

論《天路歷程》 三個漢譯本的譯詩策略與風格

黎子鵬

詩歌在《天路歷程》中具有畫龍點睛的警喻作用。在《天路歷程》的漢譯過程中，不同譯者對其詩歌的翻譯採取了多元化的翻譯策略。本文選取具有典型代表性的《天路歷程》三個漢譯本，主要通過分析對比其譯詩的形式特點和翻譯手法，以探討《天路歷程》詩歌獨特的翻譯現象。現代西方翻譯理論家霍姆斯（James Holmes）認為詩歌翻譯主要有四種形式：「摹擬式」（mimetic form）、「類比式」（analogical form）、「有機式」（organic form）和「新異式」（deviant or extraneous form）。根據霍姆斯的理論，本文認為賓為霖的文言譯本充分考慮譯入語境，偏重「類比式」翻譯；謝頌羔譯本主要整合運用「類比式」和「有機式」翻譯法，以回應當時中國詩界新舊過渡的多元形式格局；西海譯本緊貼原文內涵和風格，主要採用了「摹擬式」的翻譯策略。《天路歷程》前後三個譯本中詩歌漢譯的流變現象，從側面反映了近百年來中國詩體演變的大致脈絡，也為中國近代詩歌翻譯史研究提供了一個具有文獻參考價值的特殊個案。

關鍵詞：《天路歷程》、詩歌、翻譯策略、翻譯風格

收件：2010年8月26日；修改：2011年1月18日；接受：2011年1月24日

The Strategies and Style of Translating Poetry in Three Chinese Translations of *The Pilgrim's Progress*

John T. P. Lai

By performing important artistic and moral functions, the poems in *The Pilgrim's Progress* add the touch that brings the allegorical novel to life. In the long history of its Chinese translation dated back to the mid-nineteenth century, different translators attempt many and varied strategies and style of translating the poems in the literary classic. Through a critical examination of three representative translations, this article analyzes the special phenomena of poetry translation, especially the choice of poetic forms, rhyming patterns and so forth. According to James Holmes, a leading translation theorist, there are four major forms of poetry translation: mimetic form, analogical form, organic form, and deviant or extraneous form. Based on Holmes' theory, I propose that William C. Burns' translation in the 1850s mainly adopts the analogical form by taking into full consideration of the poetic traditions of the target culture. Meanwhile, Xie Songgao's translation in the 1930s integrates the analogical and organic forms, which reflects the pluralistic landscape during the transition period of the Chinese poetic circles in the early twentieth century. Principally employing the mimetic form, Xi Hai's translation in the 1980s makes efforts to reproduce the forms and poetics of the original texts. By investigating the evolution of the strategies and style as shown in these three translations, the current case study displays the major trends of development of poetic forms, and more importantly, substantiates our understanding of the history of poetry translation in modern China.

Keywords: *The Pilgrim's Progress*, poetry, strategies of translation, style of translation

Received: August 26, 2010; Revised: January 18, 2011; Accepted: January 24, 2011

壹、前言

約翰·本仁(John Bunyan, 1628-1688)的《天路歷程》(*The Pilgrim's Progress*)是西方著名的宗教寓言小說。據目前資料所知,《天路歷程》是近代最早譯成中文的西方長篇小說,自首部漢譯本於1851年面世後(郭延禮,1997,頁104)¹,迄今已出版了近五十個漢譯本(黎子鵬,2007)。《天路歷程》的漢譯歷程是富有研究價值的翻譯現象,尤其當中的詩歌翻譯,更是饒有趣味。小說分為兩部獨立的故事,在故事正文之前,作者以詩體形式詳盡闡釋創作的源起和寫作方式,在收尾時又以詩體作結。另外,故事中的每一片段或以一節短詩作結,或穿插人物頌唱的一首聖詩。這些詩歌用以總結此片段中的經歷或所汲取的教訓,起到突出寓意和承上啟下的作用。其中,小說第一部除引言詩和結語詩外,共有詩八首,歌十一首(Midgley, 1980, pp. 135-147),這些詩歌在歷代信徒中廣為流傳,部分更成為膾炙人口的禮拜聖詩。可見,詩歌在《天路歷程》中畫龍點睛的功用與對後世的影響。但是,以往的研究者較少關注《天路歷程》詩歌漢譯情況,而基督教文本中的詩歌翻譯在學界中也是常被忽視的研究現象。有鑑於此,筆者從《天路歷程》的眾多漢譯本中選取了三個具有典型代表意義的版本為研究對象,即1853年賓為霖(William Chalmers Burns, 1815-1868)²的文言譯本;1938年謝頌羔(1896-1972)³的白話全譯本⁴;以及1983年西海(1917-1992)⁵的新譯本,這三個譯本分別代表了晚清、民國及當代中國三個時期⁶。本文對照原著英詩特色,例如節奏、韻式等,通過分析漢譯詩歌的詩體格律形式等問題,以探討三個譯者的譯詩策略與風格。

貳、《天路歷程》中詩歌漢譯的策略與風格

詩歌是內容與形式、意義與聲韻的有機統一體。詩歌從一種語言譯成另一種語言，要做到內容和形式的「神」、「形」兼備往往不太可能。針對不得已而為之的詩歌翻譯，現代西方翻譯理論家霍姆斯（James Holmes）提出：詩歌翻譯主要有四種形式，首先是「摹擬式」（mimetic form），著重盡量模仿原詩的格律；其二是「類比式」（analogical form），脫離原詩的格律，借用譯入語傳統詩體的格律形式；第三是「有機式」（organic form），捨原詩的形式而取其內容；最後一種是「新異式」（deviant 或 extraneous form），完全不受原詩的內容和形式束縛，隨意自由創造（Holmes, 1988, pp. 22-33；張曼儀，1989，頁 123-124）。在英語格律詩漢譯的形式問題上，近幾十年來中國的翻譯界存在不同的流派，不少詩人、學者提出不同的主張，形成一個多元化的翻譯格局（王佐良，1992、1997；張曼儀，1989；韓迪厚，1969；《中國翻譯》編輯部，1986）。楊德豫（1990）總括了幾大方向，例如譯成散文；或是譯成自由詩；抑或譯成半自由體（詩行長短比較隨意，并未有意識地運用節奏單位來建行，押韻也不嚴格）等。楊氏指出從已經出版或發表的譯作的數量來看，譯成半自由體的佔多數。

