

壹、前言

音韻為詩歌音樂性的重要來源，因每種語言有其獨特的語音系統，音樂效果是最難以再現的部分。英詩在音韻的使用上，依據 Alberto Ríos 的分類，可依據其本質 (nature)、位置 (position)、重音模式 (stress pattern)、詩行中的位置 (position in the stanza) 與跨行的音韻 (rhyme across word boundaries) 進行檢視，大體而言，押韻方式以全韻、半韻、頭韻與元音韻最容易被識別，Sapiro & Beumy 在《詩體論手冊》(*A Prosody Handbook*) 一書中舉例說明這四種押韻方式的特殊效果。以全韻 (perfect rhyme) 為例，可押陽韻 (masculine rhyme，單音節或重音在最後音節) 和陰韻 (feminine rhyme，兩個以上音節前重後輕)，陽韻的使用會製造雄壯有力之音韻效果，而陰韻效果因重音關係使音調下降，押韻方式沒有陽韻來得明顯。而以半韻 (slant rhyme) 為例，通常出現在行尾的半韻，其音韻效果可能悅耳也可能聽起來不和諧，兩者均能吸引讀者注意。另一個會出現在尾韻的押韻方式為元音韻 (assonant rhyme)，通常會製造出優美的音樂效果 (melodic effect)。

無論音樂效果為何，Sapiro & Beumy 指出，「意義的解讀會影響我們對於音韻模式的回應」(the meaning of a line will influence our response to its sound pattern, p.99)，除了音樂性的展現，詩中音韻的改變也是一種讓詩中想法、語調、或意象改變的手段之一，尤其行尾押韻的字詞，在詩的意義解讀時，可能是作者刻意強調的字眼，或是押韻的方式有其特殊的邏輯關係，因此 Sapiro & Beumy 強調，音韻的使用常常是下意識的手段 (used as a conscious device) 且其意圖是明顯的 (it is intended to be conspicuous, p.87)，以功能性而言，音韻所發出的聲音可用來喚起詩中所要表達的特定意義 (a certain idea) 或特殊情感 (quality of feeling)，而詩作所要傳達的意義或情感也可藉由音韻效果來凸顯，因此聲音與意義的結合密不可分 (Sapiro & Beumy, p.87)。

鑑於詩歌音韻的使用如余光中所言是「一種語言的藝術」，換言之，詩歌是一門構築音樂效果的藝術，作品要能聲情並美，需如 Alexander Pope 所言：「聲音須為意義之迴響」，故本文擬以余光中《英詩譯註》為範本，探討翻譯時音韻的轉換會如何影響原詩聲音與意義 (sound and sense) 的呈現，並從語言臨摹性的觀點 (the perspective of iconicity)，討論英詩中音韻效果在中譯的過程中達到映像像似 (imagic iconicity) 與擬像像似 (diagrammatic iconicity) 的可能性。透過大師級譯者 (expert translator) 之詩歌翻譯作品，可觀察到不同詩歌型式在翻譯過程中音韻再現的方式，及其音韻型式的设计

如何與詩作中所傳達的內容情感產生聯繫。

貳、語言臨摹性理論 (Iconicity Theory)

在認知語言學研究中，像似性 (iconicity) 是指語言的形式 (linguistic form) 和內容 (content) 之間存有一種可論證的關聯性，即如 Jean Boase-Beier 所言：「像似性存在於語言形式不是隨機任意的符號系統」 (Iconicity ... exists whenever form is not in an arbitrary relationship with meaning, 2011, p.115)，語言形式的特殊結構其實反映人類實際經驗的思維模式，而這些思維模式則是人類對真實世界的認知反應。Charles Sanders Peirce 首先將符號區分為圖像符 (icons)、指示符 (indices) 和象徵符 (symbols)。與像似性關係最密切的圖像符 (hypoicons) 則被分為三類：映像像似 (imagic iconicity)、擬像像似 (diagrammatic iconicity) 和喻像像似 (metaphorical iconicity)。Peirce 認為映像像似與擬像像似之間是有差異的，映像像似主要涉及擬聲、語音象徵及形式象徵，而擬像像似則涉及語言符號 (iconic signs) 系統的抽象排列，能指與所指是以一種對應關係的方式呈現 (representation of analogous relations)。映像像似在詩歌作為創造性語言中的使用尤為突出，如 Fischer & Nanny(1999)認為映像關係 (imagic relation) 在文學語言中可以引起特殊的聽覺、觸覺或視覺作用 (oral/aural, tactile, visual, xxii)。而擬像像似則把語言 (verbal language) 的線性結構與語意成分 (structural and semantic, xxii)，透過語法化 (grammaticalization) 臨摹方式，將人類實際經驗及現實世界中複雜概念作出對應 (analogy)。

