

一百丛书

汉英对照 Chinese-English



唐诗一百首

张廷琛、魏博思选译

100 TANG POEMS

中国对外翻译出版公司
商务印书馆（香港）有限公司

一百丛书

汉英对照 Chinese-English

张廷琛、魏博思选译

唐诗一百首
100
TANG
POEMS

中国对外翻译出版公司

香港印书馆（香港）有限公司

1991年·北京

香港版

丛书编辑：罗 斯

执行编辑：陈文思

北京版

责任编辑：郑玉质

封面设计：王小愚

《一百丛书》

唐诗一百首

100 TANG POEMS

张廷琛、魏博思选译

中国对外翻译出版公司

(北京太平桥大街4号, 100810)

商务印书馆(香港)有限公司

(香港铜锣湾芬尼街2号D座英大厦五楼)

合作出版

新华书店北京发行所发行

北京朝阳北苑印刷厂印刷

© 1988 商务印书馆(香港)有限公司

(取得重印权限国内公开发行)

787×1092毫米 1/32 9.25印张 字数100(千)

1991年3月北京第一版(1988年8月香港第一版)

1991年6月北京第一次印刷

定价: 4.30元

ISBN7-5001-0148-1 / H · 49

出版说明

《一百丛书》原由商务印书馆（香港）有限公司在香港出版。为了满足内地读者学习英语的需要，我们同商务印书馆（香港）有限公司达成合作出版协议，继出版英汉对照《一百丛书》之后，现又将汉英对照的《一百丛书》翻印出版发行。特此说明。

中国对外翻译出版公司

1990年11月

《一百叢書》總序

本館出版英漢(或漢英)對照《一百叢書》的目的,是希望憑藉着英、漢兩種語言的對譯,把中國和世界各類著名作品的精華部分介紹給中外讀者。

本叢書的涉及面很廣。題材包括了寓言、詩歌、散文、短篇小說、書信、演說、語錄、神話故事、聖經故事、成語故事、名著選段等等。

顧名思義,《一百叢書》中的每一種都由一百個單元組成。以一百為單位,主要是讓編譯者在浩瀚的名著的海洋中作挑選時有一個取捨的最低和最高限額。至於取捨的標準,則是見仁見智,各有所得。

由於各種書中被選用的篇章節段,都是以原文或已被認定的範本作藍本,而譯文又經專家學者們精雕細琢,千錘百煉,故本叢書除可作為各種題材的精選讀本外,也是研習英漢兩種語言對譯的理想參考書,部分更可用作朗誦教材。外國學者如要研習漢語,本叢書亦不失為理想工具。

商務印書館香港分館
編輯部

前言

一國有一國之文學，一代有一代之所擅。中國向來以詩國自豪，視詩爲國粹，自有其道理。縱觀中國文學史，歷代詩人之衆，詩作之夥，即足以令人服膺，何況中國詩歌體裁兼備，風格紛呈，更非他邦可比。王國維《宋元戲曲史》自序云：“凡一代有一代之文學，楚之騷，漢之賦，六代之駢語，唐之詩，宋之詞，元之曲，皆所謂一代之文學，而後世莫能繼焉者也。”此處所列舉的所有“一代之文學”，竟無一不是詩之一體，由此亦可看出中國文學是以詩爲其獨擅的。在幾千年的中國詩歌史上，詩歌成就最高的則是唐代。

唐詩之成功，首先是它體裁完備。中國的詩歌，自詩三百、楚騷開始，繼而漢賦、樂府，至六朝而有小賦，形式上從四言而五言、七言……，音韻上從任其自然到重平仄變化與和諧，等等，發展到唐代，一如百川歸海。諸凡風雅比興，無不在唐代出現新景象，而醞釀於南朝的近體至盛唐則臻於完善，取得了極大成就。這一高潮且影響後代，爲後起的體裁奠下了基礎。唐代以後方達於全盛的詞、曲，其實亦早已孕育於唐代雜曲之中，在盛唐之際就已有入率意爲之，記在李白名下的《菩薩蠻》、《憶秦娥》等一直被後世奉爲詞之楷模，敦煌曲子詞更向世人展現了唐代長短句的真實面貌。

