

青年学术丛书·文化

YOUTH ACADEMIC SERIES-CULTURE



意象转换视域下的中国 古典诗词俄译研究

童 丹 著



人 民 出 版 社

意象转换视域下的中国 古典诗词俄译研究

童 丹 著



人 民 文 学 出 版 社

责任编辑:崔继新

整体设计:肖 辉

图书在版编目(CIP)数据

意象转换视域下的中国古典诗词俄译研究/童丹 著.

—北京:人民出版社,2011.10

(青年学术丛书)

ISBN 978-7-01-010235-1

I. ①意… II. ①童… III. ①古典诗歌—中国—俄语—文学翻译—研究

IV. ①H355.9 ②I207.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 186769 号

意象转换视域下的中国古典诗词俄译研究

YIXIANGZHUANHUAN SHIYUXIA DE ZHONGGUOGUDIANSHICI EYIYANJIU

童 丹 著

人民出版社 出版发行

(100706 北京朝阳门内大街 166 号)

北京市文林印务有限公司印刷 新华书店经销

2011 年 10 月第 1 版 2011 年 10 月北京第 1 次印刷

开本:710 毫米×1000 毫米 1/16 印张:15.5

字数:251 千字

ISBN 978-7-01-010235-1 定价:39.00 元

邮购地址 100706 北京朝阳门内大街 166 号

人民东方图书销售中心 电话 (010)65250042 65289539

序

译诗难，汉诗俄译（这里也泛指汉诗外译）更难。

传统的古典诗词，尤其是唐诗宋词是我国文学史上璀璨的明珠。这些美轮美奂的文学极品即使称为国粹、国宝也不为过。惜乎！这些精美绝伦的艺术瑰宝未能经过与其大致匹配的译文介绍给世界各国的读者，对世界文坛产生应有的影响。

余陋见寡闻。据我所知，近代国际上有两位因汲取唐诗滋养而成事者。其一是美国诗人庞德（Ezra Pound）。他曾出版过英译的中文诗歌集《中国》，对中国文化兴趣颇浓。他在诗歌创作上另辟蹊径，创立了意象派，开西方现代派诗歌之先河，这应该说与唐诗宋词这样的传统古典诗歌和中国文化不无关系。其二是奥地利作曲家马勒（Gustav Mahler）。他精心挑选了七首唐诗于1908年谱写了自己的巅峰之作《大地之歌》。在这部近似交响曲的力作中，男高音和女低音时而激昂、时而抒情、时而哀婉、时而悲凉地吟唱着这几首唐诗。这些唱词与乐曲的主题交相辉映，水乳交融。听众们在欣赏这部作品扣人心弦的旋律时也领略了唐诗的奥妙。《大地之歌》如今是世界各大交响乐团久演不衰的经典。

这两位著名的洋人在我国的唐诗宋词中找到了灵感，在各自的领域里闯出了一片新天地。然而他们两位都不谙汉语。他们选用的唐诗宋词的译作仅是不太像样的二等货。这里且不论庞德，仅以马勒为例。马勒这部巨作的音乐及其抒发的感情早在这部作品首演的那一天已为乐界所肯定。此地要讨论的是他所选用的唐诗译本，即从翻译的角度探讨作品的唱词。

《大地之歌》共六个乐章，选用了七首唐诗的译作。这些唐诗均取自汉斯·贝特格（Hans Bethge）参照英、德、法的译诗编纂的诗集《中国之笛》。作曲家仅按音乐之需对译诗略作修改，稍加补充。耐人寻味的是，这七首译诗里的五首，因译者注明作者的姓名，且有标题，翻译时也算规矩，所以经过

