

『道』与 中华典籍外译

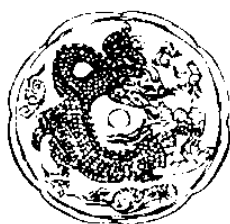
包通法 著

 中国财富出版社
CHINA FORTUNE PRESS

『道』与 中华典籍外译

包通法 著

中国财富出版社



道教科儀文疏總匯

總編輯：黃志賢

資深編輯：莊雪珠

美術編輯：周慧珍

出版發行：道觀出版社

發行人：黃雅芬

台北市吉林路218巷1號7樓

電話/02-25118122

傳真/02-25412918

郵政劃撥帳號/13609630

登記證號 局版台業字第4654號

初版 2003年10月

定價 新台幣陸仟元整

ISBN 957-30187-2-1

有著作權 翻印必究

國家圖書館出版品預行編目資料

道教科儀文疏總匯／黃志賢總編輯．——初版．

——臺北市：道觀，2003[民92]

冊；公分

ISBN 957-30187-2-1(全套：精裝)

1.道教—儀式

234.1

92017675

图书在版编目 (CIP) 数据

“道”与中华典籍外译 / 包通法著. —北京: 中国财富出版社, 2014. 1
ISBN 978 - 7 - 5047 - 4730 - 3

I. ①道… II. ①包… III. ①汉语—古籍—外语—翻译—研究 IV. ①H059

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 134874 号



策划编辑 李慧智
责任编辑 张彩霞

责任印制 方朋远
责任校对 梁 凡

出版发行 中国财富出版社

社 址 北京市丰台区南四环西路 188 号 5 区 20 楼 邮政编码 100070

电 话 010 - 52227568 (发行部) 010 - 52227588 转 307 (总编室)

010 - 68589540 (读者服务部) 010 - 52227588 转 305 (质检部)

网 址 <http://www.cfpress.com.cn>

经 销 新华书店

印 刷 北京京都六环印刷厂

书 号 ISBN 978 - 7 - 5047 - 4730 - 3/H · 0116

开 本 710mm × 1000mm 1/16

版 次 2014 年 1 月第 1 版

印 张 27.25

印 次 2014 年 1 月第 1 次印刷

字 数 460 千字

定 价 68.00 元

版权所有 · 侵权必究 · 印装差错 · 负责调换

1. 本文得到江苏省社会科学基金项目资助，题目：中华典籍外译范式研究，批号：11YYB007；

2. 本文得到教育部人文社科项目基金资助，题目：中华典籍外译与东方智慧知性体系构建研究，批号：12YJA740002。

序

跨文化跨语际翻译，尤其是中华典籍外译不仅仅是“小学”之理的认识与操作的范畴，更是“大学”之道的观照与境界。

语言的表征形态，即词汇意义、概念、范畴和语法结构，体现了一个民族的人文精神和体验诠释客观世界、人生及社会的直觉和理性形态。语言的表征形态本身就是一种思辨体系的体现，一种生命状态和存在方式。一个民族的宇宙观、认识论和方法论是借以其语言而存在于其中。以文言文著文的中华典籍体现的是中华民族的精神样态和文化形态，是有别于西方哲学形态的东方智慧形态和知性体系，是汉文化群体的精神格局和生存状态。因而中华典籍的外译不应仅仅关怀语言意义和结构，而应关怀这种汉语言文言文表征中所承载的一种生命存在和思辨形态。萨-沃假设认为：“语言强有力地规范了我们的思想。”钱冠连先生亦认为：“我们不妨将这套规范或框架视为语言规定思想机制的一部分。”（《语言，人类最后的精神家园》）老子、孔子以及先秦其他诸家有关“名、实”的深邃阐述都从不同的认识论证实了语言形式所体现的不仅是一种交际工具，而且是一种思辨形态和生存状态，是民族精神的凝固外观。古希腊哲学家赫拉克利特亦认为：词语包含了事物的本质，人类语言结构反映了世界和现实。“语言所反映的是一种文化和一种思维方式，说到底，语言表达了一种世界观。”（许钧，2005：42）语言范畴是人类经验世界的一部分，人的本质在于其语言性，而语言形式则是文化思辨性与语言性互为作用的结果。人凭自己的感官给予心理经验体认外在事物的存在状态，凭自己的心智能力“造出”外在事物。故语言形式是物质和观念互为统一的外现形态，而其内蕴形式，即精神格局是语言的本质所在。因此，语言体现的是一种特定的民族群体将感知的精神体验分类和范畴化，从而将世界



和社会以及人生的体认纳入语言的内蕴语理和语性，而这种内蕴形式体现了一特定文化群体体认客观世界和精神世界的哲学思辨形态和范式。因此，从这个意义上讲，汉典籍文言文的词、辞、言语方式、篇章结构的翻译应视为是有别于西方文化和哲学形态的东方文化与哲学形态的体认、体悟和呈现的过程。故汉典籍不仅仅是一般语言学和文化学、社会学所关怀的层面，还是属“大学之道”之范畴。然而，以往中外先贤们在汉典籍外介的实践中，或较多关怀着语言承载的语用语义的诠释和表征，缺乏一种哲学视角的认识观和自觉意识解读汉典籍言语所体现的东方哲学观、认识论和方法论的知性体系；或由于文化和教育背景的差异，对汉典籍曲解误读（如将中国老庄哲学中的“有”“无”误译为“Being”和“Nothing”，将儒家的“仁”学以各种不同的言语表征形态肢解，阉割孔孟的“仁”学思想体系和表征形态，等等），结果汉典籍文言文表征所寓的中华文明个性化哲学、伦理思辨形态、认识观几乎或部分不能体现；有的在“西方中心”的观照下运用译语中现有的语料和概念阉割或扭曲汉文化的思辨观和方法论，将灿烂悠久的汉文化的形态无情裁割，纳入西方文化的思辨范式。连美国汉学家安哲乐在论及汉典籍翻译现象时都不无痛心地说：就相关的中国秦前后典籍的翻译现实而言，承载汉传统典籍的核心哲学思想语言表征形态，常常是在有意无意的“西方中心”殖民文化思想翻译观的支配下，“依据‘西方哲学范畴和问题框架’，裁剪中国传统典籍的状况”，常常是在所谓“忠实原著‘等值’‘归化’的口号下大行其道，从而导致中国的传统深邃的哲学思辨被阉割，歪曲”。（郑家栋）毋庸讳言，以“西方中心”的翻译批评范式在实践汉典籍哲学和伦理术语的语言表征翻译时，采用“削足适履”的方法，将汉文化群体五千多年漫长历史中形成的对宇宙、社会和人格美学等知性体系纳入西方的哲学和伦理范畴，显然是长期的汉典籍外译的隐形思辨观和实践论。

在当下强调多元文化共存共融的国际形势下，为中华文化和东方哲学立言是我辈译者不可推卸的历史责任。汉典籍外译将语言表述方式作为“经验世界”的研究视点具有重大的历史意义和现实意义。汉典籍或国学外译以及翻译批评范式必须关怀我富有个性的文化形态、哲学形态，关怀语言表征的哲学转向翻译研究与实践，从而使汉文化滋润下所产生出的东方哲学为思考人类共性问题提供一种具有普遍意义的知性体系，使过去不恰当地把汉哲学

形态视为区域性的或本地化的知性体系边缘化现象得到根本的改变，弘扬汉文化智慧体系中的普世价值。

语言行为虽不是人的全部生存状态，却是人的基本生存状态（其中包括认知世界、认知人生的视角和方法论）。海德格尔“语言是存在之居所”这个哲学命题，是为阐释西方哲学关于“存在”这个千年命题而提出的认识论。但是，它却给我们诠释和实践汉典籍翻译中如何保留汉文化群体的哲学认识论和形态提供了一种翻译的新理解和新视角。汉典籍外译的语言表征不仅是其应用语义的体现，而且其语料和表征结构亦体现了我先祖的生存状态、哲学思辨形态。从翻译的本质和要旨上说，汉典籍外译有必要基于语言本体论的观照，回归语言本体、文本本体，以传输文本所体现的先哲认识世界、反思人和人生意义为第一要务，再现先哲的问题框架和精神格局，呈现他们所建构的具有普适意义的知性体系。故本书拟以如下思路讨论该命题：

1. 以汉典籍中最具代表性的《诗经》《老子》《论语》《孟子》《庄子》以及诗学、文论经典中的语料和结构所内聚的精神格局为例，分析这些哲学、伦理、文论术语和表征结构所体现的东方哲学形态和认识论，分析这些语言表征所内聚的中华民族的精神形态、深邃的宇宙观和方法论，并力图以相应的方法论实践这一理念，传播中华民族的精神格局，从而使在近代汉典籍外译实践中将汉哲学形态放逐为地方、区域性的知性体系成为一种具有普遍意义的精神格局和知识体系。

2. 对于我典籍中承载中华民族核心哲学思想的术语，如道、有、无、仁、天、命等翻译，可以后殖民主义的翻译观为理论依据和支撑，以偏离译入语主流文化价值观的异化和创化翻译之：可直接以汉语拼音 + ness/ism 的构词法创造出有限的异化新词等。

3. 按照“语言是存在之居所”（海德格尔），“语言是人最后的精神家园”（钱冠连）的语言哲学命题，语言形态与精神思想格局是不可分开的，这似乎给汉典籍翻译判了死刑。但文学理论中“互文性”和“文化间性”的思辨观又为跨文化翻译汉典籍提供了相对“有为”的理论依据，而语言形态体现人的精神思想格局的语言哲学命题，同时又为我们关怀汉典籍翻译中语言与表征哲学形态之间的互为关系提供了思辨范式和理论支承。事实上，人类千余年的翻译实践亦在一定意义上证实了这一“命题”。因此，本研究将从理论和



实践的层面上关怀汉典籍精神格局的重现，关注英语表征汉典籍内在的思辨形态，汉民族的精神格局和东方哲学伦理的知性体系，关注这种翻译语言行为所内聚的汉哲学形态的建构。

4. 基于上述的分析和讨论，本研究从语言哲学的哲学命题入手，对汉典籍翻译的本质和现象进行哲学层面的阐述，关注如何在语言表征上体现汉典籍的知性体系、思辨形态和精神格局，提出了一个具有哲学意义的认识论和实践论，同时又具有一定普适性指导意义的汉典籍外译的批评范式，具有一定程度上普遍意义的可操作性，使汉典籍外译走出仅仅关注语用意义，或者至多文化意义的传递的误区，走出经验性的、个性的、随机的思辨形式和言语行为方式，由感性的认知和言语行为升华为理性认知的言语行为和语言事件，从哲学意义上保证汉典籍的哲学精神真谛由区域的、本地化放逐转变为一种普遍意义的知性体系，从而为思考 and 解决人类共同关心的问题作出汉文化的智慧贡献。

本书所涉及的研究内容如下：

1. 梳理汉典籍哲学知性形态表征范式，并与西方哲学表征范式作比较研究。

2. 汉典籍外译的翻译现状。

3. 汉典籍翻译语言哲学转向：

文言文表征和比兴的存在形态、生命形态；

文言文阐述形态的我古代哲学内涵、精神格局和文化形态；

西方相关哲学形态与语言表征的对比研究；

意境的跨文化、跨语际传输认识与实践范式。

4. 语言哲学转向的汉典籍翻译批评范式：

汉典籍翻译的文化自主意识的思辨观和方法论；

汉典籍翻译语言表征的哲学视角；

汉典籍翻译的后殖民主义思辨与实践；

汉典籍翻译中偏离主流文化价值观的创化、异化语言表征维度。

总之，本书借鉴语言哲学“语言是存在之居所”之哲学命题与学理，以及“人活在语言中”“语言是人类的最后精神家园”的认识论范式，基于语言本体论义理，以人文语言观和后殖民主义语言行为理论，振起“文化平等

对话”的文化自觉意识，践行语言本体论翻译观，回归文本自身，关注文本自身，以一种新的视角和方法运用于典籍翻译的思辨、实践和评鉴，从而使我典籍翻译从关注“语言意义自主实体”走向关怀语言表征的汉典籍精神内敛和哲学形态，为实践异化、创化翻译我古典籍的核心思想，建构汉文化哲学形态的普遍意义的知性体系，弘扬我泱泱八千年文明（根据浙江余姚河姆渡文化遗址考证）提供一种可资借鉴的途径。

2013 年 5 月

目 录

第一章 中华典籍外译语哲维度翻译范式研究	1
第一节 典籍外译研究意义及国内外研究现状	1
第二节 语言本体论认识观	5
一、语言哲学观	5
二、先秦语言本体观	6
第三节 萨丕尔-沃尔夫假说	15
第四节 汉英语法“隐性范畴”表征差异	21
第五节 关于中华典籍外译东方智慧知性体系建构	24
一、本体论	24
二、认识论	24
三、方法论	25
四、构建“象思维”语哲义理的典籍翻译批评知性体系	25
五、研究目标	25
第六节 结论	26
参考文献	27
 第二章 论汉典籍哲学形态身份标识跨文化传播	30
第一节 问题的提出：语言表征形态与汉典籍哲学、伦理知性体系	30
第二节 汉哲学典籍英译现状	34
第三节 关于汉文化古典籍汉译外的哲学平等对话	38
第四节 语言形态表征与汉典籍外译的异化创化翻译观	41
第五节 结论	44
参考文献	45



第三章 “象”“象思维”“道象互为”与《庄子》英译研究	48
第一节 概述	48
第二节 绪论	49
一、研究背景	50
二、意义与动机	51
三、视角与可行的解决方案	52
第三节 文献综述	53
一、《庄子》英译本概况	53
二、《庄子》英译本研究现状	56
第四节 “象”“象思维”与“道象互为”	57
一、“象”“象思维”	57
二、“道象互为”	60
三、“象”与“象思维”在中国	63
四、西方类似于“象”与“象思维”的相关研究	66
五、“象思维”、隐喻思维与概念思维	68
六、“现代中国哲学”“理性化”趋向	71
七、小结	73
第五节 “象思维”与中国典籍英译	74
一、中国典籍英译概况	74
二、“象思维”与中国诗学	75
三、“象思维”与中国翻译诗学	77
四、“象思维”与中国翻译美学	79
五、小结	83
第六节 “象”“象思维”与《庄子》英译	84
一、庄子、《庄子》与“象思维”	84
二、汪榕培与理雅各《庄子》英译本之比较	85
三、汪榕培与理雅各英译《庄子》对比研究	89
四、小结	104
第七节 结论	104
参考文献	105

第四章 语言哲学观照下《诗经》英译本的对比研究	110
第一节 概述	110
一、研究背景	112
二、研究的意义	114
三、研究方法	115
第二节 《诗经》英译与研究回顾	116
一、《诗经》英译的研究现状	116
二、按时序性回顾	117
三、关于《诗经》篇名英译研究	119
四、小结	122
第三节 语言与民族精神的同构性	123
一、语言观	123
二、语言哲学观	125
三、语言与民族精神是我典籍外译的本体	128
四、“象思维”观照下的诗歌翻译	129
五、小结	131
第四节 语言哲学观照下的《诗经》英译	131
一、“天人合一”的哲思样态	131
二、《诗经》中“象”的表述	132
三、《诗经》中意象的传递与意境的营造	155
四、小结	163
第五节 结论	163
参考文献	164
第五章 语言哲学观照与《文心雕龙》英译研究	169
第一节 关于江南文化精神格局跨文化传播	169
一、概要	169
二、研究背景	170
三、研究目的	171
四、研究方法	171



第二节 文献综述	172
一、刘勰与《文心雕龙》	172
二、《文心雕龙》的相关研究	172
三、《文心雕龙》英译本	173
第三节 刘勰的文学观与江南文化精神	175
一、刘勰的文学观与江南文化精神	175
二、《文心雕龙》的江南文化精神	178
第四节 案例研究	181
一、语哲义理与《文心雕龙》翻译嫁接和阐释	182
二、《神思》篇的精神体验样式及翻译	186
三、《风骨》与其译本中体现的文化精神	192
四、《情采》篇所反映的作者诗学观及其翻译研究	201
第五节 结论	206
参考文献	207
 第六章 中国古诗意象翻译的可证性研究	211
第一节 引论	211
一、中国古诗“意境”翻译面临的问题	211
二、意境思辨体验的可证性、伪证性哲学基础	216
三、翻译美学思维理性理据和诗性质感	217
第二节 言、象、意的哲学内涵及互为关系	219
一、中国古诗意象概念内涵可证性构建学理——“意象”的溯源及 演变轨迹	220
二、玄理认识观照之“象”	221
三、人文观照之“象”	222
第三节 审美观照之意象	224
一、意象	224
二、兴象	226
三、中国古诗意象的概念与内涵	227
第四节 中西方“意象”说比较研究	227

一、西方“意象”说	227
二、形象（具象）与意象认识形态比较	230
三、中西方“意象”说发展趋势	230
四、意象派、象征派与中国意象生命论的比较	230
第五节 意象的生成	231
一、传统审美理论的“心物交感”说	231
二、意象的构成原则	231
三、皎然的“假象见意”和“貌题直书”说	231
四、意象的真实性	232
第六节 情感的可证性	233
一、情感的真实性	233
二、心理的真实性	233
三、生活的真实性	234
四、意象生成和意象翻译的可证性理性	235
第七节 意象的组合形式	237
一、并置	237
二、脱节（时空错位）	237
三、叠加	238
四、相交	238
五、幅合	238
第八节 意象传承与意象可证性审美形态	239
一、意象递相沿袭性	239
二、意象人文性中的可证性	240
第九节 中国古诗意象的可译性语言学学理基础	241
一、认识所指的同一性及语义系统的“同构”原理（Isomorphs）	241
二、语法辞格差异的规律性及语义系统的对应	242
三、文化的相互渗透性与语言表征的互文性	242
第十节 意象翻译可证性认识本质的终极关怀	243
一、功能对等翻译观观照下“意象”翻译的可证性	245
二、目的论翻译观观照下中国古诗意象可证性翻译	247



三、接受美学翻译观照的可证性审美范式：意象变易的依据	250
第十一节 意象审美形态甄辨与翻译方法论研究	253
一、广义意象与狭义意象及翻译策略	253
二、动态意象与静态意象及翻译策略	255
三、感官观照下的意象分类及翻译策略	256
四、修辞格观照下的意象分类及翻译策略	262
第十二节 结论	265
参考文献	267
 第七章 “意境”的伪证性研究与文学诗歌翻译	270
第一节 意境的翻译	270
一、关于意境的翻译	270
二、意境的演变轨迹	271
第二节 意境的生成	272
一、意境随生	272
二、移情入境	273
三、匿意于境	273
四、意境相生	274
第三节 文学作品中意境的三个常见类别	274
一、雄浑之境	274
二、深静之境	275
三、迷离邈远之境	275
第四节 意境的伪证性研究	276
一、文学作品语言的人文诗性	277
二、隐喻性	277
三、意外之象	278
四、文本结构的能指与所指	279
五、人文灵性思维状态	280
第五节 文学作品中意象可证性辨识	281
第六节 意境的传输形态及方法论研究	283



一、文学作品中意境的传递形态	283
二、古诗意境鉴赏甄别示例	284
三、意境与文学翻译	287
第七节 结论	289
参考文献	290

第八章 论“景中情，情中景”思维样态

——中国古诗词意境美学体认范式与跨文化传播研究	292
第一节 概述	292
第二节 中国古代文论中的情景论的传承	293
第三节 中国传统文论中言、象、意认识理性的辨析	295
一、庄子从根本上否定言可以称	295
二、魏晋玄学的开创者之一王弼关于《易传》中言象意的观点	296
三、陆机《文赋》对物、意、文的理解	296
四、刘勰论创作过程中的“物—情—辞”	297
五、钟嵘的“吟咏性情说”	297
六、皎然的《诗式》	298
第四节 具象思维和诗缘情的哲学基础	298
一、具象思维的哲学基础	298
二、诗缘情的哲学基础	300
第五节 具象、物景在诗歌中的审美形态认识理性分类	304
一、送别诗	304
二、咏物诗	306
三、咏史诗	308
四、爱情诗	309
五、边塞诗	310
六、闺怨诗和宫怨诗	312
七、游仙诗	314
八、山水诗	315
第六节 情景互为的审美形态与诗歌审美意境的认知理性研究	317



一、情景互证互为的审美形态和概念意义	317
二、诗歌审美意境的认知理性研究	318
第七节 中国古诗词英译中的美学传输	321
一、译者的才情、禀赋、对源语及译入语文化背景知识累积等因素在 诗歌英译中的作用	321
二、“景中情，情中景”的诗性蕴藉在诗歌英译中的美学传输	322
第八节 结论	326
参考文献	327
 第九章 语言本体论与刘禹锡咏史怀古诗英译研究	329
第一节 概述	329
第二节 相关研究文献综述	331
一、刘禹锡研究文献综述	331
二、中国古诗研究综述	336
三、刘禹锡诗歌英译研究综述	338
第三节 本体论语言观认知原则分析及刘禹锡诗歌英译	339
一、刘禹锡咏史怀古诗中的意象分析	343
二、刘禹锡咏史怀古诗中典故英译分析	354
三、小结	367
第四节 语言本体论观照下刘禹锡咏史怀古诗英译原则和策略	367
一、刘禹锡咏史怀古诗中意象和典故的英译原则	367
二、刘禹锡咏史怀古诗中意象和典故英译策略	371
三、小结	374
第五节 结论	374
参考文献	375
 第十章 论王维诗歌中禅味的认知与翻译	378
第一节 引论	378
第二节 王维诗歌的自然美与禅味	379
第三节 汉诗歌言、韵、味的异同辨析	382

一、意象模糊与空寂	384
二、清新自然	387
三、空灵与静幽	388
第四节 结论	390
参考文献	390
 第十一章 汉诗英译中的音韵美的认知共识与翻译	391
第一节 概述	391
第二节 音韵美学的认知共识	392
第三节 音韵美学的转换与重现	398
第四节 结论	403
参考文献	403
 第十二章 宋诗学观与白诗“浅、清、切”诗性体认与翻译	404
第一节 概述	404
第二节 关于知人与知文	406
第三节 白诗“浅、清、切”的诗韵	406
第四节 白诗“浅白”神韵翻译思辨	407
一、炼词与白诗“浅、清、切”翻译	409
二、音韵美翻译与白诗浅、清、切	410
三、白诗神韵与意境的体认翻译	412
第五节 结论	414
参考文献	415

第一章 中华典籍外译语哲 维度翻译范式研究

我先哲“道象互为、诗言志、言、象、意”等哲思命题、西人的语言本体论的命题皆道出翻译华夏典籍的精神本质。老、庄、孔、孟、王弼以及西方哲人皆认为语言不仅谈论经验世界，还为人们规定了经验世界的性质和认识路径，即语言制约着思维。语言不仅是表达思想的工具，其本身也在塑造人们的思想。语言的“隐性范畴”和“显性范畴”，受各民族文化的影响，呈现明显不同的问题框架和认识样态。受中国诗性文化的影响，先秦诸子典籍体现着中华文化独特的精神格局——诗意的哲思，哲思的诗意。汉典籍中普遍的“诗性范畴”是我东方智慧知性体系的表征形态。因此，中华典籍外译不仅是一个语言问题，更重要的是一个关乎坚守文化个性品格、构建中华民族精神样态的知性体系、传播我东方文化智慧魅力、实现我国“软实力”提升的长期文化战略的问题。

第一节 典籍外译研究意义及国内外研究现状

国家“文化战略”与“软实力”体现着国家实力的“软、硬”相存之道，而代表华夏民族对宇宙、社会和人格美学智慧体系的典籍外译、传播是实现这一目标的重要途径和手段。近百年来，诸多中外先贤：在西方有汉学家 James Legge、Arthur Waley、Herbert Giles、William Jennings 等，在国内有辜鸿铭、胡适、冯友兰、许渊冲、汪榕培等，他们为传播华夏文明和智慧殚精竭虑，将代表着我东方文化精神格局与智慧体系的中华典籍，尤其是先秦诸子翻译成各种文字版本。

根据西方统计，仅老子《道德经》的英译版已多达 300 多种，在西方有



“第二《圣经》”的盛誉。在这一庞大而又神圣的文化翻译事业中，华夏文明的精神格局、智慧知性体系未能给予足够的关注，甚至被忽略不计，往往按照西方文明的认识范式和问题框架加以裁剪、肢解。这种状况的出现，一则由于受乾嘉学派“只谈器不论道”学术形态的影响，在诠释中华典籍时，大抵皆纳入社会伦理学范畴和问题框架内，而对其精神认识本质和智慧维度关注不够；二则长期以来，学术界“欧风西雨”一边倒的学术形态和话语声音，使得我泱泱数千年文化精神和智慧知性体系淹没在“西方中心”的喧嚣中，“西学为体、国学为用”，将我国的学术形态和认识范式比附于西学，以显西学之长、国学之短。这两种主流学术形态长期左右着中外译者的解读维度和表征样式，左右着外语界的翻译诗学观，我典籍翻译和研究大抵皆存在缺乏文化自主意识观照之嫌；再者，由于历史原因所致，人们对翻译本质、社会作用，以及语言的本质、属性认识不足，翻译界亦大抵皆以西语中现有的语料、西人的认识范式、价值观翻译之。就连美国汉学家安哲乐在论及汉典籍翻译现象时都不无痛心地说：就相关的中国秦前后典籍的翻译现实而言，常常是在有意无意的“西方中心”殖民文化思想翻译观的支配下，“依据‘西方哲学范畴和问题框架’，裁剪中国传统典籍的状况”，常常是在所谓“忠实原著‘等值’‘归化’的口号下大行其道，从而导致中国的传统深邃的哲学思辨被阉割，歪曲”。（郑家栋，2003）结果造成了“用自己的笔，耕别人的田，荒了自家的地”（张柏然）。我们从《道德经》第一章的140种英文译文（<http://www.bopsecrets.org/gateway/passages/tao-te-ching.htm>）可见一斑。中国五千年传承的“道象互为”精神认知范式和智慧体系或被“归化”、被“曲解”为：①无神论（The tao, the dao, way, the path, road, The flow of the universe, nature, existence）；②有神论——自然神论，单一神教，多神教（God, Spirit, The Providence, Name, Tao, Dao, Tau, Principle, Reason, The Flow of the universe, Nature, Existence,）等认识形态（其中的“tao, dao, way, The flow of the universe, nature, existence”是无神论和有神论译者共有的语符，但书写方式有大小写之别。因为这些词作为符号有无限的模糊性，其内涵和外延是很难确定的）；而儒家经典《论语》中具有“无限的智心，无限的理性”本体论（牟宗三，1985）地位“仁”的人生智慧体系在英译中亦以英语现有语汇和话语体系或裁剪、或肢解、或归化为：goodness; benevolence; love;

altruism; kindness; charity; compassion; affection; magnanimity; perfect virtue; personality perfection; true manhood; manhood at its best; human – heartedness; humaneness; humanity; man – to – man – ness; authentic; warm – heartedness; justices; righteousness etc. 结果我泱泱数千年“诗意的哲学、哲思的诗学”精神格局、问题框架和智慧体系消解在西方神学、科学理性等知性体系中。现仅举《道德经》第一章节被四种西方哲学认识维度范畴化译文为例：

无神论译派译例

The Tao that can be spoken of is not the eternal Tao;

The name that can be named is not the eternal name.

The nameless is the origin of Heaven and Earth;

The named is the root of all things.

Therefore, the subtleties of Tao are always apprehended through their formlessness,

The limits of things are always seen through their form.

These two (the form and the formless) have the same source but different names.

Both of them can be called deep and profound,

The deepest and the most profound, the door of all mysteries. (He Guanghu, 1993).

基督教佛教教义合一译派译例

The Dao – Path is not the All – Dao. The Name is not the Thing named.

Unmanifested, it is the Secret Father of Heaven and Earth; manifested, it is their Mother.

To understand this Mystery, one must be fulfilling one's will, and if one is not thus free, one will but gain a smattering of it.

The Dao is one, and the De but a Phase thereof.

The abyss of this Mystery is the Portal of Serpent Wonder. (Crowley, 1980).



唯一神论译派译例

The Tao that can be understood cannot be the primal, or cosmic, Tao, just as an idea that can be expressed in words cannot be the infinite idea.

And yet this ineffable Tao was the source of all spirit and matter, and being expressed was the mother of all created things.

Therefore not to desire the things of sense is to know the freedom of spirituality; and to desire is to learn the limitation of matter. These two things spirit and matter, so different in nature, have the same origin. This unity of origin is the mystery of mysteries, but it is the gateway to spirituality (Goddard, 1919).

自然神论译派译例

The tau (reason) which can be taued (reasoned) is not the Eternal Tau (Reason). The name which can be named is not the Eternal Name.

Non – existence is named the Antecedent of heaven and earth; and Existence is named the Mother of all things. In eternal non – existence, therefore, man seeks to pierce the primordial mystery; and, in eternal existence, to behold the issues of the Universe. But these two are one and the same, and differ only in name.

This sameness (or existence and non – existence) I call the abyss—the abyss of abysses—the gate of all mystery (Chalmers, 1868).

因此，中华典籍外译与批评不仅是一个语言工具理性问题，更重要的是关乎弘扬文化个性品格和中华民族精神与知性体系、彰显我东方文化智慧魅力、实现我国“软实力”的提升这样一个长期文化战略问题，其问题范畴与问题框架属语言本体论属性。它所涉及的不能仅仅理解为关乎古汉语字义、词义、句法、修辞、文风等语言表征问题，而应以语言本体论义理维度切入，从文本入，由译文表征出，解读典籍文本所反映的古人认识宇宙、人生和社会的精神范式、智慧知性体系。在当下强调多元文化共存共融的国际形势下，为中华文化和东方智慧立言是我辈译者不可推卸的历史责任。我们认为，一方



面，全球文化多元化大趋势使得中华区域文化精神与智慧体系外输应运而生；另一方面，中国的经济、政治、科技等综合国力的发展构成了典籍外译关怀文化自主意识、彰显东方智慧体系的历史平台和契机。

第二节 语言本体论认识观

一、语言哲学观

语言在语言哲学观照下不再仅是一种思维交际的工具，而被视为思维交际的本体，是一种存在方式、生存方式，是以语言这一在者/是者为对象，通过语言分析和解释来揭示人和人的世界，进而在一定程度上发现人性，发展人性和完善人性，因此，具有本体论的属性和理论意义。伽达默尔认为：“谁拥有语言，谁就‘拥有’世界。”（《真理与方法》，下卷）我们通过语言来理解世界，语言体现且表达了人与世界的关系。人与世界本是相互独立的，是语言在人与世界之间架起了一座桥梁，从而世界进入了人的语言中，人通过语言来呈现他生活的世界。人永远是以语言的方式来认识、呈现世界的。所以海德格尔一再强调语言与人的存在的关系，提出了“语言是人存在的家园”的命题与立论。然而，在海德格尔看来，栖居在语言家园中的只是思考者与诗人。而我国学者钱冠连进一步发展了海德格尔的思想，认为“以语言为家园者，是每一个普通人，是行为中的人，是语言行为中的人，是程序性语言行为中的人”。（钱冠连，2004：175）相较于海德格尔，钱冠连的“语言家园”中的“居民”更为众多，更为一般，每一个使用语言的人都栖居在语言中。因而，钱氏的语言本体论的命题和立论更具一般意义。

洪堡特认为：“每一语言都包含着一种独特的世界观。”（洪堡特，1977：51）人类各民族的语言不仅是一个符号体系或交际媒介，还是该民族认识世界、阐释世界的一个意义体系和价值体系，因为任何一个民族的日常词汇都形成、发展于该民族的精神文化品格与格局。从一般意义上讲，每个民族生活的每个时代的思想与样态与那个时代的语言表征是一致的。因此，语言与思维的关系并不是纯粹的个性化心理问题，而是一个关涉文化大背景和主流诗学观的问题。语言是文化的产物，思维也必是文化的产物，因为语言制约思维又模塑思维。



语言是人类社会特有的现象。人类用语言来表达对世界的体验、认识、感悟、迷惑等，而人类对世界的认识又是基于其体认思维活动的。因此，语言与思维关系息息相关。没有语言，人们就无法表达自己对世界的认识、看法；没有思维，人类就不能判定事物、认识世界等。语言与思维的这种不可分离的关系，使语言能够把人们的思想认识活动的结果记载下来，使得人类文明的成果和经验世界的认识得以延续至今并传承下去。人们由语言进入世界和人，又由语言呈现世界和人。语言的构建样式与表征样式就是人体验世界和人自身的样态和路径。因此，语言与思维的关系一直是哲学界、语言学界历久弥新的话题，古今如是，中西如是。因此，语言不再仅仅是科学理性工具，而是人所认识世界和自身的实体、本体。然而，语言与思维的关系长久以来一直存在争议，可谓仁者见仁，智者见智。归结起来大概有两种观点：一元论和二元论。“一元论者认为语言与思维是一个整体，思维是内容，语言是形式；语言是思维的外壳，是思维的工具。二元论者则认为语言与思维各有其独立性，表现为：①思维先于语言；②思维可以不用语言；③有些思维语言表达不了。”（周志培，2003：10）

二、先秦语言本体观

中华文化在先秦时期呈现百花齐放、百家争鸣之态。也是在这个学术氛围相对自由开放的时代，我国形成了自己独特的语言观，深刻影响了随后国人的精神格局、认识范式和诗词歌赋创作中的思维模式和话语表征样态。

从《道德经》始，中国文化就追求据象而作的形而上体验，受这种“体验文化”的影响，汉民族发展形成了具象思维，即“观物取象”，体现在语言上即中国人惯于使用物象。纵观中国文学，从古代的诗词歌赋到现代文学作品，不难发现大量“象”现于文中。中国自古讲求“观物取象”，即取物之象意，加工成为具有象征意义的符号，进而来反映客观事物。中国人习惯于用相应的具象来使抽象的概念生动形象而有所依托。正如古人所云：“盖正言直述，则易于穷尽，而难以感发。唯有所寓托，形容摹写，反复讽咏，以俟人之自得，言有尽而意无穷，则神爽飞动，手舞足蹈而不自觉。”（李东阳《麓堂诗话》）

对“言不尽意”并以“立象征思”这种整体、含蓄的语言观和表征样态



的直接提出，可以追溯到《周易·系辞上》：“子曰：‘书不尽言，言不尽意。’然则圣人之意其不可见乎？子曰：‘圣人立象以尽意，设卦以尽情伪，系辞焉以尽其言，变而通之以尽利，鼓之舞之以尽神。’”（王先谦，1982：382）可见，汉语的借象征思的“隐形范畴”诗意表征样态可谓千年一贯之。“象思维”就是中国人的精神样式，是中华民族的话语样式，也是中华民族的思维形态、精神格局和智慧体系样态。

（一）先秦儒家的语言本体观

先秦儒家的语言观既体现了语言工具论，但更为重要的是蕴涵着语言本体论的思辨认识。

孔子的语言观思想虽未有专著讨论言意关系，但《论语》中多次涉及“言”与“思”的阐述。“言”与“无言”的关系是儒家语言观的一大问题框架与思辨范畴，同样也属于语言哲学中本体论形而上的范畴，主要探讨了语言的可为和局限性命题。儒家肯定言语的表意功能。孔子曾对子贡曰：“《志》有之：‘言以足志，文以足言。’不言，谁知其志？言之无文，行之不远。”（张涛，1998：435）语言足以用来表达意愿，文采足以用来完备语言。子贡曰：“君子一言以为知，一言以为不知，言不可不慎也。”（《子张篇第十九》）可见，儒家认为言语是足以达意的，言与思是一致的。这是典型的语言本体论的认识观。然而，儒家同时也意识到了言与思的分离现象，“无言”的问题的确存在。孔子的弟子子贡曾言孔子“不言性与天道”。孔子答曰：“天何言哉？四时行焉，百物生焉，天何言哉？”（《论语·阳货篇第十七》）这表明在涉及终极性存在的言语表述上，孔子是倾向于“无言”的。《易传·系辞》篇中曾引孔子之言：“书不尽言，言不尽意”（徐奇堂，2001：248）。然而，孔子关于“无言”的思想又被消解于“以象征思”的“象思维”语言观中。如《易传·系辞》篇中接着孔子“书不尽言，言不尽意”的阐释，就有“圣人立象以尽意，设卦以尽情伪，系辞以尽其言，变而通之以尽利，鼓之舞之以尽神”（徐奇堂，2001：248）。“性与天道”、圣人的思想虽然无法直接用常规言语来完整表述，但是可以利用卦象、爻变等特殊语言形式将“性与天道”的内涵与外延、圣人思想的蕴涵展现出来。可见，中国文化中，包括先秦儒家典籍在内的语言文本，皆基于以象表意、以象筑境的认识范式和语言



本体观。儒家的这种有关“立言”的语言观，文本的语言表征、谋篇布局，与“象思维”有深厚的渊源。

儒家的语言本体观还体现在“名正言顺”的阐述上。孔子在论述该命题时如是曰：

子路曰：“卫君待子而为政，子将奚先？”

子曰：“必也正名乎？”

子路曰：“有是哉，子之迂也！奚其正？”

子曰：“……名不正，则言不顺；言不顺，则事不成；事不成，则礼乐不兴；礼乐不兴，则刑罚不中；刑罚不中，则民无所措手足。故君子名之必可言也，言之必可行也。君子于其言，无所苟而已也。”

子曰：“质胜文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子。”（《论语·雍也篇第六》）子曰：“小子何莫学夫诗？诗，可以兴，可以观，可以群，可以怨。”（《论语·阳货篇第十七》）

语言在孔子的治国问题框架内是本体实在，不仅仅是思想的工具。在孔子眼里，语言就是治国的根本，就是具体的礼法，就是行为规范。如若名谓不正，则赏罚不中，礼法便形同虚设，国将不国。所以，孔子认为，如若卫君邀他治国，必先正其礼法名谓，使民有所遵从。这样，语言本体论的认识范畴就不言而喻地具有了神性质感，名谓就是治国本身。

孔子的语言本体论观照中还包括语言道德观范畴。《论语·阳货》中子曰：“巧言令色，鲜矣仁。”又《公冶长》中子曰：“巧言、令色、足恭，左丘明耻之，丘亦耻之。匿怨而友其人，左丘明耻之，丘亦耻之。”所谓“巧言”，即言辞华丽而无内心真诚情感的语言。可见孔子反对“巧言”。与“巧言”相对，“善言”则为儒家所推崇。孔子之后的儒学大师孟子在《尽心下》中言：“言近而指远者，善言也。”所谓“善言”，即语言表达虽然浅切，然而蕴涵无穷之意。这里孟子所言“言近而指远”也就是“言不尽意”。孟子不仅继承并且发展了孔子语言本体论的思想。他肯定了思维与语言之间的基本一致性，认为“闻人言能知其情所趋”，这句话事实上肯定了言与思、意的一致性，也肯定了言语的表情达意元功能。因此他相信透过人的言语而可“知”其思、情、意。由此，他提出了著名的“以意逆志”说：“故说诗者，不以文害辞，不以辞害志，以意逆志，是为得之。”立足于评论者角度，孟子



既关注但又不拘泥于“逆”的中介——文辞语言，肯定了“说诗”可以“以意逆志”。事实上孟子已经设定了一个前提：承认诗之言（文辞）能尽诗人之“意”“志”，惟其如此，读者才能凭借诗言，领略诗之意，从而逆推出诗人之“志”。由此可见，孔、孟在阐述社会人生“善”价值观的过程中，已经从行为主义义理道出了“语言本体论”的认识观，言与思一体，诗人的精神栖居于其语言之中。《系辞下》中亦有言道：“夫《易》，彰往而察来，而微显阐幽，开而当名，辨物正言，断辞则备矣。其称名也小，其取类也大。其旨远，其辞文，其言曲而中，其事肆而隐，因贰以济民行，以明失得之报。”（周振甫，1991）。可以认为，上述诸论，与现代西方语言本体论的哲思几近吻合，如20世纪德国哲学家海德格尔的“诗意的栖居”同孟子“以意逆志”说有异曲同工之妙。因为诗人栖居于其语言之中，所以诗人的语言可以成为我们了解诗人的佐证。尤其是古代诗人，其生存状态、生存样式无可复现，今人可透过其诗歌作品的语言推知其生存状态、思想样式等。

（二）道家语言本体观

道家语言本体观从语言与宇宙意义的关系之问题框架入手阐释语言问题，具有深邃的形而上学质感。老庄的天地之道与言征具有与生俱来的不解之缘，道的本质和存在状态注定了老庄语言观的重心在本体论认识范畴。《老子》全书的第一句话开宗明义地指出了道与言的关系：道可道，非常道；名可名，非常名。在此，他一方面强调“道”不可言说或命名的本质特征，指出了言说或命名的道已经不是道之本然或本身了。然而，“道”的超言绝象反过来又使“道”摆脱不了与言的重重纠葛。否认道可言说，其本身既是在用言喻道、释道，同样也是对道的一种言说，尽管是否定意义上的。同时，从另一方面，老子用“道”的超言绝象的本质反衬又道出了语言的本质、属性、功能和缺陷。例如，在命名上，作为与天地始的“道”，其本身就是无以冠名、无可言表的“无名”。尽管在“名”前加了个“无”，但还是与“言”发生了关系；“道”无名的结果是别名众多，正如老子所言：“吾不知其名，字之曰道。强为之名曰大。”（《老子》第二十五章）道与言的关系也使“言”像“道”一样成为道家关注的焦点。基于老子的“道”论，庄子对宇宙本体道与言的关系作了更为深入和全面的诠释。庄子认为“道”具有三个本质属性：第一，在道的



命名问题上，庄子一面极力肯定道的存在，另一面坚持道不当名。道的无形、无声和无为注定了道的无名，即道不当名。正如庄子曰：“知形形之无形乎！道不当名。”（《庄子·知北游》）既然道不能用名称来指谓，用任何名词来称谓道都不恰当，那么由此得出结论：道本身就排斥语言（名、称谓）。第二，庄子确信：道的不当名本身注定了道的不可言说属性。由于道只有本体没有现象，只有存在没有属性，所以人们永远也无法用语言去描述、界定“道”。庄子断言：“道昭而不道，言辩而不及。”（《庄子·齐物论》）第三，庄子认为：道不可闻。并且推论说：“使道而可献，则人莫不献之于其君；使道而可进，则人莫不进之于其亲；使道而可以告人，则人莫不告其兄弟；使道而可以与人，则人莫不与其子孙。”（《庄子·天运》）在他看来，如果道可以晋献、传递、口授或赠予的话，那么人首先会使自己之君、亲、兄弟和子孙成为受惠者，人们无法与其尊长、亲属分享“道”的事实，证明了“道”是不可言说与传授的。但是，正如《道德经》第一章另一种断句所示：“道可，道非，常道”，庄子同时对语言又予以一定程度的肯定，承认语言在认知领域具有一定的表征功能。“可以言论者，物之粗也；可以意致者，物之精也；言之所不能论，意之所不能察致者，不期精粗焉。”（《庄子·秋水》）“夫言非吹也，言者有言”（《庄子·齐物论》）表明，人类说话与自然界的吹风不同，总是要表达一定的意义。庄子的这些说法肯定了语言有度的表征功能。但同时他对语言的认知和表征能力作了保留认识态度：第一，指出语言的认知能力是有限的。庄子划定了语言的能力权限：语言只能表达事物的外在属性，“可以言论者，物之粗也”（《庄子·秋水》），如形与色、声与名等；而物之精，即事物的内在本质和本体则是不可言传的。第二，揭示了语言的不确定性和片面性。庄子断言：“其（指语言引者注）所言者特未定也。”（《庄子·齐物论》）一方面，语言的主体不是确定的，人我彼此是相对的；另一方面，语言的内容是不确定的，随着所要表达的事物的不同而有所不同。由于人我各有自己的是非观念，由于事物带有可与不可、然与不然的两面性，况且，整个世界是一个无限变化的过程，无论在时间上还是在空间上都是无限的，而言者只能站在自身的时空中。所以，任何语言表达出来的认识只能是片面的一管之见，不可能概括事物的全貌与本质。故庄子从语言本体论义理上审视看到，语言使“道”变得支离破碎，最终掩盖了其真实情况。换言之，在语言的参与下，人不能越来越接



近世界的本质和真相，反而离世界越来越远。基于言的种种缺憾表现，庄子告诫人们：要忘言、不言、无言和去言，即使在与他人交谈而不得不言时，也是要警惕“口言而心未尝言”的弊端。

由此可见道家在述“道”之无声无形、无象无名，语言命名“道”时捉襟见肘的窘境，无有恰当命名、描述和传递的同时，已经将语言的本质、属性和表征能力的缺陷蕴涵其中了。老庄对语言功能所作的“形下破言”思辨更是以敏锐的哲思抓住了语言的内在缺陷（或者说是人的缺陷）。老子否认语言的“形上”的认知表征功能，认为真实的话语失雅，文雅的语言失真，确信：语言在表征“真与善”时是脱节的。鉴于语言这种无法克服的致命缺陷，有智慧的人应“用而不信”，即“知者不言，言者不知”（《老子》第五十六章）；“信言不美，美言不信”（《老子》第八十一章）。基于对言的如此认定，他认为：“多言数穷，不如守中。”（《老子》第五章）

（三）魏晋王弼“言象意”之辨

王弼的“言象意”之辨是魏晋玄学的重要观点之一，却不经意中道出语言本体论的要义。语言乃言者之思，言与思一体，然象者乃是连接思与言之媒介，亦是本体是也。如是，典籍文本翻译就是华夏民族的智慧样式的跨语际表征和构建事宜了。魏晋玄学不同于世俗所谓的玄学。魏晋玄学的观念出自《老子》，魏晋玄学主要代表人物之一王弼注解《老子》时，曾指出：“玄者，物之极也。玄者，冥也。”所以，魏晋玄学以探索万物根源，探究万物本体为旨归。王弼，作为魏晋玄学的主要代表人物之一，其哲学主要探究现象世界背后的本然，希望能从某种具体事物形态之外去探寻世界统一性的原理，言意关系是他着重讨论的问题之一。汉末政治动荡，主流思想儒、道皆无力独自辅政，而曹魏政权崇尚事功、忽视德性的统治方针也无法稳定动荡不安的政局。寻找新的思想以辅佐政治成为当时的燃眉要事。经过知识分子千回百转的寻觅，最终会通儒道以求政治秩序的安稳成为魏晋时期的主流思潮，从而为当时散乱思想和现实寻宗觅元。既属玄学，王弼的言意之辨探究的即是玄理。顺应魏晋时会通儒道的思潮，王弼的言意之辨糅儒家（主要是儒家经典《易经》）语言观与道家语言观为一体。

王弼在《周易略例·明象篇》中对语言与思想、意义之间的关系作了精



辟的论述：“夫象者，出意者也。言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言生于象，故可寻言以观象；象出于意，故可寻象以观意。意以象尽，象以言着。故言者所以明象，得象而忘言；象者，所以存意，得意而忘象。犹蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；筌者所以在鱼，得鱼而忘筌也。然则，言者，象之蹄也；象者，意之筌也。是故，存言者，非得象者也；存象者，非得意者也。象生于意而存象焉，则所存者乃非其象也。言生于象而存言焉，则所存者乃非其言也。然则，忘象者，乃得意者也；忘言者，乃得象者也。得意在忘象，得象在忘言。故立象以尽意，而象可忘也；重画以尽情，而画可忘也。”这里的“言”即语言是也。

许慎在《说文解字》中讲道：“言，直言曰言，论难曰语，从口之声，凡言之属皆从言。”（许慎，1963：51）乍看起来，“言”和“语”貌似互不相干。实则不然，正如欧阳询所云：“言，宣也，宣彼此之意也，语，叙也，叙己所欲说述也。”（欧阳询，1965：344）无论是“言”抑或是“语”都是“意”的表达，所以，我们视“言”“语”为同一即皆为“言”。既然“言”是“意”的表达，“意”又为何？“意，志也。志即识，心所识也”。（许慎撰，段玉裁注，1998：502）“意，志也。志即识”表明“意”是人内在的心智活动；“心所识也”说明“意”是人们内在心智活动的结果。因此，通俗地讲，“意”即人的思维及其结果——思想。“意，志也，从心察言而知意也”（许慎，1998：217）。可见，“意”需通过“言”来表达和呈现。然而，无论“语言”还是“思想”都是具有主体性的人才具备的能力，可以说二者都是人的灵性的表现，所以“言”“象”“意”共存于人的思维活动中，从而展现出人的生存、思维状态。

王弼的“夫象者，出意者也”，表明“象”是为了表达“意”而设立的，是达意的形式和手段，“达意”是“用象”的意图所在。（注：此处的“象”是认识“形式”）“言者，明象者也”，说明“言”为了“明象”，“象”是“言”要表现的对象。（注：此处的“象”是世界）“言生于象，故可寻言以观象”，即“象”是语言要表现的内容，所以通过追溯语言能够了解世界（注：此处象为世界）。“象生于意，故可寻象以观意”，即“象”是“达意”的手段，“意”经由“象”来表达，所以可以通过“象”来探寻“意”（注：此处象为形式）。“故言者所以明象，得象而忘言；象者，所以存意，得意而



忘象”：语言是为了表现世界的，看清世界之后，就应不为语言所束缚；象是用来达意的，意达之后就应不为象所累。这两句话，表面看来，是在说应忽略“象”和“言”，然而“象”和“言”如前所述，意义重大，怎能忽略？所以，这里的“忘”不应是常规的“忘记”之意，而应理解为“超越，不拘泥于此”是也。因此，王弼在此道出了人从认识世界到语言表征和由语言表征而至认识世界这双向关系问题，实则想要强调“言”与“象”的重要性，正如王弼在后文所言“尽意莫若象，尽象莫若言”。所谓“得象忘言”“得意忘象”，实则是从本体论层面观照“象”和“言”：“象”和“言”不应被单纯看做“达意”的形式抑或“手段”，同“意”一样，它们也是本体。具体地说，正如透过“意”可以体察人的生存状态一样，经由其所用之“言”和“象”亦可以窥见其人的生存状态。

王弼对“象”的理解和使用基本沿袭了《易经》中“象”的原意及其用法。《易经》由“象”和“辞”构成。《易经》中的“象”是由“阴”和“阳”两种符号构成的图形，用来表现卦义的六十四卦和三百八十四爻，所以也称卦象和爻象。据《易传》：“古者包羲氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文，与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。”（周振甫，1991：572）遂作八卦而成“象”。依据“观鸟兽之文，与地之宜，近取诸身，远取诸物”，从某种程度上，我们认为，“象”可理解为世界，既可指广义的世界，也可指狭义的人生活的世界。另外，依据“以通神明之德，以类万物之情”，“象”亦是表现和记录圣人观察世界的结果的形式，即明神明之德，通万物之情的路径。天地变化幽深玄妙，人事吉凶难料，其中的变化之理不易识辨，所以圣人用符号将天道、人事之理形成易于辨识的图像，同样用符号把原本难察的天道和人事之理记录下来，通过观“象”或“数”，后辅以“辞”的解说以问卜人事。是故“吉凶者，失得之象也；悔吝者，忧虞之象也。变化者，进退之象也；刚柔者，昼夜之象也”（周振甫，1991：531）。自然界和人事的各种变化，诸如昼夜、刚柔、失得、忧虞、进退、吉凶、悔吝等都以“象”而传。如前所述，“象”是表现和记录圣人观察世界的形式，所以“象”是基于对外界的直观体察，因此“象”能激起说话者和读者的直接抑或体悟式的交流，是故“触类可为其象，合意可为其征”（王弼著，楼宇烈校释，1980：609）。这样



世人可以知理问事。

王弼的“言意之辨”事实上是“言象意之辨”。他借鉴了《易经》之“象”谓“人事运行规律”之意，并将其发展为可以窥探用“象”之人的认知、思辨、情感等的本体范畴。先秦道家语言观是王弼“言意之辨”的另一渊源。道家的言意问题由“道可，道非，常道；名可，名非，常名。无，名天地之始；有，名万物之母”（董子竹，2002：10）引出。万物生于“道”，“道”是混成之物，“有物混成，先天地生”（陈鼓应，2003：169），“道”是“无状之状，无物之象”。“无状之状”不是指“道”没有形状，“无物之象”亦不是指“道”没有形象，而是指“道”对于现成的“名”“言”而言是认识论的超越，因此当然不仅仅拘泥于现有的“名”和“言”来体悟“道”。庄子归纳言意问题的一组经典比喻是道家言意观的典型体现：“筌者所以在鱼，得鱼而忘筌；蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；言者所以在意，得意而忘言。”（郭庆藩，2004：994）这组比喻表明了道家语言观的核心：得意忘言，不是平常意义上的“忘记”，而是认识论上的超越。正如汤用彤先生所言：“夫玄学者，谓玄远之学。学贵玄远，则略于具体事物而究心抽象原理。论天道则不拘于构成质料，而进探本体存在。论人事则轻忽有形之粗迹，而专期神理之妙用。”（汤用彤，2001：23）王弼借鉴了道家的“筌蹄之辨”，提出了“言象意之辨”。这既是对道家“得意忘言”语言观的继承，又是对道家语言观的超越。

前文曾有“言”是语言，“意”即思维活动，“言”是由“象”化“意”的彰显。同时，“象”也是表现和记录圣人观察世界的结果和形式路径，所以“象”既可以辅助“言”来达“意”——思想；但同时“象”又可以视为人所认识的世界符号化的表征。人的思维活动无非是体察、认识世界，“言”又是这思维活动的表达，故无论是先秦道家“以象释道、以象征思”说，儒家的“以意逆志”说，还是魏晋玄学代表人物之一王弼的“言象意之辨”，他们都将语言视作本体，即从“语言本体论”义理观照语言本身，从语言着手，从“形而上”层面观照语言世界的本质，探寻其内在机制，而非流于表面和工具理性。依据王弼的“言意之辨”，“象”也是本体，如同通过“言”“意”可以窥探人的思维一样，“象”也有相同的功效。简而言之，“从语言进，由世界出”（钱冠连语）“象”和“言”都可反映所用之人的生存状态和认识范



式等。由此，便可窥见典籍文本语符组合本身就是我先贤的生存世界、认识世界和智慧样式体系。

第三节 萨丕尔－沃尔夫假说

关于语言与思维的关系，目前语言学界颇具影响力的是萨丕尔－沃尔夫假说。这一假说虽当今仍颇具争议，但同时又是对人类学、社会学、哲学、心理学和语言学等一系列人文科学研究极具影响力的理论之一。语言能反映说话者对事物的见解、观点及态度等。而人的价值观如语言观、诗学观等皆是受到文化影响的结果。所以语言所反映的就是文化的存在现实（Language Expresses Cultural Reality）。（Claire Kramsch, 2000: 3）

萨丕尔－沃尔夫假说，由强势假说和弱势假说构成。强势假说，即语言决定论（Linguistic Determinism），一个人的思维完全由母语决定，因为一个人只能根据其母语中编码设定的范畴和区别定义来认识世界，即语言决定思维、信念和态度等。语言不同的民族，其思维方式完全不同。而该假说的弱势表述，即语言相对论（Linguistic Relativity），语言结构有无限多样性，因此一种语言系统中所编定的范畴类别和区分定义为该语言系统所独有，与其他语言系统中所编定的范畴类别和区分定义不同，即语言反映思维、信念和态度等。操不同语言的民族，其思维方式就存有差异，思维模式在一定程度上是随着语言的不同而不同。其实强势和弱势假说是后来的萨丕尔－沃尔夫假说研究者 Roger Brown 划分的。然而就萨丕尔本人而言，他曾明确表明反对语言决定论，认为“基于语言表达模式对经验的分析是极为幼稚的做法（It would be naive to imagine that any analysis of experience is dependent on pattern expressed in language）”（Edward Sapir, 1964: 100 - 107）。萨丕尔在他的论文《作为科学的语言学地位》中，一方面说是语言为我们提供了认识世界、思索世事的条件，指出我们所认为的客观世界，实则是构筑在无意识的语言习惯之上的；但另一方面又解释这是因为语言促使我们选用某种方式解释世界。他没有使用“决定”而选择了“促使”。如果语言结构完全地、绝对地规定了思想，那么何以解释一个讲汉语的人能够完全理解和掌握相对论、牛顿力学等以英语为语言媒介的理论？事实上，萨丕尔和沃尔夫在表述他们的观点时用了诸



如“在很大程度上”之类的限定语。这证明，他们在尽可能强调语言对思维的制约作用的同时，也为思维能够突破语言结构的约束留了一定余地。

无论是强势还是弱势假说，无论语言决定还是影响思维，萨丕尔－沃尔夫假说折射出了一个无可非议的事实：语言与思维关系密切。然而，细读沃尔夫文集，会发现他所要传达的基本思想从始至终都是他的语言相对论思想，也被称为语言与思维的关联论思想。他认为：人类不仅生活在客观世界里，还生活在主观世界中，这是他语言相对论思想的基本前提；人类的主观世界是由“语言的习惯”所构建而成的；语言习惯不同的人采用不同的方法去观察世界；讲不同语言的人，所看到的世界也不同，对它的评价也不同，这种差别有时显著，有时细微，这要视语言之间的差别度而定。因此，语言不仅是思维的工具，同时也影响和制约着思维。换句话说，面对同样的事物，讲不同语言的人，会采取不同的维度摄取维度不同的图像，给出不同的阐释，除非他们的语言背景相似。

沃尔夫英年早逝，未系统梳理其研究成果。在他逝世后，美国语言学家 John Carroll 将其已发表和未发表的 18 篇主要文稿汇编成了《论语言、思维与现实——沃尔夫文集》。该书自问世以来，一直是人们了解沃尔夫语言学思想的通行读本。在这本文集中，沃尔夫提出过“语言相对论”，却从未提到过“语言决定论”“强势假说”“弱势假说”等概念。关于“语言相对论”，沃尔夫作了如下阐述：“……我所说的‘语言相对论’，用通俗的话讲，就是使用明显不同语法的人，会因其使用的语法不同而有不同的观察行为，对相似的外在观察行为也会有不同的评价。因此，作为观察者他们是不对等的，也势必会产生在某种程度上不同的世界观。……”这种世界观是朴素的，未经概括的，人们可以对这种世界观的基本语法模式进行更高层面的特征概括，从而由每一种朴素的世界观发展出一种清晰的科学世界观（我在四月份的文章中，已经作了更为正式的阐述）（Carroll, J. Language, Thought and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf, 1956: 221）。沃尔夫四月份“更为正式的阐述”是：“背景性的语言系统（或说语法）不仅是一种用来表达思想的再生工具，而且它本身也在塑造我们的思想，规划和引导个人的心理活动，对头脑中的印象进行分析并对其储存的信息进行综合。……我们用自己的本族语所划的线切分自然。……呈现在我们面前的世界是千变万化的印象流，



它们是通过我们的大脑组织起来的——在很大程度上是用我们大脑中的语言体系组织起来的。”（Carroll, 1956: 212 - 213）这两段中，沃尔夫指出语言是思想的塑造者，是个人感知世界的指南，既为人们阐释自然规定了路线，也是影响人们形成世界观的重要因素。

Carroll 在所整理的沃尔夫文集序言中道：“语言相对论至少是一个假设，根据这一原则，语言影响人对现实的理解方式，以及由此而来的行为。”这里的“现实”就是客观世界；“对现实的理解方式”是人们朴素的世界观；“行为”包括思维和各种感知。关于语言与思维的关系，沃尔夫如是曰：“实际上，思维是非常神秘的，而目前对我们理解思维帮助最大的，是对语言的研究。语言研究显示，一个人思维的形式受制于他没有意识到的固定的模式规律。这些模式就是他自己语言的复杂的系统，它目前尚未被认识，但只要将它与其他语言，特别是其他语族的语言做一公正的比较和对比，就会清楚地展示出来。”（Carroll, 1956: 252）可以看出，沃尔夫将语义结构看做不仅是语言的深层结构系统，而且是人们思维的范式，进而研究了语言对思维无意识的影响。沃尔夫认为所有的语言观察者都不会被同一自然证据引向同一幅画面，除非他们的语言相似或可以通过某种方式进行调整。概括说来，沃尔夫语言与思维的相关性理论的要旨即：思维影响语言，而语言又反过来模化思维，二者相互影响。具体表现为：语言影响思维和思维方式；不同语言的人认识世界的方式不同，从而面对相同的事物会有不同的描述。

沃尔夫在论证语言与思维的相对性时，同样以河皮语为例。英语和大部分欧洲语言的词汇都被分为两大类：动词和名词。此类划分使得我们认为世界也同样分为两大类：行为和物体。而河皮语则依照持续期间对事件进行分类，因此英语和其他欧洲语言中诸如“闪电”“流星”“火焰”等名词在河皮语中则被归为动词之列。而“继续”“成长”“坚持”等延续时间性动词则被河皮语列为名词。沃尔夫还举了一个著名的例子，即河皮语除了有一个名词专门表示鸟以外，其余所有会飞、能飞的物体都用同一个名词来表示，该词用来指“飞行类减去鸟”诸事物，也就是说，河皮语中“飞虫”“飞机”等都用一个词来表示，这令讲标准欧洲语的人难以置信，一个词的概念也太宽泛了。

为了证明语言是分类体这一属性，沃尔夫专门考察了语言形态范畴。他



认为语言是对经验的分类的、独立的、有组织的要素，区分了语法的两个特征：“显性范畴”（overt category）和“隐性范畴”（covert category）。“隐性范畴”和“显性范畴”的划分是沃尔夫理论体系中的核心思想，是沃尔夫实现其一生语言学追求的关键所在，也被 Halliday 盛赞为“20 世纪语言学的主要贡献之一”（Halliday, 1985: 3）。沃尔夫本人也认为“区分‘隐性范畴’和‘显性范畴’对于语法范畴理论极为重要，相信他是指出这一层潜在意义存在的第一人”（Whorf, 1937b/1956: 111）。在沃尔夫看来，思维的问题不仅是心理的问题，而且也是语言的问题，他称之为“语言性思维”（Linguistic Thinking）。因此，他认为人们可以通过分析语言来揭示思维的本质。他指出语言中某些语法范畴具有明显的标记形式，这种具有明显标记形式的即“显性范畴”。“‘显性范畴’具有特定的形式标记符号，这一标记符号出现在包含词范畴的每一个句子中（只有极少的例外）”（Whorf, 1937a/1956: 88）。“显性范畴”是词素范畴，英语中的“时”“体”“语气”等都属于“显性范畴”。此外，英语名词复数形式也属于“显性范畴”，它一般以词缀 -s 或 -es 等显著的标记结尾，抑或以词中元音的变化为显著标志。英语中动词的可能式也属于“显性范畴”，它的标记可能是词素 can 或 could，也可能是一个单独的词项，如 probably。

“与‘显性范畴’相对应的概念是‘隐性范畴’，它在句子中，相对地缺乏形式标记符号，这种由词素或句型来标记的隐性范畴仅仅存在于某些类型的句子中，它体现在词与词之间，词素与词素之间的关系的深层次分析上，因为这种关系才是意义之所在，才是语言性思维的本质之所在。只有在具体的使用中，才能发现这个词属于某一类，需要某种特别的处理。”（Carroll, 1956: 88）词与词之间、词素与词素之间的关系往往是隐含的，只具有最低限度的词素表征，沃尔夫称之为隐性范畴：“隐性范畴的标记一般情况下并不出现——它们只在某些‘试验’型的句子（test types of sentences）中出现，例如，英语中的‘性别’，它的标记（电抗，reactance）是人称代词，但它只有当句子需要这样的代词时才出现。代词标记的是语言学类别，而不是可以由非语言学测试区分的‘自然的’经验次序——这一点，尽管和性别区分有一定程度的一致性，对于英语、法语、拉丁语、希伯来语或塔奥斯语的‘性别’都是合适的。英语动词属于不同的‘解决’型隐性范畴，由动词之



后不出现名词或代词以及它的形式来标记，如可以说 I heard it 而不能说 I listened it；同样的，可以说 It was heard，而不能说 It was listened 诸如此类。但在许多句子中，如 I will hear, I will listen，却没有出现任何标记。隐性类别在欧洲和美洲印第安语中都没有引起足够的认识；它们往往具有极大的重要性，不能辨认它们可能会使一门语言的研究者迷惑或产出错误思想。”（Whorf & Trager, 1938）

在以上论述中，沃尔夫谈到了三个隐性范畴：性别，及物动词和不及物动词。沃尔夫认为“英语中的及物动词和不及物动词均构成隐性范畴，它的标记是能不能有被动分词、被动语态和使役语态。传统语法中根据词和词素标记来确定语法范畴是不科学的，因为许多隐性范畴的标记不是由词素来标记的，而是由各种类型的型式来标记。这种型式也许是系统地避免某些词素，也许是词汇的选择，又或许是次序的调整等。从整体上讲，都是与确定的语言配置相联系的。”（Whorf, 1937a/1956: 88）沃尔夫还提到一个非常重要的概念——“电抗”。这一词本是物理学术语，沃尔夫借用来指语法标记（Grammatical Marker）。他在“耶鲁报告”中对这一概念作了明确的阐释：“语法范畴是由语法标记来区分的。语法标记可能随范畴化的形式出现，也可能不随范畴化的形式出现。试验单位是句子，或者有时是少量的句子组合而不是单词。标记随形式出现意味着出现在同一句子中；例如，在 he saw a small fish 这句话中 a 是 fish 作为‘单数’这一范畴或类别的标记，a 随 fish 出现。一般情况下并无标记出现的语法类别是在某些特定的情况下确实有标记随它们出现——这样的类别是‘隐性的’，它的标记称之为‘电抗’。”（Whorf & Trager 1938/1996: 257）。沃尔夫之所以借用“电抗”这一词，是因为它比“标记”更动态。在物理学中，电抗是指机械或声学阻抗的假想成分，它能在一个驱动力和它所产生的运动之间产生相（phase）的差别，但不会导致能量的消散。在沃尔夫的研究中，许多语言现象都被认为是在系统内部其他地方有响应的力。它们不是一些受规则控制的结构，而是语言整个关系网络或内在化的语言系统中所固有的生成过程（Lee, 1996: 168）。在英语中，每一个普通名词和姓名都属于一定的性的类别。但是显性标记只有在需要用单数人称代词来指代名词时才出现，抑或是在中性类别的情况下由疑问代词和关系代词 what, which 等来标记。在拉丁语中，大多数名词都带有性别标



记，属于显性性别系统。事实上，英语中这方面的要求也同样严格，诸多名词如 boy、girl、wife、uncle、woman、lady 以及 George、Fred、Mary、Charlie、Isabel 等归属于确定的性别类：或归于“he”类，或归于“she”类，只是多数情况下都是隐性的。而且这种性别基本上是语法性别，而非自然性别。实际上，隐性范畴和显性范畴都有语法标记，不存在完全没有标记的语法范畴。二者位于同一个描述的“渐变群”（descriptive cline）的两端。二者之间并没有绝对的分界线，区别就是隐性范畴只有在偶然的情况下才有标记，显性范畴只有在偶然的情况下才没有标记。而且二者并不是单独运作的，“有证据表明，至少在某些语言中，语言的意义来自显性范畴与隐性范畴的相互作用，而不只是由任何一种单独作用”（Whorf, 1936/1956: 72）。各种语言都有“隐性范畴”，只是程度不同而已。沃尔夫指出河皮语和英语都有丰富的“隐性范畴”。同时，他发现在对经验分类时“隐性范畴”功能更为重要，认为语言对思维的影响不一定只是通过较为直接且更易描述的“显性范畴”来实现，更可能是通过语言中的“隐性范畴”呈现出来。在这一点上，沃尔夫与鲍阿斯和萨丕尔的观点一致，都肯定语言分类体的无意识特性，都认为对于说话者而言，语言是无意识的背景知识，然而，这些背景知识由于缺乏比较的例子而通常不易为人们意识到。

沃尔夫曾说所有的科学都是从语言开始，并以语言结束的。由于人们使用不同的语言，运用不同的语言范畴去观察世界，所以他们就会受到不同的语法特性的影响，而倾向于对世界进行不同的观察，对相似的事物做出不同的评判。因此，不同语言造就了不同的世界观察者，这些不同的观察最终也形成了不同的世界观。由于人们使用不同的语言去观察、认识和理解世界，人们的思维模式一定会受到不同的语法结构的影响，从而打上语言印记。沃尔夫认为普通的心理学对研究语言与思维之间的关系并没有多大益处，因为语言与思维的关系并不是一个纯粹的心理问题，而是一个牵涉文化的问题。而要研究语言与思维的关系，隐性范畴的研究非常重要，他在“耶鲁报告”中如是讲道：“隐性类别也许与思维类型、某种语言的‘哲学’或‘隐含的形而上学’有深入的联系……而且构成了原始人心智不同于文明人心智的因素。……这些类别 - 区分（class - distinction）在思维中的表现以及那些有时隐藏颇深、很少出现的电抗的特征表明这种现象与心理无意识（unconscious-



ness)、潜意识(subconsciousness)和前意识(foreconsciousness)相联系。尽管是处于一个更社会的层面,而较少处于个人的层面……”(Whorf & Trager, 1938/1996: 256-258)。在沃尔夫看来,一般的心理学的错误在于没有意识到,至少没有强调思维的语言方面不是一个生物的组织过程,而是一个文化组织,那就是语言。他认为:“常识性的观点没有意识到说话本身意味着使用一个复杂的文化组织……意义并不是来自单词或词素,而是来自单词或词素之间的型式化的关系。单独的词素,诸如‘John’‘Come’,他们本身就是型式或高度专用的习惯语,而不是空泛的单位。单词和词素是运动反应,但是单词、词素之间的连锁因素却不是运动反应,它们构成了语言意义栖居的范畴和型式。它们属于一种非运动型的神经过程和连锁;它们是无声的,看不见的,而且单个说来是不可观察的。它们不是我们说出的单词,而是单词与单词间的关系,这种关系使单词相互合作而产生语义结果。”(Whorf & Trager, 1936/1956: 67)。沃尔夫上文谈及的“意义栖居”的型式,“产生语义结果”的关系,就是指的隐性范畴。它是“语言性思维”的本质所在。而正因为隐性范畴是文化组织的“心理潜流”(psychological current),因此从本质看来,它是文化的产物。一种语言中的显性范畴在另一种语言中可能属于隐性范畴。例如上文提到过的“性别”,在拉丁语中是显性范畴,在英语中却是隐性范畴。无论是显性范畴还是隐性范畴,都是语言中的关系,均属语言形式,都属习惯性思维的组成部分。沃尔夫对许多美洲语言中的显性范畴和隐性范畴作了充分的研究并与英语进行了比较,著名的“语言相对论”正是基于这些研究和比较提出来的:“因此我们被引入一种新的相对论原则,它认为所有的观察者并不是都由同样的物质证据引导到同样的宇宙图景,除非他们的语言背景相似,或者说在某种程度上可以调和。”(Whorf, 1940/1956: 214)由此我们可以推断出隐性范畴这一概念在沃尔夫理论体系中的重要意义:它不仅是语言性思维的本质所在,而且是“语言相对论”的理论基石。

第四节 汉英语法“隐性范畴”表征差异

正如前文所言,隐性范畴从本质来看,是文化的产物。中国和西方国家文化差异巨大,因此汉语和英语中的隐性范畴区别势必会明显,在汉语属隐



性范畴的在英语中可能属于显性范畴，反之亦然。下面就常见的语法范畴包括性、数、格、时和体、态等简要对比英汉语中的隐性范畴和显性范畴。首先，就“性”的表达而言，“性”主要是与名词相关的语法范畴，一般把名词二分为阴性和阳性，有的语言更细致地分为阴性、阳性和中性三类，如俄语。英语中“性”属于显性范畴，因为阴性、阳性有明显的区别标记，类似于英语，汉语中“阴性”和“阳性”区别也很明显。所以汉语和英语的“性”范畴都属于显性范畴，是“阴性”还是“阳性”一目了然。同“性”范畴一样，汉语和英语在“数”范畴分类上有其相似性，即采用单数和复数的二分法。然而，英语比汉语走得更远，更具体。英语中，单数，复数形式标记更为复杂，名词复数形式加 -s，-es，或词中元音变化等，属于显性范畴。而汉语只采用一个简单的“们”字表复数。只要是复数，都在词尾加上“们”。这样的复数意义就没有英语中的复数意义鲜明、醒目，所以有时需要读者自己的揣摩和分析，才可辨识出其真正的、具体的复数意义。表达词语间语义关系和结构关系的“格”范畴，在汉语中只要词尾加上“的”即可，无论是“我的”还是“我们的”，“他的”还是“他们的”，等等。因此具体的“格”还需要细加分析。所以汉语中的“格”属于“隐性范畴”。而英语中各种人称的格有自己相应的形式，无须分析辨认，所以是“显性范畴”。“时”和“体”都是与动词相关的语法范畴，表示动作行为的时间和状态。“时”表示行为动作的时间与参照时间的时序关系。按照常规的事物发展的时间，汉语和英语中的“时”都可分为过去时、现在时和将来时。然而英语的过去时，标记多样，助动词、系动词和实体动词有各自独特的过去时形式，属于“显性范畴”。而汉语的过去时没有词形变化标记，有的只是上下文的语境提示，完全根据时间词来分析是过去时、现在时抑或将来时，属于“隐性范畴”。“体”表示动作行为的各种阶段和状态，英语和汉语中的“体”都分为“完成体”和“未完成体”或“进行体”。类似于“时”，英语中系动词、实体动词的“体”都有相应的变化形式。较之英语，汉语的“完成体”十分单调：在动词词尾加“了”或“过”即表完成。未完成体或进行体则通过动词词尾有无“着”来辨别：有“着”表示动作还在进行中，尚未完成。“态”又称语态。英语和汉语都有主动和被动两类语态。英语主动态动词形式不变，被动态则通过助动词 Be 加上动词过去分词来表示。汉语的被动态有特定的句



型,如“把字句”和“被字句”。所以英语和汉语的“态”都有明显标记,都应属于“显性范畴”。“式”又称语式、语气或情态,是表示句子的语气或情态的语法范畴,一般通过动词的形式来区分语句、命令式、虚拟式等。英语明显区分各种“语式”,如单是虚拟式就有多种表达,而汉语中各种语式需要根据上下文语境分别辨析,所以属于“隐性范畴”。

通过以上汉语和英语中的六种范畴的简要对比,笔者发现汉语较英语“隐性范畴”更为多见,这是英汉两种语言表征样式的显著差别,也是汉英两民族认识世界的精神差异。正如沃尔夫所言语言是文化的产物,所以相较于英语,汉语以“隐性范畴”更为普遍是有其深刻的文化背景的。中国文化的本体是诗,其精神方式是哲思的诗学,诗意的哲学。而其文化基因库来自两大源头:

一是《道德经》。《道德经》是源远流长的中国文化的两大母经之一(另一为《易经》),影响并主宰着中华文化精神样式,是中国文化精神与哲学思想的基因库。《道德经》卷首曰:“道可道,非常道;名可名,非常名”(魏晋王弼断句);“道可,道非,常道;名可,名非,常名”(东汉张道陵断句)。无论是王弼的不可言说之玄道,还是张道陵之据象体道,但恒常之道,乃形上之道,既是寻象之道、言语之道,但又是超越语言表征形式,不可言说的,只可意会之道。从《道德经》始,就倡导据象体道的认识范式(cognitive paradigm),引发人们去体、悟天地之道,文本之元意。国人耳熟能详的大思想家孔子名言:“吾十有五而志于学,三十而立,四十而不惑,五十而知天命,六十而耳顺,七十而从心所欲,不逾矩。”(《论语·为政》)孔子所说的“学”并不是我们一般意义上的学习。在《论语·述而》篇中,孔子又云“志于道”(《论语·述而》)。还有那句广为流传的“朝闻道,夕死可矣”(《论语·里仁》)。孔子所说的这一系列的“道”,应是“真理”之义。孔子所言之“志于学”,应是说立志体学问之道,悟天地之道,培养人之悟性。自汉以降,儒家文化一直是中华民族的主流文化,所以中国文化自古倡导悟性,所谓“点到为止”。在萨丕尔看来,语言是文化的产物。此种观点虽有绝对化之嫌,但是一个民族的语言构建和其表征样式必定受该民族文化的影响。所以推崇“悟”性的中华文化影响下的汉语也必定呈现崇尚“悟性”的特点。

二是《诗经》,它是中国文化语言、美学思维样式的基因库。贯穿《诗



经》的“赋比兴”表现手法，对汉语表征样式产生了深刻的影响。简而言之，中国文化是诗性文化，而其精神智慧诗性哲学，其思维范式乃诗性的体验与思辨，其语言表征样式是诗意的、凝练的、概括的、含蓄的，谋篇布局样式大抵亦皆是诗意的综合、综合的诗意。因此萨丕尔-沃尔夫所谓的“隐性范畴”，笔者认为对于汉语，“诗性范畴”一词更为贴切，也就是，受中国诗性文化的熏陶，汉语中多呈“诗性范畴”表征样式，先秦典籍和汉以降的文章诗学无一例外蕴涵这一“诗性范畴”的知性体系。

第五节 关于中华典籍外译东方智慧知性体系建构

一、本体论

基于“我注六经”和语哲义理，在华夏典籍外译中关怀其蕴涵的中华文化精神“是”与“说”精神格局，即我典籍所蕴涵的“象思维”智慧知性体系和话语表征形态，具有本体论意义。中华文化精神跨文化跨语际传输不仅涉及如何认识中华文化精神和智慧的“是”，而更重要的应关注如何言“说”的问题，将跨文化中华典籍外译中坚守“象思维”认识样式，并视为一种具有本体论意识、具有民族文化精神格局的哲学观照，从而在此基础上关怀中华典籍外译中东方智慧知性体系构建的终极目标。

二、认识论

(1) 中华文化认识精神“象思维”是人类智慧体系的精神资源的重要组成部分。关注中华文化外输中“象思维”认识精神形态和体系，从而使翻译典籍实践升华为经验世界的思辨与认识，从个人经验维度转向学科知性体系的飞跃；

(2) 在汉典籍翻译实践以及翻译批评中关怀我国富有个性的“象思维”文化形态、智慧形态，关怀语言表征的哲学维度，从而使东方智慧为思考人类共性问题提供一种具有普遍意义的知性体系，使过去不恰当地把汉文化智慧形态视为区域性、本土化知性体系而边缘化现象得到根本的改变，以有别于西学的知性体系和话语系统构建东方精神认识范式和智慧体系；



(3) 文本和“象思维”，是典籍外译的精神认识本体和抓手：“民族的语言即民族的精神，民族的精神即民族的语言，二者的同一程度超过人们的任何想象。”（洪堡特）话语表征形态即词汇意义范式和语法结构，体现了一个民族的人文精神和体验诠释客观世界、人生、社会的直觉和理性。语言的表征形态本身就是一种思辨，一种生命状态和存在方式。一个民族的哲学宇宙观、认识论和方法论是借以他的语言而存在于其中。以文言文著文的汉典籍如老子、孔子以及先秦其他诸家有关“天、地、道、仁、名、理、有、无”的论述都从不同的认识论证了语言形式所体现的不仅是一种交际工具，更是一种思辨形态和生存状态，是民族精神的凝固外观，体现的是汉文化的民族精神。因此，汉典籍的外译以关怀“象思维”的语言结构和语义始，从而由关怀汉语文言文表征中承载的一种生命存在和精神格局出。

三、方法论

(1) 以象思维为翻译实践，凭借先秦典籍部部皆是借象表思的经典，抓住了“象”就抓住了汉典籍诠释和翻译的牛鼻子；

(2) 采用定性与定量方法，对典籍翻译典型文本话语形式作定性分析与定量描述。

四、构建“象思维”语哲义理的典籍翻译批评知性体系

典籍翻译批评范式构建首先将基于语言本体论认识观和“我注六经”义理，求索典籍文本的精神范式和知性体系，涉及语言本体论：诸如“象思维与概念思维”、文言文的语言结构与英语结构对比研究；文言文表征下的我古代体悟哲学内涵、形态和文化个性；西方相关思辨、实证、经验哲学形态和表征的对比研究；汉典籍翻译的哲学视角；汉典籍翻译的本体论认识精神、文化自主意识的思辨观和方法论；汉典籍认识精神的核心概念、术语、表征语汇创化建构；后现代描述性翻译研究的阐释参照维度及其翻译模式的不足；文化全球化背景下的汉典籍翻译的异化维度；“圆融、中和、化生”之道与汉典籍翻译的建构思辨观和方法论等。

五、研究目标

创化构建体现东方智慧知性体系的核心术语、语汇及表征形态；构建华夏



典籍外译的语哲认识观和方法论，以及基于语言本体论和语哲义理的典籍翻译批评的知性体系：以往中外先贤们在汉典籍外介的实践中，或较多关怀着语言承载的语用语义诠释和表征，缺乏一种哲学认识观解读汉典籍言语所体现的东方智慧观和方法论；在“西方中心”的观照下运用译语中现有的语料和概念阉割或扭曲汉文化的思辨观和方法论，结果汉典籍文言文表征中富于中华文明个性化的宇宙观、生活智慧、伦理观形态在译语中几乎或部分丧殆，将灿烂悠久的汉文化精神形态无情裁割纳入西方文化的认识范式。语哲义理认为：“语言所反映的是一种文化和一种思维方式，说到底，语言表达了一种世界观。”故语言形式是物质和观念互为统一的外现形态，而其内蕴形式、即精神格局是语言的本质所在。因此，语言体现的是一种特定的民族群体将感知的精神体验分类和范畴化，并将这种体认纳入语言的内蕴语理和语性，而这种内蕴形式体现了一特定文化群体体认客观世界精神形态和范式。因此，从这个意义上讲，汉典籍文言文的语辞、语料、言论方式、语言篇章结构的翻译应视为是有别于西方文化哲学的东方文化哲学形态的体认和呈现过程。因而有必要在翻译中贯彻这种文化身份自觉意识精神和理性认识观照，创化构建具有东方智慧形态的术语、语汇和表征形态，以及基于此典籍翻译批评的知性体系。

第六节 结论

基于上述命题与立论，我典籍文本语言样式所体现的是华夏文化精神、东方智慧形态与知性体系，故外译我典籍必须关注我文化精神“是”与“说”，关注构建富有华夏文化精神和智慧体系的语汇、话语形态，关注东方智慧知性体系构建。其认识论应基于“我注六经”和语哲义理，“从语言进，由世界出”（钱冠连语），将典籍文本视为本体，视为华夏智慧样式和知性体系；而其方法论则是以词句章为抓手，以“象”为“道”之载体；而在对现存典籍英译文本分析批评亦以此为理论依据，关注语言本体论认识义理的同时，亦注意吸收后现代的视角，提出一个比较系统的典籍外译的认识论、方法论和典籍翻译批评范式的知性体系。

因此，中华典籍外译与批评不仅是一个语言工具理性问题，更重要的是关



乎保持文化个性品格和弘扬中华民族精神与知性体系、彰显我东方文化智慧魅力、传播社会主义中国“和谐世界”认识观、实现我国综合国力“软实力”的提升这样一个长期战略问题。故它所涉及的不能仅仅是关乎古汉语字义、词义、句法、修辞、文风等理解，以及如何对外传输语言表征等问题，而应理解为是对古人如何认识宇宙、人生和社会精神范式和东方智慧体系的诠释和跨语际表征、事关中华民族崛起的历史使命，事关我国全球战略中有关文化战略、软实力提升的大战略观。在当下强调多元文化共存共融的国际形势下，随着中华文化走向世界，孔子学院在海外兴办，为中华文化和东方哲学立言亦是我辈译者不可推卸的历史责任。我们认为，一方面，全球文化多元化大趋势使得中华区域文化精神与智慧体系存在与外输应运而生；另一方面，中国的经济、政治、科技等综合国力的发展构成了典籍外译中关注我文化身份自觉意识的机制、平台和契机。因此，如何从语言本体论维度切入，基于语言哲学义理认识翻译实践和翻译批评，关怀华夏典籍外译中东方智慧知性体系构建以及翻译批评认识论和方法论，具有深刻的历史与现实意义。

参考文献

- [1] 包通法. 古诗词的翻译 [J]. 无锡轻工大学学报, 2001 (2): 193 - 197.
- [2] 包通法. 论汉典籍哲学形态身份标识的跨文化传播 [J]. 外语学刊, 2008 (2): 120 - 126.
- [3] 包通法. 文化自主意识观照下的汉典籍外译哲学思辨 [J]. 外语与外语教学, 2007 (5): 60 - 66.
- [4] 陈鼓应. 老子今注今译 [M]. 北京: 商务印书馆, 2003: 169.
- [5] 董子竹. 老子我说 [M]. 武汉: 长江文艺出版社, 2002: 10.
- [6] 郭庆藩, 王孝鱼. 庄子集释 [M]. 北京: 中华书局, 2004: 994.
- [7] 洪堡特. 论人类语言结构的差异及其对人类精神发展的影响 [M]. 北京: 商务印书馆, 1977: 51.
- [8] 江怡. 广东外语外贸大学《第二届中西语言哲学国际研讨会》主题发言 [Z]. 广州. 2008 - 01 - 10.
- [9] 欧阳询. 艺文类聚 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 1965: 344.



- [10] 钱冠连. 语言: 人类最后的家园 [M]. 北京: 商务印书馆, 2004: 175.
- [11] 十三经注疏 [M]. 北京: 中华书局, 1980.
- [12] 汤用彤. 魏晋玄学论稿·言意之辨 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 2001: 23.
- [13] 王弼, 楼宇烈. 王弼集校释·周易略例·明象 [M]. 北京: 中华书局, 1980: 609.
- [14] 王先谦. 荀子集解 [M]. 北京: 中华书局, 1982: 382.
- [15] 徐奇堂. 易经 [M]. 广州: 广州人民出版社, 2001: 248.
- [16] 许钧. 文化多样性与翻译的使命 [J]. 中国翻译, 2005 (1): 42.
- [17] 许慎. 说文解字·卷三上 [M]. 北京: 中华书局, 1963: 51.
- [18] 许慎. 说文解字 [M]. 杭州: 浙江古籍出版社, 1998.
- [19] 张柏然. 2008 江苏省翻译协会暨学术研讨会主题发言 [Z]. 常州. 2008-10-25.
- [20] 张涛. 孔子家语注译 [M]. 西安: 三秦出版社, 1998: 435.
- [21] 郑家栋. 《论语》哲学注释 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2003: 327.
- [22] 周志培. 汉英对比与翻译中的转换 [M]. 上海: 华东理工大学出版社, 2003: 10.
- [23] 周振甫. 周易今注 [M]. 北京: 中华书局, 1991.
- [24] CROWLEY A. The Dao De Ching by Lao Zi [J]. In The Equinox, 1980, 5 (3).
- [25] CHALMERS J. The Speculations on Metaphysics, Polity and Morality of the Old Philosopher, Lau Tsze [M]. London: Trubner, 1868.
- [26] CARROLL J. Language, Thought and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf [C]. New York: The MIT Press and John Wiley, 1956.
- [27] GODDARD D. Laotzu's Tao and Wu Wei [M]. New York: Brentano's Publishers, 1919.
- [28] HE GUANGHU, GAO SHINING, SONG LIDAO, et al. A Taoist Classic the Book of Laozi by Ren Jiyu [M]. Beijing: Foreign Languages Press. 1993: 3.
- [29] KRAMSCH C. Language and Culture [M]. 上海: 上海外语教育出版



社, 2000.

[30] SAPIR E. *Language: an Introduction to the Study of Speech* [M]. 北京: 外语教育与研究出版社, 2002.

[31] SAPIR E. *Language* [M]. New York: Harcourt, Brace, 1921: 218.

[32] SAPIR E. The Status of Linguistics as a Science [J]. *Language*, 1929 (5): 207.

[33] SAPIR E, SWADESH M. American Indian Grammatical Categories. *Word* [J]. Reedited in Dell Hymes: *Language in Culture and Society* (C), Harper and Row. New York, 1964: 100 – 107.

[34] VENUTI L. *The Translator's Invisibility: A History of Translation* [M]. 上海: 上海外语教育出版社, 1995.

[35] WHORF B L. *Language, Thought and Reality* [M]. J. B. Carroll ed. Cambridge, Mass: MIT Press, 1956.

[36] WHORF B L. 1937b. Discussion of Hopi Linguistics [A]. Whorf, 1956: 102 – 111.

[37] WHORF B L. Grammatical Categories [J]. *Language*, 1945 (21): 1 – 11. Reprinted in Whorf, 1956: 87 – 101.

[38] WHORF B L, TRAGER G L. The “Yale Report”: Report on Linguistic Research in the Department of Anthropology of the Yale University for the Term SEPT 1937 – JUNE 1938 [R]. Appendix to Lee, 1996: 251 – 280.

[39] WHORF B L. Science and Linguistics [J]. *Technology Review*, 1940 (42): 229 – 231, 247 – 248. Reprinted in Whorf, 1956: 207 – 219.

第二章 论汉典籍哲学形态身份 标识跨文化传输

从语言表征形态和民族精神体现的相关性认识论研究汉典籍跨文化翻译，不仅涉及语言学的问题，同时亦涉及文化化学研究中文化自主意识关怀、民族精神的关注和哲学形态身份标识保留等层面的认识观和方法论等问题的思辨。我古代典籍中的哲学伦理思想是汉文化群体两千多年来对宇宙、社会、人生价值和人格美学的哲学思辨和人文精神的历史沉淀，因而对其进行跨文化翻译研究必然超出一般语言学和文化化学研究的范畴。传统汉译英典籍翻译实践大都以有意无意的“西方中心主义”的理念实践之，企图用英语中现有的语料来翻译我典籍中哲学思辨范式和术语表征，从而造成了悠久的中华哲学伦理思想被“削足适履”而纳入西方的哲学思想框架的不堪现象。人文语言观有关语言和思想形态互为表征、后殖民主义理论“文化平等对话”的文化自觉意识和阻抗式翻译方法论等则提供了一种新的视角和方法论，为实践异化创化翻译、张扬我古典籍中有别于西方思想的哲学形态提供了一种可资借鉴的途径。

第一节 问题的提出：语言表征形态与汉典籍 哲学、伦理知性体系

从语言表征形态和民族精神的相关性，即一个民族认识世界和人自身的价值观引入形式和内容的关系的讨论，并以此进行论证汉典籍哲学形态的翻译过程，这对于处在全球文化多元化形势前提下的汉典籍外译是一个具有现实和历史意义的命题。虽然语言形式发生了改变，但其表达的内容却须始终以形异、易而传承一致的汉典籍深层的哲学形态和民族精神为主，这是历史



赋予我辈译人的历史责任。语言的表征形态即词汇意义和语法结构形式，体现了一个民族的人文精神和体验诠释客观世界和人生社会的直觉和理性，而人则利用这种语言范式塑造和演绎世界、塑造和发展自身、演绎和创造人文世界。这里所谓形式指的是一种语言，内容则指的是一种民族精神。任何一种现有的语言，都是供一个或一些民族用于认识世界、形成思想、传达感情的形式和内容。语法和语言表达的方式不仅仅是一种语言学上的问题，而且还体现着一种“世界观”（一种文化看待世界的眼光）和思维方式。语言作为一种世界观，首先是因为语言构成人的最重要的文化环境，直接塑造了人的文化心理，语言是我们所感知、所认识和理解的世界形式，人是按照他的语言形式来接受世界的。这种接受形式决定了人的思维、感情、知觉、意识和无意识的格局。当我们透过母语这块透镜来观察事物时，事物已按照我们母语的体系被分了类（申小龙《语言与文化的现代思考》）。精神生成语言，语言也就给人的精神生成落下了档案。它一代一代往下传的时候，说话的民族的全部文化内涵、精神内涵也就附着在语言之上了。洪堡特曾谈过关于语言和民族精神的关系，他说：“民族的语言即民族的精神，民族的精神即民族的语言，二者的同一程度超过人们的任何想象。”（洪堡特，1977：51）民族语是鉴定一个民族的最过硬的标准之一。语言是一个民族整体性的文化——心理底座。底座奠基在那里，一切（宗教、文化样式、思维方式、风俗习惯、生产方式、生活方式等）都不能游离，一切都被吸附。钱冠连的《语言：人类最后的家园》受海德格尔“语言是存在的居所”（Heidegger, 1982b: 63）哲学命题的启发，提出“语言是人类最后的家园”，用特有的体验方法论，肯定和发展了海德格尔的命题，论述了语言形式和精神内容的关系。研究语言就是研究思想本身。语言影响并决定着思想，甚至决定着人类自身的生存状态。说不同语言的人群，其思维形式是不尽相同的。一种语言训练出一套思维方式和形态。因而，一个民族，一种语言，一种思考习惯，是鱼贯发生的关系。语言给一个民族思维习惯定位模塑，给一个民族思考习惯安家，语言是这个民族永恒的家园，最后的家园。（钱冠连，2005：175）只有操这一语言的人群繁衍绵延、生生不息，其语言对该群体思维方式的模塑将与日俱存，语言让一个民族的精神安营扎寨，语言的表征形态昭示着一个民族的精神形态。



以文言文写就的汉古代典籍，是古代贤哲们按照客观的表象或超象，或整体综合理性思辨，或主观心智体悟认识和阐述两个世界（即客观世界和主观体认世界）以及生命价值观的固化物质符号形式，而其中所运用的语言阐述形态，如哲学和伦理术语尤以其汉语言“语义过载”特质而体现和承载我典籍中东方式的抽象，整体深邃的哲学思辨观和方法论。古希腊哲学家赫拉克利特认为：词语包含了事物的本质，人类语言结构反映了世界和现实。（Ogden & Richard, 1956: 32）“语言所反映的是一种文化和一种思维方式，说到底，语言表达了一种世界观。”（许钧，2005: 42）。语言范畴是人经验的一部分，人的本质在于其语言性，而语言形式则是文化性与语言性互为作用的结果，人凭自己的感官给予心理经验体认外在事物，凭自己的心智能力“造出”外在事物。故语言形式是物质和观念互为统一的外现形态，而其内蕴形式，即精神格局是语言的本质所在。因此，语言体现的是一种特定的民族群体将感知的精神体验分类和范畴化，从而将世界和社会以及人生的体认纳入一种特定的物质秩序和形式，即语言的内蕴语理和语性，而这种内蕴形式体现了一特定文化群体体认客观世界和精神世界的哲学思辨形态和范式。从哲学之维认识先秦以及而后哲人用文言文写就的典籍中的哲学和伦理思辨阐述形态和术语，不难发现，它们所反映的是汉文化群体对宇宙、自然，对社会和对人本身，以及人与它们的相互关系的深邃的哲学思辨和伦理美学趋向，是历史的、社会的、文化的长期沉淀，体现一种高度抽象思辨、人文体悟和高度凝练的“诗性化”学理和生命形态，从而使我古代典籍的语言表征具有“抽象”“整体”“概略”、理性和诗性互为生命形态的诗性语言表现特性。

因此，跨文化跨语际翻译不再是一个狭义的语言学和文化学的关怀和翻译问题。如老子《道德经》第一章对“道”阐述的语言组合充分体现了汉文化相异于西人的哲学思辨观和方法论的哲学思想形态，体现了“道”的哲学思辨立论于汉民族对宇宙、社会 and 人生认知思辨高度的抽象和整体境界。“道”在老子《道德经》里既是作为宇宙本源、万物演化的源头，也是万物归趋的极点；作为主体，它是天人合一的精神终结；作为规律，它又是万物的主宰，特别是万物之灵人类应遵循的“无为和有为”之道；而“名”则是“道”名实化的显性指称；“常道”是学道的终极性，即“观其宇宙之妙”者；而“可道”则是道的变化之实在性、生动性，即“观其宇宙之微”者



也；“非常道”是“道”的显相性和固定性，故“可道”与“道/常道”互为依存，互为体现和阐述，你中有我，我中有你；再如“有/无”的哲学命名：“无，名天地之始，有，名万物之母。”“无”亦是宇宙的本源，是表示“至多至大”，是指神灵拥有的万物，即宇宙的本源，“无”是“名相”定“天地之始”的性质；而“有”亦是“名相”定“万物之母”的性质，故亦可以说“道”的名相形式。“无”在老子《道德经》里所表示的哲学内涵既非我们日常所喻，更非西人所指的“零”的状态；而“有”是我们口鼻舌耳眼感觉到的客观世界，亦是“道”的名实性、显相性、固化性和有限性。故“有名”“无名”均是“道”的名相，是“道”的心法体认的至高境界；“无为”“有为”亦是人遵循“道”而为之的互为互显。“无为”是我们行为体认体悟中思维的至高境界，是“天人合一”的认识的精神境界，而“有为”是对我们的行为的“无为”境界的显性实施，有现象性、现时性和暂为性以及个性化的思维过程，又是“天人合一”的具体实施的行为和思辨。故“常无欲”可观其宇宙之妙，“有欲”观其宇宙之微。“妙”者亦为“道”，是宇宙和万物的本质和真谛，“微”者亦为“道”，是“道”之实相，之“知者”也；“无欲”“无私”，犹如止水能鉴万物，而“有欲”是人性感物之主观“有为”体悟“道”的“微”的认知状态。故“可道”与“常道”，“可名”与“不可名”，“有”与“无”，“无为”与“有为”既是“道”的相异而生，亦是“有无相生，互为显相，互存互释，你中有我，我中存你”的哲学形态。这些哲学命名所承载的思辨观和方法论并非西方文化的哲学理念和形态，即黑格尔式的“非此即彼”，“二元对立”的思辨观和方法论。有的逻辑学家认为：“无”是一种“有”的肯定形式，这实际上已将“道”的名相“有/无”互为互释、互证互补的思辨观纳入西方“二元对立”的哲学思辨模式中去了。

老子《道德经》中所阐发的“本体论”“道”及其“道可、道非”而致“常道”的互证互释的认识论是我中华民族哲学思辨范式千年一贯的认识论和方法论，如宋理学家张载的“大心”“民胞物与”天人合一的认识论，程颢“道之外无物，物之外无道，是天地之间无适而非道也”（程颢《遗书》卷四），均体现了《周易·系辞》“形而上者谓之道，形而下者谓之器”“一阴一阳之谓道”、道不离器、器不离道、道就在器之中、器之中必有道的认识观和方法论。“道”与物、“道”与象、天性与人性、理与器都具有一种互证互



释的关系，与古希腊哲学“抽象的理性”“形而上学”将现象与本质对立的思辨范式是有差异的，不可混为一谈，视为相同。

而儒家思想的核心“仁”学语符亦体现了汉文化对社会、伦理道德、人格美学的抽象、整体诗性思辨的人文化哲学形态。汉字“仁”的构建和其在《论语》《孟子》中的阐发充分体现了孔子、孟子对社会伦理、人际关系和人格美学的哲学思辨形态，体现了儒家思想以人为本的人文精神和倡导自我修养的道德特性、社会标准和行为准则。所谓“人皆可以为尧舜”体现了儒家立德做人的理想性和真实性。（《孟子·告子下》）儒家文化的基本精神，就是由其道义学理所体现的道德，人文主义精神。这个道德人文主义理论体系形态以道德之“仁”学为中心的“五常”（仁、义、礼、智、信）道德观，强调“天地之间人为贵”的人生价值观，和“天下为公”的集体主义价值观。“仁、义、礼、智、信、忠、孝、礼、乐”与“仁”的抽象整体概念是一种纲与目、抽象与具体、理想与现实之间互为互释、互为依存的关系，是实施“仁”的手段和方法。在《论语》《孟子》中，其论述“仁”学根植于人文精神、人与社会关系的思辨基础之上。而其立论的方法论又可分“立”与“破”两方面：就“立”论而言，“仁”乃“爱人”和“仁政”；而“破”论则体现了反对一团和气、无是非爱憎和“非仁”的种种行为。如孔子认为：“唯仁者能为人，能恶人”，“恶不仁者，其为仁矣，不使不仁者加乎其身”，即真正的“仁”者应是非分明，爱憎泾渭，而非“是非不分”、二则“非仁”：“巧言令色，鲜矣仁”；“非礼勿视，非礼勿听，非礼勿言，非礼勿动”；“人而不仁，如礼何？人而不仁如乐何”。由此不难看出，孔孟有关“仁”学的语言表征充分体现了我汉文化既抽象整体，又现实生动的生命形态和诗性化人文哲学形态。

第二节 汉哲学典籍英译现状

然而，就相关的中国秦前后典籍的翻译现实而言，承载汉传统典籍中的核心哲学思想语言表征形态，常常是在有意无意的“西方中心”殖民文化思想译观的支配下，“依据‘西方哲学范畴和问题框架’，裁剪中国传统典籍的状况”，常常是在所谓的“忠实原著‘等值’‘归化’的口号下大行其道，从



而导致中国的传统深邃的哲学思辨被阉割，歪曲”。（郑家栋，2003：327）“西方哲学凭借其强势的文化地位，以普遍哲学的面貌和姿态，出现在中国传统思想场域中，成为建构现代中国哲学体系的‘规矩’和‘模子’”（魏长宝，2006：26）。毋庸讳言，在我国翻译界，特别是汉典籍外译的问题上，基本上都是循着西方哲学文化体系的“规矩”和“模子”进行。中国哲学的普遍和个性形态完全沦为一种边缘性和地方性知识形态，基本上在“以原汁原味和地道英语”的旗帜下大行其“归化”之道。跨语际转换以“西方中心”的翻译理念和实践翻译汉典籍哲学、伦理思想的语言表征形态以及“语义过载”的哲学术语，采用“削足适履”的实践方法论，将汉文化群体五千多年长期形成的对宇宙、社会和人格美学的认知纳入西方的哲学和伦理范畴。只要稍微浏览一下汉哲学和文化等方面的典籍的英译本就可以看到这种“西方中心”论在译界翻译思辨和实践中的影响力。用西方哲学、伦理中现存的语料或术语和表征形式来翻译汉典籍中深邃的“语义过载”和相异的哲学思辨形态，似乎是一种汉典籍外译长期遵循和实践的潜规则，其结果是或完全、或部分或大部分失去了中国哲学思想的内涵和认识形态。现以汉文化最具影响力之一的先秦典籍《道德经》英译本为例。

请看老子《道德经》第一篇的译文：

道可道，非常道；名可名，非常名。无，名天地之始；有，名万物之母。

译文 1：

Existence is beyond the power of words

To define：

Terms may be used

But are none of them absolute.

In the beginning of heaven and earth there were no words,

Words came out of the womb of matter. (Bynner)

译文 2：

There are ways but the way is uncharted；

There are names but not nature in words；



Nameless indeed is the source of creation
But things have a mother and she has a name. (Blackney)

译文 3:

The way that can be spoken of
Is not the constant way;
The name that can be named
Is not the constant name.
The nameless was the beginning of heaven and earth;
The named was the mother of the myriad creatures. (D. C. Lau)

译文 4:

The ways that can be walked are not the eternal way;
The names that can be named are not the eternal name.
The nameless is the origin of the myriad creatures,
The named is the mother of the myriad creatures. (H. Mair)

译文 5:

The Tao that is utterable
Is not the eternal Tao;
The name that is namable
Is not the eternal Name.
The Nothingness is the name of the beginning
Of heaven and earth;
The being (substance) is the name of the mother of all things.
(辜正坤《老子道德经》，北京大学出版社，1995. 11)

译文 6:

Tao can be defined as ‘Tao’,
But it is not the eternal Tao;



Names can be used for its name,
But they do not give the eternal name.
The nameless Tao is the origin of all things;
The named Tao is the mother of all things.

