



主情、狄卡丹与革命文学的三重投影

——王独清译但丁《新生》研究

李海鹏

内容提要 1934年，但丁抒情诗集《新生》在汉语中的首个译本由诗人王独清翻译出版。由于种种原因，该译本并未如一些其他译文那样，在与中国现代文学思潮及创作的互动中生成“显性”的文学史价值。王独清早在20世纪20年代初即有翻译《新生》的动机，直至1934年才最终出版此书。通过考察这十余年历程中几个重要的译介环节，可以发现，一方面，王独清对《新生》的翻译与谈论贯穿他文学活动各阶段的始终，并形成重要的阐释性关系；另一方面，该译本的译介历程与20世纪二三十年代初中国新文学语境更迭之间形成了隐微而重要的文学史张力。以翻译研究为方法，一方面可以介入对王独清文学观念与创作实践的打量，另一方面可以探究《新生》作为文化客体在该译介过程中与中国现代文学思潮及创作这一文化主体之间所生成的文学史张力与限度。

关键词 但丁；王独清；主情；狄卡丹；革命文学

《新生》(*Vita Nuova*)是但丁早年抒情诗(Rime)的一本结集，完成于他30岁以前，也是他的第一部诗集。该书由31首抒情诗和对这些诗进行情节连缀与意义阐释的散文组成，讲述了但丁从9岁初遇贝阿特丽彩(Beatrice)开始直至她24岁去世以后曲折的爱情与思念，以及诗人对爱的理解的不断升华。《神曲》与《新生》关系密切，《新生》在诸多意义上可视作《神曲》的先声。T.S.艾略特曾说：“《神曲》把我们带入了中世纪的形象所组成的世界……思想与信条的世界……《新生》把我们直接投入到中世纪的感性中去。”^[1]

1934年11月，由诗人王独清翻译的《新生》在上海的光明书局出版发行，这是《新生》在汉语世界中的首个完整译本。自20世纪20年代末开始，王独清结交了郑超麟等托派成员，从此与曾经的创造社同人们渐行渐远，当这本译著出版之时，他早已沦为“创造社的陌路人”^[2]。与其译者的处境相仿，该译本的命运也显得相当冷寂。首先，相

比于其《圣母像前》《死前》《威尼市》《杨贵妃之死》等作品陆续被列入“创造社丛书”出版的境遇，《新生》只是在光明书局这家小书店单独出版，这与前者形成鲜明落差。其次，《新生》出版以后回应寥寥，目前可见的是研究过邓南遮、皮兰德娄的“石越先生”曾在1934年底对该译本提出注释、版本上的质疑，王独清还曾专门写信回应^[3]。最后，目前现代文学研究界对这个译本的价值、意义等研究也很不够。原因有二：其一，它是一本“后创造社时代”的译著，因此对于创造社研究、创造社译介研究来说，看似并不具有重要的史料价值；其二，王独清最重要的诗学贡献是以《再谭诗》这类诗文为代表的象征主义诗学主张，而《新生》的诗学内涵则与此差异明显，因此又看似不具有重要的诗学价值。在国内的但丁研究界、尤其是“但丁在中国”这一论域中间，该译本的存在倒是人尽皆知，但研究现状同样并不令人满意：只是被放在但丁在中国的译介传播情况这一纵向轴线中去谈



论，而它与王独清之间的呼应与联动、与 20 世纪二三十年代新文学语境之间的复杂纠葛等横向张力的研究并未深入展开。

本文由此出发，首先考释王独清《新生·题记》中提到的翻译动机，揭示以《新生》为代表的“清新体”诗风与王独清早期新诗观念及 20 年代前期诗坛“主情”潮流之间的阐释性关系；其次对照《新生》原文，探究该译本的内在特质以及诗人所使用的翻译策略；最后考察王独清在“革命文学”转向过程中对但丁认知的变化，以及《新生》在这一过程中所扮演的角色。总之，本文意在结合史料考据、王独清诗学研究及但丁学研究，对这部译作的实际价值与位置进行辨认，由此揭示它在文学与历史的双重互动中所包孕的内在张力。

一 “清新体”何以“主情”

虽然王独清的《新生》译本初版于 1934 年，但是他产生这一翻译动机的时间，要早在 20 世纪 20 年代初的欧游时期。在《新生·题记》中，王独清曾言：“我开始起翻译这书的念头，是在欧洲浪游的期间。那时我正在沉迷着但丁的研究，总想把所谓‘清新体’（Dolce stil nuovo）的诗风介绍到中国来。当时正是‘五四运动’后中国新诗运动蓬勃的时代，促成我底念头的大概这便是个主因了。”^[4]诗人要翻译《新生》，是因为想介绍“清新体”的诗风，这并非想当然，而是基于对当时中国新诗运动的观察。也就是说，在王独清看来，“清新体”与当时蓬勃的新诗语境之间存在着某种契合，因此翻译《新生》才引起他的兴趣。究竟如何契合？诗人在这里语焉不详，不过若对他当时的文章、通信进行梳理，答案便有迹可循。在此之前，先对“清新体”的诗学内涵做一番介绍。

