

翻译论坛

第 **1** 期
2014

Translation Forum



南京大学

发刊词

张柏然

岁在甲午，阳春之月。伴随着吹绿江南大地的习习巽风，这份散发着淡淡的油墨芳香的《翻译论坛》（季刊），终于在众同仁的殷殷期盼中诞生了。

《翻译论坛》，是春天律动的新生命，是服务翻译教学与研究的新平台，是展示翻译学科建设发展成长的新载体。我们为之耕耘，为之祈福，期待衮衮同仁的关注和支持，希冀她与我国翻译学界一起茁壮成长，一起创造辉煌。

翻译理论是人文社会科学的组成部分。以高度的理论自觉和理论自信，打造翻译理论的中国学术话语体系，既是我国翻译学自身发展的迫切要求，也是加快我国国家文化软实力建设、促进中外文化交流、推进构筑连接“中国梦”与“世界梦”之“通天塔”的迫切要求，具有很强的理论意义和现实意义。打造具有中国特色、中国风格、中国气派的翻译学学术话语体系，是翻译界的一大时代课题，也是这份刊物的学术愿景。

我们创办《翻译论坛》这份刊物，就是以推动我国翻译教学与研究、促进中外文化交流为宗旨，为翻译学界提供一扇展示的窗户、一个交流的平台、一片成长的园地、一块精神的领地。在这里，我们穿越时空隧道，与古人对话，在这同时，也与文化的他者对话；与他者的对话，让我们认识自己；与古人的对话，让我们认识传统，而传统不仅是遗产，更可以成为理论创新的资源。在这里，大家可以交流资讯，学习新知；探索理论，激荡思想；总结历史，憧憬未来；活跃学术，丰富精神。水本无华，相荡乃生涟漪；石本无火，相击而成灵光。正是在这种所见所闻的相互传递中，相互思想观点的碰撞下，《翻译论坛》才会涟漪粼粼，灵光闪闪，才会逐步把我们的学术愿景变成灿烂绚丽的现实！

愿这份新生的刊物办出风格，办出特色，办出品位，与学界同仁一起见证我们这个充满朝气的时代！

二〇一四年五月一日
于沪上临港滴水湖畔

目 录

发刊词	张柏然 1
译论纵横	
解释学界关于“理解目的”的几种意见	王瑞东 1
从“点化”到“夺胎换骨”:诗歌翻译的活法论	刘华文 4
中国古诗歌“意境”翻译的诗性认识观研究	包通法 杨秀梅 12
“生态翻译学”和“翻译生态学”之辩	王祖友 20
翻译教学	
翻译硕士(MTI)专业人才的术语能力培养与相关教材编写思考	魏向清 24
翻译教学实践中的理论建构——以含意翻译讲解为例	李文竞 29
翻译教学遭遇民族主义——从 MA 和 MTI 的翻译教学说起	葛校琴 35
主体间性视阈下的工作坊式翻译教学	汪璧辉 40
全媒体口译定制教材中的协同创新	许文胜 44
双脑并能与口译潜能	杨 焱 48
MTI 实习基地建设与管理 的实践和思考 ——以中南大学外国语学院 MTI 实习基地建设为例	辛红娟 王 昱 53
人才培养	
翻译资格考试制度与翻译人才的培养	刘世晓 58
通专兼顾的应用型翻译人才培养模式探究	王炎强 60
批评鉴赏	
规范理论视角下的宗教词语翻译——以《圣诞颂歌》为个案	滕 梅 孙 超 65
室内设计英语的语言特点与汉译——以 <i>Sustainability in Interior Design</i> 汉译 为例	黄 勤 方 慧 70
从功能主义谈“走西口”四种歌词之译配创新——推荐汉英民歌译配“三原则” 与“四标准”	陈 刚 75
史海钩沉	
略论京师同文馆翻译教学及其影响	张美平 81
谈谈叶圣陶先生“以译代创”的小诗《风》	张建青 86
文化寻迹	
2013 年文学翻译作品出版回顾	张霄军 郭 畅 90
学术争鸣	
你知·我知·他知——从《东方翻译》中关涉拙文拙著之有关文字说开去	杨全红 94

Contents

A Study of Flexible Approaches to Translating Chinese Classical Poems	Liu Huawen
The Construction of Translation Theories in Its Teaching Practice—A Case of	
Explanation of Implicatives Translation	Li Wenjing
Translation Workshop: Translation Teaching with the Concept of	
Intersubjectivity	Wang Bihui
Some Reflections on Developing the Terminological Competence of MTI Students	
and Preparing Course Related Materials	Wei Xiangqing
English-Chinese Translation of Religious Terms from the Perspective of Norm	
Theory—A Case Study on “A Christmas Carol”	Teng Mei & Sun Chao
Establishment and Management of MTI Professional Practice Base	
.....	Xin Hongjuan & Wang Yu
Linguistic Features and Chinese Translation of Interior Design English	
—A Case Study of the Chinese Translation of <i>Sustainability in Interior Design</i>	
.....	Huang Qin & Fang Hui
A Functionalist Approach to Song Translation of “Going Westward” in Four Versions	
—The Triad Principles and Four Yardsticks for Folk Song Translation Proposed	
.....	Chen Gang
A Brief Study on Translation Teaching of Beijing T'ung Wen Kuan	Zhang Meiping
A Brief Talk on Ye Sheng-tao's Translation of “Who Has Seen the Wind?”	
.....	Zhang Jianqing
Literature Translation in China (2013)	Zhang Xiaojun & Guo Chang

解释学界关于“理解目的”的几种意见

苏州大学外国语学院 王瑞东

摘要:关于“理解目的”的争论,解释学界大体有三种不同意见,一是“复原说”,即理解一个文本,目的是要把握文本的意义或作者的思想,在理解中使文本的意义或作者的思想得到重建;二是“创造意义说”,即理解一个文本,其目的不是去把握“文本自身的意义”或把握作者的思想,而是去创造、赋予、生成文本的意义;三是“实用说”,即理解一个文本,只是对文本的应用,而不是去把握“文本自身的意义”。本文分析了以上不同观点的主要代表人物的思想,总结了不同意见之间的关联性和差异性,指出了三种不同观点的实质和立论基础。

关键词:解释学;理解目的;复原说;意义创造说;实用说

在解释学界,关于理解的目的,大体有三种不同的意见,一是“复原说”,二是“创造意义说”,三是“实用说”。

1 理解目的问题上的“复原说”

“复原说”也叫“重构论”或“建构论”。“复原说”的目的论是说,理解一个文本,其目的是要把握文本的意义或作者的思想,在理解中使文本的意义或作者的思想得到重建。

在解释学界,坚持“客观主义”立场的解释学家,都坚持理解目的上的“复原说”。殷鼎在介绍施莱尔马赫(Friedrich Schleiermacher)的观点时说:“施拉依马赫是现代解释学的奠基人。他有四个方面的卓见独识,……其二,理解的目的是在心理上重新体验作品作者的心境与精神状态,由此重建作品的精神世界。”(殷鼎,1988:228)殷鼎在谈到阿斯特(A. Ast)的观点时说:“正像施拉依马赫的一位同时代人阿斯特所说,‘理解与解释历史是对已失去的历史进行重建’。”(殷鼎,1988:2)施莱尔马赫和阿斯特都主张理解的目的是重建文本的意义。E. 贝蒂说:“……由此推出,理解在这里就是对意义的重新认识和重新构造,而且是对那个通过其客观化形式而被认识的精神的重新认识和重新构造。”(洪汉鼎,2001:129)“这里发生的就是一种创造过程的倒转:在诠释学过程中,解释者必须通过在他内在自我内重新思考富有意义形式而

