

## 西詩及西詩中譯對漢語新詩的影響： 以馮至與卞之琳為例

余君偉\*

### 摘 要

西詩及西詩中譯，對漢語新詩發展貢獻良多。透過閱讀和翻譯西詩，詩人除了可在思想內容上得到啟發，更可嘗試不同的詩體，並在詞彙、句法、節奏以至意境等方面作出實驗。本文以馮至與卞之琳為例，探討西詩與西詩中譯在1920年代中期至1940年代初期對漢語新詩發展的一些具體影響。馮至和卞之琳均是當時的詩壇健將，亦是西洋文學翻譯專家，二人的西詩翻譯與新詩創作往往相得益彰。論者大多認為馮至寫於1941年的十四行詩是他最成熟的作品，而卞之琳大部分的名篇都寫於1930年代中、後期，而先前他們詩藝的成長都曾受惠於西詩的閱讀與翻譯。故此本文有關馮至的討論從1920年代中期下迄1942年出版的《十四行集》，卞之琳的部分則由1930年下迄1939年完成的《慰勞信集》。

關鍵詞：西詩中譯、漢語新詩、馮至、卞之琳、影響研究

---

\* 香港教育大學文學及文化學系教授暨協理副校長。

# The Influence of Western Poetry and its Chinese Translation on Modern Chinese Poetry: Feng Zhi and Bian Zhi Lin as Examples

Eric Kwan Wai Yu

Professor, Department of Literature and Cultural Studies,  
Associate Vice-President, The Education University of Hong Kong

## Abstract

Western poetry and its Chinese translation have made significant contributions to the development of modern Chinese poetry. Through reading and translating Western poems, Chinese poets were inspired by Western thoughts and sentiments as well as benefited by experimenting with various Western poetical forms. Besides, they also received creative inspirations regarding vocabulary, syntax, tempo and artistic conception in general. This article takes Feng Zhi and Bian Zhi Lin as prime examples, exploring in what concrete ways Western poetry and its translation have influenced modern Chinese poetry between the 1920s and early 1940s. Feng and Bian were both important poets and professional translators of Western literature. Graduated from the German and English departments of Peking University respectively, Feng and Bian received proper training in foreign languages; their translation work and their own poetical practice benefited each other. Critics usually consider Feng's sonnets, written in 1941, as the summit of his poetical achievement and that most of Bian's best poems were written in the mid- to the late 1930s. Before reaching such maturity, their earlier writings had been much influenced by the reading and translation of Western poetry. The scope of the present study thus covers the works of Feng written between the mid-1920s and 1941 and those of Bian between 1930 and 1939 (when his *Wei Lao Xin ji* was completed).

**Keywords: Translation of Western poetry, Modern Chinese poetry, Feng Zhi, Bian Zhi Lin, Influence studies**



# 西詩及西詩中譯對漢語新詩的影響： 以馮至與卞之琳為例

余君偉

## 一、前言

西詩及西詩的中譯，對漢語新詩發展貢獻良多。在新文學創立之初，以白話譯西詩無疑有助確立白話新詩的地位。<sup>1</sup>當時一些詩人和學者，認為借鑑了外語的譯詩語言，不但更適用於表達新時代的社會現實，更可豐富乃至改造現代漢語。至於西詩中譯對新詩的直接影響，朱自清以為譯詩可提供「新的語感，新的詩體，新的句式，新的隱喻」<sup>2</sup>，譯者可透過翻譯來試驗各種不同的詩體，讓「句法、音節、結構、意境，都給人新鮮的印象」，因此譯詩是詩歌改革的「一條大路」。<sup>3</sup>胡適在《嘗試集·再版自序》中自稱其舊詩詞的積習太深，雖在兩三年間試驗過二、三十種格律，仍未能建立新的格局。後來翻譯美國詩人替斯代爾（S. Teasdale）的一首抒情詩〈關不住了〉（*Over the Roofs*），才寫出自然的白話詩，開啟了他「『新詩』成立的紀元」。<sup>4</sup>郭沫若則受海涅（H. Heine）、惠特曼（W. Whitman）和狂飆時代的歌德（J.W. von Goethe）等詩人啟發，創作了《女神》（1921）中的名篇。這部詩集當時被視為衝破舊傳統、表現時代精神的先鋒。<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> 可參閱熊輝：《現代譯詩對中國新詩形式的影響研究》（臺北：秀威資訊科技股份有限公司，2013），頁 27。

<sup>2</sup> 朱自清：〈譯詩〉，《新詩雜話》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1984），頁 72。

<sup>3</sup> 朱自清：〈論中國詩的出路〉，收入朱喬森編：《朱自清全集》第 4 冊（南京：江蘇教育出版社，1990），頁 293。

<sup>4</sup> 胡適：《嘗試集·再版自序》（附《去國集》）（合肥：安徽教育出版社，1999），頁 34-35。

<sup>5</sup> 可參閱馮至對《女神》的評價，見馮至：《文壇邊緣隨筆·中國新詩和外國的影響》，收入劉福春等編：《馮至全集》第 5 冊（石家莊：河北教育出版社，1999），頁 176-177。

本文以馮至（1905-1993）與卞之琳（1910-2000）為例，探討西詩及西詩中譯在 1920 年代中期至 1940 年代初期對漢語新詩發展的具體影響。馮至和卞之琳均是當時的詩壇健將及西洋文學翻譯專家，馮比卞年長五歲，他 1923 年已在《創造季刊》等園地發表新詩創作，稍後嘗試西詩中譯，譯作以德國浪漫派詩人的作品為主，30 年代初在德國留學期間，迷上奧地利詩人里爾克（R.M. Rilke），也翻譯了他的一些作品。由於受到里爾克等詩人的薰陶，漸由浪漫抒情詩人轉變為沉思哲理型詩人。卞之琳在 1931 年才正式步入詩壇，在《詩刊》上初試啼聲，但他的西詩中譯在前一年已見於《華北日報·副刊》，早年選譯以英美浪漫派和法國象徵派詩作為主，也譯過紀德（A. Gide）和西班牙作家阿左林（Azorin）的小說和散文，後來興趣轉往里爾克和艾略特（T.S. Eliot）、奧登（W.H. Auden）等現代派詩人，他的詩風也由廣義的新月派轉向現代派。馮至和卞之琳分別出身於北京大學德文系和英文系，曾接受正式的外文訓練，二人的西詩翻譯經驗與新詩創作往往相得益彰，下文將逐一論述。至於所涉及的時期，論者大多認為馮至寫於 1941 年的十四行詩是他最成熟的作品，而卞之琳的大部分名篇都寫於 1930 年代中、後期，他們詩藝的成長過程都曾受惠於西詩的閱讀與翻譯。以下有關馮至的討論將從 1920 年代中期下迄 1942 年初版的《十四行集》，卞之琳的部分則由 1930 年下迄 1939 年完成的《慰勞信集》。

## 二、馮至早期的詩歌翻譯與創作

1920 年代至 30 年代後期，馮至對西詩的接受及翻譯的實踐，經歷了兩個階段。他本人的詩風變化，則由早期浪漫抒情的自由體，轉往 40 年代初哲理型的十四行詩。在第一階段中，他自中國古典詩詞和德國浪漫派詩人汲取養分，也曾受郭沫若等前輩詩人的啟蒙；第二階段則受里爾克和歌德等作家影響頗深。馮至早期清新幽婉的作品，曾獲魯迅高度肯定，讚許他是「中國最為傑出的抒情詩人」。<sup>6</sup>但 1930 年代馮

<sup>6</sup> 魯迅：〈導言〉，《中國新文學大系·小說二集》（上海：上海良友圖書印刷公司，1935），頁 5。

至赴德留學至歸國後的頭幾年，在新詩創作上幾乎輟筆，直至 1941 年才寫下二十七首十四行詩，翌年結集出版，被朱自清譽為新詩步入成熟「中年」的標誌。<sup>7</sup>以下先交代馮至早期的文學生涯。馮至唸的是舊制中學，早已對中國古典詩詞深感興趣，後來又讀了郭沫若、俞平伯、康白情等人的新詩，開始接觸新文學。1921 年他考入北京大學預科文科，兩年後考進本科德文系，學習德語並閱讀大量外國文學，特別欣賞德國浪漫派作品的內容與情調。在北大學習期間，曾旁聽魯迅和黃節等人的中國文學課，最喜歡的是晚唐詩。他坦言其創作生涯是在德國浪漫主義和唐詩宋詞的薰染下開展。<sup>8</sup>

蔣勤國指出馮至早年對中國文學的接受並不全面，只有那些「與他的情緒較為合拍」、「有感傷情調的作家作品才能進入他的心靈世界」。<sup>9</sup>其實他對西方作品的接受情況亦然，選譯的大多是跟自己的感情和美學取向吻合的作品。<sup>10</sup>他在 1920 年代發表的西詩中譯，主要收入他第二本詩集《北游及其他》，其中包括奧地利詩人萊瑙（N. Lenau）的〈蘆葦歌〉（Schilflieder）、法國詩人阿維爾斯（F. Arvers）的一首十四行詩、瑞士德語詩人洛伊托德（H. Leuthold）的〈秋〉（Herbstgefühl）、波蘭詩人列德爾（W. Rolicz-Lieder）的〈我的愛人〉（Meine Geliebte）及〈生命的秋天〉（Im Herbst des Lebens），還有海涅的幾首抒情詩和歌德的多首短詩，及荷爾德林（F. Hölderlin）的〈給運命女神〉（An die Parzen）等等<sup>11</sup>，幾乎都是抒情之作，其中愛情詩佔的比例甚高。在這個階段，馮至著迷於狂飆突進時期的歌德，他說郭沫若譯的《少年維特之煩惱》（Die Leiden des Jungen Werthers）對他的影響較深，但對歌德

<sup>7</sup> 朱自清：〈詩與哲理〉，《新詩雜話》，頁 27。

<sup>8</sup> 見馮至：〈在聯邦德國國際交流中心「文學藝術獎」頒發儀式上的答詞〉，收入劉福春等編：《馮至全集》第 5 冊，頁 196。

<sup>9</sup> 見蔣勤國：《馮至評傳》（北京：人民出版社，2000），頁 105。

<sup>10</sup> 馮至的妻子姚可崑認為馮至在 1929 至 1930 年間翻譯或自己寫的一些情詩，隱晦地表達出他剛與她認識和交往時的複雜心情。見姚可崑：《我與馮至》（南寧：廣西教育出版社，1994），頁 5-7。

<sup>11</sup> 當時馮至最熟悉的外語是德文，德文作品是據原文譯的，列德爾的詩相信也是據德文版譯的。阿維爾斯那首詩，卻是根據懂法文的朋友范希衡逐字逐句的中譯整理而成，見馮至：〈我和十四行的因緣〉，收入劉福春等編：《馮至全集》第 5 冊，頁 92。

的其他作品，除了個別的短詩外，當時卻甚少問津。<sup>12</sup>在 1925 年致楊晦的一封信中，他說偏愛的「還是那幾位少見的薄命詩人」：荷爾德林、萊瑙和海涅。青年時期的馮至性格內向，對愛情充滿幻想卻不敢主動追求，對海涅等人有關生命的嘆喟、愛情的追求與情海波瀾的作品特別感到親切。因為欣賞與共鳴而選譯了這些作品，而翻譯又反過來影響他的創作，加強了浪漫抒情的內容和素質。<sup>13</sup>他晚年曾回顧說：「譯詩不只是語言的逐譯，還要有思想感性的共鳴，如果沒有共鳴，譯詩也難得有生氣」。<sup>14</sup>

