

## 汉语诗词中隐性美的传递

○ 胡 好

(上海外国语大学 英语学院, 上海 200083)

[摘要]中国古典美学孕育于“天人合一”的哲学观,追求“神”“韵”,而起乎于“形”,其在文学上体现便是“意在言外”的隐性美。但是西方美学推崇“镜像”美,爱秩序之美、真实之美。美学观的差异给中国古诗对外传播带来了一道难题。本文以《红楼梦》中雪景联诗为例,分析了其中隐性美的两种表现手法——“以形寓神”和“以象写境”,并探讨了杨宪益和霍克斯在译介过程中处理手法的得失,认为中国古诗隐性美的传递应当根据“形”与“神”,“象”与“境”之间的关联强弱而发生变化,不应一概而论。

[关键词]隐性美;“形”与“神”;“象”与“境”;关联

谈中国文化走出去,必然绕不开中国古典诗词的传播。中国古典诗词音韵之顿挫、意象之丰蕴、情怀之悠远集中体现了中国的古典哲学观与美学观,是哲理、美学与语言交融的结晶。中国古诗词之美在于其含蓄、婉约,追求的是“言有尽而意无穷”之蕴意深远,构造的是“象外之象”的无垠意境。这种追求“境”与“意”的隐性美学缘起于先秦时天人合一的哲学观的出现,得力于魏晋唐宋时期玄学和禅意的发展,并在明清时期随着世俗文化的融合而走向繁盛。

《红楼梦》成书于清朝雍乾时期,正是中国古诗词发展的繁盛时代,作者曹雪芹也被著名红学家胡文彬先生在《红楼梦与北京》称为“了不起的诗人”<sup>[1]</sup>,书中的诗词淋漓尽致地再现了隐性美的诗学传统,既有“好风凭借力,送我上青云”的借物(柳絮)咏志,也有“花谢花飞飞满天,红消香断有谁怜?”的借景(落花)抒怀。但就诗歌隐性美在语言运用及意象刻画而言,《红楼梦》第五十回中的芦雪庵雪景联诗堪称一绝。全诗以“雪”为题,但长达52句诗中仅一个“雪”字,其余诗篇句句借物咏雪,借“象”寓境,为中国诗词隐性美的研究提供了极佳范例。本文将以此《红楼梦》雪景联诗为例,一窥中国古典诗词的隐性美在其中的体现方式,并结合杨

宪益与戴乃迭译本和霍克斯译本的分析探讨中国古诗词中的隐性美如何进行文化传递。

## 一、隐性美的哲学起源

美学源于哲学。哲学是系统化、理论化的世界观,也是指导人们认识与实践活动的方法论,而美学思想产生于审美主体在认识审美客体过程中逐渐形成的系统化的认知和抽象化的总结,美学在《辞海》中的定义是“研究人对现实的审美关系和审美意识,美的创造、发展及其规律的科学”。<sup>[2]</sup>因此美学是哲学的组成部分,也受整体哲学观的指导。因而中国美学在源起时便受到世界观的影响而形成其独有特性。

中国美学孕育于“天人合一”的自然哲学观。与关注人与社会关系的儒家思想不同,中国本土哲学观中的道家思想关注的是人与自然的关系。“人与自然”的关系作为哲学思考永恒话题在中国哲学观中被称为“天人”关系,产生于道家思想。先秦时期《周易》八卦中“天地感而万物化生”(咸卦)奠定了中国哲学观(美学观)的基本观点,即“生化自然”。天地感应而生万物,人与天地万物同根本源,互为感应,循环复始。老子亦认为“道生一,一生二,二生三,三生万物。万物负阴而抱阳,冲气以为和。”《庄子齐物篇》:“不知周之梦为蝴蝶与,蝴蝶之梦为周与?”更进一步体现了中国哲学中人与自然的互转互化,逍遥忘“形”。及至汉代,董仲舒为了推行政教合一,兼采“黄老”之说,在《举贤良对策》中系统地提出了“大一统”学说:“《春秋》大一统者,天地之常经,古今之通谊也”。他认为万物归于“一”,天人互为感应:“人之所为,其美恶之极,乃与天地流通而往来相应,此亦言天之一端也”。<sup>[3]</sup>之后的宋明理学则大大推动了唯心主义的发展,提出“宇宙便是吾心”的命题。

