

中詩英譯：等值與翻譯效果

方梓勳

香港中文大學翻譯系

作為一個翻譯的標準，等值（equivalence）的概念無可置疑地是翻譯者要積極追求的理想。然而，翻譯的信息傳達的程序，牽涉着各種不同的因素，也就帶出了各種不同的等值。從符號學的角度來看，翻譯是一個符號轉換的過程，包括了句法（syntactic）、語義（semantic）、語用學（pragmatic）等轉換。^①這些不同的層次，對譯文都有所要求，自然產生不同層次的轉換之間的矛盾，翻譯者不得不採用此消彼長的方法，犧牲某層次的等值，以補綴他層次的不足，有時更會捉襟見肘。這是一個譯文生產過程中的很現實的難題。因為不同的語言，一定有它們不同的資源材料，所以，像卡特福德（Catford）所形容的「完全翻譯」（total translation），^②在操作上是無法實現的。百分之百的等值既屬不可能，我們不得不承認等值概念的理論性高於實用性。翻譯生產過程中的等值，具有高度的選擇成分，而且是按實際情況——尤其是語境，包括微觀語境（co-text）和宏觀語境（context）——而決定的。

從等值的角度來看，中國現代的翻譯理論的主導思想，集中於語義和神韻兩方面。林語堂提出了「總意義」：「譯者所應忠實的不是原文的零字，乃零字所組成的語意。」他並且認為譯文「須忠實於原文之字神句氣與言外之意」。^③傅雷以臨畫作比喻，說明「所求的不在形似而在神似」。^④錢鍾書更提出「化」是文學翻譯的最高標準。^⑤概括來說，這些都是以語義和語用學來作準則的。因此，對於句法形式的保留，便持着懷疑或否定的態度。嚴復就在《天演論譯例言》中指出：「西方句中各物字，多隨舉隨釋……故西文句法，少者二三字，多者數十百言，假如仿此為譯，則恐必不可通。」^⑥傅雷也說得很清楚：「理想的譯文彷彿是原作者的中文寫作。」^⑦其他的論者，大都贊成以中文句法重造原文的意義和風格，所以如魯迅般提出「寧信而不順」^⑧的主張，便遭受很多的訾議和攻擊。

近年來西方學者論等值問題，很多都追隨着文學批評中的讀者反應理論（reader response theory），把着眼點從譯文生產過程轉移到譯文的接受者。奈達（Eugene Nida）所提出的「功能等值」概念，就是主張譯文接受者對譯文的理解程度應與原文接受者對原文的理解程度相等。^⑨「功能等值」（以前他稱為「靈活等值」[dynamic equivalence]）對譯文要求等值的效果，其中包括認知性內容（cognitive content）以及感情反應（emotive response）的兩類等值。這種理論，發展自奈達早期倡導的信息（message）傳達和最接近自然的等值（the closest natural equivalent）^⑩等概念，其中可見其一脈相承，亦可見他對原文的形

式對等 (formal correspondence) 相對上的不重視。

奈達「功能等值」的概念，把翻譯從表述意義 (locutionary meaning) 的層次帶到施為意義 (illocutionary meaning) 的層次。在這種情況下，直譯和意譯的爭論便可根據讀者的反應作為一個標準，把問題解決。奈達的理論，是以聖經翻譯為出發點的，因此，非常重視宗教信息以及聖經對教徒所產生的感情效果。這種方法，對於一些非文學作品的翻譯較為適合，因為它們都以訊息為目標；但若用於文學作品，例如把聖經當作文學對待，便不完全適用，甚至不能成立。

因此，自從奈達的等值概念提出之後，也有一些人提出質疑。Susan Bassnet-McGuise 就認為絕對的「同」 (sameness) 並不可能，因此，翻譯上的等值概念，如果以追求「同」為手段和目的，是行不通的。^①紐馬克 (Peter Newmark) 贊成一種近似奈達所謂「功能等值」的「傳達翻譯」 (communication translation)，但他也曾經指出直譯有它的好處。^②近年一些東歐的學者通過語法對比的研究，認為等值應該是按照成文需要而決定的形式對等的產物。^③

