

# Translation Quarterly

---

No. 44 2007

香港翻譯學會出版

Published by  
The Hong Kong Translation Society

翻譯季刊

二〇〇七年  
第四十四期

《翻譯季刊》

*Translation Quarterly*

二〇〇七年六月 第四十四期

No. 44, June 2007

版權所有，未經許可，不得轉載。

All Rights Reserved

Copyright © 2007 THE HONG KONG TRANSLATION SOCIETY

ISSN 1027-8559-44



Printing sponsored by

C & C OFFSET PRINTING CO., LTD.

中華商務彩色印刷有限公司

贊助印刷



翻譯季刊  
*Translation Quarterly*

香港翻譯學會  
The Hong Kong Translation Society

創刊主編 **Founding Chief Editor**

劉靖之 Liu Ching-chih

主編 **Chief Editor**

陳德鴻 Leo Tak-hung Chan

執行編輯 **Executive Editors**

倪若誠 Robert Neather 潘漢光 Joseph Poon

書評及書話編輯 **Book Reviews and Book News Editor**

楊慧儀 Jessica Yeung

編輯委員會 **Editorial Board**

劉靖之 (主席) Liu Ching-chih (Chairman)  
陳德鴻 Leo Tak-hung Chan 金聖華 Serena Jin  
黎翠珍 Jane Lai 倪若誠 Robert Neather  
潘漢光 Joseph Poon 黃國彬 Laurence Wong

顧問委員會 **Advisory Board**

鄭仰平	Cheng Yang-ping	Mona Baker
高克毅	George Kao	Cay Dollerup
賴恬昌	Lai Tim-cheong	葛浩文 Howard Goldblatt
林文月	Lin Wen-yueh	Wolfgang Iörscher
羅新璋	Lo Xinzhang	馬悅然 Göran Malmqvist
楊憲益	Yang Xianyi	紐馬克 Peter Newmark
余國藩	Anthony Yu	奈達 Eugene Nida
余光中	Yu Kwang-chung	Gideon Toury

編務經理 **Editorial Manager**

李燕美 Samantha Li

目錄 CONTENTS

v Editor's Note

論文 Articles

- 1 《紅樓夢》中、英文本中劉姥姥形象的對 劉澤權、朱虹  
比研究  
——以劉姥姥話語的人際功能分析為例
- 31 Brave New Worlds of Translation Cay Dollerup
- 46 朱湘譯詩音樂美的現代詮釋 張 旭
- 96 稿約凡例 Guidelines for Contributors
- 100 徵求訂戶啟事 Subscribing to *Translation Quarterly*
- 102 訂閱表格 Subscription and Order Form

## Editor's Note

Some old themes are revisited in the present issue, though new ones have surfaced, involving issues and problems that are sure to engage our attention in the years ahead.

Jointly written by Liu Zequan and Zhu Hong, both of Yanshan University in Hubei, "Interpersonal Metafunction as a Framework for the Comparative Analysis of Translations" is a brilliant study of three translations of *Dream of the Red Chamber*, by David Hawkes, Yang Xianyi/Gladys Yang, and Bencraft Joly, in which the authors pay attention to the translation of discursive features rather than that of individual words and expressions. Borrowing M. A. K. Halliday's categorization of the three metafunctions of human communication, Liu and Zhu combine rigorous theoretical formulation with perceptive linguistic analysis of selected passages, building their argument with statistical figures collected on four different facets of Grannie Liu's character as presented in the novel. The criticism of translated fiction has seldom been carried out in a more incisive fashion.

Cay Dollerup's essay on the new vistas opened up by technological developments in our world, such as the Internet and new translation software, is required reading for all. By "all" I mean not just those who engage in translation work, but also teachers of translation at educational institutions, as well as those who rely on translators to reach potential customers and market

their products. Novel phenomena that will most certainly affect our lives as translators—in the immediate future if not at the present moment—are systematically introduced and explained by Dollerup. Among the most exciting of these are unheard-of things like “short-lived texts”, “targeted texts” and “international texts”. He is right in saying that “traditional Translation Studies thinking has not prepared us for this reality”. Whatever can be imagined can become real.

Zhang Xu presents probably the most comprehensive discussion to date of the poetry translated by Zhu Xiang in the 1930s. While the importance of Zhu’s translations is widely acknowledged, the extent of his achievement in the field of poetry translation has not been adequately assessed. A recent graduate of the Baptist University of Hong Kong, Zhang has graced the present issue with a masterly analysis of Zhu Xiang’s experimentation with rhyme, rhythm and a variety of verbal echoes and repetitions. His essay promises to revive interest in equally influential poetry translators of the period like Xu Zhimo and Wen Yiduo, and prompt extensive re-examination of the special character of poetry translation in China in the twentieth century.

Recently the Executive Committee of the Hong Kong Translation Society has been reviewing the future directions that the *Translation Quarterly* is to take, especially considering the heavy expenses incurred in publishing it four times a year, as well as

the abundant human resources that have to be put into the editing, typesetting, proofreading of some 450 pages per year. Members of the Society have enjoyed, over the years, close to 200 articles, essays and reviews free of charge, as the journal is posted to all who register as members, Life or Regular. In order to keep this journal going, we welcome suggestions from those who have read it with pleasure, and those who have utilized it as a venue for making their research known to “kindred spirits”, concerning how we can keep it going, perhaps even extend its influence beyond the immediate circle of translators and translation scholars in Hong Kong. Your views are most highly appreciated.

Leo Chan

June 2007





# 《紅樓夢》中、英文本中劉姥姥 形象的對比研究

——以劉姥姥話語的人際功能分析為例<sup>[1][2]</sup>

劉澤權 朱 虹

## **Abstract**

Interpersonal Metafunction as a Framework for the Comparative Analysis of Translations: With Reference to the Character of Granny Liu in *Hong Lou Meng* (by Liu Zequan and Zhu Hong)

*Dialogue is a method novelists resort to in their effort to portray characters. By using the dialogues of the multi-faceted minor character of Liu Laolao (or Granny Liu) in the Chinese classical novel Hong Lou Meng, this study sets out to investigate the extent to which the three English versions of the novel succeed in representing the multiple aspects of the old country lady. The framework of analysis adopted is Halliday's interpersonal metafunction of utterances while the criterion of comparison/contrast is House's interpersonal equivalence.*

## 一、引 言

小說是一種以人物形象的創造為中心的散文體的敘事文學樣式。所以，“分析過去一個時期人們的話語，最可靠的來源就是

文學作品。與其他的文學形式，如童話和詩歌相比，小說最能真實地反映人物的話語”（Brown and Ford 1961: 375）。描寫人物的對話語言能夠達到塑造人物形象的藝術效果，因而，“唯有對白才是揭露人物性格和心理的最好工具”（林以亮，1976: 52）。

“對白寫得活潑生動是所有偉大小說應具的條件之一”（同上），中國古典名著《紅樓夢》的藝術成就舉世公認，其中最為人稱道的一點就是人物語言的個性化。“刻畫人物性格及行為的對話是曹雪芹這一文學巨著成功的主要因素”（劉澤權，2003a: 8），事實上，曹雪芹的小說人物語言刻畫藝術，“成了那些期望掌握小說對話語言創作藝術的作家效仿的摹本”（Wong 2002: 247），“現代[海外]許多小說家，如張愛玲、白先勇等，都把自己在對話語言創作方面的成就歸功於《紅樓夢》”（同上：263）。據統計，《紅樓夢》共寫了 448 個人物（何永康，1986: 29），每個人物都有自己鮮明的個性，給讀者留下深刻的印象，劉姥姥就是其中的一位。一個鄉村老太太，三進榮國府，以其靈活生動的語言，讓讀者永遠記住了這個“芥豆之微”的小人物。

《紅樓夢》同樣引起國內外對它的翻譯和介紹的興趣與熱情，到現在已有十餘種外文譯本和節譯本，其中最早的是 1892 至 1893 年在香港出版的、由前英國駐澳門副領事喬利（Bencraft Joly）翻譯的二卷本《紅樓夢》（以下簡稱喬譯）。但遺憾的是，他只譯出了全書的前 56 回。還有兩本較為完整且影響較大的英譯本：一是中國翻譯家楊憲益與他的英國夫人戴乃迭（Gladys Yang）合譯的 120 回《紅樓夢》（以下簡稱楊譯），一是由英國漢學家霍克思（David Hawkes）及其婿閔福德（J. Minford）翻譯的 120 回《紅樓夢》（以下簡稱霍譯）。本文試圖通過對以上三

個英譯本的分析和比較來看原文中劉姥姥的對話語言和人物形象在譯文中是否得到了充分再現。需要說明的是，本文不在於說明譯本孰優孰劣或今後應該採用哪種譯法，而在說明我們目前的研究是針對現存譯本的描述性研究，通過對比分析三個英譯本在再現源語言人際功能方面的異同與得失，來檢驗譯文在何種程度上實現人際對等，從而為翻譯評價提供一個可檢驗的標準，也為漢外翻譯教學與實踐提供借鑒。

## 二、文獻綜述

按照系統功能語言學理論，語言有三大純理功能，即概念功能、人際功能和語篇功能。所謂人際功能，指的是“語言除具有表達講話者的親身經歷和內心活動的功能外，還具有表達講話者的身分、地位、態度、動機和他對事物的推斷等功能”（胡壯麟等，1989: 105）。這一功能還表示與情景有關的角色關係，包括交際角色關係，即講話者或聽話者在交際過程中所扮演的角色之間的關係。這一功能在語篇分析和翻譯中得到廣泛的應用，比如 Marco 就將語域分析方法應用於翻譯評價領域，展示了這一方法在評價文學作品翻譯時的適用性，並且指出它作為翻譯評價的工具為交際行為和交際語境提供了必要的聯繫（2001: 1）。Hatim 和 Mason（1989; 1997）以系統功能語言學中的語篇分析理論為依據，從交際的角度分析各種類型的文本及其譯本。House 和 Baker 不僅把韓禮德的語域分析模式應用於實際翻譯研究，還進一步將它發展成為系統比較源語篇與目標語篇時的可操作標準。House 指

出，語篇不單純是將內容傳遞給目標語讀者，而是要在功能上實現與源語篇的對等（1981: 194）。她還特別指出，要實現這種對等，目標語篇的概念功能和人際功能就應該與源語篇的功能對等（1981: Abstract）。

近年來，我國許多學者也致力於用系統功能理論進行語篇分析的研究，並且取得了一定的成果，比如黃國文（2002a）將它應用於古詩英譯的評價分析，從韓禮德的人際功能入手，分析唐代詩人杜牧的《清明》一詩的幾種英譯文，從而檢驗了系統功能語言學在詩歌分析中的可操作性和可應用性。張美芳（2001）用語篇分析的理論解釋了翻譯中的一些現象及其“對等”與“非對等”問題。劉澤權（2003b）分析了《紅樓夢》對話中的稱謂及其在五個英譯本中的實現情況，說明人際對等可以在目標語篇中獲得並且可以作為譯文評價的一個標準。其他學者，如林以亮（1976）、胡文彬（1993）、劉士聰和谷啟楠（1997）、何嘉敏（2001）和劉澤權（2003a, b, c; 2005）等，也著書立作或發表論文，就《紅樓夢》的語言表述、文化現象翻譯等諸多方面，對一個或幾個譯本進行了研究。但是，這些研究選題多集中在詞語翻譯的層面，對句法和篇章翻譯的研究則比較少，特別是用系統功能語法對《紅樓夢》及英譯本進行分析的更少。值得一提的是，張玉蘭（1994）以第六回“劉姥姥一進榮國府”中劉姥姥形象的翻譯為例談了幾處翻譯上的問題。她主要從描寫語言抽象籠統和人物語言過於典雅兩個方面指出譯文中的劉姥姥缺乏原著裏劉姥姥的靈氣和動感，最後說明文學翻譯要求譯者既要深刻地理解原著，又要具有嫺熟地使用兩種語言的能力。但是她的研究只是說出了譯文對個別詞語和短語的把握，沒有找出規律性的東西，也

沒有尋求理論的支持，且語料的選擇僅限在第六回“劉姥姥一進榮國府”的活動和楊譯本的翻譯。

至此，我們認為，系統功能語言學理論似乎可以用於翻譯語篇的分析，特別是人際功能理論可以用於研究《紅樓夢》等文學作品及其翻譯中的人物形象塑造。但是，目前應用這一理論分析《紅樓夢》中的人物及人物話語的研究尚少。本文嘗試用人際功能理論對劉姥姥三進三出榮國府時的話語進行分析，來揭示劉姥姥在不同情景語境下、作為不同交際角色的人物形象和話語特徵，然後用 House 的“人際對等”標準來比較分析三個英譯本（喬譯、楊譯和霍譯）在再現這一多面孔人物形象時的異同與得失。House（1998: 64）認為翻譯中的人際對等不只與作者的立場相聯繫，還應該考慮到更廣泛的內容，特別是要努力將源語言的人際功能傳遞給譯入語讀者，使得他們能夠獲得源語語言和文化的相關信息。

### 三、語料與研究方法

《紅樓夢》中的劉姥姥是個名副其實的小人物，其身分、地位在《紅樓夢》的眾多人物中是微不足道的。但是她又是一個很重要的人物，是曹雪芹刻畫得極為成功的一個藝術形象，“具有穿針引線的結構作用，見證了賈府興衰榮辱的全過程”（周思源，2005）。小說中劉姥姥的出場共有三次，涉及全書七個章回。<sup>[3]</sup>首次出場在第六回，劉姥姥勸女婿想法度日並決定親自去榮府“打抽風”。這便有了“一進榮國府”。此次，她費盡千辛萬

苦，忍恥相告，終於得到二十兩銀子並一吊錢，感激而歸。第 39 和 40 回寫她為答謝而“二進榮國府”，受老太太之邀留住賈府，編故事講野趣，游宴大觀園，甘當“女篋片”，引眾人發笑。第 113 和 119 回寫她聞噩耗探望鳳姐，救巧姐於危難。本文選取 120 回本《紅樓夢》中劉姥姥的話語及其三個英譯本作為語料，<sup>[4]</sup> 在對中、英文語料進行歸類和劃分後，以總結發現劉姥姥在不同的交際場合、面對不同的交際對象時有着不同的人物形象。通過劉姥姥話語的實例和數據統計，來探查漢語原文和三個英譯本在人際功能表達方面的異同，以便分析三個譯本在再現人際功能時的得失。我們將根據系統功能語言學的人際功能理論，分別從稱謂、語氣和情態這三個方面，來探討中、英文本中劉姥姥的話語所表達的人際功能，衡量人際對等可以在目標語篇中實現的程度，從而進一步展示系統功能語法中的人際功能理論作為評價譯文質量的具體標準在翻譯比較與翻譯批評中的運用方法。

#### 四、人際變量闡釋

研究話語的人際功能，要從研究人際變量着手，它包括語氣（mood）、情態（modality）、稱呼語（vocation）和態度（attitude）（Eggins and Martin 1997: 242），本文選取其中的三個——稱謂、語氣和情態。在對劉姥姥的話語進行人際功能分析時，我們首先研究稱呼語的使用。陳毅平（2005: 1）認為稱呼語是指《紅樓夢》中的人物在會話中如何指稱對方、他人或自己，進而揭示通過所選用的稱呼語來反映或表現人與人之間的關係、

態度或情感的一般規律。據此，我們可以將稱呼語劃分為當面指稱對方的對稱、稱呼自己的自稱和稱呼第三方的他稱。本文只討論稱謂系統的稱呼語（同上：11），即人與人之間一定關係系統中的稱謂，在其關係系統中彼此聯繫、相互區別。這些稱呼語主要包括親屬稱謂（表示親屬關係）和社會稱謂（表示人物職位、職務或身分）兩大類。漢語和英語中都使用稱謂，“但漢語尤其是古漢語的稱謂，有嚴格的使用規定，與不同的交際對象在不同的場合交際，都會有明顯的區別”（劉澤權，2003a: 6）。本文探討的是譯者如何根據交際場合與交際對象的不同來處理其中的稱謂現象。其次，語氣作為人際意義的主要方面在話語分析中起着重要的作用，“特別是在分析對話時，對語氣的分析能較好地揭示對話參與者之間的人際關係”（李戰子，2002: 25）。一般來說，語氣是由小句來體現的。通常用於表達陳述的是“陳述”語氣，用於表達提問的是“疑問”語氣，用於表達要求或禁止的是“祈使”語氣，用於表達強烈感情的是“感嘆”語氣。這些在漢語和英語中都有相應的體現，本文討論譯者如何再現原文的語氣系統。還有，情態也是人際意義的一個相當重要的組成部分。在人際意義中，講話者對自己講的命題的成功性和有效性所作的判斷，或在命令中要求對方承擔的義務，或在提議中要表達的個人意願是由語法的情態系統來實現的（胡壯麟等，1989: 119）。廣義的情態系統還包括意態。本文按照韓禮德（1994）對情態所做的劃分，將其分為表示不同量值的概率（possibly, probably, certainly）、頻率（sometimes, usually, always）、義務（allowed to, supposed to, required to）和意願（willing to, anxious to, determined to）四個方面加以討論。漢語中有專門的助動詞或句子結構來表示

情態和意態（如“會”，“……是應該的”），英語中情態表達也有多種形式，如情態動詞、情態副詞和謂語的延伸部分。此外，小句也可用來表達情態意義，即韓禮德所謂的“情態隱喻”（1994）（如 I think ..., I'm sure ... 等）。<sup>[5]</sup> 上述人際變量的參數分析，有助於我們比較漢英語言在表達稱謂、語氣和情態方面的差異，探討譯者在實現人際對等方面的得失。

## 五、分析討論

《紅樓夢》中劉姥姥的出場次數並不多，但是其獨特的藝術形象，特別是其個性化的語言給讀者留下了深刻的印象。從一個幫女婿度日卻困於生計的鄉村老嫗到走投無路、尋求救濟的賈府的窮“親戚”，再到成為賈府中地位最高的統治者賈母的“座上賓”，最後變成幫助巧姐逃脫狠舅奸兄陷害的大恩人，曹雪芹將劉姥姥的活動貫穿於整部書中，塑造了一個多面孔的人物形象。表 1 列出了劉姥姥在不同場合、面對不同交際對象時所體現出來的不同人物形象和特徵。

表 1、劉姥姥的交際對象與交際角色的劃分

交際對象	劉姥姥的形象	特 徵
家人（女婿、外孫）	長輩	絕對權威、見識不凡
陌生的富人（鳳姐、周瑞家的等）	乞討者	戰戰兢兢、忍恥求人
熟悉的富人（賈母、鳳姐等）	小丑	以野賣野、左右逢源
落難的富人（鳳姐、平兒等）	救命恩人	知恩圖報、俠肝義膽



## 《紅樓夢》中、英文本中劉姥姥形象的對比研究

### (一) 作為長輩

劉姥姥一家生活窘迫、難以度日，恰好早年女婿王狗兒家與金陵王家（王夫人娘家）連了宗，所以就與榮府有了一點兒“瓜葛”。她雖是個鄉村老嫗，卻“久經世代”且“有些見識”，“這就使她具備了數進賈府的條件”（呂啟祥，2005: 221）。作為長輩，她有着絕對的權威，說出的話條條是理、讓人信服。她先是責怪女婿不善經營、只知生閒氣，然後“獻計獻策”為全家尋找出路，最後主動承擔重任，決定親自去榮府攀親。表 2 將劉姥姥與女婿狗兒、外孫板兒的話語從人際變量的三個方面加以歸類，並列出原文中的具體應用及三個譯者對它們的翻譯：

表 2、劉姥姥作為長輩時的話語統計

話語對象	人際變量	數量及實例					
		原文		譯文			
				霍譯	楊譯	喬譯	
女婿狗兒、外孫板兒	稱謂	對稱	2 姑爺；下作黃子	2 son-in-law; little varmint	2 son-in-law; little wretch	1	you mean scamp
		自稱	1 咱們村莊人	1 we country folk	1 we villagers	1	us country people
		他稱	8 你那老家；我們姑娘；這二姑太太	7 your Ma and Pa; my daughter 2; she	8 your father; my daughter 2; this Lady Wang	8	your old father; my daughter 2; this lady Secunda
	語氣	陳述	24	31	26	16	
		疑問	5	8	9	9	
		祈使	1	0	4	0	
		感嘆	2	4	2	7	
		情態	6 概率 2；只怕	19 might 3; will; probably will	9 may 3; I'm sure...	19	may possibly; would 5; may 4
	情態	頻率	0	1 never	2 never; always	0	
		義務	0	2 has to; have to	2 mustn't; was to	1	was to
		意願	0	4 have to; wouldn't; must; shouldn't	2 willing to; will	4	should; will; I hope...; I only wish...

