

## 述論何其芳詩的英文翻譯

北 塔

**提 要：**從1930年代中期以來，何其芳的詩有相當多已經被譯成英文；但相關研究是空白，本文梳理了何詩英譯史，尤其是其中的重要環節，並對比較重要的譯本哈羅德·阿克頓、陳世驥、羅伯特·白英、許芥昱、杜博妮、葉維廉和奚密等的譯文的風格和品質進行了分析和評論。

**關鍵詞：**何其芳；詩；英文翻譯

### 一、《中國現代詩選》中的何詩

最早的中國新詩英譯本是哈羅德·阿克頓和陳世驥合譯的《中國現代詩選》（出版於1936年的英國），收錄何其芳的早期詩作多達10首，從首數來說，僅次於林庚（19首）和卞之琳（14首），與徐志摩和戴望舒並列第三（都是10首），分別是：《夜景》<sup>①</sup>、《歲暮懷人》<sup>②</sup>、《柏林》、《古城》、《墜地》、《秋天》<sup>③</sup>、《季候病》<sup>④</sup>、《休洗紅》、《邊境山的月光》和《花環》。何其芳發表詩作是在1931年上大學之後，第一部詩集《漢園集》（與卞之琳、李廣田合著）則出版於1936年，是在阿克頓和陳世驥合作編、譯《中國現代詩選》之後。正如這兩位所撰的作者簡介所說：“他並不產，近作發表於《文學季刊》、《詩與批評》和《北方日報》，尚未結

① 何其芳寫有兩首題為“夜景”的詩，此其一。

② 何其芳寫有兩首題為“歲暮懷人”的詩，此其一。

③ 何其芳寫有兩首題為“秋天”的詩，此其二。

④ 此詩後來改題為《秋天》（一）。

集刊行。”<sup>⑤</sup>何的作品中沒有題為《墜地》和《邊境山的月光》的。筆者核對內容後，發現：《邊境山的月光》應為“月下”，此詩中沒有“邊境山”（frontier Mountains）或能讓人聯想到“邊境山”的字眼，不知譯者為何要平白無故、莫名其妙地加上。關於《墜地》，曾有學者說“由於原書沒有注明資料來源，此詩的中文文本尚未查到”<sup>⑥</sup>；其實，這首詩從題目到內容都是《古城》的後半部分。《古城》原題為《古城與我》，發表於1934·07·01出版的北平《文學季刊》第1卷第3期，後來收入詩集《預言》時，改題為《古城》。無論是在雜誌上還是在書裏邊，都包含着《墜地》的內容。真不知道這是翻譯者的錯還是排版者的錯。

在關於何其芳的生平介紹中，有這樣的話：“在十歲之前，他被迫從頭到尾背誦四書、詩經和書經，他一直在研習古典詩文，獲益匪淺……他用現代習語寫作，但由於古典教育塑造了他的心靈，他的詩有時具有某種古典氣息：他援引舊詩措辭，恰到好處，所以沒人能說他故作古雅。跟大多數現代中國詩人相比，他的觀察更細緻，他的聽覺更微妙。”<sup>⑦</sup>這樣的概括還是相當準確。“某種古典氣息”指的是何其芳詩歌中大量吸收的晚唐詩歌的元素。

阿克頓和陳世驥的合譯品質並不高。何其芳的早期詩作既豐富又簡明，豐富的是意象和色彩，簡明的是句式和情境。阿克頓和陳世驥並沒有很好地把握這其中的微妙和堂奧。試舉《秋天》為例。

被譯漏的名詞意象不多，但也有，而且比較關鍵，如“稻香”的“香”。原文“放下飽食過稻香的鐮刀”明顯用了擬人手法，同時內含通感，因為飽食的不是“稻”，而是“香”，“香”作用的是鼻子而不是口腔。譯文“Sickles sated with rice”只有擬人而沒有通感，就是因為“香”被取消了。另外如“竹籬”之“竹”和“蘆蓬”之“蘆”這些活生生的名詞意象都沒譯出來，從而削減了意象的豐富性。

被譯漏的形容詞意象不多，但也有，也比較重要。如“幽谷”之“幽”

