

陳黎的跨文化詩學研究*

陳正芳*

一、解讀陳黎文學生命的一種方法

陳黎，原是一位在《台灣文學史綱》不佔篇幅的作家，然其三十多年的創作不僅累積了相當豐富的成果，近十多年以其作品進行品評的賞析文字也與日俱增。雖說近年出版的幾本新詩史對陳黎其人其詩的引介已有字數的增加，卻仍然從他曾為《大地》詩社成員為選評的立基。¹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，但是陳黎的重要性是依附在《大地》的時代意義上嗎？²早在九〇年代初林耀德就將陳黎選入《台灣新世代詩人大系》，彼時的陳黎創作量不多，「卻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」。（頁 377）再就奚密、廖咸浩、賴芳伶、劉紀蕙等學者撰述的幾篇具有指標性的論文，應該可以看到詩人棄絕編碼的個人特質和突破文字侷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，我們或許該試圖探詢的是陳黎的文學生命在沿著自己的創作軌跡前進時，如何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」（頁 377）。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，頁 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？而這是不是也超越了〈大地〉詩社在台灣文學斷代中的重要性呢？

* 感謝劉紀蕙教授的評論和陳黎先生的指正與部分資料的提供，得以有了更進一步的修改和論述。

* 暨南國際大學中國語文學系助理教授。

¹ 參照張雙英編寫的《二十世紀台灣新詩史》和洪子誠、劉登翰合編的《中國當代新詩史》。

² 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二十三屆吳三連獎的文學類以新詩獲獎者，將有極大的可能改變文學史對陳黎的引介和評價。

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，其中乏人討論的是陳黎如何藉由翻譯進行跨文化的詩創意。上個世紀九〇年代初，陳黎寫了一篇充滿詩人想像的散文——〈塔拉斯布爾巴島之旅〉，這篇散文精彩之處在於一個擬真的度假之旅，建構了詩人的文學烏托邦³，其中有一段文字最能彰顯詩人的自由主義：

我走到飯店外，卻沒看到任何旗幟。無數金黃的小花開滿草地那邊的斜坡，這些矮小、火力十足的植物像突擊隊般翻過岩石，一直向海邊挺進。櫃台人員走出來告訴我那些花就是他們的國旗。「你的意思是你們的國旗是黃色的？」我困惑地問。他搖搖頭，對我說他們的國旗沒有固定的顏色。他說這些黃澄澄的花很快就會凋盡，被另外一種濃烈的藍紫色的花取代。春天的心由黃轉藍，又轉紅，這些無名的小花交互興替。風今天抖開一種顏色，明天又吹醒另一種顏色。春天在這島上的山坡不斷地變換國旗——不同的共和國輪流佔領山頭，以勝利者的姿態向世人誇示它們的旗幟。⁴

如果要談這段文字的創意，一定要回到陳黎的翻譯來看。陳黎曾經翻譯一段智利詩人聶魯達(Pablo Neruda)漫談獲得諾貝爾文學獎的前後經歷，那是一九六三年的春天⁵：

春天以蔓生的黃色展開它的行動。萬物都覆上了不可勝數的金黃的小花。這矮小、火力十足的作物開滿山坡，爬過岩石，一直向海邊挺進，甚至冒生於我們平日行走的小徑中央，好似向我們拋下戰書，以證明它的存在。那些花長久忍受隱匿的生活，貧瘠的大地棄絕它們，讓它們寂寥地久藏地底，而今它們似乎找不到足夠的空間去安頓那豐沛的黃。這些淡色的小花很快地燒盡，被另外一種濃烈的藍紫色的花取代。春天的心由黃轉藍，又轉紅。這些數不清的、細小的無名花冠是如何交互興替的？風今天抖開一種顏色，明天又吹醒另一種顏色：春天在這寂寞的山坡不斷地變換國旗，各個共和國輪流以入侵者之姿誇示它們的旗幟……春天的國旗沒有固定的顏色。

這段落不僅是聶魯達文字的譯文，亦是陳黎的散文，他在散文集《詠歎調》裡寫道：「聶魯達在他的《回憶錄》裡，如是描述他所居住的南太平洋黑島的春天」，接下來就是上述之譯文。我想這裡最有意思的不是研究作家抄襲的百分比⁶，而是審視作者的挪用。

³ 塔拉斯布爾巴島是作家虛擬的度假勝地，但是擬真的描寫讓讀者真心嚮往。從進入小島的海關到出境的機場逗留，不僅是旅程的開始與終結，也是作者建立文學烏托邦的過程。在此聶爾小島只要手持文化院認證的「世界文學家名作集」中任何一種，即可輕鬆入關。陳黎強調此國人民重視文學之程度，在其度假結束時，可見一斑。機場免稅書店的店員請作者在塔拉斯布爾巴語的《小丑畢費的戀歌》上簽名，除了點出整篇遊記的想像性，也昭明陳黎一貫的詼諧作風。

⁴ 本文原結集在《彩虹的聲音》(1992年)，後收錄於《陳黎情趣散文集》。

⁵ 聶魯達這段文字是陳黎翻譯自 Neruda, Pablo. Confieso que he vivido memorias. Barcelona: Editorial Seix Barral. 1976. p.410-422.

⁶ 相仿的段落只佔全文的十分之一不到，而被援引翻譯的段落是夾在聶魯達談其得諾貝爾文學獎的一小段文字，故不應視〈塔拉斯布爾巴島之旅〉為仿作。

陳黎在《詠歎調》第三部分〈腹語術〉⁷裡以第二人稱取代獨白來懷念楊納捷克，他寫道：「你在你的散文集裡寫了一篇談他的同名文字，以及另一篇將他的管弦樂狂想曲《塔拉斯布爾巴》嵌入標題，向他以及所有的創作者致敬的狂想曲。」清楚點出了其挪用的意圖。一九六三年被傳聞有可能獲得諾貝爾文學獎⁸，備受記者干擾的黑島閒居，聶魯達卻在春天、花色和國旗的聯想周折中，展揚一派自由／自然的悠然，不料卻在遙遠的他國發酵，啟發陳黎由此觀點編造了一個理想國，既對文化也對國家機器進行了暗喻式的批判。再就翻譯的概念來看，翻譯者在文字的闡釋是充滿主觀性的，或言之，一段原文可以有同樣意思卻不同中文字眼的翻譯，因此〈塔拉斯布爾巴島之旅〉裡複製的文句就不是聶魯達的西班牙文，而是陳黎的中文。更何況譯者為讓譯文通達，添加文句也是常事。《詠歎調》26的「春天的國旗沒有固定的顏色」是陳黎額外添加的文字，但是他本人卻將之應用在〈塔拉斯布爾巴島之旅〉，而有了「他們的國旗沒有固定的顏色」。如此一來，我們是不是可以說陳黎不僅是對聶魯達致敬，也是對自己的「翻譯」致敬呢！

實際上，陳黎在創作中，不乏偷天換日的互文，尤以詩作為最。徐國能指稱《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」⁹(頁30)。鄭智仁的碩論則採用德希達的一句話：「閱讀上的嫁接」點出陳黎向中國古典取材等等的接受影響。¹⁰其他還有「發現藝術」(廖咸浩語)、「潛文本」(奚密語)等說詞。英國大衛·洛吉的《小說的五十堂課》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。」(頁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。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。」(頁136)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。其中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，借其取材的方式，如何回應他的現實關切，應該會是更複雜的討論。

