

译可译，非常译

——现代诗歌之“可译”与“不可译”问题谈

赵 四

诗歌的“可译”与“不可译”问题是一个老生常谈但又没有答案的问题。支持“不可译”说的理由很充分，其中最重要的一条是“诗是音乐”，音乐不可译，诗便不可译。支持“可译”说的，现实很触目，书店里的“翻译诗歌”在书架上洋洋大观，而且，文学史上几有定论支持：一个语种、国别中的文学、诗歌勃兴的时代往往都是一个翻译时代。于是，无论如何，先持一个开放的心态是首要的。在现实层面，我们可享的空间只有在开放头脑允许的“可译”范围内来努力看清什么样的“诗歌翻译”是卓有成效的，而无法持“不可译”之剃刀，一刀切除所有“诗歌翻译”的大千世界，还翻译诗歌读者一个巨大虚无。

*

说实话，对于“古典诗歌”，尤其中国古典诗歌，这种有强大的源自本民族语言要素而来的声音形式系统要求的诗歌，也就是它自带一套他民族语言所不可能具有等效对应物的音乐系统的诗歌，怎么样的翻译是有效的，我也疑虑重重。当然，我的前提持的是诗歌“可译”，那么我只能在这个视域内去找寻“有效翻译”的例子，不能一笔抹杀中国古典诗歌海外翻译。事实上，在当今世界各语种中，一般还能有些读者缘的中国诗歌仍是古典诗歌，当代汉语诗歌在多数语种中大体上是“有翻译，但不可见”^①的局面。诗人西川对诗歌



作者赵四，在德国“荷尔德林城”图宾根

^① 语出当代中国诗歌法语译者、诗人李金佳博士。在2016年4月8-11日举行的“中国诗歌对外翻译与传播国际高层论坛暨‘译点’诗歌工作室成立”会议上，他对在法国这一对当代中国诗歌已算是有较多译介的国别做了一个全面调查，发现即便23位有单行本的当代中国诗人的作品，在法国的大型书店乃至亚洲书店里都是见不到的，因而有此判断。

的“有效翻译”问题尤为敏感，在一些讨论中多所涉及。比如他多次谈到过，中古波斯诗人鲁米在美国的诸英译本中，努力合辙押韵的学者译本基本没人读，而一个当代美国诗人据学者译本改写的当代诗歌译本，在上世纪八十年代是全美国卖得最好的诗歌读本，比所有美国诗人、世界各地诗人的诗歌卖得都好。中国古典诗歌，庞德、帕斯译的，基本可以做到你熟读唐诗也未必能找得出哪首译诗的原文是哪首，他们的译本有读者，而做了大量形式对应努力的许渊冲等先生的译本基本没有译入语国读者读。这听起来似乎让人觉得没天理：“翻译”，连原文是哪首都找不着了，还能叫翻译吗？可它就是中国古典诗歌的英译本和西班牙语译本，不归入英语、西班牙语原创诗歌。

这事儿到这层面，有点好玩了，有点“诗”气质了。“诗气质”是什么？古代人，如古希腊人就言之凿凿地说过，“诗若平庸，天、人、柱石都不能原谅。”确实言之凿凿，因为这话是刻在石柱上的。现代的明白人，也知道，非线性思维是诗的，线性思维是非诗的。所以，推而广之，一定要一字一句、一招一式对着来的翻译，有点线性思维的意味，可能本身就不够“诗”。要够得上“诗”，就得有能力跳出这原文的字字句句，通过种种“诗”手段，把它变成译入语中的“一首诗”。

我们再一想，这类把鲁米诗歌变成了“最畅销当代美国诗歌”的接受事件显然也不是一个“一切历史都是当代史”的注脚，它说明的应该是：欣赏文学从来不是一个“形式主义者”的问题，学者译者尊重的、试图还原、靠近的那些古典诗歌形式——对基于“东海西海，心理攸同”基础上的欣赏诗歌的“诗心”来说，一般是没有什么意义的（这样的翻译，标本留存作用的学术价值肯定还是有的），作为心灵阅读者的当下诗歌读者选择的永远是“诗”，而不是具有某种形式的诗歌。所以如果这一形式保持的努力在译入语中会阻碍更加“诗”的获得，那还是要把下力气的地方转移到译出“诗”这一层面上来才是去解决主要矛盾的主要方面的态度。所以从“追求有读者”这一貌似实利主义、实则直指人心的谋求“被接受”角度来看问题，我们“诗歌译者”，也只能无条件地支持“以诗译

诗”的诗歌可译说。

所谓诗歌“可译”，只有实现了“以诗译诗”的要求它才是成功“可译”了的。换句话说，对付任何体现了精神“创造力”的事物，想不动用真“创造力”，而只用一般“技术”，大抵总是要失败的，遑论那原创者本来就有更高超的技术，创造出的文本是在创造力系统驱使下达到的高度的诗艺和精神水平的一体有机物。所以即便是“诗人译诗”，也未必应付得了——一个远比诗人译者本人诗歌语言、精神能量都要高深宏阔的原创者。但我们不是虚无主义者，是力图保持虚怀若谷的理性人，所以我们永远鼓励任何人、任何译者的不断进步。

上篇：谈点理论——现代诗歌“生成论”

现代诗歌的“可译”状况，实则比古典诗歌要乐观得多，至少没那么纠结——可能会译出找不着原文的“另一个”。因为严格的“韵律”系统的音乐性被“自由体诗”瓦解了，现在全世界的诗人主要写着的都是一种以“自由体”为基型的诗歌。几乎各语种自生长出的那套本民族语言诗歌韵律系统都被19世纪末到20世纪初的诗歌革命家们粉碎了（虽然卓越的当代诗人也并不放弃包括外在声音“韵律”系统在内的各种诗歌技术手段的使用），其中一位革命家庞德，甚至贬称写作古典诗歌的方式（当然他直指的是19世纪的诗人们）是“铲起语词去填充一个韵律模型或去完成一种押韵噪音”^①。

其实这事儿有点说来话长，最早人类处在“史诗时代”的吟唱诗歌的格律，还真就是为了便于讲唱者“向里填词”。比如《荷马史诗》，它形成每句六个韵步中带停顿的格律，适应的完全是没有文字的时代人类“记忆”系统的要求^②，用六韵步格律，用传承自前人的语词，用和造船、纺织相仿的叙事“工艺”，才能够可靠、有效地唱转史诗世界里的天地万物，传达出英雄世界的浩大勇气与对悲凉人世的真切慨叹，并将其代代传承。要没有六音步格这一彼时希腊各民族最喜闻乐见的程式化声音形式罩住讲唱人也罩住听众的感官系

① [美] 庞德著：《回顾》，载 *Poetry in Theory: An Anthology 1900 - 2000*, ed. by Jon Cook (Blackwell Publishing, 2004), p.84

② 可参阅帕里-劳德“口头诗学”理论，或《荷马3000年》一书中的种种既有考古、田野调查成果、历史逸闻佐证又有敏锐诗性洞察力的有趣体悟评述，其中作者也很严肃地认同：“这种格律并非一种枷锁：而是为了方便人们记忆，方便故事的行文。”见 [英] 亚当·尼克尔森著《荷马3000年》，江苏凤凰文艺出版社，2016年版，第122页。

统，一个行吟诗人真可能唱着唱着就忘了该唱什么了，感官系统的记忆比理智的记忆更为可靠。所以我们大抵都同意的蒲柏说的诗歌卓越之处在于“所思常有，妙笔罕至”，说的真就已完全是人类下“笔”写字之后写诗的情况了。而“字”与“音”之间的和谐完美关系无疑是有助于记忆的，文字时代文学发展出的诗歌格律、押韵要求仍主要是某种对“记忆”功能的念念不忘及对其的发扬光大。即便在如今的朗诵场合，你若能背出自己的诗歌，而非端住书本念出它们，无疑也是更能调动朗诵者乃至听者情绪博得满堂喝彩的。与其你怀疑它与虚荣心有关，不如视其为人们的听觉系统对“诗”仍怀有深埋在潜意识中的最古老的阅读期待。

