

从《哀希腊》译本看翻译语言范式的演进

周红民

(南京晓庄学院 外国语学院,江苏 南京 211100)

摘要: 译者作为翻译活动的主体,绝不会被动地充当语言转换者的角色,而是在呼应集体语言审美定势的同时,渗入自己的审美体验,表现出强烈的个体差异,以此推动翻译语言的发展和演进。通过对《哀希腊》五四前后不同译本及其语言背景的分析,揭示出翻译语言由译入语范式向原作语风格的转化,反映出整个翻译语言的变化发展,折射出语言观念的变化。

关键词: 翻译语言;语言范式演进;《哀希腊》译本;语言审美;语言个性

中图分类号:H059

文献标识码:A

文章编号:1674-117X(2011)02-0116-05

On the Evolution of Translation Language ——a Case Study of the Translated Versions of *The Isles of Greece*

ZHOU Hongmin

(School of Foreign Languages, Nanjing Xiaozhuang University, Nanjing, Jiangsu 211100)

Abstract: As a manipulator, a translator will not copy language from one text into another, but rather conform to the prevalent standard of the target language while creatively making use of his linguistic repertoire, thus displaying distinctive linguistic styles. In this way the translation language is made to develop and evolve continuously. The paper, by analyzing different translated versions of *The Isles of Greece* before and after the May 4th Movement and the linguistic background in which they were translated, attempts to show the shift of translation language from Chinese language convention to English language style which reflects the perspective of translation language in translation practice and embodies the turn of Chinese language taste in the last century.

Key words: translation language; evolution of translation language; translated versions of *The Isles of Greece*; language taste; language individuality

翻译不仅是文化的转移,更是语言的转换。传统翻译之定义要求两种文本尽可能地相似或对等,无论内容、精神、还是语言表现风格,因此对等(equivalence),同一(identity),相似(similarity),相像(likeness),相同(sameness),对应(correspondence)等等是翻译行为的指向,缺乏这些,翻译活动便失去存在的基础。卡特福德的翻译定义强调了“语言材料的替代”,他指出:“翻译是将一种语言中的篇章材料用另一种语言中的篇章材料加以代替”。^{[1]396}奈达则把文体的对等摆在重要位置,认为“翻译就

是在译入语中再现与源语信息最切近的自然对等物,首先就意义而言,其次就文体而言”。^{[1]395}照此,翻译变成语言模仿行为,译者只能小心翼翼充当原作的奴仆,照搬原文的形式和风格,在语言转换活动中没有任何自由,在译文中不能表现自己的个性和创造力。

但是在翻译实践中,译者作为活动的主体,其语言有着十分鲜明的个性,他绝不会被动地充当语言转换者的角色,而是在呼应集体语言审美定势的同时,渗入自己的审美体验,表现出强烈的个体差

收稿日期:2010-09-23

作者简介:周红民(1963-),男,南京晓庄学院外国语学院教授,主要从事翻译理论与实践研究。

异。一方面,译者在他所属社团语言定势的作用下,其语言体现出这个社团的全民性、规约性、抽象性、有限性,反映出这个时代总的语言特征和语言审美标准,另一方面,译者的个体语言又具有即时性、生成的无限性,形成风格各异的语言个性。^[2]由此,从历时角度看,通过译者的参与和调节,源发语和目标语言形成互动关系,不断推动着翻译语言的发展和演进。一方面,源发语对翻译语言施加影响,使其文体风格、句法和词汇系统朝着源发语的方向改变,另一方面,目标语的审美范式无时不在左右着翻译语言的选择,使之赋予了本族语言的时代特征,从而给一个时代的翻译活动带来不同的阐释标准和语言取向。我们通过《哀希腊》不同时期的译本分析,发现其语言就是由译入语语言范式向原作语言风格的转化过程,这一变化过程恰好反映出翻译语言的变化发展过程,也折射出语言观念的变化过程。