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¹¹，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。如此觀之，陳黎的〈塔拉斯布爾巴島之旅〉已然不是聶魯達《回憶錄》中文句的重組排列之妙，而在於泉水般的聶魯達思維為陳黎所汲取，他用自己的詩心翻譯成國人熟悉的文字，並藉此組構一個全新的文學發想。不像在詩題〈英文課〉所採取的拼貼，此處陳黎並未架空原作的原始意義，甚且逐字的照抄，刻意製造明確的文本指涉，

⁷ 見《詠歎調》。

⁸ 聶魯達最終於1971年獲得諾貝爾文學獎。

⁹ 參見徐國能的文章：〈是誰，竊奪了我們不存在的意義？—論陳黎〈英文課〉〉一文，頁29。

¹⁰ 見鄭智仁《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，頁16。

¹¹ 見〈甜蜜的辛苦—譯詩雜記〉，頁120。

提供想像聶魯達的一個樣本。誠如陳黎的詩作〈續聶魯達《疑問集》〉一詩的最後一段詩句所言：

被我翻成中文的聶魯達，百年後被路過的旅人
翻回西班牙文時，會有新的陳黎翻譯它嗎？¹²

透過國族語言的翻譯、再譯，聶魯達已然不是原來的聶魯達，而可能是陳黎的聶魯達，或是讀者（詩總是提供自由的詮釋空間）的聶魯達。此間創作與譯作的互文性，實在是一相當有趣的課題，由此引發的文化翻譯再解，正是本文研究陳黎的跨文化詩學的企圖之一。

攬讀陳黎的翻譯作品¹³，除英、美、愛爾蘭、拉丁美洲外，亞洲、東歐、蘇聯等鮮人觸及的領域都有譯介，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，他曾因陳黎和張芬齡合譯《拉丁美洲現代詩選》，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，頁 91）。爾後如奚密、莊裕安、張芬齡、賴芳伶、朱雙一、鄭智仁、張仁春等人的論文都約略提到陳黎在創作裡對譯作的回聲。奚密點出陳黎的〈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。¹⁴除此之外，大多點出的是從聶魯達來的影響，我想主要是透過陳黎在〈甜蜜的辛苦〉裡的坦白招供，比較起來張仁春的文章算是有心的，可惜僅僅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。¹⁵

這裡我必須作一個釐清的工作，張仁春把聶魯達對陳黎的影響視為西方文藝的薰染，是「國際化＝美國化」下的台灣人民常犯的錯誤認知。如果單一化拉丁美洲和歐洲、北美的差異，很容易忽略掉拉美文學傳承歐洲文學，並進而在吸收西方現代主義後發展的前衛主義風潮裡，漸次獨特化自我的文學特質，而這正是詩人陳黎在英美文學的學習過程，被第三世界文學吸引且驚豔的主要原因。他在《現代詩》四十週年座談會中提到

¹² 同上，頁 134。

¹³ 此處我以陳黎為其譯書的譯者，看似忽略了他的長期合作伙伴——張芬齡女士，根據〈甜蜜的辛苦——譯詩雜記〉一文，陳黎在 1978-1979 年間計畫編譯一本《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。」此外陳黎也在選購拉丁美洲詩集、文學史等翻譯材料時，展現主導權。以陳黎為主筆的翻譯，雖有張芬齡的介入，但也是兩人討論之後的共識。因此，本文一律將陳黎視為拉美新詩的翻譯者。

¹⁴ 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〉的來源則是從詩後陳黎的注得知。

¹⁵ 為應和陳黎自言受聶魯達的影響，竟出現一些未經理析的附會之詞。如摘錄了一段聶魯達到仰光當領事的生命歷程後，寫道：「從年少生命歷程來看，陳黎和聶魯達頗有相似之處。」參見張仁春著書《邊陲的狂舞與穆思——陳黎後現代詩研究》（頁 28-30）。

自己在英美現代主義的學習，可以說是「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「得到一些啟示和信心」。¹⁶如此重要概念的文化越界，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¹⁷，需要深度的開發。故此，本文討論的文本將著力於陳黎的拉丁美洲譯詩，以及與此相對照的創作詩。我將先從陳黎的翻譯論述為討論的起點，進而考察當時臺灣的文化環境，並從其反覆聲明受到聶魯達詩風影響的幾首詩，做對照比較，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，藉以思索臺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。詩人除了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，以及如何重構臺灣文學史？

二、陳黎翻譯的文化考察

翻譯是件難事，凡是有此經驗者當會認同。翻譯之難在於文字內容如何忠實轉換之外，更大的難處應當是該如何完善理解和表達原文背後的文化概念。換句話說，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，頁 150）我想先就此一文化概念，梳理翻譯與文化的關係。首先，在二十世紀的七〇年代歐洲興起了翻譯的文化學派，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，頁 68）其次，文化研究界也在二十世紀末葉從翻譯的角度，探討文化、政治和權力的關係。¹⁸簡言之，前者講究的是翻譯如何傳遞不同時代、不同傳統的文化訊息；後者則往往和後殖民主義連結，談到文化影響下的殖民化、本土化等國族議題。台灣近年來在文化翻譯的關切，幾乎可以說是台灣學界在文化研究上的新面向。現以去年（2006）甫刊行和出版的兩篇論文為例，試看文化翻譯為台灣學界梳理或建構了怎樣的研究態度。

去年三月和四月《中外文學》連續刊出了劉亮雅教授的兩篇論文，第一篇的主標題就是文化翻譯，但是內容主要是討論後現代和後殖民兩術語在台灣學界、文學界和出版業經引介發展的軌跡及所引發的論爭。整個討論過程凸顯出作者有為其政治意識型態背

¹⁶ 見「現代主義：國際與本土-現代詩運的回顧與前瞻」之會議記錄，收於《現代詩》復刊 22 期。

¹⁷ 陳黎不僅是國內最早翻譯拉美詩歌的譯者，而在所有譯詩的數量上，拉美詩歌幾乎居冠，陳黎在〈甜蜜的辛苦——譯詩雜記〉一文中，也花了甚大的篇幅描寫翻譯拉美詩歌的淵源和心得。

¹⁸ 本文是以後殖民知名學者霍米巴巴在 1990 年出版的〈第三空間〉（“The third space”）和 1994 年出版的《文化的位置》（The location of culture）提出了文化翻譯（cultural translation）這一個詞彙和的概念，為文化研究擴張翻譯研究的起始。

書的企圖，她將翻譯後殖民和後現代的表現導向紛擾多時的中國中心主義和本土台灣意識，從中確立台灣文學的正統。於是乎，在其循序歸納的條理中，似乎讓人看到「文化翻譯」純然只是引渡西方思潮的工具，所以她結論道：「後現代與後殖民的台灣演繹，見證了文化翻譯在解嚴以來特殊時空下的龐大生產力。」(頁 82)第二篇論文則綜合從班雅民、德希達、廖朝陽、酒井直樹到莫蕊絲(Meaghan Morris)的討論得到啟發，而從翻譯的角度探討「文化與政治上強勢族群和弱勢族群之間的溝通和權力關係，以及弱勢族群、乃至於弱勢中的弱勢族群的歷史經驗之表述、再現與翻譯的問題」(頁 138)。另一位學者蔡振興教授則以霍米巴巴(Homi Bahabha)的文化翻譯理念：「用來描述、改變、轉化、協商殖民情境中有關殖民者與被殖民者不平等的文化現象」，找到東西文化跨界的可能。(頁 159)後面兩篇論文都是在後殖民的文化脈絡下進行討論，他們文論中的原創和翻譯是權力位階不平等的他我關係，於是我想到了陳黎在翻譯拉美現代詩的心態。陳黎視拉美文學為第三世界文學，但是他是有一種持平的學習心態來面對他的翻譯工作，因為他說：「拉丁美洲文學倒是很容易感動生長在台灣我們，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。」(〈甜蜜的辛苦〉, 123)顯然此時的陳黎對拉丁美洲文學有後殖民的文化理解，但要論其翻譯，或許不在後殖民的文化翻譯，而是詩譯觀的文化翻譯。¹⁹雖然劉亮雅的第一篇論文也是以後殖民為主的思維，但是她驗證了文化翻譯所帶出的生產功能，卻能部分協助我們理解拉美文學經由文化翻譯在台灣文學可能產生各種演繹的可能性。

