



在你的晚脸前

王家新



商務印書館

在你的晚脸前

王家新 著

商务印书馆

图书在版编目(CIP)数据

在你的晚脸前/王家新著. —北京:商务印书馆, 2013
ISBN 978 - 7 - 100 - 09700 - 0

I. ①在… II. ①王… III. ①随笔—作品集—
中国—当代 IV. ①I267.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 314197 号

所有权利保留。

未经许可,不得以任何方式使用。

在你的晚脸前

王家新 著

商 务 印 书 馆 出 版

(北京王府井大街 36 号 邮政编码 100710)

商 务 印 书 馆 发 行

山 东 临 沂 新 华 印 刷 物 流

集 团 有 限 责 任 公 司 印 刷

ISBN 978 - 7 - 100 - 09700 - 0

2013 年 2 月第 1 版

开本 889×1194 1/32

2013 年 2 月第 1 次印刷

印张 10½

定价:35.00 元

目录

001	“喉头爆破音” ——对策兰的翻译
028	诗歌与消费社会 ——在尤伦斯艺术中心的讲座
041	“当人民从干酪上站起” ——读多多的几首诗
052	“嘴唇曾经知道” ——策兰和巴赫曼
079	阿多诺与策兰晚期诗歌
112	谈对希姆博尔斯卡两首诗的翻译
127	“只有镜子能梦见镜子” ——读诗札记
186	“卫墙”与“密封诗”
202	“伟大的嘴仍在歌唱” ——从策兰的一首诗谈起
210	翻译文学、翻译、翻译体

- 231 “你静默的远航和明亮的捕捞”
- 244 我与凡·高
- 249 存在，为了相互存在
——与策兰的相遇、翻译及其他
- 272 “真理扑扇的一角”
- 282 在你的晚脸前
- 292 一切都不会错过
——斯洛文尼亚国际文学节记行
- 303 从“晚期风格”往回看
——策兰对莎士比亚十四行诗的翻译

“喉头爆破音”

——对策兰的翻译

“策兰是一位必不可少的诗人，不仅对 20 世纪，对所有年代都如此。”（保罗·奥斯特）

“策兰的伟大进入英国和美国的诗歌，给我们的诗歌留下了标记；很难想象有其他任何外国当代诗人像他那样，在我们这里魔咒般唤起了诗是什么的感觉。”（《纽约时报》书评）

“20 世纪诗人中，没有人像策兰那样，以如此敏锐的锋芒穿透语言的内部。”（查尔斯·伯恩斯坦）

以上是一些美国诗人、作家对策兰的评价。英美评论家中，最早关注策兰的是乔治·斯坦纳。这位“人文主义宗匠”，带有犹太背景、通晓多种语言文化、独具慧眼的评论家，很早就在他的曾产生重要影响的《巴别塔之后》（*After Babel*, 1975）中探讨过策兰诗歌的读解问题。他毫不犹豫地称策兰的诗为“德国诗歌（也许是现代欧洲）的最高峰”。

几年前，我在中国认识了美国著名诗人、米沃什的杰出译者

罗伯特·哈斯及他妻子、女诗人布伦达·希尔曼，也直接感受到策兰在英语世界的影响。哈斯曾称策兰的《死亡赋格》为“20世纪最不可磨灭的一首诗”，布伦达在北大的充满激情的演讲中，除了谈到美国诗人雷克斯罗斯翻译的杜甫的《旅夜书怀》，还谈到在她的身边总是放着另一首诗，那就是策兰的《永恒老去》：

永恒老去：在
策韦泰里，日光兰
以它们的白
相互发问。

以从死者之锅中
端出的咕咕啾啾的勺子，
越过石头，越过石头，
他们给每一张床
和篷帐
舀着汤。

“策韦泰里”为意大利城市，“日光兰”为希腊神话中地狱之神的花，据说可保灵魂安宁。除此之外，这首诗就要靠我们自己来读了。至于它为什么会久久地伴随着一位美国女诗人，这更是一个谜。

