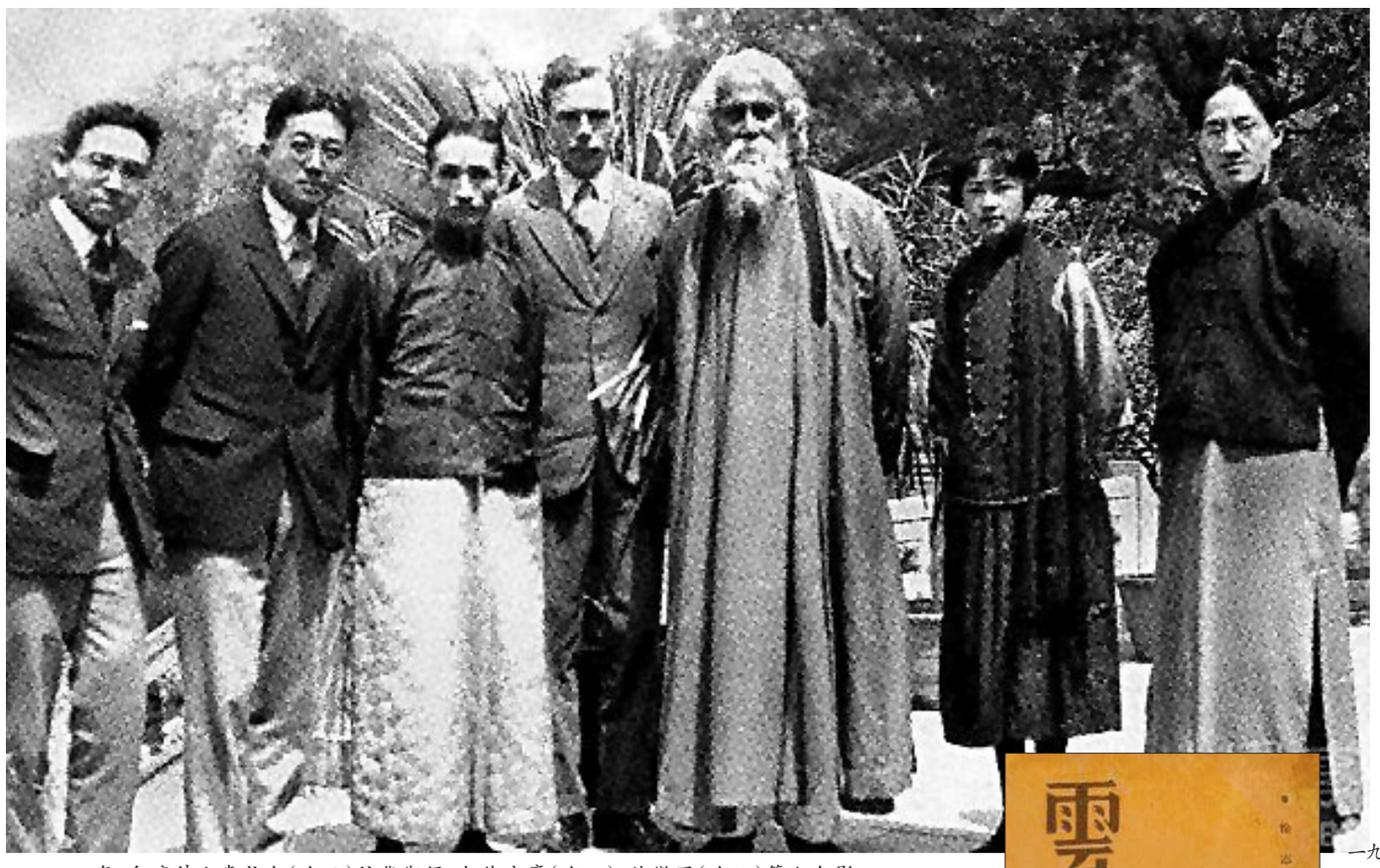
隐形的力量:
翻译诗歌与百年中国新诗

□ 熊 辉

文明因交流而多彩,文明因互鉴而丰富。正如美国新诗运动胜利的重要标志,在于成功地翻译了中国诗歌,中国新诗的开创者——五四新诗人们所谓的新诗形式,则大都是以优秀的译诗为蓝本建构起来的。译诗在百年中国新诗发展历程中,带给新诗的潜隐力量,在不同的诗人那里有着各自的发挥。