“清新体”现今通译为“温柔新诗体”，按照意大利语法，“nuovo”（新的）一词放在最后表示强调，也就是说，它意思是一种“新的温柔诗体”。在当时的意大利诗歌中间，“新”指向了以但丁、卡瓦尔坎蒂、奎尼切利等佛罗伦萨的新体诗人们，他们正是所谓“清新体”诗风的实践者，《新生》便是这一诗风中的代表性作品。而在他们之前

的普罗旺斯抒情诗、西西里诗派等则是与之相对的旧体诗风。新旧两种诗风都注重歌咏爱情，但差别也十分明显：旧体诗人们对爱情的书写一方面因袭格套，另一方面侧重肉欲官能，他们的诗不需要自我对爱情的经验与思考，因而凸显出一种享乐的游戏性。与此相对，“清新体”诗人们一方面专注于自我真挚的爱情，另一方面则注重爱情的精神维度，被歌咏的女性非但不可亵玩，甚至超凡入圣，《新生》的女主人公贝阿特丽彩就是此中代表。可以说，在“清新体”诗人尤其是但丁这里，诗歌不是一种享乐的游戏，而是出自诗人真挚的情感，并能够超越写实的限度，获得提升、救赎现实人生的力量，这也鼓励了诗人对“自我”的探索。文艺复兴研究的先驱雅各布·布克哈特在谈论《新生》时曾说：“整个中世纪，诗人们都是在有意识地避开自己，而他是第一个探索自己的灵魂的人……主观的感受在这里有其充分客观的真实和伟大……即使没有《神曲》，但丁也会以这些青年时代的诗篇划出中古精神和近代精神的界限。人类意识在向意识到它自己的内在生活方面迈进了一大步。”^[5]

1921 至 1926 年间，王独清浪游欧洲。从胡适 1920 年出版《尝试集》算起，这一时段正值新诗初成、各类新诗集出版，不同阵营的诗人们围绕着早期新诗合法性标准进行着新诗构想与场域分化，展开激烈的新诗论争^[6]，王独清所说的“新诗运动蓬勃的时代”正是针对于此。尽管身在海外，但王独清在一直与国内文坛通信，密切关注新诗运动的同时，也积极进行着自己的新诗构想。这一阶段王独清的新诗观念，内在于当时文坛上郭沫若、郁达夫等人所主张的“主情”潮流，这也构成其回国后加入创造社的重要原因。他陆续发表的文章《未来之艺术家——破除“自然”底迷信》（1922）、通信《一双鲤鱼》（1922）、《南欧消息》（1923）等是此中代表。由于当时王独清“正沉迷着但丁的研究”，因此相关谈论也屡见笔端。譬如在《南欧消息》中，他曾写道：“他们底力量都是‘诚信’，你看但丁对于他所爱的 Beatrice……”^[7]以“诚信”来概括这种爱情，不免让人匪夷所思。但若对他这一时段的文章进行完整的考察，便会明了“诚信”的内涵。重要的是，“诚信”与他的“主情”观念

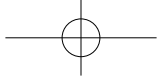


密切相关，形成了隐微的内在张力。呈现得最直观的，是1922年发表于《学艺》月刊的《未来之艺术家——破除“自然”底迷信》一文。在该文中王独清写道：“自然实在不能制造艺术，能制造艺术的是人生，是艺术家底本身，是艺术家本身底情感。”“现在我们既知道一切都起于自己本身底情绪，自然不过仅负容受与帮助底责任，那么我们若再蹈过去艺术家底错误，那就是自欺的艺术家。”“未来之艺术家，与其‘做自然底赤子’（太戈尔语），不如作情绪底赤子罢！”^[8]在他的观念里，“人生”与“自然”并不同构，并非客观性的存在，而与“情感”相通。对于未来之艺术家而言，此二者才是制造艺术的关键。其实早在一年前，王独清给郑伯奇的两封信中就曾谈及相关问题，他首先批判了将艺术视为游戏与“娱乐品”的看法，随后详细阐述了其“诚信”观念：“我对自然主义是深致不满的。因为他只做了第一步；第二步他却不知道。他只知道写人间底痛苦，但是这些痛苦应该怎样解决呢？难道我们只知道了人间底痛苦，就算尽了责任么？我又可把我理想中之主张分开解说：写出人间底痛苦，掘出人间底真诚。”“我的立脚地是人生；我的艺术主义是诚实；我的希望与goal是造成‘诚实的人生’。”“有一日人生，即有一日痛苦，但这个不但不能促我们厌弃人生，反是以振我们与人生奋斗底勇气，我们不管他有效无效，总还得想出免除苦痛底方法……所以我们的责任，就是‘把人间底真诚掘出哟！’”^[9]“人生”与“痛苦”如影随形，这意味着“人生”不是客观性的，而是情绪性的。诗人将“诚实的人生”“掘出人间的真诚”作为艺术的目的，则意味着“诚信”在王独清这里恰恰是对“自然”的破除，对“人生”的拯救和超越，它同样指向了情感性的维度。由此可见，从“掘出人间底真诚”到“做情绪底赤子”，王独清在观念层面形成了一条逐渐明朗化的新诗构想与抱负。在当时的新诗场域中间，他的观念无疑隶属于“主情”一派，与胡适等人“天足/缠足”“自然而然”“写实”等观念呈现出明显的差异。至此，我们便不难理解“清新体”内在特质与王独清“主情”观念之间的阐释性关系：“诚信”构成其“主情”观念中的核心概念，当他将但丁对

