

**The “Latinamerica” in Li Chen’s Poetry:
An Investigation into the Cross-Cultural and Intertextual
Translation**

Cheng-Fan Chen

**陳黎詩作的「拉美」：
翻譯的跨文化與互文研究**

陳正芳

本文雛形見於「第四屆花蓮文學研討會」，感謝陳黎、劉紀蕙教授、本刊兩位匿名審查人及編委會指正和意見交流，另有部分內容為國科會計畫97-2410-H-260-050-成果之一。

陳正芳，暨南大學中文系助理教授

電子信箱：chengfan@ncnu.edu.tw

投稿日期：2011年2月24日。接受刊登日期：2011年8月1日。



摘要

譯詩、論詩又寫詩的作家在台灣並非異數，但能在譯介對象歐、亞、非、美洲兼顧的詩人大概非陳黎莫屬。陳黎的譯作跨越不少國界，而其創作則是跨越不同文化（音樂、繪畫、外國文學），在講究全球文明對話的時代，陳黎多樣越界的選擇裡，對形式的大膽實驗，對女性、少數族群和第三世界的關切，是很值得我們留意的。現今已有數篇論文以後現代主義和後殖民論述處理陳黎的作品，在其又本土又前衛的特質裡，陳黎確實建構了一則台灣詩學的奇景。然而，若是透過跨文化的理解，陳黎作品彰顯的意義應當不只本土和前衛。本文將就其翻譯的大宗——拉美新詩為討論的起點，思考陳黎在創作中所受到的影響。詩人自認從拉美詩的翻譯，而有了模擬轉化之作，這種把拉美文化暗渡到台灣的文學工作，如何解消將美國化當作國際化的迷思？經過文化翻譯之後，陳黎的挪用/改寫如何構成其詩作的獨創性？透過譯詩和創作的剖析，又能達成怎樣的文化比較面向？凡此種種，皆是本文的研究重心，期待透過陳黎的詩翻譯與再創造，闡釋翻譯的跨文化和互文研究，進而建構詩人自身的詩美學。

關鍵詞：陳黎、現代詩、文化翻譯、拉丁美洲

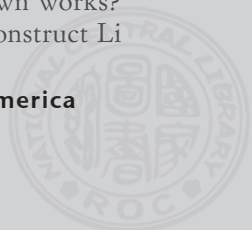
Abstract

A number of Taiwanese authors can write, comment on, and translate poetry. However, Li Chen, among others, is probably the only one who translates poetry with different origins, covering Europe, Asia, Africa, and America. Li Chen's translations cross national boundaries, and his own works (including music, painting, and foreign literature) also cross various cultures. With the rise of global civilization, Li Chen's works deserve more critical attention owing to his integration of various cross-cultural topics, innovative experimentation on the form, and great concern about women, minority groups, and the third world.

Li Chen's works have been discussed from the perspectives of postmodernism and postcolonialism. Exhibiting both local and avant-garde features, Li Chen's works have constructed the spectacle of Taiwanese poetics. However, through the interpretative lens of cross-culturalism, we discover something more than local and avant-garde in Li Chen's works. Starting with the discussion of Li Chen's substantial translations of Latin American poetry, this article examines how Li Chen's translations influence his creative writing.

Li Chen regards his experience of translating Latin American poetry leads him to mimic and transform the poems. This article seeks to address the following questions. How can we explicate Li Chen's attempt of transferring Latin American culture into Taiwanese literature as a way to break the myth of treating Americanization as Internationalization? After cultural translations, how does Li Chen create the unique features of his poetry by appropriating and rewriting Latin American poetry? Which perspective of comparative culture can be generated from examining Li Chen's translated poems and his own works? By analyzing Li Chen's poetry translation and creation, we hope to construct Li Chen's cross-cultural and intertextual poetics.

Keywords: Li Chen, modern poetry, cultural translation, Latin America



一、解讀陳黎文學生命的一種方法

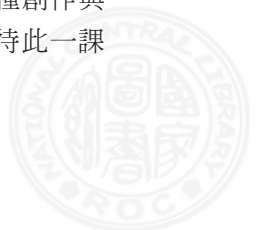
陳黎，是台灣近三十多年來累積了相當豐富創作成果的作家，近十多年以其作品進行品評的賞析文字也與日俱增，其中幾本晚近出版的台灣新詩史也對陳黎其人其詩多有引介，但選評的原則似乎立基於他曾為《大地》詩社成員。（張雙英 2006；洪子誠、劉登翰 2005）寫史之人固然有自我的文學史觀，且參照的文獻也多少反映了某種歷史的真實，但是歷經不同世代文藝潮流的陳黎，其重要性果真只是依附在《大地》的時代意義上嗎？¹早在90年代初林耀德就將陳黎選入《台灣新世代詩人大系》，彼時的陳黎已經開始積累他的創作量，同時「是一位風貌多變的詩人」，且其「多面汲取創作意念，在詩和散文兩者的經營中，都出現他複雜的身世」。（林耀德執筆／簡政珍補述 1990：377）再就奚密(1999; 2003)、廖咸浩(1993)、賴芳伶(2000)、劉紀蕙(2006)等學者撰述的幾篇具有指標性的論文，還可以看到詩人棄絕編碼的個人特質和突破文字局限與形式框架的詩路歷程。如此一來，詩人在台灣新詩史的定位便當重新確認，換言之，我們或許該探詢的是陳黎的文學生命在沿著自己的創作軌跡前進時，到底用什麼方式匯流於台灣文學史的大溪。

陳黎詩作兼具前衛和本土的特質，是現今最為人稱道之處，於是乎從後現代主義、後殖民論述、精神分析、美學等觀點解析陳黎創作的特點及時代意義相應而生。林耀德指稱陳黎多面汲取創作養分的多面性是接受「西方思潮」、「第三世界文學」和「影像藝術」(ibid.)。其妻張芬齡更淺白地說：「透過閱讀和聆聽，他讓自己和世界保持相當的聯繫。他寫他喜歡的作家，音樂家，藝術家，並且把許多詩人的作品翻成中文。」（王威智編 2000：182）如是之故，陳黎的文化跨越亦是不可輕忽的創作特質，由此是不是可以說在本土與前

1 文學獎是否可以是一種指標，不在本文的討論範圍。但是2000年陳黎繼洛夫及白萩之後成為第23屆吳三連獎的文學類以新詩獲獎者，將有極大的可能改變一般文學史對陳黎的引介和評價。

衛之外，以文化越界的理解，陳黎落實了「立足本土，放眼世界」的口號？而這似乎也超越了他以《大地》詩社成員在台灣文學斷代中的重要。

陳黎的文化跨越性是多重而複雜的，舉凡音樂、美術、中國古典、日本、西洋、拉美文學及廣告等皆可入詩。因此，徐國能以〈英文課〉為例，指稱陳黎詩集《島嶼邊緣》「有一類作品，乃依附於『本有其作』的文字，以不同的拼貼、偷換文字等方式來架空其原始意義，癱瘓其文本互涉的可能性」（徐國能 2000：29）。其他尚有鄭智仁在其碩士論文中，採用德希達(Jacques Derrida)的一句話：「閱讀上的嫁接」，點出陳黎向中國古典取材等等的接受影響。（鄭智仁 2000：16）其他還有「發現藝術」（廖咸浩語）、「潛文本」（奚密語）等說詞。凡此種種，或可視之為偷天換日的互文。洛吉(David Lodge)的《小說的五十堂課》(*The Art of Fiction*)裡提到：「有些理論家相信，文學創作的唯一條件，就是文本互涉。」（洛吉 2006：136）所以說陳黎的互文詩學並非特例，但是何以要在一個文本裡運用諷仿(parody)、拼貼(pastiche)、暗指(allusion)、呼應(echo)、直接引用(direct quotation)或結構對位(structural parallelism)等，提到另一個文本呢？洛吉有更進一步解釋：「他們任意回收使用古代神話與早期的文學作品，來塑造他們對當代生活的表述，加入共鳴。」(ibid.)如此一來，我們可以說不論是依附本有其作的拼貼，或是嫁接閱讀的經驗，陳黎詩作中通貫古今中外的文學和藝術，實則有回到當下的現實反省。陳黎自承致力詩翻譯的工作，一方面要享受創作的快感，一方面也讓自己有稍微廣泛閱讀的機會（陳黎 2000：120），若是細細品味他的翻譯，不難發現他的翻譯美學也漸或構築了他自己的創作美學，這是與拼貼、嫁接、發現藝術等的寫作形式略有不同。在此互涉文本的評論中，恰恰乏人討論的尚有陳黎如何藉由翻譯進行跨文化的詩創意。換言之，陳黎透過自己的翻譯作品也戲耍相同的花招，只是翻譯是經過文字和文化雙重轉換，借之取材的方式，如何回應他的現實關切，應該會是更複雜的命題。同時，我以為這種創作與譯作的互文性，也可以是研究陳黎文學的一種方式，本文期待此一課



題或可引發對翻譯的「文化轉向」另一層次的理解。²

論及陳黎的譯作³，除了英、美、愛爾蘭、拉丁美洲外，亞洲、東歐、蘇聯等鮮人論及的領域，他也都觸探，如此之文學視野和胸襟，在台灣詩人是少見的。余光中是早期關切陳黎詩風與譯詩關係的詩人暨學者，他曾因《拉丁美洲現代詩選》(1989)的譯介，而讚陳黎的詩風：「不但乞援於英美，更能取法於拉丁美洲，以成就他今日『粗中有細、獷而兼柔』的獨特風格」（王威智編 2000：91）。爾後如奚密(1999; 2003)、莊裕安(2000)、張芬齡(2000)、賴芳伶(2000)、鄭智仁(2000)、張仁春(2006)等人的論文都約略提到陳黎在創作裡對譯作的回聲。例如：奚密(2003)點出陳黎的〈玫瑰之歌〉有六種不同的來源，「有歐洲也有亞洲、中東和南美，有來自民間的也有菁英文化」，但無後續的研討。⁴除此之外，論者們大多點出的是從聶魯達(Pablo Neruda)而來的影響，或許陳黎在〈甜蜜的辛苦〉裡的坦白招供，提供了評論的方便之門。⁵但是因此而評論陳黎與西方文學的關係密切，的確會忽略掉拉美文學雖傳承歐洲文學，進而吸收西方現代主義，卻又在其後發展的前衛主義風潮裡，漸次獨特化自我的

2 「文化轉向」一詞在翻譯學界最早出現在《翻譯、歷史及文化》(*Translation, History and Culture*)一書，乃倡議一個以文化作為翻譯工作的綜合方向。(范文美編著 2000：113)

3 此處以陳黎為譯者，看似忽略他的長期合作伙伴——張芬齡女士，但根據陳黎與筆者的訪談，在翻譯的過程中，他始終占主導地位，又在〈甜蜜的辛苦：譯詩雜記〉一文中，陳黎計畫在1978-1979年間編譯一本《拉丁美洲現代詩選》，在服兵役時，「在筆記簿上拉拉雜雜翻了一堆，加上張芬齡的配合，很快地就略具規模。」陳黎是因為自身創作新詩的興趣，故而主動選購拉丁美洲詩集、文學史等翻譯材料，張芬齡之於翻譯作品則是讓有疑慮處經討論後能有共識。因此，本文一律將陳黎視為拉美新詩的翻譯者。

4 奚密從閱讀《島嶼邊緣》，指出成功的挪用一例為〈獵像者：紀念凱文·卡特〉，但互文的對象為余光中的詩，另一較弱的例子是〈午間雪〉，雖與歌德名詩互文，但挪用的卻是梁宗岱的翻譯。對〈玫瑰之歌〉的來源則是從陳黎在詩後所加之註得知。

5 比較起來張仁春(2006)的文章算是有心的，可惜引用的例證僅是摘選陳黎所寫的聶魯達評介，以及在散文創作提及的聶魯達片段文字，作為論述影響的根據，論據太過薄弱，涉及的範圍也太小。此外，也將拉美影響視為西方影響，值得商榷。

文學特質，而這正是詩人陳黎在英美文學的學習過程中，反倒被第三世界文學吸引且驚豔的主要原因。他在《現代詩》40周年座談會中提到自己在英美現代主義的學習，調侃式地說是「某個程度的茶毒」，反觀第三世界文學卻如此不同，「特別是拉丁美洲的詩，他們的發展其實和台灣的現代詩有相當程度的平行對照」，而陳黎卻在當中「得到一些啓示和信心」。⁶「這樣的文化越界理念，有助於我們理解陳黎的創作所彰顯出不同的世界觀和本土觀。我深深以為這塊欠缺耕耘的土地，需要深度的開發。故此，本文將以陳黎意圖對話的拉丁美洲譯詩，以及與此相對照的創作詩為主要討論的文本。我將先從陳黎的翻譯論述為討論的起點，進而考察當時台灣的文化環境，並從其反覆聲明受到聶魯達詩風影響的幾首詩，先作對照比較，再拉大範疇檢視其他拉美現代詩在陳黎詩作的挪用與再生，藉以思索台灣詩人陳黎如何汲取他者的自覺經驗回應自己的文化自覺。詩人從異國文學進行文化跨越外，還創作了許多以原住民為主體的新詩，當中固然有部分來自拉美詩作的擬仿和變形，然而在意識型態上也呼應了拉美文學透過印地安原住民的神話、思維和生活，建構了自己的文學品牌——魔幻現實主義文學。於是，我們或將可以回答下面幾個當我接觸陳黎作品的提問：經過文化翻譯之後，陳黎的挪用／改寫如何構成其詩作的獨創性？透過譯詩和創作的剖析，又能達成怎樣的文化比較面向？陳黎的創作軌跡如何銜接外來思潮接受史，以及產生怎樣的我與「他者」（異國／異文化）間對話的可能？

6 陳黎認為台灣現代詩和拉美現代詩可平行來看的理由，除同屬第三世界文學外，還在於現代詩發展的進程上有著相似的文化刺激，例如拉丁美洲直接吸取了歐洲文學的影響，創作出像是法國象徵詩或高蹈派詩，可說是橫的移植。後來超現實主義吸引了年輕詩人，但是之後，拉美詩人卻開始思索結合國際主義和拉美本土特色的寫作風格，如新世界主義、簡樸主義等的新方向。此座談會為「現代主義：國際與本土——現代詩運的回顧與前瞻」，文字紀錄收於《現代詩》復刊22期。