一 《哀希腊》翻译的传统语言范式

《哀希腊》本是拜伦长篇叙事诗“Don Juan”(《唐璜》)第三章中的一个片段,原名为“The Isles of Greece”(《希腊群岛》)。原诗共十六节。在诗中,诗人借一个游吟歌手之口,对古代希腊的灿烂文明和人民的自由与19世纪初希腊人民受凌辱压迫的苦难现状进行了鲜明的对比,歌颂希腊光荣的过去,哀悼希腊被奴役的处境,热情激励希腊人民为抗击土耳其的统治而斗争。原文是典型的四步抑扬格,押韵呈ABABCC式,在此为了节省篇幅和论述的方便,将原文的第一节照录如下:

The Isles of Greece

The isles of Greece, the isles of Greece!
Where burning Sappho loved and sung,
Where grew the arts of war and peace,
Where Delos rose, and Phoebus sprung,
Eternal summer gilds them yet,
But all, except their sun, is set.

《哀希腊》的翻译从1902年由梁启超开始,到李昌陟,涉及的译者达数十人,经历了近百年的时间。可以发现,大致以“五四”为界限,译文呈现出截然不同的风格和体式。当然这种划分并不是绝对的,因为刘半农的译本在1916年就是自由体,打破了旧格律的约束,而1922年的胡怀琛出于对古典语言的爱好,仍然采用五言古体翻译。这种划分主要根据译入语的基本语言倾向。“五四”以前的数十年虽是白话文运动的酝酿和试验阶段,但这一时期仍采用传统语言范式,绝大部分译作都以旧白话

和文言为基调,连后来成为白话文运动主将的胡适在1905年的《百愁门》译文中^{[3]712},也是惜墨如金,点到为止,行文措辞处处体现了传统语言的风范。因此,以“五四”为界限,我们分为梁启超、马君武、苏曼殊、胡适为代表的传统语言派。出于各种政治目的和文学爱好,这些影响中国近代政治和文学的重要人物曾以不同的方式对《哀希腊》译介过,他们的译文分别如下:^[4]

梁启超译文:

咳!希腊啊,希腊啊!你本是和平时时代的爱娇,你本是战争时代的天骄。撒芷波歌声高,女诗人热情好,更有那德罗士、菲波士荣光常照。此地是艺文旧垒,技术中潮。即今在否?算除却太阳光线,万般没了!

马君武译文:

希腊岛,希腊岛,诗人沙孚安在哉?爱国之诗传最早。战争平和万千术,其书皆自希腊出;德娄、飞布两英雄,溯源皆是希腊族。吁嗟乎!漫说年年夏日长,万般消歇剩斜阳。

苏曼殊译文:

巍巍希腊都,生长奢侈好。情文何斐斐,茶福思灵宝。征伐和亲策,陵夷不自葆。长夏尚滔滔,颓阳照空岛。

胡适译文:

汝希腊之群岛兮,实文教武术之所肇始。诗媛沙浮尝咏歌于斯兮,亦羲和、素娥之故里。今惟长夏之骄阳兮,纷灿烂其如初。我徘徊以忧伤兮,哀旧烈之无余!

同样的原文,出现了四种不同的风格,但是,都沿袭了传统文学的不同体裁。梁启超以“沉醉东风”曲牌形式套译,如同传统戏曲的唱腔,完全改变了原文的语气和情感表现形式。马君武则用七言古体。苏曼殊“皆五言句式,整饬端庄,深蕴凝重,颇有古风遗韵”,^[5]但意义晦涩。而胡适采用两千多年前的楚辞,也和梁启超一样,来了个白话文与离骚体的“二合一”。当他批评马苏两译文的时候,根本未提及,也不可能意识到文体的失当,而只是针对意义的失真和表达的晦涩,指出:“君武失之讹,而曼殊失之晦,讹则失真,晦则不达”。^[5]

由于他们译介的时间相距不过十二年,又都在五四之前,因此,基本上属于一个共同的语言背景:文言处于解体阶段,新的书面语言尚未建立,汉语语体多元而驳杂,并行不悖,这对当时的译手而言,缺乏一种统一的、标准的语言母体来转换原文语言。尽管如此,传统文学观念仍然处于强势阶段。传统文学是基于“文与道、情与理、情与景、言与意、