體裁之完備，使詩人們馳騁的天地極爲自由。諸凡宇宙人生、羈旅晏遊、民生國計、春花秋月、嶺雲塞草、鳥獸蟲魚、等等，無一不可入詩，無一不可找到恰當的體裁、形式來表達。天地之廣闊，使詩人的視野也變得十分寬廣，因此，他們很少局限於單一題材寫詩。王維素以山水詩名世，但集中也不乏《使至塞上》、《洛陽女兒行》等其他題材的好詩；李白豪放飄逸，并未妨礙他寫出《丁都護歌》（大車揚飛塵）等寫實作品；有唐一代詩人中，題材最廣泛

的無疑要算是杜甫。時代人生的每一個側面幾乎都是他歌詠的對象。人稱杜詩爲“詩史”，他確實是當之無愧的。

中國詩歌的風格，西方人由於身處局外，往往難以細辨。無論何種風格的中國詩，在他們看來都是空靈而蘊蓄。這頗有點“黑裏看貓，其色皆灰”的味道。其實中國詩歌風格紛繁，真好比一座百花園。有唐三百年間，詩人輩出。史上留名者即過兩千，其中影響後世者亦不下百人。每一宗派之中，均有衆多詩人卓然成家，風格獨具。由此，不難想象唐詩風格紛呈的盛況。唐人對詩歌風格的認識十分清楚，而且劃分極其明細。司空圖已將詩的風格歸爲二十四品，其後人們在名目上更陸續有所增衍。舉其犖犖大者，即有四傑之美麗、劉希夷之蘊秀、上官儀之婉媚、陳子昂之古雅、李白之飄逸、杜甫之沉鬱、孟浩然之清雅、王維之冷峻、儲光羲之真率、王昌齡之聲俊、高、岑之悲壯、李、常之超凡、韋應物之雅澹、劉長卿之閑曠、錢、郎之清曠、皇甫冉之沖秀、柳宗元之超然、韓愈之奇僻、李賀之詭麗、李商隱之幽奧、溫庭筠之綺靡、杜牧之豪縱、以及元稹白俗、郊寒島瘦等等，不勝枚舉。風格的多樣化，以及多種風格的成熟，使唐詩呈現出一派多彩多姿的景象。

唐詩的成功，更重要的是表現在藝術的自覺。詩是一種語言藝術，因此，沒有藝術本身的成功，便很難稱得上是完全的成功。而且，如果我們把詩歌作爲一種藝術來要求的話，甚至可以說只有藝術的成功才能帶來詩歌的成功。誠然，寫詩要考慮寫甚麼。但是，我們若稍微冷靜地想一想便可發現，在表現的對象、題材等方面，詩歌與其他藝術門類，甚至與許多人文學科都是共通的。例如，赤壁之戰，歷史學家可以把它寫成歷史著作，小說家可以把它寫成小說，畫家可以把它繪成畫，戲劇家可以把它寫成戲劇，詩人可以用它作爲詩的題材……，因此，從題材來看，詩歌實在并未表現出自身的特點。然而，有了赤壁之戰這一題材，擺在各藝術家、學者們面前的問題便是怎麼表現。多種藝術、各學科得以互相區別的也正是怎麼表現：歷史學家考慮的是如何綜合分析搜羅到的材料來揭示

