

# 意象与文理

## ——评庞德英译《长干行》

◎ 柯彦玠

摘要：意象是诗歌的灵魂，庞德译诗最看重的是诉诸视觉想象的意象。他认为诗有三种品质：音韵、意象和措辞。庞德认为音韵和措辞基本上是无法翻译的，而意象却几乎可以原封不动地移译。意象跟音韵的关系也许不大，但是跟措辞关系密切。意象是由文字塑造而成的，如果翻译时不注意原文的文化与典故，不了解原文的句法和字句的含义，意象很容易被破坏，意象的错乱会造成意思的混乱，使整首诗变得晦涩难解。本文以庞德的英译《长干行》为主要文本，与该诗十种中外英译译文做比较分析，探讨庞德以自由体诗的形式翻译中国古诗的优势以及他的误读所带来的一些问题。

关键词：中国古诗 意象 措辞 文理

庞德译诗注重的是意象，他也相信只有意象是可译的。他认为诗有三种品质：音韵（melopoeia）、意象（phanopoeia）和措辞（logopoeia）。音韵和措辞基本上都没法译，只有意象几乎可以原封不动地移译（Pound, 1968: 25）。他之所以这样说，首先是因为他意识到了诗歌翻译的困难，知道诗歌翻译必须要有取舍；其次是因为他是意象派诗人，意象是他要向别国诗人学习的东西。谈到措辞的不可译，庞德不是说不译，而是说译者只能根据原作者的心境来进行改述，但无法套用原文的措辞。从诗歌翻译角度看，庞德的判断基本上是正确的，但是要了解原作者的心境，必须了解其措辞的真正含意和意图，而且措辞和意象的塑造是分不开的，如果理解有误，参不透原诗的文理，那么意象也就无法完整地移译。为了说明这个问题，本文将庞德的英译《长干行》（“The River-Merchant’s Wife: a Letter”）为主要文本，以该诗的其他十个英译本为参考文本<sup>①</sup>，在对比研究中考察庞德译诗原则的适用性以及其英译《长干行》的得失。

庞德在翻译《华夏集》的时候不通中文，他的翻译主要借助于厄内斯特·费诺罗萨（Earnest

Fenollosa）留下的笔记和森槐南及有贺永雄两位教授的解释。这三个人对《长干行》以及中国古诗词的理解，尤其是费诺罗萨所写的《作为诗歌媒介的汉字》，对庞德的汉诗翻译有很大的影响。费诺罗萨认为中国古诗重意象，其文字本身就是意象；中国古诗形象生动，不抽象。因为中国古诗是以可见的意象来表达看不见的关系，以具体的意象表达崇高的思想和精神境界，译中国古诗“应该紧紧抓住原诗的那种具体的效果，尽量去除形容词、名词和不及物动词，追求强有力的、独特的动词”（Fenollosa, 1936: 15）。庞德采用了这个观点，并在他的《阅读ABC》中加以进一步的阐述。庞德认为诗是具体的而不是抽象的，是科学而不是逻辑，而科学是对现象的直接观察。好诗不

① 本文所用的《长干行》其他十个英译版本的译者分别是：W. A. P. Martin（丁匙良）、W. J. B. Fletcher（弗莱彻）、T. Gaunt（冈特）、Amy Lowell（洛威尔）与 Florence Ayscough（艾斯科夫）、Shigeyoshi Obata（小畑熏良）、Witter Bynner（宾纳）、Wai-lim Yip（叶维廉）、Sun Yu（孙玉）、Weng Xiang-liang（翁显良）、Xu Yuan-zhong（许渊冲），具体版本见参考文献。

仅是具体的而且是凝练的，其意象能给人很多的联想 (Pound, 1960 : 17-37)。但是费诺罗萨把古汉语的简练高效理解为没有语法<sup>②</sup>，却是误解。尽管简洁、凝练，但古汉语有自己的语法。它不仅有语法，在简练的措辞中还包含着丰富的文化内涵。

与其他英语译者的译本相比，庞德的“The River Merchant’s Wife: a Letter”意思上还算大体正确，但是有理解上的错误。由于这些错误的存在，他的译诗所塑造的意象与原诗不太一致，没能完整体现原诗微妙且丰富的内涵。从几位英语译者的译文看，对原诗的错误理解是主要的问题。汉语的简练与丰富要求译者不仅理解文字的字面含义，还要同时能感受其文化内涵。由于理解上的困难，《长干行》的翻译存在一些普遍的误译。第一个问题是“两小无嫌猜”的译法，十一个版本的译文分别是：