（注：表中的數字代表人際變量在原文和譯文中出現的次數；下同。）

從表 2 我們可以發現，在稱呼與家人有關的人時，原文使用的都是不加任何修飾的最直接的稱謂，如“姑爺”、“你那老家”、“你那爹”，甚至在稱呼外孫時還出現了咒罵語——“下作黃子”。劉姥姥打了板兒一巴掌，嚇止他在大觀園裏亂鬧。一個“下作黃子”罵得粗俗，但卻是一個沒文化、地位低下的鄉村老太太在管教外孫時最真實的流露。霍譯對它的處理比較恰當，“little varmint”描繪了一個討人厭、惹盡麻煩的淘氣鬼形象。“Little wretch”（楊譯）和“you mean scamp”（喬譯）也表達了“頑皮、討人厭”的意思，但用詞都帶貶義，尤其是 mean 一詞，常帶“吝嗇的、卑鄙的”之意，用在此處使得責罵的口吻稍嫌重了些。

在語氣表達上，三個譯本均出現數量上與原文不對等的情況。<sup>[6]</sup> 霍譯和楊譯中的陳述語氣增加，而喬譯卻減少，相反，感嘆語氣的數量則高於其他譯本。三個譯本中的疑問語氣均較原文有所增加，但祈使語氣在霍譯和喬譯中卻沒有體現。在情態表達上，原文與譯文存在很大差異。原文很少用專門的詞來表示情態意義，而是將這一意義融入到特定的句式或語氣中，此處只用了六個較明顯的助動詞來表示情態，但譯文卻使用了大量的情態詞。通過上表，我們初步了解了在表達人際功能時譯文與原文在數量上的異同，但是我們不能就此下結論說在實現人際對等上譯文與原文也存在相應的異同。因為即使譯文的各個人際變量與原文一一對等，我們也不能保證譯文在表達人際功能時就一定與原文一一對等，來看下面的例子：

姑爺，你別噎着我多嘴。咱們村莊人，那一個不是老老誠誠的，

守多大碗兒吃多大的飯。你皆因年小的時候，托着你那老家之福，吃喝慣了，如今所以把持不住。有了錢就顧頭不顧尾，沒了錢就瞎生氣，成個甚麼男子漢大丈夫呢！如今咱們雖離城住着，終是天子腳下。這長安城中，遍地都是錢，只可惜沒人會去拿去罷了。在家跳踢會子也不中用。（曹雪芹，1982: 91-92）

這是劉姥姥看到女婿因生計艱難而憂慮煩惱時說的一段話。乍看來如話家常，實際卻措辭犀利、語氣強硬，指責女婿不善經營只知道在家乾着急。劉姥姥開始便帶有命令的語氣說“你不要怪我多嘴”，緊接着分析原因反問他“算甚麼男子漢大丈夫”，最後指出賺錢的機會確實有，批評他不該只“在家跳踢”。此番話切中要害，聽來不無道理。然而以上這些是否在譯文中得到了再現呢？我們先來看霍譯：

Now look here, son-in-law: probably you will think me an interfering old woman; but we country folk have to be grateful for what is in the pot and cut down our appetites to the same measure. When you were little your Ma and Pa could afford to indulge you; so now you're grown-up you spend all your money as soon as you've got any, without stopping to count the cost; then, when it's all gone, you start making a fuss. But what sort of way is that for a grown man to behave? Now where we live may be out in the country, but it's still "in the Emperor's shadow", as they say. Over there in the city the streets are paved with money just waiting for some-one to go and pick it up. What's the sense in rampaging around here at home when you could go out and help yourself? (Hawkes

1973 [vol. 1]: 151-152)

從句式上看，霍譯不夠忠實於原文，主要的改動有兩處，一是開頭處說“或許你認為我……”，用一組情態詞“probably ... will”將原文的祈使語氣變為陳述，雖然可以暫時拉近和交際對象的距離，但話語的力度卻明顯減弱。另外，原文結尾處明確肯定“在家跳踢會子也不中用”，譯文結尾卻用了一個疑問“如果有可能出去尋找機會，那麼在家生氣着急還有甚麼意義呢？”，聽起來似乎是一種勸說，與原文的語氣相悖，並且在表達“可能”時 could 一詞的語氣也較弱。相比之下，喬譯基本做到句句與原文對應，儘管這些對應並非一定實現完全的人際對等：

Don't pull me up for talking too much, but who of us country people isn't honest and open-hearted? As the size of the bowl we hold, so is the quantity of the rice we eat. In your young days, you were dependent on the support of your old father, so that eating and drinking became quite a habit with you; that's how, at the present time, your resources are quite uncertain; when you had money, you looked ahead, and didn't mind behind; and now that you have no money, you blindly fly into huffs. A fine fellow and a capital hero you have made! Living though we now be away from the capital, we are after all at the feet of the Emperor; this city of Ch'ang Ngan is strewn all over with money, but the pity is that there's no one able to go and fetch it away; and it's no use your staying at home and kicking your feet about. (Joly 1892 [Book I]: 91)

在對個別語氣的理解上，喬譯存在問題，如對“成個甚麼男子漢大丈夫呢”一句的處理，使得原本一個略帶責怪的疑問語氣變成了一個帶有諷刺、挖苦色彩的反語，語氣過於強烈。此外，它對原文語義的理解也存在問題，如“只可惜沒人會去拿去罷了”是說不存在去拿錢這種可能性，而“able to”作情態動詞用主要強調的是“有能力做”。此處，喬譯在處理個別語句時過於死板，恐怕譯文讀者讀過最後一句卻不能準確地體會出“staying at home and kicking your feet about”和狗兒在家時的焦躁、亂發脾氣之間的關係。因而，譯文沒有準確地傳達出原文的人際意義。相反，楊譯在這方面做得相對成功：

You mustn't mind me butting in, son-in-law. We villagers are simple honest folk who eat according to the size of our bowl. Your trouble is that your father gave you such a soft time of it when you were young that you're a bad manager. When you have money you never look ahead; when you've none you fly into a temper. That's no way for a grown man to behave. We may be living outside the capital but we're still at the feet of the Emperor. And "Changan's streets are strewn with money"—for those who know how to lay hands on it. What's the use of flying into a huff at home? (Yang and Yang 1994: 116)

這裏，楊譯的語氣運用基本與原文一致，實現了最高程度上的人際對等：開頭用一個語氣強硬的情態助動詞 *mustn't* 表達了祈使，接着用一系列較平緩的陳述語氣闡述原因，最後得出結論“……有甚麼用呢？”，似乎是要求對方回答的疑問，事實上卻表達了

比陳述更加肯定的語氣。

(二) 作為乞討者

一進榮國府，劉姥姥作為一個乞討者，來到一個陌生的環境中，面對的是一群更陌生的富人，但是為生活所迫，她只能厚着臉皮、忍恥相告，因此，戰戰兢兢、陪盡小心。她說話的語氣謹小慎微，語調平緩且多是較委婉的陳述，表示可能和意願的情態詞也有所增加。整個“乞討”的過程中，她一直忐忑不安、十分緊張，以至於聽見鳳姐說給了二十兩銀子時倍感意外，顧不得說話粗魯，隨口喊出“瘦死的駱駝比馬大”而挨了周瑞家的眼色。通過表 3 我們可以看到上述這些特點以及三個譯本的處理情況：

表 3、劉姥姥作為乞討者時的話語統計

話語對象	人際變量		數量及實例					
			原文	譯文				
				霍譯	楊譯	喬譯		
賈府看門人、周瑞家的、鳳姐	稱謂	對稱	14 你老 4；姑奶奶 2；嫂子 2；太爺 2	5 gentlemen; my dear 3; you 6; your	9 gentlemen 2; sister 2; you 2; your 3	13 My dear sister-in-law 3; gentlemen 2; my old friend 2; you		
		自稱	0	0	0	0		
		他稱	8 他老；管家爺們；你侄兒 2	6 the people at the gate; your little nephew; him 2	7 your stewards; your nephew 2; him	7 those gentlemen; your nephew 2; him		
	語氣	陳述	14	17	24	9		
		疑問	3	2	3	9		
		祈使	0	0	0	0		
		感嘆	4	5	6	9		
	情態	概率	5 還 3；可以；不能	13 I thought...; perhaps; could 3	9 might; could 2; can't 2	12 can; shall be able to; could 3		
		頻率	0	0	0	0		
		義務	0	0	0	0		
		意願	4 還得；只得	3 wouldn't; ought not to; would	2 must; shouldn't	5 may; must; should; shouldn't; have to		

表 3 告訴我們，三個譯本中稱謂的數量除自稱外都少於原文，其中，霍譯最少，尤其是對稱還不足原文的 40%，這是因為譯文中都有用人稱代詞（you, your, him）作指代而造成的。按照英語的表達習慣，如果前面使用了稱謂詞，在接下來的話語中就用人稱代詞來指代出現過的稱謂詞，可見，霍譯是地道的英語表達，它用六個 you、兩個 him 和一個 your 來代替原文中反覆出現的“嫂子”、“姑奶奶”、“你老”等，使得譯文簡潔、通順。事實上，“中國式禮貌的最明顯標誌就是稱謂詞的重複使用，既用來稱呼，又充當句子成分”（劉澤權，2003a: 17），尤其是在交際雙方的地位相差很大時更要使用這種方法來顯示自己的謙卑和恭敬。但是，從霍譯中我們看不出中國文化的這種特徵，一連串的人稱代詞難以顯示出劉姥姥地位的低微和謹慎小心。縱觀整個譯本，霍譯基本採用同一方法來處理這一稱謂現象，這似乎是霍譯在表達人際意義上的一個缺陷。

同樣，楊譯也存在與霍譯相似的情況。與之相反，喬譯基本把原文的稱謂一一譯出，但有時產生了一些理解上的錯誤，如將“只是大遠的奔了你老這裏來”中的“你老”這一極為謙卑的稱呼譯成了“my old friend”，不僅體現不出尊敬，反而覺得是她為了拉攏關係而忘記了自己的身分，因而沒有實現人際對等。

在語氣表達上，三個譯本和原文一樣均沒有出現祈使，但陳述、疑問和感嘆語氣出現的次數卻與原文不一致。楊譯的陳述語氣明顯增多，喬譯的陳述語氣卻有所減少，相反，它的感嘆語氣明顯增多。

在情態表達上，三個譯本和原文一樣均沒有出現有關頻率和義務的情態表達式，但是在表達概率和意願的情態意義時，三個

譯本均沒有與原文對應。其中，表達概率的情態表達式大大超過原文。

通過下面這個例子可以使我們對三個譯本對原文人際變量這三個信息的處理窺豹一斑：

原文：原是特來瞧瞧嫂子你，二則也請請姑太太的安。若可以領我見一見更好，若不能，便借重嫂子轉致意罷了。  
(曹雪芹, 1982: 94-95)

霍譯： Well, of course, first and foremost we came to see you, but we were also hoping to pay our respects to Her Ladyship. If you could take us to see her, that would be very nice; but if that's not possible, perhaps we could trouble you just to give her our regards. (Hawkes 1973 [vol. 1]: 155)

楊譯： I came specially to see you, sister, and also to inquire after Her ladyship's health. If you could take me to see her, that would be nice. If you can't, I'll just trouble you to pass on my respects. (Yang and Yang 1994: 120)

喬譯： I've come, the fact is, with an object! (first of all) to see you, my dear sister-in-law; and, in the second place also, to inquire after my lady's health. If you could introduce me to see her for a while, it would be better; but if you can't, I must readily borrow your good offices, my sister-in-law, to convey my



message. (Joly 1892 [Book I]: 95)

這是劉姥姥被周瑞家的問明來意時的一段話。她沒有直接地回答“我來是因為日子過不下去了”，而是說“我是專門來看你的，也想見姑太太”，並且還進一步解釋“如果可以最好能見，要是不行就代為轉意”。一番話說得虛虛實實、委婉小心，語氣相當的平緩，用詞也相當的謹慎，足以看出她當時心理的種種不確定和膽顫心驚。向一個陌生的富人告艱難，的確是難以啟齒的，因而只好拐彎抹角，事實上，窮親戚上門，不用詳說，大家也心知肚明。在稱呼周瑞家的時，她選用“嫂子你”、“嫂子”這樣的稱謂詞，顯得恭敬又親密，從而拉近了與周瑞家的的關係。

霍譯對語氣和情態意義的把握比較到位，使用了虛擬語氣和一系列表示可能性的情態詞，如 *perhaps*、*could* 等，將劉姥姥當時的忐忑不安準確地表露了出來，達到了高度的人際對等。

反觀喬譯，一開始就使用一個表達強烈感情的感嘆語氣（我來是有目的的！），聽者不覺被嚇了一跳。後面雖也使用虛擬語氣表達不確定，但個別情態詞的使用欠妥，如最後一句中的 *must* 包含了自己強烈的願望和太大的可能性，這與原文的“若不能，便借重嫂子轉致意罷了”中的“罷了”語義不符。此外，他把 *my dear sister-in-law* 和 *my sister-in-law* 置於句末，使之成為英文中典型的“回想”式表達（劉澤權，2003a: 17）。漢語中的稱謂詞置於開頭顯得鄭重、恭敬，而喬譯的這種處理方法完全與原文相悖，讓我們絲毫看不出劉姥姥的畢恭畢敬、小心謹慎，所以在人際意義的再現上是失敗的。

相比較而言，楊譯的做法比較不固定，既使用了人稱代詞代

替前指，同時也譯出了對應的稱謂；既準確地表達了虛擬語氣，同時在個別情態詞的使用上也不夠恰當，如將“嫂子”處理成了 sister。一般的英語詞典都會指明 sister 一詞具有“姐妹”的意思，也可以在口語中稱呼女子，但是無論如何沒有表達“嫂子”的這層含義，並且此處也像喬譯一樣出現了“回想”式表達，這一翻譯不得不說是一個失誤。

此外，最後一句中 will 的使用也欠妥，雖然語氣上比 must 弱，但也包含個人的意願，強調了可能性，與原文語義相悖。可見，楊譯雖然簡短，卻沒有達到用最簡潔的語言表達最準確的人際意義的目的。

### （三）作為小丑

中國人講“一回生，二回熟”，二進榮國府時，面對已經熟悉的富人，劉姥姥表現得從容自如。她一躍成為賈母要找的“說積古話”的座上賓，並且搖身一變，成為一個鼻子上抹着白粉的小丑，唯一的目的是博得眾人的歡笑。遊園、赴宴、行令、插花、品茶，她處處“出醜”，引眾人取笑。其實，“劉姥姥是‘丑角’，但並不意味着是‘傻角’”（胡文彬，2005: 183），她的話語自然得體，信口胡編的故事合了大觀園上上下下的心意。她察言觀色，投其所好，將鄉間野趣說得栩栩如生，吸引了眾人的注意力。她的表演可謂是左右逢源、滴水不漏，讓我們看清了這個鄉村老嫗不凡的口才和交際能力。

表 4 對劉姥姥與賈府上下等人的話語進行了分類和統計，並將三個譯本作了比較。

## 《紅樓夢》中、英文本中劉姥姥形象的對比研究

表 4、劉姥姥作為小丑時的話語統計

話語對象	人際變量	數量及實例					
		原文		譯文			
				霍譯	楊譯	喬譯	
賈母、鳳姐、寶玉、惜春、鶯鶯、襲人等	稱謂	對稱	16 老壽星 2；老太太 3；姑娘 5	13 my lady; Your Ladyship 4; miss 3; you 3	15 Goddess of Long Life; madam 4; miss 6; you	16 star of longevity; your venerable ladyship 2; miss 5	
		自稱	6 老風流；老劉 2	3 Your servant; a stylish old 'un'; My name...; I'm... 2; we	5 Old woman Liu; an old flibber-tigibbet	6 an old hag; Old Liu 2	
		他稱	17 老奶奶子；小姐 3；這茗玉小姐 2	13 a young lady; an old dame; she 2; her 2	15 an old woman; a young lady; the girl; she 2	16 an old dame; a young lady; this young lady, Jo Yü	
	語氣	陳述	100	129	123	68	
		疑問	18	13	16	16	
		祈使	4	6	9	9	
		感嘆	8	32	19	82	
	情態	概率	12 斷乎不是；不能 3；必定是 2	52 shall certainly; may; would hardly; couldn't 5	40 must 5; would 8; will; would certainly	52 mightn't; must 6; could 7; may 4	
		頻率	9 天天 4；時常 2	6 never 2; often 2; sometimes; always	3 always; sometimes; often	1 often	
		義務	1 該	4 was to; should; is to	4 should 2; mustn't; ought to	4 should; is to; must; isn't to	
		意願	3 會 2；少不得	13 should 4; I'd like to...; must; will 2; have to; would	10 I wish...; would 2; I'm longing to...; will 3	13 have to 2; I would like to...; will 6; needn't; I'd like to...	

從表 4 可以發現，在對稱謂的處理上，三個譯本均採用了與前面相似的方法，但在自稱的處理上，霍譯出現了不直接譯出稱謂詞，而是變換句子表達方式的方法，如“My name ...”、“I’m ...”。在語氣的表達上，霍譯和楊譯中陳述語氣的數量都稍多於原文，但喬譯中的陳述語氣明顯減少。三個譯本中的疑問語氣都有所減少，但祈使語氣的表述有所增加。這裏變化最明顯的還是感嘆語氣，原文中僅有八處明確使用了感嘆，但譯文中感嘆語氣的數量成倍增加，尤其是喬譯竟多出了十倍，事實上，多使用感嘆表達也是喬譯的一大特點。在情態的表達上，原文的情態詞較

前文有所增多，並且出現了八個前文沒有的表示頻率的情態詞。譯文中的情態表達不但數量比原文多且種類也有了變化，出現了一些組合和變換形式的情態結構，如 *would hardly*、*shall never be able to*、*I'd like to ...* 等。相反，原文中出現的表頻率的情態詞在譯文中卻沒有一一體現。下面我們先通過一個例句來看稱謂在譯文中的體現：

原文：請老壽星安。（曹雪芹，1982: 524）

霍譯：Your servant, my lady! (Hawkes 1973 [vol. 2]: 267)

楊譯：Greetings, Goddess of Long Life! (Yang and Yang 1994: 780)

喬譯：My obeisance to you, star of longevity! (Joly 1893 [Book II]: 235)

這是劉姥姥初見賈母時的一句問候。賈母平常聽到的無非是像“老太太”、“老祖宗”一類的稱呼，偶然一個“老壽星”讓她頓覺新鮮有趣。況且，老人無不愛聽長壽、圓滿之類的話，一個“老壽星”福壽雙全，而且詼諧幽默。其實，賈母見她就是為了閒話解悶，所以劉姥姥就用這一稱謂順應其意，既顯出她的恭敬，又不循規蹈矩，同時也達到取悅賈母的目的。對此，霍譯處理得相當靈活，沒有直接譯出“給……請安”這樣的字眼，而是將它變成了一個簡短有力的自稱“Your servant”，主動將自己歸為僕人之列，恐怕賈府中從沒有人這樣當着賈母的面稱呼過自己，聽起來也同樣新鮮有趣。儘管“老壽星”被簡單地譯成了 *my*

lady，但整個句子的交際效果卻絲毫不比原句差，在一定程度上實現了人際對等。相比之下，楊譯和喬譯對原句的改動不大，但其交際效果沒有“忠實”於原文。“Goddess of Long Life”（楊譯）和“star of longevity”（喬譯）都是對漢語“壽星”按字面意思的直譯。前者考慮到了西方文化，目的語讀者能夠理解 Goddess（女神）之意，還可以接受。但是後者的 star 恐怕就是對“星”的簡單翻版了，star of longevity 這一說法令人費解，因此沒能準確地傳達人際意義。原文中的“老壽星”雖然恰當地達到了交際目的，但其使用未免有些誇張。實際上，劉姥姥為了滑稽搞笑，故意將其語言“加工潤色”。下面就是經典的一例：

老劉，老劉，食量大似牛，吃一個老母豬不抬頭。（曹雪芹，1982: 536）

劉姥姥聽了鳳姐和鴛鴦的囑咐後，不顧老邁，含悲忍恥地做起了“小丑”，於是宴會一開始，賈母這邊兒剛說了聲“請”，她便站起來，高聲說出了這句讓人噴飯的台詞，說完自己鼓着腮不語。她巧妙地利用“劉（liu）”和“牛（niu）”的諧音，戲稱自己“老劉”，並用“牛”、“豬”這類粗俗的村野之物作比方，於是，引來了久居閨閣的賈府上上下下人的大笑。<sup>[7]</sup>可見，這句話有多麼強的喜劇效果。事實上，譯者對它的處理也是煞費苦心：

霍譯： My name it is Liu,  
I'm a trencherman true;  
I can eat a whole sow

With her little pigs too. (Hawkes 1973 [vol. 2]: 288)

楊譯： Old woman Liu, I vow,  
Eats more than any cow,  
And down she settles now  
To gobble an enormous sow. (Yang and Yang 1994: 800)

喬譯： Old Liu, old Liu, your eating capacity is as big as that of a  
buffalo! You've gorged like an old sow and can't raise your head  
up! (Joly 1893 [Book II]: 251)