從文學翻譯的角度來看，等值的理論其實也有一些缺點。第一、奈達假定譯文接受者與原文接受者的文化背景相若，對同一的訊息會產生等值的反應。很明顯，就是同一語言羣體的讀者，對同一成文的反應也會有差別。就算假定一個「超讀者」 (superreader)，也不可以跨越兩種異類的語言和文化背景。因此對等值反應和效果的極端追求，便不得不改動信息。這就是奈達「功能等值」理論中的矛盾之處。文學作品的內容與文化有莫大的關係，改動內容便是改動文化，而又要顧及不同文化背景的讀者的反應，使訊息傳遞的問題更加錯綜複雜，譯者無所適從。

第二、文學是語言文字的藝術，它的美感是依靠語言文字作為媒介而產生的。文學作品的特色，在於它能盡量利用語言系統裏面的資源，把語言的功能發揮到極點。因此，在文學的研究的範疇裏面，句法佔有一定的比重。文學翻譯也應如此。

在各種文學體裁裏面，詩比小說、散文、戲劇更倚重語言的運作，例如音韻等規律和慣例都是語言資源的盡用。有人說過：「詩是最好的文字排列成最好的組合。」 (The best possible words in the best possible order.) 況且，詩人不時利用違反語言規律的手法 (例如：傳統詩的「拗救」，以及英詩中「詩的破格」 poetic license) 以達到杜甫所言的「語不驚人死不休」的效果。因此，詩與句法 (或反常句法) 的關係很密切。翻譯的時候，句法的功能是不可以也不可能漠視的。

中國詩的字數不多，例如近體詩裏面就有硬性的規定。凡詩要「字少言多」，欲要容納較廣泛的內容，只好從凝練方面着手，加上詩本身的特性，例如隱晦，濃縮以及非實指性 (indirection)^④等等都減低了意義的明確和具體。因此，在詩的生產過程中，詩人便得盡量利用和發揮句法的特點。

關於中國詩句法的問題，很多學者，例如葉維廉、劉若愚等都有所論及。綜合來

說，有以下幾點：

第一、參與者不定。中文很多無主句（ zero subject sentences ），很多時又可以省略代名詞。在這種情況之下，只有動詞和謂語的出現，施與者（ agent ）的身分可由讀者決定，詩人在詩裏面不必佔有支配的優勢，藉此達到「無我」、「與萬物為一體」的境界。這種由個體擴散，直至無限的趨向，可使讀者代入和直接體驗詩的世界。葉維廉稱之為「元形經驗」，而非間接的「次生經驗」，^⑤也就是王國維所謂的「不隔」。^⑥

第二、重情貌（ aspect ）不重時態（ tense ）。中文句法着重動作過程中動作本身的狀態，而不像英文一樣，要指出時間——現在、過去、將來——的明確關係。中文沒有屈折（ inflection ），動作的時間關係，可有較大的靈活性。因為沒有肯定詩的世界是一種過去的經驗，便加強了詩的現在感和身處其境的意識（ here and now ），更能捕捉所謂一瞬的美感經驗。

第三、省略轉折和連接詞。因為字數的限制，中國詩很少採用虛詞（所謂「句中無餘字」），以表明句與句之間的關係，很多時也沒有指出次序、因果等連合。尤其是寫景的時候，跳躍性很強，有類電影中的蒙太奇的手法。其實，中國詩多數採用意合連結（ parataxis ），而非形合連結（ hypotaxis ）。在這裏我們可以舉出劉長卿《尋南溪常道士》的尾聯作為一個例子：

溪花與禪意 Creek flower and Zen spirit
相對亦忘言 Face to face already forget words

在這兩句裏面，沒有明言誰是參與者；兩句之間，也沒有表示句與句之間關係的字詞。在理解方面，便有很大的彈性。在末句裏面究竟是誰與誰相對呢？當然，題目也是成文的一部分，可以產生意義。從題目《尋南溪常道士》看來，最合理的解釋當然是詩人與道士「相對」，但我們亦不應剔除出句是對句的主語的可能性。即是說，「相對」的是「溪花與禪意」。這是一個比較非理性的看法，但是不得不承認，也是一個較具美感的看法。這種解釋可能性的存在，大大增加了意義的濃度，加上沒有在句法上明確指出時態，詩世界裏面的經驗便可以從時間的某一定點，延展到不定時間的永恆。

第四、詞的靈活和多元化，同是一個字，不需改換或增減，便可把詞性改轉。在應用的時候，這種特性導致意義的曖昧和多面化。劉若愚曾經引述王維的一句詩：「日色冷青松」。他認為這句詩可以有三種不同的解法：