有關馮至早期的翻譯實踐，可從語言、詩體形式、主題等三方面來探討。就語言而言，馮至自幼受中國文學薰陶，他譯詩時往往採用略帶古典詩詞味道的辭彙和句法，但整體而言所用的語言仍是較自然的白話。雖然不時可見較明顯的西化痕跡，例如跨行句(enjambment)、倒裝句或複數「們」的運用等，卻鮮有突兀的西化句式，又或者直接以外文詞語和音譯入詩。至於詩體形式，即使原詩有一定的韻式，也不會像朱湘等人那般嘗試押韻模仿，而採用自由體。馮至基本上保留了原詩的段數與行數，但會改變詩句的順序，以配合漢語的唸讀習慣，同時亦注意譯句的長短，務求令每段中各行的字數或「音組」數比較工整，有時候用上排比、對偶甚至雙聲疊韻等技巧，增加譯詩的音樂感。

1920 年代，聞一多等人提倡格律詩，馮至卻不同意，認為不必急於為新詩加上新的枷鎖，但也不贊同過份散文化，強調「詩的語調要保持自然，適當注意形式」。<sup>15</sup>他重視原詩的感情和意境，卻無意傳達其音韻格律，翻譯時似乎偏重「達」與「雅」多於「信」。他所譯萊瑙的〈蘆葦歌〉最後八行便反映了他譯詩的原則。以下筆者參照卞之琳等人的「音組」分析法，加上「／」號來標示各行的「音組」<sup>16</sup>：

麋鹿／游耍／在山崗，

<sup>12</sup> 見馮至：〈外來的養分〉，《外國文學評論》2（1987.7），頁 3。

<sup>13</sup> 可參閱蔣勤國：《馮至評傳》，頁 101。

<sup>14</sup> 馮至：〈詩文自選瑣記（代序）〉，收入劉福春等編：《馮至全集》第 2 冊，頁 177。

<sup>15</sup> 馮至：〈我和十四行詩的因緣〉，收入劉福春等編：《馮至全集》第 5 冊，頁 91。

<sup>16</sup> 本文的「音組」（或「頓」）的分析參考了卞之琳的理論，可參閱卞之琳：〈重探參差均衡律——漢語古今新舊體詩的聲律通途〉及〈奇偶音節組的必要性和參差均衡律的可行性〉，《卞之琳文集》第 2 冊（合肥：安徽教育出版社，2002），頁 561-566、567-575。至於馮至本人當時是否有「音組」的觀念，請參閱注腳 19 的說明。

向茫茫／的夜色／翹望，  
在蘆葦／深處／時時地  
飛禽們／夢一般／地動蕩  
  
我的／目光／噙淚／低沉；  
一個／甜美的／相思啊，  
像是／寂靜的／夜禱，  
穿透我／最深的／靈魂！<sup>17</sup>

Hirsche wandeln dort am Hügel,  
Blicken in die Nacht empor;  
Manchmal regt sich das Geflügel  
Träumerisch im tiefen Rohr.  
  
Weinend muß mein Blick sich senken;  
Durch die tiefste Seele geht  
Mir ein süßes Deingedenken,  
Wie ein stilles Nachtgebet!<sup>18</sup>

在用語方面，原文中的「鹿兒遊蕩」(*Hirsche wandeln*)被譯為更文雅的「麋鹿游耍」，「哭泣」(*Weinend*)譯成古雅的「噙淚」。在「向夜色翹望」(*Blicken in die Nacht empor*)中的「夜色」則增添了形容詞「茫茫的」，除氣氛的烘托外，也許是為了令該行的長度或「音組」數跟其他幾行相若，唸起來節奏較為規律。第三行中的「時時地」，本來可跟第四行「飛禽們夢一般地動蕩」結合，變成更簡單的「飛禽們常夢一般地動蕩」，卻故意一分為二，似乎是為了令這兩行的長度及「音組」數均衡。「甜美的相思啊」前面增加了「一個」這量詞，也該是節奏的考量。<sup>19</sup>最後三句原詩的順序是「穿透我最深的靈魂／一個甜美的相思啊／像是寂靜的夜禱」，句法顛倒是因為押腳

<sup>17</sup> 見馮至譯：〈蘆葦歌〉，收入劉福春等編：《馮至全集》第1冊，頁130-132。

<sup>18</sup> 原文見 Nikolaus Lenau, *Lenaus Werke in Einem Band* (Berlin: Aufbau-Verlag, 1970), p. 75.

<sup>19</sup> 筆者並不是說馮至當時也有「音組」的概念，事實上在聞一多1926年引進「音尺」的西詩概念後，有關新詩的節奏問題和「音組」等概念才逐漸受到重視和引起爭論。但如果從均衡的角度來看，馮至的譯詩每行的字數較為參差，若著眼的是「音組」數或「頓」數而非字數，各行間的差別便明顯減小了，唸起來比較工整。故此筆者大膽推測馮至在譯詩時也有這種節奏的感覺，有意或無意間作出相應的安排，以求詩行的勻稱。

韻的需要。馮至的譯本調換了次序，更符合語意的順序和漢語的習慣。簡而言之，他的西詩翻譯在詞語運用和詩體格式上並沒有刻意模擬原文的特色，而在節奏上則會作出適當的安排，唸起來更流暢。正因為〈蘆葦歌〉的主題和意境跟馮至本人的作品很接近，譯文在語言上又沒有太明顯的西洋味，馮至的朋友覺得這首詩與他本人的作品別無二致，故他也樂於將這首譯詩當作自己的創作，破例收入《馮至選集》。<sup>20</sup>

西詩和西詩中譯對早期馮至的影響，基本上不在於語言和詩歌的形式。雖然他說自己在 20 年代曾沾染外文詞語入詩的風氣，其實這個情況並不嚴重，反而他在翻譯西詩時傾向將語言漢化。《昨日之歌·下卷》裡的敘事詩是馮至作品中罕見的西化例子：內容是中國的神話或傳說，形式和風格上卻比較像西詩。當中〈吹簫人的故事〉和〈帷幔〉每節均為四行，由三個和四個音組的詩句交替組成，第二及四行押韻，正是西方謠曲（ballad）常見的體例。<sup>21</sup>另外兩首的情況較為複雜，以下將分別討論。改寫自《搜神記》其中一則神話的〈蠶馬〉分為三節，每節起首都是一段八行詩，乍看彷彿意大利十四行詩的第一段。惟意體十四行詩，首段八行（octave）用的是固定的 abbaabba 韻式，〈蠶馬〉中三段八行詩雖也押腳韻，韻式卻不工整，頭六句用一至兩個「近似韻」（主要是押含 an 元音的字），最後兩句押另一個韻。〈蠶馬〉的另一特色是當中每節八行詩的第三至第八句，或是簡單的全行重複，或是同一行的變奏。以下是第一節：（往後重複的文字，特以粗體字標示）

溪旁開遍了紅花，  
 天邊染上了春霞，  
 我的心裡燃起火焰，  
 我悄悄地走到她的窗前。  
 我說，姑娘啊，蠶兒正在初眠，  
 你的情懷可曾覺得疲倦？  
 只要你聽著我的歌聲落了淚，

<sup>20</sup> 見馮至：〈詩文自選瑣記（代序）〉，收入劉福春等編：《馮至全集》第 2 冊，頁 177。

<sup>21</sup> 參見蔣勤國：《馮至評傳》，頁 64。

就不必打開窗門問我，「你是誰？」<sup>22</sup>

其他兩段八行詩的第四、六、七、八行均完全相同，第三和第五行只是改了一個至三個字。<sup>23</sup>重章疊句固然在《詩經》中早已有之，但馮至主要是受他唸過的德國歌謠所啟發。他後來翻譯列德爾的詩〈我的愛人〉，每節也有重複或相似的詩行，重複與變奏的效果非常明顯。<sup>24</sup>徐志摩也曾受西詩影響，試驗過類似的敘事詩格式，例如收入《志摩的詩》（1925）裡的〈誰知道〉，每節最後六行或是簡單的整行重複，或是行中改了一個至幾個字。不過馮至從未提及徐志摩先前的形式實驗，只是說自己這幾首敘事詩，在形式和風格上都類似西方的敘事謠曲。<sup>25</sup>

第四首敘事詩〈寺門之前〉通篇都是每段八行，雖有韻腳，卻不像意體十四行詩那般的有固定的韻式。這首詩在主題和氣氛上跟海涅的敘事短詩〈咒語〉（*Die Beschwörung*）頗為接近。前者講述一個老僧，在黑夜經過被官兵洗劫的村莊，不巧觸碰到一具半裸的女屍，久被壓抑的慾望忽然爆發，竟擁抱著女屍，後來深感悔疚。後者則說一個修士在午夜裡利用魔法召來幽靈，請幽靈往墓穴找來最美麗的女屍，打算跟這還魂的女屍共度春宵。兩首敘事詩都涉及僧侶、慾望、屍體和不道德的勾當，場景都是恐怖的黑夜。馮至當時極喜愛海涅的短詩，可能在寫這詩之前先讀過〈咒語〉，從而得到創作的靈感。<sup>26</sup>另一方面，〈寺門之前〉裡的老僧突然對寺廟前

<sup>22</sup> 馮至譯：〈蠶馬〉，收入劉福春等編：《馮至全集》第1冊，頁104-110。馮至並沒有提及〈蠶馬〉是否受十四行詩體裁的啟發，只是說在翻譯阿維爾斯的一首十四行詩時，聯想起三年前寫的〈蠶馬〉，見馮至：〈我和十四行詩的因緣〉，收入劉福春等編：《馮至全集》第5冊，頁93。

<sup>23</sup> 第二節首八行為：溫暖的柳絮成團，／彩色的蝴蝶翩翩，／**我的心裡正燃燒著火焰**，／**我悄悄地走到她的窗前**。／我說，姑娘啊，蠶兒正在三眠，／你的情懷可曾覺得疲倦？／只要你聽著我的歌聲落了淚，／就不必打開窗門問我，「你是誰？」

第三節首八行則為：黃色的蕪蕪已經凋殘，／到處飛翔黑衣的海燕，／**我的心裡還燃著餘焰**，／**我悄悄地走到她的窗前**。／我說，姑娘啊，蠶兒正在織繭，／你的情懷可曾覺得疲倦？／只要你聽著我的歌聲落了淚，／就不必打開窗門問我，「你是誰？」（以上每段重複的文字，均以粗體字標示）

<sup>24</sup> 馮至的中譯本見馮至：〈我的愛人〉，收入劉福春等編：《馮至全集》第1冊，頁207-209。馮至不懂波蘭語，很可能是據列德爾的德國詩人朋友 Stefan George 的譯本轉譯，George 的德語版見 Stefan George, *Zeitgenössische Dichter. Zweiter Teil, Gesamt-Ausgabe der Werke, Band 16* (Berlin: Otto von Holtz, 1929), pp. 84-86.

<sup>25</sup> 童蔚：〈馮至先生談詩歌創作〉（訪談錄），《詩雙月刊·馮至專號》2：6（1991.7），頁6。

<sup>26</sup> 原文見 Heinrich Heine, *Neue Gedichte von H. Heine* (Hamburg: Hoffmann und Campe, 1844), pp.