其真諦，小說家考慮的是如何通過人物塑造與情節安排等手段藝術地再現這段歷史，這一點從《三國志》與《三國演義》中看得清清楚楚。而詩人杜牧的《赤壁懷古》則借助一個折戟沉沙的意象既對這段歷史作了十分令人回味的反思，又表達了自己懷才不遇的落拓心境。所以，就詩歌而言，能真正體現其特徵的不是選用甚麼題材，而是怎樣去挖掘、提煉，怎樣去表現，從甚麼角度去表現，在表現之中如何使用語言等等詩歌獨特的藝術技巧。只有詩歌本身藝術的成熟才能使詩歌作為一種藝術而獲得成功。可以說，唐詩的發達完全是詩人們在藝術上的追求帶來的成果。先秦及秦漢文學批評，往往着眼於文學作品的思想內容及其社會作用，甚至把文學當成學術，當然就不可能去注重藝術技巧了。魏晉以降，學術趨於活躍，文學也獲得解放，擺脫了學術的羈絆，求取自身的發展。在這種情況下，人們便開始從本體上去認識文學作品的特點。與此同時，文學批評也得到了發展，批評家們開拓了文學的不少層面。陸機在《文賦》中已談到文學作品的構思與語言運用問題，沈約則具體提出了聲病說，劉勰的《文心雕龍》更涉及文體、風格、聲律、章句等諸多方面，鍾嶸《詩品》特別強調了詩歌的審美特徵。不僅如此，還出現了《文章流別志論》等文體論專著。到唐代以前，關於文學的藝術特徵的理論已經十分發達，諸如文筆說、文體論、風格論、聲律論等等均已詳備，使詩歌藝術獲得飛躍發展。正因為這樣，唐代詩人才能夠在糾正過分注重形式的傾向之後使詩歌藝術達於高峯。即以近體詩而言，語言的魅力在這裏可以說是得到了充分發揮，不僅起承轉合一句一氣象，而且在如何起、承、轉、合各方面又有許多講究。短短四句或八句，即能熔時與空、遠與近、高與低、情與景、現實與幻想等等於一爐，內容高度濃縮，內涵極其豐富。而這些却是在嚴格的格律限制下完成的，因為根據律詩要求，不僅字、詞不得犯重，即連意義也不可犯重，而且在音、義的排偶、韻律之交錯調諧等方面要求也極其嚴格。打個比方，這就好比是帶着鏢鏢跳舞，而唐代詩人竟然跳得這麼美，顯示他們藝術造詣達至化境。

的確，唐詩無論在體裁、風格、題材、境界、語言、技巧等方面都達到了巔峯。魯迅說“一切好詩，到唐已被做完”，應該說不是虛言，因為，後代雖然時有優秀詩人產生，但是，至少到目前為止，能像“齊天大聖”翻出如來掌心那樣擺脫唐詩蔭蔽的詩人還沒有出現，唐詩這一“過去的重負”（The burden of the past, W. J. Bate 論英國詩歌傳統語）是太重了。這一重負值得驕傲，但面對着它，中國詩人的“受影響的焦灼”（The anxiety of influence, 是 H. Bloom 論英國詩歌傳統語）尚不是輕易能夠消除的。

二

文學作為一種文化現象，它的發達不可能是孤立的。在一種文化現象背後總是共生着相應的其他文化現象。唐詩的繁榮，從詩歌本身來說，是藝術追求的結果。然而，是甚麼促使詩人走上這道路的呢？要了解這一點，我們不得不深入考究其背後的文化背景。

公元七世紀，李唐王朝取代了隋朝的統治。在奪取權力過程中，唐太宗李世民清楚地認識到君民之間的辯證關係，懂得了“水能載舟，亦能覆舟”的道理。建立王朝之後，他採用了一系列的開明政策，促進了農業與商業的發展，使國力迅速強盛起來。這使統治者們充滿了自信。唯其自信，才敢於接受各種異己文化的挑戰，對內實行民族文化融合的政策，對外廣泛開展國際文化交流，向西域、中亞文明學習，甚至支持僧人遠赴印度取經。這做法大大解放了思想，使儒家一統的局面改為儒釋道并倡，甚至西方異教諸如景教等亦任其流佈。各種文化在這種政策下得以滋長，逐步融合形成了一個多元化的充滿生機的唐文化。在政治上，這種開放的文化心態使不少統治者十分清明大度，敢於招賢納諫，不僅唐太宗能錄用直言批評自己的魏徵，連武則天也能重用賢臣狄仁傑，而且提拔了大批以文學見長的仕子。不僅如此，對於來自民間的批評，統治者們也能容忍，甚至那些矛頭直指皇帝，尖銳譏刺他們的詩歌也不犯禁，

