

Guang

廣 譯

Yi

語言、文學、與文化翻譯

Lingual, Literary, and Cultural Translation

譯 譯 譯 譯 譯 譯 譯 譯 譯
譯 譯 譯 譯 譯 譯 譯 譯 譯
譯 譯 譯 譯 譯 譯 譯 譯 譯
譯 譯 譯 譯 譯 譯 譯 譯 譯
譯 譯 譯 譯 譯 譯 譯 譯 譯
譯 譯 譯 譯 譯 譯 譯 譯 譯
譯 譯 譯 譯 譯 譯 譯 譯 譯
譯 譯 譯 譯 譯 譯 譯 譯 譯
譯 譯 譯 譯 譯 譯 譯 譯 譯

二〇二三年七月

第十七期

No. 17 July 2023

國立政治大學外國語文學院翻譯與跨文化研究中心
Center for Translation and Cross-cultural Studies
College of Foreign Languages and Literature
National Chengchi University

廣譯

語言、文學、與文化翻譯

Lingual, Literary, and Cultural Translation

國立政治大學外國語文學院翻譯與跨文化研究中心

ISSN 1998-5177

編輯委員會：江杰翰（國立政治大學）
（以姓氏筆畫為序）李允安（國立政治大學）
吳敏華（國立政治大學）
林侑毅（國立政治大學）
馬穆德（國立政治大學）
葉秉杰（國立政治大學）
曾蘭雅（國立政治大學）
戴智偉（國立政治大學）
蘇靖茶（國立政治大學）

總編輯：葉秉杰

發行人：阮若缺 國立政治大學外國語文學院院長

出版者：國立政治大學外國語文學院翻譯與跨文化研究中心

地 址：11605 臺北市文山區指南路2段64號

電 話：02-29393091 轉 62743

傳 真：02-29390459

E-mail：trans@nccu.edu.tw

Copyright © Center for Translation and Cross-cultural Studies,

College of Foreign Languages and Literature, NCCU 2023.

All Rights Reserved.

版權所有，未經許可，不得轉載

前言

政治大學外國語文學院翻譯與跨文化研究中心作為國內頂尖大學之研究中心，且為本校外國語文學院唯一研究中心，身負提升國內（外）翻譯及翻譯研究能量之重責大任。為了達成目標，中心大約每兩年舉辦一場國際學術研討會，並發行學術期刊，《廣譯：語言、文學、與文化翻譯》正是擔負後者任務之主要刊物。

我在擔任翻譯與跨文化研究中心的兩年中，我與其他的中心成員集思廣益，目標提升此刊物之知名度。惟國內近年來外語學術期刊似乎經常有稿源不足之問題，《廣譯》也面臨相同問題。而多數來稿也未能通過嚴格的匿名審查，經編輯委員會的討論後，決定擴大收錄文章之範圍，除了接受經匿名審查之學術論文外，也接受經匿名審查之翻譯作品。兩年來，歷經一波三折，終於在我卸任之際完成出版任務。

下一期的《廣譯：語言、文學、與文化翻譯》由新一任翻譯與跨文化中心主任林侑毅老師主導，將會有極大的蛻變，期待能夠帶給國內翻譯學界一股正能量。

主編

葉秉杰

目錄

◆ 學術論文

黃佳慧

《和訓三体詩》之漢詩俳譯技巧初探：詩體之法…………… 1

◆ 翻譯作品

吳敏華

Emily Dickinson (1830-1886): Une abeille s’invitant à l’éternité · 25

吳敏華

漆漆汪洋…………… 41

Contents

♦ Papers

Chia-Hui Huang

A Preliminary Study on the Techniques of Translating Chinese Poetry
into *haibun* in *Wakun Santaishi*: The Versification of Chinese Poetry
..... 1

♦ Renditions

Min-Hua Wu

Emily Dickinson (1830-1886): Une abeille s'invitant à l'éternité · 25

Min-Hua Wu

Oceano Nox..... 41

《和訓三体詩》之漢詩俳譯技巧初探：詩體之法

黃佳慧 *

摘要 **

《和訓三体詩》（正德四（1714）年自序）於森川許六逝世前兩年完成，主要採用《三体詩法》第一卷七言絕句的漢詩，並參照《三体詩素隱抄》（元和八（1622）年成）的解釋，逐詩依序進行和譯，其序文闡述和譯之目的。全卷收錄 174 首漢詩，分成七卷，並逐詩譯成俳文。

至今《和訓三体詩》的研究中，討論的焦點主要放在許六於俳文的創意（手法），未曾以「翻譯」的面相分析，故對於《和訓三体詩》的研究主要停留在許六個人的暢想，而尚未發現許六如何使用新創生的俳文體譯出詩意，並轉換詩體。本研究主要以「翻譯」的角度，從認識輪廓起步，聚焦許六於本書〈序文〉中對翻譯成俳文體的見解，採用《和訓三体詩》〈第一～二卷〉的俳譯文，初探許六如何將各漢詩轉譯成俳文，從中釐清漢詩俳譯的第一項重要轉換技巧：詩體之法，以能釐清俳文的構文原則。

總結而言，自許六的俳譯中，可歸納出四種轉體的模式，並可見得其對照詩體的結構，加入俳諧的元素與特色，來完成俳譯。與此同時，本次研究間接發現許六創新的修辭，因此該書的俳文創作與俳譯文，尚有許多值得探討的空間。

關鍵詞：森川許六、《和訓三体詩》、漢詩俳譯、文體轉換、俳文

收件：2022 年 09 月 15 日

接受：2023 年 01 月 30 日

* 輔仁大學跨文化研究所助理教授。

**〔謝誌〕拙論承蒙二位匿名專家審閱賜教，不勝感激。於寫作與修訂期間，感謝日本近世文學研究者一天野聡一前輩專業指導，以及本所川滿優斗同學與本校英文系黃詠怡同學協助。同時，感謝輔仁大學圖書館、日本國文學研究資料館及日本各圖書館的支援。本論文係科技部專題研究計畫「蕉門俳文之漢詩俳譯研究：解析許六《和訓三体詩》（1/3）」（編號：MOST110-2410-H-030-056-MY3）之研究成果，承蒙國科會經費之補助支持，謹致由衷的謝忱。

A Preliminary Study on the Techniques of Translating Chinese Poetry into *haibun* in *Wakun* *Santaishi*: The Versification of Chinese Poetry

Huang, Chia-hui*

Abstract

The *Wakun Santaishi* (1714) is a collection of translated poetry that uses *Santaishi* by *Soin* (1622) as the basis for its interpretation, and was completed two years prior to Kyoriku's death. The translated collection, written in Japanese, consists of 174 poems originally written in Chinese.

Research discussions of the *Wakun Santaishi* thus far have only revolved around Kyoriku's imagination while writing *haibun*, never analyzing the collection of poetry from a perspective of translation. In other words, current studies of the *Wakun Santaishi* focus on Kyoriku's imagination, not realizing his creativity in giving new meaning to the poems with new forms of *haibun*. This study integrates empirical research methods into the main perspective of translation. Kyoriku's methods of translating Chinese poems into *haibun* in the *Wakun Santaishi* (volumes 1 and 2) are specifically analyzed, identifying the first important conversion technique for translating Chinese poems into *haibun* — changing the structure of poetry.

Roughly categorized, there are four methods of style-conversion, and it can also be observed that Kyoriku translates the poems into *haibun* according to their structure, and add the features of *haibun* style. Moreover, much of Kyoriku's originality regarding rhetorical devices in *haibun* are worth further study and critique.

Keywords: MORIGAWA Kyoriku, *Wakun Santaishi*, translating Chinese poems into *haibun*, changing the structure, *haibun*

* Assistant Professor, Graduate Institute of Cross-Cultural Studies, Fu-Jen Catholic University.

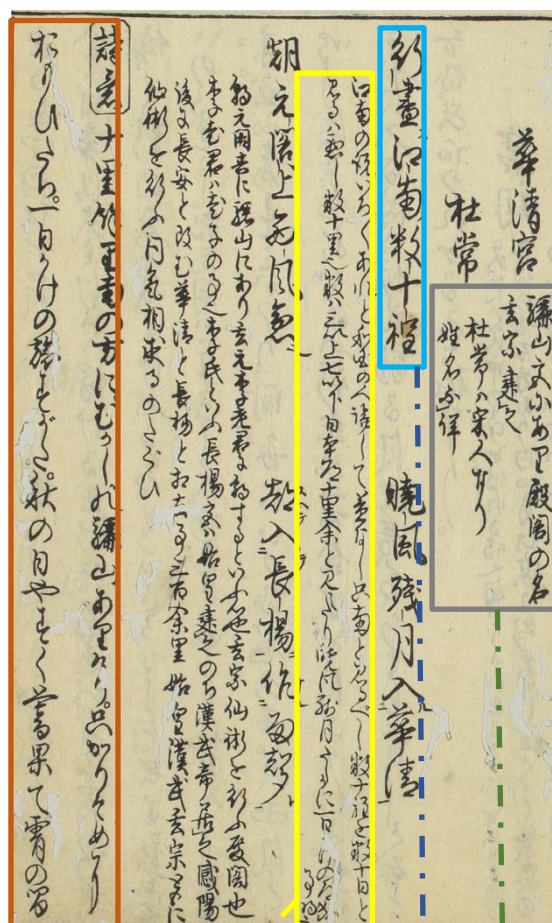
Received: 15 September 2022

Accepted: 30 January 2023

1. 前言

《和訓三体詩》（正德四（1714）年自序，以下簡稱《和訓》）於許六¹逝世前兩年完成，主要採用《三體詩法》²第一卷七言絕句的漢詩，並參照《三体詩素隱抄》³（元和八（1622）年成，以下簡稱《素隱抄》）的解釋，逐詩依序進行和譯，其序文闡述和譯之目的⁴。全卷收錄 174 首漢詩，分成七卷，並逐詩譯成俳文（以下簡稱「俳譯」）。⁵書籍內文的結構分成四部份，如右「圖一」所示，除了原詩與俳文之外，於詩題、作者介紹、詩解上亦有加註說明。從其註文中，得以明白許六如何理解並解釋該詩源由及意涵，有助於掌握俳文確切的喻意，亦可窺得其轉換和漢的模式與手法。

明治期首次將《和訓三体詩》一書整理加註重新出版者



詩意（許六譯出的俳文）

附註（詩題及作者之源由或介紹）

圖一 《和訓三体詩》內文結構

詩解

原詩

資料來源：《和訓三体詩》（正德四（1714））〈卷之一〉・一・「表」，早稻田大学図書館藏書

¹ 明曆二（一六五六）～正德五（一七一五）。本名森川百仲。因精通六藝，故自稱「許六」。為彥根藩（今日本滋賀縣彥根市）的武士。許六相關內容參照《俳文学大辞典》（尾形侑、島津忠夫、森川昭、草間時彦、大岡信編集（東京：角川学芸出版），2008年）。

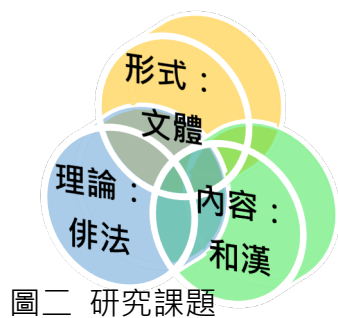
² 《三體詩法》原名為「唐賢三體詩家法」，南宋周弼所編，推估是一二五〇年成立。所謂的三體意指七言絕句、七言律詩、五言律詩三種形式，收入 167 人共 494 首的詩作。

³ 許六於《和訓三体詩》的「凡例」中述有「一本註は。高安圓至書記。釋天隱の作也。」，即該書的詩註主要參考天隱的著述。《三体詩素隱抄》原名為《增註唐賢絕句三体詩抄》，本論文主要參考寬永十四（1637）年刊物，早稻田大学図書館「古典籍総合データベース」藏書。

⁴ 序文相關解說，參考藤井美保子〈森川許六『和訓三体詩』——「序」と「詩意」——〉（《成蹊國文》，第四十八号，2015年，pp. 12-21）。

⁵ 書誌及刊本資料參照砂田歩，〈森川許六『和訓三体詩』の「詩意」の手法〉，「第三十九回和漢比較文學大會」（2020年10月5～15日），線上舉行，該研究發表調查指出，本書主要有「野田彌兵衛・野田太兵衛版」及「安井彌兵衛版」兩種版本，但內容無太大差異；經筆者赴日調查後確認，兩者主要是裝訂上的不同，的確內容無所二致。本研究採用早稻田大学図書館「古典籍総合データベース」藏書，該館藏為「野田彌兵衛・野田太兵衛版」。筆者轉換成現代字體，假名與訓點則依原典標示之。

——木村架空，於該書「題言（出版序）」⁶中清楚指出——該書絕非是普通的詩解，而是將唐詩轉成俳文的特殊作品；漢詩的情景換成為大和的風土典故，其搭配方式別具匠心；許六掌握典故深奧之處，如囊中取物般自在；文章亦是一氣呵成，不加潤色便自有其風韻，當然也相當詳盡；最後推薦此是閱讀許六俳諧必讀的一大奇書之一。綜合木村氏評價可知，許六在轉換「詩意」時，使用的並非是和文體，而是俳文體，將漢詩譯為俳文，其轉換方式不只讀起來自然，其運文更是相當卓越。雖近現代於《和訓三体詩》研究主要聚焦於①俳文賞析；②探討俳文與許六生平之關係；③釐清俳文與蕉門俳論之關聯性；④如何引用漢詩及發句入文⁷；至今甚少討論《和訓三体詩》如何交織和漢兩體形成俳文。然而，和漢交融形成「俳文」的技巧，至少有三個層次的課題尚待探究。



圖二 研究課題

首先，關於形式層次的「文體」，許六於《和訓三体詩》的序中曾言，當他考察三體詩的絕句時發現，詩體的「起、承、轉、合」之結構，與歌體的「邊（五）、序（七）、題（五）、曲（七）、流（七）」之原則相同。由於先行研究⁸亦有指出，原本歌學便是模仿自詩論，故兩者本有相通之處，許六的見解有其道理。