诗的影响很难谈，这也不是本文主要考察的内容。策兰在给

巴赫曼的信中曾这样说：“我窃取了你的龙胆草，因此拥有金菊花和许多野葛苣。”我们不妨也这样来想象吧。

我所了解到的情况是，策兰对美国诗人产生“实质性”的影响，大概是近一二十年的事。这和在我们这里的情况差不多。

而美国诗人感兴趣的，主要是策兰中后期的诗：它的“晚期风格”，它的“去人类性”，它那陌生而诡异的语言，它的“不加掩饰的歧义”（undissembled ambiguity），既激发探秘般的热情，又提供了无穷的翻译（或者说“窃取”）的可能性。

而这必将导致的，是对语言的重新发现。正如伽达默尔所看到的那样，当人们与策兰诗歌相遇，将会发现“这地形是词的地形……在那里，更深的地层裂开了它的外表”。

也可以说，美国诗人翻译家更看重的，是策兰“后现代”的一面（这和一般读者把策兰的诗仅仅视为“奥斯维辛”的历史见证很不同），或者干脆说，他们把策兰变成了一个讲英语（当然不是那种“通行”的英语）的“后现代”诗人。

——这又不禁使我想起了法国哲学家利欧塔的著名论断：“一部作品只有首先是后现代的才能是现代的”，还有：“后现代主义是现代主义的新生状态”。

对策兰的英译，应首推英国德裔诗人、翻译家米歇尔·汉伯格，他在策兰在世时就开始翻译策兰了。他翻译的策兰诗选（企鹅版，1990年初版），包括了策兰一生不同时期的163首诗（策兰一生大概有八百多首诗），这是第一个在英语世界产生广泛影响

的译本。它的意义在于较早、较全面地介绍了策兰诗歌，只是很难见出其“重心”和诗学“取向”何在，尤其让人不满足的，是对策兰后期诗歌关注不够。2002年，汉伯格的策兰诗选修订扩版改由纽约 Persea Books 出版，也只是增加了《狼豆》等不到十首诗。

我本人自 1991 年以来对策兰的翻译，最初主要依据汉伯格的译本，到后来，我更看重彼埃尔·乔瑞斯（Pierre Joris）的翻译。与有些译者有选择性地译介不同，乔瑞斯给自己定下了更艰巨的任务，那就是一本一本地译介策兰后期那些艰涩的诗歌。到目前为止，他至少已提供了三个策兰后期诗集的译本：《换气》（1995）、《线太阳群》（2000）、《光之逼迫》（2005），还编选过一个策兰诗文选集（2005）。

更重要的是，我认为乔瑞斯比其他有些译者更深入地把握了策兰后期诗歌的精髓。从他长篇译序中的一些标题，如“阅读之站台，在晚词里”，“诗歌是语言必然性的独一无二的例证”等等，我们即可看出他的眼光和关注点。他的一些读解也相当透彻，富有启示性。例如策兰的“*Fadensonnen*”（“*Threadsons*”，“线太阳群”），这是一首诗的题目，也是他的诗集《线太阳群》的题目。但是，这个极为重要的“主题性”意象，到了一些汉译者手里就变成了“棉线太阳”、“串成线的太阳”，或是变成了“缕缕阳光”^①

① 见李魁贤：《策兰/波帕》，袖珍版“欧洲经典诗选”之一，桂冠图书股份有限公司 2002 年版。

等等。这几种译文，看似富有诗意，但却背离了原文，它们其实是以“美文”和“通顺易解”的方式抹去了原文。

我们来看乔瑞斯的读解。在乔瑞斯看来，这在“灰黑的荒原”上高悬、延伸的“线太阳群”，提示着诗人继“换气”之后所展示和确立的新的尺度——一种后奥斯维辛的美学尺度：“这些线的太阳群交迭进入词语，显示出延伸的线，它们比一般的线‘thread’更丰富，它们还带有英语中‘fathom’一词中的某种意思，即‘测深线’。……因此，这线是测量空间的，或是‘声测’深度的（诗中提到了‘光的音调’或声音），也许，这线就是一种尺度，一种对世界和诗歌来说新的尺度。”