- 1) Two small people, without dislike or suspicion. (Pound, 1915: 15)
- 2) Yourself a giddy boy, And I a thoughtless maid. (Martin, 1894: 22)
- 3) We children twain, and knew no petty strife. (Fletcher, 1919: 8)
- 4) Nor suspected the schemings of fate. (Gaunt, 1919: 23)
- 5) We were both very young, and knew neither jealousy nor suspicion. (Lowell, Ayscough, 1922: 28)
- 6) We were two children, suspecting nothing. (Obata, 1922: 151)
- 7) Both of us young and happy-hearted. (Bynner, 1929: 61)
- 8) Two small people, no hate nor suspicion. (Yip, 1969: 192)
- 9) We were just two children so amiable together, suspecting nothing. (Sun, 1982: 170)
- 10) ...our friendship never clouded by the least misunderstanding. (Weng, 1988: 157)
- 11) Both thoughtless and guileless, we children twain. (Xu, 1988: 159)

中国人说“青梅竹马，两小无猜”，意思是两个人从小一起长大，彼此间没有什么疑惑和顾忌。“无嫌猜”可以说是友好相处，但更多的是说明儿童的天真状态，他们那时还不知男女有别，在一起玩没有什么顾忌。

庞德用 dislike 和 suspicion 分别译出了“嫌”和“猜”两个字<sup>③</sup>，这样译显然不对。像庞德这样字对字的翻译只给人一个笼统抽象的概念，令人不解：这两个孩子为什么要怀疑，怀疑什么？其他译文中的各种译法都是译者根据自己对上下文的猜测附会出来的。原诗中这一节的内容跟下一节的紧密相关，形成对比关系。正因为从小不分性别，一起打闹玩耍，突然间两个人结成夫妻，女子非常害羞，从前亲密玩伴的随意变成了新嫁娘的拘谨，这种突变在两节内容的反差中得以交代。译文中模糊的说法不仅令人困惑，也模糊了纯真的童年意象。J. B. 哈默说庞德对《长干行》前六行的翻译“非常精妙，参透了童趣” (Harmer, 1975 : 80)。的确，庞德的这六行诗译得很美，但最后一句的失误实在是一个不小的瑕疵。

第二个共同的问题是第三节的意象和典故翻译得比较混乱，关键是译者在理解诗句时不能保持主语和意象的一致。“十五始展眉，愿同尘与灰。长存抱柱信，岂上望夫台。”前两句是女子成婚一年后与丈夫感情融洽，希望永远跟他不分离。后两句则是说她认定了要永远跟丈夫在一起，没想到自己有一天也要登高望夫。这部分庞德把一个意象译错了，一个典故被译没了。

At fifteen I stopped scowling,  
I desired my dust to be mingled with yours  
Forever and forever, and forever.  
Why should I climb the look-out. (Pound, 1915: 15)

第三行“愿我的灰能与你的灰合在一起”说的是死后的事，而这一节表达的是女子愿与丈夫生死相依的愿望<sup>④</sup>，“愿同尘与灰”可以理解为“希望跟你像灰和尘一样不分离”或者“希望与你生死不分离”。庞德用三个 forever 抹掉了“抱柱信”的典故，避免了典故带来的麻烦。如果用解释法，这个典故译出来就

② 费诺罗萨的原话是“Like nature, the Chinese words are alive and plastic, because thing and action are not formally separated. The Chinese language naturally knows no grammar.” (Fenollosa, 1936 : 17)。

③ 费诺罗萨对此句的解释是“the two small not dislike suspicion”，译文为“And we two little ones had neither mutual dislike or suspicion (no evil thoughts or bashfulness)” (Wang, 2012 : 311)。

④ 费诺罗萨对此句的解释是“desire same dust together with ashes”，译文为“And so I desire to live and die with you even as dust and even as ashes—partners together”，他的解释比庞德的译文要准确些 (Wang, 2012 : 312)。

会很长。该典故出自《庄子·盗跖》：“尾生，与女子期于梁下，女子不来，水至不去，抱梁柱而死。”这个故事传达的是为爱宁死也不背信的信念。像这样的典故是很难译的，既不能直接复述典故，又很难一句话说明白。吕叔湘说，熟语难解，而“熟语之极致为‘典故’，此则不仅不得其解者无从下手，即得其真解亦不易达其意蕴”（吕叔湘，1980：3）。译者处理典故时，确实要花点心思，像“抱柱信”这种情况宜解释，不好直译。试比较其他译文：