Elzbieta Tabakowska 在“Iconicity and Literary Translation”一文中針對似手法如何在翻譯中保留或再現文學作品中的像似性手法 (iconic devices)，她認為，這些像似性手法在翻譯語言之間的轉換時，礙於語言符碼之間的差異，無法完全用目的語來再現相同的手法，除非「像似性手法的運用有其特殊目的，在譯文中則需將這些像似性翻譯出來」 (Muller and Fisher 2003:366)。此外，譯者面臨像似性的翻譯時，需決定哪些像似性手法是作者刻意設計的 (intentional form of iconicity)，哪些是偶發的 (ad hoc form of iconicity)，有效益的翻譯手法須具有一定程度的創新性及表達性 (need to be new and expressive, Muller and Fisher 2003:374)，且能夠吸引譯文讀者的注意。

Jørgen Dines Johansen 則從讀者反應美學的角度來看像似性 (reader-response aesthetics to iconicity)，他提出三種臨摹化方法 (Muller and Fisher 2003:385)：(1)

創造性臨摹 (imaginative iconization)，(2) 擬像結構化 (diagrammatic structuration)，(3) 寄意化 (allegorization)。「創造性臨摹」顧名思義就是在閱讀時，讀者能把文本中的象徵性符號 (symbolic signs) 與像似性概念做連結 (Muller and Fisher 2003:386)，例如小說敘事中的通感式隱喻或意像 (synaesthetic image or metaphor, Muller and Fisher 2003:388) 是一種映像像似手法的表現，讀者在閱讀過程中透過對意像的想像，臨摹小說人物背後的某種特殊情緒；有別於「創造性臨摹」，「擬像結構化」的重心則是放在意像圖式 (image-schemata) 的語法層面 (as syntax, in an extended sense, within the verbal system, Muller and Fisher 2003:394)；而「寄意化」則是指持續的隱喻閱讀 (metaphoric reading, Muller and Fisher 2003:399)，透過隱喻詮釋 (metaphoric interpretation) 尋找第二層或深遠的意涵 (sensus plenior, second meaning or profound meaning)。這三個閱讀方法對於理解像似性是絕對必要的。

