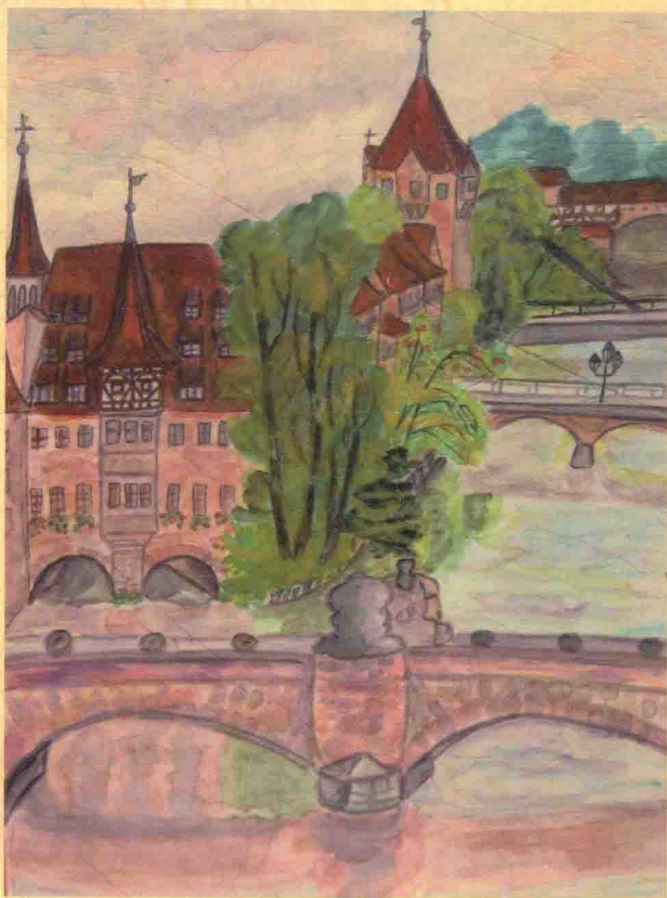




英美抒情詩新譯

A New Translation of English Lyrics

*Mostly Translated with
Classical Chinese Poetic Forms and Style.*

沒有羈絆無法高攀純美的極致，
精神凝聚才能描繪瑰偉的景象，
限制反能見出大師手筆，
只有法度能給我們自由。

——歌德（Goethe, J.W.V.），十四行詩〈自然和藝術〉。

北京大學外語學院世界文學研究所教授寧正坤 | 專文推薦

臺灣商務印書館

英美抒情詩新譯

傅正明 ◎譯註

臺灣商務印書館

ISBN 957-06-0000-0

71

英美抒情詩新譯／傅正明著・-- 初版・

-- 臺北市：臺灣商務，2012. 06

面；公分.--

ISBN 978-957-05-2696-7(平裝)

873.51

101002305

英美抒情詩新譯

譯註者◆傅正明

發行人◆施嘉明

總編輯◆方鵬程

主編◆葉楓英

責任編輯◆王窈姿

美術設計◆吳郁婷

出版發行：臺灣商務印書館股份有限公司

台北市重慶南路一段三十七號

電話：(02)2371-3712

讀者服務專線：0800056196

郵撥：0000165-1

網路書店：www.cptw.com.tw

E-mail：ecptw@cptw.com.tw

網址：www.cptw.com.tw

局版北市業字第 993 號

初版一刷：2012 年 6 月

定價：新台幣 390 元



ISBN 978-957-05-2696-7

版權所有・翻印必究

推薦序

Preface

再論詩歌翻譯詞曲風味體

——序傅正明先生《英美抒情詩新譯》

詩主情。詩言志。誠然。

但詩歌首先應該是一種精妙的語言藝術。

同理，詩歌的翻譯也就不得不首先表現為同類精妙的語言藝術。

若譯者的語言平庸而無光彩，與原作的語言藝術程度差距太遠，那就最多只是原詩含義的註釋性文字，算不得真正的詩歌翻譯。

那麼何謂詩歌的語言藝術？

無他，修辭造句、音韻格律一整套規矩而已。

無規矩不成方圓。無限制難成大師。奧運會上所有的技能比賽，無不按照特定的規矩來顯示參賽者高妙的技能。德國詩人歌德〈自然和藝術〉（*Natur und Kunst*）一詩最末兩行亦彰揚此理：

