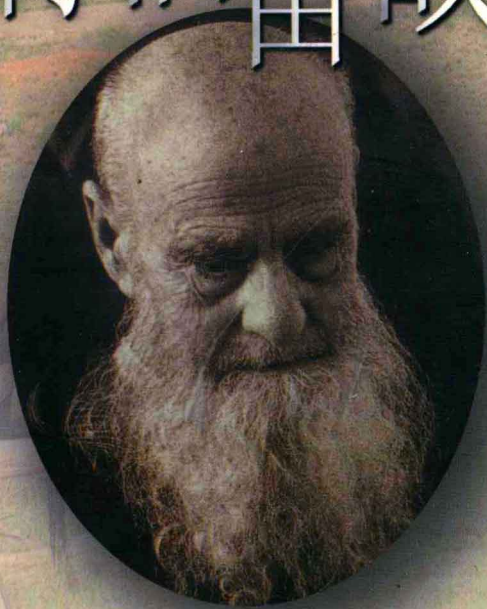


CANTERBURY TALES

[英国杰弗里·乔叟 著 黄杲新 译]

坎特伯雷故事



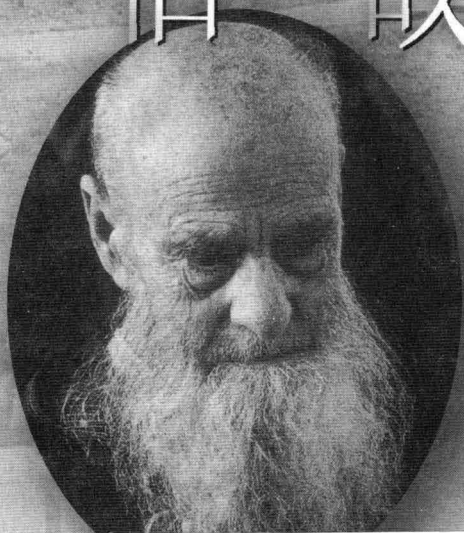
G. CHAUCER

译林世界文学名著（全译本）

CANTERBURY

〔英国杰弗里·乔叟 著 黄杲忻 译〕

坎特伯雷故事



CHAUCER

译林世界文学名著（全译本）

图书在版编目(CIP)数据

坎特伯雷故事 / (英) 乔叟 (Chaucer, G.) 著; 黄杲炘
译. —南京: 译林出版社, 1999. 7
(世界文学名著)
书名原文: Canterbury Tales
ISBN 7-80567-893-6

I. 坎… II. ①乔… ②黄… III. 诗歌-英国-中世纪
IV. I561.23

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 20033 号

书 名 坎特伯雷故事
作 者 [英国]杰弗里·乔叟
译 者 黄杲炘
责任编辑 施梓云
原文出版 Oxford University Press
出版发行 译林出版社
E-mail yilin@public1.ppt.js.cn
W W W <http://cb.nj-online.nj.js.cn/Yilin>
地 址 南京中央路 165 号(邮编 210009)
印 刷 南通韬奋印刷厂(地址:南大街 97 号)
开 本 787×1092 毫米 1/32
印 张 25.5
插 页 2
版 次 1999 年 7 月第 1 版 1999 年 7 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 7-80567-893-6/I·542
定 价 (普及本)23.00 元
译林版图书若有印装错误可向承印厂调换

译者前言：

为什么我要译《坎特伯雷故事》

我的一位极忠于职守又最直言不讳的同事吴劳(吴国祺)先生这样说过：如果荷马的史诗、但丁的《神曲》和乔叟的《坎特伯雷故事》这三本巨著没有交待得过去的诗体译本，那就未免是一种很大的遗憾(大意如此)。后来，译诗界前辈钱春绮先生告诉我说，日本的著名诗人和翻译家土井晚翠也曾说过类似的话：日本没有荷马史诗的诗体译本乃是日本的耻辱。

这种说法对我的触动很大，因为依我看来，这至少反映了有鉴别力的读者对诗体译本的强烈要求与呼唤，反映了有使命感的译诗者的自我激励。我想，如果我早些听到这种说法，也许会更迫切地下决心翻译《坎特伯雷故事》的(当然，我早下决心译，未必此书就一定可早出版，因为这里还有一个定选题者的识见问题)。当初使我下决心翻译此书的动机是这样三点：

(1)为这一可说是英诗奠基之作的巨著提供一个诗体译本，这译本在内容上应当忠实于原作内容，在形式上应当能反映原作形式。让这一译本既是对逝世近六百周年的英国诗歌之父乔叟的纪念，也可以体现英诗汉译百余年以来翻译标准的进化情况。