贝阿特丽彩的爱命名为“诚信”时，这就意味着他将《新生》为代表的“清新体”诗风中的情感模式组织进了其“主情”框架之中。王独清由此意识到，《新生》虽是600年前的作品，但正是未来之艺术家的同道，它连通着“时代精神”，能够为当时文坛的“主情”一派贡献崭新而有效的文学内容。凡此种便构成了王独清希望通过翻译《新生》而将“清新体”的诗风介绍到国内的动机之所在。呼应着“五四”之后中国新诗运动中的“主情”潮流与围绕“恋爱”概念而发生的时代新伦理^[10]，“清新体”诗风中暗藏的情感质素就显得格外突出。此外，1921年恰逢但丁逝世600周年，在20世纪20年代初，但丁在中国的接受形成了一个高潮。从这个角度讲，王独清要翻译《新生》，此时是最佳时机，只可惜王独清并没有郭沫若翻译《少年维特之烦恼》时的行动力，真正动笔已是1926年回国以后了，波谲云诡的现代中国那时又是一番光景，王独清个人的新诗主张也已经起了变化。

二 “狄卡丹”的隐秘实践

王独清作为诗人而能为后世所铭记、在新诗史上获得其一席之地，主要是因其围绕象征主义诗歌而开展的一系列创作、译介与理论批评活动。而这一系列活动所呼应的正是他所说的“转向狄卡丹”的内在含义^[11]。“转向”通常意味着前后相续，但在王独清这里，浪漫主义与象征主义的诗歌风格却又具有某种“共时性”，这是他的一大特征，也是学界的基本共识。这一特征，王独清1933年曾在《我文学生活的回顾》一文中进行过解释：“在欧洲所以能开始了文学生涯，那一面是时代的关系，一面是自家生活的关系。那在中国算是‘风飏时代’，算是中国资产阶级思想革命（‘五四运动’）后浪漫主义兴起的时期，我文学生涯的开始便使我成为这一运动之一员。但是因为自己又住在欧洲，就是说，处在大战后资本主义破产的现象最显明的地方，所以便又即刻染上伤感主义的色彩。——这个，便是我前期作品底二重性的原因。”^[12]朱自清在《中国新文学大系·诗集导言》中对王独清的评论则沿着这种“二重性”更进一步：“但王独清氏

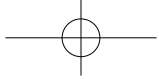


所作，还是拜伦式的雨果式的为多；就是他自认为仿象征派的诗，也似乎豪胜于幽，显胜于晦。”^[13] 将王独清的诗风概括为“豪”与“显”，意味着在朱自清看来，王独清虽然被划入中国的早期象征主义诗人行列，但他其实离浪漫主义更近，因为注重暗示、节制抒情的象征主义诗风无疑是“幽”与“晦”的，这其实也是大多数人对象征主义诗风的整体印象。

由此需要注意的问题是，在中国现代文学语境中间，“狄卡丹”式书写的具体呈现面貌，实际上相当纷繁复杂，不同诗人作家对它的接受与侧重也各有差异，在 20 世纪 20 年代的新文学场域中间，“狄卡丹”也是一个曾引发争论的话题^[14]。抛开其他诗人不谈，仅在王独清、穆木天、冯乃超这三位被朱自清称为“也是倾向于法国象征派”的“后期创造社三个诗人”^[15] 这里，便也存在着接受与侧重的差异，诚如咸立强所说：“确切地说，便是创造社同人对与现代思潮的接受及译介的多种价值取向，使世纪末思潮的译介呈现出多样化风貌。”^[16] 如果我们在观念上整体化地看待象征主义、浪漫主义的诗质，那么便很容易和朱自清类似，在“豪”“显”/“幽”“晦”之间做出浪漫主义/象征主义的划分，但如果我们考察王独清接受象征派诗歌时的侧重便会发现，王独清作为象征派诗人而具有“豪”与“显”的诗风，其原因不仅存在于浪漫主义与象征主义的“二重性”之中，也存在于象征主义的内在复杂性之中。

考察王独清对于象征主义的理解与接受，最重要的文献便是他写于 1926 年 2 月的诗学通信《再谭诗》。透过这封信我们可以看到王独清对于“狄卡丹”诗风接受上的侧重。他在信中谈论了自己最喜爱的法国诗人，第一是拉马丁，第二是魏尔伦，第三是兰波，第四是拉弗格^[17]，“Lamartine 所表现的是‘情’（emotion），Verlaine 所表现的是‘音’，Rimbaud 所表现的是‘色’，Larforgue 所表现的是‘力’（Force）。”^[18] 在信的其它篇幅中，王独清依据这四个方面，对四位诗人都有相应谈论。大多数对于王独清“狄卡丹”诗风的研究都会注意到这段话，但是所被忽略的问题是，四位诗人在王独清这封信里所占篇幅最多、喜爱程度最深、与自己诗歌