自許六的俳譯中，亦可見得其依據詩體的「起、承、轉、合」的結構，依序進行俳譯。故本論將首先聚焦「轉體模式」——即許六於文體的見解，依其於《和訓三体詩》〈序言〉的翻譯說明，採用〈第一～二卷〉的俳譯文，具體分析許六如

⁶ 木村架空，〈題言〉，《和訓三体詩》（東京：廣益圖書），1899年，p.1。原文：「（前略）予はこれを見るに。尋常の詩解の類にあらで。唐人の風流を俳文に移し。詩の情景を我が国の風土故事にいひ替へたるものなるが。撮合極めて巧みにして。類例を胸臆に取ること。囊の物を探るが如し。文章も一氣呵成と見え。言疎なれども能く悉し。潤色を加へずしておのづから風趣あり。是れ亦許六が俳諧を見るべき一奇書なり。」

⁷ 相關研究可參照：志田義秀，〈『三体詩』・『和訓三体詩』と俳句〉，《国語教育》，第二十卷，十二月號，1935年，pp.13~21；村上哲見，〈許六『和訓三体詩』をめぐって〉，《俳諧と漢文学》，1994年5月，pp.167-184；藤井美保子，〈森川許六『和訓三体詩』——「序」と「詩意」——〉，《成蹊國文》，第四十八号，2015年，pp.12-21；福井辰彦，〈研究ノート：『和訓三体詩』読解の試み〉，《国文研ニュース》，No.45，AUTUMN2016，ISSN-1883-1931，pp.6-7，等。

⁸ 藤平春男，《日本古典文学全集 歌論集》，〈解説〉（東京：小学館），2002年，pp.589-595。而首位清楚解釋提出「篇序題曲流」概念的心敬於《ささめごと》也有指出，經書中的「序、正、流」與歌道的「篇序題曲流」的結構一致，同時漢詩的「起承轉合」亦如是（芳賀幸四朗編（1971），《日本の思想 7 芸道思想集》（東京：筑摩書房），p.143-144）。

何轉換詩體，將各漢詩轉譯成俳文，從中釐清其漢詩俳譯的第一項重要轉換技巧：運用詩體之法下的俳譯構文原理。⁹

2. 俳文特點

俳文創始於近世初期，最早俳文首先自北村季吟著的《山の井》〈序〉（慶安一（1648）年），其季題（季語）以雅文解說並最後以發句舉例作結的方式，可見俳諧文學專書的端影。¹⁰之後季吟的門弟—山岡元隣著的《宝蔵》（寬文十一（1671）年），全文採用《徒然草》的筆韻，交雜故事與反論的趣味性，每篇俳文結尾都會付上「發句」或「狂詩」，打開以俳諧趣味創文的新篇。¹¹而一開始使用「俳文」一詞者，可見元祿三（1690）年芭蕉予門人的書信¹²；同時，芭蕉為發句書寫前言的過程，經由千錘百練下，催生了蘊意深遠、用詞精練俳文。¹³不僅如此，芭蕉更有鑑於至今俳諧文章主要是將漢文轉為和語、或只是於和文中加入漢字，造成了無趣味的現象，為端正此風，打造出俳諧風格之簡潔俐落、富饒風趣的文章。¹⁴回顧漢文與漢字引進日本的過程，日本為讀懂漢文而發明「訓讀」，即將漢文加上和文助詞及語順數字，將漢文語順與文法轉為和文，並將所有的單詞以漢音或轉為和音讀之（日文稱作：「読み下し文」），此是漢文翻成和文的初始；之後日本甚至透過調整漢字單字語順，形成新的複合動詞，或將和語以漢字標示（和製漢語）等，進而創生許多新的語彙，萌生更多屬於日本文化

⁹ 本文引用資料：《デジタル大辞泉》、《日本大百科全書》、《平家物語》、《古事談》、《大内問答》、《萬葉集》、《謠曲》、《梁塵秘抄》、《国史大辞典》、《日本国語大辞典》、《古今和歌集》、《徒然草》、《日本方言大辞典》、《日本人名大辞典》、《日本歴史地名大系》、《小学館 全文全訳古語辞典》、《和漢三才圖繪》、《故事俗信ことわざ大辞典》，主要調閱自「JapanKnowledge Lib」：<https://japanknowledge-com.autorpa.lib.fju.edu.tw/library/>，流覽期間：2022 年 4 月 1 日～9 月 15 日）。

¹⁰ 尾形侑、小林祥次郎共編，《近世前期歳時記十三種 本文集成並びに総合索引》（東京：勉誠社），1981 年，pp.143-314。

¹¹ 堀切実，〈俳文集の基礎的研究〉，《俳文史研究序説》（東京：早稲田大学出版部），p.6-7。

¹² 如：「去来宛書簡」（元祿 3(1690)年 8 月，芭蕉 47 歳），「俳文御存知なきと被仰候共」（資料來源：伊藤洋，「芭蕉 DB」，<https://www2.yamanashi-ken.ac.jp/~itoyo/basho/letter/kyorai04.htm#hibun>，2022 年 4 月 4 日閱覽）。

¹³ 解釋參照《国史大辞典》「俳文」。

¹⁴ 「先師曰。世上の俳諧の文章を見るに、或は漢文を仮名に和らげ、或は和歌の文章に漢字を入レ、辞あしく賤しく云なし、或は人情を云とても今日のさかしきくまぐを探り求め、西鶴が浅ましく下れる姿あり。吾徒の文章は慥かに作意を立、文字はたとひ漢字をかるともなだらかに言ひつゞけ、事は鄙俗の上に及ぶとも懐しくいひとるべし」（《去来抄》〈故実〉，安永四（1775）年。同註 8，芳賀幸四朗編（1971），p.257-258）

的用詞¹⁵；因此，漢文轉為和語（訓讀）引用入文，或在和文之中加入漢詞，並以漢音或和音讀之，可說是日本人於作文時慣用的模式。¹⁶但若只是訓讀，又或在和文加上漢語字詞，卻沒有內涵，則只是一篇華而不實的文章。為此，芭蕉融合和漢雅俗之文、成立高度詩意價值的俳文形式，並於最終完成俳文最高傑作：《幻住庵記》（元祿三（1691）年成），俳文理想的文體與精神理念也正式成形。

由此創生的俳文，不同於至今其它文體之最大特色，堀切實參照至今俳文研究歸納出十四項特點¹⁷，筆者依內涵，修辭及結構，分類如下：

內涵	修辭	結構
<ul style="list-style-type: none"> • 灑脫飄逸品性。 • 超脫俗世的隱遁心境。 • 幽玄閑寂的品味。 • 探尋花鳥風月的興致。 • 滑稽諧謔的趣味性。 • 俗中求雅。 	<ul style="list-style-type: none"> • 表達簡潔，或省略詞句使其含蓄神妙。 • 雅語、俗語、漢語自由穿梭其間。 • 搭配的新穎性、比喻的機妙性。 • 豐富地使用和漢典故。 • 以連句的聯想手法，轉變換境來推展敘述 	<ul style="list-style-type: none"> • 配置俳句入文。 • 非忠實依照表達上的理論脈絡，而是不斷轉變新境且發展出新意（聯想）。 • 持有韻文式的一種節調，既有拗口的漢文調、柔和的和文調，亦有融會和漢雙調，變化無窮。

圖三 俳文特點

對此，引《幻住庵記》其中一段為例：

さすがに春の名残も遠からず、つゝ、じ咲残り、山藤松に懸て、時鳥しば／＼過る程、宿かし鳥のたよりさへ有を、木啄のつゝ、くともいはじなど、そゞろに興じて、魂呉楚東南にはしり、身は瀟湘洞庭に立つ。¹⁸（（入住本庵當時）春天的餘韻可真是尚未走遠，（晚春盛開的）杜鵑花未謝，紫藤之花（季語：春）尚簇掛於松枝，杜鵑好似不時飛過，甚至還能聽到貸出居宿（給

¹⁵ 有名的和製漢語「ものさわがし」：「物騒」，「かえりごと」：「返事」。調整語順的漢語，例如：「驚怪」調整語順後，讀成兩種用詞：「驚き怪ぶ」、「怪び驚く」，而「驚き怪ぶ」又再配合其它漢字再創生「驚き怖る」「疑い怪ぶ」「恐れ怪ぶ」等，不斷地擴充日語的用法。參照藤井俊博，〈今昔物語集の語彙形成：複合動詞の構成を通して〉，《同志社国文学》，1990年3月，pp.27-40。

¹⁶ 參照安部清哉（編），《中世の語彙 一武士と和漢混淆の時代一》（東京：朝倉書店），2020年，序 iii-x。

¹⁷ 同註 11，p.120-125。

¹⁸ 引用及翻譯主要參照杉浦正一郎、宮本三郎、荻野清校，《芭蕉文集》（東京：岩波書店），1960年，p.185；中譯亦有參照：富山泰校，《芭蕉文集》（東京：新潮社），1978年，p.167；井本農一・堀 信夫校譯，《松尾芭蕉集(2)》（東京：小學館），1997年，p.300-301。

旅人)的橿鳥¹⁹(季語：秋)，不時傳來啼轉；(此時)豈會在意啄木鳥啄破本庵，反而不由的感到興意盎然，像是靈魂盛游於吳楚東南，而身體則是佇眺於瀟湘洞庭)。

「幻住庵」位於今日本滋賀縣大津市的琵琶湖附近，為近江八景發祥地，日本文人模仿瀟湘八景而選出近江八景，並且將琵琶湖比擬為洞庭湖，兩者之間有相互呼應之妙。於此俳文中，從一開始的述景、乃至對於自然萬物的自在活動，清晰可見灑脫不拘的精神，其中任憑啄木鳥啄破所居之庵卻不以為然，更展現滑稽的趣味性。文中透過季語，便擴展其時序與季節美景，並且每句皆呈現一境，無一定由近至遠或由上而下等表達的脈絡，換句便立即跳往下一個場景，發展出另一個新境。最後一句「吳楚東南」更是引用杜甫的「登岳陽樓」詩句：「吳楚東南坼」之典故，暗喻登岳陽樓眺望洞庭湖全景，並以「瀟湘洞庭」隱喻近江的琵琶湖，使極短的文章裡面可以看到數種情景相互交映，趣意橫生。至於音律，則主以四六及五七調相互混合，依需要也會將六調拆成三調(例如：「魂(四調) 吳楚東南に(七調)はしり(三調)」)。由此一文可見得俳文於精神內涵、修辭手法、音律結構上的基調。自芭蕉的俳文，除一目瞭然俳文體的主要風格外，亦可發現俳文體與中世的「和漢混淆體」最大的不同之處——雅俗並存、加入「俗語」，連句式的聯想而總有「意想不到」的驚奇展開、以及和漢雙調並存。然而，即使知道風格，交融和漢雅俗創生俳文的原理，以及解讀俳文的方法，仍待探究。

3. 許六俳譯原則

俳文於蕉門弟子的繼承與持續創新下，確立其獨樹一格的地位，第一部集結蕉門俳文經典大作之選集，便是蕉門的森川許六(以下簡稱「許六」)編《風俗文選》(原名：《本朝文選》²⁰，宝永三(1706)年刊)。之後，亦有各務支考編著的《本朝文選》(享保三(1718)年刊)及《和漢文操》(享保八(1723)年自序)，作為俳文典範而聞名，該書亦間接推動狂文的興起²¹，可見俳文於當時的影響力。而首部集結蕉門俳文經典大作之選集——《風俗文選》的許六自序

¹⁹ 「宿貸鳥」是「橿鳥(檜鳥)」與「借出居宿(宿貸す)」的雙關語，「檜鳥」是秋天的季語(《日本国語大辞典》)。

²⁰ 由於近世期出刊的書名為《風俗文選》，而近世期的研究學者皆以《風俗文選》稱之，故本研究採用《風俗文選》為書名。

²¹ 本段內容參照雲英末雄等校編，《近世俳句俳文集》，小学館，2001年，pp.610-616。

文中，明確指出俳文之文體應是融合和漢與雅俗兩者創生的新文藝，俳文中雖交融俗言與漢字，其精神不離大和風雅²²，自此定義專屬俳諧文章的文體，即內涵為大和，表達則融合和漢與雅俗。²³《風俗文選》既為俳文集大成一書，分類上採用《古文真寶》的體範，即依其內文的「類別」分成辭、賦、箴、銘、頌、說、解、傳、論等共二十種，而形式上則是採用四六調及五七調的和漢混用體，書寫成文。由此可窺得融合四六調及五七調的形式，作為俳文主要音律基調。

作為蕉門首名俳文編集者的許六，本身精通和漢學養，於《風俗文選》刊行之後，亦刊著許多俳諧及俳論集（相關論著參照下圖四「許六作品概覽」），並展現出同時吟詠漢詩、和歌、俳諧的跨三文體創作的才華。²⁴

俳文集	俳論	書簡
<ul style="list-style-type: none"> □ 《菊阿全集》（宝永年間） □ 《風俗文選》（編著，宝永三年） □ 《五老文集》（元祿二年） □ 《許六集》（元祿六年） □ 《正風彥根躰》（正德二年） □ 《歷代滑稽伝》（正德五年） 	<ul style="list-style-type: none"> □ 《韻塞》（李由共編，元祿十年） □ 《篇突》（同上，十一年） □ 《宇陀法師》（李由共著，元祿十五年） □ 《俳諧雅樂抄》（宝永三年） 	<ul style="list-style-type: none"> □ 《俳諧問答》（元祿十年） □ 《許野消息》（正德四年稿，天明五年刊） □ 《許六書簡》（天理大學圖書館館藏）