1924年,印度诗人泰戈尔(右三)访华期间,与徐志摩(右一)、林徽因(右二)等人合影。

胡适对译诗的借力

胡适是倡导并尝试创作新诗的先行者,也是借力翻译诗歌发动新诗革命的第一人。

康奈尔大学位于纽约州东北部的五指湖区,那里山色秀美,清泉灵动,湖波熠熠,蔚蓝的天空缀满诗性的音符。在康奈尔大学读书期间,胡适常和任叔永、杨杏佛以及来访的梅光迪等人讨论中国诗歌的变革问题。1915年夏天,众人泛舟凯约嘉湖,不想"小船打翻"事件让大家诗兴大发,而任叔永创作的《泛湖即事》诗成为胡适阐发新诗理论的突破口。毋庸置疑,梅光迪等留美人士当即反对胡适的白话诗主张,他们为此展开了长久的争论。1917年1月,胡适在《新青年》上发表《文学改良刍议》,借用美国意象派宣言提出"八事"主张,又在国内掀起轩然大波,反对之声不绝于耳。白话诗主张已成众矢之的,胡适唯一有力的反击就是创作出有说服力的新诗。是年二月,胡适在《新青年》上发表《白话诗八首》,本意是想证明白话可以作诗,不料弄巧成拙,蹩脚的"新体"让他被讥为"黄蝴蝶教授"。理论提倡和创作实践均未成功,胡适究竟应该怎么做,才能横扫流言蜚语,让白话诗得以昌明?

"踏破铁鞋无觅处,得来全不费工夫",这是宋人夏元鼎的诗行,却能很好地诠释彼时胡适偶得翻译诗歌的心境。1918年3月,胡适在《新青年》上发表了翻译作品《关不住了》,此乃当时流行美国诗坛的女诗人蒂斯代尔的普通诗作,却为他的新诗理论主张找到了理想的范本,在百年新诗史上具有举足轻重的地位,开创了中国新诗的"新纪元",建立起新诗创作的格局。草创期的新诗,语言形式和创作技巧均难以脱离古诗的窠臼,恰恰是译诗,因为要顾及原诗的形式而不得不舍弃传统的诗歌观念,尽管实际上不可能完全背离传统,但至少可以造成译诗形式与古典诗歌形式的差异。因此,译诗形式在客观上给新诗创作提供了一种可资借鉴的新体,在形式上更能达到胡适白话新诗的标准。事实上,包括胡适在内的五四新诗人们所谓的新诗形式,大都是以优秀的译诗为蓝本建构起来的。站在中国新诗的主体立场上,胡适接近和翻译外国诗歌的旨趣是为诗歌的"自然口语化"寻找证据,译诗仅仅是证明新诗理论的实践"工具",而不是新诗发生和发展的源头。

胡适借助翻译诗歌来证明新诗创作的成功,并非孤立的个案,外国诗歌的发展同样如此。罗马入侵并占领希腊之后,安德罗尼柯作为有文化声望的前朝遗老,成为罗马的拉丁文和希腊文教师。但由于罗马缺乏拉丁文书籍,为方便教学,安德罗尼柯于公元前250年翻译了荷马史诗《奥德赛》,成为拉丁文学史上的第一首诗歌。在戏剧领域,也正是安德罗尼柯受人委托翻译的一部希腊悲剧和一部喜剧,使罗马的舞台表演艺术得以诞生。

遥远的事理难以言说或证伪当下之事,安德罗尼柯的翻译活动是罗马文学艺术的开端,倘若此事不足为据或并非普遍事理,那不妨再以20世纪美国的新诗运动为例。在查阅大量诗歌刊物的基础上,赵毅衡先生在《远游的诗神》一书中认为:"很难断定中国诗在为现代诗运动争取胜利的过程中起了多大作用,没有中国诗,现代诗运动也会成功。但是中国诗至少是现代诗运动首先获得承认的成果之一。"美国新诗运动胜利的重要标志,在于成功地翻译了中国诗歌,使其成为首先被人们接受的美国新诗作品。我们据此可以得出以下结论:翻译诗歌是最早得到肯定的新诗作品,中国新诗运动的成功,首先得益于人们对外国诗歌翻译体的认同。

