

如何走近莎士比亚

华中科技大学 蒋坚霞

摘要：本文摘取莎士比亚诗剧方平先生的最新汉译若干片段提出批评。由于对简洁优美的原文缺乏认识以及没能正确使用本国语言，译者使用了不少不符合汉语习惯的冗词赘语，以致无法传达出原文优美凝练的语言特征。作者在此提出一种新的翻译莎翁诗剧的方法，即以一个汉字译一个英语音节，并极力做到在语句结构上和深层意义上贴近原文，以确保莎士比亚诗剧的风姿艳采。

关键词：莎士比亚诗剧、翻译、对白、简洁优美、冗词赘语

Abstract: This paper makes comments on some passages of Mr. Fang Ping's Chinese translated Text of William Shakespeare's plays. For want of the understanding of Shakespeare's brevity and elegance and being unable to use his native language correctly, Mr. Fang Ping loses himself in verbiage which does not tally with the Chinese usage, so that he fails to convey the simple and graceful language characteristics of the original. Here the author proposes a new translation method of Shakespeare's drama in verse, that is, one English syllable is changed into one Chinese character with only one syllable. At the same time, he does his best to keep up correspondence between the Chinese and the original both in the structure of sentences and in the meaning of words so as to ensure the reappearance of Shakespeare's rich and bright colors.

Key words: Shakespeare's drama in verse, translation, dialogue, brevity and elegance, verbiage

“迎接新世纪”的《新莎士比亚全集》（以下简称《新全集》）于2000年先后在石家庄和台北两地举行了“首发仪式”和“发布会”，轰动海内外；在2001年12月于香港举行的第三届亚洲翻译家论坛上，《新全集》的主编与主译、我国著名翻译家和莎士比亚研究专家方平先生与美国翻译理论家尤金·奈达和我国古典文学名著《红楼梦》译者之一、英国学者约翰·敏福德一同受到大会的表彰。“这是中国莎学界和翻译界”“值得庆贺”的“一件大事”（裘克安，2002：78）。无论如何，方平先生毕竟主编并主译完成了诗体莎译全集的浩大工程，单有这样的壮举就值得钦佩，有学者称，“如果说以朱生豪译本为主体的莎剧全集是中国译莎史上的第一座里程碑，梁实秋译本是第二座

里程碑的话，那么《新全集》则是中国译莎史上的第三座里程碑”（李汝成，2002：84）。来自各方面对《新全集》的赞颂和肯定近年来众多媒体亦纷纷予以报道。

方平先生在《新全集》第十二卷后记中说，“译者最大的抱负和雄心”就是“试图以更接近于原作体裁、风格的译文，以新的戏剧样式，结合着现代莎学研究成果的新的理解和阐释——争取做到给爱好莎剧的读者耳目一新的感受。”（方平，2000：512）笔者正是怀着这样的愿望，认真拜读了汉译莎剧最新版本——方平先生的诗体译文，可是读完之后不但没能得这种“耳目一新的感受”，相反还发现方译质量存在着较为严重的问题，总的来说，在整体美学功能上方译与原文的差距太远。拙文从方译莎翁悲

剧、喜剧、历史剧和社会问题剧中选取若干被评论为佳译的译例，从原文的语言特色和风格到译文遣词用字的修辞层面做一番深入细致的对比探讨，以期在新的世纪里，有关莎翁诗剧翻译的质量问题能引起我国外语翻译界、外国文学界以及戏剧界专家学者的关注。为了更具客观性，摈弃带“印象主义”特征的论评论方法，拙文采用以事实立论的定性与定量的方法 (qualitative and quantitative approaches)，逐一展开评说。

例1 原文:

- 1 The handkerchief which I so loved
and gave thee, (11)
2 Thou gav'st to Cassio. (6)

方译:

- 1 那块手绢儿——我最珍贵的东西，
(12)
2 我给你，你却给了凯西奥。 (10)
(李汝成，2002: 86)

蒋译:

- 1 我这么珍贵的手绢给了你， (11)
2 你给了凯西奥。 (6)

(以上左边数字为行数，右边数字为音节数，均为笔者所加，下同。)

此例是悲剧《奥瑟罗》第五幕第二场中奥瑟罗说的一句话，是奥瑟罗听信谗言后，在亲手掐死纯洁无瑕的爱妻苔丝德梦娜前对她的责问。妒火中烧的奥瑟罗，此时心情激动爆裂，说话急促有力。拙译比方译节省4字，与原文音节数恰好相等，并准确译出第1行过去式动词 gave 的意思，从而弥补了方译语势零乱松散、语句繁赘拖沓、时间特征不清的缺陷。同时，拙译不仅在语句结构上，做到尽量与原文靠拢，而且更注意到原文第2行首词 Thou 与第1行末词 thee 的承接关系，因而在相应的位置上连续使用两个“你”字，以产生与原文同样的急迫感。奥瑟罗是一名骁勇善战的将军，其言谈举止无不果敢干练，说话时，特别是异常愤怒时，绝不会像方译那样啰哩啰嗦、黏黏糊糊、拐弯抹角，这一点只要从第2行 Thou gav'st to Cassio 一

