

中外文學

第一屆中國文學翻譯國際研討會論文專輯

王靖獻 詩關涉與翻譯問題

林文月 省略的主詞

鍾玲 翻譯經驗與詩歌形式

陳長房 寫貌傳神論中國文學英譯

陳慶浩 第一部翻成西方文字的中國書

黃維樑 江晚正愁予(曾焯文譯)

鄭恆雄 美國作家巴瑟美兩個短篇小說的篇章結構

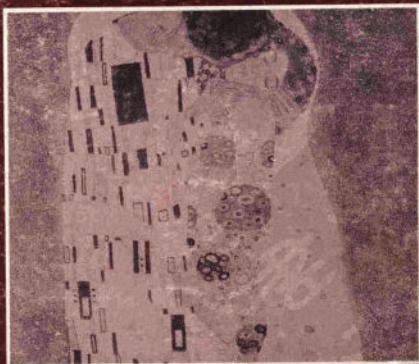
Desnos 星座廣場(張靜二譯)

Holst 斑馬說書人(解法聲譯)

伯愚 也許，並不是真的在等你

何緯義 星甲魚

楊平 十四行詩四首



第十二卷第四期
第二二四期

中外文學月刊

發行人
編輯顧問

顏元叔 王靖獻 朱立民 余光中 高友工 夏志清 葉維廉 齊邦媛 李歐梵

王夢麟 朱炎 姚一葦 胡耀恒 袁鶴翔 葉慶炳 劉紹銘 羅錦堂

社	長	宋	美	瑞
總	編	輯	廖	成
執行	編輯	黃	素	浩
業務	經理	陳	春	燕
業務	助理	彭	碧	卿

出版者

中外文學月刊社

台北市羅斯福路四段
國立台灣大學外文系轉
電話：(業務部) 二五〇三—
三六八

(編輯部) 二五三—九六三

印刷者

淵明印刷有限公司

永和市成功路一段四巷五號

港澳零售
總經理

田園書屋

香港九龍西洋菜街56號2樓

▲訂戶敬請保留封套編號以便聯絡或查詢▼
親友代訂折合新台幣，註明收件人姓名地址

國內零售每册新台幣八〇元

訂閱 { 全年新台幣 八五〇元
兩年新台幣 一六〇〇元

郵政劃撥 〇二七六五—一 中外文學月刊社

國外

平郵 { 港澳地區美金 46元
其他地區美金 53元

航空 { 港澳地區美金 59元
亞大洋洲美金 65元
歐美非洲美金 71元

請寄匯票或個人支票，受款者

Chung-Wai Literary Monthly

中華郵政特准掛號認爲新聞紙類
新開紙台字第三二四〇號

新開局出版事業登記證
局台誌字第一零伍號

・ 中華民國八十八年九月一日出版 ・

中外文學 目錄

第二十一卷・第四期
中華民國八十一年九月

封面設計

王清祿

封面作品

〈物〉("El Beso" 1907-08)
Gustav Klimt (1862-1918)

