

教育部新世纪优秀人才支持计划 (NCET-13-0742) 资助出版

诗歌翻译探索
An Exploration
into Poetry Translation

张保红 著

清华大学出版社

诗歌翻译探索
An Exploration
into Poetry Translation

张保红 著

清华大学出版社

北京

内 容 简 介

本书以中国诗学理论为基础，以西方诗学理论为参照，从诗歌文本构成要素、译者主体性与译文比读三大方面，通过大量译例的文本分析，探讨了诗歌翻译的理解与表达过程，揭示了影响诗歌翻译的文本内外主客观因素，阐明了进行诗歌翻译研究与实践的基本策略与方法。

本书视角鲜明，资料丰富，例证翔实，分析细致，对文学翻译教学与实践以及文学翻译研究与批评具有重要参考价值。

版权所有，侵权必究。侵权举报电话：010-62782989 13701121933

图书在版编目（CIP）数据

诗歌翻译探索 / 张保红著. —北京：清华大学出版社，2016.10

ISBN 978-7-302-44205-9

I. ①诗… II. ①张… III. ①诗歌—文学翻译—研究 IV. ①I106.2

中国版本图书馆CIP数据核字（2016）第152459号

责任编辑：钱屹芝

封面设计：平原

责任校对：王凤芝

责任印制：宋林

出版发行：清华大学出版社

网 址：<http://www.tup.com.cn>, <http://www.wqbook.com>

地 址：北京清华大学学研大厦A座 邮 编：100084

社 总 机：010-62770175

邮 购：010-62786544

投稿与读者服务：010-62776969, c-service@tup.tsinghua.edu.cn

质量反馈：010-62772015, zhiliang@tup.tsinghua.edu.cn

印 装 者：三河市中晟雅豪印务有限公司

经 销：全国新华书店

开 本：155mm×230mm 印 张：23 字 数：392千字

版 次：2016年10月第1版

印 次：2016年10月第1次印刷

印 数：1~1200

定 价：85.00元

产品编号：069923-01



绪 论



诗难译，甚至不可译。然而，中外古今，长期以来致力于译诗的人却大有人在，且而今还有与日俱增之势。无论持诗可译论，还是持诗不可译论，诗歌翻译终究是客观存在了，而且也有了大量的翻译实践，这便为我们提供了丰富而生动的诗歌翻译研究素材。本书主要从诗歌作品的本体构成及译者主体出发，对各章的汉诗英译研究进行扫描概述，以期为诗歌翻译实践探寻出一些富有建设性的认识与方法，为诗歌翻译研究的深入开展提供多个可资借鉴、参照的视角。

1. 诗歌意象的翻译

意象是主观情志与客观物象的结合。意是创作主体的思想感情，象是作为创作客体的客观事物，意与象互藏其宅而形成一个有机的统一体。意象是组成诗歌的基本元件，意象是诗歌的本体，“意象是诗歌的灵魂”（韦利语），¹“表情达意的唯一艺术公式，就是找出‘意之象’”（艾略特语）²。因此，诗的解读，是从意象开始的。

1 Arthur Waley, *A Hundred and Seventy Chinese Poems*. London: Chiswick Press, 1928, p.19.

2 Thomas Stearns Eliot, *Selected Essays*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1932, pp. 124-125.

诗歌翻译探索

诗歌翻译实践中，对意象的解读与处理，是诗歌翻译的第一步，也是颇为关键的一步。因此，如何译好诗作中的意象也就成了诗歌翻译实践中首先需要探讨与解决的问题。

从意象本身的构成来看，意象中的意与象在翻译中应予以等量齐观，应将意象作为一个有机统一体来看，作为服务于诗作整体的一个有机元素来看。翻译时对意象中的意或象不能等量齐观，重意轻象或重象轻意都会导致意象内核的减损，从而有损或改变诗作意趣的再现。其具体表现是：1) 重意轻象，甚至舍象取意，译文虽传达了诗人情志，但流于语义的告白，达不到“寄意于象，以象尽意”的诗艺、诗美功效；2) 重象轻意，忽略了意的浸染与贯穿，虽保全了象的移植，但失却了诗人的情志，译文变成机械的语码转换，而流于貌合神离。因此，要译好诗作中的意象，就要充分领悟诗人笔下意象真实而具体的内涵，进一步说，要将意象的翻译与诗人创作的良苦用心紧密联系起来。

