

A Comparative Study of Translator's Style
— on the Basis of Various Kinds of Literature Forms

多种文体的译者风格 比较研究

(第二版)

张威 著



大连理工大学出版社
DALIAN UNIVERSITY OF TECHNOLOGY PRESS

多种文体的译者风格 比较研究

A Comparative Study of Translator's Style
—on the Basis of Various Kinds of Literature Forms

张 威◎著

大连理工大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

多种文体的译者风格比较研究 / 张威著. —2 版
—大连: 大连理工大学出版社, 2015. 3
ISBN 978-7-5611-9775-2

I. ①多… II. ①张… III. ①文学翻译—对比研究
IV. ①I046

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 036398 号

大连理工大学出版社出版

地址: 大连市软件园路 80 号 邮政编码: 116023

发行: 0411-84706041 邮购: 0411-84706041 传真: 0411-84707403

E-mail: dutp@dutp.cn URL: <http://www.dutp.cn>

大连力佳印务有限公司印刷 大连理工大学出版社发行

幅面尺寸: 147mm×208mm 印张: 8 字数: 230 千字
2013 年 5 月第 1 版 2015 年 3 月第 2 版
2015 年 3 月第 1 次印刷

责任编辑: 刘晓妍

责任校对: 鞠 欣

封面设计: 宋 蕾

ISBN 978-7-5611-9775-2

定 价: 35.00 元

前言

随着翻译理论的发展,人们对翻译活动本质的认识进一步加深,译者作为翻译活动中的主体也越来越受到重视。解释学、接受美学、解构主义以及女性主义等后现代思潮的发展进一步揭示了译者翻译活动的主体性和创造性,译者风格也逐步成为翻译研究的焦点之一。本书试图融合文艺学、文体学、语料库语言学以及翻译研究学派的描写翻译学与文化学派的观点,以戏剧、小说、诗歌、散文等文学形式为分类基础,考察不同译者在译本语言风格,选材、翻译策略等多方面的表现,从而发现并梳理译者的风格特征。本书涉及的不同文学体裁的作品包括:莎士比亚戏剧四部(《哈姆雷特》《罗密欧与朱丽叶》《李尔王》《奥赛罗》)、莎士比亚十四行诗、《简·爱》、《红楼梦》等多部经典文学作品,涉及的译者包括朱生豪、梁实秋、屠岸、辜正坤、吴钧燮、祝庆英、杨宪益、戴乃迭、霍克斯、张培基等国内外知名译者。应该说研究结论具有较普遍的说明意义。本书还尝试构建基于语料库的译者风格描写体系,为更大范围的译者风格描写提供借鉴,也希望能作为译者风格批评提供新的依据。

本书是作者近年来对文学翻译作品和译家风格的密切关注和潜心研究的结晶,其结论有的是定性的,即基于典型

意义的译例,有的是定量的,即基于语料库和统计数据,还有的是基于学界的专家们已经搭建的研究框架所进行的案例型研究。对涉及的成果,在此深表谢忱。沈阳师范大学霍文华、朱晓宁、吕鸥、陈佳等同志参与了书稿的校订工作,在此一并表示谢意。另外需要说明的是,书中出现的引自不同译本的汉、英词汇及用法,有别于现代汉、英语法,基于尊重原著的考虑,未作修改。作者虽然热情有余,但水平不足,书中难免有不禁推敲甚至错误之处,敬请读者批评指正。

张 威

2015 年 1 月于沈阳

目 录

第一章 译者主体性与译者风格	1
1.1 译者主体性	1
1.2 译者风格	12
1.3 语料库译者风格研究	19
第二章 戏剧翻译与译者风格	32
2.1 梁实秋和朱生豪译莎士比亚戏剧概述	32
2.2 两译本的基本定量分析	38
2.3 从“欧化”视角考察莎士比亚戏剧两译本的风格	46
第三章 小说翻译与译者风格	55
3.1 从“转换”策略考察译者风格	56
3.2 从“添加”策略考察译者风格	63
3.3 从“发挥译入语优势”策略考察译者风格	70
第四章 诗歌翻译与译者风格	79
4.1 译者的思维惯式与风格	79
4.2 诗歌翻译中的译者主体性	90
4.3 诗歌翻译中的意境和意象	99

