

# 遷移的文學和文化： 耶穌會士韓國英法譯《詩經·蓼莪》解析

蔣向豔

---

**[提要]** 法國耶穌會士韓國英《詩經·蓼莪》法譯文是譯者對這首詩的闡釋，通過翻譯，原詩在文學和文化上都發生了遷移：文學上，原詩使用“比興句”的文學性被弱化，另一方面，譯詩的主體抒情特徵得以加強；文化上，家庭之“孝”的主題遷移成為宗教背景下的“敬天”之孝。譯者自身文化在譯文中的植入，使譯文文本成為原詩的“第二生命”，在新的文化語境中作為一個新的文化生命體存在。

**[關鍵詞]** 韓國英 《詩經·蓼莪》 遷移 文學 文化

**[中圖分類號]** H315.9 **[文獻標識碼]** A **[文章編號]** 0874 - 1824 (2017) 03 - 0070 - 07

---

我國第一部抒情詩總集《詩經》是四書五經中唯一的純文學作品，其中的詩歌吟誦的是對人類而言永不過時的永恆主題——“孝”、父母對子女無私的愛、青年男女之間天然萌發的純真愛戀、對家的眷戀、對戰爭的厭惡等世間凡人共通的情感，是我國詩歌史上一座不可逾越的高峰。十八世紀來華歐洲傳教士開始譯介《詩經》，最早翻譯《詩經》的是法國耶穌會士馬若瑟（Joseph de Prémare），他翻譯了《詩經》裡的八首詩，刊於杜赫德（Jean-Baptiste Du Halde）編纂的《中華帝國全志》（1735）<sup>①</sup>；接著，另一位法國耶穌會士韓國英（Pierre-Martial Cibot, 1727 ~ 1780）為向歐洲讀者介紹中國道德和統治的基礎——“孝”，特意從中國典籍中尋找對於“孝”的描繪，並從這一著眼點出發翻譯了《詩經》裡的七首詩，被收入法國耶穌會士錢德明（Jean-Joseph-Marie Amiot）編纂的《北京耶穌會士雜記》<sup>②</sup>第四卷（1779）。其中第一首是《詩經·蓼莪》。本文試通過韓國英神父《蓼莪》的法譯文，分析其翻譯《詩經》的特色。

韓國英翻譯《詩經》時，曾參考過哪些《詩經》注本呢？一般來說，十七世紀在華傳教士選用朱熹的《四書章句集注》學習中文，同時會參考多種注本（“在注釋方面，他們參考了‘將近二十個詮釋者’”<sup>③</sup>），故朱熹的經書注本是當時在華傳教士最易得、也最權威的參考書籍之一；在韓國英之前，法國耶穌會士孫璋（Alexandre de Lacharme）在 1733 年至 1752 年間已經完成了《詩經》的拉丁文散文體譯文，他說他依據的是“極為著名的宋朝大家朱熹的闡釋，儘管我也讀

了不少其他人的。我從非常有學問的學者那裡聽過用通俗語言解釋的《詩經》；此外通曉滿文的我還參考了滿文《詩經》譯本<sup>④</sup>。由此看來，作為當時最為流行的《詩經》注本——《毛詩正義》和朱熹的《詩集傳》，是韓國英翻譯時必定參考過的書籍（這從法譯中可以得到證明），此外不排除他可能還參考過當時學者用通俗語言所做的解釋。

伽達默爾說，“一切翻譯就已經是解釋。”<sup>⑤</sup>當譯者來自與原文文化相對的某種異文化時，譯者的文化勢必被帶入他（她）所從事的翻譯，也就是解釋中，也就勢必會產生文化上的轉化——“遷移”（transfer），或者說傳播。