圖四 許六作品概覽

許六於晚年完成的《和訓三体詩》（正德五年（1715）刊），鈴木重雅指出該書是和漢轉換出色的俳文²⁵，尾形仵也認為該著展現出許六機敏的才學²⁶。故

²² 原文：「たとひ鄙言・漢字をまじへたりとも、心は吉野・たつ田の花紅葉をうらやみ、和歌の浦に志をよせて、難波津の細きよしあしをたどりしるべし」。參考：南信一，《総釈許六の俳論》，（東京：風間書房），1979年，pp.950-953；堀切実，〈俳文の文体〉，《俳文史研究序説》，（東京：早稲田大学出版部），1990年，pp.202-204。

²³ 麻生磯次他校注，《日本古典文学大系 92 近世俳句俳文集》，（東京：岩波書店），1964年；松尾靖秋・丸山一彦他校注・訳，《日本古典文学全集 42 近世俳句俳文集》，（東京：小学館），1972；松尾勝郎著，《近世俳文評釈》，（東京：桜楓社），1983年。

²⁴ 如許六著的《五老文集》（元祿二（一六八九）年自序），便有收錄許六同時吟詠漢詩、和歌及俳諧的作品：「庚午元旦 官遊大津已七年也。今歲歸郷逢春之作」：

「除霄夢駭東風暖，殘燭新看床下春，七歲官山路已盡，野邊獨步自由身。

春たつや此里人にたつねてしきのふかすまぬあけほのゝ山

けふの春雪のふつたる事もあり」

（未見資料，原文取自尾形仵（2011）《尾形仵国文学論集》〈第二章 芭蕉と門人 許六の芭蕉入門前後〉（東京：角川学芸出版）p.284）。

²⁵ 《俳人許六の研究》，（東京：俳書堂），1932年，pp.184-185。

²⁶ 同註 24，〈第二章 芭蕉と門人 森川許六〉，p.261。

《和訓三体詩》為蕉門確立俳文體後，以俳文的方式譯出漢詩之作。同時，將漢詩譯成俳文的跨時代與跨文體的創想，可說是前無古人，後無來者，只有許六一人矣。至於進行俳譯的緣由與俳譯方式上，許六在《和訓三体詩》的〈序言〉詳盡說明。

首先，許六認為唐國的風景與日本不同，由於他本人多年來愛好日本水墨畫，明白不可能用日本的山水畫法繪出唐國之景，反之亦然。然而，某天他旅行至木曾山間²⁷時，發現其山水「景氣」（景緻）好似遊於《唐詩畫譜》²⁸之中，走出濃州²⁹的邊境—太田³⁰後，其幽美之景又好似回到日本。於此段敘述可知，許六發現和漢兩景皆有其共通之處。³¹對此，許六進一步闡述，和詩之所以不如唐詩，推測其因源自日本是以和歌為主的民族之故；若有和人遊唐國的西湖作詩，也能營造出唐詩的氛圍，反之，李白杜甫那樣的名人若到日本的須磨明石（今日本兵庫縣）賦詩，亦能夠營造出像和歌一樣幽微動人的情思；和人的賦詩於字行間包含日語獨有的「てにをは」助詞，較近似和歌；故曾聽過和人書寫漢文給唐人看時，遭唐人指出好幾個地方都意思不通，那是因為文字之間都夾層助詞的關係。像「浦々烟枯^テ舟入^ル松^ニ（浦々烟枯れて船松に入る）」這詩句，完全類屬和歌，反之「芙蓉江上人家」這詩句不用助詞，則近似漢詩。³²許六於本段中鮮明的點出，描寫和漢景緻，不論使用和語還是漢語，重點在於「景氣」（景緻）造就近

²⁷ 今長野縣木曾郡一帶的別稱，古代屬美濃國（今岐阜縣惠那郡），江戶時代為尾張藩的領地（《日本国語大辞典》）。

²⁸ 池澤一郎於第三十九回和漢比較文學大會（2020年10月）回應砂田步發表之〈森川許六『和訓三体詩』の「詩意」の手法〉的研究時指出，此應是指《唐詩七言画譜》（黃鳳池編，蔡冲寰畫；出版時地不明；本研究參照早稲田大学図書館「古典籍総合データベース」藏書）。

²⁹ 濃州為美濃國的別稱，位於今日的日本岐阜縣南部（《日本大百科全書》）。

³⁰ 今岐阜縣美濃加茂市南部的一區（《日本大百科全書》）。

³¹ 原文：「日本の景気とは。相違あると見えたり。われ。多年繪をこのむ。唐の。山水の筆法を以て。和の。山水をゑがく事なからず。和の。山水の筆意をもつて。唐の。山水を写すこと難し。持^カテ是^ヲ。これを見る時は。和漢たしかに相違あると見えたり。遍^ク。木曾山中に。旅寝せし時。山水を見るに。唐詩畫譜の間に。遊ぶに似たり。濃州太田の境にいづれば。景氣幽微にして。歸國をしたる。おもひをなせり。」（《和訓三体詩》，序一表～裏，早稲田大学図書館「古典籍総合データベース」藏書）

³² 原文：「和詩は。唐詩に及ばずといへり。日本は。和歌を宗とする國なれば。さもあらんか。和人。唐の西湖に遊んで。詩を作らば。唐詩の^{オモカゲ}も出べし。漢人須磨明石の詩を賦し。李白杜子美が如き名人ならば。幽微にして。あはれなる景氣を述べし。歌にちからんか。和の詩文は。一字^ノの間に。手爾葉をふめたるやうにて。歌に近し。和人漢文を書して。唐人に見する時。所^ノ。意味不通の処あると聞けり。是も。文字の間に手爾葉^{モツハラ}を含めて。筆をくだす故と見えたり。浦々烟枯^テ舟入^ル松^ニといふ詩は。專^ク歌なり。芙蓉江上^ノ人家といふ句は。手爾葉はなし。」（同註 31，序一裏～序二表）

似漢詩或近似和歌的情感，而不是漢詩文體或和歌文體；只是文體的確有其傳達意思的效果，尤其日文與漢文不同之處，在於助詞的配置，助詞是日文原有的特質，若文中帶有助詞，則屬和體，漢人便無法理解。

此時，許六切入《三體詩》絕句進行分析，表示如今考察《三體詩》的絕句時發現，每首詩的第二句皆是作者嘔心瀝血的費神之作，隨之其後的第三與第四句則是第二句的餘韻。歌體雖世代變遷，但詩體與歌體的「邊（篇）（五）、序（七）、題（五）、曲（七）、流（七）」之五原則並無差異。「邊（篇）」，意指自題外邊肇始；以「序」為「緒」（開端），「題」緊接在後。上句的「最後五字」決定「題」，下句的前七字加上「曲」，引人興致，並於最後七字「流」芳千里，耐人尋味。唐詩亦有「序」、「題」、「曲」、「流」，述「序」定「題」，於第三句加上轉折的「曲」，最後餘韻不盡。故第三句是為「轉」，其意如此。

33

於是，許六於最後融合和漢兩體綜論³⁴——即詩人因想作更好的詩而有其詩欲，而歌人為想出卓越的秀歌而有歌欲。現今創作俳諧之人，因不執著於詩歌任何一方，故無所偏欲。能同時鑑賞詩歌二體者，其能如神。過去伯牙正因有鍾子期的耳朵，故能流名千古。目前明白詩歌兩者的鍾子期，便是當今的俳諧。本書並不考察或訓詁詞意，僅尋覓各詩人隱懷的詩情，轉以和文敘述，為幫助唐詩生疏的人們所撰寫之作。換言之，對許六而言，當今唯有通達和漢兩者的俳諧，方能成為兩者之間傳遞真意的橋樑。不諳漢詩者，可藉由本書中轉譯的和文和語情景之敘述，掌握漢詩情感的本質，從兩者「共通」之「情」，以和文懂讀漢詩。自上述許六〈序言〉，可歸納出以下四點俳譯的目的與原則：

33 原文：「今此絶句を考見るに。作者第二の句に。神力を費し。腸を爛すと見えたり。第三第四の句は。二の句の餘情をいふ也。歌の躰。代々に変るといへど。邊序題曲流の五つはかはらずとかや。邊といふは。題のほとりより云出し。序は。緒にして。題のついで也。下の五文字に題を決し。上の七文字に曲をつけて。人に面白がらせ。下の七字にていひ流す也。唐詩も序題曲流の四つなり。序を云ひ。題を決し。三の句に曲をつけて。云ひ流したる物也。されば。三の句を轉ずるといふも。是欵。」（同註 31，序一裏～序二表）

34 原文：「詩人は。詩を能せんとするゆへに詩欲あり。歌人は。秀歌よまんと案ずるゆへに歌の欲あり。今の俳諧する人は。詩歌得せざる故に。人欲の私なし。詩歌を見るに神の如し。むかし。伯牙が調べも。鍾子期が耳あればこそ。名今の世まで残れり。詩歌のための。鍾子期は。今のはいかいするもの也。此絶句和訓は。文字言句の沙汰をいはず。文字は詩を學ぶ人に習べし。只作者の腸を搜し。かくれたる意味を。和文に述て。もろこし。うとき人の為にとて。」（同註 31，序二表～序三表）

- ① 和漢的風景有其共通之處，而描寫和漢景緻，不論使用和語還是漢語，重點在於「景氣」（景緻）造就近似漢詩或近似和歌的情感，而非由文體造就情感。
- ② 詩體與歌體的結構一致，即皆包含「邊（篇）、序、題、曲、流」。
- ③ 不諳漢詩者，可藉由本書俳文轉譯而出的和文和語情景之敘述，掌握漢詩情感的內涵，從和漢兩者「情感共通」之處，以俳文懂讀漢詩。
- ④ 當今通達和漢兩者，唯有俳人，故俳人能成為和歌與漢詩兩者之間溝通的橋樑。

簡言之，許六將漢詩譯為俳文，是因主要發現和漢相通點，認為唯獨俳諧通達兩者，故以俳文體重現漢詩的情景，以助於向詩學習表達、以和文瞭解詩內蘊意。由此可知，《和訓三体詩》不只是跨語際，更為跨文體的譯著，不論是和漢之間各別的內涵、文體的轉換、以及《三体詩》本身作為詩學的功能上，都有其值得探究之處。本研究將先從認識「輪廓」起步，自《和訓三体詩》分析詩體與俳文體之間的共通處與相異性，初探許六轉換兩體之技巧。

4. 詩體之法的運用

許六於《和訓三体詩》提到歌體有「邊（篇）、序、題、曲、流」之結構，最早可見解釋者，乃為心敬的連歌論著：《ささめごと》³⁵（寬正四（1463）年成書）。「邊（篇）、序、題、曲、流」各自對應和歌的五、七、五、七、七的音律，「邊（篇）」主要為吟詠和歌的背景，「序」為序章，「題」意指提示主題，「曲」為詳細說明主題，「流」為流暢的結尾。³⁶許六認為歌體的「序、題、曲、流」相當於詩體的「起、承、轉、合」，因此，在譯成俳文時，於結構上依照詩體的「起、承、轉、合」，依序轉譯，於內容表達上則大量加入和文的修辭，採用「序、題、曲、流」的體式，並依內容是否有須要加以解釋，適時加入「邊」來說明或呼應「詩題」。

具體轉體的方法，可概分成以下四類：

³⁵ 參照「ささめごと（天理本）下卷」：<http://tourikadan.sakura.ne.jp/cgi-bin/sasamegoto/sasamegoto2.htm#>（2022年4月4日閱覽）與同註8：芳賀幸四朗編（1971）《ささめごと》p.166-167。心敬之後將此結構運用在連歌論上。

³⁶ 參照：《日本国語大辞典》「篇序題曲流」。

首先，於「（詩題）起承轉合」對應「（邊）序題曲流」的結構基礎下，依狀況加入許六個人詩評，如下表一所示：

表一：003³⁷薛能「吳姬」

結構	原詩	俳譯（筆者中譯）	說明
「邊」： 「背景」	「吳姬」	葛城の大君 ³⁸ 。陸奥のかたに趣き給ひける ころ。御心の長閑やか成事もなかりければ。 采女なりける女の。土器奉りしより。御心 は忽にとけて。田もやらふ。畦もやらう とぞ成給ひける。されば諸國に勝れたる女 を撰みて。國の守より奉りけるを。陪膳の 采女とはいふ成。其國／＼の産によりて。あ るは廣口に生れ。足のおつとり太く。ある は。耳大きに。鼻あげつりたるも。産土川 の流れによとかや。江口。神崎の君 ³⁹ 。筑 摩朝妻 ⁴⁰ 姫は。一たび美號を放ちぬれど。 （葛城之君，遭發派陸奥邊疆，當時其心不 平。一位采女（下級女官），奉上土器，遂速 軟化其心，賜良田或湖畔，寵愛有加。日後， 各國選出花容月貌的姑娘，由各國守奉上朝 庭，亦名「陪膳采女」。依誕生之國，容貌不 一。或嘴寬腳粗，或耳大甚至鼻豬。也許因誕 生水土（產土川），其貌有所不同。江口、神 崎（知名風化區）之遊女，筑摩村、朝妻村（遊 女町）的千金們，曾為第一美女，名極一時。）	俳譯一開始回應 吳國出美女的主 題，說明日本也有 類似某些地方誕 生美女而出聞名 之軼聞。
「序」： 開端	自是 ^レ 三千 第一 ^ノ 名	中ころは。加賀女 ⁴¹ とぞ称し侍る。女は氏な くて玉の輿に乗る習ひ。三千第一の局頭と ぞ申ける。（不久之前，稱為「加賀女」的遊 女，乃一芥平民，卻搭上玉轎，可稱作是：三 千第一、女官之首。）	點出主角，並將角 色由「吳姬」換成 日本傳言記載的 「加賀女」。
「題」： 全詩主題	内家叢 ^ノ 裏 獨 ^リ 分明	春の花も。余所よりは早く咲きたち。冬の 雪も此局より消初る。（（其它第內）春天的 花，比宅外更早綻放，冬天的雪，總提早消 融。）	原詩透過描景按 指指吳姬在後宮 妃中姿色出眾，俳 文也依漢描景方 式，展現出該處春 風常駐的美景。