句只有极少的6个音节就可知晓。此外，方译第1行还多出一个原文所无的破折号，导致一些不懂（或见不到）原文的读者误认为这种“欧化”的写法来自于原文本身。以上所述都与译者所追求的“亦步亦趋”的目标大相径庭。通过对拙译与原文进行比较可以看出，汉语是极富表现力的语言，翻译时实现真正意义上的“亦步亦趋”其实并不难。

例2 原文:

- 1 Some say the lark makes sweet
division; (10)
2 This doth not so, for she divideth us; (10)
3 Some say the lark and loathed toad
change eyes; (10)
4 O, now I would they had changed
voices too! (10)
5 Since arm from arm that voice doth
us affray, (10)
6 Hunting thee hence with hunt's-up to
the day. (10)

方译:

- 1 都说是，云雀唱的歌，好婉转，好
动听， (14)
2 偏是这云雀，只会叫，要拆散我们
俩； (14)
3 人家说，云雀把自己的一对眼珠
(13)
4 跟丑恶的癞蛤蟆交换了，我倒是巴
不得， (16)
5 她还换了癞蛤蟆的叫声！两个有情
人， (15)
6 投入彼此的怀抱，她硬是要拆散；
(13)
7 猎人般追逐你，把你赶进了大白天。
(14)

(方平，2000: 128)

蒋译:

- 1 都说云雀唱得悠扬婉转； (10)
2 这只不过，她把咱俩拆散； (10)
3 都说云雀蟾蜍能换眼睛； (10)

- 4 啊，但愿也把声音换一换！ (10)
 5 那声音吓得咱俩松开手， (10)
 6 在逼着你赶快走进白昼。 (10)

此例是悲剧《罗密欧与朱丽叶》第三幕第五场著名的“晨曦话别”（或称“阳台话别”）中朱丽叶对罗密欧说的话。方平先生说：“在我心目中，‘亦步亦趋’可以看做存形求神的一面旗帜，我愿站在这面旗帜底下。”（李汝成，2002：85）可是我们在这里看不出这种“亦步亦趋”、“存形求神”的译莎方法和翻译思想。原文只有6行，方译变成了7行；原文的标点符号只有8个，方译的标点符号增加一倍，变成了16个，仅以此而言，我们恐怕不能把这叫做根据原文“亦步亦趋”而产生的译文。方译将原文最后一词 *day* 译为三个音节的“大白天”这一粗俗生硬的“大白话”，丧失了原文诗歌语言优美的质感，全然不是恋人口中的浓浓情话。原文第1行的 *Some say* 被译成“都说是”（可能受到京剧《红灯记》中李铁梅唱词的影响），第3行同样的 *Some say* 却被译成“人家说”，原文中原本完全相同的说法，且置于邻近两个相应的位置上，方译为何要变换花样搞出两种不同的说法（读音）呢？为什么不“亦步亦趋”译得一致呢？原文第3行 *Some say the lark and loathed load change eyes* 是标准的10音节，非常干净利落，可是方译却十分吃力地动用23个汉字，译为“人家说，云雀把自己的一对眼珠/跟丑恶的癞蛤蟆交换了”，其音节数竟然超过原文的两倍半，如此拖沓啰嗦的译文完全破坏了原文爽朗简洁的风格。原文 *eyes* 一词在日常生活中使用频率极高，出自一个爱意缠绵、心情忧伤的妙龄少女之口极为自然得体，可是却被译成了人们不常说的“自己的一对眼珠”，既繁琐生硬，又咄咄逼人，将其回译成英语是 *a pair of eyeballs of her own*，这哪里是散发着青春诗意的多情少女朱丽叶说的“性格化的语言”（方平，2000：6）呢？其实，*eyes* 与“眼睛”的语用功能是一样的，两者并不存在两种不同文化语言之间的差

距，为什么不首先遵循“亦步亦趋”的原则，直接将其译为“眼睛”呢？又，原文中动词 *change* 是一般现在时，表明事物存在的可能性，客观而科学；*change* 被译为“交换了”，动态助词“了”的使用，表明成为过去，是既成事实，显得主观武断，不合情理。原文第5行 *Since arm from arm that voice doth us affray*，其正常语序是 *Since that voice doth affray us arm from arm*，意思极为显豁。方译变成了第5行的后半行和第6行一整行：“两个有情人/投入彼此的怀抱，她硬是要拆散”，用了18个字，占去一行半，既粗俗繁赘，又别扭怪异，“两个有情人”是随意增添，没有实际词汇根据，还带有旁观者的口气，而“她硬是要拆散”又与第2行的“要拆散我们俩”相互重复。必须指出，*arm from arm* 并不是“投入彼此的怀抱”，而是正好相反：“离开彼此的怀抱”，因为 *from* 是“离开”（*having left*），而不是“投入”（*to the inside of*）。莎翁以其天才诗人和戏剧大师的敏锐体验，洞悉人类细腻的情感，尽管时空过去四百多年，但这一诗行的意思还是直白地呈现在我们的面前：“（云雀）那叫声吓得咱俩松开手”。可以说，上述这一段译文不仅在内容的忠实性上大打折扣，而且在很大程度上背离了原文极其精炼浓缩的行文特征和话语风格，根本无法体现莎翁原文清丽自然的戏剧语言特质和震撼读者心灵的艺术美感。

