

节奏的时空“奇遇”

——林语堂《幽梦影》英译本的翻译诗学诠释

邓媛

兰州大学外国语学院, 甘肃 兰州

收稿日期: 2024年3月11日; 录用日期: 2024年4月19日; 发布日期: 2024年4月30日

摘要

或许是对字字珠玑但意蕴绵长的《幽梦影》情有独钟, 林语堂在文本层面对原作的诗学节奏展现出极强感悟力, 并大方再现了张潮赋予作品的独特文学魅力与诗学价值。然而, 他的实现路径并非直译、死译, 而是大胆创作, 由译者之自出心裁, 审时度势运用多种文体表达以最大限度实现原文节奏的“中心偏移”, 乃至于达致使异国读者产生“犹如在耳”的独特审美体验。从梅肖尼克诗学节奏观的“一点两面”出发, 节奏的主体性、动态性、形义合一性促成了原文的独立“诗性”, 即相对译入语语境的“异”。以此为前提, 译文“映射”而非“倒模”了原文在其语境中的节奏特质、人际关系及审美感受。这种“延异”压缩了时空距离, 使原文节奏和译文节奏形成“对话”, 不可不谓之“奇”。从词汇、句法、声音和表情等原文节奏要素分而论之, 不仅凸显《幽梦影》文学创作的意味之浓, 艺术欣赏的境界之高, 还凸显了林语堂作为译者对节奏把控的独具匠心。

关键词

林语堂英译《幽梦影》, 梅肖尼克, 翻译诗学, 节奏

The Temporal and Spatial Adventures of Rhythm

—An Interpretation of Lin Yutang's Translation of *Quiet Dream Shadows* Informed by Translation Poetics

Yuan Deng

School of Foreign Languages and Literatures, Lanzhou University, Lanzhou Gansu

Received: Mar. 11th, 2024; accepted: Apr. 19th, 2024; published: Apr. 30th, 2024

Abstract

It seems that captivated by the enduring allure of *Quiet Dream Shadows*, Lin Yutang, on the textual plane, exhibits an extraordinary discernment of its poetic rhythm, while recreating in translation the distinctive literary charm and poetic value imbued by Zhang Chao. However, transcending the constraints of literal and word-for-word translation, his approach ventures into the realm of ingenious creation that prompts stylistics to achieve “le décentrement”, which renders immersive aesthetic experience among foreign readers. Starting from Henri Meschonnic’s Poetics, the fusion of form and signification, among other features, engenders exceptional poetic quality of the original work, called “yi”. Grounded upon this, Lin’s translation “mirrors” its rhythmic attributes, interpersonal interactions and aesthetic potential within another contextual tapestry. Such an “extension of yi” compresses time and space, facilitating a wondrous “dialogue” between two texts. Discussion of rhythmic constituents encompassing words, syntactics, sound and expression not only accentuates the literariness of the original piece, but also showcases Lin’s mastery over rhythm.

Keywords

Lin Yutang’s Translation of *Quiet Dream Shadows*, Henri Meschonnic, Translation Poetics, Rhythm

Copyright © 2024 by author(s) and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

1. 引言

当今的诗学冲破文学话语的真空，辐射及修辞学、翻译学、文化符号学、文化人类学等人文科学并与之激发角力与互补。诗学与翻译的勾连源于文学翻译的诗学阐释。这一理论化过程合理地将一切具文学(研究)价值的译论、译作及方法论视为“翻译诗学”的研究对象。我国本土翻译诗学理论偏抽象、重感悟，包括以老庄哲学为滥觞的翻译哲学诗学、以语言发展为旨归的翻译功能主义诗学、以艺术价值为审美标准的翻译文艺诗学和以文化传译为核心的翻译文化诗学。其中虽不乏与“节奏”相关的论述，其定义却含糊分散，“各为其主”，且似乎无暇触及“形式”与“内容”二元冲突的根本症候。更进一步，就国内对翻译诗学节奏的具体讨论而言，无论是胡适的“自然音节论”还是闻一多的“格律论”，似乎都未明确区分节奏与格律。法国文论家、翻译理论家亨利·梅肖尼克(Henri Meschonnic，以下简称“梅氏”)首次提出“翻译诗学”，对“节奏”概念作了全面的诗学分析与考证。梅氏不仅在节奏与格律之间划清了界线，还打破了形式与内容长期割裂的僵化矛盾，利用“节奏”概念实现了二者在文本意义生成中的整合。

小品文至明清时盛，流派之广、风格之异可与汉赋唐诗相媲，“中国散文之文学价值，主要正在小品文”[1]，但由于翻译难度较高，除2011年《大中华文库》系列译介的127篇佳作外，明清小品文对外传译基本处于无人问津的寂寥境遇。其中，《幽梦影》“幅短而神遥，墨稀而旨永”[2]。这样一部作品在林语堂翻译研究中并不算突出，但却最能体现其“独抒性灵”的人生信条。通过文本细读发现，秉持“美译诗学观”的林语堂在文本证据中极力重现原作形义一体的传神之美。一方面，从梅氏翻译诗学节奏观重新审视《幽梦影》这部教化深刻、意境幽远的笔录体清言小品，不仅说明形式是“一定内容的表

达程序”[3]，将统摄形式与内容的节奏前景化，还强调话语的整体性和意义生成的多元性；另一方面，原本的文学价值凸显，林语堂作为译者“现声”的能动性得以合理化。本文以梅氏翻译诗学节奏观为关照，探究林语堂如何创造性重构原作异质性节奏要素，从而实现两个文本节奏在时空“透视”中的历史“奇遇”，焕发小品文在现代翻译研究中独一无二的特色与价值。

2. 梅肖尼克翻译诗学节奏观的“一点两面”