意象转换视域下的中国古典诗词俄译研究

专家的一番努力，找到了译作的原著，对上了号，入了座。剩下两首就颇费周折了。第二乐章的译诗名为《寒秋孤影》，诗人的译名为《Tschang Tsi》。这究竟是唐代哪位诗人呢？是张籍，张继，还是钱起？诗人到底是哪一位都不清楚，《寒秋孤影》译自哪首唐诗当然也无从得知。后在众多专家的通力合作之下，终于达到共识；此乃钱起也，诗译自他的《效古秋夜长》。又一个难关攻克了。这一唱词终于得以“复姓归宗”。接下来是最后一道题，也是最难的一道题，这就是此曲的第三乐章。标题名为《青春》，诗作者是李白。专家们查遍了《李太白全集》也没有找到类似内容的诗篇。于是有学者认为，它译自《宴陶家亭序》。又有专家指出，此乃《夏日陪司马武公与群贤宴姑孰亭序》的译作，等等。更有甚者，断定此是译者（戈谢）的伪托。众说纷纭，莫衷一是，至今仍为悬案。这首诗像断了线的风筝，回不了老家。为破解这七首诗歌的翻译情况，我国还举办了专题研讨会，与会者都畅所欲言，会后论文结集出版（详见《光明日报》2001年1月10日）。这区区七首译诗，而且都注明诗人的姓名，如今要认定原作者和原诗，竟然要兴师动众，集数十位专家、学者，经缜密的考证、充分的研讨，仍留下七分之一的遗憾。谁之过？译者也。当然这也是当时的译风使然。

此等的译作尚且能激发马勒创作出《大地之歌》这样的传世之作。倘若我们能推出唐诗宋词的优秀译本，这又将如何呢？

可见，译出与唐诗宋词基本上旗鼓相当的译著，是摆在翻译工作者面前的重大任务。

如何完成这一艰巨的任务呢？既需要在实践中探索，又需要在理论上探讨，回顾一下汉诗俄译的历史，我们看到在俄罗斯已有一些翻译家、汉学者、诗人在实践方面有所作为，译作水准良莠不齐，未成气候；在汉诗俄译的理论研究上也有所建树，不过这类研究基本上都在语文学的层面，而我们的俄语界和译坛，无论是从理论上面还是从实践方面都很少有人问津。

这次童丹博士撰写的《意象转换视域下的中国古典诗词俄译研究》是一本专题研究汉诗俄译理论的专著。书中她自出机杼，在理论上探讨了汉诗俄译的心理学基础。她阅读了大量古典诗词的俄译本，通过对比分析得出结论：意象是诗歌创作的关键，同样也是译诗成功与否的症结，因此意象的转换是译诗的锁钥。她指出意象的本质从心理学的角度来看是诗人心理世界的符号化投射，而意象的

转换是译者与诗人心灵的互动。她的论点在格式塔心理学中找到了理论依据。

童丹博士在书中还援引了大量的古典诗词的俄译本，并通过一首诗多种译例的对比和鉴别证明了这一观点不仅在理论上是站得住脚的，而且具有操作性。由此可见，这本专著填补了这个领域的空白。

关于诗歌创作的心理基础，我国古代就有类似的说法。《尚书·舜典》中有“诗言志”之说。《礼记·乐论》曰“诗，言其志也，……三者本于心……”。可见，吟诗填词都是有感而发，不能“为赋新词强说愁”。既然诗歌是诗人感情抒发的结晶，那么译诗仅停留在词语、修辞、韵律等形式层面是不够的。诗人是有感而发，译者理应通过原诗的形式解读诗人所抒之情，然后选用译语中合适的形式，感诗人之感，抒诗人之情，言诗人之志。这用非学术性的、诗歌的语言来表达，就是“心有灵犀一点通”。就这一意义上来说，译者最好是诗人，其情趣与诗人的禀赋相近。译者和诗人若能同声相应，同气相求，那么译诗也应是诗人之志通过译者用外语来表达和抒发的佳作。

唯有如此，才能有好的译本出现。这种现象在俄罗斯的译坛也不乏先例。试以“白银时代”的诗人为例。著名诗人勃洛克（А. Блок）只挑选那些与他意趣相投的作品来翻译，而且一以贯之，始终不变。其他几位诗人也只有在创作个性与所译诗人的创作契合时，才能译出好诗。

值得一提的是诗人巴尔蒙特（К. Бальмонт）。他译作颇丰，涉及语种也多，不管哪一类诗人，哪一类风格他都译，但他的译作频遭译界和读者的诟病，译界普遍认为巴尔蒙特以自己不变的译风，翻译不同风格类型的作品，结果“千人一面”，即都是“巴尔蒙特的面孔”。只有一个例外，他翻译爱伦·坡（Allan Poe）时，得心应手，佳译颇丰。何故，巴尔蒙特与爱伦·坡情趣相通也。