非限制難見作手，

惟規矩予人自由。

In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,

Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

藝術家的「自由」，得心應手之謂也。

詩歌既為語言藝術，自然就有一整套相應的語言藝術規則。詩人一旦達到隨心所欲而不逾矩的程度，那就是達到了真正成熟的境界。當然，規矩並非一點都不可打破，但只有能夠將規矩使用到得心應手程度的人才真正有資格去創立新規矩、豐富舊規矩。創新是在承傳舊規則長處的基礎上來進行的，而不是完全推翻舊規則，肆意妄為。事實證明，

在語言藝術上凡無視積澱千年的詩歌語言規則，隨心所欲地巧立名目，亂來胡來者，永不可在詩歌語言藝術上取得大的成就，所以歌德在上引同詩中認為：

若徒有不羈之心，

則難極頂遨遊。

Vergebens werden ungebundene Geister

Nach der Vollendung reiner Höhe streben.

詩歌語言藝術如此需要規則，如此不可放任不羈，詩歌的翻譯自然也同樣需要相類似的要求。這個要求就是文章一開頭就提出的主張：若原詩是精妙的語言藝術，則理論上說來，譯詩也應是同類精妙的語言藝術。

但是「同類」絕非「同樣」。因為，由於原作和譯作使用的語言載體不一樣，其各自產生的語言藝術規則和效果也就各有各的特點，大多不可同樣複製、照搬。所以譯作的最高目標，也就是盡可能在譯入語的語言藝術領域達到程度大致相近的語言藝術效果。這種大致相近的藝術效果程度可叫做「最佳近似度」。它實際上也就是一種翻譯標準。只不過針對不同的文類，最佳近似度究竟在哪些因素方面可最佳程度地（並不一定是最大程度地）取得近似效果，我在拙著《中西詩比較鑒賞與翻譯理論》（清華大學出版社，2010年版）的相關章節中有詳細的厘定，此不贅。

若原詩是精妙的語言藝術，譯詩也應是同類精妙的語言藝術。這個道理需要舉例加以說明。眾所周知，莎士比亞的詩歌是精妙的格律詩。莎士比亞的全部戲劇作品也基本上是格律性的詩歌語言。按照這個要求，則我們翻譯莎士比亞的作品時，也應該基本上將它們譯成具有一定格律性的詩歌語言。莎士比亞的作品本來是四百多年前的語言藝術品，絕非當代的白話作品。可是翻譯成漢語時，它們幾乎都成了白話作品

（少量譯成了白話詩體，絕大多數實際上都是白話散文，或者是分行的白話散文）。我們想一想，四百多年前只知道寫格律詩的莎士比亞怎麼可能寫出二十世紀才在中國出現的白話詩？這就有點像把莎士比亞幾乎同時代人戲劇家湯顯祖的《牡丹亭》完全改寫成完全的白話劇本一樣！

顯然，全白話譯作的語言藝術效果與古典的或近代早期的原作的語言藝術效果差別太大。有沒有補救辦法？有。於是我在 1986 年發表了《西詩漢譯詞曲體略論》。我在文中主張將西詩中格律謹嚴、措詞典雅、短小而又多抒情意味的早期詩作以古體漢詩、詞或曲的風味摹擬譯出，有選擇地借鑒漢詩詞曲體極豐富的藝術規則，以便取得盡可能美的語言藝術效果。因為「古體漢詩詞曲在音美、形美方面已臻絕頂，比之於世界上任何一種語言都不遜色，甚至更佳。而白話體在格律方面尚在草創之期，至多也只在節奏處理方面有些進展而已。……詞曲體句式多變，更宜傳達多樣化的情緒，至少在形式上與英詩長短句可以契合相投。當然，這裏得補充說明一下，我所謂的詞曲體，並不是指嚴格意義上字字講究平仄音韻的詞曲體，而主要是指詞曲體那種長短句式，辭彙風味等，使人一讀，覺得像詞曲，仔細辨別，卻又不是，恰在似與不似之間，凡所措詞，總以達志傳情摹形追韻為宗旨。」（見《四川師範大學學報》，1986 年第 5 期）依據自己提出的翻譯對策，我也在八〇年代以這種詞曲風味體翻譯了若干西詩。例如：

