

《特稿》

文學作為對抗黑暗之光

陳世驥 著

張萬民 譯；陳國球 校訂

本文是陳世驥英譯〈文賦〉之前兩部分的中譯。該文英文原題「Literature as Light Against Darkness」，刊於《北京大學五十周年紀念論文集》第11冊（1948年出版）。原文共有三部分：第一部分是陸機生平與〈文賦〉撰定時間之考證；第二部分是英譯〈文賦〉中若干關鍵字的理解與詮釋；第三部分為作者以韻語英譯〈文賦〉之全文。陳世驥認為〈文賦〉於西晉惠帝永康元年（西元300年）寫成。此刻正是陸機生命歷程中的黑暗時段，文學之感應特深，一時間創作力大爆發；其弟陸雲形容為「兄頓作爾多文，而新奇乃爾，真令人怖，不當復道作文」。〈文賦〉之作宣示了陸機的文學觀：文學正如黑暗中之光源，有其超越之力量，能夠彰顯人性堅韌一面，可以安頓心靈。陳世驥又認為〈文賦〉中包含陸機對文學原理之洞察，與西方現代文學理論之關懷有不少可以參照比較之處；故爾選出若干重要詞彙，作出梳理闡釋，以揭示〈文賦〉在文學傳統以至現代的意義。

關鍵詞：陸機、文賦、英譯、文學觀念

* 為忠於原著，本文格式不依本刊撰稿體例調整。

** 陳世驥撰寫此文時為加州大學柏克萊分校東方語言學系教授。

*** 張萬民現職為香港城市大學中文及歷史學系副教授；陳國球現職為國立清華大學中國文學系講座教授。

Literature as Light Against Darkness

Chen Shih-hsiang,
translated by Zhang Wanmin,
edited by Chan Kwok-kou Leonard

Abstract

This paper is a Chinese translation of the first two parts of Chen Shih-hsiang's English translation of *Essay on Literature (Wen Fu)*. The original title of Chen's paper is "Literature as Light against Darkness," published in *the National Peking University Semi-centennial Papers no. 11* (1948). It consists of three parts: The first part includes a biography of Lu Ji and research on the time when *Essay on Literature* was written. The second part offers understanding and interpretation of several key concepts in *Essay on Literature*. The third part is a complete translation of *Essay on Literature* in rhymed English. Chen believed that *Essay on Literature* was written in the first year of Yongkang under the reign of emperor Hui, Western Jin (300 CE), during the darkest days of Lu Ji's life. The literary calling was very compelling and there was an explosion of creativity. Lu Ji's younger brother Lu Yun commented: "My brother, you wrote so many essays and they are so unorthodox, almost to the degree that they frighten people, so that they are no longer mere essays." *Essay on Literature* illustrates Lu Ji's views on literature: literature is like a light source in darkness. It possesses transcendental power, and can highlight human resilience and sooth mind and soul. Chen understood *Essay on Literature* as elaborating on Lu Ji's insights

* Professor, Department of Oriental Languages, University of California, Berkeley.

** Professor, Department of Chinese and History, City University of Hong Kong.

*** Chair Professor of Chinese Literature, Department of Chinese Literature, National Tsing Hua University.

into literary principles, which were comparable with the concerns of western modern literary theories. Consequently, he selected several key concepts to analyze and interpret, to reveal the significance of *Essay on Literature* for both literary tradition and modernity.

Keywords: Lu Ji, *Essay on Literature*, English Translation, Literary Concepts

一、陸機生平與〈文賦〉撰定時間考¹

在陸機（261-303）作〈文賦〉近五百年之後，中國最偉大的詩人杜甫（712-770）為了勉勵他落魄的姪子杜勤，寫下了長詩〈醉歌行〉。杜勤剛剛考試落第，唐朝新創的科舉制度，如其他制度一樣，亦有不公之處。但是，在杜甫的眼中，這位年輕人是個天才。他將自己的姪子與古代最負盛名的文人相比，雖語多溢美，但用心良苦。這些文人都是杜甫心中的名家，不過，他們只寄寓於詩句中的典故，被正式提及的名字只有陸機。杜甫滿懷著體貼與鼓勵之情，或許急於表達他對姪子不幸遭遇的同情，於歷史的擷取就比較率意。又或許他閱讀百年前官修《晉書》（646年修成）中的陸機傳記時太匆促了？還是他誤解了臧榮緒（415-488）那本私撰《晉書》中的記載？或者，只是為了激勵他姪子而編織的「善意的謊言」？無論如何，〈醉歌行〉首句「陸機二十作文賦」誤導了後來很多史學家和批評家。²

如果對魏晉六朝的文學、哲學做一全面的審視，並分析一下當時中國在文化轉型與國家變革上的主要歷史事件，我們就能充分理解，對〈文賦〉這篇3世紀最重要的文學批評著作的撰定時間進行考辨，有何等重大的意義。簡言之，那個時代是中國文學批評的黃金時代，正如孔子之時是哲學的黃金時代、唐代是詩歌的黃金時代。陸機的〈文賦〉，如果不是最具原創性的作品，也一定是當時文學觀念第一次最有系統的表述，從未有批評著作如此清晰生動。一部文學批評著作，一方面將文學觀念緊緊地繫於當時

¹ 譯註：陳世驥英譯〈文賦〉共分三部分：第一部分考辨陸機〈文賦〉撰定時間，第二部分討論英譯的概念用語，第三部分為〈文賦〉全文的韻語英譯。陳世驥的〈文賦〉譯本，題為“Literature as Light Against Darkness”，1948年刊於《北京大學五十周年紀念論文集》第11冊，其時陳世驥已任教于加州大學柏克萊分校。幾乎同時，遼欽立有〈文賦撰出年代考：文賦箋證之一〉刊於南京《學原》第2卷第1期（1948年），二人遠隔重洋但所作結論相近，經湯用彤引介而互通尺素、惺惺相惜。陳、遼往復書信四封，本擬1949年春在《學原》發表，因時局變動而擱置。11年後重刊於香港《民主評論》第9卷第13期（1960年）。因為〈文賦〉1948年譯本流通較少，陳世驥後來將之重新整理，題為*Essay on Literature: Written by the Third-Century Chinese Poet Lu Chi*，於1952年由美國Anthoensen Press出版單行本。修訂本刪去了此處中譯的兩章內容，易以新序，吳潛誠曾將修訂本的新序譯出，題作〈以光明對抗黑暗：〈文賦〉英譯敘文〉，刊於《中外文學》第18卷第8期（1990年1月），頁4-14。本篇為陳世驥英譯〈文賦〉之第一、二部分的考證與分析之中譯。

² 臧榮緒的《晉書》可能在755年爆發的安史之亂之後就亡佚了，其中關於陸機的記載，曾被杜甫之前的〈文賦〉註者轉引。

的哲學思想，另一方面又如此細緻地融入純文學的規律，在〈文賦〉之前絕無先例，在〈文賦〉之後也幾成絕響。魏晉時代的文學創作，不僅嫻熟於文學本身的規律，宣告了文學的獨立地位，而且被尊崇為不朽之盛事，可以像哲學一樣解答人生苦短的問題。此二者，成為中國文學批評第一次繁榮時期最顯著之特質，陸機〈文賦〉正是其生動的展示。

〈文賦〉撰定時間之所以重要，也因為陸機的一生可分為兩個完全不同的階段，在更大的意義上，這代表著急劇變動的中古中國的兩個歷史時期。如此卓越傑出的作品，如有確切的繫年，將足以成為兩個歷史時期中任何一個的文化指標，也會成為其中任何一個時期文學發展的里程碑。陸機 43 年的人生，經歷了英雄輩出、戰事頻繁的三國時代的末期，以及四海成一統的西晉王朝的短暫輝煌。從早年至離世，陸機的一生正好分為兩半：前半生他在潰敗的吳國度過，其祖陸遜（183-245）、其父陸抗（226-274）都是這個搖搖欲墜的南方政權的將軍與重臣，他是這個顯赫家族的傑出子嗣、青年將領、詩人；他的後半生，嚴格來說只有 14 年，前往北方為新王朝效命，憑著他在文學和政治上的聲望，贏得了很多友情與崇敬。但是，他在北方畢竟只是一個「外來者」。他偶爾的招搖、非凡的成就，為他樹敵不少，並招來災劫。西元 303 年（太安 2 年）一個陰鬱的風雪交加的冬日，陸機被處死。他 43 歲的生涯，如流星劃過，戛然而止。十多年後，西晉滅亡。

在此，我最好先直接表明我的看法：陸機的〈文賦〉撰於他人生的後半段，即他抵達洛陽多年之後，這裡是古代中國文化的重鎮、新王朝的首都。陸機創作〈文賦〉，不是在他身處南方王朝、20 歲的青年時期，而是在他 40 歲之際，即他離世前 3 年。考辨所需的證據，牽涉很多複雜的問題，不過一旦立論，結論不容置疑。我們不必理會那些讚賞〈文賦〉的名家們的觀點，他們認為，〈文賦〉那深奧的思想、成熟的文風，已足夠證明它不是一個年輕人所寫。雖然我們可將這種觀點當作向〈文賦〉致敬，但是它很容易被駁倒，因為天才常在少年時期就能唱出時代的聲音。蒲柏（Pope）難道不是在 23 歲時就寫出《論批評》嗎？我們也不必將杜甫的詩句視為詩人的信口開河，雖然我們將要反駁他的觀點。

杜甫極有可能讀過《晉書》中的〈陸機傳〉。這部唐代完成修撰的史書，頗不尋常：當這一共 330 卷的史書在唐太宗支持下於貞觀 20 年（646）修成時，史官們敬題此書為太宗皇帝御撰，在中國兩千年間陸續修成的二十

五史中，只有《晉書》題為皇帝御撰。所謂太宗皇帝御撰，並非徒有虛名。《晉書》在中國史學中顯得特殊，還由於唐人在陸機辭世接近四百年之後給予他崇高的敬意。唐太宗是唐朝最有建樹的君主，也是歷代最偉大的君主之一，他推動了包括《晉書》在內的幾個中古王朝正史的編修工程。唐太宗選擇了〈陸機傳〉，親自為其撰寫「讚」，³以展示自己高超的文學才能。《晉書》有列傳七十篇，唐太宗只為陸機、王羲之二人的傳記撰寫了「讚」，王羲之是歷代公認的最偉大的書法家。除了這兩篇「讚」，唐太宗還親自為兩位最突出的晉代帝主的本紀撰寫了「論」；正是由於這四篇「論」、「讚」，《晉書》才得題為御撰。

在《晉書·陸機傳》中，確實提到陸機 20 歲時發生的一件大事。傳記撰寫者尤其留意到陸機生平中的這一年，正如杜甫的〈醉歌行〉一樣。不過，這件大事不是陸機創作〈文賦〉，或者說，陸機此時尚未創作〈文賦〉。這大事是吳國的覆滅。《晉書》記載：

年二十而吳滅，退居舊里，閉門勤學，積有十年。⁴

此處敘述了陸機前往北方求官之前的經歷。杜甫一定是根據敘述的後半而作出臆測；而這臆測經細察以後，看來是不合理的。不過，說句公道話，杜甫〈醉歌行〉大體上是印象式的表述。《晉書·陸機傳》亦有這種印象式的風格；杜甫論陸機，可能受其影響。唐太宗讚論陸機時，沉浸於生動、激情的言辭之中，幾乎用盡了讚美之詞。他應該是情不自禁吧？然而，他沒有提到〈文賦〉。他讚美文人陸機，認為他勝過以往所有最卓越的作家：