身為詩人的陳黎，在進行詩翻譯的工作時，會不會比一般的譯者有較大的優勢，恐怕難以求證，但是不管是意象的拿捏、語詞的考量或是美學的揣摩，詩人理當有較大的把握。儘管如此，創作和譯作應該視為個別的文化產物卻是無庸置疑的，一如班雅民(Walter Benjamin)對比詩人和譯者時言道：「詩人的意向是自發的、原初的、表明的，譯者的意向則是衍生的、終結的、觀念構成的。」(頁 259)有趣的是，陳黎的某些創作和譯作卻組構了生物鏈般的循環關係，而非起始和終結兩個極端。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。」(〈甜蜜的辛苦〉, 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——以中文為工具的我的詩語言，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？(同上, 124)

陳黎內在的衝突不確定感其實印證了班雅民在〈譯者的任務〉一文中所言：譯文是原文的後生命(afterlife)，亦即原文透過譯文得以在另一語言文化系統持續更新(continually

¹⁹ 譬如後文將以聶魯達的十四行詩為討論範例，十四行詩是歐洲文學傳統，若從後殖民的(擬仿 mimicry)來閱讀聶魯達的創作意念(intention)，恐怕過於沈重，因為拉美文學上的認同受其近四百年殖民(及移民)經驗影響，所謂的西方文化已經內化在拉美各國自己的本土血液中。

renewed)。(254-255) 這當然與傳統的翻譯講求信雅達的原文再現很不一樣，若用「今生」和「來世」來比喻，翻譯會讓「原文的『今生』在譯文的『來世』裏，不斷開花結果」。每一次重新的翻譯，就是將「原文重新詮釋，使其具有新的時代意義」。(莊坤良，頁 703) 班雅民對翻譯學的貢獻，就是翻轉了以原文為大的想法，而給予譯作獨立而重要的位階。討論陳黎的翻譯我將以此為基準，雖然我會參照原文，但不作翻譯詞彙的考究，限於篇幅也不討論原文在拉丁美洲究竟引起多大的迴響，而是要問這遠度重洋「翻譯」而來的詩作，在台灣究竟被改裝成何種模樣？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，或許我們可以嘗試從楊牧提出的「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，頁 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，²⁰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²¹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)，或許這代表了刻骨銘心的愛情，而不是隨意出口的花言巧語；也或許是用古典向愛情致敬吧！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。」(〈甜蜜的辛苦〉，123)即便如此，陳黎還是創作了十首詩題〈十四行〉²²的詩(收錄在詩集《貓對鏡》)，表面上陳黎

²⁰ 譬如：西班牙文傳統的詩韻學根據語尾重音的落點而有尖音詩行(verso agudo)、平音詩行(verso llano)和(verso esdrújulo)，根據音節的數量而有五音節、六音節乃至十四音節，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。

²¹ 十四行詩又譯商籟體，聶魯達所循的十四行詩體，通常每一行詩為十二音節，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-DCD。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十二音節和四四三三(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。

²² 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(Ronsard, 1524-1585)的十四行詩〈當你老時〉，但是均非以「十四行詩」為詩題，故在以下段落以之和聶魯達的詩對照來看。此外，陳黎早在 1992 年已有詩題〈十四行〉的詩

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、幹等情慾雙關語營造對愛情之神聖不恭的效果(scatalogical)。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，思緒自然流動，發展。」(頁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不若一般詩歌的抽離，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」(頁14)²³，聶魯達縱有像第二十首的反襯語法²⁴，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，陳黎的翻譯無法表現原詩的聲音，但在陳黎呼應的創作裡，已經讀到詩人自身的文化主體：陳黎並非不尊重聶魯達對愛情的歌頌，而是以其為師，另外採行顛覆愛情文化的方式，揭示二十世紀末小市民的的生活，一如聶魯達「對生命苦樂參半本質的深刻認知」。(同上，頁14)。

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，頁11)文化關涉乃是結構一首詩，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」(同上)。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，顯然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

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：「美國詩人康明思也用過類似的手法.....完全不理會十四行詩的成規。頁198。

²³ 見《聶魯達：一百首愛的十四行詩》。

²⁴ 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)。

的文化脈絡？在陳黎的翻譯雜談裡，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。

上個世紀的七〇年代末，陳黎接觸了拉美文學，這時的台灣在國際上已從保釣運動、退出聯合國，終至走到中美斷交的「絕境」；在內政上，卻由於蔣介石過世，強人專權結束，民間反對勢力蠢蠢欲動，從中壢事件到美麗島事件，台灣民眾的自覺意識漸次高漲。文學活動則在現代主義文藝思潮後期，從「新詩論戰」到「鄉土文學論戰」。鄉土文學論戰激發了本土意識的勃興，但在鄉土寫實的高潮退卻後，文學寫作卻陷入瓶頸，所以蔡源煌便指出作家們在現代主義和（社會）寫實主義間摸索一個新方向。當一九八二年諾貝爾文學獎頒給哥倫比亞作家賈西亞·馬奎斯(Gabriel García Márques)，台灣文壇多少有了新的機轉。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。²⁵引人興味的是，陳黎對文學敏感的先覺。他在大學畢業後，大量閱讀拉丁美洲文學，對在學時期接受以英語文學為主的現代文學洗禮，視為「某個程度的荼毒」，從而發現第三世界文學是多麼有別於歐美現代主義。（參見「《現代詩》四十週年座談會」紀錄）早於前面諸位作家／學者覺醒於第三世界文學的同仇敵愾，他在 1978-79 年就計畫編譯一本《拉丁美洲現代詩選》，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(Octavio Paz)和秘魯詩人巴耶侯²⁶ (César Vallejo)的譯詩和評介，後來又增購多本拉丁美洲文學選集，豐富整本書的材料，雖然遲至 1989 年出版，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：

二十世紀初，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，所以在涵容上可謂是法國象徵詩或高蹈派詩的橫的移植。一直到超現實主義發展成一種國際主義運動時，仍吸引著他們年輕一輩的詩人。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 (Mundo novismo)、簡樸主義 (Sencilismo)、平常語言的努力與傾向。²⁷

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。」（頁 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》²⁸，顯出他的企圖與靈視 (vision)，譬如帕斯在一九九一年獲得諾貝爾文學獎，陳黎早十年(1981)已經譯介其人其