如果我们仍怀有对诗之“韵律”及这一概念的信仰，那我们不妨视“自由体诗”破除传统格律后所倚仗的“节奏”为“韵律”发展史上的一个复数的形式，而绝非对其的革除。如果你不反对学点概念，我推荐你了解加拿大文学理论家弗莱的总结，他说传统格律这种韵律形式源自口传史诗系统的独创，是一种“metrical rhythm”（格律节奏），散文也有自己的节奏，他称之为“semantic rhythm”（语义节奏），而他考察了自浪漫主义运动以来的大量现代诗歌，确认了浪漫主义诗人带给世界的新观念——感情的真正声音在节奏上是不可预测和不规则的，他将这种体现了诗之本质的“内在音乐性”节奏命名为“associative rhythm”（联想节奏）。浪漫主义以降的现代诗人们普遍认为对诗的标志特征——韵律来说，更重要的是一个诗人灵魂里的乐感节奏和结构意识。当然，这一现代的“节奏”概念，除了与诗人个体息息相关的心灵音乐韵律之外，有时也会被描述为生活情境节奏，也有的诗人甚至认为与个体气息合拍的整个诗歌创作的过程就是韵律本身^①。

现代诗歌的这个“复数节奏”韵律，难免会引发我们体内深藏的密集恐慌症，尤其是在兴起革命的当年，瓦莱里就曾吃惊地看着他那个时代诗人们的诗律革命，“体系比人头还要多一点，因为有些人可以炮制好几个体系”^②。传统格律的合辙押韵要求赋予了自然语言以一种冰冷的物质特性，它限制了创作者心灵内在音乐性的炽热自由联想。但它在声音传递、交流的过程中，却具有点燃另一双耳

① 美国诗人W.C.威廉斯持有这一观点，他说：“写作时我是不可能构思的，在最佳状态，线索必然被构思出来，即韵律……在我写作时意识迟钝了，构思的韵律与我的呼吸一致。”见[美]W.C.威廉斯著：《一种新韵律》，载《现代世界诗坛》（第二辑），长沙：湖南人民出版社1989年版，第86页。

② [法]保罗·瓦莱里著：《关于〈阿多尼斯〉》，段映虹译，载《文艺杂谈》，天津：百花文艺出版社2002年版，第28页。

朵的效果，而灵魂内在音乐与外部语言的乐感之间也并没有某扇大门天然紧闭出内外两重天。所以，一个严肃的当代诗歌写作者将自己交付“口语”的程度必然是有限的。虽然人类语言总体上是在固定、程式化道路上前行，但语言本身自含有超越固化语言的内驱力。这一超越方向是靠文学，尤其是诗歌，加强其感性表达力来保证的。近现代以来世界各语种诗歌总体上使用的都是一种接近于口语体的听起来自然的诗歌语言，还是艾略特看得入木三分，“诗歌中的每次革命都倾向于是，也往往倾向于自称是，一种向普通说话的回归。”而革新过的诗歌语言又逐渐地向优雅和完美方面发展，但“同时口语在继续变化，于是这种诗歌用语便过时了。”^①西方诗人在诗歌口语化的外观形式之内，许多人还是尝试将各种变异格律节奏隐于其中的。这方面，格律抛弃比较彻底的，大概非当代汉语诗歌莫属。因为各民族语言发展状况差异甚大。一个现代英语诗人，如弗罗斯特，他敢说：“格律——尤其在我们的语言中，其实就只有两种，谨严的抑扬格和宽松的抑扬格。古人有许多种格律，但如果依靠它们来应付所有的节奏，仍是贫乏的。”^②所以像弗罗斯特、哈代、叶芝、奥登等都还是比较喜欢写格律体，并能在此框架之内呈现、传达新思想、新经验。

而一个当代汉语诗人，却真切地发现，在汉语古典诗歌格律的镣铐（及其典雅美学要求）之下，他/她几乎完全无法做一个自由吟唱的“新人”。文体自我意识极强大的汉语格律体诗似乎天然不适应应对日益复杂的社会生活，新旧交替时代人之真实思想情感的表达需要。其实归根结底是那时期全人类整体的认知思维模式发生了革命性的变化（后详）。格律诗的选择性、拒斥力、对传统文化素养的高度要求都使得当年五四时代的革命者们奋起近乎不讲理的破旧立新之大愿，一意地推行起了白话新诗。但是白话新诗的产生并不是始于独立的艺术运动，也就是并非是应诗歌变革的内在律令而生，比如它并没有一个欧洲“降格的浪漫主义”的19世纪甚或其前诗歌等着一个波德莱尔去把“诗”从300年法语只有散文而无诗的状态中夺回来（瓦莱里语）。它来自一个直接的断裂决心，“五四新诗……是一场远为广泛的社会政治、文化和意识形态运动的组成部分。这

① [英] T.S.艾略特著：《诗歌的音乐》，载黄晋凯等主编《象征主义·意象派》，北京：中国人民大学出版社1989年版，第119页。

② [美] 罗伯特·弗罗斯特著：《诗创造的形象》，载*Poetry in Theory: An Anthology 1900-2000*, p.235

场运动有明确的指归，就是要救亡图存，使日益衰败的古老国家重新崛起于现代的断层。”^①现代汉诗从一开始就没有形成独立的自由意志，因而其获得“诗”之合法性的道路一百年来走得尤为艰难。不过白话新诗的产生虽主要是靠了革命家们的直接推动，但在白话文最终席卷了中华大地（十年它的散文传统就建立起来了）的语言现实面前，在某一天产生出白话新诗也会是历史的必然选择。也就是说，当初如此简陋、诗质稀薄的白话新诗终归幸存了下来，并逐渐踉踉跄跄发展壮大至今天的局面，合理的起点只有一个：白话文革命成功了。官方语言和群众话语都不再使用古代汉语，受欧化语法结构和表达方式影响形成的现代汉语建立起了自己日趋茁壮的传统^②，并日益和古代汉语分隔为近乎两种语言（图书馆序列的职称考试就可以用考“古代汉语”代替考外语）。但这一语言的断裂，尤其是文学语言的断裂也必然是含伤的，会带有自己的某种程度上的难堪后果。比如它在这一百年中会蓬勃地发展出党化官腔化一极和日益粗鄙化一极，都让人反思：是否现代汉语所倚仗的文化自身难以真正以真理标准为自身标准而使其语言丧失了防微杜渐的内在自我保护机制。有人研究口语词汇表后提出，今天的现代汉语口语已是各大语种中最不文明的一种语言，西班牙语是最礼貌的语言。

“韵律”、“语言”表达方式实在是一切“诗”的根本性问题，所以虽不一定直接切题，我还是颇费了些笔墨，现在我们来到正题。现代诗歌和古典诗歌的区别有个简洁的文体学表述，颇为中听，“新诗情生文，旧诗文生情”。这个“情生文”的最高明细化表述来自意大利文豪艾柯先生，他说：“当想象力自知已达到能够创作的重要感情状态的时候，我们就能写出诗作。”^③也就是一个天生具有语词敏感性、联想力（古典诗人更体现为因训练而内在化了的一套韵律系统）的易感活跃心灵（表现为想象力丰富）在一个“情绪起点”的激发之下开始运作，就能写出诗来了。其实这一工作机制的起点是古今一致的，只说“旧诗文生情”有点隔靴。新旧诗都得起于“神灵好意地给与我们的第一句诗”（瓦莱里语）。但从这一句诗（或一个形象、一个意念）往下，今古诗歌开始了自己写作的大不同道路。