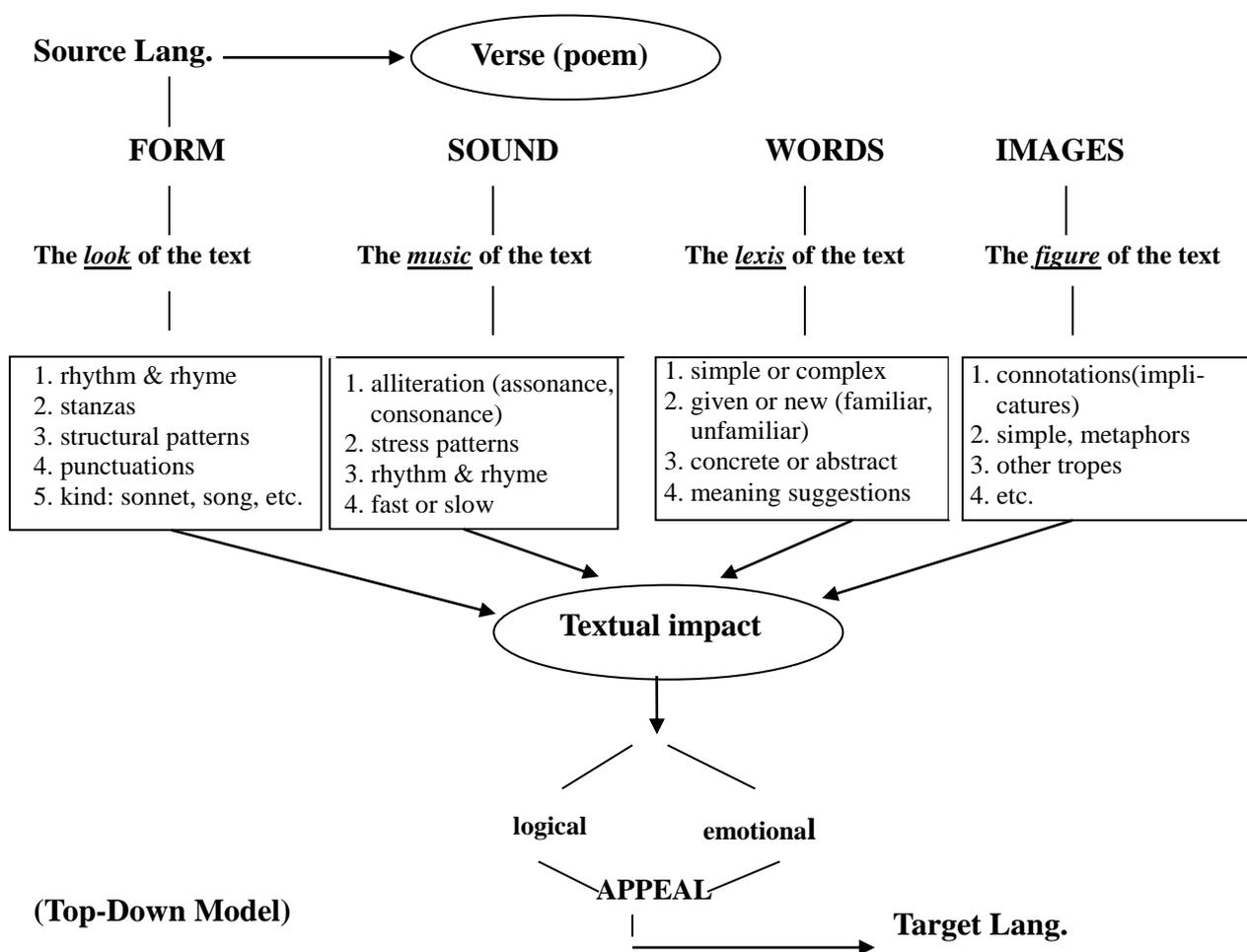
Max Nännny 在「音韻的像似性運用」(Iconic Use of Rhyme) 一文中，從語言臨摹性角度將詩歌音韻視為一種像似性的表達 (iconic or diagrammatic expression, p.197)，更精確的說是一種擬像像似 (diagrammatic icons, p.195)，強調「其音韻之間的關係反映了語意之間的關係」(phonetic relationships reflect semantic relationships, p.195)，Nännny 強調音韻作為擬像像似的手法，證明了詩歌押韻的功能並非只是讓詩歌容易琅琅上口，更重要的是音韻與語意方面的聯繫，如 Boase-Beier 所言，音韻效果為詩人匠心獨運的像似性手段，在詩歌翻譯中像似性可被運用在「賦予詩歌獨特的感知」(exploited to give poetry its characteristic feel, Boase-Beier, 2011, p.115)，詩人藉此提供交際線索，讓讀者能進一步體驗與詮釋詩歌說話者的內心世界及感受，本文所要探究的則是音韻作為一種特殊文體風格的像似性手法 (stylistic iconicity) 如何再現於譯文當中。

參、詩歌翻譯轉移分析 (Translation Shifts Analysis of Poetic Discourse)

Cees Koster 在 *From World to World* (2000) 一書中運用 *armamentarium* (a set of instruments, 一套工具) 的概念來作詩歌原文與譯文的語篇翻譯轉移的探討，藉由比較分析方法找出兩者之差異，以此來推斷譯者對於原文的詮釋 (translational interpretation, p.164)，其分析模式分為四個層面：(1) 語言文本分析，(2) 音韻學，(3) 修辭，(4) 互文性。語言文本分析包含語音、句法、語意及語用層次，音韻學的層面則分析詩歌的形式、音韻、韻律及聲響；修辭的部份則觀察原詩中的暗喻、轉喻、提喻等修辭於譯文

