

TRANSLATING  
SHAKESPEARE'S  
IMAGERY FOR THE  
CHINESE AUDIENCE –

WITH REFERENCE TO *HAMLET*  
AND ITS VERSIONS IN CHINESE  
AND IN EUROPEAN LANGUAGES

(2011)

LAURENCE K. P. WONG

**Abstract:** Generally speaking, the message of a poem is conveyed on three levels: the semantic, the syntactic, and the phonological. How translatable each of these levels is to the translator depends on how much cognation there is between the source and the target language: the more cognation there is, the more translatable each of these levels. Thus, in respect of all three levels, translation between languages of the same family, such as English and French, both of which belong to the Indo-European family, is easier than translation between languages of different families, such as English and Chinese, which belong respectively to the Indo-European and the Sino-Tibetan family.

If a further distinction is to be made, one may say that, in translation between Chinese and European languages, the semantic level is less challenging than both the syntactic and the phonological level, since syntactic and phonological features are language-bound, and do not lend themselves readily to translation, whereas language pairs generally have corresponding words and phrases on the semantic level to express similar ideas or to describe similar objects, events, perceptions, and feelings. As an image owes its existence largely to its

TRADUZINDO  
A IMAGÍSTICA DE  
SHAKESPEARE PARA O  
PÚBLICO CHINÊS –

COM REFERÊNCIA A *HAMLET*  
E AS SUAS VERSÕES EM CHINÊS  
E EM LÍNGUAS EUROPEIAS

(2013)

LAURENCE K. P. WONG

**Resumo:** De um modo geral, a mensagem de um poema é transmitida em três níveis: o semântico, o sintático e o fonológico. Quão traduzível cada um desses níveis é para o tradutor depende do quanto de cognação exista entre as línguas fonte e alvo: quanto mais cognação, mais traduzível cada um desses níveis. Assim, em relação aos três níveis, a tradução entre línguas da mesma família, como o inglês e o francês, pertencentes à família indo-europeia, é mais fácil do que a tradução entre línguas de famílias diferentes, como o inglês e o chinês, que pertencem, respectivamente, às famílias indo-europeia e sino-tibetana.

Se se quiser fazer uma outra distinção, pode-se dizer que na tradução entre a língua chinesa e as línguas europeias o nível semântico é menos desafiador do que os níveis sintático e fonológico uma vez que as características sintáticas e fonológicas estão atreladas à língua e não se prestam prontamente à tradução, ao passo que, de modo geral, pares de línguas quaisquer contam com palavras e expressões correspondentes no nível semântico para expressar idéias ou descrever objetos, eventos, percepções e sentimentos semelhantes. Porque uma ima-

semantic content, the imagery of a poem is easier to translate than its phonological features. Be that as it may, there is yet another difference: the difference between the imagery of non-dramatic poetry and the imagery of poetic drama when it comes to translation. With reference to *Hamlet* and its versions in Chinese and in European languages, this paper discusses this difference and the challenges which the translator has to face when translating the imagery of poetic drama from one language into another; it also shows how translating Shakespeare's imagery from English into Chinese is more formidable than translating it from English into other European languages.

**Keywords:** Shakespeare's imagery; Hamlet; Chinese audience; European languages

In translating a poem from one language into another, the translator has to tackle at least three levels on which the total meaning of the poem hinges: the semantic, the syntactic, and the phonological. How translatable each of these levels is depends, to a large extent, on how much cognation there is between the source and the target language concerned: the more cognation there is between the two languages, the more translatable each of these levels. Thus in translating between two languages belonging to the same branch of the same language family, such as Italian and Spanish, the translator faces a less formidable challenge on all three levels than when he translates between two languages belonging to two different branches of the same language family, such as English and Italian, or between two languages belonging to two different language families, such as English and Chinese, with the last language

gem deve sua existência, em grande medida, ao seu conteúdo semântico, a imagística de um poema é mais fácil de traduzir do que suas características fonológicas. Seja como for, no que se refere à tradução, há ainda uma outra diferença: aquela entre a imagística da poesia não-dramática e a imagística do drama poético. Com referência a *Hamlet* e suas versões em chinês e em línguas europeias, discute-se neste artigo tal diferença e os desafios que o tradutor tem de enfrentar ao traduzir a imagística do drama poético de uma língua para outra; também mostra como traduzir a imagística de Shakespeare do inglês ao chinês é mais desafiador do que traduzi-la do inglês a outras línguas europeias.

**Palavras-chave:** imagística de Shakespeare; Hamlet; público chinês; línguas europeias

Ao traduzir um poema de uma língua para outra, o tradutor tem de lidar com pelo menos três níveis sobre os quais o significado total do poema depende: o semântico, o sintático e o fonológico. Quão traduzível cada um desses níveis é depende, em grande medida, do quanto de cognação há entre as línguas fonte e alvo em questão: quanto mais cognação houver entre as línguas, mais traduzível é cada um desses níveis. Assim, na tradução entre duas línguas pertencentes ao mesmo ramo da mesma família de línguas, como o italiano e o espanhol, o tradutor enfrenta um desafio menos exigente em todos os três níveis do que quando traduz entre duas línguas pertencentes a dois ramos diferentes da mesma família de línguas, como o inglês e o italiano, ou entre duas línguas pertencentes a duas famílias de línguas diferentes, como o inglês e o chinês, esse último par de línguas impondo o maior desafio. Isso as-

pair posing the greatest challenge. This is because the more cognation there is between the source and the target language, the more similarities there are between them in semantic, syntactic, and phonological terms, thereby rendering the translation of semantic, syntactic, and phonological features of the source text into the target language simpler and more straightforward. If a further distinction is to be made, one may point out that, of the three levels, the semantic is by far the easiest. This is because on the semantic level, all language pairs have corresponding words and phrases to express similar ideas and describe similar events, perceptions, feelings, and so on, whereas syntactic and phonological features are language-bound.<sup>1</sup> In the terminology of linguistics, one may say that the signifier-signified bonds in one language often have corresponding ones in another language. Consequently, the imagery of a poem, which owes its existence largely to the semantic content of words and phrases, is easier to translate than stylistic effects arising from the syntactic and phonological features of a poem, which include, among other things, musicality.<sup>2</sup>

sim é porque quanto mais cognação existir entre as línguas fonte e alvo, maior número de semelhanças existirão entre elas em termos semânticos, sintáticos e fonológicos, tornando a tradução de características semânticas, sintáticas e fonológicas do texto fonte ao alvo mais simples e direta. Se se quiser fazer uma outra distinção, observa-se que dentre os três níveis o semântico é de longe o mais fácil de lidar. Isso porque, no nível semântico, todos os pares de línguas possuem palavras e expressões correspondentes para expressar idéias e descrever eventos, percepções e sentimentos, entre outros, semelhantes, ao passo que as características sintáticas e fonológicas estão atreladas à língua.<sup>3</sup> Na terminologia da lingüística, pode-se dizer que os elos significante-significado numa língua têm, muitas vezes, correspondentes numa outra língua. Por consequência, a imagística de um poema, que em grande parte deve sua existência ao conteúdo semântico de palavras e expressões, é mais fácil de traduzir do que os efeitos estilísticos decorrentes de suas características sintáticas e fonológicas, que inclui, entre outras coisas, a musicalidade.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> In discussing the translation of images, Ilek (1970: 136) points out that words in the source and target languages sometimes may rhyme, and that rhyming is easier to “the original author” than to the translator: “It is the result of a casual development that in Italian the words *amore*, *dolore*, and *cuore* constitute a rhyme, while two of the equivalents, *Herz* and *Schmerz*, rhyme in German. Theoretically, a thesis might be advanced that what is casual in one language can be casually found in another language. But there is no doubt that a satisfactory solution will be more difficult for the translator than it was for the original author.” For this reason, the phonological features of the source language are not as easily translatable as its semantic features.

<sup>2</sup> For detailed discussions of the intractability of syntactic and phonological features in poetry, see my articles, entitled respectively “Syntax and Translatability” and “Musicality and Intrafamily Translation: With Reference to European Languages and Chinese.”

<sup>3</sup> Ao discutir a tradução de imagens, Ilek (1970: 136) observa que as palavras nas línguas fonte e alvo às vezes podem rimar, e que rimar é mais fácil para o “autor original” do que para o tradutor: “Trata-se do resultado de um desenvolvimento casual o fato de que as palavras italianas *amore*, *dolore*, e *cuore* rimam, enquanto duas de suas equivalentes, *Herz* e *Schmerz*, o fazem em alemão. Em teoria, poder-se-ia apresentar a tese de que o que é casual numa língua pode ser casualmente encontrado em outra. Mas não há dúvida de que uma solução satisfatória será mais

Applied to isolated images found in source texts written in English and other European languages, the above point about imagery is fully valid; however, it needs modification when applied to poetic drama, as in the case of Shakespeare's *Hamlet*, in which images are used extensively in the whole play, forming large patterns that function as vehicles for thought, reasoning, and argument, impel the dramatic action, enable the characters to carry on their conversations, unfold the plot in ways which non-imagery cannot do, and, above all, reveal subtle meanings and symbolic significance which language used on other levels cannot reveal. In view of its multifarious functions, the importance of imagery cannot be overemphasized. Even as early as 70 years ago, Caroline Spurgeon had already highlighted three important functions of the imagery of Shakespeare's plays when she said, "the image (...) gives quality, creates atmosphere and conveys emotion in a way no precise description, however clear and accurate, can possibly do" (1935: 9).

At this point, the question arises as to what I mean by *imagery*. To answer this question, let us first look at two definitions of the word given by Baldick and Cuddon respectively:

Aplicado a imagens isoladas encontradas em textos originais escritos em inglês e em outras línguas européias, o ponto levantado acima sobre a imagística é inteiramente válido; no entanto, necessita ser modificado quando aplicado ao drama poético, como é o caso do *Hamlet* de Shakespeare, em que imagens são extensamente usadas ao longo de toda a peça – formando grandes padrões que funcionam como veículos para o pensamento, o raciocínio e a argumentação –, impulsionam a ação dramática, permitem aos personagens continuar suas conversas, desenvolvem o enredo de uma maneira que a ausência de imagística não pode fazer, e, acima de tudo, revelam significados sutis e uma significância simbólica que a língua usada noutros níveis não consegue revelar. Em vista de suas funções múltiplas, a importância da imagística não pode ser subestimada. Tão cedo quanto 70 anos atrás, Caroline Spurgeon já destacara três importantes funções da imagística das peças de Shakespeare, quando afirmou: "a imagem (...) confere qualidade, cria uma atmosfera e transmite emoção de uma forma que nenhuma descrição precisa, ainda que clara e acurada, pode de alguma maneira fazer" (1935: 9).

A este ponto surge a pergunta sobre o que quero dizer com *imagística*. A fim de respondê-la, examinemos primeiro duas definições suas, ofertadas por Baldick e Cuddon, respectivamente:

---

difícil para o tradutor do que o foi para o autor original." Por essa razão, as características fonológicas da língua fonte não são tão facilmente traduzíveis quanto suas características semânticas.

<sup>4</sup> Para uma discussão detalhada sobre a dificuldade de lidar com recursos sintáticos e fonológicos em poesia, ver meus artigos intitulados, respectivamente, "Syntax and Translatability" e "Musicality and Intrafamily Translation: With Reference to European Languages and Chinese".

a rather vague critical term covering those uses of language in a literary work that evoke sense-impressions by literal or figurative reference to perceptible or 'concrete' objects, scenes, actions, or states, as distinct from the language of abstract argument or exposition. The imagery of a literary work thus comprises the set of images that it uses; these need not be mental 'pictures', but may appeal to senses other than sight. The term has often been applied particularly to the figurative language used in a work, especially to its metaphors and similes (Baldick 1990: 106).

Imagery as a general term covers the use of language to represent objects, actions, feelings, thoughts, ideas, states of mind and any sensory or extra-sensory experience (Cuddon 1991:442-3).

Classifying almost all uses of language as imagery, Cuddon's definition is too inclusive to be useful for my discussion because, according to this definition, almost all uses of language are imagery and nothing is non-imagery. Excluding the language of abstract argument or exposition, Baldick's definition is more discriminating, and provides my discussion with a suitable point of departure. If a further classification is to be made, it is possible to divide imagery into imagery in the broad sense and imagery in the narrow sense. In the broad sense, it refers to all words, phrases, clauses, or sentences that present a concrete description through the senses, including the visual, the auditory, the

um termo crítico bastante vago abrangendo numa obra literária aqueles usos da linguagem que evocam impressões sensoriais através de referências literais ou figuradas a objetos, cenas, ações ou estados, perceptíveis ou "concretos", distintos da linguagem da argumentação ou da exposição abstrata. A imagística de uma obra literária compreende, assim, o conjunto de imagens de que faz uso; não precisam ser "imagens" mentais, mas podem apelar a sentidos outros que não a visão. Com frequência, o termo tem sido aplicado particularmente para referir a linguagem figurada utilizada numa obra, especialmente suas metáforas e símiles (Baldick 1990: 106).<sup>5</sup>

Imagística, enquanto termo geral, diz respeito ao uso da linguagem que tem o fim de representar objetos, ações, sentimentos, pensamentos, idéias, estados de espírito e qualquer experiência sensorial ou extra-sensorial (Cuddon 1991:442-3).

