



集文論廉維葉 / 206 系書報時

和太之飲

飲之太和

葉維廉文學論文二集



究必印翻 有所權版

時報書系

飲之太和

——葉維廉文學論文二集

著者 葉維廉

發行人 儲京之

出版者 時報文化出版事業有限公司

地址 臺北市大理街一三二號

電話 三〇六六八四二

郵政劃撥 一〇三八五四

印刷 文群印刷有限公司

地址 臺北市萬大路七一巷二四號

初版 中華民國六十九年元月三十一日

登記證 行政院新聞局版臺業字第〇三四號

平裝新台幣一〇〇元

精裝新台幣一四〇元

如有缺頁、破損、倒裝，請寄回調換

目錄

△ 中國詩的視境 ● 一 中國古典詩與英美現代詩

語言美學的滙通 ● 一五五

中國文學批評方法略論 ● 八五

嚴羽與宋人詩論 ● 一〇一

中國古典和英美詩中山水美感意識的演變 ● 二二五

飲之太和 ● 一九五

無言獨化——道家美學論要 ● 二三五

東西文學中模子的應用 ● 二八三

經驗的染織

序馬博良詩集「美洲三十絃」 ● 二九一

陳若曦的旅程 ● 二二三

△ 現代歷史意識的持續 ● 二三九

△ 附錄／我和三、四十年代的血緣關係

從比較的方法論中國詩的視境（一九七一）

一、語法與表現

中國詩①獨具的表現形態，可以從文言所構成的語法中反映出來。爲了使我們明澈的了解這個由語言的特色所產生的表現形態，我在下面舉一首李白的詩，利用英文逐字的直譯及其他既有的譯文來比較，看看語法和表現的密切關係。李白的詩如下：

青山橫北郭

白水繞東城

此地一爲別

孤蓬萬里征

浮雲遊子意

落日故人情

揮手自茲去

蕭蕭班馬鳴

下面是逐字的直譯（括號中的文字或標點是英文語意中所必需增添的）：

Green mountain[s] lie across [the] north wall,

White water wind[s] [the] east city.

Here once [we] part.

Lone tumbleweed [;] [a] million mile[s] [to] travel.

Floating cloud[s] [;] a wanderer[’s] mood.

Setting sun [i:] [an] old friend[ʹs] feeling.

[We] wave hand [s] [you] go from here.

Neigh, neigh, goes [the] horse at parting.

這首詩，和其他的舊詩一樣，具有由語法構成的幾個獨特的表現方法，這些方法容後再論。首先，原文和英譯相較之下，我們會發現幾個語言的特色：

(一)除了很特殊的情形之外，中國詩沒有跨句 (enjambment)；每一行都是語意完整的句子。

(二)如大多數的舊詩，這首詩裏沒有人稱代名詞如「你」「我」如何。「我」如何。人稱代名詞的運用往往將發言人或主角點明，而把詩中的經驗或情境限指為一個人的經驗和情境；在中國詩裏，語言本身就超脫了這種限指性，（同理我們沒有冠詞，英文裏的冠詞也是限指的。）因此，儘管詩裏所描繪的是個人的經驗，它却能具有一個「無我」的發言人，使個人的經驗成為共有的經驗，共有的情境。這種不限指的特性，加上中文的動詞沒有語尾變化，正是要回到經驗本身與情境本身去。英譯中所需要的 We 和 You，是原文中所不需要的。

(三)同樣地，文言超脫某一特定的時間的圍限；印歐語系的詩中往往把一件事置於某時某地發生，所以他們特別具有複雜非常的動詞的時態變化。中文之能超脫特定的時間的圍限，是因爲中文動詞是沒有時態的 (tense)。印歐語系中的過去、現在、將來的時態變化，是一種「人爲」的分類，用來限指時間和空間的。中文的所謂動詞則傾向於回到「現象」本身——而現象本身正是沒有時間性的。時間的觀念完全是人爲了實用的目的硬加諸現象之上的。就在動詞這一點上，我們就可以看出中國人根本的美感感應形態和西方人重知性分析的感應形態的重大分別，這點在語法的比較的討論上尤爲顯著。有人或會說，中國文字中亦有「今」、「昨」、「明」等表示時間的字眼，但我們亦知道，在詩中極少應用，而多見於實用性的散文，或有在詩中用及時（如李白的一些以獨白式寫成的詩），都總是爲着某種特殊的效果，在中文的句子裏，所謂「動詞」仍是沒有時態的變化。

現在我們來看詩句中語法的結構。一個常見的結構是 2—1—2，如：

鳥影 度 寒塘

中間的一個字往往是連接媒介（動詞、前置詞，或近乎動詞的形容詞）②，用來拉緊前後兩

個單位的關係。這個結構和英文的主詞——動詞——受詞最相近，要譯成英文時通常是相當方便的。我們可以看出，李白上面的一首詩的頭兩句顯然是屬於 S—V—O 的結構。但奇怪的是，很多英、法譯者，受制於他們思維的習性，偏要歪曲這種結構，我們不妨將這種歪曲了結構的例子和原詩比較，可以看出舊詩裏的獨特的呈現方式，也可以反觀英文、法文裏根深蒂固的分析性的趨向：

青山橫北郭

白水繞東城

在 Giles, Bynner 及 Gautier 的手裏就變成：

Where blue hills cross the northern sky,

Beyond the moat which girds the town,

(‘T was there we stopped to say Goodbye!)

