

伯斯貝爾在他的一篇入門類的文章中直截了當的對一般的翻譯定義為「譯者把任何他/她認為對文本意義、功能以及達至其效果等有其重要性的部分帶離它的語言疆界。」(Boase-Beier, 71) 如果我們把翻譯類型縮窄為文學翻譯，它的最理想的狀態，是譯者「保存或再造了他可能在原文中所看到的美學意圖或效果」(Dirk Delabastita, 69)。准此，翻譯的首要條件總是牽涉譯者對文本的認知，其次便是技術性的文字轉換操作。從這個角度來看，由於最了解自己的作品的人莫過於作者本人，這是不是說譯者翻譯自己的創作，便會得到最完美的翻譯文本？何謂「完美的」譯本？「翻譯」是一項怎麼樣的行為？余光中的《守夜人》提供我們一個很合適的案例，讓我們深入了解一個詩人如何把自己的詩用另一種語言再現。本論文會把這本中英對照的詩集視為詩人/譯者的一種內在對話。這個對話過程是協商的、妥協的，是譯者對詩人的割捨、簡化，是詩人/譯者的互相闡發，而每個回合的對話都銘刻在翻譯文本中。閱讀《守夜人》中的翻譯文本，不僅讓我們更了解余光中的翻譯作為「妥協的藝術」如何落實在自己的詩作中，更使我們從這個詩人兼譯者的「極端」個案中，看見翻譯行為的某些普遍現象(universals)。

有關「自譯」的學術討論，都較缺乏理論性的探究，很明顯的原因，是這類翻譯活動，都充滿個人因素，呈現出不同面貌，有不同的訴求，解決不同的問題。例如貝克特被本國的出版商拒絕，要改用法文寫作，在法國出版，在成名後把作品自譯成英文時，便對原文做了不少「改進」，自譯者的名單上當然還有納伯可夫，米蘭昆德拉，太戈爾等等，不再在此一一列舉。但有趣的是，相關論述的結論皆指向自譯者擁有相當程度的自由，不像一般譯者受到原文的限制¹，而翻譯研究學者赫孟斯(Theo Hermans)更指出，因為有作者為譯者的二合一身分，更為譯文的可信度增加幾分權威性(authentication)(19-22)。回到本論文的個案，我們在余光中《守夜人》的自序中，不難發現類似的自譯論述：

詩人自譯作品，好處是完全了解原文，絕不可能『誤解』。苦處也就在這

¹單德興就曾經比較余光中自譯及葉維廉翻譯的〈雙人床〉後，得出以下的結論：

凡此種種顯示身為詩人/（自）譯者的余光中在翻譯時不僅尋求忠實地逼近原文，更重大的特色則是「因文制宜」地大膽創新，借助於英文的特色和英詩的傳統，尋求譯文，尤其是音樂性，的極大化。這些特色在對比葉維廉對同一首詩的英譯時，更為凸顯。(229)

裡，因為自知最深，換了一種文字，無論如何翻譯，都難以盡達原意，所以每一落筆都成了歪曲。為了不使英譯淪於散文化的說明，顯得累贅拖沓，有時譯者不得不看開一點，遺其面貌，保其精神。好在譯者就是作者，「因文制宜」，總不會有「第三者」來抗議吧？（15）

這段話提出了我在上文所說的自譯者是原文的最理想讀者，他對自己的作品在「認知」上是全面性的，而作為一個詩人兼學者，語文轉換的操作層面也是不作第二人選。而因此讀者，也就是第三者，沒有置喙之地，暗示譯者在譯文中的種種策略安排都經得起考驗，自譯者為譯文背書。余光中在《守夜人》的前身《滿田的鐵絲網》(*Acres of Barbed Wire*)中²，他更明確指出他開始把自己的詩翻譯成中文，是為了要讓他的美國朋友知道他在寫哪一類的詩(vii)，而他的翻譯更是「盡可能忠實」(viii)。從余光中的翻譯意圖可知，他是希望被了解，企圖「忠實」的在譯文讀者在心目中建立自我的形象，這可反證他的翻譯並不兒戲。然而，同一段序卻又傳達了譯者的「隱憂」，讓我們聯想到一些翻譯的某些基本議題：儘管作者與譯者關係是如此「密切」，也還是會陷於「難以盡達原意」及「歪曲」原文的困境，而不得不要「看開」，作出「遺其面貌，保其精神」的妥協。如果譯文無法充分表達原意，必須有所歪曲，我們便可以問，已經「保其精神」的譯文，是怎樣的譯文？

「一面之詞」與翻譯的「原罪」

我曾經在另外一篇文章提到過，余光中可能是國內最能體會翻譯之極限的譯者及翻譯理論家，對翻譯的問題有自覺、有反省能力。他在〈作者、學者、譯者〉中即以「家族類似」(family resemblance)的隱喻來挑戰傳統「信達雅」的幼稚論述，打破翻譯上對「對等」的盲目追求³，或作為論斷譯文品質的標準。而最受論者津津樂道的，是在一

²《守夜人》的初版在一九九二年問世，是從一九七一年出版的《滿田的鐵絲網》中挑選了二十七首加上新的譯作而成，共六十八首，本論文使用的是二〇〇四年新版，比初版多了十七首新的譯作。