的行人講出他的故事，而聽完故事後行人悚悚地坐著呆若木雞，這安排很像英國浪漫主義詩人柯立芝（S.T. Coleridge）的名詩〈古舟子詠〉（*The Rime of the Ancient Mariner*），當中老水手將一個趕赴婚禮的路人攔下，向他訴說自己詭異的經歷，路人像著了魔似的無法抵抗，聽完故事後彷彿受到很大的震驚而神情迷惘。不過，馮至在創作〈寺門之前〉時是否借鑒了〈古舟子詠〉，今天已無從稽考。蔣勤國曾論及馮至的個別作品跟海涅、艾興多爾夫（J. von Eichendorff）或匈牙利詩人裴多菲（Petőfi Sándor）某些作品的主題或風格相似，可惜未有具體證據證明馮至是有意識地模仿上述詩人的作品。他說浪漫主義詩人「奇幻的想像和豐富的比喻、細膩的感情及其抒發方式，對馮至有所陶染」，倒是合理的推斷。<sup>27</sup>簡而言之，西詩對馮至早期作品的影響，主要體現在浪漫主義的主題、情調和意境上。

### 三、馮至、里爾克與「沉思的詩」

馮至由 20 年代崇尚自由體的浪漫抒情詩人，轉變為 40 年代初以十四行詩聞名的沉思型詩人，里爾克的影響實不可或缺。馮至於 1930 年 9 月赴德國留學，1935 年自海德堡大學取得博士學位，論文題目是諾瓦利斯（Novalis）的文體原則<sup>28</sup>，他本來打算研究里爾克的小說《布里格隨筆》（*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigg*），後來因猶太裔指導教授被解職，便只好作罷。先前他只讀過里爾克早期的散文詩〈旗手〉（*Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*），到了德國才陸續讀到他其他作品並視之為理想的文學楷模。他為里爾克的人格所傾倒，說他是「偉大而美的靈魂」，從他身上學會甘於寂寞、謙虛、忍耐與工作不懈等美德。1931

---

170-171. 可參閱陸耀東：《馮至傳》（北京：北京十月文藝出版社，2003），頁 55-56。

<sup>27</sup> 見蔣勤國：《馮至評傳》，頁 103。原文在「浪漫主義詩人」前面還有「德國」二字，但早年馮至熱愛的歐陸浪漫主義詩人其實不限於德國人，當可將「德國」二字刪去。

<sup>28</sup> 馮至的博士論文中譯本見馮至著，李永平、黃永嘉合譯：〈自然與精神的類比——諾瓦利斯的文體原則〉，收入劉福春等編：《馮至全集》第 7 冊，頁 1-141。

年他熱情地翻譯了里爾克致一位青年詩人的十封信<sup>29</sup>，翌年他翻譯里爾克著名的詠物詩〈豹〉(Der Panther)，在《沉鐘》半月刊上發表。1936年底他為《新詩》的〈里爾克逝世十年祭特輯〉提供譯詩六首，當中除〈豹〉外，還包括兩首選自《給奧爾弗斯的十四行》(Die Sonette an Orpheus)的十四行詩。

另外馮至還為特輯寫了一篇介紹里爾克的文章，此文為馮至詩風的轉變提供了重要的線索。文章特別強調里爾克步入中年後，如何克服浪漫派詩人「永久的感情泛濫」，從羅丹身上學會「工匠般地工作」和如何「觀看」。無論是動植物還是卑微的人物，他都虛心對待，分擔他們被漠視的命運，因而發現許多事物的真相。他特別介紹里爾克《新詩集》(Die Neuen Gedichte, 1907)裡的詩，說多半是詠物詩，呈示「萬物各自有它自己的世界，共同組成一個真實、嚴肅、生存著的共和國」。<sup>30</sup>又說人們都誤以為詩需要的是情感，里爾克卻主張情感是人們早已有的，詩人需要的是豐富的人生經驗，透過觀看、回憶與心靈的沉澱，這些經驗最終成為我們不可分割的一部分，才能產生美好的詩作。<sup>31</sup>馮至還說里爾克這些話當時都「擊中了(他)的要害」。<sup>32</sup>30年代他常讀里爾克的詩，每讀懂幾首便彷彿有新發現，感到非常欣喜。除詩以外，里爾克的《布里格隨筆》和書信集也影響了他的詩風。馮至留德時所接觸的存在主義哲學，亦是促使他轉為沉思型詩人的因素。<sup>33</sup>他說在30年代後期跟「克服了維特煩惱」的歌德很親近，視其小說《維廉·麥斯特的學習時期》(Wilhelm Meisters Lehrjahre)和悲劇《浮士德》(Faust)為「生活教科書」。<sup>34</sup>

回到西詩翻譯的課題，當梁宗岱等中國譯者仍著眼於里爾克的浪漫抒情詩，如〈嚴重的時刻〉(Ernstes Stunde)等較早期的作品，馮至卻獨具慧眼選譯他中、後期

<sup>29</sup> 1931年馮至致楊晦的信，見《馮至全集》第12冊，頁110-132。譯稿以《給一個青年詩人的十封信》為書名，1938年由商務印書館出版。

<sup>30</sup> 馮至：〈里爾克——為十周年祭日作〉，收入劉福春等編：《馮至全集》第4冊，頁84-85。據李永平的疏解，里爾克的「觀看」是一種克己的、謙卑的、虛懷的「觀看」，見李永平：〈里爾克的詩歌之路〉，《文藝研究》5(1998.9)，頁48。

<sup>31</sup> 馮至：〈里爾克——為十周年祭日作〉，收入劉福春等編：《馮至全集》第4冊，頁86。

<sup>32</sup> 馮至：〈外來的養分〉，頁5。

<sup>33</sup> 有關存在主義對馮至的影響，可參閱解志熙：〈馮至：生命的沉思與存在的決斷〉，《生的執著：存在主義與中國現代文學》(北京：人民文學出版社，1999)，頁147-199。

<sup>34</sup> 馮至：〈外來的養分〉，頁6。

的作品並介紹給《新詩》的讀者。收入里爾克《新詩集》的〈豹〉，是他「無我時期」的代表作。<sup>35</sup>詩人在巴黎植物園冷靜地觀察困在籠中的豹子，並試圖進入牠的內心世界，感受鐵欄如何將牠「纏得這般疲倦」，從豹子的眼睛朝籠外望：「好像只有千條的鐵欄杆，／千條的鐵欄後便沒有宇宙。」再從外面觀賞，豹子的腳步「在這極小的圈中旋轉，／彷彿力之舞圍繞著一個中心」，而處於中心的猛獸「偉大的意志」卻感到「昏眩」。最後一段說已昏厥的豹子偶然掀起眼簾，「於是有一圖像侵入，／通過四肢緊張的靜寂——／在心中化為烏有」。這首詩完全跳出詩人的自我關懷而描寫外物，脫離了浪漫詩的慣常主題，令馮至感到十分震撼。跟先前的翻譯方式一樣，馮至的譯本保留了原詩四行一節的形式，也遵照原詩各行的順序。不同之處在於原詩格律較為工整，每行多為十個音節，用的是 abab 韻式，譯本各行的長短較為參差，更沒有押腳韻。馮至譯本的形式雖無特別之處，但「一圖像侵入」、「四肢緊張的靜寂」等句在詞語搭配和意象方面，都為白話新詩帶來了新意。<sup>36</sup>馮至同時還選譯了反思生存意義的短詩〈啊，朋友們，這並不是新鮮……〉，預告了他的興趣已朝「沉思的詩」（李廣田語）轉向，而〈奧弗斯〉和〈縱使這世界轉變……〉這兩首選自《給奧爾弗斯的十四行》的譯詩，既深沈又抒情，則預示了《十四行集》的風格。<sup>37</sup>

抗日戰爭期間，馮至輾轉來到昆明的西南聯大任教，到了 1941 年，雖已擱下詩筆近乎十載，卻累積了不少閱讀和社會經驗，又因幽居市郊常有機會親近大自然，常獨自思考人生問題而引起心中千愁萬緒，他覺得 20 年代的自由體已無法表達他的新感受，而想到西方的十四行詩。他認為十四行是很特別的抒情詩體，其結構「大都是有起有落，有張有弛，有期待有回答，有前題有後果，有穿梭的韻腳，有一定音步，它便於作者把主觀的生活體驗昇華為客觀的理性，而理性裡蘊蓄著深厚的感

<sup>35</sup> 據馮至 1948 年的課堂講稿，里爾克的詩可分為三個時期：「有我時期」、「無我時期」和「化我時期」，分別以《祈禱書》、《新詩集》、《十四行詩》及《哀歌》為代表。轉引自張松建：《中國四十年代現代主義詩潮新論》（新加坡：新加坡國立大學中文系博士論文，2005），頁 85。

<sup>36</sup> 中譯見馮至：《馮至全集》第 9 冊，頁 433-434。里爾克〈豹〉的原文見 Rainer Maria Rilke, *New Poems. Revised Bilingual Edition*. Trans. Edward Snow. (New York: North Point Press, 2001), p. 65.

<sup>37</sup> 另外五首馮至為《新詩》譯介的里爾克作品，分別見於馮至：《馮至全集》第 9 冊，頁 435、437-438、441-442、443-444、445-446。均據袁可嘉等編：《外國現代派作品選》第 1 冊（上海：上海文藝出版社，1980）編入，部分譯文曾作修改。

情」，但又恐怕格律的嚴謹，會妨礙書寫的自由。這時候他正好發現了里爾克的《致奧爾弗斯的十四行》，形式相當自由，文思沒有受到格律的約束，反而揮灑自如，於是嘗試用「變體」的十四行來幫助組織當時複雜的思想感情。<sup>38</sup>馮至的十四行除了首四句基本上沿襲意體十四行的 *abba* 韻式，其餘十行的腳韻有不同的組合；每行的字數多為九至十個字，借用卞之琳的音節分析法，每行多為四個「音組」或「頓」；意念組織方面既保留了十四行詩起、承、轉、合的基本模式，卻不受分節結構的拘限。<sup>39</sup>馮至說當時許多經歷和感受在腦海中模糊不清，必須通過語言的整理才可漸漸呈現為可見的形體，而十四行讓他的文思得到「適當的安排」。<sup>40</sup>這個新嘗試成就了著名的《十四行集》，甫出版即獲朱自清和李廣田等評論家的青睞，也為他帶來「哲理詩人」的美譽。

里爾克例除了在十四行詩體式方面啟發了馮至外，他的詩和詩論對馮至還有兩個影響。其一是寫作的準備過程與題材，里爾克強調平等虛懷地觀看萬物、經驗的累積與思想的沉澱，開拓了馮至的視野，亦促使他擺脫愁傷的情調，趨向冷靜的沉思。朱自清以《十四行集》為例，認為詩人可「從敏銳的感覺出發，在日常的境界裡體味出精微的哲理」<sup>41</sup>，如果將當中「感覺」一詞改為「觀看」，便跟里爾克的說法更為吻合。李廣田則說馮至能自平凡的事物發現一般讀者所不見，在「那最日常的道路與林子中發見他的詩」。<sup>42</sup>朱自清特別讚賞《十四行集》裡「耐人沉思的理，

<sup>38</sup> 馮至：〈我和十四行詩的因緣〉，收入劉福春等編：《馮至全集》第5冊，頁94-97。不過在1948年他為《十四行集》再版時寫的序，卻強調最初採用十四行體的偶然性，說有一天下午看著天空上的飛機而詩興大發，「信口說出一首有韻的詩，回家寫在紙上，正巧是一首變體的十四行」，即集中第八首。見馮至：《十四行集·序》（上海：文化生活出版社，1949），頁i。

<sup>39</sup> 可參閱聞一多：〈談商籟體〉，《聞一多全集》第3冊（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1982），頁447。聞一多借用中國傳統詩學「起承轉合」的用語，但一般西詩講的是 *presentation*、*exposition* 及 *resolution*，前二者大概相等於起與承，*resolution* 則可說同時包含了轉和合，可參閱張錯對馮至十四行詩的格律分析，見 Dominic Cheung, *Feng Chih* (Boston: Twayne, 1979), pp. 42-43.