### 一、遷移的文學：比興句的翻譯

“詩六義”——風、雅、頌、賦、比、興中，前三義即《詩經》裡所收詩的類別“風、雅、頌”較早被介紹到西方，因其關係到《詩經》的詩歌分類；作為詩歌創作手法的後三義“賦、比、興”在歐洲較早的綜合性中國資料集裡很少有詳細的介紹，有的介紹甚至是錯誤的。比如杜赫德《中華帝國全志》介紹《詩經》共有五類詩，其中第三類詩叫做“比”，這類詩的所有內容就是相似點和比較。孫璋的拉丁文《詩經》譯本前言對賦、比、興三義做了一番解釋，指出三者是《詩經》裡的三種詩歌類別，“興”就是“在引出一個話題之前，首先開始介紹的是來自自然的事物和與主題相近的事物”，“比”是“用比喻的方法”，而“賦”則是“用直接的話語來表述，沒有模稜兩可”<sup>⑥</sup>。從文學角度而言，後三義是比詩歌分類這樣的基本問題更為專業的、關於文學創作手法的問題，由於其難度大，也由於傳教士對這部分內容不大重視，結果是賦、比、興三義在早期由耶穌會士編寫的綜合性中國資料集裡經常是缺失的。錢德明在《北京耶穌會士雜記》第四卷裡專門介紹《詩經》的部分，也只介紹風、雅、頌，而沒有介紹賦、比、興。對這後三義的片面瞭解，勢必會影響到他們對這類特殊詩句尤其是起興句的翻譯。

#### （一）“興”非“興”

朱熹謂，“興者，先言他物以引起所詠之詞也。”《詩經·蓼莪》有兩處起興：“蓼蓼者莪，匪莪伊蒿。……蓼蓼者莪，匪莪伊蔚”和“南山律律，飄風弗弗……南山烈烈，飄風發發”，這裡先分析第一處。

《毛詩正義》謂此句“興也。蓼蓼，長大貌。箋云：莪已蓼蓼長大，我視之以為非莪，反謂之蒿。興者，喻憂思雖在役中，心不精識其事。”“正義曰：言蓼蓼然長大者，正是莪也，而不精審視之，以為非莪，反謂之維蒿。以興有形器方可識者，正是此物也，而我不精識視之，以為非此物，反謂之是彼物也。以己二親今且病亡，身在役中，不得侍養，精神昏亂，故視物不察也。”朱熹則認為此句為“比”而非“興”：“比也。蓼，長大貌；莪，美菜也；蒿，賤草也。人民勞苦，孝子不得終養，而作此詩。言昔謂之莪，而今非莪也，特蒿而已。以比父母生我以為美材，可賴以終其身，而今乃不得其養以死。於是乃言父母生我之劬勞，而重自哀傷也。”<sup>⑦</sup>清朝陳奐則指出莪與蒿實為“子”不同階段之譬喻：“以為莪始生香美可食，至秋高大，則粗惡不可食，喻子初生，猶是美材，至於長大，乃是無用之子，此語於取喻甚合，且與首句蓼蓼長大，下文生我劬勞，語意尤融貫。”<sup>⑧</sup>儘管陳奐認為莪蒿、莪蔚本一物、本同類，異於朱熹等認為莪、蒿不同類的說法，但將這兩種植物作為為人子者幼小和成人時的比喻這一說法與朱熹可謂一脈相承，較《毛詩正義》認為“精神昏亂，故視物不察”的觀點顯然更為合理些。

法譯文如下：

Semblable aux tiges brillantes qui sont la gloire & la conservation de la racine qui les a produites, je serai, me disois-je, la joie & le soutien de mes parents. (蓼蓼者莪，匪莪伊蒿。)

就像油亮的莖稈既是生出它們的根莖的光榮，同時又保護著根莖，我對自己說，我應該成為父母的支柱，讓他們快樂。

Je ne suis plus que comme ces rejettons stériles qui épuisent la racine qui les a nourris, & lui donnent la mort en se séchant. (蓼蓼者莪，匪莪伊蔚。)

