

## 无声的“口语”

——从《古诗今译》透视周作人的白话文理想

张丽华

**内容提要：**本文将周作人的《古诗今译》置于其清末的诗歌译介及文学革命的话语背景中来考察，以呈现周作人“第一篇白话文”的生成过程；同时通过对其翻译的内部过程的探究，剖析他的“不及原文、不像汉文”这一翻译主张背后更为深层的理论与实践意义。

**关键词：**《古诗今译》 文体 “口语” 周作人 Theocritus Andrew Lang

《古诗今译》是周作人对古希腊诗人谛阿克列多思（Theocritus，今通译忒奥克里托斯）牧歌的现代白话文翻译，它发表于正酝酿着文学革命的《新青年》第4卷第2号。在《知堂回想录》中，周作人论及文学革命时，即举出了此篇译作，称这是他“所写的第一篇白话文”<sup>①</sup>，并将题记全文照录，可见其重视程度。<sup>②</sup>实际上，周作人不仅以发表此文为标志，正式加入了以《新青年》为场域的文学革命运动，同时也通过题记及翻译文本或隐或显地表达了自家立场。值得注意的是，这“第一篇”白话文的实践，周作人乃是通过翻译来完成的，而所翻译的对象——谛阿克列多思的牧歌，他后来亦坦言，“原作均系韵文，又其文章近于拟古，非当时白话”<sup>③</sup>。那么，周作人到底是以什么为中介，将这一“拟古”的文章转化为现代中国的白话文的呢？翻译又在其中扮演了怎样的角色呢？众所周知，周作人清末以来的翻译与创作，都是以文言形态的书面语进行，何以此时会突然接受胡适的改革主张，转而在白话文来写作，从而与自己曾经无视的俗语化趋势合流的呢？而这一走向白话文的通道，又将带给他此后怎样的关于新文学文体的想象呢？本文将围绕着《古诗今译》，同时结合周作人清末以来相关的译介活动以及文学革命的话语背景，通过考察他这“第一篇白话文”的形成，来对上述问题作一探讨。

## 一 题记的意义

谛阿克列多思是公元前3世纪的古希腊诗人，其牧歌通常被视为西方文学传统中一种重要诗歌类型——田园诗（Pastoral Poetry）的源头。关于牧歌，周作人在同时期所编的《欧洲文学史》中解说如下：“古者Artemis祭日，牧人作歌相竞，后人模拟其式，因称Eidyllion Bukolikon 或Eidyllion Aipolikon。唯所歌亦不尽关牧人事，故或释Eidyllia为小图画。描写物色，以及人事，诗中有画，论者或以是与浮世绘（genre）相比。”<sup>④</sup>现在流传下来的谛氏牧歌集（Idylls）中的三十首作品，其形态其实非常多样，包括田园诗、拟曲、神话诗、宫廷诗以及情爱私语等多种类型。《古诗今译》翻译的是谛阿克列多思的牧歌第十，题为《割稻的人》。这首诗由两位割稻农人的对话组成，其中一位是年长的Milon，另一位是年轻的Bucaeus。对话发生在割稻的过程中：Bucaeus害了相思病，无法集中工作，在Milon的建议下他唱了一首情歌，而Milon则以一首收获歌（reaping-song）来作答，并称这才是割稻的人应该唱的歌。<sup>⑤</sup>谛阿克列多思原作采用的是亚历山大时期诗歌中常见的六步拍（hexameter）的史诗体韵律；诗中的两首歌，其主题相互对立，但在长度、对句、韵律等形式特征上均保持着高度的一致，充分体现出竞歌的特色，而后者的粗俗蹩脚亦与前者的精心结撰形成了鲜明对比。<sup>⑥</sup>周作人将诗中的对话和两首歌，一律用“口语”翻译成了自由体散文，译诗题记便是对这一翻译策略的“辩解”：

一 Theokritos<sup>⑦</sup>牧歌（Eidyllion Bukolikon）是二千年前的希腊古诗，今却用口语来译他；因我觉得他好，又信中国祇有口语可以译他。

什法师说，“翻译如嚼饭哺人”；原是不差。真要译得好，祇有不译。若译他时，总有两件缺点；但我说，这却正是翻译的要素。一，不及原本，因为已经译成中国语。如果还同原文一样好，除非请Theokritos学了中国语，自己来作。二，不像汉文，——有声调好读的文章——因为原外国著作。如果同汉文一般样式，那就是我随意乱改的糊涂文，算不了真翻译。

二 口语作诗，不能用五七言，也不必定要押韵；止要照呼吸的长短作句便好。现在所译的歌，就用此法，且来试试；这就是我的所谓“自由诗”。

题记一共四条，第三条是说明人地名及专有名词悉用原语，第四条则强调这是“此刻的见解”，日后若有更好的方法则从更好的走。这几条题记虽然简单，却触及了多方面的问题。首先是关于翻译。这里对于“真翻译”精神的强调，与

《域外小说集》时期坚持到“人地名悉如原音”的直译主义是一脉相承的；不过，这篇题记却没有从正面来强调翻译的信与达，而是从一个似乎相反的角度来澄清翻译的要素——“不及原本”、“不像汉文”。鸠摩罗什所说的“翻译如嚼饭哺人”，是中国翻译史上的著名论断，它针对的是“改梵为秦”的佛经翻译中，“虽得大意，殊隔文体”<sup>⑧</sup>的问题。佛经原文中的偈颂体式，蕴涵着与“天竺国俗”不可分的音乐性，而一旦从梵语译为汉文，则音乐性的丢失无法避免，因此，作为缺陷的“殊隔文体”也几乎是佛经翻译中的宿命。显然，周作人在翻译谛阿克列多思的牧歌中遇到了同样的问题；然而，他却采用了一种迂回的方法，即既不期望复制原本的“文体”，亦不译成“声调好读”的汉文，而是干脆采用“口语”来翻译，希望由此在中国文学语境中唤起希腊牧歌的回音。这一关于翻译的论述，其实超越了严复的“信、达、雅”之说所蕴涵的以原著为中心的观念，而是将重心放在了译文本身的样式之上，同时它也基本上构成了周作人此后言说翻译问题的出发点。