梅氏翻译诗学的思想精华主要凝集于《诗学——创作认识论与翻译诗学》(1973)、《翻译诗学》(1999)、《节奏原理》(2005)和《翻译的伦理与政治》(2007)。梅氏秉持回归人文科学范畴的翻译伦理观，认为诗学作为比语言学更全面、更复杂、更深刻的理论系统，是“关于作品价值与意蕴的理论”[3]，建立在整体性的基础上；翻译理论亦包含于诗学中，翻译诗学是“实验性诗学”而非“实用语言学”[4]。转换-生成语法和结构主义语言学遮蔽的文学文本意义在诗学的轨道上得以显露、创生，构成开放、动态、未完成的系统，文学翻译因此成为“超越语言之外”的意义再生过程。梅氏节奏观的理论渊源是19世纪末的“新型”节奏观(与17世纪完全独立于意义生成的装饰性因素相区分)，受本维尼斯特(Emile Benveniste)等人关于节奏流动性本质观点的启发——“‘节奏’不是固定的形式……是结构不恒定的事物的形式……是即兴的、暂时的、可改变的形式”[5]，梅氏认为节奏是“对处于运动状态的言语的组织”[6]，打破了将节奏等同于格律的传统修辞观，强调节奏的历史性和主体性，并拓展了节奏的存在形式(不仅存在于韵律外显的诗歌，也存在于小说、散文等“隐性”体裁中)。

本文对梅氏翻译诗学的考察重点从其结构主义节奏观切入，关注以审美体验为旨归的话语如何将“能指”转变为“意指”，主体如何完成对变化中的事物的组织以及如何建立形式与内容的辩证联系，从而让节奏成为“思想的经验”[7]。总的来说，梅氏诗学节奏观的论证重点在于“一点两面”。

2.1. “一点”

“一点”即“节奏”概念本身。节奏是主体对话语的组织，是“经验性在话语中的体现，它使得发生在说话主体身上的一切不再是对先前状态的重复，而总是一种新的、特殊的事件”[8]，具有特殊性、动态性、历史性和整体性。创作主体利用节奏赋予“诗”以特殊性，“body-in-language continuum”的连续统说明主体“只有思考才能创造思想”[7]。话语节奏诞生于作为“母体”的主体，而种种节奏要素构成了该诗“异”于他作的“诗性”。因此，对节奏忠实就是对原作的价值重构。“节奏”代表海浪的运动，是“运动着的、动态的、流淌着的事物的形式”[5]，它从不属于静止抽象的文本或语言，而是即兴的、当下的、特定主体发出的话语。从历时角度看，话语在其历史存在和历史活动中无可避免地将节奏框限于“事件”，这也可以解释为什么不同时代的翻译家们热衷于“翻箱底儿”似的为“过时”的经典译作找到一条现代版的“重生之路”：复译创作让文学作品跨越时空流淌出新生命，创造性的翻译“写作”能够超越时空、文化局限，促成原文与译文节奏间的“对话”，这种奇妙的“相遇”让它们彼此映射却和而不同，在“平行时空”中激发着相似的体验与情感，这也是中心偏移(décentration)的内在涵义。节奏诗学认为，评判译作是否“过时”，其依据并非某个时代译者热度、译作销量或读者拥趸等外在因素；当以节奏为载体的译作价值和文学性湮没在历史洪流中的那一刻，意味着译作已经“死”了。因而最优质的译者应当是将翻译融入创作的“作者”，肩负着为译作“回魂”的使命。显然，文学作品当然“可译”，因为节奏是统摄文本作为连贯整体的特殊组织形式，当译者通过写作来重现原作价值而不是机械“拓印”文字以重现信息时，译作便作为“文化-语言-时间”[9]三维度下的产物而诞生。此外，节奏是“对文本中将形式和内容融于一体的言语组织方式的再现”[10]，具有统摄“形”与“神”，避免形式与内容二分的开创性价值。如前所述，节奏在17世纪时被视为“格律”这一单纯形式要素的代名词，

但自俄国形式主义理论家维克多·日尔蒙斯基(B. M. Zhirmunsky)为文本的特殊性正名开始,形式与意义的抽象对立即被视为矛盾统一体,内容必然表现为形式,形式必然诉诸内容而被理解;话语开始强调整体,开始关注整个文本、整个作品、整个系统。梅氏诗学节奏观反驳了静态实用主义的“形式为内容之容器”和“绝对文本”的概念,转而对文本文体功能、认知效果和意义构建给予了肯定。

2.2. “两面”

“两面”由节奏本体阐发,是对翻译最具启示性的两个方面。其一,节奏肯定了原作的“异”,即原作诗性。依瑞·列维(Jiri Levý)曾说翻译活动的特点在于它自始至终都是一个“做出决策的过程”[11],这说明译者在译境中无时无刻不面对“异”,在“异”与“同”(本土场域)之间寻求平衡,而暴露在“异”中的每次“冒险”都是一次“他者”与“自我”的“较量”。虽然“异质”往往令人萌发逃避的冲动,但从斯坦纳与巴赫金的观点看,“异”维持了人自身的存在,触摸并经历“异”是“对自我的再一次认识”[12],有助于暴露语言乃至翻译的不足。原文节奏在创作语境中产生的信息分布、交际效果和美学体验构成的“异”,应当在另一种语言质料的社会文化语境中予以匹配。因此,译者主动接受“异”、吸收“异”、内化“异”,是重构节奏的观念前提。

其二,译者在肯定原作节奏之后,更要发挥主体意识完成“中心偏移”,这说明译者作为另一个具有不同历史经验的个体必须抛弃以原文为中心的思维模式,进行写作式的创造。这要求译作绝不能是原作的位移、复制或“黏着”,而是饱含艺术生命的独立个体,“成熟后”扯断了连结原作的“脐带”而成为译入语文学乃至世界文学的一部分。当然,这只是把翻译视作行为结果的情况,译者在翻译中是绝不能丢开原作话语而全凭个人意志肆意挥洒的。可以看到,这“两面”强调了译者角色的重要性,因为“中心偏移”成功与否也在很大程度上取决于译者对原文节奏的感知力、鉴赏力(尚且排除双语能力等语言性要素),同时译者也应为译文负起文本责任。

3. 入乎其内,出乎其外——异与“延异”

根据梅氏诗学,翻译是创作,那么也就拥有“写作”这一文化实践所特有的能指与所指之间的同质性。形(form)与质(substance)、语言与文化、语言与文学以节奏为接口,在源语文化和目的语文化的时空中以特定话语的方式组织意义。从系统功能语言学的角度来说,节奏既依赖及物性(transitivity)以满足事务性需求,又出于维持或建立某种人际关系而满足互动性需求,而这两种需求的实现又离不开由一系列附带标点的句子形成的独立实体——文本(text)和文本化(textualization)过程,就像概念功能(ideational function)和人际功能(interpersonal function)必须依赖于文本功能(textual function)的成文功能一样[13]。在译入语的文化语境中,译文应当重构以匹配原文在源语语境中形成的事务性、互动性关系,而这必须同时依赖地道表达与创造性的语言运用。此外,正是因为看到了原作者与译者的“同质性”,捧高作者而踩低译者的态度也实在无据可循。

