

## 从“三美论”看95版俄译《葬花吟》

罗虹春

(广东外语外贸大学, 广州 510080)

**摘要:**《红楼梦》俄译本研究成果颇丰,但对俄译《葬花吟》的探讨则稍显不足。本文将运用许渊冲诗歌翻译“三美论”对95版俄译《葬花吟》进行分析研究。

**关键词:** 红楼梦; 葬花吟; 俄译; 三美论

**中图分类号:** H359      **文献标识码:** A

### 1 引言

《红楼梦》是中国文学的集大成者,是一部“文备众体”的旷世奇作,书中不乏诗、词、曲、赋、诔、灯谜、酒令等等,具有极高的艺术与审美价值,因而备受国内外学者和翻译家的关注。目前,《红楼梦》一百二十回全译本已有十余种语言,其中俄文全译本有两个:一个是1958年苏联国立文学出版社出版的两卷本,由帕纳秀克(В. А. Панасюк)和孟列夫(Л. Н. Меньшиков)合作译成;另一个是1995年俄罗斯拉多米尔科学出版中心出版的三卷本,由帕纳秀克和戈卢别夫(И. В. Голубев)合作译成。

我国《红楼梦》俄译本研究始于上世纪九十年代,二十余年间,学界的研究热情持续高涨、研究视角逐渐多元。值得注意的是,近十年来,关于俄译本《红楼梦》译诗的讨论逐渐增多,这不无道理:首先,由于诗词曲赋在《红楼梦》里的占比之重、作用之大、意蕴之深,因此其译文质量关乎译语读者能否获得与原语读者相同的审美体验和阅读感受;其次,译无止境,常论常新,关于诗词翻译,若选取的标准不同,则“横看成岭侧成峰”。

《葬花吟》是小说中最为惊世绝俗的诗作之一。钱花节当天的大观园好不热闹,满园里绣带飘摇,姑娘们打趣嬉闹,独林黛玉一人葬花伤春,如泣如诉地咏叹出这首《葬花吟》。毋庸置疑,《葬花吟》译文的出色与否直接影响到译语读者对林黛玉这一人物形象的把握,以及对《红楼梦》这部作品主题的理解。

为避免陷入到主观判断当中,本文以许渊冲诗歌翻译“三美论”为标准来赏鉴95版俄译《葬花吟》。之所以选择“三美论”,是因为这是许渊冲从几十载的诗译英法实践中总结、提炼、抽象出来的,是从实践中来又经受住了实践考验的翻译理论。因而我们不必一味推崇基于各西方文字之上的西方翻译理论,相反,我们应当给予基于东西方文字之上的中国学派的译论更多观照。

1958版译本固然值得肯定,作为第一部《红楼梦》西文全译本,它的诞生给《红楼梦》引来西方世界最初的目光。但1995版译本是两位译者在新的历史条件下,顺应新的时代潮流,对58版加以优化完善之后呈现出的重译本,自有其优越性,故本文选以95版俄译本为

研究对象。且为更好地进行比对分析，我们选择以《红楼梦》庚辰本之校注本（人民文学出版社 2008 年 7 月出版）作为中文底本。将在“三美论”的指导下，以原文和译文的对照为基础，从“意美”、“音美”、“形美”三方面系统分析 95 版俄译《葬花吟》，并据此谈谈“何以译”这一仁者见仁智者见智的问题。

## 2 《葬花吟》俄译本的“三美”

许渊冲的诗歌翻译“三美论”，从本源上讲是承袭了闻一多的新格律诗理论，该理论的核心是诗讲究“三美”——音乐美、绘画美、建筑美。从直接基础上讲是脱胎于鲁迅的“三美”说——汉字具三美，“意美以感心，一也；音美以感耳，二也；形美以感目，三也。”（鲁迅 2005：354—355）许渊冲在翻译领域里将二者融会贯通，提出了诗歌翻译“三美论”——意美、音美、形美。三美之中，意美最为重要，音美次之，形美最后。

### 2.1 意美

何谓“意美”？许渊冲解释道：“译诗要和原诗一样能感动读者的心，这是意美”（张智中 2006：65）。我们不禁思考，何以感心？我们认为，唯有使读者共情。要想实现共情，就要让读者走入原诗的意境。许渊冲认为，为达到意美，须做到忠实，“忠实”并非指忠实于原文的文字，而是指忠实于文字所写的更真、更美的现实。如此一来，我们对“意美”的定义便有了更清晰的认识：“意”，既指“意思”，又指“意境”，译诗不但要忠实于原诗的意思，即原诗文字所描绘的现实，而且要传递出原诗的意境，即原诗意象所寄托的情思。下面我们就从这两方面来对 95 版俄译《葬花吟》做具体分析：

花谢花飞花满天，红消香断有谁怜？

译文：

Увядают цветы, лепестки, обессилев, роняя,  
И летят, и летят, всюду-всюду кружась в небесах.  
Ах! Уходит краса, тают молодость, благоуханье,  
Но найдётся ли тот, кто бы слово сказал о цветах?

