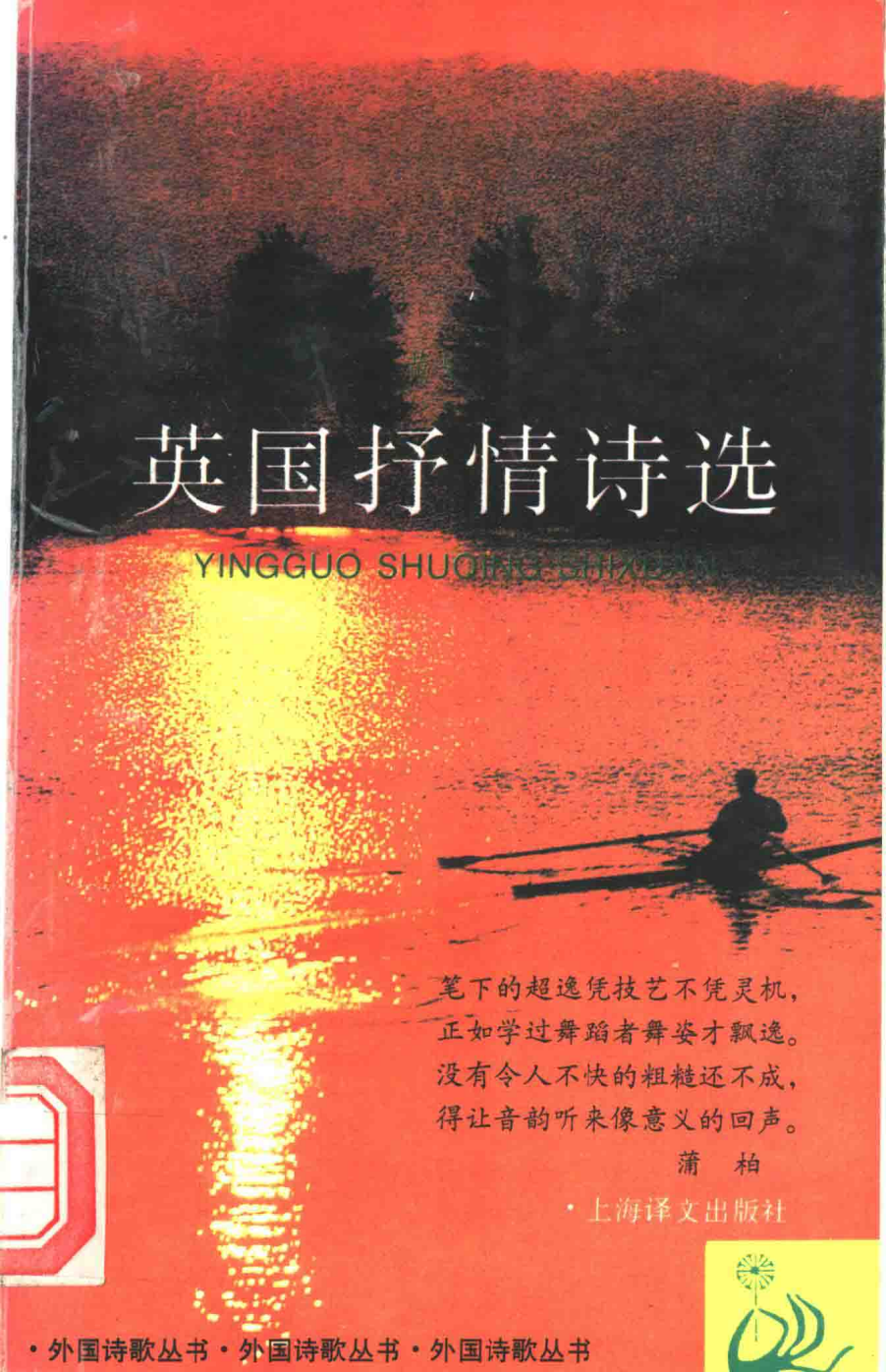


英国抒情诗选

YINGGUO SHUQING SHI XUAN



笔下的超逸凭技艺不凭灵机，
正如学过舞蹈者舞姿才飘逸。
没有令人不快的粗糙还不成，
得让音韵听来像意义的回声。

蒲 柏

· 上海译文出版社



· 外国诗歌丛书 · 外国诗歌丛书 · 外国诗歌丛书



外国诗歌丛书·

英国抒情诗选

黄杲炘译



上海译文出版社

BRITISH LYRIC POEMS

英国抒情诗选

黄杲妍 译

上海译文出版社出版、发行

上海延安中路 955 弄 14 号

全国新华书店经销

上海市印刷十二厂印刷

开本 787×960 1/32 印张 13.5 插页 2 字数 381,000

1997 年 6 月第 1 版 1997 年 6 月第 1 次印刷

印数:0,001—4,000 册

ISBN 7-5327-1662-7/I · 995

定价: 17.30 元

英诗格律的演化与翻译问题

(代 序)

在谈英国诗之前，我想我们不妨先看看李白那首千古传诵的《静夜思》：床前明月光，疑是地上霜；举头望明月，低头思故乡。

诗中的那种月夜思乡之情，可说古今中外人皆有之，并无多大的特殊之处。它的形式也是我们最熟悉的五言四句。但是，如果我们因为读多了这种五言形式，感到有点单调，就自说自话地略略改一下，行吗？例如改为四言四句：床前月光，疑是地霜；举头望月，低头思乡。看来，五言改为四言后，诗中含意出入不大。那么，改成三言就可以是：眠床前，明月光；只道是，地上霜；举头望，望明月；低头思，思故乡。如改成六言，可以是：床前明月清光，疑是地上寒霜；举头遥望明月，低头思念故乡。如改成七言，那就可以是这样两行：床前月光疑是霜，举头望月思故乡。

