

# 古诗英译“自我”之变化及原因探讨

孟祥春

(苏州大学 外国语学院,江苏 苏州 215006)

**摘要:**中国古典诗歌中蕴含的“天人意识”,即对人与宇宙自然关系的独特感知与体悟,体现了诗人相对于宇宙自然的“自我”存在,而后者部分地造就了独特的“诗味”与“意境”。在中国古诗英译过程中,“自我”固然可以基本保持不变,但更多时候会发生种种偏移,主要表现为“无我”到“有我”,从“隐我”到“显我”,或者从“显我”到“异我”的变化,其原因可归结为中西方在“天人”哲学、审美、艺论、语言思维模式等方面的巨大差异。正是由于这些差异,中国古诗倾向于“无我”,英语诗歌则倾向于“有我”,因此,译文应力求在“无我”和“有我”之间达到一种恰当的平衡,以最大限度地保持原来的“诗味”,同时又能照顾到目的语读者的阅读期待和审美习惯。

**关键词:**古诗英译;“天人意识”;“自我”;变化;成因

**作者简介:**孟祥春(1977—),男,山东日照人,苏州大学外国语学院副教授、博士,外国语言文学博士后流动站在研,主要从事口笔译理论与实践、葛浩文研究、典籍英译研究、中国文化传播研究。

**基金项目:**国家社会科学基金项目“基于大中华文库的中国典籍英译翻译策略研究”(项目编号:13BYY034)、江苏省教育厅高校哲学社会科学研究基金项目(项目编号:2013SJB740031)以及苏州大学项目“中国译论中‘意境’美学效度研究”(项目编号:RB104002)的阶段性成果。

**中图分类号:**I207.2 **文献标识码:**A **文章编号:**1001-4403(2015)05-0168-07 **收稿日期:**2015-03-17

在中国文化与文学“走出去”的思潮与实践 中,中国古典诗歌向英语世界的译介传播无疑是一项重要的内容。中国古诗蕴含着“自然主义”的倾向与独特的“天人意识”,即对自然的眷恋和对“人与宇宙”关系的独特感知与体悟,体现了诗人在诗歌中的“自我”,进而部分地造就了“诗味”与“意境”。在中国古诗英译过程中,形式最易表现,字词、韵律与意象的传达难度递增,“诗味”与“意境”的传译则最为困难,甚至有不少学者认为不可译。总体而言,大多学者认为“诗味”与“意境”的“不可译性”(untranslatability)说到底不是一个“能否”问题,而是一个“程度”问题。“诗无达诂”,何况“达”译!但是,如果中国古诗的“诗味”与“意境”不能恰当地传译,则译作就很难称

其为中国古诗翻译。在翻译实践中,中国古诗中诗人的“自我”固然可以基本保持原样,但更多的情况是发生种种变化,如从“无我”到“有我”、“小我”到“大我”,或者从“自我”到“异我”等。发生偏移的原因在于,中西方在“天人”哲学、审美、艺论、语言思维模式等方面存在着巨大差异。在此影响下,中国古诗倾向于“无(隐)我”,西方英语诗歌倾向于“有(大)我”。因此,译文应力求在“无我”和“有我”之间达到一种恰当的平衡,以最大限度地保持原来的“诗味”,又能照顾到目的语读者的阅读期待和审美习惯。

## 一、中国古诗中的“自我”

总体而言,中国人的传统思维具有诗性特征

和日常生活审美化的倾向,同时又有着自然主义的情怀。中国的古典诗歌,尤其是山水诗,大多体现出对“人与宇宙(自然)”的某种认知。人的认知源于生存本能,其第一要务是对自我和环境的认识。古代人由于认知水平相对有限,因而产生了对自然的敬畏和崇拜,这是上古时期各民族中普遍存在的现象。中华民族的祖先“由自然物的崇拜,逐渐过渡到自然神的崇拜”<sup>[1]5</sup>。《礼记·表记》中所载“夏道尊命”“殷人尊神”“周人尊礼尚施,事鬼敬神而远之”,则大致体现了中华民族早期崇拜变化的发展历程,即从有神论向无神论的演进。中华民族没有像西方各民族那样,长期流连在神或者宗教的世界里,而是较早地走向了“自然主义”(naturalistic)的道路,对自然有着深深的眷恋。从某种意义上说,这种眷恋部分地行使了神灵崇拜的情感功能。