例3 原文：

- 1 He made you for a highway to my bed; (10)
 2 But I, a maid, die maiden-widowed. (9)

方译：

- 1 他本要借你做捷径，登上我的床； (13)
 2 可怜我这处女，活守寡，到死是处女。 (14)

（李汝成，2002：86）

蒋译：

- 1 他用你做捷径上我的床； (10)

2 可我，守寡到死，是姑娘。(9)

此例是悲剧《罗密欧与朱丽叶》第三幕第二场中朱丽叶的两句台词。在罗密欧被放逐之前，奶妈拿来一盘绳子（软梯），要朱丽叶挂在楼上窗前，好让罗密欧爬进朱丽叶的闺房，与她幽会合欢一夜，朱丽叶望着绳索，发出了以上感叹。方译第2行一连用了两个“处女”，使人觉得非常扎眼刺耳。在中国，“处女”指“没有发生过性行为的女子”，这样一个容易与性行为产生联想的词汇，通常不会被青春少女和未婚女子用于自称，人们只是在医疗和法律事务中或某种特殊情况下才对年轻姑娘和未婚女子使用“处女”一词。在英国，maid 和 maiden 指的是“年轻女孩和未婚女子”（a young girl; a young woman not yet married），并不直截了当和性行为沾边。如果是特指“没有发生过性行为的女子”

（a girl or woman who has not yet had sexual intercourse）时，更多的是用 virgin，而且往往是从异性口中说出。请看在社会问题剧《自作自受》第一幕第四场中，轻浮的纨绔子弟卢契奥(Lucio)的一句台词 Hail, Virgin, if you be, as those cheek-roses / Proclaim you are no less! Virgin 一词出自浪荡公子口中，其腔调和意味更加淫邪。又如，在社会问题剧《雅典人泰门》第五幕第一场中，泰门的一句台词 Giving our holy virgins to the stain / Of contumelious, beatly, mad-brain'd war, 这里的 virgins (处女们)也是出自异性口中。可见，英国的年轻姑娘和未婚女子通常不用容易引起性行为联想的 virgin 来自称。须知，英汉两种文化习俗虽然迥异，但也有很多这样的相似之处，译者在使用文学语言的时候，纵使有百般功夫，也不能脱离生活实际和审美构成去选取那些不会被人们使用的词语，否则，世界经典文学名著的翻译质量就难以保证。拙译从词语结构、音节数、标点符号到韵脚尽量与原文保持一致。

例4 原文:

- 1 But old folks, many feign as they were dead; (10)

- 2 Unwieldy, slow, heavy and pale as lead. (10)

方译:

- 1 可那些上年纪的老婆婆啊，最会装死， (15)
2 手脚不灵便，好慢，好重，像拖了铅—— (13)

(方平, 2000: 90)

蒋译:

- 1 可老人们，很多人在装死； (10)
2 迟钝，笨重，灰如铅挪不动。 (10)

此例是悲剧《罗密欧与朱丽叶》第二幕第五场中朱丽叶一段独白中的两句台词。此时美丽温柔的少女朱丽叶正等着奶妈带回恋人罗密欧的消息，心情惴惴不安，说话简短急促，例如 But old folks 仅3个音节（3个词），而方译“可那些上年纪的老婆婆啊”变成了缓慢拖沓的11个音节，几乎接近原文的四倍，试想，在如此情急焦虑之中，年轻人说话哪能这么“婆婆妈妈”、啰哩啰嗦呢？又，folks 意为 people，没有性别区分，方译排除“爹爹”，只选“婆婆”很不合理；而且，old 本身就是“老”，有什么必要再来一个“上年纪的”呢？难道还有什么“没上年纪的老婆婆”吗？翻译时这样大幅度的改变原文的语言表达方式能说是“亦步亦趋”吗？莎士比亚作为语言大师的形象难道不会令这种译文的读者感到疑惑吗？

例5 原文:

- 1 To be, or not to be, that is the question: (11)
2 Whether 'tis nobler in the mind to suffer (11)
3 The slings and arrows of outrageous fortune, (11)
4 Or to take arms against a sea of troubles, (11)
5 And by opposing, end them? To die, to sleep— (11)
6 No more; and by a sleep to say we end (10)

- 7 The heart-ache and the thousand
natural shocks (11)
8 That flesh is heir to; 'tis a
consummation (11)
9 Devoutly to be wish'd. (6)

方译:

- 1 活着好, 还是死了好, 这是个难题
啊: (14)
2 论气魄, 哪一种更高超呢? ——忍
受命运的 (15)
3 肆虐, 任凭它投射来飞箭流石;
(12)
4 还是面对无边的苦海, 敢挺身而出,
(14)
5 用反抗去扫除烦恼。 死了——睡
熟了; (13)
6 就那么回事: 睡熟了, 如果说:
(13)
7 就一了百了——了却心头的创痛,
(12)
8 千百种逃不了的人生的苦恼, 那真
是 (15)
9 求之不得的解脱啊。 (8)
(裘克安, 2002: 79)

蒋译:

- 1 活着, 还是不活, 那是个难题: (11)
2 哪一种更高贵: 是心里忍受 (11)
3 暴虐命运矢石的攻击, 还是 (11)
4 拿起武器反抗无尽的烦恼 (11)
5 并将它们了结? 死: 就是睡眠 ——
(11)
6 仅此而已: 若睡眠能结束 (10)
7 心灵创痛和疾病对肉体的 (11)
8 千百次侵袭, 那可是件美事 (11)
9 真求之不得啊。 (6)

此例是悲剧《哈姆莱特》第三幕第一场
中丹麦王子哈姆莱特关于生与死、思考与行
动、报复与忍耐的著名独白, 极为精彩、深
刻, 评论和翻译过此段独白的译家无数, 方
平先生的新译并没有超过前贤。拙译在词语
的结构与意蕴两方面尽量靠拢原文, 即让译

文词语在原文中尽可能找到对应词语, 如:
将第 2 行的 in the mind 译为“心里”; 将第 4
行比喻用法的 a sea of (= a large quantity
of) 译为“无尽的”(不译为“……海”);
将 to take arms 译为“拿起武器”(不译为
“挺身而出”); 将第 8 行的 flesh 忠实地译
为“肉体”, 如此等等。原文 The heart-ache
指的是人的精神上的痛苦, 而 the natural
shocks / That flesh is heir to 指的是人的肉体
遭受的疾病的侵袭。遗憾的是方译没有看出
flesh 的重要性, 将其漏去不译, 而是与其他
单词一起笼统地译为“人生的苦恼”, 但这
“人生的苦恼”不就是“心头的创痛”? 可
见方平先生对 heart 与 flesh 的含义是混淆不
清的。现代莎学研究成果告诉我们, 第 7 行
中 natural shocks 意思是“疾病之类的侵袭”,
(陈国华, 1997: 31; Hibbard, 1987: 240),
因此, 除开“心灵的创痛”(heart-ache) 之
外, 承受“疾病侵袭”(natural shocks) 的
就是肉体(flesh)了, 这才是符合逻辑的解
释, 这才是莎翁如此措辞的高妙所在。请注
意, 语言繁琐和雷同词语的过分使用是诗歌
写作之大忌, 拙译比方译节省 23 个字, 光
是“了”字就节省 7 个, 远比方译亦步亦趋,
因而也就更加贴近原文。

例 6 原文:

- 1 Oft have I heard of you, my Lord
Biron, (10)
2 Before I saw you; and the world's
large tongue (10)
3 Proclaims you for a man replete with
mocks, (10)
4 Full of comparisons and wounding
flouts, (10)
5 Which you on all estates will execute.
(10)
6 That lie within the mercy of your wit.
(10)
7 To weed this wormwood from your
fructful brain, (10)
8 And there withal to win me, if you

- (裘克安, 2002: 79)
- please, (10)
- 9 Without the which I am not to be won, (10)
- 10 You shall this twelve month term
from day to day (10)
- 11 Visit the speechless sick, and still
converse (10)
- 12 With groaning wretches; and your
task shall be, (10)
- 13 With all the fierce endeavor of your
wit, (10)
- 14 To enforce the pained impotent to
smile. (10)
- 方译:
- 1 比隆大人, 还没拜识你, 我已经 (12)
- 2 久闻大名了: 世人张大着嘴巴, (12)
- 3 都说你这个人太缺德, 就爱挖苦人。 (14)
- 4 好厉害, 冷讽热嘲、尖酸刻薄, (11)
- 5 不管他贵贱高下, 你一概都不饶, (13)
- 6 只为了卖弄你灵机一动的小聪明。 (14)
- 7 为了拔出你心田里疯长的苦艾, (13)
- 8 世为了赢得我的心——要是你不接受, (14)
- 9 那么对不起了, 别想得到我这个人—— (14)
- 10 要求你: 在今后十二个月内, 这期间, (14)
- 11 不许有一天间断, 去访贫问苦。 (12)
- 12 交给你的任务是, 为不能开口的病人, (15)
- 13 为一声声哀吟的人, 千方百计 (12)
- 14 竭尽你的智慧, 博得那痛苦无告的 (14)
- 15 展颜一笑。 (15)
- 蒋译:
- 1 见你之前, 我的比隆大人, (10)
- 2 久仰大名; 世人摇唇鼓舌 (10)
- 3 都说你爱捉弄人挖苦人, (10)
- 4 喜欢冷嘲热讽揶揄奚落, (10)
- 5 对各色人等都嗤之以鼻。 (10)
- 6 你可以随意卖弄小聪明, (10)
- 7 要想排解你心中的烦恼, (10)
- 8 和赢得我的心, 那就请便, (10)
- 9 我可是绝不会让你赢的。 (10)
- 10 这十二个月里你得每天 (10)
- 11 去探访缄默无言的病人, (10)
- 12 和呻吟的苦命人, 任务是 (10)
- 13 竭尽你全部智慧去博得 (10)
- 14 那些痛苦无告者的微笑。 (10)
- 此例是喜剧《爱的徒劳》第五幕第二场中罗瑟琳对向自己求爱的比隆的回答。罗瑟琳皮肤白皙细嫩, 眼睛乌黑明亮, 细细的眉毛闪动着智慧, 她生性大胆泼辣, 能言善辩, 说起话来无所忌讳, 惯于迎头痛击。原文 14 行, 方译为 15 行, 实在是勉强为之, 因为若将第 15 行并入第 14 行, 则第 14 行变成了 18 个字, 那就太长了。原文自第 2 行 and the world's large tongue 开始直到第 14 行 to smile 结束, 几乎是一气呵成, 体现了罗瑟琳快人快语、巧言俐口的性格特征。方译语言啰嗦拖沓, 而且增加了原文所无的过多的标点, 形成了割裂零散的“顿读”, 与罗瑟琳说话的风格大相径庭。the world's large tongue 被译为“世人张大着嘴巴”极为不妙, 因为常识告诉我们, 说话时嘴巴有张有合, 光是“张大着嘴巴”怎么讲话(请注意: 汉语中, 助词“着”表示动作或状态的持续)? 这种“在语际交换的同时顾不上心际交流, 在语意信息外失落了审美信息”(方平, 1993: 5) 的现象, 在一些样板译文中也时有所见。例如: (wild horses) ... going surefooted away... 被译为“(野马)……四蹄着地得得得地跑开了……”(陈宏薇, 2001: 68)“野马”“四蹄着地”怎么个跑法?“四