中的呈現；互文性的分析則在探討譯文在目的語文化體系所處的地位。作為翻譯移轉分析的研究方法，其特色在於它能提供較為彈性且多元的分析概念（provide for a multiple and flexible conception of a unit of comparison, p.164）。

Dastjerdi et al.也指出，詩歌語篇之翻譯分析主要有兩種評析模式，第一種主要是以文本分析（textual level analysis）為主，第二種除了文本分析之外，也包涵文本外之分析（extra-textual level），Dastjerdi et al.於其論文中對此兩種模式提出相當清楚的分析框架與流程（p. 34-35），以下為第一種「文本分析」的項目與流程圖：



除了「形式」(form)、「聲音」(sound)、「文字使用」(words)與「意象」(images)之分析項目外，此分析框架尚有「語氣」(tone)與「內容」(content)兩項目未列入上圖中，主要是因為本文將重心置於音韻轉移分析。另外值得注意的是此六項目若有一方於譯文中出現轉移現象，均會影響原詩邏輯與情感(logical and emotional appeal)訴諸於讀者的方式。有鑑於聲音須為意義之迴響，且音韻作為詩歌翻譯轉移分析的重要項目之一，第四部分將以轉韻之譯詩為例，討論音韻與意義方面的聯繫。

肆、轉韻效果之比較分析

余光中在《英詩譯註》中挑選三十七首膾炙人口的英詩翻譯，並於譯文之後以詳細的譯註說明原詩的音韻特色、意義及其翻譯手法，比對原文與譯文所使用的尾韻後發現，合韻的譯詩有八首(含使用近似韻四首，詳附件)，以轉韻方式呈現原詩音韻有二十九首，比例高達78%，其中部分轉韻有十七首(46%)，通篇轉韻有十二首(32%)，此數據顯現余光中在譯詩時若無法達到合韻時，轉韻為其所選處理音韻的手段，以下針對轉韻與近似韻的使用作為一種映像像似的手法作深入探討，礙於語言符碼之間語音差異甚大，原詩作中的像似性手法無法完全用目的語來呈現，因此另一討論的重心則放在譯者使用哪些擬像結構化(diagrammatic structuration)方式，如：增譯、合/轉韻、對仗、語序對調、意義改變、使用標點符號表現語意停頓等方式，來開發可保留或再現詩作中像似手法的翻譯策略。

(一) 部分轉韻

以拜倫的「夜別」(So, We'll Go No More A-Roving)為例，此詩押韻方式為ABAB/CDCD/EFEF，混合「抑揚四步格」與「抑揚三步格」的格律：

So, We'll Go No More A-Roving	夜別
So, we'll go nor more a-roving	讓我們不要再繼續徘徊
So late into the night,	到如此深沉的夜晚，
Though the heart be still as loving,	雖然兩顆心仍如此相愛
And the moon be still as bright.	而月色仍如此光燦。

<p>For the sword outwears its sheath, And the soul wears out the breast, <u>And the heart must pause to breathe,</u> And Love itself have rest.</p> <p>Though the night was made for loving, And the day returns too soon, Yet we'll go no more a-roving By the light of the moon.</p>	<p>寶劍會磨穿了它的長鞘， 靈魂會磨透了胸膛， <u>兩顆心必須停下來喘息，</u> 愛情本身也需要休養。</p> <p>雖然夜晚是最宜於戀愛， 而白晝歸來得匆匆， 讓我們不要再繼續徘徊， 在如此明月的光中。</p>
--	---

余譯均為單行為 10 字，雙行為 8 字，韻腳第一段與第三段與原詩相同，卻在第二段的第三行轉韻 (CDED)，余在譯註中寫道：「第二段之中，又以前二行最妙。靈魂之於軀殼，正如利劍之藏鞘中。靈魂的熱情不朽，正如利劍的鋒芒不銹；然而軀殼是易朽的，而劍鞘也是易銹的…這真是絕妙的譬喻」(33-34)。原詩此段使用陽韻，讀來鏗鏘有力，余譯音韻的安排試圖另以轉韻方式作為音韻使用 (iconic use of rhyme) 的像似性手法，在高明的譬喻之後作出轉韻，顯然譯者在此試圖要讓熱戀中這股激情稍作停頓，同時配合第三行的「停下來喘息 (pause to breathe)」，不難看出音韻與語義巧妙結合。