一般来说，上面这些三言、四言、六言和七言“诗”，在意思上同原作相差不大，可算是忠实的（用有些译者的话来说，大概也就是“神似”了）。但在任何情况下，读者一眼就可看出它们都是“冒牌货”，甚至还会进而指出：四言诗、六言诗并不是李白那个时代所流行的诗体；七言诗虽在唐代极盛，但诗又不是对联，哪来两句的？至于三言的，读起来觉得轻飘飘，像儿歌

或民谣，哪里载得起《静夜思》中的那份沉郁凝重？

可见，尽管讲的都是见到床前的月光恍若寒霜，不禁望月而思乡，但一旦诗人把这情景写成为诗，那么这诗的形式就是它的不可分割的组成部分，使这首诗区别于其它一切诗歌，不管内容如何相似。就是说，诗的形式为其提供了最为明显的外部特征，而这种特征往往还在一定程度上带有时代的烙印。事实上，如进一步举例的话，还可把《静夜思》改成杂言诗、长短句或者白话的自由诗。这样，它们的形式和时代气息与原作离得更远，与原作格格不入的情况自然也更明显。

中国诗中有这样的情形，英国诗中同样也有。下面，我们先看看有关英诗格律的一些问题，因为诗行中节律的情况，既构成了一首英诗的基本特点，同时也在一定程度上反映出该诗创作的时代。

一、英国诗律的历史

1) 最早的英诗是用古英语写的。所谓古英语，指的是五世纪到十二世纪中叶的盎格鲁-撒克逊语。请看七世纪诗人凯德蒙《圣歌》^① 中的两行诗：

He aerest sceop || aeldā bearnūm
(He first created for men's sons)
Heofon tō hrofe || halig Scyppend
(heaven as a roof holy creator)

① 凯德蒙是留下名字的最早的英国诗人。他的《圣歌》因抄本的时代不同，一些词语有不同的拼写方式。

当时的诗中,每个诗行都可分成两个半行(以||隔开),每个半行中含两个重读音节(以“/”标出),同时还含有位置和数目不拘的一些轻读音节(以“˘”标出)。诗中不押尾韵而押头韵——所以也称头韵体——即诗行中读重音的词以相同的辅音或元音开头;诗行中押头韵的地方不超过四个,不少于两个。通常的情况是:前半行中的两个(或一个)重读音节与后半行中的第一个重读音节押头韵。