我只不過就像那些細弱的枝條，窮盡了根的營養，卻讓根在風乾後死去。

首先，法譯者並不關心這兩句起興詩在全詩中的功能，“興”為何物，譯文中並無任何交代，譯者只是將這兩句詩當做全詩的起始句予以翻譯。“semblable”（好像）、“comme”（就像）表明譯者翻譯時將這兩句詩視為比喻句。這很可能是因為參考了朱熹的《詩集傳》。同時法譯文並沒有像中文注本那般關心“莪”和“蒿”、“蔚”是否為同類植物，甚至並沒有譯出這三種植物的名稱，而只說明了植物的兩個部位——“莖稈”或“枝條”和“根莖”，並以兩者之間的關係來比喻子女與父母的關係——為了讓莖稈或枝條生長、伸展，根部不斷地供養著它們，直至窮盡自己的營養。兩者之間是被供養者和供養者的關係。這說明韓國英在翻譯時並沒有過多倚賴當時通行的《詩經》注本裡的解釋，而是對原文有獨特的發揮，將植物的莖稈與根莖類比於子女與父母的關係，從而使詩篇一開頭就突顯了“孝”這一主題，顯示了譯者的匠心獨運。

## (二) “比”非“比”

再來看“比”句及其法譯文：

餅之罄矣，維壘之恥。

Plus une urne est précieuse & sculptée avec art, plus le vase informe & grossier qui figure avec elle dégrade sa beauté.

罐子越是寶貴，罐身的雕紋越是精緻，它旁邊粗糙簡陋的花瓶就越貶損它的美麗。

“餅”、“壘”皆為酒器，“餅”小“壘”大，譯文將其譯為做容器解的 urne 和 vase，是一對近義詞，兩者大小沒有太大區別。朱熹謂此句為“比”，“餅資於壘，而壘資餅，猶父母與子相依為命也。故餅罄矣，乃壘之恥，猶父母不得其所，乃子之責。”<sup>⑨</sup>陳奐亦云“餅小而盡，以喻己不得養父母；壘大而恥，以喻其不能養之之故，實由於上之人，征役不息，為可恥也，所以刺幽王也。”<sup>⑩</sup>“餅”與“壘”的關係基本類此，而譯文以“壘”之陋反襯“餅”之美，離朱熹、陳奐之解均遠矣：既沒有將這兩種器皿與子女、父母之關係對應起來，也沒有譯出此句的比喻義，也沒有以對政事的譏刺（陳奐所謂“刺幽王也”）來解此詩。相反，倒是譯得有些像“興”——以“餅”、“壘”對照引起後文所詠之詞。

以上分析說明，在翻譯《詩經》裡能體現文學創作手法的詩句時，韓國英並沒有特別關注到“比”和“興”作為《詩經》獨特的作詩手法，而只是將其視為普通的詩句來對待和翻譯。這正說明韓國英翻譯《詩經》的出發點原本是為了彰顯詩中體現的“孝”，對這部典籍在文學上的意義和價值還沒有真正開始關注。

## 二、遷移的文化：轉變形象、曲解詩意

### (一) 父母形象

《詩經·蓼莪》中，以下幾句集中描繪父母的形象：

父兮生我，母兮鞠我。拊我畜我，長我育我，顧我復我，出入腹我。

在這幾句詩裡，“生、鞠、拊、畜、長、育、顧、復、腹”九個動詞的連續使用，把父母無微不至、嘔心瀝血照顧子女並把他們拉扯大的艱辛淋漓盡致地表現出來了，呈現出鞠躬盡瘁撫養子女的父母形象。正如陳奐疏云：“詩連用九個我字，傳鞠訓養，則拊、畜、長、育皆養也；腹訓厚，則顧、復皆厚也，重言之者，以明生我劬勞之意。”<sup>⑩</sup>對父母使用第三人稱，表現了任勞任怨養育子女的父母形象，“不辭勞苦”是父母形象的鮮明特徵。

法譯文如下：

O mon pere! vous êtes le cher auteur de mes jours. O ma mere! ce sont vos tendres soins qui me les ont conservés; Vos bras furent mon premier berceau: j'y trouvois vos mamelles pour m'allaiter, vos vêtements pour me couvrir, votre sein pour m'échauffer, vos baisers pour me consoler & vos caresses pour me réjouir; vous ne m'en tiriez que pour me reprendre avec plus d'empressement.