(2)证明诗是有可译性的，至少，某些英语叙事诗在汉语中是有可译性的——但当然应当有合情合理的要求，例如要求译诗读上去完全像英国十四世纪的诗就不甚合理；事实上，如果要求过于挑剔，那么散文也未必是可译的，因为世界上根本就没有与原文完全一致的翻译。

(3)证明译诗不仅应当在内容上忠实于原作，而且也应当在形式上忠实于原作，或者说，在格律上与原作有一种合理的对应关系，同时让译诗的本身证明：这种要求看似严格，却完全可行。

关于上面的第二点与第三点，我已在十来本译诗集中作了程度不同的尝试，并在十来篇文章中从各个角度进行了讨论，但它们比较分

散,而且那些诗集的规模与重要性都远不及《坎特伯雷故事》。因此我认为,凭借此书在英国诗史和世界诗史中的特殊地位,探讨一下诗歌是否可译和应当怎样译(这里指的都是英对汉的翻译)这两个长期以来众说纷纭、悬而未决的问题,当可使问题更加清楚明白。当然,在作这样的探讨前,我们还应对乔叟及其这一巨著作一简略介绍。

(一) 乔叟和《坎特伯雷故事》

(1) 乔叟的生平

杰弗里·乔叟(Geoffrey Chaucer, 1340—1400)生于伦敦一富裕的中间阶级家庭,祖先是法国人,父亲是有地位的酒商,母亲艾格尼丝·德·贡东则与宫廷有密切关系,因此他自幼受到良好教育。十七岁那年,他进入宫廷,在英王爱德华三世的儿媳厄尔斯特伯爵夫人身边当少年侍从。当时,英法百年战争(1337—1453)已经开始,他于一三五九年随英王出征法国,但被法军俘虏。不久,他父亲筹集了二百四十英镑赎回了儿子。可顺便一提的是,这笔款子中也有国王捐助的十六镑,而在此之前国王为赎回他的马匹付了六十镑。

乔叟回国后,大约于一三六六年娶一位爵士的女儿菲莉帕为妻(菲莉帕死于一三八七年)。由于他的妻妹后来成为爱德华的四子兰开斯特公爵^①(1340—1399)的第三位妻子,因而乔叟一直受到这位公爵的保护。在他的一生中,他得到爱德华三世、理查二世和亨利四世的信任和帮助,担任过一系列处理各种具体事务的公职,具有丰富的阅历。而对他特别重要的是,他曾多次衔命前往欧洲大陆进行外交活动,到过的国家包括法国和意大利,特别是在意大利的热那亚与佛罗伦萨逗留的时间较长,这使他深受意大利文学的影响。

一四〇〇年乔叟逝世,葬于伦敦威斯敏斯特大教堂,是那里著名的“诗人之角”的第一位入葬者。当然,他葬在那里并非因为他是伟大的诗人,但是在当时,一个平民身份的人葬在那里却是一种殊荣。

(2) 乔叟的诗歌创作

乔叟受教育的情况至今人们还缺乏了解,但可以肯定的是,他是在城市文化中成长起来的,而且他勤于阅读,知识渊博——他的书房中有

^① 这位公爵是爱德华三世寿命最长的儿子,是他侄儿理查二世(1367—1400, 1377—1399 在位)早期的摄政者,而后来的英王亨利四世则是他的儿子。

六十册藏书,这在当时是个很大的数字。除了精通英语外,他通晓拉丁语、法语和意大利语,是一些古罗马作家的热心读者,对法语和意大利语诗歌也很熟悉,甚至对当时的星象学和炼金术也都有相当的了解。然而,至少同样重要的是,他有着丰富的阅历,对社会各界有着广泛而精细的观察。所有这些条件,再加上他不像他同时代的有些著名作家那样常用拉丁语或法语写作,而是坚持用他那个时代的英语写作,这就使他无可置疑地成为中古英语文学最伟大的代表,成为英语诗歌的奠基人——用英国大诗人兼剧作家、评论家德莱顿(1631—1700)的说法,他是“英语诗歌之父”。

乔叟的创作可分为三个时期。第一时期从六十年代开始到一三七二年,可称为受法国影响的时期,主要作品有从法语诗翻译的《玫瑰传奇》和创作的《公爵夫人之书》。根据当时社会与文化的环境,受法国影响本是十分自然的,但他在此期间还是奠定了英国诗歌格律和诗体形式的基础,证明了当时的伦敦一带的方言能成为文学语言。第二时期从一三七二年到一三八七年,可称为受意大利影响的时期,主要作品有《声誉之宫》、《百鸟会议》、《特罗伊勒斯和克莱西德》、《好女人的传说》等。这同他在七十年代两次前往意大利有关,在此期间,他到过热那亚、比萨、佛罗伦萨和米兰等地,接触到但丁、彼特拉克、薄伽丘的作品,受到人文主义思想的影响,并从中世纪浪漫主义转向现实主义,而这些作品则显示了他的创作力。第三时期从一三八七年到一四〇〇年,这是他创作的成熟时期,其作品就是英国文学史上第一部现实主义典范的《坎特伯雷故事》。