在語氣和句式上，霍譯和楊譯用的都是押韻的陳述句。霍譯為了使句式與後文保持一致，還將原文中的自稱變成 “My name it is Liu”，並且，為了押韻和增強語氣，在句末加上 true/tru:/ 和 too/tu:/，為了傳達原文中的幽默效果，將她的台詞改動，讓她 “連小豬也吃掉”，這些足以讓目的語讀者爆發出像原語讀者一樣的笑聲。楊譯在每句的結尾都特意用上押韻的詞 vow, cow, now, sow（它們都壓 /au/ 韻），其 “整齊的形式使劉姥姥這幾句話非常像順口溜”（洪濤，1998: 274），這本身就增加了一種喜劇效果，並且用 “狼吞虎嚥地吞掉一隻大母豬” 這樣粗俗的語言準確地反映了劉姥姥的身分、背景，完全符合其鄉土本色。可以說，霍譯和楊譯都實現了人際對等。再看喬譯，雖然將原文的內容 “悉數列出”，卻沒有傳達原文的人際功能。連用兩個感嘆句，語氣強烈，說得 “慷慨激昂”，但是目的語讀者也許會不知所云，難以發笑，況且這裏用第二人稱 you，將原文中的自述改成

了他述，使原文的人際意義大打折扣。

#### (四) 作為救命恩人

如果將劉姥姥的戲分截止到二進榮國府，那麼她在讀者心中恐怕永遠是一個只會開笑話的“小丑”了。實際上，曹雪芹給了她更重要的使命，使她“在真正危難的時刻，能做出旁人做不出的俠義行為來，成為救援賈府弱女的恩人”（蔡義江，2004: 112）。三進榮國府時，賈家已敗落，鳳姐力拙失人心，臨終托孤，劉姥姥最終救巧姐脫離險境，成為《紅樓夢》重要的收場人物。儘管此處在學術界尚有爭議，但在此筆者只研究譯文在再現原文人際功能時的得失。由於喬利只翻譯到了第 56 回，下面只將霍譯和楊譯與原文做一比較：

表 5、劉姥姥作為救命恩人時的話語統計

話語對象	人際變量	數量及實例					
		原文		譯文			
				霍譯		楊譯	
鳳姐、平兒、巧姐	稱謂	對稱	21 好姑娘 2；姑奶奶 14	16	ma'am 9; miss 3; you 5	14	madam 7; miss 4; you 4; your
		自稱	3 我們莊家人	3	us country people	3	us farming folk
		他稱	28 姑娘 4; 周嫂子 2; 姑老爺	27	the young lady; Mrs Zhou 2; Mr Lian; they	23	a delicate young lady; Zhou Rui's wife; her father; she 2; her; they
	語氣	陳述	39	51		49	
		疑問	14	12		13	
		祈使	1	0		2	
		感嘆	2	19		12	
	情態	概率	6 不會；只怕 2；還	39	could possibly; would 6; may 5; would probably; maybe	19	can 4; must 2; would 2; may 2; maybe
		頻率	2 從不；時常	3	never 3	3	never 3
		義務	0	2	ought to; must	1	mustn't
		意願	3 不肯；肯 2	7	ought to; I'd like to...; mustn't	8	shall have to; must; had to

從表 5 我們可以看出，原文中的稱謂詞基本在前文都出現過，且大量出現了重複使用的稱謂詞，如“姑奶奶”便高達 14 次之多，而兩個譯本都採用同樣的處理方法。在語氣上，兩個譯本中的陳述語氣比原文稍多，疑問語氣相差不大，但感嘆語氣卻大大高於原文，尤其是霍譯高出近十倍，但祈使語氣沒有體現。此外，霍譯中表示概率的情態詞數量高出原文近七倍，並且，原文中沒有表示義務的情態詞，霍譯和楊譯中卻出現了像 *must*、*ought to* 和 *mustn't* 這類命令性的表達。或許我們得出結論，霍譯和楊譯在翻譯方法上很相似，但實際上還是有所差異，來看下面這個例子：

原文： 只怕你們不走，你們要走，就到我屯里去。我就把姑娘藏起來，即刻叫我女婿弄了人，叫姑娘親筆寫個字兒，趕到姑老爺那裏，少不得他就來了。可不好麼？（曹雪芹，1982: 1582-1583）

霍譯： Well, if you're willing -- and that's the only if -- then you can both come to our village. I can keep Miss Qiao-jie hidden and at the same time I'll tell my son-in-law to send a man with a letter (which Miss Qiao-jie must write with her own hand) straight to Mr Lian. Once he arrives on the scene, everything can be mended well enough. (Minford 1986 [vol. 5]: 342)

楊譯： If you want to spirit her away and don't mind her coming to my village, I'll hide the young lady. I'll get my son-in-law to



find a messenger, and she can write a letter in her own hand  
for him to take to her father, so that he comes back at once.

How about that? (Yang and Yang 1994: 2510)

這是劉姥姥與平兒的一段對話。賈府落難，相關人等躲之不及的情況下，劉姥姥卻不怕受牽累，主動擔當。雖然也只是用鄉下人的“土辦法”將巧姐藏起來，但也足以看出她的義氣與膽識。如果說前文中她的言行多少有點“矯揉造作”，那麼此時她表現出的卻是樸實與善良的真本色。她臨危不亂，語氣肯定而且說得條條是道。

霍譯將“姑娘”、“姑老爺”都用明確的人名指出來，如“Miss Qiao-jie”、“Mr Lian”，雖然表達了他們的地位和身分，但是不容易讓目的語讀者明白這兩個人物的關係。相反，楊譯直接用“the young lady”、“her father”明確指出他們的父女關係。

在語氣和情態的把握上，霍譯要強於楊譯。霍譯中一個 *must* 帶有命令的口吻，強調了“讓姑娘親筆寫信兒”的重要性，用的恰到好處，而楊譯中的 *can* 其不確定程度大於 *must*，沒有準確傳達原文的意態。

此外，霍譯的結尾說“一旦姑老爺回來，一切困難都解決了”，這可以說是一個完全肯定的推測，儘管原文用了一個問句“可不好麼？”，也不過是對前面話語的一個補充，並非真的在問平兒這個辦法可不可行，因為劉姥姥對這個辦法完全有信心。所以，也就不必像楊譯那樣在最後加上一句“*How about that?*”。從這一點看，霍譯還是比楊譯實現了更高程度上的人際對等。

## 六、結 論

本文根據系統功能語言學的人際功能理論，分別從稱謂、語氣和情態這三個方面，對《紅樓夢》中、英文本中劉姥姥的話語進行了分析，並用“人際對等”標準比較分析了三個英譯本在再現這一多面孔人物形象時的異同與得失。研究發現，一方面，劉姥姥在整部書中扮演著不同的角色，其個性化的語言出現在不同的交際語境下。這個人物能夠塑造得如此成功，很大一部分原因應歸結為符合其身分、地位又準確表達其態度、動機的個性化語言。另一方面，三位譯者以其不同的風格、手段，試圖再現原文的語言藝術。但總體來看，沒有一個譯本能夠完好無損地傳達原文的人際功能，實現絕對意義上的人際對等。霍譯是最地道的英語表達，表達方式靈活多變，語言通順流暢，可是有時對原文中特有的表達方式和文化內涵處理的不當，可能難以使目的語讀者獲得源語語言和文化的相關信息。喬譯的一大特點是“忠實”於原文，基本對原文進行“等量”的翻譯，在一定程度上能夠較好地實現人際對等，如對反覆出現的稱謂詞逐個翻譯，似乎能夠相對完整地傳達原文的人際意義，但有時由於拘泥於原文，造成對個別詞語的誤譯和對個別語氣、情態的把握不當。楊譯的手法和風格界於兩者之間，其對某些具有漢語特色的內容把握有時強於霍譯，但遠不及霍譯表達的自然流暢；有時不像喬譯那樣“忠實”於原文，但在語氣和情態的把握上卻比喬譯到位，也能夠在一定程度上實現人際對等。由此可見，“天下沒有十全十美的翻譯”（林以亮，1976: 66），關鍵在於評價譯文質量的標準是甚麼。

人際功能理論可以作為一個標準來檢驗譯者是否將源語言的人際功能傳遞給目的語讀者，從而使目標語篇具有可讀性，同時，達到人際對等的程度與譯者所採用的翻譯方法密切相關。由於篇幅所限，本文僅選取《紅樓夢》眾多人物中的一個小人物進行研究，且僅選用人際功能理論這一工具進行話語的分析。實際上，韓禮德的三大純理功能都可以應用於話語分析當中。在今後的學習和研究中，我們應更多地尋找切入點，找到理論與實踐之間的聯繫，以便更系統、更客觀地進行翻譯比較和翻譯批評。

## 注釋

- <sup>[1]</sup> 本文於 2006 年 1 月 7 日至 8 日在河北大學召開的“首屆話語語言學學術研討會”上宣讀，並根據與會專家學者的意見修改。
- <sup>[2]</sup> 本文屬 2005 年度國家社會科學基金資助項目“《紅樓夢》中、英文語料庫的創建及應用研究”，批准號：05BYY028。
- <sup>[3]</sup> 依脂評所示，劉姥姥應三進榮國府。但我們已無緣見到曹雪芹的後 40 回本，現行後 40 回中又寫了兩次：第 113 回（鳳姐病危托孤）和第 119 回（姥姥將巧姐、平兒藏於鄉下並給巧姐說媒）。
- <sup>[4]</sup> 由於《紅樓夢》的版本不一，並且各個英譯本所參考的版本也不一樣，甚至同一個英譯本有時參考不同版本的《紅樓夢》。本文選取 1982 年人民文學出版社出版的《紅樓夢》及其三個英譯本進行相關的研究，至於其版本和小說情節的差異則不在本文探討範圍內。
- <sup>[5]</sup> “情態隱喻”是一個比較複雜的部分，本文只考慮三個譯本中出現的相關表達，其他表達形式不在本文探討範圍之內。
- <sup>[6]</sup> 這種差異也可能在於漢英兩種語言的表達方式不同。如果以小句為單位，對於同一語氣意義的句子，漢語和英語會用不同數量的句子來表達。
- <sup>[7]</sup> 關於此處，原文中有這樣一段描述：“眾人先是發怔，後來一聽，上

上下下都哈哈的大笑起來。史湘雲撐不住，一口飯都噴了出來，林黛玉笑岔了氣，伏着桌子嗷啣，寶玉早滾到賈母懷裏，賈母笑的摟着寶玉叫‘心肝’，王夫人笑的用手指着鳳姐兒，只說不出話來，薛姨媽也撐不住，口裏茶噴了探春一裙子，探春手裏的飯碗都合在迎春身上，惜春離了坐位，拉着他奶母叫揉一揉腸子。地下的無一個不彎腰屈背，也有躲出去蹲着笑去的，也有忍着笑上來替他姊妹換衣裳的，獨有鳳姐鴛鴦二人撐着，還只管讓劉姥姥。”（曹雪芹，1982: 536）

## 參考文獻

- Brown, P. and Ford, M. (1961). "Address in American English". *Journal of Abnormal and Social Psychology* 62: 375-385.
- Eggs, S. and Martin, J. R. (1997). "Genre and Registers of Discourse". In *Discourse Studies: An Interdisciplinary Introduction*. Ed. Teun A. van Dijk. London: Sage, pp. 230-256.
- Halliday, M. A. K. (1994). *An Introduction to Functional Grammar*. London: Edward Arnold.
- Hatim, B. and Mason, I. (1989). *Discourse and the Translator*. London: Longman.
- \_\_\_\_\_. (1997). *The Translator as Communicator*. London: Routledge.
- Hawkes, D. and Minford, J., trans. (1973-1986). *The Story of the Stone* (by Cao Xue-qin and Gao E). Harmondsworth: Penguin.
- House, J. (1981). *A Model for Translation Quality Assessment*. Tübingen: Gunter Narr.
- \_\_\_\_\_. (1998). "Politeness and Translation". In *The Pragmatics of Translation*. Ed. Leo Hickey. Clevedon: Multilingual Matters, pp. 54-71.
- Joly, H. B., trans. (1892-1893). *Hong lou meng; or, The Dream of the Red Chamber: A Chinese Novel* (by Cao Xue-qin and Gao E). Hong Kong: Kelly and Walsh.
- Marco, J. (2001). "Register Analysis in Literary Translation: A Functional Approach". *Babel* 46.1: 1-19.
- Wong, L. (2002). "Translating Register: With Reference to English, French,

## 《紅樓夢》中、英文本中劉姥姥形象的對比研究

- German, and Italian Versions of the *Hong Lou Meng*?. *Babel* 48.3: 247-266.
- Yang Xianyi and Gladys Yang, trans. (1994). *A Dream of Red Mansions* (by Cao Xueqin and Gao E). Beijing: Foreign Languages Press.
- 蔡義江（2004），《蔡義江點評紅樓夢》，北京：團結出版社。
- 曹雪芹（1982），《紅樓夢（中國藝術研究院紅樓夢研究所校注）》，北京：人民文學出版社。
- 陳毅平（2005），《《紅樓夢》稱呼語研究》，武漢：武漢大學出版社。
- 何嘉敏（2001），〈漢英翻譯演變與發展：《紅樓夢》歷來英譯〉，新加坡國立大學。
- 何永康（1986），〈《紅樓夢》人際關係概觀〉，《紅樓夢學刊》3: 29-50。
- 洪濤（1998），〈《紅樓夢》英譯本中的改譯和等效問題〉，《紅樓夢學刊》2: 265-277。
- 胡文彬（1993），《《紅樓夢》在國外》，北京：中華書局。
- （2005），《紅樓夢人物談》，北京：文化藝術出版。
- 胡壯麟、朱永生、張德錄（1989），《系統功能語法概論》，長沙：湖南教育出版社。
- 黃國文（2002a），〈《清明》一詩英譯文的人際功能探討〉，《外語教學》3: 34-38。
- 李戰子（2002），《話語的人際意義研究》，上海：上海外語教育出版社。
- 林以亮（1976），《《紅樓夢》西遊記：細評紅樓夢新英譯》，臺北：聯經出版事業公司。
- 劉士聰、谷啟楠（1997），〈論《紅樓夢》文化內容的翻譯〉，《中國翻譯》1: 16-19。
- 劉澤權（2003a），〈從稱謂的翻譯看文化內容的傳播——以《紅樓夢》的英譯為例〉，2003 國際漢語教學研討會論文，中國麗江。
- （2003b），〈自謙與中國式禮貌：由《紅樓夢》的英譯談起〉，《語言文學研究》1: 65-71。
- （2003c），〈尊敬語與中華文化：由《紅樓夢》的英譯談起〉，

- 《第七屆世界華語文教學研討會論文集（第一分冊語文分析組）》，頁 166-180。
- （2005），〈Translating Tenor: With Reference to the English Versions of *Hong Lou Meng*〉，黃國文、常晨光、丁建新，《功能語言學的理論與應用—第八屆全國功能語言學研討會論文集》，北京：高等教育出版社，頁 369-398。
- 呂啟祥（2005），《紅樓夢尋——呂啟祥論紅樓夢》，北京：文化藝術出版社。
- 張美芳（2001），〈從語篇對等的角度看翻譯中的對等〉，《現代外語》1: 78-84。
- 張玉蘭（1994），《中國當代翻譯百論——《紅樓夢》裏劉姥姥形象的英譯問題小議》，重慶：重慶大學出版社。
- 周思源（2005），《中央電視臺 CCTV-10 百家講壇——新解紅樓夢》。

## 作者簡介

劉澤權，燕山大學外國語學院教授、碩士生導師。新加坡國立大學翻譯研究方向博士，研究興趣包括翻譯理論、中英廣告語言對比與翻譯、功能語言學、英語教學法等，曾在中外學術刊物及國際會議上發表論文三十餘篇。

朱虹，燕山大學外國語學院英語語言文學專業研究生。

# **Brave New Worlds of Translation <sup>[1]</sup>**

*Cay Dollerup*

## ***Abstract***

*This article discusses changes which have been or are being introduced in practical translation in today's globalised world. These changes have far-reaching implications for Translation Studies, for professional translators, and for the teaching of translation. Most innovations are connected with the introduction of computers. The author takes a look at computers, at the influence of the Internet, and then presents an example of the "Internet translation" system available in order to demonstrate that, in principle, it may be used by unscrupulous translators. Subsequently, attention focuses on the translatability of source texts. Most texts are not meant for translation, but the present increase in international and global exchanges implies that more (and more varied) texts than ever before are to be translated. Finally, the author stresses that in the future translators must be more conscious of their linguistic, cultural, and societal responsibility and obligations in order better to fulfil their roles in the societies in which they live.*

## **Introduction**

In today's globalised world, most practitioners and theorists focus on translation as a means of communication. This is legitimate but also restrictive. Here I shall concentrate on another role which is, it seems to me, too often overlooked.

Language professionals should be more aware that translation is a means for respecting and defending the specific and central defining values of both source and target languages and cultures, despite the enormous changes that are under way globally. These changes will affect all aspects of professional language work, and students, scholars, and teachers of translation should take them into account when they prepare for future careers in translation.

One major reason why scholarship pays little attention to these factors is that much thinking on translation, notably "theory", is still concerned with issues relevant exclusively to translations of texts for cultural and religious elites. In general, academics fail to take heed of the fact that, at least since 1945, such texts have come to constitute an ever diminishing fraction in practical translation work—at present far below of 0.1% of all translation work worldwide.

The rules of the game in translation work have been changed radically. This is abundantly obvious when we consider that most modern utensils, appliances, and machines are made by companies that operate internationally and therefore market their products with manuals and instruction books in a multitude of languages. This involves much translation activity.

## **Computers and the Internet**

Within the last twenty years, we have seen enormous changes in



computers. I acquired my first one in the early 1990's. It boasted, I dimly remember, of 64K storage on a floppy disk.

Today's professional language workers will have electronic dictionaries in their computers and immediate access to the Internet: we should all be thankful to the Briton Mr Tim Berners-Lee who changed the world by inventing Internet and putting it online at everybody's disposal for free, without demanding royalties and applying for a patent. He created it on his own while working at the European centre for (civil) physics in 1990. The system was designed so that large numbers of physicists (sometimes several thousands) could closely monitor projects in which they participated. Approached with caution, the Internet of today offers much assistance to the language professional: corpora such as the British National Corpus, encyclopaedic access to "Wikipedia.org", and immediate checks of many national databases, to mention only a few. The very existence and depth of the Internet probably makes for the dissolution of copyright in the traditional sense, which hardly deserves a better fate, given the rigid ways it is often handled by legal experts in the West (see Chiu 2004).

In translation contexts, we may note that many search engines on the Internet offer instantaneous translation between e.g. English, Spanish, German, and French (but not Chinese (yet)). We may have a look at an example. I find an article in the Spanish national newspaper "El mundo":

Tres soldados estadounidenses y un traductor han muerto y otros dos soldados han resultado heridos en dos ataques con bombas perpetrados en Bagdad, según ha informado el ejército de EEUU. En un ataque con bomba realizado el lunes en el sur de la capital iraquí murieron dos de los soldados y otros dos sufrieron heridas, según el Comando Central del Ejército. Junto con ellos también falleció el iraquí que les hacía de

traductor. Previamente, el Ejército había informado de otro ataque, ocurrido el lunes también, en el oeste de Bagdad, en el que un soldado murió y otro resultó herido. (El Mundo)

I copy it and dump it on the “language tool” of the English-language homepage of “Google” and ask for a translation into English. Within a fraction of a second I get the following rendition:

Three American soldiers and a translator have died and other two soldiers have turned out to be injured men in two attacks with bombs perpetrated in Baghdad, as has reported the army of the USA. In an assault with bomb realized on Monday in the south of the Iraqi capital two of the soldiers died and other two suffered wounds, according to the Central Command of the Army. Together with them also there died the Iraqi who they was playing the role of a translator. Before, the Army had reported of another assault, happened on Monday also, in the west of Baghdad, in which a soldier died and other one turned out to be wounded.

Posing as a cynical translator, I revise this solely from the English version and within a couple of minutes, I produce the following translation:

The American army has reported that three American soldiers and an interpreter died and two more soldiers were injured in two bomb attacks that took place in Baghdad. In a bomb attack on Monday in the southern part of the Iraqi capital, two soldiers died and two others were wounded according the Army Central Command. The Iraqi acting as their interpreter also died. Previously, also on Monday, the Army had reported a similar attack in the western part of Baghdad in which one soldier was

killed and another one wounded.

But will this procedure be used in the real world? Will professional translators base their work on poor machine translations? I doubt it. This type of translation makes about 80-90% of the contents clear to surfers on the Internet (Archer 2002). But most websites do not appeal beyond the limited clientele of surfers and will hardly attract serious translators. On the other hand, we should be aware that it is there: three years ago I heard the then estimate, namely that 10 million pages were translated in this fashion per 24 hours. The year before the figure cited was 5 million. The figure must be rising and it is probably astronomical by now.

It may be that this type of translation will never work with Chinese. I believe it will, since it seems that Internet translation is taking in more and more linguistic and contextual indications of individual words and phrases. So ... perhaps by 2015?