从相反的方向经历原来的创造过程。”(洪汉鼎,2001:130)艾柯(Umberto Eco)说:“1962年,我写了《开放的作品》一书。在书中,我肯定了诠释者在解读文学本文时所起的积极作用。我发现读者们在阅读这本书时,注意力主要集中在作品所具有的开放性这一面,而忽视了下面这个事实:我所提倡的开放性阅读必须从作品本文出发(其目的是对作品进行诠释),因此它会受到本文的制约。换言之,我所研究的是本文的权利与诠释者的权利之间的辩证的关系。我的印象是,在最近的几十年文学的发展进程中,诠释者的权利被强调得有点过了火。”(艾科等,1997:27-28)利科尔(Paul Ricoeur)说:“用多义性的字词产生出某种相对单义性的话语,在接受信息时辨别出这种单一性倾向,这是解释学的首要 and 基本的任务。”(利科尔,1987:43)利科尔所说的“单义性的话语”指的就是文本话语,这些话语所表达的“单一性倾向”就是文本的意义,理解的目的、任务,就是要通过多义性的语词把握文本话语的“单一性倾向”,即文本的意义。

理解目的上的“复原说”,建立在两个基本的前提上:

第一,文本的意义对于理解者来说具有“客观性”,文本的意义不依赖于读者,文本的意义是作者规定、赋予的,不会随着读者和时代的变化而变化。变化的是读者的理解或文本对于读者的价值意义,而不是文本的含义。没有这个

前提,“复原说”就不能建立。复原是对文本自身意义或作者思想的复原,重建是对文本自身意义或作者思想的重建。

第二,文本的意义或作者的思想是可以被理解者把握的,理解与文本的意义或作者的思想之间没有不可逾越的鸿沟,二者具有同一性。没有这个前提,就谈不上“复原”。复原就是建立理解与文本意义或作者思想的同一性。

以上两个前提是主张“复原说”的解释学家必须承认的。“复原说”本身蕴含着这两个前提。取消任何一个前提,都不能建立起“复原说”。

2 理解目的问题上的“创造说”

理解目的问题上的“创造说”是说,理解一个文本,其目的不是去把握“文本自身的意义”或把握作者的思想,而是去创造、赋予、生成文本的意义。

伽达默尔(H.-G. Gadamer)说:“对艺术作品所属的‘世界’的重建,对原本艺术家所‘意指’的原本状况的重建,以原本的风格进行的表演,所有这些历史重建的手段都要求揭示一部艺术作品的真正意义,并阻止对它的误解和错误的引申。这实际上就是施莱尔马赫的思想,他的整个诠释学就是暗暗地以这种思想为前提。”(伽达默尔,1992:218)伽达默尔当然是不同意施莱尔马赫的“复原说”的,他认为:“对于一部流传下来的作品借以实现其原本规定的诸种条件的重建,对理解来说,无疑是一种根本性的辅助工程。但是我们必须追问,这里所获得的东西是否真正是我们作为艺术作品的意义所探求的东西,以及如果我们在理解中看到了一种第二次创造,即对原来作品的再创造,理解是否就正确地得以规定了?这样一种诠释学规定归根结底仍像所有那些对过去生活的修补和恢复一样是无意义的。正如所有的修复一样,鉴于我们存在的历史性,对原来条件的重建乃是一项无效的工作。被重建的、从疏异化唤回的生命,并不是原来的生命。这种生命在疏异化的延伸中只不过赢得了第二级的教化的存在。新近广泛出现的趋势,即把艺术作品从博物馆中再放回到其规定的本来之处,或者重新给予建筑纪念物以其本来的形式,只能证明这一点。

甚至由博物馆放回到教堂里去的绘画或者按其古老状况重新设立的建筑物,都不是它们原来所是的东西,这些东西只成了旅游观光者的意愿。与此完全一样,这样一种视理解为对原本东西的重建的诠释学工作无非是对一种僵化的意义的传达。”(伽达默尔,1992:218-219)“理解必须被视为意义事件的一部分,正是在理解中,一切陈述的意义——包括艺术陈述的意义和所有其他流传物陈述的意义——才得以形成和完成。”(伽达默尔,1992:215-219)

伽达默尔有时候似乎偏离“创造说”而有点像“复原说”。坚持“创造说”的人也经常在反对理解的随意性,反对对文本的误解。伽达默尔在强调了文本意义的“开放性”后说:“但是,如果我们更仔细地考察这种情况,那么我们会发现,即使不能随心所欲地被理解。正如我们不能继续误解某个用语,否则会使整体的意义遭到破坏一样,我们也不能盲目地坚持我们自己对于事情的前见解,假如我们想理解他人的见解的话。当然,这并不是说,当我们倾听某人讲话或阅读某个著作时,我们必须忘掉所有关于内容的前见解和所有我们自己的见解。我们只是要求对他人的和文本的见解保持开放。”(伽达默尔,1992:345)“谁想理解,谁就从一开始便不能因为想尽可能彻底地和顽固地不听本文的见解而囿于他自己的偶然的前见解中,直到本文的见解成为可听见的并且取消了错误的理解为止。谁想理解一个本文,谁就准备让本文告诉他什么。因此,一个受过诠释学训练的意识从一开始就必须对本文的另一种存在有敏感度。”(伽达默尔,1992:345)“理解的任务首先是注意本文自身的意义。”(伽达默尔,1992:478)应当说,伽达默尔表现了他的理论上的不彻底性、他的立场的摇摆。按照他的基本理论,文本没有自身固有的、不依赖于读者的意义,理解的目的是去生成文本的意义,那么,就不能承认理解有误解的可能性,就不能承认有“他人的和文本的见解”,不能承认“本文的另一种存在”。“谁想理解一个文本,谁就准备让文本告诉他什么”,“理解的任务首先是注意文本自身的意义”,这些说法很像一个持“复原说”的人说的话。当然,伽达默尔或他的追随者可以解释说:他所说的“文本自

身的意义”,就是读者生成的意义,而不是不依赖于读者的文本自身的意义,也不是指文本所传达的作者的思维。这样,他就不矛盾了。这确实是伽达默尔的真实思想。他说:“我们必须坚持这一论点,即我们所想加以重构的问题首先并不涉及作者的思想上的体验,而完全只涉及文本自身的意义。”(伽达默尔,1992:478)

也就是说,当伽达默尔说“文本自身的意义”时,他仍然指的是由读者在阅读时生成的意义,而不是指文本表达的作者的思维。但是他仍然不能避免指责:既然“文本自身的意义”是由读者阅读时生成的,他怎么能说“他人的理解”呢?怎么能说有“误解”呢?