遠超枚馬，高躡王劉，百代文宗，一人而已。⁵

〈陸機傳〉用一種靈巧的方式穿插調動陸機生平事蹟與軼聞，似乎這些事蹟軼聞是超越時間的。這也可能激發了杜甫的詩性想像，讓他覺得陸機此人也無所謂年長年幼。

³ 唐太宗御撰的「論」、「讚」，稱「制曰」。譯註：唐太宗的「讚」，置於〈陸機〉、〈陸雲〉二傳之後，見〔唐〕房玄齡等撰：《晉書》第 5 冊（北京：中華書局，1974 年），卷 54 列傳第二十四，頁 1487。

⁴ 見同上註，頁 1467。清人何焯認為杜甫是誤解了臧榮緒《晉書》之意，此書已佚，在零星存留的佚文中，此節史實的敘述與上引文字完全相同。據我所見，何焯是唯一一個指出杜甫之誤的批評家，但是他沒有考證〈文賦〉的確切撰定時間。

⁵ 同上註，頁 1487。

不過，〈陸機傳〉仍然是我們瞭解陸機的主要資料來源。不管怎樣，讓我們通過這篇傳記，來看看這位中國文學批評之父非常悲劇性的短暫而燦爛的一生，看看其中的跌宕起伏。

陸機「身長七尺，其聲如鐘」。⁶在父親陸抗死後，少年陸機立即與兄長們一起，繼承父業，領兵抵抗晉軍的入侵。這對一個年輕人、或者對任何一個人來說，都是一場無望的戰爭；最終，吳國戰敗滅亡。年輕的英雄、詩人陸機，在亡國悲劇的切膚之痛中，慷慨激昂，寫下了兩篇長論，即〈辯亡論上〉、〈辯亡論下〉。文章於天命有一種英雄式的蔑視基調，陸機堅信：

天時不如地利，地利不如人和。⁷

這篇文章，與〈文賦〉中那種沉穩平和的智慧，形成了多麼鮮明的對照！或者，我們應該說，陸機早年經歷的徹底絕望，使他拚命去探索人類創造力的極限，正是這種探索，催生了他後來對詩歌創造力的深刻洞察？

29歲時，陸機與他忠誠的弟弟陸雲（265-303）一起，動身前往洛陽（我們對陸機撰定〈文賦〉時間的考證，主要基於陸雲寫給兄長的信）。對於當時的中國人來說，一個統一的帝國就是天下宇宙；離鄉背井、跨越國界，就象徵著從有限走向無限。陸機是一個具有超越精神的天才，當他發現自己在塵世間「無家可歸」時，他很快就在內心中欣然地擁抱宇宙和永恆了。在現代，「無家可歸」的猶太人卡夫卡（Franz Kafka），就是這樣的一個天才。但是，如果我們認為陸機不再留戀塵世生活與功業，那就太輕率了。正如很多文學天才一樣，陸機的作品與言行舉止，常常自相矛盾；他內心深處的衝突，在兩個極端上閃爍。這些矛盾與衝突的並存，才是一個完整的陸機。

陸機來到首都洛陽之後，確曾熱衷於仕途。有時，他甚至顯得有些不顧節操。陸機兄弟二人作為覆滅的吳國最傑出的才俊，很快名滿天下。在他們抵達洛陽之時，地位顯赫的丞相張華（232-300）——一位天文學家、博物學家、哲學家——就興奮地宣稱：

伐吳之役，利獲二俊。⁸

⁶ 〔唐〕房玄齡等撰：《晉書·陸機傳》，頁1467。

⁷ 語出〔戰國〕孟軻：《孟子·公孫丑下》。

⁸ 〔唐〕房玄齡等撰：《晉書·陸機傳》，頁1472。

張華將陸機兄弟引介給朝廷內外所有的名流權貴。陸機擅於燕飲場合的機智應對，也能在所有場合中妙語連珠，因此他很快就深得人心、備受尊敬。然而，在他的談話中，隱隱透露著一種不安的情緒，他常常覺得低人一等！

從東漢的最後數十年以來，隨著中央政權的瓦解和皇室聲望的衰落，逐漸形成了魏晉時期的新的社會風尚，那就是誇耀自己的門第家世，隨之同時興起的還有「個人主義」。這種「個人主義」，刺激了當時觀察個人風貌的廣泛興趣。因此，出現了劉劭（約 2 世紀）的《人物誌》、劉義慶（403-444）的《世說新語》等人物品鑑的經典著作。《晉書·陸機傳》與《世說新語》中都記載了陸機的一件趣事，生動地說明了當時的這些風尚：

范陽盧志於眾中問機曰：「陸遜、陸抗於君近遠？」機曰：「如君於盧毓、盧廷（陳世驥案語：志之祖父與父親）。」志默然。⁹

陸機當時的舉止一定非常傲慢，他的語調也桀驁不馴，這令陸雲非常擔心：

既起，雲謂機曰：「殊邦遐遠，容不相悉，何至於此！」機曰：「我父祖名播四海，寧不知邪！」議者以此定二陸之優劣。¹⁰

不管當時的論者是欣賞陸機的骨氣，還是稱讚陸雲的明智與謙遜，這次交鋒一定冒犯了當時的中原望族，最終導致了陸機的悲慘結局。

晉武帝死後，宮廷的政治鬥爭像陰影一樣籠罩著首都洛陽。但是，最初的時局並未嚴重影響我們這位外來的詩人與批評家。看起來，作為一個外來者的不利因素，反而變成了有利條件。爭權奪利的各方王公權臣，都青睞並爭取陸機。似乎在所有人的觀念中、在陸機自己的良知中，他這個亡國之臣可以隨時效忠任何一個人。或者，在別人的眼中，他的聲望如此之高，可以免除任何指責，並且他沉醉於自己的精神世界，以至這個紛紜亂世中的所有道德原則都顯得如此渺小？他永遠不會忘記故國，但是他唯一與故國聯繫的方式，就是一條隨他入洛的狗，〈陸機傳〉這樣記載：

久無家問，笑語犬曰：「我家絕無書信，汝能齋書取消息不？」犬搖尾作聲，機乃為書以竹筒盛之而繫其頸，犬尋路南走，遂

⁹ [唐]房玄齡等撰：《晉書·陸機傳》，頁 1473。

¹⁰ 同上註。

至其家（陳世驥案語：相距只三百里），得報還洛。其後因以為常。¹¹

即使後來他能親自回去，並且朋友都建議歸吳乃亂世中的明智之舉，陸機也沒想過返歸故里。〈陸機傳〉的作者認為，陸機選擇留在政治旋渦的中心，是因為他「負其才望，志匡世難」。¹²或者說，是一種「絕望」（Despair），即我們現代讀者所理解的齊克果（Kierkegaard）意義上的「絕望」（*Fortvivelse*），促使陸機冒險地做出了孤注一擲的一躍（*Springet*）？不管出於何種動機，陸機在拒絕了幾次招攬之後，最終接受了成都王穎（279-306）的任命，以大將軍的身分領兵攻打長沙王乂（277-304），這次出征為他帶來滅頂之災。他從一開始就意識到局勢的荒誕：一個背井離鄉的人，要率領兩萬人的軍隊，投入到晉室宗親之間的自相殘殺，並且他的直系部屬，都是些妒賢嫉能、難以對付的晉軍宿將！但是，陸機義無反顧地投入這場混戰。在他動身出發之際：

列軍自朝歌至於河橋，鼓聲聞數百里，漢魏以來，出師之盛未嘗有也。¹³

其時，各種中傷的流言已經傳入成都王的耳中，而散布這些流言的，正是盧志（?-312），那個因藐視陸機家世而受到陸機羞辱的人。

陸機在即將大禍臨頭的清醒預感之中，率領軍隊出發了。在軍隊即將啟程的前夕，將旗為風所折，陸機看到了不祥的徵兆。敗局似乎無法避免。兩軍剛開戰：

赴七里澗而死者如積焉，水為之不流。¹⁴

在戰前，將領孟超（約4世紀）曾縱兵搶掠，陸機不得不懲罰肇事者，但是：

超將鐵騎百餘人，直入機麾下奪之，顧謂機曰：「貉奴能作督不？」¹⁵

¹¹ 〔唐〕房玄齡等撰：《晉書·陸機傳》，頁1473。

¹² 同上註。

¹³ 同上註，頁1480。

¹⁴ 同上註。

¹⁵ 同上註。

「貉子」，是當時北方人使用的最具侮辱性的詞彙之一。一個有罪的部屬竟然用它來直呼自己的上司！陸機身上那種曾經不顧一切爆發出來的怒氣與自尊，究竟去哪裡了？對於這次膽大妄為、肆無忌憚的冒犯，陸機沒有採取任何行動。因為害怕成都王身邊的寵臣、孟超之兄孟玖（?-304）？還是因為陸機已經置之度外、寵辱不驚了？某夜，陸機的不詳預感轉化為夢境：

其夕，機夢黑幘繞車，手決不開。¹⁶

此時，成都王派來處死陸機的衛兵已經悄悄地連夜啟程了。他們在晨曦中突然闖入軍營，陸機並沒有表現出他們預料中的驚慌失措。他很快脫去戎裝，戴上白幘，神色自若地走向刑場。他生前說的最後一句話是：

華亭鶴唳，豈可復聞乎？¹⁷

在其語調中，我們也許能聽出，這個選擇活在「絕望」中的人，最終抱著一絲奇異的新希望，獲得了「解脫」與慰藉。

根據當時的習慣，只有庶民百姓或是終身未仕的處士才佩戴「白幘」。難道陸機一直都藏著一頂「白幘」——即使在處於仕途生涯最高峰時——這樣他就可以在噩運從天而降時拿出戴上？它象徵著陸機早已準備徹底地脫離仕途、降尊紆貴？也許吧。不過，「白幘」可能有更深的意味。它是魏國的奠基者曹操（155-220）發明的，曹操身經百戰，死後被追封為魏武帝，並且，值得注意的是，當曹操已實際掌控了東漢王朝政權時，他還喜歡在燕飲中佩戴「白幘」。早在陸機出生之前，曹操已經離世。然而，我們可以看到，陸機十分景仰曹操的風采。從各種角度來說，陸機與曹操之間的相似，都出乎意料而又極其微妙。乍看起來，他們二人的人生之路完全相反。但是，這種相反最終變成了相合。曹操出身卑微，後來崛起成為曹魏的奠基者；陸機出身顯赫，卻如逐臣一樣在無聲中死去。最終，在歷史的洪流中，他們身上的不同之處逐漸消融，我們看到了一種非比尋常的相似。曹操在身後被追諡帝號；陸機則在辭世超過三個世紀之後，受到中國最偉大的皇帝的熱情歌頌，帝王能享有比他更高的頂禮膜拜嗎？

¹⁶ [唐]房玄齡等撰：《晉書·陸機傳》，頁1480。

¹⁷ 同上註。

曹操在陸機的心目中，有一種奇特的魅力，我們從中看到一個偉大的人格如何非比尋常地吸引著另一個人。曹操不僅啟發著陸機的創作，也影響了他的個人習慣。陸機對於曹操這個中國歷史上特立獨行的英雄，有著強烈的認同感，這表明，他清醒地意識到，他們二人之間有一種命定的殊途同歸。陸機幾乎瘋狂地蒐集與曹操有關的任何事物。他的弟弟陸雲，總是記著千方百計訪求曹操的遺物，寄給兄長，而這些遺物的歷史還不足百年。根據陸雲書信所說，它們包括曹操的兩枚石墨，還有一根剔齒籤，陸雲以公務之身巡視鄴城、清點曹操遺物時，為兄長「取」之。在另一封信中，陸雲告訴兄長，他見到了曹操的書箱，並意味深長地指出：

