或缺的文化自觉

□蒋晓丽

开这种文艺论争。结果,中国当代文艺界不少理论分歧被掩盖了,无法得到真正有效的解决。那些歪理邪说在没有抵制和批判的情况下到处流行,甚至泛滥一时。史仲文没有回避激烈的文艺论争,而是积极挑起和参与这种文艺论争。史仲文不但整体地把握中国文化,而且在这个基础上尖锐地批评了那些阉割、歪曲和片面之论。史仲文尖锐地质疑学术明星于丹肯定所谓三八二十三的禅宗公案并认为这则公案代表了中国文化的精髓,认为所谓三八二十三的禅宗公案的要害在于相信无赖、纵容邪恶;质疑于丹肯定武侠小说、武侠文化并以武侠小说、武侠文化为中国文化的精华,认为武侠小说虽为中国独有,却不是中国文化中最优秀的,也不是中国文学中最优秀的。武侠小说、武侠文化的致命伤就是反生命价值、反法治和反科学。因此,史仲文认为无论是所谓三八二十三的禅宗公案,还是武侠小说、武侠文化,都不是中国文化的精华。在这个基础上,史仲文梳理出了中国文化的六大优秀传统。对鲁迅、周作人、胡适、萨孟武等人所指出的中国人有一种热爱和倾慕的倾向,他们认为“鲁迅还不能代表‘五四’的全部,能够比较全面地表达和代表‘五四’精神的,

毋宁还是胡适”。提出回到“五四”,重新起步,坚决走胡适所代表的方向。这显然不是中国当代学人应有的现代文化心态。在《三位文化巨人的三式人格》这篇论文中,史仲文提出鲁迅、胡适、陈寅恪这三位文化巨人都分属三种文化性格,即鲁迅是批评人格,胡适是自由人格,陈寅恪则是学术人格。这三种文化人格的划分是否准确,是可以商榷的。可贵的是,史仲文没有在这三种文化人格中进行非此即彼的判断,而是认为鲁迅、胡适、陈寅恪尽管文化性质差异不小,但在独立人格这一点上是没有区别的;在自由意志这一点上,也是相互通然的;在追求现代文明这一点上,确实是殊途同归的。故而,当今的中国,既需要鲁迅,也需要胡适,还需要陈寅恪。现代文明人,尤其是21世纪的年轻人不但要学习和借鉴鲁迅、胡适、陈寅恪,而且要学习和借鉴其他伟大人物。只有这样,才能超越前贤,开创未来。这是颇富远见的。对于正在转向自主创新和创造阶段的中国来说,中国文人不应固步自封,而应海纳百川,在创新的基础上综合,在综合的基础上创新。中国当代文艺界总结历史不是回到过去,甚至增加

和扩大分歧,而是化解和超越以往的分歧,站在新的起点上更好地前进。

近20年来,中国当代文艺理论界有人不断地提出中国传统文论的现代转换这种似是而非的口号。可是,这往往是雷声大,雨点小,成果寥寥。史仲文在总结中国艺术精神时所概括出来的一些颇有价值的文艺理论成果绝不过时,根本就不需要现代转换。史仲文认为,在中国传统艺术中,可以有不与善直接发生关系的艺术品,但没有与“善”产生冲突的艺术品。艺术风格可以不同,艺术标准可以不同,但只许为“善”,不许为“恶”。中国人论艺术,艺术品、人品是不可分的。自然,人的品行和艺术不一定全然一致,尤其不能互相代替。但是,正如清人王昱所说的:“立品之人,笔墨外自有一种正大光明之概。”虽然人品不等于艺术品,但这正大光明之概,必不属蝇营狗苟之辈。蔡京、阮大铖、严嵩等人虽有才情,但因人品低劣,所以行走不远。史仲文强调的这种中国艺术价值论不是可有可无的,而是仍然很有价值的。中国当代艺术家的创新不能完全脱离这种民族文化传统。中国当代艺术界有些人热衷于推崇大节有亏的作家汪精卫、周作人、张爱玲等人。这大概是物以类聚吧。如果这些人暗中把玩,还可以容忍。但是他们不甘寂寞,而是明目张胆地鼓噪,就有些欺世了。这显然极大地违背了中国艺术精神。史仲文对这种民族文化的批评,尤其是对人品与艺术品这对范畴的辩证把握,无疑能够起到匡正世风的作用。