

葉珊與羅卡的抒情共振

—— 以《西班牙浪人吟》為本的跨文化研究*

陳正芳

暨南國際大學中國語文學系副教授

摘要

《西班牙浪人吟》是楊牧第一本出版的譯詩，這時的楊牧以葉珊為筆名。他在年約 25 歲結集的《葉珊散文集》，是他在葉珊時期的感情和思想的養成，書中提及開始閱讀及翻譯羅卡（Federico García Lorca）的《西班牙浪人吟》（*Romancero Gitano*）。因此分析葉珊的譯本，不僅可以檢視羅卡之於「楊牧」的詩文啟迪，也是溯源葉珊風格形構的線索，更是一次尋索台灣文學中的西班牙經驗。

本文將藉由葉珊創作上的抒情性聯繫至羅卡，再從原作和譯作的分析比較，探究葉珊之於譯本，有其對西班牙或者羅卡在政治、文化和美學上的同理；之於譯文，將從增譯的美學、情感抒發與感官交融之方向，思考葉珊所採取的修辭策略，以及跨文化的語意嫁接等，希望能夠進入葉珊時期的話語建構，追索詩人與時代的對話。

關鍵詞：葉珊、《西班牙浪人吟》、羅卡、抒情性、跨文化

* 本論文初稿曾以〈論葉珊時期的譯詩——《西班牙浪人吟》〉為題，受邀發表於「東風：從葉珊到楊牧國際學術研討會」（東海大學中國文學系主辦，2021.11.13）。此外，感謝審查委員的肯定與指正。

The Lyrical Resonance Between Yeh Shan and Federico García Lorca:

A Cross-Cultural Study Based on *Romancero gitano*

Chen Cheng-Fan

Associate Professor
Department of Chinese Language and Literature
National Chi Nan University

Abstract

Romancero gitano (西班牙浪人吟) is Yang Mu's first published translation of poetry, who at the time used Yeh Shan as his pen name. *First Essays* (葉珊散文集), which he compiled at around the age of 25, reveals the development of his feelings and thoughts during his Yeh Shan period. In this book, he mentions that he started reading and translating Federico García Lorca's *Romancero gitano*; therefore, analyzing Yeh Shan's translation is not only a way to examine the inspiration of Lorca's poetry to "Yang Mu", but also a way to trace the formation of Yeh Shan's writing styles, and also search for the Spanish experience in Taiwanese literature.

This paper connects the lyricism in Yeh Shan's literary creation to Lorca, analyzing and comparing the original and translated works to probe into the political, cultural, and aesthetic empathy between Yeh Shan and Spain or Lorca. With regards to translation, from amplification aesthetics as well as emotional expression and sensory integration, this study ponders both the rhetorical strategies adopted by Yeh Shan and cross-cultural semantic grafting in order to gain an understanding of Yang Mu's construction of discourse

during the Yeh Shan period and investigate how he entered into dialogue with the times.

Keywords: Yeh Shan, *Romancero gitano*, Federico García Lorca, Lyricism, Cross- Culture





葉珊與羅卡的抒情共振

——以《西班牙浪人吟》為本的跨文化研究

一、前言

賀淑瑋曾在〈筆名、聯名與匿名——新舊世代作家的「姓名」策略〉一文中，提到：「筆名的取捨已經沒有父親給姓名的種種禁忌。它多半是作家自己的產物，和作家的文學態度有密切關係。」¹ 本名王靖獻的詩人葉珊，其創作詩路也在更換筆名之後，有明顯的轉變，收錄在《臺灣現當代作家研究資料彙編 50：楊牧（1940-）》的〈小傳〉寫道：「自 1972 年改用筆名『楊牧』後，整體創作風格就此轉為人文視界，楊牧更加有意識地介入社會關懷與歷史探問。」² 那麼前此的楊牧，亦即筆名葉珊時期的創作風格又是如何？從〈小傳〉中約略可再分出兩個階段，一是葉珊的前期詩作，「重視聽覺意象的大量使用，內容顯示浪漫主義的影響」；另一是 1964 年赴美求學後，「敘事與神話取代了浪漫抒情，詩風漸趨雄健渾厚。」³ 儘管筆名的改變代表風格的差異，是詩人有意為之，但是從葉珊前、後期，到楊牧時期，有一些核心精神如絲線串珠聯繫他的每個階段，⁴ 或者說每個前進的步伐都是堆疊過往經歷的深化，要進入楊牧詩學，葉珊絕對是重要的參考值。

1 賀淑瑋，〈筆名、聯名與匿名——新舊世代作家的「姓名」策略〉，林水福主編，《林耀德與新世代作家文論：悼念一顆耀眼光學之星之殞滅》（台北：行政院文化建設委員會，1997.06），頁 328。

2 須文蔚編選，〈小傳〉，《臺灣現當代作家研究資料彙編 50：楊牧（1940-）》（台南：國立臺灣文學館，2013.12），頁 44。

3 此段兩處引文同註 2，頁 43-44。

4 何寄澎從楊牧的散文亦讀出：「從《葉珊散文集》之論『浪漫主義』至《疑神》之論安那其而結於雪萊，我們清晰目睹楊牧其生命意志與信念之一貫流轉相承。」見須文蔚編選，〈「詩人」散文的典範——論楊牧散文之特殊格調與地位〉，《臺灣現當代作家研究資料彙編 50：楊牧（1940-）》，頁 282。石計生以孤獨論述楊牧詩的數學美學，也提及：「葉珊與楊牧並非決然的斷裂或轉變，形式與內容互為因果生成創作動力，葉珊——楊牧作為一個生命連體，其孤獨的幾何學包含著具備空間疊合的歷史意識」。見石計生，《探索藝術的精神：班雅明、盧卡奇與楊牧》（台北：書林出版公司，2018.01），頁 190。

本文意欲探究的文本——《西班牙浪人吟》，⁵即葉珊 1964 年赴美後的譯作。相較葉珊在詩和散文創作的數量，一生只出版五本譯作，⁶並非多產，但他對翻譯的評價極高，他認為翻譯不僅是應用技術，更是一種藝術，因為涉及異文化之間的融通，詮釋學與語言哲學的問題，以及原文和譯文主從等次的倫理問題，他甚至認為學術地位也可以憑藉翻譯經典受到肯定。⁷如是，研究葉珊的翻譯作品，理當以嚴謹的學術看待，然而，相關研究不多，目前具代表的論文當屬曾珍珍撰寫之〈譯者楊牧〉。

曾珍珍在論文中視詩人／學者楊牧為「創作、翻譯、治學三足鼎力」，⁸昭示楊牧在翻譯上的重要位階，即如她將楊牧譯者身分等同作者一般，因為「他的譯詩在語言的韻致和律動上，較諸原詩，工巧有過之而無不及……作為譯者，楊牧是原作詩人的知音，同時也是地位對等的挪借者、改造者。」況且受惠於創作和治學的卓然有成，他還可以比「一般學院譯者更懂得敏銳地憑藉知性與感官去逆溯原詩深層的含義或再現原詩所要捕捉的聲色光影」。⁹由此顯見楊牧身為譯者的創造力量和主導性，因此，若要檢視葉珊時期的翻譯，曾珍珍的評價角度值得參考。只是曾文所引之分析案例，不管是葉慈（William Butler Yeats）的《葉慈詩選》或是莎士比亞（William Shakespear）的《暴風雨》，都是詩人長久鑽研

5 台灣一向鮮有西班牙現代詩的中譯，羅卡（洛爾伽，Federico García Lorca）的譯著也以戲劇為多，不過他的 *Romancero gitano* 確實受到較多關注，雖然早有戴望舒譯過許多羅卡詩作，但在台灣的出版還是以葉珊的《西班牙浪人吟》打頭陣，接著 2001 年李魁賢在歐洲經典詩選叢書的羅卡詩選，譯了此詩集的三首，最後是 2006 年新世代譯者陳南好以國科會經典譯注計畫經費全本翻譯，並詳加附註，將書名直譯《吉普賽故事詩》。不同於前輩，陳南好的翻譯是依從西班牙文的一手翻譯，且遵照原詩採「故事詩」（romancero）的格律。雖然目前市面可得的版本，譯者為楊牧，作者為洛爾伽，因本文討論的是葉珊時期，故非必要都採行葉珊這個筆名，而 Lorca 的中譯則從陳南好之譯名羅卡，因發音和音節接近原文。至於原作的書名 *Romancero gitano*，在論述中統一採楊牧的翻譯——《西班牙浪人吟》，以免造成讀者的混淆。

6 這五本為：《西班牙浪人吟》、《葉慈詩選》、《新生》、《暴風雨》、《英詩漢譯集》。

7 曾珍珍，〈離離和鳴——楊牧談詩歌翻譯藝術〉，《同樣的心：楊牧生態詩學、翻譯研究與訪談錄》（桃園：逗點文創結社，2022.01），頁 215-216。

8 曾珍珍，〈譯者楊牧〉，《同樣的心：楊牧生態詩學、翻譯研究與訪談錄》，頁 176。此外，漢學家馬悅然也讚譽道：「除了詩作令人稱奇的吸納，轉化用心之外，作為譯者，楊牧的成就亦屬可觀。」見馬悅然，曾珍珍譯，〈楊牧與西方〉，曾珍珍，《同樣的心：楊牧生態詩學、翻譯研究與訪談錄》，頁 230。

9 此處兩段引文皆出自曾珍珍，〈譯者楊牧〉，《同樣的心：楊牧生態詩學、翻譯研究與訪談錄》，頁 190。

的作者和作品，或言之，其接觸史明確；之於羅卡（Federico García Lorca）的《西班牙浪人吟》，則須要使上一些考證的功夫，釐清他們關係的建構，才能更明晰葉珊在此的翻譯觀和詩觀有何內在關聯。

曾珍珍在〈譯者楊牧〉一文中還曾談及楊牧「翻譯作品的選目完全出自譯者自主的選擇」，並且摘引了訪談中對於譯作選目的歷史脈絡和翻譯旨趣，其中提到：「翻譯羅卡的詩是政治抗議，由於羅卡被佛朗哥處死，所以翻譯他的詩是對獨裁政權的抗議，包括在台灣蔣介石獨裁專制。」¹⁰ 其實這段因由在陳黎、曾珍珍和張惠菁的訪談中均曾出現。¹¹ 據此選目動機，余佳燕撰寫了兩篇論文討論《西班牙浪人吟》的翻譯，一篇為〈論楊牧譯洛爾伽詩的動機及意義〉，另一篇為〈翻譯的藝術：論楊牧譯洛爾伽詩〉，兩文內容大致相同，¹² 前言之後都依循線性時間敘寫了羅卡的生平、創作和死亡，此為第二節；繼之探討葉珊翻譯的動機和意義，此為第三節。動機的發想是從葉珊所言的「政治抗議」著手，文論多在處理「文學介入現實的關懷」。不過前者將討論「意義」的段落分隔成第四節，在該節末段另循翻譯羅卡而得的觀點，簡短討論了之後同樣體現人文關懷的詩作，如〈班吉夏山谷〉、〈在一隊坦克車前〉、〈你也還將活著回來——悼六四亡者〉、〈喇嘛轉世〉、〈失落的指環——為車臣而作〉。¹³ 後者的第四節則是原文和翻譯的比較分析，余佳燕僅選取《西班牙浪人吟》中第一首詩〈月亮，月亮〉為譯例，不過文中載入中西兩語之全詩，已佔相當篇幅。