(3) 《坎特伯雷故事》简介

乔叟的这部巨著是由许多故事组成的,但与众不同的是,作者通过他匠心独运的组织与安排,所有这些原先各不相干的各色故事有机地结合起来,构成了一个完整的统一体。尽管由于原计划过于庞大,作者未能如愿完成,但这统一体的轮廓已十分明确地呈现了出来。

作者在此书的“总引”中介绍了这次“故事会”的缘起。那是在四月的一个傍晚,乔叟见到一队骑马的朝圣者来泰巴旅店投宿,这些将要前往坎特伯雷的人共有二十九名,他们有男有女,各人的身份、地位、职业不同,除了没有最显赫的皇亲国戚和最贫困卑贱的人以外,其他三教九流的人物几乎应有尽有,包括骑士、扈从、跟班、修女院院长、修女、修女院教士、修道士、托钵修士、商人、牛津学士、律师、平民地主、缝纫用品商、木匠、织工、染坊主、织毯匠、厨师、海员、医生、有手艺的巴思妇人、

堂区长、庄穆汉、磨坊主、伙房采购、管家、教会差役和卖赎罪券的人。结果，乔叟和旅店主人也参加了这支朝圣队伍。

坎特伯雷在英格兰的东南角，离伦敦（当时面积仅为一平方英里）六七十英里，并不遥远。但十四世纪的英国人口约二百五十万，居民密度不大，结伴而行自然比较安全，同时也有利于相互照应和减少旅途寂寞。所以，自告奋勇当大家向导并俨然如领队的旅店主人提议，各人在往返共需四天的路上都要讲四个故事，由他担任评判，谁的故事讲得“最有意义最有趣”，回来后就在他旅店由大家出资设晚宴犒赏那人。

可见，如果按原计划每人各讲四个故事的话，故事总数应在一百二十个左右。但乔叟并没有完成这一极其宏大的计划。事实上，只有二十三个人讲了故事，其中有的故事没讲完（例如厨师和扈从的故事），有的被打断后只得重讲一个（例如乔叟本人讲的故事），有的则包含很多历史小故事（例如修道士讲的故事）。然而，尽管这是一部未完成的巨著，我们仍可以看出其组织得很好的整体性。首先，“总引”部分已形象而幽默地介绍了各位朝圣者；其次，每个故事前往往还有一段或长或短、内容不拘一格的引子，让这故事同整部书的布局联系起来。特别有趣而巧妙的是，故事与故事之间往往有因果关系，例如朝圣者之间有矛盾时，会以他们的故事作为相互攻击的手段；同时，讲故事者与所讲的故事之间往往也有某种联系。前者如管家认为磨坊主的故事伤害了他，便讲了个故事回敬，另外，托钵修士与教会差役虽然都是吃的宗教饭，却也在故事中相互攻讦，反映了不同教派之间的矛盾。后者的例子如修女院教士讲的故事，这故事中的主人公是一只公鸡，它周围有好多母鸡，这处境同周围有很多修女并应听她们忏悔的修女院教士极为相像。可见，即使是这部巨著中的一些细节，也是经过作者苦心经营的。

（二）《坎特伯雷故事》的意义

（1）认识上的意义。事实上，《坎特伯雷故事》是形象鲜明的巨幅画卷，向人们清晰地展示了十四世纪下半叶英国的社会面貌。在这方面，它的作用是独一无二的。

前面说过，乔叟生活的年代正处于英法百年战争之中，而发生于—三四八、—一三六〇、—一三七九年的三次被称为黑死病的鼠疫流行，使英国的人口减少了一半，大大削弱了英格兰的国力。所有这些使英国的国内矛盾十分尖锐，抗议之声时有所闻，牛津大学的约翰·威克利夫

(John Wycliffe)及其追随者则传播宗教改革的思想,一三八一年更爆发了瓦特·泰勒(Wat Tyler)与传教士约翰·保尔(John Ball)领导的农民暴动,使整个社会处于动荡与骚乱之中。