1066年,欧洲大陆的诺曼人征服了英格兰,带来了古法语和这种语言中更为精妙的诗律。于是,以重音为格律基础的诗体随着古英语逐渐退出历史舞台。但在十四世纪下半叶——也即英国诗歌之父乔叟的时代——还有人按此诗律写诗,尽管用的已不是古英语,而是中古英语了。请看威廉·兰格伦(1330?—1386?)的长篇寓言诗《农夫皮尔斯》的起首两行:

Īn ā sōmēr sēsōn, || whān soft wās thē sōnnē,

Ī shoƿe mē ĩn shrouds, || ās I ā sheƿe wēre...

由于时代不同,在以中古英语创作的诗人笔下,这种诗律有了些变化,有时用的头韵虽较密(例如在上例的首行中),但总的说来,格律已不像早期那么严了。

在此以后,这种以重音为节律基础的头韵体格律诗已很少出现,只是在十九和二十世纪的作品中还能偶尔见到,较著名的例子是柯尔律治的《克莉斯塔贝尔》(每行中含四个重音),此外,奥登、戴-刘易斯及美国诗人威尔伯也曾用这种诗律写过些作品。

2) 随着 1066 年诺曼人征服了英格兰,古法语也就成了

官方语言和文学语言。其后,诺曼人失去了在欧洲大陆的地盘,逐步认为自己是英国人,与当地人的融合为一体,中古英语便成了文学语言。由于中古英语与古英语已大不相同,词的变格与变位既大为简化,又从法语和其它语言中吸收了大量词汇,作为语言主要特征之一的节奏自然发生变化。经过两三百年的融合、酝酿与摸索,这时,诗中节律的基础不再像古英语中以重音数为准,而是兼顾重音与音节的音步。^①

所谓音步,就是诗行中的节奏单位。在英语中,它由一个重读音节与一二个非重读音节构成。根据构成音步的音节数和音步中重音、轻音的相对位置,音步可分成下列几种格:

i) 抑扬格,即轻音在前,重音在后,例如 New York。这是英诗中最常见的音步,因为这种节律最接近英语的自然节奏,例如狄更斯的小说《双城记》中,一开始就有这样的句子:

It was the best of times, it was the worst of times...

仔细一读,就可发现句中十二个音节正好是六个抑扬格音步。

ii) 与此相反的是扬抑格,即先重后轻的两个音节,如 London。当然这并不妨碍 London 一词用于抑扬格诗句中,例如 T·S·艾略特的《荒原》中有这样的句子:

A crowd flowed over London bridge...

至于扬抑格的诗句,例如:

Nay, thou month of rosy beauty.

① 古英语诗中,节律以重音为准。法语诗中,节律以音节为准。兼顾重音与音节的情况,可以认为是这两种方式的结合。

由两音节构成的音步还有扬扬格与抑抑格的,但全由前者写成的诗句极少,以后者写的诗句则几乎没有——因为英语的基本特点之一便是讲究重音,哪里会有完全没重音的句子呢?

iii) 抑抑扬格的音步如 Singapore,而以这种音步写成的诗句,可见于拜伦的《辛那赫里布的毁灭》(译文见正文),其首行为

The Assyrian came down like the wolf on the fold.

iv) 扬抑抑格的单词如现已不用的地名 Leningrad。这种音步用得很少,因为很多题材不宜以这种节律表达。英国十九世纪诗人兼评论家柯尔律治对之有这样的结论:

This is a galloping measure, a hop and a trot and a gallop.

(这是种/飞跃的/节律,/是一跳、/一跑、/再一跃。)

由三个音节构成的,还有一种抑扬抑格,如 Jakarta,诗句则如莎士比亚的

The life is most jolly.

