



# 意象—翻譯的美學

(本文作者為文化大學外文系講師)

／陳瑞山

## 兼論梁實秋中譯莎翁商籟詩第卅四首的意象

### (1)

這裏所談的意象 (image) 一詞是廣義的。它不像中國文字學中所談「物之有象可形者，則『物象』之；物之無象可形者，則隨其所需而『意象』之，文字由是生焉。所謂物象者，觀察實物而得其象也；意象者，想像意構而得其象也。」(註一) 本文意象一詞大體上沿西方學界的方向，也就是把「物象」與「意象」統合起來，如韋勒克 (Rene' Wellek) 和華倫 (Austin Warren) 謂：「意象一詞是指過去的感覺或已被知解的經驗在心靈上再生或記憶，雖不一定是屬於視覺的。」(註二) 此觀點是從認知主體出發的，不涉及到客觀實存的物象；蓋因藝術的欣賞，缺少了認知主體，就無由談起。

意象之為用，無論在我們的日常用語中或藝術的創作上都扮演著「畫龍點睛」般的功效。使用準確的意象，往往會增加作品的迴盪力；若意象使用不當或被錯置，則可能會在作者與接受者之間造成相當的認知差距或者訊息模糊得使認知過程發生斷續，甚至脫線的現象 (當然，傳播者與閱聽人之間，先天上對某一意象本身原本就存有的不同感受程度，是一件難以否認的事實)。翻譯也是傳播中的一項重要媒介；傳播的準確度也如意象的準確度一樣，是考量作品的一項重要準據。因此，意象在原作品中的重要性，從理論的角度看，它在譯文中也該擁有相等的比重；但在實務中，隨著翻譯者個人的因素 (諸如好、惡、知識等)，意象在譯文中的比重也會因而出現消或長，這亦是難免的事實。

「翻譯」(translation) 一詞，就中、英文的語意來考量，「翻譯」兩字並不全等於 "translate"。中文「翻」是從動物的「爪」和「羽」在田上的動作，「譯」字是從「言」而來的；英文的 "trans" 為含有「轉換」意思的字首，"late" 則表示「動詞」之意。所以 "translate" 一字所含的層面實質上超越了語文的範疇，它可進入非語言的媒體轉換層次，像繪畫、舞

蹈、電影、音樂……等。所以「翻譯」這個意象在不同的文化系統裏表徵著它概念認知的差距，也是很自然的事。

我們在文學課程上所講的「翻譯學」(Translatology) 是界定在語文的範圍內；而語文的畛域也含有二大類：(一)就同一的語文符號系統來做翻譯 (intralingual translation)，如我們把古代的論語或史記用今天的中文來翻譯 (至於中共在大陸所倡行的簡體字是否仍可視為同一的語文符號系統，不是本文所要討論的問題)；(二)以不同的語文符號系統來做翻譯 (interlingual translation)，這範圍也就是我們對「翻譯」這個意象認知存著最大相同的地方，也就是英文通常所謂的 translation proper。

實踐翻譯的方法，素來迭有爭論，也各有其見地；要之，翻譯的過程是會因時因地，還會因著主題與目的而有變化的。西方早期的聖經翻譯，有人主張必須要字對字的翻譯 (word for word translation)，因為它是神的語言，不容絲毫變動，這種譯法的「交通」效果不彰是顯而易見的，因為殊少有兩種語文在句法的結構上是完全一致的。縱然有時它們的單字拼法相同，如法文和英文共用 "bureau" 一字，但其用法意義也不盡相同。也有人因採較自由的方式而惹禍的，譬如十六年紀英國的威廉·丁代耳 (William Tyndale) 所譯的聖經，再加上他個人生活上的一些恩怨，終被人視為異端而入獄並遭絞死且火焚。(註三) 公元四~五世紀時的聖·傑羅姆 (St. Jerome) 也因他的譯文採「意譯」(sense for sense translation) 而被污辱為騙子。在譯事上傑羅姆自承以西塞羅 (Cicero) 為師。傑羅姆說：「字對字翻譯另一種語言會蔽障意義，而且，如同失修的雜草，會窒息農作物……即使有些字遺失了，但意義並沒喪失。」(註四) 在中國，印度佛經的翻譯，就顯得自由多了，因佛經不被視為是神的經典，所以各道場在從事翻譯時也多於「傳真」與「易解」的方向來著力。此譯事態度對於日後佛經能在中土迅速傳開有著莫大的影響。



降自近代，嚴復在「天演論」譯例言一文中揭發「信、達、雅」為譯事「三難」以來，這信條似乎已成為國人宗奉的圭臬。不過，嚴復的「三難」與愛爾蘭的泰特勒 (Alexander Fraser Tytler) 在「翻譯原則論」(Essay on the Principle of Translation) 一書中所提到的三原則相似。這三原則是：(一)翻譯應是原作意念的完全翻版。(二)寫作的體材和風格應與其原作的特質相同。(三)翻譯應具有原文結構之自然。然而，「信、達、雅」這傳統的標準，邇來已遭到一些學者的質疑，尤以有關「雅」的部分為最。陳祖文在其「譯詩的理論與實踐」一書中說：「但是，有深度的文學作品不一定流暢，在這種情形下，譯者可以違反『信』的原則，把原作改寫得流暢起來嗎？譯者不僅沒有這種權利，他也沒有這份本領。曾獲諾貝爾獎的美國小說家福克納的作品與流暢有什麼關係？英國的哈代的詩，好就好在不流暢——讀起來不順口……雅或不雅，要看原作，譯者只有跟著作者走。」(註五)