檢視余文以原詩和譯詩並置的討論，其實大多落在分析葉珊的譯文，據此還

10 同註9，頁180。

11 陳黎，〈有人問楊牧翻譯的問題〉，《聯合報》，1996.09.13，37版；張惠菁，〈楊牧〉（台北：聯合文學出版社，2002.10），頁108；曾珍珍的〈離離和鳴：楊牧談詩歌翻譯藝術〉，《同樣的心：楊牧生態詩學、翻譯研究與訪談錄》，頁226之訪談稿。

12 兩文的高度重複，或許會有自我抄襲的疑慮，但前者其實是由後者修改過才投稿期刊，究其實，後者乃作者於2019年9月19日、20日在東華大學舉辦的「詩人楊牧八秩壽慶國際學術研討會」發表的論文，會後結集出書。因會議論文第四節透過譯詩和原詩的比較分析，顯示楊牧翻譯羅卡詩作的特點，與本文研究相關，故仍視為一篇完整論文。

13 余佳燕，〈論楊牧譯洛爾伽詩的動機及意義〉，《台灣文學學報》37期（2020.12），頁119-120。

歸納出五點葉珊譯文的特點，¹⁴並且在每個特點舉證詩段，除附上原文及葉珊譯文，還另加上余佳燕的直譯，文論的方向著重在譯文的修辭策略和音樂性，在在顯明余文論述以譯文為主，原文為從。余文直指原詩是「詞彙的單純」、「素樸詩句」或「直接敘述」，便不再多論，對於譯文則以為這是葉珊的詩人天賦，在傾注不少想像之下有更好的表現，余文的論點充分顯現葉珊的譯詩如同自寫的新詩，個人風格十足。¹⁵

再回到〈論楊牧譯洛爾伽詩的動機及意義〉一文，雖無譯詩的分析，但在探究葉珊翻譯《西班牙浪人吟》動機時，追溯了葉珊 1958 年寫下的〈浪人和他的懷念〉，從詩中的西班牙意象推測《西班牙浪人吟》的浪人，就是此詩的浪人。接著，余佳燕又從西班牙歌手伊巴涅茲（Paco Ibáñez）在 1964 年於巴黎錄製為羅卡詩作譜曲的專輯，一發布就引起國際上的注意，推斷詩人或許藉此早已聽過「這個為捍衛理想，不惜以付出生命為代價的異國詩人」。¹⁶甚至她在該文之註釋 13 因審查委員建議而增補 Jorge Guillén, Pedro Salinas 等因佛朗哥獨裁政權流亡美國，並在大學教書，他們是與羅卡同為 27 世代的詩人，羅卡作品是當年美國羅曼語系／西班牙語文學或現代語文學系必讀文本，由此推斷楊牧在美國接觸到羅卡的作品，很正常。¹⁷綜合上述，有助於我們描繪出葉珊在翻譯羅卡詩作

14 文中歸納了葉珊翻譯〈月亮，月亮〉的特點為：（一）淺詞用語古典文雅、（二）傾注想像、描摹細節，注重整體畫面、（三）強調對話，深化詩歌立體的戲劇情境感、（四）文字反覆迴增的民謠音樂性。見余佳燕，〈翻譯的藝術：論楊牧譯洛爾伽詩〉，許又方主編，《向具象與抽象航行——楊牧文學論輯》（台北：台灣學生書局，2021.09），頁 261-266。

15 儘管余文並未關注葉珊譯文和原文是否有誤譯的情形，卻在全詩倒數第二段，亦即第四段，花了一些篇幅析論正確的譯詞。談論正確譯詞之前，需要先釐清余佳燕論文中的一個疑點，其文稱〈月亮，月亮〉在原文只有四段，但在最為通行的 Espasa-Calpe. S. A. 印行的版本，以及陳南好的版本都是五段。正確譯詞的問題出現在第四段 *zumaya* 這個單字，葉珊譯為夜梟，陳南好翻成夜鷺，余文另參考朱炎의註釋是翻成貓頭鷹，也就是夜梟，由於這個單字可同時指涉這兩種鳥禽，因此余文試圖釐清兩種鳥類特性，再比對上下詩句得出：夜梟多棲息樹上且鳴聲多變，翻夜梟較吻合下一詩行——「在樹梢上幽囀清唱」。引文同註 14，頁 268-269。

16 余佳燕，〈論楊牧譯洛爾伽詩的動機及意義〉，《台灣文學學報》37 期，頁 111-112。

17 同註 16，頁 108。亦可參見張淑英，〈四十年譯事：《西班牙浪人吟》vs.《吉普賽故事詩》〉，《英語島》87 期（2021.02），頁 46。

前與之接觸的可能圖景。但是余文在動機的討論上，是從楊牧寫於 1964 年後的詩作、適逢校園反越戰的柏克萊加州大學（University of California, Berkeley，簡稱 UC Berkeley）四年生活，以及在八〇年代多方涉及社會議題等跡象，論證詩人是有「以人文思考干涉社會的關懷」，¹⁸ 以致於翻譯羅卡詩的動機「是以文學介入現實的關懷為起點」。¹⁹ 但在論證上，余佳燕多是採取 1972 年後筆名楊牧時期的詩作、論述和其他學者論其關注現實的文章，不僅泯除當時仍是筆名葉珊的浪漫抒情，也忽略了葉珊在 1964 年後，強調敘事與神話的雄渾詩風。誠如賀淑瑋認為：「作家對自我的充分『自覺』和『自許』，對文學展現的執著，在筆名的轉換中有了最直接的表白。」²⁰ 從葉珊走向楊牧，是詩人對自我風格改變的宣示，意即「更加有意識地介入社會關懷與歷史探問」，前此，他仍在生命的意義上追尋，翻譯《西班牙浪人吟》是一次詩心騷動的重要旅程，絕非僅止於「對獨裁政權的抗議」一端，再加上此譯作是詩人閱讀後的再創作，理當更多回返「葉珊」時期的「自覺」、「自許」和對文學展現的態度來重新探究。

二、譯者葉珊的內在探尋與詩觀

《西班牙浪人吟》是楊牧第一本出版的譯詩，這時的楊牧以葉珊為筆名，他在年約 25 歲結集的《葉珊散文集》，是他在葉珊時期的感情和思想的養成，裡面提及致力翻譯《西班牙浪人吟》的生活剪影，儼然是詩人文學生命一次重要的旅程，雖然他不曾致力於西班牙文學研究，更不曾旅居西班牙，²¹ 但透過這本詩集的翻譯，從葉珊到楊牧其身思確實烙上了西班牙印記，細微卻富有重量，因為

18 同註 16，頁 113。

19 同註 16，頁 116。

20 賀淑瑋，〈筆名、聯名與匿名——新舊世代作家的「姓名」策略〉，林水福主編，《林耀德與新世代作家文論：悼念一顆耀眼文學之星之殞滅》，頁 329。

21 目前有關楊牧生平大事紀僅記載了 1973 年 6 月楊牧赴歐洲旅行，在張惠菁的《楊牧》一書提到赴歐洲一則是結束博士學位，經濟許可，一則是暗示楊牧內在的浮動，除此並未對旅程有任何描述。張惠菁，《楊牧》，頁 141。但如同前言爬梳余佳燕論文，提及葉珊在翻譯《西班牙浪人吟》前，有可能早知曉羅卡的推測，本文亦表認同但此處不再贅述，只是這些推測也僅能建構葉珊得知羅卡的管道，仍構不上一種文學的精研。

這是他和西班牙詩人羅卡跨越時空的心靈會遇，一次具啟示性的自我思辨。這一切從閱讀開始。

根據〈范布倫的古屋〉一文，葉珊說自己「開始讀西班牙詩人羅爾卡（García Lorca）的『西班牙浪人吟』」，是在加州度過暑假，再次回到愛荷華城（Iowa City）的時候。他當時的閱讀，著重在「咀嚼詩裡的死亡，愛情，和慾望的精微」²²這和他在「那個暑假是我自身挖掘最深的暑假」息息相關，當時他覺得自己「彷彿永遠是一個疲倦站在井口的人，望著深邃中的蜘蛛網，想為自己的生命尋求一點意義。」²³而其想尋求生命一點意義是歷經外島當兵、旅遊東京，乃至留學美國的視野和思想的擴增。那個暑假的生活，具象的一面是「懶散得變成習慣」，在街邊咖啡座喝咖啡、讀葉慈。他在細細讀著葉慈詩全集時，愛上這位愛爾蘭詩人，或者說在他翻譯羅卡詩集之前，他正從最服膺的英國詩人濟慈（John Keats），轉向「最後一位浪漫主義詩人」。²⁴抽象的一面，則是用想像看到「每一寸土地都濺了血，都染了淚」，是流亡的古巴人，被征服的墨西哥人，這樣的感受是漸次疊合他守衛碉堡的軍旅記憶。²⁵顯然這種外在和內在對立的狀態，²⁶持續到他開始閱讀羅卡的詩作，因之詩裡的死亡，愛情，和慾望不僅是羅卡的生命投射，更是年輕楊牧探尋生命意義的指南。²⁷

22 楊牧，《葉珊散文集》（台北：洪範書店，1977.05），頁 216。

23 同註 22，頁 207。

24 張惠菁，《楊牧》，頁 106。

25 楊牧，《葉珊散文集》，頁 208-209。

26 外在表現的是中產階級的物質主義，而內在思想的卻是在乎人權的社會主義觀。此處也說明本文為何會強調回到「葉珊」來尋索《西班牙浪人吟》所衍生的意義，而不僅憑筆名變更成楊牧以後的說詞，青年葉珊在生活和思想的猶疑擺盪正是蛻變為「楊牧」的前提。

27 這個時期的葉珊展現強烈的閱寫企圖，他同時讀西班牙詩人羅卡的《西班牙浪人吟》，又讀希臘詩人 Kostas Palamas 的長詩《吉普賽之歌十二章》；同時間他又說自己「每一刻都充塞著創作的衝動，好像有什麼鬼魂在驅使，在鞭打」。（《葉珊散文集》，頁 216）葉珊有意在「吉普賽」中找尋生命意義，在他的心中「吉普賽」等同「浪人」，此詞曾出現於早期詩題〈浪人和他的懷念〉。余佳燕在其論文指稱這首詩使用了地中海、紫荊花、丁香花瓣、金絲雀等西班牙的意象，因此多年後翻譯羅卡詩集，取名《西班牙浪人吟》，當中的浪人極有可能就是〈浪人和他的懷念〉。（〈論楊牧譯洛爾伽詩的動機及意義〉，頁 111）雖然整首詩亦有五四文人如徐志摩之詩風，但余文的發現仍有參考價值。