第五章 散文及其他文体翻译与译者风格	117
5.1 张培基散文英译中的情境再现	117
5.2 张培基散文英译的语言艺术功能	124
5.3 政治报告英译的语言特点	139
 参考文献	 147
附录一 梁实秋译四种莎士比亚戏剧词频	158
附录二 朱生豪译四种莎士比亚戏剧词频	185
附录三 莎士比亚第 12 首十四行诗的原文及四个中译本	214
附录四 莎士比亚第 29 首十四行诗的原文及三个中译本	216
附录五 张培基散文英译词频	218

第一章 译者主体性与译者风格

1.1 译者主体性

1.1.1 译者主体性的定义和内涵

一般来说,主体性(subjectivity)是指一个主体(being a subject)或与主体有关的(being of the subject)一种性质。就哲学的主客体关系而言,主体是动作的发起者,客体是人的活动指向的对象。主体性则是主体在面向客体时体现出的自觉能动性,主要包含自主性、自为性、选择性和创造性等内容。其中的“创造性”是主体性的最高形式。在创造性里,主体的活动却显示出充分且现实的自由。因为在此主体能够将自身内在固有的尺度和客体内在固有的尺度统一在自己的实际活动里,并最终创造出一个全新的对象;此种对象新就新在它既服从自然的规律,同时又服从主体的发展规律;因此它是真正的“天人合一”的产物,是主体与客体的巧妙结合的产物。^①在翻译实践过程中,动作的发起者是译者,所以是主体,翻译活动指向的对象是原文,所以是客体。译者的“自主性”主要体现在译者对文本的对象性把握。“自为性”体现在译者对翻译行为的目的以及翻译对象本质和规律的明确认识,即译者对“何为翻译?”“翻译为何?”等问题的思考和认知。“选择性”则体现出译者在翻译过程中具备的高度自觉意识,译者的选择并非完全受制于外部客观因素,而是内部主观因素与外部客观因素相互作用的结果,主要表现在两个层面:其一是翻译选材倾向,译者通常会选择那些与自身秉性气质、审美情趣、文化取向等相契合的作品,这在中外翻译史上屡见不鲜;其二是翻译策略与方法的选择,译者根据文本的内在规律和翻译目的,选择适当的翻译策略和翻译方法。“创造性”是

^① 李为善、刘奔:《主体性和哲学基本问题》,北京:中央文献出版社,2002年版,第1-8页。

译者主体性最显著的特征,最终决定了译作的面貌。创造性集中体现在翻译的实施阶段,从词义推敲到布局谋篇,从达意到传神,处处体现着译者的创造性劳动,译作成为融入译者主观审美的一种自足的、相对的艺术生成物,在这样一对哲学视域下的主客体关系的相互作用的过程中,译者主体性的创造性被认为是主体性的最高形式。^①也就是说,译者在翻译行为中,能够将自身内在的固有尺度(译者的文化背景、对原文的理解、思维习惯、文字能力、风格、赞助人的要求、读者的期待等)和客体内在的固有尺度(原文的文字信息、审美信息等)统一在自己的实际活动里,并最终创造出全新的对象(承载着译者风格的译本)。只有如此,才是译者主体性的充分实现。

回顾国内译论,对于译者主体性的确立始于杨武能,他在《阐释、接受与再创造的循环》一文中指出:“同其他文学活动一样,文学翻译的主体同样是人,也即作家、翻译家和读者;原著和译本,都不过是他们之间进行思想和感情交流的工具或载体,都是他们的创造的客体。而在这整个的创造性活动中,翻译家无疑处于中心的枢纽地位,发挥着最积极的作用。”^②此后,查明建、田雨提出了“译者主体性是指作为翻译主体的译者在尊重翻译对象的前提下,为实现翻译目的而在翻译活动中表现出来的主观能动性,其基本特征是翻译主体自觉的文化意识、人文品格和文化、审美创造性。”^③从以上学者对译者主体性的定义和阐释中不难发现,“主观能动性”“创造性”等是译者主体性的主要构成因素,也是衡量译者主体性在译作中是否得以真正实现的主要标准。