- 1) [没译] (Martin)
- 2) My troth to thee till death I keep for aye:  
(Fletcher, 1919: 9)
- 3) We swore to be true with a “beam-clasping”  
faith, (Gaunt, 1919: 23)
- 4) I often thought that you were the faithful  
man who clung to the bridge post, (Lowell,  
Asycough, 1922: 28)
- 5) You always kept the faith of Wei-sheng, Who  
waited under the bridge, unafraid of death,  
(Obata, 1922: 151)
- 6) That even onto death I would await you by my  
post (Bynner, 1929: 61)
- 7) If you have the faith of Weisheng. (Yip, 1969:  
192)
- 8) You would always keep up the faith of “bridge-  
pillar” fidelity, (Sun, 1982: 170)
- 9) Sooner die than break faith, you declared. (Weng,  
1988: 157)
- 10) Rather than break faith, you declared you’d die.  
(Xu, 1988: 159)

对于这个典故，冈特、小畑熏良、叶维廉和孙玉都做了注解，洛威尔和艾斯科夫用诗句解释了一半，宾纳的“在柱子旁等你到死”令人费解，翁显良和许渊冲的“break faith”也还是跟典故有关，需要解释。尽管有人不赞同给译诗做注<sup>⑤</sup>，以注解形式解释典故还是常常被当作一种必要的补救手段，但是借助注解的诗句往往是直译，无法表达原诗的意境。从这些译文中我们发现，这句话的主语很难定位，典故的主人公是男性，因此多位译者把这句话的主语定为“你”，但根据上下文这句话的主语应该还是“我”，女子也可以存“抱柱信”。由于用“你”做主语，译诗给人的感觉是丈夫离家做生意是背信的行为：你答应不离开

我，现在你说走就走了。如果用“我”做主语，那么这一节诗表达的均为女子自己的想法：她先前以为可以与丈夫一辈子长相厮守，而现在为了谋生小夫妻却不得不分开。如果主语不能确定为“我”，至少可以像冈特那样用“我们”，表示夫妻二人情浓意深，不愿分开。庞德不译这个典故可能是避免注解，或是无法处理主语问题，干脆略过不译，当然，用一句话叙述故事也不是庞德的风格。

第三个共同的问题在于对瞿塘峡的描述。“十六君远行，瞿塘滟滪堆。五月不可触，猿声天上哀。”这四句话第二句是说明地点，后两句是对这个地点的描述。女子的丈夫远行，要经过险峻的瞿塘峡。原诗呈现的是一幅完整的瞿塘峡地貌的险峻图，农历五月的瞿塘峡水高浪急，这个时候在那里行船极度危险，两岸下悬上削的岩壁和高山上猿声的哀鸣让人倍感凄凉，过瞿塘峡就像过鬼门关。女子想到这些不由得更加担心丈夫的安危。庞德的译文是这样的：At sixteen you departed./You went into far Ku-to-yen, by the river of swirling eddies./ And you have been gone five months./ The Monkeys make sorrowful noise overhead. 译文中的 swirling eddies 表现了瞿塘峡<sup>⑥</sup>水流的湍急，但没有说明滟滪堆<sup>⑦</sup>的地理情况。Ku-to-yen 的译法及第三句的错译把瞿塘峡与滟滪堆混为一谈，从而丢失了滟滪堆的意象。同时第三句的错译，又造成第四句不知所指。译文虽然保留了湍流和猿猴的意象，但由于译错了“五月不可触”，庞德切断了这两个意象的关系，好像猿是因为丈夫离开了五个月才叫得那么凄厉似的。由于古汉语没有序数词，译者须从上下文了解这个“五”是序数词还是基数词，庞德显然是把“五”当成基数词了，所以在他的译文里“五月”就变成了“五个月”。由于原诗中的五月是农历五月，译成 fifth

⑤ 吕叔湘认为翻译常常需要变通，最明显的例子就是典故。如果直译，就非加注不可。“读诗而非注不明，则焚琴煮鹤，大煞风景矣。”（吕叔湘，1980：13）

⑥ 瞿塘峡，又名夔峡。西起重庆奉节县的白帝城，东至巫山县的大溪镇，全长约8公里，河道狭窄，最窄处只有几十米。在长江三峡中，虽然它最短，却最为雄伟险峻。两岸如削，岩壁高耸入天，大江在悬崖绝壁中汹涌奔流。