Ao classificar quase todos os usos da linguagem como 'imagística', a definição de Cuddon é demasiado abrangente para ser útil em minha discussão, pois, de acordo com essa definição, quase todos os usos da linguagem são imagística e nada é não-imagística. Ao escluir as linguagens argumentativa ou expositiva abstratas, a definição de Baldick se mostra mais discriminadora e fornece à minha discussão um ponto de partida adequado. Se se quiser estender a classificação, é possível dividir a imagística em imagística em sentido amplo e imagística em sentido estrito. Em sentido amplo, diz respeito a todas as palavras, expressões, orações ou sentenças que fornecem uma des-

<sup>5</sup> Todas as traduções de textos citados por Wong são minhas, exceção feita às traduções de Shakespeare, cujos créditos aos tradutores são dados quando das primeiras aparições dessas traduções no texto. (N.T.)

tactile, the olfactory, the gustatory, and the kinaesthetic.<sup>6</sup> Judged by this standard, each of the following descriptions can be considered to constitute an image: “the fire burns,” “the wolf is chasing the rabbit,” “the perfume is wafted by the wind,” “the car crashes into the wall.” In the narrow sense, it refers to “the figurative language used in a work, especially to its metaphors and similes” (Baldick 1990: 106).<sup>7</sup> While Wolfgang Clemen takes *image* in the broad sense in his *The Development of Shakespeare’s Imagery*, Caroline Spurgeon takes it in the narrow sense in her *Shakespeare’s Imagery and What It Tells Us*, and delimits her use of the word before she begins her discussion: “I use the term ‘image’ here as the only available word to cover every kind of simile, as well as every kind of what is really compressed simile—metaphor” (1935: 5).<sup>8</sup> In this paper,

crição concreta feita por meio dos sentidos, incluindo o visual, o auditivo, o tátil, o olfativo, o gustativo e o cinestésico.<sup>9</sup> Julgadas por esse critério, cada uma das seguintes descrições podem ser consideradas como constituindo uma imagem: “o fogo queima”, “o lobo persegue o coelho”, “o perfume é levado pelo vento”, “o carro se choca contra o muro”. Em sentido estrito, diz respeito à “linguagem figurada usada numa obra, especialmente suas metáforas e símiles” (Baldick 1990: 106).<sup>10</sup> Enquanto Wolfgang Clemen usa *imagem* em sentido amplo, em sua obra *The Development of Shakespeare’s Imagery* [O desenvolvimento da imagística de Shakespeare], Caroline Spurgeon usa-a em sentido estrito, em *Shakespeare’s Imagery and What It Tells Us* [A imagística de Shakespeare e o que ela nos diz], delimitando seu uso da palavra antes de iniciar sua

<sup>6</sup> Cuddon (443) divides images into seven categories: “visual (pertaining to the eye), olfactory (smell), tactile (touch), auditory (hearing), gustatory (taste), abstract (in which case it will appeal to what may be described as the intellect) and kinaesthetic (pertaining to the sense of movement and bodily effort).” As Baldick’s definition is used in this paper, the abstract category is not included in my discussion.

<sup>7</sup> In saying “especially to its metaphors and similes,” Baldick has highlighted two figures of speech; however, he has not excluded Cuddon’s (443) “synecdoche, onomatopoeia and metonymy.”

<sup>8</sup> Metaphors, as Hausman (18–19) has shown, can be divided into “creative” and “frozen” (or “dormant”) metaphors.” Creative metaphors are those that are “creations – creations in exemplifying fundamentally new and valuable significances, which in turn themselves create or generate new significances,” those which “are frequently thought of as ‘fresh,’ ‘innovative,’ and ‘enlightening,’ in relation to the contexts in which they first appear.” Frozen or dormant metaphors are those which “may once have been highly creative,” but is no longer so. The vast majority of Shakespeare’s metaphors are “creative metaphors”; expressions like “a branch of knowledge” are frozen metaphors in that they are now unlikely to evoke fresh images as they did when they were first used; thus “a branch of knowledge” is unlikely to evoke in the addressee the tree image through *branch*. Many critics like to refer to “frozen metaphors” as “dead metaphors.” If a more precise classification is to be made, one may include “moribund metaphors,” that is, those which are neither totally creative nor totally frozen, existing in limbo, as it were, between life and death. A case in point is *infiltrate*, which, when used in everyday English, generally means “gain entrance or access to surreptitiously and by degrees (as spies etc.)” Apart from this primary meaning, which is listed as sense 1 in Allen (606), there are also secondary, literally meanings: “permeate by filtration,” “introduce (fluid) by filtration” (Allen 606). When the word is used of spies, it can still evoke the filtration image in the minds of sensitive users of English. In other words, moribund metaphors are those which, while no longer totally vigorous, fresh, and creative, still retain a vestige of its original metaphorical meaning.

I shall use *image* and *imagery* in the broad sense, which encompasses both figurative and non-figurative language.

In studying the translation of Shakespeare's imagery, one must bear in mind two important points. First, Shakespeare's imagery is primarily meant to be spoken on the stage in the theatre and intended for the audience, even though one may choose to read and enjoy it in printed form. Second, while a translation meant to be read in printed form is comprehended through the eye, which can be a leisurely process, a translation to be spoken on the stage is comprehended through the ear, a

discussão: "Uso o termo "imagem" aqui enquanto única palavra a abranger todo tipo de símile, bem como toda compactação do tipo símile-metáfora" (1935: 5).<sup>11</sup> Nesta obra, usarei *imagem* e *imagística* no sentido amplo, o que engloba tanto a linguagem figurada como a não figurada.

Ao estudar a tradução da imagística de Shakespeare, deve-se ter em mente dois pontos importantes. Primeiro, a imagística de Shakespeare foi concebida, antes de tudo, para ser falada no palco do teatro, com o público em mente, muito embora se possa escolher lê-la e apreciá-la em forma impressa. Segundo, ao passo que uma tradução feita para ser lida em forma impressa é apreendida por meio dos olhos, o que pode ser um processo vagaroso, uma tradução de-

<sup>9</sup> Cuddon (443) divide as imagens em sete categorias: "visual (relativa aos olhos), olfativa (cheiro), tátil (toque), auditiva (ouvida), gustativa (sabor), abstrata (que diz respeito ao que pode ser descrito como intelecto) e cinestésica (relativa à sensação de movimento e esforço físico)." Porque é a definição de Baldick usada neste artigo, a categoria abstrata não aparece em minha discussão.

<sup>10</sup> Ao dizer "especialmente suas metáforas e símiles," Baldick destacou duas figuras de linguagem; no entanto, não excluiu a "sinédoque, onomatopéia e metonímia" de Cuddon (443).

<sup>11</sup> Metáforas, como revelou Hausman (18-19), podem ser divididas em "criativas" e "congeladas" (ou "dormentes"). Metáforas criativas são aquelas que são "criações –exemplares de significâncias fundamentalmente novas e valorosas, que, por sua vez, em si, criam ou geram novas significâncias", aquelas que "são freqüentemente consideradas 'frescas', 'inovadoras' e 'esclarecedoras', em relação aos contextos em que aparecem pela primeira vez." Metáforas congeladas ou dormentes são aquelas que "podem ter sido altamente criativas noutro momento" mas não o são mais. A grande maioria das metáforas de Shakespeare são "metáforas criativas"; expressões como "um ramo do conhecimento" são metáforas congeladas, visto que hoje é pouco provável que evoquem imagens frescas tal como o fizeram quando foram utilizadas pela primeira vez; portanto, é improvável que "um ramo do conhecimento" evoque no destinatário a imagem de uma árvore por meio da menção a *ramo*. Muitos críticos gostam de se referirem a "metáforas congeladas" enquanto "metáforas mortas". Se se quiser fornecer uma classificação mais precisa, pode-se incluir a de "metáforas moribundas", isto é, aquelas que não são nem totalmente criativas, nem totalmente congeladas, mas que existem num limbo, por assim dizer, entre a vida e a morte. Um caso em questão é *infiltrate* [infiltrar-se], que, quando usado no inglês do dia-a-dia, geralmente significa "conseguir entrada ou acesso de maneira subreptícia e gradual (como espões, etc.)." Para além desse significado primário, listado como acepção 1 em Allen (606), há também significados secundários, literários: "permear por infiltração", "introduzir (fluido) por infiltração" (Allen 606). Quando a palavra é usada para espões, ela ainda pode evocar a imagem de infiltração nas mentes de usuários sensíveis do inglês. Em outras palavras, metáforas moribundas são aquelas que, embora não totalmente vigorosas, frescas e criativas, ainda conservam um vestígio dos seus significados metafóricos originais.

process in which each word has to be understood by the audience within a split second, or, to be more precise, instantly. In other words, unlike imagery meant to be read, imagery spoken on the stage has to satisfy the requirement of instant comprehensibility.

As an exhaustive study of the translation of Shakespeare's imagery in his complete works is beyond the scope of this paper, I shall confine myself to the translation of the imagery of *Hamlet* into Chinese with reference to my own version and versions in four European languages, namely, French, German, Italian, and Spanish, and try to find out what problems are involved, how they can be tackled, and what differences there are between translating the play's imagery into Chinese and translating it into the four European languages.

In the following discussion, I shall divide images into two types: those that are plain descriptions and those that employ figurative language, including, but not limited to, simile, metaphor, and personification. In translation, images of the first type are easy to handle, no matter in what direction one is translating: English to Chinese, Chinese to English, English to French, French to English, English to German, German to English, French to German, German to French, and so on. This is because all languages have the capacity to cope with imagery of this kind. Take 1.1.156-63 of *Hamlet*, for example, in which Marcellus explains why the ghost of Hamlet's

clamada no palco é apreendida pelo ouvido, um processo em que cada palavra tem de ser entendida pelo público numa fração de segundo, ou, para ser mais preciso, instantaneamente. Em outras palavras, ao contrário da imagística concebida para ser lida, a imagística declamada no palco tem de satisfazer a exigência da compreensibilidade instantânea.

Porque um estudo exaustivo sobre a tradução da imagística de Shakespeare em sua obra completa vai além do escopo deste artigo, limitar-me-ei à questão da tradução da imagística de *Hamlet* ao chinês, com referência a minha própria versão e a versões em quatro línguas europeias – a saber, francês, alemão, italiano e espanhol –, e tentarei descobrir quais os problemas relacionados à tarefa, de que maneira podem ser resolvidos, e quais diferenças existem entre a tradução da imagística da peça ao chinês e às quatro línguas europeias.

Na discussão que segue, dividirei as imagens em dois tipos: aquelas que são simples descrições e aquelas que fazem uso de linguagem figurada, incluindo entre essas, mas não só, o símile, a metáfora e a personificação. Em tradução, é fácil de lidar com as imagens do primeiro tipo, não importa em que direção se esteja traduzindo: do inglês para o chinês, do chinês para o inglês, do inglês para o francês, do francês para o inglês, do inglês para o alemão, do alemão para o inglês, do francês para o alemão, do alemão para o francês etc. Isso assim é porque todas as línguas têm a capacidade de lidar com imagens desse tipo. Tomemos a passagem



father disappeared when it heard the cock crow:

It faded on the crowing of the cock.  
Some say that ever 'gainst that sea-  
son comes  
Wherein our Saviour's birth is cele-  
brated  
This bird of dawning singeth all  
night long,  
And then, they say, no spirit dare  
stir abroad,  
The nights are wholesome, then no  
planets strike,  
No fairy takes, nor witch hath power  
to charm,  
So hallowed and so gracious is that  
time.  
(Thompson and Taylor 2006: 163)

The description “evoke[s] sense-impressions by literal (...) reference to perceptible or ‘concrete’ objects, scenes, actions, or states”; it appeals to the audience’s senses: the visual (“faded,” “dawning”), the auditory (“crowing,” “singeth”); there are “‘concrete’ objects” (“cock,” “bird,” “spirit,” “planets,” “fairy,” “witch”), “scenes” (“It faded on the crowing of the cock,” “our Saviour’s birth is celebrated,” “no spirit dare stir abroad,” “no planets strike,” “[n]o fairy takes”), and “actions” (“crowing,” “comes,” “is celebrated,” “singeth,” “stir,” “strike,” “charm,” “hallowed”). To be sure, the above classifications may overlap sometimes. For example, objects and actions can be part of a scene, as is the case of “no planets strike.” Nevertheless, complicated as they may seem, the imagery in the quotation

1.1.156-63<sup>12</sup> de *Hamlet*, por exemplo, em que Marcellus explica por que o fantasma do pai de Hamlet desapareceu quando este ouviu o galo cantar:

Se decompôs ao clarinar do galo,  
Dizem que, ao se aproximar o Na-  
tal de Nosso Salvador,  
O galo, pássaro da alvorada, canta  
a noite toda:  
E aí, se diz, nenhum espírito ousa  
sair do túmulo.  
As noites são saudáveis; nenhum  
astro vaticina;  
Nenhuma fada encanta, nem feiticeira  
enfeitiça;  
Tão santo e cheio de graça é esse  
tempo.

