

奧菲爾斯 的變奏

鄭樹森



奧菲爾斯的變奏

鄭
樹
森

奧菲爾斯的變奏

定價八元

作 者：鄭樹森

封面設計：蔡浩泉

出 版：素葉出版社

地 址：香港上環郵政信箱 33809 號

排 字：年豐排字所

印 刷：培基印刷公司

地 址：香港灣仔船街38號

印 數：1—1000

初 版：一九七九年十月

版權所有 不得翻印

目 錄

(一) 奧菲爾斯的變奏·····	一
(二) 「具體性」與唐詩的自然意象·····	一七
(三) 俳句、中國詩，與龐德·····	六二
(四) 龐德與詩經·····	九七
(五) 評榮之穎的「臺灣現代詩選」·····	一二五
後記·····	一三九

奧菲爾斯的變奏

——介紹葉維廉的「衆樹歌唱」

一位早已發出自我聲音的作者，如果也從事翻譯，往往會在有意無意之間，讓自己的風格流入翻譯的作品裏。由於每個人對於用字遣詞，都會有個別的偏愛與偏見，即使翻譯者並不從事創作，某種程度上的差別是無可避免的。但對於一位自我風格特強而又不能完全服膺艾略特「無我說」的作者，翻譯的過程往往是兩種風格的爭鬥。余光中在其翻譯的「英美現代詩選」裏，曾將傑佛斯的一段詩作如下的處理：

瀕此海豹之濱，而鷗翼

在空中際如織網然織起

聖哉充溢之美。

誠如余氏自己在「翻譯和創作」一文所指出的，這一段詩如果落在「白話派」譯者

的手裏，很可能就變成：

在多海豹的岸邊，許多翅膀

像織一張網那樣在空中編織

充溢得多麼神聖的那種美。

十多年來余光中一直致力把文言的濃縮和彈性鍛鍊進「左手的繆思」。這則譯文的定稿，對於研讀余氏作品的讀者和評者，未嘗不可視為其個人風格的昭示。

葉維廉在一九七六年夏天出版的歐洲及拉丁美洲詩選「象樹歌唱」亦可作如是觀。尤有進者，這本譯詩集無論在選材、文字及技巧方面，都可拿來反證和說明葉氏自己的作品及詩學。這並不是說葉維廉受到本集所選詩人的影響。事實剛好相反。這本詩選所翻譯的作品，不但用字造句受到譯者本人詩風的左右，連表達的方法亦偶受譯者的變動。在選材方面，所譯十二位詩人共涉義、德、西、法、希臘（古典及現代）等六種文字。就我們所知，葉維廉的外語造詣，除精通英文外，亦通曉法語。一九六九年由芝加哥大學出版的一部「當代法國詩選」就收有他自法文譯成英文的作品。至於古代的外

語，似乎只懂古英文一種（當代我國詩人通曉古希臘文的大概只有王靖獻一位）。在這種情形下，現於加州大學教授比較文學的葉維廉，甘犯比較文學界不作二手翻譯的戒條，透過英文來介紹這些詩人，顯然是對他們的作品有獨特的喜愛。另一方面，由於要通過他人的英譯來捕捉原著的精神面貌，在翻譯的過程中，葉維廉的重新詮釋也因而增加比重，作為詩人葉維廉的自我也獲得更大的活動空間。事實上葉維廉自己也意識到這個問題的存在。在介紹現代希臘詩人賽菲里斯（諾貝爾文學獎得主）的前言中，葉氏引述柏拉圖「詩是距離現實的三重模倣」之說，笑稱不懂希臘文而去試譯，豈非是「第四重距離的模倣」。話雖這樣說，但個人的偏愛還是使他動了筆。

在現代詩史上，企圖以譯詩來推展詩運，作形式上的追求，頗多先例。英美詩壇在第一次世界大戰之前有以龐德為首的「意象派」，引進中國古典詩和日本俳句來提倡改革。我國在新詩形式的摸索中，也有徐志摩的譯介浪漫英詩，和孫大雨仿照英詩「五步格」來翻譯「黎瑯王」等例子。葉維廉早歲的一些譯作，如一九六〇年在「創世紀」發表的艾略特的「荒原」，在「現代文學」草創期刊出的聖約翰·漢斯，對於台灣的現代主義詩運，不無推波助瀾的作用。但這本選集，不知何故，僅選入聖約翰·漢斯，而把可視為「名譯」的「荒原」摒棄不收。其餘的譯詩，大多發表在一九七〇年及七一年