²⁵ 參見拙作《魔幻現實主義在台灣》第三章第三節的討論。頁 136-141。

²⁶ 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。

²⁷ 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》。

²⁸ 參見〈甜蜜的辛苦 - 譯詩雜記〉，頁 122。

詩。將好詩介紹給國人的心情，因感動而執筆的翻譯，都受感於戒嚴體制下部分文學（如三〇年代的大陸文學）遭受封鎖的大環境，及台灣文學生態的轉型動盪，所以「當文化翻譯發生時，並不是一套外來知識體系瓦解原本的知識結構，或凌駕於本地原本不存在的知識版圖，而是一種牽引外部脈絡以及在地主觀位置取捨的混合書寫。……我們必須將文化翻譯視為在地之論述行為……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，頁 86-87）當陳黎處身的文化系統正在「本土化」的寫實主義聲浪下，偏執一端，他的翻譯選擇顯明了他對台灣文學發展參考系譜的認定，二十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（拉美詩）反省自我文化如何從外來影響另立生機，恐怕是陳黎詩作何以可以成熟融匯本土與前衛的一大原因。下一章節，我將選取若干翻譯實例，以國家和族群的文化跨越，來檢視陳黎的文化翻譯如何在台灣本土的基礎上構成、詮釋以及再生產。²⁹

三、跨文化的挪用與再生

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”），此詩正如題名是詩人娓娓道來任駐馬德里大使所經歷的西班牙內戰³⁰，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，直指詩人站在民眾一邊的政治立場。全詩以疑問句式開啟，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， 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

²⁹ 進入下個討論之前，我想談談陳黎的翻譯語言。藉由第二外語的學習而嫁接在自己的創作，陳黎寫出了：我翻開地圖／圈點我們所在的時間空間／nada, nada／濤聲如是述說／翻到你的頸際成為虛無虛無（〈海邊濤聲〉）nada 是西班牙文，其發音為「那達」可聯想為海浪拍打岸邊的聲音，陳黎意圖轉化其為擬聲詞，所以寫出「濤聲如是述說」。同時，也為了字義「虛無」而用，複疊重出，令人聯想到海明威的英文短篇小說〈一個晴朗明亮的地方〉（“A Clean Well-Lighted Place”）中，老人突兀的對話裡，重複以西班牙文寫出的 nada。海明威穿插的西文 nada，間接提示了他在西班牙內戰的經歷；陳黎的使用則間接提示了他與西文作品翻譯的關係，也就是說他翻譯所本的雖是英文譯文，卻有參照西文原文的能力。或許這是過度詮釋，但是在回到詩的文化關涉層面，這不僅是無傷大雅的「誤讀」，還能避免將陳黎的譯文歸於二手翻譯所衍生的諸多問題。

³⁰ 聶魯達的詩風在此經歷變革，他將支持西班牙共和軍，反對法西斯政權的主張，表現在一系列名為《西班牙在心中》（*España en el corazón*）的詩集。

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

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 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 都再次以不同場景重塑。原文 32、34、36 結尾的是介系語詞——「在街上」³¹，陳黎雖然完全保留原文的格式，但在轉化成中文時用「血」取

³¹ 原文如下（刮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)

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，這裡似乎可以用劉紀蕙指稱的受制於被給定的歷史文化和社會脈絡的「在地化干預」(local intervention)。七〇年代末期，聶魯達以臻國際大家的詩典範不少，陳黎卻選擇翻譯此詩，若是比對翻譯的時間點，正是暗合了台灣街頭運動的萌生，如此可以說明陳黎因應歷史社會環境因素，找尋發聲的方式，而〈我述說一些事情〉即是替代。此外，刊登時間(1979.11)恰好早於美麗島事件(1979.12)一個月，彷彿預示了一場街頭的流血衝突。整體社會醞釀的民主／民族抗爭意念透過聶魯達的開示，幫助陳黎爾後創作的〈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。此外，在句式上，32-36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。這是聶魯達創作在形式的改變，也是風格的改變，一如 29-31 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。有感於 32-36 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〉188-189 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，用覆疊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八〇年代的創作裡，有相當高的比例出現在收選於《小丑畢費的戀歌》的詩。〈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。此時期的模擬仿作，在在顯示出譯作為陳黎打開書寫的窗口，透過此一窗口，陳黎看到了自身所處土地發生的問題，而有了張雙英所分類的政治詩。或是較之賴芳伶所點出的：「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〉」（頁 258）有相似的作用。

如果說翻譯聶魯達的詩滋養了陳黎詩形式的廣度，強化了直指問題核心的膽識，那麼在翻譯其他拉美詩人的作品後，陳黎的挪用與再生讓他的跨文化詩學也逐步建構。挪用(appropriate)在英文字典上的解釋為「適合的」(形容詞)，以及「他人之物佔為己」(take and use as one's own, 動詞)，或解為抄襲。一如上文之例，我們知道陳黎的挪用有其文化背景與文學感動，所以說，他的挪用機制是一種「適合的」選擇，而不是傳統意義上的挪用。面對語言轉化的過程，陳黎堅持中文詩所應有的詩性，以致於閱讀陳黎的譯作，會有貼近陳黎創作的錯覺，乃至於忽略創作和譯文之間的多重指涉。實際上，陳黎先是文學的翻譯，繼之以替代、假借、翻轉、引用等互文方式將拉美詩作的文化狀態翻譯出來，我們遂得到陳黎與拉美文學對話具代表性的七組對應文本。這些文本包括了陳黎從上個世紀的八〇年代到九〇年代末的創作，與其說採取對照方式是勾勒陳黎的「模仿」系譜，還不如說他透過不同的假借形式，發展了自己的文學關懷，這樣按歷史時間的個

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)

別討論，或許可以是前此詩評家分類陳黎每個時期詩作特色緣起的一種補充。

(一)〈馬祖匹祖高地〉與〈最後的王木七〉

〈最後的王木七〉(1980.5)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。台灣才當開始「本土化」的八〇年代，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
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，活脫一個魔幻現實主義(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，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」。(同上，88)莊裕安更是直言：「〈馬祖匹祖高地〉(第九部份)與〈最後的王木七〉(第十九節)的血緣關係」。(同上，90)續後的論者每遇此詩該節，大多不脫離上述言說，既未求證，亦未深解，故不在此援引共賞。下文將摘錄〈馬祖匹祖高地〉的中文譯文，以茲實證。

〈馬祖匹祖高地〉(“Alturas de Macchu Picchu”)出自《一般之歌》(Canto General)詩集，³²是分十二節近五百行詩的史詩。《一般之歌》分為十五章，有二百四十八篇詩作，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。此書一改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, 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，見到馬雅文明遺址馬祖匹祖，有感而發。大陸學者將之視為尋根之作(參見趙德明等人編著)，我倒以為陳黎的賞析：「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」(1989:382)，更能說明這首詩的主旨。

〈馬祖匹祖高地〉的第九節是〈最後的王木七〉在 167-182 行師法的對象。(見附錄一，其中數字和英文字母為筆者所加)若是回到此詩原文可以發現每一個詩行如同中文所譯包含兩個短句，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。顯見陳黎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 行的「偏正詞組的排比」(鄭智仁，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，(見附錄一)可說是中外交流會通的典範之作。

(二)〈日本風〉與圖像詩

聶魯達(1904-1973)開始寫詩時，正逢拉美二〇年代的前衛運動(vanguardismo)亦即歐洲和北美的「現代主義」(modernism)，詩人們以立體主義、達達主義、超現實主義等為

³² Canto general 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〉。

工具，再造拉美新詩創作高潮，在諸多放膽實驗的詩人，智利的烏依多博(Vicente Huidobro)(1893-1948)最受爭議。被譽為創造主義(creacionismo)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，到了法國後其作品大多沿襲阿波里奈爾(Apollinaire)的技法。³³陳黎在《拉丁美洲現代詩選》翻譯了烏依多博的五首詩，其中〈日本風〉³⁴(Nipona, 1913)是提出創造主義之前的作品，但是面對現代主義(modernismo, 1880-1918)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(Rubén 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。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」。(Villaruel, 221)