英国当时的种种矛盾中,最根本的就是中世纪制度与社会发展之间的矛盾。由于手工业和商业的发展,这时英国已出现人文主义思潮,中产阶级也颇具经济实力——这只要看看那几个服饰鲜明,带着厨师去朝圣的手艺人和巴思妇人便可一清二楚。他们自然要维护他们的利益,要在社会事务中发挥影响并要求他们个人的权利,其结果必然是封建制度的解体。这时,作为封建主义两个重要支柱的骑士制度和天主教会虽然还主宰着英国人的生活,情况却已不妙。以《坎特伯雷故事》中的骑士来说,他虽然忠勇正直,但他所讲故事中的两名年轻武士却大不一样,他们尽管出身皇家,又是表兄弟,本该是最有骑士精神的人物,却为了一个女人而反目成仇,杀得你死我活。至于当时的天主教会,那就更不像话了。

中世纪的天主教会本就是压抑人性、崇尚神权的,它把教会的权力看得高于一切,否认人们有权为自己考虑并作出判断,却以一套空洞的精神教条来约束人们的思想,规范人们的行为。然而,这时的天主教本身已极其腐败,许多神职人员只是利用教会的特权愚弄人民、鱼肉百姓,而这种情况的蔓延又腐蚀了人民,败坏了社会风气,从而进一步使天主教会丧失其精神上的主宰地位和道义上的力量。

即使以这次本应纯粹是宗教活动的朝圣之行而言,有些人的出发点也是非常功利的,因为据说去坎特伯雷的圣托马斯·阿·贝克特的圣祠朝拜对于祛病强身颇有奇效。这些朝圣者中,巴思妇人有点重听,卖赎罪券的人不长胡子,厨师的小腿上长着恶疮,教会差役则是一脸小脓疱而且胡子稀疏、眉毛上结满痂,磨坊主的鼻尖上长着个瘰子,管家的肝火很旺,商人则是年老新婚等等。更为恶劣的是,可象征教会腐败的卖赎罪券的人还想利用这次朝圣机会兜售赎罪券(天主教会发行赎罪券,声称犯有罪孽的人只要买了此券,便可赎罪,其腐败可想而知),还想以一些破烂冒充圣物,进行招摇撞骗;另外还有个天主教教士团成员,路上看到这支朝圣者队伍,气喘吁吁地追了上来,想要靠他那套所谓的炼金术骗取钱财。

总之,通过来自四面八方的众多朝圣者以及他们讲的故事,我们看到了当时英国社会的实况。特别难能可贵的是,乔叟作为虔诚的教徒,却能对倚仗教会势力而为非作歹之徒进行嬉笑怒骂的揭露,同时又不

失宽容与幽默。另一方面,他又让我们从中看到了生气勃勃的新兴中产阶级(在那朝圣者队伍里,他们的人数约占二分之一弱,而吃教会饭的人数约占三分之一强),听到了他们要求社会正义和幸福生活的呼声。

(2)《坎特伯雷故事》翻开了英国文学史上崭新的一页,它的意义可以分几方面来看:

(i) 乔叟是英国现实主义的第一位伟大作家,他的创作使英国文学摆脱了中世纪的浪漫主义,走上了现实主义的道路,《坎特伯雷故事》则是他的代表作,也是英国文学史上第一部伟大的现实主义作品。事实上,他从开始创作,尤其是在写他的那些抒情诗时^①,他已摆脱了中世纪文学中的宗教性,让他的作品成为一种世俗文学。与他同时代的作家们相对照,这一点就更加明显。

(ii)《坎特伯雷故事》中众多的人物和故事全面地反映了中世纪文学所达到的广度和深度,可以说是集中世纪文学之大成。例如,根据内容的不同,这些故事可以分为官宦传奇(骑士的故事、律师的故事、扈从的故事、牛津学士的故事),市井滑稽故事(磨坊主的故事、管家的故事、商人的故事、海员的故事、厨师的故事),关于圣徒的传说(修女院院长的故事、第二位修女的故事),关于骑士的故事(托帕斯爵士、医生的故事、巴思妇人的故事、平民地主的的故事),古代悲剧(修士的故事),动物寓言(修女院教士的故事^②、伙食采购人的故事),道德教训(梅利别斯的故事、堂区长的故事),劝谕文^③(卖赎罪券教士的故事),关于教士行骗的故事(托钵修士的故事、教会差役的故事、教士跟班的故事)。可见,乔叟熟悉当时的各种文学类型,并有足够的创作天才写出各种体裁的典范作品,从而使他的《坎特伯雷故事》成为英国中世纪文学精华的集中表现,成为这一时期世界上有数的几部文学巨著之一。考虑到乔叟只是位“业余作家”,他主要的工作还是处理世俗事务,因此,他这《坎特伯雷故事》的宏大计划更令人惊叹!