編輯室報告

4

第一屆中國文學翻譯國際研討會論文專輯

詩關涉與翻譯問題

6

王靖獻

省略的主詞——

古典詩翻譯上的一項困擾

22

林文月

翻譯經驗與詩歌形式——

美國現代詩中的中文文法模式

33

鍾玲

寫貌傳神論中國文學英譯

59

陳長房

第一部翻譯成西方文字的中國書——

《明心寶鑑》

72

陳慶浩

文學論評

江晚正愁予——

鄭愁予與詞 88

美國作家巴瑟美兩個短篇小說的篇章結構 105

外國作家與作品譯介

星座廣場（劇本） 135

斑馬說書人 166

文學創作

甜 168

過年 171

也許，並不是真的在等你 172

蟬 177

星甲魚 178

十四行詩四首 181

· 陰陽 · 失踪

· 天才 · 歷史

黃維樑作

曾焯文譯

鄭恆雄

德士諾作

張靜二譯

霍斯特作

解法聲譯

林衛

何光明

伯愚

孫維民

何暉義

楊平

編輯室報告

一、《中外文學》原訂於九月號推出之「文化屬性與文學表現專號」，因故延後推出，特此向讀者致歉。本期先推出「第一屆中國文學翻譯國際研討會論文專輯」，以饗讀者。

二、《中外文學》為一開放園地，歡迎各家之言踴躍發表，本刊並無任何預設立場。

三、《中外文學》長期徵稿。論文來稿請採行MLA格式，以利編輯作業。採行固定格式旨在消除歧義、防止標識之過度使用，以收明瞭易讀之效。來稿基本上以MLA格式為「原則」，作者於特殊情況下，仍可有所採擇變化。

1 專書、期刊、長篇樂曲、電影、戲劇作品、美術作品等之中文標題一律採用《雙尖號》
，西文標題則加底線或以斜體字標識。

例：《春秋集解》、*The Care of the Self, or The Care of the Self*。

2 論文、短篇作品、短曲、章節等之中文標題一律採〈單尖號〉，西文標題則用“quotation marks”。

例：〈莎士比亞十四行詩面面觀〉，“Power and Subjectivity in Foucault”。

3 (一)同系列符號如須重疊使用時（引號中有引號、尖號中有尖號），最外一層用法仍如上述，其餘各層則不分性質，依奇數層、偶數層次序交換使用單雙符號。

例：(1)引文中有引文：「連『孔曰『成仁』，孟曰『取義』』都要加引號，是不是太過分了？」

(2) 篇名中有篇名：「我讀《暗夜》」、「我讀《我讀《暗夜》》」

(3) 書名中有書名：「《紅樓夢》考釋」、「《因明入正理論》疏」

(二) 重疊標識與辨義原則：在許多情況下重疊標識可以或「應」簡化成單層標識，書名、篇名無誤解可能時尤然。如《〈紅樓夢〉考釋》也可作《紅樓夢考釋》。三層以上的書名標識應儘量避免，如《〈法華〉玄義》釋籤應作《法華玄義釋籤》。但若有歧義則不能簡化。如《論李爾王與哈姆雷特》是論兩個角色，但《論〈李爾王〉與〈哈姆雷特〉》則是論兩部作品。

4. 內文中第一次出現的外文專有名詞譯名後請以括弧標出原文全名。

例：傅柯 (Michel Foucault) 、《吉姆大公》 (Lord Jim) 。

5. 引文年代及頁數一律使用阿拉伯數字。

例：自十八世紀以來，西方國家以文化和工業強權的心態觀照東方世界，以致形成西方羣體意識的我們，與代表他們的東方相互對立的局面 (Said 7) 。

6. 同一作者如有多篇引文，則加附書 (篇) 名或年代。

例：《〈東方主義〉7》或 (Said 1978: 7) 。

7. 各段落的大標題以一、二、三、四等標明，中標題採 1 2 3 4 等，小標題則用 (一)、(二)、(三)、(四) 等，小小標題則用 (1)、(2)、(3)、(4) 等。

8. 內文及文末附註請以圓框阿拉伯數字標明。

例：康拉德這段時期的作品也一再地探討西方的「我們」(we)，與其他世界的「他們」(them) 之間衝突的關係。①

9. 引文書目如同時含中外文者，請先列西文書目，再列中文書目，日文書目置於最後。

四、來稿請附作者真實姓名、通訊地址及電話，論文作者請附簡介。

詩關涉與翻譯問題

王靖獻

For however excellent the verses, it is impossible to translate them from one language into another without losing much of their beauty and dignity.

—Bede, *A History of the English Church and People*, IV. 24
And the English language boasts no more brilliant composition than Plato's *Praise of Love* translated by Shelley.