要想搞清现代诗歌“怎么译”，首先就要搞清楚现代诗歌接下来

① 唐晓渡著：《五四新诗的现代性问题》，载《现代汉诗：反思与求索》，北京：作家出版社1998年版，第51页。

② 比如王力先生在四十年代初著的《中国现代语法》一书中即专列“欧化的语法”一章，从六个方面对汉语的欧化表现进行了细致讨论：复音词的创造；主语和系词的增加；句子的延长；可能式、被动式；记号的欧化；联结成分的欧化；新替代法和新称数法。

③ [意]翁贝托·艾柯著：《我的妄想》，吴燕莲译，载《误读》，北京：新星出版社2006年版，第157页。

是“怎么写”的。后者是研究一切与“现代诗歌”相关问题的起点。这也是先贤苏珊·朗格教育我们的，值得我们一而再、再而三地在脑海当中回响这一声音。她说一般研究诗歌所问的传统问题是“诗人告诉了我们一些什么？他是如何将自己的经验传达给我们的？”而现代研究诗歌则应该问“诗人创造了什么？他是如何创造的？”^①

*

“创造”，这一“创造”的十字架呀，现代诗人是如何背负的呢？除一些概念探讨外，我们上面说到的基本还只是无差别的古今中外诗人创作诗歌的起点。但“现代诗歌”，自这个“创作起点”开始，与古典诗歌的写作有了完全不同的运行方式。“联想”之无疆比“格律”之笼轡事实上可能要危险得多。

现在我来具体写一句现代诗歌吧。因为人类认知规律是“无物存在于理性，若不首先存在于感性中。”^②我的上述之言及下面续谈，可能都不如一句具体可感的例证会让您印象深刻。

2014年5月16日在文化部主办的“中国文化翻译与传播”研修班上给学员们作个演讲式讲课时，我谈的也是现代诗歌的翻译问题，为了使多数不懂现代诗歌的学员们对现代诗歌有个直观认识，我造了一句诗“口吃口声声的都是回声”。然后我告诉大家，如果你现在还感觉不到它是一句诗，你就试着翻译一下，那么你很可能会译出“口吃说出来的每一句话都是回声”，这就不仅译成了散文，还译错了。你可能继续改进，译作“口吃的人说出的话似乎都是回声”，意思好像近了一些，但还是散文。这样你会看到，诗歌语言首先是一种无法还原为散文的语言。所以，当前各种诗歌“散文化”“口语化”的诉求和实践如果不是艾略特说的那种“自称是向一种普通说话的回归”，也就是口号的话，那就真可能是降低了“诗歌标准”的一种行为，写起来好写，译起来也好译了。布罗斯基对此批评更甚，对应当在自己的作品中采用街头语言、大众语言的这种主张，他直斥为荒谬，是虚幻的民主性和实际利益在谋求“使艺术依附于历史的企图。如果我们认定，该停止‘智慧’的发展了，那文学便应该用人民的语言说话。否则，人民则应该用文学的语言说话。”^③好在有

① [美] 苏珊·朗格著：《艺术问题》，滕守尧等译，北京：中国社会科学出版社1983年版，第149页。

② 著名的亚里士多德学派（又名逍遥学派）公理。拉丁语作“Nihil est in intellectu quod non sit prius in sensu”。

③ 见布罗斯基1987年的“诺贝尔文学奖获奖演说”。

雄心的现代诗人大多是布罗斯基部落的热爱诗性“智慧”的人，这样的一个人总是通过不懈地与既存语言进行各种各样的搏斗来维护、更新、建设、巩固他/她用以写作的语言。现代诗人除了首先是一个语言艺术家，还能何为呢？

这里我真的要离题插话一番“诗人何为”了。从前的诗歌理想，尤其在西方诗歌史上，诗人不是一个抒情诗作者，这个身份对于他来说，太小了，他是一个史诗作者。所以当西方文学史上最重要的一位文学革命家华兹华斯以“灯”式的“表现”反抗那个延续了2000年的“镜”式的“模仿”文学传统时，他写作抒情诗质的《序曲》，仍是以史诗作者的雄心来行事的，他洋洋十四卷写出来的是“一位诗人心灵的成长史”，他是一个写个体创造性精神世界的弥尔顿。直到晚近，博学的诗人博尔赫斯仍然设想未来的震撼性诗歌还是一种“叙述故事和吟诗诵词再度合二为一”的史诗^①。他认为，只有这样，诗人才能再度成为一个“创造者”，古代那个有能力创造神话的作者。他把这个伟大期待置之于“诗人”身上，很大一部分原因是他认为古代史诗分流的二者“抒情诗和挽歌”“小说”中之后者已经在“崩解”，他的例子是乔伊斯《尤利西斯》那一类的作品。在我看来，他似乎过度看重英语文学了，如果他把眼光放在魔幻现实主义的《玉米人》，东南欧的布鲁诺·舒尔茨，《哈扎尔辞典》这样的作品、作家身上，他也许会发现，他理想中的“再度合流”已在这些作品中有高分表现了。而这些作品仍是被当作“小说”来接受的。那么，在这一理想短时很可能在“诗人”身上实现不了的情况下，“诗人何为”？有什么是只有“诗”能干得更好的，是“诗小说”也无法替代的，恐怕才是最值得诗人们去努力的地方（下一步，咱们再考虑如何完美合流）。最后你会发现，只有这个“语言艺术家”身份——因为原创性诗歌语言的创造机制和古老时代的初人造词、创造者诗人造神话仍是同一机制，这一机制是被现代诗歌写作、而非古典式诗歌写作解放出来的——是“诗小说作者”也无法觊觎的。诗人，首先是民族语言的维护者、更新者。

这个语言艺术家已经放弃了外部语言格律系统，他/她写作的“现代诗句”是在写作过程中通过诗人头脑孵化器貌似语词自己推动

① 参阅 [阿根廷] 博尔赫斯著：《博尔赫斯谈诗论艺》之《第三讲 讲故事》，陈重仁译，上海：上海译文出版社2002年版

自己长出来的，回头看前例“口吃口口声声的都是回声”，“口吃”这个词在一个准讽刺诗人头脑里一经情绪孵化，是它磕磕巴巴的样子自己找到的“口口声声”这个词，而“口口声声”最完美的人类经验形态难道不是“回声”吗？这就是词形、词义在写作的“过程性”中如何一点点建立起自己的，这些词的自我找寻和因它们的依序推进而在字里行间留下的东西最后共同建构出了一个思想表达，而这样的思想在这些词没有互相找到之前是不存在的，这就是它翻译不成一句完全等值的散文的原因，它不是先有了这个思想再找到词来表达的，它是由词自己生成的思想，所以不可能还原为其他的词。现代诗人典范地注脚着——人是用语言来思维的，但请千万记得它的前提：首先是在情感情绪力量的推动之下。就像记得华兹华斯说“诗是强烈感情的自然流露”时，切莫忘了他还有后半句“它源于宁静中积累起来的情感”。有了这个“积累”可就成为诗人人格成型的动态概念了，这样就算华兹华斯先生的说法并不发人深省，但至少没有错。回到我们的例证诗句中，考察了它的意义生成方面，我们再看它的形式方面、声音属性，甚至比意义更加完美，第一字“口”和最后一个字“声”在句中“口口声声”的表现，这让你翻译成另外一种语言的时候，试图保持形式等值只会是水中捞月。这也是诗歌“可译”中的“不可译”部分。一旦诗句是这样写出来的，它比你的意识指挥口语、或典雅词或文言造出的东西都难译，因为它的自生长带来的活体有机性使它紧凑得让你拆不动。翻译，无非就是在原语言中先逐一拆解，再在译入语中整体组装。而同时，这也是一个最有效的检验机制：一个诗人在原语言中是一个有语言难度的诗人还是一个语言平淡、乏创造性的诗人在翻译过程中是最藏不住的、会坦荡荡地裸裎出自己。那个高明的携初人创造神话般的语言原创力的诗人所使用的诗歌语词，具有天才文学家布鲁诺·舒尔茨为其找到的特性表现，“词的生命存在于一种联结趋势中，像传说中那条被切断的蛇，黑暗中各个碎片找寻着彼此，那词向着一种关联收紧、拉伸自己。”^①现代诗歌“可译”局面里的“不可译”最充分地体现在这种面对创造性诗歌语言，面对这种前后充满了有机关联的词的时刻，这是常常让一个译者一筹莫展之时，可能

