

GU ZHENGKUN

ZHU

ZHONGXI SHI JIANSHANG
YU FANYI

赏 中西诗鉴 与翻译

辜正坤
著

湖南人民出版社

责任编辑:穆陵宁
装帧设计:贺旭

中西诗鉴赏与翻译

辜正坤 著

*

湖南人民出版社出版、发行

(长沙市银盆南路78号 邮编:410006)

湖南省新华书店经销 湖南省印刷研究所实验工厂印刷

1998年8月第1版第1次印刷

开本:850×1168 1/32 印张:14.25

字数:304,000 印数:1—2,000

ISBN 7-5438-1777-2

I·238 定价:18.50元

目 录

序	(1)
第一章 东方诗坛之冠:中国古代诗论	(1)
绪论	(1)
汉诗鉴赏五象美论	(4)
一、汉诗视象美	(4)
语意视象美	(5)
语形视象美	(12)
二、汉诗音象美	(26)
节奏与韵式:一元与多元	(26)
音义同构现象与汉诗音象美	(32)
三、汉诗义象美	(38)
四、汉诗事象美	(45)
五、汉诗味象美	(50)
画味	(51)
韵味	(51)
气味	(54)
气骨味	(55)
气质味	(56)
气势味	(57)
情味	(58)

小结	(59)
第二章 中国诗坛的现当代复兴	(60)
中国 20 世纪纯抒情诗综论	(60)
第三章 西方诗坛之冠:古希腊诗歌	(70)
希腊诗通论	(70)
古典时期	(70)
宗教诗歌	(81)
史诗	(83)
抒情诗	(83)
诗体传奇	(84)
讽刺诗	(85)
教谕诗	(85)
现代希腊诗歌	(85)
第四章 西方诗坛中兴之冠:英国诗歌	(91)
英国诗通论	(91)
英语早期诗歌	(91)
文艺复兴时期诗歌	(101)
古典派诗人	(111)
浪漫派诗人	(115)
维多利亚王朝诗人	(120)
现代诗人	(124)
第五章 诗义钩玄录	(128)
第六章 中西诗阴阳对立七大潮	(138)
第七章 诗歌鉴赏十角度	(150)
1. 时间角度	(150)
2. 空间角度	(152)

3. 作者角度	(153)
4. 作品角度	(155)
5. 读者角度	(156)
被动读者角度	(156)
主动读者角度	(157)
6. 年龄角度	(159)
7. 性别角度	(161)
8. 社会文化角度	(162)
9. 阐释者角度	(163)
10. 译者角度	(165)
第八章 中西诗五功能与鉴赏五标准	(167)
诗歌的五功能及其互补性	(167)
诗歌的五功能与阴阳元泛诗的关系	(172)
诗歌五功能与鉴赏五标准	(175)
诗歌鉴赏五标准和十角度的应用	(179)
论点甲:语言雕琢的诗是好诗	(179)
论点乙:语言雕琢的诗不是好诗	(184)
论点丙:李白杜甫优劣论	(185)
第九章 中西诗翻译与翻译标准多元互补论	(193)
一、总论	(193)
翻译标准难题何以久攻不克?	(193)
何谓立体思维方式?	(194)
具体翻译标准不可能只有一个	(196)
翻译标准多元化	(197)
翻译的绝对标准就是原作本身	(198)
翻译的最高标准是最佳近似度	(200)

标准系统:绝对标准—最高标准—具体标准	(201)
标准系统划分的重要性	(203)
翻译标准系统内部的辩证关系	(205)
近似度与原作——译作球形空间比较	(206)
翻译标准系统中的可变主次标准问题	(209)
多元翻译标准的互补性	(210)
多元互补翻译标准的实际意义	(210)
二、多元化翻译标准存在的客观依据	(212)
翻译的多功能	(212)
翻译的第一功能:摹拟信息	(212)
翻译的第二功能:揭示思维模式	(213)
翻译的第三功能:翻译活动本身的审美娱乐性	(216)
翻译的第四功能:丰富译入语	(219)
翻译的第五功能:缩小世界语言距离	(221)
人类审美趣味多样化	(222)
读者及译者的多层次	(228)
小结	(231)
三、直译与意译问题	(232)
四、诗歌可译与不可译问题	(236)
五、翻译是科学还是艺术问题	(245)
六、超过原作的译作是最佳译作辨	(247)
七、文学翻译的最高标准是化境辨	(248)
八、多元互补翻译标准与西诗汉译词曲体问题	(251)
九、中诗西渐译例品味	(271)
对西方汉学家《关雎》英译之批评	(271)