嚴復的「信達雅」與其說它是翻譯的方法，倒不如將它視為翻譯的美學指導原則。林語堂先生亦依此演化出「翻譯標準之三方面」：(一)忠實標準。(二)通順標準。(三)美的標準。(註六) 嚴復說：「故詞句之間，時有所慎顛附益，不斤斤於字比句次，而意義則不倍本文，……此在譯者將全文神理，融會於心；則下筆抒詞，自然互備。至原文詞理本深，難於共喻；則當前後引襯，以顯其意。……今遇原文所論，與他書有異同者，輒就謬陋所知，列入後案，以資參考。」(註七) 由此引文中可知，嚴復較傾向於「意譯」，有時會「闡釋」(interpret) 原文，他也提出在譯文後附上註釋的必要。此當可視為翻譯方法論的部分。然而，要如何去「將全文神理，融會於心」呢？此語似具體，實是抽象。它仍是翻譯方法論的指導原則。有鑒於傳統的「直譯」與「意譯」二名稱在譯法的程序上容易引起誤會，林語堂提出「字譯」與「句譯」二詞，以期學者可以顧名思義，使這些名稱能夠明白具體表示譯文的程序。林氏肯定「句譯是對的，字譯是不對的。這是一條明明白白的大道理。」他又說：「忠實非字字對譯之謂」，「忠實須求傳神」，「譯文須忠實於原文之神氣與言外之意。」接著林氏又論道：「絕對忠實之不可能；譯者所能謀達到之忠實，即比較的忠實之謂，非絕對的忠實之謂。」(註八) 這些話可視為是對翻譯做為美學藝術而言；換句話說，翻譯作品是不可能達到科學上的百分之百傳真，它的「美」也只是一種「比較上」的罷了。尤其是遇到「藝術文」時，林氏以為「就是應以原文之風格與內容並重。」那麼，林語堂藉以達成翻譯美學境界的「句譯」方法又是什麼呢？他說：「第一，譯者必將原文全句意義詳細準確的體會出來，吸收心中，然後將此全句意義以中文

語法譯出。這就是我們所謂『句譯』的方法。第二，行文時須完全根據中文心理……無論何種語體，於未經『國化』以前都是不通。」(註九) 但是要如何才能夠在翻譯的過程中「將原文全句意義詳細準確的體會出來，吸收心中」，在方法上也仍是一種似具體，實是抽象的指導原則。

從上面的回顧，我們可知，風格是屬於「形式」的部分。因此從事翻譯的過程中，「形式」與「內容」是並重的考量因素。而評量「翻譯藝術」的美學成就，自然也就不能脫離「形式」與「內容」的表現。但形式與內容不是永遠可以二分的，例如「意象」在藝術作品中就兼具這兩項本質的。一些擬聲字 (onomatopoeia) 像 (cuckoo) (布穀)、(sough) (颯颯)、(wow-wow) (汪汪)、(bang) (砰) 等也兼具形式與內容的本質。此類擬聲字，張其春在他的「翻譯之藝術」書中有些許精妙的舉證。(註十) 若企圖要用中文的平仄規律去譯莎士比亞商籟詩 (sonnet) 裏的「抑揚格」(iambic) 五音步的韻律之美似乎是不可能的，因為中、英語音組合不同。而美國詩人威廉·卡洛斯·威廉氏 (William Carlos Williams) 曾以英文仿製中文的五言絕句體——他的名詩「紅色獨輪雙手推車」(The Red Wheelbarrow)，其所得的也僅具個「形似」罷了。(註十一) 雖然他的這首詩在英文上的成就有一定的傑出表現。因此，有的翻譯家就主張以相對的「同等效力」(equivalent effect) 的精神來於譯文裏另創一新的形式以資配合。葉維廉英譯孟浩然的「春曉」時所創的「定向疊景法」就是一例，雖然劉紹銘對此法頗有批評(註十二)，但葉氏在其譯品裏相當程度地保住了詩中的意象。我們若稱之為形式上的意譯亦不為過。再就文體而言，翻譯時通常皆維持原文體。可是當席爾 (E.V.Rieu) 以「動能相當」(dynamic equivalence) 為理由，把古希臘荷馬的史詩 (epic) 文體譯成今日的英文散文時(註十三)，即認定當時的古希臘史詩的氣韻相當於今日英文散文中的動力。至此，我們似乎又得到了一種新的啓示，語言加入了時間或空間的因素後，可能會在相當的程度上改變了原來的文體，例如「史詩」變成了「散文」，或者小說體也許就不能再以「小說」的形式譯出了。

翻譯文的內容可說是受爭論最多的領域。語言學 (linguistics)、語意學 (semantics)、傳播學 (communication) 諸多理念的提出，以及實務上的「字譯」、「句譯」、「意譯」、「直譯」、「標點符號的使用」，甚至，死譯、硬譯、或者以「功能」(function) 來譯等等主張泰半皆是針對「內容」而發的。大抵從事過翻譯的人會同意翻譯是超越這一切的綜合藝術。它不專屬於任何方法或理論的，縱使以語意學方法來從事翻譯，其中亦包含有傳播學的成分，反之亦然。



