

跨文化的“翻译诗学”对话： 傅雷、本雅明与梅肖尼克之理论探索

姜丹丹

摘要：本文旨在跨文化对话的视野中重新解读中国现代翻译家傅雷（1908—1966）的翻译理念，尤其从“神似”“气韵/节奏”等角度将傅雷的翻译观点与西方翻译理论家本雅明、梅肖尼克的理论观点相比较，并在对话的基础上深度探讨了在傅雷的翻译观中种种悖论的结合与融通，最终化用审美“境界说”的术语将傅雷的翻译诗学的境界归结为一种“忘我之境”。

关键词：傅雷；翻译与诗学；本雅明；梅肖尼克；神似；节奏；气韵；境界

中图分类号：H059

文献标识码：A

文章编号：1009-2447（2019）01-0074-08

在中国现代翻译理论的建构与革新的历史进程中，法国文学翻译家傅雷的翻译观无疑有如一座矗立的灯塔，其散发出的光芒至今仍映照和启发着围绕翻译的思考。尽管这位大翻译家论述翻译和有关翻译批评的话语为数不多，但形成了明确、鲜活的统一体，即围绕“神似”为核心，如他在《高老头（重译本）》中提出的翻译与绘画之间关联的著名表述所言：“以效果而论，翻译应当像临画一样，所求的不在形似而在神似”^①。本文试图在东西方翻译与诗学理论语境的穿梭中重新审视傅雷提出的翻译理念的价值，并进一步在跨文化对话的多重层面上重新界定与探究傅雷翻译诗学的境界。

一、傅雷的“神似”与本雅明

傅雷的绘画批评话语与其翻译话语不可分割，犹如同源之水。在《观画答客问》里，傅雷在回答关于对同时代的现代画家黄宾虹的“画甚草率”的困惑时，为之辩道：“画之工拙，与形之整齐无涉。若言形似有亏：须知画非写实”，并进而强调“画不写万物之貌，乃传其内涵之神”^②。在《致罗新璋信》中，傅雷重申了他的翻译观的关

键所在：“愚对译事看法实甚简单：重神似不重形似”^③。这个观点出自中国古代画论中的“传神论”，在理论根源上可追溯到庄子的思想（《庖丁解牛》“以神遇而不以目视”），尤以东晋画家顾恺之的见解为代表（如顾恺之在论人物画时曰“以形写神”“晤对之通神”，以求人物之“神韵”）^④。正是在“重神似”的意义上，傅雷视黄宾虹为精神同道，并透过对其山水画的批评，指出在审美上要“不囿于形迹”，更深入论述了绘画中“形似”与“神似”的境界差别：“形若草草，实则规矩森严；物形或未尽肖，物理始终在握；是草率即工也。倘若形式工整，而生机灭绝；貌或逼真，而意趣索然；是整齐即死也。此中区别，今之学人，知者绝鲜；故斤斤焉拘于迹象，唯细密精致是务；竭尽巧思，转工转远；取貌遗神，心劳日；尚得谓为艺术乎？”^⑤同样，傅雷在翻译美学上摈弃“取貌遗神”，认为“要求传神达意，铢两悉称，自非死抓字典，按照原文句法拼凑堆砌所能济事”^⑥，他更进一步提出“破形取神”的说法，因而，在翻译策略上，傅雷可谓“在神似和形似发生矛盾时，舍形而留神”^⑦。

作者简介：姜丹丹，女，山东烟台人，上海交通大学人文学院哲学系、欧洲文化高等研究院特别研究员，哲学系硕士生导师，美学方向博士生导师，研究方向为哲学思想与文艺理论的跨文化对话。

傅雷的翻译理念与他的艺术审美境界的追求密切相关, 重塑了传统意义上的“忠实观”, 不求局部的忠实, 而求整体上、精神融通层面上的忠实, 即审美层面上的“忠实”。正如罗新璋先生指出的, 傅雷所言的“神”“既指贯穿原文的总体精神”“又指字句声色里蕴涵的神韵”^⑧。这与德国现代文艺理论家本雅明(Walter Benjamin, 1892—1940)在《译者的任务》一文中再定义的翻译的忠实观相接近, 本雅明质疑在形式层面的所谓“信”, 也批判了仅仅为了“保留意义”的“自由”：“‘信’究竟能对意义的表达起到什么作用呢？翻译中对个别词语的忠实几乎永远不能完全再生产原词的意思。因为这个意思, 就其对原文的诗意而言, 并不局限于所指的意义, 而是要赢得这样一种诗意, 甚至达到所指意义受到个别词语的指意方式制约的程度。当人们说词语具有情感音调的时候, 通常表达的就是这个意思。句法的直接转换使意义的再生产完全成为泡影, 并有直接导致不可理解的危险。……形式再生产方面的忠实何以极大的阻碍意义的转换就不言而喻了。……糟糕的译者毫无限制的自由可以达到极佳的保留意义的目的——而在文学和语言上则是极为糟糕的。”^⑨本雅明所注重的不是翻译对字词的忠实, 而是对整篇文章的“气氛”“情感音调”的忠实。