如果說：「讀一本書最徹底的辦法，便是翻譯」，²⁸ 那麼他在搬離范布倫街的古屋，時序進入嚴冬時，便「開始以一種責無旁貸的態度埋頭翻譯西班牙詩人羅爾卡的吉普賽謠曲」。²⁹ 其實葉珊正式的翻譯活動始自六〇年代，翻譯完美國現代小說家福克納（William Cuthbert Faulkner）和韋斯特（Nathanael West）的論文後，他在冬天的愛荷華選譯了卡繆（Albert Camus）的札記，同時也翻譯羅卡的《西班牙浪人吟》。³⁰ 一向專注研究中世紀英語文學，後轉往中國古典文學研究的葉珊，會將觸角伸向西班牙語文學，應該是人生的一個小小偏離，除了近身交往了會說也愛西班牙語的友人、1960-70 年美國出現許多西班牙 27 世代流亡作家的作品，更如他在訪談一再述說的選目緣由，主要是用佛朗哥比喻蔣介石，³¹ 但也不可忽略他在此時受到的文學滋養，譬如他在翻譯卡繆時，有極高的興致在於卡繆的文學、哲學和社會文化思維，比方革命、光榮、死亡、愛情，這些關鍵詞大多可以貼合羅卡自身或他的詩集。除此之外，《西班牙浪人吟》是用故事詩的形式，也吸引了葉珊的目光，但讓他更感興趣的是羅卡在故事詩中展現的抒情。³² 換句話說，對於青年葉珊，詩集所提供的能量絕對不只有故事，而是「內向情感的投射，透過意象抒發自身的抽象思維」。³³ 而這正是抒情詩的表現方式，當然也與葉珊時期的詩觀緊密契合。

28 余光中，《藍墨水的下游》（台北：九歌出版社，1998.10），頁 33。

29 楊牧，《奇萊後書》（台北：洪範書店，2009.04），頁 273。

30 同註 29，頁 273。

31 這裡需要釐清楊牧的說法，以免可能引發的誤解。二〇年代西班牙第一次軍事獨裁是由 Miguel Primo de Rivera 將軍領軍消弭政變所演變而成，因為當時以無產階級和農民為主的左派用暴力和恐怖主義抵制政府的不公，保守反動的右派（以企業家和教會領導階層為主）聯合軍隊施以對等的抗爭方式，造成內部動亂，導致軍事獨裁。三〇年代共和黨執政，羅卡死時的國家元首為 Manuel Azaña。當時佛朗哥將軍掀起反共和、反共產黨運動之法西斯主義，1936 年 7 月 24 日國防委員會成立，佛朗哥被賦予重責，到了 1936 年 10 月 1 日他當上民族主義西班牙國家元首。羅卡死於 1936 年 8 月 19 日，與其反法西斯有關，自然涉及佛朗哥，只是羅卡所經歷混亂政權並非佛朗哥主政。

32 楊牧和王文興對話時曾說：「對於故事詩，我非常感興趣」，「甚至可以從哪裡往外出去，找到了一個抒情的特性」。見曾珍珍，〈王文興與楊牧對談詩詞〉，《中外文學》31 卷 8 期（2003.01），頁 78-79。

33 這是張芬齡和陳黎從楊牧詩中常含敘事意味，但是事件絕非詩的主體，實則是詩人的情感投射而論，即是此處如引文所言，筆者以為非常合適借之解釋吸引楊牧翻譯的理由。引句見〈楊牧詩藝備忘錄〉，《臺灣現當代作家研究資料彙編 50：楊牧（1940-）》，頁 240。

執筆翻譯《西班牙浪人吟》的葉珊雖然年方 25，卻寫詩近 10 年，這期間，他的詩觀緊緊扣合濟慈等人的浪漫主義，幾乎可視為浪漫主義詩學的傳人（須文蔚語），所以其詩作特質可略表為：重視「人性關照、生命情調、浪漫抒情與溫柔敦厚等」、「回到自然與田園的憧憬」，以及「介入現實的熱情」。³⁴ 實際上，上述特質與葉珊剖析浪漫主義的四層意義，多有呼應。³⁵ 他有兩年的時間以浪漫主義者自居，宣揚的是第三層意義，但他最為推崇的是第四層意義，典範代表為雪萊（Percy Bysshe Shelley），他認為雪萊的詩作和為人都充滿反抗精神，遂評價道：「英國的浪漫主義詩人有其正面的偉大的精神」。³⁶ 葉珊的讚詞除了表達認同外，也駁斥了對浪漫主義負面的批評，尤其是對「反抗精神」的認同，勢必在他未來的創作和文論發生作用。到了 1965 年夏天，他讀了葉慈詩全集而認為葉慈「得到 19 世紀初葉所有浪漫詩人的神髓，承其衣鉢，終生鏤而不捨」³⁷ 這段文字寫於 1977 年，但從其最後一行的「我繼續思考葉慈的問題」，可見浪漫主義對葉珊其人其詩的影響，十數年後不曾稍減。

儘管有學者強調「抒情一向是楊牧的主調」，³⁸ 或者認為「楊牧在面對中文現代詩創作之時，所不斷辨問反思之點，而歸究其根源，便在於中國抒情傳統的有效性。」³⁹ 他也自承：「我對於詩的抒情功能絕不懷疑」（《有人》之後記）。但楊牧的學思歷程在中西文化、文論和文學中穿梭，他在進入中國抒情傳統的學

34 此處參考須文蔚的文章〈楊牧評論與研究綜述〉，《臺灣現當代作家研究資料彙編 50：楊牧（1940-）》，頁 93、96。此文耙梳了許多重要的論文和評論，在浪漫主義的議題上亦同。

35 本文是從葉珊對浪漫主義的定義聯繫羅卡，其浪漫主義的四層意義分別是：一、捕捉中世紀氣氛和情調的精神，這主要是對於新古典主義的反抗。二、以質樸文明的擁抱代替古代世界的探索。三、山海浪迹上下求索的精神……不但要借助異國情調，觸景生情來書寫胸中的塊壘，還需化身為可愛的魔鬼，劍及履及去實踐你的生命理想。四、向權威挑戰，反抗苛政和暴力的精神。見楊牧，《葉珊散文集》，頁 6-8。

36 楊牧，《葉珊散文集》，頁 9。

37 同註 36，頁 10。

38 奚密，〈抒情的雙簧管——讀楊牧近作《涉事》〉，須文蔚編選，《臺灣現當代作家研究資料彙編 50：楊牧（1940-）》，頁 162。

39 郝譽翔，〈抒情傳統的審思與再造〉，陳芳明主編，《練習曲的演奏與變奏：詩人楊牧》（台北：聯經出版事業公司，2012.05），頁 105。

術研究同時，早已從濟慈等人的詩作多方品味了浪漫主義，有學者循比較文學路徑，探看楊牧如何在西洋文學的影響兼顧抒情性，如葉維廉；或從西方譯文的訓練，「反思中國抒情傳統的寬廣、深邃、乃至密度、效用」。如賴芳伶。⁴⁰也就是說，若論葉珊的抒情，實不可忽略其中的浪漫主義精神。誠如王德威所言：「『抒情』不僅標示一種文類風格而已，更指向一組政教論述，知識方法，感官符號、生存情境編碼形式，因此對西方啟蒙、浪漫主義以降的情感論述可以提供極大的對話餘地。」⁴¹而今，葉珊的抒情與浪漫已有多種論述，此處借力使力是要更進一步理解葉珊的《西班牙浪人吟》，以及羅卡之於葉珊的潛在意義，本文所採行的方法，自然不將「抒情」視為一種文類風格，而是更有論述性的編碼形式。

三、羅卡的浪漫主義與《西班牙浪人吟》的抒情性

翻閱羅卡的生平記述，⁴²會發現他的詩觀和政治趨向都與葉珊極為接近。羅卡在出版第一本散文集《印象與風景》（*Impresiones y Paisajes*）後，寫信給朋友：「我是超級浪漫主義者，我非常以此為傲。」⁴³而這本原是走讀卡斯提亞（Castilla）和安達魯西亞（Andalucía）見聞的筆記散文，是作者對「記憶、風景和人物的一種解讀」，因由他的超級浪漫主義，他的解讀如下：

40 引證另可參見須文蔚，〈楊牧評論與研究綜述〉，《臺灣現當代作家研究資料彙編 50：楊牧（1940-）》，頁 97、99。

41 王德威，〈「有情」的歷史——抒情傳統與中國文學現代性〉，《中國文哲研究集刊》33 期（2008.09），頁 79。

42 羅卡於 1898 年出生於西班牙南方格拉那達省的牛仔泉鎮，那是充滿音樂、舞蹈和陽光的黃土平原。羅卡受惠於童年在大自然的成長經驗，長年聆聽家僕的吉普賽故事、歌謠和彈奏吉他，他的詩歌風格獨特，對事物的觀察視角另類。儘管他有音樂專長（可自彈鋼琴、吉他自唱、編曲寫歌），擅寫戲劇，終其一生他都是個詩人。此處描述參考 José Luis Cano, "Prólogo" de Federico García Lorca, *Romancero Gitano y Poema del Cante Jondo* (Madrid: Espasa-Calpe, 1983), p.7-32。關於羅卡生平已有許多中文介紹，可供讀者參酌，如：張淑英、陳南好、余佳燕等人之文論，本文不擬贅述，後文另會補充羅卡出生前後的西班牙局勢及羅卡的文學身分和政治立場。

43 Federico García Lorca, *Impresiones y paisajes*. Ed. Rafael Lozano Miralles (Madrid: CATEDRA, 1994,2017), p.13.

在熱情的內心狀態，幻想的心靈之火燃燒了外在的自然狀態，如同滿月侵襲田野，微物被放大，醜陋高貴化。在我們靈魂深處，有某樣東西超過所有存在。大部分的時間這樣東西是沉睡的；當我們記起溫柔的遠方，或者為它受苦，它就醒轉過來，而且擁抱風景的瞬間，這些風景成了我們人格的一部分。⁴⁴

景物經由羅卡的內在醞釀轉化而岐生意義，風景就不再只是外於自己的存在，他的每時每地的觀察都與生命情境互感，若是以此對應界定葉珊的浪漫主義，那是「人性關照、生命情調、浪漫抒情與溫柔敦厚」，以及他對「自然和田園有憧憬」。至於「介入現實的熱情」，幾乎是他生命的寫照。38 歲被暗殺的羅卡，不屬於任何政黨，不參加民兵或軍隊，他期盼西班牙的復興，他將自己的命運緊緊聯繫於人民群众的命運。法國歷史學家讓·德科拉（Jean Descola）評其「貢獻給革命的是兩個愛：愛西班牙人民——他非常瞭解西班牙人民；愛他那小小的格拉納達故鄉，它在他心中是和整個西班牙混在一起的」。⁴⁵ 這樣的浪漫主義精神在之後的詩集⁴⁶ 依然可見，尤以《西班牙浪人吟》更具說明性。⁴⁷

《西班牙浪人吟》收錄了 18 首「故事詩」，這些詩不僅內容充滿故事性，更在形式上，恪守每行詩八個音節偶數句押韻，且全詩為同一韻腳的格律，這是西班牙的傳統詩型，不過，羅卡自言：「從 1919 年起，我發現了故事詩，一種更符合我的感覺的形式。故事詩有兩種模式：抒情和敘事。我只想要將兩者合而為一。」⁴⁸ 整體而論，他曾受前行詩人，亦即 16 世紀的西班牙詩人貢果拉（Luis