回译：

花朵凋谢，花瓣凋零，  
随风而飞，漫天漫地。  
唉！花期将尽，香气消散，艳丽褪去，  
可又寻得一人将这一切说与他听？

纵观全诗，“花”是最重要的意象，单是第一行就有三处。虽然这三处在原诗中均表现为一“花”字，但译者将它们具体化为“花朵”（цветы）和“花瓣”（лепестки），这是非常符合译语表达方式的巧妙处理。“不同民族的思维方法也存在着个性，突出地反映在人类语言表达的方式上。”（王秉钦 2007：18）东方人的思维方式是整体的，强调普遍特征，重视概括；而西方人、包括俄罗斯人的思维方式是分析的，强调个体特征，重视差异；这使得汉俄两种语言在称名方式上有所不同。在汉语中，“花朵”和“花瓣”都能用“花”来表示，俄语则不然，需要用不同的词来区分。译者显然知道这一差别，因此选择把“花”具体化为“花朵”和“花瓣”，这样处理强化了译文的动态感：先是花朵凋谢，继而风起，然后风卷花瓣飞。花谢已矣，还风吹花片片，可谓是完全凋零了。暮春愁绪，跃然纸上。悲愁之“意美”，得以传达。

闺中女儿惜春暮，愁绪满怀无释处。

译文：

Эта юная дева из женских покоев дворцовых  
Преисполнена грусти о том, что уходит весна.

Сколько в сердце печали! Сколь думы её безутешны!

А кому их поведать? Об этом не знает она...

回译:

这位闺中少女，

因春将逝去而满怀忧郁。

多少悲伤埋于心底！多少思虑难以慰藉！

能与谁言？她不知道.....

“忧愁”是《葬花吟》的感情总基调，它可以通过两种方式表现出来：一种方式较为委婉含蓄——借助意象，如贯穿全诗的“落花”；另一种方式更为直白明了——借助字词，如第二行的“愁”字。作者先用一“愁”字把主人公的心境直截了当地袒露给读者，接着又用一“满”字将主人公的内心之愁推至高潮，瞬间令读者同情共感，仿佛这位愁容满面的闺中少女就在眼前！那么如何让译语读者也能获得这般情感体验呢？译者在这里采取的是变换句式的翻译手段，将陈述句改为感叹句和疑问句的组合。这两个感叹句都是由四个词构成，且分别以 *сколько* 和 *сколь* 开头，整齐而有力，强烈地表现出黛玉的忧何其多，虑何其深！“然而又能向谁倾诉这一切呢？”感叹一番后随即发问，像是黛玉在问自己，又像是作者在问读者，顷刻间读者完成了身份的转换——从画面的旁观者转变成画面的参与者。最后以省略号结束，言已尽，意犹存……不难看出，译者在这一行的处理上充分发挥了主体创造性，没有拘泥于原文形式，懂得变通，取其意，改其形。先用感叹句调动读者情绪，然后用疑问句邀请读者思考，最后用省略号为读者留白，一气呵成，扣人心弦。若论意境的营造，这岂不比平淡无味的陈述句要好？

一年三百六十日，风刀霜剑严相逼。

译文:

... А в году много дней. Сосчитаем: сначала три сотни

И ещё шесть десятков... И это один только год.

Есть жестокие дни: вдруг взбеснуется ветра секира

И с мечами туманов идёт на природу в поход...