傅雷认为不要过于“迁就原文字面、原文句法”, 他还提出了相应的解决办法：“要避免这些, 第一要精读熟读原文, 把原文的意义、神韵全部都把握住了, 才能放大胆子”^⑩“只问效果, 不拘形式。原文风格之保持, 决非句法结构之抄袭”^⑪。傅雷同样抨击了仅仅拘泥在“形似”层面的翻译的缺陷：“要不在精神上彻底融化, 光是硬生生的照字面搬过来, 不但原文完全丧失了美感, 连意义都晦涩难解, 叫读者莫名其妙。这不过是求其达意, 还没有谈到风格呢。原文的风格不论怎么样, 总是统一的, 完整的; 译文当然不能支离破碎”^⑫。在“形似”与“神似”之间, “求其达意”正是代表了“意似”的阶段, 在传递“统一的, 完整的”风格的层次上求“神似”显然是傅雷所追求的最高境界。本雅明则用“容器”(另译“陶罐”)的隐喻说明了他所认为的原文与译文之间的“吻合”的关系, 也在某种程度上追求了译

文的“统一”：“一件容器的碎片若要重新拼在一起, 就必须在极小的细节上相互吻合, 尽管不必彼此相像。同样, 译文不是要模仿原文的意义, 而是要周到细腻地融汇原文的指意方式, 从而使原文和译文成为一种更宏大语言的可辨认的碎片, 恰如容器的碎片是容器的组成部分。”如将这段论述仅仅理解为对“形似”的描述, 则有失偏颇, 而实际上所喻示是一种“离形(蓝图)的似”^⑬。本雅明反驳了“精确性”的翻译标准, 认为这无益于揭示翻译的“本质性”问题, 他还指出：“译文所表明得语言之间的亲缘性要比两部文学作品之间的表面的、难以定义的相似性所表明的要深刻和清楚的多。要把握原文和译文之间的真实关系, 需要进行考究, 考究的意图类似于认识批判借以证明意象一模仿理论之不可能的思维进程”^⑭。

傅雷提出的“神似说”也同样试图超越模仿原作和超越表面化的“形似”, 在此基础上, 他探求了原作与译作、源语言与目标语之间的“神”与“灵”的层面上的互通, 这意味着傅雷在看待两者的关系时实际上先验地认为两者之间有一种可相通的“本质”。而本雅明则认为翻译是要接近一种本质的语言, 如“各种终极秘密的无张力的甚至是沉默的储存”, 即隐藏在各种语言中的“纯语言的内核”, 呈现语言间的互补关系。本雅明在“道”的高度上定义了纯语言：“在不同的语言中, 终极本质即纯语言只与语言因素及其变化相关, 而在语言创造之中, 它却背负着沉重的、陌生的意义负荷。要解脱这一重负, 把象征变成被象征, 从语言流动中重新获得圆满的纯语言, 则是翻译的摸底和唯一的功能。在这种纯语言中——它不再意指或表达什么, 而作为非表现性和创作性的‘道’, 它成了各种语言所意指的东西——一切信息, 一切意义, 一切意图, 最终都在一个语层上遭遇, 并注定在这里消亡。”本雅明还围绕纯语言界定了“译者的任务”“译者的任务就是要解放他自身语言中被流放到陌生语言中的纯语言, 在对作品的再创造当中解放被囚禁在那部作品中的语言。为了纯语言的缘故, 他打破了自身语言已经腐朽了的障碍。”^⑮而傅雷多次提到他所处时代的白话文在外语的“相异性”的碰撞中凸显的不足, 他主张“不光是为传达原作的神韵, 而是为创造中国语言, 加多句法变化

等, 必要在这一方面去试验”^⑥, 他还试图在翻译实践中吸收不同类型的语言来丰富和改造白话文, 如“多读中国的古典作品, 熟悉各地的方言”^⑦, 但强调不要遮蔽原文风格的“界限”。