⑦ 北宋《太平寰宇记》上说：“滟滪堆又名犹豫，言舟子取途不决水脉也。”秋冬水枯，它显露江心，好似一头巨兽横截江流。秋冬之时，下水船可顺势而过；上水船则因水位太低，极易触礁。故有“滟滪大如象，瞿塘不可上”之说。夏季洪水暴发，一江怒水直奔滟滪堆，狂澜腾空而起，涡流千转百回，形成“滟滪回澜”的奇观，这时的滟滪堆已大部浸入水下，行船下水，如箭离弦，分厘之差，就会船沉人亡，故有“滟滪大如马，瞿塘不可下”之说。

month是正确的,如果写成公历需要换算成六月,同样,下文的“八月蝴蝶黄”中的月份如果不是写成 eighth month 也应换算成九月。庞德译文中“五月”的错译把原诗中一个完整的意象生生地扯成了两半。

与其他译文相比,庞德的译文简洁流畅,既保留了原诗的意象和故事,又保持着诗的节奏,不拖泥带水,这样的译法体现了庞德的诗歌理念。庞德的译文采用了自由诗的形式,因为把如此简洁的中国古诗译成有固定音步的韵诗实在是太难了。阿瑟·韦利(Arthur Waley)在谈到选择翻译对象时说:“人们普遍认为,诗歌如果直译就不再是诗了。这种观点常常是正确的。由于这个原因,许多在原文读起来跟我选译的那些诗一样优美的诗歌我都不译。我之所以译那些诗是因为我相信在翻译之后它们还能保留诗歌的基本特征。”(1923:19)韦利在选择翻译对象上的谨慎表明在很多情况下,诗歌翻译在形式与内容上的矛盾难以解决。遇到这样的问题时,庞德选择牺牲部分音韵,保留内容,但译过来的诗还是诗,即自由诗。采用自由体是为了保留诗句的节奏,以节奏表达诗歌的优美与情感。音韵上的某些妥协有助于灵活把握诗歌的意象和叙述,使庞德能够实现他的诗歌理想。庞德要求诗歌要“坚实”(hardness)(Pound, 1968:285),罗尼·爱普特(Ronnie Apter)总结说,所谓坚实是与柔软(softness)相对应的,具体要求四点:1)词语重辅音,不要太多的元音和半元音;2)措辞要准确,含糊其辞地用典故,描述要具体,不抽象;3)坚持文学的现实主义,反映严酷的现实,不说好听话;4)保持反讽距离,不感情用事。爱普特指出这些手法是庞德在翻译过程中学到并慢慢形成的风格(1984:133)。向外国诗歌学习有用的东西,并在译文中表现出来,这是庞德为发展英语诗歌所做的努力。诗歌之所以变得柔软,是因为作者或译者写进了许多庞德不能忍受的“感伤的话语”(slush),他说:“如果你采用的是对称的形式,不要在放进你要说的话之后再再用感伤的话语去填补空白。”(Pound, 1968:7)对庞德而言,好诗应该遵守三个原则:直接论述事物,不管它是主观的还是客观的;不用任何与表述无关的词语;要按照乐句而不是节拍器的序列来定节奏(Pound, 1968:3)。庞德的译文风格是由上述原则决定的,它不受音律的约束,力求以最少的文字表达最丰富的寓意。

许渊冲的翻译理论与庞德的译诗理论相反,是理想主义的。他提出译诗要尽量做到三美:意美、形美、音美。“如果三者不可得兼,那么,首先可以不要求

音似,也可以不要求形似;但无论如何,都要尽可能传达原文的意美和音美。”(许渊冲,2006:81)在许渊冲看来,“美”比“似”重要,“意美”比“意似”重要,因为前者指向深层结构,而后者指向表层结构。但是我们都知道,“美”涉及的是译者的主观判断,而“似”则必须与原诗对照比较,有一个基本的标准。许渊冲对唐诗翻译的意见是:“翻译唐诗,宁可继承 Giles 诗体译文的传统,而不可采用 Waley 的散体译法”,因为散体译法体现不出唐诗的音美(许渊冲,2006:122)。按照这个意见,我们可以断定翁显良的散体译文没有达到音美的标准,而庞德的自由体不押韵,也谈不上音美。那么许渊冲的译文能否同时保证意美和音美呢?好像也不大容易。