此詩原為《夜晚之歌》(Canciones en la Noche)的第二部，陳黎翻成「日本風」其「風」字切合了原文的歌曲意涵³⁵，盡可能比對原文每一行的字數，而翻出了雙箭頭的多邊形。(見附錄二)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。」(頁 134)特別是在〈春天二題〉的第二首〈春山〉「將詩排列成火山爆發的樣子」(頁 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〉寫於一九七五年二月，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聯。」³⁶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。他在拉美現代詩中選擇翻譯了一首圖像詩，應當有部分是基於對圖像詩形式的喜好。

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』(cataloguing)的技巧」(頁 140)，也就是以九十五個台灣山名的列舉結束全詩。有趣的是，陳黎在網路上刊載的〈甜蜜的辛苦—譯詩雜記〉中，補充說明了衍化自聶魯達在〈西班牙什麼樣子〉(“Como era España”)後六節一口氣列出五十二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。

³³ 二〇年代拉丁美洲詩歌的歷史資料，參見 Jean franco 的《西班牙語美洲文學史》(Historia de la literatura hispanoamericana) p.221-223.

³⁴ 烏依多博不曾到過日本，透過想像，以一只來自吉原(Yoshiwara)的日本玩偶情慾幻生。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慾望投射的對象，為創作的繆司。

³⁵ 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。」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〉。」

³⁶ 參見《當我們青春年少：作家影像故事展覽專輯》(國家台灣文學館·2007年2月)，頁 87。

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的信念，英語譯者貝利特採取此六行地名略而不譯的方式，或許可唯一證。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』」³⁷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。」（同上，頁192）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，其實他在詩裡呈現的內在底蘊，回應的是九〇年代初的本土論述：認識台灣從檢視自己對這塊土地認識了多少開始。

（三）〈家庭之旅〉與〈家庭之旅〉

陳黎翻譯巴西詩人杜萊蒙德(Carlos Drummond de Andrade)的〈家庭之旅〉，爾後創作同名的詩作(寫於1990)，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。（《拉丁美洲現代詩選》，121）

由此可知，陳黎收錄在《家庭之旅》的詩作將上一本詩集對國家、體制和民族的熱情化為對社會和家庭的關懷，多少與他欣賞杜萊蒙德的詩風有關。杜萊蒙德的〈家庭之旅〉共九十三行十一段，是一首以「但他什麼也沒說的。」為主旋律的長詩。陳黎的〈家庭之旅〉在字數上不遑多讓，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。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。」（《陳黎詩集 I》，頁400）為整本詩集作了很好的詮釋。但是當我們讀到杜萊蒙德的〈家庭之旅〉：

³⁷ 見陳黎在《島嶼邊緣》所寫的跋，頁192。

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「後生命」：

這一頁是諱疾忌醫的家族病歷史——
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」、「慾望的市場」、「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……」的複沓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，不在形式上，而是透過相似的內涵來表現。其實兩位詩人都是很嚴肅地在面對問題，陳黎關切邊緣族群的詩意或許會使人以後殖民看待，但是從翻譯杜萊蒙德到描寫台灣底層人民（窮人、文盲）的命運，陳黎不需協商，而是透過平等位階的文化翻譯，挖掘出普世性的社會問題。

（四）〈夜間魚〉與〈夜間魚〉

除了〈家庭之旅〉，陳黎另有翻譯和創作同樣詩題的〈夜間魚〉。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，寫作時間都是一九九四年七月，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〉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。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作家科塔薩(Julio Cortázar)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。」³⁸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」(á lter ego)展現的認同的雙重性。³⁹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。」⁴⁰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，兩首詩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。

(五) 〈白石上的黑石〉與〈腹語術〉

陳黎對於聶魯達的推崇，不只是大量翻譯他的作品，還在創作裡模仿、改造、吸納，甚至大段引用。本文開端已經比對了〈塔拉斯布爾巴島之旅〉的挪用，無獨有偶，陳黎也以抄襲的挪用，向秘魯詩人巴耶侯(César Vallejo)致敬。首先，我將引述陳黎的〈腹語術〉之一，此文出自一九九五年出版的《詠歎調》。陳黎曾說不知該用什麼文類定位的創

³⁸ 原文如下：Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardín des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl.

³⁹ 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份的甲詭情結。相關論述請見拙作《魔幻現實主義在台灣》頁 91-92。

⁴⁰ 參照原文：Yo era un axolotl y sabía ahora instantáneamente que ninguna comprensión era posible.

作集，根據文章的格式，就設定為散文吧！

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……

如果〈腹語術〉之一是散文，那麼在巴耶侯的筆下就是詩——〈白石上的黑石〉：（底線、韻腳字母和音節數字均為筆者所加）

| | |
|----------------------|---|
| 〈白石上的黑石〉 | PIEDRA NEGRA SOBRE UNA PIEDRA BLANCA |
| 我將在豪雨中的巴黎死去， | Me moriré en París con aguacero, A-11 |
| 那一天早已經走進我的記憶。 | 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 | a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto, B-11 |
| 感覺到像今天這樣的寂寞。 | 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 sogá; 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 |

表面看來，兩文的差別甚小，陳黎僅用 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。原文的〈白石上的黑石〉是一首十一音節的十四行詩(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。要瞭解詩人的時間觀，一定要回到原文，詩人藉由動詞的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⁴¹，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。⁴²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「眾人過去垂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，也不愧陳黎評介的文字提到二十世紀西班牙語詩人，巴耶侯是最具獨特性的，一方面是對傳統的語言做革命性的突破，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。⁴³

此處佔用了一些篇幅處理原文，是因為西文的動詞變化又多又複雜，中文卻沒有動詞變化，若要翻譯只能以副詞替代。基於原詩的十四行詩韻和動詞時態的不可譯性，陳黎的譯詩是相對於「前世」的「今生」。嗣後，陳黎用〈白石上的黑石〉的今生，以填空遊戲的方式創造了〈腹語術〉之一。雖然在譯文的中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欲發生了變化，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，似乎也暗喻整個三十四章也只是詩人喃喃自語的戲法。

(六) 〈在我們同睡過許多夜晚的〉、〈我想到你的性〉與〈滑翔練習--用瓦烈赫主題〉

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⁴⁴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，集中許多詩是在一九二〇年坐監時完成，蒙冤入獄的痛苦讓詩人的詩感情更深刻，

⁴¹ “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。

⁴² 底線部分陳黎採取意譯 “a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto, / con todo mi camino, a verme solo”陳黎採取意譯，直譯是「厲害和，我不曾像今天，我依靠／在我的人生道路，看見我獨自一人」

⁴³ 參見〈論瓦烈赫的詩〉，收錄於《拉丁美洲詩選》頁 600。

⁴⁴ 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。

技巧更實驗。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，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)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〉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)⁴⁵。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。(見附錄 III)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，為了在地化詩句，他將名詞「夜晚」改為形容詞「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為收束語句的句號。或許全句意境並無多大差異，但是語言、文法、標點的強制性關懷是詩的一大特色，為了符合中文詩句的順暢，陳黎採取在地化干預僭越了巴耶侯的原創。