忠实于节奏是梅氏诗学观对译者的启示,但节奏具有特殊性,“有多少话语,就有多少……对节奏的诗学和‘个人的韵律学’”[9],因此忠于节奏就是忠于原作的特殊性与文学性,忠于“异”。从广义上说,“异”可以理解为源语语言、文化、文学与译语语言、文化、文学之间的虚拟(和/或物理)距离;从狭义来看,“异”在此处特指由源语文本指物叙事和交流意图产生的可能引起读者审美感受的文本特质。

“延异”与德里达意义消解的解构主义“延异”(Différance)概念不同,指“异”在异语世界中的蜕变、延长、重生,因此,“延”既针对时间,又形容空间。从透视的角度来看,译文的节奏纵然在时间和空间坐标轴上较原文节奏有实然的延迟,但二者互为映照,以相似功能激发读者产生相似的阅读感受,

如此一来，原文读者与译文读者仿佛无限压缩了时空距离，在历史的长河中“相遇”了。称之为“奇”，是由于原文和译文节奏诞生于不同语境，受制于不同语言规则、社会规则，服务于不同受众，因而二者的“心心相印”颇有“虽世殊事异，而情致一也”的意料之外和情理之中。形式与内容通过特定的整合模式形成的节奏作为一个交际整体呈现在译文读者的面前。在读者阅读的过程中，话语潜在的施为力在读者前判断(pre-judgement)的影响下得以释放、实现，向译文读者施加言后行为力。虽然这种言后行为力的效果和力度具有个体差异且为译者所不可预知、控制，但并不意味着话语本身的文本责任能推而免之，译者仍旧是在特定历史条件下实施陈述活动的历史性主体，译者对文本的一切话语表现负责。因此，对诗学特征的观察和描写建立在文本细读的文本证据上才有意义，文本(非语言或译者)是一切分析的来源和基础。如果说“异”代表原作话语的正当性，那么“延异”则肯定了译者创造性话语的正当性。在保守和创新的拉扯中，只有入乎其(原文节奏)内，探取“异”的精髓，才能出乎其外，分析译文文本节奏实现“延异”的方式，从而对原文诗学节奏的构成及其在译入语中的重现方式有更客观、更准确的把握。

4. “中心偏移”之“准绳”与效果

译作节奏绝非原作的“复刻”、“倒模”。由于源语和译入语再现客观物质世界的方式各异，因而把控节奏有不同的途径、程度与效果。在遵照语言规范的前提下，执意追求与原文节奏不容变更的形式对应可能使译文节奏效果大打折扣，甚至可能与原文节奏悖离。因此，“中心偏移”的目的是使两种语言在各自时空语境下，凭借各自的语言资源和潜能，通过文本构造对各自“预期”的读者产生近似“等比例”的节奏影响。理想的原作和译作节奏应构成“映射”关系，彼此构成有异但功能相似。所谓“奇遇”，“奇”就“奇”在话语节奏利用翻译工具压缩了时空维度，让两个不同语言文本的诗学节奏间发生了一场心有灵犀的“邂逅”，于是，两个时空的读者产生了超越历史界定的共鸣。本文意图通过文本细读的方式，重点从林氏译文中发掘能够体现译者实现节奏“中心偏移”的诗学努力，前提就是先为“中心偏移”的“偏移”找到“准线”，再谈“偏移”，就不会如无源之水，无本之木一样自说自话。因此，本文以原文节奏要素为分类标准，探讨其如何在译入语的不同“质料”和语言资源中实现“偏移”。

4.1. 《幽梦影》诗学节奏要素

节奏要素或节奏手段是话语或语篇中实现节奏构成的具体组织方式。节奏要素的表现形式多样，“节奏受书写、语音、语义三方面的影响”[12]，“靠诗行及各种停顿手段、词汇手段和语法手段形成诗的节奏”[14]。尤其在文学文本中，节奏要素操纵文本的具体表现方式来实现“有尽言”而“无穷意”的文体效果和作者意图，是“标记性”(marked)要素。至于读者的个人感受，则出于文体敏感度、个人经验等方面的不同而各异；即便如此，本文作者(读者之一)虽以个人前见为背景来分析，但仍将文本本身视为具有最终解释权的“最高法院”，立足于文本证据进行讨论，而不至于跌入“意图谬误”(Intentional Fallacy)和“情感谬误”(Affective Fallacy)的陷阱[15]。

处在明清之际朦胧思想解放潮流中的张潮顺应前朝袁宏道等人舒张自由个性的思想，在《幽梦影》中用不盈一握的卷幅，将隽永婉转的智慧镶嵌在清雅古致的文字中，简约晓畅，伸展自如，流露动人情趣。张潮小品文虽篇幅精致，但轻俊灵巧，情韵恣意，“零星小品，虽卷之不盈一握，而精言妙义尤其是动人，吾辈性之所近，往往欲荟萃其所最嗜者，以自怡悦”[16]。《幽梦影》属随笔体格言小品，每则之后都有友人或评、或参、或悟、或怀，对偶、对仗句式繁多，结构规整但无附会之嫌，颇有“抖机灵”的雅趣智慧。从词汇要素看，原文重点以类字、镶字为特征，句法要素关注由排比、层递、错综形成的节奏效果，声音要素主要由对偶和回文体现，行文要素则旁涉婉曲、设问和感叹。以此为据，本文将探讨林氏译文如何对以上四类节奏要素所调控的原文节奏进行重构、重建和呼应以延续原文的诗学精神。