試問那一門哲學能解答全部的人生呢？翻譯也總是在一種「得」與「失」之間；然而，經驗上說來，「失」總大於「得」。

翻譯的過程總在攻與守之間，可惜的是，被動守城的時刻多，且常常是一關一關的失守，因為「不管翻譯者的品味多麼高超，本身在創作方面有多大成就，他沒有資格增刪原作的任何部分，就好像樂隊指揮或音樂演奏家必須奉作曲家的五線譜的無上權威。」

（註十四）由是可知翻譯者先天就處於一個「被動」的地位。那麼翻譯的最後防線在那裏呢？兼具形式與內容雙重任務的「意象」可能是最後的一道防線，理當非堅守不可！無奈的，在實戰中，有時連「意象」也會不得不棄守！譬如西班牙文的“Dar a luz un niño” 中文字譯為「給向光一小（男）孩」；英文為“Give birth to a child”。若從中文習慣，應說「生小孩」，在此情況下，試問原文中「光」（luz）的意象，你棄不棄守？果真譯者真的那麼悲觀，而無法主動地去攻掠城池，以「意象」為利器去證明翻譯是一種美學的創造藝術？這答案是積極的。比方說，林語堂英譯的「浮生六記」（Six Chapters of a Floating Life）中有多處成功的例子。芸曰：「……非杜亞于李，不過妾之私心宗杜心淺，愛李心深。」

林譯：“only personally I feel, not that I love Tu less, but that I love Li more.”（註十五）這句話不但傳達了原意，並且勾起英語讀者對莎士比亞的「凱撒大帝」（Julius Caesar）劇第三幕第二景中布魯特斯（Brutus）的講詞：

“This is my answer— not that I loved Caesar less, out that I loved Rome more.”

另一例，林氏將「水仙廟」一詞譯為：“the Narcissus Temple”（註十六）而避開使用“daffodil”，自然地，又把讀者引向西洋神話裏自戀水中之影終至溺斃的美少年。以上這兩例皆採攻勢所創出的繼起意象的空間。有時，選字的功夫也會影響到意義幅射的廣度，譬如詩人向明有首詩名「宿儒之死」，按全詩的意旨來判斷，「儒」字可譯為：（scholar）或（confucian）皆宜。（註十七）但比較說來，用（confucian）這個字，不僅可以含括（scholar）大部分的內容，同時又保有中國儒家道統的意象。（註十八）總的說來「意象」的攻守略亦無定則，不過，比較上講，守勢是多於攻勢。

翻譯既是一種綜合藝術，有經驗的譯者常會體驗出各種學理的提出皆為一種可能的備件，在必要時便可加以援用；而翻譯藝術的成績是建築在譯者如何運用或發掘這些備件的功力。（另外，科技、醫學、廣告、條約、導遊……等的翻譯也與藝術文類的翻譯有不同的考量標準。）

本文側重的是藝術文類翻譯的考量。前面提及「翻譯」與「守城」的比擬。有許多地方是不易的。「音韻」的防線、「句型」的防線，甚至連「語氣」、「風格」、「修辭」……等等多半或皆不易守住。既使你在譯文中找到了所謂「相對的意象」，你就敢保證能防守得住嗎？像“butter”（奶油）一字的內涵，在英國它的意思含有黃色的、帶鹹的、健康、純粹和高級的聯想（與人造奶油“magarine”相比），假如把它譯成義大利相對字“burro”（奶油）時，它們之間並無法劃上等號的。義大利「奶油」是帶有淡色的、沒鹹味的，且主要用來烹飪，亦沒有高級感的聯想。（註十九）同時“butter”（奶油）一詞縱使在華人社會如大陸、臺灣、香港和星加坡很可能也不是全等的意象。科學上而言，翻譯可謂處處是絕處；而「翻譯」之所以被肯定為另一種創造藝術的契機所在，就是「絕處逢生」。老子云：「禍兮福之所倚，福兮禍之所伏。孰知其極？」這是極佳的註腳。退一步言，除了文中的主要思想不是譯者所創的，在如驅遣譯文以達意的過程中，譯者所運用的巧思和技巧，實屬一種創作藝術。翻譯另有別類，如「衍譯」之不同於正常的「翻譯」，也會製造出迷人的效果。例子有英國詩人費茲傑羅（Edward Fitzgerald）英譯的The Rubaiyat of Omar Khayyam以及黃克孫再中譯費氏的版為「魯拜集」（註廿）；雖然，他們都經過了一番「改寫」（rewriting）的過程，然而所達到的成就卻是留傳不朽。這也是另一類創作行為。

在不改變原文題旨的前提下，翻譯者所享有的是「限制性的自由」；尤其原著中的意象，理感應竭盡所能地來守住它，因為如上所述，留住了意象尚且還不一定能保住「原意」，更何況棄守了呢？守注意象，至少可達致下列幾點效果：