啊我的父親！您是我人生的創造者；啊我的母親！是您的溫柔和關切存養了我；您的臂膀是我的第一個搖籃；您的乳汁哺育了我，您的衣服加蓋我身，您的懷抱溫暖了我，您的親吻安慰了我，您的愛撫使我歡欣；您每次都加倍溫柔地對我。

一改原詩的敘述方式，譯文對父母使用第二人稱，使詩人在詩中直接與雙親展開對話，將這段話變成兒子對自己深愛的父母養育之恩的深情告白，話語中洋溢著父母和子女之間濃濃的溫情和愛。譯文對父母人稱的變化，其原因在於譯者的文化背景——天主教徒有跟天主直接對話的傳統，天主就如同父親，是天下眾生的創造者，教徒們在祈禱中以第二人稱“您”相稱；故譯者在此將父親譯為“我生命的創造者”，而之後原詩中由父母所共同施於孩子的關愛，在譯文中則變為全部由母親發出：鞠、拊、畜、長、育、顧、復、腹。這種改變並非譯者無意為之。在天主教傳統裡，聖母瑪利亞就是最受尊崇的母親。譯文中將大量的讚美詞給予母親——對母親的讚美就仿佛天主教信徒對聖母的讚美一般，故原文以“不辭勞苦”養育子女為突出特徵的父母形象，在譯文中發生了巨大的變化——搖身變成了創生眾物的天父和慈愛的聖母。譯文所讚頌的母愛，也是聖母對聖子的愛，是基督宗教藝術表現的重要題材。譯文所描述的慈母形象在歐洲以聖母和聖嬰（Madonna and Child）為主題的大量藝術作品中都能找到痕跡，尤其是文藝復興時期誕生的大量宗教藝術傑作，如達芬奇、拉斐爾、米開朗基羅等偉大藝術家都以聖母和聖嬰為主題，創作出了不朽的傳世作品。

這類藝術作品按聖母和聖嬰的形象大致可歸為三類：聖母懷抱聖子、聖母哺育聖子和聖母哀悼基督。“聖母懷抱聖子”是西方最為基本和常見的宗教繪畫、雕塑題材，其中最著名的莫過於拉斐爾的繪畫《康那斯聖母》（*The Conestabile Madonna*, 1504）和米開朗基羅的雕塑作品《布魯日的聖母》（*Madonna of Bruges*, 1501-1504）。譯文“您的臂膀是我的第一個搖籃”、“您的懷抱溫暖了我”是這幅“聖母懷抱聖子圖”的形象展示。第二類“聖母哺育聖子圖”的代表作品有達芬奇的油畫《哺乳聖母》（*Madonna Litta*, 1481-1497）和揚·凡·艾克的繪畫《盧卡聖母像》（*Lucca Madonna*, 1437-1438）等。譯文“您的乳汁哺育了我”是對這幅“聖母哺育聖子圖”的形象描繪。第三類是“聖母哀悼基督圖”。在天主教傳統裡，聖母就是慈愛、母愛的象徵。當年僅三十三歲的耶穌被釘死之後，懷抱耶穌屍身的聖母的哀慟達到無以復加的程度。“Pietà”這一義大利詞就是專門用來表示瑪利亞對於基督之死的無比哀慟。聖母徹骨透心的哀慟就是對基督之愛的最高表達，聖母就是聖潔母愛的代言人。表現聖母哀悼基督這一主題的藝術名作包括米開

