

文章编号: 1673-1646(2024)04-0072-07

古诗英译中的叙事化转向寻析

石 灿

(青岛大学 外国语学院, 山东 青岛 266071)

摘要: 古诗的译介总是无法避却诗歌精神的佚失现象。这种现象集中表现为诗歌经语际转换后于译文中呈现出一种叙事化转向。所谓叙事化转向,并非意指译文中的抒情因素为叙事因素所替代进而渐趋消弭,而是体现为其叙事性的增强与呈现。这种叙事性的增强归根结底产生于主体对情节机制的识别以及抒情性、叙事性与诗性三者的相互关系。

关键词: 古诗英译; 叙事化转向; 情节机制

中图分类号: H315.9 **文献标识码:** A **doi:** 10.3969/j.issn.1673-1646.2023137

引用格式: 石灿. 古诗英译中的叙事化转向寻析[J]. 中北大学学报(社会科学版), 2024, 40(4): 72-78.

Narrativization Transformation in English Translation of Chinese Classical Poetry

Shi Can

(School of Foreign Languages, Qingdao University, Qingdao 266071, China)

Abstract: The translation of classical poetry always encounters the phenomenon of losing the essence of poetic spirit, which is mainly manifested as a narrativization transformation in the translated text after the linguistic and cultural transformations. The term “narrativization transformation” does not imply that the lyrical elements in the translated text are replaced by narrative elements and gradually diminished. Instead, it reflects an enhancement and presentation of its narrative quality. This enhancement of narrative quality ultimately stems from the translator’s recognition of the plot mechanism and the interplay between lyrical, narrative, and poetic elements.

Key words: English translation of Chinese classical poetry; narrativization transformation; plot mechanism

诗歌创作中,“抒情”与“叙事”既相互区别又彼此渗透。中西诗学的创作传统不同,前者重抒情,后者重叙事。然而,在我们描述客观世界与个人体验的过程中,抒情与叙事从来都是相生相伴——叙事中藏蕴着抒情的成分,抒情中又隐匿着叙事的迹象。古诗译文,作为不同于原作与目标语相应特征文体的第三种存在,其抒情与叙事的成分在目的语境下需诉诸重组,方能通递情志;而重组的结果常常会使抒情色彩相对混却,叙事程度随之强劲,即呈现出一种叙事化转向。

1 古诗译文中诗歌精神的佚失与叙述者的现身

中国“古诗”,包含古体诗与近体诗,是对中国古代诗歌的泛称。古诗翻译就像一场从源语言到目的语的远足。当意义启程,憧憬着新语境中的美好,却发现无论怎样倾尽心力,都无法实现译者心念所系的“对等”。故而,古诗的英译不得不面对“诗歌精神的阙如”现象。翻译是不同语境下的诗

收稿日期: 2023-12-11

基金项目: 山东省艺术科学重点课题: 唐代士人齐鲁行迹诗的史料钩沉与创新性传承研究(L2021Q07080041)

作者简介: 石 灿(1988—),女,博士,讲师,硕士生导师,从事专业: 翻译学、文艺学。E-mail: yimufan@126.com。

学传统博弈后的妥协。所谓的“完全对等”，就像凝聚着我们无限向往的乌托邦，是永远不可能到达的彼岸世界。译者竭尽心力实现的也仅仅是基于某一层面的相对对等。而古诗翻译所呈现的“意义位移”则集中表现为其神韵的悬乏，即诗歌精神的佚失。

所谓佚失，即诗歌精神在语际转换中有还原有消弭，有失有得，有补充亦有削减。相较于原诗的抒情色彩，译文呈现出一种较为明确的叙事化转向，而这种叙事化转向表现为译文中常常有一个明确的“叙述者”现身，比如许渊冲先生节译的《凤求凰》就是如此。其为节译部分配名《琴歌》。

琴 歌

司马相如

凤兮凤兮归故乡，遨游四海求其皇。时未遇兮无所将，何悟今兮升斯堂！

有艳淑女在闺房，室迩人遐毒我肠。何缘交颈为鸳鸯，胡颉颃兮共翱翔！

Songs of the Lute

Si-ma Xiang-ru(179~118BC)

O phoenix, O phoenix! I come to my homeland
After roaming over the four seas for a mate.