（一）守注意象，就可能守住原作文化的價值標準：以中國人常說的「掛羊頭賣狗肉」為證。若從「意譯」的層次來考量，這話當然是屬於「名、實」不符的「欺騙」表意。因為傳統上中國文化裏「狗」的價值是低於「羊」的（當然今天的社會中，有不同的評價）。如將此成語英譯時，試問在英美文化裏「羊」是不是會比「狗」貴重？如果這句話有前後文可資讀者做判斷，那還可能不會誤導；若單獨使用這成語時，又要如何兼顧呢？張其春將它譯成：“Cry up wine and sell vinegar”（註廿一）。此譯文雖掌握了「名、實」不符的暗示，以屬於「好」的價值層次的酒（wine）與較「差」層次的醋（vinegar）來相對照，但是「羊」與「狗」的意象卻全然消匿了。基本上，酒與醋是屬於「普遍性的意象」，一般人對它的認知差距較小，所以在做跨越文化的跳躍時危險性會較低。林語堂先生在做「當代漢英詞典」中將之譯為：“Carry high—



sounding but misleading names; lit. "hang a sheep's head as shop sign and sell dog meat"

(註廿二) 林氏採用意譯與直譯雙管的方法，成功地守住了中國文化裏對特定事務的價值定位。

(二)守注意象，就可能守住原作文化的倫理觀念：通常，英語中的uncle和aunt所包括的家庭倫理觀念面是很泛的，不若中文的準確；讀者往往要借文內的其他關係來判定。uncle和aunt在中國人的稱謂上「伯、叔、伯母、嬸嬸、姑丈、姨丈、姑媽、姨媽……等等」皆意指明確。這種家庭倫常的重要性常被延伸到了學校，於是就有「學兄、學姊、學弟、學妹」的出現。「兄弟姊妹」與「學校」這兩個意象的結合，遂產生了中國獨特的「校園倫理」。英文upper classman和lower classman並無法表達出「倫理」的觀念。那麼若將它們直譯為school brother或sister，對英美讀者能否正確達成「溝通的效果 (communicative effect) 呢？尤其是school sister一詞，還可能被誤為教會學校中的「修女」哩！而美國大學中由男生所組成的「兄弟會」(fraternity)或「姊妹會」(sorority)的成員，或許較近些。地球上的文化每天都在「輸有運無」，像上面這個例子只要稍加註解一下，就不難讓英語世界能接受，更且，能「豐富」它的意象。即使如翟理士 (Herbert A. Giles) 譯「聊齋誌異」時惟恐文化傳遞上產生誤解。當他把中國古代學制的「廩生」——接受公家糧食的秀才——一詞譯成英文的Graduate時，他立刻附上註脚，把中國的秀才 (Cultivated Talent)、舉人 (Raised Man) 和貢生 (Promoted Scholar) 一一列出 (註廿三)。

(三)守注意象，可創造繼起意象，並增強藝術想像空間：因為「意象」本身即為「符號」的一種；藝術家創作的重要工程之一就是要如何於其作品中去把所選用的意象「意義化」以便傳達訊息。從語言與思維的關係來看，「符號未經意義化，就不能成為語言、概念和思維的工具，符號必須經過意義化之後，它才能充分代表事物的性質來應用。」(註廿四) 所以，創作者必須時刻留意到諸意象間彼此意義的互動關係。至於韋勒克和華倫對「意象」的定義，在本文開始處已提及；但他們還把意象的範疇加以延伸，包括味覺、嗅覺的、熱的、壓力的、筋肉感覺的、平面輪廓的、感情移入的、靜的與動的區別、色彩的、聲音的……等 (註廿五)。是以，每一特定的意象總會引發一些與其特質相關的聯想。這個聯想活動實際上就是一種繼起意象的運作。此類經由原意象所導致的聯想方式，依據心理學家的實驗，成人們多偏重於其邏輯關係：①對比，像明與暗。②類比，如桌子和椅子。此為最常見的兩種發展模式 (註廿六)。王夢鷗稱這現象為「因原意象而引起的聯想而被記號把它固定下來的繼

起之意象」(註廿七)。而這些經由聯想並借助於譬喻法的繼起意象，可能會不斷地孳生，而達於幾次元。因此，就想像的空間而言，「繼起意象之表現，亦即由譬喻而趨向神話之路，而進入於純然創造的境界。」