44 同註 43，頁 57。

45 Jean Descola（讓·德科拉），管鎮湖譯，《西班牙史》（中國北京：商務印書館，2003.08），頁 493。

46 Cano 曾表示羅卡在 1921 出版的第一本詩集，明顯可見受到浪漫主義、現代主義的影響，不過他已經有了個人的詩語言。José Luis Cano, "Prólogo" de Federico García Lorca. *Romancero Gitano y Poema del Cante Jondo*, p.13。

47 J. M. Aguirre 引證了羅卡在演講中，清楚暗示了他與浪漫主義的關係。進一步說明，羅卡借用「弗朗明歌的斷續調很少是敘述性的，其功能和形式本質上是抒情的。羅卡寫出一定要有敘事情節的故事詩，但他想提供的是『抒情故事詩』」。頁 81。

48 轉引自 J. M. Aguirre, "Zorrilla y García Lorca: leyendas y romances gitanos," *Bulletin Hispanique*, tome 81. n°1-2, (1979), p. 77。

de Góngora) 抒情詩的影響，貢果拉採取抒情以對抗史詩的寫法，可做為西方探究抒情傳統的一個方向，但羅卡不純然抒情，在敘事的部分則取法另兩位前輩詩人利巴斯(Rivas)和索利亞(Zorrilla)。⁴⁹此外，九〇年代來台客座의狄安國教授(Angel Díaz Arenas)論析羅卡的詩作時，直接以抒情詩文本(texto lírico)稱之，《西班牙浪人吟》即代表之一。根據狄安國著書附錄的術語彙編，抒情詩、史詩和戲劇並列三種文學的類別，抒情詩的特點為詩人心境(intimista)世界的表達。抒情(lírico)則是「詩人自我的深度表達」。⁵⁰此處定義的是抒情主體的情感體現，強調自我表現，或可聯繫中國抒情傳統的抒情自我，亦如陳義芝探討高友工的美典而指出：「所敘之事經過內心的涵融、情思的轉折，經過取捨、醞釀、變化，事理不再是硬梆梆的概念，知識不再是不切己的、沒有感受的資訊，作品中心繫乎作者中心。」⁵¹羅卡的內化工夫，解消了故事詩中客觀再現的事理概念，所有知識和感受都是經過他內在的涵融，充分展現了詩人的想像及創造力。

就以羅卡在《西班牙浪人吟》嚴格遵守格律來看，筆者認為這一方面是要讓詩的音樂性和節奏感增強，另一方面則要挑戰詩人對意象和語言的節制。對向來愛好馳騁想像的羅卡而言，這種「作繭自縛」的詩創作，似乎也是一種隱喻，咸以為面對20世紀二、三〇年代的西班牙政府從軍事專政到左右兩派對峙的紛亂，詩人意圖讓思想的翅膀衝破政治的禁錮。格律的限制就像巴舍拉(Gaston Bachelard)曾提及的「受縛存有」，巴舍拉認為在介殼的主題上，意象的想像在自由存有和受縛存有的辯證關係中運作，如果格律是介殼，那麼在介殼之內和之外，羅卡的意象就有著自由存有和受縛存有的辯證，⁵²例如在〈西班牙憲警之

49 同註48，頁77。

50 Angel Díaz Arenas, *Introducción al análisis del texto lírico: tres poemas de Federico García Lorca* (Taipei: central book publishing co., 1992), p.321。

51 陳義芝，〈住在一千個世界上——楊牧詩與中國古典〉，陳芳明主編，《練習曲的演奏與變奏：詩人楊牧》頁318。

52 巴舍拉從空間進入人類「深廣意識」的探索，對於理解詩人的想像力極有啟發性，在〈介殼〉這一章節，透過軟體動物的自然現象來闡釋「一個空著的介殼，就像一個空巢般邀約庇護的日夢入住」，當然介殼開展的

歌》這首詩中，為了押 e-a 韻，詩人自創新字 **nochera**，讓這兩行詩成了全詩的亮點：

Cuando llegaba la noche, （當來到了夜晚）⁵³
 noche que noche nochera, （夜晚是夜晚了的夜晚）

以文法來定義 **nochera**，應視作動詞，將名詞另行造字成為動詞，看似為了滿足一句八音節和押韻的需求，卻是突破文法規則展現的創造力，可以說透過這個動詞的衍義讓意象的想像在自由存有和受縛存有的辯證中開展詩句的新頁。有論者認為此夜晚直指聖誕夜，夜晚一詞的重複帶出複查的音律則「近似於西班牙傳統聖誕詩歌（Villancico）的韻律」，⁵⁴ 筆者則以為還需檢視下面兩行詩句，因為這四句既是一個詩段（*estrofa*），也是一個完整的句子：

los gitanos en sus fraguas （吉普賽人在他們的鐵舖）
 forjaban soles y flechas. （鍛造太陽和箭）

forjaban 這個動詞尚有想像的意思，而太陽和箭是大自然和實物的並置，可以虛實視之，於是詩人將我們引導到一個吉普賽人生活的實境，我們得以看見、聽見和感覺：夜晚中的夜晚，或可是聖誕夜的夜深，在鐵舖中工作的吉普賽人，若悲觀理解，則是對比於歡樂節慶的孤獨。若是樂觀理解，則可以是構築夢想，他們的歌聲、打鐵聲，還有光影和熱，熔爐的火和鐵擊噴散的火星，那是想像中的太

空間其內外充滿辯證性，一如介殼的生成和被棄，充滿生氣勃勃的創造和誕生的力量。巴舍拉舉「雙頭柳美精」來發展論述：「動物不過是複化各種『源出』意象的託辭……只有意象才能讓動詞再次啟動。」Gaston Bachelard（加斯東·巴舍拉），龔卓軍、王靜慧譯，《空間詩學》（台北：張老師文化，2003.07），頁191-194。

53 本文在分析詩句時，為了讓讀者可以更貼近討論，採用筆者的直譯，後文討論葉珊的譯本時，也以筆者的直譯為參照。

54 Federico García Lorca（費得利可·加爾西亞·羅卡），陳南好譯，《吉普賽故事詩》（台北：聯經出版事業公司，2006.08），頁92。

陽。當然詩行中，以大自然和日常物質、堅硬與柔軟等虛實並置的情況並非罕見，重要的是讀者能夠常常將想像如鍛鐵之延展，像是進到詩人的日夢，一如巴舍拉的介殼邀約庇護的日夢入住。

只是羅卡的日夢還可以是什麼？

就形式而論，《西班牙浪人吟》兼顧深歌（以吉他伴奏吟唱）傳統和故事詩傳統，既是吉普賽的傳奇音樂劇，又是吉普賽的傳奇詩。⁵⁵ 拆解詩行，人事時地物明晰可辨，故事鮮活可敘，西班牙南方地景和吉普賽族群色彩濃厚，以之為最本土的創作也不為過，但羅卡在 1935 年的朗誦會卻將之全然推翻。他說這本詩集不是講誰的故事，唯一的真實人物，就是被沉澱出來的「悲哀」（*pena*）。「悲哀」並非憂鬱或者鄉愁之類的情感名詞，羅卡認為安達魯西亞的悲哀是「一種戰鬥，存在於愛的理智和圍繞著他無從瞭解的神秘之間。」⁵⁶ 羅卡的悲哀質地在第一本散文集已經出現，他在《印象與風景》一書中曾告訴讀者：「如果你讀完整本書，將注意到某種模糊性和某種憂鬱。你將看到事情如何發生，而且描述總是帶著苦楚，解讀也是悲傷。」⁵⁷ 或許我們可以說，走讀地景所言之苦持續而漸次劇烈，就像吉普賽歌手吟唱斷續調（*siguiriyas*），時而拔尖時而低沉，時而碎語終至敲打肺腑迸裂的閤啞，不帶愁憂之淚的悲哀。其實羅卡就是用了斷續調來寫，他說《西班牙浪人吟》是「一首安達魯西亞之歌」，吉普賽只是副歌，又說取用吉普賽乃因「吉普賽人在安達魯西亞是「最崇高的、最深奧的、最貴族的」，又最具代表性。⁵⁸ 無怪乎，這本詩集中充滿象徵，而吉普賽就是「捍衛著安達魯西亞及宇宙真理的燒紅的炭、血液和字母」。⁵⁹ 我們在詩中讀到月亮、馬、血、天使、綠色等具象徵意涵的元素，翻轉了刻板印象的安達魯西亞，羅卡要給人們

55 同註 54，頁 6。

56 同註 54，頁 125。

57 Federico García Lorca, *Impresiones y paisajes*. Ed. Rafael Lozano Miralles, p.57。

58 J. M. Aguirre, “Zorrilla y García Lorca: leyendas y romances gitanos,” *Bulletin Hispanique*, tome 81. n°1-2, p. 78。另可見《吉普賽故事詩》，頁 123。

59 Federico García Lorca, 《吉普賽故事詩》，頁 125。

新的眼睛，他將「可見」轉換為「不見」，所以他說：「詩中的安達魯西亞將不是眼見的，而是有所感受的。」⁶⁰ 如此一來，我們就可以明白何以「悲哀」是唯一的人物。所有具象的事物都是替代，借用余光中的說法，⁶¹ 羅卡借用了地景、傳說、人物等來「翻譯」自己的經驗成詩，甚至「翻譯」自己的感受，要從中探詢「悲哀」，將涉及羅卡經驗世界的社會、政治、時代等深刻的文化議題。

四、混亂時代與詩的純粹

羅卡於 1898 年出生在西班牙南方安達魯西亞省的格拉納達（Granada）。這一年西班牙失去了最後的殖民領土，古巴獨立，波多黎各、菲律賓和關島歸給美國治理亦即在獨立戰爭、美西戰爭中，西班牙均屬戰敗國，在巴黎簽訂和談協定時，更看出面對美國勢力，其他歐洲國家的冷漠態度，西班牙進入前所未有的孤立狀態，史家稱此時為西班牙近代史的黑暗時期。然而，國勢衰敗並不意味人文貧瘠，自 19 世紀的偉大寫實作家出現到 20 世紀三〇年代內戰爆發，在西班牙文化上稱為白銀時代（Edad de Plata）。這是自 17 世紀黃金時代之後，西班牙的哲學、藝術或文學再度受到國際肯定的時代。西班牙對外政權的挫敗，也影響內政，恐怖暴力事件、罷工、左、右派的暴力相向等狀況，讓西班牙進入二〇年代的軍事獨裁，並導致 1936 年到 1939 年的內戰。如此亂世造成國人物質匱乏、精神苦悶，引發詩人就物質及精神問題為題材的詩在世紀交替之際盛行，有些作家在文學史上被歸為「九八年代」詩人，其實這個名稱只是作家阿佐林（Azorín）不經意的使用。⁶² 「九八年代」的知識菁英不代表任何思想學派、輿論潮流，每

60 轉引自 J. M. Aguirre, "Zorrilla y García Lorca: leyendas y romances gitanos," *Bulletin Hispanique*, tome 81, n°1-2, p. 78。另可參見《吉普賽故事詩》，頁 124。

