文山評論：文學與文化．第二卷．第二期．2009 年 6 月．頁 173-210。

翻譯他者：中國古典詩，龐德－費諾羅沙，臺灣現代圖象詩[1]

◎胡錦媛

摘　　要

本文探討翻譯如何重新創造心理、文學與文化的對應詞，使譯文文本在另一個語文環境中獲得差異，形成新的意義。另一方面，本文質疑：被翻譯的原文在「跨語際實踐」之中，被刪除、修改、編輯、挪用、發明，而成為沒有「他異性」的「他者」。

本文以兩個跨文化翻譯的例子做為討論。在龐德《國泰集》翻譯中國古典詩、龐德－費諾羅沙《漢字做為詩的表現媒介》挪用中文表意方法中，我們看到西方的「中國偏見」、「本源的鄉愁」、「發現自我」與「挪用他者」。在臺灣當代所發展的臺灣現代圖象詩中，我們也看到了類似的現象。龐德－費諾羅沙翻譯中國詩／文字，企圖建立美國文藝復興；臺灣現代圖象詩則受龐德意象派圖象詩學影響，確認漢字的圖象特質，企圖建立臺灣的新文化想像。龐德－費諾羅沙企圖「整全同一」中國詩／文字，臺灣現代圖象詩則採取「取我所需、為我所用」的挪用策略，形成單向同一的翻譯現象。

關鍵詞：表意方法，他異性，絕對他者，翻譯倫理，中國偏見，本源的鄉愁

---

[1] 本文副標題「中國古典詩，龐德－費諾羅沙，臺灣現代圖象詩」，以並列方式呈現，意在「戲仿」（parody）龐德式的表意方法（Poundian Ideogrammic Method）。

* 本文 98 年 6 月 17 日收件；98 年 7 月 8 日審查通過。
胡錦媛，國立政治大學英國語文學系副教授。
E-mail: gyhu@nccu.edu.tw

一、前言

二十世紀美國詩人龐德（Ezra Pound, 1885-1972）之所以與中國古典詩／中國文字結緣，是與美國哲學家費諾羅沙（Ernest Fenollosa, 1853-1908）有密切的關係。[2] 1913 年，費諾羅沙的遺孀 Mary Fenollosa 將費諾羅沙的中國古詩與中國文字詩學筆記手稿交給龐德。兩年後，1915 年，龐德將費諾羅沙的中國詩筆記手稿翻譯整理為英文詩集，並以《國泰集》（*Cathay*）為名出版。費諾羅沙的中國文字詩學筆記則經龐德加以編輯、修改後，於 1919 年以《漢字做為詩的表現媒介：一種詩學藝術，龐德作序並加註》（"The Chinese Written Character as a Medium for Poetry: An Art Poetica, with a Foreword and Notes by Ezra Pound"）為名出版。

自《國泰集》出版之後，浩瀚的「龐德學」大都致力於二項研究：（1）龐德受益於中國古典詩之處；（2）龐德誤譯／創譯中國古典詩之處。本文並不試圖重覆前人的工作，而著重探討翻譯如何重新創造心理、文學與文化的對應詞，使譯文文本在另一個語文環境中獲得差異，形成新的意義。另一方面，本文質疑：被翻譯的原文在「跨語際實踐」（translingual practice）之中，被刪除、修改、編輯、挪用、發明，而成為沒有「他異性」（alterity）的「他者」（the other）。

二、《國泰集》（*Cathay*）

1. 龐德的翻譯觀

龐德的翻譯觀可見於 1913 年的〈我如何開始〉（"How I Began"）一文。他說：「……我知道是什麼在普世被認定為詩，詩的什麼部份是『不可被摧毀的』，什麼部份是不會在翻譯中遺失。而且——同樣重要的是——什麼效果是只可以在某一種語言中獲得，而完全不可被翻譯」

[2] 除了費諾羅沙以外，於 1919 年之前將中國文字、文學與繪畫介紹給龐德的中介者還有 Dorothy Shakespeare Pound, Laurence Binyon 與 Allen Upward 等人。參見 Qian, *Orientalism and Modernism: The Legacy of China in Pound and Williams*, 7-64.

（707）。龐德直截了當表示：譯者決定什麼是詩「不可被摧毀的」部份；完全的翻譯是不可能的。在翻譯中，他因此只尋求詩「不可被摧毀」的部份，其他部份則予以自由發揮。「效果」，而不是「忠實」，是龐德所追求的目標。而《國泰集》就是龐德實踐其翻譯理論的一本詩集。

在〈譯者的不見性〉（"The Translator's Invisibility"）中，韋努蒂（Lawrence Venuti）宣稱龐德翻譯的「抗拒策略」（strategy of resistancy）成功地迴避「忠實－自由」二分法的陷阱（1986: 195）。韋努蒂認為「忠實不能被建構為語意的對等：一方面，即使是在個別單字的層次上，外文的文本容易受制於許多不同的詮釋；另一方面，翻譯者的詮釋選擇必須回應本土的文化情境，因而總是超越外文的文本」（1995: 37）。龐德便是以此「忠實並非對等」、「忠實不可得」的認識為出發點，進一步尋求翻譯的自由度，擺脫種種固著於原文中的「本土」（local）限制。根據龐德的看法，為了掌握詩「不可被摧毀」的部份，翻譯者必得放棄本土的品味，因為某些本土的事物是絕對無法被予以翻譯：「如果翻譯一部原文作品，某些特質便似乎變得比較不明顯，或比較不重要。裝飾的風格與本土『品味』的問題失去了重要性」（1935: 160）。

一言以蔽之，龐德不主張「直譯」。在〈希臘文的譯者〉（"Translators of Greek"）中，龐德認為「字感」（word-sense）與「詞感」（phrase-sense）並不導向詩文「不可被摧毀的」部份（1968: 269）。在翻譯實踐上，龐德也不直接翻譯原文的字詞，而以相當程度的自由來創作英文的對應詞。對於龐德，翻譯者的首要工作是去掌握原文的效果與要素，亦即「物件」（"the thing"）。[3] 為了掌握「物件」，龐德把翻譯變成一己的面具，「每首詩中自我的完全面具」是他「追尋真實」的一部份，而「追尋真實」正是「他在整個長系列的翻譯中所始終堅持的」（1970: 85）。

---

[3]「物件」之於詩同樣重要。在 "I Gather the Limbs of Osiris" 一文中，龐德說為了達到詩的「鮮活呈現」（vivid presentation），詩人首先必須尋求「易明瞭的細節」，亦即「物件」。詩人一旦發現物件，他的詩必將擺脫修辭與冗長的危險，而變得靈活生動：「直到詩『與物件靠近』，詩才會成為當代生活重要的部份。……逃避修辭與文章虛飾的唯一方法是透過美——物件的美」（1911-1912: 17）。

2. 龐德的翻譯實踐

龐德的翻譯理念實際反映在《國泰集》中。以王維〈渭城曲：送元二使安西〉為例：龐德將第一行詩句「渭城朝雨裛輕塵」翻譯為 "Light rain is on the light dust" (1915: 6)，省略了「地點」（渭城）；第四行詩句「西出陽關無故人」中的「陽關」成為 "gates of Go" (1915: 6)，刪除了「本土品味」。顯然，龐德認為「地點」與「本土品味」並非詩「不可被摧毀」的部份，予以省略、刪除不會傷害詩的內容。[4]

《國泰集》中非忠實性的翻譯並不僅止於省略字詞。龐德甚至還將李白的兩首詩（〈江上吟〉與〈侍從宜春苑奉詔賦龍池柳色，初青聽新鶯百囀歌〉）合併為一首（〈江上吟〉）。[5] 肯納（Hugh Kenner）解釋其可能的原因為「龐德以為這〔另一首詩的長題目〕是〈江上吟〉的一部份」（1971: 204）。但是第一首結構規律的十二行七言詩（〈江上吟〉）應該很容易地就與另一首詩不規律的長題目（〈侍從宜春苑奉詔賦龍池柳色，初青聽新鶯百囀歌〉）區分出來。這樣的錯誤不應該只是單純的誤解而已。正如龐德回顧《國泰集》所說，他翻譯中國古典詩是著手「刪除，或甚修改」（1918: 55）。或者說，他「編輯」了李白的詩。對於龐德而言，翻譯在本質上與其他形式的創意寫作並無不同，翻譯與創作之間並沒有清

---

[4] 其他類似的例子可見於李白〈長干行〉的第十三、十四行詩句「常存抱柱信，豈上望夫台」，龐德將「抱柱信」省略，將「地點」（望夫台，位於四川忠縣）譯為 "the look out"，等於刪除「望夫台」："For ever and for ever and for ever/ Why should I climb the look out?" (1915: 3)，刪除了「本土品味」。另一方面，龐德又自創新詞，將李白〈黃鶴樓送孟浩然之廣陵〉的第二行詩句「煙花三月下揚州」譯為 "The smoke-flowers are blurred over the river." (1915: 7)，「煙花」成為 "smoke-flowers," 使讀者誤以為在中國有一種花名叫「煙花」，使「煙花」成為專有名詞。表示時間的「三月」也被省略掉。

[5] 〈江上吟〉：〈木蘭之枻沙棠舟／玉簫金管坐兩頭／美酒樽中置千斛／載妓隨波任去留／仙人有待乘黃鶴／海客無心隨白鷗／屈平詞賦懸日月／楚王台榭空山丘／興酣落筆搖五岳／詩成笑傲凌滄洲／功名富貴若長在／漢水亦應西北流〉。
〈侍從宜春苑奉詔賦龍池柳色，初青聽新鶯百囀歌〉：〈東風已綠瀛州草／紫殿紅樓覺春好／池南柳色半青青／縈煙裊娜拂綺城／垂絲百尺挂雕楹／上有好鳥相和鳴／間關早得春風情／春風卷入碧雲去／千門萬戶皆春聲／是時君王在鎬京／五雲垂暉耀紫清／仗出金宮隨日轉／天回玉輦繞花行／始向蓬萊看舞鶴／還過苣石聽新鶯／新鶯飛繞上林苑／願入簫韶雜鳳笙〉。
此二詩合併為一的情形是 Shigeyoshi Obata 所首先指出的。參見 Obata, *The Works of Li Po the Chinese Poet* (New York, 1920), Preface. Quoted in Achilles Fang, 224.