³⁷ 此為該詩於《和訓》的順序，筆者編號，以下同。

³⁸ 葛城王又名橘諸兄（684～757），在遭北遣陸奥國當任國守時，曾覺當地招待粗糙而有些不悅，當時身為侍女（采女）詠了一句和歌：「安積山影さへ見ゆる山の井の浅き心をわが思はなくに」（《万葉集》3807，小島憲之、木下正俊、東野治之校注・訳（東京：小学館），1996年，pp.102-103），表達自身並不膚淺（是深情之人），遂融化國守之心。而《古今和歌集》（905～914）「仮名序」亦有相引用此故事，來介紹和歌本質（同註43，p.19），《謠曲》〈采女〉亦有引用此說編織故事（小山弘志、藤健一郎校注・訳（東京：小学館），1997年，pp.259-272）。

³⁹ 可見《梁塵秘抄》（1180年前後成書），意指遊女。《十訓抄》（1252年成書）亦有列舉神崎的遊女—宮木及江口的游女—妙，其身份雖卑賤卻多材多藝，所詠和歌甚至收錄於名歌集中，以此為例說明才華之重要。（淺見和彦（東京：小学館），1997年，p.441）

⁴⁰ 朝妻村與筑摩村位於今日滋賀縣米原市，來往朝妻與大津的客船又叫「朝妻舟」，常有遊女乘坐而聞名（《日本大百科全書》）。

⁴¹ 為中世時期遊女的通稱，例：《大内問答》（1509）「同遊人にて候へ共、加賀女は自然殿中へも參候事に候」（《日本国語大辞典》）；近世期有「越前男に加賀女（越前出俊男，加賀出美女）」的說法（《故事俗信ことわざ大辞典》）。

「曲」： 轉折	芙蓉殿上中 元 ^ノ 日	されど人の 妬 のつ ^ノ りけるにや。つる月よ どみの疑ひもなく。お腹 にさ ^ハ はる病もなし。 其身のなげき一門の悔ミ。(卻招致嫉妒，終 究既無一懷孕的跡象，亦無腹病之因。為其身 嘆息，一家遺憾不已。)	本處開始轉折，提 出難得一子的缺 憾。
「流」： 餘韻不盡	水 ^ハ 拍 ^ニ 銀 盤 ^ヲ 弄 ^ス 化生 ^ヲ	腹帶の地藏。子安の神。祈り祈禱に。安き心 もなかりけり。(「腹帶地藏尊」，又名「子 安之神」，對神祈求禱告，卻不得心安。)	回應漢詩於中元 日作求子儀式，俳 文轉成日本的習 俗，向「子安之神」 求子，卻依然不 安，故事還沒結 束。
許六評		昔も。今も。唐も。大和も。女の本情はミな かくのごとく成と。見る時は。薛能 ^ノ が骨折。 此ところに極る。(古今和漢，女人本有的真 情，皆是如此。看透此理的薛能，費盡千心， 道出極致。)	此篇結尾，另加上 許六的詩評。

俳文中除加上最後的詩評外，故事的鋪陳手法一致。唯因大和的「風俗民情」不同，情節的發展與表達求子的方式各有所差異。而這也可能是許六另外再加上詩評之故，此類似現代譯註的功能，具有文化補償的作用。尤其詩評中論道——雖情節不同，但「古今和漢，女人本有的真情，皆是如此」，即強調出在和漢於「情感」上的共通性不變，呼應序言中的翻譯原則——以「情」對接。

其次，全然沿用漢詩場景，如下表二的作品所示：

表二：001 杜常「華清宮」

結構	原詩	俳譯（筆者中譯）	說明
「序」：開 端	行盡 ^ス 江南 ^ノ 數十程	十里餘り南の方に。むかしの驪山ありけり。只 かりそめにおもひたち。一日がけの旅すがた。 秋の日やすく暮果て。(十里外南方處，曾有驪 山。這只是一時，念頭興起，旅行整日的(疲憊) 身影。秋日一眨眼西下，不留餘暉。)	點出位於南方 的驪山之景
「題」：全 詩主題	曉風殘月入 ^ル 華清 ^ニ	宵の間過る故郷の。松の嵐に残る月。曉かけて いきつきたり。門 ^ノ より入れば華清宮。わけて 琢ける玉の階。崩れ次第の霜ふりて。傾く軒 の忍草。わけ入る道もさだかならず。(過了 此夜故郷的…松樹末稍，吹過風聲簌簌，天掛殘月。 徹夜不休的前進，直至拂曉，終抵達此地。步入 此門，便是華清宮，推開大門，踏上精雕細琢的 一玉石階梯，一踩即碎的白霜，紛紛落下，忍草 傾倒於屋簷，雜草叢生，難察入室之道。)	導出詩題「華清 宮」
「曲」：轉 折	朝元閣上西 風急 ^成	長生不老をいのられし。朝元閣はことさらに。 あれて中 ^ノ おそろしき。木玉山彦 ⁴² すみか はり。間毎 ^ニ いかる鬼の声。只西風と鳴り渡 る。(祈求長生不老的一朝元閣現在更是…荒涼 至極，恐怖無比。林間山谷的一肅殺回音，已取 代此境，簡直就是一怒鬼的吼聲，四處只剩一西 風淒切號鳴。)	興起令人印像 深刻的轉折，鮮 明描述朝元閣 西風「動態」嘯 吼之狀，對比華 清宮「冷清」的 寂寥淒涼

⁴² 木玉(木靈)原指寄居於樹木的精靈，轉意為山的回音(=「山彥」)(《日本大百科全書》)。

「流」：餘韻不盡	都 ^テ 入 ^テ 長 楊 ^ニ 作 ^ル 雨 聲 ^ト	心のかよふ行く末は、三百余里を目にかけて。長楊宮に入る時は。恨も弱る風の音。たちまち変じて。雨となる。只あはれなる有様なり。 (隨心通往前方的盡頭，眺望遠至約莫三百餘里處，踏入長楊宮之時，恨意消弱的風聲，立即轉為雨水，只留下一片，感慨萬千之景。)	描寫長楊宮之景，風聲轉為雨水，其感慨之情，餘韻不盡、歷歷在目。
----------	--	--	---------------------------------

自表二可見地點依漢詩為主，於「序」點出「華清宮」的主題；使用和文的修辭——如鮮明描述木精的「木玉」、山神於深山或山谷回音的「山彥」、形容內心思念不已的「忍草」、觸發風聲的「松嵐」等，並配合漢詩的場景，逐一將內容釋義而出。

第三種則轉以和文場景「呼應」漢詩的方式譯出，如下表三所示：

表三：004 錢起「歸雁」

結構	原詩	俳譯（筆者中譯）	說明
「序」：開端	瀟湘 ^{ヨリ} 何事 ^{ナシ} 閑 ^ニ 回 ^ル	今や紀の雁伊勢の雁。麥にやつる、 ⁴³ 旅姿。燕のおとづれ待ちかけて。うき三越路 ⁴⁴ に帰らんより。(現正是紀伊國與伊勢國之飛雁(遷徙之秋)。麥枯、雁群憔悴的旅態。盼望春燕的到訪，因春燕無須返歸(北方雪深)憂鬱的三越路)	點出位於南部的紀伊(今日本和歌縣與三重縣)及伊勢(今日本三重縣)，以及位於北方的三越(今福井縣、石川縣、富山縣、新潟縣)。
「題」：全詩主題	水碧 ^ニ 沙明 ^{ナリ} 兩岸 ^ノ 苔	熊野の奥の岸うづ波。那智の黒濱渺／＼と。白藻青海苔、打よせて。便りあるべき堅田の浦。常盤 ⁴⁵ に帰る鳥曇 ⁴⁶ 。雲のかよひ路吹とちよ ⁴⁷ 。(伊勢國的)熊野内江輕波拍岸，(紀伊國的)那智黑濱 ⁴⁸ 無邊無際。沖打白藻、青海苔上岸。應有(群雁)來音的堅田細湖 ⁴⁹ ，回到(北方)常盤的鳥群，飛越整片的天空。請天風拂聚雲朵，吹閉雲間(雁群遷回北方)的通道！	以近江八景的「堅田之浦」呼應出「平砂落雁」的瀟湘，以及從南方熊野(今三重)回到北方常盤(今青森縣)的歸雁，導出詩題。

⁴³ 和歌例：「君しのぶ草にやつるるふるさとは 松虫の音ぞ悲しかりける」よみ人しらず，《古今和歌集》卷第四・〈秋歌〉上。俳諧例：「麦飯にやつるる恋か猫の妻」松尾芭蕉，《猿蓑》（《日本国語大辞典》）。

⁴⁴ 跨越越前・越中・越後之三國的道路，自古因雪深而聞名。例：「三越路の雪降る山を越えむ日は留まれる我をかけて偲（しの）はせ」〈《万葉集》・1786〉（《デジタル大辞泉》）。

⁴⁵ 位於青森縣中南部、南津輕郡的舊村名(常盤村)（《日本大百科全書》）。

⁴⁶ 意指雁或鴨等遷徙的鳥類於春天回歸北方時，鳥群籠罩的天空。〈季・春〉。俳諧例：「ゆく春に佐渡や越後の鳥曇／許六」俳諧・《韻塞》（1697）三月（《日本国語大辞典》）。

⁴⁷ 和歌例：「天つ風雲の通ひ路吹きとちよをとめの姿しばしとどめむ」僧正遍照，《古今和歌集》〈雜〉上・872。（小沢正夫、松田成穂校注・訳（東京：小学館），1994年，p.331）

⁴⁸ 紀州的那智濱盛產黑石。（《和漢三才圖繪》卷第五十九。）

⁴⁹ 為近江八景之一，位於琵琶湖西南岸，通常用來呼應瀟湘八景「平砂落雁」《デジタル大辞泉》。

「曲」： 轉折	二十五絃彈 セハニ夜月ニ	峯の嵐か。松風か。名月に鞭あげて尋る人の爪音か。 ⁵⁰ （不知是山嶺的狂風暴雨聲？還是松籟？又或是受名月之邀而快馬加鞭的將尋之人——（小督 ⁵¹ ）親奏的琴音？）	切換場景的轉折，引用《平家物語》小督局思念高倉帝，呼應原詩娥皇女英思念舜帝的愛情。
「流」： 餘韻不盡	不 ^{シテ} 勝 ^ニ 清 怨 ^ニ 却 ^テ 飛 來 ^{ラン}	琴柱に落る雁がねも。哀とおもふ心あらば。ふた、び爰に飛來らん。（落歌於和琴弦柱的雁音亦是。若非出自於心不忍，又怎會再次飛至？）	沿用原詩的反問句結語，表達至今猶思之。

自表三可見得不只是修辭上以和文（如引用《平家物語》）或和歌（如引用和歌：「雲のかよひ路吹とちよ」）為主，場景亦看似全換成日本，卻巧妙地以「堅田之浦」影射出「瀟湘」的歸雁，並用日本實際的地名—南方的「熊野」與北方的「常盤」，對應原詩自南回北的歸雁；又或是引用《平家物語》的故事呼應原詩的相思之情；字裡行間「相應」地譯出原詩的情景與詠詩者的心境。

當然，其中亦有不乏「全數」轉為和文的典故，如下表四所示：

表四：014 李涉「竹枝詞」

結構	原詩	俳譯（筆者中譯）	說明
「序」： 開端	十二峰頭 月欲 ^ス 低 ^{ント}	顯基の中納言 ⁵² は。罪なくて配所の月を見たしとは願給へと ⁵³ 。（中納言・源顯基（1000—1047）無罪遭流放時，心卻盼見荒鄉僻土流放地之明月。）	將主角換為日本名官：顯基，呼應漢詩反而想念流罪之所的心情。
「題」： 全詩主題	空舩灘上 子規啼 ^ク	是は又引かへて。流罪のつみに大島 ⁵⁴ や。只かりそめの左遷に。非常の大赦行はれて。波路遙に立帰る。此年 ^ノ 月のうき住居。別れ ^ト なれば悲し ^ク 了 ^テ 。思ふ人など無きにしもあらで。吾妻がすむ東路の ⁵⁵ 。見えし高根は跡の雲。只有明の一聲は。月が啼たかほ	導出夫君思念妻子所唱的「竹枝詞」之詩題。

⁵⁰ 「峯の嵐か。松風か。名月に鞭あげて尋る人の爪音か」整句話應是引用《平家物語》卷六：〈小督〉「仲国竜の御馬給はって、名月に鞭をあげ、そことも知らずあこがれゆく。（中略）亀山のあたりちかく、松の一むらある方に、かすかに琴ぞきこえける。峰の嵐か松風か、たづぬる人のことの音か、おぼつかなくはおもへども、駒をはやめてゆく程に、片折戸したる内に、琴をぞひきすまされたる。」（市古貞次校注・訳（東京：小学館），1994年，pp.435-436）。

⁵¹ 中納言藤原成範之女，生卒年不詳，因得高倉天皇深寵，而遭平清盛放逐遠鄉（《日本国語大辞典》）。

⁵² 顯基中納言（1000～1047），源俊賢之子，為後一條天皇的寵臣，天皇駕崩後，「以忠臣不事二君」為由，剃髮出家。相關故事參照源頭兼編《古事談》，第一卷。建曆二（1212）年以後，建保三（1215）年間成。（源頭兼編集，伊東玉美訳，《古事談 上》（東京：筑摩書房），2021年，pp.104-107）。