61 余光中在〈作者，學者，譯者〉一文指出：「作者『要翻譯』自己的經驗成文字，譯者要『翻譯』的還是那個經驗，卻有既成的文字為憑。」（《藍墨水的下游》，頁 38）如果由此延展，筆者將羅卡的詩作視為他對生命經驗的翻譯，那麼葉珊即是在羅卡的文字框限中，翻譯羅卡的生命經驗。

62 關於西班牙歷史和文學史的部分，本文參考白安茂著，游淳傑譯，《簡明西班牙文學史》（台北：文橋出版社，1989.10），頁 67、74。

個人都是孤立的，其中最重要者為烏納木諾（Miguel de Unamulo）法國史家讓·德科拉稱其為「西班牙最能言善辯的天才」。儘管他們用創作使西班牙出現白銀時代，德科拉認為思想革新的他們太過天真，缺乏政治支點，也就是說，左右兩派都否定他們，而最根本的原因則是「未能把傳統與現代思想協調起來」，將古老西班牙主題現代化，要等到羅卡才得以實踐。⁶³ 這裡應當是指羅卡採行民歌、故事詩等傳統形式進行詩的創作。

羅卡不選擇任何黨派，也不寫政治詩，但他是一個重要的象徵：內戰殘酷的景象是「以紅色恐怖對白色恐怖」，因為當「佛朗哥行刑隊的槍聲在馬霍爾卡淒慘地迴盪的時候，民兵在強姦修女，褻瀆陵寢，洗劫教堂」，混戰的上方矗立兩位憤怒的大天使，其中一位就是內戰前受難的羅卡。⁶⁴ 西班牙內戰死傷無數，如果羅卡知道他的身先士卒只是競跑前的槍響，而非止血的終曲，他肯定要憤怒的。對比於政治的混亂，鄉下出生成長的羅卡，其實童年生活非常單純而豐富，白日徜徉於大自然，夜晚聆聽來自父母、吉普賽僕役講述的民間故事或傳奇，音樂是家中不可或缺的主旋律，或是民謠小調，或是吉他鋼琴的彈奏，他自認為童年從來沒有離開過他。⁶⁵ 這種童年的歡愉和滿足，造就他的樂觀，他曾在訪談中提到家道中落後，他在馬德里求學時，有一天又沒錢了，他和達利（西班牙知名畫家）用茅草和自黏的天使將寢室打造成荒原，然後開窗向路人求援。⁶⁶ 因此他會說寫作是一種遊戲，消遣，用來愉悅自己，所以「我尋找快樂，而非憂愁」。⁶⁷

羅卡要求藝術的純粹性，不管是之於詩、戲劇或其他，藝術家必須只能是藝術家，因為一切作品都是來自內心，比方同時代年輕的優秀詩人阿爾貝迪（Alberti）去了一趟俄國，成了共產主義者，就沒有詩了。他認為藝術家，特別是詩人，應該是無政府主義者，他只需要聽見來自內心的三種聲音：死亡（用徵

63 Jean Descola, 《西班牙史》，頁 460-461。

64 同註 63，頁 492-493。

65 José Luis Cano, “‘Prólogo’ de Federico García Lorca,” *Romancero Gitano y Poema del Cante Jondo*, p. 7-32.

66 Andres Soria Olmedo, *Treinta entrevistas a Federico García Lorca* (Madrid: Aguilar, c1988), p.37。

67 同註 66，頁 24。

兆)、愛和藝術。⁶⁸ 早年西班牙有無政府主義派，設有總部在加泰隆尼亞和安達魯西亞，後來形成無政府主義——工團主義工會聯合會，他們的主張也從否定政權機關、宣揚個人行動、拒絕任何束縛（特別是宗教），演變為直接行動，如有必要就採取恐怖手段。⁶⁹ 羅卡並非聯合會的一員，他支持無政府主義，但他的無政府主義應當是不受役使的概念，人們可以隨心所欲地言論和創作，一旦偏向某個政黨，內心的聲音就被制約。羅卡的政治理念，很少在訪談、演講、朗誦等資料中可得，然而，這不表示政治冷感，他被槍殺前不久還入監探望妹夫，這位親人只因擁戴社會主義被抓，羅卡的悲痛不難體會。

如上，不難找到葉珊與羅卡內在意識的連結。如果羅卡只是單純的享樂主義者，如他自言寫詩是遊戲，他要快樂而非憂愁等等，那麼何以長槍黨要帶走他？當羅卡死訊傳出，卻找不到他的遺體？直到內戰結束，在格拉納達的人們為甚麼不能談論羅卡，他的書也成了禁書？⁷⁰ 或許我們可以就葉珊評斷詩的文化關涉交相參照，尋獲一些解釋，葉珊認為：「詩人志在繼承和延續，首先便須能面對他的時代文化，判別虛實，區分優劣，惟恐和他的時代產生隔閡。」⁷¹ 羅卡在 38 年的歲月中，為數不算少的詩作和戲劇，每一發表都引人矚目，不管是地方感，或是傳統的再現，都採取了新的視角揭露或重詮，無疑地「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。」⁷² 所以說羅卡的抒情美學不只是為敘事詩增添美麗的外衣，也讓他的內在意識不能言說的部分得以現形。

1940 年，第二次世界大戰甫爆發年餘，葉珊出生，⁷³ 順延著歷史軌跡會發現他所處的時代困境不亞於羅卡。先是在日本殖民下，台灣人萌生的弱小民族情

68 同註 66，頁 78。

69 Jean Descola，〈西班牙史〉，頁 450。

70 Ian Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca 1989-1936* (Barcelona: Plaza & Janes, c1998), p.698。

71 王靖獻，〈詩關涉與翻譯問題〉，《中外文學》21 卷 4 期（1992.09），頁 12。

72 同註 71。

73 本段落之葉珊生平與世界局勢之大事紀乃參考黃麗明所製之年表，見黃麗明著，詹閔旭、施俊州譯，曾珍珍校譯，《搜尋的日光——楊牧的跨文化詩學》（台北：洪範書店，2015.11），頁 292-298。

結，皇民化運動則加快稀釋殖民地台灣的文化和語言。隨之而來的太平洋戰爭，美軍空襲的子彈開始投射台灣，初時童稚的葉珊尚「睡在大海溫暖的旋律裏，那麼平安，幾乎是完全不憂慮的」；⁷⁴但當子彈落在花蓮，數十年後回憶起，思緒翻動鼓盪久久不能平息。最完整的記憶，是母親帶著他遠行到偏郊山嶺躲空襲，用力將他推下雜樹叢生的凹地，再從上抱著他用身體屏障，「即使飛機掃射，也只能打到她，打不到壓在下面的兒子」。⁷⁵1945年大戰結束，同年10月國民政府接管台灣，1946年葉珊成了戰後台灣第一屆國民小學學生。六年的小學生涯走過二二八事變、國民政府退守台灣，大批外省民、兵遷居台灣。最日本（皇民化）的社會，又要進入標準國語（北京話）的年代，對葉珊而言，種種的社會變遷他不是很懂，卻說「除了精神上覺得我必須反抗，享受那種悲壯和淒美，而肉體上我正放縱地承受著夢魘的壓迫」。⁷⁶這樣的患得患失的情緒開啟的青春，總是在一種政治氛圍，或說一種生活情境中，易言之，四〇年代末期開始到六〇年代的台灣以反共和戰鬥為名，進入戒嚴的白色恐怖讓花蓮許多知識界的菁英捲入政治的糾紛，那是一個標語和口號的時代。⁷⁷少年葉珊開始寫詩，在同好程健雄的激勵下，他對詩的感悟日深，在那個年代他以為詩「就是一巨大的隱喻，你用它抵制哀傷，體會悲憫，想像無形的喜悅，追求幸福，……詩提升你的生命。」⁷⁸

從生活體認的詩感自此可銜接到前文論析的浪漫主義，一如他從葉慈，旁及卡繆，而至羅卡，全是探索生命的路徑，也是解離低谷的可能，雖然對於翻譯羅卡之詩，他曾有懷疑：「我不知道在別人的民謠和旋律裡，到底能不能為自己找到宣洩愁緒的路。」⁷⁹終究，羅卡的哀愁還是成了葉珊的哀愁，行文至此當知這

74 楊牧，《奇萊前書》（台北：洪範書店，2003.01），頁26-27。

75 楊牧，《亭午之鷹》（台北：洪範書店，1996.04），頁166-167。

76 同註74，頁123。

77 葉珊曾敘述一段學長和外省老師因語言不通而致衝突，老師脫口怒斥不管是說日語或是台語都是亡國奴。葉珊願意理解老師來自東北曾受迫於日本的痛苦，但是不平之感仍然伴隨著他。為此他開始「學習去冷冷觀察，不只眺望山和海和日月星辰那些了，也張大眼睛注意看人和人的關係」。楊牧，《奇萊前書》，頁183。

78 同註74，頁241-242。

79 楊牧，《葉珊散文集》，頁143。

絕非「少年不識愁滋味」，而是人與世界種種惑魅困頓。一如羅卡的無政府主義，葉珊也在 17 歲左右就開始思考「安那其」，一個真正完整良好的無政府主義者。他所持的論點，在於對獨裁的政府、腐敗的司法、貪婪的立法、無公理正義的體制和冷漠自私的人民等營造的現實痛心疾首，先是介入抵抗，然後退出的人。⁸⁰因此，多年以後，他會再次想起 1936 年死了一個西班牙哲學家烏納木諾（Miguel de Unamuno），在格拉納達死了詩人羅卡，他將會寫詩紀念這段因翻譯而意外收穫許多的片斷，因為「前後不斷襲來的西班牙形象，哲學，詩，以及民謠和傳說」，讓他想問：「一個民族如何悼念充塞在大氣中那久久不散的魂魄呢？」⁸¹他知道久久不散是因為被迫終止的生命，是政治角力的犧牲品，是在最愛的土地留下鮮血。當然，執筆翻譯以前葉珊已經知道羅卡的命運，這層感受必然影響譯筆。

五、以詩之本質動靜消長的創造性翻譯

楊牧曾云：翻譯甚難，但他所指的不是替換的文字表達原文指意的難，而是要「如何準確地掌握原文所依恃的體格姿勢，當下使用另外一種文字來替代它，以之支持起它穩定的不變的指義，而無移易的痕跡，周延完整，甚至綿密如原狀」⁸²這段論理尖銳的美文在九〇年代刊出，楊牧譯詩的工作已多有積累，或許翻譯第一本詩集還無法達到綿密如原狀，也不算掌握了原文的體格姿態，但是他談論詩翻譯的重點，其實是要回到詩的本質。換言之，他對原文體格姿態的認定，或者譯文要能綿密如原狀，可能都不是「信雅達」中的信，而是掌握詩的實質。是故，葉珊不僅是以詩人的眼光來感應羅卡的詩，若是比對羅卡和葉珊的家庭、成長背景、思想和美學觀多所契合，更有一種惺惺相惜的氣味。