The Wild Honeysuckle

By Philip Freneau (1752-1832)

野忍冬花

菲利浦·佛瑞諾 作 (1752 - 1832)

FAIR flower, that dost so comely grow,
Hid in this silent, dull retreat,
Untouched thy honied blossoms blow,
Unseen thy little branches greet:

No roving foot shall crush thee
here,

No busy hand provoke a tear.

豔花，似這般嬌滴滴任招展，
無言，廝守著冷落荒原。
少攀折，你隨意綻出甜花蕊；
無人顧，你柔枝仍作寒暄顏。

喜無有遊蕩腳踏碎你玉容花面，

更無有忙碌手令你把熱淚輕彈。

By Nature's self in white arrayed,
She bade thee shun the vulgar eye,
And planted here the guardian shade,
And sent soft waters murmuring by;
Thus quietly thy summer goes,
Thy days declining to repose.

是造化安排你身著素衫，
好令你躲開那俗眼塵凡；
又為你栽植出輕蔭一片，
還送來做伴流水聲潺湲。
悄聲兒去也，你夏日芳枝，
到頭來妙齡須老花自殘。

Smit with those charms, that must
decay,
I grieve to see your future doom;
They died — nor were those flowers
more gay,
The flowers that did in Eden bloom;
Unpitying frosts and Autumn's
power
Shall leave no vestige of this flower.

歎只歎萬般媚態終須朽，
忍見你眼睜睜來日遭劫難！
終須朽也——縱然是別樣群芳，
別樣嬌容，盛開在伊甸。
恨無情霜欺，金秋肅殺，
此花當零落，便留下殘骸也難！

From morning suns and evening dews
At first thy little being came;
If nothing once, you nothing lose,
For when you die you are the same;
The space between is but an hour,
The frail duration of flower.

想當初，朝暉夕露，
托出你體態玲瓏面，
來也空空，去也空空，
但芳消香殘，惟留花魂不變。
悵妍紅易褪浮生短，
呀，只在一瞬間！

（辜正坤譯）

以同樣的風格，我還翻譯了一些莎士比亞的十四行詩。有人或許問，這是莎士比亞的十四行詩嗎？言外之意是：莎士比亞怎麼會寫出元明散曲味的詩來？我會回答：你問得很好。既然莎士比亞身處時代與

中國明朝年代相當，卻寫不出明散曲來，他又怎麼可能寫出他死後三百多年才出現的當代白話漢詩來？！邏輯上說來，莎士比亞若偶然寫出與他的同時代人湯顯祖相類似的散曲味詩歌來，這是無須驚詫的；若他居然寫出要在他死後三百多年才出現的白話體詩歌，這才真正令人感到滑稽！

當然，要補充的是，我並不反對用白話詩形式翻譯西方的詩歌，我主張的是詩歌翻譯標準多元互補論。由於存在著各式各樣的審美趣味，各式各樣的讀者群、各式各樣的語言藝術風格，也就自然會有相應的各式各樣的詩歌翻譯標準。詩歌翻譯詞曲風味體的產生就是這種理論的產物。