从意象的功用来看，意象在诗作中既有个性，又有共性。其个性表明：意象服务于诗作整体表情达意目的之时，也可独立于诗作之外。这独立于诗作之外的部分，或可表征诗人独特的个性，或可表征其鲜明的文体风格，或可表征其递相沿袭的蕴涵，即“历史气氛”(庞德语)，等等。意象的个性所具有的这一特征也常常尤显重要，既对诗意的传达可起到“牵一发而动全身的”功效，也是揭示诗人独特个性与风格的有力佐证。比如，毛泽东笔下的“红(色)”意象贯穿其诗歌作品的始终，它是革命的颜色、胜利的颜色，它予人情绪热烈、激昂豪迈的联想，它描绘出红红火火的革命图景，氤氲着气势如虹的革命力量，彰显着诗人光明的胸怀、炽热的心灵以及浪漫主义的革命情怀，由此可见：“红(色)”意象即是表征诗人独特个性或风格的明证。因而在这个意义上，翻译中对意象的特色个性尤需仔细甄别、如实转存，任何变通、更换、删减既从微观上减损或改变了诗作意趣的再现，也从宏观上剥蚀了诗人的独特个性或风格。而意象的共性则表明“意象是诗歌结构的一个组成部分。……”

要作为文学作品整体中的一个要素来研究。”³ 因此，意象个性的丰富内涵在诗作中便会受到规约或相对的规范限制，诗作中诸多个性意象共同服务于诗歌作品整体，并在诗歌作品整体的关照下获得其共性，亦即表情达意的趋同性。因此翻译中只有以整体关照的形式把诸多具体意象或个性意象联系在作品总的意蕴氛围中，才能在译文中转存诸多具体意象或个性意象原有的生机与魅力，使具体意象或个性意象间的艺术张力得以充分地展现与昭示，进而成功地再现原作的意蕴氛围。

从意象的视角来看，意象是意与象的融合。意象的呈现是以图式化方面 (schematized aspects)⁴ 出现的，而图式化方面使呈现的意象充满了空白和不定点，这既为翻译中意象视角的选取提供了契机，也为较为灵活而充分地翻译意象的真切蕴涵创造了条件。比如，毛泽东诗句“炮火连天”中的“(炮火)连天”意象，是以什么连天呢？是以熊熊炮火，还是隆隆炮声，还是弥漫的硝烟来连天，难以定于一尊；又是以何种动态方式连天呢？则又未具体说明，这些都是空白和不定点。这为翻译中意象视角的选取提供了基石，但具体意象视角的选取则又同译者主体的审美构成与审美或诗学取向紧密相连，从而在翻译实践中出现同一意象的翻译可有多种视角以及所呈现出各不相同的诗艺、诗美效果。

从语义的角度说，意象是诗歌抒写情志最基本的意义单位，是诗歌语法中的“词”。⁵ 是“词”便可具有词的语义语法特征以及词的基本构成规律。翻译中对意象的处理从这一角度切入，一则可使意象的传译方式灵活多样，使其美学蕴涵异彩纷呈；二则可使传译的意象充分饱满，有利于诗作题旨的传达、意境的渲染；三则有利于译文的谋篇布局、音韵节奏的创构，从而更为有效地再现原作的

3 René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1977, p. 28.

4 胡经之等：《文艺美学方法论》，北京：北京大学出版社，2001年，第282页。

5 吴战垒：《中国诗学》，北京：人民出版社，1991年，第20页。

诗情。然而，以“词”的视角来翻译诗作中的语词意象，在微观上需以诗作的整体诗情为依归，在宏观上则需以诗人的风格为参照，因势利导，其积极的美学功效才可得以显现，反之便会成为画蛇添足的赘疣，损及诗作的诗情以及诗人的才情。比如，毛泽东的诗词总体偏于豪放，节奏明快、雄健有力，其诗作中的具体语词意象是体现诗人诗风的积极分子，翻译中若从词义拆分的角度对其语词意象过频拆分，语义是转存了，但从毛泽东诗词的译文整体来看，明快的节奏会因之变得拖沓，雄健的气势也会因之遭到削减，从而损及诗人诗风的再现。