1. Sun's color chills green pines.
2. Sun's color chills among green pines.
3. Sun's color is chilled by green pines. ^⑦

「冷」在第一義作為主動的及物動詞，在第二義是主動的不及物動詞，在第三義是被動動詞。其實，「冷」字在第一句裏也可作修飾詞，甚至名詞看待。又因為詩的章法和斷讀（2-1-2），引出更多可能的解法。例如「冷」可以形容「日色」，也可以形容「青松」，又可以獨立形容周遭環境的「冷」。

又如常建的《破山寺後禪院》：

山光悅鳥性 Mountain light please bird nature
潭影空人心 Pool shadow empty man heart

對句裏面的「空」字，可作動詞，也可作修飾詞，導致多層面的意義。

中國的詩人，都有把個人經驗擴展至普遍經驗的趨向。通常來說，詩是因人而作，因事而作。個人的劃限了時空的經驗，到了寫成詩句之後，都含有很重的超越時空的意味。這種效果，是通過有意或無意的曖昧手法而產生的，也就是現代文學批評的「不可定性」（indeterminacy）的意義。

句法限制了文字的安排，這種安排的結果，在在控制了文字指示意義的功能，影響讀者對詩句的理解。因此，句法安排本身就是意義的組合。關於這一點，我們可以用李白《送友人》中的頸聯為例：

浮雲遊子意
落日故人情

這兩句詩沒有動詞，每句由兩個意象組合而成。因為同句的安排，很容易聯想到意象之間存在着的一種比喻的關係：浮雲＝遊子意；落日＝故人情。但兩句中並沒有繫詞（copula）或者其他連接詞，在句法上便給予意象之間的關係高度的曖昧和靈活，所以比喻手法可能存在，亦可能不存在。葉維廉就指出在一句中意象同時呈現，是兩個鏡頭並置的「蒙太奇」的整體創造，不是一個鏡頭和另一鏡頭的總和。詩中所產生的美感效果，一經插入「是」、「就像」等字詞，便會完全被破壞。⑩我們可以補充說，制定意象間的關係，例如相似性，便抹殺了詩句的多義性，局限了它的普遍意義。

很多的翻譯者都採取比較「獨斷」的態度，把意義局限於單一理解。其中有兩種傾向，一是把詩句當作隱喻，即是說「浮雲」和「落日」都是喻體，分別代表「遊子意」和「故人情」等喻義。他們的目標，都是把原詩的感受和思維套入英詩現存的習慣用法。例如：

Ezra Pound: Mind *like* a floating wide cloud
Sunset *like* the parting of old acquaintances.

- Amy Lowell: The floating clouds wander every whither as does
 man
 Day is departing — it *and* my friend.
- W. J. B. Fletcher: Those floating clouds are *like* the wanderer's heart,
 Yon sinking sun *recalls* departed days.
- Xu Yuan-zhong: *Like* floating cloud you'll float away;
 With parting day I'll part from you.

在以上的例子裏面，譯者多以 like, as 等字表明喻體與喻義的關係。Amy Lowell 和許淵中沒有重現落日的意象，代之以意譯（“Day is departing”, “parting day”），而人與景物共有同一的「離別」的意義。

另一種翻譯的方法更為直接，就是把人與景更密切地結合起來，把「浮雲」和「落日」分別托屬於友人和詩人，作為他們感情世界中的一分子。

- Herbert A. Giles: Your heart was full of wandering thought;
 For me — my sun had set indeed;
- Witter Bynner: I shall think of you in a floating cloud;
 So in the sunset think of me.

從詩的整體的敘述架構來看，很明顯，這是一首詩人送友人的詩，因此把「遊子」當作動作的接受者（友人），「故人」當作動作的施與者，是可以講得通的。但正如上文所述，從句法來看，因為兩句中沒有指示詞（deictic word），所以指示功能不明確，有參與者不定的效果；換言之，我們不能排除詩句中的「遊子」和「故人」是類屬詞（generic），而不是「你」、「我」的可能性。Witter Bynner 把「浮雲」與「我」連在一起，又把「落日」當作「你」的動作的背景，可謂穿鑿附會。他又把時態更改為將來式，也是曲解。原詩句中景物直接顯現，是感性的經驗。譯文採用定向結構，確立了敘述者存在的意識，這間接和理智的分析，操縱着讀者的反應，在翻譯的過程中，把「不隔」變成「隔」，姑勿論美感的層次不同，畢竟屬於不忠實。