<sup>⑤</sup> 哈羅德·阿克頓和陳世驥合譯，《中國現代詩選》（倫敦：英國達克沃斯出版公司，1936），163。

<sup>⑥</sup> 蔣登科，《英美學者眼中的重慶詩人與詩歌》，《涪陵師範學院學報》2（2004）。

<sup>⑦</sup> 阿克頓和陳世驥合譯，《中國現代詩選》，163。

和“小槩”之“小”。這兩個字都是何其芳早期鍾愛的字眼。前者有時跟“怨”結合在一起，如“我是，曾裝飾過你一夏季的羅衫，/如今柔柔地折迭着，和着幽怨。”（《羅衫》）有時跟“芬”撮合在一起。如“在六月槐花的微風裏新沐過了，/你的鬢髮流滴着涼滑的幽芬。”（《夏夜》）這“幽”字含有“深遠”的意思，但還有“安靜”、“安寧”的意味，甚至有“遺世獨立”“神秘莫測”的意韻，進而帶有“寂寞”的情調；然而，這“寂寞”也是恬淡、清明、可愛的，閃耀着星光：“我說你是幸福的，小玲玲，/你愛寂寞，寂寞的星光。”（《花環》）“幽”和“深”是不一樣的，前者具有情感價值，後者只有觀感價值。譯文把“幽”譯成“深”，丟掉了附着於“幽”字上的豐富的情感內蘊。“小”字更是俯拾皆是。如《花環》的副標題中有“小墳”，正文中有“小玲玲”、“小溪”和“小花”；《河》中有“小市鎮”等。何其芳早期詩歌的風格類似於朱自清的散文風格，所謂“清”、“輕”的，那樣的風格正是由“幽”和“小”那樣的字眼或明或暗表示出來的。譯掉那樣的字眼從某種程度上說就是譯掉了何其芳早期詩歌的風格。

被漏譯的動詞意象更多，更可惜。意象不在多，而在靈，“靈”者“動”也，如果只是一些名詞並置或堆積在那裏，詩不可能靈，所以詩人會在名詞的前後加上動詞，或者直接把名詞用作動詞，而且要用得巧妙，從而使意象活躍起來；所以詩人一向重視動詞意象的應用，在意象較為密集時，尤其如此。此詩第一行“震落了清晨滿披着的露珠”中就有兩個用得非常講究的動詞“震”和“披”。前者的主語是“伐木聲”，後者的主語是“清晨”（內含着擬人手法，而且有着化抽象為具象的寶貴功能），可惜都被譯漏了。

色彩的豐富性被犧牲得更厲害。阿克頓和陳世驤的這部選集基本上以“新月派”為主，何其芳之被選入，也是因為他曾參加新月派；如果說他也貫徹聞一多所謂“音樂美”、“繪畫美”和“建築美”這“三美”理論，那麼，他樂於並善於貫徹的是“繪畫美”，他從小喜歡繪事，在詩歌中擅長設色，構築親切的畫面，營造幽雅的意境。單就設色而言，本詩第二節中“青鯿魚”、“烏桕葉”和“白霜”就是很好的例子，“青”和“烏”都偏向於

“黑”，與“白”恰成鮮明對照。譯文中把所有這些顏色詞全部都漏掉了。順便說一下，“青鯿魚”被譯成“flat fish”（扁魚），“烏桕葉”被譯成“maple-leaves”（楓葉）都不是確切甚至可以說是錯誤的翻譯，可能引起異域讀者的誤會。

阿克頓和陳世驥有些地方譯錯了，或者說譯得不夠準確，或者說還可以譯得更好。如“伐木聲”的“聲”在這裏給人以“清幽”的感覺和聯想，卻被譯成了“噪音”，如何能與“飄”和“幽”發生關係？不過，對於阿克頓和陳世驥而言，這個問題似乎不存在，因為他們連“飄”和“幽”都沒有譯出來。後面“棲息”（perch）被譯成了“逗留”（linger），於悠哉遊哉的鄉野情調也不適；如果是在十字路口或大賓館裏，則用“逗留”更妥。

何其芳的早期詩作表面上意象紛繁，但由於組合巧妙，脈絡清晰，一點都不見凌亂，只讓讀者覺得清麗、簡明。譯文在不該增譯的地方出現了冗衍現象，正是因為冗衍，某些原文中通順的句子在譯文中變得滯澀了。“輕輕搖着歸泊的小槳”被譯成了“As they row homeward gently sway the oars”，“row”和“sway”有架床之嫌，倒裝句式用得也不倫不類。這行不如直接譯成“Gently swaying are the homing oars”，爽利多了。另外，“草野在蟋蟀聲中更寥闊了。/溪水因枯涸見石更清冽了。”是一對在詞性和詞序上不算工整的對句，但用了類似於對偶句的格律，兩行都是十一個音節、四個音步，譯文的後一句仿佛是為了追求簡潔的效果，比前一句少了兩個音節，前一行的三音節音步顯得太多而後一行則顯得偏少了：“With chattering crickets the meadow seems more vast, /With boulders visible the brook more limpid.” “brook”後加一個動詞，如“looks”就可緩解；或者，此處依然省略，但加上另一個詞。原文中有“枯涸”一詞用得不當——一點水都沒有了怎麼談得上“清冽”，或許因此，譯文乾脆省掉了；如果說譯者有必要糾正原文的錯誤，那麼，我們不妨用諸如“消瘦”（thin）一類的詞來替代“枯涸”，放在“brook”的前面。當然，也可把兩個詞都加上，那麼，第二行也是12個音節。