<sup>40</sup> 馮至：〈我和十四行詩的因緣〉，收入劉福春等編：《馮至全集》第5冊，頁94；又見馮至：《十四行集·序》，頁ii-iii。

<sup>41</sup> 朱自清：〈詩與哲理〉，《新詩雜話》，頁24。

<sup>42</sup> 李廣田：〈沈詩的詩〉，《詩的藝術》（重慶：開明書店，1943），頁77。

和情景融成一片的理」。<sup>43</sup>里爾克所持世間萬物均可入詩的觀點，也反映在馮至的序言：「從歷史上不朽的精神到無名的村童農婦，從遠方的千古的名城到山坡上的飛蟲小草，從個人的一小段生活到許多人共同的遭遇，凡是和我的生命發生深切的關連的，對於每件事物我都寫出一首詩。」<sup>44</sup>里爾克對馮至的另一影響，是「以實寫虛」的技巧及其作品的抒情性，馮至認為里爾克是比喻的能手，「不僅用具體的形象比喻抽象，也善於用抽象比喻具體的事物」，甚至可用語言將「不能企及」和「不能描述」的都表達出來。<sup>45</sup>馮至的十四行詩使用了不少日常生活裡常見的事物，如樹木、小草、陽光、流水等來具體呈示抽象的道理，又能融情於理，多少是受到里爾克《給奧爾弗斯的十四行》等既抒情又蘊含著哲理的作品啟迪。例如《十四行集》第一首便從日常生活中找到詩意，寫景配合抒情，並以具體事物帶出深刻的人生哲學，絕無「理過其辭」之弊：

我們準備著深深地領受  
那些意想不到的奇蹟，  
在漫長的歲月裡忽然有  
彗星的出現，狂風乍起：

我們的生命在這一瞬間，  
鬚鬚在第一次的擁抱裡  
過去的悲歡忽然在眼前  
凝結成屹然不動的形體。

我們讚頌那些小昆蟲，  
牠們經過了一次交媾  
或是抵禦了一次危險，  
便結束他們美妙的一生。  
我們整個的生命在承受

<sup>43</sup> 朱自清：〈詩與哲理〉，《新詩雜話》，頁 25。

<sup>44</sup> 馮至：《十四行集·序》，頁 ii。

<sup>45</sup> 馮至：〈外來的養分〉，頁 6。

狂風乍起，彗星的出現。<sup>46</sup>

到底詩中所述準備領受的「奇蹟」是什麼？李廣田的答案是：「生命的顫慄，靈魂中一次新的經驗之完成，或者說一個宇宙的覺識」。<sup>47</sup>但我們也可提出更平實的詮釋，詩中歌頌小昆蟲短暫的生命，雖然牠們只是「經過了一次交媾」或者「抵禦了一次危險」，一生可謂平平無奇，但只要充實地好好度過，未嘗不是一種「美妙的」完滿。由此引伸，馮至並不是說要苦苦追求超凡的經歷，恰好相反，他鼓勵讀者熱切地投入平凡的生活，正如他在介紹里爾克時所說的「體味盡人與物的悲歡」。<sup>48</sup>當我們抱持積極的人生態度，學會虛心觀察世情，其實也可能在平凡的生活裡發現生命的真諦，得到意料之外的驚喜。所謂「狂風乍起，彗星的出現」，只不過是比喻這種生活的體悟而已。

李廣田亦提及「意想不到的奇蹟」可能是指靈感，當「過去的悲歡忽然在眼前／凝結成屹然不動的形體」，生命在那一瞬間彷彿「一切具足」，詩人的任務便是用適當的文字來捕捉和表現它，「使它結晶」，得以永久保存。<sup>49</sup>陳太勝亦持相近的意見，認為詩歌本身可能就是馮至所說的「奇蹟」。由是觀之，這首詩的另一種讀法是「以詩論詩」，關乎詩人如何在最日常的生活中獲取詩的靈感，轉化為最佳的藝術表達形式，故此陳太勝說這首詩放在整個十四行系列之首，具有「詩序」的功能。<sup>50</sup>也斯則在現代抒情詩的脈絡下予以補充：「抒情詩，往往是寫感情最飽滿的『一瞬間』。在這『一瞬間』，我們的生命由『散文』變成『詩』、由『敘事』變成『抒情』了。生命的漫漫長流，突然凝止為一個藝術的形體」，所以說「凝結成屹然不動的形體」。<sup>51</sup>陳、也二位論者分別之處，只是其著重點偏於理還是情罷了。<sup>52</sup>

《十四行集》裡第二、十三、十六、二十、二十四等幾首詩有關萬物緊密相連、

<sup>46</sup> 馮至：《十四行集》，頁 3-4。

<sup>47</sup> 李廣田：〈沉思的詩〉，《詩的藝術》，頁 97。

<sup>48</sup> 馮至：〈里爾克——為十周年祭日作〉，收入劉福春等編：《馮至全集》第 4 冊，頁 84。

<sup>49</sup> 李廣田：〈沉思的詩〉，《詩的藝術》，頁 97。

<sup>50</sup> 陳太勝：《象徵主義與中國現代詩學》（北京：北京大學出版社，2005），頁 197。

<sup>51</sup> 也斯：〈中國現代抒情詩——讀馮至《十四行集》筆記〉，《詩雙月刊》2：6（1991.7），頁 115。

<sup>52</sup> 至於十四行詩的形式跟這首詩中思想內容的起、承、轉、合如何配合，可參閱陳太勝：《象徵主義與中國現代詩學》，頁 196-197。

不斷變化和超越死生等觀念，也跟里爾克後期詩作和書信中的思想呼應。除里爾克外，馮至亦承認深受歌德，特別是其「蛻變論」的影響<sup>53</sup>，而里爾克與歌德在萬物不斷轉變和無懼死亡等觀點上，其實不無共通之處。<sup>54</sup>《十四行集》中幾首論及坦然面對生死的作品，除了受里爾克和歌德的影響外，其實也跟莊子的齊物論相通。而〈逍遙游〉中鵬鳥的典故，則在第八首裡出現。雖說馮至的十四行和里爾克的《給奧爾弗斯的十四行》都是讚美自然與人生的抒情作品，畢竟二者還是有深淺之分，里爾克的作品較為晦澀，即使到了晚年，馮至還是說他不是每一首都讀懂，反觀《十四行集》的主題內容和用喻都較為淺白。馮至曾謙遜地說自己的十四行「說是沉思還比較接近，說是哲理，我總覺得我還夠不上」。<sup>55</sup>但馮至的十四行讀起來比里爾克的親切，也更易為漢語讀者所接受。

#### 四、卞之琳早期的西詩翻譯與法國象徵派

馮至唸的是舊制中學，很早已經接觸中國古典詩詞並產生濃厚的興趣，在自學準備考大學那一年才開始讀到郭沫若等人的白話新詩。卞之琳比馮至年輕五年，初中時已經接觸到新文學，讀過冰心和徐志摩等人的作品，也曾在《學生文藝叢刊》上發表小詩。卞在上海私立名校浦東中學升讀高中，該校以英語授課，為他打下紮實的英語基礎。高二時他選修莎士比亞課，在班上讀了《威尼斯商人》(The Merchant of Venice) 的原文，課餘讀柯立芝的〈古舟子詠〉，還將整首詩譯成中文。1929年他考入北京大學英文系，大一時修英詩課，也在課餘選譯課本中的作品。1930年他譯

<sup>53</sup> 馮至對歌德有關形體永久演變的「蛻變論」的介紹，見馮至：〈從《浮士德》裡的「人造人」略論歌德的自然哲學〉，收入劉福春等編：《馮至全集》第8冊，頁58-59。

<sup>54</sup> 有關歌德的影響，可參閱 Marián Gálik, "Feng Zhi and His Goethean Sonnet," *Crosscurrents in the Literatures of Asia and the West*. Ed. Masayuki Akiyama and Yiu-nam Leung (Newark: University of Delaware Press, 1997), pp. 123-134 及蔣勤國：《馮至評傳》，頁173-180。至於馮至將歌德「里爾克化」的說法，則見於陳太勝：《象徵主義與中國現代詩學》，頁191。

<sup>55</sup> 見童蔚：〈馮至先生談詩歌創作〉，頁7。

了愛爾蘭作家沁孤 (J. Synge) 的短詩〈冬天〉(Winter)，並在《華北日報·副刊》發表，標誌著翻譯生涯的開始。他在北大學了一年法文，曾自發閱讀波特萊爾 (C. Baudelaire) 等法國詩人的原著。當徐志摩在大二英詩課上漫談雪萊 (P.B. Shelley) 時，卞之琳的興趣已由英國浪漫派漸轉為法國象徵派。<sup>56</sup>徐志摩除了將卞之琳的習作詩推薦到《詩刊》等刊物發表，又把他譯的羅塞蒂 (C. Rossetti) 短詩〈呵，是什麼從海上來〉(Song (Oh What Comes Over The Sea)) 和馬拉美 (S. Mallarmé) 短詩〈太息〉(Soupir) 發表在《詩刊》上。在北大學習期間，卞還發表了葉慈 (W.B. Yeats)、亨特 (L. Hunt)、魏爾倫 (P. Verlaine) 和波特萊爾等英法詩人的譯作，又摘譯了尼柯孫 (H. Nicolson) 《魏爾倫》(Paul Verlaine) 一書最後一章中的幾節，以〈魏爾倫與象徵主義〉為名發表在《新月》月刊上。1933 年畢業後幾年間，他曾以翻譯西方文學作品為業。在整個 30 年代，西詩和西詩翻譯的經驗對他本人的創作有不少助益。1930 至 1932 年可說是卞之琳的「新月時期」<sup>57</sup>，他的詩在格律形式上跟徐志摩和聞一多等新月詩人相似，但內容傾向的倒不是歌頌大自然、講求理想與超越、接近典型英美浪漫派的作品，而是帶有歌德風味或「世紀末」情調之作。他曾說他可能受《死水》以後的聞一多和波特萊爾《惡之花》(Les Fleurs du Mal) 所描述巴黎街頭的窮人、老人以至盲人的啟發，因此寫了一些以北平街頭景物和低下層小人物為題的詩。<sup>58</sup>另外，卞之琳早年的作品在格律、氣氛營造、以至其他寫作技巧上亦曾刻意模仿法國象徵派詩人如魏爾倫的作品。<sup>59</sup>

卞之琳的翻譯實踐跟馮至有一個很大的分別，馮至譯詩時不太在意原詩的格律，只注重表達其內容及情調，所用的語言講求文雅暢達。卞之琳除了內容上的翻譯，

<sup>56</sup> 卞之琳：《卞之琳譯文集·譯者總序》第 1 冊（合肥：安徽教育出版社，2000），頁 1-2。江弱水曾分析收入《雕蟲紀歷》增訂版的 39 首 1930 至 1934 年間作品，發現「秋天」和「夕陽」是當中最具壓倒性地位的中心意象，主導了這階段「衰落」的主題，見江弱水：《卞之琳詩藝研究》（合肥：安徽教育出版社，2000），頁 17-19。這主題可說跟法國象徵派「頹廢」的一面契合。