4.2. 文本细读基础上的节奏重构

之所以采用个案而非概括的方式，是因为节奏具有特殊性、流动性、历史性等特征，文本的方方面面如音调、停顿、句长、行文速度无时无刻不影响具体节奏的发生，因而分析节奏应基于确切的文本语境展开，一切皆基于文本自身营造的一方“纯净世界”而不受其他外来的、当下的无关评判因素的影响。因此，泛谈《幽梦影》译本的节奏“整体”无异于推翻了节奏探讨的前提。对《幽梦影》而言，由于其是张潮对现实生活点点滴滴的随感式记录，不受篇幅限制，因而书写方式较特殊，每个文本少则一两句，文本与文本之间由于主题各异而区别明确。因此，对《幽梦影》译本的分析以每个意义自足、结构完整的文本为对象，既是对梅氏节奏的遵从，又是对《幽梦影》诗学价值的尊重。值得注意的是，虽然这一部分对节奏要素分别进行讨论，但至于具体文本，可能有多个节奏要素同时发挥作用，在文本的语境中相互影响，共同凝集成文本节奏的统一体。

4.2.1. 词汇要素

“类字”和“镶字”组成了《幽梦影》诗学节奏主要的词汇要素。相同的字、词、句迭代复用以增强语势即为“类叠”，包括“叠字”“类字”“叠句”“类句”[17]，此处重点探讨“类字”。“类字”即同一字、词隔离使用，常形成排比结构，如：

例 1：“有功夫读书，谓之福；有力量济人，谓之福；有学问著述，谓之福；无是非到耳，谓之福；有多闻直谅之友，谓之福。” ([18], p. 6)

译文：BLESSED are those who have time for reading, money to help others, the learning and ability to write, who are not bothered with gossip and disputes, and who have learned friends frank with advice.

汉语中先事实描述，后价值判断的句式极其普遍，但判断部分重复多次的情况却不多见，如本例的“谓之福”，是一种“前景化”了的“标记性结构”。重复五遍之多的“谓之福”和逗号、引号组合生发的“顿”不仅让读者产生了对内容和音律规律性极强的期待和预测，而且在极短的句长内大大增强了“谓之福”的记忆粘度和音响效果，起到了强调语气、切分整体节奏的作用。“谓之福”这一解释性的谓语动作所占字数占原文总字数的 35.7% 之多，仿佛是乐曲中的“强拍”或“重音”，帮助形成五组音高错落有致但音长均匀的音拍，而“演奏者”出于表达饱满情绪的目的，需要更有力地演奏这些重拍以创造对比。在译文中，大写形式“BLESSED”赫然置于句首，无疑给了读者强烈的视觉冲击，这种书写形式不亚于乐队演奏中开篇惊刹的一记“响镲”，使观众冷不丁地心头一颤，对之印象深刻，达到了原文意图营造的吸引注意的效果。仔细观察不难发现，原文中第四组节奏以“无”开头，轻微扰乱了前三组已然建立的节奏秩序，并使得第五组小句的“有”相较前三组显得突兀，但所幸有“谓之福”的总体判断，“维稳”了整个文本的节奏走向。反观译文，“读书”、“济人”和“著述”由“BLESSED”的“右分支”(right-branching)句型统摄，起强调作用的同时，其间穿插的逗号同样达到了分割节奏的效果；遇到“无是非到耳”的干扰因素时，译者另起“who”引导的定语从句，试图打破结构上的平淡，重现原文的节奏波动，并采用相同句式在最后一句中延续了“异常”波动产生的“涟漪”，整个节奏流动自然亲切，如向水波不兴的湖面上掷去一粒飞石，“咕咚”声后只留下循循皱波潋滟。在本例中，译者通过调控句法以重现词汇要素形成的节奏效果。

例 2：“一恨书囊易蛀，二恨夏夜有蚊，三恨月台易漏，四恨菊叶多焦，五恨松多大蚁，六恨竹多落叶，七恨桂荷易谢，八恨薜萝藏虺，九恨架花生刺，十恨河豚多毒。” ([18], p. 92)

译文：There are ten kinds of worries or things to look out for: (1) Moths in book bags. (2) Mosquitoes on summer nights. (3) A leaky terrace. (4) Dry chrysanthemum leaves. (5) Big ants near pines. (6) Too many fallen leaves of bamboos. (7) Too

quick wilting of lotus flowers. (8) Snakes near creepers. (9) Thorns on a trellis of flowers. (10) Being poisoned from eating globefish.

原文的“一恨”，“二恨”……“十恨”是非常具有中国特色的“数来宝”或“快板书”式行文，每个意群皆由六个汉字组成；说明部分包含“主-谓”结构的四字词组，音律规范，语义齐整，虽是“恨”，但干脆利落，绝不拖沓。此类枚举形式的铺陈迅速在读者面前摆开了一幅幅日常生活的图画，给细微之处以特写，从中可见作者生活感受之细腻。译文同样使用“括号+数字”的方式比拟列举的快节奏，但不同的是，译文并未如原文一样使用其特有的“one”，“two”，“three”单词表达法，而是采用更加简明通用的阿拉伯数字，不仅保留了序列的连贯性，似乎更像一纸罗列生活中条条缺憾的“诉状”，使得内容更加简明，直击要点。同样，出于保留原文快节奏的考虑，译文将各条“恨”的“主-谓”结构全部转换为“名词-修饰/限定语”，充分发挥译入语语言潜势来重构原文节奏，以“变”创造“不变”。

除以上两例较特殊外，《幽梦影》中“类字”形成的“交叉强调”式结构大部分都转化为译文中的“顺应强调”式结构，即“ABACAD...”结构转化为“ABCD...”或“BCD...A”结构(A代表重复的类字)。例如，“为月忧云，为书忧蠹，为花忧风雨，为才子佳人忧命薄……” (69)中的“忧”(“worry”)在译文句首中仅出现一次，相似几例有“愿在木而为桡，愿在草而为蓍，愿在鸟而为鸥，愿在兽而为腐，愿在虫而为蝶，愿在鱼而为鲙” ([18], p. 18), “笋为蔬中尤物，荔枝为果中尤物，蟹为水族中尤物，酒为饮食中尤物……” ([18], p. 82)等。如果译者将翻译简单化为替换“绝对意义”的“外壳”，照搬原文中的“ABACAD...”结构，译文由于结构限制会显得冗长难耐，不仅不符合译入语的语言修辞传统，而且很难体现原文易辨的节奏重心，反而将原文节奏含混在漫无边际的句法组织中找不到出路。而“ABCD...”或“BCD...A”结构以合并同类项的方式，利用“BCD...”同形结构组成的节奏代替原文中由“A”起头的重复性节奏，且将“A”放在句首重心或句末重心，同样起到了强调“A”的作用。

除“类字”外，“镶字”也是《幽梦影》促成文句修辞的重要因素。“镶，作型中肠也” [19]，即古代打铁铸铜模子里的“瓢子”，引申为在汉语词语中插入虚字、数目字、特定字、同义或异义字来拉长文句，缓和语气，平衡语感，扩大语势。如下例：

例3：“万事可忘，难忘者名心一段；千般易淡，未淡者美酒三杯。” ([18], p. 12)

译文: One can forget everything except the thought of fame, and learn to be cool toward everything except three cups of wine.