## 二、《當代中國詩選》中的何詩

羅伯特·白英編選的《當代中國詩選》（出版於1947年的英國）收入何

其芳的詩作8首，即《河》、《哦風暴，哦雷霆》（O Storm， O Thunder）、《什麼東西能夠永存》、《寓言》（Fable）、《我想談說種種純潔的事情》、《夜歌（一）》、《夜歌（二）》、《歡樂》。譯者為 Chiang Shaoyi。何其芳未曾寫過題為《哦風暴，哦雷霆》和《寓言》的作品。筆者核對內容後發現，後者的題名被譯錯了，應為《童話》，全稱是《這裏有一個短短的童話》。前者本是長詩《北中國在燃燒》斷片（二）中的片段，即第二部分《寂靜的國土》的最後兩節，題目取自最後一行：“巨大的風暴，巨大的雷霆！”顯然這是譯者“斷章”的結果，如果認真負責一點，他至少應該標明出處。

作者簡介一開頭說：“何其芳現住戈壁……他的詩如溪，但那溪水很深，而且往往是動盪的。”“戈壁”指的是陝北，早在1938年，何就與沙汀、卞之琳同赴延安，而且他還留在那兒，在魯迅藝術學院工作。而《當代中國詩選》的編、譯者們在昆明，在大西南的想像裏，延安周圍全是戈壁。何早年的作品確實像溪水似的濕，而“戈壁”時期的作品卻是乾的。《當代中國詩選》的“當代”相當於“當前”，也即抗戰時期，羅伯特·白英編選這部作品，有為中國抗戰鼓與呼的用意，所以，他看重的是與抗戰緊密相關的詩人詩作。在他所選何其芳的這8首作品中，除了最後一首《歡樂》（1933·03·05發表於成都的《社會日報·星期論壇》第7期，原題為《問》，收入詩集《預言》時改題為《歡樂》），其餘7首全部來自詩集《夜歌》，這部詩集由詩文學社刊行於1945年。當然，那些詩的首度發表時間還要更早些。如《河》1941·11·01發表於延安的《草葉》第1期，《哦風暴，哦雷霆》即《北中國在燃燒》第二章《寂靜的國土》1942·06·15發表於延安的《穀雨》第1卷第5期，《什麼東西能夠永存》、《寓言》即《這裏有一個短短的童話》和《我想談說種種純潔的事情》1942·04·03發表於延安的《解放日報·文藝》，《夜歌》（其一）（其二）（其三）1940·07·13發表於香港的《大公報·文藝》。這7首詩全都發表於抗戰期間，而且直接間接地都跟抗戰有關。現在看來，這些作品都不是何的代表作，羅伯特·白英的編選原則確實有主題先行、主題大於藝術的嫌疑。

Chiang Shaoyi 的譯文整體上比阿克頓和陳世驥的好一些，問題沒有那麼

密集，但也有不少地方值得商榷。試以《歡樂》一詩為例。

1，肆意省略。全詩充滿問號，光是第一節就有6個。全詩問號有兩種類型。一是真正提出問題，二是對問題的回答（由於對答案不能肯定，轉而以問題來回答問題）。如第一節真正的問題是兩個：“歡樂是什麼顏色？”

“歡樂是什麼聲音？”譯文把兩個問題合成一個——“歡樂是什麼？”，而且省掉了關鍵字“顏色”和“聲音”，如此大膽的處理使本來分成兩個部分的這節詩混成一體，從顏色直接問到聲音，音樂上的對位手法也蕩然無存。第三節第一行中包含着兩個問題：“歡樂是怎樣來的？從什麼地方？”但譯文只剩下一個“歡樂來自何方？”從而使原本五個音步的詩行縮短成了三個，而且從後面三行中三個問題形式的答案來看，“怎樣來的”確實比“什麼地方”更加重要，那三個作為答案的問題都是在問“怎樣來的”，而不是在問“什麼地方”，因此有必要在後面加上“*And how?*”

2，衍譯或者說囉嗦。最後一行“但它是不是可愛的，如我的憂鬱？”被譯成了“我看不見你，你是否可愛如我的憂鬱？”“我看不見你”是譯者憑臆想添加的，前一句說“我的心是盲人的目”，於是出現了“看不見”，殊不知“心目”不是用來看的，故無所謂“看見或看不見”，這樣的添加無異於畫蛇添足。在第三節最後一行“它來時腳上響不響着鈴聲？”中，“它來時”被漏掉了，卻衍生出了“那歌唱者”（*something which sings*）。