① 关于这一点,可参见本书附录的两首著名短诗。

② 特别有趣的是,在这首诗中,作者对一些琐屑的小事故意用一种颇庄重的文辞,以突出讽刺的效果。这称为戏拟英雄体。十八世纪大诗人蒲柏的《秀发遭劫记》也是此类名篇。

③ 这种劝谕文专指中世纪教士布道时作为例子所讲的故事或寓言等,以说明整个布道的主题。

(Ⅲ) 对于英语的意义。乔叟是一位语言大师,除了他母语之外,还掌握法语、拉丁语和意大利语。但他敏锐地发现作为他母语的英格兰南部口语的表达潜力,一开始就用他当时的这种英语写作,成为用英语写作的第一位英国的伟大诗人。由于他作品的成功,更促使这种方言成为公认的文学语言和英格兰的标准语言。乔叟既然是这种新的文学语言的开山祖师,《坎特伯雷故事》作为其代表作,更是确立英语这种地位的第一个明显证据。

(Ⅳ) 为后世的英诗发展奠定了格律与各种诗体的基础。在乔叟之前的古英语即盎格鲁-撒克逊语时期,英诗的格律基础是对诗行中的重读音节押若干头韵(类似汉语中用声母相同的字),称为头韵体。到了乔叟的时代,尽管使用的已不是古英语,而是颇受法语影响的中古英语,但人们仍常按这种诗律写诗。^① 乔叟生活于法语文学在英国占支配地位的时代,而他身居南方,又在血统上、文化上与语言上与法国有较深的渊源,自然也熟悉法国诗歌并把法国等各种外国诗体引进英诗,确立了以音步和押尾韵为格律基础的诗律,而此后数百年中在英语诗里占绝对主宰地位的正是这种诗律。

由于上述各点,十七世纪英国文学巨匠德莱顿不仅称乔叟为英语诗歌之父,而且认为他应当享有希腊人对于荷马、罗马人对于维吉尔那样的崇敬。

(三) 从《坎特伯雷故事》看诗的可译性

讲到诗的不可译,人们举出的例子往往是我国的古典诗歌译成外语或抒情诗翻译中的情况。这非常自然,因为就前者来说,我国的古典诗歌用的是一种极其浓缩的语言(之所以能这样浓缩,恐怕同用的是表意文字有关),它与日常口语的差别极大,以致单凭听人吟诵不易听明白。而就后者来说,诗作为最精练、最有表现力和感染力的文字,它的这种特色在抒情诗里表现得最为充分。因此,在这两种情况下,翻译所遇到的困难也就异乎寻常,特别是前者。然而如果我们反过来,看看用英语之类的拼音文字写的外国诗歌,看看叙事诗的汉译,情况也许有所不同。英语诗歌中的语言同日常口语的差别远没有我们汉语中的那样

^① 可参看拙文《英诗格律的演化与翻译问题》中的第一节,载《外国语》一九九四年第三期及拙著《从柔巴依到坎特伯雷——英诗汉译研究》。

大,特别是叙事诗,往往只是用一种有某些格律特点的语言讲述故事而已,其主要的着眼点是整个故事,而未必是某种微妙的感情。因此我觉得,在诗歌的可译性方面,至少可以这么说:英诗汉译同汉语古典诗英译相比,前者成功的可能性较大;而译叙事诗和译抒情诗相比,一般来讲也是前者成功的可能性较大。

现在我们就以《坎特伯雷故事》的开头部分为例,来看看“总引”中颇为抒情的头四行。根据英国学者斯基特(1835—1912)参考多种手抄本编定的版本,这四行的文字为:

Whan that Aprille with his shoures sote
The droghte of Marche hath perced to the rote,
And bathed every veyne in swich licour,
Of which vertu engendred is the flour;

就我所见到的一些版本来看,这一段的文字都与此接近,唯一的差别只在于拼法不同,例如其中差别可说最大的一种文字如下:

When that Aprille with his showres swoot
The drought of Marche hath percèd to the root,
And bathèd every veyn in suche licoür,
From which vertu engendred is the flour;

可以看出,无论是哪一种文本,即使有一些拼写、用词乃至语法上的差异,对现代的英语读者似乎尚不会造成太大的理解困难。

按照有些人的说法,读诗最好读原文(其实,读任何东西都是读原文最好,又何止是诗),否则在韵味上将大受损失。当然,这种可能性是存在的,因此爱读诗的人最好是能读各种语言的诗。然而对于绝大多数的人来说,这是办不到的;他们只能读译诗。所以,问题在于,诗的韵味在翻译中究竟损失到什么地步,是否损失之大已足以使人排斥译诗?