本句中共出现四个数量表达——“万”“一”“千”“三”。这些数字并非表达确切数量关系，而是虚指，用“万”“千”代称世间一切的纷繁芜杂之事、物，而这其中却有一样，也是唯一的一样事、物是令人无时无刻不牵惦挂念的，那便是“追求名利之心”和“解忧浇愁之酒”；而“一”“三”是为了与“万”“千”形成经验对比，以暗示人的本性是追逐名利，享受刺激，更突出了在山林野涧中摒却“人欲”与“物欲”的忍耐克己之至。这些虚字只为增强语气、美化音节而无特定涵义，只要可突出落差、对比，引起读者注意而加深印象，大可以用其他数字代替。原文中分号前后两小结的重点均在述位，即“名心一段”和“美酒三杯”(前景)，而主位“万事可忘”“千般易淡”作为已知背景起“无低谷哪显高峰”的对比作用。总体而言，原文的形式和意义融为整体，呈现出两个由低到高的均匀“浪峰”，一波未平，一波又起，充分放大了节奏的规律性、流动性带来的审美感受。再来看译文节奏。译文明显省略了汉语数字而采用“everything except...”的结构。“万事”和“千般”都用“everything”涵盖，其后紧跟着“except”，两词连用将对对比作用最大化，读者自然更加期待 except 的宾语究竟是什么，原文的强调作用在此时得以充分凸显。译文发挥强调效果的同时，也没有压缩原文节奏舒缓的生长空间，在第

二部分使用同样的结构预示下一个高潮的到来。随着文本的线性行进，读者的情绪在节奏的带动下规律地起伏，从平静 - 期待 - 好奇 - 体悟的情感波折复归平静，如此往复，令人读罢有值得感受品鉴的余味。

4.2.2. 句法要素

句法要素体现节奏是通过句法象似性(iconicity)实现的。“造化赋形，支体必双；神理为用，事不孤立” [20]，这种从“形”到“事”的映照是语言机制和认知心理效果之间联结的证明。象似性是“当一语言表达式在外形、长度、复杂性和构成成分之间的各种相互关系上平行于这一表达式所编码的概念、经验或交际策略时，我们就说这一语言表达式具有象似的性质” [21]，而“象似性是诗作的一个中心手法，失去象似性就意味着失去使文本成为诗的某些东西” [22]。句法象似性是呈现句法要素的前提，后者在《幽梦影》中主要体现为排比、层递、错综。

排比的特色是结构匀称但意义深妙，语气连贯。其中，用结构相似的单句，接二连三地表达同范畴同性质的意象，是为单句的排比。用结构相似的复句，接二连三地表达同范畴同性质的意象，是为复句的排比。以下例 4 即为单句排比：

例 4：“梅令人高，兰令人幽，菊令人野，莲令人淡，春海棠令人艳，牡丹令人豪，蕉与竹令人韵，秋海棠令人媚，松令人逸，桐令人清，柳令人感。” ([18], p. 79)

译文：The following flowers create each a mood: the plum flower goes with poetry [which alone of all flowers blooms in pink against a background of snow], the orchid with seclusion [flowering on mountain cliffs content with being unseen], the chrysanthemum with the rustic favor, the lotus with simplicity of heart, the cherry apple with glamour, the peony with success [power and wealth], the banana and the bamboo with gentlemanly charm, the begonia with seductive beauty, the pine tree with retirement, the plane tree with absence of worry, and the willow with sentimentality.

原文由十一个语法相似(“花名 + ‘令人’ + 形容词”)的四字至六字单句组成，意群分布小巧规整，节奏明快清新，纯然飘逸，颇有“小快板”的味道。该文本当属《幽梦影》所有排比文本中气势最强、意境最丰富者，实现了“壮文势，广文义” [23]的功能。妙的是，原文中形容各类花草植物的词皆为单字，如“高”“幽”“野”“媚”“感”……单字简洁至此，极大释放了文本的阐释空间，也将审美感受如实交予读者把控，如“高”，可以是“高洁”，可以是“高远”，可以是“崇高”，也可以是“高风亮节”，再如“韵”，可以是“风韵”，可以是“韵致”，可以是“雅韵”，也可以是“韵味无穷”。单字的判断式表达不仅令原文节奏通排，气质谐一，还创设了由读者填补的模糊的内容“空白点”，而当读者填满个人笔触的“具体化”行为完成后，文本就实现了其审美和愉悦的使命。反观译文，在排比部分，译文使用了“花名 + with + 名词”的介词结构，省略了所有排比单句中的动作“令人”，在译入语所允许的最大限度内实现了排比句明快简洁不拖泥带水的节奏特质。尽管译者在原文单字的基础上添加解释说明性文字以供读者理解，但这些文字在“[]”范围内与排比正文隔离，增进说明的同时并不打扰读者的阅读进程(读者大可以按需直接跳过括号里的内容)。短句大量铺排有助于气势堆叠，向读者展现了张潮观察自然的细致入微和体悟得道。

例 5：“天下无书则已，有则必当读；无酒则已，有则必当饮；无名山则已，有则必当游；无花月则已，有则必当赏玩；无才子佳人则已，有则必当爱慕怜惜。” ([18], p. 10)

译文：If there were no books, then nothing need be said about it, but since there are books, they must be read; if there were no wine, then nothing need be said, but since there is, it must be drunk; since there are famous mountains. they must be visited; since there are flowers and the moon, they must be enjoyed, and since there are poets and beauties they must be loved and protected.