3，含意被譯走了樣甚至被譯錯了的。有的是因為選詞不當，如在第二節第一行“是不是可握住的，如溫情的手？”中，“溫情”被譯成了“溫柔”（*tender*），殊不知“溫柔”偏重於“柔”，而“溫情”尤其在修飾“手”時偏重於“溫”，真正能給人以“暖”的聯覺。有的是因為理解錯誤。如在第二節第二行“可看見的，如亮着愛憐的眼光？”中，“愛憐的”被譯成了“情愛與憐憫”（*affection and pity*），殊不知在我們的漢語裏，尤其在此處，“憐”與“愛”意思相同，沒有“憐憫”，只有“情愛”。還有的錯得莫名其妙、弄巧成拙。如在第三節第二行“螢火蟲一樣飛在朦朧的樹陰？”中，“飛”完全可以直譯，偏偏被自作主張地譯成了“藏”，原文“螢火蟲”與“樹陰”之間明暗對比，而“飛”字突出了明，“藏”字卻突出了暗，適得其反了。這有擅自改動原文的嫌疑，最後一段則真的是擅改了人

稱。原文從頭到尾“歡樂”都是第三人稱，“對於歡樂，我的心是盲人的目，/但它是可愛的，如我的憂鬱？”第二人稱“你”始終是潛藏着的，作為與抒情主人公對話的潛在物件。但譯文變潛為顯了，“你”變成了“歡樂”，而且還被倍加強： “O happiness, my heart is like the eyes of a blind man. / I do not see you. Are you as lovely as my melancholy?”（哦，歡樂，我的心像盲人的目，我看不見你。你是否可愛如我的憂鬱？）原詩雖然明朗顯豁，但還有象徵主義和晚唐詩歌的蘊藉風格，被這樣一改，就變成浪漫主義的直抒胸臆了。

4，譯者之所以對原作進行隨意增刪，還有一個原因恐怕是他不懂音韻。原詩相當整飭，基本上都是五音步詩行。而譯文從三音步（如第一節第一行）到四音步（如第一節第三行）甚至到七音步（最後兩行）都有，與原詩完全不符。

Chiang Shaoyi 在翻譯何其芳的其他詩時，也有嚴重的漏譯行為。如《夜歌（一）》的第一部分整整漏掉了7行，第五部分則整整漏掉了6行。夜歌（二）不僅漏了題詞，正文也有大量漏譯現象，如第三段5行全部漏掉，第五段9行只譯出了5行。從第6到第9段差不多漏掉了20行！可謂空前絕後，慘不忍睹。這樣的翻譯態度實在糟糕，這樣的翻譯品質令人作嘔。居然被收入西方的正規出版物，怎麼能讓西方讀者準確全面地認識中國現代詩歌？！

### 三、《二十世紀中國詩選》中的何詩

1963年，康奈爾大學（Cornell University）出版社出版了許芥昱（Hsu, Kai-yu）編並譯的《二十世紀中國詩選》，收入何其芳的《預言》、《歲暮懷人》<sup>⑧</sup>、《秋天》、《花環》、《月下》、《病中》<sup>⑨</sup>、《夜景（一）》、《醉吧》、《夜歌（六）》和《我好像聽見了波濤的呼嘯》10首，數量是相當多的，時間跨度也相當大，不僅有何其芳學生時期的作品，也有延安時期甚至解放以後的作品，如《我好像聽見了波濤的呼嘯》1954·10發表於北京的《人民文學》第10期，後來收入《何其芳詩稿》（1979年）。許芥昱所用

<sup>⑧</sup> 何其芳寫有兩首題為“歲暮懷人”的詩，此其二。

<sup>⑨</sup> 原題《風沙日》，入選《漢園集》時改為《病中》。《漢園集》（上海：商務印書館，1936）。

的就是《人民文學》雜誌上的版本。

許還在詩前寫了個不短的何其芳簡介，這是該書中最長的詩人簡介之一。無論是敘述生平還是評述作品，都精彩紛呈，富於辯證意味。如他開篇也說，“何其芳幼年會接受非常徹底的傳統教育，能夠一本本地背誦古典著作”；但特定的社會環境和成長歷程，“在他心裏撒下了反抗和懷疑古老價值觀的種子，甚至反抗和懷疑他曾盡情享受的文學遺產。”<sup>⑩</sup>再如，何在1940年代曾經認為自己的風格和語言太歐化，遠離讀眾，為了求變，“他曾去北方搜集並學習民歌”；“但到1950年代中期，他重新開始詩歌創作時，用的仍然是雅致的文學語言，民歌並沒有留下任何影響”。<sup>⑪</sup>1950年代和60年代，中美之間基本處於相互隔絕狀態，許能如此及時跟蹤並準確把握何其芳的創作，委實不易。