在某種程度上，《天路歷程》不同時期的譯者對漢譯本詩歌的翻譯處理採用了上述的詩歌翻譯策略。原文逢有詩歌之處，各譯者均譯成漢語詩歌的形式。現在，我們從各譯本中分別列舉一至兩首詩歌，對照原詩，試分析各漢譯詩體的特色，從而探討《天路歷程》三位譯者的譯詩手法，以及別有景觀的翻譯現象。

一、賓為霖——「類比式」譯詩法

賓為霖為外國人，要純熟掌握漢語及詩歌的格律，獨力翻譯《天路歷程》中的詩歌，實為難事。《天路歷程》乃是賓為霖與華人合譯的成果。

賓氏在〈天路歷程小引〉明言：「中國士子與耶穌教師，參譯始成」。另外，華人信徒曹子漁談及賓氏的官話譯著時，也提及一位華人助手的協助：「先生不暇休息，延一秀士助譯《正道啓蒙》、《頌主聖詩》、京音舊約詩篇、前後《天路歷程官話》等書」（曹子漁，1869）。得到華人助手的協助，賓為霖基本以中國的舊體詩⁷來翻譯原詩，大部分是律詩和絕句的形式，例如當基督徒打敗亞布淪（Apollyon）後，吟誦了一首讚美詩（頁50）：

Great Beelzebub, the Captain of this Fiend,	(a)
Design'd my ruin; therefore to this end	(a)
He sent him harness out, and he with rage	(b)
That hellish was, did fiercely me engage:	(b)
But blessed Michael helped me, and I	(c)
By dint of Sword did quickly make him fly;	(c)
Therefore to him let me give lasting praise,	(d)
And thank and bless his holy name always.	(d)

《天路歷程》原詩的長度一般四至十行不等，每行絕大部分都是十個音節，基本上兩行押一韻，同時有不少平衡的句構，即所謂的「英雄雙韻體」（Heroic Couplet）（Hobsbaum, 1996, p. 22），以上這首原詩便是典型的例子。「英雄雙韻體」是一種英國古典詩體，由喬叟（Geoffrey Chaucer, 1340-1400）首創，詩行由十音節雙韻詩體演化而來，每行五個音步（feet），音步是詩行中按一定規律出現的輕重音節的不同組合形成的韻律最小單位。每個音步有兩個音節，第一個是輕音，第二個是重音，句式整齊、簡潔而考究。此詩採用了抑揚格五音步（iambic pentameter）（Fraser, 1970; Kennedy & Gioia, 1998; Preminger & Brogan, 1993, pp. 768-783, 1052-1064; 高東山，1991，頁 1-27），抑揚格（iambic foot）即是輕重格，由一個輕讀音節跟一個重讀音節構成，如 “By **dint** of **Sword** did **quickly**

make him flye”（粗體字為重讀音節），其韻式（rhyming pattern）為 a a b b c c d d，即“Fiend”和“end”押韻；“rage”和“Ingage”押韻等。

賓為霖把這八行詩譯為七言詩，貌似七言律詩，但又不完全符合律詩的平仄格律，或可反映出格律詩向自由新詩的過渡：

鬼王謀害我靈魂。
狀似龍來啟禍門。
怒若火燃情可懼。
矢如雨下命難存。
辛蒙主宰聖靈助。
力用天刀魔鬼奔。
一路我當依救主。
萬年頌讚主之恩。

若按照七言律詩的平仄韻律⁸來分析，以「萬年頌讚主之恩」為例，根據清代科舉用的官方韻書《佩文詩韻》⁹，「萬」屬去聲十四願，「年」屬下平一先；「頌」屬去聲二宋；「讚」屬去聲十五翰；「主」屬上聲七虞；「之」屬上平聲四支；「恩」屬上平聲十三元，此句的格律為：仄平仄仄仄平平，並不符合律詩的基本格律句型。當然，這首詩雖然不符合律詩的平仄規律，但在對仗上，仍有一定的美感。對仗是一種修辭手段，即詩詞中排偶的句子，兩兩相對，形成整齊之美。譯詩中的頷聯和頸聯按律詩格律採用了對仗法：如第三、四句為「怒若火燃情可懼。矢如雨下命難存」。「怒若」對「矢如」、「火燃」對「雨下」、「情」對「命」、「可懼」對「難存」。其中有寬對，如「怒若」對「矢如」（雖然怒和矢同時名詞，但怒屬情感，矢則是實物）；也有「工對」（同類詞相對），如「情」對「命」等。其中，值得注意的是原詩第五句中“Michael”的翻譯，“Michael”是《聖經》所指的天使長，是魔鬼的對頭¹⁰。賓譯並沒有如《和合本聖經》般把“Michael”直接音譯為「米迦勒」，或許一方面顧及譯文讀者對聖經文化背

景的認知和接受的程度，另一方面或是考慮律詩對仗的需要，因「米迦勒」使詩句排列不工整，於是改譯為「聖靈」，與下句的「魔鬼」在字數相對上顯得更為整齊。可見，譯者為遷就詩歌的形式格律，有時難免要犧牲詞義。在這裡，賓譯由於選擇了以舊體詩的形式翻譯，只能因形式而適當更易原詩的詞義和句法，但新詩沒有這方面的限制，謝譯和西譯便能較自由地緊貼原義和詩句的結構¹¹。

另外，原文並沒有詩的部分，賓譯不時類比譯入語的文化背景而自添詩句。例如故事初段，基督徒（Christian）遇見傳道（Evangelist），幸得傳道指點迷津，踏上天路。原文在此並沒有詩歌，但賓譯仿照書中其他部分的做法，以一首短詩為這一段作結，突出基督徒所獲得的啟示和教誨（頁 1b）：