書箱五枚，想兄識彥高書箱，甚似之。¹⁸

陸機對曹操的刻意模仿，以及他們之間精神上的契合，在此信中披露殆盡。陸機本人著作中所表達的對魏武帝曹操的崇拜之情，幾近病態。正是這種癡迷，令他的〈弔魏武帝文〉成為中國文學史上最好的哀悼文章之一。此文中的親切之感、同情之意，可以抓住任何人的心。然而，它又以一種精準的情感邏輯，昇華到最崇高、最具宇宙情懷的境地。陸機在此文序言中承認，當他在祕閣中見到曹操的遺令時：

愴然歎息，傷懷者久之。

但是，陸機接著以「客」的口吻反問自己：

夫始終者，萬物之大歸；死生者，性命之區域。是以臨喪殯而後悲，睹陳根而絕哭。¹⁹今乃傷心百年之際，興哀無情之地，意者無乃知哀之可有，而未識情之可無乎？

陸機自己回答道，此「情」起於一種宇宙之感：

夫日蝕由乎交分，山崩起於朽壤，亦云數而已矣。然百姓怪焉者，豈不以資高明之質，不免卑濁之累；居常安之勢，而終嬰傾離之患故乎？夫以迴天倒日之力，而不能振形骸之內；濟世夷難之智，而受困魏闕之下。已而格乎上下者，藏於區區之木；光于四表者，翳乎蕞爾之土。

¹⁸ [晉]陸雲：《陸雲集·與兄平原書》。

¹⁹ 此處指儒家經典《禮記》中的規定。

陸機以一種恢弘的設喻與悲愴的情感，評論曹操，我們正可以用同樣的文字來論陸機本人——如果我們的文字能如此高妙。從更大的範圍、但可能沒那麼強烈的程度來說，這種情感不是可以放諸四海、移以形容我們正親身體驗的人類的困境嗎？那個天賦「高明之質」的人，帶著擁抱無限天地之心，最終因塵世的羈絆，無法擺脫「卑濁之累」，直至他生命的最後一刻。在陸機的時代，文學被視為心靈之傑構，被尊為不朽之盛事，而當時的文學正是要解決這個人生困境。

〈弔魏武帝文〉作於元康 8 年（298），陸機兩年之後作〈文賦〉，5 年之後被戮。〈弔魏武帝文〉創作時間易定，因為陸機已在序中明言。在這篇滿懷激情地討論生死問題的文章之後，陸機繼續以一種既熱切又超越的方式，探索生命的「可能」。陸機在對曹操的哀悼與崇敬中、在對生命無常的體驗中所感受到的那種「絕望」，令他的精神之旅呈現出三個階段，這可以借用「悲慟」（pathos）這個詞在希臘文中的本義來描述：首先，〔命運之〕「必然」促成〔人之〕被動；其次，此被動忍受之激情化為痛苦，又因意識到「必然」與其反抗之悲劇性而加劇；最後，激情經此試煉變成追求人生之其他「可能」的積極力量。這最後的階段，往往具有超越性。

陸機希望在創造性文學中，「可能」變為現實，並賦以具體形態。既為創造性活動，文學本身就代表一切「可能」與「自由」。因此，從〈弔魏武帝文〉到〈文賦〉，只是一個自然、合理的發展。對於〈文賦〉為何如此強調詩人的崇高地位、²⁰強調創造力的原創性、²¹強調詩人的心靈狀態，²²我們因此有了新的領悟。我們也因此對陸機生命晚期的離奇言行、他的置之度外、他對人世災難的從容接受，有了一種至少部分合理的解釋，因為他已經找到了他自己的世界。

雖然所有線索都顯示〈文賦〉可能作於 298 年之後，我們還是要用精確的文獻記載，將其毫不含糊地繫於西元 300 年（永康元年），既非之前、亦非之後。

那一年 4 月，天降災異，震驚全國，史官記載道：

²⁰ 參見本文第二章的討論，尤其是〈文賦〉第 5 節第 1、2 行。

²¹ 參見本文第二章的討論，尤其是〈文賦〉第 3 節最後 4 行、第 7 節第 39-42 行。

²² 參見本文第二章的討論，尤其是〈文賦〉第 3 節第 1-4 行、第 10 節。

三月，尉氏雨血。²³

同時還有：

夏四月辛卯，²⁴日有蝕之。²⁵

兩天之後，兇殘的趙王倫，帶著囂張的同黨們，開始屠殺政敵，隨後篡位。軟弱的惠帝，向來無足輕重。自私、淫亂、弄權的賈后，被逼飲下金屑酒而死。整個帝國燃起了戰火。各種奇異天象頻作，包括大面積的地震、四塞的黃霧、6日乃止的大風沙。²⁶陸機的〈文賦〉，正是作於此時。今天，我們可以安全地宣稱，〈文賦〉是一首頌歌，見證了人類心靈的輝煌壯麗、非凡成就，因為在其寫成的日子中，最黑暗的恐怖氣氛正籠罩著每一寸土地：當年塵世間所有的擔憂、磨難與痛苦都煙消雲散之後，它就像一束永恆之光，依然熠熠生輝，直至今日。那些密謀的篡位者、暴虐的獨裁者，都已與受害者一起，化為塵土。

我們之所以能確定〈文賦〉的撰定時間，部分緣於陸機在這場「四月之變」中的悲劇經歷。在考證過程中，我們會不停地提到他的悲劇遭遇，這可以在一定程度上挽回陸機在這場政變中的名聲，因為後人根據傳統的道德標準，對陸機頗多非議。

關於〈文賦〉撰定時間最直接、最可靠的證據，是陸機的弟弟陸雲寫給兄長的一封信。明人張溥（1602-1641）所編的《漢魏六朝百三家集》中，保存了陸雲的37封書信。根據這些書信可知，每當陸機完成一篇作品，就會寄給陸雲，聽取他的意見。然而，現存的這些書信都沒有繫年。其中一封信明確提到，陸雲收到了兄長寄來的〈文賦〉，以及其他五篇作品。在此信的結尾，陸雲表達了極度的欽佩與讚歎之情。但是，我們也能感覺到，對於陸機突然爆發的創造力，信中透露出一絲隱隱的擔憂：

兄頓作爾多文，而新奇乃爾，真令人怖，不當復道作文。²⁷

²³ 〔唐〕房玄齡等撰：《晉書》第1冊，卷4帝紀第四〈惠帝紀〉，頁96。

²⁴ 即西元300年5月4日。

²⁵ 〔唐〕房玄齡等撰：《晉書·惠帝紀》，頁96。

²⁶ 同上註，即西元300年5月4日。譯註：據《晉書·惠帝紀》，地震、黃霧、風沙分別發生於當年的6月、10月、11月。

²⁷ 〔晉〕陸雲：《陸雲集·與兄平原書》，收於〔明〕張溥：《漢魏六朝百三家集》。

同時寄給陸雲的還有一篇〈感逝賦〉。看到這篇作品與〈文賦〉在同一封書信中被提到，我們會靈光一閃，覺得〈文賦〉的確切繫年，可以像「芝麻開門」一樣解決了。我們很容易就能確定，這篇〈感逝賦〉就是《漢魏六朝百三家集》及其他選集中收錄的〈歎逝賦〉，陸機在這篇賦的序言中明確提到創作時間：

余年方四十。

即西元 300 年。陸雲信中提到，陸機在短時間內爆發出的創造力「真令人怖」，這更加確定了〈文賦〉與〈感逝賦〉是同一時期創作的。確實，整個邏輯非常合理。

但是，用孤證去證明一個重要的歷史問題，我們需要謹慎。對於上述問題，我們做出以下推論並非完全徒勞：陸機寄給陸雲的六篇作品都不太長，它們的創作時間肯定非常接近，可能最多相隔幾天或幾週，因此才會讓陸雲覺得「真令人怖」，不過，是否能說〈感逝賦〉就作於 300 年的正月月初，陸機在文中稱自己「年方四十」，正如所有的中國人在新年之後如此自稱一樣，那麼〈文賦〉可能作於 299 年（元康 9 年）的最後幾週？〈感逝賦〉在現存的各種選集中都題為〈歎逝賦〉，這令整個推斷變得更為複雜。當然，我們可以嘗試化解這個疑問說：「感」與「歎」很明顯是同義詞。雖然從字面意義來說，「歎」指歎息，「感」指感動，但是在實際運用中，這兩個字是孟不離焦、焦不離孟，可以合成為一個雙音節詞，因此到了 17 世紀此文被編入選集時，選編者可能想著一個字卻寫成了另一個字。但是，在發現更多證據之前，我們不要急著下結論。另一個相關的問題，在我們細讀陸雲此信的上下文之後，就能解決，甚至可以為我所用，變成有利證據。這就是，陸雲自己也有題為〈感逝〉的作品，不過文體完全不同，是一首詩。無論如何，陸雲此信的上下文清楚表明，他不是談論自己的作品。很顯然，陸雲在家書中很容易會將「歎」誤寫成「感」，因為他本人就習慣於用「感逝」而不是「歎逝」，或者他在潛意識中一直想著自己的作品，自然就出現了筆誤。「歎」與「感」的混淆，不一定是 1300 年之後的選編者或刊印者之誤。

在解決了這個細微的異文問題之後，我們能確定的，只是〈文賦〉創作時間非常接近陸機所說的「年方四十」即西元 300 年。不過，我們仍需要尋找進一步的證據，來考定〈文賦〉就是創作於這一年，或者說這一年

的何時。我們將會看到，對〈文賦〉撰定時間的精確考證，非常重要。因為它能解釋是什麼因素最終決定了〈文賦〉的面貌，也能幫我們更好地理解〈文賦〉部分內容的意蘊及其重要性。

當我們回顧西元 300 年那場「四月之變」，就能發現進一步的證據。當年，無論賢愚善惡，很多人殞命。曾賞識提攜陸機的張華，這位年邁的丞相、國家的柱石，首當其衝，慘遭殺戮。²⁸但是，看起來陸機並未受到波及。當趙王倫（240-301）掌權時，陸機被引為相國參軍，他又參與誅殺臭名昭著的賈謐（?-300），因功賜爵關中侯。後來，趙王倫準備篡位，以陸機為中書郎，估計是要他起草九錫文及禪詔。然而，陸機後來並未因此獲罪。²⁹西元 300 年，西晉政局瞬息萬變，快得讓我們在陸機傳記中找不到任何字句，可以證明陸機與曾提攜過他的、令人欽佩的悲劇英雄張華有任何交集，我們只看到，陸機身處趙王倫的陣營，此人命陸機誅殺佞臣賊子，同時此人也殺害胥骨忠臣。這是晉代亂象中的典型場景，真是亂上加亂（*confusion worse confounded*）！³⁰

這一亂局中牽涉的道德品行，比任何實用主義者所能想像的情形還難以判斷。在這次令張華喪命的事變中，陸機確實扶搖直上。陸機的傳記只是說他參與誅賈謐，而賈謐過去曾奉陸機為座上賓，以此種方式籠絡文士可能是當時的風氣。³¹輯錄陸機作品的明人張溥，曾批評陸機趨附賈謐。然而，很少有人試圖解釋為什麼陸機在這次事變中倒戈對付賈謐。對於陸機的倒戈，他的批評者與崇拜者都不置一詞。但是《晉書·張華傳》為解釋陸機令人費解的言行提供了線索，並且它為我們將〈文賦〉創作時間定於 300 年「四月之變」之後，提供了有力的證據。〈張華傳〉的作者指出，張華的另一位密友劉卞（?-299），曾極力勸諫張華剪除賈后家族的勢力。要不是這位年邁的政治家過於謹慎不敢起事，也許「四月之變」能得以避免。誰又敢肯定陸機參與誅殺賈謐就不是源自張華剪除賈氏之謀，因為情勢發展太快，舊謀正好演成新變呢？當時張華處境之危，不是他身邊朋友所能想像

