

莎士比亚十四行诗

Shakespeare's
Sonnets

仿词全译本

〔英〕威廉·莎士比亚 著

黄必康 译

莎士比亚
十四行诗

Shakespeare's
Sonnets

仿词全译本

〔英〕威廉·莎士比亚 著

黄必康 译

外语教学与研究出版社
FOREIGN LANGUAGE TEACHING AND RESEARCH PRESS

北京
BEIJING

图书在版编目(CIP)数据

莎士比亚十四行诗仿词全译本：英汉对照 / (英) 威廉·莎士比亚 (William Shakespeare) 著；黄必康译. — 北京：外语教学与研究出版社，2017.8

ISBN 978-7-5135-9446-2

I. ①莎… II. ①威… ②黄… III. ①十四行诗—诗集—英国—中世纪—汉、英 IV. ①I561.23

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 216962 号

出 版 人 蔡剑峰
责任编辑 任 佼
书籍设计 黄 浩
出版发行 外语教学与研究出版社
社 址 北京市西三环北路 19 号 (100089)
网 址 <http://www.fltrp.com>
印 刷 北京华联印刷有限公司
开 本 787×1092 1/32
印 张 10.5
版 次 2017 年 8 月第 1 版 2017 年 8 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-5135-9446-2
定 价 49.90 元

购书咨询：(010) 88819926 电子邮箱：club@fltrp.com

外研书店：<https://waiyants.tmall.com>

凡印刷、装订质量问题，请联系我社印制部

联系电话：(010) 61207896 电子邮箱：zhijian@fltrp.com

凡侵权、盗版书籍线索，请联系我社法律事务部

举报电话：(010) 88817519 电子邮箱：banquan@fltrp.com

法律顾问：立方律师事务所 刘旭东律师

中咨律师事务所 殷 斌律师

物料号：294460001

莎士比亚的十四行诗是英语诗歌的星空中一缕永恒飞舞的彩练。

十四行诗在西方文学中源远流长，其始于十三世纪的意大利，繁荣于文艺复兴，十六世纪初传入英国，风行一时；后经莎士比亚改造，自成一体，成为英国伊丽莎白时代广为采纳的抒情诗体。

莎士比亚十四行诗共 154 首，或歌颂青春靓丽，两情久长；或咏叹光阴须臾，时运无常；或怨友情反复，恨人情冷暖。这些诗读来真切，充满激情；诗体为五音步抑扬格，由三个四行和一个双韵对句组成，起承转合，各成韵式，形成婉约的音乐美。这 154 首诗在叙事上大致可

分为两大类：前 126 首写给一位年轻的贵族朋友，诗人恳请他结婚生子，让美貌永驻人间；抱怨他对友情不忠，乘机夺爱；嫉恨这位朋友为了另一个诗人的友情而有意疏远了他；最终，诗人尽弃前嫌，与这位朋友兼保护人重归于好。在第 127—152 首诗中，诗人表达了对自己的情人——一位“深肤色夫人”的情欲和爱恨交织的心情：爱她深色的美艳和姿色，怨她绝情狠心，对诗人不理不睬；爱她性感的外表，撩人的肉欲；恨她用情不专，勾引诗人的朋友。这些显著的人际叙事特点促使后世的人们把这些诗与莎士比亚本人的生平联系起来，力图在其中解读出诗人内心世界的蛛丝马迹。英国浪漫主义诗人威廉·华兹华斯（William Wordsworth）也曾说：“正是（十四行诗）这把钥匙，打开了莎士比亚的心扉”。其实，对于我们今天的诗歌爱好者，艺术作品本身的欣赏价值往往比艺术家本人的生平更能吸引人的注意力。莎士比亚的每一首十四行诗都可以被视为一件独立的艺术品，从中都可以读出丰富的哲思和情感、奇妙的意象和丰富的修辞手段，其中传达出来的，是诗的性格，是审美的快感。

当然，莎翁每一首诗的艺术魅力，也是译者的乐趣之源。

中国诗人和学者翻译的莎士比亚十四行诗可谓济济。如果不算朱生豪、梁实秋等翻译莎士比亚全集的大家，莎士比亚十四行诗单行译本至今已近二十种。其中较早的，也是影响最广的，要数梁宗岱先生、屠岸先生和杨熙龄先生的译本。这几位译诗大家都是诗人，他们译诗十分讲究再现原诗的形式、意境和音律，把莎士比亚译得诗意盎然且朗朗上口，字里行间多显出哲思和诗歌的神韵，外形也译得工工整整。他们的全译本启蒙并感染了一代又一代的中国读者和莎士比亚诗歌爱好者，应是英诗中译的上品。