1973年，在離開祖國近三十年後，許芥昱重訪中國，在半年多的時間裏訪問了許多中國作家，寫成《中國文學風景：一個作家的人民共和國之行》一書，介紹了作家們的情況，也翻譯了一些他們的作品。何其芳是排在詩歌部分的第一人<sup>⑫</sup>，被翻譯的是《西回舍》<sup>⑬</sup>。

1995年，紐約哥倫比亞大學出版社推出大型《哥大版中國現代文學作品選》，由約瑟夫 S· M 和霍華德·格爾德布拉特·羅夫 (Joseph S· M· & Howard Goldblatt Lau，後者中文名葛浩文) 聯合編選，選入了何其芳的3首詩，即《預言》、《歲暮懷人》(二)》、《秋天》，均出自許芥昱的譯筆。

許的翻譯風格細緻、曉暢、準確，意欲轉換出所有文字資訊，頗符合何其芳的寫作風格。且以《預言》為例，說說許譯的特點及不足。為了譯出何詩豐富的語言資訊，許竭盡全力、不厭其煩，有時甚至有點過了，但他似乎寧願採取這種“有過之而無不及”的策略。如“溫鬱”被譯為“warm”和

<sup>⑩</sup> 許芥昱編並譯，《二十世紀中國詩選》，（伊薩卡：康奈爾大學（Cornell University）出版社，1963），215。

<sup>⑪</sup> 許芥昱編並譯，《二十世紀中國詩選》，217。

<sup>⑫</sup> 其他詩人依次是：梁上泉、嚴陣、阮章競、賀敬之、臧克家、鄒荻帆、郭小川、郭沫若、馮至、田間、陳毅、袁可嘉、鄭敏、李學敖、李瑛和陸萍等。

<sup>⑬</sup> 原詩與何的另外三首詩《古國》、《重遊南開》、《張家莊一晚》一起發表於《詩刊》3 (1964)。

“exuberant”，再如“空寥”被譯為“empty”和“lonely”。何其芳的風格非常及物，質感強，對物的感受達到了迷戀的程度；因為“他相信，在詩中，美主要通過意象或者象徵而獲致”<sup>⑭</sup>。許顯然掌握了這種風格，而且表現得相當出色，有時能譯得比原文更加具象。如“燕子是怎樣癡戀着綠楊！”“癡戀”雖有一腔熱情，但讀者還是不易感受得到；請看譯文：“And how the swallow lovingly clings to the willow twigs”，返譯過來是：“燕子是怎樣鍾愛地依偎着柳枝！”或許有人會說，“楊”被誤譯成了“柳”，但我想，許是故意的。因為，在漢語中，“楊柳”是一個充滿了情感價值的詞，“楊”與“柳”幾乎是互文關係，都指向同一種情緒或情調；況且，在英譯中，swallow 和 willow 具有雙聲迭韻的美妙效果！

何其芳的早期風格偏向於含蓄，而許的翻譯風格是暢達，有時暢達得有點瑣碎甚至囉嗦。如，在“你將怯怯地不敢放下第二步，/當你聽見了第一步空寥的回聲。”兩句中，“放下第二步”被譯為“put your foot down a second time”（第二次你放下腳步），顯得冗贅了，不如模仿“第一步（first step）”的譯法直接譯為“put down your second step”。再如“你的腳竟不為我的顫抖暫停！”被譯為“Your footsteps halt not for a moment at my trembling self”（你的腳步一刻都不會為我的顫抖的我暫停），顯得很繞口，不如爽直地譯成“Your footsteps do not halt for my trembling.”有個別地方譯得不準確，或者說不夠準確。如“溫暖”和“溫存”都被譯為“comfort”，筆者之前已經辨析過：前者應該譯為“warmth”，後者應該譯為“tenderness”。“火光一樣將我的一生訴說。”中“我的一生”被譯成了“落葉”，“古老的樹現着野獸身上的斑紋”中“野獸”被譯成了“動物”，“我的腳步知道每一條熟悉的路徑”被譯成了“安全”，都不合適。許氏譯詩“達”為上，其次“信”，其次“雅”，所以他在譯出原文意思之後，如何打磨並呈現字裏行間的韻律和韻味，考慮得不是太多。最後兩行“呵，你終於如預言中所說的無語而來，/無語而去了嗎，年青的神？”被譯為“Ah， have you really silently come， as in the prophecy， / And silently