—Mary W. Shelley, *Preface to The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*, 1839

一

翻譯甚難，這是任何有經驗的人都不否認的事實。有人甚至聲言翻譯根本就是不可能的，不但我們凡夫俗子不能，其實連上帝都不能。艾捷可·巴謝維·辛格 (Isaac Beshevis Singer) 說，有一次演講席中聽衆問他：「假定你有機會和上帝面對面說話，你想告訴他甚麼？」「我要請他和我合作翻譯幾篇東西。」辛格說：「我不相信那些東西他自己翻得出來。」①

又有一說謂翻譯之難，實以中文外譯為最難。歷來文法家持此論者甚衆，多指涉其原因，似是而非，如有人願著劉師培所謂「漢字主形，梵字主音」②，便覺得距離既遠，翻譯不易云云。其實這種論調不一定接觸到問題中心。中文外譯固然最難，外文中文譯亦乎最難——這個說法不合邏輯，但也因為翻譯本來就是一件不合邏輯的事。辛格說上帝若是沒有他幫忙，所譯成果也很可疑。南北朝時，龜茲人鳩摩羅什滯住涼州，通曉漢文，迨五世紀初入長安，始譯佛經三百餘卷。晚年感慨譯事之難，曾指出天竺國文製向來「宮商體韻以入絃為善，」則佛經偈頌，都沿循此藝術精神。他說：

但改梵為秦，失其藻蔚，雖得大意，殊隔文體。③

中文外譯難，外文中文譯（改梵為秦）一樣難，實為有經驗的翻譯家所盡知。鳩摩羅什強調的一點，無非是「大意」可得，但「以入絃為善」的文體遽然變了，詩歌失去著落，於是藻蔚蕩然，使譯者慨歎再三者在此。易言之，翻譯之難，並不是我們調換文字以表達原有文字之指義難，而是我們如何準確地掌握原文所依恃的體格姿勢，當下使用另外一種文字來替代它，以之支持起它穩定的不變的指義，而無移易的痕跡，週延完整，甚至綿密如原狀。這才是我們探究詩的翻譯必須先直接深入的中心課題。

二

我們的探究，須直接深入詩的關涉問題，期能出而討論為甚麼我們對詩關涉的把握，決定了我們翻譯作品的成功和失敗。所謂詩關涉（poetic correlativity），指一篇文學作品在它確定的範圍之內，亦即在可認知的體格姿勢之內，因充份賦予各種有機組成因素以互相激盪的機會，而導致意義之產生，進而確定其全部的美

學層次和道德旨歸，這種以形式統攝內容，以文體浮載主題的藝術性格，就詩之本質，或詩之所以為詩的定義觀之，是正面，必然的，而在這過程中諸有機因素彼此間的動靜消長，即我們所謂詩關涉。

詩關涉就性質言，有技術關涉與文化關涉兩種。詩的技術關涉，可想而知，特別指的是詩的聲音和色彩。嚴格說來，聲音和色彩是造成詩之異於其他文類的首要因素。而且大凡當我們提到詩，無論古今中外，只要我們能够辨認、肯定的詩，例於此兩端必有它突出之處。有人論詩喜用「詩質」一詞，粗看似乎無稽，其實並非完全沒有道理。我們設想古典中國詩和十九世紀初葉以來的西方詩，往往能保有一些或隱或顯的通性。有時我們傾向以比較文學的影響理論為基礎來解釋，有時也難免發現，原來詩質是共通而不滅的。雪萊（Percy Bysshe Shelley）以音樂喻風信子花香，是為西方詩傳統裡「感官交融」手法（synaesthesia）的展現，前承古希臘史詩技巧，後開現代詩的流離精緻。④所謂「感官交融」，古典中國詩有之。雪萊以前一千六百年，陸機擬古詩「西北有高樓」，寫佳人撫琴瑟的手勢之美，接著說：「芳氣隨風結，哀響覆若蘭。」⑤到底是音樂如花香，還是花香如音樂？詩的外在關涉指的是手法、技巧，而我們在這裡發現了一些超越時空的藝術通性。