How can I help it, oh! when none is near at hand!

Now I come to this hall, oh! can I anticipate?

There is in the boudoir a maiden nice and fair;

Though near, she is beyond my reach, which breaks my heart.

How can we lie together like lovebirds in pair?

Can we go up and down, oh! and never fly apart?^{[1]8-9}

音韵上，《琴歌》全诗押“ang”韵，译文以押尾韵的方式做出回应，即第1句与第3句、第2句与第4句、第5句与第7句、第6句与第8句的韵律分别一致。有趣的是英诗“押尾韵”时，两行或以上的诗句的最后一个词的元音与结尾的辅音均可入韵。原作一韵到底，译文则是多元韵式。

形式上，古诗整齐工整而译文参差不一。译文通过“分行”与“大写”寻求与原文相应句的形式对应。译文中对应原文一整联的两句有时可连接成为一个完整的句子，比如“I come to my homeland after roaming over the four seas for a mate.”和“*There is in the boudoir a maiden nice and fair;*

Though near, she is beyond my reach, which breaks my heart.”均属此类。为寻求形式对等，“遨游四海求其凰”作为“归故乡”的下一意义层，其所对应的“*After roaming over the four seas for a mate.*”被置于新的一行，且首字母大写，以示本句在结构上的相对独立性。此外，第3、4句“oh”后为感叹号，其后单词并未大写，“oh”回应“兮”这一语气词，而“!”加重了“oh”的感叹色彩，其后单词的首字母小写则取消了感叹号作为标点符号标注句意完结的作用，力求形式上与原文最大效度对等。

语意视象上，“琴歌”被译作“*Songs of the Lute*”。原文中，“琴”特指古琴，而“*lute*”在西方指“鲁特琴”，一种中世纪到巴洛克时期使用的曲颈拨弦的乐器。从功能对等的角度而言，这种译法可以接受。“凤凰”“鸳鸯”分别被译作“*Phoenix and mate*”“*lovebirds*”。“凤凰”“鸳鸯”是阴阳对称而生的合成词，“凤”表示雄性，“凰”表示雌性；“鸳”表示雄性，“鸯”表示雌性。两者均是代表爱情圆满、吉祥幸福的灵物。“*Phoenix*”一词普遍被当作“凤凰”的对译，而“凰”则本是作为“凤”伴侣而存在的，“*phoenix*”无法通过自身表达“凤”与“凰”的双重含义，只好借助一个明确表达伴侣含义的词“*mate*”来展现。同理，“鸳鸯”被译作“*lovebirds*”，其隐含的“爱情”意味是后者以“*love*”昭然纸上的，一隐一现，诗味得失也彰于言表。

义象上，原文讲凤凰、鸳鸯这些意象都是为了暗示自己的爱慕之心。凤凰不独舞，鸳鸯不独宿，“我”遨游四海便是为寻找伴侣，终于在此得遇佳人，故云“胡颉颃兮共翱翔”以含蓄表达自己对佳人的执着与情义。译文的倾瞩之情则是透过“*mate*”“*in pair*”“*can we*”这些字眼较为直接表达。前者婉转而缱绻，后者直率而浅露。

味象上，原文情感炽热而表述含蓄，译文则大胆而直白。

由此可见，诗歌精神作为诗之元神所在，在原文中闳溢丰沛，阐之不尽，而移驾于译文中则湮轶于行文之中，时隐时现。诗歌精神之佚失虽分属不同类别，然而都可统摄于中西诗学的差异之中，集中表现为古诗译文呈现的叙事化转向和中西不同的审美诉求在译文中的投射。

回译译文，相较于诗，其更像一个故事：“啊，凤凰，遨游四海回归故乡只为寻找一个伴侣。可叹我身边无法觅得芳踪，该如何是好？如今我何德何能登此厅堂？有一位美好贤良的女子在闺房，她近