诗是由意象组成的，意象是诗的元件、基础、构架。意象的特色是鲜明的，涵义是丰瞻的，但单一的意象却很难表达某一特定的情感，更无法表现那种复杂、微妙的情感，也无法将情感生发、推演、流转的全过程具体地揭示出来。为此，诗人必须进行意象组合。意象组合的物质外壳是日常使用的语词间的连接，但意象组合又与日常使用的语词间的连接并不相同。日常使用的语词间的连接表现为“线性关系”，按时间顺序排列语词符号，遵循着显在的语法规则和逻辑规律，“依靠推论揭示事物的变化过程”，建立的是“一种陈述性的符号系统”。⁶ 而意象组合则体现为一种“场型关系”，具有建构性、立体性与空间性，呈现出不定时、不定位、不定关系的特点。⁷ 意象组合突破日常语言的语法关系与逻辑关系，引发人们对具体事物表象的联想，并依靠表象展现各个具体事物之间的联系，遵循的是“情感逻辑”与“想象力的逻辑”，⁸ 一次性地或“同步”、“共时”地呈现出来，建立的是“一种表现性的符号系统”。⁹ 美学家布洛克(H. G. Block)说：“诗的独特意义完全来自于它的各个部分与各个部分

6 陈植锷：《诗歌意象论》，北京：中国社会科学出版社，1992年，第49页。

7 参见周运增：“中国古典诗词与意象派诗歌的意象对比研究”，《商丘师范学院学报》，2001年第3期，第44页。

8 吴晓、曹苇舫：“论作为意象符号系统的诗歌存在形态”，《浙江大学学报》（社科版），2003年第3期，第90页。

9 陈植锷：《诗歌意象论》，北京：中国社会科学出版社，1992年，第49页。

之间的独特结合方式，虽然理解其中每件事物之一般意义时所需要的那种普通经验不可缺少，但它的意义主要还是来自于其中各个部分之间的相互作用和影响。”¹⁰ 意象通过相互作用和相互影响，一方面其意义会向某个方向倾斜，从而突出某方面的特征，使其蕴涵变得明晰化；另一方面它们会共同指向诗作的整体情感或主题，最为高效地发挥其比各部分相加之和的价值大得多的整体价值，从而实现“意义的质的飞跃”。¹¹ 美国意象派理论家休姆（T. E. Hulme）说的“两个视觉意象形成一个可称之为视觉和弦的东西，它们联合起来暗示一个不同于两者的新意象。”¹² 更为直接地道出了意象组合通过相互作用和相互影响可以共同建构意义新质的特点。基于这样的认识，翻译中传译出诗作意象的有效组合方式，也就有利于传译出意象组合后可生成的种种蕴涵，从而避免将意象组合可构建的诸多涵义带进译文，一味显化原文的“言外之意”与“弦外之音”。因此，研究意象组合的翻译就是要研究意象组合的基本规律及其表现形式在译诗中的传译现状及其对诗艺、诗美再现的方法论价值与理论指导意义。

意象是诗歌的灵魂，也是诗人的灵魂。如果说译者在翻译散文、小说时依据语境对文本中的词语的增删享有一定的自由的话，他在翻译诗歌时享有这方面的自由就非常之有限了。译诗中译者一增，便可能增出一个意象或扩展了意象的内核，一减也便可能减掉一个意象或减损了意象的内核。出于传情达意之需，译者对原作中语词意象的审慎变易，从具体诗作的翻译实践来看，是有其积极作用与价值的。然而，若将其放到译者所译某作者或诸多作者的整体译作中来关照，译者对原作中的重要意象及其组合方式处理稍有失“度”，便会将“诗人的灵魂或思维”贴上译者自己的标签。译诗不易，既有微观上具体诗作翻译的不易，又有宏观上能经得起多角度、多侧面、