中國古典詩的技術關涉，於聲音方面，古遠的可以詩經那風「式微」為例：

式微，式微，胡不歸？微君之躬，胡為乎中路？

式微，式微，胡不歸？微君之躬，胡為乎泥中？⑥

兩章的進行，同樣以短促輕辭逐漸遞向猶疑長句，呈二三三四五句型（按「式」本為語助，可有可無，則第一句若容省略之，就呈二三四五句型），表達了詩人由慨歎轉變為怨懟抗議的心情，一章之中聲調慢慢拉長，音響步步提高（crescendo），其中兩用 *sīk（式），三用 *mīwār（微），四用 *gō（胡，乎）加上近

似的一個 *o (故)，則一章始末十六個字 (音)，竟有八個近乎九個字 (音) 是複疊重出的⑦。詩人所使用的聲音技術關涉沉吟再三，直接影響了詩的指義，完成了詩的主題。一章之不足，繼之以第二章，乃抽換字音以足韻，惟拉長和提高的句式不變，複疊重出的關涉依然。這首詩的道德旨歸極為簡單，但它的美學層次不同凡響。

聲音的關涉和色彩的關涉既為詩的本質，初不僅僅中國詩有之，西方詩亦不乏其例。有時一首充足的詩真能自成體例，兼有聲音和色彩的關涉，以豐美的姿態完成它的道德旨歸。李白「訪戴天山道士不遇」：

犬吠水聲中，桃花帶雨濃，樹深時見鹿，溪午不聞鐘，野竹分青靄，飛泉挂碧峰。無人知所去，愁倚兩三松。⑧

一首五絕裡先呈六句連續不斷的景，難沓中含舒緩情趣，有聲的描寫實為襯托無聲而設，建立一種靜寂的世界，同時詩人又超越「濃」和「深」的筆墨，為我們鋪出一層淡漠的情境，沒有激情，只是一點悵惘，「無人知所去」，在幾棵樹下踟躕徘徊。這個地方有聲其實靜寂，花木濃深卻又淡漠欲滅——這是道人的居處、心境、品行。李白以聲色雙重的積極關涉出發，以聲色的寂滅結束。

我們用同樣的尺度看莎士比亞 (William Shakespeare) 的詩，空氣的小精靈愛麗兒 (Ariel) 唱道：

Full fathom five thy father lies;
Of his bones are coral made;
Those are pearls that were his eyes:
Nothing of him that doth fade,

But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange.
Sea-nymphs hourly ring his knell:

Ding-dong.

Hark! now I hear them--

Ding-dong, bell!⑨

整整五噀下令尊就那樣躺著，

他的骨骼是珊瑚架子了：

那些珍珠本是他的眼睛來的，

他身上所有應該會消滅的

都遭遇了一次海之變

已經轉為豐美，奇麗。

水妖按時為他敲喪鐘：

叮噹！

聽吧就是這個——叮噹的鐘！

聲音的關涉以頭韻 (alliteration) 為最顯著，從前半部的 F 聲疊出轉為後半部的 S 聲洶湧，風起處波紋浩瀚錯綜，水聲一時喧嘩，一時緘默，忽前忽後，上下起伏。海底則色彩斑斕，不可名狀，在廣大幽邃的藍色裡閃光繡幻，競為怪異與誇張。王子孚迪南 (Ferdinand) 的「令尊」那樣躺著，任繽紛的色彩交相煊烜，海流