斯人悔悟切哀呼。

欲保靈魂脫罪辜。

幸得聖徒傳福道。

指明離死入生途。

以上賓譯的詩體在全書中起到畫龍點睛的作用。由於賓譯全書並不分段，只有詩歌分行印刷，因此，詩歌在正文中非常醒目，有助突出各段落的寓意。詩歌易於背誦，令讀者對詩歌的寓意印象更為深刻。另外，詩歌的語言與通篇文言的譯文風格相近，使得詩歌能自然融合到譯文之中。傳教士譯者賓為霖的用心可見一斑，他在熟悉原文寫作特色的基礎上，又在中國助手的協助下善用譯入語提供的語言資源，以漢語地道的詩歌體承載原文表達的寓意。《天路歷程》在故事的重要片段均以一首詩作結¹²，其中不少詩歌是原著所沒有的，乃是譯者添加的，不但為了總結該課的主題和內容，譯者更運用其對原文的闡釋，透過詩句帶出譯者的道德和價值的評論。此外，這些詩歌常以「詩云」、「正是」、「有詩為證」等語為啟。許麗芳（2007，頁 10-11）指出：

從講史、平話至明清歷史演義，此類通俗文本皆不免有評述的干預敘述之話語，即政治或道德的判斷或評價，一般多集中於各卷首末，或情節段落間，所謂『有詩為證』或『詩曰』等文體結構。

由此可見，賓為霖顯然模仿了中國傳統話本小說「有詩為證」的文學傳統。從以上選引兩首譯詩，顯示賓為霖有意借助譯入語文化的語言資源，運用中國近體詩的形式翻譯原詩，在韻式和對仗盡量合律，但平仄格律有所欠缺，或其譯詩時受原詩內容和形式的規限，不能完全自由地挑選合律的字詞來翻譯。但筆者認為最關鍵的因素，還是譯者的翻譯目的和標準的問題，賓譯以傳教為最終目的，並非要創作高質素的文學巨著，譯詩的聲韻美感只是錦上添花而已。賓為霖透過為當時一般讀者所熟悉、易於接受的形式來譯詩，是為了遷就中國讀者的閱讀習慣和審美標準，讓受眾能夠更好地接受作品所傳達的基督教思想。

二、謝頌羔——從「類比式」到「有機式」譯詩法

謝頌羔譯本在很大程度上參照了賓為霖的譯本，他在 1935 的《聖遊記》譯者序言中提到：「在繙譯本書的時候，有原譯本在旁，作為借鏡，而且書中的人名與地名差不多完全根據舊譯本」¹³。兩相參照，謝譯和賓譯中的人名、地名幾乎完全相同。此外，謝譯的詩句帶有不少賓譯的影子，例如賓為霖以「狀似佳禽振彩翎」（頁 25a）翻譯原詩的首句 “How Talkative at first lifts up his Plumes”（頁 70），以「佳禽的彩翎」（翎指鳥翅和尾上的長羽毛）對應原句 “Plumes”（尤指大的羽毛）的意象。無獨有偶，謝譯也把同句譯為「好像佳禽展開彩翎」（頁 75），其中的意象、甚至用詞幾乎與賓譯相同，可見，謝譯在詩歌翻譯上深受賓譯影響。然而，謝譯的詩歌部分，卻並非出自謝氏本人手筆，也不完全是賓譯的翻版。謝頌羔在上述同一序言中提到：

書中的詩，也有一些是根據舊譯本，但是大半是新譯的，而且新譯的那些詩差不多是我朋友馮雪冰先生代譯，因為我對於詩，全然是外行。

可知，謝譯的詩歌由馮雪冰代譯，但為了避免混淆，馮氏的譯詩仍稱為謝譯。

謝譯完成於二十世紀三十年代，距「五四新文學運動」不久。五四時期的散文大都以白話寫作，在詩歌方面，由於受到西方「半格律體」或「半自由體」詩的影響，不少詩人以新詩體式創作詩歌，棄用舊體詩的格律和形式規範。二十世紀三、四十年代是中國新詩創作的試驗階段，也是中國詩歌新舊交替的過渡期。卞之琳（1996，頁6）談到中國新詩的發展和英詩的翻譯時，強調要忠於原詩的形式，如實介紹西方詩：

中國“五四”以來，由於西方詩的觸媒作用，從舊詩（詞、曲）發展出新體的白話詩，……我認為現在還首先應主要如實介紹西方詩，特別從歷史上說，還是主體的格律詩，保持原來還變得不多的面貌，以供我們根據中國實際和可能性的正確借鑑。

謝譯的詩歌在出於這一中西碰撞、新舊交替的過渡階段，充分反映了中外古今交雜混合的特色。一方面謝譯受賓譯影響，自然擺脫不了舊體詩的影子；另一方面，謝譯在不少地方嘗試以新的體式譯詩。關於謝譯舊體詩，較明顯的例子，是當盡忠成功擺脫恥善（Shame）的纏繞後，歡欣地高歌的一曲（頁61）：

The tryals that those men do meet withal	(a)
That are obedient to the Heavenly call,	(a)
Are manifold and suited to the flesh,	(b)
And come, and come, and come again afresh;	(b)
That now, or sometime else, we by them may	(c)
Be taken, overcome, and cast away.	(c)

O let the Pilgrims, let the Pilgrims then, (d)
 Be vigilant, and quit themselves like Men. (d)

謝譯把八行英詩濃縮為四句五言詩（頁 63）：

人心多私慾，
 過失由疏懈，
 聖徒能自強，
 即成好少年。

譯詩完全擺脫原詩的形式，以中國古典詩體來翻譯。表面上看，句數和字數符合五絕的基本形式，但並不符合五言律絕的格律要求。仔細分析，該詩偶數句末字「懈」（去聲四皆）與「年」（陽平十四寒）並不押韻。如前所述，近體詩講究聲調，要求平仄合律，但此詩無論韻式或聲調，全不合近體詩格律。頂多可視之為一首五言古詩，因為古體詩的韻式自由得多，無論奇數和偶數句都可押韻，又可轉韻，韻式寬鬆多樣。再者，古體詩不講究聲調，甚至有意避免合律。以四句五言詩體翻譯原詩，在謝譯中甚為罕見，可能是馮氏興之所至，偶一為之而已。又或者譯者顧及到原詩是一首歌，在譯文中刻意追求每句字數整齊，這是多數頌唱聖詩歌詞的特色。如此，縱然不是刻意為方便入樂的緣故，謝譯在某種程度上也能暗示這首詩歌作為歌詞的特徵。