具体实践层面关联最密切者，其实是拉弗格。王独清在信中两次提到拉弗格是“我精神上的 Maître（笔者注：即“导师”）”，这是其他三位诗人都未能得享的评价：“Larforgue 恰是我精神上的 Maître，我曾把他底诗集放在床头日夜熟读，我曾把他底诗集带到咖啡馆，带到散步场去和我相伴。不错，他就是——一个爱用叠字叠句的诗人。他出名的‘L’hiver qui vient’和‘Dimanches’都是使用这种方法的。”“至于 Larforgue，他底诗简直可以说十有八九都是我想吟咏的：他底诗才不是平面；他底诗才是运动的，数学的；他底诗才是有统一性与持续性的作品——他是最高的力之表现的诗人，他是我精神上的 Maître。”^[19] 由此可见，王独清从拉弗格这里受到的最重要影响便是“最高的力之表现”，而这种表现的达成，其原因正是拉弗格极为擅长使用各种类型的“叠字叠句”。在具体分析了拉弗格诗中几种“叠字叠句”的模式后，王独清总结道：“总之这种叠字叠句的写法，这种长短断续的写法，可以说是一种‘力’之表现。”^[20] 另外，对于这一艺术方法所产生的艺术效果，王独清也有着自觉的思考：“我近来作诗，很爱用叠字叠句，我觉得这是一种表人感情激动时心脏振动的艺术，并是一种刺激读者，使读者神经发生振动的艺术。”^[21] 如果我们去细读王独清的诗作就会发现，各种类型的“叠字叠句”比比皆是，构成他诗歌最重要且最直观的艺术方法与诗歌特质，这正是源自他对拉弗格“力之表现”的接受与转化。金丝燕在《文学接受与文化过滤》一书中曾对王独清诗中的“叠字叠句”进行过细致的分析，总共归纳出五种模式，并指出其效果：“如此叠句叠词叠字，往往造成非常强烈的回环节奏、回环音律。”^[22] 在其中一种最为强烈的模式中，王独清更是在字词的重叠中连用了七次“ong”韵，金丝燕评价道：“与鼻腔元音‘ong’相连，形成刺耳的‘振动’，而这一‘振动’在诗中连续出现七次，动词叠用、‘神经’所能承受的能力均达到极限。”^[23] 这与王独清自己对此的看法形成了清晰的呼应。至此，我们得以回答上面的问题。正是因为受到拉弗格诗歌中“叠字叠句”的“力之表现”的启发，王独清才在自己的诗歌创作中间大量使用这样的艺术方法，因而造成了强烈、刺耳的振动与



节奏。与我们对于象征主义诗歌幽微、隐晦的固有印象相比，这样的诗歌风格则是“豪”与“显”的，考虑到王独清曾深受浪漫主义诗歌的影响，我们很容易和朱自清一样，将其评价为“拜伦式的雨果式的为多”，从而纳入浪漫主义的单一范畴之内进行解释。如果透过他与拉弗格的影响关系看，王独清“豪”“显”的诗风，很大程度上不只是浪漫主义的，还是象征主义的，可以说，拉弗格构成王独清接受与实践“狄卡丹”诗风最重要的对象与环节。这一方面表明了象征主义诗风的内在复杂性并非我们固有的印象所能局限，另一方面也印证了20世纪20年代中国诗人们在接受与转化象征主义诗学资源时的多样性状态。

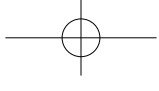
《新生》除对情节进行连缀的散文外，共有抒情诗（Rime）31首，结构严谨，都是严格的格律诗体，有着各自的音节数等格律形式的限制。此外，该作品的风格相当朴素，并不铺张华丽，因此鲜有语词和音节的重叠与复沓。与此形成鲜明对照的是，我们在王独清的译本中间，可以看到大量各种类型的“叠字叠句”的使用，这与但丁的原文之间存在着明显的差异。具体而言，该译本中主要有三种“叠字叠句”的形式：其一是“叠字形成排比”，其二是“叠字形成停顿”，其三是“独立的叠字叠句”，这三种形式在王独清自己的诗中也俯仰皆是。第一种如“带来的哀调，常使我的双眼作酸/常使我，涌出了苦楚的泪泉”原文为“con una voce che sovente mena/la lagrime dogliose a li occhi tristi”^[24]，王独清在《玫瑰花》一诗中便曾使用过这一形式：“你使我们俩底呼吸合葬在你芳魂之中/你使我们俩在你底响骸内接吻”^[25]；第二种如“这城市，这城市是失了她的贝德丽采/在这儿关于她的陈述，会表明她那德行，人才/会来引起，来引起所有听者的无限悲哀”。原文为“Ell’ha perduta la sua Beatrice/e le parole ch’om di lei pó dire/hanno virtù di far piangere altrui”^[26]。王独清在《动身归国的时候》中则写道：“你们这些bars，从此我便再不进，再不进你们底门”^[27]；第三种如“眼哟，眼哟，在过去很长的时辰/你们曾经把酸泪洒进，洒进”原文为“L’amaro lagrimar che voi faceste/oi occhi miei, così lunga stagione”^[28]，这样的形式则