二、陳黎翻譯的文化考察

衆所皆知翻譯是件難事，其難在於譯文如何信雅達外，如何完善理解和表達原文背後的文化概念，則更是不易。今日討論翻譯的層次已經從通過語言來完成，擴大到文化和敘事的範圍，所以翻譯總是在跨文化交流的層面來完成的。（王寧 2006：150）論及翻譯與文化的關係，大概始於20世紀的70年代歐洲興起翻譯的文化學派，主要是探討譯文產生的文化背景，以及「譯文對譯入語文化中的文學規範和文化規範所產生影響」。（唐正秋 2006：68）到了80、90年代翻譯研究的文化轉向，將視野跨大到社會文化界面，或是從人類學的角度，或是從後殖民的語境所進行的觀察，則帶入了文化翻譯觀念的論辯。以後殖民語境下的文化翻譯為例，除了可用於討論強勢族群和弱勢族群對歷史經驗的表述、再現與翻譯之不平等的溝通和權力關係外，有學者試圖用翻譯的描述、改變、轉化和協商殖民者與被殖民者不平等的文化現象（如霍米·巴巴〔Homi K. Bhabha〕）；或以翻譯政治和翻譯的差異性，扭轉東西方文化翻譯不均衡的權力關係（如史匹瓦克〔Gayatri Spivak〕）；或者將翻譯視為回歸與重複的闕界空間，讓譯者的主體性得以多重性地保留（如酒井直樹）；或者更如台灣學者李育霖「以『翻譯』的概念切入閱讀台灣在地文學的生產，探索在全球主義的氛圍下在地文學研究的新方向」（李育霖 2001：14）。如此紛雜多樣的論述角度，讓翻譯進入文化層次的考量，不僅傳遞不同時代、不同傳統的文化訊息，甚且還可介入殖民化、本土化、主體性等國族議題。⁷

陳黎翻譯拉美現代詩因源於「拉丁美洲文學倒是很容易感動生長在台灣的我們，其中原因或許是第三世界國家面對西方文藝思潮衝擊時處境的相似。」（陳黎 2000：123）套用前文後殖民學者論述翻譯提及的社會文化關係，拉丁美洲和台灣都是相對於西方的存在，後

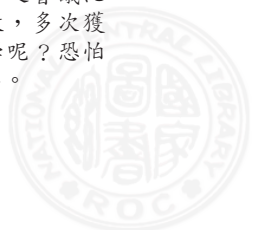
7 相關論述可參見許寶強、袁偉編(2000)；李育霖(2001)等專書。



殖民語境對翻譯的探究常從西方（殖民主、強勢族群）和東方（被殖民者、弱勢族群）的對立關係，加以探究再現、權力和歷史性等諸多問題，可是此處翻譯的主方(host)和客方(guest)並非不均衡的權力關係，而是有著可以結盟的文化情境。雖然客方是以歐洲語言書寫（西班牙文）的非西方文本，陳黎在翻譯時，也參照了英文的翻譯，但他似乎不受「語言」所可能引發的文化誤讀所干擾，或言之，他所意識到的文本意義是根植於客方的文化脈絡，以致於他可以讀出拉美現代詩的美學特質，他說：「如智利詩人聶魯達、秘魯詩人瓦烈赫(César Vallejo)，或墨西哥的帕斯(Octavio Paz)，在他們的詩中的確出現了一種能夠結合國際性的現代主義創作技巧、創作觀念與拉丁美洲本土特質的一個新的詩法。」⁸此外，套用秘魯學者歐爾提卡(Julio Ortega)總結諸家對拉美認同論辯提出的詞——「認同是假問題」（轉引自陳正芳 2002：13），也就是說拉美的認同應該涉及原住民、非洲與西班牙的文化探源，我們應當可將西班牙語在拉美的普及與在地化和殖民時期的壓迫者語言區隔開來，而將問題聚焦在翻譯進行中，不同語言間的語際接觸所產生的意義變化。旅美學者劉禾曾言：「當概念從客方語言走向主方語言時，意義與其說是發生了『改變』，不如說是在主方語言的本土環境中發明創造出來的。」（劉禾 2002：36-37）雖然陳黎在翻譯的過程不僅是從客方語言走向主方語言，同時還繞經了第三語言（英文），但詩風前衛的詩人譯者卻是在本土環境以其主方語言創造了拉美現代詩的意義，這或許可以說明何以詩人逐字對照西語原文修正舊譯本時，只補足漏譯部分，而保留原來的譯文，如此削弱了我們以為英文所可能的中介功能，而更加凸顯主方語言的主體功能，詩人最後選用創作來延異個人翻譯的美感經驗。至於主方語言如何傳介、取代甚至篡奪客方語言的權威性，有待後文詳述。

此處，我們不妨從詩的角度來思索文化翻譯等的問題。無疑地，

8 引文出自「現代主義：國際與本土——現代詩運的回顧與前瞻」之會議紀錄，頁11。然而，若說「諾貝爾文學獎」是躋身世界文學的表徵，多次獲取該獎的拉丁美洲文學界當視為第一世界文學抑或第三世界文學呢？恐怕還有待商榷。此處仍是使用政治和經濟上的範疇來定義第三世界。



詩是在語言發生的活動，而語言總是隨著累積的文化，或是所處的文化不斷重新活過。如果將譯者視為讀者的一種，詩人的閱讀經驗顯然是較一般讀者更為專業，也就是說，不管是意象的拿捏、語詞的考量或是美學的揣摩，詩人理當有較大的把握。因此，我們可說詩人陳黎的詩翻譯其實是對詩的深度閱讀，而閱讀譯作的我們似乎成了「二手」閱讀。但是借用普萊(George Poulet)在〈閱讀的現象學〉(Phenomenology of Reading)⁹一文中所提的概念，陳黎一旦接受了原作，他就成了這些觀念的主體，「而且僅僅同這作品保持認同，相依為命。」(普萊 1991: 8) 陳黎的譯作固然展示了拉美詩人，因為「每個文學詞彙都浸注了寫它的人的思想。當他讓我們讀他時，他在我們之中喚起了它的思想或感受的類似物。」(ibid.: 7)，但同理可證，二手讀者的我們也在意識中喚起陳黎的思想或感受，陳黎於焉既成了讀者(譯者)，又是作者(譯者)。換言之，當拉美現代詩被陳黎的閱讀激活時，陳黎的自我意識在作品內在之中作了自我展示，而取代這些現代詩的存在。¹⁰這正是翻譯複雜的一面，有意思的是，翻譯會將原作改換文字(也改換了文化)呈現，於是原作經翻譯的存在比閱讀給予的存在富有更深刻的意義，特別是陳黎的以譯者為主體的讀者和作者身分之外，他還擁有另一層次的讀者與作者身分，那是在閱讀自己譯作所發生的。

行文至此，陳黎的詩人和譯者身分已毋庸置疑。一般而言原作和譯作應該視為個別的文化產物，有著截然二分的寫作意向，而「譯者的任務是在翻譯的語言裡找出可以在原作內喚出迴響的意向。」(班雅明 2009: 233) 班雅明(Walter Benjamin)於此作了一個非常生動的

9 普萊認為作品是一個客體，通過這個客體，作者意識和讀者意識可以結合為一體，此文強調「閱讀具有一種決定的權威性，是一種產生意識的活動」(普萊 1991: 2)，閱讀讓讀者「有權力宣稱我是這些觀念的主體，我成了主體性原則，而這些觀念暫時都是服務於這個主體性原則的陳述」。(ibid.: 6)

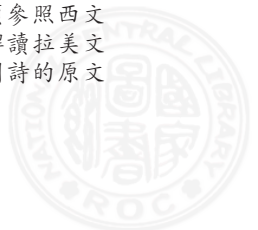
10 誠如普萊所言：「只要作品被閱讀行為所喚起的、注入生命力的東西激活，一部文學作品就成為(以讀者自我的生命被作品懸置為代價)一種人的存在，它是一種意識到自我的心靈，一種作為它自己對象的主體在我身上構造它自己的心靈。」(ibid.: 8)

譬喻，他說文學作品像是在語言的山林內工作，而翻譯是在山林之外，向原作吶喊，所以「作品的意向是直覺的、創始的、形象式的，而翻譯的意向則是推理的、最後的、概念式的。」(ibid.: 233) 班雅明認為字譯是次等的翻譯，最重要的是要開拓譯者語言的境界，將「束縛在作品中的語言，透過再創作解放出來」(ibid.: 241) 有趣的是，陳黎的譯作不僅是原作的再創作，更在其新詩創作中，使得原作另有一條後繼生命的脈絡，翻譯與原作因此不是創始和最後的兩個端點，反而更像是生物鏈般的循環關係。陳黎的翻譯觀很簡單，就在「感動」二字，把閱讀的感動具體傳遞出來，「能讓讀者充分體會到你的感動的翻譯，就是好的翻譯。」(陳黎 2000: 123) 但是在翻譯聶魯達的詩作後，他的創作觀反而有了改變：

作為一個創作者，我的詩語言和詩觀念顯然受到我翻譯聶魯達此一經驗的影響。但我不敢確定——以中文為工具我的詩語言，是受到聶魯達詩的影響，還是受到我翻譯出來的聶魯達詩的影響？(ibid.: 124)

這段文字間接說明了陳黎在身為作者的創作中，其實有源自身為自己譯作之讀者的影響，這種內在的衝突不確定感也符合了上述的論點，或言之，這也是一種「後繼的生命」(Fortleben)的概念，亦即翻譯標誌作品後繼生命的階段，翻譯既不是為原著服務，也不將其存在歸功於原著。「在翻譯裡面原文達到其不斷更新之後的最新、最全面的發展。」(班雅明 2009: 222) 這當然與傳統的翻譯論述來回於忠實和背叛的討論很不一樣。討論陳黎的翻譯將以此為基準，雖然會參照原文，但限於篇幅將不討論原文在拉丁美洲究竟引起多大的迴響¹¹，而是要問這遠渡重洋「翻譯」而來的詩作，在台灣究竟被改裝

11 陳黎在《拉丁美洲現代詩選》一書後面有附加譯詩來源，共選自16本詩集，以拉丁美洲超過18個國家所積累的詩歌數量是相當龐大的，要能受到國際注目讓陳黎選譯的詩人作品，諸如波赫士、聶魯達、帕斯等，都有相當多的討論，實非本文所能囊括。另一方面，譯詩來源多為美國出版的英文譯本，但在〈甜蜜的辛苦：譯詩雜記〉一文，陳黎指出其中多本為西英對照(陳黎 2000: 121)，雖然英文是更加熟悉的外語，但仍須參照西文原文字字修正，使得翻譯過程極為痛苦。此外英文中介對陳黎解讀拉美文文化的影響並不明顯，或說他理解拉美詩的形式和內涵，還是回到詩的原文



成何種模樣？陳黎的翻譯固然形成了聶魯達（或其他拉美詩人）在中文體系的文學新生命，更弔詭的是此一「後繼的生命」卻像一粒死在土裡的麥子，重新在陳黎的詩作裡發芽成長。接著，本文還將從楊牧提出的「技術關涉」和「文化關涉」解讀陳黎詩作展現的文化翻譯生物鏈。

同為詩人的楊牧（王靖獻）曾經指出翻譯詩的難處在於如何準確掌握「原文所依恃的體格姿勢」，當以另一種文字代換並支持其穩定不變的指義時，「無移易的痕跡，周延完整，甚至綿密如原狀」。（王靖獻 1992：7）他以「詩關涉」（poetic correlativity）分出技術關涉和文化關涉。技術關涉講求的是「詩的聲音和色彩」，其中最上乘詩藝的技術關涉需有「暗涵」（denotation），亦即「間接提示」的美感。這令人想起在不同語言的詩歌中，透過該文字的字型、聲韻和音節表達出的雙重關涉是最難譯出的。¹²拉美現代詩歌雖大多採取自由詩（verso libre）的風格，但是傳統詩韻規則的回歸，有時也是詩人創作的遊戲，聶魯達就曾以有嚴格規則的十四行詩¹³創作了詩集——《一百首愛的十四行詩》（*Cien sonetos de amor*）。雖然聶魯達自謙這不合嚴格律法的十四行詩是木質的十四行詩（相對於前輩的是銀質的、水晶

架構，因此本文只從主方和客方語言進行討論。

- 12 譬如：西班牙文傳統的詩韻學乃根據語尾重音的落點而有尖音詩行（verso agudo）、平音詩行（verso llano）和倒數第三詩行（verso esdrújulo），根據音節的數量而有5音節、6音節乃至14音節，其他尚有根據母音形構的韻腳規則、不同分行分段的傳奇（romance）、悲歌（endecha）、十四行詩（soneto）等，其中重音、音節和韻腳最是難以周延完整地以另一種文字替換，而詩之所以成詩，即是在規則之上/下完成的文字組合，並以其產生的音樂性為最重要。
- 13 十四行詩又譯商籟體，原創始者是13世紀初的西西里島宮廷詩人達蘭鐵諾（Giacomo da Letino），14、15世紀傳入現西班牙和葡萄牙所在的伊比利半島，稍後遍及歐洲。聶魯達所循的十四行詩體，通常每一行詩為12音節，由兩個四行詩（cuarteto）和兩個三行詩（terceto）組成，作者可自行押韻，一般常見的韻律為ABBA-ABBA-CDC-DCCD。聶魯達不完全遵守嚴格的十四行詩之規則，卻在詩行中看出試圖履行12音節和四四三三（三三四四或未分段的十四行）的分段。聶魯達對其十四行詩的感語，見給其妻Matilde的獻詞，陳黎在《一百首愛的十四行詩》有翻譯。