²⁸ [唐]房玄齡等撰：《晉書》第 4 冊，卷 36 列傳第六〈張華傳〉，頁 1073-1074。

²⁹ [唐]房玄齡等撰：《晉書·陸機傳》，頁 1473。

³⁰ 譯註：語出 John Milton, *Paradise Lost*。

³¹ [唐]房玄齡等撰：《晉書》第 4 冊，卷 40 列傳第十〈賈謐傳〉，頁 1173。

的。甚至事變當晚的最後一刻，趙王倫還派人去勸說張華與其合作，名義是為太子復仇，太子正是被賈氏所廢並謀害。但是，張華堅定地拒絕了。

張華一夜殞命，這對陸機來說肯定是晴天霹靂。我們將會看到，陸機心靈遭受的折騰與創傷，並引發了精神上的蛻變。對於一個在兩年前憑弔魏武帝時已經看透了人世浮華的人，所謂關中侯的虛銜又能代表什麼呢？〈張華傳〉的結尾特意提到，在張華遇害之後，陸機曾作〈詠德賦〉寄託哀思。

此條材料，不僅可證明陸機對故友的忠誠，還可為我們將〈文賦〉繫於西元 300 年提供一個無法撼動的基礎。前述陸雲致兄長的信，提到這篇悼念張華的〈詠德賦〉，因為它是陸機寄給陸雲的六篇作品之一。現在讓我們按照陸雲的評述順序，一一列出這六篇作品：

- 1、〈述思賦〉
- 2、〈文賦〉
- 3、〈詠德賦〉
- 4、〈扇賦〉
- 5、〈歎逝賦〉
- 6、〈漏賦〉

〈詠德賦〉出現在這六篇之中，讓我們可以肯定這一組作品是陸機在「四月政變」之後同時寄給陸雲的。並且，寄信的時間，不可能離政變發生之日太久。一個人怎能太久不宣洩自己的悲痛之情呢？如果〈歎逝賦〉中的「余年方四十」不足以證明它創作於當年年初，那麼陸雲對〈詠德賦〉的評語暗示了這一定是新近的創傷：

甚復盡美，省之惻然。³²

〈扇賦〉缺乏陸機其他作品中的那種深邃，但是，它讀起來像是劫後餘生而有感於初夏季候之作。

因此，我們有充足的理由相信，這六篇作品都創作於西元 300 年中間幾個月，是陸機創造力「真令人怖」的突然爆發的成果。結論無可置疑。

但是，當年那悲劇性的「四月之變」究竟對陸機的作品、尤其是對〈文賦〉有怎樣即時的影響？當他那滿懷敬佩之情的弟弟說自己感到這些作品可「怖」，這僅僅是一種誇張地表達欽佩之情的手法，還是因為出人意料的文思泉湧、瞬間成文是一種凶兆呢？無論如何，我們至少能在這六篇作品的兩篇之中，找到一些明確的印記，符合現代文學潮流近來常說的「死亡意志」。

³² [晉]陸雲：《陸雲集·與兄平原書》。

如果陸機兩年前的〈弔魏武帝文〉，已經在生死問題的沉思中激發出一種「激情」，帶他去尋找昇華與超越，現在，他的〈歎逝賦〉、〈述思賦〉清晰地展示出一個隨時面臨滅頂之災的靈魂的境遇。魏武帝與陸機有時間的睽隔，這給陸機的沉思與激情提供了更多的空間，他可以將其客觀化，並轉化為一種超越個人利害的智慧。但是，張華的悲慘結局，對陸機來說卻是一個赤裸的、當前的現實，死亡深深地震撼了他，就像發生在他自己生命中一樣。我懷疑，他的〈述思賦〉也是悼念張華之作，因為在西晉當時的歷史中，沒有一個人的死亡可以激發如此深沉的情感：

嗟余情之屢傷，負大悲之無力。苟彼塗之信險，³³恐此日之行
 旻。亮相見之幾何，又離居而別域。觀尺景以傷悲，撫寸心而
 悽惻。³⁴

〈歎逝賦〉更長，也更富有哲思。但是，文中含蓄地表達了一種擁抱死亡（「歸」）的願望，希望將肉體托於大化、「自我」融入自然，以此獲得平靜。只有對人生歸宿的終極意義抱著超常的深邃洞見，才能寫出如下的隱喻：

川閱水以成川，水滔滔而日度。世閱人而為世，人冉冉而行暮。³⁵

以及如下願意接受「彼塗」的態度：

然後弭節安懷，妙思天造。精浮神淪，忽在世表。³⁶

我們可能永遠都無法知道這六篇文章哪篇先寫、哪篇後寫，但這有什麼關係呢？現在我們能清楚地判定，所有這六篇文章，是一個天才面對著人類歷史上最黯淡的歲月，他那備受煎熬的靈魂，在對「絕望」的最後體認中，綻放出的璀璨奪目的光芒。在這些文章中，我們能真切地看到，陸機如何奮力穿越迫在眉睫的黑暗，尋找光明，並最終成功地獲得了光明。

在這六篇文章中，〈文賦〉是最長的、最精心構撰的作品，它代表著追求光明的圓滿告捷。我們發現，〈文賦〉強有力地暗示著：文學高奏凱歌，第一次真正被提升到一個新的高度；文學被認為是不依附於人類其他活

³³ 「彼塗」即陰間。

³⁴ [晉]陸機：〈述思賦〉。

³⁵ [晉]陸機：〈歎逝賦〉。

³⁶ 同上註。

動；文學既深深地植根於當時的人生哲學理念，也與之有別。這些觀念，符合我們對陸機時代的認識。我在前文已經提及，也將在下面對譯文的討論中，再用具體的例證加以說明。

在結束第一部分之前，我想指出，到目前為止所揭示的〈文賦〉的撰定時間，可以幫我們理解，一個人的深重磨難，如何孕育了一部具有如此鄭重目的和重要性的文章。我們從他那裡獲得的強有力的暗示，即文學是對終有一死的人生難題的解答，這與我們現代的專家們提出的專業論斷，並不完全一樣，陸機也不是要建立一個學派。其實，陸機是在他靈魂最受折磨的時刻，清晰地提出這個看法，作為他自己最刻骨銘心的個人難題的解決之道。很明顯，陸機在〈文賦〉中極其誠摯地一再描繪所有嚴肅作家的深層焦慮，³⁷應該反映了他創作〈文賦〉時自己的人生正在經歷的最焦慮時刻。陸機尤為重視的「秩序」（即「班」），³⁸不能僅僅看作是修辭準則，而應看作他對當時王綱解紐、天下大亂的時局的真切體會與反應。文學中的理想「秩序」，代表著一種創造新生命的渴望，一種召喚新光明的不懈努力。正是由於這種急切的渴望，以至於：

到祂第二次發言時，黑暗就逃走了，
光明來照耀，秩序從混亂中產生。³⁹

因此，所有陸機的關乎天地宇宙的表述，我希望能印合以他親歷的經驗感受，來閱讀、欣賞，或者體諒。⁴⁰

我相信，陸機在十多個世紀以前，已經充分注意到一些歷久彌新的難題，直至今日批評家仍然興致勃勃地討論著。現代的文學批評，有時顯得「科學化」、理性化、善於分析；與之相對照，我們可以在〈文賦〉這篇「充滿激情」的作品中找出其缺陷，也可以欣賞陸機作為一個批評家的深情態度，欣賞他那靈感四溢的評論、天馬行空的想像，而這些正是我們的現代批評已經喪失的品質。不過，可以肯定的是，陸機的某些文學觀念，

³⁷ 如〈文賦〉第10節中間部分，以及其他小節中對創作時遇到的困難的討論。

³⁸ 參見〈文賦〉第4、10節。

³⁹ John Milton, *Paradise Lost*, III. 譯註：此處用朱維之譯文，略有改動，見〔英〕彌爾頓（John Milton）著，朱維之譯：《失樂園》（上海：上海譯文出版社，1984年），頁123。此句的「祂」指上帝，朱維之譯為「神」。

⁴⁰ 譯註：此處的「體諒」原文是 *forgiven*，陳世驥刻意用了斜體。

如果與西方文學批評史上的觀念並置齊觀，將會饒有趣味。在東西遙對、遠隔百代的批評家和詩人之間，找到相似之處，會給人一種愉悅的新奇之感。

陸機〈文賦〉的詩意表述，言簡意賅、韻味無窮，要想在翻譯中真實地呈現出來，將是一件非常痛苦和困難的事。然而，我只是希望，即使通過我這個不夠完善的英譯本，〈文賦〉那極具意義的創作時間以及作品本身，也能幫我們更好地理解陸機的時代，陸機的思想，尤其是陸機這個人。

二、譯文中部分概念和用語的討論

本部的討論，可在讀譯文之前、之後或任何時候觀看。〈文賦〉中有些表述，譯成英文時，需要補充解釋，以便完整地揭示它們的涵義。〈文賦〉中有些概念，具有特殊的文學史意義或哲學意義，也需要補充解釋。這些補充解釋，本應放在附錄中，或採用長篇腳註的形式。但是我認為，這些表述與概念，可作為具體的例子，用來說明上一部分的某些觀點，因此，我決定將它們置於此處討論，而不是遠遠地放在附錄中或者與譯文混在一起，以免擾亂了讀者的注意力。

譯文採用的〈文賦〉底本，是 1687 年（康熙 26 年）刊印、顧施楨（約 17 世紀）纂輯的梁昭明太子（501-531）《文選》。在過去幾百年中，不斷有人重複校勘《文選》，因此，〈文賦〉傳世本中有很多異文，有些異文明顯是印刷之誤，另一些異文則造成了理解上的分歧。雖然這些異文是《文選》學中一個有趣的課題，但是我相信，我所採用的版本足以勝任翻譯〈文賦〉這個目標。

我也考察過《叢書集成》中收錄的歷代《文選》校註特別是〈文賦〉部分。在下文的討論中，我尤其受益於以下諸書：趙晉（?-1713）的《文選敏音》；孫志祖（1737-1801）的《文選理學權輿補》、《李註補正》、《文選考異》；徐攀鳳（約 17 世紀）的《選註規李》、《選學糾何》。這些書與本文的討論只有間接的聯繫，因此下文盡量不再提到這些書名。

北京大學朱光潛教授從北平來信，善意地提醒我，日本僧人空海（774-835）《文鏡秘府》所錄〈文賦〉，時代較早，其異文更有價值。但是我發現，日本 1880 年（明治 13 年）刊印的《文鏡秘府》重編本中的〈文賦〉，其文字與我採用的本子幾乎完全一致。

我選用顧施植的本子，是因為它印刷清晰、註釋豐富。在顧本中，〈文賦〉被分為 12 節，而後來的編者常不分節。我發現顧本的分節非常合理，因此全盤採用。此外，為了譯文的清晰，我為每節標註了數字編號，並擬了標題。下文的討論，只引每節的編號。

(一) 〈文賦〉第 1 節（即「序言」），有一個令人困惑的漢字——「情」（譯註：〈文賦〉原句是：「每自屬文，尤見其情」），我譯為 *ordeal*（試煉），這種譯法看起來不合常規。不過，我將提供一些值得注意的分析。「情」字有兩重意義，它同時表示一種主觀經驗以及一種客觀觀察。在日常用法中，這兩層意義被相應地譯為 *feeling*（情感）或 *situation*（情形），而在中國的文學寫作之中，「情」往往同時暗示了這兩種意思。在〈文賦〉第 1 節，陸機很明顯將「情」與作家的創作過程聯繫在一起，因此，上下文語境支持 *ordeal* 這個譯法。*Ordeal* 既表示作家要處理的困難「情形」，也同時表示作家所「感受」的情感強度，其雙層意義正如〈文賦〉中的「情」字。然而，更廣泛的來說，有雙重意義的「情」，幾乎成為中國藝術和文學批評的專業術語，總是難以譯為其他語言。這意味「情」的核心意義代表著中國藝術觀念，認為藝術在本質上是主體與客體難以區辨（*undifferentiated*）的合一，同時具備「再現」和「表現」的功能。現代的新康德主義藝術哲學——如卡西勒的著作——也表述了同樣的藝術觀念。⁴¹