在谈到译本接受的问题时, 傅雷指出: “只要你认为好就不必问读者, 巴金他们这一个丛书, 根本即是以不问读者为原则的”^⑧。这与本雅明在《译者的任务》开篇从艺术自足论的角度重构翻译地位的观点有近似之处, 本雅明认为“旨在发挥传达功能的译文……只能交流”, 而“低级的翻译”正是“对非本质内容的不准确传达”^⑨。傅雷提出的“神似说”超越了翻译沟通的功能局限, 力求传达整体上的“神韵”, 还力求捕捉字里行间^⑩的“弦外之音”“意在言外而又无处不在的神思和气度”。叶嘉莹在论及中国古代审美境界的术语时, 从“心与物相感后所引起的一种感受之作用”的角度将“神韵”诠释为“似偏重在由感兴所引起的言外情趣”^⑪。而本雅明所定义的“好的翻译”的标准, 正是要超越沟通的层面, 把握文本中“不可捕捉的、诗意的、神秘的”维度。但无论是对“纯语言”还是对文本中“不可捕捉的”维度的定义, 本雅明的立场都具有神秘主义和宗教性的倾向, 而傅雷的立场是纯粹美学意义上的选择。最终, 本雅明以一种非常曲折的方式在各种限度里定义了可接近本质语言的“逐字直译”, 这一点在法国当代理论家安东尼·贝尔曼 (Antoine Berman, 1942—1991) 那里更得到了新的发展, 即在伦理层面上所强调的对相异性的尊重以及让母语接受外语的撞击和考验。而傅雷的翻译观在伦理的出发点上不仅尊重原文, 还要达到“神似”意义上的整体把握, 但在翻译策略上, 又强调译入语的通顺流畅, 但这并不可过于简单地理解为“归化”译法, 这位大翻译家在融纳各种语言要素的层面上趋向一种语言的理想状态, 因而, 傅雷的翻译理念与贝尔曼的观点在表面的差异中有趋同性, 更与本雅明界定的“直译”翻译境界在表述的差异之外有着深层精神上的接近。关键在于, 傅雷式的翻译, 正如本雅明所言, 不再是原作的“复制品”, 也并非是对原作的“淹没”, 而是原作的“再生”, 是原作的“生命延续”。

二、“气韵生动”: 傅雷与梅肖尼克

在傅雷的“神似说”中, “气”的思想是一个重要的、潜在的概念, 正如在他所参照的中国古典审美精神中, 作为万物的生命的气, 也是一切艺术的生命, 更是艺术“真假、死活”之关键。在提到杨必的翻译时, 傅雷不乏严厉的指出: “普通总犯两个毛病: 不是流利而失之太自由 (即不忠实), 即是忠实而文章没有气。倘使上一句跟下一句气息不贯, 则每节即无气息可言, 通篇就变了一杯清水”^⑫。这段话的言下之意, 即译文是否有“气”是衡量译作质量的标准: 气息不连贯, 译文则失去了韵味; 气息连贯, 则胜于字面忠实而缺乏“气”, 但同样要避免另一极端, 即过于自由的“流利”。可见, 傅雷所讲求的翻译之“度”是对原作的“气息”的回应。正如五代绘画理论家荆浩所言: “似者, 得其形, 遗其气; 真者, 气质俱盛” (《笔记法》)。

在注重把握和传达原作的“气息”的层面上, 傅雷的翻译策略的境界超越了“直译”与“意译”“归化”与“异化”的传统二分法, 正如在中国古典画论中, “重气韵轻形似”的理论关键不在似与不似上, 而在如何对待“形”的问题上, 以神统形, 以意融形, 形神结合, 妙在似与不似之间^⑬。在批评一篇罗曼·罗兰 (Romain Rolland) 的传记的中文译作时, 傅雷写道: “译者原来文字修养很好, 但译的经验太少, 根本体会不到原作的风格、节奏。原文中的短句子, 和一个一个的形容词, 都译成长句, 拼在一起, 那就走了样, 失了原文的神韵……毛病就在于他功夫用得不够”。形式的变形如果损害了原作的“风格、节奏”, 则同样是损失“神韵”的译法; 相反, 在傅雷眼中的好的译文标准应当是自六朝谢赫在《画论》里确立的第一条原则“气韵生动”。

关于傅雷对译入语的要求, 以下观点常被援引: “译文必须为纯粹之中文, 无生硬拗口之病; 又须能朗朗上口, 求音节和谐”, 由此出发将他的翻译策略划入“归化译法”的范畴; 而傅雷的这个论述的后半句所蕴含的翻译标准更不容忽视, 体现了对原作的“相异性”的尊重: “至节奏与 tempo, 当然以原作为依归。”^⑭傅雷在翻译中对