风与骨、意与象、理与气、意境或境界、言与志、比与兴等核心概念以及诸如风流、飘逸、豪放、婉约、清新、俊朗、高标等风格性概念构成的一套体系”,^[6]要实现这些价值体系,得用“溶经铸史”、“含英咀华”的语言”。但是用这种语言践行翻译,必然与原文风格产生巨大的裂隙。由此,他们的译文都遮蔽了原文句法,表现风格和语气,增加了诗行,改变了韵脚,丝毫找不出原文的痕迹,以旧瓶装新酒的方式实现了原作和译作的分离,使汉语在一种封闭自足的环境中发展。尽管译文对原作语言异常排斥,势不两立,但是对于传统文人而言,翻译在充当“载道”和“言志”工具的同时,成了语言文学的试验场地,对汉语文学造成了波澜不惊的冲击。高举“小说界革命”大旗的梁启超,主张将来的新诗体裁四言、五言、七言、长短句,随意选择,骚体、赋体、词体、曲体,都拿来入诗,纯文言体裁或纯白话体,只要词句显豁简练,音节谐适,都是好的。他的文学观念非常灵活、开放和自由,既提倡白话诗,又不绝对排斥旧体诗和古文。^[5]因此,在他的《哀希腊》中,就实践着“新意境”与“旧风格”的结合,运用了白话文词汇和语法,体裁上又类似“沉醉东风”曲牌的“二合一”的文体。马君武虽然是七言体,但是酣畅淋漓,文辞自然而畅达,已经不是严格意义上的古典诗歌了。后来成为新文学主将的胡适,尝试白话和骚体结合,给传统的骚体带来一丝清风。除苏曼殊的译文外,其余三种都加入了传统白话的因子,无论是词汇和语气,冲破了传统诗体的束缚,使传统文学体裁向前迈进了一步。在此,与其说翻译是原文语言风格的再现,倒不如说是译者在汉语体系内进行一次尝试性创作,充分发挥自己的语言个性,以实现自己的文学理想和政治目的,原作的文体风格已经失去任何参照意义,原作的意义一旦进入了另一个语言文化系统,“译诗就成了(必然地成了)原诗在汉语里的‘另一首诗’。之所以成为‘另一首’,是因为它不同于原诗”,^{[7]452}“诗”的语言和精神与原诗已经相去甚远了。

二 《哀希腊》翻译的现代语言范式

“五四”后期可称为现代语言的起始和发展阶段。“五四”新文化运动,语言文学全面效仿西方,“五四”后的新文学通过翻译、模仿和借鉴,其语言全面注入了欧化因子,也增添了大量的口语成分。随着语言审美观念的改变,翻译语言出现了一种完全不同的景象,功能词大量增加,修饰语延长,结构复杂精密,思维逻辑按照句子结构排列,措辞生涩,从句由简洁凝练变得拖沓笨拙,行文由精致变得芜

杂,“以意遣辞”的心理定势被语言结构这根有形的绳索牵引。在这一方面,梁遇春的翻译具有典型性,例如,他把“and that our eagerness and curiosity are sharpened in proportion as we are in the dark about it”译为“我们的切望同好奇心会愈见热烈,愈是我们对于那件事情是莫名其妙的”。^{[8]328}这种表述在传统语言中是不可能出现的,即使在白话文中也是极不自然的,明显带有原文的痕迹。按照汉语的思维逻辑本应说成“如果我们对一件事越是茫然,越是带着热切和好奇”。