的十四行詩），但是何以要用十四行詩寫情詩，我們看到聶魯達戮力遵行規則時，感受到「飽受折磨」、「心痛」和「神傷」（陳黎譯語），或許一方面為達十四行詩在技術關涉上詩的聲音和色彩，必須字斟句酌，而又要能間接提示出個人對普世愛情的特有觀點，如何展現當下沈浸愛情的聶魯達，顯然不是自由詩人慣常的作風吧！總之，現代詩在反傳統和複製傳統間有很大的遊走空間。然而聶魯達對傳統詩行的致敬，很難從中文的翻譯體會，因為我們沒有十四行詩的文化傳統，陳黎也自承：「我們翻譯外國詩，自始至今，大都只呼應其分行、分節方式，很少照顧到原詩的韻律。」（陳黎 2000：123）即便如此，陳黎還是創作了十首詩題〈十四行〉¹⁴的詩（收錄在詩集《貓對鏡》〔1999〕），表面上陳黎遵守十四行的分行和分詩節，實質上卻是硬生生切割散文句法而成，在第七首陳黎寫道：

當詩因長期冷藏升格或降格為格言
我們的愛仍溫熱地在字裡行間舉旗
遊行，企圖衝出重圍，造成缺口
顛覆容納它們的十四行。罕用典
非格律，不受束縛的 我們的愛
它歡迎一切陳腔濫調淫詞髒話別字

此段節錄可以看出陳黎以「十四行詩」為名，實則是要解消十四行詩，內容上也顛覆了唯美派的情詩，就像「歡迎髒話別字」，其他詩行用粗俗的插、幹等情欲雙關語營造對神聖愛情不恭的效果（scatological）。陳黎在《聶魯達：一百首愛的十四行詩》中說道：「聶魯達的十四行詩則每每鬆弛如一段散文，結構開放，思緒自然

14 十四行詩是歐美詩的傳統之一，陳黎在聶魯達的十四行詩之外，還有翻譯其他詩人的十四行詩，例如和張芬齡合譯法國詩人龍薩(Pierre de Ronsard, 1524-1585)的十四行詩〈當你老時〉，但是均非以「十四行詩」為詩題，故在以下段落只對應聶魯達的十四行詩。此外，陳黎早在1992年已有詩題〈十四行〉的詩作，惟形式是以「雙人馬戲團」和「讀聲合唱」為內標題，各寫一個詩節(estrofa)七個詩行組合而成。陳黎在《貓對鏡》裡提到葉維廉老師的e-mail寫說：「美國詩人康明思(E.E. Cummings)也用過類似的手法……完全不理會十四行詩的成規。」（陳黎 1999：198）



流動，發展。」（陳黎、張芬齡譯 1999：9）參照原文，雖然有幾首仍可見到聶魯達在格律和韻腳的企圖，在選詞上也會關注單字間a、o母音形成的音韻，但是整體而論，聶魯達在詩行之間的語句聯繫緊密，不若一般詩歌的斷裂跳躍，於是陳黎透過自己的文化解讀，把「鬆弛如一段散文」的概念運用在他的〈十四行詩〉。繼之，他又說道：「這本情詩集絕非一面倒的對愛情的歌頌，光與陰影在其中頡頏角力，相辯相成」（*ibid.*: 14），聶魯達縱有像第二十首的反襯語法¹⁵，其光與陰影的角力也是對現實的憂傷，而非對愛情的反諷，這是迥異於陳黎的後現代式的愛情書寫。聶魯達在此對歐洲文學傳統的吸納和推陳出新，正如陳黎透過翻譯接受影響後，自創風格。或許在技術關涉上，原詩在音韻及節奏上的巧妙是不可譯的，但在陳黎呼應的創作裡，卻轉化此不可譯性為顛覆十四行詩的格律、用典等束縛，將「暗涵」的層面擴及寫詩的自由向度，而非表層的戀人絮語。

詩之所以為詩，除了技術層面的因素，還有其他因素，楊牧稱之為詩的「文化關涉」。（王靖獻 1992：11）文化關涉乃是組構一首詩，使之不致解體的實際條件，「包括詩人對於他自己時代的領悟以及他對於傳統累積文化的信任與理解」（*ibid.*）。楊牧談及詩人面對的時代文化、民間知識和書本典故都是詩的文化關涉，也從中指導看待傳統的方法，此文是以詩文本為論述的中心，也就是純就文學談文學內蘊的文化。陳黎創作的跨文化特質自然有其文化關涉的一面，但是如何看待陳黎翻譯作品的文化關涉？我們可以先問的是：陳黎翻譯拉美現代詩是一種刻意的選擇，抑或時空的偶然？他又是如何解讀拉美的文化脈絡？在陳黎的翻譯雜誌裡，我們知道陳黎是經由美麗的錯過而選修了第二外語——西班牙語，進而與拉美文學的現代詩結緣。固然陳黎在翻譯拉美現代詩時，有其自身的喜愛考量，我們也不能否認大環境的文化氛圍會是一個契機。

15 聶魯達用有黃金般腰身的醜和有皺紋的美來呼喚愛人。陳黎譯文如下：我的醜人兒(mi fea)，我愛你，愛你金黃的腰，/ 我的美人兒(mi bella)，我愛你，愛你額上的皺紋，/ 愛人啊，我愛你，愛你的清澈(clara)，也愛你的陰暗(oscura)。

陳黎開始接觸拉美文學之際，正是台灣在政治上變動頗巨的70年代末：中美斷交、蔣介石過世、美麗島事件等等；文學活動則從鄉土寫實的高潮漸次退卻，當文學寫作陷入瓶頸時，哥倫比亞作家馬奎斯(Gabriel García Márques)的魔幻現實主義小說《百年孤寂》獲諾貝爾文學獎，刺激了台灣文壇。隨後，有宋澤萊、陳映真、陳芳明（宋冬陽）也紛紛用「第三世界文學」來看待台灣文學，而對拉美文學的認同，就是基於對第三世界文學休戚與共之感。¹⁶早於前列作家／學者對第三世界文學的認同，陳黎在1978-1979年就計畫編譯一本《拉丁美洲現代詩選》，並從1979年到1982年陸續在報刊雜誌發表了智利詩人聶魯達、墨西哥詩人帕斯和秘魯詩人巴耶侯¹⁷的譯詩和評介，雖然遲至1989年才出版此一完整的詩選集，但是他早看出拉美文學在西方化或現代化的過程中，如何保有本土：

20世紀初，在波赫士(Jorge Luis Borges)寫詩之前，已有拉丁美洲的現代主義。然而這種現代主義是拉丁美洲殖民地直接吸取了歐洲宗主國（如法國）文學的影響而產生的，……但是在超現實主義之後，拉丁美洲的詩人開始思索一個新的可能性：既結合國際主義又能發揮拉丁美洲本土特色的寫作風格。他們開始有一些個別主義運動，如新世界主義、簡樸主義、平常語言的努力與傾向。¹⁸

如是觀之，陳黎致力拉美現代詩翻譯就應和了劉紀蕙所說：「文化翻譯必然不是簡單的語言體系之間的對等轉換，其中牽涉了語言使用者的欲望。」（劉紀蕙 2006：86）陳黎仿效詩人前輩余光中翻譯《英美現代詩選》而譯著了《拉丁美洲現代詩選》，（陳黎 2000：122）顯出他的企圖與靈視(vision)，譬如帕斯在1991年獲得諾貝爾文學獎，陳黎早十年(1981)已經譯介其人其詩。誠如前文所引述的，陳黎翻譯的欲望是在拉美詩中找到創作的生機，於是從個人乃至國家在

16 上個世紀的80年代，台灣文學論者強調本土自主的精神，正是第三世界抗衡第一、第二世界的表現，這與拉美文學在歐美現代主義文學洗禮下，仍保有自己文學的主體性，相當類似，故此處簡單結論為休戚與共之感。相關討論尚可見《魔幻現實主義在台灣》第一章和第五章第二節。

17 陳黎翻為瓦列赫，根據西文發音張淑英翻的巴耶侯比較貼切，故採用之。

18 本段文字雖然引自「《現代詩》四十週年座談會」的紀錄，但其實是陳黎綜合早先所翻譯的〈拉丁美洲詩運動概引〉，收錄於《拉丁美洲現代詩選》。



文學創作上的桎梏，當可藉由外來的知識體系刺激，在本土環境創造新的話語機轉，因此陳黎的翻譯就不在於轉介訊息，而是當他身處的文化系統正在「本土化」的寫實主義聲浪下執著一端，他以翻譯文本的選擇表達台灣文學發展參考系譜的認定，20世紀中後期的全球化浪潮已經拍打台灣文學之海的岸邊，沒有任何一種文化可以自絕於其他文化的影響，以他山之石（譬如：拉美詩）反省自我文化如何從外來影響另立生機，恐怕是陳黎許多創作的經驗之「本」。結合前文所引的〈閱讀的現象學〉來看，拉美文學的閱讀經驗拓展了詩人的經驗世界和文字空間，或言之，陳黎的拉美影響並非語言的角力，於是我們還可以說觸發陳黎創作的「外來」文化，也成了他的「內在或是在地經驗」。如果說作為拉美現代詩的讀者／譯者，陳黎意圖用其創作展現他的接受美學，那麼「接受美學關注的不是文學本文的活動，而是對文學本文的理解的歷史性。……儘管始終不離開作品的語言意義場，重心卻還是在力圖把握藝術理解的歷史經驗。」（劉小楓選編1989：3）這個思考或許能夠幫助我們解析下文要深入的實例探索。

三、文化越界的挪用與再生

（一）聶魯達的在地化生成

陳黎最早翻譯的拉美現代詩是聶魯達的〈我述說一些事情〉（Explico algunas cosas）¹⁹，詩人用「一些事情」的微不足道反諷戰爭下的人命（特別是孩童）不值一提，是別有創意的點題，直指詩人與民

19 此詩的寫作背景為聶魯達居住西班牙期間，正逢西班牙內戰開打，面對西班牙作家羅卡(García Lorca)被政治謀殺、埃南德斯(Miguel Hernández)被囚，聶魯達憤而組織反法西斯政權的詩人團體。他在這段期間(1936-1937)寫下了名為「西班牙在心中」(España en el Corazón)的一系列詩，這些詩為政治詩，也是聶魯達一改形式和主題的詩作，對拉美上世紀50、60年代的年輕作家產生極為重要的影響。(Neruda 2003: 10)。《西班牙在心中》收錄在《第三居住》(Tercera residencia)，〈我述說一些事情〉為其中一首。(ibid.: 39-41)

眾站在同一邊的政治立場。全詩以疑問句式開啓，然後以直敘抒情的口吻帶出寧靜和諧的日常氛圍，隨著語句的斷裂山雨欲來之勢漸顯，就在全詩的二分之一處，語氣大逆轉（以下底線和分行的數字為筆者所加）：

從那時起就是火²⁰， 1
從那時起就是槍彈，
啊，從那時起就是血，
帶著飛機與摩爾人的盜匪，
帶著戒指與女伯爵的盜匪， 5
帶著唸唸有詞的黑衣修士的盜匪，
他們穿梭過空中殺害兒童，
街道上兒童們的血單單純純地
流著，正像兒童的血！
連胡狼自己都鄙視的胡狼， 10
連乾癟的薊都咬噬、唾棄的石頭，
連毒蛇都憎惡的毒蛇！
就在你們的面前，我看到全西班牙的
血沸騰如潮水，
孤注一擲地要把你們溺死在 15
榮耀與刀叉的浪裡！
賣國的
將軍們：
注視著我的死屋，
注視著破裂的西班牙， 20
從每一間房子迸出的是金屬

20 陳黎翻譯的《拉丁美洲現代詩選》在1989年由書林出版，後有所修訂，本論文一併參照了於2007年由花蓮縣文化局出版的試印版。事實上，修改版並無文字的更動，只是補足缺漏，例如〈我述說一些事情〉在書林的版本並未譯出「從那時起就是火」這行詩。



而不是花，
從每一個西班牙的凹口
西班牙鑽出來了，
而從每一個死去的孩童生出有眼睛的槍， 25
而從每一樣罪惡生出子彈，
那子彈終有一天將找出你們的
心的靶眼！
你們將會問：你的詩為什麼不告訴我們
夢或者樹葉，不告訴我們 30
你家鄉偉大的火山？
請來看街上的血吧！
請來看
街上的血，
請來看街上的 35
血！

從1-3詩行我們看到聶魯達用火、槍彈和血的意象呈現街道如戰場，其中又以血的意象最為深刻，8-9、13-14以及32-36詩行都再次以不同場景重塑。原文32、34、36詩行結尾的是介系語詞——「在街上」²¹，陳黎雖然完全保留原文的格式，但在轉化成中文時用「血」取代「在街上」的位置，凸顯個人的閱讀觀感外，以一字中文「血」結束全詩時，（原詩為三個字）也為讀者營造鮮明的「血淋淋」畫面，這裡似乎可以用「在地化干預」(local intervention)的文化翻譯來解讀。劉紀蕙在〈「心的治理」與生理化倫理主體〉一文中，指出

21 原文如下（括號中文為筆者的直譯）：

¡Venid a ver la sangre por las calles, (請你們來看血流街上)
venid a ver (請你們來看)
la sangre por las calles, (血流街上)
venid a ver la sangre (請你們來看血)
por las calles! (流街上)



「翻譯並不是外地的活動，而是根本本地屬於在地之論述」，這種在地化干預，也就是「體制化過程中涉及以本地為基礎之論述構成、選擇、詮釋、播散與再生產的問題。」（劉紀蕙 2006：87）影響陳黎翻譯此詩的在地環境，極可能形成一個論述，也就是說陳黎所依憑的在地經驗是70年代末期的台灣（陳黎翻譯此詩的時間點），正是街頭運動的萌生，60年代文學語彙的晦澀拗口，至此有了極大的轉變，鄉土寫實或強調社會關懷的文字成為創作的主調，身為《大地》詩社的青年詩人，在面對〈我述說一些事情〉所揭示的政治生態，自是有類似情感，巧合的是，陳黎選擇強調「血」的意象因此凸顯了台灣讀者正面對的歷史經驗。²²陳黎爾後創作的〈擬泰雅族民歌〉（第四首）、〈戀歌〉（1981）第三段和〈太魯閣·一九八九〉第一節，都有類此的「血」意象，更可以說明陳黎透過翻譯所展現的閱讀行為，已經讓他的意識和聶魯達在此詩中所展示的意識合一，而讓我們在閱讀這三首詩時，必須用更複雜的眼光來看。