文本节奏与速度感的观照,在一定程度上体现了与法国当代诗学与翻译理论家亨利·梅肖尼克(Henri Meschonnic, 1932—)提出的观点的相似性;梅肖尼克把文本视作运动,强调传达气息与节奏,尤其是“口语性”。这种特征在傅雷翻译法国19世纪现实主义作家巴尔扎克(Honoré Balzac)的小说时显得尤为突出,比如他在翻译《贝姨》时强调在译文中运用俚语、烘托文白混杂的效果。在这层意义上,傅雷对原文的关注符合梅肖尼克的翻译诗学中所探求的对“话语”而不是传统意义上对“语言”的翻译,正因为写作“将语言的价值转换成话语的价值”,而这样的翻译观则使翻译如写作一样,具有了“主体化”的特征。梅肖尼克还指出:“翻译要依据一种口语性,一种身体性,依据语言与话语的一种作为话语体系的社会性”,翻译要关注节奏,“因为意指的方式,胜于词语的意义,正在节奏里,正如语言本在身体里,而书写颠倒了这关系,将身体置于语言之中”^⑤。在谈到翻译与音乐的关系时,傅雷还写道,“翻译极像音乐的interpretation,胸中没有Schumann的气息,无论如何弹不好Schumann”^⑥,他正是强调在内在中体纳、在身体中蕴涵原作的气息,以求在翻译或音乐演绎中灵活再现。

在批评同时代的一些译作常见的缺点时,傅雷还指出:“一般的译文,除开生硬、不通的大毛病以外,还有一个最大的特点(即最大的缺点)是句句断、节节断。连形象都不完整,如何叫人欣赏原作?”^⑦他将节奏的连贯与原作形象的“完整”的传递联系在一起。在他的自我批评中,也同样显示了对“完整”的认同:“说到‘不完整’,我对自己的翻译也有这样的自我批评。无论译哪一本书,总觉得不能从头至尾都好;可见任何艺术最难的是‘完整!’……但能在某一个阶段求得总体的‘完整’或是比较的‘完整’,已经很不错了。”这种“完整性”是文字的、也是气息的连贯,正如傅雷在黄宾虹的绘画批评中所论的“笔之道”:“一涉图绘,犹有关乎全局之作用存焉。可谓‘自始至终,笔有朝揖;连绵所属,气派不断’,是言笔纵横上下,遍于全画,一若血脉神经之贯注全身”^⑧。梅肖尼克则用“连贯性”(“连续性”, continue)的表达对应对文本的整体性观

照,他认为,译事要“倾听连贯性。以主体化对应主体化”,并用一连串的诗化的语言描述了“连贯性”:“节奏的、韵律的、语义的连贯。语言与主体之间的连贯。语言与文学,话语与文化,语言与历史之间的连贯”^⑨。

傅雷认为“理想的译文仿佛是原作者的中文写作”,在写作的高度上定义了翻译的标准,符合梅肖尼克强调主体性的翻译观。梅肖尼克在《翻译诗学36条主张》里的第10条提出:“如果说文本的翻译和文本一样被结构和接受,文本的翻译是‘阅读、写作’过程中的‘写作’,是创作主体的一次历史性探险。相对原文,译本不该是透明的。”在随后的第11条里,他继续论述:“真正的翻译与‘透明翻译’相对立,应是一个历史主体特殊形式的重新表述,是两种诗学的相互作用,是中心的偏移,包含了语言的内外,和该语言的文本化过程。”傅雷的翻译并不讲求制造传统意义上的“透明”效果,他所讲求的等同于“中文写作”的理想化的翻译,借用梅肖尼克的说法,不是“被动的思维性写作”,而在一定程度上是“主动的创作”。这一点在傅雷翻译巴尔扎克的经验谈中体现得尤为明显,傅雷写道:“我的经验,译巴尔扎克虽不注意原作风格,结果仍与巴尔扎克面目相去不远。只要笔锋常带情感,文章有气势,就可说尽了一大半巴氏的文体能事。……”^⑩在问题与气势之间,傅雷倾向于后者,而他的翻译观有别于卞之琳在后期诗歌翻译中提出的“亦步亦趋”“以形似求神似”的观点,而是在带着主体气息的“再创作”中贴近原作的气息,进而达到他所追求的“神似”的境界。正如梅肖尼克所强调的“忠实”是对节奏的忠实,因而,这种视野里的翻译观是节奏的伦理学,也是节奏的诗学。傅雷的翻译把握住了原作的节奏,因而使翻译成为重新的写作(但在傅雷看来不同于“中文创作”),在翻译中实现了梅肖尼克意义上的“中心偏移”。