以上所述足以证明童丹博士的观点是有理论根据的，也是可行的。

童丹博士为汉诗外译提供了一个新的视角，这种积极的理论探索对这项工作颇有裨益。

但愿我国的唐诗宋词经中外翻译家、汉学家、诗人的共同努力能在世界各地开出鲜艳的花朵，让世人共赏之、共享之。

吴克礼

2011年5月于上海

目 录

序	吴克礼 1
绪 论	1
第一章 意象内涵辨析	13
第一节 中国意象理论的沿革	13
第二节 西方意象理论简介	18
第三节 意象概念界定	21
第四节 意象对于诗歌翻译的重要性	29
第五节 小结	33
第二章 从格式塔心理学之整体性原则探意象转换	35
第一节 意象的本质是诗人心理世界的符号化投射	35
第二节 诗歌翻译中意象转换的原则	38
第三节 意象的转换是译者与诗人的心灵互动	44
第四节 译例分析	56
第五节 小结	70
第三章 从格式塔心理学闭合性原则探意象转换	71
第一节 格式塔心理学闭合性原则和译者的“完形”处理	71
第二节 译者的“完形”倾向和诗歌翻译	74
第三节 译者“完形”的“度”	83

意象转换视域下的中国古典诗词俄译研究

第四节 小结	101
第四章 诗歌翻译中意象转换的类型分析	103
第一节 “象”似“意”达	104
第二节 “象”异“意”似	112
第三节 “象”似“意”异	116
第四节 “象”异“意”异	121
第五节 小结	123
第五章 意象转换中难以逾越的障碍	125
第一节 先例现象与文化信息的流失	125
第二节 意象外在形式的流失	143
第三节 诗人风格的流失	167
第四节 小结	173
结 束 语	175
附 录：部分唐诗宋词及古典散文俄译欣赏	179
参考文献	233

绪 论

记得美国诗人爱伦·坡（Allan Poe，1809—1849）说过，诗是美的节奏的创造。的确，诗歌是文学中的文学，是表现美的艺术，优美的诗歌就像诗人内心奏出的音乐，沉浸其中，我们的心灵也仿佛找到了栖息的家园，性情得到陶冶，人格得到提升。我们论述的话题就从诗开始。

（一）

中国由于几千年不曾间断的文化遗产，早已成为一个名副其实的诗歌大国。从《诗经》、楚辞、乐府到唐诗、宋词、元曲，直到现代新诗，中华民族创造了丰富多彩、鲜活生动、雅俗共赏的诗歌形式，我们的古人更是几乎达到了“不学诗，无以言”的程度。那么，中国人引以为豪、视做珍宝的古典诗词能否也同样让外国人痴迷呢？答案是肯定的。20 世纪五六十年代在美国青年大学生中掀起的“寒山热”，以及英美意象派诗人对音韵铿锵、字字珠玑的唐诗的蜂拥传译，都很好地证明了这一点。但是外国人能否从这些诗词中获得与我们一样的感悟？答案是否定的。因为各人的情趣意志、经验阅历均不同，欣赏水平、领悟能力也参差不齐，即使文化同源的读者面对同一诗歌所获得的感受也是千差万别的，何况不同宗不同族的异域人士呢？正如“横看成岭侧成峰”，他们痴迷于中国诗歌，是因为从某一角度看到了他们想看到的东西，或者说诗中某一细小的“点”触动了他们。也许有人和我们一样，读诗到兴起会心潮澎湃，会感极而泣，会夜不能寐，但那个触动神经的“点”断不是同一个；所以，我们不必试图探寻他们读中国诗词时的心理轨迹，我们应留意的是他们能否认识到中国诗歌独特的魅力，能否得到美的享受，或者哪怕捕捉到一点点美的涟漪？这就涉及翻译的问题。

