



诗歌翻译对诗歌创作的影响

[日期: 04-05-05]

来源: 作者: 傅浩

[字体: [大](#) [中](#) [小](#)]

诗歌翻译对诗歌创作的影响无论如何高估也不嫌过分。已故的卞之琳先生曾经在上个世纪八九十年代发表过一篇论述诗歌翻译对中国新诗的影响的长文（题目记不清了，只记得是登在《译林》杂志上），以诗人兼翻译家和过来人的三重身份详述了中国新诗主要源于翻译诗的史实。时至今日，没有诗歌翻译就没有中国新诗这一论断似

乎已成文学界的共识。由于卞先生对中国新诗受翻译影响的情况论述甚详，这方面我就不再多讲，而是扩而大之，或具体而微，随意采撷一些古今中外类似的例证，以补充说明翻译造就中国新诗这一事实并非孤立独特，因而不足为奇，毋庸讳言。

诗歌翻译对诗歌创作的影响是多方面的。由显到隐，有诗体、词汇、句法、意象、比喻乃至思想观念等等。下面我们就简略地分而述之。

一、诗体。众所周知，中国新诗的体式除少量借自民间歌谣和传统诗词之外，大部分都是舶来品或仿制品，如最流行的自由体和各种各样的外来格律体，后者包括十四行诗、四行诗、三行诗、俳句等。实际上，与中国新诗几乎同时诞生的英语新诗的情形也是相似的。中国新诗或曰白话诗始于1917年《新青年》发表胡适的八首白话诗前后；英语新诗或曰现代诗则始于1910年前后出现在英国伦敦的意象主义运动。中国新诗与其旧诗或曰传统诗相区别的最明显特征是自觉用当代口语即白话写作，虽然最初所采用的诗体与传统诗体并无大的不同；英语新诗与其旧诗或曰传统诗相区别的最明显特征则是自觉用自由诗体写作，虽然最初所使用的语言仍未摆脱传统诗陈旧用语的窠臼。意象主义诗人的自由诗主要来自对法语自由诗的模仿，虽然早在50多年前美国诗人惠特曼就已率先自发自觉地使用自由体写诗了。但是惠特曼的地位和影响直到20世纪50年代才算真正被确认。而我怀疑，惠特曼的自由诗体很可能学自翻译文献。因为当惠特曼写作的时代，东方宗教和神秘法术在美国和欧洲相当流行，尤其印度教和佛教的经典被大量译介入英语，其中有些韵文被译成英语时变成了分行的散文。英语是印欧语系中较简单的一种语言；英语读者往往拙于学习外语，畏惧外来文化中陌生的元素，所以英语翻译向来以归化为主，即为了迎合读者而往往简化或稀释原文的难点。而宗教典籍更是以达意为主，诗体尤其是韵脚自然在翻译中最有可能被当做绊脚石抛开了。然而，原文的分行和诗歌语言的特征（如充满比喻性的意象等）却有可能被保留下来。从惠特曼的诗作和传记材料可知，他对这类翻译文献颇为熟悉，虽说他是否具体受哪种文献的启发创造了他自己的自由诗体，还是有待于考证的假设。类似地，法国的自由诗恐怕也不是凭空产生的。我对法国诗的情况不甚熟悉，姑且不论。实际上，西方曾有为自由诗辩护的评论家把自由诗的起源追溯到古希腊古罗马的一些极少见的无韵文，恨不得要与诗本身的起源相提并论，其论自然难以令人信服。

然而，有案可稽的还在于翻译。公元前3至2世纪由希伯来语译出的希腊语“旧约圣经”《七十子希腊文本》中想必就有把诗体译成分行或不分行的散文体的情况（古书的抄写或印刷往往不分行，分行则与自由诗无异）。由于我不谙希腊语，而且原书已佚，无从考证，姑且存此假说。公元四至五世纪译出的《通俗拉丁文本圣经》中则无疑有将诗译成散文或将格律诗译成自由诗的实例存在。最明显的例子可见于1611年出版的英文本《詹姆士一世王钦定圣经》。其中不仅散见的诗歌，如现存最早的一首希伯来语诗、《创世记》第4章第23—24节的“拉麦之歌”，而且汇集成卷的诗歌，如《诗篇》、《雅歌》、《耶利米哀歌》等，都被译成了散文。而英语“圣经”对文学的影响是不可估量的。至少可以说其中的散体译诗是英语散文诗的滥觞。