像清代那樣的文字獄則更是聞所未聞。這一切，在客觀上造成了詩歌藝術自由發展的政治氣氛，使民族的藝術創造力得以解放，使詩人們能無所顧忌地去追求藝術的創造與完善。

與自信俱來的，是文化上的自覺，這主要表現在對傳統的認識上。李唐王朝建立之後，文化上的開放使他們認識到過去的世族等級制度在政治、經濟、文化上造成的積弊。這種覺醒，使他們能大膽削弱世族的力量，代之以新的政治、文化政策，以科舉取仕，按照官階劃分等級。採取這種做法，唐王朝無疑是意識到它的社會意義的。這樣做，承認了庶族甚至一般仕子的力量，承認他們的價值和利益，並為他們通過自身努力實現自身的價值，獲得自身利益提供了一定的條件。儘管最終不可能每一個仕子均能實現自身價值，但科舉畢竟使他們看到了一線希望，也看到了實現這一希望的途徑。同時，唐代的文化狀況又決定了唐代的科舉制度必然要落實為以詩賦取仕，因為當時在各種文類當中，最普及的莫過於詩歌，統治者要想廣泛吸引仕子，以詩賦取仕似乎是必然的選擇。這一來，以詩仕進便成為時尚，成為時人的最高人生理想，竟至於“縉紳雖位極人臣，不由進仕者，終不為美”，甚至連身為皇帝的唐宣宗李忱也將“鄉貢進仕”作為自己的榮耀。以詩取仕吸引了大批人把自己的大部分精力投入詩歌創作，以求有朝一日功成名就。就已知的二千餘位詩人來看，其中可以說各階層的人都有，有不少甚至來自社會底層，可見作者範圍之廣。儘管在科舉中詩人們所作的試帖詩以及應制所作的應制詩有價值的不太多，但是詩人們為了仕進而作的詩歌基本功訓練却使詩歌的藝術、技巧、形式等不斷完善，正如嚴羽《滄浪詩話·詩評》中所說的，“或問唐詩何以勝我朝？唐以詩取仕，故多專門之學，我朝之詩所以不及也。”除了科舉以詩取仕之外，在日常生活中，統治者也大力提倡詩道，並且自己身體力行。於是，詩歌得以滲透到生活的各個層面，人們幾乎無處不需要詩，不懂詩的人，遇有需要的時候還要請人代作。所以，以詩取仕確實應該說是唐代詩歌發達的直接原因。

文化的自覺同時也導致詩界的自省，認清了過去詩歌創作中的流弊。初唐起，詩人們即深感上官儀等人承襲齊梁的靡麗作風不適應時代精神，迫切要求改革。自四傑、陳子昂、張九齡等人開始，詩人們改變了齊梁及唐初那種只寫宮庭生活的狹隘選材角度，轉而以詩言志。這一開拓的重大意義在於它為後來的詩人做出了打破傳統的榜樣，加強了詩人們的創新意識。此後詩人們不斷在詩歌的形式、技巧、語言應用、意境、格律等多方面廣泛探索，終於使唐詩成為中國詩歌史上難以企及的高峯。

三

文學是一種重要的文化活動，因此，它能反映一個民族的文化精神；換言之，一個民族的文化精神必定會制約詩人們的情懷。中西文化之間的差異極大，因而詩人的情懷也大不相同。所以，對於處於完全不同的文化背景之下的西方讀者來說，要想成為唐詩的知音，那就不能不了解中國詩人的情懷。

一個民族的情懷，往往可以從它的宗教信仰看出來，因為宗教往往是民族意識的表徵。西方的基督教創造了一個永恒的彼岸世界作為一切生命的最後安頓之所，而人生則被視為到達彼岸的必由之路。一旦到達彼岸，便可獲得永生。與永恒世界相比，現世人生只不過是永恒長河之中一段極其微不足道的插曲。人生是走向永恒的必經之途，然而它却並不那麼重要（當然人生還是要好好過）。因而，在人生與永恒這天平的兩端，西方人的砝碼是押在永恒一邊的。在他們看來，人生不可說無價值，世界不可說無意義，然而，這些都不是終極的價值和意義。人生在世，除現世的追求之外，還必須有超脫凡塵的終極追求與關懷(Ultimate concern)。這樣一來，對於人生，他們往往採取一種疏遠的靜觀態度，即使是入世色彩很濃的浪漫主義作家也不例外。浪漫派容易激動，然而即使是在他們最為激動的時候也並未完全為情感所俘虜。華滋華斯的詩是夠激動的了，但也還是免不了靜觀的色彩，因為照他自己所說，他的詩是