回译:

一年有很多天。我们来数一数：开始有三百天，

后来还有六十天……这还只是一年。

且有难捱之日：狂风如刀霎时起，

雾霭似剑穿原野。

凡读过《红楼梦》的人，几乎没有不知道《葬花吟》的；凡读过《葬花吟》的人，无不在这句“一年三百六十日，风刀霜剑严相逼”而顿感心痛。大抵是因为“风”“霜”二字实为寒峭，“刀”“剑”二字又顿添几分悲凉肃杀之气。如此意境，寓于妙喻之中——风如刀、霜似剑。需要指出的是，在“霜”这一本体的翻译上，译文存在明显错误，把“霜”译成了“雾”，应将 *туманов* 改为 *иня*。不过关于“风刀霜剑”四字的俄译，本文另有拙见：我们不妨借鉴一下《葬花吟》许译本的翻译策略——转变词性。许译文如下：*For three hundred and sixty days, the cutting wind and biting frost make flowers sear.* 许译本并没有原封不动地保留“刀”、“剑”这两个名词，而是选择用能够表示该名词所具特征的动词的现在分词形式充当定语，来修饰名词“风”与“霜”。相比于翻译成 *the knife of wind and sword of frost*，这样处理的优越性有二：一是语言更简练，不冗余拖沓；二是语言更鲜活，因为现在分词兼具形容词和动词两种特征，其中动词特征赋予了语言生命力——寒风如刀割人面，严霜似剑刺入骨！一“穿”一“刺”，风和霜简直被写活了。之所以建议参考该翻译思路，是因为俄语中的形动词也同样兼有形容词和动词两种特征，也能让语言更加简练、鲜活，从而生成不俗的

意境传递效果，所以“风刀霜剑”若译为 *режущий ветер и тычущий иней* 也未尝不可。

天尽头，何处有香丘？

译文：

Только где в той дали возвышается холм ароматный?

Я не знаю. Но пусть будет в жизни таков мой удел!

回译：

只是在那遥远的天边，何处立有芬芳的小丘？

我也茫然。但求终能如愿！

对照原文，不难发现译文的后两句属译者之增译，因而不免引发争议——此举是否多余？对此，我们的观点是否定的。论形式，后两句维护了全诗结构的和谐，即每一小节的前两行和后两行译文字数相近。若是不增译的话，那么就唯独此处未同其余小节保持结构上的协调一致，也就略显美中不足了。当然，仅凭这一点还不够有说服力，毕竟许渊冲强调：“‘三美’的重要性并不是鼎足三分的。在我看来，最重要的是‘意美’，其次是‘音美’，再其次是‘形美’。”（许渊冲 1983：3）于是乎，不能只论形式，还需要论意境。“香丘”是《葬花吟》的核心意象，“丘”的本义为小土山，引申指土丘状的坟墓，“香”指的是香花，故“香丘”是指花的坟墓，而《葬花吟》又通篇以花喻人，故而“香丘”也可解释为黛玉的最终归宿。风刀霜剑日日相逼，惟愿今朝生出双翅，随那落花飞至天地尽头，到那里去找寻归宿。可果真有她的一方归宿？无人知晓，只能叩问天地山川神灵，“天尽头，何处有香丘？”这是黛玉对人生的追问，对命运的求索！何故如此？只因心存希冀，冀望终能葬于香丘之下，抽身于浊世。可见，译者不过是把隐藏在意象背后的主人公的精神追求直接显现了出来，这个做法并未造成丝毫意境传达上的偏差，而且还有助于译语读者正确解读主人公的内心世界。从以上两个角度综合考量后，我们认为此处译法得当，不仅忠实传达了原诗的意美，而且尽力兼顾了原诗的形美。

杜鹃无语正黄昏，荷锄归去掩重门；

译文：

... Молчаливы кукушки. Отчего куковать перестали?

Оттого что закат. День закончился. Вечер теперь.

И пора мне уже взять садовую эту мотыгу

И, домой возвратившись, захлопнуть тяжёлую дверь.

回译：

……杜鹃默默无语。它们为何停止啼鸣？

是因黄昏来临。白日已尽，暮色来袭。

也该扛上花锄归去，

再将沉重房门掩闭。

这里存在两处明显的误译，一是对“杜鹃无语正黄昏”的翻译，二是对“重门”的翻译。

首先来看第一处，杜鹃是中国古典悲情诗词中的一个富有代表性的意象，往往用来寄托凄楚悲凉之情。杜鹃鸟一般出没于暮春时节，传说它们夜夜悲鸣且鸣声凄厉，又因鸟喙鲜红，像是口中流血，故有“杜鹃啼血”之说——昼夜悲啼，啼至血出乃至。“杜鹃无语正黄昏”的意思就是说，杜鹃泣尽血泪默默无语之时，正是黄昏时分。译文却容易误导读者认为，杜鹃默默无语的原因，只与黄昏来临有关，而非因为哀痛至极。这就曲解了原文的意思，也破坏了原有的意境，“意美”自然无从谈起。虽然能够体谅，任一译者都不可能做到对异语文化无所不知、无所不晓，但也必须承认，各民族文化之间既有个性也有共性。事实上，杜鹃在俄罗斯民族文化中也是一个主要承载消极情感的符号，其文化伴随意义有：1) 象征忧愁