蹄着地”就是站在地上(“着”是“接触”之意),就是不跑。其实只要改为“蹄子一蹬”就解决问题了。原文第11行的 Visit the speechless sick 被译为“去访贫问苦”也欠妥,“访贫问苦”是中国“文革”之前“四清运动”中的特殊用语,出自莎翁戏剧人物口中无疑形成了中西文化上的尴尬。笔者在翻译此段原文时,努力做到在词义上尽量与原文靠拢,如,将 large tongue 译为“摇唇鼓舌”,将 all estates (=all kinds of people) 译为“各色人等”,将 mercy (=power of acting at pleasure, discretion) 译为“随意”,将 wretches 译为“苦命人”,将 Visit the speechless sick 译为“去探访缄默无言的病人”,如此等等。与此同时,拙译还注意在音节数、行数、标点数等方面做到与原文一致。拙译比方译节省48字;方译用了五个“了”字,拙译一个“了”字不用。以上诸多方面都说明拙译在真实性以及形似和神似上更加贴近原文。

例7 原文:

- 1 Antonio: The Hebrew turns Christian,
he grows kind. (10)
- 2 Bassanio: I like not fair terms and a
villain's mind. (10)
- 3 Antonio: Come on, in this there can be
no dismay, (10)
- 4 My ships come home a month before
the day. (10)

方译:

- 1 安东尼: 这犹太人想做基督徒, 心
肠都变善。 (14)
- 2 巴珊尼: 我可不爱嘴面上甜, 心里
头尖。 (12)
- 3 安东尼: 来吧, 这个呢, 你不用把
心事儿担, (13)
- 4 我的船, 准是早一个月就回家转。
(13)

(李汝成, 2002: 85)

蒋译:

- 1 安东尼: 犹太人变基督徒, 成好人。
(10)

- 2 巴珊尼: 我不喜欢嘴甜心毒的人。
(10)
- 3 安东尼: 得了, 这事儿可不能心烦,
(10)
- 4 我的船提早一月把家还。 (10)

此例第一行定冠词 the 表示类别, 系泛指而不是特指, 不是指个体。如: The elephant goes with young nearly two years. 是“大象怀孕期近两年”之意, 若译成“这头大象怀孕两年才分娩”就是误译, (陆谷孙, 2004: 146)。而且 turns 与 grows 均为一般现在时, 说明可能性或真理, 而方译第一行中的“都”字表示“已经”(如: 饭都凉了, 快吃吧), 变成了事实, 因此也是误译。

此例是喜剧《威尼斯商人》第一幕第三场结尾处安东尼与好友巴珊尼的对话。拙译的音节数与原文相等, 标点符号亦相互对应, 拙译不仅克服了方译松散割裂的毛病, 而且还做到了换韵, 即保留了原文 AABB 韵式。笔者亦不放过细小的地方, 如, 将 Come on 译为“得了”, 而不像方平先生那样译为“来吧”。方译“来吧”使读者丈二和尚摸不着头脑; 此处 Come on 分明是安冬尼出发之前急于早点结束谈话时的口头语, 并不是真的要巴珊尼与他一起出海远行。笔者将其译为“得了”才是忠实准确的翻译, 因为汉语“得了”也是表示同意、禁止或不耐烦时用于结束谈话时的口头语。笔者认为, 只要真正吃透莎剧的精神实质及所有细节(精读文本), 是能够用凝练简洁的汉语将莎剧译成令人爱读的中文作品的。而经过这样的方式翻译过来的经典名著, 绝不是方平先生借用别人的话所讽喻的那样“所叙者皆西人之事, 而用笔措辞, 全是国人风度, 使阅者几乎忘其为西事”的、令人不能卒读的文学作品。(方平, 2002: 83)

例8 原文:

- 1 Blind sight, dead life, poor mortal
living ghost; (10)
- 2 Woe's scene, world's shame, grave's
due by life userp'd; (10)
- 3 Brief abstract and record of tedious

day. (10)

方译:

1 眼里无光,活着,只是个冤魂,(11)