第十章 中国诗鉴赏举隅·····	(284)
第十一章 西方诗鉴赏举隅·····	(348)
第十二章 中西诗比较管窥·····	(400)
中西诗坛两绝唱:《荒原》与《凤凰涅槃》·····	(400)
诗人与诗威·····	(401)
《美义书》与泛神论·····	(413)
水火与生死·····	(422)
中西诗余论·····	(432)
中西诗与当代人类的命运·····	(432)
中西诗理相通论·····	(439)
万理万教相贯同源互补论·····	(439)
后记·····	(442)
作者简介·····	(446)

第一章 东方诗坛之冠： 中国古代诗论

绪论

浩浩乎神州万里，五千岁苍茫。地锁铜铭甲骨，天赐河图洛书。简册遍野，蠹帛盈墟。一介书生瞠乎其无涯无际，虽毕生浸淫其中，难睹其万一。书海兴叹之余，独钟情骚歌雅韵，开卷展读，灿然照眼，必得一篇读罢，方窃喜未虚度此生！

至若心飞极顶，放眼山河大地，当悟东西诗坛，各有所专。戏剧小说，我或稍让异域，诗词曲赋，谅可雄视万邦。叹百载国史，夷学东渐，华夏学人，或震栗于船坚炮利，或抱惭于科学文明。诗摹白话，文攘古风。乃共谋效颦东里，学步邯郸。张西风于海内，隳国粹于中原，使数千年盈积之珠，几毁一旦。虽情有可恕，终非长策。抱残守阙，固非进取之本；妄自菲薄，又何异引颈自戮。降及八十年代，百废俱兴，东西互补，中洋互利，举国上下，相与谋外连强秦，内修旧好，绍西学，倡传统。莘莘学子，遂复有以不知汉诗为耻者。

然汉诗词曲之真妙，妙不在长篇累牍；千行万行，亦不在叙事述理，参破天机。而在其穷情写景，物我交融。苟吟一札，满口生香。断鸿惊月，恁英雄临觞扼腕之讴；残照飞红，发处子泪尽春闺之怨。梦阻高城，思接云海；剑横南郭，气凛霜秋。柔如星空烟缕，细若柳絮游丝。崇崛如泰山绝顶，阔大如

垂天之云。汹涌若沧江八月之涛，奇壮似海运吞舟之鱼。铜琶铁板，宜乎唱大江东去；红牙翠拍，适可歌柳岸秋风。小桥流水，栖鸦归燕，落英流霰，瘦马荒郊。诗如画，人如画，江山如画，无处不是画，无画不是诗。或披肝沥胆，竞一韵之奇；或呕心喋血，争一字之巧。论气骨风神，境界意趣，或可谓无汉诗则天下诗坛等同玉碎。噫！得非中华诗客独占人类诗藪之神髓乎？

虽然，亦不尽然。诗有格之高下，风之纤宏，语之工拙，意之浅远。叙事抒情，中外异趣，寄志言理，东西分途。此长或彼短，此轻或彼贵。是故天下诗体，虽貌异而各逞其强。若美色不同面，皆佳于目；乐音不共声，皆快于耳。吾人不得以一管之吹，夺人所好。读诗未遍，未可滥下雌黄。

惜乎三千岁以来，有所谓圣贤巨公，谬立诗则。左横载道之矩，右竖言志之规。使大千世界，万人唱和，竟只为教化张本立言。儒学推尊敦厚，有所谓子恶郑声之训；心学摒斥性情，有柏拉图贬诗之戒。理想国中，骚人见逐；秦皇一炬，诗化尘土。东西远隔千山万水，诗道之际遇，竟若合符契，实乃人类文化一大奇事哉。

然则诗终究不宜牢笼于载道之规，羁束于言志之矩。诗分万体，功能有别。概言之，有偏重审美者，强调娱乐者，旨存教喻者，意在认知者。极而言之，尚有只任实用工具者。五功能各司其职，但亦交相为用，互补互转，互动互根。昧诗者不合株守一隅，否则沦为刻舟求剑辈矣。