改革开放以来，中国曾一度出现莎士比亚热，推动了中国莎学的发展。莎翁的十四行诗不断有新的全译本问世，其中较为有影响的译家有辜正坤、曹明伦、施颖洲等。这些译者大都是莎士比亚学者，他们的译文采用的都是散文诗体，在忠实原诗意义的前提下，努力再现原诗的意境和诗意，尽量贴近原诗的行数、节奏和韵律。其遣词布句，或庄重玄妙，今古成趣，或清丽飘逸，雅俗共赏；其追求形似，或紧扣原诗韵脚，不惜曲意设字，或刻意等行等字，把译诗的外形排列得方方正正，中规中矩。这些都表现了不同的译者对莎士比亚十四行诗的理解，展现了

译者自己独具的文学个性和审美追求。我们知道，英国伊丽莎白时代，早期现代英语经历了各种语言融合，借助人文主义教育和大众口语而逐渐成形；而莎士比亚的语言广博恣意，趣味雅俗共通同济，他的十四行诗中，既表现了对真善美的追寻，对有限生命的无奈和对永恒的向往，也叙述了人间的爱恨情仇，也回响着凡俗的三教九流，甚至是色情的喜怒笑骂。于是，不同文化和学术背景的中国译者或海外华语译家在追求译诗与原诗的外在形式，节律和韵脚对等的共同旨向下，对莎士比亚诗作内容细微处的理解也难免仁智各异，产生出诗体大致相同却不同理解、不同词句和不同风格的莎士比亚十四行译诗，也就不足为奇了。

我以为，诗歌翻译中，追求形式对等是一种选择，但不是唯一的选择。文学翻译活动本身就是两种语言不确定性之间的碰撞，不同民族文化精神之间的商讨、扭曲和博弈。好的译品表现出来的，是译入语在目标文化语境中鲜明的语言特色、民族精神和文化风格，如此又何来形式对等或等值之说？从诗体形式的角度说，中国近体诗有“五言”、“七言”，也分“绝句”、“律诗”，其平仄和韵律也各有规定，但却没有固定音顿（音组或音尺）数量和

十四行的诗体形式；当代自由体散文诗的数字句行较为自由，更没有非要凑足十四行以及隔行韵的要求。译诗可以追求在字数行数和韵脚上与原诗对等，但是，对于不同文化传统中诗歌的理解和欣赏，这样的对等并没有太大的意义和价值。更何况，西方语言与汉语二者各属不同的语系和传统文化传统，在形式结构和表意功能上可谓天壤之别；而西方译论多以印欧语言为参照，对中英两种语言之间的翻译转换也缺乏广泛而深刻的认识和研究，因此，不论卡特福德（John Cunnison Catford）基于语言学的“翻译等值论”，也不论奈达（Eugene Nida）基于交际功能的“动态（功能）对等论”，或是韦努蒂（Lawrence Venuti）彰显译者，反叛主导文化的“异化翻译论”，还是勒菲弗尔（André Lefevere）走向文化研究的“操纵改写论”，这些西方译论具有广阔的人文学术和跨学科研究价值，但对于具体的汉英两种语言之间的文学翻译活动，特别是诗歌翻译，并无具体的指导意义，也只是大而化之的理论境界罢了。我们说，翻译最根本的原则是忠实传达原文的表意和文化境界，而对于译诗而言，我认为，对原诗最大的忠实不在于译诗在语言形式和诗体形式上与原诗的形式最大限度的对等照应，而在于对原诗的诗意诗心的准确传达。

而且，在某种程度上说，翻译过程也是译者基于自身语言理解、文化体验和艺术才思的艺术再创造过程，也是译者“诗心”的显现，是译者主动的文化选择。在翻译莎士比亚诗歌的过程中，译者如果比照各类译本，在基本忠实原诗意味的基础上，一定要纠缠于诗行的对等、韵脚的重合，或计较个别字句的契合，这样做无异于刻舟求剑，于译事无补。当然，这也是一个经典重译的时代。莎翁诗名下，译者云集。其中不免也会有些译者，参考现成译本，遑顾左右而言他，亦步亦趋强说愁，于是也就会产生出生硬和误译的现象。这是少数。

