

香港浸會大學人文中國學術叢書

古典詩學的現代觀照

——中國詩學研究前沿國際論壇論文集

張宏生 主編



鳳凰出版社

前 言

二零一四年十二月十七日，香港浸會大學中文系主辦了“中國詩學研究前沿國際論壇”學術會議，來自中國大陸、中國香港、中國臺灣等地區以及日本、美國的二十多位學者匯聚一堂，一起討論中國詩學的相關問題，取得了令人滿意的成果。本書便是這次會議的論文結集。

從會議論文來看，主題較為多元，既有宏觀之思考，也有微觀之探究，既有傳統視角的拓展，也有新興思路的嘗試，所涉時代則早自先秦《詩經》、《楚辭》，晚至民國，跨越幅度甚大，是對中國詩學的一次濃縮的巡禮。

魏寧和艾朗諾不約而同地對文本中的詮釋多樣性產生興趣。魏寧的《“云誰之思？”——中國詩詞中的無標記對話及其詮釋學意義》關注到詩詞中的“主詞”，以及他們之間隱藏的“對話體”。他從比較文學的角度開啟思考，指出中國詩詞中往往省略主詞，因而讀者便不容易注意到詩歌中段與段之間的主詞可能已轉換，彼此是前後對話的關係，而這些在翻譯成英文的時候便會產生一些問題。艾朗諾《不同語境中的詩句內涵——以宋代詩歌和掌故為例》以惠洪《冷齋夜話》中對蘇軾貶謫海南時的一段記載為例，談到蘇軾所寫的兩首詩與一對駢句，詩與駢句的風格極其不同，進而認為，如果讀者瞭解了最後那對駢句的背景之後，回頭再去看前兩首詩，

則所得到的閱讀觀感會全然不同。因此，艾朗諾得出結論：在不同語境下，詩句的意義會跟著變化。如果說魏寧的文章主要關注的是文本內部的互動，艾朗諾則無疑更為強調文本與文本之間的外部互動，在這樣層層疊疊的交互影響之中，追求對文本更全面的理解。

張健的《江湖與廟堂之間——晚宋詩歌的邊緣化與詩人的游士化》分析了晚宋詩歌的邊緣化：科舉的現實考量，使得詩歌成為“外學”；理學的興盛，使得詩歌遭到主流價值觀的排斥，成為被輕視的小道；再加上當時內憂外患，故而詩歌又被視為無用之消遣。他又進一步將焦點從文學引申至“人”，即晚宋時期的詩歌在這種邊緣化的情況之下，卻有一批人（江湖詩人，或曰江湖游士）反而以寫詩謀生，這成為當時頗為特別的一道風景，一起構造出一個立體的晚宋詩壇。陳漢文的《蘇天爵的〈元文類〉與元代中後期的大都文壇》，同樣意在揭示某一時期的文學世界，不過他的寫法則是由小處入手，透過一個選本，去展示當時的文學風尚與政治背景，及士人身不由己的隱微心態。將《元文類》與兩種不同的《皇元風雅》加以比較，彰顯其定位，也更全面地突出了其價值。

域外漢學與出版史是近年來學術研究的兩大熱點，高津孝的《琉球的出版文化與琉球漢詩集》將二者結合起來，一方面介紹了琉球的出版文化，如曆書、教學用書等；另一方面介紹了近世琉球中首里、那霸和久米村這三個地域的士族文化。同時，通過《琉球漢詩集》的刊行，對首里士族中首次刊行漢詩集的楊文鳳，以及久米士族程順則等進行討論，使讀者加深了對 17、18 世紀的琉球文化的瞭解。

本次會議，有三篇文章討論詩歌的形式問題。李立信的《再論詩歌內容與形式之配合——以唐新樂府為例》認為，作者使用某種體裁來表現某種內容，是有一定的主觀考量，而非隨意創作。他以新樂府為範例，指出新樂府的形式一定是一個詩組，有一個總題，其下每首詩又各分題，因此，該詩組是一個不可分割的整體。唯有這樣的形式，才能讓唐人針對各個不同的事件加以敘寫，並讓這些事件又統攝在自己的批評體系之中，以達到針砭時政之效。