梅肖尼克认为:“倾听连贯性,不是知识层面上的,而是主体的连贯性,带着它的不确定的方面”,他反对制造所谓“自然幻觉”的译者的“隐匿”和“描红”的摹仿效果,因为那会“抹去属于另一种意指方式的特性,抹去距离、时间、语言和文化。”傅雷则强调倾听原作的“风格”,这里的

“风格”绝不仅是文体意义上的风格，而是带着作者主体特征的知识、气息、气势、气质的综合体。在自我批评中，傅雷时常清醒地意识到与原作风格之间的差距，如他在谈“服尔德”（今译伏尔泰，Voltaire）的译本时，“嫌不够古雅，18世纪风格传达不出”^③。他也指出：“非诗人决不能译诗，非与原诗人气质相近者，根本不能译那个诗人的作品”^④。而在论翻译的“过”与“不及”时，傅雷也指出：“这不光是个人的能力、才学、气质、性情的问题，也是中外思想方式基本的不同问题”。梅肖尼克在强调传达原作的“相异性”时，批判了“译者的一种朽木之语（langue de bois）”，这对应依据语法系统的惯常知识进行僵硬的、程序化的翻译转换，而梅肖尼克所定义的翻译诗学具有“将朽木之语燃烧的快乐”^⑤。梅肖尼克指出，“翻译一个文本，不是翻译语言，而是在母语中翻译一个文本，译本因为语言成为文本”，他认为好的翻译最终是要传达“诗学思想”“诗学思想是一个主体转换意指、感觉、思想、理解、阅读与观看——甚至包括在语言中生活的模式的特殊方式，主体同时创造了自身。这是对语言发生作用的行为模式”。傅雷从“神似说”出发的翻译观与梅肖尼克强调的传达主体性、节奏和诗学思想的理论有接近之处。为了实现成为新的写作、气脉贯通的翻译，傅雷同样寻求“活”的语言，在语言的层面上，他这样反思：“译文风格的搞不好，主要原因是我们的语言是‘假语言’。其次是民族的mentality相差太远。外文是分析的、散文的，中文却是综合的、诗的。这两个不同的美学原则使双方的词汇不容易凑合”^⑥。傅雷还指出，在他所身处的时代，“普通话其实是一种人工的，artificial之极的话”“是一种非南非北，亦南亦北的杂种语言”“所剩的仅仅是一些轮廓，只能达意，不能传情”，因而，他认为译文“要求内容生动，非杂糅各地方方言（当然不能太土）不可，问题在于如何调和，使风格不致破坏，斯大难耳”^⑦。此外，傅雷提到他重译罗曼·罗兰的《克里斯朵夫》主要是“因为初译本运用文言的方式，使译文的风格驳杂不纯”“有时需要用文言，但文言在译文中是否水乳交融便是问题”“方言有时也得用，但太浓厚的中国地方色彩会妨碍原作的地方色彩”“纯粹用普通话吧，淡而无味，生

趣索然，不能作为艺术工作”，因而，他认为“文字问题基本也是个艺术眼光的问题”“至于形成和谐完整的风格，更有赖于长期的艺术熏陶”^⑧。

傅雷的翻译观虽与梅肖尼克的节奏诗学、动态语言观呈现出互通对话的可能性，但梅肖尼克极力打破理论与语言传统、致力于翻译诗学革命，而在他的理论表述和翻译尝试（比如他在《翻译诗学》中对中国古诗《春眠》改造法语规范的创新性翻译）体现出有棱有角、不免极端的诗化特征，而相比之下，傅雷主张的翻译境界与之的根本差别在于：基于中国古典艺术精神，傅雷最终探求的是一种“和谐完整的风格”。傅雷的译作可谓是在另一片文化土壤上生出的另一个生命，带着和谐、鲜活的气息，与原作息息相通，神韵相合。

三、傅雷翻译诗学中的自我意识：“忘我”之境？

傅雷既重视“领悟”原作的精神，又要求翻译应如“中文写作”。在“阅读、写作”的翻译进程中，他强调“化为我”：“事先熟读原著，不厌求详，尤为要著。任何作品，不精读四五遍决不动笔，是为译事基本法门。第一要求将原作（连同思想、感情、气氛、情调等）化为我，方能谈到译。”^⑨恰因了这个明确的观点，有批评者将傅雷的翻译策略归入“归化”译法，或借用王国维定义审美境界的术语将之归为“有我之境”，但如果细观傅雷的翻译理念内在的悖论性与丰富性，这种归结未免显得过于简化。