2 死人,多口气;哀怨,堆满一张脸;
(12)

3 带着活现世的耻辱,早该进坟墓了,
(14)

却硬是赖在人间!一块墓碑上 (13)

只刻着一个字:苦!一个记事本,(12)

写不尽一长串苦难的日子! (11)

(方平,2002:81)

蒋译:

1 盲眼,死尸,活生生的冤鬼;(10)

2 惨相,奇耻大辱,活人人土;(10)

3 漫长岁月的总结和记录。(10)

此例是历史剧《理查三世》第四幕第四场中“王太后自叹生不如死”的三行台词。

原文每行为莎剧素体诗标准的10音节,简简单单共30个音节,24个单词,传达的是王太后洞察人间世相的警世之声,是莎士比亚不折不扣的极为凝练的诗剧语言。不论从哪个方面看,方平先生所谓原文“说话跑野马”、“雕琢铺张的修饰风格”都是站不住脚的。

由于头脑中事先形成了这样的思维定势,所以方平先生“煞费苦心”、“绞尽脑汁”地“经过了一番梳理和层层铺垫”,才制造出了如此臃肿累赘的6行73字的译文,竟然多出原文语音量一倍多;而且原文的7个标点符号(4个逗号、2个分号、1个句号)在译文中也成倍增加变成了14个(逗号翻了一番变成8个,无端生出1个冒号和3个惊叹号);此外,译文中的“一”字重复5次,“着”字和“个”字各重复3次,还出现了“一张脸”、“一块墓碑”、“一个字”、“一个记事本”等原文所无的多个具象,其随意性实在太太。拙译不仅与原文3行和30个音节保持一致,足足比方译节省43个字,因而更加贴近原文;而且还可以让读者感知中英诗歌语言都是贵在精炼含蓄的文学真谛。

例9 原文:

1 Why, I, in this weak piping time of

peace, (10)

2 Have no delight to pass away the time,

(10)

3 Unless to spy my shadow in the sun

(10)

4 And descant on mine own deformity.

(10)

方译:

1 ……这歌舞升平的世界 (8)

2 偏没有我打发时间的乐趣和消遣。

(14)

3 我只配呆看着阳光下自己的黑影,

(14)

4 恨自己生就这残废丑陋的身材。

(13)

(方平,2000:22)

蒋译:

1 在这笛声幽幽太平年月, (10)

2 哎,我,没有兴致消磨时光, (10)

3 除非在阳光下顾影自怜, (10)

4 称颂我自己的残疾丑相。 (10)

此例是历史剧《理查三世》第一幕第一场葛劳斯特公爵(即篡位后的理查三世)的独白。理查三世是英国历史上有名的篡位者和暴君,他天生驼背瘸腿,相貌奇丑,心理变态。此处独白是他变态阴暗心理的自我流露。原文第3行 shadow 一词被译成“黑影”不妥。shadow 并不是“黑影”的意思,汉语中“黑影”是指人或物的模糊形象,如:“一个黑影一闪就不见了”。“黑影”相应的汉语说法似乎是 a (vague) shape, 如: A vague shape stood at the door (一个黑影/模糊的身影站在门口)。而 shadow 在汉语中的等同语(equivalent)应是“影子”,如: Your shadow gets longer as the sun sets 相应的汉语说法是“太阳落山时你的影子会变长”,人们绝不会说成“你的黑影会变长”。实际情况是,处于两种完全不同文化背景中的中英两国人民对这一自然现象的认识是完全一致的,也就是说,在阳光下形成的影子或 shadow,其前不用“黑(色)的”或 black 这样的修饰

语，用了反而违背了语言习惯。事实上，在明亮的阳光下，不管一个人身穿白衣，还是身穿黑衣，甚或赤身裸体，所形成的影子都是一样的。这里有必要指出，人们在使用文学语言的时候，纵使有百般功夫也不能脱离生活实际和审美构成去添枝加叶。这就是语言的微妙之处，绝不可掉以轻心。

例 10 原文：

- 1 There is a vice that most I do abhor, (10)
 2 And most desire should meet the
 blow of justice, (10)
 3 For which I would not plead, but that
 I must. (10)
 4 For which I must not plead, but that I
 am. (10)
 5 At war twist will and will not. (7)

方译：

- 1 我深恶痛疾的是那种下流的事儿， (14)
 2 受到法律的惩办才合我的心意， (13)
 3 我怎么反而来讨情？我没了主意： (13)
 4 不该来，却来了；不该求，却来求
 情了—— (14)
 5 我来也不是，不来也不是，我好苦
 啊！ (14)
 (李汝成，2002：85)

蒋译：

- 1 有件丑行我真深恶痛绝， (10)
 2 很想让它受到法律惩办， (10)
 3 我不愿求情，却必须求情， (10)
 4 我不该求情，却正在求情， (10)
 5 求不求情在打仗。 (7)

此例是社会问题剧《自作自受》(通译为《一报还一报》)第二幕第二场“依莎贝拉为其弟弟克劳第奥向摄政求情的一段话。弟弟因未婚先孕被以奸淫罪判处死刑，当姐姐的不能见死不救，可少女的心理又碍于她强加辩护，姐弟之情和她的见习修女的身份在内心深处发生了激烈的冲突，使她在摄政