⁵³ 顯基中納言剃髮出家後所詠的名句：「配所の月、罪なくて見ん事」（《徒然草》）。

⁵⁴ 伊豆七島（大島、利島、新島、神津島、三宅島、御蔵島、八丈島）為中世至近主要的罪人流放處（《日本大百科全書》）。

⁵⁵ 意指「東國」，於中世、近世主要意指鎌倉或江戶（《日本大百科全書》）。

		と、ぎす。(此次又受到招回，流罪之所竟是伊豆的大島，不過是淺懲的左邊。又因特別施行大赦，而踏上千里浪路，起程歸鄉。此段歲月的簡破住所，如今告別便悲從中來。並非內心並無思念之人，愛妻所居的偏僻東國(鎌倉)，其可見的山峰是高嶺的雲跡。劃破黎明的一聲，是殘月的啼(泣)音嗎？杜鵑！)	
「曲」： 轉折	孤舟一夜 東帰客	泪かたしく楫まくら。さえて寐られぬ春の風。曉近し棹の歌。(孤單枕淚，臥舵而歇。清寒難眠的春風，已近拂曉，棹歌揚起。)	視角轉至 「孤舟」。
「流」： 餘韻不盡	泣 ^テ 向 ^テ 春 風 ^ニ 憶 ^ニ 建 溪 ^ヲ	これはどち風。名古屋風。なごやかぜなら。出て吹りよ。(此風不知來自何方。(南方的)名古屋風。若是溫柔慰心(諧音「名古屋」)的(春天南)風，便盡管現身大吹一場吧！)	迎風訴泣 未盡的思 念。

相較表三主要以單詞呼應漢詩景色的方式譯出，於譯述時融合兩至三種不同的元素一如：「歸雁」、「近江八景」、《平家物語》三種各自獨立的情緻或故事一相互搭配重組後，形成俳譯文。表四則可見原詩主角的李涉換成日本遭遇同樣貶遷的源顯基，其回鄉的方向與原詩相同，並以「吾妻」一詞諧音日文漢字的「愛妻」與「東國」，爾後的視角與心情皆以單一和文故事的脈絡完成轉譯，順利導出「竹枝詞」的思妻詩意與盼回到位於東邊故鄉之渴望。即人事物全數換成日本，僅使用「單一」故事，便譯出與原詩一致的「情節」。

以上，上述四種為主要譯出的手法，各手法之間亦會相互混搭，如表二：〈001 杜常「華清宮」〉為第二類的沿用漢詩情景外，亦有加入第三類的大和修辭或故事的元素等。自四種手法可知俳譯過程的確運用「起承轉合」的詩體邏輯，依序譯出相應於漢詩的情景；表達方式則採用歌體「邊(篇)序題曲流」的陳述，即邏輯順序或因果接續方式承續詩題，但敘事理解上轉體成和文的效果，並適時增添或搭配大和場景，編織出故事主角或地點不同、卻情感相應的俳諧形式之譯文。

5. 俳文體的展現

《和訓》於文章節奏上，全文採用俳文的「音律」，即融合四六調及五七調的和漢混用體，不定時地交錯，如「四」與「七」結合、「六」與「五」結合，甚至「四」、「六」、「五」三者結合。若仔細詳閱，則會發現，大部份以五七調為主，四六調為輔，偶爾會夾雜三音調，如：「樹下石上の境界なれ(3/5/7)」(012 韓翃「送齊山人」)、「酒に胡蝶の夢を見む。(3/5/5)」(015 徐凝「長慶春」)、「御遊は果て小夜更たり(5/6/4)。」(016 王建「宮詞二首」)。整體而言，基礎音調有五種，即「三~七」，七五調最主音，其餘則是變化搭配，故俳文讀起來有音律感與節奏性，閱讀不感枯燥。

邏輯發展則如第 4 節所示，主要依照詩體的「起承轉合」，對換成歌體表達原則轉述之。但不同於單純只是轉為和文體⁵⁶，而是於「理解」的結構上，以俳文體述之，詩意於俳文內獲得釋義與推展，俳文在不受詩體字數與格律的限制下，自成一篇獨立的故事。即故事內容、情節鋪陳、話語表達上，多以和文的意義重現，俳文體編寫。就故事內容觀之，內容不時轉以大和場景進行敘述，然而情節鋪陳與話語表達上，則可見轉入俳諧文體的特色。

首先，在「情節」鋪陳上，以幾近完全沿用漢詩場景進行俳譯的下篇為例：

表五：024 唐彥謙「曲江春望」

結構	原詩	俳譯（筆者中譯）
邊序	「曲江春望」 杏艷桃嬌奪 ^フ 晚霞 ^ヲ	そのかみ曲江のさかんなりし。（昔日，曲江繁華盛極一時） 杏艷桃嬌みやびやかにして。春の烟霞を奪へり。（杏艷桃嬌，高貴優雅，更勝春日煙霞的絕景）
題	樂遊無 ^{シテ} 廟有 ^リ 年華 ^ニ	事去り時移りて。樂遊廟も荒果。只年のうつり替るのみぞ。哀なる。（事易時移，（漢宣帝的）樂遊廟亦已荒廢淒涼，只有歲月依然更迭，不勝唏噓）
曲	漢朝冠蓋皆陵墓	漢朝の帝。親王百官こと／＼く失せはて。古き墓のみ。春の草生茂。（漢朝的帝王，親王、百官皆盡葬，僅留下老墓，春草鬱鬱蔥蔥）
流	十里宜春下苑花	十里にかこむ宜春苑も。花はむなしく盛なり。（圓地十里的宜春苑依然——百花空虛地含英綻放）

底線標示處，為許六追加的寫景。和歌、連歌、俳諧有所謂「景曲（景氣）」（景緻）的說法，即以「寫生」的描寫，增加趣意。對於「景曲（景氣）」（景緻），芭蕉在指導門人俳諧時，也強調此重要性，於許六的俳論書《宇陀法師》（元祿十五（1702 年）刊）及服部土芳的《三冊子》（元祿十六（1703 年）成書）皆有記載，以下引用許六於《宇陀法師》的記載：

景曲の句

春風や麦の中 行水の音 木導

師説曰、「景氣の句、世間容易にする、以の外の事也。大事の物也。」

連歌に景曲と云、いにしへの宗匠ふかくつ、しみ、一代一兩句は過ず。

景氣の句、初心まねよき故、深いましめり。俳諧は連歌程はいます。

⁵⁶ 單純轉為和文體的作品，可參照藤原成範的漢詩文改編作品：《唐物語》（推估 1165~1176 年間成立），以物語的文體，並於文中夾雜和歌的方式，來翻譯漢詩文的故事（參照小林保治編，《唐物語全釈》（東京：笠間書院），1998 年）。

惣別そうべつ景氣けいきの句は皆ふるし。一句の曲きょくなくては成なりがたき故、つよくいましめ置おきたる也。木導きどが春風、景曲けいき第一の句也。後代こうだい手本たるべし」とて（後略）⁵⁷（中譯：「景曲之句」/「春風和煦 麥田間徑流 水聲潺潺 〈木導〉」/芭蕉師釋曰：「『景氣』（景緻）之句，世間以為信手便可拈來，實屬荒謬，當慎重以對。於連歌稱作『景曲』（景緻），昔日宗師深切自慎，終其一生，僅能詠出一、兩首佳句。而『景氣』（景緻）之句，初心學習者易模仿，更須銘心自誠。俳諧不如連歌忌諱多，尤其一般『景氣』之句容易流於陳腐，一句之內若無趣意則難以成秀句，所以古人才如此嚴慎以對。木導這句『春風～』，為景曲卓越之句，宜作後世模範」（後略））

上文中提到的直江木導（1666–1723）⁵⁸為芭蕉晚期的門人，和許六一樣是近江（滋賀縣）彥根藩士，與許六熟識。於其句集《水の音》〈序〉⁵⁹中記述如下：

「かの折から、予か麦の中行水の音をも聞たまひて、翁曰、いにしへ伊勢の守武か小松生ひなてしこ咲るいわほ哉、我か古池やかはす飛込水の音、今木導か麦の中行水の音、此三句はいつれも甲乙なき万代不易第一景曲玄妙の三句成。（中譯：某次，予詠句——亦可聽得「麥田間徑流 水聲潺潺」，師曰：「往昔守武⁶⁰曾詠：『小松茁壯（粉色）瞿麥花綻放（的）大岩美景』，拙句：『幽靜古池 蛙兒飛跳入 撲通驚響』，今日木導詠句：『麥田間徑流 水聲潺潺』，此三句皆不分軒至，是互古不易、手屈一指的『景曲』（景緻）、且奧妙無窮的三句」。

自《宇陀法師》的俳論及上述蕉門師徒的對話，可見得「景曲（景氣）」（景緻）的描寫於俳諧的重要性。許六在譯成俳文時，除轉為大和故事的方式外，有表二：〈001 杜常「華清宮」〉主要沿用漢詩場景，再適時加上和文的修辭與述景方式；但若見表五：〈024 唐彥謙「曲江春望」〉完全重現漢詩情節的俳譯時，便可鮮明地看到許六增加寫景，達到清晰呈現感覺的效果。蕉門弟子間在書信往來時也

⁵⁷ 大磯義雄、大内初夫校注，《蕉門俳論俳文集》（東京：集英社），1970年，P.240。

⁵⁸ 參照《日本人名大辭典》。

⁵⁹ 安井小洒校，《蕉門珍書百種 第11編》（神戸：蕉門珍書百種刊行會），1926年，pp.1-2。

⁶⁰ 荒木田守武（1473–1549），日本戰國時代的神職人員，連歌師。以「俳諧之連歌独吟千句（守武千句）」奠定俳諧基礎（《日本人名大辭典》）

有提到，俳諧以「景曲（景氣）」（景緻）類居多，原因在於萬事萬物之內有「情」⁶¹；換言之，俳諧善以「景曲（景氣）」（景緻）意喻內在情感，寫景可說是俳諧不可或缺的手法。

不僅如此，情節的鋪陳不僅是增加寫景，從該詩的俳譯中，更清楚闡明漢詩字裡行間內蘊的「情感」，如：「哀なる（不勝唏噓）」、「むなしく（空虛地）」，表達出「年年歲歲花相似，歲歲年年人不同」的感慨。此點呼應許六於《和訓》的〈序〉中所言：「此絶句和訓は。文字言句の沙汰をいはず。文字は詩を學ぶ人に習べし。只作者の腸を^{サガ}搜し。かくれたる意味を。和文に述て。（中譯：本書絶句的「和訓」並不解釋字詞語句的意義，字詞應向學詩者習之，（本書）只探索作者的情懷，將其隱含的蘊意，以和文述之）」；故許六鋪陳情節時，除增添寫景外，亦以譯出該詩文之間藏用的微言隱義。

其次，於話語表達上，身為文學作家自然創生的新修辭——如〈表四：014 李涉「竹枝詞」〉的「跡の雲」、「只有明の一聲は」、「月が啼たかほとゝぎす」等——之外，許六於俳文中，亦會引用發句、置入俳諧的季語，使字裡行間釀造出俳諧特有的韻味。以下述詩文為例：

表六：015 張籍「逢賈嶋」

結構	原詩	俳譯（筆者中譯）
序	僧房 ^ニ 逢著 ^ス 款冬花	鳥の声も霞の中に春めき。無名の草 ^タ 漸萌出づるころ。垣根廻りの落の臺。下駄の齒につく小田の土。（鳥聲亦於霞日（季語：「霞」，春）中帶來春意。無名的小草正漸萌長，牆籬四周環繞著款冬花 ⁶² （季語：「落の臺」，春）。「木屐（鞋底）的木齒 沾上田畦之泥（舉步難行）」 ⁶³ 。）
題	出 ^テ 寺 ^ヲ 吟行 ^{スレバ} 日已 ^ニ 斜 ^也	門 ^ヲ を出れば推敲 ^の 二字を論じ。塘にのぼつては。芳草の夢を感じず。東西の輕口。日已に斜なるころ。（出門論究「推敲」二字 ⁶⁴ 。踏上池塘邊，便感芳草一夢 ⁶⁵ 。俏皮游吟，日已斜之頃。）
曲	十二街中春雪遍	伊吹をさそふ北嵐。柳の糸をかき乱し。まだ初春の。空さだめなきに。まくし立てたるだびら雪。京橋土橋。追手先 ^キ 。偏

⁶¹ 原文：「景氣俳諧にハ多し。諸事の物ニ情あり。」（元祿八年六月一日付麿峙宛杉風書簡）。尾形侑編，《芭蕉必携》，《別冊国文学》，No.8，（東京：學燈社），1980年12月，p.71。

⁶² 許六於「詩解」說明：「款冬花はツハと云非なり、^{フキ}落の臺也、葉種に用ゆ、落の臺冬より生じて春雪のころたしかに多し。」原詩中的款冬花便是大和的「路臺」，亦是表示春天的季語，故在俳文中轉為大和的用詞，呼應原詩。

⁶³ 在此引用蕉門俳諧集《猿蓑》（1691）的發句：「鶯や下駄の齒につく小田の土（凡兆）」，引伸出在春雪消霜時，走於田畦步道卻木齒卡泥的庶民，為雅（鶯）、俗（小田の土）相互交影與襯托的名句。（雲英末雄、山下一海、丸山一彦、松尾靖秋編譯，《近世俳句俳文集》（東京：小学館），2001年，p.139。）

⁶⁴ 暗喻賈島。

⁶⁵ 《若木集》（約1377年）前韻酬垂休「靈芝生=屋柱-、芳草夢=池塘-」（此山妙在（1454），村上觀光編，《五山文学全集 第2卷》（東京：民友社），1906年，p.1098。

		く白妙とは成にけり。(招來伊吹(之風) ⁶⁶ 吹拂的北嵐(西北風) ⁶⁷ ,打亂纖纖柳絲(季語:「柳の糸」,春)。尚在初春時,氣候多變。沒完沒了的片片紛雪(季語:「太平雪」,春), (大阪城北方的)京橋 ⁶⁸ 、土橋 ⁶⁹ ,乃至城正門(大手/追手) ⁷⁰ 前,已成白色質地(白妙) ⁷¹ 的皚皚之貌。)
流	馬蹄今去 ^テ 入 ^ノ =誰 ^カ 家 ^{ニカ}	鞋跡馬蹄覺束なく。宮も藁屋もみなさしこめて。誰が家にか穴まどひせんと。(鞋跡馬蹄,朦朧不明。宮殿或稻草屋間,四處穿越進出的某者,大概還徘徊在誰家的巢穴口,茫然不知所措吧(季語:「穴まどひ」 ⁷² ,秋)。)
許六評		底にたはぶれたるころあり。(底意中有打趣之味。)