一如29-31詩行所透露的訊息，再不是寫風花雪月的時機，請看街頭流血的浩劫，所以聶魯達在這首詩採取了新的形式和主題。²³除了前文提及的部分之外，32-36詩行的句式也值得細解，此段詩的原文是一個三個重複句的驚嘆句，被巧妙地拆解成五個詩行，陳黎雖翻成了兩個驚嘆句，但不脫其結構的特殊性——句子經過斷句後重複。有感於32-36詩行技巧的特殊，陳黎後來在自己的創作亦適時融入，如：幡旗飛揚／幡旗，在飛揚（見〈最後的王木七〉〔1980〕188-189詩行）。其實，聶魯達在詩的情緒轉折後，還使用類似的句法加強了感情的張力，誠如筆者加畫底線的類疊句式，用反覆重出的概念表現出咄咄逼人的情緒，擁有相似精神的相似句法，不斷而且集中地出現在陳黎80年代的創作裡，有相當高的比例出現在收選於《小丑畢

22 本詩刊登時間（1979年11月）恰好早於美麗島事件（1979年12月）一個月，除了預示了一場街頭的流血衝突，也間接成了在地化干預的例子，畢竟黨外人士的抗爭行動早在事件發生前即已醞釀，陳黎所使用的翻譯語彙極可能有此一時空的文化干擾。

23 參見註19。



費的戀歌》(1990)的詩中。〈太魯閣·一九八九〉第二節和〈最後的王木七〉是很明顯的例子，另外與抗議體制有關的〈青鳥〉、〈大風歌〉、〈暴雨〉、〈二月〉、〈獨裁〉、〈罰站：為中國少年兵〉、〈新生〉和〈樹〉其類疊句型更與聶魯達的批判精神相互呼應。表面看來，陳黎似乎在模擬他所翻譯的聶魯達，但是如同張雙英將他上述的幾首詩歸類為政治詩，或是賴芳伶所點出的：「就詩作看，他必須在穿越無數的巴哈、貝多芬、巴爾托克、貝爾格……之後，才真正聽見台灣的陳達唱〈思想起〉、〈牛母伴〉」（賴芳伶 2000：258），我們需要更深入理解的是，聶魯達只是陳黎在閱讀許多外國詩選中的巧遇，他對其詩作的文化翻譯，固然提供了本土經驗另一種發音的方式，也挹注活力在個人的創作上。然而不管是譯作或是創作，陳黎內在的本地經驗都只不過是以聶魯達為借用的媒介，下文將從陳黎詩作〈最後的王木七〉再作說明。

〈最後的王木七〉²⁴是陳黎獲第三屆時報文學獎敘事詩首獎的作品，以新聞報導的真人真事為本，寫下了煤礦災變的一頁。台灣才剛開始「本土化」的80年代，陳黎以此詩展現的庶民關懷，似乎又是一個先聲之作。如果說整首詩是樸實無華的黑煤，他在三分之二處插入的詩句就像深藏煤心的鑽石：

因為不能不宿命的我們的子民：
垂死的廢流，黑色的階梯
凹窪的巖層，黑色的廟宇
巨大的墨水池，黑色的哀歌
沸騰的溝壑，黑色的唱詩班
嗚咽的月亮，黑色的銅鏡
粗重的麻布，黑色的百葉窗
糾纏的鐵道，黑色的血脈

24 〈最後的王木七〉原收錄於《小丑畢費的戀歌》，為作者1980-1989年期間的詩作，後另結集為《陳黎詩集I，1973-1993》(1998)，此詩見於頁221-232。

失火的礦苗，黑色的水壩
黑色的窗牖，水之眼睫
黑色的穀粒，水之鋤鏟
黑色的指戒，水之鎖鍊
黑色的腳踝，水之韁轡
黑色的姓氏，水之辭書
黑色的搏動，水之鐘擺
黑色的土甕，水之憂鬱
黑色的被褥，水之憤怒

（記憶啊，讓我徹底地把你們洗掉……）

細觀全詩，自「垂死的廢流」到「水之憤怒」的段落確實與前後段落的敘事調性扞格，但是陳黎將之置於言說的冒號之下，結尾處的括號彷彿是上面兩詩節的註記——解釋上述段落全是記憶。我們知道記憶是虛擬的存在，從災區和煤礦工人的生活實景進入記憶的虛境，突兀的鑲嵌順勢製造了虛實兩個層次，以此回應全詩以死者王木七發言的企圖，打破生死界線的手法，頗具拉美文學的魔幻現實主義（realismo mágico）的產物。〈最後的王木七〉既是得獎之作，評述文章自然也多，前引的詩句總能引發各種詮釋。張芬齡認為這是「以十六組黑色及水的意象所譜寫成的輓歌」（王威智編 2000：84），即是簡短而說服力十足的批評，疊列重出的句式最具音樂效果，黑色的、垂死的、嗚咽的、憂鬱的語詞，唱出的是哀歌。林耀德擷取前一詩節說是：「去除了動詞的名相排比，攜帶壓迫性的迴環意象，層層伸進礦災寓言的核心，直指社會陰暗面的底層，」又指出「諸多轉品自聶魯達書寫下的意象和風格」。（ibid.: 88）莊裕安更是直言：「〈馬祖匹祖高地〉（第九部分）與〈最後的王木七〉（第十九節）的血緣關係」。（ibid.: 90）²⁵其中被評者指出諸多轉品自聶魯達，或是與〈馬祖匹祖高地〉（第九部分）有血緣關係，都表面化了陳黎與聶魯達再次

25 續後的論者每遇此詩該節，大多不脫離上述言說，缺乏求證深解，故不在此援引。



的相遇，因為這裡的「聶魯達」顯然是陳黎譯筆下的聶魯達。陳黎同時處於譯者和作者的位置而循環轉換，讓聶魯達的文字不斷重新活過一次前世與今生。如果說〈最後的王木七〉在台灣的文學獎奪魁，肯定了此作的在地性，那麼，我們怎麼可以僅以「外來影響」的概念解釋陳黎詩風的表現，因此，我們不妨大膽假設詩人嫁接他的翻譯／閱讀，是源於他對於自己時代的領悟。楊牧在提出詩的文化關涉時，指出：「詩人志在繼承和延續，首先便需能面對他的時代文化，判別虛實，區分優劣，唯恐和他的時代產生隔閡。」當然，「真正的詩人往往是對當代文化不以為然，亟思以自己的創作針砭、矯正之。」（王靖獻 1992：12）楊牧指稱的詩人是傳統的中國詩人，用之現代詩人也極為合適，只是現代詩人不僅有縱的承繼和延續，也有橫的移植，較古代詩人多了許多文化交流的平台。簡言之，〈最後的王木七〉延續了60年代的現代主義詩風和70年代的鄉土主題，針砭的卻是當代的街頭議題之一——勞工問題。相對而言，陳黎花了極大的篇幅翻譯〈馬祖匹祖高地〉不也是認同聶魯達寫作此詩的技術關涉和文化關涉嗎？

〈馬祖匹祖高地〉²⁶是由十二首詩組成的長詩，詩句幾達五百行。此外，這首長詩還是形構《一般之歌》的一部分，《一般之歌》分15章，共有248篇詩作，內容涵蓋整個美洲，因此被譽稱為不只是智利的文學，更是拉美文學。此詩集一改過去撰寫情詩的抒情而對既定歷史文本強烈的詆毀，其表彰的怒火、氣憤，向世界揭露此刻現實的急迫，都與《西班牙在心中》如出一轍；更重要的是聶魯達在這本詩集改變了結構、形式和聲調。（Villegas 1976: 27）〈馬祖匹祖高地〉即為一例。〈馬祖匹祖高地〉是聶魯達回返智利途經秘魯，見到印加文明遺址馬祖匹祖，有感而發。（Neruda 1976: 204）大陸學者將之視為

26 此詩為詩集《一般之歌》(Canto General)的第二章，《一般之歌》或譯為「漫歌」，陳黎翻成「一般之歌」，應該是從瘧弦詩作〈一般之歌〉（寫於1965年）得到的靈感吧！“Alturas de Macchu Picchu”或譯為〈馬祖匹祖之顛〉。聶魯達在寫作此詩集前，因支持共產主義、公然批評智利總統被政府追捕。原詩與背景資料參見Mario Santi出版的《一般之歌》與聶魯達的自傳《我坦白活過的歲月》(Confieso que he vivido)。

尋根之作（趙德明、趙振江、孫成敖、段若川2001）；陳黎卻以為：「詩人體認出他的任務即是要賦予這些死去、被遺忘了的無名奴工以新的生命，恢復他們在歷史上的地位」（陳黎、張芬齡譯著 1989：382）；實際上，聶魯達自承不能活在自己國土之外，1945年再次回到智利定居，他的關注點是沒有學校、沒有鞋穿的人民，於是他到最險惡的煤礦、銅礦、硝石礦區探視。(Neruda 1976: 205)如此一來，我們可說陳黎的評語，一方面是聶魯達的創作理念，一方面還是他的翻譯選擇與爾後的挪用意圖。

陳黎在〈最後的王木七〉對瑞芳永安礦區災民的關懷，切合了〈馬祖匹祖高地〉的主題，聶魯達執意要進入最險峻的地區，揭發慘痛的現實，不正類似陳黎詩中意圖建構的意義？這首詩在技術關涉上雖只在167-182詩行擬仿〈馬祖匹祖高地〉的第九節，（見表1，其中數字和英文字母為筆者所加），卻足以提高整首詩的藝術價值，值得深入析論。

表1：〈馬祖匹祖高地〉第九節與〈最後的王木七〉

	〈馬祖匹祖高地〉第九節	〈最後的王木七〉
1	星座之鷹，霧的葡萄園。	(省略1-166)
2	失去的稜堡，盲目的彎刀。	(A) (B)
3	星綴的帶子，神聖的麵包。	垂死的廢流，黑色的階梯
4	急流的階梯，巨大的眼臉。	凹窪的巖層，黑色的廟宇
5	三角狀的膜，石之花粉。	巨大的墨水池，黑色的哀歌
6	花崗岩的燈，石之麵包。	沸騰的溝壑，黑色的唱詩班
7	礦物般的蛇，石之玫瑰。	嗚咽的月亮，黑色的銅鏡
8	入土的船隻，石之泉源。	粗重的麻布，黑色的百葉窗
9	月的馬匹，石之亮光。	糾纏的鐵道，黑色的血脈
10	赤道的象限，石之蒸汽。	失火的礦苗，黑色的水壩
11	絕對的地理，石之書籍。	(C) (D)
	(12-23詩行省略)	黑色的窗隔，水之眼睫
12	獅之手腳，嗜血的石頭。	黑色的穀粒，水之鋤鏟
13	陰暗之塔，雪的辯論。	黑色的指戒，水之鎖鍊



14	高舉於手指、根莖之上的夜，	黑色的腳踝，水之韁轡
15	霧的窗戶，冷酷之鴿。	黑色的姓氏，水之辭書
16	夜間活動的植物，霹靂的雕像。	黑色的搏動，水之鐘擺
17	實在的山脈，海上的屋頂。	黑色的土甕，水之憂鬱
18	迷失之鷹的建築。	黑色的被褥，水之憤怒
19	天空的繩索，絕頂之蜜蜂。	(省略183-236)
20	血污的水平面，高築之屋。	
21	礦物之泡沫，花崗岩的月。	
22	安底斯山之蛇，菟紫的額頭。	
23	寂靜之圓頂，純淨的祖國。	
24	海的新娘，大教堂之樹。	
25	鹽的結晶，黑翼的櫻桃樹。	
26	雪的牙齒，冰冷的雷聲。	
27	抓傷的月，險惡的石頭。	
28	毛髮冰冷之頭，大氣之動作。	
29	手之火山，陰鬱的瀑布。	
30	銀之波浪，時間的目的地。	

首先，我們要回到西班牙文的原詩來進行解讀，原詩的每一個詩行各由「名詞+形容詞」或「名詞A+(de)+名詞B」組成：「de+名詞」即有形容詞的作用，因此翻成中文很難辨識原文是名詞或形容詞。陳黎在翻譯中也使用兩個短句，顯見他抓住的是翻成中文的「形容詞+名詞」的句型，寫出「垂死的廢流，黑色的階梯」等詩句，雖非字詞抄襲，但是聶魯達大膽重複數十行「去除了動詞的名相」，也足夠歸納出一個「聶魯達風」(nerudiano)。陳黎在167-182詩行的「偏正詞組的排比」(鄭智仁 2000: 28-30)是一項大膽而明顯的挪用，當中水的意象根本是石的意象的翻版，但是陳黎挪用之妙，在於表徵文化差異。最明顯可見的就是石、水的差別點出兩首詩所面對的文化差異：一個是因秘魯的地理環境而於高地採石，一個是下坑挖礦而遇礦崩水襲；前者反轉官方和史家的歷史敘述而為奴身的原住民發聲，讓後者文化翻譯為台灣底層階級的哀歌。此外，〈馬祖匹祖高地〉

源自詩集要求「歌」(canto)的意念，聶魯達操弄名相排比而成的音樂性，在陳黎的作品也清楚可見。平心而論，陳黎採取區塊(ABCD)分割詩行，B區塊和C區塊以相同顏色的排列，形成賦格音樂，讓此詩塊的顏色和聲音非常飽滿，頗有青出於藍之勢，可說是中外交流會通的典範之作。(見表1)更重要的是，聶魯達對同胞感受到深沈的痛，也在陳黎的詩中感受到。如同本文反覆辯證的在地性文化翻譯，陳黎在此的詩句擬仿，很大部分得之於在譯作中「把握作品的技術之美」，還成功地「將作品的聲色特徵用另一種文字表現出來」²⁷，接著才能在本地的創作中，讓文句和意念再生，使得情景交融互動，詩意蘊生，加強了詩的感染力。