但纯由这种音步构成的诗行在英语中少见。

上面的各种音步犹如建筑材料。诗人根据他要表达的内容,用若干音步的词语组成或长或短的诗行,再用若干诗行组成一首诗(一首格律诗中的音步大多属同一种格,但有时不很严格)。

从乔叟以来的绝大多数英国诗人,就按这种兼顾重音和音节的原则进行创作;几乎所有脍炙人口的英诗杰作,就建立

在这种音步上。但这六七百年间,还出现过下面几种节律。

3) 由于在希腊、罗马和梵文等古典语言的诗歌中,音步是按音节的音量(即音的长度)而不是按轻重来划分的,一些人就尝试把这种以音量计步的办法用于英诗创作。他们中,最重要的一位可数英国文艺复兴时期的斯宾塞。例如,他按短长格六音步拉丁诗的格律写的一首诗中,有三行如下(元音字母上面标“-”者为长音,未标者为短音):

 - | - | - | - - | - | -
Unhappy verse, the witness of my unhappy state,
 - - | - - | - | - - | - | -
Make thyself fluttering wings of thy fast flying.
 - - | - | - | - - | - |
Thought, and fly forth unto my Love, where soever she
 -
 be...

但这种节律毕竟是那些古典语言的产物,即使是斯宾塞这样的大手笔,按这种节律写的诗行读来也不太自然。结果,极少再有英语诗人按此节律写诗,也就十分自然了。^①

4) 在十九世纪的维多利亚时代,教士诗人霍普金斯感到,他同时代诗人用的节律过于有规则,过于柔美,不符合他的需要,便创制了一种独特的、更具阳刚之气的“跳跃节律”。按这种节律写的诗行中,音步数即重音数,一个音步可以是单单一个重音,也可以由一个重音带一个、两个、三个甚至四个非重音构成。例如,他的一首六音步十四行诗 Felix Randal 的起首两行是:

① 到十九世纪时,柯尔律治和丁尼生又曾在这方面作尝试,这似乎表明:诗人们又在探索新的节律。

Felīx Rāndāl, the fārriēr, Ō is hē deād thēn? mý dútý āll

ēndēd,

Whó hāve wātched hīs mōuld ōf mān, big-bōned ānd

hārdý-hāndsōme

可以看出,这是古英语中的重音节律与后来重音-音节律相混合的产物。有人认为,这节律与散文节奏已无多大区别。^①

5) 十九世纪末及二十世纪的一些现代英语诗家则作过另一种尝试,即纯粹以音节作为诗律的基础,不考虑重音的问题(当然,由于英语的特点,诗行中重音还是有的,但这些重音不是按节律的要求而有规则地出现在诗行中,通常只是按意义和修辞的需要而不规则地出现,因此易于被误认为自由诗。这种格律的例子,可见冈恩的 *Considering the Snail* 一诗,这里引其前三行(译文见正文):

The snail pushes through a green

night, for the grass is heavy

With water and meets over...

可以看出,这里每行都是七个音节,重音的数目与位置都不规则。英国诗人中,布里吉斯较早尝试用这种格律写过一些诗,奥登与狄兰·托马斯也这样写过(另外,美国诗人玛丽

① 事实上,好的散文读来抑扬顿挫,音调悦耳,就是因为讲究节奏。例如美国《独立宣言》中著名的第二段的开始部分,就是整齐的抑扬格五音步:

We hold these truths to be self-evident...

安·穆尔与威廉斯也有以音节建行的诗作)。

可见,在不同的历史时期,就连作为英诗基础的节律都有不同的标准。通过诗中的这些不同标准,可大致判断其创作时代。同样,对于以相同节律基础写成的诗,其格律的不同往往也可反映时代的特色或诗人的倾向。当然这只能是粗略的判断。对于以兼顾重音与音节的音步建行的诗,尤其如此。因为前面已经说过,从乔叟以来的六七百年间,绝大部分的英国诗都是按这种诗律写的,在这种诗律基础上,演化出千姿百态的格律,因此这种诗律本身就是一部丰富多彩的历史。由于本书是抒情诗选,而乔叟之前的抒情诗既太古老,也无甚可观,我们需要了解的基本上也就是这种节律。下面为方便起见,我们简称这种诗为音步诗,因为上述斯宾塞和霍普金斯诗虽然也可称作音步诗,但那种节律的作品毕竟为数极少。