在咫尺,却仅可远观,这令我心碎神伤。如何让我们如爱情之鸟一般不论高低,比翼齐飞,永不分离?”一个痴情立于堂上,驻足凝望不远处的绰约身姿的男子形象跃然而生。情节的转换催生叙事的生成。仔细研读可以发现,译文为原文补充了一个明确而清晰的主语“I”。比如,“I come to my homeland”,“I anticipate”,“breaks my heart”。而行文后期“I”的抒意变为了一种“we”的高唤,即“can we lie together”,“can we go up and down”。“I”与“we”恰恰都是作为叙述者的“我”的直接显现。译文正是以“我”的视角来展开叙述。

原文说凤归故乡,却并未明言“归”这一行为是发生在“遨游四海”之后,而译文“after”则为这两种行为补充了一个明确的先后关系。换言之,译者将“归”与“游”置于一个时间序列中加以描述。随即出现的另一个具有明确时间意义的词“now”,则无疑延伸了先前的时间链条。明确的叙述者之到场,时间序列下的事件安排,以及情节的变换都意味着译文叙事性的增强。

又如,“结发为夫妻,恩爱两不疑。欢娱在今夕,嫵婉及良时”译为“As man and wife we ever unite; We never doubt about our love. Let us enjoy our fill tonight. As tender as a cooing dove!”^{[1]18-19}苏武这首诗的译文中也有一个清晰的主语显现,即“I”的复数形式“we”。紧接着“征夫怀往路,起视夜何其。参辰皆已没,去去从此辞”,译为“Thinking of the way I should go, I rise to see if time is due. The stars appear dim high and low; Adieu! I must bid you adieu.”^{[1]18-19}

“I”的反复出现是出于直抒胸臆的需要。“他者”的视角有利于以客观公正的情绪描述客观存在,而“我”第一人称的叙述视角更利于情感的倾诉。苏武临行前对妻子依依不舍,一方面鹣鹣情深不忍分离,另一方面面对未知的前途、虚无缥缈的未来中的种种未知又难以抑制深深的焦虑与不安。两种情绪的叠加,衍生为一种对自己与对妻子的双重忧悒。这种情感不断增加,“I”就会以“we”的形式重现。第一人称复数,不仅仅指叙述者“I”,也包含了作为“受述者”的妻子。

此外,诸如刘邦《大风歌》中“威加海内兮归故乡”被译为“I come to my native land, oh! Now the world is under my sway”^{[1]2};项羽之《垓下歌》中“力拔山兮气盖世”被译为“I could pull mountains down, oh! with main and might”^{[1]3};曹丕《燕歌行》

中“贱妾茕茕守空房”是为“I remain sad and lonely in empty chamber only”^{[1]160-161};曹植《赠白马王彪》中“引领情内伤”是为“I crane my neck while sorrow gnaws my heart”^{[1]180-181}等,几乎每首诗都被明确了一个清晰的叙述者。有些诗的叙述者虽然不是以“I”的形式直接出现,然而在译文行文过程中也留下了清晰的有关叙述者的痕迹。比如郭璞的《游仙诗(其一)》中“朱门何足荣,未若托蓬莱”译作“Why should you envy lordly hall. Not lasting as the fairy land?”^{[1]236-239}“灵溪可潜盘,安事登云梯”译作“Dragons in water deep may hide. Why should you climb up floating cloud?”^{[1]236-239}这首诗的译文中,从头至尾并未出现“I”或“we”这样第一人称的叙述者。而“you”的现身提示“I”的存在,只是其行迹被隐没。

“任何并不(专)指某个人物,也并不被人物谈及(或“念及”)的第二人称代词,必定是指叙述者讲话面向的某个对象,于是这成为叙述者在叙述中出场之痕迹。”^{[2]9}

尽管叙述者“I”并未以明确的形式出现于译文中,然而当“why should you”责备受述者“荣朱门”“登云梯”的同时就已经道出“you”就是那个叙述者面向的对象,而这个对象所面对的恰恰就是隐身的叙述者“I”。

那么,叙事性增强,是许渊冲先生个人的翻译风格,还是一种普遍存在于的古诗翻译中的现象?中西译者之间都是如此,还是各有不同?且看艾略特的《审观王维诗的十九种方式》(Nineteen Ways of Looking at Wang Wei)中对《鹿柴》的英译。

鹿柴

空山不见人,但闻人语响。返景入深林,复照青苔上。

The Form of the Deer

So lone seem the hills; there is no one in sight there.