汉诗之妙，虽不可尽语，然其兴旺发达之由，若考源溯流，亦有可说者焉。以文字论，其会意、形声，暗追造化；象形、指事，妙合自然。故汉字本身，观如图写万物，摹象状事，宛若再

现。此乃曲卷类蚯蚓或蝌蚪之西文万难比附者。或曰，汉诗之优于西诗，于抒情写景似占先天文字之利，语非谬也。

以地理论，赤县地处东亚，背山面水。西恃高陵深谷，东临碧海重洋；南连吴粤，怀大国小鲜之慎；北据长城，隔匈奴雪地冰沙，泱泱一大国，如纳首灵龟，防多于进，乐在农耕。明此，则知闭关锁国，势在必然。其附丽之诗，钟山川灵秀之气，合当阴柔阳刚，比照雷同。

以人和论，儒佛同行，庄老并称。陆邻重千秋结盟之好，戎事崇不战而胜之兵。居白守黑，居雄守雌，守道若上善之水，尊柔若未咳之童。诗生此邦，其绵媚、典雅、纤秣、绮丽，实非异国韵坛可与比肩。

自隋唐以来，厉行科举，虽雕虫小技，亦可炫华于明堂，见赏于群公。一语奇秀，得擢第登科；一篇拔萃，或喜跳龙门。历代帝王，亦多属诗中作手，王风下扇，从者甚多。禄利之门既开，爱尚之情愈笃。是以字敲句琢虽老死其技而不悔者有之；二句三年得，未吟泪先流者有之。以此吟诗，何诗不工，以此制曲，何曲不绝？

华夏山川之伟丽，物产之丰富，人才之众多，历史之悠久，所思所想所见所触，正合催生衍发惊天动地之诗文。试览中华历代绝唱，半过必有投胎转世之惊，终卷必生恨未早睹之慨。炎黄三千年诗、词、曲，三界三千之心魂结也。超脱在此，顿悟在此，谓予不信，读之。

癸酉年三月正坤于巴黎联合国教科文总部

汉诗鉴赏五象美论

要理解中国诗的奥妙,首先要了解汉语言文字的奥妙。因为在我看来,人类文化在很大的程度上是受语言结构控制的,有什么样的语言结构,就有什么样的文化结构,从而也就有什么样的诗歌结构。语言虽是文化的一部分,但却是最核心的部分。语言与文化虽是互构的,但语言却常常表现为互构关系中的决定因素(参看拙文《互构语言学纲要》,见《北京大学学报》英语语言文学专刊,1993年第1期)。因此,我们可以说,一切诗歌的特定妙蒂总根于特定的语言形式。汉抒情诗之所以绝妙无伦,一个关键的因素,在于汉语本身无可替代的视象、音象、义象、事象、味象等存在方式。

一、汉诗视象美

所谓视象,指诗歌的具体内容借助审美主体的呈象能力而显示为想象世界中看得见的具体物象及诗歌本身的外部形式,如诗行排列、特殊的字、词书写等物象。我把视象划分为两大类。一类是诗的字词语意呈现于想象世界,即主体心灵世界中的物象,称为语意视象;一类是客体世界,即诗歌本身外部形式物象,称为语形视象。语意视象往往具有模糊性,其具象清晰度取决于审美主体(诗人、读者)的呈象能力;语形视象较清晰,但其审美效果却又取决于审美主体的知解能力。前者含较多感性成分,后者则含较多理性成分。在大多数的情况下,可以把视象理解为一种图画性的东西,只是要记住,这种图画有时是抽象的,有时是具体的。

语意视觉美

中国诗中的语意视觉美非常突出,这可以说是内在地受惠于其语形视觉美。从互构语言学的原理出发,这是汉字的先天性象形暗示效应导致汉诗中相对突出的图画视觉美。汉诗中的语意视觉多为景物描写。但并非一切被忠实地描写出的景象都是美的。恰恰相反,只有当景物被诗人从特定的艺术观照角度、用特定的语词、按特定的时序状态描写下来时,才能作用于人们审美习惯心理感受机制,从而产生强烈的审美效果。

汉诗语意视觉蒙太奇手法 汉诗语意视觉之所以妙绝无伦决定于汉诗媒介——汉语本身的特殊存在方式,即:汉字是规则的单音节字,无性、数、格、时态之类的词尾变化,其语法极富弹性,因而用于句子组合时,具有极大的灵活性,可以由诗人随心所欲地排列、镶嵌,而生出无穷无尽的视觉、音象、义象、事象、味象等。也正因为这个原因,中国诗人们才可以得心应手地运用语意视觉蒙太奇手法,像变魔术般驱使汉字而创造出气象万千的美丽的汉诗语意视觉。