第二条题记从“口语”引出了自由诗的问题。周作人将谛阿克列多思诗中两首史诗体韵律的“歌”，一律用“口语”翻译成了“照呼吸的长短作句”的自由体；这一“诗体的大解放”，在当时显然是破天荒的。在胡适的“文学革命”主张中，最引人瞩目的无疑是其白话诗的尝试；然而，在他最初的白话文学构想里，只是要用白话诗来实地试验白话可以作一切文学，却并没有试图对既有的诗体（无论是诗、词还是曲）本身进行“革命”。胡适在《新青年》第2卷第6号刊出的白话诗八首及第3卷第4号刊出的白话词四首，都没有突破传统的诗体及词体的形式规范。然而，到了《新青年》第4卷第1号刊出的《诗九首》，则发生了一个关键性的变化，即是以《鸽子》《人力车夫》为代表的自由诗的出现，这便从根本上扭转了胡适此前的白话诗写作的方向，其“诗体的大解放”亦标志着现代中国新诗的起点。周作人在《知堂回想录》中注明，《古诗今译》乃于“（一九一七年）九月十八日译成，十一月十四日又加添了一篇题记，送给《新青年》去”<sup>⑨</sup>。查《周作人日记》，在这年的十一月十八日，有“晚抄稿并テオクリトス（即Theocritus——引者注）译一章”的记载，可见《回忆录》所说的时间大致属实。据王风推断，他这首译诗应该是给1918年1月出版的《新青年》第4卷第1号，不过却延了一个月发表。<sup>⑩</sup>这样看来，在诗体解放的意义上，周作人这篇译作与以自由体为标志的现代中国新诗的开端，几乎是捆绑在一起而出现的。相比于胡适的从清末的俗语化趋势中发展而来的“白话”，周作人的“口语”似乎更具革命意味，它一出场便具备了建构新诗体的魄力，因为只要“照呼吸的长短作句”，便是摆脱了一切诗体成规的“自由诗”。

由此看来，用“口语”翻译出的古希腊牧歌《古诗今译》，既是周作人实践并表达其翻译理念的核心文献，同时亦构成了以《新青年》为场域的文学革命运动的核心文本，周作人也以此为标志，正式加入了由胡适最先倡导的现代白话文的写作行列，随后他便开始陆续在《新青年》上刊出用白话翻译（或重译）的短篇小说作品，至第5卷第6号则发表了著名的《人的文学》。胡适在追溯中国新文学运动史时，作为“文学革命的背景”，指出了晚清以来同时进行的两个变革潮流，一是“士大夫阶级努力想用古文来应付一个新时代的需要”，一是“士大夫之中的明白人想创造一种拼音文字来教育那‘芸芸亿兆’的老百姓”，在他看来，这两个潮流在晚清始终合不拢来，而民国五、六年来的中国文学革命运动，最关键的“革命见解”便是打破了对古文学的迷恋，并承认“那种所谓‘引车卖浆之徒’的俗语是有文学价值的活语言，是能够产生有价值有生命的文学的”。<sup>①</sup>对周作人而言，他在晚清所进行的文学活动，大概只能归入“用古文来应付一个新时代的需要”那一拨，他与其中的俗语化潮流可以说是一直保持距离。在1914年发表的《小说与社会》一文中，周作人还援引西方小说“由通俗而化正雅”的进化途径，认为中国小说也“当别辟道途，以雅正为归，易俗语为文言”<sup>②</sup>。那么，导致他在不久之后突然改弦易辙、用“口语”来译诗写作，在实际效果上达到与胡适所倡导的“白话文学”相合流的契机，到底是什么呢？我们知道，周作人并没有在加入《新青年》之时便对此前的文学主张与文化理想大加鞭挞，那么，他这里“口语”的内涵，与胡适的“白话”概念之间，到底有着怎样的不同呢？它们又在何种意义上产生交集、能够最终汇聚成一种文学革命运动的呢？

## 二 从文言到“口语”

周作人在译出谛阿克列多思牧歌第十的同时，还用同样的方式翻译了古希腊诗人萨复、柏拉图等人的八首小诗，只是当时并未发表，这一未刊稿现在收入钟叔河主编的《周作人散文全集》（2009）中。这八首希腊古诗同样被周作人译成了口语体“自由诗”，可以视为其《古诗今译》的扩大版。其实在此之前，周作人在他的文言时代已有过不少译诗的尝试，对萨复、谛阿克列多思等古希腊诗人的介绍，也早在民国初年就已开始。这里不妨先略略回顾一下周作人在这方面的译介活动。

一般印象中，周作人对于诗歌翻译并不擅长，他早年所译的小说《红星佚史》（1907）、《灯台守》（1909）中的诗歌，基本上都是鲁迅代劳；只有《红星佚史》中的一首“勒尸多列庚”族人的战歌，“因为原意粗俗”，所以是他

“用了近似白话的古文译成，不去改写成古雅的诗体了”<sup>⑬</sup>。所谓“古雅的诗体”，是指鲁迅所采用的四言体和骚体，而这首“近似白话”的战歌，则被周作人译成了颇有滑稽风味的杂言体歌谣。尽管语言近似“白话”，却并没有带来翻译的便利，试将此歌后半部分与原诗作一比较：

我擎舟，向南泊，满船载琥珀。  
行船到处见生客，赢得浪花当财帛。  
黄金多，战声好，更有女郎就吾抱。  
我语汝，汝莫嗔，会当杀汝堕城人。<sup>⑭</sup>

Southwards I sailed,  
Sailed with the amber,  
Sailed with the foam-wealth.  
Among strange peoples,  
Winning me wave-flame,  
Winning me war-fame,  
Winning me women.  
Soon shall I slay thee,  
Sacker of Cities!<sup>⑮</sup>

不难看出，为了译出原作的音响效果，周作人采用了一种中国式的歌谣调式。然而，为了将就这种三五七言的体式以及句末的押韵，他对原作改动甚大，他合并了一些诗行，将“among strange peoples”一句提前安置，并译成颇具情境意味的“行船到处见生客”，此外，简单的一句“winning me women”，也被他添加为有声有色的“更有女郎就吾抱”。或许正是因为歌谣体潜在的韵律和腔调的限制，周作人将这首译作称为“近似白话的古文”，所谓“古文”，在他后来的语境里，即意味着保留了太多旧调与格套的僵硬文体。相比之下，鲁迅用古雅的骚体笔述的一首女神情歌，倒是与原诗句句对应，堪称既“信”且“达”。今略引其前半章如下：