上文中首先可見得季語穿梭其間,並引用蕉門俳諧集《猿蓑》(1691)的發句:「鶯や下駄の齒につく小田の土〈凡兆〉」,取中七與下五,呈現出庶民的世俗樣態。⁷³其次,在以為是描寫庶民之景時,於「題」的段落旋即出現「論推敲二字」的敘述,使人「聯想」到賈島的故事,清楚引出詩題。同時引用日本五山僧人此山妙在(1296-1377)的漢詩:「芳草夢₋池塘₋」⁷⁴,呼應原詩的「僧房」及「出寺」所指的賈島之僧侶身份;此亦為俳文的特色,即以單詞或短句,促發「聯想」,進而自然而然在腦中浮出全貌。

6. 結語

⁶⁶ 滋賀県彦根の方言中,為「風」的意思;愛知県尾張の方言中,意指「西北風」(《日本方言大辞典》)。也是歌枕:「伊吹山」的略稱,位於滋賀・岐阜県交界の伊吹山地之主峰(《日本国語大辞典》)。

⁶⁷ 於広島県豊田郡の方言中意指冬天的西北風,於千葉県印旛郡の方言中意指夏天插秧時期冷雨之日(《日本方言大辞典》)。從伊吹連結北嵐,推測是「西北風」,代表冷風之意。

⁶⁸ 日本許多地區皆有名為「京橋」的橋名,但附近有「京橋」的城廓土橋只有大坂城,故推測是大阪東側位於水陸要塞的「京橋」(《日本歴史地名大系》)。

⁶⁹ 日本城廓外圍挖出溝渠,並搭建「土橋」作為入城的通道(《日本国語大辞典》)。

⁷⁰ 城廓的正門,又名「大手」,日文發音皆是「おつて」(《日本国語大辞典》)。

⁷¹ 「白妙」是構樹皮製作的纖維所織之白布,為和歌的「枕語」,修飾衣袖或衣褲等,時而比喻為白雪、白霞或白雲等。例:《平家物語》(十三世紀初成書)一・「俊寛沙汰鵜川軍」「白雪くだりて地をうづみ、山上洛中おしなべて、常葉の山の梢まで皆白妙に成にけり」(《日本国語大辞典》)。

⁷² 源自蛇於冬眠前會在秋分前後進入蛇穴的俗信,當蛇在過了秋分後依然沒有進入蛇穴時,會稱作「穴まどひ」(穴口彷徨),延伸動物於其巢穴前不知所措,同時也用於比喻茫然無措的樣子。例:俳諧・《毛吹草》(1638年)六「明残る月や鼠の穴(アナ)まどひく宗朋」(《日本国語大辞典》)。

⁷³ 許六於《和訓三体詩》中直接引用蕉門發句入文的傾向,於志田義秀〈『三体詩』・『和訓三体詩』と俳句〉(同註7)已有列舉各例證明;如:杜荀鶴「旅懷」的俳譯文開頭第一句—「草臥て宿かころの藤の花」,便是全然引用自芭蕉的發句:「草臥て宿か比や藤の花」(《猿蓑》,元禄四(1691)年)。

⁷⁴ 南北朝・室町初期の臨濟宗僧人,信濃人,自中國(元朝)返日後,歷任建仁寺、円覚寺等住持,著有詩文集《若木集》(《日本人名大辞典》)。

《和訓》是許六過世兩年前整稿，許六晚年重病纏身，或許部份俳譯尚屬未完之稿，但大部份皆是苦心孤詣之作，值得深味。至今《和訓三体詩》的研究中，大多聚焦在許六於俳文的創意，未曾以「翻譯」的面相分析，故對於《和訓三体詩》的研究主要停留在許六個人的暢想，而尚未探討許六如何使用新創生的俳文體，來翻譯詩意並活用詩體創造俳文，以及「改編」（「翻案」）成大和故事的聯想方法為何。本基礎研究踏出導源漢詩以解讀俳文的第一步，自許六翻譯的原則分析其俳譯，經由其文體轉換的模式與手法，初探交融和漢雅俗創生俳譯的構文形式與原理。

自本次歸納文體轉換的各種模式後發現——許六在譯成俳文時，的確是依詩體的「起承轉合」，並以歌體的「邊序題曲流」的敘事為基礎，來轉換兩體產出譯文。因此，亦可使用該方式逆向解構俳文，如：「東西の輕口」（カルクチ）（〈表六：015 張籍「逢賈嶋」〉），調閱文史後無相關用例，是許六所創新語，單就字面推敲，難以明白其意；然而若對照原詩，此段落對應的詩句為承句：「出寺ヲ吟行スレバ日已ニ斜セ」，則可以推測「輕口」⁷⁵是「俏皮吟詠」之意，進而推得此處的「東西」⁷⁶應為「自由游走（吟行）」之意。換言之，若掌握詩體與歌體之間對應的段落，便可推得其實意，即瞭解許六運用「詩體之法」的原則，有助於解讀本書的俳譯及認識俳文構章原理。

另一方面，言及許六構文過程的創新修辭，如：〈表三：014 李涉「竹枝詞」〉的「跡の雲」一詞尚未找到相關用例，以及同表的「只有明の一聲は。月が啼たかほとゝぎす。」，為許六創造的新穎的表達，甚至安政四（1857）年五月，淨瑠璃的江戶市村座「時鳥酒杉本」中，為「お梅桑之助」橋段所創作的江戶小唄歌詞內，亦有「一声は月が啼いたか時鳥」⁷⁷，與許六的用法如出一轍，且此修辭拍案叫絕，至今依然高度讚賞。然而因《和訓三体詩》尚未獲得完整研究，至今日本認為上述修辭實屬「時鳥酒杉本」的原創，代表許六於俳文創作成果上，尚有許多值得評價與認識的空間。

⁷⁵ 「輕口」原為負面的「口無遮攔」之意，之後在日本文藝轉為贊揚即興效果的正面語意；自談林俳諧起，便廣泛將此詞用於稱許不拘傳統、語調輕快、率真風趣的風格（《日本国語大辞典》）。

⁷⁶ 古文中「東西」作為名詞時，主要用於三意：第一為東邊及西邊，轉為「方位」之意；第二為「（環顧）四周」；第三為「自由移動」；對應原詩詞義，意思最相近者為第三意（《小学館全文全訳古語辞典》）。

⁷⁷ 芝恋の三味線・小唄教室，「小唄「一声は月」のご紹介」，2015年10月07日，〈<http://rensi26.com/1178>〉（2022年8月21日閱覽）。

不僅如此，許六除明譯漢詩隱喻的「情感」外，於譯文中加入俳文體「應有」的以下重要元素：第一，結合「3、4、5、6、7」的音律，並以「5、7」為主音，交響篇章；第二，加景描寫，展現俳諧重視「景曲（景氣）」（景緻）的特性；第三，加入「季語」；第四，不時引用「發句」入文；第五，善用「聯想」，以簡短文字夾帶非語言意涵；上述五點，皆有助於俳文濃縮與精練文字來表達蘊意，並鮮明呈現不同於和文、只專屬俳諧的特性；最後第六，雅俗結合，風雅與滑稽相接，充份發揮出俳諧本具文藝的雅緻卻又親近庶民的體性。

俳諧文學本身便力求濃縮、精練與創新用法，解讀不易。本次研究初步經由俳譯認識俳諧的構文原理，並透過詩體原理尋得解讀俳文的方法。然而，《和訓》的研究主課題如「圖二」所示，尚有內容（和漢）與理論（俳法），以及研究過程發現新修辭等衍生子課題待究，將持續深入發掘與探索。

狄瑾蓀（1830-1886）——闖進永恆的一隻蜜蜂*

余光中

從文學史的意義上看來，有些詩人似乎生得太晚，例如羅賽蒂(D. G. Rossetti)和米蕾(Edna St. Vincent Millay)；有些詩人又似乎生得太早，例如鄧約翰、霍普金斯，和狄瑾蓀。女詩人狄瑾蓀生前隱名發表的作品，一共不過二至五首（一說有七首），這當然不能使作者成名，更談不上有多少影響。實際上，即令她生前將自己多產的作品全部發表，恐怕也不會就此成名，也許結果只能享有愛倫坡那種毀多於譽而且蹇滯不伸的微名。

十九世紀中葉的美國詩壇，原是朗費羅、惠提爾一類詩人的天下；當時的讀者所欣賞的，大半是一些主題單純，表現直接，韻律輕浮，且寓有教訓意味的偽浪漫詩。真正傑出的詩人，如惠特曼、愛倫坡、狄瑾蓀，反而默默無聞。惠特曼要等到二十世紀初年，才成為影響國際詩壇的大師。愛倫坡要等到法國人先去發掘，才被美國人所承認。狄瑾蓀的聲譽純然是身後之事。從一八九〇年（她死後四年）到一八九六年，陶德夫人(Mabel Loomis Todd)和《大西洋月刊》編輯希金森(Thomas Wentworth Higginson)合編並出版了三輯《愛蜜麗·狄瑾蓀的詩》。但是直到一九二四年，名詩人艾肯所編的《狄瑾蓀詩選》出版，這位女詩人才引起英美詩壇的普遍注意。

惠特曼和艾倫坡都必須自力謀生；對於愛倫坡，寫作甚至是生活所賴。狄瑾蓀比他們幸運得多了。她生於美國馬薩諸塞州的安默斯特鎮(Amherst)，祖父是安默斯特學院的創辦人，父親是名律師，國會議員，並擔任該學院司庫達四十年。愛蜜麗的妹妹拉薇妮亞(Lavinia)亦終身不嫁，她的兄弟奧斯丁(Austin)則因娶了一個「庸俗的」紐約女孩而拂逆了父親的意思。據說她的父親相當嚴厲，不過家中來往的倒都是文化界的名人，包括愛默森。

又據說狄瑾蓀在少女的時代，曾是安默斯特社交界的寵兒，活潑，窈窕，而且秀麗。關於她在愛情方面的挫折，近數十年來，各家的揣測很不一致。一說她在二十歲以前可能和她父親律師事務所的助理班·牛頓(Ben Newton)相愛，可

* 原載余光中(1928-2017)著《英美現代詩選》。台北市：九歌，2017。頁 177-186。余氏家屬，秉持獎掖後進之心，慨然同意筆者譯介該文，謹此致上最高之敬意與謝忱。謹附中文原文於譯文之前，以資參照之需。

惜牛頓太窮，而且在她二十三歲那年便生肺病死了。第二年去華盛頓省視正在國會開會的父親，在費城見到魏治華斯牧師（Rev. Charles Wadsworth），甚為傾慕。回到安默斯特以後，據說已有太太的魏治華斯還不時去看她，直到一八六二年他奉教會派遣西去加州為止，而她的詩創作卻從那年開始。後來狄瑾蓀在詩中曾說：

我的生命關閉過兩次才關上；
現在還需要等待，
看永恆是否還會在開啟，
讓第三件大事揭開……

這第三個事件似乎永遠不曾來到，因為從此她深居簡出，絕少離開安默斯特的故宅，而且獨身以終。這當然並不意味她是一個落落寡合的老處女。其實，她與文友之間還是頗有往還的；例如歷史小說《羅夢娜》的作者，有名的傑克孫夫人（Helen Hunt Jackson），和前面提到的希金森，都是她這方面的相知。死前的兩年，狄瑾蓀過的是一個病人的生活，心智也已衰退；終於在一八六五年五月十六日逝世。

一位涉世不深的老處女，竟能寫出這麼瑰麗熾烈的詩，這件事，常使論者感到難解。實際上，這並沒有什麼奇怪。一位詩人對於經驗的吸收，最重要的是思之深，感之切，加上想像的組合作用，而不必一定要出生入死，歷盡滄桑。像喬叟、維榮等詩人，閱世固然很深，但是也有像濟慈那樣入世尚淺的心靈，能臻於大詩人之境的。詩人的生活，主要是內在的生活；詩人的成熟，主要是感性和知性的成熟，以及兩者的適度融合。十九世紀英美詩壇上，幾個最傑出的女詩人，都是老處女。可能因為孤獨的生活，更能促進女性心靈的成熟吧。白朗甯夫人似乎是一個例外，可是如果當時白朗甯不闖進她的生活的話，恐怕她也會和愛蜜麗·布朗黛、克麗絲蒂娜·羅賽蒂、狄瑾蓀一樣獨身以終的，因為，和白朗甯私奔的那年，她已經四十歲了。

狄瑾蓀的內在生活，是異常豐富的。在物質和地理的意義上，她的天地似乎很狹隘，可是在形而上的想像和對於宇宙萬物的觀察與同情一方面，她的天地是廣闊無垠的。泰特曾謂，她的敏悟可以直追鄧約翰；像鄧約翰一樣，她的心靈能將形而上的（metaphysical）和感官上的（sensorial）經驗熔於一爐，成為一個高

度綜合的經驗。又說她能像鄧約翰一樣，「感受抽象的事物並思索感覺的狀態」（*perceive abstraction and think sensation*）。這正是現代詩人們認為鄧約翰值得效法的地方，也是他們據以反對浪漫派敏於感受而忽於思索的理由。狄瑾蓀既亦表現同樣綜合的經驗，無怪她的詩要受到二十世紀的歡迎。

