THE HONG KONG
POLYTECHNIC UNIVERSITY
香港理工大學
Pao Yue-kong Library
包玉剛圖書館

Copyright Undertaking

This thesis is protected by copyright, with all rights reserved.

By reading and using the thesis, the reader understands and agrees to the following terms:

1. The reader will abide by the rules and legal ordinances governing copyright regarding the use of the thesis.
2. The reader will use the thesis for the purpose of research or private study only and not for distribution or further reproduction or any other purpose.
3. The reader agrees to indemnify and hold the University harmless from and against any loss, damage, cost, liability or expenses arising from copyright infringement or unauthorized usage.

IMPORTANT

If you have reasons to believe that any materials in this thesis are deemed not suitable to be distributed in this form, or a copyright owner having difficulty with the material being included in our database, please contact lbsys@polyu.edu.hk providing details. The Library will look into your claim and consider taking remedial action upon receipt of the written requests.

Pao Yue-kong Library, The Hong Kong Polytechnic University, Hung Hom, Kowloon, Hong Kong

http://www.lib.polyu.edu.hk

此论文电子版由作者提供，如内容与印刷版有不一致之处，当以印刷版为准。

A STUDY OF RHETORICAL DEVICE TRANSLATIONS OF *HAMLET*

《哈姆雷特》汉译的辞格研究

XIE GUIXIA

Ph.D

The Hong Kong Polytechnic University

2011

香港理工大学
中文及双语学系
The Hong Kong Polytechnic University

Department of Chinese and Bilingual Studies

《哈姆雷特》汉译的辞格研究
A Study of Rhetorical Device Translations of *Hamlet*

谢桂霞
XIE Guixia

此论文为哲学博士学位课程之部分要求
A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor of Philosophy

2010 年 7 月
July 2010

学位论文独创声明

本人所呈交的学位论文是我在导师的指导下进行的研究工作取得的研究成果。据我所知，除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含其他个人已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究作出重要贡献的个人和集体，均已在文中作了明确说明并表示谢意。

CERTIFICATE OF ORIGINALITY

I hereby declare that this thesis is my own work and that, to the best of my knowledge and belief, it reproduces no material previously published or written, nor material that has been accepted for the award of any other degree or diploma, except where due acknowledgement has been made in the text.

_____ (signed)

____Guixia XIE_____ (Name of student)

摘要

本论文主要是使用实证的方法，对产生于不同时期的 12 种莎剧《哈姆雷特》汉译本中的辞格的不同翻译方法进行描写研究，尝试找出影响莎剧译者翻译辞格的各种可能因素。频繁使用辞格是文艺复兴时期的文学写作规范，但是莎士比亚戏剧能够从它同时期的其他文学作品中脱颖而出，成为世界性的文学，其中一个重要原因便是莎士比亚对辞格创造性的运用。在莎士比亚笔下，辞格的使用已不仅仅是为了语言的变化之美，而已成为他突出主题、创设气氛和塑造人物的语言工具。 在莎士比亚戏剧被介绍到中国的一百年来，莎剧的翻译和研究层出不穷，然而对莎剧辞格的关注，以及对这些辞格翻译的专题研究却不多；在少数的有关莎剧辞格翻译研究中，也多以规定的研究方法为主，极少从译入语的角度，用描写的方法来看这些辞格的翻译现象。本论文主要把《哈姆雷特》汉译中的辞格翻译作为研究对象，借助一个从实际文本分析中得出的“辞格翻译方法模型”，对该剧中的二十多种辞格在不同译本中的翻译方法做描写统计。 然后在描写的基础上，找出各家翻译的特点，并尝试分析这些翻译特点背后可能存在的影响因素。从统计数据中发现，在《哈姆雷特》的辞格翻译中，辞格自身的格式和内容特点、译者所选择的文类（散文体或诗体）、译者的翻译目的（阅读文本或表演文本）、翻译取向（归化或异化）、以及他们个人的偏好等各种因素都对辞格翻译产生影响。论文最后总结出莎剧《哈姆雷特》辞格翻译中出现的各种规则，为其他莎剧的辞格翻译研究，以及其他文学作品的翻译研究提供参考资料。

关键词： 《哈姆雷特》，辞格翻译，描写研究

Abstract

This dissertation is an empirical descriptive research into the differences of the rhetorical device translations in the 12 Chinese versions of William Shakespeare's *Hamlet*. The frequent use of rhetorical devices is one of the writing norms during Renaissance; however, the reason why Shakespeare's plays can stand out among his contemporary works and why he can become one of the world's famous playwrights have much to do with his creative and skillful usage of rhetorical devices. Rhetorical devices are no longer the ornament to the language in his plays, but the means to his construction of the play's theme, atmosphere and characters. In China, the past one hundred years have witnessed the emergence of many translations of Shakespeare's plays and relevant researches. Nevertheless, among the researches, there are very few that take rhetorical devices as the main topic, and even fewer that focus on their translations. Moreover, most of the existing studies take a prescriptive approach, comparing and making judgment about the pros and cons of different translations instead of looking into the factors that make what the translations are. This dissertation will take this niche and research into the rhetorical device translations of *Hamlet*. A model of rhetorical device translation methods will be applied to find out the different translation strategies applied by different translators. Based on the data found, the dissertation then tries to figure out the possible factors that affect the decision-making process of the translators. The dissertation has found that the form and content of the devices, the style adopted by the translators (either prose or verse), the translation purpose (either for reading or for performing), the translation approach (either domestication or foreignization), and the personal preference of the

translator will all affect the translation results. Finally, regularities about the inter-relationship of these factors are concluded.

Keywords: *Hamlet*, rhetorical device translations, descriptive approach

致谢

本论文得以完成，首先要感谢我的导师朱志瑜教授，感谢他几年来在学术上的悉心教导，循循善诱，在生活上的关心和鼓励，特别是在论文写作期间给我提出的宝贵修改意见，使我终身受益。

我还要感谢这几年来教导我的老师们。霍布恩（Brian Holton）老师带我阅读《哈姆雷特》，发掘其中语言的魅力；李德超老师带我阅读文体学的文章，把我引导到一个新的领域。此外还有王克非老师、李克兴老师、李运兴老师、鲁效阳老师、徐敏慧老师、李忠庆老师、张庆文老师、张旭老师和黄立波老师等，多谢他们在论文写作期间的教导和建议。

论文写作过程中，也深深体会到来自各位朋友温暖的友谊。感谢白立平、陈红庄、李贝蒂、李娜、李伟超、桑仲刚、邵露、王斌华、王艳、王颖冲、王悦晨、邢杰等朋友和同学，你们的友谊给我这三年多来的读书生活增添了色彩，多谢你们的支持和帮忙。

同时，我还想感谢我的老同学卢小兰一家。多谢陈阿姨的汤，还有卢桂丹姐姐的照顾，卢小兰同学的关心。你们的关怀使身在异乡的我深深感到家的温暖。

最后，我还要感谢一直支持我的父母，弟弟，和我的先生尚小奇，你们的爱和鼓励，使我有勇气去面对一个个的困难。

Acknowledgements

I am deeply grateful to my research supervisor Prof. Chu Chi-yu. His suggestions and criticisms have helped me immensely not only in the process of dissertation writing, but also in my future academic life.

Special thanks also go to Prof. Brian Holton and Prof. Dechao Li, for their guiding in the field of Shakespeare and Stylistics through the past few years. I am also indebted to Prof. Kefei Wang, Prof. Kexing Li, Prof. Yunxing Li, Mr. Frank Lu, Prof. Minhui Xu, Prof. Zhongqing Li, Prof. Qingwen Zhang, Prof. Xu Zhang and Dr. Libo Huang, for their suggestions in writing the dissertation.

I would also like to thank Liping Bai, Agnes Chan, Beidi Li, Na Li, Weichao Li, Zhonggang Sang, Lu Shao, Binhua Wang, Yan Wang, Yingchong Wang, Yuechen Wang, Jie Xing, who have accompanied me as colleagues and friends for all these years and have been supportive to me always.

A special thank also goes to Selina Lo and her family, for taking care of me during our half-year’s living together.

Finally, I would like to thank my beloved husband and family for their love and support, without whom my graduate work would not have been completed.

剧中人物译名对照：

Claudius	克劳迪斯
Hamlet	哈姆雷特
Polonius	普隆涅斯
Horatio	霍拉旭
Laertes	勒替斯
Lucianus	琉西安纳斯
Voltmand	伏底曼特
Cornelius	考尼力斯
Rosencrantz	罗森克兰滋
Guildenstern	基腾史登
Osric	奥斯力克
Marcellus	马昔勒斯
Bernardo	勃那陀
Francisco	弗兰西斯科
Reynaldo	雷瑙陀
Fortinbras	福丁勃拉斯
Gertrude	葛特露
Ophelia	莪菲丽霞

注： 论文中使用的剧中人物译名均参考朱生豪译本。

剧中图表一览：

2-a：西方修辞原则分类一览图
2-b: 辞格分类表
2-c：辞格翻译方法及代码表
2-d：辞格翻译判断思考流程图

3-a：“全 A1 类”和“全 C3 类”辞格数量统计表
3-b：不同形式隐喻出现“全 A1 类”和“全 C3 类”比例

4-a：散文体和诗体“修辞格式”翻译方法对比表
4-b：散文体和诗体“修辞内容”翻译方法对比表
4-a-1：散文体和诗体“插说”辞格的“修辞格式”翻译方法对比表
4-b-1：散文体和诗体“插说”辞格的“修辞内容”翻译方法对比表
4-a-2：散文体和诗体“双关类”辞格的“修辞格式”翻译方法对比表
4-b-2：散文体和诗体“双关类”辞格的“修辞内容”翻译方法对比表
4-a-3：散文体和诗体“相似类”和“替代类”辞格的“修辞格式”翻译方法对比表
4-b-3：散文体和诗体“相似类”和“替代类”辞格的“修辞内容”翻译方法对比表
4-a-4： 散文体和诗体“声音重复类”辞格的“修辞格式”翻译方法对比表
4-b-4: 散文体和诗体“声音重复类”辞格的“修辞内容”翻译方法对比表
4-a-5： 散文体和诗体“词语重复类”辞格的“修辞格式”翻译方法对比表
4-b-5: 散文体和诗体“词语重复类”辞格的“修辞内容”翻译方法对比表

5-a：各译者辞格翻译方法统计表
5-b: 各译者“义变”辞格翻译方法统计表
5-c：各译者“形变”辞格翻译方法统计表

注：图表前的数据显示了该图表出现的章节以及在该章节中的出现的次序。

目　录

摘要 i
致谢 iv
剧中人物译名对照： vi
剧中图表一览： vii
第一章　绪论 1
1.1 原文研究文本的选择 2
1.2 研究重点的确定---- 辞格研究 4
1.3 辞格翻译研究的意义 7
第二章　文献综述和方法设计 9
2.1 莎剧的辞格研究 9
2.2 辞格的分类 18
2.3 研究译本的选择 24
2.4 辞格翻译对比模式 33
2.4.1 辞格翻译基本情况 33
2.4.2 辞格翻译模型的建立 37
2.5 辞格翻译研究问题和论文框架 50
第三章　辞格“内部因素”与辞格翻译 53
3.1 辞格“内部因素”作用下的辞格翻译概述 55
3.2“全 A1 类”和“全 C3 类”辞格“修辞格式”特点 58
3.2.1 原语依赖对辞格翻译的影响 58
3.2.2 明显性对辞格翻译的影响 71
3.2.3 格式和内容的关系对辞格翻译的影响 81
3.3 “全 A1 类”和“全 C3 类”辞格“修辞内容”特点 83
3.3.1 内容普遍性对辞格翻译的影响 84
3.3.2 内容内涵意义对 辞格翻译的影响 86
3.3.3 内容复杂程度对辞格翻译的影响 89
第四章　辞格“外部因素”与辞格翻译 92
4.1 散文体和诗体译本辞格翻译方法统计概述 93
4.2 散文体和诗体译本翻译方法分析 104
4.2.1 语言风格追求对辞格翻译的影响 104
4.2.2 文类题材对辞格翻译的影响 121
4.2.3 格律形式对辞格翻译的影响 134
第五章　辞格“外部因素”与辞格翻译 145
5.1 各译者翻译方法使用统计和分析 148
5.2 译者个人因素与辞格翻译 158
5.2.1 翻译目的对辞格翻译的影响---- 阅读文本与戏剧文本 158
5.2.2 翻译取向对辞格翻译的影响---- 归化和异化翻译 169
5.2.3 译者的优先考虑因素对辞格翻译的影响 174
第六章　辞格翻译讨论和思考 182
6.1 研究问题讨论 182
6.2 莎剧辞格翻译思考 185

6.3 研究应用 189
参考文献： 191
英文文献： 191
中文文献： 196

第一章　绪论

威廉·莎士比亚（William Shakespeare）（1564-1616）是西方最受欢迎的作家之一。有学者甚至指出，一个可以称为拥有完备家当的英国家庭里，都必不可少地藏有一部《圣经》和一部莎士比亚作品集，因为这两本书分别代表着英语国家的宗教和文化（Harrison 1959:11）。莎士比亚戏剧不仅吸引了大量的观众、读者，同时也吸引了世界各地大量译者和研究者，莎士比亚戏剧受欢迎程度由此可见一斑。

中文世界第一次出现“莎士比亚”这个名字是咸丰 6 年（即 1856 年），在英国传教士翻译的《大英国志》中，“莎士比亚”被翻译为“舌克斯毕”。接着在光绪 8 年（即 1882 年），莎士比亚的名字被翻译为“沙斯皮耳”，出现在美国牧师谢卫楼编写的《万国通鉴》中。到了清末民初，“戊戌政变”后学界开始崇尚西学，莎士比亚的名字变逐渐出现在各种介绍西方的作品中，译名也不尽相同，有“沙基斯庇尔”和“索士比尔”等。“莎士比亚”这个译名则第一次出现在梁启超的《饮冰室诗话》中。此后，这一译名便开始被广为使用。中文读者对莎士比亚戏剧内容的接触，则首先是通过一本名为《澥外奇潭》（1903）的文言文译著，该书以文言文的形式翻译了英国散文家兰姆姐弟改写的《莎士比亚故事集》（*Tales from Shakespeare*）中七个喜剧和两个悲剧。次年，林纾和魏易又合译了该故事集，译名为《英国诗人吟边燕语》（1904）。莎士比亚戏剧的足本翻译，则直到 1921 年才出现。田汉翻译的

《哈姆莱特》，首次发表在《少年中国》第 2 卷第 12 期，次年又由中华书局出版了单行本。该译本成为莎士比亚戏剧的第一个白话文足本译本[1]（戈宝权 1964:136-140）。自此之后，莎剧翻译伴随着其他西方文学作品，成为中国学者向国内读者介绍西方文学和文化的一条途径。许多近名的学者、诗人、剧作家，都翻译过莎士比亚的作品，除了上文提到的田汉之外，还有徐志摩、曹禺、梁实秋等。

本论文主要以莎剧《哈姆雷特》的辞格（rhetorical devices）作为翻译研究对象，用实证的方法描写不同时期的译者对辞格的不同翻译策略，然后借助描写的结果，尝试去解释译者对同一辞格做出相同或者不同翻译策略的原因所在。在本「绪论」中，将主要讨论以下三个问题：

第一，在三十七部莎剧中，为什么选择《哈姆雷特》一剧作为研究文本？

第二，在研究中，为什么把辞格作为研究对象？

第三，辞格翻译研究对莎剧研究和文学翻译研究都有什么意义？

1.1 原文研究文本的选择

本论文选取的是莎士比亚的《哈姆雷特》作为翻译对比研究的文本。选取该剧作为研究有以下三个方面的原因：

首先，《哈姆雷特》一剧深受中西方学者关注。《哈姆雷特》是最受关注的一部莎剧，这不仅表现在该作品在学者和学生心中所能唤起的那种敬畏感，

[1]而根据 Ho Hsiang-Lin 研究，第一部用文言文翻译改编的莎剧是有包天笑翻译的《女律师》（即《威尼斯商人》），发表于 1904 年，但内容很大的改动。Ho, Hsiang-Lin. ‘Shakespeare in China’. The Comparatist 13 (1989):11-21. in Levith, Murray. *Shakespeare in China*. London; New York: Continuum. 2004, p7.

更表现在那些不计其数的研究数量上（Horvei 1984:126）。根据哈诺德·哈维（Harald Horvei）早在 1960 年的统计，“关于《哈姆雷特》的作品比任何其他的莎剧都要多”（ibid.:126）。在六十年代，卡·特（Burnham Carter）也指出，平均每十二天，世上便有一篇新的《哈姆雷特》批评作品出现（1961:13）。这些研究和出版方面的数据，也从侧面反映出《哈姆雷特》一剧在莎剧中的地位。在中国，《哈姆雷特》不仅是莎剧中第一部全文被翻译成白话文的戏剧，翻译这部作品的译者数量也是所有莎剧中位数最多的，按照目前出版的译者姓名统计，共有 16 个不同译者。在这些译者当中，有剧作家（田汉）、诗人（卞之琳），评论家（林同济）和散文家（梁实秋）等。从时间上看，他们翻译的《哈姆雷特》时间跨度从 1922 到最近的 2003 年，差不多跨越了整个世纪。翻译的语言形式也多种多样，有文言文也有白话文，有散文体也有诗体。这种不同译作时间跨度长，语言形式多样的特点，为翻译对比研究提供了更大的空间。

其次，《哈姆雷特》也是莎士比亚的一部重要作品。克尔莫德（Frank Kermode）认为，在 1599-1600 期间，莎士比亚取得一个新的创作高度和难度，而《哈姆雷特》和《凤凰与斑鸠》（*Phoenix and Turtledove*）这两部作品就是这个转折点的代表作（2000: ix）。卞之琳也认为这部戏剧“牵涉到莎士比亚前后期作品的各个方面，它提供了莎士比亚思想发展的来龙去脉，它展出了莎士比亚艺术成就的各种特征”，因此是莎士比亚的一部“中心作品”，是莎士比亚从早期的以喜剧和历史剧为主向后期的以悲剧为主的创作转向的一个

标志（1980:41-2）。把该剧作为研究文本，更能全面看到莎士比亚这位文学天才在创作上的特点。

最后，《哈姆雷特》大约写于 1599 年前后[2]，是莎士比亚创作成熟期的一部作品，其语言特征也值得研究。作品中语言形式多样化，既有无韵诗，也有散文、民谣和古戏体，这些不同语域（register）的语言随着剧情的变化而交替使用，共同推动戏剧的发展，完成人物性格的塑造（Kermode 2000:97）。在修辞方面，约瑟夫（Sister Miriam Joseph）在研究了莎剧的修辞后发现，莎士比亚早期语言中很多模仿古典拉丁作品的痕迹，到了他创作的成熟阶段，便显示出同时期作家无法相比的对戏剧语言准确度的把握，和对深刻思想的细腻表达等特点（1962:285-6）。从修辞格的角度来研究莎剧，分析作者如何使用不同的修辞格来塑造人物，推进情节，讨论不同时期的译者如何在译文中重新塑造这种修辞格创造的效果，把《哈姆雷特》作为文本便是一个很好的选择。

1.2 研究重点的确定---- 辞格研究

莎学学者莎碧罗（James Shapiro）曾这样说过：“脱离莎士比亚的时代来讨论他，或者不去借助莎士比亚的洞察力去了解当时的社会情况，都是行不通

[2]对于《哈姆雷特》一剧的创作时间也是备受争论的话题之一。Francis Meres 在 1598 年编的莎士比亚戏剧 *PalladisTamia: Wits Treasury* 里没有提及《哈姆雷特》，因此 Honigmann 推测，《哈姆雷特》不可能写于 1598 年之前（Honigmann 1956:32）。有学者则参考其他莎剧的创作时间，如《凯撒大帝》，因为《哈姆雷特》剧中有对凯撒死前罗马景象的描述（1.1.106.5-18）和波乐纽斯提及自己扮演过凯撒（3.2.93-4）两个情节，被认为是对当时的新剧《凯撒大帝》的宣传，从而推断《哈姆雷特》一剧应该创作于《凯撒大帝》上演时间的 1599 年左右；也有学者从莎士比亚当时的竞争对手 John Marston 创作的 Antonio’s Revenge 一剧的时间，推出主题相似的《哈姆雷特》一剧应该出现在 1599-1600 年左右；还有学者借助《哈姆雷特》的第一个四开本中提到的童伶得势这个事件，结合 1600-1601 剧院相争这一真实历史事件（因为当时的剧院是人们了解时事的一个途径），推测出该剧的创作时间应该是在 1601 年中期之后。然而，其中最具说服力的根据应该是来自张伯伦公爵保护下的剧团的 Stationers’ Register。登记薄中提到 1602 年有一部戏剧名为“丹麦哈姆雷特王子复仇记”（Revenge of Hamlet Prince Denmark），被认为是对莎士比亚这部戏剧的书面记录（Thompson&Taylor 2007: 49-53）。因此，综合各种推测和书面记录，《哈姆雷特》一剧的大约创作时间应该是 1601-1602 之间。

的”（2006: xv-xvi）。在了解莎士比亚语言之前，也便有必要了解一下那个时代的语言行文规范了。

伊丽莎白时期是现阶段英语语言规范形成的一个重要阶段。受到当时意大利和法国等文艺复兴先锋国家的作品的影响，许多英国学者也想借此机会丰富英国的诗学艺术，以振兴本土文学。而他们所共同关注的，便是文学创作的艺术（Joseph 1962:5）。在纳什（Thomas Nash （1567-1601））看来，没有艺术的话语是最让人生厌的（1950:335）。在这批复兴时期学者看来，文学创作艺术必不可少，同时他们也认为艺术创作不完全是一个依赖灵感，虚无缥缈的东西，而是有规范和理论可循的。在这里，“艺术”已经是一个具有规定性质的名词，用帕特纳姆（George Puttenham（1529-1591））的话说，艺术是“由理智所规定的，从实践中得来的某些规则”（2007: 95)，艺术创作则是对这些规则的习得和使用。当时人文初级必修的三个学科（The Trivium），即语法、逻辑和修辞，便是教授这些艺术规则（主要是演讲和作文）的主要学科。这三者也是英国所有语法学校（即小学）的必修课程。包德温（Baldwin T.Whitfield.）通过对莎士比亚的背景和莎剧中具体诗句中的语言的研究，证明莎士比亚年幼的时候，便曾就读于这类语法学校。他不但接受了当时英国最好语法学校修辞教育的熏陶，而且还熟知昆体良（Marcus Fabius Quintilianus（ca.35-ca.100））等古典修辞学家的作品 (1944:378)。还有学者证明，莎士比亚对如何使用修辞方面的知识，并不是对特定的几种辞格的特别钻研便能习得的（Evans1966:5）。约瑟夫（1962）更是通过对所有莎剧进行考究，也发现伊丽莎白时期语法学校中教授的一百多种修辞手法，都可以在莎剧中找到相应

的例子。因此，作为伊丽莎白时期的文学作品，莎士比亚戏剧以及其他同时期的作品的共同特征之一便是修辞的频繁使用。从修辞角度去研究莎剧，不但是正确的，而且是必要的。

另外，莎士比亚最终可以超越伊丽莎白时代诞生的其他戏剧作品，成为约翰逊（Ben Johnson（1572-1637））在诗中所预言的，是一位属于所有时代的人物（Johnston 1954:286），其中既有时代的原因，也有他自身的原因。约瑟夫认为，伊丽莎白时期，未完善的英语语言系统、流行的作文规范、以及（莎士比亚）本人的语言天赋造就了他语言生命力和丰富性（Joseph 1962:2）。伊丽莎白时期的英国，政治经济文化得到空前的发展，成为英国历史上的“黄金时代”，英语语言也开始活跃地从其他语言中吸取不同的因素，语法结构因此也显得相对不稳定，但这些不稳定的因素，也是莎士比亚语言取得成就的契机。戈登 （George Gordon）曾说，因为英语语法的不稳定，“莎士比亚才可以对英语语法为所欲为，从它们的不完善之中找到美和力量。并在这种繁杂的语言中，找到了他的主动的机会，时而很有风度地对待这语言，时而则近乎专制”（见 Evans 1964:xi），而正是他的语言天赋和对语言使用的“专制”精神，使得他在使用古典修辞创作戏剧时，不是一味地遵循传统的做法，受修辞的束缚，而是将修辞为我所用，使其成为他创作的工具。有时候，他会跳出常规来使用某些辞格，以向观众传递他的意思（Evans1966:6）。如前文 1.1 中提到的，莎士比亚创作初期还有模仿古典修辞的迹象，到了后期，他使用修辞的手法便到达炉火纯青的程度。克雷蒙（Wolfgang H. Clemen）观察到：

“在他手中，隐喻渐渐地发展为一个越来越有效的工具：在初始它只是用来实现几个简单的功能，到后来，便变为可以同时间实现多个目标的语言工具，并且在戏剧角色性格塑造和戏剧主题表达方面，起到决定性的作用”（1966:5）。

辞格在莎剧中，已经不像古典修辞那样，仅仅是为了提高语言的艺术性，而是莎士比亚戏剧创作、人物塑造以及主题揭示的工具，透过辞格的分析，可以更加深刻地理解莎剧的内涵，以及莎剧的语言精华，因此，对莎剧中的辞格研究，也便显得尤为重要了。

1.3 辞格翻译研究的意义

莎士比亚戏剧的辞格翻译研究，至少有以下三方面的意义。

第一，透过辞格翻译研究，可以让中文读者了解更多莎剧的语言魅力。莎士比亚戏剧已经成为世界文学的一部分，为了更好地让不同国家的读者领略到莎士比亚语言的魅力，全世界的译者一直在孜孜不倦地努力中。通过对莎剧的辞格翻译对比，可以使译者看到中文译本在辞格处理上与原文的区别，领略不同译者对莎剧丰富语言多姿多彩的解读。

第二，辞格翻译研究可以给译者提供借鉴。莎士比亚戏剧吸引了世界各国的译者，在中文世界中，近代的许多知名学者都尝试过翻译莎剧，正如王佐良所指出的，“任何人想在翻译上达到顶峰，总想译几个莎士比亚的剧本”（1992:41）。莎剧自从第一个足本翻译出版到现在一百多年来，一直有译者对其进行翻译和重译，以求新的译本能适合新时期的读者和舞台。通过对这些译者的翻译方法进行描写研究，有助于总结出莎剧辞格翻译的特点，为后起的莎剧译者提供前人的经验和方法。

第三， 辞格翻译研究也为文学翻译研究提供新的视角。文学翻译研究有许多方法，不同的方法可以给研究带来新的发现。本文通过对莎剧《哈姆雷特》汉译中的辞格进行描写研究，尝试找出辞格研究的模式，为以后的文学翻译辞格研究提供一个新的视角。

第二章　文献综述和方法设计

本论文主要研究的是《哈姆雷特》汉译本中的辞格翻译。透过对辞格翻译的描写分析，尝试找出影响辞格翻译的背后因素，并希望可以对莎剧翻译研究提供一个新的视角。在本章 2.1 节的文献综述中，主要讨论西方和中文世界的莎剧辞格及其翻译研究现状，找出本论文研究的切入点。2.2 节将讨论辞格的分类问题，以及本论文对所要研究的辞格的分类根据。2.3 节主要关注中文中的不同莎剧《哈姆雷特》译本，并选择作为本论文研究对象的译本。2.4 节则在对比《哈姆雷特》中辞格翻译的基础上，建立一个对汉译《哈姆雷特》辞格翻译研究的辞格翻译方法对比模式。最后的 2.5 节是对本论文框架设计的描述。

2.1 莎剧的辞格研究

西方修辞拥有悠久的历史。大部分的修辞源于希腊文化，到后来罗马帝国时代，罗马人仍然把修辞列为教育的必要部分。在这个时期，修辞广泛使用于宗教以及民间的文本中，成为语言中坚实的一部分，即使在罗马帝国灭亡之后，甚至后来欧洲经历中世纪的“黑暗时代”，修辞仍然保持着其强盛的生命力。在英国，修辞教育与其他西方国家相比，甚至有过之而无不及，这点可以从修辞在传统英国教育中扮演着越来越重要的现象中看出来（Vickers 1971:83）。

西方对修辞的重视，也可以从文学作品中看出来，莎士比亚戏剧便是修辞的典型代表作之一。剧中丰富的修辞现象吸引着不同时期的研究者的注意力。对莎剧辞格的研究，目前最为全面的要数约瑟夫的《莎士比亚时期的修辞---欧洲文艺复兴时期的文学理论》（*Rhetoric in Shakespeare's Time:Literary Theory of Renaissance Europe*（1962））一书。在书中，约瑟夫对传统一百多个古典辞格按照逻辑构成进行重新分类，然后分别在莎剧中找到相应的例子，约瑟夫的研究证明了莎剧中辞格丰富，以及莎士比亚本人对古典修辞的熟悉。虽然书中辞格的数量众多，但伊万斯（Robert Evans）却认为，约瑟夫似乎对莎士比亚在特定的上下文中为何使用某些辞格并不关心（1966:10）。另外一位莎剧辞格研究者斯珀金（Caroline Spurgeon）则较为关注莎剧中的含有意象的比喻类辞格（明喻、隐喻和拟人），以及这些辞格在探索莎士比亚这位作者的性情和思想、创设莎剧主题和塑造剧中人物上的作用。在《莎士比亚的意象及其意义》（ *Shakespeare's Imagery and What it Tells Us*（1961））一书中，斯珀金用统计的方法，用数据证明了莎士比亚与他同时期的剧作家（如马洛（Christopher Marlowe）等）更倾向于使用“运动、娱乐”（sport）方面的意象。在不同的莎剧中，莎士比亚使用意象的侧重种类也不同。如《哈姆雷特》一剧便充彻疾病的意象。她还认为，这些疾病意象的频繁使用，暗示了丹麦王国道德堕落的现象（1961:316）。斯珀金这种统计的研究方式也受到其他学者的质疑。有学者通过相类似的意象统计之后指出，其实，在《哈姆雷特》中，数目最多的意象应为战争（Charney 1969: 6-30），这也从侧面反映出斯珀金的

研究中，对意象的分类和统计上存在很多主观的因素。同时，也让人怀疑她这种统计的角度来研究意象的可信度和实际意义。

克雷蒙（Wolfgang H. Clemen）在他的著作《莎士比亚意象的发展》（*The Development of Shakespeare's Imagery*（1966））中，采用了与前两者不同的研究方法。威尔逊（Dover Wilson）为该书写前言，总结了斯珀金和克雷蒙方法上的根本区别。威尔逊认为，斯珀金使用的研究方法是数据化的，而克雷蒙的方法则是有机的（organic），他更关注的是"一些意象或者一类意象在上下文、段落、演说或戏剧中的结构和意义"（Wilson 1966: vi），以及这些意象如何为戏剧营造气氛、展示主旨和创设整体效果等。克雷蒙自己也认为，同样是意象研究，斯珀金更关注的是意象的内容，而他自己则更关心的是意象的结构以及它与上下文的联系（1966:9）。通过对不同时期的莎剧主导意象的分析之后，克雷蒙证明了莎士比亚在运用比喻意象中，经历了一个由开始的学徒式模仿，到后期的修辞为我所用的过程。

伊万斯（Robert Evans）的研究方法更接近克雷蒙，他认为斯珀金的量化研究没有必要，因为在阅读过程中，读者已经可以感觉到莎士比亚创作某一戏剧的气氛（1966:3）。伊万斯认为，辞格的使用，是莎士比亚给他的观众提供戏剧发展情节和角色性格特征的线索（ibid.:16），并以《罗密欧与朱丽叶》为例，分析了逆喻（oxymoron）在塑造朱丽叶性格上的作用。这种找出某一戏剧中，与该剧主题相关性较大的辞格作为研究切入点的做法在莎剧辞格研究方法中较为普遍。如，《理查德 III》中对"演员/观众"隐喻的使用（Berry 1978:9）；《麦克白》一剧中莎士比亚较多地使用了对比（antithesis）烘托气

氛（Melchiori 1981: 62）；《哈姆雷特》一剧则无论从结构，人物关系，还是语言上都存在着“双重性”（doubleness）（Kermode 2000:100）等等。

虽然从辞格的角度来研究莎剧的学者很多，但从这个角度来研究莎剧翻译的学者却很少。随着翻译研究从规定（prescriptive）向描写（descriptive）转向（Toury （1980，1995），Hermans （1985），Snell-Hornby （2006），etc.），莎剧翻译研究也逐渐从研究“莎剧应该怎么翻译”和批评那些对原剧改写的“规定性”翻译研究，转向用历史描写的角度，去看待莎剧在不同文化中的接受过程。如黑伦（Romy Heylon）在他的《翻译、诗学和舞台：六个法语<哈姆雷特>》（*Translation, Poetics and the Stage: six French Hamlets*（1993））一书中，便从历史发展的角度，研究六部《哈姆雷特》法语译本怎样对法国的舞台形式，以及对个别译者的诗学创作产生影响。而且，从对六个不同时期的译本的研究中，也可以看到法国翻译规范的发展历程（1993:137）。黑伦这部研究，主要关注的是戏剧整体结构、表演形式的翻译，对具体语言的关注则相对少。书中也提到法国译者盖德（André Gide）在翻译中注重对押韵的保留（ibid.:88-89），波纳菲（Yves Bonnefoy）特别注意在译文中保留莎士比亚的重复辞格（ibid.:103）等，但论述都是在个别的例子基础上进行。

德拉巴斯蒂塔（Dirk Delabastita）在《莎士比亚翻译》（Shakespeare Translation （2005））一文中， 把辞格的翻译归为翻译莎士比亚过程中的“技术性”（technicality）方面问题。同时他也认为，这些问题都不是莎剧翻译中最重要的问题，因为它们不仅仅存在莎剧的翻译中，也同时存在其他的文学翻

译中，而且对这类“技术性”内容的翻译策略取决于更先前或者更高层次的翻译决策（2005:223）。但反过来，这些具体的翻译例子又可以用来窥看翻译规范的变化（Delabastita 1993:251）。在他的《双舌：莎士比亚哈姆雷特双关语的翻译研究》（*There's a Double Tongue: an investigation into the translation of Shakespeare's wordplay with special reference to Hamlet* （1993））中，德拉巴斯蒂塔把《哈姆雷特》一剧中的双关语在德语中的翻译作为研究语料，这些德语翻译包含了 11 种德语足本译本和 18 种出现剧中个别双关翻译的文章。在这部研究中，双关泛指剧中含有两种以上意思的词语或短语。除了常见的双关语和文字游戏之外，部分还包含了隐喻或者言语行为歧义的句子（speech act ambiguity）。德拉巴斯蒂塔把双关翻译过程中，因为语言和技巧因素对翻译造成的影响归为“理论规则”（theoretical rules）对双关翻译的影响，而与翻译“策略”（policy）和翻译“美学”（aesthetics）相关的则归为“规范”（norm）对双关翻译的影响。他认为，“理论规则”的制约是绝对的，是译者不得不妥协的，因为这些规则是植根于文本生产者不得不遵守的语言和符号限制中，它们决定的是翻译过程中的“可能性”（possibility）；在这些“可能性”之外的那一部分，则是受到文化、文本和翻译等规范的制约，是某个时期中、某个情境下，一个文化对什么样的翻译行为是“合适的”（appropriate）的接受程度（1993:341-343）。这些“合适的”行为，从历史的角度来看，又是相对的，变化的。在这部研究中，德拉巴斯蒂塔不但为我们提供了一个莎剧双关研究的模型，总结出“理论”上可以翻译的双关语的几条

规则，以及在文化、文本功能以及翻译等规范对双关翻译的制约，而且重申了莎剧翻译描写研究的新趋势。

中文的莎剧翻译研究与上述西方莎剧翻译研究既有相似点，也有不同点。两者的相似点在于：中文莎剧研究中，莎剧的翻译研究仍只占少数，而莎剧辞格翻译研究更是少之又少。

陈启明把《哈姆雷特》的研究可以总结为五种类型，即： 1、关于哈姆雷特的时代背景和莎士比亚创作背景的研究；2、关于诗歌和戏剧的艺术性研究；3、关于人文主义思想的研究；4、关于人物性格、故事情节、主题和思想性等的研究；5、中西戏剧的比较研究（陈启明 2008:23-24）。这五个归类也可以用来概括所有莎剧研究的种类。从类别上看，莎剧的翻译研究只能归于“中西戏剧的比较研究”这一类的其中一小部分，可见其研究成果和数量仍没能引起研究者的注意。

此外，在整个翻译研究向“描写”转向的影响下，西方莎剧翻译研究从上世纪末开始便逐渐从“规定”向“描写”过渡，更为注重莎剧在不同语言文化中的接受。而在中文研究中，以“描写”理念来研究莎剧翻译的作品，直到最近才出现。之前的大部分研究，多是以“规定性”为主，学者倾向于以原文为标准，评论某位译者的译文是否在各个方面忠实于原文，如焦尹孚（1926）、叶珊（1968）、王佐良（1990）、贺祥麟（1982）、朱骏公（1998）、方平（1994）、许祖华（1995）、蓝仁哲（2003），苏福忠（2004）、程姝（2007），等等。这些研究基本上都是在对比原文与译文的差别之后，判断译文是否有误译，或是“译文与原文相对应”与否（王佐良 1990:7）。除了对单

个译者的译作进行对比评论之外，也有对几个平行译本作对比的，如周兆祥（1981）、李伟民（1996）、费翔（1999）、金艳（2006）、罗惠（2008）等。其中，周兆祥在其著作《汉译<哈姆雷特>研究》中，对该剧的田汉、邵挺、曹未风、梁实秋、朱生豪和卞之琳等六个单行译本进行翻译对比批评分析。该研究采用的是从外部因素到文本分析的方法，分析了文化和语言中各种因素对译者翻译的造成的影响。周兆祥的研究中也谈到莎剧辞格翻译。他在斯珀金的意象分类和研究基础上，讨论了莎剧中疾病和情节意象的翻译。在辞格上，则根据约瑟夫对辞格的归类，结合戏剧情节特点和人物性格塑造效果，讨论了词语音节增减、句法结构、修辞毛病、重复（句法重复、个别词语重复和音节重复）、和双关辞格的翻译。

从描写的角度来研究莎剧翻译的直到最近几年才出现。在《从图里的翻译规范论看莎士比亚<哈姆雷特>的三个中译本》中，石丽云（2006）用图里（Gideon Toury）的翻译规范理论，分析了梁实秋、朱生豪和方平的三个《哈姆雷特》译本中，所体现出来的源语文化和目的语文化的初级规范（initial norm）、元规范（preliminary norm）和操作规范（operational norm）对译者的影响，以及不同时期的规范在不同阶段起的不同作用。该研究更多的关注文本外的因素，而对于文本语言问题，则没有作为重点讨论。在辞格翻译方面，只提到不同译者对一处双关辞格的处理区别，对规范的讨论，也是基于个别的例子基础上进行。胡开宝（2009）是另一位从描写的角度研究汉译《哈姆雷特》的学者。他在《基于语料库的莎剧《哈姆雷特》汉译本中“把”字句应用及其动因研究》一文中，他使用了语料库，用实证的方法对梁实秋和朱生豪两个

《哈姆雷特》译本“把”字句进行统计，并将两译者使用“把”字句的频率与其他原创小说作比，然后从认知和句法动因，以及语用动因两个方面分析促使两译者选择“把”字句翻译的原因。该研究对译文中的辞格问题没有提及。

以莎剧辞格作为研究目的的，只有少数的作品。王亚丽（2004）对比了梁实秋和朱生豪《哈姆雷特》译作中，对隐喻、双关和重复辞格的翻译，结论是两人在辞格处理上各有千秋。她得出的结论是：朱生豪忽略了许多原文的隐喻或者双关意象，而梁实秋则尽力保存，不能翻译之处，代之以注释。而在翻译重复方面，两位译者基本上都能按照原文翻译出来。王亚丽的研究与前期以原文为标准来评价译文的研究相类似。使用同样的分析方法研究莎剧辞格翻译的还有李士芹（2008）的研究。在《从<哈姆雷特>三个中译本看莎剧中修辞格汉译》一文中，李士芹分析梁实秋、朱生豪和卞之琳三个译本在处理其中 9 类辞格时的区别。在分析了个别的例子之后，她认为：“卞译本的成就斐然。[…]朱译本对原文的修辞格明显重视不够，[…] 。梁译本简洁、准确，较好地显示了译者的学术素养，然而可读性还有待提高”（2008:109）。陈琳（2006）在论文摘要中说明，她的研究《莎士比亚双关语翻译》是用描写方法，但在论文中她主要关注的是双关的分类和功能，而对双关的翻译规则的总结则更多是对各家有关双关辞格翻译的观点总结，并配以译文中找到的例子，而不是基于对文中提及的对梁实秋、曹未风、朱生豪、卞之琳和孙大雨等人的译本的对比中得出来。

从以上的讨论中可以看到，莎剧辞格翻译研究存在以下四种情况。首先，虽然辞格是最为明显的语言特点，但中西方对莎剧辞格研究却不多，这与辞格

在莎剧中的重要性显得不成比例，具体到莎剧的辞格翻译研究，作品的数量更是少之又少。其次， 从研究方法上看，虽然曾有学者对莎剧原文的辞格做实证的研究，但在莎剧辞格翻译这方面，大部分作品仍是基于对比原文和译文基础上的“规定性”研究，或是从外部因素到文本的研究。在翻译研究向“描写”转向之后，研究者们更加强调从具体的文本出发，用实证的方法去探究实际影响到翻译的各种因素。西方在上世纪九十年代初也相应出现了用描写来研究莎剧语言和辞格翻译的作品。但是在中文世界中，使用实证方法的作品直到近几年才有所出现。但在莎剧辞格研究方面，则仍然以“规定性”的研究为主。第三，莎剧原文的辞格丰富多彩，但大部分研究只关注其中的一种或几种辞格的翻译。周兆祥的研究注意到许多原文中的辞格，但只讨论莎剧中对情节和人物起到主要作用的几种。最后，中文方面文献还显示，在莎剧辞格翻译对比中，大部分研究者只关注少数的几个译本。随着莎剧的不断重译，到目前为止，莎剧全集便有三部，不同的剧作又有不同数目的译本。《哈姆雷特》则已经有 16 个不同译者的版本。作者认为，要关注莎剧在中文世界的接受过程，研究译者对莎剧辞格的翻译，有必要把不同时期的译本都囊括进来，才能得到一个更为真实和全面的印象。

本研究的主要目的，就是从莎剧的辞格作为切入点，然后用描写实证的方法，找出不同时期的译者，在翻译莎剧《哈姆雷特》一剧的不同辞格时，所使用的翻译策略特点，然后从不同的角度来分析影响译者选用这些翻译方法的可能因素。作者认为，以辞格作为切入点的莎剧翻译研究，如果只关注其中的几种辞格，或者只关注其中的几个译本，都会使得研究的不完整，影响研究的可

信度。在本论文中，将会包括莎剧《哈姆雷特》中频繁出现的各种辞格的翻译。在译本方面，也将把所有的译本作为研究对象。下文 2.2 节中，主要讨论辞格和译本的挑选。

2.2 辞格的分类

根据《牛津英语辞典》（Oxford English Dictionary）的解释，辞格（figures of speech）指的是“任何偏离普通的词语安排或使用的表达方法，可以给行文带来美感，多样性和感染力”。 根据这个定义，辞格首先是一种对语言使用习惯的偏离和不同。但有的学者则认为，修辞无处不在，而不只是存在于语言的特殊使用中。例如，陈望道便把修辞分为“消极修辞”和“积极修辞”。“消极修辞”指的是那些“抽象的，概念的。必须处处同事理符合。说事实必须合乎事情的实际，说理论又须合乎理论的联系”（2001:49），是日常陈述事实理由是所用的平实语言，例如《哈姆雷特》一剧中，霍拉旭看到鬼魂之后，对它外貌描述说：“such was the very armour he had on / when he th’ambitious Norway combated”（这就是他与雄心勃勃的挪威国王比武时，所穿的战衣）（Horatio, 1.1.59-60）[3]，这个例子只是对一种客观现象的描绘，而且描绘的内容也符合事实，没有任何对事实的夸大或扭曲，属于陈望道所说的“消极修辞”；“积极修辞”指的是具体的、体验的一种修辞方式，即使是逻辑理论上未能证明的事物和事情也可以存在（陈望道 2001:50），例如，基腾

[3] 论文中有关《哈姆雷特》一剧的原文引文中，“/”表示该处是原文诗句分行的地方，后面的括号中的信息分别为说出该行的剧中人物名称，以及该行在剧中的具体行数。行数全部根据斯蒂芬·格林布拉特（Stephen Greenblatt）编辑的《诺顿莎士比亚》（*Norton Shakespeare* (2008)）中的数据。

史登在听完国王的委托之后说："but we both obey, / and here give up ourselves in the full bent"（我们两人，将如满弓般地准备好为国王尽力）（Guildenstern, 2.2.29-30），句中把自己比作一把拉满的弓，给读者一种概念联想体验，又如，勒替斯被自己涂了毒药的剑刺伤之后，把自己的情形描绘成"as a woodcock to mine own springe"（像鸟鹬一样，掉进我自己设计的圈套）（Laertes, 5.2.249），第一个例中利用语言的概念因素，第二个例子利用语言的体验因素，来增强读者对语言的理解。按照陈望道的这种修辞方法来看，《牛津英语辞典》中提到的修辞格，应属于"积极修辞"的范畴中，这也正是本文所要讨论的范畴。

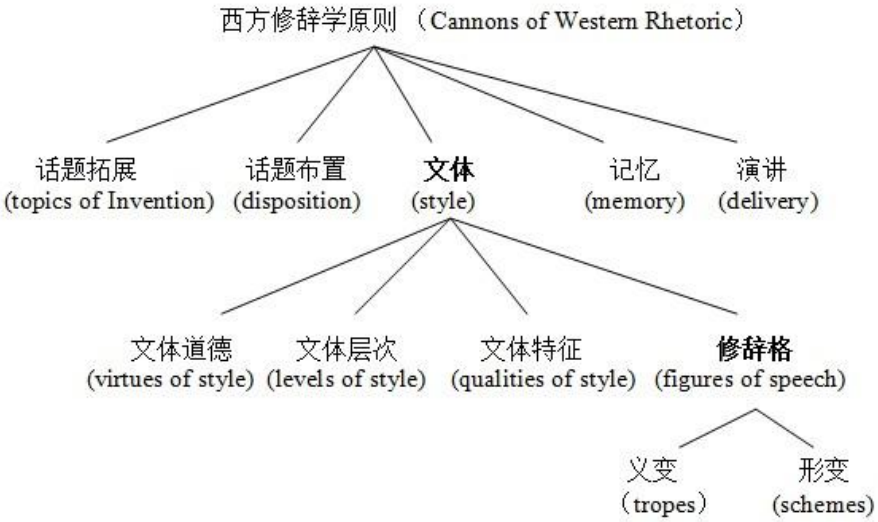
其次，从该定义上还可以看到，辞格是一种对语言的"安排"（arrangement）和"使用"（use），强调的是语言意义上的使用和表现形式上的安排。而根据辞格对这两方面的偏重不同，又可以将辞格分为"义变"（trope）修辞和"形变"（scheme）。"义变"辞格指的是通过改变词语原来的意义，而达到修辞效果，是与词语意义相关的修辞，如隐喻；"形变"辞格指的是通过偏离词语形式正常的排列顺序，从而达到某种效果的修辞手段，是与词语的排列形式相关的修辞，如倒装句。