为了押韵,许的译文必须要把字数凑齐了或者更改、省略原诗的内容。为了配韵他加进了 on the scene、still green、with rocks grey、where you are 等字眼,他还采用庞德的 hair cut straight 的译法,以便与 gate 押韵。为了配韵,他可以改变一些意象,如把“早晚下三巴”简化为 return to the native land,把“岂上望夫台”变成 Live alone in a tower high。为了达到音美所做的努力让整首译诗文字拗口、缺乏动感。许的译文里有不必要的重复,如 We lived both of us on the Riverside lane,有了 we 就不需要 both of us;有消除动作的,如 I played with flowers pluck'd before the gate,原诗中玩和摘花都是动作,在许的译文中少了一个动作,变成了“玩摘下来的花”,花是谁摘的无法认定;有主动态变成被动态的,如 My forehead covered by my hair cut straight,原诗说头发刚刚覆额,说明头发没剪过,头发长短说明孩子年龄的大小,而许的译句基本上是为押韵造出来的,既不说明时间,又与下一句接不上。原诗的韵只有三种:灰韵、皓韵和麻韵。这三个韵把原诗分成三个部分:对往昔的回忆,眼下的境况与心情和对未来的期盼。原诗不但可以按事件发生的顺序分节(小时候的天真无邪,结婚时的羞怯,婚后的深厚感情,丈夫离别去险境,盼丈夫早归),还可以按音韵分节。许的译文执行的是两行一韵,各不相同,与原诗的音不似,只能算音美。而这种音美唯一的作用就是告诉英语读者原诗是押韵的,具体压什么韵由译者决定,与原诗无关。

对音美的追求往往不得不牺牲意似。从总体看,自由体译文比韵体译文能更好地表达原文的思想和情感。丁韪良的译文采用四行一节,第二行与第四行押韵,每行5-6字的模式,译文比原诗多两行,以凑足八节。弗莱彻尝试用抑扬格五音步的诗句,“abab,

cdcd, efef……”的韵式来翻译，偶尔也用扬抑格，abba 韵式（四至八行）。冈特用规则的长短句、偶数行押韵的形式。体式和音韵上的忠实在一定程度上妨碍了内容的传达。在形式上丁的译文最接近原诗，但也是传达原诗信息最少的一个译文，他把商人改成了士兵，讲述了一个完全不同的故事。弗莱彻的译文错误太多，只能算半译。冈特采用意译的方法，尽管不是太准确，但在韵体译文中还算是译得比较完整的。

公平地说，英语译者译古汉语时在某些地方出现理解错误是挺正常的一件事，但是许的译文并没有太多地显示出中国人理解古汉语的优势。如“两小无嫌猜”一句，许译为 *Both thoughtless and guileless, we children twain*，与原文相差太远，意思也不算美，因为这样的译文与原诗中解说男女关系的主题不契合。另一处与原诗意思差得较远的地方是“门前迟行迹，一一生绿苔。苔深不可扫，落叶秋风早。”许的译文是：

*Green moss now overgrows before our door,  
I see your departing footprints no more.  
I can't sweep it away: so thick it grows,  
And leaves fall early when autumn wind blows.*  
(1988: 159)

许译的重点在绿苔，绿苔盖过脚印，什么都看不见了。原诗里女子见到的还是脚印，是一个个生了绿苔的脚印，脚印深深地印在地上，也印在女子的眼里。看着脚印上的绿苔，想到丈夫已走多时，脚印外加初秋的落叶使她不免感叹人生苦短，也加重了她的思念之情。许译对原诗句的这种误读直接改变了原诗的意象，女子细腻的心理活动被门前一地的青苔给抹掉了。译文里呈现的不是女子的感受，而是译者的感受。译文强调的是时光的流逝，而原诗则强调女子看脚印，看脚印跟现代人看照片的意思是差不多的。

从几个自由诗的译文看，庞德的译文简洁灵活，孙玉的译文比较拘谨，宾纳的译文流畅易懂，洛威尔和艾斯科夫的诗句较长，而小畑熏良的译文比原诗长，尤其在“抱柱信”和瞿塘峡部分加词，做详细解释。除了庞德和宾纳，无论是洛威尔和艾斯科夫、小畑还是孙的译文都是加注的，而且译文力求忠实。加注的译文总是想尽力表现原诗的文化内涵，让英语读者透彻了解每一个意象所传达的思想内容，但是这样做除了有“焚琴煮鹤”之嫌外，还使翻译停留在文字的表面。加注的译文本该是简练的，但这些译文的诗句都挺长的，有的是话长，有的是添加了内容，有的是解

