

文學翻譯與音樂演奏

——翻譯者應有詮釋原著的權利

劉靖之

文學作品是完整的有機體，作者的風格、思想感情和文字技巧溶於一爐。譯文對原文的忠實，不僅是對字面含義要忠實，對原作所表達出來的風格、情感、思想、節奏等方面也應該忠實。原文「達」而「雅」，譯文不「達」不「雅」，那不算是「信」的翻譯；如果原文不「達」不「雅」，譯文「達」而「雅」，過猶不及，也不能達到「信」的要求。錢鍾書說：「譯事之信，當包達、雅；達正以盡信，而雅非為飾達。依義旨以傳，而能如風格以出，斯之謂信。」^①因此，「信」實在包括了「達」和「雅」，也就是說不僅要忠實原作的內容，同時也要忠實原作的風格。要做到絕對的「信」，是幾乎不可能達到的理想，翻譯家只能竭盡所能使譯文近似原文而已。J. P. Postgate 曾這樣說過：

誰翻譯的跟原文最接近就是翻譯的最好。^②

嚴格的來說，世界上沒有任何事物可以一成不變地重現。趙元任在《論翻譯中信、達、雅的信的幅度》一文裏說，情況、狀態、借用語、範疇、音調、節律等等對「信」都有影響，因此「信」的幅度是相對的，不是絕對的。就拿詩歌翻譯為例，為了達到節律和用韻的「信」，一切別的幅度便管不到了；若要使別的幅度「信」，節律和用韻就不「信」了，因此很難兼顧。他的結論是：譯文裏「信」的幅度此消彼長，視情況而定，視需要而定。^③

釋贊寧對「翻」的評語是：「翻也者，如翻錦綺，背面俱花，但其花有左右不同耳。」^④這種「翻」雖然十分忠實，但結果只是原物件的反面，而不是「錦綺」正面的重現。鏡子算得上是相當忠實的「翻」者，但也難免有變形的可能，尤其是哈哈鏡，重現的形象與原來形象出入更大。攝影也受制於鏡頭、濾色鏡、快門、角度、構圖等等，效果不無誇大失真之處。至於繪畫，主觀因素和畫家個人風格使「信」的幅度更為波動，傅雷說過：「以效果而論，翻譯應當像臨畫一樣，所求的不在形似而在神似。」^⑤傅雷在巴黎專修歐洲藝術史，用臨畫來比喻翻譯當然有他的道理，但我卻覺得文學翻譯與音樂演奏較與臨畫更接近。

演奏家和指揮家是作曲家和聽眾之間的媒介，一如翻譯家之於原作者與譯文讀者，原著有如樂譜，譯文有如演奏，其過程頗為相似。從樂譜到演奏，演奏家和指揮家要經歷艱苦的再創作過程，因此夠水準的演奏家和指揮家是藝術家；從原作到譯文，譯者要把原著從一國文字轉變成另一國文字，既要避免因文化和語言習慣而產生

僵硬牽強的痕迹，又要保存原著的風格與韻味，因此也要經歷艱苦的再創作過程。錢鍾書對此有生動的描述，他說：

一國文字和另一國文字之間必然有距離，譯者的理解和文風跟原作品的內容和形式之間也不會沒有距離，而且譯者的體會和他自己的表達能力之間還時常有距離。從一種文字出發，積寸累尺地渡越那許多距離，安穩到達另一種文字裏，這是很艱辛的歷程。^⑥

故此，我覺得夠水準的翻譯家也是藝術家。翻譯藝術家能夠使譯文讀來不像外文，又保存原文的風格和神韻，這便是錢鍾書所說的「化」境。George Saville 讚美這種達到「化」境的文學翻譯為原著的「投胎轉世」，軀殼換了，精神風格依然故我。^⑦換句話說，譯文讀者所得與原文讀者所得的印象和享受原則是毫無分別的。

歐洲音樂演繹者有責任以自己的見解和風格來演奏，G. Brelet 認為他們在研究、分析一首樂曲之後，應該照自己的方式來處理，他寫道：

富有個人風格的演繹是作曲家賦與演奏家的特權。卓越的演奏家清楚地知道作曲家所賦與他們的這種特權，深切地認識到自己對這首作品的責任。^⑧

Robert Donington 在論及「演繹」時，也說缺乏個人風格的演繹絕不是好的演奏家，因為在演奏時，演繹者不僅要表達作曲者的意念，同時也要闡釋這種意念。^⑨當然，這些演奏家要具有深厚的修養，熟知作品風格和作曲者所處的時代；並且掌握高度的技巧和表達能力。