楚的基本界線。針對此點，謝明（Ming Xie）指出：「翻譯不僅只激發他的創作潛能，翻譯之於龐德，就像是『繆思皇冠的伴隨物』，其重要性罕見於其他現代詩人。龐德的翻譯激發並強化他的創作，而創作又指導並促進他的翻譯」（229）。

龐德「編輯」李白的詩是否帶來新意？〈江上吟〉是李白仕途失意時之作，詩中嘲諷功名富貴的追求者，體認世事無常，唯有文章不朽。〈侍從宜春苑奉詔賦龍池柳色，初青聽新鶯百囀歌〉是李白平步青雲時的「奉詔」之作，描寫朝臣逢迎君王，祈求君王垂愛。雖然兩首詩皆為李白所作，但是它們顯示對於追求功名富貴的兩種不同態度。編輯／譯者龐德所面臨的課題便是將兩首主題不同的詩統合為一。

龐德的方法是將第二首詩的題目（〈侍從宜春苑奉詔賦龍池柳色，初青聽新鶯百囀歌〉）翻譯為該首（合併）詩第一人稱的獨白，改變了整首詩的內容：

> And I have moped in the Emperor's garden, awaiting an order-to-write!
> I looked at the dragon-pond, with its willow-colored water
> Just reflecting the sky's tinge,
> And heard the five-score nightingales aimless singing.（1915: 2）

在這獨白中，"I have moped in the Emperor's garden, awaiting an order-to-write" 呼應第一首詩第十句「詩成笑傲凌滄洲」，使第一首詩與第二首詩產生連結。而在這銜接兩首詩的獨白中，發言人將夜鶯所唱的歌轉化為「無目的」（"aimless"），呼應第一首詩第二句「玉簫金管坐兩頭」，連帶暗示追求功名富貴、奉命寫作（「奉詔賦龍池柳色」）的虛空徒然，而這是原詩題（〈初青聽新鶯百囀歌〉）所沒有的。藉著這增添的創造性翻譯，「獨白」統合了兩首詩。[6]

---

[6] 葉維廉（Wai-lim Yip）認為「戲劇性獨白」（dramatic monologue）協助成就此首詩的「獨白」功能：「發言人假設聽眾有所反應，因為他以過去式來敘述事件，向想像的聽眾證明追求功名的

值得注意的是，獨白部份在整首合併詩的空間配置上以前後「留白」的方式，來與第一、第二首詩區隔，而獨白部份所產生的意義呼應作用也是出之以隱藏性的暗示，使得第一首詩與第二首詩既統合共存又各自獨立。〈江上吟〉整首（合併）詩的基本結構是一首詩與另一首詩「疊置」（super-pose）。[7] 早在 1913 年，龐德就以「疊置」的技巧寫下意象主義經典之作的〈地鐵車站〉（“In a Station of the Metro”）：

The apparition of these faces in the crowd:
Petals on a wet, black bough.[8]

這首詩的第一行疊置在第二行之上，兩行並行。這兩行看似互不相關，卻因為共同組成一首詩，以其平行並置的形式，使兩種不同事物處於「同時並存」（simultaneous）的狀態，兩者之間矛盾奇妙地產生某種關聯。

在中國古典詩中，這種技巧是深植於結構中的一種固有特色。中國古典詩的每一行常意義自足，既可以與其他詩行區隔，又可以與其他詩行結合，成為整首詩的一個構成要素。「疊置」的原則與「表意方法」（Ideogrammic Method）的原則十分類似。關於「表意方法」的原則，費諾羅沙舉例說明：中國表意文字「日」與「月」各自單獨有其意義，若兩個字並置在一起（日＋月）形成第三個字「明」，而「明」的意義則是藉著思考其構成要素之間的「某種基本關係」（10）來推斷。如此看來，

虛幻與夜鶯歌唱的*無目的*（純粹為龐德的發明），然後再轉以現在式來說明回憶此事件的恍惚性質」(1969: 152)。

[7] 在 1914 年的一篇論文〈漩渦主義〉（“Vorticism”）中，龐德即以「疊置」技巧解說〈地鐵車站〉。

[8] 這是 1913 年首次發表時的樣態（引自 Kenner 1971: 197）。1916 年，龐德將其修改如下：
The apparition of these faces in the crowd:
Petals, on a wet, black bough.
像〈地鐵車站〉這種「互不相關的意象並列」的表現手法，當代的英美現代詩讀者多已熟悉並接受。但是在龐德創作實驗意象主義的一、二十年代當時，大多數的讀者與評家都無法清楚瞭解此創新手法的意涵，而龐德透過翻譯中國古典詩，找到一個與意象主義相近的對應物，必然是充滿了獨特的發現感。

龐德能夠於翻譯《國泰集》之後，進一步編輯費諾羅沙的《漢字做為詩的表現媒介》，欣然接受「中國文字表意方法」，並非偶然。

〈江上吟〉是龐德以意象主義創作的「疊置」原則來翻譯的一個例證。除了〈江上吟〉以外，《國泰集》的其他十八首詩都可提供這種以意象主義原則來翻譯的例證。以意象主義原則翻譯中國古典詩的結果是造就了英文譯詩與中文原詩之間的相似性。例如「驚沙亂海日」（李白〈古風第六〉）一句，龐德譯為 "Surprised. Desert turmoil. Sea sun."（1915: 8）。龐德選擇不以正統英文句法來翻譯，而以省略動詞，以三個橫排意象的「疊置」來呈現詩的情境，形成類似中國傳統古典詩的典型構造句型（例如「鳳去臺空江自流」是由「鳳去」「臺空」「江自流」三個意象組成）。[9]

但是，譯詩與原詩的構造句型相似並不等於說明這是龐德研習、翻譯中國古典詩所獲致的結果。事實上，在接觸中國古典詩之前，龐德的詩學信念與寫作實踐便是「簡潔」（condensation）。在 *ABC of Reading* 中，他說：「詩＝簡潔」（"Dichten = condensare"）（1960: 36）。龐德於 1913 年與杜立德（Hilda Doolittle）、奧丁頓（Richard Aldington）共同寫定意象主義的三項信條，其中前二項為：直接對待「物件」，不論主觀或客觀；絕對不使用對「呈現」（presentation）無所貢獻的字（"A Retrospect" 1968: 3）。這些信條所主張的其實便是：詩人必須敏銳地將主題形象化，簡潔地以意象呈現。龐德對中國古典詩的興趣與他對「簡潔」的信仰是相互對應的。他以早已準備好的心態接受中國古典詩。正如艾略特（T. S. Eliot）指出：「說《國泰集》的語言歸因於中文是容易的，但是如果我們謹慎地檢視龐德的其他詩作與其他譯者（例如 Giles）譯自中文的作品，就會清楚上述所言其實不然。龐德的語言已經準備好來翻譯中國詩」（180）。

在《國泰集》一首又一首的詩中，這種以簡潔精選的用語與意象，透過經濟的句法，來表達主旨的例子處處可見，而中國古典詩的獨特表達模式無疑正是使龐德得以極致發揮意象主義原則的一個原因。正如龐

---

[9] 關於中國傳統古典詩的構造句型與獨特的表達模式，請參見 Wai-lim Yip, *Chinese Poetry*, esp. 1-42.

德自道《國泰集》:「因為中國詩具有鮮活呈現的特質，又因為一些中國詩人能夠自在地以不說教、不評論的方式表達，所以我付出努力，翻譯中國詩」(1918: 54)。

做為一本翻譯詩集，《國泰集》確實可議。龐德與費諾羅沙都無法流利地閱讀、說寫中文，龐德的翻譯更被指出在英文譯詩中省略、增加中文原詩所沒有的部份，誤譯的例子更是不勝枚舉。但是許多批評家都為《國泰集》辯解，認為此詩集成功地實踐龐德的意象主義詩學，《國泰集》不應該以是否準確地翻譯中國古典詩來被解讀。在一篇名為〈發明中國〉(“The Invention of China”)的文章中，肯納主張龐德是以「過去」與「現在」並行的角度，來反應第一次世界大戰的傷痛：「《國泰集》主要是一本戰爭書……提供平行的方式與言談的結構。流放的弓箭手、棄婦、被夷平的國家、前往遠方、孤獨的前方士兵、遙遠的光榮記憶、珍藏的記憶，都選自多樣豐富的筆記，由一個敏銳心靈對破碎的比利時與瓦解的倫敦所做的反應」(1971: 201-02)。肯納認為，《國泰集》的真正成就在於結合「對戰爭暴力的觀察」與「重新思考英詩本質的努力」(1971: 199)。這些譯詩表面上是譯自古東方的文本，其實真正是英文詩學的實驗。在 1928 年出版的《龐德詩選》(*Selected Poems*)中，身為編輯的艾略特便說：「我預言……它(《國泰集》)將會被(正確地)稱為『二十世紀詩的優秀樣品』，遠大於被稱為『翻譯』」(1948: 13)。

直到二十世紀末，批評家謝明仍然同意肯納與艾略特，認為《國泰集》譯詩的忠實性不應成為一個問題：「……費諾羅沙散亂無章的筆記往往不準確，有時便誤導了龐德。他必定自認幸運，可以根據自己的興趣與原則，自由地變換、挪用。嘗試將中國詩轉為英文似乎是件不看好的工作，但龐德積極地發展這種嘗試，並察覺自己以英文表達的可能性。《國泰集》的詩確實應該以英文詩來閱讀」(235)。——換句話說，把《國泰集》讀為一本英文詩集，而不是翻譯詩集，忽略龐德以創作的「自由」取代翻譯的「忠實」的事實。在這種觀照之下，《國泰集》所據以為翻譯本源的中國古典詩消失無形，更遑論擁有一己的主體性、與英文譯詩互

為主體。

在中詩英譯的歷史上，龐德《國泰集》的個案並不是特殊的例子。學者肯恩（Robert Kern）以長程的歷史角度研究十八世紀末葉至二十世紀中葉的中詩英譯，觀察到中文原詩與英文譯詩兩者之間的不平等關係：「所有這些例子顯示東方主義的運作。在其中，我們可以看到在翻譯歷史的每個階段，中國詩都各自地、幾乎一成不變地被驅使去為翻譯者的需求與目的服務——或甚至……被挪用為現代美國文學與法國文學的發展歷史」（177）。另一方面，龐德的《國泰集》有其特殊性，因為「龐德把自己寫入這個歷史，而翻譯中國詩於是成為一種『藝術』與發展現代美國詩的進程地基」（177）。

在龐德手中，翻譯中國古典詩在歷史上第一次成為一種「藝術」（Graham 156）。當龐德發揮意象主義原則來翻譯中國古典詩時，他是以中國古典詩做為中介的工具，來創造實驗英文詩，進而尋找一個「新希臘」，創造美國文藝復興。龐德認為古典與現代之間存有重覆的模式，古典的語言與文學可以賦予現代新的生命活力。當龐德於 1914 年翻譯《國泰集》時，他體認到二十世紀的美國必須建立二次文藝復興。在〈文藝復興〉（“The Renaissance”）一文中，他說：「上個世紀重新發現中世紀。這個世紀有可能在中國發現一個新希臘」（1968: 215）。[10] 以小說家辛克萊（May Sinclair）的話來說，翻譯中國詩「使龐德的理想得到完美的實現，使龐德發現自我」（659）。