^① [波兰] 布鲁诺·舒尔茨著：《现实的神话化》，赵四译，载《作家》2013年第2期，第14页。

要数个小时、甚至一觉醒来后才能在译入语、自己的母语资源的全部积累中得到那个“投石冲开水底天”的较适宜表达到来的时刻。找到了，我们就偷乐一下，造个典故，将其命名为“得石之时”可好？

在我目力所及的范围内，迄今对这一现代诗歌过程性特质描述得最充分到位的当属罗兰·巴特。在他1950年发表的《零度写作》一文中以下所论，值得每一个特别想弄明白“现代诗歌”的读者背诵下来，内化成自己的认识基础。

在古典主义艺术中，一种完全形成的思想可以产生“表述”它、“转述”它的言语。古典主义思想是无时间延续的，古典主义诗歌仅有对它的技术性布局必不可少的时间延续。在现代诗学中，情况正好相反，字词产生一种形式上的连续，在这个连续中，一种缺少这些字词便无以表达的知识或感情的密度渐渐地显示出来：所以，言语是带有更多精神构思的深蕴的时间，在这种构思中，“思想”早已整装以待，一点点地被字词的偶然性确立起来。这种字面上的运气会结出一种有意义的成熟果实，并预示着不再是一种“制造”，而是一种可能的偶然事件的诗歌时间，是一个符号与一个意向的相遇。现代诗歌与古典主义艺术由于一种差异而势不两立，这种差异涉及语言的整个结构，除了同一的社会学意向之外，它们之间毫无共同之处。^①

但是，内化完了这一认识之后，我们还得反思、修正，这一视角并不能涵盖对“现代诗歌”的全部理解，原因在于，它没有涉及到创作动力学问题，也就是前此所引艾柯言及的那个起点：“想象力自知已达到能够创作”的感情状态。欧陆美学的类似主张不断地被美国强力批评家哈罗德·布鲁姆斥为新造一个语言能够认识一切的“语言造物主”，原因也恰在此。相信艾柯的中性状态表述不会受到布鲁姆的批评，但会被布鲁姆有意忽略掉，因为艾柯仍有意无意地保留了一个“想象力造物主”，而布鲁姆信奉的是从认识深化了的弗洛伊德自我心理学深度而出的“创伤源点论”和崇高美学，他认为凭此才可以解释缘何诗人能生出伟大的诗篇，“真正的船是造船者”，语言

^① 罗兰·巴特著：《符号学美学》之附录：《写作的零度》，董学文等译，沈阳：辽宁人民出版社1987年版，第163-164页。

“单子”如果不在写作过程中经由独特个体诗人情绪力量的推进，选择外指的经验及其新可能性导向，只执迷于在语言内部的编织的话，往往会写出可写性大于可读性的文本，甚至是不可读文本。有没有能力在半无意识状态的写作过程中“选择”出具新颖性、可理解性、普世性形象、情感兼具的“诗”检验的是天才诗才的有无。

其实，对现代诗歌的写作过程的理解，如果创作起于布鲁姆的“创伤源点”（或艾柯的想象力自知已在能创作的感情状态），中经罗兰·巴特揭示的语言能力受偶然性支配推行诗句的技术过程，再到弗莱观察的文本最后呈现出一种富“联想节奏”的内在音乐性。我个人认为，认识就相对完整了。

法国诗人兰波之所以仅凭5年的写作，就成为了诗歌史上一个绕不过去的人物，当然和他的天才有关，但更和他的天才契合了历史节点的需要不可分割。在诗歌史上，不是始于波德莱尔，也不是始于惠特曼，而是从兰波的诗歌语言开始才有了一种不预先设计的自发性、断裂感，其诗歌具有了无法预言的、偶然的品质。他只是在写作的过程中随机领悟存在的真义，而意义只能透过无法分析的暗示模糊地呈现出来。^①兰波在诗歌写作上最重要的意义之一就是从他开始，诗歌创作的构思和写作过程一体化了。当然这并非兰波的首创，浪漫主义先驱布莱克就开始坚持诗歌写作的自发性，开始了这种现代诗歌美学的持守^②。但只有经兰波之后，这个一体化成为了一个革命大潮，此后所有强调现代诗歌是“行动”、“过程”、“存在”而不是“意指”、“表达”的言论，所有让你“一切从坐下来写开始”的倡议都是从这一写作实践延伸出来的同调表述或侧重有所不同的发挥。这个“一体化”也是对原创性工作机制的一个表述。它和整个19世纪末及其后的艺术几乎全变成了纯粹的过程的大方向完全一致。从此现代诗歌对写作以及要达到的效果的要求成了避免抽象，要直接看见、直接听到、直接体验、直接描述过程，而不是如前此诗歌那样“谈论”“解释”所见所感所历所思，仿佛都是出于头脑的思索。

这一场人类现代艺术语言模式的“过程性”革命之震源来自于上一个世纪之交整体的人类认知思维模式的革命性变化，这种变化

^① 参看格雷厄姆·霍夫著：《现代主义抒情诗》，载马·布雷德伯里、詹·麦克法兰编《现代主义》，胡家峦等译，上海：上海外语教育出版社1992年版。

^② 参看 Frank Kermode, *Romantic Image*. London: Routledge & Kegan Paul. 1961.p.100.

按照怀特海的理解，始自华兹华斯等浪漫主义诗人对机械的外在世界概念所提出的批评，这一表现为人对自身经历之奥妙的赞美的文学对科学产生了实际的影响^①。最终一个还原决定论的近代科学世界观让位给了一个整体生成论的现代科学世界观，新世界观包括了对世界的随机性、不确定性的肯定。人类逐渐变现成论的认知思维模式为生成性的思维模式，从此“变化”成为其常量，“过程”成为关注中心。而“现代主义”文化地震承接了这种认知思维模式转变的能量，同时运用各类新艺术语言的探索进行了新的形式建构，从而也互动地帮助人类确立了新的包括了不确定性在内的时空观。语言习惯的变化和此一思维模式变化体现出的世界观之转变息息相关，最终亦与人的行为之变化再不可分。产生汉语白话新诗的社会学意义上的“救亡图存”背后的更大背景也正在于此期的全人类思维模式变革际遇。古典汉语诗歌的思维、写作方式真正不能承担的是这全面变革之重，与之相比，抒情、言志、触景、造境、禅机、灵悟……之轻，它至今仍能以拈花之态坦然待之。

下篇：译例与些许经验谈

认识了“现代诗歌”是怎么写出来的，我们可以集中目光于它的“可译”“不可译”了。如果一句“口吃口口声声的都是回声”这样的诗句在你面前，怎么译呢？我不知道。因为我是用汉语写诗的人，我只有把外语诗歌处理成汉语诗歌的能力，所以我留待此句给中译外译者。