本例为复句排比，整体节奏呈现由轻缓到急重的特征。从句式看，复句主题从“书”“酒”，到“名山”“花月”，再到“才子佳人”，动词性描述从“读”“饮”“游”到“赏玩”再到“爱慕怜惜”，形式延长的同时，内容的重要性也在逐级递增。这种句法象似性说明，文人喜书天经地义，但身心俱疲之时，游历山水，嗅花弄月，同才子佳人共赏美景更是人生的一大乐事。原文节奏逐渐走向一个叙述的焦点、认知的高潮。译文使用相对稳定的节奏“if...then...but...”，但从第三则复句开始，译文突然用“since”直截了当地表意，节奏骤然加快，累计的紧张感一直延续到句末为止。译者通过操纵句式来实现认知经验和句法排布的对应，实现了张潮在原文中表现的强调效果。

层递这一句法要素也是人类认知中依大小轻重的次序指物言事而形成。层递在《幽梦影》中大抵可体现为时间层递、程度层递和数量层递。分析文本文体功能后发现，译者主要使用变换顺序以铺垫高潮，增译以显化高潮，减译以加速高潮等方式来重构原文节奏。这里仅举一例：

例6：“求知已于朋友易，求知已于妻妾难，求知已于君臣则尤难之难。” ([18], p. 57)

译文：It is easier to find real understanding among friends than among one's wife and mistresses. Between a king and his ministers, such a close understanding is even more rare.

在各类社会关系中，朋友之间最易寻得知己。古代社会男尊女卑的现象普遍存在，夫妻成婚大都出于“媒妁之言”，更提不上志趣相投般的契合了。因此“求知已于妻妾”可遇不可求。而“尤难之难”说明想在专制时代求得君臣间的心有灵犀更是难上加难，机会渺茫。原文节奏通过由简到难的递进实现文本重心。译文第一句为“描写 + 判断”，后一句则出其不意地变换了上句奠定的节奏基调(判断+描写)，使用介词短语开头，突然出现的“king”和“ministers”打断了读者的思绪，停顿出现，而这短暂的停顿为后文的“尤难之难”起到了吸引读者精力从而铺垫的作用。虽然原文使用递进渐入节奏重心，而译文通过变换句子信息排列的顺序来实现认知重点，但两条“曲径”皆“通幽”，给原文读者和译文读者相似的阅读感受。

错综是在上述排比、层递的表达基础之上，刻意改变语次、伸缩句长，使文句生动参差、富有变化，如“春风如酒，夏风如茗，秋风如烟，冬风如姜芥”(62)，译文为“Spring wind is like wine, summer wind is like tea, autumn wind is like smoke, and winter wind is like ginger or mustard”。作者将春夏秋冬的风比作不同事物，前三个小句意群完整，但第四个小句的“姜芥”比前文多出一个字来。单说“芥”或“姜”并不影响句意，但文本却弃置了这种使文本从头到尾纯然一致的做法，使用错综让句子读起来有变换、参差的灵动美。译文大可以取“芥”或“姜”之一，表达出“辛辣”之意即可，但却如实译出，尊重了原文文本的节奏安排。可见，翻译不是译者信马由缰的编造，而是在尊重文本基础上的“恣意”创作。

4.2.3. 声音要素

《幽梦影》声音要素主要由对偶和回文这两大要素体现。《文心雕龙·丽辞》有云：“夫心生文辞，运裁百虑，高下相须，自然成对[23]。”字数相同、语法相似的句子成双成对排列即为对偶。除了句式工整、意群匀称以外，对偶的两个字、词或句子也往往关系紧密，有“明开暗合”的效果。《幽梦影》的对偶要素集中在“当句对”和“单句对”两类。“当句对”是最短的对偶，发生在同一文句内的两个词语之间，仅限于词形构成的狭小空间内，因此不在本文的讨论范围。所谓“单句对”，即上下两句字数等同，词性一致，语法相近，音韵优美。

例7：“人须求可入诗，物须求可入画。” ([18], p. 17)

译文：So live that your life may be like a poem. Arrange things so that they look like they are in a painting.

此处阐明了张潮为人处世的原则：做人必求自然、纯真、和谐，“格物”也必求丰富、有趣、美丽。

这里的“物”并非静态已完成的“物体”“物品”，而是“造物”的过程；同理，“人”也绝不是普通意义上的主观行为体，而是“做人”“成人”。因此，译文使用“live”和“arrange”呈现动作。原文对偶产生的声音效果来自“人”与“物”对偶，“诗”与“画”对偶，意义高妙，朗朗上口。反观译文，虽然无法将动作意味全部浓缩为原文的单字，但仍作出了恢复节奏的努力：上句中以“live”“life”“like”为标记的句段头韵清晰，意群完整；下句中“things”“that”“they”的“th-”音节同样激发了音律美。除单句内音韵连贯以外，上句“poem”与下句“painting”押头韵，且上下两句使用相同结构“so...that...like”，读来自成一体，浑然相印。此外，原文中“人”与“物”因无限定词或分类词而指称模糊，更多表达宏观概括性的描述或评价；“须求”则有“告诫”“警示”“提醒”的文体风格。译文的表述对象为第二人称“you”，不仅获得了读者更多的心理支持和参与，还利用具体人称将文本“警示告诫”的功能放大、凸显。

文句中，上下两句语词相近，首尾回环，读来绵延无尽，叠韵葳蕤的文体修辞称为“回文”。虽然“反复成章，勾心斗角，不得以小道而轻之”[24]，但回文繁重的形式设计难免致文本繁累僵硬，有“单调以及感觉之漠然的遗憾”[25]。“宽式回文”乃打破了以往“严式回文”的形式圭臬，转而追求张弛有度的弹性句法：只求上句头与下句尾，上句尾和下句头类似即可。张潮《幽梦影》中多为此类“宽式回文”：

例 8：“少年须有老成之识见，老成人须有少年之襟怀。” ([18], p. 21)

译文：Young people should have the wisdom of the old, and old people should have the heart of the young.