---

[10] 在《旅行的問題：後現代置換的言談》（*Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*）一書中，卡布藍（Caren Kaplan）指出歐美「現代性」（modernity）的一個要素就是「歐美現代主義者向『他方』尋求現實與真實的指標」（34），她說：「現代主義者對「自然」（naturalness）的關切，他們的懷舊之情與他們對真實的追尋並不僅只是隨意的，……而是構成現代性克服式精神的要素——統合現代性意識的基礎』」（34-35）。卡布藍接著進一步說明，突顯現代性這種形式的重點在於「地點與時間之間的複雜張力」（35）。對於龐德而言，「中國典籍」與「美國文藝復興」在二十世紀初以「翻譯」形成了複雜的張力。翻譯《國泰集》使龐德體認其具體呈現的人類良善觀念，翻譯《大學》、《論語》等書使龐德體認博大精深的孔子儒家人文主義是西方文化的救贖。在〈急需孔子〉（“Immediate Need of Confucius”）一文中，龐德宣稱：「整個西方理想主義是個叢林。基督教神學是個叢林。透過*大學*來思考，將*大學*雕塑為秩序的相似物；再也沒有比*大學*更好的工具」（78）。這個宣言展現熱切的發現感多於慎重的思慮，但是它顯示龐德以中國文學典籍做為中介的工具來思考西方問題的態度方法。

透過翻譯中國古典詩，龐德發現自我。翻譯，應該是探視另一個文化的一扇「窗」；但是龐德把翻譯變成一面「鏡子」，照見的是自己。[11]

三、翻譯倫理：愛，他者，絕對他者

目睹龐德刪除、修改、編輯、發明中國詩，讀者要如何面對這現象？如前所述，龐德的《國泰集》翻譯（以〈江上吟〉為例）頗有新意，在「原文」與「譯文」之間創造了差異。但是這差異是以暴力式的「刪除、修改、編輯、發明」為代價，遠遠超過班雅明（Walter Benjamin）的「切線論」[12] 所建議的範圍。本文質疑龐德的《國泰集》的翻譯，並非主張泯滅其差異，而是試圖釐清差異產生的歷史根源，並進一步探討差異所帶來的影響與突顯的問題。

翻譯所涉及的差異問題，推到極致，就是倫理學的問題。對於「差異生產與翻譯倫理」的體認無疑是當代翻譯學界的重要共識。身兼譯者與理論家的史碧娃克（Gayatri Chakravorty Spivak）便秉持信念，持續不斷關心、討論這個議題。

在《想像地圖》（*Imaginary Maps*）的〈譯序〉中，史碧娃克認為翻譯必然產生差異，雖然翻譯的溝通雙方都願意「顯示，顯示」，但卻總是都感覺到「有些事物沒有跨越到對方」（1996: 270）。對於這個問題，史碧娃克認為除了建立倫理以外，別無解決之道。而倫理之道便是待他者如己，史碧娃克說：「身為倫理中介，我們不可能極度地想像『他性』或『其他』；成就倫理，我們必須將他者轉成為如自己一般」（1993: 183）。換句話說，倫理之道便是自我與他者的對待之道，在翻譯的倫理實踐中，

---

[11] 在 *Through a Glass Darkly* 一書中，Roy Teele 以「黝黑的玻璃」（darkening glass）為隱喻來說明中文英譯的翻譯實踐，肯恩則進一步以相互對比的「窗」與「鏡」為隱喻（Kern 175）。

[12] 在〈譯者的任務〉（"The Task of the Translator"）一文中，德國理論家班雅明（Walter Benjamin）說：「正如切線輕輕觸及圓周的一點之後，以此接觸（而非此一點），設立直線繼續無限延伸的規律，翻譯也輕輕觸及原文，觸及其無限小的涵意之後，便在語言變遷的自由裡，根據忠實的原則，追尋自己的路線」（80）。值得注意的是，班雅明「切線論」主張的「追尋自己的路線」是以「忠實」為原則。

譯者首先必須與原文的語言建立親密的關係：「……沒有任何機智警語可以否認這個事實：最親密的閱讀行動是翻譯。除非譯者得到成為親密讀者的正當性，她無法向文本臣服，無法呼應文本獨特的招喚」（1993: 183）。史碧娃克強調譯者與原文之間的「親密度」並非「熟悉度」，而是一種譯者不斷接近原文語言的強烈意欲。史碧娃克以一己的翻譯經驗說明她個人從工作中學習到翻譯，從中逐漸瞭解到：如果平日在談論親密事情時，譯者寧願使用被翻譯的原文語言，譯者與原文的語言之間便是處於親密的關係（1993: 183）。而與原文的語言親密關係共同生成的便是「責任」。

其次，在翻譯的倫理實踐中，譯者必須以〈譯序〉或／與〈後記〉來闡明譯文所牽涉到的種種問題，負起責任，並且承擔讀者對譯文所期待的信賴，促使原文與譯文雙方達成溝通。[13] 除了〈譯序〉或／與〈後記〉以外，史碧娃克本人更總是以「指南論文」（companion essay）來附加說明譯文（1996: 274）。〈譯序〉、〈後記〉與「指南論文」這些都是翻譯上必要的「附加」（supplement）（1996: 270），並與「語言的親密關係」共同建立形成一種「倫理的奇特性」（ethical singularity）：「它既不是廣泛的接觸，也不是人們常識的保證。這是當我們與他人深刻密切接觸時，雙方互有回應：這是責任與可靠性……這是愛」（1996: 269-270, 276）。

對於史碧娃克而言，翻譯倫理的極致便是人與人之間、自我與他者之間的愛。在宣告這個重點的同時，史碧娃克又指出「愛每個人的、一對一的愛之不可能性」。但是，這並不等同於說「倫理是不可能的」，而是說「倫理便是去經驗這個不可能」（1996: 269-90）。

史碧娃克呼籲我們必須「學習」愛（1996: 276）。而譯者的任務便是「協助介於原文與譯文之間的愛實現」（1993: 181）。史碧娃克賦予譯者的這個任務無疑是艱鉅的，也因而突顯出「集體政治抗爭重要而持續的

[13] 學者單德興有類似的做法。對於翻譯產生的「忠實」與「自由」兩難問題，單德興提出一個積極中肯的解決之道：「當絕對的忠實與唯一的解讀已不再可能時，取而代之的便是：何人、為何、何時、何地、如何採取何種詮釋／翻譯手法，其代價為何，效應如何，其他的可能性又如何」（69）。這個做法不只是善意的建議而已，單德興說這是譯者「倫理上的責任」（69）。

需求」（1996: 270）。

在列維納斯（Emmanuel Levinas, 1906-1995）看來，如果史碧娃克賦予的譯者任務是艱鉅的話，那是因為追本溯源，自我（譯文）以西方傳統「遵從自我的理性判斷或命令」的態度對待他者（原文），並未善盡「為他者負責的義務」。（史碧娃克）期盼「將他者轉成為如自己一般」（1993: 183），將他者同一化，以愛實踐倫理，但問題是：如果他者如己，他者如何保有其「他異性」？翻譯實踐如何產生差異？

列維納斯認為，西方思維模式一直有壓抑他者的傾向：「西方哲學最經常性地是一種本體論：藉由一個中立條件的介入，把他者整全為同者，以確保存有的涵蓋性」（1969: 43）。[14] 鄭宇迪解釋說：「不論是蘇格拉底的『認識你自己』（know thyself）、笛卡兒的『我思故我在』（cogito, ergo sum）、史賓諾沙的『生存驅力』（conatus essendi）、還是培根的『知識即力量』（knowledge is power），對列維納斯而言，都是隱含內在暴力的『自我』霸權，透過哲學的建構，統攝『他者』（totalizing the other），漫天蓋地，無所遁逃」（25）。「他者」被主體的自我整全為「同者」（the same），喪失了一己的特質；自我將他者絕對不同的「相異」性質均化為可以被整併吸收的「相同」性質。而在這種「自我」單方所主宰的領域中，倫理學不可能建立，得到發展。

針對西方傳統這種自我與他者的關係，列維納斯另外提出「絕對他者」（the absolutely other）的倫理學。一般傳統的他者都只是「相對他者」，都是從自我外化出來的，可以被整全同一化；列維納斯的「絕對他者」

---

[14] 與「同一性」互相共生配合的是「整全」（totality）的觀念。根據列維納斯的看法，除了追求同一性以外，本體論還是「一種化約所有經驗、所有合理事物為一個整全的企圖」（1985: 75）。在西方哲學史上，「整全」以不同的名稱重複出現。列維納斯說：「在精神與理性居於知識的西方哲學裡，隨處可見對整全的鄉愁，就好像整全已經失落一般，而整全的失落是心靈的原罪。在這樣的脈絡中，唯有對真實採取整全式的觀點才是真理，才能帶給心靈慰藉」（1985: 76）。列維納斯認為，在這種本體論的傳統中，西方文化一味追求「同一性」與「整全性」，單一個別差異的「他者」幾乎沒有容身之地。西方歷史上縱然有「他者」發聲的例子，但是他者一旦被定位在既有的體制內，其聲音便消失於無形。列維納斯認為這種本體論所形成的專制是西方文化危機的來源：「西方本體論的秘密就在於它對政治的迫害與專制賦予根本的同情」（Peperzak 139），西方帝國主義與資本主義所引發的暴力與戰爭不啻是「同一性」與「整全性」的極端作用。

則是不可以還原為自我或同者的他者。「相對他者」只是在經驗層次上與自我分離，「絕對他者」則根本外在於任何自我。列維納斯以「臉孔」（face）為比喻，說明絕對他者無法被予以整全同一的特質：「臉孔是（絕對）他者呈現自己的方式，這個方式超越自我對他者的概念」（2001: 50）。臉孔表達自己，指涉其生命意涵；對於自我，臉孔代表絕對他者的「他異性」，是「無限陌生」（2001: 194）。

列維納斯認為自我具有「整全」與「同一」的基本傾向，而絕對他者的「他異性」卻抵制這種傾向：「表達在臉孔上的他異性提供了完全否定的獨特要素」（2001: 198）。因此，他者是自我「唯一希望殺害的存在」（2001: 198）。但是，另一方面，自我所能殺害的卻只是「既有」的存在，他者的「無限性」（infinity）遠強過於自我殺害他者的欲望：「這種無限性是原始的表達，是第一句話：『汝莫殺戮』」（2001: 198-99）。殺戮是自我的自由，而表達抗拒殺戮的是他者的臉孔。在他者的臉孔上，自我發現一己的暴力本性與他者對一己的抗拒。假若自我因此質疑一己的自由、自主性，傾聽「汝莫殺戮」的呼籲，傾聽他者的聲音，進而轉變一己的存在本性，自我便進入倫理的領域。而自我與他者的倫理關係，在列維納斯看來，是比「自我與一己的本體關係」或「自我與世界萬物總體的本體關係」更為重要（Cohen 21）。