与“自然主义”倾向相对应的是汉语诗歌中流露出的独特的“天人意识”,即诗人描摹或呈现的自身与宇宙之间的关系。中国古诗总体上具有静、虚、空、灵、淡、远、清、高的特点,有着“天人合一”“物我合一”与“超然物外”的倾向。这种倾向实质上体现了中华民族长期以来的“主客体”观念。东西哲学的早期形态都具有主客体的模糊性,但西方哲学较早地走向了主客体的二元区分。“主体(subject)对诸如知觉、道德和美学判断与经验提供主观的东西;这种判断与经验的对象则提供客观的东西。”<sup>[2]960</sup>诗人作为“主体”以一种审美的方式描摹这种“天人关系”时,其自身也投射到了诗歌之中,成了诗歌中的“自我”(the self)。这种“自我”有一系列的特征,包括有信念、有欲望、记忆、感觉、感知、自我意识等。本文所探讨的诗歌中的“自我”之强弱与隐显取决于诗人观察描摹世界的视角,以及诗人怎样看待自己与宇宙自然的关系。如果诗人把自我置于描摹叙述的中心,认为“万物皆备于我”,从而在诗歌中表达信念、欲望、情感、意识、意志等,诗歌中就会呈现出显性而强烈的“自我”;反之,诗人在诗歌中以一种超脱物外的“无我”或“小我”方式去描摹“天人关系”时,其情感意志等在诗歌中就处于相对消隐朦胧的状态,因此其“自我”就弱、有时甚至全无。

中国古典诗歌蕴含的诗人“自我”往往呈现出“小”“虚”“隐”“无”的特点。“小”即相对于西方,中国古典诗歌中较为排斥“大我”,而主张“小

我”;“虚”则指中国古诗中的“自我”含混不明,往往可多重解释;“隐”指中国古诗中倾向于隐藏“自我”,这与汉语的言说特点有密切关系;而“无”则是以物观物,因此“自我”不在场。以《诗经》为例,根据笔者的初步统计,《诗经》305首,以诗人为主体的(包括省略的“我”和凸显的“我”“予”等)开篇的仅有15首,分别为《汝坟》《柏舟》《北门》《载驰》《遵大路》《渭阳》《权舆》《东山》《破斧》《出车》《车攻》《我行其野》《采芣》《瞻卬》《小毖》。造成诗人“自我”不凸显的原因主要有三点:其一,《诗经》主要是叙事性的,包括民歌、贵族宴会乐章、朝廷庆典、宗庙赞歌等,直接呈现诗人的“自我”情感、意志与诉求的相对较少。其二,《诗经》的很多诗篇采用了赋、比、兴的手法,历经迂回曲折之后才最终过渡到“自我”。其三,中国人传统的“散点”式的描摹陈述,往往“以物观物”,因此诗人的“自我”在某种程度上消隐于自然与物象了。汉乐府《古诗十九首》与《诗经》类似,诗人的“自我”符合“小”“虚”“隐”“无”的特点。其中,以“自我”为叙述起点的只有三首,分别为《涉江采芙蓉》《回车驾言迈》《驱车上东门》,其余16首开篇大多描述自然环境、或者直陈事件。再如,根据笔者的统计分析,在《唐诗三百首》(蘅塘退士)与《唐宋词鉴赏辞典》(周汝昌等)中,以“自我”为叙述起点的篇什仅占5%左右。

总体而言,中国诗歌从上古歌谣、《诗经》《汉乐府》直至以唐诗、宋词、明清诗,诗人的诗中“自我”没有经历太大的变化。但近代以来,随着主体意识的勃兴,个体得以解放、个性得以张扬,诗人的诗中“自我”因此得到了彰显。总体而言,较之西方诗歌,中国古典诗歌中有往往有一个更小的“自我”和更大的“自然”。但是,诗中“自我”的强弱显隐虽然体现了中西诗歌不同的特质和审美倾向,但不能以此作为衡量孰优孰劣的依据。