殷鼎是赞成伽达默尔的“创造说”的,而且他比伽达默尔本人更清楚、更明确地阐明了理解目的上的“创造说”。“哲学解释学发现,作品必须要与解释者的‘前理解’发生理解上的关系,才有了意义,作品自身的关系并不能为其产生并保持一种独立自在的意义。这样一来,传统解释学致力于到作品中、历史中、行为中去发现‘原意’的解释取向便发生了严重的问题。”(殷鼎,1988:35)他还说:“人文科学的研究中,谁也无法避开这样一个棘手的问题:在着手处理和解释历史、典籍、事件之前,是认定历史、典籍中已包含有可能独立于理解者之外的意旨或意蕴,还是假定历史或典籍中的意蕴仍处于未定状态,只有理解才能确定和完成它?”(殷鼎,1988:49)“哲学解释学的立场更为新颖,它不屑于再去分辨作者的原意与作品的意义,从而把观察问题的角度调转成另一个方向,提出解释与理解永远不可能发现及完整再现作者的‘原意’,进而,理解的目的是不是要去发现原意。”(殷鼎,1988:50)“作品的意蕴,并非是一个由作者填充和密封的邮袋,在解释中原封不动地传递下去。历史上人的解释和理解,不停地解开这个邮袋,补充上新的内容,也同时改变或去掉邮袋里原有的负载。”(殷鼎,1988:67)“现象学的立场恰好……截然相反。胡塞尔提出,语言的文义完全处于未决状态,唯有解释者的理解,才能给予其明确的意义。”(殷鼎,1988:70)

总之,殷鼎认为,理解的目的是不是去发现文本的原意,而是去创造、生成文本的意义。

艾柯曾批评过这样一种“后现代主义”解释学观点:理解一个文本“只是一次‘野餐’会:作者带去语词,而由读者带去意义”。(艾科等,1997:28)这位“后现代主义”解释学家完全持一种“创造说”的立场。

由此也可以看出,理解目的上的“创造说”的前提是:文本没有自身固有的、不依赖于读者的意义。正因为如此,理解一个作品,不是去把握“文本自身的意义”,而是为文本创造、生成意义。

3 理解目的问题上的“实用说”

理解目的问题上的“实用说”是这样一种观点:理解一个文本,只是对文本的应用,而不是去把握“文本自身的意义”。这种观点的主要代表人物是罗蒂(R. Rorty)。

罗蒂自称是“实用主义者”,经常使用“我们实用主义者”如何如何的表述。罗蒂坚决反对“诠释一个文本”和“使用一个文本”之间的区别:诠释只是使用,而不是去把握“文本自身的意义”。实用主义者认识到:“像任何其他事物一样,有多少种目的要实现,就会有多少种不同的面目呈现出来。在这个阶段,所有的描述(包括将自己描述为一个实用主义者)的价值都是根据它们对于某种外在目的的满足程度来判断的,而不是根据它们对被描述物体的忠实程度。”(艾科等,1997:114)我们理解一个文本,理解到了某种理解,有些人认为把握到了文本自身的意义,实际上,这些理解“只不过是根据解读它、激发它的人的需要而产生的。因此,对我来说,打碎‘使用文本’与‘诠释文本’之间的界限,而仅仅根据不同的人、不同的目的区分出‘使用文本’的不同种类,也许更为简单”(艾科等,1997:116)。

和“创造说”一样,理解目的问题上的“实用说”也是建立在否定“文本自身的意义”这个逻辑前提的基础上的。罗蒂是一个反本质主义者,他认为,像任何事物一样,文本没有自己的本质,也就是没有“文本自身的意义”。他说:“它们(指文本——引者注)根本就没有本质。”说文本没有本质,是指文本没有自身的、不依赖于理解者的意义。罗蒂说:“反对本文(转下页)

从“点化”到“夺胎换骨”：诗歌翻译的活法论

上海交通大学外国语学院 刘华文

摘要：在西方后现代主义中，“互文性(intertextuality)”是一个很重要的概念。这个概念否定了任何文本的独立性、自主性和封闭性，因为任何文本都身不由己地被编织在文本网络之中，与其他文本有着千丝万缕的联系。经过翻译而得来的译诗文本更是具备强烈的互文性特征，因为自从它被生成的那一刻起就有着原诗这个母体文本如影随形地跟着它。那么，这个互文本应该如何被生成才能构成与母体之间最佳的互文性关系呢？中国古代诗歌批评中的“活法”论为回答这个问题提供了一个可行的答案。诗歌创作中的“活法”可以具化为三种方法：点化、夺胎和换骨。“点化”法是对“活法”诗歌创作手法的细化，是技法层面上的“活法”论。“夺胎”法和“换骨”法是对“活法”论在言与意、形与神以及文与质层面上的展开。而“活法”论本身则是对上述三种方法在形而上诗学层面的综合。同样，在诗歌翻译中，翻译者也依然可以运用“点化”法、“夺胎”法和“换骨”法实施“活法”翻译策略，实现原诗和译诗之间理想的互文性关系。

关键词：诗歌翻译；活法；点化；夺胎；换骨

（接上页）本质上表现了‘什么东西’也就是反对某种特殊的诠释——可以根据‘本文的内在连贯性’揭示出那个‘东西’究竟是什么。更一般地说，它（指实用主义——引者注）反对本文可以向你展示出它自身的内在愿望而不是只提供某种刺激物。这种刺激物可以使你比较容易或比较困难地判断你原来的愿望是什么。”（艾科等，1997：129）既然文本没有本质，没有自身固有的意义，那么，我们的理解不是对“文本自身意义”的把握，而只是我们对文本的一种“应用”。

由此可以看出，理解目的论上的“创造说”和“实用说”并没有本质的区别，它们只有形式的区别。“创造说”和“实用说”都反对“二元思维”，反对理解主体和对象的区分、诠释和应用的区分，都否定文本有自身固有的意义，都肯定理解就是应用。形式上的区别是：“创造说”一般不公开把自己的理论叫作实用主义，它还去讨论“文本自身的意义”，只是把“文本自身的意义”看作理解者的理解，而“实用说”则更彻底地否定“文本自身的意义”，理解只是对文本的一种使用而已。

由此也可以看出，理解目的问题上的理论分歧，不在于理解是否有应用的目的，而是在于理解是否有去把握文本自身意义的目的。理解

有应用的目的，这是任何解释学理论都不否定的。“客观主义”解释学并不否认，在理解与生活的关系上，理解的目的是应用，它只是在理解与文本的关系上说理解的目的是要把握文本的意义。“创造说”和“实用说”的错误，并不在于说理解有实用的目的，而是以实用的目的否定把握文本自身意义的目的，把把握文本的意义和应用的目的对立起来，以应用目的排斥、否定把握文本自身意义的目的。肯定理解的应用目的并不是实用主义。实用主义的理解目的论的本质在于：理解只是应用，而不是把握文本自身的意义。

参考文献

- [1] 殷鼎. 理解的命运. 上海：生活·读书·新知三联书店，1988.
- [2] 洪汉鼎. 解释学经典文选. 北京：东方出版社，2001.
- [3] 艾柯等. 诠释与过度诠释. 上海：生活·读书·新知三联书店，1997.
- [4] 利科尔. 解释学与人文社会科学. 石家庄：河北人民出版社，1987.
- [5] 伽达默尔. 真理与方法. 上海：上海译文出版社，1992.