臉孔整體不能還原為部份的額、眼、鼻、頰、口的總和，所以我們看見他者臉孔，卻不能把臉孔等同為認知對象：「臉孔無法成為思想所擁抱的一種內容；臉孔無法被包含，它引導你超越。臉孔的意義使臉孔逃離存在，逃離做為認知的對應物」（2000: 86-87）。因此，臉孔不應僅以「注視」，而應以「言談」來對待。列維納斯便是以「言談」來解說他者之臉，因為「他者就是臉孔。當他者對我說話，我對他者說話時，人們的言談就是打破『同一性』的一種方式」（2000: 87）。言談的先決條件是必須有所回應：我與他者臉孔相遇時，我的注視不僅只是注視而已，同時也是對他者的回應：「我想語言肇始於臉孔。在靜默中，臉孔以某種特定方式召喚你。你對臉孔的反應就是一種回應」（Wright 169）。

對他者臉孔的回應具有原初的倫理性，列維納斯說：「（你對臉孔的反應）不只是一種回應，還是一種責任。這兩個字〔réponse, responsabilité〕密切相關」（Wright 169）。「回應」與「責任」的連帶關係應用到翻譯實踐上，便是「責任」高於「自由」：「公平對待他者，本體『超越』的『自由』必須附屬於『他者對我的言談』與『我對他者的言談』之間的相互回應」（Peperzak 139）。這個回應的責任是以不抹殺（ef-face）他者的他異性為最高原則：「如果我將他者化約為我的文本的一個元素，我只能以提供這文本給他／她來做為彌補救贖」。在責任的實踐過程中，自我得以發現超越存在的倫理，並經驗與他者的相遇：「如果我談論或寫作一本有關他者的書（或有關我們的關係），這只能夠附屬於我們臉孔與臉孔邂逅的真實」（Peperzak 139）。

列維納斯「絕對他者」的理論主張以無法整全、同一的差異性，來重新檢視倫理的問題。在他的著作中，列維納斯一再強調倫理的核心在於：形而上的激進「他異性」對自我整全霸權所持續進行的一種反制作用。列維納斯「絕對他者」的理論使我們在自我與他者閉鎖的本體關係中，看見一道不同的、可期待的倫理出口。「絕對他者」的理論不啻指明翻譯倫理的首務在於：開放自己，傾聽他者的聲音，尊重他者的他異性，走出自我封閉的禁錮，走向無限寬闊的他者世界。

四、《漢字做為詩的表現媒介》

1. 歐洲幻覺

龐德得自費諾羅沙的另一份筆記是關於中國文字詩學的資料。1919 年，龐德將費諾羅沙的中國文字詩學演講筆記加以編輯、修改後，以《漢字做為詩的表現媒介：一種詩學藝術，龐德作序並加註》為名出版。[15]

《漢字做為詩的表現媒介》的主要論點為：中國文字系統基本上不

[15]《漢字做為詩的表現媒介：一種詩學藝術，龐德作序並加註》於 1919 年發表於 *Little Review* VI 5, 6, 7, 8 (Sep.-Dec., 1919)。次年，1920 年，這篇文章收入龐德自己的書 *Instigations of Ezra Pound*

是「語音的」（phonetic）；中國文字「具體再現」自然的圖象本源，許多原始的中國文字與其部首是動作或動作過程的速記圖畫，一行中國詩就是一系列的圖畫。中國詩表現繪畫的生動性，又比繪畫「更客觀、更戲劇化」，因為「閱讀中國詩，我們……是在觀看事物演出它本身的命運」（9）。而中國文字以圖象具體呈現「事物」，中國詩免於向抽象概念臣服。

在《漢字做為詩的表現媒介》中，費諾羅沙不遺餘力地再三說明「抽象」（abstraction）摧毀詩的價值。承繼「中世紀邏輯暴虐」（25）的歐洲文化以抽象系統為本，扭曲西方人的認知，僵化西方人的思想，裂解世界為無數分離的範疇；而在中國詩中，費諾羅沙看到的是一個「自然中的所有過程都相互關聯」的宇宙（11）。以中國表意書寫為基礎，費諾羅沙進而期待美國發展一種全新的、「以物質形像暗示非物質關係」（22）的詩。針對中國詩與中國文字的優越性，他語帶焦慮地說：「橫越太平洋，我們在美國尤其必須面對它，掌握它，否則它將掌握我們」（3-4）。

費諾羅沙的理論對龐德具有無比奇妙的吸引力。在 1914-1917 年當時，龐德所提出關於「抽象」、「自然物件」的信念與費諾羅沙的理論不謀而合：「在警覺抽象中前進；自然物件總是適當的象徵」（“A Retrospect” 1968: 5）。龐德以早已準備好的心態迎接費諾羅沙的詩歌理論，正如龐德回顧說：「當我正準備好接納它時，費諾羅沙的作品以手稿的形式出現。它節省我許多時間」（Brooks 49）。

在「序」中，龐德宣稱費諾羅沙的《漢字做為詩的表現媒介》是「所有美學理論的基礎研究」（3）。自發表之後，藉由龐德的一再鼓吹，費諾羅沙的這部作品對西方現代詩與詩學理論產生深遠的影響。一個例子是德希達（Jacques Derrida）的《書寫學》（*Of Grammatology*）。在其中，《書寫學》探討十八世紀以來西方對中文書寫的接受情形。整體而言，德希達的評論並未實質地超越龐德與費諾羅沙以中國表意文字為模式的「無以化約的圖象詩學」（92）。比較令人驚訝的是德希達的評論方式：一方

(New York: Boni & Liveright, 1920): 357-87.

面，他指出自十八世紀以來，中文書寫的觀念「產生一種歐洲幻覺的作用」（80）；而這種歐洲幻覺，德希達宣稱是經由翻譯而產生的（“translated”），是「出自誤解大於出自無知」，是費諾羅沙、龐德與其他二十世紀西方人所無法免除的「象形文字偏見」（80）。另一方面，德希達辯稱非語音系統的中文語言免除語音系統的謬誤，是「在所有邏各斯中心主義（logocentrism）之外所發展的文明的有力驗證」（90）；這種將中國文字視為近乎完美語言的假設「服膺了一種需求」（80），具有反轉西方語音中心主義與邏各斯中心主義的作用。換句話說，西方人對中文書寫的觀念是一種偏見，但是這種錯誤的偏見卻符合西方功能，具有歷史意義。[16] 對於德希達評論的雙面手法，劉若愚（James J. Y. Liu）如此表達他的意見：「對不起，顯然贊同費諾羅沙與龐德的德希達！我想這樣說是合理的：他們或許直覺地認為中國文字提供西方邏各斯中心主義之外的一個可能的替換，但是他們對於中國詩歌文字的詮釋是基於想像，多於他們真正的中國語源學知識」（20）。本文呼應劉若愚的意見，指出德希達所推崇的詩學模式價值其實也不外是一種歐洲幻覺。

其中一個主要的原因在於：費諾羅沙、龐德與德希達忽視、或甚至抹殺「中國文字構造法則含有極高語音成份」的事實。統計顯示中國文字只有 3.84% 是象形，而 81.24% 則是形聲（李孝定 41）。[17] 更有甚者，即使那些原本建立於圖象構造法則的文字也已經喪失其主要圖象性質，而其現代形式與其原本所欲表徵的物件相去甚遠。

費諾羅沙的筆記顯示費諾羅沙知悉中國文字的語音複合功能。但是

---

[16] 德希達肯定這種反轉作用具有歷史意義：「一個不同的方法：必要的去中心不是一個哲學或科學的行動，因為這是透過連結話語與書寫，連結語言的基礎範疇與認知的文法，所造成的一個分離問題。……在文學與詩的寫作方面，這個突破相對地安穩而透徹，而這並不是非比尋常的：就好像尼采，首先摧毀並造成超越權威與認知主要範疇（存有）的游移不定。這就是費諾羅沙作品的意義。費諾羅沙對龐德與其詩學的影響是眾所周知的：（他們）無以化約的圖象詩學與馬拉美的詩學，是對西方最固守的傳統的第一個突破。因此，中國表意文字對龐德寫作操演所成就的精彩之處應該予以所有的歷史意義」（92）。

[17] 這是根據「六書爻列」所得的百分比。以「甲骨文字」為資料，象形與形聲的百分比為 22.59% 與 27.24%；以「六書略」為資料，象形與形聲的百分比為 2.50% 與 90.00%。（李孝定 41）

他的論文《漢字做為詩的表現媒介》卻實質上忽視語音成份的存在，有些漢學家因此一直困惑費諾羅沙為何會犯下如此明顯的失誤。肯納指出這與費諾羅沙的個人背景有很深的關係：

> 否決中國語音文字不但不會傷害費諾羅沙的文學研究，反而藉著宣揚、普及化動詞的直觀與作用，費諾羅沙釋放自己，去創作我們的時代的詩學藝術（*Ars Poetica*）。因為他需要假定所有的表意文字只根據一個原則，把它們看成自然狀態的單子（monads），他就可以全然專心地宣揚從劍橋帶到東京的愛默生（Ralph Emerson）有機主義。當費諾羅沙將愛默生教給他最好的日本學生時，他開始就近檢視表意文字，確認了愛默生的語源研究：「最無生命的字曾經是燦爛的圖畫」（1971: 230）。[18]

對於中國文字含有極高語音成份的事實，龐德也並非無所知悉。在〈錯誤詩學〉（"The Poetics of Error"）一文中，肯納指出：「每個中國人與每個涉獵過一或二本關於此主題的西方人，都知道只有一小部份的表意文字是真正的圖象，或甚圖象的結合。（龐德也知道；他在費諾羅沙的筆記中讀到，並且還加以眉批）」（1975-1976: 92）。[19] 換句話說，龐德均質化中國文字本身的內在差異，抹殺中國文字的「他異性」，以「整全」（totalize）中國文字為一個不同於西方語音系統的書寫系統。

在為費諾羅沙與龐德背書的同時，德希達對於將中文書寫歸於完全的非語音系統似乎感到不安。他解釋說：「『語音』與『非語音』因此絕

---

[18] 這個問題的部份答案也可以在《漢字做為詩的表現媒介》文章本身中找到。在其中，費諾羅沙試圖將語言歸屬回到其本源——自然，並因此重建其原初的活力。費諾羅沙的語言理論很顯然是建立在愛默生〈自然〉（"Nature"）（1836）一文的解讀上。參見 Hwa Yol Jung's "Misreading the Ideogram: From Fenollosa to Derrida and McLUHAN" 一文。

[19] 肯納甚至因此問道：「誤解東方是使西方觀念開花結果最確實有效的方法嗎？」（1971: 230）。肯納的問題顯然意在「戲仿」龐德在《漢字做為詩的表現媒介》的〈譯序〉中所說：「尋求異國一直是本土開花結果的一種方法」（3）。