另以海立克的「給伊蕾克特拉」(To Electra) 為例，此詩為「抑揚三步格」所組成，韻腳為 ABAB：

To Electra	給伊蕾克特拉
<p>I dare not ask a kiss I dare not beg a smile, Lest having that, or this, I might grow proud the while.</p> <p>No, no, the utmost share Of my desire shall be Only to kiss that air That lately kissed thee</p>	<p>我不敢乞你一吻， 我不敢求你一笑， 怕得了一笑，一吻， 我就會變得驕傲。</p> <p>不，不，我的願望 我最高的願望只是 一吻那唇邊的餘香， 它剛才吻過了<u>你</u>。</p>

余譯第一段與原詩相同，卻在第二段轉韻 (ABAC)，此段要做到合韻並不困難，可將第二行與第四行分別使用近似韻改成「我最高的願望只有」與「它剛才把你吻過」，而余譯明顯可見譯者刻譯把音韻從協調轉變成不協調 (dissonance)，不協調的像似性音韻效果較容易引起讀者注意，且與原詩說話者不敢一親芳澤的失落感 (unfulfilment) 相互共鳴，負面意象的效果相當明顯。

余譯另一首相當經典翻譯為丁尼生的「鷹」(The Eagle)，余光中指出：「全詩用三行體 (triplet) 一氣呵成，魄力雄勁…全篇六個末韻均用 S，實為奇韻…前五行雖寫靜態，而蓄勢待發，風雨欲來，氣吞九垓；行末一落千丈，由靜入動，萬古佳句」(54)。

The Eagle	鷹
He clasps the crag with crooked hands:	他用彎手抓緊在岩際：
Close to the sun in lonely lands,	傍著落日，在漠漠的荒地，
Ringed with the azure world, he stands.	背負著長空一碧，他危立。
The wrinkled sea beneath him crawls;	蒼皺的大海在他的腳下爬；
He watches from his mountain walls,	他從峰壁上悄然俯察，
And like a thunderbolt he falls.	像一閃霹靂他驀地衝下。

相對於原詩通篇六個末韻一韻到底的方式，余譯韻腳為 AAA BBB，第二段的轉韻帶出鷹由靜入動的姿態，像似性的音韻效果相當明顯；此外，余譯善用標點符號來強化鷹的動靜情況，例如第一段使用逗點來呈現景中有鷹的靜態畫面，透過「危立」一詞強調鷹端正的站著動也不動，但在第二段第一行末卻使用分號而非逗點，此舉有意凸顯景與鷹之間相對獨立，並以分號作停頓來展現鷹蓄勢待發的狀態，此擬像結構化的手法讓譯詩達到擬像像似的效果，精彩重現原詩詠鷹的方式。

(二) 通篇轉韻

通篇轉韻以班江生的「歌贈西麗亞」(Song to Celia) 為例，此詩單行為「抑揚四步格」，雙行為「抑揚三步格」，第一段韻腳為 ABCB/ABCB，第二段韻腳為 EFGF/EF GF：

Song to Celia	歌贈西麗亞
<u>Drink</u> to me only with thine eyes,	但用你眼波來向我 <u>祝飲</u> ，

<p>And I will <u>pledge</u> with mine; Or leave a kiss but in the cup, And I'll not <u>look</u> for wine. The <u>thirst</u> that from the soul doth rise, Doth <u>ask</u> a drink divine: But might I of Jove's nectar sup, I would not <u>change</u> for thine.</p> <p>I sent thee late a rosy wreath, Not so much honouring thee, As giving it a hope, that there It could not withered be. But thou thereon didst only breathe, And sent'st it back to me: Since when it grows, and smells, I swear, <u>Not of itself</u>, but thee.</p>	<p>我也將我的雙眸<u>回敬</u>； 不然僅留個吻在我杯中， 我就不用將美酒找<u>尋</u>。 那起自靈魂深處的焦<u>渴</u> 原需神聖的酒來<u>解救</u>； 即如我能飲天帝的甘釀， 我也不願以你的<u>換求</u>。</p> <p>前日我贈給你一圈玫瑰， 並非為增添你的光輝， 只算是寄它以一個希望； 在你身邊它不會枯萎。 但是你僅僅在花上輕嗅， 便將它還給送花的人； 從此它抽長，吐香，我說， 為的是你，<u>不是它自身</u>。</p>
--	---