水聲不斷通過，詩人以雙重的關涉互動，提升一短歌的神秘性，水妖在敲喪鐘，叮嚀——但王子雖然隱約聽見天上飄浮的歌詞，聽不見鐘聲。其實他父親並沒有死。

爲了進一步說明我所謂技術關涉的重要性，避免誤解，我必須再提我從前曾經嘗試申說的一個例子。所謂詩的技術關涉，乃是通過文字以及其他文字因素的暗涵（connotation）獲取藝術效果，具有間接提示之美，正與詩作品裡確定而明顯排比的字彙不同。確定而明顯的字彙是內在存有的指稱（denotation），例如李白寫秦地羅敷女，「採桑綠水邊；素手青條上，紅粧白日鮮。」^⑩一連五個顏色字眼皆屬詩內在的指稱。又如李商隱寫菊云：「暗暗淡淡紫，融融冶冶黃」，寫端居秋景云：「階下青苔與紅樹」^⑪，並無暗涵，故也不以間接提示取勝，便不在我所謂技術關涉的範圍裡。所以，當我們就此範圍討論詩的聲音效果時，我們不重視平仄格律或抑揚音步之類的問題，也不重視擬聲法。職是之故，前文看此風詩，我略不去談「中露」轉「泥中」的重要性，以其一日瞭然，無須置喙；看愛麗兒歌，則未對於擬聲的「叮嚀」兩字做任何交代，也因為其中實無甚奧秘可言。實言之，李白「噫吁嚱危乎高哉，蜀道之難，難於上青天」之所以在詩的技術關涉之大前提下具有聲音之勝，首先是兩個「難」字所連絡的跌宕，其次是「乎」與「哉」的修辭學，最後才是「噫吁嚱」之擬聲感歎。^⑫

然則，難道詩之所以爲詩一定要依靠其外在的技術關涉才能成立？其實也不盡然。我以聲音和色彩爲例，強調其效應宜以這種關涉的手法實現爲上乘，我主張暗涵之於詩藝，通常都在指稱之上，而且間接提示乃是詩之異於其他文類的重要特性。雖然如此，我不否認詩之成立除此之外，還有待其他許多因素。我稱這些因素爲詩的「文化關涉」。

詩的文化關涉所及者，乃是結構，支持一首詩，使它不致於解體的實際條件，包括詩人對於他自己時代的領悟以及他對於傳統累積文化的信任與理解。這二者之中，詩人之取舍各有原則，標準，但我們不可能不注意到，雖然優秀的詩人無論中外，多以其兼顧二者爲出衆，但天下能結合現代和傳統的詩人，不見得很多。我們

讀中國文學，稍知古來詩人對於傳統累積的文化都具有近乎絕對的信任和了解。論中國古典詩的文化關涉，我們必須特別檢驗其中所包涵的傳統累積，如何構成詩的內在實理。

傳統的中國詩人，沒有一個真正是孤獨處在時間茫茫的真空而創作的。第七世紀末，陳子昂在武后時代隨軍到幽州討伐契丹，不受重用，有一天感慨登薊北樓：

前不見古人，後不見來者——念天地之悠悠，獨愴然而涕下。^⑬

詩人說前後不見古人與來者，乍看似乎他就站在歷史上最寂寞的一點，無所承續，然而詩的道德旨歸如此，他所表達的方式卻是絕不孤獨的。陳子昂獨登幽州臺，感慨自己不受主將武攸宜重用，遂想起古代，就在這個地方，樂毅先知於燕王，後知於趙王，而千年以下他自己徒有抱負，無人賞識，不但沒有燕王或趙王來以樂毅待他，甚至武攸宜之於樂毅也如壘贅之別。就人生之現實言，陳子昂是孤獨站在一邊城高臺上沉吟；就詩思發展言，亦即就文學技巧乃至於文學理念言，他前有燕趙古人之行誼^⑭，後有未來想當然的知音，詩人並不寂寞。所以我們說，傳統的中國詩人構思執筆，志在繼承和延續，沒有一個是處在文化的真空裡創作的。