## 二、古诗英译“自我”的变化

诗歌翻译不是科学,而是艺术,而且是文学翻译中最具挑战的创造性艺术。就诗歌翻译标准而言,无论是林语堂的“五美”论还是许渊冲的“三美”论或是刘宓庆的“美译”说,都可作为诗歌翻译的宏观指导原则、评价标准和终极追求。像所有的纯理论一样,它们只能用来阐释、描述或界定,无法真正有效地指导具体翻译实践,因为诗

歌是“具体”的,充满了无限可能,而理论关照却是有限的。因此,对中国古典诗歌中“自我”的翻译问题,人们不能也无法设立标准。在英译过程中,原诗所传达的特殊的“天人关系”以及由此体现的“自我”往往会经历种种变化,其结果不能一概而论。中国的英文读者大多会把译作和原诗两相比读,因此往往会发现原诗中那种舒适和谐的“天人关系”有所破坏,诗味和意境也有所损伤。西方英文读者的阅读体验则完全不同,由于他们几乎完全不知原诗的味道与境界,他们所能做的,只是把译作当成独立的、不依附于原作的诗歌来读,以体验诗歌的形式、节奏、韵律、美感与意义。这也意味着译者必须兼顾原作和目的语读者。我们不能因为中国古诗英译之后诗人的“自我”发生了变化就简单地认为译文出了问题。要知道,没有完美的译作,甚至连“翻译”这一行为和过程本身也存在着与生俱来的种种缺陷。“诗乃译中所失”固然有理,但换个角度,就会发现“诗乃译中所得”。在翻译中,诗人“自我”的变化不但难以避免,而且有时很有必要。诗人“自我”的主要变化形式主要包括从“无(隐)我”到“无(隐)我”、从“无(隐)我”到“显我”、从“显我”到“异我”。此类例子俯拾皆是,下文仅举几例分析说明。

#### 1.“无(隐)我”到“无(隐)我”

在中国古诗中,“无我”往往能造就独特的味道和意境。英译时,译者大多会刻意传达这种境界,但由于英语多以“自我”为言说中心或逻辑起点,因此译作往往又会在不经意间流露出一定程度的“自我”。如以下二例。

例1.鸡声茅店月,人迹板桥霜。(温庭筠《商山早行》)

The cock crows as the moon sets over thatched inn;

Footprints are left on wood bridge paved with frost.(许渊冲译)

在上例中,诗中是“无我”的,诗人似乎超然物外,以一种俯仰宇宙的方式来描摹自然风物。在该诗中,“鸡声”“茅店”与“月”构成了独特的空间关系,不同的读者会有不同的理解:鸡声可来自远处,也可以来自“茅店”中;“月”可明亮高悬,也可恹恹低垂;可以是较远处“听鸡望店”,也可于店中“听鸡见月”,诗人的观察视角是模糊的。译文中的空间关系也几乎同样模糊,诗中亦是“无我”。若以中国古诗的标准来考察译

文,那么,中国读者在阅读英译时大多会认为译文传达了与原作类似的“诗味”与“意境”。但西方读者的阅读感受则大不一样,这种静态的、白描式的、清淡而缺乏“张力”的诗歌很难为西方人所喜爱。在美国,即使是盛极一时的“意象派”(灵感源头在中国)诗人也很难欣赏典型的中式境界,他们所感兴趣的,只不过是完全美国的或美国化的“意象”。

例2.枯藤老树昏鸦,小桥流水人家,古道西风瘦马,夕阳西下,断肠人在天涯。(马致远《秋思》)

Dry vine, old tree, crows at dusk,  
Low bridge, stream running, cottages,  
Ancient road, west wind, lean nag,  
The sun westering,  
And one with breaking heart at the sky's edge.