翻译诗歌使中国新诗形式得以增多。面对新事物的涌入,中国诗歌在清末一度出现词不达意的窘态,如同周作人在《中国新文学的源流》中所说,"旧的皮囊盛不下新的东西",于是语言形式创新成为中国诗歌继续发展的唯一出路。面对众多的非议和新诗自身的诸多困境,刘半农提出新诗要发展就必须增多诗体,他在《我之文学改良观》一文中认为,翻译外国诗歌是"增多诗体"的有效路径。20世纪30年代,梁宗岱在《新诗底十字路口》一文中也发表过相似的言论,认为翻译"不独传达原作的神韵",也"正是移植外国诗体的一个最可靠的办法"。翻译实践证明,翻译外国诗歌可以增多中国诗体,比如周作人翻译俳句短歌给中国新诗运动引进了"新的一型"——小诗,胡适等人的翻译引进了自由诗体,刘半农等人的翻译引进了散文诗体,徐志摩、闻一多等人的翻译引进了现代格律诗体,孙大雨等人的翻译引进了十四行体等等,这些事例都说明了翻译外国诗歌可以增多诗体,丰富中国新诗的形式。

新诗形式的试金石

翻译诗歌帮助中国新诗确立了文体地位,打开了创作的新局面;同时,翻译诗歌也是中国新诗形式的试金石。

五四初期,新诗倡导者的压力不仅来自作品的短缺,而且来自人们对新诗观念合法性的普遍质疑。最直接的问题就是,新诗在破除了古诗严谨的形式之后,自由诗创作泛滥成灾,守旧派乃至新派都无法容忍新诗艺术的缺失,"创格"一事不得不提上议事日程。新诗如何创格,新诗创格的合理性何在?很显然,依据翻译诗歌的形式要素来建构中国新诗形式,同时在翻译外国诗歌的时候去检验中国新诗的形式观念,成为建构新诗形式的重要手段。余光中先生在《翻译和创作》一文中有这样一句话:"一般说来,诗人而兼事译诗,往往将别人的诗译成颇具自我格调的东西。"此话固然可以理解为译者会在翻译中打上创作的烙印,但也不妨说成是译者会不自觉地在翻译中执行他们的创作理念。在翻译外国诗歌的过程中,中国新诗的音韵主张得以使用并逐渐成熟。卞之琳先生的《完成与开端:纪念诗人闻一多八十生辰》一文,对现代译者常采用与"音步"相同或相近的中国现代新诗音律去翻译外国诗歌的案例,逐一回顾并细究创作的成败。闻一多、孙大雨、陆志韦、梁宗岱、卞之琳乃至屠岸等人的译诗,因为应用并实践了中国新诗的音律而获得了形式的成功,不仅使现代译诗有效地实践了中国新诗的音律主张,而且证明了中国新诗格律理论的合理性和生命力。

历史总是在偶然中演绎着必然,百年新诗史上主张创格的代表性诗人闻一多、何其芳等,他们无一例外地依靠翻译外国诗歌来试验自己的新诗形式主张。1926年4月1日,北京的《晨报副刊》开辟了《诗镌》专刊,闻一多、徐志摩、朱湘、饶孟侃、刘梦苇和于赓虞等人以此为园地进行创作实验,培育出现代格律诗的艳丽花朵。闻一多在《诗镌》上翻译发表了伊丽莎白·勃朗宁、A·E·霍斯曼等人的诗歌,这既是他创作的来源,又是其诗歌形式观念的有效实践。卞之琳在《翻译对于中国现代诗的功过》一文中曾说:闻一多的格律诗主张"经过几十年的争论和一部分人翻译和创作实践的修订,扩大了影响"。闻一多的诗歌建构总是与外国诗歌紧密地联系在一起。早在1923年6月,他在《〈女神〉之地方色彩》中就指出:新诗"不但新于中国固有的诗,而且新于西方固有的诗;换言之,他不要做纯粹的本地诗,但还要保持本地的色彩,他不要做纯粹的外洋诗,但又尽量的呼吸外洋诗的长处;他要做中西艺术结婚后产生的宁馨儿"。不管是要求新诗成为"宁馨儿"也好,还是认为郭沫若的诗歌"过于欧化"也罢,闻一多的话至少让我们捕捉到了这样的诗歌观念:中国新诗要彻底地摆脱传统诗歌的束缚,要真正的"新",就不可避免地会和外国诗歌发生联系,要么在吸纳西方诗艺的基础上创新,要么将本国的诗歌形式观念运用到翻译上,再转而由该类型的译诗带动中国新诗形式的发展。