——Giles

With a blue line of mountains north of the wall,

And east of the city a white curve of water,

(Here you must leave me and drift away……)

——Byrner

Par la verte montagne aux rudes chemins, je vous reconduis jusqu'à l'enceinte
du Nord.

L'eau écumante roule autour des murs, et se perd vers l'orient.

——Judith Gautier

我們暫不談誤譯部分——亦不必在此指出 Giles 是把整個情境置於「過去」(特定的時間)——其破壞原詩的超脫時間的特性亦很明顯。讓我們把注意力集中在語法的結構上；在原文裏，甚至在我的逐字的英譯裏，我們看到自然的事物本身直接的向我們呈現，而在英譯裏，我們是被“Where”和“With”之類知性的、指導性的字眼牽着鼻子帶回這些事物，在英譯裏，我們看到的是知性的分析過程，而不是原詩裏事物在我們面前的自然的呈露。在原詩裏，詩人彷彿已變成了水銀燈，將行動和狀態向我們展現，在英譯中，或 Gautier 的說明性的程序裏，由於加插了知性的指引，我們所面對的，是一個敘述者向我們解釋事情。這是一個很重要的分別。中

國舊詩中超脫知性的指引而獲致電影的水銀燈的效果，任讀者直接參與美的感悟，這兩點在許多2-3型的句子裏尤爲顯著，先舉杜甫一行爲例：

國破 山河在

這一行先後被譯爲：

Though a country be sundered, hills and rivers endure.

——Bynner

A nation though fallen, the land yet remains

——W. J. B. Fletcher

The state may fall, but the hills and streams remain.

——David Hawkes

請注意譯文中分析性或說明的 *though* (雖然) , *yet* (仍然) , *but* (但是) 等如何將原文中的蒙太奇效果——「國破」與「山河在」的兩個鏡頭的同時呈現——破壞無遺。兩個經驗

面，仿似兩錐光，同時交射在一起；讀者追隨水銀燈的活動，毋需外界的說明，便感到畫面上兩個意象併發所構成的對比和張力，在這兩個併發的意象之間（我特別強調這個「間」字），正是潛藏着許多可能的感受和解釋，但這兩意象之「間」的豐富性是由兩個意象之間的「關係未決定性」來產生，一旦詩人在文字裏「決定了」關係，這一個情境只能有一個解釋，一種可能性，原句裏的多重可能性完全喪失了，而這個重大的損失是歸咎於分析性的插入，現象的完整性必需通過具體（即未沾知性）的呈露。同理，要保留電影效果中的物象的直接呈露，我們就不能把

星臨萬戶動

如大漢學家（！）洪業那樣翻成

While the stars are twinkling above the ten thousand households……

（「當」（！）星「在」萬戶「之上」閃爍）

亦不能解作：星臨「使」萬戶動（很多英譯作如是解，不必再舉例。）有了以上的了解，我們就知道下面兩句詩好處正是物象直接呈露的電影效果：

星垂平野濶

月湧大江流

同時，這兩句的具體性、直接性、戲劇意味，決不能如 Birch 先生那樣解法，他看到的是：星被廣濶的平野所拉下，月在河的流動中湧前^③。我們不否認原句亦會引起如此的形象，但原句中的含蘊的豐富性決不限指於此形象，該句的豐富性的來源正是我們的獨特的語法所構成的「關係未決定性」，詩人以水銀燈的活動，將氣氛以最清澈、最親切的一面呈於讀者面前，任其直接參與玩味。

我們由是可以明白，李白詩中的五、六行，一如杜甫的句子「雲霞過客情」，是決不能動輒的加插分析的元素去解釋或翻譯的。李白的「浮雲遊子意」這句應該解釋為：「浮雲是遊子意」和「浮雲就像遊子意」嗎？我們的答案是：它既可這樣解釋，同時又不可以這樣解釋。我們都會感到遊子漂遊的生活（及由此而生的情緒狀態）和浮雲的相似之處；但在語法上並沒有把這相似性指出，沒有指出沒有解釋所產生的趣味和效果，一經插入「是」、「就像」等連接性的元素，便會被完全破壞。而令人傷心的是，所有的國文課本的講解，所有英譯（譯事本身當然亦是詮釋欣賞的一種）竟然以加插了「是」和「就像」那種解釋作最後依傍！（課本的例子比比皆是，不