10 布洛克：《美学新解》，滕守尧译，沈阳：辽宁人民出版社，1987年，第279页。

11 吴晓：《意象符号与情感空间——诗学新解》，北京：中国社会科学出版社，1990年，第119页。

12 参见赵毅衡：《远游的诗神》，成都：四川人民出版社，1985年，第244页。

多层次综合审视、检测的不易，而后者却在翻译实践与翻译批评中往往为人们所忽视，这是个值得深入探讨的问题。

翻译并不是在不受任何影响的真空状态下进行的，也并不是处在完全平等的地位上进行的。小说翻译如此，诗歌翻译亦然。诗歌翻译中译者对意象的任意增加、删减、改造、置换等，直接折射出一种文化价值观或诗学观对另一种文化价值观或诗学观的操控。因而探析原作意境与韵味的变化，也就始于其语词意象在翻译过程中的变化，这是诗歌翻译实践中客观存在的现象，也应是意象翻译研究中应该重视的问题。

2. 诗歌意境、意蕴、诗味的翻译

意象是诗歌的元件，意境的生成靠意象，一首诗中诸意象的浑融而形成意境。因此，意境是“整个诗的形象体系构成的有情意的境界，是诗的整体性效果，是意象的综合与升华。”¹³明朱承爵《存余堂诗话》云：“作诗之妙，全在意境融彻，出音声之外，乃得真味。”王国维《人间词话》说：“言气质，言神韵，不如言境界。有境界，本也；气质、神韵，末也。有境界而两者随之也。”¹⁴（这里境界即是意境）。由此可见，意境之于诗的重大意义！诗歌翻译过程中译出原作的意象只是走完了诗歌译途的第一步，其翻译的目的地或归宿应是诗作意境的再现。翻译实践中疏于诗作意境的转存，也就误入了舍本逐末的歧途。由于诗人独特的观察事物的角度，独特的艺术个性等因素，诗中的意境往往呈现出多种多样的表现形式。因此，翻译实践中，充分考虑原作意境的转存是必要的，而能充分考虑原作意境的表现形式则更显关键。可以这么说，译作忽略了原作意境的表现形式，也就失去了攫取原作之“真味”、原作之“（根）本”，亦即诗人独特的心曲的契机。为此，翻译中从意境生成具体方式的角度来转存原作的意境则是一条可取的途径。找到了意境的生成方式，也就找到了诗人

13 谢文利：《诗歌美学》，北京：中国青年出版社，1989年，第223页。

14 袁行霈：《中国诗歌艺术研究》，北京：北京大学出版社，1987年，第28—29页。

情感的生成及运作轨迹，也就最终找到了诗人创作的意趣。但循着原作意境生成方式进行翻译，同时还需充分考虑诗作意境的审美风格，亦即诗人表情达意的情感态度。意境的审美风格要求译者选词造句、谋篇布局等需与作品的意境审美风格相一致，否则，翻译中只是注重了遵循诗作意境的生成方式，原作意境在译作中还会因译者审美风格的个性化被敷上别样的色彩而遭到扭曲，从而改变它内在的意趣。

一首诗的意象可有多个，而诗的意境只能有一个，但意境的蕴涵却是多层次的。通常情况下，意境的蕴涵大致可分为三个层次：表层意蕴、深层意蕴、联想意蕴。表层意蕴是诗作文本的字面意思，是诗作诸层意蕴最为直接显现的载体；深层意蕴是诗作字面底下所含蕴的意味，是诗作的艺术情趣、艺术氛围之所在；联想意蕴既可以是诗作潜在意蕴的触类引发，也可以由鉴赏者的心理投射而产生，是诗作丰富的艺术联想与幻想之所在。诗歌翻译实践中，如何处理诗作的意蕴既是一个理论问题，也是一个方法问题。

对如何翻译原诗的意蕴问题，我们主张立足于诗作本体特质，作出审慎的选择策略，译出意味最美、涵义最丰的意蕴。译诗实践中，译者理应译出原诗的多层意蕴，但更多时候译者面对再现原作多层意蕴时，只能作出富有策略性的选择。然而，译者无论作何选择均应以有利于再现诗作的中心题旨为标尺。因此，翻译中过分拘泥于原作表层意蕴的形式主义应当避免，过分深挖原作深层意蕴并提升至译文表体的表现主义，以及过分表现原作联想意蕴的自由主义也应当有所抑制。前者产生的结果只是文字的语码转换，让人难以索解个中的意味，落得“虽译尤未译”的窘境；后者则会让人一览无余，钳制了想象的发挥而难以充分领受读诗的兴趣与趣味；而最后一种情形则会使诗意散漫，使诗情模糊甚至消解。至于译者受到译入语文化传统，诗学规范等的影响或制约对原诗意蕴作出别样的选择与再现，则又是一个在不同层面上值得探讨的问题。