随着“天人合一”哲学观的萌发与发展,中国的古典美学观也孕育成型,“中国美学家共创的美学范畴,也就是一簇簇潜藏着生命意识的联想群,共同暗含着中国人追求天人和諧之美的生命原型结构。”<sup>[4]</sup>先秦时期的“天地感应”“道法自然”,追求的是静心、无为,以淡泊、宁静、无求的姿态行走大道,逍遥天地。美的感悟源于人与自然的感应,不着于外形,正如《老子》所言,“五色令人目盲”,“大音希声,大象无形”。

秦汉时期阴阳五行说的兴盛使中国美学发展出一对新的核心范畴:“形”与“神”。<sup>[5]</sup>道家学说以《周易》的阴阳五行为基础,推崇人道与天道的浑然合一,以“气”为生命之力,游走于天、地、人、物之间,形成生生不息、周而复始的自然循环。故“气”便是“生”,为物之“神”,气聚则生,气散而亡。故而艺术之美亦在于“神”和“气”,讲求“气韵”“神韵”。《淮南子·说山训》云:“画西施之面,美而不可说;规孟贲之目,大而不可畏;君形者亡焉。”文中“说”通“悦”,意为在绘画作品中描绘美女西施的面容好看却不能令人赏心悦目;描绘勇猛武将孟贲的眼睛,画得大而不能令人望而生畏。这是因为形象的主宰——神态、精神没有表现出来。这里所说的“君形者”,指的就是“神”。

魏晋时期一方面书法艺术臻至巅峰,中国文字的形式之美与人的心灵感悟相交织,另一方面山水画的发展更体现了人与自然的融合,这使“形神”之说中对精神感悟力的推崇更上了一个台阶,《文心雕龙·夸饰》云:“神道难摹,精言不能追其极;形器易写,壮辞可得喻其真。”意谓创作之难在于传神,而形貌的描写则可通过夸饰来实现。“形”与“神”这对美学范畴“对中国人抽象意趣的把握能力做出了极大的贡献”。<sup>[6]</sup>

及至唐宋时期,佛教兴盛,禅宗曰:“一花一世界,一叶一菩提。”万物自成一境的世界观引出了“境”的概念。叶朗指出:“禅宗的这种思想(包括禅宗的‘境’这个概念)进入美学、艺术领域,就启示和推动艺术家去追求形而上的本体的体验。”<sup>[7]</sup>而王昌龄首次在《诗格》中将

“境”与美学牵成了姻缘，“诗有三境。一曰物境：欲为山水诗，则张泉石云峰之境，极丽极秀者，神之于心，出身于境，视境于心，莹然掌中，然后用思，了然境象，故得形似。二曰情境：娱乐愁怨，皆张于意而处于身，然后驰思，深得其情。三曰意境：亦张之于意而思于心，则得其真矣。”但这三种境界并不是一种线性的构成，而是一种空间维度的层递结构，从语言层到情感层到思维层的螺旋上升，即从“物境”感受“情境”继而升之哲理之境。也即是美学范畴中的“象外之境”“言有尽而意无穷”的“意境”说。

可见，中国美学发源于中国生命哲学，在天人合一的生命循环中追求“气”“韵”“神”，而超乎于“形”。又在发展过程中形成“形”“神”之说，感悟象外之意，境外之境。因此中国古典美学中语言艺术之美超越了言语层面的“名”与“实”的对应功能，而是隐藏在“名实”之后的“意境”，是典型的以不“名”而“言之”的隐性美。