我甚至認為，在對於自然的觀察和同情一方面，狄瑾蓀似乎比鄧約翰更細膩，更敏銳，也更活潑動人。也許由於她是女性，許多纖弱、隱秘或羞怯的小動物小植物，似乎特別能贏得她的關切。蜜蜂、蝴蝶、蚯蚓、蟋蟀、老鼠、知更鳥，在她的詩中都具有人的靈性；而雛菊、野菌、苜蓿、蒲公英等植物，又都具有動物的性格，而無論那生命的狀態為何，在她的催眠術之中，總帶有一種似真似幻的幽默感，和一種奇異的超現實感。非但如此，無生命的事物，大而至於日月星雲，小而至於一片陰影，一抹彩色，冥頑無知而至於一輛火車，一條鞭子，在她的詩中，都成為生趣盎然的角色，擔負著或重或輕的戲劇任務。在那個世界裡，黃昏像「即欲離去的客人」，陰影會「屏住呼吸」，報紙像「松鼠賽跑」，上帝燃星，「守時不爽」，鳥的轉睛有如「受驚的小珠子」，青苔「爬到了（死者）唇際」，火車吼叫如牧師傳道，霜是「金髮碧眼的刺客」，地平線「舉步遠行」。

可是狄瑾蓀最典型的詩，還是那些處理抽象觀念的作品。生命、死亡、愛情、永恆、悲哀、歡愉、真理、美，都是她經常處理的主題；其中死亡尤其是她縈心之念，許多作品再三探索的，無非是死亡的過程，死後的情形，和死亡的意義。關於感情，她所探索的，往往是極端的痛苦和喜悅，也就是無形的地獄和天國。她的詩中經常出現 *agony, suffering, pain, ecstasy, exultation, transport* 這些字眼；在這方面，她實在是浪漫的，而且頗接近雪萊和布雷克，只是她不像雪萊那樣欠缺現實感，也不像布雷克那樣念念不忘罪惡。和許多浪漫詩人一樣，狄瑾蓀對於死亡表現近乎病態的神往和迷戀；不同的是，她對死亡更作知性的探索，不僅是沉溺於一種幽邃徜徉之境。拿克麗絲蒂娜·羅賽蒂那首有名的〈當我死去，至愛的情人〉和狄瑾蓀的〈因為我不能停下來等待死亡〉作一個比較，立刻可以發現，前者是純浪漫而且純抒情的，但後者則富於形而上的玄想和繁複的矛盾性，而且也比較戲劇化，能把握生死變化的過程。在狄瑾蓀的這一類詩中，作者真能做到泰特所說的「感受抽象的事物並思索感覺的狀態」。對於狄瑾蓀，「喜悅是一條內陸的靈魂，欣然奔向海口」；「許多瘋狂原是最神明的意義，對於了解的眼睛」；「我能夠涉過悲傷，整整的一汪又一汪」；「飢餓是一種方式，屬於窗外的人們，

進門之後就消逝」；「死的一擊等於生的一擊，對那些臨死才活過來的人」；「離別是我們所知於天國，也是所求於地獄」。

狄瑾蓀的詩就是這樣；充溢著智慧，但是不喋喋說教；充溢著感情，但是不耽於自憐；富於感官經驗，但是不放縱感覺。二十世紀初年盛行於英美詩壇的意象主義，倡導明晰而尖新的意象，頗有師承狄瑾蓀的味道，可是意象派諸人的作品往往淪於為意象而意象，只能一新視覺，不能訴諸性靈。狄瑾蓀的意象，無論多大膽多活躍，卻是針對主題而發的；它緊扣住主題，並不脫韁而去，或演成喧賓奪主。這正是狄瑾蓀所以超越意象主義和超現實主義的地方。

狄瑾蓀的所以引人入勝與發人深思，在於她想像的本質和表現的方式，都是呈對比（contrast），反喻（irony）或似反實正（paradox）的形態，在於她的譬喻往往隱喻（metaphor）多於明喻，而敘述往往採取較為跳躍的省略法（ellipsis）。大詩人最能發現生命的相對性甚至矛盾性，也最善於用令人難忘的異常簡潔的方式把它呈現出來，且加以調和。狄瑾蓀詩中俯拾皆是的句子，像「神聖的創傷」，「美妙的痛苦」，像「主啊，請賜我陽光的的心靈，承受你勁風的意向」，「許多瘋狂原是最神明的意義」，「離別是我們所知於天國，也是所求於地獄」等等，都是很好的例子。以「離別……地獄」兩句為例，我們所知於天國者，惟離別而已，事實上等於一無所知；我們所求於地獄者，亦莫非離別，事實上等於一無所求。反過來說，我們所知者，惟地獄，而所求者，惟天國；也就是說，我們所知者令我們痛苦，求其去而不可得，我們所求者令我們失望，求其不去而不可能。這種近乎自嘲的反喻，原可無限地引伸下去，可是狄瑾蓀只說了這麼兩句，表面何其灑脫，事實上又何其沉痛。

狄瑾蓀作品的形式，除了少數的三行體或不分段的作品，其餘一律是所謂「童謠」（nursery rhyme）的體裁。這種童謠體通常一段四行，一、三兩行各為八音節四重音，二、四兩行各為六音節三重音，行末押韻。這種體裁對節奏的要求是活潑，對句法的要求是簡潔；它不可能負擔「抑揚五步格」的穩健或是「無韻體」的開闔吞吐。結果是狄瑾蓀的詩明快迅疾，發展咄咄逼人，務必速戰速決，作閃電式的啟示，像對你擲來一封每個字都是必要的緊急電報一樣。一位作家的長處，往往也就是他的短處。狄瑾蓀將這麼豐富的經驗，壓縮在這麼緊迫的形式之中，密度固然大增，格局就不免顯得小了一點。儘管在這種小格局裡，狄瑾蓀已經窮極變化，例如一、三兩行多用陰韻（feminine rhyme），抑揚格每加變調，字的省

略，頓（*pause*）的前後挪動，和待續句的運用等等，但這種童謠體畢竟是一個限制。相形之下，惠特曼太鬆散，愛倫坡太刻板，但是兩位同時代的詩人，在格局上仍比她宏大。布拉克默爾曾說她既非職業詩人，又非業餘詩人，就是指她具有大詩人的稟賦，但欠缺大詩人的鍛鍊。

十九世紀美國的三大詩人之中，愛倫坡屬於地獄，惠特曼屬於人間，狄瑾蓀屬於天國。以時間而言，愛倫坡屬於往昔，惠特曼屬於來茲，狄瑾蓀則神遊於時光之外，出入於永恆之中。以氣質而言，愛倫坡是貴族的，惠特曼是平民的，狄瑾蓀則是僧侶的；這和三位詩人的社會有密切的關係，因為愛倫坡生在南方，惠特曼生在紐約，而狄瑾蓀生在新英格蘭。狄瑾蓀生在神權至上道德律非常嚴峻的清教徒社會，天國的嚴父和家庭的嚴父給了她雙重的壓力，也促使她產生一種在敬畏中寓有反抗的意識。到了她的時代，清教的價值觀已經開始崩潰，另一套新的價值正在成形。一個詩人，其實任何敏銳的心靈，面臨這種新舊交替的混亂，必須自己去重新體認與世界之間的關係，而整理出一套可以讓個人去把握的新價值。這是狄瑾蓀創造她宇宙的過程，也是一切大作家創造的過程。

Emily Dickinson (1830-1886): Une abeille s'invitant à l'éternité*

Par Yu Kwang-chung (1928-2017)

Traduit par Min-Hua Wu**

Sur le plan de la signification dans l'histoire littéraire, certains poètes, tels que Dante Rossetti (1828-1882) et Edna St. Vincent Millay (1892-1950), semblent être nés trop tard, tandis que d'autres, comme John Donne (1572-1631), Gerard Hopkins (1844-1889) et Emily Dickinson (1830-1886), semblent être nés trop tôt. En tant que poétesse, Emily Dickinson n'a publié qu'un nombre très restreint de poèmes, entre 2 et 5 (certains disent 7), sous un pseudonyme avant sa mort. Ce nombre insignifiant n'a pas valu à l'auteur une grande renommée de son vivant, sans parler de toute influence potentielle que le poète recluse aurait pu exercer dans les cercles esthétiques. En réalité, même si elle avait réussi à publier toutes ses oeuvres prolifiques de son vivant, elle n'aurait peut-être pas acquis une notorité aussi grande, et elle aurait également pu aboutir à un nom obscur aussi défavorable et controversé que celui d'Edgar Allan Poe (1809-1849), qui, bien qu'il ait peu joui de reconnaissance de son vivant, a subi de nombreux abus.

Ce sont des poètes comme Henry Longfellow (1807-1882) et John Whittier (1807-1893) qui en fait régnèrent sur les cercles poétiques aux États-Unis au milieu du XIXe siècle. Dans une grande mesure, ce que le lecteur de l'époque admirait vraiment, c'était la poésie dite pseudo-romantique, celle dont le thème était simple, l'expression directe, le rythme et la rime frivoles, et dont l'intention littéraire apportait une importance didactique et moraliste. En revanche, ces poètes vraiment excellents, tels

* L'essai de Yu Kwang-chung, un écrivain de langue chinoise, a été publié dans son ouvrage intitulé *Poésie anglaise et américaine moderne* (Taipei: Chiuke, 2017, pp. 177-184). Le traducteur a obtenu la permission de la famille de Yu Kwang-chung pour traduire cet essai et tient à exprimer sa sincère gratitude envers eux pour leur accord généreux. La version anglaise traduite par le même traducteur a été publiée dans la revue *The Emily Dickinson Journal* par Johns Hopkins University Press en novembre 2020. Le traducteur de cet essai remercie également les deux évaluateurs anonymes pour leurs lectures attentives et leurs commentaires professionnels.

** Associate Professor, Department of English, National Chengchi University.

que Walt Whitman (1819-1892), Poe, et Dickinson, ont souffert l'obscurité sans nom dans leur génération. Ce n'est qu'au début du XXe siècle que Whitman devint un maître poète capable d'exercer sa puissance artistique dans les cercles poétiques internationaux. De même, ce n'est qu'après la découverte par le Français symboliste, Charles Baudelaire (1821-1867), que Poe fut finalement reconnu par les Américains comme un grand poète. Littéralement posthume, en effet, était le renom et la réputation de Dickinson en tant que praticienne diligente de la poésie. De 1890 à 1896 (quatre ans après sa disparition), Mme Todd (Mabel Loomis Todd) (1856-1932) et Thomas Wentworth Higginson (1823-1911), alors rédacteur en chef du *mensuel Atlantique*, co-éditèrent et publièrent trois volumes de *Poèmes par Emily Dickinson*. Néanmoins, ce n'est qu'après la publication de *Poèmes sélectionnés d'Emily Dickinson* éditée par le célèbre poète Conrad Aiken (1807-1893) que cette poétesse est venue susciter l'attention du public dans les milieux poétiques britanniques et américains.

Whitman et Poe avaient tous deux besoin de gagner leur vie par eux-mêmes; la vie de ce dernier dépendait même uniquement et totalement de la maigre récolte de son travail littéraire, à savoir labourer le champ des mots. Emily Dickinson a eu beaucoup plus de chance que ses pairs masculins. Elle a grandi à Amherst, Massachusetts, les États-Unis. Son grand-père était l'un des principaux fondateurs du Collège Amherst. Son père n'était pas seulement un avocat et membre du Congrès, mais il a également assumé le rôle de fiduciaire du Collège Amherst pendant quatre décennies complètes. Lavinia, la sœur cadette d'Emily, est également restée célibataire toute sa vie; Austin, son frère, qui a épousé une fille « médiocre » de New York, a violé l'intention de son père. On dit que son père était plutôt sévère, mais les personnes qui fréquentaient leur maison étaient toutes des personnalités de la culture, y compris Ralph Waldo Emerson (1803-1882).

En outre, il a été allégué qu'Emily Dickinson était la pomme dans l'œil du beau monde d'Amherst pendant sa petite enfance, alors qu'elle était connue pour être une belle vive, gracieuse et sylphe. Au sujet de sa frustration dans les relations amoureuses, les spéculations des critiques et les conclusions des experts au cours des dernières décennies variaient en grande partie les uns des autres. Certains ont dit qu'elle pourrait

tomber en amour avec Ben Newton, un assistant au cabinet d'avocats de son père, mais c'était dommage que Newton fût trop pauvre et mourût d'une pneumonie à l'âge de 23 ans. L'année suivante, elle se rendit à Washington pour rendre visite à son père qui assiste aux sessions du Congrès, où elle rencontra le révérend Charles Wadsworth à Philadelphie, un homme avec lequel elle tomba amoureux immédiatement. Les rumeurs disaient que le révérend Wadsworth, déjà marié, lui rendait visite de temps en temps après son retour à Amherst. Cela se poursuivit jusqu'en 1862, date à laquelle il fut convoqué par l'église pour se rendre vers l'ouest pour exécuter son ordre administratif en Californie. Et c'est en l'année 1862 que Dickinson s'est engagée dans l'acte de l'écriture poétique. Par la suite, Emily Dickinson a prononcé une fois la contemplation autobiographique suivante dans l'un de ses poèmes :

Ma vie s'est refermée deux fois avant sa fin—
 Il reste encore à voir
 Si l'immortalité se dévoile
 Un troisième événement pour moi

Le troisième événement mentionné dans la strophe ci-dessus semble n'avoir jamais été réalisé, puisque désormais elle est restée vivre dans un isolement important et peu de contacts avec le monde extérieur. Elle a rarement quitté son ancien manoir connu sous le nom de « la maison » des Dickinsons à Amherst, où elle a vécu pour mourir comme une dame célibataire. Bien sûr, cela ne signifiait pas qu'elle était une vieille fille nonchalante et indifférente, manquant de tout autre rapport social ou d'association. En fait, elle est restée en contact avec des amis dans les cercles littéraires. Par exemple, la célèbre Helen Hunt Jackson (1830-1881), auteur du roman historique, *Ramona*, et le précédemment mentionné M. Higginson étaient tous deux des confidents littéraires à cet égard. Deux ans avant sa mort, Emily Dickinson a mené une vie de patiente avec un pouvoir mental déclinant. Elle finit par mourir le 16 mai 1886.