诗味是一种非物质体，是潜藏于诗作文字实体之中的一种精神

意绪，是诗歌的精髓。其所指若与意境相联系，偏于意境中的“虚境”；¹⁵若与意蕴相联系，偏于意蕴层次中的深层意蕴与联想意蕴。但诗味的表现与生成有其自身的独特方式与范围。翻译诗文要译出诗味，这是每位译者的至高追求。哲学家金岳霖在其《知识论》一书中将翻译分为译意与译味两种，并说译意“就是把字句底意念上的意义，用不同种的语言文字表现出来”；而译味“是把句子所有的各种情感上的意味，用不同种的语言文字表示出来。”¹⁶诗歌翻译家许渊冲说：“文学翻译不单是译词，还要译意；不但要译意，还要译味。”¹⁷诗味虽偏于“虚空”，看不见，摸不着，呈现出游移不居的形态，为译者把握与翻译带来了极大的困难与挑战，但译者依然可以通过反复品读、鉴赏与分析原文而获得诗味，依然可以通过自身的高超手腕与表达技巧传译出原文的诗味。诗味可分为味内味与味外味，¹⁸味内味是味外味存在的前提，味外味是对味内味的重构与提升。诗的味内味存在于诗作文字或符号客体化的内容之中，是可以通过诗作文字或符号的语言化、指称化与技术化等特征来品尝、玩味、求索的；诗的味外味则存在于诗作中通过隐喻、象征、沉默与空白等传意方式蕴涵的潜在意义中和有待进一步解释重构的言外之意里。通常情况下，诗味的翻译以味内味的传译为重点，对味外味的传译则基于对诗作文字或符号的语言化、指称化与技术化等特征的艺术转存或重构。一般来说，译者掌握了诗味的生成过程与方式，就可以对诗味进行有效传译。诗味，尤其是味外味的具体化、现实化依译者的主体性构成而变化，其结果可从共时与历时的文学文化语境来予以探析。

3. 诗歌节奏、分行、口吻的翻译

诗歌是语言的艺术，“诗之思是通过节奏表达出来的。”¹⁹诗歌的

15 意境可分为实境与虚境。

16 陈福康：《中国译学理论史稿》，上海：上海外语教育出版社，1996年，第354页。

17 许渊冲：《文学与翻译》，北京：北京大学出版社，2003年，第108页。

18 清代袁枚：“司空表圣论诗，贵得味外味。余谓今之作者，味内味尚不可得，况味外味乎？”

19 L. Simpson, *An Introduction to Poetry*. New York: St. Martin's Press, 1967, p. 3.

语言是“带有音乐性的思想”。“依照流行的说法，诗的音乐性的中心是节奏。节奏有内、外之分。内在音乐性是内化的节奏，是诗情呈现出的音乐状态，即心灵的音乐。外在音乐性是外化的节奏，表现为韵律（韵式、节奏的听觉化）和格式（段式、节奏的视觉化）”。²⁰因此，诗歌翻译中，是否转存了原作内化的节奏与外化的节奏就成了判断原作音乐性的思想是否得以转存的首要条件。那么，诗歌翻译中如何处理诗作内化的节奏与外化的节奏呢？

对内化的节奏的翻译，译作需与原作诗情在时间上、空间上与情感力度上的流动轨迹谋得一致，任何时间上、空间上的超前或滞后，情感力度上的偏强或偏弱，都会扭曲或改变诗作中所表现出来的诗人“心灵的音乐”。内化的节奏的翻译关涉到译作本质上是否信于原作诗质的问题，因而谋求原作与译作在内化的节奏上的一致性译者普遍认同且努力追求的目标。