这样的读解，才深入到一种写作的“内部”，揭示了策兰在奥斯维辛之后要摆脱西方“同一性”的人文美学传统的诗学努力。这种努力，也可以说就是一种“去人类性”。当然，这又是一个需要专门探讨的美学话题。但这的确是策兰后期诗歌的一个趋向。自1958年创作《紧缩》以来，策兰的创作不仅一直带着奥斯维辛的死亡记忆，他也把生活在“冷战”、核威胁和现代工业技术文明中的那种存在感融入了其中。作为一个诗人，他不仅对他所生活的“一个人造之星飞越头顶，甚至不被传统的天穹帐篷所庇护的时代”有着不祥的感知，也深切意识到人类的那一套文学语言都快成了“意义的灰烬”。他的“线太阳群”，他那要唱出“人类之外的歌”的努力，就是建立在这样的背景下的。也可以说，正是因为尼采所说的那种“人性了，太人性了”，因而策兰在后来会朝向“无人”，朝向“未来的北方的河流”，朝向一个陌生的词语的

异乡。他正是以这种努力，用斯坦纳的术语来说，摆脱了人类理性的“主宰语法”，解除了那种“古老的诅咒”，又回到了那“冰”（这是策兰后期诗歌中常出现的意象）一样的起源，并在那里等待着人类的访问者。（起源，这本来就是“非人”的——斯坦纳在谈音乐时曾如是说。）

我想，这也就是为什么美国的诗人会被策兰的“陌生”和“异端”所吸引的重要原因。斯蒂文斯的诗，纵然高超而美妙，但那仍是从“阿波罗的竖琴”^①上发出的声音，但在策兰那里，他们遇到了一种真正的“外语”。

策兰诗歌对翻译构成的根本挑战，也正在这里。而乔瑞斯的翻译之所以应被看重，就在于他不仅仅在枝节上做文章，而是迎向了这根本的挑战。作为一个诗人，一个从欧洲移民美国的翻译家，乔瑞斯对策兰的语言有着更为透彻的洞见。他也正是从这里入手自觉加大其“翻译难度”的。比起一些早先的译者，他的翻译显然更忠实于策兰的独特句法、构词法和语言风格（因为这就是策兰的秘密所在），也更为“精确”（如他在《晚木的日子》的译注中就谈到“Tierblutige Worte”这一短语，如译为“动物血的词语”就不行，因为“Tierblutige”其实为策兰自造的新词，含有“绽开”、“流出”之意，因此应译为“出动物血的词语”）。

① “阿波罗的竖琴”是斯坦纳的一个隐喻，他这样说：“阿波罗的竖琴是理性和谐的乐器……是彻底人性化的、受神启的乐器。”见乔治·斯坦纳：《斯坦纳回忆录：审视后的生命》，李根芳译，浙江大学出版社2012年版，第86页。

也许，乔瑞斯的译文看上去不如有的译者那样“流畅”、“可读性强”，但这正是他的可贵之处。他没有迎合、照顾一般英语读者的阅读口味和习惯，而是坚持提供一种“策兰式的”（Celanian）的诗。可以说，他要做的，不是把策兰的诗译成英语，而是译成策兰自己的语言。

而什么是策兰式的语言呢，在《换气》的译者导言中，乔瑞斯这样说：

策兰的语言，尽管其表面上是德语，其实即使对讲德语的人来说，它也是一种外语。……策兰的德语是一种诡异的、几乎是幽灵般的语言；它既是母语，牢牢地抛锚于一个死者的国度，又是一种诗人必须激活，必须重新创造，重新发明，以带回到生命中的语言。策兰说过：“现实并不是简单地在那里，它需要被寻求和赢回。”……在被彻底剥夺了任何其他现实性后，策兰着手创造自己的语言——像他自己一样处于绝对流亡的语言。试图翻译它，好像它是一种通行的、普遍使用的或可提供的德语，换言之，试图用一种相似的通用的“白话”英语或美语来译，将会丢失这种诗歌的最本质的方面。