1.1.2 制约译者主体性的因素

然而,译者的主观能动性并不是无限而绝对的,在翻译行为实践过程中,译者的主体性除了具有主观能动性外,还应具有客观受动性:

① 朱献珑:《译学范式转换视域下的译者主体性研究》,中南大学博士学位论文,2011年,第10页。

② 转引自许钧主编《翻译思考录》,武汉:湖北教育出版社,1998年版,第227-228页。

③ 查明建、田雨:《论译者主体性——从译者文化地位的边缘化谈起》,载《中国翻译》2003年第1期,第22页。

“译者的主体性就是译者在各种客体的制约下,在翻译活动中表现出来的一种主观能动性,是能动性和受动性的统一。”^①“受动性是主体对客体对象的依赖性,是主体发挥能动性的客观根据,也是客体对象对主体的制约性。”^②也就是说,译者主体性的发挥受制于某些内部和外部的因素,而这一事实,构成了译者主体性的另一个主要特点,就是制约性。那么,制约译者主体性的因素主要有哪些呢?

1. 外部因素

(1) 时代背景。任何社会文化活动都是时代的产物:“时运交移,质文代变”(刘勰),作为文化交流和沟通的主要方式的翻译也不例外。所以,它必定承载着鲜明的时代特征。制约译者主体性的时代特征主要表现在翻译的选材上,或迎合时代发展的需要(汉唐时的佛经翻译,明末清初的科技、“新学”翻译),或符合当时的主流文化需求(五四运动后的马列主义经典著作和无产阶级文学作品的翻译)等。英若诚在莎士比亚《请君入瓮》译文的序言中就明确说明了选材应符合时代特征:“作为业内人士,我深知选择剧本的难度,一部名剧的脍炙人口取决于多个方面,最主要的还是要看这部剧是否符合时代的需要和审美,是否走在时代的前沿。”^③翻译的时代特征还表现在翻译策略的选择上,晚清翻译家在翻译实践中,大量采用删改、添油加醋的方法,翻译策略经常极度归化,对原文中文化因素的处理主要按中国文化的观念和意象,有时简直成了对原文的拟作。^④如苏曼殊在译雨果的《悲惨世界》时,为了呼应当时提倡西方“科学”、“民主”和“打倒孔家店”、推翻封建统治的主流意识形态,特意杜撰了一段故事,并增加了原作中不曾出现的人物男德,同时借男德之口,吐出了一段批判孔子的话。^⑤译者主