如此看來，演奏一首樂曲並不僅是那首作品的再現，而是作曲者風格和演奏者風格的結晶。因此，我們既有 Herbert von Karajan 指揮的貝多芬交響樂，也有 Felix Weingartner、Auturo Toscanini、Bruno Walter、Karl Böhm 等人指揮的貝多芬交響樂；既有 Arthur Rubinstein 演奏的蕭邦，也有 Claudis Avrau、Paderewski、Fischer、Lipatti、Cortot、傅聰等人演奏的蕭邦。他們都是大師級指揮家和演奏家，都是演繹貝多芬和蕭邦作品的權威，也都擁有為數眾多的崇拜者。那麼在這些芸芸大師中，那一位指揮家的演繹最能與貝多芬心心相印？那一位鋼琴家的演繹最接近蕭邦的心靈？除非貝多芬和蕭邦能復活，我看沒有人敢妄下斷語。傅聰說莫扎特與我國道家是相通的，後期的莫扎特「簡直就是莊子」。^⑩他還說，蕭邦作品的風格十分接近李後主，充滿了思念故國的感情。^⑪ Herbert von Karajan 也說過，對他來講，每次演奏同一首樂曲都是一次挑戰，而每次都有新的發現，因此每次演繹都與上一次有所不同。同一人對同一首樂曲，在不同時間有不同的演繹，那麼不同人對同一樂曲的演繹，其「信」的幅度就很難估計了。我們只能說每一次演奏都是樂曲的一次「投胎轉世」。

樂譜也有「翻譯」，如十九世紀鋼琴大王李斯特曾經把許多管弦樂曲和小提琴作品改編為鋼琴曲；孟德爾松把貝多芬交響曲改編成鋼琴曲，彈給年邁的歌德聽；舒伯特把自己的藝術歌曲《鱒魚》改編為鋼琴五重奏。這些音樂「翻譯」作品在歐洲音樂歷史上享有盛名，因為他們雖然把這些樂曲的軀殼換了，但原作品的精神風格「依然故我」。聞名中外樂壇的《梁祝小提琴協奏曲》原是為小提琴和歐洲管弦樂隊演奏的，前香港中樂團音樂總監吳大江把這首作品改編為高胡和中樂團演奏，不僅深受聽眾的歡迎，原曲作者何占豪和陳鋼也十分喜愛吳大江的改編本，認為改編本充份表達了原曲的精神和風格，何占豪還親自指揮香港中樂團演奏高胡《梁祝協奏曲》。用不同樂器的音色、配器、和聲、織體來表達原曲的精神、風格和神韻，與文學翻譯的用另一國文字來表達原著的內容和風格，也頗為相似。

文學作品作者有沒有賦予翻譯者個人詮釋的特權？好像從來沒有人這樣說過，因為對翻譯家來講這是不可思議的。人人都說譯者要對原著忠實，譯文要達、要雅，但譯文裏絕對不應有譯者的影子，也就是說根本不允許翻譯家在譯文裏表達他個人的風格。這只是理想，實際情況與此相反，譯文裏難以避免地注入了譯者的風格，與原作者的風格融為一爐，形成一種新的、綜合的作品。這與音樂演奏的情況相似，不同的是演奏家有着「合法」的鼓勵，而翻譯家却沒有。

讓我舉兩個例子，看看譯文裏譯者的影子，第一個是艾略特（ T. S. Eliot ）的《荒原》開始的四句：

April is the crullest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.

這四句詩的結構和節奏的特點在於前三句尾皆以 -ing 押韻，但讀起來逗以這點作為呼吸點， breeding 、 mixing 、 stirring 分別和第二、三、四句連讀，而第四句談到 roots 略頓，以 with spring rain 結束。因此，這四句詩看起來與讀起來是不同的；看起來四句最末一個字是 breeding 、 mixing 、 stirring 和 rain ，讀起來則是 month 、 land 、 desire 和 rain 。