(Fernandes 1984)<sup>13</sup>

A descrição “evocam impressões sensoriais através de referências literais (...) a objetos, cenas, ações ou estados, perceptíveis ou ‘concretos’”, apela aos sentidos do público: o visual (“faded” [decompôs], “dawning” [alvorada]), o auditivo (“crowning” [clarinar]), “singeth” [canta]; há “objetos ‘concretos’” (“cock” [galo], “bird” [pássaro], “spirit” [espírito], “planets [astro], “fairy” [fada], “witch” [feiticeira]), “cenas” (“It faded on the crowing of the cock” [Se decompôs ao clarinar do galo], “our Saviour’s birth is celebrated” [ao se aproximar o Natal de Nosso Salvador], “no spirit dare stir abroad” [nenhum espírito ousa sair do túmulo], “no planets strike” [nenhum astro vaticina], “No fairy takes” [Nenhuma fada encanta]), e “ações” (“crowing” [clarinar], “comes” [se aproximar], “is cele-

<sup>12</sup> Ato 1, Cena 1, Linhas 156-163. (N.T.)

<sup>13</sup> Utilizou-se a tradução de *Hamlet* feita por Millôr Fernandes (1984), disponível em seu site: <[http://www2.uol.com.br/millor/teatro/03\\_hamlet.htm](http://www2.uol.com.br/millor/teatro/03_hamlet.htm)>. Acesso: 10 de junho de 2013. Sua tradução foi lançada em 1988 pela L&PM Editores. (N.T.)

is by no means difficult to translate, for the literal description of or reference to senses, objects, scenes, actions, and states is common to all languages; it can easily be translated into another language, whether it is French:

brated [é celebrado]<sup>14</sup>, “singeth” [canta], “stir” [sair (mover-se)], “strike” [vaticina], “charm” [enfeitiça], “hallowed” [santo]<sup>15</sup>). Por certo, às vezes as classificações feitas acima podem se sobrepor. Por exemplo, objetos e ações podem fazer parte de uma cena, como é o caso de “no planets strike [nenhum astro vaticina]”. Não obstante, por mais complicado que possa parecer, a imagística evocada na expressão entre aspas não é de forma alguma difícil de traduzir, visto que a descrição literal ou a referência a sentidos, objetos, cenas, ações e estados é algo comum a todas as línguas; a imagística pode facilmente ser traduzida para outra língua, seja ela o francês:

Il s'est évanoui au chant du coq.  
D'aucuns disent que toujours, aux approches de la saison  
Où l'on célèbre la naissance du Sauveur,  
L'oiseau de l'aube chante toute la nuit.  
Alors, dit-on, aucun esprit n'ose sortir,  
Les nuits sont purifiées, les planètes ne foudroient plus,  
Les fées ne jettent plus leurs maléfices, les sorcières sont sans pouvoir  
Tant cette époque est sainte et chargée de grâce [;] (Bonnefoy 2: 35)

#### German / o alemão:

Es schwand erblassend mit des Hahnes Krähn.  
Sie sagen, immer, wann die Jahrszeit naht,  
Wo man des Heilands Ankunft feiert, singe  
Die ganze Nacht durch dieser frühen Vogel;  
Dann darf kein Geist umhergehn, sagen sie,  
Die Nächte sind gesund, dann trifft kein Stern,  
Kein Elfe faht, noch mögen Hexen zaubern:  
So gadenvoll und heilig ist die Zeit [;] (Schlegel and Tieck 1943: 110)

#### Italian / o italiano:

S'è dissolto al cantar del gallo. Secondo alcuni, sempre, prima che venga la stagione in cui si celebra la nascita del nostro Salvatore, l'uccello dell'alba canta tutta la notte; e allora non c'è spirito che osi muoversi, le notti sono pure, nessun pianeta sprigiona influssi funesti, le fate non compiono sortilegi, né fatture le streghe, tanto è sacro e benigno quel tempo [;] (Montale 1949: 21)

<sup>14</sup> Note-se que os versos 157 e 158 foram amalgamados por Fernandes, de sorte que em sua tradução não se tem a ação expressa no original por “is celebrated”. (N.T.)

<sup>15</sup> Aqui Fernandes optou por não utilizar o particípio passado do verbo ‘santificar’ com valor de adjetivo, ‘santificado’, mas o adjetivo ‘santo’. (N.T.)

or Spanish / ou o espanhol:

Se desvaneció al cantar el gallo. Dicen algunos que cuando se aproxima la época en que se celebra el nacimiento de nuestro Salvador, el ave del alba canta toda la noche: y entonces – dicen – ningún espíritu puede andar por ahí, las noches son saludables, y entonces no hay planetas que choquen, ni hadas que encanten, ni brujas que tengan poder de hechizar: tan sagrado y lleno de gracia es ese tiempo (María Valverde 2000: 9).

“[S]ense-impressions” evoked in the original “by literal (...) reference to perceptible or ‘concrete’ objects, scenes, actions, or states” are all preserved in translation. In Chinese, the images can be retained with equal fidelity:

雄雞一啼,它就飄然而逝。  
救世主誕生的季節,大家會慶祝。  
有的人說,這季節將臨的時候,  
這黎明之鳥總會整夜啼叫。  
據說這時候,會夜夜康寧,幽靈  
不敢出動,行星不放邪氣,  
精怪不作祟,妖巫無力蠱人,  
因為這時辰聖潔而又吉祥。

*xióngjī yī tí, tā jiù piāorán ér shì.  
Jiùshìzhǔ dànshēng-de jìjié, dàjiā huì qùngzhù.  
yǒu-de rén shuō, zhè jìjié jiāng lín-de shí-hou,  
zhè límíng zhū niǎo zǒng huì zhěngyè tíjiào.  
jùshuō zhè shí-hou, huì yèyè kāngníng, yōulíng  
bù gǎn chūdòng, xíngxīng bùfàng xiéqì,  
jīngguài bù zuòsui yāowū wú lì gè rén,  
yīnwèi zhè shí-chen shèngjié ér yòu jíxiáng.*

When it comes to the translation of images built on figurative language, the picture becomes more complicated. Where utterances in figurative language involving simple similes, metaphors, or personifications are concerned, Chinese as a language for the stage generally remains as effective as the European languages. By simple similes, metaphors, or personifications, I mean such figurative structures as “A is like B,” as in “The warrior is like a lion”; “A is as C (an adjective or an adjectival phrase...) as B,” as in “The warrior is as brave as a lion”; “A is B,” as in “The warrior is a li-

As “impressões sensoriais” evocadas no original “através de referências literais (...) a objetos, cenas, ações ou estados, perceptíveis ou ‘concretos’”, são todas preservadas na tradução. Em chinês, as imagens podem ser mantidas com a mesma fidelidade:

No que tange à tradução de imagens erigidas em linguagem figurada, o quadro torna-se mais complicado. Quando enunciados em linguagem figurada envolvem símiles, metáforas, ou personificações simples, o chinês, enquanto língua para o palco, de modo geral é tão eficaz quanto as línguas europeias. Por símiles, metáforas, ou personificações simples refiro-me a estruturas figuradas do tipo “A é como B”, como em “O guerreiro é como um leão”; “A é como C (um adjetivo ou uma locução adjectiva...) tal como B”, como em “O guerreiro é tão valente como um leão”; “A

on”; “A + D (a personifying verb or personifying phrase...), as in “The snowflakes are dancing,” and so on, all of which are not further sustained, and, are, therefore, of limited complexity. Thus in the following lines (1.5.29-31), in which Hamlet urges his father to reveal the truth, so that he can bring about swift retribution:

Haste me to know't that I with  
wings as swift  
As meditation or the thoughts of  
love  
May sweep to my revenge [,]

(Thompson and Taylor 2006: 213)

The phrase “wings as swift / As meditation or the thoughts of love” is what I would call a “simple simile.”<sup>16</sup> Similarly, the clause “the morn in russet mantle clad / Walks o’er the dew of yon high eastward hill” (Thompson and Taylor 2006: 163-64) in 1.2.165-66 should be regarded as a simple personification. In translating these images, Chinese is just as effective as European languages. Take the different versions of the first example:

é B”, como em “O guerreiro é um leão”; “A + D (um verbo personificador ou uma expressão personificadora...), como em “Os flocos de neve estão dançando”, e assim por diante; todos essas imagens não se sustentam para além do contexto em que foram enunciadas, e são, portanto, de complexidade limitada. Assim é nestas linhas (1.5.29-31), em que Hamlet insta seu pai a revelar a verdade para que possa se vingar com rapidez:

Me conta tudo logo, pra que eu,  
Mais rápido do que um pensamento  
de amor,  
Voe para a vingança.

(Fernandes 1984)

A expressão “wings as swift / As meditation or the thoughts of love” [asas tão rápidas / quanto a meditação ou os pensamentos de amor]<sup>17</sup> é o que eu chamaria de um “símile simples.”<sup>18</sup> Da mesma forma, a oração “the morn in russet mantle clad / Walks o’er the dew of yon high eastward hill [(...) a alvorada, vestida no seu manto púrpura / Pisa no orvalho, subindo a colina do Oriente]” (Thompson e Taylor, 2006: 163-64) (Fernandes 1984), em 1.2.165-66, deve ser considerada uma personificação simples. Ao traduzir essas imagens, o chinês é tão eficaz quanto as línguas euro-

<sup>16</sup> Strictly speaking, there are two simple similes separated by the conjunction “or.” However, as conjunctions like *or* and *and* do not increase the complexity of a figure of speech, we can conveniently classify similes, metaphors, and personifications linked by *or* or *and* as simple figurative structures.

<sup>17</sup> Esta tradução entre colchetes do excerto de *Hamlet* não é de Fernandes, mas minha. Toda vez que a tradução de Fernandes não se mostrou adequada para expressar o ponto de Wong, ofereci uma tradução que permitisse ao leitor acessar o material textual conforme a intenção de Wong. (N.T.)

<sup>18</sup> Estritamente falando, existem dois símiles simples separados pela conjunção “ou”. Entretanto, como conjunções como *ou* e *e* não aumentam a complexidade de uma figura de linguagem, podemos convenientemente classificar os símiles, as metáforas e as personificações ligadas por *ou* ou *e* como estruturas figuradas simples.

peias. Tome-se as diferentes versões do primeiro exemplo:

Vite, instruis-moi. Et d'une aile aussi prompte  
Que l'intuition ou la pensée d'amour  
Je vole te venger. (Bonnefoy 1978: 60)

Eil, ihn zu melden; daß ich auf Schwingen, rasch  
Wie Andacht und des Liebenden Gedanken,  
Zur Rache stürmen mag. (Schlegel and Tieck 1943: 126)

Affrettati a farmelo conoscere, che io possa, rapido come l'ali del pensiero e dell'amore,  
correre alla mia vendetta. (Montale 1949: 45)

Date prisa, date prisa en hacérmelo conocer, para que, con alas tan rápidas como la meditación o como los pensamientos del amor, pueda lanzarme a la venganza. (María Valverde 2000: 25)

快點兒跟我說，好讓我插上翅膀，  
迅疾如冥想，如戀人的思念，  
疾飛去報仇。<sup>19</sup>

*kuàidiǎnr gēn wǒ shuō, hǎo ràng wǒ chā-shang chìbǎng,  
xùnjī rú míngxiǎng, rú liànrén-de sīniàn,  
jífēi qù bàochóu.*

In all these versions, the similes of the original are accurately preserved: “aussi prompte / Que l'intuition ou la pensée d'amour” (French), “rasch / Wie Andacht und des Liebenden Gedanken” (German), “rapido come l'ali del pensiero e dell'amore” (Italian), “rápidas como la meditación o como los pensamientos del amor” (Spanish), “*xùnjī rú míngxiǎng, rú liànrén-de sīniàn* 迅疾如冥想，如戀人的思念” (Chinese), all meaning “as swift / As meditation or the thoughts of love.”