原文首句句末重心是“老成人”，尾句重心是“少年”，形成了“少年……老成……，老成……少年”的回文形式，实现了表抒长者和少者为人处世各有优缺点，因而提倡两者各取其长以补己之短的思想回文，而回文形式及其所映射的认知感受共同构成了节奏回文。节奏回文环环相扣的节奏张力由线性的信息结构体现，也是译文“投射”出相似节奏特征的关键因素。梅氏诗学节奏观视节奏的主体性、历史性和特殊性为基础，随即而来的问题是：译者在数个决策的时刻，为何要选择“这样译”而不是“那样译”，这在充分文本理据的基础上是值得探究的。本例中，译者并未打乱信息顺序以类聚合，仍遵循了原文的及物性结构，以“少年”伸头露尾，而“老年”则当“扣环”，将上下两句紧紧衔接，节奏的高密度特征可与原文向媲。此外，译文在末句句首将前文的“the old”变换为“old people”，达到心理连贯的同时回应前文句首的“Young people”，同理，句末的“the young”与句首的“Young people”形成互文，整句句首尾环叠，内涵平行递进，节奏丝丝入扣。

例 9：“能闲世人之所忙者，方能忙世人之所闲。” ([18], p. 3)

译文：Only those who take leisurely what the people of the world are busy about can be busy about what the people of the world take leisurely.

原文用判断句实现从主位到述位的过渡，尾句焦点放在了“忙世人之所闲”这一新信息上。“……者，……也”为判断句式，其效果主要有二：一表判断，二引话题。本句即为引出话题主位并说明述位。在该前提下，译文排除了汉语判断句式造成的形式干扰，调动英语之语言资源将信息结构背后的认知顺序串连，呵通一气，使原文节奏的回文效果最大化。使用定语从句是林氏翻译回文文本的一大特色，定语从句固有的“先行词 + 关系词”结构不但使回文修辞精干紧俏，而且凭借语言的距离象似性进一步缩短了前后两处回文语言模块的表现距离，在读者的认知经验方面强化了回文带来的认知意兴。

4.2.4. 表情要素

表情要素是直抒作者“情思”的表现方式，也是了解作者个人意志和审美情致的窗口，包括婉曲、

设问、感叹等。婉曲，即说话不求直抒胸臆，而是用委婉闪烁的言辞烘托暗示本意，“一件东西藏得愈严密，人们愈有兴趣去寻觅发掘。所以措辞愈委婉曲折，便愈能引起对方的注意和研究的兴趣” [25]。婉曲主要操纵意义，而意以形取，因而如何以形、意合一的节奏实现中心偏移是我们关注的重点。

例 10: “天下唯鬼最富，生前囊无一文，死后每烧楮锭；天下唯鬼最尊，生前或受欺凌，死后必多跪拜。” ([18], p. 33)

译文: It is not bad to be a ghost. One who was penniless has a lot of paper money burnt for his benefit and one who was pushed around all his life is worshiped by people on their knees after his death.

原文中看似褒义的“富”和“尊”通过生前死后遭遇的巨大落差得以强调，然而，用完全积极意义的词来形容不祥之物“鬼”与中国传统民俗信仰相抵触，从而产生了独特的人际意义和浓厚的讽刺意味——纵使家财万贯，人们宁愿烧纸钱为死人超度也不愿捐赠穷人；一面五体投地祈求神鬼保佑，一面恃势凌人，嚣张跋扈。原文采用“价值判断+解释说明”的句式，先亮出结论引发读者兴趣，再做引申阐释，令人顿开茅塞。译文节奏与之相似，先做总结，蓄积读者兴趣和疑惑，再从两方面展开对比。由于句末重心是说明性内容，因而读者读罢能若有所思为最佳。译文句首使用了意味深长的“not bad”（“没那么坏”，并不等同于“好”），重心放在“bad”上，与读者认知（鬼本来就是邪祟）一致。因而“not bad”激发译文读者兴趣的同时将鬼为世人区别对待的悲哀之处显露，讽刺挖苦意味呼之欲出。

所谓设问，即原文刻意设计询问语气使文本节奏错落延宕，波澜迭起，产生与读者时近时远的人际距离和心绪起伏的认知感受。《幽梦影》原文的设问以反问、疑问为主：

例 11: “凡花色之娇媚者不多甚香，瓣之千层者多不结实，甚矣全才之难也，兼之者其惟莲乎？” ([18], p. 80)

译文: Most flowers that are pretty have no smell, and those that have multilayer petals do not bear fruit. How rare is a perfect talent! The lotus, however, has all these attributes.

纵使纷纭花草颜色娇媚，花瓣千层，却难掩缺憾，若说有花“惟”得这十全十美，则非“莲”莫属：外形清丽，香远益清，其子可供食用，其味可焚香。原文中张潮为了抒发本意而发问，自然问而不答，其意可与读者通会。前文以对比作铺垫，利用反问突然拉进和读者的人际距离，节奏在句末戛然而止，将读者对莲的关注推向顶峰。译文将原文反问句译为陈述句，在一定程度上削弱了原文强烈的互动和感染力，但通过将原文陈述句的节奏变为感叹句来慨叹“全才之难”，亦突出莲的可贵，使前处遗憾得以弥补。除此类前后交错弥补节奏效果的例子外，绝大多数林氏译文保留了《幽梦影》原文的反问节奏，从而产生了绵延的纵深感。

与反问的明知故问不同，疑问是作者真正感受到的疑惑，而这问题任何人都无法给出确定答复。这样的问句使句子节奏余韵犹存，留给读者思考回味的空间：

例 12: “蝇集人面，蚊嚼人肤，不知以人为何物？” ([18], p. 84)

译文: A fly rests on a man's face, and a mosquito sucks man's blood. What do these insects take man for?

苍蝇和蚊子究竟以人为人，还是以人为物？这个深刻的哲学问题似乎没有答案，也许如庄子所说，人和物似乎本质上并无分别。原文节奏舒缓悠长，是感叹式的抒发，译文节奏同样不疾不徐，用问句结束对话，思考却在读者脑中继续蔓延，相似的一例有：“文人每好鄙薄富人，然于诗文之佳者，又往往以金玉珠玑锦绣誉之，则又何也？” ([18], p. 35)译者先启事实“Scholars often jeer at the rich”，再以此为界，用“why”提问，由事实及疑问，旨在启发读者，文人之所以鄙视富人，不是因为金玉、珠玑本身，而只因其来路不正。

除婉曲、设问外，感叹引起的节奏变化也显示了强烈的人际意义。《幽梦影》常借用问句来寄托感叹：

例 13: “鸟声之最佳者，画眉第一，黄鹂、百舌次之，然黄鹂、百舌，世未有笼而畜之者，其殆高士之俦，可闻而不可屈者耶？” ([18], p. 67)

译文: The best bird songs are those of the thrush, and next to them those of the oriole and the blackbird. But the latter two have never been cage birds. Perhaps they have the soul of high-minded scholars- they can be heard, but not kept.