1 引言

诗歌的翻译者会面临一种两难的境地:是应该恪守原诗的作诗之法而一味依循原诗,还是弃原诗的诗式于不顾,依照译入语的诗歌体式表达原诗诗意,甚至在译诗中融入译者自己的理解和感悟。前一种做法的极端表现是译者固守原诗的各个元素,不免落入胶柱鼓瑟之窠臼;后一种做法的极端表现则会导致译者过于自由地发挥,像一匹脱缰的野马把原诗的诗意、诗质和诗性甩出译诗之外。诗歌的译者如果要将译诗翻译出来,需要参考这两类翻译方式以便从这种两难困境中跳脱出来。当然无论使用哪一种方式,都会留下后遗症:要么译诗亦步亦趋,生硬地套用原诗的诗歌形式,要么就剪掉原诗和译诗之间的血肉脐带,使得译诗解除了与原诗的本质联系。其实,诗歌翻译过程中存在着相当的变通空间,为翻译者在翻译的过程中中和上述两种做法提供了可能性。诗歌翻译的这种变通方式不妨借用宋朝诗学中的“活法”论加以构建。宋人诗学中的“活法”论有一个发展轨迹。在“活法”论出现之前,诗人为了处理好与前人的继承与发展的关系,相继利用了“点化”、“夺胎”、“换骨”的方法。这些诗法可以在不同程度上有效地处理当下诗人与前代诗人、当下诗作与前代诗作的关系。尤其是在宋人吕本正的“活法”论提出之后,对前人和后人以及各自诗作之间的关系的认识别开洞天。从一定意义上讲,在诗歌翻译中,原作诗人与译作译者、原诗和译诗之间的关系也属于前人和今人、前代诗作和后代诗作的关系,可以利用“点化”、“夺胎”、“换骨”、“活法”等诗论范畴对诗歌翻译予以观照。

2 诗歌翻译的“活法”

2.1 诗歌翻译的“点化”法

首先,借助前人的诗作进行诗歌创作的诗法有一种师其形而不师其意的方法,即“点化”法。“诗字点化之妙,譬如仙者,丹头在手,瓦砾俱金矣。”(明·李日华《恬致使堂诗话》卷四)所谓点化,是指诗人在创作过程中借用前人诗句中的用辞、句式、诗体,加以为我所用式的变化,

藉此让自己的诗歌获得强烈的艺术生命力,取得“因旧而益妍”的效果。点化的诗法主要有以下几种:

其一,通过剪裁其辞而点化前人诗句。南朝何逊的“薄云岩际出,初月波中上”(《入西塞示南府同僚》),被杜甫点化成了“薄云岩际宿,孤月浪中翻”(《宿江边阁》),将“出”、“初”、“波”和“上”改成了“宿”、“孤”、“浪”和“翻”,只将何逊的诗改动了四个字。杜诗被仇兆鳌点评为:“云过山头,停岩似宿。月浮水面,浪动若滚。”(清·仇兆鳌《杜诗详注》)前句为静态描写,后句为动态描写,一静一动,两个句子取得了相互衬托的作用,揭示了诗人内心深处因漂泊天涯,心绪无以安置的焦虑感。相比之下,何逊的两句诗只局限在静态的描写之上,没有取得像杜诗那样动静相互衬托的效果。可见杜甫具有极强的点化功力,使得自己的诗作虽非原创,却将其推至一个更高的诗境。杜甫的这两句诗可以作为点化成功的典范。同样,在诗歌翻译过程中,译者也会利用剪裁的方式对原诗中的字词加以点化,如唐朝诗人韩翃有这样一首诗:

同题仙游观

(唐)韩翃

仙台下见五城楼,风物凄凄宿雨收。
山色遥连秦树晚,砧声近报汉宫秋。
疏松影落空坛静,细草香闲小洞幽。
何用别寻方外去,人间亦自有丹丘。

宇文所安(Stephen Owen)给出了这样一个译文:

Below the immortals' terrace one sees
The towers of the Five Cities,
things in the scene are dreary,
the nightlong rain withdraws.
The colors of hills stretch far to reach
Evening in the trees of Qin,
fulling blocks' nearby sounds tell
of autumn in the Han palace.
Shadows of a sparse pine fall
On the calm of the empty altar,
scent of tiny plants opens
into the seclusion of a small grotto.

What use to seek out elsewhere,
Go off "beyond the norms"? —
in the world of mortals also
there is a Cinnabar Mound. (Owen, 2006:
201)

在译文中,宇文所安将“仙台下见五城楼”中的“见”译为“one sees(有人看见)”,增加了“见”这一行为的实施者;他把“山色遥连秦树晚”中的“遥连”拆分为“stretch far to reach”;“细草香闲小洞幽”中本无表示“敞开”的字眼,而译文里面多出了“opens”这个词。译者在译文中实施的无论是行为实施者的添加还是动词的添加,抑或是动作过程的拆分以加强过程性,都使得译文比原文更具动态感,这是译者借助点化的翻译方法获得的效果。

其二,因袭前人的句子结构以点化前人的诗句样式。有别于第一种以因袭前人的诗意而只加以个别字词的更改为目的的点化方法,该种点化法只是在句子结构层面袭用前人的诗句,而诗意层面并不相干。如唐朝诗人韩愈的两句诗“如何连晓语,只是说家乡”(《宿龙宫滩》)中包含有“如何……只是……”这一句子结构,被宋代诗人吕本中借用来自点化成《夜雨》诗:“如何今夜雨,只是滴芭蕉。”(《夜雨》)这样两句诗。可见,吕本中在点化韩愈的诗句时只是借用了句子的结构形式,是所谓的“师其句”而非“师其意”。

在宇文所安翻译的唐朝诗人韩翃的《同题仙游观》最后两句为:“何用别寻方外去,人间亦自有丹丘。”其中“何用……”可以被看成是一个固定的句式,实为“不用”之意。宇文所安沿用了这个句式,将其译为“what use”。当然他的这种点化行为并未对原诗的诗意产生多大影响。

其三,将前人诗句中字、词或句的顺序进行重置而点化诗意效果。北宋词人晏殊的《浣溪沙》中有“去年天气旧亭台,夕阳西下几时回”两句,而唐朝诗人的郑谷则有诗云:“流水歌声共不回,去年天气旧亭台。”(《和知己秋日伤怀》)很明显,前面两句是对后面两句的袭用,差别在于顺序的颠倒和个别字词的改动。南朝梁简文帝有诗句:“一年夜将尽,万里人未归。”戴叔伦则将其改为“一年将尽夜,万里未归人。”(《除夜宿石头驿》)显然只是在字句的顺序和位置做了

调整,而字词却悉数拿来。这种字词在顺序和位置上的调整一般只能在汉语诗歌中实现,西方语言如英语因其较为死板固定的句子顺序而无法接受随意的调整。上述戴叔伦对简文帝诗句的点化,虽然只是语序上的错位,但诗歌的境界却不相同:简文帝只是平铺一件“人未归”的事实,把焦点放在“事件”上面,而戴叔伦强调的是“未归人”,把焦点放置在“人”身上,表现了诗人因对“未归人”的苦苦等待而未果所带来的无奈和惆怅,从而成功地实现了诗境的提升。

南宋词人姜夔有一首《忆王孙》,这样写道:

忆王孙

姜 夔

冷红叶叶下塘秋, 长与行云共一舟。
零落江南不自由。 两绸缪,
料得吟鸾夜夜愁。

林顺夫给出了这样的译文:

Cold red leaves fall one by one onto the
autumn pond,

Always taking the same boat with float-
ing clouds.