始自公元67年（汉明帝永平十年）的中国汉译佛经也遇到了类似的情况。佛经中大量的用诗体写成的偈、颂被翻译成了五言或七言的无韵诗。这种由于无奈而舍弃韵脚的简化译法在汉语中创造了一种新诗体。此后五、七言这类较四、六言更为活泼的奇数音节奏在中国大为风行，竟成了汉语习惯的主要诗体节奏了（而基于四声的平仄律也是在输入印度的反切拼音法之后才发展起来的）。后来中国本土的佛教徒如禅宗僧人表达悟道感受时往往采用偈这种形式，只不过有时会出于习惯顺便押上韵而已。与中国的五言无韵诗体极相似的是英语中的无韵诗体。它每行五个音步，每个音步调式前轻后重，不押韵，行数不限；是诗人萨利伯爵（1516年—1547年）在翻译古罗马诗人维吉尔的史诗《埃涅阿斯记》的过程中创造的。同样也是避重就轻、简化稀释，然而这种轻重格五音步节奏式后来被确认为最符合英语习惯的韵律，而被广泛应用于各种诗体。无韵体对英国诗剧的贡献尤大。萨克维尔与诺顿合作的《戈尔伯德克的悲剧》（1561年）最早采用无韵体。马娄（1564年—1593年）则真正使之成熟为戏剧人物道白的基本形式。莎士比亚继而用这自然活泼的形式把英国诗剧推向了巅峰。后来，弥尔顿用它写作了英国最伟大的文人史诗《失乐园》（1667年）。无韵体还被用来写作教喻诗、抒情诗和田园诗等。此外，被后人尊称为“英国诗歌之父”乔叟（1340年—1400年）也从法语移植了英雄双行体；怀亚特（1503年—1542年）和萨利伯爵还从意大利语移植了十四行体和连环三行体。可以说，近代英语中绝大部分诗体都是外来的，包括来自古希腊、罗马的，而这些诗体的引进最初都不免与翻译有关，所以不妨说，没有翻译就没有近代英诗。

直到20世纪，英国诗人也未停止通过翻译移植新的诗体。阿瑟·韦利（1889年—1966年）在翻译中国古诗的过程中自称“创造”了一种“有节奏的散文体”。韦利聪明或无奈地在其译文中省去了押韵，而仅仅致力于以一个英语重读音节对应一个汉字，以重现类似于原诗的整齐的节奏效果。实际上，他的新诗体与传统的无韵体并无实质的不同，只是较灵活或松散罢了，与杰拉德·曼雷·霍普金斯的“弹跳节奏”可谓异曲而同工。在韦利前后，埃兹拉·庞德、艾米·罗厄尔等人用自由体翻译中国古诗的实验更是对英语新诗运动起到了推波助澜的作用，一时间自由诗体泛滥成灾，从而导致庞德和艾略特向古典诗律回归求助。英语新诗还移植了其它一些东方诗体，如日语的俳句、短歌等。

二、词汇。任何一种语言都有通过翻译输入外来语的情况。诗歌自然不免使用外来语汇。英语中有许多来自希腊语、拉丁语、法语、北欧语、梵语、日语乃至汉语（包括粤、闽等地方方言）等多种语言的外来词语。汉语里也不乏来自梵语、日语、英语等的外来词语。有些好的翻译已经成为译入语中的成语，一般人都不知道其最初的来源了。我曾经听一位台湾的研究生说“以眼还眼，以牙还牙”是中国固有的成语，甚感惊讶。据我所知，这两句“成语”源自希伯来语“圣经”《摩西五经·出埃及记》第21章第23至25节，全句是“若有别害，就要以命偿命，以眼还眼，以牙还牙，以手还手，以脚还脚，以烙还烙，以伤还伤，以打还打。”而汉语里来自梵语佛经的成语更是数不胜数。