翻開本文參考的《西班牙浪人吟》譯本（洪範版），扉頁上頭寫著「世界文

80 楊牧，《奇萊前書》，頁 284。

81 楊牧，《奇萊後書》，頁 386。

82 王靖獻，《詩關涉與翻譯問題》，《中外文學》21 卷 4 期，頁 7。

學大師隨身讀」，再看原作者和書名都只有中文而無原文，更有趣的是原作者和譯者的名字置中且字體大小一樣，迥異於大部分譯者姓名是被縮小字體或放在書頁的角落，可見此一版本堅持譯者的重要，也間接說明這本詩集譯者的主導性，或者說，出版社的用意在於引介世界文學，而非嚴格的譯本格式。⁸³ 用「忠實」原文的傳統翻譯比對，《西班牙浪人吟》有不少背離原文的處理，比方原詩採用的格律，不管是分行、分段、音節、押韻和韻腳，譯本幾乎沒能遵守，誤譯、漏譯、多譯也所在多有。⁸⁴ 不過，多年後作為譯者的楊牧曾對上乘英詩在頭韻的翻譯上「無能為力」，對擬聲作用只能「束手不管」，不喜歡譯文中的「就」、「著」、「了」、「的」卻非用不可，⁸⁵ 相較這本早期的譯著，似乎就更無須錙銖必較。也或許如此，余佳燕的〈翻譯的藝術：論楊牧譯洛爾伽詩〉亦是目前唯一涉及原文和譯文對照分析的論文，僅標舉譯文之特點。⁸⁶ 誠如本文亦欲回返葉珊時期，既要從其詩作特色詮解選擇翻譯羅卡的跨文化因素，也試圖從羅卡的譯詩中重現葉珊的詩觀，因之原文譯文理當相互詰辯彼此闡明。

（一）增譯的美學

余佳燕在其論文僅擇《西班牙浪人吟》的〈月亮，月亮〉（Romance de la

83 嚴格的文學翻譯通常會標出原文書名和作者原名。

84 葉珊的翻譯路徑是從英文譯本著手，或許問題出在英文譯本，但他曾在訪談中說：「在定稿前，逐詩與會讀西班牙原作的同學討論過。」見曾珍珍，〈離離和鳴——楊牧談詩歌翻譯藝術〉，《同樣的心：楊牧生態詩學、翻譯研究與訪談錄》，頁 226。或許，也有可能是版本的問題。探究葉珊翻譯疏失之處，並非不可行，或許也有必要，畢竟在葉珊的譯本，漏失了不少原詩所要傳達的重要訊息。然而葉珊曾言：「這本詩集先由我一手自英文轉譯，但心中不安，我請一位懂西班牙文的朋友坐下來和我一起檢驗其信實。我將我的中文稿口譯回英文，由他當場比對手上的西班牙文，希望不至於太乖離原作，有則即刻討論更正。」（楊牧，〈翻譯的事〉，《聯合報》，2006.12.06，D3 版。）另張淑英在〈四十年譯事：《西班牙浪人吟》vs.《吉普賽故事詩》〉也針對一些觀察認為楊牧對陳南好「西語直譯」的《吉普賽故事詩》和他自己的舊譯應十分看重，「同年 11 月 9 日新譯舉辦成果發表後，12 月 6 日，聯副便刊登他的文章〈翻譯的事〉，似有想要解釋澄清他翻譯《西班牙浪人吟》的心路歷程。」準此可知楊牧在譯文上還是有企圖要貼近原文。

85 同註 82，頁 14。

86 參見本文註 14。

luna, luna) 作評，是可以理解的。一方面這首詩在這本詩集最具有代表性，⁸⁷ 各種語言選譯這本詩集，此詩一定入列；另一方面這首詩所用的翻譯手法，在其他譯詩仍可得見，最明顯之處即是增補的譯體。

首先是分段和修辭的增補。就結構來看，原詩第一段是整首詩中故事發生的基礎，講述了月亮和小孩的互動，並預告了小孩的死亡。第二段以騎士（jinete）臨近。第三段是吉普賽人的出現，對小孩的死亡還不全明白。第四段月亮帶走小孩。第五段吉普賽人的悲傷。因此，五個段落的間隔是場景也是情節的轉換，是詩人的刻意為之。其中第一段有敘事者（詩人）插入的對話，請月亮快逃，但月亮只顧著對小孩說話。葉珊的中譯本，共分七段，主要是將第一段一分為三，他的效果是讓對話凸顯，所以他的第二段是第一次請月亮快走，第三段是第二次請月亮快走。整體來看，並未減損原詩的敘述邏輯，但另成段落主旨，則是比較幽微的背叛。在詩的修辭策略，詩行中有不少譯者自行增添的形容詞或副詞，以原詩第二段（葉珊的第四段）來看，增加的文句意，則讓詩的本意改變：

原詩	筆者直譯	葉珊翻譯
El jinete se acercaba tocando el tambor del llano. Dentro de la fragua el niño tiene los ojos cerrados.	騎士已經接近了 踩踏著如鼓的平原。 在鐵鋪的小孩 兩隻眼睛閉上了。	騎者和馬匹近了， 隨著一長串的鼓聲，近了， 大草原上偉大的鼙鼓。 童子的雙眼緊閉，不敢 逼視這一剎那，不敢逼視。

這一段需要具備一些有關安達魯西亞傳奇、地景的知識，才能理解作者的原意，比方騎士喻表死神，tocando el tambor 是敲鼓的意思，在這裡有兩層意思一是格拉納達的平原有點高度，像一面鼓，而死神騎著馬來到，馬蹄踩踏就有如

87 參見《西語世界最好的詩》（*Las Mejores Poesías De La Lengua Española*），集內彙整 12 世紀到 20 世紀以西班牙文寫作的詩中精選，不足 500 頁又要橫跨 800 年，上榜的詩人固然難得，能放上幾首詩，哪幾首，肯定非有相當代表性不可。羅卡是書中 20 世紀的代表詩人之一，而這首〈月亮，月亮〉就是他無數詩篇唯一上榜之詩。Ediciones 29, *Las Mejores Poesías De La Lengua Española* (Barcelona: Ediciones 29, 1991).

在平原上敲著鼓。葉珊在這本詩集的翻譯，除了保持詩質的美感，還意圖達到詮解的效果。在這個段落，葉珊雖然沒能表達出原詩中「小孩死了」的訊息，還擅自多加了一行詩句，但是，「大草原上偉大的鞦鼓」也可聯想成草原如鼓的地理空間俯視。此外，藉由刻意的增添如：「一長串的鼓聲」、重複兩次「不敢逼視」，則營造了緊張的氣氛，增強故事張力，不能不說這是對不懂原文的讀者更有吸引力的譯法。

其次，看似刪減的文字其實是以替代進行的增譯，刪減的缺漏有時會讓原詩在技術關涉的用心被忽略了，現就第一到第四行的詩句（首段）和倒數四行（尾段）的詩句來做比較：

原詩	筆者直譯	葉珊翻譯
La luna vino a la fragua con su polisón de nardos. El niño la mira mira. El niño la está mirando.	月亮已來到鐵鋪 夜來香的腰部襯墊。 小孩看著看著(月亮)。 小孩正看著(月亮)。	月亮徐行到了鍛鐵廠， 帶著甘松的喧嘩，柔美地挪移： 童子凝望月亮， 長久的凝望，那麼專注
Dentro de la fragua lloran dando gritos, los gitanos. El aire la vela, vela. El aire la está velando.	鐵鋪內他們哭泣 叫喊著，吉普賽人。 風遮蔽，遮蔽月亮 風正遮蔽月亮	而流著煉鐵的淚， 淚啊，吉普賽人哀泣； 而徘徊的風低吟憂傷， 徘徊、徘徊，匿藏，匿藏

其實這兩段落是平行對應的詩行，換言之，為了得到小孩的死亡，月亮（La luna）和風（El aire）是共謀的關係，羅卡用重複的句式表現出來，而這個重複句式還可增加音樂性，重複名詞——鐵鋪，則是讓場景合一，這兩種重複使首尾得以呼應，文意得以聯繫。葉珊用「煉鐵的淚，／淚啊」取代「叫喊著」，銜接「吉普賽人哀泣」，收斂了原文哭喊的情感，再以「而徘徊的風低吟憂傷」作結，非常符合葉珊時期的抒情美學，或許我們還可以說這是葉珊之所以將吉普賽人以浪人稱呼的感性觀點。

透過「重複」構成新的聲音規則是詩歌的特徵之一，羅卡在這本詩集多有使用，不過，葉珊譯本自行增添的複查更多，例如：「攀爬，攀爬而上」（〈夢遊〉）、「不要談起大海啊大海，／……煩惱的大海」（〈黑色的煩惱〉）、「帶著鹽味的晨光剝裂，剝裂。」（〈聖麥柯〉）、「赤裸的風飄近，飄近」（〈西班牙民事警員之歌〉）等。據此或可視葉珊無法隨從「故事詩」的音節格律，又想保留羅卡詩集的音樂性而為。一如余佳燕的分析，她從詞或句式的重複，為了聲韻刻意選擇的詞彙，一樣結論出葉珊譯本的音樂性，有著文字反覆迴增的民謠音樂性。⁸⁸

最後論及標點，譯文多處增加了標點符號，其中引號的增添最具功能，或者說原詩的對話設計是藉由第三人稱轉入第一或第二人稱而得，一旦譯者用上下引號標示，則對話立顯。整本詩集 18 首，葉珊增標引號者有 11 首之多，其中第二首詩〈普梨西奧莎和風〉是羅卡自創的神話，他說採用當今通俗的元素協調吉普賽神話的元素，⁸⁹ 若從第二、三段來看，可觀察到如此之神話創造，最鮮活之表現即為對話，現試析如下：

原詩	筆者直譯	葉珊翻譯
Niña, deja que levante tu vestido para verte. Abre en mis dedos antiguos la rosa azul de tu vientre.	小姑娘，讓我掀開 妳的洋裝給我看。 在我古老的指尖綻開 妳腹部的藍色玫瑰。	他茫然輕浮的小調： 「小姑娘，我要掀起你的裙子， 讓我看你，小姑娘， 我要用這幾根老醜彎曲的指頭 將你小腹上淺藍色的薔薇打開。」

葉珊增加的發話者「他」，在前行詩段意指永遠不睡的風，也就是有著藍色石頭裸身的聖人克里斯多巴龍（San Cristobalón），原本是旅人的保護聖人，⁹⁰

88 余佳燕在文論提到楊牧的詩很注重聲韻，並且檢驗出〈月亮，月亮〉一詩在一、二、四、五、七節各押了ㄣ等韻。見〈翻譯的藝術：論楊牧譯洛爾伽詩〉，許又方主編，《向具象與抽象航行——楊牧文學論輯》，頁 266-270。但細究《西班牙浪人吟》其他首詩，雖有押韻，但非如羅卡採用傳統規則的押韻，而是達到音樂效果的自由韻。

89 Federico García Lorca，〈吉普賽故事詩〉，頁 11。

90 同註 89，頁 12。

羅卡轉化為情慾象徵，葉珊則在他追逐少女的話語以「茫然輕浮的小調」定位，再加上發言所用的標點——冒號和上下引號，讓克里斯多巴龍的形象立體起來，因此，與其說葉珊的引號使用是標點的運用，不如說這也是一種翻譯。在整本詩集具有告示牌的作用，亦即指陳原詩在此是為了發言、歌唱或對話，其作用還有增強敘事詩的小說感或戲劇性。