As for the personification in the second example (“the morn in russet mantle clad / Walks o'er the dew of yon high eastward hill”), Chinese as a target language is at no disadvantage when compared with the European languages under discussion: “l'aube en vêtement de bu-

Em todas essas versões, os símiles dos originais são preservados com precisão: “aussi prompte / Que l'intuition ou la pensée d'amour” (francês), “rasch / Wie Andacht und des Liebenden Gedanken” (alemão), “rapido come l'ali del pensiero e dell'amore” (italiano), “rápidas como la meditación o como los pensamientos del amor” (espanhol), “*xùnjī rú míngxiǎng, rú liànrén-de sīniàn* 迅疾如冥想，如戀人的思念” (chinês), todos querendo dizer “as swift / As meditation or the thoughts of love [tão rápidas / quanto a meditação ou os pensamentos de amor].”

Quanto à personificação no segundo exemplo (“the morn in russet mantle clad / Walks o'er the dew of yon high eastward hill” [(...) a alvorada, vestida no seu manto púrpura / Pisa no orvalho, subindo a colina do Oriente]), enquanto língua-alvo o chinês não

<sup>19</sup> Minha tradução.

re / Foule à l'Orient, là-bas, la rosée des hautes collines” (Bonnefoy 1978: 35); “der Morgen, angetan mit Purpur, / Betritt den Tau des hohen Hügel dort” (Schlegel and Tieck 1943: 110); “l'alba, avvolta nel suo rosso mantello, trascorre sulla rugiada di quell'alto colle, a oriente” (Montale 1949: 21); “la mañana, revestida de manto bermejo, camina sobre el rocío de esa alta colina de oriente” (María Valverde 2000: 10); “*límíng chuān-zhe chihè-de pīfēng / zōuguò dōngbiān nàzuò gāoshān-de lùshuǐ-le* 黎明穿著赤褐的披風 / 走過東邊那座高山的露水了” ‘the morn in russet mantle clad / Walks o'er the dew of yon high eastward hill’ (my translation). In all five versions, “morn” is adequately personified; no language appears to have lagged behind in rendering the image of “morn” as a person “[w]alk[ing] o'er the dew of yon high eastward hill.”

However, what is true of the above examples is not always true of other similes, metaphors, or personifications. Even with simple images built on simple similes, metaphors, or personifications, the difference between Chinese and European languages can be obvious, as one can see in the following lines (1.1.135-38) spoken by Horatio to the ghost of Hamlet's father:

possui qualquer desvantagem quando comparado às línguas europeias discutidas: “l'Aube en vêtement de bure / Foule à l'Orient, là-bas, la rosée des Hautes collines” (Bonnefoy 1978: 35); “der Morgen, angetan mit Purpur, / Betritt den Tau des hohen Hügel dort” (Schlegel e Tieck 1943: 110); “l'alba, avvolta nel suo rosso Mantello, trascorre sulla rugiada di quell'alto colle, a oriente” (Montale 1949: 21); “la mañana, revestida de manto Bermejo, camina sobre el rocío de esa de Alta colina de oriente” (María Valverde 2000: 10); “*límíng chuān-zhe chihè-de pīfēng / zōuguò dōngbiān nàzuò gāoshān-de lùshuǐ-le* 黎明穿著赤褐的披風 / 走過東邊那座高山的露水了”<sup>20</sup> ‘the morn in russet mantle clad / Walks o'er the dew of yon high eastward hill’ [(...) a alvorada, vestida no seu manto púrpura / Pisa no orvalho, subindo a colina do Oriente]” (minha tradução). Em todas as cinco versões, “morn [alvorada]” é personificada de maneira adequada; nenhuma língua parece ter ficado para trás na versão da imagem de “morn [alvorada]” como uma pessoa “[w]alk[ing] o'er the dew of yon high eastward hill.” [pisa/pisando no orvalho, subindo a colina do Oriente].

No entanto, o que é verdade dos exemplos acima nem sempre é verdade sobre outros símiles, metáforas, ou personificações. Mesmo no que diz respeito a imagens simples erigidas através de símiles, metáforas, ou personificações simples, a diferença entre as línguas chinesa e europeias pode ficar óbvia, como nas seguintes linhas (1.1.135-38) enunciadas por Horatio para o fantasma do pai de Hamlet:

<sup>20</sup> Minha tradução.

Or if thou has uphoarded in thy life  
 Extorted treasure in the womb of  
 earth –  
 For which they say your spirits oft  
 walk in death –  
 Speak of it, stay and speak.

(Thompson and Taylor 2006: 161)

The metaphor “the womb of earth” is simple and common in English; when the English audience hear it spoken on the stage, they will find it natural and readily acceptable, for there are similar sayings in English which may already have attuned their ears to the frequency of Shakespeare’s metaphor. Examples are “from the womb to the tomb,” “in the womb of time,” “the womb of Night” (Gove 1976: 2629), “the glacier wombs” (Gove 1976: 2629), “hels black wombe” (Little *et al.* 1970: 2443). In these expressions, *womb*, while retaining part of its primary meaning (“uterus”), may also be taken metaphorically, meaning, as listed in Little *et al.* (1970: 2443) “[a] hollow space or cavity, or something conceived as such” or “[a] place or medium of conception and development; a place or point of origin and growth,” and so on. Needless to say, it can also mean “[the] abdomen [...] the stomach (as the receptacle of food)” (Little *et al.* 1970: 2443). Because of the cognation between European languages and of their cultural affinities, many sayings – including metaphors – in one European language often have their counterparts in another European language, so much so that the “womb” image in the above lines

Se em teus dias de vida, enterraste  
 Nas entranhas da terra um tesouro,  
 desses extorquidos,  
 Pelos quais, dizem, os espíritos va-  
 gueiam após a morte,  
 (O galo canta.)  
 Fala! Pára e fala!

(Fernandes 1984)

A metáfora “the womb of earth [as entranhas da terra]”<sup>21</sup> é simples e comum em inglês; ao escutá-la no palco, o público inglês vai achá-la natural e prontamente aceitável, pois existem ditos semelhantes em inglês que podem já ter harmonizado seus ouvidos à frequência da metáfora de Shakespeare. Alguns exemplos: “from the womb to the tomb [do útero ao túmulo]”, “in the womb of time [nas entranhas do tempo]”, “the womb of Night [as entranhas da noite]” (Gove, 1976: 2.629), “the glacier wombs [as depressões glaciares]” (Gove, 1976: 2.629), “hels black wombe [o ventre negro do inferno]” (Little *et al.* 1970: 2.443). Nessas expressões, a palavra *womb*, ainda que mantenha parte de seu significado primário (de “útero”), também pode ser entendida metaforicamente, significando, conforme registrado em Little *et al.* (1970: 2.443), “[um] espaço oco ou cavidade, ou algo entendido como tal”, ou “[um] lugar ou meio de concepção e desenvolvimento; um lugar ou ponto de origem e de crescimento”, e por aí vai. É certo que também pode significar “[o] abdômen [...] o estômago (o receptáculo de alimentos)” (Little *et al.* 1970: 2.443). Por causa da cognação en-

<sup>21</sup> Fernandes traduz “womb” por “entranhas”; daqui por diante vario a tradução de “womb(s)” entre “entranhas”, “útero(s)” e “ventre”, assumindo o mesmo significado, a variação sendo meramente um ajuste, segundo meu juízo, à idiomatidade das expressões que essas palavras ajudam a compor em português; a exceção é a tradução de “wombs” por “depressões”, resultado de adequação terminológica. (N.T.)

can readily be translated:

tre as línguas europeias, e de suas afinidades culturais, muitos ditos numa língua – incluindo as metáforas – frequentemente possuem similares (ou equivalentes)<sup>22</sup> noutra língua europeia, de tal modo que a imagem do “útero [entranhas, ventre]” das linhas acima pode ser traduzida facilmente:

Ou si tu as enfoui de ton vivant  
 Dans le sein de la terre un trésor extorqué,  
 Ce pour quoi vous errez souvent, dit-on, esprits des morts...  
 (Bonnefoy 1978: 34)

Und hast du aufgehäuft in deinem Leben  
 Erpreßte Schätze in der Erde Schoß,  
 Wofür ihr Geister, sagt man, oft im Tode  
 Umhergeht: sprich davon! verweil und sprich!  
 (Schlegel and Tieck 1943: 109)

Se nel grembo del suolo hai ammassato  
 tesori estorti in vita – e questo, dicono,  
 fa camminare anche voi morti – , tu  
 fermati e parla. (Montale 1949: 19)

O, si cuando vivías has guardado en el vientre de la tierra tesoros mal arrancados (por lo que dicen que los espíritus andáis muchas veces por la tierra) (*canta el gallo*), habla de eso. Espera y habla. (María Valverde 2000: 9)

In French the word *sein* has several figurative meanings, including “bosom, midst, heart, womb” (Chevalley and Chevalley 1966: 758), which can easily be collocated with other French words to translate the image “in the womb of the earth”. The same can be said of the German *Schoß*, meaning “womb” (Betteridge 1976: 411), the Italian *grembo*, meaning “[l]ap, bosom, womb” (Rebora *et al.* 1977: 233), and the Spanish *vientre* meaning “abdomen [...] womb, belly” (Cervajal and Horwood 2003: 856). Properly collocated, they easily provide accurate and acceptable translations in the four European languages: “Dans le sein de la

Em francês, a palavra *sein* possui vários significados figurados, incluindo os de “seio, meio [centro], coração, útero” (Chevalley e Chevalley 1966: 758), e pode facilmente coocorrer com outras palavras em francês para traduzir a imagem “in the womb of the earth [nas entranhas da terra]”. O mesmo pode se dizer da palavra *Schoß* alemã, que significa “útero” (Betteridge 1976: 411), da italiana *grembo*, que significa “[colo, seio, útero (ventre, entranhas)]” (Rebora *et al.* 1977: 233), e da espanhola *vientre*, que significa “abdome [...] útero (ventre, entranhas), barriga” (Cervajal e Horwood 2003: 856). Aplicadas em coocorrências (ou colo-

<sup>22</sup> A noção de “counterpart” pode querer dizer que uma entidade tem propriedades e/ou funções iguais ou similares a uma outra, com que se a está a compará-la; por isso a tradução de “counterpart” aqui como “similares (ou equivalentes)”. (N.T.)



terre,” “in der Erde Schoß,” “nel grembo del suolo,” “en el vientre de la tierra.” Hearing these translations spoken on the stage, the French, the German, the Italian, and the Spanish audience have no difficulty receiving them as natural and acceptable expressions.

When it comes to Chinese as the target language, the translator will have to choose between naturalness, idiomaticity, and acceptability on the one hand and originality and freshness of imagery on the other. The Chinese language does, to be sure, have the word “*zǐgōng* 子宮” ‘womb,’ which is the semantic equivalent of the English *womb*, and it is possible artificially to create a phrase similar to the English phrase “in the womb of earth”: “*zài dàdì-de zǐgōng·li* 在大地的子宮裏” ‘in the womb of earth,’ but this would sound odd and alien to the Chinese audience, for the Chinese “*zǐgōng* 子宮” ‘womb’ does not have similar figurative meanings as its counterparts in the European languages, and no native speaker of idiomatic Chinese would describe the depths of the earth in this way. To reduce the unacceptability, the translator could substitute a less outlandish word like “*dùzǐ* 肚子” ‘belly’ or “*fùbù* 腹部” ‘belly’ or, more literally, ‘ventral part’ for “*zǐgōng* 子宮” ‘womb.’ Still, the substitution is unlikely to fare much better, because forcibly created images like “*zài dàdì-de dùzǐ* 在大地的肚子” ‘in the belly of earth’ and “*zài dàdì-de fùbù* 在大地的腹部” ‘in the ventral part of earth’ do not chime with idiomatic Chinese, shocking the audience and thereby seriously affecting the re-

cações) adequadas, facilmente produzem traduções precisas e aceitáveis nas quatro línguas europeias: “Dans le sein de la terre”, “in der Erde Schoß”, “nel grembo del suolo”, “en el vientre de la tierra”. Ao ouvir essas traduções declamadas no palco, os públicos francês, alemão, italiano e espanhol não terão dificuldade alguma para recebê-las como expressões naturais e aceitáveis.