“強烈情感流溢之後靜憶”所得 (overflow of powerful feelings recollected in tranquility)，也就是說，在情感翻騰之時他沒下筆，而是到了有一定心理距離之後，平心靜氣才去寫的。到了晚年，他更是站在永恒的角度，以靜觀的態度反顧自己的一生，寫出了十分沉靜的《序曲》。惠特曼也算是夠縱情的了，在《園中丁香開放的時候》一詩中，他反復聲明林肯之死給他造成的心靈挫傷是難以一下子消弭的，但是他的意識中很清楚，這種情緒的激動最終必定會消失，這樣，整首詩便成為由激動而至於靜觀、和諧、安寧的完整過程。

由於西方人把人生看作為達永恒的一個必要的簡短過程，而把彼岸世界的永恒作為終極的追求，因而他們的詩歌中表現出來的往往不是對人生況味的直接體驗，而是表達從生活過程中獲取的對人生的認知與心靈的淨化，人生是一個過程，而寫詩的人遠遠地站着，冷靜地觀察着這一過程。因而，西方詩歌中很少表現出入世的憂患意識，即使對現世感到悲觀，也終究會從永恒的天國找到歸宿。顯然，按照這樣的文化精神，單純表現對人生的關注，尤其是由這樣的關注而導致一種憂患意識，這樣的詩歌是不可能算作上品的。縱覽西方詩歌，像拉丁時期表現出及時行樂的入世思想的 *Carpe diem* 詩歌一類作品確實極少為詩界所重。而流傳下來成為珍品的詩歌中，詩人們往往會捧出各種各樣的 Vision，向人展示一個又一個非經驗的世界，一個又一個過程。可以說，對 Vision 的構思與對過程的賦敘佔據着詩人的整個創作意識。單純抒情只能是詩之小道 (light verse)。

然而，中國傳統文化的重心所在却與西方大不相同，中國人的宗教意識中雖然也有上界，佛教有淨土，道教有天界，然而，這些上界却不像西方的天堂那樣對一切人都一視同仁，作為所有生命的最後安頓之所。能夠進入天界的只是少數，佛教雖強調衆生皆有佛性，都並不保證人人成佛，道教中真正成了僊的也是寥寥無幾，而大部分生命的安頓只能在現世。而且，即使是天界，也帶着強烈的

現世色彩。在一般中國人的心目中，天界是釋道混雜在一起的。其結構不用說是人世的翻版，其中的僊人則更是直接從人世間遷來，尤其是道家，昇天不僅僅指靈魂昇天，而且干脆連肉體也帶着，修行是爲了使肉體變輕以便飛昇，甚至列出“天僊”、“地僊”、“水僊”的名目以量修行的深淺。對於人生的理解則更與西方迥異。在西方，靈魂到達彼岸即不再返回世間，而中國人却受印度輪迴說影響，認爲陰陽二界可以循環輪迴，人一世過後，靈魂還要一再投胎轉世，永無休止。即使進入淨土、天堂的靈魂有時也未免還要托胎轉世。所以，人永遠被困在現世，生命的安頓永遠在現世紅塵。因而，在中國古人看來“人生寄於一世”，最重要的不是要追求一個甚麼彼岸世界，而是要使現實世界變得適於安頓，所以，就連看破紅塵的和尚有時也未免捲入世爭。人們的喜怒哀樂無不隨國家社稷之起落浮沉以及個人經時濟世的抱負是否實現而變化。在長期的現世生活中，他們養成了“達則兼善天下，窮則獨善其身”這樣一種特有的人生態度，而且即使在“窮則獨善其身”的時候，也常常是“身在江湖，心存魏闕”，關心着國家的命運。人們憧憬着美好的現世，即使此生不可見，也希望來世能有。