诗作外化的节奏是诗作内化的节奏的物质外化，由于诗歌的翻译是在两种不同的诗学规范与传统中进行的，因而对其外化的节奏的翻译往往呈现出两种不同的认知审美取向。一种倾向于在译文中通过再现源语诗作的诗美特征（即原作的外化的节奏）来传达原作的诗情，另一种倾向于在译文中通过目的语诗作的诗美特征（即译作的外化的节奏）来重构原作的诗情。具体地说，前者注重源语的诗美特征与诗学规范，主张译文承原文之形，协原文之声，亦步亦趋，追求形存神现的目标，而后者注重目的语的诗美特征与诗学规范，倾向于另起炉灶，重铸原文的形与声，追求传神的再创造目标。表现在翻译实践中的具体情形是，前者要求以一种彼此对应的诗体或形式来互译，如原文中的四行格律体诗译为译入语中四行格律体诗；后者并不绝对要求诗体或形式间的对应互译，译入语中能充分再现原作诗情的诗体均可取而用之，如四行格律体诗可译为四行或不定行自由体诗等。表现在再创造思路，前者趋向由形而神，形笼神，形神合一。如诗歌翻译家卞之琳主张：“诗是内容与形式高度

20 吕进：《文化转型与中国新诗》，重庆：重庆出版社，2000年，第240页。

融合的有机统一体，诗借形以传神，失其形即失其神。”²¹ 诗歌翻译家江枫也提出“形似而后神似”²²的论断。后者趋向由神赋形，神带形，神驰而形随，神形的新的合一。如胡怀琛谈译诗时曾说：“撷取其意，锻炼而出之，使合于我诗范围，亦吟坛之创格，而诗学之别裁也。”²³ 诗人闻一多也提出“相体裁衣”²⁴的诗歌创作论断，旅美中国学者叶维廉在深入研究庞德所翻译的中国古诗后说，“但庞德成就却是……，捕捉到原诗的精神实质，不仅能精确地重现原作者的哲理思想，而且能重现原诗之美。”²⁵ 汉英比读庞德的译诗可知，庞德译笔下的“重现原诗之美”是其传“神”之美，是其由神赋形之美，是闪耀着浓郁英诗气味的美。具体了解以上两种倾向各自的主张与大致特点，一方面可增强诗作外化节奏翻译的灵活性与多样性，另一方面有助于对诗作外化节奏的翻译批评做到有的放矢，具体情况具体分析。

原诗中外化的节奏与内化的节奏互为表里，浑融而一，在充分再现原诗诗情的前提下，经过译者再创作的译诗也应表里如一，相得益彰。原诗“随情选韵、因情变声”，经过译者再创作的译诗亦应音情相长，声情并茂。因此，翻译中充分考虑诗情的流转与韵律、格式的互动关系才有利于译诗内化的节奏与外化的节奏的和谐统一。译诗的格律与韵式、与其诗情只有相应成趣，它们的整齐划一或富于变化才会免于华而不实的忸怩作态，才会去除“因韵害意”、“因声害情”的流弊，焕发出新的表情达意的活力；译诗的诗体形式能较好地反映出原诗诗情的推衍流转，就不失为一种再创造的途径，但遵循某种厘定的翻译方式（比如以格律诗译格律诗）之时，亦不