事隔二十多年，突然收到老校友傅正明先生從海外寄來的《英美抒情詩新譯》，走的竟然正是這條詩歌翻譯詞曲風味體的路子，我的欣喜、我的感動、我的欽敬自然不言而喻。所以當傅先生命我為其大作寫一篇序言時，我儘管極為忙迫，也於百忙中抽空倉促成篇，為我詩歌譯林詩友寫一篇力盡其能的短序，舊論重申，號角復鳴，聊以為詩苑譯林助興。傅先生苦心經營多年，嘔心瀝血，精益求精，今碩果在茲，譯林何幸，詩苑何幸！惟願此詩歌翻譯詞曲風味體嘗試之花越開越繁，遠播四海五洲。

是為序。

辜正坤（北京大學外語學院世界文學研究所教授）

2012年5月4日於北京大學世界文學研究所

前言

Introduction

兩頭鸚鵡 一心創造

——英詩漢譯漫談

A Two-Headed Parrot's Creation with One Heart On Translating English Poetry

譯詩，是翻譯的跑馬場上最難駕馭的一匹野馬。考察前人馭術，總結自身心得，興許可以給這個跑馬場增添一道景觀。但願它既是歷史和思想的景觀，也是美學和藝術的景觀。

—— I ——

從比較翻譯學的角度來看，中西翻譯理論頗多可以互相闡發或作平行研究、影響研究的要義。不同時代的各國學者，好像時而遙相呼應，時而隔代辯難。與耶穌同時代的猶太哲學家斐洛（Philo），為了融合希臘文化與希伯來文化倡導寓意解經時，翻譯就有了意譯（paraphrase）之說（Baker, 1998:166）。十七世紀法國學者梅納日（Gilles Ménage）以「不忠的美人」（les belles infidèles）比喻一位翻譯家的譯筆（Baker, 1998: 94），道出了翻譯的兩難。稍後的英國詩人和翻譯家德萊頓（John Dryden）在〈序《奧維德信笈》〉中，一方面贊揚該書幾位譯者把翻譯從株守原文的窠臼中解放出來，另一方面，又告誡自己防範他們那種過度偏離原作的傾向。在此基礎上，德萊登提出了直譯（metaphrase）、意譯（paraphrase）和擬作（imitation）三分法（Dryden, 1861）。後來，針對紐曼（John Henry Newman）強調「忠實」（to be faithful）乃譯者首要歷史責任的觀點，阿諾德（Matthew Arnold）進一步提出了何為

「忠實」的問題（Arnold, 1861: 2-3）。

在中國，類似的考量始於符秦時代的佛經翻譯，意譯日漸占了上風。嚴復「信、達、雅」的翻譯標準，首推「信」，即忠實。林語堂〈論翻譯〉一文，提出忠實、通順和美的三條翻譯標準以及相應之譯者的責任。他肯定了作為一種藝術的翻譯既信又美的可能性（林語堂，1932）。

與「忠實」或「信」大相逕庭的，是西諺「翻譯者叛逆也」（*traduttore-tradittore*）的極端主張。但是，正如許淵沖先生在〈譯詩六論〉中認為的那樣，「譯者易也」與「譯者一也」這樣對立的命題都是可以言之成理的（許淵沖，1991）。這就觸及了西方翻譯理論中重要的源語（*source language*）、譯語或目標語（*target language*）之間的「對等」（*equivalence*）概念。

實際上，翻譯中最早採用「對等」一詞，原本指文化上的轉換，例如，法國軍隊喝「湯」（*la soupe*），英國士兵喝「茶」（*tea*），詞不同功能為一，就是對等。可見這個概念一開始就不是數學意義上的等值（Vinay, 1958: 55）。如果譯員把法軍的「湯」譯為英軍的「茶」，就冒出了翻譯中的歸化（*Domestication*）問題，如果他尊重法軍風俗，把 *la soupe* 譯為 *soup*，就是一種異化（*Foreignization*）。