我感到未必如此。因为如果损失确实极大,那么以英语为母语的人完全应当只读《坎特伯雷故事》的原文,最多用点注释就可以了。但是就我所知,该书却有着众多的现代英语译文——孤陋寡闻的我,也已见到了四种。可见,无数以英语为母语的人即使读乔叟原作比其他民族的人要方便不知多少,他们却不在乎那点损失,宁可读现代英语译文。

现在请看上面那四行诗的几种现代英语译文。首先是尼科尔森(Nicholson)的译文:

When April with his showers sweet with fruit

The drought of March has pierced unto the root
And bathed each vein with liquor that has power
To generate therein and sire the flower;

科格希尔(Coghill)的译文是:

When the sweet showers of April fall and shoot
Down through the drought of March to pierce the root,
Bathing every vein in liquid power
From which there springs the engendering of the flower;

赖特(Wright)的译文为:

When the sweet showers of April have pierced
The drought of March, and pierced it to the root,
And every vein is bathed in that moisture
Whose quickening force will engender the flower.

海厄特(Hieatt)的译文为:

When April with his sweet showers has
pierced the drought of March to the root,
and bathed every vein in such moisture
as has power to bring forth the flower;

拿这些译文同乔叟的十音节五音步偶句体(或称双韵体)原作比较,头两种译文的音步数与韵式同原作一致,很重视反映原作的格律;第三种已放弃了押韵,第四种则近似自由诗,连诗行长短也与原作不同,而且从全诗来看,诗行的长短有时相差比较悬殊。

从内容上来看,尽管这四种译文都很不错,却存在着一些差异,看来还是第三与第四种译文与原作最贴近。偏离原作的明显情况可见于第一行,该行的第一种译文里多了 with fruit,第二种译文里多了 fall and shoot,为的是让诗行保持五音步的长度并与下一行押韵。另外,第二与第三种译文不是等行翻译,例如原作的“总引”为八百六十行,但第二种译文的“总引”为八百七十八行,第三种的为八百四十六行。

可见,即使是以现代英语译《坎特伯雷故事》,忠实于文字内容也往往与忠实于诗歌形式相矛盾,有点顾此失彼(恐怕这也是那些主张读原作的英美人的依据之一)。然而,尽管存在这种不足,说英语的读者还是接受了现代英语的译文,没有因为担心由此带来的损失而宁可多费一点时间去读原作。

现在让我们来看汉语译文,例如下面的拙译:

当四月带来它那甘美的骤雨，
让三月里的干旱湿到根子里，
让浆汁滋润每棵草木的茎脉，
凭其催生的力量使花开出来；

可以为汉语自豪的是，尽管汉语与英语的差异远远地大于现代英语与中古英语的差异，但同以上四种现代英语译文相比，在忠实反映原作中的意义、形象，乃至一些具体用词方面，这一汉译与原作的差别并不比它们与原作的差别大（对第三种译文来说，把 *has pierced* 分拆在两行似不够合理，也不够自然）。而与此同时，汉语译文的形式又十分整齐，并以每行五顿应原作的五音步，在格律上完全可反映原作。

由此可见，诗是有可译性的，尤其是把某些外语诗译成汉语诗、把某些叙事诗译过来时，这种可译性更大、更明显。我希望，拙译的《坎特伯雷故事》将能证明这一点。

（四）从《坎特伯雷故事》看诗歌应该怎么译

前面说过，乔叟为后世的英诗发展奠定了格律与各种诗体的基础。事实上，这个英国第一位韵律大师的作品中格律极其多样，而且大多本为英诗所无，是他借鉴了法国等国家的诗歌而创制的。这不仅大大丰富了英语中的诗体，而且显示出格律的无限可变性。

在乔叟的诗作中，除了每行四个重音的偶句体（双韵体）、歌谣体（例如《坎特伯雷故事》中的“托帕斯爵士”）和四行诗节是英诗中古已有之的诗体外，由他在英诗中首次使用的诗体有：

（1）英雄偶句体。《坎特伯雷故事》中的大部分诗行用之。这种诗体后来在十七、十八世纪发展到顶峰。

（2）隔行押韵的三行诗节（即但丁在《神曲》中使用的那种意大利格律），但乔叟用得不多。

（3）五行诗节，韵式为 *a a b b a*，如本书附录中《向他的钱袋诉苦》一诗的“献词”部分。

（4）六行诗节，韵式为 *a b a b a a*。

（5）六行诗节，韵式为 *a b a b c b*，重复六次，如本书中《学士的故事》最后的三十六行。

（6）七行诗节，韵式为 *a b a b b c c*。这是乔叟爱用的形式，亦称“乔叟诗节”，《律师的故事》、《托帕斯爵士的引子》、《学士的故事》、《第

二位修女的故事》都以此种韵律写成。这种诗节又称“君王诗体”，因为苏格兰国王詹姆斯一世用它写出了苏格兰方言的爱情诗《国王之书》。

这种诗节在乔叟的手中还有两种形式。一种是三节一组，后加一副歌部分，如《向他的钱袋诉苦》。另一种则韵式不同，为 a b a b b a b。

(7) 八行诗节，韵式为 a b a b b c b c，如《修道士的故事》。在《坎特伯雷故事》以外的作品中，乔叟也曾使用这种诗节，三节一组，再加一副歌。

(8) 九行诗节，韵式为 a a b a a b b a b；有的诗节中还用行内韵或者是三节一组地使用。

(9) 另一种九行诗节的韵式为 a a b a a b b c c。这两种九行诗节的排列方式都突出了它们的这种韵式，即押 b 韵的诗行在排印中都是缩进的，因此两者的区别一目了然。