謝譯詩歌雖然並非完全合乎格律，但其每行詩句字數整齊可算是此譯本的一大特色，較為突出的例子是基督徒登上艱難山（Hill of Difficulty）所念的一首詩（頁 34）：

This Hill, though high, I covet to ascend, (a)
 The difficulty will not me offend: (a)
 For I perceive the way to life lies here; (b)
 Come, pluck up, Heart; lets neither faint nor fear: (b)

Better, tho difficult, th'right way to go, (c)

Then wrong, though easie, where the end is wo. (c)

謝譯如下（頁 34）：

陟彼高岡，縱有萬步，雖有艱險，莫或我阻，

以攀以登，我心所慕，寤寐求之，生命之路。

行行同進，奮我豪神，既無所懼，亦復何驚？

維此艱困，正道是遵，覩彼逸樂，實亡其身。

以上這首譯詩以四行排列，每行分四短句，每句四字，整首詩的外觀非常整齊，構成詩歌形式的建築美。聞一多在〈詩的格律〉中說：「詩的實力不獨包括音樂的美（音節），繪畫的美（詞藻），並且還有建築的美（節的勻稱和句的均齊）」（聞一多，1982，第三冊，頁 415）¹⁴。當然，這明顯模仿了中國《詩經》的句式和風格，或者說是對《詩經》的借用和發揮。其中，「陟彼高岡」直接源自《詩經·小雅·車輦》；「寤寐求之」源自《詩經·周南·關雎》。「莫或我阻」依稀可見「道阻且長」（《詩經·秦風·蒹葭》）以及「莫我肯顧」（《詩經·魏風·碩鼠》）的影子。對《詩經》資源的借鑒，反映出譯者具有中國傳統詩文的功底，這無疑提升了譯詩的藝術價值。

除了視覺美感外，謝譯詩還透過押韻以形成聽覺上和諧悅耳的效果。王力稱押韻的目的是「為了聲韻的諧和。同類的樂音在同一位置上的重複，這就構成了聲音回環的美」（王力，2002，頁 4）。在這首詩中，頭兩行詩的韻式十分整齊，例如：第一、二行詩的第二、四短句末字「步」（去聲六遇）、「阻」（上聲六遇）、「慕」（去聲六遇）、「路」（去聲六遇）屬於同一韻部。至於第三行第二短句的「神」（上平十一真），與第四短句的「身」（上平十一真），也屬於同一韻部。可見，謝譯也在某種程度上保留了舊體詩句的音韻美。或者說押韻的特色，但是其韻式卻沒有舊詩

那般嚴格，也沒有照顧到舊體詩對仗的格律要求。

謝譯在「五四」之後出版，這時白話詩已漸漸流行推廣，然而其形式和結構尚未固定，中國詩歌正處於變革的探索階段，各派詩人各持主張，如卞之琳、聞一多等就主張透過翻譯西方的格律詩和自由詩，引入其格律和形式（張曼儀，1990，頁 197-211；江錫銓，1992，頁 234-251）。二十世紀二、三十年代，四行一節的「方塊詩」曾在中國流行一時。聞一多在〈詩的格律〉（1926）提到這現象：「現在有一種格式：四行成一節，每句的字數都是一樣多。這種格式似乎用得很普遍。尤其是那字數整齊的句子，看起來好像刀子切的一般」（聞一多，1982，頁 416）。謝譯就以「方塊詩」逐譯原詩，即每行一句，每句字數完全相同。例如，當基督徒在十字架那裏卸下背上的重擔，興奮地唱了一首歌（頁 32）：

Thus far did I come loaden with my sin,	(a)
Nor could ought ease the grief that I was in,	(a)
Till I came hither: What a place is this!	(b)
Must here be the beginning of my bliss?	(b)
Must here the burden fall from off my back?	(c)
Must here the strings that bound it to me, crack?	(c)
Blest Cross! Blest Sepulcher! Blest rather be	(d)
The Man that there was put to shame for me.	(d)

謝譯如下（頁 30-31）：

我負了罪孽的苦軛到這田地，	(a)
憂傷呀始終綑縛着我的百體，	(a)
直到這裏，這裏是甚麼地方？	(b)
這裏我幸福的花朵一定開放；	(b)
這裏我背着的重累一定棄絕；	(c)
這裏緊束我的繩索一定斷裂；	(c)

幸福的十字架呀，幸福的墓塚！ (d)

更幸福的是為我受辱的聖宗！ (d)

謝譯在詩體形式上大致緊貼原詩，原詩和譯詩都分八句，原詩每行十音節，譯詩除了第三行少一字外，每行都是十二字。原詩第四、五、六行是平衡的排比句構，譯詩照樣以排比句對應譯出，但譯詩中的排比句由原詩的反問句式（*rhetorical question*）變成了陳述句（*statement*）。為了構造排比句式，譯者在詩歌的第四行加進「幸福的花朵」的意象，很容易讓讀者聯想到成語「心花怒放」之意，以表達出原詩說抒發的極其舒暢、愉快的心情。另外，譯詩的韻式也緊隨原詩，每兩行用韻較為整齊，例如「絕」（入聲九霽）與裂（入聲九霽）為同一韻部。這可見出譯者既掌握中國古詩的音韻，又嘗試採用五四以來的新詩形式，力求再現英文原詩雙韻體的音韻（*aabbccdd*）和形式原貌。然而，謝譯詩歌的韻式和整齊的結構，也造成了一些詞義上的模糊，例如「聖宗」不知所指何人；用幸福來形容「花朵」、「十字架」、「墓塚」和「聖宗」，泛化了原詩中“Blest”的詞意，原詩的“Blest”（*Blessed*）按照語境特指「福聖」，並非泛指「幸福」。再者，謝譯大體上忠實原文詩歌，一般按照原詩斷句分行，但偶然也有自己的發揮，如本詩最後兩句，譯者把原詩倒數第二句的“Blest rather be”「更幸福的是」，放到了譯詩的末句。

再者，謝譯對歌詞的處理，也別具匠心。《天路歷程》原文敘述部分將詩與歌標示出來，雖然歌在形式格律方面與詩差異不大，但歌還要考慮配樂頌唱的需要，這對譯者是另一次的挑戰。《天路歷程》中的聖詩，流傳最廣的一首是第二部末段歌頌堅忍（*Valiant-for-Truth*）信心的聖詩¹⁵（頁 247）：

Who would true Valour see (a)

Let him come hither; (b)

One here will Constant be, (a)

Come Wind, come Weather. (b)
 There's no Discouragement, (c)
 Shall make him once Relent, (c)
 His first avow'd Intent, (c)
 To be a Pilgrim.