朗基羅的雕塑《聖母憐子》(Pietà, 1498-1499)和卡拉奇的繪畫《聖母哀悼基督》(Pietà, 1599-1600)。譯文固然並沒有直接表現聖母哀悼基督的文字，然而，“您的衣服加蓋我身”、“您的親吻安慰了我”、“您每次都加倍溫柔地對我”等文字，依然表達出了一位母親對孩子無比的溫柔和愛，就像聖母對聖子的愛。

總之，此段原詩塑造了不辭勞苦、任勞任怨照顧孩子的父母形象，譯文反倒描繪了基督宗教裡慈愛溫柔的聖父母形象，原詩父母形象的核心詞“苦”一變而為譯文裡聖父聖母尤其是聖母對孩子的愛，一句句譯詩就像一幅幅濃油重彩的油畫，又像一座座雕刻細膩而有力的立體雕像，把這濃郁而聖潔的愛描摹和刻畫出來。總之，就全詩而言，這段文字的法譯文最明顯地反映了譯者的宗教背景，融入了譯者的宗教意識，刻上了基督教文化的烙印。

## (二) 南山形象

原詩最後部分以南山起興：

南山烈烈，飄風發發。民莫不穀，我獨何害！

南山律律，飄風弗弗。民莫不穀，我獨不卒！

La grande montagne de Nan-chan eleve jusqu'aux cieux son sommet superbe; un zéphyr continuel y porte la fraîcheur & l'abondance; tout le monde y regorge de biens. Pourquoi suis-je le seul être accablé d'un déluge de maux? Pourquoi suis-je le seul à me noyer dans mes larmes? Leur source ne tarira-t-elle jamais?

O montagne de Nan-chan que ta vue irrite ma douleur & aigrit mon désespoir! ton elevation etonne les regards; chaque saison te prodigue de nouveaux agréments & te comble de richesses; tous ceux qui t'habitent jouissent à leur gré des douceurs de la vie. Pourquoi faut-il que nul espoir ne suspende mes soupirs? Hélas! je suis le seul fils dans l'univers qui ne puisse rendre aucun soin à la vieillesse de ses parens.

高大的南山高聳入雲，山頂的習習微風送來了清涼和豐富。每個人都富裕有餘，為什麼只有我身患重疾？為什麼只有我終日以淚洗面？淚水從不枯竭？

南山啊，望著你激起了我的痛苦，徒增我的失望！你高大得令人瞠目結舌：在每個季節，豐富的生命將你充滿，山上每個生物都盡情地享受生命的甜美。可是為什麼我終日嘆息，卻看不到希望？哎呀！在這個世界上，就只有我這個兒子完全無法照顧我那年老的父母。

朱熹解釋“南山烈烈，飄風發發”和“南山律律，飄風弗弗”這兩句詩是“興”。從譯文來看，顯然譯者並不關心起興句的特殊性，而對這兩句詩做了非常詳盡的闡發性翻譯，對南山進行了熱烈的歌頌和讚美：“高大的”、“高聳入雲”。由於第二句“南山律律，飄風弗弗”與第一句是同義反復，譯者翻譯第二句時沒有重複第一句譯文，而是做了自由發揮，譯文裡多出了很多原詩沒有的內容，塑造了高大壯麗、極富生命力的南山形象：“高大得令人瞠目結舌”，山上充滿豐富的生命，它們都盡享生命的甜美。譯文對南山的熱情歌頌大大超過了原詩（原詩裡南山只是作為起興的“他物”出現），帶有宗教讚美詩的意味。

另一方面，譯者頌讚南山的高大、壯麗和繁盛，這恰好與詩人的潦倒和淪落形成了鮮明對比：“為什麼我終日嘆息，卻看不到希望？”詩人之所以如此不幸，是因為“完全無法照顧我那年老的父母”。南山如此高大壯麗，而為人子者卻這般貧乏不堪，這種鮮明的對比增強了為人子者無