(Schlepp译)

这首小令中的“断肠人”既可以特指诗人自己,也可以泛指任何“断肠人”,因此,“自我”在原诗中若有若无。译文中,one with breaking heart也具有这种双重指代功能,而且几乎保持了与原诗相似的“隐我”状态。译者Schlepp刻意使用了英语诗歌中极为罕见的“名词短语”组合加“无动词”的方式,罗列自然事物,试图重现原诗惆怅凄清、落寞失意的情绪与写意画般的意境,但这种非常规的形式并不符合英文读者的阅读习惯与审美趣味。笔者在自己担任讲座讲师的FIC课堂上,先后对34位来自美国福尔曼大学(Furman University)的本科学生进行的问卷调查证实了这一判断。学生被要求对该诗译文的形式(form)、意象(imagery)与(readability)进行评分(0~5分,满分为5分)。结果如下:诗歌形式(3.4分),意象(3.2分),可读性(3.6)。由此可见,一般情况下,这种缺乏“自我”的中国古典诗歌很难引起西方英语读者的美学共鸣。

#### 2.“无(隐)我”到“显我”

中国古诗英译后“自我”的更为常见的变化是原诗中“无我”或“隐我”在译文中变成了清晰在场的“显我”,即原诗的“自我”得到了凸显与高扬。它既可表现为诗人从“几乎不在场”到“在场”,也可表现为诗人的“自我”在诗歌中从一种疏离超脱的状态变成了积极主动的参与姿态。这类变化在中国古诗英译过程中十分普遍。如下例所示:



例3. 姑苏城外寒山寺,夜半钟声到客船。(张继《枫桥夜泊》)

From the Hanshan Temple outside Suzhou moat,  
The midnight tolls resound and reach my  
mooring boat.(汪榕培译)

原诗中诗人的“主体性”十分模糊。我们很难确定到底是谁夜泊枫桥。译者认为“客船”就是诗人之船。如果“客船”的确指的是诗人自己的船,那说明,诗人以己为客,给人一种落寞寂寥之感;诗中“自我”趋于消隐;如果“客船”指的是别人的船,那诗人就是以一种“超脱物外”的姿态在描摹,其“自我”几乎全无。在译文中,诗人的“自我”从朦胧或者“不在场”的状态变成了清晰地“在场”状态,描述的视角也清晰地转向了自我中心,因而托出“显我”。在翻译过程中,“自我”显化了,虽然表面上有违“忠实”,但客观上却符合西方英文读者的阅读习惯和审美趣味。

### 3.“显我”到“异我”

相对于诗人“自我”在英译后经历的从无到有、从隐到显的变化,其“异化”更容易察觉,也更容易从中发现译文在叙事视角、情感、意趣等方面与原诗的偏差。这有助于以多维视角对译文进行综合分析和评估。这种“异化”可表现为译文中增加或创造新的“自我”。如以下两例:

例4. 久在樊笼里,复得返自然。(陶渊明《归田园居》)

For a long time I lived in a cage;  
Now I have returned.  
For one must return,  
To fulfill one's nature.(A. Lowell 译)

“久在樊笼里”是诗人自身久处樊笼,后又重返自然,因而闲适自得。原诗虽然因为叙事习惯的因素省略了指代“自我”的词汇,但其“自我”还是较为显性的。Lowell的译文中添加另外一个“主体”,即one; fulfill one's nature表明,one不是回归自然,而是获得自己的“真性情”或“本质”,它已经和诗人本身的“自我”产生了偏离,变成了诗歌中“异我”。原句朴素、真切、自然,表达了“心之向往”;译文第2句则具有了理性以及对“自我反思”(“实现自己的本质或本性”),因此是“脑之思考”。

例5. 我泥中有你,你泥中有我;与你生同一个衾,死同一个椁。(管道升《赠赵孟頫》)

Thus in my clay there's a little of you,

And in your clay there's a little of me.