(註廿八)。這條神話之路就可能通往寓言或象徵的世界。以上的論據已觸及了美學的核心。任何藝術如果祇是平面的直敘，缺少了暗涉力 (connotation) 和明涉力 (denotation)，都會顯得平淡無味的。作品中透過適切的意象運作可加深美學感受的密度；甚至會創出文化比較的聯想空間。例如，臺灣人會說：「你這個人腳真長」，其意指：你總會在一些特別的場合 (飯局) 出現，但是西班牙人說：「How me he levantado con el pie izquierdo.」(我起床時左脚先著地。) 意指：今天我運氣不好。「腳」的意象自然地會於讀者中心引發了文化比較的效果，擴展想像的空間。至於詩人艾略特 (T. S. Eliot) 在他詩中所引用的經典註釋等也產生了此種效應。像「荒原」(The Waste Land) 和「哺乳夫客的情歌」(The Love Song of J. Alfred Prufrock) 兩詩裏出現的意象：菲尼斯商人、古希臘提比斯的預言家泰瑞西亞士 (Tiresias)、水、火、印度文化的輪 (Wheel) 以及自慚形穢的哺乳夫客和健美的米開蘭基羅 (意大利) 的並置，皆是佳證。若由此推論，說艾略特創造了一種「比較文學詩」文類，也不為過。在翻譯時，譯者要儘量避免去闡釋 (interpret) 意象；意象一旦被闡釋，它的可能意義就被侷限了。李商隱的「錦瑟」詩裏的「滄海月明珠有淚，藍田日暖玉生煙」，歷來對其意象隱晦曖昧的爭議不斷，乃眾所周知的事。此二句詩就正好因其具有「神話」的品質，而進入於純然創造的境界。試將它譯成白話中文已覺困難，更遑論將之譯成外文？在臺灣，學生幾乎一見到：Where there is a will, there is a way. 腦子會毫不思索地把它譯成：「有志者事竟成。」若要檢驗此種譯文的客觀性，只消把「有志者事竟成」按直譯的方式，再譯成英文，就可求得答案之端倪了。這兒除了「志」能稍為同will相當外，其餘皆可說是當時譯者的詮釋罷了。自然地，此話的思維空間就在某種程度上受限了。若我們試直譯此話為「有意志的地方，就有路 (道) 上。」，字數雖比前例多，但在盡力保留原文意象的條件下，此話的意義輻射面，就不只拘限於人間的「事」上，它可延伸到一種形上存在的「意志」上——把宇宙視為一有「意志」的哲學思想。那麼，way一字，除了當「路」，還可譯成我們常說的「道」等。這樣一來，「天」與「道」的理念自然就存在了，對中國讀者而言，其產生的繼起意象，就可能是「天行健，君子以自強不息」的名言了。英人詹姆士·理格 (James Legge) 英譯「詩經」(She King) 的「靜女」(Tsing



▼ Rembrandt. "The Woman Taken in Adultery." 1644. Oil and Wood, 32½×25½ National Gallery, London.



neu) 篇的「搔首踟躕」為：“I scratch my head, and am in perplexity” (註廿九)。意象「踟躕」根據理格的解釋，它含有「不決」(irresolution) 之意，這內在的經驗是人類所共有的。由「踟躕」所聯想起的意象有可能是：falter, waver, vacillate……等字眼。雖說譯之以“in perplexity”亦可傳意，但總是經過片面「闡釋」過的譯文，未若保留「踟躕」原意象，以達詩中透過外在行為來表徵內心活動的藝術暗示效果。另一例，劉殿爵在英譯李後主「清平樂」的「雁來音信無憑」一句中說：「把『雁』字譯作wild goose是一般的做法，但『雁』是一個富有詩意的字而wild goose在英文只見於“to lead someone a wild goose chase”一成語，絕無詩意可言，所以後來改作migrant birds。(註卅)」。劉的全句譯文如下：“The migrant birds come, but where is the sign of any message.” 姑且不論wild goose一詞是否真的無詩意；至少，劉在做他的美學選擇時，把「雁」字譯成了migrant birds，基本上仍掌握住了意象的不變性，因為goose本質上是water bird，屬飛禽類。此種轉化是高妙的匠心。因中國人傳統上都將goose譯成「鵝」，是以，若要中國讀者直接把「鵝」與「鳥」(bird) 兩意象做個直線聯想，恐非易事。

(四)守住意象，可曾進地球文化的形成。以意象背後所承載的文化涵意來考察，任何翻譯嚴格地說來都多少含有它的「不可翻譯性」(untranslatability)。既使能在標的文(Target language) 中找到與原文(Source language) 對等的意象(equivalent

image)，如前面提到的「奶油」意象，也祇不過是理論上的答案罷了。像中文的「鋼筆」一詞，從部首看，它是帶著「金」和「竹」成分的；事實上，我們日常使用的「鋼筆」殊少有「竹」的成分。在西班牙文裏pluma可謂是「鋼筆」的對等意象；雖然這兩個詞所指的「名」實質上是同「類」的物，也就是翻譯所覓求的一般標準。然而pluma一字中所內蘊的文化聯想：羽毛、屬陰性的特質，在中文「鋼筆」一詞中全然消逝了。這也是在防守上極無可奈何的事。此點也足以解釋「語意翻譯」(semantic translation) 有其極限的地方；這時應以慣用語的「傳播翻譯」(communicative translation) 為指標的。尤其是當原文與標的文之間，甚至連對等的意象都不存在時，「傳播翻譯」就愈顯其必要了。以英文的spokesman為例，中文的「發言人」可謂是相當難能的對等了。若在非洲奈及利亞(Nigeria) 北部，有種「好儂」(Hausa) 文，沒有「發言人」的相等詞，便以「吹信號的長金屬喇叭」的意象來權充(註卅一) 是以，本中所謂「守住意象」實際上亦是一項期許的目標；換句話說，譯者於從事翻譯的工程中要盡量客觀地在譯文裏保留原意象，也儘量少主觀地介入闡釋或刪減的過程，以達到地球文化交流的效果。質是之故，林語堂先生所謂的「國化」，應是指「語法的」而非指「內容的」。「國化」的過程不可輕易地被用在「意象」的傳遞上。諾勃特(Neubert) 曾經建議：若在一個「夏天」不是個舒服季節的地方，從事翻譯莎翁十四行詩第十八首：

Shall I compare thee to a summer's day?