陳黎援引自己的翻譯入詩，有其為達創作理念的意圖。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，渴望，困頓，慰藉」(頁 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，讓讀者瞭然詩裡的語言魔術，如果我們將巴耶侯的詩句框出(見附錄 V)，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的時

⁴⁵ 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。

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。

(七)〈白鹿〉與〈白鹿四疊——用邵主題〉

詩評家希密以為「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。」《貓對鏡》，(頁 23)姑且先不回應陳黎的詩觀，〈白鹿四疊〉是有個副標題—用邵主題，不論是民謠風的「四疊」⁴⁶，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。」(見此詩附註)陳黎以原住民神話入詩的創作不少，權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「弱勢」族群的文化？

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、燒墾、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／太沉重的陰影，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(同上，頁 24)。然而陳黎不是原創，而是「用典」。八〇年代陳黎翻譯波赫士的〈白鹿〉("La cierva blanca")，詩裡的白鹿不是具象的形體，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，當年他已是失明二十年的七十六歲老人了，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，

⁴⁶ 〈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」。

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⁴⁷——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(底線為筆者所加)：「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「剎那的閃光。／我看見它越過草地／消失於金黃的午後」。然而根據引文和底線的標示，對應的詩句不多，全詩主要是依循著邵族神話行進，可見此詩並非如前文討論的詩例，是以承襲、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」。(1999:24)「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，但不陷於權力不平等的後殖民文化翻譯，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。」

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，這是陳黎詩學一個重要的概念，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*)的成份。」(150)而今，我們知道從八〇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自是功不可沒。

⁴⁷ 原文的詩不單只有夢字，而是避難的夢。

四、文學史的轉折

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）的過程中，西文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，以臺灣為例，上個世紀的五〇年代末〈現代詩〉、〈創世紀〉和〈藍星〉等詩刊都有歐洲和美國的現代主義詩作引介，詩界掀起一股橫的移植的詩風。或許詩人在接受外來影響的態度不是太過靠攏，就是太過排拒，加上國家定位不明，七〇年代的鄉土創作勃興改變了借鏡他山之石的觀念，陳黎是在一九七八年開始接觸拉美文學，一九七九年發表評介和譯詩⁴⁸，可以說是另一波外來詩學的引介。

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，締造八〇年代的創作革新；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，在不同時間的出版。過去未曾注意到在新詩界的拉美風，但是透過陳黎的跨文化詩學研究，我們認為這是台灣文學史的一個轉折。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》裡八〇年代初的創作看起。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。

陳黎在翻譯拉丁美洲現代詩的同時，也翻譯拉丁美洲詩運動的導讀，不僅每位詩人都有生平、創作風格、創作的簡介，還有拉美三大詩人——聶魯達、巴耶侯和帕斯（當然也由此看出詩人最為推崇的拉美詩人名單）詩作的導讀，好建構讀者（對譯者亦同）熟悉拉美現代詩發展的脈絡。於是陳黎透過知識的吸取，力圖破除文化背景的障礙，有效傳達原文的意義。實際上，陳黎的翻譯與引介是透過選擇性的接收而複寫再生產，隨著翻譯的本土化生成，內存的拉美文化物質形式也隨之轉型。

小範圍的來說，陳黎每一本詩集代表了他每個階段的變化，大範圍來說，陳黎的每個階段相應了從七〇年代中到二十一世紀初的台灣文學演進，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，他在創作裡對古典俳句、古典詩、拉美新詩、歐美詩作的致敬，也在他的詩工廠進行「改造工程」，正如他在世紀之交的創作〈世紀末讀黃庭堅〉(2000)所寫：

他們不知道外科也要用心
文章本心術。詩人重寫

⁴⁸ 最早的文章是刊登在同年十一月《民眾日報》的評介及翻譯聶魯達的詩。

時間留在水上的腳步，刻出
新的詩句，但不曾留下疤痕

他們說你是小偷，把偷來的
巧克力變造成固特異，翻滾
奔馳在繫船三百里，去
夢無一寸的想像的糖果紙

陳黎從世紀末到二十一世紀創作裡的翻譯影響，發展為更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年出版的《小宇宙：現代俳句 200 首》既是上世紀九〇年代前葉的《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《苦惱與自由的平均率》詩集中，結集了世紀轉化下的文化語言翻譯。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》——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……，還有更多。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十四行傳統和柔情的戀人絮語。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：

先給他們慾望：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，謔而不虛
（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！」

二〇〇一·一·應中文版Playboy雜誌之邀

此詩標題戲仿陳黎自己一九七四年詩作〈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。從聶魯達一九五九年的十四行詩到陳黎二〇〇一年的十四行詩，文人的聯繫在時空的轉換下，我們看到陳黎承接了國際文藝思潮的更迭。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，以之形成的後現代書寫，恰巧是拉美續廣前衛主義後的文藝思潮。拉美現代詩的翻譯彷彿遠渡重洋埋進台灣土地的種子，在陳黎的詩歌裡發芽成長，台灣文學的文化翻譯在陳黎的詩裡不是後殖民的邊緣發聲，而是另一頁世界地圖的開展，我想知道是不是還有更多的文化對話，在誰的詩裡？在誰的小說裡？在誰的散文裡？在誰的戲劇裡？於是，這篇論文才要開始。

附錄 I

| | 〈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，巨大的眼瞼。 | 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) | 黑色的窗牖，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。 | |
| 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，萷紫的額頭。 | |
| 23 | 寂靜之圓頂，純淨的祖國。 | (省略 183-236) |
| 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。 | |

附錄 II

| 〈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，⁴⁹ 在拖曳著鎊瑪瑙紗幕的天空底下。 許我吻你被 邪念獸慾嚇 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 estanque 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> |

⁴⁹ 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。

附錄 III (底線和框格為筆者所加，以利讀者比較辨識)

| | |
|---|--|
| <p>〈在我們同睡過許多夜晚〉</p> | <p>XV</p> |
| <p>在我們同睡過許多夜晚的 那個<u>角落</u>，我現在坐下來等著 再走。死去的戀人們的床 被拿開，或者另發生了什麼事情。</p> <p>以往為別的事情你會早早來到 而現在未見你出現。就在<u>這個角落</u> 有一夜我依在你身邊讀書， 在你溫柔的乳間， 讀一篇都德的小說。這是我們鍾愛的 <u>角落</u>。請不要記錯。</p> <p>我開始回憶那些失去的 夏日時光，你的來臨，你的離去， 短暫，滿足，蒼白地穿過那些房間。</p> <p>在這個潮濕的<u>夜裡</u>， 如今離我們兩人都遠遠地，我猛然躍起… 那是兩扇開闔的門， 兩扇在風中來來去去的門 陰影 對 陰影</p> | <p>En <u>el rincón</u> aquel, donde dormimos juntos <u>tantas noches</u>, ahora me he sentado a caminar. La cuja de los novios difuntos fue sacada, o talvez qué habrá pasado.</p> <p>Has venido temprano a otros asuntos, y ya no estás. Es <u>el rincón</u> donde a tu lado, leí <u>una noche</u>, entre tus tiernos puntos, un cuento de Daudet. Es <u>el rincón</u> amado. No lo equivoques.</p> <p>Me he puesto a recordar los días de verano idos, tu entrar y salir, poca y harta y pálida por los cuartos.</p> <p>En <u>esta noche</u> pluviosa, ya lejos de ambos dos, salto de pronto… Son dos puertas abriéndose cerrándose, dos puertas que al viento van y vienen sombra a sombra</p> |