<sup>⑭</sup> 杜博妮（Bonnie S·McDougall）編選、翻譯，《何其芳，1911—夢中道路》（澳大利亞：昆士蘭大學出版社，1976），223。

gone， my youthful god？”意思都對，而且全部譯出來了，但讀起來沒有原文那麼連貫和緊湊，就是因為“無語而來”（silently come），和“無語而去”（silently gone）中間，隔着“如預言中所說的”（as in the prophecy）。當然，也有個別地方甚至出現了不可饒恕的硬傷。“我聽得清本是林葉和夜風私語，/麋鹿馳過苔徑的細碎的蹄聲！”兩句的基本意思被完全譯反了，大概是譯者一時老眼昏花，把“本”看成了“不”！但是，只要他多想一想，就會發現：“本”改為“不”之後，這兩句作為整體上的比喻，與前一句和後一句邏輯上就不一致了。

#### 四、杜博妮譯得最多

1976年，英國學者博妮·麥克杜加爾（Bonnie S. McDougall，中文名“杜博妮”）選編並翻譯出版了何其芳的詩文專集《何其芳，1911—夢中道路》。這是迄今為止唯一一部英文版的何其芳詩文集，它是“亞太叢書”中的一種，那套叢書由澳大利亞學者邁克爾·維爾丁和哈裏·阿偉林主編，他倆在前言中說，這套書在澳大利亞編印，說明澳大利亞人日益意識到，澳大利亞是個亞洲國家。他們要向全世界的英語讀者介紹新進文學中最激動人心和活力四射的作品。<sup>⑮</sup>譯者在置於卷首的致謝辭中說，幾年前她在悉尼大學東方研究系學習（1970年代初），A·R·大衛斯教授提議並指導她做這個課題。值得注意的是，杜博妮是在文革期間從事這一課題的，而且做得那麼出類拔萃，真是難能可貴。她還說，她在選編時，注重的是那些能有助於展現何其芳不同人生階段的作品，而不是何其芳真正的代表作。這個譯本的學術性比較強，作者做了相當多的注釋，有關於版本的，也有關於字詞理解和寫作背景的。

譯者分別從何其芳的《漢園集》、《畫夢錄》、《夜歌》等詩文集中選譯了相當數量的詩和散文詩。所選作品均是1949年以前所作，其中的詩歌（及散文詩）作品如下：《預言》、《腳步》、《慨歎》、《愛情》、《休洗紅》、《夏夜》、《圓月夜》、《柏林》、《古城》、《初夏》、

<sup>⑮</sup> 杜博妮，《何其芳，1911—夢中道路》。

《牆》、《蟲》、《扇》、《扇上的煙雲》、《黃昏》、《畫夢錄》、《哀歌》、《送葬》、《于猶烈先生》、《聲音》、《醉吧》、《雲》、《成都，讓我把您搖醒》、《夜歌（一）》、《夜歌（二）》、《夜歌（三）》、《夜歌（四）》、《我們的歷史在奔跑着》、《我看見了一匹小小的驢子》、《我想談說種種純潔的事情》、《這裏有一個短短的童話》、《多少次啊當我離開了我日常生活》、《北中國在燃燒（斷片一）》、《北中國在燃燒（斷片二）》。

1980年，許芥昱出版了由他編選並主譯的《中華人民共和國文學》，總共分為六大部分，對何其芳的介紹的大部分內容與其《二十世紀中國詩選》相似，只是增加了何其芳後期的情況。“在1949年中華人民共和國成立以後，他被給予了很高的學術職位，並且寫了幾本文學批評方面的著作；然而，從1942年開始，他的詩歌作品就很少見到。在‘文化大革命’中，就像其他許多人一樣，他也受到了批判，但在70年代初期，他又恢復了科學院文學研究所所長職務。據說，在粉碎‘四人幫’後，他曾計劃創辦一家新的詩歌刊物。但是，在這個計劃實現之前，他就於1977年7月24日去世了。”<sup>⑩</sup>

在該書的第三部分《大躍進和反對修正主義1959—1961》中，有何其芳的6首詩，即《聽歌》、《贈楊吉甫》、《贈范海亮》、《夜過萬縣》、《在越南的第一個早晨》、《三個越南南方的女青年》（均出自《人民文學》1961年第10期）。在第四部分《人民群眾的社會主義教育1962—1964》中，有何的《重遊南開》、《張家莊一晚》（均選自《詩刊》1964年第3期）。在第六部分《再生：粉碎“四人幫”——歸來與逆轉1971—》中，有何的《憶昔》（節選自《詩刊》1977年第9期）。這些作品都是杜博妮所譯。