可见于其《别罗马女郎》一诗中：“凄凉，凄凉，我独行在街上”^[29]。

据笔者统计，在王独清的译本里，这三种形式的叠字叠句，第一种共出现23次，第二种33次，第三种12次，相对于31首诗的总量来说，可谓是很高的频率。而且，无一例外的是，这些重叠的形式，每一次都不是但丁原文的句法与节奏，而都是王独清个人翻译策略的显现，其他的例子还有很多。诚如前文所论，王独清“叠字叠句”形式的实践受到法国象征派诗人拉弗格的影响，作为印证，这三种形式我们从拉弗格的诗中也能找到大量例证。比如在对王独清构成重要影响的诗作*L’hiver qui vient*（《凛冬将至》）中，便有如下诗句，分别对应这三种形式：第一种：“Tant les bancs sont mouillés/tant les bois sont rouillés/Et tant les cors ont fait ton ton”；第二种：“Qu’il revienne/Qu’il revienne à lui!”；第三种：“Allons, allons, et hallali”^[30]。

明乎此，我们便得以一窥王独清《新生》译本的翻译策略。在懂得意大利语的王独清这里，他并未以“但丁—王独清”的模式来翻译这部600年前的“清新体”诗集，而实际上是“但丁—拉弗格—王独清”的中介模式。也就是说，虽然将“清新体”的诗风介绍到国内，最初是王独清翻译《新生》的动机，但在实际的翻译策略中，呼应着20世纪20年代中期创造社的象征主义潮流，这部译作则构成了他对自身所理解与侧重的象征主义诗风的一次大规模隐秘实践。作为中国新诗史上早期象征派诗人的一重要一员，王独清身上的“狄卡丹”气味在这部译作中留下了清晰的投影。也就是说，这部译著虽然出版于后创造社时代，但是对于研究创造社中期的文学创作与译介活动来说，它都有必要被纳入视野之中。

如果王独清能在这一时段将《新生》译完并出版，那么这个译本的文本价值与艺术特色便容易为人所注意到。但遗憾的是，王独清并未在这最自觉宣扬“狄卡丹”诗风的时段就将《新生》译完出版，乃至译了“十分之八”，便由于文学观念朝向“革命文学”的转变而搁置了这一工作，直到20世纪30年代沦为“创造社的陌路人”以后，才重新拾起并完成出版。不过，即使在王独清的“革命文



学”阶段里，但丁及《新生》仍未销声匿迹，而是以别样的方式如影随形。

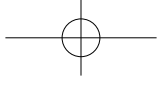
三 从“死前”到“新生”

在《全部的批判之必要——如何才能转换方向的考察》一文开篇，成仿吾写到：“革命运动停顿了，革命文学运动的空气却高涨了起来。”^[31]从20世纪20年代后期开始，革命文学（即普罗列塔利亚文学）随着大革命的失败而逐渐涌现于现代文坛之上，在这一过程中，创造社同人的倡导之功有目共睹^[32]，创造社也由此进入其后期阶段。对于后期创造社的革命文学活动，王独清曾以两个步骤进行概括：“这时期底运动第一便是对于‘布尔乔亚派’底‘意德沃罗基’予以根本地批判，其次是建立起‘普劳列塔利亚’底人生观与世界观。”^[33]前者意味着对以个人主义为核心的资产阶级意识形态的破除，后者则是对无产阶级意识形态与文学观念的确立。可以说，王独清的概括呼应着创造社同人的观点，比如郭沫若的《革命与文学》、成仿吾的《从文学革命到革命文学》等文章中皆呈现出相同的勾勒。王独清这一时段的创作和文章也清晰呼应着这两个步骤：其一是1927年，围绕着诗作《死前》和通信《航行通信》《致法国友人摩南书》等而呈现的对个人主义进行清理的“死前”阶段；其二是1928年至1930年，以诗作《Incipit Vita Nova》为开端的革命文学之“新生”阶段，这一阶段内的文章则有《世界新兴文学底基调》（1928）、《文艺上之反动派种种》（1928）、《我底转变及其他》（1929）等。有趣的是，在王独清的转向过程中，有关《新生》及但丁的内容多次在他的笔下出现，与其观念的转变之间形成了重要的阐释性张力。

1927年，广州发生“四·一五”反革命政变后，王独清离开广州，于五月初返回上海。一个月以后，在《致法国友人摩南书》的结尾，王独清写道：“我自己是在努力着使我一向趋向于个人伤感方面的艺术完全死去，希望有一个新生到临。我在《死前》里面说道：最好能到我墓前常述我死前的疲倦 / 好使我；使我，使我常在墓中感着悔恨不