Scattered in the South, with no freedom
to bear,

Both are entangled—

I'm afraid the intoning phoenix will grieve
every night. (Lin, 1978:108)

其中第一句中的“叶叶”被拆解为“leaves”和“one by one”,将“下”的对译词“fall”置于其间;同时,“塘秋”也变成了“秋塘(autumn pond)”。第二句的“行云”和“共一舟”的相互位置也彼此颠倒为“taking the same boat with floating clouds”。这种字词布排顺序上的变化导致了诗句焦点意象的置换:第一句的焦点意象“冷红”被“树叶”置换;第二句的焦点意象“行云”被置换为“共一舟”。这样,原词和译词在认知结构上发生了变化。

其四,置换意象而点化诗境。这种方法将原诗中意象之间的逻辑关系承继或反转,同时原先的意象被置换掉(见陈伟,2005)。南朝诗人柳恽写有诗句:“太液沧波起,长杨高树秋。”(《从武帝登景阳楼》)而唐代诗人把“太液”置换

为了“小池”，把“沧波”置换成了“残暑”，“长杨高树”虚化成了“高树”，同时“起”变成了相对的“退”，逻辑关系受到反转，最终成了这样两句诗：“小池残暑退，高树早凉归。”（《酬苏味道诗》）

其五，师其意而不师其辞。“师其意”中的“师”字有两种意义：一是“暗用其意”，二是“反用其意”（见陈伟，2005）。这种点化方式因发生在诗意层面而更为隐晦。如苏轼的诗作：“荷尽已无擎雨盖，菊残犹有傲霜枝。一年好景君须记，正是橙黄橘绿时。”（《赠刘景文》）就可看成是对韩愈的“天街小雨润如酥，草色遥看近却无。最是一年春好处，绝胜烟柳满皇都。”（《早春呈水部张十八员外二首》其一）的点化。尽管苏轼的诗作是否一定就是从对韩愈诗作点化而成未可知，但是从两首诗所要表达的季节转接点上的景色上来讲，用词虽然异，但旨趣却似。所以，将它们看成是点化与被点化关系也不无不可。

唐朝诗人王维有这样一首诗：

过香积寺

（唐）王 维

不知香积寺，数里入云峰。
古木无人径，深山何处钟。
泉声咽危石，日色冷青松。
薄暮空潭曲，安禅制毒龙。

余宝琳将其译为：

Visiting the Temple of Gathered Fragrance

I do not know the Temple of Gathered
Fragrance,

For several miles, entering cloudy peaks.

Ancient trees, paths without people;

Deep in the mountains, where is the bell?

Noise from the spring swallows up lofty
rocks;

The color of the sun chills green pines.

Toward dusk by the curve of an empty
pond,

Peaceful meditation controls poison drag-
ons. (Yu, 1980: 145)

在译诗中，很多原诗中的意象被窄义化甚

至被置换。如原诗第三句中的“无人径”，既可被理解为“在古木林中没有人走的小道”，也可以指“古木林中小径无人走”，而译诗将其单一化为“没有人走的小径（paths without people）”。虽然保留了其中一种意义可能，但缩小了原诗意象中的歧义性的潜质，也就实际上改变了原诗的意象。在原诗的五、六句中，“呜咽的泉声”被点化为“噪音”，声音之大淹没了高高的危石；“清冷的日色”被点化为可以让“青松”带上寒气的“日色”，有反常理，不似原诗更具逻辑感。原诗中还有“钟”和“薄暮”两个意象，分别带有声音和色彩特征，在译诗中则只剩下物象“钟”和时间意象“临近傍晚”。尽管译诗对意象的处理窄化了原诗意象的指意空间，但仍然在“暗用其意”，这也是一种点化效应。

但是，需要注意的是，诗歌创作中的“点化”法本意是为了让后诗优于前诗，至少应该使后诗比前诗略胜一筹。其实未必尽然。黄山谷在使用“点化”法进行诗歌创作时所取得的效果就是良莠参半，尽管他极力推崇“点铁成金”的“点化”诗法。“山谷诗取用古人诗句，而自谓‘灵丹一粒，点铁成金’，此固道家语所谓‘点化’。此类点化，实即以前人诗句为架构，化成之后，亦不免如以上所论，述者不一定优于作者；甚至得点金成铁之讥。”（梁巨鸿，1996：186）这种点化而成的后诗不如前诗的情况并不鲜见，在诗歌翻译中译诗不如原诗的情况其实更为普遍。所以，译诗只要能与原诗旗鼓相当就是一种求之不得的理想效果了。

在用“点化”法讨论诗歌翻译的时候，需要将译诗和原诗区隔开来，假定译诗有别于原诗，原因在于诗歌具有很强的不可译性，翻译出来的译诗往往与原诗有着较大的差别。从某种意义上讲，译诗脱胎于原诗而又有所区别。或者说，译诗是对原诗点化的结果。孟浩然《春晓》的下面这个英译文就是点化而成的：

春眠不觉晓，
处处闻啼鸟。
夜来风雨声，
花落知多少。

In Spring one sleeps

absent to morning

Then everywhere

hears the birds singing;

After all night

the voice of the storm

And petals—

who knows how many? (Minford & Lau,
2002:749)

首先,译诗对原诗的诗句予以了重新铺排,这种剪裁的结果就是原来的单行句分成两行。虽然译诗对原诗进行了重新剪裁,但是依然秉承了原诗句子的样式,没有根据英语的句法要求添加谓语动词。不过译诗对原诗进行的剪裁抬升了译诗在译入语中的诗性,达到了译者所期望的诗性效果。只是,这首译诗多“师其辞”而少“师其意”,足见诗歌翻译“点化”法的不足。

诗人采用“点化”的诗法写诗目的是“点铁成金”,站在巨人的肩膀上实现自己的诗学理想。但是,由于这种诗法过于依赖前人的诗作而局限了自由发挥的空间,把握不好就很有可能蹈袭前人而落入僵硬的窠臼。画家齐白石的“学我者生;似我者死”这句话可以用来说明“点化”法的两种境界。诗歌的创作者需要对前人的诗歌有所“点铁成金”式的沿袭。“老杜作诗,退之作文,无一字无来处。盖后人读书少,故谓韩杜自作此语耳。古之为文章者,真能陶冶万物,虽取古人之陈言入于翰墨,如灵丹一粒,点铁成金也。”(黄山谷《黄山谷书牋·答洪驹父》)对于诗歌的翻译者也一样,如果呆板地一味模仿原诗而没有诗意、诗性和诗质上的提升,即使使用“点化”法也属于“死法”;相反,译者如果灵活地既能源于原诗,同时又可以在译入语中获得独立的诗性价值,那么就是译者采取“活法”的结果了。