一个具有如此洞见的译者，才有可能成为策兰诗歌所“期待”的译者。

著名作家库切（J. M. Coetzee）曾在《纽约时报》书评副刊（2001年7月5日）上专门发表过一篇谈策兰诗歌及其翻译的长文《在丧失之中》（*In the Midst of Losses*），这样的标题一语双关，它既指向策兰作为一个大屠杀幸存者的命运，也指向了翻译过程中的丧失。显然，这双重的丧失，在这位极具诗性敏感的作家看来，隐喻着诗歌和诗人在今天的命运。

库切在文中提到并进行比较的美国译者主要有费尔斯蒂纳、乔瑞斯、尼古拉·波波夫和麦克休。

斯坦福大学教授费尔斯蒂纳（John Felstiner）是一位很有影响的策兰学者。他所著的策兰传《保罗·策兰：诗人、幸存者、犹太人》（2001），曾获国家图书评论奖提名，也很快被译成德文。两三年前它的中文版也已面世，这对国内希望了解策兰的众多读者来说本来是一件好事，但它的翻译却过于草率，这里就不去多说它了。

除了策兰传外，费尔斯蒂纳还编译了《保罗·策兰诗文选》（2001），收有策兰不同时期大约 160 首诗作。

“费尔斯蒂纳是一位令人敬畏的策兰学者。”库切在文章中如是说，我想这也是很多人的同感。正因为有深入、全面的研究做基础，费氏对策兰的翻译比较可靠，具有相当的权威性（虽然他也会犯错误，比如他把“*koln, am hof*”一诗误译为“科隆，火车站”，其实应译为《科隆，王宫街》）。而且，他比一般的学者更具有诗的敏感和语言功力，正如库切所指出过的，他用不会德语的读者也能明白的语言，来解答策兰为译者所预设的问题，从无法

解释的典故，到复合或自创的词语，尤其是那种策兰式的“打了结的、压缩的句法”（“Celan's knotted、compacted syntax”），他都能够较好地处理。因此库切会觉得“在费尔斯蒂纳和波波夫—麦克休之间很难选择。对策兰所设置的问题，波波夫—麦克休发现的解决方案有时有一种耀眼的创造性，费尔斯蒂纳也有自己辉煌的时刻，最突出的是在他所译的《死亡赋格》里，在这首诗里英语最终被德语盖过”。

库切所说的，是指《死亡赋格》中“你的金色头发玛格丽特”，“你的灰色头发苏拉米斯”以及“死亡是从德国来的大师”这几句“主题句”，它们在费译本中第一次以英语形式出现后，以后均以德语原诗再现，并一直延伸到诗的最后，最终“定格”在那里。据我有限的视野，这在翻译史上可以说是一个创举。但我相信英语读者不仅会接受这种奇特的译本，这也会给他们带来更强烈、丰富的感受。

不过，对我来说，也有很不满足的地方，那就是费氏对策兰后期诗歌的翻译还远远不够，虽然他很有眼光地看出策兰在其后期“以地质学的质料向灵魂发出探询”，并曾举出策兰的一首后期诗“以夜的规定给超——/ 骑者，超——/ 滑者，超——/ 嗅觉者，// 不——/ 唱颂诗者，不——/ 驯服者，不——/ 遍体鳞伤者，在 / 疯帐篷前种植 // 带胡须的灵魂，有着——/ 冰雹之眼，白砾石的——/ 结巴者”，说“只有这样的诗才有可能成为他的自传”，但他仍偏重于选取具有社会历史和传记意义的诗来翻译。他的选本从“诗人、幸存者、犹太人”这样的角度为读者提供了一个了解策兰的