在眾譯文中，能夠比較全面保存原詩句的格調的有小畑薰男（Shigeyoshi Obata）、葉維廉、Donald A. Riggs 和 Jerome P. Seaton 的英譯：

- S. Obata: Oh, the floating clouds and the thoughts of a
 wanderer
 Oh, the sunset and the longing of an old friend! ㉔
- 葉維廉: Floating clouds; a wanderer's mood,
 Setting sun; an old friend's feeling.
- Riggs and Seaton: Floating clouds: the traveller's thoughts

Falling sun: the old friends feelings. ②

小畑用 and 連接句中的詞組，這是比較曖昧的手法，因為 and 前後的意象，既可以獨立，又可以並存。然而，原文沒有連接詞，加上 and 似乎還是比較「手重」一點，又句中加上 oh 和感歎號（！），實是誇張。葉維廉、Riggs and Seaton 的方法相若，兩譯本都略去動詞，減低了時間的限制；又沒有主語，因此不限定參與者，是純粹的景和情的敘述。葉維廉根據自己的理論，把句中詞組關係的曖昧性重現，沒有指明是喻體與喻義的承接。不過標點採用分號（；），似乎過度強調詞組之間的頓，把二者距離拉得太遠。Riggs and Seaton 用冒號（：），而冒號有解釋的作用，連接性過強；又在「遊子」（traveller）和「故人」（old friend）之前加上定冠詞 the，暗指友人和詩人，不若原詩句自然，有「以我觀物」的感覺。

景情合一，是中國詩的一貫手法。但所謂情，是詩中人所獨有，還是普遍性的情，很多是沒有明指的。而情與景的關係，也就是作為符號的景的表達意義，有時並未通過文字指義直接表達出來，而是藉着符號之間的互作，在讀者的意識之中暗示。這些文字和句法的特點，在翻譯裏面是應該予以保留的。

符號之間的互相關係，不單是在同句中運作。我們知道，律詩中的頷聯和頸聯規定對仗，平仄相對，詞性相符，其意非全在相對相斥，而在通過符號表面的對立，相輔相成達至更完整和擴闊了的深層意義。而且出句和對句的關係密切，很多時出句的潛意義在對句中更加顯現，得以肯定和加深。隔句的相互運作，在我們引用的句子裏面，「浮雲」與「落日」便是很好的例子，「浮雲」遠去他方而高，「落日」似在同一方位下墜，隨着時間的過去，兩者相隔的距離愈大，點出「離」的題意。另一方面，如果「相送」是動作，「故人」和「遊子」便同時是主語和謂語，「情」「意」相授受，這兩同義詞顯示二人連結同心，屬於同向而非反向的方位。

浮雲	遊子意
↓	
落日	故人情

在這種安排之下，大自然不但反映人間的感，更是人間活動的參與者。②詩雖然以人為中心，但人也變成大自然世界裏的一分子。我們不得不承認，這種情景相融的效果，也就是符號之間的互作與字位和句法結構的平行，起了很大的作用。反觀以上各種的譯本，除了小畑、Fletcher、Riggs and Seaton 之外，都沒有把「對」譯出來，埋掉了「對」的功能。其中以葉維廉、Riggs and Seaton 最接近原文句法。小畑的 floating clouds 和 sunset，只上句有修飾詞就失去了平衡。

筆者曾經嘗試翻譯李白的《送友人》如下：

Seeing a Friend Off

Li Po

Green mountains line the northern wall,
 White water circles the eastern town.
 This land, once bidding farewell,
 Lonely weeds, thousands of *li* to roam.
 Floating clouds, a traveller's feeling,
 Setting sun, an old friend's heart.
 Waving hands from whence one sets forth,
 Neigh, neigh, the strayed horse whines.