And nothing ever shall us sever:

Living, we'll sleep in the same quilt,

And dead, we'll be buried together.(林语堂译)

本例所引是管道升得知丈夫赵孟頫有纳妾之意后写给丈夫的明志抒情诗片段。“与你生同一个衾,死同一个椁”是强烈的情感意愿表达,而不是对未来的预测,表明了自己对赵孟頫坚贞不渝的爱情,从而体现出了一个蓬勃的“自我”。林语堂的译文中,we'll这一表达则清晰地表明了诗人“自我”的异化,即从“我”变成“我们”,于是个体的“自我”变成了群体的“自我”,因而,从一个人的独白誓言变成了两个人的决定,其形象完全改变了。

当然,中国古诗英译过程中诗人的“自我”也会有从显到隐的变化,但这种情况并不多见,而且其翻译效果大多不理想。翻译过程中,诗人“自我”的提升、凸显或者异化更具典型性和普遍性。若不考虑“忠实”,单从西方英文读者的阅读期待与审美趣味来看,有显性、动态、蓬勃、充满“张力”以及个体化的“自我”的译文更受读者欢迎。

## 三、译后“自我”变化的原因

中国诗人“自我”在诗歌中的独特呈现状态是由中国的自然环境和中国人的“精神气候”决定的。丹纳认为:“‘精神的’气候,就是风俗习惯与时代精神,(对艺术)和自然界的气候起着同样的作用。”<sup>[3][34]</sup>学界一般认为,一个民族的自然环境会对该民族的思想、文化和语言等产生发生学意义上和后续发展方面的影响,其中当然也包括对诗人“自我”(相对于“自然”)观念的影响。但这种影响极难把握,对其进行的描述基本上属于印象式的(自然环境对语言、尤其是词汇的影响则有着较多的确凿证据),此处不展开论述。“精神气候”的影响则更为显性与深远。中西的“精神气候”差异巨大,译者在原语的“精神气候”与目的语“精神气候”的双重影响下,往往会有意无意地重塑诗人的诗中“自我”。其中,与诗中“自我”最具相关性的“精神气候”包括“天人之学”、审美、艺论、语言思维模式等诸多方面。

### 1.“天人之学”的中西差异

中国古代往往把传统学问概括为“天人之学”,今天不妨称之为“天人”哲学。中华民族有着“天人感应”“天人一气”“天人一理”“万物与

我为一”等传统观念。“中国文化呈环性,人与自然、精神与物质、主体与客体、凡与神均合二为一,环抱涵容,注重二元的依存和统一。”<sup>[4]</sup>中国人在描摹天地的时候,往往把自己置于天地之间,融自我于物象。中国人的日常生活甚至都最终通向宇宙自然,因为它“具有自然主义的立根基础,生存本能、血缘关系和天然情感等自然因素是人的日常生活所不可或缺的基础,这里面包含着人与自然之间的通路”<sup>[5]</sup>268。

就自身与他人的关系而言,“许多文献都反映东方社会是崇尚无我的社会”<sup>[6]</sup>228。在人与宇宙自然的关系中,中国人同样也有这种倾向。与中国不同,西方是一种凸显“自我”的文化。西方较早地确立了人与宇宙、精神与物质、主体与客体的两分法。在人与宇宙关系的思考中,“人”往往是“大写”的(当然也有“人”作为“神”的奴仆的时期),譬如,公元前5世纪的希腊哲学家普罗泰格拉认为“人是万物的尺度”,即指善恶、正义、真理都与人的需要和利益相关,人才是万物的中心。这一思想在西方影响深远。欧洲的“文艺复兴”运动更是把人提到了前所未有的高度。“文艺复兴”时期的文化理想可以用“人文主义(humanism)”来概括。“人文主义强调,在上帝所有的造化物中,人的‘尊贵’是最优秀的,仅次于天使……另一些人强调了人具有掌握自己命运和在尘世间幸福生活的能力。”<sup>[7]</sup>407于是,人真正而彻底地成了宇宙的核心,“个体主义(individualism)”也逐渐得以确立。在西方,人们长久以来倾向于用分析性的方式审视自己,于是形成了各种的关于人的观念,如“宗教人”“自然人”“文化人”“智慧人”“理性人”“生物人”“文明人”“行为人”“心理人”与“存在人”等等。<sup>[8]</sup>这无不体现了蓬勃而多元的“自我”。在英语诗歌中,“人与宇宙”这一关系体现为人与神、自我与他人、自我与社会、自我与命运等等之间的关系,因此相对中国古典诗歌而言,西方诗歌更为重神、重实、重事、重理、重思。人既然是宇宙的中心,理所当然也是诗歌的中心,其诗人投射到诗歌中的“自我”更加凸显。由此,中国古典诗歌中的“无我”在英译中往往会程度不一地向“有我”发生转变。