## Source Texts

### *Intended for translation or not meant for translation?*

Source texts are also changing the status in terms of translation. I guess that most readers of this article have, at some stage or other in their lives, translated texts—for instance as students—that nobody would dream of translating in “real life”. In my lifetime I had to do many assignments in translation classes that were unrealistic, such as excerpts from literature that would never have made it into any foreign language in a “complete translation”. They would not have been translated in that form and never with the purpose in mind, namely to check my foreign-language command, in professional contexts. I suggest that this was not

clear to anybody in previous ages, neither to translators, nor to teachers, nor to students.

Today more language professionals are aware that most messages in a given community are not intended for translation and will, in the vast majority of cases, never be translated (although the odd translation of this type may well be made to show something risible or unfavourable about another culture).

### ***Controlled language***

This is particularly obvious to large companies which produce texts that are indeed intended for translation: a well-known means for making for easy translation is “controlled language”. Controlled-language texts are produced mostly within large international corporations that produce many source texts that are to be translated.

Controlled language is characterised by strict adherence to a number of constraints: These are, for instance, that the lexicon is limited and field-specific. Furthermore the “senders”, usually technical writers, must: (1) keep sentences as short as possible—and never longer than twenty words; (2) always use active verbs; (3) use the imperative; and (4) use only three nouns in a row (see Mogensen 2004).

### ***Exemplification***

Let us have a look at an example of instruction written in controlled language, which often comes with an illustration (the figures in the parentheses below thus refer to a drawing).

Loosen hose clamp (1).

Remove hose (2) from connector assembly (3).

Remove bolts (4) and the washers from the connector assembly.

Remove connector assembly (3). Etc.

Let me add that I know of no non-Indo-European language targeted in the use of controlled language. But perhaps I should be cautious about saying so because of:

## Translation Memories

It may well be that “Translation Memories” can cope with controlled language outside the Indo-European languages.

The principles behind a Translation Memory are shockingly simple: once a given segment (a sentence or a period) in a source text has been translated, the source-text segment and the corresponding target-language segment are stored in the data base or computer.

When, say after a couple of years or weeks, an identical source-language segment is to be translated, the previous translation is automatically displayed on the screen. It can then be used, rejected, corrected or improved by the translator, no matter whether this translator is the one who originally made it or another user, be it a successor or another translator working under totally different circumstances and with totally different texts, and who has access to the same data base (e.g. in the same international organisation or corporation).

### *Exemplification of Translation Memory work*

In order to see how Translation Memories function, we may have a look at an excerpt which repeats the same sentence once in a (hypothetical) manual:

Press the black button on the left hand side of the panel to turn on the player. When the player is switched on you insert the CD-ROM. If the player does not start: **call our repair workshop**. The warranty covers

only repairs done in our repair workshop. Press the red button on the right hand side of the panel in order to turn off the recorder. If this does not happen right away: **call our repair workshop.**

It is rendered as follows:

請按下儀表板上左手邊的黑色按鈕以打開播放器。當播放器開啟後，請插入光盤。如果播放器未能啟動：請聯繫我們的維修部門。保修範圍僅限於在我們的維修部門所進行的維修行為。請按下儀表板上右手邊的紅色按鈕以關閉播放器。如果未能立即響應：請聯繫我們的維修部門。

There is no doubt that Translation Memories will affect future translation work. There are Translation Memories in China but I do not know the extent to which they are used. In the West, they are used by all international firms that have in-house translation, all international organisations, and virtually all commercial translation agencies, including many that work with “cultural texts” except “high literature”.

Although they are ultimately based on human labour, they are also labour-saving, and they are largely “anonymous”.

This also corresponds to modern source texts. Today most of them have not one, but many senders—just think of an innocent instruction manual: it is actually based on the work of engineers, of people who have designed the tool in question, etc. in the country in which the machine was produced. Their information and knowledge has, in turn, been encoded in a linguistic form and edited by many hands.

This anonymity or lack of personality is also found with target texts. As a rule of thumb one might say that this becomes more and more evident, the longer and more complex the target texts are. It goes without saying that a tender of 2 million words for a factory is not made

by a single translator but by a team.

Sometimes this combines with a multiplicity of target languages: in the European Union which has, at present, 23 official languages—most products are packaged with multilingual manuals, etc. A product destined for the Scandinavian countries only may be marketed with a brochure in three languages. At the other extreme, my personal record is a staggering 40-language booklet! No single agency, let alone one single translator, can handle such a multiplicity of target languages. The translation work is outsourced by the manufacturer, the distributor, or some intermediary agency: the translation assignment and all previous translations that may be relevant are passed on to the free-lancers or agency translators; and all this material is to be handed back, together with the translational product, because it is all the property of the company that paid for the translation.

### ***Translation Memories, clients, and translators***

Many clients see a major advantage in Translation Memories: they do not have to pay translators for doing a whole translation once again, just because the manufacturer adds a new button: In principle, the clients can pay the professionals for translating only the one period or paragraph that describes the new feature. Of course, they may send along the context for supplementary information.

Conversely, translators who work into their B-, C- or even D-languages will see a major chance of improving translations: Provided clients are aware of it! If clients fail to see this advantage, for instance, because they are swayed by financial considerations and therefore do not allow translators to revise previous translations, there is no potential for improvement and stylistic gain.

## **Synchrony and Translation**

Today much translation is synchronous and I believe that this will apply even more to translation work in the future.

In recent years, we have seen a number of internationally successful films that have appeared worldwide on the very same day. This has involved incredible amounts of translation work among subtitlers and translators (and actors) who have rendered the speeches of these films into national languages. The possibility of simultaneity in publication has even been vented in the field of literature (Chiu 2004).

It is not obvious to the layman that it also applies to political life.

There is simultaneous publication in all official languages in European Union legislation and United Nation resolutions, the latter appearing in six official languages: Arabic, Chinese, English, French, Russian, and Spanish. Once again, I have to add, in principle.

Many laws and resolutions refer to texts and segments in prior translation retrieved by means of Translation Memories. The wording of such previous translations often has to be followed precisely. This makes for very closely knit combinations of texts in which it is hard to distinguish between cause and effect, source and target texts.

## **The Short-lived Texts**

As I put it above, virtually all human utterances are transitory and will be heard only by a few others before they fade into oblivion.

In the field of translation, this perspective on texts and translations is new because traditional Translation Studies thinking has not prepared us for this reality: today we must learn to live with the fact that many source texts in the modern world are short-lived. Sometimes this involves



both source and target texts at the same time: a technical manual is outdated the moment a new feature, such as a new button, is added to the product, and the second the sentences describing the functions of the button are published in the source- and target-language versions of the (new!) manual.

## **The Targeted Texts**

I mentioned that many technical texts are often made for products sold in many countries. Yet national guidelines may differ. Local and national salesmen and lawyers know this. They add to translations or they delete features as necessary. At the same time, the “core text” as it were, will be accompanied by, to take two extremes: a national text (from the country of origin), or an internationalised text. In the latter case, it may be “denationalised” in terms of, for instance dates, measures etc. so as to allow for easier localisation (Esselink 2000); yet it may also be a blend of English and some other language (usually that of the producer); or it may be a “core” that offers only the essentials and expects local experts to fill in the “nationally required” information.

## **International Texts**

In our time and age, there are also articles circulating in the international commercial market place that deal with e.g. photographing birds. Such articles are so technically sophisticated that the “beautiful stuff”, the “window dressing” about the colours of the birds and their environments is immaterial to the core message. In these cases, there is no “translation” in the traditional sense either. The local, national editors

or journalists who acquire the right to “nationalise” the “core message” (e.g. what kind of photographic material to use and the information about favourable lenses and angles for taking pictures of birds) merely add material of their own on the species of trees and flowers that birds flock around in the local woods, forests, or urban parks.

## **The (Non-)Tasks of the Translator**

I do not see any tasks for future translators in the area covered by the present-day Internet translations. This is clearly a mode of translation that is useful for surfers, but since the Internet is exploding, no sane translator will try to keep up with the pace at which it is expanding. Nor do I see any tasks with the internationalised texts that are edited beyond “translational recognition”.

## **The Tasks for Responsible Translators**

Their tasks will, in my view, be connected with a respect of the cultures, languages, and nations involved in peaceful intercultural communication and exchange in tomorrow’s globalised world. Translators will concentrate their efforts on culturally loaded texts, including translations that connect with source texts which are revised e.g. from instruction leaflets to international law. The translators of the future will have to be socially responsible individuals who enter societal contexts much more actively than has been the case so far. Translators must be fully aware that they must act as language and communication specialists, and communicate to clients that it is necessary for all parties that messages and translations must be checked.

In relation to each assignment, translators will have to work **text-internally** to ensure that it makes sense in its totality: if many constituent segments have been translated separately and in isolation, some texts may no longer constitute coherent wholes.

Translators will also have to be more aware of **text-external** obligations. These are complex societal contexts which are not always of the translator's choice: just think of the poor Iraqi interpreter mentioned in the article used for the Internet translation who had to mediate between Iraqis and American troops. In other contexts, there is less personal danger, but the task may still be extremely challenging even to teams of translators and legal specialists who must make sure that all references to target-language legislation are correct in instructions for experts.

## Language Change

Above all, this also implies that translators must be aware of the inexorable force of "language change": translators will, more than ever before, have to be language and cultural specialists who ensure that international, indeed, global laws and agreements are still written in a way understandable to national audiences—which sometimes include every citizen in a country.

This is actually a problem which is close to us today—closer than most people are aware of: many of the international agreements that form the basis of the United Nations date back to the late 1940's and are creaking with age in some of the six official languages. In the European Union, some founding documents go back to the 1950's, and here, with 23 official languages, the problem is enormous: the *acquis*, that is, the common legislation of the European Union, now constitutes approximately 100,000 pages per language.

Let us hope that we can prepare the translators of the future well to face the challenges ahead.

## Notes

- [1] A previous version of this article was presented as a keynote speech at *The Third Tsinghua-Lingnan Symposium*, held in Beijing in June 2006.

## Works Cited

- Archer, Jill (2002). "Internationalisation, Technology and Translation". *Perspectives: Studies in Translatology* 10: 87-117.
- Chiu, Julie C. L. (2004). "Translators' Rights and Stakes and Rights and Stakes: From Harry Potter to International Copyright Legislation". *Translation Quarterly* 33: 1-20.
- Esselink, Bert (2000). *A Practical Guide to Localization*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.
- Mogensen, Else (2004). "Controlled Language". *Perspectives: Studies in Translatology* 12: 243-255.

## About the Author

Cay Dollerup is the editor-in-chief of [www.language-international.net](http://www.language-international.net), a non-academic website carrying news and information about translation work spanning from nation states to the globalised community. He has published monographs, such as *Basics of Translation Studies* (Shanghai Foreign Language Education Press, 2007) and *Tales and Translation* (Amsterdam: John Benjamins, 1999). He was the editor-in-chief of *Perspectives: Studies in Translatology* (1993-2006), which is listed in the Arts and Humanities Citation Index. He

has edited books, such as *Teaching Translation and Interpreting 1, 2, and 3* (Amsterdam: John Benjamins, 1992-1996). He was the Danish editor of *Language International* (Amsterdam: John Benjamins, 1988-2002). He has written more than 200 articles in national, international and refereed journals. Past experience includes stints as a visiting professor at Tsinghua University and East China Normal University; conference organiser; director of Danish and international reader-response projects and EU-projects; and co-ordinator of numerous student exchanges and consultancies for the interpreting services of the European Union Commission.

# 朱湘譯詩音樂美的現代詮釋

張 旭

## **Abstract**

A New Interpretation of the Musical Experiments in Zhu Xiang's Poetry Translations (by Zhang Xu)

*How does a poet translate? In the process of translating, does he habitually adopt certain translational norms? Do such translational norms then become characteristic features of the target culture's translated literature? Do such features in turn construct new literary norms within the target culture system? If they do, in what way do they benefit the target culture system? This paper proposes to use the polysystem approach to address these questions through a study of the translations and works of a poet-translator Zhu Xiang (1904-1933). The major focus of the discussion is on his experiments with rhythm, rhyme, and various kinds of verbal echoes and repetitions. A detailed analysis of the poet's translations shows how they vary between the ever-changing norms of acceptability and adequacy to serve the conflicting poetic interests of two different systems. Finally, the significance of the poet-translator's experiments is evaluated; the usefulness of the descriptive approach and the theory of norms is assessed.*

按照文化規律，任何文化都會不時地與異質文化發生接觸、碰撞和交流，沒有異質文化的刺激和滋養，這種文化到一定時期必然會走向萎縮和衰亡（Goethe 1830/1973；Huntington 1960；何兆武，2001；許嘉璐，2002）。作為華夏文化亞項因子的詩歌文學，曾經有過燦爛眩目的歷史，在中西文化發生激烈碰撞和新舊文化出現交替之際，漢語主體文化中既有的文學形式業已呈現出某種不足。而歷史的事實表明這些是可以通過文學間的溝通從異質文學吸收過來，加以改造而為本民族的文學所用。表現在現代漢語詩歌的音韻建設上也是如此。詩歌固然不同於音樂，但一切藝術均以逼近音樂為旨歸。詩歌和音樂的契合在於二者都屬於時間的藝術。音樂是借助聲音構成的，詩歌也要借助聲音來吟誦或歌唱，聲音的延續即時間的流動。自古以來，人們便將詩歌與音樂緊密地聯繫起來。作為新格律體詩歌的主要倡導者朱湘，本來就通曉音律，他特別重視詩歌“音樂美”的建設。在他的許多譯詩中，常能通過律動的節奏和形式多樣的協韻手段構織出上佳的音樂效果，這些又是現代眾多翻譯詩歌所缺乏的。正是這種語言的音樂美，成了文學作品中詩歌語言區別於散文語言的關鍵。本篇試在多元系統理論關照下，參照現代翻譯規範理論，考察朱湘是如何根據英漢語的成構特點，在翻譯過程中通過兩種詩學體系間的協調和融通，進而實現其譯詩中音樂美的追求。

## 一、中西詩與樂契合說略

音樂是聲音的藝術，它是通過語音或樂音有序的、和諧的組

合，作用於人的聽覺感官，讓人獲得某種審美愉悅。在音樂學中，節奏（rhythm）、旋律（melody）、和聲（harmony）被列為音樂中三大要素（有時還加上音色 “timber, tone color”）。節奏是音樂中最早出現的要素。它意指音樂時值（note value）有順序的組織，是時值各要素——節拍、重音、休止等關係的結合。強弱、快慢、鬆緊是節奏的決定因素，其作用是把樂音組合成統一的整體，以體現某種樂思（Boyden 1978: 8-12）。可以說，節奏深蘊在人的生命律動中，音樂與人的生命律動具有某種同構關係。

在人類精神文明的寶庫中，常以詩歌藝術佔據了顯赫的位置。詩歌同時又是一種悅耳的（sonorous）、和諧的（consonant）藝術。自古以來，音樂便與文學混同一體（汪立三，1992: 303）。但詩歌並不同於音樂，<sup>[1]</sup>因為它不單借助於聲音，還借助於文字的意義。詩歌語言的音韻美決不可能具有音樂那樣的表現力。詩歌語言只具備節奏的音樂性。音樂性在詩歌中只起輔助而非獨立的作用，“詩歌愈進步，它們就免不了愈有分化的趨勢”（趙元任，1928/1994: 110-1；汪立三，1992: 304）。現代詩歌早已疏離於音樂，但因其律動的節奏與悅耳的聲律又使它與音樂相逼近。詩的音樂美是它同別的文學體裁區分的重要標誌。活躍在 20 世紀早期中國現代新格律派詩人，普遍重視詩歌音樂美建設。當年在聞一多對詩歌“音樂美”的界定中，主要是指那種自然的音節，加上適當的平仄手段而產生律動的節奏，並配以適當的韻腳，在詩歌中產生一種“多音齊鳴”的音韻效果（聞一多，1926/1990: 140-1）。確切地說，就是運用規範化的語言音節，加上適當的韻腳和字詞的聲調協調與變化，借以增強詩歌語言的音樂效果。

在音樂學中，各種樣態的聲波振動，是音樂賴以生存的物質



基礎，節奏是音樂最重要的形式要素。節奏又包含音的強弱和長短兩種不同的簡單基本要素，節奏的最小單位是節奏型。不同的節奏型有不同的表情和性格，它們好比音樂生命體內最有活力的細胞。由節奏組織起來的一系列樂音，在高低方面呈現出有秩序的起伏呼應，而形成曲調（tune）或旋律。曲調又是音樂各形態側面中最重要的，被譽為音樂的靈魂。依照曲調本身的發展規律來看，由於音樂思維性質的差別，可分出吟調性（詠敘性）和朗誦性（宣敘性）兩種曲調。<sup>[2]</sup>前者較強調音樂的邏輯性，注意曲調的流暢、平穩，以及曲調結構的均衡、對稱、完整，它善於如歌地表達感情，刻劃人物的內心活動；後者更強調語言的特點，其曲調表情，音高起伏和節奏安排也接近人們生活中口語和表情達意的規律（中國大百科全書出版社編輯部，1989: 537-8）。這種特點又與漢語詩歌節奏規範相吻合。

那麼現代詩歌語言節奏又有何特點？通常人們說話時，聲音的高低、強弱、長短各有固定的習慣，可以形成節奏，這就是胡適所謂新詩的“自然的節奏”（胡適，1935: 304）。它未經加工，不很鮮明。語言還有另一種節奏，即音樂的節奏。這是在自然語言節奏基礎上加工而成，它強調自然節奏的某些因素，並使之定型化，其節奏感也更加鮮明（袁行霈，1998: 96）。詩歌的格律就是建立在這種規範化的節奏上，這就類似唱歌訓練所講究的：

“須求最自然的讀音加上最音樂化的唱音”（趙元任，1937/1994: 30）。總的來說，詩歌過分遷就於語言的自然節奏就顯得散漫，中國現代早期的譯詩和創作就有這一通病；過分追求音樂化節奏，又會使詩歌流於造作與不自然，從而導致形式主義至上的弊端。只有那種無損於自然節奏又優於自然節奏、富有音樂感的詩

歌節奏才會被廣泛接受，並讓人從中獲得美的享受。鑒於現代漢語新詩已脫離了音樂，詩歌音樂化效果的追求又是現代新詩建設中的重要一環，因此如何透過詩歌內在的語言節奏來尋繹出音樂化的樂思，又構成當下譯詩研究的重要使命。

就詩歌的音樂性而言，朱湘一直認為：“詩無音樂，那簡直與花無香氣，美人無眼珠相等”（朱湘，1926: 11；1934: 186）。時人對詩人的評價是：“他的詩音樂性很強，和諧悅耳”（羅念生，1983: 9）。然而他又“不是隨心所欲的講求詩的‘音樂性’，而是在活的語言以內去探求，去找出規律的要求”（卞之琳，1984: 28）。早年在論及唐代詩人王維的詩歌時，朱湘曾就詩歌音樂性問題有過這樣一段簡短論述：

五言絕句重神韻，七言絕句重飄忽；飄忽便是沈德潛所謂的“一唱三疊”。英國桑茲伯里所謂的“抒情的緊張”（*lyrical intensity*），這種抒情的緊張完全以詩的音樂表現，在英國有雪萊（桑氏所以推重雪氏，即以此故）的詩，在中國便有七言絕句。（朱湘，1927/1934: 129）

本來詩歌就是一種未經裝飾的音樂。音樂中有各種節拍，詩歌有若干言長短句；音樂中有短律，詩歌有平仄、陰陽；音樂中有各種靜止，詩歌有各種韻腳，二者如長言反覆一唱三歎，音樂與詩歌莫不同此理。在這段論述中朱湘意識到中西詩歌在音樂方面的某種契合，尤其是五、七言絕句在表現音樂效果所帶來的細微差異。但這種認識還多少顯得模糊，其論述也欠深入。假如他當時能從漢語的最深層去尋找規律，自然會有更進一步的發現。

本來傳統漢語詩歌喜歡選擇奇數字的句式結構（王力，1979: 259），而在漢語詩歌吟誦傳統中曾有過頌調和誦調這兩種形式。所謂頌調（chanting tone）是以偶數音節奠定的調子，這種調型通常能入樂，適合於歌唱，也顯得比較莊嚴、整一。在古代漢語詩歌中，屬於這種調子的有五言和七言詩。五言詩句常可切分為兩個二字音步加一個單音節音步，七言詩句可切分為三個二字音步加一個單音節音步。五、七言古詩基本上是可以哼唱的（區別於singing），其原因是那些偶數的音組在時值上分佈均勻，便於取得和諧的音韻效果。同時有了一個單音節音組的加入，又便於產生節奏，這點頗類似中國傳統說唱藝術中以七字句為核心辭格的彈詞；誦調（recitative tone）是以奇數音節奠定的調子，它通常不入樂，較適合於曼吟，比較直截、靈動，但也比較零碎。這種調子主要是受南北朝時譯經語言的影響，因為佛經主要是念誦的，而非吟唱的，其中許多變文就使用散韻結合的文體結構。而那種韻文又以七字句為主，間用“三三”言或五言，文字通俗，平仄不嚴，用韻較寬；散文則是通俗的白話（蕭常緯，1999: 143）。這些在中國南北方許多曲藝中最為常用（連波，1982: 2-3）。由於朱湘早年有過良好的古典詩詞曲賦的薰陶，這種吟誦規範自然會流露在他的詩藝創作中，並在後來的新格律體譯詩中有着較明顯的體現。