蔡宗齊採用量化分析的方法，試圖以數據呈現形式的變化態勢。在《小令詞牌和節奏研究——從與近體詩關係的角度展開》一文中，他認為詞與其說是“詩餘”，不如稱為“詩變”，因為從形式來看，詞——尤其是小令——與詩的關係極為密切，許多小令詞牌都可看出從詩脫胎而出的痕跡。為證明其論點，他將 331 種小令詞牌分為五大類，進而得出自己的結論：七言詩較五言詩影響小令更大；詞牌變化的樣態有循序漸進、由易到難的趨勢；小令詞與雜言詩雖皆為雜言，但從形式結構來看，能明顯看出本質上的不同；詞的“雜”節奏更適於抒情，故學者們多有某詞牌適於某種聲情的共識；詞的“雜”節奏還能讓作者自由發揮、調整，取得了不自由的詩體與自由抒情之間張力的理想平衡。他認為，上述這些，正是詞成為中國乃至世界詩歌傳統中奇葩的根本原因。

張宏生的《清代的回文詞及其傳承發展》認為，雖然回文詞在北宋中期便已出現，但發展到清代，則達到了最高峰，不僅題材內容有所擴大，形式上也有了更多的變化。一些從明代開始出現的因素，如通篇回文和詩詞互動的方式，在清代得到了廣泛的回應和發展。清代詞人在創作回文詞時，處理了更為複雜的長短句結構，體現了駕馭語言的能力。清代出現了一些重要的創作回文詞的作家，都很有創造力。如丁澎創作了 19 組回文詞，不是像一般人那樣回環為同一調式，而是回環為另外一調，進一步開拓了回文詞的創作空間。顧長發則專門撰寫了一部回文詞譜：《詩餘圖譜》，不僅試圖對回文詞的歷史進行總結，而且所收作品主要由其本人創作，反映出回文詞在清初已經成為一種不可忽視的現象。從尊體的角度看，詞學的發展，往往是從詩歌中尋找資源。清人創作繼承宋人，在回文詞的創作上爭奇鬥豔，正是他們試圖提升詞的地位的重要方式之一。

鄭毓瑜與廖棟樑的文章關注的是同一個時期，即 1920 至 1940 年代。在此新、舊轉換最為劇烈的時刻，“怎麼對待傳統”也就成了文學界必定生發的討論議題。鄭毓瑜的焦點集中在字詞上，作為所有文章的基礎，字、詞的意義以至句的構成，是從文言到白話的轉換過程中需要克服的第一關。在《文法、修辭與意義——1920 至 1940 年代關於漢字“多義性”的討論》

中,她指出當時出現了各種討論文法和修辭等問題的著述,這些著述從剛開始希望能向西方文法學習,發展到逐漸注意到中國字本身特有的“多義性”,而於修辭中有著極大發揮空間。於是反省一味邁向“科學”的精確思維,改以強調藉由字詞本身,連結上下文而能自足的意涵。因此,重心也就從規則式的文法討論轉到了對於“意義”的更深層次的思考。

鄭毓瑜思考變局之中,文人們嘗試重構語言秩序的努力,廖棟樑則從接受史的角度,拈出當時頗具特色,卻又往往為研究者所忽略的三種“抒情式”《楚辭》學著作,加以解讀。廖文題為《抒情主義與現代〈楚辭〉研究——梁啟超、梁宗岱與李長之》。他指出,梁啟超等三人採取“內線”的研究方法,從作品本身出發,更多著眼於《楚辭》的情感力度。不過三者的抒情主義批評又不盡相同。梁啟超將情感當作一切藝術的驅動力,由此認識到屈原的極端個性,其力度在作品與作者身上都突顯出來。深受法國象徵派影響的梁宗岱將《楚辭》提升至“聖書”的地位,認為它展現了最完全的心靈與個性,所以是“最上乘的詩”;而就研究方法而論,梁宗岱則採取比較詩學的路數,將《楚辭》與但丁《神曲》並提,並為屈原作品排出一個心靈演變的次序。李長之反對梁宗岱排序的武斷,認為有些篇章明顯非屈原之作品,不過對於文學研究,他同樣主張深入詩人的內心世界,認為屈原是中國古人中情感的典範,作為“感情的型”,與“理智”、“古典”的孔子相對。