傅雷的翻译理念符合梅肖尼克在写作（即话语—系统）的层面上重新定位的翻译诗学观念，当然他的翻译具有“主体化”的倾向。但在译者的主体性的问题上，傅雷的翻译态度既洒脱，又求自我的“度”，既不刻意隐匿自我，也不过分彰显自我，他在这个问题上的立场是悖论又明晰，正恰合中国古典思想的“精妙之处”，如马尔罗所言，“专心的不去培育自我”“中国精神的精妙之处在于不对自我有所意识，即不知‘我’之为我”。^⑩或也如梅肖尼克借用波德莱尔在《哲学艺术》里的一段话定义的“主体”的意义：“依据现代观念的纯艺术”，即是“在创

造出一种暗示的魔力, 来包容客体与主体”^③。因而, 傅雷的翻译作品贴上了译者——历史主体 (sujet historique, 借用梅肖尼克的术语) 的鲜明标签, 但并不是安东尼·贝尔曼所批判的自恋意义上的“充盈的自我” (sujet plein)。正是在这个角度上, 傅雷这样批评杨绛译的《吉尔·布拉斯》: “译者的个性、风格, 作用太大了”^④。在理解原作的过程中, 傅雷表明了对“相异性”的认识, 他强调了不同语言与文化在各个层面上的“不同”: 语言层面 (文字词类、句法构造、文法与习惯、修辞格律、俗语) 的不同反映了民族思想方式、感觉深浅、观点角度、风俗传统信仰、社会背景、表现方法的不同。译文的“韵味”“只能尽量缩短这个距离, 过则求其勿太过, 不及则求其勿过于不及”^⑤。由此可见, 傅雷充分认识了两种语言与文化之间的“间隔”, 立足在间隔之上, 又置身在间隔之中, 生出融通之可能性。

鉴于难以回避的“相异性”, 傅雷认为如果要强硬地“破坏本国文字的结构与特性”, 以求“传达异国文字的特性而获致原作的精神”“非但是刻舟求剑, 而且结果往往是削足适履, 两败俱伤”^⑥。傅雷的翻译实践是认识他者、也是认识自我的过程, 他力求在翻译前“深刻的理解, 体会与感受原作”, 以至于“人物历历如在目前, 隐藏在字里行间的微言大义也能慢慢琢磨出来”^⑦, 但有时也认识到自我在性格或语言方面“适应”的局限^⑧在翻译倾向的出发点上, 傅雷讲究对原作的忠实, 但并不是描红式的摹仿, 他所讲的“化为我有”, 意味着吸收、容纳“异”, 但又保留了相异性, 这里的“我”不是个体的小我, 而是指整体的文化范畴而言, 关键在于让源语言与目标语之间产生一种亲密的关系。傅雷如此陈述他在译巴尔扎克《幻灭》一书时的体验: “诚为巨构, 译来颇为费神。如今与书中人物朝夕与共, 亲密程度几可与其创作者相较。目前可谓经常处于一种梦游状态也。”^⑨可见, 在阅读的过程中, 他采取吸纳相异性的态度, 但在翻译—写作的过程中, 他实际上力求在与原作精神的交融中“忘记自我”“自我”甚至进入了出神的状态, 与他者相认同。在译入语的策略上, 他既要求中文表达的流畅, 又在译文中传

达原文的气息和节奏感。

沿用王国维的审美“境界”的表述, 正是因了这种悖论的结合与融通, 傅雷的翻译从“神似”的追求出发, 实质上抵达了“无我之境”。王国维在心与物的审美层面上定义了“有我之境”与“无我之境”的差别: “有我之境, 以我观物, 故物皆著我之色彩。无我之境, 以物观物, 故不知何者为我, 何者为物”^⑩, 但正如朱光潜所言, 在这种审美意义上的“有我之境”与“无我之境”不是绝对的分离, 似不如说换为“超我之境”和“同物之境”, 翻译与诗一样在任何境界中都须有“我”, 诗“必须为自我性格、情趣与经验的返照”^⑪, 而傅雷理想中的翻译是自我与他者的互认、融合的过程, 他对译者能力的要求“以艺术修养为根本”: 无敏感之心灵, 无热烈之同情, 无适当之鉴赏能力, 无相当之社会经验, 无充分之常识 (即所谓杂学), 势难彻底理解原作, 即或理解, 亦未必能深切领悟。”^⑫傅雷在翻译实践中做出了淡化自我、“超我”的努力, 对原作求神似的、气质的忠实, 在一定程度上与原作达到了“不隔”的境界, 而在译文中切近一种理想的、本质的语言标准。时代在演变, 翻译的语言也在经历着时间的考验, 在今天的读者看来, 傅雷的翻译语言显然带着他所在的传统与现代交接处的时代的痕迹, 但他将方言、文言与白话做了恰到好处的结合, 做到了在旧与新、俗与雅之间的艺术层面上的“净化”效果, 如苏轼所言: “出新意于法度之中, 寄妙理于豪放之外”。傅雷的翻译是与原作有神似切合的写作, 在音质的效果上, 正如莫扎克的音乐, 穿越一层层阶梯, 融合对立的美学元素, 抵达通透之境, 亦如本雅明“语言的和谐如此深邃以至于语言触及意义, 犹如风触及风琴。”归根结底, 傅雷的翻译之所以能达到“忘我之境”, 正出于他对于文学和翻译的“忘我的爱”, 如他在论莫扎特的音乐艺术时提到的好的艺术需要有“感情的深入”: 带着“热烈的、真诚的、洁白的、高尚的、如火如荼的、忘我的爱”^⑬。