最后，在定义中，也提到了辞格的功能，是给行文带来美感，使行文多样化，更有感染力。对辞格的功能，许多学者都讨论过。霍斯金斯（John Hoskins）（1935）就曾借用不同的例子，对不同辞格的功能做了描述，李定坤（1994，2005）等中国的修辞学者，也都对辞格的功能有所讨论。例如，比喻的主要功能便是使听者或读者更容易和更好地掌握所要表达的事物

（Hoskins 1935:8），重复可以突出感情，分清脉络，增强节奏感（李定坤 1994:526）等等。在本论文中，辞格的功能将会结合翻译讨论进行，但辞格功能不是论文的重点。

辞格只是属于西方修辞学的一小部分。古典修辞家们认为，修辞学过程包括五大原则。归纳为下图 2-a：

图 2-a：西方修辞原则一览图



从图 2-a 中，修辞学的五大原则贯穿整个演说的过程。“话题拓展”和“话题布置”是寻找话题和组织话题的阶段，“文体”是将思路化为语言的阶段，而“记忆”和“演讲”则关系到实地演说的技巧。这五大原则与修辞的三大元素，即“逻辑诉求”（logos）、“情感诉求”（pathos）和“信誉诉求”（ethos）相互联系。 在“话题拓展”、“话题布置”和“文体”阶段，需要演讲者用他的“逻辑”能力来寻找适当的话题，对话题进行组织，并采用有效的辞格来表达内容。而到了“演说”阶段，则需要用语言去调动听众的“情感”，以及使用各种方式来取得他们对演讲者的信任。

在整个西方修辞框架中，辞格属于五大原则中“文体”下的一个类别。而除了上文提到的“义变”和“形变”这两大类的辞格之外，不同派别的修辞学家，不同时代的学者，对辞格的进一步分类标准各不相同。约瑟夫把“义变”辞格分类和“话题拓展”的逻辑思维相结合，把“义变”辞格归为八大类，即：“相似与不同”（similarities and dissimilarities）、“类和属”（genus and species）、“因果”（cause and effect）、“整体和部分”（whole and part）、“主体和属性”（subject and adjuncts）、“词源和词形变化”（notation and conjugates）、“对比”（comparison）和“相反矛盾”（contraries and contradictories）等。如，隐喻辞格是在对比两事物的相似点的逻辑思维基础上形成的辞格，属于“相似与不同”类，换义双关属于“词源和词形变化类”。约瑟夫（1962）也把“形变”辞格分为“语法层面辞格”（schemes of grammar）（包括了词语和结构方面的辞格，如在词语中间添加音节的“添头音”（prosthesis））、“语言毛病”（vices of language）和“重复”（figures of repetition）。

科贝特（Edward P.J. Corbett）和科诺斯（Robert J. Connors）（1990）则把“形变”分为“词语形变辞格”（schemes of words）和“结构形变辞格”（schemes of construction），其中，他们又把“结构形变辞格”分为“平衡辞格”（schemes of balance）、“词序倒装辞格”（schemes of unusual or inverted word order）、“省略辞格”（schemes of omission）和“反复辞格”（schemes of repetition）等四类。

与以上两位学者不同，陈望道（2001）在讨论中文辞格分类时，则将它们分为“材料上的辞格”、“意境上的辞格”、“词语上的辞格”和“章句上的辞格”四大类 。李定坤（1994，2005）则将辞格和审美联系起来，用语言的各种美学概念来分类，有“声色美”、“联系美”、“均衡美”、“侧重美”、“变化美”和“含蓄美”几大类，如头韵便是属于“声色美”的辞格。

以上几种有关辞格的分类方法，都有引起争论的地方。例如，约瑟夫关于“形变”辞格的这个分类中，“语言毛病”类的辞格较难下结论，语言是否存在毛病，其中也涉及一些主观方面的判断，在研究过程较难把握。陈望道的分类则偏向于印象式，具体到辞格中那些方面能成为“材料”，在实际情况中很难鉴定；李定坤的分类也有模糊的地方，以重复类辞格为例，该辞格在李定坤的分类中属于“侧重类”，然而，不可否认，从阅读方面来说，重复也有“声色美”方面的特点。在本文中，将结合各家的分类，依然采用最传统的“义变”和“形变”两大分类，在“义变”辞格的进一步分类中，则借用约瑟夫的分类方法，而在“形变”辞格的进一步分类中，则使用贝特和科诺斯的方法。各种辞格的分类总结为下表 2-b：

表 2-b: 辞格分类表

类型		辞格
义变辞格	相似类 （similarities）	隐喻 （metaphor）；明喻（simile）； 比拟 （personification）
	替代类 （substitution）	借代 （metonymy）；提喻（synecdoche）； 换说 （periphrasis）
	双关类 （pun）	换义双关 （antanclasis）； 谐音双关 （paronomasia）； 一笔双叙 （syllepsis）
	层递类 （comparison）	夸张 （hyperbole）； 弱陈 （litotes）
	对比类 （contraries ）	反问句 （rhetorical questions）； 逆喻 （oxymoron）

形变辞格	平衡类 （schemes of balance）	排比 （parallelism）； 对仗 （antithesis）
	倒置类 （schemes of inverted word order）	插说 （parenthesis）； 同位语 （apposition）
	省略类 （schemes of omission）	省略 （ellipsis）
	声音重复 （repetition of sounds）	头韵 （alliteration）； 尾韵 （rhyming）
	词语重复 （repetition of words）	首语重复 （anaphora）；尾语重复 （epistrophe）； 间隔重复（diacope）；直接重复 （epizeuxis）； 链形重复 （anadiplosis）； 回环重复 （antimetabole）； 同根异形重复 （polyptoton）； 普通重复 （repetitio）

此外，学者们不仅在辞格的分类方面各不相同，在具体辞格的判断上，也存在不同的标准。本论文在判断原文和译文的辞格时，主要以李亚丹和李定坤的《汉英辞格对比研究简编》一书中辞格定义和举例作为辞格判断标准。例如，在对排比的定义中，有些学者认为只要有两处重复的词语或者句式，便构成排比，而在李亚丹和李定坤的书中，排比则是“将三个或三个以上内容相关，结构相同或相似，语气一致的词语、句子或段落排列成串，形成一个整体，用以增强文章气势，加深思想感情”（2005: 340-341）。在本文中，将用李亚丹和李定坤的定义作为判断排比辞格的标准。

对隐喻的判断中，文章将不考虑该隐喻是否已经消亡，成为亡隐喻（dead metaphor）（隐喻也有历史性，在今天看来是亡隐喻的辞格，在伊丽莎白时期或许不是），而是在一定的上下文中，偏离普通使用方法的词语，或者说，当时常被用于 A 场景，被用于 B 场景中，不借助喻词便起到比喻作用的词语，都被称为隐喻。此外，莎士比亚的语言丰富，在很多情况下，一行台词中会出现多种辞格，在统计过程中，只要出现一次修辞的地方，都当做一处辞格来计

算。例如在“he is the card or calendar of gentry”（Osric 5.2.102.4）一句中，奥斯力克使用两个意象（即“海图”和“指南本”）来描述勒替斯，在计算过程中，将把该处当做两处隐喻辞格处理。在剧中许多语言中，还出现多种辞格重叠出现的现象。例如，在“For whom would bear the whips and scorns of time, / Th’oppressor’s wrong, the proun man’s constumely, / The pangs of despised love, the law’s delay, / The insolence of office and the spums / When he himself might his quietus make / With a bear bodkin. （Hamlet 3.1.72-78），“The whips and scorns of time”属于拟人辞格，而同时，该小段话中，也出现三次以上“The…’s…”和“The… of…”的句式，构成了排比辞格。又比如在“The undiscovered country from whose bourn / No traveler returns”（Hamlet 3.1.81-82），这一句在上下文中属于一处插入语辞格，但同时在句中又有把死后的世界比喻为“没被发现的国家”，把人比喻为“旅人”这两处隐喻辞格。

在接下来的研究中，将会对不同译者对以上表 2-b 中的各种辞格的翻译作统计研究，找出他们在处理不同类别辞格时的不同策略，以及使用这些策略时所体现出来的各种规则。

2.3 研究译本的选择

《哈姆雷特》是中文中第一本足本的莎翁译作，也是莎剧中重复翻译次数最多的一部剧作。自 1921 年田汉在《少年中国》上发表第一个足本翻译以来，到目前为止，共有 16 位译者的译本出现。各种单行版、合集和全集的版本按照初版的时间排列如下：

1. 田汉 译，《哈孟雷特》，上海市：上海中华书局出版社，1922。

田汉翻译的《哈孟雷特》第一次出现在 1921 年《少年中国》第 2 卷第 12 期中。次年，中华书局出版了该剧，以“莎翁杰作集”第一种为名，1923 年出版的《罗密欧与朱丽叶》为第二种，这也是田汉翻译的唯一两部莎剧。其中《哈孟雷特》一书到 1932 年为止，共由中华书局再版了七次，是田汉成名前的作品之一。根据田汉在「译序」中所描述， 他第一次接触该剧是在民国七年（即 1918），于东京的舅舅易梅园家中，并受其鼓励，决定翻译该作品。1920 年，易梅园在湖南北军阀杀害，田汉听闻后，哀愤填膺，之后稍微平静之后，便决定以翻译《哈孟雷特》一剧，以寄其情（田汉 2000:171）。本研究将把 1922 年中华书局出版的版本作为文本对比研究对象。

2. 邵挺 译，《天仇记》，上海：上海商务印书馆，1924。

该书由上海商务印书馆于 1924 年第一次出版，又于 1930 年重印出版，还曾收入上海商务出版的《万有文库》（北塔 2004:37），列作《汉译世界名著》之一。除了《天仇记》之外，邵挺还曾和许绍玛合译莎剧《罗马该撒大将》（1925）（周兆祥 1981:19）。它是所有莎剧中唯一一个用文言文形式的足本翻译。被周兆祥评为“较具独特个性的作品”（ibid.:380）。本研究将基于 1924 年商务印书馆出版的版本作为文本对比研究对象。

3. 梁实秋 译，《丹麦王子哈姆雷特之悲剧》，上海市：上海商务印书馆，1938。

1936 至 1939 年，上海商务印书馆出版梁译的莎剧八种（1936《如愿》、《威尼斯商人》、《马克白》、《奥赛罗》、《李尔王》；1937：《暴风

雨》；1938：《丹麦王子哈姆雷特之悲剧》）。1965 年，台湾文星书店连同梁实秋四、五十年代翻译的作品一起，出版了《莎士比亚戏剧 20 种》。1967 年，台北远东图书公司又收集了梁实秋的最后几个译本，合集成《莎士比亚全集》（37 种）（孟宪强 1994: 461-468）。1995 年，北京广播电视出版社联合台北远东图书公司也出版了该全集，并多次再版。1996 年海拉尔内蒙古文化出版社也出版该集。2002 年，两个出版社又出版了《四大悲剧》。在台北远东图书公司出版的 37 个集子里，原来《丹麦王子哈姆雷特之悲剧》剧本译名改为《哈姆雷特》。梁实秋的译本多次公演。其中，《哈姆雷特》一剧由国立戏剧专科学校第 5 届毕业生于 1942 年在四川江安公演（ibid.1994:462）。本研究将基于 1996 年内蒙古文化出版社的版本作为文本对比研究对象。

4. 周平 译，《哈梦雷特》，上海市：上海启明书局，1938。

该书的内部译者署名为周庄萍，但封面和版权页却署名为周平。1951 年，台北启明书局再版了该书。此外，该书的译名和译者序言与田汉的译本相似，而译序和译文则与梁译版本相差无几（彭镜禧 1999:157，北塔 2004:38）。 在本研究中，将不把该译本作为研究对象。

5. 曹未风 译，《汉姆莱特》，贵阳文通书局，1944。

1935 至 1944 年间，曹未风先后翻译了 11 个译本（1935:《该撒大将》；1942:《暴风雨》、《微尼斯商人》；1943:《凡隆纳的二绅士》、《如愿》、《仲夏夜之梦》、《罗密欧与朱丽叶》；1944:《李耳王》、《汉姆莱特》、《马克白》、《错中错》），全部由贵阳文通书局以《莎士比亚戏剧全集》为名先后出版。1946 年上海市文化合作公司以《曹译莎士比亚全集》为名，重

版了 11 个译作。1955 年，上海新文艺出版再次社重版该书，并增加了曹未风的新译本《第十二夜》，成为十二个剧本合集。接下来在 1958 至 1962 年间，上海新文艺又陆续出版了曹未风的《奥赛罗》、《安东尼与克柳巴》和《无事生非》等三个译本。到那时为止，曹未风总共翻译出版了 15 个莎剧译本，并再也没有继续翻译莎剧。曹未风的剧本《第十二夜》在 1958 至 1962 年间，分别由上海电影演员剧团公演 3 次（孟宪强 1994:461-467）。而曹译《汉姆莱特》一剧则没有公演的记载。本研究将把 1955 年上海新文艺出版的版本作为文本对比研究对象。

6. 朱生豪 译，《哈姆莱脱》，上海市：上海世界书局，1947。

朱生豪于 1935 年开始准备翻译莎剧。到 1937 年已经译出八、九部，但不幸译稿被毁于战火中。1941，在逃出中美日报馆时，又有部分译稿被毁。到了 1943 年，朱生豪已经翻译完四大悲剧，其中包括《哈姆雷特》。1944 年，朱生豪又重译、翻译了共 27 部莎剧。可惜由于长期带病工作，最终不堪重负，一病不起，并于 1944 年英年早逝。1947 年，他翻译的 27 个译本由上海世界书局分为喜剧、悲剧和传奇剧三辑，以《莎士比亚戏剧全集》为名出版，1949 年再版。1953 年，台北世界图书出版公司也出版了《哈姆莱特》单行本。1954 年，北京作家出版社出版了 12 册的朱生豪译作，名为《莎士比亚戏剧集》。1956 年香港学文书店出版《王子复仇记：汉姆莱脱》。1957 年，台北世界书局再次出版朱生豪和虞尔昌的译作。到了 1978 年，北京人民文学出版社出版了《莎士比亚全集.(11 卷)，其中除了对原来译本进行校订，补上删节部分，并由方平和杨周翰等人补全朱生豪未译的六个历史剧本和全部莎士比亚

诗歌 。此后，中国大陆和台湾的出版社便开始大量地出版朱译莎剧的各种单行本、合集和全集。从记载的资料看，朱生豪的译本曾多次被中央戏剧学院（1956、1961、1982）、上海戏剧学院（1957、1982、1984）、上海艺术剧团（1961）和上海青年话剧团（1984）选作表演的剧本（孟宪强 1994: 461-472）。本研究将用台北世界书局 1996 年出版的朱生豪翻译《哈姆雷特》作为文本研究对象。

7. 卞之琳 译， 《哈姆雷特》， 北京：北京作家出版社，1956。

卞之琳从 1954 年开始着手翻译莎剧“四大悲剧”，并于 1955 年译完《哈姆雷特》（ 卞之琳 1987:105-106）。1956 至 1958 年间，北京人民文学出版社三次出版了卞之琳译的《哈姆雷特》。1988 年，北京人民文学出版社出版了卞译《莎士比亚悲剧四种》，1993 年重版。1991 年杭州浙江文艺出版社出版了卞之琳、曹禺和方平的《莎士比亚戏剧集》，1999，2003 年重版。1996 年石家庄：河北人民出版社在《欧洲文学四大名著》丛书中出版卞译《哈姆雷特》。1999 年，台湾台北猫头鹰出版社出版卞译《新译本莎士比亚四大悲剧》。卞之琳翻译的《哈姆雷特》，在 1958 年上海电影制片厂译制的英国双城影片公司的电影《王子复仇记》时，被用于电影汉语配音。1979 年，英国“老维克”剧团访问中国，也是采用卞之琳的译本做同声译出（孟宪强 1994:466-468）。本研究将使用浙江文艺出版社 1991 年出版的《哈姆雷特---莎士比亚戏剧集》作为文本对比对象。

8. 何潜 译，《哈姆雷特》，高雄：大众书局，1963。

大众书局于 1969 和 1971 年重印该书。学者认为该书应为改自周平 1938 年译本（彭镜禧 1999:157，北塔 2004:38）。在研究中，将不把该译本纳入文本对比当中。

9. 张燕 译，《哈姆雷特》，台北：文友书局，1970。

该译本没有前言后跋，内容也与周平译本相差无意，有学者认为应是改写周译本而成（彭镜禧 1999:158；北塔 2004:38）。本研究将不把该译本纳入文本对比当中。

10. 林同济 译，《丹麦王子哈姆雷特的悲剧》，北京：中国戏剧出版社，1982。

该译本的具体完成时间没有明确的记载。但从林同济的作品集《天地之间》（2004）中的文章和其他史料推断，林同济这部译作完成于建国之后，他致力于研究莎士比亚剧本时期（林同奇 2004:352-353）。根据资料显示，林同济在翻译莎剧的时候，曾同时说服当时的导演黄佐临和电影演员孙道临，想携手将《哈姆雷特》搬上舞台。但是 1957 年林同济被划为右派，他的所有研究和翻译工作被迫中断。直到七十年代末得以重新开始。该译作的译序则是写于 1977 年 9 月 1 日，但译本直到 1982 年，林同济去世两年后，才由北京中国戏剧出版社出版。

11. 孙大雨 译，《罕秣莱德》，上海：译文出版社，1991。

根据孙大雨在译文序言中所说，他于 1965 年开始翻译《罕秣莱德》，并于 1966 年译完。但接下来的十年动乱使得译稿无法出版。直到 1991 年，上海

译文出版社才出版了单行本的孙译《罕秣莱德》，1995 年又出版孙译的《莎士比亚四大悲剧》，并于 2002，2006 年重版，2001 年该出版社又出版了孙译的《哈姆雷特，罗密欧与朱丽叶》，2003 年重版。台湾台北联经出版事业公司 1999 年也出版了这部《莎士比亚四大悲剧》。在该研究中，将以上海译文出版社 1991 年出版的版本《罕秣莱德》作为文本对比依据。

12. 杨烈，《莎士比亚精华》，复旦大学出版社，1996。

杨烈翻译《哈姆雷特》的具体时间也没有详细记载，但根据他在「《麦克白斯》译后记」中提到， 他“五十年代初便动手翻译起来，到五十年代末，共译完了四大悲剧”（杨烈 1984:218）。文献也显示，1955 年，杨烈与林同济、孙大雨和戚叔含等同在复旦大学教书时，组成了莎士比亚翻译小组，计划用中国汉诗来翻译莎士比亚作品。但却因为 1957 年的“反右”政治灾难而瓦解（杨烈 2008:215）。杨烈翻译的《麦克白斯》（Macbeth）被收入发表在陆谷孙编，上海复旦大学出版社 1984 年出版的《莎士比亚专辑》一书中，而《哈姆雷特》则出现在 1996 年复旦大学出版的《莎士比亚精华》一书中。

13. 方平，《新莎士比亚全集》（12 卷），石家庄：河北教育出版社，2000。

方平 1954 年翻译了《威尼斯商人》，这是方平翻译的第一部莎剧，由平明出版社出版。1955 年和 1957 年，平明出版社又分别出版了方平的《亨利第五》和《捕风捉影》。中国青年艺术剧院（1980）和上海戏剧学院表演系（1981）曾以他《威尼斯商人》作为表演剧本，南京大学留学生和影剧社（1984）也曾联合演出他的《捕风捉影》（孟宪强 1994: 465-471）。1978 年参加校订朱生豪主译的《莎士比亚全集》，他翻译的《亨利第五》也改名为

《亨利五世》，收入该集中。在 2000 年，方平连同阮坤和吴兴华等人，重新用诗体翻译了莎士比亚全集，并命名为《新莎士比亚全集》，由河北教育出版社出版。同年，台北猫头鹰出版社也出版了这个全集。2001 年，台北新市店木马文化也出版该全集。2004 年，北京燕山出版社出版了方平的《莎士比亚精选集》。

14. 李爱梅 译，《莎士比亚全集》（5 卷），通辽：内蒙古少年儿童出版社，2001

该书为《世界文学名著系列丛书----世界文学名著经典百部》其中一部，但内容与朱生豪翻译相差无几，应为改自朱译版本。本研究将不包括该译本。

15. 彭镜禧 译，《哈姆雷》，台北市：联经出版事业公司，2001。

彭镜禧于 2001 年译注，由台北联经出版社出版了第一个莎剧译本《哈姆雷》。该译本于 2005 年由台南人剧团 6 月 3、4 和 5 日在台南人戏工场剧院连续表演三场，6 月 18 和 19 日在国家戏剧院誓言剧场表演两场，改名为《莎士比亚不插电--- 哈姆雷》。2006 年，彭镜禧又译注了莎剧《威尼斯商人》，同样由台北联经出版社出版。

16. 北塔 译，《哈姆雷特》，中国少年出版社，2003。

北塔原名徐伟锋。该译本由中国少年儿童出版 2003 年 7 月出版，为教育部课外读物建议编选的“学生必读文学名著书系”。该剧本尚未有表演的记录。

以上是目前出版的《哈姆雷特》不同的汉译本。从这些版本的内容和相关信息来看，一方面，在这 16 个版本当中，有一些版本的原创性值得怀疑。其

中，周平、何潜和张燕几位译者的译本相似度极高，被学者认为是改自梁实秋的译本。而李爱梅翻译的译本，则有明显的迹象是改自朱生豪的版本；另一方面，从不同译本的介绍也可以看到，译本的翻译时间和出版时间有些相隔甚远。其中，林同济、孙大雨和杨烈三人的译本翻译时间和出版时间相差最远。林同济、孙大雨、杨烈和戚叔含等四位学者，在复旦大学任教时，便计划翻译莎剧（杨烈 2008:215）。其中，除了孙大雨对自己的译作时间有明确的记录之外，林同济和杨烈的具体翻译时间，则只能从相关的文献来推断。林同济和杨烈大致都在五十年代期间翻译《哈姆雷特》。1957 年，杨烈和林同济等学者都被划为“右派”。在接受“批斗”的日子里，杨烈“埋头搞起了翻译”（杨鹏 2008:2），根据他在译序里的陈述，在于五十年代末便译完四大悲剧。而林同济则在被划为右派后，翻译活动受到耽搁。由此可粗略推断，杨烈译完《哈姆雷特》的时间比林同济的稍微要早一些。

本文主要想透过不同时期的译者对莎剧《哈姆雷特》中的辞格的处理方式，尝试找出莎剧辞格翻译可能存在的规则，并分析这些规则造成的原因。因此，译本的原创性和具体翻译时间对研究更有意义。在选择译本方面，将主要关注原创的译者，而几位通过改变他人译本出版的译者则不纳入研究范围当中。在译本的出版时间方面，主要以译本的具体翻译时间为准。按照这个文本选择标准，本研究将只包括十二个译本，它们的大致翻译时间先后排序如下：1. 田汉（1921）、2. 邵挺（1923）、3. 梁实秋（1936）、4. 朱生豪（1943）、5. 曹未风（1955）、6. 杨烈（1950s）、7.林同济（1950s）、8. 卞之琳

（1956）、9. 孙大雨（1966）、10. 方平（2000）、11. 彭镜禧（2001）和 12. 北塔（2003）。

2.4 辞格翻译对比模式

2.4.1 辞格翻译基本情况

关于辞格翻译，许多学者都曾经做过研究。然而，在这些辞格翻译研究中，几乎都是用规定性的方法来进行，例如李定坤（1996）和纽马克（Peter Newmark）（1981，1988）。李定坤在书中选取了丰富的辞格翻译对比例子，但在讨论时只关注辞格翻译的效果。在一些讨论到具体的辞格翻译时，采用的是先提出翻译方法，再讨论评价翻译效果的原则。以隐喻翻译的讨论为例，他首先提出比喻翻译有“直译”、“代换”、“意译”、“直译意译相结合”和“节译法”等五种方法，然后再分别用具体的翻译来展示，讨论这些句子使用该翻译方法的效果和原因。与此相似，纽马克在他的书中讨论对隐喻的翻译时，也是采用相类似的方式。他对翻译规定性的态度（Madelaine 2001:104），使得他在讨论翻译时，用的是一种与李定坤相类似的自上而下的研究方法，这点可以从他的翻译四步骤中看出，这四步骤是：先提出翻译问题，接着指出所有能用于解决这种翻译问题的事实，并将列出所有可能出现的翻译方法（procedure），最后推荐最合适的翻译方法（Newmark1988:9）。经过这些步骤的思考过程之后，他提出翻译隐喻的七种方法，分别是：

1）在目的语中再现同样的意象；
2）用目的语已有的意象代替原来的意象；
3）把隐喻变成明喻来翻译；
4）把原文的隐喻（或明喻）译为明喻，并添加意思注释；
5）只翻译隐喻的意思；

6）删除
7）翻译出原文的隐喻，并添加意思注释 （Newmark 1981:88-91）。

对比这两位学者提出来的比喻翻译（纽马克的为隐喻翻译）方法可以发现，李定坤所提出的五种方法与纽马克这七种方法既有重复的地方，也有不同点。从李定坤选择的例句和讨论看来，他的“直译”法包括了直译和不完全直译，和纽马克的第 1）和第 3）点所讲内容相似，“意译”法和第 5)点相似，“替代”法与第 2）相似，“直译意译结合”法与第 4）和第 7）相似。但两人的方法也有不同之处，李定坤提出来的“节译法”，指翻译原文辞格的部分内容，这种翻译方法没有出现在纽马克的方法中，但李定坤同时也没有提出纽马克所说的删除法。从这些不同可以看出两人各自的翻译方法中都有些不全面。

此外，仔细观察之后，也发现这两位学者的关注重点主要是该辞格的意象部分，即喻体，而没有关注隐喻辞格其他构成成分，如本体。因此，如果有原文中出现本体，但没有被翻译到译文中，以上的几种方法便无法完整描述这种情况了。如下例 2.4-1：

例 2.4-1：

原文：

Remember thee?
Yea, from ***the table of my memory***,
I’ll wipe away all trivial fond records，
All saws of books, all forms, all pressures past,
That youth and observation copied there,
And thy commandment all alone shall live
Within the book and volume of my brain
Unmixed with baser matter (Hamlet, 1.5.98-104).

译文：
田：

我从此把**我的备忘录**中间少年时代见闻所及的一切琐屑恶劣的记录，一切经籍上的格言，一切形式，一切过去的印象都揩抹得一字不留；单单地把你的命令留在我脑筋的书卷里罢（田汉 1922:33）。

在这个例 2.4-1 中，哈姆雷特把记忆比作一块写字板/备忘录，可以把记在上面的东西擦掉。田汉把该处隐喻翻译为“我的备忘录”，把原文中“记忆”一词删除，只翻译出“备忘录”，没有出现原文中的本体。如果用以上的几种方法对号入座，则属于纽马克的方法 1）：在目的语中再现同样的意象。在普通的翻译练习中，这种方法归类应该不成问题，但是作为翻译研究而言，用以上这种隐喻翻译的分类来分析翻译文本，则会导致这些细致问题的缺失，而这些问题，很可能便是研究者窥看到译者翻译习惯的一个方面。

另外，上述的翻译方法除了没有关注隐喻辞格的其他构成成份在译文中的重现方式之外，在讨论这些成份之间的修辞关系是否在译文中是一样时，也只以注意到隐喻译成明喻这一种修辞形式关系的变化，而没有关注其他可能的修辞关系变化，如下文例 2.4-2：

例 2.4-2：

原文：

The cock, ***that is the trumpet to the morn***,
Awake the god of day, […]. (Horatio, 1.1.131-132).

译文：
孙：
公鸡，踏实替早晨报晓的号角手，
一阵阵啼响它高亢俊俏的喉咙，
把白日的神灵唤醒（孙大雨 1991:10）。

在例 2.4-2 这个隐喻中，打鸣的公鸡被比喻为清晨的号角。而在译文中，孙大雨把“the cock, that is the trumpet to the morn”翻译为“公鸡，踏实替早晨

报晓的号角手”，把修辞关系变成拟人，不但意象，而且辞格成份的修辞关系都发生了改变，但如果用以上的隐喻翻译方法分类来分析的话，这方面的内容又会丢失，或者无法归类。

从这些以隐喻为例子的讨论可以看到，这两位学者的隐喻翻译讨论只关注隐喻的意象部分，对隐喻成份之间修辞格式的变化也没有仔细讨论。除了隐喻之外，李定坤也讨论了其他一些“义变”和“形变”辞格的翻译，但都没有像隐喻这样详细，而且多为以评价讨论为主，没有总结出翻译方法。究其因，这种研究方法的选择与他的研究目的息息相关。在该书前言中，他提到辞格翻译研究是为了了解英汉辞格的不同，提高英汉使用水平，而从英汉辞格互译的角度看，则是为了给翻译工作者提供一些方法的借鉴（李定坤 1996:11-12），而纽马克在构思这几种隐喻方法时，出发点不是用它们作为学术分析手段，来分析其他文本，而是作为一种对翻译实践的指导；另一方面，原因也可能是在规范研究这种方法上，因为这些方法是在理论和少量例子的基础上总结出来的，无法囊括实际隐喻翻译过程中多姿多彩的翻译方法。

除了以上两位学者之外，彻斯特曼（Andrew Chesterman）（1997）也在《翻译模因论》（*Memes of Translation*）（1997）一书中，提到一些有关“义变”和“形变”辞格翻译方法。在谈到“义变”辞格的翻译时，他提出了该类辞格翻译的四种情况，分别为：（1）原文辞格 X 在译文中依然是辞格 X；（2）原文辞格 X 在译文中为辞格 Y 代替；（3）原文中辞格 X 在译文中没有出现；（4）原文中没有出现辞格的地方，在译文出现辞格。其中，在谈到第（1）种情况的时候，彻斯特曼又提出三种与辞格的“词汇语义”（lexical

semantics）相关的情况，分别为：a，译文中该“义变”辞格的语义与原文相同；b，译文中该“义变”辞格的语义与原文不同，只是相关；c，译文中该“义变”辞格的语义与原文没有语义上的联系（1997:105-107）。与之前两位学者不同，彻斯特曼在讨论“义变”辞格翻译时，不仅注意到辞格的保留与否，而且注意到译文中辞格中的具体内容是否也与原文相同。但彻斯特曼则只在译文中保留了原文辞格这个前提下讨论这一点，而没有扩展到第（2）、（3）和（4）种情况中。

本研究的目的是尝试通过分析不同译者对不同辞格翻译的处理方法，找出辞格在《哈姆雷特》中的翻译处理情况，以及这些不同翻译策略背后的原因所在。辞格翻译是研究的重点和切入点，因此，在对比分析过程中，如果对辞格翻译的描写越仔细，才越有可能从中看出问题。

2.4.2 辞格翻译模型的建立

在讨论辞格翻译模式建立之前，有必要分析一下一个辞格的构成。就如同一个词语的构成有形式上和内容上两方面特征一样，一个辞格也有其独特的形式和内容特点。如“[his face is] pale as his shirt”（2.1.82）中，这个辞格由四个词语构成，即形容词 pale、介词 as、代词 his 和名词 shirt，它们分别在辞格中扮演着“本体”（pale face）、“喻词”（as）和“喻体”（his shirt）这几个辞格构成成份，构成的形式特点被称为明喻；同时，构成该辞格的这几个词语，也各有各的指示意义（denotative meaning），为该明喻辞格的内容。“形变”辞格也有其独特的形式构成和内容。如下例 2.4-3：

例 2.4-3：

原文：
Doubt thou the stars are fire,
Doubt thou the sun doth move,
Doubt truth to be a liar,
But never doubt I love. (Hamlet, 2.2.116-119)

例 2.4-3 中，句子都是以“doubt”这个指示意义为“怀疑”的词语，作为句子开头的第一个字这样一种形式，构成了首语重复的辞格特点。“形变”辞格中的头韵辞格，虽然主要是声音上的重复，但从严格的意义上来说，所重复的部分也有指示内容。

学者们倾向于把区分不同辞格的形式上的特点，称为辞格的“修辞格式”（罗竹风 2008:1382）或“修辞方式”（黄民裕 1984:1）。在本文中，将把辞格形式上的特点统一称为辞格“修辞格式”，而辞格各构成成份的词语内容称为辞格的“修辞内容”，也就是上一节中，彻斯特曼所说的辞格的“词汇语义”（lexical semantics）（Chesterman 1997:105）。作者认为，在辞格翻译过程中，要较为完整地翻译原文的辞格，不但要考虑翻译原文辞格不同形式构成的“修辞格式”，同时也要注意原文辞格的“修辞内容”，这样才能在译文中重现原来的辞格的面貌。

在对比不同译者对《哈姆雷特》中不同辞格的处理可以看到，译者在处理原文辞格的修辞特点时，一般有以下四种情况出现：A 类， 在译文中保持原文辞格的“修辞格式”；B 类，在译文中把原文的辞格翻译为其他辞格的，即改变原文的“修辞格式”；C 类， 译文中没有出现辞格；D 类， 将原文中的辞格省略。而在处理辞格的内容方面（D 类在译文中已经没有内容），每一类

方法，在处理“修辞内容”时又都有不同的处理方式。如，前文所提到的，彻斯特曼总结出来的，在保留了原文辞格的“修辞格式”前提下，对“修辞内容”便有至少三种处理方式，即语义与原文相同，语义与原文相关和语义与原文不同。下文将以《哈姆雷特》译本中的具体例子，找出举出使用 A、B、和 C 类三类方法的译者，在处理辞格“修辞内容”时的不同策略。

在汉译《哈姆雷特》的辞格翻译中，译者使用 A 类方法指的是他在译文中保留原文的“修辞格式”。虽然同是保留原文的“修辞格式”，但有些译者在译文中也保留原文的辞格的“修辞内容”，有些译者则对辞格的内容作了改变，如下面几个例子：

在使用 A 类保存原文辞格“修辞格式”的翻译中，第一种情况是：译者既在译文中保留了原文的辞格特点，也保留了原文的辞格的“修辞内容”。如下例 2.4-4：

例 2.4-4：

原文：

‘Tis in my memory ***locked***,
And you yourself shall keep the ***key*** of it. (Ophelia, 1.3.85-86)

译文：
方：
你的话都**锁**在我心里，
那**钥匙**就由你替我保管好了（方平 2000:244）。---- A1[4]

例 2.4-4 中莪菲丽霞把她的记忆（本体）比做一个可以上锁的箱子（喻体），整个比喻借助动词“lock”（锁住）和名词“key”（钥匙）来实现。在方平译文中，该处辞格的辞格特点和内容都在译文中得到保留。

[4] 译文末尾的标志 A1 或其他代码指的是该译文中翻译辞格所使用的方法。具体方法代码详见下文表 2-c“辞格翻译方法及代码表”。

A 类方法的第二种情况是：译者在译文中保留了原文辞格的“修辞格式”，但原文的辞格的“修辞内容”则与原文不同，但仍然是原文辞格内容相接近的意义，或者是联想意义（associate meaning）相接近的词语。如下例 2.4-5：

例 2.4-5：

原文：
His ***purse*** is empty already; all’s golden words are spent. (Horatio, 5.2.102.23-24)

译文：
曹：
他的**口袋**已经空了；所有准备好的漂亮话都说完了（曹未风 1944:161）。---- A2

在例 2.4-5 中，霍拉旭这个隐喻的指示意义是：“他的钱包已经空了”。该隐喻把奥斯力克（Osric)对客套用语的积累与金钱积累相比，正如钱包里的钱有用光的一刻一样，他所积累的客套用语也被用完了。该隐喻的释义指的是奥斯力克已经没有话可说了。译文中，曹未风把“purse ”（钱包）译为“口袋”。从指示意义上看，“钱包”和“口袋”的意义不同，但两者都可以让人联想到相似的事物，在该辞格中，无论用“钱包”还是用“口袋”，都不影响辞格的表达，都可以传递一种“无话可说”的意思。但有些情况下，译文辞格的内容与原文的辞格内容指示意义却不同，但两者却在联想意义上相同（associate meaning）如下例 2.4-6：

例 2.4-6

原文：
Do not, as some ungracious pastors do,
Show me the steep and thorny way to heaven
Whilst like a puffed and reckless libertine
Himself ***the primrose path*** of dalliance treads
And recks not his own rede. (Ophelia, 1.3.47-51)

译文：
朱：你不要像有些坏牧师一样，指点我上天去的险峻的荆棘之途，自己却在**花街柳巷**流连忘返，忘记了自己的箴言。（朱生豪 1996:38）---- A2

在例 2.4-6 中，原文对安乐和享受的追求比喻为走在报春花/樱草花的路上。在朱生豪的翻译中，则用“花街柳巷”这个中文中常用的词组来翻译。在中文中，“花街柳巷”指的是娱乐场所和妓院聚集的地方，也有“享乐”的含义。虽然“报春花路”和“花街柳巷”的指示意义不一样，但两者都让人联想到“享乐”，联想意义（associate meaning）相同。

使用 A 类辞格翻译方法的第三种情况是：译者在译文中保留了原文辞格的“修辞格式”，但在辞格的“修辞内容”方面，却是原文辞格构成词语的释义代替（paraphrase）。如下例 2.4-7：

例 2.4-7：

原文：
We should do when we would, for this ‘would’ changes,
And hath abatements and delays as many
As there ***are tongues***, ***are hands***, ***are accidents***. (Claudius, 4.7.95.6-8)

译文：
邵：是故将行之事。须立行之。‘将’者善变也。而减损焉。而迟延焉。**或非议之或肘之。或事变纷乘之**。则所谓‘须’者。付诸一叹。噬脐何及。（邵挺 1923：121）---- A3

在例 2.4-7 中，原文用“are tongues, are hands, are accidents”的并列形式，构成排比辞格的“修辞格式”。该排比辞格的内容分别是组成该辞格的几个名词的指示意义。在邵挺的译文中，他并没有把这几个词语按照它们的指示意义分别译为“舌头”、“手”、和“意外”，而是将这几个词语的所要表达的意义解释出来，分别翻译为“非议”、“肘之”（打架）和“事变纷乘”。

A 类辞格翻译方法的第四种情况是：译者也在译文该处保留原文辞格的“修辞格式”，但在辞格的“修辞内容”方面，则完全与原文的内容不同。如下例 2.4-8：

例 2.4-8：

原文：
This visitation
Is but to whet thy almost ***blunted*** purpose. (Ghost, 3.4.100-101)

译文：
彭：这一次来只要你确定几乎**游离的**目标。（彭镜禧 2001:124）---- A4

在例 2.4-8 中，原文把报仇的任务（purpose）比喻为一把磨钝了的刀，而鬼魂出现，向哈姆雷特重新提醒他报仇任务，就好像磨刀一样，恢复它的锋利。在彭镜禧的译文中，他也使用隐喻辞格，把目标比喻为一种可以漂移的事物，虽然该处也和原文一样是隐喻辞格，但内容已经和原文完全不同了。又如下例 2.4-9：

例 2.4-9：

原文：
O cursed ***spite***
That ever I was born to set it ***right***! (Hamlet, 5.1.89-90)

译文：
杨：
啊，倒霉的**环境**，好似我生下地来是为了要把时局**澄清**。（杨烈 1996:39）---- A4

在例 2.4-9 中，原文使用行末的“spite”和“right”押韵，构成尾韵辞格中的押韵对句。在杨烈的译文中，他没有把原文这两处押韵的词语按照它们的指示意义翻译过来，而是为了在译文中保留原文的押韵对句辞格，选用了与原文辞格内容不相干的词语“环境”和“澄清”。

在使用 B 类方法方面，即在译文中改变原文辞格的“修辞格式”，也和 A 类方法一样，存在着四种对辞格的“修辞内容”的不同处理方式。如下四处例子：

例 4.2-10：

原文：
I have ***a speech of fire***, that fain would blaze,
But that this folly douts it. (Laertes, 4.7.162-163)

译文：
北塔：
我身上**像是一堆干柴渴望有烈火来点燃**，
可是现在愚蠢的泪水却使它燃烧不起来。（北塔 2003:178）---- B1

例 4.2-11：

原文：
Whilst they, distilled
Almost to ***jelly*** with the act of fear. (Horatio, 1.2.204-205)

译文：
田：
那时候他们俩吓得几乎**像肉冻一样**。（田汉 1922:17）---- B2

例 4.2-12：

原文：
The head is not more ***native*** to the heart,
The hand more ***instrumental*** to the mouth,
Than is the throne of Denmark to thy father. (Claudius, 1.2.46-48)

译文：
卞：
丹麦王座对于你的父亲
就像头对于心一样的**休戚相关**，
就像手对于嘴一样的**乐于效劳**。（卞之琳 1991:272）---- B3

例 4.2-13：

原文：
Ay, that incestuous, that adulterate beast,
With ***witchcraft of his wit***, with ***traitorous gifts*** ---
O wicked wit and gift. (Ghost, 1.5.42-44)

译文：
方：
正是那一个乱伦通奸的禽兽！
狐狸般狡猾，天生有一肚子奸诈，
诡计多端。（方平 2000:254）---- B4

在上例 2.4-10 至 2.4-13 中，原文辞格的“修辞格式”在译文中都发生了改变。例 2.4-10、例 2.4-11 和例 2.4-12 中，原文都是隐喻辞格，但在译文中，译者都添加了喻词“像”，从而将隐喻翻译为明喻的“修辞格式”。例 4.2-13 中，原文为由两个翻译词构成的逆喻辞格，但在译文中，译者也将逆喻翻译为明喻。从内容上看，则有的保留了原文的辞格的“修辞内容”（B1，例 2.4-10），有的改变为意义相近的内容（B2，例 2.4-11），有的解释内容（B3，例 2.4-12），有的使用完全不同的内容（B4，例 2.4-13）。

最后，在使用 C 类方法上，即译文中与原文相对部分内容没有辞格。与以上两类方法相同，也存在对内容的四种不同处理方式，如下四例：

例 2.4-14：

原文：
Not so, my lord, I am too much in the ***sun***. (Hamlet, 1.2.67)

译文：
北：
没有吧，陛下；我在**太阳**底下已待得太久。（北塔 2003: 13）---- C1

例 2.4-15：

原文：
Or if thou hast uphoarded in thy life
Extorted treasure in ***the womb of earth***---
For which they say, you spirits oft walk in death --- (Horatio, 1.1.117-119)

译文：
杨烈：
加来在你的生平，你贮藏了
强占来的金银，埋在**地底深坑**，

据赫你们鬼魂在死后要去查看巡行。（杨烈 1996:10）---- C2

例 2.4-16：

原文：
… which is no other ---
And it doth well appear unto our state ---
But to recover of us ***by strong hand***
And terms compulsative those foresaid lands
So by his father lost. (Horatio, 1.1.99-103)

译文：
朱：他唯一的目的，我们的当局看得很清楚，无非是要用**武力**和强迫性的条件，夺回他父亲所丧失的土地。（朱生豪 1996:12-14）---- C3

例 2.4-17：

原文：
No, good-mother, here's ***mettle more attractive***. (Hamlet, 3.2.99)

译文：
邵：
吾慈亲。此地**衣香鬓影**。倍觉惹人。（邵挺 1923:74）---- C4

在上面例 2.4-14 至例 2.4-17 中，原文的辞格都没有在译文中体现出来。然而，虽然在译文中都没有出现原文辞格的“修辞格式”，在内容方面，各译者的处理方式也不尽相同。在例 2.4-14 中，原文借“sun”（太阳）和“son”谐音，构成谐音双关辞格特点，但在译文中，北塔只翻译出“sun”的指示意义“太阳”，而没能保留原文的谐音双关辞格。例 2.4-15 中，原文借用“womb of earth”构成一组拟人辞格特点，把大地比拟为母亲。在杨烈的译文中，他没有保留原文辞格的“修辞格式”，在内容方面，则把原文的“womb of earth”（大地的子宫）翻译为“地底深坑”。虽然“地底深坑”和原文的辞格内容不同，但从也同样可以让读者联想到“地下”这个概念。例 2.4-16 中，原文借代辞格的内容“strong hand”（强壮的手）没有出现在译文中，而是用该

词语的释义意义“武力”来翻译。最后例 2.4-17 中，哈姆雷特把莪菲丽霞比喻为一块吸引人的磁铁。在邵挺的译文中，他没有保留原文辞格的“修辞格式”，而是用“衣香鬓影”这个中文常见的，用于描写美丽女孩的词语代替，内容上与原文辞格没有任何联系。

从上文对《哈姆雷特》剧中辞格的翻译情况分析可以看到，辞格的翻译从对辞格的保留与否方面看，有三种处理方式，分别为：A 类，在译文中保留原文辞格的“修辞格式”；B 类，在译文中改变原文辞格的“修辞格式”；C 类，译文中没有辞格；和 D 类，译文中省略辞格。同时，在辞格内容处理方面，从以上例 2.4-4 至例 2.4-17 中可以看到，除了在翻译辞格使用方法不同之外，在翻译同一辞格时，不同译者对该辞格的“修辞内容”处理也各不相同。这些不同的处理方式可以归纳为以下四类情况：1 类，在译文中保留原文辞格的内容，即辞格所包含的词语的指示意义（denotative meaning）；2 类，译文中没有保留原文辞格的指示意义，而是用与原来辞格意义相近，或联想意义（associate meaning）相同的内容代替；3 类，译文没有保留原文的指示意义，而是用解释的方式，把原文的词语所要表达的事物用直白的话语表达出来（paraphrasing）；4 类，译文的意义与原文辞格的意义没有任何关系。以上对辞格的“修辞格式”和“修辞内容”的不同翻译方法，可以归纳为下表 2-c “辞格翻译方法代码一览表”（详见下页）。

表 2-c 将用来描写《哈姆雷特》汉译中，不同译者处理不同辞格时所使用的方法。在描写译者的辞格翻译时，将考虑译者对辞格的“修辞格式”和“修辞内容”两方面的处理方式。对辞格“修辞格式”方面用字母 A、B、C 和 D

表示，对辞格“修辞内容”的处理用 1、2、3 和 4 表示。如果译者在译文中既保留了原文辞格的“修辞格式”，又保留原文辞格的“修辞内容”，便用代码 A1 表示，如果译者改变原文辞格特点，辞格内容方面也使用联想意义相同的辞格，那么便是辞格翻译方法 B2，并以此类推。