非某特定書寫系統的純粹品質，而是典型元素的抽象特質，或多或少地普遍支配所有的表意系統」（89）。表面上，這個辯解似乎充分除罪化「語音書寫系統」與「非語音書寫系統」的絕對區別；但是，「語音」與「非語音」的二元對立不正突顯德希達需要一個不同於西方「語音中心主義」（Phonocentrism）的書寫系統來對語音中心主義進行解構論述？對於德希達的這個解構論述方法，朱耀偉評論說：

> 德希達不是不覺察到這個「象形偏見」，但他仍刻意以此攻擊西方的形上思想，以為解構笛卡兒等人的中國文字觀，再解構龐德等人的偏執，也就可以進而自我解構自己的說法。這個做法固然可以凸顯了德希達解構以至自我解構的精神，但他一向忠於方法多於語義上的分析的做法卻始終將「中國偏見」延續下去了。假若德希達的論述真的能夠自我解構以體現解構實踐那種不停拆解的精神，「中國偏見」也會因這種自我解構而崩潰，變成能虛位讓「中國」圖象自我呈現。這是最理想的論述情況。可是，我們不能忘記「德希達」也如「傅柯」一樣，早已變成了一個知識生產的系譜，支配了某種知識敘述體之生產方式。以解構者自居的批評家便可名正言順地以解構策略解讀中國文本，完全延續了西方種族中心的論述策略，既暴力地宰割（或錯誤再現）中國文本，亦同時全然違背了解構的精神。（42）

德希達是否解構了「中國偏見」？德希達指出對中文書寫誇大的推崇常是種族中心主義的另一面：「每次當種族中心主義輕率而誇張地反轉，一些努力，靜靜地躲藏在所有壯觀的效果之後，便在進行，以鞏固內部，並從中獲取（西方的）利益」（80）。德希達以笛卡兒（René Descartes, 1596-1650）與萊布尼茲（Gottfried Wilhelm von Leibniz, 1646-1716）為例，說明一種西方種族中心主義的邏輯：西方的文字書寫系統與文化固然有其障礙與不完美之處，但做為「他者」的非西方文字書寫系統與文化卻

只可能用來做為補充材料，進一步襯托出西方的優越性與主體性。對德希達而言，問題不完全在於「語音中心主義」與「邏各斯中心主義」有所匱乏，而在於西方人以妄想一種無所匱乏的文字書寫系統為策略，發明了一個差異的「他者」來為其妄想服務，結果是否定了「他者」的「他異性」，成就了種族中心主義者的威權。德希達認為，種族中心主義表面上亟力避免體現，事實上卻早已深刻地暗中運作，強制加諸其意識型態於對方；種族中心主義的同化／排擠作用總是在某種翻譯或表面的對等關係之下消弭（例如，James Legge 將「道」（Tao）翻譯為 “logos”）（Touponce 372-73）。但是，就論述實踐而言，德希達其實自限於一己所提出的沉默自我解構方法。《書寫學》的譯者史碧娃克在「序言」中便針對這一點提出評論：

> 在「印刻」的第一個句子中，邏各斯中心主義與種族中心主義的關係就間接地被招引出來。但是，矛盾的是，德希達以種族中心主義的另一面來堅持邏各斯中心主義是西方的固有特質。他頻繁不斷地這樣做，以致於任何一段證明的引文都嫌多餘。雖然第一部份有討論到西方對於中國的偏見，但是在德希達的文本中，東方卻從未被予以認真對待或解構」（lxxxii）。

其次，更重要地，德希達並未深入瞭解一個事實：與西方傳統受制於「邏各斯中心主義」類似，中國哲學與文學傳統也受制於「本源的神話」（myths of origin）到某個程度。[20]

---

[20] 例如，中國兩位哲學思想大師，老子與莊子，都以「道」為萬物本源。老子說：「道可道，非常道。名可名，非常名。無名天地之始，有名萬物之母。故常無欲，以觀其妙；常有欲，以觀其徼。此兩者同出而異名，同謂之玄，玄之又玄，眾妙之門」（《道德經》第一章）。莊子說：「夫道，有情有信，無為無形；可傳而不可受，可得而不可見；自本自根，未有天地，自古以固存；神鬼神帝，生天生地」（《莊子》內篇大宗師）。道包含所有事物，調和其間的差異與對立。道先於包括人為語言在內的任何事物。做為終極現實，「道」與「邏各斯中心主義」有某種程度的相似性。但是，像馬樂伯（Robert Magliola）一般將「道」等同於「邏各斯」卻是值得商榷的：「從開始到當代，道在其特殊形式中一直是邏各斯中心」（91）。雖然《莊子》呈現一種近乎是德希達式的「非中心」（noncenter）的肯定，但是對於德希達而言，這種非中心的肯定只發生在

另一個例子是克莉絲蒂娃（Julia Kristeva）的《關於中國女性》（*About Chinese Women*）。在該書的第一章，克莉絲蒂娃說明全書的觀察方法：「發現他者〔中國〕可以使我們〔西方〕質疑……什麼是新的、幾乎聽不到的、令人心神不安的」（12-13）。依此方法，全書分為對立的兩部份：「這一方」與「中國女性」，這樣的結構恰切地反映克莉絲蒂娃試圖從中國得到啟發，以中國為西方困境的替代物的態度。[21] 在全書的第二部份，在將中國社會、文化定位為母系中心之外，克莉絲蒂娃還以其記號學理論建構中文書寫學；她認為中國文字與事物連結，保有景緻、舞蹈、姿態與動能——中國文字是「意象書寫」（imagistic writing）：「中文書寫維持其字體特質，在視覺上（中國文字類似物件或含有意念的物件）與身體上（因為，對於中文寫作者，動能的記憶比意義的記憶更重要）具召喚作用」（56）。克莉絲蒂娃將中文書寫定位於「前伊底帕斯時期」（pre-Oedipal phase）的話語，因為中文書寫特質有異於西方：「在其意象、姿態與聲音的體系中，中文書寫不但維持母系社會的史前（集體與個人）記憶，它還得以整合到『邏輯－象徵』的符號中，確保最直接、合理、法制的（即使是最官僚的）溝通：所有西方自認為獨特地榮耀父親、歸之於父親的品質」（57）。而也就是在這製造「中國差異」（Chinese Difference）、在視中國為西方的替代的過程中，克莉絲蒂娃的中文書寫論述強制地挪用了中文書寫的內容。[22]

語言的領域，對於莊子而言則否。莊子以「道」為終極的現實；莊子語言觀的「自由遊戲」並不僅只是一個書寫學的原則，更是一個現實的本體原則。

[21] 史碧娃克批評克莉絲蒂娃做為白人男性的「他者」，卻以白人中心主義將中國（女性）視為「他者」，忽略了「他者」從屬地位的歷史事實與意識型態。參見 Spivak, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, 136-41.

[22] 在〈文學批評的現代性：從克莉絲蒂娃與中國語文的關聯談起〉一文中，蔡淑玲同意《關於中國女性》是「克莉絲蒂娃藉以參照對西方進行批判的理論依據……對中國文化與中文的研究與興趣停留在去脈絡化的文字與思想之抽象邏輯」（107）。可是，在這個認識之外，蔡淑玲另有一個超越這個認識、一個關於（中國做為克莉絲蒂娃的）「他者」的前提：「克莉絲蒂娃原不欲準確無誤地呈現或解讀中國，而是將『他者』視為西方論述的限制。……誤導與否，克莉絲蒂娃提出的角度值得參考之處是：當我們接近他者異質的時候，受制於生存的歷史文化宗教背景，不可避免地會以本位出發，任何一個社會主體都必須面對自己的限制，對他者抱持探問的可能性……」（107）。蔡淑玲忽略「自己」即使在「對他者抱持探問的可能性」時，對待「他者」的

其他懷有「歐洲幻覺」的西方學者不在少數，周蕾（Rey Chow）即指出此集體性的歐洲幻覺深植於西方當代的理論與政治論述中：「後結構主義解構符號，批判西方跨人文學科傳統的語音邏各斯中心主義……始於西方知識份子，尤其是在法國的德希達、克莉絲蒂娃、索萊爾（Philippe Sollers）、巴特（Roland Bathes）、阿圖塞（Louis Althusser）等人，轉向東方中國，尋求哲學與政治的替代物之時」（18）。[23]

正如傅柯（Michel Foucault）的《事物的秩序》（*The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*）一書所言，論述的持續散播，穩固了知識體系，形塑了「認知」（epistémè）的觀念。在西方的認知中，中國與中文書寫成為沒有內在指涉性的「他者」，以成就一個以西方為中心的階層結構。針對這一點，張隆溪說：「相對於約定性的、抽象的、語音中心主義和邏各斯中心主義的西方文字，中文代表著在文化上具有異國情調的『他者』……可以與其他文化清楚地區別開來」（155）。這般「自我」與「他者」的區分事實上鞏固了二元對立的認知體系，強化「認知暴力」，封閉而僵化，沒有創造多元差異的可能。

2. 自然迷思

在二十、三十年代，龐德的詩帶給美國現代詩無比巨大的衝擊。意象派（Imagist）與後意象派（Post-Imagist）的詩打破傳統慣用的語法結構，以具體的意象發展其表達經驗的經濟手法。而「表意方法」（Ideogrammic Method）試圖刺激、挑戰「讀者麻木枯槁的心靈」（Pound 1970: 51）則被認為是龐德對詩學的貢獻（Pound 1973: 333）。

龐德的翻譯策略是他的詩學的重要一部份。他主張詩的某些部份不能被翻譯摧毀，某些「物件」是翻譯所應該掌握。這些主張與意象主義「客觀化」（“objectification”）的原則、與對本源的鄉愁都有相互的密切

態度與方法仍然有可能是暴力式的挪用、曲解，以達到一己所欲的效用。而「自己」與「他者」的關係就可能是極為不平等的。

[23] 就「克莉絲蒂娃挪用中國書寫」此點而言，蔡淑玲指出克莉絲蒂娃「在中文造字邏輯上印證其唯物語言觀以助發展其現代性理論」（107-08）。

關係。龐德寫道：「客觀，再客觀……語言自具體物件生成」（1950: 49）；「在警覺抽象中前進；自然物件總是適當的象徵」（“A Retrospect” 1968: 5）。當龐德運用「表意方法」寫作，刻意去除所有（正確文法所需要）的連接詞時，他似乎仍然以費諾羅沙所說的「一行中國詩是一系列的圖畫」（9）為念。龐德接受費諾羅沙的觀點，認為詩人必須回復原初的詩語言，卻不知他所提倡的表意方法其實瓦解了對本源的鄉愁。