翻译可谓是一种跨语言、跨文化、跨时间、跨空间的人类最为复杂的活动，也是人类文化交流中最悠久的活动之一。诗歌的翻译尤其复杂，可以说，诗歌翻译是难度最高的翻译，是翻译文学的极致。古往今来，曾有无数的专家学者以及从事实践工作的译者对这一问题进行了研究和探索。意大利的伟大诗人但丁（Dante，1265 - 1321）曾对《圣经·诗篇》的拉丁语译文进行了认真的研究，发现原文中有许多诗的特征在译文中走失了，从而得出文学作品不可译论。他说：“任何富于音乐、和谐感的作品都不可能译成另一种语言而不破坏其全部优美的和谐感。”^①

俄国著名语言学家波捷布尼亚（А. А. Потебня，1835 - 1891）曾站在心理学的立场上指出，原来用某一种语言表达出来的东西，再要用另一种语言表达出来是不可能的。本身有很多优秀译作的俄国诗人布留索夫（В. Я. Брюсов，1873 - 1924）对于诗歌翻译的可能性也表现出相当程度的困惑。他认为，把诗人的创作从一种语言译成另一种语言是不可能的，但要放弃这一理想也是不可能的。德国卓越的文学家歌德（Goethe，1749 - 1832）则认为语言形态之间存在着一种相互交织的关系，不同的语言在其意思和音韵的传译中有着彼此相通的共性，这就构成了文学作品包括诗作的可译性。

其实，文学作品尤其是诗歌究竟可译或不可译只是相对而言，要看从哪个角度去思考。比如持可译性观点的歌德主张用散文体来译诗。他认为，诗作中深切地影响和陶冶读者的是诗人的心血被译成散文之后而依然留下来的东西，这是诗的精华，诗体只是一种绚烂的外饰。20 世纪后的许多翻译家也不提倡以诗译诗，主张把原作译成散文，不译成韵文。但我们知道，诗之所以为诗，重要特征是其具有音乐美，而音乐美主要靠节奏和韵律来表现。节奏的轻重缓急能给人一种张弛交错的特殊美感，而韵律能提供给读者听觉上的美感，二者均有利于感情的抒发，是“诗的原始的唯一愉悦感官的芬芳气息”（黑格尔）。法国文学家瓦莱里（Paul Valéry，1871 - 1945）就是用诗人的眼光看待翻译，强调“译文应同原文一样，具有强烈的音乐感、文学感”。那么，如果把诗转换成散文的形式译出，原文感情传达的力道会不会减弱？不能以诗体译诗的情况下，能说诗是可译的吗？

^① 转引自谭载喜：《西方翻译简史》，商务印书馆 2004 年版，第 42 页。

如果说诗是不可译的，那为什么寒山诗能被美国的嬉皮士们喜爱甚至崇拜呢？他们怎么悟透了充满禅机的寒山诗呢？显然译者功不可没。不可译实际上是指原作的面貌不可能完美地再现，也就是说文学作品不可能完全地移植。英国学者斯坦纳（George Steiner）说过，“如果因为并不是什么都可以翻译，也不可能做到尽善尽美，就否认翻译是可行的，那就太荒谬了”^①。

因此，我们认为，虽然诗歌的韵律、节奏等外在形式不可能完美地在译语中再现，但诗情、诗意等核心的东西是可译的。在翻译史上诗歌成功的译例并不鲜见。法国著名翻译家夏多布里昂（F. d. Chateaubriand, 1768 - 1848）采用直译法所译的弥尔顿的《失乐园》，奈瓦尔（G. d. Nerval, 1808 - 1855）采用散文体翻译的歌德的《浮士德》，这些“忠实而优美”的译作在文学史上获得了同原文一样的地位。还有德国的约翰·瓦斯（J. H. Voss, 1751 - 1826）译的荷马的《伊利亚特》和《奥德赛》曾被歌德等人赞为古诗权威。普希金（А. С. Пушкин, 1799 - 1837）所译的法国诗人的诗作经常被认为是与原著作者的争雄之作，经过他的翻译，译作有了感动力和尖锐性，甚至一些平庸的原作，由于他的再创造，也变成了颂扬青春活力的生气勃勃的赞歌。^② 更难得的是，他的译诗很注意保留原作的风格特征、诗体形式、地方和时代的色彩，尤其注意保留原作的民族和民歌形式，但他不逐字死译。另一位俄国大诗人莱蒙托夫（М. Ю. Лермонтов, 1814 - 1841）的译诗则在一些局部细节的处理上比较自由，但“他的译作的艺术效果实在令人叹为观止”。俄国纯艺术派诗人费特（Афанасий А. Фет, 1820 - 1892）则特别看重译作是否传达了原作的形式美，还强调逐字翻译，主张“艺术歌曲的细腻之处应该锱铢必较”^③。而美国意象派诗人庞德（Ezra Pound, 1885 - 1973）和法国著名诗人克洛岱（Paul Claudel, 1868 - 1955）在翻译中国古诗时都颇有“抓住一点、不及其余”的味道。^④