表 2-c：辞格翻译方法及代码表					
修辞格式	翻译方法及代码	修辞内容			
		1. 指示意义 (denotative meaning)	2. 联想意义 (associative meaning)	3. 释义意义 (paraphrasing)	4. 其他词语 (other words)
	A．同一辞格	A1	A2	A3	A4
	B．不同辞格	B1	B2	B3	B4
	C．没有辞格	C1	C2	C3	C4
	D．省略辞格	D			
	F． 其他方法	F			

然而，值得指出的是，以上所包含的方法也没能包囊所有《哈姆雷特》中各种辞格的翻译现象。如下例 2.4-18：

例 2.4-18：

原文：
Nor earth to me give food, nor heaven ***light***!
Sport and repose lock from me day and ***night***! (Player Queen, 3.2.198-199)

译文：
朱：
地不要养我，天不要**亮我**！
昼不得游乐，夜不得**安卧**！（朱生豪 1996：148）---- A4

上例 2.4-18 中，原文是一处押韵对句，其构成是 light（光亮）和 night（夜晚）两个词，它们之间的“修辞格式”是押韵。在朱生豪的译文中，朱生

豪利用“我”和“卧”两个字的押韵将原文的押韵对句被保留下来，从“修辞格式”翻译上判断，应该属于 A 类；同时，朱生豪也翻译了原文辞格构成词语的意思，从辞格构成词语的意思的保留方面判断，应该属于使用“修辞内容”翻译方法 1。但是，该处翻译却不能归为 A1 类方法，因为在译文中，原文中的“修辞格式”和“修辞内容”在译文中不再存在于同一辞格中。这就涉及到一个辞格翻译方法判断标准到底是要优先考虑辞格的“修辞格式”还是优先考虑辞格的“修辞内容”的问题。在本文中，主要关注的是辞格的翻译，也就是说，辞格的“修辞格式”是研究的主要对象，是首要考虑的翻译因素，其次才是辞格的“修辞内容”。因此，在辞格翻译对比过程中，使用以上表 2-c 的方法代码时，采用的是下面表 2-d 的判断思考流程，对任何一个具体辞格翻译方法的整个思考判断过程，按照从左到右，先考虑辞格特点，再考虑辞格内容的先后顺序处理：

<table>
<tr><th colspan="4">表 2-d：辞格翻译判断思考流程图</th></tr>
<tr><td rowspan="13">译文是否有辞格？</td><td rowspan="8">有辞格。
译文辞格是否与原文相同？</td><td rowspan="4">与原文相同。
译文辞格内容是否与原文相同？</td><td>指示意义相同---A1</td></tr>
<tr><td>联想意义相同---A2</td></tr>
<tr><td>释义意义相同---A3</td></tr>
<tr><td>内容不同--- A4</td></tr>
<tr><td rowspan="4">与原文不同。
译文辞格内容是否与原文相同？</td><td>指示意义相同---B1</td></tr>
<tr><td>联想意义相同---B2</td></tr>
<tr><td>释义意义相同---B3</td></tr>
<tr><td>内容不同--- B4</td></tr>
<tr><td colspan="2" rowspan="4">没辞格。
译文内容是否与原文相同？</td><td>指示意义相同---C1</td></tr>
<tr><td>联想意义相同---C2</td></tr>
<tr><td>释义意义相同---C3</td></tr>
<tr><td>内容不同--- C4</td></tr>
<tr><td colspan="2">没辞格，没内容</td><td>省译--- D</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="2">其他</td><td>其他方法---F</td></tr>
</table>

从表 2-d 中可以看到，在对比辞格翻译的时候，“译文是否有辞格？”是判断辞格翻译是第一个需要考虑的问题。如果译文有辞格，则紧接着考虑“译文的辞格是否与原文辞格相同？”，然后在判断译文辞格与原文是“相同”还是“不同”之后，则开始考虑原文辞格内容的翻译，是属于上表 2-d 中提到 1 至 4 的哪一种方法，从而最后确定具体辞格的翻译方法。如果译文没有辞格，则直接考虑译文辞格的内容翻译。如果译文中既没有辞格，也没有内容，便是省略翻译。按照这个“辞格特点优先考虑”的思考方式，上例 2.4-18 中，朱生豪的译文中保留了原文的押韵对句，但进一步看，译文中该押韵对句的内容与原文辞格的内容不同，也没有任何联系，因此，朱生豪在翻译该辞格时，使用的是辞格翻译方法 A4。

在统计过程中，每一种“表 2-b：辞格分类表”中出现的辞格都有一个标记表，显示了该辞格出现在原文中的位置，以及 12 位译者对该处辞格的翻译。标记表中对翻译方法的判断使用的是“表 2-c：辞格翻译方法及代码表”中的代码。当所有辞格的翻译方法都被标记完后，再对不同译者的翻译方法进行分类和统计。以下以隐喻作为例子，用该辞格的部分标记表来说明一下辞格判断和统计的过程。

“《哈姆雷特》剧中隐喻辞格翻译方法标记表”（表格见第 52 页）记录了剧中隐喻辞格出现的行数、具体内容、12 位译者的译文、译文出处，以及这些译者翻译该处辞格的方法代码。当完成剧本中所有的隐喻辞格翻译方法的标记之后，便可以对不同译者的翻译方法进行统计，从而得出译者们在处理隐喻辞格时，使用的翻译方法方面的特点。

《哈姆雷特》剧中隐喻辞格翻译方法标记表															
排序	剧中行数及角色名称	原文	译文	田汉	邵挺	梁实秋	朱生豪	曹未风	杨烈	林同济	卞之琳	孙大雨	方平	彭镜禧	北塔
1	1.1.2 Francisco	Nay, answer me, stand and ***unfold*** yourself	田：站住，口号！（田汉 1921:1） 邵：请我君为谁。（邵挺 1923:1） 梁：回答我罢，站住，报上名来。（梁实秋 1996:218） 朱：站住，告诉我你是什么人。（朱生豪 1996:6） 曹：说，你是个什么人。（曹未风 1955:4） 杨：不对，该我问你：不准动，口令。(杨烈 1996:5) 林：站住，口令报来。（林同济 1982:3） 卞：吓，你到来问我：站住，口令！（卞之琳 1991:263） 孙：站住，你自己是谁？（孙大雨 1991:3） 方：不，你回答我。站住，你是什么人？(方平 2000:214) 彭：站住，报上名来。（彭镜禧 2001:9） 北：喂，你先回答我。站住，告诉我你是谁。(北塔 2003:1)	C2	C3	C3	C3	C3	C2	C2	C2	C3	C3	C3	C3
2	1.1.29-31 Barnardo	And let us once again ***assail*** your ears, / That are so ***fortified*** against our story / What we have two nights seen	田：让我们把我们这两晚所望着见的，再谈给你听听罢。（田汉 1921:3） 邵：于竟充耳不闻，且复攻于之耳。（邵挺 1923:2） 梁：你不信我们连接连夜看见的故事，让我们再说一遍给你听罢。（梁实秋 1996: 219） 朱：虽然你一定不肯相信我们的故事，我们还是要把我们这两夜来所看见的情形再向你絮谈一遍。（朱生豪 1996:8） 曹：让我们再来向你叙述一遍，你的耳朵/堵得真是严实，竟完全不肯听取我们连连看见两晚的事实。(曹未风 1955:5-6) 杨：坐一会看看，我们两夜来的亲眼所见，/叫你听听，你总是不愿，现在我们要再向你宣传。(杨烈 1996:6) 林：请您坐一坐，让我们把两夜亲眼看到的事实，/来向您那严防紧闭的耳朵，再进攻一次吧。（林同济 1982: 4）	C3	A1	C3	C3	A1	C3	A1	C3	C3	A2	C3	A1
			卞：我们的故事你听来只当耳边风 / 我们再讲讲两天夜里看见的光景，倘叫你听进去。（卞之琳 1991:264-265 孙：等我们再一回 / 送进您的耳朵里去，它们好比是/ 盛垒森严的城堡，拒绝听着故事, / 我们已一连两个夜晚见到过。(孙大雨 1991:4-5) 方：不管你多么不爱听咱们的故事，/ 咱们偏要把这两夜看到了 / 什么硬塞进你的耳朵里。（方平 2000:217） 彭：虽然你对我们所说，/ 连续两晚都看见的东西，充耳不闻，/ 我们还要再次向你叙述。（彭镜禧 2001:11） 北：我们要对您的耳朵实施新一轮打击：/ 它们就像顽固的城堡，不信我们的报告。/ 前两个晚上我们都见着了。（北塔 2003:2）												
…	…	…	…												

同理，其他的辞格也都是用相同的方法来统计。然后再从辞格类别、译本文类（散文体和诗体）和其他方面对数据进行组合研究。

2.5 辞格翻译研究问题和论文框架

在接下来的章节中，论文将使用上面 2.4.2 节中，表 2-c 和表 2-d 中提到的辞格翻译代码及辞格翻译判断方法，对汉译《哈姆雷特》中十二个中文译本的“义变”和“形变”辞格（具体对比辞格见上面 2.2 节表 2-b）进行翻译方法对比描写和分析。

在描写分析之后，本论文的主要研究目的在于：通过对莎剧《哈姆雷特》12 个汉译本的辞格翻译做出实证的统计，找出不同时期的译者在辞格翻译方面的不同策略，并分析各译者作出该翻译策略选择背后的制约或影响因素，最后尝试总结出莎剧汉译中辞格翻译的规则。期望可以给其他莎剧的辞格翻译、以及其他文学作品翻译作参考。

论文将主要讨论一下几个问题：既然研究主要是针对汉译《哈姆雷特》中的辞格，那么，首先要考虑的是，辞格本身的形式和内容对辞格翻译是否存在影响？单纯从辞格方面考虑，在十二个译本中，是否存在所有译者都能够翻译，或者都不能翻译的辞格？这些辞格在形式和内容上有什么特点？又是什么原因使得它们能够或者不能够被所有译者翻译为汉语？

第二，在汉译《哈姆雷特》的十二个译本中，其中一个最为明显的区别便是：有些译本采用的是散文形式来翻译，而有些译本则使用诗体形式来翻译。那么，使用不同的文类（指散文体和诗体）的译本，在翻译辞格时，又有哪些方面的区别？这些区别是否与散文和诗歌这两种文类的行文特点相关？

第三，在莎剧《哈姆雷特》翻译中，还存在哪些影响辞格翻译的因素？译者的翻译目的、译者的背景、以及他们的个人偏好，是否也对辞格的翻译产生影响？而这些影响又具体体现在哪些方面？

在下面几个章节中，将主要借助对辞格翻译的统计结果，描写探讨以上这几方面的问题。文章将把辞格形式和内容方面的因素成为影响辞格翻译的辞格“内部因素”，将在第三章中集中讨论。在论文第四章中，将讨论散文体和诗体两类译本在辞格翻译方面的不同，并尝试分析这些不同产生的原因。论文第

五章将讨论译者翻译目的、翻译取向以及他们的个人偏好方面因素对辞格翻译产生的影响。第六章为对论文的讨论和思考，主要是回答本章的研究问题，并对第三、四和五章的描写进行归纳分析。第七章主要讨论本论文的贡献和应用。

第三章　辞格“内部因素”与辞格翻译

上文第二章已经谈到，在辞格翻译对比研究过程中，辞格的“修辞格式”和“修辞内容”分别有不同种类的翻译方法，因此，只是在译文中保留原文辞格的“修辞格式”，或者只保留“修辞内容”，都不能说是对原文辞格的完整翻译。例如，在“Denmark’s a prison”（2.2.239）中，“修辞内容”是词语“Denmark”和“prison”的指示意思（denotative meaning），辞格的“修辞格式”是隐喻，即把丹麦国比喻为一所监狱。如果将该辞格翻译为“丹麦就像一个监狱”，将原文的隐喻“修辞格式”变为明喻，或者将该处翻译为“丹麦是一个城堡”，改变原文的“修辞内容”，这样的辞格翻译都不是原文的辞格。所以，在译文中保留原文的辞格，要同时考虑到辞格的“修辞格式”和“修辞内容”两个方面的情况。

《哈姆雷特》是莎翁创作鼎盛时期的作品。辞格的频繁使用是莎剧一个重要特征，而在《哈姆雷特》一剧中，这个特征则尤为明显。辞格不仅是莎士比亚营造语言美感的手段，同时也是莎士比亚塑造人物、创设情节和主题的主要方法。因此，在莎剧翻译中，在译文中保留辞格不仅仅是保留原文语言特点，同时也是为译文读者提供了解剧中人物、情节和主题的线索。从统计数据可以看到，该剧出现约 961 处不同种类的辞格， 平均每位译者在译文中保留了原文辞格的“修辞格式”和“修辞内容”的（即使用 A1 方法）约有 490 处，占所有辞格约 50%。这个数据显示，在整体上译者都倾向于保留原文的辞格。

然而，值得注意的是，具体到某一个辞格的翻译中，不同时期的译者，采取的具体方法便不尽相同。例如，在翻译同一个辞格时，田汉选择保留原文辞格的“修辞格式”和“修辞内容”（即使用 A1 方法），卞之琳可能只保留该辞格的“修辞内容”（即 B1 方法），而孙大雨则可能只保留该辞格的“修辞格式”（即使用 C1 方法）。这些不同的翻译方法，从侧面反映了译者在翻译辞格过程中，受到不同“非辞格”因素的影响。这些“非辞格”因素可能是译者生活的时代背景、他使用的翻译语言、选取的翻译文类、或者纯属是他个人的因素在起作用。在本文中，将把这些“非辞格”方面的、但又影响到译者辞格翻译的因素，称为来自辞格的“外部因素”对翻译的影响。反之，在少数情况下，所有译者却都不约而同地保留了原文辞格，或者都不约而同地没有保留原文的辞格，即同时使用 A1 翻译方法（下文称“全 A1 类”翻译），或者同时使用 C3 翻译方法（下文称“全 C3 类”翻译）。这时候，时代、背景、学识以及译者个人喜好等上文所提到的“外部因素”，仿佛都影响不到译者的辞格翻译。本文将把这种情况归为来自“辞格”本身的“修辞格式”和“修辞内容”对译者策略的影响，称为辞格的“内部因素”对辞格翻译的影响。在本章中，将主要讨论辞格“内部因素”对辞格翻译的影响，主要关注点将会放在所有辞格中，出现“全 A1 类”和“全 C3 类”的辞格例子上，分析这些辞格在“修辞格式”和“修辞内容”上有哪些特点。有关辞格的“外部因素”对辞格翻译的影响，将会在第四章和第五章讨论。

3.1 辞格“内部因素”作用下的辞格翻译概述

“全 A1 类”和“全 C3 类”现象是本章借以讨论辞格“内部因素”对辞格翻译影响的主要关注对象，分别指所有不同时期的译者译者都能够，或者都不能够翻译该辞格的两种情况。这两种辞格翻译方法在整个表 2-c“辞格翻译方法及其代码表”中的位置如下表灰色背景处：

表 2-c：辞格翻译方法及代码表

修辞格式	翻译方法及代码	修辞内容			
		1. 指示意义 (denotative meaning)	2. 联想意义 (associative Meaning)	3. 释义意义 (paraphrasing)	4. 其他词语 (other words)
	A．同一辞格	A1	A2	A3	A4
	B．不同辞格	B1	B2	B3	B4
	C．没有辞格	C1	C2	C3	C4
	D．省略辞格	D			

通过对所有“义变”和“形变”辞格翻译进行统计之后，得出每一种辞格翻译中出现“全 A1 类”和“全 C3 类”这两种现象的次数，以及其占该辞格总数的百分比。总结得出以下表 3-a（见 56 页）。

从表 3-a 中可以看到，总体上在“全 A1 类”翻译现象中，除了“双关类”和“声音重复类”之外，其他类别的辞格都有“全 A1 类”的辞格翻译例子。其中“相似类”、“平衡类”和“倒置类”中的各种辞格都有“全 A1 类”翻译现象；“替代类”、“层递类”、“对比类”和“词语重复类”等类别则只有个别的辞格出现“全 A1 类”现象。

3-a: “全 A1 类” 和“全 C3 类”辞格数量统计表							
类型	逻辑分类	辞格	辞格总数	按照原文翻译		无法按照原文翻译	
				全 A1 类数目	百分比	全 C3 类数目	百分比
“义变”辞格	相似类	隐喻	270	35	12.96%	11	4.07%
		明喻	74	24	32.43%	1	1.35%
		比拟	128	15	11.72%	5	3.88%
	总数		**472**	**74**	**15.68%**	**17**	**3.59%**
	替代类	借代	25	1	4%	6	24%
		提喻	9	0	0	5	55.56%
		换说	11	2	18.18%	0	0
	总数		**45**	**3**	**6.67%**	**11**	**24.44%**
	双关类	换义双关	15	0	0	0	0
		谐音双关	18	0	0	0	0
		一笔双叙	45	0	0	0	0
	总数		**78**	**0**	**0**	**0**	**0**
	层递类	夸张	16	3	18.75%	0	0
		弱陈	3	0	0	0	0
	总数		**19**	**3**	**15.79%**	**0**	**0**
	对比类	反问句	19	8	42.11%	0	0
		逆喻	8	0	0	0	0
	总数		**27**	**8**	**29.63%**	**0**	**0**
“形变”辞格	平衡类	排比	80	20	25%	0	0
		对仗	14	3	21.43%	0	0
	总数		**94**	**23l**	**24.47%**	**0**	**0**
	倒置类	插说	39	10	25.64%	0	0
		同位语	15	2	13.33%	0	0
	总数		**54**	**12**	**22.22%**	**0**	**0**
	省略类	省略	34	7	20.59%	1	2.94%
	总数		**34**	**7**	**20.59%**	**1**	**2.9%**
	声音重复	头韵	3	0	0	0	0
		尾韵	66	0	0	0	0
	总数		**69**	**0**	**0**	**0**	**0**
	词语重复	首语重复	11	2	18.18%	0	0
		尾语重复	1	0	0	0	0
		间隔重复	14	5	35.71%	0	0
		直接重复	14	4	28.57%	0	0
		链形重复	3	0	0	0	0
		回环重复	3	0	0	0	0
		同根异形重复	12	0	0	0	0
		普通重复	11	5	45.45%	0	0
	总数		**70**	**16**	**22.87%**	**0**	**0**

从出现“全 A1 类”翻译方法的百分比看，“对比类”（29.63%）是所有类别中百分比最多的，其次是“平衡类”（24.47%）和“倒置类”（22.22%）。从个别辞格翻译来看，反问句（42.11%）是“全 A1 类”中百分

比最高的辞格，其次是间隔重复（35.71%）和明喻（32.43%）。“全 A1 类”翻译指的是所有译者都选择 A1 方法来翻译的辞格，在译文中保留了原文辞格，则说明该辞格的“修辞格式”和“修辞内容”这两种“内部因素”对翻译构不成阻碍，所有的译者都可以将辞格翻译过来。

相比之下，出现“全 C3 类”翻译现象的辞格类别比“全 A1 类”少。在所有辞格类别中，只有“相似类”、“替代类”、“层递类”和“省略”等类别中出现“全 C3 类”翻译现象。其中，“替代类”（23.91%）的辞格出现“全 C1 类”现象的百分比居于首位。从个别辞格来看，提喻（55.56%）是出现“全 C3 类”现象百分比最多的辞格，其次是借代（24%）。与此相反，“双关类”、“对比类”、“平衡类”、“倒置类”、“声音重复”和“词语重复”的辞格都没有出现“全 C3 类”翻译现象。“全 C3 类”指的是在翻译辞格过程中，所有译者都无法在译文中重现原文的辞格的“修辞格式”和“修辞内容”的一种翻译方法，其出现意味着辞格“内部因素”对翻译造成了阻碍，使译者不得不使用解释的语言代替原文的辞格。

那么，在接下来要解决的问题便是：为什么在辞格翻译过程中，有些类别的辞格会出现“全 A1 类”和“全 C3 类”现象，有些辞格却没有这些现象出现？这些出现“全 A1 类”和“全 C3 类”的辞格，它们的“修辞格式”和“修辞内容”又与其他辞格有什么不同？下文将分别对出现这两种现象的辞格的“修辞格式”和“修辞内容”进行具体分析，总结这些辞格与哪些没有出现“全 A1 类”和“全 C3 类”的辞格之间的区别。下文将结合具体的翻译例

子，从这些辞格的“修辞格式”（3.2 节）和“修辞内容”（3.3 节）两个方面，去分析它们的特点。

3.2“全 A1 类”和“全 C3 类”辞格“修辞格式”特点

从上文的分析可以看到，并不是所有类别的辞格都会出现“全 A1 类”和“全 C3 类”的翻译现象，例如，“双关类”和“声音重复类”辞格便没有这两种现象出现。同时，同一个类别中也不是所有辞格都会出现这种现象，如“替代类”辞格中的提喻便没有出现“全 A1 类”现象。从对这些能够或者不能够被翻译过来的辞格的分析中发现，这些辞格的“修辞格式”与其他辞格相比，在对源语语言的依赖上、在辞格自身的格式明显性上、以及其格式与内容的关系紧密程度上，都有其自身的特点。下文将从这三个方面，结合实际例子进行分析。

3.2.1 原语依赖对辞格翻译的影响

从上表 3-a 可以看到，没有出现“全 A1 类”和“全 C3 类”现象的辞格，与该辞格的“修辞格式”对英语语言的依赖程度相关。例如，“双关类”的辞格没有出现“全 A1 类”的现象，其中一个原因便是“双关类”辞格比其他类别的辞格更依赖英语语言特点：“义变”辞格中的换义双关（antanaclasis）和一笔双叙（syllepsis）是借助英语的多义词现象，谐音双关（paronomasia）是借助英语语言的同音词现象。在汉语中几乎不可能找到在“义”和“音”上可以完全代替这些双关的词语。然而，如果用释义的语言来翻译这些双关辞格，即用 C3 的方法，则原文辞格所表现出来的谐趣特点全无。因此，在不能同时

翻译原文辞格的“修辞格式”和“修辞内容”，又舍不得用解释的语言来翻译，丢弃原文双关所传递的行文效果的情况下，便出现了译者翻译策略的多样化，故没有出现“全 A1 类”或者“全 C3 类”的翻译现象。如下例 3.2-1：

例 3.2-1：

原文：
Ophelia[5]:
He hath, my lord, of late made many ***tenders*** (1)[6]
Of his affection to me.
[…]

Polonius:
Marry, I'll teach you: think yourself a baby;
That you have ta'en these ***tenders*** (2) for true pay,
Which are not sterling. ***Tender*** (3) yourself more dearly;
Or --- not to crack the wind of the poor phrase,
Running it thus --- you'll ***tender*** (4) me a fool. （1.3.99-109）

在上例 3.2-1，原文中莪菲丽霞向普隆涅斯描述哈姆雷特对自己 表达爱意（tender（1）），普隆涅斯回答时，便借“tender”一词多义的特点，引出其表示“（还钱的）票据（2）”、“照顾（3）”和“使…成为（4）”等意思，构成了换义双关。该双关对英语语言的依赖很大，在中文中，很难找到一个和 tender 在四处意义上相吻合的词语，因此，在翻译过程中，译者们采用不同的翻译方法，如下例 3.2-1 译文：

例 3.2-1[7]：

[5] 当引文中出现多个角色的对话时，将把剧中人物的名称置于诗行前方；译文中也将标出不同角色的译名，具体翻译的译名根据该译者的翻译为准。
[6]在原文辞格例子中，黑斜体部分为辞格出现的地方，如果辞格内容相同，将配以（1）、（2）等代码以示区别。
[7]
a. 在所有译文中，将按照 2.3 节最后提到的译本出现时间来排列，即 1. 田汉（1921）、2. 邵挺（1923）、3. 梁实秋（1936）、4. 朱生豪（1943）、5. 曹未风（1955）、6. 杨烈（1950s）、7. 林同济（1950s）、8. 卞之琳（1956）、9. 孙大雨（1966）、10. 方平（2000）、11. 彭镜禧（2001）和 12. 北塔（2003）；

译文：
田：
婀　他呀，爹爹，他近来对我立了许多疼爱我的盟约。
[…]
波　哈哈，我告诉你罢；我看你真是一个三岁两岁的小孩子，你把他那种手票，当作可以兑现的真纸币一样。你还要把你自己更看重些；否则——不是说要的——你会把我当傻子了。（田汉 1922:24）---- C1

邵：
鹤　渠近颇**眷注**于女儿。
[…]
卜　予教汝。自视若婴。信无价值之**眷注**以为真。**眷顾**己身。否则——予且缕缕用眷字——将**眷会**为痴人。（邵挺 1923:21）---- B1

梁：
奥　他，父亲，他最近屡次想我**表示**爱情。
[…]
普　好，我告诉你罢；你要知道你是一个小孩子，你把不能兑现的**表示**当做了现金，你要**自重**一点罢；否则——我也不必再勉强多废话——你要在我眼前**变成**一个令人讪/笑的大傻瓜！（梁实秋 1996:233-234）---- A4

朱：
莪 父亲，他最近曾经屡次向我**表示**他的爱情。
[...]
普 好，让我来教你；你应该这样想，你是一个小孩子，把这些假意的**表示**当作了真心的奉献。你应该**把你自己的价值抬高一些**。（朱生豪 1996:42）---- A4

曹：
欧 我的大人，他进来有许多次
对我表示他的爱慕。
[...]
波　真的，我来教给你：你还是个孩子，
你把这种爱慕当做了真情，而其实
全是些假情假意。把你自己看得更尊贵些，
若不然——我倒也不是故意这样说来

---

b. 译例中译者的名字全部使用译者的姓来代替，具体译者名字，以及译文的出处在该译例最后处；
c. 译例中黑体部分，为该例中对原文辞格翻译的相应部分，如果译文中没有翻译原文的辞格，将不做黑体区别；
d. 译例最后破折号后为该译例中使用的翻译方法代码，具体参见第二章中表 2-2“辞格翻译方法及代码表”；
e. 如果是从不同类别来讨论，则将会另外作出分类，如第四章中将分为“散文体译本”和“诗体译本”等；
f. 当出现所有译本采用相同翻译方法的时候，将不会全部把译例呈现出来。

糟蹋这个字——你便是拿我当傻子了。（曹未风 1955:27）---- C1

卞：
莪　他呀，爹爹，他近来一再对我
　　捧出过真心。
[…]
波　我教你想把；你是个三岁小孩
　　随**“捧”**出来了，都当是真东西！
　　你应该吧自己的身价**“捧“**的高一点，
　　（可怜着小字眼跑野马要跑断气了）
　　当心你给我**“捧“**出一个小傻瓜！（卞之琳 1991:285）---- A4

杨：
奥 父亲，近来他向我献了许多**殷勤**，向我表示了他的感情。
[…]
波　来来，我教你：你真幼稚得很，
　　那些**殷勤**并不是货币，而你把它们
　　当成真正的酬金。**殷勤**地自重些吧；
　　不然——常言道，不要把贫乏字眼的牛皮
　　吹的干干净净，——你将**殷勤**地把我当愚人。（杨烈 1996:27）---- A4

林：
莪　告诉大人，他最近好多次表示了
　　关切的情意了。
[…]
波　我的娘，让我教教你——承认自己
　　奶娃娃都不如吧，把**空头支票**
　　看作是付现钞，多**关切**你自己吧，
　　不小心（可怜这小字眼，这样
　　被哄着跑，只怕喘不过气了）
　　你可要送来个娃娃叫我**关切**呢。(林同济 1982:25-26) ---- B3

孙：
莪　他近来，爸爸，好多次对我**献出**了
　　他的爱情来。
[…]
朴　我来教你吧：把自己当娃娃，
　　你竟把这些**献出**当真正的付款，
　　它们可不是纹银。**显出**你自己
　　多值些钱吧；否则——且不叫这句话
　　跑伤气，　这么说——你**显出**自己是傻瓜。（孙大雨 1991:27-28）---- B4

方：
莪　父亲，他近来一再向我**献上**了
　　他的一片真情。
[…]

波　好，我就教你吧。你给我这么想：
　　你是个小娃娃，他**“献”**上什么，你都
　　受下来，只当是真的，不懂得是假货。
　　“显”出你自己的身价吧 — 可怜这字眼儿，
　　一口气连说好几回，接不上气了。 —
　　否则，只怕你要**“献”**丑了，给我**“献”**上
　　一个小傻瓜！（方平 2000:244-245）---- B4

彭：
娥　他呀，大人，近来常常**表示**对我的爱意。
[…]
波　好，我来教你，你还是个娃娃，
　　竟然把这些**表示**当做货真价实 35
　　其实不能当真。要把自己**标示**得高些，
　　不然-----我们也别老在这个字眼上打转，
　　把话说穷------不然你会**标示**出一个傻瓜。（彭镜禧 2001:36）---- A4

北：
奥　父亲大人，他最近对我表白了许多温柔的爱情。
[…]
泼　圣母在上，让我来教你吧！你自己
　　想想吧，真还是个孩子。你居然
　　把这些假币当成了真金纯银。
　　你要把自己看得更加高贵些，
　　否则这字眼就像少马驹一样可怜，
　　被我使唤了多遍，它可别断气啊。
　　你就会给我送过来一个傻外孙。（北塔 2003:29-30）---- C1

在上例 3.2-1 的译文中，田汉、曹未风和北塔等三位译者只将原文“tender”这个双关辞格的不同指示意义翻译成中文，而没有了原文的双关辞格的“修辞格式”；邵挺、孙大雨和方平则将选择改变原来的“修辞格式”，将该处换义双关译成其他辞格，其中，邵挺利用“眷”字开头构词，林同济选用“关切”一词，成了词语的重复辞格，孙大雨和方平则利用“献”和“显”的同音，构成谐音双关。有的译者则放弃对原文“tender”这个词语的执着追求，退而借助其他多义词来保留原来的“修辞格式”。如，梁实秋和朱生豪借助“表示”，这个词语有“表达”的意思，在口语中也有“给某人一些好处

（如钱财）”的意思，刚好重现了原文的两处双关的格式，内容上也与原文辞格相近。其他的译文中，卞之琳借助“捧出”有“双手托着”和“吹嘘，吹捧”等多个意思，杨烈取“殷勤”有“礼物”、“情意深厚”、“热情周到”和“勤奋”等多种适合原文语境的意思，从而重现了原文的双关“修辞格式”。

正如前文所讨论的，双关辞格在原文中除了有创造诙谐的文学效果之外，也是莎士比亚塑造人物的途径。在例 3.2-1 中，莎士比亚借助换义双关，显示出普隆涅斯喜好卖弄，热衷修辞的个性，同时，该修辞也不断重复“tender”这个词语，给听者造成听觉上的刺激，给人一种啰里啰嗦的效果。在田汉等使用 C1 辞格翻译方法的译者的译文中，文中只有该词的指示意义，而没有原文一词多义和声音重复的效果，原文塑造的普隆涅斯的个性特征于是便无法在译文中体现了。在汉语中，也没有哪一个多义词可以在各层意思上与英语中“tender”这个词语相对应，不可能使用 A1 类的翻译方法，而用解释性的 C3 方法，来解释原文的双关意思，却又显得不如 C1 方法直截了当，因此，译者们只能舍弃了这两种方法，改而尝试其他途径去保留或者模仿原文的“修辞格式”，以保留原文辞格的行文效果。这些不同尝试手法的出现，便是由于该辞格对英语语言的依赖，译者无法重现之下退而求其次的方法。

除了“义变”辞格的双关之外，“形变”辞格中的“声音重复类”也是和英语语言关系紧密的辞格，这类辞格也没有出现“全 A1 类”和“全 C3 类”的翻译现象。在翻译这类辞格时，如同对双关辞格的翻译，为了重现原文辞格的效果，译者的翻译策略便显得五花八门，如下例 3.2-2：

例 3.2-2：

原文：

But to persever
In obstinate condolement is a course
Of ***impious*** stubbornness, ‘tis ***unmanly*** grief,
It shows a will most ***incorrect*** to heaven,
A heart ***unfortified***, a mind ***impatient ,***
An ***understanding*** simple and ***unschooled***. (Claudius, 1.2.92-97)

在上例 3.2-2 中，克劳迪斯使用了头韵辞格，利用词语“impious”和“incorrect”，“unmanly”、“unfortified”、“understanding”和“unschooled”形成头韵。英文中的头韵可以分为辅音头韵（如 waste 和 want）、元音头韵（is 和 in）和词里的音素重复（immemorial 和 murmuring）等（李定坤 1994:642）。上例 3.2-2 的两处头韵辞格属于音素重复。在此处构成头韵的词素中，都是表示否定意义的前缀 un 和 in，从逻辑上讲，其否定程度比使用 not 来的强烈（G.H. von Wright in Zimmer 1964:25）。除了辞格的构成比较多样化之外，英语头韵词语出现在句子中的位置也比较灵活。如该例中的这些构成头韵辞格的词语，有出现在短句中间的，也有出现在短句末尾的。在这个例子的上下文中，克劳迪斯在独白中利用各种修辞，狡猾地侮辱哈姆雷特（Davies 2008:85），其中，使用含否定意义的头韵辞格便是他的修辞手法之一。通过使用这些带着否定前缀的词语，克劳迪斯表达了他对哈姆雷特过分怀念死去的父亲这种行为的不满，同时借助这些词语头韵的声音效果，从声音上不断重复强调这些否定的意义，使感情更显强烈。 汉语和英语的构词法不同，在汉语中，也没有英语头韵相对应的修辞格。语言上的不同给该辞格翻译带来许多麻烦，原文的头韵辞格也无法在译文中保留，这从下例 3.2-2 的译文可以看出来。

例 3.2-2：

译文：
田：
可是一味任性的悲伤，这便成了不恭顺的顽固；成了非男子汉大丈夫的愁叹；表示他的意志对于天为不正，表示他的心里没有定见，没有忍耐，又表示他的理解力简单而愚昧。（田汉 1922:12） ---- C1

邵：
若坚拒唁言。拘而**非**孝也。**非**大丈夫之悲痛也。**其**意逆天。**其**心失守。**其**思不耐。**其**虑单纯。（邵挺 1923:11）---- B4

梁：
但若固执的哀毁，那是拘泥了；那岂是男子汉的哀伤；这只是表示出拂逆天意，心地不坚，缺乏耐性，和愚蠢幼稚的勒戒。（梁实秋 1996:225）---- C1

朱：
然而固执不变的哀伤，却是一种逆天背理的愚行，不是堂堂男子所应有的举止；它表现出一个不肯安于天命的意志，一个经不起艰难痛苦的心，一个缺少忍耐的头脑，和一个简单愚昧的理性。（朱生豪 1996:24）---- C1

曹：
　　但是如果要倔强地
坚持毫无节制的哀痛，那样做便是
一 种**不虔诚**的顽固了；也**不是男人**的气概；
对于天，这乃是最**不正当**的任性；
是危险的感情，是**不讲理**的理智，
是一种头脑简单**没有教养**的表现。（曹未风 1942:15）---- B1

卞：
　　但是漫无止境，
哀毁逾恒，却正是不够孝顺的
一种行径，不够堂堂男子气；
这反而表现出意志是逆天背理，
心是经不起磨练，性情是暴躁，
头脑是十分简单，毫无修养。（卞之琳 1991:274）---- C1

杨：
　　但是，如要永保
顽固的悲痛，那就是一条
桀骜不驯的行径；那是妇人之仁：
这种心思对上天很不恭顺，
是软弱的良心，是浮躁的性情。
是愚蠢的理解而毫无学问。（杨烈 1996:16）---- C1

林：

但是固执的哀毁
下去，就沦为一种冥顽不灵，
一种儿女态的悲伤，反天道的矫情，
志不坚忍、神不镇定，认识上
欠修养，太单纯了。（林同济 1982:14）---- C1

孙：
固执地伤痛得无休无止，却是种
不孝的顽固行径，没男儿气概：
那显示一个违背天心的意志，
心胸尚未经磨砺，情志太浮躁，
智虑过于简单，没经受过修养。（孙大雨 1991:16）---- C1

方：
可是，那无休无止的哭哭啼啼，
却只能是违反天意人情的固执了，
失落了男子汉的气概；这可表明了
不听天由命的任性，简单的头脑，
一颗经不起考验的心，加上了
缺少忍耐的性子，没一点教养。（方平 2000:230-231）---- C1

彭：
但是如果一味
坚持伤心下去，这种做法就是
不虔敬的顽固、懦弱的哀伤，
显示在理念上完全**不顺服**天意、
内心**不刚强**、理智**不坚毅**、
头脑简单笨拙、缺乏教养。（彭镜禧 2001:22）---- B1

北：
但如果一味沉溺于
长期的哀伤，就成了有违天理的
愚顽行为，**不够**男子汉气概；
那样的行为表现出的是一种最最
不敬服上苍的意志、一颗**不够**
坚强的心灵、一个没有耐心的
头脑以及愚蠢而缺乏教养的
理性。（北塔 2003:13-14）---- B1-c

在上文例 3.3-2 的译文中，过半的译者都选用按照指示意义翻译，没有保留原文的头韵辞格。曹未风、彭镜禧和北塔将头韵翻译为否定意义词语的重复，从而将头韵辞格变为普通重复辞格的“修辞格式”，邵挺则用重复“其”

字来达到原文重复的效果，用其他的辞格代替原文的辞格，部分重现了原文的修辞效果。

另外一种与英语语言形式密切相关的“形变”辞格是同根异形重复。同根异形重复指的是同一个词语，或者同一词根的词语的重复，这些词语在重复中有不同的语法功能（Quinn 1982:74），是对词语或者同根词语的不同语态、时态、人称的重复。这种辞格与英语的构词法也有密切关系，是通过改变英语词汇的前缀和后缀而形成的辞格。有的学者认为，同根异形重复也是一种类似于双关辞格的文字游戏（Corbett and Connors 1999:395）。从表 3-a 中可以看到，这种辞格也没有出现“全 A1 类”和“全 C3 类”的翻译现象。如下例 3.2-3：

例 3.2-3：

原文：

And now remains
That we find out the cause of this ***effect***,
Or rather say, the cause of this ***defect***,
For this ***effect defective*** comes by cause. (Polonius, 2.2.102-104)

重复辞格有悦耳的功能，而同根异形重复辞格除了有该功能之外，还可以强调所要讨论的事物（Joseph 1962:83）。在上例 3.2-3 中，普隆涅斯正在向国王克劳迪斯和王后葛露特叙述哈姆雷特发疯的原因，为了给他的“发现”（即哈姆雷特是因为爱情受伤而发疯）做铺垫，也为了显示他在修辞方面的过人之处，他借用“effect”（后果）与“defect”（缺陷）、“defect ”与“defective”等这几个含有“fect”词根的词语，构成了同根异形重复的“修辞格式”，强调了“后果”和“缺陷”这两方面内容。在伊丽莎白时期，同根

异形重复辞格的使用，是拥有智慧的一种体现（Joseph1962:84），然而，该辞格出现在国王和王后迫切想知道真相的上下文中，他们迫不及待的心情与普隆涅斯故意的长篇铺垫，卖弄自己才华的行为形成强烈的对比，从而突出了普隆涅斯不分场合，喜好卖弄的特点。原本传递“智慧”的辞格，在此处充满讽刺的意味。

同根异形重复是与英语语言的构词法密切相关一种辞格。在汉语中不可能找到既可以传递该辞格的“修辞格式”，又可以传递其“修辞内容”的词语，因此，在具体的翻译中，译者要么只保留辞格的“修辞内容”，要么是改变辞格的“修辞格式”， 将原文的同根重复辞格译为其他与原来拥有相似格式的辞格。如下例 3.2-3 的译文。

例 3.2-3：

译文：
田：
现在我们要研究的就是这结果的原因，或者不如说是缺陷的原因，因为这个缺陷的结果一定有什么原因：（田汉 1922:47-48）---- C1

邵：
今余事则究此果之因。或宁言此病之因。盖惟此因结兹病果。
（邵挺 1923:41）---- B1

梁：
现在成为问题，而问题便是我们如何找出这**现象**的原因，或是说，这**病象**的原因，因为这**病象**一定是有原因的。（梁实秋 1996:251）---- B2

朱：
现在我们就应该求出这一个结果的原因，或者不如说，这一种病态的原因，因为这个病态的结果不是无因而至的。（朱生豪 1996:82）---- C1

曹：
剩下的事
就是要我们去找出来这个**结果**的缘故，
或是不如说，这个**坏结果**的缘故，
因为这个出现了**毛病的结果**是有缘故的。（曹未风 1942:53）---- B1

卞：
下一步就是：
我们要找出这种**结果**的原因，
或者不如说这种**恶果**的原因，
因为**结果成恶果**总有缘故：（卞之琳 1991：309）---- B1

杨：
那么，我就姑且承认他已是疯癫；
现在，其余的事，就是要找出这**现像**的根源，
或者说，找出这个**险象**的根源，
因为这个**险象**的**现象**确有根源。（杨烈 1996：49）---- B2

林：
剩下的问题是要找出这后果的来因，
或是不如说，要找出他这毛病的原因，
因为毛病是后果，必有其原因：（林同济 1982:51）---- C1

孙：
现在问题是
我们要找出这个结果的原因，
或者不如说，这个毛病的原因，（孙大雨 1991：72）---- C1

方：
接下来就该
找一找这么个**结果**是什么缘故，
或者不如说，是什么缘故有这么个**恶果**，
这**结果成了恶果**，总有个缘故吧。（方平 2000：275）---- B1

彭：
现在问题是
要找出这项**特点**的原因，
或是这项**缺点**的原因 63
因为这项**缺憾的特点**一定有原因。（彭镜禧 2001：64）---- B2

北：
现在还要
说的是，我们已经查明了这种
结果的起因 — 或者不如说这种
恶果的起因；因为这种作为
恶果的结果是有起因的。（北塔 2003：61）---- B1

在上例 3.2-3 的译文中，四位译者采用翻译指示意义，保留原文辞格的“修辞内容”，而没有保留其“修辞格式”的做法，把“effect”翻译为“结

果”，把“defect”翻译为“缺陷”、“毛病”或“病态”；其余八位译者则尽量模仿原文的“修辞格式”，在“修辞内容”上则使用相近的词语。他们的做法主要是将原文的同根异形重复辞格变为词语重复，或者字的重复，从而模仿原文的重复效果，如曹未风、卞之琳、方平和北塔，他们用“结果”来翻译“effect”，用“坏结果”或“恶果”来翻译“defect”，其中，“坏结果”和“恶果”虽然不是“defect”的指示意义翻译，但意义上也相近，而且其中的“果”字也和“结果”构成字的重复。彭镜禧用“特点”和“缺点”来翻译，同样是借助词汇的字的重复来模仿原文“修辞格式”的一些特征。梁实秋和杨烈则将两个词语分别翻译为“现象”和“险象”，同样，两个词语都不是原文辞格词语的指示意义，意思却也与原文的相近，也符合该上下文语境。此外，两个词语读音只有声调不同，体现出谐音重复的修辞特点。邵挺的译法与他人有些不同，他用“果”字翻译“effect”，用“病”翻译“defect”，最后将两个字组成“病果”一词，重复了词语。然而，因为该辞格对英语语言的依赖，所有的译者都无法使用 A1 类的方法来翻译。

除了声音重复和同根异形重复之外，“形变”辞格中的省略（ellipsis）也可以看做与英语语言有部分相关，如下例 3.2-4：

例 3.2-4：

原文：
Why day is day, ***night night*** and time is time,
Were nothing but to waste night, day, and time. (Polonius, 2.2.89-90)

英语中的省略辞格指的是故意省略容易从上下文中意会到的一个词语或多个词语（Corbett and Connors 1999:386）。省略辞格不但可以使表达更为简

练，而且也可以引起读者的注意。在上例 3.2-4 中，原文“night night”为“night is night” 省略了“is”的形式，这是依赖上下文的意思对系动词的省略，使行文产生变化，从而引起读者的兴趣和注意。在该处原文中，省略系动词“is”还有一方面是因为节奏的需要。汉语动词也有省略的现象，如“鸡声茅店月，人迹板桥霜”（温庭筠，见李亚丹，李定坤 2005:561），两句诗都由名词构成，没有出现动词。但是，原文这种省略方式在汉语中却很少见。如果按照原文翻译为中文“夜夜”，意思则和原文不同。因此，在所有的译文中，译者都选择将原文的省略补充为完整句，把原文的“night night”翻译为“夜是夜”（田汉:1922: 47），或者“晚上是晚上”（曹未风 1942:52）等。

以上讨论的是辞格的“修辞格式”对英语语言的依赖程度对辞格翻译的影响。从这些例子中可以看到，辞格的“修辞格式”越是依赖英语语言，或者说，辞格的“修辞格式”是根据英语语言特点构成的，那么，这些辞格往往很难被翻译为汉语。例如上文讨论的换义双关、头韵、同根异形重复等辞格，它们的“修辞格式”是利用英语语言的构词或发音特点建立起来的，因此在《哈姆雷特》的辞格翻译对比中，这几类辞格都没有出现“全 A1 类”现象。

3.2.2 明显性对辞格翻译的影响

辞格“修辞格式”的明显性在本文指的是辞格是否容易被译者/读者辨认出来。除了上文提到的，由于“修辞格式”过于依赖英语语言的语音（头韵）、构词（同根异形重复）和语法（省略）而无法被完全翻译过来之外，其他类别的辞格都有“全 A1 类”的现象。但从表 3-a 也可以看到，整体上“形

变”辞格比“义变”辞格中出现“全 A1 类”的百分比要高，各种辞格的数据也相对平均。在“义变”辞格中，出现“全 A1 类”最多的辞格为“对比类”（29.63%），其次是“相似类”（15.68%）、“层递类”（15.79%）、最少为“替代类”（6.67%）；“形变”辞格中出现该现象的百分比则比较平均，其中，“平衡类”（24.47%）、“倒置类”（22.22%）、“省略类”（20.59%）和“词语重复类”（22.87%）之间的平均值相差无几。“形变”辞格比“义变”辞格得到保留的百分比高的原因之一便是，“形变”辞格的“修辞格式”整体上比“义变”辞格更为明显，因为“形变”辞格主要依赖的是形式上的特殊组合来表现其“修辞格式”，而“义变”则是从意义的理解和词语的搭配改变上达到修辞目的。“义变”辞格的“修辞格式”比较明显的情况下，译者也比较容易在译文中保留。在这里，“明显”指的是词义简明易懂，并且伴随有形式上可以借以依据的特点。如下例 3.2-5：

例 3.2-5：

原文：
‘Tis in my memory ***lock’d***,
And you yourself shall keep the key of it. (Ophelia, 1.3.85)

以上例 3.2-5 是隐喻。莪菲丽霞把记忆比喻为一个可以保存东西的箱子，整个隐喻只通过“lock”这一个动词表达出来。这也是许多“义变”辞格一个共同的特征，“义变”辞格的“修辞格式”很多情况下只是通过一个词语体现出来。在该例中，辞格修辞关系的隐晦刚好被内容的普遍性所补偿，“锁”这个概念在中文文化和语言中都属于普通的词汇，因此没有给译者带来翻译上的困难，所有译者都采用 A1 类的翻译方法，如田汉便将该处辞格翻译为“哥哥