(汪榕培《比较与翻译》，1997.5)

上面所引六种译本均是国内外有影响的译本。根据前文所述，老子《道德经》的“道”不仅是“天地万物之理”，即“太极”“天理”“规律”“法则”，即“本体论”，又是一切生命之源，是活生生的生命不息、天人合一、互为和谐的生命流程，它无时无刻不转化为万相。“道”一旦化为万相生命形态，其演化的无边无际无量的过程的总体谓“无”/“常”。人类凭自己的“智”，取得“常道”或“无”在演化过程中历史的某一段，即“可道，可名”。用科学思辨观可概括抽象为“规律或法则”，但绝非《老子道德经》中“道”的本体。西人哲学观认为：本体与现象是二元对立的，现象显而非自身，而本体实而不显，现象是对本体的否定；中国古代哲人则认为本体与现象是辩证统一的，是互为互释，相异相生。本体（道）是实的，现象的（可道/可名）亦是实生的，即“可道”是“道”，“常道”是“道”，“有”是“道”，“无”亦是“道”；本末互存互为，源流互存而生。老子“正言若反”，“反者道之动”，孔子“叩其两端”，“知之为知之，不知为不知，是知也”，庄子“知天之所为者，天而生也，知人之所为者，以其知之所以养其知之所不知”，以及北宋理学家程颐“体用一源，显微无间”亦是这种典型的汉文化辩证统一、和谐互为、二元互证互释的哲学思辨观和方法论。事实上，中西哲学思辨范式存在明显的相异形态，美国哲学家巴姆（Bahm）将这个中西相异形态归纳如图2-1：

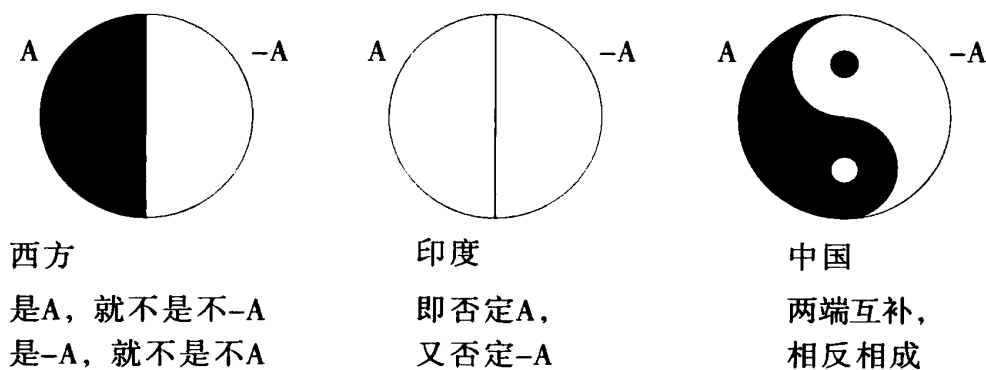


图2-1 中西哲学思辨范式的相异形态（王菊泉，2004）



由上图不难看出，汉文化的哲学范式是一种互为互释、和谐互补统一的思辨形式，道教密传手本《太上老君道德真经》“道可，道非，常道；名可，名非，常名。无，名天地之始；有，名万物之母”（董子竹，2002）的断句充分阐述了这一点。然而，上面所引六种译文则存在如下两个问题：①均漠视了老子“二元互为互释，源流一体”的哲学观和生命形态，漠视了“有/无”哲学术语反映的是老子“道”本体论与名象显化的互证互释思辨观，而是以西人熟悉的“二元对立”“非此即彼”“形而上学”的思辨和阐发形式翻译之，即是A就不是-A，是-A就不是A，结果无情地将我汉文化的哲学思辨观“削足适履”而纳入黑格尔式“非此即彼”的哲学思辨模式。②用英语现有语料将“道”译为“way/ law/ Existence”显然体现了西人科学工具理性认识观，阉割和歪曲了“道”的哲学本体思辨观照和“语义过载”，而“Tao”的拼写则体现了一种“形下”具体的哲学思辨形态（应译为“Taoism”，具抽象、形上哲学思辨境界）；而将“有/无”曲解为 no words/words; nameless/the named, the Nothingness/The being, the nameless Tao/the named Tao，与老子“道”本体论名相属性思辨观相去更远。“有/无”在老子《道德经》中是“道”哲学本体的名相现象，“有/无”是“道”的互为互释的名实，并非西人的“存在与虚无”的二元对立的哲学观。类似这种曲解，阉割老子《道德经》哲学思辨观的译文俯拾皆是：“道常无为，而无不为”（三十章）：“Tao never does, Yet through it all things are done.”（Arther Waley 译）；“The Tao always remains inative, Yet it acts upon everything in the work.”（辜正坤译）“我无为，而民自化”（五十七章）：“So long as I do nothing, the people will of themselves be transformed.”（Arther Waley 译）；“If I prefer inaction, the people will nationally crave for peace.”（辜正坤译）

第三节 关于汉文化典籍汉译外的哲学平等对话

毋庸置疑，汉典籍外译实践的这种现象实际上反映了两个层面的问题：

一是反映了结构主义的语言的表意功能的认知观，认为语言的表意功能是精确的“一元”现象，缺乏人文语言观照有关语言与文化其中包括哲学形态互为表征关系的哲学思考。传统译论中所谓“忠实”，所谓“信”，所谓



“化境”，所谓“形似、神似”等，从本质上分析均反映了这样的“一元”“准确”“意义”“配对”“能指”与“所指”一致性的认知模式和思辨态势。因此，似乎认为中国文化中的某一哲学、伦理、人格美学概念就一定可以在西方文明和语言中找到一个完全对等的现成语料表述和哲学概念，中国学者和西方学者在翻译中华典籍中的哲学、伦理、文论等核心“术语”和表述的实践中都是以颇为相似的方法实践自己的翻译理念——总是以西方文化预设的文化经验实践西化“归化”，用西方哲学界耳熟能详的语料“格义”东方哲学典籍，使用浸透了西方哲学理念“二元对立”思辨形式和语料翻译以文言文写就的具有汉文化特有思辨观的汉传统典籍文本和核心术语，在“反向格义”中“西化”中国哲学形态现象比比皆是，结果造成了使西方读者进入一个完全没有陌生感的思辨领域。如“道”被译为“the way”和“the law”；“天”译为“Heaven”；有/无：Being/Nonbeing；性：human nature；仁：benevolence/goodness/virtue；理：principle；气：primal substance；实为：reality；宇宙：universe；太极：Supreme Ultimate；礼：ritual；志：will；命：fate/Fate；精：essence；义：righteousness；阴/阳：negative cosmic principle/positive cosmic principle；无为：doing nothing/be in inaction；等等。当我们将老子《道德经》“有/无”的哲学思辨观译为 being/nonbeing 时，反映的则是西人哲学概念“存在/实在”和“虚无”。Being 反映了西方哲学概念中“一切事物的存在是通过人，即我是我自身的存在”而实现“一切事物在其中的通过它完全成为真实的东西”，“排除了人的存在，这对我们就意味着陷入虚无”。（雅斯贝斯，2004：4，369）“天”译为 Heaven 或 heaven 时，事实上已将我们汉文化群体对宇宙的认知和思辨纳入西人的基督宗教的思维框架，只能让西人读者联想到超越宇宙的造物主，以及精神、原罪等观念。然而，“天”在汉文化里既是物质客体，亦是精神中的主体，既是“道”的本体论的精神体现，是万物的主宰，亦是活生生的生命和现实存在。无怪乎西人读到东方哲学典籍时会有一种似曾相识之感，误以为“中国典籍的思想只不过是西方思想家们在过去两千五百多年中的研究工作的中国化表述”而已。（安哲乐，2003：192）视中国文化为西方文明的低级阶段，认为“中国典籍中没有真正的哲学”（安哲乐，2003：193）甚至黑格尔都曾得出中国没有哲学的荒唐结论。造成上述对中国典籍中思想歪曲和阉割的不堪现象，除了西方哲学家们“帝



国主义文化”和“西方中心”思辨观作祟，没能采取一种宽容兼收的心态接受来自异域的事物和文化他者，而翻译中国典籍实践中不经推敲，采用“西方中心”和不恰当的“归化”格义中国哲学思辨观和核心思想，阉割或生硬地误译为西方文化现有的或西人熟知的哲学术语负有不可推卸的责任。坦率地说，我们的某些传统的译论思辨观和实践论均反映了这个层面的一种认知倾向和思辨模式，甚至鲁迅亦曾倡导一种从别国“窃火”“来煮自己的肉”，认为“中国的文或话，法子实在太不精密了”（陈福康，2000：287，296）的“西方中心”的译观和实践。

二是必须承认，采用“one-way”西方中心思辨模式和方法论外译中国典籍，特别是像老子《道德经》、孔子《论语》等这样汉文化群体的哲学和伦理美学知性体系典籍，显然是缺乏甚至没有平等对话的文化自觉意识。相对文化的全球化态势在一定程度上应该是一种开放性的吸收异质文化的某些合理因素和成分的过程，是一种既有输出亦有输入的兼收并蓄的过程和现象。“文化的冲突与共融在很大程度上取决于双方的互动作用。”（王宁，2000：13）不应是由历史上霸权主义和殖民文化现象和因素所造成“文化自恋”和“帝国主义文化”（Venuti，1995：20）一元现象——即以“西方中心”“英语霸权主义”的文化交流的继续，而更应是一种双向的变得更加包容、兼收并蓄多元文化共存的交流态势。

翻译作为人类跨越时空和语际的人文活动，自从埃文·佐哈尔（Even Zohar）从翻译对语言、文化和文学的建构所发生的作用着眼，认为一个国家的语言与文学以及文化的建构不是由单个文化元素建构的，而是由多个文化元素相交甚至相叠的系统组成（Even Zohar，1990：9-16）始，直至后来文化学派勒费维尔将翻译置于一个广阔的文化背景中思考研究，认识到翻译不仅仅是在一个纯语言认识的狭小范畴内的理解行为，而是一个与社会、文化和民族生存息息相关的问题，他一方面从比较文学的视角认识跨文化翻译和成果，极大地提高了翻译对于本土构建的重要性，提高了翻译文学在学界的地位，但同时另一方面又认识到翻译受当权者的意识形态和诗学的支配。因此，这些均证明了翻译不应局限于语言自主实体本身，而应是一种文化发展的策略、途径和手段来研究思辨，因而不属于接收国文化文学变革发展和生存的范畴和需要，而且与输出国的国际历史地位、文化的建构和发展、文



化生存和自尊息息相关。从这一点上看勒费维尔的文化转向的翻译理论已经触及后殖民主义关于文化平等对话的脉搏了。这种认识观对于汉典籍外译无疑可以提供一种新的视角认识之、实践之。

Venuti 认为在那些“咄咄逼人的”归化翻译盛行的单语文化（如英美文化）中采用异化式翻译，可以“挑战霸权主义的英语国家和不平等的文化交流”（Venuti, 1995: 20），打破“西方中心”的文化自恋和文化帝国主义。他认为异化翻译可以对目标语文化价值观施加“反我族主义的压力”（ethno-deviant pressure），这些译本标志着目标语言文化主流价值观的极限，并阻止这些价值观对某一文化他者进行帝国主义的归化。（Venuti, 1992: 13）Venuti 强调偏离本土主流文化价值观的“异化”翻译思辨，这些观点反映了“文化研究”语言表征的“政治性”，反映“学术政治”的学术话语包含或折射的特殊政治观点和方法论——后结构主义解构中心，反抗权威，强调边缘性和多元性等。如果仅从翻译实践和活动的本身旨归审视，如果仅从语言的表意和形式运用上着眼，无疑 Venuti 翻译观带有不恰当或过于强调了翻译实践中的政治色彩和因素。跨文化、跨语际翻译活动中的本身不恰当的政治化、殖民化倾向从本质上是有悖于翻译活动本身的根本目的的。但是当我们反思我国传统典籍，尤其是核心的哲学、伦理和文论的思辨模式和术语的翻译现象（中外学者颇为相似的译观和实践），Venuti 的翻译观是值得我们深思的。所谓“归化”“异化”翻译思辨和实践不仅属于结构、文化、语义层面上的探讨，亦属于对结构和语符所承载的语义认知升华和处延，是基于是否具有“文化间平等对话”自觉意识和语言与哲学文化形态互为表征的知性思考。

第四节 语言形态表征与汉典籍外译的 异化创化翻译观

罗马帝国初期著名诗人、批评家、翻译家贺拉斯（Quintus Horatius Flaccus 65—8 B. C）在《诗艺》中提出“必要时可以创造新词或引进外来词，以丰富民族语言和增强作品的表现力”（李文革，2005：15）。英西奥多萨瓦里（Theodore Horance Savory）提出十二条翻译原则，其中第四原则：译作得读起来像译作。（李文革，2005：37）上述二位西方学者虽未从人文语言观照阐述



语言与思想形态表征之间的关系，但均已关注异化表现形态创化对表现文化他者的重要性。跨文化翻译面对和需要解决的是如何尽可能保留思想和思辨范式形态上的差异，从而保证不同文化之间的互输互惠。译作无论思想还是语言表现形态上应有一定的异质性，翻译既然是沟通两者、两个终极，其语言表现形态及其表现的思想形态必然显现出不同、互异的指向，必然显现二者相互之间的离异、距离和异己的排斥性。“设若人类在出发点上就已经在思维上归入唯一的一个类别，仅此一家，甚至别无分店，那么，我们又怎么能指望翻译具有启动滋生的潜在力呢？”（蔡新乐，2005：5）翻译的旨归就是引进异性文化和异性思辨形态，补充原质文化，推动原质文化的发展。翻译中保留文化他者的异性是翻译的终极关怀。翻译存异，原质文化读者求异、猎异是翻译的内在动力和潜存性。倘若翻译中以一种文化模式实施统一归化，必然会丧失翻译的使命，那么翻译亦会走向自己的命运终结了。

然而，实现上述翻译的终极关怀，必须关注文化他者与语言表述形态的互塑性。文化与语言的互塑性与一致性要求跨文化翻译引进他者语言形态和创化异化语言表述形态的必要和必然。洪堡特指出：反映特定世界观的民族精神，不仅体现在词汇上，而且体现在语言的组织方式上。所以，在语言的“实际研究中，特别重要的是不要停留在任何较低层次的语言解释原则上，而是要上升至最高层次的终极的解释原则，并且把下面的论点确定为讨论精神发展对语言形式的影响问题的可靠基础：人类语言的结构之所以会有种种差异，是因为各个民族的精神特性本身有所不同”。（洪堡特，1977：51）事实上，在翻译外来哲学思辨范式和术语的长期的翻译实践中，中西方的翻译实践均采用一种宽容和归、异化兼蓄的理性态度。例如在西方的文艺复兴时期，大量的古希腊的哲学、文化、伦理和科学术语被创化异化翻译而成为英语和欧洲其他各种语言的一部分便是一个极好的例子，而我国将近千年佛典翻译实践和近代引进西化文明亦如是，例如对于张扬印度哲学文化个性“语义过载”的哲学术语亦是采用保留、异化创化法，如：南无阿弥陀佛，菩萨，境界，般若，末劫，慈悲，净土，金刚，彼岸，等等。

“中国英语”的认识观亦为典籍外译中关怀中国文化和哲学形态践行“创化翻译法”理论支持和实践方法论的启迪。20世纪80年代葛传黎老先生就从翻译视角认为各国都有其个性的民族文化，为了表达这些文化个性的概念，

提出了“中国英语”的概念。他在《漫谈由汉译英》中认为：所谓“中国英语”就是承认标准英语的外部规律，遵循英语语言的一般语理和语性，以某种偏离译入语主流文化和语言表征常态表述中国文化的个性化的精神内容和形态。汪榕培、李文中等均认为中国英语不仅反映了中国的特有事物，也反映了中国式的思维形态和文化价值观。（梁颖等，2002）从一般意义上讲，在进行这种创化翻译过程时，中国哲学的个性形态是其内部规律，而这种内部规律又必然在一定程度上反映和体现在英语表征形态上，这就必然引起英语的外部规律的常态有某种变体或打破。当然这种对目的语外部规律打破式偏离尚须在目的语读者的知识先见的一般接受域内。另外，后现代主义文化论者认为全球文化的多元和互输借鉴是全球各民族文化发展和进步的原动力。中国英语的形成亦是对母语英语文化的丰富和贡献。世界上任何一种语言和文化都有局限性，都存在一个借鉴、吸收和输出的历史使命。在英语为当今世界强势文化的态势下，提倡和张扬我中华文化的个性，让世人真正能摸到中华文化的真谛和精髓，而不再是践行为西方民族文化价值观所同化。作为当今时代的译人，我们有责任为中国文化立言立威，因此，汉典籍外译应坚持异化创化认识论和方法论，中学为体，西学为用，以彰显有别于西方哲学形态的中国哲学形态的身份标识。

鉴于相对的文化全球化态势和多元文化共存互为，原质文化具有更多的包容性和兼收并蓄的土壤的现实，这又给汉典籍英译异化创化翻译实践（例如将“道”创译为“Daoism”，“易”为“Philosophy of Change”，“意境”为“Ideoimage”）以及其他汉文化特质的思辨观和方法论等原质文化中不存的语符和语言表达形式提供了可能和需要，从而创造出一些原质文化中没有的文化、哲学、伦理思想的语料和语言表述组合，以填补西方原文化中缺损的哲学、伦理语料和表征形态。事实上西方为了表述新出现的思想和事物亦总是在不停地创造新词，如美国哲学家、符号学家查尔斯·桑德斯·皮尔士（C. S. Peirce）创造了 qualisign（性质符号），sinsign（单一符号），legisign（法则符号），还有诸如 paraculture（横向文化），diaculture（纵向文化），ideoplastic（意念/意识可塑性的）等；美汉学家安乐哲（Roger T. Ames）和罗思文（Rosement Henry, Jr）亦从中西哲学思辨比较的视角提出：“在翻译中国哲学文献时，我们面临的第一个选择就是通过创造一个英文新词，来尽可能多地展示中文原文的几种内涵……



乐观地看，正是这些陌生的新词提醒我们已经进入到另一个迥异的哲学世界。也就是说，读者们可以创造性地发挥想象力来理解新词，而这些新词也能带来某种新奇的意义混合。”（安哲乐，1999：194）Venuti 亦认为，阻抗式翻译可以有助于保留原文的语言和文化差异，译出陌生感和疏离感的文本（Venuti，1992：13）。在我典籍汉译外的翻译实践中，应该加强“文化平等对话”的自觉意识和“语言表征形态与文化形态一致性和互塑性”的知性思辨，应该打破历史上“西方中心”的翻译思辨观和译介现象，以创化异化方法论翻译我汉典籍独有的哲学概念和思辨范式，让目标语文化下的读者群体在阅读时有某种偏离本土文化和哲学思辨观的陌生感。如可否将老子的哲学观“有/无”，孔子的伦理哲学观“仁”学等直接采用音译或其他创化形式 + ness/ism 符合英语构词法以实践创化异化翻译，从而使我泱泱五千年辉煌文化走出处于西方文化阴影和边缘化、地方化知性形态和体系的历史现象，让异域文化的读者真正触摸到汉文化的真谛呢？当然，必须同时清醒地认识到和警惕：这种异化创化翻译中国传统哲学、伦理和文论的特有的思辨形态不可滥用，“异化”造词的翻译实践和所谓文化平等对话，只是一个相对主义的思辨观和方法论。不同语言文化间的互文性使得大量的异质文化特质重现，必须寻求和依赖原质文化和语言的语理和语性的合作而进行翻译实践。

第五节 结论

人文语言观、认知语言学、新历史主义等思辨观告诉我们，文本和语言的表述形态不只是一种交际工具范式，而是某种文化群体的哲学思辨形态的载体和体现。采用带有陌生感的创化语料和表征翻译我传统典籍特有的思辨形式和概念，不只是一种语言学层面上的关怀，而且是关乎文化、哲学思辨形态的多元化、反“西方中心”“英语霸权主义”的文化自觉意识。曾几何时，西方的利舰利炮轰开清王朝腐朽的封闭国门，一些仁人志士出于对西方的利器的仰慕，开始怀疑起我们的文化遗产，一些持有偏见的西方学者也武断地认为汉文化是“落后语言”（钱钟书，1979），这种潜意识的阴影亦长期作用和影响于我典籍西介的实践中。然而，在强调多元文化共存的当今世界里若继续采取“西方中心”的翻译理念与实践，“西化”“归化”翻译我国典



籍中的特有哲学思辨范式，特别是“语义过载”的核心哲学、伦理和古典文论等术语的表征形态，显然缺乏平等对话的“文化自觉意识”，使我们具有五千多年文明史的博大精深的中华文化甘愿处在西方文化的阴影下。从长远的历史观来审视，各民族文化个性的张扬是全球多元文化共存和互相促进发展的根本的原动力。故此，文化个性的张扬是世界文化文明发展的根本动力，为汉文化的哲学、伦理形态立言应是我辈译人义不容辞的历史责任。而运用如同 Daoism（道），Ren - ism 或 philosophy of Goodness（仁），Meta - beingness（无），Beingness（有）（以上为笔者试译），诸如此类的创化异化翻译思辨观实践汉典籍哲学和伦理的思辨范式和“语义过载”核心思想的表征，可避免使用英语中现有的语料不恰当地西化归化我古典籍的哲学思辨和“语义过载”术语表征形态，避免造成或片面狭义理解，或歧义的、历史的封闭静态诠释，从而使其呈现一种开放的、“理一分殊”的阐述态势，使我古典籍中深邃广博的宇宙观、人生哲学、人格美学形态和内涵，在异域文化中得到比较正确的认知、阐述和接受，使异域文化群体其正领悟到汉文化先哲们思想的真谛。

参考文献

- [1] 安乐哲 等.《论语》的哲学诠释 [M]. 北京：中国社会科学出版社，2003：1.
- [2] 布特罗斯·加利. 世界化的民主化进程 [M]. 南京：南京大学出版社，2003.
- [3] 陈福康. 中国译学理论史稿 [M]. 上海：上海外语教育出版社，2000：287 - 296.
- [4] 蔡新乐. 套套逻辑的必然 [J]. 中国翻译，2005（3）：5.
- [5] 杨伯峻. 大中华文库·论语 [M]. 长沙，湖南人民出版社：1999.
- [6] 董子竹. 老子我说 [M]. 武汉：长江文艺出版社，2002：10.
- [7] 辜正坤.《老子道德经》英译 [M]. 北京：北京大学出版社，1995：11.
- [8] 辜正坤. 中西诗比较鉴赏与翻译理论 [M]. 北京：清华大学出版社，2003：7.
- [9] 洪堡特. 论人类语言结构的差异及其对人类精神发展的影响 [M].



北京：商务印书馆，1977：51.

[10] 李先耕. 老子今析 [M]. 北京：中国社会科学出版社，2002：7.

[11] 梁颖，钟国仕. 情景中的中国英语 [J]. 广西师范大学学报，2002 (1).

[12] 十三经注疏·礼记正义 [M]. 北京：中华书局，1980.

[13] 十三经注疏·论语注疏 [M]. 北京：中华书局，1980.

[14] 十三经注疏·孟子注疏 [M]. 北京：中华书局，1980.

[15] 十三经注疏·尚书正义 [M]. 北京：中华书局，1980.

[16] 潘富恩，温少霞. 论语今译 [M]. 济南：齐鲁书社，1993：3.

[17] 钱钟书. 管锥编：第一册 [M]. 北京：中华书局，1979：1.

[18] 钱冠连. 语言：人类最后的家园 [M]. 北京：商务印书馆，2005：175.

[19] 孙迎春. “意境”译法探索 [J]. 中国翻译，2002 (5).

[20] 王菊泉. 英汉语言文化对比研究 [M]. 上海：上海外语教育出版社，2004：10.

[21] 王宁. 从全球化时代的文化研究和翻译研究 [J]. 中国翻译北京，2000 (1).

[22] 汪榕培. 比较与翻译 [M]. 上海：上海教育出版社，1997：5.

[23] 魏长宝. 文化自主与当代中国新哲学的建构 [N]. 光明日报，2006 - 06 - 26.

[24] 许钧. 文化多样性与翻译的使命 [J]. 中国翻译. 2005 (1)：42.

[25] 雅斯贝斯. 回忆与展望 [M] //张首映. 西方二十世纪文论史. 北京：北京大学出版社，2004：4.

[26] 张柏然，许钧. 译学论集 [M]. 南京：译林出版社，1997：5.

[27] 张南. 《道德经》诗译 [M]. 西安：三秦出版社，2002：2.

[28] 郑家栋. 《论语》哲学注释 [M]. 北京：中国社会科学出版社，2003：327.

[29] WALEY A. 老子道德经 [M]. Hunan People's Publishing House, Foreign Languages Press, 1999.

[30] WALEY A. The Analects Confucius [M]. 北京：外语教育出版社，

1998: 9.

[31] BLACKNEY R. The Way of Life [M]. New American Library, 1955: 55.

[32] EVAN – ZOHAR I. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem [A]. Literature and Translation [C]. J. S. Holmes, J. Lambert & R. Van Den Broeck. Leuven: ACCO, 1978.

[33] LAU D C. Tao Te Ching [M]. Penguin Books, 1963: 57.

[34] MAIR V H. Tao Te Ching [M]. Bantam Books, 1990: 59.

[35] OGDEN, RICHARD. Meaning of Meaning [M]. London: Routledge and Kegan Paul, 1956: 32.

[36] VENUTI L. The Translators' Invisibility [M]. London and New York: Routledge, 1995.

[37] BYNNER W. The Way of Life According to Lao Zi: An American Version [M]. NY: Putnam, 1944.

第三章 “象”“象思维”“道象互为”与 《庄子》英译研究

第一节 概述

《庄子》是我国古代典籍中的一朵奇葩，与《易经》《老子》并称为中国文学史上的“三玄”，在哲学领域与文学领域都有很高的研究价值。一直以来，《庄子》以其独特的魅力吸引着世界各地颇具影响力的汉学家及翻译家。然而遗憾的是，关于《庄子》翻译的系统研究很少，而且大多数是从文学或美学角度切入进行分析讨论的。事实上，《庄子》这部作品首先是一部哲思之作，一部精神智慧之作，充满着“象思维”感性的认识和理性思辨这一智慧的表达方式。仅用理性的概念思维是无法真正体会《庄子》行文的认识范式和深刻内涵的。因此，本文从“象思维”与“道象互为”的哲学维度，一个全新的维度来研究《庄子》英译。

“象思维”作为我们传统中国文化的哲学样态，是一种蕴涵着哲思理性和灵性的诗性为一体的思维方式，也是中国五千年文明所孕育的智慧的思维模式。作为接通“言”与“意”的关键性中枢，它对于中国人追索天地之道、人生智慧，对于文人文学创作和美学意义表征具有极其重要的意义；作为我们传统文化所特有的认识形态，不光是对道家和诸子百家思想产生过重要影响，中国的诗学文论及诗词歌赋曲等文学体裁，千年以降，无一不受“象思维”的影响。尽管国内目前对于“象思维”这一中国传统文化认识形态有较多关注，但是将“象思维”与翻译相结合的领域却少有涉及。事实上，“象思维”与中华文化精神样式的翻译、传播和被他人认同追随具有不可分割性，这决定了这个课题的重要意义及研究价值。

从一般意义上讲，受传统“象思维”的影响，中国的经典著作几乎都是



“象思维”的产物,《庄子》也不例外。庄子在其著作《庄子》中灵活地运用“象”和“象思维”表达自己的思想,传播和发扬道家文化,生动地再现了这个充满灵动的生命形态而且动态的整体世界和人生的智慧。因此,仅用理性的精神概念思维是无法真正体会《庄子》行文的深刻内涵的,研究《庄子》也必须以体悟的“象思维”才能识其真谛,体其精微,致达“道”之境界,而翻译《庄子》和《庄子》翻译研究亦是如此。可以说“象思维”乃是参悟其所宣扬之“道”唯一行之有效的路径,而非纯粹的理性认识可为之。因而译者唯有积极调动“象思维”,充分把握和体认其意象深意,深谙原作者运用“象思维”进行创作的认识过程和精神旨归,再运用“象思维”将其精神要旨再现于目的语文本,这样才能保证目的语读者通过译作获得与原作读者相同的精神要旨和审美体验,灵动而巧妙地传达原作的深刻内涵,以此展现源语言文化中所体现的东方智慧和审美情趣。

第二节 绪论

中国与西方世界之间的文化交流自古以来就不曾停止,然而由于今天西方文化特别是英语文化对中华文化的影响明显大于中华文化对西方文化的影响,因此中外文化交流并不十分对称。“根据阿英的统计,晚清出版的1000多部新小说中,有三分之二其实是外国的翻译小说。与此形成鲜明对比的是,西方在译介和引进中国文论方面,无论规模和深度都相当有限。只是到了20世纪的后半叶,随着中国的开放,社会经济的发展,国际影响和国家地位的提升,情况才稍微变得好一些。”(汪榕培,2009:2)

文化是一个民族的灵魂,一个国家的象征。每一个民族都有自己的语言,而每一种语言又都是自己文化的造物、本体和体现。语言和文化是密不可分的。中华民族在漫长的历史长河中创造了光辉灿烂的华夏文明,而作为华夏文明精髓的典籍浩瀚如海,把中华民族富有特色的文化精髓译成英语,则是让世界了解中国,让中国文化参与全球文化交流与建设的一个极好的途径。尤其是《老子》《庄子》《易经》这样的中国典籍深刻地体现了中华民族的优秀文化传统、认识形态和智慧样式,我们应该将其智慧体系、价值观展示给其他国家的文化群体,使他们认同我们东方文化的无穷魅力与风采。在中西



文化不断相互影响、渗透和趋同的过程中，中国人应该好好挖掘并保留自己民族的优秀传统文化，这对于打破中西界限、传播和发扬中国哲学和文化精神具有极其深远的意义。

一、研究背景

庄子（公元前 369 年—公元前 286 年），名周，道家学派的代表人物之一，后人称之为“南华真人”，是我国战国时期著名的思想家、哲学家、文学家。庄子在继承和发扬老子及道家哲学的基础上，形成了自己独特的哲学思想和写作方式。庄子认为“道”是宇宙万物的本源，是客观真实的存在，体现于宇宙万物的自然发展变化之中。他认为人应该认同自己在宇宙中所处的地位并遵循万物发展的自然规律。因此在政治上他倡导无为而治，在人类生存方式上他倡导返璞归真，达到一种自然的生活方式和精神境界——“天地与我并生，万物与我为一。”而在人的精神方面，则追求“精神自由、独立”，不为世俗的俗欲所羁绊。他认为，人生的最高境界是逍遥自得，是绝对的精神自由，而不是物质享受与虚伪的名誉。他对世俗社会的礼、法、权、势进行了尖锐的批判，提出了“圣人不死，大盗不止”，“窃钩者诛，窃国者为诸侯”的精辟见解。尽管有些学者认为庄子所推崇的不过是理想主义与虚无主义，然而更多的人认为庄子的这些思想和主张是人类思想史上一笔宝贵的精神财富。无论是哲学领域还是文学领域，庄子都对后世的思想家与文学家产生了深远的影响。

《庄子》（被道教奉为《南华经》）由庄子和他的门人以及后学者所著。《汉书艺文志》著录《庄子》五十二篇，但留下来的只有三十三篇。其中包括：内篇（7）、外篇（15）、杂篇（11）。内篇通常被认为由庄子本人所作；外篇和杂篇则被认为可能掺杂有他的门人和后来道家的作品。本文中探讨的《庄子》英译是指内篇《逍遥游》的英译，由于是庄子本人所作，因此更能准确地反映庄子的哲学思想。内篇中的名篇还有《齐物论》《养生主》《人间世》等。

《庄子》素享有“天下第一奇书”（清代文学批评家金圣叹语）、“百家之冠”（郭象语）、“一等战国文字”（杨士奇语）等美誉。鲁迅先生评价《庄子》“大抵寓言，人物土地，皆空言无事实，而其文则汪洋恣肆，纵横捭阖，



仪态万方，晚周诸子之作，莫之能先也”（鲁迅，1973：17）。汪榕培先生认为与其说道家思想将《庄子》神学化，倒不如说《庄子》将道家思想哲学化（汪榕培，1997：38）。由此可见《庄子》的价值之高。

《庄子》作为中国文化中的哲学、文学经典作品，一直以来以其独特的魅力吸引着世界各地颇具影响力的汉学家及翻译家。相关数据表明，仅截至1997年，《庄子》翻译的数目就已经相当可观：英语有26版，日语20版，法语2版，德语1版，俄语1版，匈牙利语1版，其中有一部分是选译（马祖毅，1997：28）。然而遗憾的是，尽管关于《庄子》的研究和翻译较多，关于《庄子》翻译的系统研究却很少，而且大多数是从文学或美学角度切入进行分析讨论的。因此，本论文将尝试从一个全新的维度来研究《庄子》英译，即“象思维”与“道象互为”的哲学维度。

二、意义与动机

“象思维”作为我们传统中国文化的哲学形态，是一种蕴涵着哲思理性和灵性的诗性为一体的思维方式，也是中国五千年文明所孕育的智慧的思维范式。作为接通“言”与“意”的关键性中枢，它对于中国人追索天地之道、人生智慧，对于文人文学创作和美学意义表征具有极其重要的意义；作为我们传统文化所特有的认识形态，不光是对道家和诸子百家思想产生过重要影响，中国的诗学文论及诗词歌赋曲等文学体裁，千年以降，无一不受“道象互为”的“象思维”的影响。尽管国内目前对于“象思维”这一中国传统文化认识形态有较多关注，但是将“象思维”与翻译相结合的领域却少有涉及，可以说这是一个相对较新的研究课题。事实上，“象思维”与中华文化精神的对外翻译、传播和被他者文化群体认同追随的不可分割性决定了这个课题的重要意义及研究价值。

中华民族在漫长的历史长河中创造了光辉灿烂的华夏文明，而作为华夏文明精髓的典籍浩瀚如海。把中华民族富有特色的文化精髓译成英语，则是让世界了解中国，让中国文化参与全球文化交流的一个极好的途径。由于受传统“象思维”的影响，中国的经典著作几乎都是“象思维”的产物，《庄子》也不例外。然而，今天西方文化特别是英语文化对中华文化的影响明显大于中华文化对西方文化的影响，当今的中国学者几乎完全摒弃“象思维”



而用理性的概念思维方式解读和诠释中国的传统经典。因此，无形中将中国典籍英译的难度扩大化，使得译作往往无法准确传达以“象思维”创作的原作的精神。在承认多元文化应该共存的同时，我们应该坚守我们的优秀传统文化，积极自觉地运用“象思维”认识样式进行翻译实践，铸就原汁原味的完美译作。

三、视角与可行的解决方案

庄子的文章文笔变化多端，具有浓厚的浪漫主义色彩，充满着融感性与理性哲思为一体的“象思维”这一智慧的表达方式。在《庄子》中庄子灵活地展开哲思，以丰富的想象力，为我们塑造了一个真实的世界，更为我们塑造了一个精神的世界，并通过一系列幽默的寓言和生动活泼的语言向我们传达了人生的智慧，推崇了道家思想和文化。“他的哲学思想不是说教，而是通过一个个生动形象、幽默机智的寓言故事，通过汪洋恣肆、仪态万方的语言文字，巧妙活泼、引人入胜地表达出来，全书仿佛是一部寓言故事集，这些寓言表现出超常的想象力，构成了奇特的形象，具有石破天惊、振聋发聩的艺术感染力。”

因此，仅用理性的概念思维是无法真正体会《庄子》行文的认识范式和深刻内涵的。著名哲学家王树人先生在《庄子、海德格尔与象思维》中提到：“《庄子》之文诗意表达是寓言、卮言、重言三位一体。这种三位一体，不同于概念思维规定性之所指的表达，而是作为寓旨性之能指的表达。因此，庄文之思本质上是以言筑象的‘象以尽意’。庄文这一特征，使研究《庄子》也必须以体悟的‘象思维’才能进入。”（王树人，2006：7）这就解释了为什么我们只有通过运用“象思维”才能够深入了解《庄子》的认识本质，否则我们将永远无法真正体会这部经典作品的深刻内涵和智慧样态。因此，如果译者想将《庄子》的精髓准确地传达给异国读者，毫无疑问需要重新启动自己的“象思维”去理解原作的精神，进而再运用“象思维”将其合理地进行翻译，以传达原著的精神。只有保留了中国文化的认识形态，理性地认识“象思维”的本体论和认识论智慧体系，自觉地运用“象思维”进行翻译实践，才能铸就完美的译作，从而在传播中国传统文化的同时，将其智慧体系、价值观展示给其他国家的文化群体，使他们认同我们东方文化的无穷魅力与风采。



第三节 文献综述

一、《庄子》英译本概况

根据日本史籍记载,《庄子》早在公元5世纪已经东传日本,但是直到19世纪末,《庄子》一书才被译成英文(汪榕培,2009)。由于《庄子》的巨大魅力,在不到200年的时间里,该书不断被世界各地知名的译者全译或选译。

《庄子》英译的全译本目前有7个。第一个《南华真经——道家哲学家庄子的著作》出版于1881年,由巴尔佛所译。该译本与原著的精神偏离较大,早已绝版。著名汉学家翟里斯和理雅各认为该译本并不重要,且误译很多。翟里斯是这样评价这个版本的译作的:“译者过于初级的汉语水平使得他试图翻译该部著作的尝试以失败而告终。”(汪榕培,1999:70)

1889年,翟里斯的《庄子》全译本出版了,名为:《庄子——神秘主义者、道德家和社会改革家》,该版本于1926年在纽约再版,更名为《庄子——道家哲学家和中国的神秘主义者》。该版本行文流畅,在当时产生了一定的影响,但由于采用维多利亚英语,与当代英语有所不同,加之该译本表达过分自由,与原意有较大出入,因此无法与其翻译的诗歌相提并论。

而且,与庄子的哲学思想相比,翟里斯对庄子的文学风格及个人魅力更感兴趣,因而其译文的思考重心与方法就落在了美学的关照。“在《中国文学史》中,翟里斯译出了《庄子》的几个片段作为范文供读者欣赏,它们分别是:河伯与北海若的对话、井底之蛙、庄子钓于濮水之上、庄子路遇骷髅、庄子将死等故事。因为其中前两个片段蕴涵‘道’的思想,而后三个片段则表现出庄子的性格魅力……他曾指出《秋水》篇独一无二的艺术形象为庄子赢得了‘秋水之周’的雅号……从《庄子》英译及《中国文学史》中关于庄子的译介都可以看出,翟里斯对《庄子》的理解和研究,无论是哲学内涵还是文学特色,都重点不明、语言不详,但是他的工作有开创之功,对《庄子》在英语世界的接受和传播产生了重要的影响。”(徐来,2010:115)

理雅各译本于1891年由牛津大学出版,比翟里斯译本晚两年。理雅各很早就开始研究中国的宗教,1880年《中国的宗教》中,他将道家 and 道教译定



为“Taoism”。这种译法一直沿用至今。1882年，他为《不列颠百科全书》第九版撰写了“老子”条目。1891年，他翻译了《老子》《庄子》的英译本，后来同《太上感应篇》一起被收录于米勒（Max Muller）主编的系列丛书《东方圣典》中。理雅各译本在国内外得到了极高的评价，由于其“忠实、准确”的原则，被认为是《庄子》的权威译本。但也正因为该版本过于忠实于原著，并为读者提供了极其详尽的注释和附录，使得该版本显得过于冗长，有些拘泥于原文。

1963年，新美国图书馆出版了由威厄翻译的《庄子语录》，这也是20世纪《庄子》英译的第一部全译本。该译本质量尚可。台湾文致出版社据此版本于1970年以文言白话、中英对照的形式出版。

1968年，哥伦比亚大学出版了由沃兹生（Watson）翻译的《庄子》，该译本被公认为是到目前为止较为出色的一个译本。沃兹生本人对《庄子》的评价很高，他认为《庄子》表现出了非凡的机智和想象力。在《早期中国哲学》一书中他列举了《庄子》中大量天马行空的想象，指出早期中国文学中从未见到过如此丰富的带有讽刺、寄寓、诗性的幻想，并且暗示：在佛教传入中国之前，中国本土一直没有出现比《庄子》更为出色的想象文学。沃兹生甚至认为，仅仅凭文学的光彩，《庄子》就已足够把其他学派的任何著作都比下去。他还认为《庄子》“不仅为中国的思想增添了一个全新的维度，也为中国的文学增加了一个全新的机智、想象的世界”（沃兹生，2011：161）。在翻译过程中，沃兹生参考了大量中国及其他国家学者的最新研究，加之他曾经翻译过《墨子》《韩非子》《荀子》等中国典籍，积累了丰富的经验，使得该译本取得了较好的效果。

著名汉学家梅维恒的《庄子》译本——《逍遥游——庄子的早期道家故事和寓言》1994年由班腾书店出版，1998年再版。该版本具有较高的权威性。梅维恒运用高超的语言技巧灵活巧妙地再现了原著的文学色彩，他将原著中所有的诗句对等地用英文诗句表达出来，因此他自称该译本是“唯一富有诗意”的英译本，出版商在封面上宣称这一译本会成为“权威性的译本”。

到目前为止，《庄子》的最后一部全译本是由汪榕培先生翻译的。该译本由湖南人民出版社和外文出版社于1999年联合出版。汪榕培先生仔细研究了国内外的不同译本，进行了系统的分析和总结，再加上他深厚的文化功底、



出色的语言运用能力和严谨的治学态度，最终为读者呈现了一部通俗易懂、忠实原著的译作，也为自己赢得了好评。“作为一个勤奋、有责任心的译者，汪榕培充分吸收了近几十年里国内外对《庄子》的研究成果，研究了不同时期国内外不同译者所英译的《庄子》版本并分析了不同版本的优缺点，进而翻译了一部具有特殊的艺术魅力和学术价值的《庄子》。”（张先映等，2003：127）遗憾的是这部译作只在国内出版，因而对海外读者及汉学家的影响较小。

此外，还有许多《庄子》选译本：1933年冯友兰翻译的《庄子内篇》在上海出版。该版本于1964年、1989年分别在纽约和北京再版。冯友兰作为著名的中国哲学家，较为全面准确地译出了《庄子》内篇的所有内容，还译出了郭象注的部分内容，再加上冯友兰曾在美国留学和讲学，因此该版本在西方国家颇具影响力。

1974年冯家福和妻子英格里希翻译的《庄子内篇》在纽约出版。该版本语言平实质朴，设计精美，广受好评。美国的许多非学术类书店都销售该版本的《庄子》英译。可以说该版本对于《庄子》在西方读者中的普及起了非常关键的作用。

1981年阿兰出版公司出版了由英国汉学家葛瑞汉翻译的《庄子》选译本。该版本尤其注重原作哲学思想的分析和呈现，而且译者按照自己的理解重新安排了译本中篇目、段落的顺序，他把《庄子》中同一主题或者说同一类作者的作品集中在一起，称为“同类的板块”。这样的处理使得这一版本非常新颖，颇具吸引力。

除此之外，还有许多选译本，如1939年亚瑟·威利翻译的《中国古代的三种思维方式》；1942年林语堂在《中国与印度的智慧》中写了《庄子，神秘主义者和幽默家》，译出了《内篇》中除《人间世》以外的6篇和外篇、杂篇中的《秋水》《骈拇》《马蹄》《胠篋》《在宥》共11篇；1965年托马斯·默顿翻译的《庄子之道》、1997年大卫·辛顿翻译的《庄子内篇》。

尽管《庄子》的译本很多，但是基于对其原著理解的不同深度、译者所具备的不同的驾驭语言的能力以及表现手法，其呈现与展示的译作风格及内涵也不尽相同。国内外认可度比较高的通常有冯友兰、林语堂、汪榕培、理雅各和沃兹生所译的版本。这几个版本行文流畅自如，较好地处理了两种语



言之间存在的文化差异，忠实贴切地传达了原文复杂博大的思想体系及哲学内容，并且生动地再现了原文自由不羁的浪漫风格。当然，每个版本各有特色，都有值得我们学习和借鉴的地方。

二、《庄子》英译本研究现状

正如第一章所述，尽管关于《庄子》的研究和翻译较多，关于《庄子》翻译的系统研究却很少，公开发表的研究成果也不多，其中比较具代表性的是汪榕培的《〈庄子〉十译本选评》和徐来的《英译〈庄子〉研究》。在《〈庄子〉十译本选评》中汪榕培以“庄周梦蝶”一段为例，将各家译文列出作为比较，并提出我国翻译工作者应该在吸收前人翻译成果的基础上，结合我国对《庄子》研究的最新成果，完成新的全译本。在《英译〈庄子〉研究》中徐来探讨了各译本对道家文化的把握、对道家代表人物及其思想的认识、对《庄子》中哲学概念的英译的考察以及对《庄子》文学成就的评介和翻译。书中选择了《庄子》现有译本中比较重要的几种，包括翟里斯、理雅各、沃兹生、汪榕培的全译本和冯友兰、林语堂、葛瑞汉的选译本等。该书不仅研究了文本内容的翻译以及译注，译者的序言、译者邀请有关学者撰写的导言等材料也在研究范围之内。

此外，还有许多文章探讨了《庄子》英译。比如张映先与张小波的《虚实有度·译笔菁华——读汪榕培〈庄子〉英译》探讨了汪榕培在翻译《庄子》时对一些哲学概念的虚实转化；陈建中的《卮言日出，和以天倪——评汪榕培教授英译〈庄子〉》通过分析汪榕培对“卮言”的见解与翻译赞扬其对原著的深刻理解和忠实翻译；郑海凌的《〈庄子〉的翻译与流传》从德里达的解构主义角度分析了《庄子》的翻译；郝翠屏的《〈庄子〉翻译中的问题与对策》主要探讨了《庄子》翻译中关于虚词、句子之间的逻辑关系以及上下文的指代关系的翻译，还提出可以利用语料库研究手段加以分析，为《庄子》注译开拓门径，为古代汉语研究提供参考；洪琪的《浅谈〈庄子·内篇〉篇名翻译》认为《庄子·内篇》篇名形式工整，寓意深刻，对其翻译是一种挑战。文章以彼得·纽马克的语言功能与翻译方法为理论基础，从原作的语篇和功能上对林语堂、冯友兰、汪榕培三人的不同译作进行了分析，论证了篇名应当以发挥语言的呼唤功能为重，采用



传意翻译法为佳。

在国外汉学界，对《庄子》英译的研究非常少，只有零星的有关道家文本翻译的研究和评论。“《庄子》的英译者和研究者之一葛瑞汉就曾专门撰文《道家经典译作的两点注释》探讨《老子》《庄子》的翻译问题。还有一些著作提到了《庄子》中部分概念的英译，如韦利的《道及其力量》、爱莲心《心灵转化的庄子——内篇分析》、安乐哲的《和而不同：比较哲学与中西会通》、艾兰的《水之道与德之端》等著作中，也多少不等地谈到《庄子》某些概念的翻译问题。”（徐来，2010：11）

通过以上论述，我们可以看出，尽管关于《庄子》的研究和翻译较多，关于《庄子》翻译的系统研究却很少，公开发表的研究成果也不多，而且国内的研究大多数是从文学、美学或语言学角度切入进行分析讨论的，而对道家 and 庄子哲学认识样式鲜有述及，不能不说这是一种遗憾。国外的研究也主要只是涉及道家文本中某些概念的翻译问题。因此，本论文将尝试从一个全新的角度来研究《庄子》英译，即以“象思维”与“道象互为”的哲学维度体认原文和译文，以期为更好地传播东方智慧样式、走出过去不恰当地域性智慧体系的窘境尽绵薄之力。

第四节 “象”“象思维”与“道象互为”

一、“象”“象思维”

“象”是对现实事物的一种符号象征式的模拟。可以指形象、天象、征象、想象、现象等各种“象”。中国古人对“象”的认识广泛地出现在许多典籍中，如：

象，况日月星辰，形，况山川草水。（《韩注》）

在天成象，在地成形。（《易传·系辞上》）

诸人之所以意象者，皆谓之象也。（《韩非子·解老》）

凡可状，皆有也；凡有，皆象也。（《张子正蒙·乾称》）

象也者，像也（《易传·系辞下》）



“象”在英文中的对等词通常用“image”或“imagery”来表示。这两个单词来源于拉丁词“imago”，原意是指“肖像”或“图像”，即对现实事物图像式地生动再现。如具象、表象、意象等表达方式都是指将事物具体化、形象化，以带给读者身临其境的感觉。之所以使用汉字“象”是因为通过这个汉字人们可以轻而易举地发现大象的躯干、四肢和象牙等部位，因此可以说“象”这个汉字就是对这种动物本身的生动写照（见图3-1）。



图3-1 汉字“象”的演化

“象”不是不动的实体，不是用定义可以规定的概念，既是“非实体”的、“非概念”的，又是整体的、动态的、可以流动与转化的符号、概念与生命体为一体的灵动表征。“‘象’与所观之物相互联系形成统一整体，而在此基础上通过取象而得到的《易经》八卦图像，则是事理或义理的象征或表征，是事理或义理的载体。它所象征的是对象的整体，而且这种整体是通过直接或直观的方式获得的，而不是把对象先行分析然后分离出一个概念整体。因此，观物取象实际上具有直观综合的整体性质。”（郝书翠，2008：92）

“象思维”是指在思考过程中通过联想、想象等方式把事物具象化、形象化进而理解事物的思维方式。“象思维”作为我们传统中国文化的哲学形态，是一种蕴涵着哲思理性和灵性的诗性为一体的思维方式，也是中国五千年文明所孕育的智慧的思维模式。古代人对世界万物的言说均依“象”而立。故中国人自古以来就运用“象思维”来认识宇宙万物。正如《易经》所说：“圣人有以见天下之赜而拟诸其形容，象其物宜，是故谓之象……拟之而后言……于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。”（《易传·系辞上》）可见在那时，人、物、语言和意义是一个和谐统一的整体。

“象思维”作为华夏文明的精神创造，是人类文明史上有别于西方文明的东方智慧认识形态和体系。“从思维发生史上看，比起理性的、逻辑的概念思维，悟性的‘象思维’是更加具有本原性和创造性的思维……悟性的‘象思维’乃是人类文明最终的、创造性的思想根基。即使在当今时代里，在悟性

的‘象思维’已经被异化形态的理性和工具理性强烈遮蔽的情况下，这种悟性的‘象思维’也作为文明发展的思想根基在不动声色地发挥作用。可以毫不夸张地说，那时中国人所创造的辉煌成就，几乎主要依赖于中国自己思想文化的原创，当然其中也包括对外来思想文化的吸收。”（王树人，2006：55）现当代科学研究中有关仿生学的研究可以说是典型的“象”思维在工具理性的文明发展的思想根基中悄然地发挥着作用。

中国人对“象思维”的灵活运用通过其对汉字的创造就可见一斑。中国汉字大体可分为六类：象形、指事、形声、会意、转注和假借。其中象形和指事是“造字法”；形声和会意是“组字法”；转注和假借是“用字法”。而象形字作为中国文化思想和智慧的结晶，是六类汉字中最具代表性的。中国汉字自古以来便有“象形会意”之质，其中又以早期甲骨文最为典型，单个汉字便是一个形象（见图3-2），甚至十几个形象组成的诗意画面，用来表示真实生活中的各类事物。如图3-3中的中国十二生肖，从中我们不但可以看出十二种栩栩如生的动物，还可以看出指代这十二种动物的汉字的最初形态。可以看出中国人对“象”和“象思维”的运用可谓是淋漓尽致。“孔狄亚克便指出：亚洲古文字‘是神奇而不可思议地图形化了的’，而汉语这种‘带有象形文字特色的方块单字’更是‘充满着讽喻、比拟和隐喻’。再如弗莱也认为‘表意文字’如汉字即是隐喻，汉字实际上是一种‘并置意象’的‘隐含隐喻’，因此解读汉字需要某种‘隐喻性思维飞跃’。”（张沛，2004：130）这样的见解倒是为我们真正认识我先哲先贤的典籍文本给出了某种启示。



图3-2 中国汉字“蟹”和“熊”



图3-3 中国“十二生肖”



二、“道象互为”

(一) “道”

“道”是中国哲学中一个非常重要的范畴。在道家思想中，“道”是本体的、形而上的，是世界万物的本原和规律。我们运用“象思维”的认识样式和思维方式来分析一下“道”是如何构建书写的：右上角的两点“--”在八卦里面代表的意思是阴，两点下面是一横“—”代表着阳的意思，即所谓“道以道阴阳，一阴一阳谓之道”（《周易·系辞上》）中心是一个自我的“自”，强调出“道”是要靠自己用心去体悟才能得到的；最下方是一个走字底，道明人若想要体悟大“道”，就需要深谙天地万物运行的规律。

春秋时期，道家的创始人老子第一个将“道”看做是宇宙万物的本原和规律。“道生一，一生二，二生三，三生万物”（《老子》第42章）；“道者万物之奥”（《老子》第62章）。“道”存在于宇宙万物之中，并存在于万物的整个发展过程之中。万物都源于“道”，受制于“道”并最终回归于“道”。“道”是一种宇宙与社会关系的中和，可以解决事物的内在矛盾，协调万物之间的关系。“道”是无法抗拒和违背的，否则“物壮则老，是谓不道，不道早已”（《老子》第30章），违背事物的自然规律也必将受到“道”的惩罚。

尽管“道”是无处不在的，但它不同于一般的、具体的、可见的事物，而是无法看见、无法感触、无始无终的。老子认为“道”具有“夷”“希”“微”的特点：“视之不见名曰夷，听之不闻名曰希，搏之不得名曰微。此三者，不可致诘，故混而为一。其上不徼，其下不昧，绳绳兮不可名，复归于无物。是谓无状之状，无物之象，是谓惚恍。迎之不见其首，随之不见其后。执古之道，以御今之有。能知古始，是谓道纪。”（《老子》第14章）意思就是说“道”是无形无声无体的，是无法追究考察的。的确，“道”是人们无法依赖感官或是普通的言语来认识的，唯有诉诸“象”才能领悟其真谛。

庄子是道家的另一位代表人物，同样地，他认为“道”是本世界的本原，是无法用概念来解释的。“道不可闻，闻而非也；道不可见，见而非也；道不可言，言而非也。知形形之不形乎！道不当名。”（《庄子·知北游》）庄子在这里论述的是老子所述的“大道”“常道”“恒道”，意思就是说可以看、可



以听或可以说出来的都不是“常道”，有形的东西是由无形来支配的，故“道”不应当有名称。“夫道，有情有信，无为无形；可传而不可受，可得而不可见；自本自根，未有天地，自古以固存，神鬼神帝，生天生地；在太极之先而不为高，在六极之下而不为深，先天地生而不为久，长于上古而不为老。”（《庄子·大宗师》）“道”是真实存在的，但它却没有作为，没有形迹；“道”可以心传而不可以授受，可以心得而不可以目见；它自为根本，在没有天地以前就已经存在；它生出了鬼神和天地，生出苍天和大地；它在太极之上而不算高，在六极之下而不算深，先于天地存在而不算久，长于远古而不算老。

西方哲学大师海德格尔赋予“道”以极高的地位，认为“道”能够为一切开出道路。只有在对“道”的思考中，人们才能第一次认真思索西方哲学的主导概念。在海德格尔看来，中国的“道”代表了一条最本源的思想道路。作为阐释学大师，海德格尔对“道”进行了下述意蕴悠远的诠释：“道路”很可能是一个语言中古老和原初的词，它向沉思着的人发话。在老子诗话的思想之中，主导的词在原文里是“道”。它的“真正切身的”含义就是“道路”……此道是那能够为一切开出道路之路域。在它那里，我们才第一次能够思索什么是理性、精神、意义、逻各斯这些词所真正切身地要说出的东西。很可能，在“道路”，即“道”这个词中隐藏着思想着的说的全部隐秘之所在。（崔唯航等，2005：12）

（二）“道象互为”

老子曰：“惚兮恍兮，其中有象。”（《老子》第21章）言说大“道”只能以一种隐喻的方式进行，这就是“象”。可以说，“象”和“象思维”的产生得益于“道”。以“象”释意，以“象”征思，以“象”入手，基“象”而致道既是中国语言和修辞的千年传承，亦是中国哲人的哲思思维范式和表述形态。以“象”论“道”，“道”是虚的，“象”是实的，以实致虚，这是中国哲学的认识样式，亦是中国传统美学精到的方法论。

中国之“道”在认识形态上不同于西方“上帝”的最高精神标准，它体现的既是世界的本真本然，又是精神认识的本质和智慧旨归的终极。《易传·系辞上》中提到：“形而上者谓之道，形而下者谓之器。”如图3-4，“形而



下”的“器”是事物的自然状态，“形”是“器”经过人的感知后的具体事物，而“形”经过抽象提升后便成了“形而上”的“道”。可见中国人在面对纷繁复杂的世界时，化繁为简、化生命形态为超象概念意象。这种超象意象既是生命形态，又具有具象之上的抽象概念意义。同时我们也可以看出，中国哲学并不是不讲求理性，也不是淡漠理性，而是追求一种基于“象”又超越“象”的道思与哲思。由“器”识“道”，由“象”致知，由经验世界走向逻辑归纳与演化的精神认识，既具有诗意的虚化，又有严密的哲思思辨。如：“道可，道非，常道，名可，名非，常名……”（《老子》第1章）这里老子运用“象思维”于哲思，体现高度的抽象与思辨、逻辑与论证。

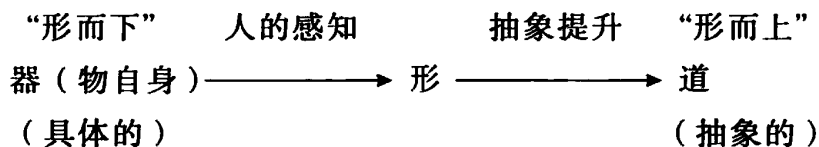


图3-4 器、形、道之间的关系

在王树人先生的论文《上帝死了道还在！》中，他也提到中国传统思维模式区别于西方思想：“中国天道的境域不是‘构成论’而是‘生成论’，道是原发创生之源。如老子所说：‘道生一，一生二，二生三，三生万物。万物负阴而抱阳，冲气以为和。’”（《老子》第42章）可知，作为原发创生的道，始终处于‘生生不已’的‘生成’动态之中。而这种‘生成’的本源之道，实质上归结为‘无’，正所谓‘天下万物生于有，有生于无’（《老子》第10章）。正是中国以‘无’为深邃底蕴的天道之思，从开端上就使中国传统思想不同于西方传统思想，而显示出特有的智慧魅力。”（王树人，精神危机，2006：27）

基于“有生于无”的亦是实体论亦是非实体论，“道”的精神终极既是对象性的，又表现出非对象性、非现成性。类似地，“象”，一方面是指事物外表所呈现的形态，具有实体性、现成性；另一方面，正如老子笔下的“大象无形”（《老子》第41章），“象”具有抽象、超象的精神性。如图3-5，无论是“道”还是“象”，都具有非实体性和实体性的双重特性，它们是互证互释的、不可分割的。“道”是“象”的本质而“象”又是“道”的源泉。“道”是对“象”的诠释和超越。由此可见，唯有通过诗意的、体悟性的

“象思维”，中国传统经典中最高理念之“道”，这个产生并主宰天地万物的本原才能浮出水面。历史上的言意之辨从一个角度表明真正的“道”是大象无形的，所以要借助于“象”来认识和体验。王树人先生在《中国的象思维及原创思想》中也提到：“富于诗意的悟性的‘象思维’，凭借其诗意的混沌性和模糊性，正可以在‘物我两忘’中进入‘天人合一’的视野和境界。”

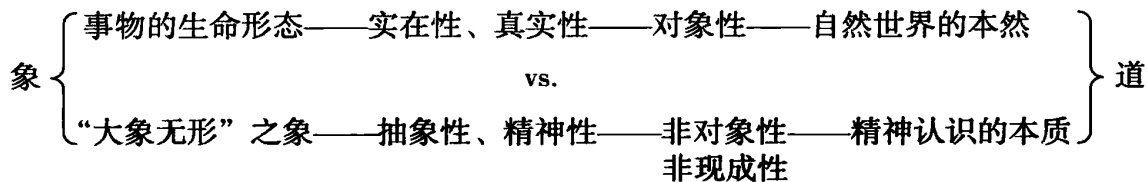


图3-5 “道”与“象”的互为关系

三、“象”与“象思维”在中国

中华民族“象思维”是中华文化精神智慧的本体，是中国古人的生存状态的一种体现，是一种哲思的认识形态。“象思维”在诠释和表征我古人对宇宙、人生和精神认识上是千年一贯的智慧知性形态。“象思维”不仅对道家和诸子百家思想产生过重要影响，中国的诗学文论及诗词歌赋曲等文学体裁，千年以降，无一不受“道象互为”的“象思维”的影响。

中国古代有关“象”与“象思维”的论述很多。王弼云：“夫象者，出意者也；言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言生于象，故可寻言以观象；象生于意，故可寻象以观意。意以象尽，象以言著。”（《周易略例·明象》）孔子云：“立象以尽意。”文论家陆机提出“意不称物，文不逮意”。“刘勰也强调意象在审美中的重要性，提出‘窥意象而运斤’是‘致文之首术’。明清学者王廷相更指出‘诗贵意象透莹，不喜事实粘着’。成功的意象，‘必以情志为神明，事实为骨髓，寓意于物，寄意于象，表里一体，意象附会’（钟嵘《诗品》）。”（刘宓庆，美学，2005：156）由此可见，“象思维”作为接通“言”与“意”的关键性中枢，对于中国人追索天地之道、人生智慧，对于文人文学创作具有极其重要的意义，它是中国智者和文人进行哲思或创作时必须调动的思维模式。宋代学者严羽曾在《沧浪诗话》中这样评价由象至意的诗歌创作和鉴赏思维形态：“盛唐诗人唯在兴趣，羚羊挂角，无迹



可求。故其妙处透彻玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷。”这里象是体，意趣乃是“用”，是诗人追求的某种精神旨归，“象”与意趣是一种互为的精神形态。

中国文化中的“象”与“象思维”在唐代经过王昌龄、皎然、刘禹锡、司空图等人较为深入的研究，以及关于诸如“意象”“兴象”“景象”以及“韵味”“意境”等相关理论术语的界说与阐释，到明清时期趋于成熟，与其有关的一些术语如诗境、神境、圣境、妙境、奇境、实境、虚境、极境等常被运用于文学批评。

我国唐代杰出诗人白居易是擅长运用“象思维”的大师，他追求诗歌在艺术上的真实性、通俗性，认为诗歌来源于现实生活并反映现实生活，在语言描摹上注重形象性、生动性。因此他的诗歌总是将现实生活的画面通过“象”清晰地展现在人们的眼前，包括人民的疾苦和统治阶级的暴政等各种社会生活中的问题。比如《长恨歌》《琵琶行》，这些脍炙人口的诗歌语言质朴，丝毫不刻意追求含蓄蕴藉，使得读者在欣赏诗歌的同时，通过一幅幅的画面充分感知其创作的情与景，从而与作者在情感上产生共鸣。

南北朝时期的著名文学理论家刘勰对“象”的论述主要在《文心雕龙·神思》中，在这部作品中他首次提到了“意象”：“窥意象而运斤”。他着眼于创作的构象过程，主张情文并茂、“情以物兴”“物以情观”“神用象通，情变所孕”，即客观的“物象”会触发个人的情感思绪，然后个人再依托这个情感思绪产生主观诗意的“意象”（见图3-6），这是典型“象思维”的理论归纳。不同的人看到相同的事物会有不同的联想与想象，在各自的大脑里对原本客观的“物象”进行加工，并最终呈现不尽相同的主观“意象”。这个过程其实是“象”在头脑中演化的过程，也是思与“象”交融的过程。由此可见，“象思维”对于作者在文学作品创作中抒发情感、激发与读者的共鸣具有极其重要的意义。

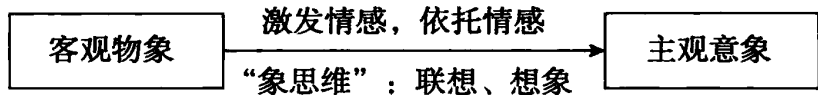


图3-6 “象”的流动与转化

在刘勰的基础上，王昌龄进一步拓展了对“象”的讨论，“意境”一词



即首见于王昌龄的《诗格》。他在《诗格》中论道：“夫置意作诗，即须凝心，目击其物，便以心击之，深穿其境。如登高山绝顶，下临万象，如在掌中。以此见象，心中了见，当此即用。如无有不似，仍以律调之定，然后书之于纸，会其题目。山林、日月、风景为真，以歌咏之。犹如水中见日月，文章是景，物色是本，照之须了见其象也。”他还提出要“身处于境，视境于心，莹然掌中，然后用思了然境象，故得形似”。也就是说，在诗歌创作过程当中，诗人首先应当凝神观照万“象”，然后在此基础上把主体意识融于“象”中，即融情人“象”或寄意于“象”，只有在此基础上才能“深穿其境”，实现情景交融。

王夫之在对“象”的研究上亦颇有造诣，他“在意境理论发展中的最大贡献是提出了‘情景’理论，他使意境理论具有了完备的理论形态”（范和生，1996：65）。他的情景理论讲求的是情感与审美意象的结合，即思与“象”、“象”与思的互为关系。另外，“并不是一切审美意象都是意境，只有取之‘象外’，才能创造意境，王夫之对虚实结合的意境的认识，表现为他对‘超以象外，得之环中’的强调。”王夫之认为，诗歌的意境是在情景交融的审美意象之“实”的基础上求得“象外”之“虚”，才能实现其境界的审美思维形态。无论是他的“意象论”还是“意境论”，都对后人产生了深远的影响，尤其是“意境论”“因实现了对有限之‘象’的超越，产生了含蓄蕴藉、空灵缥缈、回味无穷的审美意蕴，所以具有特殊的诗学意义”（王建，2006：32）。

唐代诗人司空图在其代表作《二十四诗品》中充分运用“象思维”阐发、归纳和总结诗学理论，用种种形象来比拟、烘托不同的诗格风格，生动地为我们展现了诗歌“象外”之“境”的美学本质。司空图使中国古代诗学象论最终形成较为完备的理论形态，并使“象”这一概念最终成为中国古代传统文论其中的一个基本核心范畴的完成者。二十四诗品实际上就是二十四种充满了神机妙理的“境”或“象”，呈现的均是一幅幅绝佳的景象描绘。司空图强调，诗歌意境创造的关键是以实出虚，而不能拘泥于具体描写的实的部分。尽管我们所生活的世界是具体的、现实的，诗歌美学所追求的意境是空灵的、缥缈的，但作者认为“超以象外，得其环中”（《二十四诗品·雄浑》）。只要借助并超越“象”，便能求得“象外”之“境”，从而将真实的世



界与诗思缥缈的诗歌美学相结合，使得艺术之美不再局限于形式的层面，基于“象”又超越“象”，从而变得真实、生动起来，具有很强的感染力。而客观的世界也如同象为我们所展现的景致，渗透着虚幻的意境之美。

虽然自东汉陆机始，千年以降，“象思维”多与诗性美学审美范式相关，但却揭示了“象”与思维之间的关系。事实上，无论是刘勰对“神用象通，情变所孕”的运用，白居易对含蓄蕴藉、空洞虚化话语的摒弃，还是司空图对“超以象外，得其环中”的强调或是王夫之对“意象论”及“意境论”的推崇等，都体现了“象思维”的重要作用和深远影响。中国文化的精华所在是哲思的诗化，诗化的哲思。而这一切思辨皆基于本体，落于“象”中。长期以来，“象思维”作为中国传统文化精神的产物，其影响已经远远超出了我们常识中文学的范畴，成为了我们所特有的智慧认识和哲学形态。

四、西方类似于“象”与“象思维”的相关研究

王树人先生在论及中国哲思认识形态中认为中国哲人和先贤在“诗意的混沌和模糊中”达到物我两忘、天人合一的精神境界。这种精神状态其实亦不仅仅是对对象或问题“象”的认识状态，而是根据一个个鲜活的生命象体做出的“形而上”的思辨，致达一种本质的认识。然而，对于形上精神认识，西人则采取了别样的认识路径，即对考察的对象或问题进行精确的规定，这是西方哲人千年一贯的梦想和追求。为了实现这一梦想，西方哲人做了大量研究，但是我们必须清楚地看到，西方的研究大多是建筑在科学基础之上的心理分析以及思维形态的结构。比如“印象理论”将精准的逻辑运算推理完全地运用于带有强烈主观色彩的“印象”之中，通过各种固定的模型下的加工过程把“印象”这个抽象模糊的概念剖析得面面俱到。我先哲们首先认识到精神认识与语言这一不一的本质与现象，因而他们智慧地运用“象思维”这一东方智慧形态解决这一人类难题，只做描摹，不做严格的规定，呈现一种既有逻辑、思辨的哲思，又有体验的、诗意的认识形态和质感。

近年来随着认知语言学的发展，西方兴起了与中国“象思维”理论相类似的概念隐喻理论。该理论代表雷考夫认为今天隐喻研究的对象已经不是隐喻话语，而是作为语言——思维系统有机组成的“隐喻概念”，即“概念系统的跨领域映射”，其实就是人们通过自己所熟悉的、具体的经验域来认识和了



解陌生的、抽象的经验域。传统隐喻理论认为隐喻仅是一种修辞手段，用以辅助语言实现某种特殊的美学效果。而概念隐喻理论认为隐喻不仅具有作为修辞手段的工具性，更是与人类同在的一种思维方式和认知工具，是人类赖以生存的基础。人们在运用隐喻的过程中，充分发挥自己的主观能动性，积极地对不同的事物加以比较并寻找它们的相似点与不同点并试图通过自己所熟知的经验域来理解和建构另一个新的经验域，以此来了解千差万别的事物。物理学家玻尔将原子核和电子的布局同太阳和行星之间的关系作对比，就是一个很好的例子。

雷考夫和约翰逊指出：“隐喻渗透于日常生活，不但渗透在语言里，也渗透在思维和行动中。我们借以思维和行动的概念系统在本质上基本上是隐喻的。”（1980：77）的确，语言中充满了隐喻或隐喻性表达，隐喻对于语言的理解是必不可少的。“哪里有语言，哪里就有隐喻。语言中的隐喻随处可见，具有很大的普遍性和渗透性。许多学者通过频度分析发现，人们在每分钟的语言交际中平均使用 1.80 个新隐喻和 2.08 个旧隐喻，假设每人每天只有两个小时的时间在说话，那么一个人在 60 年的生涯中就要制造出多达 4700000 个新隐喻，使用 21140000 个旧隐喻。”（蓝纯，2006：68）

前面提到，概念隐喻理论认为隐喻最初并不是作为一种修辞方式而出现的，而是一种不自觉的认知手段，是不可化约的本义陈述。人们并非有意识地去对比、比较，而是更多地在谈论事物本身。通过这种认知手段，人们得以逐渐地、真切地了解复杂的世界。因此可以说隐喻具有本体性，是人类认知的起点、人类童年的思维方式。人类最初都借助隐喻来思考，用寓言来说话，用象形文字来书写，用具体的感性意象来命名万物。“维柯从人类思维发生学的角度指出：初民无法对事物形成‘可理解的类概念’，因此必须通过‘感性主题’即‘范例或理想的画像’对相似的个体进行归类，从而形成‘想象的类概念’或‘诗性的类’。”（张沛，2004：113）“意大利浪漫主义诗人列奥巴尔第区分了‘原始语言’和‘现代语言’：前者是诗性的、隐喻性的，而后者则倾向于‘抽象的技术性术语’。英国浪漫派诗人对此问题表现出更浓厚的研究兴趣。如华兹华斯认为‘最初的诗人’自然而然地运用了‘比喻语言’，柯勒律治也认为‘早先的语言更适合写诗’。诗人雪莱曾提出：在‘世界的童年’人人都是诗人，他们所说的语言具有‘活生生的隐喻性’。”



(张沛, 2004: 167) 对于这些基于现当代科学认识理性对历史和语言的划分和定性是否合理, 不是本文讨论的主题, 暂略去。

事实上, 就隐喻是否表述真实这个问题, 历史上曾有过相关的争论。“真”在哲学中指“本质”或“本体”, 与“现象”相对。尼采在 19 世纪末发聋振聩地指出: 所谓“真”不过是一支纠集了隐喻、换喻与拟人等“人为联系”的流动大军, 只是长期经过诗和修辞的强化、转换和涂饰之后, 在大众眼中便成为天经地义的金科玉律了。(张沛, 2004: 194) 人类从未停止对“真”的热切追寻, 但他们往往无奈地发现, “真”作为一种具有无限维的“混沌”, 就像地平线一样横亘在人类认知的视野尽头而难以企及。但是, 相对的、阶段性的“真”还是客观存在的。(张沛, 2004: 102) 隐喻尽管受到我们认识的限制, 具有不完善性、暂时性。但是隐喻在任何给定时刻, 恰恰从多个角度指向现实, 相对地展现了“真”的风貌, 为我们打开一个又一个崭新的认识窗口, 加深了我们对现实世界的认识。但此“真”与更高阶段的“真”或绝对真实相比, 又不过是后者的隐喻罢了。这样看来“真”在某种意义上不过是思维主体的隐喻产物。瑞士心理学家皮亚杰认为: 我们所认识的世界是在现实的约束下、依靠我们的认识器官通过主客体之间的积极互动而逐渐形成的, 即现实制约着认识, 认识反过来又改变了现实。这样, 人类通过隐喻就与外界构成一种互动式认知关系。(张沛, 2004: 104)

五、“象思维”、隐喻思维与概念思维

概念隐喻理论对隐喻的认识接近于中国人对“象”的认识。“象”与隐喻在本质上是一致的。皎然在《用事》中指出: “时人皆以征古为用事, 不必尽然也。今且于六义之中略论比兴。取象曰比, 取义曰兴。义即象下之意。凡禽鱼、草木、人物、名数, 万象之中义类同者, 尽入比兴。”(赵新林, 2005: 107) “意象”在 18 世纪时备受浪漫主义诗学推崇而几乎成为譬喻修辞的同义词: 甚至在古典主义美学那里, “意象”也归于“比喻”这种“自觉象征”形式的名下而介乎隐喻和明喻之间。(张沛, 2004: 111) 英美新批判派的重要人物韦勒克和沃伦也指出“意象可以作为一种描述存在, 或者也可以作为一种隐喻存在。”(赵新林, 2005: 40) 不难看出, 意象—隐喻—存在, 在仁之思维中是互为一体的, 与“象思维”的认识样式和概念是基本一致的。



“象”与隐喻作为人类认知的坚实起点，不仅描述了相对的真实，而且是理性的源文件。雷考夫认为理性思维模式在很大程度上与隐喻的使用有关。（Ungerer. F et al, 2007: 143）张沛在《隐喻的生命》一书中指出，“秘索思”（神话）是一种诗性的真理，这种真理不仅是历史真理或科学真理的一种补充，更是后者的母体与动力源，二者构成一种相反相成的对立统一关系。（2004: 197）卡西尔正式恢复了“神话”的本来面目——“隐喻思维”，即“秘索思”，从而矫正了失衡已久的“*Mythos - Logos*”认知模式，即神话不仅是“对宇宙之谜做出的最初解答”，它也和语言、艺术、科学一样都是“通向存在的构造物”（张沛，2004: 200）。事实上，“象”与隐喻本身就具有理性。“象”与隐喻的投射过程也是运用理性的过程，因为其中传递的不仅是结构，还有逻辑。“隐喻绝不仅仅是一个孤立的范畴向另一个范畴的语义延伸，不同范畴之间的联系也非常重要。”（Ungerer. F et al, 2007: 119）“象”与隐喻可以为人类构建一个认知网络，当人们试图了解自己所不熟悉的事物时，就可以诉诸这个认知网络，将目标域与自己所熟知的经验域相匹配，从而实现对目标域的了解和认知。

然而，随着人类社会的不断发展，思维呈现越来越多的理性因素。通过经验得到的认知图式逐步“升级”为概念、范畴和其他形式的理性思维模式。同时，人们对想象和直觉的运用越来越少。在这个过程中，人们逐渐失去最直观和具体的经验世界。尽管“象思维”在中国语言中得到很好的保留并且得到充分的发展，实现了从具象到超象的飞跃。然而在西方，人们逐渐放弃他们本原的思维模式，选择逐渐将其概念化，甚至完全用理性思维取代之。西方文化认为“理性至上”，“理性判断一直被认为是思维的高级形式，而且这种理性至上的秩序统治了西方文化近两千年。早在古希腊时期，理性就被认为是人的本质，而建构一个包罗万象的‘知识总汇’更是古代‘爱智’之学的核心目标。崇尚理性成为近代科学哲学革命的主旋律，也成为此后数百年西方整个社会发展、科学发展的主题。”（崔唯航等，2005: 95）从哥白尼到牛顿的整个发展过程一直被恰当地称为世界图景的机器化过程。16世纪末，法国著名作家亨利·德芒纳蒂尔指出，世界是一部机器，它是最有意义的和最美妙的一部机器装置。开普勒说他不是要将天体的机械比喻为神圣的有机体，而是把它比作一座时钟。法国哲学家笛卡尔认为自然图景是一种受着精



确的数学法则支配的完善的机器。他还试图论证动物是纯粹的机器。英国哲学家霍布斯宣称，所谓生命，不外是肢体的一种运动，由其中的某些主要部分发动，犹如钟表的发条和齿轮一样；心脏无非就是发条，神经无非就是游丝，而关节不过是一些齿轮，它把动作转递给整个躯体。

对于西方人来说，世界被过多地物质化和功能化了：一切不可避免地成为生产物资，甚至自然也被当做是纯粹用来征服的目标。西方人盲目地追求超感性、超体验的世界，分裂整体世界并进行所谓的定性和定量研究，导致与现象世界的决裂。我们不难看出他们通过这种方式所了解的世界是一个有限的、被割裂的、僵化的世界。此外，对科技的过分依赖导致人的内在精神的缺失。人们越来越丧失活力、创造力和主体性。一切都似乎变得遥不可及，人们失去与宇宙的交流和协作。“在技术社会，人也被功能化为征服自然、统治地球的主体性的人。人们对自然进行过度的开发和利用，导致全球性的自然生态危机，直接威胁到人类在地球上的生存。人处于现代技术的‘座架’中，渐渐失去自己存在的根基，失去自己存在的多样性和可能性，现代人的本性被扭曲了，一味图谋向大自然索取而毫不顾及这种过度索取对自然产生的严重后果，人类陷入了‘无家可归’的状态。”（崔唯航等，2005：112）

因此，“象思维”与西人的理性概念思维应该是互为互补的关系，如图3-7所示：

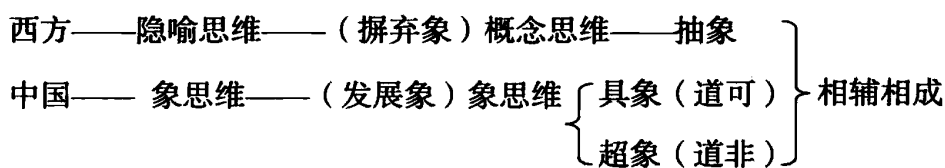


图3-7 “象思维”与“概念思维”之间的关系

一方面我们承认理性思维作为隐喻思维不可避免的、不可缺的产物，它与诗性体验的隐喻思维和“象思维”是紧密相连的。“象思维的原发创生性在于开拓新思路，扩展新视角，提出新问题。但是这种新思路的具体实行，新问题的具体解决，则有赖于概念思维。只有经过概念思维的具体分析和论证，并在此基础上进行设计和实验，甚至反复论证和实验，才能使所提出的新思路见诸实践，使新问题得到解决。”（王树人，2005：11）但是另一方面，我们必须认识到理性思维存在缺陷，有很多东西是超越理性之上的。



尽管人类可以通过现有经验及由此得来的逻辑、规律来认识、改造现实，但人类在面对全新的、超越现有经验之外的现实之时，已有的逻辑就失去了指导效力。此时，“象”和隐喻马上就会从“边缘化”的蛰伏状态中激活，发挥作为认知本体的作用：人们隐喻地认知超越他们所熟悉的经验域之外的事物，尝试将之转换为新的经验而生成新的逻辑。因此，“象”和隐喻便具有了再造逻辑、“重描”现实的诗性认知功能，它为我们提供了重新打量世界的认知维度与模式。理性思维必须通过隐喻方式而刷新旧有思维模式，创造“新科学”，实现人类思维的自我超越。

我们应该认识到“象思维”与理性概念思维相反相成、缺一不可。隐喻思维和“象思维”是人类最初的思维方式，是理性思维的源文件；理性思维则是人类思维发展的必经阶段。无论是“象思维”还是概念思维都不容忽视，更不能被摒弃。人类应该合理地对待这几种思维模式，使其共同为社会的进步和发展服务。

六、“现代中国哲学”“理性化”趋向

如今“现代中国哲学”是大家经常探讨的一个话题，简而言之就是将“传统中国哲学”理性化，即将中国哲学知性体系甚至包括话语形态按西方逻辑实证知性体系和话语形态改造之。在这个问题上，人们关注的焦点似乎都放在了“理性化”上面，因为与以逻辑推理、概念分析和理性论证为特征的西方哲学文化相比，更加注重“体悟”的传统中国哲学似乎缺乏理性质感。不可否认，按照西方哲学的理论范式审视，传统中国哲学似乎不够理性，缺乏西方哲学的实证逻辑推演的认识形态，因而呈现某种模糊性，需要理性逻辑思维的支撑。但这种命题，立论与认识本身存在这样一个根本性的认识问题，即何为“中国哲学之体”？西学对于中国哲学是“用”抑或“体”？是否西方哲学认识形态，其中包括其话语形态谓之唯一范式，其他智慧形态乃旁门左道，不能登堂入室？在这种唯“欧风西雨”欧洲中心的学术形态马首是瞻的情形下，人们忽略了另一个更为重要的问题，那就是传统的中国哲学文化在“理性化”的改造过程中，几乎已经丧失了自己原有的认识范式 and 特点。如果最本质的认识论本体或原型都无法保留，那么这种对中国哲学的理性逻辑化改造是否恰当？是否值得我们对此反思？



事实上，在 21 世纪初学界曾有过关于中西文化的大讨论，在那种国力极度颓败的历史社会中，人们一是为寻求救国之道而饥不择食，一是被西方器形所遮蔽，结果是认为传统中国文明的特色是“重阶级、重过去、重保守、重玄想、重宗教、重退让、重自然、重出世”；而西方文明的特色则是“重平等、重现在、重进取、重实际、重科学、重竞争、重人为、重入世”（陈来，2006）。两者相比较，有人便觉得中国文明逊色于西方文明，甚至中国文化精神智慧中追求“形而上”的智慧终极，“道法自然”遵循“天理”而思而为亦被视为中国文化之陋之过。当时的人们一时被纷繁的现象所惑，未能认识到中国文化的智慧精华所在，却将被封建统治者官化歪曲了的中国文化认识形态误认为是中华文明的本然，把乾嘉学派“谈器不论道”的学术视为中国文化精髓；然而亦不乏有识之士认为“这两种文明在本质上是古今的差别，前者是精神文明，后者则是物质文明，他们（指文化保守主义流派）更崇尚的是精神文明，认为物质文明是对精神文明的反动，因此，他们提出要‘保存国粹’，光大中国文化”（范玉吉，2003：47）。

我们承认中国传统文化的哲学形态存在的缺陷和西方理性的思维形态存在的某种优势（见图 3-8），所以我们愿意合理地将中国本土思辨文化与西方理性文化相结合，使其相得益彰。但是任何一种文化都存在某种缺陷，因此这不仅仅是中国文化的问题。但前提是，我们不能泯灭或否定我们自己的传统文化。承认和认识我们自身文化的不足是一码事，是好事，是需要引介他者文化充实之、发展之。而否定中华文化，弃体为用，本末倒置是另一码事，会对我文化造成伤筋动骨的致命伤害。中国的传统哲学文化博大精深、源远流长，是值得我们不断继承和发扬的宝贵精神财富。一旦丧失了传统中国哲学的体，那么现代中国哲学也将不复存在。所以说，要成就与时俱进的

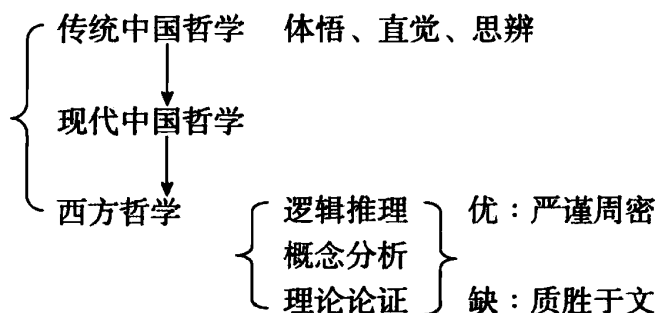


图 3-8 中国哲学与西方哲学的比较



“现代中国哲学”，在将其“理性化”发展之前，应该先弘扬传统中国哲学文化之体，固本强体是为上策。在此基础上，再去探讨其“理性化”的问题才会有价值、有意义。（这里的所谓“理性化”不是说传统中国哲学就是非理性的，事实上我们的哲学文化具有其辩证思辨理性。“理性化”是指融入一些逻辑推理与理性论证的元素，从而使其更具某种条分缕析的科学理性认识形态和话语形态。）

传统中国哲学具有自己的优越性，它以形象生动和思辨的智慧形态再现世界这个有机的整体，诸如易之太极，老庄之道，儒家之仁、心性，理学之理、气这些抽象的概念，西方的哲学概念思维是无法企及的。王树人先生在《中国哲学与文化之根》一文中指出：“当科学发展到今天，正是在西方却发现，传统西方科学理论在解决科学前沿问题，如涉及有机整体等复杂问题，已经无能为力。这时，正是西方科学家在东方特别是在中国传统思想文化中，为解决这种复杂问题发现了宝贵资源。”（2007：5）这个“宝贵资源”既有“道法自然”“道象互为”的整体思辨智慧形态，亦包括以“象”及“象思维”为代表的传统中国哲学文化的思维范式。

七、小结

“象思维”是中华文化精神智慧的思维本体，是中国古人的生存状态的一种体现，是一种哲思的认识形态。“象思维”的产生得益于中国自古以来所崇尚的“道”。“道”是中国哲学中一个非常重要的范畴。在道、儒诸家思想中，“道”是本体的、形而上的，用来表示世界万物的本原和规律。无论是“道”还是“象”，都具有非实体性和实体性的双重特性，它们是互证互释、不可分割的。“道”是“象”的本质，而“象”又是“道”的源泉，“道”是对“象”的诠释和超越，“象”是“道”的源头和本体。以“象”释意，以“象”征思，以“象”入手，基“象”而致道，既是中国哲人的哲思思维范式和表述形态，亦是中国语言和修辞的千年传承。

“象思维”作为华夏文明的精神创造，是人类文明史上有别于西方基督文明的东方智慧认识形态和体系。它化繁为简，化抽象为生命形态，具有诗意思辨。尽管对于形而上精神认识进行精确规定是西方哲人千年一贯的梦想和追求，为了实现这一梦想，西方很多哲人也做了大量研究。但是西方的研究



大多是建筑在科学思辨基础之上的心理分析以及思维形态的构建。庆幸的是，随着认知语言学的发展，西方人开始重新审视隐喻。概念隐喻理论认为隐喻不只是一种修辞手段，更是与人类同在的一种生存、认识世界的方式，是人们用“一事物”认知、理解、思考、表达“另一事物”的过程。

隐喻思维和“象思维”作为人类认知的坚实起点，是人类思维的本源，也是理性的源文件，理性思维则是人类思维发展的必然阶段。“象思维”与理性概念思维相反相成、缺一不可。无论是“象思维”还是概念思维都不容忽视，更不能被摒弃。然而随着人类社会的不断发展，西方人认为理性至上并试图将其取代隐喻思维。而在中国，尽管在诗性文化的熏陶下“象思维”，即相似于西人的隐喻思维得以保存下来，实现了从具象到超象的飞跃，然而可悲的是，在当下学界，“传统中国哲学”出现了泛理性化的趋势，即将中国哲学知性体系甚至包括话语形态按西方逻辑实证知性体系和话语形态改造之。毋庸置疑，中国的传统哲学文化博大精深、源远流长，是值得我们不断继承和发扬的宝贵精神财富。一旦丧失了传统中国哲学的体，那么现代中国哲学也将不复存在。所以说，要成就与时俱进的“现代中国哲学”，在将其“理性化”发展之前，应该首先弘扬传统中国哲学文化之体，固本强体是为上策。在此基础上，再去探讨其“理性化”的问题才会有价值、有意义。

第五节 “象思维”与中国典籍英译

一、中国典籍英译概况

文化是一个民族的灵魂，一个国家的象征。每一个民族都有自己的语言，每一种语言都是自己文化的造物、本体和体现。语言和文化是密不可分的。中华民族在漫长的历史长河中创造了光辉灿烂的华夏文明，而作为华夏文明精髓的典籍浩瀚如海，把中华民族富有特色的文化精髓和智慧样式译成英语，对于让世界了解中国，让中华文化参与全球文化交流与建设，提升其影响力、追随率，提升我国的软实力，是一个极好的途径。“中国经典洋洋大观，有声有色地搭载着中华深厚的文化根基、久远的民族底蕴。一个好的译本是中西文化交流的桥梁，一个综合素养高的译者就是重担在肩的文化使者。”（王建



荣, 2007: 5) 尤其是《老子》《庄子》《易经》这样的中国典籍深刻地体现了中华民族的优秀文化传统、认识形态和智慧样式, 我们应该将其智慧体系、价值观展示给其他国家的文化群体, 使他们认同我们东方文化的无穷魅力与风采。

然而, 由于今天西方文化特别是英语文化对中华文化的影响明显大于中华文化对西方文化的影响, 因此中外文化交流并不十分对称, 中国翻译西方作品的数量远远多于西方翻译中国作品的数量。“无论是被动的接受或者是主动的选择, 也许除去日本外, 还没有哪一个民族像中国一样, 如此大规模地、全方位地引进各种各样的西方文艺学的思想、理论、方法、范式和概念的成果。”(陈跃红, 2005: 44) 统计数据表明: 从1900年到2000年的100年间, 中国翻译的西方文、史、哲、政、经、法、数、理、化等书籍近10万种, 但是西方翻译中国的书籍的种类还不到500种。关汉卿的作品量比莎士比亚大(前者60部戏剧、10余首散曲、50余首小令; 后者37部戏剧、2首长诗、54首十四行诗), 而世界上知莎翁者多, 知关翁者寡。2004年, 国务院新闻办公室主任赵启正参观中国翻译成就展后接受中国网记者采访时指出: 在对外版权贸易方面, 中国和外国逆差是16:1。(汪榕培, 2009: 2) 这样的情况实在令人担忧。

更令人感到遗憾的是, 在翻译中国经典作品的过程中, 中国学者几乎完全摒弃“象思维”而仅仅用理性的概念思维方式解读和诠释中国的传统经典, 使得译作往往无法准确传达以“象思维”创作的原作的精神。中国人所创造的成就也几乎主要是依赖于西方的概念思想文化, 整个中国教育体制全盘西化, 中国人与自己的传统文化断裂, 自己原本所擅长的悟性的“象思维”遭到遮蔽。这正是我们常说的“文化倒灌”, 即忽视本国文化, 重视他国文化。中国的传统哲学文化博大精深、源远流长, 是值得我们不断继承和发扬的宝贵精神财富。在中西方文化不断相互影响、渗透和融合的过程中, 中国人应该通过典籍英译好好地挖掘并弘扬自己民族的优秀文化传统、“象思维”认识形态和智慧样式, 这对于打破中西现存的文化交流中的不对称现象, 改变欧风西雨一边倒的现状, 传播和发扬中国哲学和文化精神具有极其深远的意义。

二、“象思维”与中国诗学

维柯在其著作《新科学》中曾指出, 原始人由于推理力弱、想象力强,



所以都是用“诗性文字”表达自我的诗人，因此原始人的思维和精神方式可以被称为“诗性智慧”，各民族以“诗性智慧”创造的文化可以被称为“诗性文化”。然而随着社会文明的不断发展，有些民族的文化出现了断层，人们逐渐摒弃了物我无对、物我浑然的诗性思维，而转向理性思维、逻辑思维去认识和了解事物，而符号和逻辑有时往往无法把握认识对象，所以海德格尔才努力要使他的哲学研究变成诗人的写作，唯有如此，才能拯救已不再“思”的西方形而上学……但在古代中国，诗性智慧不但没有受到来自科学和理性的挑战，旺盛的想象力不仅没有受到知性的改造，诗性文化不仅没有受到文明进程的摧残，反而由华夏先民以异样的热情充分肯定与接受下来，其标志是中国祖先对“诗”那种超乎一切的重视和崇尚。（刘士林，2006：6）

“中国传统文化是以‘中国诗词’为文本形式，以‘中国诗学’为理论系统，以‘诗性智慧’为哲学基础的一种诗性文化形态。”（赵新林，2005：3）中国诗性文化注重意象的表现形式，推崇虚实相生相调的思维风格，运用诗性语言“超越语言”，可以激发思辨，激发争鸣。而“象思维”作为中国诗性文化的精神本体，它既广大无比又极其精微，影响着中国传统文化中的方方面面。中国哲学、美学及文学艺术等都与“象思维”这一精神方式有着极为密切的内在联系。比如中国武术中“近取诸身，远取诸物”的“象形拳”和“五禽戏”便是古人模仿自然中的动物形态而创编出来的，其中还包括模仿人的醉态的醉拳等。除了模仿动物的拳术之外，还有一些模仿日常用具的拳种，如巾拳、扇拳、伞拳、花拳、船拳等都是中华民族“象思维”的生动体现。

以“象思维”为精神本体的中国诗性文化和中国哲学孕育了中国的诗学文论。“中国文论常以人之感觉论诗文，这是人的五官感觉的隐喻式表达。诗性的语言是‘绘声绘影’的语言。中国文论就有‘绘’的特点，既绘声又绘影，使文思文理可见可感、可触可摸。兴象、意象之自然、深隐、微妙的特点，俨然带有上古先民天地混同、人神相通的精神遗留。中国文论的诗性智慧一如中国文化博大精深。”（吴中胜，2008：14）可见，中国诗学文论中广泛地运用“象”和“象思维”进行“隐喻式表达”。

此外，中国诗学文论由于诉诸“象”和“象思维”，因而很好地解决了语言和意义之间矛盾而统一的关系。众所周知，意义的传达依赖于语言和意



义之间永恒的张力。语言是呈现意义的媒介，人们对外部世界的观察、感受、思考最终都要通过语言来表达。然而，由于人们的认知局限，语言在帮助人们表达对外部世界的认识时，只是一个不完善的工具，语言所呈现的世界至多只能无限接近于真实世界，而永远不能等同于真实的外部世界。王树人先生认为用语言文字表意，一般就要进入概念思维或逻辑思维。这是语言之为语言、文字之为文字的一种本性。因为语言文字产生的初始，就是为事物命名，或形成事物的概念。这样，一般使用语言文字，就自动进入了概念思维。（王树人等，2006：2）而中国诗学文论在“象思维”的指引下使语言和意义之间的张力找到了最佳平衡点，如图3-9。“在中国传统诗学眼中，言意之间的对立统一关系与其说是一种认识和表达障碍，倒不如说是一块充满弹性的诗意空间、一片美学创造的沃土，是意境的无限疆域……中国诗学尤其注重言象意的圆融，并屡屡强调言外之意的寻求。”（陈跃红，2005：197）中国诗学文论超脱一般文字分析性的局限，具有雕塑性、绘画性的特点，让物象直接具体地演出，从而激活语言“象”意义，赋予语言以生命。这样，语言不仅是表征思维的工具，而且是世界的本体，思维的本体。孔子云：“告诸往而知来者”，表明运用“象思维”，人们可以通过类比、比喻等方法认识我们周围的世界。

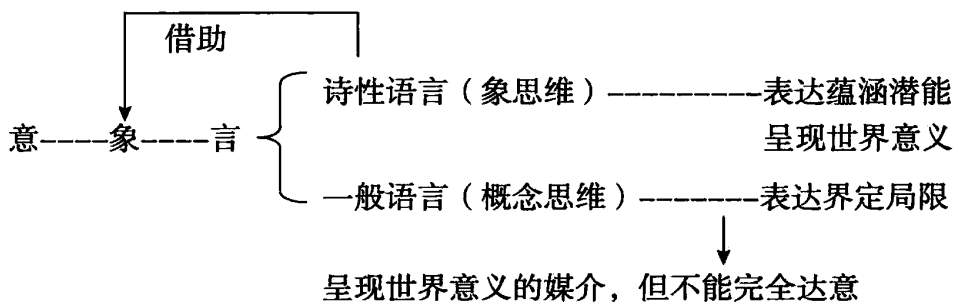


图3-9 言、象、意之间的关系

三、“象思维”与中国翻译诗学

尽管国内目前对于“象思维”这一中国传统文化认识形态有一定关注，但是将“象思维”与翻译相结合的领域却少有涉及，可以说这是一个相对较新的研究课题。事实上，“象思维”与中华文化精神的翻译、传播和认同追随的不可分割性决定了这个课题的重要意义及研究价值。中国的翻译诗学源于中国的诗



学文论，而中国的诗学文论又源于以“象思维”为本质的中国哲学和中国诗性文化，因而“象思维”与中国翻译诗学是密不可分的，如图3-10。

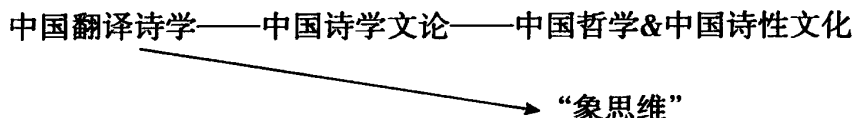


图3-10 中国翻译诗学与“象思维”的关系

翻译诗学是指从诗学的角度研究翻译。事实上，翻译本身就反映了某种思想意识和诗学。勒菲弗尔指出，“在不同的历史条件下，翻译会给文学作品透射出什么形象，基本上由两个因素决定：最重要的是译者的意识形态和翻译时接收方文学中占主导地位的诗学”（张南峰，2004：97）。这里所说的“译者的意识形态”对于翻译中国典籍的译者来说就是指“象思维”；而“翻译时接收方文学中占主导地位的诗学”的说法则不甚妥当，因为这虽说是翻译中可能不可避免的主体认知现象，但不是翻译的规约性旨归和精神终极目标。倘若是翻译中国典籍作品，自然应该将中国的文化精神加以传达，如果译作一味追求实现“接收方文学中占主导地位的诗学”，读者又如何能领略到原作的精神智慧和异域风情呢？

段峰在《论翻译的文化诗学研究》一书中也提到源语文化精神对于翻译的重要性：翻译的文化诗学并不去规定如何进行翻译，而是对翻译中所呈现与表现出来的源语与译语文化精神与文化本质进行探讨和说明，基本路径就是描写翻译过程中文化的移植、冲突、调适、改造、变形等文化交流现象，以及翻译文化在一个更大的文化系统中的作用被识别、确认和肯定的过程。（2006：187）刘宓庆认为，翻译具有综合应用性，它是多维的、复杂的，但它本身并没有什么高深的理论，全靠哲学、认知科学等深层科学作“导向支持”。（2005：292）刘宓庆在其著作《文化翻译论纲》（1999）中也提到翻译要确保原文的本味就要从微观和宏观上准确把握原作的个人文化特色和群体文化特色，将语言置入它所依附的文化语境中加以审视，强调主体的文化意识和文化信息感应能力。虽然段峰先生基于后现代认识观分析了文化诗学义理对于翻译研究的应用，呈现的是一种去中心、非规约性的认识态势，但这种认识在理论上对于本文讨论的在汉典籍外译中关注“象思维”传统、坚守



翻译中文化自主意识提供了某种理论上的支持,说明了中华典籍外译中关注“象思维”的必要性。而刘宓庆有关翻译应关注文化个性的立论则直接论证了本文所提出的有关“象思维”在翻译中华典籍时的重要性。这些都说明,中国翻译诗学应该凸显以“象思维”作为精神本体的中国诗性化文化精神格局。

由此可见,“象思维”对于翻译中华文化典籍所起的作用是至关重要的,它不仅体现了译者对原作“信”的道德操守,更体现了译者对中华文化精神的认知能力、创新能力,保证了这些文本精神格局如哲学范式、“意境”等的发生源头一样原汁原味。中国人重视直观感受,仅用理性思维往往无法感受其精神格局和美学价值。如果在英译的过程中译者忽略“象思维”的重要作用,仅仅用概念思维对中国典籍进行翻译和诠释,则很难让西方读者领略到中国诗学文论的表述张力和特殊魅力,从而不易体会到中国诗学文论和诗性文化与西方文论和文化之间的区别。因此在中华典籍外译的过程中,“象思维”应该得到译者的高度重视。尤其是像《老子》《庄子》《易经》这样的著作,本身就是一部部“以象筑境”的哲思典籍,加之对其所宣扬的“道”的参悟需要“象思维”下的参悟而非纯粹的西式理性,因此,如果译者想将《庄子》的精髓准确地传达给异国读者,毫无疑问需要重新启动自己的“象思维”去理解原作的精神,进而再运用“象思维”将其合理地进行翻译,保留原文中的各种“象”,以传达原著的精神格局。只有保留了中国文化的认识形态,理性地认识“象思维”的本体论和认识论智慧体系,自觉地运用“象思维”进行翻译实践,才能实现与原作者的思想交流和心灵对话,更好地理解作者所传递的精神与文化信息,真正体会这些经典作品的深刻内涵和智慧样态,从而在复兴中国传统文化的同时,将其智慧体系、价值观展示给其他国家的文化群体,使他们认同甚至追随我们东方文化的无穷魅力与风采。

四、“象思维”与中国翻译美学

所谓的翻译美学,简而言之,就是从美学的角度深入探讨翻译的认识、实践与方法。翻译美学源于翻译诗学,因为文学诗歌由于其美学特性,使得其翻译“比其他文学形式更要求神似,不仅要传递原诗的思想、情感和风格,而且还要传原诗之气韵”(李晓玲,2008:114)。前面提到,中国的翻译诗学源于中国的诗学文论,中国的诗学文论又源于以“象思维”为本体的中国哲



学和中国诗性文化，因此“象思维”与翻译美学也有着千丝万缕的联系。

现代西方美学始于20世纪，是19世纪以黑格尔理性主义美学为主体的“新生代”。这里所谓的新生的主要表现是黑格尔的思辨（依靠理念和逻辑推演而不是从感性观察和体验出发，因此是“自上而下”）推进到实证（依靠感性和体验并以此为根据推演出理念，因此是“自下而上”的）。（刘宓庆，2005：82）而中国美学自古以来就是重视体验的、从具象到超象的、“自下而上”的。“象思维”作为典型的中国传统文化思维模式、哲思的基本范式，也是中国典籍创作的基本特征和基本方法。中国传统文论美学关注生命性样式，关注整体性、同一性和互动性，融情、景、志于一体，构筑寄情于“象”、窥“象”知情的美感结构，融审美客体与审美主体为一炉。“文论家陆机提出‘意不称物，文不逮意’，意思是言不达意，意不尽象（有主观意念，没有感人的意象）是审美创造之大忌。刘勰也强调意象在审美中的重要性，提出‘窥意象而运斤’是‘致文之首术’。明清学者王廷相更指出‘诗贵意象透莹，不喜事实粘着’。”（刘宓庆，2005：156）

钱学森也认为在翻译的过程中，译者必须运用“象思维”创造原文的意象、意境和美感。“翻译形象思维就是译者以形象再现形象的过程，在正确地理解原文并结合自己的审美经验的基础上，译者将原文作者脑海中的意象提取出来，并在目标语言中寻找合适语言再现形象。从创新这个意义来说，直觉也许比逻辑更高级些。因为直觉思维（形象思维）是非线性的，对事物的认识是跳跃性发展的，所以，它很容易突破传统思维定势、思维习惯、原有知识的组合关系，冲破束缚对事物认识的框框架架等，从而很容易获得对事物的新认识、新理解。”（何松倍，2008：100）他还认为，译者的思维能力和思维方式直接影响着译文的质量。其中，形象思维对译者起到一种直接和顿悟式的启发，可以帮助译者在翻译活动中冲破前人的框框架架，直接抓住翻译问题的本质，从而实现原作中的意境与美感。

由此可见，成功的外译汉译作必须在巧妙地“筑象”的基础上生动地再现汉典籍和文学作品的独特神韵和美感。“文学翻译中运用形象思维追溯原作者运用形象思维的过程，然后运用形象思维用地道流利的艺术语言再现原作的意旨、情趣、典型的人物形象、意境等，那么译者便如同插上了想象的翅膀，灵感如泉涌，达到‘身无彩凤双飞翼，心有灵犀一点通’的境界了。自



然此种境界的实现还依赖于其他很多方面，包括作者自身的艺术修养与品位，但是形象思维是必备条件之一，这样译文才会枯木逢春一般生机勃勃，生命力持久。”（孙婷 等，2009：13）（关于用所谓“地道、流利的艺术语言再现原作的意旨、情趣、典型的人物形象、意境等”一说，笔者持保留态度，另文讨论之。）

在翻译的过程中，译者作为能动的参与者，首先应该运用“象思维”对原文的美凝神观照，做到神与物游。“翻译的审美应当使神思之机（包括各种心理因素）畅与物游”（刘宓庆，美学，2009：13），唐代王昌龄“心入于境、神会于物，因心而得”（《诗格》），王国维“入乎其内，故能写之；出乎其外，故能观之。入乎其内，故有生气；出乎其外，故有高致。”等都说明“象思维”对于翻译美学的重要性。进入了这些文本认识境界之后仍需要运用“象思维”进行翻译。正如孙婷、申志勇在《文学翻译中的形象思维》中指出，文学创作离不开形象思维，文学创作是意—象—言的过程，文学翻译便是言—象—意—象—言的过程。即译者运用形象思维，调动一切感官活动，透过语言符号文本，通过想象和联想把物化的形象转化为译者心中的审美形象，再用另一种语言符号将其物化，其物化过程也必然用到形象思维。用形象思维去理解原作，解析源语文本，再运用形象思维去表达原作，建构目的语文本，形象思维贯穿于理解与表达两个阶段，如图3-11。因此作者需要积极调动“象思维”充分把握和感知其文化精神、艺术形象，深谙原作者运用“象思维”进行创作的过程，再运用“象思维”将文化精神、艺术形象再现于目的语文本，这样才能保证读者通过译作获得与原作读者相同的认识样态、艺术形象和审美与精神体验，灵活而巧妙地传达原作的深刻内涵并展现丰富的源语言文化精神智慧，进而弘扬华夏文化，促进文化交流，最终使他者文化认可并追随我智慧样式。

作者创作的过程：意—象—言

译者翻译的过程：言（源语）—象—意—象—言（译入语）

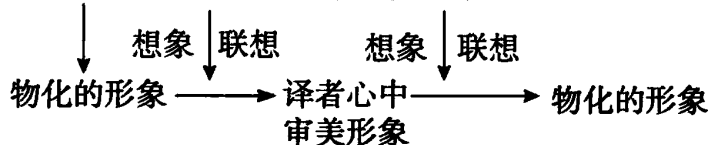


图3-11 创作与翻译过程中“象”的运用



“象思维”对翻译美学的影响早已深入人心。我国赫赫有名的一代翻译大师，如傅雷、林语堂、钱钟书、许渊冲、黄龙等提出的翻译理论或多或少都受传统中国文化“象思维”的影响，与“象思维”认识范式、审美范式有异曲同工之妙。

比如傅雷先生认为翻译应该像绘画一样做到“传真”“传神”“惟妙惟肖”“栩栩如生”，他提出翻译应当像临画一样，所求的不在形似而在神似。傅雷先生对“神似”的强调体现的是中国“象思维”传统模式下对艺术美学抽象性和含蓄性的重视，是中国画基于“象思维”写意式的认识与绘画技法。无论是以汉典籍翻译抑或文学翻译而论，唯有“象思维”才能铸就这些作品中“言有尽而意无穷”的独特韵味。当然他也提出强调神似，不是说可以置形式不顾，更不是主张不要形式，而是寓“象思维”于写意之中，也就是说只有兼顾“神似”与“形似”才能更好地使文章传情又达意。

林语堂认为翻译的标准是“忠实、通顺和美”，“译者不仅要达意，还要传情，要在翻译之时引起读者‘如临其境’的审美‘冲动’。”（梁金花，2006：64）而这种“如临其境”的审美冲动实际上必须借助于“象思维”的性灵的“直觉体验”才能实现。他还指出“意美”——原文内容所产生的意境或联想的美，是最重要的、第一位的。而要实现翻译中的“意美”即意境美，就要运用到我们所说的“象思维”展开丰富的联想及想象，实现性灵的“直觉体验”，才能塑造和重现原文中的审美意境。

再如严复的“信达雅”、许渊冲的“三美”（意美、音美和形美）论都要求翻译应该做到“传神”。“传神”说与“象思维”一脉相承，“传神”是“象思维”的演绎与发展，是“象思维”在审美范畴中的“致用”。在绘画领域内，“传神”说原来是“东晋顾恺之首倡作为人物画的美学要求，后来推而广之，成为我国绘画创作的最高准则，后来被逐渐运用到翻译理论。”（郭著章，2005：85）绘画的标准之所以能够运用到翻译理论中就是因为绘画与中华典籍和文学作品的创作一样都具有“象思维”观照下的认识范式、审美范式，而翻译，尤其指翻译汉文化作品，既然要忠实于原文的创作，理应采取与原文一致的思维模式去理解，进而去翻译相应的作品。

因此，“象思维”与翻译美学是密不可分的，对于翻译中华文化典籍也是必不可少的。在翻译的过程中，作者需要积极调动“象思维”充分把握和感



知其文化精神格局、艺术形象，深谙原作者运用“象思维”进行创作的过程，再运用“象思维”将文化精神、艺术形象再现于目的语文本，这样才能保证读者通过译作获得与原作读者相同的认识样态、艺术形象和审美与精神体验，灵活而巧妙地传达原作的深刻内涵并展现丰富的源语言文化精神智慧，进而弘扬华夏文化，促进文化交流，最终使他者文化认可并追随我智慧样式。如果摒弃“象思维”而仅仅从理性的角度翻译文本，以所谓的科学认识范式对原文亦步亦趋，那么这样的译文毫无疑问是丧失了原文的认识范式。若原文的精神认识格局不存，何谈原文的魂魄与美感。

五、小结

中华民族在漫长的历史长河中创造了光辉灿烂的华夏文明，而作为华夏文明精髓的典籍浩瀚如海。把中华民族富有特色的文化精髓译成英语，则是让世界了解中国，让中国文化参与全球文化交流与发展的一个极好的途径。然而，由于今天西方文化特别是英语文化对中华文化的影响明显大于中华文化对西方文化的影响，中国学者几乎完全摒弃“象思维”而用理性的概念思维方式解读和诠释中国的传统经典，使得译作往往无法准确传达以“象思维”创作的原作的精神和精神范式。身为炎黄子孙，中国人应该好好挖掘并保留自己民族的优秀文化传统及认识形态，这对于传播和发扬中国哲学和文化精神格局具有极其深远的意义。

尽管国内目前对于“象思维”这一中国传统文化认识形态有一定关注，但是将“象思维”与翻译，特别是与翻译中华典籍相结合的研究却鲜有涉及，可以说这是一个相对较新的研究课题。事实上，“象思维”与中华文化精神格局的翻译、传播、认同和追随是具有不可分割性的，这就决定了这个课题的重要意义及研究价值。“象思维”不仅体现了译者对原作“信”的道德操守，更体现了译者对中华文化精神的认知格局、创新能力，保证了这些文本精神格局如哲学样式、“意境”等的发生源头的原汁原味。因此在典籍外译的过程中，“象思维”应该得到译者的高度重视。尤其是像《老子》《庄子》《论语》《孟子》等这样的经典，本身就是一部部“以象筑境”的哲思典籍，加之对其所宣扬的道的参悟借以“象思维”下的参悟而非纯粹的理性，因而译者唯有积极调动“象思维”充分把握和感知其精神格局和艺术形象，深谙原作者



运用形“象思维”进行创作的过程，再运用“象思维”艺术形象地再现于目的语文本之中，这样才能保证读者通过译作获得与原作读者相同的精神格局和审美体验，灵活而巧妙地传达原作的深刻内涵并展现丰富的源语言文化，进而弘扬华夏文化，促进文化交流，并最终使译入语读者认同和追随我东方智慧样式。

第六节 “象”“象思维”与《庄子》英译

一、庄子、《庄子》与“象思维”

在中国诗性文化的背景下，庄子灵活地运用丰富的想象力表达自己的哲思、传播和发扬了道家文化，生动地再现了世界和人类社会这个生命样态的、动态的整体和人生的智慧，后世鲜有人能够超越庄子认识体验的深度与高度。其实这种丰富的想象力就是以“象思维”为精神本体和思维本体的中国诗性文化的产物。庄子笔下种种神奇的“象”，从某种程度上来说都是他运用“象思维”对其所处的自然和社会环境的真实刻画与反映，而绝不是毫无根据的天马行空的遐想或幻想。在《中国诗学精神》一书中作者提到：与邹鲁文化逐渐在文明时代中培养出的先秦理性精神不同，庄子生长于斯的楚文化环境，更多地积存着原始氏族时代的文化风尚、思维方式和价值观念。它们本身就是中国原始民族的诗的本性或诗性智慧的具体表现。这些都使我们可以把庄子的思维方式看做是“原始思维”。（刘士林，2006：57）这里尽管“原始思维”一说还有待商榷，但至少可以说中国文化精神本体与“象思维”渊源颇深。

庄子认为尽管“道”“无为无形，可传而不可受，可得而不可见”（《庄子·大宗师》），但是却可以通过“象”来体现“道”、捕捉“道”：“汝唯莫必，无乎逃物。至道若是，大言亦然。”（《庄子·知北游》）《庄子·天地篇》有这样一段话：“黄帝游乎赤水之北，登乎昆仑之丘而南望。还归，遗其玄珠。使知索之而不得，使离朱索之而不得，使嫫媿索之而不得也。乃使象罔，象罔得之。黄帝曰：‘异哉，象罔乃可以得之乎？’”本篇寓言讲的是这样一个故事：黄帝丢失了玄珠，先后派知、离朱和嫫媿去寻找，但是都没有找到。



后来派象罔前去寻找才最终找到了玄珠。寓言中的人和物都有某种象征的意义。玄珠比喻“道”或本原世界，“知”“离朱”“癡诟”分别指聪明人、视力强的人和善于闻声的人。而“象罔”则是指最终超越有形之“象”而达到无形之“象”的状态。通过这个寓言故事，庄子旨在告诉人们要想把握“道”的本质，必须从万物之“象”去把握，从自身的生命体验“象”出发，以一种独特的方式去把握本原之“道”，实现从具象到超象的飞跃。“庄子用这些比喻告诉人们，用以往人们依赖的传统知识与方法去把握本原性的世界是不可能的，这一本原的世界只能在‘象罔’中才能把握……庄子的言、意理论实际上也隐含了对象问题的特殊表述和处理方式。既然无形的本原之象是不可以日常语言进行直接的道与言，那么对它便只能以言说他物的方式而旁及象中之道。这就形成了庄子论道的特殊方式及寓意性表述。世界万物及变化之道的幽微奇妙拒绝理性话语对它进行清晰明白的解释，人们只能用一种特有的诗性话语暗喻世界本原之道。”（赵新林，2005：80）也正因为此，庄子的论述中充满了大量寓意深刻的喻象。宋代李涂之《文章精义》：“庄子之文章善用虚，以其虚而虚天下之实。”（刘宓庆，2005：336）正如庄子自己所言：寓言十九，重言十七，卮言日出，和以天倪。（《庄子·寓言》）庄子巧妙地运用诗性话语表征世界本原之“道”，从而实现了言、象、意的完美结合，如图3-12。因此读者唯有通过诉诸“象思维”才能理解和跨文化传播《庄子》的深刻内涵。

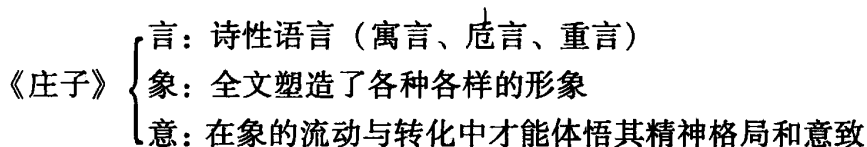


图3-12 《庄子》中言、象、意的完美结合

二、汪榕培与理雅各《庄子》英译本之比较

《庄子》作为中国文化中的哲学、文学经典作品，一直以来以其独特的魅力吸引着世界各地颇具影响力的汉学家及翻译家致力于其英译。本文选择了汪榕培与理雅各的《庄子》英译本。汪榕培的译本由于其仔细研究了国内外的不同译本，进行了科学的分析和总结，再加上他深厚的文化功底、出色的语言运用能力和严谨的翻译态度，在国内享有较高的声誉并得到读者的普遍



认可。理雅各的译本由于其“忠实、准确”的原则，被认为是《庄子》的权威译本，在国内外得到了极高的评价。本章节将从忠于原作的精神格局与“象思维”的运用和“象”的保留这三个维度来比较这两个英译版本。

（一）汪榕培及其《庄子》英译本

汪榕培教授是中国著名的英语教育家，曾先后开设过英语实践、英国文学、美国文学、英美诗歌、英美戏剧、英语词汇学等十余门课程。在长期的教学实践中，汪榕培教授积累和总结了丰富的教学经验，形成了自己独特的教学思想，深受学生的欢迎，在国内外享有较高的知名度。在中国古典文学英译和中西文化比较等方面，汪榕培教授取得了突破性的进展，译著辉煌，先后完成了《英译老子》《英译易经》《英译诗经》《英译庄子》《英译汉魏六朝诗三百首》《英译孔雀东南飞·木兰诗》《英译陶诗》《英译牡丹亭》《英译邯郸记》《陶渊明集》《邯郸记》《吴歌精华》《评弹精华》《昆曲精华》《苏剧精华》等译著，其中多项已入选《大中华文库》；并撰写了一系列相关的论文，出版了专著《比较与翻译》和《陶渊明诗歌英译比较研究》，得到国内外学者的高度重视与好评。汪榕培教授目前在从事英语教学的同时，继续进行典籍英译的研究，为向世界传播中国文化而笔耕不辍。

到目前为止，《庄子》的最后一部全译本是由汪榕培先生翻译的。该译本由湖南人民出版社和外文出版社于1999年联合出版。汪榕培先生仔细研究了国内外的不同译本，进行了系统的分析和总结，再加上他深厚的文化功底、出色的语言运用能力和严谨的翻译态度，最终为读者呈现了一部通俗易懂、忠实原著的译作，也为自己赢得了好评。汪榕培先生认为，自《庄子》传入西方以来，尽管出现了许多《庄子》英译的全译本，但是都是由西方人翻译的，他们在理解《庄子》的原意方面是有一定的难度的。有意思的是，尽管这些西方译者努力地想要忠实于原文，结果往往不能如其所愿，译文的语言显得颇像中式英语。而我们中国人本身有很好的资源，有关于《庄子》研究的一手资料，再加上近几十年来人们对传统中国文化高涨的热情，对道家思想的研究取得了巨大的成就。那么我们在翻译时就应该尽可能地利用这些成果，这样西方读者才能更好地了解《庄子》所传达的精神。（1999：77）罗志野也曾提到：“西方汉学家再怎样对中国文化进行研究，他们对中国文字中的



内蕴理解总很难透彻。他们用西方人的习惯思维考察中国古典文化中的哲学和伦理，就可能有误解。因此，今天为了使中国文化让西方读者分享，就得有新的译本，最好新的译者是中国人，而且应当是学贯中西的中国译者。（徐来，2010：6）”

除了翻译《庄子》，汪榕培还有许多相关的研究成果，如《契合之路程：庄子和〈庄子〉的英译本（上）》《〈庄子〉十译本选评》《〈庄子〉全二卷汉英对照》《庄子名言精选》等。读者可以通过这些著作加深对庄子和《庄子》的理解，以便更好地理解《庄子》所传达的哲学思想。