如果说五四以前的《哀希腊》是传统语言体裁的再现和改进的话,那么“五四”后期的翻译是为了再现原文的语言风格而做出的种种尝试和努力,与传统语言范式形成了反动。既然传统文体遭到冷遇,用何种形式再造原作的风格是“五四”后期译者关注的主要问题,冲突集中在“形式”和“神韵”的矛盾上。我们知道,音步是英语诗歌建行的基本单位,它具有不同的格律,抑扬格、扬抑格、抑抑扬格,每一种格又能构成短到一音步、长到八音步的诗行,^{[9]123}而汉语传统诗歌体系根本没有此种形式,只讲究句式的整饬,剩下的只有韵部还可以仿拟。它关注的是“神韵”,讲究“含而不露”、“语简意远”、“意在言外”、“耐人寻味”,虽然传统语言最擅长表现,但并非白话文不能表现神韵。因此,格律理论有待重建。既然现代汉语还没有一套既规范又灵活的公认的格律,所以译者若想传达原作的格律形式,就必须挑起研究现代汉语诗律的担子。不能不看到,在格律潮流不景气的时候,只有诗歌翻译界,是长期探研格律问题的一股最稳定的力量。^{[7]455}“格律”是英语诗歌风格的载体,强调的是“形式”方面,“神韵”却在精神方面。“形式派”主张格律的移植,“格律之于诗歌,衣着或戏装之于穿衣人或舞台演员”。^{[9]131}闻一多曾十分看重新诗的格律,他认为诗的格律如同下棋的规律一样重要,^{[10]113}他指的格律并不是古诗的平仄、韵脚,而是与英语音步相仿的“音尺”,即“音顿”,这一概念在中国古典诗歌中从来没有出现过,是“五四”后诗歌翻译中草创的。“神韵派”主张与原诗的精神气质相似,原诗是悲壮的,不能把它译成清丽。矛盾多次就强调了“神韵”的重要性,他指出:“我以为一首诗的神韵是诗中最重要的部分……,我们如果不失原诗的神韵,其余关于‘韵’‘律’种种不妨相异。而且神韵的保留是可能的,韵律的保留却是不可能的”。^{[11]418}在诗歌语言的演化过程中,戴望舒干脆抛开诗的形式,认为诗的韵律是情感的自由张扬,“诗的韵律不在字的抑扬顿挫上,而在诗的情绪抑扬顿挫上,既在诗情

的程度上;新诗最重要的是诗情上的 nuance,而不是字句上的 nuance;韵和整齐的字句会妨碍诗情,或使诗情成为畸形;新的诗应该有新的情绪和表现这种情绪的形式。所谓形式,绝非表面上的字的排列,也绝非新的字眼的堆积”。^{[10]185}而郭沫若译诗时所爆发的激情恰好契合了此种诗学观点,他“译雪莱的诗”,是要使自己成为雪莱,“先有共鸣,先有心声交感,……我译他的诗,便如我自己在创作一样”。^{[11]405}语言“民族化”问题也是“五四”后期翻译中的强音,“民族化”并不意味着返古,如同瞿秋白在“普罗文学”中的语言观,“即不用文言做本位,应当用中国人口头上可以讲得出来的白话来写”,^{[11]336}诗人、翻译家穆旦赞同“缀取富有诗意的口头语言入诗,提炼诗歌语言的口语美”,^{[12]83}丰华瞻认为诗歌翻译的“民族化”就是“采用我国人民喜闻乐见的形式,应当上口”。^{[11]886}虽然这些说法的目的是教化大众,带有一定的功利色彩,附和着一定的阶级性,但从文学审美的角度,似乎应和着这样一种观点,只要“口语”进入诗歌,只要读者把“口语”当成诗歌来读,在某种意义上,这些口语就独立于日常语言体系。这些“口语”就不再是单纯的口语,而成了一种自成系统的诗歌语言,即或形式相近,但各自的目的截然不同。但是翻译毕竟是翻译,如果原文为悲壮激昂的格调,译者做成朗朗上口的民谣,又是一种不真实了,完全违背了翻译的本意。

总之,“五四”后期使用的翻译语言迥然有别于传统语言范式,在极力模仿西洋语言的同时混合着本土语言的审美要素和译者的语言个性。在这样一种语言背景下,《哀希腊》后期的译家采取了与前期完全不同的语言策略,以反映原诗中的韵律为主要目的。由此,他们大都试图“以顿代步”的方式。一个顿大多由两个或三个字组成(少数由一字或四字组成),与英语中由两三个音节构成的音步在长度上和容量上大致相当,因此可要求在以顿代步及复制原作韵式的同时,适当掌握译诗诗行中的字数,使之与原作中的音节数相应,从而使译诗的格律在书面上突显出来,让读者感知原作是有格律的。^{[9]137}据此卞之琳提出过“以顿代步”的译诗方法,后来的杨德豫、江枫都是“以顿代步”的实践者,原行的四步抑扬格,代之以两字或三字为单位的四顿,押韵也呈 ABABCC 式,试验着新的语言体裁与本土语言环境的对接。