(二) 第一節的「意」字，是〈文賦〉中一個非常重要的詞，我將〈文賦〉中所有的「意」都統一譯為 *Meaning*（意義）——只有一處例外，那是一個涵義完全不同的習語。雖然「意」一般被自由地譯為 *idea*（觀點）、*conception*（概念）、*opinion*（意見）、*intention*（意圖），但是這些自由的翻譯在〈文賦〉中不適用。我堅持統一的譯法，是希望將「意」，即 *Meaning*（意義），視為一個專門術語。陸機如此重視「意」，一方面，可以提醒我們理解他所處時代的哲學觀念，即新道家思想（*neo-Taoism*）既取代了傳統的儒家思想，還將剛剛傳入中國不久的佛教塑造成中國式的思想；另一方面，在陸機的時代，

⁴¹ 參見〔德〕卡西勒（Ernst Cassirer）：《人論：人類文化哲學引導》（紐哈芬：耶魯大學出版社，1944年），〈論藝術〉這一章。

「意」作為一個專門術語而受到重視，就好比我們現今的語義學（semantics）之刻意用心於意義與詞、物及現實的關係，以之為至關重要的課題（參閱正文）。我將在分析〈文賦〉其他部分時，進一步闡述「意」的功能。不過，現在介紹一下湯用彤（1893-1964）教授的〈言意之辨：魏晉玄學方法論〉，將很有益處，這是我見過的對於這個議題的最具啟發性的研究。湯教授此文的主旨可概述如下：魏晉哲學家的言意之辨，即意義可以超越言詞的看法，有四個目的——其一，澄清古代經典中由言語表述而引起的「矛盾」，或闡明其間的含混之處；其二，確保「無名」、「無相」等虛無概念的有效性，⁴²這是道家思想的基礎，它承認「意」可以超越言詞；其三，提倡言外之「意」的追求，通過追求言外之「意」，將儒、道之別僅僅視為表述上的差異，認為儒、道可以融合成一體，雖則這一體是以道家思想為主；其四，為個人的操守設立一個新標準，理想人生變成了超越外在現象、超越世俗事務去追求「意義」，並堅持那種擺脫了社會規範、道德教化的個體「自由」。⁴³

- (三) 第二節第一句的「中區」，可直譯為 Central Realm（中間的區域），這個詞在英文中會引起豐富的聯想。它暗示著詩人的核心位置，詩人從有限的世界（「區」的基本意義是「限定的領域」）走向宇宙的無限擴展，這個暗示之義，可以在〈文賦〉下文那些無處不在的宇宙精神中，得到充分的驗證。不過，值得注意的是，唐代的李善（630-689）於此特別註明：「中區，區中也。」這個註解如此簡短，又沒有提供足夠的先例。李善提到張晏（約 2 世紀）《漢書音義》的相關解釋，但這毫無用處，因為《漢書音義》已散佚，傳世本中找不到張晏對於此詞的解釋。後來的評註者，沒有提出任何質疑或闡釋，就接受了李善的註解。但是，我們必須指出，李善將「中區」顛倒為「區中」，正好強調了在區域「之內」的意義。在這個意義上運用「區中」，有一個很重要的先例，就是漢代詩人、天文學家張衡

⁴² 我認為，魏晉的「虛無」概念是一個有趣的話題，可與康德的 Noumena（本體）概念相比較。

⁴³ 這個概述，基於湯教授著作的油印本。譯註：湯用彤此文於 1942 年由北京大學文科研究所油印散發，其後收錄於《魏晉玄學論稿》（北京：人民出版社，1957 年）。

(78-139) 的〈思玄賦〉，這是一篇優美的長賦。為了追索玄渺的境界，詩人漫步於整個宇宙，探索超自然的世界。「區中」出現在〈思玄賦〉的「逼區中之隘陋兮」一句；然而，整篇作品的上下語境暗示，這個「隘陋的區域」(Narrow Realm) 與無限的宇宙之間的往來，詩人已經在想像之中輕而易舉地實現了。並且，此句雖然看起來貶低了「隘陋的區域」，但是，在張衡的整個描述中，卻暗示了這個區域恰恰是超越的起點，詩人敏銳地意識到現實區域本身的局限，由此出發，在沉思中擁抱無限。惟其如此，「神聖的靈感」(holy inspiration) 和無限的想像才有可能。因此，張衡提到「黃靈」(黃帝之神靈) 這個神話典故，非常重要。正是通過這個黃靈，張衡描述了自己如何獲得神聖的靈感並獲取了無限。但是，他同時宣稱，作為人類文明之祖的黃帝，正是居於這個有限的區域之內，所謂文明也正是對創造性思維的最好的利用。在與黃靈的長篇交談之後，張衡繼續上下求索，然後回頭意識到：「不出戶而知天下兮，何必歷遠以劬勞？」這就是說，無限正是通過有限而獲得——是通過「我的」精神活動，而不是派遣「我的」軀體漫遊於太空。追索玄渺，以此作結。張衡〈思玄賦〉對於陸機〈文賦〉的影響，十分明顯。在字詞和思想上，我們的詩人批評家陸機都在呼應詩人天文學家張衡。比較一下兩部作品中的句子：

張衡：思繽紛而不理

陸機：夫何紛而不理

這幾乎是一個徹頭徹尾的襲用。類似的例子，〈文賦〉中還有很多。但是，有一個重要的區別：張衡的作品，比〈文賦〉早兩個世紀，染上了漢代神話思想的濃厚色彩，像是由神話典故與信仰構築而成的迷宮；而陸機的作品，則展現了哲學思辨中成熟的理性力量，以及對於人類創造力的更清晰看法。

(四) 第2節第1句的譯文，插入了 the poet (詩人) 一詞作為主語。古代漢語常常省略主語，這令很多譯者都感到棘手，尤其是詩歌的譯者。譯為英語，必須要加上主語。然而，具體加上什麼詞，卻是一個微妙的問題。一般來說，譯者都會加上一個人稱代詞，比如 I (我)、he (他) 等。但是，除非上下語境一目了然，或者前面存在先例，

可以保證譯文的恰當，如其不然，增加人稱代詞常常帶來令人遺憾的偏差。比如，理雅各（James Legge）、詹寧斯（William Jennings）、以及韋利（Arthur Waley）這些認真的學者，當他們翻譯同一首詩，例如《詩經》的〈匏有苦葉〉，⁴⁴將詩中的故事變成了完全不同的面貌，因為他們不得不嘗試在各自的譯文加入 I（我）、he（他）或 she（她）等詞。另一首詩〈鄘風·柏舟〉，⁴⁵其中的「人」字或譯為 man（人）、或譯為 me（我），會令這首詩的不同譯本讀起來或像是在寫一個不忠的戀人，或像是在寫一個「忠貞的寡婦」——有些人正是從這些不同角度概括這首詩。其實，中文與英語有本質上的差異，我們不應該過於苛責這些譯者。翻譯中的困難，有時是無法克服的。在英語中，必須加上主語，這是無法迴避的；必須加上連接詞、介詞，這也是無法迴避的。在〈文賦〉譯文中，我不得不增補很多此類詞彙，其中還有個特別的原因——這是一篇表達理性思考的詩歌作品。將中文翻譯成英文時加上很多人稱代詞，這還觸及到文學批評中一個很有趣的論題。在現代的小說研究中，有一個重要的概念，即「視角」（the point of view），布魯克斯、沃倫這些優秀的批評家稱之為「聚焦」（Focus of Narration），就是從「第一人稱、第一人稱觀察者、作者—觀察者、全知的作者」等不同視角呈現一段敘述或描述所達到的不同效果。⁴⁶我相信詩歌中也有同樣的現象。簡言之，我覺得中國詩句省略人稱主語，產生了一種「全知作者」的效果。因此，增加一個人稱代詞，就會改變那種效果，將視角「個人化」。我在譯文中，增加 the poet（詩人）作為主語，很難說是一個更好的解決辦法。但是，我用的主語，與 I（我）或 he（他）相比，起碼更有普遍的、客觀視角的效果。此外，我增加 the poet（詩人）這個主語，是希望強調中國文學史的一個事實：到了陸機

⁴⁴ 參見 James Legge, *The She King (Shih Ching)* (Hong Kong: Lane, Crawford & Co.; London: Trübner & Co., 1871), pp. 53-54; William Jennings, M.A., *The Shi King* (London: George Routledge and Sons, 1891), p. 62; Arthur Waley, *The Book of Songs* (1937), p. 54.

⁴⁵ James Legge, *The She King (Shih Ching)*, pp. 73-74. William Jennings, M.A., *The Shi King*, p. 72. Arthur Waley, *The Book of Songs*, p. 53.

⁴⁶ Cleanth Brooks Jr. and Robert Penn Warren, *Understanding Fiction* (New York: F.S. Crofts & Co., 1946), p. 607.

的時代，他心目中的創造性文學，就是我們現代更嚴格的術語分類所說的詩性文學（poetic literature）。

- (五) 第2節第3句的「歎逝」，譯為 Lament for Fleeting Life（悲歎稍縱即逝的人生），這本是一篇賦的題目，我們已經在討論陸機的後半段人生時提及。這一句所表達的思想，讓我們確認了陸機的個人信仰，也讓我們注意到陸機所處時代的一個重要哲學理念。根據這個時代出現的道家哲學和《易經》的著名註本，我們可以借用一句話概括這種理念：知變即守常。然而，對於這個時代的文人來說，這不僅僅是形而上的思辨邏輯，也是他們遵循並體現在作品中的精神生活。〈文賦〉此句為「遵四時以歎逝」，既代表了一種文學原則，也是詩人的生命哲學。陸機認為，詩人的功能，就是在「稍縱即逝的人生」中，看到生命的永恆重生，如四季的不斷輪迴，而不是看到死亡。因此，詩人的「悲歎」，不是終於暗黑的悲傷，而是終於自然輪迴之祕的清澈之境。詩人傳達出這種自然輪迴之祕，他就與造化有同等的創造力量了。在陸機之前，阮籍的人生和作品已經貫徹了這種理想。阮籍的《大人先生傳》，很明顯是在描寫這種理想狀態：

與造化為友……將變化遷易，與道周始。

在陸機之後，這種理想逐漸轉變，很少作為一種人生哲學，而是變成了更嚴格意義上的文學創作原則，正如劉勰（約 465-?）《文心雕龍》的〈時序〉、〈通變〉兩篇所概括的那樣。

- (六) 第3節第10句的「六藝」，可以準確地逐字譯為 Six Arts（六種藝術）。如果不看這段解釋，英語讀者多半會將其理解為西方意義上的「六藝」，即音樂、繪畫、雕塑、建築、舞蹈、戲劇表演。不過，即便如此，也沒關係。因為很明顯，〈文賦〉此句是在隱喻的意義上使用「六藝」一詞。從字面意義上來說，它們指有修養的古人需要學會掌握的六種技藝。在儒家傳統中，它們分別指禮、樂、射、御、書、數（可能包括天文學和占卜），很多〈文賦〉註者都如此解釋。但是，另一些人反對這種解釋，他們認為「六藝」是儒家的六部經典。如果有人堅稱陸機只是採用了兩種字面意義的任何一種，那不免有些迂腐。

(七) 第3節最後兩句：

Eternity he sees in a twinkling,
And the whole world he views in one glance.