到目前为止，尽管有很多学者对汪榕培的《庄子》英译进行了相关的研究并发表了一些论文，如张映先与张小波的《虚实有度·译笔菁华——读汪榕培〈庄子〉英译》探讨了汪榕培在翻译《庄子》时对一些哲学概念的虚实转化；陈建中的《卮言日出，和以天倪——评汪榕培教授英译〈庄子〉》通过分析汪榕培对“卮言”的见解与翻译，赞扬其对原著的深刻理解和忠实翻译。但是有关汪译本“象思维”的援用却少有关注。在本节第三部分笔者将从这个角度比较汪榕培和理雅各的译本。

（二）理雅各及其《庄子》英译本

理雅各（1815—1897）是伦敦布道会传教士，英华书院校长，近代英国第一位著名汉学家，牛津大学的首位汉学教授（1876—1897）。从16世纪末到18世纪初，西方来华的传教士对中国典籍也曾多有译述，但都只译片断，且因汉语不精，或对于儒学经义钻研不透，或请学养浅陋的华人合译，译文往往词句粗劣，语义欠通，谬误百出。而理雅各是第一个系统研究、翻译中国古代经典的人。他与法国学者顾赛芬、德国学者卫礼贤并称汉籍欧译三大师，也是儒莲翻译奖的第一个获得者。理雅各被其后的汉学家称为“永垂不朽的天才大师”（Ride, 1960：24）。

理雅各明确意识到，只有透彻地掌握中国人的经书，亲自考察中国圣贤所建立的道德、社会和政治生活基础的整个思想领域，才能被认为与自己所处的地位和承担的职责相称。在整个翻译过程中，理雅各始终贯彻着严谨的治学态度，除了认真参考和汲取王韬的研究成果外，他自己也十分注重旁征博引，力求持之有据，绝不主观臆断。在他以前别人用拉丁、英、法、意等



语种译出的有关文字，凡能找到的，他都拿来仔细比较，认真参考，然后再反复斟酌，慎重落笔，甚至常常数易其稿。加上与王韬等人的切磋讨论，就大大减少了可能有的失误，使翻译质量得以确保。（<http://baike.baidu.com/view/331593.htm>）理雅各先后翻译出版了中国的《论语》《大学》《中庸》《孟子》《春秋》《左传》《礼记》《书经》《孝经》《易经》《诗经》《道德经》《庄子》等名著，多卷本《中国经典》《法显行传》《中国的宗教：儒教、道教与基督教的对比》和《中国编年史》等著作。

理雅各用五十余年的时间，架起了一座中西方的桥梁。他的一生是由传教士走向汉学家的一生，他生平的活动，开始于向东方宣扬基督教义，然却显赫于向西方传播中国文化。至今虽逾百年，理雅各的译本仍被认为是中国经典的标准译本，他结束了西方学者对中国文献业余水平的研究，走上了专业化的道路。理雅各向西方输出的不只是中国的经书，还有中国的宗教以及其他文化现象。与早期傲慢的新教传教士相比，理雅各对待中国宗教的态度是客观、认真而尊重的，像他那样重学术理性的宗教专著在早期新教传教士中甚为罕见。他的论述中见不到对中国的谩骂、无理的攻击，相反，他对中国文化表现出一种亲和态度，体现出苏格兰神学思想的开放性与独立性。他呼吁传教士不要在孔子的坟墓上横冲直撞，他赞美中国宗教中对真理的追求。

在中国，新中国成立前商务印书馆出版的《注释校正华英四书》全部采用理雅各的译文。新中国成立后，湖南出版社近年系统出版中国古代文献的系列译本，其中《四书》仍选用了理雅各的译本。

理雅各的《庄子》译本于1891年由牛津大学出版。理雅各很早就开始研究中国的宗教，1880年《中国的宗教》中，他将道家 and 道教译定为“Taoism”，这种译法一直沿用至今。1882年，他为《不列颠百科全书》第九版撰写了“老子”条目。1891年，他翻译了《老子》《庄子》的英译本，后来同《太上感应篇》一起被收录于米勒（Max Muller）主编的系列丛书《东方圣典》中。理雅各译本在国内外得到了极高的评价，由于其“忠实、准确”的原则，被认为是《庄子》的权威译本。理雅各自己也说：“的确曾一时认为应将原作译成行文简洁、风格特别的译文，然而后来经过审慎的思考还是决定把原作最真实的一面展现出来，目标就是始终忠实于原文，而非简单追求译作结构上的完美。并不是因为对优雅的文风和语言的习惯表达漠不关心，而



是因为更加看重对原文内容和风格最忠实准确的再现。”(Legge, 1971)但也正因为该版本过于忠实于原著,并为读者提供了极其详尽的注释和附录,使得该版本显得有些拘泥于原文,少了些文学色彩。

理雅各作为一名传教士,是一个“意识形态把关者”,他给予中国文化充分的尊重。“一方面他不遗余力地把中国古代文化典籍译成英文,是为了更好地了解中国文化和心理,为更有效的传教活动铺平道理;另一方面,他不轻易以基督教文化阐释中国文化,也是为了保持基督教文化的‘纯洁性’。”(徐来,2010:133)因此理雅各在翻译中国文化典籍时,非常注重保留中国文化的意识形态,在他的译作中也处处可以看到“象”的保留和“象思维”的运用。《庄子》中各类“象”——如动物、植物、人物之“象”和庄子天马行空的想象之“象”,理雅各在译文中都给予了充分的表达和解说。

三、汪榕培与理雅各英译《庄子》对比研究

“象思维”是中华民族历史文化的本体,凝聚着中华民族的诗性智慧和对自然万物之本源——“道”的信奉,是中国汉语文化中具有特殊内涵的结晶。中西方有着不同的文化环境,因此形成了不同的民族心理、思维方式和认知模式。因此在翻译《庄子》这样具有浓郁的民族个性和丰富的“象思维”的中国典籍时,不再仅仅是句子结构或词语的对应翻译,更是汉英思维的比较,译者应该运用“象思维”走进原作者的认识世界,把原文中的“象”在译文中充分地传达出来,把“象”在原文中所表现的认识样式、精神格局与译文中“象”思维的坚守和保留有机动态统一起来。正如前文所述,一种语言样式就是一个民族认识世界和社会人生的一种路径和格局。因此,从传播东方智慧样式和知性体系维度评价中华典籍外译问题,忠于原作者的思维样式和“象思维”就是首先必须忠于原作的语言样式和“象思维”,这是中华典籍外译的牛鼻子。“象”思维的保留是保证原作的原汁原味的根基。

应当承认,汪榕培和理雅各的《庄子》译本都是《庄子》译本中的范本,汪榕培的译本以行文简洁、通俗易懂而著称,理雅各的版本则以忠实原著、详尽准确而著称。不过这些评论主要是从语言风格的文学或美学维度评判的,那么在思维方式这个哲学层面上,两位译者对原文中“象”的



保留和“象思维”的运用又如何呢？本文就这一典籍翻译的牛鼻子做一系统的追问。但由于本文篇幅有限，本文只能主要探讨《庄子》内篇中比较具有代表性的一篇——《逍遥游》。《逍遥游》全篇充满了各种各样神奇的“象”，包括动物、植物、真实的人物、幻想的神灵等。众所周知的便是全文开头部分的“鲲鹏”之“象”。“《逍遥游》所描述的鲲鹏之九天翱翔，如同《周易》的‘飞龙在天’一样，都是隐喻之‘象’，都是试图借这种象所描述的境域和境界，以打破人们在想象力上的局限和僵化，开阔人们创造性的思维空间。”（王树人，2006：4）那么下面我们就从“鲲鹏”之“象”的例子开始，用表格的形式回顾一下《逍遥游》全文中各种各样的“象”，并分析一下“象”在文中被保留的情况和两位译者对“象思维”的运用和保留。

表 3-1

动物

	原文之“象”	理雅各	汪榕培
1	鲲/鹏	a fish, the name of which is Khwān/a bird with the name of Phing * The khwān and the phāng are both fabulous creatures, far transcending in size the dimensions ascribed by the wildest fancy of the West to the kraken and the roc. Kwang - dze represents them as so huge by way of contrast to the small creatures which he is intending to introduce; ——to show that size has nothing to do with the Tāo, and the perfect enjoyment which the possession of it affords. The passage is a good specimen of the Yü Yen (寓言) metaphorical or parabolical narratives or stories, which are the chief characteristic of our author's writings; but the reader shall keep in mind that the idea or lesson in its 'lodging' is generally of a Tāoistic nature.	a kind of fish by the name kun/a bird by the name of Peng
2	野马	(But similar to this is the movement of the breezes which we call) the horses of the fields	the air
3	蟪蛄	the short - lived cicada	cicadas

续 表

	原文之“象”	理雅各	汪榕培
4	冥灵	the (tree) called Ming - ling * Taken by some as the name of a tortoise.	a miraculous tor- toise
5	鷦鷯	tailor - bird	Wren
6	偃鼠	mole * Some say the tapir.	Mole
7	嫫牛	yak * The bos grunniens of Thibet, the long tail of which is in great demand for making standards and chowries.	Yak
8	敖者	wanderer	Prey

从表 3 - 1 “鲲/鹏” 的翻译中我们可以看出，汪榕培简单介绍并音译了这两种动物——“一种叫鲲的鱼/一种叫鹏的鸟”，而理雅各在注脚中则给出了详细的解释，尽可能地为读者还原了原作中的“鲲鹏”之“象”。在他的解释中，不仅介绍了“鲲鹏”是神话中的生物，还强调了“鲲鹏”之“象”的庞大身躯，并且将其分别与西方神话中的北海巨妖和巨鸟之“象”进行对比。（北海巨妖是北欧神话中的巨大海怪，平时伏于海底，偶尔会浮上水面，当它浮上水面的时候，有些水手会误把它的身体当做一座小岛，甚至会登上这座“小岛”，在上面安营扎寨，结果在它沉下去的时候葬身海底。）理雅各在此处翻译中将“鲲鹏”之“象”和巨妖、巨鸟之“象”进行对比无疑将有助于西方读者对“鲲鹏”之“象”的认识和了解。

再来看第二个例子。尽管“野马”被划分为这一类，但是这里需要指明的是它并不是指真正的动物，而是指流动的空气的景象。我们来看一看两位译者是如何处理此处的“野马”之“象”的。在汪榕培的译本中，他省略了“野马”之“象”，直接将其翻译成“the air”，而理雅各保留了原作中“野马”之“象”并作了进一步的评论：“与此类似的是气体的流动，我们将其称作野马奔腾般的游气。”我们不得不承认此处理雅各的翻译较好地保留了原作中的“野马”之“象”，并为读者展现了一幅鹏在空中飞舞，游气如万马齐奔、扬起一大片灰尘时的生动画面。



第三个例子中“螻蛄”是一种蝉，通常在春天出生，秋天死亡。汪榕培直接将其翻译为“蝉”，而理雅各将其译成“寿命很短的蝉”。尽管蝉寿命短似乎是人尽皆知，但是理雅各的版本强调了蝉的这种特质，将这种动物具象化，从而较好地解释了原文中“螻蛄不知春秋”（短命的蝉是不会知道“年”这个概念的）这句话。

在翻译“偃鼠”和“螭牛”时，两位译者在文章主体部分的翻译是一致的。然而，理雅各在注脚部分再次加入了进一步的解释。如翻译“螭牛”之“象”时，他指出这是一种主要生活在青藏高原的牛，牛尾可用来做准绳和蝇拂。这样的刻画相当细致，“螭牛”的生长环境和功用都体现出来，“螭牛”之“象”也因此而变得栩栩如生。这样一来对不熟悉这种动物的西方读者来说，“螭牛”在他们的眼中就变得清晰、具体、鲜活起来，毫无疑问这将帮助他们了解这种陌生的动物。

让我们来看看这组分类中的最后一个例子。“敖者”中的“敖”是汉字“遨”的通假字，意思是“漫步、遨游”。汪榕培将其翻译成“猎物”，可以说意思的表达是正确的、直接的，从某种程度上来说也更方便读者的理解。然而，从“象”的保留角度来看，理雅各在翻译中保留了原文中的“敖者”之“象”，将其翻译成“wanderer”——四处走动的动物，这样的翻译是对原作中“敖”的生动形象的写照，为读者描绘出了一幅猎物漫不经心地四处走动的场景。

从以上分析可以看出，尽管汪榕培和理雅各都非常忠实于原文，但是两位译者对“象”的保留和“象思维”运用的自觉意识还是有所不同的。汪榕培的译本虽简洁精练、通俗易懂，但缺乏对于“象思维”保留的自觉意识，缺乏对“象思维”运用和坚守的自觉意识。而翻译中对原作的忠实，“象”的保留，本文作者认为，只是或仅基于传统翻译观的认识论基础之上或语言学认识基础之上的，而忽略了原文“象”所承载的“象思维”的文化精神格局，这才是翻译中国典籍，尤其是翻译先秦诸子百家的牛鼻子、关键所在。相比较而言，理雅各在翻译中更多地关注了保留原文中的各种“象”与“象思维”互为关系，保留原文中诸象服务于“象思维”，由象的内涵指向其精神格局：他通常在正文中先给出简洁的翻译，然后在注脚中提供丰富的文化精神信息以帮助读者理解原文之“象”的各种思维特质，从而使原文之“象”

形象化、生动化而致精神化，这样“象”的保留不仅仅是简单地忠实于原文，而是启动和保留了原文“象思维”的精神格局，由此引导启动译文读者的“象思维”认识样式，便于读者理解感到陌生、感到困惑的原文之“象”。我们再来看看更多的例子。

表 3-2		植物	
	原文之“象”	理雅各	汪榕培
1	朝菌	the mushroom of a morning	the fungi that sprout in the morning and die before the evening
2	大椿	Ta - khun * This and the Ming - ling tree, as well as the mushroom mentioned above, together with the khwän and phäng, are all mentioned in the fifth Book of the writings of Lieh - dze, referred to in the next paragraph.	a huge toon tree
3	大瓠	a large calabash	huge gourds
4	樽	large bottle - gourds	buoys
5	樗	Ailantus * The Ailantus glandulosa, common in the north of China, called 'the fetid tree,' from the odor of its leaves.	Tree of the Heaven
6	大本	trunk	trunk

表 3-2 中第二个例子，汪榕培将“大椿”翻译为“a huge toon tree”，“huge”表明植物的大小，“toon”表明了植物的种类，准确地再现了原文之“象”。这样一来，一个陌生的概念在读者的眼中就变得清晰起来。再来看看理雅各的翻译。理雅各先在原文中给出音译，然后在注脚中提供进一步的信息。但注脚中他也只是提及了该词的另一个出处，而未给予读者任何关于原文之“象”的深入阐释，因而未能保留原文之“象”。



第四个例子中，汪榕培的译本再次忽略了原文之“象”，直接将“樽”翻译成“buoys”，而这只能代表原文之“象”的功能；在理雅各的译本中，他将“樽”译成“large bottle - gourds”，指明了原文之“象”的大小、形状和种类，从而保留了原文之“象”。类似地，第五个例子“樗”的翻译中，汪榕培的译本将其直接译为“Tree of the Heaven”，这只能表明原文之“象”的种类，而对于不了解这种植物的读者来说仍会对此感到陌生而抽象；而理雅各再一次使用注脚为读者尽可能多地提供原文之“象”的相关信息，比如这种植物的地理特征、生理特征等，使这种植物的形象化、精神化保留了原文之“象”，以帮助读者加深对原文之“象”精神内涵的理解，同时亦启动了读者“象思维”的认识样态，这样从根本上保留了东方智慧的精神格局和知性体系。

表 3-3

人物

	原文之“象”	理雅各	汪榕培
1	彭祖	Phang Tsu * Or ‘the patriarch Phāng.’ Confucius compared himself to him (Analects, VII, i); - ‘our old Phāng;’ and Kū Hsī (朱熹) thinks he was a worthy officer of the shang Dynasty. Whoever he was, the legends about him are a mass of Tāoistic fables. At the end of the Shang Dynasty (B. C. 1123) he was more than 767 years old, and still in unabated vigour. We read of his losing 49 wives and 54 sons; and that he still left two sons, Wū and Í (武和夷), who died in Fū - kien (福建), and gave their names to the Wū - í, or Bū - í hills (武夷山), from which we get our Bohea tea (普洱茶)! See Mayers Chinese Reader’s Manual, p. 175.	Pengzu, who lived over 700 years
2	汤/棘	Thang/Dze - kī * The founder of the Shang dynasty (B. C. 1766—1754). In Lieh - dze his interlocutor is called Hsiā Ko, and Dze - kī	Tang, the first king of the Shang Dynasty/Tang’s minister



续 表

	原文之“象”	理雅各	汪榕培
3	宋荣子	<p>Yung - dze of Sung</p> <p>* We can hardly tell who this Yung - dze was. Sung was a duchy, comprehending portions of the present provinces of Ho - nan, An - hui, and Kiang - sū.</p>	Song Rongzi is a philosopher
4	列子	<p>Lieh - dze</p> <p>* Whether there ever was a personage called Lieh - dze or Lieh Yü - khâu, and what is the real character of the writings that go under his name, are questions that cannot be more than thus alluded to in a note. He is often introduced by Kwang - dze, and many narratives are common to their books. Here he comes before us, not as a thinker and writer, but as a semi - supernatural being, who has only not yet attained to the highest consummations of the Tão.</p>	Liezi
5	至人/神人/ 圣人	<p>the Perfect man/the Spirit - like man/the Sagely - minded man</p> <p>The description of a master of the Tão, exalted by it, unless the predicates about him be nothing but the ravings of a wild extravagance, above mere mortal man. In the conclusion, however, he is presented under three different phrases, which the reader will do well to keep in mind.</p> <p>The Spirit - like man *</p> <p>“曰‘藐姑射之山，有神人居焉……孰肯以物为事!’” All the description is to give us an idea of the ‘spirit - like man.’ We have in it the results of the Tão in its fullest embodiment.</p> <p>The Perfect man *</p> <p>“宋人次章甫而适越，越人断发文身……沓然丧其天下焉。” This paragraph is intended to give us an idea of ‘the Perfect man,’ who has no thought of himself. The description, however, is brief and tame, compared with the accounts of Hsü Yü and of the Spirit - like man.</p>	the Perfect man/the holy man/the sage



续 表

	原文之“象”	理雅各	汪榕培
6	尧	Yáo * The great sovereign with whom the documents of the Shû King commence; B. C. 2357 – 2257.	King Yao
7	许由	Hsü Yû * A counsellor of Yáo, who is once mentioned by Sze – ma Khien in his account of Po – î, —in the first Book of his Biographies (列传). Hsü Yû is here the instance of ‘the Sagely man,’ with whom the desire of a name or fame has no influence.	Xu You
8	肩吾/连叔	Kien Wû/Lien Shû * Known to us only through Kwang – dze.	Jianwu/Lianshu
9	接舆	Khieh – yû * The madman of Khû ‘of the Analects, XVIII, 5, who eschews intercourse with Confucius. See Hwang – fû Mî’s account of him, under the surname and name of Lû Thung, in his Notices of Eminent Tâoists, 1, 25.	Jieyu
10	舜	Shun * Shun was the successor of Yáo, in the ancient kingdom.	King Shun
11	四子	the four (Perfect) Ones * Said to have been Hsü Yû mentioned above, with Nieh Khüeh, Wang Î, and Phî – î, who will by and by come before us.	the Holy Four
12	惠子	Hui – dze * Or Hui Shih, the chief minister of ‘king Hui of Liang (or Wei), (B. C. 370 – 333),’ with an interview between whom and Mencius the works of that philosopher commence. He was a friend of Kwang – dze, and an eccentric thinker; and in Book XXXIII there is a long account of several of his views. I do not think that the conversations about ‘the great calabash’ and ‘the great tree’ really took place; Kwan – dze probably invented them, to illustrate his point that size had nothing to do with the Tâo, and that things which seemed useless were not really so when rightly used.	Huizi



续 表

	原文之“象”	理雅各	汪榕培
13	宾	the guest	the shadow
14	庖人	Cook	cook
15	尸祝	the representative of the dead and the officer of prayer	the priest at the offering ceremony
16	瞽者	the blind	a blind man
17	之人	that man	this holy man

表3-3涉及《逍遥游》中的各类人物，包括真实的历史人物或是虚构的神话人物，汪榕培主要采用音译的方法，较为简单直接，但是从某种程度上来说忽略了原文之“象思维”，而理雅各在翻译的过程中，极力将原文之“象”与“象思维”互为关联，以其历史记录、传奇、文献资料为“象”的内涵，以象致思，体现了原文“象思维”的精神格局。

我们不妨来看一下这组分类的第一个例子。在“彭祖”之“象”的翻译中，汪榕培仅将其翻译为年龄超过700岁，一位非常长寿的老人。当然，这样的翻译简单而直接，较好地把握了原文的精要信息；而理雅各的翻译更好地把握了原文之“象”，“象”为把手，据“象”而致思。他在注脚中为读者提供了丰富的信息，不仅有孔子和朱熹对彭祖的认识，还有对“彭祖”之“象”的简单介绍，包括其生活时代、年龄、身份、家庭，甚至普洱茶的来历。这样简短而生动的介绍使彭祖这个原本陌生的形象变得熟悉、具体、生动起来，不仅可以使读者了解“彭祖”之“象”的样态，还可以据以“象”而致“象外之意致”的“象思维”和“象景”的认识格局。

表3-4

状态

	原文之“象”	理雅各	汪榕培
1	未数数然	his place in the world indeed had become indifferent to him	he is not entangled in worldly affairs
2	泠然	with an admirable indifference (to all external things)	in a free and easy manner



续 表

	原文之“象”	理雅各	汪榕培
3	弊弊焉	Laboriously	busy himself in
4	窅然	deep – sunk oblivious eyes	×
5	彷徨乎	saunter idly	roam idly
6	逍遥乎	in the enjoyment of untroubled case	carefreely
7	其坚不能自举	it was so heavy that I could not lift it by myself	They were not strong enough to hold the water or the soup
8	瓠落	too wide and unstable	too large
9	鸣然	large useless	large enough
10	肌肤若冰雪	flesh and skin were (smooth) as ice and (white) as snow	his skin as white as ice and snow
11	淖约若处子	his manner was elegant and delicate as that of a virgin	as amiable as a virgin
12	其翼若垂天之云	its wings are like clouds all round the sky	its wings are like clouds that hang from the sky
13	水之积也不厚	the accumulation of water; —if it be not great	if a mass of water is not deep enough
14	实五石	could contain five piculs (of anything)	hold five bushels of grain
15	臃肿	swells out to a large size	gnarled and knotty
16	不中绳墨	is not fit for a carpenter to apply his line to it	a carpenter can hardly measure it with his inky line
17	不中规矩	the disk and square cannot be used on them	Squares and compasses can hardly be applied to them
18	不知其几千里	I do not know how many li in size	whose size covers thousands of li
19	其负大舟也无力	it will not have strength to support a large boat	it will not be able to float large ships
20	立之涂	planted on the wayside	it stands by the road



从表3-4列举的20例有关“象”与“象思维”的保留看，应当承认，汪译与理译各有千秋，但总的说来，理译在保留原文“象思维”精神格局方面有较强的自觉意识，而汪译在忠实于原文这种传统翻译认识观的驱使下，其保留原文精神格局的自觉意识略逊一筹。如第十个例子：“肌肤若冰雪”这个句子中，两位译者的版本处理得都比较好，都保留了原文之“象”。理雅各的版本似乎更胜一筹，他在“冰”和“雪”的前面分别加入了“smooth”和“white”来使形象变得具体化，旨在告诉西方读者中国人在描述女性姣好的皮肤时的“象”思维样式，经常将其丝滑的肌肤与白皙的肤色分别拟为“冰”和“雪”的“象思维”样式。

表3-5

动作

	原文之“象”	理雅各	汪榕培
1	神凝	the concentration of his spirit – like powers	concentrate his spiritual power
2	水击三千里	flaps (its wings) on the water for 3000 li	flaps sprays for 3000 li
3	抟扶摇而上者九万里	ascends on a whirlwind 90000 li	soars to a height of 90000 li
4	决起而飞	make an effort and fly towards	fly upward
5	绝云气	far removed from the cloudy vapors	flies above the heavy clouds
6	负青天	it bears on its back the blue sky	against the blue sky
7	蘄	cry out	Expect
8	待	something for which he had to wait	is dependant on something
9	掊	knocked them to pieces	broke them up
10	大败	inflicted a great defeat * The salve gave the troops of Wû a great advantage in a war on the Kiang, especially in winter.	put the men of Yue to rout
11	去	putting them away from them	no one would care to listen to you



续 表

	原文之“象”	理雅各	汪榕培
12	洴澼	Bleaching	bleaching
13	夭	shorten its existence	×
14	匠者不顾	a builder would not turn his head to look at it	no carpenter would give it a glance
15	去以六月 息者也	rests only at the end of six months	sores (to a height of 9000 li) at the windy time of June
16	控于地而 已矣	we can do no more but drop to the ground	we just fall back to the ground
17	三餐而反， 腹犹果然	returning to the third meal (of the day), his belly as full as when he set out	You only have to bring three meals and you will come back with a full stomach

表3-5 第三个例子中，“抔”指“盘旋着向上空飞”，“扶摇”指“旋风”。整句话的意思是“借着盘旋的旋风直上九万里的高空”。汪榕培的译本中忽略了“旋风”之“象”，文中未见任何词语表述“旋风”之“象”。而理雅各的版本则译出了“whirlwind”，对原文之“象”的把握还是比较到位的，展现了大鹏借着盘旋的旋风展翅高飞时的壮观景象。

表3-6 ~ 表3-9 分别列举了有关时间、国家、地点和其他短语的翻译情况。

表3-6

时间

	原文之“象”	理雅各	汪榕培
1	晦朔	the beginning and end of a month	the alternation of night and day
2	春秋	the spring and autumn	the alternation of spring and autumn



表 3-7 国家

	原文之“象”	理雅各	汪榕培
1	楚	Khû * The great state of the South, having its capital Ying in the present Hû – pei, and afterwards the chief competitor with Khin for the sovereignty of the kingdom.	the state of Chu
2	越	Yüeh * A state, part of the present province of Kieh – kiang.	the state of Yue
3	魏	Wei * Called also Liang from the name of its capital. Wei was one of the three states (subsequently kingdoms), into which the great fief of Zin was divided about B. C. 400.	Wei
4	吴	Wû * A great and ancient state on the sea – board, north of Yüeh. The name remains in the district of Wû – kiang in the prefecture of Sû – kâu.	Wu

表 3-8 地点

	原文之“象”	理雅各	汪榕培
1	天池	the Pool of Heaven	the Celestial Pond
2	太山	the Thâi mountain	a lofty mountain
3	姑射之山	the hill of Kû – shih * See the Khang – hsî Thesaurus under the character 射. All which is said about the hill is that it was ‘ in the North Sea. ’	Mount Guye
4	汾水	the Fân water * A river in Shan – hsî, on which was the capital of Yâo; —a tributary of the Ho.	the Fen River
5	坳堂	Cavity	a whole on the floor



续 表

	原文之“象”	理雅各	汪榕培
6	莽苍	grassy suburbs * In Chinese, Mang Zhan; but this is not the name of any particular place. The phrase denotes the grassy suburbs (from their green colour), not far from any city or town.	green suburbs
7	无何有之乡	a tract where there is nothing else	the land of nothingness
8	广莫之野	a wide and barren wild	a wilderness where nothing grows and no one comes

表 3-9

其他

	原文之“象”	理雅各	汪榕培
1	《齐谐》	the (book called) Khî Hsieh * There may have been a book with this title, to which Kwang - dze appeals, as if feeling that what he had said needed to be substantiated.	Qi Xie
2	志怪者	a record of marvels	a collection of mysterious stories
3	正色	proper color	true color
4	河汉	the Milky Way	the Milky Way
5	小知/大知	The knowledge of that which is small/great	little learning/great learning
6	小年/大年	(the experience of) a few years/many	The short - lived/ long - lived
7	羊角	the whorls of a goat's horn	like a whirlwind
8	数仞	a few fathoms	a dozen meters
9	飞之至	the perfection of flying	the highest I ever fly
10	劝	stimulated himself to greater endeavor	he himself does not feel flattered



续 表

	原文之“象”	理雅各	汪榕培
11	六气	the six elemental energies of the changing (seasons)	the six vital elements of yin, yang, wind, rain, darkness and brightness
12	名	Fame	name
13	樽俎	their cups	×
14	疵疢	disease and pestilence	plague
15	磅礴	all things were one mass of confusion	merge everything under heaven into one
16	大浸	the greatest floods	a great flood
17	尘垢秕糠	the dust and chaff	his dust and chaff alone
18	章甫	ceremonial caps (of Yin) * See the Lî Kî, IX, iii, 3.	ceremonial caps
19	不龟手之药	a salve which kept the hands from getting chapped	an ointment for chapped hands
20	统	cocoon – silk	silk floss
21	方	the art of the preparation	recipe
22	蓬之心	seem to have been closed against all intelligence	mind is not open enough yet
23	机辟	Trap	snare
24	罔罟	Net	trap
25	斤	Bill	axe

通过上面的表格和分析，我们可以看出，尽管汪榕培和理雅各都非常忠实于原文，但是两位译者对“象”的保留和“象思维”的运用程度还是有所差异的。总体而言，汪榕培的译本虽简洁精练、通俗易懂，但对“象”的保留略逊一筹，缺乏的是保留原作“象思维”的自觉意识。而相比较而言，理雅各在翻译中更多地运用了“象思维”，保留了原文中的各种“象”，以象致思，以象致道：他通常在正文中先给出简洁的翻译，然后在注脚中提供丰富



的信息以帮助读者理解原文之“象”的内涵与外延，从而使原文之“象”形象化、概念化、生命生动化，这样便于读者理解原作之精神认识，容易使读者谙习原文之“象”的精神格局。翻译《庄子》这样一部“以象筑境”的哲思典籍，译者必须运用“象思维”保留原文之“象”，把“象”在原文中作者所传递的思维样式在译文中充分保留和表征出来，从而更好地传达原作的文化精神、认识形态和智慧样式。

四、小结

庄子在其著作《庄子》中自觉运用“象”和“象思维”表达自己的思想，传播和发扬道家文化，生动地再现了世界这个动态的整体和人生的智慧样式。而本文所探讨《庄子》内篇中比较具有代表性的《逍遥游》充满了各种各样神奇的“象”。是“象思维”的经典之作。翻译《庄子》这样一部“以象筑境”的哲思典籍，译者必须运用“象思维”，以保留原文之“象”为理据，从而更好地传达原作“象思维”的文化精神格局、认识形态和智慧样式。

第七节 结论

《庄子》作为中国文化中的哲学、文学经典作品，一直以来以其独特的魅力吸引着世界各地颇具影响力的汉学家及翻译家。然而遗憾的是，尽管《庄子》的翻译和研究较多，然而关于《庄子》翻译的系统研究却很少，而且大多数是从文学或美学角度切入进行分析讨论的。事实上，“象思维”与中华文化精神和其格局的翻译、传播从而导致他者认同追随的不可分割性决定了这个课题的重要意义及研究价值。

“象思维”作为我们传统中国文化的哲学形态，是一种蕴涵着哲思理性和灵性的诗性为一体的思维方式，也是中国五千年文明所孕育的智慧的思维样式。“象思维”作为华夏文明的精神创造，是人类文明史上有别于西方基督文明的东方智慧认识形态和体系。它化繁为简，化抽象为生命形态，具有诗意感性和理性思辨二重性。“象思维”作为接通“言”与“意”的关键性中枢，它对于中国人追索天地之道、人生智慧，对于文人文学创作具有极其重要的意义；作为我们传统文化所特有的认识样态，不光是对道家和诸子百家思想



产生过重要影响，中国的诗学文论及诗词歌赋曲等文学体裁，千年以降，无一不受“道象互为”式“象思维”的影响。

受传统“象思维”的影响，中国的经典著作几乎都是“象思维”的产物，《庄子》尤为如此。庄子在其著作《庄子》中灵活地运用“象”和“象思维”表达自己的思想，传播和发扬道家文化，生动地再现了生命形态灵动而动态的整体样态和人生的智慧。因此，仅用理性的概念思维是无法真正体会《庄子》行文的深刻内涵的，研究《庄子》也必须以体悟的“象思维”才能进入。加之对其所宣扬的道的参悟需要“象思维”观照下的参悟而非纯粹的理性，因而译者必须怀有“象思维”的自觉意识，积极调动“象思维”充分把握和感知其“形象”的哲思和诗性感悟，深谙原作者运用“象思维”进行创作的过程，再运用“象思维”将其“形象”再现于目的语文本，这样才能保证读者通过译作获得与原作读者相同的精神格局、哲思和审美体验，理性而诗性地传达原作的深刻内涵，从而展现丰富的源语言文化精神格局，弘扬华夏文化的智慧样态，促进文化交流。

本文主要探讨了《庄子》内篇中比较具有代表性的《逍遥游》。《逍遥游》全篇充满了各种各样神奇的“象”，包括动物、植物、神灵等。本章从“象”的保留和“象思维”的运用情况比较了汪榕培和理雅各的译本。尽管汪榕培和理雅各都非常忠实于原文，但是两位译者对“象”的保留和“象思维”的认识以及运用自觉意识存在相当差异的。尽管汪榕培的译本简洁精练、通俗易懂，但对“象”的保留和对“象思维”启动运用，以及保留原作的精神格局诸方面略嫌不足。相比较而言，理雅各在翻译中更多地关注了原文的“象思维”的精神格局，自觉运用了“象思维”保留了原文中的各种“象”，以求达到“由象致道”的翻译旨归。作者认为，翻译《庄子》这样一部“以象筑境”的哲思典籍，译者必须启动和运用“象思维”，始终牵住保留原文之“象”这个牛鼻子，把“象”在原文中或原作者的思维中所传递的思维样式与启迪译文读者相似的思维样态统一起来，从而更好地传达原作的文化精神格局、认识样式和智慧体系。

参考文献

- [1] 陈鼓应. 老子今注今译 [M]. 北京: 商务印书馆, 2003.



- [2] 陈鼓应. 庄子今注今译 [M]. 北京: 中华书局, 2009.
- [3] 陈建中. 卮言日出, 和以天倪——评汪榕培教授英译《庄子》[J]. 外语与外语教学, 1998 (11): 39-42.
- [4] 陈来. 传统与现代 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2006: 40.
- [5] 陈跃红. 比较诗学导论 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2005: 44.
- [6] 崔唯航, 张羽佳. 本真存在的路标——马丁·海德格尔 [M]. 保定: 河北大学出版社, 2005.
- [7] 段峰. 论翻译的文化诗学研究 [J]. 西南师范大学学报, 2006 (3): 181-187.
- [8] 范玉吉. 陈西滢文化心态初探 [J]. 江南大学学报: 人文社会科学版, 2003 (2).
- [9] 范和生. 王夫之对唐人“意境”理论的继承和发展 [J]. 安徽大学学报: 哲学社会科学版, 1996 (3): 65.
- [10] 郭建中. 文化与翻译 [M]. 北京: 中国对外翻译出版公司, 2000.
- [11] 郭著章. 翻译名家研究 [M]. 武汉: 湖北教育出版社, 2005.
- [12] 郝翠屏. 《庄子》翻译中的问题与对策 [M]. 北京: 外文出版社, 2008.
- [13] 郝书翠. 诗性思维与中国传统文化 [J]. 青海社会科学, 2008 (4): 91-94.
- [14] 何松倍. 略论直觉思维在翻译中的作用 [J]. 科技信息: 学术版, 2008 (27): 100.
- [15] 洪琪. 浅谈《庄子·内篇》篇名翻译 [J]. 湖北教育学院学报, 2007 (11): 127-129.
- [16] 金景芳. 周易全解 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 2005.
- [17] 蓝纯. 认知语言学与隐喻研究 [M]. 北京: 外语教学与研究出版社, 2006: 68.
- [18] 李晓玲. 诗学及其对翻译的影响 [J]. 吉林省教育学院学报, 2008 (24): 114-115.
- [19] 梁金花. 全球化语境下观照林语堂的翻译诗学 [J]. 长春理工大学学报: 社会科学版, 2006 (19): 63-65.

- [20] 刘宓庆. 翻译美学导论 [M]. 北京: 中国对外翻译出版公司, 2005: 156.
- [21] 刘宓庆. 文化翻译论纲 [M]. 北京: 中国对外翻译出版公司, 2007.
- [22] 刘宓庆. 中西翻译思想比较研究 [M]. 北京: 中国对外翻译出版公司, 2005: 292.
- [23] 刘士林. 中国诗学精神 [M]. 海口: 海南出版社, 2006.
- [24] 刘士林. 中国诗性文化 [M]. 海口: 海南出版社, 2006.
- [25] 刘勰. 文心雕龙 [M]. 北京: 人民文学出版社, 2000.
- [26] 鲁迅. 汉文学史纲要 [M]. 北京: 人民出版社, 1973: 17.
- [27] 马祖毅, 任荣珍. 汉籍外译史 [M]. 武汉: 湖北教育出版社, 1997: 28.
- [28] 王建. 王夫之意境论的诗学意义 [J]. 达县师范高等专科学校学报, 2006 (16): 30 - 33.
- [29] 王建荣. Watson《庄子》英译本评析 [D]. 北京交通大学人文社会科学学院, 2007.
- [30] 汪榕培, 任秀桦. 庄子 [M]. 长沙: 湖南人民出版社, 1997: 38.
- [31] 汪榕培, 王宏. 中国典籍英译 [M]. 上海: 上海外语教育出版社, 2009: 2.
- [32] 汪榕培. 《庄子》十译本评析 [J]. 外语与外语教学, 1994 (4): 5 - 63.
- [33] 王树人. 回归原创之思 [M]. 南京: 江苏人民出版社, 2005: 11.
- [34] 王树人, 李明珠. 感悟庄子 [M]. 南京: 江苏人民出版社, 2006: 7.
- [35] 王树人. “上帝死了, 道还在!” ——论精神危机和道思的魅力及其现代意义 [J]. 中国社会科学院研究生院学报, 2006 (4): 19 - 27.
- [36] 王树人. 中国的“象思维”及其原创性问题 [J]. 学术月刊, 2006 (38): 51 - 57.
- [37] 王树人. 庄子、海德格尔与象思维 [J]. 江苏行政学院学报, 2006 (3): 5 - 11.



- [38] 王树人. 中国哲学与文化之根——“象”与“象思维”引论 [J]. 河北学刊, 2007 (27): 5.
- [39] 孙婷, 申志勇. 文学翻译中的形象思维 [J]. 河北理工大学学报 (社会科学版). 2009 (1): 105 - 108.
- [40] 吴中胜. 原始思维与中国古代文论的诗性智慧研究 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2008: 14.
- [41] 徐来. 庄子《英译》研究 [M]. 上海: 复旦大学出版社, 2010: 11.
- [42] 叶朗. 中国美学史大纲 [M]. 上海: 上海人民出版社, 1985.
- [43] 张南峰. 中西译学批评 [M]. 北京: 清华大学出版社, 2004: 97.
- [44] 张沛. 隐喻的生命 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2004.
- [45] 张映先, 张晓波. 虚实有度, 译笔菁华——读汪榕培《庄子》英译 [J]. 湖南师范大学社会科学学报, 2003 (5): 127 - 128.
- [46] 赵新林. IMAGE 与“象”: 中西诗学象论溯源 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2005.
- [47] BELL R T. Translation and Translating: Theory and Practice [M]. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 2001.
- [48] DERRIDA J. White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy [M]. F. C. T. Moore Trans. New Literary History, 1974, 6 (1): 5 - 74.
- [49] FUNG YULAN. A Taoist Classic —— Chuang Tzu [M]. Beijing: Foreign languages press, 1982.
- [50] GILES H A. Chuang Tzu: Taoist Philosopher and Chinese Mystic [M]. London: Mandala Books, 1980.
- [51] JOHNSON M. The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason [M]. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- [52] LAKOFF G. Women, Fire, and Dangerous Things: What categories reveal about the mind [M]. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- [53] LAKOFF G, JOHNSON M. Metaphors We Live by [M]. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- [54] LEGGE J. The Writings of Kwang—sze [M]. London: Oxford Univer-



sity Press, 1891.

[55] LEGGE J. Trans Confucius: Confucian Analects, the great learning and the doctrine of the mean [M]. New York: Dover Publications, 1971.

[56] RIDE L. The Chinese Classics Vol. I [M]. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1960.

[57] SU L C. Cognitive Linguistics and Semantic Theory: Metaphor and semantic theory research [M]. 天津: 南开大学出版社, 2007.

[58] UNGERER F, SCHMID H J. An Introduction to Cognitive Linguistics [M]. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 2007.

[59] VICO G. New Science [M]. London: Penguin Classics, 2000.

[60] VICTOR H M. Wandering on the Way: Early Taoist tales and parables of Chuang Tzu [M]. New York: Bantam Books, 1998.

[61] WATSON B. The Complete Works of Chuang Tzu [M]. New York: Columbia University Press, 1968.

[62] WATSON B. Early Chinese Literature [M]. New York: Columbia University Press, 2011.

第四章 语言哲学观照下《诗经》 英译本的对比研究

第一节 概述

从思维本质上说，汉语无法脱离汉字本源的“象喻”或“象思维”样态，而文字上的特点不能不影响到整个语言表征的风格，因而在思维方式方面逐渐形成重诗性思维的精神格局。中国传统文化精神格局在总体上蕴涵着诗性思维方式，从而在文本语言样式（其中包括先秦诸子百家的经典）中带有浓厚的诗意化特征。

《诗经》的思想与认识属性首先属于大学之道的认识范畴。“不学《诗》，何以言”是先秦对《诗经》文本的“大学之道”的定性。因此，《诗经》文本话语样式，当然其中亦可包括一般诗歌文本，充分体现了中国传统文化这一诗性文化气质和气象。《诗经》等经典文本，是以“诗性智慧”为哲学基础、以“中国诗学”为理论基础的一种诗性文化形态。在中国文化史上，“诗”一开始既是一种一般性“小学”，但同时更是极其独特文化现态的“大学”。汉以后泛诗化使中国文化的诗性特点表现得比任何其他民族文化更突出、更鲜明。它根植于中国传统文化的人文和民族精神中，负载了中国文化精神格局的丰厚内涵。

由于文言文的语料和句法简洁，中国古代典籍中的哲学内涵和语言表征方式，具有高度凝练和生命形态比兴等诗性特点，是汉民族两千多年来对宇宙、社会、人生价值的哲学思辨样态和人文精神的历史沉淀，是古代贤哲们按照客观的表象认识阐述主观体认的世界样式，六经之一的《诗经》亦然。然而，承载汉传统哲学思想语言表征形态的对外传输，常常是在有意无意的“西方中心”殖民文化思想译观的支配下（即所谓“用地道英语翻译”）践行



的,致使中国传统知性体系因此受到冷落和边缘化,东方智慧形态“象思维”在典籍外译界中受到长期忽视。

本论文研究的对象是基于语言哲学认识范式和问题框架探讨有关《诗经》外译的问题,旨在基于中国古代哲学“道象互为”生命样态认识基础上,以《诗经》外译为案例,提出一个有关汉典籍外译具有普遍意义的哲学转向的翻译批评范式;以语言哲学义理为理论解释维度,反思缺乏哲学视角的传统翻译实践语言行为,从而将汉典籍外译纳入哲学维度和理论思考的语言行为范式,使汉典籍翻译的语言行为和结果具有语言哲学和理性的维度,并运用其来观照我国现行的翻译研究与实践。

语言哲学关于语言与思维互塑、语言与民族精神互塑的一般义理,为语言文本体现出一个民族的人文精神格局以及体验、诠释客观世界的直觉和理性提供了哲学基础。从语言哲学的认识理路审视文本,把文本视为作者以及他那个时代的主流诗学观和生存状态的写照,这样我们就有充分的理据将文本作为典籍外译的精神认识和实践操作的本体和抓手,以“象思维”为凭借,依据可见之象与不可直接辨识之“象外之象”的这种隐秘关系进行观照,在翻译活动中强调译者主体须以文本为依托,追求文本元意义的过程,即“以象体道”的过程,强调主、客的诗性整体互为,回归语言本体论的翻译认识论与方法论。由此出发,本文对于《诗经》英译的考量,不仅是关于语言层面的忠实与否,更是关于精神层面的忠实与否;践行以文本为本体,以“意象”为抓手的翻译认识论与方法论。在具体翻译语言实践中,考虑到英译外各自语言知性体系的差异,既要有忠实地模仿原文语言表征样态与风格的语言本体论自觉意识,同时又要动态地发挥主观能动性,适度调整创化,即有度地“创造性翻译”,实现“模仿”和“创化”在哲学思辨上的互为与统一;在翻译方法上,本文采用定性与实证考量互作的研究方式,选取《诗经》中部分物象的汉英互译文进行对比分析,并从意象与意境等审美角度,考量译本与文本呈现的象相契合的度量,看其译文在何种程度上致达“天人合一”的视野和境界。

综上所述,作为中国文化和哲学之根本的“象思维”,既有严密的哲思思辨,又有化繁为简的诗意思辨。以文言文著文的汉典籍体现的是中华民族的精神格局、文化形态以及有别于西方哲学形态的东方哲学样式,是汉文化群



体的生存状态的体现。因此汉典籍的外译不应仅仅关怀语言意义和结构，而应同时关怀这种汉语言文言文表征中所承载的一种生命存在和思辨形态。基于中国传统哲学“道象互为”的思辨模式是对文本精神意义的追求，希冀将语言哲学视角引入汉典籍翻译，弥补国内目前翻译研究存在的缺陷，弘扬东方智慧体系。

一、研究背景

《诗经》是中国最古老的一部反映现实主义的诗歌总集，它收录从西周初年到春秋中期即公元前1100年—公元前600年的诗歌305首，是我国最早的诗歌文本，其中以诗、歌、乐的表现方式所蕴涵的思想、历史、社会、人文地理信息以及文学艺术价值不可估量。它所涉及的内容包括政治、军事、外交、社会、伦理、天文、地理、农业、手工业、民俗等，堪称古代人类社会百科全书。因此，《诗经》的思想认识属性和社会功效是属于“大学之道”的认识范畴。《论语·季氏第十六》：

陈亢问于伯鱼曰：“子亦有异闻乎？”对曰：“未也。尝独立，鲤趋而过庭。曰：‘学《诗》乎？’对曰：‘未也。’‘不学《诗》，无以言。’鲤退而学《诗》。他日，又独立，鲤趋而过庭。曰：‘学礼乎？’对曰：‘未也。’‘不学礼，无以立。’鲤退而学礼，闻斯二者。”陈亢退而喜曰：“问一得三。闻诗，闻礼，又闻君子之远其子也。”

可见孔子“不学《诗》，何以言”的命题与立论在先秦就是完全属于“大学之道”的认识范畴。由此可见，先秦《诗经》的认识属性和社会功效不是现在我们所认识的诗学属性——“小学”的认识属性和范畴，体现的是那时社会的主流精神格局和价值观。黑格尔说过，人类有两大智慧源头，一个在古希腊，一个在古代中国。（2008：162）通过《诗经》文本，我们可以窥见、挖掘、还原出人类早期哲学、宗教、语言文字、认知思维模式、生存状态等文化形态的特征及其根源。

早在三个多世纪以前，《诗经》就已经开始被翻译成多种语言，走出了地域文化的疆域，成为全人类共同的文化遗产。现在所见的《诗经》文本，皆是春秋战国时期鲁国毛亨所传。以往众多的中西方翻译学者借助不同的理论



观点,根据不同的翻译现实与要求,产生出了不同的译本,精彩纷呈,各有千秋。如理雅各的译本注重中西宗教层面上的语词与内涵的对接和替代,还原了作品的历史真实性;詹宁斯的译本从儒家道德出发,兼顾了以诗译诗的文学原则;阿连璧的翻译体现了西方诗学对中国古典诗学的改造,对原诗的诗歌形式作了较大改变;韦利的翻本通过意象转换和传达进一步加强了文学性,淡化了政治教化作用,彰显了作品的文化与民俗因素;庞德的译本则是典型的诗人译诗,借鉴了美国民歌的风格,注重创造意象;我国当代著名的诗歌翻译家许渊冲和汪榕培的《诗经》翻译,注意吸收和借鉴中国当代诗学的研究成果,在尊重史料的基础上,保留和传达了汉诗的文意审美特征。

翻译是一门遗憾的艺术,译者在原文和译文读者之间进行斡旋,权衡利弊,决定取舍,译本总是出于某种原因——或翻译认识观的左右,或翻译目的的支配,或理解的原因,或语言差异的原因,或文化差异的原因等,总不免与原文的历史文化和思想内涵拉开了一定的距离。目前《诗经》英译的研究大多从“小学”的认识范畴:或从语言学的视角,或从原型批评的视角,或从比较文学的视角,或从文艺美学的视角等,或从文化视角,对作品语言的声音美、形式美以及文学意境的翻译作了相关论述。此外,还有大量基于《诗经》译本、译者以及译本比较的描述性研究,要么过度张扬文本外部要素,淡化文本内部关注趋势;要么基于狭义的诗学文论义理,囿于诗句、美学、修学,视语言为工具;或走出文本,淡化文本,张扬外部要素,呈关怀文本外部现象,描述翻译过程现象,弱化文本本身作用之趋势。

可见,以往《诗经》英译大抵皆基于结构或解构认识样式。但正如前文所述,《诗经》首先应定性为“大学”之道范畴的经典,因而有关的翻译实践和研究应走出“小学”的认识视野,必须关注文本话语样式与精神认识之关系,必须回归文本本身,视语言为本体而非工具。既不能孤立地研究文学,也不能像过去那样把社会概况一股脑儿作为外部附加物贴在作家作品上,而是应当认真地研究文本话语样式本身,从中窥见一个时期的文化背景及由此而产生的一个时代的总的精神状态、精神格局和价值观。研究在这样一种综合的“历史—文化”取向中,怎样形成作家、士人的生活情趣和心理境界,从而产生出一个时代以及一个群体、个人特有的审美体验和艺术心态。(李山,1997)不仅如此,我们的研究还应关怀那一时代历史中形成的精神格局



和经验世界、人生样态所产生的东方智慧样式和知性体系。

二、研究的意义

如上文所述，语言体现了一个民族的人文精神格局和体验世界的方式，而文本表征样式则诠释了主体对客观世界的体认直觉和理性。古希腊哲学家赫拉克利特认为：词语包含了事物的本质，人类语言结构反映了世界和现实（Ogden et al, 1956: 32）。“语言所反映的是一种文化和一种思维方式，说到底，语言表达了一种世界观。”（许钧，2005: 42）钱冠连认为，语言不仅是表达思想的手段，语言即思想本身，理解思想的过程即理解语言的过程。（2005: 25）

从哲学产生之初，语言问题就包含在哲学思想之中。中国哲学精神对中国人的语言行为的介入，是涵摄，“涵”是化入，不是强塞。中国人的语言行为，从头到尾地体现中国哲学精神，即中国的文化精神。作为华夏文明六经的经典之一和文学的源头及古典诗歌的雏形，《诗经》集中反映了我国先秦时期人类的精神格局、价值观和基本生存状态。因此，我们完全有必要用中国哲学的精神义理和认识样式对其进行考察。

长久以来，在汉经典外译中，承载在汉传统典籍中的核心哲学思想的语言表征形态，常常受到“西方中心”的殖民文化思想译观的支配，依据西方哲学范畴和框架，在所谓的“忠实原著‘等值’‘归化’”的口号下大行其道，从而忽视甚至歪曲了中国传统哲学思想。就《诗经》英译本而言，大多数都是遵循西方哲学文化体系和精神格局、审美样式而考量、实践，缺乏从中国传统哲学形态出发，以中国“象思维”及中国传统的语言哲学观照和审美价值观考量《诗经》翻译的。中国哲学的个性化形态完全沦为一种边缘性和地方性认识属性，基本上都以“西方中心”的翻译理念和实践方式翻译《诗经》内蕴的哲学观、伦理价值观、审美观，将汉文化群体 5000 多年长期形成的对宇宙、社会和人格美学的认知纳入了西方的哲学和伦理范畴。（包通法，2008: 120）

本文认为，《诗经》英译研究不应该仅视为“小学”范畴，侧重于语言学角度或者是文学角度，如诗的修辞手法等形式方面的问题，而忽略把《诗经》文本作为本体而纳入“大学”之道范畴，翻译其从语言哲学层面进行研



究,以语言为本体,以象为抓手。《诗经》英译不仅是语言层面的忠实,更是精神层面的忠实。因此在翻译时要注重从中西方的精神格局、思辨样式着手,将语言与思维、语言与民族精神结合起来,将《诗经》文本视为本体而非工具。因此,在语言哲学观照下研究《诗经》翻译,就不仅仅是一个语言问题,更重要的是弘扬中华民族精神与知性体系,扭转西方学者对东方文化的曲解与误读。翻译作为中西方跨文化交际的途径与载体,汉诗英译者在翻译中将采取什么样的解文(原诗)思维方式和成文(译诗)思维方式?这是本文着重探讨的又一重点,旨在使《诗经》的翻译实践活动上升到哲学思辨层次,以文本为本体,以象述道,以象征思,实现经验刚性与人文虚性的诗意理性。

三、研究方法

在语言本体论的认识义理观照下,语言文本就是典籍英译的精神认识本体和抓手。“民族的语言即民族的精神,民族的精神即民族的语言,二者的同一程度超过人们的任何想象。”(洪堡特,1977)《诗经》这样的汉典籍体现的是那个时代汉文化的民族精神格局、文化形态和生存状态,因此对此的英译和英译研究不应仅仅关怀语言结构和语义本身,而应关怀其中承载的汉文化群体生存状态和思辨形态,关怀其表征样式包裹着的当时汉民族群体的宇宙观和价值观。“我们不妨将这套规划或框架视为语言规定思想机制的一部分。”(钱冠连,2005)从这个意义上讲,《诗经》语言篇章结构的翻译和研究应视为是有别于西学的东方文化精神形态的认识和呈现过程。

由于作品的语料和句法简洁所致,其表征形态呈现高度凝练和以生命物象比兴样式。本文试图对比研究《诗经》原文本和现存的相关译本,区分西语中现有的哲学语汇、隐喻表征和汉典籍的“象思维”哲学语汇,比兴表征各自的精神范畴和内涵;把文本视为窥见那个时代的精神格局和生存状态的凭借,在中国传统“象思维”义理的观照下,将诗歌中的象的保留和精神格局、意境的传递体现为翻译与研究的自觉意识和终极目标,从而真正贯彻实现“道象互为”思辨范式的诗意哲学、哲思诗学为一体的东方智慧认识观和方法论。



第二节 《诗经》英译与研究回顾

一、《诗经》英译的研究现状

《诗经》是我国一部经典的诗歌著作，汇集了劳动人民的智慧。国外传播中国文化的学者诸如英国传教士理雅各（James Legge）、英国汉学家和翻译家亚瑟·威利（Arthur Waley）、瑞典的汉学家高本汉（Bernhard Karlgren）、美国诗人兼批评家埃兹拉·庞德（Ezra Pound）等人先后翻译了《诗经》，为我国文化的传播起到了很大的推动作用。此外，国内也不乏传播者，辜鸿铭、林语堂、杨宪益和其夫人戴乃迭、许渊冲、汪榕培等人的巨大贡献更是不能忘的。

但是在我国翻译研究史上，《诗经》英译研究只不过是近二十年左右的事，迄今为止还一直是一个较为薄弱的环节。周发祥于1993年从《诗经》文化传播的角度对《诗经》翻译有总体评述；同年，许渊冲在《诗经》英译本前言中，对历史上的理雅各、庞德等《诗经》英译本进行了较为详细的介绍。此外，汪榕培对理雅各、詹宁斯、韦利、庞德等的译本也有概括的评述（汪榕培，1997）。1995年《漫谈〈诗经〉的英译本》一文对《诗经》英译本进行了研究，共列举九种全英译本（不包括汪榕培译本）。胡先媛《先民的歌唱——〈诗经〉》对理雅各、韦利、庞德、詹宁斯、高本汉的五种译本也有简要的介绍，但对译本的评介较略。马祖毅教授在他的《汉籍外译史》中对《诗经》翻译的历史和译本状况介绍相对比较全面，先后对理雅各、詹宁斯、阿连璧、韦利、庞德、高本汉这六种英译本作了简要评述。夏传才先生从海外“诗经学”研究的角度对《诗经》英译本进行介绍（夏传才，1997）。汪榕培、郭尚兴的《典籍英译研究》一书中也有收录《诗经》英译的研究文章，其中，李新德所写的《理雅各〈诗经〉英译缘起和体例》一文，从理雅各英译的历史语境、翻译体例着手，进而评价理雅各《诗经》译本在中西文化交流中所处的地位和作用，为提升我国软实力提供了可参照的历史经验。李玉良《〈诗经〉英译研究》一书涉及各译本的底本依据研究，对译本的研究颇具系统性。除此以外，各英译本的前言中一般也有零星的译本评述。如



理雅各在译本前言中对法国传教士孙璋（Alexandre de Lacharme）的译本有较深入的批评；阿连璧在译本前言中对理雅各的译本有所批评，并提到了与他同时代的詹宁斯译本。但在总体上，这些研究都还不是专门的译本研究，《诗经》英译研究欠缺系统性，呈现出历史短、规模小的特点，尤其是对《诗经》的思想属性和社会功能的定性缺乏“大学”本体论的定位，因而对其翻译研究大抵皆属于“小学”范畴。

二、按时序性回顾

伴随着西方殖民征服和西方传教士东进的脚步，《诗经》成为中国经典外译的代表之作，至今已有将近 400 年的历史。其译本语种涉及拉丁文、法文、德文、俄文、英文等，本文主要就其 9 个英译全本进行分析，如表 4 - 1 所示。

表 4 - 1 《诗经》英译全译本综合列表

出版时间	书名	译者	翻译性质
1871	Chinese Classics with a Translation, Critical and Exegetical Notes, prolegomena, and Copious Indexes	James Legge	经学研究型
1876	The She King, or, The Book of Ancient Poetry	James Legge	诗学研究型
1891	The Shi King—the old “Poetry Classic” of the Chinese; a Close Metrical Translation, with Annotations	William Jennings	诗学研究型
1891	The Book of Chinese Poetry – The Shih Ching or Classic of Poetry	Clement Francis Ronmilly. Allen	诗学研究型
1937, 1954, 1969	The Book of Songs	Arthur Waley	文化研究型
1950	The Book of Odes	Burnhard Karlgren	“小学”研究型（语文学）
1954, 1955	The Classic Anthology Defined by Confucius	Ezra Pound	诗学诠释型（归化）



续 表

出版时间	书名	译者	翻译性质
1993	诗经	许渊冲	(语文学或诗学) 对外文化传播型
1995	诗经 (中英文版)	汪榕培	(语文学、诗学) 对外文化传播型

《诗经》英译的开山之作当属 1871 年理雅各 (James Legge) 博士出版的全译本, 此译本采用的是无韵体形式, 具有较为显著的学术性研究特点。译本开篇有长达 181 页的绪言, 正文部分由译文和汉语原文构成, 译文后有详尽的注释。应该说, 理雅各这一译文文本体现了他某种思与言具有同构性的语言本体论的意识。在此基础上, 1876 年理雅各使用韵体对作品进行了重译, 该译本也成为有史以来第一个英语韵体全译本。理雅各这两个译本表现了对中国文化的尊重和中为西用的强烈意识, 对后世的作品英译具有重大影响。

詹宁斯 (William Jennings) 以理雅各 1871 年无韵体译本的注释作为主要参考依据, 在 1891 年出版了《诗经》韵体全译本。译诗与原诗行句对应, 注重《诗经》汉学的研究成果。

阿连璧 (Clement Francis Ronmilly Allen) 的译本在理解和翻译上较为自由, 常采用释义的方法对原诗的内容进行抽象和概括。译者从诗的意义出发, 在确定意义之后, 重新用英语诗歌的形式进行改写, 体现了较强的读者中心意识。

亚瑟·韦利 (Arthur Waley) 的译本第一次打破了《诗经》原来的编排顺序, 将诗歌的主题分为求爱诗、婚姻诗、勇士与战争诗、农事诗等 17 个类别, 并重新编排诗篇顺序, 因此该译本被称为是文化研究型翻译。译本通篇不用韵, 诗后常通过附加注释对诗篇的文化历史背景和翻译方法进行解释和说明。

瑞典汉学家高本汉 (Burnhard Karlgren) 的译本以文字、音韵、训诂三方面为基础进行探讨, 译文严谨精确, 力图理清文字的精确含义, 因此译本高度忠实于诗篇文本意义, 学术性较强。



庞德 (Ezra Pound) 的译本前无题解, 后无注释, 只有诗篇正文。在翻译过程中, 译者根据自己的理解将原诗创造性地改写成新诗, 进一步实践其意象主义诗歌理论, 同时也借用译文向西方世界传递译者心目中的东方文明。

为了推动中西文化交流，许渊冲、汪榕培两位学者先后在1993年、1995年出版了中国学者自己翻译的《诗经》译本。译本采用英汉对照的形式，并配有现代汉语译文。翻译中译者的翻译观主要建立在中国诗学观念的基础上，注重保留原文的文化历史内涵，释义的特点较为突出。

三、关于《诗经》篇名英译研究

《诗经》按用途和内容分“风、雅、颂”三部分，按表现方式分赋、比、兴三种，具体分布如表4-2~表4-4所示：

表 4-2

《诗经》用途和内容

Chinese character (s)	Number and Meaning
风	160 folk songs (or airs)
小雅	74 minor festal songs (or odes), traditionally sung at court festivities
大雅	31 major festal songs, sung at more solemn court ceremonies
颂	40 hymns and eulogies, sung at sacrifices to gods and ancestral spirits of the royal house

表 4-3

《诗经》表现方式

Chinese character	Meaning
赋	straightforward narrative
比	explicit comparisons
兴	implied comparisons

《诗经》的篇名一般是由一字至五字组成，如表 4-4 所示。总的来看，《诗经》的诗基本上是无题诗，学者王静芝先生说：“三百篇本五篇名，《诗经》之标题，固非诗人所书，后人采诗中字句而标识之者耳。”



表 4-4

《诗经》篇名分类列表

篇名类别	篇数	比例
一字	17	5.5%
二字	225	73.8%
三字	20	6.6%
四字	42	13.8%
五字	1	0.3%

《诗经》篇名的特殊性给翻译造成的困难，导致了翻译方法上的多样性。综观各译本，可以分为四种基本方法。本文以《周南》11 篇诗为例，如表 4-5 所示。

表 4-5

《诗经》篇名英译三法综合列表

篇名	理雅各	詹宁斯	阿连璧	许渊冲	汪榕培
关雎	Kuan - tseu	Song of Welcome to the Bride of King Wan	King Wen's Epi-thalamium	Wooring and Coo-ing	The Cooing
葛覃	Koh T'an	Industrial and Filial Piety of Wan's Queen	The Young Housewife	Home - Coming of the Bride	The Ramee
卷耳	Keuen - urh	The Absent Husband	The Absent One	Mutual Longing	The Cockle - bur
樛木	Kew - muh	The Creepers	The Banyan	Married Happi-ness	A Bending Tree
蟋斯	Chung - sze	The Locusts	The Locusts	Blessed with Children	The Locus
桃夭	Taou yaou	Bridge Song	The Peach Tree	The Newly - Wed	The Beautiful Peach
兔置	T'oo tseu	The Stalwart Rab-bit - catcher	The Rabbit Catcher	The Rabbit Catcher	The Hunting Net



续 表

篇名	理雅各	詹宁斯	阿连璧	许渊冲	汪榕培
芣苢	Fow e	Song of the Plantain – gathers	Song of the Plantain Gatherers	Plantain Gathering	The Plantain Seeds
汉广	Han Kuang	The Unapproachable Maidens	The Lady of the Han	A Wood Cutter's Love	The Wide Han
汝坟	Joo fun	Wifely Solicitude	Constancy	Leave Me Not	The Ford
麟之趾	Lin che che	The Lin	The “Lin”	The Good Unicorn	The Kylin
	音译	综合翻译	综合翻译	综合翻译	意译

理雅各的译本采用音译篇名的方法,体现了忠实原文的准则,但是对于西方读者来说,音译的篇名除了能够区别诗篇以外,从文字表面和内容上都令人费解。詹宁斯、阿连璧以及当代的许渊冲采用了在分析整个诗篇内容和题旨的基础上翻译篇名的综合性方法。篇名较大程度地反映了译诗的主题,尽管如此,由于对《诗经》中诗篇题旨的理解往往是多义的,甚至迄今仍存在争议,因此以上三种译本究竟是如何表现了原诗的题旨,至今仍无法定论。汪榕培先生通过直接意译原诗的篇名作为译诗的篇名,如果不追求意译的篇名和原诗篇内容的完全一致性,那么此方法具有一定的合理性。将《卷耳》篇名译为 lebur,会使读者误译为本篇的主题就是描写卷耳这种植物,事实上,《卷耳》的真正主题是爱情,原诗抒发的是睹物思人、夫妻两地的相思之苦,因此译法存在篇名与诗歌内容相分离的局限性。

除此以外,韦利和庞德所采用的是无题——以编号为篇名的英译方式,即还原诗以无题的原貌,仅以编号区分彼此,但是两者又有所区别。韦利按自己的文化学视角将《诗经》所有诗篇重新分类后加以编号,而庞德则是双重编号,一方面按原有的《风》《雅》《颂》的结构以罗马数字编号,另一方面按《诗经》305篇总篇数的自然顺序编号。这种以编号作篇名的方法有效地避免了翻译的尴尬,也符合英语诗歌传统。



四、小结

从以上《诗经》英译版本显示，大部分的版本是从语言学角度或者是文学角度，比如诗的修辞手法、诗歌音训等问题，或多或少地忽略了《诗经》思想属性本质上是所司“大学”之道，因此《诗经》翻译的基本原则不仅是语言意义层面的忠实，更是精神格局层面的忠实，是一种思维样式的忠实，一种体验世界样式和途径的忠实。既然“诗无达诂”是诗的本质属性，那么何种途径才可真正反映原作者的认知途径、精神样式？笔者认为，只有回归到文本中来，基于语言本体论认识观才是上策。众所皆知，语言是文化的载体与本体，语言知性体系和言语组织形式在一定程度上体现了一种文化思维范式和价值观。语言以一种体系同该文化中的思想体系相联系与同构，即精神、文化、哲学形态与语言表征结构互为表征、互为一一致。换句话说，我们可以从某种语言知性体系和表征样式把握某种哲学、精神、美学价值等精神格局，同时，我们也可以从某种哲学、精神、美学价值等精神格局把握某种民族语言的结构特征，由此了解一个民族的精神特征和世界观。因此，《诗经》这部中华民族的元典，不仅是艺术作品，而且是史实性的作品。既然还原历史生存状态和精神样态成为不可能，那么只有从文本中才可以观照到 2500 年前汉民族的生存状态及人生价值观，进而才可揭示作品的精神价值、历史价值、文化价值和审美价值。别林斯基认为：“哲学家以三段论法说话，诗人则以形象和图像说话，然而他们说的都是同一件事。”（俄国别林斯基，《一八四七年俄国一瞥》，《形象思维问题参考资料》第二辑，上海文艺出版社，1979 年第 129 页）一般认为，文学与哲学的差异并不表现在内容上，而在表现形式上。文学以形象反映现实与人生，哲学以概念与逻辑把握世界与社会。文学与哲学所表现诠释的都是同一对象，即我们所生存的世界、社会和人自身，只是处理的手段方式不同。文本中所蕴涵的是民族的文化精神格局、民族的诗学价值观。因此在翻译过程中，我们要关注《诗经》文本的话语样态，关注诗中意象的运用编组，把文本视为精神的本体、历史样式的本体，注重从中西方的思辨模式差异着手，将语言和民族精神、语言与思维同构性结合起来，真正实现翻译所承担的中西方文化交流之责任。



第三节 语言与民族精神的同构性

我国学者梁衡先生曾说：“语言文字是工具，它在为民族政治、经济、文化服务的过程中已渗进了民族的个性，成了民族的财富，民族的标志。”（梁衡，《语言文字是民族的生命》1996：15）梁衡先生虽没有明确指出语言与文化、语言与思维、语言与精神格局的同构性，尚属于语言工具论的认识范畴和层面，尚没有语言本体论的自觉意识，但毋庸置疑，语言不仅是民族文化的物质形态与工具，更是民族精神的本体与自身，古今中外，概莫能外。

一、语言观

（一）洪堡特的语言世界观

1. 语言是人类自由精神的产物

德国著名语言哲学家洪堡特认为，语言具有一种能被人所观察但却难以被理解其内在独立性的特质，因此语言并不是活动的产物，它根植于人类精神的本质之中。因此可以说，语言是人类天赋的能力，不是人创造了语言，而是语言使得人成其为人。

2. 语言结构的差异因各民族精神特性的不同而不同

各民族由于受到其生存环境、地理因素、历史发展等方面的影响，在民族精神方面也呈现出差异性。这种差异性较多地凝固在其语言的知性体系中。自语言产生之后，思维的发展需要借助并受制于语言，从某种意义上来说，语言就是思想的介质或桥梁，甚至就是精神本质与本身。

3. 语言从精神出发，又反作用于精神

语言和精神不是先后发生、相互分离的两种不同的活动，而是不可分割的同一性活动，可以说，民族的精神即民族的语言。人类通过主观精神活动来构成客体世界，而单纯的感官能力无法产生表象，它必须同精神内在行为相结合才会产生。在这一过程中，语言是转化工具，表象先借助语言获得客观性，后又回到主体形成思维，语言是进行思维的必要条件。



4. 语言形成世界观

个人只有使自己的思维与他人的、集体的思维建立起明确的联系，才能形成对世界的观照。在同一个民族中，影响语言的是类似的主观性、人文性，由此可见，每一种语言都包含着一种独特的世界观，它是在语言能力的基础上生长出来的。

（二）萨丕尔－沃尔夫假说

美国语言学家萨丕尔和其学生沃尔夫，继承并发展了洪堡特的语言本体论认识观，提出了著名的萨丕尔－沃尔夫假说。它是20世纪在西方语言学界颇具影响的理论假说，该假说又称为语言相对论，其核心内涵是，人类不仅生活在客观世界里，也生活在主观世界里，不同的语言有不同的语言结构——主要是语法，不同的语言结构会影响使用者的思维习惯，导致他们用不同的方法去观察世界，从而导致他们对世界具有不同的感知、对世界产生不同的看法，语言不仅是思维的工具，它同时也强烈影响和制约着思维。简而言之，语言决定思维，语言影响思维。

（三）钱冠连语言观——语言：人类最后的家园

我国著名语言学家钱冠连先生认为，精神生成语言，语言给人的精神生成落下了档案。在传承的过程中，民族的全部文化内涵、精神内涵就附着在语言之上了。语言中的两个系统将历史留了下来，一个是语音系统，另一个是文字系统，语言成了一个民族唯一夺不走、毁不坏的遗产。“语言给一个民族思维习惯定位，给一个民族思考习惯安家，语言是这个民族最后的家园。”我国学者江怡也从另一层面解释了这个理论：“语言绝不仅仅是在表达或传递某种其他的东西，它们本身其实就是人类的一种活动，是一种经过社会化改造的本能的活动。”

无论是把语言看做思想本身，还是把语言理解为存在的最后家园，这些都是对语言属性给予新的本体论性质的诠释。语言是思想的工具，又是哲学运用之思辨的领域，哲学必须借助于语言来思考问题，两者一直以来总是具有明显的不可分离性。不同的语言类型产生不同的思维方式、不同的知识结构、不同的哲学基础、不同的研究方法，当然也会导致不同的语言观。



二、语言哲学观

哲学是以整个世界,尤其是人作为研究对象,意图解释世界存在样式、运动和发展的一般规律,是一种系统的世界观和方法论。而语言是哲学研究对象之一,哲学对语言的研究具有本体论、认识论和方法论的指导意义。语言哲学作为两者的交叉学科,不仅要研究哲学对语言的影响,而且要研究语言对哲学的影响,以哲学的认识论和方法论把语言作为研究对象,揭示语言与世界、语言与思维的关系。哲学的加入拓宽了语言学研究的视野和力度,又为其提供了批判性的前提和基础。自古以来中西方在这一领域有许多有价值的语言哲学理论,比如古希腊关于语言与存在的关系探讨,中国古代道、儒、名三家关于“道”与“名”、言与思以及言象意的论述等。

(一) 西方语言哲学观

众所周知,20世纪西方的哲学研究逐渐实现了“语言的转向”,从维根斯坦的“哲学就是对语言的批判”到海德格尔的“语言是存在的家园”,西方学者皆承认,语言不仅构成了思想,构建了世界,甚至决定着人类自身的生存状态。我们所观察到的语言活动不仅仅是在表达或者传递其他的东西,它们本身就是一种人类经过社会化改造的直觉本能与自觉意识的活动。语言能否以及如何让听话者接受,成为表达思想本身是成功的关键。所以说,“抓住了语言就是抓住了思想”(江怡,2010:18)。

维根斯坦对语言与人类认识行为关系的研究集中体现在“语言游戏”(language game)和“生活形式”(a form of life)两个概念中。他主张哲学的本质就是语言,语言是人类思想的表达,是整个文明的基础,哲学的本质只能在语言中寻找。维根斯坦所指的语言游戏就是指完成一定交际目的的社会交往活动。日常生活的语言生生不息,所以哲学的问题应该在日常生活的语言中解决,以语言游戏为起点,在“游戏”中理解游戏。“想象一种语言就意味着想象一种生活形式”(钱冠连,2005:75),这种生活形式是语言游戏的参加者共同所有。根据维氏语言意义理论义理,我们可以理解为《诗经》这样的“大雅”之作就是生活形式的本质的直观,它本身具有呈现特定环境的生存状态和思维样式的时代独特性,作品本身既是一种生存记录、言说和



思维方式，也是后来人了解彼时生存状况、思维方式和认识样式的有效路径。因此从这个意义上认识，《诗经》英译首先应关注的是源语言语文本的整体表征形态。

（二）中国传统哲学认识形态—象思维认识样式

1. 对象思维的理解可以追溯到汉字的起源

汉字作为汉语言的基本构成要素，其演化过程呈现了中华民族人类精神文明演变的历史。按照文字学家唐兰先生的解释，中国的文字由形见义，以象形（pictograph）、象声（phonographic）为基础，再加上形声（phonogram），通过象形文字这个符号将具象升华为抽象之象，以此把握文字背后的“原始意象”（archetype）。相较西方文字，由中国汉字产生的语言存在着所谓的“语法文法不发达”，但它却导致除了西方人具有的概念逻辑思维外，还多了一份东方人特有的诗意悟性。所谓中国的“象思维”，其实就是融西方人概念思维与生命样式思维于一体的诗性思维样式，这种思维样式与汉语言文字这种诗意悟性密切相关。汉字由于始终保留其象形性根基，从而在中国人的认识样态中一直保有“象思维”的特点，中国的思想文化亦得以在“象思维”中诞生、演绎和发展，不仅具有刚性的经验根基，并且还基于此派生出具有“富于诗意”的诗性逻辑特征。

2. 象思维独特的演变过程

以往受西方概念思维的影响，一度错误地认为中国传统思想文化中缺乏西方意义上的理性与科学内涵，把中国思想文化中所蕴涵的另类的不同于西方逻辑概念思维的认识样态——整体、生命样式的诗性科学理性形态都简单地宣布为非理性与非科学。实际上，中国传统的“象思维”建立在对对象的理解和体验的基础之上，其思维逻辑过程为：本象—此象—意象—象征—无形大象（心象，即抽象概念）（见图4-1）。中国传统文化中的道、气、太极等并非纯粹非实体性，仍旧具有生命样态，本质上不能加以逻辑概念式规定，而要借助象，如《易经》所谓的“观物取象”，并进而借“象以尽意”从中把握，这是一种整体性的把握或认识。如果说逻辑概念思维属于理性，那么“象以尽意”之“象思维”就属于诗意悟性，通过象的启引，最终升华至无形（一般）大象的整体抽象化概念，这种认识在根本上在于提升思辨悟性而

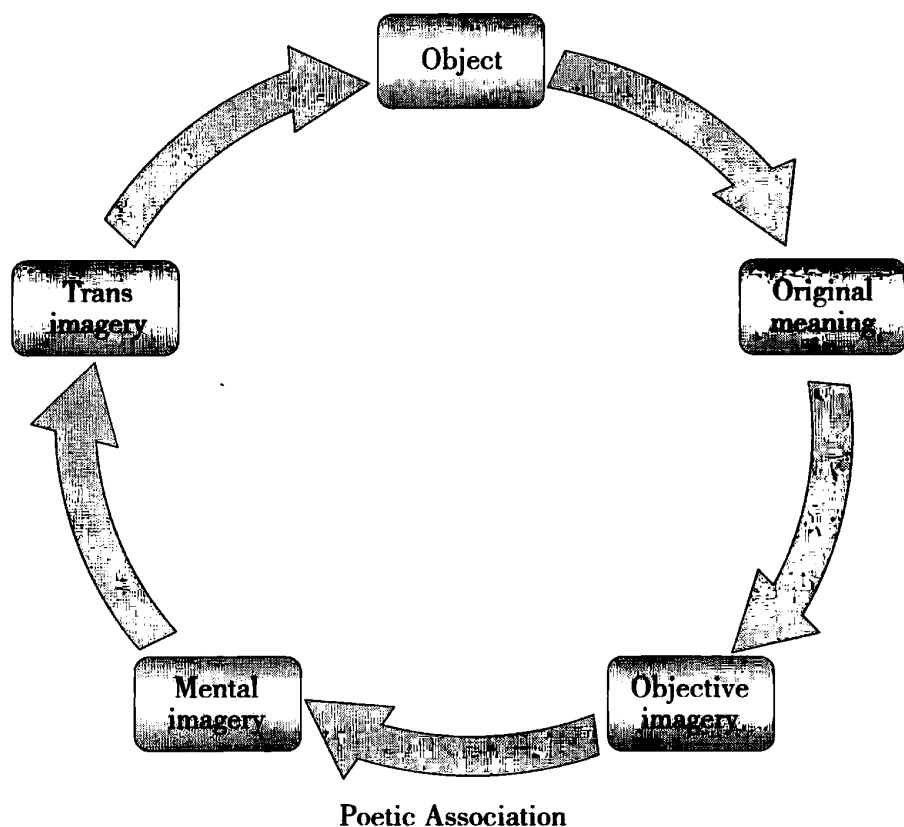


图 4-1 “象思维”的演变过程

达至认识境界。

3. 中国传统的思辨模式——道象互为

西方文化背景下的哲学认识样式体现了注重逻辑和概念的抽象演绎思维形态，讲究主客体相分离的二元分析；而汉文化背景下的传统中国哲学表现为一种不拘泥于线性逻辑的诗性思维特点，它讲究整体、辩证统一的“天人合一”或主客一体的诗性智慧。中国传统思维并非是“天人不分”的原始状态，正如海德格尔在《再论哲学何谓》一文所指出的那样，是经过区分物我之后的更高层的“天人合一”，并且已经达到了逻辑思维的阶段。（张岱年《中国哲学的“天人合一”思想的剖析》，载《文化与哲学》第149页）

由此可见，西方认识样式以“二元对立二分法”逻辑思维为其主流文化诗学，而中国则注重“道象互为”而致“天人合一”的认识样式，讲究主客一体、圆融内化，以致达一元旨归的诗意哲思。

（三）语言文本中象思维的辨识

中国传统文化是以诗词为文本形式，以“象思维”这种诗性智慧为哲学



基础的一种诗性文化形态。象思维依循可见之“象”，即概念或曰大象与不可直接辨识之象外之象的这种隐秘关系，在诗性联想中趋向体悟“大象”。所以文本语言之象的辨识方法应该是既基于具“象”，但又要超越于其“象”，剖开表面的语词表象，深入到语言内部，分析出具象之间的关系，从中挖掘出深藏在语词之象关系背后的意象和意旨，进而发掘出象思维蕴涵的东方文化精神。而对于《诗经》的解读，在《诗经》作品主题显现的过程中必须认识到，“象”作为浓缩的思维元素符号传递了无限的意蕴和大雅精神格局，其物象与人象的互为映射充分体现了先秦时代华夏民族的生存状态、思维样式和精神格局，因而对象外之象的探求构成了作品的极致境界和对外翻译的本体论，使作品所获得的无限东方精神生命力和知性体系在翻译中得以彰显和传播。

三、语言与民族精神是我典籍外译的本体

（一）典籍翻译缺乏文化自主意识

长期以来，西方翻译理论话语几乎主宰了中国翻译行为和中国翻译学，中国传统知性体系因此受到批评、冷落和边缘化。国内学者在思维方式上逐渐向西方靠拢，使得真正具有中国特色的“象思维”受到忽视。由于缺乏对翻译本质、社会作用以及语言本质的认识，翻译界大多参照西方的思维模式和价值观，使用西语中现有的语料在所谓“忠实原著”的口号下进行翻译，如“道象互为”的精神认识范式被归化或曲解为“无神论”或“单一神教”等认识形态，数千年“诗意的哲学、哲思的诗意”这种思辨模式和智慧体系逐渐消解在西方的概念逻辑思维模式中，从而导致中国传统经典中所蕴涵的民族精神在翻译中丧失或未能给予相应的自觉意识。

（二）汉典籍外译与语言本体论

长期以来，人们信奉这一观念，文学与哲学的差异并不是表征的对象差异，而是表征的方式差异。文学以形象反映生活、反映世界、反映人自身，而哲学则以概念把握世界、把握生活、把握人自身。哲学家以三段论法说话，诗人则以形象和图画说话，然而他们说的都是同一件事。语言既是文化的载



体，亦是文化本体自身，语言组织形式在一定程度上体现了一种文化思维模式和价值观，这与上一节阐述的语言与民族精神相一致。然而也许上述的阐述，用以解释西方的经典文本似乎有一点说服力，但对于“哲思的诗学，诗意的哲思”的中华典籍或许不能以此论定论，中国的经典大抵皆以筑象喻意，所以中国的经典皆以象述思，以象征意。但是有一点可以认同，中国经典如《诗经》不仅仅是文学之经典，同时亦是哲学之经典，在思想属性上属“大学”范畴。从《诗经》创作的初衷本来就是司“大雅”之职，为西周统治者了解人民的民声、民意、民心、民生，故有司“安邦定国”之“大道”，是“大学之道是也”。从这个意义上认识《诗经》是一部反映西周群体的生存状态、价值观、人生观、宇宙观的典籍。文本的“象”思维和话语样式就是当时人们的认识路径，思辨形态和价值观。因此，在翻译中只有将《诗经》文本中的象思维作为翻译的本体，东方智慧样式才可以走出地区性的藩篱，走向世界，为他者文化群体所认识，认可甚至追随。

语言与文化的相互塑造证明了语言与文化的同构性，标志着一个民族的精神特征和世界观。在翻译实践与研究中，美国翻译理论家韦努蒂在《译者的隐形：翻译历史》一书中提到“接受外语文本的语言及文化差异，把读者带入外国情境”的异化策略，使译语读者和译者在阅读和写作上摆脱来自强势文化的文化限制，这种“阻抗式”翻译不失为一种可取的《诗经》对外翻译的范式。

一种思维形态必须借以某种语言形态加以表现，《诗经》这样的典籍中汉语言的表现形态可以理解为是汉文化背景下西周时代群体思维的外在表现形态，体现了当时华夏文化群体的哲学思辨范式和审美价值体系。在翻译过程中，一方面必须关注原文的语言表现形态，另一方面也必须关注语言和文化上的差异，有目的地使用有异于目标语文化价值观的表现形式，突破目的语文化的价值规范，张扬汉文化的文化个性。

四、“象思维”观照下的诗歌翻译

（一）诗歌原文本的创作过程

文学作品的创作过程（见图4-2）包含言、象、意三要素。《系辞》曾



说：“言不尽意，圣人立象以尽意。”这里“圣人立象以尽意”的“象”虽来自物象即圣人观物取象的结果，但它包含着人类的种种情商与思想，是圣人产生的心象，是概念与生命体的统一体，是“人文化的自然之象”，用以司“征思、传情、达意”之职。汉语言中言象意的关系是所有华夏典籍话语的思维与表征共性，尤以《诗经》这样的诗歌创作为体现。诗人考虑的是意象的生成和组织，如何使胸中思与情通过意象呈现出来，这种过程中语言是跟随着意象而流动的。诗歌的语言直指意象，而象是言致意的桥梁。



图 4-2 诗歌作品的创作过程

(二) “象思维”观照下的诗歌翻译

翻译活动从本质上讲就是经验世界的过程，而通过文本感受《诗经》作者体验世界的路径方式则是“象思维”。象思维过程中是从可感之象到象外之象的逐步递升，使得翻译活动相应地呈现出体验的互动性和主体性。（包通法等，2008）如图 4-3 所示，翻译过程分为五个层次，即：解读文本—观察客观物象—升华表象—创化原文之象—实现译入语之象。首先，通过译者与文本的互动，译者要走进作者创作的世界中并体验作品所呈现的生活世界，在译语中尽可能还原象的本源意义；其次，对于超出外在形象之象的把握，需要在可感之象的基础上进行发散式联想和诗性衍化，在适度范围内发挥主观能动性，以期实现原文与译文的动态对等。由于受到不同民族生活环境、思维方式、文化传承等差异的影响，象的呈现可能丰富多彩。为了实现“象”的转化，译者需要凭借其文中原象与诗性思维二维互作，在“物我两忘”中进入“天人合一”的视野和境界，尽可能使译本与原文本呈现的“象”与

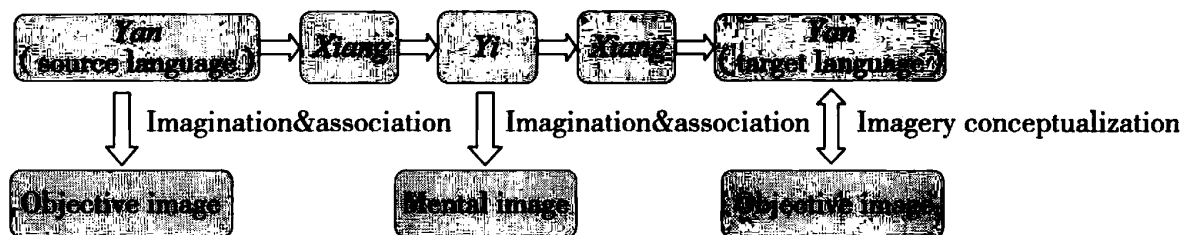


图 4-3 象思维在翻译中的体现



“象思维”相契合。

五、小结

《诗经》创作的初衷是为“大学”之道而作，用于司“大雅”之事之职，并非仅为“六艺”小学。虽然语言是文化的符号，是文化的载体和思维的物质形态，具有工具论的属性，然而语言本身就是文化最重要的属性之一，它对文化与人们的思想的影响和制约无时不在。一个民族的文化特点及其社会生活各方面的民族心理、审美情趣和价值观念必定会反映到语言中来，但是语言又会反过来影响文化的样态和人认识世界的形态和路径。

“语言的任务不仅在于对其言说空间的外部拓展，而且在于对其内在本质的深度追问与揭示。在中国传统哲学中，这种包括人在内的世界的存在性状被称为‘意’，其中既包含物意，也包含心意，甚至可以是道意”（刘成纪，2009：112）。简而言之，人与世界的关系可以表述为有限的言与无限的意的关系，而对意的把握是中国哲学要达到的最终目标。在此意义上，翻译不可将对文本的意义解读形态和文本的话语样式一分为二，翻译既关注文本意义的解读，更应关注原文本的创作过程，即关注原文本作者的认识世界的样态和精神格局，关注文本表征样式所呈现的经验世界的路径和终极旨归。总之，翻译应回归与关注语言表征和文法的自治，即文本表征样式，将关怀典籍中的象思维与诗性精神，作为中国典籍英译的根本任务。

第四节 语言哲学观照下的《诗经》英译

一、“天人合一”的哲思样态

从哲思本体论层面来看，翻译活动是将译者置于一个多元综合的认识关系和环境中，人与其他要素互为合作、和谐作用而达致合一的一种过程，这正是“天人合一”翻译本体论的认识观在翻译实践活动中的体现。“天”既可谓“文本的元意义”的存在，又是文本意义的常量；而“人”是翻译活动中的主体，是译者。两者互为一体，并不是主体对客体的把握驾驭、控制和操纵；“合”是在翻译过程中，译者通过谨慎的构思和酝酿，使得能



够投射自身思想的译文与原文本互为映衬、相得益彰，从而达致圆融化生这一理想状态的过程；而“一”是各种关系、要素致达理想化的状态，经由译者反复的锤炼和编排，辅助以灵性思维的闪现，从而使得译文重现原文本义意义常量，两者“融合”的终极追求和最高理想。（包通法 等，2010：4）

《诗经》语言高度凝练，将生命物象比兴征思喻道，从而形成了“道象互为”的东方智慧思辨模式。朱熹曰：“比者，以彼物比此物也，兴者，先言他物以引起所咏之词也”（朱熹，1958），受某一种事物的启发，通过运用象征、隐喻等手法，表现另一类事物的形象，展示其义与美的内涵。“比”“兴”不仅是观点和情感的体现手法，也是文化精神和价值观认知样式的体现。

因此，翻译活动中译者既要忠实地模仿原文的表征样态和风格，运用科学理性和人文灵性互作的认识论与方法论，刚性与灵性互为，客观与主观互动；适时适度调整，有度地“创造性翻译”，在哲学认识论和方法论上实现“模仿”和“创化”互为统一。这种翻译观根植于中国古代哲学“天人合一”“道象互为”的生命体验观、整体观、综合关系观以及中庸和谐观，继承和发展了中国传统诗学样态的翻译标准，为华夏经典文本的翻译提供了新的视角和标准。

二、《诗经》中“象”的表述

（一）“象”表述的意义

作为中国的经典文化文本，两千年来《诗经》首先对中国学者、政治人物在道德修养、诗学价值、情感生活方面产生了深刻影响。《诗经》体现了古代文化内涵和民族精神格局，体现了古代人民生存状态和真情实感，由此对后世文学样式、诗学价值观产生了深远的影响。因此，它在中国文化史上占据“司‘大学之道’”这样一个非常重要的地位。在文学方面，《诗经》有积极的、广泛的和现实的深层意义，有助于形成中国文学关注生活和社会的重要特征，所以它被称为中国文学的“现实主义”先驱。在审美风格上，创作手法和艺术技巧方面，《诗经》亦成为后世诗人、文人骚客创作诗歌和其他文



类艺术的源泉。

（二）《诗经》英译中“象”的保留

众所皆知，在《易经》和《老子》征“道”表述中，“象”首先奠定了在中国文化中的地位，由此之后对“象”的理解能力得到加强，对其隐喻功能以及表达的浓郁的诗意感也得到提高。首先，“象”是意象的感觉整合，即两者的主体和客体事物的统一的“心象”或“写意之象”。它与先秦哲学思想有密切的关系，有助于形成重生命物象的传统思想中“道象互为”“天人合一”的思维认识样式。其次，深深植根于中国传统文化的意象，是一种民族自强、冷静坚韧和对生活自信的精神体现，由此激发华夏民族的生命力和凝聚力。最后，以柳、月亮和流水为代表的生命物象有其本来的自然属性意义与民族人文特点，所以在具体的作品中，这些意象成为一个原型，一个重要的符号，以表达本民族文化的精神样式、精神内涵和生活感情；尽管所有这些意象皆根植于哲学的视野和体悟，而在现实中则注重美学观照和对生活意义的追求。意象以丰富多彩的形象生动地展现在读者面前，使读者充分地享受和欣赏到审美情趣。如在《诗经》中的意象皆取之于物，如自然世界中的云、雨、日、月、水、动物、植物、山川、河流等，以及取自于人类社会生活如祭祀、丧葬、建筑物、服饰、器物等的意象。据统计，《诗经》中涉及174种植物、112种自然界真实存在的动物和3种神话世界中存在的动物，《诗经》中对物象的描述是这部巨著中思想意义的生命载体，是不可缺少的组成部分，以此表现对那时华夏民族生活和社会的哲思、生存状态和真实感情的反映，赋予了作品强烈的诗意和审美意识，使作品本身耐人寻味。

《诗经》的意象传递与意境构成建立在对客观物象的描写之上，诗人必然要对物象进行选择，从自己独特的视野进行描述，以此体现审美主体的意象，而这些独特之处，正是显示作品所在的时代和民族文化与文学的独特成就。《诗经》透过形象性的语言描述抽象世界、人生意义，又通过带有直观性的类比赋兴形式去把握和认识与抽象世界的联系与人生意义。故诗句感性、形象之中具有理性抽象和人文体悟，二者相互渗透补充，达到有机统一。因此，对《诗经》意象的把握在整个翻译过程中显得尤为重要。

本文以《诗经》中出现的花、动物以及其他植物作为对象，选取许渊冲、



汪榕培、理雅各、詹宁斯、阿连璧、韦利、庞德等译本中的相应描述来进行对比分析，试图从语言本体论义理，并运用工具论的统计分析，具体阐释“象”在不同译本中的运用——保留、变易或放弃，由此鉴别各个译本在贯彻“语言本论”“象思维”和“文化自主意识”中的哲学关注度。

1. “花”意象描述与翻译

在《诗经》中，花在305首诗中被提及多达132种，其中以花隐喻，以花抒情来表达作者对生命和生活的理解和情感的达30首。在中国文化和文学中，对花人文诠释的描述有着悠久的传统，比如鲜艳的桃花，红玫瑰，高洁的莲花，雍容华贵的牡丹，傲世的菊花，等等，并由此联想到道德之高尚，举止之优雅，情感之浪漫和不畏权贵、不入俗流之孤傲等。在翻译中，对《诗经》中有关花的“象思维”描述的保留和关注，一则可以再现美景以及诗人愉快的心情，二则花的描述再现了先秦人们生命样态和生存状态，三则花有其象征意义，使抽象的图形或文字描述跃然脑中，呈现开放和透明状。因此，《诗经》翻译有关“花意象”的关注和保留本身就是翻译的本体，是当时华夏群体的精神格局的本体。倘若舍弃本体或改变本体，体之不存，意义（华夏精神智慧）焉在？

例1：《诗经·国风·召南》之《摽有梅》中“梅”以及其他意象的保留。

一般认为，“梅”的文字描述最早见于《诗经》。梅在商周时代就已广泛种植，但那时不是为了赏花，而是为了采果实来当酸味的调料。后来因其耐寒的品性，梅常被认为是树中君子，呈现傲雪开放、生机盎然的情境。在中国文学作品中，梅是文人的精神的寄托，也是永恒的主题。文人雅士不仅将梅的色、香、姿、韵描述得淋漓尽致，并视梅花为一种凛然骨气，一种精神象征，在梅花的自然美中赋予了人文的隽永韵味。

摽有梅

摽有梅，其实七兮。求我庶士，迨其吉兮。

摽有梅，其实三兮。求我庶士，迨其今兮。

摽有梅，顷筐塈之。求我庶士，迨其谓之。

【注释】

(1) 摽：音标或漂，古抛字，读 biào



(2) 迨：音代，同逮，读 dài

(3) 墜：音记，取，读 jì

【译文】

梅子落地纷纷，
 树上还留七成。
 有心求我的小伙子，
 请不要耽误良辰。
 梅子落地纷纷，
 枝头只剩三成。
 有心求我的小伙子，
 到今儿切莫再等。
 梅子纷纷落地，
 收拾要用簸箕。
 有心求我的小伙子，
 快开口莫再迟疑。

暮春，梅子黄熟，纷纷坠落。一位姑娘见此情景，敏锐地感到时光无情，抛人而去，而自己青春流逝，却嫁娶无期，便不禁以梅子兴比，情意急迫地唱出了这首怜惜青春、渴求爱情的诗歌。本诗描写未嫁的女子感叹青春逝去，渴望有男子及时来求婚。诗以落梅比喻青春消逝，尤以落梅的多少暗喻时光变换，层层递进表达出内心强烈的感情。

《毛诗序》曰：“《摽有梅》，男女及时也。召南之国，被文王之化，男女得以及时也。”陈奂对此篇巧妙的兴比之意作了简明的阐释：“梅由盛而衰，犹男女之年齿也。梅、媒声同，故诗人见梅而起兴。”（《诗毛氏传疏》）龚橙《诗本义》说：“《摽有梅》，急婿也。”一个“急”字，乃本篇情感基调，是全诗的旋律节奏。

全诗三章，“庶士”三见。“庶”者，众多之意；“庶士”，谓众多小伙。可见这位姑娘尚无意中人。她是在向整个男性世界寻觅、催促，呼唤爱情。青春无价，然流光易逝。如今梅子黄熟，青春流逝，以落梅为比，仍夫婿无觅，情急也。“其实七兮”“其实三兮”“顷筐墜之”，由繁茂而



衰落，这也正一遍遍在提醒“庶士”：“花开堪折直须折，莫待无花空折枝。”唐无名氏《金缕曲》之忧心“无花空折枝”，似乎深有《標有梅》之遗意。

从诗篇的艺术结构看，“急”就急在三章复唱而一步紧逼一步。重章复唱，是《诗经》的基本结构。但从诗意的表达看，有两种不同的形态，即重章之易辞申意和重章之循序渐进。《草虫》首章末句“我心则降”、次章末句“我心则说”、末章末句“我心则夷”，即为语虽异而情相类的重章之易辞申意。《標有梅》则属于重章之循序渐进。三章重唱，却一层紧逼一层，生动有力地表现了主人公情急意迫的心理过程。首章“迨其吉兮”，尚有从容相待之意；次章“迨其今兮”，已见敦促的焦急之情；至末章“迨其谓之”，可谓真情毕露，迫不及待了。三复之下，闻声如见人。

珍惜青春，渴望爱情，是中国诗歌的母题之一。《標有梅》作为春思求爱诗之祖，其原型意义在于建构了一种抒情模式：以花木盛衰比青春流逝，感慨青春易逝，故须追求婚恋及时。从北朝民歌《折杨柳枝歌》“门前一株枣，岁岁不知老。阿婆不嫁女，那得孙儿抱”，到唐无名氏的《金缕曲》“花开堪折直须折，莫待无花空折枝”；从《牡丹亭》中杜丽娘感慨“良辰美景奈何天”，到《红楼梦》里林黛玉叹惜“花谢花飞花满天”；以至闻捷《吐鲁番情歌》中的“苹果树下”和“葡萄成熟了”这两首名作，可以说，无不是这一原型模式的艺术变奏。然而，《標有梅》作为先民的首唱之作，却更为质朴而清新，明朗而深情。可见，“標有梅”之“梅落”喻“待嫁情急”之意象乃是诗旨之本体。

X: The fruits from mume – tree fall,
One – third of them away.
If you love me at all,
Woo me a lucky day!

WR: You see the plums drops from the tree,
Lying on the way.
If you want to marry me,



You'd better not delay.

L: Dropping are the fruits from the plum – tree;
There are but seven tenths of them left!
For the gentleman who seek me,
This is the fortunate time!

J: Though shaken be the damson – tree
Left on it yet are seven, O.
Ye gentleman who care for me,
Take chance while chance is given, O.

A: The plums are ripening quickly;
Nay, some are falling too;
'Tis surely time for suitors
To come to me and woo.

W: Plop fall the plums; but there are still seven.
Let those gentleman that would court me
Come while it is lucky!

P: Oh soldier, or captain,
Seven plums on the high bough,
plum time now,
seven left here, 'Ripe', I cry.

表 4-6

《標有梅》原诗词之英译对比

原诗词	理译	詹译	阿译	韦译	庞译	许译	汪译
標	drop	shaken	fall	plop fall		fall	drop
梅	plum	damson	plums	plums	plums	mume	plums



续 表

原诗词	理译	詹译	阿译	韦译	庞译	许译	汪译
实	fruits		ripening		ripe	fruits	
七	seven tenths	seven	some	seven	seven	one third	
求	seek	care for	surely time for	court	cry	woo	marry
庶士	gentlemen	gentlemen	suitors	gentlemen	soldier or captain	you	you
吉	fortunate time	chance	woo	lucky	plum time	lucky	not delay

正如前文所释，原诗选取“梅”这一物象有其中国语言知性体系独特之处。“梅”音同“媒”，在古代习俗中被认为是“媒合”之果，原诗一语双关，以落梅比喻青春消逝，尤以落梅的“其实七兮”“其实三兮”“顷筐暨之”暗喻时光变换，旨在表达未嫁女子感叹青春逝去，渴求爱情的感情。译诗对“梅”意象的保留和致达意旨上总体皆好，大致皆保留了原诗的精神格局和诗学观，但也存在一定程度上的差异。如选用“mume”“marry”两词来翻译的话，可以暗合原诗的“媒合”谐音。汪译虽然使用了“marry”一词解释了“梅”的双关之意，将中国传统文化在诗句中进行渗透，但在译文第一诗句中却选用了“plums”，未能构成照应和谐之妙趣，惜之！但汪、许两译本中，两者不约而同地采用第二人称来表达题旨，将读者带入了原诗情境中，在反复吟唱中完整地体验了一场求爱过程，整体效果优于其他译本。

而在其他意象保留上亦体现了差异：如表4-6所示，“plop”是象声词，原指物体落水时动静较小。从象声角度来说，韦译选择该词正好描绘了落梅的无声无息，体现了青春消逝在不知不觉中。而詹译中则用“shaken”来表现落梅的意料之外和不受控制，以此很好地抓住了未嫁女子的无奈。庞译中“cry”一词的选取，虽有效地表达了未嫁女子渴求爱情之意，但不大符合中国传统诗学观所提倡的“含而不露”的审美观、价值观，如子曰：“诗三百，一言以蔽之，曰：‘思无邪。’”（《论语·为政第二》）而对于梅果数量与姑娘待嫁心情的呼应的意象保留上，许译与理译则更胜一筹：许译：The fruits



from mume – tree fall, One – third of them away. 理译: Dropping are the fruits from the plum – tree; There are but seven tenths of them left! 这种“量意象”的保留较好地体现了姑娘在《摽有梅》首章“迨其吉兮”，尚有从容相待之意。

例 2：桃花

诗经·周南·桃夭

桃之夭夭，灼灼其华。之子于归，宜其室家。

桃之夭夭，有蕢其实。之子于归，宜其家室。

桃之夭夭，其叶蓁蓁。之子于归，宜其家人。

【注释】

(1) 夭夭：花朵怒放，美丽而繁华的样子。

(2) 灼灼：花朵色彩鲜艳如火，明亮鲜艳的样子。华：同“花”。

(3) 之子：这位姑娘。于归：姑娘出嫁。古代把丈夫家看做女子的归宿，故称“归”。于：去，往。

(4) 宜：和顺、亲善。

(5) 蕢 (fén 坟)：草木结实很多的样子。此处指桃实肥厚肥大的样子。有蕢即蕢蕢。

(6) 蓁 (zhēn 真)：草木繁密的样子，这里形容桃叶茂盛。

【译文】

桃花怒放千万朵，色彩鲜艳红似火。这位姑娘要出嫁，喜气洋洋归夫家。

桃花怒放千万朵，果实累累大又多。这位姑娘要出嫁，早生贵子后嗣旺。

桃花怒放千万朵，绿叶茂盛永不落。这位姑娘要出嫁，齐心协手家和睦。

(《先秦诗鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1998 年 12 月版，第 14 页)

全诗分为三章。第一章以鲜艳的桃花比喻新娘的年轻娇媚。《诗经》是我国第一部诗歌总集，是第一个用花来比美人的。自此以后用花，特别是用桃花来比美人的层出不穷，如魏·阮籍《咏怀·昔日繁华子》：“夭夭桃李花，灼灼有辉光。”唐·崔护《题都城南庄》：“去年今日此门中，人面桃花相映红。”宋·陈师道《菩萨蛮》词：“玉腕枕香腮，桃花脸上开。”这里所写的



是鲜嫩的桃花，纷纷绽蕊，而经过打扮的新嫁娘此刻既兴奋又羞涩，两颊绯红，真有人面桃花、两相辉映的韵味。诗中既写景又写人，情景交融，烘托了一股欢乐热烈的气氛。第二章则是表示对婚后的祝愿。桃花开后，自然结果。诗人说它的果子结得又肥又大，此乃象征着新娘早生贵子。第三章以桃叶的茂盛祝愿新娘家庭的兴旺发达。以桃树枝头的累累硕果和桃树枝叶的茂密成荫，来象征新嫁娘婚后生活的美满幸福，真是最美的比兴、最好的颂辞。朱熹《诗集传》认为每一章都是用的“兴”，固然有理，然细玩诗意，确是兴中有比，比兴兼用。全诗三章，每章都先以桃起兴，继以花、果、叶兼作比喻，极有层次：由花开到结果，再由果落到叶盛；所喻诗意也渐次变化，与桃花的生长相适应，自然浑成，融为一体。

此篇语言极为优美，又极为精练。不仅巧妙地将“室家”变化为各种倒文和同义词，而且反复用一“宜”字。一个“宜”字，揭示了新嫁娘与家人和睦相处的美好品德，也写出了她的美好品德给新建的家庭注入新鲜的血液，带来和谐欢乐的气氛。这个“宜”字，掷地有声，简直没有一字可以代替。（《先秦诗鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1998年12月版，第14~15页）从诗作中，读者可以欣赏先秦时代的“美”为何。在中国文化中，外表美往往是不够的，而“善”与“美”的自然结合才是真正的美，此乃“宜”字的真实外衍内涵。故此篇的“桃花”以及与之相关的“意象”如“宜”“家”等是本篇翻译的本体和思维样式。

L: The peach tree is young and elegant;

Brilliant are its flowers.

This young lady is going to her future home,

And will order well her chamber and house.

The peach tree is young and elegant;

Abundant will be its fruits.

This young lady is going to her future home,

And will order well her chamber and house.



The peach tree is young and elegant;
 Luxuriant are its leaves.
 This young lady is going to her future home,
 And will order well her family.

J: Ho, graceful little peach – tree,
 Brightly thy blossoms bloom!
 Go, maiden, to thy husband;
 Adorn his hall, his room.
 Ho, graceful little peach – tree,
 Thy fruit abundant fall!
 Go, maiden, to thy husband;
 Adorn his room, his hall.
 Ho, graceful little peach – tree,
 With foliage far and wide!
 Go, maiden, to thy husband;
 His household well to guide.

W: Buxom is the peach – tree;
 How its flowers blaze!
 Our lady going home
 Brings good to family and house.
 Buxom is the peach – tree;
 How its fruits swell!
 Our lady going home
 Brings good to family and house.
 Buxom is the peach – tree;
 How thick its leaves!
 Our lady going home
 Brings good to the people of her house.



P: O omen tree, that art so frail and young,
So glossy fair to shine with flaming flower;
That goes to wed and make fair house and bower;
O omen peach, that art so frail and young,
Giving us promise of such solid fruit,
Going to man and house to be true root.
O peach – tree thou art fair,
As leaf amid new boughs;
Going to bride to build thy man his house.

Xu: Peach Blossoms Beam

The peach tree becomes so red,
How brilliant are its flowers!
The maiden's getting wed,
Good for the nuptial bowers.
The peach tree beams so red,
How abundant its fruit!
The maiden's getting wed,
Good as family's root.
The peach tree beams so red,
Its leaves are manifold.
The maiden's getting wed,
Good for the whole household.

WR: The peach tree stands wayside,
With blossoms glowing pink.
I wish the pretty bride
Affluence in food and drink.
The peach tree stands wayside,
With fruits hanging rife.



I wish the pretty bride
 Abundant wealth in life.
 The peach tree stands wayside,
 With leaves thick and dense.
 I wish the pretty bride
 A pleasant home e'er hence.

试译: The Peach Tree Is in Full Blossom

The peach tree is in full blossom,
 It beams full and brilliant.
 Our pretty maiden going to be bride,
 Will adorn the house bright.
 The peach tree is in full blossom,
 Affluent in fruit are its branches.
 Our pretty maiden going to be bride,
 Will bear offsprings for the house.
 The peach tree is in full blossom,
 It grows in leaf thick and broad.
 Our pretty maiden going to be bride,
 Will enrich the family's pride.

以上六个译本，他们虽都提到了桃树这一物象，但意象不尽相同。詹宁斯和韦利注重诗歌的节奏，忽略对原作的“象思维”和句法表征样态的模拟与再现，如韦利将“之子于归，宜其家室”译为“*Our lady going home, Brings good to family and house*”，与原文“婚嫁”意象相去甚远，从根本上改变了原文的认识样式和诗学价值；庞德的版本与原诗的意境差异更大，完全抛弃了原诗的思维样态和表征样式，显示的只是他自己略带古英语诗歌的诗学特点；理雅各、许渊冲和汪榕培的翻译皆抓住了桃花意象的内涵，突出了其花红叶茂，用“粉红”“厚”“茂盛”来捕捉红色的桃花和绿叶之特点，集中突现桃花的象征意义图像，但许渊冲和汪榕培两先生的翻译皆



未关注原诗的象思维和意象的尽可能保留这一语言本体论自觉意识，将翻译置于与文学翻译的认识范畴内，说到底皆把《诗经》置于“小学”的思想属性范畴内，因而在翻译中为了追求所谓的“审美”效果，不惜改变原文的思维样式和意象，如将“桃之夭夭”译为“The peach tree stands way-side”，把第一个“宜其室家”和第二个“宜其家室”分别译为“Good for the nuptial bowers; Good as family's root”，与原诗的意象和认识样态相去甚远。除了理雅各外，类似的认识误区亦发生在其他几位翻译家身上。而本文所提供的试译首先考虑到《诗经》的思想属性，将其置于“大学”的认识范畴内，自觉贯彻“语言与思维具有同构性”的翻译认识观，把原作文本表征样态视为本体，基于“象思维”表征意象，尤其充分考虑到原诗“宜”“家”的思维样态——“善”与“美”的自然结合乃“宜”字的思维样式和外衍内涵，故将“宜其室家”“宜其家室”“宜其家人”分别译为：“Will adorn the house bright; Will bear offsprings for the house; Will enrich the family's pride”。

2. “动物”象描述与翻译

《诗经》中有很多的动物意象，这些意象已远远超越动物本身，为后世研究《诗经》提供了一定的参考价值。据统计，鸟的意象出现在23首诗中，马的意象出现在52首诗中，羊的意象出现在14首诗中，鸡的意象出现在14首诗中，鼠的意象出现在6首诗中，鱼的意象出现在26首诗中。以上这些证明动物意象在诗歌中占有很大的比重。这些意象在不同的诗歌中起着不同的作用，比如描述生活中普通的事情，或者起到讽刺的作用，以恶心的动物来讽刺统治者，又或者为未来的生活祈祷美好愿望。这充分证明，这些物象的选择和描述其本身就是那时华夏先祖的思维方式，是他们认识世界和生活的路径，是当时主流诗学价值观。这是翻译的本体和凭借。

例1：麟

诗经·周南·麟之趾

麟之趾，振振公子，于嗟麟兮。

麟之定，振振公姓，于嗟麟兮。

麟之角，振振公族，于嗟麟兮！



【注释】

(1) 麟：麒麟，传说动物。它有蹄不踏，有额不抵，有角不触，被古人看做至高至美的神兽，因而把它比作公子、公姓、公族的所谓仁厚、诚实。趾：足，指麒麟的蹄。

(2) 振振 (zhēn 真)：诚实仁厚的样子。公子：与公姓、公族皆指贵族子孙。

(3) 于 (xū 虚)：通吁，叹词。于嗟：叹美声。

(4) 定：通颠，额。

(5) 公姓：诸侯之子为公子，公子之孙为公姓。或曰公姓犹言公子，变文以协韵。

(6) 公族：与公姓义同。

【译文】

麟的脚趾呵，仁厚的公子呵。哎哟麟呵！

麟的额头呵，仁厚的公姓呵。哎哟麟呵！

麟的尖角呵，仁厚的公族呵。哎哟麟呵！

(《先秦诗鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1998年12月版，第24页)

这是一首赞美贵族子孙繁衍的诗，后人遂以麟趾喻子孙的贤能。但这“公子”究竟是指代商纣“西伯”的文王之子，还是爵封“鲁公”的周公旦之子，抑或是一般的贵胄子弟，就不得而知了。按朱熹《诗集传》“文王后妃德修于身，而子孙宗族皆化于善，故诗人以‘麟之趾’兴公之子”的解说看，似指周文王的“子孙”而言；但《毛诗序》则有“《关雎》之化行则天下无犯非礼，虽衰世之公子，皆信厚如麟趾之时也”之说。既为“衰世”，就非必定为文王或周公之子了。

赞美贵族公子，以“麟”起兴，这在今天的读者，或许会感到奇怪，但在古代却是一桩异常庄重和动情的事。所谓“麟”，其实就是麋，鹿之一种而已。不过古代传说中的“麟”，却非同寻常：据汉刘向《说苑》称，“麒麟，麋身牛尾，圜头一角，含信怀义，音中律吕，步中规矩，择土而践，彬彬然动则有容仪”；《春秋感应符》更发挥“一角”之义曰：“麟一角，明海内共一主也。”《荀子》亦云：“古之王者，其政好生恶杀，麟在郊野。”大抵是一



种兆示“天下太平”的仁义之兽。所以后儒赞先王之圣明，则眉飞色舞于“麒麟在圃，鸾凤来仪”；孔子生春秋乱世，则为鲁哀公之“获麟”而泣，以为麟出非时也。

明了“麟”在古人心目中的尊崇地位，即可把握此诗所传达的诗学要义与价值观了。首章以“麟之趾”引出“振振公子”，正如两幅美好画面的化出和叠印：眼间刚出现那“不践生草、不履生虫”的仁兽麒麟，悠闲地行走在绿野翠林，却又恍然流动，化作了一位仁厚（“振振”）公子，在麒麟的幻影中微笑走来。仁兽麒麟与仁厚公子，由此交相辉映，令人油然升起一股不可按抑的赞叹之情。于是“于嗟麟兮”的赞语，便带着全部热情冲口而出，刹那间振响了短短的诗行。二、三两章各改动二字，其含义并没有多大变化：由“麟”之趾，赞到“之定”“之角”，是对仁兽麒麟赞美的复查；至于“公子”“公姓”“公族”的变化，则正如马瑞辰《毛诗传笺通释》所说，“此诗公姓犹言公子，特变文以协韵耳。公族与公姓亦同义”。如此三章回旋往复，眼前是麒麟、公子形象的不断交替闪现，耳际是“于嗟麟兮”赞美之声的不断激扬回荡。视觉意象和听觉效果的交汇，经了叠章的反复唱叹，所造出的正是这样一种兴奋、热烈的意象、意境和诗情。

这一首赞美贵族公子的诗，究竟歌唱于何种场合，实在又很难判明。方玉润以为此乃“美公族龙种尽非常人也”（《诗经原始》），大抵为庆贺贵族生子的赞美诗，似乎较近原意。古代的王公贵族，总要自夸其身世尊崇不同凡俗，所以他们的后代，也定是“龙种”“麟子”。这首诗用于恭贺贵族得子的场合，大约正能满足那些王公大人的虚荣、自尊之心吧！

A: Poets say there lives a creature
Of so gentle kind a nature
On no living thing' twill tread,
No, not even the grass in spring;
Never injures mortal thing.
Such the creature called a "Lin",
Like it are the royal kin,
Sons and grandsons, all the brood,

Just as gentle, kind and good.