① 罗琼、陈琳:《试论“译者”的主体性》,载《琼州大学学报》2005年第4期,第64页。

② 转引自魏小萍:《“主体性”涵义辨析》,载《哲学研究》1998年第2期,第24页。

③ 莎士比亚:《请君入瓮》(英若诚译),北京:中国对外翻译出版公司,1999年版,第7页。

④ 魏家海:《文学翻译的操纵性与主体性》,载《西安电子科技大学学报(社会科学版)》2004年第2期,第115页。

⑤ 王宏志:《重释“信达雅”——二十世纪中国翻译研究》,上海:东方出版中心,1999年版,第40页。

体性受时代背景制约的事实使得经典文学的复译成为可能和必要。

(2) 意识形态(ideology)。意识形态具有鲜明的政治性、思想性、文明性和潜在性。它从深层操纵着善恶、美丑、好坏、自由、压迫、道义、宗教观念等。人具有趋主流性,只有融入主流,才会感到一种心理的归属感和安全感。因为,信守同样意识形态的人们,彼此间很容易对话和沟通,因为它为人们提供常用的高度简化的特殊语言,它为人们彼此间的沟通架起了桥梁,使人们摆脱思想上的孤独和孤立。^①译者在翻译过程中会不自觉地受到意识形态的影响和操纵,受到社会权力话语的操纵和制约。“从某种意义上讲,翻译乃是意识形态的生产。换言之,它表明这样两点:首先,翻译的生产要受到意识形态的制约或支配;其次,翻译活动本身又同时在生产着意识形态。”^②从新中国成立到“文革”开始(1949~1966年)的十七年间,大量的苏联现实主义文学,东欧、亚非拉等社会主义盟友国家作品以及其他西方国家的古典主义作品和“进步”“革命”作家作品被翻译成汉语,为_主流意识形态服务。“文革”时期文学翻译的政治功利性达到极端,翻译文学成为禁区。20世纪80~90年代的“转型期”里,随着主流意识形态更多地释放诗学话语权,文学作品的译介也开始逐渐减少向政治意识形态等的绝对靠拢,而更多地去满足文化交流和审美需求。翻译的题材广泛,策略多样,译者的主体性开始慢慢显现并变得清晰。

如果译者或原文的意识形态与译入语的主流意识形态发生冲突,前者往往要做出妥协。所以在译作中删除、更改原作内容的现象也很常见。如林纾与魏易合译的《黑奴吁天录》(*Uncle Tom's Cabin*),是在甲午战争失败,中国的领土完整及政治、经济独立受到极大的损害和威胁的历史和政治背景下做出的选择,当时的主流意识形态需要西方的新思想和新观念,以激发同胞反抗外来入侵的忧患意识和爱国情怀,这与小说的用生命捍卫自己的生存权利和自由的主题相吻合。所

① 季广茂:《意识形态视域中的现代话语转型与文学观念嬗变》,北京:北京大学出版社,2005年版,第70页。

② 王晓元:《意识形态与文学翻译的互动关系》,载《中国翻译》1999年第2期,第10页。

以这部译作一经出版便畅销海内,引起了读者强烈的反响和共鸣。在译文中,译者为了顺应译入语的主流意识形态,做了大量的删节和改写,如:删除了具有布道性质的叙事者的插话;去掉了有的章节开头的《圣经》引文、大部分宣扬宗教的内容和奴隶主和奴隶贩子对黑奴的善待以及对女人性感外表的描写;省略了丈夫对妻子亲密的称呼以及女性人物关心政治的内容等。译者为了强化译本在译入语的意识形态里的接受程度所做的相对于原文的妥协痕迹非常明显。

(3) 主流诗学。“诗学”(poetics)一词,最早见于古希腊时期亚里士多德的《诗学》,其意思包含了“诗”和“技艺”两个方面,具体指的是“作诗的技巧”。随着学科的发展,“诗学”逐渐发展成为“文艺理论的代名词”。^①当代翻译文化学派旗手、比利时翻译理论家安德烈·勒菲弗尔的“诗学”概念包含两方面的内容:一是指文学手法、文类、主题、原型人物与环境、象征;二是指文学的社会角色。^②很明显,“诗学”的概念在此被分成狭义和广义两种,翻译理论主要涉及的是狭义诗学,即“文学手法、文类、主题、原型人物与环境、象征”等元素。译入语文化的主流诗学对翻译主体的操纵,是主体文化的文学范式的强大辐射功能的表现。“译者往往试图用自己文化的诗学重铸原文,结果迎合了新的读者,并且保证了译文可以读懂。”^③从支谦译经“曲得圣义,辞旨文雅”尝试用本土诗学改造古印度诗学,到张谷若^④在翻译哈代的《德伯

① 曹顺庆:《比较文学概论》,北京:中国人民大学出版社,2011年版,第106页。

② André Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2004), p. 26.

③ André Lefevere, *Translation, History, Culture* (Routledge, 1992), p. 26.