面前的这番求情闪烁其词，不知怎么说才好。”(李汝成，2002：85)原文没有自问也没有提问，方译却无端来上一句“我怎么反而来讨情？”而且 but that I must 也被莫名其妙地译成了“我没了主意”，这样随意的翻译怎么能称为“亦步亦趋”呢？笔者翻译此段话语时，注意到句中情态动词的蕴涵意义和时态特征对人物性格塑造的重要性，将 would not 译为“不愿”，将 must 译为“必须”，将 must not 译为“不该”，将 am 译为“正在”。方译用了3个“了”字，拙译一个也不用。请比较方译与拙译，看两种译文哪一种得到了“几近”传真的传达，哪一种译文能使读者不仅看到了依莎贝拉的神情，也听到了她说话的语气和声调，还感受到了她那颗矛盾的心，哪一种译文的形似和神似得到了较好的统一，呈现给读者的是原剧形式与内容的完美结合体？

诚然，方平先生为学林俊彦，译作著作洋洋洒洒、蔚为大观，译德译品备受学界赞颂、传扬，他不仅是很多年轻翻译工作者心目中的偶像，一直以来也为笔者所景仰。而笔者之所以在此冒昧地提出不同看法，只是按如下三种观点身体力行：一、“翻译批评应该以具有一定水平和一定影响的译文为主要对象，特别是那些世界名著的严肃译本或复译本，尤其应该引起翻译批评者的研究兴趣”；(孙致礼，1999：4)二、“名作重译贵在超越”；(刘晓丽，1999：12)三、“对个别翻译的成就得失的评议即个案处理的评析也需要”。(穆雷，1998：39)此外，方平先生自己在批评朱生豪先生时也说过，“跟文学翻译实践所取得的成就相比，有分量、有指导意义的建设性文学批评还不多见，这也是一个方面的缺憾吧。”(谢天振，1999：7)因此，我又想，尽管我批评的是方平先生鸿篇巨制中的片段，因而难免有以偏概全之嫌，但是如果我是“抱着认真负责的态度，对自己评论的译作”作了“仔细研读”，(孙致礼，1999：5)而且我说的话是以事实为根据，并且言之有理，那么方平先生就不会责怪我在

如此短小的篇幅中抠得太细，而一定会像鲁迅先生那样，用虚怀若谷的精神和雅量来接受批评、吸取教训，在今后译出更多的精品，为我国前进中的翻译事业再立新功！当然，我也由衷地希望方平先生和广大读者能给我以同样的批评和指教。

众所周知，莎士比亚是杰出的语言巨匠，他的戏剧是诗剧，基本上以无韵诗(blank verse)写成，这是一种不押韵的素体诗，其节奏多为每行抑扬格十音节五音步(with five stressed syllables)，音调铿锵，悦耳动听，适合创作英语诗剧，舞台效果极佳。这是莎翁诗剧的一大特点。每行多为十音节五音步的莎士比亚诗剧同样也给予读者一种形式上即视觉上的审美愉悦。莎士比亚崇尚语言凝练简洁，极善于运用精炼生动、富于色彩、音响和动感的诗歌语言塑造栩栩如生的人物形象。他在《哈姆雷特》一剧中，借御前大臣普娄涅斯(Polonius)之口说过一句名言“言贵简洁”(Brevity is the soul of wit)，因此在将莎剧译成汉语时，既要在准确理解原作的基础上做到内容忠实，又要在再现莎剧精神风貌时做到语言简洁，不可在译文中留有晦涩无用的冗词赘语；同时要力求使译文流畅易读，富有文采，以引发译文读者的阅读兴趣，使其感受到莎士比亚诗剧的真正风姿艳采，使其感受到英国文学之父莎士比亚的作品的确像世界普遍咏赞的那样名副其实、无与伦比。

以诗体形式翻译莎翁诗剧是新世纪的召唤，思路因而应该更加开阔，翻译的方法不能仅仅局限于一种两种。早在20世纪40年代，大戏剧家曹禺就曾以诗体形式译出《柔密欧与幽丽叶》，不仅“台词优美”，而且“还在台词中加入舞台指示”。(朱雯、张君川，1993：675)自50年代至2000年这50年间，国内先后出版过卞之琳、吴兴华、曹未凤、孙大雨、方重、方平诸家的莎剧诗体译本，各家译本各具特色，因而不同程度地受到读者的欢迎，其中，卞之琳用“以顿代步”方法译出的《哈姆雷特》还“通过了银