孤独的女人；2）象征死亡；3）象征朋比为奸、妒贤嫉能。所以译者应在这里保持敏锐的语言文化意识，多加查阅和考证，要知道曹雪芹这样的大家笔下的意象多有其深意。

接着来看第二处，错误出在多音字的翻译上。汉字“重”是个多音字，作形容词用表示“重量”时，读作 zhòng；作量词用表示“层”时，读作 chóng。原诗中的“重门”指的是“重重闺门”，取的是量词义，可是译者却按形容词义来理解，误译成了 тяжёлая дверь（沉重闺门），损害了译文的忠实性。尽管如此，也不要对译者求全责备才是，毕竟就连我们中国人自己可能都对中国古代建筑不甚了解。我国古代建筑的构成特色是，“先以‘间’为单位组成单座建筑，再以单座建筑围合成单个庭院，进而以单个庭院组成不同层次的院落组群”，（黎书文 2008：1）因此大观园里的门数量众多、类型多样。再者，大观园是典型的庭院结构，建筑趋于轻巧玲珑。所以译为“沉重闺门”确实不妥。

## 2.2 音美

许渊冲是这样谈论“三美”之间的关系的：“如果三者不能得兼，那么，可以不要求‘形似’和‘音似’，但要尽可能传达原文的‘意美’和‘音美’。”（许渊冲 1983：4）可见“音美”的重要性也不容小觑。何之为“音美”？许渊冲对此解释道：“译诗要和原诗一样有悦耳的韵律，这是音美。”又何为“韵律”呢？是指诗词中的平仄和押韵。于是就有人提出疑问：俄语属重音语言，并无平仄可言，何谈韵律？产生这样的疑惑无可厚非，不过我们必须清楚地认识到，诗歌翻译本身就具有不可译性，所以译者的任务恰恰就在于尽最大努力克服语言间的差异、最大限度地利用各语言的特点、最大程度上实现美的补偿。诚然，我们无法还原汉诗的平仄之美，然而却能以另一种方式加以补偿——借助轻重音打造节奏感。这样一来，“音美”即可解释为“音韵美”与“节奏美”。

音韵方面，原诗的押韵模式呈现出多种多样的特点，共有 aaba、aaaa、abcc、abbb、abab、aabc、abcb 七种模式。而译诗的押韵特点是一种押韵模式贯穿全诗——每小节的第二行与第四行、第六行与第八行都押阳韵。

节奏方面，由于《葬花吟》并非严格意义上的格律诗，所以在平仄上比较自由率性。但译诗基本上是用三音节音步抑抑扬格写的，同时也穿插了不少抑抑扬格，是对轻重音格式作了一定考虑的。为方便更好地阐述说明，我们选取第一节进行分析：

花谢花飞花满天，红消香断有谁怜？

游丝软系飘春榭，落絮轻沾扑绣帘。

译文：

Увядают цветы, лепестки, обессилев, роняя,

И летят, и летят, всюду-всюду кружась в небесах.

Ах! Уходит краса, тают молодость, благоуханье,

Но найдётся ли тот, кто бы слово сказал о цветах?

Вьются тонкие нити, сплетаясь и тихо волнуясь,

Возле башни меняя при ветре весеннем узор.

Пух, остатки серёжек, росойю слегка увлажнённых,

Оседают на шёлке тяжёлых приспущенных штор.

