

書評

BOOK REVIEW

New Songs from a Jade Terrace: An Anthology of Early Chinese Love Poetry, Translated with Annotations and an Introduction by Anne Birrell. London: George Allen & Unwin, 1982. xxvii, 374pp.

林文月 國立臺灣大學

近年來西方漢學界翻譯我國六朝大部頭文學典籍的現象頗值得國人矚目。自從一九五七年施友忠 (Vincent Yu-chung Shih) 出版文心雕龍 (*The Literary Mind and the Carving of Dragons*, Columbia University Press) 後，一九七六年 Richard B. Mather 出版世說新語 (*A New Account of Tales of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis)，一九八一年有 W.J.F. Jenner 的洛陽伽藍記 (*Memories of Loyang*, Clarendon Press, Oxford)，一九八二年有 David R. Knechtges 的昭明文選第一冊 (*Wen Xuan I*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey)，以及 Anne Birrell 的玉臺新詠 (*New Songs from a Jade Terrace*, George Allen & Unwin Press, London)。以上五種書都是英文全譯本 (昭明文選雖然僅出版第一冊，譯者旨在全譯)，其中文心雕龍、世說新語與洛陽伽藍記為散文著作，昭明文選含有各類文體，而玉臺新詠則是六朝編選的詩歌集。

玉臺新詠的譯者安妮·白麗兒博士 (Dr. Anne Birrell) 精通中文、日文及俄文、法文、拉丁文，主修東方學，並及於比較文學。在她翻譯玉臺新詠以前，對於六朝文學，尤其是玉臺新詠一書已有多年的研究。玉臺新詠英譯本全書共三七四頁。其編排依次為：Burton Watson 序、目次、譯者白麗兒博士之序論、譯詩、譯詩總註、徐陵序譯文及其註、作者小傳、詩題索引。

關於徐陵編纂玉臺新詠的動機，今存唯一的資料來源為劉肅大唐新語卷

三公直所載：「梁簡文帝爲太子，好作豔詩，境內化之，寢以成俗，謂之宮體。晚年（一作欲）改作，追之不及，乃令徐陵撰玉臺集，以大其體。」日本已故漢學家鈴木虎雄取其中「以大其體」一句，解釋爲：「初或有僅收梁代流行之豔詩集，後乃遂推廣，更及於前代，而有收輯同類詩篇之此集。」由此假設出發，鈴木虎雄建立了關於玉臺新詠編纂的二階段成立說。他認爲：「本書中梁代之作品爲簡文帝做太子時代所編，至於梁代以前之作品，則爲簡文晚年所編。」（詳鈴木虎雄譯解玉臺新詠集序文，岩波文庫 32—010—1，一九八二年版）。姑不論「以大其體」一語是否應如此解釋，鈴木虎雄這個二階段編纂說，近來已被另一位日本漢學家京都大學興膳宏教授所推翻。興膳教授認爲徐陵編玉臺新詠自有其創意，必然是前後一貫不可分割的（詳見東方學第六十三輯所載玉臺新詠成立考）。安妮·白麗兒博士的玉臺新詠英譯本，前有長達二十八頁的序言，評介玉臺新詠其書及南朝文學的一些相關問題，然而並未及於徐陵編纂此書的動機和過程，所以看不出她對於此一問題的意見如何，不過，從書前所誌：「紀念鈴木虎雄（1878——1963）」，可以想見譯者心儀這位日本已故漢學家的態度，推想或者她也是贊成鈴木氏之說的。

這篇長序，除了在開端簡單介紹玉臺新詠編成的年代之外，大部份都是在討論南朝的文學現象，其內容共分九段，依次爲：(1)歷史背景、(2)宮廷文學集團、(3)編者的意圖、(4)豔詩的特質、(5)婦女之形象、(6)愛情觀、(7)比喻象徵、(8)隱藏的證人、(9)宮體詩的文藝性。

綜合說來，這篇序言想要照顧的讀者對象似乎既廣大而又程度參差不齊。換言之，白麗兒博士以一位英文譯詩者的身份，她既想要在此文中討論一些南朝宮體詩中比較專門的問題，同時又顧慮到一般非中文讀者（Non-Chinese reader）對於中國古典詩歌、文字，乃至於風俗習慣等的認識不足，所以不得不時時費筆墨去講解屬於比較基本性的語文諸細節。她的用心良苦，却往往難免於顧此失彼，使文氣受阻，無法收致一氣呵成的效果。例如在首段與第二段文字裏，白麗兒博士從政治、社會等的歷史背景介紹立刻轉入產生玉臺新詠這樣一本詩歌集的南朝特殊文學環境——蕭氏父子爲中心的宮廷文學集團，說明宮體詩茁壯的溫床是在太子深宮之中，故而奉和、應制類的詩作特別多的道理。爲便於英文讀者聯想了解的方便，她更舉了維多利亞王朝桂冠詩人以爲具體之比較。從第三段以後，開始專門討論南朝宮體詩人的文學觀、愛情觀，以及豔詩的特色等諸問題；可是却又在第八段「隱