觀古今於須臾，撫四海於一瞬。

這種宏觀宇宙—微觀宇宙的觀念，在陸機之前的中國哲學中絕不新鮮。道家哲學家莊子，對此有充分的闡述。但是，視之為詩人的功能，並且由此將創造性文學提升到一個全新的高度，這肯定是陸機的功勞。西方有個類似的例子，布萊克（William Blake）的〈天真的預言〉如果作為哲學來看，肯定令人聯想到史威登堡（Swedenborg），⁴⁷不過，此詩開頭那著名的幾句：

To see a World in a Grain of Sand,
And a Heaven in a Wild Flower,
Hold Infinity in the palm of your hand
And Eternity in an hour.

一粒沙裡見世界，一朵花裡見天國，
手掌裡盛住無限，一剎那便是永劫。

（譯註：此處用豐子愷譯文）

我們卻看到一種全新的詩學視境的知識。我們還在這些詩句與陸機詩句的相似中看到，處於不同時代、不同世界的偉大心靈，可以在詩歌的言語與思想中相遇、共鳴——這在哲學的理性語言中很難達致。陸機說的「古今」即「從古至今」，eternity（永恆）是一個忠實的直譯，這正如 eternal（永恆的）是拉丁文 aeternus 的忠實翻譯一樣，雖然後者在字面上只表示「持續一個時代」。哲學、數學對於永恆的定義，每個時代都在變。但是，對於詩人來說，無論在什麼語言中，永恆都指同一事物。

(八) 第4節第2句中的「班」字，直譯為 order（秩序），這個譯詞，可以在柯立律治（S.T. Coleridge）的文學觀念中獲得充分的、準確的解釋，這位英國文學天才在他的名句中表達了此意：「詩＝以最佳的

⁴⁷ 參見 Mark Schorer, *William Blake* (New York: Henry Holt & Co., 1946)。

秩序布置最佳的字詞 (Poetry=the best words in their best order)。⁴⁸ 這個名句，大多被抽離上下語境加以引用，越用越糟糕，如果我們將它與陸機的观点作一個合理的比較，既可以清楚地闡明陸機的思想，同時也可反過來闡明柯立律治的思想。柯立律治與陸機二人的陳述，其麻煩之處，不在於它們的晦澀，而在於其表面意義的一覽無遺。它們很容易在口語中轉述，並退化為一種老生常談。我們惟有將其放回原來的語境中加以分析，才能完全地理解它們的意義。但是，這裡又有另一個困難。柯立律治此句是一種格言式表述，在印刷時還採用了單獨分段的形式，以不超過兩句的長度一閃而過，因此，必須在柯立律治的其他論述中尋找它的相關語境，那些地方全面地討論了詩歌的「規則」與「秩序」。陸機論「班」的兩句，雖然與整篇〈文賦〉連成一體，但是由於原文那種警句式的風格，極易從上下文中割裂出來，並且，這兩句在言辭與意義上都很像散文，前後文那些極其靈動的韻語，會令這兩句黯然失色、被人忽視。因此，在翻譯時，我採取了意譯的方式，將它變成一個從句，這樣可以更緊密地與上下文連成一體，當然這種譯法不是沒有遺憾。基於同樣的理由，我在翻譯〈文賦〉其他部分時，有時也因應具體情況，採用類似的譯法。但是，我仍然希望，在接下來的簡短討論中，可以重新找回這兩句的價值。那麼，柯立律治的「最佳的秩序」究竟指什麼？要獲得有益的解答，與其依賴對這句話本身的闡釋，不如用柯立律治在他處的相關觀點來闡釋這句話。詩應該是「以最佳的秩序布置最佳的字詞」，這不成問題。但是，我們很想知道，根據這位英國詩人批評家的看法，什麼樣的方法或程序可以帶來這種「最佳的秩序」？這需要從柯立律治的文學批評著作中引用大量例證，才能使整個問題更易理解。不過，《文學傳記》第十八章對「秩序」的激情洋溢的討論，已經足夠闡明這個問題。柯立律治所說的「秩序」，主要是對詩人的創作過程而言，這個判斷有充分的證據，因為他是在《桌邊文談》中給一個「頭腦清醒的年輕詩人」提供建議時說到「秩序」。在《文學傳記》第十八章中，柯立律治更具體地闡明了這個信念：「批評的終極目的，不是為如何判斷別人的作品提

⁴⁸ 《桌邊文談》，1827年7月12日。

供準則，而是給創作建立準則。」我們在〈文賦〉中應該能看到，這也是陸機完全認同的信念。進一步的證據將清楚顯示，當柯立律治、陸機談論「秩序」時，他們頭腦中想到的都是詩人如何布置內在經驗的必然性及其能力，還有詩人如何將他能力中的「詩歌積累」（Poetic deposits）完全發揮出來。按照柯立律治的說法，這些「積累」就是「在日常習慣中將精神的、實際的知識轉變成本能的知識」，惟其如此，才能將最佳的字詞布置於最佳的位置。在這一點上，陸機和柯立律治的想法尤為接近。柯立律治明確地說過，詩人偉大目標的實現，是通過「冥思而不是通過觀察，後者產生自前者」。陸機與柯立律治類似，他在討論「秩序」之前，已經在〈文賦〉前面的章節中詳盡地、深刻地討論過冥思（第3節）。第4節開頭兩字是「然後」，這就是說，視覺與聽覺世界的觀察，是作為冥思的結果「然後」出現的。我們由此而知，這兩位詩人批評家在倡導「秩序」時，並不是用隨意的詞彙設定了一個含糊的目標，而是以個人的內在經驗為準則。詩歌的秩序，是某種活生生的東西的化身，通過詩人的內在力量來調節，而不是一種從外部強加的任意的規則。對於陸機、柯立律治來說，「秩序」的重要性，在於詩歌經驗的有機成長與發展，這種經驗由內在的力量來調節和表現，並由此激發出「有秩序的」活生生的詩歌模式。陸機在〈文賦〉第7節第9句意味深長地同時提到「變」和「次」，正是由於這個原因。對於那一節來說，此句是關鍵。也是基於同樣的原因，柯立律治在《文學傳記》第十八章討論詩歌秩序的原則時，意味深長地強調了想像的重要性：「想像的規則，其本身正是成長與製作的力量。」（在柯立律治原文中，「想像」是大寫，「規則」是斜體。）

- (九) 由於一個特殊的原因，第4節第13句的「岨崕」被譯為 mountainous obstacles（巨山般的障礙）。要為這種譯法辯解，我希望先簡略討論一下陸機〈文賦〉所採用的「賦」⁴⁹這種文體發展史的一個重要方面。公元1世紀，許慎（約30-124）在《說文解字》中推測總結了漢字的六種結構規律，但是在之前的幾百年間，漢字在形式上並非如此固定劃一，可能更具實驗性、實用性。因此，在公元前2至1

⁴⁹ 對於「賦」這個術語的解釋，請參見本文第十三條。

世紀，靈活的漢字結構規律可以很好地服務於「賦」這種創造性文學的文體。與後來的發展相比，此時的漢字結構規律偏重於實用目的，其創造性遠遠超過其規定性。也就是說，這些結構規律，不是為了解釋現有漢字字形而歸結的一般性規則，而僅僅是造字的各種可能性；作家們憑藉這些可能性，試探性地發明各種漢字或複合詞，最後再將它們發展為一般性的規則。西漢時期，賦這種新興流行文體的創作者們，受此激勵，發明各種新字或鍛造各種新詞，以適應他們在創作中所意圖表達的各種意義。這些作家，熟練地、靈活地耍弄書面語言的三個元素——形、聲、義，創造了大量的新穎的漢字形構。對於當時博學的士人來說，這些字形並沒有變成怪獸龐然，而是顯得意味深長、形象生動、新穎別緻。然而，對於我們這些已經接受了標準化漢字字形的後來者，卻並非如此；我們掌握了漢字的標準，卻忘了漢字的靈活。西漢時期的士人，深深地癡迷於方興未艾的小學（philology，語文學），因此，賦的早期讀者們都能欣賞那些新詞，並真正地喜愛（*philoi*）它們。我們現代人嘲笑漢賦的措辭，認為它們古怪、臃腫，這都是基於後來的漢語標準。但這些時代錯亂必須從正確的歷史視角作判定。5世紀的劉勰，在《文心雕龍·練字》篇中，對這個問題有非常合理的說明。如果有人質疑我的看法是一種浪漫的懷舊，那麼，我只能申明：我們的現代文學應該更多地取資於現代的語文學，而不是像過去的漫不經心。從1917年新文化運動以來，優秀的語文學家如趙元任及其同道們，已做出各種令人讚賞的努力，採納了一些新詞形、新表述，既合原則也很巧妙，並且與我們現今世代是如此契合。這些成果，應該在我們現代作家中引起更廣泛的興趣。現在轉回到我們的主題。漢賦源於那些著名的、博學的宮廷侍臣所創作的都市文學。早期的賦作，大多是通過都市的視角，描繪了雄偉富麗的都城、宮殿、皇家獵場，或是壯觀的自然景象。在這些作品中，需要恢弘的技巧與風格。作家有足夠的空間來展示他們的巧思，將語文學上的創意與文學的創作結合起來。公元前2世紀的司馬相如（約前179-前117），可能是早期最偉大的賦體作家；他同時又寫了一部名為《凡將》的語文學著作，即是一個突出的例子。比如，表示「流暢」、「敏捷」的 *liu li*，後世標準化的辭典中寫作「流利」。在後世的用法中，一個字不論有

何種意識形態或圖像的內涵（connotation），同樣的字典意義（lexicographical meaning）總是採用同樣的書寫形式。因此，將標準化的中文書面語稱為表意文字或象形文字，是一個很大的誤解。嚴格說來，我們也不能將早期賦作中的詞彙稱為表意文字或象形文字，但是，司馬相如作品中的表意及象形元素，與後來的賦作比起來，肯定起到了更積極的作用。因此，他在〈上林賦〉中以 liu li 來描繪草叢時，採用了「薊苳」的寫法，兩字都有圖畫式的草字頭。此外，當用擬聲詞 p'eng p'a 來表示事物墜落的撞擊聲時，司馬相如用了帶有水字偏旁的「澎湃」來增強水浪奔流而下的效果，又用了帶有石字偏旁的「砰磅」來模擬撞擊岩石之聲。隨著時間推移，語文學逐漸變得更學術、更抽象，最後陷入長期的停滯狀態。與此同時，賦在發展中拓寬了範圍，描寫的主題越來越多樣化，但逐漸失去了早期那種意趣和複雜面貌。因此，已故的偉大的語文學家章炳麟一針見血地指出：「其道與故訓相儷，故小學亡而賦不作。」⁵⁰陸機的〈文賦〉是漢代之後的作品，不過它採用「岨嵒」這種比較新穎的書寫形式，卻顯示了賦的早期傳統的特徵。擬聲詞 tz'u-wu，表示物體與堅硬的阻礙物相摩擦所發出的刺耳聲音。在現存的陸機之前的辭典和文學作品中，tz'u-wu 至少還有另外兩種不同的書寫方式：一是「齟齬」，兩字都有齒字偏旁，代表牙齒的摩擦；二是「鉏鋸」，兩字都有金字偏旁，代表金屬的摩擦。陸機〈文賦〉沒有用這兩種寫法的任何一種，而是採用了「岨嵒」，兩個字都有山字偏旁。「岨」字是一個比較罕見的字，它曾出現在公元前 7 世紀之前結集的《詩經》中。然而，「嵒」字更為罕見，在陸機〈文賦〉之前的文學作品中幾乎找不到蹤跡。即使陸機沒有發明這兩個字中的任何一個字，這兩個字的組合也確實非常新穎。標準的、全面的辭典，比如綜合前說並編於 1711 年（康熙 50 年）的《佩文韻府》，提到「岨嵒」這兩個有山字偏旁的字時，就把〈文賦〉作為最早的例證。⁵¹因

⁵⁰ 章炳麟：《國故論衡》中卷，第六章《辨詩》。譯註：參見〔清〕章太炎撰，龐俊、郭誠永疏證：《國故論衡疏證》（北京：中華書局，2008 年），頁 434。

⁵¹ 超過九成的〈文賦〉版本都採用了「岨嵒」的寫法。只有在 1880 年日本《文境秘府》收錄的〈文賦〉中，我看到「鉏鋸」的寫法。「鉏鋸」這個異文，還出現在李延壽（活動於 7 世紀）的《南史》中，此書完整地引錄了陸厥給沈約的信，這封信引用了〈文賦〉。但

此，無論如何，我們都應該鄭重地對待〈文賦〉此句所表達的「山」的意義。我將「岨崿」譯為 mountainous obstacles，這在任何常見的字典中都無法找到，但是我認為，這種譯法更能體現〈文賦〉意象的語文學與詩學理念。

- (十) 第 4 節第 16 句的「形內」(in shape)，作為一個中國哲學術語，會令人想起它的反義詞「形外」(beyond shape)。這兩個概念，在陸機的時代都很盛行，呼應著莊子(約前 369-前 286)的道家哲學。我們不必在哲學的領域中牽涉太多，此處只需指出陸機如何在這一句中提高文人的地位。陸機認為，文人憑藉他的創造性才能，可以最接近當時道家眼中的理想人物的境界。我將這兩句譯為：

...both heaven and earth find new embodiment in the shape
desired,
And all things become plastic under the tip of his pen.