另舉了，英譯的例子從略。）李白這句詩的美感效果，是使我們同時看到浮雲與遊子（及他的心靈狀態）。這兩個物象的同時呈現，一如兩個不同的鏡頭的並置（即艾斯坦坦所謂「蒙太奇」），「是整體的創造，而不是一個鏡頭加另一鏡頭的總和。它之比較接近於整體的創作——而不是幾個部分的總和——是因為在這一類鏡頭的並置上，其效果在質上與各個別鏡頭獨立看來是不同的。」④讀者的想像，由於兩個鏡頭的並置開始創作的活動，而在二者之間喚起第三層繁複的形象。

曾經死心地服膺於中國詩的美的美國現代詩人龐德（Ezra Pound）在其論雕刻家Gaudier-Brzecka時涉及的疊象美正可做以上的詩句最好的註腳，（有關龐德與中國詩的血緣關係，見拙書 *Ezra Pound's Cathay* 美國普林斯頓大學一九六九年出版），龐氏說：

在遠山上霧中的松樹很像日本盔甲的甲面。

霧中松樹的美並非因它像盔甲的甲面而引起的。

盔甲的美亦不是因為它像霧中的松樹。

在兩種情形之下，從其形態美來說，是根源於「不同平面的互持關係。」

樹和盔甲的美是因為其不同的平面以某一種姿態重疊的關係。⑤

以上的詩句中意象的並置或併發所構成的美正是這種「雕塑性」的美。

至此，我們了解到「浮雲遊子意」的視覺性、電影效果、多重暗示性是由於語法上不建立語意上的關係而產生的，但我們亦注意到，這句詩的兩個意象有強烈的相似性，所以挑發了讀者的想像去建立關係，在某一個意義來說，「浮雲」最後仍會被視為「遊子」心境的外在形象，但這個結論是在其他的美感活動發生了作用以後產生的。現在讓我們看看中國詩裏更純粹化的視覺性、雕塑性與電影意味：

鷄聲茅店月

人跡板橋霜

這兩句詩中的物象以最純粹的形態出現，毫未沾染知性或主觀性。這些物象在一刻中在我們眼前同時出現，構成一個與原來事物的本樣幾乎不辨的氣氛。我們一時間無法知道（亦無意去分辨）究竟鷄、月、橋各自的位置在那裏，我們應該說：「鷄鳴」（時）月（見於）茅店（之上），「人跡」（在）（滿）「霜」（的）「板橋」（上）」嗎？我們都知道，「月」不一定在「茅店」之上，它可能在天際剛升時。

這裏使我們想起英國十九世紀末美學家斐德 Walter Pater 曾經論及藝術中的 Anders-

streben, 錢鍾書所謂「出位之思」(詩或畫各自欲跳出本位而成爲另一種藝術的企圖); 斐德談到「鏡子、磨亮的盔甲、靜水三樣東西作了偶然一刻間的並聯, 而使一個固實的形象的每一面都同時呈現, 替我們解決了決疑已久的問題: 畫能不能夠如雕刻一樣各面皆全的呈現物象。」他繼續說, 「理想的詩」應該是「精緻的時間許多斷片」的捕捉, 「使我們同時看到存在的每一面。」

⑥以上的兩句詩, 以電影中的鏡頭及蒙太奇技巧, 已進入繪畫和雕塑的領域, 由於「鷄」、「月」、「橋」等的位置的未決, 我們可以同時由各個不同的位置去看同樣的事物, 由於它們超脫了知性的奴役, 我們越過語言而回到現象的本身, 使我們更豐富的浸入自然的律動裏。

中國詩要讀者溶入自然的律動, 這是最高的理想, 卽就常常有話要說的李白也不在話下, 請看:

風去 (鏡頭一)

臺空 (鏡頭二)

江自流 (鏡頭三)

江山長在, 人事變遷無疑是李白欲傳達的部分意義, 但需要用文字說明嗎? 這些狀態和行動的並置, 不是比解說給了我們更多的意義嗎? 我們不是因這一刻的顯露而進入了宇宙的律動和時間之

流裏嗎？

二、視境與表現

現在讓我們從另一個角度去看中國詩的視境。

詩人的視境可以由其面對現象中的事物時所產生的感應形態來說明，美的感應形態雖說因人而異，但從大處着眼，同時爲了討論上的方便，暫可分爲三類：（不同的感應形態產生的視境也決定了表現形態之不同，這點在第一節的討論中已經說清楚了。）

譬如第一個詩人，他置身現象之外，將現象分割爲許多單位，再用許多現成的（人爲的）秩序，如以因果律爲據的時間觀念——去年某月某日某事引起某事——加諸現象（分割以後的片面的現象）中的事物之上；這樣一個詩人往往會引用邏輯思維的工具，語言裏分析性的元素，設法澄清並建立事物間的關係。這種通過知性活動的行爲自然會產生敘述性和演繹性的表現，追求此物因何引起彼物，這種作品裏往往有所謂「邏輯的結構」可循。

相反的，第二個詩人設法將自己投射入事物之內（雖然仍是片面現象中的事物，）使事物轉化爲詩人的心情、意念或某種玄理的體現；這樣一個觀者，在其表現時自然會抽去一些連結的媒