现在，中国诗人对西方诗歌（更准确地说，是西诗的汉译）的模仿学习可以说是空前地热衷。有些人甚至对汉译中的某些词语搭配也生吞活剥。我曾译过美国诗人罗伯特·布莱的一首散文诗，其中有“shining arms”一语，描写在清晨的阳光照耀下的女人的胳膊。我很拙劣地译成“晶莹的臂膀”，而不是一般化的“闪光的臂膀”。这种搭配的词语在汉语中很可能是独特的、不大容易想到的。然而，后来我偶然读到一位中国诗作者的作品，其中就有“晶莹的臂膀”一语。我想，不大可能是巧合吧？

三、句法。翻译对译入语的语法，尤其是句法，影响也颇大。诗歌翻译还进一步影响到诗行的安排。本来各种语言的句法都有符合各自口语习惯的特点，不宜相互移植。造成句法移植的原因在于对原文句式不加变通而逐字硬译，即只翻词语，不（完全）翻句法。关于汉语输入梵语句法的情况，可见梁启超《佛经翻译与文学》一文。

世界各地的殖民地流行的洋泾浜外语则是句法回输的实例，现在“Long time no see”（好久不见）之类中式英语已返销回英语了。英译“圣经”中保留了大量古希伯来语和希腊语的句法，对后世英语文学创作产生了不可估量的影响。另外，英国中小学校教授拉丁文，一向采用拉英对照课本，而其中的英译文往往只是按拉丁文词序逐字的对译，并非完全的翻译，英语有专门名称叫做“crib”。拉丁文的句法是较灵活的，它主要靠词尾变化来表示句子成分之间的相互关系；而英文的词序相对来说较严谨。照搬拉丁语句法的结果是英语中出现了大量倒装句等原先并不熟悉的复杂句式。这种非本土的拉丁化的英文后来在20世纪受到毛姆等有识作家的诟病，但在弥尔顿的时代却蔚为时尚，是一种有学问的标志。弥尔顿本人的创作就颇“洋化”，冗长的句子往往超出格律规定的五音步或六音步诗行，不得不跨行而居。他不仅在长篇“史诗”中频繁跨行，而且在十四行诗这种短诗体中有时也一跨到底。这种句法成了他的一大特点。

类似地，厄内斯特·费诺罗萨从师于两位日本汉学家学习中国古诗时所做笔记就是逐字对译式的标注。中国古诗往往在语法上有所省略，但中国读者阅读时会不自觉地头脑中补足阙省的语法成分而使语法还原，所以并不会觉得不自然。然而，在不懂中文的庞德看来，那些彼此关系暧昧的英文单词却有着不同寻常的意蕴和美感。于是，他的创作中出现了大量成分残缺的不完全句。而“句法的错乱”后来被唐纳德·戴维概括为现代主义的一大特征。除中文之外，庞德还“翻译”了不少日语文献。他的著名的“俳句”《在一地铁站里》（1916）就不仅借用了日本的诗体，而且模仿了日本诗的句法：

人群中这些面孔的闪现；

湿黑的枝上，花瓣点点。

一般认为，这两行诗句是并置的，它们之间省略了构成明喻关系的系介词“好像”或表示暗喻关系的系词“是”。其实，庞德很可能并非有意省略，而是照搬了日本俳句的句法而已。我曾借阅过一部西方出版的多卷本日本俳句集，其编排方式是：一首日语俳句原文，下面是英文的逐字对译，再下面是详细的散文解说。其英译文正像庞德此诗一样，往往是没有动词的两行名词性短语的并置。庞德作此诗前想必读到过日本俳句的如此英译，甚或亲自尝试过翻译日本俳句呢。而在拉丁化的跨行句盛行了数百年之后，阿瑟·韦利又通过翻译模仿中国古诗的行尾停顿句，一时也令人耳目一新。其实，中古英语诗歌和谣曲中多行尾停顿句法，而中国古诗中也不是没有跨行现象。