婉婉问欢兮，问欢情之向谁，（Whom hast thou longed for most, / True love of mine?）

相思相失兮，惟夫君其有之。（Whom hast thou loved and lost? / Lo, she is thine!）

载辞旧欢兮，梦痕溘其都尽，（She that another wed/ Breaks from her vow;）

载离长眠兮，为夫君而终醒。<sup>①⑥</sup> (She that hath long been bed, /Wakes  
for thee now.<sup>①⑦</sup>)

由此我们不难看出这里的“白话”和雅言在表达能力、尤其是文学功能上的差异：很显然，周作人的歌谣体“白话”要笨拙得多，它似乎必须在一个情境化的叙事框架中表达意义，而鲁迅所用的骚体雅言，则很轻松地胜任了纯粹的抒情功能。这里其实并没有日后胡适意义上的死文字（文言）和活文字（白话）的对立，影响翻译质量以及最终效果的，毋宁说是译者所选择的诗歌体式在本国文学传统里表达能力的强弱及其容纳异质内容的“延展力”的大小。在当时的背景下，骚体和五言古体成为翻译西方抒情诗最常见的诗体，其中的一个重要的原因，便是这两种诗歌体式在中国文学中有着深厚的抒情传统，而其体式本身和近体格律诗相比，又有着更多的弹性。鲁迅在翻译《红星佚史》及《灯台守》中的诗歌时，较多采用了骚体；大约与此同时，苏曼殊翻译拜伦的《去国行》《哀希腊》等抒情长诗，则选择了五言古体。直到刘半农在《新青年》上发表的系列《灵霞馆笔记》，他也是多采用五古或骚体来翻译瓦雷里及拜伦等人的咏物诗和抒情诗。

1910年，周作人用文言译出了匈牙利小说家育珂摩耳的小说《黄华》（出版时改题《黄蔷薇》），他用了当时通行的五言诗体来翻译小说中的牧人之歌，今略引其一：

小园有甘棠，繁英覆全树。  
的的翦秋罗，缭乱华无数。  
娇女初解情，芳心永倾注。  
适意不在远，是我句留处。<sup>①⑧</sup>

这是小说开篇不久，牧人得酒家女所赠黄玫瑰之后，独自在草原里小声低回地吟出的歌。《黄蔷薇》在体式上，乃是取法于牧歌的传奇小说。周作人说他翻译并推重这部小说，即源自“爱古希腊二诗人”之故，其中的“二诗人”之一即为谛阿克列多思；他在译序里还将牧歌小说的源头追溯到这位公元前3世纪的古希腊诗人，并云“五百年后有朗戈思（Longos）出，始可为之继”，而“后世之人，作牧歌小说，有隽语佳什可称道者，鲜不源出于此”。<sup>①⑨</sup>与《红星佚史》中那首粗俗的战歌不同，《黄蔷薇》里插入的诸多直抒胸臆的牧人之歌，大概一方面因为符合“言志”的文学传统，另一方面又在西方文学史中有着深厚的渊源，

所以周作人用了雅正的五言诗体来翻译。然而，如这里所引的牧人之歌，“甘棠”，“秋罗”，“娇女”，“芳心”……，这些由雅正诗体所带来的如此繁复的传统意象，却使得它很难表现出异域牧歌的色彩。此外如“独行风雨中，邂逅谁家子，不惜锦袍湿，为女温玉体”，又如“顾得长偎倚，奚知风雨斜。绣衣一何艳，灿烂见银华”<sup>⑩</sup>，这些小说人物随口吟出的歌，经过周作人这五言诗的润色，也难得再保留有任何地方特色。尽管周作人在序言里强调，“匈牙利大野，其地民风物色，别具异彩”；可是他的大部分译诗却只是呈现出一种被五言诗体所“归化”了的中国式的田园风光或情感意绪。

这里其实已经凸显出在两种不同的文学和传统文化传统之间进行诗歌翻译的根本困难。周作人在1914年发表的《艺文杂话》中，曾引述了苏曼殊对汉诗英译的感慨：“夫文章构造，各自含英，有如吾粤木棉素馨，迁地弗良，况诗歌之美，在乎节族长短之间，虑非译意所能尽也”，并云“欲翻西诗为华言者，亦不可不知此意”。<sup>⑪</sup>诗歌的“节族长短”尤其是音律调式，其实在根本上是无法翻译的，如果希望用诗的方式在另一种语言和文学语境中再现原作的风貌，译者只能勉强在本土文学系统中找到对应的诗体来另行“创作”；然而，这种“创作”却不可避免地受到本土诗体的节奏韵律及其典故系统的制约。周作人在《艺文杂话》中还试着将一首波西米亚古诗译成中国的乐府诗模样，然而随即便自嘲曰，“将亦如什师言，犹之嚼饭哺人而已”。这里他已经意识到诗歌翻译中永恒的“不及原本”的遗憾。作为解决办法之一，周作人干脆开始在译入语中也放逐掉诗歌的“节族长短”，而用一种自然节奏的散文来达意，如《杂话》中所译的俄国诗人绥夫兼珂的小诗云：

是有大道三歧，乌克兰因（小露西亚人自称其地）兄弟三人，分手而去。家有老母，伯别其妻，仲别其妹，季别其欢。母至田间，植三树桂，妻植白杨，妹至谷中，植三树枫，欢植忍冬。桂树不繁，白杨摇落，枫树亦枯，忍冬憔悴，而兄弟不归。老母啼泣，妻子号于空房，妹亦涕泣出门寻兄。女郎已卧黄土垆中，而兄弟远游，不复归来。三径萧条，荆榛长矣。

周作人用散文翻译得相当直白，但诗作本身的哀怨悱恻之意，却并不因此而减少。这里的“散文”，去掉了押韵的限制，亦不复有骚体或五言古体的句式及其典故系统的制约，无疑是一种更加自由的翻译文体，其大致的四字一句的停顿法，与六朝的译经文体颇有几分相似。实际上，用这样的摆脱了固有诗体及韵律限制的“散文”来达意，也成为周作人此后诗歌翻译的主要方式。