④ 张谷若,北京大学教授。他于20世纪30年代以成功地翻译了英国文学大师托马斯·哈代的代表作《德伯家的苔丝》和《还乡》一举成名。他一生从事教授英国语言文学和翻译工作,以治学专注执着、做人正直淳朴而为人尊重。译有七部、约400万字英国古典文学名著,除《德伯家的苔丝》与《还乡》外,还有哈代的《无名的裘德》、狄更斯的《大卫·考坡菲》、亨利·菲尔丁的《弃儿汤姆·琼斯史》、莎士比亚的长诗《维纳斯与阿都尼》、萧伯纳的戏剧《伤心之家》以及唐诗英译等。这些译作屡经再版,数十年来拥有海内外广泛的读者,以其译文忠实精雅、注释详尽深入而享有盛誉,成为高等院校外文翻译教学、研究及实践的范本。他旗帜鲜明地提倡以地道的译文翻译地道的原文,而做到这一点的根本,则在于翻译家的地道做人。此主张得到翻译界业内同行相当广泛的认同。

家的苔丝》和《还乡》时大量的四字成语的使用,从傅东华翻译美国小说《飘》时,把书中众多人名、地名中国化,到霍克斯翻译《红楼梦》诗词,频繁使用押头韵等英语语言特有的修辞手段,所有的这些翻译策略,从限制译者主体性发挥的因素角度看,无一不是为了迎合译入语主流诗学的范式,以此来满足译文读者的审美期待。

其他的外部因素还有诸如赞助人、译入语的文学文化系统、社会经济结构等,与上文讨论的时代背景、意识形态、主流诗学等一起,不同程度地制约译者的主体性,从而在译者形成自己的翻译风格等方面起到了一定的作用。

2. 内部因素

(1) 翻译思想。所谓“翻译思想”指翻译家对翻译之“道”的经验的高度提升或高层级认知,这种认知又反过来指导他在更高层级上的实践,由此获得新的经验,从此周而复始。^①严复的“信”“达”“雅”,钱钟书的“化境”,傅雷的“神似”等,实际上都是译者的翻译思想,是译家对翻译之“道”的高度提升,同时又在更高层次上指导翻译实践。

如梁实秋的人本文学观:“我们现在若采取人本主义的文学观,既可补中国晚近文学之弊,且不悖于数千年来儒家传统的思想背景”^②;“文学发于人性,基于人性,亦止于人性”^③。也是他翻译思想的根本、基础和核心。所谓的“人本观”,在梁实秋翻译过程中的体现,一是译者始终对原文作者和译文读者的细密关照,二是指译者充分发挥阐释者的主观能动性。所以他“对于翻译之进行慎重细心,以求无负于作者与读者”^④;“还读者一个真实的莎士比亚”;“自由是要的,放肆是要不得的,镣铐是要不得的,形式与格律仍是要的”^⑤。梁实秋在翻译策略上进行了精心的选择,采取的是一种“中庸”翻译原则,也就是说,不是

① 刘宓庆:《中西翻译思想比较研究》,北京:中国对外翻译出版公司,2005年版,第2-6页。

② 转引自徐静波:《梁实秋批评文集》,广东珠海:珠海出版社,1998年版,第154页。

③ 转引自徐静波:《梁实秋批评文集》,第131页。

④ 陈子善:《回忆梁实秋》,长春:吉林文史出版社,1992年版,第49页。

⑤ 转引自徐静波:《梁实秋批评文集》,第164页。

等距离地用“中”，而是以异化策略为主，归化策略为辅，恰切适度，具有杂合的特点。在保留原文的努力上，刘炳善有过如下评价：“梁译本不以文辞华美为尚，而以‘存真’为宗旨，紧扣原作，不轻易改动原文，不回避种种困难，尽最大努力传达莎翁原意。”^①

再如，“两脚踏东西文化，一心评宇宙文章”的林语堂在《论翻译》中提出的“译者第一的责任，就是对原文或原著的责任，换言之，就是如何才可以忠实于原文，不负著者的才思和用意。”“译者不但须求达意，并且须以传神为目的。译成须忠实于原文之字神句气与言外之意。”“凡文字有声音之美，有意义之美，有传神之美，有文气文体形式之美，译者或顾其义而忘其神，或得其神而忘其体，绝不可能把文义文神文气文体及声音之美完全同时译出。”^②在这种“忠实观”的翻译思想指导下，林语堂在翻译汉语文化内容的时候，采取了音译手段（老爷：Laoyeh，进士：Chinshih，叩头：Kowtow，才子：ts'aitse）；在翻译古汉语的时候，在译文中使用中古英语（thou, thy, thee，以 -eth 结尾的现在时动词）；在文内和文外大量地使用注释等，都是译者力求忠实于原作的文化特征，同时满足译文读者的期盼视域所做的努力。