我们更不能忘记，在20世纪初的俄国，诗歌翻译曾和“白银时代”的原创诗歌一起经历过辉煌。从安年斯基（Анненский）、梅列日科夫斯基

① 转引自谢天振：《翻译研究新视野》，青岛出版社2003年版，第20页。

② 参见吴克礼：《俄苏翻译理论流派述评》，上海外语教育出版社2006年版，第39页。

③ 转引自吴克礼：《俄苏翻译理论流派述评》，上海外语教育出版社2006年版，第68页。

④ 参见谢天振：《译介学》，上海外语教育出版社1999年版，第82页。

意象转换视域下的中国古典诗词俄译研究

(Мережковский)、伊万诺夫(Вяч. Иванов)、索洛古勃(Сологуб)、巴尔蒙特(Бальмонт)、布留索夫(Брюсов)、勃洛克(Блок)起,象征派诗人不仅大量翻译了外国的诗作,而且把用新思想、新形象、新题材、甚至新形式丰富俄罗斯文化视为己任。^①尤其是勃洛克(А. Блок, 1880 - 1921)所译的海涅以及拜伦等著名诗人的译作,至今仍是为人称道的大家之笔。还有安年斯基翻译的欧里庇得斯(Еврипид)的悲剧,诗意深邃,译笔老道。

究竟应如何译诗呢,很多著名的翻译家发表过见解。17世纪英国翻译家克里奇(Thomas Creech, 1659 - 1700)说:“如果作者的意思被再现,丰富多样的表达被保留,作者的想象力也没有受到挫折……那么,翻译所要求达到的目的也就达到了。”^②这个要求不可谓不高。英国另一位翻译家德纳姆(John Denham, 1615 - 1669)讲究译诗的韵律效果,但不强调忠实于原诗的形式,他认为:

在译诗中讲究什么忠实性是一种庸俗的错误观点……谁要在译诗中讲究这一点,那就正如在寻找他不需要的东西一样,他会永远找不到他所寻求的东西,因为他的任务不单是把一种语言译成另一种语言,而且还必须把一首诗译成另一首诗;诗的意味非常微妙,因此将它从一种语言移入另一种语言时,它会全部消失;如果在转移过程中不添加一种新的意味,那留下的就只是些无用的渣滓了。^③

也就是说,译者应该在适当的地方勇敢地进行再创造,以弥补传递中不可避免地流失的东西。布拉格学派最有影响的翻译理论家雅各布森(Roman Jakobson, 1896 - 1982)也认为翻译,尤其是诗歌翻译,是向另一种符号系统的“创造性移位”(creative transposition)。他认为,不论是语内或语际,诗歌是不可译的,只能是创造性的移植,因为诗歌本身是不可移植的,而诗歌的意义在很大程度上是依赖于诗律来传达的。苏联译界的一代宗师加切奇拉泽(Гачечиладзе, 1914 - 1974)认为:在文艺翻译中应当寻求原作的美学价值,