我十分赞同这样的观点：莎士比亚十四行诗已经吸引了足够多的中国译者，如果今后仍用一种中文诗体（比如散文诗体），依照原诗的外在形式同行同韵地累加重译，其间固然可以展示出一些理解的差异、句式的调整、美词的妙用、行字的多寡、韵律的错落或整一，但是，这样的译诗，总体格局仍然是互文观照，大同小异。这是一种基于译者的翻译视域，表现的是译者把玩自己喜爱的艺术品，展示自己语言艺术的心态。这样的译诗，内容上没有新的感悟，译入语的诗体形式上没有新的突破，固然可以为翻译批评和鉴赏话语提供语料，但在中国读者的心里，

形成不了“耳目一新”的审美冲动，难以引起读者内心深层的文化共鸣。

因此，我译莎士比亚十四行诗，打破以往大多数译家每诗行数对等、每行字数大致相等、韵脚逐一对应的形式对等做法，而选择中国诗词不同词牌、长短句式、双调或叠调字数不一的形式来逐译莎士比亚的 154 首十四行诗，力图在译诗的形式上以中国传统文化和审美精神为本位，追踪莎士比亚十四行诗的诗意，主动“异化”原诗形式，展示中国诗词的形式美，传达中国诗词的意境和意象美，表现中国词曲的音律美。这样，既可以表现译者主体的本土语言文化意识，又使中国读者能够触摸到莎士比亚的诗心，在心底深处激起中国传统文化的审美感受，在欣赏译诗中获得一种中国的话语优势和文化自信。迄今为止，对于莎士比亚十四行诗，也曾有译者零星地尝试过采用中国词体来译，但如此全译本，当为首例。

具体来说，我之所以采用词的体式全译莎士比亚十四行诗，首先考虑到的是二者在内容和意境上的契合。比莎士比亚略早，明代的词论家王世贞认为，诗主言志，词主言情。词虽为消遣之用，小道末技，却生动自然，最适于抒怀叙事，婉约缠绵。与莎士比亚同时代的汤显祖，也是

至情论的词曲大师：“世总为情，情生诗歌，而行于神”；而“词为艳科”，即所谓“情真而调逸，思深而词婉”。反观莎士比亚十四行诗，乃以一个“情”字贯穿始终，在有关“情”的叙事中，在爱恨交织的情绪里，带出诗人对真善美，对生与死、有限与永恒的哲思，其间鲜有“大江东去”的豪放，更无“怒发冲冠”的壮怀。莎士比亚的诗，诉情怨而见人生，伤离别而写哲思。婉约主情之词与莎翁十四行诗，此二者之间，诗情通感契合，彼此应和不悖。翻译莎士比亚这样的诗作，我们如果不去刻意追求两种语言词义和诗体形式的硬性对等，而是另辟蹊径，去追踪二者最大限度的“诗意情似”，这样产生的译品应该最能达到契合相通，“情投意合”的效果。而且，用词的长短相配、抑扬顿挫和韵律，配译原诗的五音步抑扬格的韵体，可以不拘泥于与原诗在行数、节律、韵脚和分段诸方面的对等，少了一些硬凑字数的尴尬，少了一些用汉语音组或音顿来迎合原诗音步和韵格的形式束缚，也就少了形式对应的委曲求全，却多了一些状景、抒情、叙事的想象和自由。刘勰《文心雕龙》所谓“诗有恒载，思无定位”，同样也适用于译诗，这应该是一种全新的译诗境界！至于原诗内容上的起承转合，则可在词的句断和分片中得以灵

活地表达。如是，我们又何必去强求译诗与原诗之间完全的形式对等呢？

当然，翻译不易，译诗更难，用音韵格律严整的旧体词来翻译莎士比亚的诗最难。一边是原诗的结构和韵律、永远在场的“原意”，另一边是某一词牌规定的字数、句式、平仄搭配、对仗和押韵方式。在如此多重的形式锁链束缚之中，译者要忠实地译出原诗的内容和诗蕴，还要跳出中国文化诗意的舞姿翩跹，这是一个不可能完全达到的理想。