還有一些文章,或關心某一特定現象,或關注某一特定個體,也能提出饒有興味的問題。

淺見洋二的《中國詩歌中的兒童與童年——從陶淵明到陸游、楊萬里》,從中國詩歌中怎樣看待“兒童”這個有趣視角出發,發現陶淵明是較早反對儒家規範中將兒童描述成“縮小版的大人”,而純粹描寫其純真的詩人。到了杜甫,則除了對兒女的描寫外,還從回憶的角度看待過往的自己,也同樣擺脫了傳統寫法的束縛。發展到宋代,詩人們更加普遍地描寫對逝去時光的緬懷,甚至陸游、楊萬里標舉“童心”而跟兒童同化。中國詩歌中對兒童與童年的觀念的階段性演變,不僅在文學史中是個有趣的發展,

也許還能作為觀念史而作更深入的考察。

陳慶元《新輯詩話摭議——以若干晚明詩話為例》針對《明詩話全編》中的若干錯誤一一糾正，他因研究晚明閩學，對於該時該地的資料有更細緻的考索，因而能見《明詩話全編》編者所未見，點出了許多錯謬或者進一步應補充之處。除此之外，他還提出了對“新輯詩話”這種現代學術體裁撰寫內容的一些意見，如認為小傳不應只是列出作者基本資料，還應簡要介紹作者的詩歌活動、詩歌主張等，便於讀者在閱讀詩話文本之前，有一個大致的瞭解。

蔣寅的《海內論詩有正宗，姬傳身在最高峰——姚鼐詩學品格與淵源芻論》對桐城派的重要代表作家姚鼐進行了深入研究。雖然以往學界對姚鼐也有過一定的探討，但關於其詩學中的基本品格與學術淵源，則還有不少待發之覆。蔣寅的文章讓我們對姚鼐其人的詩學主張、思想由來，以及其詩學眼光的實踐——《今體詩鈔》中表現出的詩學趣向等，都有了更進一步的瞭解。

通過以上簡要的介紹，可以發現，這本論文集中的文章不僅題材多樣，而且根據論題的需要，也採用了不同的方法，諸如文獻考據、文本細讀、交叉研究、文化論說、影響研究等，呈現出多元的面貌。中國詩學研究有著悠久的歷史和豐厚的傳統，成果非常豐碩，但從這些論文之中，我們可以看到這個領域仍然富有生命力。“日新之謂盛德”。相信隨著學術的發展，通過學界的共同努力，在中國詩學研究上，一定會湧現更多更好的新成果。

本書的出版，承蒙香港浸會大學中文系各位同仁的支持。會議籌備過程中，吉靈娟協助我溝通聯絡，承擔了大量工作。在編纂論文集的過程中，林傳濱、林怡劭二位同學付出了艱辛勞動，尤其是怡劭，作為我的主要助手，從聯絡作者、統一體例，到文字校對等，貢獻尤多。謹此一併致謝。

張宏生

2017年2月11日

目 錄

“云誰之思?”

——中國詩詞中的無標記對話及其詮釋學意義 魏 寧/1

中國詩歌中的兒童與童年

——從陶淵明到陸游、楊萬里 淺見洋二/29

再論詩歌內容與形式之配合

——以唐新樂府為例 李立信/50

小令詞牌和節奏研究

——從與近體詩關係的角度展開 蔡宗齊/58

不同語境中的詩句內涵

——以宋代詩歌和掌故為例 艾朗諾/127

江湖與廟堂之間

——晚宋詩歌的邊緣化與詩人的游士化 張 健/134

蘇天爵的《元文類》與元代中後期的大都文壇

陳漢文/165

新輯詩話摭議

——以若干晚明詩話為例 陳慶元/199

清代的回文詞及其傳承發展

張宏生/217

- 琉球的出版文化與琉球漢詩集 高津孝/236
- 海內論詩有正宗,姬傳身在最高峰
——姚鼐詩學品格與淵源芻論 蔣寅/258
- 文法、修辭與意義
——1920至1940年代關於漢字“多義性”的討論 鄭毓瑜/277
- 抒情主義與現代《楚辭》研究
——梁啟超、梁宗岱與李長之 廖棟樑/303

“云誰之思?”