卞之琳译文:^{[12]79}

希腊 | 群岛啊, | 希腊 | 群岛! 四顿 A
从前有 | 火热的 | 莎福 | 唱情歌, 四顿 B

从前长 | 文治 | 武功的 | 花草, 四顿 A
涌出过 | 德洛斯,跳出过 | 阿波罗! 四顿 B
夏天 | 来镀金,还长久 | 灿烂—— 四顿 C
除了 | 太阳,什么都 | 落了山! 四顿 C

杨德豫译文:

希腊 | 群岛啊, | 希腊 | 群岛! 四顿 A
你有过 | 莎福 | 歌唱 | 爱情, 四顿 B
你有过 | 隆盛的 | 武功 | 文教, 四顿 A
太阳神 | 从你的 | 提洛岛 | 诞生! 四顿 B
长夏的 | 阳光还 | 灿烂 | 如金, 四顿 C
除了 | 太阳,一切 | 都沉沦! 四顿 C

但是,查良铮的《哀希腊》没有履行“以顿代步”的做法,在形式上没有明显的切割痕迹,也没有生硬含混的词语。其实,一旦跳脱了原文的形式,即“顿”和“韵”的限制,译者可以更多地注入自己的语言个性,语言组合更加自由灵活,能更加真实地再现原文的诗情。

希腊 | 群岛啊,美丽的 | 希腊 | 群岛! 五顿 A
火热的 | 莎弗 | 在这里 | 唱过 | 恋歌: 五顿 B
在这里,战争与 | 和平的 | 艺术 | 并兴, 五顿 C
狄洛斯 | 崛起,阿波罗 | 跃出 | 海波! 五顿 B
永恒的 | 夏天 | 还把 | 海岛 | 镀成金, 五顿 D
可是 | 除了 | 太阳,一切 | 已经 | 消沉。 六顿 D

从《哀希腊》的译本中可以发现,翻译语言随着译入语的审美变化而变化,当两种语文观念处于差距悬殊的态势时,处于强势的一方往往遮蔽处于劣势的一方。当源发语和译入语优劣观念明显的时候,译者往往保持优势语言的特性和风格,朝着优势语言的方向发展。“五四”前后是两种语言优劣观念的转化过程,五四以前,中国知识分子对本土语言怀着较强的优越感,五四后对本土语言心生厌弃感,急切地借镜西方加以改造,这些恰好在《哀希腊》的译语文本中反映出来。当然,翻译语言的选择牵涉很多个体因素,如译者的语言修养、语言态度和读者的语言趣味,即使在当代,中文素养极高的译者也会采用传统语言范式。六十年代傅雷的翻译语言就接近传统白话,因为“在傅雷看来,文言因为时代关系不能使用,普通话‘淡而无味’不合使用,‘欧化’的汉语‘不纯粹’不愿使用,那么他的选择只有传统白话。在他后期译笔下,句式几乎完全归化为汉语句式,句式常常对仗工整,前期句式适度的欧化不见了踪影”。^{[13]205}因此,译者在呼应集体语言审美的定势的同时,渗入了自己的审美体验,表现出强烈的个体差异,使得译文语言异彩纷呈。

由此,从历时角度看,通过译者的参与和调节,源发语与和目标语言形成互动关系,不断推动着翻

译语言的发展和演进。汉语在其漫长的历史进程中,不断地吸纳新的质素来改善自身,向前演进,翻译恰恰是汉语演进的重要推力,历史上几次翻译高潮都对汉语产生过重要影响。给汉语带来革命性变化的是“五四”新文化运动,而文学翻译是这一变化的催化剂。此前,传统美学重“神似”,轻“形似”的审美倾向,导致了汉语偏重象征、写意的手法,善于用暗示补偿文字的不足;讲求风貌神韵,离形得似;追求言外之意、弦外之音、象外之旨。“五四”以后,依据文言建立的审美规范被颠覆,取而代之的是依据西文和白话文建立起来的审美规范,这个变化的核心就是由尚虚转为尚实。如果说过去是尽量留一些空间给读者去悟,让读者去寻求“言外之意”、“弦外之音”,现在则是写尽填满,给读者一个实体性的对象。换言之,20世纪中国人建立了新的语言范式,这个范式的母本已经不是文言,而是现代白话,它可以揉进更加丰富的内容和结构,表意更加精确。但是在翻译中,如果过分相信它的张力,无限制地拉伸,又会变得疙里疙瘩,含混不清。因为它仍然继承着传统汉语的基因,有着独特鲜明的个性,如含意发散性,分合随机性,组合具象性,句读声气性,铺排流动性,脉络事理性,语序仍是重要关联手段。“重意”,“轻形”仍然是现代汉语的基本倾向,形式要素来得太多,文句就没有灵气。