L: The feet of the Lin—

The noble sons of our prince,

Ah! They are the Lin!

The forehead of the Lin—

The noble grandsons of our prince,

Ah! They are the Lin!

The horn of the Lin—

The noble kindred of our prince,

Ah! They are the Lin!

W: The unicorn's hoofs!

The duke's sons thong.

Alas for the unicorn!

正如前文所述,“麟”在中国文化中,实际上不是一种实实在在的动物(creature),而是先民们想象的神兽——麒麟。据传麒麟是龙的九子之一,能分善恶,与龙、凤、龟一起被认为是代表王者之风。麒麟外表常被描述为“龙头牛尾,马蹄鹿角,鳞片呈蓝绿色”的神物,被古人看做至高至美的吉祥物,因而常把它比作公子的仁厚。无论从外观还是从寓意来说,它和西方的独角兽不是一个概念。就像许多作品中把中国文化中特有的“龙”译为英语符“dragon”一样,与中国“龙”的文化品象与内涵上是南辕北辙的。

以上三个译本,阿连璧的译文中把“麟”看做是一种真实存在的动物(creature);韦利的译本中将“麟”与西方的独角兽混为一谈,从思维本质上改变了我先民的认识样态和价值观,表面上看似乎是文化差异所致,但根本上是翻译认识观所致,缺乏“语言与思维的同构”的语言本体论认识观;而理雅各的译本则反映了他某种“语言与思维同构”语言本体论的认识观和翻译观,把文本视为是我先民认识观的写照,对文本进行了较为正确的解读,保留了原文的句式和文化的个性化意象,尤其将“麟”译为“Lin”,大写的



“L”使其语符具某种神性的品相，明确了诗中“麟”象征比兴的就是国君子孙，使读者能够迅速把握东方先民的世界观，以及“麟”在中国文化中的诗学内涵。

例2：“鼠”意象与翻译

诗经·魏风·硕鼠

硕鼠硕鼠，无食我黍！

三岁贯女，莫我肯顾。

逝将去女，适彼乐土。

乐土乐土，爰得我所。

硕鼠硕鼠，无食我麦！

三岁贯女，莫我肯德。

逝将去女，适彼乐国。

乐国乐国，爰得我直。

硕鼠硕鼠，无食我苗！

三岁贯女，莫我肯劳。

逝将去女，适彼乐郊。

乐郊乐郊，谁之永号。

【注释】

(1) 硕鼠：肥大的老鼠。也有解释说就是鼯鼠，头如兔，尾有毛，喜欢在田中吃粮食，俗称地耗子。

(2) 三岁：三年，此泛指多年。

(3) 贯：侍奉，养活。

(4) 逝：“誓”的假借字，即发誓。

(5) 乐土：快乐的地方。

(6) 爰：乃。

(7) 所：处所。

(8) 德：恩惠，这里指给予恩惠。

(9) 直：正得其所。



(10) 劳：慰劳。

(11) 永号：长声哀号。

【译文】

大田鼠呀大田鼠，
不许吃我种的黍！
多年辛勤伺候你，
你却对我不照顾。
发誓定要摆脱你，
去那乐土有幸福。
那乐土啊那乐土，
才是我的好去处！

大田鼠呀大田鼠，
不许吃我种的麦！
多年辛勤伺候你，
你却对我不优待。
发誓定要摆脱你，
去那乐国有仁爱。
那乐国啊那乐国，
才是我的好所在！

大田鼠呀大田鼠，
不许吃我种的苗！
多年辛勤伺候你，
你却对我不慰劳！
发誓定要摆脱你，
去那乐郊有欢笑。
那乐郊啊那乐郊，
谁还悲叹长呼号！

本诗的意象主旨是反压迫、反剥削，呼吁争取自由，主张建立一个众生



平等的美好王国。而诗中的“硕鼠”物象比喻剥削者，通过描述其肥硕的体形，呈现了他们懒惰和贪婪的意象，既贴切生动，又辛辣含蓄。诗歌三叠的表征样式，并不是简单的循环往复，而是有思想上的层层递进形态的物质体系。“莫我肯顾、莫我肯德、莫我肯劳”，这一意象和表征样式表明统治者一味地贪婪剥削和对人民疾苦的漠视，激起人们的愤恨和不满！而“顾、德、劳”则反映当时社会和人们的生存状态，同时体现先民要求“权为民所用，情为民所系，利为民所谋”的历史文化的精神格局。这些意象和三叠表征样式是该诗歌的载体，更是本体，是我们翻译的凭借和抓手。“语言与思维的同构性”决定了翻译中必须关注表征意象和表征样式。

Xu: Large rat, large rat,
Eat no more millet we grow!
Three years you have grown fat;
No care for us you show.
We'll leave you now, I swear,
For a happier land,
A happier land where
We may have a free hand.

Large rat, large rat,
Eat no more wheat we grow!
Three years you have grown fat;
No kindness for us you show.
We'll leave you now, I swear,
We'll leave the land of our birth
For a happy state where
We can get what we're worth.

Large rat, large rat,
Eat no more rice we grow!



Three years you have grown fat,
No rewards to our labor go.
We'll leave you now, I swear,
For a happier plain,
A happier plain where
None will groan or complain.

L: Large rats! Large rats
Do not eat our millet.
Three years have we had to do with you,
And you have not been willing to show any regard for us.
We will leave you,
And go to that happy land.
Happy land! Happy land!
There shall we find our place.

Large rats! Large rats!
Do not eat our wheat.
And you have not been willing to show any kindness to us.
Three years have we had to do with you,
We will leave you,
And go to that happy State.
Happy State! Happy State!
There shall we find ourselves right.

Large rats! Large rats!
Do not eat our springing grain!
Three years have we had to do with you,
And you have not been willing to think of our toil.
We will leave you,



And go to those happy borders.
Happy borders! Happy borders!
Who will there make us always to groan?

P: Stone – head rats lay off our grain,
three years pain,
enough, enough, plus enough again,
more than enough from you, deaf you,
we're about three and ready to go
where some thing will grow untared.
Good earth, good sown,
and come into our own.

WR: Big rat, big rat,
Do not gobble our millet!
Three years we have served for you,
Yet you make no notice of us.
At last we are going to leave you
And go to that happy land;
Happy land, happy land,
Where we shall have our place.

正如前文所述，本诗的主题是反压迫、反剥削，争取自由，主张建立一个众生平等的美好王国。本诗的象征意象和样式亦是 2500 年前西周人民的生存状况。诗中的“硕鼠”其肥硕体形的描述，传达了懒惰和贪婪的意象，纵观以上译本，诗歌的意象均有所体现。从诗歌的完整性和一致性来看，许渊冲、理雅各的译本是值得称赞的，一是保留了原作的意象，二是保留了原作的语言表征样式。如是，我先民的生存状态和思维样态和价值观得到了较忠实的体现。



3. “天”意象与翻译

在西方文学中，尤其是古希腊文学传统中，人的生活主要通过神的主宰来实现，上帝（God）创造了人，神掌管着人的命运。而在中国传统文化中，先哲们认为，人是文化的主宰，丰富多彩的社会生活都是人创造的。而“天”的内涵与外延主要指宇宙的自然力量，“天”“上帝”对人的主宰是一种潜移默化的方式，而不是有意志的神的发号施令。“天命”绝不是把握在神手中的命运，更不是神的预言或征兆，而只是人自身的善恶之行的必然结果。正因为如此，《诗经》充满了浓郁的人文质感与人情味，文本通过对人本身的赞美歌颂，还原了2500年前先民的伦理情感、乡土情韵、世俗生活。在《诗经》中“帝”共出现43次，“天”出现159次，故“天”“帝”绝不等同于西方文化中的“上帝”，如何认识和翻译“天”意象可谓关系到如何再现我先民的宇宙观。

现以《诗经·周颂·时迈》为例：

时迈其邦，昊天其子之。
实右序有周，薄言震之，莫不震叠。
怀柔百神，及河乔岳。

【注释】

(1) 时：犹言“现时”“今世”。迈：林义光《诗经通解》读为“万”，众多。邦：国。此指武王克商后封建的诸侯邦国。

(2) 昊天：苍天，皇天。子之：视诸侯邦国为自己的儿子。

(3) 实：实在，的确。右：同“佑”，保佑。序：顺，顺应。有周：即周王朝。有，名词字头，无实义。

(4) 薄言：犹言“薄然”“薄焉”，发语词，有急迫之意。震：威严。此指武王以武力威胁、施威。之：指各诸侯邦国。

(5) 震叠：即“震慑”，震惊慑服。叠，通“慑”，恐惧、畏服。

(6) 怀柔：安抚。百神：泛指天地山川之众神。

(7) 及：指祭及。河：黄河，此指河神。乔岳：高山，此指山神。

【译文】

现今众多的诸侯邦国，



皇天都看做是自己的儿子，
实在能保佑、顺应大周王朝。
如若武王向他们施威，
他们没有不震惊慑服。
武王能安抚天地众神，
以至黄河和高山。

L: Now is he making a progress through the States,
May Heaven accept him as its Son!
Truly are the honor and succession come from it to the House of Zhou.
To his movements, all respond with tremulous awe.
He has attracted and given rest to all spiritual Beings,
Even to [the Spirits of] the He, and the highest hills.

Xu: A progress through the State is done.
O Heaven, bless your son!
O bless the Zhou House up and down!
Our victory is so great
That it shakes State to State.
We revere gods for ever
Of mountain and of river.

WR: King Wu inspects the country on the run
In the name of the heaven's son
The House of Zhou remains a blessed one
When he wields his slightest force
Anyone can hardly ignore henceforth
The host of Gods he will subdue
The rills and hills subdued, too.



本诗以天命和周武王的联系作为全诗的主线，指周武王不仅得到了上天的承认——得到天命，而且能安抚百神，并将先祖的光辉功业发扬光大，字里行间充溢着作者对周武王深挚而敬慕的感情。以上三个译本中毫无例外地将“天”译为 Heaven/heaven，实际上，“heaven”在西方文化中代表“天堂”，和西方的圣经、基督教等宗教理念息息相关。而在中国文化中，“天”或“帝”不是一个本体，只象征“天意”（Divine Will）而已。理雅各将“百神”译为“all spiritual Beings”，在译诗后加注其意思为“天”神之下的掌管大自然的“百神”，尤其是指周朝的众河神和山神。这样，理雅各就按照西方的“神”的等级体系对中国先民的“神”进行了归类。而汪、许译本中直接译为“Gods”，直接将其与西方的“上帝”划归同类（李玉良，2007：108），这种归化策略使西方宗教和中国文化之间的界限变得极其模糊，造成的后果就是目的语国家的读者会错误地认为世界“一神论”，上帝成了唯一。

按照“天人合一”的认识观，本诗中提及的“天”应该可以理解为“Nature”，大写“N”可以赋予该词具有自然神性的内涵，故“昊天其子之”可试译为 *accepted by the divine will to be the ruler of Nature*。

总之，在中国文化背景下，特定的意象具有独特的意义和鲜明的文化内涵。在大多数情况下，《诗经》中的意象对于主题认识具有特定的喻指启示作用。在对此的翻译中，处理、设置意象关乎对于翻译本质的认识。译者应具有语言本体论自觉意识，把语言与思维具有同构性贯彻于对原作的理解和翻译语言践行中，充分关注汉文化“象思维”的认识样式以及语言表征样式，探索具有我东方文化特质的原始图像，并追求其深刻的文化精神内涵；认识到原始图像在目标文本中尽可能充分保留，就是认可原始图像的类比征思关系与内涵意义。通过这些考量，译者就可以基本上实现“信于原作”的翻译理想——可以避免意象的缺失，保留汉文化先民的生存状态和精神格局，保留异国情调，使译文读者阅读译文时具有世界观、认识论和方法论上的陌生感。

三、《诗经》中意象的传递与意境的营造

黑格尔说过，诗是理念的感性显现（郑玉民，2005：6）；叔本华则强调艺术的审美直观，一切艺术皆为直观之产物（罗显克，1997：3）；王树人先生说“诗借象的流动与转化来显示”（王树人，2004）。因此，诗的表达不是



概念的演绎，不是逻辑的推理，而是随象运思的意象双含，以象显意，以意引象。（高秉江《杭州师范大学学报》2008年第31卷）意象是人的精神思辨、内心情感与外部现实场景的内化融合的语言表征，同时意象又深深扎根于文化沃土之中，不可避免地带有既定的群体文化内涵和个人的认识趋向、审美情趣。《诗经》通过简洁凝练的语言传递出意象，通过意象的自由迭加、交叉组合和艺术升华等方式营造出诗的内涵和意境。有形的意象生发出无形的意境，无形的意境依赖着有形的意象。因此，通过对《诗经》的欣赏，读者可以深刻地体会其中的历史内涵积淀和审美情趣。请看：

诗经·卫风·硕人

硕人其颀，衣锦褰衣。齐侯之子，卫侯之妻。东宫之妹，邢侯之姨，谭公维私。

手如柔荑，肤如凝脂，领如蝤蛴，齿如瓠犀，螭首蛾眉，巧笑倩兮，美目盼兮。

硕人敖敖，说于农郊。四牡有骄，朱幘鑣鑣。翟茀以朝。大夫夙退，无使君劳。

河水洋洋，北流活活。施罟濊濊，鱣鲔发发。葭莩揭揭，庶姜孽孽，庶士有暵。

【注释】

(1) 硕人：高大白胖的人，美人。当时以身材高大为美。此指卫庄公夫人庄姜。颀（qí 其）：修长貌。

(2) 衣锦：穿着锦衣，翟衣。“衣”为动词。褰（jiǒng 窘）：妇女出嫁时御风尘用的麻布罩衣，即披风。

(3) 齐侯：指齐庄公。子：这里指女儿。

(4) 卫侯：指卫庄公。

(5) 东宫：太子居处，这里指齐太子得臣。

(6) 邢：春秋国名，在今山东邢台。姨：这里指妻子的姐妹。

(7) 谭公维私：意谓谭公是庄姜的姐夫。谭，春秋国名，在今山东历城。维，其。私，女子称其姊妹之夫。

(8) 荑（tí 题）：白茅之芽。



(9) 领：颈。螭蛭 (qiú qí 求其)：天牛的幼虫，色白身长。

(10) 瓠犀 (hù xī 户西)：瓠瓜子儿，色白，排列整齐。

(11) 螭 (qín 秦)：似蝉而小，头宽广方正。螭首，形容前额丰满开阔。

蛾眉：蚕蛾触角，细长而曲。这里形容眉毛细长弯曲。

(12) 倩：嘴角间好看的样子。

(13) 盼：眼珠转动，一说眼儿黑白分明。

(14) 敖敖：修长高大貌。

(15) 说 (shuì 税)：通“税”，停车。农郊：近郊。一说东郊。

(16) 四牡：驾车的四匹雄马。有骄：骄骄，强壮的样子。“有”是虚字，无义。

(17) 朱幘 (fén 坟)：用红绸布缠饰的马嚼子。鑣鑣 (biāo 标)：盛美的样子。

(18) 翟茀 (dí fú 敌扶)：以雉羽为饰的车围子。翟，山鸡。茀，车篷。

(19) 夙退：早早退朝。

(20) 河水：特指黄河。洋洋：水流浩荡的样子。

(21) 北流：指黄河在齐、卫间北流入海。活活 (guō 郭)：水流声。

(22) 施：张，设。罟 (gǔ 古)：大的鱼网。濊濊 (huò 或)：撒网入水声。

(23) 鱣 (zhān 沾)：鲤鱼，一说赤鲤。鲋 (wěi 委)：鲋鱼，一说鲤属。发发 (bō 拨)：鱼尾击水之声，一说盛貌。

(24) 葭 (jiā 家)：初生的芦苇。荻 (tǎn 坦)：初生的荻。揭揭：长貌。

(25) 庶姜：指随嫁的姜姓众女。孽孽：高大的样子，或曰盛饰貌。

(26) 士：从嫁的媵臣。有赳 (qiè 怯)：赳赳，勇武貌。

【译文】

好个修美的女郎，麻纱罩衫锦绣裳。她是齐侯的女儿，她是卫侯的新娘，她是太子的阿妹，她是邢侯的小姨，谭公又是她姐夫。

手像春蕙好柔嫩，肤如凝脂多白润，颈似螭蛭真优美，齿若瓠子最齐整。额角丰满眉细长，嫣然一笑动人心，秋波一转摄人魂。

好个高挑的女郎，车歇郊野农田旁。看那四马多雄健，红绸系在马嚼上，华车徐驶往朝堂。诸位大夫早退朝，今朝莫太劳君王。

黄河之水白茫茫，北流入海浩荡荡。下水渔网哗哗动，戏水鱼儿刷刷响，



两岸芦苇长又长。陪嫁姑娘身材高，随从男士貌堂堂！

L: Large was she and tall,
In her embroidered robe, with a [plain] single garment over it;
The daughter of the marquis of Qi.
The wife of the marquis of Wei,
The sister of the heir – son of Tong,
The sister – in – law of the marquis of Xing,
The viscount of Tan also her brother – in – law.

Her fingers were like the blades of the young white – grass;
Her skin was like congealed ointment;
Her neck was like the tree – grub;
Her teeth were like melon seeds;
Her forehead cicada – like; her eyebrows like [the antennae of] the silk-
worm moth;
What dimples, as she artfully smiled!
How lovely her eyes, with the black and white so well defined!

Large was she and tall,
When she halted in the cultivated suburbs.
Strong looked her four horses,
With the red ornaments so rich about their bits.
Thus in her carriage, with its screens of pheasant feathers, she proceeded to
our court.
Early retire, ye great officers,
And do not make the marquis fatigued!

The waters of the He, wide and deep,
Flow northwards in majestic course.



The nets are dropt into them with a plashing sound,
Among shoals of sturgeon, large and small,
While the rushes and sedges are rank about.
Splendidly adorned were her sister ladies;
Martial looked the attendant officers.

X: The Duke's Bride

The lady tall you see
In her robe of brocade,
Is daughter of Lord Qi,
Wife to Wei of high grade,
Sister to Royal Son,
Sister – in – law and maid
In waiting of a mighty one.

Like fared congealed her skin is tender,
Her fingers like soft blades of reed,
Like larva white her neck is slender,
Her teeth like rows of melon seed,
Her forehead like a dragonfly's,
Her arched brows carved like a bow.
And dark on white her speaking eyes,
Her cheeks with smiles and dimples glow.

The buxom lady goes along
And passes outskirts to be wed.
Four steeds run vigorous and strong,
Their bits adorned with trappings red.
Her cab with pheasant – featured screen



Proceeds to the court in array.
Retire, officials, from the scene!
Leave duke and his bride without delay!

The Yellow River wide and deep
Rolls northward its jubilant way.
When nets are spread out, fishes leap
And throw on reeds much spray.
See how the richly – dressed bride keep
Company with her lord on bridal day!

WR: The Beauty

A beauty that will never fade,
Beneath her dress she wears brocade.
The daughter of Marquis Qi,
Has become Marquise of Wei.
Sister to the King's own son,
She's sister – in – law of Marquis Xing,
And sister – in – law of the Duke of Tan.

Her hands are small, her fingers slim;
Her skin is smooth as cream.
Her swan – like neck is long and slim;
Her teeth like pears do gleam.
A broad forehead and arching brow
Complement her dimpled cheeks
And make her black eyes glow.
A beauty that will never yield,
She stops her carriage by the field.
The carriage's drawn by four tall steeds,



With tapering red around their bits;
Toward the court the carriage leads.
Early now the court retires
Lest the marquis be o'er - tired.
The Yellow River onward roars,
Pouring torrents to the north.
When the fishing nets are cast,
Croakers and sturgeons are amassed.
Thick nearby grow the reeds and grass,
While pretty ladies walk along,
The knights ride so tall and strong.

本诗是中国古代文学中最早刻画女性容貌美、情态美的优美篇章，也是“比”这种表现方式的典型表现。诗中连用六个比喻句来描摹地位显赫的齐庄公的女儿庄姜之美，尤其是“肤如凝脂”“巧笑倩兮”这些词广为流传，至今仍被后人用来形容女子之美貌。诗中选取手、肤、颈、齿、前额、眉毛 6 个静态的象以及巧笑、美目 2 个动态的象，呈现出一幅栩栩如生的丽人画面。6 个静态的物象描绘了女子之形美，而本诗中 2 个动态的象使原本静态的物象霎时间变成了富有生命力的动态之美，气韵生动，仿佛从纸面上走出来，走进你的内心，实现意象与意境的交融。故这里所有的“意象”不仅是征思方式，更是征思本体，是我两千五百多年前先民的生活观、价值观的写照。因此，跨文化跨语际翻译中“意象”是本体，基于此方可构建诗篇的意境主旨。请看如下（表 4 - 7）不同译文对“意象”的解读和处理：

表 4 - 7 译本原诗句对比

诗词	汪榕培	许渊冲	理雅各
手	small, slim	soft blades of reed	blades of white grass
肤	smooth as cream	fared congealed ; tender	congealed ointment
颌	swan - like, long and slim	larva white, slender	larvae on the tree, long and white
齿	peals gleam	rows of melon seed	even teeth, melon seeds



如表4-7所示,原诗中选择6个静态意象——手,皮肤,牙齿,颈部,额头,眉毛,以及2个动态意象——灿烂的笑容,黑色发亮的眼睛,这些静态意象巧妙地组合,呈现出了一幅美丽生动的画面,成功地实现了意象和意境的融合,走进了每个读者的心田。

从以上三个译本来看,汪榕培描绘的女子拥有如“天鹅”般细长的脖颈,如珍珠般闪烁的明亮干净的牙齿。而许渊冲和理雅各用“larva white”“melon seeds”来表现美人的脖子和牙齿,容易使目标语读者产生一种陌生感的审美意象。显然,汪榕培采用了疑问群体较为熟悉的经验样式传达了一个美丽而崇高的意象,创造的是归化样式的审美观,使我先民的经验世界样式和审美价值观基本丧失,而理雅各、许渊冲的译文较为直接地处理原文的意象,看似简单笨拙的翻译,而恰恰是最聪明的做法,这样我先民的经验世界的样态和审美价值观得到了较好的保留。正如林语堂“最好的翻译是愚蠢的翻译”的论断,认为翻译也要求一定程度的愚蠢,这样才能不越出常规而寻求“出色”的阐释(The best translation is the stupid one which does not go out of its way for “brilliant” interpretations),因为只有蠢人才是忠诚的,因此老子的“知其雄,守其雌”一直是林语堂的翻译原则(林语堂,1984:431)。例如,《京华烟云》一书中大量的具有中国文化特质的事物都带上了这种看似“愚蠢”的特色:小雪 Slight snow,清明节 Chingming Festival,扫墓 Sweeping the grave,如意 Juyi,百纳 Hundred pleated,有喜 have happiness,洗尘 Wash the dust,冬至 Beginning of Winter,八股文 eight-movement essay 等不胜枚举。这些英美人似曾相识又生动传神的中国文化特色词的“异化”翻译使得异域读者倍感异域风情而时域拓宽。这才是翻译真正所司之职,如果翻译出来的东西没有一丝异质,何需翻译?

翻译的最终目的是实现形式和精神的统一。对《诗经》翻译而言,力求通过意象传达原作主旨、精神格局和审美效果,使读者能够了解接触到异质的经验世界样态、精神格局和审美样式,由此产生无尽的联想,体验诗歌无尽的意义。形与神的统一基于保留意象,通过图像的传递,显示了诗歌的魅力,实现意象和意境溶融化生。就像刘华文所说“文本之间的异质性是阻碍对话,但促进对话”。(刘华文,2005:194)



四、小结

从这些所选案例中，我们可以发现，由于汉语简洁的语理与语性所致，汉语的表达是在“象思维”的影响下呈现生命性、体悟性、整体性和内涵性特征。中国古代典籍中的哲学内涵是汉民族两千多年来对宇宙、社会、人生价值的哲学思辨和人文精神的历史沉淀，是古代贤哲们按照客观的表象或抽象，或整体思辨，或主观体悟认识和阐述两个世界（即客观世界和主观体认世界）以及生命价值观的固化物质符号形式。然而，承载汉传统典籍中的核心哲学思想语言表征形态，常常是在有意无意的“西方中心”殖民文化思想译观的支配下，“依据‘西方哲学范畴和问题框架’，裁剪中国传统典籍的状况”，常常是在所谓的“忠实原著‘等值’‘归化’的口号下大行其道，从而导致中国的传统深邃的哲学思辨被阉割，歪曲”（郑家栋，2003：327）。“西方哲学凭借其强势的文化地位，以普遍哲学的面貌和姿态，出现在中国传统思想场域中，成为建构现代中国哲学体系的‘规矩’和‘模子’。”（魏长宝，2006：6，26）用西方文化哲学伦理中现存的语料或术语和表征形式来翻译汉典籍中深邃的“语义过载”和相异的哲学思辨形态似乎是以往汉典籍英译长期遵循和实践的潜规则，其结果是或完全，或部分或大部分失去了中国哲学思想的内涵和思辨形态。

《诗经》的出现原本就是司“大学之道”的，其思想属性属“大学”的认识范畴。因此，《诗经》英译研究不应该仅仅侧重于语言学角度或者是文学角度——如诗的修辞手法等形式方面的问题，而忽略了对《诗经》翻译从语言哲学层面进行精神格局的翻译研究。《诗经》英译不仅是语言层面的忠实，更是精神层面的忠实。因此在对其翻译言语实践时要注重从中西方的精神格局和思辨模式异同着手，将语言与思维、语言样式与民族精神结合起来，方为上策。

第五节 结论

翻译的过程是语言、思维、文化相互作用的过程。在语言哲学观照下研究翻译本身是一个新兴的领域。尽管以往《诗经》英译研究有的侧重于语言



学角度，有的侧重于文学角度——比如诗的修辞手法等形式方面的问题，但是却鲜有从语言哲学义理，即将语言视为与作者思维具有同构性以及翻译思维的本体。因此，本文从语言哲学观照对《诗经》英译进行研究，对于构建和传播华夏文明的智慧样态具有极其重要的意义。

首先，在传统中国哲学道象互为的基础上，用中国传统的哲学意识形态——象思维来分析研究翻译实践，这是对以往以西方翻译研究理论为指导原则的突破口。中西方的翻译研究都经历了从语言学范式、结构主义范式、解构主义范式的阶段，但是这三个范式的翻译都有其局限性。从语言哲学观层面对翻译进行研究有其建构性的意义，它弥补了目前在中国翻译研究的不足之处，对建设有中国特色的美学翻译理论提供了哲学性认识论。

其次，中国传统的民族精神和文化在译本中或多或少地有所缺失。通过对韦努蒂“阻抗式”翻译理论的阐释，提出有目的地将文本和文化差异保留下来，使译语读者和译者在阅读和写作上摆脱来自强势文化的文化限制，以此实现文化和精神的平等对话。

总之，语言哲学观义理深邃、内涵丰富，尤其“象思维”在中国传统文化、精神经典和文学作品中无处不在，因此，语言哲学观对于中国典籍翻译和文学翻译具有普遍性和指导性。具体到《诗经》英译，这不仅关涉语言层面的忠实，更是精神层面的忠实。《诗经》从多方面表现了2500多年前我先民丰富多彩的现实生活，反映了当时群体的世界观和价值观，反映了当时各个阶层人们的喜怒哀乐，对于治国安邦和统治者起着一服清醒的汤药的作用。故此，《诗经》在认识论属性上属“大学之道”，而在进行跨文化跨语际翻译中，我们有充分的理由将其置于“大学”范畴进行言语实践，形成“象思维”的自觉意识和意象思维模式，欣赏原作品的精神格局和品格，然后将它应用到翻译实践中以传达东方文化的原始智慧和精神样态，弘扬我华夏民族的智慧样态和知性体系。

参考文献

- [1] 包通法. 古诗词的翻译 [J]. 无锡轻工大学学报: 社会科学版, 2001 (2).
- [2] 包通法. 汉英诗歌音韵美的相异性及翻译 [J]. 燕山大学学报: 哲



学社会科学版, 2003 (3).

[3] 包通法. 文学翻译中美认知的多元化 [J]. 江南大学学报: 人文社会科学版, 2004 (2).

[4] 包通法. 文学翻译中译者“本色”的哲学思辨 [J]. 外国语, 2003.

[5] 包通法. 文化自主意识观照下的汉典籍外译哲学思辨——论汉古典籍的哲学伦理思想跨文化哲学对话 [J]. 外语与外语教学, 2007 (5)

[6] 包通法. 文学翻译中译者“本色”的哲学思辨 (*Some Philosophical Reflections on Literature Translation*) [J]. 外国语, 2003 (6): 70 - 76.

[7] 蔡新乐. 翻译与自我 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2008.

[8] 曹运耕. 试论唯象思维的三个阶段 [J]. 华东师范大学学报: 哲学社会科学版, 1997 (2): 19.

[9] 陈良运. 诗学·诗观·诗美 [M]. 江西: 江西高校出版社, 1991.

[10] 陈植锷. 诗歌意象论 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1990.

[11] 陈嘉映. 语言哲学 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2003.

[12] 成中英. 中国语言与中国传统哲学思维方式 [M] // 张岱年, 成中英, 等. 中国思维偏向. 北京: 中国社会科学出版社, 1991: 197 - 198.

[13] 成晓光. 语言哲学视域中主体性和主体间性的建构 [J]. 外语学刊, 2009 (1).

[14] 丛滋抗. 中国古典诗歌英译理论研究 [M]. 北京: 北京国防工业出版社, 2007.

[15] 邓立光. 中国哲学与文化复兴论 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 2008.

[16] 段峰. 论翻译的文化诗学研究 [J]. 西南师范大学学报: 人文社会科学版, 2006 (3): 181 - 187

[17] 高晨阳. 论中国传统哲学的意向思维倾向及一般特点 [J]. 山东社会科学, 1993 (2).

[18] 顾晓鸣. “象”: 中国文化的一种“基因” [J]. 复旦学报: 社会科学版, 1986 (3): 27 - 36.

[19] 何丽野. 象的思维: 说不可说——中国古代形而上学方法论 [J]. 浙江社会科学, 2003 (6): 111 - 116.



- [20] 户晓辉. 论中国人“象思维”的审美心理属性 (*The Aesthetic Psychological Attributes of Chinese Thinking in Terms of Images*) [J]. 山东大学学报: 哲学社会科学版, 2000 (4): 53 - 57.
- [21] 李达五. 中国古代诗歌艺术精神 [M]. 重庆: 重庆出版社, 2004.
- [22] 李岩. 略论洪堡特语言世界观理论对现代语言研究的启示 [J]. 濮阳职业技术学院学报, 2007 (3): 69 - 70.
- [23] 李玉良. 《诗经》英译研究 [M]. 济南: 齐鲁书社, 2007.
- [24] 李玉良, 于巧峰. 《诗经》翻译中的难题与对策 [J]. 宜春学院学报, 2009 (1).
- [25] 林语堂. 论翻译 [G] // 罗新璋. 翻译论集. 北京: 商务印书馆, 1984.
- [26] 刘成纪. 道禅语言观与中国诗性精神之诞生 [J]. 求是学刊, 2009 (6): 108 - 114.
- [27] 刘利民. 先秦名家在形容词语义中的哲学盘旋 [J]. 外语学刊, 2009 (5).
- [28] 刘宓庆. 当代翻译论 [M]. 北京: 中国对外翻译出版公司, 1999.
- [29] 李健. 比兴思维研究 [M]. 合肥: 安徽教育出版社, 2003.
- [30] 李建中. 古代文论的诗性空间 [M]. 武汉: 湖北人民出版社, 2005: 54.
- [31] 吕俊, 侯向群. 音美, 诗歌翻译中不应失去的 [J]. 外语研究, 1996.
- [32] 梅勇. 语言与世界: 语言哲学的研究范围 [J]. 外语学刊, 2009 (5).
- [33] 钱冠连. 语言: 人类最后的家园——人类基本生存状态的哲学与语言学研究 [M]. 北京: 商务印书馆, 2005: 25.
- [34] 钱冠连. 语言: 人类最后的家园 [M]. 北京: 商务印书馆, 2009.
- [35] 童庆炳. 新理性精神与文化诗学 [J]. 东南学术, 2002.
- [36] 王东风. 形式的复活: 从诗学的角度反思文学翻译 [J]. 中国翻译, 2010 (1): 6 - 12.
- [37] 王菱. 诗性文化的诗化解读——《灵心诗性——诗性的中国文化》



述评 [J]. 当代文坛, 2009 (4): 119 - 121.

[38] 王宁. 文化翻译与经典阐释 [M]. 北京: 中华书局, 2006.

[39] 威廉·冯·洪堡特. 语言学名家译丛——洪堡特语言哲学文集 [M]. 长沙: 湖南教育出版社, 2001.

[40] 汪榕培, 郭尚兴. 典籍英译研究: 第五辑 [M]. 北京: 外语教学与研究出版社, 2010.

[41] 王树人. 回归原创之思: “象思维”视野下的中国智慧 [M]. 南京: 江苏人民出版社, 2005.

[42] 王树人. 文化观转型与“象思维”之失 (*Cultural Transformation and the Loss of Image Thinking*) [J]. 杭州师范大学学报: 社会科学版, 2008 (3): 6 - 9.

[43] 王树人, 喻柏林. 论“象”与象思维 [J]. 中国社会科学, 1998 (4): 38 - 48.

[44] 王树人. 中国象思维与西方概念思维之比较 [J]. 学术研究, 2004 (10): 5 - 15.

[45] 王岳川. 汉字思维论: 由象性阐释到诗性命名 [J]. 诗探索, 1997.

[46] 王岳川. 新历史主义的文化诗学 [J]. 北京大学学报: 哲学社会科学版, 1997 (3).

[47] 魏瑾. 文化介入与翻译的文本行为研究 [M]. 上海: 上海交通大学出版社, 2009.

[48] 夏传才. 《诗经》讲座 [M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2007.

[49] 夏传才. 诗经语言艺术 [M]. 北京: 语言出版社, 1985.

[50] 谢天振. 译介学 [M]. 上海: 上海外语教育出版社, 1999.

[51] 许钧. 翻译论 [M]. 武汉: 湖北教育出版社, 2004.

[52] 许渊冲. 翻译的艺术 [M]. 北京: 中国对外翻译出版公司, 1984.

[53] 许渊冲. 诗经 [M]. 长沙: 湖南出版社, 1993.

[54] 杨生平. 语言学、哲学、语言哲学及其关系 [J]. 外语学刊, 2007.

[55] 余冠英. 诗经选 [M]. 北京: 人民文学出版社, 1982.

[56] 张丰乾. 《诗经》与先秦哲学 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2009.



- [57] 张伟. 诗性哲学与哲学的诗性 [J]. 四川外语学院学报, 2001 (3): 16 - 19.
- [58] 赵新林. 中西诗学象论溯源 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2005.
- [59] 周发祥. 《诗经》在西方的传播与研究 [J]. 文学评论, 1993 (6).
- [60] 庄国雄, 许小伟. 洪堡语言哲学中的几个基本结论 [J]. 吉首大学学报 (社会科学版), 2009 (6).
- [61] 朱安博. 超越规化与异化的“二元对立”情结 [J]. 外语学刊, 2010 (1).
- [62] 朱良志. 中国艺术的生命精神 [M]. 合肥: 安徽教育出版社, 1995.
- [63] BASSNETT S, LEFEVERE A. Constructing Cultures—Essays on Literary Translation [M]. 上海: 上海外语教育出版社, 2001.
- [64] BASSNETT S, LEFEVERE A. Translation, History and Culture [M]. 上海: 上海外语教育出版社, 1990.
- [65] ELIOT T S. Literary Essays of Ezra Pound [C]. London: Faber&Faber, 1954.
- [66] LAKOFF G, JOHNSON M. Metaphors We Live by [M]. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- [67] LAKOFF G, JOHNSON M. Philosophy in the Flesh: The embodied mind and its challenge to western thought [M]. New York: Basic Books, 1999.
- [68] NIDA E A. Language, Culuture and Translating [M]. 上海: 上海外语教育出版社, 1993.
- [69] TOURY G. In Search of a Theory of Translation [M]. TelAviv: Poter Institute, 1980.
- [70] VENUTI L. The Translation's Invisibility: A History of Translation [M]. 上海: 上海外语教育出版社, 2005.

第五章 语言哲学观照与《文心雕龙》英译研究

第一节 关于江南文化精神格局跨文化传播

一、概要

《文心雕龙》是中国文学批评史上第一部鸿篇巨制，刘勰在其中阐述的文学观既蕴涵着中原文化的阳刚文学精神，又凸显出江南阴柔文化的审美样态。他视文学为人生之根本，而人生体现和遵循的又是宇宙法理之根本。《文心雕龙》所阐释的从根本上讲就是刘勰对前人和他所处的时代文化精神、地域文化精神和审美样式的归纳、总结，同时也是他对文学精神的认识与反思，尤其反映的是江南阴柔文化精神和审美样态的知性体系。

然而，目前对《文心雕龙》的研究汉学界和外语学界皆主要基于美学和语文学的角度，很少有人从语言哲学观的角度对其所体现的中华文化精神，尤其是其所反映的江南地域文化精神进行研究；而从语言哲学观的角度对其进行跨文化、跨语际翻译研究，探讨如何在翻译中传输其所体现的文化精神格局，即其所体现的江南地域文化精神，更是鲜有人问津。故本章节选取这个维度，以思维与语言的一致性和同构性为该研究的命题，从语言的表征样式即人认识世界和人自身的路径和样式义理为立论，抓住民族的语言就是民族的精神表征的外在形式入手，分析现存翻译文本在传播文化精神格局和智慧体系上的得与失。在认识论上，本研究采用归约性研究的认识范式，在研究方法论和研究过程上，则采用描述性对比分析性的方法，选取美籍华人宇文所安、中国香港译者黄兆杰和国内译者杨国斌的三个译本作为研究对象，从意象传输、句法表征和篇章布局等维度比较他们的译文是否体现了“信”



于江南士人精神情怀、认识样式。因此，这种比较研究不仅仅基于语义层面的“信”，更重要的是关注精神层面的“信”，探讨译本是否能体现刘勰作品中所蕴涵的江南文化精神样式、认识理路和在此种文化精神观照下的文学观。

本研究分六个章节展开：第一章节首先提出该研究的命题、意义、立论以及该研究的方法、路径和想要达到的目的；第二章节概述到目前为止国内外对《文心雕龙》的研究状况；第三、第四章节阐释了中国古代与德国学者洪堡特的语言哲学观，刘勰的文学观及其作品中的江南文化精神样式以及这些认识义理与样式对于翻译《文心雕龙》中表征江南文化精神样式的理论解释力度；第五章节则是案例研究，从《文心雕龙》中选取“神思”“风骨”“情采”三个代表篇章中部分段落的英译本，运用语言哲学观，从意象、句式和语篇等方面进行描述和比较研究；第六章节是对本研究的归纳总结，分析这些译文在传播原文本所承载的江南文化精神样式与知性体系上的得与失。

研究发现，在“民族的语言就是民族的精神”认识观照下，在进行中国典籍、诗歌等文类文本翻译时，我们有充分的理由应关注和分析原文文本中的句式、意象和篇章的表征样式与特点，有理由回归到文本为中心的翻译实践模式。因为，思维形态与语言表征样式具有高度的同构性、一致性。文本表征样式不仅仅具有工具性表征功能，而且体现作者认识世界和审美样式的物质显象。在翻译过程中必须牢牢记住这一点，自觉贯彻语言表征样态与思维认知同构性的认识观照，尽量将这些语言形式的表征移植到译本之中。只有这样，才能使译本体现出原文所要表达的世界观、认识路径以及审美样态。

二、研究背景

《文心雕龙》是中国文学批评史上第一部鸿篇巨制，对文学起源、文体类别、神思、风格、修辞、鉴赏、作家作品、文学与社会变迁等一系列重大问题进行了系统的论述。然而，必须承认，《文心雕龙》在中国文明史中并不仅仅只是文学批评认识论之鸿篇，还是一部体现中国文化精神，尤其江南文化精神和士人情怀、审美形态的经典鸿篇。刘勰在其作品中阐述的文学观蕴涵着江南阴柔文化所体现的世界观和文学精神，他的文学观视文学为人生之本体，而人生又是与宇宙法理之一体。这一观念，将中国文化之精神注入中国文学，反过来又将文学之精神注入中国文化。故对《文心雕龙》跨文化、跨



语际翻译的研究不仅仅只关注文本语言意义、中国文学认识和审美样式,更为重要的是应关注中华文化精神格局及其智慧知性体系的跨文化传输。

而到目前为止,大多数对于《文心雕龙》的译本研究主要是侧重于文本分析和不同译者的译本之间的对比研究,侧重于语义分析、修辞美学和文体对比研究等,鲜有从语言哲学观的角度出发,视文本自身为文化精神本体,分析研究译本是否体现了原作所蕴涵的江南士人文化精神认识与审美样式以及由其构建的知性体系。为了弥补这一空缺,本章试图从语言哲学观的义理来研究《文心雕龙》之翻译文本,从而裨益于中华文化精神的保留与传播,裨益于刘勰的文学观以及作品中所蕴涵的江南士人文化精神、士人情怀的保留和传播。

三、研究目的

本研究将选取《文心雕龙》中的三个篇章。从语言哲学观的角度出发,把语言文本视为认识本体,而不仅仅是思维表达的工具,对其不同的译本从术语内涵与表征、句法、语篇、意象和修辞形式等方面进行比较研究,主要分析蕴涵在《文心雕龙》中的江南文化精神是否在译文中得以保留与传输,从而有助于译者在翻译华夏典籍,其中包括《文心雕龙》时,形成和发展“文本话语表征样式与思维样态的一致性”认识的自觉意识,使目前在后现代认识观主导下翻译研究中不恰当关注文本外部因素的研究范式重新回归到文本“神明”地位的研究范式,构建后结构主义或建构主义认识观照的翻译研究知性体系,弘扬和传播中华文化精神的智慧魅力。

四、研究方法

本研究将采用规约性研究与描述性研究并重的研究手法,运用描述、分析、比较研究等研究手段,分析《文心雕龙》三个译本在传输江南文化精神和江南士人审美形态等知性体系方面的得与失。首先,认真分析原著及其译本和近现代国内外对于《文心雕龙》的权威性研究。其次,从语言哲学观的角度切入,对不同的译本之间相关术语、辞、句、篇章及意象等语言表征方面进行描述、对比分析,来探讨在翻译中华典籍与诗歌时,如何做到精神层面传输的“信”,如何准确地传达出原著所要表达的江南阴柔文化精神关照下



的审美形态及其文学观，分析这些译文在传播原文本所承载的江南文化精神样式与知性体系方面的得与失。

第二节 文献综述

一、刘勰与《文心雕龙》

刘勰（约公元465—521年），字彦和，祖籍东莞莒（今山东莒县）。据《梁书·刘勰传》记载，刘勰家境贫寒，年幼丧父，终生未娶。大约从二十三岁开始，刘勰随佛教高僧僧佑居于定林寺，由此熟谙佛教经典。大约就在这一时期刘勰撰写了《文心雕龙》，这部巨著花费了五年多的时间。

《文心雕龙》集早期文论之大成，并提出了许多其他重要的文学批评问题，其五十篇分为四个部分。第一部分即前五篇，刘勰阐述了他的文学观和理论体系，基本上是取儒家的观点的，认为文章都是从六经中来的。第二部分从第六篇到第二十五篇，论述了各种文学种类。第三部分是从第二十六篇到第四十三篇。我们可称之为文体论，论述了实际创作中的种种问题，包括创作心理、灵感、气质、修辞等。第四部分便是从第四十四篇到第四十九篇，专门论述鉴赏方面的事宜，即什么是知音，该怎样理解他人的文章，研读中该注意什么样的问题等诸维度有关文学鉴赏认识论与方法论。

刘勰承认他写这本书的目的：①通过分析前人的作品来谈如何更好地写作；②更正那个时代所崇尚的文学风尚；③创作作者自身的写作风格。事实上，文学上的有关问题，如文学思维、意象、旨意、风格、修辞等皆包含在《文心雕龙》这一巨著中了。

二、《文心雕龙》的相关研究

有关《文心雕龙》研究的历史已经很长时间了，近年来，《文心雕龙》的研究最终成为一门显学，号称“龙学”。历史进入21世纪以来，发表在各种学术期刊上的有关《文心雕龙》研究方面的论文就有很多。古代学者对于《文心雕龙》的研究有唐代的刘知几，著有《史通》一书。但有关《史通》与刘勰的《文心雕龙·史传》之间的联系，评论认为，刘知几对刘勰史学批



评理论既有继承又有发展,认为刘知几在刘勰《文心雕龙·史传》的基础上进一步发展了,并著《史通》专书以论史。宋元之际的王应麟,在《文心雕龙》的研究史上并不是非常引人注目,但他在其作品《困学纪闻》和《玉海》中大量征引《文心雕龙》,大大提高了《文心雕龙》在编者心目中的崇高地位。明代的杨慎,标新立异地用红、黄、绿、青、白五种颜色圈点研究评点《文心雕龙》,在《文心雕龙》的研究史上具有一定的开创性意义。清代的纪昀在《文心雕龙》学术史上亦具有非常重要的意义。沙先一的《论纪昀的〈文心雕龙〉研究》不仅论述了纪评《文心雕龙》在版本校勘和文学理论评点上的贡献,并简明扼要追溯了自唐代以来,“龙学”研究史的流变。

到20世纪初,人们对《文心雕龙》的研究开始不同于以前。如鲁迅先生充分肯定了《文心雕龙》在文学理论上的重大贡献:“解析神质,包举洪纤,开源发流,为世楷则”,并在若干具体问题上进一步发挥了刘勰的精彩论述。范文澜先生的“龙”学研究的论文有四篇。王运熙的《范文澜的〈文心雕龙〉讲疏》和刘跃进的《〈文心雕龙〉研究的里程碑——读范文澜〈文心雕龙〉注》可视为研究范注《文心雕龙》的姊妹篇。杨明照的《文心雕龙》校注四书——《文心雕龙校注》《文心雕龙校注拾遗》《增订文心雕龙校注》《文心雕龙校注拾遗补正》“凝聚了他的毕生心血,代表了当代大陆学人研究《文心雕龙》的最高水准,在海内外产生了巨大的影响。”

《文心雕龙》从唐代开始传向世界,在昭宗时代,《文心雕龙》被传入日本和韩国。《文心雕龙》被传到美国始于19世纪50年代,现在,德语、意大利语等译本皆陆续出版。

三、《文心雕龙》英译本

(一) 国外的《文心雕龙》英译本

美国汉学家休斯博士(Ernest Richard Hughes)首次把《文心雕龙·元道》译成英文,并把其写入其英译本《文赋》中。

1959年,美国西雅图市华盛顿大学教授,美籍华人施友忠(Vincent Y. C. Shin)将《文心雕龙》全书译成英文(*The Literary Mind and the Carving of Dragons*)在纽约哥伦比亚大学出版。1971年,台北中华书局出版了中英对



照本。1983年，香港中文大学出版了中英修订本。有学者认为，施译本语言流畅，基本符合《文心雕龙》原意，为后来的研究者提供了有益的参考。1992年，哈佛大学东亚系和比较文学系的宇文所安（Stephen Owen）教授的译本《中国文论：英译与评论》，由王柏华、陶庆梅译出，书中翻译了原道、宗经、神思、体性等十八篇文章。学界一般认为，宇文所安找到了一条可以突破中西文论体系，在互动中可以通过“双向阐发”而产生新思想、新构建的途径，从一个新的视点和角度，来重新审视和阐释久已熟知的中国传统文论。

（二）国内的《文心雕龙》英译本

1962年，英文版《中国文学》（CHINESE LITERATURE）第八期刊载了杨宪益与戴乃迭合译的《文心雕龙》（*Carving a Dragon at the Core of Literature*）节选《神思》《风骨》《情采》《夸饰》和《知音》五篇文章。（黄译为“The Book of Literary Design”）1983年，黄兆杰的《中国早期的文学批评》正式出版，共收录13篇中国古代文学批评作品的译介及注解，其中包括《文心雕龙》的《神思》《序志》。16年后，黄兆杰与 Allen Chung - hang Lo 以及 Kwong - tai Lam 合译了《文心雕龙》全书，译名为“The Book of the Literary Design”，该译本有归化的趋向。1997年，王佐良先生出版的《翻译思考与笔试》一书中也翻译了《明诗》和《才略》两篇译文。1992年，师从王佐良的杨国斌完成了博士论文《文心雕龙》新译与理论探讨。文中作者对《文心雕龙》理论进行了探讨，比较了已有翻译，并完成《文心雕龙》30篇的翻译。后经增补和修订为《大中华文库汉英对照·文心雕龙》，由外语教学与研究出版社2003年正式出版全译本，译名为 *The Dragon of Carving and the Literary of Mind*。

（三）有关《文心雕龙》译本的研究

国内的关于《文心雕龙》翻译文本的研究主要有：蔡宗齐撰写的《〈文心雕龙〉批评体系的建构》，而刘若愚（Liu, James J. Y.）对于《文心雕龙》的研究较为集中地表现在《中国文学理论》中；缪文杰有关《文心雕龙》译本研究则体现在他编撰的《中国诗歌及诗论研究》中，而林顺夫与宇文所安



有关《文心雕龙》译本的研究则在他们编撰的《诗声的生机》一书中。

国外关于《文心雕龙》的翻译文本研究主要有：1945年戈登撰写的硕士论文，该论文试图对早期中国文学批评理论进行介绍和阐释，其中包括对刘勰的《文心雕龙》的文学观进行了阐释。较早研究《文心雕龙》的作品还有杜克义（Ferenc Tekei）的《中国三至六世纪文类理论：刘勰的诗歌类型论》，卜寿珊（Susan Bush）和孟克文（Christian Murck）编写的《中国艺术理论》中的多篇文章引用《文心雕龙》。

港台关于《文心雕龙》的翻译文本研究主要是黄兆杰与 Allen Chung - hang Lo 以及 Kwong - tai Lam 翻译了《文心雕龙》。

综上所述，前人相关研究大多数是从审美的角度来看译本，将《文心雕龙》仅视为“小学”经典或从“小学”认识属性研究之，鲜有人从魏晋南北朝江南文人的精神格局和思维样式来认识之、研究之，鲜有相关研究和翻译运用“语言与思维的同构性”语言本体论的自觉意识诠释和表征之，用西人的知性话语样式表征，其认识论始终未能跳出工具论的范式。这对于《文心雕龙》这样一部皇皇大作的研究和翻译不能不说是一种遗憾。

第三节 刘勰的文学观与江南文化精神

一、刘勰的文学观与江南文化精神

基于上述讨论，可以认为，《文心雕龙》文本话语样式、谋篇布局就是江南士人的精神样态，其表征样式、话语形态就是六朝人，尤其是六朝士人的精神格局的显性体现。《文心雕龙》文本就是六朝士人的精神世界的栖息的家园，就是刘勰那个时代的主流文化哲学、诗学观照，也是刘勰本人的哲学观、诗学观。在中国文学史上，《文心雕龙》不是一部普通的、属“小学”认识属性与范畴的文学批评之作，而是一部中国文化精神的典籍。刘勰在作品中阐述的文学观，蕴涵着中国文化中的哲思和文学精神。《文心雕龙》的文学观，建立在三个核心概念之上，即道、圣、文。这一观念的中心点就是“文”是人之本，而“人”又是道之本，而“道”乃是宇宙之法理，统摄天地万物，其中亦包括人在内。这一观点对于认识中国文学的性质和作用、文学批评的



标准，及文学在中国文化与生活中的地位，有深刻的意义。“道”是中国哲学中的关键词，是先秦大智者老子第一个将用于行走的“道路”之“道”上升、凝练成中国哲学中具有存在论、本体论和形而上学的概念。何谓“道”？老子在《道德经》中如是曰：“有物混成，先天地生；寂兮寥兮，独立而不改，周行而不殆，可以为天下母。吾不知其名，强字之曰道。”（第二十五章）另外，老子对“道”的本质属性给予如下阐述：“视之不见名曰夷，听之不闻名曰希，持之不得名曰微。此三者不可致诘，故混而为一。其上不皦，其下不昧。绳绳兮不可名，复归于无物。是谓无状之状，无象之象，是谓惚恍。迎之不见其首，随之不见其后。执古之道，以御今之有，能知古始，是谓道纪。”（第十四章）“古之善为道者，微妙玄通，深不可识。夫唯不可识，故强为之容：豫兮若冬涉川，犹兮若畏四邻，俨兮其若客，涣兮若冰之释，敦兮其若朴，旷兮其若谷，混兮其若浊。”（第十五章）基于先哲“道”之义理，刘勰对“文之道”亦做了如下描述：“文之为德也大矣，与天地并生者何哉？夫玄黄色杂，方圆体分，日月叠璧，以垂丽天之象；山川焕绮，以铺理地之形：此盖道之文也。仰观吐曜，俯察含章，高卑定位，故两仪既生矣。惟人参之，性灵所钟，是谓三才。为五行之秀，实天地之心，心生而言立，言立而文明，自然之道也。刘勰虽未给“文之道”作出直接定义，但却把“道”作为自然现象和文学现象的渊源。说天地，日月和山河是道之文，就是说它们都源于道，文乃天地宇宙的描摹和写照，是人的“心”的世界的体验认知的表征。“人文之元，肇自太极，幽赞神明，《易》象惟先。庖牺画其始，仲尼翼其终。而《乾》《坤》两位，独制《文言》。言之文也，天地之心哉！若乃《河图》孕八卦，《洛书》韞九畴，玉版金缕之实，丹文绿牒之华，谁其尸之？亦神理而已。”同样，把文学创作追溯到人，并把人看做天地之心，就是将文学写作归源于道。这样，刘勰在道的概念里找到了文学的根源，体现了老子《道德经》关于“天地道人”的整体宇宙观。

刘勰对另一概念“文”的讨论也贯穿了同样的思想。刘勰认为，文学就是人之文。人的参与之所以促成宇宙的三位（天地人）一体，因为人是灵性所钟。“爰自风姓，暨于孔氏，玄圣创典，素王述训，莫不原道心以敷章，研神理而设教，取象乎《河》《洛》，问数乎蓍龟，观天文以极变，察人文以成化；然后能经纬区宇，弥纶彝宪，发挥事业，彪炳辞义。故知道沿圣以垂文，



圣因文以明道，旁通而无滞，日用而不匮。《易》曰：‘鼓天下之动者存乎辞。’辞之所以能鼓天下者，乃道之文也。”人可以用其独特的头脑与心灵，赋予天地万物生命和情志。因为人是有思维和感情的，所以产生了表达思想和情感的语言和文字，这就意味着文学是人与自然互为之产物，而人又是道的内在精神组成和体验运作部分，人是“道”之内蕴和精神。可见，文学源于道，文学昭示道，而文学文本乃是道的样态和精神的呈现。

刘勰在“道”和“文”这两个概念之外，又增加了第三个成分：圣。“圣”是人或人格的完美形式和象征概念。就像人同天地一样，圣与道和文形成一体，是道的生命存在样式，又是道的神性的属性。刘勰这样描述圣、道和文之间的关系：“道沿圣以垂文，圣因文而明道。旁通而无滞，日用而不匮。”（《文心雕龙·原道》）也就是说，宇宙的原理通过作者而传于文学，而作者则通过文学来表达这一原理。在这里，刘勰已经阐述了“道与文”“圣与文”的一致性，也就是说“言与思”的一致性，将文本提高到本体论的高度，文具有本体意义，而非仅仅是表征人之思之工具，这样，人之主观能动精神亦在文中得到了充分彰显。在这一过程中，作者，即文学的创造的主体（三才之一），是连接天地自然与道的关键要素，也是表证明道的主体，而主体认识精神——“道与圣”存在于文中，栖息于文中。这样，思与言一致，道与文一致，文与圣一致，人与道、圣一致，人的精神亦融于道圣文之中了。这“道、圣、文、人”四者的关系如图5-1所示：

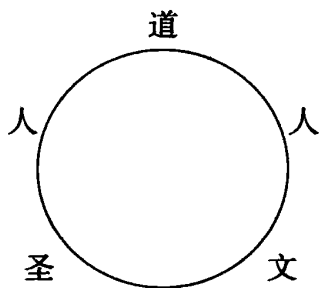


图5-1 道、圣、文、人关系图

这是个循环的关系，各个成分之间互相依赖和贯穿。这种关系是流动的，和谐的，动态的。根据刘勰的文学观，文学是人的心之精神的体现，而人又是道的自然成分和中心，因此文学也是道的自然成分。刘勰这一文学观，贯穿于他对文体、神思、风格、修辞、鉴赏等文学批评问题的论述之中。由此



可见，文本就是人认识的天地、社会和人生。

二、《文心雕龙》的江南文化精神

（一）刘勰的文学观就是江南文化精神中的反映

江南文化精神本身是南朝文化的产物，它直接孕育了中国文化中“草长莺飞”的审美阴柔文化之一脉，在它的精神构成中充溢的是一种不同于北方政治伦理政教精神（阳刚文化）的诗学审美气质。也可以说，尽管和北方与中原一样共同遭受了魏晋南北朝的混乱与蹂躏，但由于它自身天然独特的物质基础与精神条件，因而才从自身创造出一种完全不同于前者的审美精神知觉意识和精神内涵。它不仅奠定了南朝文化的精神根基，同时也奠定了整个江南文化的审美基调和士人精神情怀。从此，中国民族的审美意识才开始获得了一个坚实的主体基础，使过于政治教化的中国文明结构中出现了一种来自非功利的审美精神的制约与均衡：一方面中国文化有充满现实责任感的齐鲁礼乐来支撑中国民族的现实社会实践的要素，另一方面由于有了这种可以超越一切现实利害的生命愉快的江南文化精神格调，才使得在前一种生活中必定导致异化的生命样式和精神旨归一次次得以赎回了它的自由身。如果说北方文化是中国现实世界最强有力的认识论支柱，那么江南文化则构成了中华民族精神生活和审美情趣的精神脊梁。

每个时代都有具有其特点的精神构成要素和特殊的经验世界与人生体验，江南文化精神并不存在于抽象的概念演绎与使人周身不自由的灰色的理论体系中，而是直接澄明于人的感性生存与审美实践活动中。在江南诗人的文化苦旅中，这种精神体验与感悟不仅更深刻地再现了江南文化的历史真实，同时也直接创造了江南文化的新精神样式，使人们开始不分南北，我们将这种精神体验看做江南文化精神。而刘勰的《文心雕龙》正是在这种江南文化精神的滋润下而结出的硕大果实、编织的知性体系。

（二）《文心雕龙》中的江南文化精神

《文心雕龙》是国子四部中的重要典籍，也是中国古代文学批评与思想文化的重要经典之一。刘勰继承了儒家的人文忧思与使命意识，坚守素志，垂



文炳曜。同时佛学对于他的人格境界与文学精神也起到了深层的浸润作用。其中行文遣词体现着浓厚的江南人文精神和审美体验样式，是江南文化精神的符号化反映。

《文心雕龙》的江南文化精神首先得益于传统的道儒二家人文精神的内涵。事实上，孔子的忧道意识与人格精神是他构建文学思想的出发点。但刘勰的人文思想既有传承性，又鲜明地体现出魏晋以来的生命精神文艺观。虽然刘勰明确提出“辞之所以能鼓天下者，乃道之文也”，将道作为文辞与文学精神张力的内在蕴涵，但这里的道，其实深藏着刘勰的江南人文精神与人格精神，如他在《文心雕龙·原道》篇云：“仰观吐曜，俯察含章，高卑定位，故两仪既生矣。惟人参之，性灵所钟，是谓三才。为五行之秀，实天地之心。心生而言立，言立而文明，自然之道也。”在中国传统思想中，人文精神依靠的是人格精神的承担，体现了人文与人生的一致。刘勰在《序志》的末尾感叹：“生也有涯，无涯惟智。逐物实难，凭性良易。傲岸泉石，咀嚼文义。文果载心，余心有寄。”刘勰认为写作《文心雕龙》乃是心灵的寄托，人格的彰显，这是中国传统文化基本的价值观。

刘勰《文心雕龙》认识格局和话语表征亦充分体现了魏晋以来的人文精神和生命体验样态。魏晋以来的审美精神中的人文意识相对于先秦两汉的传统人文精神，更加重视人的生命本体，将文学写作视为人生的意义与目的表征。这样，将文学作为生命精神的凝聚，其中的生命体验意识更为突出。在文学创作和评论中，他更加重视人的生命本体意义，将文学作为生命的精神样式体现，生命状态的体现，生命精神栖息的家园。刘勰在文学本体论上所表现的天人合一思想，是糅合了道家和儒家的天人合一思想在内的。与以天人合一为基础的文学本体论相适应的是文学创作上的心物交融说。“夫玄黄色杂，方圆体分，日月叠璧，以垂丽天之象；山川焕绮，以铺理地之形：此盖道之文也。仰观吐曜，俯察含章，高卑定位，故两仪既生矣。惟人参之，性灵所钟，是谓三才。为五行之秀，实天地之心。心生而言立，言立而文明，自然之道也。”刘勰认为“人文”（LANGUAGE）也和天文（DIVINE）、地文、动物植物之文一样都是“道之文”（manifestations of the Dao），但是“人文”又是“心之文”，因为人是“五行之秀”（the essence of the five elements）、“天地之心”（the mind of heaven and earth），不是“无识之物”（in-



sentient beings) 而是“有心之器”(thinking human being), “心生而言立, 言立而文明, 自然之道也”, 从根本上说, “心”也是体现“道”的, 所以“心之文”也就是“道之文”(manifestations of the Dao)。从“道→心→文→经”的基本思想出发, 刘勰把心物关系看做是文学创作过程中最重要的美学原则, 这一原则既体现了“诗言志、诗缘情”的诗学观, 又从“道→心→文→经”的论证中证明了言与思的一致性这一语言本体论认识观。

《文心雕龙》表达了刘勰所处年代一千江南士人的主流诗学观, 这一诗学观既有士大夫一贯的“气节风骨”的情结, 又为中国文化和生活体验中注入了超越功利形态的、个性化纯精神性自由与享受的新颖文学精神要素。这与中国古代文论特别讲究人品和文品一致既有传承又有发展, 刘勰在《文心雕龙·情采》篇中, 曾严厉地批评了人品和文品不统一的创作倾向, 他说: “故有志深轩冕, 而泛咏皋壤; 心缠几务, 而虚述人外。真宰弗存, 翩其反矣。夫桃李不言而成蹊, 有实存也; 男子树兰而不芳, 无其情也。夫以草木之微, 依情待实; 况乎文章, 述志为本! 言与志反, 文岂足征?” 刘勰所说的“风清骨峻”不只是一种艺术美, 更主要是一种高尚的人格美在文学作品中的体现, 它和中国古代文人崇尚高洁的情操、刚正不阿的骨气是分不开的。“风骨”正是这一士人高尚人品的表现。《论语·子罕》中记载孔子说: “岁寒, 然后知松柏之后凋也。”这是从松柏之不畏严寒来比喻人应当有不怕强暴的坚毅品格。孟子说过: “富贵不能淫, 贫贱不能移, 威武不能屈, 此之谓大丈夫。”(《孟子·滕文公下》) 中国历代“士人情怀”皆倡导道德修养, 使自己具有“配义与道”的“浩然之气”。如屈原为了实现“仁政”的理想, 他“虽九死其犹未悔”, 宁“从彭咸之所居”, 而不与恶浊小人同流合污。他这种高洁品质在汉代曾受到刘安、司马迁等的高度评价, 赞扬他“虽与日月争光可也”。刘勰说屈原的作品, “观其骨鲠所树, 肌肤所附, 虽取熔经旨, 亦自铸伟辞。……故能气往轹古, 辞来切今, 惊采绝艳, 难与并能矣”, (《文心雕龙·辨骚》) 正是说明它有《风骨》篇所强调的以风骨为主、辞采为辅的艺术美。所谓“建安风骨”就是以三曹文代表的建安诗人对动乱现实的悲忧和壮志抱负的颂扬在艺术上表征风貌。故刘勰说: “观其时文, 雅好慷慨, 良由世积乱离, 风衰俗怨, 并志深而笔长, 故梗概而多气也。”(《文心雕龙·时序》) 这里所说“志深而笔长, 故梗概而多气”, 也就是钟嵘所说的“建安风骨”。这



种高扬的“士人情怀”带有某种超功利性的样态，经由刘勰得以张扬，标签上江南文化和江南文人的精神格局和品格。

与此同时，刘勰还运用佛学的精神旨趣与人文深度智慧，充实与砥砺着江南文化与知性体系的精神意志，升华着人格境界，调剂士大夫的精神世界内化和自由，解决人的终极关怀的问题。例如，他运用道安把“般若”说成一种体悟、返归最高的精神本体的智力的认识观，并将这一佛教概念与老庄自然之道相融合，认为万物之美和文章之美都是这种精神本体的外化。刘勰的这种文学观所蕴涵的江南士人文化精神渗透在《文心雕龙》全书之中，用今天的语言来形容，这种文化的精神（江南文化精神）应该说是人文的主体自由意识精神。这种文化精神体验样式和格局由江南地域文化首创，而这种文化精神主要是通过如下四种方式表现出来：一是“借物境符号讲话”，他们往往用物境、象景讲话，对他们而言，最重要的是物境、象景样态的“范畴、概念”外延；二是“借人物讲话”因为历史是人物的活动编织，而中国的学术与人物的关系则显得更为密切；三是刘勰的人文精神还表现在他在重视文学鉴赏中的移情义理，坚持文学必须既言志，又关注人间事态的现实观照；四是精神内化和精神品格的关注，文学创作和鉴赏同时还享受着一种作者或读者独自的内心愉悦和满足、个性的自由和情怀。

第四节 案例研究

本节主要基于语言哲学观，从意象、句法与谋篇布局中把握洞悉作者之思、文化之性、历史诗学价值观。选取了《文心雕龙》中《神思》《风骨》《情采》三个篇章，对相应的不同英译本进行比较研究，目的是为了探讨译本如何和是否能够真实地反映出《文心雕龙》原著中所要表达的江南士人那种文化精神格局和审美情趣。

选择这三篇章的理由是：

(1)《神思》是《文心雕龙》创作论的第一篇，研究它的翻译可以从整体上把握作者的精神认识格局和艺术构思问题。该篇首先从文思酝酿与想象讲起，指出诗性想象具有超越作者所处时空限制，熔铸古今物我于一炉的作用；其次，强调作家的思想感情和语言技巧是诗性艺术构思的关键，要求作



家在“秉心养术”即在精神修养和艺术修养方面下工夫；最后又指出作家克服思路阻塞或文思混乱的办法在于“博而能一”，即既要积累丰富的素材和情思，又要具备贯通一气的能力。由此可见，选择《神思篇》作为论证分析的对象，可以从整体宏观把握刘勰和他那个时代的诗学精神格局和价值取向。

(2) 如果说《神思》篇提纲挈领概述作者的精神格局，那么，《风骨》篇则在如何实施体现其命题和立论上下工夫——如何在语言表征上体现文章文类整体要旨意蕴，如何实现“思”与“言”的默契和互证上彰显精、气、神。关于风骨的含义，历来说法不一。大致说来，“风”指作家情志态度，作品精神品格；“骨”指文辞端直、精练等表征样态。在《文心雕龙·风骨》篇中，作者首先论述风骨的含义，风骨在文章中的作用，以及锻炼风骨的要领。其次论述风骨与作家个性、气质、对待世界人生态度的关系以及风骨与文采的关系。以儒家经书为典范，汲取史书和诸子百家如何谋篇布局以驾驭文章气韵，通晓各种感情的变化，深明各类文体的特点，力求创新以铸就行文的内敛精神品格。

(3) 而《情采》则专注于作品的情致内容和作品的表现形式之间的关系；采即文采，是作品的表现形式。全篇论述文学作品内容与形式的关系。首先，作者从各种角度论述了内容决定形式，形式反作用于内容的文学观点。其次，分析文学史上“为情造文”和“为文造情”两种传统的渊源、特征、目的和影响，指出当时作家沿袭“为文造情”的传统，使文学创作偏离了“为情造文”的正确轨道。最后，强调情采并茂、文质彬彬是文学创作的正确原则。这既是文章创作手法，也是如何实现“思与言”互为的路径。

由此可见，本研究所选择的篇章基本体现了原作者的整体精神样态和审美取向，体现了作者的本体论、认识论和方法论的诗学认识范式，代表了《文心雕龙》所体现的江南士人当时的生存状态、精神格局、生活态度和审美价值样式，与本研究的命题、立论和目标相一致。

一、语哲义理与《文心雕龙》翻译嫁接和阐释

众所皆知，以文言文写就的汉古代典籍其中包括《文心雕龙》是古代贤哲们按照客观所呈现的表象，用整体综合理性与诗性相融的思辨观、体悟认识和阐述人构建的两个世界，即客观存在的世界和主观体认的世界，以及生



命价值观的固化物质符号形式，而其中所运用的语言阐述形态，如哲学和伦理术语尤以其汉语言“语义过载”秉性而体现和承载我典籍中东方式的整体、抽象、生命样态、凝练和深邃的哲学思辨观和方法论。古希腊哲学家赫拉克利特认为：词语包含了事物的本质，人类语言结构反映了世界和现实。“语言所反映的是一种文化和一种思维方式，说到底，语言表达了一种世界观。”（许钧，2005）。语言范畴是人经验世界的一部分，人的本质在于其语言性，而语言形式则是文化性与语言性互为作用的结果。李洪儒先生认为：“以语言这一在者/是者为对象，通过语言分析和解释来揭示人和人的世界的科学叫做语言哲学（language philosophy）。”“语言是一种特殊实在，其本身是一个特殊在者/是者。同时，语言本体论并不意味着语言研究只能在语言内部进行，也不意味着只能考虑语言内部的因素。相反，要洞见语言的本质，需要在充分考虑语言内部因素的同时，考虑语言同其他实在，例如外在物理世界、内在世界以及主观创造世界之间的联系。”人凭自己的感官给予心理经验体认外在事物，凭自己的心智能力“造出”外在事物。故语言形式是物质和观念互为一体的外现形态，而其内蕴形式即精神格局是语言的本质所在。因此，一种语言体现的是一种所涉民族群体将其感知的精神体验分类和范畴化，从而将世界和社会以及人生的体认纳入一种特定的物质秩序和形式中，即语言的内蕴语理和语性，而这种内蕴形式体现了特定文化群体体认客观世界和精神世界的哲学思辨形态和范式。“存在”或“意识存在”本身就是语言中的言辞和文本符号表征样式，而文本中的言辞又是“意识存在”的外显和语符编组“在者”。语言具有的是思维的一种敞开状态，语言直接面对存在，是存在的归宿与栖居所在，同时亦是人的精神呈现。因而，“存在”是语言中的存在，思维亦是语言中的思维，语言是存在和思维的家园。对语言形式与结构的探索实质上是引领我们进入语言的深处、心灵的深处，也就是进入思维的始源性、本体性的形上之维。顺着这一认识，不难发现，《文心雕龙》的语符文本其实就是刘勰所生存的时代的主流精神品格与价值观的写照，同时也是他对世界、对社会生存状态的经验体认，而其文本中的言辞和话语表征编组则是作者认识世界和人生的路径和样式，是作者同代人，尤其是作者自己审美样态的呈现。基于语言哲学这一语言本体论的命题和立论，我们可以认为和给予语言本体论的承诺，语言与思维是一致的、同构的，不同的语言表征样式，



就会体现出不同的“心”精神样态。这样，文本是翻译活动中的物质和精神的凭借，翻译应回归文本之立论便顺理成章、呼之欲出了。而《文心雕龙》说到底就是刘勰“心”的表征，这就需要在对《文心雕龙》的不同译本进行研究时，借话语表征样态，论证与分析译文是否能正确反映出刘勰的文学精神——《文心雕龙》之“心”。

《文心雕龙》蕴涵着中国的文化精神，尤其是江南士人的精神风貌，而这种文化精神风貌代表了一种生活方式和生活态度，一种“心”的样态和价值取向，而本章节选择《神思》《风骨》《情采》，从意象、句法和语篇等几个方面加以分析、对比研究，试图释解不同译本在传递表征“江南士人精神”方面的得与失。

（一）语言本体论与“意象”翻译

“意象”是中国古典诗学文论审美范式的生命载体。古人所谓意象，尽管有种种不同的阐发和运用：或纯概念性的义理阐发，或直抒胸臆的抒情，但有一点是共同的，即皆以具有生命形态的象为发生源、认识源，都借以生命状态的物象而表征之。中国古典哲学以道蕴涵于象、以象征道、示道、道象互证互释来构建中国诗学文论的认识论。因此可以说，在《文心雕龙》中的“意象”，皆赖以存在的、生命状态的象为本体、要素，即物象、景象作为意象以及意境的发生源、认知源。是主观的“意”和客观的“象”的结合，也就是融入诗人思想感情的“物象”，是赋予某种特殊作者含义和文学意味的“心”之象。可以说《文心雕龙》陌生化文化精神的本体所在，简单地说就是借物言志、借物抒情之心路历程是也。如何保留这份文化精神的异质感是该研究关注的重点。笔者认为采用翻译陌生化手段来翻译《文心雕龙》意象的实质就是要设法体现江南士人的体验世界的精神格局，增加对《文心雕龙》江南文化精神和艺术形式感受的难度，拉长体验、审美欣赏的时间，从而达到传播和彰显江南文化阴柔之“心”的目的。

（二）语言本体论与句子翻译

语言转向是西方哲学史上的第二次认识论根本性变革。在这场变革中，一些哲学家把语言逻辑放到了哲学的核心地位，他们不再为知识的权利辩护，



而是探索表达知识的语句的意义。关于句法的定义,德国心理学家冯特曾经说过,一个民族的词汇和语法能够反映它的民族心理,其中包括民族思维习惯,他限制了生活的各个方面(陈建明,1999:205)。语言既是思维的主要载体也是思维的主要形式,而思维又是语言的内涵和过程,作为语言最基本单位之一的句子,其结构形式又必然受到思维方式的制约。任何民族的思维形式都是在长期的地理环境、经济环境的影响下逐步形成的。正如萨丕尔所说,“语言作为一种结构来看,它的内面是思维的模式”(申小龙,2000)。思维方式的不同必然影响表达思想内容相应的语言形式的不同。从语言形式上来看,产生于南北朝时期的《文心雕龙》,深受魏晋时期江南文化学养——骈体文形式的滋润和洗礼,而刘勰在其书中也讨论了骈偶产生的原因,指出骈偶产生于造化,是大自然的产物;同时又从哲学思维和艺术思维的角度进行分析,对偶是由客观事物的二元对应关系,转化为人的艺术思维活动,即两点论,对应思维样式。这是对偶之所以产生的外在与内在的哲学依据。二元对应互为思维是中国最传统的思维方式之一,它是远古先民通过不断地经验世界、内化实践后凝炼出来的一种思维模式,即《易经》所体现的阴阳对应互为思维样式。到汉代儒家那里,不但被尊为经,而且是六经之首,成了一切思想、学术文化的根源。由于二元对应、体用互为思维模式的影响,远古先民们在口耳相传的语言实践中便积累了不少相互对仗的民谣、民谚,先秦诸子百家又创造出大量的对偶比较工整的骈词俚语佳文。作为文学艺术思维,由于受二元对应、体用互为思维的影响,导致了魏晋南北朝两两对偶句式为主的骈体文的产生。

(三) 语言本体论与语篇翻译

关于语篇的定义,语言学界目前有两种不同的观点。一是“形式/结构”(formal/structural)派的看法:从结构方面看,“语篇”是大于句子的语言单位;语篇由句子组成。二是“功能”派的看法:从功能方面看,语篇是一个语义单位,它不是一个比句子大的语法单位,它与句子不属于同一类型,因此它们之间不是“大”与“小”的关系。语篇与句子之间的关系是“体现”(realization)关系,即语篇由句子体现,或者说句子(形式)体现了语篇(语义)。其实这种定义仍然是基于语言工具论的认识形态而已,是将语言与



思维相隔离的语言观。事实上，语篇说到底还是语言，只是放大了的言语单位，它是作者“心”的体验样式和路径。翻译中，把语篇当作翻译对象和基本单位是更大范畴的思考“心与物”“心与言”的关系。按照西方学者语篇语言学认识观，语言研究不再限定于研究语言本身，而是把视野扩大到语境，不仅仅是一串串定型的文字与结构；而语用学所研究的语言使用，则不是把语言作为一个抽象的系统（Baker: M. 1992. In *Other Words—A Cousebook on Translation*. London: Routledge. 1992: 4-5）。俄国形式主义认为，陌生化是艺术加工和处理的基本原则。“陌生化”是俄国形式主义提出的核心概念，它对于关注语篇样式的翻译是最富有启迪意义的思想，是翻译有充分理据关注《文心雕龙》语篇的谋篇布局的样式，是应该将其陌生化翻译表征作为保留与传输《文心雕龙》江南文化精神样式的凭借。通过施展创造性手段，重新构造对阅读对象的感觉，从而扩大认知的难度和广度，不断给读者以新鲜的思维样式和精神格局。

总之，《文心雕龙》翻译文本的价值就在于让他者文化读者通过阅读翻译文本，体验与之不同的对世界、对生活的感觉，通过这一体验认知的过程中产生异样的精神体验和审美快感。如果这种精神体验和审美感觉过程越长，翻译作品的精神震撼和艺术感染力就越强，其东方文化精神格局和体验世界的样式也就得到了张扬和彰显。

二、《神思》篇的精神体验样式及翻译

《神思》主要是论述和探讨作家创作构思时的艺术想象问题。在文章开头，刘勰就给“神思”这一术语下了如下定义：“形在江海之上，心存魏阙之下。神思之谓也。”“神思”这一概念最早是由晋宋之际的画家宗炳在他的《画山水序》中提出的，后来晋人陆机在其名篇《文赋》中对艺术思维和想象的特点也作了详细的描述。

刘勰在《神思》篇中，把想象的基本特征、作用以及成因等诸多方面的问题进行了系统的探索。①刘勰立论于我千年一贯“道象互为”的认识样式，提出了融认知体验与艺术审美于一体的“神思”概念，展现了思维过程中理性与体悟互为的诗性样态。刘勰首先基于物象，认为“神思”乃“文之思也，其神远矣”，故其过程是“寂然凝虑，思接千载；悄焉动容，视通万里；吟咏



之间，吐纳珠玉之声；眉睫之前，卷舒风云之色；其思理之致乎！故思理为妙，神与物游”。当“神思方运”之际，“登山则情满于山，观海则意溢于海”，从而致达“神与物游”的灵性思维状态；②强调“神思”贵在“虚静”玄冥的精神状态和丰富的知识储备。“是以陶钧文思，贵在虚静，疏淪五藏，澡雪精神。”这是玄冥虚静的状态，同时“积学以储宝，酌理以富才，研阅以穷照，驯致以悖辞”，它们共同为“馭文之首术，谋篇之大端”。③对言意关系的论述。“方其搦翰，气倍辞前，暨乎篇成，半折心始。何则？意翻空而易奇，言征实而难巧也。是以意授于思，言授于意，密则无际，疏则千里。或理在方寸而求之域表，或义在咫尺而思隔山河。”刘勰认识到了创作过程中两大困难，一是构思中形成的意（意象）能否正确反映客观物象与作家的主观意图（两个世界）；二是行文能否表征构思中形成的意（意象），即象与物、思与言之间的关系问题。刘勰认为前者“意翻空而易奇”，不甚困难，而后者则常常不尽如意“言征实而难巧”。刘勰认识到“言不尽意”之感和思想的传达又受语言技巧的制约等。由此可见，《神思》的意象运用、话语样式和谋篇布局既是刘勰本人的精神格局，同时亦是他那个时代江南士人的主流诗学观。

同理，对此的翻译研究不仅是语义的，更为重要的是对这种江南精神格局的关注。按照上文对语言与思维的命题和立论，语言的世界就是客观世界与主观世界互作的结果，故走入原作者心灵的唯一抓手和凭借唯有语言，因为，他那个时代的生存状态和原作者本人都已经不复存在，唯一存留的是文本。

下面选取《文心雕龙·神思》中第一段落为例；

古人云：“形在江海之上，必存魏阙之下。”神思之谓也。文之思也，其神远矣。故寂然凝虑，思接千载，悄焉动容，视通万里；吟咏之间，吐纳珠玉之声；眉睫之前，卷舒风云之色；其思理之致乎？故思理为妙，神与物游。神居胸意，而志气统其关键；物沿耳目，而辞令管其枢机。枢机方通，则物无隐貌；关键将塞，则神有遁心。

下面选择黄译、宇文译和杨译，看这些译文是否在意象、句、篇章层面体现和反映了魏晋江南士人的精神格局和审美样态。



黄译：

“Your earthly frame may indeed be sailing upon the main, but your longings linger yet over the highest portal”, someone said, speaking out of the distant past. But that is precisely what one means by inspiration, the mental process that defies analysis. Literary thinking emphatically is magical, beyond analysis. Silent, lost in thought, you mentally move back a thousand years; and with a mere twitch in your face you direct your gaze to objects ten thousand miles away. The tinkle of pearls and jade pieces is heard and vanishes as your versify; the majesty of winds and clouds is spread out and then swept away when you do bat an unexecuted eyelid. Such are the powers of imagination. When the imagination rises to a high pitch the mind becomes actively engaged with nature. The mind dwells in one’s breast, and its lock and key are controlled by one’s will and moral operative forces. The things of nature travel up along one’s eye’s and ears and their hinge and gear are worked by language.

宇文译：

Long ago someone spoke of “the physical form’s being by the rivers and lakes, but the mind’s remaining at the foot of the palace towers of Wei.” This is what is meant by spirit thought (神 - 思)。And spirit goes far indeed in the thought that occurs in writing (文)。When we silently focus our concerns, thought may reach to a thousand years in the past; and as our countenance stirs ever so gently, our vision may cross (通) ten thousand leagues. the sounds of pearls and jade are given forth while. Chanting and singing; right before our eyelashes, the color (色) of wind-blown clouds unfurls. This is accomplished by the basic principle of thought (思 - 理)。When the basic principle of thought is at its most subtle, the spirit wanders with things. The spirit dwells in the breast; intent (志) and qi control the bolt to its gate [to let it out]. Things come in through the ear and eye; in this, language controls the hinge and trigger. When hinge and trigger permit passage, no things have hidden appearance; when the bolt to the gate is closed, then spirit is concealed.



杨译：

An ancient said, "My physical form is on the sea; my heart lingers in the court." This is Shensi, or imagination, at work. A writer's imagination travels far. When he is absorbed in the silent thought, his mind ranges across a thousand years; without opening his eyes, his vision penetrates a distance of ten thousand li. He produces pearl-like sounds in recitation and conjures up whirling winds and rolling clouds before his eyes. Is this not due to the magical power of imagination! The mystery of imagination lies in the merging of the spirit with the physical world. Vital energy holds the key to the spirit, which resides in the heart. Words and speech control the hub of the physical world, which greets the ears and the eyes. When the hub works smoothly, no forms of the world can be hidden. When the key is clogged, the spirit wants to flee.

在中国古代文献中，对于人的思维、想象不受时空限制的特点，早已有所认识。“神”思之“神”，源于《易传》，具有多种含义，其中之一，即变化迅疾莫测如《易·系辞上》释“神”：“阴阳不测之谓神”，“惟神也，故不疾而速，不行而至”。又《易·说卦》：“神也者，妙万物而为言者也”，即万物变化神妙，仅知其然，而不知其所以然。因而提出“神”字以概括这一特点。以“神”状“思”，则指心思、想象的变化，神妙莫测。《庄子·让王》篇则曰：“中山公子牟谓瞻子曰：‘身在江海之上，心居乎魏阙之下，奈何？’”《荀子·解蔽》篇所说的“坐于室而见四海，处于今而论久远”，以及《淮南子·俶真训》所说“夫目视鸿鹄之飞，耳听琴瑟之声，而心在雁门之间。一身之中，神之分离剖判，六合之内，一举而千万里”等，都是讲思维的这一特点：身在此而心在彼，思维不受主体所处时空的限制。

正如前文所述，《神思》篇主要包括三种意义：一是提出了文学创作过程中的“想象”和“构思”过程这一重要主题。从《文心雕龙》的思想体系整体来看，文学构思与想象的论述处于创作论的部分的开端，是刘勰所描述的文学创作过程的首要环节。二是形象地描述了文学想象及构思过程中“神与物游”而“思接千载”“视通万里”的奇妙境界。三是提出了影响构思过程中的主要因素是文学创作者的“志气”，即情志与气质。这三层含义结合，共



同构成刘勰“神思”论的精神样态。而这三层含义在英译过程中的传递的充分和真实程度，将最终对刘勰文学观的精神格局产生决定性的影响。

(一)《神思》篇英译本“意象”比较研究

Shensi in *WXDL* contains 关于第一层含义在黄兆杰的译本中，翻译为：“someone said, speaking out of the distant past. But that is precisely what one means by inspiration, the mental process that defies analysis.” 其中的“神思”被译为“the mental process that defies analysis”，使“神思”的含义很明显背离原文的认识样式，被错译为一般意义上的“无法言说的思维过程”。宇文译为：“This is what is meant by spirit thought (神-思)。And spirit goes far indeed in the thought that occurs in writing (文)。”把“神思”译为“spirit thought (神-思)”，把两字单独开来翻译，把原本一个概念一分为二，从根本上错误地理解和表征了刘勰的“神思”认识样式，而且还对其分别进行了注释，更是谬误。我们再看杨国斌译本对这句话的翻译：“My physical form is on the sea; my heart lingers in the court. This is *Shensi*, or imagination at work. A writer's imagination travels far.”把“神思”理解为“imagination”也把其内涵掩盖了。《文心雕龙》的“神思”主要包含两层意思：一是文学创作中的想象活动；二是指文学构思过程。在第二层含义中，刘勰用“寂然凝虑，思接千载，悄焉动容，视通万里”高度概括了“神思”所呈现的“心物交融”的基本状态。黄兆杰译为：“Silent, lost in thought, you mentally move back a thousand years; and, with a mere twitch in your face you direct your gaze to objects ten thousand miles away.”宇文所安译为：“When we silently focus our concerns, thought may reach to a thousand years in the past; and as our countenance stirs ever so gently, our vision may cross (通) ten thousand leagues.”杨国斌译为：“When he is absorbed in the silent thought, his mind ranges across a thousand years; without opening his eyes, his vision penetrates a distance of ten thousand li.”这一句表达的仅仅是一种人在寂静的环境下可能达到的思维状态，并不表示必然性，而这里的“寂然”，更多强调的是文学创作者进入了毫无杂念的“虚静”状态，而并非外界环境的安宁。第三层含义中，刘勰意在强调“志气”对神思的控制性影响以及文学语言对文学创作的关键性作用。黄译本、宇文译本和杨国斌译本在翻译时对“志气”“辞令”的翻译出现



了较大程度的背离。具体请看表 5-1:

表 5-1 《神思》篇关键词语英译对比

Text	Huang	Owen	Yang
神思	inspiration	spirit thought (神 - 思)	Sheng (Sage) (Sage) si
文	literary	writing (文)	writer
思理	imagination	thought (思 - 理)	imagination
志气	will and moral	intent (志) and qi	vital energy
辞令	language	language	word and speech

(二) 从句法和语篇方面对《神思》进行比较分析

从句法和语篇方面对《神思》进行比较分析,这是《文心雕龙》最重要的,因而也是被讨论最多的。我们无法确定,这些有意思的观点表征句法形态,是来自刘勰的深思熟虑的想法,还是骈文结构促成的,不论是哪一种情况,这些观点和现象本身都是富有暗示性的,可以说这些骈文结构体现了刘勰的经验世界形态和审美价值趋向,因而在汉译中应给予充分的重视。

在《神思》第一段中,刘勰首先引用战国时期公子牟所说的,载于《庄子·让王》的话,通过类比,形象概括了文学创作中的构思及想象活动的主要特征;随后通过 4 个对偶句,描绘出文学构思的“神与物游”的奇妙精神状态,接着使用 2 个对偶句概述了影响文学创作构思及想象过程的“志气”和“辞令”这两大关键因素。我们对原文第一段落进行了统计:是由 1 个长句、2 个短句和 6 个对偶句组成的。然而,三位译者皆未对此给予高度的关注,并在翻译过程中加以实践。在黄兆杰的译文中则体现为 5 个长句、2 个短句和 2 个对偶句,杨国斌的译文中则是由 6 个长句、1 个短句和 2 个对偶句组成,宇文的译文则是由 1 个长句、3 个短句和 5 个对偶句组成,这样译者完全改变了原著的句子结构,正如前文所述,语言的形式就是精神的样态,改变了原著的表征样态等于改变了作者的认识样式。我们都知道对偶句是当时南朝时期的文化产物和主流诗学观,如果译者在翻译的时候对文章的句式和语篇结构重新随意调整,就等于改变了原作的思维样式、认识样式,就不能如



实传达出刘勰的精神格局和审美价值观。

表 5-2 原文与英译句型对比

句型	原文	黄兆杰译	宇文所安译	杨国斌译
长句	1	5	1	6
短句	2	2	3	1
对偶句	6	2	5	2

(三) 结论

因此，我们可以看出，在对原文“意象”的处理过程中，杨国斌译本相比于黄译和宇文译本，某种程度上采用了形神兼备的方式，这样使得文章的意思简洁清楚，而且能够正确反映出《神思》所要体现的精神格局，文章的含义也能够准确地传达。而在对原文句法和语篇结构的处理过程中，宇文虽然是西方的汉学家，相比于黄兆杰和杨国斌，在句法翻译的过程中，能够较好地保留原文的句子结构，从而潜意识地重现了原文的认识样态和精神格局。整体上看，三位译者在《神思》篇翻译实践中似乎皆未形成语言本体论翻译观的自觉意识。

三、《风骨》与其译本中体现的文化精神

刘勰的《文心雕龙》是我国古代文学批评史上唯一一部有其自身文学理论体系的经典，《风骨》篇更是深受研究者重视的篇章之一。刘勰《风骨》篇中认为，“风”就是指表现得纯正明晰畅达，能够感染人的情志的文气；“骨”是指能确切表达情志的坚实挺拔、刚健遒劲之文辞。“风骨”就是指既有挺拔遒劲刚健的文气，又有纯正精练畅达的言辞，从而使主观情志表达得鲜明、生动，富有强烈的艺术感染力。“风骨”明显是以文“气”和文“力”为主要特征的。

虽然作为批评范畴的“风骨”是一个不可分割的完整的概念，但在《风骨》篇中，刘勰旨在论文学创作怎样才能有“风”和怎样才能有“骨”。故《风骨》篇中“风”和“骨”有时分说，有时合说。篇中“风”和“骨”合



说时，是指作品写成后的浑然一体的精神风貌气韵；分说时，大多是对创作过程各个环节的要求，侧重于讲风骨之法。如：“若丰藻克赡，风骨不飞，则振采失鲜，负声无力。”“捶字坚而难移，结响凝而不滞，此风骨之力也。”“若风骨乏采，则鸯集翰林；采乏风骨，则雉窜文囿。”以上合说“风骨”的句子，都是就作品完成后的风貌说，“风骨”是作品的一种精神品格，或者说是一种美学风貌。如论述内容的“真”与“尚”时，刚健与“端直”这在建安前期文学中表现尤为突出。他们揭示了特定历史时期的社会真实；社会的破败、民众的苦难，成为诗人们关注的焦点，透露出严肃的人生态度和强烈的责任感，以及深厚的忧患意识。作者们的价值观，显然是从正统儒家的“仁政”“王道”理想出发的，体现出修齐治平的处世态度，同时也体现出一种“盛世文学”所特有的刚健素质。可见，《风骨》的谋篇布局的语言样式，从语言本体论审视，所体现的是作者的诗学观，这是翻译过程中不可小觑的重心和环节。本章节就《风骨》的意象、句式和篇章三维度的翻译表征样态分析其译文是否反映出江南士人内化精神格局和诗学价值观照。请看原文：

《诗》总六义，风冠其首，斯乃化感之本源，志气之符契也。是以怆悵述情，必始乎风；沉吟铺辞，莫先于骨。故辞之待骨，如体之树骸；情之含风，犹形之包气。结言端直，则文骨成焉；意气骏爽，则文风清焉。若丰藻克赡，风骨不飞，则振采失鲜，负声无力。是以缀虑裁篇，务盈守气。刚健既实，辉光乃新，其为文用，譬征鸟之使翼也。

这段话是文中的第一段落，意思是：深切动人地表达感情，定要从注意（风）讽喻的感化力量开始；反复推敲地运用文辞，没有比注意骨更重要的了。所以文辞需要有骨，好像形体需要树起骨架；表达感情需要有风，好像形体里含有生气。措辞端庄正直，那是文骨的成就；意气快利豪爽，那是文风的清新。主要是要表达“风骨”对于文章写作的重要性。

Stephen Owen's Translation:

The Book of Songs encompasses "six principles", of which "wind" (风, the "airs" section) is the first. This is the original source of stirring (感) and transformation (化), and it is the counterpart of intent (志) and qi (气). The transfor-



mation of the disconsolate feelings (情) always beings with wind; but nothing has priority over bone's disposing the words (辞), as one intones them thought fully. The way in which the words depend upon bone is like the way in which the skeleton is set in the human form (体)。And the quality of wind contained in the affections is like the way our shape hold qi within it. When words are put together straight through, then the bone of writing (文 - 骨) is complete therein; when concept (意) and *qi* are swift and vigorous, then the wind of writing (文 - 风) is born therein. If a piece of writing is abundantly supplied with elegantly phrasing, but lacks wind and bone to fly then it loses all luster when it shows its coloration (采) and lacks the force to carry any resonance. Thus in composing one's reflections and in cutting a piece to pattern, it is essential to conserve a plenitude of qi. Only when its firm strength has become solid (实) will its radiance be fresh. We may compare its [wind and bone] function in literature to the way in which a bird of prey uses its wings.

Huang Zhaojie's Translation:

Among the six principles of the Shijing, feng comes first. This is because feng, the “affective air” (the wind, the civilizing influence, etc.) of any specimen of literature is located at the source of the process of education and is a voucher of the breath - and - force (qi) that feeds and conveys the writer's conscious experience (zhi). When sorrow comes and you must give expression to the emotion tying, you begin with the affective air; but as you work and rework your music and lay out the elements of language, there is no more pressing consideration than the boney structure (gu) of the piece of writing. Language depends for sustenance upon this “bone” as the human anatomy is supported by the skeleton; and emotion holds promise of the affective air as the freshly frame has breath in it. The literary bones are constituted when the language is arranged in an upright manner; and the affective air is pure when the writer's spirit is noble and free. Where the affective air and the literary bones are limp and fail to fly, your writing can have no sheen, its music can have no energy, however you decorate it with rhetorical munificence. This is why when you link up your thoughts and tailor your literary artifact you must endeavor to



fill yourself with the guardian force; it is only when you are thus fortified that your writing will shine with untarnished brilliance. The uses of air and bone in literature may perhaps be likened to the manipulation of their wings by birds in flight.

Yang Guobin's Translation:

The Book of Poetry has six divisions, the first being "air", or "wind." "Wind" is the source of emotional influence, the manifestation of vitality. In expressing of distress, "wind" comes first; in wording and diction, "bone". Language needs "bones" as the human body needs a skeleton; feeling is carried by "wind" as the physical form is supported by the vital breath. In writing, the proper and just use of language indicates the firmness of "bone;" the smooth flow of emotions bespeaks the purity of "wind". Much rhetoric with no elevation of "wind" or "bone" results in stale language and a feeble tone. Therefore, in the process of conception and composition, a writer should maintain his vitality. With firm and strong vitality, he can achieve new glory. "Wind" and "bone" are as vital to writing as wings to birds.

(一)《风骨》篇意象翻译研究

中国古代典籍常常运用意象手法来征思喻道、言情达意,因此,意象是古代经典文本语言表征的生命主体与核心。刘勰在《风骨》篇中首先提出,作为中国古代文学创作经典之一的《诗经》,其艺术感染力的主要来源在于“风”。作为《诗经》“六义”之一的“风”的意象,在《诗经》中具有两种主要内涵:其一是与“雅”“颂”并列,指西周到春秋时期由民间创作的一种诗体;其二,《毛诗序》等文学批评著作认为,作为“六义”之一的“风”的意象也表示诗歌乃至广义上的文学作品所具有的“讽喻”“劝谏”的感化和教化要旨:“风,风也,教也;风以动之,教以化之。”刘勰引述“风”这一意象在《诗经》艺术所取得成就的重要性,认为“风”之意象表征“化感之本源,志气之符契”;说明作为《风骨》论的意象与核心概念,“风”并不完全采用《诗经》中的两重内涵,而是将“风”意象的内涵界定为“讽刺”与“劝谏”的社会功能,以及这两种功能密切相关的艺术感染力。对于文学作品来说,与“风”密切相关的属性就是“骨”。



作者用“物象”来记录自己所看、所见的事件，描摹自己感受的客观世界。Imagery often reflects the special life of human beings, which can evoke readers' resonance. 而意象是一个比较广泛的概念，而每个物象都代表了作者不同的认识和情感。因此，在翻译的过程中，为了保证能直接（directness）、精确（conciseness）地反映出原著所要表达的意象，那么译者必须要注意：first, to convey images precisely, second, to use correct diction, and third is to be aware of cultural traps.

考察刘勰基于“意象”而构建“意境”美学思想主要表现在三个方面：一是从文化渊源上，论述了自然景物对于文学起源和“意境”取象的重要意义，初步解决了文学意境萌生的文化根源问题；二是从文艺心理学角度，对感物取象、意境内构、艺术表达和虚境追求等文学意境的艺术创造问题，进行了全面而系统的论述；三是“意境”术语的创构和运用。虽然其始也简，但却垂泽久远。可以认为，刘勰的“意境”美学思想丰富精彩，是对他以前的“意境”观念的理论总结，又为后世的“意境”范畴形成奠定了一个全面而坚实的理论基础。

表 5-3 是关于“风、辞、气、骨”意象在三种译文中的言语表征：

表 5-3 《风骨》篇意象英译对比

原文	宇文译	黄译	杨译
必始乎风	wind	air	wind
故辞之待骨	Words, bone	Language, bone	Language, bone
如体之树骸	Form, skeleton	Anatomy, skeleton	Body, skeleton,
犹形之包气	qi	breath	Vital, breath
意气骏爽	concept（意）and qi	air	emotions

正如前文所述，以语言本体论翻译观指导我们翻译实践不是机械的，而是人文动态的。对于“意象”的处理，首先应基于原文语符所指的生命形态和精神内涵，如若原文的生命形态的“能指”与语境的整体意义相吻合，就应保留原文的“意象”。因为，保留了原文的“意象”就是保留了原文的文化精神、原文作者的精神格局；如若“意象”的能指意义与原文整体语境意



义有外延现象，如机械处理必然出现与原文整体意义相悖，这时我们只得退而求其次，应以人文诗性、动态的认识观和方法论处理之。

基于此，我们首先来考察“必始乎风”的“风”意象的翻译。宇文和杨译为“wind”，太过直接和机械，虽保留了原文的能指意义，但与原文的所指意义（语境意义）大相径庭，而黄译为“air”，在理解上更不准确，改变了原文的意象却不能表达文中所要表征之内涵与外延，如若以原文内敛精神“instruction”对应之，倒是有几分人文诗性的认识与处理手法，与原文的语境所指意义基本相符；而“故辞之待骨”中“辞”的理解，黄和杨均译为“language”，比宇文的“words”的理解更逊一筹。其实“辞”乃表征形态是也。在古代，人们对于“辞”的理解不仅仅是字词句，它还包括一些修辞手法。故可以试译为“rhetorical expressions”；关于“体”的理解，因为这是刘勰在写作时用以比喻的修辞，杨译时就抓住了原著中作者的思想把“体”形象化译为“body”。对于“犹形之包气”中“气”的翻译，杨译“vital”比黄译倒有几分更为得其原文的神韵。只有理解刘勰原著所指的“气”乃指“精气神”的意思，才能够准确地翻译，而宇文理解其意，采用陌生化的翻译手法，用最直接的方式译为“qi”，体现了原文的认识样式和精神格局。最后对于“意气骏爽”中“意气”的翻译，宇文译为“concept and qi”，将整体概念一分为二，本人认为实为不妥。“意气”在这里是一个整体性概念，其精神内敛就是指文章意蕴姿态。黄译“air”，杨译“emotions”，可见三人对此意象的把握皆有误读之嫌，同时又秉承不同的翻译认识论，造成了最终以不同的语言形式表露出来，但皆背离了原文的内涵，故宜译为：literary spirit。

（二）《风骨》译本的句法和语篇分析

下面从句法分析、语篇体裁、情景语境、蕴涵意义的解释这几个角度，看译本是否体现出原文所要传达的江南士人文化精神风貌、审美取向。

先看原文谋篇布局：

《诗》总六义，风冠其首，斯乃化感之本源，志气之符契也。是以怊怅述情，必始乎风；沉吟铺辞，莫先于骨。故辞之待骨，如体之树骸；



情之含风，犹形之包气。结言端直，则文骨成焉；意气骏爽，则文风清焉。若丰藻克赡，风骨不飞，则振采失鲜，负声无力。是以缀虑裁篇，务盈守气。刚健既实，辉光乃新，其为文用，譬征鸟之使翼也。

在这一段落中，我们首先看“《诗》总六义，风冠其首”这句话的翻译，宇文译为“The Book of Songs encompasses ‘six principles’, of which ‘wind’ (风, the ‘airs’ section) is the first.” 黄译为“Among the six principles of the Shijing feng comes first.” 杨译为“The Book of Poetry has six divisions, the first being ‘air’, or ‘wind.’” 三位译者在翻译时显然都理解成“风”在诗歌的文体和表现手法中应排在第一位，这与刘勰所要表达和强调的诗歌写作重在六个方面堪称经典要义基本一致，但在对“风”的内涵精神理解上背离了原著的思想，尤其是杨译，更是背离了原文的要旨。故可试译为“The Canon of Poetry encompasses six principles in writing, of which Feng (instuction) comes first.” 接下来看到“是以怛怅述情，必始乎风；沉吟铺辞，莫先于骨”的理解，刘勰并不是强调文章精神气韵的表达必须始于情感，而是强调文学作品在抒发个人情感的时候还必须具有教化功能；而语词的选择必须始于句法结构，故在形成文学语言时，必须首先考虑语言的准确、精练、力度与节奏感等方面的问题，这是该段的精神内敛格局。

宇文译：

The transformation of the disconsolate feelings (情) always begins with wind; but nothing has priority over bone's disposing the words (辞), as one intones them thought fully;

黄译：

When sorrow comes and you must give expression to the emotion tying, you begin with the affective air; but as you work and rework your music and lay out the elements of language, there is no more pressing consideration than the boney structure (gu) of the piece of writing;



杨译:

In expressing of distress, “wind” comes first; in wording and diction, “bone”.

说句大不敬的话,三种译文从根本上改变了原作的要旨和精神格局,宇文译文和杨译文把原文的“风”翻译成 wind 根本上改变了原文的精神内敛格局;而黄译彻底放弃了原文的表征格局,对于要旨的把握亦是大相径庭;而“结言端直,则文骨成焉;意气骏爽,则文风清焉”,这实际上是对“风”与“骨”主要内涵的形象化界定,而不仅仅是强调词语的排列技能的考虑。

宇文译:

When words are put together straight through, then the bone of writing (文 - 骨) is complete therein; when concept (意) and qi are swift and vigorous, then the wind of writing (文 - 风) is born therein.

黄译:

The literary bones are constituted when the language is arranged in an upright manner; and the affective air is pure when the writer's spirit is noble and free.

杨译:

In writing, the proper and just use of language indicates the firmness of “bone”; the smooth flow of emotions bespeaks the purity of “wind”.

“结言端直,则文骨成焉”指的是文辞准确端直,则文章便有了骨力,同时又能体现作者昂扬爽朗的意志和气概,这样,文章则显得清新而富有感染力。与上文如出一辙,三种译文由于对原文的精神内敛出现误读,尤其对“风”和“意气”精神内敛的误读,因而造成对该段整体精神内敛格局的误读和翻译。

具体翻译分析可参见表 5-4:



表 5-4

《风骨》篇语句英译对比

原文	黄译	宇文译	杨译
《诗》总六义， 风冠其首	Among the six principles of the <i>Shijing feng</i> comes first	<i>The Book of Songs</i> encompasses six principles	<i>The Book of Poetry</i> has six divisions, the first being “air”, or “wind”
是以怆悵述情， 必始乎风	When sorrow comes and you must give expression to the emotion tying, you begin with the affective air	The transformation of the disconsolate feelings (情) always begins with wind	In expressing of distress, “wind” comes first
沉吟铺辞，莫 先于骨	but as you work and re-work your music and lay out the elements of language, there is no more pressing consideration than the boney structure (gu) of the piece of writing	but nothing has priority over bone’s disposing the words (辞), as one intones them thought fully	in wording and diction, “bone”
结言端直，则 文骨成焉	The literary bones are constituted when the language is arranged in an upright manner	When words are put together straight through, then the bone of writing (文-骨) is complete therein	In writing, the proper and just use of language indicates the firmness of “bone;”
意气骏爽，则 文风清焉	and the affective air is pure when the writer’s spirit is noble and free	when concept (意) and qi are swift and vigorous, then the wind of writing (文-风) is born therein	the smooth flow of emotions bespeaks the purity of “wind”

笔者试译如下：As one expresses his emotion or reflections, Feng 风 (instruction) comes prior in consideration, and wording and diction stress on their bone 骨 (power) while he disposes his writing. When the proper dictions and dispositions are employed, then the literary bone are constituted; when the literary spirit and sense are smooth in flow, then the writing bespeaks the brief and purity in style.



四、《情采》篇所反映的作者诗学观及其翻译研究

刘勰《文心雕龙》的《情采》篇论述了文学作品的内容与形式的辩证关系，认为两者相互依存，缺一不可；内容决定形式，但形式也反作用于内容。

刘勰在《情采》中详细阐释了自己的诗学观，认为在文学作品中内容与形式是相互依存，不可分离的：“圣贤书辞，总称文章，非采而何？”其次，在内容与形式的关系上，刘勰虽充分肯定了内容的主导、内容起决定作用，但也不贬低形式的重要性，而是相当重视形式的积极作用。他提倡文辞华美，但前提是不能离开内容的需要而片面地追求文辞华美。刘勰的《情采》篇所揭示的内容与形式的辩证关系，为历代文人的创作实践所证实，也为后世研究创作理论的学者所借鉴。

本章节选取《情采》篇中的主要段落，并从意象、句式和语篇的维度切入，看译本是否体现出原文所要传达的江南士人的内化精神格局和诗学观照。

原文：

圣贤书辞，总称文章，非采而何！夫水性虚而沦漪结，木体实而花萼振，文附质也。虎豹无文，则鞬同犬羊；犀兕有皮，而色资丹漆，质待文也。若乃综述性灵，敷写器象，镂心鸟迹之中，织辞鱼网之上，其为彪炳，缛采名矣。

故立文之道，其理有三：一曰形文，五色是也；二曰声文，五音是也；三曰情文，五性是也。五色杂而成黼黻，五音比而成韶夏，五性发而为辞章，神理数也。

宇文译：

The writings of Sages and good men are collectively called “Literary works” (文-章), and what is this but coloration? The nature (性) of water is its plasticity (虚, “empty”), and ripples form in it. The normative form of wood is solid (实). In both cases the pattern [shown externally] (文) is contingent upon substance (质). On the other hand, if tigers and leopards had no patterns, their bare hides would be the same as those of dogs and sheep; rhinoceroses and wild bulls have skins, but the color they have depends upon red lacquer. In these cases the



substance (质) is dependent on the patterning. When it comes to the overall transmission of our spiritual nature (性 - 灵) or the ample delineation of images of things [literally “vessels”], we inscribe our minds in the “tracks of birds” [the written word] and weave phrases on fishnet [paper]. And the brilliant glitter of this is given the name “lush coloration”.