释。话长和添加的例子在洛威尔和艾斯科夫的译文中不难找到（1922：28）：

*Seeing this, my heart is bitter with grief, they  
wound the heart of the Unworthy One. (话长)*  
*We ran round and round the bed, and tossed about  
the sweetmeats of green plums. (话长, 加词)*

洛威尔是十二位译者中唯一的女性，而她也是对原诗中的“君”和“妾”翻译得最认真的人。她把“郎”译为 *My Lover*，“君”为 *my Lord*，“妾”为 *the Unworthy One*。原诗中的这些词在译文中均一一对应，忠实翻译。只有庞德的译文中出现一次 *My Lord*，其他译文都把“君”和“妾”视为女子的谦词，把他们淡化为“你”和“我”。洛威尔和艾斯科夫的译文反映更多的是女性的柔美、风情与谦卑，这样的处理不但有点译过了，还损害了原诗简洁硬朗的风格。在译文中强调“君”与“妾”的不平等关系的做法属于韦努提所说的“父权制的翻译”，它反映了那种“在男性占统治地位的社会里一个强势的男人或者顺从的女人的心理”（Venuti, 1995：191），同时也强加给原诗一种资产阶级或贵族的价值观。商人阶层的女性不太会刻意称自己的丈夫为 *Lord*，而用你我相称其实更适合情歌的格调。原诗的叙述者是商人的妻子，是女子，但写诗的是诗人，诗歌表现的是诗人的风格，不是商人妻的话语模式。译文拖沓冗长的风格让我们不能不想到庞德的理念，即使是自由诗也不能拖泥带水，不能没有清晰的节奏。

上述十一个译本的不同形态反映了译诗的不同目的，有些译者极力想让英语读者了解中国古诗中所表现的文化，有的则希望读者看到中国古诗的完美成就，有的是要学习中国古诗的长处。目的不同，译文的形态就不同。除了目的以外，对诗歌的不同见解也会造成译诗形态的差异。许渊冲认为译韵诗就得押韵，当押韵变成译诗的首要任务时，译者就很容易落入“趁韵”的误区，不顾内容是否得当，硬凑韵脚。如果说押韵的诗就不是诗，那么自由诗就不是诗。但这种观点是站不住脚的，自由诗当然是诗，它是一种被许多大诗人采用的诗歌形式，在实践中已经取得了很大的成功，在庞德、艾略特和惠特曼的诗里都得到了很好的应用。自由诗也不是什么新发明，“它在《圣经》的‘赞美诗’的译文和布莱克、歌德的诗里都有先例，而且也是现在用的最多的诗歌形式”（Baldick, 1990: 88）。比较自由诗和韵诗哪个更美是没有必要的，

诗美不美要看诗人/译者是否真正在整体上创造了美。

自由诗比较灵活,它以音调的抑扬顿挫和有节奏的话语代替规整的格律,有较大的容纳空间。作为《长干行》的第二个译者,庞德的译文具有开创意义。因为在他之前的丁韪良的译文(1894)与原文相差太远,对庞德没有什么借鉴价值,而庞德的译文(1915)对后来的译者却有很大的参考价值。庞德用自由体译诗为中国古诗翻译提供了新的途径,也让诗歌翻译变得更加现实可行。尽管如此,他在翻译中留下的缺憾也是不可忽略的。爱普特指出:“维多利亚时代的人力图既保留声音又保留意义,这种目标值得称赞,但是在实践中,译者往往在削弱其中一方的时候二者皆失。”庞德则摒弃了英国维多利亚时代的翻译标准,只模仿原诗的某些特质,主动舍弃其他的东西。(Apter, 1984: 77, 83)然而,尽管他专心于意象的移译,其译文中的意象有些还是不正确、不完整的,他也因此在牺牲音似的时候同样没能真正做到意似。文理的通顺是翻译的基本要求,但要做到文理通顺却很难,因为译文的文理通顺是以正确理解原文为基础的,而所谓的正确理解原文不只是对表层文字的理解,还要理解文字所表达的深层意义。在真正了解