Quando for o chinês a língua-alvo, o tradutor terá de optar entre a naturalidade, a idiomaticidade e a aceitabilidade, por um lado, e a originalidade e o frescor imagético, por outro. A língua chinesa possui a palavra “*zǐgōng* 子宮” ‘útero’, por certo, a equivalente semântica de *womb* no inglês, e é possível criar artificialmente uma expressão semelhante à inglesa “in the womb of earth”: “*zài dàdì-de zǐgōng·li* 在大地的子宮裏” ‘in the womb of earth’; mas ela soaria excêntrica e estranha para o público chinês, pois a palavra chinesa “*zǐgōng* 子宮” ‘útero’ não possui significados figurados semelhantes aos de suas homólogas em línguas europeias, e nenhum falante nativo do chinês despreveria as profundezas da terra dessa maneira. Para reduzir tal inaceitabilidade, o tradutor poderia usar uma palavra menos exótica, como “*dùzǐ* 肚子” ‘belly [barriga]’ ou “*fùbù* 腹部” ‘belly [barriga]’ (mais literalmente, ‘parte ventral’ de “*zǐgōng* 子宮”). Mesmo assim, é pouco provável que tal substituição produza um resultado melhor porque, forçosamente, imagens criadas, como “*zài dàdì-de dùzǐ* 在大地的肚子” ‘na barriga da terra’ e “*zài dàdì-de fùbù* 在大地的腹部” ‘na parte ventral da terra’, não se harmonizam com o chinês, chocando o público e afetando seriamente o processo de recepção

ception process in the theatre, an effect which is not intended by Shakespeare in the original. In cases like this, the translator would have to weigh the loss and gain resulting from either way of translating the original. In coming up with my own version, I have given more weight to the requirements of the stage than to semantic equivalence, and consequently have sacrificed a little originality and freshness of imagery for naturalness and idiomaticity of expression on the stage:

又或者像傳說那樣，你生前  
聚斂了不義之財，深埋泥土中，  
死後常常來尋找。

*yòu huòzhě xiàng chuánshuō nà yàng, nǐ shēngqián  
jùliǎn·le bù yì zhī cái, shēnmái nítǔ zhōng,  
sǐhòu chángcháng lái xúnzhǎo.*

In the above lines, Shakespeare's "in the womb of earth" is translated as "*shen mái nítǔ zhōng* 深埋泥土中" 'buried deep in earth.' As a reader of poetry, I deeply regret the disappearance of the striking image, but as someone translating for the Chinese audience in the theatre, in which dramatic effect takes precedence over poetic effect, I consider the sacrifice necessary.

When it comes to the translation of images which are more complex, Chinese stands out even more conspicuously alongside European languages. By "images which are more complex," I mean sustained metaphors. This is because figurative language is used more often and with more naturalness in the dialogue of plays written in European languages than in the dialogue of plays written in Chinese. In going through Shakespeare's plays, a reader brought up on traditional

no teatro, um efeito não intencionado por Shakespeare em seu original. Em casos desse tipo o tradutor teria de pesar as perdas e ganhos resultantes de uma ou outra maneira de traduzir o original. Ao chegar a minha própria versão, dei mais peso às exigências do palco do que à equivalência semântica, e, conseqüentemente, sacrifiquei um pouco da originalidade e do frescor imagético em favor da naturalidade e da idiomaticidade da expressão no palco:

Acima, a expressão "in the womb of earth [nas entranhas da terra]" de Shakespeare é traduzida por "*shen mái nítǔ zhōng* 深埋泥土中" 'enterrado fundo na terra'. Na condição de leitor de poesia, lamento profundamente o desaparecimento da imagem surpreendente, mas na condição de alguém que traduz para o público de teatro chinês, em que o efeito dramático tem precedência sobre o efeito poético, considero o sacrifício necessário.

Quanto à tradução de imagens mais complexas, o chinês destaca-se de modo ainda mais conspicuo junto às línguas europeias. Com "imagens mais complexas" refiro-me a metáforas estendidas. Isso porque a linguagem figurada é usada mais frequentemente e com mais naturalidade em diálogos dramáticos escritos em línguas europeias do que em diálogos dramáticos escritos em chinês. Ao examinar as peças de Shakespeare, um leitor educado no drama tradicional

Chinese drama will be surprised and impressed by the abundance of figurative language used in dialogue, figurative language which is almost as natural as everyday spoken English;<sup>23</sup> it never sounds odd or stiff, or calls undue attention to the turns of phrase themselves. What Eliot says in his famous essay, "Poetry and Drama," about Shakespeare's dramatic poetry is also true of the playwright's figurative language:

No poet has begun to master dramatic verse until he can write lines which, like these in *Hamlet* [1.1.1-22], are *transparent*. You are consciously attending, not to the poetry, but to the meaning of poetry (Eliot 1957: 75).

When Macbeth speaks his so often quoted words beginning

*To-morrow and to-morrow and to-morrow,*

or when Othello, confronted at night with his angry father-in-law and friends, utters the beautiful line

*Keep up your bright swords, for the dew will rust them,*

we do not feel that Shakespeare has thought of lines which are beautiful poetry and wishes to fit them in somehow, or that he has for the

chinês ficará surpreso e impressionado pela abundância da linguagem figurada usada no diálogo, uma linguagem figurada que é quase tão natural quanto o inglês falado do dia-a-dia;<sup>24</sup> jamais soa estranho ou rígido, ou chama atenção indevida para a formulação em si. O que Eliot afirma em seu famoso ensaio *Poetry and Drama* [Poesia e Drama] a respeito da poesia dramática de Shakespeare também é verdade para a linguagem figurada do dramaturgo:

Nenhum poeta terá começado a dominar o verso dramático antes de conseguir escrever linhas que, como estas em *Hamlet* [1.1.1-22], sejam *transparentes*. Está-se prestando atenção de modo consciente não à poesia, mas ao significado da poesia (Eliot 1957: 75).

Quando Macbeth declama suas palavras tantas vezes citadas que assim começam

*To-morrow and to-morrow and to-morrow,*

[Amanhã e amanhã e amanhã], ou quando Othello, confrontado à noite com seu irado sogro e amigos, profere esta bela linha

*Keep up your bright swords, for the dew will rust them,*

[Empunhem alto suas espadas reluzentes, pois o orvalho as cubrirá de ferrugem],

não sentimos que Shakespeare tenha pensado em linhas que fossem bela poesia, e que deseja enfiá-las na obra de alguma forma, ou que

<sup>23</sup> Although the average man or woman in the street in England today or, for that matter, in Elizabethan times is not expected to speak like Romeo to Juliet in Capulet's orchard or like Caesar refusing to be bent by Cassius' prayers, figurative language in Shakespeare is readily accepted by the audience as part of the language used by the characters. Whether this is due to a tradition established long before Shakespeare's time or to the work Shakespeare and his contemporaries had done in tutoring the English ear is a subject for another paper.

<sup>24</sup> Embora não se espere que o homem ou a mulher médios na Inglaterra de hoje – ou, se se quiser, na era Elizabetana – fale da maneira como Romeu fala para Julieta no pomar dos Capuleto, ou como César recusando-se a se submeter às petições de Cassius, a linguagem figurada em Shakespeare é prontamente aceita pelo público como parte da linguagem usada pelos personagens. Se isso é devido a uma tradição estabelecida há muito antes da época de Shakespeare, ou à obra de Shakespeare e de seus contemporâneos na instrução do ouvido inglês, eis assunto para outro artigo.

moment come to the end of his dramatic inspiration and has turned to poetry to fill up with. The lines are surprising, and yet they fit in with the character; or else we are compelled to adjust our conception of the character in such a way that the line will be appropriate to it (Eliot 1957: 83).

In hearing figurative language spoken in *Hamlet*, one has the feeling that it is the characters' second nature, just as natural as people saying "hello" to each other, as is the case when Polonius in 1.3.18-20 reminds Ophelia of her status in relation to Hamlet's:

He may not, as unvalued persons do,  
Carve for himself, for on his choice  
depends  
The safety and health of this whole  
state [;]

(Thompson and Taylor 2006: 190–91)

or when he in 2.2.51-2 asks the King to wait awhile when the latter urges him to speak about the cause of Hamlet's lunacy:

Give first admittance to  
th'ambassadors.  
My news shall be the fruit to that  
great feast[;]

(Thompson and Taylor 2006: 240)

or when Laertes warns his sister Ophelia in 1.3.32-43 to keep Hamlet at arm's length:

Fear it, Ophelia, fear it, my dear sister,  
And keep you in the rear of your affection  
Out of the shot and danger of desire.  
The chariest maid is prodigal enough  
If she unmask her beauty to the

tenha, por um momento, chegado ao fim de sua inspiração dramática e voltado-se para a poesia com o fim de preenchê-la. As linhas são surpreendentes e ainda assim se encaixam ao personagem; ou então somos obrigados a ajustar nossa concepção do personagem de tal forma que a linha seja adequada para ele (Eliot 1957: 83).

Ao se escutar a linguagem figurada falada em *Hamlet*, tem-se a impressão de que ela é habitual dos personagens, tão natural quanto um dizer "olá" para o outro, como quando Polonius, em 1.3.18-20, recorda Ophelia de seu status em relação a Hamlet:

Não pode, como as pessoas sem importância,  
Escolher a quem deseja, pois disso depende  
A segurança e o bem-estar do Estado.

(Fernandes 1984)

ou quando, em 2.2.51-2, ele pede ao rei que espere um pouco quando este insta-o a falar da causa da loucura de Hamlet:

Senhor, dê primeiro atenção aos embaixadores;  
Minhas notícias serão a sobremesa do nosso festim.

(Fernandes 1984)

ou quando Laertes avisa sua irmã Ophelia, em 1.3.32-43, para manter-se a uma certa distância de Hamlet:

Cuidado, Ofélia, cuidado, amada irmã, vigia!  
E coloca tua afeição  
Fora do alcance e do perigo do desejo.  
A donzela mais casta não é bastante casta  
Se desnuda sua beleza à luz da lua.

moon.  
 Virtue itself escapes not calumnious  
 strokes.  
 The canker galls the infants of the  
 spring  
 Too oft before their buttons be dis-  
 closed,  
 And in the morn and liquid dew of  
 youth  
 Contagious blastments are most  
 imminent.  
 Be wary then: best safety lies in  
 fear,  
 Youth to itself rebels, though none  
 else near.

(Thompson and Taylor 2006: 192)

In the first quotation, the expression “Carve for himself ” means “make his own choice,” but underlying the meaning, there is the metaphor “from serving or helping oneself at table” (Thompson and Taylor 2006: 191). In the second, Polonius effortlessly shifts to metaphorical language without drawing undue attention from the audience. In the third example, we see what I would call Shakespeare’s constant, sustained figurative language in which one metaphor unobtrusively leads to another without sounding contrived; on the contrary, it embodies the most complex, most effective reasoning, arguments, thoughts, feelings, emotions in concrete images, sometimes visual, sometimes auditory, sometimes tactile, sometimes olfactory, sometimes gustatory, and sometimes combining two or more than two senses in the same series of images. What is even more remarkable is that Shakespeare’s characters can talk to each other in sustained figurative language with felicity while at the same time remaining convincingly human; a conversation in his plays can often, with naturalness, take the form of a large-scale exchange of metaphors between the characters, as can be

A mais pura virtude não escapa ao  
 cerco da calúnia.  
 A praga ataca os brotos da pri-  
 mavera  
 Antes mesmo que os botões flo-  
 resçam;  
 E na manhã orvalhada da existência  
 Os contágios fatais são mais con-  
 stantes.  
 Tem cuidado, então; o medo é a  
 melhor defesa.  
 Uma jovem se seduz com sua pró-  
 pria beleza.

(Fernandes 1984)

Na primeira citação a expressão “Carve for himself [cortar para si mesmo]” significa “fazer sua própria escolha”, mas subjacente a esse significado há a metáfora “from serving or helping oneself at table [de se servir à mesa]” (Thompson e Taylor 2006: 191). Na segunda citação Polonius muda o registro para o de uma linguagem metafórica sem qualquer esforço, sem chamar a atenção do público de maneira indevida. No terceiro exemplo, vemos o que eu chamaria de uma linguagem figurada constante, exendida, em que uma metáfora leva discretamente a outra sem que soe forçada; ao contrário, ela encarna os mais complexos e eficazes raciocínio, argumentos, pensamentos, sentimentos e emoções, em imagens concretas ora visuais, ora auditivas, ora táteis, ora olfativas, ora gustativas, e às vezes combinando dois ou mais sentidos numa mesma sequência de imagens. Ainda mais notável é que os personagens de Shakespeare possam falar uns com os outros numa linguagem figurada estendida com acerto, permanecendo, ao mesmo tempo, convincentemente humanos; em suas peças, uma conversa muitas vezes pode assumir, com naturali-

seen in Ophelia's reply in 1.3.44-50 to her brother's admonition quoted earlier:

I shall the effect of this good lesson  
keep  
As watchman to my heart. But, good  
my brother,  
Do not as some ungracious pastors  
do  
Show me the steep and thorny way  
to heaven  
Whiles, a puffed and reckless liber-  
tine,  
Himself the primrose path of dalli-  
ance treads  
And reckes not his own rede.