安 / 朋友，我请你，请你希望我死罢！”^[34]这样的“死”，明显与创造社对个人主义意识形态的批判相呼应。这一点，他在这封信里说得很清楚：“处在我们现代的艺术家正应该明白自己所处的时代与地域。现代决不是个人的时代，个人的时代早已成为过去。文学史上自浪漫派以来都是个人的文学，一直到了颓废派个人主义算是达了熟烂的时期……要在近代履行个人主义，那是只有在咖啡馆，只有在赌场，只有慢性或不慢性的自杀了。我们据此可以得到一个很大的觉悟，可以明白现代个人的文艺已失了它底权威。”^[35]在王独清看来，时至当下的中国，曾经占据他全部身心的浪漫派文学与狄卡丹文学已是“死路一条”，必须祛除身上的这些个人主义元素，自己才能迎来新生。正因为抱有这样的认知逻辑，王独清此时对于但丁的看法发生了十分重要的变化：“但丁底作品完全是以宗教的信仰作背景，中国屈原底诗中满填着怀念君主的单思病的呻吟，这些都是为近代所不容许的思想，但是但丁屈原并不因此而失去他们底价值。思想不过是时代底产物，我们既了解作家底时代，便不能因为他底思想与现代不合而竟抹杀到作家底本身；不但不能抹杀，反而为他能代表某个时代，却使他底价值更形增高。不过这里所说的价值，只是历史的价值。”^[36]王独清的态度，可以说相当辩证，他对但丁进行了一次标准的“奥伏赫变”。“历史的价值”一语会让人想起20世纪20年代初期，“浪游欧洲”的王独清曾以“主情”观念出发，将但丁及《新生》视为“未来之艺术家”的同道。而到了此时，但丁不再与当下的革命文学相契合，只剩下“历史的价值”，这可谓非常重要的变化。正因如此，已将《新生》译完“十分之八”的王独清才对这一工作减少了兴会，以至于搁置起来。

耐人寻味的是，虽然将翻译工作搁置了起来，但是王独清在出版于这一时段的诗集《死前》开头，却引用了《新生》中的句子作为题记：“Tacendo il nome di questa gentilissima.”如果深入但丁学的领域而对这句话做一些研究，便会发现，它的内在涵义与王独清这部诗集之间构成了隐秘的阐释性关系。首先，这句话并非《新生》中的诗句，而是散文中的句子，它出现在《新生》第二十三



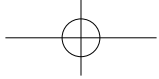
章，意为“未提及端丽冠绝的女郎的芳名”^[37]，王独清将其译为“便是关于贝德丽采这个名字我却始终没有吐露出来”。这女郎自然是贝阿特丽彩，此处的情节是但丁的一次生病，患病的第九天陷入一场异象（vision），由此目睹了贝阿特丽彩之死，苏醒过来以后，他将异象中之所见告诉床边的人，但隐去了贝阿特丽彩的名字。这一章堪称全书最重要的部分，它所包含的那首组歌（canzone）居于全书31首诗的正中间，该诗对这一事件进行了完整的书写，尤其是借用末日场景而营构了贝阿特丽彩之死。可以说，这首诗占据全书建筑学的核心位置，有经验的读者一看便会联系到基督受难的情节^[38]。贝阿特丽彩在《新生》文本中的位置对应于耶稣在现实中的位置，这实际上是《新生》的观念核心。

明乎此，但丁这句话作为题记，与《死前》之间构成某种阐释性张力：这句话所辐射的贝阿特丽彩之死的情节，呼应着诗人“死”的诉求，即终结自己身上的个人主义元素，从而生成一种更为开阔的文学形态，尽管它究竟是什么，此时尚不清晰。如果通读《死前》，便会发现，该诗集是一部“献给S夫人”的情诗集，通篇流露个人感伤的文学风格，但值得注意的是，其序诗《遗嘱》^[39]所呈现的风格，同样是个人感伤式的，但是所传达的价值判断与内容，则是要消灭个人感伤的文学观念。“死前”阶段的王独清无疑正处在这种转变的艰难与苦闷之中：“我是完全陷在了一个苦闷的状态里。在社会变革的期间，文学家底艺术的苦闷……绝大的难关便是自己要把自己过去心血的创造予以扬弃（Aufheben），这决不是一回容易的事体！”^[40]在思想观念上已经明确了转变，并由此搁置了《新生》的翻译，但在《死前》这部诗集中，却仍然将《新生》中的句子选作题记，这本身就暗示了王独清这一阶段“扬弃”的苦闷与艰难。此外，1927年7月至1928年3月，王独清连续主编了四期《创造月刊》，“扬弃”的苦闷同样反映在此中：“在这个时候，‘创造月刊’是由我担任编辑，我本身底矛盾状态也就反映在刊物上边。第一卷第八至第十各期的‘创造月刊’实是代表创造社转变的过渡期；成仿吾底《从文学革命到革命文学》等论文已

经发表（虽然那些论文现在看去是有可议的地方），而同时穆木天底没有批判性的‘维勒得拉克的介绍’还占着很多的篇幅——这现象曾成当时反对创造社的人们底口实，不消说，这是应当由我负责的。”^[41]他所主编的四期《创造月刊》打上了“死前”式的苦闷、矛盾的烙印，在其他更为激进的同人们眼里，这无疑落后于革命文学活动的需要。于是1928年3月，王独清主编完《创造月刊》一卷十期后，便因“神经虚弱”而被解除了编辑权，他的“死前”时期也至此告一段落。