翻譯頷聯和頸聯的時候，根據以上所述，着眼重現「對」的性質，出句和對句都採用逐字的譯法，維持原有的字位，詞性亦盡可能不變。每句中的兩詞組之間的標點用逗號（，），以表示「頓」的位置，兼收同位語（*apposition*）的效果，其緊密或鬆散關係的程度，讀者可自行領會。又用不定冠詞 *a*，加強 *traveller* 和 *old friend* 的類屬詞性，不限定所指。本詩以闡述離情為主題，主要通過反方面的符號意義，這種手法在前三聯中更為顯著，譯文也強調此點。首聯中 *line*（橫）與 *circles*（繞）相對，頷聯則保留 *once*（一）與 *thousands*（萬）的比照。

又以李白一首《訪戴天山道士不遇》為例：

犬吠水聲中
 桃花帶雨濃
 樹深時見鹿
 溪午不聞鐘
 野竹分青靄
 飛泉掛碧峯
 無人知所去
 愁倚兩三松

這首詩前三聯寫景，尾聯寫情。景物描述戴天山的自然環境，用以襯托道士的清逸。有謂此乃李白少年尋道的自況，道士也者，借題發揮的喻體而已。無論實事也好，比喻也好，前三聯包含了詩人對「道」的體驗和想象。而這種理想的境界，是通過一聯之中的符號的對立而表達的：首聯動植物（犬，桃花）相對，一動一靜，亦二分聽覺（吠，水聲）和視覺（帶雨濃）；頷聯出句是空間（深），頸聯屬時間（午），前者有動感和視覺（見鹿），後者有靜態和聽覺（聞鐘）；比較來說，前兩聯較為靜態。頸聯兩句則動感強烈，出句動作向上（分青靄），對句動作向下（掛碧峯）。這些感官形象的對立，非為強調它們的相拒或者排斥，乃是概括萬物的形態，由分而合，以小喻大，從人世的「意」達宇宙之「象」。^③這種對仗的安排，當然是應合詩的格律的要求，但其意識形態在翻譯中卻不可忽略。根據以上所述的原則，曾

試譯如下：

On Visiting a Taoist Priest on Mount Daitian and Not Seeing Him

Li Po

A dog barks amid the sound of water,
Peach blossoms richer with drops of rain.
Trees in deep, one sees at times a deer,
Stream at noon, one hears not the bell.
Wild bamboos slit the blue hazy sky,
Flying cascades hang from jasper peak.
No one knows where he has gone,
In sadness, leaning against two, three pines. ㉔

頷聯兩句中的動詞「見」和「聞」是主動，句形是無主句，是參與者不定的手法，本可譯成英語的被動句，然恐削弱在自然界的人的存在意義，故用類屬性代名詞 one 為主語，保留「元形經驗」的意識。這種譯法，對於重造出句和對句間句法的「對」，較易掌握。最後一句（愁倚兩三松）是無主句，按照題目推理，「愁」者與「倚」者都是詩人自己，然在譯文中若加上 I 作主語，則限制性較強，故略去主語。

從以上的論述以及拙譯的兩首詩來看，我們可以得到一些結論。要把中國詩英譯，第一、句法的保留是必要的。第二、句法的翻譯是可能的。

在理論方面，詞的排列，詞與詞之間的關係的表現方式（句法的定義），不單是語法規範的需要，而且更是語義學的範圍。詩把語言本身的資源發揮殆盡，有時更不惜違反規律，以達到傳意的目的。詩學中的「奇」、「險」，都是這個意思。從這個角度看句法，詩中的格律的要求，使詩人手中的藝術技巧的倉庫，更加充實。換句話說，詩句的格律超越日常用語語法的規範，轉變為詩的語言，那麼超越格律的規定，便增多了詩人手中的「武器」，如虎添翼一樣，達到「驚人」的意願。所以聞一多在討論新詩格律的時候就指出，詩人要「帶上腳鐐跳舞才痛快」。㉕

奈達功能等值的理論，提出了兩個要項：認知性內容和感情反應。對於形式的對等，則置於較為次要的地位。其實形式與內容之間存在着有機性的關係，根據風格學的一元論（monism），任何形式的改動，都會影響內容傳遞的意義（同樣地，內容也可以決定形式）。㉖例如《送友人》詩中的「浮雲」與「落日」，翻譯時如果不模仿句法，把詞的位置改換，便埋沒了對仗形式所表達的「分離」的意義。在詩裏面，句法很多時是具有意義的性質的。詩人經常通過句法去統一及調和詩中的時、地、空間以及不同性質、不和諧的事物。字句的安排，往往產生微觀語境的意義，並且能夠擴張語意場，影響和甚至產生宏觀語境的意義。因此，如果根據奈達的主張，以認知性的內容的傳遞為翻譯的標準，那麼便不得不注重句法的再現。