——中國詩詞中的無標記對話及其詮釋學意義

香港大學中文學院 魏 寧(Nicholas Morrow Williams)

一、歌中有歌

一隻貓無所事事地走出穀倉
手臂下夾著一對風笛
她不能高歌，只能說：咿咿呀呀
老鼠居然嫁給了大黃蜂
吹笛，貓，跳啊，老鼠
我們將在大家庭裏舉行婚禮
A cat came fiddling out of the barn.
With a pair of bagpipes under her arm.
She could sing nothing but fiddle cum fee.
The mouse has married the humble bee;
Pipe, cat, dance, mouse;
We'll have a wedding in our good house.^①

^① Lina Eckenstein, *Comparative Studies in Nursery Rhymes* (London: Duckworth, 1906), 34.

在這首有幾個版本的搖籃曲裏，我們可以看到一堆稀奇古怪的意象雜亂無章地拼湊在一起，可說是荒謬、怪誕的混合物；首先，有隻貓在玩風笛，再來就是老鼠與大黃蜂兩種不同類別的動物居然在舉行婚禮。接著，貓與老鼠一起跳舞，好像大黃蜂完全不在場一樣。

不過，如果換另一個角度來閱讀，此詩其實自有脈絡可循。由於此歌最初大抵是以口頭創作，故此如何標點其實完全由讀者決定。

首先，英文句尾的韻腳自然將歌曲切開成三段兩行詩。^① 第二，“咿咿呀呀”標記了此詩正引用另一首由夾著風笛的貓所譜的歌曲。而第二段兩行詩剩下來的句子：“老鼠居然嫁給了大黃蜂”就變成了所引歌曲的其餘部分。按題材而言，這首歌應該是結婚曲或祝婚曲（參考另一首更經典的童謠：《母牛跳過月亮》）。由此可知，第一段兩行詩是形容歌者，第二段則是所歌的歌詞。

如何理解第三段呢？由於它兼指貓及婚禮，這段可以讀作第一段或第二段的延續。在這個重新標點的版本裏，雖然引號只包括第二段，但其實第三段都可以理解為所引歌曲的歌詞。這首童謠是以第一人稱複數收結，因此第三段實際上是同時呼應第一段與第二段。這首童謠由個人的情境與聲音開始，繼而進展到整個群體，將老鼠、貓、大黃蜂都包容至這個“大家庭”。

由此可見，經過一番複雜的調動變更後，看來幼稚或荒誕的童謠原來都有一個獨特而明確的結構。首先，是一個說話者的聲音，然後出現另一個與之前對立的聲音，最後則是匯合兩者。這個詩歌就像是一個對話，並且將互相對立的聲音最終重組為和諧的結局。正如哲學家漢斯—格奧爾格·伽達默爾(Hans-Georg Gadamer, 1900—2002)所言：

談話相互理解不是某種單純的自我表現和自己觀點的貫徹執

^① Arm/barn 也值得看成通韻或“半韻”。見拙著：“The Half-Life of Half Rhyme,” *Early Medieval China* 17 (2011): 22–50.

行,而是一種使我們進入那種使我們自身也有所改變的公共性中的轉換。^①

To reach an understanding in a dialogue is not merely a matter of putting oneself forward and successfully asserting one's point of view, but being transformed into a communion [*ins Gemeinsame*, something shared between us] in which we do not remain what we were.^②

這首搖籃曲的句子:“一隻貓無所事事地走出穀倉”也許是上述理論的最佳演繹。它的特點在於伽達默爾所指的“轉換”:我們無法斷定是第一人稱或第三人稱,而它所表現的是幾種聲音互相轉換所構成的“公共性”。

詩歌因為其音韻模式和音義之間的複雜關係,它的聲調和諧與否就成為評價的標準,因此享受詩歌的美感始終都要注意聲音的產生地,即發言者。以歐陸詩歌傳統為例,人們習慣認定發言者為第一人稱或第三人稱。柏拉圖就曾經將荷馬史詩分為兩種截然不同的模式:劇情聲音(*diegetic*),意指第三人稱描述情景的聲音;以及模仿聲音(*mimetic*),意指用第一人稱模仿史詩英雄的聲音。^③ 其它詩類同樣會佈置發言者的聲音:抒情詩則多為第一人稱聲音;戲劇雖然有交雜著各種說話者聲音的對話出現,但大部分時間各說話人的聲音都被安排得井然有序,不會無端重疊。20世紀的現代文學雖然對聲音與風格多有實驗,但如伍爾芙與詹姆斯·喬伊斯等人運用的意識流手法(*stream-of-consciousness*),也只是強調單一個體的意識運作而已。