詩人志在繼承和延續，首先便須能面對他的時代文化，判別虛實，區分優劣，惟恐和他的時代產生隔閡。當然，我們也看出來真正的詩人往往是對當代文化不以爲然，亟思以自己的創作針砭、矯正之。雖然如此，在他的工作過程裡，傳統的中國詩人都能以肯定的態度看待傳統，象徵，和寓言，承認歷代累積的智慧也存在民間知識(folklore)裡，正如它存在於典墳經籍和辭藻文章裡一樣。我們知道一首好詩通常都以四個象限組合完成，爲景，爲情，爲典故，爲傳說。情景交融互動，詩意驟生，這時先參以典籍文章裡引用的故實以厚殖之，繼則以民間傳說敷衍之，延伸其風韻，加強詩的感染力。

孟夏草木長，繞屋樹扶疏，衆鳥欣有託，吾亦愛吾廬。既耕亦已種，且還讀我書。窮巷隔深轍，頗迴故人車。歡言酌春酒，摘我園中蔬；微雨從東來，好風與之俱。汎覽周王傳，流觀山海圖，俛仰終宇宙，不樂復何如？⑮

景是初夏時候居廬四週的樹木，已經很茂密扶疏了，許多禽鳥滿意啾啾，我也覺得情緒很好，對自己的生活環境沒有抱怨。四句帶過，情景交融於焉成立，其餘則進一步舉例說明事實：耕種、讀書，不必做無謂的交際，春酒飲之，蔬菜食之，好風微雨按時節來，發現我在讀的是荒遠的《穆天子傳》和《山海經》，不登大雅之堂，惟我自守一室，彷彿遨遊宇宙，「不樂復何如？」

情景交融既然成立了，陶潛用車轍句式暗示息交絕遊，安貧樂道的人生態度，用春酒「以介眉壽」，用園蔬療飢，以莊子記老聃俛仰，雜以詩經「云何不樂」的修辭問語（rhetorical question），透露詩人多源頭的心志和學識，這些都是來自典籍文章裡的故實。這首詩本為「讀山海經」十三首之發端，一開始就顯出詩人對於神話傳說以及象徵寓言的肯定、欣賞。一首傳統的詩的四個象限乃告充實圓滿，包括我們所謂文化關涉裡的民間知識和書本上的典故。這樣一首詩最明顯的主題，本在抒寫一知道退避的人如何度過他的夏天，則自然賦予閑適的心，閑適便能消暑，便能為可為可不為之事，讀荒乎其唐之書，沒有計劃，沒有日程表，動止根據本性，凡事隨遇而安。這樣一首詩的佈置（聲音結構）宜以無結構為結構，試看它一頓於「愛吾廬」，二頓於「讀我書」，三頓於「故人車」，四頓於「與之俱」，五頓於「復何如」，前後不見章法，行止無可預料，正合它道德自歸之要求。猶有甚者，這首詩不著一顏色字，但開始的時候字裡行間鋪張出一片蔥蘢綠意，隨即以寡欲和些許寂寥沖淡色彩，綠中透露出灰白和棕黃，正是一個隱者耕讀的格調，止於「微雨從東來，好風與之俱。」最後四句故返朴質、愚拙，於無詩處見詩，空明澹泊，歸於無色。陶詩文化關涉之深刻如彼，其技術關涉之美大致如此。

三

時既有這雙重的關涉，理解其文化層次已經甚難，把握技術細節更是談何容易。如果翻譯只是將作品由一種文字改寫為另一種文字，如果翻譯只求改寫觀念時要信實通達和爾雅，凡人大概還有希望辦到，但譯詩者除此之外，還須把握作品的技術之美，還須將作品的聲色特徵用另一種文字表現出來，這是鉅大的挑戰，知識和感性的雙重挑戰。