好在，在当今二十一世纪的文化语境里，这是一个没有必要去到达的理想。古代的词韵和格律也并非一成不变，而是在不断蜕变，以适应不同时代语言和文学的发展变化。以词韵为例，从唐代的“诗韵填词”，经过元明的《词林要韵》，到清代戈载的《词林正韵》，再到2004年以普通话注音为依据的《中华新韵》，词韵的标准由繁到简，由严到宽，以语言变化和社会语用的实际为依据。声调也如此，从中古四声不仅要区分平仄，还要辨识仄声中的上、去、入，到今天基于普通话“只分平仄，不辨入声”的平仄区分原则，这也是一个不断简化的过程。面对当今的大多数读者和诗歌爱好者，我们在填词和词译过程中

如果死抱古法，不敢越过雷池半步，那么我们的译事要么只能知难而退，要么止于半途，要么削足适履，译诗不免显出雕琢之词，鲜活的诗意也就不可避免地受到阻断，变得七零八落了。为了说明问题，试比较以下莎翁十四行诗第33首在同一词牌“玉蝴蝶”下的不同译词：

曾睹朝阳冉冉，峦峰尽染，无限晨光。碧草茵茵，韶光情浓郁芳。溪水流，濛濛浅荫，金光洒，蜿蜒煌煌。忽云妨。暗云飞渡，金乌渺茫。迷茫。掩面西去，无人会意，形只影单。频顾思量，迎风曾面晨霞光！只惜得，欢日须臾，仰首望，云雾遮阳。也无妨。爱过无瑕，盈亏同望。（译例一）

曾睹朝阳冉冉，峦峰尽染，无限晨光。碧草茵茵，远念透亮争芳。水溪流，濛濛浅映，金线洒，婉转煌煌。雾云妨。暗云去渡，光暗金阳。迷茫。长悲西去，无人会意，形只身光。顾往思量，迎风曾见晓辉煌！只惜得，寻欢一刻，仰头望，云雾高阳。也无妨。爱河曾过，疵垢同当。（译例二）

此译采用的词牌为“玉蝴蝶”，有柳永《玉蝴蝶·望处雨收云断》为范本，全词为双调九十九字，前段五平韵，后段六平韵。根据《词林正韵》的音韵，译例二毫无例外地合乎“玉蝴蝶”词牌格律的平仄和韵脚要求，却为了设字合律而

显出不少的雕琢痕迹，扭曲了原意，读来也有些踉跄。相比之下，译例一除全词字数与词牌规定相符合外，在平仄和押韵方面却有不少的出入，其中存在两个押韵问题：下片第二句“单”为“十四寒”，与本词牌押“七阳”不押；最后一字“望”应押平韵。音调方面，译例一共有15字平仄不对，占全词字数的六分之一左右。尽管如此，全词意蕴贯通，读来顺畅，与原诗的寓意和气韵基本契合。但是，如果为了完全押韵，把“形只影单”的“单”，强行改为其他任何通押的字，都会显得雕琢生硬；而在15个平仄不合的字中，如要硬性改对平仄，则会有失译词的表意文脉，或与原文意义拉远。比如：“韶光情浓郁芳”改为“远念透亮争芳”，“溪水”改为“水溪”，“濛濛浅荫”改为“濛濛浅映”，“蜿蜒”改为“蜿蜒”，“金乌渺茫”改为“光暗金阳”，“掩面西去”改为“长悲西去”，“频顾思量”改为“顾往思量”，“欢日须臾”改为“寻欢一刻”，“盈亏同望”改为“疵垢同当”等等。这样改动后的音韵和节奏，在普通话的环境中，听不出有多少更美的音效，反倒在表意方面给人以画地为牢，以文害意之感。

因此，相对于严格遵守古词音律的填词创作活动，我把这本译本称为“《莎士比亚十四行诗》（仿词全译本）”。之所以说是仿词译法，归纳起来就是：在忠实原诗意义和意境的基础上，借用不同词牌，严格词牌字数，尽可能贴