2.2 诗歌翻译的“夺胎”法和“换骨”法

虽然“点化”法为诗人提供了方便门径,但是宋朝诗人在诗歌创作中既想超越前朝的诗歌成就,又想避免蹈袭前人,试图有所创新,实现自己更高境界的创作理想。在这种氛围中,黄庭坚提出了“夺胎换骨”法。惠洪在《冷斋夜话》卷一中记载了黄庭坚的这一主张:“诗意无穷,

而人之才有限。以有限之才追无穷之意,虽渊明、少陵,不得工也。然不易其意而造其语,谓之换骨法;窥人其意而形容之,谓之夺胎法。”宋朝的陈善在《扞风新语》第二卷中也讲到:“文章虽不要蹈袭古人一言一句;然古人自有夺胎换骨等法;所谓灵丹一粒;点铁成金也。”黄庭坚的“夺胎换骨法”实质上是两种做诗的诗法。“换骨”是指把前人的诗歌构思借用过来,换掉原先的形式外壳,代之以自己的语言表达原来的意蕴,这里“骨”喻指诗歌的形式外壳——语言。《诗宪》也认为:“换骨者,意同而语异也。”(《宋诗话择侠》下册)“夺胎”是指通过深入地领悟前作的创作意图,也就是黄庭坚所说的“窥人其意”,进而用崭新的语言加以演化,力求诗歌意境的深化甚至是再造,开拓诗作的诗性深度,也就是《诗宪》所谓的“夺胎者,因人之意,触类而长之”。从来源上看,大多认为黄庭坚(或惠洪)的“夺胎换骨”借用的是道教术语,由此阐释为脱去凡胎而换成仙骨,以喻师法前人而不露痕迹,并能创新。刘大杰在《中国文学发展史》中认为:“‘换骨’是用前人的诗意,再用自己的言语处之;‘夺胎’则是因前人的诗意而深刻化造成自己的意境。”(转引自曾子鲁,1986:22)不过,我们这里暂且不论“夺胎换骨”的说法来源于何处,但在诗学语境中不外乎是上述之意。尽管“换骨”与“夺胎”所点出的是今人和前人、当下与过去之间的交互关系,但是这两种诗法对跨语的,也有着前人和后人、前作和今作关系的诗歌翻译存在着批评价值。值得注意的是,在表述上虽然“夺胎”在“换骨”之前,但是在实际的诗法运用上并不一定就按照这个程序。此外,这两种诗法虽然一般会放在一起表述,但是,在实际的诗歌创作或翻译中它们会各自得到运用,并非一定要合并起来综合运用。所以,对于诗歌创作来说,从“夺胎换骨”衍生出两种创作方法:“夺胎”法和“换骨”法。这两种方法也会在诗歌翻译中体现出来。

明朝的郎瑛在《七修类稿》中就分别例示了“夺胎”法和“换骨”法:“觉范复引乐天‘醉貌如霜叶,虽红不是春’。至东坡则曰:‘儿童误喜朱颜在,一笑哪知是酒红。’此谓夺胎。”(《七修类稿》卷二十七)白居易的诗句因为泛红的霜叶而

误把秋天看成是春天,苏东坡因袭了因假象而做出的误判这一诗意,错把饮酒造成的脸红当作青春年少的童颜。苏东坡置换了白居易的诗语,但是保持了白居易的诗意,符合“窥人其意而形容之”的“夺胎”诗法的要求。“换骨”诗法不同于“夺胎”诗法的地方在于诗人只对前人诗歌意蕴的部分借用过来,将自己的诗歌加以点化,让前人的诗意充当自己诗歌的酵母的作用,亦即催化剂的作用。惠洪在《天厨禁脔》中就举例说明了“换骨”法:“《春日》:‘有情芍药含春泪,无力蔷薇卧晓枝。’又‘白蚁拔酤官酒热,紫绵揉色海棠开。’前少游诗,后山谷诗。夫言花与酒者,自古至今,不可胜数,然皆一律。若两杰,则一妙意取其骨而换之。”“花”与“酒”之间的关系历来是诗歌表达的对象,但是秦少游和黄庭坚虽都取两者之间的关系作为营造诗境的门径,却能够用不同“骨格”言尽其妙,不能不说这两首诗是运用“换骨”法创作的典范。

2.3 诗歌翻译的“活法”论

翻译诗歌与创作诗歌一样,译者和诗人都要给译诗和前人之诗一个准确到位的定位,这种定位不妨用画家齐白石的一句话来一言以蔽之:“学我者生;似我者死。”诗歌创作中诗人为了达到这种境界,采用了“点化”法、“夺胎”法、“换骨”法、“夺胎换骨”综合法(包括两种诗法的先后、主次、平行的运用)。这些诗法虽然各有偏颇和不足,但总的来说它们所具有的积极面要多于消极面。这些方法也不同程度地反应在诗歌翻译当中,用它们来展开诗歌翻译批评可以为我们提供新的翻译批评话语。同时,也能帮助我们揭开诗歌翻译被过去批评话语所遮蔽的那一块天地。这些诗法都与宋朝吕本中所提出的诗歌创作的“活法”论有着千丝万缕的联系,毋宁说,它们就是“活法”的具体化形态。“活法”脱胎于禅宗对诗歌批评话语的影响,是禅宗的语言策略和表述方式在诗歌批评理论中的体现。“活法”的提出是对诗歌创作中“死法”和“定法”的反驳。

宋朝的诗歌创作处于一种尴尬的境地。这时的诗人自感难以超越唐朝所创下的诗歌成就的顶峰,同时又不甘于因循唐朝诗歌的套式而期望自成面目。这时,吕本中的“活法”论应运

而生:

学诗当识活法。所谓活法者,规矩备而能出于规矩之外,变化不测而亦不背于规矩也。是道也,盖有定法而无定法,无定法而有定法。知是者,则可以与语活法也。(宋·吕本中《夏均父集序》)

可见,“所谓‘活法’,即辞以达意、‘随物赋形’、‘因情立格’、‘神明变化’之法”(祁志祥,2006:41)。如果说,“‘活法’是江西诗派诗学理论摆脱其自身僵局、谋求生路的产物”(张晶,2006:350),那么,诗歌翻译者所采用的“活法”则是译者力求摆脱原诗的束缚,在译入语诗歌样式的必然性中达到一种自由的转译境界。江西诗派是历时性的创作策略,是用“新”来摆脱甚或超越“旧”;而诗歌翻译中的“活法”则是一种共时性的翻译策略,是用“我”来探入进“他”而表述“他”,从而不滞于原诗而实现译诗“他”“我”之间的贯通。