二、音步诗的格律发展简况

十九世纪英国诗人兼评论家阿诺德说过:使英国得以辉煌的事物中,没有一件堪与英诗相比。如果我的理解没错,那么他心目中的英诗,恐怕就是建立在音步基础上的那些作品。同时我也感到,英语之所以能在五百年间积下那么多博大精深、新颖多样的诗篇,使人为之自豪,也许同找到了一种方便而合用的格律“构件”——兼顾重音与音节的音步——不无关系。说它方便而合用,是因为诗人可选用上述种类繁多的音步,比较方便地构成短到一音步、长至八音步的诗行;这些诗行又可方便地组成或整齐或参差有序的千变万化的诗节或诗,容纳下诗人所想表达的任何内容,而且可说是无不合用。

方便与合用还表现在:英诗以音步建行后,就同欧洲许多

国家的诗“接轨”，就得以从远如希腊、罗马，近至法国、意大利的发达诗艺中汲取大量营养，引进众多的诗歌品种，大大丰富了英诗的金库。^①

这里，我们先简略地回顾一下音步诗本身的发展情况，然后再看看：凭音步这一“构件”，能组合出什么样的诗节。

我们仍从乔叟谈起。他受法国诗和意大利诗的影响很大，当然引进了外国诗的格律，但他对诗歌形式也作了重要的革新。他这方面最大的成绩是创制了押尾韵的抑扬格五音步偶句体及每行十音节的七行诗诗体（见正文），前者如《坎特伯雷故事诗》的开始部分：

Whan that April with his showres soote^②
The droughte of March hath perced to the roote,
And bathed every veine in swich licour,
Of which vertu engendred is the flowr...

乔叟去世后，十五世纪的英国文坛比较沉寂，值得一提的

-
- ① 在汲取外国诗中的营养和引进外国诗体方面，英语诗的情况相当突出，几乎成了一种传统。这可能帮助了英语诗，使之易于走向世界。其引进的来源，除了西方诗，还包括东方诗，两个引人注目的较近的例子是：1）十九世纪引进中亚的柔巴依，结果使这种诗体为全世界所熟知。2）二十世纪初引进了日本的俳句（三行的音节数依次为五七五）和短歌（五行的音节数依次为五七五七七）。现各举一例如下：

Haiku: What if the wind blows? /What if the leaves are scattered, /Now that they are dead? (刮风又何妨/落叶飘零又何妨——/既然已死亡?)

Tanka: Cold against the sky /The blue jays cried at dawning. /The larks where are they? /Heavily upon the air/My ears tuned in to listen. (冷寂对寒天/桤鸟啼叫破晓时。/云雀何处是？/调准我谛听双耳/细细在空中寻觅。)

- ② 本诗由中古英语写成，因版本不同，拼写上也有差异。另外，据英国的传统观念，四月是春季的开始。

是由谣曲诗节构成的谣曲。这种诗节(可参见下节中彭斯的例子)含四个诗行,奇行有四个音步或四个重音,偶行含三个音步或三个重音,偶行押尾韵。但谣曲诗节中的非重读音节数目可有出入,押韵要求也不很严。