余光中的翻譯均為單行為 10 字，雙行為 9 字，韻腳轉為 ABBA/CDED/EF~~GF~~/HIHI，從韻律的安排 (rhyme scheme) 來看，第一段的上半段音韻較有規律，但從第一段下半段開始，音韻變化極大 (CDED/EF~~GF~~)，相對於原詩運用較為平穩的音韻 (第一段 ABCB/ABCB，第二段 EF~~GF~~/EF~~GF~~) 來展現說話者的自信，余譯的音韻多樣性效果顯然想要塑造出說話者心情的起落，尤能表現說話者對於是否能被所愛慕之對象所接受的那股不確定性。從語言臨摹性的觀點，為能方便押韻，譯者會善用語序對調方式 (如：第一段畫底線處)，如余光中所言，「譯文中為了押韻而互易位置，實為無可奈何之事」 (p.10)。與原詩相較，譯詩音韻轉化極大，因使用轉韻方式仍有達到映像像似的效果；此外，透過轉韻詮釋說話者心情的起伏，此法說明轉韻作為像似性音韻的擬像像似手法，可有效的與詩中所欲傳達之意義相互共鳴。

另以史蒂文生的「安魂曲」(Requiem) 為例，此詩為「抑揚四步格」的四行體所組成，韻腳為 AAAB CCCB：

Requiem	安魂曲
Under the wide and starry sky Dig the grave and let me lie: Glad did I live and gladly die, And I laid me down with a will.	在那廣闊的星空下面， 掘一座墳墓讓我安眠。 我生得歡暢也死得甘願， 我如此躺下，無掛無牽。
This be the verse you 'grave for me: Here he lies where he longed to be; Home is the sailor, home from the sea, And the hunter home from the hill.	請你把這首詩為我刻上： 他睡在自己嚮往的地方； 舟子已歸來，歸自海上， 獵人已歸來，歸自山崗。

相較於原詩音韻的變化，余譯的音韻 AAAA BBBB 顯得平穩，加上近似韻的使用，明顯可見譯詩的轉韻手法試圖呈現說話者心情起伏並不大，雖然余光中對於自己處理音韻的方式不甚滿意，但此轉韻方式相當符合原詩歌詠死亡時相當豁達的心態，像似性的音韻效果相當明顯；此外，余譯的第一段第四行使用逗點讓語意停頓之際，更能強調說話者在生命終結時了無牽掛且面對死亡的坦然心情。

(三) 近似韻的使用

在完全無法合韻的情況下，余光中也相當擅長運用近似韻與對調語序的方式，來達到看似合韻的效果，以布爾地榮的「夜有千眼」(The Night Has a Thousand Eyes) 為例，此詩兩段押韻方式均為 ABAB ABAB，韻腳相同：

The Night Has a Thousand Eyes	夜有千眼
The night has a thousand eyes, And the day but one; Yet the light of the bright world dies With the dying sun.	黑夜有一千個眼睛， 而白天只有一個， 但燦爛世界的光明 都隨著落日西墮。
The mind has a thousand eyes, And the heart but one; Yet the light of a whole life dies	頭腦有一千個眼睛， 而心靈只有一個； 但整個生命的光明

When love is done.