这次来杭州参加“纪念诗歌”活动，看到其招贴上引用了歌德的一句话：“发现那些力量，使世界完整。”就觉得怪怪的，不像正常自然的汉语句式。我猜想，德语原文的意思可能是“发现那些使世界完整的力量”，中译文没有把原文的定语从句按汉语习惯提前，放到所限定的名词前面，而是一仍原文之旧，放在了所限定的名词之后，从而改变了定语从句的性质及其与所限定词的关系。这样的情况在拙劣的译文中会屡见不鲜。活动期间，有一位诗人对我谈起，他看过两种阿波利奈尔的诗的中译本：一种句子流畅，意思清楚；另一种句子支离破碎，意思晦涩，不知哪一种可信。我说，阿波利奈尔的原诗在法国人读起来绝不至于有支离破碎和费解之感，当然是流畅清楚的译文可信了，而且那位译者是我知道的有名的老翻译家。然而，那位年轻诗人说，他更喜欢另一种译文，觉得那才像诗的语感。一时间我无话可说。看来，真与美并非一回事。当然，他所谓的语感只是中译文的语感，与原文的语感无关。其实他可能是读多了拙劣的译诗，而误以为现代诗就该是那个样子。

我曾让一个学生试译一首诗，其中有这么一句：“A candle trembles / in the nun's hands”。她译成“蜡烛颤抖 / 在修女的手上”。这就是拘泥于原文句式，不知变通的译法。应该译作“蜡烛在修女手中 / 颤动”，才合乎自然的中文语序习惯。现在有些汉语诗人写作时也这么写，觉得这样才像诗，殊不知这种拙劣的翻译腔句法在西方语言里固然正常，在中文里却不自然。还有一些新诗作者，尤其是台湾和香港人，总爱把“的”字放在行首，不知出于什么讲究。也许是为了避免以轻音结尾吧？其实在中文里，“的”字一般是紧跟着前一个词，作为形容词或所有格代词的一部分，应位于上一行末才对。而以轻音结尾、押阴韵的情况在中文里和在英文里一样正常。我想，割裂单词、把“的”字放在行首的写法可能是受了错误的或坏的翻译的影响所致。英语的“of”，无论按照语音还是语义，都自然与它后面的而非前面的词形成一组，所以可以与前面的词断开而放在行首。而中文就不行。例如原诗是“the bend / of the nest”，译成中文就应该写成“鸟巢的 / 腰箍”，而不应排作“腰箍 / 的鸟巢”。而类似后者的

劣译确实存在。

从上述事实看来，在彼是简化，在此是创造；在彼是正常，在此是变异；在彼是传统，在此是新奇。由误译到误读再到误写，翻译对创作的影响是福？是祸？恐怕难以一概而论吧。

阅读： 次
录入： [Stacey](#)

[【 评论 】](#) [【 推荐 】](#) [【 打印 】](#)

上一篇： [冒现的文学——当代美国华裔文学述论](#)

下一篇： [后殖民小说创作新星：古奈塞克拉](#)

▶ [相关新闻](#)

▶ [本文评论](#) [全部评论](#)

▶ [发表评论](#)



- 尊重网上道德，遵守中华人民共和国的各项有关法律法规
- 承担一切因您的行为而直接或间接导致的民事或刑事法律责任
- 本站管理人员有权保留或删除其管辖留言中的任意内容
- 本站有权在网站内转载或引用您的评论
- 参与本评论即表明您已经阅读并接受上述条款

点评： 字数

姓名：

Copyright©2006 Centre for English Studies, Zhengzhou University

版权所有： 郑州大学英美文学研究中心

Centre for English Studies, Zhengzhou University, Zhengzhou, 450001, PR China

中国 河南 郑州 科学大道100号 郑州大学英美文学研究中心 450001

[Contact us](#) [联系管理员](#) [iwms 4.4](#)