But whence is the echo of voices I hear?

The rays of the sunset pierce slanting the forest,
And in their reflection green mosses appear.^{[3]8}

——W. J. B. Fletcher, 1919

“王维之人语轻浅,弗氏则创造了一个第一人称叙述者,也恰是此人就声音之源发问。(如果山丘矗立于此,那么叙述者在哪里呢?)”^{[3]9}弗莱彻(Willem Fletcher, 1879—1933)在译文中也创造出一个叙述者“I”。正是在“I”的视野中无人到场,“no

one”的所谓真实与“voice”的客观存在形成一种冲突,增加了译文的故事性。第四句中“they”中指代不明确,用艾略特的评述即“是什么在照,又照向了哪里”。原作倾向于一种戏剧式视角,属于外视角;而弗莱彻的译文则由于补充了一个明确叙述者作为主语而变为“第一人称叙述中的体验视角”,属于内视角。这种内视角的呈现,必须诉诸“I”这一有着参与者身份的人来实现。

“An empty hill, and no one in sight. But I hear the echo of voices.”^{[3]12}, 索姆·詹宁斯(Roger Soame Jenyns, 1904—1976)的译文与弗莱彻相似。同样是补充了第一人称叙述者“I”,且“I”不见其人但闻其声。此外,迈克尔·布洛克(Michael Bullcock)、罗宾逊(G. W. Robinson)等人的译文都是通过补充第一人称展开叙述的。

为何古诗译文普遍呈现出叙事化转向,这需要从诗歌中的抒情与叙事说起。

2 诗学传统中的“抒情—叙事”交互机制

乔纳森·卡勒认为,叙事和呼语是诗歌的两极,而抒情正是呼语成功的典范^[4]。换言之,叙事与抒情是为诗歌的两极。这种带有二分色彩的说法,会令我们在潜意识中将两种原本相互渗透的存在对立起来,强化其作为一种具有独立署名的个体的特性,而泯去其在更大范围内与并存范畴相别相生的性质。诗歌中的抒情与叙事元素即是如此。如果说“叙事诗重述一个事件,而抒情诗则是努力要成为一个事件”^{[5]81},则对于“事件”的处理便成为了我们区分抒情诗与叙事诗的关键,更是解决抒情与叙事如何建构古诗意义这一问题的关键。

中国有自己独特的创作与批评传统。“我们把这种独特的创作传统称之为‘抒情传统’,但这里的‘抒情’意义较为宽泛,不仅是浪漫主义意义上的‘抒情’——自然而然地流露诗人强烈的感情;而且还包括表达志向和描写意境两个因素——某种意义上后两者的比重可能要更大一些。简言之,抒情至少包括三个方面的因素:抒情、达志、写境。”^{[6]53}

抒情传统中,叙事的特征黯然于抒情的光晕之下。即便是叙事诗,也必然统摄于抒情性。抒情性是诗的本质特征,叙事诗作为一种诗文体,无法独立于抒情性而区别于其他叙事作品。当然,抒情也必然依托于叙事方可推进情感倾诉的进程,诗歌中叙述的事件,也只是慷慨情志的依凭。

“抒情性是在某种场合下,A出于某种目的,向B讲述某事是怎样的(与‘某事发生了’相对,后者属于叙事性);或者A基于某种立场,出于某种目的,向B讲述其对于某事的想法。”^{[7]12}。故而在中国,抒情的常用手法有:托物言志,借景抒情、融情入境、直抒胸臆等,皆以“情志”为归旨。而其所借、所托、所融、所抒的方式都是“成为事件”的具体化手段。剔除所有限定语,不难发现费伦将抒情本质归结为一种“讲述”行为,讲述某事或讲述与某事有关的看法。无论中国诗学传统中的“抒情”亦或是西方语境中的“lyric”,都不囿于自抒胸臆,亦不绝缘于叙事。