³余光中認為最好的翻譯，也不可能達到完全對等的狀態，而一以「一蟹不如一蟹」般的按譯者的能力，為原文與譯文產生一定的距離：

譯者的目的，是把一本書，不，一位作家，帶到另外一種語文裡去。這一帶，是出境也是入境，把整個人都帶走了樣，不是改裝易容，而是脫胎換骨。幸運的話，是變成

九七三年寫就的〈變通的藝術——思果著《翻譯研究》讀後〉一文中，除了詳細說明譯文必須要「變通」才能說出「人話」，以及常被引用的翻譯為「妥協的藝術」外，更提出了一段鮮為人注意的話，卻一語道破翻譯的本質問題，他認為翻譯（文本）實在是一種信不信由你的「一面之詞」：

有趣的是，這「一面之詞」在讀者和譯者看來，卻不盡相同。讀者眼中的「一面之詞」的確只有一面，只有中文一面。譯者眼中的「一面之詞」確有兩面：正面中文，反面是外文。如果正面如此如此不妥，那是因為反面如彼如彼的關係。一般譯者不會發現自己的「一面之詞」有什麼難解，累贅，甚或不通的地方，就因為他們「知己知彼」(?)，中文的罪過自有外文來為它解嘲。苦就苦在廣大的讀者只能「知己」，不能「知彼」；譯者對「神話」領略了多少，他們無從判斷，他們能做的事，只在辨別譯者講的話像不像「人話」。(144)

這段話雖然主要是提醒譯者儘管對原文有充分的理解（神話），譯文還要講讓人聽的懂的「人話」，才算是品質的譯文。然而仔細思考，「一面之詞」作為翻譯文本的隱喻是有其更深層的意義。第一，它指出一般非雙語讀者與譯文的關係。非雙語的譯文消費者往往只關心譯入語文本所載，並往往出於某種信任感而信以為「真」，取代原文的地位。但是「正面」的譯文是不是足以掌握原文的全部？我們可從余光中〈蓮的聯想〉找個例子說明這點：

心中有神 則蓮合為座，蓮疊如臺	With Buddha in you The lotus flowers form a divine seat
--------------------	--

「蓮合為座，蓮疊如臺」八字要描寫的是蓮花在宗教上的象徵意義，蓮座型態上是花瓣略向中心合抱，而蓮臺則是多層的蓮座重疊而成，兩句讀來有遞進之感，由花而成座，由座而為疊，由疊而成臺，蓮臺又有分九等之別，佛法越深，則等級愈高。此簡單八字一方面召喚出佛教藝術（包括工藝品及繪畫）的圖像，一方面道出佛說修行累積長久而

了原來那位作家的子女，神氣和舉止立可指認，或者退一步，變成了他的姪女、外甥、雖非酷肖，卻能依稀。若是不幸呢，就連同鄉、同宗都不像了，不然就是遺傳了壞的基因，成為對母體的諷刺漫畫。(171-172)

逐步臻於神聖之境的宗教論述，也使詩中蓮花的意象從本身的美、女性的美，進而凸顯宗教的美學深度。如果要英語讀者憑“The lotus flowers form a divine seat”而能想像這種宗教的深度，是幾乎不可能的。雖然有複數形的“flowers”，他們也很難想像是被疊起來成為單數形的“a divine seat”，更不用說能了解任何佛說修行的不同境界了。單語讀者讀到“The lotus flowers form a divine seat”一句，腦中當然會按照文字產生圖像，但這個圖像當然不會具備原文的「厚度」及複雜性。

第二，「一面之詞」無疑是翻譯文本的認知基礎。既然譯文的消費者只能「知己」，不能「知彼」，總是透過譯文來建構原文所指涉的情境(scenario)，「一面之詞」所建構的，顯然會跟原文的情境產生差異。換言之，原文與譯文是差異的、非對等的。

第三，「一面之詞」何嘗不是翻譯文本的本質？上面來自〈蓮的聯想〉的例子，「蓮合為座，蓮疊如臺」八個字翻成“The lotus flowers form a divine seat”六個字，案上文的分析，必須要在原文的句子結構上和文字的多義性上作出調整和取捨，與其強調翻譯論述中的「不可譯性」(untranslatability)，不如說譯文是「一面之詞」，是一種「扁平化」、「單一化」的文字再現。把譯文置於「難以盡達原意」到「歪曲」的光譜，應該不是譯者自謙或為自己的表現預打免疫針的辯詞，而是道出了翻譯文本的存在模式。在「知己」和「知彼」之間，單語讀者總是有一道難以跨越的鴻溝，成為翻譯活動的原罪。

「祕響旁通」與翻譯的文化計畫

余光中頗為先進的譯論往往是夾帶著幽默的比喻輕描淡寫而來，讀者不認真思考，便很容易錯過。然而儘管是於一九七〇年代提出，其潛藏的觀念卻是在二十一世紀看來，一點都不落伍。以下我希望把余光中的「一面之詞」論，與葉維廉在一九九四年發表的〈破『信達雅』：翻譯的後起生命〉中並置，企圖為我們將要研究的《守夜人》找出一個學術研究的角度，並思考這樣的角度可能的意義。葉維廉從傳釋學、後結構主義，以及後現代的觀念來描述翻譯文本，與余光中的「一面之詞」論遙相呼應，並給予論某種學術理論基礎。他在文章中一開始便針對「信」和「達」兩個與「忠於原著」最相關的概念提出質問，並釐清一個文本所呈現的不同面向：