（2）双语语言能力。译者主体性的根本是译者的语言能力，它是翻译行为进行并完成的最初和最终的载体。梁启超“凡译书者，于华文西文及其所译书中所言专门之学，三者具通，斯为上才。”^③其中所指的华文西文就是我们今天说的汉英双语语言能力；苏联翻译家纳博科夫认为一位理想的译者应该具备三个主要条件，其中一条就是“得彻底掌握两国的语言文字，彻底了解两个民族各方面的情况，完全熟悉那位作家的创作手法和风格的种种细节，而且还得深谙词语的历史背景、语言的风尚、历史沿革和相互搭配”^④。译者一方面要具有较高的

① 陈福康：《中国译学理论史稿》，上海：上海外语教育出版社，2000年版，第310页。

② 转引自董娜：《基于语料库的“译者痕迹”研究——林语堂翻译文本解读》，北京：中国社会科学出版社，2010年版，第144-145页。

③ 梁启超：《论译书》，《翻译研究论文集（1894～1948）》，北京：外语教学与研究出版社，1984年版，第19页。

④ 转引自梅邵武：《纳博科夫和文学翻译》，《中国翻译》，1993年第4期，第54-57页。

源语认知感悟能力(包括对源语的语义、语境、文化符号、历史典故、审美标记甚至弦外之音),另一方面要具有较高的目的语的操控运用能力。译者往往通过源语的语言符号,跟作者进行对话,最大限度地准确了解作者的意图和要表达的信息,然后再通过生动的、最小误差、最少遗失的目的语,把原作的精神、风骨以及所有的信息,传达给译文读者,尽量避免误译、漏译、死译、硬译等给译文读者的理解和鉴赏造成干扰。“凡遇原文中与中国语法不合之处,往往再四咀嚼,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遮”^①;“你要想把一个字安排妥当,就需要几千吨的矿藏”等,讲的都是译者语言的储备和功底。所以,译者非常之不易,尤其是遇到不懂的地方,不可以回避,只能硬着头皮译下去,有时甚至“一名之立,旬月踟蹰”,所以,梁实秋花费 37 年译四十卷本皇皇四百万字的《莎士比亚全集》及多达一百二十四册的《世界名人传》等其他十余种英文作品,是以非常夯实的双语基本功为前提和基础的。梁实秋从小饱读诗书,终日消磨在“自地及宇,皆书,不见墙”的饱蠹楼内,小学时便开始学习英文,19 岁在清华读书时便出版诗集《荷花池畔》,青年时留学美国,在哈佛时“他主要是努力致力于西方文学和文学理论的学习与研究”^②,所有的这些经历是他驾轻就熟于英汉两种文字之间的保障。梁实秋一生留下了两千多万字的宝贵文字遗产,可谓语言巨匠。

文学翻译对译者的语言能力提出了更高的要求,尤其是在表达阶段:“翻译所需要的不是一只素描的笔,而是一颗燃烧的心。不仅要译出眼泪,而且要译出悲哀;不仅要译出笑声,而且要译出欢乐;不仅要译出拍案而起,而且要译出义愤填膺;不仅要译出效命疆场,而且要译出赤胆忠心;不仅要译出有形之事物,而且要译出无形之情操。”如何译出无形之情操?不妨先梳理一下文学语言的特点。

语言是人类交际的工具,所谓达意是语言的基本功能,但是文学(艺术)语言高于语言的这个功能,艺术化了的语言不仅关注文辞的规

① 转引自罗新璋:《翻译论集》,北京:商务印书馆,1984 年版,第 457 页。

② 宋益乔:《梁实秋传》,天津:百花文艺出版社,2005 年版,第 127 页。

范性和思维的内容,关注“说什么”(what),而且关注“怎么说”(how)即如何使语言陈述得有声有色,这个有声有色就叫作语言交际的艺术“传感效果”(appealingness),其原因在于艺术语言以艺术主题(artistic theme)为支柱,以雪莱的名句为例:立意为传感的(a)式和对(a)式做同义陈述的(b)式:

(a) If winter comes, can spring be far behind?