所说的话，都**锁**在我的记忆里面了，你自己把那钥匙收管着罢”（1922:23），基本上都是按照原文辞格的“修辞格式”和“修辞内容”来翻译。其他译者也一样，都可以在译文中保留原文辞格。从该例中也可以看到，“义变”辞格的“修辞格式”较为不明显，反之，“形变”辞格主要是借形式上的变化来构成特定的“修辞格式”，结构上比“义变”辞格容易辨认，如下例 3.2-6：

例 3.2-6：

原文：
‘Swounds, show me what thou’lt do.
Woot weep, ***woot*** fight, ***woot*** fast, ***woot*** tear thyself,
Woot drink up easel, eat a crocodile?
I’ll do’t. (Hamlet, 5.1.259-262)

例 3.2-6 是哈姆雷特在墓地里，责问勒替斯可以用什么行为表达对莪菲丽利霞的爱时的用语。他连续使用五处“woot”（will you）开头的疑问句，举了一系列的行为，形成排比的“修辞格式”。排比辞格有“使结构平行匀称，语调铿锵有力”等特点（李国南 1999:435），哈姆雷特在此处使用排比辞格，使语气铿锵有力，更衬托出他当时悲愤的心情，以及对勒替斯的矫情的反感。从“修辞格式”上看，该处辞格的特征便是五个“woot”开头的疑问句，形成该排比辞格明显的格式特征。在翻译中，译者都可以毫无困难地察觉到该辞格的存在，也都可以在译文中使用 A1 方法，保留该排比辞格的“修辞格式”和“修辞内容”。如，梁实秋将该句翻译为：“让我瞧瞧你究竟要怎样？**你**哭**么**？**你**要打架**么**？**你**要绝食**么**？**你**要扯碎衣裳**么**？**你**要大口的喝醋**么**？吃一条

鳄鱼么？我是正要这样干的”（1996:334），用五个“你…么？”的句式，模仿原文的排比格式。其他的译者也都在译文中保留该处辞格。

从“义变”和“形变”两类辞格中的个别辞格来看，也可以发现，格式相对明显的辞格出现“全 A1 类”的现象也比较多。例如，在“义变”辞格中，反问句和明喻这两种辞格的“全 A1 类”现象分别占了 42.11%和 32.43%，比排列第三的夸张辞格（18.75%）分别高出约 23 和 14 个百分点。如下例 3.2-7 和 3.2-8：

例 3.2-7：

原文：
Looks it not like the King? --- Mark it, Horatio. (Barnado, 1.1.52)

例 3.2-8：

原文：
For it is ***as the air*** invulnerable,
And our vain blows malicious mockery. (Marcellus, 1.1.124-127)

例 3.2-7 是一处反问句辞格，出现在第一幕第一场中，霍拉旭开始不相信勃那陀等人所说的鬼魂事件的真实性，等到鬼魂真的出现之后，勃那陀便用反问句故意设问，以提醒霍拉旭注意鬼魂外貌酷似先王这个特点。反问句通常是在“无疑而问，明知故问”的情况下使用，是说话人心中已经有了定见的情况下提出来的问题，为的是引起听者的注意，或者加深他们对问题的印象（李定坤 1996:579）。其“修辞格式”以问句形式出现，较为明显，易为译者辨认。在该处辞格翻译中，所有译者都使用 A1 方法，保留了原文的辞格。如曹未风将该处翻译为：“**是不是和老王一模一样？**”，在译文中保留了原文反问句辞格。反问句格式明显的特征不仅可以从它所拥有的“全 A1 类”翻译的百分比

中看出来，从表 3-a 还可以看到，反问句辞格没有出现“全 C3 类”现象，这也进一步说明反问句的格式形式明显，在翻译过程中几乎不会给译者造成大的困难。

例 3.2-8 是一处明喻（simile）。明喻与隐喻在格式上最大的区别便是：明喻有喻词，而隐喻却没有。因为喻词的因素，使得明喻在形式上较为容易为译者/读者所辨认。在该处辞格中，马昔勒斯把鬼魂捉摸不定的特点比喻为空气，该比喻的构成通过喻词“as”体现出来。在此处辞格翻译中，译者全部都可以用 A1 方法来翻译。如朱生豪将该处明喻翻译为：“因为它是**像空气一样**不可侵害的，我们无益的打击不过是恶意的徒劳”（1996:16）。

从整体上看，“形变”辞格整体的“修辞格式”比“义变”辞格表现更为明显。在“全 C3 类”方法使用上，除了省略辞格出现一处“全 C3 类”现象外，其他的都没有“全 C3 类”现象，这也从一个侧面反映出“形变”辞格比“义变”辞格更容易翻译。但在“形变”类辞格内部的各种辞格来看，也有一些辞格比其他辞格在格式上更为明显，例如，“重复类”辞格出现“全 A1 类”的百分比也比较高，平均值为 22.87%。其中，普通重复辞格中共有 45.45%，其次是间隔重复的 35.71%和直接重复的 28.57%。与其他“重复类”辞格相比，这三种辞格的特点就是“修辞格式”较为明显。如下例 3.2-9 至 3.2-11：

例 3.2-9：

原文：
We ***fat*** all creatures else to ***fat*** us,
and we ***fat*** ourselves for maggots. (Hamlet, 4.3.22-23)

例 3.2-10：

原文：
O, ***horrible***! O, ***horrible***! Most ***horrible***! (Ghost, 1.5.80)

例 3.2-11：

原文：
You cannot, sir, take from me any thing that I will more
Willingly part withal --- except ***my life***, ***my life***, ***my life***. (Hamlet, 2.2212-213)

上面例 3.2-9、3.2-10 和 3.2-11 分别是普通重复、间隔重复和直接重复等三种辞格的具体例子。“重复类”辞格一般有“突出某个意思，强调某种感情”的功能（李亚丹，李定坤 2005:421），在例 3.2-9 原文中，哈姆雷特不断地重复“fat”（肥）这个字，向克劳迪斯解释人类的“吃”和“被吃”过程，在哈姆雷特看来，人们每天喂肥其他动物供自己食用，从而将自己喂肥，但结局也只是用自己肥胖的肉体去将蛆虫喂肥，而蛆虫可能又被用作鱼饵钓鱼供人食用，如此循环不已。在这句话中，“fat”（肥）字出现了三次，强调“肥”这个意义，用这样的逻辑来讨论人生命的循环，更突出这种将自己喂肥的行为的可笑无用。 在不同的译文中，所有的译者都可以捕捉到莎士比亚在此处的普通重复辞格的“修辞格式”，用 A1 方法来翻译。如卞之琳将例 3.2-9 翻译为：“我们养**肥**了一切生物来养**肥**自己，我们养**肥**了自己来喂蛆虫”（1991：374），保留了原文的重复辞格。

例 3.2-10 是间隔重复辞格。这句话是鬼魂向哈姆雷特叙述自己被毒害的情景之后，忍不住地发出的感叹。辞格在重复了“horrible”一词的时候，中间加如了“O”和“most”等词将重复词语间隔开来，朗读起来仿佛听见了被冤枉而死的鬼魂悲哀的叹息，突出了事件的灭绝人寰。该处的翻译中，所有译者

都保留了原文间隔重复辞格的“修辞格式”。如孙大雨将例 3.2-10 翻译为：“啊，**可怕**！啊，**可怕**！好不**可怕**哟！”（1991:36 ），保留了原文辞格的格式和内容。

在例 3.2-11 中，哈姆雷特强调的内容是“my life”（我的生命）。在该剧中，哈姆雷特装疯卖傻，语言既是他工具，是他与周围的人周旋的武器，也是他借以发泄心中愤慨的手段之一，在该例中， 哈姆雷特这句话是对普隆涅斯的“I will take my leave of you”（少陪）的回答。在普隆涅斯的话中，“My lord, I will take my leave of you”中，“take leave”是告别的一种习惯用语，而哈姆雷特则借 take 另外有“拿走”意思，回答说除了生命，普隆涅斯可以从哈姆雷特身上拿走任何东西。从表面上看，这似乎是一种疯癫的回答，但根据剧情的发展，也可以看作是哈姆雷特识破克劳迪斯和普隆涅斯想谋害自己的动机，而借类似癫狂的话语表达出来，间接告诫两人的谋害阴谋不能得逞，这种强烈的感情通过重复“my life”得到了强调。在该处直接重复辞格的翻译，所有的译者都按照原文的辞格。林同济例 3.2-11 辞格翻译为：“老先生，您再也不能从我这儿请去什么东西，在我是更情愿放手的了：**除非是我的命**，**除非是我的命**，**除非是我的命啊**”（1982: 55），其他的译者也采用相同的翻译手法。

整体上看，“义变”辞格和“形变”辞格的“修辞格式”在明显性上有差别，这两类辞格包含的各种具体辞格也有格式明显性的差别，这些差别可以从不同类别的辞格，和同一类别中的不同辞格中出现“全 A1 类”和“全 C3 类”现象的百分比看出来。除此之外，同一个辞格的内部也有“修辞格式”明

显和隐晦的差别。例如，隐喻的“修辞格式”可以通过不同的词性表达出来，在《哈姆雷特》一剧中便有名词、动词、形容词和比较级构成的隐喻，如，“Fie on’t! ah fie! ‘tis ***an unweeded garden***”（1.2.135）中，把国家比喻为“an unweeded garden”（一座没有修剪的花园），“修辞格式”透过该名词词组体现出来；在“if his occulted guilt do not itself ***unkennel*** in one speech, it is a damned ghost that we have seen”（3.2.73-75）中，把克劳迪斯看戏后可能流露出内疚的神色比喻为狗跳出狗窝，“修辞格式”以 “unkennel”（跳出狗窝）来构成，属于动词隐喻；在“you speak like a green girl ***unsifted*** in such perilous circumstance”中，普隆涅斯将没有社会经验的莪菲莉亚比喻为还没有经过筛选的豆子，“修辞格式”通过形容词“unsifted”体现出来，属于形容词隐喻；最后，在“the head is not more native to the heart, the hand more instrumental to the mouth, ***than*** is the throne of Denmark to thy father”中，克劳迪斯为了拉拢勒替斯，将他与勒替斯父亲普隆涅斯的关系比喻为头部和心脏、手和口的关系，该比喻通过一个比较级体现出来。这四种隐喻形式在原文中出现的数量也不同，而且在翻译过程中，它们出现“全 A1 类”和“全 C3 类”现象的数量及其百分比也不同。各种数据总结为下表 3-b:

表 3-b　不同形式隐喻出现“全 A1 类”和“全 C3 类”比例

隐喻	总数	全 A1 类	百分比	全 C3 类	百分比
名词隐喻	163	26	15.95%	4	2.45%
动词隐喻	73	7	9.59%	10	13.70%
形容词隐喻	25	0	0	1	4%
比较级隐喻	9	5	55.56%	0	0
总数	270	39		16	

从上表 3-b 中可以看到，所有隐喻类型中数量从多到少的排列为：名词隐喻（163）、动词隐喻（73）、形容词隐喻（25）和比较级隐喻（9）。从出现“全 A1 类”现象的百分比来看，则比较级类最多为 55.56%，其次是名词隐喻（15.95%）和动词隐喻（9.59%），形容词隐喻没有出现“全 A1 类”现象。“全 C3 类”现象中，动词隐喻出现频率最高，为 13.70%，其次是形容词隐喻（4%）和名词隐喻（2.45%），比较级隐喻则没有出现“全 C3 类”现象。同样是隐喻辞格，但是不同的构成形式，出现“全 A1 类”和“全 C3 类”辞格的数量和百分比却不一样。其中原因之一便是这些不同隐喻形式的明显性问题。比较级虽然较为少见，但它与其他隐喻最明显的不同之处便是有语言标志“than”一词，如同明喻有 like 等词一样，形式上较为明显，如下例 3.2-12：

例 3.2-12：

原文：

I find thee apt,
And duller shouldst thou be ***than the fat weed***
That rots itself in ease on Lethe wharf
Wouldst thou not stir in this. (Ghost, 1.5.31-34)

在例 3.3-12 中，鬼魂把听了他被谋杀的故事后无动于衷的人和冥河旁的野草作比，整个隐喻通过比较级的形式展示出“修辞格式”。翻译比较级隐喻对译者来说并不困难，在所有的译文中，译者都可以按照原文辞格翻译过来。如方平将例 3.2-12 翻译为：“如果这一宗谋杀案不能够叫你热血沸腾，那你真是**比**随意地丛生在忘川边的**野草**还要迟钝了”（2000:254）。与比较级隐喻相比，动词隐喻和形容词隐喻没有可以借以辨认的喻词，格式相对隐晦， 形容词隐喻甚至没有“全 A1 类”出现，而动词隐喻的“全 C3 类”百分比最高。如下例 3.2-13：

例 3.2-13：

原文：
No, let the candied tongue lick absurd pomp,
And crook the pregnant hinges of the knee
Where thrift may follow ***fawning***. (Hamlet, 3.2.53-55)

该例是哈姆雷特在第三幕第二场中，剧中剧开场之前，对霍拉旭所说的一席话。他夸奖霍拉旭品格高尚，清楚自己的内心需要，不为周围环境所动。在例 3.2-13 中，哈姆雷特借用狗或狼摇尾舔舌向其他同类或者人表示亲热这样一个行为，向霍拉旭强调，自己并非像有些人那样，为了利益（thrift）才对他阿谀奉承。这个比喻透过前文的“lick”（舔食）和此处的“fawning”（摇尾），这个与狗或者狼的行为方式相联系的动词，隐晦地将人之间为了利益相互阿谀奉承的行为，与狗和狼为了食物而向同类或人舔舌摇尾示好的行为相作比，文中没有提到“狗”或者“狼”这个意象，却透过这两处与这类动物密切相连的形象的动作，让人看清这种阿其所好的行为本质。在此处辞格的翻译中，所有的译者都没有保留“fawning”（摇尾）的动作意象，全部使用 C3 类方法翻译，将该词释义地翻译为“谄媚”、“讨好”和“拍马”等词语。如方平将例 3.2-13 翻译为：“用甜嘴蜜舌去舔那虚荣的浮华吧；在好处跟着**拍马**而来的地方赶紧把关节灵活的膝盖弯下来吧”（2000:313）。“fawning”一词与前文的“lick”共同构成把人比作为狗/狼的比喻，但是，方平的翻译，却没能让读者将句子后半部分的意象与前面相联系，影响原文意象构成的完整性。造成译者使用 C3 类翻译方法的原因之一，便是该隐喻意象表达的间接性，使得难以为译者所捕捉到。

以上讨论的是辞格的“修辞格式”明显与否对辞格翻译的影响。研究发现，不同类别的“义变”和“形变”辞格，“义变”和“形变”辞格的内部各种辞格，以及同一辞格内部的不同形式，都因为其“修辞格式”明显性的不同而影响其出现“全 A1 类”现象的数目。基本上看，“修辞格式”越明显的辞格，其出现“全 A1 类”现象的数据越高，反之则出现“全 C3 类”现象的数据高。

3.2.3 格式和内容的关系对辞格翻译的影响

在所有辞格中，有些辞格的“修辞格式”对“修辞内容”相对依赖，这种情况特别出现在“义变”辞格中，因为“义变”辞格是通过改变原来的意义或内容而达到一种修辞效果，而“形变”辞格更多依赖于形式，对内容的依赖比“义变”辞格小。“义变”辞格中，有一些辞格的“修辞格式”甚至是建立在辞格的“修辞内容”的基础上。在这一类辞格中，一旦内容发生改变，“修辞格式”也便发生改变，甚至不存在。

如下例 3.2-14：

例 3.2-14：

原文：
And therefore must his choice be circumscribed
Unto the ***voice*** and yielding of that body
Whereof he is the head.（Laertes, 1.3.22-23）

例 3.2-14 发生在第一幕第三场中，勒替斯规劝其妹莪菲丽霞要远离哈姆雷特。因为哈姆雷特身居高位，许多事情，特别是婚姻方面，不是他一个人所等决定的，而还必须考虑国家人民、大臣的意见，因此即使哈姆雷特喜欢莪菲丽霞，也不可完全相信他能给予她以婚姻。在该处辞格中，勒替斯用“voice”

（声音、嗓音）一词，替代借助声音表达出来的人民的意见，是一处借代辞格。借代辞格的“修辞格式”是在辞格内容的基础上构成的，内容的改变，便会导致辞格的改变，甚至消失。在该处辞格的翻译中，所有译者都是用释义的 C3 方法，将“voice”翻译为“舆论”、“赞许”和“意见”等等。例如，彭镜禧将例 3.2-14 翻译为：“因此他的选择必然会受制于全国的**意见**和想法，因为他是领袖”（2001:32），用“意见”翻译“voice”，已经不是原文辞格的指示意思，从而导致原文借代辞格的丢失。

除了借代外，提喻也是属于对内容依赖性很大的辞格，如下例 3.2-15：

例 3.2-15：

原文：
Two thousand ***souls*** and twenty thousand ducats
Will now debate the question of this straw. (Hamlet, 4.4.9.15)

例 3.2-15 是哈姆雷特在出发往英国的路上，看到福丁勃拉斯的军队，为了争夺邻国的一小块地方而奔赴战场，不由对这些人的盲目决心发出感叹，从而也对自己的拖延进行思考。在该处辞格中，在上例 3.3-15 中，哈姆雷特借用“soul ”（灵魂）来代替人的生命，是一处提喻辞格，整个提喻“修辞格式”就是依赖“soul”这个词语的内容体现出来。在译文中，译者把“soul”翻译为“性命”、“生灵”和“人命”等，都已经不是原文的内容的字面意思，如北塔将例 3.2-15 翻译为：“两千个**生灵**加上两万块大洋，也解决不了这个稻草似的问题”（2003:151）。北塔用“生灵”翻译“soul”，改变了原文辞格的内容，也使得依赖原文字面意思而形成的提喻修辞关系在译文中消失。

从以上借代和提喻的例子可以看到，这两种辞格的“修辞格式”主要依赖于原文词语的内容，因此，在翻译过程中，一旦没有保留原文的字面意思，该

“修辞格式”也无从保留。然而，辞格内容有时候与该内容在中英语言中的联想是否一样有关。如果该代替内容在中文中无法产生原文所需要的联想，直译过来之后会导致理解上的困惑，则大部分译者会选择释义的翻译，而释义的翻译又不可避免地，导致那些依赖“修辞内容”的辞格在译文中丧失。上文例 3.2-14 和 3.2-15 中，正是因为辞格内容无法在中文中产生同样的联想，而使得译者都采取释义的语言，其中“voice”（嗓音）在原文可以让人联想到“用嗓音提出要求”，但在中文中，有类似的“倾听某某的声音”这种用“声音”借代“意见”的表达方法，但如果将原文按照字面翻译为“失去你的声音”，则不符合中文的表达方式，理解上也有困难；同理，对于“soul”（灵魂）的联想也是中英不同，在英文中，“soul ”被用来代替活生生的人，而在中文中，灵魂只的是已经去世的人的魂魄，如果将该处翻译为“两千条灵魂”，则容易使读者误以为这些人已经去世了，与原文的意思不符。在这种情况下，译者们选择了用解释的语言来翻译，但由于该辞格的修辞关系是建立在原文词语的内容的基础上，在译文中改变了内容，也便失去了原文的辞格。有关“修辞内容”的方面，将在下节 3.3 中具体讨论。

3.3 “全 A1 类”和“全 C3 类”辞格“修辞内容”特点

辞格的内容指的是辞格构成词语的指示意义。词语除了指示意义（denotative meaning）之外，还有词语的内涵意义（connotative meaning），或者联想意义（associative meaning）。在《哈姆雷特》辞格翻译中，有些辞格的指示意义和内涵意义可以完整地在译文中重现，而有些词语则不然，译者

只能借助近义词的形式，或者内涵意思相同的词语来代替，当词语的内容实在无法借助这两种途径介绍到译文中时，译者便选用释义的语言代替。A1（保留原文辞格的“修辞格式”和“修辞内容”）和 C3（没有保留原文的“修辞格式”，在内容上也使用释义的方法翻译）是在“能译”和“不能译”两种情况之下，译者经常使用的翻译方法。那么这些出现“全 A1 类”和“全 C3 类”辞格翻译现象的辞格，其“修辞内容”上又有什么特点？通过对所有译者都能够或者都不能够翻译的辞格的内容进行分析之后发现，辞格的“修辞内容”翻译与三方面的因素相关，分别是辞格内容的指示意义的普遍性、辞格内容的内涵意义在英汉语言中是否相同，以及辞格内容是否复杂。下文将从这三个方面讨论辞格的“修辞内容”特点对辞格翻译的影响。

3.3.1 内容普遍性对辞格翻译的影响

辞格“修辞内容”的普遍性指的是这些辞格的词汇所指示的事物，是否同时存在英汉两种文化语境当中。如果该事物同时存在于两种文化当中，在理解和认识上没有给译者造成任何困难，该事物的意象也便容易被保留在译文中，反之则难以被翻译成中文，而被解释性的词语代替，如下例 3.3-1 和 3.3-2：

例 3.3-1：

原文：
The leperous distilment, whose effect
Holds such an enmity with blood of man
That swift as ***quicksilver*** it courses through
The natural gates and alleys of the body. (Ghost, 1.5.64-67)

例 3.3-2：

原文：
… If he be now returned,

As checking at his voyage, and that he means
No more to undertake it, I will work him
To an exploit , now ripe in my device. (Claudius, 4.7.59-61)

例 3.3-1 是鬼魂向哈姆雷特描述他遇难时的经历。在这一句话中，鬼魂把毒药的效力与“水银”（quicksilver，古用法）相比。“水银”在英汉的文化中都是常见的事物，因此，在翻译该处明喻辞格的“修辞内容”时，所有译者都毫无困难地使用了 A1 方法，将“quicksilver”翻译为“水银”或者“汞”。如邵挺将例 3.3-1 翻译为：“斯发瘢药也。毒攻人血。则疾走如汞。钻窬窍。 凝清血”（邵挺 1922:28）。反之，例 3.3-2 中的“修辞内容”则存在英汉的差异。在例 3.3-2 中，克劳迪斯听到哈姆雷特半途返回，没有按照他的安排到英国去这一行为，与猎鹰捕猎过程中，因为受到其他事物的干扰，没有去追捕猎物，半途跑回来的情景相作比（Thompson and Taylor 2007:398 note）。在英国，特别是在莎士比亚生活的伊丽莎白时期，打猎是一项民众喜欢的运动。训练猎鹰捕猎更是深受民众欢迎。伊丽莎白女王自己也喜欢这项运动，加上训练猎鹰费用不菲，更使得训练猎鹰在当时成为上层社会，甚至皇室的一种象征性运动。训练猎鹰的运动产生许多用于该项运动的专有名词，例 3.3-2 中的“checking”便是其中之一，指的是猎鹰的注意力被吸引到它猎物之外的东西上，克劳迪斯在此处用将哈姆雷特比拟为猎鹰，把自己比拟为猎鹰训练者，哈姆雷特没有按照克劳迪斯的指令前往英国，就好像猎鹰没有听从主人的指令，不去追捕猎物一样。在汉语文化中，训练猎鹰捕猎却不是一项常见的运动，更别说有相关的系统专有词汇出现了。如果译者将该处比喻按照该词的意思翻译为“如猎鹰受到干扰，偏离猎物而返回”时，不熟悉这一项运动的读

者不但不能理解原文比喻的妙处，原文中使行文更为生动的比喻，或许会变成读者的阅读障碍，与原文使用隐喻的效果相反。因此，在该处翻译中，所有的译者都采用意译的方法，将该处比喻用释义的方法（C3）翻译过来，用“半途折回”等词语来翻译。如梁实秋将例 3.3-2 翻译为：“假如他现在是真回国了，大概是**中途折回**不想再去，那么我就引他走进我已计划成熟的一条妙计”（1996:321）。从梁实秋的翻译中，原文比喻被释义的语言代替，原来猎鹰捕猎这个动作意象也消失了。

从以上两个例子可以看到，当辞格的“修辞内容”具有普遍性，存在于英汉两种文化语境中时，译者在翻译的过程中便容易在译文保留原文辞格的内容，如上文中的“水银”，反之，当辞格内容中所指的事物在汉语文化不存在，或者不常见的时候，按照指示意义来翻译不但没能保留原文辞格所带来的生动效果，甚至会给读者阅读带来干扰和困难时，这时候译者更偏向于用释义的方法来翻译。

3.3.2 内容内涵意义对 辞格翻译的影响

正如上文所提到的，词语的意思不但有字面意思，也有内涵意思，当中英词语的这两层意思都相同的时候，词语的内容便容易被译者保留，反之，词语的字面意思虽然相同，但内涵不同，也就是说中英两种文化对该词语的内涵意思理解或者对阅读该词时所产生的联想不同的情况下，译者也偏向于用解释的语言代替原文辞格内容。如下例 3.3-3 和 3.3-4：

例 3.3-3：

原文：

… Their ***perfume*** lost,
Take these again; for to the noble mind
Rich gifts wax poor when givers prove unkind. (Ophelia, 3.1.101-103)

例 3.3-4：

原文：

Give thy thoughts no **tongue**,
Nor any unproportioned thought his act. (Polonius, 1.3.59-60)

上例 3.3-3 和例 3.3-4 分别是隐喻和借代辞格。亚里士多德把借代看作是隐喻四种形式之一（Panther and Radden 1999:1），但后来的学者则把这两种辞格区分开来。修辞学家霍斯金斯（Hoyt Hoskins）认为，隐喻可以更好地表达一件事物，而借代则有助于语言的多样化（Hoskins1935:8-11）。到了雅各布森（Roman Jakobson），他则从认知的角度认为，这两种辞格是人们展开话题的两种基本方式，隐喻通过相似性（similarity），而借代则借助相邻性（contiguity）（2002:41）。把认知角度的隐喻和借代理论发展起来的是雷可夫（George Lakoff）和琼生（Mark Johnson），他们认为隐喻和借代都是人们认识世界的方式，隐喻通过两种事物之间的相似点，而借代则是通过一事物与另一事物之间的关系来达到了解该事物的过程 （Lakoff and Johnson 1980:8）。他们的概念后来又为朗盖克（Ronald W. Langacker）和布兰克（Andreas Blank）所接受和修改。朗盖克认为，借代是借助其他事物来感知另一事物的心理过程（Langacker 1993:30），而布兰克则突出借代是在“显著性”（salient）的基础上构成的辞格（Blank 1999:174）。从以上各家的论述中可以看到，隐喻和借代已经成为认知语言学的一部分，被认为是同人的认知密切相关的辞格。然而，人的认知既具有普遍性，又有个别性。在感知某些事物

的时候，不同文化中的人有时候会出奇地一致，而有时候却对事物的“显著性”有不同的看法。如上例 3.3-3 中的隐喻，莪菲丽霞将哈姆雷特对她表达爱情的语言比喻为可以散发出芳香的事物（perfume）。而将哈姆雷特不再爱慕莪菲莉霞，不再对她说出动人的话语比喻为芳香的消散。在汉语文化中，也有将美好的语言与香味联系在一起的说法，如把美好的语言描述为“香言香语”，将读过好书之后的感觉比喻为“口齿留香”等。该处辞格的“修辞内容”在指示意义和内涵意义上与汉语的表达刚好相似，不会给读者在理解或者联想上造成困难，因此，所有的译者都在该处使用 A1 类方法，将“perfume”直接翻译为“芳香”和“香味”等词。例如曹未风将例 3.3-3 翻译为：“它们的**香味**既然散了，就把他们拿回去吧；因为对于一个自尊的人，送礼的人既已无情，礼物纵然丰厚也是菲薄了”。（曹未风 1944:77）。

然而，有些辞格的“修辞内容”所传递的指示意义，在英汉中的内涵意义却不相同。如上例 3.3-4 中，普隆涅斯使用借代辞格，用 “tongue”来指代话语。虽然该事物在中英文化中都与语言有某种联系，但内涵却不尽相同。在英语语言中，“tongue”一词可用来指代“话语”和“讲话”的意思。在汉语中，“舌”则更多地用于指代“争论”“辩论”，如“舌战”等词语。

在例 3.3-4 中，如果按照借代辞格的指示意义，将原文“tongue”这个词的指示意义翻译为“不要把舌头给你的思想”，“舌头”一词则有可能会误导读者的理解。因此，在译文中，大部分的译者都采用 C3 方法，用释义语言翻译该辞格，将“tongue”翻译为 “说出来”或者“说出口”。如朱生豪将例 3.3-4 翻译为：“不要想到什么就说什么，凡事必须三思而行”（朱生豪

1996:40）。个别的译者，如林同济和北塔则分别翻译为：“别给你的思想，装上个舌头”（林同济 1982: 24）和“不要把念头交给舌头”（北塔 2003:27-28）。两者的翻译有可能让中文读者误以为有“争论，争吵”的意思。

上文所讨论的是辞格“修辞内容”的翻译过程中，由于英汉语言对同一词语的内涵意义的理解不同，而产生的翻译方法上的区别。对于那些在英汉语言中都有相同或者相似的内涵意义的词语，译者一般都选择 A1 类翻译方法，在译文中保留原来的指示意义，如例 3.3-3。然而，对于那些会使英汉读者产生不同联想意义的词语，译者则另作考虑。例如例 3.3-4 中，英汉两种文化中对人们说话时的显著特点的理解不同，英文中使用“舌头”来代替话语，而中文中则多以“嘴”来代替话语，而“舌头”则更多是与“争吵”相联系。在这种情况下，为了避免产生理解歧义，译者便选择用释义的方法翻译辞格内容。

3.3.3 内容复杂程度对辞格翻译的影响

莎剧的语言有简单也有复杂，有些情况下，莎翁的修辞意象可以具体简单，如上文所举的“Denmark is a prison”（丹麦就是一座监狱），词语简明具体，这种情况下，修辞内容对译者造成不了阻碍，都可以毫不费劲地将该辞格翻译过来。但是，有时候，莎剧中也有一些凝练的修辞，即莎翁用简单的词语，表达了形象而却复杂的内容，这种情况下，将辞格内容翻译出来便是一种莫大的考验了。如下例 3.3-5：

例 3.3-5：

原文：
Thus has he --- and many more of the same bevy that I know that drossy age dotes on --- only got the tune of the time and outward habit of encounter, a kind of yeasty collection

which carries them through and through ***the most fanned and winnowed*** opinions. (Hamlet, 5.2.140-145)

在上例 3.3-5 中，哈姆雷特将那些像奥斯力克那样，学了一些官腔，而没有真才实学，但却能蒙混过关，在官场上站得住脚的人，用农耕中去除谷皮这一劳动来作比喻，认为他们就像一些干瘪的谷子一样，侥幸地逃过了多次扬谷风选过程，跟饱满的谷子混在一起。熟悉风选谷子这一劳动现象的读者读来，便可体会到该比喻的形象。在原文中，这个比喻只借助“fanned” 和“winnowed”两个动词表达出来，非常简洁凝练，如果将该处按照字面翻译为“经过最多次风吹和扬谷的评论”，译文读者则很难理解到其中的隐喻，而如果将整个扬谷的过程描述一番的话，则不是三言两语便可以将这个比喻的意象完整传达过去的。在这种情况下，与其用啰嗦的篇幅来传递该比喻意象，所有的译者都选择用释义的语言代替该比喻，用“蒙混”和“逃过”等词语翻译原文所要传达的意思。例如，卞之琳将例 3.3.5 翻译为：“他就是这样子，我知道这一类人还有许多，都算是这个腐朽时代的宠儿，就学到一套时髦的腔调，一套表面的礼节——那么两套发酵抚摸，让他们**蒙混**过了精明的舆论”（1991:418）。在译文中，卞之琳简单地用“蒙混”一词，将原文的辞格所要表达的内容简单的叙述出来。

从以上对辞格内容与其翻译的讨论中可以看到，辞格内容能否被译者翻译过来，与该内容是否具有普遍性，是否在中英语言文化中的指向同一内涵或者引起相同的联想相关。如果在中文中，该内容所指的事物也是常见的，也能够使译文读者产生相同或者相似的联想，那么，该内容被完全翻译过来的机会便比较大，反之则译者偏向使用解释性的语言代替。此外，如果在原文中，该辞

格的内容虽然具有普遍性，但其组成过于凝练，使得译者无法用如原文般简洁的语言来翻译时，译者也偏向于用解释的语言来代替。

第四章　辞格“外部因素”与辞格翻译
---- 散文体和诗体译本对比

莎剧辞格翻译受到辞格格式和内容方面的“内部因素”影响，也受到辞格的“外部因素”的影响。本章将主要讨论译者翻译《哈姆雷特》时，所选择的文类（散文体和诗体）对他们辞格翻译的影响。

方平在他「莎士比亚诗剧全集的召唤」一文中，将中国莎剧介绍与翻译分为“最初阶段”、“散文为主阶段”和“诗体翻译阶段”等三个阶段。“最初阶段”的代表译作是林纾用文言文对兰姆姐弟所著的《莎士比亚故事集》（*Tales from Shakespeare*）中一些故事的译述，这是一种以讲故事的形式对莎剧故事梗概的介绍；第二阶段是散文为主的翻译，以田汉的《哈孟雷特》（1921）译本作为标志。这是第一个白话散文体形式的莎剧足本翻译。此后，又接连出现了邵挺的文言文散文体和顾仲彝、朱生豪和梁实秋等人的白话散文体莎剧译本（孟宪强 1994:459-463）；第三阶段以 1942 年曹禺用诗体为重庆神鹰剧团翻译出版的《柔蜜欧与幽丽叶》作为分水岭，乃至到现当代，是一个以诗体翻译莎剧的阶段（方平 1995b:169-170）。按照方平这种归类，可以把《哈姆雷特》足本翻译（即保持了戏剧原有的剧本特点，而不是林纾的译述式翻译）分为散文体和诗体两种文类的译本。

那么，在这 12 个《哈姆雷特》汉译本中，哪一些译本是散文体译本，哪一些是诗体译本？这两个文类的译本如何区分的？各自又有哪些特点？在辞格

翻译方面，两类译本的处理策略又有哪些区别？这些辞格翻译方法策略的不同，是否跟这两种文类有联系？本章将主要讨论散文体和诗体译本在辞格翻译方法方面的区别，并从这两个文类的行文特点，探讨造成这些翻译方法差异的可能原因。文章 4.1 节主要讨论散文体和诗体两类译本在辞格翻译方面的方法区别，并对这些翻译方法作统计对比及分析；4.2 节则从早晚期译者对译本语言要求的不同，以及散文体和诗体这两种文类的特点出发，分析语言要求的不同和文类行文差异对辞格翻译造成的影响。

4.1 散文体和诗体译本辞格翻译方法统计概述

在本文研究的 12 个《哈姆雷特》汉译本，它们分别是：1. 田汉（1921）、2. 邵挺（1923）、3. 梁实秋（1938）、4. 朱生豪（1943）、5. 曹未风（1942）、6. 杨烈（1950s）、7.林同济（1950s）、8. 卞之琳（1956）、9. 孙大雨（1966）、10. 方平（2000）、11. 彭镜禧（2001）和 12. 北塔（2003）。在这 12 个译本中，田汉、梁实秋和朱生豪的译本是白话文散文体译本，而邵挺的译本用的是文言文散文体译本。其余的 8 个译本中，卞之琳、孙大雨和方平的译本是已被公认的诗歌译本（周兆祥 1981:420；方平 1995b:172；彭镜禧 2001a:xiv；蓝仁哲 2003:43；李伟民 2004:49）。其中，卞之琳使用“顿”，孙大雨使用“音组”等概念形式，尝试移植原文的抑扬五步格的诗体形式。卞之琳的译文甚至是追求“等行”基础上对原文格律的移植。曹未风、杨烈、林同济、彭镜禧和北塔的译本虽然没有相类似的评论，但也可

以从译者的译序和其他资料中窥看到译者在语言选择上的决策。曹未风在「翻译莎士比亚札记」中曾表明自己使用诗体的翻译策略，他说：

> “在形式方面的第二个问题是用诗的形式还是用散文形式的问题。最初田汉的译本是用散文形式的，朱生豪的译本也是用的散文，仅在极少数地方用诗体。曹禺同志的《柔蜜欧与幽丽叶》和卞之琳同志的《哈姆雷特》都是采用原文的形式，就是原文是诗处就用诗体，原文是散文处就用散文。我的意见和他们两位的意见一致，我当时所以这样做，有两个理由，一个是从形式上保留些原著面貌，既无困难又有好处，另一个是因为在莎士比亚各期作品中，诗与散文的比重不同，这样做也可以适当地保留原著一部分风格。”（曹未风 1959:10）

杨烈也在「《麦克白斯》译后记」一文中提到自己要用有韵的长短句来翻译莎翁诗剧（1984:220）。林同济在译序中写到：“译者在语言上应有的追求目的，理亦当用上口的语言来再现原有的诗情诗味”，而且，他还希望可以通过莎剧这种诗剧形式的翻译，将这一文艺类型、文艺体裁介绍到中国，填补中国文艺史上没有诗剧的空白（1982a:6）。彭镜禧在他「孤心苦译哈姆雷」一文中，也提到说：“近十年来的莎剧翻译者，多半能够体会到梁实秋和朱生豪以散文对付无韵诗的时代早已过去”，因此，他在翻译的时候也决定用诗体来进行（2005:14）。北塔虽然没有直接提到自己是用诗歌来翻译，但在译序中，分析了莎剧无韵诗的格律特征，并提到他的译文“基本沿用原作格律”（2003a:4）。从这些译者的序言和其他学者对译本的评论中，可以看到后期的 8 个译本的译者，翻译过程中都是有意识地要以诗体来翻译，并努力去保留原文的诗意。

在这 8 个诗体译本中，曹未风的译本是否是诗体存在争议，译文的“诗意”却受到许多译者和评论家的质疑。周兆祥从格律和音韵上发现曹译本“格律方面看不出什么规则的痕迹，节奏音韵也找不到诗应有的音乐感，选词组句

与一般散文没有分别”（1981:399）。奚永吉认为，“曹未风之莎译，一如散文，行文用词流于冗长、托滞，同时从形态视之，又擅于追配原文形式，逐行排列，更使译文酷似分行横写的白话散文”，因此，曹未风的译文与朱生豪以散文形式排列的散文体相同（2007:439）。梁实秋则认为，“无韵诗并不等于把散文拿来分行排出”（1981:350），孙大雨也有同样的观点，认为曹未风“不了解原作分行是有格律而不押脚韵的韵文行，把原文一行翻译成译文也是一行，但并无格律”（1987:2）。

这些争议的产生，是因为学者们把“诗体”等同于“诗意”，把“诗意”作为衡量译本是否是诗体的标准，只有拥有“诗意”才能称为“诗体”译本。本文将借用张冲对“诗体”和“诗意”的区别，即“诗体”主要是强调形式上的因素，而“诗意”则是语言和风格上的因素（1996:73），只要是拥有诗的形式，即分行的特点，便是诗体的翻译。此外，正如孙致礼所说，“曹未风毕竟是我国第一位计划以白话诗体翻译莎剧全剧的翻译家”（1996:89），奚永吉也结合这个评论，将曹未风的译文称为“散文化诗体莎译”（2007:439），因此，本文仍将把曹未风的译本作为诗体译本来研究。这样，在本文中，散文体译本将包含田汉、邵挺、梁实秋和朱生豪等 4 位译者的译本；诗体译本将包含曹未风、杨烈、林同济、卞之琳、孙大雨、方平、彭镜禧和北塔等 8 位译者的译本。那么，这两种文类的译本，在辞格翻译方面又有哪些区别？

通过对 4 个散文体译本和 8 个诗体译本的译本进行辞格的“修辞格式”（即辞格翻译方法代码中的 A、B、C 和 D）和“修辞内容”（即辞格翻译方法代码中的 1、2、3 和 4）翻译方法做了统计对比之后，得出下列表 4-a“散

文体和诗体译本‘修辞格式’翻译方法对比表”和表 4-b“散文体和诗体‘修辞内容’翻译方法对比表”。表中的散文体一栏的数据为所有散文体译本选用该辞格翻译方法的次数的平均数；诗体一栏的数据为所有诗体译本的平均数。各种辞格的具体数据如下表 4-a：

表 4-a：散文体和诗体“修辞格式”翻译方法对比表

翻译方法			A 同一辞格		B 不同辞格		C 没有辞格		D 省略辞格	
类别		辞格	散文体	诗体	散文体	诗体	散文体	诗体	散文体	诗体
义变辞格	相似类	隐喻	142	***168***	***15***	11.6	***106***	91.4	***7.5***	1.13
		明喻	62	***65***	2.5	***3.13***	***9.8***	5.75	0	0
		拟人	61	***84.9***	0.8	***1***	***64***	42.1	***2***	0
	替代类	提喻	0.5	0.5	0	0	8.5	8.5	0	0
		借代	8.8	***9.88***	***0.5***	0.13	***16***	15	0	0
		换称	6.8	***9***	***0.3***	0.13	***4***	1.88	0	0
	双关类	换义	4	***5.25***	***2***	1.75	7	***8***	2	0
		谐音双关	0.3	***1.25***	0.5	***0.63***	15	***15.6***	***2.5***	0.38
		一笔双叙	6.5	***11.1***	0	***0.75***	***34***	32.8	***4.8***	0.38
	层递类	夸张	11	***12.9***	0.5	***1.13***	***4.5***	2	0	0
		反叙	1.5	1.5	0	0	1.5	1.5	0	0
	对比类	反问句	17	***18.5***	0	0	***1.8***	0.5	0	0
		逆喻	***4.8***	4.5	0	***0.38***	***3***	2.63	***0.3***	0.25
	总数		326.2	***392.28***	***22.1***	20.63	***275.1***	227.66	***19.1***	2.14
形变辞格	平衡类	排比	58	***63.63***	***0.25***	0	***21.75***	16.38	0	0
		对仗	10.5	***11.5***	0	0	***3.25***	2.5	***0.25***	0
	倒置类	插说	23.25	***30.5***	0	0	***14***	8.375	***1.75***	0.125
		同位	6.5	***9.25***	0.5	***1***	***7.5***	4.75	0	0
	省略类	省略	21.75	***25.38***	0	0	***12.25***	8.625	0	0
	声音重复类	头韵	0	0	0.25	***0.5***	***2.75***	2.5	0	0
		尾韵	22.75	***42.25***	***0.5***	0	***40***	24.88	4	0
	词语重复类	首语重复	7.5	***8.25***	***1***	0.125	***2***	1.5	***0.25***	0.125
		尾语重复	***0.75***	0.625	0	0	0.25	***0.375***	0	0
		间隔重复	***12.25***	12.13	0	0	1.5	***1.875***	***0.25***	0
		直接反复	***12.25***	11	0	***0.125***	1.5	***2.75***	***0.25***	0.125
		异形重复	1.25	***2.25***	2.5	***2.875***	***8***	6.875	***0.25***	0
		链形反复	1.5	***1.75***	0	0	***1.5***	1.25	0	0
		回环反复	2.25	***3***	***0.25***	0	***0.5***	0	0	0
		重复	8	***9.875***	0	0	***2.75***	1.125	***0.25***	0
	总数		188.5	***231.39***	***5.25***	4.625	***119.5***	83.76	***7.25***	0.375

（注：当两类译文的数据相同时，如，同为 0.5，或者同为 0 时，则主要看同类辞格中其他辞格的数据数目，来决定两种不同文类的译本在使用具体方法上的数据孰多孰少。）

从总体上看，散文体译本整体上，在使用 A 类方法保留原文辞格方面，数量比诗体译本要少，而在使用 B 类方法改变辞格，C 类方法没有保留辞格和用 D 方法省略原文辞格上，散文体译文的使用平均数量都比诗体译本的平均数量要高。从各个类别的辞格翻译来看，在“相似类”、“双关类”、“平衡类”、“倒置类”、“省略类”和“声音重复类”辞格翻译上，散文体在使用 A 类方法上比诗体数量要少；在使用 B 类方法上，散文体译本在翻译替代类辞格的时使用该方法数量比诗体要多；在使用 C 类方法上，散文体译本在翻译“相似类”、“对比类”、“平衡类”、“倒置类”、“省略类”和“声音重复类”上，使用的数量比诗体译本高；最后，在使用省略方法 D 上，则所有出现省略翻译方法的辞格中，散文体的数据都比诗体要高。

以上是从“修辞格式”方面对两类译本的对比。从“修辞内容”翻译上看，则得出下表 4-b ：“散文体和诗体‘修辞内容’翻译方法对比表”（详见 100 页）。

从总体上看，辞格内容翻译上，散文体译本和诗体译本在处理辞格上没有“修辞格式”翻译一致，义变辞格和形变辞格的数据有些不同。在义变辞格翻译上，散文体译本在使用方法 1（保留原文辞格指示内容）和方法 2（用联想相似的内容代替原文内容）的数据比诗体译本少，而在使用方法 3（用释义的方法翻译辞格内容）和方法 4（用不相关的内容代替）上，则比诗体译本使用数量多。在形变辞格翻译上，散文体体译本除了在使用方法 1 上比诗体少，其他三种方法的使用数量都比诗体译本要高。

表 4-b：散文体和诗体“修辞内容”翻译方法对比表										
翻译方法			1 保留内容		2 改变内容		3 解释内容		4 其他内容	
类别		辞格	散文体	诗体	散文体	诗体	散文体	诗体	散文体	诗体
义变辞格	相似类	隐喻	134	***153.375***	24	***25.875***	***100***	86.5	***4.5***	3.125
		明喻	60	***64.375***	***4***	3.625	***9.8***	5.625	***0.3***	0.25
		拟人	63	***81.125***	4.8	***7.125***	***57***	38.875	***2***	0.875
	替代类	提喻	0.5	0.5	0	0	8.5	8.5	0	0
		借代	8	***8.25***	1.3	***1.75***	***16***	15	0	0
		换称	5.3	***6.5***	1.8	***2.625***	***4***	1.875	0	0
	双关类	换义	9.5	***11***	0.3	***1.25***	***2.3***	1.25	1	***1.375***
		谐音双关	***12***	11.25	1.5	***4.5***	***0.8***	0.75	1	1
		一笔双叙	34	***35.25***	3	***6.125***	***3.3***	2	0.5	***1.25***
	层递类	夸张	8.5	***9.625***	4.3	***4.625***	***3***	1.75	***0.3***	0
		反叙	***1.5***	1.25	0	***0.25***	***2***	1.5	0	0
	对比类	反问句	14	***16.75***	***2.3***	1.5	2	***8***	***0.5***	0.125
		逆喻	***4.3***	4.125	***0.8***	0.75	***2.8***	2.5	0	***0.375***
	总数		354.6	***403.375***	48.1	***60***	***211.5***	174.125	***10.1***	8.375
形变辞格	平衡类	排比	69	***75.25***	***4***	2.125	***6.5***	2.5	***0.5***	0.125
		对仗	8.25	***10.5***	***3.25***	2.375	***2.25***	1.125	0	0
	倒置类	插说	26.3	***32.75***	0	0	***11***	6.125	0	0
		同位	10	***12.875***	0	0	***4.5***	2.125	0	0
	省略类	省略	20.3	***23.5***	1.75	***2.375***	***11.8***	8.125	***0.25***	0
	声音重复类	头韵	2.75	***3***	0	0	0	0	***0.25***	0
		尾韵	17	***17.625***	***4.5***	2.25	***18.5***	7.625	22	***38.5***
	词语重复类	首语重复	7.5	***8***	0.25	0.25	***1.75***	1.375	***0.5***	0.375
		尾语重复	***0.75***	0.625	0	***0.125***	0.25	0.25	0	0
		间隔重复	11	***11.875***	0.5	***1***	***1.5***	1.25	***0.75***	0.5
		直接反复	***11.5***	9.75	0.25	0.25	1.25	***2.125***	***0.75***	2
		异形重复	7	***7.875***	0.75	***0.875***	***3.5***	2.5	0.5	***0.75***
		链形反复	1.5	***2.625***	***0.25***	0	***1***	0.25	***0.25***	0.125
		回环反复	***3***	2.625	0	***0.375***	0	0	0	0
		重复	9.25	***10.25***	0	***0.125***	***1.25***	0.5	***0.25***	0.125
	总数		205.1	***229.125***	***15.5***	12.125	***65.05***	35.875	26	***42.5***