要把「夏天」的意象刪掉。但彼得·紐瑪克 (Peter Newmark) 對此觀念提出了他的看法：「不是這樣的，因為讀者理應從英倫夏日之美的商籟詩中得到此生動的印象，而且讀詩應該運用想像力，同時也能引領他進入英國文化。」(註卅二) 紐瑪克認為越具獨創性的暗喻就愈該以「直譯」的方法來保留它。不僅如此，如果譯者把某個文化中特有的圖騰「國化」了，其間所冒的險就可大了——他將不只誤導了讀者，亦可能誤解了原作的文心。試想，如果我們當時給表徵基督教義的「十字架」(the cross) 予以「中國化」，化成另外一種可能的意象，今天又會是個什麼樣子呢？

## (II) 梁實秋中譯莎翁商籟第卅四首的意象探討

上面我們已就意象的多種型類在從事翻譯時會遭臨的可能問題略作了討論。在譯莎翁的作品時，最難處理的要算是構成內在旋律的音步 (poetic feet) 問題，它要比單純的尾韻 (end rhyme) 更困難去掌握這音韻的意象。梁實秋在「關於莎士比亞的翻譯」一文中說：「要把中國的白話散文譯得聲調鏗鏘，也許可以略微彷彿莎士比亞的無韻詩，但是無韻詩的那種節奏是不易完全移植在另一種文字裏。我的譯文完全是散文。我老實講，我無法顧到原文的節奏。」(註卅三) 此處所指的大體上是對莎翁的劇本而言；音韻意象轉譯之難已顯然，遑論格律嚴謹的抑揚格 (Iambic) 五音步的商籟體 (Sonnets)，音韻之域可謂未戰已棄守；這也是莫可奈何之事。退一步，我們該做的，一如前文所言，就是意象的攻守了。是以本文擬就「意象準確度」為座標來探討梁實秋中譯莎翁十四行詩第三十四 (XXXIV) 首詩裏意象攻防之得失。梁實秋在他出版的「十四行詩」譯本的序中並未談及他翻譯此詩集的態度。(註卅四) 因此，梁先生的苦衷我們不易察覺；倒是他在「關於莎士比亞的翻譯」一文中有一段可作參考的話：「根據……說明，我便決定在譯文中盡可能保存莎士比亞原文的標點符號。……譯文以原文的句為單位。不是直譯，逐字直譯將成為令人無法卒讀的文字。也不是意譯，意譯可能譯成為流暢的文字，但與原文的語氣與節奏相差太遠。我採用的以句為單位的譯法，……」(註卅五) 由此可知梁氏細密，連標點符號都極力維持；而他的句譯法又與林語堂先生見地相同。

一般相信莎士比亞這首詩是責備友人 W. H 在莎氏外出時，趁隙同他的女友〔黑女人，可能是瑪麗·菲頓 (Mary Fitton)〕有曖昧關係。(註卅六) 但是後來卻寬恕了他的朋友。從主題上看，這是以道德為主的訴求：譴責不義的行為；由形式上看，這是一首

以基督受難原型來佈局的詩：耶穌——出賣——釘死十字架——悔改——救贖。這些意象皆載於聖經裏頭。猶大 (Judas) 出賣耶穌的事記載於馬太福音第二十六章第十五、廿五、四十五和四十八節裏。耶穌被釘死在十字架的事蹟更履見於馬太福音第廿七章第卅三節、路加福音第十四章廿七節、第廿三章卅三節以及約翰福音第十九章十六、十七節等。而使徒行傳第九章也記載著掃羅 (Saul) 悔改後變成保羅 (Paul) 的事蹟。舊約裏的約伯記載有約伯因著他對主的信念，心中有義，戰勝惡魔，終獲神的恩典與祝福。有了上面的初步認識，使得我們在研讀這首詩時已無法排除莎翁企圖運用聖經引喻來建構這首詩的可能。因此，詩中所呈現的基督教義的意象，遂成為閱讀、翻譯此詩所該著力的焦點。底下將逐次地予以探討：以「意象的準確度」為標準，並對梁氏的譯文裏可能引發爭議的「意象翻譯」提出初步的看法。

第三行：半途中卻讓烏雲把我趕上，

第四行：把你的光芒隱入濛濛的雲霧？(梁譯)

「烏雲」在原文的相對意象是 "base clouds"。「烏」字有「黑」之意，而「黑」的隱喻甚廣，不易明確掌握詩中的聯想含義；原文 "base" 含有卑鄙、下賤或道德上敗落之意 (vile, morally low)，由本詩的基督道德主導意象來看，「烏雲」的意象，似稍嫌廣泛。而「濛濛的雲霧」的相對意象是 "rotten smoke"。"rotten" 一字亦含有道德上的意思，可演繹為「背叛的或不值得信靠」之意 (treacherous, untrustworthy)；而「濛濛」的意象則帶有水份的、迷茫的特質，亦是一個太泛的意象，同時也缺少產生「道德感」繼起意象的聯想。

第七行：因為沒有人肯稱讚

第八行：只療創傷而不醫心病的藥物。(梁譯)