<sup>57</sup> 分期法參見張曼儀：《卞之琳著譯研究》（香港：香港大學中文系，1989），頁 12-24。

<sup>58</sup> 卞之琳：〈自序〉，《雕蟲紀歷》增訂版（香港：生活·讀書·新知三聯書店，1982），頁 5、20。

<sup>59</sup> 卞之琳如何在格律上仿效波特萊爾、馬拉美、瓦雷里和魏爾倫的詩作，詳見下文例釋。至於氣氛營造以至其他寫作技巧上的刻意模仿，請參閱江弱水：《卞之琳詩藝研究》，頁 16-27、180-187，及張曼儀：《卞之琳著譯研究》，頁 24-35。

還竭力在形式上呈示原詩的特色，從一開始已要求自己「行對行、韻對韻」地翻譯。最初他還不太知道西詩的節奏在中譯時該如何對應，不過對原詩的韻式已極為重視。例如馬拉美的〈太息〉原詩共十行，每行約十二音節，韻式是 aabbccdde，卞之琳 1931 年的譯本基本上順序逐句翻譯，每行大都是十四個字，每行字數約略相等，在這方面與原詩接近，所用的韻式更完全一樣。詞彙上他多用中國詩詞的習語，如「殘秋」、「明眸」、「斜暉」等。這類用語固然令譯文更凝練，卻可能造成意義上的差異，例如將原詩中的「ton oeil angélique」譯為「你底明眸」，便譯得不夠精確，原意應為「你底天使般的眼睛」。1933 年，他為《新月》翻譯波特萊爾《惡之花》其中的十首作品，也盡量仿效原詩的韻式，其中〈音樂〉(La Musique) 一詩收入 1983 年版的《英國詩選·附輯》，該是他本人最滿意的早期譯作之一：(筆者加上「/」號來標示「音組」)

音樂／有時候／漂我去／，像一片／大洋！

向我／蒼白的／星兒，

冒一天／雲霧／或者對／無極的／穹蒼，

我揚帆／起了／程兒。

直挺起／胸膛／，像兩頂／帆篷／在擴張，

膨漲起／一雙／肺兒；

我在／夜色裡／爬著／一重重／波浪，

一重重／波浪的／背兒；

驚濤／駭浪中／一葉／扁舟的／苦痛

全湧來／把我／攪著，

無邊的／洪流上／，好風和／騷動的／暴風

又把我／撫著／，搖著。

有時候／，萬頃的／平波，／像個／大明鏡

照著我／絕望的／魂靈！<sup>60</sup>

<sup>60</sup> 此據《英國詩選》的版本，跟《新月》版相比已稍作修訂。本文引用的是收入《英國詩選》譯本的《卞之琳譯文集》第 2 冊，頁 208-209。

La musique souvent me prend comme une mer!  
Vers ma pâle étoile,  
Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,  
Je mets à la voile;

La poitrine en avant et les poumons gonflés  
Comme de la toile,  
J'escalade le dos des flots amoncelés  
Que la nuit me voile;

Je sens vibrer en moi toutes les passions  
D'un vaisseau qui souffre;  
Le bon vent, la tempête et ses convulsions

Sur l'immense gouffre  
Me bercent. D'autre fois, calme plat, grand miroir  
De mon désespoir!<sup>61</sup>

根據卞之琳自己的分析，原詩是變體十四行詩，單數行有十二音節，雙數行有六音節（包括無聲 e），韻式為 abab, cbcb, ded, eff，單雙行交叉押陽韻及陰韻（指帶無聲 e 的韻）。<sup>62</sup>他的譯文以五個音組（即五頓）來配單數行，以三音組配雙數行，在節奏方面嘗試跟原詩對應。<sup>63</sup>至於韻式，大概是因為湊韻的方便而將前八行略作修改，變為 abab, acac。而且也用「星兒」和「程兒」，及「攪著」與「搖著」等帶有輕聲字的韻來模擬原詩的陰韻。卞之琳同樣重視內容及形式的傳達，他曾說：「把外國詩譯成中國語言，既要有原詩在其本國語言裡的同樣或相應效果，又要保持它外國的本來面目，否則除非通過原文，何由借鑒？自由體比較易譯，但也得正確傳出原來

---

<sup>61</sup> 原文見 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1857), pp. 174-175.

<sup>62</sup> 所謂「陰韻」(feminine rhyme)，在英詩中是指一重音連一輕音一起押的韻，在法文中則指連帶無聲 e 的韻，相對於只用一重音來押的「陽韻」。卞之琳說《詩經》中就有「陰韻」，指的是連虛字「兮」一起押的韻，後來便少見了。見卞之琳：〈自序〉，《雕蟲紀歷》增訂版，頁 15。

<sup>63</sup> 張曼儀發現卞之琳到了 1932 年 9、10 月間寫的幾首詩，才突破當時新月派以固定字數建行的標準，不再嚴守字數整齊，而要求各行間「音尺」（即「音組」或「頓」）數目一致。可參閱張曼儀：《卞之琳著譯研究》，頁 55，註 19、21。可說自此他有了以「音組」為基本節奏單位的意識，雖然要待 1950 年代他才正式發表有關新詩節奏的理論。

的思路節奏、語言節奏，何況格律詩！」<sup>64</sup>但緊貼原詩的格律，是否就能保證譯本可表現同樣的美感，筆者倒是存疑。為了模擬法文的陰韻，用「星兒」來搭配（起了）「程兒」，（苦痛把我）「攪著」來對（風把我）「搖著」，即使不致於「以韻害意」，唸起來還是有點別扭，遠不如原詩中 *étoile*（星）與 *voile*（帆）、*souffre*（忍受）與 *gouffre*（漩渦）押陰韻那般簡單優雅。而且如果譯詩必須按西詩原本的格律，往往要增字、減字或大幅調動句子，最後押韻的字又不一定是原詩腳韻用的字，追求格律上的「信」，不免影響到內容上的「信」。<sup>65</sup>話說回來，卞之琳後期的譯詩比起上述 30 年代的例子成熟得多，力求「既忠於內容，也忠於形式」的平衡。<sup>66</sup>

卞之琳對西詩格律形式的敏感和興趣，也影響了他的創作。為收翻譯與創作相長之效，他特別喜歡借鑒韻式較為特別的作品。<sup>67</sup>他在 30 年代嘗試翻譯多種西方詩體，包括十四行體、「三串韻體」（*terza rima*）、變體「迴環體」（*rondel*）等。<sup>68</sup>例如〈白螺殼〉就用了瓦雷里（P. Valéry）曾使用的一種較複雜的 *ababcdeed* 韻式。馮至說卞之琳和戴望舒在翻譯西詩時「也鍛鍊了自己的筆法」，使他們的作品比起 20 年代的新詩意象更豐富，聯想更活躍，「自然的語調中自成一格」。<sup>69</sup>就改造新詩語言而言，卞之琳曾解釋說翻譯西詩時他「趁機引進些西語句法，例如倒裝句……或偶用文言前置詞，如『於』代替白話『在……裡』『在……上』以應英語的『in』『on』之類，使我們的語言在保持純潔性條件下增加更多的豐富性、伸縮性」。<sup>70</sup>他作品中那種凝鍊而充滿表現力的文句，或多或少是得力於譯筆的磨煉。卞之琳在評價戴望舒時，讚許他翻譯西詩「不只是為了開拓藝術欣賞和借鑒的領域，也是為了磨煉自己的詩（的）傳導利器」，這評語不無夫子自道的意味。<sup>71</sup>

<sup>64</sup> 卞之琳：〈譯詩藝術的成年〉，《讀書》3（1982.2），頁 63。

<sup>65</sup> 可參閱馬紅軍：《翻譯批評散論》（北京：中國對外翻譯出版公司，2000），頁 200-201。

<sup>66</sup> 語出於卞之琳：〈譯詩藝術的成年〉，頁 65。有關卞之琳翻譯的理論和實踐的探討與評價，可參閱張曼儀：《卞之琳著譯研究》，頁 122-158。

<sup>67</sup> 可參閱張曼儀：《卞之琳著譯研究》，頁 132。

<sup>68</sup> 卞之琳：〈吳興華的詩與譯詩〉，《卞之琳文集》第 2 冊，頁 388。

<sup>69</sup> 馮至：〈中國新詩和外國的影響〉，收入劉福春等編：《馮至全集》第 5 冊，頁 180-181。

<sup>70</sup> 卞之琳：〈赤子心與自我戲劇化：追念葉公超〉，《卞之琳文集》第 2 冊，頁 187。

<sup>71</sup> 卞之琳：〈翻譯對於中國現代詩的功過〉，《卞之琳文集》第 2 冊，頁 550-551。

法國象徵派詩歌對卞之琳較早期作品的影響頗為直接，也跟他翻譯的經驗緊密相連。例如 1931 年初他在《華北日報·副刊》發表了魏爾倫〈遺忘之歌〉(Ariettes Oubliées) 中的第八首〈有無窮無盡的〉(Dans l'interminable) 的譯本，同年夏天寫下〈長途〉一詩，主題不但與上述魏爾倫的作品相似，更刻意模仿其形式。〈有無窮無盡的〉全詩共六節，每節四行，首尾兩節詩句完全相同，第二和第四節也完全一樣，〈長途〉的結構完全依循這個格式。韻式方面，前者是交錯的一節用抱韻(abba) 跟著一節用交韻(cdcd)，〈長途〉倒沒有遵行，而大致上是每節二四行入韻，一三行不入韻。內容方面，〈有無窮無盡的〉首段形容在曠野連綿不斷的厭倦中，雪花恍惚不定、閃爍如沙子，然後寫天空昏暗，附近的樹林被籠罩在霧中，只有氣喘的烏鴉和骨瘦如柴的狼群，全詩充滿寂寥與令人煩悶的氣氛。<sup>72</sup> 〈長途〉寫的則是北平郊區，有挑夫肩起重擔走在「一條白熱的長途／伸向曠野的邊上」，「我們」渴望快點走到綠蔭下休息，可是就只能向前望，繼續走下去。〈長途〉受〈有無窮無盡的〉的啟發，透過景物描寫和詩行的重複來營造氣氛，極言大熱天時走在長途上之苦。但卞之琳同時也想到瓦雷里〈海濱墓園〉(Le Cimetière Marin) 中「L'insecte net gratte la sécheresse」(乾脆的蟬聲擦刮著乾燥的土地) 的名句<sup>73</sup>，還有中國古詩詞中雙聲疊韻的技巧，故此在第二和第四節(兩節完全相同) 裡用了大量的擬聲字：「幾絲持續的蟬聲／牽住西去的太陽，／曬得垂頭的楊柳，／嘔也嘔不出哀傷」。<sup>74</sup> 當中雙聲疊韻交錯運用，由清擦音(s, sh, x) 烘托出來的蟬聲啾啾搭配帶有沈鬱感的「ou」音(頭、嘔)，表達出炎夏熱氣逼人的感覺。<sup>75</sup> 從這種巧妙的聲音效果可見卞之琳的創意，令〈長途〉超越了簡單的西詩模仿。

翌年卞之琳摘譯了尼柯孫《魏爾倫》一書最後一章的幾節，並將當中引用魏爾倫的〈三年以後〉(Après Trois Ans) 全詩譯出。<sup>76</sup> 譯文完成後，他寫了〈白石上〉

<sup>72</sup> 〈有無窮無盡的〉原文見 Paul Verlaine, "Ariettes Oubliées VIII," *Oeuvres Poétiques Complètes* (Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1938), pp. 125-126.