上文提到傳統中國詩關涉廣泛而深入，幾乎不可能完完整整用另一種文字改寫。其實上乘的英詩何曾不然？我嘗試將莎士比亞的愛麗兒歌用方塊字改寫出來，自覺力不從心，非常沮喪。首先，我根本無法再現它的頭韻風味，遑論在一短作中由一組頭韻轉入另一組頭韻呢？當然有人會說頭韻之為物可有可無——這於近代英詩或許不錯，但於文藝復興時代便可議。它既然是一首俚曲短歌，由空氣的小精靈唱出來，必然須帶著原始清純的風味，而頭韻體正合要求，因為古代英詩的音韻學裏留下給莎士比亞的遺產，除頭韻結構以外，幾乎再也沒有了。我知道其關涉之重要性，但無能為力。我知道它的F和S系列可能有擬聲作用 (onomatopoeia) 存在，但我只能束手不管。我不喜歡我譯文裏那幾個「就」，「著」，「了」，「的」，可是我非用它不可。雖然意思算是翻出來了，詩卻原封不動留在英文裏，中譯本幾乎沒有。

濟慈 (John Keats) 的〈夜鶯曲〉 ("Ode to a Nightingale") 共八節，每節十行。第七節說他今晚聽到的這夜鶯的歌，古代的帝王和窮人聽過，聖經裏的路得也聽過。最後三行和第八節的首二行如下：

The same that oftimes hath

Charm'd magic casements, opening on the foam

Of perilous seas, in faery lands forlorn.

Forlorn! the very word is like a bell

To toll me back from thee to my sole self! ⑤

這首歌，也許曾經

幻化了許多神奇的窗戶，開向驚駭的

波濤，在那冷寂的仙境。

冷寂——這箴言震響如鐘，

把我從你那裏盪回孤零零的自己！

詩人以一個字 forlorn 收束第七節，遂在段落空白之中稍作停頓，接著又以那相同的字開啓第八節，引向全詩的結尾。詩的意象和聲音效果皆屬上乘，由一個兩音節的字扮演了重要的角色，可以想見。我爲了保存它兩音節的結構，故逕譯之爲「冷寂」，可是無法將它擺在第七節之收束處，已經很著急了；接著於第八節之開啓，我總算順利將「冷寂」定位，卻忽然發現濟慈說 forlorn 是「這麼一個字」，而「冷寂」在中文裏是兩個字，所以我不得已將它改寫爲「這箴言」，可是原文所謂字如鐘響應該是「噹」一聲迷迷茫茫消散的效果，我的中譯竟變成「噹噹」二響，但也沒有辦法了。

詩的技術關涉乃是詩藝美的極致，殆無可疑。再舉現代英詩二例說明翻譯的甘苦。葉慈 (William Butler Yeats) 的十四行詩〈麗姐與天鵝〉(“Leda and the Swan”) 所敘爲奧林匹亞大神宙士 (Zeus) 化

身爲天鵝襲擊凡女麗姐，使她受孕之事。詩前八行寫天鵝接觸麗姐，神與人結合的過程，第九行開始：

A shudder in the loins engenders there
The broken wall, the burning roof and tower
And Agamemnon dead.⑥

腰際一陣戰慄於焉產生

是毀頹的城牆，塔樓熾烈焚燒

而阿加梅儂死矣。

一說引文中第三行 (And Agamemnon dead) 雖有文化關涉之指稱，其實是技術關涉的暗涵，造成一種聲音效果，於第一字取 a，第二字取 n，第三字取 p，合成爲一個含混無窮的字 and，意思是麗姐生海倫和克萊旬奈絲特拉 (Clytemnestra)，前者導致特洛 (Troy) 屠城，後者擊殺親夫，即希臘聯軍統帥阿加梅儂於凱歸當日，兩個女人的作爲恰好鼓盪出荷馬 (Homer) 的史詩世界和愛斯吉洛思 (Aeschylus) 的悲劇境界。所以說城牆毀頹，塔樓焚燒，and，地中海大文明的展開有待於此一神人之接觸，不一而足云云。我勉強寫出一個老氣橫秋的句子：「而阿加梅儂死矣」，希望造成一種有餘不盡的效果，但去 and 的技術關涉仍遠。

艾略特 (T. S. Eliot) 〈荒原〉("The Waste Land") 第一節當中出現這樣幾句：

Madame Sosostris, famous clairvoyante,
Had a bad cold, nevertheless