原文的深层意义之后,译者既要用简洁的语言表达他所了解的深意,还要留住表层的意象。脱离表层意义就意味着译者有了更多的自由,但是这自由不是凭空得来的,是在真正了解深层意义之后得来的,它的核心不是“美”,而是“真”。正如翁显良说的:“译文越要自由,动笔之前越要深入”(1983: 29),不然就极可能出偏差。

意象是诗歌的灵魂,意象对庞德这样的意象派诗人来说尤其重要。在追求意象的时候,我们不能忽略文理。文理通则意象显,文理不通则意象乱、损,意象乱、损则诗意大减。作为诗歌的三种要素,音、形、意确实一个都不能少,但在翻译中,如果不是刻意要引进或输出某种音韵或诗体,意应该是最重要的。意包括了意象和建构意象的文理,意的美寓于真,只有译对了才谈得上美。无论是求真还是求美,庞德的译文都是很不错的。有评论者认为庞德的《华夏集》不是翻译,因为他只是根据别人的译文和解释做了改写,但就算是改写,他的文本对中国古诗翻译也有着重要的指导意义,它拓展了中国古诗翻译的道路,为中国古诗翻译提供了更多的可能性和理论依据。□

### 参考文献

- [1] 李白. 李太白全集(上册)[M]. 王琦, 注. 北京: 中华书局, 1977.
- [2] 吕叔湘. 中诗英译比录[M]. 上海: 上海外语教育出版社, 1980.
- [3] 翁显良. 意态由来画不成? [M]. 北京: 中国对外翻译出版公司, 1983.
- [4] 许渊冲. 翻译的艺术[M]. 北京: 五洲传播出版社, 2006.
- [5] APTER R. Digging for the Treasure: Translation After Pound [M]. New York: Peter Lang, 1984.
- [6] BALDICK C. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms [M]. Oxford/New York: Oxford University Press, 1990.
- [7] BYNNER W, trans. The Jade Mountain: A Chinese Anthology [M]. New York: Alfred A. Knopf, 1929.
- [8] FENOLLOSA E. The Chinese Written Character as a Medium for Poetry [M]. POUND E, ed. California: City Lights Books, 1936.
- [9] FLETCHER W J B, trans. More Gems of Chinese Poetry [M]. Shanghai: Commercial Press, 1919.
- [10] GAUNT T, trans. A little Garland from Cathay [M]. Shanghai: Presbyterian Mission press, 1919.
- [11] HARMER J H. Victory in Limbo: Imagism 1908-1917 [M]. London: Secker & Warburg, 1975.
- [12] LOWELL A, AYSCOUGH F, trans. Fir-flower Tablets [M]. London: Constable & Co. Ltd., 1922.
- [13] MARTIN W A P, trans. Chinese Legends and Other Poems [M]. Shanghai: Kelly & Walsh, 1894.
- [14] OBATA S, trans. The Works of Li Po [M]. New York: E. P. Dutton & Co., 1922.
- [15] POUND E, trans. Cathay [M]. London: Elkin Mathews, 1915.
- [16] POUND E. ABC of Reading [M]. New York: New Directions, 1960.
- [17] POUND E. Literary Essays of Ezra Pound [M]. ELIOT T S, ed. New York: New Directions, 1968.
- [18] SUN Yu, trans. Li Po—A New Translation [M]. Hong Kong: The Commercial Press, 1982.
- [19] VENUTI L. The Translator's Invisibility: A History of Translation [M]. London & New York: Routledge, 1995.
- [20] WALEY A. The Method of Translation [M]// WALEY A. A Hundred and Seventy Chinese Poems. London: Constable & Co. LTD., 1923.
- [21] WANG Guiming. A Study of Ezra Pound's Translation: An Interpretation of Cathay [M]. Beijing: Foreign Languages Press, 2012.
- [22] WENG Xiang-liang, trans. The Trader's Wife [M]// LU Shuxiang, XU Yuan-zhong. Gems of Classical Chinese Poetry: In Various English Translations. Hong Kong: Joint Publishing (H.K.) Co. LTD., 1988.
- [23] XU Yuan-zhong, trans. Ballad of A Merchant's Wife [M]// LU Shu-xiang, XU Yuan-zhong. Gems of Classical Chinese Poetry: In Various English Translations. Hong Kong: Joint Publishing (H.K.) Co. LTD., 1988.
- [24] YIP Wai-lim. Ezra Pound's Cathay [M]. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1969.

◎ 柯彦珍  
北京大学外国语学院英语系副教授  
yanbinke@163.com