在西方翻譯家對翻譯中的「對等」日益質疑之時，奈達（E. A. Nida）在《靠近一種翻譯科學》中區分了兩種對等：形態對等（*formal equivalence*）與動態對等（*dynamic equivalence*）。後來，他進一步把形態對等稱為「形似」（*formal correspondence*），把強調對等效果原則的動態對等重新命名為功能對等（*functional equivalence*），要求譯文「貼近」（*closest*）原文，謀求最大「近似值」（*approximation*）（Nida, 1964: 159-66; Nida and Taber, 1982 [1969]: 200）。

奈達之後，翻譯理論家貝雅（Monia Bayar）在她的《表意還是不表意》（*To Mean or Not to Mean*）一書中進一步列出多種級別的翻譯，首推最佳翻譯（optimum translation），即達到與原作的最大近似值或最高層次的功能對等的翻譯。用中國繪畫美學中的形神俱似的主張，馬建中早就提出「善譯」的翻譯觀，或錢鍾書「化」的標準，可以與之相互闡釋：最佳翻譯的譯者，像馬建中所說的那樣，對於原作必須「確知其意旨之所在，而又摹寫其神情，彷彿其語氣，然後心悟神解，振筆而書」（馬建中，1894）。或如錢鍾書所言，最佳翻譯，「既能不因語文習慣的差異而露出生硬牽強的痕跡，又能完全保存原有的風味」（錢鍾書，1997：269）。而所謂「善譯」或「化境」，就必須達到貝雅所說的「風格對等」（stylistic equivalence）或「風味對等」（connotative equivalence），傳達原作「字面的和言外的巧妙」（linguistic and extralinguistic resources）（Bayar, 2007: 214）。

明末清初以降，西學東漸，譯詩中的歸化策略和異化策略並出兼用。梁啟超批評的「徇華文而失西義」和「徇西文而梗華讀」的兩種翻譯弊病（梁啟超，1897），百多年後，仍然在所難免。用著名語言學家王力的比喻來說，這是或左或右的兩種「偏枯」癥（王力，1980）。^①因此，有必要復譯。正如法國翻譯學者伯曼（Antoine Berman）所說的那樣，作為經典的原作始終「年輕」，譯文卻可能衰老，或遲或早會被復譯（Antoine, 1985: 281）。多次復譯之後，也不排除後來的譯者可能會發出感嘆：眼前有詩譯不得，前人佳譯在上頭！魯迅先生在〈非有復譯不可〉一文中更為詳盡地表達了類似看法，指出復譯的必要性：「復譯還不止是擊退亂譯而已，即使已有好譯本，復譯也還是必要的。曾有文言譯本的，現在當改譯白話，不必說了。即使先出的白話譯本已很可觀，但倘使後來的譯者自己覺得可以譯得更好，就不妨再來譯一遍，無須客氣，更不必管那些無聊的嘮叨。取舊譯的長處，再加上自己的新心得，這才會成功一種近於完全的定本。但因言語跟著時代的變化，將來還可以有新的復譯本的。」（魯迅，1935）

我的復譯，就是基於這樣的考量，嘗試如何譯得更好一些。已有一家或多家古體譯本的，我以較為通俗的古體或自由體重譯，與此同時，對一些自由體譯詩感到韻味不足時，則以古體復譯。這不僅僅需要閒情逸致，而且需要求真向善的審美情趣。復譯需要借鑒舊譯長處，但對前人創造性的意譯不敢掠美，在不得已的情況下，包括「一名之立」的襲用，我均以注釋說明。此外，我也新譯了不少就我所知前人沒有譯過的英詩。

— II —

悠久的歐洲人文主義傳統，是西義的核心。這是滲透在希臘文化和希伯來文化中的愛的渴望，死的沉思。是葉慈（W. B. Yeats）在〈長久緘默過後〉（*After long silence*）中所說的「藝術和詩歌的至上主題」。中國詩人和語言學家陸志韋在 1913 年《東吳》雜誌創刊號發表的龍費羅（朗費羅）〈野橋月夜·調寄浪淘沙〉（*The Bridge*），可以視為「失西義」的一個例證，陸譯如下：