## 二、雪景联诗中的隐性美及其传递

“以象寓境”的隐性美学观遍布于中国的各种文学艺术形式，如书法、绘画、诗文，尤其中国古诗词更是将中国语言文字中所蕴含的隐性美艺术发挥到淋漓尽致，一首马致远的《天净沙·秋思》，全文不着“愁”字，然愁思如丝如缕，悲情似絮还绕，却又如羚羊挂角，无迹可寻，为无数评论家引为“意境”的典范。这种不点题旨，题旨自明的隐性美表现手法在《红楼梦》第五十回中的雪景联诗中得以集中体现——长达70句的咏雪诗中却仅出现一个“雪”字（李纨“开门雪尚飘”），那么“雪”又是如何显现于诗人们的笔下呢？笔者以Powerconc软件对全诗做了词频统计，截取词频为2次以上的字为参考，发现高频词中主要有名词“风、山、带、斗、花、梅、香、叶、枝、翦”，形容词“清、皑、寒、冷、脉（脉）、难、潇”。从这些主题词不难看出全诗以侧面描写为主，一方面通过对雪的特质描写（清、皑、寒、冷等），另一方面通过其他景物的描绘（风、山、花、梅等）来反衬“雪”的主题。全诗以“形”寓神、以“象”写境，将中国古诗词中含蓄、婉约之美尽显纸上。

然而，中国古典诗词的隐性美学观的成立前提是言者认为“听者知其然必如言者之意其然，言者意其然必如听者之知其然”。<sup>[8]</sup>但对中文读者来说耳熟能详的“形象”对于译文读者而言却可能是遥不可及和难以理解的，译文读者是否能“知其然”呢？

笔者同样以Powerconc软件对杨宪益译本和霍克斯译本进行了词频分析，选择了总词频在五次以上的词，并去除了冠词及介词以便更好观察译文中的实意词。我们发现高频实意词有五个，即snow, cold, wind, blow, night. cold, wind (blow)与原文主题词基本相符，但是最显著的差异在于译文中“snow”作为全诗的主题词出现频率高居榜首，这与中文原诗中“咏雪诗却难见‘雪’”的特质截然相反，可见中文诗中的隐性美在翻译过程中很大程度上被外显化。下文将结合雪景联诗中的隐性美表现手法及杨宪益和霍克斯的两位译学大家之作来探讨隐性美如何被外显化。

### 1. 以“形”寓神

全诗咏雪，才华斐然的诗人却又要刻意规避“雪”，最直接的描写手法便是以“形”代雪。此处的“形”并不单纯指雪的外形，而是指“器之形”，即器物的形而在外的属性，如色、状、味等。中国古诗中采用以局部特征指代本体的手法，并不罕见，如李白的《送孟浩然之广陵》：“孤帆远影碧空尽，唯见长江天际流。”诗中以“帆”代“船”。又如白居易《琵琶行》：“举酒欲饮无管弦。”以“管”“弦”代表管、弦乐器，借指音乐。曹雪芹在雪景联诗中也从雪的颜色、形状、光泽等方面多处着墨，侧面点题，可见下例：

以雪色点题:

原文:入泥怜洁白

杨译:Pity the pure white mingling with the mud

霍译:On mud and dirt its pure white flakes fall down

原文:皑皑轻趁步

杨译:Soft and gleaming swirls the snow

霍译:The wind-blown snow around the traveller whirls

以雪形点题:

原文:翦翦舞随腰

杨译:(... the snow ,) In swaying dance, now swift, now slow

霍译:And clouds of powdery snow at each step rise

以雪光点题:

原文:照耀临清晓

杨译:Glittering bright in dawn's clear light

霍译:In the clear morn how radiant gleams the snow!

原诗中以“洁白”“皑皑”的雪色,“翦翦”如羽的形状以及清晨粼粼的雪光来指代雪花,以雪的外形属性来指代本体,烘托了雪花的纯洁、轻盈和晶莹,可谓以“形”寓神。而在译文中,杨译部分保留了原文的隐性指代,以“the pure white”和“glittering bright”暗示雪的主题,但是在“皑皑轻趁步,翦翦舞随腰”的译文中,两句诗共享了明示主语“snow”。而霍译中的明示程度则更高,将所有原文中的隐性指代外显为明示主语“flakes”和“snow”。

译文中主题词的明示固然可以帮助读者毫无障碍地理解诗句的含义,但是却弱化了原文对雪的特质的描述。试比较“the pure white”和“pure white flakes”,前者中 white 占据主位,是整句话的核心,但后者中主位词为 flakes, white 仅是修饰性定语,退出句子的核心结构,未能有效地凸显雪的特点。此外,直接揭示谜底的明示化译法虽然“形神合一”却让诗句少了三分朦胧美,缺了一段由“形”及“神”的联想意趣。笔者认为,隐性美是中国诗词的典型特征,以形寓神,以局部代整体,以特点代本体更是文学写作的一种特殊修辞手法,在翻译过程中不宜舍弃,应当在客观条件允许的前提下尽量保留(详见下文论述),正如杨宪益所采取的策略。