新中国成立以后,何其芳是提倡格律诗的砥柱。他晚年开始翻译海涅、维尔特等人的诗歌,大都采用格律诗体,是对自身诗学主张的实验。对于何其芳为什么会在晚年从事诗歌翻译,卞之琳在《收获》1998年第六期上发表《何其芳晚年译诗》一文给予了说明:"他只是在译诗上试图实践他的格律诗主张。"比如他翻译海涅的《给格奥尔格·赫尔韦格》一诗,就很好地应用了他的格律诗理论。

翻译与创作的密切关系还包含译诗对译者创作风格的实践。徐志摩的译诗就很好地体现了他的创作风格,刘介民先生在《类同研究的再发现:徐志摩在中西文化之间》一书中谈道:"徐志摩的翻译,几乎与他的创作是同步的。而他的翻译是与他的创作相配合的,他的创作偏向于诗歌,其译文也集中于诗歌;创作偏向于戏剧,其译文也偏向戏剧;旅游偏向于游记、散文,其译文也偏重于同类文体。"戴望舒是中国20世纪30年代现代诗创作的代表性诗人,他的很多形式主张不仅体现在创作中,而且也应用到了翻译上。施蛰存在给戴望舒的译诗集写序时说:"望舒译诗的过程,正是他创作新诗的过程",此话的初衷也许就是基于他把自己的形式观念融合进了翻译诗歌之中,翻译与创作折射出来的诗歌风格几近一致;译诗不仅促进了诗人创作风格的成熟,而且有助于诗人形成更为合理的诗歌观念。冯至20世纪30—40年代的译诗在风格上也浸染了创作的特征,这是对其诗歌文体观念的二度检验,他在《诗文自选琐记》(代序)中承认:"《芦苇歌》在《沉钟》半月刊初次发表时,朋友中不只一人向我说,《芦苇歌》跟我自己写的一样,他们很喜欢读。经他们一说,我也觉得这四首译诗像自己的创作。"因此,冯至也很乐意把这首奥地利诗人莱瑙(1802—1850)的《芦苇歌》当作自己创作的作品,因为该译诗能体现他的创作风格。

摄于闻一多在美国留学期间

相对于语言和格律来讲,现代译诗对中国新诗形式观念和诗人创作理念的践行具有更多的文体自觉意识,折射出一代又一代诗人对新诗艺术的苦心经营。

隐秘的抒情者

翻译诗歌是百年新诗不可或缺的支持者和检验者,也是其隐秘的抒情者。

胡适很少创作爱情诗,《两只蝴蝶》一类的诗歌至多表达了落寞的心态,但他却翻译了大量的爱情诗。对于一个一心要打破诗歌形式并倡导文学革命的人来说,其译诗题材的重要性似乎远远逊色于形式的重要性;但胡适译诗情感的相似性却告诉我们,他的译诗题材别有用意。我们常常认为胡适是对旧婚姻不满,才会在感情上心猿意马,爱上别的女性。然而,即使江冬秀对胡适而言是理想的情侣,但隔着宽阔的太平洋,隔着数度春花秋月,胡适也许依然会爱上别的女人,因为他其时是情感旺盛的年轻人。胡适翻译《关不住了》一诗,意欲冲破压抑人性的传统爱情理念。而《老洛伯》这首译诗则反映出胡适陷入了爱情和道义的两难境地,是他自身情路历程的表达:一边是深爱着她且"并不曾待差了我"的老洛伯,一边是她们互相爱恋的吉梅。诗中的锦妮无异于胡适,老洛伯无异于胡适的夫人江冬秀,他们共同经营着传统的、也很符合道义的婚姻;吉梅无异于与他相爱多年(甚至一生)却始终没有步入婚姻殿堂的美国女士韦莲司。由此可见,胡适翻译爱情诗是为了弥补自身感情的缺陷,借译诗来抒发自己的感情。