Who so beset him round, (a)
 With dismal Storys, (b)
 Do but themselves Confound; (a)
 His Strength the more is. (b)
 No Lyon can him fright, (c)
 He'l with a Gyant Fight, (c)
 But he will have a right, (c)
 To be a Pilgrim.

Hobgoblin, nor foul Fiend, (a)
 Can daunt his Spirit: (b)
 He knows, he at the end, (a)
 Shall Life Inherit. (b)
 Then Fancies fly away, (c)
 He'l fear not what men say, (c)
 He'l labour Night and Day, (c)
 To be a Pilgrim.

原詩每節的韻式一致，都是 a b a b c c c。每詩行有五或六個音節，排列順序是六、五、六、五、六、六、六、五個音節，每節的格式相同。翻譯這首著名的聖詩時，譯者要考慮到詩句是否入樂的問題，謝頌羔似乎意識到這方面的需要，將其譯為：

願眾患難不移，剛毅之信徒，
一意跟從我主，堅決如當初。
前行決無阻礙，能使膽怯灰心，
信徒堅持初志，行主之路程。

雖或有人迷惑，欲信徒驚恐，
他們徒然紛紜，信徒更奮勇，
雖遇強人大敵，信徒依然戰勝，
善用主賜權能，行主之路程。

惟因主賜聖靈，保護眾門人，
我知行畢世程，必能得生命，
願我驅除妄想，不因人言驚心，
朝夕盡力主工，行主之路程。

謝譯詩歌被收編入《普天頌讚》聖詩集中以供頌唱之用，它的每節歌詞字數相等，很適合配樂唱頌，而且每詩行的字數恰好等於原詩的音節數，盡量模仿原詩的格律，偏重「摹擬式」的譯詩原則。但為了適應中國受眾的文化語境，它又融入「類比式」的翻譯考慮，借用譯入語傳統詩體的押韻系統，例如第二節首行的「恐」（上聲二腫）和下行的「勇」（上聲二腫）同屬一個韻部；同一節第三行的「勝」（上平十蒸）和第四行的「能」（上平十蒸）也為同一韻部。由此可見，謝譯在選詞、用韻方面相當考究和規範。

紀哲生（1984，頁9）談到詩歌押韻的功能道：「詩句長短均衡，加上有規律的韻腳，可以加強節奏性。用韻較疏的，節奏較為弛緩；用韻較密的，節奏較為快速。此外，歌詞所表達的感情，有喜、怒、哀、樂之分，這在押韻上尤為重要。例如一首雄壯激昂的歌詞，必須響亮的韻」。謝譯處理此聖詩時，首要的是照顧每節每行的字數，因這直接關乎配樂

誦唱的問題。其次是原詩所表達的意義，在既定的字數規限內把每行的意思填進去。在兼顧以上兩方面之後，又在押韻上做工夫，令詩歌更優美，更添音樂感，並有助記憶。

可見，謝頌羔的譯本既上承賓為霖以舊體詩翻譯英詩的「類比式」譯詩法，同時也運用了新文學運動以來的新詩語言資源，遵照原詩內容，但不拘泥於原詩的形式，而是根據變化着的語言形式在翻譯中自由地加以創造性的發揮，其翻譯活動貫穿了「有機式」的譯詩策略，也在某種程度上對應著中國詩歌在新舊交替時期的過渡性特色。

三、西海——「摹擬式」譯詩法

西海的譯本出版年代較晚，在斷句和分行方面，此譯本嚴謹地遵照原詩的形式，例如上述所論的基督徒在十字架中卸下背上重擔，興奮地唱的一首歌（頁 32）中的最後兩行詩：

Blest Cross! Blest Sepulcher! Blest rather be (d)
The Man that there was put to shame for me. (d)

西海將其譯為（頁 44-45）：

神聖的十字架！神聖的墳墓！要說更神聖，
那應該是為我而受了羞辱的人！

西譯和謝譯同以現代詩的形式來翻譯，不受舊體詩的格律和韻式限制。雖然沒有特定的韻式，兩個譯本都盡量保留詩歌押韻的特色。但謝譯較看重每句字數整齊的建築美，而西譯每句的字數參差不齊。一個明顯的例子，就是基督徒離開解釋者（Interpreter）之家所念的詩（頁 31）：

Here I have seen things rare, and profitable; (a)
Things pleasant, dreadful, things to make me stable (a)
In what I have began to take in hand: (b)

Then let me think on them, and understand (b)
 Wherefore they shewed me was, and let me be (c)
 Thankful, O good Interpreter, to thee. (c)

原詩絕大部分都是每行十個音節，此詩比較例外，詩歌的首兩句每行十一音節，而韻式似乎跟作品中的其他很多詩歌一樣，每兩行押一韻，“hand”押“understand”；“be”押“thee”，但“profitable”卻並非與“stable”押韻，英詩的韻指重讀元音和其後所有音素的重複，雖然“profitable”和“stable”最後一個元音相同，但相同的不是重讀音節。漢語詩的押韻則不涉及重音問題，只要句子末尾的韻母相同或相近便可。西譯如下（頁43-44）：

在這兒，我看到了稀罕和有益的事情，
 看到了快樂的和可怕的光景，
 這些都使我的意志堅定，把任務承當，
 那麼讓我來把這些事情細細思量，
 讓我弄明白為什麼我會看到這一切事迹，
 哦，好解釋者，讓我對你感激。

譯詩摹擬原詩每兩行詩尾字的韻母相同或相近，如「情」（qing，陽平）與「景」（jing，上聲），「當」（dang，陰平）與「量」（liang，去聲），「迹」（ji，去聲）與「激」（ji，陰平聲）。譯詩在選詞方面有時刻意為了押韻而損失詞義，例如“Things”原文所指的是一些實物和東西，並非「光景」所指的某些境況或情景。可是，在詩歌創作中，語詞搭配的彈性、自由度較大，而音韻上的考慮是詩歌寫作的重要特徵。朱自清（1984，頁106）指出：