（注：当两类译文的数据相同时，如，同为 0.5，或者同为 0 时，则主要看同类辞格中其他辞格的数据数目来决定两者数据孰多孰少。）

从个别种类的辞格翻译来看，在使用方法 1 保留原文内容上，散文体译本在处理“相似类”、“替代类”、“平衡类”、“倒置类”、“省略类”、“声音重复类”辞格时，数量比诗体译文要少；在使用方法 2 对原文的辞格内容作出改变时，散文体译本在翻译“替代类”、“双关类”、“层递类”、“省略类”的数据比诗歌类译本要少，而在翻译对比类时，则使用方法 2 的数

量比诗体类译本多；在使用方法 3 用解释的方法翻译原文辞格内容上，散文体译本在翻译“相似类”、“替代类”、“双关类”、“层递类”、“平衡类”、“倒置类”、“省略类”和“声音重复类”辞格是，使用数据比诗体译本要多；最后在使用方法 4，即用与原文辞格不相关的内容来翻译辞格上，散文体译本在处理“相似类”、“层递类”、“对比类”和“平衡类”上使用数量比诗体译本要多，反之，诗体译本在使用该方法翻译双关类辞格时使用次数平均值比散文体译本要多。

从上表 4-a 和表 4-b 中的对比数据可以看到，采用散文体翻译的译者不论在保留原文的“修辞格式”还是在保留原文的“修辞内容”方面，他们的大部分平均值都比采用诗体的译者的平均值要低。一般来说，散文这种文类在行文上没有任何束缚，比起诗体来，特别是后期译者使用的有韵律的诗体，散文这种文类给译者以更大的自由空间，他们可以使用任意多的字眼，将原文辞格的格式和内容表达出来，然而，实际翻译显示出来的结果却恰好相反，散文体译本在翻译大部分辞格时，所保留的原文“修辞格式”和“修辞内容”都没有诗体译本的多。那么，是什么原因使得行文自由度更大的散文体译本，在辞格翻译过程中保留原文辞格反而比有重重束缚的诗体要少呢？

列维（Jiří Levý）把翻译看作一个决策过程，是一个在众多可能性中的选择的行为，而每一次选择，都必然影响和限制接下来的选择（1989:38）。在莎剧翻译过程中，译者的每一步策略选择，都不可避免地受到前期的翻译策略的影响。散文体和诗体译本辞格翻译存在的不同现象，也是译者前期决策的影

响结果。这些前期决策可以分为翻译前的“翻译动机”，以及翻译过程中的“翻译文类”的影响。

两种文类的译本出现在不同的时期，期间译者对莎剧汉译的语言要求发生了变化。曹未风（1942）的《哈姆雷特》诗体译本，恰好与被誉为散文体和诗体的分水岭的曹禺（1942）的译本同年，在此之前，莎剧译本也都是采用散文体的形式，因此，《哈姆雷特》这一剧本的汉译历程，恰好是整个莎剧汉译的缩影。在莎剧汉译散文体时期，译者的基本出发点更多是为了向中国读者介绍莎剧，这点可以从早期的散文体译者的译序中窥见一斑。在《哈孟雷特》的译者序中，田汉这样介绍他的翻译动机：

> “某莎翁学者拿莎士比亚所描写的人物和易卜生所描写的相比，谓‘莎翁的人物远观之则风貌宛然，近视之是则笔痕狼籍，好像油画一样；易氏的人物则鬼斧神斤毫发逼肖，然世人疑其不类生人，至少也仅是人类某一时期中的姿态，好像大理石的雕像一样’。现在中国的美术馆里大理石雕像可搬来不少了。那么再陈列一些油画不更丰富些吗？所以引起了我选译莎翁杰作的志愿”（1922:1）。

在译者序中可以看到，田汉翻译该剧动机主要是要在中国“陈列一些油画”，以使中国戏剧的“美术馆”里多一些不同的样式，而对于莎剧的语言特征等方面，却没有谈及。他的动机是为了丰富翻译作品的种类，可以看作是一种单纯的“介绍”莎剧心态。

梁实秋翻译莎剧，缘于胡适的倡导。在谈到他当时翻译莎士比亚时，他说他的翻译目的便是使译本能为中国人看懂，而“试想把译文做到可读的地步，不需要注释亦能一目了然”（梁实秋 1981:357）。梁实秋虽然知道莎剧原文的诗歌格律特征，但在翻译目的上，仍然只是定位在读者可以看懂的基础上，追求一种明白自如的翻译。梁实秋的翻译动机与朱生豪相似，朱生豪也是

在发现之前的译本“拘泥字句之结果，不仅原作神味，荡然无存，甚至艰深晦涩，有若天书，令人不能阅读”之后，才决定重新翻译莎剧。对于具体语言翻译，他翻译的宗旨是：

> “第一求在最大可能之范围内，保持原作之神韵；必不得已而求其次，亦必以明白晓畅之字句，忠实传达原文之意趣；而于逐字逐句对照式之硬译，则未敢赞同。凡遇原文中与中国语法不合之处，往往再三咀嚼，不惜全部更易原文之结构，务使作者之命意豁然呈露，不为晦涩之字句所掩蔽”（1996:2）。

朱生豪在语言上的追求主要还是在语言的内容上，要使作者的用意清晰地呈现在译文读者面前。可见，早期的莎剧译者，他们的翻译动机主要是为了向中国读者介绍莎剧，翻译过程看重的不是莎剧的格律，而是它们的内容和情节；语言上也不在意译文是否移植了原文的诗体形式，而是追求一种一目了然，通顺易懂的阅读效果，使读者容易理解。

曹未风是第一位使用诗体翻译《哈姆雷特》的译者。虽然他的诗体译文受到多位学者的质疑，但从他的论述中（见 4.2 节开始之处），也可以看到他对译文语言要求上，已经开始与之前的译者不同。在译文中，他已经开始注重保留莎剧中的“形式”和“风格”。而在他之后的译者，更是强调莎剧形式的重要性。从曹未风之后，《哈姆雷特》汉译进入了诗体时期，翻译动机也从追求内容为主，过渡到在内容的基础上，保留原文的风格为主，强调复制原文在审美上的价值。正如彭镜禧所说的：“原文本身明白，译文自然应该还他个明白；原文歧义，译文也当保有歧义；原文简洁，译文不应啰嗦；原文生动，译文不应无趣”（2005:14）。因此，后期译者在翻译动机方面，已经逐渐从开

始的“介绍”情节为主，过渡到对原文语言和审美意趣的追求。诗体译本整体上比散文体也更为注重保留那些反映这些意趣的辞格。

这些不同时期的对翻译语言的不同偏重，对该时期的译者的整体辞格翻译策略产生了影响。使用散文体翻译的早期译者，追求的是一种“明白晓畅”的语言，容易为读者理解，达到这一目的最为简单的做法便是采用释义的语言来翻译，对那些修辞语言，特别是形式复杂和内容陌生的修辞，则有碍行文的“明白晓畅”。而使用诗体翻译的后期译者，看重的是表现在字里行间的意趣，在行文上则偏向于保留原文的辞格。这些不同的翻译动机，也从一个侧面解释了为什么散文体译本在使用 C3 类（没有保留原文辞格的“修辞格式”，内容方面也是采用释义的翻译形式）辞格翻译方法上，整体比诗体译本的数据要高。

除了“翻译动机”之外，译者所选择的文类也对辞格翻译产生影响。当译者选择了使用散文体或诗体来翻译，他接下来的翻译策略便不可避免地受到所选择文类的影响，在行文过程中，也将更为关注这两种文类的行文用语特征。虽然上文已经提到，散文体和诗体（主要指现代白话诗）在行文上并没有绝对的区别，因为散文体也可以写得优美如诗，诗也可以写得平白如话。有学者也认为，从语言要素（语音、词汇和语法）上，我们无法找到散文体和诗体这两种文类的根本差异（南帆 1986:44）。然而，虽然我们没能从语言上找出两者最根本的，最绝对的区别，但也不可否认，作为两种独立的文类，散文体和诗体在语言上必然有它们各自较为典型的特点。

朱光潜在讨论散文和诗的区别时，总结了这两种文类在“题材”和“音律风格”上的区别。他认为在“题材”方面，“散文求人能‘知’，诗求人能‘感’”（1982:66）。散文求“知”，其行文追求的是“文字清通，意义明显”，陈述清楚，合乎逻辑（方平 1995b:175），一般情况下，散文的语言是写实的，是在语法规则的严密组织下形成的，为的是传递特点的涵义（南帆 1986:48）；诗求“感”，是“触物寓兴，吟咏情性”的语言（叶梦得（宋），见徐有福 2007:101），是一种可以激起人们情感波动的语言。在具体的行文中，这些能触动人们情感的语言，则与修辞是否频繁使用，以及语言“是否有丰富的形象”有密切相关（南帆 1986:46，艾青 1991a:66）。散文和诗在“音律风格”方面的区别，也同两者的“题材”相联系。正如闻一多所说：“诗所以能激发情感，完全在它的节奏；节奏便是格律。莎士比亚的剧里往往遇见情绪紧张万分的时候，便用韵语来描写”（1993:138-139）。他还认为，世上只存在节奏比较简单的散文，但没有节奏的诗却几乎不存在（ibid.: 140）。朱光潜也认为，虽然散文和诗在格律方面的区别不是绝对的，“但是这个是最显著而且是最重要的分别”（1982:64）。

从以上的讨论可以看到，散文和诗这两种文类的区别虽然不是绝对的，但两者在行文上都有各自的偏重。在题材方面，散文较注重叙述，行文追求逻辑性，而诗的语言则注重读者的感受，行文上追求修辞和形象的丰富；在格律方面，散文不一定要有格律，而诗则最好有格律。当译者选择这两种文类来翻译的时候，他们的行文便受到这两种文类的行文特点的影响。选择散文体的译者偏向注意原文中的内容，用叙述的方式来翻译；而选择诗体的译者则更为注重

原文的形象和格律，行文上也偏向用相似的语言在译文中保留这些创造“诗意”的手法。这也许便是诗体的译本比散文体译本保留更多原文的辞格的原因之一。

下文将结合具体的辞格翻译例子，从以上这两大方面，即不同时期的译者群的“翻译动机”和“翻译文类”对译者翻译策略的影响，来讨论散文体和诗体《哈姆雷特》的译本在辞格翻译方面的特点。

4.2 散文体和诗体译本翻译方法分析

散文体在行文上比诗体少了格式和韵律上的约束，选用散文体来翻译《哈姆雷特》的译者，可以使用任意多的字来将原文辞格的格式和内容表达完整，在翻译辞格理论上拥有更大的自由度。然而译本对比的结果却恰好相反，散文体译本在翻译大部分辞格的格式和内容上，使用保留原文特点的翻译方法次数平均值比诗体译本要少。在 4.1 节已经分析了这一结果可能存在的原因，即不同时期的译者，整体上有着不同的“翻译动机”，以及散文体和诗体这两种翻译文类各自在“题材”和“音律风格”上的特点对译者翻译时的行文趋向的影响。下文 4.2.1 小节主要讨论“翻译动机”对辞格翻译的影响；4.2.2 小节讨论散文体和诗体这两种文类在“题材”上的不同对辞格翻译的影响；最后的 4.2.3 小节主要讨论两种文类在“音律风格”上的不同对辞格翻译的影响。

4.2.1 语言风格追求对辞格翻译的影响

散文体译本出现在莎译初期，从早期的译者译序中可以看到，这个时期译者的翻译动机，多以“介绍”莎剧的情节为目的，翻译过程追求的是一种明白

晓畅、一目了然的语言。在这样的语言翻译动机作用下，大部分散文体译者在翻译辞格的时候，选择避免译文的曲折难懂，而使用释义的翻译方法（C类）。如下例 4.2-1 插说辞格的翻译：

例 4.2-1：
原文：
And I do think ---- ***or else this brain of mine***
Hunts not the trail of policy so sure
As it hath used to do ---- that I have found
The very cause of Hamlet's lunacy. (Polonius, 2.2.46-49)

在上例 4.2-1 中，普隆涅斯在向国王和王后证明，哈姆雷特是因为爱情受到拒绝而发疯。在叙述的时候，他使用了“形变”辞格中的插说辞格，把自己搜索资料的能力比喻为猎狗寻找猎物的气味那样准确。普隆涅斯用他以往的百发百中的经验来证明他此次发现的准确性，并且以插说辞格的形式出现在这句话的中间，显得是一时随意的思考，对后半句所提到的内容也起到铺垫的功能，突出了后半句的可信度。

插说辞格的功能之一便是在句中进行补充说明。从形式上看，插说辞格的“修辞格式”最主要的特征便是在句子中间插入其他独立的，影响到句子的正常句法结构的成份（Corbett and Connors1999:384），也即是“在说话或作文时，偶然中止话题，或接着予以注释，将话题引申，或乘机插入绕有风趣的借题发挥，旁及另一事理”（李亚丹，李定坤 2005:551）。从理论上看，插说辞格主要是通过句子形式上的变化来表现其“修辞格式”，翻译该辞格并不是一件困难的事情。然而，在翻译该类辞格的时候，散文体译本在保留

原文辞格的“修辞格式”（方法 A）和“修辞内容”（方法 1）两方面，都比诗体译本平均值要少。具体数据见下表 4-a-1 和表 4-b-1[8]：

表 4-a-1：散文体和诗体“插说”辞格的“修辞格式”翻译方法对比表										
翻译方法			A 同一辞格		B 不同辞格		C 没有辞格		D 省略辞格	
类别		辞格	散文体	诗体	散文体	诗体	散文体	诗体	散文体	诗体
形变辞格	倒置类	插说	23.25	***30.5***	0	0	***14***	8.375	***1.75***	0

表 4-b-1：散文体和诗体“插说”辞格的“修辞内容”翻译方法对比表										
翻译方法			1 保留内容		2 改变内容		3 解释内容		4 其他内容	
类别		辞格	散文体	诗体	散文体	诗体	散文体	诗体	散文体	诗体
形变辞格	倒置类	插说	26.3	***32.75***	0	0	***11***	6.125	0	0

整体上散文体比诗体在使用 A 类和 1 类辞格翻译方法时，比诗体译本平均值要少，而在使用 C 类和 3 类方法时，比诗体平均值高。具体到上例 4.3-1 的翻译。使用散文体的译者，在翻译该例时都使用 C1 方法，如田汉将例 4.3-1 翻译为：“我觉得搜查别的事我的头脑或者不能像昔日那样的敏捷，至于此次哈孟雷特殿下发狂的原因我却查得了”（1922:45）。而大部分诗体译者（6 位）则在译文中保留原文辞格的“修辞格式”和“修辞内容”，例如，使用诗体翻译的方平将该例翻译为：“我相信 ---- 除非我这老脑筋不中用了，看问题，察言观色不比以前那样有把握了 ---- 我已经发现了是什么原因使哈姆莱特发了疯”（2000:272）。在田汉的译文中，原文的插入语变成正常的语序，并添加了“至于”一词，把原文插入语用从逻辑上重新进行重新组合 。而方平的诗体译本中，则保留了原文的格式，将普隆涅斯陈述以往经验部分，插入

[8]为了讨论的方便，表 4-a-1 和表 4-b-1 都是从上文表 4-a 和表 4-b 中抽出来，下文该类表格也是同样的出处。

一个完整的句子中。插入语从形式上是一种对正常语序的破坏，以达到补充说明，或者强调的目的，追求译文晓畅的散文体译者，或许会觉得这些非正常语序对读者阅读的顺畅性造成影响，而将该句改用正常语序。而对后期追求译出原文风格的译者，则更为看重这些辞格给文章带来的审美上的功能，从而在译文中保留原文的语序形式。

莎剧翻译前期，使用散文体译者秉着介绍莎剧的目的，追求流畅的语言还体现在对一些“修辞内容”较为隐晦的辞格的回避。如下例 4.2-2：

例 4.2-2：
原文：
Tender yourself more dearly,
Or ---- ***not to crack the wind of the poor phrase,***
Running it thus ---- you’ll tender me a fool. (Polonius, 1.3.106-108)

例 4.2-2 中，普隆涅斯在告诫莪菲丽霞要注意和哈姆雷特保持距离的时候，利用“tender”一词的多义特点，玩了一把文字游戏（相见上例 3.2-1），话说到最后时，普隆涅斯也意识到自己使用该词的次数太多，于是用了一个隐喻，把该词比喻为一只任人使唤的小马驹。该隐喻的内容较为隐晦，整个辞格的“修辞格式”透过“crack the wind”（断气）和“running it thus”（驱赶它）来使人联想到使唤马驹的动作。在翻译该辞格时，散文体和诗体译者的处理方式如下例 4.2-2 译文：

例 4.2-2：

译文：
散文体译本[9]**：**

[9] 本章有关译文的讨论将以“散文体”和“诗体”作区别。散文体译本包括田汉、邵挺、梁实秋和朱生豪等 4 个译本，诗体译本包括曹未风、杨烈、林同济、卞之琳、孙大雨、方平、彭镜禧和北塔等 8 个译本。关于分类的标准详见 4.2 节。

田：
婀
你还要把你自己更看重些；否则——不是说耍的——你会把我当傻子了。（田汉 1922:24）---- C4

邵：
眷顾己身。否则——予且缕缕用眷字——将眷会为痴人。（邵挺 1923:21）---- C3

梁：
你要自重一点罢；否则——我也不必再勉强多废话——你要在我眼前变成一个令人讪笑的大傻瓜！（梁实秋 1996:233-234）---- C3

朱：
（省略）---- D

诗体译本：

曹：
　　把你自己看得更尊贵些，
若不然——我倒也不是故意这样说来
糟蹋这个字——你便是拿我当傻子了。（曹未风 1955:27）---- C3

杨：
奥
殷勤地自重些吧；
不然——常言道，不要把贫乏字眼的牛皮
吹的干干净净，——你讲殷勤地把我当愚人。（杨烈 1996:27）---- C2

卞：
你应该吧自己的身价“捧”的高一点，
（**可怜着小雨眼跑野马要跑断气了**）
当心你给我“捧”出一个小傻瓜！（卞之琳 1991:285）---- A1

林：
　　多关切你自己吧，
不小心（**可怜这小字眼，这样**
被哄着跑，只怕喘不过气了）
你可要送来个娃娃叫我关切呢。(林同济 1982:25-26) ---- A1

孙：
　　显出你自己
多值些钱吧；否则——且不叫这句话
跑伤气，　这么说——你显出自己是傻瓜。（孙大雨 1991:27-28）---- B1

方：
“显”出你自己的身价吧 **— 可怜这字眼儿，**

一口气连说好几回，接不上气了。 —
否则，只怕你要“献”丑了，给我“献”上
一个小傻瓜！（方平 2000:244-245）---- A1

彭：
要把自己标示得高些，
不然-----我们也别老在这个字眼上打转，
把话说穷------不然你会标示出一个傻瓜。（彭镜禧 2001:36）---- C3

北：
你要把自己看得更加高贵些，
否则这字眼就像少马驹一样可怜，
被我使唤了多遍，它可别断气啊。
你就会给我送过来一个傻外孙。（北塔 2003:29-30）---- B1

在上文例 4.2-2 中，散文体译本大多使用释义的翻译方法，没有在译文中保留原文的辞格。田汉用“不是说耍的”，与原文的“修辞内容”完全不同，邵挺和梁实秋则用释义的方式保留原文辞格的内容。朱生豪干脆使用省略的方法。反之，在诗体译本中，除了较早期的曹未风和杨烈两位译者和后期的彭镜禧使用释义翻译方法之外，其他的译者虽然在“修辞格式”保留上有所不同，但都保留了原文的“修辞内容”。从例 4.2-2 中，也可以窥见散文体译者，或者说早期的译者，在翻译过程中，为了行文的明了易懂，放弃对原文较为隐晦的辞格的保留。其中，朱生豪是这方面的典型代表，他有时候甚至不惜省略掉该处内容。

早期散文体译者追求译文明白晓畅，一目了然，还体现在个别散文体译者对含有多个意象的辞格的省译上。其中，以朱生豪最为典型。每当原文的辞格中，出现两处意义相似的意象时，朱生豪大多采取省略其中一处的翻译方法。如下例 4.2-3 和例 4.2-4：

例 4.2-3：

原文：
Let them be well used, for they are the ***abstract*** and brief ***chronicles*** of the time. (Hmalet, 2.2.504)

译文：
朱：
他们是不能怠慢的，因为他们是这一个时代的**缩影**。(朱生豪 1996:12)

例 4.2-4：

原文：
Whether ‘tis nobler in the mind to suffer
The ***slings*** and ***arrows*** of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And, by opposing, end them. (Hamlet, 3.1.59-62)

译文：
朱：
虽然忍受命运暴虐的**毒箭**，或是挺身反抗人世的无涯的苦难，在奋斗中结束了一切，这两种行为，那一种是更勇敢的？（朱生豪 1996:124）

在上例 4.2-3 中，原文中哈姆雷特把演员比喻为时态的缩影和史要，属于一个隐喻辞格中，包含两个意象的类型。同样的，例 4.2-4 中，哈姆雷特把命运的苦难比喻为战场上的矢石和弓箭，也是一个辞格包含两个意象。在翻译这类辞格的时候，朱生豪时常省略其中的一个意象，如在例 4.2-3 中，他只翻译处“abstract”（缩影），在例 4.2-4 中，则只翻译出“arrows”（毒箭）。对追求“明白晓畅”的朱生豪来说，一个辞格中拥有相似意义的两个意象，对读者理解原文并没有特殊的帮助，在这种情况下，便时常采用省略其中一处意象的做法，以求行文的简单明了。

早期散文体译者在翻译过程中，以介绍莎剧内容为主要的目的，而后期诗体译者，在选择重译的时候，他们的翻译动机已经不再是使用明白的语言对莎剧内容的介绍，而是更大程度上，使译文读者能够从译作中，欣赏到原作语言

使用上的精华和意趣，因此更为注重对这些体现意趣的辞格的保留。诗体译本更为注重原文语言的意趣，可以从对“双关类”辞格的翻译中反映出来。两种文类对“双关类”辞格的翻译方法数据如下表 4-a-2 和表 4-b-2：

表 4-a-2：散文体和诗体“双关类”辞格的“修辞格式”翻译方法对比表

翻译方法			A 同一辞格		B 不同辞格		C 没有辞格		D 省略辞格	
类别		辞格	散文体	诗体	散文体	诗体	散文体	诗体	散文体	诗体
义变辞格	双关类	换义	4	***5.25***	***2***	1.75	7	***8***	***2***	0
		谐音双关	0.3	***1.25***	0.5	***0.63***	15	***15.6***	***2.5***	0.38
		一笔双叙	6.5	***11.1***	0	***0.75***	***34***	32.8	***4.8***	0.38

表 4-b-2：散文体和诗体“双关类”辞格的“修辞内容”翻译方法对比表

翻译方法			1 保留内容		2 改变内容		3 解释内容		4 其他内容	
类别		辞格	散文体	诗体	散文体	诗体	散文体	诗体	散文体	诗体
义变辞格	双关类	换义	9.5	***11***	0.3	***1.25***	***2.3***	1.25	1	***1.375***
		谐音双关	***12***	11.25	1.5	***4.5***	***0.8***	0.75	1	1
		一笔双叙	34	***35.25***	3	***6.125***	***3.3***	2	0.5	***1.25***

从上表 4-a-2 和表 4-b-2 中可以看到，在翻译“双关类”辞格的时候，散文体译本在使用 A 类方法、2 类、4 类方法上的平均值比诗体译本要少，而在使用 D 类、3 类方法上，平均值则比诗体译本高。整体上看，诗体译本比散文体译本更加注重辞格的翻译。

“双关类”可以说是最难翻译的辞格，但在该类辞格翻译中，诗体译本的保留原文辞格“修辞格式”与散文体译本之间使用次数平均值的差距，却比其他任何类别辞格都要高。其中，一笔双叙中，诗歌类译本使用 A 类的平均值几乎是散文体译本的两倍，而谐音双关类则是散文类的四倍多（详见表 4-a 和表 4-b）。具体如下例 4.2-5：

例 4.2-5：

原文：
Polonius:
I did enact Julius Caesar. I was killed I'th' ***Capitol***. ***Brutus*** killed me.
Hamlet:
It was a ***brute*** part of him to kill so ***capital*** a calf there. (3.2.93-96)

在上例 4.2-5 是一处谐音双关，普隆涅斯对哈姆雷特说他扮演过凯撒大帝，被布鲁斯在天王神殿里杀死。哈姆雷特利用普隆涅斯话中“Capitol”（天王神殿）和“Brutus”（布鲁斯）这两个词语与“capital”（硕大的）和“brute ”（暴力的，无理性的）谐音，反讽了普隆涅斯，同时也使对话显得诙谐有趣。谐音双关与英语语言密切相关，基于英语和中文这两种语言表达方式的不同，要在中文中寻找一个词语同时能够包含原文中的两个意思，而且读音上也要相似，是一件非常困难的事情。两种文类的译者在翻译该例时的具体做法如下例 4.2-6：

例 4.2-6：

译文：
散文体译本：
田：
波 我演的是犹礼亚斯凯撒：我在**神殿**被刺；**布鲁都**刺了我。
哈 演布鲁都的**真是不幸**要在那里杀你这样一个**头等**的蠢物。
（田汉 1921：83）---- C1

邵：
卜 臣演周力合被刺宫闱中。**伯刺荼**杀我。
黑 渠亦**辣毒**哉，杀一 伟于彼。（邵挺 1923：74）---- C1

梁：
普 我扮朱立阿斯西撒；我被杀在**大庙**里；是**布鲁特**斯杀我的。
哈 他真是**太鲁莽**，竟屠杀这样**又大又妙**的一只牛犊。（梁实秋 1996：279）---- A2

朱：
普 我扮的是裘力斯凯撒；**勃鲁特斯**在邱比特神殿里把我杀死。

哈 他在神殿里杀死了那么好的一头小牛，真是**太残忍**了。
（朱生豪 1996：140）---- C1

诗体译本：
曹：
波 我演的是尤利斯凯撒：我在议事厅里被人谋害了；是**布鲁特斯**杀我的。
汉 他真有点**野蛮**，竟然在那里杀掉**这么大**的一条笨牛。（曹未风 1955：85）---- C1

杨：
波 我演茹该撒：我在加匹托宫被杀；**白路都**杀死了我。
汉 他的那一角色是**很残忍的**，在那儿杀死了这样重要的一位蠢人。
（杨烈 1996：81）---- C1
卞：
波 我演过久理斯凯撒；我在**天王大殿**里被杀；**勃鲁塔斯**杀了我。
哈 他真**“鲁”莽**啊，杀了“**天大**”的一头好牛。（卞之琳 1991：342）---- A2

林：
波 扮演了朱里 ·凯撒在**大庙**被杀了，**布鲁图**杀了我。
哈 **好不辣毒**，杀了个**聒聒叫**的牛犊。（林同济 1982：82） ---- C1

孙：
朴 我扮演居里安 恺撒：我在**天王大庙**里给杀死；**勃鲁德斯**杀了我。
罕 他真是**鲁莽灭裂**，杀死了这样一头**大好**的牛犊 。（孙大雨 1990：117）---- A2

方：
波 我演过居里厄斯 ·恺撒。我在神殿里遭到了暗杀。**勃鲁托斯**把我杀了。
哈 特勃鲁托斯**太粗鲁**了，把神殿里那么神气的一头公牛给杀死了。
（方平 2000：315） ---- A2
彭：
波 我确实演了凯撒大将。我在**天神庙**里被杀死。**卜如德**把我杀了。
哈 **卜如德不道德**，竟在**庙堂**把如此**堂堂**的牛犊**开膛**。（彭镜禧 2001：99）---- A2

北：
泼 我扮演的是恺撒大帝，我被杀害在**神庙**里，是**布鲁图**杀害了我。
哈 布鲁图在那儿杀掉了这么**神妙**的一头小牛，真是一桩**恐怖而又粗鲁**的行为。
（北塔 2003：105-106）。---- A2

从上文例 4.2-6 的译文可以看到，大部分散文体译者，还有使用诗体的曹未风、杨烈和林同济，都只是翻译了双关词其中之一的一个字面意思，而没有在译文中保留原文的谐音双关。而在梁实秋和大部分的诗体译者的译文中，他们则通过不同的方式保留这些双关。他们的方法可以总结为以下三种：第一种

是通过改变谐音双关中其中一个词语的字面意思，而达到谐音的效果。例如，北塔将“Capitol”翻译为“神庙”，将“capital”翻译为“神妙”，神妙虽然不是“capital”（硕大的）的字面翻译，但倒也适合用于该上下文中，而且读音也和“神庙”相同。第二种是借助词语间部分读音相同，部分传递原文的谐音双关，这也是所有译者采用最多的方法，例如，在不可能找到一个词语完全和“Brutus”（布鲁斯）的音译相同的情况下，几乎所有的译者都用“粗鲁”、“鲁莽”等含有“鲁”字，或者“恐怖”这个含有“怖”音的词语来翻译“brute”，从而与“布鲁斯”这个名字至少有一个音节相同，达到部分谐音效果。彭镜禧用把 Capitol 译为“庙堂”，然后用“堂堂”来翻译“capital”，也构成了部分谐音。第三种方法是在其他词语间制造新的谐音双关。彭镜禧的例子是一个典型。他将“Brutus”译为“卜如德”，然后没有翻译“brute”，而用新的词语“不道德”来与该名字构成谐音。在原文中，该处谐音双关体现了哈姆雷特对普隆涅斯的鄙视，又同时把哈姆雷特对语言的敏感，和性格中的幽默的一面表现出来。采用诗体的后期译者，便更为看重这些辞格所显示出来的谐趣，因此比散文体译本的译者更趋向于保留原文的双关辞格。

从表 4-a-2 中，还可以看到，在使用 B 类和 2 类方法上，诗体译本整体上也比散文体译本的数据要高。有时候不同的翻译方法可能是译者一时的选择，但有些时候， B 类和 2 类方法的使用，则可以看做是对无法按照原文翻译的一种补偿。这在处理换义双关辞格时尤为常见，大多译者在无法在译文中重现于原文相同的同词异义双关的情况下，转而用其他的辞格来补偿。如下例 4.2-7：

例 4.2-7：

原文：
Second clown:
Was he a gentleman?

First clown:
A (he) was the first that ever bore **arms**.

Second clown:
Why, he had none.

First clown:
What, art a heathen? How dost thou understand the Scripture? The Scripture says Adam digged. Could he dig without **arms**? (5.1.31-35)

在上例 4.2-7 中，是一处换义双关。“Arms”这一词语有“家徽”的意思，“家徽”是英国一种被公认为绅士的家族特有的家族徽章；这一词语同时也有“手臂”的意思。第一位掘墓人利用这一词语的双重意思，和第二位掘墓人开玩笑，故作言他。该处双关与英语语言相关性较大，要在汉语中找到一个词语能够同时拥有这两个意思，几乎是不可能的事情。因此，在翻译过程中，各位译者只能借助创新的方法。具体各家的翻译如下例 4.2-7：

例 4.2-7：

译文：
散文体译本：
田：
小丑 2 亚当老祖是一个世家吗？
小丑 1 他是开天开地以来第一个带过“徽章”的。
小丑 2 那里的话，他何尝带过“徽章”。
小丑 1 什么，你这人怕是个异教徒罢？你那圣书是怎么读的？圣书上说“亚当掘地；”他难道不要“器具”也能掘地吗？（田汉 1922:142）---- C1

邵：
二 亚当君子乎。
一 彼首先执械者
二 何以云然。彼无寸械。
一 君异端者乎。识圣经乎。经云、（亚当）掘土。勿械焉掘。
（邵挺 1923:125）---- C1

梁：
乡乙　他是一位绅士吗？
乡甲　他是第一个**佩带纹章**的。
乡乙　甚么，他哪里有过纹章？
乡甲　怎么，你莫非是异教徒么？你莫非连圣经都不明白？圣经上说“亚当掘地”；他能掘地而不 用“**工具**”吗？（梁实秋 1996:326）----C1

朱：
乙丑 他是一个绅士吗？
甲丑 什么！你是个异教徒吗？你有没有读过圣经？圣经上说，「亚当掘地」。（朱生豪 1996:234）。---- D1

诗体译本：

曹：
丑二 他也是个大户人家？
丑一 他是开天辟地第一个受封的。
丑二 谁说的，他没有受过封。
丑一 怎么，你是个不信教的吗？你的圣经是怎么念的？圣经里说亚当挖土：他若是没有胳膊，他会挖土吗？（曹未风 1955: 144）---- C1

杨：
二　亚当是一位绅上吗？
一　他是第一个带武器的人。
二　唔，他没有带过武器。
一　什么！你不是基督徒吗？你不懂圣经吗？圣经上说“亚当挖地”；他没有武器能挖地吗？（杨烈 1996: 135）---- C2

卞：
乙　亚当老祖也是个世家子弟吗？
甲　他是开天辟地第一个装起门面、挂起“**家徽**”来的。
乙　啊，他连衣服都不穿，还讲究什么“**家灰**”“**家火**”的！
甲　怎么，你是个邪教徒吗？你连圣经都不懂吗？圣经上说亚当掘地；掘地不用“家伙”吗？他的“家伙”就是他的“家徽”。（卞之琳 1991: 401）---- B2

林：
乙丑　亚当是个贵人？
甲丑　起家圈地，数他**有两手**呢。
乙丑　哪里的话，他没这两手。
甲丑　怎么，你可是一个邪教徒？你念懂了圣经不？经上说的，亚当挖地；**没两手**，他用啥挖去？（林同济 1982:138）---- A2

孙：
乙　他可是个士子吗？
甲　他是开天辟地第一个佩戴**纹章**的。
乙　哎也，他没有什么**文装武装**。

甲　怎么，你是个邪教徒吗？你是怎样听懂《圣经》的？
　　《圣经》上说“亚当掘地”；没有**文装**他能掘地吗，正
　　好比没有武装打不了仗？（孙大雨 1991: 205）---- B2
方：
掘墓人　他呀，第一个佩戴**家徽**呢。
伙计　　说什么家徽，他就是没有。
掘墓人　怎么，你是不信基督的异教徒吗？你的《圣经》是怎么念的？《圣经》
　　上写明了：亚当掘地。没有一**双手**，他能掘地吗？
　　（方平 2000:389-390）---- C1

彭：
掘坟者　他是第一个**有产**阶级。
丑乙　　哼，才怪。
掘坟者　怎么，你是个异教徒啊？你懂不懂圣经啊？圣经上说，亚当挖土。他挖土能
　　没**有铲**吗？（彭镜禧 2001:168）---- B2

北：
小丑乙　亚当是绅士吗？
小丑甲　他是第一个臂膀上**佩戴徽章**的人。
小丑乙　胡说，他没有徽章。
小丑甲　没有？你是个异教徒吧？你是怎么读《圣经》的？《圣经》上说亚当挖
　　过沟。如果他没有**臂膀**，那怎么能挖沟呢？（北塔 2003: 180）---- C1

在上例 4.2-7 中，所有散文体译者都没有保留原文的辞格“修辞格式”，只是将原文双关辞格在该上下文中的“修辞内容”翻译过来。诗体译者也有一半的译者采取散文体译本译者相同的做法，其余四位译者，即卞之琳、林同济、孙大雨和彭镜禧则使用不同的方式，在译文中保留双关辞格。林同济是唯一一位仍然在译文中使用换义双关的译者。在他的翻译中，他用“有两手”来翻译“arms”。“有两手”在汉语中属于口语，可以理解为“有能力”。在英国，拥有“家徽”的人家，至少也都是有些能力的人。虽然“家徽”与“有两手”在意义上有雅俗之别，但也勉强可以从联想意义层面联系起来。同时，“有两手”也可以从字面意思上理解为有两只手臂，用来翻译“arms”作为“手臂”的另外一层意思。使用其他三位保留辞格的译者，则通过改变原文辞

格的“修辞格式”，即将原文的辞格翻译为谐音双关，以达到保留双关的目的。卞之琳借“家徽”和“家灰”谐音，“家灰”的“灰”字又和“家伙”的“火”字相近，从而完成了对原文诙谐效果的传递。孙大雨借“纹章”和“文装”，彭镜禧借“有产”和“有铲”等词语的谐音双关，也达到了相同幽默效果。因此，在该例中，使用 B 类和 2 类方法，通过改变原文辞格的“修辞格式”或者“修辞内容”，从而达到在译文中模仿相同或者相似的修辞效果。在这些情况中，B 类和 2 类方法便是对无法使用 A 类方法的一种补偿了。从数据上看，诗体译本的译者在这方面做的便比散文体译者要好。

最后，从表 4-a-2 中，还可以看到，在翻译“双关类”辞格的时候，散文体译本使用 D 类省略方法的数据整体上比诗体译本要高。其中，两种文类在翻译一笔双叙双关辞格时，散文体译本和诗体译本的数据分别是 4.8 和 0.38，两者之间的差距仅次于“隐喻”的 7.5 和 1.13（关于省略隐喻的讨论，相见例 4.3-4）。在一笔双叙中，散文体译本中出现省略辞格的地方主要是与猥亵语双关，如下例 4.2-8：

例 4.2-8：

原文：
Ophelia:
You are keen, my lord, you are keen**.**

Hamlet:
It would cost you a groaning to take off my ***edge.*** (3.2.227-228)

在上例 4.2-8 中，莪菲丽霞赞赏哈姆雷特用词犀利，头脑敏捷，用了一个“keen”字来形容他，但“keen”一词除了有“犀利，头脑敏捷”的意思之外，还可以指刀刃“锋利”。哈姆雷特借助该词的第二层意思，引出“edge”

一词，“edge”既有“刀刃”的意思，但同时也可以指一个人热衷于某事物，在此处暗指性欲，而要满足这种性欲的代价便是疼痛（Greenblatt 2008:1742, n4）。在该上下文中，从表层意思上看，哈姆雷特装疯卖傻，貌似误解莪菲丽霞的意思，把“keen”理解为刀刃锋利，认为莪菲莉亚表扬的是他的刀锋利，但从深层的意思上看，则是一个猥亵用法，暗指哈姆雷特对莪菲莉亚的爱慕之情，只有得到莪菲莉亚才可以满足。对该处辞格的翻译具体如下例 4.2-8 译文：

例 4.2-8：

译文：
散文体译文：
田：
婀 殿下，您说话真利害真利害。
哈 … …（田汉 1922:89）。----D1

邵：
鹤 词锋犀利。我殿下。词锋犀利。
黑 … … 。（邵挺 1923:79）---- D1

梁：
奥 你说话好尖，殿下，你好尖。
哈 够令你痛得呻吟一阵。（梁实秋 1996:285）---- D1

朱：
莪 您很会解释剧情，殿下。
哈 … …。（朱生豪 1996:150）---- D1

诗体译本：

曹：
欧 你又调皮，我的大人，你又调皮了。
汉 **叫我不调皮**，就得叫你痛一阵才行。（曹未风 1955:91）---- A4

杨：
奥 殿下，我太尖刻了，你太尖刻了。
汉 要磨钝我的**刀尖**，你还得呻吟吃苦。（杨烈 1996:87）---- A2

卞：
莪　殿下真尖刻，殿下真尖刻。
哈　你们得先叫痛，才锉得了我的**锋利**。（卞之琳 1991:350）---- A2

林：
荻　好嘴尖，殿下，好个尖嘴劲儿。
哈　要磨钝我这**尖劲儿**，可要您一场苦叫痛呢。（林同济 1982:88）---- A2

孙：
莪 您太尖刻了，殿下，您太尖刻了。
罕 要叫我**不尖**，够你去呻吟叫痛一会呢。（孙大雨 1991:123）---- A1

方：
奥　殿下的一张嘴真尖利，真尖利。
哈　你先得叫一声痛，才能磨掉我的**锋芒**。（方平 2000:323）---- A1

彭：
娥　您很尖刻，大人，很尖刻。
哈　您不呻吟一阵休想夺走我的**锐利**。（彭镜禧 2001:106）---- A1

北：
奥　您真尖刻，殿下，真尖刻。
哈　要想让我**不尖刻**，您得付出哼哼的代价。（北塔 2003:113）---- A1

在上例 4.2-8 的所有翻译中，散文体译本中除了梁实秋将含有猥亵语的上下文翻译出一部分之外，其他译者都采取回避的方式，用省略的 D 类翻译方法。反之，在诗体译本中，则所有的译者都保留了该猥亵语的上下文意思。曹未风借用“调皮”这个词语，虽然与原文内容不同，但也可以同时指“爱玩闹”和“狡猾不易驯服”的双层意思，保存了原文的双关辞格形式。其他诗体译本译者用“尖刻”、“锐利”等词语翻译“edge”一词，与原文的词语有联想意义上的相似。这中翻译结果一方面与当时的时代相关，在“文以载道”时期，朱生豪等译者，在翻译这些猥亵语的时候，就难免要踌躇了（方平 1995:21）。诗体译本方面，首先，诗体译本出现的时间比散文体晚，在这个段时间里，研究界对莎剧的艺术性的认识也有所加深，在翻译中，也逐渐认识

到粗俗语言在莎剧中的戏剧效果；其次，在翻译语言要求上，翻译界越来越注重在译文保留莎剧的原来风貌，不但对原文的绝美好辞要保留，而且对原文粗俗的语言也要保留，采取“还粗俗以粗俗”的翻译策略（方平 1995:23），寻求在译文中重现莎士比亚笔下栩栩如生的众生面目，体现莎剧的博大精深。这些翻译语言风格要求的改变，也影响到译者对这些猥亵双关语的翻译。

以上讨论的是早期追求行文明了的整体翻译语言目标对散文体译者的影响。虽然散文这种文类给予译者行文风格以广阔的空间，但是，早期的译者更为看重的是译文的“介绍”功能，因此，在行文过程中，即使在有机会保留原文辞格的情况下，他们还更偏向于使用释义的翻译方法，在处理拥有复杂“修辞内容”的辞格时，他们更偏向于用解释的方法翻译原文，甚至不惜省略原文该处辞格。朱生豪这位散文体译者的代表，在追求“明白晓畅”的语言目标下，更为喜欢化繁为简，这体现在他处理含有多个意象的辞格时，时常只翻译出其中的一处意象。后期的译者与前期译者不同，他们更为看重莎剧原文的意趣，主张在翻译过程中保留原文体现这些意趣。这些动机体现在具体的翻译实践中，是译者整体对原文中辞格的重视，即使是对难以翻译的双关辞格，或者是前期社会难以接受的猥亵语等，后期译者都采取保留的态度。前后期译者翻译动机的不同，也从一侧面反映出早期散文体译本比后期诗体译本在保留原文辞格数量少的原因。

4.2.2 文类题材对辞格翻译的影响

题材在本文指的是文章描述的对象，有时候文章重在描写事物，有时

候则重在抒发感情。如朱光潜的总结，人们经常用散文这种文类来叙述事物或事理，用诗歌来咏颂和抒情，这便是这两种文类相对不同之处。题材方面的重点不同，对文类的行文也产生了影响，例如散文和诗都有借助形象的语言来表达情感的情况出现，但诗对形象语言更加依赖，一般情况下，几乎很难找到一首没有形象的诗（艾青 1991b:135）。在不同类型的辞格中，“相似类”和“替代类”辞格都是借助“意象”来创造修辞效果，是所有辞格中，最具有形象性的两类。散文体和诗体在翻译这两种类别的辞格时，使用的方法平均值如下表 4-a-3 和表 4-b-3：

表 4-a-3：散文体和诗体“相似类”和“替代类”的“修辞格式”翻译方法对比表

翻译方法			A 同一辞格		B 不同辞格		C 没有辞格		D 省略辞格	
类别		辞格	散文体	诗体	散文体	诗体	散文体	诗体	散文体	诗体
义变辞格	相似类	隐喻	142	***168***	***15***	11.6	***106***	91.4	***7.5***	1.13
		明喻	62	***65***	2.5	***3.13***	***9.8***	5.75	0	0
		拟人	61	***84.9***	0.8	***1***	***64***	42.1	***2***	0
	替代类	提喻	0.5	0.5	0	0	8.5	8.5	0	0
		借代	8.8	***9.88***	***0.5***	0.13	***16***	15	0	0
		换称	6.8	***9***	***0.3***	0.13	***4***	1.88	0	0

表 4-b-3：散文体和诗体“相似类”和“替代类”的“修辞内容”翻译方法对比表

翻译方法			1 保留内容		2 改变内容		3 解释内容		4 其他内容	
类别		辞格	散文体	诗体	散文体	诗体	散文体	诗体	散文体	诗体
义变辞格	相似类	隐喻	134	***153.375***	24	***25.875***	***100***	86.5	***4.5***	3.125
		明喻	60	***64.375***	***4***	3.625	***9.8***	5.625	***0.3***	0.25
		拟人	63	***81.125***	4.8	***7.125***	***57***	38.875	***2***	0.875
	替代类	提喻	0.5	0.5	0	0	8.5	8.5	0	0
		借代	8	***8.25***	1.3	***1.75***	***16***	15	0	0
		换称	5.3	***6.5***	1.8	***2.625***	***4***	1.875	0	0

从表 4-a-3 和表 4-b-3 中，散文体和诗体译本的“相似类”和“替代类”这两类辞格的翻译方法数据可以看到，诗体译本在保留原文的“修辞格式”及“修辞内容”上，平均值都比散文体译本要高，这也从侧面反映出这两种文类