對於永恒的理解，中國人也與西方人不同。中國人心目中的永恒不是彼岸世界那種沒有時空束縛的永恒，它恰恰是寓於時間的無常之中，生命之永恒寓於短暫的人生，所謂“人生須臾”，而人生代代相傳則“無窮已”。永恒者還有人生寄於其間的自然。“今人不見古時月，今月曾經照古人”，“人生須臾”，而“天地悠悠”。無論是天地之悠悠，還是人生代代之無窮，都不是個體生命所能企求的，在悠悠天地之間，人們只能“愴然而涕下”。所以這樣的永恒不能成爲人生的寄托。

這種文化精神，理所當然地規導著中國詩人的追求與關注。對於他們來說，世界需要拯救，救世救蒼生成爲他們的抱負。他們的詩歌，人多是這一主題的直接表現和變奏，表現出強烈的憂患意識。其中有對蒼生的悲憫，有對經時濟世的抱負的抒發，有抱負不能實

現的苦悶。詩歌成爲他們直接介入人生與政治鬥爭經驗的手段，就連“出世”的隱逸詩人也不例外。在唐代，我們更是幾乎找不到一個真正忘情世事的詩人，連稱爲“詩佛”的王維也還是不能忘懷濟世的理想。

兩相比較，大體可以說，中國詩歌重志向的表達，反映經時濟世的理想，直覺地體驗人生，要求詩歌做到“不隔”，西方詩歌較重過程的展示，強調 Vision 的創造，形而上地關照人生，要從人生揭示出真理，強調作詩要“保持距離”。這樣，中國與西方便形成了兩種不同的評價詩歌的標準，在中國以爲是上品的詩歌，在西方則未必能成爲上品，反之亦然。這樣的評價標準，嚴重影響着各自對對方詩歌的評價與欣賞。在中國詩歌中并不乏與西方詩歌在精神上有某些相近的作品，然而這類作品在中國不是太少，就是被看作怪誕。如以靜觀態度觀照人生的詩只有《春江花月夜》、《代悲白頭翁》等寥寥幾首。再如李賀，就其詩中所創造的 Vision 來說，實可與西方詩歌媲美（當然他的 Vision 與西方的 Vision 在本質上是不同的），然而，他却一貫被中國人看成“鬼才”，得了個“詩鬼”的名號。描寫之細，對於西方來說，是展示過程的必要條件，然而在中國則是一種詩病，所以，就連詩僊李白在這方面也不免爲人詬病。

當然，從文化系統本身來看，這種情況本屬自然，各自的文化選擇，自有其邏輯上的合理性。然而，在面對另外一種文化，尤其是二者有很大差異，甚至有些價值觀念完全相反的情況下，這種文化精神對於理解外來文化所造成的障礙就不能不引起人們的重視了。在這種情況下，人是很有必要換一副腦筋的，應當盡可能地跳出自身的文化束縛，設身處地，才有可能較明確地認識、理解對方。否則，中國詩歌，哪怕就是最好的唐詩，對於西方人來說，恐怕至多也只能像是明代青花瓷器上的楊柳圖案，只不過表現了一種異國情調，有趣則有趣，然而趣味何在，則惘無所知。甚至會有人把這些詩拿來同西方的 light verse 比類，看成廉價的矯情。如果了解

中國詩人的關注與追求，不了解中國文化經時濟世的政治理想，面對中國詩歌中表現出來的憂患意識，西方人則必定會覺得不可思議。

四

作為中國詩歌史上的高峯，唐詩給我們留下了極其豐富的遺產。它的異彩紛呈，使人們的各種偏好都能從中得到滿足。每個選編者都可以仁者見仁、智者見智，根據自己所好編出自己的唐詩選本，甚至可以把選編唐詩作為表述自己美學觀點，參與文學論爭的手段，這樣的例子在唐詩編選史上是屢見不鮮的，高棅編選《唐詩品匯》以宣揚“詩必盛唐”，鍾惺、譚元春編《唐詩歸》主張抒寫性靈，王士禛選《唐賢三昧集》倡導“神韻”“妙悟”，沈德潛編《唐詩別裁集》力倡“格調”，等等，這些都是曾經影響過整整一代文學時尚的著名例子。