## 2. 中西审美差异

道家思想深刻影响了中国的艺术思维与审美姿态,其“坐忘”“无己”“吾丧我”之说,即是要

把主体放置到“不在场”的状态,或交融于物中。先秦时有“虚静”的审美主张,意为主体应忘却外界,甚至是忘却自己。这种思维贯穿中国的诗学话语。“虚静无我”的诗歌可视为诗人“自我”微弱或缺无,

儒家倡导自然的人化,道家追求人的自然化,中国佛教主张万事万物的虚空,魏晋玄学主张审美意义上的清高淡远。久而久之,中国人逐渐形成了“静”“深”“空”“疏”“灵”“幽”“淡”“远”的审美趣味,且往往最终通向自然。譬如,“在许多山水画里,山脚下、溪水边,往往能看见一个人,静坐沉醉在天地的大美之中,从中领略超越于自然和人生之上的妙道。”<sup>[9]</sup>37画如此,诗亦如此。即使到了20世纪,中国的文学、诗歌依然表现出“清高淡远的生命情调”与“寄情山水的自然意识”<sup>[10]</sup>122-145。在汉语语境,仅有山水自然,仍然可能是好诗,而这在英语中是难以想象的。

西方的审美与中式审美虽有相通之处,但差异十分明显。西方的审美充满了理性、分析、性,往往以人为中心,这与中国审美中的直觉体悟、物我合一等特点大相径庭。毕达哥拉斯把美看成由数量比例所表现的和谐(如黄金分割点);苏格拉底以“效用”衡量美;赫拉克里特则侧重对立的斗争,因而得见美的相对性;柏拉图把“理式”作为美的终极根源,言外之意是美最终不能沾染感性形象;朱光潜认为,康德区分了美和崇高,认为“自然引起崇高的观念,主要由于它的渺茫,它的最粗野最无规则的杂乱和荒凉,只要它标志出体积和力量”<sup>[11]</sup>196;黑格尔认为感性与理性的结合方为美,但黑格尔对于自然美十分轻视,认为“自然美只属于心灵的反映,它所反映的是一种不完全、不完善的形态”<sup>[11]</sup>259;“狂飙运动”的领导人赫尔德强调精神与自然的统一,把美看作生命和人格在艺术品和自然事物中的表现;“美的移情说”是把人的生命移植到物,是“对象的人化”;立普斯也倡导把物化成人;克罗齐主张“直觉即艺术”,更是凸显了人的无限的能动性。可见,在西方美学发展的长河中,各种美学思想有一个共同的特点,即以人为中心、区分主客体,强调精神与主体性。在西方,纯粹的自然风物,即使在“田园诗”中,也不像在中国古诗中一样重要。西方的田园诗与中国的山水诗有颇多相似之处,但前者的中心依然是“自我”;而后者的中心却是“山水”,即“自然”。

中国古典诗歌尤重“意境”，西方既无此观念，也无此审美方式。“意境”产生的机制，即心—脑—境的合一性不为西方所有；“意境”依赖的虚实相生关系在西方诗歌几乎缺无；“意境”的精神基调独具中国韵味，迥异于西方；“意境”基于意象，而意象具有延续性，只能存在本土文化之中；“意境”的创造还与汉字具有本质性的关联（宗白华与金岳霖等皆持此观点）。中国古典诗歌的“意境”审美影响倾向于“无我”，而西方审美则倾向于凸显诗歌中的“自我”，由此可见，“有我之境”与“无我之境”在中西方诗歌中的境界高下是完全颠倒的。

### 3. 中西艺论影响

中国人有自然主义倾向，其诗话也受此影响。“自然全美”<sup>[12]</sup><sup>350</sup>指的是创作主体的本然状态，不加雕琢的自然之美，以及文学的衡量评判标准。而要达到“自然全美”，就必须“万物与我为一”或者“超然物外”。