法報答父母養育之恩的無奈和痛苦。這種痛悔的感情，由於第二小段譯文採用了為人子者“我”與南山直接對話的敘述方式，得到了進一步的強化，更增添了孝子無法盡孝的悲劇感。

### (三) 曲解詩意

儘管如前所述，《蓼莪》譯文有對原詩或增或減或改變的內容，然而譯詩整體而言對原詩詩意的忠實度是比較高的。只有關於“盡孝”這一主題，照《毛詩正義》等注本的解釋，詩中為人子者的父母已經去世，故他為自己無法盡孝而哀嘆；而譯者對此的理解顯然有所不同。來看中間一段的原文和譯文：

無父何怙？無母何恃？出則銜恤，入則靡至。

Comment ne succomberois-je pas, moi, à l'accablante pensée que je suis comme sans pere & sans mere, puisqu'ils ne peuvent pas même penser à leur fils sans rougir. S'il est affreux de m'abandonner à mon désespoir, il l'est encore plus de lutter contre lui.

為何我不坦然面對這一沉重的想法呢？我就像無父又無母，既然他們一想到他們的兒子就感到羞愧。使我陷於絕望委實可怕，然而與它抗爭卻更可怕。

《毛詩正義》箋此句曰：“出門則思之而憂，旋入門又不見，如入無所至。”正義曰：“作詩之日，已反於家，故言出入之事。入門無見，又似非殯，是已卒哭之後也。入門上堂不見，慨焉靡焉，時實為甚。三年之外，孝子之情亦然，但此以三年內耳。”其考證父母亡故時間為三年以內；在原詩裡，為人子者面對父母雙亡而自己不能盡孝的慘痛事實發出痛苦的哀號，而譯詩只是說“我就像無父無母”，父母都尚健在，只是自己無法盡孝，讓父母每次想到就會感到羞愧，所以就當沒有這個兒子，而這個兒子也就像沒有父母。譯詩簡直置“出則銜恤，入則靡至”的原義於不顧，而沿著譯者的思路繼續。聯繫到對原詩最後一句“民莫不穀，我獨不卒”的翻譯——“完全無法照顧我那年老的父母”，可見在譯者看來，父母並未亡故，他們都還健在，只是年事已高。譯者為何無視原詩父母雙亡這一看來明顯的事實，當其健在，而子女又無法盡孝呢？上文已經討論過，“父兮生我，母兮鞠我”那段詩句的譯文帶有較為濃郁的宗教色彩，譯文中“父母”尤其是母親的形象頗近於基督宗教裡聖父和聖母的形象，而聖父和聖母作為聖人，不會經歷世間凡人的肉體死亡，故譯者於此小心翼翼，將原詩的父母雙亡譯為父母已年老，為人子者不能盡孝，是以心中悲哀。可以理解為天下人子不能以敬事奉聖父母，是以“陷於絕望”，而終日嘆息。這是從反面說明人子當尊奉在天上的聖父母、當盡“孝”的旨意。

### 三、餘論

總結一下《詩經·蓼莪》這首詩的翻譯特色。首先，譯者韓國英在翻譯時並沒有過多倚賴手頭可參考的《詩經》注本裡的解釋，而是根據他自己的解讀對原文做了一定的處理，按照譯者理解的思路進行了較多發揮。比如將原詩所說的父母雙亡理解成父母尚在世，使這首悼亡詩、哭喪詩失去了原來的性質，變為為人子者痛陳自己“欲報之德，昊天罔極”的悲痛。對詩中比興句的翻譯更是都不同於《毛詩正義》、朱熹《詩集傳》等當時譯者可資參考者，而是自成一體，顯示了譯者強烈的主體性。

其二，韓國英《詩經·蓼莪》法譯表現了文學上的遷移：十七至十八世紀在華耶穌會士還沒有真正開始關注《詩經》在文學上的意義和價值，尤其是沒有理解詩經六義之作詩法賦、比、興，更沒有譯出“比”和“興”句在詩中的功能，這使《詩經》裡這兩種重要的文學創作手法沒