There are three basic principles (理) in the Way of setting forth pattern (文). The first is the pattern of shapes, which is constituted of the five colors (色). The second is the pattern of sounds constituted of the five tones. The third is the pattern of the affections (情) constituted of the five “natures” (性). A mixture of the five colors forms the patterns of imperial brocade. The conjunction of the five sounds forms the Shao - xia [a legendary piece of ceremonial music]. The five natures come forth and they are pieces of language (辞 - 章). This is the fixed number of divine principle (神 - 理)。

黄译：

When the sages and the worthy men described everything they ever wrote as “patterned brilliancies” (or “beautiful brilliancies”: wen zhang, which is also the name for “literary pieces”), what reason could they have other than that everything they wrote was colorful (cai)? Ripples form in yielding water and sepals flutter on the tree’s solid wood, suggesting that beauty (or pattern) attaches itself to quality. But quality in turn has need of beauty: a tiger or a leopard without its beautiful pattern would have a skin that could not be distinguished from that of the dog or sheep, while the rhinoceros’s hide must be painted to be attractive. In the concerted outpouring of human feelings, the elaborate description of the appearance of things, carving the heart in the footprints of birds and beasts, weaving words upon Fish - net papyri, there is radiance, the lighting up of a wealth of colours.

In the marking of the beautifully patterned there are three areas of activity. The first is the visual, as represented by the five colors; the second is the audile, as represented by the five musical notes; the third is the sentimental, as represented by the five musical notes; the fufu cloth for ceremonial dress was produced by the mix-



ing of the five colors; the noble shao and xia strains were given by the matching of the five notes; rhetorical compositions are made when the five emotions ferment. Such are the ways of mourning was unadorned.

杨译:

The writings of the sages are called wen zhang, the bright and colorful. Is this not because they are works of art? Water by nature is fluid, plants solid. If one forms ripples and the other bears flowers, it shows how art depends on substance. However, without their colorful patterns, tigers and leopards would not be much different from dogs and sheep. Without the red varnish, armor made from rhinoceros – hide would lose its glamour. Thus substance must be complemented by art. In describing human spirit or physical forms, in organizing thoughts into words and committing in writing, excellence comes from art.

There are three kinds of art; the art of patterns related to the five colors, the art of music related to the five tones, and the art of feeling related to the five natures. When the five colors are blended, pretty patterns come forth. When the five sound scales are harmonized, music is produced. When the five emotions are stirred, works of literature appear. This is the way of Divine Reason.

(一) 《情采》篇的“意象”翻译比较研究

《情采》是《文心雕龙》创作论的重要篇章之一，其中提出的“情”与“采”的关系，实际上是《文心雕龙》创作思想和批评体系所关注的核心主题之一。刘勰首先从文学本体论层面提出了文学语言表现手段对于文学创作和文学作品的重要性，随后以水、木、虎豹、犀兕等物象说明“文”与“质”之间的相互依存的关系，最后提出了表现手段在文学创作和文学作品中的重要地位。

正如前文所述，筑象、征思、喻道是中国近 5000 年的精神样式，象对于我先哲著文论道具有“生命体”的意义。首先让我们看三位译者分别对于“文章”的理解和意象的传递。宇文译为“literary works”，后面还加以中文（文－章）注释，基本译出了原文的意思，虽然“literary works”仅仅指一般



意义上的文学作品，无法体现出“文章”的根本意义，原文的认识样式亦已丧失，但这是一种无奈但又是灵动的处理；黄译为“patterned brilliances”在后面又为“literary pieces”似乎有点本末倒置，背离原文意思更远；而杨译为“wen zhang”完全采用了音译，对于原文读者等于没有翻译，无法让读者理解这一词的内涵意义。关于音译，玄奘所提出“五不翻”原则是构建在译入语文化中无有对应之物或概念之认识论上的，然而，“文章”这一概念在英语和西方文化中还是存在一般意义上的对应概念的，故在这里采取音译完全是没有必要的。

对于“采”这一意象，宇文译为“coloration”，黄译为“colorful”，而杨译为“art”，“art”主要含义是指“艺术、技艺”等，这些解读与翻译表征与原作“采”所要传达的“文学语言艺术化手段”意象的精神内敛格局相差很大，不若译为：rhetorical arts。这里采用 art 的复数形式是指艺术手段，与原文的认识样式相符。“质”，宇文和杨都译为“substance”，黄译为“quality”，刘勰所理解的“质”的内涵主要是指“文学作品的思想内涵”。这一段中“质”主要是指事物的本质属性，是通过虎豹犬羊之间的对比以及犀兕皮做成的器具对色彩的依赖来阐明文学作品的思想内容与语言形式之间的整体性有机联系，而不简单地将“质”理解为一般意义上的“substance”和“quality”。接下来有关“性灵”意象的翻译，在宇文译本中译为“spiritual nature”后面还用中文（性－灵）加以注释，黄译为“human feeling”，杨译“human spirit or physical forms”，作者所要表达的思想感情与“情志”是相通的，而不是普通意义上的“人性”，也不仅仅表示情感。从这一意义上看，宇文的译文比较接近原文的精神格局，而黄、杨的译文与原文的精神格局相去甚远。而对于“情采”中“心”意象的内涵，作者所指的“心”是指文学创作者的“思想感情”，用“mind”和“heart”皆很难表达出“情感”这一重要内涵，不如将其译为“literary mind”；而对于“立文之道”中“文”意象的精神内敛格局解读，三种译文分别是：宇文：pattern（文）；黄：the beautifully patterned；杨：art，其译文所承载的精神格局与原文的“文采”样式亦不相同。

三个译本中更多有关《情采》篇中意象处理的差异如表5-5所示：



表 5-5 《情采》篇中意象英译对比

Text	Owen	Huang	Yang
文章	Literary works (文 - 章)	literary pieces	Wen zhang
采	coloration	colorful (cai)	art
质	substance	quality	substance
性灵	spiritual nature (性 - 灵)	Human feelings	Human spirit or physical forms
心	minds	heart	thoughts
理	principles	activity	art
形	Shapes	visuals	patterns
声	Sounds	Audile	Music
情	affections	sentimental	feeling
五色	five colors	five colors	five colors
五音	five tones	five musical notes	five tones
五性	five natures	five musical	five nature

(二) 《情采》篇句法和语篇比较研究

从句式的角度看,我们可以看出《情采》篇采用了骈句的格式,长句和短句相结合,由二十四句结构而成的,排列顺序基本上是奇偶交替,使得整篇文章在逐句铺叙中显得苍劲有力,文章结构看起来亦紧凑合理。这是南朝人和刘勰的体验世界、体验生活以及诗学观的体现。第一段开头第一句感叹句,点明了全篇的主旨又自然引起了下文。接下来又通过3组对偶句来说明“文”与“质”之间的相互关系,即“文附质也”“质待文也”。接下来又通过3组对偶句进一步说明文采的重要性。而第二个段落是则是通过3个四字对偶句来介绍文采构成的3种方法,紧接着用3个七字句对五色、五音和五情加以解释,最后用1个四字句加以总结。而宇文译、黄译和杨译对原著的句式结构都作了某种改变,未能更好地关注到原文的诗学样态。具体情况我们可以看表5-6:

表 5-6 原文与英译句型对比

PARA. 2	原著	宇文译	黄译	杨译
长句				1
短句	2	8	2	5
对偶	6		6	



首先我们看宇文对这一段落的处理,相对来说,宇文基本认识到原文的对偶句式,翻译时亦有一种自觉意识。但可惜没有把原文的长短结合的形式表现出来,故对于其中的有些表达句式的虚词,如“也”“而”等的翻译未作考量,只是作了简单省略处理。而黄在翻译的过程中,注意到了段落的句式,但还是没有用骈偶句的形式把原文表达出来,而杨国斌的译本,译文采用了长短句相结合的模式,但基本放弃了原文骈偶句的特殊性表征样式,从某种程度上,译者在翻译中表现出了缺乏语言本体论认识观的自觉意识。

通过从句法和意象两个方面对《情采》的英译本进行比较分析,我们可以看出,一般来说,汉文化背景的译者对于原著大抵只是进行了字面表层上的翻译,基于语言意义认识居多,关注文化精神品格方面则趋于淡化甚至没有。语义至上,对于精神内涵很少关注甚至不予关注大致是所选译者的基本翻译认识和实践形态。虽然译文基本上能使读者从字面上理解原文的意思,但却未能进一步了解作品所要表达出来的文化精神格局、文化品格,缺乏语言本体论翻译观照的自觉意识。

第五节 结论

《文心雕龙》是中国古代典籍之一,体现了中国文化精神,尤其是江南文化精神和士人情怀以及审美形态。刘勰在其作品中阐述的文学观蕴涵着江南阴柔文化所体现的世界观和文学精神。刘勰的文学观视文学为人生之根本,而人生又是与宇宙法理之一体。这一观念,将中国文化之精神注入中国文学,反过来又将文学之精神注入中国文化。

由于中西方文化背景的极大差别,使汉语言与英语在发音和形式上无任何关系。这就注定了典籍英译时会产生障碍和文化信息的部分遗漏。对于这种现象,在翻译的时候就要求非选择合适的方法不可。翻译这些典籍实际上是为了介绍中国文化精神。翻译的目的就是尽可能地把原作的精气神传达给读者,让更多的读者能够欣赏到原作中的文化精神。笔者就《文心雕龙》的英译问题进行了探讨和分析,试图从语言哲学观的角度来研究《文心雕龙》的翻译文本,从而有益于中华文化精神的保留与传播,裨益于刘勰的文学观以及作品中所蕴涵的江南士人文化精神、士人情怀的保留和传播。因此,在翻



译《文心雕龙》时，尽可能保留原文的语言形式，是使蕴涵在其中的原文化与语言精神在目标语言中得以体现出来的根本途径。

首先，译者在翻译的过程中必须注意《文心雕龙》中意象的处理。意象是中国典籍中精神载体和表征的主要特征，《文心雕龙》中刘勰亦是如此。在翻译过程中，处理意象问题时，我们必须忠实于原文，把原文的意象完整地传达给读者。在比较了我们所选取的三个译本后，可以看出，宇文的翻译较好地保留了原文的意象。

其次，在翻译的过程中必须尊重原文本的语句结构。根据本文前面所讨论的，《文心雕龙》的句式结构与刘勰所在时代的社会背景和文化精神具有高度的同构性。如若在一般意义上没能翻译出原文本的句式结构，这等于改变了原作内敛的精神格局，这是对原作最大的不忠不信。因为语言结构的改变，导致了原文本的语言形式中所蕴涵的内敛精神样式等一些隐藏信息的消失。

再次，在翻译《文心雕龙》时，译者要贯彻刘勰的江南文化精神在译本中体现出来的自觉意识，这样就能真实地反映出刘勰所处时代的文化背景，江南士人的精神风貌和审美情趣。

参考文献

- [1] 包通法. 古诗词的翻译 [J]. 无锡轻工大学学报, 2001 (2).
- [2] 包通法. 文学翻译中译者“本色”的哲学思辨 [J]. 外国语, 2003 (6).
- [3] 包通法. 文化自主意识观照下的汉典籍外译哲学思辨 [J]. 外语与外语教学, 2007 (5).
- [4] 包通法. 论汉典籍哲学形态身份标识的跨文化传播 [J]. 外语学刊, 2008 (2).
- [5] 陈建明. 中国语言与中国社会 [M]. 广东: 广东教育出版社, 1999.
- [6] 陈植锷. 诗歌意象论 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1990.
- [7] 陈良运. 诗学·诗观·诗美 [M]. 江西: 江西高校出版社, 1991.
- [8] 陈鼓应. 老子今注今译 [M]. 北京: 商务印书馆, 2003.
- [9] 董子竹. 老子我说 [M]. 武汉: 长江文艺出版社, 2002.
- [10] 丁福保. 历代古钱图说 [M]. 上海: 上海书店, 1986.



- [11] 范立红.《文心雕龙》“风骨篇”释义 [J]. 毕节学院学报, 2009 (9).
- [12] 郭庆藩, 王孝鱼. 庄子集释 [M]. 北京: 中华书局, 2006.
- [13] 黄梅.《文心雕龙》的英译——以宇文所安译本为例 [J]. 剑南文学, 2011 (11).
- [14] 洪堡特. 论人类语言结构的差异及其对人类精神发展的影响 [M]. 北京: 商务印书馆, 1977.
- [15] 刘士林, 以人物为中心的江南文化精神 [J]. 新乡学院学报, 2008 (4).
- [16] 刘士林, 江南文化精神的“在”与“说” [J]. 江南大学学报, 2008.
- [17] 刘士林. 江南文化精神 [M]. 上海: 上海大学出版社, 2007.
- [18] 刘勰. Translated into English by Yang Guobin, Translated into Modern Chinese by Zhou Zhenfu, Dragon—Carving and the Literary Mind [M]. 北京: 外语教学与研究出版社, 2007.
- [19] 刘小群. 语内、语际及符际间互动与超越: 关于中国古典文论《文心雕龙》的英译研究 [D]. 南昌: 南昌大学, 2008.
- [20] 刘颖. 关于《文心雕龙》的英译与研究 [J]. 外语教学与研究, 2009.
- [21] 林其铨.《文心雕龙》研究在海外的历史, 现状与发展 [J]. 社会科学, 1994.
- [22] 牟宗三. 圆善论 [M]. 台北: 台湾学生书局, 1985.
- [23] 潘玲. 近五年《文心雕龙》研究综述 [J]. 广西民族大学学报, 2007.
- [24] 钱冠连. 语言: 人类最后的家园 [M]. 北京: 商务印书馆, 2004.
- [25] 宇文所安. 中国文论: 英译与评论 [M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 2003.
- [26] 邵春驹.《文心雕龙》产生的社会背景新论 [J]. 唐山职业技术学院学报, 2007.
- [27] 孙桂英. 语篇特征、结构和宏观语境研究 [J]. 河南大学学报, 2006.



- [28] 申小龙. 古典洪堡特主义与新洪堡特主义 [M]. 上海: 复旦大学出版社, 1994.
- [29] 申小龙. 汉语与中国文化 [M]. 上海: 复旦大学出版社, 2000.
- [30] 谭载喜. 西方翻译简史 [M]. 增订版. 北京: 商务印书馆, 2008.
- [31] 汤用彤. 魏晋玄学论稿·言意之辨 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 2001.
- [32] 童庆炳. 《文心雕龙》“物以情观”说 [J]. 北京师范大学学报, 2011.
- [33] 王先谦. 荀子集解 [M]. 北京: 中华书局, 1982.
- [34] 许钧, 等. 文学翻译的理论与实践——翻译对话录 [M]. 南京: 译林出版社, 2001.
- [35] 徐奇堂. 易经 [M]. 广州: 广州人民出版社, 2001.
- [36] 杨国斌. 读维根斯坦后想到的 [J]. 中国翻译, 1991.
- [37] 姚小平. 洪堡特——人文研究和语言研究 [M]. 北京: 外语教学与研究出版社, 1995.
- [38] 张柏然. 江苏省翻译协会暨学术研讨会主题发言 [C]. 常州, 2008.
- [39] 赵艳芳. 认知语言学概论 [M]. 上海: 上海外语教育出版社, 2001.
- [40] 郑弼权. 认知语言学视角下的翻译研究——意象与翻译 [J]. 湘潭师范学院学报, 2008.
- [41] 郑家栋. 《论语》哲学注释 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2003.
- [42] 张涛. 孔子家语注译 [M]. 西安: 三秦出版社, 1998.
- [43] 周振甫. 文心雕龙选译 [M]. 北京: 中华书局, 1980.
- [44] 周振甫. 周易今注 [M]. 北京: 中华书局, 1991.
- [45] 周志培. 汉英对比与翻译中的转换 [M]. 上海: 华东理工大学出版社, 2003.
- [46] BAKER M. In Other Words—A Course book on Translation [M]. London: Rutledge, 1992.



[47] CARROLL J. *Language, Thought and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf* [M]. New York: The MIT Press and John Wiley, 1956.

[48] KRAMSCH C. *Language and Culture* [M]. 上海: 上海外语教育出版社, 2000.

[49] GADAMER. *Gesammelte Werke: Ästhetik und Poetik I—II* [M]. [s. n], 1993.

[50] CHALMERS J. *The Speculations on Metaphysics, Polity and Morality of the Old Philosopher, Lau Tsze* [M]. London: Trubner, 1868.

[51] GODDARD D. *Laotzu's Dao and Wu Wei* [M]. New York: Brentano's Publishers, 1919.

[52] OGDEN R. *Meaning of Meaning* [M]. London: Routledge and Kegan Paul, 1956.

[53] REN J. *A Daoist Classic the Book of Laozi* by [M]. He Guanghu, Gao Shining, Song LiDao, et al. Beijing: Foreign Languages Press, 1993.

[54] OWEN S, *Chinese Literary Thought* [M]. the Council on East Asian Studies of Harvard University, Cambridge, Massachusetts, USA., 1993.

[55] SAPIR E. *Language* [M]. New York: Harcourt, Brace, 1956.

[56] TAYLOR J. *Linguistic Categorization: Prototypes in Linguistic Theory* [M]. Oxford: Clarendon Press, 1989.

[57] UNGERER E, SCHMID H. *An Introduction to Cognitive Linguistic* [M]. 北京: 外语教学与研究出版社, 2001.

[58] VENUTI L. *The Translator's Invisibility: A History of Translation* [M]. 上海: 上海外语教育出版社, 2005.

[59] VENUTI L. *The Translator's Invisibility: A History of Translation* [M]. 上海: 上海外语教育出版社, 1995.

[60] WHORF B L. *Language. Thought and Reality* [M]. J. B. CARROLL, ed. Cambridge, Mass: MIT Press, 1956.

[61] WHORF B L. *Discussion of Hopi Linguistics* [A]. In Whorf, 1956.

第六章 中国古诗意象翻译的可证性研究

第一节 引论

中国的传统诗学审美范畴“意境”如从主客观互为的通感意识上观照，它既反映了主体对客体本质意义的提升、延伸和演化，但同时又反映了人的口、鼻、眼、味，感觉的互相作用与通感下生理和心理互相作用的一种精神体验，可以说一部中国传统诗学史就是美学精神审美史的知性体系。而对于中国古代诗歌审美主体——意象的翻译亦可谓翻译美学讨论和关注的主体。对于古诗词精神审美范畴——意境的认识范式，千年以降的中国诗学鉴赏与诗话形态皆以虚化认识和表征形态为其认识思辨主流，受其影响的翻译认识论亦以相似的认识形态，将翻译美学的意境跨文化传播行为视为一种玄奥、神秘的精神活动，虚无缥缈，不易把握，只可意会，不可言传。意境伪证性认识论可谓是翻译美学的主流思辨观照，而本文将从诗学审美概念“意境”的发生论始，求索诗歌审美的生命主体意象的发生与发展演化轨迹，分析其哲学认识的基础，使诗歌审美概念范畴和主体的认识形态建构在可证性的认识范式之上，为中国古诗意境审美形态的跨文化翻译行为有证可据、有法可依提供一种认识理路。

一、中国古诗“意境”翻译面临的问题

中国古诗的意境是诗行中意象与认知主体诗兴涌动作用下产生的审美形态与精神境界。而意境的精神审美主体“意象”所体现的人文诗性的艺术特征是千年以降的诗话认识形态，因而所谓“味外之旨”虚化体验的审美范式，亦在翻译界成为认识和话语主流而大行其道。不可否认，中国古诗的意象的确存在人文诗兴的伪证性质感，它主要体现在如下方面：



(一) 语言学障碍

任何语言都有自己的特征，而中国古诗受汉语独特的语法结构的影响，也有自己独特的语言特征，从而造就了中国古诗凝练可自由意合组词而无须受严密语法逻辑形式等约束的表征形态。James Y. Liu 在 *Art of Chinese Poetry* 中指出：This is at once a source of strength and of weakness, for on the one hand it enables the writer to concentrate on essentials and be as concise as possible, while on the other hand it leads easily to ambiguity. In other words, where Chinese gains in conciseness, it loses in preciseness. As far as poetry is concerned, the gain is on the whole greater than the loss, for the poet is concerned with the universal rather than the particular, and the Chinese poet especially is often concerned with presenting the essence of a mood or a scene rather than with accidental details. (James Y. Liu, 1962: 40)。笔者认为用长短之论来描述中国古诗语言特点不够贴切，因为中国古诗审美趋向就是简约和模糊，这里用和其他文学语言或其他语言的差异性来表述似乎更为合适。任何跨语际的翻译都必须关注这种语言上的差异性，译者应尽量从认识论和方法论上找到契合点，从而达到跨越语言学存在的障碍，传达文化艺术信息和审美观照形态的终极关怀。

1. 无屈折词

从语言显性表征形式视角审视，可以看到，汉语中没有表达性、格、情态、时态、单复数、词性、具体与抽象构词形式等的屈折词素形态，这使得中国古诗语言更灵活。因此在诗歌翻译过程中，译者必须分析这些模糊的性、数、格，谙悉英汉语言表征形式上的差异，并在翻译认识和过程中形成贯彻之的自觉意识。比如：

白头宫女在，闲坐说玄宗。

Version 1: Inside a white-haired palace woman,

Idly mumbles of the glorious days of Hsuan Ysuang.

Version 2: A couple of white-haired courtesans sit idly,

Gossiping about the late Emperor with great gush.

Version 3: Some white-haired palace chambermaids are chattering,



Chattering about the dead and gone Hsuanchung regime.

Version 4: Some white-haired chambermaids at leisure,

Talk of the late Emperor's pleasure.

中国古诗语言没有任何表明数的标志，而无须表明，诗人在这里只是想借具象而致某种审美情趣而已，若明码标之，则诗味尽失。但是翻译的时候我们必须意识到这样一个问题：有多少宫女在宫内？一个两个还是一些，或者很多，这是由英语语法的特殊性决定的。

2. 主语和连词的省略

与英文相比，汉语属于话题优势语言，汉语中主语的功能相对较弱，常常被省略。主语的省略使得中国古诗具有了普适性，这和西方的自我意识观照下孕育出的英语表征形态具有很大区别。Wordsworth 有 “I wandered lonely as a cloud”，而中国诗人可能如是写 “wander as cloud” 前者旨在表达一种个人的体验，后者更强调群体体验。中国古诗中省略的不仅仅只有主语，连词有时甚至是动词在诗中也会省略掉的。中国古诗的这种语言特征使得意象的组合更灵活。如李白《送友人》：“浮云游子意，落日故人情” 亦然。

3. 词性的灵活性

中国古诗中，词语的词性可以灵活转化。比如杜甫的“国破山河在，城春草木深”，这里“春”既可理解为被用作形容词来修饰城市，亦可以理解为动词化使锦官城草木欣发，与“破”形成对比。汉语诗性的词义和组合构建的意象，同时亦铸就了意象的多义性和歧解性，这就致使意象是一个开放的现象和本质的存在。同一意象因为读者不同，时间不同，地点不同，会产生不同的时空人文阐释文本。而对于一个跨文化翻译的译者来讲，如何把这种无限衍生性尽可能完整地翻译到目标语言中，使目标语言读者产生较为相同的诗性多义解读，成为一大难事。比如李煜的：

流水落花春去也，天上人间。

Version 1: The river flows/ The blossoms fall/ Spring going-gone; In Heaven as on earth.

Version 2: With flowers fallen on the waves spring's gone away, so has the paradise of yesterday!



从两个译文可以看出不同译者对原诗意象的不同体验和诗性解读。

以上三者在语言学上造成了古诗词审美意象翻译的人文诗性特质的模糊和飘忽质感。

（二）文化障碍

前文从语言学范畴探讨了中国古诗蕴涵的诗性意象在跨语言传递中存在的语言障碍，中国古诗中的意象自然包含中国文化内涵长期的积淀造成的人文诗性审美范畴，这些文化因素某种程度上呈现隐含性，体现民族群体长期形成的有意识和无意识的审美情趣，因而在语言学语义命题意义范畴上是蕴藉的，不显性的，故是模糊的，不易辨明的。一些意象可以引起熟悉中国文化的读者的情感共鸣，但是对缺乏中国文化知识的读者来讲可能没有任何作用。Peter Newmark: “Frequently where there is cultural focus, there is a translation problem due to the cultural gap or distance between the source and target languages.” (Peter Newmark, 2001: 94) 文化障碍可以分为四种：一是一种意象的文化意义在另一种文化中的空缺，二是意象本身在另一种文化中的空缺，三是同种意象在不同文化中的意义冲突，四是背景知识的空缺造成的理解障碍。

（三）主观喻象性

意象翻译的跨文化传播存在的障碍，从审美视角看，乃是意象的人文主观审美诗性式的喻象性质感。主观喻象性是指意象经营中夹杂着作者的主观意识。《韩非子·解老篇》说：“人希见生象也，而得死象之骨，案其图以想其生也。故诸人之所以意想者，皆谓之象也。”韩非在这里指出了认识活动中的两个重要方面：一是人的主观意象总是对客观物象的反映，二是人的头脑对自然的再现和复写，往往伴随着主观认知成分。同样黑格尔在《美学》中提到：在艺术里，感性的东西是经过心灵化了的，同时心灵的东西也是借感性化而显现出来的。所谓心灵化就是主观化，感性化就是形象化，形象对心灵的“显象”就是所谓意象的主观喻象性。作为主观喻象性的极致，诗人用来构成意象的物象原型还有现实世界之必无者。所谓必无者的意象，如果追根溯源，其实亦有其生活的雏形，一切神话中的意象之形，大致皆可在现实的世界和社会中找到其概念的雏形。如中国神话小说中表是非正邪、尊卑秩



序的意象，李白诗中的“大鹏”，杜甫笔下的“凤凰”与“麒麟”等亦是如此。此外，胡塞尔的“悬搁”概念也完全可以解释实在对象的非已然存在性，他在论述现象学的陈述时，把“非已然存在”意象概念比作艺术的陈述，不对现实的事件作真伪的判断，对现实不作存在与否的判断，是一个准陈述，艺术描写的对象是否真实存在无关紧要，要紧的是描写的对象是否令人信服。这也正是庄子所谓“六合之外，圣人存而不论”的对应物。意象的主观喻象性的另一个很好的证明就是文艺理论界谓之的“心理距离”，也就是处于观念形态的艺术形象同处于物质形态的现实形象之间的非一致性。但是正是这些不符合生活逻辑的意象，比现实形象更真实，更美妙，更意味深长，正所谓“作者得于心，览者会以意”是也。

（四）意象人文性多义歧解

同一个意象，在同一时代甚至于同一作家的诗歌作品中表现出不同的含义，这就是意象的生命状态观照下的体认的历史和现实的多义性。而这种多义性必然导致对意象解读的歧解性。比如王之涣的《凉州词》中“春风不度玉门关”中的春风就包括了三重含义：一是夸张玉门关的荒凉，说那里连春风也吹不到；二是比喻朝廷的恩泽到不了边塞，戍卒的艰苦生活无人问津，春风可理解为“皇恩浩荡”；三是与上句杨柳意象组合，象征戍卒的离愁别恨。康德曾在《判断力批判》一书中指出：“审美意象，我所指的是由想象力形成的一种形象显现。在这种形象显现里面，可以使人想起许多思想，然而又没有任何明确的思想或概念与之完全适应。”我国传统诗学文论中也有类似的提法，如：“《诗》无达诂，《易》无达占，《春秋》无达辞。”（董仲舒《春秋繁露·精华》）朱熹的“理一分殊”，（陈来，2004：234）严沧浪的“诗有别趣，不涉理路”（李建中，2002：235）等这都说明了意象的多义性与歧解性。多义性是由审美意象中的人文诗性所决定的，它同时又为意象审美价值的多角度提供了潜在的可能性，歧解性就是指种种潜在的可能性会通过不同的欣赏者人文诗性体认而转化为各色各样的现实性。这里需要特别指出，对于翻译问题，意象的多义歧解性、伪证性和意象翻译的可证性并不矛盾，承认其多义性，就是承认其诗性艺术特征的一个方面，说明意象本身的解读多维度，但是就意象翻译来讲，承认其多义歧解非但不是一种翻译的阻碍，



而是为意象翻译提供了一种标准和要求，而翻译中最为重要的是求证审美意象的发生源头，分析意象多义歧解的发生因素。而事实上，任何审美意象人文诗性飘忽质感，从发生论上看，都存在其发生的源头，在翻译活动中，保留之就是使这种多义性在译文中尽可能得到体现提供了认识体味之的物质可证的基础。从这个意义上讲，中国诗歌审美意象的人文诗性既存在灵化体验和体味，同时亦存在认识论上的客观世界的真实事件的源头，所谓“落花有情，流水无义”的审美意境乃是发生于落花与流水的世界真实事件的表征。

二、意境思辨体验的可证性、伪证性哲学基础

关于文学作品中的意境美学思维，我国的诗学文论中千年以降多以“空中之音”“象中之境”“羚羊挂角”等诸般论述显其“玄奥”“不可捕捉”的本性，所谓“言外之意，韵外之致”“an acme of poetic and aesthetic appreciation”多带有某种神秘的不可知论的色彩。查阅一下我国传统诗学的有关“意境”或“境界”“意趣”之论，均可见其“感之而不可名其状”的玄奥表征形态，均建构在两千多年来人们对老庄哲学思想的认识范畴内：大致皆认为老庄的思想是玄学，玄奥而不可知，建立在对《易经》卦象的天机而不知、天机不可泄漏的思维范式中。

我国诗歌文学审美生命主体“意境”是否如“空中之音”虚幻缥缈、无踪无迹、不可捕捉；抑或思之有据，情生有根，“形上”审美皆基于“形下”发端，始于现实生活的可证具象？对此，如若从认识本质上释然这一问题，我们有必要先辨其古代哲人、学者如何论述其：《周易》谓：“《象》曰：天行健，君子当自强不息。”“《象》曰：地势坤，君子以厚德载物。”《周易·系辞下》曰：“是故《易》者，象也；象也者，像也。彖者，材也；爻也者，效天下之动者也。是故吉凶生而悔吝著也。”所以《易经》就是卦象；卦象，就是模仿万物的表象。至于卦辞，就是裁断；而爻辞，乃是仿效天下万物的变动形态。所以吉凶产生了，悔恨与羞辱也显现出来了。（《周易》郭彧译注）由此可见，一种超象的思想与真实世界同质同构，象显天意，而天意通过象而昭示；老子虽感到思想的深邃难以用语言表征，但他老人家仍强以“道”命名，使看似虚无缥缈的“道”可证可道：“古之善为道者，微妙玄通，深不可识。夫唯不可识，故强为之容：豫兮，若冬涉川；犹兮，若畏四



邻；俨兮，其若客；涣兮，其若凌释；敦兮，其若朴；旷兮，其若谷；混兮，其若浊；澹兮，其若海；飘兮，若无止。”（《道德经·第十五章》）孔子在论述“仁义之道”时以现实世界的可证物象喻示表征其“以名稽实”的认识观照：“知者乐水，仁者乐山。知者动，仁者静。”（孔子《论语·雍页篇第六》）孔子将体验思辨的认识观照赋予真实世界的事件，使其“形上”的认识思想与真实事件具有同质同构而显相可证；魏王弼于《周易略例·明象》中曰：“夫象者，出意者也；言者，明象者也。尽意莫若象；尽象莫若言。言生于象，故可寻言以观象；象生于意，故可寻象以观意。意以象尽；象以言著。”

不难看出，先哲大贤们无论是阐发宇宙论、生命意义、人生价值，或是思辨语言与世界、语言与思想的关系，虽认识论的终极关怀趋向“形上”思维，虚化表征、抽象归纳，但究其发生论，一切的认识观照皆存在可证可稽的发端：《周易》以卦象喻示深邃的天意，老子强名“道”谓认识论本质，孔子借生命实体具象论人生认识观照，王弼则运象释疑解义，即便文论家们亦借象述意，借象抒情，所谓“何处春江无月明”，“江畔何人初见月，江月何年初照人？人生代代无穷已，江月年年只相似。不知江月待何人，但见长江送流水。”（张若虚《春江花月夜》）诗人在此借象抒发情怀的同时亦道出了宇宙的起源、人生的归宿，天地造化的演变等认识论。宋代朱熹在论及人的认识论的来源时亦云：“问渠那得清如许，为有源头活水来。”朱子在此以真实世界的物象阐发了深邃而抽象的认识观照，使历来认为虚化玄妙的思想变得可见、可触、可证；而宋明理学中有关“格物致知”的认识理路亦是由真实可证物象致抽象虚化的伪证形认识质感形态。

三、翻译美学思维理性理据和诗性质感

而诗歌文学的鉴赏本然，正如上综述追叙其意境认识观照的由来一样，意境首先是由意象逐步演变而致。“意境”或者说“情志”是诗人处于人文诗兴思维状态下的一种意识或感受，而这种状态下的诗意情趣是作者本人的一种灵性妙语，或直觉使然，在某种程度上讲因诗性质感智慧难以言表、难以表征，或恐似然非然、有不易清晰把握的质感。因此，为了言述表征之，我古代先哲们借“物化”的形态，即使之可视的“意象”，而“意象”必须以言辞的载体得以物化呈现。人们常说“情志”构成诗的灵魂，而“意象”



乃诗歌文学作品生命的实体，离开这一实体，文学作品的灵魂亦随之消失。所以“意象”对于文学作品的意境乃是根与苗的关系，这里可以稍微提一下，意境的诗性思维的可证性或所谓的理性思维理路可见一斑。这样，如此的思维和建构质感亦为可证性理性把握意境的诗性审美意义提供了一种认识发生论的可证性理据。

意象是诗歌美学的生命实体，是诗兴思维的结果和产物。中国古典诗词中的意象是中国古典诗学关于创作与鉴赏的核心内涵，也是中国诗学传统美学思想的重要范畴，对于中国诗学具有本体论的重要性和命题意义。意象是通过自然语言语词这一物质外壳，铸意染情，架通客观物象和艺术意象之间的关联，实现心灵交换的最基本的诗歌艺术创作单位和媒介。一代东方学权威亚瑟·韦利认为“意象是诗歌的灵魂”，明代的胡应麟也有“古诗之妙，专求意象”的说法。因此，翻译诗歌重在翻译意象，诗歌文学意象的跨文化传递是审美活动中认识和实践的本体论。传统诗学大抵都认为意象的美学体认鉴赏范式和过程都渗透着伪证性的现象和本质，因而每当论及诗歌意象审美，总是带着浓重的玄妙和飘忽质感，致使诗歌翻译思辨体认这一审美本体显得亦难以把握，心造成分过于放大而呈现解构趋向。然而笔者则认为：意象的审美思辨体验活动和再现过程和结果并非是纯粹的心造现象和本质。从意象形成的发生论上看，意象的体认与美学鉴赏具有可证性本质特征，故本文有关意象的翻译命题是建立在其可证性认识和实践基础之上的。所谓意象翻译的可证性，是指中国古诗的意象在形成和超象诗兴上其实是有据可依、有证可寻的认识体验鉴赏过程。无论是其演变的轨迹、生成的方式、存在的形态，还是表达的情感都具有科学理性的发生源，是可以把握的。这种认识观照对于中国古诗翻译思辨和表征具有极为重要的指导意义。本文拟从如下几种认识理路阐发意境翻译中的可证性、伪证性认知、体验、诗性思维转化和表征诸问题：①意境以言、象、意的内涵与互为关系为发端，突出了“象”作为沟通言与意的中介的重要性；②对意象追根溯源，并在与西方意象观的比较中进一步探讨中国古典意象的特点；③从意象的生成、意象的真实性、意象的视角、意象的组合、意象的艺术特征五个方面分析中国古诗意象翻译的可证性基础；④基于上述分析，剖析近现代在中国古诗意象翻译认识论和方法论方面存在的问题；⑤运用中西方翻译学理论学理对意象翻译的可行性进行



分析、体验与实践，同时针对中国古诗意象生成与存在状态的可证性质感的定性、定量，形态作理性与诗性辨析。本章的最后提出了关注原文表征形态、回归文本、保留原文的喻体意象与适度变异、诗性内化的认识论和方法论，以文本观照、文化形态观照与构建、功效对等或相似、目的论和接受美学审美张力的学理，建构理性与诗性互为形态的“意境”跨文化、跨语际翻译认识观照和策略的知性体系。

第二节 言、象、意的哲学内涵及互为关系

“意象”是审美者借以“物心”交感，互为作用而升华思悟，实乃“心物相融”的产物，其产生过程路径乃是“意与象合”“象拟显意”双向互为；而“兴象”更强调情致对物象的超越，即由“象内”命题拓展致“象外”境界，以意象显意志、情致而致“象外之象”的意境美学审美的生命特质和范畴流变，是“天人合一”“道法自然”的生命思维状态，亦是“寓目辄书”和“假象见意”互为的诗性生命本质。

中国最早关于言、象、意三者关系的论述见于《周易·系辞上》：“子曰：‘书不尽言，言不尽意。’然则圣人之意，其不可见乎？子曰：‘圣人立象以尽意，设卦以尽情伪，系辞焉以尽其言。’”《周易·系辞下》又曰：“古者包牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。”古人的“立象尽意”体现了“天人合一”的宇宙观和一切生命形态参与认识论本质、知性体系的建构。天意幽深精微，难以用普通语言文字表述，只有凭借虚拟的具象，才能加以认识领会。这样的具象意义是“形而上”的认识，这样的“立象尽意”属于“唯心”人文诗性质感的范畴。但是作为主观（意）与客观（诸物）结合而产生的人文“象”，以及通过感官感受，体验，认知等精神活动而“类万物之情”的观物取象喻意的表征方式，却与诗的鉴赏“意象”原理具有颇多相通之处。曹魏时代王弼的《周易略例·明象篇》中对言、象、意三者的关系作了进一步的阐述：“夫象者出意者也，言者明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言生于象，故可寻言以观象；象生于意，故可寻象以观意。意以象尽，象以言著。故言者所以明象，得象而忘言；象者所以存



意，得意而忘象。”虽王弼言述其象仍为卦象，但是对三者关系的阐述却上升到了一般哲学认识范畴。这与诗歌构思创化过程和诗歌的阅读鉴赏体验过程无不吻合。就诗人的艺术思维来讲，象，即指客观物象，包括自然界以及人身以外的其他社会联系的客体，是思维的原材料，意的发生源和载体；“意”，即作者主观诗兴方面的思想、观念、意识，是思维体验的核心内容，象的归宿终结；而“言”，即以自然语言形态的语词为基本单位记录人类思维的人文诗性符号，是实现诗歌由情志到意象再致“象外之象”的审美生命流程的书面表现形式。而从跨文化交际的广义维度上讲古诗的翻译过程即从意—象—言（原语），到（目的语）象—意—言这样一个从诗歌创作到目的语读者接受信息的回归性过程。但是这种返还回归不是一种绝对不变易的回归现象，其中有得有失。这种得失取决于翻译的言、象、意保留的距离，本质上即对审美对象的把握。所以中国古诗翻译的成败关键在于意象的把握。那么在“略形貌而取神骨”创作方法指导下的中国古诗意象，由于其语言媒介具有诗性化本质，故致使其具有多义性、多重阐释性和无限衍生性的虚化飘忽质感。这样问题就出现了，这样的诗性人文意象可以把握吗？而接下来需要解决的问题乃为“意象”是纯粹人文之象、心化之象、玄渺之象，还是具有一定可辨的理性实证之象？要回答这个问题，就需要对意象追根溯源，探究其可证性本然发生之源头。

一、中国古诗意象概念内涵可证性构建学理——“意象”的溯源及演变轨迹

事实上，从古代人对“意象”的辩理中可见“意象”的哲学质感。中国诗学传统中的“意象”认知范畴发源于先秦和两汉时期的玄理（普遍认为）之“象”，即人文诗性演化之“象”，经六朝挚虞、陆机、刘勰诸人的努力而嬗变为文学审美意象，至唐代更演化出诗歌“兴象”。“意象”本名曰“象”，最初的含义是某一具体的动物——大象，后其命题本义拓展而泛指称各类物象，包括虚拟的思维认知状态的图像等。将“象”与表象的功能关联，最早起于《周易》的卦象。据传伏羲氏造八卦以显喻“天意”，虽不是凭信凡人借用卦象来占卜吉凶，但毋庸置疑，于是乎卦象遂成为表意，即显象“天意”之工具。因为“天意”玄奥莫测，须借以实象，即卦象来喻示。《易传》如



是曰：“圣人有以见天下之赜，而拟诸其形容，象其物宜，是故谓之象。”又说：“子曰：‘书不尽言，言不尽意。’然则圣人之意，其不可见乎？子曰：‘圣人立象以尽意，设卦以尽情伪……’”（《周易·系辞上》）这里意谓：天意玄奥幽深精致，常人言语无以言喻，故只有凭借虚拟“象”以比拟象征，方可使人领悟。如此，此处的“象”便体现了本义命题的拓展，形成了“立象尽意”“形而上”的“象外之象”的意味。当然此处的“立象尽意”具有较大的伪证性特质，它们的互为关系是由“意”反映于“象”的过程，是“唯心”的思维理路、过程和范畴。因而是对“象”的本身意义的超越而致“形而上”的“意象”。老子、庄子亦有类似阐发，虽未能有“立象尽意”之辞，但是“道显于象，象体现道意，道相始于具象，但又超越于具象、道相互为”的认识理路可窥其端倪，但与《周易·系辞上》之说以“意”发端借“象”显“天意”的唯心观照不同，逆向而为，且具有很大程度上的可证性的理据和唯物观照。由“象”喻“意”，又不仅局限于象内，而是超越于象，走向象外，“象”意的超然和升华，走向对事物客体本质的思辨和归纳，体现了可证性和“形而上”抽象性。《老子》的“道”和“无”谓物象的超然，象外之象的认知和体验境界——“象”即实在的生命实体与“道”互为，又互显、互释。“道”是宇宙的本源，然却体现于天地万物，万物即道，道即万物。但是，道又不等于某一具体的客观实象，它是抽象的、超然的、无形无质、无可名状的认识观照的思辨产物。

另外，“象”由最初的含义指大象而后亦演变泛用于指称各类物象，包括虚拟的图像在内。《周易》的卦象第一次把“象”跟人文表意的功能相联系。下面将重点考察作为中国哲学和诗学审美概念范畴“象”的演变轨迹，通过对先秦两汉时期的玄理之“象”与人文之“象”，六朝时的文学审美“意象”，到唐代的诗歌“兴象”的追溯，寻求意象的导源、其历史依据，并从象的发展脉络中探究其科学理性的成分，为意象的可证性理性分析和翻译中语义范畴的可证性体验厘定奠定认知理路基础。

二、玄理认识观照之“象”

玄理之“象”发端于《老子》的本体论哲学认识范畴，后来《庄子》进一步发展了老子的“象”说，《易传》则将“象”的现实性方面大大推进了



一步。《老子》以“道”为世界的本原和认识论本体论，并由“道”化生出天地万物。它不等同于现实世界的任何实物，它是既无形无质、无可名状，但却又能够体悟到的宇宙发生论本体。以“无”为体的“道”又绝非虚无，“道之为物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物。窈兮冥兮，其中有精，其精甚真，其中有信”。“道”虽无形无质，但它能化生出天地万物，其中定然蕴涵着化育万物的生命本体与本然，“有象”“有物”即为此意，亦谓本体的显相。不过此处的超然之“象”，此“物”并非以实物的形态呈现，是一种形而上的“象”，只能通过人的意识把握的一种“心象”，所以《老子》曰：“大音希声，大象无形，大智若愚”和“无状之状，无物之象”。老子的“象”是一种道象，是虚拟，经由体验具象而至意象诗化的表意和认识本质之“象”。《庄子》将《老子》的“道”包孕“象”改造为由“象”观“道”。《庄子·天地》有云：“黄帝游乎赤水之地，登乎昆仑之丘而南望，还归，遗其玄珠。使知索之而不得，使离朱索之而不得，使喫诟索之而不得也。乃使象罔，象罔得之。”这里的“玄珠”喻指“道”，“知”喻指名理认知，“离朱”喻指感官认识，“喫诟”喻指言语辩说。而“象罔”是传说中的怪物，是一种虚拟想象之“象”。“象罔”能索得“玄珠”靠的是“以神遇而不以目视，官知止而神欲行”的直觉诗性体验冥想而致认识本质领悟。庄子以象观道的思路，突现了“象”的本体地位，此时的“象”虽然仍是一种认识论的心象，但是它已具备了一定的形状，具有了一定的科学理性成分，有发生论的源头。《易传》将“立象尽意”同“观物取象”联系起来，使“象”成为沟通“形上”与“形下”世界的中介，更是体现了道的认识论本体的可证理性。《老子》《庄子》《易传》之“象”如从认识论上审视并非现实世界中的具象，它是认识论观照下的“抽象或虚像”，它有客观的成分，又有思辨的内涵，是体验的，又是理性的，它构成了诗歌审美意象的一个可证源头。

三、人文观照之“象”

诗歌文学审美意象的另外一个源头是人文观照之“象”，这与西方20世纪90年代的认知语言学中语义的概念范畴似有异曲同工之妙。在认知语言学中，概念范畴是对真实世界一般事件的范畴化认识。范畴是指事物在认知中



的归类。我们人类认识世界上所有的事物和现象都是根据事物各自的特性，经过大脑认知的加工，从而对客观的事物进行分类，从而得到一个所谓的认知世界，即精神产物的世界。在这种情况下，我们对客观事物所得出的认识，是经过我们的思维即认知的修饰的，它们是主观和客观相互作用的产物。而这种主客观相互作用对事物进行分类的过程就是范畴化的过程，其结果就是认知范畴。而中国传统诗学的人文之象的发端，有人认为始于荀子，其实这种认识观照是一种“形下”认识路径的结果。《老子》有关认识论本体“道”相的追寻，尽管阐发的是哲学本体，但从根本上是属于人文演化出的人文之象。《老子》曰：“道之为物，惟恍惟惚，惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物。窈兮冥兮，其中有精；其精甚真，其中有信。”（第二十章）“道冲，而用之或不盈。渊兮，似万物之宗。湛兮，似或存。”“致虚极，守静笃。万物并作，吾以观复。夫物芸芸，各归其根。归根曰‘静’，静曰‘复命’。复命曰‘常’，知常曰‘明’。不知‘常’，妄作凶。知‘常’容，容乃公，公乃全，全乃天，天乃道，道乃久，没身不殆。”（第十六章）所谓“知人者智，自知者明，胜人者有力，自胜者强”（第三十三章），“天下皆知美之为美，斯恶已；皆知善之为善，斯不善已”（第二章），所谓“有无相生”“是以圣人处无为之事，行不言之教；万物作弗始，生而弗有……”老子在这里追寻阐发的不仅是认识论的本体，同时亦是现实世界之象，人文思想的世界、经验体悟的精神之“象”。不管是先秦老子的“道象互为”，抑或孔子“由名稽实”据言语之名稽现实世界之具象，还是墨子由“象”致“道”，总体上都属人文认识论范畴的“象”体。然而将认识论本体之象发展为与现实生活息息相关的经验之乐象乃属荀子之功。《荀子·乐论》如是云：“君子以钟鼓道志，以琴瑟乐心，动以干戚，饰以羽旄，从以磬管。故其清明象天，其广大象地，其俯仰周旋有似于四时。故乐行而志清，礼修而行成，耳目聪明，血气和平，移风易俗，天下皆宁。”这里的“乐象”，是乐音效法天地四时的象征，而其作用在于使人心平气和，移风易俗、社会和谐之“意象”。“乐象”已突破了玄理认识思辨之象的幽深精微的知性自主实体性藩篱，更注重指导现实的人生。《乐象》篇云：“乐者，心之动也；声者，乐之象也；文采节奏，声之饰也。君子动其本，乐其象，然后治其饰。”此处的“文采节奏”即乐曲呈现于外的形象，而此处的“乐象”有的学者认为只是人心发动后的声音表



征，还不属于审美心智意象。其实，将人的体验心智之象音乐符号化本身就体现了人文诗兴的结果。东汉王充在其《论衡·龙篇》中云：“夫画布为熊麋之象，名布为侯，礼贵意象，示义取名也。”又云：“孝子入庙，上心之事，虽知非真，亦当感动，立义于象。”此处的“意象”是一种礼象，与乐象一样，其内涵皆属于人文之象的范畴。

人文之“象”由象喻现实，比知性认识论自主体系的玄理之“象”更贴近人的现实生命活动，其与艺术创作审美范畴的兴发关联更为接近。因此已成为由认识论范畴意象到审美意象过渡和升华的现实可证的中介或载体。

第三节 审美观照之意象

一、意象

作为审美观照之前的诗歌创作虽然触及了诗歌的形象喻体表征形态，但着眼点在于“比德兴起”式的喻象思维，所谓“称名也小，取类也大”“辞约而旨丰，事近而喻远”，其政治、道德教化指向远远重于审美要求，也因此妨碍或局限了诗歌审美艺术形态的发展。而审美意象随时空生命形态发展而应运而生，实现了诗歌“意象”由唯理性到物情交融的跨越。审美意象是与魏晋时期“人的自觉”与“文的自觉”一起出现的。个性的觉醒和个体生命价值的肯定，促使文人将写作视为保持自己生命不朽和生命价值观终极关怀的手段。于是普遍重视在作品中抒发个人的情怀与感受，于是乎建基于“比德兴起”方式的喻象思维转向了立足个人情思的意象思维。“缘情”“体物”思潮又进一步推动作家将注意力投向“情”“物”关系的把握，情思与物象自然地在艺术构思中交织，这正是审美“意象”生成途径的雏形。审美“意象”的萌芽始于西晋挚虞的《文章流别论》，文章开宗明义地说道：“文章者，所以宣上下之象，明人伦之叙，穷理尽性，以究万物之宜者也。”这也就是《易传》中的“观物取象”。其又云：“古之作诗者，发乎情，止乎礼义。情之发，因辞以形之；礼义之旨，须事以明之。故有赋焉，所以假象尽辞，敷陈其志。”这样虽文之宗旨乃有“文以载



道”之义，但同时文艺创作活动中的意象观首先在赋体文学范围内诞生。将意象从赋体文学推广到整个文学创作领域中去的是陆机的《文赋》。其中谈到文思发动时的“遵四时以叹逝，瞻万物而思纷”，意象运作时“情瞳眈而弥鲜，物昭晰而互进”，陈言措辞时的“笼天地于形内，挫万物于笔端”，铺陈描绘时的“纷纭挥霍，形难为状”，以至变化出新时的“期穷形而尽相”，皆涉及意象的创构。审美意象在文学创作中的中心地位已呼之欲出了。而刘勰《文心雕龙》一书的出现标志审美意象观念的最终形成。其《神思》篇第一次提出了“意象”这一复合词条，其云“玄解之宰，寻声律而定墨；独照之匠，窥意象而运斤”，将“意象”和“声律”并列为文章构思的两大要素，“意象”的核心地位最终得到了确定。神思篇用“神与物游”谈文章构思，指出了情意与物象的互为关系，把握住了意象思维的根本性特征和审美意象的源头和根本，审美意象至此臻于成熟。中国诗学传统中的审美“意象”说为唐人采纳。王昌龄《诗格》有言“久用精思，为契意象”，《二十四诗品》又云“意象欲出，造化以奇”。与此同时意象一词进入书画界，张怀瓘《文字论》中有“探彼意象，入此规模”，杜本论书法所说“倘悟其变，则纵横皆有意象也”，都是指的书法形象。审美意象是意匠经营之象，它必有表意功能，这与传统“立象尽意”说将意象定为表意之象的认识论和方法论是前后承袭，一脉相承的。但和传统意象说的区别在于：审美意象所表之意，既非哲学认识论中玄妙的“天意、天道”，亦非宗法社会的“礼教、人伦”，而是创作者的个人“情意”，是其生命活动中的生命体验和审美体验，也因此它可以更灵活更自由地选择多姿多彩的物象来自由地展现其内在的生命情趣。因为审美意象基于理性实在的物象而阐发，思生有源，兴会有根，所以它具有可证性的理性质感，但又因它是体验者的主观体悟触发诗兴关联，所以亦带有审美主体编码和解码心造生命体悟伪证性的成分。然而按照中华民族的传统，个人的情志跟群体规范乃至“天理、性命”是相互依存的，个体生命的心灵兴会、振动常会交响着群体生命和宇宙生命的乐音，所以以意象作为生命形态的审美范畴，也就具有这种群己、天人相为交互渗透的二重性，这样诗歌审美意象虽不仅有其传统诗论中伪证性本质，但审美人文体悟中的一切思维皆具有源头和客观实在根本的本质特征的溯源，这就大大提高了意象可证性的成分，为我们把握审美意象提供了情志的可证性线索和理据。



二、兴象

“意象”发展到唐以后，出现了“兴象”概念。唐代文学于文体是个从各类文体中脱颖而出，取得独立姿态的时代，其中亦包括诗学文论的概念范畴。“兴象”作为“意象”的引申，是唐人创造出来专指诗歌审美范畴观照意象的范畴。“兴象”的采用初见于殷璠《河岳英灵集》。作者序言中批评流俗之辈的作品“理则不足，言常有余，都无兴象，但贵轻艳”。他评陶翰诗谓“既多兴象，复备风骨”，评孟浩然诗句云“无论兴象，兼复故实”。那么何谓“兴象”？其本质特点何在？这就要从“兴”说起。王昌龄《诗格·论文意》中云：“凡诗，物色兼意下为好，若有物色，无意兴，虽巧亦无处用之。”可见兴与情致相关，与意境相连，亦说明了兴与物象存在苗生于根的关系与理据。同审美意象相比，虽然审美意象所表之意也含有情的成分，但是“意”的范畴比“情”的宽泛且真实可证，而其意理认识本质却更表现得突出。“兴象”作为“情兴之象”，不如“意”理那样清晰可辨，因为更注重情兴与物象融彻内化而致情趣的虚化成分与质感，所以具有人文认识形态的多义性，多重阐释和无限衍生的特点。事实上，在具体的认知过程中，情兴之象便往往给人一种蕴藉深厚的印象，观赏、品味之后仍有余意未尽的感觉。换种说法就是“兴象”“兴在象外”。正如《正俗》云：“诗有活句，隐秀之词也。……隐者，兴在象外，言尽而意不尽者也；秀者，章中迫出之词，意象生动者也。”也就是说诗人的情兴隐藏在诗歌意象的背后，要透过意象去领会其言外之意，弦外之音。中国古典诗歌经过了先秦两汉时期的喻象思维，汉魏的直抒胸臆和南朝新体的借景抒情，至唐代终于达到了情景交融的艺术高峰，即象、意内化而生出审美认识范畴“意境”，而诗歌意象的深层建构，即象内与象外的二重世界组合由此形成。兴象说的提出将六朝以来的审美意象说大大推进了一步，它突出了诗歌表情兴的特点，使得艺术审美活动中作为意象思维根底的人的生命体验与审美体验的内在素质更明晰，同时它又提出了情兴凭借意象而又超越意象，由“象内”向“象外”延伸的发展趋势。诗歌“兴象”论的出现体现了“意象”理性和诗性表意功能的全面实现，成为由“意象”向“意境”过渡的中介。



三、中国古诗意象的概念与内涵

在中国古诗意象进行了追根溯源后，这里对中国古诗意象的概念与内涵尝试作一个界定。中国古诗意象是由于诗人的主观情志即“意”与客观对象即“象”互感，互渗，互为依存，而创造出的具有双重意义即字面本义和诗意的艺术形象——象与意内化相融的兴象。意象的艺术本质是寄托隐含，字面意义称为外意，隐意称为内意。意象内涵可以作如下归纳：①“象”指一切具有物理形态的客观存在物，包括视觉不可见的物质和人自身的一切外在表现形态，如声音、风和人的情态行为等。“意”指诗人主观人文的一切意识情致认知活动与形态，如感情、志向、认识、兴发情致、幻觉等。②意象的本质是寄托隐含，委婉不露，不直接言意而将意寄托隐含于象中，因而意象具有双重意义，即外意和内意，也称字面意义和隐意。③意是兴，象是根；意是目的，象是手段媒介；意是内容，象是载体。④象和意必须具有某种理性和诗性同质或类同的关联，才能构成兴发意象。⑤意象是诗人独特的审美体验而创造出的情志成果，同一个象，对于不同的作家和同一作家处于不同时空，可以寄托不同的意志。⑥意象是无数不定点组成的定式结构，具有形式的静态性，本义源性和解读的多义性及无限衍生性。意象是诗歌的诗性生命本体，因而无论是物象、事象，乃至情态和意理的呈现都可以构成兴发意象。诗只有以兴发的意象才能观照意理，传达作者的情感，没有意象便没有诗歌审美主体，因此意象对诗歌言志审美既存在生命形态可证性发生源头，同时又具有本体论的地位。

第四节 中西方“意象”说比较研究

意象是中西诗学中的一个交汇点，但是中西方意象观仍然存在许多实质性的差异和冲突。

一、西方“意象”说

西方意象说萌芽于德国浪漫主义文艺运动，康德首次提出了重要的美学范畴“Aesthetic Idee”。朱光潜先生根据这一概念的希腊原意，把它译为“审



美意象”。康德指出：“我所说的审美意象是指想象力所形成的一种形象显现，它能引人想到很多东西，却又不可能由任何明确的思想或概念把它充分表达出来，因此没有语言能完全适合它，把它变成可以理解的。”“想象力所造成的这种形象显现可以叫做意象，一方面是由于这些形象显现至少是力求摸索出越出经验范围之外的东西，也就是力求接近理性概念（即理智的观念）的形象显现，使这些理性概念获得客观现实的外貌；但是主要的一方面还是由于这些形象显现（作为内心的直觉对象）是不能用概念去充分表达的。”康德有关意象的认识范畴有着经验和直觉互为作用的特征，并基于此而作出理性的把握和知性的阐发。这样，西方有关意象概念范畴的发端与构建就印烙着柏拉图的“精神理念”的认识范式，具有主客二分、二元对立的认识论形态。

“意象”自 18 世纪以来随着想象理论的传播而在西方广泛流行。刘易斯在他的论著《诗的意象》中指出：意象“是语言绘成的画面”，“一首诗本身也可以是多种意象描绘成的一个意象”。英国女批评家斯珀金在《莎士比亚的意象及其意义》中将意象界定为：“用任何一种方法勾画出来的任何一个想象的画面或其他经验，它不仅可以通过诗人的某一感官，而且还可以通过他的头脑和情感为他所感知；诗人为了达到类比的目的，往往把它们用于最广义的明喻和隐喻形式。”这种认识观照虽然与我有关意象的审美形态存在认识高度的一致性，强调其审美范畴的客观和经验图式的构建，但却从西人的认识视角论证了“意境”虚化审美形态发生论存在着可证性。20 世纪西方许多文学批评流派都很重视意象。新批评派欲从意象中窥见领契整部作品的统一主旨；神话原型批评则从意象中挖掘出心理、文化原型；结构主义符号学从意象的交叉轴入手得到“文本互涉”（intertextual）的建构、传承和演绎；心理分析力图从意象中看到被压抑的欲望的冲动迹象；而解构主义则从意象模式寻得拆碎作品整体的途径。当然，在西方，对意象的认识最受人关注、影响最大的当推意象派的认知观照。意象派诗歌的创始人之一 T. E. Hulme 首次提出诗歌意象并不仅仅是一种装饰，它还是直觉语言的实质所在，“暗喻的灵活运用源自于对各种关系的迅速感悟，这是天才的标志”，诗歌意象应是客观存在的具体物象形象。这一语言学的认识形态又透现着西方生命哲学观照。在生命哲学首创者威廉·狄尔泰（Wilhelm Dilthey, 1833—1911）看来：一切自然现象，一切外在世界的存在物，如日月星辰、山河大地等，无不是生命



的外化，无不是生命体现自身的工具——“意识事实”（Wilhelm Dilthey: *Gesammelte Schriften*, Band VII, Stuttgart, 1961, S. P. 91）受这种认识观的影响，本雅明亦从语言学的视角论述了自然生命的语言观：“语言存在不仅仅与所有领域的人类思想表达是共存的，而且与整个大千世界也是共存的。在有生命或无生命的自然界，没有任何事实或者事物不以某种方式参与着语言，因为任何一种事物在本质上就是传达其思想内容。”[Benjamin, Walter. *Selected Writings Vol. 1 (1913—1926)* [C]. Marcus Bullock and Michael W. Jennings (ed.). The Belknap Press of Harvard University Press, 1996: 263] 西人的这些认识观照其实与我道家所倡导的“道法自然”并无二致，无论是从哲学认识观照，还是从语言学认识观照，其实都从“道相互证互释”的认识范式证明了超象的“意境”审美范式的可证性。受 Hulme 有关意象说的影响，Ezra Pound 在《诗刊》上发表了《意象主义者的几个“不”》，其中指出：“一个意象是在刹那间呈出的理智和情感的复合体。”（An image is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time）庞德强调意象是不同于一般客观事物的客观物象，它是在诗歌艺术结构中组织起来的，渗透着主体审美情感的客观事物，尤其是自然景物，它不仅赋予情感以对象化和形式化的特征，而且是主观与客观、情感与形式相互融合的产物。意象派这种从主与客、意与象相统一的角度去认识意象的理论视角和西方传统的表现论诗学观大相径庭，相反更靠近东方“道相互证互释”的表现论，尤其和中国古典意象论有内在的精神相似性，证明了汉传统诗学表征审美意象虚化形态的可证性发生源头。托·斯·艾略特在阐释莎士比亚的《哈姆雷特》时，提出了创造“客观对应物”的著名论点：“用艺术形式表现情感的唯一方法是寻找一个‘客观对应物’，换句话说，是用一系列实物、场景，一连串事件来表现某种特定的情感，要做到最终形式必然是感觉经验的外部事实，一旦出现，便能唤起那种情感。……艺术上的‘不可避免性’在于外界事物和情感之间的完全对应”，而 Lewis 的观点也许可以视为给西方文学批评界的意象论作最恰当的总结。“I think that every image—even the most purely emotional or intellectual one—has some trace of the sensuous in it. The poetic image, as it searches for connections by the light of an impassioned experience, reveals truth and makes it acceptable to us.”（James Y. Liu, 1962: 103）这个观点其实亦与当下西方学界



盛行 Lacoff 的体验哲学的认识观是很接近的。它们都从各自的认识视角阐发了任何“形上”“超象”的虚化认识路径与语言表征皆存在着认识的源泉，发生论客观物象对认识形成的依赖与演绎升华的互为因果关系。

二、形象（具象）与意象认识形态比较

与中国传统诗学的“意象”相较，西方文论中的“image”作为一种艺术本体的范畴，通常是指“形象”而非“意象”。亦可谓西方的意象以客观为本，尚未具有演绎升华的认识形态。而中国诗学中的意象以情性为本，意与象融通升华而成的“情中景、景中情”。前者的形成在于模仿和再现，后者的构建在于“象生于意”，前者的职责是给客观、社会人生作写照，后者的功能在于传达作者的生命体验，以引起读者的共鸣。前者是对现实世界的观照、描述与认知，后者则是主体的内在生命体验、显现和创化，故前者的认识观照主外，而后者认识形态乃主“内外互为”。

三、中西方“意象”说发展趋势

从发展趋势看，西方文论借助形象的描绘进入对象世界的内在本质，通过典型化或者类型化的手段体现共性。典型论是西方文艺的基本路向。而中国的意象说注重诗歌表意功能，由表象内之意延伸到表象外之意，使意象提升为意境。意境论使中国的诗歌文化审美归趋。意境论重在主体内在体验的呈现，典型重在客体外部特征的描绘。典型重在审美观照，意境重在审美领悟。典型是认知主体模仿理论的自然发展，意境是认知主体由老庄、禅认识形态引发的内化美学体验和追求。

四、意象派、象征派与中国意象生命论的比较

意象派的意象观与表意之象观念较近，但是意象派特别强调瞬间的感受和直接的呈现，容易停留在直觉的印象阶段，内涵意蕴较狭窄。而象征派诗人的意象论则更注重形而上的象征，更接近比德式的喻象思维，与中国“内化”式意象论相去甚远。中国意象立足于“天人合一”“立象尽意”的道象观，含“目击道存”的主观诗性化思维本质和形态，把诗歌意象看做诗人生命体验和审美体验的具体显现，意象是“情志—意象—意境”这一诗歌审美



生命流程的核心环节。

第五节 意象的生成

一、传统审美理论的“心物交感”说

传统审美理论认为意象的生成是心物交感的结果。“心物交感”并不限于意象触发的瞬间，而是一个往返交流、不断发生的生命体验和升华的过程。刘勰讲的“神与物游”即此意。一方面是心志对情意的调控，另一方面是感官对物象的摄取，呈直觉认识意识形态。基于此，进而心与物交汇，情意得物象使赋形更明晰，物象经情意提炼更见知性思辨与条理。意象就是在这样的双向建构中产生而形成审美范畴。

二、意象的构成原则

中国先秦老子哲学“道相互为”的认识观和方法论是中国古诗创作的哲学源头。从中国古诗创作的实践中可以见得意象的构成原则即诗意与象两者的兼顾与交会，最终达到意与象的浑融一体化。王昌龄《诗格》中有：“诗一向言意，则不清及无味；一向言景，亦无味。事须景与意相兼始好。”说的就是意与象的兼顾互融而致“象外之象”认知与审美范式。白居易说“诗有内外意”“内意欲尽其理，理谓义理之理，外意欲尽其象，象谓物象之象”“内外皆有含蓄，方入诗格”。此处便是说内外意的融合，意与象的相融化生为一体审美形态。诗歌意象构造的原则，我们认为，皆给以下讨论意境翻译的可证性以有意义的启迪和指导。意境的认识是认知主体意与象的互为生命体验与兴发思维形态，那么，意象翻译理应基于文本表征的象、意与象兼顾，即关怀文本和兼顾文本以外诸因素互为，一味直寻本义或者创作反叛无度都会造成翻译的失败。

三、皎然的“假象见意”和“貌题直书”说

“假象见意”是指诗人先有主观情感冲动或理性认识，然后搜寻相应的客观物象，以著表征，实现寄托隐含，构成意象。这类意象的创化有明确的主观



动机色彩质感。王昌龄说：“搜求于象，心入于境，神会于物，因心而得。”“因心”，出于意识中的某种目的，而搜求的最终结果是得到了认识意识的“象”。李白《行路难（其一）》“欲渡黄河冰塞川，将登太行雪满山”，先有理想壮志受阻的意，而后想象出“冰塞川”“雪满山”之象，从而结合成意象，可谓“意象言志”，亦可认为是“诗言志”认识观的演绎。这种由先期知识积淀和演绎并诉诸外物而体现人的体认思维的意象生成方式也和我们文学翻译中的体认和言语诉诸过程一致。“貌题直书”是指诗人意识中的某一瞬间并没有某种情志浮现，由于象触动感官而兴发出某种情志，构成的意象就属于由象生意、意寄托于象。这样构造出来的意象往往带有比较鲜活的自然物象的色彩，而附着于物象上的诗人的情意亦多呈现为直感式生命状态的生命体验。汉魏以至盛唐主情诗潮的创作心路历程“假象见意”和“貌题直书”反映了人类认知的两个方向：即以象借志，借情致，以象言志，借象表征认知主体的诗性情致；所谓由物象触发主体的情志意识，可谓“因物起兴”是也，而借物象表征寄托诗人的兴发情致乃“因情生意、借象言意”是也。这种主体体认物象的双方思维为翻译诗性思维可证性研究提供了有利的认知线路。

四、意象的真实性

意象的创作过程是复杂的，对于意象创作过程中人的意识如何生成，有关人的大脑神经活动现有的研究成果几乎还没有，但是就意象创作中意识流的存在及活动状态，有学者做过一些研究。简单说来，意象的创作过程，乃是根据单个意象、组合意象、意象群以及多象意象的意象创作而形成。而这种意识流认知形态也表现为生命形态意识的流动、振动筛选，意识的延伸，意识的腾涌升华和意识的蔓延变易衍化，有关认知语言学的词义概念范畴，概念元意义范畴，意义格式塔建构亦有此学理的某种形式的论证。意识流观念的引入一方面说明了意象创作过程具有某种真实性，同时也说明了意象形成的复杂的人文性衍化演绎及含蓄性虚化质感，由此便涉及意象建构中本源性真实性的问题，因为它关乎避免对意象认识的历史误解，是正确全面地评价诗歌审美价值的认识论和方法论，同时将会对文学诗歌跨文化跨语际翻译产生直接影响。



第六节 情感的可证性

一、情感的真实性的真实性

情感的真实性的真实性指诗人所寄托的情感是真实而可追踪把握的，与象的生命形态真实性有染亦无染。象只是载体，这种载体有时是想象的，具有某种不定性的本质和现象，就如同一个杯子中可以随意倾注任何液体一样，只要符合人类社会的普遍意义和审美意义，因而象的外延意义是诗性的、变动不居的，是生命状态观照的历史意义。而情感的真实性的真实性有两层含义：1. 就同一种对象而言，不同的诗人可以寄托不同的情志。清人施补华曾评论虞世南的《蝉》、骆宾王的《在狱咏蝉》和李商隐的《蝉》，分别是“清华人语”“患难人语”“牢骚人语”，并指出“同一咏蝉，比兴不同如此”。在不同时令和时分不同的蝉的鸣叫声究竟是何种生理反应，诗人们无法分清，也根本不去分清，只不过借以寄情而已，因诗人的心境而变易演化。2. 就同一作家而言，在不同的时空对同一个象可以寄托不同的感情。葛立方曾论欧阳修的两首《啼鸟》：“欧阳永叔先在滁州，有《啼鸟》一篇，意谓缘巧舌之人谪官，而今反爱其声。后考试崇政殿，又有《啼鸟》一篇，似反滁州之咏。……盖心有中外枯菀之不同，则对境之际，悲喜随之尔。啼鸟之声，夫岂有二哉？”此论精辟至极！鸟啼若从现代科学观照认识，其物理属性应为相同，然由于诗人所处心境相殊，可以对同一物象寄以相异的人文诗性情致。笔者在此际会的意象的情感真实性概念与认知理路与施补华、葛立方昔日所论，内涵是完全一致的。

二、心理的真实性的真实性

心理的真实性的真实性指诗人意识活动的真实性，即意识流产生的生命源头存在的真实性。人的意识活动实际上是人的内部言语，按照心理时间和趋向流动，常常是跳跃的，表面上看是不合形式逻辑的，但这就是意识心理形式，是认识主体对现实世界事件诗性认识深化演绎；作家把这种意识活动如实地记录下来，这就是心理的真实性的真实性。所以道家曰“道相互显”，即人的认识论与真实世界事件相吻合，一切生命形态昭示的认识的本质，道存于象，象昭示道的认识观



照。西方现当代语言哲学如是曰：想象一种语言就是想象一种生活；语言中找世界，语言中观世界。语言哲学把心智、世界和语言结合起来，这个过程本身就体现了思维的真实性和诗性共融互为形态，也是意象可证性的所在。因为语言中包含的意象是人对真实世界认识的结果，而意象在中国诗学里是通过诗人直觉和理性互为而产生的某种理性审美产物，因而意象和意识的结合最能体现中国古典诗歌含蓄朦胧美中的真实可感，这种含蓄的美学范畴又非得用意象的心理真实性去体验阐释不可。一方面，如果仅用生活的真实和语言逻辑去理解意象的诗性意义，其结果只能是风马牛不相及的审美结果，就如同有人责难杜牧“千里莺啼”的意象一样，明代杨慎《升庵诗话》中如是诘难：“千里莺啼，谁人听得，若说‘十里莺啼’方可听得，落得个千古笑柄。”（彭漪涟，2007）而另一方面，如果只用传统诗学中虚化玄冥的认识形态一味强调玄化鉴赏，则我们对诗意的主旨把握变为虚无缥缈而不易确定。事实上，诗文中任何语言表征，哪怕看似虚无缥缈质感的诗句，亦存在发生论上的认识源头：如苏轼《和子由澠池怀旧》云“人生到处知何似？应似飞鸿踏雪泥”亦然。由此可见对诗歌审美意象进行阐释的可能性、可证性和诗性特点之一斑。

三、生活的真实性

意象的生活真实性指有些意象符合自然和人事之理，即生活的逻辑。意象的情感真实性和心理真实性所反映的是审美个性，而意识的生活真实性所反映的是审美共性。其实中外任何名篇诗作皆于个性审美形态中体现历史、空间和文化的审美共性。作为现实生活中的诗人，所创造的意象并非全都表现他彼时彼地的特殊感情或心理，其中必然存在某些对自然之理和人事之理本质的共同认识。如果我们不能从意象的生活真实角度去觅踪寻迹，也会造成对意象认识质感把握的误解，尤其在跨文化跨语际解读和传输过程中更是如此。比如刘长卿的《逢雪宿芙蓉山主人》：“日暮苍山远，天寒白屋贫。柴门闻犬吠，风雪夜归人。”对该诗句“风雪夜归人”语言所承载的审美意象和流行的观点是：后两句写入夜后，在投宿人家的卧榻上听到犬吠声、叩门声，而知道风雪中有家人归来。此意象构建是有违生活逻辑的：狗凭嗅觉，敌视生人，亲近主人，可是诗人投宿至柴门时看家狗为何不吠？而家人归来，看家狗反而要



吠？难道说诗人在此借象构建的意象是反常理的？其实，“归”是多义词，其中一义是“奔向”，《广雅·释诂》：“归，就也”，成语“百川归海”“众望所归”的“归”即用此义。本诗中“归”即“投宿”。而“犬吠”是个意象，隐意是“有主人”；“闻犬吠”的隐意是确认了这不是弃屋的欣喜。尾句藏问于答：屋主人听见狗吠而开屋门询问，抒情主人公回答说：“我是风雪之夜投宿的人。”全诗描写日暮风雪中抒情主人公投宿野岭荒山一独门人家的全过程，隐含了由焦急期盼到欣喜之至的心情变化，这是古代行路人极普通的生活情境。因此，一切意象的构建和解读皆据于本源的真实而致情致意境的有度偏离、升华、内化和共融。

四、意象生成和意象翻译的可证性理性

虽说从人文诗性体验和把味意识思维是一个比较复杂的过程，但是任何古诗的审美意象生成、解读与翻译都包括以下五个方面的问题：

- (1) 文本感性物象形式：由具体语符“孤馆”“春寒”“杜鹃”“斜阳”等而构建的客观物象，即语符的本义命题意义；
- (2) 作者情思：体验文本意义所含蕴的作者情思，如“欣喜望外，沉郁凝重之虑，孤独与凄冷之情”等；
- (3) 理解因素：读者对语言表征中意象本义命题意义的认知；
- (4) 对情感体验的理性认识和诗性体悟；
- (5) 符号化的表达与传递。

意象是作者情思借助于客观物象而生成心象并呈现在本文中的语言艺术符号。客观存在的物象是语言表征的原始材料，是表意的感性形式，作者在理解的基础上赋予其意义；意义可以偏向于情感，也可以偏向于哲理，都是作者主观上想表达的，简称为作者情思或曰诗性意致，由此而生成意象。读者在这种神奇的符号的指引下，唤起感性的形象并从中经历共性或个性的体验，获得审美愉悦。意象的生成方式为：从心与物互为沟通生成精神意象—定型—传达—心与物还原（体验而升华过的精神意象）。从这一循环看，是一种类似圆的形态。意象的生成从心与物沟通到心与物还原这一循环来考察，存在着三个连续的阶段：①主客契合形成观念上的“作者精神意象”；②将作者意象经语言媒介表达物化的“文本意象”；③读者对作品意



象还原而成的“读者精神意象”。诗歌意象的核心应该是本文意象，它是作者意象的现实存在方式。关联理论认为，语言在信息传达过程中的作用只是作为一种制约听话者进行“推论/推测”的工具。语言是因为说话者要制约听话者的“推论/推测”过程而发展的。意象的呈现是语义的一个组成部分。因此，将这一理论扩展到说话者和听话者的“意象识读”，即语言对意象识读也起到导引和制约作用。由此可以看出不同的意象决定了不同的语言编码，反之不同的语言编码表征体现了不同的意象，语言对意象的不同编码表征方式会导致不同的意象识读。作者意象并不是一个看不见摸不着的心理活动，而是心有所属，心有所借，正是作者的主观情思和表意策略造就了文本历时与当前的存在，并且在相当程度上制约着读者意象。A. Paivio 的双编码说为我们进行意象编码分析提供了心理学物质和精神基础，该学说认为心象系统是与言语信息相平行、相联系的认知系统。言语系统加工离散的语言信息，心象系统则对具体的客体或时间的信息进行编码、存储、转换和提取，其表征和知觉相似（也就是知觉类比表征）。心象系统和言语信息系统可分别由有关刺激所激活，两类信息可以相互转换。尽管作者的创作过程及其意图难以复现，但是由于认识意义概念范畴和文学审美意义的相对同一性——历史的共性和传承，作者当时所感经过艺术诗化，在文本中可以凝结成为读者的感官和想象所知觉的意象或理性内容，作者把某些内容固定在文字上或其他符号上；这样，我们便能够从历史彼在知觉中认出那次知觉的重复，能够在某些反复出现的印象中认出一个不变的事物。因此，当我们遇到“斜阳”这样的词，总是会条件反射似的与这种寓意联系起来，就如同我们面对“垂柳”一词就引起悲哀或者唤起离情别绪一样。所以“诗可以群”，正是人类情感体验的普遍性使得沟通具有了可能性。当原型的情景发生之时，我们会突然体验到一种异常质感意识的释放感也就不足为奇了，就像被一种不可抗拒的强力所激发唤起、怂恿、引发和操纵。这时我们已不再是个人，而是全体，整个人类的声音在我们心中回响。这是人性的共同期盼，是一种超越时空和个性化的“高峰体验”。这样意象的生成传达过程就又从另一个认识视角，即时间、空间、共性和个性认识本质上证明了中国古诗意象的可证性基础。

接下来将从意象的现实存在形态上对意象翻译的可证性进一步作意象翻译中意象认知可证性的分析。



第七节 意象的组合形式

意象组合观照亦使得中国诗歌中的审美范式置于生命具象的实为基石上，由此亦可演绎为中国诗学审美意象翻译凸显出可证性的认识观和方法论的特性。中国古典诗歌中有时只采用一个意象来激起读者的感情。最典型的例子就是王维的相思子，但是更多时候一首诗歌是由众多意象所组成的，这些意象也呈现不同的组合方式，大致可分为五类：并置、脱节、叠加、相交、幅合。

一、并置

并置是指两个或两个以上意象的平行罗列，从形式上看，可以分为两个小类：

本句自组

这类组合往往是两个或者两个以上快镜头在瞬间的组接，借此造成强烈的对比和映衬。如杜牧《过华清宫绝句》：“一骑红尘妃子笑，无人知是荔枝来。”第一句即由“一骑红尘”和“妃子笑”两个意象拼接而成。两个画面的鲜明对比就成功地暴露了封建帝王统治阶级的奢侈和腐化的象外之象之人文审美意境。

对句相组

对句相组是指两个主要意象分别在两个小句中，互相组接。如杜甫《登高》中的“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来”，两句各含一个主要意象“落木”“长江”，通过相关意象的反复出现，加深悲秋气氛，渲染隐含之象，蕴藉之旨。

二、脱节（时空错位）

所谓时空错位即传统诗学中的脱节意象的组合是指超越时空限制的不同意象组合，可以细分为三个小类：

不同时间不同空间

此种意象组合，两个意象非同时亦非同地存在。诗人采用跳跃的组合方



式把它们并置到一起，使之成为两个既对比鲜明又互相融合的描述性意象，带有某种“蒙太奇”的影视表现手法特征。如《木兰诗》中的“朝辞黄河去，暮至黑山头”，李益《夜上受降城闻笛》中的“回乐烽前沙似雪，受降城下月如霜”。

同一时间不同空间

此种意象组合是说，两个意象在同一时间但是不同的空间出现。比如王勃《送杜少府之任蜀州》中的“城阙辅三秦，烽烟望五津”，上句“城阙”是指长安，下句“五津”是指入蜀之长途，前者系作者送客之地，后者乃杜少府赴任之所至。这种以分别之后远居两地的悬想表示友谊的跳跃式意象组合，在唐诗和其他古诗中其例甚多。

同一空间不同时间

此种意象组合为两个意象出现在同一空间，但是不同时间。比如陈子昂《登幽州台歌》中“前不见古人，后不见来者”，前后系指过去与未来，表示时间的不同。

三、叠加

叠加是指同一意象以不同形式的语言外壳相叠。比如王昌龄《送张四》：

枫林已愁暮，楚水复堪悲。别后冷山月，清猿无断时。

其中“枫林”“楚水”“山月”“清猿”均为代表离愁别苦的意象，是典型的叠加审美意象。

四、相交

相交是指意象的组合中各个意象相互包含对方，因而诗歌就可以以较少的字句表现较多的内容。如王昌龄《出塞》中的“秦时明月汉时关”，“月”和“关”的意象在字面上虽然分属秦、汉，但是在内涵上是合指的，即“秦时明月秦时关，汉时明月汉时关”。

五、幅合

幅合是指诗中有一中心意象，其他意象围绕这一中心意象展开。如杜甫



的《春夜喜雨》：“好雨知时节，当春乃发生。随风潜入夜，润物细无声。野径云俱黑，江船火独明。晓看红湿处，花重锦官城。”本篇首联点明全诗中心意象春雨，然后以此为基础，向客观景物外射，形成了一种不同层次意象组合的辐射审美形态。

以上便是从中国诗学中意象的物质维度、认知心理维度、表征方式维度对意象语言承载的可证性进行的分析。这些分析为意象翻译的可证性认识理路奠定了物质基础，为意象的可译性分析及意象的翻译实践提供了既具理性又具诗性的思辨观和践行的方法论，从而使翻译美学审美活动突破了传统诗学中的虚化缥缈的审美范式，亦为翻译美学的品鉴和实践提供了理性与诗性互为带有建构意义的终极关怀，使诗歌的审美范式，由语言意象致客观意象，再致审美意象的心路历程和语言表征，既呈现人作为族群的审美共性、历史的传袭性，又体现了这一活动中的人文个性的生命状态的诗性关怀，从而走向互为共融的诗性建构性终极关怀。

第八节 意象传承与意象可证性审美形态

一、意象递相沿袭性

递相沿袭性是指经过时间的沉淀，某种现成意义和习惯用法的词语可以表达特定的思想感情。这里的递相沿袭性和帕利劳德理论极为相近，根据该理论，诗歌中用以引出某种固定情绪的套语式景物不一定是故事中实有之事。如欧洲古代史诗中描写恐怖战争时往往会出现鸷鸟猛兽。而中国古代诗歌中也常用固定套语，比如“雁”这一意象在历代诗歌中反复出现。再如“菊、竹、梅、兰”等象外之象、味外之旨等均带有历史和文化的传承和积淀。钱冠连先生有关“人活在语言中，人不得不活在语言中，人不得不活在程式化的语言中”的语言哲学视野亦充分佐证了诗歌中审美意象的递传相袭的历史沉淀，充分佐证了历史传袭意象对人的审美情趣和取象的模塑性。尽管“有一千个观众就有一千个哈姆雷特”的现象存在，但究其原形仍是递相沿袭、历时与此时相融的哈姆雷特共相，乃存在人文诗性兴发的客观事件的真实。



二、意象人文性中的可证性

同一个意象，在同一时代甚至于同一作家的诗歌作品中表现出不同的含义，这就是意象的生命状态观照下的体认的历史和现实的多义性。而这种多义性的诗兴歧解性并非空穴来风，而是兴发有根，歧解有源。即便歧解，亦是有根生发，有根生化，有度诗兴升华。比如王之涣的《凉州词》中“春风不度玉门关”中的“春风”就包括了三重含义：一是夸张玉门关的荒凉，说那里连春风也吹不到；二是比喻朝廷的恩泽到不了边塞，戍卒的艰苦生活无人问津，春风可理解为“皇恩浩荡”；三是与上句杨柳意象组合，象征戍卒的离愁别恨。康德曾在《判断力批判》一书中指出：“审美意象，我所指的是由想象力形成的一种形象显现。在这种形象显现里面，可以使人想起许多思想，然而又没有任何明确的思想或概念与之完全适应。”康德的认识观是根生于柏拉图的抽象理念的近代阐发。尽管西人崇尚主客二分，认为现象反映的并非事物的本质，而本质不是等于具体的现象。这样，似乎抽象或超象与真实世界分离，其实否然，任何心知的世界，即便所谓的非存在概念亦存在真实世界的雏形，例如神话世界中的价值观照皆可以在真实世界事件中找到其发生源头。我国传统诗学文论中也存有类似的提法，如“《诗》无达诂，《易》无达占，《春秋》无达辞。”（董仲舒《春秋繁露·精华》）朱熹的“理一分殊”（陈来，2004），严沧浪的“诗有别趣，不涉理路”（李建中，2002），等等，都说明了意象的多义性与歧解性。多义性是由审美意象中的人文诗性所决定的，它同时又为意象审美价值的多角度提供了潜在的可能性事件基础。歧解性就是指种种潜在的可能性会通过不同的欣赏者人文诗性体认而转化为各式各样的现实性。这里需要特别指出，对于翻译问题，意象的多义歧解性和意象翻译的可证性并不矛盾，承认其多义性，就是承认其诗性艺术特征的一个方面，说明意象本身的解读多维度，就意象翻译来讲，承认其多义歧解非但不是一种翻译的阻碍，而是为意象翻译提供了一种观照、标准和要求，它非但不能否认意境审美诗兴思维的可证性的源头，相反还证明了意境审美生命主体乃是可证与伪证融为一体的必然性。所有上述有关诗歌审美意象的哲学认识论的追溯，意象审美的演变、发展和形成，皆充分证明了中国诗学意境审美范式中可证性认识要素的存在。



第九节 中国古诗意象的可译性语言学学理基础

上文我们从哲学认识论本质上论证了中国古诗审美范畴和审美主体的可证性，并从中国传统诗学的认识论和语言表征的形态之视角，探究意境的世界事件真实性的发生源头，意境审美范式有别于西方文化的汉文化形态。中国古诗意象是一个充满魅力、抒情性强、意境深邃的精神世界，是中国诗学文论中最具文化个性的审美范畴。这样，一个问题的解决又伴随着另一个问题的出现：既然“意境”是中华数千年文化孕育出的、承载汉文化群体烙印个性质感的价值观照，那么古诗“意境”审美生命主体“意象”可以跨文化跨语际翻译吗？Robert Frost 曾说：Poetry is what gets lost in translation. 许多中外学者也认为诗歌不可译。那么中国古诗的意象真的不可译吗？从相对的哲学认识观照和现实的事实存在角度思辨认识，答案当然是否定的。Bassnett 认为：Though a poem can not be transformed from one language to another, it can nevertheless be transplanted. The seed can be placed in new soil, for a new plant to develop. Poetry is not what is lost in translation, it is rather what we gain through translation and translators. 虽然如何译诗使其得其神又不失其音形美，迄今没有令人满意的答案，但是长期以来，不论是国外汉学家还是国内翻译家的汉诗英译工作从来都没有停止过，特别是进入 20 世纪，中国古诗英译的数量和质量都有很大的提高。中国古诗意象意境的可证性为其跨文化、跨语际翻译提供可贵的理路和践行方法论。作为意象翻译可证性的一个方面，意象可译性是意象翻译的基本问题，意象可译性首先可以从语言学学理以下三方面得到理论支持。

一、认识所指的同一性及语义系统的“同构”原理 (Isomorphs)

操不同语言的人对客观事物或物质实体的认识虽然可能各有其不同的认识范式，但是他们认知范式的依据，是相似的或相通的，即物质基础是同一的。这种同一性可以使他们在各自头脑中构成一个粗略的但基本相同的概念系统框架，即语义系统，在思维认识论上称为“同构”。“同构”是人类意识相通的基本思维结构机制，是操不同语言的人能够通过语际转换，



进行思想感情交流的基本条件，即信息转换的通道，这也构成了翻译理论的可译性基本理论依据。此外 Nida 指出：Rather than being impressed by the impossibilities of translation, anyone who is involved in the realities of translation in broad range of language is impressed that effective interlingual communication is always possible, despite seemingly enormous differences in linguistic structures and cultural features. These impressions as to the relative adequacy of interlingual communication are based on two fundamental factors: (1) semantic similarities between languages, due no doubt in large measure to the common core of human experience; and (2) fundamental similarities in the syntactic structures of languages at the so-called kernel, core, level. (Eugene A. Nida, 1975: 98) 这种认识论意义上的一般学理亦为汉古诗英译提供了认识论范式上的语言学同构性的学理基础。

二、语法辞格差异的规律性及语义系统的对应

虽然作为思维载体的语言在语法结构上存在差异，但是这种差异表现出规律性，我们可以通过对双语的对比研究，探索出语际转换的种种使信息通道相同和相近的途径，即语言的表征形态和形式。例如，通过语序和词性的变通与调整，我们可以获得双语在语法成分列上的对应式，进而通过词语语义上的变通或调整获得双语在语义上的对应式，此外我们还可以通过语序、词语及超句群体式上的变通与调整，尽最大可能地获得双语语篇在风格上的对应。

三、文化的相互渗透性与语言表征的互文性

文化的互渗性不仅表现在审美范式的包容性上，同时亦表现在语言表征形态上。由于人类社会的不断进步，文化接触逐渐加强和深化，语言的接触也必然同步发展。语言之间的同化、吸收现象时有发生，双语的相互渗透会愈来愈多，可译性就会愈来愈大。适度异化可以拓宽双语之间的共性，缩小可译性限度。这可谓汉诗意象可译性有度异化和他者文化审美具象有度保留的学理基础。



第十节 意象翻译可证性认识本质的终极关怀

上文是从一般学理（如语言学和文化学）上的同构和相异性讨论了中国古诗意象翻译存在的障碍和可译性的学理与方法论。这并不是本章最终归宿。意象翻译可证性问题的最终归宿是论证翻译而且成功翻译中国古诗意象的可能性与可行性。本文一反中国传统诗学文论中有关审美意象美学范畴的伪证性认识范式和话语形态，将中国诗歌审美范式构建在可证性的认识论的基础之上，然后在意象可证性的基础上，结合中西方不同翻译观的指导，采取适当的策略翻译古诗意象，传达古诗历史的、文化的信息和情感体验，使意象乃至整个诗的意境在目标语读者中得到有效的传播。中国诗学话语形态和审美范式千年以降，皆认为构建在先秦老庄有关语言与表征思维之间解构诗性的命题立论的认识观照之上，后经魏晋时代诸贤的阐发演绎，南北朝以降，千年一贯，前后传承，构建了中国文论诗学审美范式的伪证性命题和观照，而中国诗学的话语形态亦可谓更是如此，所谓意境的妙悟，诗歌的兴趣，意趣的性灵，滋味的清新、冲淡，神韵的不着一字，尽占风流等，皆体现了中国诗学伪证性的审美形态。这可谓千年铁案。然而，如果按照这个千年命题立论，中国诗歌的意象致意境的解读将永远是一种玄奥的“空穴来风”的认知范式，何谈跨文化诗性结构的终极关怀。然而，千年铁案并非铁定，从本文以上章节对意象、意境的理性甄别，不难发现，中国诗论的虚化审美形态，妙悟有据，灵性有根，意趣有源，一切的心灵妙悟发生论并非空穴来风，而是兴会有缘，情志发生有其由来，先有象而后致“象外之象”，先有味觉而致味外之味，“空灵”有实在，一切“只缘源头活水来”也。这样，我们就可以说，如论其体认的发生源哲学思辨，抑或诗性化的话语形态，皆有其根，皆有其源，一切中国的诗学审美范畴皆有可证性的本源。因而翻译中回归文本，关怀文本的话语形态物象观的认识观和方法论就亦顺理成章，诗歌审美意象的翻译亦就牢牢建构在关怀文本的话语具象的理性认识和诗性畅想的互为立论上了。而有关翻译的一般理性甄别和建构学理亦从译学的本体论上证明了中国诗歌审美意象、意境翻译的可证性。

虽然诗歌意象翻译绝不是一种纯理性的意义的跨语际传达，因为翻译主



体的审美介入,使得诗歌意象翻译不能单纯地理解为以语法、逻辑、结构为介质的转换生成过程,而是一个翻译主体参与其中的存在性理解过程,但是这个理解要以原文意象为依据。建立在西方逻格斯中心主义之上的西方语言与中国诗学中的道家诗性话语分别以先验与经验为表征,从而造成了不同的诗歌翻译的审美判断模式:分析模式和综合模式。理想的翻译,译者追求的是译文对原文在信息量上的等量,在效果上的等效和在价值上的等值。然而在诗歌翻译的实践过程中,这种译文与原文的对等同一是难以做到的。译者不能指望有一种不受主观经验的影响而先验性地通过单纯的逻辑手段就能进行翻译,既然诗歌意象翻译存在主体经验的参与,原文与译文之间的判断关系就是一种经验综合判断。语言的后结构主义同老庄的道家语言哲学存在着不谋而合的地方,就是语言的不确定性,这种不确定性正是由于主观经验的干扰造成的。西方所注重的“所指”是来源于由能指的结构关系固定下来的“客观所指”,中国人更加关心的是经过主体授意后语言的能指符号所具有的经验对象性的所指意义,也就是它的“主观受指”。在诗歌意象翻译的过程中,以“主观受指”为核心的汉语与以“客观所指”为核心的西方语言之间的相互转化从一开始就注定了这种转化会造成信息量的增减。同时我们必须看到诗歌意象翻译并非是语言形式上绝对意义的从能指到能指,所指到所指,或能指到所指的一种“形而下”意义上的对等同一转化,诗歌翻译中指称意义和意向性意象的保留是两个截然不同的概念,同一指称意义的语言符号可能不具有同一的意向性意象指称。这也就是变译的道理所在。

Since images are the most important part of poetry and even “an image is in itself a poem” (Ezra Pound), so how to reproduce images when translating poetry is a big concern. The semantic difference between English and Chinese imagery might be grouped as follows:

1. An image in one language is the same as in another;
2. Same image in both languages but actually refer to different things;
3. An image in one language is expressed with a different image;
4. An image in one language does not have a counterpart in the other language.

尽管中西诗学有关审美意象存在一定认识论和表征形态的差异,但这不



是我们在翻译中否定文本关注的重要性的借口，亦不是我们否认审美范畴认识论可证性的存在以及方法论上可证性的实践意义的借口。

一、功能对等翻译观观照下“意象”翻译的可证性

功能对等翻译的本质简而言之，就是要求用另一种话语形态再现原语的信息。在翻译过程中，译者所寻求的应该是对等语而不是同一语。也就是说，翻译中，强调再现原语信息（原语的意象）而不强求保留语符形式。对等要求顺乎自然的对等，不可以追求词与词、形式与形式的绝对对等，翻译时不仅要找到顺乎自然的对等，还要找到最贴切的对应。对于诗歌意象翻译来说，最重要的就是要找到意象在译入语中最贴切的对应。功能语言学观照下的翻译的首要任务是传递原文信息（原语的意象），因而语言信息与语义（原语的意象）的传递在翻译中享有优先地位。因此，翻译过程中译者应遵循四条准则：上下文一致优先于原文一致，动态对等优先于形式对等，语言的口头形式优先于书面形式，听众或读者的需要优先于传统的语言形式。其中动态对等优先于形式对等是奈达强调的重点。Dynamic equivalence is therefore to be defined in terms of the degree to which the receptors of the message in the receptor language respond to it in substantially the same manner as the receptors in the source language。当然这里说动态对等优先于形式对等并非把内容（原语的意象）与形式对立开来，只是说明在两者必须舍其一的时候，要先顾前者。功能对等翻译观对于中国古代诗歌的审美范畴生命主体“意象”翻译实践具有很重要的学理指导作用。中国古诗翻译的首要任务就是传情达意，对承载情意的意象的翻译，按照功能对等观就是要先注重内容（原语的意象）的传达，在内容（原语的意象）对等的基础上再追求形式的对等，如韵律和语法结构等。

首先对于不具有文化含蕴或相同文化意义的意象，应该采取能指与能指、所指与所指之间的客观可证转化。比如：

花间一壶酒，	From a pot of wine among the flowers.
独酌无相亲。	I drank alone. There was no one with me.
举杯邀明月，	Till raising my cup, I asked the bright moon.
对影成三人。	To bring me my shadow and make us three.



这里的“花”“一壶酒”“杯”“影”均为非喻象意象，应该完全保留。再者，有时所保留的意象在目标语中很难理解或者容易引起误解，但它们又的确对传达意境很重要，不能被省略，这个时候我们就要在保留这个意象的同时加入一定的解释。比如冯延巳的《谒金门》：

斗鸭阑干独倚， Waiting for you the whole day long wears out my eyes.
 碧玉搔头斜坠。 Raising my head, I am glad to hear magpies.
 终日望君君不至， Magpies were supposed to announce the expected arrival.
 举头闻鹊喜。

这首诗写一个女子对爱人的思念。在中国文化里，“喜鹊”意象被视为喜讯的信使。听到喜鹊在枝头叽叽喳喳，女子想她的爱人应该很快就会回来了。然而在英语国家的文化里，喜鹊没有这个含义，而是被视作喋喋不休的象征，所以为了传达诗的主旨，就必须在保留意象的同时附上注释。由于同一语词所代表的意象在不同文化里有不同内涵，或在目标语中没有相应内涵，这时注释的译法是常采用的方法。王东风谓：此种译法的优点能较好体现原作者的艺术动机和原著的美学价值，同时利用注释相对不受空间限制的特点，比较详细地介绍有关源文化的知识，并有利于引进外来语：读者通过注释解释了意义真空点，沟通了上下文的关联，从而使语篇承载的意象可体认而致审美体验。

在功能对等翻译观的观照下，意义的本体地位（原语的意象保留）没有否定对诗歌语言形式美的追求，在保留意象的基础上可以尽可能地追求语言形式的对等，比如尽可能有简练的语言，注意押韵等。比如：秦观《鹊桥仙》中的“纤云弄巧”句有如下译文：

Clouds have their peculiar flair and skill;
 They can change their size and shape, as they will. (Tr. Xu Zhongjie)
 Clouds float like works of art. (Tr. Xu Yuanzhong)

比较两个译文，虽然都传达了文意，但是第一个译文太冗长，完全违背了中国古诗语言简约的特点，所以形式上不对等，而许渊冲的翻译语言凝练，形美特征突出。



又如对音形对等的追求，如李清照《声声慢》中的“梧桐更兼细雨，到黄昏点点滴滴”：

Version1: Fine rain sifts through the wutung trees,
And drips, drop by drop through the dusk. (Tr. Kenneth
Rexroth)

Version2: On parasol-trees a fine rain drizzles
As twilight grizzles. (Tr. Xu Yuanzhong)

这首诗中的意象“雨”被“细”和“点点滴滴”修饰，诗人的丈夫此时已去世，诗人孤独伤心至极，甚至连雨滴打在树叶上的声响都无法承受，叠词“点点”“滴滴”都是以/d/开头，和雨滴的响声相近，译文1在雨声的处理上也是用了drips drop by drop，创造了一个同样的音乐效果，使读者在追寻诗人的情致时具有了一个大致相同的信息源头，保证了诗歌意境源头的信度，虽说各自读者的文化背景和个人阅历存异，但由于信息源头的保留不易，一定程度上保证了体认过程中的信度。再比如Burton Watson对唐代诗人韦应物的《寄李儋元锡》中的“世事茫茫难自料，春愁黯黯独成眠”的翻译：The world's way – dim and distant hard to foretell; Spring griefs – chill and dark; I sleep alone. Watson把原文中的叠字“茫茫”译为“dim and distant”也是追求诗歌音美的表现。刘华文在《汉诗英译的主体审美论》中把这种语言形式层面对美的模仿、移植甚至还原，称作跨语意向性还原。

二、目的论翻译观观照下中国古诗意象可证性翻译

目的论翻译观认为：①翻译是一种有意图性的、跨文化交际的、文本加工的人际互动行为。②翻译过程中，不同参与者的意图和作用不同。③在文学翻译中，译文并不是发出者的意图，而是译者对原文意图的解释；译文的功是基于发出者意图解释的解释，基于目的语文化背景和目的语读者的期待；在原语语境（situation）和目的语语境中，对文本世界的理解取决于读者的文化背景和世界知识。④译文的充分性（adequacy）比对等（equivalence）更重要，但是不可任意处置原文，而要对原文负责，不能歪曲原作者意图；一个文化里的翻译惯例，决定了读者对译文有何期望。目的论明确指出了



充分性比对等性的重要。目的论的翻译观归根结底在很大程度上具有变译论的质感。许渊冲先生提出的翻译“优势竞赛论”，即发挥译语的优势和“译文同原文竞赛”，也可以说是一种“变译论”，这种变译是指译文胜过原文，既可能是在宏观的诗学层次上，也可能是在微观的语言（包括意象）层次上，许氏的变译也是基于特定的目的。黄忠廉（2002）提出了系统的变译论，即“非全译”或“非完整性翻译”，黄氏的理论主要是针对开发国外文献信息而归纳、提炼和总结出来的，但它对文学翻译只能是从学理上讲存有启迪作用。在诗歌意象翻译的过程中，这种学理上的启迪只能从“形而上”的层面上把握，而非“形而下”施为。为了更好地用译入语传达诗歌的意象与意境，译者可以采取不同的“形上”变译策略，但必须保证认识论源头的正确性。可以说目的论并不是彻底的改变论，Nord 提出的“功能 + 忠实”论是对目的论翻译理论的新发展。忠实意味着“目标文本的目的应该同原作的意图一致”。（Nord, 2001）也就是说，根据目的论用翻译功能指导翻译过程而采取“变译”策略时，一定要基于原作者的意图，要忠实于原作者或原文的精神实质，不该变译就不变译，这是对极端偏颇的功能实用主义的矫正。变译的宗旨不能改变原作者/原文的意图，后者是原文/原作的灵魂，亦是翻译的生命存在使然。我们不能用所谓“优势竞赛论”的变易译观中的极端认识观照指导我们的翻译实践，尤其是具有中国文化个性审美范式的由“意象致意境”翻译。

比如，在中国古诗中，“玉颜”是一个形容女子美丽的隐喻。玉作为珍贵的宝石，历来为中国人所爱惜，它象征着纯洁与温润。然而在英语文化里，它常常被用来指称一个轻佻和粗俗的女人，是一种过时和生活品位低下的标志，所以“玉颜”一词在被翻译成“jade face”时，虽不符他者文化的审美范式，但我们可以通过（译文后加注）这种偏离主流文化价值观的译文传播中华文化审美形态。因为翻译的使命就是传播异质文化。如在杜甫的《佳人》中有这样一诗句：“新人美如玉”，有人将其译成 *sweet as a lily (or a rose)*，因为译者认为：*lily* 和 *rose* 在目标语读者中产生的反应与原文中作者的意图是一致的。殊不知，这种所谓归化的译文讨好了目标语读者，却得罪了中华文化的审美价值观照。

再如诗经中的：

关关雎鸠，	Kuan-kuan go the ospreys,
在河之洲。	On the islet in the river.
窈窕淑女，	The modest, retiring, virtuous young lade,
君子好逑。	For our prince a good mate she.

James Legge 解释说雎鸠这里是指何种鸟很难把握，但是他译作 osprey 显然破坏了原诗的意象，他承认把一种猛禽引入婚姻的颂歌是不协调的。许渊冲把雎鸠译作 “turtledove”，一种性情温和的鸟，很好地传达了原诗审美意象的意图，同时该词在英文中还有“情人”的意思。虽然我们并不清楚雎鸠到底是怎样一种鸟，但是我们知道诗原作者的意图何在，只有把握了原文的意图，才能选择合适的意象进行诗兴翻译。以这首诗为例，我们不能把雎鸠译成一种猛禽，只有用类似于 turtledove 这样的意象才能激起读者关于爱情的想象，取得上下文的一致，保证原作情意的传达。许渊冲对这一诗节的译文如下：

By riverside are cooing,
A pair of turtledoves.
A good young man is wooing,
A maiden fair he loves.

同样的情感在不同的文化中可能有不同的方式表达。在汉语中，“伤心肝”和“断肠”表达一种悲伤欲绝的心情。而在英文中，同样的感情只以“伤心”来表达，没有类似于 liver, intestines 等词语的介入。比如李白的《长相思》：

天长地远魂飞苦，
梦魂不到关山难。
长相思，催心肝。

William John B. Fletcher 这样翻译：

Hard for the soul to fly



O'er skies so long and earth so wide!
 So high the passes, deep the tide,
 Thy vision comes not to my side,
 Yet mutual longings us enwrap,
 Until my very heartstrings snap.

对于此等文化空缺的审美意象，我们可以在目的论认识观照下追溯原诗意象的审美形态而作有度的异译。这种做法仍不失可证性认识范式。这里“催心肝”被变译成“heartstrings snap”基本取得与原诗意象一致的效果。这也可以视为意境可证性翻译认识论的一个 perspective。从这个意义上讲，所谓审美意象的可证性认识论和方法论范式不是“形下”意义上的绝对化。在李商隐的《落花》中，许先生又以“broken heartstring”来指称“断肠”，很好地传达了原诗意象。

断肠未忍扫， We can not sweep them up, my broken heartstring!
 眼穿仍欲归。 Yet would I return, though mine eyes are pierced through.

三、接受美学翻译观照的可证性审美范式：意象变易的依据

从接受美学翻译观来看，古诗英译与其他翻译活动一样，是原作、译者、译作、读者四者之间双向互动、彼此制约的复杂精神认识过程与结果。在这一过程中，作为审美主体的译者（读者）既受制于审美客体原作（ST），又在形成译作（TT）的过程中充分发挥自己的主观能动性；既要受原作者认知模式的制约，同时又要考虑译文读者的认知模式。译者在翻译活动中既是原作的读者，又是译作的创作者，因此必然参与两次视界融合过程。原作作为翻译活动的实际出发点，对译者具有一定的客观制约性，原作的语言形式、文化内涵等未定因素和空白点都需要译者去填补。然而，译者所有的心智活动都必须以原作为依据，带着自己的“期待视界”进入原作的世界，用自己的阅读经验和先在知识去分析、解读原作，挖掘原作的深层含义，直至达到与原作的“视界融合”，即完成第一次视界融合过程。翻译的目的最终是要给读者阅读，因此译者还要考虑其所期待的译文读者与译作的“视界融合”问题。期待读者



对译文的识解也不是被动地接受，而是充分发挥自己的主观能动性，从自己的生活经验和文学欣赏的“期待视界”出发去接触译文。穆雷（1990）认为，这种读者应该具有理解和接受异域文化的要求及心理准备，有一定的审美情趣和接受水平。在接受美学翻译观的指导下，译者为了沟通原作者和读者之间的关系，就该关注期待读者的“期待视野”。在中国古诗中，有些意象在译入语中找不到对应，这就更要求译者能够对文本在可证性认识观照上作出诗性处理，以满足目标语读者的期待。于是除了对意象的保留和适当易变以外，还可以对意象进行删减。但是这种删减并非彻底的删减，从某种意义上讲是一种变通，因为往往对原文指称意义的省略伴随着对意向性意义的阐释，但仍属于可证性认识论和方法论的范畴。因为意象可证性翻译观不是一种机械的、形而下的认识和实践范式，它同样亦包含诗化的可证性质感，有人文诗性的历史、此在传承的共性和个性演化。比如对李商隐“金蟾啮锁烧香入，玉虎牵丝汲井回”的翻译：

Version1: A gold toad gnaws the lock. Open it, burn the incense.

A tiger of jade pulls the rope. Drew from the well and escapes.

——Translated by Angus C. Graham

Version2: When doors were locked and incense burned I came at night.

And left at dawn when windless pulled up water cool.

——Translated by Xu Yuanchong

这是李商隐的一首爱情诗，译文1选择了基本按字面所代表的意象做保留性翻译，然而当目标语的读者读到译作时，他们会对 gold toad 和 tiger of jade 所承载的审美形态有某种陌生感，他们甚至会问，金蟾怎么能咬锁，玉虎又怎么会牵丝呢？他们不是雕像吗？理解上出现这样的问题，这就会激发读者自由的想象，产生对异质文化的好奇感和走向异质文化的认识审美观照。这样的翻译，有些学者认为不符合译文读者先见的认知结构而难以让他们接受。其实，译文保留了原诗中的审美意象恰恰是确保他者文化读者品得原作的意境和美感的物质保证，这也正是翻译的文化使命和存在的生命价值。许渊冲的翻译把文化意象进行了归纳与概括，使审美距离缩短，删掉了原意象



的指称意义，但是却把原诗中意象的意向性意义（按译者主观诗性认识）表达了出来，舍弃了原诗文中审美意象“金蟾啮锁”等所蕴藉的中国诗学的审美形态，非但不能达到翻译所赋予的历史与文化使命，而且还不能让译文读者触摸东方文化的内涵和诗歌魅力。因为，认识的发生源头变易了，其读者的诗性衍化发散关联则会大相径庭。

我们这样认识汉诗英译中有关审美意象可证性的翻译观，绝非仅仅是“形下”和机械的认知范式，同样它包含诗性人文虚化的要素。舍弃这一诗性维度，那我们刚好走向这一研究的反面。请看杜甫《望岳》诗中“岱宗夫如何，齐鲁青未了” Rev. John Turner 的译文：

To what shall I compare/ The Sacred Mount that stands. / A bulk of green
that hath no end. /Betwixt two lands!

这里“岱宗”和“齐鲁”被删掉，而代之以 Sacred Mount 和 a bulk of green，其实从根本上仍是遵循意境的可证性认识理路，审美意象的易变并非本质要素的易变，与上文许先生的处理存有本质的区别，因而使文意和情感得到很好的传达。

处理专有名词、寓言古诗或历史典故亦然。

李白的《送友人》：“浮云游子意，落日故人情。”

Version1: Those floating clouds are like the wanderer's heart,
Yon sinking sun recalls departed days.
Translated by W. J. B. Fletcher

Version2: With floating cloud you'll float away;
Like parting day I'll part from you.
Translated by Xu Yuanchong

这两句中，通过意象并置，用简练的语言表达了诗人的情感。上面两个译文在意象的重构上全然不同。译文1，“游子”被译为“wanderer”，“落日”被译为“sinking sun”。通过仔细比较分析，不难发现译文1的意境与原文表达的意境有很大的不同：首先，“游子”是中国文学的一个重要的文化意象，



能使人联想起“游子身上衣”，然而，“wanderer”在西方文化中没有这一文化内涵。此外，“落日”也是重要意象，表达一种近似于“夕阳无限好，只是近黄昏”的悲凉。然而这首诗却不是采取这层含义。诗人向朋友道别，他们的友谊像西下的夕阳温暖而依依不舍，像落日一样不情愿下山。通过落日，诗人表达了他对朋友的关爱与诚挚祝福，感情是积极的，而没有悲观情绪在里面。所以落日的翻译应该传达一种温暖。所以此处译文1中游子与落日是误译，意象的改变导致审美意境的误化。在译文2中，译者带着自己的“期待视界”进入原作的世界，完成了视界融合，然后作者根据诗作原意，直接舍弃了游子与落日意象，增加了 parting day 和 you 两个新意象，以帮助完成诗歌审美意象的诗性可证性意义、风格和意境跨语际传递。而事实也的确是如此，虽然省掉了落日与游子的意象，但是诗作的意义与意境都在诗性可证性认识观照下得到了很好的传达。

第十一节 意象审美形态甄辨与翻译方法论研究

意象本身是“因物起兴”“情寄予象”主客互为的融理性与诗性认识观照为一体的产物，因此，我们可以按照认识理路或曰视角进行如下的甄辨分类，从而达到有利于意境翻译认知和表征的微观操作的研究目的。

一、广义意象与狭义意象及翻译策略

广义意象是整首诗烘托出的总意象，或可谓意境，这个总意象或形成于诗作显现的、外在的语义逻辑形式，或形成于诗作中隐性的、内在的情感的或语义的诗性内涵；它可以表现为诗作的整体意蕴、情致，也可以表现为诗作某些语词意象的凸显或触类旁通引发而生成的意趣。且看《赠张云容舞》：

罗袖动香香不已，红蕖袅袅秋烟里。

轻云岭上乍摇风，嫩柳池边初拂水。

Dancing/Wide sleeves sway, /Scents, /Sweet scents/Incessant coming.