我认为翻译现代诗歌最难处理的就是处理这样真正的诗句，它几乎就是用来证明“诗不可译”的。如果你真是写得比较散文、口语，比较理性的，翻译难度就不会太大。就像在2015年10月桃花潭诗歌翻译论坛上周伟驰老师所进行的比较：艾略特的诗歌用语理性、背景资料众多，不难翻译，比语言高难度的梅利尔容易很多；W.C.威廉斯口语式写作，不难译，比南方诗人沃伦语言感性色彩浓郁、多歧义，地方文化背景生僻的诗歌好译很多。所以我们还是注重那

^① 参阅科学哲学家怀特海（A.N. Whitehead）：《科学与现代世界》（1925），何钦译，商务印书馆1997年版，第75-79页。

些难写、难译、难传播的诗作，那些你用“直译”对付不了，非得有发明性的语言才能让读者感受得到原作高明的作品，比较具传播好诗责任感和道德高标。

我们也再重复一下文章开头所言，说到底，诗歌“可译”还是“不可译”是一个没有答案的问题，颇有点可联想到“薛定谔之猫”的意味——关键在于观测。诗歌“可译”“不可译”问题的起点在于你想研究的是“可译”局面里的“可译性”和“不可译性”边界何在、各自成分比例如何……，还是“不可译”悲剧里的勉强“可译”或译者小宇宙爆发“可译”成了译入语中的新型诗歌……我私忱，古典诗歌翻译研究可取后一视角，现代诗歌翻译研究不妨用前一眼光。所以，我们下面译例选择的方向会倾向于“可译”里的“不可译性”。因为现代诗歌作品外观形式上还是多散文的、口语的，其体现了个人气息特点的语感“节奏”，在译入语汉语中，你有汉语现代诗歌语感，就并不难处理，因而它普遍“可译性”就变强了。所以值得谈论的，反而是其“不可译性”。

然而，现代诗歌“可译”局面里的“不可译性”——形、音、义聚变、裂变的语言有机体在面对有发明性语言能力的译者面前，它又是“可译”的了，最终你会发现，所谓“可译”、“不可译”竟只是个因人而异的问题，政治、商业不喜欢的因人而异却是诗歌、艺术的第一公理，无论哪个时代、无论哪种技艺都是“真正的船是造船者”。翻译诗歌无疑也是此艺术家族中之一支。

所以我们首先来看一个真正伟大到是“诗人中之诗人”的佩索阿之译例。这样一个诗人，我们要在汉语中阅读他，很可能首先面对的困境是：汉译中不会有一个同等伟大的译者。引用诗人西川的阅读经验，他曾介绍说，多年来，他在汉译佩索阿中就没有读出这是一个伟大的诗人。但是有一天，当因为某个原因他不得不读，就读了他手中有的两本英译佩索阿，蓦然发觉这是一个伟大到惊人的诗人。所以对佩索阿的中译，我保守地只能推荐一段，那是伟大的佩索阿中之最伟大者：他四个主要“异名者”作者中的真正大师卡埃罗《牧羊人》的一段：

我的灵魂像个牧羊人。
 它熟知风和太阳
 手拉手与季节同行
 随之四处观望。
 自然界所有人迹罕至的安静
 都赶来和我坐在一起。
 但每当平原的深处升起寒意
 每当夜色
 像窗口的蝴蝶一样降临，
 我依然对我们的想象力
 感到一种落日般的悲伤。

这是我赞赏、推荐的译本，所以我要弘扬译者之名：胡续冬老师。下面是我不推荐、会批评的译本，本着对文不对人的精神，也不想给争吵不休的中国诗坛多增添那些我厌恶的品质，本文中所有我批评的译本我都不会指出译者，我唯一可以保证的是它们皆有所本，不是我生造得出来的。如果你有心，找到它们并不难，公开出版物（偶尔有例搜自网上）是它们的栖息地。

我的灵魂宛若牧人，
 知晓风，知晓太阳，
 携着四季的手，
 前行，观看。
 无人的自然的全部安宁
 来到我身边坐定。
 但是我却悲伤，就像落日
 沉入我们的想象，
 此时，夜冷却了平原深处，
 感觉得到它的进入，
 宛如蝴蝶翩入窗子。

第二个译法中，起首便是“宛若牧人”，这种措辞并非诗歌语

言，它只是熟语，用熟语有时还不如用散文语言，第一译中“像个牧羊人”是散文语言，但它还不是发明性语言。胡老师的此段译文所长不在于多发明性语言，而在于译出了寂寥空廓的“初人”况味，大诗人中的大师是“先于”一切诗人存在的诗人，“宛若牧人”有的是丧失了活力的文明感，译大师，不能取。接下来的三句，胡老师的表达连贯，诗句有连绵的深情，还带点伟大艺术必具的“天真”。而第二个译本词组式表达，较为冷漠，缺乏情绪感染力。第五句，胡老师是作了“发明性”的表达了，一般只有写诗的人才可能造出“所有人迹罕至的安静”，用以形容“安静”的，不是可有可无的形容词，“人迹罕至”中自带“安静”，而“安静”若是来自“人迹罕至”，便是苍茫的安静，这两个词的并置不是线性关系，而是相互强化的“聚变”关系，模范的诗歌语言！学者们（请饶恕我的概念化使用）则容易译成“无人的自然的全部安宁”，典型的缺乏表现力的散文，“无人的”“自然的”“全部的”，拖沓形容词而已，完全缺乏带入感。此句再加上第六句，胡老师的“安静……赶来……和我坐在一起”，就厉害了，两句可谓赋予了“人迹罕至的安静”以神话化的人格力量，而学者之译中只有陈述。诗最伟大的力量是“神话化”，陈述，等而下之多了。胡译中这赶来和我坐在一起的“安静”有仿佛是应我的呼召而来的效果，它原本属于一个异在上帝般的“永在”，当它应诗人的呼召而来，它便成为诗人的宗教感应存在物，诗里有了这个我与物之间的呼召式的紧张度，作为一首好诗的内部张力就有了。而无人的自然的全部安宁，来得太与我无关了，仅是一个自然的自在，诗从来处于人与物的“关系”中，而不处在物自身，即便是客体诗，在诗人的观照之眼的选择中，物和自然也成了一种关系中的自然和物。最后，看胡译的末五句，你会产生如下观感：这是对想象力不能追步无形的大象，无声的大音，无能成就为大自然本身之寥阔的悲哀，这悲伤之浩大有如落日。而第二个译本，凭这五句完成了对大诗人的完全失败之译。首先是胡译中“每当平原的深处……每当夜色……”暗示的层次丰富的时空的恒在感丧失了，并且诗句中本该饱满如落日的对想象力的悲哀之情被一再瘦身，只徒剩一个孤立的悲伤，它仅仅是“像落日沉入我们的想

象”，肉身化的“落日般的悲伤”仅仅得到了一个层次很低的外在修辞加强，而且整个诗段的落点是如蝴蝶一般的“夜”翩入窗子。胡译中与时空浑然一体的“落日般悲伤”可代代传承的浩大结尾留下的无尽余韵在此译中被割裂至单薄渺小：孤立的悲伤，且仅有此夜之悲，回味无穷地确乎仅剩翩入窗子的蝴蝶一枚。简言之，在胡译中，有那个大诗人——而且是最本原的大诗人的广远在其中。另一译中，那个大诗人是不存在的。所以就算你能够力辨它葡萄牙语原文可能是如何如何的，我也宁要一个能让我感觉到佩索阿之大的译本，这个“大”不出来，你译的就不是佩索阿，因为佩索阿（尤其他的卡埃罗）是浑然大者。译小了，就是没二话的失败之作。