(Thompson and Taylor 2006: 193)

In Shakespeare's plays, this constant is found almost every-where. When Romeo and Juliet talk to each other in *Romeo and Juliet* 2.2.107-20, they take up each other's metaphors and respond in metaphors; metaphorical language is their medium of communication:

Rom. Lady, by yonder blessed moon  
I swear  
That tips with silver all these fruit-  
tree tops, –  
Jul. O! swear not by the moon, the  
inconstant moon,  
That monthly changes in her circled  
orb,  
Lest that thy love prove likewise  
variable.  
Rom. What shall I swear by?  
Jul. Do not swear at all;  
Or, if thou wilt, swear by thy gra-  
cious self,  
Which is the god of my idolatry,  
And I'll believe thee.  
Rom. If my heart's dear love –  
Jul. Well, do not swear. Although I  
joy in thee,  
I have no joy of this contract to-  
night:  
It is too rash, too unadvis'd, too

dade, a forma de uma troca de me-táforas em grande escala entre os personagens, como pode ser visto na resposta de Ophelia, em 1.3.44-50, à advertência de seu irmão antes citada:

Terei o nobre sentido das tuas pa-  
lavras  
Como guarda do meu coração.  
Mas, meu bom irmão,  
Não faz como certos pastores im-  
postores,  
Que nos mostram um caminho pro  
céu, íngreme e escarpado,  
E vão eles, dissolutos e insaciáveis  
libertinos,  
Pela senda florida dos prazeres,  
Distante dos sermões que proferi-  
ram.

(Fernandes 1984)

Nas peças de Shakespeare, essa constante é encontrada por quase toda parte. Quando Romeu e Julieta conversam em *Romeo and Juliet* [Romeu e Julieta] 2.2.107-20, eles retomam as metáforas um do outro e respondem em metáforas; a linguagem metafórica é seu meio de comunicação:

Romeu. Senhora, juro por essa lua  
que coroa de prata as copas des-  
tas árvores frutíferas...  
Julieta. Oh! Não jures pela lua, a  
inconstante lua que muda todos  
os meses em sua órbita circular,  
a fim de que teu amor não se  
mostre igualmente variável.  
Romeu. Por que devo jurar?  
Julieta. Não jures de todo ou, se  
quiseres, jura pela tua graciosa  
pessoa que é o deus de minha  
idolatria e acreditar-te-ei!  
Romeu. Se o profundo amor de  
meu peito...  
Julieta. Bem, não jures. Embora em  
ti esteja minha alegria, nenhu-  
ma alegria me causa o juramen-  
to desta noite; é por demais  
brusco, temerário, repentino,  
muito semelhante ao relâmpago  
que se extingue antes que pos-

sudden;  
 Too like the lightning, which doth  
 cease to be  
 Ere one can say it lightens.  
 (Craig 1943: 773)

In *King Lear*, one of Shakespeare's greatest tragedies, or, in Bradley's (1952: 243) words, "Shakespeare's greatest work, the best of his plays,"<sup>26</sup> this kind of sustained figurative language in dialogue is brought to perfection, as can be seen in the angry exchange between King Lear and the Earl of Kent, when the latter pleads in 1.1.141-69 for Cordelia at his own peril:

Kent. Royal Lear,  
 Whom I have ever honour'd as  
 my king,  
 Lov'd as my father, as my master  
 follow'd,  
 As my great patron thought on in  
 my prayers, –  
Lear. The bow is bent and drawn;  
 make from the shaft.  
Kent. Let it fall rather, though the  
 fork invade  
 The region of my heart: be Kent  
 unmannerly  
 When Lear is mad. What wouldst  
 thou do, old man?  
 Think'st thou that duty shall have  
 dread to speak  
 When power to flattery bows? To  
 plainness honour's bound  
 When majesty falls to folly. Re-  
 serve thy state;  
 And, in thy best consideration,  
 check  
 This hideous rashness: answer

samos dizer: "Está relampejan-  
 do!"

(Medeiros & Mendes 1993)<sup>25</sup>

Em *King Lear* [Rei Lear], uma das maiores tragédias de Shakespeare, ou, nas palavras de Bradley (1952: 243), "a maior obra de Shakespeare, a melhor de suas peças"<sup>27</sup>, esse tipo de linguagem figurada estendida presente em diálogos é levada à perfeição, como pode ser visto na inflamada troca de palavras entre o Rei Lear e o Conde de Kent, quando este depõe, em 1.1.141-69, a favor de Cordelia, por sua própria conta e risco:

Kent: Real Lear, a quem sempre honrei como meu soberano, amei como pai, segui como senhor e invoquei em minhas orações como meu protetor...  
Lear: Meu arco está curvo e a corda tensa; cuidado com a flecha.  
Kent: Prefiro que dispires, mesmo que a ponta aguda da flecha atinja o fundo do meu coração. Kent será rude enquanto Lear for louco. Que pretendes fazer, velho Rei? Julgas que o dever terá medo de falar quando o poder se curva à adulação? A honra tem de ser sincera quando a majestade se perde na loucura. Conserva o teu comando, considera e reflete, freia esse impulso hediondo. Respondo por minha opinião com a minha vida; tua filha mais moça não é a que te ama menos; não está vazio o coração cujo som, por isso

<sup>25</sup> Utilizou-se a tradução de *Romeo and Juliet* de Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1969). (N.T.)

<sup>26</sup> After agreeing with the widely accepted view that *King Lear* is "Shakespeare's greatest work, the best of his plays," Bradley goes on to say, "and if we were doomed to lose all his dramas except one, probably the majority of those who know and appreciate him best would pronounce for keeping *King Lear*."

<sup>27</sup> Após concordar com o ponto de vista amplamente aceito de que *King Lear* é "a maior obra de Shakespeare, a melhor de suas peças", Bradley continua e diz "e se fôssemos condenados a perder toda as suas peças, exceto uma, provavelmente a maioria daqueles que o conhecem, e que melhor apreciam-no, manifestar-se-iam a favor de *King Lear*".

my life my judgment,  
 Thy youngest daughter does not  
 love thee least;  
 Nor are those empty-hearted  
 whose low sound  
 Reverb no hollowness.  
Lear. Kent, on thy life, no more.  
Kent. My life I never held but as a  
 pawn  
 To wage against thine enemies;  
 nor fear to lose it,  
 Thy safety being the motive.  
Lear. Out of my sight!  
Kent. See better, Lear; and let me  
 still remain  
 The true blank of thine eye.  
Lear. Now, by Apollo, –  
Kent. Now, by Apollo, king,  
 Thou swear'st thy gods in vain.  
Lear. O vassal! miscreant!  
 [*Laying his hand on his sword.*]  
Alb.  
 Dear sir, forbear.  
Corn.  
Kent. Do;  
 Kill thy physician, and the fee  
 bestow  
 Upon the foul disease. Revoke  
 thy gift;  
 Or, whilst I can vent clamour  
 from my throat,  
 I'll tell thee thou dost evil.  
Lear. Hear me, recreant!

(Craig 1974: 909–10)

In the dialogue, the characters' thoughts, emotions, feelings, and reasoning are all fused with figurative language, so that the images do not give the audience the impression that they are introduced for their own sake, or squeezed into the dialogue as something extraneous; to use Eliot's words, they "fit in with the character[s]" (Eliot 1957: 83), so that images can express the subtle change of moods, the rising of tension, and the complex workings of the characters' psychology.

mesmo, não ressoa.  
Lear: Por tua vida, Kent, pára!  
Kent: Nunca considerarei minha vida  
 senão como um peão para jogar  
 contra teus inimigos; e não te-  
 mo perdê-la quando está em jo-  
 go a tua segurança.  
Lear: Fora da minha vista!  
Kent: Vê melhor, Lear, e deixa que  
 eu continue sendo o verdadeiro  
 ponto de mira dos teus olhos.  
Lear: Pois então, por Apolo...  
Kent: Pois então, por Apolo! Ó  
 Rei, tu invocas teus deuses em  
 vão.  
Lear: Ah, vassalo! Ah, traidor!  
 (Leva a mão à espada.)  
Albany e Cornwall: Por favor, se-  
 nhor, contenha-se.  
Kent: Mata teu médico e paga os  
 honorários à tua repugnante en-  
 fermidade. Revoga essa doação  
 ou, enquanto puder emitir um  
 grito de minha garganta, eu te  
 direi que agiste mal.  
Lear: Escuta, renegado!

(Fernandes 1980)<sup>28</sup>

No diálogo, os pensamentos, as emoções, os sentimentos e o raciocínio dos personagens estão todos fundidos na linguagem figurada, de sorte que não se dá ao público a impressão de que as imagens são introduzidas para chamarem a atenção para si mesmas, ou enfiadas no diálogo enquanto algo extrínseco a ele; nas palavras de Eliot, elas "ajustam-se ao(s) personagem[ns]" (Eliot 1957: 83), de modo que as imagens conseguem expressar as sutis mudanças de humor, o aumento da tensão, e o

<sup>28</sup> Utilizou-se a tradução de *King Lear* feita por Millôr Fernandes (1980), disponível em seu site: <<http://www2.uol.com.br/millor/teatro/download.htm#reilear>>. Acesso: 10 de junho de 2013. Sua tradução foi lançada em 1997 pela L&PM Editores. (N.T.)



What is true of *King Lear* is equally true of *Hamlet*, in which images are a natural medium through which characters perceive, feel, and express themselves. What Clemen (1977: 106) says of the hero is, to a lesser degree, also applicable to other characters:

When [Hamlet] begins to speak, the images fairly stream to him without the slightest effort – not as similes or conscious paraphrases, but as immediate and spontaneous visions. Hamlet's imagery shows us that whenever he thinks and speaks, he is at the same time a visionary, a seer, for whom the living things of the world about him embody and symbolize thought.

When *Hamlet* is translated into other European languages, to which images in figurative language in dialogue are not alien, the process is simple; what the translator has to do is simply follow the original closely without making any adjustment. Take, for example, 1.1.29-32, in which Barnardo (spelt "Bernardo" in some editions) tells Horatio to get ready for an account of the ghost's apparition:

Sit down awhile,  
And let us once again assail your  
ears  
That are so fortified against our sto-  
ry  
What we have two nights seen.

(Thompson and Taylor 2006: 150)

The battle images in "assail your ears" and "fortified against our story" can easily be rendered into French:

complexo funcionamento da psicologia dos personagens.

O que é verdadeiro para *Rei Lear* é igualmente verdadeiro para *Hamlet*, em que as imagens são o meio natural pelo qual os personagens percebem, sentem e se expressam. O que Clemen (1977: 106) diz do herói é, em menor grau, também aplicável a outros personagens:

Quando [Hamlet] começa a falar, as imagens vêm a ele sem o menor esforço – não como símiles ou paráfrases conscientes, mas como visões imediatas e espontâneas. A imagística de Hamlet nos revela que toda vez que ele pensa e fala, é, ao mesmo tempo, um visionário, um vidente, para quem as coisas vivas do mundo a sua volta encarnam e simbolizam o pensamento.

Quando *Hamlet* é traduzido para outras línguas européias, para as quais as imagens em linguagem figurada no diálogo não são algo estranho, o processo é simples; o que o tradutor tem de fazer é simplesmente manter-se próximo ao original sem fazer quaisquer ajustes. Tome-se, por exemplo, 1.1.29-32, em que Barnardo ("Bernardo" em algumas edições) diz para Horatio preparar-se para um relato da aparição do espectro:

Senta um pouco, porém.  
E deixa mais uma vez atacarmos  
teus ouvidos  
Fortificados contra a nossa histó-  
ria–  
O que vimos nessas duas noites.