舊詩詞曲的形式保存在新詩裏的，除少數句調還見於初期新詩裏以外，就沒有別的，只有韻腳……新詩獨獨的接受了這一宗遺產，足見中國詩還在需要韻，而且可以說中國詩總在需要韻。

西譯在翻譯中，的確更為細緻的考慮詩歌的用韻問題，例如，上面所引謝譯中基督徒攀登艱難山所念的詩，西海翻譯為（頁 48）：

山雖然高，我一心想要攀登 ——
 困難絆不住我的腳跟；
 因為看到生命之路就在這裏。
 來，鼓起勇氣，別畏懼，也別泄氣！
 縱然艱難，你最好還是走正路，
 邪路雖然平坦，到頭來依舊是悲苦。

在對這首詩的處理上，西譯跟謝譯略有不同，他沒有刻意追求字數的整齊，而是在押韻方面下功夫，每兩行的末字韻母相同或讀音相似，首行的「登」（deng，陰平）和第二行的「跟」（gen，陰平）韻母讀音相似，「裏」（li，上聲）與「氣」（qi，去聲），「路」（lu，去聲）與「苦」（ku，上聲），「難」（nan，陽平）與「坦」（tan，上聲）韻母相同。

另外，再看看西譯對歌詞的處理，如上述所引《天路歷程》第二部末段歌頌堅忍（Valiant-for-Truth）信心的神詩，西海將其譯為：

凡是要瞻仰真正勇士的人， (a)
 到這裏來吧； (b)
 這兒有個不屈不撓的人， (a)
 風吹雨打，日曝霜凍，他全不怕； (b)
 沒有一句令人氣餒的話 (b)
 能動搖他 (b)
 當初所表白的心願
 —— 成為一位天路客。

你要是用憂鬱的故事 (c)
 去擾亂他的心境，

只會落得羞恥； (c)
 他的體力更是驚人。 (a)
 任何獅子他都不怕， (b)
 他將跟人個巨人廝打， (b)
 他將要有權利 (c)
 ——成為一位天路客。

鬼怪不能，丑惡的魔鬼也不能，
 挫折他的勇氣； (c)
 他知道他自己最終
 將獲得永生的權利。 (c)
 於是幻想飛去， (d)
 他將不怕人家閑言閑語； (d)
 他將不分晝夜努力追求
 ——成為一位天路客。

西海的譯文緊貼原詩的形式，但相比謝譯，它在照顧原詩語義後，並未顧及是否整齊，而且沒有入樂的考慮，各節字數參差不齊，例如第一、二、三節首行的字數，分別是十一、九和十二個字，第三節的首行更一分為二句，形式甚不統一。紀哲生（1984，頁9）中討論到詩句句度長短的問題：

句度的長短，能表現情緒的緩急……句度可以長短相間，但長的不能太長，太長不但不便朗誦，而且很難符合樂句的組織；何況唱歌必須呼吸，句度長，譜上曲就會更長，一口氣無論如何也唱不上來。

西譯一行十一、二字對於歌詞來說，顯然過長了。譯者用標點將長句分隔成幾個短句，這樣也可滿足歌唱中換氣停頓的需要。在選詞方面，西譯顧及了一般自由詩押韻的需要，如第一節第二行的語氣詞「吧」（ba，

輕聲)、第四行的「怕」(pa, 去聲), 第五行的「話」(hua, 去聲)與第六行的「他」(ta, 陰平), 與第二節第五行的「怕」(pa, 去聲)、第六行的「打」(da, 上聲)押韻; 第二節第一行的「事」(shi, 去聲)、第三行的「恥」(chi, 上聲)與第七行的「利」(li, 去聲)押韻, 它們又與第三節第二行的「氣」(qi, 去聲)與第四行的「利」(li, 去聲)押韻, 而這裡的「權利」明顯是為了配合押韻而加上去的; 另外, 第三節第五行的「去」(qu, 去聲)與第六行的「語」(yu, 上聲)也押韻。在押韻方面, 西譯很大程度上因為它擺脫了樂曲調式的限制, 在選詞用字和造長短句等上總體比謝譯更為自由寬鬆。西譯雖然沒有完全仿照原詩的韻式, 卻創造了具有自己獨立生命的韻式和節奏。

綜上所述, 賓譯一般採舊體詩的形式(律詩和絕句), 追求舊詩的整齊美, 更貼近正文的文言譯文風格, 而且賓譯說採用的舊詩體也更為當時中國讀書人所熟悉, 容易被他們接受。至於謝譯和西譯, 兩者都處於新舊詩體文字的交疊狀態, 無論譯詩的行數、長度與押韻方式都更為自由。但在三個譯本中, 西海最緊貼原詩的內容和形式, 更多地採用「摹擬式」的譯詩法。

參、結語

翻譯策略常常反映出譯者的翻譯觀, 以及文化、審美價值取向, 而翻譯現象也往往對應著它所置身其中的特定的社會語言的思潮和處境。詩歌在《天路歷程》具有承上啟下、畫龍點睛的重要作用, 面對這些難度頗大的詩性文字賓譯採用「類比式」譯詩法, 以中國舊體詩形式翻譯英語的格律詩, 明顯地採用了「同化」的翻譯策略, 一方面為了使這些詩歌與正文的文言體相稱; 另一方面為了顧及時代及讀者的需要, 「五四」前新詩還未出現, 至少仍未流行, 當時中國的多數讀書人熟悉的詩體是格律詩。故而賓氏以舊體詩形式翻譯可謂理所當然。賓譯的詩歌, 儘管努力遵

照格律詩的形式規範，例如韻式、對仗等要求，但在平仄方面卻未見圓滿。謝譯完成於三十年代，正值詩體新舊交替的過渡期，因此，謝譯一方面保留舊詩字數整齊的建築美，其中有不少「方塊詩」很可能受到當時詩歌創作思潮的影響；另一方面，它已脫離舊詩的格律規限，句構和韻式也更為自由。再者，在處理原文中的歌詞時，謝譯特別考慮字數整齊和配樂的需要。可以說，謝譯整合了「類比式」與「有機式」的譯詩策略，充分回應了當時文界譯詩的形式多元化的格局，在某種程度上其譯作也可視為中國新詩創作的承前啟後的先行者。西譯於八十年代出版，這時新詩已比謝譯時代發展得更為成熟，西譯甚少追求詩句字數整齊的視覺美感，卻比謝譯更忠於原詩的語義、體式和韻式。西海的翻譯活動更偏重對「摹擬式」譯詩法的運用其譯作吸收了中國新詩的諸多養分。