夜靜小橋橫，遠樹鐘聲。／浮圖月色正三更。／橋下月輪橋上客，
沉醉金甌。

潮水打空城，舉目滄瀛。／浮萍逐浪野花迎。／兩岸蘆花斜月影，
似溯空明。

原詩四行一節，共十五節，陸譯是原詩前六節摘譯。我的譯詩（以下簡稱傳譯）以七首「巫山一斷雲」加一個單片譯出全詩，見本書第 187 頁。

陸譯以精練的詞句把原詩第一、二節，第五、六節的內容大致意譯出來了，第三、四節基本上省略了，卻仍然再造了原詩意境。其中一個歸化策略是把西方教堂塔樓轉換成佛家「浮圖」，即佛塔。儘管原詩意

境與佛教禪宗有相通之處，但詩人最後直接提到「上帝之愛」。真正能表達詩人的人文精神的思想內容，由於陸譯是節譯，自然沒有逐譯出來。這首詩寫於朗費羅喪妻之後的孤獨中，構思於他常去的波士頓查理斯河上的橋頭（The bridge of the Charles）。詩人想到自己一生，也曾像那些匆忙過橋頭的名利之徒一樣，揹著俗世的沉重負擔，並為之煩惱，此刻獨立橋頭，他自己的煩惱彷彿拋諸流水，可是，就在這一刻，詩人想起了他人的煩惱並寄予同情：「他人尚有斷腸愁／擲影我心舟」（And only the sorrow of others / Throws its shadow over me）。正是這種人類關懷，使得朗費羅的這首詩成為一首偉大的詩，使得詩人曾經流連忘返的這座橋，被後人改名為「朗費羅橋」。後來，這首詩有了不失西義的全譯。

— I I I —

從譯詩的體裁來看，百多年前，英詩古譯幾乎是一種別無選擇的選擇，直到白話文運動興起，才打破了這種形態上的歸化現象。無可否認，中國古典詩詞具有永恆的藝術魅力。最早的英詩古譯留下了仍然具有可讀性或瑯瑯上口的譯作，例如「清末怪傑」辜鴻銘譯考伯（William Cowper）〈癡漢騎馬歌〉（*John Gilpin's Ride*），馬君武譯虎特（胡德，Thomas Hood）〈縫衣曲〉（*The Song of the Shirt*）以及此後胡適和劉半農的重譯，詩僧蘇曼殊譯師梨（雪萊 Shelley）〈冬日〉（*A Song*），胡適譯堪白爾（Thomas Campbell）〈軍人夢〉（*A Soldier's Dream*），郭沫若譯雪萊〈轉徙〉（*Mutability*）和洛威爾（J. R. Lowell）〈噴泉〉（*The Fountain*），吳宓譯羅塞蒂（C. G. Rossetti）〈願君常憶我〉（*Remember*），等等。但是，過去的不少譯詩也許只有翻譯史的意義了，因為它們給當時的讀者帶來了閱讀障礙，今天更難於為一般讀者接受。

導致閱讀障礙的原因，除了「徇西義」之外，大致有三個方面，第

一，是因為英詩古譯，採用五言和七言，有時難免削足適履或省略失當；第二，有些譯者好用冷僻的字詞；第三，由於難以避免的誤譯。

依照原詩適當選體，有時五言和七言，仍然是最佳選擇，例如雪萊（Shelley）〈轉徙〉（*Mutability*），的確適合五言，朗費羅（Longfellow）的〈人生禮贊〉（*A Psalm of Life*），華茲華斯（William Wordsworth）的〈詠水仙〉（*The Daffodils*），斯溫伯恩（A. C. Swinburne）的〈伉儷〉（*A Match*）等詩作，很適合七言。〈人生禮贊〉原詩採用揚抑格四音步句（trochaic tetrameter），其整齊的詩行、鏗鏘的節奏，以七言古體逐譯能順應原詩音步。晚清董恂把英使威妥瑪（Thomas Francis Wade）「有章無韻」的漢譯改為七言，就是一種非常得體的剪裁，只是在貼近原文的形似方面有所欠缺，或有失當的歸化譯筆。