職是之故，陳黎在翻譯聶魯達的詩中，一方面，得到滋養而擴張了詩創作的形式的廣度；另一方面，他的政治性訴求有了可以對話的管道，進而以聶魯達為媒介的再創造，進入台灣當代歷史的轉折點。²⁸沿著陳黎對本土關注的路徑來看，80年代的政治從戒嚴到解嚴，社會議題也在民間力量的崛起後多面向開展。弔詭的是當人民開始懂得爭取權益的同時，傳統的家庭結構也受到挑戰，從80進入90，政治問題被固定在一個框架中，沒有更新的課題，反倒是從家庭的危機引發了擾人的社會問題。陳黎的關懷眼光自然也從遠拉近，他將1989至1993年寫下的詩結集成《家庭之旅》(1993)。這本詩集將過去對國家、體制和民族的熱情化為對社會和家庭的關懷，固然回應了他對自己時代的領悟，也是翻譯拉美現代詩所得的靈感，最明顯的例子在於與詩集同名的組詩的第一首〈家庭之旅〉。

陳黎的〈家庭之旅〉共由七首至少十二行的短詩組成，每首短詩另有標題：家庭之旅、火車、樓梯、鞋子、碗、花園和騎士之歌。

27 楊牧認為翻譯如果只要求信雅達，一般人大概還可辦到，但是譯詩者除此之外，「還需把握作品的技術之美，還需將作品的聲色特徵用另一種文字表現出來，這是巨大的挑戰，知識和感性的雙重挑戰。」(轉引自王靖獻1992: 14)

28 關於解嚴前後的社會運動，在徐正光與宋文里合編的《台灣新興社會運動》(1989)一書中，有許多啓發性的討論。至於80年代的社運可參見凌子楚的碩士論文《台灣80年代社運的政經分析》。



各詩的內容都以家庭生活為主體，家族成員為主角，從「家庭之旅」到「騎士之歌」的敘事背景由色彩濃烈的混亂家族史，轉向祖孫三代親情輪替的粉彩色系。張芬齡用小津安二郎的電影特質比擬陳黎詩中：「透過一個家庭的悲愁無奈，探討生命的某些質素。」（陳黎 1998:400）為整本詩集作了很好的詮釋。然而，〈家庭之旅〉的寫作指涉了巴西詩人杜萊蒙德(Carlos Drummond de Andrade)的同名詩作〈家庭之旅〉。陳黎選擇翻譯杜萊蒙德的詩作，其實也有些許來自對聶魯達認同，因為他在介紹杜萊蒙德即是以聶魯達為對照：

與他的朋友智利詩人聶魯達一樣，杜萊蒙德服膺社會主義，且也懂得如何使一般大眾接近他的詩而不必降低詩質。杜萊蒙德不是一個史詩詩人，也無意寫作類似聶魯達《一般之歌》的史詩，但是在他看起來似乎簡單的抒情詩作裡，我們仍然聽得見群眾的聲音。（陳黎、張芬齡譯著 1989：121）

職是之故，陳黎在詩創作中從國到家的批判書寫，不能說沒有從聶魯達到杜萊蒙德的刺激。杜萊蒙德擅長用幽默、抒情的方式呈現日常生活，其詩的形式簡單而直接，一如〈家庭之旅〉²⁹。此詩共有93行11節，是一首以「但他什麼也沒說的。」為主旋律的長詩，當我們讀到下面的詩節：

蹂躪在書上和信上
我們在家庭旅行。婚姻；抵押；
害癆病的表哥；
發瘋的姑媽，我的祖母
在女奴群中被出賣，
臥房裡沙沙作響的絲綢。
但他什麼也沒說。

似乎找到此譯文的「後繼生命」：
這一頁是諱疾忌醫的家族病歷史——

29 有關杜萊蒙德的參考資料見 *Antologías de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)* (拉美前衛詩選)，頁123-133。

不孕的姑婆，失蹤的外公

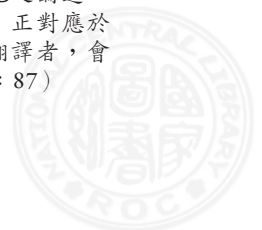
同住了二十年才知道親生父親是我祖父的我的舅舅

嫁給我的四叔，生了三個智能不足孩子的我的孀孀兼表姨

只知道生育，不知道養育、教育的我的祖父……

杜萊蒙德詩中「害癆病」、「發瘋」、「被出賣」的家族悲劇，在陳黎的詩裡發展成「不孕」、「失蹤」、亂倫、「智能不足」，乃至下面段落的「溺水」、「自囚」、「私奔」、「貪污」、「吸毒」、「販毒」的家族亂象。杜萊蒙德用父子對立的關係引發敘事，父子經歷「陰冷的輕蔑和濕氣」、「狂亂的回憶」、「欲望的市場」、「在家庭旅行」等事，但是父親始終保持沈默，詩人寫出了所有的經驗、感情和記憶，卻以「但他什麼也沒說」的疊句，反襯出下層社會不可言說的悲哀。陳黎則是把家庭比喻成一本書，家庭之旅就是展開書本的閱讀，相對於杜萊蒙德的疊句，詩人用「這一頁是……」的複查一步步揭開不幸家庭的黑幕，令人讀出詩人的社會批判。同樣哀沈的情緒，但杜萊蒙德在最後詩節給了父子關係的和解「我覺得他原諒了我／但他什麼也沒說。」即或如此，最後兩句：「河水掩過他的短髭，／家庭，伊他比亞，一切。」讓全詩的結束依然蕭條。陳黎在「家庭之旅」用「在時間的沙灘上，一遍又一遍地閱讀／愈翻愈白的海的書頁」，結束全詩，其中以海水對應河水，或許是一項巧合，但是整個七首〈家庭之旅〉的最後一首「騎士之歌」，最後三行詩句寫道：「她的孩子將摸著／胸前的項鍊／諒解地，對我微笑」，這裡逝者（「我」／敘述者）與生者（「她的孩子」／孫子）和前面例子裡的父（逝者）子（生者／敘述者）和解，都是由詩中的敘述者表達，因此我們可以說，陳黎對杜萊蒙德的吸納轉化，其實是翻譯者依循構成匱乏感與欲望模式的在地語言法則，而「自發地挪用詞彙以及調整自我」。³⁰當台灣社會還不喜張揚「家醜」的文化

30 這裡仍是接續劉紀蕙教授所提出的理論，她認為翻譯是屬於在地之論述，若要進一步討論，必須理解驅使主體在符號體系中就位的欲望，正對應於匱乏感與欲望模式的在地語言法則，而處於在地論述模式中的翻譯者，會依循此語言法則，自發挪用詞彙以及調整自我。（劉紀蕙 2006：87）



狀態下，杜萊蒙德一方面是「什麼也沒說」，一方面卻用淺白的字眼陳述底層民衆的悲愴，似乎很能滿足陳黎處理類似的問題。陳黎在《家庭之旅》的跋裡提到：「我們在地上的居住，真的只是一次旅行。」這不是獨創的概念，但是接下來他寫道：「我們跟著我們的家人一同旅行。」這正是杜萊蒙德詩中所寫的：「我們在家庭旅行」。有趣的是從這篇跋裡，我們發現家庭的意念被擴張了，家人可能是「同在一個天空下的」，因為我的存在只是「前已有之的存在」，正如「我們的詩作只是賡續並且重複」。這不正說明陳黎與杜萊蒙德的關係，或者與聶魯達，或者其他拉美詩人的關係。從大我的歷史與環境的關切，回歸到自我，回歸到寫詩這件事，陳黎在拉美的家族詩人中還有怎樣的賡續，又是如何重複？

（二）拉美詩風的前衛與轉化

陳黎在譯著的《拉丁美洲現代詩選》中，選譯了29位拉美詩人的詩作，這些詩人大都經歷了拉美20年代的前衛運動亦即歐洲和北美的「現代主義」，詩人們以立體主義、達達主義、超現實主義等為工具，再造拉美新詩創作高潮。³¹詩人們在體材和形式上的革新不僅影響了拉美現代詩的發展，也刺激了陳黎的閱讀視野，其中他選擇翻譯智利詩人烏依多博(Vicente Huidobro)的〈Nipona〉（日本風，1913）³²，即為大膽的嘗試，因為這是一首雙箭頭的多邊形的圖像詩，要如何保持原詩的圖形，字句的拿捏比翻譯一般的詩顯得更為困難。

烏依多博被譽為創造主義的創始者，他的更新、原創的實驗風格，深深影響了拉美當代詩人，但是他在前往法國以前很少作品，法作的作品大多沿襲阿波里奈爾(Apollinaire)的技法。³³〈日本風〉

31 20年代拉丁美洲詩歌的歷史資料，參見Franco(2006: 221-223)。

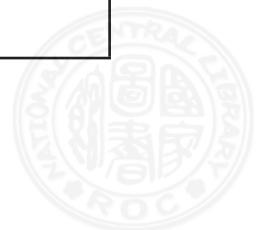
32 烏依多博不曾到過日本，透過想像，以一只來自吉原(Yoshiwara)的日本玩偶情欲幻生。吉原是江戶時代風月場所繁盛之地，從〈日本風〉的詩人口吻，我們可以猜想那必是藝妓形象的玩偶，烏依多博向藝妓玩偶調情，如同法國超現實主義畫家以女人為欲望投射的對象，為創作的繆司。

33 烏依多博的創作特色與詩作參見其個人的作品集*Obra Poética*(2003)。

是提出創造主義之前的作品，但是面對現代主義的興起走了二十多年的形式僵化，烏依多博確實有心革新(*innovación*)，而非翻新(*renovación*)。儘管〈日本風〉保留現代主義倡行的異國情調，特別是達里歐(Ruben Darío)最典型的主題——「東方小公主」(*la princesita oriental*)，它在形式上採行圖像詩，確實是很大的翻轉。(見表2)值得注意的是，烏依多博在視覺上挑戰詩的體態，不是「寫詩這件事情的視覺再現，而是企圖再現他的純抽象概念」。(Villarroel 1998: 221)對翻譯者而言，這又是另一項挑戰。

表2：〈日本風〉原文及譯文

〈日本風〉	
<p>啊 來吧， 從Yoshiwara 樂土來的奇葩。 來吧，小日本玩偶， 讓我們一塊兒漫步思慕。 神奇美妙的綠松石池塘鋪展，³⁴ 在拖曳著鑄瑪瑙紗幕的天空底下。 許我吻你被 邪念獸欲嚇 得扭曲而顫 抖的臉吧。 啊允許我： 在我眼中你 像塊餅乾！ 你的眼睛是兩滴橢圓而耗人的水滴 你的臉在黃中透露象牙的顏色 而你有著稀有的夢幻一樣 懾人的魔力。啊你看 香味灑在鑲飾上 並且潔白的 玫瑰： 茶</p>	<p>Ven Flor rara De aquel edén Que llaman Yoshiwara Ven, muñequita japonesa Que vagaremos juntos nuestro anhelo Cabe el maravilloso estaque de turquesa Bajo un cielo que extiende el palio de ónix de su velo. Deja que bese Tu rostro oblicuo Que se estremece Por un inicuo Brutal deseo. ¡Oh! Déjame así! Mientras te veo Como un biscuit Son tus ojos dos gotas ovaladas y enervantes Es tu rostro amarillo y algo marfileño Y tienes los encantos lancinantes De un ficticio y raro ensueño Mira albas y olorosas Sobre el plaqué Las rosas Té.</p>



〈日本風〉是《夜晚之歌》(*Canciones en la Noche*)³⁵詩集中的第二部之一，原文是「日本的」，陳黎翻成「日本風」是兼具創意與詩意的翻法。陳黎在詩作〈台灣風〉註記：「『風』是春風化雨的風，也是風詠鄉土人情的歌。」³⁶故此，「風」字切合了原本詩集命名為「歌曲」(*canciones*)的意涵，又似乎以風的虛幻性呼應了詩中烏依多博對日本的想像。根據丁旭輝的詩評，我們知道陳黎早在第一本詩集《廟前》，「就表現出對圖象性的重視傾向。」(丁旭輝 2000: 134) 特別是他在〈春天二題〉的第二首〈春山〉「將詩排列成火山爆發的樣子」(*ibid.*: 135; 其實還具乳房狀)，比之〈日本風〉皆為幾何圖形，卻不能說烏依多博影響了陳黎，原因是〈春山〉寫於1975年2月，早於翻譯作品。約莫在寫〈春山〉的大學時期，陳黎接觸了一些國外的圖像詩，他有一次回憶道：「在我的書架上，包括一本1967年9月出版『圖像詩專輯』的第19卷第4期的《芝加哥評論》。我不知道這和『後來』我也創作、試驗了一些圖像詩有無關連。」(吳麗珠發行 2007: 87) 陳黎雖無法確認影響，但是凡走過必留下痕跡，至少不能否定創作時，極可能與記憶中的詩形體遙相呼應。無論如何，他在拉美現代詩中選擇翻譯了一首圖像詩，多少表示了他對圖像詩革新詩形體的認同。而他對烏依多博創作上實驗精神的回應，不只在翻譯〈日本風〉上面，另有「大量列表」(*cataloguing*)的詩創意。

丁旭輝在探析陳黎的圖像詩時，提到「〈小城〉一詩的寫作手法，頗類似於他在〈島嶼飛行〉一詩中所使用的『大量列表』的技巧」(*ibid.*: 140)，也就是以95個台灣山名的列舉結束全詩。有趣的

34 這行詩在《拉丁美洲現代詩選》裡是被落掉的，由於在研討會上的中西對照，讓詩人陳黎發現當年出版時的漏失，並且隨即e-mail給筆者此行的譯文，而今附在此處的中譯版總算重現了詩的原形。另原詩7-11詩行，則以7-10的中文詩行表達，在排列上少了一行。

35 《夜晚之歌》共分為三部：沈睡的音樂(*La música dormida*)、夏令的日本(*Japoneñas de estío*)及寧靜之詩(*Los poemas plácidos*)。夏令的日本是由四首圖像詩所組成，〈日本風〉為其中第二首。