是忠於作品中那一個層面呢？是忠於主題嗎？忠於主題衍化推進的方式嗎？……是忠於韻律的結構嗎？……是忠於字面的玩味和戲謔嗎？……是忠於文字語法構成特有的美學活動空間嗎？是忠於作品裡所謂「形而上」的意義嗎？是忠於超字義的「意」嗎？（75）

此段文字指出文本在本質上是透過不同層面自我彰顯，翻譯策略之選擇，端賴譯者想要掌握哪一個面向，翻譯文本相對於原文，必然有所掌握，有所割捨，翻譯是一項「得」

「失」互見之活動，也暗示「信」這個原則有不同層面，端賴譯者心中取向。

他進一步用「祕響旁通」一語，來形容「文本是許多層面的交接」，指的是「一首詩中含有許多其他的詩文，文辭、意象、片語、相同文類的修辭，語言策略、語鋒、轉折同時交織的一個合奏、疊奏」(77-78)，是「文外重旨」「義生文外」，而翻譯的任務便是要「複製這樣一個綿密龐大的交響樂」(79)，但是他立刻提出兩種困難：

第一種，作者寫作時究竟和過去整個文學傳統中多少的聲音對話，恐怕是無法掌握的，往往只有完成本所展露的痕跡，初稿裡也許還有不少其他試探過的對話，在完成本上雖然看不見，但並非完全消失……讀者（譯者）如何探出這些潛伏的聲音是巨大的問題。第二，即使我們找出了大部分的迴響，這些迴響也只能在原著的傳統裡生效。這些迴響往往無法在另一個語言文學系統裡找到相同的機樞而發揮相同甚至相似的作用。(80)

這段引文再一次說明本文開始時我對文學翻譯所用的定義中，即譯者「保存或再造了他可能在原文中所看到的美學意圖或效果」，如何看見及如何再造的問題。葉維廉接著以安德魯·馬爾孚(Andrew Marvell)的〈花園〉(“The Garden”)一詩為例，列舉出裡面可以被「看得到」牽涉到歐洲文學文化主題的七個層面。他認為其中沒有一項是可以在中國意符架構中找到，是無法把詩中複旨的疊奏做全面的傳達，除非是用「箋註」，把文字外的「祕響」按字按行的把譯文補充說明，勉強做到局部的旁通而已。另外中文的「右分支」(right branching)與英文的「左分支」(left branching)，在翻譯上就會破壞意義的構圖和行文的趨勢。

不過，「祕響旁通」不過是一個文本在某個時空下「靜態」存在的模式，不論是作者或者是讀者，都活在不同的時空，各自不同的歷史性。「祕響旁通」是作品誕生時的「歷史性」，然而一個作品有無數的讀者：

而每個讀者由於因人而異的主觀的因素之不同，教育、品味、文學涉獵範圍、語言訓練、敏感度與氣質之不同，在面對同一個作品……都會產生不同的詮釋。因為除了讀者看作品必然會受制於自己歷史場域體制化的官、感、思、構之外，往往因為當時歷史的關聯而把切合當時歷史之需和切合他主觀意願的觀點加在原作上……。(78)

如果說譯者是原文的第一讀者，原文與翻譯文本代表了兩種思考模式，兩種「歷史性」，閱讀翻譯的意義是什麼？葉維廉指出，原文的「原意」非我們所能駕馭，讀者與文本的關係，應該是兩者「相遇的一種經驗，一種歷史的、語言的經驗，是一個事件……是一個語言事件，一個聲音從另一個國度在我們面前發聲、演出，讓我們與之對話，是兩種歷史、兩種文化的辯證過程。這個聲音所發散出來的「境象」，和翻譯者（翻譯者同時是讀者、批評家、創作者）所得到及呈現的「境象」，頗有相同的地方（有切合處）亦有相異的地方……但絕對無法等同。」(76)

面對翻譯行為所牽涉的兩種意識及兩種歷史性，葉維廉不但未對翻譯活動感到悲觀，更在這存在的、認知的困境中發現翻譯的意義以及閱讀翻譯的文化意涵：

我們認為，與其在「信達雅」上做文章，反不如把翻譯的藝術的討論和翻譯的實踐視為兩種文化對話所必然產生的不安……和從而得出打開視

野、擴展感受網、擴展表達潛能和逼我們反思自己文化中的優異與弱點的一種活動。(82)

由是觀之，透過翻譯活動，以及翻譯文本的閱讀，必然是一種對話式建構，讓譯者，或翻譯文本的讀者在「差異性」的「不安」中重新認知多層次的文本架構、多角度的文意挖掘，以及不同歷史性的交會。

這正是閱讀《守夜人》的意義，及其樂趣之所在。余光中的「一面之詞」說，似是為翻譯文本的「單面向」發出不平之鳴，然而作為自譯者，他必然經歷葉維廉所說的「不安」，而深刻體會原文與譯文之間的差異、互補、欠缺、妥協，以及因身處不同時空、服務不同讀者的條件下所進行的心智活動。而就一本中英對照的譯本來說，《守夜人》的讀者不就是余光中所說的理想譯文的讀者嗎？原文譯文的並置，正好讓雙語的讀者和翻譯研究的學者能「知己」「知彼」地分享余光中「不安」的翻譯歷程。下文我將描述《守夜人》中部分譯詩，主要是應用上面談及有關翻譯的基本議題，來閱讀余光中翻譯過程中可能遇到的難題及他的解決/處理方法。