<sup>73</sup> 卞之琳的中譯，見《卞之琳譯文集》第 2 冊，頁 233。

<sup>74</sup> 卞之琳：〈長途〉，《漢園集》(上海：上海書店，1993)，頁 142-144。

<sup>75</sup> 可參閱卞之琳：《雕蟲紀歷·自序》增訂版，頁 20；張曼儀：《卞之琳著譯研究》，頁 23-24。

<sup>76</sup> 見〔英〕哈羅德尼柯孫(Harold Nicolson)著，卞之琳譯：〈魏爾倫與象徵主義〉，《新月》4:4(1932.11)，

一詩。張曼儀指出這詩開篇的情景跟〈三年以後〉相似，也是寫到訪廢園，帶著懷舊的氣氛，連園中景物也相似。魏爾倫原詩第八行的「白楊」亦見於〈白石上〉，然而「白楊仍在訴無邊的悲哀，／噴泉仍在吐銀白的呢喃」（卞譯本的第七、八行），變為「一邊聽曉舌的白楊／告訴你舊事」（〈白石上〉第六、七行）。<sup>77</sup>雖然這兩首詩都用哀婉的筆調來寫景，但卞詩的內容更豐富，除寫景外還有敘事，加插了一位女子死後葬在園中等情節。格式方面，〈三年以後〉是頗工整的十四行詩，〈白石上〉卻是自由體，全詩分為四節，各節行數參差，由八至十九行不等，而且有不少跨行，每行字數不一，其中較多只有兩個音組，唸起來有連綿的感覺，有助渲染愁思不斷的情緒，這特色並非模擬魏爾倫而來。江弱水發現卞之琳 1931 年寫的〈胡琴〉，跟魏爾倫的〈秋歌〉（*Chanson d'automne*）很相似，後者中的提琴嗚咽換成了「咿咿呀呀的一陣／胡琴的哀愁」，而二詩中秋風和落葉這兩個意象完全相同。<sup>78</sup>前一年卞之琳寫的〈黃昏〉，也曾襲用〈秋歌〉aabccb 的韻式，而詩中「四顧蒼茫」、「不辨東西」也跟〈秋歌〉末段飄零無依的感覺相通，因此江弱水認為卞之琳受魏爾倫的影響可追溯到 1930 年。換句話說，早在張曼儀所說的「新月時期」，卞之琳已在吸收法國象徵派詩歌的內容和技巧。<sup>79</sup>趙毅衡和張文江則說卞之琳早期的作品〈夜風〉，在音韻及情調上都跟魏爾倫的〈智慧〉（*Sagesse*）中的第六首〈天空，在屋頂上〉（*Le ciel est, par-dessus le toit*）十分相似。不過卞之琳不久便放棄了這種音樂性的追求，而轉往偏重智性（*intellect*）和理趣（*wit*）的詩路。<sup>80</sup>

---

頁 7-8。〈三年之後〉原文見 Paul Verlaine, *Oeuvres Poétiques Complètes*, p. 46.

<sup>77</sup> 可參閱張曼儀：《卞之琳著譯研究》，頁 32-33。

<sup>78</sup> 〈胡琴〉見卞之琳：《魚目集》（上海：文化生活出版社，1935），頁 46-48；未被收入《十年詩草》及《雕蟲紀歷》。〈秋歌〉原文見 Paul Verlaine, *Oeuvres Poétiques Complètes*, pp. 56-57.

<sup>79</sup> 〈黃昏〉見卞之琳：《魚目集》，頁 31-33；未被收入《十年詩草》及《雕蟲紀歷》。江弱水的論點見氏著：《卞之琳詩藝研究》，頁 181-184。

<sup>80</sup> 〈夜風〉見卞之琳：《十年詩草》（香港：未名書屋，1974），頁 57-58。〈天空，在屋頂上〉原文見 Paul Verlaine, *Oeuvres Poétiques Complètes*, p. 184。可參閱趙毅衡、張文江：《卞之琳：中西詩學的融合》，收入曾逸主編：《走向世界文學——中國現代作家與外國文學》（長沙：湖南文藝出版社，1985），頁 506-507。

## 五、卞之琳 30 年代的詩作：從借鑒西詩到融匯與創新

卞之琳說艾略特的《荒原》(The Waste Land)及之前的短詩，跟他在 1933 至 1935 年間的新詩寫法「不無關係」。寫於 1934 年的〈春城〉裡像蒙太奇那般的片段並置、多重敘事聲音及城市頹敗意象的運用，該是受了《荒原》的影響。<sup>81</sup> 1937 年寫的〈車站〉中蝴蝶釘死在牆上的意象<sup>82</sup>，還有〈候鳥問題〉中最後三行那種富有理趣的比喻，跟艾略特的〈普魯弗洛克的情歌〉(The Love Song of J. Alfred Prufrock)一脈相承。<sup>83</sup>雖然這時期他並沒有翻譯艾略特的詩，但 1934 年受葉公超之囑，譯了艾略特的〈傳統與個人才能〉一文，並在《學文》月刊創刊號發表。艾略特在這名篇中宣揚的「詩不是放縱情感，而是逃避情緒，不是表現個性，而是逃避個性」的現代主義「非個人化」論點<sup>84</sup>，跟卞之琳從早期那種灰暗情調的作品轉往注重「智慧之美」(beauty of intelligence)的趨勢非常吻合。<sup>85</sup>卞之琳又說他 1937 年的作品受到葉慈、里爾克、瓦雷里後期短詩的啟發，除了瓦雷里的部分在格律上有明顯的模仿，另外兩位詩人的影響其實並不是那麼具體。簡而言之，上述幾位詩人的詩風或多或少鼓勵了卞之琳在情感表達上更冷靜含蓄，採取間接的抒情方式，也助長其抽象思維「知覺化」(或謂「感官化」)的發展方向。<sup>86</sup>到了 30 年代後期，隨著抗日戰

<sup>81</sup> 〈春城〉見卞之琳：《十年詩草》，頁 78-83。〈荒原〉原文見 T.S. Eliot, "The Waste Land," *The Complete Poems and Plays* (New York: Harcourt Brace & Company, 1980), pp. 37-50.

<sup>82</sup> 〈車站〉見卞之琳：《十年詩草》，頁 102-103。〈普魯弗洛克的情歌〉原文見 T.S. Eliot, "The Love Song of J. Alfred Prufrock," *The Complete Poems and Plays*, pp. 3-7。可參閱漢樂逸的分析，見 Lloyd Haft, *Pien Chih-lin: A Study in Modern Chinese Poetry* (Dordrecht: Foris, 1983), p. 58.

<sup>83</sup> 李廣田說這三句用本無詩意的意象（天線）作為比喻，創造出新意，令他想起艾略特〈普魯弗洛克的情歌〉起首第二、三句，寫黃昏像被麻醉的病人躺在手術臺上鋪展在天際。他引用 Louis Macneice 稱這種具有理趣，或者說是「智性化」的新奇意象為「wit-image」。見李廣田：《詩的藝術》，頁 65。

<sup>84</sup> 〔美〕艾略特 (T.S. Eliot) 著，卞之琳譯：〈傳統與個人的才能〉，《學文》1：1 (1934.5)，頁 97。

<sup>85</sup> 「Beauty of Intelligence」語出卞之琳：〈關於圓寶盒〉，《十年詩草》，頁 213。

<sup>86</sup> 可參閱唐祈：〈卞之琳與現代主義詩歌〉，收入袁可嘉等編：《卞之琳與詩藝術》（石家莊：河北教育出版社，1990），頁 25-31。所謂抽象思維「知覺化」或「感官化」的說法源自艾略特，他在〈玄學詩人〉(The Metaphysical Poets)一文中說：17 世紀英國玄學詩人能用感官來思想及將思想化為感覺，在他們的詩裡抽象的思維和具體的感受可融合為一，可惜後來這種「綜合性的感性」(unified sensibility)消失了，而希望現代詩人在面對複雜多變的現實時，可像玄學詩人那般讓知性與感性

爭全面爆發，他亦開始對奧登（W.H. Auden）和法國詩人阿拉貢（L. Aragon）抵抗運動時期的作品有所借鑒。<sup>87</sup>奧登幽默機智的文筆，尤其是他在 30 年代描寫人物的十四行詩，還有阿拉貢具有強烈革命傾向的作品，在卞之琳客居延安及稍後寫成的《慰勞信集》中多少有些迴響。<sup>88</sup>江弱水認為卞之琳先前翻譯紀德的散文，曾受其思想以至玄思感官化描寫的薰陶，而他在 1931 及 1934 年先後翻譯西班牙作家阿左林的短篇小說和小品文，亦曾對他的心靈有所感染，間接影響到他有關北平和南北小鎮風情的詩作。<sup>89</sup>不過這類跨文體的關係，只能說是譯作與詩之間的微妙呼應，算不上證據確鑿的影響。就如陳旭光所言，卞之琳在 30 年代對西詩中主要流派的接受，大致上經歷了從前期象徵主義到後期象徵主義和英美現代主義的過程。<sup>90</sup>他最有名的作品，大多寫於 1935 至 1937 年間，當中可見現代主義智性化等素質和無比創意。

卞之琳和馮至有一個共通的優點，就是對中西詩歌傳統兼容並蓄。馮至早期的創作同時受唐詩宋詞和德國浪漫派的啟發，後來深受里爾克、歌德和存在主義影響，但在詩歌語言上總保持著漢語的優雅，其十四行詩中也不乏杜甫憂國憂民的精神。卞之琳早期曾受新月派薰陶，除格律體的運用外，他以「戲劇性獨白」（dramatic monologue）入詩，也是受到模仿英國維多利亞詩的徐志摩和聞一多所啟蒙，亦從徐、聞學會靈活地以漢語口語入詩。而從前文有關卞之琳早期作品的分析，可見他並不滿足於仿效魏爾倫等人的詩風，反而盡力將西方的文學養分本土化，在語言上並無

---

融合。可參閱 T.S. Eliot, "The Metaphysical Poets," *Selected Essays* (New York: Harcourt, Brace and Company, 1950), pp. 241-250.