刘勰《文心雕龙·原道》中写道：“仰观吐曜，俯察含章，高卑定位，故两仪生矣。惟人参之，性灵所钟，是谓三才。”宇文所安的阐释是：“人‘属于’天地，人是自然的一部分，在人内部也表现出若干二元结构，与宇宙秩序（如高低、阴阳）的二元结构相称。然而处在天地‘之间’的人类还构成了第三元……”<sup>[13]</sup><sup>192</sup>司空图在《二十四诗品》中的第十品与第十三品分别提出了“薄言情语”与“妙造自然”的主张，其主旨是不需挖空心思造诗，而是要向自然寻诗。杨载《诗法家数》的“作诗准绳”要求“景中含意”与“意中带景”<sup>[13]</sup><sup>489</sup>，主张“诗要有天趣”<sup>[13]</sup><sup>498</sup>。王夫之认为“情景名为二，而实不可离”<sup>[13]</sup><sup>525</sup>，王国维的“一切景语，皆情语也”则是对此最好的注释。

对诗人来说，要让其诗歌“大美”而有“诗意”，就必须创造出“意境”。王国维把“境界”分为“有我之境”与“无我之境”，取决于“以我观物”还是“以物观物”。王国维的“有我”与“无我”论恰恰体现了诗人“自我”在诗歌中的投射状态。

可见，中国的传统文论的一条主线就是“天人合一”，创造诗味与意境。宗白华认为意境与山水有着密切的关系，中国艺术意境结构的特点是“道、舞、空白”<sup>[14]</sup><sup>365</sup>。西洋是透视的写实的画法，而中国“画家的眼睛不是从固定角度集中于一个透视的焦点，而是流动着飘瞥上下四方、一目千里，把握全境的阴阳开阖、高下起伏的节

奏。”<sup>[14]</sup><sup>382</sup>而“中国诗人、画家确是用‘俯仰自得’的精神来欣赏宇宙，而跃入大自然的节奏里去‘游心太玄’。”<sup>[14]</sup><sup>382</sup>

与中国印象式、直觉式、经验式的朦胧诗话几乎最终都通向了“自然”的高扬相比较，西方文论多以分析性思维进行。从修辞批评、崇高论、但丁论语言的“四重意义”，锡德尼德“想象”说，以及从新古典主义以来的各种主义与流派来看，其共同特征都是把“人”作为中心，注重以分析式的方式来寻求“意义”。西方诗学一般认为“意义”围绕着人或“自我”才能产生。中国古典诗歌中的“无我”按照西方诗学的观点就意味着“意义”不够丰盈。另外，“诗味”“意趣”“风骨”与“意境”这些带有印象色彩与直觉体验的方式在近代西方诗歌批评中是基本不存在的。基于这些认识，译者在翻译过程中往往会调和原诗中的“自我”。

### 4. 中西语言思维模式差异

连淑能认为中国人的思维特征有整体性、直觉性、意象性和模糊性的特点，而西方则有分析性、逻辑性、实证性和精确性的特点。<sup>[15]</sup>整体性思维决定了“天人合一”论；直觉性思维意味着诗人无需借助逻辑、范式、定理或者归纳与演绎等推理方法而能直达事物本身；意象性思维既关注“物之象”，又关注“人之心”，通过“移情”，让物象承载和表达情感；模糊性思维则意味着诗人既不必区分主体与客体，也不必字字出实。这些思维模式就决定了诗人“自我”在中国古典诗歌中的表达往往难获赏识。在“天人合一”哲学和“意境”审美的多重作用下，中国人逐渐形成了“天—地—人”（时空—环境—人物）的叙事模式并逐渐程式化，即以“时空”作为叙事的背景或逻辑起点，然后再进行围绕“人”的叙事。在这种思维模式影响下，诗人的“自我”就很容易消融或隐藏在叙事对象之中。英语是一种“主语突出”的语言，大多数情况下，“人”（包含“自我”）是叙述或话语的逻辑起点，而时空与环境信息大多情况下只是次要成分。因此，中国古诗中的“自我”英译之后的改变几乎难以避免。华兹华斯一节诗歌的汉译可清晰地呈现这种差异。