① 參漢斯—格奧爾格·伽達默爾著,洪漢鼎譯:《真理與方法:第一卷——哲學詮釋學的基本特徵》(臺北:時報文化,1993年),頁489。

② Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, translation revised by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall, rev. 2nd. ed. (London: Bloomsbury 2004, 2013), 387. Original German text: “Verständigung im Gespräch ist nicht ein bloßes Sichausspielen und Durchsetzen des eigenen Standpunktes, sondern eine Verwandlung ins Gemeinsame hin, in der man nicht bleibt, was man war.” See Gadamer, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (Tübingen: Mohr, 1975), 360.

③ *Republic* 《理想國》, 392d—394b.

《一隻貓無所事事地走出穀倉》所顯現的多種聲音交錯其實是非常特別的。俄國文學評論家巴赫金(Mikhail Bakhtin)曾向學術界指出歐洲文學中“對話”的重要性,然而他的論述重點只是放在從拉伯雷(Rabelais)至陀思妥耶夫斯基(Dostoevsky)的複調散文,與《一隻貓無所事事地走出穀倉》所說明的有所差別。巴赫金強調的是所謂“眾聲喧嘩”(heteroglossia),即時空殊異的不同聲音之間,所產生的對立與衝突。但在《一隻貓無所事事地走出穀倉》中,聲音之間是非常微妙的重疊,如非刻意留心,很可能隱而不見。這種聲音的安排,實際上更接近馬丁·布伯(Martin Buber)的“我——你”關係,即第一說話人與第二說話人的聲音糅合在一起,標誌著眾生的團結和諧。這種獨特的詩歌結構更能反映不同聲音的交流與互動。

雖然論者或會以為以上例子只是偶然出現的孤證而已,但本文將會說明以上結構其實在詩歌裏是普遍地存在。這種隱含兩個說話者的對話,經常會潛藏在文本當中,並以作者/說話者與讀者/聽話者這一種對立關係出現。除了上述搖籃曲的例子外,我們同樣可以在中國詩歌裏找到不少例子。例如在中國詩歌的源頭《詩經》,開篇第一首就有這兩段:

.....

參差荇菜	Uneven are the water mallow,
左右采之	Left and right they pluck it.
窈窕淑女	How modest is the fair lady,
琴瑟友之	With <i>qin</i> and <i>se</i> he [they, we, you, I?] befriends her.
參差荇菜	Uneven are the water mallow,
左右芼之	Left and right they gather it.
窈窕淑女	How modest is the fair lady,
鍾鼓樂之	With bell and drum we [they, you, we, I?] entertain her.

單看字面意思,讀者可以知道此詩有兩個互不關涉的主題:採集荇菜與婚

禮曲演唱。這種互不關涉的寫作手法在中國傳統詩學裏已經有不少人注意到。例如朱熹即以“先言他物以引起所詠之辭”的“興”來解釋。^①不過這種解釋與詩歌創作的年代相差甚遠,值得懷疑是否達到問題的核心所在。詩人先提到他喜歡的那位窈窕淑女,並寫到他以琴瑟、鍾鼓向她求婚。當然,如果放諸現實,一個人已有那麼多樂器在手,他身邊肯定需要另外一至兩位歌者。就是說,《關雎》不僅是一首歌,它也是論述唱歌表演藝術的一首歌。第一句:“關關雎鳩,在河之洲。”已經有歌者與歌的這個關係出現,已暗示了這樣的自反性(reflexivity)。

在上述相連的章節,“參差荇菜,左右采(芣)之”就像旋律反復出現,僅更易一字而已。說真的,我們很難再找到比這旋律更像一首和諧的樂曲了。換言之,這兩句詩作,不單可視為樂曲歌唱的臨場描述,更可看作一種引文。我們可以將文本重新解讀為兩個層次,以下以 A 表示歌詞,B 表示歌者:

1A 參差荇菜 “Uneven are the water mallow,

左右采之 Left and right they pluck it.”

1B 窈窕淑女 How modest is the fair lady,

琴瑟友之 With qin and se we befriend her.

2A 參差荇菜 “Uneven are the water mallow,

左右芣之 Left and right they gather it.”