藏的證人」裏忽又插入中國語文及詩歌的特色，諸如單音節文字，諧音、平仄、對仗、押韻及篇幅短長等等認識中國文學的基本說明。雖然旨在表示中詩英譯之際的差異困難，但這一大段語文形式方面的說明性文章，顯然令前數段以來對豔詩專門問題討論的文氣突然中斷，同時也使得最後一段討論豔詩文藝技巧的文字與前文造成不易銜接之憾。從學術論文的立場而言，此段文字頗嫌累贅，省之為宜；而我更懷疑這種表象的說明究竟對中國文學陌生的讀者會有多少幫助。

在第三段「編者的意圖」裏，白麗兒博士用實際統計觀察來說明徐陵編玉臺新詠深受「宮體」詩觀之影響。全書六五六首詩作之中，與編者同時期或稍早的作家詩篇佔百分之七十五，至於漢魏等更早期的作品，也都以能吻合梁代所流行的新風格者為編選的對象。關於「宮體」一詞之標出，以及其特色的點明，最早見於梁書簡文帝本紀，及徐摛（陵父）傳之中。至於宮體詩特色的理論依據，在簡文帝本紀中只點出「輕豔」二字，徐摛傳中則謂：「好為新變，不拘舊體」。白麗兒博士試圖以 new（或 modern）解釋這個「新」字，恐怕要與上述二條典據合觀為妥。

在四、五、六、七各段文字裏，白麗兒博士夾敘夾議以討論南朝宮體詩人的文學觀、愛情觀，以及這些觀念呈現於詩章上的特殊風格，是序論最重要的部份。她指出當時的詩人擺脫儒家詩教的傳統束縛，而用為藝術而藝術的態度寫作，這種純文藝觀念的建立可以上溯自曹丕典論論文的提出。至於宮體詩人寫作豔詩時，多數以女性的立場詠歌；雖然在中國較早的民歌中已具有這樣的傳統，不過，豔詩裏的女性羣象，則又無論村姑貴婦一律被渲染為纖柔雅緻而衣着華麗，同時又多數背負着悲怨的愛情命運，因謂：美麗而哀愁為宮體詩的一大特色。事實上，宮體豔詩之中缺乏作家個別的差異，只見一種共同的典型，也是其特色。白麗兒博士雖然指出豔詩的特質，但是她並沒有去發掘造成這樣的特質的原因。簡單說來，宮廷詩人們寫作豔詩係出於一種藝術之目的，甚或是娛樂的性質（詳見臺大文史哲學報十五期所收拙文南朝宮體詩研究）。大部份君臣相率而詠歌，奉和應制的詩篇都是在酒醉舞酣之餘寫出，這樣的寫作背景和動機如何能產生感動人心的效果呢？明白了宮體詩產生的環境，便不致訝異於這些徒具美麗辭藻的詩章了；而這種寫作的背景自然也就促使詩人們逞才鬥能，遂令寫作技巧愈趨講究，觀察對象更形細緻。誠如第八段的文中所指出，豔詩與詠物詩有着密不可分的關聯，因為缺乏生命力的佳人，惟有賴華麗的環境與物件陪襯始能引人注目；而末

段所論豔詩取材角度的極端狹窄細膩，也即是種因於這種不正常的寫作環境所造成的結果。

事實上，南朝宮體詩人筆下的佳人與物件，並沒有太大的差異，在他們寫作豔詩與詠物詩的時候，其心態完全是一致的。這也就是白麗兒博士在第七段中所指出，豔詩具有極濃烈的繪畫性（pictorial quality）的原因。當女性在詩人們冷靜客觀心態的觀察之下，她們人性的內面消退至最低點；而物性的外表却高漲到極點，當然就會呈現頗具視覺繪畫性的效果了。從這個角度來說，白麗兒博士所用以逐譯「豔詩」的“love poem”一詞是否十分妥貼，甚至令人不得不顧慮。因為就像她自己在序文中屢次譴責的，豔詩中的女性總是被宮體詩人們寫成毫無生氣活力；而愛是需要生動的感情，甚至於具體的慾望的，這些在宮體豔詩裏都很難尋找得到。