胡老师并没有多译佩索阿，我读到的此段是在他译的约翰·霍兰德长文《费尔南多·佩索阿：四重人格》中的引诗，说实话，我几乎也不敢想象，我们胡老师如果译出全部的《牧羊人》，都能译得出带这一段的神采来吗？因为我发现，大家译文中引诗（其实多是英语转译的^①）通常都会译得很神采。原因无外乎，上下文的解说、引导赋予了你正确（甚至超常）理解这段引诗的路径。这相当于是你在高人的指导之下对这一段先行进行了深入、细致的学习。当你不学习，就直接去面对一个可能学识或地方性知识渊博、有心理学深度、一定的哲学难度、语言艺术又精微，全方位远高明过你的大诗人，直接下笔去译，你会译出什么来（这也是很多哲学名家的汉译译作读来难通的根本原因——译者的哲学能力不到位）？不是我鄙薄诗歌译者，而是我深知“学与译”的交互对一个译者进步的“聚变”式能量激发作用，可不是一个只知下笔、工具式劳作的“译者”能够望其项背的。我在个人经历的读和译两方面都有过这一深刻体会。读的体验来自于里尔克，译的体验来自于史蒂文斯。

我一直庆幸，我最初读到的里尔克是在彭富春译的海德格尔《诗·语言·思》一书中的引诗，这使我对里尔克的最初印象是现代感性与思想力俱在的诗人，怎么也生不出某位汉语诗歌名家对里尔克出言无状的如此评价“里尔克一生写了2500首诗，在我看来多是平庸之作，甚至连他后期的两首长诗《杜伊诺哀歌》和《献给奥尔甫斯十四行》也被西方世界捧得太高了。”基于什么样的阅读基础之上

① 这和我们通常的看法似有出入，我们的常识是英译本或多或少都会简化了原作的语言难度，但既然很多英译是真正优秀的英语诗人们做的，那必然也会有很多英译是完美的诗歌。关键仍是这事儿是谁干的。而被拿来引在文章中的诗，通常都会是优秀中之最优秀的诗节。

才会形成这种评价！我有点想不通，只能不厚道地揣测：大概是不懂德语、法语（里尔克后期也用法语写作）只能看点英文的发言者是读恶劣汉译得来的观感吧。《杜伊诺哀歌》之所以获得高度评价，根本性的原因在于里尔克凭此将自己完成为了一个“现代抒情诗人原型”形象，成为了具现代感性质地的抒情心灵范型。不幸得很，历史之神通常一代只要一个原型人物，从波德莱尔到阿米亥，其中找百把个杰出现代诗人不难，但只有里尔克被祂选择做了“现代抒情诗人”的模版。里尔克吁请的诗歌姿态，以“悲愁”为他的神祇造就的可不是一个感伤诗人，他拥有的“悲愁”是大力神型的，和造出了创造性的、丰饶多产的“悲剧”是同一种原动力。悲愁、愤怒、狂喜都可以成为艺术的动力神，也都有在它们各自名下对它们行了毁坏的劣质作品表现，从来，关键都在于“高明”的存在与否，每一种动力源也必有其高明的载体——那诗人、表现者，为其找到真正艺术形式的创造者。无疑，里尔克的诗歌产自于“哀悼”之情（这也是为什么他的作品会以“哀歌”命名）——那历来的音乐和诗歌由之产生之所，在其声音之中即示现了心灵的存在。因而，即便在里尔克诗艺训练式的“事物诗”（多写于1903-1912年间）中，那些坚实、具体的语言创造物也成为了“物化”心灵中各种渴望、梦幻、痛苦、恐惧的“存在诗”。而在最后的哀歌中，作为世界存在始基的万“物”被包融，一切都与诗人最终经由“诗”（命名）生成的完成了“变形”的抒情灵魂再也不能区分，这个抒情灵魂已能够赋予“万物”以再生的力量。好吧，我们回来看看那段让年轻时代的我敬佩的里尔克：

金属有乡愁。它决意
离开钱币和齿轮，
它们只教给它渺小的生命。
从工厂和金库，
它返回敞开的山脉的血管中，
山脉将它纳入且再次关闭。

随便找个里尔克诗集正规出版物上的另一译：

①就文学表现层面而言，“变形”会获得五感替换的“通感”能力或“词语的炼金术”、词的肉身化、物的人格力量获得等技艺形式、存在方式。但它更是世界观、艺术心灵塑型意义上的，深度心理学专家就有人专门以里尔克为典型描述人类成年期心理普遍出现的变形过程是怎样发生和开展的。参阅[美]默里·斯坦因著《变形：自性的显现》（北京：中国社会科学出版社，2003年版）。

②《杜伊诺哀歌·第九哀歌》中有全诗的题眼“大地啊，这不是你所愿望的吗，隐形地在我们内心复苏——你不是梦寐着，/有朝能隐形吗？……/倘若不变形，什么是你迫切的委托？”这几句及正文中的翻译我都取了李魁贤之译，李译涉及到原型概念意味的一些诗节颇为清晰准确，其他译者的译作也各有所长。读《杜伊诺哀歌》，我是林克、李魁贤、绿原、陈宁四个译本对照读的，每当一个译本某处读来让我抓不住重点，我就去读另一个，往往看到这一段另一位译者处理得让人比较明白。总体读来林克之译节奏明晰、用词精炼，文学意味强的部分处理得较好，但涉及哲学、深度心理学层面的地方有的读来颇感模糊。这种阅读经验不禁让我反思，某次开会听到张清华教授表述他眼中的“翻译诗歌”具“似是而非，又似非而是”的外观。他的阅读体验应该说是很准确的，但如果据此阅读经验判断“译诗”就一定会是这样朦胧的，需要读者自己去不断对焦的，那我只能说，张清华教授读到的许多翻译诗歌可能都不是太成功的，他才产生了这样的总体观感。精彩的译作不需要读者自己去对焦，照片拍虚了就是拍虚了。

矿苗有怀乡病。它会
离开造币厂和工作台，
它们教它一种寒伧的生活。
它将从工厂从钱柜
返回到那被打开
的大山的脉络，
大山将在它身后重新关闭。

彭富春的译文，至少能让你感觉到里尔克是一个天生深谙“变形记”^①之秘诀的高明诗人，10年、20年后他在《杜伊诺哀歌》中最终确认的“变形”^②，和他26岁时写下的这诗句，源自同一心理原力和同一文学技术能力。看看《杜伊诺哀歌》中无与伦比的“天使的美”，“……——地/镜子把自己流露出去的美/再吸回到自己的镜面。”这是抵达原型深度如出自宗教大师头脑般的想象！金属是物，没有天使之美的圆满自足，不能行如此自在地流溢和回返，但它可以有意志，它因与诗人向着始基性存在而去的意志相遇而转获意志，它因与诗人对美国主义的无情感之物泛滥于世的厌弃而获得转身离开被渺小的拜物主义掌控的起点。译者的灵魂深处如果没有能力感知到这种哲学、深度心理学意味，也就是没有这一现代人文知识结构，凭着词对词的直译，他就能调动得出理解和表达它的激情吗？后一译虽是诗人译者所为，但比起哲学家译者的笔下流露，少了的，在我看来，就是那点文化。少了这点文化译诗，就会既不准确、又乏激情。甚至至于把一个深具原创力的“现代抒情心灵范型”译成一个感伤诗人。