(Fernandes 1984)

As imagens de batalha em "assail your ears" [atacamos teus ouvidos] e "fortified against our story" [fortificados contra a nossa história] podem ser facilmente vertidas ao francês:

Asseyez-vous un moment, que nous rebattions encore une fois vos oreilles, si bien fortifiées contre notre histoire, du récit de ce que nous avons vu deux nuits[;]  
(Hugo 1961: 722)

Asseyez-vous un moment,  
Et une fois de plus nous assiégerons vos oreilles,  
Qui sont si fortifiées contre nos paroles,  
De ce que, par deux fois, nous avons vu[;]<sup>29 30</sup>  
(Bonnetoy 1978: 29)

#### German / ao alemão:

Setzt Euch denn  
Und laßt uns nochmals Euer Ohr bestürmen,  
Das so verschanzt ist gegen den Bericht,  
Was wir zwei Nächte sahn[;]  
(Schlegel and Tieck 1943: 106)

#### Italian / ao italiano:

Siediti un poco e permettici di assalire i tuoi orecchi, corazzati contro questa storia, con ciò che abbiamo veduto per due notti[;]  
(Montale 1949: 15)

#### or Spanish / ou ao espanhol:

Sentémonos un rato, y, una vez más, atacemos tus oídos, tan fortificados contra lo que contamos, con lo que hemos visto dos noches.  
(María Valverde 2006: 6)

“And let us once again assail your ears” is translated respectively as “que nous rebattions encore une fois vos oreilles” (French), “Et une fois de plus nous assiégerons vos oreilles” (French), “Und laßt uns nochmals Euer Ohr bestürmen” (German), “e permettici di assalire i tuoi orecchi” (Italian), and “y, una vez más, atacemos tus oídos” (Spanish); “so fortified against our story” is translated respectively as

“And let us once again assail your ears [E deixa mais uma vez atacarmos teus ouvidos]” é traduzida respectivamente como “que nous rebattions encore une fois vos oreilles” (francês), “Et une fois de plus nous assiégerons vos oreilles” (francês), “Und laßt uns nochmals Euer Ohr bestürmen” (alemão), “e permettici di assalire i tuoi orecchi” (italiano), e “y, una vez más, atacemos tus oídos” (espanhol); “so

<sup>29</sup> Despite the ease and naturalness with which English images built on figurative language can be translated into French, Gide (1959: 615) has chosen to give up Shakespeare’s fort image in “fortified”: “Assieds-toi un moment, que nous rebattions tes oreilles, si rétives à notre histoire, de ce que deux nuits nous avons vu.” The fort image in “fortified” is reduced to an adjective, “rétives”, meaning “restive, unmanageable, mulish” (Chevalley and Chevalley 1966: 723).

<sup>30</sup> Apesar da facilidade e da naturalidade com que imagens erigidas em inglês através de linguagem figurada podem ser traduzidas para o francês, Gide (1959: 615) optou por abandonar a imagem do ‘forte’ de Shakespeare em “fortified”: “Assieds-toi un moment, que nous rebattions tes oreilles, si retives a notre histoire, de ce que deux nuits nous avons vu.” A imagem do ‘forte’ em “fortified” é reduzida a um adjetivo, “retives”, que significa “rebelde, incontrolável, teimoso” (Chevalley e Chevalley 1966: 723).

“si bien fortifiées contre notre histoire” (French), “si fortifiées contre nos paroles” (French), “Das so verschanzt ist gegen den Bericht” (German), “corazzati contro questa storia” (Italian),<sup>31</sup> and “tan fortificados contra lo que contamos” (Spanish). In these versions, the image of the original is rendered in vivid terms, with the freshness of the original retained. Aware of the requirements of the stage on the one hand and the need to preserve the originality and freshness of imagery on the other, I have tried to attend to both aspects:

先坐下來。  
*xiān zuòxià·lái.*  
 ‘Let us sit down first,’  
 你的耳朵是一座城堡，不相信  
*nǐ-de ěr-duo shì yīzuò chéngbǎo, bù xiāngxìn*  
 ‘Your ears are a fort, they do not believe’  
 我們所講，那我們再進攻一次，  
*wǒ-men suǒ jiǎng, nà wǒ-men zài jìngōng yīcì,*  
 ‘what we say, so let us assail them once again,’  
 說一說兩個晚上所見。  
*shuōyīshuō liǎngè wǎn-shang suǒjiàn.*  
 ‘and tell you what we have two nights seen.’

However, as the gloss of the translation shows, though the battle image is retained, there is considerable adaptation in the target language in terms of syntax and word class; the path I have taken to come up with a version that satisfies the requirements of the stage and preserves the freshness of the imagery is less direct and more tortuous than

fortified against our story [fortificados contra a nossa história]” é traduzido respectivamente como “si bien fortifiées contre notre histoire” (francês), “si fortifiées contre nos paroles” (francês), “Das so verschanzt ist gegen den Bericht” (alemão), “corazzati contro questa storia” (italiano),<sup>32</sup> e “tan fortificados contra lo que contamos” (espanhol). Nessas versões, a imagem do original é vertida de maneira vívida, com a manutenção do frescor do original. Ciente dos requisitos do palco, por um lado, e da necessidade de preservar a originalidade e o frescor das imagens, por outro, tentei dar conta de ambos os aspectos:

No entanto, como a glosa da tradução revela, ainda que a imagem da batalha seja mantida, há uma considerável adaptação em termos de sintaxe e classe de palavras na língua-alvo; o caminho que tomei para chegar a uma versão que satisfaz os requisitos do palco e preserva o frescor da imagística é menos direto e mais tortuoso do

<sup>31</sup> It is interesting to note that Montale has translated “fortified” as “corazzati” ‘equipped with a suit of armour’ instead of “fortificati” (singular of *fortificato*, meaning “fortified”), which is both semantically and stylistically acceptable in Italian; one does not know why he has had to shift to a different metaphor.

<sup>32</sup> É interessante notar que Montale traduziu “fortified” por “corazzati”, ‘equipado com uma armadura’, em vez de “fortificati” (singular de *fortificato*, que significa “fortificado”), que é ao mesmo tempo semântica e estilisticamente aceitável em italiano; não se sabe por que ele teve de alterar a metáfora.

that taken by the translator whose target language is French, German, Italian, or Spanish.

In rendering Shakespeare's imagery for the Chinese audience, one is constantly reminded of this need for adjustment and fine-tuning. Even in tackling relatively simple images, the translator is aware how Chinese is different from the European languages. In the following passage (2.2.43-9), in which Polonius tells the King that he has smelt out the cause of Hamlet's lunacy, there is a hunting image "of a man or dog tracking prey" (Thompson and Taylor 2006: 240):

Have I, my lord? I assure my good  
liege  
I hold my duty as I hold my soul,  
Both to my God and to my gracious  
King;  
And I do think, or else this brain of  
mine  
Hunts not the trail of policy so sure  
As it hath used to do, that I have  
found  
The very cause of Hamlet's lunacy.

(Thompson and Taylor 2006: 240)

The lines "or else this brain of mine / Hunts not the trail of policy so sure / As it hath used to do," which convey in only two words ("Hunts [...] trail") the image of a hound following the scent of the hunted game, are easily comprehensible to the English audience. In French, German, Italian, and Spanish, the same degree of economy and compactness is easily achievable:

que aquele tomado pelo tradutor cuja língua-alvo é o francês, o alemão, o italiano ou o espanhol.

Ao verter a imagística de Shakespeare para o público chinês, se é constantemente lembrado dessa necessidade de adaptação e ajuste fino. Mesmo ao lidar com imagens relativamente simples, o tradutor está ciente do quanto o chinês é diferente das línguas europeias. Na passagem seguinte (2.2.43-9), em que Polonius diz ao rei que desvendou a causa da loucura de Hamlet, há uma imagem de caça "de um homem ou cão a rastrear uma presa" (Thompson e Taylor 2006: 240):

É mesmo, senhor? Posso assegurar  
ao bom soberano  
Que o meu dever e a minha alma  
Estão sempre a serviço de Deus e  
do meu rei.  
E, a não ser que este meu cérebro  
Tenha perdido a astúcia que já teve,  
Eu penso ter achado a causa verdadeira  
Da loucura de Hamlet.

(Fernandes 1984)

As linhas "or else this brain of mine / Hunts not the trail of policy so sure / As it hath used to do [a não ser que este meu cérebro / Não persiga o faro da astúcia de maneira tão certa / quanto costumava perseguir]",<sup>33</sup> que transmitem em apenas duas palavras ("Hunts [persiga] [...] trail [faro]") a imagem de um cão perseguindo o faro da caça, são facilmente compreensíveis para o público inglês. Em francês, alemão, italiano e espanhol, o mesmo grau de economia e compactação é facilmente alcançável:

<sup>33</sup> A tradução em tela não é de Fernandes, mas minha. (N.T.)

ou alors mon cerveau  
Ne suit plus aussi sûrement qu'il ne faisait  
La piste d'une affaire [. . .]  
(Bonney 1978: 77)

oder dies Gehirn  
Jagt auf der Klugheit Fährte nicht so sicher,  
Als es wohl pflegte [. . .]  
(Schlegel and Tieck 1943: 136–37)

o il fiuto non mi guida più sulla pista con la prontezza d'una volta[...]  
(Montale 1949: 62)

o mi cerebro no sigue la pista a la astucia con tanta seguridad como solia.  
(María Valverde 2000: 34)

Translating the image into Chinese, I had to make adjustments, using the technique of amplification:

微臣這個腦袋，如非一反  
*wēichén zhè·ge nǎo·dai, rī fēi yī fǎn*  
'this brain of mine, if it is not totally different from its  
常態，像獵狗追蹤臭跡時不再  
*cháng tài, xiàng liègǒu zhuīzōng xiùjì shí bùzài*  
normal condition, like a hound in following the scent of game'  
世故準確 (...) <sup>34</sup>  
*shìgù zhǔnquè.*  
'becoming no longer sophisticated and astute.'

To make it readily comprehensible to the audience and to preserve the image at the same time, I have used a simile instead of a metaphor, adding the phrase “xiàng liègǒu 像獵狗” ‘like a hound.’ As a result, it has lost a good deal of the directness and compactness of the original, which is preserved by the versions in the European languages.

In the following lines (1.3.5-10), in which Laertes gives his sister advice about Hamlet, images appear one after another:

Ao traduzir a imagem para o chinês, tive de fazer ajustes, e utilizei a técnica da amplificação:

A fim de torná-la prontamente compreensível para o público e preservar a imagem ao mesmo tempo, usei um símile em vez de uma metáfora, acrescentando a expressão “xiàng liègǒu 像獵狗” ‘like a hound [como um cão]’. O resultado é que se perdeu uma boa dose da imediatez e da compactação do original, preservadas nas versões em línguas europeias.

Nas linhas a seguir (1.3.5-10), em que Laertes dá a sua irmã conselho sobre Hamlet, algumas imagens aparecem em sequência:

<sup>34</sup> Minha tradução.

For Hamlet and the trifling of his  
favour,  
Hold it a fashion and a toy in blood,  
A violet in the youth of primy nature,  
Forward, not permanent, sweet, not  
lasting,  
The perfume and suppliance of a  
minute,  
No more.

(Thompson and Taylor 2006: 189–  
90)

The metaphors (“a fashion and a toy in blood,” “A violet in the youth of primy nature,” “Forward, not permanent, sweet, not lasting,” “The perfume and suppliance of a minute”) form into an organic whole, echoing and reinforcing one another in harmony, posing a challenge to the translator. The problem for the translator using Chinese as the target language is compounded by the fact that “*Perfume and suppliance* is another example of hendiadys” (Thompson and Taylor 2006: 189-90). Again, in translating this passage into French, German, Italian, and Spanish, translators find their work made easier by the cognation between these European languages on the one hand and English on the other, so that there is little need to introduce translation shifts or to make syntactic adjustments:

Quanto a Hamlet e ao encantamen-  
to de suas atenções,  
Aceita isso como uma fantasia, ca-  
pricho de um temperamento,  
Uma violeta precoce no início da  
primavera; suave, mas efêmera,  
Perfume e passatempo de um minu-  
to –  
Não mais.

(Fernandes 1984)

As metáforas (“a fashion and a toy in blood,” “A violet in the youth of primy nature,” “Forward, not permanent, sweet, not lasting,” “The perfume and suppliance of a minute”) [“uma moda e um joguete, em essência”; “Uma violeta no esplendor da juventude”; “Em movimento, não permanente, doce, não duradoura”; “O perfume e a súplica de um minuto”]<sup>35</sup> assumem a forma de um todo orgânico, ecoando e reforçando umas as outras em harmonia, apresentando um desafio ao tradutor. O problema para o tradutor que tem o chinês como língua-alvo é agravado pelo fato de que “*O perfume e a súplica* é um outro exemplo de hendíadis” (Thompson and Taylor 2006: 189-90). Mais uma vez, ao traduzir essa passagem para o francês, o alemão, o italiano e o espanhol, os tradutores vêm seu trabalho facilitado pela cogação entre essas línguas europeias, por um lado, e com o inglês, por outro, de modo que não há necessidade de introduzir alterações gramaticais na tradução (*translation shifts*)<sup>36</sup> ou de fazer ajustes sintáticos:

<sup>35</sup> Como em outras passagens do texto, traduções minhas e não de Fernandes. (N.T.)