It is red lilies, /Lotus lilies, /Floating up, /And up, /Out of autumn mist.



Thin clouds, /Puffed, /Fluttered, /Blown on a rippling wind/ Through
a mountain pass.

Young willow shoots/Touching/Brushing/The water/ Of the garden pool.

诗中的广义意象就是舞、舞步、舞曲。而译者美国意象派诗人 Amy Lowell 正是抓住了“舞”这一广义意象，用诗节象征舞曲，诗的分行代表舞的节拍，诗行的长短表示舞步大小疾徐。这样对广义意象的处理极好地渲染了全诗的意蕴氛围。

而狭义意象则是指诗中个别语词的意象，如罗袖、红蕖、轻云、嫩柳等。这些个别语词的意象构成诗作的诗行、诗节、诗篇等，在诗作中虽然它们各自有相对独立的作用，但它们在诗中的作用则统一于全诗所营构的整体意蕴氛围。诗歌中只有充分考虑到这些个别语词意象的具体内涵与特点，才可使它们避免独立于诗作整体意蕴氛围之外成为一个个孤立的物象而失去承载诗人情志的作用，才可以使诗歌的整体意趣有具象实在的本源，避免太过虚化玄奥，不可捕捉，才可使它们之间保持原有的勃勃生机的生命形态与艺术张力。且再看唐韦庄的《台城》：

江雨霏霏江草齐，六朝如梦鸟空啼。

无情最是台城柳，依旧烟笼十里堤。

Willows drift in the winds of Taicheng

Like clouds of undulant smoke

They cover the ten-mile levee

As imperturbable as ever.

——Tr Wang Shouyi & John Knoepfle

这首凭吊六朝古迹、伤时感旧之诗的后两句，暗示了一个腐败的时代的消逝，也预示了历史的重演。台城柳与烟笼十里堤即个别语词意象，使当年十里长堤、杨柳堆烟、景象繁华同如今的柳色依旧、荒凉破败连成一体。译者通过“失谐”（cacophony）手段，将如今作者凝重的心情与悲愁心绪全盘托出。较好地处理了个别意象，使之与全诗主旨呼应，可证又虚化，具象又超象，象意互证，物兴互印。



总之，广义意象的形成有赖于狭义意象的补充、促进与加强，使其艺术张力得到延伸，而狭义意象的诗学功能又在很大程度上受广义意象的主导与制约。中国古诗翻译中，重视对广义意象和狭义意象的互为关系和表征形态的研究，这对于它们在具体实践中思辨和践行，对诗作意蕴的跨文化跨语际传递尤为重要。

二、动态意象与静态意象及翻译策略

所谓静态意象主要是名词和形容词以及由它们构成的词语组合。从意象意蕴的情况来看，名词性词组的意象的意蕴往往尤为丰富。如张继《枫桥夜泊》中“江枫渔火对愁眠”（Dimly-lit fishing boats beneath maples sadly lie.）中的江枫，它既指江岸之枫，也是秋色的象征，还可以引申为勾起人们秋思、愁思等的联想和历史性的回味，这也正是江枫语词的“历史氛围”（庞德语）。这时的“江枫”已“不再是独立于现实的客体，而是带有现在的与不断汇入的主体情志在其中”，是一种生命状态下的情志的传递和阐发。

所谓动态意象指的是诗歌中动态性的描写。一首诗动态性意象往往不多，但是这些动态意象在其间常常起到画龙点睛的作用，即前人所谓的“诗眼”，而“诗眼”往往能“一目尽精神”。如诗句“红杏枝头春意闹”（宋祁《玉楼春》）可译为：

Red apricot blossoms along the branches, spring feelings stir/ overflows
vernal acme.

“云破月来花弄影”（张先《天仙子》）可译为：

Through the clouds breaks/ emerges the moon,
And flowers play /dance with their shadows

宋祁词中的“闹”、张先词中的“弄”即动态意象，诚如王国维在《人间词话》中所云：“……着一‘闹’字而境界全出……着一‘弄’字而境界全出矣。”由此可见动态意象与原诗诗境诗趣的关系是何等密切。因此，一般说来，在翻译体认过程中，须抓住“破、弄、闹”等诸动态意象，以动译动，



方为上策是也。

三、感官观照下的意象分类及翻译策略

意象按照感官分类可以分为：①视觉意象（visual images）；②听觉意象（auditory images）；③味觉意象（gustatory images）；④嗅觉意象（olfactory images）；⑤触觉意象（tactile images）；⑥动觉意象（kin aesthetic images）；⑦移觉意象（transferred epithet images）；⑧错觉意象（illusory images）；⑨抽象意象（abstract）。如李贺的《李凭箜篌引》：“吴丝蜀桐张高秋，空山凝云颓不流。江娥啼竹素女愁，李凭中国弹箜篌。昆山玉碎凤凰叫，芙蓉泣露香兰笑。十二门前融冷光，二十三丝动紫皇。女娲炼石补天处，石破天惊逗秋雨。梦入神山教神姬，老鱼跳波瘦蛟舞。吴质不眠倚桂树，露脚斜飞湿寒兔。”诗中的“吴丝蜀桐”“空山凝云”是视觉意象，“昆山玉碎凤凰叫，芙蓉泣露香兰笑”是听觉意象，“融冷光”“湿寒兔”是触觉意象，“香兰”是嗅觉意象，“老鱼跳波瘦蛟舞”是动觉意象。诗人通过这些新颖奇特的意象来塑造形象，描摹出不断变化的声乐，赞颂了李凭演奏箜篌的高超技艺，也寄托了自己的情思。诗歌的内涵丰富，设想幽深，辞藻冷艳，造句命意不落寻常规格，使中国的诗学表征形态得鱼而忘筌，审美情趣超象而又具象，其实有凭，使诗人得情志，情怀借物象呈实，又做到神与物游，兴会意象又呈虚化，从而充分体现中国诗学审美意象生命状态的艺术张力的东方式学术形态。在跨文化跨语际翻译过程中，我们必须借可证、可触、可视、可感的意象，以传输诗句中所蕴藉的那份飘忽的韵味。

视觉意象

顾名思义，视觉意象即将描述的对象视觉化，变得可见明晰。中国古诗用视觉意象的例子很多。而视觉意象不仅仅是提供一种对事物的客观描述，而是通过对这些真实事件的描述，表现诗人的象外之情致、审美之兴趣，比如：

千山鸟飞绝，
万径人踪灭。
孤舟蓑笠翁，

From hill to hill no bird in flight;
From path to path no man in sight.
A straw-cloak's man in a boat, lo!



独钓寒江雪。

Fishing on river clad in snow.

——柳宗元：《江雪》

——Liu Zongyuan (773-819): *Fishing in Snow*

——Translated by Xu Yuanchong

尾句的“孤舟”“蓑笠翁”“寒江”“雪”展现了一幅雪中垂钓的景色，所有这些视觉意象使读者如身临其境，使诗人“孤寂”“傲然”之情志借物而现又隐，象外有象。翻译中须借物以体现诗人的情怀，方可保留诗人诗句中蕴藉的审美意象。

再如王维《使至塞上》：

单车欲问边，属国过居延。征蓬出汉塞，归雁入胡天。

大漠孤烟直，长河落日圆。萧关逢候骑，都护在燕然。

诗人在这里运用“单车、征蓬、归雁、胡天、大漠、孤烟、长河、落日”等一系列真实物象，蕴涵了诗人被排挤出使塞外的苦闷心境，以“征蓬、归雁”意象设景自比，既叙事，又抒情；以“大漠孤烟直，长河落日圆”寓雄浑之意境，近人王国维称之为“千古壮观”的塞外风光。对于以这些客观世界真实具象所构成的意象，本身就体现了可证性的语言质感，在翻译的微观认识和处理中，以保留原诗中意象表征维度为上。

On Mission to the Frontier

A single carriage drives to the frontier,

An envoy crosses the border land high.

Like tumbleweed he is drifted out the fortress dear,

As lonely geese he flies home over the sky.

On boundless desert rises a lonely smoke straight,

Over the endless river hangs low the sun round.

He is met by a cavalier at the camp gate,

At a farther fort will the general be found.

听觉意象

听觉意象是能为我们的听觉所感知的意象。它没有视觉意象出现得那么



频繁，但是在塑造诗歌审美效果的时候，却发挥着与其他审美意象不同的独特作用。翻译这种独特的审美意象时亦应遵循“自然主义”的学理，借声译象，由象生意，循意入境。如在杜甫的《兵车行》（Song of the War Chariots）中有：

车辚辚，马萧萧， Chariots rumble, horses neigh,
行人弓箭各在腰。 As they who must depart strap on their weapons.

“车辚辚”“马萧萧”的听觉意象仿佛让读者听到了战前的混乱场景。读者仿佛听到了马蹄声乱，战车辘辘吱吱作响，四面一片尘土飞扬的战前景象。译文以拟声为上，融声与象为一体，象随声而生。

又如白居易《琵琶行》中，许先生翻译的方法论与上文所赏析辩理如出一辙，声象与诗性意象相融，可证可视，审美的景象亦蕴涵其中。

大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语。嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘。

间关莺语花底滑，幽咽泉流冰下难。冰泉冷涩弦凝绝，凝绝不通声暂歇。

别有幽愁暗恨生，此时无声胜有声。银瓶乍破水浆迸，铁骑突出刀枪鸣。

The thick strings loudly thrummed like the pattering rain,
The fine strings softly tinkled in a murmuring strain.
When mingling loud and soft notes were together played,
You heard large and small pearls cascade on plate of jade.
Now you heard orioles warble in flowery land,
Then a sobbing stream run along a beach of sand.
But the stream seemed so cold as to tighten the string;
From tightened strings no more sound could be heard to sing.
Still we heard hidden grief and vague regret concealed,
Then music expressed far less than silence revealed.
Suddenly we heard water burst a silver jar,

And the clash of spears and sabers come from afar.

——Translated by Xu Yuanchong

味觉意象

味觉意象是作用于人的味觉的意象。这种形式的意象不常见。白居易的《琵琶行》中有这样的诗句：

住近湓江地低湿，

黄芦苦竹绕宅生。

——白居易《琵琶行》

I live by the River Pen, in a low, damp place,

Surrounded by yellow reeds and bitter bamboos.

——Bai Juyi: Song of the Pipa

——Translated by Bruce M. Wilson and Zhang Tingzhen

诗中“苦竹”便是味觉意象，译文保留了这一审美意象，而审美意趣亦由象而生了。

嗅觉意象

嗅觉意象是对读者的嗅觉产生影响的审美意象。读者能从诗作字里行间所承载的意象读出可以品得的韵味。比如：

山前有熟稻，

紫穗袭人香。

——皮日休《橡姬叹》

Before the mountain there are purple ears of rice,

Whose fragrance far and wide assails the nostrils.

——Pi Rixiu: Lament for the Women Gathering Acorns

——Translated by Bruce M. Wilson and Zhang Tingzhen

这里稻香便是嗅觉意象，虽然嗅觉常常是抽象的，但是通过嗅觉意象，诗人化抽象为具象，译者效法诗人表现手法，使译文读者思有借象，兴发有根。



触觉意象

触觉意象诉诸我们的触觉，试图用认知主体身体与客观外界的触感来体验、兴发，融通化生，生出意趣。比如：

饮马渡秋水，
水寒风似刀。

——王昌龄《塞上曲》

I water my steed while crossing the autumn river,
The water is icy cold and the wind a sword-like piercing.

——Wang Changling: A Frontier Song

在这句诗中，诗人用一个明喻来描述风的凛冽，让我们感觉到如刀割般疼痛难忍。从而让我们加深了对秋水寒冷程度的体会。译者在翻译时亦力图追赶原作，借象寄情，保留了原诗作中的全部意象，使审美的虚化形态有可证的理据。

动觉意象

动觉意象意在呈现给读者一个动态的画面，赋予原本静态的景色以生命的活力。王维的《山居秋暝》中运用了动觉意象：

明月松间照，
清泉石上流。
竹喧归浣女，
莲动下渔舟。

——王维《山居秋暝》

The bright moon is shining through the pines,
The clear stream flowing over the stones.
Bamboo rustle, as washing maids return,
Lotuses stir, a fishing boat descends.

——Wang Wei: An Autumn Evening in My Mountain Abode

——Translated by Bruce M. Wilson and Zhang Tingzhen



译文理性与诗性意象互为，保留了其中分别用来描述“月光”“清泉”“竹”“莲”的动态意象：“照”“流”“喧”“动”，呈现了一幅生机勃勃的画面，使整首诗充满了审美的生命张力，而这种审美张力又摆脱了传统诗学虚化审美观照，寄情于象，由象生意致，呈现可证与伪证认识观照审美形态。

移觉意象

移觉意象是诉诸理念的有意转换感觉印象的意象，即传统诗学所谓的“通感”，比如诗人常以“霜”“水”“月”为喻体，所引起的感觉除了视觉的印象以外，还有触觉的印象。如吴文英的《浣溪沙》：

门隔花深梦旧游，Gateway deep in the flowers Gateway to a dream in a dream.

夕阳无语燕归愁，There, beneath the setting sun's silent stare, the swallows have found their way back doleful.

玉纤香动小帘钩。The curtain is down; its hook yet quivering as a perfumed hand's tend touch.

落絮无声春堕泪，Quiet falls the floss of willows weeping over spring's departure.

行云有影月含羞，Slowly pass the shadows of kindly clouds Veiling a bashful moon,

东风临夜冷于秋。Why the east wind tonight is chill as an autumn blast more so, how so?

诗人多处用了通感，以“无语”写夕阳，以“无声”写落絮，是以听觉写视觉；以“愁”写归燕，以“含羞”写月，是以心觉写视觉，变飘忽审美意境为借象可凭，情苗有根。而译者亦是遵循类似的心路体验范式和表征方法，如法炮制。

错觉意象

错觉意象是指诗人的心理对外界作了扭曲反映和偏离的关联或命题而产生的一种意象。李贺的《金铜仙人辞汉歌》中“忆君清泪如铅水”便是错觉意象。铜人不会流泪，泪也不会是铅质的，这纯粹是诗人对客观物象施以个人情志的体认而致的人文诗性的命题意义。笔者认为，似这种诗人别致的审



美意象，翻译时应尽力保留其审美形态，不可随意变易。变易了原诗的审美意象等于扼杀了原诗美学的生命主体，任何美化翻译都无益于原诗的历时、个性的价值观照的体现，亦残忍地阻碍了译文读者触摸东方文化价值形态和原作别致的认识范式。故该诗句拟可译为：On missing his dear lord, he shed lead – tears so heavy and stormy.

抽象意象

抽象意象这里系指诗人的一种抽象的心理体验状态，比如“悲伤”“愤怒”“抑郁”等，这在中国古典抒情诗歌里亦是常见的意象形式。一般情况下，这种审美意象皆呈飘忽虚化质感。翻译时，译者在认识论和方法论上应遵循“情苗生于根”的可证性自觉意识，寓情于具象。比如崔颢的《黄鹤楼》：

日暮乡关何处是，

烟波江上使人愁。

——崔颢《黄鹤楼》

The sun setting afar, but where can I call home?

The river's mists and billows sends my heart forlorn.

——Cui Hao: Yellow Crane Tower

四、修辞格观照下的意象分类及翻译策略

在中国古典诗歌中，诗人往往运用富于感性的语言使诗人的内化情志呈现生命形态可感具象，亦使诗学中的审美意象被赋予生命形态人格化的品质。由此，汉语在诗歌修辞形态方面借象言志，言情借象的语言表征，给读者留出很多具象可证现实世界真实性和想象的虚化空间。而从跨文化的意象翻译来看，译者就是要努力保留这种修辞形式，一方面保证译文读者审美兴发诗性思维源头的原汁原味，源头正确方可保证诗化思维兴发的质感的正确；另一方面，保留原诗中的修辞形式和其意象以期把同样的解读空间传递给目标语读者，使目标语读者在解读诗歌时同样有足够的想象空间。这里我们主要讨论诗人通常采用的八种常见的修辞形态的翻译方法，以期从修辞形态形式的保留翻译方面探索出一些带有普适性的方法论。



明喻

明喻就是用“象”“似”等表述功能的词把一事物比作另一事物。翻译时尽可能保留原诗修辞所承载的审美形态，让异质文化的读者体验汉诗的价值观照和艺术魅力。比如：

碧玉妆成一树高，Ten thousand branches of tall trees begin to sprout,
万条垂下绿丝绦。They droop like fringes of a robe made of green jade.
不知细叶谁裁出？But do you know by whom these young leaves are
cut out?

二月春风似剪刀。The early spring wind is as sharp as scissor blade.

这里，译文仍保留了“二月春风”被比作剪刀的修辞生命形态，意在向异质文化读者传递汉文化诗人特有的审美形态和语言修辞形式，暗示垂柳瞬间勃发的生命状态的价值观。

暗喻

暗喻因只是对喻体本身进行描述，亦体现了诗人一种历时、彼在的对某一世界事件和情景个性化的特有体验。正因为如此，翻译时应保留原文或原诗的修辞手法以体现诗人的价值观照。比如：

洛阳亲友如相问，Should far-off friends and loved ones ask you how I am,
一片冰心在玉壶。My heart's piece of ice in a chalice carved of jade.

借喻

借喻就是用形态或本性酷似事物本身的其他事物代替事物本身。比如：

不知明镜里，Though how it comes within the mirror,
何处得秋霜。To sprinkle autumn frost in a sudden.

拟人

拟人修辞是指赋予动物或其他物体人格化的情感与特征，各种文化孕育出的拟人修辞形态会各不相同。故翻译时应以保留原来的修辞手法为上。比如：



蜡烛有心还惜别，Even the candle, feeling our sad departure,
替人垂泪到天明。Weeps, as we do, all night long.

夸张

夸张或夸饰是指对客观物象作夸大或缩小处理，意在强调审美意象。这种修辞形态亦是文化和地域的个性体现。比如：

蜀道之难，The road to Shu kingdom is even harder to climb
难于上青天。Than to ascend to the steep celestial road.

双关

一个词语，通过大抵的谐音而引起其他意象诗性关联，表达两个意象，即双关。双关既是客观物象，又是人文诗性境象，互为互印。众所皆知，双关的产生源于某一语言的知识体系，如音、形、义的互为关系，翻译时应以诗性思维和表征为上，借象表意。比如：

东边日出西边雨，The sun comes out in the east, it rains in the west;
道是无晴却有晴。You'll say it's not sunny (love), yet it is.

这里“晴”字双关，因为“晴”与“情”的汉语发音相同。这里就借天气的变化来指情感的无常。

寓言

严格意义上来讲，寓言并不属于修辞，但是因为它以和其他修辞一样的方式来表情达意，所以这里归类到修辞功能类中。寓言是指对历史或文学中的人物、地点、事件或思想的一种文化意象引用，借以引申表达一种生命存在状态性的阅历或历史经验，提供一种情感或智力情景艺术审美张力。如：

天阶夜色凉如水，The steps seem steeped in water when cold grows the
night;

卧看牵牛织女星。She lies watching heart - broken stars shed tears in the
skies.



这里牛郎和织女作为中国古代神话中的人物被引用而言其他，所谓“不著一字，尽得风流”亦是此中意，从而使诗人的情趣意致隐而不宣，言而不露，借具象而喻作者的真实情志，更形象地展现了一幅女子独守闺房，虚掷华年，等待她的郎君的悲伤情形。

象征

象征是文化熏陶下人文诗性的产物，亦是中国古诗中最重要的一种修辞方式。诗人用具象符号来表示或暗示一些抽象概念和情志，比如诚实、勇敢、正直等，使之显得不空洞乏味，而呈现生命状态的可证性。它们是诗人历史共性和个性化的认识世界与人生社会的价值形态，故翻译时应尽可能保留之，使他者文化读者有机会触摸到诗人的心灵体验。比如：

满地黄花堆积， All over the ground are heaps of yellow flowers.

憔悴损， Ravaged, haggard, worn.

如今有谁堪摘？ Who will pluck them now?

诗人这里用黄花象征逝去的青春与衰老的容颜，属于象征某种生命价值和生活情趣的审美范式。

第十二节 结论

诗歌是中国文学史上享誉海内外的一颗耀眼的珍珠。而中国古典诗歌的意象则是诗歌审美的生命载体，它是引发和触动作者审美感悟和知觉客观物象的心造之象，体现了作者对世界和人生的体认和表征。镶嵌在汉古诗词中的文化与审美意象，承载着丰富的汉文化精神与生活意义，在跨文化与跨语言翻译实践中要加以原汁原味的表现和呈递显得尤为困难。然而，不同文化群体拥有感知世界和人生的相同生理感官，不同语言间存在的相似普遍内核、认知样态的相似性和文化的渗透性，这些命题和认识皆为我古诗词的意象跨文化、跨语际翻译奠定了物质与精神的基石。

意象，作为我古诗词的生命要素和灵魂，千年以降，已形成具有个性特色的丰富、完整的知性体系，因而在跨文化翻译实践中具有举足轻重的分量。在创化和传递我古诗歌意象的过程中，我们发现：科学认识机制和刚性经验



将有助于把握诗歌意象元内涵意义。通过对意象的分类以及它们的艺术化组合分析,可以清楚地看到它们的生命律动存在样态,这能极大地帮助译者真切触摸到原诗意象的诗意内涵、原诗的元意义,以及如何重构与原诗歌相近一致的意象、意境和风格,等等。

我古诗歌意象从本质上讲是客观物象和诗人主观情感相融而成的一种艺术“象体”概念,具有可感体验的结构,但却蕴涵着丰富的人文弹性内涵,召唤着读者的人文诗性的介入。在翻译中译者应尽最大可能保留原诗的意象,即原诗意象属性与结构的完整性,这样就保留住了原诗认识源头真值和意义形态解读的开放性双重“信”的维度,从而使目标语读者享受与原语读者在解读原诗意义时平等的条件、机遇和权利。

尽管我古诗外译存在万重艰辛,但是通过国内外学者的不懈努力,仍然还是取得了令人可喜的成果。应当承认,我古诗歌镶嵌的独特文化意象存在可译性和不可译性的双重属性。正如德里达所言:“A text lives only if it lives on, and it lives on only if it is at once translatable and untranslatable... Totally translatable, it disappears as a text, as writing, as a body of language. Totally untranslatable, even within what is believed to be one language, it dies immediately.”(一个文本的生命存在只有当它活着,而这个文本的生命存在就在于它处在可译和不可译的状态中……如果该文本可以完全翻译,该文本作为一个文本实体、作为写作、作为语言的一个存在物体就会消失。而对于一个完全不可翻译的文本,即使在自己语言体系内,它也会很快消亡。)这说明跨文化交际和意义的传递的两种特性的辩证逻辑。正是由于这不可译性和可译性的秉性,这才使得文本承载的文化个性和异质性得以保留或部分保留,由此而挑逗起译文读者的好奇性,去理解和感受中国文化孕育出的这朵奇葩的异质魅力。

至于有关汉古诗歌意象的翻译策略,我们认为,最为策略、最为明智的翻译方法就是首先确保认识源头的原发性——保留原作中的意象,因为“最好的翻译是愚蠢的翻译”(Lin Yutang. *The Wisdom of China and India* [M]. New York: Random House. 1942: 26)。基于此,再进行有度的人文诗性创化处理——有度的变易或权宜或易化原作的意象结构和生命形态。仔细考量翻译言语实践过程中原文意象的产生、动态再现到译文读者的相似共鸣,中国古

诗意象的翻译的体认和再现皆具有经验刚性秉性——经验证实。只要原诗中意象经验性和人文性灵二维属性得以保留和传递,只要译文中的意象如原诗中意象意义一样呈现开放样态和体系,那么,我古诗歌跨文化、跨语际翻译就可以认为是成功的。

参考文献

- [1] 陈伯海. 释意象 [J]. 社会科学, 2005 (9).
- [2] 陈来. 宋明理学 [M]. 上海: 华东师范大学出版社, 2004.
- [3] 陈植锷. 诗歌意象论 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1990.
- [4] 傅仲选. 实用翻译美学 [M]. 上海: 上海外语教育出版社, 1993.
- [5] 郭建中. 当代美国翻译理论 [M]. 武汉: 湖北教育出版社, 1999.
- [6] 李建中. 中国古代文论 [M]. 武汉: 华中师范大学出版社, 2002.
- [7] 刘宓庆. 当代翻译理论 [M]. 北京: 中国对外翻译出版公司, 1999.
- [8] 刘宓庆. 翻译与语言哲学 [M]. 北京: 中国对外翻译出版公司, 2001.
- [9] 罗仁地, 潘露莉. 信息传达的性质与语言的本质和语言的发展 [J] 中国语文, 2002 (3): 203 - 209.
- [10] 彭漪涟. 古诗词中的逻辑 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2007.
- [11] 屈光. 中国古典诗歌意象论 [J] 中国社会科学, 2002 (3).
- [12] 桑塔耶那. 美感 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1982: 130.
- [13] 王东风. 文化缺省与翻译补偿//郭建中. 文化与翻译 [M]. 北京: 中国对外翻译出版公司, 2003.
- [14] 魏家海. 古诗英译中意象定位地意图性 [J]. 北京邮电大学学报 (社会科学版), 2003 (3).
- [15] 许渊冲. 唐宋词一百五十首 [M]. 北京: 北京大学出版社, 1995.
- [16] 许渊冲. 翻译的艺术 [M]. 北京: 中国对外翻译出版公司, 1984.
- [17] 许渊冲. 汉英对照唐诗三百首 [M]. 北京: 高等教育出版社, 2000.
- [18] 许渊冲. 文学与翻译 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2003.



- [19] 徐忠杰. 唐诗三百首英译 [M]. 北京: 北京语言学院出版社, 1990.
- [20] 叶舒宪. 神话——原型批评 [M]. 西安: 陕西师范大学出版社, 1987.
- [21] 张保红. 汉英诗歌翻译与比较研究 [M]. 武汉: 中国地质大学出版社, 2003.
- [22] 张延深, 魏博思. 唐诗一百首 [M]. 北京: 中国对外翻译出版公司, 1991.
- [23] BASSNETT S, ANDRE L. Constructing Cultures—Essays on Literary Translation [C]. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2001.
- [24] BASSNETT S, HARSH T. Post—Colonial Translation: Theory and Practice [M]. London and New York: Routledge, 1999.
- [25] CATFORD J C. A Linguistic Theory of Translation [M]. Oxford: Oxford University, 1965.
- [26] ELIOT T S. Literary Essays of Ezra Pound [C]. London: Faber&Faber, 1954.
- [27] HEIDEGGER M. Being and Time [M]. Trans. John Macquarrie and Edward Robinson. Beijing: China Social Science Publishing House, ChengCheng Books Ltd. , 1999.
- [28] JAMES Y LIU. The Art of Poetry [M]. Chicago: The University of Chicago Press, 1962.
- [29] JAMES Y LIU. The Interlingual Critic: Interpreting Chinese Poetry. Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- [30] NEWMARK P. Approaches to Translation [M]. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2001.
- [31] NEWMARK P. A Textbook of Translation [M]. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2001.
- [32] NIDA E A. On Translation [M]. Beijing: China Translation&Publication Corp, 1984.
- [33] NIDA E A. Language, Culture and Translation [M]. Shanghai: Shang-



hai Foreign Language Education Press, 1993.

[34] NORD C. Translation as a Purposeful Activity [M]. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2001.

[35] PAIVIO A. Imagery and Verbal Processes [M]. Holt, Rinehart & Winston, 1971: 5 – 20.

[36] HOLUB R C. Reception Theory: A Critical Introduction [M]. London & New York: Routledge, 1984.

[37] STEINER G. After Babel—Aspects of Language and Translation [M]. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2001.

[38] YU PAULINE. The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition [M]. Princeton. New Jersey: Princeton University Press, 1987.

第七章 “意境”的伪证性研究与文学诗歌翻译

第一节 意境的翻译

意境是中国诗学传统美学思想的个性化的审美范畴，也是中国诗学理论中最具民族特性的审美核心内涵之一。如何原汁原味地传递原作中的审美意境的韵味已成为翻译美学研究的极富挑战性的问题。本章试图从语言形上美学意义的模糊性偏离、语言形态的能指与所指相悖和飘忽，以及作者的创作体认思维形态的灵性三个方面分析文学作品中意境体验的伪证性、灵性状态，并且从意境的生成方式、作为意境载体的意象的分类、意境的传输模式以及意境的人文诗性等方面提出甄别和克服意境伪证性的基本方法。针对意境体认过程和终结的不可证性的变量、动态和多元特性，本章认为：在文学翻译实践中，译者只有在“形式就是内容”的观照下，忠于原文意象，以期保证译入语读者最大可能地体悟到原作所要传达的真正美学意境，从而建构文学诗歌意境美学翻译的诗性化理性认识观和方法论。

一、关于意境的翻译

意境的鉴赏与重构以及表征形态是文学翻译中最富挑战性但又最富诱惑力的问题。意境是中国文论和诗学美学的灵魂，也是翻译美学的灵魂。其重要性由近20年围绕意境范畴所涌现的学术研究成果可见一斑。由于东西方文化历史传承背景各异，中国传统诗学文论美学范畴的面貌和概念，自然赋有迥异于西方诗学文论美学范畴的异质性，从而在世界美学史上具有一种独特的价值命题意义。意境是我国美学中的核心概念，茅盾于1954年8月在全国文学翻译工作会议上指出：“文学翻译是用一种语言，把原作的艺术意境传达



出来，使读者在读译文的时候能够像读原作时一样得到启发、感动和美的感受。”

意境是中国诗学和文论特有的审美概念和主体。意境指的是通过形象性的情景交融的艺术描写，把读者引入到一种诗兴艺术想象鉴赏的精神境界。意境的基本构成在于情景交融，可证与伪证互为的两个方面，即生命形态的客观反映方面和作家情感理想的主观精神创造方面。前者叫做境的具象，后者叫做意的人文诗性精神意象，这两个方面有机统一，浑然交融，诗化起兴而升华为意境这一美学审美范畴。

二、意境的演变轨迹

意境的发生甚为久远，延续至今，已有近 3000 年的历史。根据文论诗学界公认的结论，这 3000 年的历史大致可以划分为四个时期：

第一时期：孕育期，即先秦至两汉时期。我们知道，凡具有意境的作品都必须是“境生于象外”“含不尽之意在于言外”的作品，若以这一标准衡量，那么，这一时期的意境虽说“孕育”，却已初具形体。说是孕育，主要因为它还不是大量地、普遍地见于各类艺术作品，而主要表现于诗歌、音乐和某些青铜、陶瓷工艺品中的景象性的张扬作品的美学形态。在相对稚拙的早期艺术品中，虽说在诗歌中已大量运用比兴的手法，但作为文论诗学中赋予自觉意识的审美概念，尚未出现和形成。作为艺术的高级精神形态的意境也不可能出现。

第二时期：自觉形成期。此一时期，始于汉末，迨于六朝。这一时期的主要特征，一是意境从自然发生走向自觉追求，不仅在艺术中以景象形态与人的情思互为体现显现，而且还存在于某些生活领域；二是意境理论初步形成，以陆机的《文赋》和钟嵘的《诗品》为标志，并且在各个艺术领域都有各具特色的概括阐发，尽管仍是初步的。

第三时期：成熟、鼎盛期。从唐代始，历五代而迨于宋。在经历了魏晋南北朝时期的审美意识觉醒，意境的美学艺术和概念意义由不自觉走向自觉，审美艺术意境也迎来唐以来的真正成熟和鼎盛。这一时期意境概念范畴和意义发展的特点是：①意境作为审美范式日臻成熟，并渗透到了文学艺术的各个领域，涌现了一大批诗人和艺术家，创造了大量不朽的深具意境的作品，



意境已经成为人们评价作品优劣的重要标准；②意境理论已经逐渐系统化、定型化，如王昌龄的《诗格》，皎然的《诗式》，司空图的《二十四诗品》，严羽的《沧浪诗话》等。

第四时期：意境的深入发展期。从元到清，历时也是六百余年。这一时期的基本特点，首先是承唐宋之余风而刻意于意境创造，在各个艺术领域，尤其是书画与园林建筑领域创造了至今还为人所争赏的富有引人入胜的意境作品；其次是意境理论深入发展并更加系统化，如王夫之的诗学理论等，而至清末，则开始以西方美学为参照物，使意境理论逐步向现代形态转化。

第二节 意境的生成

在文艺作品中，意指作者主观诗性化的情意，境指客观的自然和社会生活。意境就是文学作品作者的主观诗性感情与客观现实浑然相契、互为而使作品形成的一种特有的审美艺术境界。王昌龄在《诗格》中提出了“三境”“三思”论，即物境、情境、意境和生思、感思、取思，充分阐述了景与思互为的启迪关联关系，后人发展这种情境互为的关系，认为意境的生成方式按其物与思之间的关系大致有以下四种：

一、意境随生

诗人因外物的感触，忽有所悟，思绪盈怀，于是借助对外物的描写把内在的情意表达出来，从而达到意与境的交融。譬如唐朝诗人王昌龄的《闺怨》：

闺中少妇不知愁，春日凝妆上翠楼。
忽见陌头杨柳色，悔教夫婿觅封侯。

少妇原本无忧无虑，打扮得漂漂亮亮地登上翠楼去观赏春花。忽然路旁杨柳的一片新绿触动了她的情怀，使她蓦然回想到去年（抑或前年）春天给丈夫送行时折柳相赠的往事，顿觉孤寂冷落，为当年鼓励丈夫觅求功名出门奔波而后悔不已。这首诗的意境属于意境随生的方式，就是人们常说的因物



起兴，触景生情。

二、移情入境

诗人接触外物时，将主观情志注入其中，使客观物象融入诗人的感情色彩，是诗人的诗性体验。如：

感时花溅泪，恨别鸟惊心。（杜甫《春望》）

多情只有春庭月，犹为离人照落花。（张泌《寄人》）

蜡烛有心还惜别，替人垂泪到天明。（杜牧《赠别》）

这类诗作在审美意境表现方式上有一个显著的特点，即所描摹的客观景物都已经不是纯客观的存在，而是带上强烈的主观感情。这种意境生成方式又称“移情入景”。

三、匿意于境

诗人将内在的情志隐蔽起来，在诗作中只示人与境，似乎纯然摹写他人外物，而诗人情志审美意象隐藏在作品之外。这种意在境外的隐匿“意境”，作者采用的是诱发读者自己去领悟言外之意、韵外之致的方法。如柳宗元的《江雪》：

千山鸟飞绝，万径人踪灭。

孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪。

天寒雪大，人迹渺然而渔翁却不畏严寒，不顾得失，专心垂钓，显然这是一个被幻化的理想境界。但诗人借此情境旨在曲折隐含地抒发自身孤傲不羁的性格和遗世独立、超然物外的人生态度。再如北朝民歌《敕勒川》：

敕勒川，阴山下。

天似穹庐，笼盖四野。

天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊。

全诗虽纯系自然景物的描摹，并没有写人，也没有直抒情愫，但读者仍



可感觉到主人公对草原风光，对故乡的情愫，体味到诗人那种粗犷豪放的气魄和性格，以及那“良玉生烟”的审美意境。

四、意境相生

这种方式是内情与外物相感相生，天然合一，又称为“意与境混”。情与景相和谐、相吻合，是诗家所崇尚的言外之意境。如屈原《九歌·湘夫人》：

帝子降兮北渚，目眇眇兮愁予。
袅袅兮秋风，洞庭波兮木叶下。

后两句的景物描写：秋风、水波、落叶都点染和烘托了愁情，形成感人的意境。再如：

岸花飞送客，檐燕语留人。（杜甫《发潭州》）
东风知我欲山行，吹断檐间积雨声。（苏轼《新城道中》）
月落乌啼霜满天，江枫渔火对愁眠。（张继《枫桥夜泊》）

第三节 文学作品中意境的三个常见类别

意境按其表述作者的情思生命状态和效果又可分为如下三种：

一、雄浑之境

雄浑之境的词大都突破了儿女之情愫，或咏壮丽的自然景物，或抒发登临怀古之情，或叙边关征战壮志，或抒爱国之壮怀……无不表现出作者慷慨激昂、雄浑奔放的气势和积极进取的风貌。如苏轼《念奴娇·赤壁怀古》：

大江东去，浪淘尽，千古风流人物。故垒西边，人道是，三国周郎赤壁。乱石穿空，惊涛拍岸，卷起千堆雪。江山如画，一时多少豪杰！



遥想公瑾当年，小乔初嫁了，雄姿英发。羽扇纶巾，谈笑间，檣櫓灰飞烟灭。故国神游，多情应笑我，早生华发。人生如梦，一樽还酹江月。

这首词将骇目惊心、雄伟奇绝的长江景观与雄壮威武的历史融于一体。在这里，自然与历史、空间与时间都浑然为一体，给读者以力量与震撼，是发自内心的酣畅淋漓与灵魂的升华，因此这首词自问世以来被誉为豪放词的杰出代表。

词人们往往选用“旌旗角声”“征衣”“鹧鸪声声”“落日危楼”“西风瘦马”“边塞冰川”“朔风飞雪”等来营造孤愤、旷达，或报国无门，或壮志难酬的雄浑之境。

二、深静之境

所谓深静之境，就是说词有一种幽深僻静之感，让人审美意识中感到潜藏着的深沉的情绪，似空中之音、水中明月那种飘忽的质感，犹如孤灯之于寒夜、幽花之于深院、雨滴梧桐之于不眠之夜，能给人以“此时无声胜有声”的感觉。为营造深静之境，词人们经常运用“深院”“梧桐夜雨”“黄昏”“重门”“蝉鸣虫吟”等意象，暗示出词人们的相思、孤独、思乡等情感。如：

庭院深深深几许，杨柳堆烟，帘幕无重数。（欧阳修《蝶恋花》）

日高深院静无人，时时海燕双飞去。（晏殊《踏莎行》）

三、迷离邈远之境

迷离邈远之境与深静之境内外似对，实相辅相成。深静之境的情感在于内，而迷离邈远之境在于外，往往烟雨迷离，水远山重。如李白的《菩萨蛮》：

平林漠漠烟如织，寒山一带伤心碧。暝色入高楼，有人楼上愁。

玉阶空伫立，宿鸟归飞急。何处是归程，长亭更短亭。



这首词就是用“远望”来表现相思的，营造了一个迷离渺远的意境。“平林漠漠”暗示了思妇内心凄迷的情绪，“暝色”给人以广阔的空间感和迷茫感。又如：

伤心两岸官杨柳，已带斜阳又带蝉。（贺铸《鹧鸪天》）

一重山，两重山。山远天高烟水寒，相思枫叶丹。（李煜《长相思》）

以上常见的三种意境类别，虽据理性分类，但实需主体虚实体认，诗性体悟，方可体味中国古诗词歌赋中借以景象而蕴涵的审美意境和诗人欲抒发的情愫。这种诗性、理性认识互为的认识观照将有助于对诗歌意境的解读和鉴赏，亦可裨益于汉诗词外译意境审美范畴的把握和传输。

第四节 意境的伪证性研究

虽然目前大量的中国文学作品被翻译成英文出版发行，但毋庸讳言，有关如何体认原作的审美意象，如何将“意境”的体认和翻译建构在一个知性认识体系中，尚缺乏理性和诗性互为的认识观照。个人经验或从某一认识视角的结论被视为普遍理性法则，率性而或某一视角理性认识上的践行被视为放之四海而皆准的普适方法论。如此现象仍是诗歌审美范畴跨文化传播中不容忽视的认识论和方法论。造成如是的认识论和方法论的原因当然是多方面的。本文认为，最根本的原因在于对文学作品中意境的构成与思维审美形态不仅具有可证性，而且同时呈现可证性的动因和认识源这一现象缺乏富有理性的认识关照。对于这一现象和本质的认识论和方法论均未有理性知性的认识基础，未能将这种知性认识建构在哲学认识观照基础上，因而亦不可能建构对汉诗歌意境跨文化传播的知性认识体系和方法论的构建。（关于意境的可证性将另文讨论，这里不作讨论。）故本文将尝试从文学作品中语言意义的概念范畴的人文诗性、定性却多元不定变量飘忽性、语言文本结构的能指与所指模糊性和作者创作思维人文个性诸角度探讨意境的伪证性现象，旨在构建中国美学审美范式中特有的意象审美概念翻译认识观和方法论。



一、文学作品语言的人文诗性

意境的伪证性在很大程度上是由语言意义概念的模糊不确定性引起的。什么是语言意义概念的模糊性呢？它包含三个特征：语言的亦此亦彼性，词语所指概念范畴边界的不确定性和词语概念的相对性。文学语言是一种具有意象思维特征的语言，故而是模糊而飘忽质感的。作者在借用文学语言进行创作时，这种语言文字的意义概念就具有很大的模糊性。当然作者在创作时也以清晰化作为目标，但这里的清晰化表现为形象的鲜明化、生动化、典型化，而不是精确化的意象表征。这“三化”的实现不但不能消除飘忽的诗性体味和模糊性，而是充分适当地利用了语言的模糊性。当我们说“春风杨柳万千条”时，表面上看上去好像是在追求精确化，但实际上表现为鲜明化和生动化，因为谁都知道“春风杨柳”何止“万千条”，“万千”只是要突出模糊的和数不清的“多”的概念意义，并使“杨柳”更加生动、鲜明罢了。这种体认概念意义还仅仅是词义层面上的，而诗人在运用这些具象时，并非只是其意义的本体，而实为由这些景象而编织的象外之象的意致。这种意致使作者的情致更呈模糊、飘忽和兴发的灵性。中国文学语言的蕴藉性、象征性和飘忽性体现出了性灵的质感。文学作品中词句的形式和内容因此而变得富有蕴藉性和不确定性，形成了意境的伪证性，变得难以把握，“羚羊挂角，无迹可寻”，难以用另一种语言准确无误地表现出来。

二、隐喻性

文学作品中隐喻往往具有较深厚的比喻意味，使不能明说也不能比拟的事情以隐喻的形式说出来。读者若不首先弄明白隐喻的意思，就很难理解文学作品中包含的意境。由于中国汉字同音不同字或者同音同字不同义等特点，使得中国文字能够参与表征中的“隐喻游戏”，取得较好的人文诗性的审美效果。例如：

杨花雪落覆白苹，青鸟飞去衔红巾。

To cover the white duck weeds the catkins fall like snow,

Carried by the bluebirds the red handkerchiefs in the air flow.



杜甫《丽人行》里的这两句都是隐喻。“杨花雪落覆白苹”表面上是描写景物，实际上是揭露杨国忠和他妹妹虢国夫人通奸的丑行。用“杨花”谐音双关暗指杨氏兄妹，用“覆白苹”喻旨兄妹丑合。“青鸟飞去衔红巾”也暗指杨国忠和他妹妹虢国夫人的往来关系。

再如：李商隐是唐代诗人中最善用这种隐喻的诗坛高手，《无题》诗中所象征的寓意历来是诗家们费神破解的一桩难事，所谓“锦瑟无端五十弦”句就有各种不同的解释。

三、意外之象

同隐喻一样，象征在文学中的运用也会使得文学语言模糊和飘忽起来，读者如果不能准确地理解作品中的文化积淀象征内蕴，就会觉得意境具有极大的伪证性，模糊、不确定性。如：陆游的《卜算子·咏梅》：

驿外断桥边，寂寞开无主。已是黄昏独自愁，更著风和雨。无意苦争春，一任群芳妒。零落成泥碾作尘，只有香如故。

Past a post-route, near a bridge, broken in twain. The evening bringing both wind and rain,

Is a lovely stretch of land no one own. There, with few springs, we are filled with gloom, alone.

We should not vie with every other flower, let each in envy of another glower.

We may be ground into dust; mixed with dirt.

We will em it our scent as before, unhurt.

原词给读者的感应是极其强烈的，因为词中的“无声胜有声”“无色胜有色”和“无形胜有形”给读者制造了一种无法用语言来表达清晰的模糊感、飘忽感。“寂寞”本来渗透在“无声”之中，但“碾作尘”又让读者感觉到了车轮之声的冷酷。虽然本词里没有对梅花作形态的描写，但读者心里已经有了这枝梅花的孤傲姿态。

又如：李白的《菩萨蛮·平林漠漠烟如织》：



平林漠漠烟如织，寒山一带伤心碧。暝色入高楼，有人楼上愁。

玉阶空伫立，宿鸟归飞急。何处是归程，长亭更短亭。

The distant woods look like fabric, covered with haze.

Hills and hills of a somber green meet my gaze

Nightfall has thrust into an upper room

Where some one falls into anguish and gloom.

For long, I stand on stone-steps, with birds in sight

To take that path home: how remote is the day?

Where there are wayfarers' stations all the way

李白的这首词苍茫高浑，荡气回旋。“烟如织”“伤心碧”反衬着游子迷茫伤感的情怀。“长亭更短亭”寄意言外：千里万里，欲归无计。

然而，这首苍茫高浑、荡气回旋的《菩萨蛮》译成外文后会是什么样子呢？“烟如织”变了味（like fabric, covered with haze），“伤心碧”变了调（a somber green meet my gaze），“长亭更短亭”变了意（where there are wayfarers' stations all the way）。所以在进行文学翻译时首先得把作品中的象征意味弄明白，否则就没法把握和传达原文意象中所蕴涵的意境。

模糊和飘忽是语言发展变化的一种基本的人文属性。语言的模糊性亦给诗性体认提供了空间。跨文化翻译必须在这种诗性认识观照下，理性认识和诗性认识互为，译出原作品的言外之意、韵外之致。

四、文本结构的能指与所指

现代语言学之父索绪尔（Saussure）把人类的语言分为“能指”（signified）和“所指”（signifier）两个层面。“能指”指语言的音象形象。而“所指”则是指形式所指代的内容，即语言要表达的概念。同时他强调符号的一个重要性质——符号的任意性。也就是说语言的语音形式和它所要表达的概念之间的关系是任意的，这之间没有必然的联系。在文学作品中，文本结构的能指与所指之间亦然、亦没有必然的联系性，而往往具有任意性和隐含性。中国文学的同音、同形、同音异形、谐音拆字等这些构词形式造就了文本结构和意义的任意性、隐含性和飘忽质感，使读者有时



很难从文本结构的能指感悟到文本结构在作品中真正的所指，这也是造成意境伪证性的一个重要原因。如：“故国三千里，深宫二十年”（张祜：《宫词》），这里的“三千里”“二十年”仅仅是文本结构能指的时空概念吗？它的所指是什么呢？通过想象与分析，我们得出这里他所指的是：“多少如梦如烟的繁华往事一幕幕地映入眼帘。”诸如此类的诗句还有很多，如：

十年生死两茫茫！不思量，自难忘。千里孤坟，无处话凄凉。（苏轼《江城子》）

少小离家老大回，乡音无改鬓毛衰。儿童相见不相识，笑问客从何处来。（贺知章《回乡偶书》）

前不见古人，后不见来者。念天地之悠悠，独怆然而涕下。（陈子昂《登幽州台歌》）

锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年。（李商隐《锦瑟》）

五、人文灵性思维状态

诗歌的创作过程都是凝聚着诗人的强烈思想感情的过程，而且诗人也是在极其性灵兴会的感情驱使下进行诗歌创作的。同样的自然现象或社会现象，一般人都会感到无动于衷，树亦树，水亦水，无甚特别之处，而感情较常人更丰富、敏锐、奇特的诗人往往会睹物情发，激动不已。对他们来说一草一木、飞禽走兽都可以用来寄托或抒发感情。杜甫在《春望》中的两句：“感时花溅泪，恨别鸟惊心”正是将自己的情感寄托到了花、鸟的身上。但这种情感是很模糊的、性灵的，并一直贯彻在诗歌的始终，似实然虚，飘忽性灵。读者谈到“感时花溅泪，恨别鸟惊心”时，也是一种模糊思维飘忽，若隐若现。感时是感何时？自然是乱世之时。人民凄苦，无处申诉，连花草树木都于心不忍，何况人呢？恨别是因乱世而引起妻离子散的生死离别，自然生恨。是见了飞鸟使我心惊，还是飞鸟见了这般情景也心惊呢？两者兼之。读者在解读这两句时一定会产生这样的性灵思维，无论是“感”还是“恨”，全是“无奈”而已。这种“无奈”使译者在翻译时也一定会感到一种“无奈的阻碍”。如：“红杏枝头春意闹”，这个“闹”字是一个很难归结为语言变量的



形态,是一种很抽象的高层次的性灵的思维方式。张先在“云破月来花弄影”句中的一个“弄”字,王安石在“春风又绿江南岸”中的“绿”字,都是因其自身的灵性模糊而极难译成贴切的外文。

第五节 文学作品中意象可证性辨识

意境具有伪证性,这似乎可以说是一千年定论,亦是翻译文学作品看似不可逾越的一大障碍。然而事实并非如此,只要我们对意境审美范式从发生论视角作一理性思辨,并通过一些克服意境伪证性的基本方法论的研究,译者可以跨越意境伪证性的障碍,译出文学作品中蕴藉的美学意境,使译文读者亦可以借此欣赏原作时保持性内化起兴的信息源头的原始形态,保证能够触摸到原作真正内涵和美学意义的最大可能性。

文学作品中的意象是构成优美篇章的基础,也是读者对作品的审美主体和依据。虽然中国古代史学文论中每每论及意境,千年一贯大多以伪证性、非真实的理路阐发之。意境的非真实质感似乎是意境审美的千年定论。然而,这种认识论忽略了十分重要的一点:一切伪证性质感的审美形态,追根溯源,均存有其生命形态的实在和真实具象的存在。可以说一切审美的飘忽感的体味从发生论视角看,有其发生源,其发生源首先是文学作品审美主体的真实的生命形态——意象。陆机在《文赋》中曰:“伫中区以玄览,颐情志于典坟,遵四时以叹逝,瞻万物而思纷;悲落叶于劲秋,喜柔条于芳春。心懔懔以怀霜,志眇眇而临云;……”(李建中,2002)文学意象致意境的人文诗性兴发其发生源均体现“问渠那得清如许,为有源头活水来”生命的具象可证现象与本质。这些先贤的深刻阐发均证明了人文诗性认识观具有的建构性,证明了审美的灵性兴发或飘忽的诗性灵性思维都有其真实的生命形态的存在。一切对诗歌文学作品中的审美意象的灵性体味皆如“登山则情满于山,观海则意溢于海”的真实动源,皆体现了“因物起兴”的可证性命题和立论。对文学作品中意象的可证性作如此甄别将有利于译者克服意境的伪证性和飘忽质感的解读,从而体味、把握意境的真正内涵,使文学诗歌意境的审美过程和翻译建构在有度的理性认识论和方法论的可证基石上。



（一）象征性意象

如艾青的诗《礁石》：“一个浪，一个浪/无休止地扑来，/每一个浪都在它脚下，/被打成碎沫，散开……它的脸上和身上/像刀砍过的一样/但它依然站在那里/含着微笑；望着海洋……。”这首诗中的“礁石”作为象征体和诗本身的审美主体，灌注了诗人人生体验的真谛，象征了我们民族不畏强暴的、不屈不挠的斗争精神的审美范畴和诗性联想。在这里，意境的发生源是“海浪和礁石”，它们是审美意境的载体。翻译中只要牢牢抓住原文中意境的审美载体，意境的传输便是水到渠成的事了。

（二）比喻性意象

如南唐后主李煜的《虞美人》词句：“问君能有几多愁，恰似一江春水向东流。”将愁绪喻为一江春水，使诗人的愁绪苦衷的情愫物象而变得可量、可视、可触。

（三）描述性意象

如王维的《鹿柴》：“空山不见人，但闻人语响。返景入深林，复照青苔上。”这首绝句通过描述性的意象“空山”“返景”“深林”“青苔”等渲染了一种清幽、静谧的气氛，其中渗透了作者追求自然而为的情志，将自己的思想感情和具象融为一体，以有意识选择的意象体现以画意入诗的审美情趣和自己对禅的认识境界。

（四）通感性意象

即运用感官之间的互通感觉体验，如“春意闹”“钟声湿”等使感情既具体化，又得以升华从而获得一种新奇的艺术感觉。如白居易的《琵琶行》中写琵琶高亢激昂的声响：“银瓶乍破水浆迸，铁骑突出刀枪鸣”，这样大的“大音”，白居易自然无法让读者听到，但他用具象描绘出意象视觉形象，引起人的视觉与听觉联想，无形化作有形，无声变得有声，使读者如临其境，如闻其声。



(五) “有我之境”与“无我之境”

“有我之境”强调的是主体存在和主观情感内在意义，一切的外在形态，都是主体感受的结果，服从于主体直抒胸臆，以情愫为中心，如唐陈之昂《登幽州台歌》、宋陆游《卜算子·咏梅》等作品以我之睹物起兴为线索，睹物生情，直抒心怀，借物象而抒发，将我之情怀融于所见的“景”“境”之中。

“无我之境”中的景、事、人已显现为一种想象与情感的“物化”，是一种富有美感的氛围，所谓“不著一字尽得风流”即此意也。这种美感的氛围不仅增加了文章的艺术感染力，其对人物复杂的难以描摹的心理世界的表现，还传达了作者对生活的审美感悟与独特的理解与艺术性想象。如《边城》《受戒》等文学作品亦是以意境营造而取胜，描写美丽富饶的土地、可爱的家乡和善良可爱的人们，营造的意境已经不仅仅是一种景物，而是寓作品丰厚的思想内涵于其中了。

第六节 意境的传输形态及方法论研究

通过上述甄别，不难看出，所谓意境的伪证性审美形态，从发生论上看，首先是“因物起兴”，然后才是“良玉生烟”。伪证性首先是基于可证性的客观实在的生命具象的存在，由此我们可以这样认为，一切文学的审美思维和行为、诗性的把味和兴发首先从早期客观实在的生命具象的发生源头，是可证的。关怀文本中所体现的生命形态的物象、景象就可以将“象外之象”的灵性思维置于可证性的认识论基础之上了。

一、文学作品中意境的传递形态

(1) 意境存在于原文本中，具有物质性、具象性。文本中语言所表征的生命形态的具象是我们诗性体味审美意境的依据，这便构成了意境蕴藉的物质性与可证性；

(2) 意境欣赏：译者品味诗歌意境，伴随着欣赏文本中的音、形、义和意象组合过程，“情”和“境”逐渐融合而致意境；



(3) 意境分析：个体意象所承载意境审美的相应内蕴；

(4) 意境再造：个体意象趋向诗性内化整合，“情”和“境”融为自然一体，意境再造于译文中。

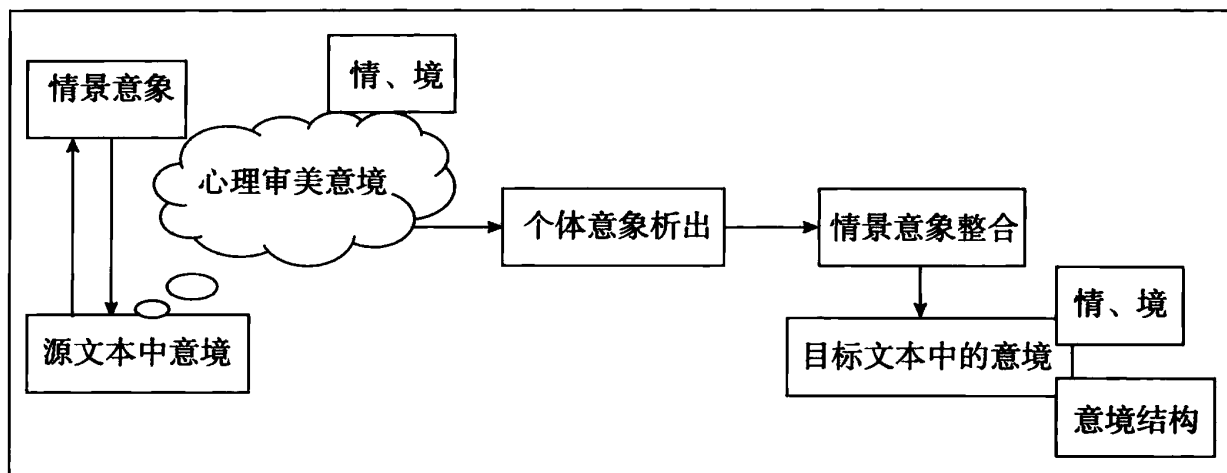


图 7-1 意境传递模式图

意境结构在源语中是由作者运用一定的意象组合承载的，那么，译文重力应尽可能将这些意象保留译出以确保灵性兴发认知源头的正确。通过源语中的个体意象的整合结构，经过综合、分析后重置于译文。众所皆知，作为意境的基本组成是“意”“象”互为、“情境互为”的诗性内化结果。译文亦然，“意”与“象”是意境传递的具象和载体，是可载和可证成分思维形式，它们有待于译者运用理性和诗性体认、感悟整合而置入译语中。此外，此模型还指明了意境和个体意象的关系，使得这个抽象概念得到有形的可证性的表述。

二、古诗意境鉴赏甄别示例

下面分析《题都城南庄》（崔护）中“人面桃花相映红”一句的翻译。

译文 1：

Pink cheeks and pink peach – blossoms smiled upon me. ——Gles

可证性意象：“人面”“桃花”“相映红”具象的保留。

象外之情：爱慕，欣喜。

伪证性诗化效果：借以生命状态的意象而致“象外之情”情愫传达。



意境：姑娘的面容姣好与盛开的桃花相映成趣，人如桃花，光彩夺目的意境成功再造。

译文2：

Her face and th' peach – bloom reflected each other's glow. ——Sean G. Liang

伪证性诗化效果：虽然意象的可证性表征与原文有异，但其诗化审美具象未变，故审美发生源头未变，确保了诗人对少女的爱慕之情的传输跃然纸上，意境得到成功的再造。

译文3：

I saw the face of a woman, and the peach blossoms,
A pale red reflecting pale red. ——Wang Shouyi & John Knoepfle

可证性意象：“人面”“桃花”“相映红”具象表征有误，审美具象未能保留。

象外之情：爱慕，欣喜未能表达。

伪证性诗化效果：没有唤起读者愉悦的感受，原文欣喜的感情没有得到体现。

意境：未能传达姑娘的面容姣好与盛开的桃花相映成趣，人如桃花，光彩夺目的意境。

再如：唐诗《江雪》（柳宗元）

千山鸟飞绝，万径人踪灭。
孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪。

译文1：

River – snow
A hundred mountains and no birds;
A thousand paths without a footprint;
A little boat, a bamboo cloak,
An old man fishing in the cold river-snow.
——by Witter Bynner



译文 2:

Fishing in snow
 From hill to hill, no bird in flight,
 From path to path no man in sight,
 A straw-cloak'd man afloat, behold!
 Is fishing snow on river cold.
 ——By Xu Yuanchong

译文 3:

Fishing by Snow-River
 Hundreds of mountains over which no birds in flight,
 Thousands of paths on which are no footprints in sight.
 In a little boat is an old man in a bamboo cloak,
 Fishing by the icy river – snow
 ——By author

可证性意象：“千山”“鸟飞绝”“万径”“人踪灭”“孤舟”“蓑笠翁”“独钓”“寒江雪”。

这是一个冰雪覆盖、人迹罕至的寂寞世界，只有一个孤独的老人在江边垂钓。必须注意，诗中的数词格皆非科学概念，而是一种夸张的文学修辞手法。若在翻译中将其译成科学限定的概念范畴，可谓诗意皆失，象外审美意境亦大打折扣。

诗性内化象外之情：孤独是全诗的诗眼。傲雪乃象外之象，景外之神。诗人虽政治受挫，然在诗中仍旧表现出傲视一切困难、矢志不渝、百折不挠的乐观精神。

伪证性诗化意境：诗歌刻画了在严寒空静的世界里，诗人以不畏严寒的毅力和勇气屹立于冰雪覆盖的大地，傲藐严寒，江边垂钓，钓的并非是江中之鱼，而是傲视严寒的勇气和乐观自信。

综上所述，意境虽暗含在诗文中，虽不著一字谓之意趣，或喻之意境，但却通过意象描摹、借以具象内蕴而致超象，从而构建出一个既有可证但又呈飘忽性灵质感的审美意境范畴。



三、意境与文学翻译

文学翻译中我们谈意境，就是要研究意境，辨别意境的美学体验中的伪证性诗性理路，从而体味诗人的人文诗性思维，甄别伪证性思维中的可证性本质与现象，将伪证性的人文诗性把味建构在可证性的生命形态之上，使原作中那种飘忽的灵性体验与可证性生命形态的实在具象内化相融，从而更好地把握和把味原作的艺术审美范畴，把原作中的真正思想内涵和艺术境界挖掘出来，并通过理性可证的方法论呈现给读者。要使得文学作品中的意境有效传达，翻译时可从如下三方面入手：

（一）借景寄情，情蕴景内

真挚的情感是意境创造不可缺少的条件。然而情不可无凭借，不可空洞游荡。故借景象以寄情，以描摹活生生的生命形态物景为手段，情寄景内、景溢情外、互为互释，那么意境亦洋溢在译文的字里行间的景象中了。以白居易的《长相思》为例：

汴水流，泗水流，流到瓜洲古渡头，吴山点点愁。
思悠悠，恨悠悠，
恨到归时方始休，月明人倚楼。

显然，这是一首怀恋远方爱人的抒情小曲。

全词以月下脉脉的流水景象为映衬，愁绪为诗眼，情寄景象，象征悠悠的离别情绪。故深深的思念和由此产生的绵绵的怨恨的意境亦蕴涵其间了，并由此深深地拨动了读者的心弦。翻译时只要做到借景寄“愁”，将虚化诗性与可证性物景相融，便可意境全出。

赵彦春的译文做到了这一点：

Waters of the Bian flow/ waters of the Si flow/flow to the old ferry of Gua chou/
the hills in Wu bow in sorrow /my longings grow and grow/my gravings grow and
grow/grow till comes back my yokefellow/we lean on the rail in moon glow.

译文的成功之处在于译者借意象营造了一种气氛，以此承载原诗的愁绪。



比如说原诗的“愁”具象均得到保留，在译文中用“sorrow”不仅传达出了“愁”绪，而且还渲染了悲伤的气氛。

（二）诗化意象的审美概念意义

通常在文学作品中作者不直接表露感情，而是通过意象的描绘唤醒我们的记忆，刺激我们的感觉。故意象是文学作品中内化熔铸了作者主观感情的客观物象，如落日、芳草、垂柳、鸟鸣、蝉噪等。它们体现了作者的主观人文情思和审美形态。运用本章对意境的分类（象征性、比喻性、描述性，以及有关“有我之境”“无我之境”的意境美学概念范畴等），如前所述，个体的具象是作者情思的物质载体，因此我们可借原文本中的个体具象追寻原作者的人文诗性情思，从这个意义上考量它体现了一定程度的可证性本质与现象，当然这种可证性最终是为实现升华作者的诗兴情思和创造意境服务。以张继的《枫桥夜泊》为例：

月落乌啼霜满天，江枫渔火对愁眠。
姑苏城外寒山寺，夜半钟声到客船。

这首诗读来形象生动，宛若一幅由丹青高手心物交感、以心绘制的意境深邃的晚秋夜景图画展现眼前。诗作把形象、色象、声象交织融汇，集“视象美”“音象美”与“意象美”于一身。许渊冲先生的译文是这样的：

At moonset cry the crows, streaking the frosty sky, dimly lit fishing boats' neath maple sadly lie. beyond the city walls, from temple of cold hill, bells break the ship-borne roamer's dream and midnight still.

在译文中，译者没有仅停留在意象静态对应的层次，而是既有个体具象，又超越具象的对应层面。“月落”“乌啼”“寒霜”对于中国读者来说会营造出“凄冷”“孤寂”的氛围，翻译成对应的英文“moonset”“crow”“frosty sky”也许只是一幅夜晚的图画，那种羁旅之思不一定如中国读者的感受强烈。为此许渊冲先生选择了具有表现力的词，丰满原诗的具象，例如“streaking”，仿佛寒鸦的一声啼叫穿透了寂静夜空，烘托了寂寥和凄冷的意境。“dimly” and “sadly”，有悲凉的意味，“lit” and “lie”寂寥之情跃然纸上。不难看出，译文中所运用的手法既有许先生所倡导的浅化方法论：如在诗文的



具象前增加了富有情感色彩的修饰辞格，这样原诗中那份蕴藉的滋味变为浅化；但同时又包含了升华之法，使原诗中看似平淡的景象得到了诗性升华，使之有了生命，有了灵气。

（三）具象 + 修辞致审美联想

文学作品可以品读可以吟诵，但它不能直接出现图画那样的视觉形象。如果译文语言无栩栩如生的生命形态的描摹，无“登山则情满于山，观海则意溢于海”的情怀、情愫，语不惊人，平淡无味，枯瘪干巴，则不能刺激读者的想象力，那么原文艺术形象、意境便不能为译文读者所领会。所以译者应把味原作，借具象进行有效、有度的诗性关联创造，努力亲证体验原作者的情感世界，并借此类诗性意象，或保留，或超象变异，从而构成具有审美诗兴的意象以承载原作的意境，即将这种思维形态中的美学意境以具象的语言形象（即美学修辞与手段）可证物化呈现，使译文富有文采质感，并以此来激发读者的审美想象力。以杨贵妃的《赠张云容舞》为例：

罗袖动香香不已，红蕖袅袅秋烟里。
轻云岭上乍摇风，嫩柳池边初拂水。

译文是这样的：

Dancing/sweet scents/incessant coming/it is red lilies/lotus lilies/floating up/
and up/out of autumn mist/thin clouds/puffed/fluttered/blown on a ripping wind/
through a mountain path /young willow shoots/touching /brushing /the water/of the
garden pool.

译者以丰富的诗性想象，借象抒情，将诗文的伪证性意境美基于物象和景象的诗性组合，把翩翩起舞的舞者描绘得惟妙惟肖，使译文声色并茂。

第七节 结论

文学翻译所司之职就是尽可能地把原作的意境美学——蕴藉的意趣、意味传达给译文读者，使更多的人（读者）能够欣赏、享受原作中意境的美感。但是由于意境伪证性的存在，有时连译者自身都很难把握作品中意境的内涵。



因此，译者首先要体悟作品中意境的内涵是翻译的基本前提。正是意境的伪证性（文学玩味正在于此）：即意境的模糊性、蕴涵性，使得不同的译者对作品中的意境伪证性诗性味道有着不同的品解。这是意境美学的伪证性质感造成的不可避免的现象。然而，意境美学伪证性质感不是空穴来风，它是有所凭借的，具有可证性的由具象致意象而后致意境的体味过程。这种对意境美学伪证性的一般认识论确保了意境美学可证性的一面，尽可能地诗性保留原作意象组合是译者在翻译文学作品时一定要遵守的一个翻译标准——忠于原作具象组合，以原作的具象承载原作的意象之境，运用诗性的思维借以生命形态具象的修辞手段重现原作的升华意境，这个过程以可证性具象为基础，但以诗性人文地营造原作的意境为翻译的旨归。因为译者的任务是把原作的真实具象和意味传达给译文读者，然后读者可以根据自己的理解，展开想象来进一步阐释他对原作意境的理解。如果一开始译者就根据自己的理解来翻译传达原文的意境，主观改变原作的意象这一审美主体，那么读者就很难有机会比较接近地体会到原作所要表达的意境。所以，意境伪证性既为译者提供了思维关联的空间和有度创化权利，但又必须借以原作个体具象或对应，或诗性变易，或升华，或抽象，景与情互为，象与意互称，使意境的伪证性最大可能可证性跨文化传递。

参考文献

- [1] 龚光明. 翻译思维学 [M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 2004.
- [2] 郝强. 把握英语教学中的语言模糊性 [N]. 运城学院院报, 2005 (6).
- [3] 姜秋霞. 文学翻译中的审美过程: 格式塔意象再造 [M]. 北京: 商务印书馆, 2002.
- [4] 蓝华增. 意境论 [M]. 昆明: 云南人民出版社, 1998.
- [5] 孟瑾, 冯斗. 古诗格式塔意象和意境的传递 [J]. 外刊文学, 2005 (4).
- [6] 孙迎春. 张若谷翻译艺术研究 [M]. 北京: 中国对外翻译出版公司, 2004.
- [7] 童庆炳. 文学概论 [M]. 湖北: 武汉大学出版社, 2004.



- [8] 王秉钦. 20 世纪中国翻译思想史 [M]. 天津: 南开大学出版社, 2004.
- [9] 王国维. 人间词话 [M]. 北京: 群言出版社, 1995.
- [10] 王宏. 模糊语言极其语用功能 [J]. 外国语, 1997 (6).
- [11] 吴均陶. 唐诗三百首 (英译) [M]. 长沙: 湖南人民出版社, 1997.
- [12] 夏昭炎. 意境概说 [M]. 北京: 北京广播学院出版社, 2003.
- [13] 徐忠杰. 词百首英译 [M]. 北京: 北京语言学院出版社, 1986.
- [14] THOMAS. *Meaning in Interaction: An Introduction to Pragmatics* [M]. London: Longman, 1995.
- [15] LITTLE D. *Learner Autonomy: Definitions, Issues and Problems* [M]. Dublin: Authentic, 1991.

第八章 论“景中情，情中景”思维样态

——中国古诗词意境美学体认范式与跨文化传播研究

第一节 概述

在中国诗学审美传统里，“意境”无疑是最具魅力的一个概念范畴。提起诗歌意境，便会使人想起那凝练的词句与和谐的韵律中传达出来的真切的画面、天然的韵味、不尽的遐思乃至那富于生命情趣的隽永而深沉的意蕴。

意境之美不言而喻，这根源于中国独特的思维方式和文化传统。意境，是中国诗学和美学中所特有的范畴。因此，辨析其情、景，体认主体及其他因素之间的关系，鉴赏和发掘诗歌的意境之美，还需深入语言、思维、文化与主体体认的内核，使其认识摆脱直觉和诗性涌动的随意而为的趋向，让一切的审美思维和获得的美学概念更具理性。

翻译作为跨语际的传输，必然也是跨文化的传输。美翻译大家尤金·奈达曾经将翻译比作两个不同的容器，将其中盛满的内容从一个容器装入另一个容器。用这种比拟来解释翻译过程中所出现的现象和本质似乎过于天真和简单。我们认为，无论从语言表层还是深层所表现出来的现象和本质翻译都涉及再现一个民族精神的问题。翻译不仅仅是用一种语言形式把另一种语言形式里的内容重新表现出来的语言实践活动，更是要将一种特定的社会文化背景中言语的意义与内涵以及由这种意义和内涵所体现的该文化群体的思辨范式、审美范式和价值观，再现于另一种社会文化背景中。（王天越，2001：72-76）

综观近十年的相关研究，关于诗歌英译，更多地还是局限于具体的语言操作层面，很少涉及语言背后的、更深层次的思维和文化内核以及认知主体扮演何种角色等问题。因此，对于中西不同文化、思维的解读与剖析，理性



认知观的建构，对实践方法论的探讨，对于中国古诗词的翻译来说，至关重要。

本文尝试考量翻译过程以及翻译思维，侧重于语言表征和思维模式两相结合，综合探索中国传统文论中情景论的传承，古诗词中言、象、意的关系辨析，情景互证互为的审美形态和概念意义，具象思维与诗缘情的哲学基础以及具象、物景在诗歌中的审美形态分类阐发，试图探索出中国古诗词英译的意境美学传输的理性认识观和可行性的方法论，使其传输过程和结果更具理性，将人文诗性的认知基于理性认识的基石上，循可证性的认知理路，同时又关注理性与诗性互为的认识范式，让“意境”之美在跨文化翻译中大放异彩。

第二节 中国古代文论中的情景论的传承

“情景交融”，即“情景相触而莫分”，是指作品中所抒发的情意与所描写的景色物象有机地结合起来，有如水乳交融，具有浑然一体的艺术效果。这种审美思维体现了我国古人将存在与思维视为统一，本质的理性与认识的理性毫无二致的认知范式。大抵中国诗学文论中有关审美的体认和阐发千年以降都是以情景可以互为的认识形态，都是以一种灵性缥缈的思维和语言形态表征之，使得中国诗学中的审美范式呈现出某种先验体认色彩，并使之成了一种审美的理性终极的权威，但同时又具有个性的人文诗性关怀，呈现只可意会、不可言传、妙在不言中的伪证性的体认形态的认知观，并将文学诗歌的审美形态统辖在这种人文诗性的精神下，追寻它们的审美意义终极关怀。

可以说这种对“情景交融”审美的“不言妙处”的追求和认识观照，贯穿于中国古代诗歌发展的整个历史过程，千年一贯，前后传承。大致说来，这种追求和观照萌芽于先秦，六朝时获得进一步发展，唐代达到辉煌的顶峰，并且在以后的宋、元、明、清得到了自觉的继承和延续。

(1) 中国文学审美史上，开始提出情景交融的审美理论，虽迟至隋唐以后，但创作实践作为一种自觉意识，却早在西周春秋时期便普遍运用，获得成功，《诗经》中就有颇多的情景交融的作品。著名的如：“昔我往矣，杨柳依依。今我来思，雨雪霏霏。”刘熙载《艺概·诗概》称颂：“雅人深致，正



在借景言情。”即为情景交融的千古佳例。

(2) 陆机《文赋》云：“遵四时以叹逝，瞻万物而思纷；悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春。心懔懔以怀霜，志眇眇而临云。”陆机的论说，标志着我国古代“情以物迁”论的理性认识观的滥觞。

(3) 而后，刘勰在《文心雕龙》中也对“情以物迁”予以了探讨。《物色》云：“春秋代序，阴阳惨舒，物色之动，心亦摇焉。……岁有其物，物有其容；情以物迁，辞以情发。一叶且或迎意，虫声有足引心。”在这段论述中，刘勰明确提出了“物色之动，心亦摇焉”的论题。将感物而动的心理过程概括为“情以物迁”，明确揭示出情景作用于认知主体的思维关系的一个方面，即情随景移、情随景生的特征。

然而刘勰的“情景论”较之于前人更体现在他明确提出“情景”互为，景可作用于认知主体，反之亦然的认识观。刘勰的心物交感是一个主客互为的过程，一方面是“情以物兴”，另一方面是“物以情观”（黄石明，1999：18-22），即：

①情以物兴。作者的情是因物的感触而起兴的，意即在观察和接触外境万物的时候，常会引发作者主观上的某种激动和感慨，诱发他的创作欲望。在这里，“物”是起诱导作用的，“情”因物而起，作者必通过客观外物诱发而致物象之外自己的主观情致和认识，所谓“因物起兴”亦然。

②物以情观。从“物”的角度看，它又不仅仅为了表现自身，而且是作为“情”的体现者而出现的。所以，意象在读者心灵里所产生的作用，绝不仅仅只是“物”本身，而且更重要的是其中所蕴涵着的“情”，使物象有情致，有生命活力。刘勰说：“登山则情满于山，观海则意溢于海，我才之多少，将与风云而并驱矣。”（《文心雕龙·神思》）这可以说，典型地代表了早期中国古人对情景互为关系的认识范式。

(4) 至宋代有关情景关系的论说渐多。

北宋苏轼认为陶潜“采菊东篱下，悠然见南山”，“采菊之次，偶然见山，初不用意，而景与意会，故可喜也”，意为作者抒发的情意与所描写的景物恰好吻合一致，故而情景融为一体，给人以高度的审美愉悦。

姜夔《白石道人诗说》：“意中有景，景中有意。”这是从抒发思想感情与叙写事物的关系角度，探讨诗歌作品的构成和创作，提供一种创作的方法。



此后，范唏文则进而提出“景中之情”和“情中之景”。（周锡山，2004：71-79）

（5）清朝的王夫之在《姜斋诗话》中说：“景以情合，情以景生，初不相离，唯意所适。截分两概，则情不足兴，而景非其景。”

“景以情合，情以景生”说明诗歌作品中情与景的互为关系及其互为来源和依存，说明诗的创作过程中，“情”与“景”不能分割，主体的情思因客观景物的感发而产生，景物因适合感情的抒发而获得生动的形象，所以抒情作品中的艺术形象是“情”与“景”浑然一体而不可分割，意即情与景的统一，是内在的统一，而非外在的拼合，简单的相加。意象正是情与景的契合化一而致审美范畴——意境境界。这里，认知活动中的主体作用得到了双重的肯定，既因物而兴发，又以情致赋予物景。在这一审美形态和范式中，可以看到人的主观能动性是在物我互为的认知范式中实现的，是中国哲学思辨形态的充分体现。

第三节 中国传统文论中言、象、意认识理性的辨析

翻译的全过程可简略表达如下：理解阶段：言—象—意；表达阶段：意—象—言。（龚光明，2005：16）这里的言乃是符号化的固化文本；象乃是文本里描述的一切事、物、人等；而意乃是言象所承载的一切信息和内涵。透彻把握诗歌中的言、象、意的关系，对于诗歌的意境概念解读，对于翻译的认识理性有着至关重要的作用。

中国古代文论中的“言—象—意”论涉及艺术创作中内在感受与外在语言艺术（艺术形象）关系问题，同时也涉及审美鉴赏中超越艺术语言以把握艺术品内在意蕴和主体认知等问题。回顾中国古代文论的哲学和美学长廊，无数先贤对这一认识理性均有精辟的阐述，而这些有关审美概念和范畴的阐发大多建立在“非真实”的虚化体认范式和表征形态上。

一、庄子从根本上否定言可以称

《齐物论》提出：“夫大道不称，大辩不言。”

《秋水》提出：“可以言论者，物之粗也；可以意致者，物之精也；言之



所不能论，意之所不能察致者，不期精粗焉。”

《天道》提出：“世之所贵道者书也，书不过语，语有贵也。语之所贵者意也，意有所随。意之所随者，不可以言传也，而世因贵言传书。……悲夫，世人以形色名声为足以得彼之情！夫形色名声果不足以得彼之情，则知者不言，言者不知，而世岂识之哉？”

从这些论断中，我们至少可以得出两点：一是早在先秦时期，以道家《周易》、老庄以及空蒙儒家为代表，就对言意关系进行了深刻的思考与诘问。其基本看法是言语表征功能本身是有界限范畴的，表现在自身范围与体物表征的程度和层面上。二是“言”具有自身的价值与可行性，能不同程度地明确思维的规定性，虽然难以直指“道”本身，但通过“象”还是可以较好地尽意的，从而使存在与思维最终统一在精神的终极关怀中，统一在人文诗性的认识关照下。（邱美琼，2005：65-68）

二、魏晋玄学的开创者之一王弼关于《易传》中言象意的观点

首先，从“作卦”（创造）的角度看，象生于意，意以象尽，意为象之内涵，象为意之形式或外观；言生于象，象以言著，象为言之对象，言为象之形式。（李建中，2002：121）

其次，从“解卦”（接受）的角度看，要寻言以观象，得象忘言；要寻象以观意，得意忘象。“言”和“象”均为得“意”之工具，有如庄子的“筌蹄之喻”。

王弼和魏晋玄学派的先贤虽从象入手以求解其言意，其端始有可证性的认识和思辨特征。然其终端却由象器而致坐望心斋，其终极关怀乃是形上之道，从而放大了语义的心斋，不免落入语义的伪证和虚化形态。这一点可以从玄学派的有关言象意的阐发中窥见认识范式 and 践行。但同时我们应该认识到这一语义关照却打破了儒家有关语义确定、稳定、一元的理性桎梏。从认识论上看，这应视为是一种进步，亦为以后的人文诗性审美范式准备了认识论的思想基础。

三、陆机《文赋》对物、意、文的理解

陆机在《文赋》中，将《周易》中辞象之辨、老庄有关言义之辨的哲学



思维形态与文学的审美范畴结合起来，发展了魏晋玄学派有关言象意的思维范式，将心斋的意象运用于审美概念和范畴。在陆机看来，物象已不再是纯粹意义的概念，而已变成认知主体主观的诗性审美意象。由此，语义的工具理性的权威被冲破，确立了审美形态的人文诗性和性灵形态。

“物”从此指作为表现对象的客观外物，即人思维活动的对象；“意”指创作主体之心，即文学创作构思过程中的心理活动；“文”是指言辞，即外化为语言文字的文章。陆机文论总的观点是“缘情说”，即由心感物而生情，情动而纳物、言物，最终形成另一种意义上的“物”，即文辞。他强调形象、情感和语言三者密不可分，充分肯定了创作主体的主观体认对物象的诗性解读作用。（李建中，2002：137）

陆机的创作心理学思想以“物一意一文”为纬，以创作过程的“发生—构思—表现”为经，综合整合交叉。创作发生时，主体之心（认知思维）或感物，或因事，或感叹人生而动；创作构思中，主体以“用心”来超越语言桎梏；创作表现阶段，主体之个性气质最终形成不同的文辞风格，而“表现”（即称物逮意）本身又给主体带来心理快感和愉悦。（李建中，2002：141）这种对情的认同，对主体人文诗性的关怀，不能不说是认识理性对认识他者的一种统辖。

四、刘勰论创作过程中的“物—情—辞”

刘勰论创作过程中的“物—情—辞”，就是感物而动情，情动而辞发。《物色》篇说：“物色相召，人谁获安”，“情以物迁，辞以情发”。（李建中，2002：153）刘勰系统总结了《诗经》以来诗学文论的形态，对审美意象以及与创作主体的体认和表征作了充分的辨析，从理性的层面上分门别类，系统剖析和归纳了人作为创作活动中的“万物之灵”的认知过程，审美思维形态和言语表征等概念意义，主体作用和言辞形态的体现。从本体论、认识论和方法论上阐发了审美形态、思维范式，具有浓重的先验的认识理性思维形态。

五、钟嵘的“吟咏性情说”

钟嵘的“吟咏性情说”认为：诗歌的性质或基本特征是吟咏性情，即抒发情感，表达个性。创作情性的萌动，又有赖于“气”“物”的感召，所谓



“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏”。“气”不直接规定诗，而是经由外物到认知主体的性情再到诗的语言表征的途径。（李建中，2002：160）

六、皎然的《诗式》

皎然《诗式》中“情在言外，旨冥其中”“但见性情，不睹文字”等，就是要使读者在言、象、意三层中得意忘言，得意忘象，深味文外之重旨、不尽之意趣。（李建中，2002：199）

不难看出，上述所列诸贤在认识和阐发文论中有关人与物之间的关系时，既肯定了思维审美过程和概念范畴形成过程中的唯理实在的可证性的一面，但同时又充分认识到超象思维人文诗性涌动的现象与本质，充分认识到形上的认知体悟的伪证性、多元性和灵性的“文心”审美概念范畴。因而在语言表征上，体现了“心斋”“行不言之教”的哲学认知形态。故虚化、性灵和难以把握的缥缈等质感是上述诗话主导的表征形态和认识理性。

第四节 具象思维和诗缘情的哲学基础

一、具象思维的哲学基础

“在人类思维形式的发展史上，最先形成的是具象思维，而后是意象思维，再后是超（抽）象思维。”具象思维和意象思维、抽象思维一样，都是人们日常生活中所应用的思维形式。抽象思维是指以语言为媒介的思维活动，是人们最常用的思辨思维形式。意象思维是指以一般表象为概念媒介的思维活动。所谓表象，是指意识对于事物形象一般概念范畴的回忆、想象；具象思维是指以现实物象为媒介的思维活动。具象思维的特点在于它的直感性，即它与被思维对象直接联系，不经过任何形式一般概念的抽象，它的思维活动不脱离现实具体的感知活动，是直接的感性思维。（蔡建辉，2005：63-65）

一切文化的产生都有其赖以生存的哲学基础。汉民族不仅重视直觉体验而且强调理性思辨，并积累了丰富的经验，提出了许多精辟的见解。其中最引人关注的是《周易·系辞下》所说的：“古者包牺氏之王天下也，仰则观象



于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。”这就是被后人从本体论、认识论、方法论上归纳为“观物—取象—比类—体道”的方法。

汉民族先民所创造的八卦图像，就是这种“观物—取象—比类—体道”方法的运用结晶，它仅以八组代表天地雷风水火山泽的最简练的线条图案，并通过万物动态之象（即功能特性及事物之间的行为动态联系）的合理比类，就对天地万物的总体关系作出了象征与表达，对宇宙图景模式进行了描述与概括，既十分具体又高度抽象，完全是直觉体验、理性思辨和抽象归纳，意象思维和逻辑思维的互印互补、有机统一，这种运思方法的日积月累，终于沉淀凝聚为汉民族的以意象而致超象的思维方式。

在具象以及直觉感悟式的思维方式的影响下，中国人执着于体验直觉，运用“近取诸身，远取诸物”的超象理性来表达精深的理性思考，通过直觉体悟的巧妙类比来呈示超象意念。（王斯妮，2005：61-66）

意象思维的载体——汉语便带有因形见义、以形见理、借形抒情的特征。申小龙先生说：“汉语的精神，从本质上说，不是西方语言那种执著于知性、理性的精神，而是充满感受和体验的精神。汉语的语言思维是一种具象思维。在这个意义上我们可以说汉语是一种艺术型的民族语言，汉语思维具有艺术气质。”（孙润，2004：23-27）

对于申先生的论述，笔者对汉语言有着不同的认识。我们认为，申先生只是从表层上认识汉语言的质底。汉语言的语义范畴有其象致意象、超象的发展认识轨迹，它既呈现意象的诗性特征，但同时又包含着超象的理性思辨，即诗性理性形态。说汉语言思维中具有艺术气质只是说明了汉语言诸品质中西方语言中没有的特点。

汉语“观物取象”的意象思维特点，源自于汉字起源时的象形性与表意性。郭锦桴在《汉语与中国传统文化》一书中，对汉语中以“气”为词根的词作了分析与总结，认为这是中国古代哲学思想的元气观在语言中的具体体现。语言是思维的承担者，汉语的语言思维是一种具象思维，它真实地体现了汉族人哲学思维的性格，中国的传统哲学重了悟不重形式论证，在艺术上主张“得意忘形”……这些都造成了汉语偏重心理、略于形式的文化特征。人总是以语言的方式把握和拥有世界，而语言又是文化产生、发展、传承、



获得的必由之路。中国传统文化中的“天人合一”的哲学观念深入人心，其核心内容是整体观念和辩证思想。这一哲学观念与具象思维性格相互联系，共同铸就了汉语的诗性风格特征。（衡桂珍，2004：26-27）

汉民族的这种具象思维方式有悠久的历史传统。远古以来，汉民族把人与自然的关系看作是有机联系、相互作用的整体。在这种有机宇宙观的引导下，汉民族形成宽泛、灵活、综合的理性与诗性的思维模式，对事物的认知注重事物之间的功能联系，注重融会贯通的整体，重直觉，重了悟，注重“常道”“天性”的境界，道象互为、亦彼亦此的特点。这种高度抽象的思维方式贯穿于民族文化发展的历史长河中，对汉民族一切文化活动都产生深远的影响。传统文化三大流派儒、释、道在思维方式上都可统一到一个点上，即都注重认识过程的整体领悟和类比联想和超象理性认识境界。（张苏榕，1999：6-7）

二、诗缘情的哲学基础

中国的先人以其特有的民族心性建构了在世界文化之林中唯吾所有的以情感为本体的文学价值体系，提出了“情者天下之大道”“人道当情”“乐是心之本体”“诗缘情”“情者，辞之本也”等命题。可以说，中国古代文化所特有的尚情心态，正是中国文论别具一格、迥别于异域文论诗学的根本缘由，也是导致中国古代文论诗学声情并茂、深婉蕴藉审美范式的重要原因。

人性内容都有一个自觉认识的过程，情感作为生命中最高的真实认知形态，也有一个自觉的过程。情感随自身的自觉，已成了不容忽视的人性内容。但其理性概念范畴“志”在先秦自觉得比“情”概念意义认识早，“志”在地位上也远远高于“情”，再加上“反情以和其志”“齐家治国平天下”的教化，这决定了先秦在诗学观点上有“诗言志”，却无“诗言情”的个性关怀。（周远斌，2006：32-37）

“诗言志”，是先秦以来儒家诗论的中心，亦是儒家真实论结构主义语言关照体验。先秦时代只提“诗言志”，没有提到诗歌的抒情特点。“诗言志”说最早见于《尚书·尧典》篇里：“诗言志，歌永言，声依永，律和声，八音克谐，无相夺伦，神人以和。”（徐定辉，2007：144-146）其他先秦典籍对“言志”说也多有论及。如“诗以道志”“诗以言志”“诗言是其志也”“诗



者，志之所之也”云云。

虽然“志”的本义也包含抒怀感情的内容，它与情不是绝缘的，但是在漫长的历史过程中，它一直停留于赋诗言志、作诗明志等儒家诗教的层面，在早期文学理论史上处于停滞不前的状态。陆机“诗缘情而绮靡”这一著名论点的提出，标志着这个时期在文学特点的理性认识上，已由重视诗歌的理性内涵转向重视创作主体的情感在文学创作中的作用。（乔武涛，2006：170 - 171）

作为一种代表着时代潮流的诗学理论，“诗缘情”的产生，应该有其深厚的哲学根基。魏晋之际，作为封建精神思想支柱的儒家思想丧失了其统治地位，人们动摇了对儒家伦理道德观念的信仰，崇信以老庄思想为标志的玄学思想。伴随着思想的大解放，文学思潮和形态也自由了，走出了儒家思想一元结构观照，不仅关怀“发乎情，止乎礼义”，同时还大胆地率性而为，任由自然，文学创作主题呈现多元形态，即：有宣扬政治教化，亦有抒写个人喜怒哀乐之情，文学观念也产生了深刻变化，即从“诗言志”向“诗缘情”的转化，突破了汉以降儒家政教的一元束缚，要求自由抒发创作主体的感情。所以，“诗缘情”的提出，应该有深厚的玄学基础。所谓玄学，即玄远之学，包括《周易》《老子》《庄子》三玄，它是以思辨宇宙存在为本体和认识论的哲学。

屈原的《离骚》以及汉乐府等作品出现以后，就形成了对儒家礼教规范的政教诗学的冲击势态，到了魏晋时期，儒学衰落，玄学兴起，从“人”的自觉到“文”的自觉，认识观和个性得到了文人们的关怀。诗人、作家的自觉意识和审美意识普遍增强了，他们强调诗歌的审美心理作用和艺术特征，重视文艺创作规律和艺术方法的研究。陆机的“缘情说”就是要求诗人直抒胸臆，发挥创作的本体情思，反映人生的真情和大自然的真美。（吴礼光，2005：42 - 45）

在汉帝国瓦解、儒学衰微的背景下兴起的魏晋玄学，是个体意识觉醒的哲学基础。玄学是以老庄哲学为主的哲学，提倡自然人道，这是玄学的源头。实质上它是为了反对人为的艺术，而提倡天然率性、遵天道的艺术审美形态。汉初发展了老庄思想，以《淮南子》为代表。儒家认为诗乐是人的内在伦理情性之外在表现，即《乐记》所说的“和顺于中而英华发外”，但是《淮南



子》又把“情发于中，而声应于外”的过程，看做完全是一种自然的过程，如水之下流，烟之上寻（《淮南子·俗训》）。这些思想观念，直接启发了魏晋玄学的诗学观与美学观，成为政教功利的诗学向审美的诗学过渡的中介。

个体意识觉醒了，个体的情志才被高度重视和充分肯定。个体意识的自觉是审美自觉的内在决定因素。从汉代开始的对诗赋文体的批评，终于以魏晋南北朝时期以陆机的“诗缘情而绮靡”之说开启了一个诗的审美的纪元。对文学之诗的审美观照，对个体情志审美体验，构成了“诗缘情”说的审美特质。诗终于可以在超越于“诗言志”政治功利的观点之上，用审美的目光加以创造和审视。（吴礼光，2005：42-45）

其实，与“情”相对应的范畴不是“志”而是“性”。性情，是汉代诸儒讨论的重要问题之一。

董仲舒提出“性善情恶”的观念，并产生了深广的影响。董仲舒从“天人感应”的哲学观出发，肯定人是生来有情的。《春秋繁露·五道通三》说：“夫喜怒哀乐之发，与清暖寒暑，其实一贯也。……四气者天与人所同有也，非人所能蓄也，故可节而不可止也。节之而顺，止之而乱。”但是，“天有阴阳禁，身有情欲柢，与天道一也”。天是亲阳禁阴的，人“安得不损其欲而辍其情以应天”？因此，人也应禁欲柢情。董仲舒既认识到喜怒哀乐之情是天所赋予人的，与生俱来，又指出对于情感只能节制，不可完全抹杀。自汉武帝时起，董仲舒的哲学，成为汉代的官方哲学，他的性善情恶论也就成为汉代性情论的典型观念。这实际上是代表着东汉国家意识形态对情性的看法。在这种理论前提下，是不可能产生“诗缘情”理论的。所以汉代的主流诗学观还是“诗言志”。

但是，在董仲舒性善情恶说主导意识形态的同时，也有一些人对性情提出不同的思考。其中有三个人，值得特别提出来，他们是刘向、扬雄和荀悦。

刘向说：“性，生而然者也，在于身而不发。情，接于物而然者也，出形于外。形外则谓之阳，不发者则谓之阴。”刘向认为性是与生俱来的本性，在身而不发；情是性接于物而发出来的。这正是继承了先秦诸子所谓性内情外的观念，与董仲舒所谓性情天授是不同的；值得特别强调的是，董仲舒认为性阳情阴，而刘向则倒过来，说性为阴，情为阳。

东汉末年，社会动乱，儒家学说对士人思想的“一元”禁锢逐渐松弛。



士人阶层对官方意识形态的“性善情恶”论提出大胆的质疑。其中以汉末荀悦的观念最富有理论冲击力，他明确而有力地批判在汉代占主导地位的性善情恶论，将情从性的束缚中解脱出来，恢复了人情的合理性。正是在这种思想的基础上，荀悦才肯定了诗歌“言情”的特点。

魏晋时期，儒家思想已完全失去对士人精神的束缚力。玄学促使士人的精神解放，士人可以进一步思索性情问题。

其中向秀说：“有生则有情，称情则自然。若绝而外之，则与无生同，何贵于有生哉？且夫嗜欲，好荣恶辱，好逸恶劳，皆生于自然。……苟心识可欲，而不得从，性气困于防闲，情志郁而不通，而言养之以和，未之闻也。”向秀的“有生则有情”，与董仲舒从“天人感应”的角度论天赋性情，是完全不同的。董仲舒用天之阴阳论人之情性，实际上是抑制人情的。而向秀的意思则是人情与生俱来，具有天然的合理性，只有“称情”，满足情感需要，才算得上自然。如果压抑情感，“情志郁而不通”，就是违反自然的。向秀的情论，是在荀悦的基础上，又大大地迈进了一步。这里还有一点必须指出，所论及的虽属情与志、情与性的概念范畴，但实际上是一种哲学的认识观的思辨，一种价值观，绝非仅仅是一种概念范畴的讨论。而这种哲学观照的探究开一代精神风貌和认识观照，其中包括文学、诗学的审美范式，语义的诠释范式等，体现的是认识理性的终极关怀。

追溯先秦、两汉、魏晋的性情论的过程，不难看出汉代刘向、扬雄，特别是荀悦的性、情说是对汉代主流的性善情恶论的反拨，晋代向秀对情的尊重，为陆机“缘情”说的产生梳理其思想渊源，陆机就是顺应这股思想潮流，吸收了刘向、扬雄、荀悦、向秀等人论情的思想，而及时肯定诗歌的“言情”特征。（朴英顺，2004：117-121）

“诗缘情”说的提出，是在魏晋这一时代背景及其所形成的重“情”风气下，以“诗言志”说为基础，让“情”从“志”中凸显出来。（王筑民，2003：27-32）从而使诗歌（文学）的“情感性”审美概念特征得到了历史的张扬，从而使认识理性和精神权威得到了肯定，但同时亦使这种认识理性和精神权威始终构建在可证意象的认知基础之上。而后的诗论语言表征形态虽都张扬了缘情说的伪证性的质感，然而只要认真读辨其认知模式和表征形态，不难发现，缘情说言语诗性表征中仍然体现着景中情、情中景理性和诗



性互为的认识理路。

综上所述，中国传统诗学文论审美形态有关情景互为，率性直抒胸怀，自然而得，意切情真，虽有妙悟之心，亦有意理之要。整个思辨体认心路过程既有理性之辨，亦有诗性妙悟之维。立论在实，意致虚化，景既实又虚，具象与诗性精神互渗互为，兴会而致或曰雄浑，或曰沉著，或曰豪放，或曰冲淡，或曰清新，或曰滋味，或曰妙思，或曰神韵，或曰不著一字，尽得风流，或曰性灵，或曰格调云云。乍一看虚化缥缈，不著一字，蕴藉渺玄，羚羊挂角，无迹可循，不涉理路，别趣飘忽，但其发生论的源头乃真实世界的景象或事件，实景著象，只是在体味神思中，在诉诸话语表征中“大匠运斤，不露痕迹，自然妙得，形迹暗藏，不轻示发相而已”。“羚羊挂角”还是有的，只是隐形为著而已。不论作者还是读者在体味的过程中，其认识的观照和目的皆都是追求建构的终极关怀，求索那蕴涵在行文诗行中的隐形发相的诗性质感的结构终极意义。这是我古代诗学千年一贯的立论、命题意义和审美终极情怀。

第五节 具象、物景在诗歌中的审美形态认识理性分类

以情真意深、清新自然审美意象而见长的中国古典诗歌，以风格分类鉴赏的方式研究诗歌古已有之，但我们这里主要基于审美意象和题材进行分类，主要选取唐代等最具时代特色的边塞、山水、咏物、咏史、游仙、送别、爱情、闺怨和宫怨九大类审美意象诗歌，探究其审美取向和风格特征，深入挖掘诗歌中具象、物景的互证互为关系，为确保其审美形态和超象美学能在他者文化中理性诠释、诗性体悟，使原作的美学因子在跨语际传输中既有理性思辨之据，又兼诗性内化而表征诗歌中的审美形态。

一、送别诗

唐代送别诗多是有感而发的，情真意切是其主要特征，唐人于法度之中，自由发挥，灵活运用，取得了超乎诗法之外的艺术成就。触景生情，情景交融，堪称我国古典诗歌抒情的基本特征。

唐人笔下写景与抒情的巧妙结合，一方面使诗歌的内容突破了单一的送



别情景而容纳了更丰富的意蕴，扩大了诗歌的审美内涵；另一方面，也便于诗人更艺术地传达出自己的思想感情，从而创作出情景交融、意境幽远、令人咀嚼回味的送别佳作。

“意象”简言之为意中之象。“意”是指人的主观情意，“象”则指客观现实的物象。意象是在物象的基础上，经过人的心灵营造出来的，它是融入了人的主观情意的审美形象。唐代诗歌运用柳、酒、月、水等抒发作者的离愁别绪的审美意象，并能娴熟将各种意象互相组合，形成诗歌审美意象，并通过它们深化了诗歌的意境，增强了诗歌的艺术感染力。以柳为例：

柳，又称“杨柳”或折杨柳，它是古代送别诗中最早出现的抒发离情别绪的意象之一。早在《诗经·采薇》中就有“昔我往矣，杨柳依依”的诗句。到了汉代，人们借助“柳”与“留”的谐音，将折柳送别逐渐演变成为一种习俗。从汉代开始，送行者折柳以赠，就有了表达临别留恋与祝福之意。随着将柳与离情、珍重、生命联系起来的诗歌不断增多，诗人们将柳与离别之情的反复联结、不断强化，以柳寓别的审美意象最终被固定下来。

柳在古代诗人的笔下获得了灵性，具有了情意。它与人一样承担着临别的忧伤。折柳意象在唐代诗人的笔下，得到创造性的运用发挥，它的意蕴丰富充盈，以柳寓留，以青托情，以缕谐旅，以丝代思，以软条拟柔情，以细叶状愁眉，以飞絮零落喻人生飘零。诗人们将柳树的意象具体到了对柳枝、柳条、柳丝、柳叶、柳絮、柳色、柳姿等细致生命形态的描写。离情别恨似乎也变成了可视可触的物态，充分体现了认识理论对存在生命形态的精神统辖的思维形态：

留却一枝河畔柳，明朝犹有远行人。（许浑《重别》）——言柳枝
 一树春风个万枝，嫩于金色软于丝。（白居易《杨柳枝词》）——言柳丝
 人言柳叶似愁眉，更有愁肠似柳丝。（白居易《杨柳枝词八首》）——言柳叶
 柳絮落濛濛，西州道路中。（贾岛《送神邈法师》）——言柳絮
 溪边杨柳色参差，攀折年年赠别离。（许浑《送别》）——言柳色
 黄鸟翩翩杨柳垂，春风送客使人悲。（高适《东平别前卫县李案少府》）——言柳姿



柳、酒、月、水这四种借以表现别离主题的意象，在送别诗中起到了渲染氛围、传达心声、扩大意境、深化主题的审美作用。它们构成了送别诗题材一种寄托性的形象诗性升华的艺术美。

除此之外，草、雁、雨、舟以及日、星、风、云、烟、山、路等意象也频频出现在送别诗中。这些生命形态，经由诗人的认识理性的精神关注，独具匠心的安排，巧妙的组合，和谐地统一在主体审美精神形式下，从而构成意境，表达离情，创造出以景传情、情景交融的艺术境界。

二、咏物诗

咏物诗以客观世界和现实生活中的具体事物为歌咏对象。虽以“物”为吟咏对象，但在表现客观外物的同时，总会自觉或不自觉地加入诗人的主观思想情感，所以咏物诗常与言志联结在一起。因此，我国古代的咏物诗逐渐形成了“吟物”和“感物”两大类别，确立了古代咏物诗的两大审美范畴的认识理性形态。

纵观我国古代咏物诗的发展历史，咏物之作可以分为两大基本类别：一类是单纯咏物的赋体类咏物诗，另一类是托物寓意的比体类咏物诗。赋体类咏物诗“指物而成”，注重描绘物象的外在特征及功能特征，较少反映诗人的自我情感。比体类咏物诗“托物寓意”，名为咏物，实为咏人，借物开咏，托物言志，这种“兴发于此而归于彼”的咏物诗，形神兼备，寄慨遥深。

比体类咏物诗实质上是抒情诗，是咏怀诗，诗中所用之物是诗人情感的投射对象，是诗人表达思想的寄托物、承载物。诗人在咏物之中自觉地抒情言志，它与现实生活和作者情感密切相关，有的立意高远，有的蕴涵哲理，有的巧妙致意，所以托物寓意的比体咏物诗成为了中国古代咏物诗的主流。咏物诗顾名思义其认识源域乃是生命形态的物象，经由认知主体内化而为意象，而蕴涵的意致乃是超象。故咏物诗的审美形态与其他题材的意象审美一样，由具象—意象—超象。既具有认知理据，又需主体的心智诗性灵感。这一心路历程的厘定对于把握诗文中的灵性意蕴以及将此传输他者文化之中的翻译活动是裨益颇丰的，既有建构性理性可证性思辨，又有人文诗性精神层面的关怀，真正体现的是诗歌文学审美形态的认识理性。

初唐真正打开咏物诗创作新局面的是“初唐四杰”和陈子昂。他们的咏



物诗不满足于单纯的“形似描绘”，而是通过描摹物象写其个性生趣，赋物传神之中融入个人的身世之感，或借物抒怀，或感时讽世。以陈子昂的《感遇三十八首（其二）》为例：

兰若生春夏，芊蔚何青青。
幽独空林色，朱蕤冒紫茎。
迟迟白日晚，嫋嫋秋风生。
岁华尽摇落，芳意竟何成？

此诗全用比兴手法，诗的前半部分着力赞美兰若压倒群芳的风姿，实则是以其“幽独空林色”比喻自己出众的才华。后半部分以“白日晚”“秋风生”写芳华逝去，寒光威迫，充满美人迟暮之感。“岁华”“芳意”用语双关，借花草之凋零，悲叹自己的年华流逝，理想破灭，寓意凄婉，寄慨遥深。它继承了阮籍《咏怀》的传统手法，托物感怀，寄意深远。和初唐诗坛上那些“采丽竞繁”、吟风弄月之作相比，它显得格外朴实而清新，正像芬芳的兰若，散发出诱人的清香。

盛唐的咏物诗进入成熟发展的新阶段。诗人在处理心与物的关系上，显示出高度的认识理性与艺术技巧，以心驭物，物中有我，不沾不离，物我交融，达到了前所未有的认识境界。

而中唐咏物诗数量大增，咏物之中崇尚高雅闲事，追求合味远致，其诗句轻盈雅致，语意亲切。特别是中唐后期，咏物诗呈现出了万紫千红、争奇斗艳的兴盛局面。寓言体咏物诗大为增加。寓言体咏物诗，既有咏物诗的一般特征，又有寓言文学的故事性、形象性、生动性的特征。如：李贺的《昌谷北园新笋四首（其一）》：

箨落长竿削玉开，君看母笋是龙材。
更容一夜抽千尺，别却池园数寸泥。

这也是一首借物咏志的诗。这里，诗人把新笋描绘得非常美丽。这里的笋的形象，是经过诗人理想化、诗化了的形象。它晶洁如玉，生机勃勃，茁壮挺拔。

如果说上两句主要是写笋的外美的话，那么后两句就是承接着上面写笋



的生长愿望，进一步刻画笋的内美。“更容”一词的含义很深刻，这是假设之词，假如容许的意思。这两句的意思是，假如容许它尽情生长，一夜之间拔节挺长千尺，它自然会脱却尘泥而直插青云之上。这里就表达了新笋冲上九霄的豪情壮志，它不甘心于埋没园泥之中的现状。这是新笋的内美。另外，“更容”一词的反面含义是，现在是“不容”，不能容许新笋一夜抽千尺，所以它就不可能拔地而起直上青云。这就包含着深沉的幽怨。抱怨自然是来自它不能尽情地生长。这一层含义则从另一角度写出了新笋丰富的“内心世界”。

诗人把新笋刻画得具有这般美好的形象和美好的内心，是托物咏志，这新笋就是诗人李贺。诗人李贺虽然命途多舛，遭遇坎坷，但是他没有泯灭雄心壮志。他总希望会实现自己拔地上青云的志愿，这首咏笋的绝句就正是他这种心情的真实写照。

晚唐咏物诗突显了晚唐诗人对自然风物的特殊癖好，国事惆怅，诗人眼前有的只是斜阳挂衰柳的惨淡景象。在自然界的纷繁物景中，晚唐诗人偏爱柔弱衰微的事物：瘦梅、枯荷、残莲、秋蝉、孤雁，或多或少地体现出“亡国之音哀以思”的况味。如：崔櫓的《残莲花》：

倚风无力减香时，涵露如啼卧翠池。
金谷楼前马嵬下，世间殊色一般悲。

莲花于秋风中倾斜无力，香减叶残，其不胜悲哀的情态令人同情，诗人由此联想到历史上如绿珠和杨玉环一般的薄命女子，以“红颜多劫”的悲惨结局来比喻残莲的悲哀，咏物之中蕴涵着浓厚的感伤色彩。

三、咏史诗

诗中有史，因史成诗是咏史诗的基本特征，亦是这类诗歌审美意象的栖身之居所，意境的载体。唐代是咏史诗发展的高峰期，如陈子昂、李白、王维、杜甫、白居易、李贺等皆为星光熠熠的咏史名家，他们面对现实有感而发，或借古抒怀针砭时事，或寄寓感慨发表己见。盛唐时期的诗人们明确意识到咏史诗的特殊作用，注重历史与现实的有机对应，注重咏史诗情与景的交融和意象的完美统一。中晚唐是我国咏史诗的成熟期，形成了传体咏史、论体咏史和比体咏史三大体式。其中比体咏史诗，既借助史实又与史实保持



一种不即不离的关系，在艺术上最接近诗的特质，因此最受人们的推崇。

比体咏史诗蕴涵寄托，其特点是“搅碎古今巨细，入其兴会”。诗人在选取史实某一点作为吟咏意象的基础上融入情景的描绘，打破了传体咏史和论体咏史视角单一、铺叙质实的局面，融史实、情景、意绪、象意兴会、诗兴涌流内化为一体。如：杜甫的《玉华宫》：

溪回松风长，苍鼠窜古瓦。不知何王殿，遗构绝壁下。
阴房鬼火青，坏道哀湍泻。万籁真笙竽，秋色正萧洒。
美人为黄土，况乃粉黛假。当时侍金舆，故物独石马。
忧来藉草坐，浩歌泪盈把。冉冉征途间，谁是长年者。

作者自长安回陕北老家探视妻子，正值安史之乱，国乱家破败，又横遭政治上的打击，路过残破的玉华宫，以此为审美对象，触景生情而汇成意象和超象，写下了这首诗。诗人以凄绝之笔，记兴亡之慨，抒发了悲凉深长的人生叹息。诗人前八句描写旧宫的凄凉景象，后八句抒写对旧宫荒凉之景的感慨，景情穿插，因景及人，因国而人，将个人的忧伤与国家兴亡连接起来，忧生而又忧世，使得全诗意义深远，堪称咏史诗中的佳绝之作。

四、爱情诗

爱情是文学创作不竭的源泉和永恒的主题。中国的爱情诗因抒情主题为女性，诗人选取的审美物象大都兼有娇美温柔的质感，因此其含蓄温婉、阴柔娇美的特征较为突出。含而不露中隐喻爱情的萌动，平淡随意中映射丰富的内涵。深婉隐曲的爱情诗，是我国古代诗坛的一抹亮彩。如：

采莲时节懒匀妆，日到波心拨棹忙。
莫向荷花深处去，荷花深处有鸳鸯。

——宋·何应龙《采莲曲》

依依脉脉两如何，细似轻丝渺似波。
月不长圆花易落，一生惆怅为伊多。

——唐·吴融《情》



与西方不同，中国的文化中没有上帝，没有天国，更没有彼岸世界，所以中国人执着于人间的现实世界，执着于生命的存在，选取日常生活中极具普遍性和现实性的意象，或取材于柴米油盐等生活小事，或选取闺阁家庭中的种种物象，诸如：冷月残灯、孤帐空床、未完的针线等，以身边事追思夫妻情。如：

昔日戏言身后事，今朝都到眼前来。
衣裳已施行看尽，针线犹存未忍开。
尚想旧情怜婢仆，也曾因梦送钱财。
诚知此恨人人有，贫贱夫妻百事哀。

——唐·元稹《遣悲怀（其二）》

窗尘岁时阻，闺芜日夜深。
流黄夕不织，宁闻梭杼音。
凉霭漂虚座，清香荡空琴。
蜻蛚知寂寥，蛾飞测幽阴。
乃抱生死悼，岂伊离别心？

——江淹《悼室人（其六）》

历来提到李商隐的爱情诗，人们就会联想到其诗句中蕴涵的“朦胧美”“悲剧美”。“难圆的梦”是李商隐情爱世界中永恒的缺憾，也正是这种缺憾铸就了李商隐爱情诗“身在情长在”的永恒魅力。

楼上黄昏欲望休，玉梯横绝月如钩。
芭蕉不展丁香结，同向春风各自愁。

——李商隐《代赠》

芭蕉的蕉心尚未展开，丁香的花蕾丛生如结；同是春风吹拂，而二人异地同心，都在为不得与对方相会而愁苦。这既是思妇眼前实景的真实描绘，同时又是借物写人，以芭蕉喻情人，以丁香喻女子自己。意境很美，含蕴无穷。

五、边塞诗

边塞是边塞诗赖以产生的土壤，不同的朝代、边塞所指的地域范围是不同的，



而反映边塞风云的诗歌，也会随着时代环境的变化呈现出不同的内容和特色。

边塞诗派虽盛兴在唐代，但边塞诗的萌芽却早在先秦时期，魏晋南北朝是我国古代边塞诗基本定型并逐渐走向成熟的关键时期。唐代揭示了中国古代最为光辉的篇章，变幻莫测的边塞风云，触动了唐代社会最为敏感的神经，极大地激发了唐代文人的创作灵感。