(b) It's winter now. The next season will be spring. It won't be far behind.

上述(a)句和(b)句分别表现了语言符号的审美功能和基本功能,美学家称之为语言符号的双重功能。艺术语言关注艺术语言的传感效果,具有审美立意,即不仅要“达意”而且要“传神而感人”。文学(艺术)语言应具备如下特点:

首先,文学语言应具备音乐性。一切语言都有音乐性,凡属文学都讲究声律,尤其是诗。然而,不同的语言有不同的声律。诗人按其本族语言的声律,务使语言清浊轻重、语调的抑扬与节奏的快慢都随着思想感情的变化而变化,以求达到最佳的艺术效果。作诗和创作骈体文一样,要想让读者吟诵时朗朗上口,就得让诗句抑扬顿挫,也就是一句之中,平声仄声两两一组,间隔使用。如孟浩然的《宿建德江》的平仄是这样分布的:

移舟泊烟渚,(平平平平仄)日暮客愁新。(仄仄仄平平)

野旷天低树,(仄仄平平仄)江清月近人。(平平仄仄平)

诗的声律,就是平仄两种,应两两一组,互相搭配。这样读起来才跌宕起伏,错落有致,生动有趣。如果前面是平平,后面便要仄仄。否则,如果一平到底:平平平平平,就像说话一样,全句都是啊——啊——啊——啊——啊——,便是小孩子学说话了。全是仄声也很难听,如将“野旷天低树”改成“野旷月近树”便是:仄仄仄仄仄,也很枯燥和无味。再如妇孺皆知的李白的《赠汪伦》:

李白乘舟将欲行,(仄平平平平仄平)忽闻岸上踏歌声。(平平仄仄仄平平)

桃花潭水深千尺,(平平平仄平平仄)不及汪伦送我情。(仄平平平

仄仄平)

这首千古名诗，每每读来都朗朗上口，其中的平仄韵律的交替使用是诗句受人喜爱和经久流传的根本原因。包括后来的宋词和元曲，都是现在的歌词的早期原始形式。所以，中国的诗词具有音乐性的特点是源远流长的。

其次，文学语言应具有模糊性的特点。法国美学家米盖尔·杜夫海纳曾指出：“审美形式只有引起想象力和理解力的自由活动才是美的。”^①我们知道，文学作品作为一种审美对象会刺激审美主体的想象力和理解力，使读者在想象和理解的复杂过程中体验到审美愉悦。文学作品的审美价值由作者创造，同时又由读者通过自己的审美经验来实现。含蓄是艺术作品的一种重要的审美属性，因为它能激发读者的想象，能把读者引入到作品的天地之中，让读者自己去弥补作品的空白并品味其中的蕴意。中国古代文论就有“以小见大，以少胜多，以浅见深，以简见繁，以残见全”的美学观点。如南唐后主李煜作的《浪淘沙》中的名句“流水落花春去也，天上人间”就是既“少”又“简”，而且也有点儿“残”，所以被俞平伯解读成四种意思——

① 疑问句：春去了！天上？人间？哪里去了？

② 感叹句：春归了，天上啊！人间呀！

③ 对比句：春归去也，昔日天上，而今人间矣！

④ 对比句式：将“落花流水”和“天上人间”分别视为和上句“别时容易见时难”的承应，读作“落花流水春去也，离别之如此容易，天上人间相见之难如彼。”

虽然诗句因为语义模糊而能有如此多的阐释，但这并不影响它的艺术魅力。此句广为传咏，符合读者不同心理状态的审美诉求。同样，外国许多作家在创作过程中也自觉不自觉地运用这些观点和创作手法。

第三，文学语言比其他语言形式更生动。形象是文学翻译的基本要求，也是较高的要求。文学作品是用语言刻画人物、传神达意的，所

^① 米盖尔·杜夫海纳：《美学与哲学》（孙非译），台北：五洲出版社，1965年版，第156页。