乔叟的创作达到了中古英语诗的巅峰。他以后的第一个英诗高潮出现在伊丽莎白时代(1533—1603)。这时,思想活跃,文学繁荣,引进的诗体更是不少。以英国文艺复兴时期的第一位诗人怀亚特来说,他诗中的格律相当丰富多彩,对英诗格律作出的贡献主要在于引进了三行诗体、八行诗体和意大利式的十四行诗(均见后)。有趣的是,稍晚于他的萨里伯爵亨利·霍华德非常钦佩怀亚特,他把怀亚特译过的彼特拉克十四行诗重译了一遍。由于英语的韵脚常以辅音结尾,相对来说,同韵词比意大利语的要少得多,可说都是窄韵,所以他把韵式修改了一下,这就为英国式的莎士比亚十四行诗的形成奠定了基础。但萨里伯爵最重要的功绩,是在翻译罗马的作品时创造了素体诗。这种诗体由抑扬格五音步的不押韵诗行构成,看似容易,要写得好却需要极高的技巧,因为其中可蕴含无穷的变化。所以只是在经过马洛的发展,到了莎士比亚手中,它才发展到完美的地步,并在一个伟大的诗剧时代和史诗、叙事诗中大放光彩。^①

在怀亚特与莎士比亚之间还有位大诗人,这就是英国文艺复兴先驱之一的斯宾塞。他的十四行诗韵式不同于意大利式,也不同于莎士比亚式,可认为处于这两者之间。正是他们以及一些其他名家的创作,使十四行诗在英语中发扬光大,成为英

① 可参看正文中莎士比亚的《人的七个阶段》。因较长,这里不录。又,本书中一般只收完整的诗歌,不用长篇作品中的段落,仅在个别不得已的情况下,才摘取可独立成篇的著名片断。

语中使用得最频繁的外来诗体^①，并衍生出各种各样的变体。另外，斯宾塞融合了几种外国诗体，创制出较长的颂体抒情诗，又在其长篇杰作《仙后》中首创了九行的斯宾塞诗节（见后）。这两种诗体对后世影响巨大，德莱顿、弥尔顿、格雷、华兹华斯、拜伦、雪莱、济慈、丁尼生等人都可说是他的后继者。

十七世纪的英诗有两条路子。一个是受琼森影响的骑士派诗人（他们对十四行诗都并不注意），其中主要的人物有赫里克、卡鲁、洛夫莱斯等；一个是以多恩为首的玄学派，主要人物有赫伯特、沃恩等。这些诗人中，除了琼森写有杰出的诗剧外，其他诗人的作品都是比较短小的抒情诗，格律上也富于变化。在这点上，只需看本书中赫伯特与沃恩的作品，便可发现他们已把诗歌形式的功能发挥到淋漓尽致的地步。另一方面，英雄偶句体等诗体在琼森手中得到进一步的发展。而英国文艺复兴的最后一位诗人弥尔顿，则继承斯宾塞的传统，在颂体诗、素体诗及十四行诗上取得了巨大成功，把影响带进了十八和十九世纪。

十七世纪中叶，被处死的查理一世的儿子查理二世复辟。从这时起到十八世纪中叶，英诗总的调子已不像前一时期的轻快或激昂，诗歌中讽刺、说理的内容不少。当时以德莱顿、蒲柏为代表的诗人恪守典雅、简洁、机智的古典主义创作原则，运用过包括颂体诗在内的不少诗歌形式，但占据最显著地位的诗体是已发展到尽善尽美的英雄偶句体（又称英雄双韵体，例子见下节开始部分）。

新古典主义时期之后，英诗进入浪漫主义时期，诗人们在把诗艺推上一个新高峰的同时，摈弃了英雄偶句体，使诗歌形

① 同样，十四行诗可说是唯一在我国开花结果的外国诗种。据统计，我国已有 100 多位诗人发表了两千多首十四行诗。

式多样化起来。但几百年来在格律方面的积累,大致上已能满足浪漫主义诗人的需要。浪漫主义时代之后是维多利亚时代,这时英国国势强盛,才华横溢的诗人颇多,但在形式的多样化方面,却是浪漫主义诗歌的继续。到这时为止,也只有霍普金斯对节律问题作了新的尝试(但其作品在二十世纪前很少问世),而大西洋彼岸那种惠特曼式的自由诗对英国诗并未造成什么影响。