間，其時隨著現代主義崛起的好幾位詩人（包括葉氏自己），早已建立起個別的風格，也成爲詩壇矚目的人物。在這種情形下，本集裏「歌唱」的「象樹」，談不上有任何「運動」的意味，而只是詩人對自己喜愛的作品的一些「變奏」。

葉維廉在一九六〇年發表的「靜止的中國花瓶——艾略特與中國詩的意象」（現收入志文出版社印行的「秩序的生長」），一再強調在艾略特的詩裏，意象與意象之間往往「不發生任何具有戲劇動向的關係；它們都是在同一平面上單純的存在。所以：假如我們要了解其間的關係，就要活動我們的想像去建立關係。」他又指出：「由於意象間關係之斷絕（如『序曲』）或由於文法上的含糊（如『一局棋戲』首段），可以產生暗示的最大力量。」葉氏的這些分析，事實上也可以套用於聖約翰·濮斯。早在一九三〇年，艾略特即率先譯介這位一九七〇年諾貝爾文學獎得主的作品「遠征」。艾氏在前序中指出濮斯繽紛豐富的風景意象，表面上看來龐雜、獨立、互不關連，實際上是有意切斷說明性及連繫性文字的鎖環，讓意象自行演出。因此所有的意象重疊沉澱後所產生的效果或印象，讀者必須重新介入追尋其意義。讀者在品味聖約翰·濮斯作品時，如能把握這個「切斷聯想之鎖」的方法，對濮斯當能有更進一步的認識。

另一方面，對於研究詩人葉維廉的朋友來說，葉氏對艾略特詩法的解說，艾略特對

濮斯的分析（葉氏亦曾提及），以及葉氏的濮斯翻譯，又可以視為葉維廉早年詩作方法的註腳。排除意象之間說明性的「連結媒介」，使之極具暗示性地並列——這在一九五八年的「城望」一詩即有雛形的運用；其時以跨句方式，每三四行集中表現一個主要意象，然後即「割接」上另一小段，如是共連綿了一百零六行（見一九六三年的詩集「賦格」）。一九五七年的短詩「元旦」也是同一類型的例子。而一九五九的「致我的子孫們」則已濃縮至行與行之間的意象並置：

十四個太陽旋轉於低垂的天空下

獅子怒吼，我們靜聽滿樹喧嘩

瀑布沸騰著一切的感覺，沖彎了

一叢叢的理想。我們戰戰慄慄

這樣看來，葉維廉在好幾年後的介紹聖約翰·濮斯，一如艾略特之譯介濮斯，是一位詩人在另一位詩人的創作中，發現與自己不謀而合的「神似」；而在翻譯過程中重作「自我的肯定」。

「意象並置」的手法，艾略特的老友龐德早在一九一四年就曾詳細討論。在「渦旋主義」宣言裏，龐德會借重其時西方並不熟悉的俳句來爲自己的理論撐腰：「貓的足印在雪上：／（彷彿）梅花。」照龐德的說法，這首俳句的原作並無任何「彷彿」或其他比喻性的連繫字眼，而只是他加插進去作說明用的。剔除連繫或說明後，這兩行詩成爲具體意象的並列，是兩個分立的視覺單元，兩者之間的關係只有隱然的暗示，等待讀者主動地以想像力來填補其互相折射的意義及關係。因此，龐德自己那首膾炙人口的「巴黎地下鐵」小詩（「人羣中這些臉孔的魅影：／濕黑枝頭的花瓣。」）也得從這個角度來觀察。我們得馬上補充的是：照語言學家羅曼·雅克慎的分析，這種「並置性」的、類近「換喻」的手法，和比喻性的表現相較，談不上孰優孰劣。而其交替出現，則決定於作家個人選擇，同代文風傾向，以及文類的需要。例如整個現代藝術作爲符號系統來看，比較傾向於「並置性」手法；艾森斯坦的映象蒙太奇及立體主義的多角度同時呈現都可作爲佐證。