(10) 十行诗节，韵式为 a a b a a b c d d c。另有一种十行诗节乔叟也偶尔使用，其韵式为 a a b a a b b a a b。这种韵式可视为上一韵式的特例，但在排印上两者的区别却也十分明显。

(11) 回旋曲。这种诗体的例子可见本书附录中的《无情的美人》。

(12) 十六行诗节，韵式为 a a a b a a a b · b b b a b b b a。

由上文可以看出，除英诗中原有的六行歌谣体及其变体外，乔叟在《坎特伯雷故事》中使用了他为英诗所创制的五音步偶句体（即双韵体），韵式为 a b a b b c c 的七行诗节，韵式为 a b a b b c b c 的八行诗节，还有韵式为 a b a b c b 并重复六次的六行诗节。其中的头三种，特别是头两种，构成了《坎特伯雷故事》中诗歌部分的主体，而且也是后世的重要诗体。

如果我们进一步观察，还可以发现一个有趣的现象，即乔叟是根据不同的内容而选择诗歌形式的。例如，对于《坎特伯雷故事》中的绝大部分内容，用的是五音步偶句体，这是乔叟最爱用的形式。然而，对于律师、学士和第二位修女讲的故事，他用的却是七行诗节，而这些故事的内容都含有较浓重的宗教与道德色彩。其八行诗节则用于《修道士的故事》，即用于以众多贵人遭难为例来讲命运无常的历史悲剧故事。

耐人寻味的是，乔叟为他自己安排的是个中世纪的骑士传奇《托帕斯爵士》，用的是英诗中原来就有的六行歌谣体（该故事的引子却是三节七行诗，但这引子与故事内容无关）。然而，根据乔叟的安排，他这歌谣体传奇只进行了二百来行，就被不客气地打断，因为身为故事裁判的旅店主人认为这种诗叫人听了腻烦。乔叟不得不另讲一个《梅利别斯

的故事》，并且从头至尾是用散文讲的。《坎特伯雷故事》中最后的《堂区长的故事》也一样，长长的一篇全由散文写成。其实，这两篇东西虽名为故事，却是全书中最缺乏故事性的文章。前者是夫妻俩人对报复与宽容的辩论，双方都引用大量先贤的语录作为论据（值得一提的是，最后是明智的妻子说服了丈夫）；后者则更像是劝人改恶从善的讲道。两篇属于道德和宗教说教的东西都用散文写成，这恐怕是因为乔叟认为诗歌与散文的内容应有所不同。

对于《坎特伯雷故事》这样一本诗、文兼有的作品应当怎样翻译呢？我想，首先可以确定的一点是：诗译成诗，散文译成散文。但是，这里的诗有多种形式，而各种形式又有其相应的内容，那么这些诗该怎么译呢？

把这些诗都译成自由诗是不妥当的，因为这种“自由化”意味着无格律化，而格律对于格律诗是至关重要的，是格律诗的基础。同样，把这些诗译成我国传统的五七言形式或其它某种现成的固定形式也是不可取的，因为这种“一体化”不管有什么理由，都无可避免地取消了各种诗体之间的差异，使本来可以反映诗人各种意图的诗歌外部形式归于一致。这种做法给诗歌带来的损失，就像让世上万千种花草只存在一个形态一样。何况，用一种固定的形式来译万千行的叙事诗，读者不可能不感到厌倦。再联系到上面一节来看，我感到这两种做法毕竟都没有考虑原作的格律，而这恰恰给诗不可译论提供了口实。

所以，对《坎特伯雷故事》中的诗歌，我用对应的形式翻译，例如全诗的头四行原文是偶句体，译文也用与其相应的偶句体处理。至于其它的几种形式，现分别举例如下：

(1) 七行诗体的原作中，每行为五音步十音节，韵式为 a b a b b c c，译文可照此办理，如《律师的故事引子》第一节：

哦，可恨的苦难与贫困的处境！
伴随着恼人的干渴、寒冷、饥肠！
求助于人吧，你感到有愧于心；
如果不求助，困苦给你的创伤
巨大得使你没办法加以隐藏！
你迫于贫困，只能违反你本意，
去偷去借去乞讨，以维持生计。