## 二、譯詩音樂化節奏的實驗

“詩的生命是在它內在的音節（internal rhythm）”（徐志

摩，1926/1983: 58）。中國新詩的節奏規範則是依據現代漢語特點建立的。詩行中音節與音節的組合又是形成節奏的重要方式。綜合地考察朱湘的譯詩，發現他對偶數音節“情有獨鍾”，而偶數（或稱整數）音組的運用便於使詩行趨於整飭和均齊。這自然與主體詩學中“求整齊”的美學傳統有關（王力，1979: 24），同時與詩人早年接受的詩學啟蒙教育有着內在的聯繫。在他幼年吟誦的經典中，第一部便是《龍文鞭影》，“這是一部四字一句的韻文史事書籍”（朱湘，1934: 79），其正文為兩兩相對，雙句葉韻；其次就有《詩經》這種以四言為主體的詩集，雖然也參雜些五、六言和七言，但仍以使用偶數音節為主。這種音律訓練自然在他後來的創作和翻譯中得以流露。在翻譯那些節奏性很強的西洋抒情詩時，朱湘使用的是地道的現代漢語，並分別嘗試過二、四、六、八、十、十二字，甚至更長字數建行的辦法。這樣的詩行常可依次劃出數個二字音組，即便許多詩行為奇數字結構，全詩仍以偶數音組為主體。這種以偶數音節為基調的詩句讀來平穩、莊嚴，又顯得對稱，充分體現出新格律派詩人標舉的“勻稱”、“均齊”這一詩學主張。

在讀詩寫詩之際，朱湘特別重視詩的音樂美建設。他曾注意到：“文學與音樂的關係，我國古代與西方都是很密切的，好的抒情詩差不多都已譜入了音樂，成為人民生活的一部分；新詩則尚未能得到音樂上的人材來在這方面致力”（朱湘，1934: 19）。既然詩人意識到詩歌與音樂間關係是如此密切，他在寫詩和譯詩時自然會注意音樂效果的營造，既會用語言所蘊涵的意義去影響讀者的情感，也會調動語言的聲音去打動讀者的心靈，並努力使詩歌產生音樂效果。後來的事實表明他又是這項偉大工程最忠實

的身體力行者。他的許多詩作如〈搖籃曲〉、〈催妝曲〉、〈采蓮曲〉等，就是詩與樂完好結合的佳例，特別是〈采蓮曲〉每節第五、六、八、九行均以二字為韻，用得極為自然，也着實不易；他的〈燕子〉一詩還被人譜上曲（錢仁康，1934）而為人所傳唱。時人也證實詩人常放聲高歌自己的詩作（沈從文，1931/1985: 121）。詩人則認為自己的作品中許多“應該用大鼓方法來唱”（朱湘，1929）。後來他更是有意識地從中國古典詩詞和民間說唱藝術中汲取營養，努力將主體詩學這套用韻規範引入譯詩音節和韻腳建設中，並做出了可貴的探索。他的譯作相對於同一時期的譯家更注重字音長短和輕重交替與調配，更注意詩句內部的流動和起伏。尤其是他較後期的譯詩，一般讀起來勻稱有節奏，有些譯詩具有非常明顯的音樂旋律，甚至可以譜曲入樂。由於翻譯格律詩要受諸多因素的制約，真像是“戴着腳鐐跳舞”（聞一多，1926/1990: 137），翻譯難度也更大。然而在歷代中西眾多高超的藝術家那裏，往往能在限制中顯出能手，在法度中顯出莫大的自由。從詩人所譯詩歌來看，儘管也不乏缺點，卻充分顯示出朱湘是一個有魄力、藝術上成熟的詩人兼翻譯家。

朱湘在翻譯中對詩歌音樂美建構是基於他對中西兩種詩學體系的充分認識，並能從鮮活的語言內部深處着手。具體而言，他的這種探索又是從譯詩的音樂化節奏實驗開始的。這裏首先可欣賞他翻譯英國 13 世紀無名氏的〈鷓鴣〉（*Cuckoo Song, 1226*）。全詩共三節：

SUMER is icumen in,  
Lhude sing cuccu!

《翻譯季刊》第四十四期

Groweth sed, and bloweth med,  
And springth the wude nu—  
Sing cuccu!

Awe bleteth after lomb,  
Lhouth after calve cu;  
Bulluc sterth, bucke verteth,  
Murie sing cuccu!

Cuccu, cuccu, well singes thu, cuccu:  
Ne swike thu naver nu;  
Sing cuccu, nu, sing cuccu,  
Sing cuccu, sing cuccu, nu!

夏天 | 到了 | 人間，  
    鷓鴣 | 揚聲！  
穀田 | 發芽， | 草地 | 開花，  
    林木 | 也青青——  
    鷓鴣 | 鳴！

母羊 | 追逐 | 子羊，  
    牝隨 | 犢奔，  
牯羊 | 在跳， | 雄鹿 | 在蹈，  
    鷓鴣 | 在和鳴！

鵓鳥， | 你啼 | 的好，

莫把 | 歌停！

鳥呀， | 高鳴， | 你的 | 啼聲

將 | 萬古 | 常新！           （朱湘，1936: 145-6）

在這首充分展現英倫美好風光的詩歌中，其精彩處在於那律動的聲音與大自然的風光相交融。詩歌以使用單音節詞語為主，這使得詩歌節奏明快，抒情效果強烈。同時在語言聲音配置上頗有講究，詩中大量地使用擬音辭藻來模仿大自然的聲音，讓人在完成視覺閱讀的同時又能得到聽覺上的享受。從類似的音響效果來看，其中不斷使用較尖的 /u:/ 音來模擬鷓鴣的叫聲，用 /s/ 音來模擬鳥兒歌唱時的嘶嘶聲，具有柔和、平滑、鎮靜的音響效果；大量的 /m/、/n/、/ŋ/ 等濁鼻音出現，使該詩具有共鳴的音樂效果；適當的 /θ/、/ð/ 音又使詩歌趨於寧靜、徐緩，從而使詩歌節奏充滿變化；而 /b/、/g/ 等悶響音瞬間的爆開，並不停地顫動聲帶，這又能捕捉住詩中那鳥兒迅捷的動作，給人如詩如畫的感覺。

朱湘的譯詩無論在意境和聲律的再現上都不遜色於原詩，尤見功力的是他能使譯詩像原詩那樣回蕩着對美呼喚的聲音。首先在聲律的傳譯方面，譯者儘量模仿原詩的節奏，在整個三節十三行詩中，除四行為奇數字外（全出現在各節的末尾），各行依次為四、六、八字不等。至於那些由奇數音節構成的詩行，又可相應地劃出一個二字音組和一個奇數字音組，全詩給人總體印象仍以二字音組為主體，這種以偶數音組為主音符的配置方式自然適合於譜曲歌唱。同時譯詩適當地穿插一些奇數音組，使詩歌在平

穩中有波動，由此增強了其節奏感。如果從音樂學角度着眼，這種於偶數音組中穿插若干奇數音組的做法，就是要讓樂句呈現出律動的特質。這種“內含的音節的勻整與流動”又正是“一首詩的秘密所在”（徐志摩，1926/1983: 57）。

當然，像這種以偶數音組為主體的詩行，適當地穿插若干奇數音組，能在律動中顯出變化，就像音樂中同一曲調作變化反覆（張鶴，1864/1998），疊歌多次，從而形成沈德潛所謂“一唱三疊”的音樂效果。朱湘對這種律動的節奏規範探索，早在他的譯詩集《路曼尼亞民歌一斑》（1924）就已略見端倪。試看他翻譯〈母親悼子歌〉（*Mother's Tears*）的第二節：

扔下 | 你的 | 外衣，  
扔在 | 這裏 | 路邊；  
扔下 | 你的 | 鐮刀，  
快點 | 回家！ | 回家，  
——不要 | 在橋上 | 停了，  
不要 | 在井邊 | 停了，  
也不要 | 在十字 | 路口 | 停了。（朱湘，1924: 5）

姑且不論他所依據的原文，這首民歌用朱湘當年的話來說，“所靠的不是人為的格律，卻是天然的音節”（朱湘，1924: 1）。整節詩歌句式簡約，讓人感到的只是那律動的節奏在不斷重複，同時也有“扔下”、“回家”、“停了”這類關鍵詞的重複，從而造成一種疊唱的音樂效果。譯詩給人印象最深的莫過於節奏的變化。這裏譯者使用的是淺近的白話漢語，又是典型的現代漢語



行文節奏，卻能在變化中產生音樂美。譯詩前四行全為六字，依次可切分出三個偶數音組。本來這樣產生的節奏讀來流暢平穩，詩行因此顯得對稱均衡，然而呈“二二二”分佈的音節型無法形成半逗，不合乎中國傳統詩歌的節奏習慣；同時這種“語言的句逗影響着音樂的節奏”（汪立三，1982: 310），這也能解釋在主體詩學體系中六言詩為甚麼始終未能發展成主要形式。不過到了譯詩的五、六句，一改為七字，並在相應位置使用了一個三字音組，兩端仍為二字音組，其句式對仗工整。而這種奇數字的詩行在中國詩學傳統中又是詩歌語言首選的結構形式（王力，1979: 259）。最末一行變成了四個節奏群的十字句，先是兩個三字音組，繼而是兩個二字音組，這樣寓變化於整齊之中，讓讀者感覺到詩歌是從曼吟轉向吟唱。讀至此，不由讓人聯想起那歌唱者在極度悲哀中由唱轉吟，由吟轉唱，進而將樂思推向一個小高潮，最終那如戚的歌聲也漸漸消失，這又與詩歌末尾“在十字路口停了”的意境相吻合。而這種適合於吟誦性的節奏型，正是中國傳統說唱音樂的主要特點。由於這些和諧的音韻手段交相使用，譯者也真正實現了“把最妥貼最合適最不可少的字數安放在所應安放的位置”（陳夢家，1931: 13-4）。這就像音樂中聲調設置各得其所，其聲調與音樂的情緒更是契合無間。

當然這裏討論的詩歌原文主要屬於那可唱的歌詞，其鮮明的節奏自然代表了一種極致，譯者可以較方便地再現出原詩那種音樂化節奏。至於翻譯其他西洋詩時，譯者在充分尊重原詩音樂化節奏的同時，又能考慮到主體詩學中現代漢語節奏的成構特色，尤其是新格律派詩人標舉的那種音樂美，進而在目標語中重構出合乎現代漢語特色的音樂化節奏來。朱湘的這種實驗範圍之廣，

在當時的新詩界也顯得特別搶眼。不幸的是，這一事實又為當時及後來的評論界所忽視，由此而留下若干遺憾。這裏可以他翻譯英國詩人丁尼生（Alfred Tennyson, 1809-1892）的〈夏夜〉（*Summer Night*）為例。譯文最先載《小說月報》15卷10號，《番石榴集》（1936）未見收錄。

Now sleeps/ the crim/son pe/tal, now/ the white;  
Nor waves/ the cy/press in/ the pa/lace walk;  
Nor/ winks the/ gold fin/ in the/ porphy/ry font:  
The fire/fly wa/kens: wa/ken thou/ with me.

如今 | 紅的 | 花瓣 | 睡了， | 如今 | 白的；  
宮道 | 邊的 | 柏樹 | 再不 | 搖動；  
雲斑 | 石池 | 中的 | 金魚 | 再不 | 眨目；  
流螢 | 醒了： | 你也 | 與我 | 同醒 | 吧。（朱湘，1924: 3）

丁尼生通常被視為維多利亞時代最傑出的詩人，他有着靈敏的聽覺，更有雙明察秋毫的慧眼。他非常注意詩歌的形式與旋律，並視詩歌本身的優美為目的。他的詩歌常充滿着對大自然的華麗描繪，尤以音樂效果強烈而著稱。這點對朱湘的詩藝活動產生了較大的影響（范伯群、朱棟霖，1993: 451-2）。上面列出的只是原詩五節中第一節，原詩用無韻體寫成，每行是五步抑揚格（第三行除外），末尾不押韻，詩歌通過那強烈的節奏表現出較好的音樂感。

朱湘的譯詩首先在外形上趨於相對整飭，並與原詩一樣不押

韻，但在自由的形式中又顯出一些法度；其次為了表現出原詩那律動的節奏，譯詩的單行採用漢語六音頓來逐譯原詩五音步，雙行使用的是五音頓，從而在意義節奏上顯出變化。因為在主體詩學體系中，“散文喜歡偶數的節奏”，“詩句喜歡奇數的結構”（王力，1979: 259）。而這種結構上的變化，又是努力在使譯詩朝純詩的節奏方向發展。同時朱湘的譯詩幾乎全部選用了現代漢語的二字音組（只有末行使用一個三字頓），這種由整齊的偶數音組構成的詩行在漢語韻文中最適合於吟唱；而前三行基本上是按先重後輕的韻式安排，以表現安逸舒適、漸漸入睡般的感覺；最末一行，尤其是最後幾個音節又換成輕重韻，以便與喚醒人們的情境相協調，這兩種韻式的安排搭配得相當和諧，足見詩人對詩歌音律的講究達到了何種精細的程度。另外最後一行將一個襯字“吧”用在最末，來得奇妙，使全行的偶數音組一變為奇數音組，這樣可以增強詩的韻律感和音樂美。因為將該字“讀時聲音延長，這樣來造成鮮明的節奏感覺和一種類似歌詠的調子”（何其芳，1983: 10）。如果將這樣的詩行譜成歌曲，可與前面二字音節佔據相同的節拍時值，自然可加強演唱中的抒情效果。朱湘的這首譯詩讀來婉轉抑揚，飄忽輕揚，有說不出的甜美與和諧，尤其是那種平穩的節奏安排與英倫靜謐的夏夜十分吻合。

總的來說，朱湘在翻譯這種詩歌時，努力追求形式的整飭和節奏的均齊，其初衷在於取得美的視覺效果。但他又能充分根據中西詩歌的音韻特質，做出一系列的協調措施，其譯詩也因此具有一種美的音韻效果。從他的這幾節譯詩中可以看出，隨着譯者在形式和音韻組合上取得很好的和諧效果，其譯詩也從單一的視覺藝術變成了兼具視覺和聽覺特點的藝術，由此也使其譯詩成為

“形”與“質”緊密結合的整體，並使它回到詩藝的真正軌道上來，這應該是朱湘於譯詩探索中的最大貢獻。

### 三、形式多樣的音樂化韻腳實驗

與節奏緊密相聯的是韻腳。押韻本是字音中韻母部分的重複。按規律在一定位置上重複同一韻母，便形成韻腳，並產生節拍。沒有韻腳，詩中雖能成句，詩的節奏尚未完成；有了韻腳，詩歌的節奏才得以安定。這種節拍可以把渙散的聲音組成一個整體，讓人在瞻前顧後之際產生某種期待（expectancy），即在讀前一句時預想到後一句，讀後一句時回想起前一句，這樣可以大大加強節拍的藝術性。韻腳同時也是疊韻的另一種使用形式。詩歌有了這些韻腳字，讀起來鏗鏘和鳴，朗朗上口，那種因音調和諧帶來的悅耳音樂感常是妙不可言的。可以說韻律是格律詩不可或缺的要素，是詩歌音樂美的主要來源，其原理是依靠語流內同一音素（元音或輔音）的重複對比與協振共鳴而形成一種瑩迴的美感。這種音韻的配置又使那視覺的影像通過聽覺得以顯明，並使它與散文語言區分開來。事實上對韻腳限制的最終目的是造成一種規律，凡是有規律的東西是可以重現的，詩歌中的重現便能帶來和諧之美。

對於詩歌韻腳建設問題，朱湘曾經有過一些闡述，他認為：“在押韻方面，尤其是在短篇的詩歌裏，最忌的便是落套。中文是一切文字內最富於同韻字的一種文字，那麼要押韻新鮮，便不能算是一件十分艱難的事”（朱湘，1947/1993: 80）。不過總體

而言，現代西洋律詩的韻腳方式較漢語詩歌更趨於豐富。<sup>[3]</sup>即便到了現代新詩時期，僅從形式方面講，本土的“自由詩和小詩，都無很大的成就”（石靈，1937/1993: 38）。而處於文化變革時期的中國文學界，通過翻譯外國詩歌將異域詩歌形式輸入主體詩學系統，成了早期文學革命的積極參與者的首要使命。加之他們那一代詩人都深受過西學的薰陶，於是便自覺地走上西洋詩的道路。尤其在朱湘這類畢生推崇新詩形式建設的詩人那裏，這種引進工作就做得更為投入、更為徹底。正是經過那代人的共同努力，在中國新詩壇上“單論西洋詩體已經有許多種，如雙聯體、Spencerian 體、無韻詩體、十九行詩體、Triolet Sestina、歌謠體，牧歌體，以及各種抒情詩體”（羅念生，1929/1993: 186）。僅就他後來的創作詩歌中實驗過的詩體種類，又為中國現代詩人之冠。所以每當面對兩種不同體系的詩學傳統，朱湘翻譯西洋格律詩時，通常的策略是緊隨原詩韻式不捨，也就是在盡可能注意每行節拍的同時，又協調着漢語詩歌節拍的組合方式。這樣由於譯詩與原作頓數做到一致或基本一致，就可保持原詩的押韻方式，從而將國人尚感陌生的韻式引入主體詩學，達到豐富該系統中韻律寶庫的目的。

在翻譯過程中所以能與原詩尾韻保持一致，在於主體文學系統中現代新詩也可像西洋詩那樣以行為成詩單位，這又很大程度地區別於中國傳統詩歌以句為單位的做法。以行為單位的特點是一句可以寫成數行，韻腳落在行末而不在句末，這就為行末押韻贏得了較大空間，這種成韻方式可是中國詩學傳統中不具備的。因此，在這種音樂化尾韻實驗上，朱湘也像他們那個時代多數人所做的那樣，採取了現代翻譯理論家文努蒂所謂異化式

(foreignizing) 翻譯策略 (Venuti 1995)，也就是在詩句形式相對西洋化的基礎上，儘量照顧原詩韻腳方式，並將它們直接移植過來，由此也為漢語詩學體系輸入一些新的韻腳創格。

朱湘一生共翻譯過西洋詩歌 122 首，先後推出譯詩集兩部（張旭，2004: 2）。早年翻譯《路曼尼亞民歌一斑》（1924），因受當時盛行的自由譯詩風格影響，表現出較明顯的散體化傾向，出版後“可惜影響不大”（趙景深，1982: 126）。在他的文藝生涯中後期，由於朱湘與新格律派詩人過從甚密，並努力實踐着他們那一類詩人標舉的唯美主張，他也更注意譯詩中形式整飭化追求。總的來說，在中國現代新詩創作史上，朱湘在詩體形式實驗數量之豐，在當時新詩界顯得尤為搶眼。他的這種實驗又很大程度地得益於他翻譯外國詩歌的經驗。在他的許多音韻實驗中，往往是從那形式多樣的外國詩韻移植着手的，這點在他的《番石榴集》中表現得尤為明顯。下表大致可以反映出朱湘於各種韻式（rhyme-schemes）實驗之一斑。

《番石榴集》中譯詩韻式實驗一欄表

詩體名稱	韻 式	篇數	所佔比例	備 註
雙行體	aabb ccdd	10	9.01%	
抱韻體	abba abba	3	2.7%	
交韻體	abab	19	19.82%	
	abcb	3		
英體十四行	abab cdcd efef gg	4	3.6%	
意體十四行	abbaabbacdecde	2	3.6%	後六行的正格為：cdcdcd 或 cdecde
	abbaabbacddcee	1		
	abbaabbaccdeed	1		
魯拜體	aaba	17	15.32%	
其 他		51	45.95%	
合 計		111	100%	

上面列出的是朱湘逡譯的五種主要韻式分佈情況，它們共佔整個《番石榴集》一半的數量（54.05%）。其中以交韻體所佔比例最高，為 19.82%；其次就是魯拜體，佔 15.32%；再次是雙行體，佔 9.01%；另外各種不同形式的十四行體佔 7.2%。在這幾種韻式的傳譯中，多數是基於“從樂”的原則，也就是在滿足詩歌形式建構的同時，又努力探尋着譯詩音樂美的建設問題。而這種建設又可適當地參照中西詩學中即有的音樂規範進行。最典型的是魯拜體頗類似中國古代的絕句，容易在主體詩學中依據相應的文學規範進行翻譯，也易於滿足吟唱的音樂要求，故而翻譯的數量相對較多。