在1915年所撰的《希腊女诗人》一文中，周作人翻译了六首萨复的诗歌断

片。在《艺文杂话》中，周作人已提及这位鼎鼎大名的女诗人，并称其诗“情文并胜，异国译者，鲜能仿佛。……譬诸蝶衣之美，不能禁人手沾捉也”。这里所译的六首诗，据他所称，只是用散文“略述其意”而已。不过，尽管只是“疏其大意”、并且“不强范为韵语”<sup>②2</sup>，却不难看出，周作人已经试图用散文的自然节奏来建构某种诗体，以期能够配得上原作的“情文并胜”，如：

凉风啜嚅，过棠棣枝间，睡意自流，自颤叶而下。

又如：

甘棠色赧于枝头，为采者所忘。  
——非敢忘也，但不能及耳。<sup>②3</sup>

这其实已经颇有后来周作人在“五四”时期所提倡的“小诗”的韵味。第二首更是直接以同样的体式进入了1917年的“古诗今译”：

你好像那甜频果（Grykomalon），长在枝头面发红。长在树枝上头，那采频果的不曾见。——可不是不曾见，只是他攀不着。<sup>②4</sup>

这的确是“照呼吸的长短作句”的新体自由诗。来自“口语”的“甜频果”一词，也最后洗刷了“甘棠”这一文言词汇中所残留的传统意象。如此看来，在全面改用白话写作之前，周作人在他的文言译述时代，已经进行了所谓“自由诗”的试验；他在“文学革命”中从文言到白话的顺利转化，与这一提前实践的以“散文”为媒介的在语言和体式上都日趋自由的诗歌翻译，无疑有很大的关系。<sup>②5</sup>

这一走向“自由诗”的通道，显然与胡适的白话诗取径非常不同。胡适在美国被朋友们“逼上梁山”开始写作白话诗，其初衷是“要用白话来征服诗的壁垒”，进而“证明白话可以做中国文学的一切门类的唯一工具”<sup>②6</sup>；至于具体的实践方案，无论是在给绮色佳的朋友们所写的信中宣称的“要须作诗如作文”<sup>②7</sup>，还是《文学改良刍议》中提到的“八事”（如“须言之有物”、“不用典”、“不讲对仗”以及最关键的“不避俗字俗语”等）<sup>②8</sup>，其实都没有对诗歌这一文类本身提出“革命”的主张，所谓“作诗如作文”，亦只是将“文之文字”移入诗歌之中而已，并非要用文的体式来撼动原有的诗体。对此，废名后来

曾有一个非常透彻的说法：“胡适之先生最初白话诗的提倡，实在是一个白话的提倡，与‘诗’之一字可以说无关。”<sup>②9</sup>如果简要回溯一下晚清梁启超、谭嗣同等人的“诗界革命”，不难发现，他们最初的“革命”动机，便是试图将大量的新名物注入传统诗歌体式之中；而当这些外来词形成了破坏诗体的张力时，最终为维持“诗之为诗”的最后底线，他们选择了向以黄遵宪为代表的古风格的回归。在这个意义上，胡适在来北京之前的白话诗与白话词的尝试，其变革的限度，并没有在根本上超越晚清梁启超等人的“诗界革命”，他的“白话”，在功能上大致相当于梁启超他们的“新名物”，而面对在美国的友人梅光迪、任鸿隽的“足下所作，白话则诚白话矣，韵则有韵矣，然却不可谓之诗”<sup>③0</sup>的质疑时，胡适所努力的方向，正是试图证明白话乃是传统诗歌体式之内可以容纳的一种语言风格；也正是在这个意义上，来自另一个阵营的钱玄同批评他的这些诗词“未能脱尽文言窠臼”、“失之于文”，所谓“太文”，并不单指语言的不够直白，根本的原因还在于未能摆脱诗体词调这些附着于已有的文学形式之上的躯壳与“亡灵”。

钱玄同正是敦促胡适的白话诗从整齐的五七言走向“诗体的大解放”的关键人物；有趣的是，也正是他在1917年下半年的频频访问绍兴会馆，在周氏兄弟与《新青年》上的“文学革命”讨论之间架设了桥梁。周作人在此时精心推出他的《古诗今译》，并在题记中阐述了一番“自由诗”的道理，自然未尝没有通过钱玄同而与胡适的白话诗进行对话的意味。钱玄同在1917年10月22日接到胡适的《尝试集》，读完后即在日记中记下了“失之于俗，失之于文”<sup>③1</sup>的评语，在10月31日致胡适的书信中则将这一意见表达为“宁失之俗，毋失之文”<sup>③2</sup>的八字箴言。在1918年1月10日终于写出、并同样揭载于《新青年》第4卷第2号的《尝试集序》<sup>③3</sup>中，钱玄同再次强调了这一意见，并用大量篇幅从造字法开始申述了一番“言文一致”的道理，在结尾更是对理想的“白话韵文”作了一个透彻的论述：

现在做白话韵文，一定应该全用现在的句调，现在的白话。那“乐府”“词”“曲”的句调，可以不必效法；“乐府”“词”“曲”的白话，在今日看来，又成古语，和三代汉唐的文言一样。有人说：做曲子必用元语。据我看来，曲子尚且不必做，——因为也是旧文学——何况用元语？即使偶然做个曲子，也该用现在的白话，决不该用元朝的白话。

很显然，钱玄同不太满意胡适白话诗中所残留的某种词体或曲调（亦即他所说的“失之于文”），在他看来，要使“白话”成为传达思想感情的透明媒介，就必

须抛弃一切附着于白话之上的已有文学形式的句调、声律乃至用语习惯。所谓“诗体的大解放”，在钱玄同这里，远比胡适所理解的突破五七言句法来得彻底，它的目的是要涤荡掉一切“旧文学的腔套”、建立绝对的“用今语达今人的情感”<sup>④</sup>的新文学，其背后的根本机制，则是严格地贯彻在他的文字改革与文学革命之中的“言文一致”的主张：他这里的“言”是指绝对服从于今音的“今语”，而“文”则是指文字或者是文学的书写形式；因此，钱玄同这里的白话，乃是被理解为一种与今音和今语绝对合一的理想书写语言。