都隨著失戀熄沒。

如前所述，近似韻的運用（劃底線處）作為像似性音韻手法可達到擬像像似的效果，原詩兩段中的第三行均有 dies 一詞，余譯「墮」和「沒」巧妙地被譯者挪至末行句尾，此舉作為像似性音韻擬像像似的手法，與詩中所欲強調的意涵—「沒有愛的心靈等於沒有光的宇宙，一切都是毫無意義」—相互共鳴（84）。

另在濟慈「蚱蜢和蟋蟀」（On the Grasshopper and Cricket）一詩中的前四行，也運用類似的手法來達到合韻的效果：

On the Grasshopper and Cricket	蚱蜢和蟋蟀
The poetry of earth is never dead:	大地的歌咏是永不沉寂：
When all the birds are faint with the hot <u>sun</u> ,	當小鳥給驕陽晒得頭昏，
And hide in cooling trees, a voice will <u>run</u>	躲進了清涼的樹影，一派歌聲
From hedge to hedge about the new-mown mead;	便沿著新割的牧場的籬邊傳遞；

另值得一提則是余譯將第三行的動詞 run 挪置第四行文末，這樣巧妙的挪移不僅讓譯者方便押韻，更能凸顯蟋蟀鳴叫聲音的傳遞不絕於耳，音韻與意義的結合恰到好處。類似的手法請見「塔拉的豎琴」、「冬晚的畫眉」、「悲悼」、「短暫的人生」等詩。

伍、結論

本文試以《英詩譯註》為例，探討大師余光中如何重現英詩中特殊的音韻效果，鑑於每種語言的語音系統相去甚遠，詩歌翻譯難免會出現明顯的翻譯轉移(translation shift)現象，因此轉韻作為譯詩時無法找到合韻時的必要手段之一，而語序對調也是為了方便譯者押韻必要的手段之二，轉韻與語序對調可視為一種映像像似的手法，於讀者而言，其前景化效果(prosodic foregrounding)相當鮮明，有押韻的譯文不可諱言具有較佳的前景化效果，再加上譯者若巧妙調整各行語序，創造出語意部分的前景化，由此可見，譯者對於原詩文體形式(stylistic features)所作的改變，其不同層面的轉移方式與其前景化效果(foregrounding effect)值得深入探討。

參考文獻

- 余光中 (1960)。英詩譯註。台北：文星出版社。
- Alberto Ríos. Glossary of Rhymes. Course home page. Fall 2000. Dept of English, Arizona State University. 1 Oct. 2013.
<http://www.public.asu.edu/~aarios/formsofverse/furtherreading/page2.html>
- Boase-Beier, Jean. *Stylistic Approaches to Translation*. Northampton, MA: St. Jerome Pub., 2006.
- Boase-Beier, Jean. “Translating the Special Shape of Poems.” *A Critical Introduction to Translation Studies*. London, Continuum International Publishing Group, 2011. 113-42.
- Dastjerdi, Hossein Vahid, Haadi Hakimshafaai, and Zahra Jannesari. “Translation of Poetry: Towards a Practical Model for Translation Analysis and Assessment of Poetic Discourse.” *Journal of Language & Translation* 9.1 (2008): 7-40.
- Fischer, Olga and Wolfgang G. Müller, eds. *From Sign to Signing: Iconicity in Language and Literature 3*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Pub., 2003.
- Fischer, Olga and Müller, Nanny, Max eds. *The Motivated Sign: Iconicity in Language and Literature 2*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Pub., 2001.
- Jawad, Hisham A. “Sound Symbolism, Schemes and Literary Translation.” *Babel* 56.1(2010): 47-63.
- Johansen, Jørgen Dines. “Iconizing Literature.” *From Sign to Signing: Iconicity in Language and Literature 3*. Ed. Olga Fischer and Wolfgang G. Müller. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Pub., 2003. 377-410.
- Koster, Cees. *From World to World: An Armamentarium for the Study of Poetic Discourse in Translation*. Atlanta: Rodopi, 2000.
- Leech, Geoffrey N., and Michael H. Short. “Iconicity: The Imitation Principle.” *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. London & New York: Longman, 1981. 233-39.
- Maeder, Costantino, Olga Fischer, and Williams J. Herlofsky, eds. *Outside-In—Inside-Out: Iconicity in Language and Literature 4*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Pub., 2003.
- Nanny, Max. “Iconicity in Literature.” *Word & Image* 2 (1986): 199-208.
- Nanny, Max and Olga Fischer. *Form Miming Meaning : Iconicity in Language and*

- Literature*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Pub., 1999.
- Nänny, Max. "Iconic Use of Rhyme." *Outside-In—Inside-Out: Iconicity in Language and Literature* 4. Ed. Costantino Maeder, Olga Fischer, and Williams J. Herlofsky. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Pub., 1999. 195-215.
- Sapiro, Karl, and Robert Beum. *A Prosody Handbook*. New York: Harper & Row, 1965.
- Tabakowska, Elzbieta. "Iconicity and Literary Translation." *From Sign to Signing: Iconicity in Language and Literature* 3. Ed. Olga Fischer and Wolfgang G. Müller. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Pub., 2003. 361-76.