梅肖尼克在《翻译的诗学》的“引论”中质疑了千百年来对翻译性质的提问: “翻译究竟是科学抑或是艺术?”, 他认为被视为科学的翻译列入“文献学, 属于知识和语言的范畴”, 被视为艺术

的翻译则属于“趣味批评”的领域, 而从诗学的角度看, “翻译既不是科学, 也不是艺术, 而是操作文学思想、语言思想的活动”。他还指出: 翻译在科学与艺术的对立之外, 在语言的意义可称其为一种特殊的科学, 在思想艺术的角度是主体的科学, 正如伟大的“思想家”都是思想的艺术, 他用先破后立的方式最终确定翻译是艺术^⑩。傅雷正是翻译界的思想家与艺术家, 他所提出的翻译理念越出了同时代的主流话语氛围之外, 回归中国古典艺术精神, 呈现出独成一家的翻译艺术境界。而经过傅雷的翻译, 巴尔扎克、罗曼·罗兰等19世纪法国文学家的作品的“生命”也直跃纸面之外, 直跃时间的限度之外, 在中文世界中“延续”, 并在对中国作家的影响中不断“再生”。正如本雅明所言, 在好的译文中, “原作的生命获得了最新的、继续更新的、最完整的展开”^⑪。归结傅雷的翻译理念与实践的境界, 正如他本人这样论及黄宾虹的画作: “不宗一家一派而自融洽诸家于一炉, 水到渠成, 无复痕迹, 不求新奇而自然新奇, 不求独创而自然独创; 此其所以继往开来, 雄视古今, 气象万千, 生命直跃缣素之外。”^⑫

注释

- ①傅雷译. 高老头[M]. 平明出版社, 1951; 收录傅雷谈翻译. 当代世界出版社, 2006:3.
- ②傅雷. 观画答客问. 收录傅雷经典作品选. 当代世界出版社. 2007:201.
- ③致罗新璋信(1963. 即论文学翻译书). 收录傅雷谈翻译. 当代世界出版社. 2006:56.
- ④详见顾恺之画评、魏晋胜流画赞. 收录沈子丞历代论画名著汇编. 文物出版社. 1982:5-8.
- ⑤观画答客问. 出处同上.
- ⑥高老头(重译本). 出处同上.
- ⑦王宏印. 中国传统译论经典诠释——从道安到傅雷. 湖北教育出版社. 2003:201.
- ⑧谢天振、李小均著. 傅雷——那远逝的雷火灵魂. 天津出版社. 2005:126.
- ⑨瓦尔特·本雅明著. 译者的任务. 陈永国译. 收录陈永国主编翻译与后现代性. 中国人民大学出版社. 2005:9.
- ⑩⑪⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿致宋奇. 收录傅雷谈翻译之“翻

译书札”. 23、28、23、24、32、29、32、29、28、29、23、31.