由于唐代不同时期诗人对边塞战争的认识和感受不同，他们笔下的边塞诗也呈现出各自不同的时代特色的审美意象和精神风貌。初唐“宁为百夫长，胜作一书生”的从军热情，盛唐“功名只向马上取，真是英雄一丈夫”的进取精神，中唐“不知何处吹芦管，一夜征人尽望乡”的厌战情绪，晚唐“凭君莫话封侯事，一将功成万骨枯”的反战呼声。文人以其诗句勾画了唐代不同时代背景下人们的理想与追求，以近取诸身，远取他物的审美意象筛选表征诗人的心迹，其与时俱变的情感脉络分明可辨。

城上风威冷，江中水气寒。

戎衣何日定，歌舞入长安。

——骆宾王《在军登城楼》

万里不惜死，一朝得成功。

画图麒麟阁，入朝明光宫。

——高适《塞下曲》

关城榆叶早疏黄，日暮沙云古战场。

表请回军掩尘骨，莫教士卒哭龙荒。

——李益《回军行》

千里烟沙尽日昏，战馀烧罢闭重门。

新成剑戟皆农器，旧著衣裳尽血痕。

卷地朔风吹白骨，柱天青气泣幽魂。

自怜长策无人问，羞戴儒冠傍塞垣。

——李山甫《兵后寻边三首（其一）》



六、闺怨诗和宫怨诗

闺怨诗和宫怨诗是唐代诗坛两朵奇异的小花，反映了女性的内心世界和细腻感情，其“以悲为美”的审美意象抒情特征，含蓄蕴藉的物象筛选等表现手法，特别是“男子作闺音”的主体错位，引起了人们对此类诗歌的关注。

唐代闺怨诗中独守空房的思妇暗自伤心，花容玉貌无人欣赏，内心的幽怨之情不禁油然而生，像这样的伤心叹惋，其悲美色彩和忧伤情调的审美意象质感的物景运用，在诗人认识理性的内化中升腾而诉诸笔端。这在唐代的闺怨诗中比比皆是，如：

白马逐朱车，黄昏入狭斜。
狭斜柳树乌争宿，争枝未得飞上屋。
东房少妇婿从军，每听乌啼知夜分。

——李端《乌栖曲》

诗歌描写了黄昏日落飞鸟归枝时，闺中少妇感物伤怀、夜不能寐的痛苦情状。闺妇凄清满怀，衔悲远望，忧伤不已。

诗贵含蓄，“含蓄二字，是诗文的第一妙处”。唐代的闺怨诗和宫怨诗，受传统儒家诗教的影响，遵循着“温柔敦厚”“怨而不怒”“哀而不伤”的道德文章创作原则，又兼采道、释二家灵性的审美情趣，以及魏晋玄学派的诗歌特征，意不浅露，语不穷尽，用意深沉，含蓄婉曲，曲折地表达闺中思妇、宫中怨女的愁情怨绪，真正做到了“句中有余味，篇中有余意”。

刘勰在《文心雕龙·物色》中言道：“春秋代序，阴阳渗舒，物色之动，心亦摇焉”。人是生活在一定环境中的，人的主观情感往往会受到外在环境氛围的影响。唐代的闺怨诗和宫怨诗具有“伤春悲秋”的审美意象特质，而诗人们为了准确地把握住闺妇宫女的情感脉络，多以黄昏和深夜等审美意象为背景。如：唐诗中常以春色写愁情，以春柳喻愁心，以缭乱春光反衬人的愁绪，以寂花落雨、深院芳草写尽闺中人的孤独寂寞。悲秋之作中，或以秋叶寒蛩反映闺妇与月与影相伴的孤单，或以秋风吹落叶烘托思妇怀人的愁情怨绪，或以塞北凉烟衬托出征妇梦绕山川的肝肠寸断。这种审美意象的选取一方面体现历史的认识维度和价值观照，同时亦昭示了历史文化诗学观照下的

认识范式。如：

自有春愁正断魂，不堪芳草思王孙。

落花寂寂黄昏雨，深院无人独倚门。

——韦庄《春愁》

玉树起凉烟，凝情一叶前。

别离伤晓镜，摇落思秋弦。

汉垒关山月，胡笳塞北天。

不知肠断梦，空绕几山川。

——柳中庸《秋怨》

唐代的闺怨和宫怨诗在其创作发展过程中，出现了一系列的诗歌意象，除柳、月等古典诗歌中的传统意象之外，唐代闺怨和宫怨诗还发掘了一些新的意象，并将这些特殊意象加以组合，增添了诗歌的艺术魅力。如：

漏滴铜龙夜已深，柳梢斜月弄疏阴。

满园芳草年年恨，别尽灯花夜夜心。

——唐彦谦《无题》

这首诗以更漏、柳梢、斜月、疏阴、芳草、灯花等一连串意象，渲染出闺妇长夜思人孤独凄凉的情感。这里除了柳、月是传统的意象外，其他都是唐代闺怨和宫怨诗中的独特意象。

灯在人们的日常生活中起着重要的作用，它作为特殊的意象也频频出现在唐代闺怨和宫怨诗中，“灯”“烛”等在诗作中都蕴涵着孤单冷落的含义。如：“为惜影相伴，通宵不灭灯”（白居易《寒闺夜》），“思君如明烛，煎心且衔泪”（陈叔达《自君之出矣》），“灯烛荧荧照孤寝”（李白《捣衣篇》）。

唐代闺怨和宫怨诗中的女性对镜梳妆，或对镜伤怀，“镜”的意象映照出闺妇宫女复杂而微妙的心理变化和情感反映。如：“对镜不梳头，倚窗空落泪”（李端《妾薄命》），“自君之出矣，宝镜为谁明”（雍裕之《自君之出矣》）。

闺房之中少不了床、枕、帷帐等生活用具，它们被写入闺怨和宫怨诗中，就成为表现闺中寂寞冷落的特殊意象。如：“落月低轩窥烛尽，飞花入户笑空



床”（李白《春愁》），“玉枕只知长下泪，银灯空照不眠时”（李冶《感兴》），“愁眠罗帐晓，泣坐金闺暮”（袁晖《相和歌辞·长门怨》）。

此外，团扇、更漏、落花等都是唐代闺怨和宫怨诗中独特的意象。如：“团扇复团扇，奉君清暑殿”（刘禹锡《团扇歌》），“熏笼玉枕无颜色，卧听南宫清漏长”（王昌龄《长信秋词五首（其一）》），“碧窗纷纷下落花”（李白《寄远（其八）》）。

七、游仙诗

游仙作为一种古老的文化现象，在我国承载着极为丰富的文化内涵。在不同的历史时期和发展阶段不断地被注入了新的内容。游仙诗是在神仙信仰的基础上，人们渴望摆脱时空控制而获得长生的一种理想化的追求，或是寄寓个人情感和欲望的一种手段。

古人游仙的目的不外乎两个，一是超越生存时间的限制而获得长生，二是摆脱世俗的羁绊而获得自由。由此形成了我国古代游仙诗“列仙之趣”和“坎壈咏怀”两大主题。前者重在肉体的飞升长生，其特点是再现仙界幻境和游仙之乐；后者则重在精神的超越解脱，主要用来表现情欲，咏怀写心。而这类诗文中意象、物景的运用亦使其诗人的精神心灵和诗文的意蕴互为印证，浑然一体。

盛唐的游仙诗以李白为代表。他将古代游仙诗的创作推向了一个灿烂的巅峰。李白一生虽然长期过着“仙药满囊，道书盈筐”的求仙生活，但他笔下的游仙诗不是为神仙而游仙，而是如屈原一样，游仙诗不过是他寄托理想、塑造自我的手段。李白对仙界的描写，实际上表达了他对现实社会的清醒认识。

西上莲花山，迢迢见明星。
素手把芙蓉，虚步蹑太清。
霓裳曳广带，飘拂升天行。
邀我至云台，高揖卫叔卿。
恍恍与之去，驾鸿凌紫冥。
俯视洛阳川，茫茫走胡兵。
流血涂野草，豺狼尽冠缨。

——李白《古风（其十九）》



在此诗中，现世间与神仙境意象正处于胶着状态，颇为充分地表露了李白超越的痛苦。诗人出世和入世的思想矛盾是通过美妙洁净的仙境和血腥污秽的人间这两种世界的强烈对照表现出来的，这也正是这位“谪仙人”难脱“凡心”的具体表现。

游仙诗借游仙追求理想反抗现实，通过神仙世界和污秽现实的景物两相对照，表达了诗人追求理想、批判现实的基本特质，诗歌意境寄寓了诗人怀才不遇的悲愤，弘扬了诗人的豪迈精神的意致。

八、山水诗

山水诗以自然山川景物为审美意象，或空灵恬淡，或气势雄浑，反映出既非主观又非客观的“大化自然”的万千气象，表现出人与自然之间的微妙契机，凝聚了诗人的审美理想和审美体验。

中国人以诗性的态度对待自然，视人为自然的组成部分，“天人合一”的传统观念深深积淀于整个民族的文化心理结构之中。中国古代的山水诗不仅鲜明地反映出古人变化着的诗性山水意识，而且以诗歌的形式留下了古人对自然山川审美嬗变的认识理性轨迹。如：“山峻高以蔽日兮，下幽晦以多雨”（屈原《九章·涉江》），“袅袅兮秋风，洞庭波兮木叶下”（屈原《九歌·湘夫人》），“表独立兮山之上，云容容兮而在下”（《九歌·山鬼》）。这些作为环境背景或比兴手法而出现的山水景物审美意象描写，充分体现诗性艺术媒介的功能，其创作主体已具有自觉地投入山水审美的主体意识，说明古人对自然山川已经有了一种较为诗性的体验了。

南朝齐代诗人谢朓擅以秀美简约的文笔，深婉含蓄地传达出自然山水的神态，在景物描写中注入自己的情感和意趣，不仅加大了诗歌景物描写的力度，而且加重了情感抒发的深度，真正做到了情景融合的认识理性。

戚戚苦无惊，携手共行乐。
寻云涉累榭，随山望菌阁。
远树暧阡阡，生烟纷漠漠。
鱼戏新荷动，鸟散余花落。



不对芳春酒，还望青山郭。

——谢朓《游东田》

诗人以清新流媚的笔触描绘了山水自然美景。“远树”二句写远景，“鱼戏”二句写近景，诗人巧妙地运用初夏特有的风物，写出大自然的勃勃生气。荷之为“新”，花之为“余”，都点出是春末夏初。“远树”二句用疏淡之笔写阔大之背景，“鱼戏”二句则工笔点染出精美的细部，远近相衬，构成一幅意境淡远而生意盎然的画面。

中国古代山水诗与隐逸文化有着天然联系。儒释道是古人隐逸的三大思想基础。儒家的志在用世、怀志而隐、以隐为悲的思想，道家的“道无所不在，清静无为，顺应自然，返璞归真，逍遥超然”，佛家的宁静淡远的朴素追求，三者虽然在哲学观上有所区别，但在亲近自然、钟情山水上却颇为一致。中国古代的文人大多具有“入于儒，出于道，逃于禅”的心理，他们将山水作为依赖对象，与自然产生一种亲和关系，并从中发掘认识自然之美。唐代的文人士子坦然地投身大自然，将山水田园作为一种隐逸胸怀或性情的依托，由此带来唐代山水诗的发展兴盛。

孟浩然是盛唐诗坛的著名诗人。他纵情山水，忘我地投入大自然的怀抱，成就了他在古代诗坛的不朽诗名。“意境清幽，浩然清旷”是其山水诗的主基调。“清旷”即清新空阔之景与诗人超脱旷达之情相融合所带来的审美特征。

“清”字在孟诗中出现的频率极高。他喜用“清”字构成意象，从而使他的山水诗呈现出清水潺潺、清风徐徐的“清”人心脾的清凉意境。

野旷天低树，江清月近人。（《宿建德江》）

落日清川里，谁言独羡鱼。（《西山寻辛谔》）

崔徐迹未朽，千载揖清波。（《寻梅道士》）

逸气假毫翰，清风在竹林。（《洗然弟竹亭》）

山水诗的“清”的意象和意境大都通过诗人选取一系列物象，匠心编织，注入个人的诗性体验而内化融合一种审美意境，因而兼有可证性理性和人文诗性互为的认识理性范式。这为我们厘定其“不着一字”的意境美感提供了具象的质感，使诗文中缥缈的风流有理据可循可依，而不至于是完全“羚羊



挂角，无迹可寻”的空灵。

第六节 情景互为的审美形态与诗歌审美 意境的认知理性研究

一、情景互证互为的审美形态和概念意义

情景互为互生，景与情内化而致情致之景。此时，景已非物景而化为情致之景象，而情致又是通过物景具象而体现。故此时情景互相作用，景激活认知主体的情思，而认知主体的情思又附加在客观具象上，互为作用，互为融合。情以景生，景以情变，景以情长，内化而致意境审美范畴。情景互为是一种更加高级的人文诗性的审美认知模式和概念的内化，升华的认知过程。

如：陆游的《卜算子·咏梅》：

驿外断桥边，寂寞开无主。已是黄昏独自愁，更著风和雨。
无意苦争春，一任群芳妒。零落成泥碾作尘，只有香如故。

一株梅花独自开放在郊野的驿站。黄昏日暮，风雨相逼，但是她仍傲然地吐露芬芳。“无意苦争春，一任群芳妒”，作者借梅花象征自己的刚直不阿，将梅花的自然属性赋予刚直与傲然形象并将此概念意义迁移投射到自己的主观情感中。故从表层结果和意象中，似绘梅花，而深层蕴涵隐喻，实述己之情怀。作者借助实象的梅花，将自己的抽象、内化的心理情感，映射隐喻到自然之物上，梅花的“香如故”，暗喻给读者的是作者的坚强不屈和高风亮节。

中国古典诗学中的景中情、情中景认识理性范式中同时亦更强调双向的映现和思维过程和结果。这种认知过程中更体现了认知主体的人性、诗性和生命状态的历史性，这是翻译思维过程中尤其是文学翻译所必需的。我国诗学中的“情景互为”的双向认知过程，不是如西学中重视质与量的关系，而是更注重质的飞跃的审美概念意义的体现和表征，因而更具诗性质的认知概念意义的内化、升华，这种认知过程和性质更加符合文学诗歌翻译思维体认原作和译语表征的过程。

诗行中所体现的那种“不著一字，尽得风流”的象外之情、蕴外之致的



审美妙趣更在于读者本人的内化，而并非是如西学认知语言学认识观所体现的源域与目的域之间那种平面向维质感的映现。正是由于这一点，翻译文学作品的难处就在于此。此种认知可以说不仅仅只是量的关注，而是认知主体精神向维不落筌蹄的表征和体悟的关怀。

二、诗歌审美意境的认知理性研究

从历代诗论的代表语汇可窥见：“诗贵含蕴”。“蓝田玉暖，良玉生烟”的空灵妙悟认识观和“言志情怀”乃千年一贯的认识观和语言范式。如：南北朝刘勰文论巨著中“风骨、神思”论，钟嵘的“滋味”说，《二十四诗品》更是发展阐发了这种空灵的话语范式和鉴品审美思辨和标准，所谓“不著一字，尽得风流”的蕴藉诗性论说可谓是中国传统诗学话语的典范。南宋严羽的《沧浪诗话》将中国诗学中“空灵”“妙悟”的审美范式发展到极致，“羚羊挂角，无迹可求”，严羽以“吟咏性情”为目的，追求含蓄蕴藉，言有尽而意无穷的艺术境界，将禅学中主心智和顿悟的“内省”主观的思辨范式运用于诗歌审美意境的品鉴，对后世中国传统诗学中“主情性灵”的话语范式和品鉴标准影响颇大。

观照中国古代诗论长廊，人们一直对中国诗学文论的思辨范式和话语形态持有这样的结论：文艺、风骨、意境、妙悟、兴味、别趣、神韵、性灵、境界等空灵飘忽，不仅诗学话语，而且整个古代诗学和文论似乎均是以体验性灵为主的诗学范畴，虚静自由、缥缈蕴藉。这些属性灵空蕴藉的诗学文论，若从中国哲学的思辨上寻根，亦存在着精神世界源于物质世界实在的一面。诗学思维根在物质世界，诗学思维的源在“实在”。所谓“取于象又超越于象”就是最好的注脚。滋味的诗学形态的根在于现实实为，在于可以求证的物质世界，在于可视可触的“具象”。

（一）诗歌审美意境中的“可证性”研究

可证、可感的真实话语形态和思辨观一直存在于中国古代典籍中。与虚化、空灵、伪证、假象相对，可证性的诗学话语形态，真实，辞质，存象，言志，亦可视为诗学可证性的思辨认识观和话语形态的体现。

若从“真”的哲学命题溯源，可以从先秦寻求其哲学思辨的源头。《周



易》中的“天理、天性”充分体现了客观实在的认识观和方法论。《周易》中的老子在阐释天地存在的“道”的哲学认识论中亦充分肯定了认识和精神的存在依据。儒家孔子的语言观亦充分肯定了诗性语言形态的“真实”。儒家提出了“正名”“诗言志”“文以载道”的哲学观和文论都是以真实的和命题范畴为汉诗学的认识论和话语表征形态奠定“真实”的认识论和方法论。当我们从表层认识解读道家的“虚、静”的灵性诗学话语形态时，似乎感到的是一种虚化缥缈的语言形态和概念范畴，但若从这些话语的表层形态深入其深层精神追求和终极关怀时，我们就不难发现其空灵诗性的话语形态下蕴藉着一种追寻元意义的终极关怀。

“诗言志”自《尚书·虞书》首倡以降，这种诗歌文论中“尚真，贵真”的流变亦可谓千年的诗学思辨观和话语形态主流之一。陆机在《文赋》阐发“心物感应”的诗学观中充分肯定了“诗缘情”的真实。一切“情志”皆缘于对真实的体悟，并非空穴来风是也。咏物言志、借物抒情志的认识过程充分体现了“真实”的思辨观和方法论。诗论中一切赋、比、兴者，皆因物起兴。这些诗论认识观和表征形态，皆强调了情志出于真实，而非无病呻吟。然而这种诗学真实论和诗话形态绝非是仅局限拘泥于纯粹真实的描摹，而是“象外之情”的寄托。

传统诗学中“情景论”亦曰“情景交融”亦可视为诗歌审美意境中的“真实”论和话语形态之一。中国古代抒情诗中，大多通过自然之象，寄情于象，以象寄情，以象生情，充分体现诗学论中思辨和话语的真实。柳、酒、月、水、草、雁、雨、舟以及日、星、风、云、烟、山、路等意象也频频出现在送别诗中。这些生命形态，经由诗人的认识理性的精神关注，独具匠心的安排，巧妙的组合，和谐地统一在主体审美精神形式下，从而构成意境，表达离情，创造出以景传情、情景交融的艺术境界。（刘洁，2005：57）

这种自然意象选择与认知组合“情景交融”的真实论，经由魏晋陆机、刘勰和钟嵘的阐发而初步建构起中国诗学中真实的话语形态，正如王国维在《文学小言》中所提出的那样：“文学中有二原质焉：曰景，曰情。”曰景指对自然及人生之真实的描写，是实；曰情则指认知主体对客体及等实的精神解读。虽说“曰情”带有主体对客体精神层面的解读和认知，但是这种精神并非空穴来风，虚无缥缈，而是睹物生情，情生于实景，景情互为，因而体



现出中国诗学的真实可感的色彩。诗人睹物神游，将其实物的实质与己身世处境关联而生发一腔悲情愁绪。由此可见，我国古代诗论中有关所谓虚化、空灵的审美范式具有相当的“真实、可证”的认识范式。

（二）诗歌审美意境中的“伪证性”（虚化）研究

对于诗学的真实、可证性，不可视为纯理性的概念逻辑分析，亦不可把完整的审美意象、意趣肢解为抽象的逻辑演绎和判断，而是应从直接的美感经验中与心中长期审美积淀内化而领悟诗歌审美意境中的“理”“味”“情”。清叶燮对杜甫《冬日洛城北谒玄元黄帝庙》中“碧瓦初寒外”一句作了诗学真实论的剖析，体现了认知理性以充分的感性形象显现的真实认知论的思维范式和表征形态。所谓“意中之言，而口不能言，口能言之，而意又不可能，划然示我以默会想象之表”，表征了审美兴致和意象不同于逻辑思维的认识形态，只可“虚实相成，有无互立”，“呈于象，感于目，会于心”，是故可“取之当前而自得”的真实意义。可以说，一切审美意象和情趣、意致，不论如何性灵、飘忽，其审美的源头，亦如认知语言学中的“概念范畴”，却是源于真实物景。文学作品中的审美概念范畴的先见而内化，体味而升华为诗性艺术的境象，然其源头立论仍在象外。

宾主历然。情景合一……情景合一，自有妙语。（王夫之《明诗评选》）

景中生情，情中含景，故曰，景者情中之景，情者景中之情。（王夫之《唐诗评选》）

这里的情景合一有立论之实的意味，亦有主体人化诗化的内化，故有更高一层的境界。情景合一则是指情即景，景即情，二者合而为一。

翻译文学诗歌作品的心路历程，体悟原作物化文本中蕴涵的情、景、美和意趣，也是如此。译者只有反复诵读原作，置身于原作者的创作状态之中，体味物化语符中的“言外之意，韵外之致”，然后将体悟出的原文精妙诉诸笔端，呈现译文。当然应当承认经译者主观体认后的译文既带有原作的风韵、神采，亦不可摆脱译者的知识先见的影响和个人情趣、风格。但是在我们实际翻译实践中这种“宾主历然，情景合一，自有妙语”的心理体语过程是必



然的，具有实践的思辨和方法论的实际价值。事实上，在创作的原作过程中译者主体自始至终都是这种活动中的主体，故其主体的主观的、历史的存在和文化诸多因素等都对这一过程产生影响，再加上语言的能指和所指之间的多元模糊的、不确定类等状态，这就更造成了认知过程中的主观人文多元相异现象的发生和存在。如果将译者和个人才情和风格重现加以考虑，不难看出，要想重现创化原作的意韵美学实为不易，直言相陈几乎没有什么可能。

西方文化研究者倡导的“文本之外无他物”的观点亦说明文本在认知过程中的作用和重要性。但是我们对文本符号能指和所指之间存在一个认知主体及其作用，认知语符能指和所指的既有相对一致但亦存在相悖，对于我们在翻译实践中提高译者思维和实践自觉意识是大有裨益的。由此可见，缺乏讨论的思维观和方法论对于我们的微观实践操作是有借鉴作用的。

第七节 中国古诗词英译中的美学传输

中华诗歌，是世界文学宝库的一朵奇葩。它绚烂唯美，含蕴深厚，简单的言辞蕴藉着深厚的哲理和美学思辨。做好中国古诗词的翻译，并将这一人文诗性的行为置于认识论和方法论的认知理性层面上，这对于古诗英译中意境的美学传达至关重要，具有历史和现实意义。综合考量中国传统文论中情景论的认识理性传承，言象意的辨析，借鉴认知语言学中的概念范畴和隐喻思维形态，深入把握文学创作、诗歌翻译中的主观认知体悟的思维范式，对于诗歌英译的认识理性和践行将会有颇大启示。

一、译者的才情、禀赋、对源语及译入语文化背景知识累积等因素在诗歌英译中的作用

如孟浩然的《春晓》：

春眠不觉晓，处处闻啼鸟。
夜来风雨声，花落知多少。

这是一首古今传诵、妇孺皆知的抒情小诗。这首诗之所以深受人们喜爱，除了语言明白晓畅、音调朗朗上口之外，还在于它贴近生活、情景交融、意



味隽永。它的魅力不是华丽的辞藻或奇绝的手法，而是行云流水般的平易自然，意味深幽，诗味醇永。全诗从听觉着笔，淡淡几笔就描绘出了诗人爱春、咏春、惜春、叹春、伤春的复杂交错的感受。据搜集，目前共有 14 首《春晓》的英译本，其中不乏中外译坛名家的得意之作，也不乏年轻新锐的大胆尝试。现列举几篇译作，通过比较，我们不难发现：相同的原本，而译作却大相径庭，这就是缘于译者的个人才情、诗性禀赋、语言功底以及文化背景的差异。

(1) A Spring Morning (许渊冲译)

This morn of spring in bed I'm lying,
Not woke up till I hear birds crying,
After one night of wind and showers,
How many are the fallen flowers?

(2) A Spring Morning (Tr. Bynner)

I awake light-hearted this morning of spring,
Everywhere, around me the singing of birds,
But now I remember the night, the storm,
And I wonder how many blossoms were broken.

(3) Vernal Daybreak (黄龙译)

My vernal slumber tarries till the break of the day,
Everywhere is audible the warbler's lay.
In the yester night's showery gust,
How many flowers, I wonder, have fallen into Decay?

所以，不论译作孰优孰劣，作为译者，其主观个性化认知的思维过程中，译者的自身禀赋和长期形成的先验认知和张扬个性的灵感顿悟美学实践，的确时时在干扰其对于原作的解读和赏析。

二、“景中情，情中景”的诗性蕴藉在诗歌英译中的美学传输

诗歌翻译不应“刻舟求剑”，而应“上下而求索”，即：积极地、主动



地、自主地、创造性地去发掘和传递诗歌意境中的美学真谛。译者作为原作和译作的中间人，应同时站在作者和读者的立场，双向探求，以达“神合”。

诗歌英译中，“求真”和“求美”互为合一是我们追求的终极目标。“求真”，不是照搬硬翻；“求美”不是放任自流。做“真”与“美”之间的绝佳权衡，即要求我们既要变应变，又要以多变应不变，灵活地选用适当的翻译策略，让中国古诗词的美学蕴藉在跨文化的传输中大放异彩。

（一）保留意象法

一些诗句，情景齐至，即处处绘景，句句着景，又是处处写情、句句抒情；景中含情，情中寓景。也有些诗句，情景交错，即景语与情语交错夹杂，错落有致，给人以“波涛起伏之感”，全诗融和为一幅和谐统一的完整意境。这样的情况下，在进行古诗词英译时，可以尝试尽可能保留意象的方法，将原诗歌中的审美具象迁移到译文中。

如：李煜的《捣练字令》：

深院静，小庭空，断续寒砧断续风。无奈夜长人不寐，数声和月到帘栊。

“深院静”，“小庭空”，从听觉、视觉两方面映射出诗人的环境，静景之中暗喻孤寂凄凉之情。“断续寒砧断续风”，勾起诗人思妇的无限情思。通篇无点题之笔，却处处写离情，情含景中，景中寓情，意境含蓄、清新。翻译时采取保留意象的方式，尽量保持意象、句序等不变，直译这些含愁的景语，可保证读者对诗人的感受“感同身受”，产生共鸣。译文如下：

Deep garden still,
Small courtyard void.
The intermittent beetles chill
And intermittent breezes trill.
What can I do when sleep's destroyed
In endless night,
But count the sound brought by moonlight? (顾正阳, 2006: 19-20)



这里，译者直译了所有景语表征形态，实际上有力地重现了“不寐者”的愁与思的意象域。

虽说古诗词中某些文化意向是汉文化中所独有的，但是人类有着共同的心理和生理同感，其深层次的文化内核是全人类所共通的，所以采取保留意象，有时适当地加入一些背景介绍或是文化阐释，既能表示出诗歌的浅层含义，也能引发读者的想象空间，使读者的主观认知也渗透进对译文的美学品悟中，使译语读者得到与源语读者几乎一样的审美感受。

(二) 话语表征变异法

词语增删，语序更换，舍弃形式的完全一致，突出审美意象的完整传达。

在多数直抒胸臆的古诗词曲中，诗人习惯用平直的汉语表达痛苦、失意、愤怒、狂喜等极端的感情。这种情况下，古诗英译，其感情的强烈之感会大打折扣。这时我们可以采用设问等改变其句型结构，增删词语，更换语序等方法达到强化感情，准确表意的目的。

如：《汉乐府·饶歌·上邪》：

上邪！我欲与君相知，长命无绝衰。山无陵，江水为竭，冬雷震震，夏雨雪，天地合，乃敢与君绝！

这位姑娘在向上苍吐露心中的秘密，作者逆向想象，反面设誓，别开生面，给人以耳目一新的感觉，更容易激起人的审美情趣。实写自然中的物象，山、河、冬雷、夏雪、天地合，自然间永恒的规律发生病变，我才会“与君绝”。这种感情可昭日月，以天地为鉴。在这种情况下，作者将主人公的感情借自然之景反喻，展示了少女矢志不渝的忠贞爱情。译文如下：

Oh Heaven High!

I will love him forever till I die,

Till mountains crumble,

Rivers run dry,

In winter thunder rumble,

In summer snow fall far and nigh,



And the earth mingle with the sky,
Not till then will my love die. (顾正阳, 2006: 61 - 62)

这么强烈的感情，如果照直翻译，其感情效果将会大大降低，此时通过句法的改变，将平直的陈述句，译为设问句。改变的是句法结构，不变的是真挚、矢志不渝的爱情。

(三) 形易神留法

有时候，情景交融的美妙境界融合了诗人多方面的感受，将色彩、气味、颜色、触觉融入一首诗歌之中，让读者体味到多种鲜活的形象。此时，译者须对原作中意象的审美概念作诗性的迁移，诗性的偏离关联，运用译入语中相似的意象重现原作中的“无言”的审美概念意义，以致全面传达出原作的奇趣之美，译出其深层透射的奇趣美学蕴藉。

如：宋祁的《玉楼春》的上片：

东城渐觉风光好，
縠皱波纹迎客棹。
绿杨烟外晓寒轻，
红杏枝头春意闹。

此诗旨从明快的春色中感悟出人生的短暂，感叹青春易逝。“绿杨烟外晓寒轻，红杏枝头春意闹”，一个“绿”字，将春天的色彩尽现眼前；一个“轻”字，使视觉感知化为触觉感知，化“寒”字的凝重为轻灵。最后一句，将春天生机勃勃的美丽景象跃然纸上。词作者为我们展现了一幅流动的画面。因此翻译时，我们应该竭尽全力将动景之中的情显露出来。不仅仅将“闹”字限制在某一种具体的感官上，而应将这盎然春意完整地展示给译文的读者，将这种多方位、多维度的奇美展现出来。译文如下：

The scenery is getting fine east of the town;
The rippling water greets boats rowing up and down.
Beyond green willows morning chill is growing mild;
On pink apricot branches spring is running wild. (顾正阳, 2004: 134)

“闹”字被译为 running wild，使原作的审美意象基本得到保留，但又作



了有度的概念意义的演绎引申，意义得到升华，盎然的春意摆脱了寒冬的束缚，展示着绚烂与多彩。这样的翻译，使译文的读者，也能感受到鸟语花香、春意暖人、百花争春、微风拂面的惬意与欣喜。

（四）形变神留法

中国古诗词贵在含蓄隽永，精准凝练，因此诗歌的英译，也要求用最简洁的句子刻画出诗歌的意境画面，达到意境深远的效果。在刻画幽静深邃的诗歌意境时，译者可以摆脱原作语言意象形式的束缚，凸显原诗的神貌，创造性的易化，改变表面形象，以营造出简约、唯美的诗歌意境。（顾正阳，2004：230 - 231）

如：柳宗元的《江雪》：

千山鸟飞绝，万径人踪灭。

孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪。

原诗就是一幅水墨风景画，置身画中，一片空茫寂静的雪景之中，鸟鸣声逐渐隐没，人迹一点点消失，“绝”“灭”使得曾经喧哗的世界落入了雨雪霏霏。远处江面的孤舟，独钓的渔翁顿增了几分孤傲清高的意味。译文如下：

From hill to hill, no bird in flight,
From path to path, no man in sight.
An old man in a little boat alone,
Fish in the river over snow.

译作中意象变易，更突出了原诗中“静”的意境，将景与情天然融和。译者的美学体悟和再创造，丰富了原诗的境界和蕴涵。

第八节 结论

诗是没有国界的，因为美是不分国界的；诗可以跨越时空，因为美可以穿越时空。要让中国古典诗词这粒美的种子在异地生根、发芽、开花甚至繁



衍，让读者们“知之，好之，乐之”，是译者责无旁贷的重任。“景中情，情中景”是中国诗歌千年传承的结晶，是中国文人对主体与客体，对精神与世界体悟与认知的精髓。本文对诗歌英译中情景交融的探讨，还有很多不足和缺陷，在今后的研究中将作进一步的探索。

参考文献

- [1] 蔡建辉. 中国传统养生思想中的“具象思维”[J]. 体育学刊, 2005 (4): 63 - 65.
- [2] 龚光明. 翻译思维学[M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 2005.
- [3] 顾正阳. 古诗词曲英译理论探索[M]. 上海: 上海交通大学出版社, 2004.
- [4] 顾正阳. 古诗词曲英译美学研究[M]. 上海: 上海大学出版社, 2006.
- [5] 衡桂珍. 汉语诗性特点的文化感悟[J]. 滁州师专学报, 2004 (2): 26 - 27.
- [6] 黄石明. 中国古代诗学的意象思维特征论[J]. 扬州大学学报: 人文社会科学版, 1999 (2): 18 - 22.
- [7] 李建中. 中国古代文论[M]. 武汉: 华中师范大学出版社, 2002.
- [8] 刘洁. 唐诗题材类论[M]. 北京: 民族出版社, 2005.
- [9] 朴英顺. 从汉魏思想到陆机的“缘情说”[J]. 江淮论坛, 2004 (5): 117 - 121.
- [10] 乔武涛. “诗缘情”说的演进[J]. 甘肃政法成人教育学院学, 2006 (2): 170 - 171.
- [11] 邱美琼. 言意关系与古典诗词层味[J]. 洛阳师范学院学报, 2005 (3): 65 - 68.
- [12] 孙润. 论成语的气、象、神圆融的文化模型[J]. 云南师范大学学报: 对外汉语教学与研究版, 2004 (4): 23 - 27.
- [13] 王斯妮. 具象与抽象: 穿越中英文间的障碍——看从思维到语言的表达和翻译[J]. 惠州学院学报, 2005 (5): 61 - 66.
- [14] 王天越. 古诗词中文化意象的“不可译”现象——兼谈文化意象的



解读与审美 [J]. 同济大学学报: 社会科学版, 2001 (4): 72 - 76.

[15] 王妍. 从“诗言志”到“诗缘情” [J]. 哈尔滨工业大学学报: 社会科学版, 2003 (1): 94 - 98.

[16] 王筑民. “诗言志”与“诗缘情”——古文论笔札之三 [J]. 社会科学战线, 2003 (3): 27 - 32.

[17] 吴礼光. 陆机“缘情说”的本源、本体及审美意蕴 [J]. 漳州师范学院学报: 哲学社会科学版, 2005 (3): 42 - 45.

[18] 徐定辉. “诗言志”与“诗缘情”辨疑 [J]. 中南民族大学学报: 人文社会科学版, 2007 (2): 144 - 146.

[19] 张苏榕. 中国传统思维方式与汉语词汇 [J]. 社会科学战线, 1999 (2): 6 - 7.

[20] 周锡山. 情景交融说的中西进程简述 [J]. 文艺理论研究, 2004 (6): 71 - 79.

[21] 周远斌. 古代诗学情感观的逻辑演进 [J]. 山西师大学报: 社会科学版, 2006 (3): 32 - 37.

第九章 语言本体论与刘禹锡 咏史怀古诗英译研究

第一节 概述

本章节探讨的是关于刘禹锡咏史怀古诗的英译，旨在基于语言本体论视角“语言是本体而非形式”的认识基础上提出刘禹锡咏史怀古诗英译的基本原则及可行性策略，并期望这些原则和策略能为我国古诗英译研究与实践提供些许观照。

中国古诗是中国历史与文化精神的艺术体现，是中国人文精神的至美之花。唐诗是中国文学的瑰宝，也是世界文学大花园中绚丽夺目的奇葩。迄今为止，不少唐诗已被英译。然而，目前被英译较多的还是诗仙李白、诗圣杜甫的诗篇，英译李白、杜甫诗集唾手可得。相较之下，刘禹锡诗歌英译极为鲜见，其译诗只能邂逅于个别唐诗英译选集中。然而，一代“诗豪”刘禹锡诗艺精湛，气韵雄浑，思想深刻，迥异于流俗。因此，笔者认为其诗极具英译价值和研究价值。迄今为止，对刘禹锡其人及其诗文的研究，无论是学术论文抑或专著都并不少见。然而，对其诗歌英译的研究却少之又少。而这些为数不多的研究又不约而同地基于美学视角来讨论他的《竹枝词》一词的英译。

然而，刘禹锡享有“诗豪”的盛誉，不仅因为他的诗文深刻隽永，而且由于他提出了自成一家的诗论，对后世诗家产生了深远的影响。如受佛禅思想的启迪，他提出了著名的“境生象外”说，为后世著文作诗者所推崇，而他自己也有力践行了这一诗观。刘禹锡是位心怀哲人之志的诗人，诗人的深刻哲思赋予他的诗文一种超拔的理性精神，尤其是他的咏史怀古诗。刘禹锡仕途坎坷，屡次遭贬，在贬谪期间诗人精神并未沉沦涣散，变革立场依然坚



定，而他的咏史怀古诗又最能代表其诗艺精神及其坚定的革命立场，所以本文拟选取刘禹锡咏史怀古诗英译作为研究对象。他的咏史怀古诗超越了以往的讽喻现实或借古抒怀的层面，深刻表达了诗人对历史本身的感悟和见解。诗人置身于哲理高度超然俯瞰古今事件，从而显示了其深邃辽远的历史观。在咏史怀古诗中，刘禹锡身体力行了自己的“境生象外”说。

随着全球化的推进，中外文化交流也向纵深发展，中外学者都乐此不疲地将中国古诗译入他国。然而，纵览当前的古诗英译研究，研究或立足于惯常的语文学翻译观——关注译文的美学特征，或基于科学认识样式的语言学翻译观——关注译文的语言符号和形式，或从去中心论的后现代性的描述翻译观出发——只是描述汉诗英译中的某些现象，而不提出统一的定论。毋庸讳言，这三种翻译观观照下的研究一定程度上均将语言视为形式或曰工具，所以无法直抵汉诗英译的本质。中国古诗是中国文坛上的璀璨奇葩，滋长于灿烂辉煌的中华文化，自然蕴藏着丰富的中华文化及其精神，因此中国古诗英译本就应以传播弘扬中华文化及其精神为其旨归？如若将如此丰富的文化产物视作形式草率处理，岂能达其旨归。依据萨丕尔－沃尔夫假说，语言是文化的产物。中国文化在先秦时期呈现百花齐放之态，在当时繁盛的文化的熏陶之下，先秦时期即已形成了中华文化独特的诗意形态的语言观。这种独特的语言观深刻影响了随后繁荣的诗词歌赋的创作和话语表征样态。中国文化的本体是诗，其精神方式是哲思的诗学，诗意的哲学。萨丕尔－沃尔夫认为语言与思维是相关的，即语言模塑思维，思维铸冶语言；而王弼的“言象意”之辨亦昭示了“语言与思维”“经验与思维”之间的人文关系。因此，中国诗性思维铸冶而成的汉语必然也呈现中国诗性思维的特征，即情感性、物象性、含蓄性。

无论是先秦儒家语言德性派的“以意逆志”说，还是道家语言本体派，抑或魏晋玄学代表人物之一王弼的“言意之辨”都将语言视作本体，即“语言本体论”，一反盛行多时的“语言工具论”。所谓本体论，即可从“形而上”层面观照事物的本质，探寻事物的内在机制，而非流于表面。依据王弼的“言意之辨”，“象”“言”“意”是本体。所以，如果通过“言”“意”可以窥探人的思维，“象”是其切入维度和实在把握的对象。简而言之，“象”和“言”都可反映言语之人的生存状态和认识范式，等等。具体到本研究中，



“象”即诗中大量的意象或“言”“意”是也，而“言”之对等又是刘禹锡咏史怀古诗中典故的使用。

意象是诗歌的灵魂，而典故是意象的精华和浓缩。两者同出却旨归为一，均简洁洗练，含蓄深邃，隽永深长。诗文常常因为意象的精心构筑和典故的恰当运用而增色无限。翻译古诗歌中意象和典故本不易，而刘禹锡咏史怀古诗中意象和典故英译更是难上加难，因为这些意象乃是诗人观照世界乃至人生的诗意哲思路径。刘氏咏史怀古诗中的意象和典故作为“国俗语汇”承载着深刻的中国历史文化内蕴，所以其英译关涉着中国文化精神样式的传输。本文探索了刘禹锡咏史怀古诗英译时其中意象和典故的处理原则及具体策略，深入分析具体比较了不同英译文本中意象和典故的处理得失，从萨丕尔-沃尔夫假说的义理维度入手，论证其合理性和可行性，进而提出了英译刘禹锡咏史怀古诗时其中意象和典故的处理原则及具体策略。

综上，语言本体论观照下的古诗英译，是从形而上层面认识古诗英译义理，构建其翻译本体论、认识论和方法论。基于“言象”表征样式，既避免了过于“性灵”的认识论，又避免了诸如遣词造句之类的微观层面的个体经验式的无确定标准性，由意象入手，从意境出，从而更能确保译诗的精神意蕴，保证中华文化的跨文化传播旨归，以期最终为弘扬源远流深的中华文化精神作出些绵薄的贡献。

第二节 相关研究文献综述

一、刘禹锡研究文献综述

唐代诗坛可谓人才济济，群贤荟萃。瞿蜕园在《刘禹锡全集》前言中说：“在绚丽多姿的唐诗艺术长廊中，中唐诗人刘禹锡是一朵光彩夺目的奇葩。他以迥异于流俗的骨干气魄，在声势显赫的韩孟、元白两大诗派之外另辟蹊径，因而赢得了‘诗豪’‘国手’的声誉（白居易《刘白唱和集解》称刘禹锡为‘诗豪’，《醉赠刘二十八使君》复称刘禹锡为‘国手’）。”对于如此殊荣，刘禹锡受之无愧。诗人以其敏锐的政治眼光、超凡的艺术创作和脱俗的哲学思辨为后人留下了不朽的诗篇。刘禹锡也因此千千万万读者心目中占据了不



可替代的位置。白居易曾感喟道：“彭城之梦得，诗豪者也。其锋森然，少敢挡者。”（《刘白唱和集解》）也曾感慨：“嗟乎！微之先我去矣，诗敌之勍者，非梦得而谁？”（《与刘书记书》）自从白居易等与刘禹锡同时代人的评赏之后，直至今日，对刘禹锡及其诗作的研究就从未间断过。尤其在近十多年间，研究刘禹锡的学术论文已逾百篇，十余种关于刘禹锡的学术专著也相继问世，诸如卞孝萱著的《刘禹锡丛考》、吴汝煜的《刘禹锡转论》、瞿蜕园著的《刘禹锡集笺证》，王阳明主编的《刘禹锡诗文赏析集》《刘禹锡集》《刘禹锡诗论》《刘禹锡评传》等。

（一）刘禹锡研究学术专著综述

卞孝萱，当代刘禹锡研究奠基人，早在 20 世纪 60 年代初就曾出版过《刘禹锡年谱》，虽然该年谱中可以窥见样式和当时时代的些微影子，但该年谱开了刘禹锡系统研究的先河。他的《刘禹锡丛考》一书汇集了他对刘禹锡父系、母系、郊游三方面的深入考辨。在丛考中，他论世知人，剖事析理，发微着隐，颇多创见。翌年出版的《刘禹锡研究》则从宏观的角度来论述刘禹锡诗歌创作与晚唐诗人、苏轼一门以及江西诗派的关系，论述了刘诗在中国文学史上所产生的积极影响和历史地位。

萧瑞峰的《刘禹锡诗论》则是“第一部对刘禹锡诗歌进行系统研究与综合考察之学术专著”（卞孝萱序）。该书以独特的视角品评刘禹锡诗作，融新知于旧学之中。其纵横交错的理论探讨和时空合一的艺术分析手法令人读来耳目一新。

而对刘禹锡系统研究最近的学术专著应是陶敏、陶红雨合著的《刘禹锡全集编年校注》一书。新时期以来，古籍整理工作受到重视，关于刘禹锡诗作的点校本也不少见。先见校本虽在刘禹锡诗集整理笺释方面取得了成就，但是缺憾也并不见少，诸如只收诗歌或诗文而不及其他，笺注时重诗轻文，在校点、辨伪等方面也存在诸多问题。而二陶之著较为圆满地规避了上述问题。

以上便是近些年来，刘禹锡其人、其诗及其诗歌英译研究的大抵情形。各位专家前辈以高度的学术责任感和一丝不苟的研究精神对刘禹锡及其作品进行了可贵的探索，也取得了可喜的成绩。尤其是在对刘禹锡的文集整理、



作品艺术性和文学史地位等方面的研究都取得了一定的成就。

（二）刘禹锡研究学术期刊综述

萧瑞峰对刘禹锡进行了系列的研究。他不仅出版了第一部对刘禹锡诗歌进行系统研究与综合考察之学术专著，还发表了十余篇学术论文。熊飞的《刘禹锡、白居易唱和诗简论》（《湖北大学学报》1990 年第二期）一文，对刘、白唱和诗进行了全面的考察；何念龙《萧条异代，接武前贤——论刘禹锡对屈原的继承》一文，探讨了刘诗的文学渊源，最终结论为刘禹锡既沿袭继承了屈原的文学创作风格又对其进行了突破与发展。

相较于刘禹锡研究学术专著，关于刘禹锡研究的学术论文更为多见。刘禹锡博学多思。思想独特深邃。如他著名的哲学论断“人与天交相胜”，正体现了他超凡的哲学思辨。他还有自成一家的文论思想，即提出了“境生象外”，这一文论的提出源于他受佛禅思想的启迪。成长于儒学世家，从小饱读儒家经典，铸就了他典型的中国儒生情怀，造就了他高洁的君子人格。这一切都吸引着后世学者相继研究这位特立独行的诗人、政治家、思想家。作者发现后世的研究也多从刘禹锡的文论、哲学思想和他的人格情怀这三个角度出发。此外，还有单独讨论刘禹锡各类诗歌的文章。

对刘禹锡各类诗歌的研究，主要集中于他的乐府诗、咏史怀古诗。咏史怀古诗是一种典型的士大夫文学，最能反映儒家士人的正统、知性。刘禹锡的咏史怀古诗，集中反映了一个富于进取精神的正直知识分子面对世事沧桑的冷静思考。其诗中洋溢着雄健挺拔之气，可谓气韵清拔，格调高峻。咏史怀古诗在唐代诗坛虽不罕见，然而刘禹锡的咏史怀古诗风格尤为独特。尚永亮将刘禹锡的咏史怀古诗大致分为两类，一类侧重于表现主观情感，另一类侧重于关照历史兴衰。他认为“二者都具有反思历史的力度和体察人生的深度，而其有机结合，更形成一种强烈的批判意识和冲击力量”。而就艺术表现来看，他认为刘禹锡的咏史怀古诗“虽自抒怀抱，又不露痕迹，令人初读，俨然咏史，细加品味，精义方出，并于‘用意隐然’中带有悲凉沉重的人生感恨”（尚永亮，2000：105-108）。“用意隐然”一语道破刘禹锡咏史怀古诗的特点，所以本文作者认为“隐”是刘禹锡咏史怀古诗的一大特色。刘禹锡提倡“境生象外”，他在诗歌创作中也践行了这一诗学主张。刘宝明认为“刘



禹锡的咏史怀古诗在取象和造境上匠心独具，高妙遥深”（刘宝明，2009：17-19）。刘禹锡是位心怀哲人之志的诗人，在他著名的《天论》三章中，他提出了“天人交相胜”的重要命题。他指出天并没有决定人事的意志，赏罚祸福的颠倒皆因人事之自紊而非天道之有知。这种超拔的理性精神是刘禹锡咏史怀古诗的一个思想基础。

他超越了以往的讽喻现实或借古抒怀的层面，注重表达对历史本身的感悟和见解。诗人置身于哲理高度超然俯瞰古今事件，从而显示了其深邃辽远的历史观。刘禹锡咏史怀古诗的理思非常丰富，其中有对人事变迁的辩证思考，如“不知何日东瀛变，此地还成要路津”（《汉寿城春望》），“莫言一片危基在，犹过无穷来往人”（《故洛城古墙》），都是以发展的眼光看待历史变迁，表达了盛可以衰、衰亦可以转盛的朝代更替事实。有对兴亡原因的探讨与总结，如“兴废由人事，山川空地形”（《金陵怀古》），指出社稷危存取决于人事，而不是天险，显然这一观点是基于他“天与人交相胜”的基本哲学理念提出的。也有对时间与永恒问题的感叹与沉思，如“人事几回伤往事，山形依旧枕寒流”（《西塞山怀古》），“长明灯是前朝焰，曾照青青年少时”（《谢寺双桧》），诗人哲理的感悟通过深沉的喟叹得以体现。还有对世态人情的洞察与愤激，如“遂令后代登坛者，每一寻思怕立功”（《韩信庙》），就将韩信的个人遭际上升至古代功臣的共同的人生悲剧的层面上来咏叹，说明“兔死狗烹”乃是统治者对待功臣的一贯手段，从而赋予全诗精警的理性力量。也有对蕴蓄于宇宙与自然之中的哲理意绪的敏锐捕捉，如“旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家”（《乌衣巷》），“淮水东边旧时月，夜深还过女墙来”（《石头城》），都是在审美观照中有种灵性的参悟。深挚的感慨与丰富的哲理的结合，使刘禹锡的咏史怀古诗内涵深邃而又情韵悠长。“刘禹锡咏史怀古诗的高明之处在于他将深刻的历史理性化为审美的哲思融进诗歌意象之中，使之与诗美相和谐”。（张润静，2009：223）他以诗人的心眼、政治家的气度与哲人的智慧，形成了自己独特的咏史风格，也开创了咏史怀古诗创作的一个新时代。（张润静，2009：224）诗中洋溢着诗人炽热的生命气质，酷爱自己的宗族祖国。

在咏史怀古诗中，刘禹锡关注较多的还有关于朝代更替、君王政道及国家统一中的政治问题，而不是汲汲于一己之遭遇与内心之劳愁。诗人不仅在



历史题材的处理上表现卓越，而且对现实问题也有深刻的洞察，在其咏史诗中充满强烈的政治忧愤和深刻的现实关怀。

能明确体现这一点的是他的咏史怀古经典多基于金陵盛衰、三国人物际遇等而作。金陵作为六朝的都城，诸如王、谢之类的名门望族都生活在其中。士族在南朝享有政治、经济、文化等各方面的特权。后人面对满目沧桑、万物萧条的金陵，难免要感慨：昔日繁华，如今安在？旧时风流，烟消云散。刘禹锡对金陵情有独钟，在他还没踏足金陵时就已难以自禁——他作了8首有关金陵的咏史怀古之作，且首首经典。他曾言“余少为江南客，而未游秣陵，尝有遗恨。后为历阳守，跂而望之。适有客以《金陵五题》相示，迺尔生思，歛然有得”。（《金陵五题》诗前“引”，《全唐诗》卷365）诗人虽没有亲临其境，但他对金陵的历史及风物了如指掌。他的以金陵切入的《金陵五题》与《西塞山怀古》，成为金陵怀古诗中的绝唱。这些诗流露出了意味深重的《黍离》《麦秀》之悲，虽然诗人用笔婉转，意在言外，但读者还是能明显感受到那在今昔、盛衰的对照中所表现出的浓重的悲凉之感。

刘禹锡的深刻之处还在于它在普遍的黍离之感中又蕴涵着对历史经验及历史规律的深深思索。历史与时代氛围的契合，主体情怀与客体内蕴的融洽，赋予刘禹锡的咏史怀古诗独特的思想和艺术魅力。这种悲情与思索在他后来亲历金陵之后所作的《金陵怀古》中得以鲜明地表现。这些诗准确地捕捉了金陵所隐含的悲情意蕴。

总体而言，刘禹锡的咏史怀古诗具有以下几大独到之处：“讽”是刘禹锡咏史怀古诗的一大特色。在诗中，刘禹锡通过针砭现实，讽喻当朝当时。其咏史怀古诗多取象精练，所以“精”是其咏史怀古诗的另一特色。如《乌衣巷》中诗人凭借“野草”“飞燕”这些凄凉的意象，如特写镜头一般给予读者强烈的视觉冲击力：昔日的朱雀桥上，车马喧腾，冠盖往还，而今却繁华殆尽。又如《石头城》中，诗人冠“月”以“旧时”，精选“曾照古人之月”这一意象来表达历史沧桑感。再是“隐”，即“用意以隐”的写作手法，将情志与事理紧密结合。在他的咏史怀古诗中，在表述历史人物或事件时总伴随着强烈的感情。这种感情不是单纯的“感叹”或“论赞”，而是融贯于史事之中的诗人对当下人生的感悟和思考，有着鲜明的个性色彩。他能以意统辞，而不是囿于常规的“叙史”模式，注重表达史事中所蕴涵的情理意味。



正是这种感情的支撑使诗人得以以意统辞，而不必假借繁辞丽藻，自然洗练。四是“警”，具体而言，即诗人在咏怀史事时，能将之与诗人所处、所思情境结合起来，实现了史实与现实、客体与主体的沟通。这种对现实的较多关注，表明了诗人社会意识的高度自觉。如著名的《金陵五题》，虽悼古事，却讽托遥深。这些诗都是借金陵旧事而发兴亡之叹，然而诗人的感慨却并没局限于咏史上，其中不乏劝诫警醒统治者以史为鉴之心。在强烈的政治挫折感中诗人鉴古知今，诗中充溢着强烈的忧患意识和讽谏意味。在对古代圣贤人物的颂美中，饱含着对现实的深切忧虑，对当朝统治者的警诫。诗人虽然屡遭贬谪，然而对他来说个人的遇合与升沉已退居其次，国计民生才是其心头苦乐之所系。所以在刘禹锡的咏史怀古诗中，缅古情怀与宦海沉浮之感、伤时悯乱之忧始终紧密结合。透过悲古忧今，沉郁顿挫的诗篇，表达了诗人对国家社稷的拳拳忠爱之心。

二、中国古诗研究综述

中华文明源远流长，中华文化博大精深。而在中国文化中蔚为壮观的是浩如烟海的中国古代诗词歌赋。它们不仅是中国文学宝贵的财富，也是世界文坛上罕见的奇葩。随着中外文化交流的深入，中国古代诗词歌赋备受国际友人青睐，中外学者都乐此不疲地翻译中国古代诗词歌赋。因此，中国古代诗词歌赋的翻译，尤其是英译成为中西翻译界的一大课题。而当前古诗英译的研究，更确切地说应是古诗英译批评研究，即研究者多选取某一理论视角对某首或某类诗的英译版本进行对比分析。从研究所选取的理论视角来分，当前古诗英译研究可归为以下几类：第一，基于关联理论的研究。关联理论是20世纪80年代兴起的认知语言学理论，它把语言交际视作明示——推理过程，认为从话语和语境假设之间寻找最佳关联性是交际成功的前提。郑姗姗在《关联翻译理论及其对古诗英译的启示》一文中指出，“关联理论认为，翻译作为一种言语交际活动，对原语的理解和翻译时语码的选择取决于关联性”。她同时看到了关联理论在古诗英译中的不足之处，“它将原语文化中理想认知模式之一的文化缺省模式中的缺省的文化成分一劳永逸地丢在了原语文化之中，而这种翻译使得译语文化和原语文化立于两条并行线上，互相看得见，却永远摸不到”。（郑姗姗，2006：108-110）第二，基于主体间性理



论的研究也较多。近年来,翻译主体研究日渐升温。在《主体间性在汉诗英译中的体现》一文中,文军结论道“主体间性是翻译研究的热点问题之一。中国古典诗歌的英译由于其语言形式上的特点更为突出地体现了翻译各参与个体的主体性与主体间性。译者在进行翻译时要充分考虑到与作者及读者的主体间关系,以期使译文同时具备作者与译者的声音,迎合读者的需求,达到更好的翻译效果”。(张轶哲等,2008:70-74)该文将诗歌英译的间性研究视角与伽达默尔的阐释学理论之一——“视域融合”相结合,认为翻译要追求的是作者、译者与读者的“视域融合”。这样使主体间性能更好地服务于古诗英译。然而,基于主体间性的研究多停留于思辨性研究层面,很少从具体翻译文本出发。第三,基于阐释学的研究。阐释学注重探寻事物的因果关系,其最基本的研究目标和任务就是理解。阐释学认为人都有“前理解”,而个人“前理解”的形成由其所处的环境、文化等影响。就古诗英译批评而言,分析不同译者的译本时,应充分考虑译者所处的历史背景,了解译者的成长和生活历程,了解其思想发展变化过程,从而更为客观地解释其译文中的各种现象。如钟慧、张景发选取许渊冲、翁显良和 Hans H. Frankel 三人的《独坐敬亭山》一诗的译诗,以阐释学理论为指导,客观分析评价了三人不同翻译的原因。他们的研究对古诗英译批评的显著贡献即他们看到了前理解及理解的历史性在译作中有不可磨灭的印记,因此,面对一首诗的不同译诗,不应草率鲁莽地断定孰优孰劣。接受美学也多为古诗英译批评所关注。接受美学的兴起应得益于阐释学。因为阐释学将读者反映提到重要地位,进而促使译者开始考虑读者的接受与否。第四,以许渊冲的“三美”标准为视角的古诗英译批评。许渊冲可谓“中国诗歌翻译第一人”,长期的诗歌翻译实践令他发现鲁迅的“三美说”尤为适用于古诗英译。于是他将鲁迅的“三美说”恰如其分地应用到了古诗英译中,主张“译诗不但要传达原诗的意美,还要尽可能传达它的音美和形美”。后又补充道:“三美之间的关系是:意美是最重要的,音美是次要的,形美是更次要的。但在诗歌中,要努力做到三美齐备。”(许渊冲,2006)

此外,笔者在古诗英译理论上进行了颇有创新的尝试,在《古诗词的翻译》一文中主张“将‘竞赛论’和‘优势论’根植于‘等值论’基础之上”,从而使译诗更趋完美。(包通法,2001:193-197)



以上基于文献所选理论视角,回顾了近十多年来国内古诗英译研究现状。而在微观研究方面,古诗英译中意象的处理是众多学者讨论的热点。意象是诗歌的灵魂,意象处理关乎译诗质量。一般而言,译者应忠实地将原诗意象再现出来,而不应根据个人的偏好随意更改、增删。然而,自从20世纪初巴斯奈特和勒夫维尔首次提出“翻译文化转向”之后,文化在翻译中就备受关注。(“Bassnett and Lefevere first suggested that translation studies take the ‘cultural turn’ in 1900. This suggestion, regarded as ‘a real breakthrough for the field of translation studies’” (Gentzler, 2004)) 尤其是古诗中意象大都带有鲜明的中国文化色彩抑或韵味,因此如若论及意象,学者多从文化角度着手。当前对于古诗英译时意象的处理,大家普遍认同应本着弘扬中华文化的宗旨,借助加注等手段尽可能使目的语读者了解中国文化。

三、刘禹锡诗歌英译研究综述

查阅了一些期刊文献之后,笔者发现目前国内对刘禹锡诗歌英译研究的论文共有十余篇,且其中一大部分都是对《竹枝词》一诗的英译研究。这些文献大多从语言学、美学等角度来展开研究。侯国金主要从美学角度讨论了刘诗英译时原诗美的传递。他在《译诗中美的再现——谈刘禹锡〈竹枝词〉的英译》中,对文殊、许渊冲等人的译诗就诗中双关语的处理进行了对比、分析,尔后,提出了自己的改进意见。在他看来,传达原诗意义容易,而若要再现原诗意象之美绝非易事。然而,他只是单纯地提出问题,没有解决问题。同样是《竹枝词》一诗中双关语的英译,马红军比侯国金研究得更为具体:在对比分析不同译本的基础之上,提出了三个处理诗中双关语的策略。还是同一首诗,在《刘禹锡〈竹枝词〉(一首)英译探微》中,两位作者逐句分析了不同译本中传达原诗思想及再现原诗风格的手法。较前两位学者,他们的研究涵盖面更为广泛——不是单单局限于双关语的英译。然而,四人的研究又都是局限的,因为他们不约而同地针对了同一首诗。此外,他们的研究视角也较为单一,都以译诗的美学效果为立足点。简言之,当前对刘禹锡诗歌英译的研究数量极为有限,视角比较单一,刘禹锡诗歌英译研究有待深入开展。

正如前所述,有关研究大抵皆多从美学等角度切入。然而,刘禹锡是位思想极为深刻的儒生,而诗人浓郁的儒生情怀在其咏史怀古诗中表露得淋漓



尽致。这样的哲思诗歌，却少有学者在语言哲学的关照下开展研究。基于以上现状，本文拟从语言哲学的关照下研究其咏史怀古诗的英译，以期对刘禹锡其他诗歌类型以至中国古代诗歌英译另辟蹊径。众所皆知，刘禹锡是位多产诗人，他的作品诗文并盛。其文极能反映其哲学思想。而其诗，虽可见于不同类型，然而古今读者多为其咏史怀古诗中闪现的理性精神和蕴藏的中国文化意蕴所折服，而且此类诗中刘禹锡淋漓尽致地贯彻了其“境生象外”的文论思想。刘禹锡的咏史怀古诗，“讽咏并举”且“用意隐然”。所谓“用意隐然”，即诗中意象繁多，创作手法隐晦，诗人于隐晦的手法间寄宦海沉浮之感、伤时悯乱之忧等复杂感情于诗中。若将诗中意象剥离，同时采用平铺直叙而非隐晦的写作手法，诗中意蕴定会全无。足见，语言与思维之密切关系。理清语言与思维的关系对于刘禹锡咏史怀古诗英译定会大有裨益，这是促使本文拟从语言哲学角度研究刘禹锡咏史怀古诗的英译的根本动因。

第三节 本体论语言观认知原则分析及刘禹锡诗歌英译

刘禹锡咏史怀古诗多创作于他的贬谪时期。贬谪，对于一个有理想、有抱负的儒生、士人而言，堪称世上最为严酷的刑罚。贬谪不仅使有识之士饱受耻辱，更重要的是把有识之士从本可大展宏图的环境中抛离出来，尔后置之于陌生的、远离政治中心的环境中，于是一道不可逾越的鸿沟横亘于他们面前，这无疑是一场漫长的精神摧残。刘禹锡即被如此摧残了20余年。透过其作品，我们发现在这一时期，刘禹锡最典型的心态是愤懑。在他的诗歌中丝毫没有贬谪诗人惯常的担心危险来临而惴惴不安的心情，诗人也没有怀疑自己的政治理想。因为在刘禹锡看来，他的理想是完全正确的，坚持永贞革新改革弊政也是正义的，错的是现实，是君王不圣、臣子不贤。于是对现实的不满、对统治者的不满、对时政的担忧、对天下苍生的关心、对自己不平遭遇的怨愤统统化为悲愤的诗句，激起了他无穷的文学创造力，激发了他顽强抗争的心理，所谓“穷而后工”“愤怒出诗人”。这一时期，他的创作主题与政治紧密相连，很多咏史怀古名篇都作于这一时期。针砭时弊、坚守理想是刘禹锡这一时期诗歌创作的两大题材。被贬期间，刘禹锡始终崇奉儒家思想，保持着积极入世的精神，以思想家的身份哲理地认识政治。他带着痛定



思痛的沉着，秉着对历史对人生哲理的体认，有意识地创作了大量的咏史怀古诗。通过对历史朝代的兴亡之叹，对历史进程的哲学思考，刘禹锡在咏史怀古诗中表达了对朝廷弊端、国家兴亡的深切忧虑。

如前文所述，语言或曰诗篇文本，即此文中的“言”和“象”，同“意”一样均是诗人的认识本体，正如可以透过“意”来洞察诗人的生存状态，语言表征样式——“言”和“象”也具备此种功能。至于刘禹锡咏史怀古诗中的语言表征样式即“言”，是本文所要探讨的刘禹锡咏史怀古诗中所用的典故的使用，以及诗篇中的“象”，亦可视为是诗中大量的意象或“意”是也。

依据 Sapier - Whorf 的语言和思维相关性理论——语言模塑思维，而语言又受文化的铸冶。正如前文所言，中国文化的本体是诗，中国文化是诗性文化，诗性文化熏陶下的汉语也多“诗性范式”。因此受母语的影响，中国人的思维样式也是诗性的，即诗性思维。“诗性思维”铸就“诗性智慧”。

“‘诗性智慧’这一概念是由维柯在其《新科学》中首先提出来的。但关于诗性智慧本身，维柯只是从多种角度阐释了它的功能，并没有给出一个明确的定义”（刘士林，1999：60）。维柯提出“诗性智慧”这一概念后，曾感慨道：“为着发现在异教世界中最初的人类思维是怎样发展起来的，我碰上了一些令人绝望的困难，我花了足足二十年光阴去钻研。我曾不得不从我们现代文明人的经过精练的自然本性下降到远古那些野蛮人的粗野本性……”（维科，1986：139 - 140）可见，维科眼中的诗性智慧本性是粗野的。维科认为诗性智慧只是理性思维的第一个阶段。或许是因囿于西方文明中心论，他给予诗性智慧的地位显然是不公正的。中国的诗性思维不同于西方学界所认为的诗性思维——感性思维抑或理性思维的初级阶段，中国的诗性思维范式发源于《易经》之取象意识。《易经》是中国一部最古老而深邃的经典，被誉为“群经之首”。《易经》中以“象”的诗性认识模拟万物，以表现天道，具有高度的抽象性和深刻性。《易·系辞》言：“圣人有以见天下之赜，而拟诸形容，象其物宜，是故谓之象。”可见，“象”是一种诗性哲思，一种抽象范畴的认识能够阐明事物的样态和规律，也即“物宜”之象，而不是浅陋的事物外在形象，即维科所谓的“粗糙的智慧”。尔后，中国哲学的母经《道德经》中的“道”“象”互为观也是中国诗性智慧发展完善的形上动力。道家所谓的“道”即世间万事万物运行的规律，而这里的“象”并不等价于对象



的实体本身，或是对象的“镜式”映象，它不是西方的模仿论，而是以“意”为核心与标准，去提炼、升华而来的“形”。（劳承万，2003）也即道家所言之“象”是基于“意”的“形上之思”。所以中国哲学之“象”是本体的，而非西方哲学中的表面现象之“象”。中国诗性思维的一个显著特征是擅长托“象”来阐明“道”，“意”，所以这个“象”就是寓有意的本体之象。此外中国“天人合一”的本体论哲学境界也是中国诗性智慧的本体哲学渊源。冯友兰曾说：“人对于宇宙人生的觉解的程度，可有不同，因此，宇宙人生，对于人的意义，亦有不同。因此，人对宇宙人生在某种程度上所有的觉解，宇宙人生对于人的某种不同的意义，即构成人所有的某种境界。”（冯友兰，1996：552）接着，他把宇宙—人生的境界分为四大范畴：自然境界—功利境界—道德境界—天地境界（冯友兰，1996：552-567），而后一境界为最高。所谓“天地境界”，即“天人合一”之境界，乃宇宙—人生之最高境界。“天人合一”即人与世界相交融。先秦道、儒二家最早发展了完备的“天人合一”思想。道家学派创始人老子首次提出“天地人道，人法地，地法天，天法道，道法自然”的完整的智慧体系；儒家学派创始人孔子亦较早提出“天”的概念。孔子曰：“天何言哉！四时行焉，百物生焉，天何言哉！”（《论语·阳货》）孔子在这所言之“天”是自然之天，亦人文之天的意蕴。他也会曰：“天生德于予，桓魋其如予何？”（《论语·述而》）由此两句我们可以推断出，天在孔子心目中是有道德倾向且与人有着不可分割的联系。而孔子之后，儒家学派的集大成者孟子最早提出较完整的“天人合一”思想。孟子言：“尽其心者，知其性也；知其性，则知天矣。”（《孟子·尽心》）接着又道：“夫君子所过者化，所存者神，上下与天地同流，岂曰小补之哉。”（《孟子·尽心》）据此，可知孟子沿袭了孔子所言之天——有道德倾向且与人有着不可分割的联系。综观老庄、孔孟之论，可见“天人合一”之“天”是合自然与天命之天。这里的“自然”并不是指“自然界”，而如张岱年曾指出的“中国的哲学中天人合一观点有着复杂的含义，主要包括两层含义。第一层意思是，人是天地生成的，人的生活服从自然界的规律。第二层意义是，自然界的普遍规律和人类道德的最高原则是一而二、二而一的。”（张岱年，《文化与哲学》），“自然”是指自然界运行的自然法则和事物发展的本然样态。滋生于以上如许中国本体哲学渊源中的中国诗性思维，杂糅了“天人合一”与中国



哲学中本体之象的意识，往往寄意于象，从而诗性地呈现事物的本然状态，呈现诗性智慧的知性体系，而非流于表面。

中国诗性思维具有三个主要特征：一即情感性，即人文性认识。美学大师艾布拉姆斯曾言：“一个有待探讨的领域，假如没有先在概念作框架，没有达意的术语来把握它，那么整个领域对于探索者来说就是不完善的——它或者是一片空档，或者是一片混沌，使人无法下手，我们常用的补救手法，就是寻找一些物体，以其类似的特性来了解新的领域中感觉不明显的方面，以较为熟悉的事物来说明相对陌生的事物，借有形的事物来论述无形的事物。”（艾布拉姆斯，1989：44）诚如艾布拉姆斯所言，诗性思维的中国人常寻找一些物体，确切地说，应是物象，以其类似的特征来表达自己的感情、对世界的认知等。情感性，具体而言即人们以己夺物，将己之情寄予外物。二为体验性。古人云：“读万卷书，行万里路。”古人将行路和读书相提并论。读书是通过书本增长见识，行路也是增长见识，只是通过切身体验以使人博闻强识。可见，体验自古就为中国人所重视。如前文所言，中国诗性思维样式擅长寄情思于象，即通过物象来传达己意，所以象的选取关乎最终的达意。试想若非亲身经历抑或亲耳所闻，何以能恰如其分地选取物象描摹本意？中国诗性思维体验性具体表现为人们常常依据人类自身一般性经验来选取自认为相关的物象生动表达自己的思想。三是其隐秘性。朱光潜在《诗论》中谈到“隐”是诗的一大特征。“诗中的比喻（诗论家所谓比、兴），以及言在此而意在彼的寄托，也都含有隐语的意味。”（朱光潜，2001：35）诗人将其意寄托在言，但是言并不是其最终目标，诗人的最终旨归是隐意于言，可见诗歌中的言并不是简单的诗人所使用的语言，而是隐藏着诗人之意，所以欣赏诗歌不能停留于诗歌语言表面，而应挖掘出隐于其中之物象之意。之所以称中国思维样式为“诗性思维”，是因为其与诗歌在这一点上的相似。所以“隐秘性”也应是中国诗性思维的特征。中国古代本体论语言观也可称作诗性语言观。因为正如前文所讲过的，中国本体论语言观认为语言不是被简单视为工具，而应将其视作本体，透过语言洞察语言用者的生存状态、认知样式等。因为首先是思维模化语言，所以诗性思维模化下的汉语，具有和诗性思维相同的特征，即汉语具有诗性思维的上述特征——情感性、体验性和隐秘性。

刘禹锡，典型儒生士人，一代“诗豪”，其诗歌语言也呈现出以上特点。



而依据中国本体论语言观,诗篇文本又是诗人认识样态的体现,即“诗即性”的命题——“文以载道”,诗心即人心人性也,故在英译时应保留其语言表征特点及其样式,即中国诗性思维的特征。这样才能更准确或曰确切地再现原诗“诗心”,再现原诗思想内蕴格局等。

一、刘禹锡咏史怀古诗中的意象分析

刘禹锡集文学家、政治家和哲学家于一身,因此,其诗呈现文学家的清俊、政治家的豪劲以及哲学家的深邃,融意境和哲理于其文之中,意在象外,旨在言外。诗人以一种哲人的思辨态度来看待常人所难以忍受的世风日下、政治腐化之苦。因为所涉及问题的敏感性及严重性,囿于当时境遇的险恶,刘禹锡无法直白显露地抒发自己心中所想所忧,所以寓“思”与“意”于大量的历史坟典意象之中。刘禹锡咏史怀古名篇精于构筑意象也每每为人称道。

(一) 意象与刘禹锡咏史怀古诗的关系(由“境生象外说”谈起)

在中国文坛上,刘禹锡被誉为“诗豪”,这不仅因为他迥异于流俗的诗文,他自成一家深邃思辨的诗论也功不可没。

意境论是刘禹锡诗论中的主体部分,主要可分为两部分:一为虚静成诗观,二是境生象外说。两者都具有浓厚的道家 and 禅宗思想以及独特的认识样式。他的意境论尤其是其中的“境生象外”说对后世文学影响深刻,而刘禹锡自己也身体力行这一理论。意境论的形成与刘禹锡的经历及阅历息息相关。刘禹锡生活于中唐。中唐时期,禅宗借助于道家思想的认识范式和话语表征样态在中国大肆盛行。禅,本义为禅定、静修,是古印度宗教中流行的修持方法之一。传入中国后,纳入佛教,独立成为一个宗派,即禅宗。它的语言观概而言之谓“不立文字,以心传心”。依禅宗看来,对于佛法妙理的领悟,是不可言喻的,只能凭自己去体会,也就是推崇“悟”。这种“悟”犹如饮水,冷暖自知,无可言传。少年时的刘禹锡与著名诗僧皎然关系密切,皎然诗论的中心,亦即其最富价值的部分在于诗歌的意境创作,透露出了诗境和禅境合一端倪的诗歌美学理想。他最理想的诗歌审美境界,是创造一个清新秀丽、真思杳冥的诗歌艺术境界,从而展现禅家寂静空灵的内心世界。他认为诗与禅可以互相促进、和谐统一,“市隐何妨道,禅栖不废诗”,皎然这种



诗禅结合的审美理想，对刘禹锡产生了很大影响，使得他后来的诗歌创作透露着佛禅精神。（《哲理与诗情的融合：刘禹锡诗歌研究》，墙峻峰）此外，刘禹锡还有较强的道教情节。他曾与一些道士互通有无，这在潜移默化中影响了他。而道家的清虚无为思想，也必然对他的诗文创作产生影响。

刘禹锡诗文中，《董氏武陵集纪》是一篇极为重要的论诗之作。在《董氏武陵集纪》中，刘禹锡讲道：“片言可以明百意，坐驰可以役万景，工于诗者能之。……义得而言丧，故微而难能；境生于象外，故精而寡和。”刘禹锡“境生象外”诗论的提出与皎然的论诗观有前后传承的文缘。皎然认为诗歌的构思过程就是取境的过程，而且强调意境中的情与景的密切关系，如他所言“诗情缘境发，法性寄筌空”，“缘景不尽曰情”。可见，在皎然看来，取境的目的就是为了抒情，正如佛理须由语言来阐明一样，情感也要通过外景来表现。刘禹锡承袭了皎然的“境景说”，同时又超越之。从“境生象外”说可以看出，刘禹锡对“境”“象”关系把握更为深刻，即境与象不可分离，象存于境中，境又要通过象得以呈现。刘禹锡所倡导的“境”与皎然的不同。刘禹锡所言之“境”要求通过丰富的想象，超越具体的表层的物象，进而体会远在这些物象之外的意蕴。受其禅宗影响，皎然所追求的“境”提倡客观物象与主观心境的完美融合，从而营造身临其境之感。从某种程度上讲，皎然之境更适合修身，而刘禹锡之境更适合著文。这也是刘禹锡的“境生象外”对后世诗家诸如司空图等人影响深远的原因。然而，刘禹锡最大的贡献抑或者说其最具创意的观点是将“得义丧言”与“境生象外”相提并论。刘禹锡的“得义丧言”，并非明了义后就可以抛弃“言”，这里的“丧”和前文所述王弼的“得意忘言”中的“忘”一样，都意为“超越，不拘泥于此”，也就是说，刘禹锡的“得义丧言”和王弼的“得意忘言”都是本体论语言观。此外，刘禹锡还注重主观情思——“意”对“境”的作用，如他在《董氏武陵集纪》中所云：“心源为炉，笔端为炭，锻炼原本，雕群形，纠纷舛错，逐意奔走。”因此，刘禹锡诗文中的“象”即“逐意之象”——意象是也。

由刘禹锡的“境生象外”说可见，刘禹锡极其重视意象在诗歌中的地位，也正是这种“境生象外”的艺术理论指导着他的诗歌创作。在咏史怀古诗中，刘禹锡观照景物、人事，将人生感慨、深幽情丝淡水化盐般不着痕迹地寄寓于朱墨之间。



刘禹锡咏史怀古诗的语言特色之一是“精化”，即某些咏史怀古诗中，诗人常常将自己的理思寓于精心构筑的意象之中。因此，意象是这些咏史怀古诗篇的精髓，是其灵魂。这些精心构筑的意象的真义是“神用象通，情变所孕”（陈良运，1991）。刘禹锡咏史怀古诗诗文表征中蕴蓄着诗人之情，其意象乃作者之观照世界和人生的样式、深邃哲思之路径。因此这些诗歌英译时有关意象的处理关乎译文的最终质量和效果。

（二）刘禹锡咏史怀古诗不同英译本中意象处理对比分析

本节将就以下两首诗中，英汉译者对刘氏诗文的意象不同处理方式进行比较分析，进而归纳总结刘禹锡咏史怀古诗英译时有关意象的处理策略。

例 1:

石头城

山围故国周遭在，潮打空城寂寞回。
淮水东边旧时月，夜深还过女墙来。

Translated Poem One:

The Town of Stone

The changeless hills round ancient capital still stand,
Waves beating on the ruined walls, unheeded, roll away.
The moon which shone by riverside on flourished land,
Still shines at dead of night over ruined town today.

* The town of stone refers to Jinling, capital of six dynasties (220—604). (Translated by Xu Yuanchong)

Translated Poem Two:

The City of Stone

Hills surround the ancient kingdom; they never change.
The tide beats against the empty city, and silently, silently returned.
To the East, over the Huai River – the ancient moon,



Through the long, quiet night it moves, crossing the battlemented wall.
(Translated by Lowell)

Translated Poem Three:

Stone – walled City

A chain of hills surrounds the capital old,

The tides the empty city beat and mutely ebb.

The old – time moon on the east side of the Huai Stream,

In the depth of night still crosses the low parapet. (Sun Dayu, 1997:
415)

Translated Poem Four:

Stone City

The cite with surrounding hills still remains;

The tides pound the hollow city and return disconsolate.

To the east of the Qinhuai River the same moon, as ever before,

In the depth of night rises over the battlements. (Wen Shu, et al, 1995:
106)

《石头城》中写山在，水在，月在，而昔日“故国”已成为今日“空城”。因城已空，所以曾见证过昔日繁华的群山、潮水、明月也都变得寂寞而百无聊赖。诗人以这些苍莽悲凉的意象营造了一个深杳凝重的艺术氛围，而其难以言传的历史幽思也在这些无限延伸的意象中得以生动地传达。

这首诗的妙处在于诗人不是将讲述历史故事作为自己的首要任务，而是从自身的抒情需要出发，缩龙成寸，将一个复杂的历史故事压缩在方寸之间。用笔极为简练而形象却十分鲜明。融通古今，看似寻常却暗含感慨无尽。其一重意思是“悼古”。诗人通过对石头城荒凉寂寞景象的描写，感慨昔日王朝不复在，昔日通报不复见，表达出对六代豪华归于没落的感伤。只有如水的月光孤独洒下，似乎是凝结着一种无法消散的悲凉之气。其另一重意思是“伤今”。石头城乃三国孙权所筑，所谓“中山龙盘，石头虎踞”，本为恃险



固防之构，因而诗人慨叹其城空国故，寓有社稷兴亡在德不在险之借鉴。而这两重意思又可完美重叠，悼古即是伤今，伤今同时也在悼古，如此“古”与“今”、主体与客体融为一体，主体情思不再游离于史事之外，达至一种“不隔”的艺术境界。诗人不是直线式地直陈古人古事，而是叙事、议论与抒情紧密结合。诗人实际上是在呼吁当朝贤主改革弊政，反映了诗人理想与所处现实的矛盾。古人古事已不是诗歌的主要内容，而由古人古事引发的感慨、思考与今日的观照才是本诗的宗旨所在。

这首诗胜在意象的巧妙融合，“空城”“旧时月”和“女墙”是本诗中的主要意象。表 9-1 将一一分析比对两译者对这几个主要意象的处理。

表 9-1 《石头城》中主要意象

	Original Images	许渊冲	Lowell	孙大雨	文殊
1	空城	the ruined wall	the empty city	the empty city	the hollow city
2	旧时月	the moon ... on flourished lands	the ancient moon	the old - time moon	the same moon, as ever before
3	女墙	the same moon, as ever before	the battlem- ented wall	the low parapet	the battlements

“空城”一词，写尽今日荒凉。“空城”在诗中实指石头城。石头城本是古城名，指金陵古城，三国时吴王孙权驻营此城。吴王孙权在位时，大力兴修水利，减轻人民的徭役和赋役负担，调动了人民的生产积极性，可谓国富民兴。然而，孙权逝世后，吴后主孙皓荒淫残暴，宗室和大臣之间相互残杀，加重人民赋役负担，而且动用极其残酷的刑罚任意杀人，激起人民不断起义反抗，以致吴国后来濒于分崩离析之态。这就给敌国以可乘之机。终致西晋出兵大举攻吴，吴国伤亡惨重，被迫降敌。原本国泰民安的吴国江山败于荒淫残暴的国君之手，不能不说是历史的惨痛教训。

由表 9-1 可见，“空城”意象许渊冲译为“the ruined walls”，Lowell 和孙都译为“the empty city”，文殊等译为“the hollow city”。中国古代城池出于军事防御功能考虑，多有四围城墙围城而筑。所以许渊冲所用 walls 一词与中国古代建筑样式十分吻合。其限定符 ruined 点出昔日繁华的金陵，如今沦为



空城的原因——被敌国攻破，所以才会人亡城空。而且 *ruined* 一词合诗人之意，诗人正欲借石头城警告当朝统治者，若不及时革新，定会落得 *ruined* 的下场。但是，许译法却大肆改换了原诗意象。孟子著名的“以意逆志说”认为诗人是栖居在他的语言中的，具体地说，诗人栖居于其诗歌语言中。他还曾言“闻人言能趋其情”，可见，诗歌语言是诗人情态等的所在，所以如果随意改变其诗歌语言，原诗中的诗人之情态必定会失落，因此应保留原诗语言表征样式。文殊等人所用的 *hollow* 一词意为“*having a hole or empty space inside*（中空的，空心的）”，此诗中的空城显然不是城中有个 *Hole*，所以不能用 *Hollow*，而应用 *empty* 意为“*with no people or city inside*”，昔日繁华之城，因被敌国攻破而人去楼空，沦为 *empty city*。

对于“旧时月”这一意象，许译为“*the moon which shone by riverside on flourished land*”，Lowell 译为“*the ancient moon*”，孙译为“*the old - time moon*”，文殊等译为“*the same moon, as ever before*”。许译和文殊译法都改换了原诗意象。Lowell 所用的“*ancient*”意为“*having existed for a very long time*（古老的，很老的）”。孙用的“*old - time*”意为“*former, belonging to past times*（过去的，从前的）”。笔者认为选用 *old - time* 此处更为贴切，因为原诗既悼古，又伤今，通过今昔对比，警示今人。用 *old-time* 暗含着“*former*”与“*current*”的对比，进而道出明月依旧，大势已去的凄凉。大有“此月年年只相似，月下繁华去悠悠”的凄怆之感，而这凄怆正是诗人之凄怆。

“女墙”一词许渊冲译为“*the ruined town*”，Lowell 译为“*the battlemented wall*”，孙译为“*the low parapet*”，文殊等译为“*the battlements*”。女墙，《辞源》里解释为“城墙上面呈凹凸形的小墙”，古代女墙用以反击敌人来犯，掩护守城士兵。因此诗中的“女墙”实是护城墙。护城墙围起来的自然是城池，诗人要表达护城墙尚在，而城已沦陷这一凄惨史事。原诗中“*wall*”到许译文中摇身变为“*town*”，原诗意象被更改。正如笔者前面分析时所说诗歌语言是诗人情态等的所在，所以如果随意改变其诗歌语言，原诗中的诗人之情态必定会失落，因此应保留原诗语言表征样式。而孙译所用的 *parapet* 意为“*a low protective wall along the edge of bridge, a roof, etc.*（防护矮墙，女儿墙）”正是女墙。

综上分析比较，不难发现，孙译基本保留了原诗语言表征样式。



Stone-walled City

A chain of hills surrounds the capital old,

The tides the empty city beat and mutely ebb.

The old - time moon on the east side of the Huai Stream,

In the depth of night still crosses the low parapet. (Sun Dayu, 1997: 415)

例 2:

乌衣巷

朱雀桥边野草花，乌衣巷口夕阳斜。

旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家。

这首诗通过种种凄凉的意象，呈现给读者这样的画面：夕阳斜照在乌衣巷口，朱雀桥边的野草野花寂然开放着，状似亘古不变的飞燕之巢也已变迁——由王侯公府迁至寻常百姓家中。由此，诗人抒发了人世今昔盛衰的沧桑之感：当年那些衣冠楚楚、裘马扬扬的乌衣诸郎尔今安在？往日的繁华早已如烟云般消散，独留凄清冷寂的乌衣巷。人世今昔盛衰沧桑之感的抒发已不是古诗中罕见的话题，已屡见不鲜，然而，刘禹锡却独一反常态，将这种今昔盛衰的世事变迁哲理巧妙地融入意象之中，由意象来烘托这种哲理。全诗绾合了一系列意象来组织时空，如野草，夕阳，燕子等。这些意象构筑的意境呈现了古今的变迁及沧桑的历史烙印。朱雀桥尚在，乌衣巷犹存，旧时官宦望族却大势已去，可见世事变迁之残忍。只有桥边野草兀自摇曳于风中，旧时飞燕仍在自由飞翔。当年曾为权贵之辈，如今只堪惹人惆怅。

诗中的“燕子”是令本诗出彩的意象。诗人借用“燕子”依旧归巢，而房屋已易其主——由之前的大贵族王导、谢安名下换成了普通百姓，这一事实令历史的沧桑之感油然而出。正如后来说诗者唐汝询所作的高度评价：“此叹金陵之废也。朱雀、乌衣，并非佳丽之地，今惟野花夕阳，岂复有王谢乎！不言王谢堂沦为百姓家，而借言于燕，正诗人托兴玄妙处。”又有施补华《岷佣说诗》评《乌衣巷》：“盖燕子仍入此堂，王、谢零落，已化作寻常百姓矣。如此则感慨无穷，用笔极曲”（王夫之等，1963）。诗人在小引中说其



“未游秣陵”，而属沉思联想之作，因此其中必然包含了诗人浓郁的主观意绪。借怀古而寄讽喻，诗人无限之沉痛，遥深之感慨，苍凉之心境全部贯注于景物，从而达到意在言外，寄有于无。

Translated Poem 1 :

The Street of Mansions *

Beside the Bridge of Birds rank grasses overgrow,
Over the Street of Mansions the setting sun hangs low.
Swallows which skimmed by painted eaves in days gone by,
Are dipping now in homes where humble people occupy.

* The Street of Mansions was inhabited by the noble and the rich during the Jin Dynasty
(280 – 420) (Translated by Xu Yuanchong)

Translated Poem 2 :

Blacktail Row

Grass has run wild now by the bridge of Red – Birds;
And swallows' wings, at sunset in Blacktail Row
Where once they visited great homes,
Dip among doorways of the Poor. (Translated by Witter Bynner)

Translated Poem 3 :

Black Coat Lane

Wild nameless flowers by the Cinabar Bird Bridge,
Are aglow in the last sunbeams in the Black Coat Lane.
The swallows' fore the Wang and Xie noble mansions
Now fly into the nobodies' homestalls. (Sun Dayu, 1997: 413)

Translated Poem 4 :

Black – Dress Lane *

Wild plants and flowers grow rampant by Zhuque Bridge **;
A setting sun sheds its rays over Black – Dress Lane.
Swallows that formerly had their nets in Wang’s and Xie’s,
Are now flying into the homes of common people.

* A lane where powerful families lived during the Eastern Jin Dynasty. It was called Black – Dress Lane because of the black dress worn by the garrison that had once been stationed at the place which had once been administered by the Wu rulers during the Three Kingdom Period.

** A bridge adjacent to Black – Dress Lane.

(Wen Shu, Wang Jinxi and Deng Yanchang, et al, 1995: 108)

如果说《石头城》是从大处着眼，渲染了一种弥漫在整个时空中的苍凉的历史氛围，那么《乌衣巷》则从小处落墨，以微物寄托变迁之感，托兴更为深远。“朱雀桥”“乌衣巷”皆金陵富贵之地，而今却不见富贵气象，只见“野草”“夕阳”，这就为全诗奠定了悲凉的基调。不过，更传神之笔还在后两句，华堂易主的变迁感，却由燕子的不问世事、顺时应变，衬托出人在世事变迁中的心理创伤和孤绝意识：王、谢已然零落，转而遁为寻常百姓家，旧时之燕，仍入此堂。如此写来，“感慨无穷，用笔极曲”。全诗不着议论，却可谓以小见大、言近旨远、耐人寻味，给人以情与理的双重启示。

表 9-2 《乌衣巷》中主要意象

	Original Images	许渊冲	Witter Bynner	孙大雨	文殊
1	乌衣巷	The Street of Mansions	Blacktail Row	Black Coat Lane	Black-dress Lane
2	野草	rank grassed	grass has run wild	wild nameless grasses	wild plants and-flowers
3	寻常百姓	humble people	the poor	nobody	common people
4	家	homes	doorway	homestalls	homes

既然我们是将语言视作本体，具体到本研究中即：刘禹锡咏史怀古诗中



的语言表征样式，体现着诗人的认识样态而经由这些语言表征样式所传达的“诗心”亦即诗人之心性，因此下文将具体分析以上四种译文对于原诗中意象的处理，进而归纳出或曰探索出保留这种语言表征样式——意象的策略。该诗中的“乌衣巷”是一地名，这一地名是典型的国俗语义词。这里所说的“国俗性，实际上是象征性的语义延伸，指那些不是写实又带较强烈文化色彩的地名所具有的特征，包括用比喻的修辞格及运用典故”（毛华奋，2007：156）。该词在此诗中蕴蓄着浓郁的中国文化。以上四个译本中，译者对其进行了不同的处理。许渊冲将其译为“The Street of Mansions”，Bynner 译为“Blacktail Row”，孙大雨译为“Black Coat Lane”，而文殊等译为“Black - Dress Lane”。乌衣巷，三国时是吴国驻守石头城的部队营房所在地。当时军士都穿着黑色制服，故以“乌衣”为巷名。后为东晋时高门士族的聚居区，东晋开国元勋王导和指挥淝水之战的谢安均住在此处。也就是，随着历史的变迁“乌衣巷”所指不同。而依据诗中“旧时王谢堂前燕”之句可确定此诗中乌衣巷是指东晋时的高门士族聚居区。刘禹锡作此诗意在通过王谢大贵族的衰落凸显世事沧桑，而 Bynner、孙大雨和文殊等人的译词显然选取了“乌衣巷”最初的所指——三国时的吴国营房所在地，与本诗历史背景不符，显然误译了此诗中乌衣巷的所指。中国古代王公贵族一贯栖居于豪宅望门之中，许渊冲基于这种体验性认识，选用了“the street of mansions”，Mansion 意为“a large impressive house”（公馆，宅第）（Oxford：1063）本就指富丽堂皇的宅邸。然而，mansions 富裕的家族亦可住得起。而本诗是要侧重官宦之家，权贵之辈。所以笔者建议译为 noble residence。Noble 意为 belonging to a family of high social rank（贵族的，高贵的），这样就能突出王谢两大家族显赫的地位，也正是诗人之意。

首联中的“野草”意象给人以萧条荒凉之感。许译为“rank grasses”。Rank 意为“（ of plants, etc. ） growing too quickly（植物疯长的）（Oxford：1423）”。Bynner 译为“Grass has run wild”，孙译为“wild nameless grasses”，文殊等译为“wild plants and flowers”。几位译者不约而同地都使用了“wild”一词，该词意为“living or growing in natural conditions（自然生长的）”。几位译者可能本来意欲通过 wild 一词刻画出王谢大势已去后，此地的荒芜凄清。然而，此处与 grasses, plants, flowers 等连用，从而草木众生，给人以一派生



机盎然之感，而原诗的荒芜凄清之意已荡然无存。文殊等人则采用 Rampant 来描写 “wild plants and flower” 生长之貌。Rampant 意为 (of plants) grow thickly and very fast in a way that cannot be controlled 疯长的 (Oxford: 1421), plant 至少是 living thing, 既有 Living thing 又有 flowers, 二者疯长, 呈现给读者的, 若不是欣欣向荣之景至少亦会令读者联想到生机盎然之状。

我们看到了改换意象, 改变原诗语言表征形式后, 原诗意义也随之改变, 因为语言是本体——承载着使用者之意, 亦可反映使用者之生存状态, 此处 “野草” 意象, 这种语言表征样式, 是诗人意绪之本体存在, 因此应保留之。译者认为原诗中既是 “野草”, 译诗中就用 “野草”, 故选用 weed 一词, 意为 “a wild plant growing where it is not wanted, esp. among crops or garden plants (杂草, 野草, 尤指庄稼或花园中的) (Oxford: 2000)”。试若走入杂草丛生的院落, 定会情不自禁地感到凄凉荒芜。

颌联中的 “夕阳” 一词净惹惆怅, 三位译者都将其译为 setting sun 或 sunset, 与原诗意象吻合。孙译的 the last sunbeam 本也大体与 setting sun 异曲同工, 然而, 他在 the last sunbeam 之前却用了 aglow—shinning with warmth and happiness, 原诗本欲描摹人去楼空的萧条悲凉, aglow 却营造了祥和欢欣的气氛, 与原诗之意大相径庭。

颈联中的 “王谢堂”, 许译为 painted eaves, Bynner 译为 great homes, 孙译为 the Wang and Xie noble mansions, 文殊等译为 Wang's and Xie's。四篇译文四种译法。许渊冲的 “painted eaves” 真实地再现中国古代典型的江南贵族宅邸——青砖蓝瓦, 红琉璃棱, painted 一词生动临摹出其淡雅尊贵的色调。但是本文认为原诗的意象, 这种语言表征样式, 是本体, 是诗心之所在, 应保留之, 而不能随意更改。Bynner 的 great homes 同许译一样, 改变了原诗意象。文殊等人的 Wang's and Xie's, 如果回译应是 “王谢之家”, 而原诗的王谢堂给人以气宇轩昂感, 王谢之家不就是个平常的家吗? 而孙译的 the Wang and Xie noble mansions, 就刻画出了王谢堂的气宇轩昂, 只是同 “乌衣巷” 译法一样, 笔者认为改 mansions 为 residence 更为贴切。

至于尾联中的 “寻常百姓家”, 许译为 “homes where humble people occupy”, Bynner 译为 “doorways of the poor”, 孙译为 “nobodies' homestalls”, 文殊等译为 “homes of common people”。“寻常百姓”, 许译的 “humble people”,



“Humble”意为“having a low rank or social position (级别或地位低下的, 卑微的)”(Oxford: 863)。Bynner 译的“The Poor”意为“people who have very little money (贫困者, 穷人)”(Oxford Dictionary, the 6th version: 1328)。Nobody 意为“a person who has no importance or influence (小人物, 无足轻重的人)”(Oxford: 1167)。Common 意为“ordinary, not unusual or special (平凡的, 平常的)”。这首诗中, 诗人意在对比房屋主人前后地位身份的剧变, 由王宫贵族地位尊贵的人转换为平民百姓, 因此 humble 较 poor 更能传达出原诗中盛衰无常之情。诗人此句中的“寻常百姓”意在与前句呼风唤雨, 声名赫赫的“王谢”形成鲜明对比, 从而表现盛衰无常之感。因此, 笔者倾向于孙译的 nobody—a person who has no importance or influence。至于“家”, Bynner 的 doorway 意为“an opening into a building or a room, where the door is (出入口, 门口, 门道)”, 并不是“家”。孙译的 homestall 侧重指 houses in the countryside (农家庭院), 寻常百姓并非皆是农家。而 home 意为“the house or flat/apartment that you live in, especially with your family (家, 住所)”。本诗正是王谢堂的金碧辉煌与寻常百姓那简简单单的住所的对比, 所以此句中“家”译为“home”。经过以上对比分析, 本诗改译如下:

Street of Noble Residence

By the Bridge of Red-birds weeds overgrow,

Over the Street of Noble Residence the setting sun hangs low.

Swallows which skimmed by the Wang and Xie noble residence,

Are dipping now into nobodies' homes.

二、刘禹锡咏史怀古诗中典故英译分析

要讨论历史典故, 典故的讨论是基础。何谓典故? 《辞海》(1989 版) 释其为“诗文中引用的古代故事和有来历出处的词语”。《现代汉语词典》(2002 版) 中的解释是“诗文里引用过的古书中的故事或词句”。以笔者陋见, 后一解释未免狭隘。典故未必就是古书中的故事或词句, 纵使不是古书中的, 只要是古代故事被引入诗文中都应称作典故。汉语中的典故, 依据其来源常被分为以下四类: 一是文学典故, 即取自文学作品的典故, 如大江东



去等。二是文化典故，即源自中华文化的，如牛郎织女等。三是成语典故，来自成语故事的，如亡羊补牢等。四是历史典故，即以历史事件或历史人物为主题的，如三顾茅庐等。历史上的重大事件对社会产生了深刻影响，后人将这些史事浓缩提炼以借古喻今，警示后人，这样就形成了历史典故。历史典故是典型的文化载体，承载着专属于中华历史的文化信息。属文作诗时，适当运用典故可于有限的词语中展现更为丰富的内蕴，从而令诗文委婉含蓄，赋予诗文韵味和情趣。刘禹锡咏史怀古诗中所引典故属于历史典故。正是这些历史典故的运用，成就了他凝重精警的咏史怀古名篇。

（一）刘禹锡咏史怀古诗中典故的意义

长于用典来曲折达意是刘禹锡咏史怀古诗的一个显著特征。在咏史怀古诗中，刘禹锡通过总结历史经验教训，寄感慨于暗讽之中。刘禹锡咏史怀古诗中典故运用不仅精切，而且他用事技巧高明，或实用，或暗用，或反用，往往浑而不露，因此大为历代诗评家所称道。《金陵怀古》是刘禹锡咏史怀古名篇，许印方如是评：六句用龙虎天堑故事，而用其意，不用其词。此亦暗用法。愚人用典，必将词语钞出凑句，未知古人用典，如水中之盐，不见盐而有盐味也。（瞿蜕园，1989：1114）该诗颈联“兴废由人事，山川空地形”中暗用金陵地形有龙虎天堑之险的说法，“空”字则点出国家兴亡，取决于“人事”，山川险阻，不足凭恃。

前文提到，刘禹锡提出了著名的“境生象外说”，即他追求诗文的象外之境、味外之旨。其咏史怀古诗中精准凝练的意象正体现了诗人的这种艺术追求。其诗文中用典之高明，和意象有异曲同工之妙。似是缅怀古人，追忆古事，实在借古讽今，抑或喻今，总之诗人之意不在缅怀追忆，而是蕴味外之旨于用典之中。这可谓诗人认识世界、社会以及个人的生存状态的鲜活写照。在咏史怀古诗中，其诗文就是刘禹锡自身对世事人生的认识，其表征样式不仅是中国文化，哲学认识样态的呈现，亦是诗人所处时代的一般认识样态，同时亦是他个性化的认识样态。他将自己对历史的观察与体悟铺展于纸上，从而赋予其咏史怀古诗以理思和情思。他的这种理思和情思往往立足于现实，透视往古，放眼未来，大大提高了其咏史怀古诗的理性和情思品味，从而成就了他大量的咏史怀古精警之篇。刘禹锡将其观察和体悟寄予历史典



故之中，成就了精练含蓄、苍劲豪放的咏史怀古诗风。这是他认识世界，认识社会，认识历史的观照，不能仅视为是他的个性化的语言风格、个性化的诗风。翻译时，对其语言样态的保留不再是一个语言问题，而是关涉传输一种文化、一种认识范式的本体论问题，须慎之又慎。

如《金陵怀古》：

潮满冶城渚，日斜征虏亭。
蔡洲新草绿，幕府旧烟青。
兴废由人事，山川空地形。
后庭花一曲，幽怨不堪听。

金陵乃六朝古都，六朝统治者虽占据天险，但由于政治腐败，生活奢靡，都沦为短命王朝。这首诗起句千钧，纪昀评曰：“迭用四地名，妙在安于前四句，如四峰相矗，特有奇气”。诗人前四句用四个地名意象点化人事变迁；五六句为全篇之关键，起结前后。“山川空地形”结前四句，第五句则起后两句。

（二）刘禹锡咏史怀古诗不同英译本中典故对比分析

长于用典是刘禹锡咏史怀古诗的显著特征，正是这些所用之典，造就了其咏史怀古诗“警”“讽”之效。正如前文所述，其诗文的呈现方式既是一种手段，但更是一种认识范式，一种诗意哲思样态，是诗的本体与精神。因此，英译时原诗中典故的恰当处理与否事关译文最终能否传输一种文化，一种哲思。本节将就以下两首诗中典故在不同英译版本中的处理进行对比分析：

例 1：

蜀先主庙

天下英雄气，千秋尚凛然。
势分三足鼎，业复五铢钱。
得相能开国，生儿不象贤。
凄凉蜀故妓，来舞魏宫前。

Translated Poem 1:

Temple of the King of Shu
 Your heroism under the sky
 From year to year spread far and night
 Like tripod did three kingdoms reign.
 Old royal coins were used again.
 Your premier struck your kingdom's root;
 But your son did not follow suit,
 Even western dancers felt sad.
 To make northern conquerors glad. (By Xu Yuanchong)

Translated Poem 2:
 In the Temple of the First King of Shu
 Even in this world the spirit of a hero
 Lives and reigns for thousands of years.
 You were the firmest of the pot's three legs;
 It was you who maintained the honor of the currency;
 You chose a great premier to magnify your kingdom...
 And yet you had a son so little like his father
 That girls of your county were taken captive
 To dance in the palace of the King of Wei. (By Witter Bynner)

Translated Poem 3:
 At the temple of Liu Bei (past conqueror)
 A hero he was! In Cathay, he had no peers,
 His lasting name will survive all the passing years,
 Our Land's ancient glory, he strove hard to regain,
 Prestige earned him a wise premier, prop of fate,
 Time left his throne to a failed son, the will of foe,
 While his son drank by, sensing not the sign of woe. (By Bai Xiaodong)

刘禹锡用典的一个特点是“隐”，即不易被察觉。如《蜀先主庙》，乍看



没有用典，实则在用典。在《瀛奎律髓汇评》卷四三中，李庆中引用清学士纪昀评语评此诗“起二句确是先主庙，妙似不用事者”。（方回，1987：330）之所以能够“妙似不用事”，是因为诗人完全将典融入了诗境，从而使典故的情感与整首诗的情感融合无间，典故也因此成为刘禹锡咏史怀古诗歌语言的有机组成部分，熨帖而不致被“离间”。诗人状似在直陈事实，娓娓道来，实则巧融典故于其中。

表 9-3

《蜀先主庙》中主要典故要素

	major elements of the allusions	许渊冲	Bynner	白晓东
1	蜀先主	The King of Shu	the First King	Liu Bei (past conqueror)
2	英雄气	your heroism	the spirit of hero	a hero
3	三足鼎	tripot	the pot's three legs	/
4	五铢钱	old royal coins	the currency	/
5	开国	Struck your kingdom's root	magnify your kingdom	earned him a wise premier, prop of fate
6	象贤	follow suit	like	/
7	蜀故妓·舞	western dancers felt sad, make... glad	were taken captive; to dance	/

诗题中“先主”，并不是第一个君主之意，因为刘备并非蜀国的开国之君，其前有刘焉和子璋两君主。Bynner被“先”字误导，将其译为 the First King 违背史事，实属误译。白晓东的“the temple of Liu Bei (past conqueror)”，中国朝代更迭不断，此诗中“先主”究竟是哪朝之主，未被明示，因此，笔者认为应译为“the King of Shu”。

蜀先主庙位于当时的夔州，现今重庆市奉节县的白帝山上，此诗即作于诗人被远贬为夔州刺史期间。首句诗人在先主庙凭吊时，因“心交上古人”，不由地感到一股英雄气概铺天盖地，穿越时空而来，从而有了诗人“千秋尚



凜然”之慨叹。“天下英雄”出自《先主传》。据《三国志·蜀志·先主传》载：“曹工从容谓先主曰：‘今天下英雄，惟使君与操耳。本初之徒，不足数也。’”从而有了诗人这里的“天下英雄”之说。对于首句，许渊冲译为“Your heroism under the sky”，Bynner 译为“Even in this world the spirit of a hero”，白译为“A hero he was... he had no peers”。许所用“heroism”意为“very great courage (Oxford: 826)”，正是原诗的“英雄气”，诗人在先主庙中感怀先主，许用“your”一词重现了诗人真实具体的感怀情境。而 Bynner 在此的“the spirit of a hero”与其在译先主时一样都过于泛泛，究竟是哪位“hero”，读者不得而知。原诗更侧重先主的浩然英雄之气概，而白译转而侧重先主的英雄地位，不合原诗之意。而许渊冲译法较完整保留了此句的语言表征。

“千秋尚凜然”句，许译为“From year to year spread far and night”，Bynner 译为“Lives and reigns for thousands of years”，白译为“His lasting name will survive all the passing years”。此句意为“先主的英雄气概历经千百年而未衰”，Bynner 所用“reign”意为“to be the most obvious feature of a moment (盛行，成为最显著的) (Oxford: 1456)”。刘备之后，中华大地“代有才人出”，他不可能一直是主流人物，因此其气概也不可能一直是最显著的，所以白的 survive - to continue to live or exist，仍然存在，先主已逝，然而其气概仍为后人称颂，更为贴切。许的“spread”意为“affect or make sth affect, be known by, or used by more and more people (传播，散布)”。原诗欲写时间上的久远，而许译则转向空间上的广阔，原诗意义都被改译，更谈不上保留原诗语言表征样式了。萨丕尔、沃尔夫认为语言可以反映所用者的信念、态度等。此句诗人开篇阐明先主之浩然气概，紧接着表明了此浩然气概的经久不衰，表明诗人对先主之崇敬之情，因此，英译时仍应译出此浩然之气，而不应随意更改。

“势分三足鼎”，指历史上刘备建立蜀汉，与魏、吴三分天下的三足鼎立局面。“三足鼎立”将当时三国势分天下的局面描摹得惟妙惟肖。许渊冲选用了 tripod，在译文中创造性地呈现出原诗中三足鼎立之局面。Tripod 意为“a support with three legs” (Oxford: 1890)。Bynner 译为 the pot's three legs。白译丝毫未提及当时的三国鼎立局面。“业复五铢钱”，许译为 Old royal coins were



used again; Bynner 译为 It was you who maintained the honor of the currency; 而白译根本未提及五铢钱。Coin: a small flat of metal used as money (硬币) (Oxford: 312); Currency: the system of money that a country uses (通货, 货币) (Oxford: 415)。两词比较, Coin 道出了五铢钱是由金属(铜)铸造而成的史实。Bynner 看到“钱”这一字眼直接采用了 currency, 而忽略了史实。三国鼎立和五铢钱均是中华历史典故, 诗人此处用到此典故, 是他认识历史的观照, 已经不能仅视为是他的个性化语言风格抑或个性化的诗风。因为三国鼎立和五铢钱为我国历史所特有, 所以英译时对此典故的保留不仅关涉传达诗人的历史观照, 更关涉中华文化的传输。此处 Bynner 在 the pot's three legs 前还加了修饰——the firmest, 意即蜀汉在当时三国中势力最为强大。蜀汉曾一度是北方最强的势力, 但若就全国范围看, 当数魏国势力最强。所以, 从这点来看, Bynner 有误译, 即不“信”。而“信”正是译界公认的理所当然的译文标准。“五铢钱”本是汉武帝时的货币。王莽代汉时, 曾废五铢钱。后到光武帝时恢复重铸五铢钱。此处“业复五铢钱”比喻刘备想要复兴汉室。

“得相能开国”中的“相”指诸葛亮。历史上, 刘备曾三顾茅庐恳请诸葛亮辅佐政事。他的诚恳打动了诸葛亮, 最终刘备得了这一“相”。许译: Your premier struck your kingdom's root。Bynner 译: You chose a great premier to magnify your kingdom。白译: Prestige earned him a wise premier, prop of fate。

许译中“strike... root”意为从一开始就奠定坚实的国力基础; Bynner 所用“magnify”解释“to make sth bigger, louder or stronger (扩大, 增强)”(Oxford: 1052) 也就是在事物原有基础上使其更大更强, 如若置于本诗应理解为使蜀国更为强大。而原诗是“开国”, 即打下江山, 建立基业。白译基本抛弃了原诗语言表征样式。“生儿不象贤”实说刘备的儿子刘禅不肖, 不能效法先人贤德, 狎近小人, 昏聩愚昧, 无法固守帝业。“象贤”一词, 许渊冲处理为 follow suit, Bynner 采用 like。Follow suit: act or behave in the way that somebody else has just done (跟着某人做, 仿效某人) (Oxford: 676); Like: similar to sb or sth (类似, 像) (Oxford: 1014) 细细品味, 会发现 follow suit 侧重于与某人行事风格方面的相像, 而 like 侧重外表之像。诗中统治家国天下, 长相无关紧要, 能像先主那样行事才是大事。因此 follow suit 更能体现诗中“不肖”之内涵, 也就更妙。而白译依然大肆更改原诗语言表征样式。萨



丕尔、沃尔夫认为语言能够反映使用者的信念、态度等，所以不应随便更改，因为原语中的语言使用者的信念、态度可能随之遗失。诗人此处借刘备所用之贤相——诸葛亮，帮其打下天下这一史事，告诫当时统治者应重用贤臣，而非奸佞之辈，即不应如“不象贤”的刘备儿子那样。

尾联两句浓缩了这样的史实：刘禅降魏后，迁都洛阳。魏太尉司马昭在一次宴会中命令从蜀国俘虏的女乐表演歌舞。众人见到此景，纷纷为刘禅哀婉叹息，独独刘禅自己嬉笑自若，乐不思蜀。刘禅不惜先业，此般麻木，足见他落得国灭身虏下场的必然。许渊冲译为 *Even western dancers felt sad. To make northern conquerors glad.* Bynner 译为 *That girls of your county were taken captive; To dance in the palace of the King of Wei.* 白译为 *While his son drank by, sensing not the sign of woe.* 白译中原诗语言表征全部更改。许所用 *western* 和 *northern* 两个方位词点明了三国鼎立时蜀在西、魏在北的事实，然而是否点明两国方位对于此诗无关紧要。“来舞魏宫前”的“蜀妓”是被魏国所虏获的，许渊冲的 *dancer* 没有此意，而 Bynner 的 *captive* 更为恰当。而“蜀妓”现在又在取悦于魏主，而不像 Bynner 所译的纯粹的 *dance*，反衬出蜀国国破人亡的悲凉，所以许译的“*make... glad*”又更为贴切。这一联，诗人将刘备的长于择相任贤与其子之不肖形成对比，正反相形。通过先主与后主正反之比，刘禹锡旨在告诫当时统治者应效仿先主之贤能，以后主之不肖为诫，因为打下江山难，固守江山更难。同前几句中典故“势分三足鼎”和“业复五铢钱”一样，此句中亦是中华文化所特有之典故，所以它也是诗人认识历史的观照，英译时保留之才能更完整地传输中华文化。综上，笔者认为尾联应综合两译者译文，将其改为：*Those captive girls of your country felt sad; To make the King of Wei Glad.*

综上，本诗改译如下：

At the Temple of the Past King of Shu
Your heroism under the sky
Survives for thousands of years
Like tripod did three kingdoms reign;
Old royal coins were used again



You chose a great premier to magnify your kingdom...
And yet you had a son so little like his father
Those captive girls of your country felt sad;
To make the King of Wei Glad.