音步图式：

— — \* | — — \* | — — \* | — — \* | — — \* | —

— — \* | — — \* | \* — \* | — — \* | — — \* |

— — \* | — — \* | \* — \* | — — — | — — \* | —

— — \* | — — \* | \* — \* | — — \* | — — \* |

\* — \* | — — \* | — — \* | — — \* | — — \* | —

\* — \* | — — \* | — — \* | — — \* | — — \* |  
 \* — \* | — — \* | — — \* | — — \* | — — \* | —  
 — — \* | — — \* | — — \* | — — \* | — — \* |  
 (“—”表示非重读音节，“\*”表示重读音节)

音韵上，译文的第二行和第四行互相押韵，韵脚为“a”；第六行和第八行也互相押韵，韵脚为“o”。节奏上，以抑抑扬格为主，以扬抑扬格为辅。总体上，达到了音韵和谐、节奏鲜明的精彩效果，出色地再现了原诗的“音美”。

### 2.3 形美

在对待“形美”问题上，容易陷入形式主义或形式虚无主义的漩涡。诗是内容与形式高度融合的有机统一体，兼具内在美与外在美，若一味注重形式，诗则变成一具摇摇欲坠的空壳，若置形式于不顾，诗则成了一缕无所约束的游魂。由此可见，对待“形美”需要把握好“度”。有必要指出的是，许渊冲已然明确了这个“度”：“我从来没有追求过译诗与原诗字比句次的形美，而只追求过在传达原文‘意美’和‘音美’的前提下，尽可能传达原文的‘形美’。”（许渊冲 1983: 4）与此同时，他也对“形美”作了阐释：“译诗还要尽可能保持原诗的形式（如长短、对仗等），这是形美。”

原诗的形式在译者戈卢别夫笔下到底保持与否？答案是肯定的。从宏观上看，原诗有13节，每节有4行，一共有52行；相应地，译诗也有13节，前九节每节有8行，后四节每节为4行，一共有88行。论文字在表义上的载蓄能力，俄语是无法同汉语相提并论的，因此的确很难保持行数完全一致，这是可以理解的。从微观上看，原诗除第10节以外，其余每节字数相同；在这一点上译诗也做了对应的努力，前九节中，第1、2、3、4、5、8节均有124个音节，第6、7、9节的音节数量虽互不相等，但与124相差不大，分别为129、126、125。后四节的音节数量也非常相近，分别为62、64、63、64。比对下来，我们认为译诗算是成功地保持了原诗的“形美”。

### 3 结束语

立足于诗歌翻译“三美论”，从“意美”、“音美”和“形美”三个视角分析了95版俄译《葬花吟》，认为95版俄译《葬花吟》已在很大程度上保留和再现了原诗的意美、音美和形美。95版俄译《葬花吟》基本上准确传达了原诗的意思，传神重现了原诗的意境，生动还原了原诗的和谐韵律与鲜明节奏，并尽力保留了原诗的形式。但翻译是一门遗憾的艺术，95版俄译《葬花吟》仍有一些待完善之处。由此可见，汉诗外译应坚持以诗译诗、译诗成诗，唯有如此，方能在时代的激流中守护好中华民族的文学瑰宝。

#### 参考文献

- [1] Сюэцинь Цао, Сон в красном тереме, Художественная литература [M]. Москва: Ладомир, 1995.  
 [2] 黎书文. 《红楼梦》中的建筑与中国传统美学[J]. 衡阳师范学院学报, 2008(1).  
 [3] 鲁迅. 鲁迅全集(第九卷) [M]. 北京: 人民文学出版社, 2005.  
 [4] 王秉钦. 文化翻译学: 文化翻译理论与实践[M]. 天津: 南开大学出版社, 2007.  
 [5] 许渊冲. 谈唐诗的英译[J]. 中国翻译, 1983(3).  
 [6] 许渊冲. 再谈“意美、音美、形美” [J]. 外语学刊, 1983(4).

## Analysis of the Russian Translation of “The Song of Burying the Fallen Flowers” (1995) Based on Theory of Three Beauties

Luo Hong-chun

(Guangdong University of Foreign Studies, Guangzhou 510080, China)

**Abstract:** The Russian translation of *Dream of the Red Chamber* is rich in research results, but the Russian translation of “The Song of Burying the Fallen Flowers” is slightly less explored. This paper will analyze and study the Russian translation of “The Song of Burying the Fallen Flowers” from the perspective of Xu Yuanchong’s theory of Three Beauties.

**Key words:** Dream of the Red Chamber; The Song of Burying the Fallen Flowers; Russian translation; theory of Three Beauties

**作者简介:** 罗虹春 (1997—), 女, 汉族, 四川成都人, 广东外语外贸大学西方语言文化学院研究生, 主要研究方向: 俄罗斯文学。

**收稿日期:** 2021-10-25

**[责任编辑: 张春新]**