“叙事是对于时间序列中至少两个真实或虚构的事件与状态的讲述,其中任何一个都不预设或包含另一个。”^{[2]4}

叙事需要包含两个或两个以上的事件(或状态),这事件被编织在时间序列中,时间上有先后,逻辑上有关联。比如,“我去吃饭之前顺道去了图书馆”中,“吃饭”与“去图书馆”是两个并列事件,后者发生在前者之先,基于某种原因先去图书馆再去吃饭。“事件”归根结底需要诉诸“被呈现”,来完成与“叙述”这一行为的关联。所谓“被呈现”,即事件如何被描述,被表达。这就涉及表达方式。在区分表达对象和表达方式时,叙事学家托多罗夫以“故事”和“话语”来指代这两个层次。“故事”指“作品叙述的按实际时间、因果关系排列的事件”^{[8]14},是抒情与叙事致力于“处理”的事件;“话语”,是对这些素材的艺术处理或形式加工。无论是故事还是话语,其指向的都是事件本身。

抒情与叙事都是对于事件的说明。所不同的是,抒情之所以为抒情,起决定作用的是“讲述”这一行为所基于的立场与目的。抒情的自洽在于其基于叙事的对于事物本身的情感、态度等的表达。“立场”与“目的”才是抒情有别于叙事而存在的根本原因。

如果对于“事件”的处理是区分抒情与叙事的关键,那么,“重述事件”与“成为事件”的距离有多远呢?话语标志着对于事件的加工与表达,是否就意味着所谓的“事件的处理”,就是“成为话语”这一过程本身呢?这些问题与“情节”有关。

亚里士多德认为情节是叙述最根本的特征。好故事必须具备开头、中间和结局^{[5]88}。情节就是对事件的安排。通过情节的变换,一系列的事件开始以一种时间的、逻辑的形式相连,呈现出故事的

形态。“在每一个具体故事中,我们都可以看到在事件层次上的发展与在主题层次上的转变之间的结合。仅仅是一系列事件不能形成一个故事。必须要有一个与开头相关联的结局——根据某些理论家的观点,这个结局要能够说明引出故事中一系列事件的最初欲望的结果。”^{[5]88}此为情节的作用。

话语包含了顺序、时距、频率、语式、语态五个方面^[9]。它偏重于如何将事件呈现为处理后的文本故事,而不是作为事实事件的故事。情节也参与了文本故事的生成,主要表现在如何将作为事实的事件中的哪些内容提炼、延展、加工为文本。前者侧重形式,后者则为内容。两者合为一体才是完整的对于事件的处理,也是所谓的“重述事件”。情节是故事(事件)与话语之间的桥梁。因此,事件大于故事,只有可以被编织在时间链条下的,具有逻辑关系的事件才有资格被选择,成为故事。选择的标准是符合情节的设定,呈现设定的方法是为话语。情节与话语共同构成对于事件的处理。重述事件是三者的总和。自此叙事生成,而成为事件需要引发诗的事件。

“那么当我们听到了一段吸引了我们的注意力的话语,我们所做的典型反应就是想象出,或者建构出一个说话人和一个语境:通过辨别声音的语意,我们推测出说话人的心境和处境、他关心的事物,以及他的态度(有时这些会与我们对作者的了解巧合,但大多数情况下不会)。”^{[5]79}

成为一个事件的方法就是建构一个发声者,想象其发声的场所或其描述的场所。这就构成了一系列事件。对于事件的认识并不是为了获得知识或认识本身,而是推测其心境、境遇以及情态。成为事件是选择事件以促使情节生成,进而表达立场与情志的过程。重述事件则更多地侧重情节呈现本身。这一点在语际转换中尤为明显。尽管古诗翻译连接的两端——源语言语境与目的语语境,其依循不同的诗学传统,但是“再现事件并表达态度或立场”的创作本质殊无二致。因此,源语言语境下的叙事建构与情感书写,目的语语境下叙事重构与情感再现,两者的间距是我们衡量翻译有无实现其所期许的语际转换的重要尺度。