而到了1928年5月之后，我们则会看到他“扬弃”的完成、对同人们所主张的无产阶级文学的直接呼应与参与。比如在1928年6月的讲演《世界新兴文学底基调》中明确了无产阶级文学的观念：“我们须要明白，所谓现实社会是一个阶级的社会。”“这个新兴的文学便是我们现在从事努力的无产阶级文学。”^[42]1928年7月的讲演《文艺上之反动派种种》则探讨了普罗列塔利亚革命文学与智识阶级之关系，并驳斥了两种反对派的相关论调；而1928年8月《新的开场》中“我们要把艺术作为我们苦斗的武器”^[43]等语，所呼应的则正是李初梨、成仿吾等“从艺术的武器，到武器的艺术”这一曾与鲁迅发生过重要论争的观点。总而言之，相比于“死前”时期对个人主义文艺的“苦闷扬弃”，这一阶段的王独清则明确并参与了后期创造社的普罗列塔利亚革命文学观念及活动，其开端则是1928年5月发表于《创造月刊》第1卷第12期的诗歌《Incipit Vita nova》，重要的是，这又与《新生》密切相关。

《新生》的意大利语标题是“Vita Nuova”，但实际上这个词组在该书中从未出现过，但丁只是在其流放期的哲学论著《飨宴》中提及该书时用了这个名字。不过，该词组正是脱胎于拉丁文“Incipit Vita nova”，王独清将其译为“新生开始”，它出现在《新生》的第一章：“在先很少有东西可看的我底回忆录底这一章中，我要先标一个题目，叫做‘新生开始’。在这个标题之下，都是写着我曾经计划了要汇集在这书中的一些言语。”^[44]也就是说，对于《新生》来说，这句拉丁文是一个领起与总括，它在开篇出现，具有命名全书的作用。而王



独清这首诗在其文学谱系中的位置，正是经历转变阵痛的“死前”阶段结束，最终确立无产阶级革命文学观念的肇始之作。从王独清主观视角看，这首诗所领起的文学阶段，意味着他思想转变的成功：“许许多多的文学家底自杀都是因为跳不过这一难关的原因，然而我算好。算是当时终在努力之中转变过来了。”^[45]重要的是，创造社的同人们同样认可这首诗的价值，并为由它所昭示的王独清转变的成功而喜悦：“独清的诗是我们的一种感激的喜悦，短小的沉默之间，他能这样地苏生起来，反复地说，这是我们的感激的喜悦。”^[46]由此可见，这首诗的发表，弥合了王独清因“神经虚弱”而造成的与创造社同人的短暂矛盾，进而引领了自身革命文学阶段的发生。也就是说，这首诗堪称一首“序诗”，它意味着“新生开始”，对于王独清这一阶段的革命文学活动同样具有领起和命名的作用。由此，王独清从“死前”阶段正式进入“新生”阶段。从这个意义上讲，这首诗是指向“未来”的，而王独清却选择了《新生》这一只剩下“历史价值”的作品中的拉丁文作为诗的标题，这意味着《新生》对于王独清来说，不仅限于一部中世纪晚期的文学作品，而是在“过去与未来之间”延异出了一种话语，它对王独清的表达方式和思维模式暗中发生了重要的反噬与形塑。在思想转变的“死前”和“新生”阶段，王独清虽已改变了对于《新生》及但丁的认知，并由此搁置了对《新生》的翻译，但《新生》并未因此销声匿迹，而是宛如一个“话语的幽灵”，在他的革命文学活动中屡屡投下暗影，形成阐释性的张力。这正是《新生》在王独清的革命文学转向过程中所扮演的角色。与此同时，不可否认的是，《新生》到了此时，已经错过了与中国现代文学进程之间最具参与感和可能性的阶段，它所生成的历史潜能已消耗殆尽。《新生》在这个意义上的命运，也延续到了王独清1930年沦为“创造社的陌路人”之后；即便1934年11月最终出版，成为汉语世界的第一个《新生》译本，这一命运也仍未改变。

在《新生·题记》的结尾处，王独清写道：“现在，我们眼前的社会是尽可能地而后跑着。我也遂把这隔了几世纪的作品来送给读者。但是我

想，它就是不能帮助读者飞扬，也总比去读一般唤回黑暗时代的时下人底作品要有些意义的罢？”^[47]此时的王独清，已因1930年以后坚持自己的托派立场而与几乎全员加入“左联”的创造社同人们分道扬镳。从这段话中，我们仍可看到他在思想转变过程中所发生的对《新生》的价值判断的变化，但所不同的是，在革命文学阶段，《新生》之“旧”，是相对于时代之“新”的，这指向了对于未来的某种期许^[48]，而眼下的时代却在“向后跑”，相比之下，《新生》虽然陈旧，但却更有意义些。王独清这里借助《新生》而在“新旧之间”所传达的责备，自然指向曾经的创造社同人们，其中所包孕的实际上是时代转型期不同路径选择所构成的历史张力。通过本文所论，我们会发现，王独清译但丁《新生》作为一个翻译事件，所包孕的内在张力不仅限于此，而是更为多重，从起意到出版，它贯穿了王独清文学生涯的始终，与其“主情”“狄卡丹”“革命文学”等阶段之间都形成了复杂幽微的阐释性关系。它自身的命运沉浮，实际上也折射了20世纪20年代至30年代初这十余年间中国现代文学语境的内在更迭与变换。因此，对这一长期受到忽视的译本的实际价值与位置进行辨认，一方面能够在“内外之间”的模式下揭示《新生》对于研究王独清文学生涯与创作实践所具有的重要意义；另一方面也能够在翻译理论的层面，窥见作为文化客体的《新生》在译介过程中与中国现代文学思潮等文化主体之间所发生的碰撞与纠葛，以及由此生成的历史可能性与历史限度。