葉維廉對這種並置手法的知性認識，始於一九六〇的艾略特專論，而在旅美的英文專著「龐德的國泰集」（一九六九普林斯頓大學出版），則有更爲詳盡清晰的討論。葉氏指出這種表現方法在中國古典詩也是相當普遍的。在一九六九的「中國現代詩的語言

問題」一文（亦見「秩序的生長」），葉氏引李白的一行詩「浮雲遊子意」以爲例證。按葉氏的看法，由於中文言語法的彈性，這一行詩可以沒有「連結媒介」而靠並置來產生意義。它既可解作暗喻式的「浮雲是遊子意」（亦可倒過來看），又可讀成明喻式的「浮雲就像遊子意」。但這兩個意象之間的「類同性」和關係，以及所暗示的遊子心態，對於讀者來說，並不是很大的挑戰。然而原詩「在造句法上並沒有把這相似之處指出，沒有指出和沒有解釋的趣味，一經插入『是』、『就像』等連接字眼的話，便會被完全破壞。就這個例子來說，我們是同時看到浮雲與遊子（及他的心靈狀態）：……的同時出現，一如兩個不同的鏡頭的並置。」

葉維廉一九七〇年譯出的西班牙詩人馬札鐸的詩，在表現方法上非常接近這種並置的技巧；尤有甚者，葉氏更將其理論的認識作明顯的實踐。例如馬札鐸「一張年輕的臉」的後半：

白色的小徑上

樹幹轉濃轉黑

高伸的葉子：

遠夢而去的青烟

大清早的池水：

白霧裏一條無邊無際的河

橫著鉛青的山

另一異變

引文的第三及第五兩行，無論是在原文（見一九六五年馬德里出版的「馬札鐸詩全集」頁五十四；西班牙文承友人關美瑞小姐協助核對，特此致謝），或是近十年來美國相當流行的「歐洲現代詩選」（Willis Barnstone等主編，一九六六年紐約版）所收的英譯，都是作跨句，與引文第四及第六兩行分別以比喻性字眼作連接——前者用「是」字，後者「彷彿」。葉氏的譯作拋棄原有的連結性比喻，而一律代以支點，這顯然是把表現方法從比喻性更易為並置性，並有意增強原詩的暗示性。因此，我們在前面對「意象並置」的解說也就完全適用於此。

葉氏在介紹馬札鐸時，說「他許多詩頗近中國王孟的旨趣」，又說其詩亦無「玄學的焦慮」。但頗近王孟之趣這麼一句評介，在沒有其他說明下，是有點「印象派」的。

要作進一步的了解，我們還得參考葉氏一九七一年在台北的第一屆比較文學大會上發表的論文「王維與純粹經驗美學」（英文見七二年的英文「淡江評論」，後略加濃縮，作為一九七二年出版的英文本「王維詩選」前序，黃美序的中譯後曾在「純文學」月刊發表。）葉氏認為王維的不少傑作，是景物作意象性的自然傾露，而詩人盡力壓抑自我，不在詩中對自然事物的意義作任何形而上的追求。換言之，儘管具體意象要通過詩人的選擇和排列，但除此之外，詩人並不以人為的意義及秩序君臨於自然現象本身，而致力於一種「以物觀物」的呈現。這樣的詩甚少主觀思慮和情緒的爆發，更沒有玄學意義的追求。讀過華滋華斯「汀潭寺」及「序曲」等作品的讀者，都會察覺到，華氏每在景物的描述後，插入個人情感的抒發以及對現象界意義的思索。（近年來當代美國重要批評家Harold Bloom和Geoffrey Hartman均先後力排眾議，倡說華氏作品本質上並不是自然詩，而是「反自然詩」，是形上意義探索與個人自我追求的詩。）因此，葉氏這句評語，必須從這個比較的角度方能充份體會。換言之，葉氏認為馬札鐸的詩甚少知性的、抽象的沉思，景物的自然顯現也就是意義本身，例如這一首「碧藍裏」：