現在引用杜國清和葉維廉兩位的中譯，比較一下。杜國清把這四句譯成：

四月是最殘酷的季節，
讓死寂的土原迸出紫丁香，
摻雜着追憶與慾情，
以春雨撩撥萎頓的根莖。⑬

葉維廉的譯文：

四月是最殘酷的月份，迸出着
紫丁香從死沉沉的地上，雜混着
記憶和慾望，鼓動着
呆鈍的根鬚，以春天的雨絲。^⑩

很明顯，杜譯用中文表達了原詩內容和氣氛，但「犧牲」了「形」似；葉譯保存了原詩的「形」，但讀起來不像中文。陳祖文認為新詩容許葉譯的特殊句法，因此覺得葉譯更近原詩的風格和節奏。^⑪本文無意評論譯文的優劣，只想通過分析、比較來研究譯者在譯文裏所扮演的角色。從譯文裏的遣詞用字來看，如「季節」與「月份」、「死寂的」與「死沉沉的」、「土原」與「地上」、「迸出」與「迸出着」、「摻雜着」與「雜混着」、「追憶與慾情」與「記憶和慾望」、「撩撥」與「鼓動着」、「萎頓的根莖」與「呆鈍的根鬚」、「春雨」與「春天的雨絲」等等，說明了兩位譯者對原詩的理解和意會十分接近，但在處理結構和節奏以及用字上卻有所不同。杜譯和葉譯印證了趙元任所說的「信」的幅度視情況而定、視需要而定，是此消彼長的。有人說杜譯較接近原詩，陳祖文則以為葉譯較神似原詩，這實在是難有定論的。像音樂演奏一樣，杜譯是原作者加上杜國清的風格，是杜譯《荒原》；葉譯是原作者加上葉維廉的風格，是葉譯《荒原》，一如 Rubinstein 的蕭邦、傅聰的蕭邦。

上面的例子只有兩種譯文，說明兩位不同譯者對同一原文的不同詮釋，形成了兩種不同的原作者和譯者的綜合風格。第二個例子是五位翻譯家譯的同一原文，讓我們來看看他們在對原文有着一致理解的情況下，如何注入各自的風格。原文是莎士比亞的 *Hamlet* 裏的一段：

And will a' not come again?

And will a' not come again?

No, no, he is dead,

Go to thy death-bed,

He never will come again.

His beard was as white as snow,

All flaxen was his poll,

He is gone, he is gone,

And we cast away moan,

God ha' mercy on his soul!

照句法來看，第一、二、五句的結構相同，都以 again 結束；第三、四句，第六、

七、十句，以及第八、九句也都是結構上的疊句。五位譯者的譯文是：

田漢譯

他再也不回了嗎？
 他再也不回了嗎？
 不是，不是，他已經死了；
 到他永眠的牀上去了，
 他永沒有歸期了。
 他的鬍子雪也似的白，
 他的後腦所亞麻色；
 他一去不復回，一去不復回
 我們長哭亦何爲：
 上帝保佑他的靈魂早昇天界！⑭

梁實秋譯

他不再回來了嗎？
 他不再回來了嗎？
 不，不，他死了。
 到你的死牀上去。
 他再也不回來了。
 他的鬍鬚白似雪，
 他的頭頂黃似麻，
 他走了，他走了，
 我們不必再呻吟；
 願上帝憐憫他的靈魂罷！⑮

曹未風譯

可是他就一去不復返了嗎？
 可是他就一去不復返了嗎？
 不啊，不，他死了，
 到你的死牀上去了，
 他再也不會回來了。
 他的鬍子白似雪，
 他的頭髮蒼如麻：
 他死了，他死了，
 他們就丟開了悲傷；

有上帝保佑着他的靈魂！⑭

朱生豪譯

他會不會再回來？

他會不會再回來？

不，不，他死了；

他的命難保，

他再也不會回來。

他的鬚鬢像白銀，

滿頭黃髮亂紛紛。

人死不能活，

且死悲聲歇；

上帝饒赦他靈魂！⑮

卞之琳譯

他難道不會再回來？

他難道不會再回來？

不會了，死掉了；

你也去死好了；

他永遠不會再回來。

白鬚鬢好比雪紛紛，

黃頭髮賽過亂麻繩，

他完了，他完了；

算了吧，都算了；

願上帝可憐他靈魂！⑯

五種譯文中，卞之琳的最「形」似原文，結構疊句一如原詩的安排，節奏和音韻也配合得一樣。同一原文，經五位翻譯家就變成了五種不同的作品。就拿第一句來看，
And, will a' not come again ? 竟有五種中文表達方式：

田：他再也不回了嗎？

梁：他不再回來了嗎？

曹：可是他就一去不復返了嗎？

朱：他會不會再回來？

卞：他難道不會再回來？

又如 He is gone, he is gone 如此簡單的句字，五位翻譯家的釋文也各不相同：

田：他一去不復回，一去不復回。

梁：他走了，他走了。

曹：他死了，他死了。

朱：人死不能活。

卡：他完了，他完了。

「他走了」、「他死了」、「他完了」三句從語氣到內容都與原文的含意一樣，但却表現了三位翻譯家不同的文學技巧和個人風格。照 J. P. Postgate 的說法「誰翻譯的跟原文最接近就是翻譯的最好」，這三句的譯文都是好翻譯，只不過譯者的風格不同而已。因此，原文的 *Hamlet* 我們可以稱之為莎士比亞的 *Hamlet*，中譯本的 *Hamlet* 則有田漢的《哈孟雷特》、梁實秋的《哈姆雷特》、曹未風的《漢姆萊特》、朱生豪的《漢姆萊脫》、卞之琳的《哈姆雷特》，以及其他譯的 *Hamlet*。每經一次翻譯，莎士比亞的 *Hamlet* 也就經歷一次「投胎轉世」，軀殼確是換了，精神風格是否能保持依然故我，那就見仁見智了，因為譯文變成了莎士比亞——田漢、莎士比亞——梁實秋、莎士比亞——曹未風、莎士比亞——朱生豪、莎士比亞——卞之琳等原作者＋譯者的綜合體。這種情況不正和音樂演奏的相同麼！