在《漢字做為詩的表現媒介》中，費諾羅沙將中國書寫詮釋為一種優於西方語音書寫的原初文字。中國書寫文字使費諾羅沙記起愛默生所說的「自然」：（1）文字是自然現象的符號；（2）特定的自然現象是特定精神現象的象徵；（3）自然是精神的象徵（Emerson 574）。對於費諾羅沙而言，西方對主詞的尊崇與邏輯的直線化都把語言從自然的本源予以瓦解；相對地，中國句子的形式是自然本身強加給原初人類的，而不是人為製造的（12）。根據費諾羅沙，自然本身沒有文法或句法（syntax），所以中國詩與人的心靈相遇，就如自然一般。中國表意文字是自然的「速記圖畫」（8），是自然的「線索」（8）。自然線索所呈現的「關係」、「認同」與「相同性」提供人們一座介於「實證的、物質的」與「精神的、非物質的」（22）之間的橋樑。但是，費諾羅沙的論點其實拆解了自己。表意文字與表意詩只有在它們詮釋、翻譯了具體可見的模型時，才有可能成為「物質的」與「非物質的」之間的橋樑。語言不可能在「物質的」、「非物質的」或「自然」之中擁有一己的本源。「自然」藉語言模型的思考而存在，而不是語言存在於自然中。「自然」只存在、發源於文本之中。表意文字與表意詩本身因此是沒有基礎來做為「物質的」與「非物質的」之間的橋樑的（Riddel 1979: 167-68）。

在《漢字做為詩的表現媒介》一文的結尾，費諾羅沙選擇以「日昇東」三個表意文字為例，表達對自然書寫的回歸之意。他寫道：

日	昇	東
Sun	*Rises (in the)*	*East*.

費諾羅沙對這三個字做如下的說明：「（東）一邊是照耀的太陽，另一邊是表示東方的符號：太陽糾纏在樹枝裡。在中間的符號（動詞『昇』）裡，我們有更進一步的呼應：太陽在地平線上，而在那條直線之上，是一條像樹記號中增長的樹幹線」（33）。顯然，費諾羅沙對這三個字的理解是根據其「表意方法原則」：中國每個表意文字各自單獨有其意義，若兩個字並置在一起則形成第三個字，而第三個字的意義則是藉著思考其構成要素之間的「某種基本關係」來推斷（10）。因此，「日」與「木」形成「東」;「日」與「一」形成「旦」。因此，在這句子中，太陽的回昇是靠（中文部首的）「可見的象形文字」的干預：「東」（「日」與「木」）是「太陽糾纏在樹枝裡」;「昇」（「日」與「一」）是「太陽在地平線上，而在那條直線之上，是一條像樹記號中增長的樹幹線」（33）。

費諾羅沙對這句子的說明必須加「括弧」才能理解。費諾羅沙認為西方可以學習中國的表意方法來呈現回歸自然書寫之意，但他所自創的中國表意方法卻在「日昇東」中自我解構。其理由有二。首先，太陽糾纏在樹枝裡，被樹枝遮蔽，對太陽的理解必不可免受到對樹枝理解的干預，如此的太陽（自然）已然「去中心」,「東」字被取代、去中心成為圖象的自由遊戲，正如雷朵（Joseph Riddel）指出：「假如『圖象象徵』是費諾羅沙的『中心』，那麼它是一個非中心的非中心中心（noncentered noncentering center），早已總是多數。自然也不是一個中介，而已經是各種力道之間的競戲，一個星座般的圍繞場域」（1979: 172）。

其次，即使費諾羅沙以表意方法對「東」與「昇」兩個字的解釋碰巧是正確的，在英文中也沒有任何方法可以字面地或實質地複製它們。例如，以表意方法複製「東」（「日」在「木」之上）字，將成為：sun

tree

根據費諾羅沙「表意方法原則」，這個英文新字的意義必得「藉著思考其構成要素之間的『某種基本關係』來推斷」（10），但是因為英文並非以圖象具體呈現事物的象形文字，所以此英文新字必須具備抽象元素來形成意義。可是，抽象元素的連結不但與費諾羅沙「抽象摧毀詩的價值」

的認知背離，還會瓦解費諾羅沙的「圖象象徵」中心。更何況，西方句子的書寫與閱讀是從左移動到右，而不像中文句子一般是從右到左(Riddel 1982: 213-14)：費諾羅沙的「日昇東」句子在西方文法的路徑上移動，但是只有當抵達東方時，只有在東方的表意方法之內，在括弧符號之內，「日昇東」的意義才得以確定。

錯誤的是，這個在東方脈絡中才可以確定形成的意義，卻被費諾羅沙與龐德用來啟動美國詩學與文藝復興。在《漢字做為詩的表現媒介》一文的結論，費諾羅沙預言：回歸中文書寫方法將是另一個詩學的開始（33）。正如龐德在〈譯序〉為費諾羅沙背書所說：「他的心靈無時不繫念於東方藝術與西方藝術之間的對比。對他而言，尋求異國一直是本土開花結果的一種方法。他期待美國文藝復興」（3），所以龐德將他的中文表意方法翻譯到他的美國詩與美國詩學之中。

五、臺灣現代圖象詩

在西方翻譯中國古典詩、中國文字中，我們看到了（西方的）「中國偏見」、「本源的鄉愁」與（西方的）「發現自我」、「挪用他者」。奇特的是，在臺灣當代所發展的臺灣現代圖象詩中，我們也看到了類似的現象。

在《臺灣現代詩圖象技巧研究》一書中，丁旭輝將圖象詩定義為：「利用漢字的圖象特性與建築特性，將文字加以排列，以達到圖形寫貌的具象作用，或藉此進行暗示、象徵的詩學活動的詩」（1）。[24] 而漢字之所以可以「做為（圖象）詩的表現媒介」，最重要的原因是「圖象性便一直留在每個漢字的血液中」：「這些完全模仿實物圖形的早期文字，成為漢字的基礎文字，並成為日後組成其他漢字的基本『字素』，所以即使後來不

[24] 本文以丁旭輝《臺灣現代詩圖象技巧研究》為主要參考資料，因為此書是臺灣第一本研究圖象詩的專書著作，而丁旭輝也被認可為「對該領域不只頗有涉獵，且擁有豐碩成績」（李桂媚 1）。《臺灣現代詩圖象技巧研究》一書應具有相當高程度的代表性。至 2009 年目前為止，陳思嫻《台灣現代圖象詩研究》（2004 年）為臺灣第二本研究圖象詩的專著。對於漢字的圖象特質與其做為圖象詩基礎的優越性，《台灣現代圖象詩研究》的看法與《臺灣現代詩圖象技巧研究》相同。

斷新造的漢字，並非如同早期一樣，直接模仿實物的圖形，但因為採用這些『字素』為基本組成分子，其圖象性便一直留在每個漢字的血液中了；可以說，漢字是深具『圖象基因』的一種文字」（2000: 10）。這種「漢字圖象基因」的說法與費諾羅沙－龐德對中國文字的「歐洲幻覺」兩者之間，無可置疑地，具有高度的相似性。

值得探究的是，在臺灣當代，費諾羅沙與龐德的「歐洲幻覺」再度成為「中國偏見」：中國文字接近自然事物的形象，中國文字做為（圖象）詩的表現媒介的優越性遠高於西方拼音文字。[25] 以康明思（E. E. Cummings）的圖象詩 “l(a)” 為例：

l(a

le
af
fa

ll

s)
one
l

iness

康明思在詩中將 “loneliness” 與 “a leaf falls” 垂直、重疊排列。“loneliness” 拆解成四組（包括空白的一組），“a leaf falls” 拆解成九組（包

[25] 這個「中國偏見」具有「臺灣特質」。正如丁旭輝強調：「『圖象技巧』的發達是台灣現代詩的一大特色，而其成立與成熟，則源出於台灣現代圖象詩的高度發展」（2000: 1）。臺灣現代圖象詩高度發展的特質是與「中國大陸之現代詩及整體現代漢詩」（丁旭輝 2003: 19）比較之下而突顯出來的。

括空白的三組），呈現落葉飄墜下地的景象，營造葉落的視覺效果，襯托出孤單的詩意感受。可是，在丁旭輝看來，“l(a)” 之類的西方圖象詩「使用拼音文字的西方，面對無任何圖象意義而又長短不齊的創作工具，卻很努力的在詩歌中製造圖象效果，創意有之，但其限制之多必然使作者辛苦倍增而效果又大打折扣」（2000: 18）。[26] 對於一首很難看出「圖形寫貌」的中文圖象詩〈畫觀音〉（陳建宇）

眉
是
陰
影
欲
滴　已
淨隨覺
瓶衣得
等袂身
傾、子
斜跣
足

天　容　雲
無　顏　芬
心蓮是瀰芳
花光漫

[26] 我們不難找到呼應這種看法的記錄：「然而西方的視覺詩，使用拼音字母去表現，可就沒像由漢字所構成的圖象詩這般生動：又如西洋的視覺詩，把『LOOK』中的『O』用大號字母，使其成為一對生動雙眼的熱情注視，而中國詩經中的『良士瞿瞿』，瞿字上方的二目本身，就具備一雙驚悚的眼神！比西方文字更具幾何圖形的美，更易表達立體視覺的印象。西方圖象詩人康明思，為了要表達蚱蜢的跳躍，故意把字母弄亂，費盡了心機。而中國古老詩經中『集於灌木』的『集』字（集字古篆文是用三個隹字的），用以畫出幾隻黃鳥飛來灌木叢間，喈喈恰恰，那雀躍啁啾之狀，先天就富有圖象感。（黃永武）」（陳思嫻 24-25）。

丁旭輝讚美說：「詩的外形與內涵搭配得相當的成功，創意可見。但在這樣的寂然靜定中，最後的一個『滴』字，卻使得全詩突然鮮明了起來，好像淨瓶的瓶口正懸著一滴仙露，晶瑩欲滴一樣。頓時間，匯聚了全詩的焦點」（2000: 173-74）。

追根究底，“l(a)” 與〈畫觀音〉之所以獲得不同的評價，很重要的一個原因是「中國偏見」[27]：漢字具有「圖象基因」，漢字「做為（圖象）詩的表現媒介」的優越性遠高於其他拼音文字；漢字接近自然事物的形象，能夠「自然地」具體呈現事物，其他文字則需藉助人工的刻意「製造」。丁旭輝這麼說：「台灣圖象詩與西方圖象詩有了本質上的差異：西方圖象詩的圖象效果乃是利用文字排列所『製造』出來的，而台灣圖象詩的圖象效果則是利用這文字排列，將漢字本身的圖象基因與建築特性所匯聚而成的圖象特質『表現』出來的結果；相對之下，這是漢字本身所潛藏的圖象生命的自然釋放，而非刻意的『製造』」（2000: 18-19）。[28] 在此，「中國偏見」所涉及的問題是：如果西方圖象詩的圖象效果是經過語言的中介與表意系統而達成的，漢字的「圖象生命」之所以能夠「自然釋放」又何嘗不是藉助語言的中介與表意系統？[29] 既然兩者的效果都在