2B 窈窕淑女 How modest is the fair lady,

鍾鼓樂之 With bell and drum we entertain her.

如此一來,此詩與搖籃曲《一隻貓蹣手蹣腳走出穀倉》就擁有驚人的相似性。兩首無名氏所寫的新婚頌詩均以描述音樂伴奏來刻劃婚宴的狂歡,

① 《詩集傳》(臺北:學海出版社,2001),卷1,頁1。

也有引用樂曲歌詞這一“後設詩學”的修辭法。不過，這首詩是否也和那首搖籃曲一樣，末段也有類似的綜合與重組，則不易取得答案。這要視乎我們將第一段看作是祝婚曲還是求愛歌而定，關於此點，歷來眾說紛紜，至今未有定案。暫且擱置對此詩主旨的深一步探索，我們可以看到，有兩種隱而不顯的聲音共存在同一首詩裏。一首抒情詩平靜的表面，底下經常潛伏著多種的聲音，有時相反有時相成。

二、《詩經》的對話

實際上，類似的例子在《詩經》所在多有，某些還更引人注目。例如第二十三首《召南·野有死麕》，兩段四行四字句後，緊接一段帶有祈使語氣的三行五字句：

野有死麕 In the wild there is a dead doe,
白茅包之 Wrapped in white rushes.
有女懷春 There is a lady who loves the spring,
吉士誘之 And a fine gentleman led her away.

5 林有樸櫟 In the forest are some shrubs,
野有死鹿 In the wild is a dead deer.
白茅純束 We wrap it in white rushes—
有女如玉 There is a lady like jade.

舒而脫脫兮 Go slowly and on tip-toes!
10 無感我帨兮 Don't shake my sash!
無使龍也吠 Don't make the shaggy dog bark!

這首詩的音韻節奏是經過精心安排的：第一段是 ABAB 韻，第二段是 CCCC，第三段是 DDD。沒有一行是不押韻的。首兩段是《詩經》常見的四

音節韻，並使用一句《詩經》非常普遍的套語：“X 有 Y”，X 通常是一個地方。可是，到了第三段則忽然改變了使用的套語與韻律。不單是句子字數由四字增至五字，每句更包括了一個虛詞：“兮”，使語言變得極具情感，特別是末句虛詞：“也”在沒有語法需要的情況都用上了。第三段不單在語法上不同，而且結構也與前兩段不同。前兩段不斷重複句子：“野有死麕”與“野有死鹿”，兩者只差一字；另外兩句：“有女懷春”與“有女如玉”，結構也雷同。這些句子在兩段不同的地方出現，也沒有任何一句句子完全重複，看起來不像《詩經》第一首那樣有規律。雖然如此，這些結構上的相似性已顯示了首兩段有著密不可分的關係。第三段則完全沒有重複首兩段的任何字句，它表述的聲音也與眾不同。這段的說話者很可能就是首兩段以第三人稱描述的那位女子。其中一個證據就是首兩段沒有使用第一人稱，而在第三段即第 10 行出現了“我”。

這種形式的劃分令此詩首兩段與第三段顯得如此不同，好像它們來自不同的作品。雖然這種手法並不能說就是《詩經》的“興”，但也相近，規模則有過之而無不及。半首詩代表一種聲音，另外半首代表另一種，兩者合起來就好像詩作內部的對話般。通常一首詩如果出現兩種聲音，它們之間也不會有這個交流存在。

這種模式的對話其實是詩歌的特徵之一。根據結構主義詩學“選擇軸投射向連接軸”的理論，在一個比喻裏，兩個概念放在同一個序列就意味著它們之間有著相似性。這種相似性通常不作說明，留待讀者自行辨別。正如羅曼·雅各布遜(Roman Jakobson)所解釋：

在詩裏面，不單是語音的先後次序，符號的先後次序都能夠建立一個方程式。選擇軸投射向連接軸這個工作是由詩作本身的象徵性，多元性及多義性本質來完成的。正如歌德所言：“所有短暫的東西都是永恆的神似。”用語言學術語說，任何序列都是一個明喻。

In poetry not only the phonological sequence but in the same way any sequence of semantic units strives to build an equation. Similarity

imposed on contiguity imparts to poetry its thoroughgoing symbolic, multiplex, polysemantic essence, which is beautifully suggested by Goethe's "Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis" ("Anything transient is but a likeness"). Said more technically, anything sequent is a simile.^①