近词牌音韵，既要译出莎翁诗作的原意原味，又要表达出中国传统诗词的美感。再具体来说，我在翻译过程中遵守以下五个方面的原则：

一、根据原诗表意的疏密、写景、抒情和叙事等因素的不同，选用不同的词牌以合之。本译本共采用了 97 种不同的词牌，其中以“水龙吟”、“江城子”、“水调歌头”、“沁园春”、“望海潮”等常用词牌为主；因字数要求也选用了“夏云叠嶂”、“紫萸香慢”、“笛依”等偏远词牌。只有一个例外：原诗第 126 首仅有 12 行，由 6 对双韵对句组成。对此，译诗不选词牌，而贴近其形式译为 12 行、每行 10 字的双韵对句。因为此诗乃诗人向美少年的告别诗，因而起名“道别词”译出。一般来说，词牌名与原诗意义没有大的关联，但也有例外，如第 113 首（“离别难”）、第 140 首（“锁窗漏永泣孤鸾”）和第 149 首（“风流怨”）。

二、严格按照所选词牌的字数要求应和原诗的意义和意境。翻译过程中根据原诗写景、抒情和叙事的文义，字数可多可少。这里，中国词体显示出其优势：词随意至，长短伸缩自如，不嫌拖累。写景抒情时意象平推或叠加，以三字、四字结构和短句为主，意会性强；叙事是长短句配合，为忠实表述叙事关系和事件过程，少不了关联词，所用字数就多。一般来说，原诗中写景和抒情多，则译诗

字数可少，而原诗中恩恩怨怨的叙事长，则字数就多。比如，第7首，诗人沉醉于光影变景之中，直到最后的对句才笔锋收敛，劝友结婚生子。译词于是选用一曲“踏莎行”，58字即足以景情兼顾而应和之，其中“仰辉煌”三个字，即可确切地传达出原诗中 *Doth homage to his new-appearing sight, / Serving with looks his sacred majesty* (其中的 *new-appearing* 之意已经由上一行的“金轮初上”照应) 的意境；此诗的主旨落在最后的对句上，因此，译诗用两个七言句着重译出；又如，原诗第29、第30首，诗人孤灯默想，情思哀怨，选用“江城子”，70字也足以传达出其意蕴和诗情；第100首，诗人召唤缪斯重振诗篇，抒情意味浓厚，于是一曲“洞仙歌”，83字正好应和其意韵。另有原诗，特别是第二部分中诗人叙述与“深肤色夫人”的恩怨纠结，其中诗人叙述求爱、失恋、哀求的过程，写得絮絮叨叨，如泣如诉。如此，非得在译诗中忠实传达不可。于是，译词就必须选用长调词牌，有些达120字以上，最多的竟可达到186字，如第149首“风流怨”。

三、大体以双调分片来应和原诗内容的起承转合。总的来说，以上片译出原诗的前8句（即前两个四行），下片译后6句（即第三个四行和最后的双韵对句）。这是一个很巧的契合：大多数情况下，莎士比亚十四行诗用前两个四行完成诗中内容的起始和承接，到第9行有个明显的转折，

最后以一个双韵对句收煞作结。反观中国词体，上下片之间有景情的交替、时空的转变、语气的轻重、意义的疏密浓淡的变化。二者正好在文义上遥相呼应。至于原诗中最后总结式的对句，翻译中顺其语气，在译词的末尾一句中也容易生成相应的妙句。比如，“君已落照近中年，膝下无子谁再看”（第7首“踏莎行”），“天地不灭，吾诗君生永驻”（第18首“念奴娇”），“归去归去，吾爱难弃”（第66首“水龙吟”），“我言若虚谬，人与诗皆亡”（第116首“水调歌头”）。此等水到渠成之佳句，不在少数，此不赘列。还有一种情况，莎士比亚不愿循规蹈矩，却打乱起承转合的体式，要么转义提前，要么转折模糊，要么不分四段而一气呵成。这时则可循原诗之义脉，选用三片的词牌译之，如第6首“西河”、第124首“阳关三叠”和第137首“宣靖三台”等。

四、关于押韵、平仄和对仗，遵循“词韵宽而诗韵严”的原则，以《中华新韵》（现代读音）十八部韵律和《词林正韵》为主要依据，严格遵守所选词牌的押韵规则。但是，如有少数地方出现为押韵而使原诗意义和译词意蕴不畅时，为保持中国诗词的韵味和美感，则宁肯放弃严格的押韵。例如，第45首（“别素质”），全词通押十二部仄声“有”和“宥”，唯有上片最后一字“为传情，尽聚君留”的“留”字和下片“嘱其速又去，去愁更愁”的“愁”字，