簡化與明確化

翻譯的普遍現象中最顯著的莫過於簡化與明確化兩項。每一種語文背後都是文化的累積，每一個詞語，就如上文所說，都充滿「祕響」，翻譯過程中難以全部掌握，譯者所做的割捨造成譯文的簡化。另一方面，翻譯過程中譯者不斷對原文作詮釋，使意義具體化再做語言的轉換，這過程中也難免使部分原文更明確的呈現。由於〈蒼茫來時〉和〈守夜人〉兩首詩主題上的類似但主要意象上的差異，提供了一個很好的例子。〈蒼茫來時〉在〈守夜人〉之後四年發表，兩詩基本上以桌燈和筆為主要的意象，「象徵詩人對中國文化傳燈的使命感以及對創作價值真誠不移的信念。」(羅青, 269)。然而〈蒼茫來時〉對四周圍攻而來的黑暗則以「暮色蒼茫」的意象取代了〈守夜人〉中所用的「渾沌」(「從這一頭到時間的那一頭/一盞燈推得開幾尺的渾沌」)，可說是一種進化。成語「暮色蒼茫」的使用，使詩的情境更為清楚，黑暗所代表的歷史被同時賦予「模糊不清」與「廣闊無邊」的視覺與空間的特質⁴，讓詩人所面對的「挑戰」更增加了「空間」感。「暮色蒼茫」的巧妙拆解使用，讓「蒼茫」作為詩的題目，轉化並點出黑夜的雙重性質。詩中「蒼茫」和「暮色」的分別使用，使得意象更豐富，論述層次(蒼茫、暮色、夜)也更為分明。然而在譯文中一律只用了“night”一個字，有較「順」的敘述性，也不容易「混淆」，有利於英語讀者閱讀，但是「夜」的豐富質感隨之消失，只剩一個「名字」。「天藐地廓」在「天藐地廓總有個時辰」在文法上雖屬於「讓步副詞從句」(adverb clause of concession)，但指涉了前面的「暮色蒼茫」，並在視覺上加強了詩中所開闢的「廣大空闊」的空間，在譯本中並沒有處理，只剩簡單的陳述句「總有個時辰」(In the end will always come a time):

..... 蒼茫來時，燈總在我的一邊 歷史，在暮色的一邊 For when night falls, the lamp stands on my side And history is out there, on the night's side,
------------------------------------	---

⁴在〈非安眠曲〉中「又像是對著蒼茫」一句中的「蒼茫」則是翻譯成“void” (“Or, in the face of void”) (274)，便是強調了空間感。

無窮的迴風，吹，在中間，而夜 是屬於床呢還是屬於燈？ 是屬於夢著的還是醒著的人？ 天藐地廓總有個時辰 靜了萬籟要單獨面對 四壁的鬼神啾啾，要面對自己 要獨當夜深全部的壓力	While in between the endless whirlwind blows. Is night, then, for the bed or the lamp? Is it with the sleep or with the awake? In the end will always come a time In utter silence and solitude to face Whispering ghosts up on the walls, to face oneself And shoulder all the dark weight of night.
---	---

譯文趨向簡略化(simplication)的特質也出現在〈茫〉這首詩的翻譯：

茫 萬籟沈沈，這是身後，還是生前？ 我握的是無限，是你的手？ 何以竟夕雲影茫茫，清輝欲斂？ 這是仲夏，星在天河擱淺	Lost The night is now all quietness. Is this Before our birth or after our death? Am I holding endlessness or just your hands? And why are the clouds so nebulous?
--	---

就原文和譯文的「行數」，以及量兩者所佔的「面積」來看，譯文顯然不足以裝載原文的複雜性，而原文最後的一行半並未出現在譯文中，只（可能）籠統地壓縮在“nebulous”一字。巧合的是「茫」這個字也指涉多個層面的意義，包括模糊不清、遼闊浩渺而無邊際、（人的表情）困惑、不知所措而沒有生氣。這多層意義都有出現在詩中：說話者與其情人身處在「模糊不清」的「遼闊浩渺而無邊際」的宇宙裡，感到「困惑、不知所措」。上引該詩的第一段裡所處理的正是整首詩中遼闊的背景，詩中其他部分有「上游茫茫，下游茫茫，渡口以下，渡口以上/兩皆茫茫」，以及「向你的美目問路，那裡也是/也是茫茫」，都把「茫」一字的意義發揮到極點，且以疊字的形式重複出現產生音樂性。這又回到翻譯上面對多義性時的取捨問題。詩的題目被譯成“lost”表示譯者選擇了強調詩中情人的情緒狀態。但有趣的是，詩中的疊詞「茫茫」，並未因為譯者為題目選擇“lost”而有所調整，皆選擇“misty”和“mistiness”來翻譯：“How can we tell the Heavenly Stream from our path/ While it’s misty upstream and downstream?”“And so to your eyes I turn my eyes. And what/ Do I find there but the same mistiness”。英語讀者如果要透過題目來組織詩中的意義架構，可能要利用詩的其他部分，或者要讀出“And what/ Do I find there but the same mistiness”一句中的隱喻。另外在詩的結尾一句「從天琴到天罡，一切奇幻的光/都眨眼示意」所提及的「天琴座」和「天罡星」對中文讀者是指涉了太空中的特定位置或固定的空間，而天琴座最亮的星則是織女星，對中文讀者來說有特別的文化意義，或許也彰顯詩中某部分愛情主題，然而譯文只有“Suddenly, all the strange lights around the pole/Start winking their knowing eyes at us”只交代出一個籠統的位置而已，外國讀者心中所看到的可能與中文讀者看到的可能是很不一樣的情境。