如果将“言文一致”的“文”放在“文体”的意义上理解，那么，周作人自清末以来的诗歌翻译的推进方式，其实与钱玄同的“革命”逻辑相当一致。为了更加妥贴地翻译和传达域外诗歌的意旨与风格，周作人选择了用散文来达意的方法，他首先将固有的诗体形式（这亦是他理解的“文”的一种）从翻译文体中涤荡了出来，他的“自由诗”乃先于“口语”而存在。从这个角度再来理解周作人的所谓“从文言到口语”的转变，那么，其“口语”便是解放翻译文体的更进一步的产物，它从一开始就不是“引车卖浆”之徒所用的俗语，或者胡适所追摹的明清小说中的白话，——按照钱玄同的逻辑，这些俗语和白话，也是某一类人或某一类文的特殊用语，类似于“元朝的白话”；而是从用“散文”译诗的逻辑发展而来的，一种摆脱了任何“旧文学的腔套”（亦即其题记中所称的“声调好读”的“汉文一般样式”），作为翻译的近乎透明的、同时又是普遍的书写媒介。

“革命”的破坏逻辑如此，作为韵文的建设方案，刘半农在《我之文学改良观》中提出的“重造新韵”和“增多诗体”的主张，得到了钱玄同的大力赞同。所谓的“重造新韵”，其实是在“今音”的基础上，为韵文的写作建立新的形式规范，它所契合的正是钱玄同所追求的绝对的文学上的“言文一致”。然而，周作人走得更加彻底，他根本就打算放弃韵律和诗体，认为只要用口语“照呼吸的长短作句”，“不能用五七言，也不必定要押韵”，便可以成就将来新文学的“自由诗”；事实上，在周作人此后的新诗创作中，对不押韵的近乎执拗的坚持，也成为他区别于胡适以及同时期其他《新青年》同人鲜明的风格标志。看来，尽管在改革文体或诗体的层面上，周作人与钱玄同的革命主张达成了一致，可是他却并不执著于钱玄同所念兹在兹的作为“今语”所必须服从的那个“今音”——亦即作为终极目标的“言”，而是将他的文学改革思路严格限定在“文”的畛域之内来进行：他这里的“口语”，其实与“今音”没有关系，它乃是一种摆脱了任何形式与腔调（甚至是“今音”）限制的纯粹的书写语言。这其实为周作人此后主张在白话文中请进方言和古语、乃至文言词汇等通达的文体主

张埋下了伏笔。那么，周作人究竟是如何达到这种关于白话文的文体自觉的呢？这里不妨回到他的《古诗今译》，对他如何用“口语”对译Theocritus牧歌的内部过程，作进一步的考察。

### 三 翻译作为形式

对于谛阿克列多思这首牧歌，周作人后来又有不断的修订和重刊：继《新青年》上刊出之后，1921年又以《割稻的人》为题刊在《晨报副镌》的古文艺术栏目中，1925年收入《陀螺》时改题《农夫，一名割稻的人》，1926年又在《骆驼》杂志中重刊，直到1934年又经过再次校改收入了《希腊拟曲》。1926年，周作人将这首牧歌在《骆驼》中重刊时，曾特别说明：“《农夫》一篇数年前曾从Andrew Lang英译本重译过，今据希腊原文校改”<sup>③5</sup>，这“数年前”所译的《农夫》，所指的正是《新青年》上刊出的《古诗今译》，其时径直题作《Theokritos牧歌第十》。看来，周作人在最初的翻译中，并非直接用“口语”对译了谛氏牧歌的希腊原文，而是对英国文人安特路朗（Andrew Lang，1844—1912）的英译本的“重译”。

安特路朗是英国维多利亚时代一位著作颇丰的诗人、文学批评家、历史学家和民俗学家，他对周作人的趣味、学问与文学，甚至是作为“杂家”的身份认同等各方面都影响至深。除了以开创人类学派的民俗学研究而著称之外，安特路朗在当时还是一位颇为知名的古典文学的译者。他在1879年用英语散文体译出了荷马史诗《奥德赛》（与S.H.Butcher合著），1883年又出版了《伊利亚特》的散文译本（与Walter Leaf和Ernest Myers合著），后者正是使得他声名大噪的作品。安特路朗的翻译以文风古雅著称。著名的希腊古典文学译者穆雷（Gilbert Murray）曾将他与Butcher合译的《奥德赛》称作“一本漂亮的书”，并指出，“尽管作者采用了散文的形式，并且是直译（literal translation），但这不妨碍它仍然成其为诗，有着自身的典雅风格，——即使它并不完全等同于希腊学者所认可的荷马史诗的那种无与伦比的风格。”<sup>③6</sup>面对当时另一位荷马史诗译者Samuel Butler的批评，——Butler认为他使用了一种过于古旧的英语，安特路朗曾经辩解说，“我必须申明，我们是在翻译一种本身就很古雅、并且很复杂的希腊作品，它们从来就不是一种口头语言，而我们所使用的词汇，也从来没有超过英语《圣经》的读者所不熟悉的程度。”<sup>③7</sup>

1880年，安特路朗独立完成了对三位古希腊诗人Theocritus, Bion与Moschus之牧歌的散文体英译，这便是周作人在《古诗今译》中所用的底本。据周作人回忆，他在1907年前后译出安特路朗与哈葛德合著的《红星佚史》时，已搜集到不