<sup>36</sup> O conceito de “translation shift” foi cunhado por J. C. Catford em seu livro ‘A Linguistic Theory of Translation’ (1965). Diz respeito a situações em que ocorrem alguma alteração de ordem gramatical na tradução, por exemplo, quando o substantivo singular “furniture”, em inglês,

Pour ce qui est d'Hamlet, et de ses futiles faveurs,  
N'y voyez qu'une fantaisie, le caprice d'un jeune sang.  
C'est la violette en sa prime saison,  
Précoce mais sans durée, douce mais périssable,  
Le parfum et l'amusement d'une minute,  
Rien de plus.  
(Bonnefoy 1978: 48–9)

Was Hamlet angeht und sein Liebsgetändel,  
So nimms als Sitte, als ein Spiel des Bluts;  
Ein Veilchen in der Jugend der Natur,  
Frühzeitig, nicht beständig – süß, nicht dauernd,  
Nur Duft und Labsal eines Augenblicks:  
Nichts weiter.  
(Schlegel and Tieck 1943: 118–19)

Quanto ad Amleto e allo scherzo del suo pegno d'amore, ricordati ch'esso è solo il capriccio di una moda galante, una violetta troppo precoce per durare, dolce ma effimera; profumo e distrazione d'un minuto, ma niente di più.  
(Montale 1949: 33–4)

En cuanto a Hamlet, y a esta broma de sus complacencias, considéralo una moda y un juego de su sangre, una violeta en la juventud de la naturaleza primaveral, algo prematuro, no permanente; dulce, no duradero; el perfume y el solaz de un minuto, y nada más.  
(María Valverde 2000: 18)

Not so with the translator  
whose target language is Chinese:

Assim não é com o tradutor  
cuja língua-alvo é o chinês:

至於哈姆雷特跟他的 小慳慳，  
*zhìyú Hāmùléitè gēn tā-de xiǎo yīnqín,*  
'As for Hamlet and the trifling of his favour,'  
就當做時髦的小玩意跟血氣衝動，  
*jiù dāngzuò shímáo-de xiǎowányi gēn xuèqì chōngdòng,*  
'Hold it as a fashionable toy and the impulse of his blood,'  
當做青春旺盛時的一朵紫羅蘭，  
*dāngzuò qīngchūn wàngshèng shí ·de yī duǒ zǐluólán,*  
'As a violet of youth during its prime,'  
早熟卻容易凋謝，芬芳而不持久，  
*zǎoshú què róngyì diāoxiè, fēnfāng ér bù chíjiǔ,*  
'Precocious but easy to wither, sweet but not lasting,'  
是一縷微香，只供一分鐘的消遣 -  
*shì yī lǚ wēixiāng, zhǐ gōng yī fēngzhōng-de xiāoqiǎn -*  
'A faint whiff of perfume, providing only a minute's distraction -'  
不外如此。  
*bùwài rúcǐ.*  
'Nothing else.'<sup>37</sup>

As the gloss shows, the operation required of the translator is much more complicated than that required of translators whose target

Como mostra a glosa, a operação exigida do tradutor é muito mais complicada do que aquela exigida de tradutores cujas línguas-

é traduzido pelos substantivos flexionados no plural "móveis" e "des meubles", em português e francês, respectivamente. (N.T.)

<sup>37</sup> Minha tradução.

language is one of the four European languages being examined.

From the above discussion, it is clear that, though imagery is normally easier to translate than features on the syntactic or phonological level, particularly with regard to poetry meant to be read, the degree of ease or otherwise varies from language to language when it comes to imagery spoken on the stage. In rendering the imagery of *Hamlet* for the Chinese audience, the translator, because of the absence of cognation between the source and the target language, has to draw on all his resourcefulness to try, as far as possible, to meet the requirements of audibility, comprehensibility, naturalness of expression, idiomaticity, and originality and freshness of imagery at the same time. When not all aspects can be taken care of, he will have to use his judgment to draw up a priority list, making sacrifices that cannot be avoided while keeping the infrastructure, as it were, intact, for only then will he be able to do justice to the Bard and the Chinese audience.

alvo são uma das quatro línguas europeias em exame.

Da discussão acima fica claro que embora a imagística seja normalmente mais fácil de traduzir do que as características sintáticas ou fonológicas, particularmente no que diz respeito à poesia concebida para ser lida, o grau de facilidade ou dificuldade varia de língua para língua quando se trata de imagens a serem declamadas no palco. Ao verter a imagística de *Hamlet* para o público chinês, em função da ausência de cognação entre as língua-fonte e alvo, o tradutor tem de valer-se de todo o seu engenho para tentar, na medida do possível, atender as exigências de audibilidade, compreensibilidade, naturalidade da expressão, idiomaticidade, e originalidade e frescor imagístico ao mesmo tempo. Quando não puder dar conta de todos esses aspectos, terá de usar seu juízo para elaborar uma lista de prioridades, fazendo sacrifícios que não podem ser evitados ao mesmo tempo em que mantém a infra-estrutura, por assim dizer, intacta, pois só então será capaz de fazer justiça ao Bardo e ao público chinês.

\*\*\*\*\*

**Laurence K. P. Wong**

wongkp@cuhk.edu.hk

Prof. Dr., Chinese University of Hong Kong

Tradução de:

**Gustavo Althoff**

gualthoff@gmail.com

Pós-doutorando, Universidade Federal de Santa Catarina

Fonte: Babel 57: 2 (2011), 204–225. DOI: 10.1075/babel.57.2.05won



**LAURENCE KWOK PUN WONG** (Huang Guobin) received his B. A. in English and Translation and M. Phil. in English from the University of Hong Kong and his Ph. D. in East Asian Studies from the University of Toronto. He has taught in the Department of English and Comparative Literature at the University of Hong Kong and the Department of Languages, Literatures, and Linguistics at York University in Canada. He was Wai Kei Kau Chair Professor of Translation in the Department of Translation at Lingnan University before he joined, in 2006, The Chinese University of Hong Kong, where he is currently Professor of Translation of the Department of Translation and Associate Dean of the Arts Faculty (Research). He translates from Chinese into English as well as from English, French, Italian, German, and Spanish into Chinese. His publications include 12 books of poems, six collections of lyrical essays, eight collections of critical essays, a selection of his own poems, a bilingual (Chinese-English / English-Chinese) edition of his own and Andrew Parkin's poems, an English translation of a book of Chinese poems, a Chinese *terza rima* translation of *La Divina Commedia* from the original Italian, and two collections of essays in translation studies. His research interests include literary translation, translation studies, language studies, classical Chinese literature, modern Chinese literature, European literature and Comparative literature.

**LAURENCE KWOK PUN WONG** (Huang Guobin) recebeu seu Bacharelado em Artes (*Bachelor of Arts*) em Inglês e Tradução e Mestrado em Inglês pela Universidade de Hong Kong, e fez seu Doutorado em Estudos do Leste Asiático na Universidade de Toronto. Lecionou no Departamento de Inglês e Literatura Comparada da Universidade de Hong Kong e no Departamento de Língua, Literatura e Linguística da Universidade de York, no Canadá. Exerceu o cargo de professor de tradução Wai Kei Kau no Departamento de Tradução da Universidade de Lingnan antes de se juntar, em 2006, à Universidade Chinesa de Hong Kong, onde atualmente é professor de tradução no Departamento de Tradução, além de Decano Associado da Faculdade de Letras (na área de pesquisa). Traduz do chinês para o inglês, bem como do inglês, francês, italiano, alemão e espanhol para o chinês. Suas publicações incluem 12 livros de poemas, seis coletâneas de ensaios líricos, oito coletâneas de ensaios críticos, uma seleção de seus próprios poemas, uma edição bilíngüe (chinês-inglês / inglês-chinês) de poemas seus e de Andrew Parkin, uma tradução ao inglês de um livro de poemas chineses, uma tradução ao chinês, em *terza rima*, da *Divina Commedia* a partir do original italiano, e duas coleções de ensaios na área dos Estudos da Tradução. Seus interesses de pesquisa abrangem tradução literária, estudos da tradução, estudos linguísticos, literatura clássica chinesa, literatura chinesa moderna, literatura europeia e literatura comparada.

**Referências bibliográficas**

- ALLEN, R. E. 1990. *The Concise Oxford Dictionary of Current English*, 1st ed. by H. W. Fowler and F. G. Fowler. Oxford: At the Clarendon Press. xxxix + 1454 pp.
- BALDICK, Chris. 1990. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford and New York: Oxford University Press. x + 246 pp.
- BETTERIDGE, Harold T., rev. and re-ed. 1976. *Cassell's German & English Dictionary*. Based on the editions by Karl Breul. Completely revised and re-edited by Harold T. Betteridge. London: Cassell. xx + 646 + 632 pp.
- BONNEFOY, Yves, trans. 1978. *Hamlet, Le Roi Lear*, by William Shakespeare. Collection folio classique, Saint-Amand (Cher): Gallimard. 402 pp.
- BRADLEY, A. C. 1952. *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. 1st ed. 1950. London: Macmillan and Co., Limited. xii + 498 pp.
- CARVAJAL, Carols Styles, and Jane Horwood, ed. 2003. *The Oxford Spanish Dictionary / Gran Diccionario Oxford*. 3rd ed. Chief Editors, Beatriz Galimberti Jarman and Roy Russell. Oxford: Oxford University Press. xlviii + 1954 pp.
- CHEVALLEY A., and M. Chevalley, comp. 1966. *The Concise Oxford French Dictionary: French-English/English-French*. Compiled by A. Chevalley and M. Chevalley (French-English) and G. W. F. R. Goodridge (English-French). Oxford: At the Clarendon Press. xx + 895 + vi + 295 pp.
- CLEMEN, Wolfgang 1977. *The Development of Shakespeare's Imagery*. 2nd ed. London: Methuen. xvii + 213 pp.
- CRAIG, W. J., ed. 1974. *Shakespeare: Complete Works*. London: Oxford University Press. viii + 1164 pp.
- CUDDON, J. A. 1992. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 3rd ed. London: Penguin Books. xviii + 1051 pp.
- CUSATELLI, Giorgio, ed. 1980. *Dizionario Garzanti della lingua italiana*. Milano: Aldo Garzanti Editore. xv + 1990 pp.
- ELIOT, T. S. 1957. "Poetry and Drama." *On Poetry and Poets*. London: Faber and Faber. 72-88. 262 pp.
- GIDE, Andre, trans. 1959. *La tragique histoire d'Hamlet, prince de Danemark / Hamlet, Prince of Denmark*, in *Shakespeare: oeuvres completes*. By William Shakespeare. Avant-propos d'Andre Gide. Introduction generale et textes de presentation d'Henri Fluchere. Ed. d'Henri Fluchere. Bibliotheque de la Pleiade. Vol. 2 (*Tragedies*). Paris : Editions Gallimard, 613-702. 2 vols. 702 pp.
- GOVE, Philip Babcock, et al. 1976. *Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged*. Springfield: Massachusetts, G. & C. Merriam Co. 86a + 2662 pp.
- HAUMAN, Carl R. 1989. *Metaphor and Art: Interactionism and Reference in the Verbal and Nonverbal Arts*. Cambridge: Cambridge University Press. xiii + 217 pp.
- HUGO, Francois-Victor, trans. 1961. *Hamlet*, in *Shakespeare: theatre complet*. By William Shakespeare. Edition illustree. Tome II (Vol. 2). Paris: Editions Garnier Freres. 2 vols. 713-835. 835 pp.

- ILEK, Bohuslav. 1970. "On Translating Images." *The Nature of Translation: Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*. Ed. James S. Holmes. The Hague: Mouton. 135–38. xv + 232.
- LITTLE, William, *et al.*, comp. 1970. *The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*. Oxford: At the Clarendon Press. xxii + 2515 pp.
- MARÍA Valverde, Jose, trans. 2000. *Hamlet, Macbeth*. By William Shakespeare. Barcelona: Editorial Planeta. xxv + 192 pp.
- MONTALE, Eugenio, trans. 1949. *Amleto: principe di Danimarca*. By William Shakespeare. Milano: Enrico Cedita, 207 pp.
- REBORA, Piero, *et al.*, comp. 1977. *Cassell's Italian-English / English Italian Dictionary*. London: Cassell. xxi + 1128 pp.
- SCHLEGEL, A. W. v., and L. Tieck, trans. Herausgegeben und revidiert von Hans Matter 1943. *Romeo und Julia; Hamlet, Prinz von Danemark; Othello, der Mohr von Venedig*, in *Shakespeares dramatische Werke*, erster Band [Vol. 1]. By William Shakespeare. Birkhauser-Klassiker 13. Basel: Verlag Birkhauser. 12 vols. xxi + 226 pp.
- SPURGEON, Caroline F. E. 1935. *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*. Cambridge: Cambridge University Press. xiv + 408.
- THOMPSON, Ann, and Neil TAYLOR, ed. *Hamlet*. By William Shakespeare. The Arden Shakespeare Third Series. General Editors, Richard Proudfoot, Ann Thompson, David Scott Kastan, and H. R. Woudhuysen. London: Thomson Learning, 2006. xxii + 586 pp.
- WONG, Laurence K. P. 2006. "Musicality and Intrafamily Translation: With Reference to European Languages and Chinese." *Meta* 51: 1: 89–97.
- \_\_\_\_\_. 2006. "Syntax and Translatability." *Babel* 52: 2: 124–32.