框架，但是，在那里仍有大量的“漏网之鱼”。而策兰后期诗歌的脉动和能量，或许恰恰是从这些“黑洞”中发出的。

也许，有些诗人读其“选集”就够了，但策兰却是一个需要读其“全集”，尤其是需要读其“晚期”的诗人。我想，正是策兰后来的五六部诗集以及一些散诗，不仅把他的创作推向了一个令人惊异的境地，也最终使他的一生成为一个“炽热的谜语”。

比较独特的译本是尼古拉·波波夫（Nikolai Popov）和麦克休（Heather McHugh）的《喉头爆破音：101首策兰的诗》（*Celan: Glottal stop, 101 Poems*, Wesleyan University Press, 2000）。它不仅主要选取的是策兰的后期诗歌，也明确体现了译者的“后现代主义”取向。波波夫为西雅图华盛顿大学的学者和翻译家，麦克休为驻校作家、女诗人，他们为夫妻，共同分享着策兰的秘密。他们的译本出来后颇受欢迎，曾同策兰有过交往的以色列著名诗人耶胡达·阿米亥说它“在语言、音乐性和精神传达上都很完美”，美国著名诗人、翻译家罗伯特·品斯基则称它为“奇妙的、极具意义的译本”，“有着策兰那独一无二的声音所要求的无畏的音质和表现主义的句法”。这部译诗集出版后，曾获2001年度格里芬国际诗歌奖。

这部译诗集还有一个特点，那就是打破了惯例，“决定不以德英对照的形式出现”（译者语）。波波夫和麦克休视翻译为“自我与他者相遇的一种神秘样式”，在译者前记中称“我们寻求更高的忠实”，并尽量寻求那种“允许我们在英语里再创造”的可能性，

最终“使一首诗只是存在于译文中，一种以惊奇、歧义、钟爱和暴力所标记的相遇”。

对此，《纽约时报》书评称：这两位译者“冒了极大的风险，所得到的诗的报赏……激动人心”。

比如《*AUS DEN NAHEN*》一诗的第一节，如严格按照原文来译，是这样几句：“从近处的 / 水泵 / 未醒之手 / 挤压出灰绿”，而波波夫和麦克休在语序上做了很大变动：“灰绿 / 从近处的水泵 / 挤压出来 / 被未醒之手”，显然，他们这样译是为了强调“灰绿”，使它成为诗题，使读者给予其特殊的注意力。这就完全是“庞德式的翻译”了。另外，这首诗原诗 12 行，他们的译本多出了两行，在形式上也很难对照，这就是译者“决定不以德英对照的形式出现”的一个原因。

库切在文中多处比较了费氏与波波夫和麦克休的翻译，他这样说：“费尔斯蒂纳是一位令人敬畏的策兰学者，但波波夫—麦克休在学识上也不逊色。当策兰转向一种轻快的尝试时，费尔斯蒂纳的局限性就显现了，例如在依据民歌模式和无意义套话的《一些三，一些四》中，波波夫—麦克休的译文是诙谐和抒情的，费尔斯蒂纳的则太刻板了。”

为印证库切所说的，我们不妨举出波波夫—麦克休该诗译文的第五节：

I make one, and we make three,

One half bound, One half free.

这不仅传达了原诗那谣曲式的韵味，而且句式简洁、活泼，富有生气——可以说在这样的译文中活跃着一个诗性的精灵。而费氏的译文则显得过于笨拙。以下为这首诗全诗的汉译，为了在英文中再现原作的诗感和韵律，波波夫—麦克休对原作有多处变动，同样，为了在汉译中达到同样的效果——纵然这很难，我的译文也做了些变动：

一些三，一些四

皱薄荷，薄荷皱，
在屋前，在屋后。

这时辰，你的时辰，
你的和我的嘴要押韵。

以嘴，以它的沉默，
以那些不屈从的词。

以那窄的，以那宽的，
以所有灾难的临近。

以我一人，以我们仨，
一半被绑，一半自由。