例 2:

西塞山怀古

王濬楼船下益州，金陵王气黯然收。
千寻铁锁沉江底，一片降幡出石头。
人世几回伤往事，山形依旧枕寒流。
今逢四海为家日，故垒萧萧芦荻秋。

Translated Poem 1:

Mount Western Fort

The Northern galleys went along the stream;
The Eastern kingdom vanished like a dream.
The iron chains could not bar the barges light;
The Eastern kingdom surrendered with flags white.
How many times have we grieved over the past,
Mountains commanding the river still last.
We're glad the world is unified today,
But the fort shivers to see the reed sway.

* The king of Wu in the East tried to bar the river with iron chains, but the galleys of Jin in the North broke through and captured the King of Wu in 280. The fort shivers for it has witnessed the rise and fall of kingdoms. (By Xu Yuanchong)

Translated Poem 2:

Thoughts of Old Time at West Fort Mountain

Since Wang Jun brought his towering ships down from Yizhou,
The royal ghost has pined in the city of Nanjing.

Ten thousand feet of iron chain were sunk here to the bottom
 And then came the flag of surrender on the Wall of Stone...
 Cycles of change have moved into the past,
 While still this mountain dignity has commanded the cold river;
 And now comed the day of the Chinese world united,
 And the old forts fill with ruin and with autumn reeds. (By Bynner)

Translated Poem 3:

Meditating on the Past at West Mountain
 Down from the west sailed General Wang June's ships of war,
 Reducing JinLing's majesty to gloominess,
 In river bed were sunk the chains guarding the shore,
 On stone wall waved flags of surrender in distress.
 How often are we touched by events of past days!
 The mountain image is still pillowed on cold waves,
 The four seas are united now under the royal way,
 Old forts are buried mid autumn reeds and old graves. (By Hu Zhuanglin)

这首诗，前四句铺叙，直言西晋灭东吴这一战事。而第五句“人世几回伤往事”则概括了建都金陵的东吴、东晋、宋、齐、梁、陈六个小王朝的相继灭亡，简练而含蓄。瞿蜕园按：“人生几回伤往事，若有上下千年纵横万里在其笔底者。”（瞿蜕园，1989：671）

西塞山，三国时就以其吴头蜀尾的地理位置而为兵家所争，六朝时亦为著名军事要塞。对于诗题，三位译者译法各异。许译为 Mount West Fort，只见“西塞山”而无怀古之意。Bynner 译为 Thoughts of Old Times at West Fort Mountain，仅仅是思索古事而与当下毫不相干。而诗人是欲以古鉴今的。二译者都改变了原诗诗题表征，这样全诗的主旨也随之改变。胡译为 Meditating on the Past at West Mountain。Meditating 意为“think deeply, usually in silence（冥想，沉思）”。诗人在西塞山感怀古人古事，以期对今人有些许借鉴。因此，meditating 一词将“怀古”译出，笔者建议诗题译为 Meditating on the Past at West Fort Mountain。



首联简要回顾了当年历史。西晋倾举国之兵分道伐吴，晋将军王濬在益州造战船，即诗中所言之“楼船”，而后带兵从益州出发，沿江东下，激战西塞山后继续东下，很快攻破金陵，吴主被迫投降，从此东吴灭亡。三国分立局面随之终结。诗人从史事中截取出王濬攻破东下伐吴，以及吴国投降这一史事的因果，并以“下”与“收”二字呼应因果。“下”一显王濬率兵之勇猛，“收”突出东吴锐意顿消，前又冠之以“黯然”，更见其亡国之凄惨。许译为 *The Northern galleys went along the stream; The Eastern kingdom vanished like a dream.* Bynner 译为 *Since Wang Jun brought his towering ships down from Yizhou; The royal ghost has pined in the city of Nanjing.* 胡译为 *Down from the west sailed General Wang June's ships of war, Reducing JinLing's majesty to gloominess.*

许译又在“北国东城”，全然忽视诗中的王濬大将军之战功赫赫，且许译的 *Vanish* 一词也没言明吴国被击败的惨状。Bynner 的译文中前句紧照原诗，直言王濬率兵东下之浩荡局面。然而后句却改变了原诗语言表征“*The ghost of sth*”意为“*a very slight amount of sth that is left behind or that you are not sure really exists*（某物残留的一丝，一点点）”（Oxford: 735）。Pin 意为“*attach sth onto another thing*（固定）”（Oxford: 1297）。译者将“*the royal ghost*”和“*pin*”一词联用，用语较妙，道出了曾经辉煌的吴国如今兵败如山倒的狼狈，但是却与原诗语言表征样式相去甚远。萨丕尔-沃尔夫假说认为语言可以反映话语者的态度，而且我国古代语言观也将语言当做本体，既是本体，就能反映事物本质，不可随便更改。此句诗人原要凸显“金陵王气黯然收”这一悲惨后果，胡所用 *majesty* 一词意为“*the impressive and attractive quality that sth has*（威严，雄伟）”（Oxford: 1054），这里指“王气”较为合适，因为王气本给人威严之意。*Gloominess* 意为“*... in a way that makes people feel sad*（黯淡的，悲观的）”，将被敌攻破之后全民悲惨的景象全盘托出。

颌联紧承首联，写明“金陵王气黯然收”的原因及其具体惨景。许译为 *The iron chains could not bar the barges light; The Eastern kingdom surrendered with flags white.* Bynner 译为 *Ten thousand feet of iron chain were sunk here to the bottom; And then came the flag of surrender on the Wall of Stone...* 胡译为 *In river bed were sunk the chains guarding the shore, On stone wall waved flags of surrender*



in distress.

许译在译者译诗三美原则的指导下, 为了保持诗歌音美、形美——句尾押韵, 不惜全然改变了原诗语言表征。孟子论断“闻人言能知其情所趋”, 通过人的语言可以窥见其情, 也就是, 语言承载着话语者之情态, 如若肆意更改, 原诗的原初情态可能随之消失, 译诗也就不“信”于原诗了。所以原诗语言表征应得以保留。Bynner 的 *came* 一词诗意地呈现原诗中东吴被击败后, “降幡出石头”的狼狈景象: 只见一面面降幡纷纷立于城墙。许译没有译出这种诗意的“出”。“石头”一词在这里应代指城墙, 用石头堆砌而成的城墙, 诗人没有直接用“城墙”, 给读者以想象的空间。Bynner 译为“the Wall of Stone”, 将诗人赋予读者的想象空间硬生生剥夺, 而且破坏了原诗语言的隐秘性、物象性。笔者认为可将其修改为“the Stones”, 这样既简练, 又给读者诗意遐想的机会。胡译的“... the chains guarding the shore”直接点出了“千寻铁锁”的用途, 而原诗本未点名, 直接点出首先破坏了原诗的语言表征, 其次剥夺了译语读者主动了解中华文化的机会。“... in distress”将隐于原诗中的被迫投降的悲痛直白点出, 改变了原诗语言之诗性表征样式, 即隐秘性。

史事叙罢, 颈联诗人触景生情, 发出感慨: 极目远眺金陵的西塞山依然巍峨耸立, 其脚下的长江亦在寒流中仍旧滚滚东逝, 然而当年驻扎金陵的帝王却已不见踪影。“往事”一词寓意深刻: 概括了建都金陵的六个小王朝的相继灭亡, 而且这些王朝的灭亡原因大为相似。身为政客的诗人, 深谙这些王朝相继蹈覆辙的原因, 因此他曾奋起改革时弊, 意在挽救衰微的唐王朝, 岂料却屡遭迫害和打击, 所以诗人将心中抑郁诉诸笔端。许译: *How many times have we grieved over the past, Mountains commanding the river still last.* Bynner 译: *Cycles of change have moved into the past, While still this mountain dignity has commanded the cold river.* 胡译: *How often are we touched by events of past days! The mountain image is still pillowed on cold waves.*

许译 *grieve* 一词点出了诗人之“伤”, Bynner 只是陈述世事流转这一事实, 无悲亦无喜, 胡用“touch”意为“make sb feel upset or sympathetic (感动, 触动, 使同情)”。萨丕尔、沃尔夫认为语言蕴涵着使用者之感情, 此句诗蕴涵诗人“伤古”之情, 所以保留该句语言表征才能保留原诗基本感情基调。因此比较之下, 还是 *grieve* 一词更合诗中之“伤”。后句许和 Bynner 都



未将“枕”译出，而胡的“pillow”一词和原诗“枕”一样生动，将江水在山脚下浩荡东逝之景象形象译出。所以基于胡译，笔者建议将后句改译为 the mountain is still pillowed on cold waves.

尾联升华全诗主旨。正是“忧今日”，诗人才去“伤往事”，所以伤古意在忧今。自安史之乱以来，唐王朝虽然还保持统一大局，然而社会现状不容乐观：统治者宠信宦官，排挤忠臣，藩镇割据愈演愈烈。前句直陈当时王朝大一统的现状。许译：We're glad the world is unified today。Brynner 译：And now came the day of the Chinese world united。胡译：The four seas are united now under the royal way。许译 glad 一词与诗中暗含的诗人之忧背道而驰——诗人担心统一大局定会逝去，而无欣喜。Brynner 所用 come 一词“唐王朝从现在开始统一的”，违背史实，唐王朝的统一从其首任皇帝打下江山就已 come。“四海”指整个中华，具体到此诗中应指唐王朝，所以笔者建议译为“the empire”。“四海可以为家”表明唐王朝处于大一统局面。后句即是诗人眼中唐王朝前途命运的真实写照：后人会和此时的诗人一样面对唐王朝的故垒残垣，在一片秋风芦荻的摇曳中感喟世事。许译：But the fort shivers to see the reed sway。Brynner 译 And the old forts fill with ruin and with autumn reeds。胡译 Old forts are buried mid autumn reeds and old graves。许所用 shiver 将 fort 拟人化，人由于失望、生气等时会 shiver，fort 望着芦荻在寒风中摇曳，而无能为力。这里是在写诗人恨统治者昏庸不才，而自己又遭排挤，无法挽救局面，虽心中 shiver，却只能袖手观其没落。所以许将诗人之优点出。而原诗诗人是将其“忧”隐于字里行间的。许之点出破坏了原诗诗性语言表征。胡用“buried”一词生动再现西塞山现已埋在萧萧芦荻中之萧索凄凉景象，而 Brynner 所用“fill with”只是“full of”，相比之下，没有把“萧萧”景象摹画出来。

整首诗改译如下：

Meditating on the Past at West Fort Mountain

Since Wang Jun brought his towering ships down from Yizhou,

JinLing's majesty was reduced to gloominess,

Ten thousand feet of iron chain were sunk here to the bottom

And then came the flag of surrender on the Stones...

How many times have we grieved over the past,



The mountain is still pillowed on cold waves.
The empire is united now under its royal way,
The Old fort is buried mid autumn reeds.

三、小结

中国语言观，确切而言，中国古代的语言本体论：语言并不是思维之形式，工具，它本身也可映射思维，也就是可以透过语言窥见话语者的思维。因此，语言并不是简单的符号的堆砌，其中渗透着使用者的认知、情感等，具体到以上所选刘禹锡咏史怀古诗中，诗人的怀古伤今，以古讽今之情都蕴蓄于其诗歌语言中，所以英译应保留其语言表征样式，进而保证正确传达原诗之情。

第四节 语言本体论观照下刘禹锡咏史怀古诗 英译原则和策略

精于选取意象，巧于运用典故是刘禹锡咏史怀古诗的两大特征，这是中国文化，哲学形态的表征，亦是刘禹锡富有个性化诗意哲学认识范式的呈现。前面两部分分别选取了两首刘禹锡咏史怀古名篇，就不同译者的英译诗中意象和典故的处理展开了对比分析。基于对各译本的对比分析，笔者也提出了语言哲学观照下对所选刘禹锡咏史怀古诗的改译本。

一、刘禹锡咏史怀古诗中意象和典故的英译原则

正如 Sapier - Whorf 的语言思维文化相关论所指出的，植根于中国诗性文化中的汉语也呈诗性，自然受诗性语言的模塑和诗性文化氛围的熏陶，中国人滋生了诗性思维范式。诚如笔者在前文所总结的，刘禹锡，一代“诗豪”，其深刻的语言功底已见诸其笔端，其诗歌语言自然具有中国诗性思维的特征，即其一，物象性、情感性，即语言使用者寄思与情于外物。也就是，中国诗性语言中的物象多是孕思与情于其中的（注：本文讨论汉诗英译，其最基本的操作层面是语言，所以这里的情思感性特指语言方面）。其二，体验性，即



语言使用者常常依据自身体验或曰经验选取相关物象来生动表达自己的思想。对于前两部分所选之诗中意象或典故，无论许渊冲抑或两位外国译者都有体验。比如《乌衣巷》中的“旧时月”，西方朝代更替可能没有中国古代频繁，但至少也有类似朝代更替的沧桑世事，所以说对于“旧时月”所承载的内蕴，中国译者和西方译者都有所体验。其三，隐秘性。笔者认为诗性思维的隐秘性，正如诗之隐秘一样，意在此而言在彼。隐秘性，是诗之共性。西方译者虽然不擅长诗性思维，但是对于诗应该还是相对熟悉的。汉诗隐秘，英诗亦如此。如英格兰诗人 Robert Burns 的 A Red Red Rose，大家并不陌生。诗人将自己的 Lover 比作 Red Rose，用 music 来比其 sweet voice。诗中比兴手法的运用形成了全诗意在此而言在彼的隐秘效果。这样的英诗还有很多，这里不再枚举。

此外，在前两部分的分析中，笔者发现，西方译者有误译现象，这虽与思维范式无关，但与译者的文化知识结构有关。如 Bynner 把“蜀先主”译为“the First King of Shu”，违背史实，纯属误译。

经过以上总结分析，在语言哲学观照下，刘禹锡咏史怀古诗英译原则应紧紧应和中国诗性文化、诗性语言、诗性思维的特点，同时应从形而上的高度来对待其语言，即将其语言作为本体，而不是被当做形式草率处理。这样才能保证汉诗英译的最终质量和效果。所以无论意象还是典故的处理，都应以中国诗意哲思为整体观照，保持其情感性、体验性和隐秘性为其英译的原则。在逐一分析如何保持这三个“性”，也即在这个原则的观照下英译时对于意象和典故应采取什么策略之前，有必要先明确这个大前提：试想一篇译文距原文十万八千里之遥，误传误言，除了误导译者，歪曲原文，又有何价值？因此，笔者认为“信”应是译文的首要追求。

保证译文之“信”后，我们来逐一分析如何实现以上谈到的三大原则：

其一，译诗的情感性、物象性。中国诗性思维的特征之一情感性，即语言使用者寄情于外物。刘禹锡本人也精于寄情于外物，他的“境生象外说”即是例证。对于刘禹锡咏史怀古诗英译时，诗中意象和典故如何实现其情感性，这里仍分别以前面的例诗《石头城》《乌衣巷》《蜀先主庙》和《西塞山怀古》为例。

《石头城》中的主要意象：空城，旧时月，女墙。诗人选取这几个意象，

不在意象本身，而是寄自己的悼古之情——感慨昔日繁华归于没落和伤今之情——当朝统治者无改革弊政之卓识于其中，因此这些意象是承载诗人感情的意象，英译时也应译出诗人感情。

《蜀先主庙》中，“凄凉蜀故妓，来舞魏宫前”句，Bynner 和诗人产生情感共鸣，领悟到诗人正欲以“蜀国歌妓，被魏国掳掠”这一典故警告统治者亡国的狼狈，正是 Bynner 和原诗人和谐的情感共鸣，成就了他 *That girls of your county were taken captive* 这一贴切的译诗，尤其是 *taken captive* 极为醒目，颇能一语惊醒梦中人。

《西塞山怀古》中，诗人引用“王濬率军下益州”和“吴国被灭”两个典故，旨在警告当朝统治者若不励精图治，终会落得同吴国相同的下场——“四海不再为家”。末句“故垒萧萧芦荻秋”，在前两个典故的基础上，诗人是将自己的家国忧思寄予秋风中萧萧的芦荻，而不单单为写芦荻萧萧的景象。相比较而言，译者胡壮麟通过诗中典故，和诗人产生情感共鸣，不至于令译诗纯粹写景，而无任何感情寄托。

其二，译诗的体验性。体验性，即语言使用者常常依据自身体验或曰经验选取相关物象来生动表达自己的思想。对于前两部分所选之诗中意象或典故，相信以上译者都有所体验。原因类似于情感性，然而有的译者能设身处地地去体验诗人之经历、处境。所以同是“空城”意象，Lowell 和孙大雨两位译者设身处地地去体验人去楼空之貌，用“*empty city*”将其译出，至于为何沦落到如此境地，像原诗人一样留给读者去探索，而许渊冲用“*ruined city*”（破城）来译“空城”，擅自改变了原诗意象。正如看到“空城”译者体验到是诗人眼中的人亡楼空的狼藉之状一样，望见“旧时月”也激起译者和诗人心中同样的感慨，也就是译者孙大雨和诗人“视域融合”，从而在译诗中选取相应的意象——*old - time moon*，有种原诗的古今盛衰之比——*old - time* 和 *present* 的比较，这样感慨出了诗人之感慨。其他译者完全可以去体验诗人之体验，如果都能设身处地地想象诗人当时的处境、社会状况，体验诗人之“视域”，译诗质量和效果定会得以提升。同样地，如果 Bynner 能提前做好功课：了解乌衣巷的相关历史，就会避免用令读者不知所云的 *Blacktail Row* 来草率处理“乌衣巷”这一意象了。他能将王谢堂译为 *Great homes* 表明译者已经稍有中国历史文化意识，略微体验了一下中国历史上的“王谢堂”。可见，



译者的体验对于译诗的体验性极其重要。

《西塞山怀古》中，原诗开篇即引两个典故，诗人想要警告统治者如果再不悔悟，定会有“王濬率军来讨伐”，那时候“王气定会黯然收”，而今天的“四海为家日”也会成为历史。比较看来，译者胡壮麟将自己置身于诗人所处史事中，去体验诗人之意，从而译出了原诗的情感意蕴。

《蜀先主庙》中，刘禹锡也正是要用此“蜀妓被敌国虏”这一典故警告当时统治者，Bynner 用“take ... captive”译得极为精当。正是他尝试与诗人在典故中对话，体验诗人在典故中之意旨，从而造就了精当的译诗。

其三，译诗的隐秘性。隐秘性，即“诗贵含蓄”，是中国诗性思维的特征之一，也是诗歌的特性。既然原诗隐秘，译诗也必须隐秘，这样才能确保译诗之“信”。《石头城》中的“空城”意象，孙大雨等译者深味隐于其中之意，用隐秘的字眼 the empty 将其译出，而没有像许渊冲那样直接点出成空的具体缘由。对于《乌衣巷》中的“寻常百姓”意象，孙大雨体会到刘禹锡言在此而意在彼的隐秘——用寻常百姓与王谢等王公贵族形成对比，所以他没有选用 common people，而用了 nobody——无名小卒，和原诗有异曲同工之妙。

《蜀先主庙》中“势分三足鼎”，许渊冲用 tripod 同样隐秘再现三国鼎立之势，而 Bynner 用毫无隐意的 the pot's three legs 将其转换，令译诗毫无隐秘之美。如果他能些许诗意地考虑 the pot's three legs 的诗意形象，译诗可能就会是另一番景象。

弘扬中华文化是唐诗英译的一个主要目的，对于这样的跨文化翻译而言，应尽可能保留原文的思想或理思。而原文的思想又是经由语言传达的，如汉诗中意象乃是本体，所以如何保留原文的语言表征形式，从而保证不同文化间的互输互惠是跨文化翻译应关注的问题。

因为刘禹锡咏史怀古诗中文化意蕴深厚，所以英译刘禹锡咏史怀古诗隶属于跨文化交流性质的文化翻译。文化翻译的实质就是跨文化异质要素，思维范式和智慧样式的信息传递，从而实现文化交融，因此文化翻译时，传输文化要素才是其旨归。刘禹锡咏史怀古诗中意象和典故都颇具中国文化特质，其处理关乎中华文化的传输。所以，英译刘禹锡咏史怀古诗时，译者如若能遵循以上分析的三大原则，并如第三节中所言，和诗人及其文本构建和谐之



间性，定能在译诗中将其文化完整传输。

二、刘禹锡咏史怀古诗中意象和典故英译策略

（一）刘禹锡咏史怀古诗中意象英译策略

在以上原则的指导下，刘禹锡咏史怀古诗英译时对于诗中意象应采取以下策略。

加注法

如许渊冲在处理“石头城”这一历史典故意象时，专门在诗后加注，表明“石头城”在中国文学抑或历史上的特定所指。

形异神留法

有时诗中某些意象会折射出诗人复杂的感情，而非如意象表面所现。如《石头城》中的“空城”和“女墙”意象，诗人写空城并非意在写空城。昔日繁华都城而今为何沦为人去楼空之城？这两个意象看似简单，实则浓缩了一个复杂的史事。然而诗人的目的也不在直陈古事，而是试图从这古事中引发出对今日的借鉴，所谓“以古鉴今”。每每此时，译者就应做相应的诗性迁移，选取译入语中同原诗意象相关联的意象再现原诗意象，看似转换了形态然而原诗意象内蕴之意却得以巧妙复现。此外，译者采用此策略时，必须注意不可选取无谓意象，所转换的意象必须能体现原诗之蕴藉。

正如，同是《石头城》里的“空城”意象，孙大雨等在译文中将其巧妙转化为“the empty city”这些物象，呈现给读者一座被敌人洗劫之后人去楼空、残破不堪的城池景象。译者并非停留在“空城”这一意象的表面，而是揣摩了该意象的深层内蕴并在译文中选取译者以为最近的意象将其再现。而文殊等译者并未挖掘“空城”意象的内蕴，而仅仅选取了“空城”这一英文对等词将其对译，导致原诗中韵味全无。毋庸置疑，孙大雨等创造性的意象转换成功地再现了原诗意味，令译文读者也能感受到君臣不贤导致家国破败的那份凄惨。

形易神留法

有些意象深刻隽永，托旨幽微，简单对译为英语可能难以再现其旨要，



这时，译者可以摆脱其形式束缚，创造性地易化之。

如《乌衣巷》中的“寻常百姓”等意象，笔者建议做诗性的易化，体验性地将其译为“nobodies' homes”，这样更贴切地表达了诗人寓于其中的人事变迁之沧桑感。如此这般创造性地易化诗中意象，令人世变迁之感更跃然于纸上。

（二）刘禹锡咏史怀古诗中典故英译策略

经过前节分析，不难发现刘禹锡咏史怀古诗中的典故更具中国特色，确切地说富于中国历史文化特色——它们或源自中国古代历史人物或出自中国经典文化作品。典故用王德春的提法叫“国俗语义”词。“国俗语义是语义民族性的一种表现，它反映使用该语言的国家的历史文化和民情风俗，具有民族文化特色”，“离开民族文化背景，难以准确理解词语的含义”（王德春，1992）因此，典故的恰当处理与否更关乎中国文化传播之大计。

正如上节分析，《蜀先主庙》一诗中，运用不少典故：“三足鼎”“五铢钱”“得相开国”“儿不象贤”等，给英译带来很大困难。然而，这些典故又是无可回避的。若要直接对译，可能会令译入语读者不知所云，这就要求译者做适当的变通，既能再现原诗语言表征样式又能完整译出其国俗语义。

翻译大家奈达倡导翻译等值论，他曾说过，任何翻译中都有某种语义内容的“亏损”，但要让这种亏损减少到最低程度。也就是说，他承认翻译中，亏损是不可避免的，但必须设法将其减到最低程度。就像上面说的，如果直接对译这些国俗语义词，极可能令译入语读者不知所云，这就要求翻译时应该采取一些补偿手段或曰变通措施。正如吕叔湘说述译事之不能不有变通，最明显之为典故。

如前所述，历史典故是以历史人物或事件为主题的，因此典故的核心难逃历史人物和历史事件。

对于历史人物，笔者认为应采用音译加注法，即将其名字音译并在诗后扼要注明其事迹，从而给译入语读者深入了解中国文化提供线索。如《西塞山怀古》中“王濬”应为“Wang Jun”，在诗后注明 A General in Xijin, who builded towering ships in Yizhou, and then marched along the Yangtze River, winned at Mount West Fort, finally captured the King of Wu. 加注是必要的，但是注释要扼



要，译诗尤要如此。

而典故中的历史事件都凝练简要，英译时亦要凝练。前文已指出，刘禹锡咏史怀古诗的语音是情感性、物象性、隐秘性和体验性的，所以英译其咏史怀古诗中典故的历史事件应在凝练的语言中赋予其这些特征，这样的译诗才堪称“信”。具体策略：

得“意”忘“形”法

“在‘意’与‘形’不能兼顾的情况下，与其以‘形’害‘意’，宁可得‘意’忘‘形’，即抓住原文原句的意思实质，做解释性的翻译以求传神达意”。（毛华奋，2007：94）

《蜀先主庙》中尾联应采用此种策略。“凄凉蜀故妓”，如果像许渊冲那样译为“western dancers”，全诗警醒之意就荡然无存，同理“来舞魏宫前”也不能如 Witter Bynner 所译的“dance in the palace of the King of Wei”，这样译都是在“以形害意”，而没有抓住原诗的实质。所以笔者建议两句应综合许渊冲和 Witter Bynner 的译句，译为 *Those captive girls of your country felt sad; To make the King of Wei Glad.*

由“表”及“里”法

其实这一策略与上一策略是相关的。“如何在译文中得其‘意’而舍其‘形’，必须做一番由‘表’及‘里’的探讨，即透过词语的表面去追求其深层意义，也就是要做好国俗语义的‘破解’工作。（毛华奋，2007：95）

如《蜀先主庙》中的“生儿不象贤”句，许渊冲译为“You son did not follow suit”是由“表”及“里”的范例。而 Witter Bynner 译法“You had a son so little like your father”，只停留在诗句的表面而没有深究诗句的深层意义。许渊冲的译法，由表及里，将诗人蕴于此句中的警醒当朝统治者应“兴贤”之情感全然译出。

再如《西塞山怀古》首句“王濬楼船下益州，金陵王气黯然收”。许译直陈史事，全然没有突出原诗所要表现的大将军之战功赫赫，而 Witter Bynner 做了一番由表及里的探究，巧妙译出大将军之赫赫战功及东吴灭亡的惨状，表达出了诗人意欲劝诫当朝统治者应重用贤臣之意和对家国前途的担忧。



三、小结

中国诗性思维范式下的中国古诗——刘禹锡咏史怀古诗也具备中国诗性思维的特征——情感性、体验性和隐秘性。正如严复的“信达雅”翻译标准中居于首位的“信”的要求，英译刘禹锡咏史怀古诗也应具备原诗的认识特征，即思与情的认识样式，译诗才能成其为“信”。笔者认为对于典故等文化表述，“翻译时应尽可能 decode 原文所蕴涵的全部文化信息，并最近似地以译入语 encode 原文的文化意义”（包通法 等，2002（4）：8-16），如果译者能遵循上文中提出的三大原则，并灵活运用以上几种策略，即最大限度地保留原诗的语言样式，用译入语 encode 原诗的文化意义，就能达至文化传播这一宗旨，进而弘扬中华文化。

第五节 结论

中国古诗英译是个弘扬博大精深的文化的极具价值的活动，是个两种语言与其模塑的两种思维范式之间的创造性转换活动。刘禹锡咏史怀古诗深蕴着中国历史文化，而在语言哲学观照下研究其英译，即研究如何创造性地将其转换为英语，既颇具创新，又颇具难度。因此，语言哲学观照下刘禹锡咏史怀古诗的英译文本研究有着它独特的价值和意义。

首先，本研究一反古诗英译研究惯常的路数，如一反从语文学翻译观出发的，关注译文的美学特征；二反从科学认知样式的语言学翻译观出发的，关注译文的语言符号和语言形式或三反去中心论的后现代性的描述翻译观出发的，认为翻译活动是由译语文化里的各个系统所决定的，如描述翻译派，通常不给出统一的定论，本文从语言哲学形而上的层面观照刘禹锡咏史怀古诗英译，以萨丕尔-沃尔夫的语言思维相关性理论和语言文化相关性理论为基础，分析了受中国文化影响，汉语所具有的独特之处，找到了中西译者英译中国古诗，而后基于此提出了英译中国古诗的原则。

其次，本文立足于中国古代本体论语言观——将刘禹锡咏史怀古诗中的语言视为本体来分析其英译文本，而没有采用常规的语言即形式这一观点，认为刘禹锡咏史怀古诗中的语言是反映诗人认知、思想、生存状态的本体，

因此,英译时要能反映诗人的认知、思想、生存状态,唯有关注诗人的这样的译诗才能成其为“信”。

再次,经过分析比对中国译者和西方译者的译诗,本文得出了归约性的英译刘禹锡咏史怀古诗的原则和具体策略,这也可成为英译唐诗的指导性原则和具体策略。

最后,基于主体间性学理,指明译者英译刘禹锡咏史怀古诗这一承载丰富的中华文化元素的诗歌类型所应做出的现实努力,译者应通过原诗文本和诗人、原诗构建和谐之间性,从而保证译诗最终效果,而没有拘泥于译者如何遣词造句这些微观层面,为更好实践唐诗英译提供了借鉴。

参考文献

- [1] 艾布拉姆斯. 镜与灯 [M]. 北京: 北京大学出版社, 1989.
- [2] 白居易. 白居易集 [M]. 顾学颉校点. 北京: 中华书局, 1979.
- [3] 包通法. 古诗词的翻译 [J]. 无锡轻工大学学报, 2001 (2): 193 - 197.
- [4] 包通法, 等. 翻译中文化信息的处理略论 [J]. 东华大学学报: 社会科学版, 2002 (4): 8 - 16.
- [5] 卞孝萱, 等. 刘禹锡评传 [M]. 南京: 南京大学出版社, 1996.
- [6] 陈良运. 诗学·诗观·诗美 [M]. 南昌: 江西高校出版社, 1991.
- [7] 陈鼓应. 老子今注今译 [M]. 北京: 商务印书馆, 2003.
- [8] 董子竹. 老子我说 [M]. 武汉: 长江文艺出版社, 2002.
- [9] 冯友兰. 中国哲学简史 [M]. 北京: 北京大学出版社, 1996.
- [10] 方回, 唐宋律诗学 [M]. 北京: 中华书局, 2002
- [11] 郭庆藩. 庄子集释 [M]. 王孝鱼点校. 北京: 中华书局, 2004.
- [12] 洪堡特. 论人类语言结构的差异及其对人类精神发展的影响 [M]. 姚小平. 北京: 商务印书馆, 1991.
- [13] 刘禹锡. 刘禹锡集笺证 [M]. 瞿蜕园笺证. 上海: 上海古籍出版社, 1989.
- [14] 劳承万. 中国哲学的诗性本体论 [J]. 泰山学院学报, 2003 (1): 17 - 22.



- [15] 刘宝明. 论刘禹锡咏史怀古诗的取象与造境 [J]. 德州学院学报, 2009 (1): 17 - 19.
- [16] 刘士林. 中国诗性文化 [M]. 南京: 江苏人民出版社, 1999.
- [17] 刘润清. 西方语言学流派 [M]. 北京: 外语教学出版社, 2002 (138).
- [18] 刘润清, 等. 现代语言学名著选读 [M]. 北京: 测绘出版社, 1988.
- [19] 十三经注疏 [M]. 北京: 中华书局, 1980.
- [20] 毛华奋. 汉语古诗英译比读与研究 [M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 2007.
- [21] 欧阳询. 艺文类聚·卷十九·言语 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 1965.
- [22] 钱冠连. 语言: 人类最后的家园 [M]. 北京: 商务出版社, 2005.
- [23] 汤用彤. 魏晋玄学论稿·言意之辨 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 2001.
- [24] 王弼. 老子道德经注校释 [M]. 楼宇烈, 校释. 北京: 中华书局, 1980.
- [25] 王夫之, 等. 清诗话 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 1963.
- [26] 王先谦. 荀子集解 [M]. 北京: 中华书局, 1982.
- [27] 王晓, 等. Contemplation on Accuracy in Chinese Poems Translation [DB/OL]. <http://www.etc.edu.cn/show/tougao/2003/contem—trans.htm>.
- [28] 徐奇堂. 易经 [M]. 广州: 广州人民出版社, 2001.
- [29] 许渊冲. 翻译的艺术 [M]. 北京: 五洲传播出版社, 2006.
- [30] 许慎. 说文解字: 卷三上 [M]. 徐铉, 校订. 北京: 中华书局, 1963: 51.
- [31] 许慎. 说文解字 [M]. 段玉裁, 注. 杭州: 浙江古籍出版社, 1998.
- [32] 张润静. 唐代咏史怀古诗研究 [M]. 上海: 上海三联书店, 2009.
- [33] 张涛. 孔子家语注译 [M]. 西安: 三秦出版社, 1998.
- [34] 张轶哲, 文军. 主体间性在汉诗英译中的体现 [J]. 外国语言文学

研究, 2008 (1): 70 - 74.

[35] 郑姗姗. 关联翻译理论及其对古诗英译的启示 [J]. 皖西学院学报, 2006 (6): 108 - 110.

[36] 周振甫. 周易今注 [M]. 北京: 中华书局, 1991.

[37] 朱光潜. 诗论 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 2001.

[38] BOAS F. Handbook of American Indian Languages [Bureau of American Ethnology, Bulletin . Washington: Government Print Office (Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology)] [Z]. 1991.

[39] CARROLL J. Language, Thought and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf [M]. New York: The MIT Press and John Wiley, 1956.

[40] KRAMSCH C. Language and Culture [M]. 上海: 上海外语教育出版社, 2000.

[41] GENTZLER E. Contemporary Translation Theories [M]. 上海: 上海外语教育出版社, 2004.

[42] SAPIR E, MORRIS S. American Indian Grammatical Categories [J]. Word 2: 103 - 112. Reedited for Dell Hymes in Language in Culture and Society, Harper and Row, 1964: 100 - 107.

[43] HALLIDAY M A K. On the Ineffability of Grammatical Categories [A]. In Benson et al. 1988.

[44] SAPIR E. Language [M]. New York: Harcourt, Brace, 1921: 218.

[45] WHORF B L. Language, Thought and Reality [M]. Carroll J B, ed. Cambridge, Mass: MIT Press, 1956.

[46] WHORF B L. Grammatical Categories [J]. Language. 1945 (21): 1 - 11. Reprinted in Whorf, 1956: 87 - 101.

[48] WHORF B L. Discussion of Hopi Linguistics [A]. In Whorf, 1956: 102 - 111. 1937b.

[49] WHORF B L. Science and Linguistics [J]. Technology Review. 1940 (42): 229 - 231, 247 - 248. Reprinted in Whorf, 1956: 207 - 219.

第十章 论王维诗歌中禅味的认知与翻译

第一节 引论

论翻译以文学翻译为难，论文学翻译尤以诗歌翻译为甚；而谓之诗歌翻译尤以译韵味、意趣“不敢企求”。过去论诗歌的“韵味和意趣”翻译，即所谓“诗歌美学翻译批评”大多基于形与义、意与韵、达与味、信与变的诸矛盾上论诗歌翻译这个千古命题。回顾诗歌翻译的美学批评理论都似乎未能摆脱“形而下器”的认知模式和方法论，或用单维机械的认知模式，或用静态等值的方法论探索诗歌翻译，而基于形式结构、诗行意象、节奏韵律谈论者尤为甚。有的认为可以以汉语诗歌的言代替英诗的步，平仄代替抑扬格（如石侃，王佐良等），有的人认为可以以韵译韵，亦步亦趋（如黄龙等），有的则用儒家传统诗论“立言尽意”“辞达而已”（《论语·卫灵公》），或用西方等值的泛科学思维讥他人译诗不信不达。有的则反映传统的“个性化诗性体悟”思维方法论，如脱缰之马，由己意致，随意变易（翁显良，庞德）。总之，传统的诗译理论和方法论对上述形与义、意与韵、达与味、信与变对立统一的诸矛盾，或多或少均反映泛科学、机械论、形而下器的思辨和方法论，表现出单一的、静态的认知思维形式。本文试图站在前辈的肩膀上，从哲学思辨和美学认知共识与相异的视角认知王维诗歌的“禅宗体悟”。在翻译过程中，既强调理性的思辨与方法，又自觉意识译者的主体性作用和广义文本解读，从文化视觉认知译文读者的美学相似或近似的审美品鉴，用“信又不信，似又不似，共识与相异，静与动，唯理又唯情，译者既是仆人又是主人”诸哲学思考视觉探讨王维诗歌“自然”“禅味”在跨文化、跨语际中的重现。



第二节 王维诗歌的自然美与禅味

翻译诗歌美学首要的是基于客观存在的语符，认知和体悟诗歌的意趣和韵味，并以此重现原作的意境。然而，如果我们仅以物质的文本，用静态的思辨观解读原诗中的情趣和体悟诗行之间的“味”，似有犯“立言尽意”，认为语义有唯一性和准确性之嫌。毋庸置疑，语言“形而下器”的“精义”（禅宗认为第二意义）乃是解读一切作品，其中包括诗歌的意韵风骨的依据，没有这个依据，那么我们的一切翻译活动便失去根本，无根无源。清人江藩在《汉学师承记》中云：“经之至者，道也。所以明道，辞也。所以成辞者，字也。必由字以通其辞，由辞通其道，乃可得之。”（1983：9）钱先生在皇皇大作《管锥篇》中亦曾道及语言本义与文章“神气”互为关系。（钱钟书，1979：171-172）然而，解读诗行的第二意义并非是我们文学翻译的根本目的，由第二意义而达禅宗所倡导“言外之教”的“第一意义”，即诗之味、诗之韵方是我们文学翻译的最高目标。文学翻译说到底就是美的翻译。那么要做到重现超乎诗行之上的味“第一意义”，必须确立“知文知人”广义文本的理念。宋明诗学亦有借诗言的字面意义，而窥其原作者的“诗心”，“立意和情趣”之说。（周裕锴，2003：228）孟子主张“说《诗》者，不以文害辞，不以辞害志”。学诗者不拘泥于文辞表面，而应探幽凿本，得知作者之人（生平，情趣，秉性等），作诗理末等而嚼诗之气味。严羽认为：“盛唐诸人，惟在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之像，言有尽而意无穷。”严羽从某种程度上讲，诗歌翻译嚼诗之气味比知诗行之意更显得重要。故我们欲解读王维诗歌的“禅味”和“自然清新”之韵，了解王维生平和其思辨观很有必要。王维的思想可分为前后两个时期：前期是积极的人生态度和政治抱负，热情，开朗，雄心勃勃。他在这时期创作的政治诗和边塞游侠诗，洋溢着青春朝气和理想光芒，饱含情韵。如《使至塞上》云：

单车欲问边，属国过居延。征蓬出汉塞，归雁入胡天。
大漠孤烟直，长河落日圆。萧关逢候骑，都护在燕然。



这首诗以英特豪逸之气融贯于出色的景物描写之中，形成雄浑壮阔的诗境。那无尽的长河、广阔地平线上的落日、大漠孤堡上的烽烟，透露出诗人走马西部天尽头的豪迈气概。

唐开元二十八年，王维40岁时因事获罪，过起了亦官亦隐的生活来。他先是在长安郊外的终南山隐居，陶醉于美丽的辋川山水，与友人裴迪浮舟往来，弹琴赋诗，啸咏终日。亦官亦隐，保持自己的“高洁”。著名的《辋川集二十首》，就是王维晚年隐居辋川别业时写的一组小诗。王维《山居即事》说：“寂寞掩柴扉，苍茫对落晖。”这是他独自隐居山中时的心态写照。由于生性好静，他把独往独来的归隐生活写得很美，其《酬张少府》说：“晚年惟好静，万事不关心。自顾无长策，空知返旧林。松风吹解带，山月照弹琴。君问穷通理，渔歌入浦深。”无心于世事而归隐山林，与松风山月为伴，不仅没有丝毫不堪孤独的感觉，反而流露出自得和闲适。让人感受到一片完全摆脱尘世之累的宁静心境和难以言说的自然之美。

王维的诗歌更多地反映了他接受南宗禅逃避现实，泯灭是非，随缘任运，自净其心的宗教哲学。在他生前就有“当代诗匠，又精禅理”的名声，其实，道家崇尚自然和禅宗清净随缘思想对于王维的世界观和诗画创作均具有深刻的影响。王维的诗歌运用禅宗思想和心法表述了他趋向解脱的心路历程。《辛夷坞》一诗就艺术地表现了这种“不悲生死，不永寂灭”的“无生”禅理。王维的诗歌充分反映了他以禅宗心法对自然和人生的一种体悟。

可以说，王维正是通过禅修，从而体悟到自己内心澄明敞亮，无牵无挂，无缚无累的自我之性的，明心见性，就是即事而真。诗人就是在这种将自性、物性、佛性都融合到澄明寂静之美之佛性的体验中，实现了解脱与超越，渐进于涅槃寂静的妙境。值得一提的是，虽然盛唐山水田园诗人的作品多带有禅意和禅趣，但像王维那样直接契入空灵禅境的并不很多，王维诗独具特色的宁静之美和空灵境界，奠定了他在中国山水田园诗发展史上他人难以企及的大师地位。

《过香积寺》一诗：“不知香积寺，数里入云峰。古木无人径，深山何处钟。泉声咽危石，日色冷青松。薄暮空潭曲，安禅制毒龙。”（《王右丞集笺注》卷七）在这首作品里，香积寺周围的自然风光成为诗人关注、描写的对象，他充分调动了自己的艺术表达能力，从声色、动静等方面极力渲染香积



寺清幽、静谧的自然环境，用云峰、古木、深山、寺钟、泉声、危石、日色、青松等一系列意象，去触动读者的视觉、听觉，让读者对这深山孤寺产生审美联想，“泉声咽危石，日色冷青松”，又用“咽”“冷”二字展示一种心理感受，把这寺院的清寂，渲染、烘托到了极点。并将这深山孤寺与佛家的修行活动联系起来。毒龙，佛经用以喻人的妄念、邪惑，有毒龙在心，势必造作诸多恶行，也就难于得到解脱。对此，佛家认为须通过禅的修习活动，使人心注一境，静虑澄心，生出破除妄惑的智慧，从而祛除内心的妄念。在王维看来，这深山孤寺，正是安禅修行的极佳处所，以安禅祛除内心之毒龙。

又如他在十五岁时作的《题友人云母障子》诗曰：“君家云母障，时向野庭开。自有山泉入，非因彩画来。”他认为云母屏风上呈现的山水景物妙在自然，高于画家笔下的彩画。王维提倡艺术地再现自然美必须自然朴素，不事雕饰。昔人评王维诗：“皆庄重闲雅，浑然天成。”“如秋水芙蓉，倚风自笑。”可见，王维积极提倡并在艺术创作中努力追求的，不是华丽绮靡、繁复雕饰的美，而是清新自然、隽秀素淡的美。

王维的诗歌亦是借助于外部事物实现美学体验的文学表述。王维沉浸于山水自然境界进入极深层的审美体验，这种审美体验也往往充满着禅意体验、哲学体验乃至涵盖一切世间学说的层次。试看王维的小诗：

木末芙蓉花，山中发红萼。涧户寂无人，纷纷开且落。（《辛夷坞》）
空山不见人，但闻人语响。返景入深林，复照青苔上。（《鹿柴》）
文杏裁为梁，香茅结为宇。不知栋里云，去作人间雨。（《文杏馆》）

这一切的一切既是诗人片刻之间的审美体验，然而又担荷无边的深意，非常精致而深邃，这就是从刹那见永恒的境界。“万古长空，一朝风月”，禅既在刹那，又在永恒，变幻无常，生生不息。这就是禅，是“诗佛”王维将审美体验与宗教体验融合为一的最高艺术意境。

我们可以说，像王维这样具有觉心、灵性、慧眼、释家禅宗等心法的诗人，才能更好地进入到自然美的最深层之处，深入造化的核心，表现出自然物象最具魅力的神理。换言之，只有具备虚静淡泊之心性的诗人，才能对自然物象弃貌摄神，创构出空灵清妙的意境。因为这种深层次的体验往往能使



作者既不拘滞于对“我”的主观意念的表现，也不拘滞于对“物”之形貌的逼真刻画，充分体现诗人对周围一草一木的禅意和灵性的体悟。试比较王维与裴迪在《辋川集》中的同题唱和诗即可知道。如《文杏馆》，裴迪的诗是：“迢迢文杏馆，跻攀日已屡，南岭与北湖，前看复后顾。”王维的诗则是：“文杏裁为梁，香茅结为宇。不知栋里云，去作人间雨。”又如《木兰柴》，裴迪的诗是：“苍苍落日里，鸟声乱溪水。缘溪路转深，幽兴何时已。”王维的诗是：“秋山敛余照，飞鸟逐前侣。彩翠时分明，夕岚无处所。”再如《辛夷坞》，裴迪的诗是：“绿堤春草合，王孙自留玩。况有辛夷花，色与芙蓉乱。”王维的诗则是：“木末芙蓉花，山中发红萼。涧户寂无人，纷纷开且落。”裴迪的诗总是写自己在跻攀、缘路、留玩，看不到对自然物象深层的审美体验，而王维的诗虽然没有诗人自我形象、行为、主观意图甚至情感的表现，只有大自然物象本身声、光、色、态的纯然呈现，而物象之神理却因其禅宗体验与审美体验的深入细致而得以有清楚动人的表现。这一切也是因为其心境极为澄明空寂，所以才能使物色自映照于心而不必再着意去寻幽访胜了。苏轼在《东坡题跋》卷二《题渊明饮酒诗后》中说陶渊明的“采菊东篱下，悠然见南山”两句是“因采菊而见山，境与意会，此句最有妙处”。盖陶渊明也好，王维也好，他们都是自性圆满具足，无待无求，亦不着意之人，他们的精神已近乎庄子所说的“圣人”境界，因此心明如镜，览照万物，万物自现于心而无待其去望了。这些对自然的体悟均可谓释家假于老庄思想而致“一悟见佛，一悟见性”的禅宗心法。

第三节 汉诗歌言、韵、味的异同辨析

诗歌语言是艺术和美学的载体，而语言本义和本义的外延造成了表述和解读的模糊性、不确定性、多元性和主观性、动态性。古今中外大家对此均有著述。我国道家，儒家在 2000 多年前对语义的准确性的质疑和表意的不足均有论述。老子在《道德经》首篇中的“道，可道，非常道；名，可名，非常名”，可谓是对“语义模糊，不确定性，动态性”最早的论述。庄子的“得意忘言”的主观体悟的思辨对尔后诗学讨论“形而上”美学产生了深远的影响。如汉著名经学家董仲舒便提出“《诗》无达诂，《易》无达占，《春



秋》无达辞”（董仲舒，1986：775）的通变观。儒家经典《易传》在谓“辞、意、象”的互为关系时亦感到“词不逮意”的缺憾。“辞不达意”的变易观贯穿于《易传》，虽儒家倡导“文以载道”“诗言志”“立言尽意”的思辨观，但甚至孔子有时亦发出如此感慨：“天何言哉！”（《论语·卫灵公》）他显然亦意识到语言表述人思想的无力。王维的诗歌亦体现了这种“欲辩已忘言”的特点，体现了语言本义和外延的意趣和韵味。从哲学思辨上认知翻译活动和过程乃是“通而变”的认知过程和“通而变”的重现过程。“变易”不仅体现在语符形式的改变，同时亦体现在文化上的改变，审美主体的改变和审美标准的改变。所谓翻译活动中的“信”是相对的，而“变”是绝对的客观存在。迦德默尔有关“先见”存在对阐述文本文义的影响的思辨亦是异曲同工。当代德国美学家姚斯（Hans Robert Jauss）亦认为：“It is thus not only with regard to production that the aesthetic experience is distinguished by being a ‘production through freedom’, its reception is also one ‘in freedom’.”（“就审美创化体验而言，它不仅表现在可以‘自由地创造’，而且可以‘自由地接受’。”）（Hans Robert Jauss, 1982）基于上述对翻译本质的哲学思辨，我们对认知和翻译王维诗歌中的“禅”意和“自然之美”亦必须采取“通而变”的思想论和方法论，认识到“形而上”的艺术美境的“理一分殊”（朱熹）的阐释现象，认识到汉英两种文字、意义、韵律组合排列的相异性，认识到读者文化背景的相异性，认识到译者与诗人之间的时间、空间的相异性，认识到诗人与译者之间才情禀赋的相异性。用宋人诗学中“理一”的思辨观，绳之于对原诗诗行间的“形而下器”第二语义的认知求索，并由此达“形而上”的“第一语义”的分殊认知与重现，承认第一语义的不确定性、模糊性和动态性的“见仁见智”客观存在，承认译者在认知和重现“第一语义”的有限度的自我表现的权力，既尊重“理一”原作的绝对权威，同时又承认“分殊”的翻译创化过程和结果。

就英汉两种语言截然不同的语言本色而言，翻译诗歌必须遵循“变又不变”，“似又不似”，即“理性又诗性化”的思辨观和方法论对诗作进行宏观和微观的品鉴、处理和重现。用“通而变”观指导译诗微观“形的变易，韵的变易，意象的变易，”用“理一”观绳之于诗的“本意”的求索，用“分殊”观实践美学的创化。



一、意象模糊与空寂

众所周知，汉语的主观概括、义象相融、以少胜多、词约义丰的特点，造成汉诗语义超载，诗意模糊，难于精确理解。而英语客观明晰、逻辑性强、以多胜少、词丰义微的特点又使汉诗英译具有明显的浅化色彩。由于超乎语符之外的第一语义，即意境是呈一种模糊的空中之音的不确定状，故译者因此便赋予了有限度的主观自由的创化空间，从而导致基于“理一分殊”的诗译美学创化现象。现以王维的《鸟鸣涧》为例：

人闲桂花落，夜静春山空。月出惊山鸟，时鸣春涧中。

译文 1：

Bird – Chirping Hollow

The cassia flowers fall with man at leisure,
The night is quiet, the spring mount empty,
The moon's up – rise the birds doth frighten
To cry now and then in the springtide hollow.

译文 2：

The Dale of Singing Birds

I hear osmanthus blooms fall unenjoyed;
When night comes, hills dissolve in the void.
The rising moon arouses birds to sing;
Their fitful twitters fill the dale with spring.

译文 3：

Bird – Singing Stream

Man at leisure. Cassia flowers fall.
Quiet night. Spring mountain is empty.
Moon rises. Startles—a mountain bird.
It sings at times in the spring stream.



上述三首译诗均出自名家之手，不难看出，三个译本在微观上至少在以下几个方面处理手法不同：

其一，用词多寡和语体的选择：从译文1到译文3，用词愈来愈少，以第3个译本为最。文体上，译文3简洁朴素，形式更接近于原诗。

其二，词的单复数形式的选择：译文1与译文2比较一致，两者对“鸟”字的译法均为复数。而译文3却独自选择单数形式，这样译文似乎较好地译出了原诗创造的静谧的意境，但与现实意象不甚相符，一鸟不可能不时鸣叫。由此可知，汉语词义的概括含蓄，在诗歌创造中为优势，在译诗中却是暗礁。从符号和结构上讲，汉语的词义与结构为“二合一”型，词中不包括附加概念或语法成分，其主体概念和附加概念在词的结构形式中无法体现，所以词义有“形而下”概念上的模糊，其确切意义待定，主观性大。相反，英语的词义结构形式是“一分二”型的，词中主体概念和附加概念体现明显，所以“形而下”词义客观明晰，其选择的随机性小，如单复数，就只能二者取一，不能像汉语那样兼而有之，概念不变，含含糊糊。

其三，意象的选择：三个译本中如“时鸣”一词的译文，意象大异其趣。译文1选用的是 *To cry now and then*，译文2用的是 *the rising moon arouses birds to sing*，而译文3用的是 *It sings at times in the spring stream*。由于诗意蕴涵空灵的特征，必然会导致“诗无达诂”的解构现象，然而虽“分殊”阐释但又必须基于“理一”的文本。

由此可见，要解读诗的意境和韵味，译者应有“广义的文本”之理念于胸间，基于语符的第二语义，然后达第一语义，即依据原诗，以逆诗人的“形而上”的诗心。从前文所知，王维深谙禅理，醉心于山水自然，故译诗应译出诗人喜好静谧，醉心自然之意趣，重现无声，静为上，以有声衬无声的禅意和自然之美。从这个意义上讲，译诗应以“静、空寂，美”意趣绳之于译诗的宏观和微观处理过程。试译如下：

A Hollow Quiet Valley with Birds' Chirps
At leisure, osmanthus blooms fall softly I feel,
At tranquil night, in the void spring hills dissolve.
The moon beams pierce to startle sleeping birds,
Their chirps echo over the hollow gorge still.



现再以王维的《过香积寺》一诗为例：

不知香积寺，数里入云峰。
古木无人径，深山何处钟。
泉声咽危石，日色冷青松。
薄暮空潭曲，安禅制毒龙。

吴钧陶译：

Paying Visit to Incense Storing Temple
Not knowing where is incense – storing temple,
A few li up the cloudy peaks I ramble.
Among the ancient woods where are no trails,
Where in the remote mountains tolls the bells?
Over the rocks the spring gushes and shines,
The sun sheds cooling light in the green pines.
At dusk, the hollow pool looks tortuous,
Dharma must have annihilated the drago's tortures.

(许渊冲 等，1995：74)

该诗如前所品鉴，深僻幽静的山村，空明澄澈的寺内潭水，与诗人绝尘向佛的心境融为一体，身与世两忘，空山不见人，峻岭寂无声，创作主体一步步退出诗的画面和境界隐身于大自然青松丛山之中。译诗应昭示该“诗心”。试译如下：

Where Is Incense – full Temple?
Above the peaks among clouds white.
Where aged woods thickly grow wild,
From distant mountains floats the tolling bell.
Over rocks gush and murmur springs,
The cooling sunshine sheds upon pines green.
The temple pond is at dusk felt hollow and still,
And Buddhist belief quiets the dragon's will.



二、清新自然

如前所言，王维诗歌清新自然，透露出一种宁静之美。虽曰释家将世间万物视为只是心的幻象，但大千世界中的万事万物又是佛性的昭示。故王维诗歌中的秀林山涧清冷明月之澄澈泉水是诗人艺术表现的需要，均蕴涵一种自然的神秘和禅意，禅悦的流露，是以动衬静，以响衬幽的手法。

试看《山居秋暝》：

空山新雨后，天气晚来秋。
明月松间照，清泉石上流。
竹喧归浣女，莲动下渔舟。
随意春芳歇，王孙自可留。

吴钧陶译：

My Mountain Villa in an Autumn Evening
After the rain has bathed the desolate mountain,
The fresh evening air blows the breath of autumn.
Into the forest of pines the moon sheds her lights,
Over the glistening rocks the spring water glides.
The bamboo leaves make noise when washer - girls are home,
The moving dories scattered the lotus blooms.
The fragrance of the vernal plants is on the wane,
But here is the place I like to remain.

(许渊冲 等，1995：71)

整首诗反映了诗人陶然自然与空寂的禅意，其意趣如雨后空山，清新幽雅，空明澄寂，以声、色、光、影、静、动对比互衬，描绘出一幅生机自然的画面。末句言外之致乃不屑仕宦之意境。故译诗应以这种清新自然、空灵禅意格调绳之于翻译思辨和重现。吴先生的译文较贴切反映诗人的陶然自然，但禅意不足。例如第一句 desolate 意为 miserable or sad, deserted 之意，而诗人在这里分明是要表达空寂空灵之禅味，故可否改为 empty，意即释家 everything in the world is colorless and tasteless. “glistening rocks” 虽美，但按释家禅意乃



俗人看世界，乏禅味，可否译为 plain. “竹喧归浣女”译为 bamboo leaves make noise when washer girls are home 与原诗的意趣大相径庭，原诗意为透过竹林飘来浣女归去途上的轻灵话语声。可否可改译为

Through bamboo float the voices of washer lasses home,
The dories boating back wave lotus blooms.
The pleasing fragrance of vernal plants on the wane,
But here is the place I prefer to remain.

三、空灵与静幽

与上述三首诗歌不同的是，以下两首体现了王维诗歌的寂静与空灵之美。如《竹里馆》：

独坐幽篁里，弹琴复长啸。深林人不知，明月来相照。

这首诗绝好地反映了王维偏好清幽绝俗，空明澄静的心境，诗人与自然为伍，夜深人静，抚琴自娱，透出诗人心境中道家的“天人合一”感悟自然，和释家清净绝尘的禅意，故译诗应把握静、幽、自然美之“诗心”。请看译文：

译文 1：

Alone I sit in the dark bamboo,
Strumming the lute, whistling away.
Deep woods that no one knows,
Where a bright moon comes to shine on me.

(文殊, 2003)

译文 2：

Among The Bamboo
Sitting among the bamboo alone,
I play my lute and croon carefree.
In the deep woods where I'm unknown,

Only the bright moon peeps at me.

(许渊冲等, 1995: 86)

译文1与译文2运用“信又不信，似又不似”形而上的思辨和方法论，均较好地体悟了诗人喜静绝俗的禅意，但译文1有些地方处理仍嫌草率。一则如译文1中：strum: play, esp. rather unskillfully or monotonously, 有胡乱弹奏之意。而 whistle: shrill sound, or clear shrill sound made by forcing breath through between partly closed lips, 似有轻佻之举，与诗中诗人深谙禅意喜幽静，清新自在的意趣相去甚远。译文2用 play 与 croon 可以说是惟妙惟肖地刻画了诗人的怡然神态。Croon: hum, sing gently and softly, 意为“轻吟，低声唱”，与原诗中的意趣甚合；二则译文1诗理似有悖，sit in the dark bamboo 与末句 Where a bright moon comes to shine on me 理情均不合，一个人怎么可以坐在一株竹子里？既是有明月相照，怎么可以 dark bamboo？若将 dark bamboo 改为 quiet bamboo 似更贴切幽静之意境，而末句 shine on 若改为 caress 将更有诗味。

再如《鹿柴》：

空山不见人，但闻人语声。返景入深林，复照青苔上。

I see no one in mountains deep,
But hear a voice in the ravine.
Through the dense wood the sunbeams peep,
And are reflected on mosses green.

(许渊冲等, 1995: 87)

这首诗的意趣可谓与上一首极其相似，亦表现诗人喜静，陶然于自然之中。许先生将诗人加入了画面，这将使诗的空灵和自然显得大打折扣，不若将诗者隐去，更趋诗人禅心向佛心境。试译如下：

In sight no one in mountains deep,
But a voice wafts across.
Through dense woods the lingering sunglows peep,
And mark upon mosses green.



第四节 结论

综上所述，体悟认知王维诗歌中的那份无踪无迹的“静、空、脱俗”的“诗心”不可仅停留在符号语言上。语言符号所承载的文化美学意义的共核与外延，模糊性与主观性，并由此而产生解读中的“诗无达诂，易无达占”的客观现实均说明了诗歌的“羚羊挂角”“水中之月”的特质。老庄“得意忘言”和儒家的“诗言志”“立言尽意”的语言观，以及基于魏晋“言—象—意”玄学语言观的诗之趣味，风格和意境均阐述了诗歌意趣的主观体悟和灵性妙悟之特点。在翻译实践中，我们可以借鉴宋代诗学“理一分殊”“求索原诗”“立意”的理性翻译研究与实践和解读中多元主观性人文精神，深刻认知和体悟王维诗歌中的“禅意”，“唯理”和“唯情”的思辨观和方法论共存互补，既知“文”又知“人”，“文”与“人”互补互衬，以“静，空，灵，自然，禅，美”的思辨统揽我们认知和翻译王维的诗歌实践，用“既基于形，又超乎于形，形似又不似，意似又胜似”的哲学思辨和理性实践方法论指导我们的翻译研究与实践。

参考文献

- [1] 包通法. 共识与相异 [M]. 吉林: 吉林人民出版社, 2002.
- [2] 陈炎, 李红春. 儒释道背景下的唐代诗歌 [M]. 北京: 昆仑出版社, 2003.
- [3] 董仲舒. 春秋繁露·卷三 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 1986.
- [4] 顾正阳. 古诗词曲英译论稿 [M]. 上海: 上海百家出版社, 2003.
- [5] 江藩. 汉学师承记 [M]. 上海: 上海书店, 1983.
- [6] 钱钟书. 管锥编·第一册 [M]. 北京: 中华书局, 1979.
- [7] 文殊. 诗词英译选 [M]. 北京: 外语教学与研究出版社, 1989.
- [8] 许渊冲, 等. 唐诗三百首新译 [M]. 北京: 中国对外翻译出版公司, 1995.
- [9] 周裕锴. 中国古代阐述学研究 [M]. 上海人民出版社, 2003.
- [10] www.chinatranslate.net.

第十一章 汉诗英译中的音韵美的 认知共识与翻译

第一节 概述

从根本意义上,语言符号形式是不可翻译的。但是,从认知范式和价值观的相似性维度审视,语言符号的跨文化跨语际翻译又是可行的。故本节从文化学、符号学和认知论诸视角探讨中英两种相异文化背景下所产生的语符承载的音韵美的共性和相异,并从人类认知共识的角度方面考察不同文化背景下的人们对音韵这一物质所产生主观感受的认知共识,认为对音韵所产生的心理感受,不同文化背景的人们对此具有心理认知的共性。尽管由于文化的相异而导致语符的相异,语符的相异则承载了相异的声音而导致音韵结构、节奏的相异,但由于人类对声音的主观心理感受存在共性,故跨文化、跨语言诗歌翻译中音韵美的转换是可能实现的,即异曲可以同工。

众所皆知,人类的认知共识不仅是某一社会群体成员之间相互交际和交流的基础,而且是跨文化、跨语际社会成员之间进行交际的基础。从认知角度看,对于操同一母语的社会成员,认知共识是社会的约定俗成和任何客体,其中包括语言物质符号所承载的社会、文化意义的一般性解码。它是一种历史的文化沉淀,同时又是历史的延续和发展,是人们解码周围的客观世界和语言符号的一般文化意义或普遍文化意义。而对于跨文化、跨语际的交际,认知共识是多民族、跨国界的社会成员对客观世界某一物质、客体、声音和符号所代表或承载的,从本质上讲,基本雷同的理念或心理上或感官上所产生的和引起的相似的感受,是人类意识认知的一种通感。这亦是跨文化、跨民族成员间沟通和交流的物质的和精神的基石,是跨文化间社会成员间思想和心灵,情感相互碰撞的基本准绳(norms)。从根本意义上讲,如果没有



这样一种物质和精神上的“心有灵犀”，跨文化间的翻译活动也就会失去其最基本的基础，那么跨文化间的交际亦会随之自然消失。故认知共识属于跨文化跨语际间社会成员交际的既是物质的，又是精神的 corner stone。

人类的认知共识既包括客观事物和文化的主要载体——语符及其组合（言语声音、体态语言、符号指代和符号逻辑）所表达的文化意义共核，也包括社会成员主体对他周围的事物、情景、景致和语言符号所产生的心理上的反应和感官上的刺激的主观感受共核。在相当多的情况下，当见到某一事物或情景时，不同文化背景下的成员亦会有相似的心理反应——喜怒哀乐，或喜而歌舞，或悲而哭泣，或心情激奋，或情绪低落，等等。如看到精彩绝伦的表演，任何一种文化背景下成长的社会成员都会发出由衷的赞叹。这是人类认知抑或思维思想雷同共核。而对于文化的主要载体的语言符号所承载的文化的认知共核意义，相异文化背景下的社会成员亦有雷同或近似的心理反应和相同的认知解码。这是跨文化之间交际的基本的物质和精神的要素，基于这种要素，人们才有可能进一步探讨其他上乘的认知共识——如文学作品和诗歌等翻译中的属于主观色彩浓重的风格共识、音韵共识、意境共识，等等。虽然从哲学意义上讲，所谓社会成员间或跨文化交际认知共识，只是相对意义上的一个概念，共识相对来说是有限的，而这有限的相对共识乃是我们进行跨文化跨语际交际的最为要紧的基石。

第二节 音韵美学的认知共识

一般意义上讲，“形而下”的认知共识如 willow→柳树/垂柳；consciousness→意识、知觉等其中蕴涵的主观感受性成分相对性小，而文学作品，如诗歌的形而上的文化信息和美质感的认知共识——如汉诗英译中音韵美的认知共识、主观感受、主观解码和编码则带有强烈的主观感受性质。研究这种复杂的跨文化心理美学构建的思维过程和特点，对于汉诗英译中如何寻求和认知其音韵美质的认知共识，即实现音韵美学成分的“转世投胎”是一件十分有意义的事。

当然，对于这个问题，从哲学意义上，它是首先确定人类对声音和音韵所产生的心理感受是具有认知共性这样一个哲学命题上的。不管是古代佛经



翻译中的“文质”之辨，严复先生提出的“金科玉律”——“信、达、雅”，傅雷先生的“形似、神似”，钱钟书先生“化境”译论，以及当代诸多名家译论如许渊冲先生的“意美、形美、音美”诗译论，黄龙先生的“以韵译韵”，译论等，都是将翻译这个跨文化交际活动基于人类认知具有共性这个哲学命题基础之上的。音韵是各民族语言艺术的美的外在的有声物质形式，是语言艺术美质的主要载体之一。我国古代文论《毛诗序》对音韵如何宣泄人们内心的思想和情感的重要性如是曰：“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。”先秦思想家荀子《乐论》曰：“夫乐者，乐也，人情之所必不免也。故人不能无乐，乐则必发于声音，形于动静，而从之道，声音动静，性术之变尽是矣。”沈约云：“一言之内，音韵尽殊，两句之中，轻重悉异。妙达此始，可言文。”英国 19 世纪初诗人雪莱在他《诗辨》中说：“声音和思想有关系……诗人的语言牵涉着声音中某种一致与和谐的重视。假若没有这种一致与和谐的重视，诗也算不成为诗了。从诗所起的传达作用来说，这种一致与和谐重视之重要，不亚于语词本身。”美国诗人爱伦·坡亦强调音韵对于诗歌的重要性。他在《诗的原理》中如是说：“在作诗时，绝不能忽略音韵之美。”他又说：“音乐通过他的格律、节奏和韵的种种方式，成为诗中的如此重要契机，以致拒绝了它，便不明智。”近代学者刘尧民先生则认为“诗歌是音乐的文学”（刘尧民，1982），“音韵乃诗之魂也”（同上）。故文学作品中特别是诗歌中的音韵是用以表达人类的喜怒哀乐、悲欢离合的重要的物质外壳和艺术形式，同时又是用以打动和感染读者和听众的有效的物质手段。尽管在中英相异的文化背景下产生的语言符号和体系相异，但由于人类认知共识的存在，人类对客观外界事物（如音韵的美质）的感悟和心理感受具有相当的通感，故中英两种文字语言中的音韵的表现形式虽“形”异但在一定程度上“质”契合，可以用相异的音韵形式标记来产生相近或相似的心理感受的效果，使相异的文化背景下的人群和读者得到类似的音乐美感享受。

汉文字是一种象形语言符号，然而音韵在汉文学作品中特别在诗、词、歌、赋、曲艺术魅力中起着不可缺少的渲染和烘托效用。我国《诗经》中的作品就开始用韵，唐诗除承袭了前人的韵律外，还发展了诗歌的格律，故诗、



词、歌、赋、曲中这种平仄相间、互应的格律和押韵，构成了汉诗歌中的音乐艺术和艺术风格；诗歌中的抑扬顿挫、错落有致的音乐美使得诗歌艺术增添了感人的艺术魅力，充分表达出诗人的内心思想情感。如唐李白、王维等所写的诗，当时就有人配上乐曲用以歌唱，当时的诗人多以自己的诗作能被入乐演唱而感到光荣。李白的《清平调三首》据记载是奉诏为唐大曲《清平调》配词而作。诗中除了诗人用瑰丽奇妙的比兴，更兼有愉人的音韵烘托出更加迷人的艺术风采。以音韵美塑造烘托出诗人的高远意境和艺术魅力在我国古代诗词歌赋中比比皆是。如刘邦的《大风歌》：“大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡。安得猛士兮守四方？”刘彻《秋风辞》“秋风起兮白云飞，草木黄落兮雁南归。兰有秀兮菊有芳，怀佳人兮不能忘。泛楼船兮济汾河，横中流兮扬素波。箫鼓鸣兮发棹歌，欢乐极兮哀情多。少壮几时兮奈老何！”这两首歌一是风格雄豪质朴，一是词情并茂，配以韵味无穷的优美音韵，将歌者内心情感宣泄得一览无余。

英语是一种以声音塑造形象和表达思想的符号语言，因而音乐美在英语语言艺术中（不仅诗歌中，而且在散文中）扮演着极为重要的角色。英语中音韵形式与汉诗相比较，显得变化多样。英诗里不仅有押韵，而且有表现韵节的韵律。按韵节可分为抑扬格、扬抑格，抑抑扬格和扬抑抑格韵律等，押韵种类又可分为真韵（True rhyme 元音相同）：demand/unhand；tending/mending；despendent/respondent）；拗韵（slant Rhyme：pet/pit；spirit/litties）；头韵（Alliteration：fancy，free）。汉诗词一般是押尾韵，通常都是一韵到底，而英诗除了押汉诗的尾韵之外，还有押头韵（head rime）、中韵（internal rime）等。尽管中英语言音韵符号和形式存在着差异，但是，在表达人类思想情感方面，正如一位哲人所言，音乐是没有国界的，虽音形相异，却都表现近似的情感，可谓异曲同工。如：汉诗里阴平声轻，阳平声重，仄声里上声厉而举，去声清而远，所谓欲调曼声，必谐三声（平、上、去），三声既谐，则高低疾徐抑扬顿挫自合节拍，诗歌的形式则有五言、七言，有绝句、律诗、乐府等。而英诗里押单韵（single rime）：fan/ran；disdain/complain 则显得矫健有力，故称男韵（masculine rime）；押元音而不顾后面的辅音 Lake/fate；mate/shape；feed/need 故称半谐韵（assonance），此韵极富音乐感；押双韵显得轻快、优美，如 motion/ocean；waken/forsaken；audition/rendition，故称女韵



(feminine rime); 押三重韵 (triple rime) glorious, victorious, 显得轻松, 幽默和讽刺, 常用于幽默和讽刺诗中; 而押头韵时可增强言语音乐节奏, 例如 Swinburne 在《燕子妹妹》(Itylus) 诗中, 运用头韵 [S] 的音素来增强诗的音乐效果, 使读者朗诵时有仿佛聆听燕子呢呢喃喃细语、低空掠飞之感:

Swallow, my sister, O, sister swallow,
Why wilt thou fly after spring to the south,
The soft south wither thine heart is set.

此类用韵例子还有:

“A sad and solemn verse doth please the mind” (Margaret Cavendish)

“Good and great God, can I not think of thee?” (Ben Jonson) .

叠词也是英语诗歌里常见一种押韵修辞手法: 如 Blow! Blow! The winds are so hoarse, they cannot blow (William Davement): “Hark, hard! The lark at heaven’s gate sings” . (William shakespeare); “Hence, hence, all your vain delights” (Thomas middleton); “Sound, sound the clarion, fill the fife” (Walter scott).

汉诗中亦用类似的押韵形式来达到增加音乐感和作者的情感世界, 以《诗经》及汉魏六朝古诗中尤甚, 如《木兰诗》中“唧唧复唧唧”, “磨刀霍霍向猪羊”; 《诗经》中的“伐木丁丁, 鸟鸣嚶嚶”是拟声; 韦应物《送杨氏女诗》中的“永日方戚戚, 出行复悠悠”, 卓文君《白头吟》中的“凄凄复凄凄, 嫁娶不须啼”, 南宋诗人文天祥的《过零丁洋》: “惶恐滩头说惶恐, 零丁洋里叹零丁”是写情; 毛泽东《沁园春·雪》中的“望长城内外, 惟余莽莽, 大河上下, 顿失滔滔”, 唐岑参诗“忽如一夜春风来, 千树万树梨花开”是写景; 汉《陌上桑》“为人洁白皙, 鬋鬋颇有须, 盈盈公府步, 冉冉府中趋”, 汉李延年《北方有佳人》“一顾倾人城, 再顾倾人国”是写人之神态; 《古诗十九首》中“青青河畔草, 郁郁园中柳, 盈盈楼上女, 皎皎当窗牖, 娥娥红粉妆, 纤纤出素手”既写景又写人。用类似英语的“头韵”这种叠韵手法表现作者的心境当首推宋女诗人李清照的词《声声慢》, 她在词的开头就一口气用了七个叠字“寻寻觅觅, 冷冷清清, 凄凄惨惨戚戚……”来表达她心中的凄楚彷徨情绪, 从而以特有的音韵烘托出全阙的凄愁气氛, 尤为历代诗家称道。

汉诗中善用排偶, 即一音对一音 (必须平仄协调), 一词对一词 (必须同



类相配)，工整对仗。这种为写景抒情，自成妙谛的修辞艺术手法以增加文学作品音韵感染效果的现象自我古诗乐府中即已出现：如《乐府诗集·长歌行》“少壮不努力，老大徒伤悲”，《乐府诗集·白头吟》“皑皑山上雪，皎若云间月”。《乐府诗集·杂歌谣辞》“秋风起兮白云飞，草木黄落兮雁南归”，《木兰诗》“旦辞黄河去，暮至黑山头”，“万里赴戎机，关山度若飞”，毛泽东主席七律《送瘟神》两首可谓是对偶的佳作：“千村薜荔人遗矢，万户萧疏鬼唱歌。坐地日行八万里，巡天遥看一千河”，“红雨随心翻作浪，青山着意化为桥。天连五岭银锄落，地动三河铁臂摇。”毛主席运用了天文对、地理对、数字对、颜色对、器物对、人事对等来丰富诗意和增强音韵感。

英诗中排偶虽不如汉诗多而严整，但也不乏其例，且对仗工整，诵来朗朗上口，颇有音乐感，如布朗宁（R. Browning）的《Life in a love》中四行：

While I am I, and you and you,
So long as the world contains us both
Me the loving and you the loath
While the one eludes, must the other pursue.

再请看拜伦诗中四行：

One shade the more, one ray the less...
The smiles that win, the tints that glow.
My boat is on the shore,
And my bark is on the sea.
Some had shoes, but all had rifles. (Henley) (转引梁宁涛, 1979)
You are many – they are few (雪莱) (同上)

叠句亦是诗歌中常用的一种音韵结构形式，它能宣泄诗人的情感和增加音乐效果。中外古代诗歌、民谣都喜用叠句，这是中外诗歌音韵认知共识又一例证。如我国《诗经》中有许多运用此类的音韵形式和修辞手法来达到音韵美的效果：



采采芣苢，薄言采之；采采芣苢，薄言有之。
采采芣苢，薄言掇之；采采芣苢，薄言将之。
采采芣苢，薄言袺之；采采芣苢，薄言襋之。

《诗经·陈风·月出》：“月出皎兮，佼人僚兮。舒窈纠兮，劳心悄兮。月出皓兮，佼人俇兮。舒忧受兮，劳心慍兮。月出照兮，佼人燎兮。舒夭绍兮，劳心惨兮。”

英语诗歌中流传于 15 世纪的民谣就不少亦采用叠名来增强音韵：1765 年伯塞主持（Bishop Percy）收集 305 首通俗歌谣（Popular Ballads），出版了一本《Reliques If Ancient English Poetry》（英国古代遗诗集）。现以其中一首中的三节为例：

Lully, lully, lully, lully,
The fawcon Rath born my make away,
The fawcon Rath born my make away,
He bare hym up, he bare hym down,
He bare hym into an orchard browne,
He bare hym into an orchard browne,
In that orchard there was an halle,
That was hangid with purpill and pall,
That was hangid with purpill and pall,

彭斯（Robert Burns）的诗《John Anderson, my jo.》中两节的第一行和最后一行都利用叠句：

John Anderson, my jo, John,
When we were first acquent,
Your locks were like the raven,
Your bonnie brow was brent;
But now your brow is bald, John,
Your locks are like the snow;



But blessings on your frosty pow,
 John Anderson, my jo
 John Anderson, my jo, John,
 We clamb the hill thegither,
 And mony a canty day, John,
 We've had wi'are anither;
 Now we maun totter down, John
 But hand in hand we'll go,
 And sleep thegither at the foot,
 John Anderson, my jo.

鉴于上述分析，我们不难看出文学作品的音韵效果，在中英两种文化背景下生成的语言中虽相异性绝对存在，但仍具有一定的认知共识性成分，从而奠定了可以用来互为转换跨文化、跨语际文学作品的音韵美质的基础。

第三节 音韵美学的转换与重现

诚然，我们在跨文化、跨语际文学作品中音韵美的认知共识的过程中，“意”似的认知共识当然是我们寻求音韵认知的基础。必须牢记这一点，音韵美的跨文化、跨语际传递毕竟是涉及两种截然不同的文化背景下生产出来的语言，故其符号和组合，并由此导致音韵形式的相异性必然反映在跨文化的音韵形式的转换上。故诗译中音韵的认知共识寻求不可以像传统的译论如“直译，意译”等只停留在符号表层上认知跨文化的音韵的转换，不可以被符号和音韵形式和组合所束缚，而应从大文化背景和文艺论和传播心理学的视角入手，以“信”为本，摆脱原诗或作品的符号和音韵形式的桎梏，寻求文化上和心理上音韵的认知共识，从而实现使译文读者可以得到与原文读者最大近似的音韵美质感受的目标。以往有人曾对提倡“以韵译韵”的诗译质疑为“重起炉灶，重新经营韵脚”，（刘英凯，1989）这本身就属于一个译观认识论的问题。如仅拘泥于原文符号表层中“信”度，如诗行、韵脚的密度，符号结构等层面上来讨论寻求音韵认知共识，那么文学作品的艺术魅力，其



中不仅只涉及音韵，而且还涉及作品的诸多美学要素，如风格、意境等是不可能实现的。这种相互舌战因而显得缺乏认知的哲学高度。这种讨论实际上是停留在“形而下”的层面上，而音韵美是跨文化转换中一个“形而上”的哲学命题。故讨论诗译的音韵如只停留在符号结构上本身就有悖于音韵转换的认知思维过程，因为跨文化、跨语言诗韵的转换是涉及相异语符和组合，主观感受和解码的认知基础，编码的能力和价值取向等。一首抑扬顿挫、富有音乐美的汉诗如译得没有了音韵，没有音美，则会显得苍白无力、乏味、乏情。诗乃人之情之感，情生内心，有感而发，故歌而成诗言。把这样充满音韵美的诗译成一首平淡无韵无节奏的解释性散文，那实际上等于背叛了原作者的情感。译诗如失之情，亦如人失之精神、失之神采，魅力必然会大打折扣！

在我们具体的微观操作中，跨文化、跨语际诗韵的转换必须着眼于人类认知共性，从文化和社会背景上认识音韵的认知共识，以原文的符号组合和音韵为基础，将原文和译文读者均可得到相似的音韵美质享受作为音韵转换的最高和最终旨归，既基于原文的符号组合和由此承载的音韵美学信息，又不拘泥于原文的符号组合和音韵形式亦步亦趋，而是理性认识相异文化背景下产生的语言符号所表达思想的共性和异性，以实现音韵美质的文化的、社会的互为转换。如汉诗中表示雄浑、粗犷、严肃的意境的诗歌，可试用英语中的男韵来翻译，而表现抒情、细腻的优秀意境的诗歌可采用英语中女韵来表达原作的音乐美，而表现轻松、活泼、富有歌唱性的诗歌可用英语中的半谐韵来翻译，而如翻译具有幽默、讽刺的诗歌可试采用三重韵的音韵形式，等等。当然，汉英诗韵的互为转换可谓是“学无定法”，须据实际情况，酌情处理，切莫生搬造作，在这方面译界前辈为此焚膏竭智，作出了我辈可资的贡献。

例 1:

白居易《长相思》

汴水流，泗水流，流到瓜洲古渡头，吴山点点愁。

思悠悠，恨悠悠，恨到何时方始休，明月倚高楼。

全词一韵到底，[u] 音萦绕，充分烘托出独守闺房的女子翘首盼远行的爱人早归的愁绪，睹汴、泗南去流水，思极转恨。请看下列译文：《Everlasting Longing》（许渊冲，1990）



See the Bian River flow,
And the Si River flow!
By Ancient Ferry, mingling waves, they go;
The Southern Hills reflect my woe.
My thought stretches endlessly,
My grief wretches endlessly,
Oh, when will my beloved be back to me?
Alone, I lean on moonlit balcony.

许渊冲先生的译文充分体现了寻求文化与认知共识的翻译原则，从音韵的心理感受的认知共知入手，既基于原诗的符号，又不拘泥于符号表层结构。特别是译文上半阙用 [au] 的音韵转换原词中的 [iu], [u] 音忧愁笼罩译文，与原词一样一韵到底，可谓达到了相当契合的程度，充分传递了原词中的音韵美感。

例 2:

李白《春日醉起言志》

处世若大梦，胡为劳其生，所以终日醉，颓然卧前楹，觉来盼庭前，一鸟花间鸣。借问此何时，春风语流莺，感之欲叹息，对酒还自倾。浩歌待明月，曲尽已忘情。

请看译文：《The Best Of Life Is But...》（吕叔湘，1980）

What is life after all but a dream.
And why should such bother be made?
Better, far to be tipsy, I deem,
And doze all day long in the shade.
When I wake and look out on the lawn,
I hear midst the flowers a bird sing;
I ask, “Is it evening or dawn?”
The mango – bird whistles, “Tis spring,”

Overpowered with the beautiful sight,
Another full goblet I pour,
And would sing till the moon rises bright——
But soon I'm as drunk as before.

——Herbert A. Giles.

全诗押 ABAB, CDCD, EFEF 韵脚。译者匠心独具，充分寻求不同文化语符中承载的类似的音韵共识，虽与原诗的韵脚有异，但却异曲同工，诵来朗朗上口，余韵不尽。

例 3:

张九龄《望月怀远》

海上生明月，天涯共此时。情人怨遥夜，竟夕起相思。灭烛怜光满，披衣觉露滋。不堪盈手赠，还寝梦佳期。

The clear moon arises, new - born from the sea,
and floods the whole ground with its silver beam.
The separated hearts grieve that night should be,
But all the livelong night I think of thee.
I blow the candle out, I long for the moonlight
And feeling dewdrops on my vest, outside I find,
Alas! I cannot share with thee these beams,
So lay me down to date thee in my dreams.

——笔者

全诗押 AAAA, BBCC 韵脚。以每行五韵节翻译的原诗的五言，押单韵，抑扬格，极富音乐美，异曲同工，在表达原诗的意境中起到了相辅相成之效果。

叠词音韵认知共识与重现

例 4:

《迢迢牵牛星》Far, Far Away (汪榕培, 1997)

迢迢牵牛星, Far, far away resides the Cowherd star,



皎皎河汉女。Fair, fair the Weaver Maiden Star,
 纤纤擢素手, Slim and soft are her tender hands,
 札札弄机杼。Click and clack sounds the loom that stands.
 终日不成章, She stops and drops the shuttle time and again,
 泣涕零如雨。Shedding tears like pouring rain.
 河汉清且浅, Clear and shallow is the Mildy Way,
 相去复几许? That keeps them miles and miles away?
 盈盈一水间, Surge and surge the waters from north and south,
 脉脉不得语。She loves and loves but has to shut her mouth.

——汪榕培

汪先生在处理原诗中的叠词时,既着眼于“形而下”的符号结构,又采用“形而上”的文化性认知为化译法,尽力寻求中英诗歌中的音韵认知的契合点,并充分使之在译文中得以展现,押AA、BB、CC、DD、EE韵脚,译叠词音韵时既考虑到汉诗的修辞手法,又考虑到译文读者的心理感受,如第一、二、九、十句模仿汉诗的叠韵,而第三、四、五访英诗中头韵的修辞手法,读来朗朗成诵,耐人回味(worth biting back)。

复沓句式音韵认知共知

例5:

《诗经·桃夭》(汪榕培,1997)

桃之夭夭, The peach tree stands wayside,
 灼灼其华, With blossoms glowing pink,
 之子于归, I wish the pretty bride,
 宜其室家。Affluence in food and drink.
 桃之夭夭, The peach tree stands wayside,
 其黄其实, With fruits all hanging rife,
 之子于归, I wish the pretty bride,
 宜其家室。Abundant wealth in life.
 桃之夭夭, The peach tree stands wayside,
 其叶蓁蓁, With leaves so thick and dense,



之子于归，I wish the pretty bride，
宜其家人。A pleasant home e'er hence.

——汪榕培

上述诸汉诗英译，虽从音韵和节奏上未作亦步亦趋的处理转换，但译者却能深谙其跨语际音韵系统的差异上寻求音韵的心理感受的认知共识、美学共识，从而实现极近似地转换和再现原诗中的抑扬顿挫的音韵美质。

第四节 结论

综上所述，笔者试图从文化学、符号学、心理学和传播学的视角阐述汉诗英译中音韵这种既是物质的又是精神上的“形而上”的美学成分的翻译原则和译者对此如何从文化背景宏观层面上着眼，认知其“形而上”的音韵美学因子，统揽诗歌翻译音韵的传递和再现；在微观操作中既立足于“信”原作的符号所蕴涵的“意、形、音”的美学成分，又能理性地将“译文读者能够得到与原文读者类似的音韵美感的最终旨归”的原则贯穿于音韵美学转换的复杂的思维过程中，深刻认识到跨文化、跨语际翻译中所面对的符号结构差异以及由此产生的音韵美学解码和编码思维过程中的认知共性和认知异性，平衡于“不逾矩”和“不拘泥与符号表层结构”之间，使我国的古诗词音韵翻译活动纳入一种既是“形而上”但又是哲学思辨理性的认知轨道，让世界更好地领略到我国文学宝库这朵奇葩的艺术魅力。

参考文献

- [1] 刘尧民. 词与音乐 [M]. 昆明: 云南人民出版社, 1982.
- [2] 刘英凯. 关于“音美”理论的再商榷 [J]. 现代外语, 1989 (2).
- [3] 吕叔湘. 中诗英译比录 [M]. 上海: 上海外语教育出版社, 1980.
- [4] 吴云, 等. 汉魏六朝诗三百首注 [M]. 天津: 天津人民出版社, 2000.
- [5] 夏松凉, 等. 唐诗三百首 [M]. 青岛: 青岛海洋大学出版社, 1999.
- [6] 许渊冲. 唐宋词一百五十首 [M]. 北京: 北京大学出版社, 1990.
- [7] 汪榕培. 比较与翻译 [M]. 上海: 外语教育出版社, 1997.
- [8] 梁宁涛. 英诗格律浅说 [M]. 北京, 商务印书馆, 1979.

第十二章 宋诗学观与白诗“浅、清、切”诗性体认与翻译

第一节 概述

白居易诗歌的“浅、清、切”的意致与韵味乃是白诗之魂、白诗之味、白诗之韵。诗作为一种独特的语言艺术体裁，它独特的文学艺术形式、内涵和意趣构成了跨文化诗译中将原诗的形、意、象、韵和风格等美学因子用另一种语言重现与创化的困难。从哲学思辨和美学认知共识与相异的视角体认诗歌的理趣和神韵，白诗翻译思维与实践必然体现既理性而又“形而上”诗性涌动的思辨观和方法论。故用“似又不似”“信而创化”的“变易”观和方法论实践白诗翻译不失为一种“理”与“情”互为共融的翻译范式。

众所皆知，白诗翻译关乎白诗“诗心”美的重现。古汉诗的诗心关乎风格美，关乎诗之神韵，关乎诗之意境，与诗之形、格律、修辞又互为依存，浑然一体。虽诗歌之形、修辞、格律是诗心之物质依托，但诗心又超乎物质依托之上，似“羚羊挂角”，如“水中之月，镜中之花”（严羽，1961：26），关乎学诗者认知，体悟言语表述之外的诗性性灵。中唐现实批评主义大师白居易的诗歌的浅、切、清诗风在唐代诗坛上可谓独树一帜。浅、切、清丽的意致与韵味乃是白诗之韵、白诗之味、白诗之魂。对白诗中的“羚羊挂角”的体认和重现不仅涉及辞与意象的体认，而且还涉及思维意象与语义表述的准确性，唯一性哲学命题的质疑，理性的思辨，涉及既须知文，又须知人“意在言外”诗性体悟，涉及“既信又不信”“既似又不似”超乎语符的思辨，认知和创化翻译实践，涉及学诗者/译者对“诗心”的主观体悟权利的承认和译文读者的文化，个性美学体验视域关怀诸问题。



南宋严羽在评说前人诗歌创作时如是谓：“词有词理意兴。南朝人尚词而病于理，本朝人尚理而病于意兴，唐人尚意兴而理在其中……”（周裕锴，2003：275）写诗不可偏废或词或理，或唯理或唯情，执一端而不顾其余。翻译白诗又何尝不是如此，既要遵照“唯理”的科学思辨，又要体现和注重“唯情”的诗性创化。宋人“唯理”“唯情”和“理一分殊”诗学的思辨观和方法论，对于体认和翻译白诗的“诗心”提供了一种可资的理路。

宋代理学哲学命题“理一分殊”最早由程颐提出，后由朱熹发展之。所谓“理一分殊”“就是一理摄万理，犹一月之散而现为江湖河海之万月，这是一方面；另一方面是万理归于一理，犹散在江湖河海的万月其本乃是天上的一月。”（侯外庐等，1984：385）这为对文本的认知中文本“唯理”本义的求索，文本的无限性和接受主体对文本的能动体认，特别是诗的“意趣”“韵味”的品鉴提供了理据。事实上“亲证体验”诗歌文学的风格和意境体现的亦是“一月普现一切水月，一切水月一月摄”“理一分殊”的多元个性现象和本质；同时它亦为“个性化多元主观体认诗心”提供了方法论。“唯理”则是南北宋人用于阐述典籍和古今体诗歌的思维和践行。宋人运用“唯理”思辨观和方法论力求“原本立意始末”，认为诗可以言解，“书可尽言之要，言可尽言之理”，尚理意，苏轼、黄庭坚等都曾断言“诗之意”是完全可以意推的。

而南宋严羽、刘辰寰等则倡导“以情代理”，推崇“唯情”诗观，提出“尚味”“尚趣”“尚情”的主观人文的“妙悟”说。严羽认为：“诗有别材，非关书也；诗有别趣，非关理也。”（韩湖初等，1998：338）故严羽认为“诗无言”的“意趣”，只有妙悟方可获得“诗在言外”的“第一义”。这与当代人提倡关怀译者、读者主观人文体悟哲学的认知理路如出一辙。因此，将宋人“唯理”“唯情”诗学观融为一体，互为互成以体认白诗的“浅、清、切”的诗心意趣，以“理一分殊”的方法论实践白诗意象、韵律、修辞、诗行的翻译，既具有科学的理性思辨，使对白诗“诗性”的认知体悟不再是“玄冥和虚无缥缈”，又体现了对嵌含在白诗中“浅、清、切”神韵诗风的体悟重构活动中诗性化涌动的“唯情”特质，承认译者主观个性认知体悟的地位和权力。



第二节 关于知人与知文

“知人”是体认作品的文本以外意致和情趣的重要抓手。白居易是杜甫的有意识的继承者，也是杜甫之后的杰出的现实主义诗人。他继承并发展了《诗经》和汉乐府的现实主义传统，从文学理论上和创作上掀起了一个波澜壮阔的现实主义诗歌的高潮。

青年时代颠沛流离的贫困生活，使白居易接近了人民，这对他的诗歌创作差不多一开始就走上现实主义的道路有着重大的影响。白居易的思想带有浓厚的儒、道、释三家杂糅的色彩，但主导思想则是儒家的“穷则独善其身，达则兼济天下”。这一思想不仅支配了他的政治态度，同时也支配了他的创作方向。社会现实和个人闻见使诗人深感有“为民请命”的必要，而最高统治者的信任又使他觉得有此可能，于是“兼济天下”的思想便占了主导地位。如《秦中吟》和《新乐府》等讽喻诗便充分体现了诗人的创作取向和文脉风骨。然而政治斗争的残酷致使诗人江州之贬，由此诗人“换尽旧心肠”，生活和创作中取向儒家的“独善其身”“乐天安命”，并糅合道家的“知足不辱”“齐物，逍遥”和佛家的“四大皆空”的价值观，但诗人整体的诗作体现了儒家“文以载道”的诗学观。

第三节 白诗“浅、清、切”的诗韵

白诗总体诗风是平易浅切，明畅通俗的。平易，是指用寻常的话，写寻常的事，明白自然，人人能够领略。白居易有意识地追求通俗，苏轼亦赞之为“白俗”。白氏自谓：“其辞质而径，欲见之者易谕也；其言直而切，欲闻之者深诫也；其事核而实，使采之者传信也；其体顺而肆，可以播于乐章歌曲也。”（白居易，1979：52）所谓“易谕”就是通俗易懂，质朴，率真，切实。这里，通俗已不仅是个内容问题，也是个艺术形式问题。内容是求实的，风格是淳朴的，既追求艺术表达的浅显，又追求思想内容的深刻。因此，它浅而深，而不是浅而薄。它浅中藏深，寓深于浅。浅，显示出它的通脱，俗巧；深，言浅而思深，言微而词显。故言浅旨遥，浓郁的泥土芬芳，清且耐



人寻味，乃是白诗通俗的最高境界。且看白居易《观刈麦》诗：“田家少闲月，五月人倍忙。夜来南风起，小麦覆陇黄。”（白居易，1979：4）诗句似脱口而出，又像从地里顺手捡来。这种艺术特质普遍地存在于诗人其他作品中，所谓“文章合为时而作，歌诗合为事而作”，（白居易，1979：2）就深刻表明：诗人以“文以载道”的教化济世的儒家思想统揽自己的诗歌创作。

通俗浅切的诗风又体现着诗人本人的个性。白诗之所以能不胫而走，风靡天下，雄视百代，同诗人锤炼字句有关。在锤炼过程中，诗人尽量采用民间语言，对口语进行加工提炼，唯求词能达意。少用成语典故，故凡晦涩难懂、佶屈聱牙之词，经诗人笔底，均一扫而空。如此成诗，生动活泼，富于生命力，因而也给诗人通俗一格灌注了生气。赵翼评论白诗：“快如并剪，锐如昆刀，无不达之隐，无稍晦之词，工夫又锻炼至洁，看是平易，其实精纯。”（郭绍虞，1981：38）白诗通俗不粗俗，乃是洁俗、精俗。例如：“日出江花红胜火，春来江水绿如蓝。”（唐圭璋，1986：282）就于通俗中见绮丽。由此而能够获得雅俗共赏的审美效果。白居易的《长恨歌》亦可谓有雅有俗，雅俗共赏的杰作，上自王公贵人、文人雅士，下至黎民百姓、凡夫俗子，无不喜爱。

第四节 白诗“浅白”神韵翻译思辨

俗与雅没有一道不可逾越的鸿沟，而是相辅相成的。要俗中出雅，雅中含俗，方为上乘。因而这就存在着一个化俗为雅的问题。化俗为雅，化俗为美关键在于一个“化”字，即具有无可名状的魅力，能够渗透到人们的精神境界中，使人的情感得到陶冶、净化、升华。白诗体认和翻译也有一个“化”的问题，不过这个体认和重现“化”的过程比我们鉴赏诗歌要多了一个将这种“化”的体认思维状态凝练成英语语言艺术表现形式，既要雅中含俗、寓俗于雅，而又无俗的痕迹，却有俗的滋味，没有俗的形状，而有俗的神韵。在翻译践行中，译者胸中须有对白诗的这种“诗的理趣在言外”广义文本的思辨和体认，它有助于在翻译白诗诗风的总体绳之和创化重现，有助于我们体悟白诗的语符之外的风格、滋味和意境。

诗是一种独特的语言，具有一定的节奏和韵律，所以人们总是将诗与歌



联系起来,认为诗歌是“带有音乐性的思想”,甚至将之等同——认为诗即歌,歌即诗。诗之语言又特别优美和精练,往往一字、一句就包含无穷的意象和联想。所谓“诗在言外”亦是此理。正如严羽在他的《沧浪诗话》中所说的唐诗的境界:“如空中之音,相中之色,水中之月,镜中之像,言有尽而意无穷。”而诗这“言外之意”“弦外之音”的独特“意趣”构成了译诗的困难。诗可译否?诗如何译?如何品鉴诗歌译文?这些千古之辩必然关乎一个翻译本质和现象的哲学思辨观的问题。从哲学之维认知和审视跨文化翻译,尤其是文学翻译,翻译便意味着改变,翻译中“通而变”的现象和本质实际上反映了宋人诗学“理一分殊”的思辨观和方法论两方面的问题。“变”或“变异”的翻译本质实质上是语言表述功能欠准确性这一语言本质所决定的。汉今文经学派大儒董仲舒倡导的“《诗》无达诂,《易》无达占,《春秋》无达辞”(董仲舒,1986:775)充分反映了语义欠准确性的缺陷和阐述的主观和多义性,这样翻译中的“变”是在所难免的客观存在,这种“变易”不仅反映在语义的诠释上,而且反映在语音即韵律节律的改变上,反映在诗歌,如诗行、音节多寡的诗形式上,反映在喻体意象的改变等方面。诗译中“变异”诗性体悟亦是诗心意趣自身的含蓄特质决定的,“诗贵含蓄”就决定了读者体认的主观人文性。但是强调主观人文体认“变异”本质和现象并非随心所欲,而是应如宋人解读“盛唐诗韵”所倡导的据“理一”唯理思辨观与方法论,诚心实意求索原诗文的“本义”和“诗心”。所谓“理一”即原语固化文本的“本义”,虽然跨文化跨语际翻译和语义欠准确的表意功能造成了诠释的“变易”客观存在,造就了译者诠释中的人文精神的存在,尤其是诗歌中的“羚羊挂角”的诗心更是如此。但是翻译毕竟是翻译,哲学的思辨本质和微观具体的操作具有统一性亦呈现二元性。在现实翻译实践中既要认识到翻译“通而变”的形而上器的本质,但同时又不可忘却译者的“可为”和“不可为”的权利和限度,“不可为”乃译者无法绝对地复制原作和不可“司无定度”,而“可为”乃力求据原作,在通而变异允可的法度内充分调动“诗性”思维,最大限度重现原作者的“本义”和“诗心”。所以翻译诗歌既有形而上的哲学的翻译本质的思维,又有“形而下”求索“理一”阐述的努力,以“理一”和“分殊”二元思辨观和方法论求索原作近似美学。而建立在这种认知基础上翻译白诗必然是既“信”又“不信”,既“似”又“不似”



的践行，以“形而上”的认知思维指导翻译白诗，融理性与诗性思维于一体，运用译者的主观能动允可的诠释自由和空间，虑及译入语读者得到相似接近的美学心理感受的需求和权利，既不在语符形式上亦步亦趋，又不随心所欲地放任自流，以“理一分殊”的诗学观统揽之。

一、炼词与白诗“浅、清、切”翻译

炼词是文学作品风格和格调依附的重要物质手段，词、辞选用的高雅与朴实，绮丽与清切，繁缛与简洁直接关乎文学作品的风格和格调。刘勰在《文心雕龙·练字》篇中曰：“心既托声于言，言亦寄形于字”；《丽辞》篇又云：“丽句与深采并流，偶意共逸韵俱发”。由此可见炼词、辞与文章风格和格调之一斑。白居易根据自身的创作体验，亦感到炼词与“浅、清、切”诗风的互为重要关系，曰：“其词质而径，欲见之者易谕也；其言直而切，欲闻之者深诚也；其事核而实，使采之者传信也；其体顺而肆，可以播于乐章歌曲也。”白诗质朴、率真、切实的风格和格调与炼词是神与形的相互依存的关系，故炼词乃诗之风韵的物质载体，炼词在诗歌风格翻译中亦非是一种孤立的行为，而是同样涉及音律的组编，意象的营造，意境的产生、联想和升华，这实际上是诗歌翻译有机整体中的一个重要基础思维过程，并非是一个孤立的思维过程和方法论的实际运用。将宋人“理一分殊”“唯理”“唯情”的诗学观和“通而变”方法论用于突破传统上有关炼词仅拘泥于形而下器的文本的思辨和实践，可使我们拥有更大的选择空间和自由度。

例：

草

离离原上草，一岁一枯荣。
野火烧不尽，春风吹又生。
远芳侵古道，晴翠接荒城。
又送王孙去，萋萋满别情。

Grass

Wild grasses spreading o'er the plain



With every season come and go,
 Heath fire can't burn them up again
 They rise when the vernal winds blow
 Their color invades the ruined town.
 Seeing my friend going away
 My sorrow grows like grass o'ergrown.

(许渊冲, 1995: 294)

许先生译文词浅，形简，意美，较好译出了原诗的那份浅、清、切的诗风，但倘若许先生不过分拘泥于形而下的音节多寡，将第二句改为 *they flourish and wither with seasons*，将第四句改为 *they grow with the vernal breezes*，是否更简切、清丽？请诸君评判。

白云泉

天平山上白云泉，
 云自无心水自闲。
 何必奔冲山下去，
 更添波浪向人间。

The White Cloud Spring

On Taiping Hill is a nice wellspring,
 Where white clouds drift and float,
 Why should You roll down the hill,
 And cause on earth great overflows?

——笔者

原诗浅白，喻义深刻，朗朗上口。译者亦力图通过浅白选词和简洁诗行，重现原诗格调和意境。押 ABAB 韵，*drift* 和 *float* 并列用以增强节奏感。

二、音韵美翻译与白诗浅、清、切

错落有致的音韵组合和形式是诗歌意象美的物质载体。音乐对心灵的震



撼和洗礼我先秦典籍多有记载，《论语·泰伯第八》：“子曰：‘兴于《诗》，立于礼，成于乐。’”翻译文学，不仅自己能够赏心悦目并让别人也赏心悦目，即“知之，好之，乐之”（许渊冲，1999：9）。诗歌欣赏最大的乐趣之一在于其韵律美。诗乐同源，诗与音乐都是用其节奏、韵律、停顿、抑扬顿挫去打动和感染人。诗的韵律美是构成诗的魅力与美的关键之一。朱光潜在《诗论》中写道：“韵的最大功用在把涣散的声音联络贯穿起来，成为一个完整的曲调……”（朱光潜，2001）所有的音素，所有的节奏和所有的韵律，因其本身的美和其固有的内在规律，通过强弱高低、回旋起伏和轻重缓急的变化唤起一种难以用具体语言表达的微妙的情感 and 艺术体验。当音美、形美、意美和谐而又美妙时，就会融为一种震撼人的心灵的力量，给人以美的战栗，美的顿悟，使人在这个世界上窥见了只有神灵才能企及的美的天堂，从而在灵魂上得到美的洗礼和升华。这种对美的体验是译者和读者所追求的最高境界。

汉诗有四言、五言、七言，词曲有长短句，形式上有对偶、排比、叠字等不同的手法。在中诗英译时，只有巧妙地将完美的内容放到同样完美的形式中去，才能完美地再现原诗的美。这些对偶排比、叠字或词序变位，本身并不具有词句上的意义，但却包含着译者独具匠心的修辞艺术，使诗译“笔健而不粗，意深而不晦，句新而不坚，语新而不狂，常中有变，正中有奇，题常则意新，意常则语新”（吴祖谦，1989），白诗韵律美翻译实践亦应以宋人“理一分殊”“尚理”“尚情”的诗学观体认其韵律意境，微观上体现“似又不似，信而有变”的方法论，从而创化而达到雅俗共赏的意境。

例：

大弦嘈嘈如急雨，
小弦切切如私语，
嘈嘈切切错杂弹，
大珠小珠落玉盘。

The thick strings loudly thrummed like the pattering rain;
The fine strings softly tinkled in a murmuring strain
When mingling loud and soft notes were together played,



It was like large and small pearls dropping on plate of jade.

(许渊冲, 1995: 293)

这里的大弦小弦译为 thick strings 和 fine strings, 确切地表达了大与小的真实含义, 嘈嘈切切译为 loudly 和 softly, 译者对原诗中的“嘈嘈切切”不是简单地采用叠字和象声的修辞手段, 而是通过运用形容词和副词, 巧妙构思、变通句式, 突出了修辞效果, 使诗句更显生动与自然。在诗译中还有一种内在形式, 赋予了诗译一种外在形式与内在形式相呼应的对称美。loud 和 soft, large 和 small 都是对仗。pattering, murmuring, dropping 三个分词依次排列形容雨点之急、私语之切和大珠小珠落玉盘之声。

这种自然天成的形式, 似乎不经意的排列组合, 信手拈来的对偶、排比, 文采闪烁, 华丽典雅, 没有任何雕琢的痕迹。表面上看似浑然天成, 而实际上这都是译者“形而上”“理一分殊”思辨和“形而下”“似又不似, 信而有变”精心锤炼的结果, 是译者对原文反复推敲, 唯理又唯情的思辨, 并融入自己的美学追求的结果。

三、白诗神韵与意境的体认翻译

王国维在《人间词话》中说: “词以意境为最上。” “言气质, 言神韵, 不如言境界。有境界, 本也; 气质、神韵, 末也。有境界而二者随之矣。” 何为境界? 境界就是艺术创造出来的美。(洪志刚, 2003: 109) 清王夫之亦云: “夫景以情合, 情以景生, 初不相离, 唯意所适。截分两橛, 则情不足兴, 而景非其景。” (张蓉, 2004: 140) 文学作品情与景交融, 心与物合谓之意境, 这种主客观互为作用的结果产生虚实相生的结构和感悟效应。意境乃是情感昭示, 是语符意义之外衍生。马正平先生更是从主观体悟的视角阐述了何以为意境, 他认为“意境”“境界”是超越于一切艺术形象之上的一种抽象的高远无碍的空间感。这种高感是艺术家通过艺术符号、艺术内容、艺术技术体现出的艺术家内在心灵(思想, 情感, 人格)的高度。(马正平, 2000: 4) 意境由物质层、物象层和意境层三个方面的认知情感和思维生成, 所谓“海上生明月, 天涯共此时”, 所谓“一朵野花里一个天堂”, 所谓“方寸之间见乾坤”亦是借助物质符号而进行无限衍生的意象思维。意境在解读



主体思维中有实的意象“如在目前”，有虚的联想“见于言外”。清郑板桥亦认为“眼中之竹”是客观世界存在之“实境”，而“成竹在胸”是创作主体对“实境”的体悟的“虚境”。“手中之竹”乃创作主体思维中“虚竹”借助于笔墨线条的物化，是化虚为实的主观创造艺术之竹。白诗意境的创化的思维过程和物化过程亦如从“实”竹—“虚”竹—意象“艺术”之竹一样，翻译主体根据白诗原作到审美意象，再由审美意象到译文意象，化意象、寓意和情感三大要素为一体，情镶嵌于形又溢于形外。

例：

转轴拨弦三两声，未成曲调先有情。
弦弦掩抑声声思，似诉平生不得志。
低眉信手续续弹，说尽心中无限事。
轻拢慢捻抹复挑，初为《霓裳》后《六么》。
大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语。
嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘。
间关莺语花底滑，幽咽泉流冰下难。
冰泉冷涩弦凝绝，凝绝不通声暂歇。
别有幽愁暗恨生，此时无声胜有声。

She turned the pegs and tested twice or thrice each string,
Before a tune was played we heard her feelings sing.
Then note on note she struck with pathos deep and strong,
It seemed to say she'd missed her dreams all her life long.
Head bent, she played with unpremeditated art
On and on to pour out her overflowing heart.
She lightly plucked, slowly stroked and twanged loud
The song of "Green Waist" after that of "Rainbow Cloud".
The thick strings loudly thrummed like the pattering rain;
The fine strings softly tinkled in a murmuring strain.
When loud and soft notes mingling were together played,
Twas like large and small pearls dropping on a plate of jade.



Now liquid like orioles warbling in flowery land,
 Then sobbing like a stream running along the sand.
 But the stream seemed so cold as to congeal the string
 And from congealed strings no more sound was heard to ring.
 Still we heard hidden grief and vague regret congealed,
 Then music expressed far less than silence revealed.

(许渊冲, 1995)

许先生的译文体现了这种“唯理”“唯情”人文解读白诗的“本义”，读出诗人之心、之情，诗人之遭遇。故在从实境到虚境，再从虚境到再创造的诗性涌动中，融这份妙悟于译文：如翻译“先有情”为“*We heard her feelings sing*”；“似诉平生不得志”为“*she'd missed her dreams all her life long*”；“说尽心中无限事”为“*On and on to pour out her overflowing heart*”，“别有忧愁暗恨生，此时无声胜有声”为“*And congealed strings no more sound was heard to ring. Still we heard hidden grief and vague regret concealed.*”译文不仅译出了诗行的本义，更是译出了诗人的感愤之情。诗中似言琵琶女之事，明眼人一看便知实言诗人之情之心。许先生译文体现了以“切己体悟”“亲证体验”的诗学观，践行诗外意致，基于形，又不拘泥于形，“信，又不信，似，又不似”，尚“理”更尚“情”，诗人“平生不得志”之感愤溢于言外。同时，译文对原诗“浅、清、切”诗韵的把握和意象的通变取舍上，亦是基于“理一分殊”诗学观，着眼深层意境，力求保持音美和形美。

第五节 结论

诗是语言文学中最优美的艺术。译诗，是创造美的艺术，切忌唯训诂分析之法为是。而应在追求和创造美的过程中去追踪美、体验美、愉悦美并表现美，这种创化美的过程是一种融“唯理”与“唯情”一体的复杂思维过程。故白诗“浅、清、切”诗性、诗韵的创化翻译，关乎翻译哲学之维的“通而变”的思辨，关乎形而下器实践中炼词、音韵组合、诗行排列、喻体喻义和意境的“理一”求索，关乎译者对意境重构中诗性灵动的“妙悟”人文精

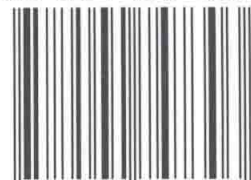


神。在具体的微观实践翻译中既须知文，又须知人，以“浅、清、切”思辨观和方法论绳之重构白诗诗意、诗韵，译出其文，更应译出其人，译出其“水中之月”的意趣，既基于形，又超乎形，最大可能地重现唐代这位现实主义大师的诗之韵味。

参考文献

- [1] 赵翼. 瓯北诗话 [M]. 郭绍虞主编, 霍松林校点. 北京: 人民出版社, 1981.
- [2] 韩湖初, 陈良运. 古代文论名篇选读 [M]. 北京: 中国书籍出版, 1998.
- [3] 侯外庐, 邱汉生. 宋明理学史 [M]. 人民文学出版社, 1984.
- [4] 马正平. 生命的空间:《人间词语》的当代解读 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2000.
- [5] 唐圭璋. 唐宋词鉴赏辞典 [Z]. 南京: 江苏古籍出版社, 1986.
- [6] 萧涤菲. 唐诗鉴赏辞典 [Z]. 上海: 上海辞书出版社, 1983.
- [7] 许渊冲. 唐诗三百首新译 [Z]. 北京: 中国对外翻译出版公司, 1995.
- [8] 许渊冲. 译学要敢为天下先 [J]. 中国翻译, 1999 (2): 9.
- [9] 吴祖谦. 古文关键 [Z]. 台北: 台北鸿学出版社, 1989: 82.
- [10] 严羽. 沧浪诗话校释 [M]. 郭绍虞校释. 北京: 人民文学出版社, 1961.
- [11] 张蓉. 诗学义理识鉴 [M]. 西安: 西安交通大学出版社, 2004.
- [12] 周裕锴. 中国古代阐释学研究 [M]. 上海: 上海人民出版社, 2003.
- [13] 朱光潜. 诗论 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 2001: 101.

ISBN 978-7-5047-4730-3



9 787504 747303 >

定价：68.00 元