21 杨德豫：“用什么形式翻译英语格律诗”，《翻译新论》，杨自俭等编，武汉：湖北教育出版社，1996年，第94页。

22 江枫：“形似而后神似”，《翻译思考录》，许钧主编，武汉：湖北教育出版社，2006年，第419页。

23 郭建中：《当代美国翻译理论》，武汉：湖北教育出版社，2000年，第225页。

24 吕进：《文化转型与中国新诗》，重庆：重庆出版社，2000年，第436页。

25 郭建中：《当代美国翻译理论》，武汉：湖北教育出版社，2000年，第304页。

应全然不顾目的语当下的语言文化语境与诗学规范。

分行，又叫跨行（enjambment），是诗歌区别于其他文学作品尤为鲜明的外部特征。“写散文的人用句子思考，作诗的人用行来思考。”²⁶ 句子是意义概念，行是形式概念。也就是说，句子的锻造遵循的是语法的规则与语义的逻辑，而行的确立体现的则是韵律的规则与情感的逻辑。诗歌中有时一句就是一行，这样的句子叫煞尾句诗行（end-stopped line）；有时一句可延展为若干行，这样的句子叫待续句诗行（run-on line）。前者因诗行结尾处语义已经完成，常常给人肯定、完结之感；后者因一行末尾语义还未完结而需转入下一行，遂使人产生种种期待的感觉。²⁷ 分行并非随意而为，而是颇富理据的。在传统格律体诗中，分行与外在节奏联系紧密；在现代自由体诗中，分行则与内在节奏息息相关。不仅如此，分行还具有突显意象、表达情感、彰显形象、营构张力、构筑“图像”、创造诗体等多种功能。诚如诗论家陈仲义所言：“分行使我们关注语言。分行有一种祛除遮蔽的效果。诗意总是在分行中被敞开，又在雅驯中被遮蔽。分行就是划界限，所有语言都是一个现实，分行将某些语词从语言中分离出来，这些语词就不同凡响了。”²⁸ 因此，诗歌翻译中对分行进行研究可较为具体地探析译者表达原作思想与情感流转、发展与变化的成效，亦可揭示译者再现原作涵义与意味具体营构的全过程。在此意义上，研究分行在诗歌翻译中的意义与价值不容忽视。

口吻是优秀文学作品的鲜明标志。口吻表征着诗人的姿态、情绪、声音、方式、态度与观点。没有独特的口吻，就没有作者的声音与艺术个性，没有作品的自我文学特色。文学作品中的口吻很多时候听不见、摸不着、也“看不到”，给译者带来不小的挑战。但借助作品语言文字的表体，译者可通过反复阅读，细心体味，认真揣摩，激活作者言说时的“口吻”，探得作品的要

26 L. Simpson, *An Introduction to Poetry*. New York: St. Martin's Press, 1967, p. 3.

27 R. Gill, *Mastering English Literature*. London: Macmillan Education Ltd, 1985, p.31.

28 陈仲义：《现代诗：语言张力》，武汉：长江文艺出版社，2012年，第350页。

旨与真意。具体来说，可从作品的语音、语法、语相、语体等“可见的”内在构成要素及其在文本中分布的突出特征来感知、认识、把握与传译作品的口吻及其文学性。口吻的成功传译之于作者艺术个性的确立以及作品传世影响力的拓展，其价值与意义是尤为重大的。然而所需指出的是，文学作品口吻的传译并非只具有一维性，翻译实践中它呈现出的多维现象也十分突出，在此意义上，它是一个跨文化历史范畴。因此，从历时的视角来研讨作品口吻的传译，应是一个值得深入追索的话题。

4. 诗歌语言的翻译

诗歌语言既来自日常语言，又不同于日常语言，它形式多样，富于变化，言简意赅，涵蕴深邃，生动鲜活，表现力强，富于节奏感，如音乐般动听，且极具感染力。具体来说，诗歌语言不同于日常语言的地方，“在于突出了形象性、情感性、声韵性、风格性。”²⁹ 诗歌语言的这些特征具体体现在诗人选词造句、谋篇布局以及意境营构等的策略与技巧上。因此，翻译实践中，译者需对诗歌语言悉心甄别、体悟，如实转存，诗人的创造性才不会被埋没，诗人传情达志的路径才不会被扭曲，诗作的风格、艺术性与感染力才可在最大程度上得以保存。

如何翻译诗歌语言的形象性？我们知道，诗歌语言是凭借其生动、丰富、新颖的艺术形象来感染人，教育人的，诗歌语言的形象性决定了其蕴涵的丰富性与深刻性，因此，译者译诗需充分感悟诗歌语言的形象性并予以成功转存。通常情况下，译出诗歌语言的语义涵义是必要的，但若仅限于诗歌语言语义内容的传递而疏于对其所具“形象性”意味的探寻与传达，译文只是译出了原文的信息意义，信息意义的语义直白，了无余蕴，必然会消解诗人以少总多，以一当十，寓无限于有限的艺术努力，也必然会大大削弱诗人笔下形象