在第八段「隱藏的證人」中，白麗兒博士於解釋中國語文的基本性格之餘，站在翻譯家的立場上，她認為中文與英文在文字排列的次序上有相近之處，而在詩的結構方面，對仗與比喻的重要性，都是對於英文譯者相當有利的地方；不過，中文的文法比較曖昧不清，而英文則通常要求嚴格的文法，因而在不得不添加這些因素的時候，常常就會使得原詩的韻律氣勢消失殆盡了。此外，一些文化傳統上的聯想，也是翻譯上的困難所在，她取「歸」字為例，說明它不僅意味「回去」、「回家」、「退隱」、「回旋」，同時，在中國因受老莊思想之影響，也代表了「死亡」的意義；再者又可指「休妻」（原文作“a woman to be divorced”，她沒有並列女嫁「歸宿」之說），所以歸根結底說來，這些文化背景上的差別，實在是翻譯者先天上無法克服的問題。至於說到對古典作品的詮釋，究竟何去何從？這一點，不僅只是外文譯者的困擾，白麗兒博士指出，甚至中國學者與讀者也多少年來經常為一個字或一個句子的不同解釋爭論不已。關於這點，她的態度毋寧是傾向於T.S. Eliot之說：作者未必是唯一的詮釋者。我個人也認為古典文學的翻譯者，有時不得被迫放棄在衆說間的猶豫徘徊，而於其中選擇一種解釋，因為翻譯確實有別於課堂上的講授，譯者必須得在白紙上寫下黑字才行。

在序文的最後部份，白麗兒博士特別指出玉臺新詠自隋朝以來一直被中國人目為風花雪月無關風教而塵封迄今，幸得日本漢學家的重視，才發掘出此書的藝術價值來；這或即是譯者在書前要特誌紀念這位異國前輩的原因所在吧。在結束這篇長序之際，白麗兒博士特別強調南朝宮體豔詩在結構、修辭、象徵等文學技巧方面都有極精緻顯著的成就，衆所周知的中國詩的黃金

時代——盛唐，實有賴於它們的提供滋養。

“*New Songs from a Jade Terrace*”是玉臺新詠的全譯本。共輯六五六首長短的英譯詩篇，依照原書排列的前後次序印出。我們雖然無由得知安妮·白麗兒博士花費了多少時間去完成此項艱鉅的工作，但她認真的態度與堅毅的精神是十分可欽佩的。

徐陵編玉臺新詠分十卷，每卷所收輯的詩篇各有其時間範圍。英譯本於每一章之下標明其作品的形式特色及作品年代，例如卷一收古詩等漢魏時代之詩篇，——Chapter One: *Early Folk-songs and Ballad* (first and second centuries A. D.)，卷七為收梁代皇室作家詩篇，卷八收梁臣詩篇——Chapter Seven: *Royal Poets of the Liang* (The Shiao Family), Chapter Eight: *Twenty Poets of the Liang Dynasty* (six century)，令人一目瞭然，十分便利讀者。此外，各卷所收的詩篇，本來有的無題，有的用樂府古題，都不容易從題目看出作品的內容，遇此情形，譯者每每逕行標題，雖然未必都妥貼佳妙，也頗有一些足見匠心獨運之處。例如卷一的古詩八首皆無題，對於英文讀者而言，恐無以分辨，故上山採蘼蕪曰 “*Bitter sweet*”、凜凜歲云暮曰 “*Cold winds*”、孟冬寒氣至曰 “*Fierce winter's cold air*”……多數從譯詩中摘取代表性的一個詞、或片語以為題目。這樣的命題方式倒有些類似詩三百篇之篇目，寓合古趣。至於古樂府題，若直譯恐對英文讀者帶來混淆困擾，故而也多所改變，這個用心是可以想見的，所以相逢狹路間改譯為 “*A Grand house*”、隴西行改譯為 “*The perfect wife*”，都是取詩意內容予以重新命題；只是有些題目改譯後似嫌其過份西洋化現代化，令人感覺怪異不順，如豔歌行改譯成 “*Don't make eyes at me!*” 便是一例。樂府題也有一些保留原樣採直譯的，如雙白鵝 “*Two white geese*”、飲馬長城窟行 “*Watering horses at a Long Wall hole*”、妾薄命行 “*My sad fate*”、行路難 “*The road is hard*” 等是。大體說來，題目的加添，或直譯或意譯，都可看出費神設想，不過偶然也有若干失諸即興任意之處，例如：卷十江洪有三組詩，每組二首，第一組採菱二首取用意譯加題方式；其一為 “*Just waiting*”，其二為 “*I meet you once again*”；第二組綠水曲二首則取用意譯之外又附直譯：其一為 “*Lured (Green river, 1)*”，其二為 *My grimy face (Green river, 2)*”；第三組秋風二首復取意譯加題方式：其一為 “*Winds crush a tree*”，其二為