36 他在詩裡插入片段的台灣歌謠，「依序是〈杯底不可飼金魚〉、〈草螟弄雞公〉、〈天黑黑〉、〈點仔膠〉、〈月光光〉、〈搖子歌〉」。

是，陳黎在網路上刊載的〈甜蜜的辛苦：譯詩雜記〉(2007)中，補充說明了衍化自聶魯達在〈西班牙什麼樣子〉(Como era España)後6節一口氣列出52個西班牙鄉鎮的名字，還另有源頭。他寫到：

聶魯達此類表列技法，相對地，可能受到智利前輩詩人烏依多博 (Vicente Huidobro, 1893-1948) 的影響，烏依多博在他1931年出版的前衛史詩《阿爾塔索》(Altazor) 裡長達六百多行的〈第五詩篇〉(Canto V) 中，曾堆疊了190個 (190行) 以Molino (磨坊) 開始的名詞片語。

陳黎沒有將聶魯達〈西班牙什麼樣子〉一詩翻譯出來，因為不覺是成功之作。而烏依多博在形式上的大膽嘗試，讓我們無法忽略其重要性。正如前文所言，烏依多博只是要「再現他的抽象概念」，也就是為形式而形式。聶魯達表列西班牙鄉鎮的名字，就不僅僅是形式的抽象概念，更包含了他的土地關懷，只是一長串不為非西班牙讀者熟知的地名，無益於傳遞詩人的批判信念，英語譯者貝利特採取此六行地名略而不譯的方式，或許可為一證。顯然陳黎熟知聶魯達的弊與利，他雖然延續的也是一般人不熟悉的花蓮境內的山名，但是陳黎將山擬人化，選擇珂珂爾寶這座「很原住民、很童話，也很『異國色彩』」(陳黎 2003: 192) 的山名為全詩的主角，又刻意在詩中留下空位，雖然不是圖像詩，但是具有動態的視覺想像，因為那個空缺正是在島嶼上空飛行珂珂爾寶的位置，一堆山等著他一起合照，讀來既有童趣，又見識到大量列表的震撼。因此，不同於烏依多博和聶魯達的大量列表，陳黎用空格活化了文字(名詞、地名)的固定意義，誠如他對此詩的解釋：「對我來說，這首詩也是「紀念照」(同學會，家族團聚)，一次認同、回歸的儀式——對腳下的土地，對過往的歷史。」(ibid.)或許，他在詩裡呈現的內在底蘊，是要回到90年代初的本土論述，亦即認識台灣從檢視自己對這塊土地認識了多少開始，然而，再一次，我們看到烏依多博和聶魯達的詩為陳黎開了形式的方便之門。下文我們還要看到陳黎在延續拉美前衛運動的創作理念之下，如何表現他在形式與風格上的遊戲精神。³⁷

37 葉振富曾在〈前衛詩的形式遊戲〉一文中，以「戲仿」為論述，舉陳黎



我將在豪雨中的T城失去你，那一天早已走進我的記憶。
我將在T城失去你——而我並不恐懼——在某個跟今天一樣
的秋天的星期五。

一定是星期五，因為今天（星期五）當我提筆寫這些的時候，
我的手肘不安得厲害，而從來從來，我不曾感覺像今天這樣的
寂寞。

我們精通戲法的腹語術師失去了愛情，每一個人都狠狠地
錘他，雖然他什麼也沒有做。他們用笑聲重重地錘他，重重地，
用冷語：他的證人有星期五，手肘骨，寂寞，雨，還有路……

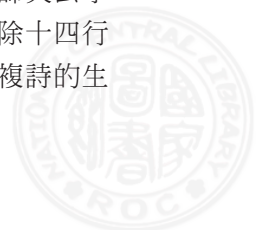
乍讀此詩，必為詩中失去愛情的悲憤之情所導引，詩人兼學者的李癸雲在閱讀之後，也不免為文寫下：「當詩把對象遠遠拉開後，詩人的語調變得多情而溫柔，並且有著情詩慣有的淡淡哀愁」（李癸雲 2003：125）。這詩是陳黎的〈腹語術〉之一，此詩出自1995年出版的《詠歎調》。陳黎曾說不知該用什麼文類定位的創作集，根據文章的格式，就設定為散文詩吧！對一般讀者而言，此詩的愛情主題使得詩中意境不難理解，我們不妨再借用李癸雲的評論來給此詩定位：「此詩文字疏淡，深情來自詩人首先揭示戀人的缺席，底下的情節因缺洞而開始滲透涼意。既表現情詩裡戀人必要的缺席，同時反省愛情與文字的緊密聯繫。」(ibid.: 125-126)對於未曾閱讀過陳黎翻譯作品的讀者，上述之評論應當能夠引起共鳴，可是若是再讀秘魯詩人巴耶侯的譯詩〈白石上的黑石〉，可能要改變對此詩的觀感，現為便於分析翻譯與原著，特將之並列如下表3（以底線標出的韻腳字母，如：ABCDE和音節數字11均為筆者所加，此標示說明這首詩在形式上的傳統性）：

的詩為例，不過所舉的詩例為〈新康得學派的誕生〉。（葉振富 1995：127）。其實陳黎在形式上遊戲的詩作很多，有些甚至用正經八百的詩形式來包裝，如〈腹語術〉、〈滑翔練習：用瓦烈赫主題〉。

表3：巴耶侯的譯詩〈白石上的黑石〉及原詩

〈白石上的黑石〉	PIEDRA NEGRA SOBRE UNA PIEDRA BLANCA
我將在豪雨中的巴黎死去， 那一天早已經走進我的記 憶。	Me moriré en París con aguacero, A-11 un día del cual tengo ya el recuerdo. A-11
我將在巴黎死去——而我並 不恐懼——	Me moriré en París -y no me corro- A-11
在某個跟今天一樣的秋天的 星期四。	tal vez un jueves, como es hoy, de otoño. A-11
一定是星期四，因為今天 （星期四）當我提筆	Jueves será, porque hoy, jueves, que proso A-11
寫這些詩的時候，我的手肘 不安得	estos versos, los húmeros me he puesto B-11
厲害，而從來從來，我不曾 感覺到像今天這樣的寂寞。	a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto, B-11 con todo mi camino, a verme solo. A-11
西撒·瓦烈赫他死了，每一 個人都狠狠地	César Vallejo ha muerto, le pegaban C-11
錘他，雖然他什麼也沒做。	todos sin que él les haga nada; C-11
他們用棍子重重地揍他，重 重地	le daban duro con un palo y duro D-11
用繩索；他的證人有	también con una soga; son testigos E-11
星期四，手肘骨	los días jueves y los huesos húmeros, B-11
寂寞，雨，還有路……	la soledad, la lluvia, los caminos... E-11

原來，陳黎的愛情詩只是巴耶侯詩作的「抄襲」。因為「我們精通戲法的腹語術師失去了愛情」替換「西撒·瓦烈赫他死了」，就讓死亡的意象全然消解，這是相當有趣的創意，於是，此處的抄襲恐怕要以另類的形式遊戲論之。首先我們還是要回到陳黎譯者的身分，〈白石上的黑石〉固然是巴耶侯的作品，卻是陳黎的中文，所以〈腹語術〉之一是複製陳黎對巴耶侯的閱讀，爲了在地化他的閱讀經驗，他將T城替換巴黎；星期五替換星期四；「我們精通戲法的腹語術師失去了愛情」替換「西撒·瓦烈赫他死了」；冷語替換繩索，再去除十四行詩的分行，另分三段。陳黎選擇透過〈白石上的黑石〉來重複詩的生



命，必須面臨諸如：實驗性的動詞時態、死亡意象的翻轉等難題，他自己在評介20世紀西班牙語詩人時，也認為巴耶侯是最具獨特性的，一方面是對傳統的語言作革命性的突破，另一方面他詩裡的豐富熱烈情感，不容易讀懂，卻真實而奇異。³⁸為解上述難題，我們不妨先來分析〈白石上的黑石〉的原作。

〈白石上的黑石〉是一首11音節的十四行詩(soneto)，巴耶侯遵行格律詩韻，但在詩中用了反身指涉的後設技巧談死亡，透過特殊的時間觀，第一和第三人稱的替換，製造耳目一新的詩學，誠如詩人自己對死亡的定義也是迥異於他人，他認為「生命總是提前完成的死亡」(Gutiérrez Girardot 1988: 511)，所以在本詩的時間觀，是透過非常規用法的動詞時態來呈現時間的矛盾，第一行的「我將死去」是用未來式，第二行卻用現在式表達未來我死的那天就是在我現在有記憶的那一天。第三行，未來式的我將死去，連接詞「和」(y)連接的對等句型卻是現在式的我不恐懼³⁹，第四行的「或許是星期四」，副詞片語的「或許」(tal vez)在第五行改以未來式的「是」(será)代之，這個時態表示時間的不確定，通常翻成「應該是」、「可能是」，而會有星期四的猜測是因為今天就是星期四，詩人感到前所未有的孤寂感。第一和第二詩節是第一人稱，第三詩節敘述者改為第三人稱，詩人用墓誌銘的手法宣稱本人已經死亡，他死和眾人捶他是過去式，他什麼也沒作又是現在式，語意會有「眾人過去捶打一位現在什麼都沒做的人」，同樣充滿時間的矛盾性。由此可見，巴耶侯在十四行詩格律內的創新非常不同於聶魯達，是個自我風格強烈的拉美詩人。

由上可知西文的動詞變化又多又複雜，沒有動詞變化的中文，要如何通情達意的翻譯，似乎只能以副詞替代。基於原詩的十四行詩韻和動詞時態的不可譯性，陳黎的譯詩反而充滿了更多的創造性，此即是班雅明的後繼生命。嗣後，陳黎以此後繼生命，以填空的遊戲方式

38 參見〈論瓦烈赫的詩〉，收錄於《拉丁美洲現代詩選》，頁600。

39 「me corro」最常使用的解釋是「我跑開」，所以有中文譯為「逃避」，但是「跑」這個動詞的反身也有被驚嚇的意思，故在此尊重譯者。

創造了〈腹語術〉之一。雖然中文譯文無法體會每一個原文動詞的奧妙，但是〈腹語術〉之一，使用了「將」、「今天」和「失去愛情」讓三個段落的時間分別是未來、現在和過去，依據分段應有的前後秩序，我們看到整體時間的行進是顛倒的，一如巴耶侯顛覆文法時態的企圖。敘述者「我」先預言失戀，而後確認失戀的那一天就是像今天的星期五，最後敘述者轉為第三人稱說明失戀的主角和面對的境遇。陳黎的腹語術師沒有指名道姓，但是回到巴耶侯的詩，詩人用自己的名字——César Vallejo寫出墓誌銘，第一人稱和第三人稱指涉同一個人。我們注意到在言語層面，陳黎對巴耶侯的詩句進行了某種互文式的改寫，說是刻意模仿、承襲也好，雖然詩本身指涉的場域發生了變化，但是透過模仿的互文，我們甚至可以設定陳黎就是精通戲法的腹語術師，而此文列為〈腹語術〉的第一章，似乎也暗喻整個34章也只是詩人喃喃自語的戲法。

如果說〈腹語術〉第一章詩人玩的是填空遊戲，結集在《貓對鏡》的〈滑翔練習：用瓦烈赫主題〉就是造句活動。詩題〈滑翔練習：用瓦烈赫主題〉清楚點出此詩挪用了巴耶侯的詩，詩後加註⁴⁰更是讓人毫不遲疑地要拿起〈在我們同睡過許多夜晚〉和〈我想到你的性〉兩首詩對應。這兩首詩出自於*Trilce*詩集(1922)，*trilce*是詩人自創的文字，集中許多詩都有豐富的實驗技巧。⁴¹例如：〈我想到你的性〉應當是以「Oh estruendo mudo」（哦無聲的喧鬧）作結，豈料隔行另立詩節寫下「¡Odumodneurtse!」這是「estruendo」「mudo」兩字合一倒著拼出的新字，或者一如鏡中的倒影。中文很難譯出巴耶侯造字的創意，陳黎的「鬧喧的聲無！」算是因地制宜的變通之譯。

因地制宜的變通之譯，固然是譯者不得不的選擇，但是在選擇中，陳黎的譯者主體性是相當強烈的，也就是說，陳黎介入原文詩的

40 陳黎加註原文：註：「在我們同睡過許多夜晚的那個角落」，「我想到你的性。我的心跟著簡單了。」，瓦烈赫(Vallejo, 1892-1938)詩集*Trilce*裡兩首詩的開頭。

41 本文所討論的三首巴耶侯的原詩，見於他的《詩全集》(*Poesías completas*, 2008)。



詩心不亞於自身的創作。〈在我們同睡過許多夜晚的〉和〈我想到你的性〉實際上是 *Trilce* 詩集第十五(XV)⁴²和第十三首(XIII)詩，詩題是陳黎根據兩首譯詩的第一行詩句自訂的，如果參照原文，譯者的主體性更是明顯可見。因為〈在我們同睡過許多夜晚〉的破題是「在那個角落，我們同睡一起」。「角落」(el rincón)在詩中重複三次，可說是本詩的關鍵字(詞)⁴³。本詩的關鍵字(詞)尚有「夜晚」(noche)，亦是出現三次，兩個關鍵字點出此詩的時間和空間，以及在全詩的重要地位。陳黎將原詩置於第二行句首的「夜晚」提前到第一行句末，以「角落」遞補，爲了在地化詩句，他將名詞「夜晚」改爲形容詞「夜晚的」，於是構成一個未完成句型的詩題——〈在我們同睡過許多夜晚的〉，激發讀者一睹全詩的好奇。因為巴耶侯將「角落」放在詩的開端，強調「角落」此一空間的邊緣性和孤絕感，所以這首詩的命題是相當陳黎風格的。