① 参见吴克礼:《俄苏翻译理论流派述评》,上海外语教育出版社2006年版,第84页。

② 转引自谭载喜:《西方翻译简史》,商务印书馆2004年版,第117页。

③ 转引自谭载喜:《西方翻译简史》,商务印书馆2004年版,第117页。

翻译标准应是译文的艺术性与原作的艺术性相符。因此,从本质上说,首先从美学价值上说,文艺翻译是一种创作性活动。^①

他说,迄今仍有人把翻译仅仅理解为改变原作的语言外壳,这仅仅是翻译的表面特征,而翻译过程的实质应当从创造性原则中去探索。^②

另一位俄苏翻译理论家托佩尔(Топер, 1923 -)也指出,文艺翻译是创造,译者不仅完成了译语语言手段的选择,而且译文更是他在新的语言、民族、社会、历史等等条件下重新创造的一部艺术作品。

苏联文艺学派奠基人之一楚科夫斯基(Чуковский, 1882 - 1969)也曾对创造性翻译发表过看法,他说:

优秀的翻译工作者……不是工匠,不是临摹画家,而是艺术家。他不是像当时大家认为的那样为原著拍照,而是创造性地再现原著。原著的文本是他复杂和灵感丛生的创作材料。翻译工作者首先是天才。要翻译巴尔扎克,他必须把自己化为巴尔扎克,哪怕是一部分也行,领会他的气质、沐浴他的激情、体验他对生活的诗意感受。^③

创造性在诗歌翻译中体现得尤为明显。在19世纪俄罗斯的译坛上,人们把诗歌看做古已有之的、比散文更高的艺术形式。比如“翻译文学”这一概念首先是指散文翻译,按照当时的做法,译著面世时,书上译者的名字列于作者之后,或者干脆不署译者的名字以突出作品的外国文学特质;而诗歌翻译则不然,译著上署上译者的名字,作者的名字往往反倒居其次;诗歌的译作使读者首先想起的是翻译家,而后才是外国的作者。这体现了大家的一个共识,在诗歌的翻译中,译者是欣赏与创造的主体。一个优秀的译者首先要会欣赏,在欣赏中见出诗的意境,然后更要有能力把这种意境外射出来,形成能够与原诗相媲美的作品。好的诗歌翻译常被认为是与原诗的争雄之作。俄罗斯翻译家茹科夫斯基(В. Жуковский, 1783 - 1852)有句名言:“译者在译散文时是奴

① 参见[苏联]加切奇拉泽:《文学翻译与文学交流》,蔡毅等译,中国对外翻译出版公司1987年版,第49页。

② 参见[苏联]加切奇拉泽:《文学翻译与文学交流》,蔡毅等译,中国对外翻译出版公司1987年版,第33页。

③ 转引自吴克礼:《俄苏翻译理论流派述评》,上海外语教育出版社2006年版,第119页。

隶，译者在译诗歌时是竞争对手。”也就是说，译者是“表达”的创造者，诗歌的译者在处理原作时应有很大的创作自由。好的诗歌译者，一方面应有诗人的妙悟，也就是善于挖掘原作的内蕴，领会并由衷地欣赏原诗独具特色的美，另一方面要有出色的艺术手腕，能够把领悟到的东西充分展示出来，这就是再创造的过程。俄国文学史上多产的翻译家巴尔蒙特（К. Бальмонт，1867 - 1942）说：“如果我是画家，用画家那种敏锐而专注的、富有磁性的目光打量我画的脸庞，那么创造性地再现这张脸庞是可能的。”^①但他似乎创造得过了头，他的译作由于对原作任意改写而遭到严厉的批评，只有为数不多的可称为精品，首先是译自爱伦·坡的作品，显然是因为两位诗人“诗感相通”。

也有很多翻译家主张忠实于原作，原作者的意思不可侵犯。17世纪伟大的翻译家德莱顿（John Dryden，1631 - 1700）认为，要做一名优秀的译诗者，译者必须首先是一名优秀的诗人。译者必须绝对服从原作的意思。他把译者比做奴隶，认为“奴隶”只能在别人的庄园里劳动，给葡萄追肥整枝，然而酿出的酒却是主人的。^②法国翻译理论家巴特（Charles Batteux，1713 - 1780）认为，译者可以作出改动，但前提是他必须使原作思想保持同样的实质，同样的生命。在思想上，译文要保持原文的色彩、程度和细微差别；在风格上，译文要保持原文的激情、风趣和生气……译者不是主人而只是原作者的“仆人”，必须处处跟随原作者，如实地反映原作者的思想和风格。^③17世纪法国翻译评论家于埃（Daniel Huet，1630 - 1721）认为，优秀译者要达到的目的，是让读者看到原作者本来的面目，而不是译者认为他应当具有的面目；是毫无遮掩地显露原作者，而不是借以使原作更可爱或更易于理解，给原作涂脂抹粉和乔装打扮。^④这些典型的忠于原作的观点对当时的翻译实践均起了重要的指导鞭策作用。