例6. She dwelt among the untrodden ways  
Beside the springs of Dove,  
A Maid whom there were none to praise  
And very few to love. (William Wordsworth)  
德佛江之源，江滨尽荒路。彼女居其间，无



人相爱慕。(张敷荣译)

原诗开篇即直叙“她”，译文则先讲“天人关系”，即天地情景，然后再把“她”置于该情境，这种“天—地—人”的叙事模式与赋、比、兴手法一脉相承。汉语言的这种思维模式与中国人的审美习惯完全匹配对应。另外，汉语重“意合”，以意统形，以神摄状，倾向模糊，因此汉语古典诗歌中的“自我”经常缺无、消隐或朦胧含浑，而各个被描述的对象之间的关系也常常有着巨大的模糊空间，其结果便是含蓄美。与此不同，英文则重“形合”，多依赖功能词汇来粘合意义，严谨的语法关系带来了语意的相对精确和具体，“自我”就更加凸显。

#### 四、结语

基于对人与宇宙关系的不同理解和感知，中西方诗人在各自的诗歌体系中对“自我”有着不同的期待与表达。中国古典诗歌英译之后，诗中的“自我”往往会发生多种变化，其原因并不局限于

上文提及的中西在“天人哲学”、审美、艺论、语言思维等方面的重大差异，还应包括自然、社会、历史与文化的很多其他因素。总体而言，中国古典诗歌倾向于消隐“自我”，追求“无我之境”；西方诗人则倾向于直接地表达自己的情感与诉求，张扬自我的价值与地位，在诗歌中往往有一个凸显的“自我”。在中国古诗英译的过程中，译者一方面要追求“忠实”，尽可能传达原诗的味道与意境，但同时还必须考虑到英文的语言思维与审美习惯，争取在中国古诗的“无我”倾向与英语诗歌的“有我”倾向之间达到一种恰当的平衡。另外，文中所论及的“自我”的变化或许能给译者带来几点启示：其一，就中国古典诗歌英译而言，如何选择甚至比如何翻译更为重要；其二，对诗歌翻译的“忠实”应该采取较为宽泛的态度，完全“忠实”于原文的译作未必可读；其三，能“走出去”的中国文化与文学固然值得欣赏，但难以“走出去”的部分未必不是精华。追求具有本土特征的精华文本的跨文化交流，是永无止境的事业。

#### 参考文献

- [1] 李中华. 中国人学思想史[M]. 北京：北京出版社，2005.
- [2] Nicholas Bunnin, Jiyuan Yu. Dictionary of Western Philosophy[M]. 北京：人民出版社，2001.
- [3] 丹纳. 艺术哲学[M]. 傅雷，译. 北京：人民文学出版社，1983.
- [4] 左颢. 环性与线性：中西文化特性比较[J]. 社会科学，2001，(12).
- [5] 衣俊卿. 文化哲学十五讲[M]. 北京：北京大学出版社，2004.
- [6] 廖炳惠. 关键词200：文学与批评研究的通用词汇编[M]. 南京：江苏教育出版社，2006.
- [7] 勒纳，等. 西方文明史[M]. 王觉非，等，译. 北京：中国青年出版社，2003.
- [8] 赵敦华. 西方人学观念史[M]. 北京，北京出版社，2005.
- [9] 冯友兰. 中国哲学简史[M]. 天津：天津社会科学院出版社，2005.
- [10] 罗成琰. 百年文学与传统文化[M]. 长沙：湖南教育出版社，2002.
- [11] 朱光潜. 西方美学史[M]. 北京：商务印书馆，2006.
- [12] 赖力行. 中国古代文论史[M]. 长沙：岳麓书社，2000.
- [13] 宇文所安. 中国文论：英译与评论[M]. 王柏华，陶庆梅，译. 上海：上海科学院出版社，2003.
- [14] 宗白华. 美学散步[M]. 上海：上海人民出版社，1981.
- [15] 连淑能. 论中西思维方式[J]. 外语与外语教学，2002，(2).

[责任编辑：杨雅婕]