人類語言學家薩皮爾（Edward Sapir）和沃特夫（Benjamin Lee Whorf）認為語言和文化有很密切的關係：語言系統是說話者本族文化的產物，它的組成反映本族文化，包括世界觀；另一方面，因為人類要通過語言進行思維活動，所以語言系統本身也影響文化本質的發展。此外，薩皮爾和沃特夫也認為世界上沒有兩種語言系統是完全相同的。②驟眼看來，他們的理論似乎肯定了不可譯性（untranslatability）。但是假若從相反的角度來看翻譯，既然語言反映文化，語言系統亦非盡同，那麼本族語言系統的特性，就反映了本族文化的特性。如果翻譯是文化活動的一部分，便不可以抹殺原文語言的形式，使它同化於譯文語言，否則就是忽略了原文文化的特性——譯文語言系統傾向於反映譯文文化。在我們引用的詩裏面，通過句法的安排而顯示的忘我、與萬物為一體的思想，便是很好的例子。

在實踐方面，我們不能漠視中英語言系統的差距，闖進硬譯的死胡同。另一方面，我們也不應過分強調語言之間的「異」。歷來翻譯成功的例子很多，就證明了翻譯的可能性，其中重要的因素，就是「同」的成分的存在。正如雅各布森（Roman Jakobson）所言，等值應從異中求同。③因此之故，在保留原文句法的過程中，首先應找出和適當地採用譯文語言系統中對等的句法，其次是根據譯文語言的規律，擴充它的句法形式作為對等。在極度需要的情況之下，不惜違反該等規律以反映原文的句法。④當然，還有首要條件，就是理解先行。理解性的或高或低，或明晰或隱晦，則視乎原文的理解性而決定。

我們要求的不是全面的句法搬移；翻譯畢竟是語言的取代，所以不可能完全脫離譯文語言的習性，語言之間存在差距的現實是不容忽視的。選擇的標準，應以信息傳遞為前提，以理解性為極限。所謂信息，除了內容（奈達的認知性內容）之外，還包括文學語言的特性，其一是有關美學的，也就是通過句法，甚至非常規的句法，使文字的運作處於顯著的地位，亦即文學批評中的陌生化（defamiliarization）的概念。其二是有關語義的，焦點不應單單放在因語法而產生的綫性和邏輯意義，也在通過句法的極度發揮而顯示的潛在意義，這些都屬於語用學的範疇，我們可以稱之為「文學句法信息」（literary syntax message）。

中國詩的結構大致可分為寫景和寫情兩部分。景是描寫（description），情是敘述（narration）。敘述是理性的，時間性和邏輯性較強，描寫則往往衝破時間的限制，有時更是非邏輯和超理性的。從個人的情的「意」到普遍化的「象」的過程，很多時就倚賴景的描寫。因此寫景的句法（當然還有語義的應用），常見的是較為突出和「陌生化」（defamiliarized），在翻譯的時候便要特別留意，着眼加以保留。至於譯文中風格不統一的問題，因為中國詩的篇幅較小，比較容易掌握。大致上來說，如果在一首詩裏面，句與句之間的句法有別，譯者也有責任在譯文之中反映出來。

最後要提出的是讀者反應的問題。因為不可能確立一個客觀的標準，讀者反應是很難量度和捉摸的。同一語言系統和文化背景的讀者，對同一作品也會產生不同的反

應，更遑論在翻譯的信息傳遞的過程中，不同語言系統和文化背景的原文和譯文讀者。在這種情況下，要求譯文讀者和原文讀者有等值的反應，是不合理也是不可能的事。最可行的還是依靠譯者本身，通過他的雙語和雙文化的修養，加上專業知識和責任，去衡量原文和譯文所應該產生的效果和不同讀者的反應。