“*Her gramour*”。同一位詩人的三組作品，何以獨對綠水曲多附加原題直譯？令人難以了解取捨的標準。又如同卷之中的女詩人范靖婦有王昭君歎二首，其一題譯為“*Wang Chao-chün's regret*”，其二則為“*Wang Chao-chün's dream*”，似乎也令人難以把握準則。

全書作家姓名用英文標音譯出。有兩點值得注意：一是帝王貴族的稱謂都還原為姓名，例如梁武帝稱蕭衍“*Hsiao Yen*”、皇太子稱蕭綱“*Hsiao Kang*”、湘東王稱“*Hsiao I*”；再者，凡女性作家能查出其本人姓名者皆予以還原，如范靖婦稱沈滿願“*Shen Man-Yüan*”、徐悱婦稱劉令嫺“*Liu Lin-hsien*”；但極少數無法查考者則保留原書稱謂，如卷十王叔英婦稱“*Liu, Wang Shu-ying's wife*”。這樣的改動，統一了原書中混亂的人物稱謂，同時，以今日人際關係的立場觀點看來，也消除了君臣男女的不平等現象（在序文第六段之中，白麗兒博士夾敘夾議評介南朝文士的愛情觀，字裏行間頗有新女性主義的口吻）。

關於詩歌本身的翻譯，誠如序文第八段所說的，要譯得正確，先要解釋得正確，而有些詩的詮釋却自來議論紛紜莫衷一是。何況六百多首這麼大量的翻譯，也無法一一在此討論細節，所以我想僅從整體的翻譯態度上稍作評介。

上面已經引述過序文第八段「隱藏的證人」中的話，白麗兒博士認為中文與英文在字序（word order）方面有相近之處，這個特色似乎很受到譯者重視。通觀全書，譯詩儘量保持原詩字序的努力十分明顯。為了便利觀察，試取卷一古詩十九首青青河畔草及其譯作對照於下：

青青河畔草，	<i>Green, green river side grass,</i>
鬱鬱園中柳。	<i>Lush, lush willow in the garden,</i>
盈盈樓上女，	<i>Sleek, sleek a girl upstairs,</i>
皎皎當窗牖。	<i>White, white faces her window.</i>
娥娥紅粉妝，	<i>Fair, fair her rouge and powder face,</i>
纖纖出素手。	<i>Slim, slim she shows her white hand.</i>

昔爲倡家女，	<i>Once I was a singing-house girl,</i>
今爲蕩子婦。	<i>Now I am a playboy's wife.</i>
蕩子行不歸，	<i>A playboy roves, never comes home,</i>

空牀難獨守。 *My empty bed is hard to keep alone.*

從以上左右的對照可以看出，除了英文文法上不得已的添加主詞如 “I”、“My”、冠詞 “A”，及字序之顛倒如 “willow in the garden”、“a girl upstairs” 外，譯作可謂亦步亦趨於中文原詩之後。這個特色在與他家的翻譯相比時就更加清楚了。下面再舉同一首詩 Arther Waley與 Ezra Pound 的譯作供參考：

*Green, green,
The grass by the river-bank.
Thic, thic,
The willow trees, in the garden.
Sad, sad,
The lady in the tower.
White, white,
At the casement window.
Fair, fair,
Her red--powdered face.
Small, small,
She puts out her pale hand,
Once she was a dancing-house girl,
Now she is a woundering man's wife,
The wounderingman went, but did not return,
It's hard alone to keep an empty bad.*

(Arthur Waley)

*Blue, blue is the grass about the river
And the willows have over filled the close garden.
And within, the mistress, in the midmost of her youth,
White, white of face, hesitates, passing the door,
Slender, she puts forth a slender hand.*

*And she was a courtezan in the old days,
And she has married a sot,
Who now goes drunkenly out
And leaves her too much alone.*

(Ezra Pound)