3 古诗翻译中的叙事化转向与译文诗性的生成

抒情与叙事密切相关、相伴相生,共同促成了原文的生成,而古诗译文在语际转化过程中呈现出

的叙事化转向则预示着两种元素在新语境下的此消彼长。所谓古诗译文的叙事化转向,即在翻译过程中其原本诗中所具备的叙事元素的增强与显露,相应的抒情元素在一定程度被遮蔽隐藏。当然,叙事与诗性本身就具有天然的联系。这种联系表现在诗性、抒情性与叙事性在文本中的合作与共生。

诗性与抒情性紧密相连,但诗性不等于抒情性。诗性的生成并不以抒情性的存在为必然条件。“在19世纪之前,大部分诗歌可以说都不是抒情的,而是叙事的或论述性的(论说性的、辩证性的、教诲性的、诗学的,等等)。诗中融入抒情元素是近年来的新发展,即从19世纪后才开始。当时所有的诗歌体裁(以及散文体裁)都经历了文学历史学家阿拉斯泰尔·福勒所称的‘抒情转变’。”^{[7]13-14}

19世纪之前的诗歌,抒情性并不是一种必然选择。“抒情转换”(lyric transformation)之后,抒情性才与诗歌紧密相连,作为一种必然的显性特征呈现在诗歌之中,与诗性相融。在早期的诗歌中叙事性等因素才是最为明显的特征。抒情既不是其目的也不是接受者的诉求,但抒情性与诗性的渊源决定了其作为诗歌构成的不可或缺的因素。既然诗性并不仅仅由抒情性所涵括,那么抒情性就不是诗歌的决定因素。这也解释了为何即便叙事性增强,抒情性削弱,诗歌精神寡淡却不会消弭。

古诗的诗歌精神以“诗性精神”为内核,而“诗性精神”深深根植于古诗的抒情性之中。“所谓‘诗性精神’,就是指主体所具有的诗的素质、艺术创造的素质。一个人只有具备这样一种素质,才有可能创作出真正的诗歌艺术,才有可能成为诗人。对一个群体来讲,我们说某个群体有无诗性精神,主要是指这个群体有没有向其个体提供发展诗性精神的可能性。”^{[10]2}

钱志熙将“诗性精神”判为主体具备的一种与诗和艺术有关的素质。“诗性”二字借用了朱光潜先生所译的维柯之《新科学》。“维柯‘诗性’一词的原意是指原始民族所具有的特殊的、惊人的文化创造能力,它具有诗的精神。本文的‘诗性精神’是指主体所具有的诗的素质、艺术创造的素质。”^{[10]1}所谓的诗性精神,主要是就创作主体而言的。“他们就以惊人的崇高气魄去创造,这种崇高气魄伟大到使那些用想象来创造的本人也感到非常惶惑。因为能凭想象来创造,他们就叫作‘诗人’。”^{[11]162}朱光潜译注中提到,“诗人”在汉语中就是作者。诗性精神依靠作者表达而体现于创作中。诗歌精神作为

一种艺术之所为艺术的本质特征与精神气质,在创作主体身上表现为一种艺术的素质,即诗性精神。

诗性是原始人依靠强大感受力与想象力的自然本性将原始而激昂的生命力呈现的特征,其塑造了人类的诗性智慧,并通过以己度人的隐喻与想象性的类概念将先人认识世界、改造世界、征服世界以及被世界所驯服的种种历史以神话、传奇似的形式呈现,是为一种诗性的真实。在人类理性觉醒前的岁月里,诗性智慧,或言之诗性思维是我们理解自身与世界关系的主要凭借。是故,发挥诗性智慧进行的一切活动都盈溢着诗的精神。

中国诗学传统是“诗言志”“诗缘情”。诗之表达归根结底是主体情志的倾诉,是为一种广义之抒情。故而,诗性精神是与主体之抒情密切相关,一体两面。具备诗性精神的主体运用诗性智慧去创作文学作品时,作品则会流露出文学性与艺术性,即诗性品质。两者的统一之处在于诗的精神本身所蕴含的审美性及接受者对于审美的体认。当诗的精神作为一种广义的艺术的精神,投射于诗歌这一种特定的文学形式时,即化身为诗歌精神。简言之,诗歌精神作为诗的精神之具体化,其内涵包括两方面内容。其一,其指来自诗歌主体,即创作者的诗性精神;其二,其指文本中凝聚和展现的境界与精神风貌。