- ⑫傅雷. 翻译经验点滴. 收录傅雷经典作品选. 192.
- ⑬在此借用刘宓庆的提法. 参见中西翻译思想比较研究. 中国对外翻译出版公司. 2005.
- ⑭⑮译者的任务. 5、10.
- ⑰翻译经验点滴谈. 192.
- ⑱译者的任务. 3.
- ⑲参见叶嘉莹. 迦陵论词丛稿·〈人间词话〉境界说与中国传统诗说之关系. 上海古籍出版社. 1980.
- ⑳参见朱良志. 中国美学十五讲. 北京大学出版社. 2006. 369.
- ㉑致罗新璋. 56.
- ㉒Henri Meschonnic. Introduction. in Poétique du Traduire. Lagrasse. Verdier. 1999. pp. 24-25.
- ㉓《观画答客问》. 第200页.
- ㉔Poétique du Traduire, p. 26.
- ㉕《致傅聪》. 第38页.
- ㉖Poétique du traduire, pp. 21-22.
- ㉗翻译经验点滴谈. 192.
- ㉘致罗新璋书. 57.
- ㉙秦海鹰. 收录马尔罗与中国. 上海人民出版社. 2008. 205.
- ㉚Poétique du traduire. p. 25.
- ㉛④④高老头·重译本序. 3.
- ㉜翻译经验点滴谈. 190.
- ㉝“无奈大多数的情形是双方的精神距离并不很明确. 我的风格能否适应原作的风格. 一时也摸不清. 了解对方固然难. 了解自己也不容易”. 出处同上. 191.
- ㉞致梅纽因. 1962年1月7日. 收录傅雷谈翻译之“翻译书札”. 当代世界出版社. 2006. 55.
- ㉟参见王国维. 人间词话(重订). 陈杏珍、刘焯重订. 黄霖等导读. 上海古籍出版社. 1998. 1.
- ㊱朱光潜. 诗论. 朱立元导读. 上海古籍出版社. 2001. 21.
- ㊲致罗新璋. 第57页.
- ㊳傅雷家书. 1956年2月29日夜. 收录傅雷经典作品选. 当代世界出版社. 76.
- ㊴Poétique du traduire, p. 18.
- ㊵译者的任务. 5.
- ㊶傅雷谈美术. 湖南文艺出版社. 2002. 58.

参考文献

- [1]傅敏, 傅雷. 傅雷谈美术[M]. 长沙: 湖南文艺出版社, 2002.
- [2]傅敏. 傅雷谈翻译[M]. 长沙: 当代世界出版社, 2006.
- [3]傅雷. 傅雷经典作品选[M]. 北京: 当代世界出版社, 2007.
- [4]谢天振, 李小均. 傅雷——那远逝的雷火灵魂[M]. 北京: 文津出版社, 2005.
- [5]陈永国. 翻译与后现代性[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2005.
- [6]刘宓庆. 中西翻译思想比较研究[M]. 北京: 中国对外翻译出版公司, 2005.
- [7]罗新璋. 翻译论集[M]. 北京: 商务印书馆, 1984.
- [8]王国维. 人间词话(重订)[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1998.
- [9]王宏印. 中国传统译论经典诠释——从道安到傅雷[M]. 武汉: 湖北教育出版社, 2003.
- [10]许钧. 法国当代翻译理论[M]. 武汉: 湖北教育出版社, 2001.
- [11]许钧. 文学翻译的理论与实践: 翻译对话录[M]. 南京: 译林出版社, 2002.
- [12]朱光潜. 诗论. 朱立元导读[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2001.
- [13]朱良志. 中国美学十五讲[M]. 北京: 北京大学出版社, 2006.
- [14]Walter Benjamin, La tâche du traducteur. in Mythe et violence I. trad. par Maurice de Gandillac. Dossier des lettres nouvelles. Denoël. Paris, 1971.
- [15]Antoine Berman. L'épreuve de l'étranger. Gallimard coll. Tel. Paris, 1984.
- [16]Antoine Berman. La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain. in Les tours de Babel, Trans-Europ-Repress. Mauvezin, 1995.
- [17]Henri Meschonnic. Le texte commémoration et sa traduction comme mouvement. dans Le texte en mouvement. Presses universitaires de Vincennes. Université de Paris VIII. Paris, 1987.
- [18]Henri Meschonnic. Poétique du Traduire. Lagrasse. Verdier, 1999.

A Cross-cultural “Translational Poetics” Dialogue: Theoretical Exploration of Fu Lei, Benjamin and Mesehonnec

Jiang Dandan

Abstract: This paper aims to reinterpret the translation concept of Chinese modern translator Fu Lei (1908—1966) and try to compare his point of views with Benjamin and Mesehonnec's theoretical viewpoints from the perspective of intercultural dialogue, especially from the perspective of “Spiritual likeness”, “rhythm”. Then, on the basis of dialogue, the combination and integration of various opinions in Fu Lei's translation are deeply explored. Finally, in terms of aesthetic, the realm of Fu Lei's translated poems comes down to a kind of “ecstasy.”

Key words: Fu lei; Translation and Poetics; Benjamin; Mesehonnec; Spiritual Likeness; Rhythm; Realm