從上面的例子可見文字的複雜意義，不僅迫使譯者作出取捨，更對譯詩的敘述性產生變化，類似的例子出現在〈放風箏〉一詩：

放風箏 ——隔水寄方明	The Kite --for Fang-ming across the Pacific
-----------------------	---

好高騫遠，躍躍有一隻鳶 從下面望上去，也乘風高舉 翩翩仙袂儼然一片雲 而茫茫的天上，近看 霞是霞，孤鳶是孤鳶 該不忘記是假鳥，不是真雲	Eager for the exotic, an aspiring kite, Viewed from below, it also seems to ride supreme, Its flowing sleeves almost a cloud, Yet, on closer look in the void of the sky, A cloud is a cloud, and a kite a kite; A mock bird, remember, is no real cloud
---	--

原文題目用「風箏」這個較為現代的名稱明白指示其普遍性，但正文裡卻用古雅的「鳶」，同時凸顯其分別指稱一種鳥類「鳶」及「紙鳶」的雙重意義。這對整首詩的主題發展十分重要，因為那隻「好高騫遠」的「紙鳶」應該趕快回家，不要飛到高空後，忘了自己的真實身分，以為已經變成一隻「鳶」可以像白雲一樣自由，原文高妙之處在於「鳶」隱含兩種身分，象徵性地演出了詩中身份混淆的主題。雖然“kite”在英語中也有「猛禽」的意思，但譯文裡就缺乏「風箏」與「鳶」之間的轉折與辯證關係，從頭到尾都是用“kite”一字，到了“and a kite a kite;/ A mock bird”的陳述，就只是陳述而已，缺乏了意義的牽連，加上「好高騫遠」翻譯成較為正面判斷“Eager for the exotic, an aspiring kite”，使譯文在意義上，以及藝術上較缺乏連慣性(coherence)。

因難以兼顧文字的多義性的確會造成藝術上的妥協，〈白玉苦瓜〉中就有一個例子。一九七〇年代與余光中私交甚篤的黃國彬和黃維樑皆指出〈白玉苦瓜〉其中一層意義是詩人的自況，黃國彬認為：「白玉苦瓜，其實就是詩人本身；白玉苦瓜成為藝術精品的經過，也就是詩人一生的象徵……白玉苦瓜的苦難其實就是作者的苦難。」(216-217)而黃國樑則直接指出：「余光中對國家和世界的貢獻即在其語言的藝術……文章又是不朽之盛事。受日月精華、山川靈氣孕育的白玉苦瓜，曾經民族之苦、生命之苦和詩之苦，最後，『被永恆引渡，成果而甘』，活在『奇異的光中』——就是余光中的『光中』。」(292)他們所指的就是詩中第三段，描述苦瓜被轉化為藝術品後，再一次被轉化成「一首歌」，獲得另一種「不朽」：

只留下隔玻璃這奇蹟難信 猶帶著后土依依的祝福 在時光以外奇異的光中 熟著	Incredible, the wonder behind the glass, Still under the spell of blessing earth, Maturing in the quaint light all untouched By time, . . .
---	--

「光中」二字照字面意義，指涉展覽廳的燈光，讓玻璃櫃後的藝術品得以呈現，但黃國彬和黃維樑強調這首詠物詩的自我指涉，詩人的身份就顯的重要。就如畫家在自己作品上簽名，詩人在自己的詩中做註記，但「光中」在原詩中出現在不起眼的地方，(詩中字面上的「光」所代表的功能，與這首詩的「詠」者的關係為何?) 本身就容易被忽略，我們不知余光中是否同意兩位批評家的讀法，但就算是同意，在翻譯的層面上我們已看出自譯者已做了「割捨」，「奇異的光中」只能是“in the quaint light”，譯文也無法成就批評家眼中「詩人自況」的美學功能。

上文提到這首詩結尾的「被永恆引渡，成果而甘」一句，也是值得我們深入探討的，余光中二〇〇四年在中國時報發表的一篇文章中談到他經營這首詩的結尾時說：

「千眇萬睇」是四字成語的新鑄，形容玉匠在真苦瓜與玉雕苦瓜之間反覆比對，務求將苦瓜的靈魂注入白玉。最後兩行「是瓜而苦」與「成果而甘」，必須用文言無可再簡約的句法，來逼出「生命賴藝術以昇華」的信念。而此一生死以之的信念，更有賴「瓜、苦、果、甘」四個字交相呼應的對仗與雙聲，才能堅持而達到結論。(E7 版)⁵