「沒有人肯稱讚」的相對詞是 "no man well or …… can speak"。根據史蒂芬·布斯 (Stephen Booth) 的註釋 "well" 一字，除了修飾 "speak" 動詞之外，亦含有「健康的」潛在意義，以暗指前面的 "man"，即構成「沒有健康的人肯……」，如此以便與下面「藥物」、「創傷」的意象暗合。(註卅七) 另外，「藥物」的原文相對意象是 "salve"。這個字很容易與西班牙文 "salvar" (解救) 相印證，即有救人之意。當然「藥物」意象含有此義。在英文裏 "salve" 常被視為「藥膏」(ointment)。在聖經中「膏人」(anoint) 的意象是常見的，譬如，約翰福音第十二章第三節：馬利亞 (Mary) 就拿一斤極貴的真哪噠香膏，抹耶穌的腳，又用自己頭髮去擦，屋裏就滿了膏的香氣。」而路加福音第七章也記載「有罪的女人用香膏抹主。」於此，另一值得讀者玩味的是：莎翁女友的名字叫瑪麗 (梁譯) 與聖經中的馬利亞，在英文中同字。莎翁



此筆不知是偶然還是有意佈局？所以用「藥物」可能不及「藥膏」意象來得準確。

第十一行：害人者的愁苦對於受害的人

第十二行：所身受的荼毒沒有多大救濟的力量。

(梁譯)

此二行詩可視為本詩關鍵意象的所在；原文中的「十字架」(the cross) 意象在梁氏的譯文中沒有蹤影。這兒的「十字架」象徵著基督般的受難形象。聖經裏的證據已如前述。也因為梁氏以「釋譯」(paraphrase) 的方法來譯此行，連帶的「背」(bears) 十字架的動詞，也幾乎喪失了；從譯文中勉強可與之相當的字只有「受」字了。「所身受的荼毒沒有多大救濟的力量」應是相對於原文：“that bears the strong offence’s cross”。梁氏似乎以「荼毒」為“the strong offence’s corss.” 的相等意象。果然如此的話，那麼「十字架」的想像空間就被大大地侷限了；同時本詩的聖經暗示(Biblic allusion) 效果也無法在讀者的腦海中喚起。

第十三行：但是你的愛所灑珍珠一般的淚，

第十四行：價值連城，足以贖一切的罪。(梁譯)

這裏亦含有聖經的暗示，此項以聖經背景為詩中的主控意念(controlling idea) 的考量，對於譯文中的選詞用字，具有相當的影響。援此，梁氏第十三行的動詞「灑」是相當於原文的“sheds”(流) 在此到底要用「灑淚」還是「流淚」的意象會較貼切呢？當我們考量到聖經的暗示時，就會有可能的答案出現。新約歌羅西書第一章第廿節：「既然藉著他在十字架上所流的血，成就了和平，便藉著他叫萬有，無論是地上的，天上的，都與自己和好了。」這裏耶穌藉著「流血」而達成和好(reconcile)。而此詩中人也企圖藉著「流」淚來與友人達成贖罪且和好。而莎翁確實也企圖拋開「黑女人」的離間，去恢復友誼。依此來看「流」的意象似乎比「灑」的意象更能啟發讀者。接著從修辭學的觀點來探討「珍珠」與「淚」的關係。當然「珍珠」是“pearl”的相當意象，殆無疑問。且用「珍珠」來譬喻「淚」也顯得玲瓏剔透。通常譬喻的形式有兩種：明喻(simile)，即中文裏「像或如……一樣

(般)」，相當於英文的“like or as”，暗喻(metaphor)，即中文裏的「是或等於」，相當於英文的“be”動詞，諸如“am, is, are……等。梁譯：「珍珠一般的淚」是相對於原文：“those teare are pearl”。對照之下，我們可以發現原文是使用A=B的修辭手法，而譯文是採用A似B的類比。再者梁譯的「價值連城」似相應於原文的“Rich”。果如此，則原意象「珍珠」的內涵，可能會受此形容詞的波及而另生歧義。根據史蒂芬·布斯所註，「珍珠」意象是呼應第七至九行的「藥」之意象；珍珠在文藝復興時期乃醫師用藥的一

種。(註卅八) 在中文的習慣裏「價值連城」用以形容珠寶古董的價值是恰當的，但它卻不易引發「藥」價值的聯想。於是詩中的「珍珠」意象受「價值連城」形容詞的左右，可能會偏離其「藥性」的內涵。當然，“Rich”在此情況下並不是個容易翻譯字。如同藝術創作是一有機生命的建構，讀(譯)者在還原過程中亦須特別留心其間的相關性，以期更能有效地掌握其內蘊的神與氣。

筆者於此僅就「意象的準確度」舉梁實秋先生中譯莎翁第卅四首詩中的幾個重要問題提出可能的翻譯研究方向。特別一提的是：筆者並未提出自己的翻譯來取代，實在因為一來能力未逮，二來翻譯做為另一種創造藝術，不是可以輕易為之的；如情非得已，也頂多勉力一試，未敢妄言成就了不朽之譯作。

(附莎翁商籟第卅四首及梁實秋的中譯)

William Shakespeare

{XXXIV}

Why didst thou promise such a beauteous day,  
And make me travel forth without my cloak,  
To let base clouds o’ertake me in my way,  
Hiding thy bravery in their rotten smoke?  
Tis not enough that through the cloud thou break,  
To dry the rain on my storm-beaten face,  
For no man well of such a salve can speak  
That heals the wound and cures not the disgrace;  
Nor can thy shame give physci to my grief;  
Though thou repent, yet I have still the loss:  
The offender’s sorrow lends but weak releif  
Ah, but those tears are pearl which thy love sheds,  
And they are rich and ransom all ill deeds.