杜博妮的翻譯風格暢達、準確，頗具女性學者特有的細膩與敏感，尤其難能可貴的是，她能在力所能及的程度上，注意到原詩的音韻特點，並在英文中如實表現出來，其間所展示的才華之盛、所花費的精力之多，可想而知。

試以《腳步》一詩為例說明。此詩一共14行，前5行和後4行譯得一字不

<sup>⑩</sup> 許芥昱編選、翻譯，《中華人民共和國文學》，（印第安那大學出版社，1980），527。蔣登科譯，見《英美學者眼中的重慶詩人與詩歌》，《涪陵師範學院學報》2（2004）。

差，細枝末節和拐彎抹角的字詞都譯出來了，多麼難能可貴。第八行“深秋正夢得酣熟”在原文中縮進好幾個字格，就好像整首詩分成了兩部分，在此處開始了下半部分。最後一行“那第一夜你知道我寫詩！”也縮進好幾個字格，就好像讓“夜”呼應“夢”。譯文也是這麼處理的。另外，原詩基本上押韻，而且押的是隨韻，兩三行換一個韻，譯文雖然沒有“步其韻”，但也有不少腳韻，尤其是前四行嚴格地押了抱韻（*abba*），第6、8、10也是隔行押韻。最後6行則押了暗韻，如第9、12、13、14行末都有[ p ] 音，第10和11行的行末則都有[ l ] 音。為了押韻，杜博妮有時使出渾身解數，顯現了高超的調度詞語資源的能力。如第三行後半句“久失去了親切的手指”，直譯是：“that has long lost dear fingers”，與前一行和後一行就都無法押韻了，杜博妮譯為“the touch of dear fingers long absent”，與前一行押上了韻，而且意思也基本沒變，“很久沒有親切的手指的撫觸了”。

杜博妮也有一些小問題。1，理解上的偏差。第6行後半部分“猶是樹上的蕭蕭”指的是前一行說的落葉雖然已經“飄在無言的荒郊”，但依然像是在樹上時一樣，發出“蕭蕭”的聲音。杜譯為“like trees rustling”，邏輯主語就成了“樹”，而不是那些落葉了。如果從整行來看，這樣譯法就更不合適了，因為喻本是“片片互遞的歎息”，作者把落葉的蕭蕭比成落葉的歎息，這個比喻的主體結構裏沒有樹。前半句的譯文也有點走樣：“They sigh, they pass and touch”（他們飄過並撫觸時，歎息着）。筆者以為這行可以簡潔而充份地譯為：“They pass sighs to each other, like still on trees rustling”。第9行“而又清澈，脆薄，如不勝你低抑之腳步！”中“不勝”的意思是“承受不了”，如徐志摩的名句“不勝涼風的嬌羞”（《沙揚娜拉》），但杜博妮譯成了“unequal to”（比不上），明顯是用了“勝”的另一個含義。2，選詞上的偏差。“抑”的含義是“抑制”，小心翼翼地落腳，即你生怕踩疼了落葉；縱然你的腳步很輕，但落葉一樣承受不了，越輕越不能承受，詩意遂成倍加強。譯文所用“faltering”一詞的含義是“顛顛巍巍”，按照常識，我們走路時，越是搖晃，步態就越重，與原文隱含的意思正好相反。

## 五、葉維廉的翻譯

1987年，《月下》入選龐秉鈞、閔德福和高爾登編、譯《中國現代詩選》（香港：商務印書館香港分館）。2008年，中國對外翻譯出版公司出版其簡體字版，作為“中譯經典文庫·中華傳統文化精粹”叢書的一種，在大陸出版。

1992年，葉維廉編、譯、出版的《防空洞抒情：中國現代詩選（1930～1950）》中，有何其芳的《秋天》、《休洗紅》、《柏林》、《夜歌（一）》、《夜歌（二）》、《送葬》和《雲》7首。這些詩都是何1937年奔赴延安以前的作品。葉對何作了簡短而精彩的介紹：“雖然何其芳在一首宣言詩《雲》（1937）中指責了‘雲，月亮和星星’，但是，具有諷刺意味的是，他也許將以他那些關於‘雲，月亮和星星’的詩歌而被記住……他在1937年以前發表的詩歌在內容與節奏兩方面都充滿了傳統的‘詞’一般的和諧。事實上，絢麗、精巧、新奇、夢幻般的、多愁善感、憂鬱是經常用來描述他的一些修飾語，但是，這些詞語當中，人們也感覺到詩人對於過去的世界的充滿歡愉、溫柔加上溫暖的優美復述。”<sup>⑦</sup>