所谓蒙太奇手法(德文 Zusammenstellung, 法文 Montage)即电影剪辑,意谓把已经摄影、录音、显像的电影胶片片段根据分镜头剧本进行组接,在剪辑过程中,创造出和现实有别的电影时空关系,并以主观意图为基础,组建出各种画面,表现各种各样的想法,从而产生层出不穷的审美效果。即使是同一个素材,只要改变剪辑的切断和接触顺序,就会产生在本质上完全不同的作品。众所周知,这种风行全球的艺术手法理论正是爱森斯坦受中国诗的启发而系统创建起来的!

难怪中国诗中的语意视觉画面如此酷似电影蒙太奇镜

头。一行诗往往由一幅或若干幅画面组建而成。我们在欣赏一首诗中的语意视象时,宛如觉得一个个电影镜头牵动我们的视线上下左右、忽远忽近、流动不居地扫视各种景象。比起中国画的散点透视手法来,中国诗中的语意视象透视手法更要不拘一格、变换无端。诗歌中的视象排列亦不同于照相;照相是平面的,若干景物一下全收进视野。而诗中的语意视象却是经过诗人的艺术选择,或故意将某些画面前置,或故意将某些画面后置,或通过某种修辞手段(如对仗形式之类)将画面并置而产生互相对立但又互相补充的张力审美效果。由于诗人可以巧妙地打破客观世界物象的时空关系和存在方式,将它们切割、修改,或放大、或缩小、或夸张、或突出、或交叉、或融合、或伴之以音、或敷之以采,然后以某种别出心裁的时空顺序组合起来,最后在审美主体的头脑中产生意想不到的视象审美效果。

我们来简单举例说明。

“山随平野尽,江入大荒流。”(李白:《荆门送别》)这二行诗至少包含了四个景点:山、平野、江、大荒。(说至少包含四个景点,是因为对心理呈象能力强的读者来说,还可以从别的字眼如“随”、“尽”、“入”、“流”等玄想出其他动态型三维画面。)处理这四个景点时,诗人原可以把镜头先对准江,或先对准大荒,或先对准平野,这都取决于诗人的视象蒙太奇技巧。(此外,我们知道,在组建画面时,对某些诗体,诗人还须特别留心韵律、平仄或对仗等因素的制约。这些因素有可能干扰视象组建,但也可能困难见巧,使视象构思更为美妙。)第一行诗中两个景点之一的山视象抢先进入镜头,突兀峥嵘,抓住我们的想象;平野视象殿后,缓解由山视象触发的紧张感,一张

一弛，镜头是由高处往低处推，以“尽”字收住，让人的目光从高耸的雄峰慢慢滑向无垠的平野，这就突出了山势的高峻宏伟和平野的低平远旷，高低两种视象完全对立而又互补互彰，所谓“高下相倾”（老子语）是也；缀以“随”、“尽”字眼，让高低两种视象有机地连成一体而又渐渐消逝在远方，使人顿生苍茫无际的视象美感。第二行诗推出第二组画面。镜头先对准大江，继用一“入”字，描绘其以磅礴万钧之势、直欲劈开大荒抢道前行之状。“江入”二字产生纵向长远的视象，大荒的“大”则产生横向空阔无垠的视象。细味“大荒”二字，声韵响亮，开口度亦最大，其音象造成洪大广远的感觉，与大荒二字的本义正相契合。同理，“山随平野尽”中除“山”字外，其余四字声韵皆沉闷，开口度亦都很小，相形之下，山与平野两种视象的高低感便极微妙地衬托了出来。（李白在组建音象、视象技巧方面确堪称圣手。）高山平野之比照已见倾侧之势，则江水劈地而开沛然前行之状已是必然之理，故“流”字承“尽”、“入”二字，借山峦、大荒之静象而使诗中四景象产生动态感，大自然之生机顿郁勃诗行，读者俯仰吟诵之际，必生宇宙人生洪荒万古之慨。

四景点实为四幅画面，高低远近，动静相衬，剪辑组合技巧高妙无逮。如以照相来表现，绝难产生此种艺术效果。照相囊括一切，似乎什么也不缺，但却难以突出重点，反不如两行诗，只取四个镜头，却能使我们更生动、更丰富地感受到大自然的宏伟奇拔、壮丽多姿。由此即可见出视象蒙太奇手法的奥妙了。