三四

你為什麼對我預示天氣晴朗，  
使我不帶外衣就走上了征途，  
半途中卻讓烏雲把我趕上，  
把你的光芒隱入濛濛的雲霧？  
你縱然衝破雲層曬乾我臉上的雨點，  
那對我也沒有多大的好處，  
因為沒有人肯稱讚  
只療創傷而不醫心病的藥物。



何況你的羞慙也治不了我的傷心；  
你雖然悔過，我的損失無法補償：  
害人者的愁苦對於受害的人  
所身受的荼毒沒有多大救濟的力量。  
但是你的愛所灑珍珠一般的淚，  
價值連城，足以贖一切的罪。

附註：

- 註一：鄧仁焜：文字教學舉隅。台北：廣場文化出版公司，一九八五，頁四十七。
- 註二：韋勒克和華倫合著：文學論。王夢鷗和許國衡合譯。台北：志文出版社，一九八七，頁三〇三。原文：Theory of Literature, 1977, P. 168-7.)
- 註三：F. F. Bruce, History of the Bible in English (Oxford, New York: Oxford University press Paperback, 1978) , P.37-52.
- 註四：Saint Jerome, "To Pammachius: On the Best Method of Translating," trans. Louis G. Kelly, 1976, Working Paper in Translatology, University of Ottawa, in A Selection of Texts Dealing with Translation from Cicero to Ezra Pound, ed. Daniel Weissbort and Stephen Wechselblatt, unpublished, 1984, P. 13-32.
- 註五：陳祖文：「信達雅」。譯詩的理論與實踐。台北：環宇出版社，一九七一，頁十四~十五。
- 註六：林語堂：「論翻譯」。翻譯史·翻譯論。陳鵬翔主編。台北：弘道文化事業公司，一九七五，頁二一七。
- 註七：嚴復：「天演論」譯例言。同註六，頁一~三。
- 註八：林語堂：「論翻譯」。同註六。頁二一五~二三五。
- 註九：同上。
- 註十：張其春：「音韻之美」。翻譯之藝術。台北：臺灣開明書店，一九八三，頁〇一~六〇。
- 註十一：William Carlos Williams, Selected Poems (New York: New Directions Publishing Corporation, 1969) , P.30.
- 註十二：劉紹銘：「葉維廉譯詩的理論與實踐」。傳香火。台北：大地出版社，一九七九，頁一一五~一一九。

- 註十三：Susan Bassnett-McGuire, Translation Studies (London and New York: Methuen & Co. Ltd., 1970) ,P.26..
- 註十四：林以亮：「現代譯壇的新方向」。翻譯業論。宋淇編著。台北：聯經出版事業公司，一九八三，頁一五三。
- 註十五：林語堂：浮生六記。台北：台灣開明書店，一九七九，頁二十三。
- 註十六：同上，頁五十七。
- 註十七：向明：「宿儒之死」。水的回想。台北：九歌出版社，一九八八，頁一六八。
- 註十八：Hsiang Ming, "The Death of a Learned Confucian," in Poems of Hsiang Ming, trans, Yu Kwang-chung, R. S. Chen and Laurent Long, unpublished, 1989, P.16.
- 註十九：Op. Cit. 13, P.19.
- 註廿：黃克孫衍譯：魯拜集。台北：書林出版公司，一九八七。
- 註廿一：同註十，頁九十二。
- 註廿二：林語堂：當代漢英詞典。香港：中文大學，一九七一，頁六十一。
- 註廿三：Herbert A. Giles, Strange Stories from a Chinese Studio (Taipei: Wen Hsing Bookstore, 1965) ,P. 1.
- 註廿四：張春興和楊國樞合著：心理學。台北：三民書局，一九八〇，頁二七一。
- 註廿五：同註二，頁三〇三。
- 註廿六：同註廿四，頁二七九。
- 註廿七：王夢鷗：文學概論。台北：藝文印書館，一九八二，頁一二一。
- 註廿八：同註廿七，一五七。
- 註廿九：James Legge, The Chinese Classics, the She King (Taipei: Southern Materials Center Inc. 1985) , P. 68.
- 註卅：劉殿爵：「詞翻譯的甘苦談」。同註十四，頁〇八。
- 註卅一：Peer Meinert, "Many Languages of Africa Create Problems," Des Moines Sunday Register, 3 March, 1985, 3A.
- 註卅二：Peter Newmark, "Communicative and Semantic Translation (I)," in Approaches To Translation (Dxford, England: Pergamon Press Ltd., 1981) , P.50.
- 註卅三：梁實秋：「關於莎士比亞的翻譯」。翻譯論集。劉靜之主編。台北：書林出版公司，一九八九，頁三五〇。
- 註卅四：梁實秋譯：十四行詩。台北：遠東圖書公司，一九八七。
- 註卅五：同註卅三，頁三五。另參見「梁實秋論文學」一書。台北：時報出版公司，一九七八。裏面有梁實秋論莎士比亞之研究、版本及思想等文。
- 註卅六：同註卅四，頁十三。
- 註卅七：Stephen Booth, Shakespeare's Sonnets, edited with analytic commentary (New Heaven and London: Yale University Press, 1977) ,P. 1881.
- 註卅八：Op. Cit. 37, P. 189. ㉘