碧藍裏

一岸黑鳥

鳴叫，拍翅，駐足在

一棵死硬的白楊上

在光身的林裏

沉寂的穴鳥

寫冷黑的音

在二月的譜上

在「視境與表現」一文，葉氏獨標本詩，推為「在分析性元素特多的印歐語系中」仍能「超脫知性」的傑出例子。

一九七〇年間，葉氏在美國 *Delta* 雜誌第四期討論王維一首絕句英譯上的困難。該篇短文結束時，葉氏首先引述四首為適應英文句法而插入不少「連接媒介」的譯文（「中國現代詩的語言問題」一文雖以李白為例，但大致上論點是相近的。另葉氏在書評書目社刊行的「文學評論」第一集發表的「中國古典詩與英美現代詩——語言、美學的滙通」，亦以孟浩然為例，作更為詳細和精闢的分析，此處限於篇幅，無法再作說明），

然後是葉氏自己盡量接近中文文言結構的翻譯，最後則不再作任何翻譯上的比較和討論，而頗具禪機地以這麼一句話作結：「謹將下面留空。」該刊主編也果然在文後留了一截空白。「象樹歌唱」裏選擇古希臘詩人艾克伊樂柯的詩作斷片。其中第二十一則是這樣的：

想
樂

艾克伊樂柯的名字雖然不時出現在西方的經典，但他的殘缺不全的詩作直到一九五

八年方由一位法國學者整理成冊，一九六三年美國的詩人兼學者戴芬博開始譯成英文。第二十一則顯是闕文，但通過葉氏的經營，又夾在前後兩則較具長度的「斷片」，一位受過現代主義洗禮的讀者很容易會聯想起某些「在虛空中求意義」的作法，例如約翰·蓋茲的音樂裏的沉默，盧奇奧·方登納一九六〇「空間觀念」的空白畫布（僅有三痕斜斜的割裂）。但從無見有，在空無中求畫，中國的古典早已有之。如是，這一則古典斷片的刻意現代化，對現代中國詩人的葉維廉來說，亦有其雙重的趣味。

此外，另有一些短缺至兩行及一行的斷片，經邱顯賢的畫巧妙地配合，也能均衡出一股頗為「現代」的感覺。例如第十四則「如鴿子之於麥束／朋友之於你」和第八則「你帶回來／一束明亮的罪惡」，以及第三則「嚴峻溶化……／船桅落」和第七則「牆防禦似圍著天井」。讀著這些詩行，不禁令人想起當年葉氏對中國現代詩語言的一個建議：「提鍊白話的第一步便是從現象中抓緊自身具足的意象。自身具足的意象可以解釋為一個無需詩的其他部份便能成詩的意象。一個好的自身具足的意象，事實上就可看成一首自給自足的詩。它之所以是自給自足，因為它是承載著整個情境的力量，……」。讀葉氏「賦格」時期及旅美之初的詩作，我們不難發現其詩作意象的濃度，有時甚至給人「超載」的感覺。葉氏早年詩作以「艱深」見聞，與這種意象的密集出現不無關係。而

這個建議，別人實行起來，如果缺乏「自我控制」，往往產生有句無篇的結果，意象雖然新鮮紛發，但內在結構則瀕臨崩潰。

葉維廉在一九七〇年初開始實驗「混合媒體」的作品。各種藝術的特有媒體（例如詩的文字，畫的色彩綫條）都有其本身的特長，但也有先天的局限。所謂「混合媒體」，就是企圖綜合地發揮個別媒體的特長，並利用一個媒體來擴展另一媒體，探求表現經驗的延展和多面性。然而得馬上補充的是：藝術的「出位之思」以及超越表現性質的作法，亦非現代主義所獨擅。錢鍾書在「中國詩與中國畫」一文，即力陳山水畫和山水詩在美學原理和評價標準上有互為換位的傾向。華爾達·沛德在「文藝復興」一書，也有「所有藝術皆追求音樂的境界」（指音樂的純粹性和直接性）之說。一九七〇年葉氏開始小規模揉合舞蹈、音樂和詩（作品後收於一九七一年出版的「醒之邊緣」和不久前由中外文學社印行的「野花的故事」）。及至一九七一年，則有在中山堂演出的大規模集體創作「放」。在「醒之邊緣」出版時，葉氏更成為第一位詩集附同唱片的中國詩人。「象樹歌唱」共收十二位詩人的作品，亦同時由十二位當代中國畫家配畫。如此大型的詩畫合集，在我們的詩壇恐怕也是第一次吧。儘管這次的聯合談不上是「混合媒體」，但好幾位畫家的作品，可能由於對詩作的把握恰到好處，往往能做到銖兩對稱，在