## 2. 以“象”写境

原诗中的隐性美不仅体现在“以形代雪”的借代手法中,更多地采用了“借实写虚”“以象写境”的迂回手法。中国的古典美学讲究“诗画一体”,追求诗中有画景、画中有诗意,因此绘画的艺术美与诗词的文学美在审美标准上达到了高度的一致和统一。中国的水墨画极为讲究“虚白”,也称“留白”“计白当黑”,即虚实相间。黄宾虹曾说:“吾亦以作画如下棋,需善于做活眼……所谓活眼,即画中之虚也。董、巨为千古之师,即得虚实之妙。元季四家,变实为虚,然虚中未尝无实,云林求实于虚中,岂不妙哉?”<sup>[9]</sup>“实”指着笔浓密部分,“虚”指笔致稀疏甚至空白部分,但虚白并不代表没有景,而是留给观者体会“实”景后发挥想象、自由挥洒之“意境”所在。那一片白可以是云、是水、是远山、是天际,也可以是心之所往的乐土,延伸向无限,与天地同化,达到天人合一的境界。《画筌》评注中说:“人但知有画处是画,不知无画处皆画;画之空处,全局所关,即虚实相生法,人多不著眼空处,妙在通幅皆灵,故云妙境

也。”<sup>[10]</sup>画中之“妙境”也被移植到古典诗词中,成为“意境”,即诗词中的“虚白”,虚实相间,写实之外更有令人回味的空间。周济(止庵)《宋四家词选》里作词云:“初学词求空,空则灵气往来。既成格调,求实,实则精力弥满。”<sup>[11]</sup>空灵和充实是艺术之美的二元根本,“实”为“象”,“虚”为“境”,视觉之美由实“象”而起,升华于虚白,而得于心,成为“美”的理念。故而写诗作词时,往往不求面面俱到,细细描摹,而是点到即止,引人遐思,务求回味无穷。在留白处才见生气流动,方有神韵。

芦雪庵雪景联诗中写山、写树、写人,独独不写“雪”,但雪意却在山景、树梢、人迹间的点点虚白中扑面而来:

例 1:寒山已失翠

杨译:Cold hills have lost their vivid green

霍译:Snow robs the cold hills of their emerald hue

例 2:易挂疏枝柳

杨译:The snow hangs lightly on sparse willow boughs

霍译:Snow settles thickly on sparse willow boughs

例 3:没帚山僧扫

杨译:Snow covers the broom of the monk up on the hill

霍译:The Zen recluse with non-broom sweeps the ground

例 1 中“寒山已失翠”实写山色,以山为“象”,但“寒山失翠”后留下的虚白却待人填补:“青翠不再后又是何景?”自然而然“皑皑白雪覆青山”的言外之意、“象”外之“境”便浮现眼前。同样,例 2“易挂疏枝柳”中主语缺失,令读者自动填补“雪挂疏枝柳”的景象,明为写“柳”,实为写“雪”。例 3“没帚山僧扫”中是何“没(mo 去声)帚”?“扫”的又是何物?“山僧扫地”的写实景象之外的空白处才是意境所在——雪景之空灵,禅意之静谧。诗句中缺失的空白之处恰恰体现了中国古典美学中的“虚白”之美,不着墨处正是让读者展开想象创建“心境”之处,而诗句的主旨也随着读者对留白处的自我丰满与勾勒而自然浮现,恰似“悠然见南山”。然而,两位译者的英文译文中的虚白之处却多用实象加以明示,明明白白告诉读者“雪”挂疏枝柳(Snow settles thickly on sparse willow boughs),“雪”没帚(Snow covers the broom),山僧在扫“地”(sweeps the ground)。仅在杨译“寒山已失翠”(Cold hills have lost their vivid green)中保留了原文的虚白。中文诗词的留白之处所带来的隐约美感、用想象丰满图景的乐趣在译文中注定要失落吗?笔者认为当分类而论。