少朗氏的著作，其中除了《习俗与神话》及《神话仪式与宗教》这两部神话学的书之外，“还有一小册得阿克利多斯牧歌译本”<sup>38</sup>，它所指的应该就是朗氏这册1880年的牧歌译本。与上述史诗译本的引起争议不同，这册牧歌译本一经问世即被公认为作为翻译者的安特路朗最好的作品，——它甚至在正式出版前一年就有人以“样本”的方式抢先出了盗版；朗氏的传记作者Green说，这是因为译者的典雅文风恰到好处地唤起了希腊化时代之拟古文体的回音。<sup>39</sup>安特路朗为这册译本写了一篇长达三十六页的导言，题曰《Theocritus与他的时代》。周作人在1910年所写的《〈黄华〉序说》中，即大量摘译了这篇导言，直接用作对谛阿克利多思牧歌的解说。此外，他还引用了谛氏牧歌中的诗句，来与一首“近世希腊民谣”作对比，以为“谛氏田园诗，记其国人生活，事皆如实，农牧行歌，未可为异”的佐证，并反驳了“法人方台纳氏”的指斥。这一对读及反驳，同样出自朗氏的长篇导言，并且也正是他在其中反复申说的核心观点。在他看来，谛氏之诗天然美妙，很少来自前代诗人的影响，乃是由西西里岛上的民风物色自然孕育而成；针对法国学者Fontenelle（亦即周作人所谓的“法人方台纳氏”）的质疑，即认为谛氏牧歌中的诗句过于典雅，不可能是当时牧人所说的话；安特路朗则反驳说，现今希腊诸岛上所流传的牧人情歌，听起来就像是谛阿克利多思牧歌的回响，他由此反证谛氏的牧歌即来自古希腊时代的牧人的歌吟。他在导言中略带调侃地说：“Fontenelle时代的法国农民可能不会唱出如此优雅的情歌，但这不意味着，谛阿克利多思时代的牧人不会如此表达”<sup>40</sup>。

尽管安特路朗对谛阿克利多思牧歌的解说，并没有超越维多利亚时代认为牧歌起源于民歌的这一普遍观念<sup>41</sup>，其基于民俗学方法的论证也经不起推敲；但他在“民间”与“古昔”之间所建立的对称性想象，却足以弥合他自身译文的典雅与认定谛氏牧歌“天然美妙”、甚至来自民间口语这一普遍论述之间的裂缝。套用他自己的理论：尽管他的译文在今天看来十分古雅，但焉知这不是谛阿克利多思时代的牧人说话的风格呢？我们且来看他所译的牧歌第十中Buceaus所唱的情歌：

Ye Muses Pierian, sing ye with me the slender maiden, for whatoev'er ye do  
but touch, ye goddesses, ye make wholly fair.

They all call thee a gipsy, gracious Bombyca, and lean, and sunburnt, 'tis  
only I that call thee honey-pale.

Yea, and the violet is swart, and swart the lettered hyacinth, but yet these  
flowers are chosen the first in garlands,

The goat runs after cytissus, the wolf pursues the goat, the crane follows the

plough, but I am wild for love of thee.

... ..

Ah gracious Bombyca, thy feet are fashioned like carven ivory, thy voice is drowsy sweet, and thy ways, I cannot tell of them! <sup>42)</sup>

安特路朗将原作的人物对话与歌咏一律都译成了这种不加区别的无韵散文，以致于周作人在初次翻译时，分不清是歌是话：原本这首情歌以呼唤诗神缪斯开头，这乃是牧歌中常见的竞歌体式，它在朗氏译本中因为分页的缘故与第二句隔开了，而周作人则误以为是Bucæus的答话，他所译出的歌，乃是从第二句开始的：

乙 噢，你每Pieria的诗神，帮我来唱那袅娜的处女，因为你每惹着凡物，都能使他美丽。

歌 他每都叫你黑女儿，你美的Bombyka，又说你瘦，又说你黄；我可是只说你是蜜一般白。

噢，紫花地丁是黑的，风信子也是黑的；这宗花，却首先被采用在花环上。

羊子寻首蓓，狼随着羊走，鹤随着犁飞，我也是昏昏的单想着你。

.....

唉，美的Bombyka，你的脚象雕成的象牙，你的声音甜美催人睡，你的风姿，我说不出。——

不过，除了第一句的理解失误之外，周作人的译文基本上是对安特路朗原文的逐词“直译”。这里的“口语”，与上文所引的《红星佚史》中那首白话歌谣有很大的不同，它完全摆脱了原作韵律的限制，也放弃了任何试图与原作建立起形式对等关系的新格律的创设，用周作人自己的话说，只是“‘照字按句’地写出的‘一篇直致的白话文’，说明诗意而已”<sup>43)</sup>。当然，所谓的“照字按句”，安特路朗的散文体译本在其中所起的中介作用，不可忽视。

周作人后来专门写了《象牙与羊脚骨》一文来讨论这首歌最后一句的翻译。他提到，英国学者J. W. Mackail曾对安特路朗的翻译提出了批评，他说，“你的脚象雕成的象牙”这句诗，朗氏的翻译（“thy feet are fashioned like carven ivory”），采用的是一种典雅的宫廷小说体（courtly romance），引起的是一种“有像象牙雕成的脚的人，身穿柔软的衣服，住在王宫里”的联想，而在希腊原文中却并没有象牙雕的这些字样，其原文只是“Podes astragaloi teu”，直译便是“你的脚是羊脚骨”；而周作人则以“羊脚骨”在汉语中难以引起任何诗与美的

联想为由，为自己仍然遵照安特路朗的译法（“象牙”）作辩护。<sup>④④</sup>后来周作人结合希腊原文并参照其他英译，将上面这句歌重译如下：

可爱的滂比加，你的脚是象牙，你的声音是阿芙蓉，你的风姿，我说不出来。<sup>④⑤</sup>

和《新青年》上刊出的版本相比，修改后的译文，文词显得更加质直简朴，自然也更有“牧歌”的灵韵。当然，这一质直简朴的效果，远非胡适的“话怎么说，便怎么写”这么简单，而是来自周作人的精心拼贴：“你的脚是象牙”源自安特路朗的翻译，作为对句的“你的声音是阿芙蓉”却是取自Loeb丛书版的J. M. Edmonds的英译。<sup>④⑥</sup>

由此看来，在翻译过程中，周作人首先关注的并非是与原文的对等关系，而是更希望仔细斟酌译文在译入语语境中所引起的对应的联想。事实上，周作人的翻译，虽然以“直译”为号召，却并不是执著于对某一底本的忠实再现：与希腊原文相比，他的译文摒弃了诗的韵律，而对于任何一种英译而言，他亦有根据自己的理解而作出调整的权利，他所在意的是在中国文学语境以及汉语表达的限度之内，最大程度地唤起与域外诗文相当的文体感觉。实际上，周作人的不少译作，都是经过了种种中间环节之后的“重译”，对于这种“重译”，我们本身就很难对所谓的“原作”作出实体意义上的界定。从这个角度来返观周作人在题记中所说的“不及原本”，则不能不说这的确是一种洞悉了翻译本质的论述。而周作人自己的翻译，毋宁说，乃是以一种看似“疏离”的迂回方式——“不及原本”、“不像汉文”，来达到对想象的、但永远无法企及的“原作”之旨意与风格的最大程度的贴近。这一方式，不禁让我们想起本雅明在《译作者的任务》中所举出的那个著名的瓶子碎片的比喻：为了达到最大程度的拼贴，碎片和碎片之间需要彼此吻合，却不是相同。