籠天地於形內，挫萬物於筆端。

譯文中的 new (新的)、desired (渴望中的)，都是從意譯角度新增的，是為了強調前句所暗示的創造性意志力，此意被後句的「挫」字推到了引人注目的位置，這個強烈的字眼在字面意義上表示「磨碎」、「弄彎」、「折斷」因此我將其解為 making plastic (使其變形可塑)，最符合這兩句之意。不過，前句的 to embody heaven and earth in desired shape (籠天地於形內)，暗示了詩人的超越性位置，因為詩人自己能處於「形外」的位置。我認為，將藝術視為「客觀物象化」的現代理論，正好可以支持這種看法。莊子的一個寓言，最形象地表現了這種能夠「外其形骸」的道家式理想人物：

子貢反以告孔子曰：「彼何人者邪？修行無有，而外其形骸，臨尸而歌，顏色不變，無以命之。彼何人者邪？」
孔子曰：「彼，游方之外者也，而丘，游方內者也……丘

是，比《南史》更早的蕭子顯(487-537)的《南齊書》，在引錄陸厥這封信時，卻寫作「岨崿」，這與絕大部分傳世本〈文賦〉一致。〈文賦〉的某些編者，採用更為人熟悉的「鉅鏗」，這是有可能的；但是，如果說作者陸機本人沒有發明「岨崿」這種寫法，而是後來的編者或引用者採用了這種獨特的寫法植入〈文賦〉文本，這是很難令人信服的。

則陋矣！」（《莊子·大宗師》）

這種貶低孔子的言論，在莊子的寓言中非常典型。但是，在陸機的時代，道家復興的一個強烈趨勢就是吸收儒家思想（參見前面第二條），因此出現了一種「外」與「內」的統一。在陸機的理想中，詩人即創造者，詩人毫無疑問地居於「外」的位置，但他卻能從「內」完成創作之重任（參見前面第三條），這顯示出陸機對同時代哲學家郭象（?-312）的聖人理想的認同。在《莊子註》中，郭象詳細地解釋了這種理想，聖人既能「遊外」，因而也能「弘內」。⁵²由此可見，我們推測陸機將詩人的功能等同於聖人的功能（聖人是人力所至的最高理想），這並不算牽強附會。在〈文賦〉下一節的開頭，陸機更明確地表述了這種看法。

（十一）第 4 節第 20 句的「理」，在整篇〈文賦〉中共出現了六次，除了此處，還有第 6 節、第 7 節（兩次）、第 8 節、第 12 節，將統一譯為 truth。我們要特別指出，作為 truth 的「理」，雖然魏晉思想家未必輕視，但它並不如「意」那麼重要。事實上，「理」居於幕後，在「理」的重要性被「意」取代並形成「言外之意」的說法之前，「理」與「名」對立。⁵³名理之辨，令人想起古代名家與法家的名實之辨。「實」意指 reality。但是，對於名家與法家來說（韓非〔約?-前 233〕是其中的佼佼者），reality 不是理念層面的實（如柏拉圖或黑格爾所說），而是現實層面的實。既然 truth（理）可等同於 reality（實），那麼它更應該被理解為現實之理。直到 11 世紀新儒家理性主義的出現，同時作為 truth 和 reason 的「理」，才上升至高度理念化的層面。有必要指出，在陸機的時代，「理」或 truth 是指一個可憑智力加以分析和理解的客體，而「意」是一個只能憑直覺上下求索的理想。在〈文賦〉中，「理」應該與言語表達有相等的地位，而言語表達又以達「意」為更高的目標，這一點十分重要。

（十二）第 6 節第 6 句的「意」，以及第 7 節第 3 句、第 20 句、第 52 句中具有同樣重要意義的「意」，都統一譯為 Meaning。根據我採用的底

⁵² 參見湯用彤：〈言意之辨：魏晉玄學方法論〉。

⁵³ 參見湯用彤語：「言意之辨實亦起於漢魏間之名學。」

本，第 7 節第 18 句有個完全不同的「義」字，它的意思與我們討論的 Meaning 不完全一樣，應該被譯為 sense，是指字詞表達的一般意義，而 Meaning 則可指字詞的言外之意。重要的是，在此處的駢句中，作為 sense 的「義」，與作為 truth 的「理」，處於對仗的位置，並具有同等的地位。聯繫到前面討論的問題，此處的對仗將有助於我們更好地理解陸機〈文賦〉中提到的「理」(truth)，同時也顯示了「意」字的特殊地位。不過，這裡有個異文問題，六臣註《文選》的所有版本都認為〈文賦〉此處為「義」字，與「意」不同，毛晉(1599-1659)編的以接近古本聞名而又頗多誤字的汲古閣本，在此處卻未區分「意」與「義」，而是採用了「意」字。孫志祖的〈文選考異序〉，以及葉樹藩(約 18 世紀)的〈重刻文選序〉，已指出毛本的優點與缺點。何焯(1661-1722)這位備受後人尊重的學者，為重訂毛本《文選》做了最多的努力，訂正了很多錯誤。然而，不知出於何種原因，在何焯重訂的《文選》中，也未區分「意」、「義」二字之別。孫志祖的《文選考異》(作於 19 世紀早期)，對何焯的很多看法提出質疑和糾正，尤其指出六臣註本對「意」與「義」的區分，批評了何焯對此處異文的忽視。我相信，無論從各方面來說，區分「意」、「義」，並在英文中分別譯為 Meaning 與 sense，是十分明智的。通過這一條的討論，以及第二條、第十一條的討論，我希望讀者可以更清楚地看到「意」在這四句中的重要性，這在本段開頭早已指出；我也希望讀者可以根據我竭力描述的陸機時代的哲學與文學思想背景，來思考這個字的意義。

(十三) 第 6 節第 16 句的「賦」，譯為 Exhibitory Essay in Verse，簡稱 Exhibitory Essay，這個詞在英文中看起來比較罕見。然而，我經過長期的考慮，還是決定暫時採用這個譯法。我相信，與常見的翻譯 rhythmic prose 相比，這個譯法更符合西漢以來正統觀念中「賦」的名稱與本質。在常見的翻譯中，rhythmic(有節奏的)這個詞太模糊，顯得毫無必要，因為從荀子(約前 3 世紀)的〈賦篇〉到漢唐時代的賦作，賦一直都有著明確的韻律，都是四言句與六言句(每個漢字代表一個音節)交替，穿插著很少的雜言句。賦不僅僅「有節奏」，而且完全符合格律。此外，prose(散文)這個詞也很難用於賦這種文體，因為賦有固定的韻步，應該被稱為 verse(韻文)。從字面意義來看，exhibitory(鋪陳的)更接近「賦」這個字，因為 5 世紀的

批評家劉勰在《文心雕龍》中正作如是解：「賦者，鋪也。」劉勰之前的摯虞（4 世紀），也在《文章流別論》中說：「賦者，敷陳之稱也。」因此，exhibitory 最適合。那麼，我們為什麼不將其自然地譯為 expository essay（說明性的文章）呢？用 essay 這個詞來翻譯「賦」，充分地涵蓋了賦這種文體在發展成熟之後涉及的各種主題與技巧，正如英語文學中 essay 這種文體本身所涵蓋的各種意義：公文式的、個人的、描寫的、敘述的、抒情的、訓誡的；諸如此類，不能盡舉。這表明，將「賦」譯為 essay，符合直譯的原則。我們知道，essay 原來意指「嘗試」，蒙田（Montaigne）在《隨筆集》（*Essais*）中揭示了這層意思。早期的宋玉（約前 3 世紀）的賦作，經常在說明全文意圖的序言中指出，由於王提出「試為寡人賦之」的請求，才作此賦。無論如何，賦除了需要通過韻律的形式來「鋪采摛文」（劉勰語）之外，它在主題模式以及範圍上都與 essay 相同。由於這個原因，我們將其譯為 Exhibitory Essay in Verse。

（十四）第 7 節第 1 句的「姿」譯為英文，有幾個詞可供選擇：posture、gesture、manner、attitude、或 form。我採用了 gesture，認為它是最好的選擇。因此這一句譯為：

A composition comes into being as the incarnation of many
living gestures.

其為物也多姿。

接下來的分析將會證明，gesture 最接近「姿」的字源意義，並且，這種譯法揭示了 3 世紀中國文學批評思想與一位深具洞察能力的西方批評家最近提出的文學理念之間的精神契合，這種契合幾乎沒有任何牽強附會。我之所以對〈文賦〉這一句有更深入的理解，是由於我讀了布萊克謨（R. P. Blackmur）的文學批評：

當字詞的語言最成功時，它就變成了字詞中的姿態。

這句話出現在布萊克謨的一篇傑出論文〈語言姿態觀〉（“Language as Gesture”）中。⁵⁴陸機與布萊克謨二人觀點的相似，當然是一種巧合，

⁵⁴ Kerker Quinn and Charles Shattuck, ed., *Accent Anthology* (New York: Harcourt Brace and Co.,

但絕不是出於偶然。因為我們可以在他們文章的語境中，尋找到二人文學觀念的一致。他們之間唯一的區別就是：布萊克謨用清楚的邏輯和令人歎服的結構闡述了他的觀點，這篇長達 22 頁的文章，像所有的現代論文一樣清晰明了；陸機在 3 世紀寫成的〈文賦〉，則帶著韻文固有的隱晦，需要我們小心謹慎地破譯。那麼，陸機所說的「姿」與布萊克謨所說的 *gesture*，這兩個完全相同的詞，在兩位作者陳述他們文學觀念的脈絡中，究竟意指為何？一部文學作品的效果，並不在於文字本身，不在於書頁上的一堆字母或筆畫，這一點我們很容易理解。我們在那些言語文字中傾聽到的語調、設想出的形象、以及在頭腦中召喚出的人與物的動作，才是文學作品的效果。簡言之，文學運用言語文字，就如我們在實際生活中通過姿勢運用我們的身體、四肢和聲音。文學作品所表現的「姿」或 *gesture*，就是自此體現而生。但是文學與實際生活不同，它會選擇它要體現的東西。在實際生活中，姿態產生於剎那間的情感或實用目的，然後消失；但是在文學中，各種 *gestures* 卻是為了恆久的價值而作。因此，各種 *gestures* 必須賦予美感與意義，這樣它們才能活在永恆中，而不是活在時間之流中。正是基於「姿」或 *gesture* 的這種定義，我們在布萊克謨的清晰闡述和陸機的簡潔暗示之中，看到了顯著的相似之處。布萊克謨明確地將 *gesture* 定義為「在最富意義的時刻……活動受到抑制的活動」，⁵⁵就如雕塑。或者說，「它是有目的地依一貫習用的方式調控肢體動作，以產生有意義的姿態」，⁵⁶就如舞蹈與表演。通過這種種藝術門類的陳述，布萊克謨闡明了文學中的 *gestures* 為何物，並將 *gestures* 等同於各種意義所依附的形式。他認為，在文學中「有多種形式，因為有多種姿態需要這些形式」。現在，我們可以將陸機所說的文學作品的「多姿」等同於布萊克謨所說的「多種姿態」，並看到他們在根本觀念上的相似之處。我們必須進一步解釋陸機所用的「姿」字。在成書於 1 世紀的溯源字典《說文解字》中，「姿」義同「態」。無論在古代或現代的用法中，「態」都指

1946), pp. 467-488.