作曲家既賦與演奏家和指揮家富有個人風格演繹的特權，那麼原作者是不是也應該賦與翻譯家個人風格詮釋的特權？說實在話，作曲家可以評論演奏家或指揮家對他作品的演奏，但原作者却不一定能夠批評翻譯家對他原著的翻譯，因為絕大多數原作者不通曉譯文的文字。既然原作者無從知道譯文的好壞，也就談不到賦與譯者個人風格詮釋的特權了。

翻譯評論家一般都從原著做出發點，來評論一部譯文的優缺點。但譯文既然摻入了譯者的個人風格，翻譯評論家似乎也應該把這個因素列入他們評論範圍。換句話說，原作者由於語文限制而無法賦與譯者個人風格詮釋的特權，翻譯評論家應該有度量賦與翻譯家這種特權，實際上不給也不行，因為譯者在詮釋過程中，不知不覺地注入了個人風格，而沒有個人風格的譯文根本不存在。故此，我們有田漢的中譯《哈孟雷特》，但沒有中譯莎士比亞 *Hamlet*；我們有傅聰的蕭邦 *Mazmka*，而蕭邦的 *Mazmka* 是沒有聲音的樂譜。

我總是覺得閱讀一部好的譯著，就好像是欣賞一次迷人的演奏會——我閱讀傅雷譯的羅曼·羅蘭《約翰·克利斯朵夫》和從聆聽 Felix Weingartner 指揮的貝多芬第九（《合唱》）交響樂同樣地感到陶醉不已。②

一九八三年九月十月初稿

一九九〇年三月修訂

- ① 錢鍾書《管錐編》第三冊，北京中華書局，1979年，頁1101。
- ② J. P. Postgate: *Translation and Translations*, London, 1922.
- ③ 趙元任《論翻譯中信、達、雅的信的幅度》，劉靖之主編《翻譯論集》，香港三聯書店，1981年，頁48-63。
- ④ 釋贊寧《高僧傳三集》，卷三《譯經篇·論》。
- ⑤ 巴爾扎克著，傅雷譯《高老頭》重譯本《序》，人民文學出版社，1957年。
- ⑥ 錢鍾書《林紓的翻譯》，見《舊文四篇》，上海古籍出版社，1979年。
- ⑦ 同⑥。原注謂：喬治·薩維爾（George Savile First Marquese of Halifax）致蒙田（Montaigne）《散文集》譯者考敦（Charles Cotton）書，瑞立（W. Raleigh）編薩維爾《全集》185頁。近代德國學者 Wilamowitz-Möllendorff 和法國詩人 Valéry 也用了同樣的比喻，知道的人比較多。
- ⑧ *Harvard Dictionary of Music*, ed. Willie Apel, Second edition. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1974, p.418.
- ⑨ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, Sixth edition, Macmillan Publication Limited, 1980, Volume IX.
- ⑩ 陸離《傳聰訪問記》，見林以亮等著《五個訪問》，香港文藝書屋，1972年。
- ⑪ 同⑩。
- ⑫ 《現代文學》，第28期。
- ⑬ 《創世紀》，第16期。
- ⑭ 陳祖文《英詩中譯》，《翻譯的藝術》，台灣晨鐘出版社，1970年。
- ⑮ 田漢譯《哈孟雷特》，上海中華書局，1933年。
- ⑯ 梁實秋譯《哈姆雷特》，台北遠東出版社，1967年。
- ⑰ 曹未風譯《漢姆萊特》，上海新文藝出版社，1955年。
- ⑱ 朱生豪譯《漢姆萊脫》，北京作家出版社，1954年。
- ⑲ 卞之琳譯《哈姆雷特》，北京作家出版社，1956年。
- ⑳ 傅雷第一次翻譯《約翰·克利斯朵夫》是在四十年代，五十年代初他進行了重譯工作，大事修改第一次譯文。Herbert von Karajan 在兩年前也重新全部錄製貝多芬的九首交響樂，他說這次錄製，使他有機會重新研究、分析這九部偉大樂曲，從而有了嶄新的了解和演繹。傅雷的重譯和 Karajan 的重新錄製再次說明了文學翻譯與音樂演奏之間的共通之處。