---

[27] 漢字「圖象基因」的觀念成為判定圖象詩極重要的標準。在〈林亨泰符號詩研究〉一文中，丁旭輝將林亨泰符號詩的表現歸功於漢字圖象特質。他說：「『符號詩』為『圖象詩』的一種……觀察林亨泰的符號詩，我們可以看到由漢字方塊特性所發展而成的建築特色與漢字本身的象形特性所匯聚而成的圖象特質的精彩表現。由此除了可以看到林亨泰個人的詩學創造力，也可以看到臺灣現代圖象詩的嫩芽已悄然點綠了枝頭」。以圖象的視覺效果為片面標準無疑是失之偏頗，容易導致對詩的內涵的忽略。

[28] 根據丁旭輝的看法，「圖象詩」又稱「具象詩」、「具體詩」（Concrete Poetry）（1）。丁旭輝引用張漢良的研究，說明「臺灣近來的具體詩大致可以分為四項」：（I）藉文字之印刷安排（Typography）達到象形作用……；（II）藉文字之外的視覺符號，以達到具體效果……；（III）……以發揮詩的空間性為目的者。藉詩行或意象語之重複或平行排列，造成無限之空間疊景……；（IV）……把中國文字的象形、象意，和形聲作用，藉詩人豐富的想像力與說文解字詮釋過程，重新具體地發揮出來（89）。在這四項中，哪一項不是經過刻意的「製造」來達到設定的效果？

[29] 詩人白萩認為圖象效果「該使詩更能回復到文學以前的經驗；回復到聲音與符號結合而成的，原始、逼真、衝動，有著魔力的經驗」（丁旭輝 2000: 73）。白萩忽略的是：（文字的）「聲音」與「符號」結合而成的經驗必然是一種文學經驗，詩在經過表意系統的作用後，如何可能「回復到文學以前的經驗」？任何文學經驗、閱讀經驗都必須經過表意系統的作用，才能形成認知與感受，正如弗洛恩德（Elizabeth Freund）指出：「沒有任何藝術作品與詮釋者能夠脫離歷史、社會或其他任何表意系統而存在」（71）。白萩也沒有說明什麼是「文學以前的經驗」？是「自

文本中作用，何以西方圖象詩的效果是「製造的」，臺灣圖象詩的效果卻是「自然的」[30]？而更重要的另一個關鍵問題是：為何「自然的」是優於「製造的」？信仰漢字「圖象基因」的臺灣圖象詩創作者與研究者所還沒有直接面對的是：自己對自然有一種不自覺的迷思，對本源有根深蒂固的鄉愁。

具有圖象形式而沒有詩意內涵的圖象詩，只是套用圖象詩的形式，只是形式。一首成功的圖象詩是「形式」（繪畫性）與「內容」（詩意性）的配合，與漢字的圖象基因並無絕對必然的關聯。以林耀德〈絲路 II〉為例：

來 開 散 飛 光 星 縷 萬
來 開 散 飛 光 星 縷
來 開 散 飛 光 星
來 開 散 飛 光
來 開 散 飛
來 開 散
來 開
來

這首詩利用重複的文字遞減排列，將「星光」從某處「飛散開來」的意象，做了具體生動的描繪，整齊而俐落，呈現一種生命視野。無疑地，文字排列製造了這首詩的圖象效果，至於漢字「圖象生命的自然釋放」是否對這首詩的圖象效果有所貢獻，則需要藉助「中國偏見」來證明。

西方文字不具備「圖象生命」，但是西方圖象詩卻奇特地在臺灣現代圖象詩的歷史上扮演一個舉足輕重的角色。回顧臺灣現代圖象詩的歷史

然」嗎？（這個「自然」是加括弧號的）。

[30] 由於漢字的圖象性，圖象技巧、效果會「自然」呈現是丁旭輝持續不變的信念。《臺灣現代詩圖象技巧研究》（2000 年）出版後三年，丁旭輝在〈台灣現代詩圖象技巧之情意暗示研究〉（2003 年）中說：「基於漢字本身的圖象性，以此為創作工具的現代漢詩，在『跨行』技巧的運用下，

發展，丁旭輝的《臺灣現代詩圖象技巧研究》指出：

> 漢字本身的圖象基因與方塊的建築特性，為漢詩的圖象表現提供一個優越的工具。古典漢詩囿於文學觀念與書寫模式的時代限制，並未能發揮漢字的工具優越性；早期新詩雖有聞一多對詩歌建築美的提倡，但又受限於「節的勻稱和句的均齊」的格律觀，而錯失了對現代漢詩圖象性進一步的闡揚機會。到了台灣現代詩……在西方圖象詩學的影響下，漢字的圖象靈魂全面甦醒。（2000: 370-71）

根據丁旭輝的研究，由於種種限制，由於「時代錯誤」（anarchronism），漢詩的圖象表現一直沒有得到應有的發展。使臺灣現代（圖象）詩「發現自我」，發現並確認一己特質的反而是西方圖象詩學：「使用最『圖象』且又具備建築性的漢字所創作的漢詩，在文學觀念的時代限制下，在這方面的表現，卻反而遜色多了，一直要等到台灣現代詩接受西方影響，導致圖象風潮興起，才讓圖象詩有了真正『本色』的展現」（2000: 18）。嘲諷的是，這個「西方影響」的最主要的詩人就是懷有「歐洲幻覺」的龐德：「到了二十世紀，漢字的圖象魅力……影響了龐德（Ezra Pound, 1885-1972），在他的誤讀下，憑其豐富的想像力，於 1913 年提出「意象主義」（Imagism），發展出影響深遠的意象派詩學，間接促成了圖象詩的流行」（2000: 17）。向具有歐洲幻覺的西方詩學借力，然後使力到臺灣現代圖象詩，是回歸（中國）傳統或是轉化傳統？

六、討論

我們應如何理解、回應這個二度「中國偏見」的現象？

在〈理論旅行與文學史〉一文中，學者李有成認為薩依德（Edward

得以自由排列，因此，乃自然而然會有『圖象技巧』的出現與發展」（20）。

Said）的「理論旅行」模式，必須經過修正後才能適用於臺灣。因為在臺灣，西方理論的輸入與影響具有「美國認可」的因素（225-26）。以這個臺灣模式來看，當我們試圖去瞭解臺灣現代圖象詩在翻譯（番易）、移植西方圖象詩學理念的過程時，臺灣社會文化的內在需求、挪用策略與「美國認可」有什麼關係？這個臺灣模式不正突顯臺灣現代圖象詩挪用西方圖象詩學的歷史脈絡：臺灣現代圖象詩得不到應有的發展，必須藉助「他者」的認可才得以發現自己，漢字的「圖象靈魂」才得以「全面甦醒」——即使這個「他者」的認可是「歐洲幻覺」。

這個二度「中國偏見」可以看做是文化無意識的欲求，企圖建立臺灣的新文化想像。為了達到這個目標，參與者運用了意識形態中的全部基本符號，透過某種外來的對應理論，在象徵秩序中建立新的文化身份認同。自六、七十年代起，漢字「圖象基因」的信仰者不啻在臺灣圖象詩的創作與研究中開展一個新的文化想像國度。他們對於立基於意象派的西方圖象詩學抱持「取我所需、為我所用」的態度，忽略龐德歐洲幻覺的事實，將其「他異性」予以轉換為一種跨文化的（美國）「認可」，來發展一己的文化自主空間。

我們理解語言、文學、文化與理論經過翻譯，在「再語境化」（re-contextualization）的情境中會發揮新的履行功能，產生不同於原文的新意，正如李有成指出：「理論或思想畢竟是特定歷史環境的產物，一旦越界旅行到不同的時空情境，或者被符碼化進入不同的意識形態環境中，很可能產生新的意義與新的重要性」（226）。對於外來的理論與思想，這個「新的意義」幾乎無可避免地是「被分解、被系統化、乃至於被簡化」（224）；對於本土，這個「新的意義」則有可能是無預期地反應出本土文學系統的缺陷與不足之處。

如果臺灣本土當代對於漢字的認識是準確而完整的，那麼漢字的象形成份何至於被誇張擴大為漢字的「基因」？如果臺灣現代圖象詩的創作者與研究者認識「文本之外，別無自然」，那麼何至於將漢字的圖象外形誤識為具有圖象生命、圖象效果能夠「自然釋放」？事實上，過份強

調漢字的圖象基因，使臺灣現代圖象詩的創作很大部份流於形式主義：

> 為了水乳交融地配合詩旨或視覺意象，而在詩行表面製造圖畫效果，同時產生意義的這種技巧，在歐美詩壇曾經極為流行……大約二十年前，國內新詩界也曾掀起這類圖畫詩的高潮，林亨泰、秦松、白萩等人都曾做過相當大的努力。毋庸否認的，這種圖繪詩易失之於皮相膚淺，這是它一度為人詬病的主力因素。的確，萬一詩中繪畫性不慎完全取代詩意，換句話說，以文字來刻意模仿自然界客體而排列成的形狀，若不幸僅只達成繪畫性的目的，而全無任何詩的意旨和韻味可言，這項表現則淪於低劣。[31]（陳啟佑 12）

龐德翻譯中國古典詩，龐德－費諾羅沙挪用中文表意方法，企圖建立美國文藝復興；臺灣現代圖象詩受龐德意象派圖象詩學影響，確認漢字的圖象特質，企圖建立臺灣的新文化想像。這兩個跨文化翻譯的例子都懷抱「自然的迷思」，各自在一己的文學系統脈絡中形成意義。令人不安的是，這兩個跨文化翻譯都採取「取我所需、為我所用」的挪用策略，截取對方為我所需的部份，不為我所需的部份則予以忽略、泯滅，形成單向的、同一的翻譯現象：「只在意一種向內的同化（即馴化）他者，並藉此消彌異己的獨特性，卻忽視另一種向外的歸化（或被同化），去讓自己的獨特性——亦即在他者眼中呈現的相對他性——成為被消彌的對象」（張上冠 59）。

在這兩個跨文化翻譯的例子中，我們看到他者的「他異性」被泯滅，我們看到「整全同一」欲望的深刻銘記。這樣的理解帶引我們邁向超越

---

[31] 1991 年，丁善雄教授在「第一屆國際漢學研討會」發表論文〈美國投射詩與中國現代詩〉，表達他對具象詩（「具象詩」即「圖象詩」，丁旭輝 2000: 1）的看法：「我們當知道現今流行的隨便空格、橫行斜排，實乃『具象』技巧的雕蟲小技，為滿足視覺效果所做的安排，既非『氣的投射』，也非『沒有意念，只在物中』此種讓氣息自動產生內容或視境的句法，故只能視為具象之刻意排列，不是我們所肯定的自然而不做作的『投射詩』或『開放詩』」（18）。