### 三、隐性美的传递

中国古典美学中天人合一,生化万物的审美观使中国的诗文绘画都推崇“形外之神韵”“象外之境”的隐性美。但是西方哲学中主客体的分离使西方美学更倾向“镜像”美学,西方传统美学在逾两千年的历史之中,一直主张艺术模仿论。<sup>[12]</sup>“模仿论”指导下的美学追求“再现”审美客体的真实状态,因此在绘画艺术上重视光与影的关系,尝试透视图、立体主义甚至将审美对象的正面、侧面、俯瞰面都展示在同一平面上,让观赏者得以一览无遗。两种不同的美学观映射在文学审美上就产生了隐性美与显性美的冲突。在上文《红楼梦》芦雪庵雪景联诗的英译中便可见一斑。原文中以“形”寓神、以“象”写境,通过借代、留白等手法将阐释的



空间留给读者,由读者完成体悟、弥补、联想等阅读和审美的过程,但是在霍克斯的译文中,所有隐蔽的信息、暗藏的空间都由译者完成了体悟、弥补和想象的过程,并将完整的结果呈现给读者。而杨宪益译文中则部分保留了原文的隐性美学。笔者认为由于中英两种语言、文化的差异性,不能一概而论两个译本孰佳孰劣,而当分类论之。

对于“以形寓神”的借代手法,笔者在上文建议“在客观条件允许的前提下尽量保留”,有两层含义。一方面,雪景联诗为小说的组成部分,读者在读诗前已经非常清楚该诗是一首咏雪诗,因此在读到杨译中“the pure white”时会自然关联至“snow”,不致产生误解,而无需像霍译般直接点明“flakes”,令读者缺少了联想的乐趣。因此在“形”与“神”之间关联充分时,借代手法可以直接保留,既无损原文的修辞也不影响读者理解。但反之,如果“形”“神”两者关联较弱,则建议将作者的隐性意图推至前台。如诗中部分信息蕴含在中文的象形字中,原文中的“皑皑”以“白”为形旁,“翦翦”以“羽”为形旁,汉语读者一读之下立刻会在脑海中呈现“白雪片片,如羽轻扬”的场景。这在象形文字与拼音文字的转换过程中很难兼顾,译文只能以弥补的方式再现场景,如杨译中“Soft and gleaming (snow)”,霍译的“clouds of powdery snow”均是对原文视觉效果在译文中的弥补。因此,“形”与“神”之间的关联强弱是决定译者保留原文隐性美还是补充说明的关键因素。

对于中文诗词中的“以象写境”,其中的虚白之美难以完整传递给译文读者。笔者认为鉴于原文留白方式的不同,译者可选择的翻译策略也当随之变化。第一类虚白在于“意境”的重构,即原文以写实的手法描述了一幕完整的场景,但需要读者基于已给的场景另行构建场景。如“寒山已失翠”字面描述的是“冬日青山不再”的景色,可以是草木枯萎或是山地荒芜,但作者真正意图构建的是“白雪覆青山”的雪景。此类由表及里,从“实象”建“意境”,需要读者领悟文字背后蕴意的诗句,译者有较大的自主性,既可以像杨宪益一样保留原诗句的“实象”(Cold hills have lost their vivid green),把任务交给译文读者,由其自行体会言外之意,象外之境。当然其中的风险便是读者未能体会真味,丢失了诗中的意象。也可以采用霍克斯的处理方式,直接替读者完成“意会”的过程,将“留白”处以工笔补全,点明“雪掩青山翠”(Snow robs the cold hills of their emerald hue)。好处不言而喻,读者可以毫无困难地领会到“象外之境”,但读者却失去了阅读过程中联想、体悟的乐趣。两种选择之间,笔者认为,如果原文诗句中的言内之“象”和言外之“意”皆是东西方文化中共享的认知,不易引起误解,则译者不必越俎代庖,可让读者稍费些时力,细细体会原文的奥妙之处,如“寒山已失翠”的杨译文“Cold hills have lost their vivid green”结合诗的主题并不会给读者带来太多障碍。只有当原文中的“象”超出了读者的理解,或者“象”与“境”之间在译语文化中难以建立联系时,译者则当义不容辞地为读者排除阅读中的障碍。如雪景联诗中有一句“绮袖笼金貂”“绮袖”或“红袖”是中国文化中非常隽永的意象,南朝陈后主惯以“绮袖”写佳丽:“谁家佳丽过淇上,翠钗绮袖波中漾”,“紫绮袖,逐风回”。唐杜牧《书情》诗中有:“摘莲红袖湿,窥渌翠蛾频。”后蜀欧阳炯有《南乡子》:“红袖女郎相引去,游南浦,笑倚春风相对语。”可见中国文人笔下往往以“绮袖”或“红袖”指代美丽的女子,但这一意象在西方文化中并不存在,如果仍然采用杨宪益忠于原文的译法“Rich sables hide the silken sleeves below”,译文读者只能联想到“丝绸衣服外面穿貂裘”的场景,而很难构建出一位美丽的女子身穿貂裘的景象,美感大打折扣。相反,霍克斯的译文“And heavy furs the girls' slim shapes disguise”栩栩如生地再现了貂裘下的袅娜身姿,传递了“绮袖”中蕴含的隐性美,取得了对等的阅读效果。或者译者可以在原文保留意象,但提供注释帮助读者建立关联。可见,译者在处理意境重构时应当以“象”与“境”之间的关联强度为参考依据。