〈我想到你的性〉沒有上述的問題，由於原文的直譯不會造成中文閱讀的障礙，譯文完全符合原文。但是被詩人擷取插入〈滑翔練習：用瓦烈赫主題〉的詩句，依然可見陳黎的主導性。「我想到你的性。/我的心跟著簡單了。」的原文應該是「我想到你的性。/簡單了的心，」陳黎將「形容詞+名詞」(簡單了的心，)的詞組代之「主語+述語+狀語」的完整句，並將標點由語詞停頓的逗號改爲收束語句的句號，讓模糊的意象，因著主詞我的補充，有了明確的所指，使得翻譯的詮釋功能更明顯。

陳黎接著援引自己的翻譯入詩，是爲了擷取寫詩的創意。陳黎在《貓對鏡》的〈後記〉寫道：「我感覺題材對我是次要的，我較在意的是風格。」他以三種風格表現來詮釋此詩集的創作，其中「企圖以似音樂的節制形式，探索、呈現每日生活中等候、跟蹤我們的苦惱，

42 陳黎翻譯的 *Trilce* 詩集第十五(XV)是修改過的版本，此詩第一次出版時，爲題名〈影子〉(Sombra)的十四行詩。

43 西班牙文的單字 rincón、noche 翻成中文就變成角落和夜晚兩個詞，至於 el 是定冠詞，即使連接名詞，還是單字的概念。

渴望，困頓，慰藉」（陳黎 1999：197）或許可以是〈滑翔練習：用瓦烈赫主題〉的註腳。詩人以「用瓦烈赫主題」當副標題，讓人聯想到音樂曲目慣常有的形式，陳黎如何節制？他拿巴耶侯的創作為每一詩節的起頭，每一詩節有三行，第一行的「現成」(ready-made)詩句就是限制，然後我們看到在音樂性的「主題」限制下，詩人用滑翔練習的運動，間接提示做愛的運動，展現詩的想像如飛行器可以輕輕飛過文字的限制，就像禁忌的性話題。如果僅此解讀，是無法見到此詩的第三層意涵。陳黎在詩末的注，刻意揭開此詩「移花接木」的密碼，讓讀者了然詩裡的語言魔術，如果我們將巴耶侯的詩句框出，我們看到的是一個裝置藝術，一個裝置藝術的詩。誠然，巴耶侯的文字在台灣時空產生了新的意義，更重要的是陳黎揭開了詩創作的神秘感，實驗拼貼組裝的達達主義，就是要解消傳統的創作和閱讀思維。於是，讀者可以選擇閱讀裝置的部分，也可以忽視裝置的來源，單單閱讀陳黎的再創造，這也是詩人挑戰讀者在閱讀文化上的傳統和創新。

（三）異文化的援引或對話

詩評家奚密以為「一首好詩往往也可視為一篇詩論或『以詩論詩』(ars poetica)之作，它以本身說明詩的本質。《貓對鏡》裡最能體現陳黎詩觀的，我認為是〈鏡女〉、〈白鹿四疊〉，與〈對話〉三首。」（奚密 1999：23）姑且先不回應陳黎的詩觀，〈白鹿四疊〉是有個副標題——用邵族主題，不論是民謠風的「四疊」⁴⁴，或是曲式的「主題」，都標舉音樂提供這首詩的創作形式。但是〈白鹿四疊〉的四疊不是重複的詩行，而是四個詩節；邵主題指的是邵族的神話：「邵族傳說謂其祖先因追逐一白鹿，從阿里山歷半月而至日月潭。」（見陳黎在此詩所加的附註）陳黎以原住民神話入詩的創作不少，若以此詩作為詩人族群的文化跨越範本，我們便會好奇陳黎如何翻譯「少數」族群的文化？

44 〈白鹿四疊〉的四疊是取自《陽關三疊》樂曲名的概念。唐朝詩人杜甫的《陽關三疊》，為後人譜曲傳唱。但〈白鹿四疊〉一詩，看起來也像是四疊「榻榻米」。



首先，我們看到邵族的文化形象，還是在詩裡行間躍出：獵者、麻糬、山羌、燒壑、舂米、「編竹筏為浮嶼，雕樟樹之幹為舟，我們製作魚筌，浮鉤，向／外族換鹽易煙」、要滅絕的種族、搗歌、杵聲等等。繼而，我們察覺在實描文化形象之外，詩人強調虛構的概念：

一張抽象的網罟網羅舊雪新苗
春雨秋歌。年老的獵者說虛構
虛構是最堅實的魚網，虛構

是好的……

如同整首詩的基底是神話，其虛構自不在言下，但是陳黎不直言神話的虛，而是引神話的主角——白鹿，作為虛幻的象徵。奚密從「相對於它的輕盈／虛幻，我們真實的獵犬未免是／太沈重的陰影，四肢輪番觸地／辛苦跟隨在後。」這幾句詩指出白鹿的象徵意味 (ibid.: 24)。然而陳黎不是原創，而是「用典」。80年代陳黎翻譯波赫士的〈白鹿〉(La cierva blanca)，詩裡的白鹿在表層的閱讀，可視為英格蘭或波斯民間傳說的援引，深層來看卻不是具象的形體，而是抽象的存在。波赫士的母親在1975年過世，同年他發表這首直譯為「白色的母鹿」的詩，當年他已是失明20年的76歲老人了，由此背景重讀〈白鹿〉，他說他看見，其實他根本看不見，他的夢可以是他在黑暗中現實的想像。白鹿可以是母親、記憶、靈感。波赫士探討生命的課題，總是用哲學邏輯的想像和象徵，他的創意讓他成為阿根廷幻奇文學(fantasy literature)之父，是不容置喙的。〈白鹿〉的虛幻意識建構其實還可以回推到他的短篇小說(cuento)——〈環形廢墟〉(Las ruinas circulares)。小說主要是敘述一位外鄉人進到神殿作夢造人，起初他的夢非常混亂，後來他參透天地奧秘，終於造出一個人，他像父親一般的關愛孩子，當他老去，一場大火襲向他來，他才明白，自己不過是幻影，是別人在夢裡造了他。所以整首詩也回應了小說：

讓我夢見你，卻不容我成為你的主人；
或許在不可知的未來的某個空檔



我將再遇到你，夢中的白鹿。
我自身也是夢⁴⁵——持續的時日
比純白，草綠的夢境只多幾天。

陳黎將原文的 *un poco de memoria*（一點記憶） / *y un poco de olvido*（和一點遺忘）翻成了「半憶起 / 半想像的」，強調了此詩的虛幻意識。陳黎以波赫士為師，將出現於夢境，是虛幻的動物的白鹿，視為象徵虛幻的原形。陳黎在寫作〈白鹿四疊〉時，將若干〈白鹿〉裡的語句拆解後嵌入：「那白鹿也許自夢境中躍出……」出自「隱藏於我們逝去往事日與夜的秘密地域裡 / 跑出這隻曙光中出現於我夢境的白鹿？」；「金黃的午後，當我們在樹下 / 小寐醒來，一道純白的閃光 / 奇妙地掠過眼前，引領我們 / 奔向前去。」出自「刹那的閃光。 / 我看見它越過草地 / 消失於金黃的午後」。然而根據引文的標示，對應的詩句不多，全詩主要是依循著邵族神話行進，可見此詩並非以承襲、模仿、裝置、借代和吸納轉化等模式和拉美詩人對話。

奚密曾指出「〈白鹿四疊〉裡將白鹿的象徵和光的意象聯結，而光的意象「就是廣義的詩——藝術——的象徵。詩是虛構，但這裡虛構不是對現實的背離，更不是逃避。它和現實之間的關係譬如光與陰影的關係」。(ibid.)「光」在波赫士的詩裡是個重要的意象，奚密用光影對應實虛，再對應詩和現實，解讀了〈白鹿四疊〉在邊緣書寫的底層是談創作。但是透過前文的比對，我們發現陳黎跳脫個人的主觀，取法大師的詩和虛幻意識，解構了邵族文化的建構，這是用翻譯拉美文化的思考來翻譯原住民文化。亦如陳黎自承他用邵族主題卻絕非專寫邵族，「詠嘆的是歷史，是一個族群的文化，也是個人的愛情，生命。」如果你相信文學對社會進行意識滲透的力量，那麼陳黎藉他者文化的輸入，在原始神話與文明詩學對話中的台灣主體文化建構的能量，極為可觀。陳黎為邵族發聲，一如翻譯拉美現代詩，都有一種對美學的分享概念，因為詩人又說：「它們只是激發我創作的元素——無論本土或異國——我挪用它們，成為我的詩。」

45 原文的詩不單只有夢字，而是避難的夢。



陳黎直言無隱的挪用意圖，在對照於波赫士的詩翻譯之後，我們發現若要連接詩中的「拉美」，其實更多的是意念展呈的聯繫，這在陳黎創作的詩〈夜間魚〉更能看出。此詩同〈家庭之旅〉一樣，都選擇了與譯作相同的詩題。詩集《島嶼邊緣》中，陳黎以一天的早、中、晚三個時間連寫成了〈晨間藍〉、〈午間雪〉、〈夜間魚〉三首詩，寫作時間都是1994年7月，很難辨別那一首先行創作。倘若就詩題的時間早晚作聯想，或許當詩人寫出晨間和午間之後，不知夜間該以何物為主題時，古巴詩人列薩瑪(José Lezama Lima)的〈夜間魚〉(pez nocturno)解決詩人命題的困境；也或許詩人早從譯詩〈夜間魚〉得來靈感，自創一首同名詩作，爾後兩首詩題則是延伸。會作如此聯想的考證，是因為陳黎的〈夜間魚〉，除了跟列薩瑪一樣使用「魚」這個動物符號外，其內容並無任何延續、移植、吸納等等的互文指涉，如果這個獨創而有詩意的詩題，不能吸引陳黎注意，那麼要說陳黎汲取翻譯經驗，就有點牽強。

無論如何，相同的詩題像一條細線，連結了兩造，最有意思的是經由此一連結，陳黎的〈夜間魚〉和拉美文學有了對話的可能，如果細讀全詩，從波赫士而來的「虛幻」概念持續影響詩人，像是被譽為波赫士傳人的科塔薩(Julio Cortázar)，可以成為我們閱讀陳黎的參照。陳黎的〈夜間魚〉是這樣起頭的：「在夜間，我變成了一條魚／一個因一無所有突然富有、自由起來的／兩棲類」和末段的「來吧，體認一條魚／體認一條，因你的棄絕，突然富有／自由起來的太空魚」。或許引人想起卡夫卡的短篇小說〈蛻變〉：一天早起一個人突然發現自己變成甲蟲。這篇小說可以說是「變形」傳統的革新者，但是人變魚的水中意象，似乎比較接近阿根廷幻奇文學作家科塔薩的著名短篇小說〈美西螈〉(Axolotl)，故事一開頭就是：「有好一陣子我非常想念美西螈。我到植物園的水族館看它們，停留數個小時的注視，觀察他們的停滯，它們漆黑的行動。現在我是一隻美西螈。」(Cortázar 1987: 151)接著敘述者不顧收票員的嘲笑，日復一日去看美西螈，因為他知道他們終將合為一體。這篇小說沒有中譯版，但是有英譯版，陳黎是否讀過不重要，重要的是此作是透過「自身的類像」(álgter ego)

展現的認同的雙重性。⁴⁶技巧上，這是拉美幻奇文學的代表之一，蘊意上，作者表達了人的孤獨。小說中一會兒是我的敘述，一會兒是美西螈的敘述：「我過去是隻美西螈，現在我立時知道沒有任何瞭解是可能的。」(ibid.: 156)實際上，兩者的敘述最終還是混淆的，因為我成了美西螈，美西螈成了我。比較陳黎的〈夜間魚〉敘述者是以白天為人，夜間為魚自況，兩篇作品的兩棲類概念雖有差異，但是陳黎詩裡說到：「我是一個一無所有又一無所懼的／兩棲類」似乎同樣表達人的孤獨，只是科塔薩是悲觀的孤獨者，陳黎是樂觀的孤獨者。

陳黎面對拉美現代詩時，從技巧、詩題、文字和意義的挪用，形成相互滲透、指涉等富含間接指示的美學，這是陳黎從事創作的一個重要概念，廖咸浩在解讀《島嶼邊緣》(1993-1995)時指出：「陳黎自給自足的文本世界有許多種類。多數都有『發現藝術』(found art)的成分。」(廖咸浩 1993: 150)而今，我們知道從80年代陳黎已經展開了「發現藝術」的創作，而拉美現代詩的翻譯形成了創作的主體。那些重疊的形式框架、意象的堆疊、句型的組構等等因為翻譯而發生的語言活動，既然豐富了中文的詞彙造句(譯者若未能從傳統中覓得達意的襯詞，就得苦思新的用法的語彙)，更重要的是陳黎在地轉化的功夫，以及與時俱進的創造力，譬如從國家政治、社會批判，到愛情、性的主題，從形式的擬仿或重複到風格的吸納。他既是在接收他者中，關注到他者文化的歷史價值，也銜接了自我經驗的文化需求，於是從翻譯到從翻譯而來的創作得以讓他者的文化經驗重新活過一次。事實上，透過陳黎的文化翻譯，我們知道異質經驗存在的必然性，所謂翻譯的語言，也就不僅僅發生在外來語當中，而是一旦不願溝通、封閉自我，便需展開翻譯的活動，因此，賡續與重複的將不只是歷史、人與詩的存在，還是各種經驗與思維的辯證。

46 拉美人在文學的「後爆炸」時期不排斥拉美混雜文化的本質，視認同為雙面一體的問題，科塔薩小說中的雙重認同反映了拉美人反省自我身分的吊詭情結。相關論述請見陳正芳(2007: 91-92)。



四、尾聲：現代詩史的一個小轉折

新詩的發展在中國大陸是新文化運動之下的產物，在台灣則是受新文學運動的推動，雖處不同地域，但創作的革新本質卻是一樣——推翻一切陳舊腐敗的文學。在建設新的形式、新的語言（白話文）過程中，西方思潮的介入是非常重要的。姑且不論留美的胡適提倡白話文運動，留法的李金髮引介象徵詩，以台灣為例，上個世紀的50年代末《現代詩》、《創世紀》和《藍星》等詩刊大量引介歐洲和美國的現代主義詩作，詩界掀起一股橫的移植詩風。自此而後，詩人在接受西方外來影響的態度或是全盤吸收，或是保持距離，加上國家定位的爭議，70年代的鄉土創作勃興讓他山之石從歐美轉向第三世界，是可以理解的。陳黎在1978年開始接觸拉美文學，1979年發表相關評介和譯詩⁴⁷，算是契合時代，也對外來詩學的引介有些許的貢獻。