对形象语言关注程度的不同对辞格翻译造成的影响。形象性的语言，是诗歌题材的特点之一。在莎士比亚的诗剧中，这种特点更为突出。在莎剧中，以**本论文所研究的**《哈姆雷特》**的统计**为例，**约**每 100 个词语中，便出现一处比喻意象，而这些数目众多的意象在剧中又起着不同的作用。

第一，莎剧中意象的使用使抽象的语言具体化生动化，如下例 4.2-9：

例 4.2-9：

原文：
Laertes, was your father dear to you?
Or are you ***like the painting of a sorrow***,
A face without a heart? (Claudius, 4.7.89-91)

上例 4.2-9 是克劳迪斯在试探勒替斯报仇的决心时使用的一处明喻。在原文中，克劳迪斯把那种只有悲哀的表面，而没有足够悲哀的内心促使自己去报仇的人比喻为一张有忧伤脸孔的人物画像，只有面部的哀伤，而没有内心的悲痛。借用画像这一个比喻，把抽象的“有面无心”这种概念形象地表达出来。在保留原文辞格的意象上，散文体和诗体的整体处理方式不同，散文体译本大部分使用释义的 C3 方法，而诗体译本则大部分选择保留原文的“修辞格式”和“修辞内容”的 A1 方法，具体如下例 4.2-9 译文：

例 4.2-9：

译文：
散文体译本：
田：内亚底斯，你的父亲当日对你可好？你那脸上的悲哀可是涂抹上去的，没有真心。（田汉 1922:136）---- C3

邵：父尔所贵乎。非然者。则尔矫伪悲哀。将有面而无心乎。（邵挺 1922:121）---- C3

梁：你从前对于你父亲觉得顶亲热的吗？还是你只**像一张悲哀的画像**，有脸而没有心。（梁实秋 1996:322）---- A1

朱：你是真爱你的父亲吗？还不过是做作出来的悲哀，只有表面，没有真心吗？（朱生豪 1996:22）---- C3

诗体译本：

曹：
莱阿提士，你爱不爱你的爸爸？
还是你仅仅**是一个痛苦人物的的画像**，
只有一张脸而没有心。（曹未风 1955:138）---- B1

杨：
勒尔迪，你从前是否爱你的父亲？
或者你**是否像一幅忧愁的画面**，
只有面貌，没有心肝？（杨烈 1996:130）---- A1

卞：
莱阿替斯，你可是真爱你的父亲？
还是你无非**像画上了一副苦相**
有面无心呢？（卞之琳 1991:396）---- A1

林：
黎尔提，您是真正爱您的父亲，
还是**像一张哀恸画像**，有嘴脸
可没有真心。（林同济 1982:132）---- A1

孙：
赉候底施，你当真爱你的父亲吗？
还是你只**像那张悲哀的画像**，
有脸没有心？（孙大雨 1991:189）---- A1

方：
莱阿提斯，你心里真是爱你的父亲？
还是你只是装一副悲哀的模样？ ----
哭丧着的是脸，不是心？（方平 2000:382）---- C3

彭：
雷厄提，令尊生前你敬爱他吗？
还是说，你**像一幅忧伤的图画**，
有面无心？（彭镜禧 2001:162）---- A1

北：
雷俄提斯，令尊对你来说真的很重要吗？
或者你只画了一脸无心的悲伤？（北塔 2003:173）---- B1

散文体译本中，除了梁实秋保留了该辞格的“修辞格式”和“修辞内容”之外，其他译者都采用释义的语言来翻译，没有保留原文中的“画像”这一意象；反之，在诗体译本中，只有方平是使用释义的语言，其他译者都保留了原文辞格的意象，其中，曹未风和北塔则对原文的“修辞格式”做了修改，将明喻变成隐喻。散文体和诗体对意象的处理方式，可以从这两种体裁的特点中找出一些原因。方平把散文体译本称为“普及性读物”（方平 1988:13），顾名思义，散文体译本的主要目的是为了向读者介绍莎剧的故事梗概，对内容的翻译也偏向于只求通俗好懂，用解释的语言来翻译（相见 4.2 节）；反之，诗歌这种体裁本身便比散文更为关注意象在行文中的作用，使用诗体来翻译的译者，在阅读原文中将更为关注原文的意象，翻译时也都偏向于保留这些诗歌的意象。

第二，意象还增加文章的理解的**多义性**，使文章有多层解读意思。正如南帆所说，诗的语言扩大了词汇的“语义场”，这些语言常常除了一个表层的意思之外，还蕴含着一种“不确定的暗示区域”（1986:48）。在莎翁的诗剧中，借用意象来形成文字的多种理解的情况随处可见。如下例 4.2-10：

例 4.2-10：

原文：
For nature crescent does not grow alone
In thews and bulk, but as his ***temple*** waxes
The inward service of the mind and soul
Grows wide withal. (Laertes, 1.3.11-14)

例 4.2-10 是原文中勒替斯在劝告莪菲丽霞的一段话。勒替斯认为，哈姆雷特对莪菲丽霞的感情仍不够成熟，要随着他身体的成长，他的精神灵魂便会变

得更加成熟，更有责任感，从而也更能理智地对待他和莪菲丽霞的感情。在表达这个意思的时候，勒替斯把哈姆雷特的身体比作一座庙宇（temple），但该比喻并不结束在这句话中，在接下来的描写中，莎士比亚的思路受到了“殿堂”这个词语的启发，使用了与“殿堂”相关的词语“service”。一方面，“service”有“服务”的意思，在这句话中，表示哈姆雷特随着身心的成长，精神灵魂更有能力作出理智的决策，更能“服务”于身体，另一方面，当“service”一词与“temple”联系起来，又让人联想到该词的另一层意思，即经常在庙宇中举行的公众敬奉仪式，使行文又多了一层意思。在具体的翻译中，散文体和诗体译本的处理翻译方法如下例 4.2-10 译文：

例 4.2-10：

译文：
散文体译本：
田：
因为自然的增长并非专长筋力和体驱，等到全身长了，心灵的内的作用也随之增大。（田汉 1922:20）---- C3

邵：
准自然之理。凡人躯干增长。心灵俱进。非徒筋骨长大已也。（邵挺 1923:19）---- C3

梁：
因为凡是能生长的东西，不仅是筋肉体格在长大，在躯体生长的时候其心灵的内在作用也随着增长。（梁实秋 1996:231）---- C3

朱：
因为像新月一样逐渐饱满的人生，不仅是肌肉和体格的成长，而且随着身体的发展，精神和心灵也同时扩大。（朱生豪 1996:36）---- C3

诗体译本：
曹：
因为在生长过程当中的万物长大的并不仅仅是
肌肉同躯干；而是，当这肉身一面生长，
它的心与灵的内部机能也随着
发展生长。（曹未风 1955:23）---- C3

杨：
生生不息，并不限于肌肉和身躯，
这就是自然；如果**肉身的殿堂**已在发展，
那么，灵魂和思想的内部礼拜式
同时也要加宽。（杨烈 1996:23）---- A1

林：
　　人生发展。不仅在
筋肉躯干，随着这**神殿**扩大，
殿内的心灵供应也添色加量。（林同济 1982:22）---- A1

卞：
一个人成长，并非只长筋肉，
只长躯体；这一副**架子**扩大了，
内心活动要求鲜花供奉
也就增加了。（卞之琳 1991:281）---- A4

孙：
因为人身体成长，不光是筋肉
和躯干生发；而当这**神殿**扩张时，
心志和神魂所祈求的内心供奉，
也跟着增长。（孙大雨 1991:23）---- A1

方：
　　一个人的成长，
不只是添筋肉，长骨骼，那“**庙宇**”扩大了，
责任感，事业心，也随着加重、加深了。（方平 2000:240）---- A1

彭：
因为自然的成长并不仅止于
筋骨身体，随着肉体的成长。
内在心智和灵魂的负担
也一同扩充。（彭镜禧 2001:31）---- C3

北：
　　因为我们
像新月一样在不断生长，不只会
增强筋力、增高个子，而且
一随着身体这**庙堂**的长大，头脑
和灵魂中的奉献精神也会增长、
扩大。（北塔 2003:25）---- A1-b

在译文中，所有的散文体译本都没有保留原文“庙宇”这个比喻意象，而是用释义的语言将该隐喻所表达的意思表示出来。诗体译本的译者中，除了曹

未风和彭镜禧，有五位保留了这个比喻意象，卞之琳则用相类似的意象“架子”来代替，在这些保留了原文意象的译本中，方平的译本只保留“庙宇”的意象，而没有保留由“庙宇”引申出来的“供奉”这个意象。从整体上看，诗体译本比散文体译本保留了更多原文诗歌语言的多义性特点。南帆等学者认为，诗歌的语言特点之一便是其“多义性”（南帆 1986:44），选择用诗体来翻译的译者，在这种文类的行文特点的影响下，则比散文体译者更加关注原文诗歌的“多义性”在译文中的体现。

第三，意象在莎剧中还有塑造人物性格、烘托剧情主题的作用。史本吉娜（Caroline Spurgeon）（1961/1935）和克雷蒙（Wolfgang Clemen）（1966）曾对莎剧中的意象进行了研究，两人的研究结果证明，在《哈姆雷特》一剧充满这与疾病和腐败相关的意象（Wilson 1966: vi），后期又有学者做了重新的统计，发现《哈姆雷特》中，数目最多的意象应为战争（Charney 1969: 6-30）。这些主导意象，在剧中扮演着重要的作用。克雷蒙在《莎士比亚意象的发展》（*The Development of Shakespeare's Imagery*）一书中，用例子证明了在后期的莎剧中，隐喻成了塑造人物性格和营造戏剧主题的一大工具（Clemen1966:5）。帮助隐喻完成这一功能的，莫过于隐喻中使用的意象。如下例 4.2-11：

例 4.2-11：

原文：
He hath, my lord, wrung from me my slow leave
By laboursome petition, and at last
Upon his will I ***seal'd*** my hard consent. (Polonius, 1.2.60)

在上例 4.2-11 中，普隆涅斯把答应儿子勒替斯去法国的请求比喻为在法律文本上盖章，整个比喻通过动词“seal”（加封，盖章）表现出来。两中文类的译者具体的翻译如下：

例 4.2-11：

译文：
散文体译本：
田：
那里当得小儿三番两次的苦求，最后也只好在他的决心上大大地**签了一个可字**（田汉 1921:11）。---- A1

邵：
渠陈请恳挚。劫臣尤准。为悦其意。臣始拒而终诺。（邵挺 1923:10）---- C3

梁：
陛下，他竭力的请求，终于夺去了我的迟迟不给的允诺，我总算是勉强依了他。（梁实秋 1996:224）。---- C3

朱：
我抵不过他几次三番的恳求，已经勉强答应他了。（朱生豪 1996:22）。---- C3

诗体译本：
曹：
我的大人，他不断地苦苦逼我
已经使我不得不吞吞吐吐地，最后
勉强同意了他的要求。（曹未风 1955:13-15）---- C3

杨：
回禀主上，他以努力不懈的请求
争取到我迟缓的允许，而最后
对于他的意见，我表示了勉强的同意。（杨烈 1996:14）---- C3

林：
陛下，他对我一再苦求，缠得我
不得不放，对他这番志愿，
我勉强同意，最后给他**盖章**了。（林同济 1982:13）---- A1

卞：
陛下，他苦苦哀求，舌敝唇焦，
好容易挖出了我嘴里“可以”两个字，
我在他决心上**盖下**来生硬的“同意”。（卞之琳 1991:272-273）---- A1

孙：
他已经，吾主，煞费精神地向我
求得了我迟迟的允许，最后终于
对他那心愿我**盖上**难能的同意。（孙大雨 1991:13）---- A1

方：
陛下，他几次三番，苦苦地哀求，
到最后，硬是逼得我只好答应了，
给他的请愿**盖上**我勉强的“同意”。（方平 2000:228）---- A1

彭：
陛下，他是花费了不少唇舌，
使我勉为其难的同意；最后，
只好很**不情愿的答应**了他。（彭镜禧 2001:20）---- C3

北：
陛下，他在我这井软磨硬泡
费尽口舌，才得到我勉强的许可。
最终我在他的请愿书上**盖了章**，
表示我这严父的同意。（北塔 2003:13）---- A1

在例 4.2-11 散文体译本中，田汉是唯一一位保存原文该处隐喻的译者，他把该隐喻译为“签了一个可字”，其他三位译者均采用解释原来意思的策略，选用 C 类翻译方法，将该处隐喻省去，译为“勉强同意”等解释性的文字。而在本例的诗体译本中，除了彭镜禧之外，其他所有译者都保存了原文的隐喻，译为“盖章”等相关的词语，使读者能够体会到其中的比喻意味。在原文中，修辞是莎士比亚塑造剧中人物的手法之一。而普隆涅斯这一角色在剧中的主要特点便是喜欢卖弄语言，经常在语言中使用修辞，而且，他使用修辞有时候连自己也觉得有些刻意，例如，他在向国王和王后解释哈姆雷特发疯的原因时，也是用了一系列的修辞，使听得不耐烦的王后葛特露不得不打断他说“多些内容，少些艺术”（“more matter with less art”（2.2.96）），而他自己说着说着，也意识到自己所说的是一个“愚蠢的修辞”（“a foolish figure”

（2.2.99））。可以说，使用修辞，是这个人物的特点之一，而如果译文中没有保留这些修辞，从理解这个人物的角度来说，便是一种线索的缺失。整体上看，散文体译本在保存原文辞格上，不如诗体译文那般严格，也便失去了理解原文人物的线索了。

此外，意象除了有塑造人物性格的作用，还起到烘托主题的功能。如上文所述，在《哈姆雷特》一剧中，频繁出现疾病相关的意象，这些意象烘托出剧中灾祸四伏的气氛，如下例 4.2-12：

例 4.2-12：

原文：
And thus the native hue of resolution
Is ***sicklied o'er*** with the pale cast of thought. (Hamlet, 3.1.86-87)

上例 4.2-12 是哈姆雷特“to be or not to be”独白中的一句话。在这段独白中，哈姆雷特使用了不同的辞格，其中最常见的是比喻和拟人，本例便是其中一处拟人辞格的例子。在该处拟人中，哈姆雷特将“决心”（resolution）比拟为一个有生命的个体，思前想后，犹豫不决就好像“决心”生病似的，面无血色，没有力量去将想法付诸行动。该处疾病的意象，与剧中其他地方的疾病意象一起，给戏剧造成一种萎靡不振，奄奄一息的气氛。例如，鬼魂引导哈姆雷特离去之后，贺拉旭认为这个国度肯定发生一些见不得人的事情，而这些事情就如腐烂的事物一样（“something is ***rotten*** in the state of Denmark”（1.4.67））。哈姆雷特认为他的母亲葛尔露德与叔父克劳迪斯的婚姻是一种道德堕落的行为，是葛尔露德的感觉中风，失去选择能力的结果（“sense sure you have,/ else could you not have motion; but sure that sense / is ***apoplexed***”

（3.4.70.1-3），而葛尔露德对自己道德问题的回避，以哈姆雷特胡言乱语作为借口为自己的堕落行为开脱，则犹如为自己的伤口涂上膏药，但这些膏药的作用只能掩饰外表皮肤，却阻止不了疾病在内部的溃烂（“it will but skin and film the ulcerous place / whilst rank corruption, mining all within/ infect unseen”（3.4.136-10）），等等。史本吉娜认为，这些疾病的意象，有助于制造了一种病怏怏的气氛：人的决策之心生病了，道德中风了，皮肤溃烂了等等，就仿佛正要遭受重大变故的丹麦王国（Spurgeon1961:316）。因此，在译文中保留这些意象，有助于给译文读者也创设同样或者相似的一种阅读效果。例 4.2-12 的译文如下：

例 4.2-12：

译文：
散文体译本：
田：
以此决心的本色也被思虑的苍颜混淆了。（田汉 1922:74）---- C3

邵：
动辄中途迂折。而消其果决之心焉。镇神静虑哉。（邵挺 1922:67）---- C3

梁：
所以敢作敢为的血性被思前想后的顾虑害得变成了灰色。（梁实秋 1996:272）---- C3

朱：
决心的赤热的光彩，被审慎的思维盖上了一层灰色。（朱生豪 1996:126）---- C3

诗体译本：
曹：
在决断的本来面目之上
就涂上了一层惨淡的思想的**病容**。（曹未风 1955:77）---- A1

杨：
因而，坚决勇敢的英雄本色
由于灰色的忧思变得暗淡无力。（杨烈 1996:72）---- C3

林：
　　果断力的本然灵光
也就蒙上了忧疑的黯淡迷雾。（林同济 1982:73）---- A2

卞：
也就这样子，决断决行的本色
蒙上了惨白的一层思虑的**病容**。（卞之琳 1991:334）---- A1

孙：
果断力行的天然本色，　便这么
沾上一层灰苍苍的忧虑的**病色**。（孙大雨 1991:109）---- A1

方：
就这样，男子汉果断的本色蒙上了
顾虑重重的**病态**，灰暗的阴影。（方平 2000:304）---- A1

彭：
就这样，决心的赤胆本色也因
谨慎顾虑而变得灰白**病态**。（彭镜禧 2001:89）---- A1

北：
　　决断的
血红本色也被染上了忧虑的
病态的苍白。（北塔 2003:93）---- A1

在例 4.2-12 的翻译中，散文体译本都没有保留原文的疾病意象，使用解释的语言将原文意思表达出来；而诗歌译本中，除了杨烈使用解释的语言，林同济使用其他意象之外，其他六位译者都保留了原文拟人辞格以及疾病的意象。诗歌译本整体上看比散文体译本更为注重意象的保留，从而也保留了更多了解原文风貌的线索。

上文讨论的，是散文和诗歌两种体裁在题材上的不同对辞格翻译的影响。散文多用于叙事，诗歌多用于抒情。诗歌抒情方式之一是使用形象的意象。在《哈姆雷特》中，意象有使抽象事物形象化，创设多义性和塑造人物烘托剧情的作用。通过对两种体裁的译本的对比后发现，在翻译与意象相关的辞格时，

诗体译本保留原文辞格意象的平均值比散文体译本要高，从中也证明了，翻译体裁的不同，确实对辞格的翻译造成影响。

4.2.3 格律形式对辞格翻译的影响

散文和诗歌除了题材上的区别之外，在行文过程中，诗歌比散文更加注重格律的使用。格律指诗歌创作时的音律和格式方面所应遵守的准则，在中文古典诗歌中，格律主要由用韵、平仄、对仗和字数四个要素组成。新诗对格律的要求比古诗要宽松，新诗改革者初始提出摒弃格律，追求自然，后期新诗改革者则认为在声音和节奏方面仍需要有所保留，才能称之为诗。下文主要讨论汉译《哈姆雷特》的散文体和诗体译本在辞格翻译过程中，可能受到散文和诗歌这两种体裁格律方面影响的情况。

首先，散文和诗歌对音律重视程度不同，对辞格翻译，特别是尾韵辞格翻译方法使用也不尽相同。具体从下表 4-a-4 和表 4-b-4 中可以看到：

表 4-a-4：散文体和诗体“声音重复类”辞格的“修辞格式”翻译方法对比表

翻译方法			A 同一辞格		B 不同辞格		C 没有辞格		D 省略辞格	
类别		辞格	散文体	诗体	散文体	诗体	散文体	诗体	散文体	诗体
形变辞格	声音重复类	头韵	0	0	0.25	***0.5***	***2.75***	2.5	0	0
		尾韵	22.75	***42.25***	***0.5***	0	***40***	24.88	4	0

表 4-b-4：散文体和诗体“声音重复类”的“修辞内容”翻译方法对比表

翻译方法			1 保留内容		2 改变内容		3 解释内容		4 其他内容	
类别		辞格	散文体	诗体	散文体	诗体	散文体	诗体	散文体	诗体
形变辞格	声音重复类	头韵	2.75	***3***	0	0	0	0	***0.25***	0
		尾韵	17	***17.625***	***4.5***	2.25	***18.5***	7.625	22	***38.5***

从上表 4-a-4 和表 4-b-4 中可以看到，在尾韵辞格翻译方面，无论从“修辞格式”还是“修辞内容”上，散文体译本保留原文辞格的数据（即使用 A

类和 1 类方法）都比诗体译本的要少。在“修辞格式”翻译中，散文体译本平均保留了 22.75 处尾韵辞格，诗体译本则平均保留了 42.25 处尾韵辞格；在内容翻译上，散文体译本平均保留了 2.75 处头韵辞格的内容和 17 处尾韵的内容，而诗体译本则平均保留了 3 处头韵内容和 17.625 处脚韵内容。《哈姆雷特》大部分是用无韵的“素体诗”创作，出现尾韵的主要在每场末的结尾、剧中剧的内容和具有谚语性质的语言中。下文以场末尾韵作为例子来分析，具体如下例 4.2-13：

例 4.2-13：

原文：

O, come ***away***!
My soul is full of discord and ***dismay***. (Claudius, 4.1.39-40)

译文：

散文体译本：

田：
哦，去罢！我的心绪慌乱极了哩。（田汉 1922:112）---- C3

邵：
呵，退。吾魂魄纷纠懊丧极矣。（邵挺 1923:99）---- C3

梁：
啊，来罢！我心里好烦恼。（梁实秋 1996:303）---- C3

朱：
啊，来吧！我的灵魂里是充满着混乱和惊愕。（朱生豪 1996:186）---- C3

诗体译本：

曹：
啊，你**来**！
我的灵魂里充满了噪杂与**悲哀**。（曹未风 1955:114）---- A2

杨：
啊！**快来**；
我的灵魂十分矛盾，而且早已**惊呆**。（杨烈 1996:108）---- A2

卞：
来！

我的心绪太乱了，心情太**坏**。（卞之琳 1991:371）---- A2

林：
晦，咱们**走**吧，
正是方寸乱纷纷，万绪**千愁**。（林同济 1982:109）---- A2

孙：
啊**来**；
我心绪纷乱，心情忧惧多**不快**。（孙大雨 1991:165）---- A2

方：
来，
我心里乱糟糟，焦急、烦恼满**胸怀**。（方平 2000:352）---- A4

彭：
啊咱们**走**，
我的内心充满不安、十分**难受**。（彭镜禧 2001:133）---- A2

北：
过来啊！我心中满是混乱和惊惧。（北塔 2003:144）---- C1

上例 4.2-13 是克劳迪斯在得知哈姆雷特误杀了普隆涅斯后，安排了哈姆雷特两位朋友罗森克兰滋和基腾史登去寻找尸体，自己和葛特露在退场之前所说的话，是他内心陷入恐慌的表达，同时利用“away”（离开）和“dismay”（恐惧）两个词语的尾韵，暗示该场的结束。在该例中，散文体译本都采用解释的方法（C3），没有翻译出行末的尾韵，而诗体译本中，只有北塔没有保留原文辞格的“修辞格式”，采用字面翻译（方法 C1），其他七位译者，都保留了原文尾韵的“修辞格式”。在这七位译者中，方平使用其他词语之间的尾韵来模仿原文辞格“修辞格式”，但没有保留原文辞格的内容（A4 方法），其他六位译者则使用联想相同的词语来翻译（A2），保存了原文“修辞格式”的同时，也保留了原文部分辞格内容。

其次，散文和诗歌在行文格式上的不同也对辞格翻译产生影响。散文一般不讲究格律，行文比较自由随意，是“自然的语言，表现上较少拘束”（卜荣英 2002:38），反之，诗体裁更加注重借助词语的平仄轻重来形成音乐节奏，因为这些规则的存在，诗人作诗就如同贝律（Bliss Perry）所说的，是“带着脚镣跳舞，并且要带别个诗人的脚镣”，但是贝律也认为“差不多没有诗人承认他们真正给格律束住了”（Bliss Perry，见闻一多 1993:137），莎士比亚就是带着脚镣却能自由舞蹈的其中一位。

上文 4.1 节已经讨论，《哈姆雷特》的散文体译本基本都没有保留原文五步抑扬格诗体的格式，而使用诗体来翻译的译者，也经历了一个从自由诗、等行诗，到后来尝试用“音组”和“顿”等来移植五步格的过程。在《哈姆雷特》的诗体译本中，对原文“素体诗”格律的重视，应该是从孙大雨和卞之琳开始，译者才开始使用各种方式模仿原文的五步格式。无论是孙大雨的“音组”，还是卞之琳的“顿”，在行文的字数上，都没有严格的要求，但大致实践过程中，每一个“音组”或“顿”都包含两到三个汉字，因此，为了移植原文的五步格，在译文的字数上，便多少有些限制。而散文体译本，则没有诗体译本这方面的约束，甚至早期的“白话新诗诗”式，或者“等行”式的诗体译本，格式的限制也比较少。与格式相关性最大的辞格要数“词语重复类”辞格，这一类的辞格翻译数据详见下表 4-a-5 和表 4-b-5：

表 4-a-5：散文体和诗体“词语重复”辞格的“修辞格式”翻译方法对比表										
翻译方法			A 同一辞格		B 不同辞格		C 没有辞格		D 省略辞格	
类别		辞格	散文体	诗体	散文体	诗体	散文体	诗体	散文体	诗体
形变辞格	词语重复类	首语重复	7.5	***8.25***	***1***	0.125	***2***	1.5	***0.25***	0.125
		尾语重复	***0.75***	0.625	0	0	0.25	***0.375***	0	0
		间隔重复	***12.25***	12.13	0	0	1.5	***1.875***	***0.25***	0
		直接反复	***12.25***	11	0	***0.125***	1.5	***2.75***	***0.25***	0.125
		异形重复	1.25	***2.25***	2.5	***2.875***	***8***	6.875	***0.25***	0
		链形反复	1.5	***1.75***	0	0	***1.5***	1.25	0	0
		回环反复	2.25	***3***	***0.25***	0	***0.5***	0	0	0
		重复	8	***9.875***	0	0	***2.75***	1.125	***0.25***	0

表 4-b-5：散文体和诗体“词语重复辞格”的“修辞内容”翻译方法对比表										
翻译方法			1 保留内容		2 改变内容		3 解释内容		4 其他内容	
类别		辞格	散文体	诗体	散文体	诗体	散文体	诗体	散文体	诗体
形变辞格	词语重复类	首语重复	7.5	***8***	0.25	0.25	***1.75***	1.375	***0.5***	0.375
		尾语重复	***0.75***	0.625	0	***0.125***	0.25	0.25	0	0
		间隔重复	11	***11.875***	0.5	***1***	***1.5***	1.25	***0.75***	0.5
		直接反复	***11.5***	9.75	0.25	0.25	1.25	***2.125***	***0.75***	2
		异形重复	7	***7.875***	0.75	***0.875***	***3.5***	2.5	0.5	***0.75***
		链形反复	1.5	***2.625***	***0.25***	0	***1***	0.25	***0.25***	0.125
		回环反复	***3***	2.625	0	***0.375***	0	0	0	0
		重复	9.25	***10.25***	0	***0.125***	***1.25***	0.5	***0.25***	0.125

从表 4-a-5 中可以看到，散文体译本几乎在所有的辞格翻译中，使用 A 类辞格的平均值都比诗体译本的平均值要低，但是在翻译重复类辞格中的尾语重复，间隔重复和直接重复这几种“词语重复类”辞格时，使用 A 类方法的数据则比诗体译本要高。这几种辞格的“修辞格式”是在重复个别词语的基础上形成的。重复词语不可避免会增加了每句诗行的字数，从而增加每句诗行的“音组”或“顿”的数目。讲究移植原文五步格的格律诗体译本，于是在翻译“词语重复类”辞格的时候便受到该辞格的“修辞格式”的影响。反之，散文体译本则没有该方面的束缚。如下例 4.2-14 和例 4.2-15：

例 4.2-14：

原文：
O all you host of heaven! O earth! What else?
And shall I couple hell? ***hold***, ***hold***, my heart,
And you, my sinews, grow not instant old,
But bear me stiffly up.（Hamlet, 1.5.93-94）

例 4.2-15：
原文：
O most pernicious woman!
O ***villain***, ***villain***, smiling and damned ***villain***.（Hamlet, 1.5.105-106）

上例分别是“词语重复类”中的直接重复辞格和间接重复辞格。重复辞格在行文中有强调的功能，可以“突出思想，强调感情，深入地揭示人物心理活动的作用；在结构上有层次分明，前后呼应的作用；在音律上有增加语言的回环美、往复美、节奏美、旋律美的作用”（李亚丹，李定坤 2005:422）。上文例 4.2-14 和例 4.2-15 中，是哈姆雷特听完鬼魂讲述的遇难故事后，对自己说出的一席话。话语表达了他内心的激动，例 4.2-14 中，借助两个“hold”的重复， 体现出他听完这席话之后，内心的不安。而例 4.2-15 则通过间隔重复“villain”这一个词，表达了他对葛露特和克劳迪斯的罪行的厌恶和愤怒。在翻译时，散文体译本整体上比诗体译本保留更多原文的直接重复和间接重复辞格。如下例 4.2-14 的译文：

例 4.2-14：

译文：
散文体译本：
田：
啊，一切天上的神啊！啊，地神啊！还有什么？连地狱的恶魔也叫来吗？啊，蠢东西！我的心啊，**把牢**，**把牢**。我的筋肉啊，你也不要速老了，把我坚持下去。
（田汉 1922:32）---- A1

邵：
天神地祇人鬼。**镇静吾心哉**。吾心不老。助吾刚强哉。（邵挺 1922:29）---- C3

梁：
啊一切天上的神抵哟！啊地哟！还有什么？我还要向地狱喊叫吗？啊，呸！**镇定**，**镇定**，我的心；我的筋肉，你别立刻老朽，你要坚硬的支持我。
（梁实秋 1996:239）---- A1

朱：
天上的神明啊！地啊！再有什么呢？我还要向地狱呼喊吗？啊，呸！**忍着吧**，**忍着吧**，我的心！我全身的筋骨，不要一下子变得衰老，支持着我的身体呀！
（朱生豪 1996:58）---- A1

诗体译本：
曹：
唉你天上所有的神哪！啊，大地！还有什么？
我还要加上地狱吗？啊，该死的！**稳住**，**稳住**，我的心；
还有你，我的筋骨，你不要立刻就变老，
你要把我倔强地支撑起来。（曹未风 1955:37）---- A1

杨：
日月星辰！啊，地灵！还有什么其他神明？
我岂要叫地狱鬼神？啊！稳住吧，我的心！
我全身的肌肉啊，你别马上变老，
还要支持我去坚定执行。（杨烈 1996:35）---- C1

林：
哎呀，你们天上的群神！这大地啊！
还有什么？再凑上个地狱吗？嗨，去它的。
我的心，**撑住撑住**吧。我的筋肉啊，
你别一下子就老朽了，把我直挺挺撑起吧。（林同济 1982:35）---- A1

卞：
天兵神将啊！天神地祇啊！还有呢？
加上地狱的凶煞嘛？硬起来，我的心！
全身的筋络不要一下子都松了，
要把我直挺挺支撑起来。（卞之琳 1991:293）---- C1

孙：
天兵神将哟！地师土伯们！还有甚？
加上幽冥的凶煞吗？ 挺住，我的心；
我的筋腱啊，莫在顷刻间变衰老，
绷紧着，把我挺起来。（孙大雨 1991:37）---- C1

方：
噢，天上的诸神啊，大地啊！还有呢？

还得向地狱呼吁吗？**要挺住**，**要挺住**，
我的心！周身的筋肉，别一下子垮掉啊，
要硬是把我支撑起来。（方平 2000:257）---- A1

彭：
啊众天使！啊地底！还有什么？
还要加上地狱不成？可恶，我的心，要挺住，
还有你，我的筋骨，不要立刻衰老，
要强壮的搀扶着我。（彭镜禧 2001:47）---- C1

北：
哦，你们住在天上的所有神明！
哦，地哪！还有什么？我还要
向地狱呼号吗？哦，呸！**别乱**啊，
别乱，我的心！还有你，我的筋骨，
不要在片刻间颓老，你要坚定地
支撑我。（北塔 2003:43）---- A1

从例 4.2-14 的译文中可以看到，散文体译本中，除了邵挺的译本之外，其他三位译者都保留了原文的直接重复辞格；而在诗体译文中，则只有一半的译者保留原文辞格。杨烈、卞之琳、孙大雨和彭镜禧则没有保留原文的重复辞格，例如，卞之琳将该处直接重复翻译为“硬起来，我的心”，译文中没有了原文直接重复辞格的格式。

这种现象可以归为以下两点原因：一方面，诗体译本的用语相对比散文体译本简洁。正如彭镜禧所说：“一旦你决定用诗体翻译，文字自然会精简，节奏也会明朗”（2005:14），也就是说，选择了诗体来翻译的译者，便有如彭镜禧这样的潜在意识，在使语言过程中力求精简。通过对上文首语重复辞格部分的翻译内容进行统计后也发现，散文体译本中三个白话译本在翻译例 4.2-14 的平均用字为约 55 个，而所有诗体译本的用字约为 53 个。其中，卞之琳和孙大雨两位译者使用 47 字翻译该例，在所有译者中数量最少。用字上讲究精

简，使得有些诗体译者在翻译重复辞格时，选择放弃保留重复辞格的“修辞格式”。

另一方面，诗体译本追求移植原文的“五步格”，甚至追求在“五步格”基础上的“等行”翻译，这也从另一方面对用语数量产生限制。如诗体译文便可以清楚地划出五个节奏，如下卞之琳和方平的译文：

卞：
天兵 / 神将啊！ / 天神 / 地祇啊！ / 还有呢？
加上 / 地狱的 / 凶煞嘛？ / 硬起来，/ 我的心！
全身的 / 筋络 / 不要 / 一下子 / 都松了，
要把我 / 直挺挺 / 支撑 / 起来。（卞之琳 1991:293）---- C1

方：
噢，/ 天上的 / 诸神啊， / 大地啊！ / 还有呢？
还得 / 向地狱 / 呼吁吗？ / **要挺住**， / **要挺住**，
我的心！ / 周身的 / 筋肉， / 别一下子 / 垮掉啊，
要硬是 / 把我 / 支撑 / 起来。（方平 2000:257）---- A1

从上面对卞之琳和方平的译文划分的音节中可以看到，采用诗体的译者，每行诗大致都用五个音节去移植莎剧原文的五步格，卞之琳的译文不但移植了原文的格式，还追求行文上的“等行”。因此，在翻译“hold, hold, my heart”这一处直接重复时，要考虑音节的数量，同时因为该行前方已经有“加上 / 地狱的 / 凶煞嘛？”占了该行的三个“顿”，如果再重复“硬起来”，便使得该行的“顿”变为六个，与其他不协调。为了坚持“等行”的理念，只能将该处重复省去。与卞之琳做法相同的，还有孙大雨。而对于不追求“等行”翻译的译者，如方平，在翻译该行的时候，便保留了原文重复的词语，而将“我的心”移到下一行。

相类似的情况也出现在例 4.2-14 的翻译中。几乎所有的译文都保留了原文“O, villain, villain, smiling and damned villain”中所间接重复的三处“villain”，然而， 只有卞之琳在翻译该例时，没有保留原文辞格的“修辞格式”。他的译文如下例 4.2-15：

例 4.2-15：

译文：
诗体译本：
卞：
啊，恶毒不过的女人！
啊，/ 笑嘻嘻、 / 万恶 / 不赦的 / 恶汉。（卞之琳 1991:294）---- C1

上例 4.2-15 的翻译中，和例 4.2-14 的情形相似，卞之琳又是为了诗行“顿”的数量，而舍弃了原文的间接重复。在原文中，间接重复辞格表达了哈姆雷特对克劳迪斯的厌恶，以及对他毒害先王的行径的愤慨。在这个别诗体译本中，为了在译文中保留五步格，只能舍弃原文的重复，从而也减弱了原文重复辞格所传达的愤怒情感。

以上 4.2 节主要讨论的是不同时期翻译语言目标的不同。前期以介绍为目的的散文体译者多追求译文的明白晓畅，对复杂的辞格采取释义的翻译方法；而后期的莎剧译者转为对莎剧原文的审美意趣的追求。在这个动机的作用下，译者便偏向于注重保留这些现实原文意趣的辞格。同时，散文体和诗体这两种文类各自在“题材”和“格律”上的典型特点，也影响到这两类译本的翻译。诗歌注重意象的使用和行文的韵律节奏，这些特点在辞格翻译中表现为诗体译本在翻译与意象密切相关的辞格时，如“相似类”和“替代类”，保留原文意象的平均值比散文体译本要高。但同时，诗歌注重节奏，特别是后期诗体译本

的译者，尝试用“音组”或“顿”移植原文的“五步格”，格式上也给辞格的翻译带来字数上的限制，这种限制表现在一些重复辞格的翻译上，为了使每一行有五个音步，一部分诗体译者在翻译重复类辞格时，选择省译原文的重复部分，或者将几处重复翻译为一次，没有保留原文重复辞格。但行文自由的散文体译本则没有存在这方面的问题，一般情况下都保留了原文的重复辞格。

第五章　辞格“外部因素”与辞格翻译
---- 译者个人因素

在《哈姆雷特》汉译过程的外部因素中，除了上一章所讨论的来自散文体和诗体这两种文类的影响之外，另一个外部因素便是译者。奈达说过：

> “没有哪个译者可以避免在作品中渗入个人因素。在他对原文语言信息的解读，他所选择的词语和语法形式，以及他在文体上作出的对等决定，都不可避免地受到他对作者以及信息的全面理解的影响，[…]”（Nida 2005:154）。

从奈达的讨论可以看到，翻译过程中，来自译者的影响是绝对的。在第四章有关文类的讨论中，对散文体和诗体的选择，也必然受到译者主观因素的影响。然而，第四章主要是讨论译者群体，即选择散文体或诗体的译者群 之间，以及以散文体为代表的早期译者，与以诗体为代表的后期译者之间，在辞格翻译方面的区别。本章主要关注的是作为个体的译者在翻译过程中的特点，并探索这些个体翻译特点产生的原因。

贝尔曼（Antoine Berman）把译者看做是翻译中最活跃的因素（Berman，见许钧 2003:9），贝格朗（Robert de Beaugrande）在《诗性翻译理论因素》（*Factors in a Theory of Poetic Translating*）中提到，在翻译过程中，应该考虑译者的社会经济地位、教育和培训、知识和信仰、个人兴趣和优先考虑因素、以及他使用语言时的周围环境（1978:13）。威尔斯（Wolfram Wilss）也提到译者的认知系统和知识背景在翻译过程中所起到的作用（1994:148）。在翻译研究中，与译者相关的这些因素，并不是从一开始便受到研究者的关注，而是

在不同时期，研究者对它们的关注程度和关注重点各不相同。在早期讨论中，译者被认为没有个人力量，只能忠实地重现原作者思想，不能创作、修改或增添原来没有的内容（Batteux 2007:196），译者也像是一个帮主人照料葡萄园的仆人，但是葡萄酒却始终是主人的（Dryden 2007:175），此外，译者还有“媒人”，“带着镣铐的舞者”，甚至是一个“叛逆者”等名字。在中文中，译者向来也有“舌人”、“影子”和“巫师”（余光中 2002:55）等否定译者主体性作用的称谓。但随着翻译研究的深入，译者的主体地位逐渐引起翻译研究者的注意，如金圣华便认为：

> “译者在早期虽有‘舌人’之称，却不能毫无主见，缺乏判断；译者虽担当中介的人物，却不是卑微低下、依附主人的次等角色。翻译如做人，不能放弃立场，随波逐流；也不能毫无原则，迎风飘荡。因此，翻译的过程就是得与失的量度，过与不足的平衡。译者必须凭籍自己的学养、经验，在取舍中作出选择”（2002:7）。

在金圣华的讨论中，译者要根据自己的学识，做一些得失衡量以及过与不足的平衡。在文学翻译中，译者作为权衡者这个主体角色更为明显，有些学者把译者这种翻译过程的主体性表现，称为译者的创造性和叛逆性。如谢天振所说的：

> “文学翻译的创造性表明了译者以自己的艺术创造才能去接近和再现原作的一种主观努力，那么文学翻译中的叛逆性，就是反映了在翻译过程中译者为了达到某一主观愿望而造成的一种译作对原作的客观背离”（1999:137）。

谢天振借用法国社会学家埃斯卡皮（Robert Escarpit）的术语，把这种情况称为译者的“创造性叛逆”（creative treason）。而这些叛逆的翻译，便是译者留给译本的主体性痕迹。这些留在译本中的痕迹，又是与译者相关的各种因素共同作用下的结果。这些相关因素有同一时代译者所共享的时代社会因

素。正如拉提摩尔（Richmond Lattimore）所说，“没有一个译者可以逃脱他生存的时代对他的影响，而且过于强调回避这方面的影响是错误的。我们不可能在真空里做翻译”（Lattimore 1956 in Nida 2005:148）。同时，这些相关因素当中也有译者的个人主体因素在起作用。贝尔曼认为，因为译者的翻译动机和目的、采取的立场态度、制定的翻译方案，都对他翻译产生影响，因此他提出要对译者作专门的研究（Berman，见许钧 2003:9）。

本章将主要从译者的角度去讨论译者主体性对辞格翻译的影响。译者生活的历史背景也会涉及到，但主要还是从与译者个体相关的个人翻译取向、目的、重点等方面去讨论。在下文 5.1 节中将对不同译者在辞格翻译过程中使用的翻译方法作一个统计和描写，总结出不同译者在辞格翻译时，使用翻译策略方面的特点；然后在 5.2 节中，尝试从译者的翻译目的（阅读文本还是表演文本）、翻译取向（归化还是异化）、译者优先考虑因素（重形式还是重内容）等方面探讨这些译者相关因素对辞格翻译造成的影响。

5.1 各译者翻译方法使用统计和分析

在汉译《哈姆雷特》中，不同译者在翻译辞格过程使用各种翻译方法的数量各不相同。在不分具体辞格的情况下，对各译者的翻译方法总数进行统计，得出下表 5-a：各译者辞格翻译方法统计表。

表 5-a：各译者辞格翻译方法统计表

A1		A2		A3		A4		B1		B2		B3		B4		C1		C2		C3		C4		D		F	
北	568	林	77	北	7	卞	63	田	31	方	5	朱	2	邵	6	田	125	邵	31	邵	339	邵	22	邵	49	邵	2
孙	559	方	71	邵	5	林	55	北	29	北	5	卞	1	方	4	曹	120	卞	19	朱	314	方	7	朱	33	曹	1
林	543	邵	65	田	4	彭	54	邵	25	邵	4	杨	1	北	3	北	118	方	18	方	239	曹	6	田	21	朱	1
梁	515	卞	53	曹	4	孙	51	林	25	彭	4	彭	1	田	2	梁	107	杨	16	彭	236	朱	5	彭	9	方	1
卞	515	曹	49	朱	4	方	50	方	25	田	3	田	0	孙	2	杨	99	曹	15	梁	232	孙	5	方	5	田	0
曹	513	杨	48	卞	4	朱	47	曹	21	卞	3	邵	0	梁	1	朱	94	孙	15	杨	230	杨	4	梁	4	梁	0
田	510	孙	47	孙	4	杨	47	梁	19	梁	1	梁	0	曹	1	林	93	朱	13	曹	210	田	3	杨	2	林	0
彭	502	北	47	杨	4	梁	29	孙	19	曹	1	曹	0	朱	1	方	89	彭	13	卞	205	林	3	曹	1	卞	0
杨	494	彭	45	方	4	北	24	彭	17	林	1	林	0	林	1	孙	88	林	9	田	199	梁	2	林	1	孙	0
方	443	田	44	梁	3	曹	19	杨	14	孙	1	孙	0	卞	1	卞	81	北	8	孙	170	卞	2	卞	1	杨	0
朱	400	梁	41	彭	2	邵	15	朱	13	杨	1	方	0	杨	1	邵	75	田	7	林	152	彭	2	北	1	彭	0
邵	323	朱	34	林	1	田	12	卞	13	朱	0	北	0	彭	1	彭	75	梁	7	北	150	北	1	孙	0	北	0
5885		621		46		466		251		29		5		24		1164		171		2676		62		127		5	
490.4		51.8		3.8		38.8		17.9		2.4		0.4		2		97		14.3		223		5.2		10.6		0.4	

（注：在该表中，只是用译者的姓代表该译者。表格最后两行的数据分别为各译者使用该方法的总数和平均值。以下表格亦然。）

从表 5-a 中可以看到，总体上使用次数最多的翻译方法是 A1 类（即既保留原文的“修辞格式”，又保留原文的“修辞内容”的翻译方法）。在总共 961 处辞格翻译中，所有的译者平均使用 A1 类方法约 490 次，占了约 50%。其次是 C3 方法（即没有在译文中保留原文的“修辞格式”，在“修辞内容”方面也采用释义的翻译方法），译者平均使用该方法的次数为 223 次，占了所有辞格的 23%。使用平均次数排列第三的为 C1 类（即没有保留原文的辞格特点，但保留了原文的“修辞内容”），每位译者平均使用 97 次，占总数约 10.4%左右。在这三种使用次数最多的辞格中，A1 类使用最多的三位译者分别是北塔（568）、孙大雨（559）和林同济（543）。同时，这三位译者也是使用 C3 类方法最少的译者，分别为孙大雨（170）、林同济（152）和北塔

（150）。使用 A1 类最少的几位译者分别是方平（443）、朱生豪（400）和邵挺（323）。他们同时也是使用 C3 类方法最多的三位译者，分别为邵挺（339）、朱生豪（314）和方平（239）。在 C1 类方法方面，田汉（125）、曹未风（120）和北塔（118）分别是使用该方法最多的几位译者，而彭镜禧（75）、邵挺（75）和卞之琳（81）分别是使用该方法数量最少的几位译者。

从表 5-a 也可以看到，总体上使用次数最少的几种辞格翻译方法是 B4（即改变原文的辞格的“修辞格式”，“修辞内容”也与原文完全不同）、B3（改变辞格的“修辞格式”，在“辞格内容”翻译方面采用释义方法）和 F（其他）。邵挺（6）是使用 B4 和 F 类方法最多的译者，朱生豪（2）是使用 B3 方法最多的译者。

以上是没有区别具体辞格的情况下做出的统计。如果单从“义变”和“形变”两大类辞格来看，则得出下表 5-b：各译者“义变”辞格翻译方法统计表，和表 5-c：各译者“形变”辞格翻译方法统计表。