与胡适等人将翻译作为隐秘的抒情方式不同,徐志摩等人则将翻译视为自己创作的作品,通过翻译和改写外国诗歌来抒发情感。台湾诗人席慕容在《无怨的青春》引言中写道:"在年轻的时候,如果你爱上了一个人,请你一定要温柔地对待他。不管你们相爱的时间有多长或多短,若你们能始终温柔地相待,那么,所有的时刻都将是一种无瑕的美丽。若不得不分离,也要好好地说声再见,也要在心里存着感谢,感谢他给了你一份记忆。"如此美好而豁达的文字,诠释了徐志摩和林徽因那段富有传奇色彩的情感。时隔多年,当爱已成往事,林徽因和徐志摩只有面对现实,将过往作为生命中偶然的插曲。

1931年7月,徐志摩创作了《云游》,这是一首充满叹惋情绪的爱情诗。在天际"云游"的人当然指林徽因,"一流涧水"则是诗人的自况,没有人怀疑这是诗人自我情感的写照。但实际上,这首诗却是英国湖畔诗人华兹华斯《黄水仙》的"翻版"。《云游》将华诗中的主体"黄水仙"变化为"流云",将诗人的心灵变换为"一流涧水",黄水仙的美丽投射进了诗人的心灵,而流云的美丽却投射进了地面上的一流涧水,因此,这两首诗在构思上的确非常接近,诗歌所歌颂的"美"的产生和放送方式别无二致,只是美的物体和接受美的主体更换了"姓名"而已。试想,徐志摩在创作《云游》时,如果他的头脑中没有华兹华斯《黄水仙》的译本,这么精巧的诗歌构思能够在不同的文化语境中、不同的诗人身上如此相似地呈现出来吗?所以,徐志摩创作这首诗的时候,一定受到了一个华氏诗歌译本的启示。当然,这两首诗的审美效果是不一样的,华氏诗歌的结果是留存在记忆中美丽的事物也会抚慰孤独的心灵,而徐氏诗歌的结果是美丽的事物会在时光的流逝中消退,这种差异恰好说明了徐志摩作品的独创性。

借用翻译诗歌来隐秘地表达译者的情感,又或者是将外国诗歌的译本视为自我抒情的创作作品,翻译诗歌导演的这些创作现象,业已演绎成百年新诗历史上的特殊光影和珍贵记忆。

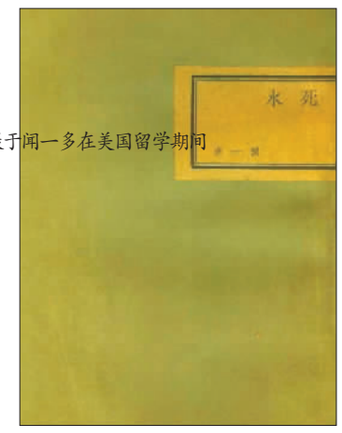
闻一多的翻译与创造

新诗是在跨文化语境中发生并成长起来的,将外国诗歌的部分诗句翻译并应用到创作中,成为百年新诗史上特殊的抒情方式。

将外国诗歌的部分诗句翻译进自己的作品中,恐怕闻一多算是典型。闻一多的女儿闻立瑛,自幼聪明乖巧,但体弱多病,闻一多自是对她偏爱有加。1926年暑假,闻一多在北京艺专与校长刘白昭关系恶化,愤然辞职南下。时值立瑛患病,千里迢迢,一路的奔波折腾加重了孩子的病情。为谋生计,闻一多必须离家求职,好在有潘光旦的介绍,他很快在吴淞国立政治大学重执教鞭。病中的立瑛经常呼唤爸爸,在与病魔抗争数月后离开人世,至死也没有再见父亲一面。等闻一多返乡时,女儿的坟前已荒草丛生,他在悲痛中写下了《忘掉她》这首感人至深的作品。每当我们读着"忘掉她,像一朵忘掉的花!/年华那朋友真好,/他明天就叫你老",沉重的忧伤溢满心头,诗人真实动人的情感得到了充分的彰显。有鉴于此,这首诗被视为新诗史上的名篇,但当我们接触到美国诗人蒂斯代尔的《忘掉它》后,就会从另外的角度去理解闻一多创作的"独创性"。