（二）情感抒發與感官交融

除了增譯凸顯作為譯者的主導性，葉珊風格的抒情和浪漫也彷彿魔術師般讓語句變形，現就〈普梨西奧莎和風〉的第五到第八行詩為例分析之：

原詩	筆者直譯	葉珊翻譯
El silencio sin estrellas, huyendo del sonsonete, cae donde el mar bate y canta su noche llena de peces.	沒有星星的寂靜 正從單調之音逃逸， 掉落大海拍打和歌唱之處 它的夜晚充滿魚類。	漆黑啊！沒有星子的沈寂飄然落下， 歌唱的旋律悄悄飛馳 向澎湃的狂潮，狂潮吟誦 黑暗神奇的曲子的地方——

此詩段使用三個發聲詞：sonsonete（名詞，有節奏的敲擊聲或單調之音）、bate（動詞，拍打、敲擊或攪拌）和 canta（唱、鳴叫或吟詩），加上循八音節的規則和 ABCB 的押韻，形成有強烈聲音效果的意象，以此閱讀詩行彷彿這些聲音的熱鬧氛圍把安靜的星星趕跑了。反觀葉珊的翻譯，保留原詩的歌唱（吟誦）和澎湃（拍打），另寫下「狂潮，狂潮吟誦……吟誦」是慣用的反覆迴增，以及漢字獨有的疊字「漫漫」，都呼應了羅卡的音樂指向。更有意思的是，在此的翻譯並非詮釋性的增刪，而是情感式的抒發，「漆黑啊！」、「星子」、「歌唱」、「澎湃的狂潮」，尚可聯繫到徐志摩、林徽音的詩文句，頗有五四的況味，可見葉珊時期的翻譯勾連他的文學底蘊，與華語文化遙相呼應。此外詩句言及：要從單調處逃開，墜落充滿魚群、活力十足歌唱的大海，其實也是羅卡一向的主張，

他曾說：「中規中矩的詩讓我受不了。」⁹¹顯然在神韻上，葉珊是與羅卡契合的。

再就原詩思考，羅卡用字極簡，意象卻非常鮮明，這個段落採用了對比意象：寂靜無星的天空對應澎湃唱歌又充滿魚群的大海，讓詩行語句饒富深意。若再細究，「沒有星星的寂靜」是用視覺去呈現聽覺，在修辭上，即是「感官交融」的技巧。曾珍珍在〈譯者楊牧〉一文點出楊牧翻譯的《西班牙浪人吟》，「該詩集突出的『感官交融』（synaesthesia）修辭技巧，大量出現在他六〇年代中晚期的詩作中。」且不論楊牧詩裡如何運用此技巧，他在討論葉慈的〈青金石雕〉，即如此定義：「視覺敏銳而能過渡，發現嗅覺的效果，這是詩的『感官交融』（synaesthesia），乃是通過藝術想像力最蓬勃有力的運作始導出的新思維，亦即一全新命題的起點。」⁹²葉珊對詩歌的敏感，常常使其青出於藍，更甚於藍，或者如曾珍珍所言的「妙譯」。上述詩段，如果「沒有星星的寂靜」是一種「感官交融」的修辭，⁹³那麼葉珊的翻譯則在「感官交融」上，表現得更有創造性：字面上沒有翻出的「單調之音」，可說是以「漆黑」和「黑暗」來取代，此乃以顏色（視覺）過渡，發覺聽覺的效果。

這種創造性的「感官交融」，如同曾珍珍在評價《葉慈詩選》的翻譯時，讚譽「都是楊牧發揮知性與感性窮盡想像，逆溯原詩創作蹶生的現場，然後別出心裁以漢語再創作，有以致之」。⁹⁴在〈聖拉菲爾〉第Ⅰ章節的倒數句段（筆者標示 1-4 的詩行），若參照筆者的直譯，可發現楊牧以知性和感性窮盡想像，為原詩誘人的斷片設計，提供細節填補未言明的一切，表列如下：

91 Andres Soria Olmedo, *Treinta entrevistas a Federico Garcia Lorca*, p.39.

92 楊牧，《奇萊後書》，頁 107。

93 羅卡採用視覺過渡到聽覺的感官交融之例較多，例如第七首〈黑色的煩惱〉的詩行「她的雙乳／低哼著一隻又一隻圓圓的歌。」第 10 首〈聖嘉布祿（塞爾薇亞）〉的詩行「今夜的星辰／變成許多小鈴鐺。」都是最蓬勃的想像力導出的新思維。這些中譯與原詩大致相同，故僅引葉珊之中譯，見 Federico García Lorca（洛爾伽），楊牧譯，《西班牙浪人吟》（台北：洪範書店，1997.05），頁 27、43。

94 曾珍珍，〈譯者楊牧〉，《同樣的心：楊牧生態詩學、翻譯研究與訪談錄》，頁 184。

原詩	筆者直譯	葉珊翻譯
Petalos de lata débil recaman los grises puros de la brisa, desplegada 1 sobre los arcos de triunfo. 2 Y mientras el puente sopla 3 diez rumores de Neptuno, 4 vendedores de tabaco huyen por el roto muro.	虛弱的馬口鐵花瓣 繡上純灰色 的風，展開的 在凱旋拱門上 同時當橋吹起 十個奈圖農海神的謠言， 菸草的販賣人 他們隨著破城牆逃竄	而馬口鐵製造的花瓣， 把最精純細美的灰色—— 風的灰色，那招展千里的微風—— 1 鍍在矗立拱高的凱旋門上； 2 而橋樑悄悄細語，傳播 3 十個有關海神奈普夏王的謠言， 4 那些兜售菸草的漢子 沿著頹牆落荒而逃

上述詩例中 1-4 的詩行，可說是從觸覺過渡到聽覺，先是讓流動的風固定——鍍在凱旋門上，再是讓固定的橋樑擬人化成傳播的動態，使得習以為常以風為散播的概念產生質變，風和橋有了對位的關係，這是運用感官交融的修辭，重詮橋上人來人往，在耳語相傳的景象，逼使得後面兩句中兜售煙草的漢子要落荒而逃。因此，葉珊的翻譯擴增了原詩的想像之門。

〈聖拉菲爾〉是羅卡獻給柯鐸芭（Córdoba，或譯哥多華，安達魯西亞的三大城之一）的詩，全詩以哥多華的總領天使聖拉菲爾（San Rafael）在羅馬古橋上的雕像展開敘事，這首詩有其文化關涉，藉由殘肢的羅馬雕像和摩爾人的總領天使，再現過往受阿拉伯回教和歐洲天主教統治的雙重文化樣態，誠如最末段的詩行：

原詩	筆者直譯	葉珊翻譯
Un solo pez en el agua. Dos Córdoba de hermosura. Córdoba quebrada en chorros. Celeste Córdoba enjuta.	水中只有一條魚。 兩個美麗的柯鐸芭。 碎裂成水塊的柯鐸芭。 乾涸的王朝柯鐸芭。	深水裡的一尾魚，一尾魚， 兩個美麗的柯鐸芭 一個破碎於河水的迸流 一個在天上焦旱，枯竭。

全詩出現兩次「水中只有一條魚」，似乎意指柯鐸芭的兩種文化融合，葉珊

兩次均增譯為「深水裡的一尾魚，一尾魚」，除了展現民謠風的複查迴盪，重複兩次的一尾魚正對映兩個柯鐸芭，這裡或許可用葉珊時期對詩即是音樂的另類思索，即「通過筆下對若干屬性相近的有機客體之操縱，以發現高度自覺的內在結構，決定何者先行，何者觀望，跟進，或逕任其亡佚，目的在為維持一最接近自然的，完整的修辭生態」，⁹⁵ 換言之，葉珊對詩語言的掌握有其自覺、自主，增刪辭彙全是為了內在結構的辯證周延，最重要的是語意自然完整。這個概念不僅使得我們在上述詩段的譯文，更進入詩的邏輯，亦即兩個相對的柯鐸芭形象：水裡對應天上，迸流對應枯竭。實際上，舉凡葉珊在《西班牙浪人吟》的譯詩，大部分都可以如此解讀。

本文不在討論葉珊的翻譯能力，而且葉珊自己也把翻譯羅卡的詩作為一種練習，⁹⁶ 再加上洪範的設計本是以譯者為重，追究譯文的精確性並無太大意義。事實上，在文意方面，或許譯者葉珊是個背叛者，但在情感上，他可能是最好的詮釋者之一。如此筆法，或可稱之為葉珊靈感的翻譯，其重寫原作所建構詩的美感，在在顯現出譯者的主導性，顯然葉珊不想將羅卡創作的活鳥給剝製成死標本，而是在保留羽毛的同時，任其飛翔。⁹⁷ 這也符合他念茲在茲的譯者任務，班雅明在〈譯者的任務〉一文，提及字譯是次等的翻譯，開拓譯者的語言才是重要，也就是要將「束縛在作品中的語言，透過再創作解放出來」，⁹⁸ 葉珊非常認同班雅明將譯者努力的目標，視為「是與原作者接力去逼近純粹的語言」。⁹⁹ 如此一來，上述舉證的文字出軌，就可視為葉珊之於羅卡的再創作。

95 楊牧，《奇萊前書》，頁 27。

96 「年輕時，有段時間我對英國文學有點厭煩，也為了練習故，翻譯了西班牙詩人羅爾卡（Federico Garcia Lorca）」的作品。見李爽學，〈楊牧六問〉，《中外文學》31 卷 8 期（2003.01），頁 99。

97 余光中曾言：「創作的反面是模仿，甚至抄襲，不是翻譯。」他對翻譯定位非常寬鬆，因為他視翻譯也是創作，「一種定向的、有限的創作」。因此，「直譯、硬譯、死譯正是創作之反，因為創作的活鳥給剝製成譯文的死標本，羽毛一根不少，卻少了飛翔。」（《藍墨水的下游》，頁 38）本文是借用余先生的邏輯，反思葉珊靈動的譯筆。

98 Walter Benjamin, "The task of the translator," *Selected writings* Volume 1. Eds., Marcus Bullock and Michael W. Jennings (Cambridge, Mass: Belknap Press. 1996), p.241.