禅宗主张“不立文字,教外别传”,并非主张人们完全弃绝语言,只求无字禅,而是让译者不能拘于原诗的文字束缚,从而“打破名言概念所带来的有限性及思维僵局”(张晶,2006:352)。如果用这种“活法”观来看待译文,译文也应该是摆脱译入语的囿限,在文字的“立”与“不立”之间寻求意义表达的突破口。清人王夫之的“活法”观就深刻地体现了这种力求“破执”的诗法观。

要正确树立诗歌翻译的“活法”观,首先需要处理好“法”与“题”的关系。王夫之对这两者的关系有这样的认识:“必以法从题,不可以题从法。以法从题者,如因情因理,得其平允;以题从法者,豫拟一法,截割题理而入其中。”(《姜斋诗话》)王夫之在这里阐明了“法”和“题”的辩证关系。他强调“题”为先,“法”为后,要“以法从题”,而反对以“法”为先和以“题”为后的“以题从法”。王夫之又专门运用“起承转合”的诗法进一步说明“法”与“题”之间的关系:

起承转收,一法也。试取初盛唐律验之,谁必株守此法者?法莫要于成章;立此四法,则不成章矣。且道‘卢家少妇’一诗作何解?是何章法?又如‘火树银花合’,浑然一气;‘亦知戍不

返’,曲折无端。其他或平铺六句,以二语括之;或六七句意已无余,末句用飞白法颺开,义趣超远;起不必起,收不必收,乃使生气灵通,成章而达。至若‘故国平居有所思’,‘有所’二字虚笼喝起,以下曲江、蓬莱、昆明、紫阁,皆所思想,此自《大雅》来;谢客五言长篇用为章法;杜更藏锋不露,转合无垠:何起何收?何承何转?陋人之法,乌足展骐驎之足哉?近世唯杨用修辨之甚悉。用修工于用法,唯其能破陋人之法也。《姜斋诗话》)

可见,在这里,王夫之认为,“古来优秀的诗作,如沈佺期《古意》(卢家少妇郁金香)和杜甫《秋兴八首》(故国平居有所思)等诗作,是完全不受起承转合之法约束的,具有‘转合无垠’的特点”(邱美琼,2008:22)。他还认为明人杨慎之所以“工于用法”是因为他能够善于突破“陋人之法”的缘故。

王夫之还多处利用“死法”来衬说“活法”,通过两者的比对辨析将对“活法”推举表明出来。他在《姜斋诗话》中讲道:“诗之有皎然、虞伯生,经义之有茅鹿门、汤宾尹、袁了凡,皆画地成牢以陷人者,有死法也。死法之立,总缘识量狭小。如演杂剧,在方丈台上,故有花样步位,稍移一步,则错乱。若驰骋康庄,取涂千里,而用此步法,虽至愚者不为也。”其《古诗评选》云:“兴赋比俱不立死法,触着磕着总关至极,如春气感人,空水莺花,有何必然之序哉?”他还谈到了故让你运用诗法所表现出的灵活性:“古人用法,自有法外意,非文无害为良吏也。”在《明诗评选》中他强调了自己对待诗歌法的灵活态度:“此即是法,不如此者即非法,当于神气求之。”他还强调不能“立法自蔽”,胶柱鼓瑟地被诗法捆住手脚:“以情事为起合,诗有真脉理,真局法,则此是也。立法自蔽者,局乱脉乱,都不自知,哀哉!……知神理之中,自有关锁,有照应。腐汉心不能灵,苦于行墨求耳。”虽然王夫之主张作诗不能被“定法”所局限,但这并不意味着他是在彻底地否定诗法,而是认为应该对诗法有一个变通的态度,既不能胶柱鼓瑟、亦步亦趋,也不能放任自流、天马行空。“王夫之所坚决反对的是那种将法度程式化、公式化的做法,他辛辣地讥之为‘陋人之法’、‘塾师之法’、‘经

生之法’、‘死法’等。”(邱美琼,2008:22)

王夫之的“活法”论力求摆脱种种“死法”和“定法”的约束,而进入一种自由的创作境界。要达到这种境界要求诗人从诗意出发,做到“‘以意为主’、‘诗道性情’、‘内极才情,外周物理’、‘即景会心’、‘顺写观量’等一系列消解法度的创作原则”(邱美琼,2008:22)。王夫之的“活法”论涉及诗歌的创作论、言意论和法度论:

它论说到了诗歌创作的三个最重要环节,由感物兴会导引创作发生必然要通过言语加以体现,而后通过情景予以艺术化表现与传达,而后再必然涉及创作法度予以具体落实,这是诗歌创作的一个合乎逻辑的流程。在言意论中,王夫之提倡意至词随、因言起意,主张在自由的创作情境中入乎艺术表现的极致。在情景论中,他极力申张情景交融,并对其内在机巧及审美特征进行了深入地阐说。在法度论中,他则强调要摆脱种种死法的约束,倡导自由的创作精神。(邱美琼,2008:22)

从上述阐发中不难看出,王夫之从三个方面关心“活法”作为诗法的运用。这三个方面分别是诗歌的发生论、表现论和方法论。可见“活法”基本上可以贯穿诗歌创作的全过程。苏轼曾经用这段话评价唐朝吴道子的画风:“出新意于法度之中,寄妙理于豪放之外。”尽管这里所论的是绘画风格,但是也应该适用于诗歌创作。这里所谓的“出新意于法度之中”讲的就是“活法”论在“法度”运用上的体现。所谓“法度”,一方面“指各种文体的具体规则、规范”;另一方面,“指作家在创作过程中所运用的各种表现方法、艺术技巧”。(吴建民,2011:139-140)对于诗歌的翻译者来讲,他/她既要遵循译入语对诗歌体制的基本要求,同时又要设法突破这些体制,翻译出“新意”来。

“活法”不仅可以用在诗歌创作的全过程,而且还具有一定的普适性,适用于读书、解经以及文章写作中。宋人袁燮曾经说过:“学者须当自放活看,不可执其所言者遂以为定。读书要知活法,盖谓此。”这句话说明在读书这样的文本解读过程中,读者也不能执着于所阅读的对象,也要从文本中“放活”出来,贯彻“活法”这样

的解读之法。像四书五经以及从中衍生出来的解经文本尽管有着相当的神圣性,拒绝解读者的随意读解,但这也并不意味着没有了灵活解读的空间,其实也同样可以运用“活法”式解读方法。朱熹就针对孟子的言论这样说过:“孟子之言虽推本三代之遗制,然常举其大,而不必尽于其细。师其意,不必泥于其文也。盖其疏通简易,自成一家,乃经论之活法,岂拘儒曲士牵制文义者之所能知。”(《宋代理学三书随劄》)朱熹认为,孟子之言虽为经典,只要在解读时能够“举其大”即可,不必拘泥于其中的细节,实施灵活解读的方法,否则就会像“拘儒曲士”那样反而牵制了“文义”的发挥,得不偿失。