附錄 IV

| | |
|--|---|
| <p>〈我想到你的性〉</p> | <p>VIII</p> |
| <p>我想到你的性。 我的心跟著簡單了。我想到你的性 在白日成型的嬰兒之前。 我觸到快樂的花蕾，正是盛開時節。 而一個古老的感情死了， 在腦子裡腐爛。</p> <p>我想到你的性，一個比陰暗的子宮 更多產而悅耳的犁溝， 縱使死亡是由上帝親自授胎 生產。 哦良心， 我想到（是真的）自由自在的野獸 它享受它想要、能找到的一切。</p> <p>哦，夕暮甜蜜的緋聞。 哦無聲的喧鬧。</p> <p>鬧喧的聲無！</p> | <p>Pienso en tu sexo. Simplificado el corazón, pienso en tu sexo, ante el hjar maduro del día. Palpo el botón de dicha, está en sazón. muere un sentimiento antiguo degenerado en seso.</p> <p>Pienso en tu sexo, surco más prolífico y armonioso que el vientre de la Sombra, aunque la Muerte concibe y pare de Dios mismo. Oh Conciencia, pienso, sí, en el bruto libre que goza donde quiere, donde puede.</p> <p>Oh, escándalo de miel de los crepúsculos. Oh estruendo mudo.</p> <p>¡Odumodneurtse!</p> |

附錄 V (方框為筆者所加，以凸顯挪用的痕跡)

| 〈滑翔練習——用瓦烈赫主題〉 | 〈滑翔練習——用瓦烈赫主題〉 |
|--|--|
| <p>1 在 這樣的高度回望人間 你的呼吸在我的呼吸之上</p> <p>我們 御風而行，還有 逃學的星星</p> <p>同睡過 如此冗長而黑暗的上古時代中古時代後突然醒 來在 當代的光裡</p> <p>許多 潮濕發亮的金羊毛，被整條銀河的唇呼喚著的 你的名</p> <p>夜晚的 勳章，被撫摸，被拓印的 語字</p> <p>那個 (是的那個)蒐藏雷電蒐藏雲雨以時間為脊樑的 巨大 倉庫的秘密</p> <p>角落</p> <p>2 我想到 神和人的差別其實只是在對 重量的感受</p> <p>你的 存在，譬如說，傾斜了他們所說的 萬有引力</p> <p>性 是人的 而那麼神</p> <p>。我的 愛是重的，因為無懼而飛得這麼 高</p> <p>心 是小小的 飛行器</p> <p>跟著 你的震動。因滑而翔，因翔 而輕，一切複雜的都</p> <p>簡單了</p> | <p>1 在 這樣的高度回望人間 你的呼吸在我的呼吸之上</p> <p>我們 御風而行，還有 逃學的星星</p> <p>同睡過 如此冗長而黑暗的上古時代中古時代後突然醒 來在 當代的光裡</p> <p>許多 潮濕發亮的金羊毛，被整條銀河的唇呼喚著的 你的名</p> <p>夜晚的 勳章，被撫摸，被拓印的 語字</p> <p>那個 (是的那個)蒐藏雷電蒐藏雲雨以時間為脊樑的 巨大 倉庫的秘密</p> <p>角落</p> <p>2 我想到 神和人的差別其實只是在對 重量的感受</p> <p>你的 存在，譬如說，傾斜了他們所說的 萬有引力</p> <p>性 是人的 而那麼神</p> <p>。我的 愛是重的，因為無懼而飛得這麼 高</p> <p>心 是小小的 飛行器</p> <p>跟著 你的震動。因滑而翔，因翔 而輕，一切複雜的都</p> <p>簡單了</p> |

附錄 VI

〈白鹿〉⁵⁰

從怎麼樣一首綠色英格蘭的鄉間歌謠
或者波斯的蝕刻版畫，從怎麼樣一種
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？
剎那的閃光。我看見它越過草地
消失於金黃的午後，
柔軟，虛幻的動物，半憶起
半想像的，只有一面身體的白鹿。
支配此一奇妙世界的神靈
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——持續的時日
比純白，草綠的夢境只多幾天。

〈白鹿四疊——用邵主題〉

那白鹿也許自夢境中躍出……
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。相對於它的輕盈
虛幻，我們真實的獵犬未免是
太沉重的陰影，四肢輪番觸地
辛苦跟隨在後。那白鹿是月華
的倒映，在夜間，當我們循溪
追尋，飲冰涼之山澗，它的
乳汁粼粼盪過水面，讓第一次
離家的年輕獵者突然想起
出發前存放在妹妹胸前的麻糬
年老的獵者說快過年了，我們
一定要追到它追到它。追到它

⁵⁰ 此詩的中譯是書林出版的《拉丁美洲現代詩選》的修訂。

即使天又亮了，我們又翻過
一個山頭。追到它，即使夜又
暗了，回家的路像越滾越長的
麻線。砍草折枝，一路為記

記不清的是雲的重量夢的色澤
別問我翻山越嶺的我們，如何
走入盆地，翻開一頁等待書寫
的神話。那白鹿是純粹的光
照亮無字的天書，當我們倦於
閱讀飛鳥、走獸的肢體語言
倦於比畫弓與箭的手語，它
揭示我們新的詞彙：那是海
嗎？燦爛如一輪日，如一彎月
共鳴的綠色間水晃晃的鏡廳
年輕的獵者把獵到的山羌腸肚
丟進鏡裡，許多激盪的鏡妖
激動湧出。就叫它們是魚吧
一種把陸上沉重的陰影點化為
浮光流金的水中動物，溫柔地
入我的腸，入我的夢，張開
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……那白鹿游到水中央
而後消沉，不曾在鏡面留下
任何裂痕，彷彿一道光溶入另
一道光，留下我們在岸邊凝神
思索。我們未曾追到那鹿
我們也未曾失去那鹿。我們
想像，追憶那能有與未能有的
層層推移的波紋是我們發光的
思想。我們學習燒壑，舂米
編竹排為浮嶼，雕樟樹之幹為
舟，我們製作魚筌，浮鈎，向
外族換鹽易煙，等候繡眼畫眉
在左邊鳴叫。我們將遇見一位

帶著相機儀器為我們拍照測量
體質的年輕人類學者。我們將
聽到他說啊趕快，這些種族
要滅絕了。我們將聽見，搗響
整個盆地，我們姊妹的杵歌
而我們的村落在新建的水庫裡

在群山環抱，水沙相連的這個
大島嶼正中央，我們豢養
一面明鏡，一隻夢幻的白鹿
年輕的獵者老去成為熱心的
私酒釀造者，浮著獨木舟，把
過分沉重的陰影稀釋成月光
有一天，鏡裡鏡外一切建構
也許終要沉入鏡底，不見蹤跡
那鏡子倒映，見證我們的存在
你問我們名字？一如那東南邊
大山的居民自稱為布農，那
東邊黥面的住民自稱為賽德克
我們稱自己為邵：人的意思
我們是人，一個符號，一個
姿勢，一個在辭典裡被簡化成
遺忘與曖昧同義字的考古學
名詞，一個被誤讀誤寫的專有
名詞。我們是名詞，也是動詞
隨一隻白鹿自辭典中躍出……