然而，要想從五萬多首唐詩中選出一百首來代表唐詩的全面成就、面貌、氣象却又是難乎其難，甚至是不可能的事。因此，筆者選編的出發點，不在以一總萬，使讀者閱讀了這一百首之後不必再去多讀便可成就唐詩的學業，而是在這菓品紛繁的園中採集幾枚鮮菓，讓讀者嘗了之後能胃口大開，真正登堂入室去讀唐詩。當然，因為本詩選不少讀者為外國人，於我們中國是遠道的客人，請人家來嘗自家的園中菓，我們端到客人面前的當然決不可是生菓爛菓僵菓。因此，在編選之中，雖是隨手摘取，但在摘下之前，還是反復權衡，認定（縱然免不了主觀武斷）是佳品才取之。

此外，作為一個唐詩英譯本，譯者却有一樁十分遺憾的事。儘管前面曾論列過唐詩的諸多氣象，而這些在譯文中却大部失去了。弗洛斯特(Robert Frost)有云：“詩意就是翻譯中失去的東西”，(Poetry is what gets lost in translation)說得一點也不錯。翻譯充其量只能傳達點“意思”，而極難傳達“意境”。我們的要求如果嚴格一點的話，就連“意思”能否傳達，傳達多少，也大可懷疑，因為翻譯是經過“解釋”——“表達”兩次形變之後的

產物，它離開原文已不知有多遠了。同時，譯者深感，作為中國人，縱然對唐詩稍稍可以多一點了悟，但要用非母語的英語去“表達”，則困難重重，譯出後只能自己讀來順口，而土生土長的英語讀者讀起來却怎麼都不像是詩，至少不能算是好詩；作為英美人，縱然在英語表達上佔優，可以把想寫的寫成詩，但是於原詩的文化精神却又是局外之人，難以了悟，結果譯出的東西創作意味太重。只要我們去讀一讀過去的一些譯本，便不難明白這個道理。有鑒於此，本書的兩位譯者才携起手來合作。

我們的具體做法是，由我先選定一百首原詩，譯出英文初稿，並將原詩逐字逐句給 Bruce 闡釋講解，盡我所能把原文意義及可能的解釋挖深挖透，然後 Bruce 在我的初稿與講述基礎上擬出二稿，再交由我據原文校改，最後由 Bruce 作文字潤飾。可以說，每一首詩都經過了反復鍛打錘煉。通過這樣的合作，我們希望能做到一方面了悟多一點，另一方面又要能為英語讀者提供有點詩味的譯文，使讀者不致因為譯文無味而大罵唐代詩人低能，從此對唐詩產生反感，再不願去讀它。錢鍾書先生在《林紓的翻譯》一文中說過，好的翻譯為作者贏得讀者，壞的翻譯使作者失去讀者，因為譯文好，讀者才會進一步產生慾望去閱讀原作。我們的合作，意圖也正在於此。縱然我們的譯文中，詩意可能與原詩意境相去甚遠，但它只要能引起讀者對於原詩以至整個唐詩的興趣，我們也就心滿意足了。

從最初醞釀本書選譯到最後交稿，前後整整經歷了四年。起初我們都是在繁重的教學科研之餘擠時間來做，後來 Bruce 得到了校方的工作量減免，稍微多了一些時間，而我則一直是在超負荷工作的情況下硬擠時間譯的，其間的困難可想而知。所幸的是在這一過程中得到不少師友的幫助，實在感銘。這裏特別要感謝陳允吉教授、王小盾博士、周振鶴博士等提供的寶貴意見。另外，妻子薛秋華幾年來照料家務，使我能多擠出時間來工作，尤其是女兒月汀出世時我正在海外，她一人承擔了照料孩子的任務，更應特別感謝。還應感謝世平（Crispin Andrew Wilson）與彼德（Peter Matthew

Wilson)，數年之中，每當我和他們的父親一起工作時，他們時常陪伴在旁，使我們在繁重的工作之餘得到不少樂趣。

張廷琛

一九八七年八月定稿

於上海復旦大學