99 曾珍珍，〈離離和鳴——楊牧談詩歌翻譯藝術〉，《同樣的心：楊牧生態詩學、翻譯研究與訪談錄》，頁 216。

六、結論

葉珊所以對羅卡有所感應，是因為詩人的背景、詩風的意趣相投，還有時代給予的歷史經驗如此貼合，當然這樣的際遇可能只是生命中的一個偶然，選擇西班牙文學的翻譯似乎是一次畸長的芽胞，誠如他在《奇萊後書》提到之於羅卡的意象，最終止於四首組詩，和衍生前後的西班牙長短作。¹⁰⁰當然，從翻譯羅卡的《西班牙浪人吟》到完成詩作，間隔 20 年，固然印證了翻譯時的「責無旁貸」，也反映了葉珊對政治的關切一以貫之，然而，葉珊時期的政治取向，其實含混在自我省視和理解的過程之中，從他對寫詩的態度即可得知，他說：「在抽象世界裡描摹，複製不可歸類的，屬於個人的追尋，一種歷程，屬於自己的神秘。」¹⁰¹

本文不想僅就楊牧自身揭示的翻譯動機——「對獨裁政權的抗議」進行討論，而是採與「葉珊」平行的位置，來討論他第一本發行的譯詩。或者說，一個寫詩近十年的 25 歲青年，他如何理解這個世界？且看他在多年以後，回顧自己早期對抽象觀念的探索，幾乎就是驚悸叩問：「將憂鬱，寂寞，或死亡一類神靈網羅於胸臆，提升層次，賦各別以形狀，為我所用」。¹⁰²這與他在閱讀《西班牙浪人吟》時，著重在「咀嚼詩裡的死亡，愛情，和慾望的精微」，是彼此呼應的。這樣的情感真實之所以能在跨時空和跨文化之下連結，在於羅卡和葉珊都經歷過戰爭，¹⁰³羅卡開始寫這本詩集的年齡與葉珊開始翻譯的年齡相同，¹⁰⁴他們很少在詩中表達強烈的政治主張，他們力挺的是真正、完整、良好的無政府主義，他們都認同浪漫主義，並且從中汲取反抗精神，所以張惠菁在為楊牧寫傳時，提到楊牧對「美與反抗懷有浪漫的想像」，並且接著寫到：

100 楊牧指出這些作品並不像他「一貫有機生長的系列，以後也沒有繼續追索」，所以本文將兩人的交感視為生命經驗的偶遇，並非刻意經營或者持續經營。楊牧的字句參見《奇萊後書》，頁 386。

101 楊牧，《奇萊後書》，頁 383。

102 同註 101，頁 384。

103 羅卡（1898-1936）是一戰前世代，楊牧（1940-2020）是二戰世代，兩人都經歷過戰爭。

104 《西班牙浪人吟》寫於 1924-1927 年，1928 年出版。楊牧開始翻譯為 1966 年。

西班牙詩人羅爾卡，成為他寄寓想像的對象——詩人面對行刑槍隊與集權政府，唯有詩可傳達、延續他的生命。¹⁰⁵

這樣的連結，固然出於葉珊以為當時全世界能夠拿來比喻蔣介石的非佛朗哥莫屬，也是羅卡的「浪漫抒情」勾連葉珊的「浪漫抒情」所致。更重要的是他們都以詩為生命的出口。

誠如本文探討了羅卡原詩在承接傳統的格律之中，發揮豐沛的想像力或是自創新詞，或是藉由過渡五感六覺的感官交融，在葉珊以詩人的敏銳觀察下，其譯筆呈現的創作力亦不遑多讓。兩人相仿的經驗世界所產生的思想交感，具現在《西班牙浪人吟》就是原作和譯作相互詰辯彼此闡明的關係。因此，在原詩和譯詩的交相參照，可以看到葉珊時期的創造性翻譯：或是投射個人的文學養成；或是網羅技法「為我所用」，如「感官交融」；還有得益於敘事與傳說的特質，影響了日後持續數十年的戲劇獨白體等等。

羅卡的《西班牙浪人吟》已有數種中譯，如前註已有說明，但完整的翻譯以葉珊和陳南好為主。葉珊的翻譯自主性極強，正如前言所引，他認為翻譯不僅是應用技術，更是一種藝術。也如曾珍珍所言，作為譯者的葉珊，是和原著作者對等的挪借者、改造者。然而更重要的是，葉珊是詩人，他在高中階段就認為自己的表達方式是自己的，是最好的，不是常人所能辨識的，乃完全屬於自己，適宜，準確，有效。¹⁰⁶ 換言之，在與遙遠的西班牙羅卡神韻相通之際，他還將寫詩的美感經驗、過往古典現代英美等詩作閱讀的感應，全嫁接到翻譯羅卡之詩，所以《西班牙浪人吟》是詩的藝術。譯詩採取增刪修辭或詩句，如複查、加引號，或是應和原作的音樂性，或是增強戲劇感，在在都是以詩的純粹性（本質）完整化一首譯詩。陳南好的譯作，是經典譯註計劃下的產物，每一首譯詩都有標註，強調知識與學理的奠基。為了貼近羅卡音節明確（每行八音節）、偶數句押韻且一韻到

105 張惠菁，《楊牧》，頁 107。

106 楊牧，《奇萊前書》，頁 223。

底，陳南好採每行詩八個字，選字考量韻腳，但無法完全符合原詩的規則。此外，原詩用字淺白、句型簡單，但意象難以捉摸，尤其是字的多義性，更干擾陳譯本的選字或選詞，雖說直接譯自西班牙文版本，仍不免有誤譯。受限於每行八個字和押韻，相較於葉珊版本的自由風，陳譯本的詩句節制許多，增譯不多，意象的展現較拘束。

《西班牙浪人吟》的譯本將羅卡引介至台灣，對一些詩人如痙弦、陳黎產生影響，¹⁰⁷ 甚至對葉珊日後的創作也有啟發，然而，本文僅聚焦在葉珊時期的《西班牙浪人吟》，因為不管是羅卡其人其詩，還是葉珊其人其詩都蘊含了龐大的知識庫，更遑論他們竄生自任何觀察所得的豐沛想像，即如葉珊——楊牧對於翻譯提出技術關涉和文化關涉，其實也是一種詩學。雖說本文是羅卡詩的葉珊譯本研究，實則是以詩之名在羅卡和葉珊之間進行的跨文化研究，或者說透過對羅卡詩的剖析，我們看到許多熟悉的楊牧氣味。一反過去論者習以「對獨裁政權的抗議」看待葉珊的譯本，本文重新釐清葉珊時期詩作的特色，得以看到楊牧如何穿越自身的抒情，透過詩之純粹性，然後再觸及社會、鄉土，與政治。或者說《西班牙浪人吟》的探究，讓我們看到未來楊牧詩的某些特色或句法。

一如西語學者張淑英感嘆：如果沒有《西班牙浪人吟》，台灣文學討論詩壇接受西方影響或橫的移植時，只是遙望英、美、日，而忘卻西班牙，似乎忘記 19 世紀末、20 世紀初西語詩歌，也是影響英美日的主流之一。¹⁰⁸ 本文藉葉珊的西班牙印記，讓台灣文學的研究，可以在橫向的連結多一種可能。

107 西語學者張淑英為文提及《西班牙浪人吟》的翻譯，影響了楊牧的〈有人問我公理與正義的問題〉、〈孤獨〉、〈野櫻〉；痙弦的〈西班牙〉、〈如歌的行板〉等幾首詩。見〈四十年譯事：《西班牙浪人吟》vs.《吉普賽故事詩》〉，《英語島》87 期，頁 46。

108 張淑英，〈四十年譯事：《西班牙浪人吟》vs.《吉普賽故事詩》〉，《英語島》87 期，頁 47。

參考資料

一、專書

- 白安茂著，游淳傑譯，《簡明西班牙文學史》（台北：文橋出版社，1989.10）。
- 石計生，《探索藝術的精神：班雅明、盧卡奇與楊牧》（台北：書林出版公司，2018.01）。
- 余光中，《藍墨水的下游》（台北：九歌出版社，1998.11）。
- 林水福主編，《林耀德與新世代作家文論：悼念一顆耀眼文學之星之殞滅》（台北：行政院文化建設委員會，1997.06）。
- 張惠菁，《楊牧》（台北：聯合文學出版社，2002.10）。
- 許又方主編，《向具象與抽象航行——楊牧文學論輯》（台北：台灣學生書局，2021.09）。
- 陳芳明主編，《練習曲的演奏與變奏：詩人楊牧》（台北：聯經出版事業公司，2012.05）。
- 曾珍珍，《同樣的心：楊牧生態詩學、翻譯研究與訪談錄》（桃園：逗點文創結社，2022.01）。
- 須文蔚編選，《臺灣現當代作家研究資料彙編 50：楊牧（1940-）》（台南：國立臺灣文學館，2013.12）。
- 黃麗明，詹閔旭、施俊州譯，曾珍珍校譯，《搜尋的日光——楊牧的跨文化詩學》（台北：洪範書店，2015.11）。
- 楊牧，《葉珊散文集》（台北：洪範書店，1977.05）。
- ，《亭午之鷹》（台北：洪範書店，1996.04）。
- ，《奇萊前書》（台北：洪範書店，2003.01）。
- ，《奇萊後書》（台北：洪範書店，2009.04）。
- Andres Soria Olmedo, *Treinta entrevistas a Federico Garcia Lorca*. (Madrid : Aguilar, c1988).
- Angel Díaz Arenas, *Introduccion al analisis del texto lirico: tres poemmas de Federico Garcia Lorca* (Taipei: central book publishing co., 1992).
- Ediciones 29, *Las Mejores Poesias De La Lengua Espanola* (Barcelona: Ediciones 29, 1991).

Federico García Lorca, *Impresiones y paisajes*. Ed. Rafael Lozano Miralles (Madrid: CATEDRA, 1994, 2017).

Federico García Lorca, *Romancero Gitano y Poema del Cante Jondo* (Madrid: Espasa-Calpe, 1983).

Federico García Lorca (費得利可·加爾西亞·羅卡) 著，陳南好譯，《吉普賽故事詩》（台北：聯經出版事業公司，2006.08）。

Federico García Lorca (洛爾伽) 著，楊牧譯，《西班牙浪人吟》（台北：洪範書店，1997.05）。

Gaston Bachelard (加斯東·巴舍拉) 著，龔卓軍、王靜慧譯，《空間詩學》（台北：張老師文化，2003.07）。

Ian Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca 1989-1936* (Barcelona: Plaza & Janes, c1998).

Jean Descola (讓·德科拉) 著，管鎮湖譯，《西班牙史》（中國北京：商務印書館，2003.08）。

Walter Benjamin, Marcus Bullock and Michael W. Jennings Eds., *Selected writings. volume 1* (Cambridge, Mass: Belknap Press, 1996).

二、期刊

王德威，〈「有情」的歷史——抒情傳統與中國文學現代性〉，《中國文哲研究集刊》33 期（2008.09），頁 77-137。

王靖獻，〈詩關涉與翻譯問題〉，《中外文學》21 卷 4 期（1992.09），頁 6-21。

李爽學，〈楊牧六問〉，《中外文學》31 卷 8 期（2003.01），頁 97-102。

余佳燕，〈論楊牧譯洛爾伽詩的動機及意義〉，《台灣文學學報》37 期（2020.12），頁 239-270。

張淑英，〈四十年譯事：《西班牙浪人吟》vs.《吉普賽故事詩》〉，《英語島》87 期（2021.02），頁 46-47。

曾珍珍，〈王文興與楊牧對談詩詞〉，《中外文學》31 卷 8 期（2003.01），頁 77-96。

J. M. Aguirre, "Zorrilla y García Lorca: leyendas y romances gitanos." *Bulletin Hispanique*, tome 81. n°1-2, (1979). pp, 75-92.

三、報紙文章

陳黎，〈有人問楊牧翻譯的問題〉，《聯合報》，1996.09.13，37 版。

楊牧，〈翻譯的事〉，《聯合報》，2006.12.06，D3 版。