當然，《天路歷程》的幾位譯者畢竟並非大詩人，他們譯詩也不是為開創新潮流，只是遵循所處時代流行的詩體和寫作方式進行翻譯。從文學角度來看，賓為霖以近體詩的形式翻譯，詩味相當濃厚。謝譯不見統一的譯詩策略，翻譯時並不拘泥某一種特定的詩題形式，這在某種層面上對應著中國新詩承前啟後的探索階段。西譯力求重現原詩的內容和形式，當形式和內容不可兼顧時，傾向捨形式取內容。西譯的翻譯策略是合理的，白話詩至今仍未定一尊，發展的自由空間很大，西譯立足詩歌內涵，大膽嘗試多種詩歌形式，這是對新詩形式的積極探索。《天路歷程》中詩歌漢譯的流變現象，可以說從側面反映了近百年來中國詩體演變的大致脈絡，也為中國近代詩歌翻譯史研究提供了一個具有文獻參考價值的特殊個案。

註釋

1. 郭氏指出最早的漢譯本在1853年出版，據筆者的研究，應為1851年，是英國傳教士慕維廉（William Muirhead, 1822-1900）撮譯的《行客經歷傳》（Wylie, 1867, p. 168）。
2. 賓為霖是大英長老會（Presbyterian Church of England）的傳教士，1847年來華，穿梭汕頭、福州、廈門及北京各地，除《天路歷程》外，曾翻譯《正道啟蒙》（*The peep of day*, 1864）、《舊約詩篇官話》（1867），以及數部聖詩集（Wylie, 1867, pp. 175-176; Burns, 1870; Clarke, 1968; McMullen, 2000）。

3. 謝頌羔，浙江寧波人，1917年於蘇州東吳大學畢業，次年赴美國的奧朋大學（Auburn University）修讀神學，1921年畢業，同年被按立為牧師。1922年在波士頓大學獲碩士學位。1924至1926年間在美以美會（American Methodist Episcopal Mission）書報部任編輯，負責編輯《青年友》。1926年夏到上海廣學會（Christian Literature Society for China）任編輯，直至約1952年退職，著譯甚豐（楊筱，1997，頁84）。
4. 謝頌羔於1935年用白話翻譯《天路歷程》第一部分，取名《聖遊記》，1936年付印；1937年譯成第二部分《聖遊記續集》，1938年印行。同年，由上海廣學會出版《聖遊記》全集，成為首本《天路歷程》的白話全譯本。
5. 西海原名楊之宏，21歲（1938年）於牛津大學畢業。抗日戰爭爆發後回國，曾任大學英語教師。中華人民共和國成立後，西海投身出版界，自1955年起任職平明出版社和新文藝出版社。1958年他被定為右派分子，文化大革命期間，西海被遣送到農村，約1978年全家返回上海。1981年，西海在上海譯文出版社任編輯，期間積極從事翻譯的工作（西海、吳鈞陶譯，1994，頁14-16；楊筱，1997，頁88）。
6. 這三個譯本包括：賓為霖（1869）（1853年初版；簡稱賓譯）；謝頌羔（1995）（1936年初版；簡稱謝譯）；西海（1997）（1983年初版；簡稱西譯），而原文乃根據Keeble（1998）。
7. 「近體詩是相對於古詩而言的，又稱為「今體詩」，這是從唐代人觀點來說的。因為這種詩體成熟於唐代，所以稱之為「近」或「今」。現在我們就一概稱之為舊體詩了」（程毅中，1989，頁92）。
8. 七言律詩有四個基本句型：（一）平平仄仄平平仄；（二）仄仄平平仄仄平；（三）仄仄平平仄仄仄；（四）平平仄仄仄平平（王力，2006，頁30-31）。
9. 根據各譯本所處的時代文化語言背景，本文對各譯本的詩韻進行分析時，酌情採用不同的標準。分析晚清時期的賓為霖譯本與民國時期的謝頌羔譯本，依據清代通用的韻書《佩文詩韻》（[清]袁勵準輯，故宮博物館編，2001，頁303-391）；至於當代的西海譯本，則依據1958年中華人民共和國正式通過的「漢語拼音方案」，該方案明確規定了現代應用漢語普通話標準字音。
10. “Michael...the chief adversary of the devil...”（Browning, 1997, p. 251）；另見《聖經》：「天使長米迦勒（Michael）為魔西的屍首與魔鬼爭辯…」（猶大書9）；「在天上有了爭戰，米迦勒同他的使者與龍爭戰，…大龍就是那古蛇，名叫魔鬼，…」（啟示錄12：7）。
11. 這裏，謝頌羔和西海均以新詩的形式來翻譯，句數和字數就自由得多，也不用照顧對仗，謝氏把“Michael”意譯為「天使」，上下兩句為「我感謝主差天使相助，令我取聖劍刺這魔王」（頁52）；至於西海音譯為「麥依可」，然後再加註：「麥依可（Michael）：即空中的天使長」，上下兩句為「可是有福的麥依可幫助我不少，我很快地就用劍把他趕跑」（頁66）。
12. 其餘賓譯添加的詩句全是七言體，所出現的片段分別是：基督徒受世智（Worldly-Wiseman）迷惑（頁4）、基督徒進入窄門（頁6）、恃儀（Formalist）和偽善（Hypocrisy）因誤入歧途而敗亡（頁12）、基督徒在美宮（Palace of Beautiful）門前遇見猛獅（頁12-13）、基督徒即將離開美宮起行（頁16）、基督徒打敗亞布淪（頁17）、基督徒置身陰翳谷（Valley of Shadow of Death）（頁18）、基督徒和美徒（Hopeful）置身疑寨