(2) 八行诗体的诗行也为五音步十音节，韵式为 a b a b b c b c，译文如《修士的故事》第一节：

我要以悲剧这样的一种文体
为遭到不幸的人们表示悲哀；
他们从高位上一旦跌落在地，
难把他们再从逆境中拉出来。
幸运女神从他们那里要跑开，
那就没有谁能让她改变主意；
所以不要对幸运盲目地信赖，
要看看历史上这些确凿事例。^①

(3) 歌谣体的六行诗节，其一、二、四、五行多为四音步八音节，其三、六行多为三音步六音节，韵式为 a a b a a b。译文例子如《托帕斯爵士》第一节：

请你们好好听我说，各位，
我很想说得合你们口味，
讲出个有趣的故事。
有一位骑士英俊而高贵，
战场、比武场上总显神威，
他叫做托帕斯爵士。

通过这样的译文，我们不但可以清楚地看出一节诗中各诗行长度上的异同和韵式，而且还可以看出不同的诗体在诗行长度和搭配乃至韵式上的异同，而这正是构成各种诗体的基本要素。

也许有人会怀疑，按这种要求译诗是否会妨碍对原作内容的传达？我认为基本上不会。根据我的经验，汉语与汉字具有极大的潜力，在绝大多数情况下可以做到在忠实于原诗内容的前提下也同时忠实于原诗的形式。即使是一些很难复制的格律，在汉语中也能解决，问题常常在于译者有没有这样的决心，肯不肯花这样的力气。例如《学士的故事》最后有一段“乔叟的跋”，这是六节韵式均为 a b a b c b 的六行诗，也就是说，在这三十六行诗中，a 韵要重复十二次，b 韵要重复十八次，c 韵要重复六次。这样的韵式在英诗中也是独一无二的，被称为是乔叟最奥妙的押韵奇迹之一。拙译中也做到了这点，下面就以其中的第一节为例：

① 这节译诗的韵式为 a b a b b a b a，可视为 a b a b b c b c 的特例。当然，如一定要第六、八两行另押一韵，也是办得到的，例如将“主意”改为“心思”，将“事例”改为“事实”。

格里泽尔达同她的那种耐心^①
都已死亡,都已在意大利埋葬;
为此我要向世上的人喊一声:
一个男子无论有多硬的心肠,
也别为了把格里泽尔达寻觅
而考验妻子,因为他准会失望!

应当承认,对于《坎特伯雷故事》中那些五音步十音节的诗行,我本想一律译成构成五顿(或称音组等)的十二字行,但限于一些主客观条件,未完全做到,大概尚有几十行是十二字四顿的。这当然是一种不足(另一种不足是:有些诗行以同音字甚至同一个字押韵,或以轻音字押韵,很不理想;但聊可自慰的是,原作中也有以同一个词押韵的情形),但这并不是我这种译诗要求的必然后果。我想,如果我有较扎实的文字功底、较多的时间、较少的情性和较好的眼力,那么这些不足之处还是可以克服的。对于这种译文格律上的不足之处,我常有这样的想法:一部格律体名作就像是一座造型给人深刻印象的著名建筑物,但这建筑物也许为了其整体形象的需要,会在一些细小的局部留下某种遗憾之处,但人们总不会因为少了个传达室或储藏间而改变整个大厦的外观设计吧。在这种地方,我们是否可以视作破格呢(原作中也有破格之处)?事实上,对于叙事诗来说,格律实在是太重要了,因为叙事诗就是以一种有格律的文字来(或者说,一种量化的语言)讲故事,如果译文中只剩下故事而没有了格律,那么这还算是诗吗?

拙译的《坎特伯雷故事》中还有百来行译文是十一字五顿的,还有少量十字五顿的。这些本都是十二字五顿一行,但考虑到这些诗行中的标点和排印上的整齐,删成了十一字或十字,也就是说,对这些诗行用的是“以顿代步”的标准。由此可见,对原作中是五音步十音节的诗行,拙译中基本上都以兼顾顿数与字数的要求(即每行五顿十二字)解决;少数则用以顿代步的要求解决或让译诗诗行的字数与原作的音节数相等。对于原作中构成歌谣体的四音步八音节及三音步六音节诗行,拙译中都以十字四顿及八字三顿的诗行解决。所以,拙译《坎特伯雷故事》是完全建立在形式与原作对应的基础上,因为以顿代步及字数与原作音节数相应的译法仍都属于对应的范畴。可以说,在我知道了

① 为放宽限制,近似韵(如“心”、“声”等)可通押。