在我們分析的這個隱藏對話中，是整聯或整節被放置在序列裏。他們是來自不同的歌曲，但他們如此串連在一起，就建立了新的相似性：老鼠最終和大黃蜂結婚；我們為窈窕淑女準備禮物並希望她能有所回報。無標記對話暗示著更深層的關係，就是兩種聲音的最終綜合。

這種結構在《詩經》是如此隱秘而重要，乃因古文通常不會為動詞加上主詞所致。事實上，這個問題一直不為傳統批評家所察覺，直到將《詩經》翻譯成歐洲語言時這個問題纔變得分明。代詞的選擇原來是如此複雜，所以葛蘭言(Marcel Granet)與阿瑟·韋利(Arthur Waley)在翻譯《詩經》時，就在發現對話的詩歌表明不同的發言者。^② 在古文裏，這種對話既難發現，亦難討論。因為代詞與括號都不會出現於古文之中。

當然，論者可以辯解上述解讀只是西方漢學家容易患上的幻覺，至多也只是翻譯過程中的副產品而已，但實際上這個現象的意義不止於此。隱藏的對話其實是中國詩歌與中國詩學的真正特徵之一，而它卻只會在翻譯和語言轉換的過程中才會顯露出來。對隱藏聲音與觀點的分析正是欣賞中國詩歌的關鍵。這當然需要讀者掌握這些對話究竟如何發生、進行，並將之一一重組。這現象在閱讀中國古典文學時是經常出現的。

① "Linguistics and Poetics," first published in *Style in Language*, ed. T. A. Sebeok (Cambridge, MA: M.I.T. Press, 1960), rpt. in *Roman Jakobson: Selected Writings* (The Hague: Mouton, 1981), 3: 18–51; at 41.

② See Arthur Waley, *The Book of Songs: The Ancient Chinese Classic of Poetry*, ed. Joseph R. Allen (New York: Grove, 1996), 20 (*Shijing* 23), 24 (*Shijing* 27), 34 (*Shijing* 39), 69 (*Shijing* 82), 86 (*Shijing* 109), 87 (*Shijing* 111), 90 (*Shijing* 114), 92 (*Shijing* 116), 96 (*Shijing* 122), 99 (*Shijing* 126), 111 (*Shijing* 144), 120 (*Shijing* 154), 127 (*Shijing* 159), etc.

不過，中國詩歌這一特質只會在翻譯時才會凸顯。譯者需要在原文沒有明言的情況下特別顯示出所有代詞，從而指出在中文原文不能容易察覺的模式和形式特點。我們也許可以將之與世界文學裏因翻譯而產生新意的作品作一番比較：例如愛倫波(Edgar Allan Poe)的小說與詩作在翻譯成法語之後，比英文原文更清楚流暢。^①又或者相比現代歐洲語言，中文在禮儀社交的詞彙上是多麼複雜繁瑣。如果將珍·奧斯丁的小說精心翻譯成中文，當中人物角色之間的禮儀與感情的張力也許會得到更充分的表達。

在《詩經》裏，某些詩作的對話是直接指明的，例如第八十二首《鄭風·女曰雞鳴》：

- 女曰雞鳴 The lady said: “The cock has crowed.”
士曰昧旦 The man said: “It is not yet dawn.”
子興視夜 “Get up and look at the night,
明星有爛 The bright stars are light.
5 將翱將翔 Get out and about,
弋鳧與雁 And shoot the duck and geese with threaded arrows.

弋言加之 “With threaded arrows strike them,
與子宜之 Then I’ll prepare them for you.
宜言飲酒 When I’ve prepared them we’ll drink,
10 與子偕老 I’ll grow old together with you.
琴瑟在御 Playing the *qin* and the *se*,

① 翻譯研究領域中論述也較少。Cf. George Steiner: “Where it surpasses the original, the real translation infers that the source-text possesses potentialities, elemental reserves as yet unrealized by itself. This is Schleiermacher’s notion of a hermeneutic which ‘knows better than the author did’ (Paul Celan translating Apollinaire’s *Salomé*).” In *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Third Edition (Oxford: Oxford University Press, 1998), 318.