在任何信息傳遞的過程裏面，都得有接受者，因此讀者反應的問題必須正視。（關鍵在於我們要求甚麼反應。）中詩英譯盡量保留原文句法，可以肯定譯文讀者會產生有異於原文讀者的反應，他們會否因此而抗拒譯文呢？在西方詩學裏面就有所謂「詩的破格」（poetic license）的概念。在較低的層次而言，「破格」容許詩人有較大的語法自由，使詩句更凝練和切合格律的要求。例如倒裝句法（hyperbaton）便很常見。⑩在較高的層次，這些違反表層結構句法的詩句，尤其是現代詩中的「非句法風格」（asyntactic style），斷斷續續的不連接句法（disjointed syntax），在讀者心中亦會引起某些特別的心理反應。⑪葉維廉曾經指出中國詩與西方現代詩的共通點。他認為自二十世紀以來，英美詩已突破傳統的語法和表現方式，在表達程序上接近了中國詩的物象獨立與鮮明。⑫又以中國詩常用的對仗為例，英詩中的parallelism亦不罕見。在傑出的詩人如莎士比亞的手中，這種形式能夠超越其修飾辭語的功能，指示出更深層次的意義。⑬

然而這種同化的途徑最終將會導致完全符合譯文語言的句法和形式，如蘇曼殊把拜倫的《去國行》寫成五言古詩一樣，對原文來說，不可以言信。翻譯不應該一味求「同」，其實「異」也有它的存在價值。「異」是手段，也是目的，但非為「異」求「異」，好像賽珍珠 Pearl Buck 的 *All Men Are Brothers*（《水滸傳》）的每字譯，或者 Amy Lowell 式“A dog, a dog barks …”的矯枉過正。我們的目標是一種原文的「翻譯效果」（translation effect），使譯文透過適當的和經選擇的句法和文字技巧保留全面的信息，介紹有異於本族的語言、文學和文化。翻譯者的工作，就在衡量適當的取捨。

譯文效果是對譯文的非本族性質的自覺而產生的，在譯文生產過程中，譯者不避忌原文的語言和文化特色，保留所謂「異國情調」，這是與翻譯的本質和功能有關的。在讀者反應方面，通常讀者面對翻譯作品，都抱着一種有別於閱讀母語作品的態度（正如我們讀詩便有別於讀小說）。譯文讀者都有求知的意願，加上某一程度的好奇，所以對於新的事物和風格，一方面感到陌生，同時也會有更大的容忍，因為畢竟翻譯是非母語和非本族文化的產物。這是一種預期，預期的實現，自有一番「喜悅」，反之若全盤「同化」，會使讀者失望，產生反效果。

抗拒的問題，也可以從學習過程的角度理解。例如一個從未接觸過詩的漢語讀者，面對一首中詩，其陌生感不下於英語讀者，也不能在閱讀「浮雲遊子意，落日故人情」的時候，產生「浮雲蔽白日，遊子不願返」的聯想。隨着多讀和知識的增加，讀者便可達到某一水平，抗拒的心理自然減退，信息的接受愈趨全面化。美學的感受，與語言和文化一樣，可以通過學習和教育培養出來。

翻譯的最高標準是不譯，即是說，假定譯文讀者可以直接閱讀原文，了解它的句法，進而分析和欣賞。^④但這假設是不可能的，因此翻譯才有存在價值。在這情況下，譯者便有責任和需要利用譯文讀者的語言，酌量可行性，重現原文的句法特點，使讀者有閱讀原文的實感和反應。其反應不同於原文讀者，是意料中事，也實該如此。所謂等值，也應以此為出發點。