<sup>87</sup> 以上有關卞之琳自述在 30 年代曾受的西方影響，見氏著：《雕蟲紀歷·自序》增訂版，頁 20。

<sup>88</sup> 有關奧登和《慰勞信集》的關係，請參閱張曼儀：《卞之琳著譯研究》，頁 70-75。張曼儀指出奧登〈給福斯特〉(To E.M. Forster) 等十四行詩，跟卞之琳〈給委員長〉等五首全部寫人物的十四行體，在技巧及形式上有相近之處。卞之琳在《雕蟲紀歷·自序》中說曾借鑒阿拉貢抵抗運動時期的一些詩歌（同上注），但並未言明在哪方面曾受阿拉貢這些作品的影響。他的《慰勞信集》，跟早期較為沈鬱的作品和中期哲理型作品相比，在思想上顯然「左傾」得多，最少在這方面與阿拉貢抵抗運動時期的作品，在「革命精神」上不乏共鳴之處。

<sup>89</sup> 江弱水：《卞之琳詩藝研究》，頁 206-218、225-227。

<sup>90</sup> 陳旭光：〈從象徵主義到英美現代主義——論四十年代中國現代主義詩潮的英美現代主義轉向〉，《山東社會科學》140（2007.4），頁 27。

過度歐化的弊端。他在《雕蟲紀歷》自序中說他這一代對中國舊詩詞和西詩都有所認識，自己興之所至，都有所涉獵，自覺或不自覺地借鑒和吸收。又認為寫抒情詩與中國傳統詩詞一樣，注重「意境」，追求精煉和含蓄，因此和象徵派容易合拍。前文已提及他譯詩時適度引入西式句法和文言前置詞，務求令語言更豐富和更具彈性。他說寫白話詩時亦常借用文言詞彙和句法，因為字少意多，更加簡練。<sup>91</sup> 1932年，他翻譯了尼柯孫〈魏爾倫與象徵主義〉一文在《新月》發表，此文專論魏爾倫詩中的「親切」與「暗示」的特點。他在譯文前先指出尼柯孫的論點毫不新鮮，因為「親切」和「暗示」正是中國舊詩詞的長處。由此可見，他力圖在中國傳統詩詞和法國象徵主義之間找出契合點。<sup>92</sup>

趙毅衡和張文江留意到卞之琳詩裡中西古今不同品類意象的連結，稱之為「異類意象聯用」，並將之與艾略特推崇的英國 17 世紀講究巧思的所謂「玄學曲喻」（*metaphysical conceit*）相比。<sup>93</sup>卞之琳這種手法很可能受惠於艾略特等現代派詩人的啟迪，但他反對個人感情直露的傾向，早在接觸艾略特和中後期的里爾克之前已見端倪。他回憶說 30 年代初寫抒情短詩時，因為性格內向，很怕公開自己的感情，於是更多「借景抒情，借物抒情，借人抒情，借事抒情」，鮮少直接寫真人真事，總是喜歡表達中國古典文學中所謂「意境」，又或者西方所說的「戲劇性處境」，傾向於「小說化，典型化，非個人化，甚至偶爾用出了戲擬（*parody*）」。由於上述性格和喜好，他最初讀到 20 年代西方現代主義文學，便彷彿一見如故，馬上有所共鳴。卞之琳絕非一面倒地模仿西詩，而是尋找古今中外文學的共通之處，著重「化古」、「化歐」。<sup>94</sup>李廣田以「古今中外融滙貫通」來評價《十年詩草》（1930-1939）時期的卞之琳，特別指出他喜歡以西方科學的道理入詩。卞之琳的確在 1935 至 1937 年

<sup>91</sup> 卞之琳：《雕蟲紀歷·自序》增訂版，頁 4、18-19。

<sup>92</sup> 見〔英〕哈羅德尼柯孫（Harold Nicolson）著，卞之琳譯：〈魏爾倫與象徵主義〉，頁 1。梁宗岱也是從東方文化傳統來理解象徵主義，他借用道家學說來詮釋波特萊爾的「契合論」，可參閱曹萬生：《30 年代現代派詩學與中西詩學》（臺北：秀威資訊科技股份有限公司，2013），頁 36-40。但卞之琳所關注的卻是象徵主義具體的詩藝而非哲理性的玄思。

<sup>93</sup> 可參閱趙毅衡、張文江：〈卞之琳：中西詩學的融合〉，頁 502-505、507-520。

<sup>94</sup> 見卞之琳：《雕蟲紀歷·自序》增訂版，頁 3-4、18-19。有關卞之琳「非個人化」和「戲劇性處境」的手段，可參閱陳太勝：《象徵主義與中國現代詩學》，頁 147-159。

間，嘗試將天文學、考古學、物理學和化學等概念入詩，令讀者耳目一新。<sup>95</sup>但奇特的用喻和曲折的思想表達方式，也招來晦澀的批評。例如 1935 年的〈圓寶盒〉，按卞之琳的說法，同時以佛家思想、布萊克 (W. Blake) 的基督教神學「一沙一世界」觀、天文學知識，還有「一切都是相對」的哲學入詩，實非淺白易懂之作。即使是學養深湛的文評家如李健吾，亦難以掌握其原意。卞之琳曾回應李健吾的分析，說這首詩只是「直覺的展出具體而流動的美感，不應解釋得這樣『死』」，又宣稱「純粹的詩只許『意會』，可以『言傳』則近於散文了」。<sup>96</sup>話雖如此，卞之琳的興趣倒不在於「純詩」，雖然他多以不尋常的比喻和曲折的表達方式寫詩，卻往往有一定的主題意義，並非像抽象畫或音樂那般只求純粹的形式美。不過當中的意義可能比較複雜和隱晦，留下較大的詮釋空間。後來他為自己的一些作品提供了說明或註腳，讓讀者更容易理解他的創作意念。

〈魚化石〉正是卞之琳將西詩翻譯轉化為創作的好例子。1936 年 5 月底卞之琳在《大公報·文藝版》發表了愛呂亞 (P. Éluard) 〈戀人〉(L'Amoureuse) 一詩的中譯，6 月 4 日寫成〈魚化石〉。後者的靈感來自〈戀人〉中第三、四行：「她有我的手掌的形狀，／她有我的眸子的顏色」。<sup>97</sup>這首詩描述一對情侶在熱戀中親密相擁，髮絲交纏，互相凝視，彷彿雙方的眸子裡顯示出對方的色彩。卞之琳想到將「魚化石」這個地質學名詞轉化為意象入詩，以魚與石緊密結合，最終成為化石，難分彼此，比喻戀人的親密關係，可謂新奇的「曲喻」。以下是〈魚化石〉全文：

我要有你的懷抱的形狀，  
我往往溶化於水的線條。  
你真像鏡子一樣的愛我呢。  
你我都遠了乃有了魚化石。<sup>98</sup>

<sup>95</sup> 李廣田：《詩的藝術》，頁 14、64。又可參閱江弱水：《卞之琳詩藝研究》，頁 31-33。

<sup>96</sup> 可參閱卞之琳：〈關於圓寶盒〉，《十年詩草》，頁 214-216。

<sup>97</sup> 卞之琳的中譯，引自卞之琳：〈魚化石後記〉，《十年詩草》，頁 211。原文見 Paul Éluard, *Anthologie Éluard* (London: Methuen, 1983), p. 64. 當中第三句 Elle a la forme de mes mains, 直譯應為「她有我雙手的形狀」。

<sup>98</sup> 見卞之琳：〈魚化石〉，《雕蟲紀歷》增訂版，頁 167。

第一行「我要有你的懷抱的形狀」，顯然源自〈戀人〉中寫二人相擁、難捨難分的第三行，但主體由「她」變為「我」，更強烈地道出「我愛你」的慾望，要跟對方像魚和石般結合成為化石，不分彼此。但〈魚化石後記〉中加插了司馬遷「女為悅己者容」的典故，令這句的意義更為曲折，也許是在說「我希望變為你喜歡的樣子，讓你更愛我」。據〈後記〉的說明，卞之琳又從化石聯想到雨花石：「從盆水裡看雨花石，水紋溶溶」，也許是流水的意念繼而令他想到瓦雷里的詩〈浴〉。<sup>99</sup>從固體的化石轉為水的意象，似乎也暗示時間的流動與世間的變化，跟〈後記〉稍後提及的「生生之謂易」暗合。畢竟當魚化為石，其肉身總得腐化分解，讓礦物質滲透進去，最後才有魚化石。第三行跟第一行的意義相通，「像鏡子一樣」深愛著對方，意味著你我如物體及其鏡像那般難分彼此，恍如你中有我。〈後記〉中說卞之琳想到的鏡子，其實是馬拉美的散文詩〈冬天的顫抖〉（*Frisson d'Hiver*）第二段裡的鏡子：「你那面威尼斯鏡子，深得像一泓冷冷的清泉，圍著鍍過金的岸：裡頭映著什麼呢？啊，我相信，一定不止一個女人在這一片止水裡洗過她美的罪孽了；也許我還可以看見一個赤裸的幻象哩，如果多看一會兒。」<sup>100</sup>引用了這個西詩典故，令第二行裡的水跟第三行的鏡子互相呼應，因為馬拉美詩中的鏡子就像「清泉」。然而〈魚化石〉中原本比較單純的愛情，卻因為〈浴〉和〈冬天的顫抖〉二詩提及裸女和慾望，而增加了一層遐想。

最後「你我都遠了乃有了魚化石」跟題目呼應，魚化石可象徵愛侶二合為一，乍看好像是鴛鴦蝴蝶式的大團圓結局。可是，「你我都遠了」卻意味著時間的消逝，甚至是二人的分離。〈後記〉最後提醒我們：「魚成化石的時候，魚非原來的魚，石也非原來的石了。這也是『生生之謂易』。近一點說，往日之我已非今日之我，我們

<sup>99</sup> 〈浴〉指〈浴中的蕩女〉（*Luxurieuse au Bain*），見 Paul Valéry, *Collected Works of Paul Valéry* (Bilingual edition), Vol. 1 (Princeton: Princeton University Press, 1971), p. 340. 這詩寫的是一個放浪的女子出浴，池水撫摸著她令其慾望得到慰藉。

<sup>100</sup> 卞之琳的翻譯，見卞之琳：〈魚化石後記〉，《十年詩草》，頁 212。〈冬天的顫抖〉原文見 Stéphane Mallarmé, "Frisson d'Hiver," *Collected Poems: A Bilingual Edition* (Berkeley: University of California, 1994), pp. 91-92. 中譯可參考〔法〕馬拉美·史特芬（Mallarmé, Stéphane）著，莫渝譯：〈冬顫〉，《馬拉美詩選》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，1995），頁 67-69。

乃珍惜雪泥上的鴻爪，就是紀念。」<sup>101</sup>既然世事變動不居，愛情又豈能持久？這詩似乎是勸讀者在「你我都遠了」之前，該好好珍惜相聚相戀時的美好時光。原詩沒有副題，卞之琳在《雕蟲紀歷》中加了「一條魚或一個女子說」的副題為讀者引路，讓讀者更容易想到魚可能比喻女子、魚成為化石意味著戀人結合。前述〈後記〉中的重點，在《雕蟲紀歷》裡分為四個註腳，分別附於每一行詩，讓讀者可了解作者創作時豐富的詩意聯想。〈後記〉最後一段卻反問讀者：「詩中的『你』就代表石嗎？就代表她的他嗎？似不僅如此。」<sup>102</sup>則指出這詩的多義性，暗示除了愛情尚可有其他讀法。從〈魚化石〉一詩觀之，西詩與西詩翻譯為卞之琳提供了創作的素材與靈感。而卞詩中的意象經過一番點化融匯，也產生了嶄新的、頗為複雜的意涵，已遠遠超越了早期那種對西詩的模仿和致敬。整首詩的意義並不淺白，卻絕非不可解，能讓讀者回味再三，也見證了卞之琳「化歐」的功力。

## 六、結論

本文先後以馮至和卞之琳為例，探討西詩及西詩中譯在 1920 年代中期至 1940 年代初期對漢語新詩創作的影響。馮至的個案較為簡單，他對西詩的接受和翻譯作品的選擇，大體上經歷了兩個階段，由偏好浪漫抒情作品轉為里爾克中後期那種詠物或哲理類的詩。原本他崇尚自由體，西詩對他創作的影響不在於詩體形式和用語，而在於思想主題與情調。自赴德留學後，他曾擱下詩筆近十載，直至 1941 年在昆明西南聯大任教而幽居市郊，才詩興大發，受到里爾克晚年名著《致奧爾弗斯的十四行》的啟發，嘗試使用十四行的形式寫下二十七首既抒情又富於哲理的詩，翌年結為《十四行集》出版，為他贏得「哲理詩人」的美譽。卞之琳的情況比馮至複雜，無論是在思想感情、詩體格律、意象運用還是其他寫作技巧方面，卞之琳都曾向西