然而,诗之所以为诗,不仅仅在于其蕴蓄的诗歌精神,也必然诉诸于其作为一种独立文体本身的性质。杜普莱西斯(Rachel Blau DuPlessis)认为“诗是拥有着严格分节与留白的,并产生意义语篇形式”^{[7]14}。诗的意义产生于各种各样的空间与间隙,比如换行、分节以及页面的留白。对此她提出“段位性”(segmentivity)一词来概括诗的这种特质。段位性,即“一种通过选择、运用、组合各片段的方式而发声且生产意义的能力”^{[7]14}。“是诗歌作为一种体裁而具备的潜在特征”^{[7]14}正如,叙事性是叙事的本质特征,段位性也是诗歌的本质特征。

“正是在意义的建构被中断或停滞之处,文本豁裂出间隙(即使只是微小的间隙),这时必须调动读者的意义生产机制,以填补间隙、修补裂痕。意义的间隙是对意义建构的一种挑战;也正是在现有意义说的失效之处,我们介入了意义的再生产。”^{[7]16}

每首诗歌的意义都是流畅而自洽的体系。当一部分语意缺失或被隐藏,我们需通过自己的意义生产机制将语意还原。缺失或被掩藏的意义,通过分行列节留白,即段位性实现的。这部分还原的信息必须符合两个条件:其一,逻辑上与前后语意相

通;其二,对整个体系而言,它的补入必须能使语意作为一个总和高效运转。这个完整的意义是什么样,作者、译者、接受者都不清楚,他们既不知道自己补足的意义是否与真实的完整的语篇意义一致,又不得不按照一定的原则去推理缺失的部分。这种过程极类似于完形填空。总之,正是诗歌的段位性、其距离使诗歌意义产生的主要驱动。

“尽管段位性并不是叙事的主要特征,但就定义而言,叙事在很多层面、很大程度上确然是分段的。在故事层面上,‘事件流’被分割成许多不同层面的序列……最终分解为不相关联的事件。在话语层面上,叙述被分割成多个不断变化的声音……”^{[7]17}

如同诗歌依靠段位性产生成为诗,叙事性也产生于与叙事相关的段位。叙事是把事件按照逻辑归置在时间序列中呈现。每一个事件都可以看作是一个独立而完整的单位。两个事件的相连就是弥合他们之间由于相对独立性而产生的距离。而弥合依托于符合我们体验与认知的常识,以及严密精准的逻辑,启动我们大脑中的意义生产机制。无论是故事层面还是话语层面,不同单位间的距离都是在连接中需要面对的现实,也是意义生成的第一现场。叙事视角,叙事时间、叙事空间以及观念都具有段位性。段位性包括反段位性,都是叙事性与诗性相通之所在。古诗中,诗性的段位与叙事的段位有时相互重合。

抒情性不是诗性,却与诗性紧密相连,故而当叙事性增强抒情性减弱时,我们会有诗歌精神佚失的感觉。也正因抒情性并非诗性的本质,故而在译介中尽管译文在一定程度上放大了叙事性而压制了抒情性,却依然有增加译文诗性特质的可能性。

“如果要证明段位性与反段位性在诗歌叙事中的应用,那么剖析对“相同”叙事材料的不同处理方法是有效的。为此,没有什么比对同一文本展开不同翻译更便捷,也没有什么英语诗的翻译传统比从17世纪横亘至今的荷马史诗的系列翻译更丰富详实。”^{[7]18}

叙事与抒情,既存在分别又无法判然分离。叙事化转向,并非指译文完全消弭了抒情性,其尽数为叙事性所替代,而是指在译文中其叙事性的特征越发清晰,故事性以更为强劲的姿态为我们感知,话语则充斥时间层面的逻辑。这种清晰的呈现在译文中之所以清晰地呈现还是源于对于同一系列事件的处理,即情节。