他所指的部分引述如下：

<p>……一只仙果 不產在仙山，產在人間 久朽了，你的前身，唉，久朽 為你換胎的那手，那巧腕 千眇萬睇巧將你引渡 笑對靈魂在白玉裡流轉 一首歌，詠生命曾經是瓜而苦 被永恆引渡，成果而甘</p>	<p>... a fairy fruit From no fairy mountain, but from our earth. Long decayed your former self, O long decayed The hand that renewed your life, the magic wrist That with shuttling glances led you across, the smile When the soul turned around through the white jade A song singing of life, once a gourd and bitter, Now eternity's own, a fruit and sweet.</p>
--	--

詩中的「成果而甘」，就如「是瓜而苦」，雖不是成語，卻是余光中鑄造的四字句，與白話的部分產生其美學效果。「果」在表面上看好像是繼承前面所指涉的在仙山裡的「仙果」，二者都翻譯成“fruit”似乎很合理，然而一前一後的「果」可能指涉不同的東西。在中國文化裡「瓜」和「果」是同一樣東西，差異在於「熟前」和「熟後」的不同狀態，苦瓜原本苦中帶甘，「是瓜而苦」取其未熟則甘味未出現，「成果而甘」是指其熟透後的甘甜，其中的轉化則有賴藝術/藝術家/雕刻匠的「引渡」。如果我們做更大膽的詮釋，故宮裡的白玉苦瓜也隱含了璞玉在巧匠的手中「修成証果」而達至藝術的永恆，就正如佛教徒經過長期修行而悟入妙道，從這個角度看，上文提到的「仙果」，何嘗不是暗指經過某種修練的過程而成「仙」？這裡要說明的是，余光中在鑄造四字的詞句時，是對中國文字做了不少拆解重組的工作，就如「瓜果」這個複合詞的拆解，而「果」又在結合為「成果」，已讓多層意義重疊起來，中文讀者只能體會文字的「厚度」，把「果」翻譯成“fruit”可能直能掌握到最表面的意義而已。

以上的例子都說明文字的多義性，在譯文中往往都被蒸發，無法承載原文的豐富內涵。然而翻譯文本也扮演了把原文明確化的角色，讀者透過譯文反而對原文有更精確的掌握，以下是幾個簡單的例子。前文引述〈茫〉的一段「我握的是無限，是你的手？」翻譯成“Am I holding endlessness or just your hands?”把「有限」與「無限」的對比有更清楚的交代。詩中的另一句「你在我掌中，你在我瞳中」(“Please remain lovely in my eyes and

⁵此段文字的脈絡，是強調「成語」在白話文中應有的地位，以及余光中個人文學語言的實踐。他的概念是由成語的「簡潔」、「對稱」、「悅耳」開始，進而結合「成語」與「白話文」所產生的化學作用而成的文學語言觀：

很多人以為白話取代了文言文之後，文言就全廢了。其實文言並未作廢，而是以成語的身份留了下來，其簡鍊工整可補白話的不足，可在白話的基調上適時將句法或節奏收緊，如此一緊一鬆，駢散互濟，文章才有變化，才能起波瀾……。成語用在白話文裡，可以潤滑節奏、調劑句法、變化風格。(E7 版)

hands”)，譯文採用直接說明敘述者對身邊情人的情感，取代原文隱晦的、暗示的手法。〈蓮的聯想〉中「戰爭不因漢明威不在而停止/仍有人喜歡/在這種火光中來寫日記」(War stops not at Hemingway's death/ Still men a fond/ of writing their diaries in the light of Mars)，對中國人來說戰爭所產生的圖像往往是慢天烽火，而譯文中則直接用 Mars 與 war 相呼應。〈敲打樂〉中的「這是中西部的大草原，草香沒脛」(“This is the far-reaching plain of the Midwest;/ Our car wades knee-deep in the green sweetness of the grass”)。原文讀者看到「草香沒脛」，腦海中很容易產生一幅詩中說話人站在草長及膝的草原上的圖像，而譯文則提出補充及修正。〈放風箏〉一詩的副標題「隔水寄方明」(“for Fang-ming across the Pacific”)把陳芳明先生的所在地明確化，使的下文的「西風」，及「該不忘回家來」的呼喚有更清晰的脈絡，主題更突出。

「知己」「知彼」的透視與「感受網」的擴展

余光中認為譯者掌握了原文和譯文，較一般讀者有優越的地位。譯文作為「一面之詞」的隱喻中，余光中認為「譯者眼中的「一面之詞」確有兩面：正面中文，反面是外文」，這句話更值得我們玩味。就《守夜人》這本自譯，而且是中英對照版的一個作品，一般讀者捧在手上，是不是就有機會更能掌握，或至少更能體會詩人的想像世界？以下是兩個有趣的例子。

一般論者皆認為〈當我死時〉是具有強烈中國意識的詩。顏元叔早在一九七〇年就曾經仔細分析過這首詩，認為詩的後六行是「因」，前八行是「果」，詩中的「我」「整天渴望故國，所以死後希望還屍於故土，以滿足『饕餮地圖』所引起的畢生願望。」(76)他也注意到「最美最母親的角度/我便坦然睡去」一句「文義與音響交織的效果，與其說有若安靈曲，不如說有若搖籃曲——流浪於密西根的詩人，終得歸眠於祖國的懷抱。安靈曲？搖籃曲？二者亦許皆是。」(75)可惜的是顏元叔只取詩中一句，難以論證安靈曲與搖籃曲二者的曖昧關係，況且「葬我」和「安魂曲」強烈暗示了死亡的事實。然而於光中在次年首次出版這首詩的英譯時，似乎為顏元叔做了背書，全詩翻譯如下：