- ① Albrecht Neubert, "Elemente einer allgemeinen Theorie der Translation", *Actes du Xe Congrès International des Linguistes*, 1967, Bucarest II, p. 451 - 6. 引自 Susan Bassnett-McGuire, *Translation Studies*, London and New York: Methuen & Co., 1980. 27 頁。
- ② J.C. Catford, *A Linguistic Theory of Translation*, Oxford: Oxford University Press, 1965. 22. 頁
- ③ 林語堂：《論翻譯》（1932）。載劉靖之編，《翻譯論集》。香港：三聯書店，1981。37 頁。
- ④ 傅雷：《翻譯與臨畫》（1951）。載劉靖之編，《翻譯論集》，68 頁。
- ⑤ 錢鍾書：《林紓的翻譯》（1979）。載劉靖之編，《翻譯論集》，302 頁。
- ⑥ 嚴復：《天演論譯例言》（1898）。載劉靖之編，《翻譯論集》，1 頁。
- ⑦ 同④，69 頁。
- ⑧ 魯迅：《論翻譯》（1931）。載劉靖之編，《翻譯論集》，13 頁。
- ⑨ Jan de Waard and Eugene A. Nida, *From One Language to Another, Functional Equivalence in Bible Translation*, Nashville, Camden, New York: Thomas Nelson Publishers, 1986. 36 頁。又參考 Eugene Nida, "The Nature of Dynamic Equivalence in Translation", *Babel*, XXIII, 1977. 99 - 103 頁。
- ⑩ Eugene A. Nida and Charles A. Taber, *The Theory and Practice of Translation*, Leiden: E. J. Brill, 1969. p. 12.
- ⑪ Bassnett-McGuire, p.29.
- ⑫ Peter Newmark, "Literal Translation". 載 *A Textbook of Translation*, New York: Prentice Hall, 1988. 68 - 80 頁。
- ⑬ 例如 Vladimir Ivir, "Formal Correspondence Vs Translation Equivalence Revisited", *Poetics Today*, Vol. 2, No. 4 (1981). 51 - 59 頁。
- ⑭ Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington: Indiana University Press, 1978. 1 - 2 頁。
- ⑮ 葉維廉：《語法與表現：中國古典詩與英美現代詩美學的滙通》。載《尋求跨中西文化的共同文學規律》。北京：北京大學出版社，1986。57 頁。
- ⑯ 王國維《人間詞話》：「語語都在目前，便是不隔。」見郭紹虞編，《中國歷代文論選》第四冊。上海：上海古籍出版社，1980。373 頁。
- ⑰ James J. Y. Liu, *The Interlingual Critic, Interpreting Chinese Poetry*, Bloomington: Indiana University Press, 1982. 44 頁。
- ⑱ 葉維廉前引書，65 頁。

翻譯專頁

- ⑲ Wai-lim Yip, "Introduction". 載 *Modern Chinese Poetry*. Iowa City: University of Iowa Press, 1970. XIV 頁。
- ⑳ 以上的各種譯文，都錄自呂叔湘、許淵中編，《中詩英譯比錄》。香港：三聯書店，1988。131 - 133 頁。可參照全文。
- ㉑ 葉維廉譯文取自 Wai-lim Yip, *Chinese Poetry: Major Modes and Genres*. Berkeley: University of California Press, 1976. 237 頁。Riggs and Seaton 譯文，見 François Cheng, *Chinese Poetic Writing*, Bloomington: Indiana University Press, 1982. 146 頁。
- ㉒ 同上，36 - 37 頁。
- ㉓ 我國古代強調藝術形象中既有主觀的「意」，又有客觀的「象」，故「意象」是主觀和客觀的結合，如《詩鏡總論》云：「古人善於情，轉意象於虛圓之中，故覺其味之長而言之美也。」唐司空圖《詩品》亦言：「意象欲出，造化出奇。」見張少康：《中國古代文學創作論》。北京：北京大學出版社，1983。53 - 106 頁。
- ㉔ 各家譯文見《中詩英譯比錄》，128 - 130 頁；又見 Arthur Cooper, trans., *Li Po and Tu Fu*, Penguin, 1973. 105 頁。
- ㉕ 聞一多：《詩的格律》。載《聞一多全集》第3冊丁集，247 頁。開明書局。原載《北平晨報副刊》，1926年5月13日。
- ㉖ Geoffrey N. Leech and Michael H. Short, *Style in Fiction*, London, New York: Longman, 1981. 24 - 26 頁。
- ㉗ 可參考 Geoffrey Sampson, *Schools of Linguistics*, Stanford: Stanford University Press, 1980. 81 - 102 頁。
- ㉘ R. Jakobson, "On Linguistic Aspects of Translation". 載 R.A. Brower 編, *On Translation*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 37 - 48 頁。
- ㉙ Robert de Beaugrande, *Factors in a Theory of Poetic Translating*. Assen: Van Gorcum & Co., 1978. 98 - 99 頁。
- ㉚ Geoffrey N. Leech, *A Linguistic Guide to English Poetry*. London, New York: Longman, 1969. 17 - 19 頁。
- ㉛ 同上，45 - 46 頁。
- ㉜ 葉維廉前引書，82 頁。
- ㉝ 同㉗，67 - 69 頁。
- ㉞ 例如日文譯中詩，有把原詩句照搬，只加上讀音和句法符號，以及日漢語意分歧的解釋。