本體論的倫理：在列維納斯「絕對他者」的倫理空間中，他者的他異性無法被抹殺，自我傾聽他者——自我將與他者相遇。

引用書目

中文書目及期刊

丁旭輝。《臺灣現代詩圖象技巧研究》。高雄：春暉出版社，2000。

—。〈林亨泰符號詩研究〉。《國立編譯館館刊》30.1-2（2002 年）。

—。〈台灣現代詩圖象技巧之情意暗示技巧研究〉。《輔英科技大學補助專題研究計畫成果報告》。2003 年 9 月 12 日。17-24。

丁善雄。〈美國投射詩與中國現代詩〉。《從影響研究到中國文學》。臺北：書林出版有限公司，1992。1-20。

李有成。〈理論旅行與文學史〉。《中外文學》25.3 (Aug. 1996): 224-33。

李孝定。《漢字史話》。臺北：聯經出版公司，1987。

李桂媚。〈詹冰圖象詩的文本性訊息〉。《台灣文學評論》8.3 (July 2008)。2009 年 2 月 5 日＜http://mttwn.mtwww.mt.au.edu.tw/ezcatfiles/b024/img/img/425/8_3_002.html＞。

朱耀偉。《當代西方批評論述的中國圖象》。板橋：駱駝出版公司，1996。

陳思嫻。《台灣現代圖象詩研究》。南華大學文學研究所碩士論文，2004。

陳啟佑。《渡也論新詩》。臺北：黎明文化公司，1983。

單德興。〈理論之旅行／翻譯：以中文再現 Edward W. Said——以 *Orientalism* 的四種中譯為例〉。《中外文學》29.5 (Oct. 2000): 39-72。

張上冠。〈以利米勒：以米樂（J. Hillis Miller）為例 再思文化翻譯與翻譯倫理〉。《廣譯》1 (Jan. 2008): 47-66。

張隆溪。〈自然、文字與中國詩研究〉。《中西文化研究十論》。上海：復旦大學出版社，2005。140-75。

鄭宇迪。〈生活在他方：列維納斯飄泊的哲學之旅〉。《當代》149 (Jan. 2000):

24-35。

蔡淑玲。〈文學批評的現代性：從克莉絲蒂娃與中國語文的關聯談起〉。《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。89-113。

英文書目及期刊

Benjamin, Walter. "The Task of the Translator." *Illuminations: Essays and Reflections*. Ed. Hannah Arendt. Tr. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969. 69-82.

Brooks, Van Wyck. Ed. *Writers at Work*. New York, 1968.

Chow, Rey. *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993.

Cohen, Richard A. *Face to Face with Levinas*. Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1986.

Derrida, Jacques. *Of Grammatology.* Tr. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976.

Eliot, T. S. "Ezra Pound: His Metric and Poetry." (1917). *To Criticize the Critic and Other Writings.* London: Faber and Faber, 1965. 162-82.

Emerson, Ralph Waldo. "Nature." (1836). *The American Tradition in Literature*. Eds. Sculley Bradley, Richarmond Croom Beatty, E. Hudson Long and George Perkins. New York: Random House, 1981. 565-98.

Fang, Achilles. "Fenollosa and Pound." *Harvard Journal of Asiatic Studies* Vol. XX, No. 2 (June 1957): 213-38.

Fenollosa, Ernest. *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. (1919). Ed. Ezra Pound. San Francisco: City Lights Books, 1969.

Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage Books, 1994.

Freund, Elizabeth. *The Return of the Reader: Reader-response Criticism*.

London and New York: Methuen, 1987.

Graham, A. C. *Poems of the Late T'ang*. Trans. with an Introd. by A. C. Graham. Baltimore: Penguin Books, 1965.

Jung, Hwa Yol. "Misreading the Ideogram: From Fenollosa to Derrida and McLUHAN." *Paideuma* 13.2 (Fall 1984): 211-27.

Kaplan, Caren. *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*. Durham and London: Duke University Press, 1996.

Kenner, Hugh. *The Pound Era*. Berkeley: University of California Press, 1971.

—. "The Poetics of Error," *Tamkang Review* 6.2 & 7.1 (Oct. 1975-April 1976): 89-98.

Kern, Robert. *Orientalism, Modernism, and the American Poem*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Kristeva, Julia. *About Chinese Women*. (1974). Tr. Anita Barrows. New York and London: Marion Boyars, 1986.

Levinas, Emmanuel. *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. (1969). Tr. Alphonso Lingis. Pittsburgh: Duquesne University Press, 2001.

—. *Ethics and Infinity: Conversations with Philippe Nemo*. (1985). Tr. Richard A. Cohen. Pittsburgh: Duquesne University Press, 2000.

Liu, James J. Y. *Language-Paradox-Poetics: A Chinese Perspective*. Princeton: Princeton University Press, 1988.

Magliola, Robert. *Derrida on the Mend*. West Lafayette: Purdue University Press, 1984.

Peperzak, Adriaan. *To the Other: An Introduction to the Philosophy of Emmanuel Levinas*. West Lafayette: Purdue University Press, 1993.

Pound, Ezra. "I Gather the Limbs of Osiris." *New Age* X (7 December 1911—15 February 1912). 25 May 2008＜http://www.staff.u-szeged.hu/～gnovak/00strepiglo.htm＞.

—. "How I Began." *T.P.'s Weekly* 21 (1913): 707.

——. “Vorticism.” (1914). *A Memoir of Guadier-Brzeska.* New York: A New Directions Book, 1970. 81-94.

——. “The Renaissance.” (1914). *Literary Essays of Ezra Pound*. Ed. T. S. Eliot. London: Faber and Faber, 1968. 214-26.

——. Tr. *Cathay*. (1915). 14 June 2008＜http://www.paintedricecakes.org/languagearts/poetry/cathy_Pound.html＞.

——. “Chinese Poetry.” *To-day* III (April 1918): 52-59.

——. “A Retrospect.” (1913). *Literary Essays of Ezra Pound*. Ed. T. S. Eliot. London: Faber and Faber, 1968. 3-14.

——. “Translators of Greek: Early Translators of Homer.” (1918). *Literary Essays of Ezra Pound*. Ed. T. S. Eliot. London: Faber and Faber, 1968. 249-75.

——. *Make It New*. New Haven, 1935.

——. *Selected Poems*. (1928). Ed. T. S. Eliot. London: Faber and Faber, 1948.

——. *The Letters of Ezra Pound*. Ed. D. D. Paige. New York: Harcourt Book, 1950.

——. *ABC of Reading*. New York: A New Directions Book, 1960.

——. *The Literary Essays of Ezra Pound*. Ed. T. S. Eliot. London: Faber and Faber, 1968.

——. *Guide to Kulchur*. New York: A New Directions Book, 1970.

——. “Immediate Need of Confucius.” *Selected Prose 1909-1965.* Ed. William Cookson. New York: A New Directions Book, 1973. 75-80.

Qian, Zhaoming. *Orientalism and Modernism: The Legacy of China in Pound and Williams*. Durham and London: Duke University Press, 1995.

Riddel, Joseph N. “Decentering the Image: The ‘Project’ of ‘American’ Poetics?” *Boundary 2* Vol. 8, No. 1 (Autumn 1979): 159-88.

——. “‘Neo-Nietzschean Clatter’—Speculation and/on Pound’s Poetic Image.” *Ezra Pound: Tactics for Reading*. Ed. Ian F. A. Bell. London: Vision

Press Limited, 1982. 187-220.

Sinclair, May. “The Reputation of Ezra pound.” *North American Review* CCXI (May, 1920): 658-68.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. London and New York: Routledge, 1988.

—. “The Politics of Translation.” *Outside in the Teaching Machine*. New York and London: Routledge, 1993. 179-200.

—. “Translator’s Preface and Afterword to Mahasweta Devi, *Imaginary Maps*.” *The Spivak Reader*. Eds. Donna Landry and Gerald MacLean. New York and London: Routledge, 1996. 267-86.

Touponce, William F. “Straw Dogs: A Deconstructive Reading of the Problem of Mimesis in James Liu’s Chinese Theories of Literature.” *Tamkang Review* 11.4 (Summer 1981). 359-86.

Venuti, Lawrence. “The Translator’s Invisibility.” *Criticism* 28.2 (Spring 1986): 179-212.

—. “The Translator’s Invisibility.” *The Translator’s Invisibility: A history of translation*. London and New York: Routledge, 1995. 1-42.

Wright, Tamra, Peter Hughes, and Alison Ainley. “The Paradox of Morality: an interview with Emmanuel Levinas.” *The Provocation of Levinas: Rethinking the Other*. Eds. Robert Bernasconi and David Wood. London and New York: Routledge, 1988. 168-80.

Xie, Ming. *Ezra Pound and the Appropriation of Chinese Poetry: Cathay, Translation, and Imagism*. New York and London: Garland Publishing, Inc., 1999.

Yip, Wai-lim. *Ezra Pound’s* Cathay. Princeton: Princeton University Press, 1969.

—. *Chinese Poetry: Major Modes and Genres*. Berkeley: University of California Press, 1976.

Translating the Other:
Classical Chinese Poetry, Pound-Fenollosa, Modern Taiwan Graphic Poetry

Chin-yuan Hu[*]

Abstract

The present paper intends to explore the ways translation recreates corresponding terms for literary, cultural and psychological needs. At the same time, the present paper questions that under translingual practice, the translated text is revised, edited, appropriated and invented, eventually becoming "the other" without its alterity.

Two cases in point are Ezra Pound's Cathay/ Pound-Fenollosa's *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, and modern Taiwan graphic poetry.

In *Cathay*, one finds Pound's translation of the classical Chinese poems does syntactically resemble the Chinese poems. But it does not come as a result of Pound's translating Chinese poetry. It is rather an application of the Imagist principles to the classical Chinese poems. What lies behind the personae of the *Cathay* poems is the poet Pound, who was striving to find foreign materials for a Second American Renaissance.

The paper then discusses that in Pound-Fenollosa's *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, the "method of Chinese writing" intending to return to the culmination of a Western poetics is actually a fallacy. But, curiously enough, with Poundian creative misprision, there

[*] Associate professor, Department of English, National Chengchi University, Taipei, Taiwan.
E-mail: gyhu@nccu.edu.tw

has been a revival of graphic poetry since the eighties in Taiwan. Just as Pound translates classical Chinese poetry and the method of Chinese writing into his American Renaissance, the modern Taiwan graphic poets translate their (mis)recognition of Chinese hieroglyphic characters into the construction of new cultural imagination.

Keywords: ideogrammic method, alterity, the absolutely other, translation ethics, Chinese prejudice, nostalgia for origins