當我死時	When I am Dead
<p>當我死時，葬我，在長江與黃河之間，枕我的頭顱，白髮蓋著黑土 在中國，最美最母親的角度 我便坦然睡去，睡整張大陸 聽兩側，安魂曲起自長江，黃河 兩管永生的音樂，滔滔，朝東 這是最縱容最寬闊的牀 讓一顆心滿足的睡去，滿足地想 從前，一個中國的青年曾經 在冰凍的密西根向西瞭望 想望透黑夜看中國的黎明 用十七年未厭中國的眼睛 饕餮地圖，從西湖到太湖</p>	<p>When I am dead, lay me down between the Yangtze And the Yellow River and pillow my head On China, white hair against black soil, Most beautiful O most maternal of lands, And I will sleep my soundest taking The whole mainland for my cradle, lulled By the mother-hum that rises on both sides From the two great rivers, two long, long songs That on and on flow forever to the East. This the world's most indulgent roomiest bed Where, content, a heart pauses to rest And recalls how, of a Michigan winter night, A youth from China used to keep Intense watch towards the East, trying To pierce his look through darkness for the dawn</p>

到多鷓鴣的重慶，代替回鄉	Of China. So with hungry eyes he devoured The map, eyes for seventeen years starved For a glimpse of home, and like a new weaned child He drank with one wild gulp rivers and lakes From the mouth of Yangtze all the way up To Poyang and Tungt'ing and to Koko Nor.
--------------	---

這首詩的翻譯出現在 *Acres of Barbed Wire* 裡，那是《守夜人》的前身，發表在一九七一年，余光中在前言中有提到他自譯詩作的原因“Some of them were at first translated merely to show my American friends what kind of poetry I wrote.” (vii) 為了讓美國人瞭解他寫哪一類詩，余光中應該是有花了心思，譬如後六行中那位流浪海外的詩人透過向西望，穿越太平洋往中國看，除了有地理上以及地球科學上的寫實性，對思念故國的情緒也有加強的作用，在譯文中的詩人卻向大寫的 East 看，會讓美國讀者當下便掌握到這位詩人的身份。但前八行中的改動則難以揣測，不過我們看出一個精心安排的與原文截然不同的論述：除了題目仍然是「死」，在第一行卻沒有被「葬」，而是“lay me down”，與原文契合的“most maternal of lands”出現之後，往下的「睡整張大陸」就變成“The whole mainland for my cradle”也就是顏元叔所指稱的「搖籃」，安魂曲變成“mother-hum”，搖籃曲便成立了，詩人也在譯文中的倒數第四行被賦予了新的形象“a new weaned child”，是原文所無的，但是這樣才可以「被」母親唱的搖籃曲「哄」“lulled”睡。因此，我們透過譯文，可一看出一個新的畫面，死亡並不是真正的死亡，它可能代表了「重生」，而這個原文譯文的並置我們可以更清楚透視於光中的想像世界。

與〈當我死時〉相反的是具有強烈台灣本土意識的〈車過枋寮〉，其譯文中也可以看出余光中的土地想像，以下是詩的前兩段：

雨落在屏東的甘蔗田裡 甜甜的甘蔗甜甜的雨 肥肥的甘蔗肥肥的田 雨落在屏東肥肥的田裡 從此地到山麓 一大幅平原舉起 多少甘蔗，多少甘美的希冀 長途車駛過青青的平原 檢閱牧神青青的儀隊 想牧神，多毛又多鬚 在哪一株甘蔗下午睡 雨落在屏東的西瓜田裡 甜甜的西瓜甜甜的雨	Listen, listen to the rain Falling flush on Pingtung's plain On Pingtung's fields of sugar cane. The sugary rain on the sugary plain, How the sugar canes suck The juicy rain in the juicy fields The rain falls flush in Pingtung's fields. From here to the distant hills How the fertile plain lulls The canes, the sweet hope of the canes. My bus whizzes across the green, Greeted by the green guards of Pan, While I wonder what cane he dozes under, The shaggy and bearded god. Listen, listen to the rain Falling flush on Pingtung's plain On Pingtung's fields of watermelon, The sugary rain on the sugary plain,
---	--

<p>肥肥的西瓜肥肥的田 雨落在屏東肥肥的田裡 從此地到海岸 一大張河床孵出 多少西瓜，多少圓渾的希望 長途車駛過纍纍的河床 檢閱牧神纍纍的寶庫 想牧神，多血又多子 究竟坐在哪一只瓜上</p>	<p>How the watermelons suck The juicy rain in the juicy fields. The rain falls flush in Pingtung's fields. From here to the distant shore How the cradle sands rear The melons, the swelling hopes of the melons. My bus whizzes across the sands In view of the fecund hoard of Pan, While I wonder what melon he sits on, The sanguine and seedy god.</p>
--	--