⁵⁵ Kerker Quinn and Charles Shattuck, ed., *Accent Anthology*, p. 471.

⁵⁶ Kerker Quinn and Charles Shattuck, ed., *Accent Anthology*, p. 473; p. 477.

「表現出來的儀態」，它可以是面部的或肢體的，表達了特定的意義；「態」或者指為了達到特定目的而採取的態度。換言之，「態」通常是「有意義」的或「有目的」的。公元前 3 世紀的哲學家荀子曾提過「態臣」這個詞，指那些用諂媚的態度來達到特定目的的宮廷之臣。知道了它的同義詞「態」，我們就可以從句法的角度來理解「姿」了。然而，如果我們更仔細地觀察「姿」這個漢字，正好可以發現布萊克謨定義 *gesture* 時所說的「活動受到抑制」之義。「姿」的義符「女」字，在很多漢字中都表示美態。但是，我們卻在「姿」的聲符「次」中，發現更多符合 *gesture* 之義。在漢字中，並不總是由義符決定字的意義；相反，所謂的「聲」符能創造出更多的意義關聯，因為它常常是漢字的初文的基本形式。聲符「次」，讀音與「姿」相近，《說文解字》中解為「不進」。不過，重要的是，《說文解字》並未將其直截了當地解為「停止」或「終止」。無論在古代還是現代的用法中，「次」都不是表示「停止不動」或「終止結束」。在古代，比如在《左傳》中，「次」是指出征的軍隊中途停宿超過兩晚。在現代，我們依然用「旅次」、「客次」來指旅人、客人的居停。所有這些用法，都強有力地暗示了在特定條件之下動作的暫停。當運用到文學批評語言中，這就是在說「活動受到抑制」，而抑制的條件，就是布萊克謨定義文學與藝術的 *gesture* 時所說的「在最富意義的時刻」。因此，聲符「次」字指「活動受抑制」，而義符「女」字又為「次」所表示的「抑制住的活動」增加了美感之義，由此組合而成的 3 世紀中國文學批評術語「姿」，完全對應了那位出色的美國現代批評家所發明的術語 *gesture*。反過來，布萊克謨認為 *gesture* 在文學中應該實現的目標，也完全對應了陸機所說的「言外之意」。布萊克謨曾引用《奧賽羅》中的對白：

I understand a fury in your words,
But not the words.

我知道你話中的憤怒，但是我不懂你的話。

他認為其中的 *fury*（憤怒）有一種姿態的力量，實現了語言的目的，他還引用了《聖經·以賽亞書》中一段美得不可思議的文字，讚美

其中的美妙與崇高，說道：「這就是我們所理解的文字中的憤怒，而不是文字本身。」⁵⁷

(十五) 第 8 節第 20 行、第 21 行，是對拙劣作品的評論：

...it rings and clangs with many bewitching colours,
(And) may thus please the eye and win popular acclaim.

務嘈嘖而妖冶，徒悅目而偶俗。

這兩句中的隱喻非常複雜。如果不在此作出預先的警告，無論對於讀者還是對於作者陸機，都是不公平的。當然，寬厚的讀者會輕易地認為，這兩句很好地證實了現代心理學所說的聽覺與視覺的通感，這在很多作品中都能見到。我也曾經這麼想。前句最後一個字「冶」一般指（女人臉上的）「粉妝」或是「人為的裝飾」，我比較自由地將其譯為 colours（色彩）。這都是在講聲音。我們難道不會將音樂的音質稱為音色嗎？如此翻譯，可以使這兩句讀起來不致太怪異，但是，如果我們將這兩句放在第 8 節的語境中，卻會發現其他的東西，而這些東西與中國文學批評史，以及陸機作為批評家的重要地位都密切相關。當我們仔細推敲這兩句，就會發現，陸機肯定不是在指聲音與色彩的通感效果。很明顯，陸機在此處指出，如果作品語言只具有浮華、炫耀的聲音效果，那是膚淺的。因此，我們可以將後句中的「目」譯為 a superficial glance（膚淺的一瞥）。如果我們膚淺地瀏覽那些響亮的韻腳和格律，我們可能被那些聲音吸引，卻完全沒有聽懂。一個複雜的隱喻，如果用在日常語言中，可能是為了達到諷刺的效果。當一個批評家聽完一場由狂熱的號角、刺耳的弦樂組成的誇張表演，會對你說：「看起來相當不錯，非常悅目。」「為什麼觀眾的好評如潮？」「當然了，他們總是在用眼睛聆聽。」當我們讀完第 8 節，很容易會發現陸機對於文學的聲音效果的重視。長期以來，漢語的單音節與聲調等特徵，造成了中國詩歌甚至散文的聲律模式的極度精妙與複雜。但是，在陸機之前，從來沒有人像他這樣清晰、系統、斷然地揭示出文學的聲律原則。在陸機之後，由於唱誦、翻譯佛經，以及語言意識的自然發展，中國

⁵⁷ Kerker Quinn and Charles Shattuck, ed., *Accent Anthology*, p. 476.

的聲韻學迎來了首次繁榮，並形成了很多嚴格的聲律規範。但是，陸機仍然是清晰地揭示文學中聲律的重要性的第一人。兩個世紀之後，沈約（441-513）宣稱，在他本人之前，文學聲律「此祕未睹」，沈約的同時代文人陸厥（472-499）致信反駁沈約，他引用三位在沈約之前已睹此祕的「歷代眾賢」，他多處直接徵引陸機之論，以駁斥沈約。

（十六）第5節第3句的「課」、「責」，如若直譯，整句的譯文將如下：

It (writing) is *Being*, created by “tasking the Void.”

課虛無以責有。

「課」意指 tax (用盡)，「責」意指 to hold responsible (使承擔責任)，譯文中的 *tasking* 是一個合理的直譯。但是，西方人概念中的 *Void* 與中國人概念中的「虛無」，永遠無法喚起相同的意象。⁵⁸像湯用彤教授這些中國哲學家，欣然接受這種直譯，這也近乎我的直覺；不過，像艾克頓 (Harold Acton) 這樣的英國詩人，卻堅持要換一種譯法，我的英語語感也認同了。就創造性寫作而言，這種思想並不是中國特有的。比如，楊格 (Edward Young) 雖然用了一種不同的意象，但是表明了同樣的觀點：

The pen of an original writer, like Armida's wand,
out of a barren waste calls a blooming spring.

獨創性作家的筆，就像是阿米達的魔杖，
能從不毛之地中，召喚出繁花似錦的春天。

Conjectures on Original Writing 1759

以上的闡釋，總共十六條，難說窮盡。我只是希望為讀者作好心理準備，讓他們在閱讀時發現更多的興味，這會比僅僅讀譯文所得更多。翻譯工作費時頗久，期間伴有良久的沉思與暗誦。雖然譯文還有不足，但它已經提供了充分的材料，可供善於思考的讀者反復斟酌。我相信翻譯亦有其道，但是我覺得，不應該為翻譯工作設立確鑿的準則。或者我們應該說，我們

⁵⁸ 參見 Laurence Binyon, *The Spirit of Man in Asian Art* (Cambridge, MA: Harvard University, 1935)。

由於對原文的仰慕以及誠意，才會竭盡所能去讀懂它，並將它譯為另一種語言。有時，簡潔、直接的翻譯能達到卓越的效果。不過，忠實的直譯大多時只能產生一大堆古色古香、異國情調、含糊不清的術語。又或者，過於關注個別字詞，常常令人脫離正題，見樹不見林。在上述討論中，我已經將很多字詞條分縷析地予以考察。但是在譯文中，這些字詞應該回歸到它們的整體結構。一個譯者，總是在剃刀的邊緣跳舞。他只是希望聰明的讀者能夠比譯者更高明，更能認同陸機時代的理想，以掌握「言外之意」。

儘管已有中國與西方的學者對陸機生活的魏晉時代做過認真的研究，但這仍然是一個尚待深入研究的領域。這個時代，常常與歐洲的黑暗時代（Dark Ages）相提並論。至少從某個角度來看，這種相提並論是合理的：大家普遍覺得，這兩個時代都非常黑暗，不值得用力究察；然而，如果我們願意尋找，那處於黑暗之中或對抗黑暗的光明，總是比我們想像的更加明亮。

如果說研究魏晉歷史的人只是一小群專注的學者，那麼，投入那個時代剛剛興起的文學批評這個冷清的領域的研究者更是少之又少。當我完成這篇譯文時，心中湧起一種奇異的孤獨之感。因此，我要特別感謝湯用彤教授和艾克頓先生，以紀念在我翻譯〈文賦〉之時和他們結下的精神情誼；我還要感謝另一個人（譯註：不知名人士），對他的思念引領我從黑暗的絕望中找到新的希望之光。艾克頓先生形容我的努力是「吹毛求疵」（hair-splitting），他見證了整個過程，並且為譯稿的最終成形提供了寶貴的意見。在這個譯本的主體中我尤其要感謝湯用彤教授。他是我所認識的最令人欽佩的精通中國中古哲學的權威，這段時期的哲學正是後世直至今日的鮮活的哲學與宗教思想的源頭。即使是偶爾閒談，湯教授都能令我大受啟發；如果沒有他，我可能要費盡心機。我還要感謝羅常培教授，當我一年前為《大美百科全書》撰寫一篇介紹中國文學的文章時，羅教授曾與我討論魏晉時期的文學。湯教授和羅教授現在都在北京大學任職，艾克頓先生以前也曾任教於北大。我還要誠懇地感謝加利福尼亞州立大學的趙元任教授，每次在趙夫人的盛宴款待之後，趙教授就以他鞭辟入裡的談話和愉快親切的機智，為我剖析各種語文學和音韻學原理，令我受益良多。還有加州大學東方學系系主任卜弼德（Peter Boodberg）教授，他關於東方文化的著作與見解一直啟發著那位比他年輕的中國同事，為他打開了新的視野。卜教授曾細讀了譯稿的大部分，並提出許多有益的意見與疑問，其中

一部分引發了若干新註與說明，另一些則推動了進一步的考察。對於他善意的批評，我的感激之情難以言表。最後，如果我有杜甫的詩才，我應該為陳利生寫一首歌行體長詩（譯註：這是呼應本文第一部分提及杜甫寫給姪兒的〈醉歌行〉）。這位 20 歲的年輕人，是我的遠房堂弟；他在柏克萊陪伴我，憑藉他那異常敏銳的悟性，通讀了我的譯稿。

1948 年 9 月

【責任編校：黃璿璋、林哲緯】