表 5-b：各译者“义变”辞格翻译方法统计表

A1		A2		A3		A4		B1		B2		B3		B4		C1		C2		C3		C4		D		F	
北	388	林	71	北	6	朱	7	田	29	北	5	朱	1	邵	5	田	62	卞	16	邵	254	邵	16	邵	31	邵	2
孙	370	方	66	田	4	彭	7	北	24	方	4	卞	1	方	4	梁	60	杨	13	朱	244	曹	5	朱	28	曹	1
林	359	邵	51	邵	4	卞	6	方	22	彭	4	彭	1	北	2	曹	57	邵	11	彭	207	方	5	田	13	朱	1
田	341	卞	48	朱	4	杨	6	邵	20	田	3	田	0	田	1	北	57	曹	10	方	192	孙	4	彭	7	方	1
卞	340	北	42	卞	4	曹	5	林	19	卞	3	邵	0	曹	1	杨	55	方	10	杨	191	田	3	梁	4	田	0
梁	331	曹	41	方	4	田	3	孙	18	邵	2	梁	0	林	1	孙	52	孙	8	梁	186	林	3	方	4	梁	0
曹	319	孙	40	梁	3	林	3	曹	17	梁	1	曹	0	孙	1	林	51	彭	8	曹	180	杨	3	杨	2	林	0
杨	319	田	39	曹	3	方	3	梁	15	曹	1	林	0	梁	0	朱	50	朱	7	卞	164	梁	2	曹	1	卞	0
彭	304	杨	38	杨	3	北	3	彭	13	林	1	孙	0	朱	0	彭	50	梁	6	孙	143	朱	2	林	1	孙	0
方	279	彭	38	孙	2	邵	2	朱	12	孙	1	杨	0	卞	0	邵	48	林	6	田	139	卞	2	卞	1	杨	0
朱	253	梁	32	彭	2	孙	2	杨	11	朱	0	方	0	杨	0	方	47	北	5	林	125	北	1	北	1	彭	0
邵	195	朱	32	林	1	梁	1	卞	10	杨	0	北	0	彭	0	卞	46	田	4	北	107	彭	0	孙	0	北	0
3798		538		40		48		210		25		3		15		635		104		2132		46		93		5	
316.5		44.8		3.3		4		17.5		2.1		0.3		1.3		52.9		8.7		177.7		3.8		7.8		0.4	

表 5-c：各译者“形变”辞格翻译方法统计表																											
A1		A2		A3		A4		B1		B2		B3		B4		C1		C2		C3		C4		D		F	
彭	198	邵	14	孙	2	卞	57	林	6	邵	2	朱	1	田	1	田	63	邵	20	邵	85	邵	6	邵	18	田	0
曹	194	杨	10	邵	1	林	52	邵	5	杨	1	杨	1	邵	1	曹	63	方	8	朱	70	朱	3	田	8	邵	0
孙	189	梁	9	曹	1	孙	49	北	5	方	1	田	0	梁	1	北	61	孙	7	田	60	方	2	朱	5	梁	0
梁	184	曹	8	杨	1	方	47	梁	4	田	0	邵	0	朱	1	梁	47	朱	6	方	47	彭	2	彭	2	曹	0
林	184	孙	7	北	1	彭	47	曹	4	梁	0	梁	0	卞	1	朱	44	曹	5	梁	46	曹	1	方	1	朱	0
北	180	彭	7	田	0	杨	41	彭	4	曹	0	曹	0	孙	1	杨	44	彭	5	北	43	孙	1	梁	0	林	0
卞	175	林	6	梁	0	朱	40	卞	3	朱	0	林	0	杨	1	林	42	田	3	卞	41	杨	1	曹	0	卞	0
杨	175	田	5	朱	0	梁	28	杨	3	林	0	卞	0	彭	1	方	42	林	3	杨	39	田	0	林	0	孙	0
田	169	卞	5	林	0	北	21	方	3	卞	0	孙	0	北	1	孙	36	卞	3	曹	30	梁	0	卞	0	杨	0
方	164	方	5	卞	0	曹	14	田	2	孙	0	方	0	曹	0	卞	35	杨	3	彭	29	林	0	孙	0	方	0
朱	147	北	5	方	0	邵	13	朱	1	彭	0	彭	0	林	0	邵	27	北	3	林	27	卞	0	杨	0	彭	0
邵	128	朱	2	彭	0	田	9	孙	1	北	0	北	0	方	0	彭	25	梁	1	孙	27	北	0	北	0	北	0
2087		83		6		418		41		4		2		9		529		67		544		16		34		0	
173.9		6.9		0.5		34.8		3.4		0.3		0.2		0.8		44.1		5.6		45.3		1.3		2.8		0	

从表 5-b 和表 5-c 的辞格分类统计表中可以看到，在“义变”辞格翻译中，A1、C3 和 C1 依然是使用次数最高的三种辞格翻译方法。从具体译者使用次数来看，“义变”辞格的情况与总体辞格翻译情况相同，使用 A1 类最多的依然是北塔（388）、孙大雨（370）和林同济（359），使用 A1 方法最少的依然是方平（279）、朱生豪（253）和邵挺（195）。在使用 C3 方法最多的为邵挺（254）、朱生豪（244）和彭镜禧（207），使用 C3 方法最少的是田汉（139）、林同济（125）和北塔（107）。彭镜禧和田汉分别成为使用该方法较多和较少的译者，与总体辞格翻译情况有些不同。在 C1 方法上，使用次数最多的为田汉（62）、梁实秋（60）和曹未风（57），最少的为邵挺（48）、方平（47）和卞之琳（46）。

在“形变”辞格翻译方面，彭镜禧（198）、曹未风（194）和孙大雨（189）是使用 A1 方法次数最多的几位译者，使用 A1 次数最少的依然是方平（164）、朱生豪（147）和邵挺（128）。C3 方法使用最多是邵挺（85）、朱生豪（70）和田汉（60），使用最少的是彭镜禧（29）、林同济（27）和孙大

雨（27）。C1 方法使用上，田汉（63）、曹未风（63）和北塔（61）次数最多，卞之琳（35）、邵挺（27）和彭镜禧（25）次数最少。

从对以上三个表格的分析中可以看到辞格翻译中，有以下几个整体特点：首先，整体而言，在大部分的辞格翻译上，译者都偏向于保留原文的辞格。如在上文表格描述中可以看到，A1 类方法的使用平均值在所有辞格翻译方法中数量最多。其次，从译者方面来看，越是近期的翻译，译者在译文中保留原文辞格的数量越多。例如，北塔、孙大雨和林同济这几位后期的译者，都是在保留原文辞格数量最多的。 反之，早期的译者偏向于使用释义的翻译方法，如邵挺和朱生豪的翻译。第三，早期译者在使用 D1 省略方法上，数量也明显比后期译者要多，如田汉、邵挺和朱生豪。最后，大部分译者在翻译“义变”和“形变”辞格时，使用的方法较为一致。如田汉、邵挺和孙大雨等。

然而，从以上的表格上，也可以看到一些与整体特点相违背的地方：其一，方平（2000）和彭镜禧（2001）都是属于后期的译者，在上一章也谈到，他们使用的是诗歌体来翻译，但两人使用 A1 类方法保留原文辞格的数量却不多，甚至比前期的译者，如田汉和梁实秋的数量都要少。那么，是什么原因导致后期这两位译者在辞格翻译过程中出现这种与整体趋势相反的情况呢？

其二，从以上三个表格还可以看到，邵挺做为早期译者中较为典型的一位，在使用 C 类方法的数量上（除了 C1 类），都是位居所有译者之首。然而，在 A2、A3、B1、B2 和 B4 类翻译方法使用次数上，却位居前几位。那么，是什么原因使得邵挺这位在使用释义类方法最多的译者，在使用大部分 A 类（非 A1 类）和 B 类方法时，也数量居前？

其三，在对比了表 5-b：各译者“义变”辞格翻译方法统计表和表 5-c：各译者“形变”辞格翻译方法统计表之后发现，在处理“义变”和“形变”辞格时，有些译者采取了不同的翻译策略。其中，最为明显的要数北塔和彭镜禧。在翻译“义变”辞格时，北塔是使用 A1 类方法最多，使用 C3 类方法最少的译者，然而，在翻译“形变”辞格时，北塔使用 A1 的数量则甚至比前期采用散文体翻译的梁实秋还要少。彭镜禧则刚好相反。在“义变”辞格翻译中，他使用 A1 方法的数量是倒数第四，但在翻译“形变”辞格中，他是所有译者中使用 A1 方法最多的译者。那么，是什么原因使得这些译者在处理“义变”和“形变”辞格时出现策略上的偏差呢？

最后，值得注意的还有省略方法 D1 的使用上。从两个表格上看，无论从“义变”还是“形变”辞格的翻译上，邵挺、朱生豪和田汉是使用该方法最多的几位译者。然而，梁实秋这位同属早期的译者，为什么在使用 D1 省略方法的数量上就没有那么多，甚至比后期的译者还要少？

以上这些问题或许可以从以下几个方面来分析：

第一，译者的辞格翻译方法与译者的翻译目的相关。这可以从方平和彭镜禧的个案中看出来。从时间上说，方平和彭镜禧都是近期的译者，根据莎剧汉译的辞格翻译发展的整体规律，越是近代的译者，越不满足于对莎剧语言内容的翻译，而是追求在译文重现莎剧语言的博大精深。然而，数据显示，方平和彭镜禧两位译者在保留原文辞格的数量上，甚至比有些早期散文体翻译的译者还要少。其中可以从这两人的翻译目的中找到答案。方平和彭镜禧虽然与后期其他诗体译者相同，都是追求在译文中移植原文的五步格，但与这个时期的译

者不同的是，他们有更为强调莎剧的戏剧功能。这从他们两人的译序中可以看出来。

在《新莎士比亚全集》（第 12 卷）的「后言」中，方平提出在翻译莎剧过程中，“译者要做好自己的工作，就有个进入角色、进入戏境的问题；心中有戏，有助于把任务的口吻译得更传神些，或者更确切些”，要向“台上之本”靠拢，体现莎剧作为“舞台之本”的新样式（方平 2000b:508）。此外，方平还将这些翻译理念用于实践中，在译本中添加了许多“有帮助的串联性的舞台指示”（ibid.:498），对人物的表情和动作作解释，如下例 5.1-1：

例 5.1-1：

原文：
Gertrude:
Nay, then, I'll set those to you that can speak.

Hamlet:
Come, come, and sit you down. You shall not budge.
You go not till I set you up a glass
Where you may see the inmost part of you.

Gertrude:
What wilt thou do? Thou wilt not murder me?
Help, help, ho! (3.4.17-22)

译文：
王后　　别说了，我去叫会说话的来跟你谈。
哈姆莱特（*把准备起立的王后按回座位上*）
　　来吧，来吧，坐下吧，不许你动一动。
　　你不能走，我要竖一面镜子
　　在你面前，（*逼近她的脸*）
　　让你瞧瞧自个儿的灵魂。
王后　（*惊慌失措*）
　　你要干什么呀？你不是要来杀害我吧？
　　救命呀！快来人呀！（方平 2000:338）

在上例 5.1-1 中，哈姆雷特向葛特露揭露她的乱伦行为前的一段对话，在原文中，莎士比亚没有用上任何舞台指示，而在译文中，方平则对两人的动作

和表情都做了指示，添加了上文例 5.1-1 译文中括号内的斜体字句，由此可见方平在翻译的过程中，尽量让自己进入了角色，翻译的主要目的便是向“舞台之本”靠近。关于舞台指示的作用，不同学者观点各不相同，有些赞同借助舞台只是帮助读者理解戏剧，而有些则认为，译者添加的这些舞台指示，只是译者个人对剧本的一种解读，“也并不经常产生剧作家所期待产生的效果，因为读者心里拒绝具体地领会作者对剧本中的背景及人物的描绘，不管这些描绘多么煞费苦心”（尼柯尔 1985:69）。尽管如此，从这些舞台指示也可以看出方平作为译者，他最关注的是莎剧的戏剧形式。

除了方平，彭镜禧也在翻译过程中注重译本的戏剧本质。他在「孤心苦译《哈姆雷》」中提到：

“笔者翻译《哈姆雷》的时候，除了个别字义之外，主要考虑两方面。第一，这是剧本，而剧本的终极考验在于演出。因此，笔者希望翻译跟原剧一般大体流利可诵，但绝对不宜为了追求流利可诵而忽略乃至牺牲重要的戏剧特点。其次，莎士比亚早已经是阅读的经典，因此，笔者也注意自己的文字。”(2005:14)

在彭镜禧的叙述中，也可以看到，在他的翻译过程中，莎剧的戏剧方面特征仍是他关注的第一要务。除了方平和彭镜禧这两位译者之外，其他译者，虽然也意识到莎剧作为戏剧的一面，但没有将这一特点作为主要的翻译目的。例如，朱生豪在「译者序」中谈到他翻译的宗旨：

“余译此书之宗旨，第一在求于最大可能之范围内，保持原作之神韵；必不得已而求其次，亦必以明白晓畅之字句，忠实传达原文之意趣；而于逐字逐句对照式之硬译，则未敢赞同。凡遇原文中与中国语法不合之处，往往再三咀嚼，不惜全部更易原文之结构，务使作者之命意豁然呈露，不为晦涩之字句所掩蔽。每译一段，必先自拟为读者，察阅译文中有无暧昧不明之处。又必自拟为舞台上之演员，审辨语调是否顺口，音节是否调和。”（1996:2）

从以上的语言中可以看到，朱生豪的翻译，追求的是一种流畅明白的语言，也因此被认为“通晓流畅”是他译作的主要特点（方平 2000b:505）。朱生豪虽然也提到莎剧的戏剧特点，却没有对戏剧应有的其他格式做一些针对性的调整，在方平看来，这样即使翻译过来也是戏剧形式，但“只是案头剧”，不是一个“台上之本”（方平 2000b:508）。林同济也在翻译过程中考虑到莎剧翻译的“上口”问题，认为译文应该琅琅上口，但他的主要关注，仍然是莎剧的“素体诗”和各种风格特点（林同济 1982a:5-6）。在方平看来，这些译者都认为莎剧的戏剧格式是现成的，毋需操心，照搬就是（方平 2000b:508）。从这个角度来看，把莎剧的戏剧特征作为第一要务来翻译的，也就是说“有意识地把作为案头阅读的莎剧和舞台演出密切结合起来的”（方平 2000a:493），在这 12 位汉译《汉姆雷特》的译者中，只有方平和彭镜禧这两位译者。因此，在翻译过程中，他们不仅要受到所选择的诗体的限制，也要受到来自戏剧表演方面的，对戏剧语言的限制，在处理具体辞格时，他们的数据便与其他诗体译者有些不同。

第二，莎剧辞格翻译与译者的翻译取向也有关系。施莱马赫（Friedrich Schleiermacher）认为，翻译一般有两种取向，要么让原文去接近读者，要么让读者去接近原文（Schleiermacher 2004:49）。韦努蒂（Lawrence Venuti）（1995）后来在施莱马赫的基础上，将这两个概念发展为“归化”（Domestication）和“异化”（Foreignization）理论。在莎剧翻译中，不同的译者，在处理莎剧时，他们也有取向方面的问题。其中，最为典型的例子要数邵挺。用周兆祥谈到田汉和邵挺两人的翻译区别时说：

“田汉革命创新，采用新兴的白话文、开拓新的白话剧形式，大胆把西洋事物一一介绍给中国观众；邵挺却尽力模仿传统道地的文体和戏剧形式，不惜歪曲原著的面貌，希望使它符合中国固有的模式。田汉要求本国观众迁就外国剧本，邵挺要求外国剧本迁就本国读者。所以邵本初版面世虽然比田迟了三四年，两种译本却属于不同时代----邵本是旧时代的产物，田本是新时代的产物”（1981:366-367）。

从韦努蒂的“归化”和“异化”理论来看，邵挺的译本出版时期，莎剧戏剧形式在汉语中仍然是暂新的模式，而邵挺的莎剧译本并不是向汉语译者展示这种新的戏剧语言和形式的样式，而是用汉语读者熟悉的文言文行文方式，来介绍莎剧《哈姆雷特》的情节年内容。邵挺这个“归化”的翻译取向，表现在处理辞格翻译过程中，时常用汉语中的意象去替代英语辞格中“修辞内容”中的意象，这也从侧面解释了，为什么邵挺在使用 A 类方法中的 A2（即保留原文辞格的“修辞格式”，在辞格“修辞内容”上，采用联想意义相似的词语）。邵挺的“归化”翻译也体现在使用汉语的韵律和诗歌特点，去翻译原文的格律，用汉语的用语习惯去改变原文辞格的语序，而改变了原文辞格的“修辞格式”，从数据上看体现在他使用 B 类方法数量上。从以上的分析可以看到，邵挺翻译中的“归化”取向，对他的莎剧辞格翻译也产生了影响。

第三，莎剧辞格翻译还与译者的个人关注重点相联系。在对比了 5-b 和 5-c 可以看到，彭镜禧和北塔两位译者在处理不同类别的辞格时，两人的着重点各有不同。数据显示，整体上彭镜禧在翻译过程中，由于受到他的翻译目的的影响，在处理莎剧原文的某些辞格时，常从观众的角度考虑，而选择简单易懂的用语，因此在保留辞格方面，特别是用简单明了的语言可以表达完整的辞格时，便倾向于使用释义的翻译方法。然而，在处理“形变”辞格时，彭镜禧使用 A 类方法的次数却比任何译者都要多。与彭镜禧相似，北塔也是在翻译辞

格时，对不同类别的辞格关注程度不同，与彭镜禧不同的是，北塔在翻译两类辞格时，差别没有彭镜禧悬殊。在翻译“义变”辞格时，北塔是使用 A 类方法最多的译者。在有些例子上，他在保留原文辞格的“修辞内容”上显示出其它译者所没有的执著，然而，在形变辞格的翻译上，北塔使用 A 类方法的数据却位于第六位。这两位译者翻译的数据证明，译者虽然都有相同的翻译目标，但在实际操作过程中难免融入了个人的重点偏好。

除了对不同类的辞格有偏重之外，对不同“修辞内容”的翻译，译者也显示出他们不同的偏重。作为前期译者群中一员的梁实秋，在翻译过程中，他也有自己的个人偏重，或者说个人的翻译着重点。例如，当早期译者在翻译时，时常用释义的方法翻译双关，对含有猥亵语的双关语更是采取回避的态度（祥见 4.3.1 节）。然而，梁实秋则认为：

> “莎氏剧中淫秽之词，绝大部分是假籍文字游戏，尤其是所谓双关语。朱生豪先生译《莎士比亚全集》把这些部分几完全删去。他所删的部分，连同其他较为费解的所在，据我约略估计，每剧在二百行以上，我觉得很可惜。我认为莎氏原作猥亵处，仍宜保留，以存其真。在另一方面亦无需加以渲染，大惊小怪”（1990:12）。

在这种翻译态度的作用下，对于早期译者采用 D 类省略方法回避含有猥亵语的辞格中，梁实秋都按照原文翻译过来。这也从侧面说明了梁实秋在这方面的关注重点，对在使用 D 类方法上的数据的影响。

下文 5.2 节中，将分别从以上讨论的翻译目的（阅读文本或戏剧文本）、翻译取向（“异化”或“归化”）、以及译者个人翻译过程中的偏重，结合在具体翻译中的例子，进行分析解读。

5.2 译者个人因素与辞格翻译

译者个人因素对辞格翻译也产生影响。从上文 5.1 节的分析可以看到，译者在翻译前，对自己译本的定位，即要把译本作为阅读文本来翻译，还是戏剧剧本来翻译，这种翻译目的对辞格的翻译产生了影响。同时，译者个人是要把莎剧翻译得符合汉语读者的阅读习惯，从而使汉语读者能够毫无困难地理解原文，还是要想汉语读者去认识一种新的戏剧形式。这些不同的翻译取向也影响到译者具体的翻译策略。甚至，译者翻译过程不经意对某类辞格，或者某个辞格的偏重，都能够从具体的数据中体现出来。下文将分小节，结合具体的翻译例子，陈述各种译者因素的影响。

5.2.1 翻译目的对辞格翻译的影响---- 阅读文本与戏剧文本

在现在读者和观众看来，莎剧已超越了它原来作为剧本的功能，成为经典的文学作品。有关莎剧到底应该翻译为文学作品还是戏剧的问题，也早有许多学者讨论过。文学研究者叶维廉提出译本形式要多样化的观点。他认为，莎剧可以译为（1）阅读、研读的本子；（2）以知识分子为主要观众的剧本；（3）乡村街头演出的剧本和（4）以地方方言译出的演出剧本（叶维廉 1994:132）。叶维廉主要关注的是莎剧的戏剧特点，提出用不同的方式翻译莎剧的戏剧形式，使其让人们喜闻乐道。卞之琳也曾经对莎剧的翻译方式提出自己的观点，他更多关注的是莎剧作为阅读文学作品的一面，他说：

> “译本也可以多色多样，齐头并进：一可以应舞台急需，出不同取舍和处理的演出本；二可出完整而精益求精，相应符合原来韵味的散文译本；三可以出相应保持原貌的‘素体诗’译本，作为有较高要求的普通读物，有较高要求的专门参考资料”（1989:316）。

在卞之琳看来，莎剧至少可以译为剧本、散文本和诗歌体三个类型，其中“应舞台急需”的剧本类型可以包含了叶维廉所说的（2）、（3）和（4）类，即对译文是否是根据原文完整形式来翻译这一因素不作考虑。卞之琳还提到了作为阅读之用的莎剧翻译，可以有散文译本和诗译本的区别，以满足不同水平的读者的需要。以上这两位学者对莎剧翻译的讨论中，可以看到一般情况下译者的主要翻译目的：一种是强调莎剧作为戏剧的一面，以戏剧作为翻译的目的；另一种是把莎剧看做文学作品，以阅读欣赏作为翻译目的。然而，要明确区分译者的翻译目的则相对困难，因为所有的译者在翻译的时候都知道自己是在翻译一个剧本，也就是说，因为来自原文的影响，各译者已经潜意识知道自己就在翻译一部戏剧，而当一个剧本没有变成舞台表演形式的时候，它仍只是一个文学读本。因此，只能说译者在翻译过程中，是否特别看重原文的剧本性质特点，把莎剧主要做为戏剧来翻译。在上面 5.2 节对表格数据的分析中，已经从译者的不同译序中看到，在所有《哈姆雷特》译者中，把莎剧作为剧本的功能放在第一位的只有方平和彭镜禧。那么，不同的翻译目的对译本的翻译有哪些方面的影响？

霍姆斯（James Holmes）（2007）提出描写翻译研究其中一个方法就是从译本的“功能取向”（Function-Oriented Descriptive Translation Studies）来切入，研究目的语文化为什么选择该原文作品，以及原文作品在目的语文化中所起到的功能（2007:72）。赖斯（Katherina Reiss）（1989）、弗梅尔（Hans Vermeer）（1989）和诺德（Christiane Nord）（1997）等德国功能主义（Functionalist）学者在霍姆斯等前人的基础上，提出了翻译文本类型学

（Text-Typology），区分了三种功能的文本，分别是“表情文本”（expressive text）、“信息文本”（informative text）和“感染文本”（vocative text）。不同功能的文本对译文语言的要求各不相同，“表情文本”注重语言的艺术形式，“信息文本”注重语言的概念内容，“感染文本”则注重语言对读者的号召力（Reiss 1989:109）。而对译本语言的不同要求，也直接影响了译者在翻译过程中采取的翻译策略。在莎剧翻译中，把莎剧作为文学文本或者是把莎剧看做剧本，意味着译者对译本在汉语文化中的定位不同。在赖斯的分类中，虽然文学文本和剧本同属“表情文本”类型，然而，文学文本更为注重文本的“表情”特征及其在语言艺术形式上特点；而剧本则远离“表情文本”，偏向“信息文本”类型，即在语言上更为注重内容因素。两者在翻译过程中的语言要求因此有些区别，确定了译文的功能，也便接受了该文本功能下对译本行文语言的要求。

在《哈姆雷特》汉译本中，以阅读作为文本主要功能，与方平和彭镜禧的以表演作为文本的主要功能，这两种译本功能定位对译本的语言产生了影响。曹禺曾说过：“因为读莎士比亚是一回事，演出他的脚本，使观众比较听得懂，看得明白（尤其是中国的观众），又是一回事了”（1979:1）。戏剧和文学文本的语言有本质上的区别。姜龙昭在《戏剧编写概要》（1991）中提到戏剧语言创作的四条原则：1）要自然合理，千万不能咬文嚼字；2）要有作用，讲究情文相生；3）要精简，对话不宜冗长大论，造句过长；4）要顾及观众，保持观众的兴趣（1991:79-90）。莎剧翻译不是创作，但如果以表演作为目的的话，其语言特点便要有以上的特点。从演员的角度看，语言要以易诵为主；

而从观众的角度看，通晓易懂的语言更有利于观众理解剧情。戏剧对语言易懂易诵的要求，可以从译者处理语言时的三方面特点看出来。

首先，为了使翻译的戏剧语言让演员易诵，译者尽量回避拗口的词语。最为明显的是对人名的翻译上。彭镜禧在翻译人名的时候，便尽量把人名翻译为三个汉字，他“最主要的考量还是在于演出的效果。五、六个字的长串译名除了‘疏离’效果之外，于演出有害，对观众无益”（2005:15）。在处理含有名字的比喻时，他们也采用相似的做法，尽量避免用音译来翻译人名，使演员易诵。如下例 5.2-1：

例 5.2-1：

原文：
See what a grace was seated on this brow ----
Hyperion’s （1）curls, the front of ***Jove*** （2）himself,
An eye like ***Mars*** （3）, to threaten or command,
A station like the herald ***Mercury*** （4）
New lighted on a heaven-kissing hill. (Hamlet, 3.4.52-61)

从以上例 5.2-1 中的对话，是哈姆雷特向他母亲葛露特描绘先王容颜时用一系列神话人物比喻。他用不同天神的样子，来描绘先王的模样，以突出老哈姆雷特英姿飒爽的特点，与当今国王克劳迪斯的形象形成强烈对比。在翻译这些神话人物的名字时，采取不同文类，拥有不同翻译目的的译者的译文如下例 5.2-1 译文：

例 5.2-1:

译文：
散文体译本：
田：

这个人的眉宇之间何等英武：一头**海庇利翁神**的卷发，一个**卓甫神**的额头，这双**军神**似的眼睛，万人见了都要慑服；这种威仪就如**使神墨邱黎**刚从天上飞来站在那上吻云天的高岗之上似的。（田汉 1922:103）---- （1）A1；（2）A1；（3）A3；（4）A1

邵：
观。此则额何光华。发如美神。广如乐仙。目光类火星。睥睨宇内。震慑万人。至其姿态活泼。又类水星。唯狱降灵。为世伟人。（邵挺 1923::92）----（1）A3；（2）A3；（3）A3；（4）A1

梁：
你看看这位眉宇之间何等的光辉，有**海皮里昂**的髦发；头额简直是**莆父**的；眼睛像是**马尔士**的，露出震摄的 威严；那姿势，就像是使神**梅鸠里**刚刚降落在吻着天的山顶上。（梁实秋 1996::295）---- （1）A1；（2）A1；（3）A1；（4）A1

朱：
你看这一个的相貌是多么高雅优美：**亥披利恩**的卷发，**乔武**的前额，像**战神马斯**一样威风凛凛的眼睛，像降落在高吻穹苍的山巅的**传报神迈邱利**一样矫健的姿态。（朱生豪 1996:172）---- （1）A1；（2）A1；（3）A1；（4）A1

诗体译本：

曹：
你看在这一个容颜上表现着多少美仪；
希波隆的卷发，简直是太阳神的像貌，
他的眼同战神一样，威风凛凛；
那一表人才同**传言之神穆克利**似的
刚刚降落在上吻着青天的山顶。（曹未风 1955:104）
---- （1）A1；（2）D；（3）A3；（4）A1

杨：
你看，他的眉梢是多么地高尚；
他有太阳神的卷发，**约芙**神的前额，
战神**马尔斯**的眼光，虎视鹰扬，
他有神使**丧丘**一样的姿态、
好似新近在摩天的高山下降。（杨烈 1996::100）
---- （1）A3；（2）A1；（3）A3；（4）A1

卞：
这一副面貌有多么高雅的丰采：
一头**海庇亮**卷发，头额是**乔武**的，
一对叱咤风云的**玛尔斯**眼睛，
身段架子十足像**神使迈格利**
刚刚降落在一座摩天的高峰上。（卞之琳 1991:361-362）
---- （1）A1；（2）A1；（3）A1；（4）A1 （加注）

林：
瞧，这满面风采
多么奕奕动人——太阳神的卷发，
朱庇特的额顶，这**玛尔斯**的眼睛，
能威慑，能命令，翩翩体态就活象
信使**墨丘利**刚停脚到摩天高岭。（林同济 1982:99）
---- （1）A3；（2）A1；（3）A1；（4）A1

孙：
这额上有怎样的风光神采；
太阳神的卷发，天王**朱庇特**的仪表，
战神**马尔斯**的眼神，威棱赫奕；
他站立的风度像行天神使**牟格来**
刚正在一座摩天的高峰上停驻。（孙大雨 1991:136）
---- （1）A3；（2）A1；（3）A1；（4）A1

北：
您看这个的容颜是何等优雅：
太阳神的筹发、天帝的前额、战神的
眼睛，像是在威胁 和命令；这身姿
多么像神使， ② 傲立在高可亲吻
苍穹的山巅，沐浴着新鲜的阳光。（北塔 2003:132）
---- （1）A3；（2）A3；（3）A3；（4）A3 （加注）

表演导向文本[10]：
方：
你瞧这一个的容颜，多高雅庄重，
长着太阳神的卷发，天帝的前额，
叱咤风雨的战神的威武的双眼，
像刚从天庭降落的神使，挺立在
高耸入云的摩天岭上。（方平 2000:340）
---- （1）A3；（2）A3；（3）A3；（4）A3

彭：
看这张脸何等的雄姿英发；
日神的卷发，天神的额头，
战神般的眼睛，威风凛凛；
他的姿态有如传信之神
刚降落到高耸入云的山巅。（彭镜禧 2001:122）
---- （1）A3；（2）A3；（3）A3；（4）A3

[10] 在本节讨论中，将区分以阅读导向和表演导向的译本，有关各种翻译的分类中，将把以表演为主的译本特别排列在最后，即方平和彭镜禧的译本。

在翻译中，无论是早期的散文体译者，还是后期的诗体译者，他们中大部分人（除了邵挺和北塔）都是采用音译的形式来翻译原文中神话人物的名字，如把太阳神“Hyperion”翻译为“海皮里昂”（梁实秋）。有些情况下，还添加该神的职务说明，如把“Mars”翻译为“战神马斯”（朱生豪）。从理论上说，时间上越接近现代的翻译，在处理国外人名翻译的时候，便更少使用释义的方法。然而，方平、彭镜禧和北塔的翻译却刚好和这一现象相反。北塔在译者序中说，他的翻译其中一点就是“尽量用鲜活的口语，以适合现代读者的阅读兴趣”（2003a:4），而根据该译作前面的「编者说明」，这一译作主要针对的是“中国的青少年”。北塔在此处 使用 3 类释义方法翻译原文辞格的内容，然后添加脚注的做法，可能也是为了青少年读者阅读理解上的方便。

而在方平和彭镜禧的翻译中，他们对名字的翻译采用的是 3 类“释义”的方法。其中原因之一，可能就是考虑到戏剧表演过程中，这些音译名字的上口问题。音译人名一方面是对演员诵读的考验，另一方面，对希腊神话不熟悉的读者和观众，听到这些名字时也不知所然，不知道所指的是什么样的意象，从而也就很难达到原文所要创设的烘托的修辞效果。直接释义翻译了这些天神的职位，观众至少可以知道所作喻的对象是一个神灵，体会到哈姆雷特把父亲比喻为神灵时的崇拜之情。

其次，以戏剧为翻译目的的译者，在翻译过程中也会尽量回避难懂的词语。回避难懂的词语，指的是译者在翻译过程中，对于那些他认为汉语读者不甚熟悉的词语，他们便采取了释义的方法翻译。如下例 5.2-2：

例 5.2-2：

原文：

(Indeed, to speak
Feelingly of him,) he is ***the card*** （1）***or calendar*** （2）of gentry.
(Osric， 5.2.102.3-4)

在该例中，奥斯力克把勒替斯给当代青年的楷模作用，比喻为航海时用到的海图和罗盘（card or calendar）。英国是一个岛国，居民对航海的词汇相对熟悉，因此，莎士比亚用航海常用词汇作比喻，读者和戏剧观众对这些航海相关词汇没有理解上的困难。对该处辞格的翻译如下例 5.2-2：

例 5.2-2:

译文：

散文体译本：

田：
他真是绅士的仪表 。（田汉 1922:159）---- (1) A2；（2）D

邵：
（省）（邵挺 1923:140）---- （1）D；（2）D

梁：
他真是绅士气派的**南针**。（梁实秋 1996:191）---- （1）D；（2）A1

朱：
他是上流社会的**指南针**。（朱生豪 1996:269）---- (1) D ；（2）A1

诗体译本：

曹：
他乃是上等人物当中的**招牌**和**封面角色**。（曹未风 1955:160）---- （1）A2；（2）A2

林：
他不愧是上流人的**指南针**，**航行历**啊。（林同济 1982:152）---- （1）A1；（2）A1

卞：
他是上流社会的**指南针**和**历本**。（卞之琳 1991:416）---- （1）A1；（2）A1

孙：
他真是礼貌的**指南**，谦让的条规。（孙大雨 1991:220）---- （1）A1；（2）C3

杨：
他真是上流社会的**指南针**和**手册**（杨烈 1996:151）---- （1）A1；（2）A1

北：
他是贵族们的**海图**和**日历**。（北塔 2003:199）---- （1）A1；（2）A1

表演导向译本：
方：
他是上流社会的仪范和典型。（方平 2000:408）---- （1）C3；（2）C3

彭：
他是绅士风度的模范典型。（彭镜禧:185）---- （1）C3；（2）C3

从上例 5.2-2 译文中可以看到，原文该辞格有两个意象，在早期散文体译本中，译者要么省略该处辞格，要么只保留其中一处意象。后期的诗体译本，大部分都是保留了原文的辞格，然而，在该处辞格翻译中，方平和彭镜禧两人依然使用 C3 翻译方法，没有保留原文辞格的“修辞格式”和“修辞内容”。两位译者对该辞格的两处意象采取释义的翻译方法，可能受到他们的翻译目的的影响。因为当这句话译为汉语戏剧语言的时候，或许有些观众，特别是航海方面知识薄弱的观众，在听到这句台词的时候，便有可能无法理解。而表演中的戏剧台词又和阅读文本不同，文本读者不懂原文，可以进行仔细的阅读，或者通过查字典等途径帮助理解，在观看戏剧的过程中，观众对剧情内容的了解，主要是依赖转瞬即逝的演员的语言，如果观众不理解演员所说的台词，只能造成一种遗憾，成为理解剧情的障碍。因此，在具体的翻译中，方平和彭镜禧选用了汉语读者观众熟悉的“仪范”和“典型”等词语来代替原文的比喻意象，使戏文更容易为观众理解。

除了使用简明易懂的词语来翻译原文的义变辞格之外，这两位把译本定位为表演剧本的译者，在一些情况下还使用了近义词，特别是在汉语中常见的，又和原文辞格的“修辞内容”有相似或者联想相同的词语。如下例 5.2-3：

例 5.2-3：

原文：
Let me not ***burst*** in ignorance. (Hamlet, 1.4.27)

在上例 5.2-3 是哈姆雷特遇到鬼魂之后的对话，哈姆雷特使用战争“爆炸”的意象作比，意指如果鬼魂不告诉他具体的死亡原因，他将被无知涨破身亡。在翻译该处辞格的时候，过半的译者都保留了原文的辞格的“修辞格式”和“修辞内容”，其中方平和彭镜禧两位译者分别将例 5.2-3 翻译为：“别蒙我在鼓里，憋死我”（2000:249）和“别把我蒙在鼓里”（2001:40）。两位译者使用汉语中的典故“蒙在鼓里”作比，来翻译该处辞格，这种译文容易为汉语读者理解。在使用汉语中常见的意象去代替原文辞格的“修辞内容”上，方平比彭镜禧要用得更多。又如下例 5.2-4：

例 5.2-4：

原文：
We pray you, ***throw to earth***
This unprevailing woe. (Claudius, 1.2.106-7)

译文：
方：
我求你，快把于事无补的悲伤都抛到**九霄云外**。（方平 2000:231）---- A2

在例 5.2-4 中，国王克劳迪斯向哈姆雷特提出希望，要他抛开悲哀，认他作父。在这里，克劳迪斯用了摔跤运动的词汇作比喻，就像摔跤那样可以狠狠地把对手摔倒在地上，哈姆雷特也可以将他的悲哀摔掉。在该处的翻译中，大

部分译者都按照原文翻译为“把悲哀丢到地下”（田汉 1922:12）等类似的方法，或者直译为“抛在地上”（曹未风 1955:17）。但考虑观众对把悲哀“抛在地上”这样的话语可能不甚熟悉，影响表演的效果，方平选择了中文中常见的“九霄云外”这个汉语中惯用的表达法来代替原文的“修辞内容”中的“地下”。

第三，要使翻译的戏文通晓易诵，在翻译过程中，译者还偏向于使用精简的，容易为演员诵读的语言。从上表 6-c 中可以看到，方平的在使用 A1 方法，甚至是整个 A 类（包括 A1、A2 、A3 和 A4）方法时，其使用次数在所有译者中的排列大多在倒数第三中。在许多的情况下，方平对“形变”辞格的翻译，更倾向于用更为接近口语形式的语言。如下例 5.2-5：

例 5.2-5：

原文：
Gertrude:
Come, ***come***, you answer with an idle tongue.
Hamlet:
Go, ***go***, you question with a wicked tongue. (3.4.11-12)

译文：
方：
后　**得啦**，你别油嘴滑舌地敷衍我。
哈　**好啦**，你倒恶口毒舌地责问我（方平 2000：338）---- C4

在上例 5.2-5，原文中哈姆雷特和王后在寝宫见面，哈姆雷特与葛露特玩起语言游戏，使得葛露特不耐烦，发出一句表示“come, come, you answer with an idle tongue”，但哈姆雷特也毫不示弱，用“go, go, you question with a wicked tongue”回答。在该例中，“come, come”和“go, go”构成词语的直接重复辞格，表现出葛露特对哈姆雷特的顶撞很不满意。大部分译者在此处翻

译中，都是按照原文的词语和辞格分别翻译为“来，来”和“去，去”。方平和彭镜禧在该处用中文中常见的“得啦”和“好啦”，既没有保留原文的辞格，内容也和原文不同。然而，从诵读的角度来看，方平的翻译比起“来，来”和“去，去”更为上口，也更符合中文的在这种情境下的表达习惯。

5.2.2 翻译取向对辞格翻译的影响---- 归化和异化翻译

在《哈姆雷特》的汉译本中，邵挺的译本尤为引人注目。它与其他译本不同，使用的是文言文形式来翻译，在翻译策略上，也是采用“归化”的手段，具体体现在以下两点：第一，译本频繁地引经据典；第二，译本使用汉语的韵律和格式。第一，邵挺的译本中频繁使用汉语中独有的典故来翻译辞格的“修辞内容”，这点体现在邵挺在使用 A2 类方法的时候，数量总数在所有译者中排列第三。如下例 5.2-6：

例 5.2-6：

原文：
Hamlet:
A little month, or ere those shoes were old
With which she followed my poor father’s body,
Like Niobe, all tears. (1.2.147-149)

译文：
邵：
约饞一月。而回忆追送一体登山时。**俨如华周杞梁之妻**。涕泗纵横。（邵挺 1923：12-13）---- A2

在例 5.2-6 中，哈姆雷特把葛特露给老王送丧时，眼泪涟涟的样子比喻为希腊神话中为死去的儿子哭丧的“Niobe”，大部分的译者要么将这个希腊神话人物的名字音译过来，保留了原文辞格的同时，也保留原文希腊人物形象，

如朱生豪将该例翻译为“她哭得像个泪人儿似的”（1996:26）；要么只是将该比喻的意思表达出来。如曹未风用“像一座喷水的石像”（1955:17）来翻译，保留了辞格形式，但内容上却是原文中解释性的语言。邵挺则用“俨如华周杞梁之妻”，使用的是中文孟姜女哭长城的典故。“孟姜女”是汉语文化典故中，一个与原文中的意象相似的哭泣女性形象，这种翻译方法虽然能够给读者以相似的意象，从“归化”的角度看，这样的翻译确实在读者阅读理解时没有造成困难。但是，如果将翻译看做是介绍新的文化事物角度来看，则原文的文化要素在翻译过程丢失了。同时，在抱着对域外文学了解心情的读者读来，也许也会觉得在丹麦国出现孟姜女形象有些怪诞，周兆祥便认为，这种使用中文典故来翻译原文中的典故，有时候不贴切，引起误解，而且还会造成一种不中不西，不伦不类的现象，破坏真实感（1981:373），而邵挺这种做法，其目的就是把莎剧变成地道的中国旧文学形式的作品（ibid.:379）。

除了引用汉语典故来翻译原文的典故之外，在原文没有使用典故作为比喻的情况下，文言文译本也会使用典故。如下例 5.2-7：

例 5.2-7：

原文：

These indeed ‘seem’,
But I have that within which passeth show ----
These but the ***trappings*** and the suits of woe. (Hamlet, 1.2.83-86)

译文：
邵：
蒙马虎皮。痛苦之文饰耳。至终某。痛苦在五中。有诸内而发诸外者也。
（邵挺 1923：11）---- A2

在上例 5.2-7 中，哈姆雷特将泪流满面和穿戴黑色衣服等送丧行为比喻为一些人佩戴在外部的装饰品（trapping）和衣物（suit），只是一些外部的表现，不是一个人悲哀内心的真实写照。这一类将装饰品和衣物同一个人的内心相比较的比喻在《哈姆雷特》中经常见到。安 汤普森（Ann Thompson）和约翰 汤普森（John Thompson）对该剧中的衣物比喻做了分析，发现在该剧中，衣物意象经常被用来传递穿戴该衣物的人的信息，形成“人的内心品质就像他的着装”这样一个比喻思维结构。如普隆涅斯把感情骗子比喻为穿着邪恶外套的掮客，为的是取得对方的信任，以便进行诈骗（“but mere imploratators of unholy suits, […] the better to beguile”（1.3.127-128））（Thompson and Thompson 1987:114-118），但有时候，这种外部的饰物衣物却又欺骗性质，如该例 4.3-2。因此，保留这一系列的衣物比喻意象，有助于保留原来剧中这种比喻的思维结构。

在翻译“装饰”（trappings）中，其他所有译者都按照原文的形式和内容翻译，把该处译为“装饰”、“装点”或“服饰”等，保留原文的比喻辞格和意象，如田汉就将例 5.2-7 翻译为：“那些不过是这种悲哀的**装饰**和**衣服**罢了”（1922:112）。 邵挺的文言文译本则用“蒙马虎皮”这个典故来翻译。“蒙马虎皮”是春秋战国晋国和楚国城濮大战中的典故，晋国将军胥臣在战马上披上画好的虎皮，吓退楚国的战马，帮助取得战争的胜利，于是有了“蒙马虎皮”这个典故，指表里不一致。从意思上看，典故可以传达与原文相似的意思，但意象却大不相同，原文的“人品的内心品质就像衣服”的比喻思维体系也受到破坏。除了以上两处用中文典故来翻译原文辞格之外，文言文译本中还

出现了诸如“四面楚歌”和“优孟衣冠”等其他典故出现，而其他译本均极少有类似的情况出现。邵挺文言文译本的这种做法，可以看做是受到文言文行文喜好引经据典的做法的影响。

第二，文言文译本中使用汉语中的韵律和行文格式。从韵律方面看，莎剧诗体大部分都是用无韵的“素体诗”完成，但在有些情况下，则采用有韵的诗句。例如，在剧中剧部分，诗行用的是 aabbccddee…这种押韵对句形式写成，以与剧中其他部分区分开来。在汉语传统韵律中，没有西方这种用韵方式，邵挺在翻译该处过程中，便受制于这个传统的方式，如下例 5.2-8：

例 5.2-8：
原文：
Full thirty times hath Phoebus' cart gone ***round***
Neptune's salt wash and Tellus' orbed ***ground***, （1）
And thirty dozen moons with borrowed ***sheen***
About the world have times twelve thirties ***been*** （2）
Since love our hearts and Hymen did our ***hands***
Unite commutual in most sacred ***bands***. （3） (Player King, 3.2.139-144)

译文：

邵：
日推三十经年。戏海大地周复。三十经年。月蟾几度娟。一年十二月。月月玉镜圆。二人结同心。月老缔良缘。（邵挺 1923：77）---- （1）C3；（2）A4；（3）C3

上例是剧中剧国王开篇的几句话，全文都是以尾韵辞格中的押韵对句的形式成篇，这种押韵的形式在文言文中更是少见。在邵挺的译本中，如果从原文辞格对应的行数来看，译者没有翻译原文第一和第三对押韵对句，只是用简单的语言将原文的意思表达出来。在第二对押韵对句对应的内容中，则刚好是“娟”和“圆”押韵。但仔细分析之后，可以发现，整个行文是在隔行押韵的基础上构成。 这可以看做是传统押韵手法对文言文译本的影响。反之，其他

译本则没有这方面的影响，比文言文少了许多传统的牵绊，显得更为自由，译者有更大的空间去翻译原文的修辞关系。

另外，从格式方面看，文言文在文法方面与白话文不同。张中行在《文言与白话》（1995）中把文言定义为“只见于文而不口说的语言”，而白话则是“口说的语言”（1995:3）。文言文经历了上千年的凝炼，越来越脱离口语，在文法上也有自己严格的一套词汇和句法系统，而白话文则以口语为准，在行文上较为自由，如下例 5.2-9：

例 5.2-9：

原文：
… our last king,
Whose image even but now appeared to us,
Was as you know by Fortinbras of Norway,
Thereto pricked on by a most emulate pride,
Dared to the combat; in which our valiant Hamlet ---
For so this side of our known world esteemed him ---
Did slay this Fortinbras. (Horatio, 1.1.79-85)

译文：
邵：
据耳闻。即今阴灵复现之先王。曾受挪威国好胜之君曰霍丁巴者之挑战。我先王英武超群。杀霍丁巴，兴起国内之敬仰。（邵挺 1923:6）---- C3

上文例 5.2-9 是倒置类中的<u>插说</u>辞格。 <u>插说</u>的使用可以使说话内容更加生动，也可以增加内容的深度，有时候还可以同时起到压缩和并置内容，起到引起注意的功能（Joseph 1962:57）。在例 5.2-9 中，霍拉旭在谈到老哈姆雷特与老福丁勃拉斯比武的往事时，中间使用了<u>插说</u>，添加了其他人对老哈姆雷特的评价之语，使他的赞扬老哈姆雷特的话语显得更有说服力。同时，该插入语在这里也可以看做是在口头表述过程中，因为思考不