<sup>101</sup> 卞之琳：〈魚化石後記〉，《十年詩草》，頁 212。

<sup>102</sup> 卞之琳：〈魚化石後記〉，《十年詩草》，頁 212。

詩汲取養分。他翻譯過的包括英國浪漫主義、法國象徵主義和英美現代主義的詩作。三十年代初期他受魏爾倫等象徵派詩人影響較深，後來興趣漸轉往艾略特等現代派詩人。抗日戰爭期間他受左翼思潮感召而寫下了《慰勞信集》，誠如袁可嘉所指出，這組「新型的政治抒情詩」完全擺脫了「浮誇的英雄腔或標語口號式濫腔」，而用機智幽默的筆調，就著小事情、小場景來歌頌包括鬧笑話的新戰士、放哨的兒童等人物。<sup>103</sup>卞之琳這種非一般寫實主義的新風格，跟奧登等西方現代派詩人的作品不無相通之處。

有關新詩的題材，朱自清曾說「花和光固然是詩，花和光以外也還有詩」，「平淡的日常生活裡也有詩」。他認為聞一多、徐志摩和戴望舒等詩人都努力發掘這些尚未被發現的詩意，但馮至和卞之琳比他們走得更遠。「馮先生是在平淡的日常生活裡發現了詩」，而「卞先生是在微細的瑣碎的事物裡發現了詩」，而且卞詩亦「見出平淡的生活裡蘊藏著的悲喜劇」。<sup>104</sup>根據上文分析，馮至和卞之琳穿透熟悉事物表象的觀察力和寫詩時的創意，在頗大程度上曾受惠於西詩的啟迪和翻譯西詩的磨煉。從漢語新詩發展的宏觀角度回顧，馮、卞二人融匯中西文化的能耐，還有受西方現代派詩人薰染的詩情「智性化」傾向，以及借鑒西詩而發展出來的獨特寫作技巧<sup>105</sup>，令二人成為連接 1930 年代中國現代派和 1940 年代現代主義詩人（包括「九葉派」）的重要橋樑。他們一生孜孜不怠從事翻譯工作所獲的豐碩成果，對中西文學與文化交流的貢獻，更是不容忽視。

---

<sup>103</sup> 袁可嘉：〈略論卞之琳對新詩藝術的貢獻〉，《詩雙月刊》1：5（1990.4），頁 51。

<sup>104</sup> 朱自清：〈詩與感覺〉，《新詩雜話》，頁 15-22。

<sup>105</sup> 有關現代主義詩情智性化的審美趨向，可參閱孫玉石：《中國現代主義詩潮史論》（北京：北京大學出版社，1999），頁 251-261。

## 徵引文獻

### 一、原典文獻

卞之琳：《魚目集》，上海：文化生活出版社，1935。

卞之琳：《十年詩草》，香港：未名書屋，1974。

卞之琳：《雕蟲紀歷》增訂版，香港：生活·讀書·新知三聯書店，1982。

\* 卞之琳：《卞之琳譯文集》，合肥：安徽教育出版社，2000。

\* 卞之琳：《卞之琳文集》，合肥：安徽教育出版社，2002。

卞之琳、何其芳、李廣田合著，卞之琳主編：《漢園集》，上海：上海書店，1993。

袁可嘉等編：《外國現代派作品選》第1冊，上海：上海文藝出版社，1980。

\* 馮至：《十四行集》，上海：文化生活出版社，1949。

\* 馮至著，劉福春等編：《馮至全集》，石家莊：河北教育出版社，1999。

〔法〕馬拉美·史特芬 (Mallarmé, Stéphane) 著，莫渝譯：《馬拉美詩選》，臺北：桂冠圖書股份有限公司，1995。

Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal* (Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1857).

Eliot, T.S., "The Love Song of J. Alfred Prufrock," *The Complete Poems and Plays* (New York: Harcourt, Brace & Company, 1980), pp. 3-7.

Eliot, T.S., "The Waste Land," *The Complete Poems and Plays* (New York: Harcourt, Brace & Company, 1980), pp. 37-50.

Éluard, Paul, *Anthologie Éluard* (London: Methuen, 1983).

George, Stefan, *Zeitgenössische Dichter. Zweiter Teil, Gesamt-Ausgabe der Werke, Band 16* (Berlin: Otto von Holten, 1929).

Heine, Heinrich, *Neue Gedichte von H. Heine* (Hamburg: Hoffmann und Campe, 1844).

Lenaus, Nikolaus, *Lenaus Werke in Einem Band* (Berlin: Aufbau-Verlag, 1970).

Mallarmé, Stéphane, "Frisson d'Hiver," *Collected Poems: A Bilingual Edition* (Berkeley: University of California, 1994), pp. 91-92.

Rilke, Rainer Maria, *New Poems. Revised Bilingual Edition*. Trans. Edward Snow

(New York: North Point Press, 2001).

Valéry, Paul, *Collected Works of Paul Valéry* (Bilingual edition), Vol. 1 (Princeton: Princeton University Press, 1971).

Verlaine, Paul, *Oeuvres Poétiques Complètes* (Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1938).

## 二、近人論著

也斯：〈中國現代抒情詩——讀馮至《十四行集》筆記〉，《詩雙月刊》2：6（1991.7），頁 114-118。

卞之琳：〈譯詩藝術的成年〉，《讀書》3（1982.2），頁 62-65。

\* 朱自清：《新詩雜話》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，1984。

朱自清：〈論中國詩的出路〉，《朱自清全集》第 4 冊，南京：江蘇教育出版社，1990，頁 287-293。

\* 江弱水：《卞之琳詩藝研究》，合肥：安徽教育出版社，2000。

李永平：〈里爾克的詩歌之路〉，《文藝研究》5（1998.9），頁 45-53。

\* 李廣田：《詩的藝術》，重慶：開明書店，1943。

姚可崑：《我與馮至》，南寧：廣西教育出版社，1994。

胡適：《嘗試集》（附《去國集》），合肥：安徽教育出版社，1999。

唐祈：〈卞之琳與現代主義詩歌〉，收入袁可嘉等編：《卞之琳與詩藝術》，石家莊：河北教育出版社，1990，頁 19-44。

孫玉石：《中國現代主義詩潮史論》，北京：北京大學出版社，1999。

袁可嘉：〈略論卞之琳對新詩藝術的貢獻〉，《詩雙月刊》1：5（1990.4），頁 48-58。

馬紅軍：《翻譯批評散論》，北京：中國對外翻譯出版公司，2000。

張松建：《中國四十年代現代主義詩潮新論》，新加坡：新加坡國立大學中文系博士論文，2005。

\* 張曼儀：《卞之琳著譯研究》，香港：香港大學中文系，1989。

曹萬生：《30 年代現代派詩學與中西詩學》，臺北：秀威資訊科技股份有限公司，2013。

陳太勝：《象徵主義與中國現代詩學》，北京：北京大學出版社，2005。

陳旭光：〈從象徵主義到英美現代主義——論四十年代中國現代主義詩潮的英美現代主義轉向〉，《山東社會科學》140（2007.4），頁25-30。

陸耀東：《馮至傳》，北京：北京十月文藝出版社，2003。

童蔚：〈馮至先生談詩歌創作〉（訪談錄），《詩雙月刊·馮至專號》2：6（1991.7），頁4-10。

\*馮至：〈外來的養分〉，《外國文學評論》2（1987.7），頁3-8。

解志熙：〈馮至：生命的沉思與存在的決斷〉，《生的執著：存在主義與中國現代文學》，北京：人民文學出版社，1999，頁147-199。

熊輝：《現代譯詩對中國新詩形式的影響研究》，臺北：秀威資訊科技股份有限公司，2013。

聞一多：〈談商籟體〉，《聞一多全集》第3冊，北京：生活·讀書·新知三聯書店，1982，頁447-448。

趙毅衡、張文江：〈卞之琳：中西詩學的融合〉，收入曾逸主編：《走向世界文學——中國現代作家與外國文學》，長沙：湖南文藝出版社，1985，頁495-528。

\*蔣勤國：《馮至評傳》，北京：人民出版社，2000。

魯迅：〈導言〉，魯迅編：《中國新文學大系·小說二集》，上海：上海良友圖書印刷公司，1935，頁1-17。

〔美〕艾略特(T.S. Eliot)著，卞之琳譯：〈傳統與個人的才能〉，《學文》1：1（1934.5），頁91-102。

〔英〕哈羅德尼柯孫(Harold Nicolson)著，卞之琳譯：〈魏爾倫與象徵主義〉，《新月》4：4（1932.11），頁1-15。

Cheung, Dominic, *Feng Chih* (Boston: Twayne, 1979).

Eliot, T.S., "The Metaphysical Poets," *Selected Essays* (New York: Harcourt, Brace and Company, 1950), pp. 241-250.

Gálik, Marián, "Feng Zhi and His Goethean Sonnet," *Crosscurrents in the Literatures of Asia and the West*. Ed. Masayuki Akiyama and Yiu-nam Leung (Newark:

University of Delaware Press, 1997), pp. 123-134.

Haft, Lloyd, *Pien Chih-lin: A Study in Modern Chinese Poetry* (Dordrecht: Foris, 1983).

(說明：書目前標示\*號者，已列入 Selected Bibliography)

## Selected Bibliography

- Bian Zhi Lin, *Bian Zhi Lin Yi Wen Ji* (3 Volumes) [Translations Collection by Bian Zhi Lin], (Hefei: Anhui Education Press, 2000).
- Bian Zhi Lin, *Bian Zhi Lin Wen Ji* (3 Volumes) [Collected Works of Bian Zhi Lin], (Hefei: Anhui Education Press, 2002).
- Feng Zhi, *Shi Si Hang Ji* [A Collection of Sonnets], (Shanghai: Cultural Life Press, 1949).
- Feng Zhi, *Wai Lai De Yang Fen* [Nutrients from Overseas], in *Wai Guo Wen Xue Ping Lun* [Foreign Literature Review] Vol.4 (July, 1987), pp. 3-8.
- Feng Zhi, *Feng Zhi Quan Ji* (12 Volumes) [Complete Works of Feng Zhi] Edited by Liu Fu Chun et al., (Shijiazhuang: Hebei Education Press, 1999).
- Jiang Ruo Shui, *Bian Zhi Lin Shi Yi Yan Jiu* [A Study of Bian Zhi Lin's Poetics], (Hefei: Anhui Education Press, 2000).
- Jiang Qin Guo, *Feng Zhi Ping Zhuan* [A Critical Biography of Feng Zhi], (Beijing: People's Press, 2000).
- Li Guang Tian, *Shi De Yi Shu* [The Art of Poetry], (Chongqing: Kaiming Bookshop, 1943).
- Zhang Man Yi, *Bian Zhi Lin Zhu Yi Yan Jiu* [A Study of Bian Zhi Lin's Creative Works and Translation], (Hong Kong: School of Chinese, University of Hong Kong, 1989).
- Zhu Zi Qing, *Xin Shi Za Hua* [Miscellaneous Discourses on Poetry], (Beijing: Joint Publishing Company, 1984).