幕和舞台演出的考验”。(王佐良，1990：8)以上诸家的译本无疑都值得新世纪莎翁诗剧翻译家学习和借鉴。莎剧的翻译公认是一件瓷器活，“译者的金刚钻”就是“对早期现代英语特别是莎士比亚戏剧语言的了解和其母语的功底”和“有尽可能多的新现代版莎士比亚供参照”以及“一些必备的工具书”。(陈国华，1997：30)笔者认为，汉语在叙事状物、表情达意方面，在世界各国语言中堪称一流。“汉语不仅以其词汇的丰富而著称，而且也以其在语句组织方面的多彩而自豪”。(郭绍虞：1979：3)译者在吃透莎剧精神实质及所有细节之后，完全可以用凝练准确的汉语将莎剧译成令人爱读的中文作品。正是基于这一认识，笔者另辟蹊径，以上述莎翁剧本中这些片段为例，采用一种全新的翻译方法，即以—个汉字译—个英语音节，使译文每行字数与原文每行音节数恰好相等，句式结构、标点符号亦尽量对应；与此同时，笔者也十分注意使译语的意蕴风格尽量靠拢和贴近原文。这样做的好处显而易见：既可保持原诗形式，又不致损伤莎翁语句特有的简洁明快，同时还能展示汉语表意状物同样简洁明了的特色。可以说，用最严格的形式和最准确简洁的文字表达最深邃的思想(奈达认为“译文基本上应是源语信息最贴近的自然对等”)，再现莎翁的文采和才华的目的，亦即体现莎剧的“意美、音美和形美”(许渊冲语)，不仅更见功底，而且也更是一种挑战。至于拙译是否达到了与原文较为一致的效果，尚希广大读者和专家不吝赐教。

参考文献

- 方平. 1993. 文学翻译在艺术王国里的地位 [J]. 中国翻译, (1)
- 李汝成. 2002. 走近莎士比亚 [J]. 外国文学, (6)
- 方平. 2000a. 新莎士比亚全集第四卷 [M]. 石家庄: 河北教育出版社
- 方平. 2000b. 新莎士比亚全集第十二卷 [M]. 石家庄: 河北教育出版社
- (下转第19页)

之类的表达(陈俊森、樊葳葳, 2000)。有些非断定表现翻译成中文后, 反而会变成具有强烈主观色彩的表达方式, 如“ではないか”有时会翻译成中文的“难道(岂)不是……吗”这种反问的表达方式, 完全失去了日语原有的委婉与暧昧的语气。

4. 结语

通过对比调查中日语言、教育类学术论文中非断定表现的使用情况, 发现日语论文中非断定表现的使用量远远大于中文论文的使用量; 并进一步分析了中日民族使用非断定表现的不同的表现心理以及文化差异。由于本次调查的对象是语言、教育类学术论文, 对于其他领域特别是自然科学类学术论文的情况尚没能考察。作为今后的研究课题, 有必要扩大考察对象和研究范围, 以便能够更全面地把握学术论文中非断定表现的使用情况。同时, 彻底挖掘日本人喜欢使用非断定表现的心理因素以及深层文化根源对于我们更好地了解日本文化具有非常积极的意义。

参考文献

- 金田一春彦. 1975. 日本人の言語表現 [M]. 講談社現代新書
 氏家洋子. 1996. 言語文化の視点 [M]. おうふう

- 田中潔. 1983. 実用的科学論文の書き方 [M]. 裳華房
 玉村文郎. 2001. 論文作成をめぐって. 論文. レポートの書き方[C]. 明治書院
 芳賀纒. 1979. 日本人の表現心理 [M]. 中央公論社
 濱本秀樹. 2001. 多文化世界の意味論 [M]. 松柏社
 益岡隆志. 2002. 判断のモダリティ [J]. 日本語学, (21)
 森田良行. 1995. 日本語の視点 [M]. 創拓社
 森山卓郎, 工藤浩, 仁田義雄. 2000. モダリティ [M]. 岩波書店
 曹大峰. 2002a. 中日対訳コーパスとその対照研究への援用——「吧」と「だろう」の研究例. 中日対訳語料庫的研制与应用研究論文集 [C]. 北京: 外语教学与研究出版社
 曹大峰. 2002b. 作文コーパスによる日中モダリティ表現の対照研究——「概言」と「確言」. 中日対訳語料庫的研制与应用研究論文集 [C]. 北京: 外语教学与研究出版社
 陈俊森, 樊葳葳. 2000. 外国文化与跨文化交际 [M]. 武汉: 华中理工大学出版社
 杜勤. 2004. クッション型的交際方式——体恤他人的文化心理 [J]. 日语学习与研究, (2)

通讯地址: 430074 华中科技大学外语系

(上接第 14 页)

- 陈国华. 1997. 论莎剧重译(上)[J]. 外语教学与研究, (2)
 裘克安. 2002. 莎士比亚全集诗体中译本出版随想 [J]. 中国翻译, (3)
 方平. 2002. 我的表白 [J]. 外国文学, (6)
 孙致礼. 1999. 谈新时期的翻译批评 [J]. 中国翻译, (3)
 刘晓丽. 1999. 名著重译贵在超越 [J]. 中国翻译, (3)
 穆雷. 1998. 余光中谈翻译 [J]. 中国翻译, (4)
 谢天振. 1999. 译介学》[M]. 上海: 上海外语教育出版社

- 朱雯, 张君川. 1993. 莎士比亚词典 [M]. 合肥: 安徽文艺出版社
 王佐良. 1990. 一个翻译家的历程. 中国翻译, (1)
 郭绍虞. 1979. 汉语语法修辞新探 [M]. 北京: 商务印书馆
 陆谷孙. 2004. 余墨集[M]. 上海: 复旦大学出版社

作者简介: 蒋坚霞 华中科技大学外语系教授
 通讯地址: 430077 武昌东湖路 华中科技大学东湖校区 4401