说到“范型”，我忽然想起我读到过的一段为上帝建立了一个范型的漂亮汉译，读到时我出现了身心震颤的感觉，那是凝视着上帝之光的但丁眼中所见：

在他的幽深之处，我看到
一卷由爱相联的大书
书中，荡荡宇宙毕现无遗。

但丁的文本虽是古典文本，但举凡遇到“经典”，无论是古是今的，便是考验一个译者文学文化整体水准的时候了。我例举的《天堂篇》中这一节，译者是刘国鹏博士，我们来看看别家的翻译：

我看到了全宇宙的四散的书页，
完全被收集在那光明的深处，
由仁爱装订成完整的一本书卷，

有点不幸，我读这个译本时几乎无感，所以我动了动脑筋想了想为什么。在天主教研究专家、诗歌翻译家刘博士的译文中，柏拉图式的“理念”图式奇异地出现了，有此它就具有了神秘主义的深度，那里出现了“一本宇宙大书”，而后一译没有这本宇宙大书，有的只是一个在光明深处的图书馆，而前一译中的是“图书馆的图书馆”。这不是翻译的对与错的问题，也不仅是用词精简、表达智慧、有力与否等的问题，这是“心灵结构”的问题，是译者有没有可能触到那个弥漫“爱”的至大的不能再大的无限包容力的问题，不，上帝有的不是包容力，是直接的充溢、盈满宇宙。最终我们会发现，凡面对文学的、思想的“经典”，就不是一个翻译的“对与错”在发挥作用的问题了（错太多的话，是一个还不具备翻译资格的问题）。而是译者有没有能力去追步一个“浩大灵魂”“伟大心灵结构”的问题。刘博士译出了这一“结构”，也是在有导师导读的情况下。这次做导读的是大文豪艾柯。刘博士在2015年威尼斯双年展上的一个艾柯与人合作的短片中读到了大师的理解：上帝没有形象，也无法用语言来描述，而但丁在《神曲》的最后一歌中的表达却独树一帜，“Nel suo profondo vidi che s'intera, / legato con amore in un volume, / cio' che per l'universo si squaderna.”（刘博士于此处作了如上之译）并发学习感言如下：这是伟大诗人的过人之处，旁敲侧击。而艾柯对上帝的隐喻式的表达也同样令人赞叹不已，他说：图书馆乃人类的记忆，上帝则是普天下芸芸图书馆的图书馆（la biblioteca delle biblioteche）！

在没有导读的情况下，刘国鹏译的翁加雷蒂、阿米亥也都是我极为赞叹的时有神来之笔的佳译。比如我逢人便喜欢推荐的刘译阿米亥一句诗题“在仁慈的全副凛冽中”，你可以对照英文读读“In the

① 在注释篇幅中随意找两首阿米亥别家译本和刘国鹏译比照一下，你就会明白了。因为好坏一眼即明，根本无须解说。如果你读不出谁好谁坏，那只有一个原因——你还不能读诗，就不必与汝语了。《肉体是爱的理由》（刘译见本书48页），《像一间屋子的内墙》（刘译见本书49页）。

肉体是爱的原因

别家译本

肉体是爱的原因；
之后，保护它的堡垒；
之后，爱的牢狱。
可是当肉体死去时，爱被释放，
疯狂地增长，
就像一台自动售货机出了毛病
鸣响着愤怒的铃声一下子倾倒下
所有世代的幸运的
所有硬币。

就像房屋的内墙

别家译本

我发现我自己
突然间，这对人生来说太早了，
就像房屋的内墙
变成了外墙，在战争和摧毁之后。
我几乎已忘了
它在里面时的样子。不再有痛苦，
不再有爱。近和远
对我来说都已是同样的距离
并且相等。

我从未想象过颜色发生了什么。
它们的命运就是人的命运：淡蓝
依旧睡在
黑蓝和夜的记忆里。苍白色
从紫色的梦中发出叹息。风从远方
带来一阵气味
而它自己却无味。
而哈扎茨的叶子在它们的
白花绽放前早已死去，
那花朵永不知道
春天的绿和黑暗的爱。

Full Severity of Mercy”把“完全的严苛”译成为“全副凛冽”，没有点真天才加敢作敢为是不行的。^①

在前面提到过的那个桃花潭翻译论坛上，刘博士对译事的高见也足以证明，他的汉译诗歌之所以能够常常落笔精彩，正是从文化素养到翻译观念到文字能力的全面综合呈现。在他看来，翻译是基于不可译基础上的但可以译成功的一种实践，因为翻译，尤其诗歌翻译是秘密和秘密之间的交流，秘密流转在诗人和译者之间，别人是不能介入的。原作像是一个原型，译作和它的关系更像是佛教中的“化身”，在翻译过程中苦思冥想的“难产阵痛”，使得译者的身份更像一位“代孕母亲”，他/她的工作不是进行词和词、句子和句子、意群和意群之间的搬运转移，而是在进行两个文化系统的对接。一个译者在两个文化系统中的整体素质水平决定了他的译作水平。在译者最好的状态中，他甚至可以实现对自身民族语言边界意义的拓展^②。

敢于直面问题的话，我们会发现，当前的汉译诗歌水平若想有一个全面的提升，汉译作品若想能够真正有效地成为大师们杰作的“化身”，需要的是有更多在两个文化系统中诗歌整体理解水准都更高的真正具有文学才华的译者加入到这个队伍中的问题。

*

接下来请允许我以自己为例。

我在为一本大学教材写华莱士·史蒂文斯一节时，需要在文中用到六节、首史蒂文斯的诗歌，我惊讶地发现没有一个汉译译本我可以直接使用^③，因为此时的我是已经读了两三个月研究史蒂文斯的重要英语论文之后，了知史蒂文斯诗歌世界之地形山水、深浅起伏的读者，一看便知有的译文离史蒂文斯有多远，因而不得不自己动手译所有所需用诗。仅举一例，史蒂文斯“狂诗”的代表作《松林中的矮脚鸡》（赵四译）^④。

穿着红指甲花颈毛褐衫的
阿兹坎的伊夫坎酋长，立定！

该死的宇宙公鸡，别装得跟太阳

是戴着你着火尾巴的黑摩尔金鱼似的。

肥！肥！肥！肥！我就是那个体。

你的世界是你，我是我的世界。

你个十英尺诗人在寸把长们中间。肥！

滚！一只寸把长在松林中怒发冲冠，

怒发冲冠，直指它们的阿帕拉契亚山气味，

全然不畏肥胖的阿兹坎人和他的唬唬

诗里的寓言故事是一只“寸把长”的矮脚松鸡，在它的路上将要遇到“十英尺高的诗人”大松鸡。弱小的矮脚松鸡，是史蒂文斯显示抒情诗人自我非难特性的自画像，它面对史诗诗人，发出荒唐的狂怒言词，以此显示出自己立于抒情性、个体性、琐碎性基础上的雄性气概。然而对这一史蒂文斯风格特色之一的“狂诗”，怎么说“狂”诗，都得以一泻千里，飞流直下，滚滚而来，气势汹汹……为它的气韵色彩吧，你怎能将它译得像一个人在磕磕巴巴学说汉语呢。对史蒂文斯这样一个在他同代的所有美国诗人中被公认为调性最丰富的诗人，你就敢把他的诗歌都译成一个调子！我觉得，仍需重申前面所言，译一个大诗人，之前的学习是一个重要任务和必要过程，不先学习，就贸然下笔，谬之远甚。我们的诗歌翻译，我们翻译不出大诗人风貌的问题，很多时候就是个学风不正的问题。

最后，我们来看一首哈特·克兰的诗歌，他是一个典型地可给我在上篇提到的“现代诗歌是怎么写出来的”作注脚的诗人，也就是典型的现代诗歌“可译”局面里的“不可译”程度最高的诗人之一。所以，我一直说，译他是检验一个诗人译者自己写诗能力的试金石，如何你没有写出好的现代诗歌的种种手段，如果你不是一个有着高度的“精品诗歌语言”意识的艺术家型诗人和译者，译他，你就会发现你自己写诗是多么散文化。