應當留意的是，許多英詩詩句是參差不齊的，例如阿諾德的名詩〈多佛海灘〉（*Dover Beach*），詩句最長的十一個音節（syllable），最短的四個音節。郭沫若和聞一多都曾採用五言古體逐譯，給譯筆戴上沉重鐐銬。郭譯中的「英倫森峭壁，閃爍而岬嶼」（郭沫若，1981），原文是下述一行半：the cliffs of England stand, / Glimmering and vast, out in the tranquil bay。郭譯把寧靜的港灣這一意象不恰當地省略了，還出現了冷僻詞「岬嶼」。以該詞狀山高聳、顛簸貌，雖然貼切，卻可能令讀者望而生畏。因此，傅譯的詞曲體把這一句譯為：「英格蘭危崖壁立，／光閃閃，影森森，港灣無語相對。」

著名詩人和學者吳宓譯詩，有時也有類似弊病。他以五言古體譯安諾德（阿諾德）〈輓歌〉（*Requiescat*，參看傅譯〈安魂曲〉），前三節瑯瑯上口，第四節卻用詞冷僻：「小鳥困樊籠，嬌喘怨偏窄。今宵從所適，廣漠此窀穸」（吳宓，1923）。「偏」，同「逼」，但許多讀者認得「逼」卻不認得「偏」。窀穸，即墓穴，也不是常用詞。試比較原詩和徐志摩以自由體譯為〈詠詞〉的同一詩節：

Her cabin'd, ample spirit, / It flutter'd and fail'd for breath. / To-night it
doth inherit / The vasty hall of death.

局促在人間，她博大的神魂，／何曾享受呼吸的自由；／今夜，在這靜夜，她獨自的攀登／那死的插天的高樓（徐志摩，1915）。

誤譯帶來的閱讀障礙更大。任何學識淵博的翻譯家都難以完全避免誤譯。但譯者必須盡可能減少誤譯。指出誤譯，同樣體現了翻譯的責任。百年來屬於誤譯或多少有所誤解的譯筆，例如：馬君武譯詩之「訛」，蘇曼殊譯詩之「晦」，已有不少學者作了分析。

蘇曼殊比較看重五言、七言古體或律絕。已有學者指出，對於英詩中六行的處理，蘇譯減縮為四行，或是拉長為八行。帶來的弊病，一是省略過多，二是增添過多。這也是導致他誤譯的原因之一。例如他從擺倫（拜倫，Byron）長詩〈島嶼〉（*The Island*）節譯的〈星耶峰耶俱無生〉，原文和蘇譯如下：

Live not the Stars and Mountains? Are the Waves / Without a spirit? Are
the dropping caves / Without a feeling in their silent tears?

No, no; they woo and clasp us to their spheres, / Dissolve this clog and clod
of clay before / Its hour, and merge our soul in the great shore.

星耶峰耶俱無生，浪撼沙灘巖滴淚。

圍範茫茫寧有情，我將化泥溟海出。（蘇曼殊，1927）

在二十世紀初已經引進西式標點的情況下，蘇譯把原詩問句一概譯為敘述句。第三句的「寧」字應當不是語助詞而是副詞，即「豈」或「難道」的意思，一般見於反問句，如「王侯將相寧有種乎？」。拜倫要提出的反問是：圍範茫茫寧無情？像英國的浪漫詩人一樣，拜倫深受

泛神論（pantheism）影響。在中國詩學中或詩人眼裏，「煙雲泉石，花鳥苔林，金鋪錦帳，寓意則靈。」「落紅不是無情物，化作春泥更護花」。泛神論者認為，無須寓意或移情，造化萬物，原本就是有靈有情的。無論有沒有泛神論信仰，詩人一般都不會把造化萬物寫成無情之物。拜倫首先提出問題，接著肯定了它們（They，即首字母大寫，帶有擬人特徵的星辰、山嶽、波浪等）都是活生生、有靈有情的。這一詩節的最後一行是：「整個大自然是他的王國，愛是他的寶座」（All Nature is his realm; and Love his throne），由此可見詩人對萬物傾注的深情。試比較詞體重譯的傅譯〈星辰山嶽（少年游）〉：