我国古代的诗歌翻译作品十分少见，但诗歌翻译却很早就开始了。中国许多著名翻译家在谈到译诗问题时，一致认为，诗歌翻译要重整体、重精神。林

① 转引自吴克礼：《俄苏翻译理论流派述评》，上海外语教育出版社2006年版，第119页。

② 参见吴克礼：《俄苏翻译理论流派述评》，上海外语教育出版社2006年版，第122页。

③ 参见吴克礼：《俄苏翻译理论流派述评》，上海外语教育出版社2006年版，第100页。

④ 参见吴克礼：《俄苏翻译理论流派述评》，上海外语教育出版社2006年版，第92页。

纾谈译诗时说过：“存其旨而易其辞，本意并不亡失。”茅盾强调，翻译文学作品，包括翻译诗歌，保留原作或原诗的神韵为第一要义。郭沫若则强调文学翻译，包括诗歌翻译要不失“风韵”，即使字义有失而风韵能传，尚不失为佳品。他还十分强调诗歌译者主观感情投入的必要性：

译雪莱的诗，是要使我成为雪莱，是要使雪莱成为我自己。译诗不是鹦鹉学舌，不是沐猴而冠。男女结婚是要先有恋爱，先有共鸣，先有心声的交感。我爱雪莱，我能感听得他的心声，我能和他共鸣，我和他结婚了。——我和他合而为一了。他的诗便如像我自己的诗。我译他的诗，便如像我自己在创作的一样。^①

朱生豪也强调译作要保持原作的神韵。陈西滢则把翻译比做绘画，提出了形似、意似、神似说。而诗人胡怀琛早在1914年出版的《海天诗话》中对于译诗就有了精彩的论述：“欧西之诗，设思措词，别是一境。译而求之，失其神矣。”他也认为，诗的“神”是至关重要的，强调译诗不能“按文而译”，应可以有较大的再创造自由。刘半农在20世纪20年代初对于译诗也有过精彩论述，他认为，声调既然是不能迁移的东西，那么，译者就只能力求得到原作的“神情”：

要是他能得到这神情，他虽然不把原来的声调搬过来，也一定能在译本中得到一个相当的声调。我想，我们在译事上，于意义之外，恐怕也只能做到求声调于神情之中的一步。^②

郑振铎谈到诗歌翻译时指出：“如果译者的艺术高，则不唯诗的本质能充分表现，就连诗的艺术的美——除了韵律外——也是能够重新再现于译文中的”。

如今，我们发现，决定“怎么译”的因素更多了，许多研究者的目光已经跳出孤立文本的框框，开始从更深更广的层面来考察翻译活动，他们把翻译

① 陈福康：《中国译学理论史稿》，上海外语教育出版社1992年版，第261页。

② 陈福康：《中国译学理论史稿》，上海外语教育出版社1992年版，第206页。

意象转换视域下的中国古典诗词俄译研究

置于一个广阔的文化背景中进行研究,强调历史意识和文化观点。英国学者巴斯奈特(Susan Bassnett)的翻译思想中就有一条非常重要的原则:翻译绝不是一个纯语言的行为,它深深根植于语言所处的文化之中。^① 她认为,翻译应以文化作为单位。美国学者勒菲弗尔(Andre Lefevere)提出了翻译研究中“文化转向”的问题,认为应把翻译看做是一种文化发展的策略来研究,他把翻译研究与权力、思想意识、赞助人和诗学结合起来。还有把立足点放在目标读者和翻译任务委托者身上的深具德国特色的翻译目的学派,埃文-佐哈尔(Even-Zohar)的多元系统理论等,都深入到了对翻译行为本身的深层探究。