註：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。白鹿渡水，沒於潭中央，初見潭水之邵人亦不得過，洗所獵之山羌腸肚於潭中，水中之魚，群來爭食。邵人不知其為何物，先由老者試嘗，知味美安全可食，遂遷來此。日月潭一帶，清季稱「水沙連」，為水沙相連之山間盆地區。一九〇〇年，日本人類學者鳥居龍藏至埔里盆地調查，嘆居住其上的某些原住民族群即將絕滅。一九三四年，日人興建日月潭水力發電工程，原在珠仔山（今光華島）旁的邵族部落盡入水底。「浮嶼」誘魚為邵族特有的捕魚法，將種著雜草的竹排浮在水面，以誘捕草叢中下卵的魚類。邵人有鳥占之習，外出時遇繡眼畫眉鳴於左邊則為吉兆。邵族為一保有固有文化與語言之獨立族群，然久被含糊地列為鄒族之一支，或視為平埔族之一族。其人口為今台灣原住民族群中最少者。陳奇祿一九五五年調查時，人口已不及二五〇人。今當更少。

引用書目：

- 丁旭輝，〈陳黎圖象詩探析〉，《創世紀》，125 期，89.12
- 大衛·洛吉著，李維拉譯《小說的五十堂課》，台北，木馬文化，2006。
- 王靖獻，〈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，《文化翻譯與經典闡釋》，北京，中華書局，2006。
- 孟樊，〈導論〉，《當代台灣文學評論大系——新詩批評卷 4》，台北，正中，1993，21-50 頁。
- 孟樊編著，《當代台灣文學評論大系——新詩批評卷 4》，台北，正中，1993。
- 林明德，《台灣現代詩經緯》，台北，聯合文學，2001。
- 林盛彬，〈拉丁美洲文學的發展模式：從哥倫布到二十世紀初〉，《拉丁美洲研究》，265-288 頁，台北：五南，2001。
- 林耀德、簡政珍編著，〈論陳黎〉，《台灣新世代詩人大系》，台北：書林。
- 洪子誠、劉登翰，《中國當代新詩史(修訂版)》，北京，北京大學，2005。
- 唐正秋，〈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》，27 民 95.06 頁 68-76。
- 奚密，〈世紀末的滑翔練習—陳黎的《貓對鏡》〉，《貓對鏡》，台北：九歌，1999，7-33 頁。
- 奚密，〈本土詩學的建立——讀陳黎《島嶼邊緣》〉，《島嶼邊緣》，台北：九歌，2003，203-218 頁。
- 徐國能，〈是誰，竄奪了我們不存在的意義？——論陳黎〈英文課〉〉，《乾坤詩刊》，16 期，89.10 頁 29-32。
- 張仁春，《邊陲的狂舞與穆思——陳黎後現代詩研究》，台北，稻鄉，2006。
- 張旭，〈胡適與英詩翻譯〉，《翻譯學報》，第八期，2003.12。
- 張芬齡，〈《親密書：英譯陳黎詩選 1974-1995》導言〉，《在想像與現實間走索——陳黎作品評論集》，台北，書林，2000，175-183 頁。
- 張淑英，〈「扭斷天鵝的脖子」：異國情調與本土化——拉丁美洲「現代主義」到「後現代主義」的轉折〉，收入國立中興大學外國語文學系主編，《國科會外文學門 86-90 年度研究成果論文集》，台中：中興大學外國語文學系。2005。
- 張淑英，〈二十世紀拉丁美洲文學〉，《拉丁美洲研究》，台北：五南，289-320 頁，2001。
- 張雙英，《二十世紀臺灣新詩史》，台北，五南，2006。
- 莊坤良，〈文化翻譯與湯婷婷的三重猴戲〉，《歐美研究》，第 32 卷，4 期，民 91.12。
- 莊裕安，〈甜蜜的觸電〉，《在想像與現實間走索——陳黎作品評論集》，台北，書林，2000，103-106 頁。
- 許俊雅，〈隱有波瀾將成潮——試論洄瀾作家陳黎的散文魅力〉，《在想像與現實間走索——陳黎作品評論集》，台北，書林，2000，313-333 頁。
- 陳正芳，《魔幻現實主義在台灣》，台北，生活人文。2007。
- 陳黎，〈甜蜜的辛苦——譯詩雜記〉，《中外文學》，29 卷 1 期，120-133 頁，2000。頁 120-135。
- 陳黎，〈甜蜜的辛苦——譯詩雜記〉 <http://dcc.ndhu.edu.tw/chenli/ontranslation.htm> 2007

- 陳黎，〈尋求歷史的聲音〉，《在想像與現實間走索——陳黎作品評論集》，台北，書林，2000，121-140 頁。
- 陳黎，《苦惱與自由的平均律》，台北，九歌，2005。
- 陳黎，《島嶼邊緣》，台北：九歌，2003。
- 陳黎，《彩虹的聲音》，台北，皇冠，1992。
- 陳黎，《詠歎調——給不存在的戀人》，台北：聯合文學，1995。
- 陳黎，《貓對鏡》，台北：九歌，1999。
- 陳黎、張芬齡編著，《詩樂園》，台南，南一，2007。
- 陳黎、張芬齡譯著，《拉丁美洲現代詩選》，台北：書林，1989。
- 陳黎、張芬齡譯，《聶魯達詩精選集》，台北：桂冠，1997。
- 陳黎、張芬齡譯，《聶魯達：一百首愛的十四行詩》，台北，九歌，1999。
- 陳黎、張芬齡譯，《拉丁美洲詩雙璧》，花蓮，花蓮文化局，2005。
- 賀淑瑋，〈音樂陳黎——陳黎詩的視覺音樂製作〉，《國文學誌》，94.06
- 葉石濤，《臺灣文學史綱》，高雄，春暉，1996。
- 解昆樺，〈情慾腹語——陳黎詩作中情慾書寫的謔史性〉，《當代詩學》，95.09
- 路況，〈永恆回歸的懷舊之旅——評陳黎詩集《親密書》〉，《在想像與現實間走索——陳黎作品評論集》，台北，書林，2000，93-98 頁。
- 廖咸浩，〈玫瑰騎士的空中花園〉，《島嶼邊緣》，台北：九歌，1993。
- 趙德明、趙振江、孫成敖、段若川編著，《拉丁美洲文學史》，北京：北京大學出版社，2001。（1989 初版）
- 劉亮雅，〈文化翻譯：後現代、後殖民與解嚴以來的台灣文學〉，《中外文學》，第 34 卷，10 期，民 95.03，頁 62-84。
- 劉亮雅，〈跨族群翻譯與歷史書寫：以李昂〈彩妝血祭〉與賴香吟〈翻譯者〉為例〉，《中外文學》，第 34 卷，11 期，民 95.04，頁 133-155。
- 劉紀蕙，〈「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》，29 民 95.09 頁 85-121
- 蔡振興，〈史耐德、寒山詩與文化翻譯〉，收入李有成、王安琪主編《在文學研究與文化研究之間——朱炎教授七秩壽慶論文集》，台北：書林，2006。頁 85-121。
- 鄭智仁，《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。
- 賴芳伶，〈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》，台北，書林，2000 年，243-292 頁。
- Benjamin, Walter. "The task of the translator". Selected writings. Cambridge, Mass: Belknap Press. 1996.
- Franco, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Editorial Ariel, 2006.
- Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido memorias*. Barcelona: Editorial Seix Barral. 1976.
- Rovira, Soler. José Carlos. *Para leer a Pablo Neruda*. Madrid: Palas Atenea Ediciones. 1991.p410-422.

Villaruel, Oscar Galindo. "Darío y Huidobro: del modernismo a la estética del sugerimiento". *Anales de literatura hispanoamericana*. núm27. 1998. p.211-223.

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