既然這些韻式移植多數是基於音樂效果的考慮，首先得清楚押韻乃是同一韻母有規律的重複，有了這種重複，猶如樂曲中出現的一個主音，整首樂曲可以由它貫穿起來。由於傳統漢語詩歌押韻總是落在句尾，句尾又是意義和聲音較大的停頓處，如果再配上適當的韻腳，造成的節奏感就更明顯。現代漢語新詩在與外來文學接觸過程中吸納了跨行（enjambement）的手法，使得它像西洋詩一樣腳韻落在行末。相對而言，行末押韻比句末押韻更顯方便，也更易於取得美的音韻效果。這種建行方式也為朱湘所掌握，這樣他在翻譯過程中就能更方便地處理韻腳的搭配形式，從而構織出和諧的音樂效果。鑒於中西詩韻的成構特色，這種音樂效果的取得，很大程度地有賴於譯者在兩種詩學體系間進行的充分協調。這也決定了朱湘在翻譯過程中，時而採取歸化式策略，時而採取異化式策略。這些策略選取的前提在於主體詩學中是否已具備這種韻式傳統，或在多大程度上能容納新的韻腳格式。

首先在漢語舊詩系統中，自《詩經》以來就有過雙行用韻的格式，<sup>[4]</sup> 朱湘把它稱為“駢句韻”（rhymed couplet）（1926: 10）。如〈邶風•式微〉：

式微式微，胡不歸？  
微君之故，胡為乎中露。

詩中“微”、“歸”同為微部字；“故”是魚部字，“露”是鐸部字（王力，2004: 173-86），魚鐸兩部主要元音相同，可通押。不過這種兩兩押韻的形式在後來的漢語律詩中一直沒有得到多大的發展，它對處於重建時期的漢語詩歌又是值得實驗的形式，這自然成了朱湘努力輸入的理據。鑒於翻譯可以成為方便的傳輸途徑，於是他便通過譯詩的方式重新將這種押韻格式輸入主體詩學系統中。如他翻譯英國詩人李雷（John Lyly, 1554-1606）的〈賭牌〉（*Cards and Kisses*）：

一天 | 愛神 | 與她 | 賭牌 | 開心，      a  
拿 | 接吻 | 作注頭， | 被她 | 大贏，      a  
他 | 注下 | 自己的 | 弓箭 | 箭盒，      b  
母親 | 維納斯 | 的鴿子 | 麻雀，      b  
又輸了。 | 他 | 心裏 | 十分 | 慌張，      c  
便將 | 汗的 | 明珠 | 摘下 | 面龐，      c  
連同 | 唇的 | 珊瑚， | 頰的 | 白玉，      d  
哪知 | 一齊 | 被我 | 愛的 | 贏去。      d  
最後 | 她還 | 贏得 | 愛神 | 雙瞳，      e



他 | 因此 | 便成了 | 一個 | 盲童，      e  
 愛神呀， | 連你 | 都 | 輸得 | 這樣，      f  
 我來 | 賭時 | 更能 | 有何 | 希望？      f （朱湘，1936: 157-8）

原詩是典型的英雄雙行體（heroic couplet），每行為十個音的五步抑揚格，每兩行押韻，這種押韻方式主要適用於西方那些可供傳唱的英雄史詩（epic）和民間歌曲。翻譯這種形式謹嚴的西洋律詩，“在節奏上它需求韻節在鏈鎖的關連中最密切的結合；就是意義上，也必須遵守合律的進展”（陳夢家，1931: 26）。這種翻譯策略的選取多少受了主體詩學規範中舊式彈詞大鼓的影響，因為南方彈詞和北方大鼓中的唱詞主要使用的是七字句和十字句。雖然在七字句前冠三字生成的“三三四”十字格在彈詞中不是最常見的形式，在鼓詞中卻多以十字為基本句式（蕭常緯，1999: 147）。而且在北方的戲曲和說唱中，很多就是十字句的唱詞。<sup>[5]</sup>不過譯者在使用方法上稍作一些創新，而且他還希望“將來能產生出新大鼓師，唱較舊大鼓詞更為繁複更為高雅的新詩”。於是外國格律詩的寵兒五步抑揚格就成了他實驗的對象。在此朱湘嘗試了以每行十個字來對譯原詩的十個音，每行儘量保持五音頓（除第四行實際只有四音頓），譯詩所具有的外觀效果顯得十分整飭。特別是第九、十行分別實驗了一對陰韻（feminine rhyme）：“雙瞳”和“盲童”，也就是在行末讓兩個漢字韻母同時保持一致。這兩行原文只是 At last he set her both his eyes— / She won, and Cupid blind did rise，末尾並無陰韻現象，只是 eyes 與 rise 這樣兩個單音節詞押韻。本來末尾兩個音節同時押韻的陰韻即便在英語詩中也很少出現，最多只是用於諷刺性詩中（Boulton

1982: 50)；在漢語中“只宜於用在節奏需要急促的短歌之內，以及諧詩之內”（朱湘，1978: 133）。這種經改寫的陰韻在漢語中首先能造成一種突兀感，繼而在輕鬆之餘又能造成某種幽默效果。這種陰韻與鄰近的陽韻（masculine rhyme）交替使用，又使譯文產生一種奇特音韻之美。韻腳部分大量使用 /n/、/ŋ/ 等陰聲韻，尤其是第一節尾韻採用開口的陰韻字，而 /ian/、/iən/ 音讀來十分響徹，給人精神以振奮，情緒為之喜悅。同時在音組的使用上，除出現個別奇數音組外，全詩以二字的偶數音組為主，這更增強了譯詩的音樂感，完全符合現代漢語的自然節奏。這點又與大鼓中那種慣用的白話自然音調相類似。最後在尾韻上也是兩兩押韻，與原詩保持一致，譯文讀起來同樣有着較好的樂感，完全不遜色於李雷的原詩。

其次在主體詩學傳統中，可能已具備了某種類似的韻腳格式，譯者在翻譯過程中能考慮到中西兩種詩學語言的成構特色，從中進行充分地協調，並取得上佳的音樂效果。有了這些外國詩歌韻腳格式為參照，對於改進和完善處於建設中的本國新的詩韻體系起到了重要作用。譬如在主體詩學中，同一首詩歌隔行換韻的見得較多。最早的《詩經》中就有了這種形式，五言詩自古就是隔句為韻的，七言詩到了鮑照時期也開始出現隔句用韻的形式（王力，1979: 16）。如〈詩經•邶風•靜女〉：

自牧歸荑，洵美且異。

匪女為美，美人之貽。

依照上古的發音，詩中“荑”、“美”同為脂部字，“異”是職

部字，“貽”是之部字（王力，2004: 173-86）。之、職兩部主要元音相同，可通押。這種呈“四四”結構的八字格，也屬於中國傳統曲藝中大鼓詞的正格句式（連波，1989: 133）。不過這種隔行押韻的形式在後來的詩歌中同樣未得到多大的發展。於是在朱湘的譯詩中可以見到他妙筆生花的改寫，從而將這種西洋韻腳重新輸入到主體詩學系統。如他譯德國詩人海涅的〈情歌〉（*Ob Lovely Fisher-Maiden*）：

美麗的   漁家   女郎，	a	
將船兒   繫在   洲前，	b	
捨去了   無情   波浪，	a	
來我的   心海   旁邊——	b	
你將情   化作   脂油，	c	
澆平那   白浪   滔天，	d	
撈水底   明珠   在手，	c	
妝點你   如玉   容顏。	d	（朱湘，1936: 126-7）

原詩共三節十二行，譯文經改寫而合成兩節，這種七言辭格也合符中國傳統大鼓唱詞中上下句結構規範。同時採取隔行押韻的方法，其中上句多用仄聲字，下句多用平聲字，這又類似彈詞中的唱詞格式。在音頓的安排上，譯詩每行為整齊的三音頓，分別由一個三字音組和一個二字音組構成，其排列方式頗類似中國古代的七言律詩，這也符合彈詞中“三四”句式的正格形式。<sup>[6]</sup>在特殊語音使用上也頗有講究，如第一節的 /aŋ/ 韻比較宜於表現高

昂、歡快、豪壯的氣勢（周亞生，1995: 206）；第二節換成了開口雙元音 /əu/，這種韻式的譯詩讀來徐緩而悠長，給人印象深刻。同時隔句相押的用韻格式，由於韻腳字總是落在偶數詩行上，這樣給人一種穩定的規律感。詩歌一旦“有了這種規律，在心理上就取得一種平衡，從而也就能更好地去欣賞、理解詩歌韻律所造成的那種和諧美和音樂美了”（1995: 217）。同時譯者為求得譯文的整齊，不得已採取了改變和削減原詩內容和文字的策略，卻保持着譯詩音韻的和諧與整齊。無論怎麼說，這種用現代漢語譯成的詩歌，其用韻方式在當時的主體詩學系統中是陌生的，而且的確可以像朱湘期望的，能夠用彈詞或大鼓的方式來演唱。

再次還有押抱韻的，這可是主體詩學中罕見的。針對這種韻式，朱湘主要是採取異化式翻譯策略，將它直接移植過來。在逐譯的過程中，譯者為照顧譯詩在主體文化中的接受效果，在韻腳安排上作了一些協調措施，以便在漢語中取得特殊的音韻效果。如他譯法國詩人旺塔杜爾（Bernard de Ventadour, 1150-1200）的〈這便難怪〉（*No Marvel Is It*）：

這便難怪我何以歌唱，      a  
比起別人來歌唱得好：      b  
為的越嚴密愛情纏繞，      b  
我越甘心深投入羅網——      a  
學問、知識與肉體，靈魂      c  
與其他一切我都不顧；      d  
牽我去這條唯一的路，      d

籠在心頭上有那繮繩。 c (朱湘, 1936: 97)

詩歌儘管未分節，但因特殊的尾韻形式，根據詩意明顯地可像唱詞那樣分出上下兩闕。在第一個抱韻中，以寬宏的 ang 韻開始，中間含納兩個響亮的長元音，這又像鼓詞唱段中的起腔，音調上揚，使詩歌一開始就形成一種氣勢。在接下的一闕中改成不太響亮的幽遠韻 /un/，另加兩個長音 /u:/，這又類似唱詞中選用旋律不甚強烈而節奏變化多端的平腔，然後過渡到落腔，其音調下行，使詩意趨於相對平穩，從而讓人情緒突然降落，繼而逐漸趨向平穩，並引發人們去思索，以便最終從中尋繹出答案。正是通過這種音韻的組合形式，幫助了詩歌意韻的呈現，於是詩意也隨着音韻的變化而起伏。而這種詩意與詩韻的結合，又從某種維度體現了譯者努力使詩歌成為“形”與“質”緊密結合的整體。其實像這類實驗還有許多，而最精彩的還有他翻譯的那些風格自由、形式多樣的外國歌詞。這些在下面將會涉及。

#### 四、“多音齊鳴”的樂感手段之大觀

除了尾韻外，就是重複（repetition，或稱反覆）式音響手段的運用。重複和變化重複是音樂創作中最基本的手段。為了音樂的呈示和展開，加深聽眾對樂思的記憶，常使用重複的手法。它可以是單純的重複，也可以是節奏重複和部分重複，或稱變化重複；可以是動機或樂句重複，也可以是整個音樂主題的重複。這種手段可用於樂句的發展或擴充，也可作為曲式中大段落（即整

段)的結構手段。重複從嚴格意義上說,不再是樂思的初次簡單陳述,而是對樂思的進一步強調、發展和鞏固。

這種起着強調和鞏固作用的重複式樂感手段在朱湘譯詩中用得較多,它們為使譯文更具有音樂化效果。首先是單純重複方法的再現。如他譯莎士比亞的〈海挽歌〉(*A Sea Dirge*)最末幾行,除使用擬聲詞外,還不斷地出現了 /m/、/n/、/ŋ/ 等幾個通過鼻腔發出的鄭重而緩慢的濁音,在音響上能表示緩慢、平和的氣氛。這些語音的不斷重複,使詩歌具有哼吟、歌唱等音樂效果,同時也暗示着某種不祥之兆(Boulton 1982: 63)。

Sea-nymphs hourly ring his knell:

Hark! now I hear them, —

Ding-dong, bell.

仙女代他報喪：

叮噹。

聽呀，她們敲着——

叮噹的鐘響！ （朱湘，1936: 161-2）

短短的幾行詩中充分體現了譯者的種種協調舉措，這些重寫原詩的措施多是基於音韻的考慮。首先原詩只有三行，譯文被改寫成四行，在形式上保持對稱，並使前後各行聲音產生呼應，形成共鳴的音韻效果。其次原詩未見任何重複形式，譯者卻順着詩歌的意韻做了一些“錦上添花”的舉措，特別是採用“叮噹”這個擬聲詞藻並將其重複，這種協調措施非但沒有削減原作的詩

意，反而讓讀者為一種跌宕迴環的韻律所吸引。另外詩中 ang 這一寬宏的陰聲韻一再重複，它不僅以合乎中國傳統戲曲十三轍中江陽轍的尾韻方式出現（“喪”、“噓”、“響”），<sup>[7]</sup>還出現於行內，而且唱時只要“讓較顎後偷偷微微漏出一點氣到鼻腔去，借可增加共鳴而不覺得真有鼻音”（趙元任，1937/1994: 27）。這樣同一個響徹的音前後呼應，互相共鳴，產生一種餘音繚繞的韻味，讓人立刻與那悠悠的鐘鳴聯繫起來。加之詩歌最末一行在排列方式上有意向外延伸，這種視覺效果又在模擬那綿延的鐘聲。於是讀者在掩卷之後仍能感覺到那喪鐘的餘音在悠遠長鳴，悲挽之情油然而生。尤其是通過各行字數（即音節數）“四二六五”的組合，形成節奏的緩急變化，進而將詩思推向一個小高潮。由於譯詩採用這種有條不紊的重複節奏，在主體詩學圈內能產生意想不到的聯想效果。

其次就是相同節奏的反覆使用，這有點類似於《詩經》中的國風，一般採用分章疊唱、反覆詠歎的特點。如他譯莎翁的〈自挽歌〉（*Dirge of Love*），原詩用典型的挽歌體寫成，韻式為 ababcdcd。原詩共兩節，譯詩第一節是：

同歸吧，同歸吧，死之神，

[平仄仄 平仄仄 仄平平]

讓玄色的殮衣把我遮藏——

高飛吧，高飛吧，我的魂，

[平仄仄 平仄仄 仄平平]

我被狠心的她逼得身亡。

我的掩屍白布，中綴柏片，

唉，把它預備起來！  
憐惜我的親友，就是情願，  
也無從分我悲哀。           （朱湘，1936: 165）

這樣的詩句只是換用不同的語彙，卻保持相同的句法結構，每行是三個三字音組構成，這樣產生的節奏往往能使人的情感更趨激烈。詩中一個襯字“吧”用得巧妙，又十分恰當，尤其是改換成平聲韻，“平聲是一個長音，便於曼聲歌唱的緣故”（王力，1979: 7）。這樣自然增強了譯詩的韻律感和音樂美。加上前後兩節詩中一聲“唉”的歎息，聽眾的悲惋之心益發濃烈，從而凸顯出詩歌所要表達的哀挽樂思。到了第二節的各行，差不多均為上節句式的翻版，不同的是在語彙平仄安排上所做的精心調整。如果與音樂相聯繫，平聲總是傾向於低音、平音，它常使詩行呈現出鬆馳的音韻效果；仄聲總是趨於高音或變高音，也就是一個字唱幾個音，其目的是“為了複雜化詩章的節奏”（朱湘，1934/1978: 124）。平仄律運用的直接結果是能使詩的語言變得和諧悅耳，節奏鮮明。朱湘的譯詩可以說充分體現了主體詩學中“寓變化於整齊”的美學原則。

Not a flower, not a flower sweet  
On my black coffin let there be strown;  
Not a friend, not a friend greet  
My poor corpse, where my bones shall be thrown.

棺木上，棺木上，無須要



[平仄仄 平仄仄 仄平仄]

美人樣的鮮花撒在上頭，

墳墓上，墳墓上，用不到

[平仄仄 平仄仄 仄平仄]

任何朋友為我悲淚雙流——（朱湘，1936: 166）

詩中雖重複着相同的句型結構，如照譯過來，未必在漢語中取得好的音響效果。於是譯者對原詩進行了徹底的改頭換面，不但調整了句序，也改寫原詩的內容。他這樣做，為的是在目的語中更加協韻的緣故。其次就是平仄律的適當運用。由於中國文字是以單音組成的單字，單字的音調可分出平仄（或抑揚），單音詞很容易形成整飭的對仗，而字句的長度和排列常是一首詩的節奏基礎。另外在漢語古代詩歌中平仄原則的運用，“只是要求不單調”（王力，1979: 73）。為求不單調，平聲和仄聲必須遞換。平仄遞換就能造成新的和諧節奏、句的均齊和節的勻稱。於是在朱譯的詩尾二字就體現了這種節奏上的變化。而且從作曲的角度來考察，朱湘也在自覺地依照這樣一條聲調規範：“凡是遇到平聲字旋律就用比較長一點的音或略為下降的幾個音。凡是遇到仄聲字的時候，旋律上就用比較短也比較高的音，或是變動很快、跳躍很大的音”（趙元任，1956/1994: 11）。這種平仄律對於現代翻譯詩歌的啟示是：白話體譯詩固然不應受它們的約束，卻是可以用經過合理改造而靈活地運用。因為平仄調配律的合理使用，能充分利用漢語的成構特點，其聲音在整齊中有變化，從而造成節奏感；在變化中有整齊，從而產生一種和諧美。正是這種聲音的長與短、抑與揚有規律的交替和重複，譯詩因此也取得一種蕩氣

迴腸的音樂效果，這樣也將詩歌可能具有的音樂美充分展現出來。

當然譯者有時也會變換着方式使用重複手段。如他譯海涅的“Du bist wie eine Blume”（〈你好比一朵花兒〉）第一節：

你好比一朵花兒，  
美麗，純潔，又天真；  
我凝視着，慢慢的  
有憂愁入了寸心。（朱湘，1936: 124）

詩中全部採用奇數字句法結構，這就為它能夠成為協韻的詩歌語言打下了基礎。其中第二行的“美麗，純潔，又天真”，其原文是 So fair, so pure thou art，譯文卻“憑空”添加一個“又天真”，為的是與後面相呼應；到第二節末行又出現一次重複，不過被換成“純潔，天真，又美麗”（其原文是 So lovely, pure and fair），也就是保持譯文詩句總體結構不變，只是顛倒着詞序。這種變換的重複詩句，可以看成是音樂中樂句的重複，也可以視作音樂中一個小小的變音（accidental），這點細微的變音手法在一首可供哼唱的現代七言詩中能夠相當程度地增強其聽覺效果。

其次就是整段重複。這種總體結構保持不變的重複方式，在西洋詩中除了能表示強調外，通常是民歌和其他傳統歌曲的首選形式（Boulton 1982: 87-8）。如他譯莎士比亞的〈林中〉（*Under the Greenwood Tree*）。全詩共分兩節，大致相當於漢語中那“最講究音節”（朱湘，1934/1978: 12）的詞體上下闕；從外形上看，又完全“有一種節律的圖案”（同上）。每節各八行，其中最後

四行完全相同，算得上是他所說的那種正格式“複用行”（同上）。譯者將它改寫成如下形式：

Come hither, come hither, come hither	來這兒，／來這兒，／來這兒
Here shall he see no enemy	這地方，
But winter and rough weather.	風不狂
	冬天裏／也不飛／雪片兒！
	（朱湘，1936: 167）

姑且不論譯者對原詩內容的改寫，原詩本來只有三行，但為了取得更好的音韻效果，經譯者重寫成四行。其中第一行連續使用三個打花舌頭的“兒”（er）音，最末一行又重複一次，這又是中國小調中常用的手段；第二、三行末“方”、“狂”兩字的韻母重複，這樣產生的響徹聲音似在林間迴蕩，造成一種新的節奏感。到了第二節這種四行結構又再次出現，儘管原文最末一句為 *As you like it*，譯文卻一照上節最後一行不變。譯者這樣做，除了要實驗一種新的形式外，還在實驗一種具有特性的節奏型。也就是每行均使用三字音組，從第一行的三個三字音組，中間兩行均為一個三字音組，再回到末行的三個三字音組。如果用音樂的 2/4 拍來表示，就將有下列圖式：

X X X / X X X / X X X

來這兒，／來這兒，／來這兒

X X X

這地 方，

XX X

風不 狂，

XX X / XXX / XXX

冬天裏 / 也不飛 / 雪片兒。

其中由 2 個八分音符和 1 個四分音符組成的節奏重複出現，使詩歌讀來具有迴旋，再加上末行具有鮮明個性的切分節奏（XXX），使詩歌在迴旋中跌宕起伏，從而造成一種強烈的對稱感，增強了詩歌的音韻和諧和藝術表現力。

這種整段重複法在朱湘翻譯莎翁的〈在春天〉（*It Was a Lover and His Lass*）中表現得尤為突出。首先看該詩第一節：

It was a lover and his lass,

With a hey, and a ho, and a hey nonino,

That o'er the green corn-field did pass,

In the spring time, the only pretty ring time,

When birds do sing, hey ding a ding, ding;

Sweet lovers love the spring.