29 禹克坤：《中国诗歌的审美境界》，北京：中国广播电视出版社，1992年，第149页。

性语言的艺术感染力，从而达不到传递诗人心曲的目的。

就诗歌语言的情感性翻译而言，情感是诗歌艺术形象的生命所在，感情强烈，艺术形象的生命才会旺盛，才会使读者读后受到感动、震撼，因此，译者译出诗歌语言的语义内容，转存其形象性之际，对原作语言的情感性（即诗人的情感语气或态度）更应有所关注。诗歌语言失去了情感性，其形象性也就失去了生动具体的指向，难以发挥其强大的感染力；而感悟与捕捉诗作语言情感性的强弱与真实的流动轨迹，又对诗作诗情的成功传递至关重要，过或者不及与另辟情感流泄的路径均会损及或改变诗作意趣的再现。

从发生学的角度来看，诗、歌同源，诗歌语言的声韵性也因之成为诗歌本体构成内在与外在的天然组成部分。诗歌语言感心、感目，亦感耳，三感交汇而形成诗歌语言的和谐统一体与强烈的艺术感染力。因此，诗歌翻译中对其语言的声韵性也不容忽视。译诗丧失原作语言的声韵性，一则会减却其相应的艺术魅力，再则会损及诗歌语言三感交汇交互影响所烘托出的整体意蕴。但译诗语言的声韵性需与诗情的推衍流转相一致，“因声害情”、“因韵害意”的做法是不可取的。

风格是作家在自己的作品中所表现出来的独特的精神气质和创作个性。³⁰ 风格是作家成熟的标志，也是作品成熟的标志。风格通过作家作品的具体物质要素体现出来。因此，翻译中传译诗歌语言的风格性就是传译诗人的独特精神气质与创作个性。翻译中模糊了诗歌作品间语言的风格性，李白的豪放、杜甫的沉郁、王维的冲淡等诗作在译文中便会变成同一个面孔；疏于对诗歌语言风格性的尊重与关注，译文中充斥的只是译者个人的风格。诗歌语言的风格性，既可从诗人具体的作品来考察，又可从诗人整体的诗作来关照，诗歌翻译中将两者结合起来考察，译者个人的风格在译作中是否过于

30 郑海凌：“风格翻译浅说”，《翻译思考录》，许钧主编，武汉：湖北教育出版社，1998年，第328页。

凸显也就一目了然了，同时这也有利于指导译者的翻译实践。风格是个涵盖面极广的概念，诗歌语言风格翻译的最终形成还有赖于对诗歌语言形象性、情感性、声韵性等的成功传译。

5. 译者与诗歌翻译

翻译是通过译者这一中介进行的跨语言、跨文化的交流活动。作为翻译实践的主体，译者所处的历史文化语境、文化修养、知识结构、生活阅历、审美经验、鉴赏水平等因素直接影响着译作的产生与最后形成。理想的翻译是译者充分发挥其再创造的主观能动性而传译出原文的一切。然而事实上，就文学翻译，特别是诗歌翻译而言，要做到这一点是尤为困难的。这既有语言文字、诗学规范与文化传统等不同所造成的障碍，也有译者主体的主导性与主观性的客观存在所自设的藩篱。长期以来人们在翻译研究中关注最多的是译者主体如何发挥其再创造的主观能动性，而对译者主体的主导性与主观性在翻译实践中所产生的影响与结果却往往重视不够，致使诸多翻译现象被一味地目之为错译、乱译，一概贴上译者能力不济的标签，从而错失了追寻译者如此翻译的心态流动轨迹。毫无疑问，这既不利于翻译研究的深入开展，也不利于翻译实践与翻译批评的提高。

所谓主体的主导性，“它是人这个主体的内在规定性，即主体总是以自己的意识、意向、目的为前提或主导而行事。也就是说主体总是处处时时伴随一种‘自我权威’（ego power）和‘权力感’”。³¹ 主体的主导性在诗歌翻译译者身上的显性体现是，译者以自己的文化传统、诗学规范与当下的时代语境等为内容核心去直接置换或改写源语诗歌文本，从而使源语诗歌文本在译入语中表现的是译入语的文化价值观与审美观。译者主体的主导性表征的是“翻译即是征服”的翻译观。其表现在诗作中情感的传译上则是，译者以自己文化中情感上感人的情景来置换或改写源语文本中情感上感人的情景；其

31 刘宓庆：《翻译与语言哲学》，北京：中国对外翻译出版公司，2001年，第52—53页。