第二类虚白在于“意境”的弥补,原文往往描述的是一幕残缺的景象,留白部分需要读者基于诗句中既有之“象”来填补“象”中隐射之“意”。如表四中的“易挂疏枝柳”缺少主语,“没帚山僧扫”既缺少“没帚”的主语又缺少“扫”的宾语。中文意合性语言的特点允许语句结构具有不完整性,恰恰为虚白的残缺美提供了空间。根据格式塔心理学,人具有“完型”的本能,当句中的成分缺失时,读者会自动将语句填补完整,构成完整的语义。因此,原文留白之处由读者自发弥补为“雪挂疏枝柳”“积雪没帚山僧扫”。但英文是形合性语言,其语言特性不允许语句中存在成分缺失的现象,因此弥补型的虚白在英语中没有存在空间。故而在处理此类虚白时,译者只能对原文的虚白进行个人的阐释,并在译文中传递给读者,如杨译和霍译均在译文中将“snow”“ground”等原文留白之处填补完整。遗憾的是谁能保证译者所悟之“境”果是作者所意图之“境”?且虚白之美也在于各人所悟之不同,译者是否有权力将所有译文读者可能意会到的万千的意境统一为他所感悟的一个意境?如雪景联诗中有一句:“吟鞭指灞桥。”原文主语的缺失让读者可以在构建画面时根据自己的想象添加主人公的形象,是文采风流的诗人(杨译:A whip points at the bridge, the poet must go),还是英姿勃发的骑士(霍译:While from the bridge a horseman waves good-byes),中文读者可以自由挥洒,但英文读者却受限于译者。此处是隐性美的失落,是以为憾。

### 注释:

[1]丁启阵:《对曹雪芹诗歌的评价为何如此悬殊》,http://www.360doc.com/content/13/0406/16/8768559\_276479280.shtml,(2013-04-06),2015年12月18日。

[2][5][6]谢华:《翻译美学的文化考量》,上海:上海外国语大学出版社,2011年,第18、22、22页。

[3]董仲舒:《举贤良对策》,http://blog.sina.com.cn/s/blog\_a2517db80100xiy4.html,2012年3月6日。

[4]张皓:《中国美学范畴与传统文化》,襄樊:湖北教育出版社,1996年,第24页。

[7]叶朗:《胸中之竹——走向现代之中国美学》,合肥:安徽教育出版社,1998年,第56页。

[8]刘宓庆:《〈翻译美学导论〉前言》,《翻译美学导论》,北京:中国对外翻译出版公司,2012年,第pii页。

[9]黄宾虹:《黄宾虹谈艺录》,郑州:河南美术出版社,1998年,第130页。

[10]《无画处皆成妙境——笪重光〈画筌〉浅析》,http://yishujia.findart.com.cn/136172-blog.html,2010年2月5日。

[11]宗白华:《论文艺的空灵与充实》,《中华活页文选(教师版)》2008年第7期,第32-34页。

[12]肖鹰:《论中西美学的差异》,《文艺研究》1991年第1期,第24-34页。

[责任编辑:钟和]