那是情人與他的女郎，

嘻呀呵，嘻呀啞嚙啞，

同行過綠禾田的中央，

在春天，最宜跳舞的時間，

枝頭有鳥鳴，嘻叮呀叮，叮——

情人最愛的便是陽春。

（朱湘，1936: 172）

這裏的譯文除在第三行末添加了“中央”是為了協韻，最後一個詞 *spring* 譯成“陽春”稍顯歸化，它完全稱得上是透明（transparent）的譯文。也就是讀者透過譯文大致能看到原文的影子。同時在餘下三節詩中，各節第一、三行的辭句稍做變化，其他各句均是重複使用。其中既有關鍵詞的重複，也有樂句的重複，另外第二句“嗒呀呵，嗒呀啞嚀啞”以及第五句末尾“嗒叮呀叮，叮——”就純是擬聲詞的重複。這又類似於現代翻譯理論家利弗維爾所謂的側重於語言效果的音素翻譯（phonemic translation），也就是通過模擬原文的聲音，以凸顯原文那語音上的特質。這種翻譯在處理那些同源詞或類似的專名詞以及擬聲詞（onomatopoeia），最宜使用（Lefevere 1975: 22-23）。在這首詩歌中，由於中西語言間存在的巨大差異，決定了二者間不太可能存在同源詞或相對應的專名詞。而這些具有擬音效果的詞語是可以傳譯的，於是就有了朱湘這種移植式翻譯。這些擬音詩行連同那不斷重複的語彙，最適合於大聲朗讀和演唱（Boulton 1982: 62），它所具有的音韻效果相當於歌曲中的副歌（refrain）或伴唱（accompaniment），在音樂中起着和聲（harmony）作用。其效果是烘托、塑造形象，表現內容，使主題更加豐富，並加強主題的表現力，也就是通過直接傳達客觀世界的聲音節奏，把人和客觀世界的距離縮短，使聽者有身臨其境之感。

另外與重複手段緊密相聯的還有雙聲、疊韻和疊音等樂感手段。它們實際上可看成是重複手段的另一種形式，同時也是“通過聲音和形式的重複來模仿現象，具有豐富的音韻效果和‘飄渺’屬性，其暗示的內容比指明的更豐富”（朱純深，2001: 262）。本來從聲學效果看，聲短而脆，韻長而柔；雙聲字迴轉盪

漾，故而好的詩歌常常讀來朗朗上口，婉轉自如。在我國古代詩歌藝術中，雙聲疊韻一直被作為重要的修辭手段而廣泛地使用。在現代新詩中，人們儘管是按說話的規律而分成二、三字不等的音節，但雙聲疊韻詞仍是增強現代新詩音樂性的重要手段。如果從音樂效果看，就像人所說的那樣：“在連串聲音不同的字中，出現了聲韻部分相同或完全相同的兩個鄰近的字，從而強調了某一個聲音以及由此聲音所表達的情緒，鏗鏘的越發鏗鏘，婉轉的益見婉轉，盪漾的更加盪漾，促節的尤為促節”（袁行霈，1996: 102）。

這些在朱湘的譯詩中均有較高頻率的使用。如當年朱湘翻譯英國詩人羅伯特·白朗寧那首〈異域鄉思〉（*Home Thought, From Abroad*）時，便將原詩第十一行“梨花”換成“夭桃”。他之所以會採取這種改寫原詩意象的策略，從詩學上考慮固然是其一，從音韻效果着眼，就是疊韻手段的運用。

Hark, where my blossom'd pear-tree in the hedge  
Leans to the field and scatters on the clover  
Blossoms and dewdrops—at the bent spray's edge—  
That's the wise thrush; he sings each song twice over,

我家中籬畔爛漫的夭桃  
斜向原野，樹上的露珠與花瓣  
灑在金花草的地上——聽哪，抓着曲下的枝條  
是一隻聰慧的畫眉；伊的歌總是唱兩遍，（朱湘，1924: 4）

本來原詩第十一行（即原詩第二節第三句）*hedge* 與第十三行 *edge* 押韻。*pear-tree* 不在句尾，在音韻上不顯突出，僅作為一個獨立意象而存在。譯成中文後，被換成一個疊韻的“夭桃”，同時又被譯者按漢語行文的習慣挪至句末，與第十三句“枝條”押韻，又與該行一個疊韻詞“爛漫”相呼應，這樣在短短五字詩行中就出現了兩個疊韻詞，而且都是使用了複韻母 /au/ 這樣的漸變長樂音，其樂感效果可見一斑。按常理，處在那種文化外求時期，譯者大多會採取照顧原作的翻譯策略，以便將外來詩學因子輸入主體詩學體系。朱湘的翻譯策略卻完全有悖於現代翻譯理論家徹斯特曼所說的那種讀者的期待規範（*expectancy norm*）（*Chesterman 1993/1997*），他採取的是目標文本取向（*target-oriented*）的途徑，也就是為照顧目標語讀者，而採取該系統既有的詩學規範，並對原文的意象進行改寫，從而出現了西方哲人施萊爾瑪赫所說的“讓譯文接近讀者”（*Schleiermacher 1813/1977: 74*）的現象，這樣產生的譯文因此具有異樣的聯想效果。

在英文詩中，與雙聲手段最接近的便是押頭韻（*alliteration*）。頭韻法在盎格魯-薩克遜時代的詩歌以及後來的歌詞中使用得較頻繁，就是在一組詩中用相同的字母或聲韻開頭，這種具有強調作用的重複聲音可以形成獨特的音韻效果。仔細考究，漢語雙聲與西語的頭韻，二者間還是存在着差異，不過它們同是詩歌樂感手段最集中體現。對於那些在譯詩聲音方面有着較高要求的譯者來說，解決頭韻的最佳途徑便是使用漢語的雙聲詞，長期來這也成了一種翻譯規範。通常朱湘在處理西洋詩中頭韻現象時，除使用一些雙聲詞外，更多的是模仿西洋詩歌語言的音韻特點，在行內使用若干個聲母相同的漢字，這可是歷來的

譯詩中少見的，算得上是一種創格舉措。這種音韻上的創格最典型的又體現在他翻譯英國無名氏詩歌〈海客〉（*The Seafarer*），即《番石榴集》（中卷）第一首。朱湘使用的英文版本不詳。原詩是古英語寫成，刻於公元 975 年。在朱湘活躍於中國文壇的那段時期，海外曾流行過多種現代英文譯本，其中推美國意象派詩人兼翻譯家龐德（Ezra Pound, 1885-1972）的譯文最具特色。全詩共 27 節，朱湘只譯得其中 6 節。現欣賞譯詩的頭幾行：

/m/, /s/	May I for <u>my</u> own <u>s</u> elf <u>s</u> ong's truth reckon,
/dg/, /h/	Journey's jargon, <u>h</u> ow I in <u>h</u> arsh days
	Hardship endured oft.
/l/	<u>B</u> itter <u>b</u> reast-cares have I <u>a</u> bided,
/m/	Known on <u>my</u> keel <u>ma</u> ny a <u>ca</u> re's hold,
/s/	And dire <u>s</u> ea- <u>s</u> urge, and there I oft <u>s</u> pent
/n/	<u>N</u> arrow <u>n</u> ightwatch <u>n</u> igh the ship's head
/k/	While she tossed <u>c</u> lose to <u>cl</u> iffs. <u>C</u> oldly afflicted,
/f/, /b/	My <u>f</u> et were <u>b</u> y <u>f</u> rost <u>b</u> enumbed.
/tʃ/	<u>C</u> hill its <u>ch</u> ains are; <u>ch</u> afing sighs
/h/	<u>H</u> ew my <u>h</u> ear <u>t</u> round and <u>h</u> unger begot
/m/, /n/	<u>M</u> ere-weary <u>m</u> ood. Lest <u>ma</u> n <u>kn</u> ow <u>no</u> t

頭韻

譯 詩

/h/	我能唱一歌，談我 <u>航</u> 海的經歷——
/zh/	我如何 <u>掙</u> 扎過那些多難之時，
/ch/	疲勞之日， <u>吃</u> 過多少苦， <u>撐</u> 船舶



/r/            過怖人的洶湧上，尋探入幽方。  
/sh/          深夜間，手足都僵硬了，在船首  
/w/          我守望着，看它在波浪裏顛搖。  
/sh/          我的腳上，鋪滿了霜，以及冰雪，  
/t/, /sh/, /y/ 但我的胸口同時有怨聲沸騰——  
/y/          饑餓又隨疲乏來蝕我的勇氣。  
/zh/         這種苦楚那些陸居的人怎知，

（朱湘，1936: 142-3）

原詩除第三行外，各行都使用了頭韻，這些已作了標記。另外還使用了大量的諧韻手段，譯文分別以不同方式予以再現，不過譯者多是基於主體音韻系統中諧韻的原理，換用相應的聲母，從而達到更加諧音的效果。如果從現代發聲法（voice-placing）的角度來看，其中 /h/、/sh/ 等摩擦音“比較粗糙一點，平時唱時不可以拉的太長”（趙元任，1937/1994: 20），但只要略減短送氣或摩擦時間，就可以減免侵佔樂音本身的時間；另外不送氣的 /zh/ 音，也是“非常音樂化的”（同上），尤其是 /m/ 音出現，加上行內 /n/ 音的呼應，使得詩歌具有哼吟、歌唱、合乎音樂等效果，因為在漢語中“有四個濁音聲母（m, n, l, r），都是很富於音樂性的”（同上），它們用在現代漢語的演唱中也不用改變唱法，而且又可以保留英文中暗示的那種不祥之兆（Boulton 1982: 63）。對照而言，譯文除了使用三個雙聲詞外，其他各行分別使用了兩個或多個聲母相同的字，個別詩行還使用了三組雙聲詞（如第八行）。在朱譯全部二十二行詩中，除第十六行外（仍出現了疊韻手段），其他各行都使用了這種頭韻法。中肯地說，譯

者的這種用心也着實不易。如果聯繫到那一代詩人試圖通過翻譯來輸入異域詩歌的形式因子，達到主體詩學體系形式重建的目的，這種實驗的意義就顯得不同一班了。

再次就是疊音或稱疊字。疊音主要是將音、形、義完全相同的兩個字緊密聯繫在一起，借助於聲音的繁複和諧來表達內心深處之情的修辭手段。疊音詞實際上是特殊形式的雙聲疊韻字。從詞類上看，疊音詞大體可分兩類：一是狀態形容詞，二是象聲詞。象聲詞實際上也具有形容詞性質。疊音的使用，對於增強詩歌音樂的表現力能起到很好的作用。在漢語古詩詞特別是民歌中，運用疊音現象更是屢見不鮮的。這在朱湘的譯詩中自然也有較多運用。如早期的《路曼尼亞民歌一斑》全部十四首詩中，共出現疊音現象二十七次，這樣通過強調來加強詩歌的表現力。如〈花孩子〉中有“它，我的心，是空的，空空的”、“到那冷冰冰的空墳裏去受罪”；〈吉普賽的歌〉中有“從前我的帳篷前火光熊熊”、“那時我的心樂得怦怦跳蕩”；〈軍人的歌〉中有“玉米杆仍舊像從前在風裏沙沙的響的”、“臉上泛着笑容，心裏高高興興地上路去”，等等；而在他後期的譯作中就使用得更多。如他譯印度詩人迦梨陀娑的〈秋〉中有“串串的編着明星”、“垂垂的花樹舞蹈顛狂”；〈老舟子行〉中有“目光炯炯的這老漢”、“它同船冉冉飛來”，等等。譯者之所以這樣熱衷於使用疊音詞，自然與他們那一群詩人標舉的對詩歌和諧的聲音效果營建這一唯美追求有很大的關係。

當然朱湘對於漢語中的雙聲、疊韻現象還是有較清醒的認識。由於節奏是詩歌的骨幹，“我們中國的文字既沒有破音字、讀音的抑揚、文法的變化以創造節奏，便勢不得不求救於雙聲疊

韻同字句段落的排比；雙聲疊韻同字句段落的排比這兩種工具的可能性是極為有限的，偶爾作了幾回，未嘗沒有一點新鮮的色彩，但是一作多了，單調的毛病也就隨之出現了”（朱湘，1926: 4）。儘管朱湘針對的主要是上世紀 20 年代中國新詩界流行的散文詩，但它對那個時代的白話譯詩也同樣適用。誠如現代詩歌語言的主要標識就是要具備悅耳的聲音，而形式又是官感賞樂的外助，它在不影響內容的基礎上又能“使詩更顯明、更美”（陳夢家，1931: 15）。不過在詩歌形式建構過程中，這種對外在“形”的追求又得服從於詩歌意韻這種“質”的需求，否則就會流於形式主義至上的弊病，這也是現代譯詩形式實驗中必須考慮的問題。

本來在中國文藝審美傳統中，“中和”或稱“和諧”一直被視為最高的審美境界。“中和”二字可以包括儒家的音樂觀中的“中”、“平”、“和”、“適”等類似的觀念。在中國古典哲學、政治概念中，“和”是指清濁、大小、長短、君臣等矛盾事物的相成相濟，這種矛盾因素的統一，乃是事物生長發育的依據。作為美學概念，“和”是與中國古代的樂相聯繫的，也與儒家審美文化中善美統一論相維繫（楊蔭瀏，2000: 1046）。在儒家看來，中和之美的音樂和詩歌（雅頌之聲）可以對那種已經鼓蕩起來的“情”進行疏導和澄汰，而成為整個人格向下深掘，向上超越，向時間與空間拓展的重要工具。這就是《禮記·中庸》所謂的“喜怒哀樂之未發謂之中；發而皆中節，謂之和。中也者，天下之大本也；和也者，天下之達道也。致中和，天地位焉，萬物育焉”（鄭玄注、孔穎達疏，1982: 1625／二）。

有了這種“致中和”的樂教傳統，後來在中國歷來的詩教

中，都特別注意形式和諧對於人心、社會的不同引導作用。這種思想對於飽受過中國傳統文化薰陶的朱湘來說，自然有着他獨特認識和體會。事實上，在朱湘譯詩中對“致中和”的樂感追求達到了情感的依戀，加之他那獨到感受力的浸染，常能筆端生情生景生意，讀他的詩有如“探險一般，時常看見意想不到的佳境”（朱湘，1935: 68）。這裏可以他翻譯 14 世紀人稱“波斯詩歌王子”哈菲茲（Shamseddin Mohammad Hafiz）的〈曲〉（*Ode*）為例，體察他在譯詩中對“中和”的音樂效果追求。這裏主要考察譯者如何通過形式多樣的協韻手段，使譯詩產生一種“多音齊鳴”的音韻效果，從而充分體現新格律派詩人對詩歌“音樂美”的藝術追求。

朱湘的譯詩選自著名的《世界詩庫》（Doren 1928），是《歌曲集》（*The Divan*）五百多首抒情詩中第三首，英譯者為英國詩人兼批評家葛勒利安（Richard Le Gallienne, 1866-1947）。

The *rose* is not the *rose* unless thou see;  
Without good wine, *spring* is not *spring* for me.

Without thy tulip cheek, the gracious air  
Of gardens and of meadows is not fair.

Thy rosy limbs, unless I may embrace,  
Lose for my longing eyes full half their grace;

Nor does thy scarlet mouth with honey drip

Unless I taste its honey, *lip* to *lip*.

Vainly the cypress in the zephyr sways,  
Unless **the** nightingale be **there** to praise.

Nothing the mind imagines can be fair,  
Except the picture that it makes of her.

Surely *good* wine is *good*, and *green* the end  
Of gardens old—but not without the Friend.

Hafiz, the metal of thy soul is base:  
Stamp not upon it the Beloved's face.

原文屬於可吟唱的抒情詩，為兩行一節，各行是五步抑揚格，屬典型的英雄雙行體（heroic couplet）；除最後一節外，其他各節幾乎都使用了頭韻法，而且以表現靜謐、和平、愉悅的樂音居多。譯詩還多次使用了重複語彙，這些已在詩中作了標記。這類音韻手段在朱湘的譯詩中均有一定程度的體現：

薔薇算不得薔薇，除非看見，  
沒有美酒來賞，便不算春天。  
● ●

沒有你那張鬱金香的面龐，  
● ●  
花園裏，草坪上便失去芬芳。

你那薔薇的肢體，除非摟抱，  
就我看來便失去一半嬌好，

你那朱唇，除非我□對了□  
來吮吸，並沒有甜蜜在上頭，

柏樹枉然地在西風裏婀娜  
倘如沒有夜鶯在枝頭歌唱。

沒有美麗圖繪在我的心上，  
除了她那一副美麗的形象。

酒不美，舊園中沒有綠油油——  
除非來同賞我有一個朋友。

哈菲茲，菲質的是你那靈魂：  
莫為她在上面刻劃成形影。 （朱湘，1936:36-8）

首先從押韻方式來看，朱湘的譯詩除第五、八兩節外，都是每兩行押韻，每行均含五個音組，這點又類似於原詩的英雄雙行體；其次針對原詩中的頭韻等協韻現象，譯詩分別實驗了雙聲、疊韻、疊音、頭韻、重複等手段。

雙聲：便不 你那 芬芳 形象

疊韻：嬌好 枉然 婀娜 她那 形影

疊音：油油

頭韻：沒—美 沒—蜜 有—夜鶯 酒—舊 有—友 唇—除

哈—魂 美—沒 有—油 莫—面

除此之外，最後一節的“菲茲”與“菲質”，在原詩只是 Hafiz 和 base 這兩個音義相去甚遠的詞，卻經譯者改寫成聽覺上相當接近的搭配，其翻譯來得巧妙。譯詩還大量使用了重複詞藻，即有“薔薇”、“口”、“美麗”這種句內關鍵詞的重複（除原詩中 spring 和 good 兩詞的重複未能再現外），也有“沒有”、“你那”、“除非”這種行文間語彙的重複等。而且在這些重複的語匯中，其涵蓋的聲母 k, m, n, ch 等又很容易取得音樂化的效果（趙元任，1937/1994: 20）。有了這些雙聲疊韻手段，以及關鍵詞的不斷重複，加之詩行內節奏自然的二字頓和三字頓交錯使用，從而使整首詩讀來，時而顯得抑揚頓挫，大有歌曲中那種“一唱三疊”的韻味；時而又鏗鏘有力，令人精神為之一振。正是這些“致中和”或稱和諧的樂感手段的疊相運用，使該詩具有一種特殊的音樂美。這點也符合聞一多等人就詩歌藝術標舉的“音樂美”原則。無論怎麼說，朱湘這樣的譯詩在當時白話文學語境中均堪稱經典。

## 五、結 語

總的來看，朱湘的譯詩距今已有半個多世紀，由於他當年仍處在摸索階段，而且當時的語言習慣與今天有了不少差別，一時

難以體察到他譯詩的內在價值，這難免會導致對詩人這種美學追求產生種種誤解。於是出現了時人那樣的批評：他譯格律詩時盡依原詩，每行字數相等，節句均齊，免不了要影響詩的思想內容和其他成分；他強調譯者在枝節上有充分的自由，有時增添，有時省略，和原詩相去較遠的地方也是個別存在的；為了音韻，有時也使用一些生僻的字、詞，等等。中肯地說，批評者還僅僅看到問題的一方面。如果他們能着眼於當時新文化運動這樣的宏觀語境，聯繫那一代學者兼翻譯家試圖通過翻譯介紹外國文學作品改造主體詩學體系這一宏偉抱護，同時再將他的一些譯詩與音樂相聯繫，尤其是考慮到作為美好歌詞“是要字音響亮，句法比較的整齊一點，聽了要容易懂，句尾要押韻，重複句要多一點”（趙元任，1928/1994: 112）。這些音樂規範相聯繫，就不難理解朱湘這樣的詩人兼翻譯家，在中西兩種詩學體系間開展的種種協調活動，並做出一系列唯美選擇，從而實現通過翻譯文學來增富主體詩學體系和繁榮創作的目的。這裏見到的種種實驗，應看成是前輩詩人精心探索後留下的足跡，儘管也有美中不足之面，它們均無損於朱湘譯詩的成就和貢獻。其實朱湘較後期的一些譯詩，如不一味地緊扣字數，視情形稍做變通，就不失原詩行文的凝煉與音調和諧，也可避免在詩行中生澀、拗口的現象。然而歷史還是給人留下諸多的遺憾。假如他再多活幾年，並有充足的時間來對中西詩韻作更深入的探討，後人也許能夠欣賞到這位唯美詩人更多更好的翻譯作品。

儘管如此，朱湘仍不失為一位優秀的詩歌翻譯家。尤其是他在譯詩音樂方面的成就，在於他能嫻熟地掌握中西詩歌的翻譯規範，並做出適當的融通，特別是在保留中西詩中值得保留的精