葉所譯7首中的前5首與阿克頓和白英的選本重複，也因此避免掉了前面譯者所犯的絕大多數錯誤，改進了許多，顯得通順而流利。但有的問題依然存在。如第1節第2行，“伐木聲丁丁地飄出幽谷”之“幽”。這個字有“幽深”“幽暗”“幽靜”等意。阿克頓等取其“深”，葉取其“暗”，都不對，此處應為“靜”。從寧靜的山谷裏傳來伐木聲，山谷顯得更靜，伐木聲顯得更大，兩者的對比也更強烈，與王維名句“蟬噪林愈靜”有異曲同工之妙。再如：第3節第1行“草野在蟋蟀聲中更寥闊了”中的“寥廓”一詞兼有“寂寥”和“遼闊”的含義，阿克頓等取其“闊”，葉取其“寥”，都不夠，而且在葉的譯文裏，如果添上“闊”的譯文，則這一行和下一行的譯文正好都有6個音步，相當對稱。葉將第二節中“青鱖魚”、“烏桕葉”都譯了

柔

<sup>⑦</sup> 葉維廉編譯，《防空洞裏的抒情詩：1930—1950中國現代詩選》，英文名 *Lyrics from Shelters: Modern Chinese Poetry 1930—1950* ( New York: Garland Publishing, 1992 ), 209—210。蔣登科譯，見《英美學者眼中的重慶詩人與詩歌》。

出來，兩個專有名詞譯得相當準確，但把“青”譯為“blue（藍）”，似可商榷。在漢語中“青”兼有“藍”、“綠”和“黑”幾個含義，此處和“烏”都偏向於“黑”，與“白”恰成鮮明對照，況且，鯔魚，至少在中國大陸境內，還沒有見過藍色的，都趨向於灰黑色。還如：葉實打實地把“枯涸”一詞譯了出來，跟原作一起在日常邏輯上犯錯；從翻譯倫理來說，到底是好還是不好？

## 六、奚密的翻譯

1993年，奚密編、譯的《現代中文詩選》中，有何其芳的《預言》、《Shrine to the Earth God》、《風沙日》、《秋天》、《成都，讓我把您搖醒》、《我想談說種種純潔的事情》和《雲》，也是7首。第二首的題目返譯為中文的《土地廟》<sup>⑩</sup>，似乎非常自然準確；但問題是：何其芳沒有一首詩的題目叫這個名字。從內容上看，它的原名應該是《柏林》。奚密之所以擅自改動原詩的題目，可能是因為對第二行裏的“土地祠”情有獨鍾。誠如是，返譯為《土地祠》比《土地廟》更妥當。

奚密的翻譯堪稱上乘，準確，暢達，細緻而優雅，看起來似乎是亦步亦趨的硬譯，讀起來卻並不生硬，有着內在周流的一股氣息，縱貫首尾，一氣呵成，又不乏內在的跳躍與轉折。

有三個小地方值得商榷。

1，“逐巨大的圓環”有豐富的象徵意義，指的可能是人生或者說命運的運轉，周而復始，從起點到終點，其實只是回到起點。我曾經忙忙碌碌，辛苦辛苦，與人競爭，甚至連自己的影子都不放過，“逐”字暗喻着某些人所為的積極人生態度；但到頭來，卻發現自己什麼也沒有獲得，什麼也沒有留下，圓環只是一個環而已，它的裏面和外面都是空的，在時間面前，我們的一切動作都還不如不動，因為時間其實並沒有因為我們上躡下跳，動個不停而運動，鐘錶指標的轉動是假像，真正的時間是不動的。可惜，奚密沒有把這麼重要的意象譯出來。阿克頓和陳世驥譯為“racing round an enormous cir-

<sup>⑩</sup> 蔣登科譯，見《英美學者眼中的重慶詩人與詩歌》。

cle”，甚妥。

2，“短手膀”用的是指代手法，以部分代整體，復以具象代抽象——“短手膀”可以去捉拿蟋蟀，但如何去追逐蟋蟀的鳴聲？所以此處應該是泛指童年。奚密的理解是對的，但她沒必要把聯想到的含義表達出來，說“追逐蟋蟀的鳴聲”的是長着短手膀的孩子；這樣一來指代的修辭手法就被取消了。還不如像阿克頓和陳世驥那樣直譯為“tiny arms”。

3，“在我帶異鄉塵土的腳下”被譯為“Under my feet, which are dusty with foreign dust”（在我腳下，我的腳沾滿了灰塵，那是異鄉的灰塵），顯得囉嗦了。阿克頓和陳世驥譯為“under my feet stained with the dust of alien lands”，也不夠簡潔，不如直接譯為“Under my feet with foreign dust”。

附：

2002年7月，中國戲劇出版社出版王耀東主編的中英對照《中國新詩選》，選了何其芳的一首詩《花環》。譯者為魏志成。

（北塔 北京 中國作家協會現代文學館）