(Doubting Castle)(頁33)、牧羊人把基督徒和美徒引到樂山(Delectable Mountains)(頁36)，以及小信(Little-Faith)被劫(頁37)。

13.《聖遊記》其後易名《天路歷程》，譯者序參1956年版《聖遊記》，上海廣學會出版。

14. 具建築美的「方塊詩」如聞一多的〈愛國的心〉：

我心頭有一幅旌旗
沒有風時自然搖擺；
我這幅抖顫的心旌
上面有五樣的色彩。

這心腹裏海棠葉形
是中華版圖底縮本；
誰能偷去伊的版圖？
誰能偷得去我的心？

「句的均齊」表現在全詩八句，每句八個字，長短一致，每節形成一方塊。「節的均齊」則表現在兩節詩的句長、句數相同，相成對偶（許霆、魯德俊，1991，頁89-99）。

15. 此歌被譽為本仁最膾炙人口的作品，收錄於Birkbeck(1933 p. 546)。此歌並使人聯想起莎劇《皆大歡喜》(*As You Like It*)中阿米恩斯(Amiens)在亞登森林(The Forest of Arden)所唱的歌。

感謝詞

本文的研究，承蒙香港研究資助局「優配研究金」(General Research Fund, Research Grants Council)(項目編號CUHK447510)的資助。另外，《編譯論叢》匿名審稿人給予寶貴的意見，在此一併致謝。

參考文獻

- (清)袁勵準輯，故宮博物館(編)(2001)。**佩文詩韻**。海口：海南出版社。
《中國翻譯》編輯部(編)(1986)。**詩詞翻譯的藝術**。北京：中國對外翻譯出版公司。
上海古籍出版社(編)(1989)。**詩韻新編**。上海：上海古籍出版社。
卞之琳(編譯)(1996)。**英國詩選**。北京：商務印書館。

- 王力 (2002)。詩詞格律。香港：中華書局。
- 王力 (2006)。詩詞格律概要。香港：中華書局。
- 王佐良 (1992)。論詩的翻譯。南昌：江西教育出版社。
- 王佐良 (1997)。譯詩與寫詩之間——讀《戴望舒譯詩集》。載於王佐良著。王佐良文集 (頁475-490)。北京：外語教學與研究出版社。
- 朱自清 (1984)。新詩雜話。北京：三聯書店。
- 江錫銓 (1992)。聞一多的新詩格律理論與英美詩歌的影響。載於董健 (主編)，文學研究 (第二輯) (頁234-251)。南京：南京大學出版社。
- 西海、吳鈞陶 (譯) (1994)。C. Bronte 著。維萊特。上海：上海譯文出版社。
- 西海 (譯) (1997)。天路歷程。上海：上海譯文出版社。
- 紀哲生 (1984)。歌詞的創作。聖樂季刊，7月期，8-10。
- 高東山 (編著) (1991)。英詩格律與賞析。台北：台灣商務印書館。
- 張曼儀 (1989)。卞之琳著譯研究。香港：香港大學中文系。
- 張曼儀 (1990)。翻譯對中國現代詩的功過。載於張曼儀 (編)，卞之琳。香港：三聯書店。
- 曹子漁 (1869)。賓教師傳。載於林樂知 (主編)，教會新報，2 (59)，42-43。
- 許霆、魯德俊 (1991)。新格律詩研究。常熟高專：寧夏人民出版社。
- 許麗芳 (2007)。章回小說的歷史書寫與想像——以三國演義與水滸傳的敘事為例。臺北：秀威資訊科技股份有限公司。
- 郭延禮 (1997)。中國近代翻譯文學概論。武漢：湖北教育出版社。
- 程毅中 (1989)。不絕如縷的歌聲：中國詩體流變。香港：中華書局。
- 楊筱 (1997)。漢譯《天路歷程》版本小史初稿。載於葛兆光 (主編)，清華漢學研究 (第二輯) (頁74-88)。北京：清華大學出版社。
- 楊德豫 (1990)。用什麼形式翻譯英語格律詩。載於袁可嘉、杜運燮、巫寧坤 (主編)，卞之琳與詩藝術：河北教育出版社。
- 聞一多 (1982)。聞一多全集，(頁199-212)。石家莊。北京：三聯書店。
- 賓為霖 (譯) (1869)。天路歷程。上海：美華書館。
- 黎子鵬 (2007)。《天路歷程》漢譯版本考察。外語與翻譯，52，26-40。
- 謝頌羔 (譯) (1995)。天路歷程 (香港十九版)。香港：基督教文藝出版社。
- 韓迪厚 (1969)。一詩四詩之商榷。載於林語堂等著翻譯縱橫談 (頁103-112)。香港：香港辰衡圖書公司。
- Birkbeck, W. J. et al. (1933). *The English hymnal: With tunes*. London: Oxford University Press.
- Browning, W. R. F. (1997). *A dictionary of the Bible*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Burns, I. (1870). *Memoirs of the Rev. Wm. C. Burns, M. A., missionary to China from*

- the English Presbyterian Church*. New York: Robert Carter and Brothers.
- Clarke, A. (1968). *China's man of the book: The story of William Chalmers Burns, 1815-1868*. London: Overseas Missionary Fellowship.
- Fraser, G. S. (1970). *Metre, rhyme and free verse*. London: Methuen.
- Hobsbaum, P. (1996). *Metre, rhythm and verse form*. London & New York: Routledge.
- Holmes, J. S. (1988). *Translated! Papers on literary translation and translation studies*. Amsterdam: Rodopi.
- Keeble, N. H. (Ed.). (1998). *The pilgrim's progress*, Oxford: Oxford University Press.
- Kennedy, X. J., & Gioia, D. (Eds.). (1998). *An introduction to poetry*. (9th ed.). New York: Longman.
- McMullen, M. (2000). *God's polished arrow: "William Chalmers Burns*. Fearn: Christian Focus Publications.
- Midgley, G. (Ed.). (1980). *The miscellaneous works of John Bunyan (vol. VI: The poems)*. Oxford: Clarendon Press.
- Preminger, A., & Brogan, T. V. F. (Eds.). (1993). *The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Wylie, A. (1867). *Memorials of Protestant missionaries to the Chinese: Giving a list of their publications and obituary notices of the deceased*. Shanghai: American Presbyterian Mission Press.