(二)

既然诗歌是可以翻译的,那么我们在本书中就对“怎么译”的问题继续进行研究探讨。究竟选择什么时段、什么类型的诗歌呢?经过考察,我们选择了中国古典诗词的俄语翻译。中国有光辉灿烂的诗歌传统,从诗经、楚辞、汉赋、乐府到唐诗、宋词、元曲,产生了无数脍炙人口、久诵不衰的经典华章;涌现了屈原、李白、杜甫、白居易等伟大的诗人。但是这些诗人和诗作在国外的声誉、地位和影响却与其应有的精品地位相去甚远。当然有文化差异的因素;但不可否认,一个重要原因是翻译的量少,而且质量也有问题,影响了中国古典诗词在世界的交流和传播。中国古典诗词由于历史传承久远,反映的时代内容和语言运用与现代差异极大,再加上古典诗词独特的固有的表现形式、节奏韵律的特点等,都成为翻译的难点,甚至是无法逾越的障碍。如果能突破中国古典诗词翻译的一些难点,那么翻译现代诗歌甚至其他文学作品就会容易许多。所以我们选择研究中国古典诗词的翻译问题,一是为了使中国古典诗词这一文学瑰宝能更好地为世界所熟知;二是为了突破翻译中的难题,为翻译工作提供些许借鉴,为构建中国文学翻译的大厦尽些绵薄之力。

诗歌翻译是一个庞大的系统工程,是多种因素综合作用的结果。全面研究这一问题既非作者的能力所能胜任,也容易浅尝辄止,流于浮泛,恐似管中窥豹,盲人摸象。因此,必须选择恰当的切入点。毋庸置疑,对于诗歌来说,音

^① 参见廖七一:《当代英国翻译理论》,湖北教育出版社2004年版,第360页。

律和节奏是其重要特点之一，但作者不准备从这点入手。原因在于，“大翻译家都是高明的‘文字的媒婆’，他得具有一种能力，将两种并非一见钟情甚至是冤家的文字，配成情投意合的一对佳偶”^①。我们相信，如果一个译者敢于着手翻译诗歌，那么他应该有最基本的素养，即有能力用译语保证诗歌外在的音律和谐，节奏优美，要知道，“译诗在一切翻译之中，原是最高的一层境界”。因此，本书中我们考虑的重点是在保证译文音乐性的前提下还可以从哪些角度进行诗歌翻译的研究。

苏联译界文艺学派一代宗师加切奇拉泽说：

诗的音乐并不产生于词的抽象音响之中，而是产生于音响和意义的结合、声音和所表达的思想的结合之中，就连同音韵这种音乐性很明显的言语要素，也只有当它能更完美地表达思想和加强艺术感染力时才获得意义。否则，音韵就不过是毫无意义的形式主义的音乐游戏。^②

就是说，虽然诗歌的首要条件是必须具备音乐性，但翻译中重要的还是原诗思想和感情的再现，也就是诗意的再现、“诗情”的传递。而承担诗情表达任务的正是意象，意象是诗歌最基本的元素，因为诗人在抒发情感时，往往力求情与境谐，情与景合，喜欢把情感凝结成有声有色、有形有态的具象，让读者自己去体验和感受。从这个意义上讲，诗就是意象的艺术，诗人借助意象说话。意象是诗人心中之“意”与万物之“象”的合二为一，是融进了主观精神世界的客观物质世界，是“心”与“物”、“情”与“景”、“意”与“象”的水乳交融、浑然一体，是主观情思和客观物象在语言文字上的高度统一。

既然创作诗歌要从意象的营造开始，那么，欣赏和翻译诗歌也应该从理解、诠释意象做起。另外，中国古典诗词的意象及其生成、表达和组合与外国诗歌诗情的表达方式有诸多不同之处，体现了中国特有的文化传承。所以，从

① 余光中：《余光中谈翻译》，中国对外翻译出版公司2000年版，第2页。

② [苏联]加切奇拉泽：《文学翻译与文学交流》，蔡毅等译，中国对外翻译出版公司1987年版，第114页。