實質上，借鑑第三世界文學的呼聲，並未獲得廣大的迴響，比較受到注意的大概是馬奎斯、《百年孤寂》和「魔幻現實主義」一體三面的文學傳播。如果說小說界有張大春和馬奎斯的互動：張大春受到影響寫出〈將軍碑〉，而帶動魔幻現實主義創作，締造80年代的創作革新；那麼詩界就有陳黎和聶魯達，聶魯達雖然在台灣並未得到如同馬奎斯的聲望，但是他的情詩卻有不同出版社，不同譯者，在不同時間持續翻譯出版。過去未曾注意到在新詩界的拉美風，透過陳黎在創作中與譯作的互文，我們不妨視之為台灣新詩史上的一個小轉折。比對陳黎的創作年表，陳黎的寄情拉美，恐怕得從《動物搖籃曲》裡80年代初的創作看起。之後的《小丑畢費的戀歌》大量將聶魯達翻譯進入自己的創作，這樣的寫作背景應該也是其詩風轉變的主要原因之一。

如是之故，若縮小範圍來看，陳黎每一本詩集代表了他每個階段的變化，拉大範圍來說，陳黎的每個階段則相應了從70年代中期到21

47 根據陳黎在〈甜蜜的辛苦：譯詩雜記〉所言，最早的文章是刊登在同年11月《民眾日報》的評介及翻譯聶魯達的詩。（陳黎2000：122）。

世紀初的台灣新詩演進，其中的翻譯機轉是另一種閱讀陳黎的方法，也是從台灣閱讀世界的文化現象史。文學的創新總是在傳統的續賡與拒斥產生，陳黎善於觀察和吸收，在創作裡挪用古典俳句、古典詩、拉美新詩、歐美詩作等，而從世紀末到21世紀的創作裡，更為強烈地翻譯各種主義、文學和文化，甚且翻譯過去自己的創作，2006年初版的《小宇宙》既是上世紀90年代前葉的《小宇宙》，也是日本詩人小林一茶、墨西哥詩人塔布拉答(José Juan Tablada)和帕斯(Octavio Paz)的俳句的台灣翻譯，一種跨越文化的理解和對話。而在《苦惱與自由的平均律》詩集中，結集了世紀轉化下的文化語言翻譯。例如：達達主義的達達原是跨騎玩具木馬的擬聲字，陳黎保留擬聲的概念結合杜象的《噴泉》(*Fountain*)——男性尿池的現成品藝術(ready-made)，諧謔成全民運動般達達不停的尿聲；黃巢殺人的歷史在陳黎的詮釋是一頁的殺字；忽必烈汗的後宮想像實則是陳黎不想固定的創作理念等。但是本文關切的拉美現代詩翻譯，是不是還在同一本詩集持續發揮影響力呢？前文處理過的《貓對鏡》〈十四行詩〉，我認為是陳黎翻譯聶魯達的《一百首愛的十四行詩》的迴響，只是詩裡的後現代所要呈現的，是意圖建構實則解構寫詩的傳統束縛。而在〈我怎樣替中文版花花公子寫作愛的十四行詩〉，陳黎自己給了說法：

先給他們欲望：從標題開始。讓他們渴望進入這首詩，如進入一間秘密的屋子。愛的十四行詩，用十四塊厚木板搭蓋成的愛的小屋，智利詩人聶魯達說的（我譯過他一百首愛的十四行詩西班牙語寫的）秘室裡的遊戲：用口用舌，用從不倦怠的文字。寓教於樂是的，誨淫又誨道。讓他們目睹感性與理性的交媾，驚訝形式與內容完美的接合：緊而滑，美而爽，謔而不虐（啊誰能忍受那些變態的虐待）讓他們拔掉智齒、羞恥，拋開多餘的西班牙



葡萄牙，還有蛀牙，咬緊中文的牙根
用色急的目光求我：「作了再說！」

——2001年1月應中文版Playboy雜誌之邀

此詩標題戲仿陳黎自己1974年詩作〈我怎樣替花花公子拍照〉，全詩形狀如一小屋，呼應聶魯達在《愛的一百首十四行詩》給愛人瑪提爾德的獻辭：「我以十四塊厚木板，搭蓋每一間小屋，好讓我愛慕歌頌的你的眼睛居住其中」。陳黎在為中文版《花花公子》撰文時有了創意發揮的起點，也劃破了文學和色情雜誌迥然二分的界線，進而營造了陳黎的後現代寫作。從聶魯達1959年的十四行詩到陳黎2001年的十四行詩，我們體察到「翻譯」讓兩位不同時空的文人得以聯繫，當年聶魯達面對的文藝思潮，已被陳黎所承接，或言之，陳黎翻譯的拉美現代詩是拉美當年的一個文學高潮（前衛主義的興起），一個過去的歷史在陳黎的翻譯裡重生，而在陳黎的創作裡新生，有趣的是隨之成形的後現代書寫，恰是拉美在前衛主義之後勃興的文藝思潮，顯然詩的翻譯和模仿也成為對應文學史的方式。

話說從頭，陳黎的翻譯不僅是一種跨文化的對話，更重要的是，透過異質經驗的分享，陳黎得以說出自己的話，魯迅有句話——「借他人的火煮自己的肉」倒是很貼近這種況味，這也是本文在分析陳黎譯作和詩作時，意圖解釐作品的經驗之「本」。不管是面對台灣的政治生態、社會變化或是詩創作的環境，都是陳黎自身經驗的現實，以致於詩人的翻譯工作，成為燃燒創意的火源。若從第三世界的角度出發，論述觀點可以用後殖民語境下的對抗關係展開，也就是將拉美和台灣的第三世界屬性連結，尋找批判西方權力位置的詩意。然而，陳黎翻譯拉美的最大動機還是投射在自身的創作聯想，從在地化聶魯達、轉化拉美的前衛詩風到異文化的援引，他總是別有所指的談到詩創作這回事，翻譯成了文化交流的一個過程，先是翻譯詩，接著用詩翻譯人生，於是，文本中的異質彼此互文，進而彼此相同，陳黎的文化翻譯正是朝此循環轉換，締造新的話語意義。



引用書目

一、中文書目

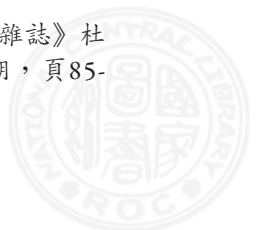
- Benjamin, Walter (班雅明) 著, 胡功澤譯。2009。〈譯者天職〉, 《編譯論叢》第二卷第一期, 頁216-247。
- Lodge, David (大衛·洛吉) 著, 李維拉譯。2006。《小說的五十堂課》(*The Art of Fiction*)。台北: 木馬文化。
- Poulet, George (喬治·普萊), 龔見明譯。1991。〈閱讀的現象學〉, 收錄於《最新西方文論選》, 王逢振等編, 頁3-16。桂林: 灕江出版社。
- 丁旭輝。2000。〈陳黎圖象詩探析〉, 《創世紀》一百二十五期(12月號), 頁134-141。
- 王威智編。2000。《在想像與現實間走索: 陳黎作品評論集》。台北: 書林。
- 王靖獻。1992。〈詩關涉與翻譯問題〉, 《中外文學》第二十一卷第四期, 頁6-21。
- 王寧。2006。《文化翻譯與經典闡釋》。北京: 中華書局。
- 李育霖。2001。《翻譯闖境: 主體、倫理、美學》。台北: 聯合文學。
- 李癸雲。2003。〈不存在的戀人: 以陳黎、楊澤、羅智成詩為例〉, 《台灣文學學報》第四期, 頁121-140。
- 吳麗珠發行。2007。〈當我們青春年少: 作家影像故事展展覽專輯〉。台南: 國家台灣文學館。
- 林耀德執筆/簡政珍補述。1990。〈論陳黎〉, 收錄於《台灣新世代詩人大系》, 頁237-240。台北: 書林。
- 洪子誠、劉登翰。2005。《中國當代新詩史(修訂版)》。北京: 北京大學。



- 胡惠禎整理。1994。〈現代主義：國際與本土——現代詩運的回顧與前瞻〉，《現代詩》復二十二2期，頁4-17。
- 范文美編著。2000。《翻譯再思：可譯與不可譯之間》。台北：書林。
- 凌子楚。1993。《台灣80年代社運的政經分析》。台北：台灣大學三民主義研究所碩士論文。
- 唐正秋。2006。〈詩歌翻譯的形式和詩歌型式的翻譯：評介國外文化翻譯學派詩譯觀〉，《詩網路》二十七，頁68-76。
- 奚密。1999。〈世紀末的滑翔練習：陳黎的《貓對鏡》〉，收錄於《貓對鏡》，頁7-33。台北：九歌。
- 。2003。〈本土詩學的建立：讀陳黎《島嶼邊緣》〉，收錄於《島嶼邊緣》，頁203-218。台北：九歌。
- 徐正光、宋文里編。1989。《台灣社會運動》。台北：巨流。
- 徐國能。2000。〈是誰，竄奪了我們不存在的意義？：論陳黎〈英文課〉〉，《乾坤詩刊》十六期，頁29-32。
- 張仁春。2006。《邊陲的狂舞與穆思：陳黎後現代詩研究》。台北：稻鄉。
- 張芬齡。2000。〈《親密書：英譯陳黎詩選1974-1995》導言〉，收錄於《在想像與現實間走索：陳黎作品評論集》，頁175-184。台北：書林。
- 張雙英。2006。《二十世紀台灣新詩史》。台北：五南。
- 莊裕安。2000。〈甜蜜的觸電〉，收錄於《在想像與現實間走索：陳黎作品評論集》，頁103-106。台北：書林。
- 許寶強、袁偉編。2000。《語言與翻譯的政治》。香港：牛津大學出版社。
- 陳正芳。2002。《台灣魔幻現實主義現象之「本土化」》，台北：輔仁大學比較文學研究所博士論文，未出版。
- 。2007。《魔幻現實主義在台灣》，台北：生活人文。



- 陳黎。1990。《小丑畢費的戀歌》。台北：圓神。
- 。1992。《彩虹的聲音》。台北：皇冠。
- 。1993。《家庭之旅》。台北：麥田。
- 。1995。《詠歎調：給不存在的戀人》。台北：聯合文學。
- 。1998。《陳黎詩集 I：1973-1993》。台北：書林。
- 。1999。《貓對鏡》。台北：九歌。
- 。2000。〈甜蜜的辛苦：譯詩雜記〉，《中外文學》二十九卷一期，頁120-133。
- 。2003。《島嶼邊緣》。台北：九歌。
- 。2005。〈我怎樣替中文版花花公子寫作愛的十四行詩〉，《苦惱與自由的平均律》，頁117-118。台北：九歌。
- 。2006。《小宇宙：現代俳句200首》。台北：二魚文化。
- 陳黎、張芬齡譯著。1989。《拉丁美洲現代詩選》。台北：書林。
- 。1999。《聶魯達：一百首愛的十四行詩》。台北：九歌。
- 葉振富。1995。〈前衛詩的形式遊戲〉，《中外文學》二十四卷四期，頁104-137。
- 廖咸浩。1993。〈玫瑰騎士的空中花園〉，收錄於《島嶼邊緣》，頁9-27。台北：九歌。
- 趙德明、趙振江、孫成教、段若川。2001(1989)。《拉丁美洲文學史》。北京：北京大學出版社。
- 劉小楓選編。1989。《接受美學譯文集》，北京：三聯書店。
- 劉禾。2002。《跨語際實踐：文學，民族文化與被譯介的現代性（中國1900-1937）》。北京：三聯書店。
- 劉紀蕙。2006。〈「心的治理」與生理化倫理主體：以《東方雜誌》杜亞泉之論述為例〉，《中國文哲研究集刊》二十九期，頁85-



121。

鄭智仁。2000。《苦惱與自由的平均律：陳黎新詩美學研究》。中山大學中文研究所碩士論文，未出版。

賴芳伶。2000。〈追尋生命與詩藝的顛峰：試論陳黎〉，《在想像與現實間走索：陳黎作品評論集》，頁243-292。台北：書林。

二、外文書目

Cortázar, Julio. 1987. "Axolotl," in *Final del Juego*. Madrid: Alfaguara.

Franco, Jean. 2006. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Editorial Ariel.

G. Grünfeld, Mihai. 1995. *Antologías de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*. Madrid: Hiperión.

Gutiérrez Girardot, Rafael. 1988. "Génesis y recepción de la poesía de César Vallejo" en César Vallejo, *Obra poética*. Edición Crítica de Américo Ferrari, pp.501-538. Madrid: Colección Archivos.

Huidobro, Vicente. 2003. *Obra Poética*. Edición crítica de Cedomil Goic. Madrid: Allca XX.

Neruda, Pablo. 1976. *Confieso que he vivido*. Buenos Aires: Losada S. A.

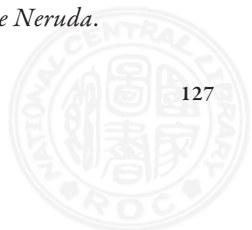
———. 2003. *Tercera residencia*. Barcelona: Debolsillo.

———. 2008(1990). *Canto general*. Madrid: Catedra.

Vallejo, César. 2008. *Poesías Completas*. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Madrid: Visor Libros.

Villarroel, Oscar Galindo. 1998. "Darío y Huidobro: del modernismo a la estética del sugerimiento," en *Anales de literatura hispaoamerica* 27: 211-223.

Villegas, Juan. 1976. *Estructuras míticas y arquetipos en el canto general de Neruda*. Barcelona: Editorial Planeta.



三、網路資料

陳黎。2007/10。〈甜蜜的辛苦：譯詩雜記〉，「陳黎倉庫」。http://dcc.ndhu.edu.tw/chenli/ontranslation.htm。 (2011/08/01瀏覽)