在收入《陀螺》中的《日本俗歌六十首·译序》（1921）中，周作人对他这一迂回式的翻译法又有一番通透的论述：

我的翻译，重在忠实的传达原文的意思，……但一方面在形式上也并不忽略，仍然期望保存本来的若干风格。这两面的顾忌使我不得不抛弃了做成中国式的歌谣的妄想，只能以这样的散文暂自满足。……正如中国的一篇《藤荒行》，日本可以译成中国的子夜歌，而不能译成俗歌，所以我们也不能将俗歌译成中国的子夜歌。欧洲人译《旧约》里的《雅歌》只用散文，中国译印度的偈别创无韵诗体，都是我们所应当取法的。

这里的六十首原本体式各异的日本民间合乐或徒歌的歌词，周作人一律译成了无韵的散文，实际上，包括这些俗歌在内的《陀螺》中所收的278篇外国诗的译文，他全都是如此译法，也就是说，其文体乃是从《古诗今译》中延续下来的“直致的白话文”。周作人在这里举出的两种取法对象——《旧约》与印度偈的翻译，是译经史上的著名案例，实则他自身的翻译的确与这种译经的精神和方法颇有可比之处：作为“原作”的经文，既是至高无上的，又是无法企及的，因此译者只能变换形式，以一种卑微的、碎片化的文体去最大程度地贴近。换言之，为了在译文中完整地唤起原作的“内外之美”，必须同时从原作和译文的体式格律或文类成规中解放出来。他这里的“直致的白话文”，既不是对原作的复制，亦非汉文中习见的表达方式，借用本雅明的说法，乃是通过翻译而建立起来的一种“自成一体的文学形式”<sup>④7</sup>：它与译经史上的无韵偈体以及《雅歌》的散文译本一样，一方面，通过对异域思想与文词最大程度的贴近而扩大了本土文学的范围；另一方面，又通过翻译而涤荡了这一表达式中任何可能的附着其上的固化体式韵律的残迹，因此而获得了更为自由和更富于弹性的表达力。这一以翻译为途径所建立的“白话文”，很快就超越了译诗的界限，而被确立为致力于向一切已有传统思维方式和文学体式进行挑战的“新文学”的理想而普遍的书写媒介。

#### 四 结 语

日本学者柄谷行人和小森阳一论及日本近代的“言文一致”运动时，都不约而同地指出了其中所隐含的“声音中心主义”的意识形态，在他们看来，正是在由对声音文字的重视才产生了所谓口头语的意识，而在此之前，口头语和书面语的乖离并未成为问题。<sup>④8</sup>从这个角度来对待周作人通过翻译所建立起来的“直致的白话文”，换言之，一种无声的“口语”，那么它在同样以“言文一致”相号召的中国文学革命的话语语境中，无疑是一种火中取栗的形式：一方面，它通过与口头语的接近而达到了与“文学革命”的合流，但同时又通过对“声音”的摒弃，而与同时代的“言文一致”的意识形态拉开了距离。与句法、章法这些有形的形式相比，声音的格律乃是翻译过程中的“终极形式”，因为它在根本上是无法翻译的。周作人通过对翻译史上的相关论述以及自身翻译实践的体认，早已洞悉这一翻译的本质。既然因为有这一“终极形式”的制约，译文永远也无法做到与原本绝对合一，那么不如放弃这种“合一”的幻想，通过将声音格律从文章形式中彻底地涤荡出来，从而获得翻译与表达的自由。周作人的《古诗今译》，便是通过建立“直致的白话文”这一新的彻底摒弃了声音格律的文章形式，而对原作韵律和汉文声调进行了双重疏离，从而超越了翻译中“殊隔文体”的宿命而获

得了自由。

这种经由翻译而锤炼出的文体感觉，无疑也对周作人此后的文章理想与散文写作，产生了重要意义。周作人后来对八股文以及以韩愈为代表的讲究腔调的古文，进行了几乎是终其一生的批判，这背后则包含着他对植根于汉字特质的文章的音乐性的警惕：在他看来，正是因为声调在其中作为文章形式的顽固存在，八股与古文这些文体，才在历史的发展中逐渐失去了对意义与色泽的敏感而变得空洞和僵化；相比之下，我们亦不难理解，他何以对六朝散文与佛经文学表示出特别的爱好，甚至对骈文这种高度形式化的文体亦有所包容，——因这诸种文体中都至少包含了对“谐调”的放逐。自1920年代后半期开始，周作人的散文风格出现了一定程度的变化，简言之，即放弃了自我表现这一“五四”时代的文学信念，转而追求一种迂回、生涩亦即废名所说的“隔”的风致；如果我们将周作人对于翻译本质的体认稍作引申，那么，这里他所放弃了的“自我”，不正等同于翻译中那个不可企及的“原作”吗？这么说来，周作人其实早已通过翻译而洞悉了“文”不能与终极之“言”——此“言”可由声音引申为翻译中的“原作”、文学表达中的情志或自我——合二为一的道理，从而将终身的文体与文学改革的努力，限定在了“文”的畛域之内。