星辰山嶽，悄然寂滅？／波浪少精神？野洞幽深，／水珠滴落，無語淚無情？

何須問；有靈之物，求愛解人心。／孽土銷形，此身歸去，／魂魄入洪溟。

此外，蘇譯用七言四行，過多省略原詩意象。如果採用七言，像原詩一樣，大致需要六行才能達意。其實，孟郊的〈遊子吟〉就只有六行，卻是唐詩佳作。《浣溪沙》詞調也是七言六行。譯詩為什麼不可以採用五、七言六行詩體呢？

— I V —

李思純先生對上世紀初的譯壇作了這樣的歸納：「近人譯詩有三式。一曰馬君武式。以格律謹嚴之近體譯之。如馬氏譯蠶俄（雨果）詩曰『此是青年紅葉書，而今重展淚盈裾』是也。二曰蘇玄瑛（曼殊）式。以格律較疏之古體譯之。如蘇氏所為《文學因緣》、《漢英三昧集》是也。三曰胡適式。則以白話直譯，盡馳格律是也。」（李思純，1925）。李思純對於各家評論是否妥當，當作別論，但從中可以看出，以詞曲體譯詩，鮮有嘗試，未能形成一派。

就我所知，前輩翻譯家謹守格律以詞體譯詩並標明詞牌的，除了上文論及的陸譯朗費羅之外，還有下述兩例：一是陸志韋在 1914 年 3 月《東吳》雜誌（1 卷 2 號）發表的〈譯彭斯詩調寄虞美人〉，二是吳宓把朗法羅（郎費羅）的長詩〈伊芳吉琳〉（*Evangeline*）「意譯」為〈滄桑豔傳奇〉時，首齣有一曲〈蝶戀花〉，載於達德學會《益智雜誌》1913 年 1 卷 3 期，吳宓自稱是從〈伊芳吉琳〉序曲「直譯原文」。

在中國翻譯史上，這幾個例子值得研究。但據我所知，對陸譯和吳譯，論者大都泛泛提及而已。陸譯彭斯，沒有注明原作，後來也沒有人論及原作。因此，下文著重討論陸譯、吳譯及其重譯。陸譯〈譯彭斯詩調寄虞美人〉如次：

匡斯河上延空翠，頗領心頭事，思量到此強開眉，忽憶桃花流水賞心時。

淡山竊宛連江繡，忍感春懷舊。幾尋蹤跡曲江濱，爭奈素心難遇素人心。

據我的查考，原詩當為彭斯寫於 1793 年的〈美后菲莉絲之歌〉（*Phyllis the Queen o' the fair*）。菲莉絲是彭斯一位朋友的女兒，她的麗質啟迪了詩人的靈感。陸譯從該詩的前四節摘譯。王佐良譯《彭斯詩選》沒有譯這首詩。傅譯全詩譯出，參見本書第 95 頁。不難發現，陸譯的摘譯，半是擬作半是意譯。除了詞體形態歸化之外，陸譯的歸化策略，就是把原文的「玫瑰花蕾」（*The rose-bud*）改為桃花，像詩人朱湘譯勃朗寧（*Robert Browning*）〈異域鄉思〉（*Home-Thoughts, from Abroad*）時把「梨樹」（*elm-tree bole*）譯成「夭桃」（朱湘，1986）一樣。

除了詩題之外，傅譯把專有名字菲莉絲意譯為「芳心」。因為這個名字來自希臘文，相當於拉丁文的「芙羅拉」（*Flora*），意為草本花卉，源於羅馬神話的花神和春神的名字。彭斯把菲莉絲視為「純美皇