有得到應有的表現，在一定程度上弱化了《詩經》的文學性。然而，一方面，由於傳教士譯者還未深入理解比、興等作詩法，對這兩種文學創作手法的表現很不充分；另一方面，譯文主要採用第一人稱來進行整個敘事和抒情，在譯文中頻繁使用對話體，並且有意識地選用一些充滿感情色彩的詞彙，比如 *un coeur sensible & reconnoissant*（一顆敏感而感激的心）、*affreux*（可怕的）、*désespoir*（絕望）、*douleur*（疼痛）、*soupirs*（嘆息）、*me noyer dans mes larmes*（以淚洗面）、*douceurs de la vie*（生活的甜美），以及一些語意偏重的詞彙比如 *lutter contre*（抗爭）、*immense*（無邊無際）、*l'impétuosité*（激烈）、*sommet superbe*（頂峰）等，還有感嘆詞如三次 *Hélas*（哎呀）、五次 *O*（啊）等，使譯文整體表現出強烈的感情色彩，譯詩中“我”的痛楚和無奈顯得真實可感。可以說，韓國英的《詩經》法譯文表現出了鮮明的主體抒情特徵，這種強烈的抒情性在一定程度上彌補了原本受到弱化的文學性。

其三，韓國英《詩經·蓼莪》法譯表現了文化上的遷移：譯者非常自覺地採用了“對話”的翻譯方式，讓“我”跟父親、母親直接對話，也跟“南山”直接對話，將譯者的宗教背景植入譯文：“父親”對應於天主，“母親”對應於聖母，而“南山”對應於聖山西奈山（Mount Sinai）。父母和南山形象的文化意義由此發生了重大的遷移——原本世俗意義的父母和南山變成了宗教意義上的父母和南山。原詩所要表達的主題——子女對父母的家庭之“孝”，也遷移成為基督宗教傳統裡人們對天主（聖父）和聖母的敬奉。世俗之孝遷移成了宗教之孝——這另一種“孝”，呈現出通過翻譯所實現的文化遷移。

總之，韓國英《詩經·蓼莪》法譯文是譯者對這首詩的闡釋。通過他的闡釋，一方面，原詩“孝”的主題得以彰顯；另一方面，原詩在文學和文化上都發生了遷移。在這種遷移中，來自譯者自身文化背景的新意義得以植入，使譯文文本成為原詩的“第二生命”，在新的文化語境中作為一個新的文化生命體存在。

---

① Jiang Xiangyan, A Preliminary Study on the First Selected Translation of *The Book of Poetry* into French, *Asian Studies*, Volume III (XIX), Issue 2, Ljubljana, December 2015, pp. 73-84.

② Jean-Joseph-Marie Amiot, *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les moeurs, les usages, etc. des chinois par les missionnaires de Pékin*, Paris: Chez Nyon l'aîné, 16 volumes, 1776-1814.

③ 梅謙立：《耶穌會士與儒家經典：翻譯者，抑或叛逆者？》，廣州：《現代哲學》，2014年第6期。

④⑥ 李慧：《孫璋拉丁文〈詩經〉譯本前言》，北京：《拉丁語言文化研究》（*Journal of Latin Language and Culture*）第四輯，2016年。

⑤ 伽達默爾：《詮釋學——真理與方法：哲學詮釋學的基本特徵》（修訂譯本），洪漢鼎譯，北京：商務印書館，2007年，第518頁。

⑦⑨ 朱熹：《詩集傳》，北京：中華書局，1958年，第146頁。

⑧⑩⑪ 陳奂：《詩毛氏傳疏》（下冊），上海：商務印書館，1933年，第2～4頁。

作者簡介：蔣向豔，華東師範大學對外漢語學院副教授，博士。上海 200062

[責任編輯 陳志雄]