原詩分四節，前三節主要是分別以甘蔗、西瓜，以及香蕉為主題來詠唱枋寮豐盛的農產，而背後是由牧神做守護。「一大幅平原舉起/多少甘蔗，多少甘美的希冀」一句，象徵牧神與土地合而為一，也彷彿是農作物在牧神的養分滋養下壯碩起來，詩中其他部份也充滿男性陽剛的意象：「多毛又多鬚」、「多血又多子」。然而譯文中我們不難發覺在牧神之外，還多了母親的意象“*How the sugar canes suck/The juicy rain in the juicy fields*”，“*How the fertile plain lulls/The canes*”，“*How the watermelons suck/ The juicy rain in the juicy fields*”，“*How the cradle sands rear/ The melons*”。

土地與人的關係，在余光中的詩中，就像在〈當我死時〉一樣，常以母子的關係來刻畫。〈當我死時〉寫於一九六六年，翻譯於一九七一年左右，〈車過枋寮〉寫於一九七一，與寫於一九七四的〈白玉苦瓜〉同時出版於《白玉苦瓜》中。在〈白玉苦瓜〉裡我們讀到類似的母子關係：「哪一年的豐收像一口要吸盡/古中國餵了又餵的乳漿」(When was the harvest that seems to have sucked,/In one gulp, all that old China had to suckle?)，「你便向那片肥沃匍匐/用蒂用根索她的恩液/苦心的慈悲苦苦哺出/不幸呢還是大幸呢這嬰孩」(And you, sprawling to that prolific earth,/ Sucked the grace of her sap through root and stem...)。這些情境，這些意象，應該是在這些詩完成前後熟成，主導了詩人的想像，成為創作上的潛藏文本(sub-text)，雖然我們還是無法合理解釋余光中的翻譯策略。

結語

行文到此，讀者可能覺得筆者一直都在談負面的例子，找余光中的麻煩，就像他在《守夜人》序文中所說的是來抗議的「第三者」。二〇〇八年在余光中先生八十大壽學術研討會中，我寫過〈余光中的翻譯論述試探——以《不可兒戲》為例〉，在結論中我這樣寫：「《不可兒戲》可以說是一本翻譯的百科全書，是一本有關翻譯的翻譯文本，列載了種種翻譯問題及余光中對這些翻意問題的思考過程。」這段話我至今仍然同意，也覺得可以應用在《守夜人》這個研究的結論上。近年來，在各翻譯系所紛紛成立後，翻譯研

究這個學科也開始扎根，「翻譯即操控」，「翻譯即意識型態」、「沒有完美的翻譯」、「翻譯沒有對等(equivalence)」等話大家琅琅上口，然而話說得好聽，可是真的去問：如果翻譯是如此不堪，那麼翻譯是怎麼樣的行為？翻譯文本長得怎樣呢？余光中可說是華人社會中超級無敵的翻譯家及詩人，結合了這兩個身份而成就的《守夜人》，有可能讓我們看見譯者/詩人翻譯過程的黑盒子，從中我們看到翻譯的極限、挫折、妥協，以及身在不同時空底下譯者/詩人的對話、修正添補，這些過程都銘刻在《守夜人》中，也就是當代翻譯理論下所呈現的翻譯文本。此外，由於這個研究是以余光中中英對照的《守夜人》為對象，我們也得以在「知己」「知彼」的視覺下一窺余光中的主體性，也張開了感受網，極大化我們對余光中的認知。

引用書目

- 余光中，〈作者、學者、譯者〉，《余光中談翻譯》。北京：中國對外翻譯出版公司，2002。
- 余光中，〈變通的藝術——思果著《翻譯研究》讀後〉，《余光中談翻譯》。北京：中國對外翻譯出版公司，2002。
- 余光中，〈成語和格言〉，《中國時報》，2004/2/9-10，E7版。
- 葉維廉，〈破『信達雅』：翻譯的後起生命〉，《中外文學》。23卷4期，1994。
- 黃國彬，〈「在時間裡自焚」——細讀余光中的《白玉苦瓜》〉，《火浴的鳳凰——余光中作品評論集》，黃維樑編著。台北：純文學出版社，1979。199-238
- 黃維樑，〈詩：不朽之盛事——析《白玉苦瓜》〉，《火浴的鳳凰——余光中作品評論集》，黃維樑編著。台北：純文學出版社，1979。274-292。
- 顏元叔，〈余光中的現代中國意識〉，《火浴的鳳凰——余光中作品評論集》，黃維樑編著。台北：純文學出版社，1979。69-89。
- 羅青，〈析「守夜人」〉，《火浴的鳳凰——余光中作品評論集》，黃維樑編著。台北：純文學出版社，1979。268-273。
- 單德興，〈含華吐英：自譯者余光中——析論余光中中詩英文自譯〉，《翻譯與脈絡》。台北：書林出版有限公司，2009。205-236。
- Boase-Beier, Jean. "Stylistics and Translation." *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Malmkjaer, Kirsten and Windle, Kevin, eds. Oxford: oxford UP, 71-82.
- Delabastita, Dirk. "Literary Translation." *Handbook of Translation Studies*. Vol. 3. Eds. Yves Gambier & Luc Van Doorslaer. Amsterdam: John Benjamin Publishing Co., 2011.
- Hermans, Theo. *The Conference of the Tongues*. Manchester: St Jerome Publishing, 2007.