#### 注释

- ①④ 周作人：《知堂回想录·蔡子民二》，河北教育出版社2002年版，第383页。
- ② 事实上，在此之前，《新青年》4卷1号上已刊出周作人的白话译作《陀思妥耶夫斯基之小说》，只不过其译后记仍用文言撰成。另据周作人回忆，《古诗今译》之题记还经过鲁迅的仔细修改。
- ③ 周作人：《希腊拟曲·例言》，上海商务印书馆1934年版，第7页。
- ④ 周作人：《欧洲文学史》，河北教育出版社2002年版，第43页。
- ⑤ J. M. Edmonds trans., *the Greek Bucolic Poets*, Cambridge, Mass. London: Harvard University Press, 1996[1912], pp. 129~137.
- ⑥ G. O. Hutchinson, *Hellenistic Poetry*, Oxford: Clarendon Press, 1988. p. 176.
- ⑦ 周作人当时采用的拉丁字母的拼法与现在通行的略有不同，在引文中一仍其旧。
- ⑧ 参阅《出三藏记集》记鸠摩罗什与僧叡论西方辞体，收入朱志瑜、朱晓农著：《中国佛籍译论选辑评注》，清华大学出版社2006年版，第175页。
- ⑨ 王风：《周氏兄弟早期著译与汉语现代书写语言》（下），《鲁迅研究月刊》2010年第2期。
- ⑩ 胡适：《〈中国新文学大系建设理论集〉导言》，《胡适文集》第1卷，第119~120页。
- ⑪ 周作人：《小说与社会》，陈子善、张铁荣编《周作人集外文·上集》，海南国际新闻出版中心1995年版，第157页。
- ⑫ 周作人：《知堂回想录·翻译小说上》。
- ⑬⑭ 周氏兄弟合译文集：《红星佚史》，新星出版社2006年版，第172、86页。
- ⑮ H. Rider Haggard & Andrew Lang, *The World's Desire*, London: Longmans, Green & Co, 1894, p. 301.
- ⑯ H. Rider Haggard & Andrew Lang. (1894). p. 152.
- ⑰⑱ 育珂摩耳著，周作人译：《黄蔷薇》，上海商务印书馆1935年国难后第2版，第2、3、9、10页。

- ①⑨ 周作人：《〈黄华〉序说》（未刊稿），收入钟叔河主编《周作人文类编》（下文简称《文类编》）第8卷，湖南文艺出版社1998年版，第551~555页。
- ②⑩ 周作人：《艺文杂话》，载1914年《中华小说界》第2期。
- ②⑪⑫ 周作人：《希腊女诗人》，《文类编》第8卷，第164、163页。
- ③⑬ 周作人：《古诗今译》（未刊稿）所译萨复之诗，钟叔河编：《周作人散文全集》第1卷，广西师范大学出版社2009年版，第514页。
- ④⑭ 王风在《周氏兄弟早期著译与汉语现代书写语言》一文中从书写形式的角度提出了类似的观点，可参阅。
- ⑤⑮ 胡适：《逼上梁山》，欧阳哲生编：《胡适文集》第1卷，北京大学出版社1998年版，第156页。
- ⑥⑯ 胡适1915年9月20日作，《逼上梁山》，《胡适文集》第1卷，第144页。
- ⑦⑰ 胡适：《文学改良刍议》，《新青年》第2卷第5号。
- ⑧⑱ 废名：《周作人散文钞序》，王风编：《废名集》第3卷，北京大学出版社2009年版，第1278页。
- ⑨⑲ 任鸿隽1916年7月24日致胡适信，引自胡适《逼上梁山》，《胡适文集》第1卷，第154页。
- ⑩⑳ 北京鲁迅博物馆编：《钱玄同日记》第3册，福建教育出版社影印2002年版，第1653页。
- ⑪㉑ 耿云志主编：《胡适遗稿及秘藏书信》第40册，黄山书社影印1994年版，第252页。
- ⑫㉒ 此序在《新青年》中刊出前实未经胡适寓目。钱玄同在1918年1月10日日记中写道，“将尝试集序修改一番即登入新青年四卷二号”——此期《新青年》正是由钱玄同轮编，1月14日日记便有“交稿寄出”的记录；而此时正值胡适回家省亲，他在1月12日致钱玄同信中还询问此序的进展情况（参阅《胡适来往书信集》）。后来随《尝试集》刊出的序言与《新青年》上刊出的版本有很大出入，值得留意。
- ⑬㉓ 钱玄同：《尝试集序》，载1918年2月《新青年》第4卷第2号。
- ⑭㉔ 周作人：《沙漠之梦》，原载1926年7月《骆驼》第1期，收入《文类编》第8卷，第210页。
- ⑮㉕ R. L. Green, *Andrew Lang: a Critical Biography*, Leicester: De Montfort Press, 1946, pp. 75-76.
- ⑯㉖ Andrew Lang, “Notes on new books”, *Cosmopolis: an International Monthly Review*, vol. ix, Jan 1898, p64.
- ⑰㉗ 周作人：《习俗与神话》，《夜读抄》，上海北新书局1934年版，第20页。
- ⑱㉘ R. L. Green. 1946. p. 76.
- ⑲㉙ Andrew Lang trans., *Theocritus, Bion and Moschus: Rendered into English Prose, with an Introductory Essay*, London: Macmillan and Co, 1880, p. xxi.
- ⑳㉚ 这一观念以当时的牛津学者John Addington Symonds为代表。关于这一时期的希腊牧歌研究的情况，可参阅Richard Jenkyns, *The Victorians and Ancient Greece* (Oxford: Ebenezer Baylis & Son Limited, 1980)及Kathryn J. Gutzwiller, *Theocritus' Pastoral Analogies: the Formation of a Genre* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1991) 二书中的相关论述。
- ㉑㉛ Andrew Lang. 1880. p. 57.
- ㉒㉜ 周作人：《余音的回响》，《晨报副镌》1924年7月2日。
- ㉓㉝ 周作人：《象牙与羊角骨》，《谈龙集》，开明书店1927年版，第233~235页。
- ㉔㉞ 周作人译：《农夫，一名割稻的人》，《陀螺》，新潮社1925年版，第8页。
- ㉕㉟ Edmonds 的英译如下：“Bombyca fair, your pretty feet are knucklebones, and O! / Your voice is poppy, but your ways—they pass my power to show.” (J. M. Edmonds trans. 1996[1912]. P135.)
- ㉖㊱ 汉娜·阿伦特编，张旭东、王斑译：《启迪：本雅明文选》，生活·读书·新知三联书店2008年版，第88页。
- ㉗㊲ 柄谷行人著，赵京华译：《日本现代文学的起源》，生活·读书·新知三联书店2006年（2版），第37页。另参阅小森阳一著，陈多友译《日本近代国语批判》（吉林人民出版社2004年版）第4章的相关论述。

【张丽华 新加坡南洋理工大学文学院】