附件

1. 譯文通篇轉韻

原文	譯文/作者	備註
1. Song to Celia —Ben Jonson	歌贈西麗亞 班江生	p.2
2. Introduction —William Blake	無邪的牧笛 布雷克	p.14
3. On the Grasshopper and Cricket —John Keats	蚱蜢與蟋蟀 濟慈	p.38
4. Home They Brought Her Warrior —Alfred Tennyson	丈夫和孩子 丁尼生	p.48
5. The Darkling Thrush —Thomas Hardy (1840-1928)	冬晚的畫眉 哈代	p.68
6. Requiem —R.L. Stevenson (1850–1894)	安魂曲 史蒂文森	p.80
7. The Half-Moon Westers Low —A. E. Housman	懷念 浩司曼	p.90
8. O World —George Santayana	信仰的靈光 桑塔耶那	p.96
9. With You A Part of Me Hath Passed Away —George Santayana	悲悼 桑塔耶那	p.100
10. The Highwayman —Alfred Noyes	強盜 諾易斯	p.142
11. Tenebris Interlucentem —James Elroy Flecker	復活 佛雷克爾	p.158
12. Statistics —Stephen Spender	統計 史班德	p.196

2. 譯文部分轉韻

原文	譯文/作者	備註
1. To Electra — Robert Herrick	給伊蕾克特拉 海立克	p.11
2. She Dwelt among the Untrodden Ways — William Wordsworth	露西 華茲華斯	p.22
3. So We'll Go No More A-Roving — Lord Byron	夜別 拜倫	p.32
4. The Eagle — Alfred Tennyson	鷹 丁尼生	p.54
5. As We Rush, As We Rush in the Train — James Thomson	飛星 湯姆森	p.62
6. Farewell to the Farm — R.L. Stevenson	揮別農莊 史蒂文森	p.76
7. Four Epigrams — William Watson	四行集 華特生	p.86
8. The Lake Isle of Innisfree — W. B. Yeats	湖心的茵島 葉慈	p.104
9. All That's Past — Walter de la Mare	悠悠往古 戴拉馬爾	p.120
10. The West Wind — John Masefield	西風歌 梅士菲爾	p.130
11. Solitude — Harold Monro	寂寞 孟羅	p.136
12. Caliban in the Coal Mines — Louis Untermeyer	煤礦夫 安德邁爾	p.162
13. Every One Sang — Siegfried Sassoon	大合唱 薩松	p.166
14. Arms and The Boy	兵器與男孩	p.170

— Wilfred Owen	歐文	
15. High Diver — Robert Francis	跳水者 佛蘭西斯	p.176
16. A Lady Thinks She Is Thirty — Ogden Nash	三十歲生日 納許	p.180
17. In Memory of W. B. Yeats — W. H. Auden	弔葉慈 奧陸	p.188

3. 合韻

原文	譯文/作者	備註
1. The Harp That Once Through Tara's Halls — Thomas Moore	塔拉的豎琴 莫爾	p.28 使用近似韻
2. Break, Break, Break — Alfred Tennyson	悲悼 丁尼生	p.44 使用近似韻
3. The Miller's Daughter — Alfred Tennyson	磨坊主人的女兒 丁尼生	p.58
4. The Night Has a Thousand Eyes — F. W. Bourdillon	夜有千眼 布爾地榮	p.84 使用近似韻
5. Envoy — Ernest Dowson	短暫的人生 道孫	p.110 使用近似韻
6. A Dream — Stephen Phillips	夢中 費禮普斯	p.114
7. In Flanders Fields — John Mc Crae	在佛蘭德的田裡 麥克瑞	p.116
8. Sea Fever — John Masefield	海之戀 梅士菲爾	p.126