周，而用插入语对前面内容的补充，形式上仿照了日常口语经常发生的现象，使行文更为贴近日常生活，显得生动。在该例的翻译中，大部分的白话文译本（9 个译本）都按照原文的插说格式来翻译，而邵挺的文言文译本则使用释义的方法，将原文的插说部分内容，按照正常的句序，融入到句中。这样的调整主要是因为文言文的写法有明确的规格，下笔时又经过深思熟练，这些插入语的使用，只能是思路不严，行文不雅的一种表现。这样，文言文在行文上的固定格式，对翻译一些通过改变句子句序才能起到效果的辞格，便倾向于调整句式，使其适合文言文的文法。

邵挺的文言文译本采取的是“归化”的翻译取向，因此，在翻译过程中，无论从对意象的处理，还是对形式的处理上，大多采取改变原文，用汉语文化中熟悉的意象去翻译原文意象，用汉语文言文中固定的行文格式去翻译原文的格式。“归化”的翻译策略能给汉语读者带来阅读上的方便，但是在介绍原语文化，保留原文修辞特征上却并不让人满意。

5.2.3 译者的优先考虑因素对辞格翻译的影响

在翻译过程中，译者优先考虑因素不同，也对辞格翻译带来一定的影响。例如，上文 5.2 节中提到的，彭镜禧在处理“义变”辞格的时候，和方平相似，采取的 A1 类方法的数量在近代译者中算少数，甚至比早期一些译者的数量还要少。但是，彭镜禧在翻译“形变”辞格时，使用 A1 类的数目却位居所有译者之首。这里就涉及到一个译者个人的优先考虑因素问题，或者说译者个人的关注点问题。

彭镜禧对形变辞格的关注，可以从他的译序和相关文章中看出来。在「孤心苦译《哈姆雷》」中，彭镜禧提到戏剧中的“修辞技巧”时，主要讨论的是排比和首语重复等形变辞格，并且举了许多例子作为对比说明，在翻译绪论中的“绝妙好辞”一节，虽然也提到对双关语这种义变辞格的翻译，但却只举了一个例子来证明。从这些方面可以粗略作出这样的推测，可以初步推测彭镜禧个人在翻译过程中，较多地关注形变辞格的翻译。这些个人的关注点都不经意地体现在译者的翻译过程中，如下例 5.2-10 中，可以看到彭镜禧对形变辞格的关注。

例 5.2-10:

原文：
How these things came about. So shall you hear
Of carnal, bloody, and unnatural acts,
Of accidental judgments, casual slaughters,
Of deaths put on by cunning and forced cause;
And in this upshot, purposes mistook fall’n on th’inventors’ heads. (Horatio, 5.2.324-327)

译文：
彭镜禧：
容我向还不知情的世人诉说
整个事情的来龙去脉。你们会
听到淫荡、血腥、乱伦的行为，
听到巧合的报应、意外的屠杀，
听到死亡的陷阱和捏造的理由，
而，到头来，居心不良的后果
落在设计者的头上。这一切我可以
据实报道。（彭镜禧 2001：198）---- A1

其他译者：
田：
让我把这件事情的始末讲给那不知道的人听：你们**可以听见**那邪淫残暴，逆天背理的行为，**可以听见**那意外的决断，和偶然的杀戮，**可以听见**那由狡猾和逼迫所激成的死亡，和最后诡谋失败，发明者之自受其祸。这一切的原因我都能真真确确地告诉各位。（田汉 1922:171）---- A1

邵：

俾众均瞻。而命臣陈其事。务使诸君闻知淫乱喋血非常之事。狙诈**之计**。无心**之诛**。设计**之祸**。而构祸之人适以自毙。此皆吾所能直说者。（邵挺 1923:152）---- A1-c

梁：
容我把这事的始末原有告诉你们不明真理的人听；你们就可以知道一些凶残淫乱的行为，临时起意偶然伤害，你无端被迫设计杀人，以及结果弄巧反拙自食其报。这些事我能实实在在的讲给你们听。（梁实秋 1996:347）---- C1

朱：
让我向那懵无所知的世人报告这些事情的发生经过；你们可以听到奸淫残杀，反常背理**的**行为，冥冥中**的**判决，意外**的**屠戮，借手杀人**的**狡计，以及陷人自害**的**结局，这一切我都可以确确实实地告诉你们。（朱生豪 1996:280）---- A1

曹：
然后再由我对那些还不知道真相的人们
说明这些事情的原委：这样你们就可以听到
荒淫纵欲，血腥的与乱偷的行为，
偶然以外的判断，不留心的杀人，
用阴谋诡计与人为的动机所造成的死亡，
同时，到一切结束的时候，又弄错了目标
反而杀死了策划的人：这一切
我都能据实报道。（曹未风 1955:172）---- C1

杨：
然后让我来告诉那些还不知道的人们
到底事情是如何引起今称要告诉你们
一些奸淫的，谋杀的，违背伦常的事体，
一些偶然的判断，出乎意料的横死；
还有**一些**人的此亡乃由于阴谋和背理，
而且，到头半，目标弄错，其后果
竟落到主谋者自己；所有这些我能够
讲得真实。（杨烈 1996:162）---- A1

林：
好让我
为不明真相的人们报告经过吧；
让大家可以知道这里面淫秽
血腥的反常勾当，意外**的短见**，
偶然**的误杀**，以及出于诡诈、
逼于情势**的死亡**。一团乱纷纷，
归结到暗算落空，回击到主谋者
头上：这一切我可以据实细讲。（林同济 1982:164）---- A1

卞：
让我对至今还一无所知的外界
讲一讲事情的底细。你们会听到

荒淫、残杀、反常背理**的行为**、
出于偶然的灾殃、意外**的送命**
迫不得已、将计就计**的成功**
以及，这一个收场里，谋害别人
反害了自己的结局。我能把这一切
确实讲出来。（卞之琳 1991:427）---- A1

孙：
容我向迄今还不知真相的世人
具道事情的颠末：你们能听到
奸淫、残杀、悖人情逆天性的行径，
不期的天网恢恢， 偶然的诛戮，
死亡由于卑鄙的阴谋和暴厉，
结果原来的毒计出了岔，意会错，
害人反害了自己：这一切我都能
翔实地敷陈。（孙大雨 1991:231）---- C1

方：
我也好向不明真相的
外界讲一讲事情的来龙去脉。
有荒淫，有凶杀，有背天逆理的暴行，
冥冥中的判决，也有那死得好冤枉，
死于那借刀杀人的阴谋诡计；
那一心害人的，把自己的命也赔上了 —
我能把这一切为你们一一地说来。（方平 2000:423）---- C1

北：
让我去告诉那些还不明
真相的人们，这些事情发生的
来龙去脉。因此，你们会**听到**
一些荒淫、血腥而反常的行为，
听到意外的天罚、偶然的残杀，
听到由诡计和失手导致的死亡，
以及阴谋降落到阴谋家头上的
结局。这些我都能如实陈述。（北塔 2003:213）---- A1

在例 5.2-10 出现在第五幕第二场的临近结尾之处，霍拉旭向福丁勃拉斯和英国的使者总结了在丹麦国发生的一切。他用了排比辞格，由介词 of 开头，列了剧中发生的情节。用排比辞格在这里使节奏层次分明，语意流畅，内容详尽，此外，在行文中原文将所有介词 of 作为每行开头，从形式上也容易为读者领会。在译文中，大部分译者都可以译出原文的排比辞格，如田汉和北塔分

别通过重复三次“可以听见”和“听到” 来构成排比；朱生豪、林同济和卞之琳通过重复“的”字结构；还有邵挺重复“之”字结构，以及杨烈重复“一些”等。在这些保留了原文排比的译者中，卞之琳把“的”字结构置后，将原文在每行开头的“of”重复，变成译文中的“的”字结构的行末重复，在形式上有模仿原文的意趣。然而，与这些保留了原文辞格译者相比起来，仍然要数彭镜禧对原文的模仿最为贴近。他通过在每行开头重复三次“听到”来模仿原文的三次“of”，在形式上更贴近原文的排比辞格。彭镜禧对原文形变辞格的关注可见一斑。

然而，彭镜禧虽然对形变辞格处理上精益求精，在义变辞格处理上，则没有其他同期译者那般扣紧原文。如下 5.2-11：

例 5.2-11：

原文：

To my shame, I see
The imminent death of twenty thousand men
That, for a fantasy and trick of fame,
Go to their graves ***like beds***. (Hamlet, 4.4.9.49-52)

译文：
彭：
惭愧的看着
死亡就要临到两万名壮士，
这些人，为了小小的虚名，
誓死如归。（彭镜禧 2001: 142）---- C3

在上例 5.2-11 是哈姆雷特在见到福丁勃拉斯的军队后的一段独白。哈姆雷特将士兵们为了一些小小的目标便拼命去奋斗，把坟墓当成床那样飞奔过去的行为，与自己一直没有实施复仇的拖沓行为相对比，然后发誓从此要办事果断。在该处的翻译中，大部分的译者都是按照原文的辞格来翻译，把该处翻译

为“把坟墓看成软榻”之类的语言，林同济也用相类似的意象“安乐窝”来代替“床”这个意象。但是，朱生豪和彭镜禧则没有保留原文的辞格，而用中文中“视死如归”（1996:198）和“誓死如归”来翻译。

因为自己的关注或偏好不同，在翻译辞格时，用不同的方法处理义变和形变辞格的还有北塔。从对比表 6-b 和表 6-c 中可以看到，北塔和彭镜禧刚好相反，他在翻译义变辞格的时候，使用 A1 方法的次数位居所有译者之首，但在翻译形变辞格时，A1 方法的次数排列却只是居中。北塔在译序「峰巅上的峰巅---译者序」中提到，他的译本与原先译本的主要区别在于“尽量表达莎翁作为旷世语言大师的杰出处、细微处、独到处，尤其是许多被以前译者吞没的修辞现象，尽力加以恢复”（2003:4）。然而，从数据上显示，北塔在翻译中，更为关注的是义变辞格的翻译，特别是相似类辞格的翻译，例如，在隐喻的翻译中，北塔在很多例子的翻译中，是唯一使用 A1 方法的译者，如下例 5.2-12：

例 5.2-12：

原文：
Which done, she took ***the fruits of my advice***. (Polonius, 2.2.145)

译文：
北：
她照着我的话做了以后，尝到了我这番**劝导的甜果**。（北塔 2003:64）---- A1-b

例 5.2-12 的内容是发生在第二幕第二场中，普隆涅斯向克劳迪斯和葛露特描述自己如何劝导女儿莪菲丽霞与哈姆雷特断绝交往。普隆涅斯把莪菲丽霞听从他的建议比喻为果树结果。对该处例子的翻译中，除了北塔仍然在译文中保留原文的“水果”意象，其他的译者一律采用意译（C3）的方法。如梁实秋

将该处译为“遵守我的劝告”（1996:253），曹未风译为“照我的意思做了”（1955:55）等。类似的情况还有许多。北塔有时候还将较为隐晦的比喻也翻译出来，甚至不考虑译文用语是否符合目的语用语习惯，如下例 5.2-13：

例 5.2-13：

原文：
Were you not sent for? I s it your own inclining? Is it
A free visitation? Come, ***deal justly with me***. (Hamlet, 2.2.268)

译文：
北：
你们是被派来的，还是自个儿来的？是一次随意的
探视吗？来，**跟我做一笔正当的买卖**。（北塔 2003:71）---- A1

例 5.2-13 发生在哈姆雷特察觉两位好友突然来访的蹊跷之后，对他们的责问。哈姆雷特把自己与好友之间的交往拿做生意来打比方，就像做生意那样，买卖双方最好能坦诚相待，哈姆雷特也要求他的友人可以对他坦白来访的真正目的。此处翻译中，其他译者都采用意译的方法（C3），将该隐喻译为中文中常见的“实对我说”（田汉 1922:55），或者“待我公道些”（林同济 1982:57）这些常见的中文表达。北塔将该处翻译为“做一笔正当的买卖”，虽然保留了原文的辞格，但从中文用语习惯方面看，这句话却显得有些突兀，在原文中很随性的一句话，被翻译过来之后却不容易为读者马上理解。从这两处例子可以看到，北塔在处理义变辞格，特别是其中的相似类辞格上，确实是实践了他译序中所说的，要尽力恢复原文的修辞。但是，在形变辞格上，北塔则显得不是特别在意。其中，最明显的例子是北塔对押韵辞格的翻译。在总共 66 处押韵中，北塔只保留其中的 20 处。数量在所有译者中属于倒数第四，只

比前期的译者田汉（5）、邵挺（11）和曹未风（11）多，总数则远远落后于后期的译者。如下例 5.2-14：

例 5.2-14：

原文：
What to ourselves in passion we ***propose***,
The passion ending, doth the purpose ***lose***.
The violence of either grief or ***joy***,
Their own enactures with themselves ***destroy***. (Player King, 3.2.176-179)

译文：
北：
忘掉我们在头脑发热时曾提出
对自己的要求，冷静下来后，
决心就会消亡。欢乐和忧愁
如果过分强烈，就会自毁
其行动的冲动。（北塔 2003:111）---- C1

在该例 5.2-14 中，剧中剧的王后向国王发誓要钟爱他一生，并且要在国王死后也拒绝改嫁。国王听完后发出了以上的言论，认为人在热情洋溢时所发的誓言，会在热情消失后便失去效果，就宛如极大的欢乐和悲哀一样，都会在爆发后消亡。《哈姆雷特》的剧中剧用的是 aabbccddee…的韵脚。中文的传统中没有这类的韵脚形式，但尽管如此，大部分的译者也都尝试将原文的押韵形式体现在译文中。北塔则在押韵辞格翻译方面没有其他译者讲究，在内容上，也没有严格按照原文的行数，将原文的四行诗句译为五行。

第六章 辞格翻译讨论和思考

在前几章辞格翻译描写讨论中，论文将来自辞格本身的“修辞格式”和“修辞内容”方面的影响称为辞格的“内部因素”对辞格翻译的影响，主要在第三章中讨论，而将文类等其他非“辞格本身”的因素称为辞格的“外部因素”对辞格的影响，分别在第四章（散文体和诗体）和第五章（译者相关因素）中讨论。这两章描写两大类因素，对莎剧《哈姆雷特》中的“义变”和“形变”辞格翻译所产生的影响。本章将在前文描写的基础上，对第二章中提到的研究问题（研究前的假设）作出回应（6.1 节），然后总结出论文描写研究下的辞格翻译规则（regularities）（6.2 节），最后是对本研究的思考与应用的探讨（6.3 节）。

6.1 研究问题讨论

论文第二章的 2.5 节提出了三个主要的研究问题：第一，辞格本身的形式和内容对辞格翻译是否存在影响？第二，散文体和诗体译本在辞格翻译上有哪些区别？第三，除了第一和第二个问题所提到的，还有哪些因素对辞格翻译产生影响？

在第三章对辞格“内部因素”对辞格翻译影响的讨论中可以发现，在莎剧《哈姆雷特》汉译中，辞格本身的形式和内容确实对辞格翻译产生影响，在翻译过程中，也确实出现了所有译者都能够翻译的辞格（“全 A1 类”）和所有

译者都没能翻译的辞格（“全 C3 类”）。通过对这些现象的统计和分析，发现出现“全 A1 类”和“全 C3 类”现象的辞格，在“修辞格式”翻译有以下几个特点：如果 1.“修辞格式”不依赖语言时，该“修辞格式”便容易在译文中重现，而如果过于依赖原文的语言结构形式，则难以在译文中重现；2. 当“修辞格式”比较明显时，容易为译者发觉，被保留在译文中的几率也便更大，反之，当格式不明显时，则较多地被解释的语言代替；3.“修辞格式”如果是建立在辞格“修辞内容”的基础上，当辞格的内容没有在译文中得到保留的时候，该修辞关系也便消失，因此过分依赖辞格内容的修辞关系也相对较为难译。在辞格的“修辞内容”翻译方面，也有三个特点：1.当辞格的内容具有普遍性时，辞格容易被翻译，反之则难以被翻译；2. 当辞格的内容在中英语言中可以产生同样的联想，内涵相似时，辞格多被译者在译文中保留，反之则难以被保留；3.当辞格的内容表达复杂时，即辞格的“修辞内容”中含有多个意象，这时候，辞格则不容易被翻译。

论文第四章主要是研究散文体和诗体两类译本在辞格翻译上的区别。从对比这两类译本之后发现，散文体和诗体译本之间的辞格翻译差别产生的原因，既有来自不同时期，译者在翻译中对语言追求问题的影响，也有来自这两种文类行文特点的影响。《哈姆雷特》的诗体译本出现的时间刚好与曹禺第一个公认的诗体翻译《柔蜜欧与幽丽叶》相同，《哈姆雷特》的汉译，仿佛就是整个莎剧汉译情况的缩影。《哈姆雷特》散文体译本出现在莎译早期，当时大部分译者对莎剧的大体翻译目的是为了介绍剧作情节，因此在语言上追求的是一种明白易懂的形式；而诗体译本出现的莎剧后期，译者的翻译目的逐渐从介绍情

节上升到追求和移植原剧文学语言的精华和意趣。在这不同时期的主要翻译目的的影响下，早期的散文体译本在辞格保留方面，整体上没有晚期的诗体译本多。具体辞格翻译上，则表现为使用释义的翻译方法处理内容格式曲折的辞格（如插说），使用解释方式翻译，甚至省略形式隐晦的辞格，在翻译拥有多个意象的辞格时偏向于化繁为简；而后期的译者则在保留原文“双关类”辞格这些体现原文意趣的辞格上，整体上比散文体译本保留的数量要多，即使在无法保留原文辞格的情况下，也使用其他补救的方法，用相类似的格式来保留原文辞格部分功能。在保留原文的猥亵语方面，也多采用“还粗俗以粗俗”的翻译方法。

除了早晚期语言要求的不同，另一方面，散文体和诗体这两种文类的行文特点也对辞格翻译产生影响。研究显示，散文体和诗体这两种文类在“题材”和“韵律格式”上的不同，影响到译本对辞格的翻译。散文体较为注重行文注重明白清晰，体现在使用该文类的译者倾向于使用释义的语言翻译；而诗的语言注重审美，则体现在意象、韵律和格式上的追求。具体表现在诗体译本在保留“相似类”和“替代类”等含有意象的辞格时，整体比散文体译本保留的要多，诗体译本也比散文体译本更为注重保留“声音重复类”中的脚韵辞格。然而，诗体译本对原文“格式”的模仿和移植，也影响到个别种类辞格的影响。其中，最为明显的便是后期诗体译者追求在译文中移植原文的五步格，甚至追求在五步格的基础上等行翻译，便影响到对直接重复、间接重复和普通重复等辞格的翻译。在这几种辞格翻译上，诗体的总体数据少有地比散文体译本要低。

第五章主要讨论译者个人因素也在辞格翻译中的影响。文章主要分析了译者的翻译目的（阅读文本或戏剧文本）、译者的翻译取向（归化或是异化）、以及译者个人的优先考虑因素对译者辞格翻译上的影响。研究发现，当译者选择用戏剧的形式来翻译莎剧的时候，在用语上便趋向于使用易懂易诵的语言。表现在对剧中希腊神话名字的翻译上，他们更偏向于使用释义的翻译方法代替，而不用音译，尽量使语言更容易上口。同时，他们也避免使用观众不熟悉的意象，以帮助观众理解剧情，在整体语言使用上，也比其他译者更为精简。在译者翻译取向与辞格翻译方面，也发现了《哈姆雷特》汉译中，唯一一个使用文言文翻译的邵挺的译本，在翻译中以“归化”为取向，因此在译文中倾向于使用典故，在行文中也倾向于用文言文中固定的语言规范来翻译原文，有时候为了语言形式上复合文言文行文习惯，也不惜改变原文的行文格式。在译者的个人优先考虑因素上主要体现在北塔对“义变”辞格的重视，和彭镜禧对“形变”辞格重视上。

6.2 莎剧辞格翻译思考

《哈姆雷特》汉译的辞格翻译描写研究，除了告诉我们，在莎剧《哈姆雷特》的辞格翻译上，存在以上几种辞格翻译现象，译者的翻译采取不同的策略，这些策略的选择，可能源于什么原因之外，还能够给辞格翻译什么新的启示？

在莎剧《哈姆雷特》辞格翻译的讨论中，从辞格方面来看，我们可以得出以下两条有关辞格的翻译的规则：

1. 当原文中辞格的格式和内容对英语语言的依赖性越大的时候，便越难被翻译到汉语中。

在第三章的描写中可以看到，如果辞格的“修辞格式”是根据英语的语音和构词法特点上构成的，那么，该类辞格出现“全 A1 类”的情况较少，如“声音重复类”和“双关类”辞格。内容对原语语言的依赖指的是辞格的“修辞内容”中所提到的事物或者概念，只存在英语语言文化中，在汉语中找不到相对应的，这种情况下，辞格也很难被翻译过来。如例 3.3-2 中提到的有关猎鹰捕猎方面的专有词汇，在汉语中没有相对应词语，若是要翻译过来则只有配以详细的注解，这种情况下，辞格便难以在汉语中保留。内容对英语的依赖还体现在有些辞格的“修辞内容”的指示意义虽然在汉语中有相应的词语，但该内容的内涵意义却与汉语该词语不同。在这种情况下，辞格被保留在译本中的几率也比较小。

2. 当原文辞格的形式和内容越明显，辞格便更容易在汉语中保留。

辞格形式的明显性指的是该辞格是否有一些语言形式上的标志，使读者和译者容易把握。例如，首语重复辞格的“修辞格式”的特点便是在每句话的开头使用同一个词语。该特点使这个辞格容易被识别，因此被保留在汉语中的几率也高。又例如明喻辞格，在行文中有可以辨认的语言标志---喻词，因此，也大部分被保留在译本中。辞格内容方面的明显性指的是该辞格的“修辞内容”简单明晰。 例如例 3.3-1 中，用简单的意象“quicksilver”（水银）作喻，辞格容易被保留在译文中，而例 3.3-5 中，用“most fanned and winnowed”，使用多

个意象，内容上较为复杂，信息密度较高，这种情况下，该辞格在译文中也难以为译者所保留。

此外，除了与辞格自身的形式和内容方面相关的翻译规则之外，论文中提到的其他“非辞格”的因素，如译文采用的文类、译者的翻译目的、翻译取向等也对辞格翻译产生影响。具体表现在以下第 3、4 和 5 点：

3. 当译文偏重于追求原文的内容时，被保留在译文中的辞格便偏少；当译文偏重于追求原文的形式时，被保留在译文中的辞格便偏多。

这条规则最为明显地体现在散文体和诗体译本上。早期的译者较注重传递原文的内容，讲究语言的通晓易懂，较少注意保留原文的辞格；而晚期的译本的译者则逐渐开始注意莎剧中语言上的美，在翻译过程中也更加注意保留辞格。在这里，影响译者的选择其实还和散文和诗这两种文类相关。从第四章的描写中也可以看到，选择这两种不同文类的译者，都偏向于遵守这两种文类的主要行文特征，采用散文体的译者偏向于使用散文明了的语言，使用诗体的译者偏向于使用意象和韵律来保留诗中的诗意。因此，上述的第 3 条翻译规律，可以扩展为一下 3-1：

3-1. 当译文偏重于追求原文的内容，同时译文使用散文体这种文类时，被保留在译文中的辞格便偏少；当译文偏重于追求原文的形式，同时译文使用诗体这种文类时，被保留在译文中的辞格便偏多。

4. 当译者更看重译本的阅读功能时，被保留在译文中的辞格便偏多；当译者更看重译本的剧本功能时，被保留在译文中的辞格便偏少。

该翻译规律主要从方平和彭镜禧两位译者的翻译行为中得到。虽然两位译者都是属于后期使用诗体来翻译的，然而，他们在译文中保留的原文辞格的数量却比任何一位诗体译者要少，甚至在有些辞格上，比早期的散文体译者保留的还少。造成这种结果最为明显的因素便是，这两位译者都把译本的表演功能放在翻译的第一位。如果更为具体地表述该翻译规律，应该为：

4-1 当译者使用诗体文类来翻译，并且更看重译本的阅读功能时，被保留在译本中的辞格便偏多；当译者使用诗体文类来翻译，并且更看重译本的剧本功能时，被保留在译本中的辞格便偏少。

最后，在莎剧《哈姆雷特》的译本中，还出现唯一一个文言文翻译。该文言文译本是所有译本中保留辞格数量最少的一个，甚至在有些辞格的翻译中，如隐喻，邵挺保留辞格数据只有北塔的一半之多。从文言文和白话文的角度上看，可以总结出一下翻译规律第 5 点：

5. 当译者使用文言文翻译时，在译文中保留的辞格的数量便偏少；当译者采用白话文来翻译时，在译文中保留的辞格数量便偏多。

以上 5 条翻译规律，是基于对莎剧《哈姆雷特》的 12 个汉译本的实证描写研究下，对这些莎剧译者的翻译行为规律的总结。值得指出的是，这些翻译规律都是暂时的，可变的。其中，有些规律还有待新的研究来补充证明。但是，透过这些规律，我们也可以窥看到莎剧辞格汉译中，译者们的大致翻译行为特征以及对他们辞格翻译产生影响的各种可能因素之间相互作用的特点。

6.3 研究应用

本研究主要是关注莎剧《哈姆雷特》中的辞格，在不同时期的汉译情况。通过对这些辞格做实证的描写研究，除了总结出前文有关莎剧辞格翻译的 5 条规律之外，作者也期望论文的研究方法和设计出来的辞格翻译研究模型可以被应用在其他莎剧翻译研究，甚至是文学翻译研究上。

传统的翻译研究中，侧重关注原文的内容在译文中呈现的情况，关注重点放在原文文本上。随着上世纪后期翻译研究向描写的转向，翻译研究的重点逐渐从关注原文转移到对译文，从原语文化转移到目的语文化，以译文作为基础，从译者对译文的解读中去探索目的语文化对原文接受的过程和方式。本论文正是采取了这样的研究切入点，用实证的方法，借助辞格这个角度，窥看到莎剧在汉语世界翻译实践过程中，不同时期的翻译规范对辞格翻译的影响及它们之间的相互作用；同时，也让我们看到了，在不同时期，译者们对不同规范的重视程度各不相同。

在辞格翻译研究模型设计上，论文认为一个完整的辞格翻译，既要考虑辞格的“修辞格式”在译文的重现形式，也要考虑“修辞内容”的重现形式，并在此基础上构建一个辞格翻译对比模型，用于对各译者翻译策略的统计和比较。这个辞格翻译研究模型是在实证对比的基础上建立起来的，基本包括了辞格翻译过程可能出现的各种翻译策略。这个模型也可以用在其他莎剧，甚至其他文学作品的辞格翻译研究中，为辞格翻译数据的收集提供方法上的参考。同时，通过扩充辞格翻译研究的语料，也可以对该方法进一步改进和完善。

研究也期望可以给莎剧批评研究提供一些实证基础上的数据，可以更为客观地用于对译者的翻译讨论中。在前文已经论及，许多有关不同莎译作品的对比研究，基本上都是基于个别例子的讨论，这样的讨论难免有些偏差。例如，朱生豪的翻译受到很高的评价，然而，在《哈姆雷特》一剧的译文中，他保留原文辞格方面的数据却比许多译者都要少。因此，从辞格翻译的角度的研究，使我们看到朱生豪翻译的另一面，这些信息也有助于我们以后更为客观得讨论译者的翻译。

最后，给未来的译者提供一些前人翻译方法的总结。莎剧翻译汇聚了汉语文坛上的戏剧家、诗人和散文家，他们在处理辞格上的方法和技巧，都可以给我们提供方法上的参考。

参考文献：

英文文献：

Baldwin, T.Whitfield. (1944). *William Shakespeare's Small Latine and Lesse Greeke*. vol.2. University of Illinois. Also available from: http://durer.press.illinois.edu/baldwin/

Bartsch, Renate. (1987). *Norms of Language*. London: Longman.

Batteux, Charles. (2007). 'Principles of Translation'. In John Miller (translated). In Douglas Robinson (ed.). *Western Translation Theory: from Herodotus to Nietzsche*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 195-199.

Beaugrande, Robert de.(1978). *Factors in a Theory of Poetic Translating*. Assen, The Netherlands: Van Gorcum.

Berry, Ralph. (1978). *The Shakespearean Metaphor: Studies in Language and Form*. London: Macmillan.

Blank, A. (1999). 'Co-presence and succession: a cognitive typology of metonymy. In K. Pather and G. Radden (ed.). *Metonymy in Language and Thought*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 169-191.

Carter, Burnham.(1961). 'Introduction'. In Weston Bobcock. *Hamlet--- a tragedy of errors*. West Lafayette: Purdue University Press, 13-14.

Charney, Maurice.(1969). *Style in Hamlet*. Princeton: Princeton University Press.

Chesterman, Andrew. (1997). *Memes of Translation: the spread of ideas in translation theory*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

-------- (1993). 'From 'Is' to 'Ought': Laws, Norms and Strategies in Translation Studies', in *Target* 5:1. Amsterdam: John Benjamins, 1-20.

Clemen, Wolfgang. (1966). *The Development of Shakespeare's Imagey*. London: Methun.

Corbett, Edward P.J. and Robert Connors.(1999). *Classical Rhetoric for the Modern Student*, New York and Oxford: Oxford University Press.

Davies, Michael.(2008). *Hamlet Character Studies*. London: Continuum.

Delabastita, Dirk.(2005). 'Shakespeare Translation'. In Mona Baker (ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 222-226.

-------- (1993). *There's a Double Tongue: an investigation into the translation of Shakespeare's wordplay with special reference to Hamlet*. Amsterdam and Atlanta: Rodopi.

Dryden, John.(2007). 'Steering Betwixt Two Extremes'. In Douglas Robinson (ed.). *Western Translation Theory: from Herodotus to Nietzsche*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 174-175.

Evans, B. Ifor. (1964). *The Language of Shakespeare's Plays.* London: Methuen.

Evans, Robert O. (1966). *The Osier Cage: Rhetorical Devices in* Romeo and Juliet. Lexington: U. of Kentucky P.

Greenblatt, Stephen (ed.). (2008/1997). *Norton Shakespeare (second edition)*. New York and London: W.W.Norton & Company.

Harrison, G.B. (1959). *Introducing Shakespeare*. Harmondsworth: Penguin. 1959.

Hermans, Theo. (2007/1999). 'Translation and Normativity'. In Christina Schäffner (ed.). *Translation and Norms*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 50-71.

--------(1985). 'Introduction. Translation Studies and a New Paradigm'. In Theo Hermans (ed.). *The Manipulation of Literature: studies in literary translation*. London& Sydney: Croom Helm, 7-15.

Heylen, Romy. (1994). *Translation Poetics, and the Stage: six French Hamlets*. London and New York: Routledge.

Holmes, James.(2007/1988). *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press.

Honigmann, E.A.J.(1956). 'The Date of Hamlet'. *Shakespeare Survey*. Vol. 9. Cambridge: At the University Press, 24-34.

Horvei, Harald. (1984). *The che'vril glove: a study in Shakespearean rhetoric*. Bergen, Norway: H. Horvei.

Hoskins, John.(1935). *Directions for Speech and Style*. Princeton: Princeton University Press.

Jakobson, Roman.(2002). 'The metaphoric and metonymic poles'. in Rene Driven and Rings Pörings (ed.). *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast.* Berlin and New York: Mouton de Gruyter, 41-48.

--------- (2000). 'On Linguistic Aspects of Translation'. In Lawrence Venuti (eds.). *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge, 113-118.

Johnston, George Burke (ed.). (1954). *Poems of Ben Johnson*. Routledge and K. Paul.

Joseph, Sister Miriam. (1962). *Rhetoric in Shakespeare's Time-Literary Theory of Renaissance Europe*. A Harbinger Book: Harcourt, Brace&World, inc. New York and Burlingame.

Kermode, Frank. (2000). *Shakespeare's Language*. New York: Farrar, Straus, and Giroux.

Lakoff, George and Mark Johnson. (1980). *Metaphors We live By*. Chicago and London: University of Chicago Press.

Langacker,R.W. (1993). 'Reference-point Construction'. *Cognitive Linguistics*. Berlin: Mouton de Gruyter, 4:29-40.

Levith, Murray. (2004). *Shakespeare in China*. London; New York: Continuum.

Melchiori, Giorgio. (1981). 'The Rhetoric of Character Construction: *Othello*'. *Shakespeare Survey*. Vol. 34. Cambridge: Cambridge University Press, 61-72.

Nash, Thomas. (1950). 'From *The Anatomie of Absurditie*'. In Gregory Smith (ed.). *Elizabethan Critical Essays* (Vol. I). London: Oxford University Press, 321-337.

Newmark, Peter.(1988). *A Textbook of Translation*. Prentice Hall International (UK) Ltd.

-------- (1981). *Approaches to Translation*. Pergamon Press Ltd.

Nida, Eugene. (2005/1964). *Toward a Science of Translating*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.

Nord, Christiane.(1997). *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.

-------- (1991). 'Scopes, Loyalty, and Translational Conventions'. *Target* 3:1. Amsterdam: John Benjamins, 91-109.

Panther, K & Radden, G (ed.) (1999). *Metonymy in Language and Thought*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Puttenham, George. (2007). *The Art of English Poesy*. Frank Whigham and Wayne Rebhorn (ed.). Ithaca and London: Cornell University Press.

Quinn, Arthur. (1982). *Figures of Speech*. Salt Lake City: Gibbs M. Smith, Inc.

Reiss, Katherina. (1989). 'Text-types, Translation Types and Translation Assessment', translated by Andrew Chesterman. In Andrew Chesterman (ed.). *Readings in Translation Studies*. Finland: Oy Finn Lectura Ab, 105-115.

Schleiermacher, Friedrich. (2004). 'On the Difference Methods of Translating'. Translated by Susan Bernofsky. In Lawrence Venuti (ed.). *The Translation Studies Reader*. Routledge: the Taylor and Francis Group, 43-63.

Shapiro, James. (2006). *1599: A Year in the Life of William Shakespeare*. Faber and Faber.

Snell-Hornby, Mary. (2006). *The Turns of Translation Studies: new paradigms or shifting viewpoints?* Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

Spurgeon, Caroline. (1961/1938). *Shakespeare's Imagery and What it Tells Us.* Boston: Beacon Press.

Thompson, Ann and Taylor (ed.) (2007/2006). *Hamlet*. the Arden Shakespeare.

Thompson, Ann and Thompson John. (1987). *Shakespeare: meaning and metaphor*. London: the Harvest Press.

Toury, Gideon. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

-------- (1991). 'What are descriptive translation studies into translation likely to yield apart from isolated descriptions?'. In Leuven-Zwart and Naaijkens (ed.). *Translation Studies: the state of the art.-Proceedings of the First James S. Holmes Symposium on Translation Studies*. Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 179-192.

--------(1985). 'A Rationale for Descriptive Translation Studies'. In Theo Hermans (ed.). *The Manipulation of Literature: studies in literary translation*. London& Sydney: Croom Helm, 16-41.

--------(1980). *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Proter Institue.

Vermeer, Hans.(1989). ‘Skopos and Commission in Translational Action’. Translated by Andrew Chesterman. In Andrew Chesterman (ed.). *Readings in Translation Studies*. Finland: Oy Finn Lectura Ab, 173-187.

Wilson, Dover. (1966). ‘Preface’, in Wolfgang Clemen. *The Development of Shakespeare’s Imagey*. London: Methun, v-vii.

Wilss, Wolfram.(1994). ‘A Framework for Decision-Making in Translation’. *Target* 6:2. Amsterdam: John Benjamins, 131-150.

-------- (1982). *The Science of Translation: Problem and Methods*. Tübingen Germany: Narr.

Venuti, Lawrence.(1995). *The Translator’s Invisibility*. London: Routledge.

Vickers, Brian.(1971). ‘Shakespeare’s Use of Rhetoric’. *A New Companion to Shakespeare Studies.* Kenneth Muir and S. Schoenbaum (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 83-98.

Zimmer, Karl E.(1964). *Affixal Negation in English and Other Languages: an Investigation of Restricted Productivity*. Supplement to *WORD* 20:2.

中文文献：

艾青，「诗的散文美」，《艾青全集》（第三卷），石家庄：花山文艺出版社，1991a，64-66。

--------，「我怎样写诗的」，《艾青全集》（第三卷），石家庄：花山文艺出版社，1991b，128-136。

北塔，「《哈姆雷特》剧本的汉译」，南阳师范学院学报（哲学社科版），2004，（8）。

--------（译），《哈姆雷特》，北京：中国少年儿童出版社，2003。

--------，「峰巅上的峰巅---译本序」，《哈姆雷特》，北京：中国少年儿童出版社，2003a。

卞之琳（译），《哈姆雷特---莎士比亚戏剧集》，杭州：浙江文艺出版社，1991。

-------- ，「莎士比亚首先是莎士比亚---首届中国莎士比亚戏剧节随感」，《莎士比亚悲剧论痕》，北京：三联书店出版，1989, 313-316。

--------，「了与不了：莎士比亚悲剧研究纪程---《莎士比亚悲剧论痕》前言」，《外国文学评论》，1987 年第 1 期，105-108。

--------，「关于我译的莎士比亚悲剧《哈姆雷特》：有书无序」，《外国文学研究》，1980，1，41-2。

--------，「谈诗歌的格律问题」，《文学评论》， 1959 年第二期，79-83。

曹未风，「翻译莎士比亚札记（二）」，《外语教学与翻译》，1959，第四期，9-10。

--------（译），《汉姆莱特》，上海：新文艺出版社，1955。

曹禺，「前言」，《柔蜜欧与幽丽叶》，北京：人民文学出版社，1979a。

陈琳，《莎士比亚双关与的翻译》，解放军外国语学院，硕士学位论文，2006。

陈启明，「莎剧《哈姆雷特》在中国的译介和研究」，《文教资料》，2008 年 5 月。

陈望道，《修辞学发凡》，上海：上海教育出版社，2001。

陈祖文，「英诗中译---何以要忠实于原作的结构？」，《翻译的艺术》，梁实秋，余光中等著，台北市：晨钟出版社，1970，145-159。

程姝，《浅析朱译莎剧的不足》，上海外国语大学，硕士研究生论文，2007。

方平（译），「哈姆莱特」，《新莎士比亚全集---十二卷版》（第四卷），河北：河北教育出版社，2000，197-428。

--------，「关于体例--- 说明和讨论」，《新莎士比亚全集》（第十二卷），河北：河北教育出版社，2000a，487-503。

--------，「后记」，《新莎士比亚全集》（第十二卷），河北：河北教育出版社，2000b，504-519。

--------，「从粗俗中见博大精深---一个莎学译者的思考」，《中国莎学年鉴》，孟宪强编，1995a，17-25。

--------，「莎士比亚诗剧全集的召唤」，《中国莎学年鉴》， 孟宪强编，1995b，169-175。

--------，「朱生豪并未误译」，《中国翻译》， 1994 年第 6 期，45-46。

--------，「戏剧大师翻译的戏剧---谈曹禺译《柔蜜欧与幽丽叶》」，《翻译通讯》， 1984 年第 8 期，11-14。

费翔，「译海任驰骋 但求“信、达、雅”」，《广西广播电视大学学报》，1999 年第 10 卷第 1 期，45-48

戈宝权，「莎士比亚的作品在中国」，《世界文学》， 1964 年 5 月号（总 131 期）1964，136-143。

何潜 （译），《哈姆雷特》，高雄：大众书局，1966。

贺祥麟，「赞赏、质疑和希望---评朱译莎剧的若干剧本」，《莎士比亚研究文集》，陕西：陕西人民出版社，1982。

胡开宝，「基于语料库的莎剧《哈姆雷特》汉译本中“把”字句应用及其动因研究」，《外语学刊》，2009 年第 1 期，111-115

黄民裕，《辞格汇编》，长沙：湖南人民出版社，1984。

姜龙昭，《戏剧编写概要》，台北市：五南图书出版有限公司，1991。

焦尹孚，「评田汉君的莎译---罗密欧与朱丽叶」，《洪水》，1926 年第 9 卷第 1 期，356-360。

金圣华，《认识翻译真面目》，香港：天地图书有限公司，2002。

金艳，《从文学文体学分析莎剧<哈姆莱特>的汉译》，四川大学外国语学院，硕士学位论文，2006。

兰姆（著），林纾，魏易（译），《吟边燕语》，北京：商务印书馆，1981。

蓝仁哲，「莎剧的翻译：从散文体到诗体译本---兼谈方平主编《新莎士比亚全集》」，《中国翻译》，2003 第 24 卷，第 3 期，40-44。

李爱梅 （译），「汉姆莱脱」，《莎士比亚全集》（5 卷），通辽：内蒙古少年儿童出版社，2001，1440-1570。

李定坤，《汉英辞格对比与翻译》，华中师范大学出版社，1994。

李国南，《英汉修辞格对比研究》，福州：福建人民出版社，1999。

李士芹，「从<哈姆雷特>三个中译本看莎剧中修辞格的汉译」，《安徽工业大学学报（社会科学版）》，2008 年 9 月第 25 卷第 5 期，107-109。

李伟民，「中国莎士比亚翻译研究五十年」，《中国翻译》，第 25 卷，第 5 期，2004。

--------，「读孙大雨译《罕秣莱德》」，《外语研究》，1996 年第 2 期，9-12 。

李亚丹，李定坤， 《汉英辞格对比研究简编》，武汉：华中师范大学出版社，2005。

梁启超（著），《饮冰室诗话》，舒芜（校点），北京：人民文学出版社，1959。

梁实秋（译），「哈姆雷特」，《莎士比亚全集》（第七集），海拉尔：内蒙古文化出版社，1996 ，205-350。

---------，「莎士比亚与性」，《梁实秋读书札记）》，北京：中国广播电视出版社，1990, 9-12。

--------，「关于莎士比亚的翻译」，原载于《文星》，1963 第 80 期，《翻译论集》，刘靖之编，香港三联书店， 1981， 343-357。

林同济（译），《丹麦王子哈姆雷特的悲剧》，北京：中国戏剧出版社，1982 。

--------，「例言」，《丹麦王子哈姆雷特的悲剧》，北京：中国戏剧出版社，1982a，1-6。

林同奇，「我家才子，一生命苦。可叹！」，《天地之间---林同济文集》，林同济著，许纪霖，李琼 编，上海：复旦大学出版社，2004，337-358。

陆谷孙（编），《莎士比亚专辑》，上海：复旦大学出版社，1984 。

罗惠，《<李尔王>三个译本之比较研究》，四川大学，硕士研究生学位论文，2008。

罗竹风主编，《汉语大词典》（第一卷，下册），上海：上海辞书出版社，2008。

孟宪强，《中国莎学简史》，东北：东北师范大学出版社，1994。

南帆（原名张帆），「论诗的语言与散文语言的区别」，《文学评论》，1986 年第 4 期，44-49。

尼柯尔（英），《西欧戏剧理论》，徐士瑚（译），北京：中国戏剧出版社，1985。

彭镜禧，「苦心孤译《哈姆雷》」，《中外文学》，第 33 卷，第 11 期，2005，13-32。

--------，「莎士比亚中文译本概述」， 《细说莎士比亚论文集》，台北：台大出版中心，2004，287-327。

--------（译），《哈姆雷》，台北：经联出版社，2001。

--------，「绪论」，《哈姆雷》，台北：经联出版社，2001a。

--------，「莎剧中文译本概述」，《中外文学》， 1999 年第 28 期第 2 册，149−64。

卜荣英，「散文及其特点漫谈」，《大同职业技术 学院学报》，2002 年 9 月第 16 卷第 3 期，38-39。

邵挺 （译），《天仇记》，上海：上海商务印书馆，1924。

石丽云，《从图里的翻译规范论看莎士比亚<哈姆雷特>三个中译本》，广西师范大学，硕士学位论文，2006。

苏福忠，「说说朱生豪的翻译」，《读书》，2004 年第 5 期，23-31。

孙大雨，「论音组」，《孙大雨诗文集》，孙近仁编，河北教育出版社，1996a，65-91。

--------，「诗的格律」，《孙大雨诗文集》，孙近仁编，河北教育出版社，1996b，92-189。

--------（译），《罕秣莱德》，上海：译文出版社，1991。

--------，「莎士比亚的戏剧是话剧还是诗剧」，《外国语（上海外国语学院学报）》，1987 年第 2 期，1-11 。

孙致礼，《我国英美文学翻译概论》，南京：译林出版社，1996。

田汉，《田汉全集》（第十九卷），石家庄：花山文艺出版社，2000。

--------，（译），《哈孟雷特》，上海：上海中华书局，1922。

王亚丽，《两个<哈姆雷特>中译本修辞格翻译对比研究》，西北工业大学，硕士研究生学位论文，2004。

王佐良，《论诗的翻译》，江西：江西教育出版社，1992。

--------，「一个莎学翻译家的历程」，《中国翻译》，1990 年第 1 期，2-8 。

闻一多，「诗的格律」，《闻一多全集》（第 2 卷），刘道清，邓宁清编，湖北：湖北人民出版社，1993，137-144。

奚永吉，《莎士比亚翻译比较文学》，上海：上海外语教育出版社，2007。

谢天振，《译介学》，上海：上海外语教育出版社，1999。

许钧，「创造性叛逆和翻译主体性的确立」，《中国翻译》，2003 年 1 月，第 24 卷第 1 期，6-11。

许祖华，「梁实秋对莎士比亚的翻译与研究」，《外国文学研究》，1995 年第 2 期，40-41。

徐有富，「诗歌语言的特点」，《古典文学知识》，2007 年第 4 期，101-111。

杨鹏，「心同莲子苦，文比浙江潮---怀念父亲杨烈（升奎）」，《杨烈诗钞》，杨烈，上海：学林出版社，2008 ，1-4。

杨烈，《杨烈诗钞》，上海：学林出版社，2008。

--------（译），「汉姆来提」，《莎士比亚精华》，上海：复旦大学出版社，1996，1-163。

--------，「《麦克白斯》译后记」，《莎士比亚专辑》，陆谷孙编，上海：复旦大学出版社，1984，218-225。

叶珊，「梁译莎剧印象」，《纯文学》，第 19 期，1968 年 10 月，52-62。

叶维廉，《中国诗学》，北京：三联书店，1994。

余光中，《余光中谈翻译》，北京：中国对外翻译出版公司，2002。

张冲，「诗体和散文的莎士比亚」，《外国语》，1996 年第 6 期，70-74。

张燕（ 译），《哈姆雷特》，台北：文友书局，1970。

张中行，《文言和白话》， 《张中行作品集》（第 1 卷），北京：中国社会科学出版社，1995，3-260。

周平 （译）， 《哈梦雷特》，台北：台北启明书局，1951。

周兆祥，《汉译<哈姆雷特>研究》，香港：中文大学出版社，1981。

朱光潜，「诗与散文」，《诗论新编》，台北：洪范文学业书，1982，63-90。

朱骏公，「朱译莎剧得失谈」，《中国翻译》，1998 年第 5 期，24-26 。

朱生豪（译），《哈姆雷特》，台北：世界书局，1996。

--------，「译者序」，《哈姆雷特》，台北：世界书局，1996b，1-2。