粹，而加以新的排比，使得新的白話譯詩與舊體譯詩在某種意義上成為一種“漸變”的聯續，從而使他的譯詩具有“詩中有樂，樂中有詩”的美學效果，這些唯美的形式又不失為新世紀中國譯詩的典範。

## 注釋

- [1] 從語言學的角度講，語法重讀是伴隨邏輯重讀而出現，語言的音響決不可能成為脫離意義而存在的聲學現象。其次詩與音樂表現的對象也並不完全相同。帕克在比較詩與音樂的差別時說：“詩歌不是向我們提供音樂的不具體感情，而是向我們提供生活的具體直觀——複述附麗於現實事物和清晰觀念之上的情緒”（Parker 1946: 153）。
- [2] 在歌劇中可以分朗誦調、詠歎調、詠敘調等。所謂朗誦調（*recitative*）主要用於代替對白的歌唱，節奏自由，曲調接近於朗誦。使用朗誦調時，歌劇的情節是繼續進行和發展的。朗誦調有兩種：“幹朗誦調”，只用簡單的和絃式伴奏；“配伴奏朗誦調”由樂隊伴奏，變化較多。詠歎調（*aria*）以獨唱形式出現，往往安排在戲劇情節發展的關鍵時刻，着重表現劇中人在特定情景中的思想感情，這時的劇情發展暫停。詠歎調的旋律比較優美動聽，並且強調聲樂演唱技巧，是最有藝術魅力的唱段，也最易於流傳。詠敘調（*arioso*）則介於詠歎調和朗誦調之間的歌唱，在 19 世紀的歌劇中使用較多，到 R·瓦格拉時，發展為自由詠歎調，更富於感情及戲劇性（中國大百科全書出版社編輯部，1989: 206）。
- [3] 就主體詩學傳統中的韻腳規範而言，大致有四種主要形式：第一，從韻腳字的聲調上看，古體詩平上去入均可，而近體詩必須押平聲韻；第二，從用韻的變換上看，古體詩可以一韻到底，也可以中途換韻；第三，從韻腳字的選擇上看，古體詩可避重字，也可以不避重字，近體詩比必須避重字，即一首詩中不能重複用同一個韻腳字；第四，從押韻的方式看，古體詩比較自由，可以句句押，也可以隔句押，而近

體詩一般只能隔句相押（周生亞，1995: 211-217）。

- [4] 在《詩經》中最主要的押韻格式有六種：AAOA 式、OAOA 式、AABB 式、ABAB 式、OAAA 式和 AAAA 式。其中 A 表示同韻字，B 表示換韻字，O 表示無韻字。不過後來的事實證明：AABB 式和 ABAB 式都沒有得到很大的發展。其餘四種格式，在漢代以及後來詩歌裏都得到了一定繼承。在這四種格式中，得到最普遍應用的只有兩種格式，即 AAOA 式和 OAOA 式（周亞生，1995: 216-217）。
- [5] 如在京韻大鼓的唱詞這種屬於詩贊系的文類中，基本句式有七字句和十字句。其中七字句一般是“二二三”格式。十字句有兩種，一是巧十字：“三四三”格式；一是拙十字：“三三四”格式。另外也有“四四”格式的八字句。在變化句式中，首先就有加嵌，三字、四字、五字均有，常加的部位有句首、句中、句尾均可；也有垛句，即由若干成雙的疊句組成，以三字句、四字句較多（蕭常緯，1999: 147-8）。
- [6] 彈詞中的唱詞句式結構正格有三類：四三句式、二五句式和三四句式，但三種句式在實際運用時並非絕對分開，可視需要相互搭配，如上句用二五句式，下句用四三句式，反之亦可，不受限制（連波，1989: 6）。
- [7] “十三轍”指中國明清以來北方戲曲、曲藝等押韻用的 13 個韻部。“轍”也叫“轍口”，就是“韻”。“合轍”就是“押韻”，這是順轍行車做比喻的通俗說法。“十三轍”的名稱是：1、中東，2、江陽，3、一七，4、灰堆，5、油求，6、梭坡，7、人辰，8、言前，9、發花，10、乜斜，11、懷來，12、姑蘇，13、遙條（中國大百科全書出版社編輯部，1988: 350-1）。

## 參考文獻

- Chesterman, Andrew (1993). “From ‘is’ to ‘ought’: Laws, norms and ontologies in translation studies”. *Target* 5 (1): 1-20.
- \_\_\_\_\_. (1997). *Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory*.

- Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 64-70.
- Boulton, Majorie (1982). *The Anatomy of Poetry*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Boyden, David D. (1978). *An Introduction to Music*. London and Boston: Faber and Faber Limited.
- Huntington, Samuel P. (1996). *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Simon and Schuster.
- Doren, Mark Van, ed. (1928). *An Anthology of World Poetry*. New York: Albert and Charles Boni, Inc.
- Goethe, Johann W. von (1830/1973). "Some passages pertaining to the concept of world literature". In *Comparative Literature: The Early Years: An Anthology of Essays*. Ed. Hans-Joachim Schulz and Philip H. Rhein. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, pp. 5-11.
- Lefevere, André (1975). *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Assen: Van Gorcum.
- Parker, De Witt H. (1946). *Principles of Aesthetics*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- Schleiermacher, Friedrich (1813/1977). "On the different methods of translating". In *Translating Literature: The German Tradition from Luther to Rosenzweig*. Ed. & Tran. André Lefevere. Assen and Amsterdam: Van Gorcum, pp. 66-89.
- Sylva, Carmen and Alma Strettell, eds. (1891). *The Bard of the Dimbovitza*. London: Harper and Brothers.
- Venuti, Lawrence (1995). "Translation and the formation of cultural identity". In *Cultural Functions of Translation*. Ed. Christina Schäffner and Helen Kelley-Holmes. Clevedon, Philadelphia and Adelaide: Multilingual Matters Ltd., pp. 9-25.
- 卞之琳 (1984), 《人與詩：憶舊說新》，北京：三聯書店。
- 陳夢家 (1931), 〈《新月詩選》序言〉, 《新月詩選》，上海：新月書

《翻譯季刊》第四十四期

- 店，頁 1-31。
- 范伯群、朱棟霖（1993），《1898-1949：中外文學比較史》（上、下），南京：江蘇教育出版社。
- 何其芳（1983），〈關於現代格律詩〉，《何其芳文集》（卷 5），北京：人民文學出版社，頁 1-21。
- 何兆武（2001），《中西文化交流史論》，北京：中國青年出版社。
- 胡適（1935），〈論新詩〉，《中國新文學大系·建設理論集》（卷一），上海：良友圖書印刷公司，頁 294-311。
- 連波（1989），《中國民族音樂大系·曲藝音樂卷》。上海：上海音樂出版社。
- 羅念生（1929/1993），〈《草莽集》〉，方仁念選編，《新月派評論資料選》，上海：華東師範大學出版社，頁 184-8。
- （1983），〈《朱湘》序〉，孫玉石編，《朱湘》，香港：三聯書店，頁 1-11。
- 沈從文（1931/1985），〈論朱湘的詩〉，《沈從文文集》（卷 11），香港：三聯書店，頁 113-24。
- 石靈（1937/1993），〈新月詩派〉，《新月派評論資料選》，頁 35-52。
- 王力（1979），《漢語詩律學》，上海：上海教育出版社。
- （2004），《漢語音韻》，北京：中華書局。
- 汪立三（1992），〈中國新音樂與漢語特點有關的若干理論與實踐之回顧〉，劉靖之主編，《中國新音樂史論集：回顧與反思》，香港：香港大學亞洲研究中心，頁 303-323。
- 聞一多（1926/1990），〈詩的格律〉，《聞一多全集·文藝評論》，武漢：湖北人民出版社，頁 137-44。
- 蕭常緯（1999），《中國民族音樂概述》，重慶：西南師範大學出版社。
- 蕭良有等編撰（1990），《龍文鞭影》，上海：上海古籍出版社。
- 徐志摩（1926/1983），〈詩刊放假〉，《徐志摩全集》（4／散文集丙·丁），香港：商務印書館，頁 55-60。
- 許嘉璐（2002），〈關於文化〉，《未了集——許嘉璐講演錄》，貴陽：貴州人民出版社。

- （2002），〈中華文化源流概述〉（上、下），《未了集——許嘉璐講演錄》，貴陽：貴州人民出版社。
- 楊蔭瀏（1947/2000），〈儒家禮樂設教的幾種理論〉，王寧一、楊和平編，《二十世紀中國音樂美學文獻卷（1900-1949）》，北京：現代出版社，頁 1042-9。
- 袁行霈（1996），〈中國古典詩歌語言的音樂美〉，《中國詩歌藝術研究》，北京：北京大學出版社，頁 95-104。
- 張鶴（1998），《琴學入門》，北京：中國書店。
- 張旭（2004），〈文化外求時期朱湘的譯詩活動考察〉，《外語與翻譯》2 期，頁 1-11。
- 趙景深（1982），〈朱湘傳略〉，《新文學史料》3 期（總 16 期），頁 126-31。
- 趙元任（1928/1994），〈詩跟歌〉，《趙元任音樂論文集》，北京：中國文聯出版公司，頁 110-4。
- （1937/1994）〈歌詞中的國音〉，《趙元任音樂論文集》，北京：中國文聯出版公司，頁 19-30。
- （1956/1994），〈中國語言的聲調、語調、唱讀、吟詩、韻白、依聲調作曲和不依聲調作曲〉，《趙元任音樂論文集》，頁 1-13。
- 中國大百科全書出版社編輯部（1988），《中國大百科全書·語言文字》，北京：中國大百科全書出版社。
- （1989），《中國大百科全書·音樂舞蹈》，北京：中國大百科全書出版社。
- 鄭玄注、孔穎達疏（1982），《禮記正義》（下），臺北：大化書局。
- 周生亞（1995），《古代詩歌修辭》，北京：語文出版社。
- 朱純深（2001），《翻譯探微——語言·文本·詩學》，臺北：書林出版公司。
- 朱湘譯（1924），〈異域鄉思〉，《小說月報》15 卷 10 號，頁 4。
- 譯（1924）〈夏夜〉，《小說月報》15 卷 10 號，頁 3-4。
- （1924），〈《路曼尼亞民歌一斑》序〉，《路曼尼亞民歌一斑》，上海：商務印書館，頁 1-2。

- \_\_\_\_\_ (1926), 〈評徐君《志摩的詩》〉, 《小說月報》17 卷 1 號, 頁 1-11。
- \_\_\_\_\_ (1926), 〈評聞一多的詩〉, 《小說月報》17 卷 5 號, 頁 1-12。
- \_\_\_\_\_ (1927/1934), 〈王維的詩〉, 《中書集》, 上海: 生活書店, 頁 126-32。
- \_\_\_\_\_ (1928), 〈《草莽集》的音調與形式〉, 《文學周報》7 卷 20 期。
- \_\_\_\_\_ (1934), 〈北海紀游〉, 《中書集》, 頁 8-21。
- \_\_\_\_\_ (1934), 〈我的童年〉, 《中書集》, 頁 75-84。
- \_\_\_\_\_ (1934), 〈燕子〉, 《人間世》9 期。
- \_\_\_\_\_ (1934/1978), 〈詩的產生〉, 《文學閑談》, 台北: 洪範書店, 頁 117-27。
- \_\_\_\_\_ (1934/1978), 〈談詩〉, 《文學閑談》, 頁 129-39。
- \_\_\_\_\_ (1935), 〈致趙景深(十一)〉, 《朱湘書信集》, 天津: 人生與文學社, 頁 68。
- \_\_\_\_\_ (1936), 《番石榴集》, 上海: 商務印書館。
- \_\_\_\_\_ (1947/1993), 〈聞一多與《死水》〉, 《新月派評論資料選》, 頁 75-81。

## 作者簡介

張旭, 男, 畢業於邵陽學院英語系, 長沙鐵道學院文學碩士, 香港浸會大學英文系翻譯學博士, 現為中南大學外國語學院英語系教授, 中國英漢語比較研究會副秘書長。研究方向: 翻譯學、比較文學。譯作包括《英美社會與文化》(1997)、《格林童話》(1997) 等, 編著包括《外國文學翻譯在中國》(2004) 等, 論文見於《中國比較文學》、《中國翻譯》、《外語教學與研究》、《外語與翻譯》、《中國詩歌研究動態》、《中外文學》(台灣)、《世界文學》(台灣)、《翻譯學研究集刊》(台

灣)、《翻譯季刊》(香港)、《翻譯學報》(香港)、《詩網絡》(香港)、《文學世紀》(香港)等刊物。

## 稿約凡例

《翻譯季刊》為香港翻譯學會之學報，歡迎中、英文來稿及翻譯作品（請附原文及作者簡介）。有關翻譯作品及版權問題，請譯者自行處理。

### 一、稿件格式

1. 請郵寄電腦檔案及列印本。
2. 來稿請附 200-300 字英文論文摘要一則，並請注明：  
（1）作者姓名；（2）任職機構；（3）通訊地址／電話／傳真／電子郵件地址。
3. 來稿均交學者審評，作者應盡量避免在正文、注釋、頁眉等處提及個人身份，鳴謝等資料亦宜於刊登時方附上。
4. 來稿每篇以不超過一萬二千字為宜。

### 二、標點符號

1. 書名及篇名分別用雙尖號（《》）和單尖號（〈〉），雙尖號或單尖號內之書名或篇名同。
2. “ ” 號用作一般引號；‘ ’ 號用作引號內之引號。

### 三、子 目

各段落之大小標題，請依各級子目標明，次序如下：

一、／ A.／ 1.／ a.／(1)／(a)

### 四、專有名詞及引文

1. 正文中第一次出現之外文姓名或專有名詞譯名，請附原文全名。
2. 引用原文，連標點計，超出兩行者，請另行抄錄，每行入兩格；凡引原文一段以上者，除每行入兩格外，如第



一段原引文為整段引錄，首行需入四格。

## 五、注 釋

1. 請用尾注。凡屬出版資料者，請移放文末參考資料部份。號碼一律用阿拉伯數目字，並用（）號括上；正文中之注釋號置於標點符號之後。
2. 參考資料  
文末所附之參考資料應包括：（1）作者／編者／譯者；（2）書名、文章題目；（3）出版地；（4）出版社；（5）卷期／出版年月；（6）頁碼等資料，務求詳盡。正文中用括號直接列出作者、年份及頁碼，不另作注。

## 六、版 權

來稿刊登後，版權歸出版者所有，任何轉載，均須出版者同意。

## 七、書 評

中文書評格式與中文稿例同。

## 八、贈閱本

論文刊登後，作者可獲贈閱本三冊。書評作者可獲贈閱本兩冊。凡合著者，以均分為原則。

## 九、評 審

來稿經本學報編輯委員會審閱後，再以匿名方式送交專家評審，方決定是否採用。

十、來稿請寄：香港屯門嶺南大學翻譯系轉《翻譯季刊》主編陳德鴻教授。

## Guidelines for Contributors

1. *Translation Quarterly* is a journal published by the Hong Kong Translation Society. Contributions, in either Chinese or English, should be original, hitherto unpublished, and not being considered for publication elsewhere. Once a submission is accepted, its copyright is transferred to the publisher. Translated articles should be submitted with a copy of the source-text and a brief introduction of the source-text author. It is the translator's responsibility to obtain written permission to translate.
2. Abstracts in English of 200-300 words are required. Please attach to the manuscript with your name, address, telephone and fax numbers and email address where applicable.
3. In addition to original articles and book reviews, review articles related to the evaluation or interpretation of a major substantive or methodological issue may also be submitted.
4. Endnotes should be kept to a minimum and typed single-spaced. Page references should be given in parentheses, with the page number(s) following the author's name and the year of publication. Manuscript styles should be consistent; authors are advised to consult the *MLA Handbook* for proper formats.
5. Chinese names and book titles in the text should be romanised according to the "modified" Wade-Giles or the pinyin system, and then, where they first appear, followed immediately by the Chinese characters and translations. Translations of Chinese terms obvious to the readers (like *wenxue*), however, are not necessary.

6. There should be a separate reference section containing all the works referred to in the body of the article. Pertinent information should be given on the variety of editions available, as well as the date and place of publication, to facilitate use by the readers.
7. All contributions will be first reviewed by the Editorial Board members and then anonymously by referees for its suitability for publication in *Translation Quarterly*. Care should be taken by authors to avoid identifying themselves. Submissions written in a language which is not the author's mother-tongue should preferably be checked by a native speaker before submission.
8. Book reviews are to follow the same format as that for submitted articles; they should be typed and doubled-spaced, giving at the outset the full citation for the work reviewed, plus information about special features (like appendices and illustrations) and prices. Unsolicited book reviews are as a rule not accepted.
9. Contributions should be submitted in both soft and hard copies, to Professor Leo Tak-hung Chan, c/o Department of Translation, Lingnan University, Tuen Mun, Hong Kong.
10. Contributors of articles will receive three complimentary copies of the journal, but these will be shared in the case of joint authorship. Book reviewers will receive two complimentary copies.

## 《翻譯季刊》徵求訂戶啟事

香港翻譯學會出版的《翻譯季刊》是探討翻譯理論與實踐的大型國際性學術刊物，學會副會長陳德鴻教授出任主編，學術顧問委員會由多名國際著名翻譯理論家組成。資深學者，如瑞典諾貝爾獎評委馬悅然教授、美國學者奈達博士及英國翻譯家霍克思教授都曾為本刊撰稿。《翻譯季刊》發表中、英文稿件，論文摘要（英文）收入由英國曼徹斯特大學編輯的半年刊《翻譯學摘要》。欲訂購的單位或個人，請與

中文大學出版社聯絡

地 址：中文大學出版社

香港 沙田 香港中文大學

電 話：+852 2609 6508

傳 真：+852 2603 6692 / 2603 7355

電 郵：cup@cuhk.edu.hk

網 址：<http://www.chineseupress.com>

## Subscribing to *Translation Quarterly*

*Translation Quarterly* is published by the Hong Kong Translation Society, and is a major international scholarly publication. Its Chief Editor is the Society's Vice-President, Professor Leo Tak-hung Chan, and its Academic Advisory Board is composed of numerous internationally renowned specialists in the translation studies field. The journal has previously included contributions from such distinguished scholars as the Swedish Nobel Prize committee judge Professor Göran Malmqvist, the American translation theorist Dr. Eugene A. Nida, and the English translator Professor David Hawkes. *Translation Quarterly* publishes contributions in both Chinese and English, and English abstracts of its articles are included in *Translation Studies Abstracts*, edited by UMIST, UK. Institutions or individuals who wish to subscribe to the journal please contact:

The Chinese University Press

Address: The Chinese University Press

The Chinese University of Hong Kong

Sha Tin, Hong Kong

Tel: +852 2609 6508

Fax: +852 2603 6692 / 2603 7355

Email: [cup@cuhk.edu.hk](mailto:cup@cuhk.edu.hk)

Website: <http://www.chineseupress.com>

# Translation Quarterly 《翻譯季刊》

## Subscription and Order Form

To: The Chinese University Press Fax: (852) 2603 7355

Please enter my subscription to *Translation Quarterly*, beginning with No. \_\_\_\_\_

Subscription (complete volume)	Price
1 year	<input type="checkbox"/> HK\$624 / US\$80
2 years*	<input type="checkbox"/> HK\$1,123 / US\$144
3 years**	<input type="checkbox"/> HK\$1,498 / US\$192
Back issues	<input type="checkbox"/> HK\$180 / US\$23 each (Please list issue no.) _____

(please tick your choice)

Prices are at discount rate, delivery charge by surface post included.

\* 10% discount.

\*\* 20% discount.

### Method of Payment:

☐ Attached is a cheque/bank draft\* for HK\$ / US\$\* \_\_\_\_\_ made payable to  
“The Chinese University of Hong Kong” (\* circle where appropriate)

☐ Please debit my credit card account for HK\$ \_\_\_\_\_. (please convert at  
US\$1 = HK\$7.8)

I would like to pay my order(s) by: ☐ AMEX ☐ VISA ☐ MASTERCARD

Card No. \_\_\_\_\_ Cardholder's Name \_\_\_\_\_

Cardholder's Signature \_\_\_\_\_ Expiry Date \_\_\_\_\_

Please send my journal to:

Name \_\_\_\_\_

Address \_\_\_\_\_

Telephone \_\_\_\_\_ Fax \_\_\_\_\_ E-mail \_\_\_\_\_

## Subscription Information

- ❖ Prepayment is required for all orders.
- ❖ Orders may be paid by cheque/bank draft (made payable to “The Chinese University of Hong Kong”) in US dollars, or by Visa, MasterCard or American Express in Hong Kong dollars.
- ❖ Orders are regarded as firm and payments are not refundable.
- ❖ Rates are subject to alteration without notice.



中文大學出版社  
THE CHINESE UNIVERSITY PRESS  
www.chineseupress.com

The Chinese University Press  
The Chinese University of Hong Kong, Sha Tin, N.T., Hong Kong  
Tel.: (852) 2609 6508 Fax: (852) 2603 6692 / 2603 7355 E-mail: cup@cuhk.edu.hk