我抬眼望向远山。现在我懂了“抬眼”是什么意思，怎样的一种重负！但是那些艰难的渴望呢，那种永远不再——在里面——的痛苦！

② 刘国鹏例举的是《圣经》的翻译。哲罗姆结合希伯来文、希腊文、古拉丁文翻译的“通俗拉丁文译本”《圣经》，刺激了整个拉丁语的成熟，迄今仍是天主教拉丁文《圣经》的通行版本；马丁·路德据伊拉斯谟希腊语译本译的德语《圣经》扫清了“德国语言这个奥吉亚斯的牛圈”，大大促进了德语的统一，创造了现代德语散文。因而有种认识认为，当一种民族语言可以去翻译《圣经》时，这个语言就是成熟的了。

③ 后据信得过的译者朋友介绍，得知王教从十几岁起就一直在读史蒂文斯，手边陆续译有他百多首诗，但因为未正式出版，所以见不到。相信这个译本出来，史蒂文斯汉译局面会大有不同。诗人张枣也有些史蒂文斯译作颇可读，只是我要用的几首恰好没有他的译文。

④ 别家译本如下：

松树林里的矮脚鸡

穿着有红指甲花颈毛的棕褐色的
长袖衣的阿兹坎的伊弗尤坎酋长，
立定！

该死宇宙公鸡，仿佛太阳
是身负你炽烈的尾巴的黑摩尔金鱼。

肥！肥！肥！肥！我就是那个体。
你的世界是你，我是我的世界。

你这小不点里的十尺诗人。肥！
滚开！一个小不点在这些松树中
耸起，

耸起，指向它们的阿帕拉契亚气味，
而无惧那壮硕的阿兹坎人或他的
呼哈。

河的休眠

别家译本1

柳树带来一种迟缓的声音，
风跳着萨拉班德舞，扫过草坪。
我从不记得
沼泽地火热而固执的水位
直到年岁把我带到海边。

旗帜、杂草。还有关于一面陡峭
凹壁

的记忆：在那儿柏树分享着月亮的
暴政；它们快要把我拖进了地狱。
猛犸海龟们爬上硫磺梦
而后塌下来，阳光的裂口把它们
割成了碎片……

我放弃了怎样一笔交易啊！漆黑的
峡谷
和山中所有奇异的巢穴：
在那儿海狸学到了缝纫和牙齿。
我曾进去过又迅速逃了出来的池
塘——
现在我记起来那是柳树歌唱着的
边缘。

最后，在那个记忆中所有东西都
在看护。
在我最终经过的城市——象流淌
的滚烫油膏
和冒烟的飞镖一样经过——之后
季风巧妙地绕过三角洲
到达海湾的门口……在那儿，在
堤坝以远

我听见风一片一片剥下蓝宝石，
就象这个夏天，
柳树不能再保留更多稳定的声音。

河的休眠

柳树送拂和缓之声，
风的萨拉班德舞曲刈割草地。
我从未能忆起
那些夷平沼地的沸腾、持续劳作
直到岁月将我带至大海。

旗帜，杂草。还有对陡峭凹壁的记忆
那里丝柏分享正午的
暴虐；它们几乎把我拖进地府。
而攀爬在硫磺梦中的巨大海龟们
已屈服，当太阳淤泥涟漪泛起
星裂开它们……

有多少我本当交换！漆黑的峡谷
和山中所有的奇异巢穴
那里海狸学会缝纫和啃噬。
我曾进入又迅速逃离的池塘——
现在我谙记它垂柳歌唱的塘沿。

而最后，在那记忆中一切都在看护；
在我最终灼热膏油般流淌，射放烟雾
经过的城市身后
季风贯切三角洲
抵达海湾的大门……那儿，堤坝之上

我听见风削凿蔚蓝，像这个夏天，
众柳不再能支承更多的平稳之声。

(赵四译)

篇幅所限，我不赞成的译本就放在注释里了，这两个译本已算是传达不了克兰的译本中较好的译本，但还是请对照读每一句正文中引诗的翻译。正文所引的译本时隔几年后我再读，我几乎完全没有我是它的译者的感觉，只是觉得在读一首好诗。2015年底，“诗歌岛”公号做了一期《译者没有告诉你的那些事》，邀请一年来刊发在他们公号里的最受欢迎的译诗之译者谈一谈对自己所译诗作的翻译感悟，岛君让我谈的正是这首《河的休眠》。于是我如此告诉岛君：“……翻译时大体无甚心得，只有痛苦和听从耳朵的判断。再读时仍记得译‘当太阳淤泥涟漪泛起/星裂开它们’（while sun-silt rippled them/Asunder…）时的绞尽脑汁，原文只有一个动词‘ripple’，一定要在汉语里出现它的名词形式‘涟漪’，别的‘起波浪’‘使起伏’‘吹皱’……都带不出‘涟漪’的词形和物象之美，‘asunder’就是个表示碎、散的副词，但得让它碎得有过程、有弹性……诚然，最后这两句汉译颇美，但却是个不得不的行为，必须出现两个动词，必须咬牙不管原文的语法结构了，克兰用词精妙就精妙在他不需要两个动词就可以动态具足极大丰富地完成这句诗，他用一个动词和一个副词做到的，我却只能把它们分解到，甚至要让它们集体变形拉长加强强度后才能够汉语里获得差不多同等的表现力，所以我译得痛苦。然后现在再读时，我的耳朵依然告诉我，‘有多少我本当交换！……’这节在汉语中听来真美，无一个废字，流转无碍，克制的情绪，有力的表达，‘现在我谨记它垂柳歌唱的塘沿’（I remember now its singing willow rim），一个真正配得上克兰用词风格的汉语诗句！”克兰拥有的是紧凑得让你拆不动的活体语言，因而译成“垂柳歌唱的塘沿”是属于他的诗，而“那是柳树歌唱着的边缘”，“环绕它的歌唱的柳树”（见旁注）无非散文，显然不属于克兰。是为区别。

每当读到具克兰这样语言能量的别国诗人力作，我总会冒出些许忧郁心情。往严重里说，如果我们现代汉语诗歌中出现不了一批这样真正的“语言艺术家”诗人，“现代汉诗”的文体合法性都可能会是带着折扣的、有自说自话嫌疑的状态，当然这里持的文学观是文体的确立靠巨匠、大家确立，仅仅是依此视角的假设。也许在其他更具民主观念的导向之下，“现代汉诗”一直都在并不疑虑其身份认定地轻装前行着。

河的休眠

别家译本2

柳树带来一阵缓慢的声音
风的萨拉班德舞曲在草场割刈
我再也想不到
沼泽地上那火热而沉着的平整劳作
直到岁月把我带给了海。

旗，野草。还有关于陡峭壁凹的
记忆，那里柏树分享正午的
暴政；它们几乎将我拖进冥界。
而那些攀附着硫磺梦境的巨大海龟
已屈服，当太阳的淤泥泛起波纹，
将它们
分离……

我本该交换来多少东西！黑色的
深峡
和山上所有令人惊异的巢穴
那里，海狸学会缝和啃。
那有一次我走进又迅速逃出的池
塘——
如今我记起环绕它的歌唱的柳树。

而最后，在那记忆中一切都在看护；
当我将最后一座城市抛在身后
当烫伤的药膏抹开当烟喷射而出
有季风于海湾的门前
切过三角洲……那里，在堤岸之外

我听到风撕剥着蔚蓝，一如这个
夏天
而柳树已无法留住更多沉着的声音。