用蒙太奇手法营造组合出的语意视象种类繁多，此处略举一二。

蘖生簇状型视象 所谓蘖生簇状型视象指的是由诗句语意代表的一组具有相关性的簇状视象群。此簇状型视象的形成是由于其中的引导视象(即第一个出现的视象)引发出了若干相关视象。

例如,“枯藤、老树、昏鸦”一句中,藤引发出其可攀缘之树,由树而联想到绕树飞翔的昏鸦。藤、树、鸦三物象有机贯穿起来呈簇状型视象。又如“人迹板桥霜”一句,共含三个物象“人迹”、“板桥”、“霜”。从人的正常观察顺序来看,三物象中占空间最大的是“霜”,因为霜覆盖面广,铺天盖地,当然应被首先看到。其次是板桥,具有规则的平面,在自然界千姿百态的物象中,也较引人注目。最小的物象是人迹,即人的脚印。然而,诗人的取景框偏偏对准最小的物象,来了一个特写镜头。之后由脚印联系到脚印所在之桥板,由桥板再注意到板上之霜。取象顺序与正常的观察顺序刚好相反。三种视象逐步迭加在读者的审美感知想象中,呈蘖生簇状型视象。由于物象的逆序安排,鲜明地突出了人迹,使之成为中心视象,于是,在雄鸡啼晓的霜晨,早行人的形象虽未直接见于取景框,却呼之欲出。

通感互根型视象 所谓通感互根型视象指的是色声香味触诸种感觉互相贯通的视象。例如用颜色来描绘声音,或用听觉来表达触觉。例,贾岛《客思》:“促织声声尖似针。”这是以视觉(针)来表达听觉(声)。王维《过清溪水作》:“色静深松里。”这是以听觉(静)来表达视觉(色)。又,李世熊《寒支初集》卷一《剑浦陆发次林守一》:“月凉梦破鸡声白,枫霁烟醒鸟语红。”视觉(白)表达听觉(鸡声);视觉(红)表达听觉(鸟语)。又,李贺《天上谣》:“天河夜转漂回星,银浦流云学水声。”听觉

(水声)表达视觉(流云)。

时空杂糅型视象 所谓时空杂糅型视象指的是时间和空间错杂交织而产生的特殊的艺术视象效果。例如吴文英的《齐天乐·与冯深居登禹陵》：“三千年事残鸦外，无言倦凭秋树。”“三千年事”虚指远古历史陈迹，而重心放在“三千年”这一时间概念上；继言“残鸦外”，谓长空鸦影消逝之处，此为空间概念。三千年历史陈迹固不可能在长空鸦影消逝之处，而在诗人笔下，却偏能时间空间错杂交织，远古苍茫接踪于鸦影渺然之天宇尽头。诗人浩茫心事驰骛八极、无所寄托而生惘然若失之慨，溢乎言表。所以只好“无言倦凭秋树”了。

阴阳对称型视象 所谓阴阳对称型视象指的是将两种相斥相异或相关的事物加以并列对称地建构而产生的视象。中国诗中所有的对仗(对偶)句都属于此类视象。世界上没有一种别的语言能像汉语这样工整、简洁、精致、美妙到无以复加地营造出此类视象。如王维《使至塞上》：“大漠孤烟直，长河落日圆。”“大漠”对“长河”，一阔一狭，惟“漠”之阔大，更显“河”之狭长；烟孤且直，见蛮荒之地风静声消，寥落无人；日落犹圆，写胡天边塞山渺云稀，残照如染。孤烟一线，落日一圆，长河婉转，大漠成片，则直、圆、曲、方，诸形皆备，酷似规写矩画而出，此类对称型视象之构建技巧，可谓奇绝妙绝。至于阴阳划分，则宜灵活取象。若前句为阴，后句自为阳，反之亦然；若落日为阳，则孤烟为阴；若直为阴，则圆为阳。以此类推即可。但对称视象宜相斥相异，不属同类。如以山对峰，光对明，饭对食之类，即不妥。阴阳对称型视象在汉诗中可能是用得最多的视象，兹更举数例，供读者自行赏鉴：李贺《浣溪沙》：“细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒”；韦应物《滁州西涧》：“春