姑且不論是非高下，以上三種譯作之中，顯然以白麗兒博士為最接近中文原詩的型構。她這種忠於原作，非不得已不輕易改變字序的態度，在單句裏常常有簡明甚至精巧的效果，例如上舉古詩的首句「青青河畔草」，“*Green, green river side grass*”便形似且神似，而且在讀音方面又兼得英詩頭韻體（Alliteration）之妙，“*Slim, slim she shows her white hand*”亦然。又如「窈窕宋容華」譯為“*Meek and mild, Sung Jung-hwa*”，「窈窕」二字疊韻，Meek, mild 則協頭韻，同時又傳達了「窈窕」一詞的「溫順柔和」之義，雖然據方言曰：「美狀為窈，美心為窕」，通常「窈窕」一詞兼指外貌與內德雙方面，但在譯事上，這樣的苛求未免過份；畢竟不同的文化背景，語文習慣，要達到完全一致是不可能的事情。他如「楊柳亂如絲，綺羅不自持。」“*Willows tangle like silk threads, / Sheer silk I cannot bear.*”，「一燕海上來，一燕高堂息。一朝所逢遇，依然舊所識。」“*One swallow comes over the sea, / One swallow rests in high hall, / One morning both chance to meet, / Surprised to find they are old friends.*”等，也都可見巧思妙想，試圖把握原作形貌與內涵的努力。不過，有時由於過份執着於原詩的外形，難免也會弄巧成拙。例如「雲鬢花釵舉」譯成“*Flower jewel pins hold up her cloudy hair*”，「坐喪千金軀」譯成“*I die for her thousand gold coin body*”。若單看“*flower jewel pins*”及“*thousand gold coin body*”恐怕中國人和英文讀者都無法了解所指為何？白麗兒博士曾在前面的序文中一再強調保留中文原詩韻律氣勢的重要性，然而這一層顧慮還是應當在把原詩的內容正確而自然地傳達給非中文讀者（Non-Chinese reader）之後才談得到的吧，否則「行行重行行」變成“*On, on, ever on and on*”，或許令英文讀者體會不出中國古詩的纏綿樸厚的韻味；而「飛來雙白鵝，乃從西北來。十十將五五，羅列行不齊。」變成“*Flying this way two white geese, / Are from northwest come. / In ten tens and five fives, / Uneven, straggling formation.*”其中“*In ten tens and five fives*”可能導致百隻、廿五隻的誤解。

歸根結底說來，這類現象的產生，是基於翻譯態度的問題。完美無瑕的成績在譯事中可遇不可求，恐怕只是一個理想的境界罷了，因此在逐譯過程中，必須要選擇重點；換言之，也就是不得不放棄某些比較次要的東西。當其形神不得兼顧時，如何正確地傳達詩的內涵神韻，應該是比兢兢業業亦步

亦趨地保留其外形結構更爲重要才對，因爲譯文的讀者對象應當假設爲不懂原文者，如果不能透過譯詩引起他們的共鳴欣賞，則無論怎樣忠於原作的形式，也是徒然無益的。

中國的古籍向來沒有斷句、沒有標點，也沒有分章節段落，一切端賴讀者欣賞閱讀時的修養與體會去分辨。現在有些中文的通行本，爲便利一般讀者，往往也有附加標點符號分段落的；外語翻譯中國古籍時，也逕加標點符號分段落以求明白易曉。這本英譯玉臺新詠當然也有逗點、句點、問號、感歎號、引號的附加，大致正確而能達到協助詞句表情的效果。我所感覺困惑的地方是，在分段立章時，長詩如日出東南隅行（羅敷行、陌上桑）、羽林郎，及古詩爲焦仲卿妻作（孔雀東南飛）等，固然爲之分段立章較易於了解敘事進行的方向或情節的轉折，但是一般較短的詩篇則似乎沒有爲之分章的必要，尤其古詩一韻到底，在內容上也多有其聯貫性，至於齊梁間的八句形式的短篇幅，也更沒有非分段不可的理由；何況英文詩的分段自有其嚴密的格律與意義。白麗兒博士在譯詩的字序分行方面，嚴謹步趨於原詩之後，惟對段落之或分或不分，顯得比較主觀自由，令人難以把握原則所在。

最後，我有兩點疑問。其一是關於徐陵序，各種中文本玉臺新詠都在書前置序，白麗兒博士却將其譯文置於六百餘首譯詩及其註之後，並且特冠以附錄（appendix）字樣。這樣的安排不知是基於何種理由，令人疑惑不解。再者，通觀全書，不見譯詩所用版本的說明。今日所見玉臺新詠有宋刻本與明刻本。明刻本妄有增益，清康熙年間吳兆宜箋註的玉臺新詠便是依明刻本，故較宋刻本多出一百七十餘首，其間出入相當大，且目次編排亦有不同。讀安妮·白麗兒博士的譯作，可知她所依據的是宋刻本，這個選擇是正確的。此書無論是前面的長序或譯詩的表現，都看得出相當濃厚的學術性，因此這個疏忽就難免更加令人遺憾了。