抛开语言尤其是语法的差异,闻一多与蒂斯代尔的作品几乎同貌。如果翻译的时候将蒂斯代尔的诗歌改用主动语态,再将代名词"它"换成"她",那闻一多的诗歌就成了前者的翻译体。闻一多创作《忘掉她》的时间是在1926年末,自从1919年胡适翻译蒂斯代尔的《关不住了》之后,直到1928年3月,邵洵美才在译诗集《一朵朵玫瑰》中再次翻译了她的四首作品。由此可以推断,闻一多创作的时候,蒂斯代尔的《忘掉它》在中国还没有译本出现,两首诗歌如此相似,无疑是他将美国诗人的诗行翻译进了自己的作品里。假如闻一多没有翻译借用蒂斯代尔的诗行,那两首诗歌只可能在构思、意象上相似,绝不可能有诗句相同的情况发生。唯一可能的情况是,当闻一多想表达"忘掉"的情感时,不自觉地想到了曾经阅读过的蒂斯代尔的诗句,将它翻译出来并融入创作中,从而成就了中国新诗史上的名篇。

《云游》一九三二年新月书店出版徐志摩诗集



《死水》一九二八年封面系闻一多自行设计新月书店出版闻一多诗集

闻一多将外国诗句翻译到作品中的创作行为远不止一首《忘掉她》。《死水》是闻一多的代表作,梁实秋在《谈闻一多》一文中认为,这首诗受到了英国诗歌的影响,显然是忽视了闻一多留美生活对他创作的触动。闻一多曾"混迹"于美国新诗坛,是一位并不逊色于徐志摩的交际能手。闻一多在芝加哥认识了一位热爱中国古代文化的老太太蒲西,当这位老太太知道闻一多喜欢诗歌的时候就主动写信,介绍他认识了美国很有名望的诗人桑德堡先生和《诗刊》杂志总编蒙罗女士。1922年12月,原《诗刊》的编辑海德夫人邀见了闻一多,并且对闻一多诗歌的时候就主动写信,介绍他认识了美国很有名望的诗人桑德堡先生和《诗刊》杂志总编蒙罗女士。1922年12月,原《诗刊》的编辑海德夫人邀见了闻一多,并且对闻一多诗提出了修改意见。1923年2月,在浦西太太的介绍下,闻一多认识了美国著名女诗人洛威尔,他和这位美国诗人的私交很深,一直珍藏着她的照片。因此,讲述闻一多接受的外来影响,岂能忽视他对美国诗坛的"在场"行为。赵毅衡先生在《对岸的诱惑》中讲述了这样一件往事,伯克利加州大学中国现代文学权威白之教授曾告诉他"令人吃惊的发现:美国女诗人米蕾有一首十四行诗,与闻诗意象、用词都极为相近"。

仔细阅读并比较闻一多《死水》和米蕾的诗,我们会看出很多端倪:闻一多诗中的"再让油腻织一层罗绮,/毒菌给他蒸出些云霞"和米蕾诗中的"蒙一层混乱的彩虹,那是油污"在表意和意境上几乎完全一样,连主要意象"云霞""彩虹"和"油"都有密切的联系。闻一多诗歌中的"不如多扔些破铜烂铁"和米蕾诗歌中的"大半个城朝那里扔入/空铁罐"也很类似。闻一多从来没提起他创作《死水》时受到了米蕾诗歌的影响,也没有说过他是否阅读了米蕾的作品,而且米蕾的这首十四行诗当时在中国还没有译本,因为在白之教授之前,几乎无人知道闻一多和米蕾在诗歌上的渊源关系,也没有人将米蕾的这首诗翻译成中文。强烈的诗意和表达冲动使闻一多的思想与米蕾不期而遇,于是结合记忆中的米蕾作品写出了名篇《死水》。不管米蕾把她见到的"沟渠"写得多么丑陋,其目的是要"收获美",因为诗人相信美无处不在;而闻一多认为"一潭绝望的死水""断不是美的所在",他怀着一种激愤的情绪来看待"死水",目的是要毁灭"死水"般的现实而重造新世界。这些差异表明,闻一多的诗歌是受了翻译过程和记忆译本的诱发和触动,不是对外国诗歌的再现或对原作的抄袭。

历史不容重新选择,在文化全球化语境中,我们唯有尊重新诗历史和人类文化发展的规律,认真对待和思考翻译诗歌与中国新诗的关系,方能续写民族诗歌的华章。

(作者系西南大学中国新诗研究所所长、教授)