顺着此种思路,我们可以理性地看待翻译语言的选择。就翻译本身而言,原文的诸多要素需要毫不保留地转换到译文中去,如句法、修辞和风格。但是,忽视语言审美的民族差异性,企求审美之大同是不客观的,也是不现实的,一味地、硬性地以外语为中心强求本国语牵就外语,试图采用与本民族审美情趣不兼容的形式,就难进入读者的视觉通道,激发阅读兴趣。如果我们更多地是强调“形式”的转换,就会违背汉语读者的基本心理结构,给阅读带来障碍,反而阻碍域外文化的传播。如果循着“形式”的主张来翻译,那么英语那种结构周全,层层包孕的句子,一到汉语中就变成冗长笨拙,语义直白、气韵呆滞。本文认为,在翻译中,适当合理地利用传统语言的美学要素,如减少一些形式要素,能消除凝滞呆板,增加语言的理趣,扩大读者的审美空间,扩大翻译文本的接受面。另一方面,翻译过程也是以自身的语言资源作为母体不断纳入外来要素的过程,一部翻译史就是一部语言交流史,一部语言创新史,一部语言融合的记录。“翻译注定要成为其自身语言成长的一部分,而且不可避免

地会注入语言的更新成分。翻译远远不是要成为两种无生命语言的无生命的综合体,而是与所有文学形式有关的东西,密切注视着原作语言的成熟过程和其自身语言降生的剧痛”。^{[14]122}因此如同前东德作家和翻译家阿·库勒拉所说:“译者也同样不但有权、而且有义务考虑如何丰富本语。他应当尽可能把原文中能够移植的东西移植过来,遵守本族语法、句法规则,不破坏本语的结构。这一条即适合于词汇,也适合于语法结构”。^{[15]214}

参考文献:

- [1] 方梦之. 翻译学词典[M]. 上海:外语教育出版社, 2004.
- [2] 周红民. 论汉语的语言资源与原文语言的融合[J]. 上海翻译 2008(4).
- [3] 施蛰存. 中国近代文学大系——翻译文学集(一)[M]. 上海:上海书店, 1990:712.
- [4] 柳无忌. 苏曼殊与拜伦“哀希腊”诗——兼论各家中文译本[J]. 佛山科学技术学院学报(社会科学版) 1985(1).
- [5] 倪正芳,唐湘从. 《哀希腊》在中国的百年接受[J]. 湖南工程学院学报 2003(2).
- [6] 何锡章. 中国文学研究为什么会选择西方话语[J]. 文学评论 2003(6).
- [7] 许钧. 翻译思考录[C]. 武汉:湖北教育出版社, 1998.
- [8] 陈洁. 梁遇春与“新文学中的六朝文”[A]. 夏晓虹、王风. 文学语言与文章体式——从晚清到“五四”[C]. 合肥:安徽教育出版社, 2006:328.
- [9] 黄杲炘. 从柔巴衣到坎特伯雷——英语诗汉译研究[M]. 武汉:湖北教育出版社, 1999:131.
- [10] 谢积才. 经典文艺理论批评[C]. 长春:吉林大学出版社, 2004.
- [11] 罗新璋,陈应年. 翻译论集(修订本)[C]. 北京:商务印书馆, 2009.
- [12] 商瑞芹. 诗魂的再生——查良铮英诗汉译研究[M]. 天津:南开大学出版社, 2007:79.
- [13] 李寄,王云霞. 论傅雷的后期翻译[A]. 张柏然、许钧. 译学新论[C]. 上海:上海外语教育出版社, 2008.
- [14] 本雅明. 翻译家的任务[M]. 上海:文汇出版社, 1999:122.
- [15] 沈苏儒. 论信达雅——严复翻译理论研究[M]. 北京:商务印书馆, 1998:214.

责任编辑:李珂