此类以问号作结的感叹句从正面抒发，情绪饱满，感慨之至。原文句末的问号(表感叹)虽未在译文中保留，但译文以一种阐述事实的冷静和客观表达，节奏从容不迫，更凸显了原文内容的可信度和说服力。在另一例中，“秋虫春鸟尚能调声弄舌，时吐好音，我辈搦管拈毫，岂可甘作鸦鸣牛喘？” ([18], p. 83)，译者将问句式感叹句译为反问句“*How can we who write make just noises like the mooing of a cow or the cackling of a crow?*”，达到振聋发聩的节奏效果。通过操控特殊修辞的节奏特征，译句生动表达了诗人之“表情”——或怒，或讽，或讥，或感，其中或有译者个人之“表情”，但从审美层面来说，这也是作者个人节奏特殊性的体现，值得从文本层面深入探究以获得全新的审美体验。

5. 结论

梅肖尼克翻译诗学节奏观区分了“格律”与“节奏”，将后者视为文本的形义结合体，具备及物性、人际互动和美学感受等功能。梅氏诗学节奏观从“节奏”的动态性、历史性和即时性阐发，过渡到对原作“异”的承认与保留，而译作文本就是“异”与“同”的角力抗衡中实现“中心偏移”。这其中不但肯定了原作的诗性本质，更是对译者在“文化-语言-时间”中创造性地“映射”原作节奏以产生同效文本功能给予了积极肯定。对译者而言，既能“入乎其内”，以文本为据敏锐洞察原文节奏要素，又能“出乎其外”，承担文本责任的同时发挥“个人韵律学”的特殊性，使得“异”在“他世界”中再造、重生，产生具有既定审美“潜能”(读者在实际阅读中产生审美感受，发生“言后行为”，才算“实现”了审美“潜能”)的“偏移”了的节奏，才算是“延长”了“异”，即原文标志着小品文文类和倾注张潮个人诗学的独特、唯一的价值。通过文本细读发现，具有高度创作自觉与文化自觉的林语堂对《幽梦影》中“异”的态度非常积极，主要体现在词汇、句法、声音和行文四大原文诗学节奏要素方面。《幽梦影》的节奏之“异”与其译本之节奏“延异”构成了镜像关系，虽不相同，却在跨文化语境中相似，超越了时间和空间限制、语言和文化藩篱的“奇谈”或“奇遇”是对原文节奏的焕发，更是对译者身份的尊重。如今，大模型技术发展对翻译行业产生巨大冲击，如何守住文学文本之诗学价值的“净土”，守住“人”的世界，抑或，如何在呼唤机械之力的同时提倡自然之美，回归“人性”和“诗性”，也许是梅氏诗学节奏观带给我们的思考。

基金项目

本文系兰州大学中央高校基本科研业务费专项资金资助项目(Supported by the Fundamental Research Funds for the Central Universities)“梅肖尼克诗学节奏观与林语堂英译《幽梦影》”(22lzujbkyxs025)成果。

参考文献

- [1] 王宏, 张顺生. 大中华文库: 明清小品文(汉英对照) [M]. 成都: 四川人民出版社, 2011.
- [2] 唐显悦. 媚幽阁文娱序·媚幽阁文娱[M]. 上海: 上海杂志公司, 1936.
- [3] 许钧, 袁筱一. 当代法国翻译理论[M]. 武汉: 湖北教育出版社, 2001.

-
- [4] 袁筱一, 许钧. 翻译诗学“辨”[J]. 外语研究, 1995, 12(3): 60-66.
- [5] Benveniste, E. (1966) *Problèmes de Linguistique Générale*. Tome 1, Gallimard, Paris.
- [6] Dessons, G. and Meschonnic, H. (2005) *Traité du Rythme*. Armand Collin, Paris.
- [7] Meschonnic, H. (2011) *Ethics and Politics of Translating*. Pier-Pascale Boulanger, Eng. Trans. & Eds., John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia. <https://doi.org/10.1075/btl.91>
- [8] Dessons, G. (2005) *Introduction à la Poétique*. Armand Collin, Paris.
- [9] Meschonnic, H. (1999) *Poétique du Traduire*. Verdier, Lagrasse.
- [10] 曹丹红. 西方诗学视野中的节奏与翻译[J]. 中国翻译, 2010, 32(4): 51-55.
- [11] Levý, J. (1967) Translation as a Decision Process. In: Jakobson, R., Ed., *To Honor Roman Jakobson*, Vol. 2, Mouton, Hague & Paris, 1171-1182.
- [12] Steiner, G. (1998) *After Babel*. Oxford University Press, Oxford.
- [13] Halliday, M.A.K. (1978) *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*. Arnold, London.
- [14] 黄玫. 韵律与意义: 20世纪俄罗斯诗学理论研究[M]. 北京: 人民出版社, 2005.
- [15] Wimsatt, W.K. (1970) *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. Methuen & Co Ltd., London.
- [16] 张潮. 昭代丛书甲集: 卷三十九[M]. 杨复吉, 辑. 上海: 上海古籍出版社, 1990.
- [17] 沈谦. 修辞学[M]. 台北: 空中大学出版社, 1991.
- [18] 林语堂. 幽梦影[M]. 天津: 百花文艺出版社, 2002.
- [19] 段玉裁. 说文解字注[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1981.
- [20] 赵仲邑. 文心雕龙译注[M]. 南宁: 漓江出版社, 1985.
- [21] 张敏. 认知与研学与汉语名词短语[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1998.
- [22] Boase-Beier, J. (1998) Can You Train Literary Translators? In: Bush, P. and Malmkjaer, K., Eds., *Rimbaud's Rainbow: Literary Translation in Hier Education*, Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 33-42. <https://doi.org/10.1075/btl.21.05boa>
- [23] 陈骥. 文则序·文则卷首[M]. 北京: 人民文学出版社, 2016.
- [24] 刘坡公. 学诗百法[M]. 扬州: 广陵书社, 2022.
- [25] 黄庆萱. 修辞学[M]. 台北: 三民书局, 1983.