南宋俞成在《萤雪丛说》中把“点化”、“夺胎”、“换骨”同“活法”综合起来论说。他将前三者看成“活法”在文学创作中的具体体现和应用。“文章一技,要自有活法。若胶古人之陈迹而不能点化其语句,此乃谓之死法。死法专相蹈袭,则不能生于吾言之外。活法夺胎换骨,则不能毙于吾言之内。盖吾言者生吾言也,故为活法。”(《萤雪丛说》)俞成在这里先从“活法”的对立面“死法”讲起,认为创作者如果不能利用“点化”法而是直接袭用古人“陈迹”,就无法突破前人;相反,创作者如果实施“夺胎”法和“换骨”法,就会突破前人语言的局限,化生出“吾言”来。俞成在这里使用“言之内”和“言之外”来指涉前人之言和创作者之言。其实,这种情形完全可以搬至诗歌翻译这样一个语境之中。诗歌的翻译者如果恪守翻译的“死法”,翻译而成的只是“言内之译”;相对而言,翻译者如果恰当地运用“点化”法、“夺胎”法和“换骨”法,那么所翻译出的诗歌则是“言外之译”。

3 结语

在西方后现代主义中,“互文性(intertextuality)”是一个很重要的概念。这个概念否定了任何文本的独立性、自主性和封闭性,因为任何文本都身不由己地被编织在文本网络之中,与其他文本有着千丝万缕的联系。经过翻译而得来的译诗文本更是具备强烈的互文性特征,因为自从它被生成的那一刻起就有着原诗这个母体文本如影随形地跟着它。那么,这个互文

本应该如何被生成才能构成与它的母体之间最佳的互文性关系呢?中国古代诗歌批评中的“活法”论为回答这个问题提供了一个可行的答案。诗歌创作中的“活法”可以具化为三种方法:点化、夺胎和换骨。“点化”法是对“活法”诗歌创作手法的细化,是技法层面上的“活法”论。“夺胎”法和“换骨”法是对“活法”论在言与意、形与神以及文与质层面上的展开。而“活法”论本身则是对上述三种方法在形而上诗学层面的综合或概括。同样,在诗歌翻译中,翻译者也依然可以运用“点化”法、“夺胎”法和“换骨”法实施“活法”翻译策略,实现原诗和译诗之间理想的互文性关系。

参考文献

- [1] Lin, Shun-fu. *The Transformation of the Chinese Lyrical Tradition: Chiang K'uai and Southern Sung Tz'u Poetry*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- [2] Minford, J. & Lau, J. S. M. *Classical Chinese Literature: An Anthology of Translations (Volume I: From Antiquity to the Tang Dynasty)*. New York & Hong Kong: Columbia University & The Chinese University Press, 2002.
- [3] Owen, S. *The Late Tang: Chinese Poetry of the Mid-Ninth Century (827—860)*. Cambridge & London: Harvard University Press, 2006.
- [4] Yu, Pauline. *The Poetry of Wang Wei: New Translations and Commentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- [5] 陈伟. 水到天涯更自由——选堂诗词用典与点化举隅. 潮学研究, 2005(13): 223—237.
- [6] 梁巨鸿. 论黄山谷诗的袭变. 人文中国学报, 1996(03): 179—198.
- [7] 祁志祥. “定法”说——中国古代文学的具体创作方法. 文学评论, 2006(2): 41—47.
- [8] 邱美琼. 王夫之的诗歌创作论. 船山学刊, 2008(2): 22—22.
- [9] 吴建民. 中国古代文学理论的当代阐释与转化. 南京: 凤凰出版社, 2011.
- [10] 张晶. 美学的延展. 北京: 商务印书馆, 2006.
- [11] 曾子鲁. “夺胎换骨”与“点铁成金”刍议. 江西师范大学学报: 哲学社会科学版, 1986(2): 21—26.

中国古诗歌“意境”翻译的诗性认识观研究

江南大学外国语学院 包通法 杨秀梅

摘要:在中国诗学审美范式传统里,“意境”以富有生命情趣的灵动意象、凝练的辞句以及和谐的韵律透露出深邃诗兴意蕴。这种诗意审美范式,不同于西方的学术形态,是根植于中国哲学思维形态和文化传统的沃土之上的。因此,辨析其情、景、人之间互为关系及其他外在因素,深入甄别语言内外的相关要素,使其认识摆脱个性直觉、经验关怀和率性而为诗性涌动等性灵质感,以理性和诗性互为的认识智慧解读翻译歌意境之美,从而使一切的审美思维以及基于此而获得的美学概念和表证更具可证理性和认识本质。

关键词:意象;具象;诗性思维

1 中国古代文论“情景论”真实与诗意的传承

“情景交融”,即“情景相融而莫分”,是指作品中所抒发的情意与所描写的景色物象有机地结合起来,有如水乳交融,具有浑然一体的艺术效果。这种审美思维体现了我国古人将存在与思维视为互为统一,本质的理性与认识的理性毫无二致的认知范式,将认识主体与体验对象二元互为,“天人合一”。

毋庸讳言,大抵中国诗学文论中有关审美的体认和阐发,千年以降都是以情景可以互为的认识形态,但都是以一种灵性飘渺的思维和生命形态的语言表证之,使得中国诗学中的审美范式呈现出既具有某种先验体认色彩,并使之成了一种先验审美的理性,甚至是认识本质终极的权威,但同时又呈现个性、人文诗性关怀。妙在不言中的伪证性的体认形态的认知观,并将文学诗歌的审美形态统辖在这种先验灵动诗性的精神下,追寻它们的审美意义终极关怀,是中国诗学千年的主流学术范式。

然而,仔细甄别我诗学审美范式,我们又会惊奇地发现,中国古代诗学中不仅有伪证性的体验审美灵动,同时又具有可证性的发生论源头。不过这种灵动飘渺的可证性审美范畴的意境阐发是在我诗性哲学的范式下实现的,不仔细甄别很容易误致为是纯粹的心学形态。如中国诗学的“诗言志”、“诗缘情”二大命题,白居易“境象”诗论,特别是清代王夫之在《姜斋诗话》

中说的“景以情合,情以景生”,亦即说明诗歌作品中情与景的互为关系及其互为来源和依存,说明诗的创作过程中,“情”与“景”的不能分割,抒情作品中的艺术形象是“情”与“景”浑然一体,意即情与景的统一是内在的统一,而非外在的拼合、简单的相加。这里,认知活动中的主体作用得到了双重的肯定,既因物而兴发,又情致赋予物景。在这一审美形态中,可见人的主观能动性是在物我互为的认知范式中实现的,是中国哲学思辨形态的充分体现,道象互为,可证与伪证相融生化而致。

这种认识论若用西方现当代哲学话语形态格义,体现了主客互为的体验哲学和语言哲学的学理。认知语言学认为:认知主体之外的客观世界作用于其,使其产生概念范式而诉诸语言表证;而语言哲学认为语言不仅是表证思想的工具,同时可以模塑人的认识观,可以用以创造新的思想。语言哲学和体验哲学是从各自的认识视角阐发了语言的发生论以及语言对认识主体(人)的思想模型的作用。然而这些认识论学理,西方到了19世纪中叶和20世纪中叶才分别提出,而且大都是在语言的解释力的认识观照下的。而我国古代先贤早于他们一千多年前就已认识到这种认知范式,而且这种审美形态的出现其实早已超出西方的认识范式。它是理性的,但更是诗性的终极关怀,而诗性的终极关怀又呈现建构的诗性理性的认识本质。