“读者能够分辨出两部作品实际上是关于同一个故事的不同的讲述形式;他们能够概括总结故事的情节,并且能够对情节概要的恰当与否进行讨论。”^{[5]88}这就是情节的识别能力。译者依靠情节的识别能力,断定哪些内容在语际转换中应该被传递。“叙述的理论假设存在一个结构层面——我们常说的‘情节’,这个结构层面独立于任何一种语言或者表现手法之外。叙述与诗歌不同,诗歌在翻译过程中会走样,而情节不论从一种语言转换成另一种语言,还是从一种表现手法转换成另一种表现手法都能更完整地保留下来……”^{[5]89}卡勒(Jonathan Culler)强调了情节的独立性与相对稳定性。在翻译中,我们常常将稳定元素挑拣出,置于传递的首位,然后着眼于变量。通常,稳定元素在不同语境下的适应力较强,变量则因语境的变化而表现出不同状态。

较为完整的还原语篇的结构,是译者的基本任务,也是读者的基本诉求。情节的着眼点就是事件,即在不同目的下对于事件的选择、加工与处理。俄国形式主义认为,情节并不是叙事作品的内容,而是对故事事件进行重新编排的方法。正如什克洛夫斯基秉信的,故事仅仅是情节结构的素材而已,它构成了作品的潜在结构,而情节则是作家从审美角度对素材进行重新安排,以体现情节结构的文学性。是故,情节最重要的作用在于在审美体认的终极目标下,选取最能表达主题的素材进行传情达意。

我们在翻译古诗过程中首先寻找一个不变的情节结构,这个结构与识别情节的能力有关。这个稳定的情节结构在翻译过程中享有优先传达的殊荣。抒情与叙事都与处理事件有关,也都与情节结构有关。两者的意义产生与传递都依靠情节机制的运转。当传递过程中,叙述事件的立场与情感无法传达或者难以传达时,抒情性就被叙事性的光彩所掩盖,与抒情性紧密相关的诗性也大大削弱。故而,正是依靠情节机制保留了抒情与叙事都致力于“处理”的事件。

4 结 语

翻译是我们传播民族文化的重要手段,是保存世

界文化遗产的重要方式。古诗译文诗歌精神的得失作为普遍存在于翻译中的现象,主要体现为译介中的叙事化转向。译文中常常有一个明确而清晰的叙述者现身,事件被依据一个时间序列排列,情节性、故事性被凸显,抒情性相对减弱。原文与译文的联结主要依托于情节机制的运行与因承,又恰恰是情节的延续,导致我们虽有感于诗歌精神的得失,却在辨识相同或相似情节的过程中忽视了这一问题,鲜少驻足深思。正确认识古诗译文的叙事化转向,既增益于翻译实践与翻译策略的调整及改进,也极大有助于加深我们对于双重诗学传统的理解,并为我们审观文学、文化现象提供新的阐释视角。古诗译文中,叙事化转向不可避免,诗歌精神之得失确应警醒。应该指出,如何在译文中再现古诗之诗歌精神,本文限于篇幅尚未深入探究,当另文专论。

参考文献

- [1] 周晓宇,中文注释.许渊冲,译.汉魏六朝诗:汉英对照[M].北京:中国对外翻译出版公司,2009.
- [2] 杰拉德·普林斯.叙事学:叙事的形式与功能[M].徐强,译.北京:中国人民大学出版社,2013.
- [3] WEINBERGER E. Nineteen Ways of Looking at Wang Wei[M]. New York: Moyer Bell Limited, 1987.
- [4] CULLER J. The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction[M]. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- [5] 乔纳森·卡勒.文学理论入门:英汉对照[M].李平,译.南京:译林出版社,2008.
- [6] 季广茂.隐于视野中的诗性传统[M].北京:高等教育出版社,1998.
- [7] MCHALE B. Beginning to think about narrative in poetry[J]. Narrative, 2009, 17(1): 1-30.
- [8] 申丹,王丽亚.西方叙事学:经典与后经典[M].北京:北京大学出版社,2013.
- [9] 热拉尔·热奈特.叙述话语 新叙事话语[M].王文融,译.北京:中国社会科学出版社,1990.
- [10] 钱志熙.魏晋诗歌艺术原论[M].北京:北京大学出版社,2005.
- [11] 维柯.新科学[M].朱光潜,译.北京:人民文学出版社,1997.