[1] T.S. 艾略特：《传统与个人才能：艾略特文集·论文》，卞之琳、李赋宁等译，第350页，上海译文出版社2012年版。

[2] 咸立强：《寻找归宿的流浪者：创造社研究》，第259页，东方出版中心2006年版。

[3] 王独清：《关于但丁“新生”》，《如此》，第104页，新钟书局1936年版。

[4][47] 王独清：《新生·题记》，第2页，第3页，光明书局1934年版。

[5] 雅各布·布克哈特：《意大利文艺复兴时期的文化》，何新译，第306—307页，商务印书馆1983年版。



[6] 参见姜涛《“新诗集”与中国新诗的发生》，第155页，北京大学出版社2005年版。

[7] 王独清：《南欧消息》，《创造季刊》第2卷第2期，1924年2月。

[8] 王独清：《未来之艺术家——破除“自然”底迷信》，《学艺月刊》第4卷第4号，1922年5月。

[9] 王独清：《一双鲤鱼》，《创造季刊》第1卷第2期，1922年8月。

[10] 参见杨联芬《“恋爱”之发生与现代文学观念变迁》，《边缘与前沿》，第163页，新星出版社2018年版。

[11] 穆木天、王独清等诗人在创造社内推介象征诗风，主要时段是1926年初至当年底。这一时段前有以《女神》为核心的浪漫诗风，后面则转向了革命文学，象征诗风就夹在这二者中间，短暂地兴起。

[12] 王独清：《我文学生活的回顾》，《独清自选集》，第3—4页，乐华图书公司1933年版。

[13][15] 朱自清：《中国新文学大系·诗集导言》，见《中国新文学大系·导言集（1917—1927）》，刘运峰编，第151页，第151页，天津人民出版社2009年版。

[14] 参见倪婷婷《“狄卡耽”的气味：“五四”文学中的颓废书写》，《“五四”文学论集》，第234页，人民文学出版社2007年版。

[16][32] 咸立强：《译坛异军：创造社翻译研究》，第59页，第77页，人民出版社2010年版。

[17] 除了拉马丁属于浪漫派诗人外，其余三位皆是“狄卡丹”诗人。其界定参见金丝燕《文学接受与文化过滤：中国对法国象征主义诗歌的接受》，第300页，中国人民大学出版社1994年版。

[18][19][20][21] 王独清：《再谭诗》，《创造月刊》第1卷第1期，1926年10月。

[22][23] 金丝燕：《文学接受与文化过滤：中国对法国象征主义诗歌的接受》，第308页，第309页。

[24][26][28] Mark Musa, *Dante's Vita Nuova: A Translation and an Essay*. Indiana University Press, 1973, p.73, p.84, p.77.

[25][27][29] 王独清：《独清自选集》，第8页，第48页，

第40页。

[30] Jules Laforgue, *Poésies Complètes II*, édition présentée, établie et annotée par Passal Pia, Éditions Gallimard, 1970, pp.181—182.

[31] 成仿吾：《全部的批判之必要——如何才能转换方向的考察》，《创造月刊》第1卷第10期，1928年2月。

[33][40][41][45] 王独清：《创造社——我和它的始终与它底总账》，《独清文艺论集》，第141页，第137页，第133页，第138页，光华书局1932年版。

[34][35][36] 王独清：《致法国友人摩南书》，《独清文艺论集》，第49页，第46—47页，第45—46页。

[37] 但丁：《新生》，石绘、李海鹏译，第61页，漓江出版社2021年版。

[38] Joy Hambuechen Potter, *Beatrice, Dead or Alive: Love in the Vita Nuova*, Texas Studies in Literature and Language, Spring 1990, Vol. 32, No. 1, p. 73.

[39] 前文所引《致法国友人摩南书》中的三行诗正是出自其中。这首诗完成于1927年5月，是《死前》其他诗歌完成后，最后写成作为序诗的。

[42] 王独清：《世界新兴文学底基调》，《独清文艺论集》，第70页，第74页。

[43] 王独清：《新的开场》，《创造月刊》第2卷第1期，1928年7月。

[44] 但丁：《新生》，王独清译，第1页，光明书局1934年版。

[46] 文学部：《编辑后记》，《创造月刊》第1卷第12期，1928年6月。

[48] 在《创造月刊》第1卷第9期的“后记”中，王独清曾写道：“新时代将要开展在我们底面前，处在这样一个转变期间的我们，应该持一种真实的态度：我们是应该向后退呢，还是应该去欢迎这新时代底来临？”这与《新生·题记》所言形成鲜明的反差。参见王独清《今后的本刊》，《创造月刊》第1卷第9期，1928年1月。

[作者单位：南京大学中国新文学研究中心]

责任编辑：罗雅琳