二十世纪初,出现了反浪漫主义的潮流,一些英美诗人在伦敦发起意象派运动,开现代诗歌的先河。美国诗人庞德于1912年系统地提出了他们的主张,要摆脱阿诺德高度严格的规范,其重要的内容之一便是以口语的节奏代替传统的格律,从此,自由诗进入了英诗的大雅之堂。^①

经过了两次世界大战,现代派的潮头也已过去,很多英国诗人回到了自己的传统。正如当代最重要的诗人T·S·艾略特所说,一个作家不能脱离其传统进行创作(他《四个四重奏》中,被认为是登峰造极之作的《小吉丁》也以严谨的三行诗节写成)。但自由诗并未随之消失,毕竟,享受过这种自由之后,要舍弃它是有点难的(同样,读过格律诗的读者,要舍弃格律恐也不易)。不过,不为这种自由所动的英国诗人也有的是,这一点在本书中将可看得很清楚。因此,无论从历史的长短,影响的大小或名诗人和名作的情况来看,可以相当肯定地说:英国诗的历史是格律诗的历史;从乔叟开始的,是以音步为基础的格律诗的历史。

① 凑巧的是,这以后不久,便是我国的五四运动。这一情况,对于我国正要摆脱古典诗歌形式的诗人,对于译诗者以什么要求翻译,对于仅仅通过译诗来借鉴外国诗歌的作者,恐怕都产生了一定的导向作用或某种错觉。

三、音步格律诗的基本形式

前面说过,音步是一种方便而合用的诗行构件。它本身既有不同的格,每一种格又能构成短到一音步、长到八音步的诗行。所以单单一行诗,按理来讲就可以有三十二种变化。当然,有些格的音步用得很少,而一音步与七、八音步的诗行用得也很少。一音步诗行少见,是因为其容量太小;七、八音步的诗行少见,则是因为它们太长,要作为一个单元一口气读出来或听明白,无论对读者还是听者都有困难。为简明起见,现举含有一至七音步诗行的一节诗为例:^①

Farewell,
Sweet groves to you;
You hills, that highest dwell,
And all you humble vales, adieu.
You wanton brooks and solitary rocks,
My dear companions all, and you, my tender flocks!
Farewell, my pipe, and all those pleasing songs, whose moving strains
Delightad once the fairest nymphs that dance upon the plains;
You discontents, whose deep and over-deadly smart,
Have, without pity, broke the truest heart;
Sighs, tears, and every sad annoy,
That erst did with me dwell,
And all other's joy
Farewell!

① 本诗作者为 George Wither (1588—1667)。这种诗可称楔形诗,各行的音步数由一递增到七,再由七递减到一。音步绝大多数为抑扬格,唯倒数第二行中含一个抑抑扬音步。

八音步的诗,有布朗宁以扬抑格三行节写成的作品,其第一行如下:

Oh Galuppi Baldassare, this is very sad to find!^①

可以看出,诗行中间有停顿,所以实际上是由两个四音步构成的。

长长短短的诗行既能以互相搭配,又能以重复自己的方式,组合成或长或短的诗节和诗。所以,虽说是格律诗,形式却可千变万化。而更重要的是:诗人可按需要设计出他认为合适的格律形式。下面是诗节(或诗)的几种基本形式。

1) 两行体又称对句。两行末必须押韵,而且如果严格一点,这两行的诗思和语法结构须独立而完整,且每行中都有一顿。例如德莱顿为其妻子拟的墓铭,便是一首四音步八音节的短诗:

Here lies my wife; here let her lie!

Now she's at rest, and so am I.

又例如蒲柏送给基尤一位皇亲国戚一条狗时,为其项圈戏题了这样一首:

I am his Highness' dog at Kew;

Pray tell me, sir, whose dog are you?

另一种对句是五音步十音节的,乔叟早在十四世纪已大量用过,但流行却在十七世纪。后因十八世纪用于荷马英雄史

① 这里,八音步诗行中只有十五个音节,因末一个扬抑格中缺了个轻音节,以一个重音节顶一个音步。这情况与上例中用抑抑扬格替代抑扬格的情况,是常见的节律变异中的两种。