À la stupéfaction de tous, une femme célibataire qui connaît si peu le monde est capable de composer des lignes poétiques qui abondent dans le débordement de la magnificence splendide ainsi que la passion intense. En fait, il n'y a pas de bizarrerie

du tout dans la création poétique d'Emily Dickinson. L'appropriation par un poète des expériences vécues repose surtout sur ses contemplations profondes ainsi que sur ses sympathies sensibles. Dans l'alchimie de l'art poétique, ce qui est essentiellement indispensable réside dans la fonction composite de l'imagination qui est artistiquement couplée à ces contemplations sympathiques qui sont capables d'être en communion avec le monde et de compatir à la douleur d'autres, plutôt que de braver les feux et les eaux de la vie réelle et subir tous les moulins des épreuves de la vie. Certes, il est vrai que des poètes comme Geoffrey Chaucer (c. 1340-1400) et François Villon (c. 1431-1463) sont profondément vécus dans leurs affaires mondaines contemporaines; un esprit poétique si cru et tendre dans les soucis mondains de la vie quotidienne sur terre que celui de John Keats (1795-1821), peut tout aussi bien accéder au royaume rare des poètes majeurs de la maîtrise superbe. La vie d'un poète réside principalement dans les limites de sa vie intérieure; dans un timbre analogue, la maturité d'un poète réside principalement dans le plein développement de sa sensibilité et de son intellectualité, ainsi que dans la convergence harmonieuse et la fusion appropriée des deux facultés. Certaines des femmes poètes les plus remarquables des cercles poétiques britanniques et américains du XIXe siècle sont sans exception des femmes célibataires. C'est peut-être dû au fait qu'une vie de solitude pure se profite en incitant le développement de la sensibilité mentale féminine. Mme Browning (Elizabeth Barret Browning) (1806-1861) semblait représenter une exception unique. Sans la soudaine, ou plutôt opportun, intrusion de Robert Browning (1812-1889) dans sa vie recluse à cette époque, elle aurait pu aussi bien rester célibataire jusqu'à la fin de toute sa vie, tout comme Emily Brontë (1818-1848), Christina Rossetti (1830-1894), et Emily Dickinson (1830-1886), car elle avait déjà 40 ans quand elle s'enfuit avec son bien-aimé « Roberto » pour s'installer à Florence, en Italie.

La vie intérieure d'Emily Dickinson est exceptionnellement riche et abondante. À la lumière de la matière et de la géographie, son monde semble plutôt étroit et limité. En revanche, en termes d'imagination métaphysique et d'observations et de sympathies envers les innombrables créatures de son vaste Univers, infini en soi, il n'y a ni limites ni bornes. Allen Tate (1899-1979) déclare autrefois que sa sensibilité et son intelligence

sont parallèles à celles de John Donne (1572-1631); comme ce dernier, son esprit est capable de fondre et de mélanger les expériences sensorielles et métaphysiques en un seul pot, pour former une expérience tout à fait composite de sa propre. Le critique mentionne également qu'elle, comme John Donne, est capable de « percevoir l'abstraction et de penser la sensation », ce qui témoigne de la marque poétique de Donne que les poètes modernistes du XXe siècle considèrent comme dignes de leur émulation studieuse. De même, il est basé sur la capacité métaphysique convergente donneanne de « percevoir l'abstraction et penser la sensation » que les poètes modernistes prétendent réfuter l'école poétique du romantisme lyrique, une école qui tend à être avide d'émotions sensibles mais négligente de la pensée profonde. Maintenant qu'Emily Dickinson exprime des expériences métaphysiques composites d'un type unique semblable à celui de Donne dans ses représentations poétiques particulières, il n'est pas étonnant que sa poésie soit assez favorisée par le XXe siècle.

Je voudrais aller jusqu'à souligner qu'en ce qui concerne l'observation naturelle et la sympathie, Emily Dickinson semble être plus subtile, plus sensible, plus vive, et même plus déchirante que le célèbre poète métaphysique John Donne lui-même. Peut-être, en raison de son sexe féminin, elle est plus encline à mettre en valeur ses véritables soucis et préoccupations pour une variété d'animaux fragiles, furtifs, timides et des plantes qui sont physiquement petite en taille. Les abeilles, les papillons, les vers de terre, les grillons, les souris et les merles sont tous des créatures chérubines de son paysage idyllique qui possèdent un véritable esprit humain sur la toile vive de ses poèmes; plantes telles que marguerite, champignon, trèfle, pissenlit, et autres, dans une veine similaire, tous présentent le caractère des animaux dans l'imagination très expressive de sa poésie. En outre, quel que soit l'état de vie de la matière poétique, chaque être sous son pouvoir hypnotique tend à être sans relâche teinté d'un humour qui est à la fois réaliste et fantastique, et d'être durablement teinté d'un sentiment de surréalisme particulier. En outre, les objets inanimés, allant d'un patch de couleur et un tronçon d'ombre pour les minuscules au soleil, la lune, l'étoile et le nuage pour les gigantesques, et même à un entraîneur de train et un cordon de fouet pour les

imperceptifs sans aucun calibre humain de l'intellect, sont tous métamorphosés en caractères d'une vivacité exubérante, en assumant une mission dramatique d'une importance soit sérieuse soit insignifiante. Dans l'univers dickinsonien, « Le Crépuscule tomba plus tôt — . . . / Comme un Invité qui serait parti — », les Ombres savent comment « retenir leur souffle — », les journaux arrivent « comme une race d'Écureuil », Dieu met les étoiles en feu et le train de chemin de fer est « ponctuel comme une Étoile », les « yeux rapides d'un oiseau ressemblaient à des perles effrayées », « Nous [les morts] parlons entre les Chambres — / Jusqu'à ce que la Mousse ait atteint nos lèvres », le train hurle comme un ministre prêchant, le gel est « un Assassin blond, et même les lointains immobiles « Horizons » se sentent agités à « s'éloigner ».

Les poèmes typiques d'Emily Dickinson ne sont pas moins ceux qui traitent d'idées abstraites ainsi que de notions philosophiques. La vie, la mort, l'amour, l'éternité, le chagrin, la joie, la vérité et la beauté sont autant de thèmes auxquels elle fait face souvent dans ses créations littéraires. Parmi eux, la mort s'attarde avant tout dans son esprit comme une obsession poétique. Un bon nombre de poèmes de la sienne n'explorent rien d'autre que le processus du laps de temps pendant la mort, la condition audacieusement imaginative après la mort, et les significations prismatiques de la mort *en soi*. À propos de l'émotion humaine et de la relation, ce qu'elle explore dans sa poésie, réside constamment dans des douleurs extrêmes et des jouissances, en d'autres termes, dans le Paradis et l'Enfer invisible et imperceptible. Des mots tels que « l'agonie, la souffrance, la douleur, l'extase, l'exultation et le transport », se présentent assez fréquemment dans ses poèmes. À cet égard, elle est en fait de nature Romantique, et tout à fait en accord avec Shelley et Blake. La simple différence entre eux réside dans le fait que les poèmes de Shelley manquent beaucoup du sens de la réalité, et que le cosmos poétique Blakean est toujours hanté par le sentiment prépondérant de culpabilité. N'étant pas différente d'une galerie de poètes Romantiques, Emily Dickinson exprime une fascination et un engouement pour la mort, une fascination et un engouement qui a été connu pour frôler soit la morbidité soit la pathéticité. En effet, ce qui différencie Dickinson des autres poètes Romantiques réside dans le fait qu'elle s'engage à explorer davantage les aspects intellectuels de la mort plutôt que de se livrer

à errer dans le royaume abyssal des ténèbres inconscientes. Si l'on compare le célèbre poème de Christina Rossetti, « Quand je suis morte, mon chéri », à « Parce que je ne pouvais pas m'arrêter pour la Mort » de Dickinson, nous découvrons immédiatement que le premier est purement Romantique et purement lyrique, tandis que le second regorge de contemplations métaphysiques et de paradoxes compliqués, qui tend à être relativement plus dramatique dans la mesure où il saisit tout le significatif processus, sinon processionnel, du berceau à la tombe et au-delà. Dans les poèmes de Dickinson de ce genre, elle a en effet réalisé ce qu'Allen Tate déclare pour « percevoir l'abstraction et penser la sensation ». Ainsi la poétique d'Emily Dickinson a bien envoyé sa propre « lettre au monde » : « L'exultation est le départ / D'une âme de l'île à la mer— » ; « Tant de Folie est le Sens le plus Divin — / Pour un oeil clairvoyant » ; « Je peux patauger le Deuil — des Bassins entiers de celui-ci — » ; « Que la Faim était — une façon / De Personnes en dehors de Fenêtres — / L'entrée — enlève — » ; « Un coup de Mort est un coup de Vie à certains / Qui jusqu'à ce qu'ils meurent, ne sont pas devenus en vie — » ; « La Séparation est tout ce que nous savons du Ciel, / Et tout ce dont nous avons besoin de l'Enfer. »

Il en va de même pour les poèmes d'Emily Dickinson : grouillant de sagesse sans discours didactiques lancinants, exubérants d'émotions mais pas indulgents dans l'apitoiement sur soi, abondants en expériences sensorielles qui interdisent à ses sentiments d'aller divaguer. En tant que mouvement esthétique, l'Imagisme, qui prévaut dans les premières années du XXe siècle pour promouvoir des images vives et brillantes dans la création littéraire, sent dans une certaine mesure le sentiment de porter le flambeau poétique lancé par Emily Dickinson. Les œuvres de ces Imagistes, cependant, sont le plus souvent tombées dans un dilemme dans lequel une image est créée dans l'intérêt gratuit de l'image, ce qui a pour conséquence une tentation de rendre nouvelle à servir de fête pour la vue sensuelle, au lieu d'être davantage attrayant pour l'esprit d'âme de toute l'humanité. L'image d'Emily Dickinson, aussi audacieuse et vive soit-elle, est amenée à répondre à l'exigences de son motif poétique. Solidement et constamment, elle s'en tient à son motif, et elle ne lâche jamais le contrôle et le harnais, ni ne risque de faire de la sauce de l'image submerger le poisson de son sujet

poétique. C'est dans cette domination particulière de la poésie qu'Emily Dickinson se met à chanter « les moments bandés de l'âme », surpassant les Imagistes et surmontant les surréalistes.

La raison pour laquelle Emily Dickinson est toujours si captivante, enchanteuse et stimulante dépend en grande partie du fait que son imagination et ses manières essentielles d'expression se manifestent à la fois sous la forme de contraste, d'ironie et/ou de paradoxe, que les métaphores l'emportent constamment sur les comparaisons dans son emploi de figure de parole, et qu'elle adopte un type distinctif de narration comportant des ellipses de la pensée non linéaire. Un poète majeur est avant tout capable de découvrir la relativité et l'incohérence de la vie, et excelle à harmoniser les deux forces avant qu'elle ne les présente et ne les représente pour impressionner le lecteur d'un mode et d'une manière exceptionnellement succincts. L'omniprésence de cette poétique dickinsonienne peut être illustrée par des lignes emblématiques telles que « une Blessure sacrée », « Parfaitement belle Douleur », « Accordez-moi, Oh Seigneur, un esprit ensoleillé — / Ta volonté venteuse à supporter », « Tant de Folie est le Sens le plus Divin », « La Séparation est tout ce que nous savons du Paradis, / Et tout ce dont nous avons besoin de l'Enfer », et autres. Pour prendre les deux lignes, « La Séparation est tout ce que nous savons du Paradis, / Et tout ce dont nous avons besoin de l'Enfer », comme un exemple, elles révèlent que ce que nous savons du paradis n'est rien d'autre que le départ, ce qui équivaut à l'ignorance pure, tandis que ce que nous implorons de l'enfer n'est rien d'autre que la séparation, ce qui entraîne à ne rien demander du tout à long terme. En revanche, ce que nous savons n'est rien de plus que l'enfer alors que ce que nous implorons vraiment n'est autre que le Ciel. En d'autres termes, ce que nous savons nous fait sentir douloureux, et nous implorons de partir en vain; ce que nous implorons nous déçoit, et nous prions de résider en vain. Ce genre d'ironie auto-ridiculisante pourrait aller sur la fin, mais Dickinson sait bien prononcer rien que deux lignes simples. Comme ils semblent libres et faciles en apparence! Comme ils sont profonds dans la douleur et la réalité!

En ce qui concerne la forme des poèmes d'Emily Dickinson, à l'exception de quelques œuvres qui ont trois lignes ou pas de strophes, le reste appartient au style de

la comptine. Habituellement, cette rime est composée de quatre lignes dans une strophe, dont la première et la troisième ligne sont composées de huit syllabes avec quatre accents, et dont les deuxième et quatrième lignes sont composées de six syllabes avec trois accents, formant un motif de rimes en binôme à la fin des deux lignes. La comptine exige un rythme vif et exubérant ainsi qu'une syntaxe précise et succincte. Il n'est capable ni d'assumer soit la stabilité stationnaire du pentamètre iambique ni de réaliser le tournant gargantuesque, la torsion et la décharge verbale massive des vers blancs. En conséquence, les poèmes d'Emily Dickinson portent la marque de la lucidité et de la rapidité, avancent dans un rythme agressif et énergique. Ils nécessitent de mener une bataille rapide sur le champ de bataille des mots et se manifestent comme apparition éclair, comme s'ils étaient un télégramme urgent livré à vous, dans lequel chaque mot compte vraiment. Curieusement, l'inconvénient d'un écrivain se profile souvent juste derrière son avantage. Dickinson comprime les expériences abondantes dans une forme poétique si serrée et laconique, résultant en une œuvre unique dont la densité est largement améliorée, mais dont le modèle semble manquer de vastitude ou de grandeur. Malgré les contraintes formelles, Emily Dickinson parvient à maîtriser toutes sortes de possibilités poétiques dans son domaine limité et contraignant de vers. Par exemple, elle a tendance à employer la rime féminine dans les première et troisième lignes pour obtenir un meilleur effet de rimes; elle fait un ajustement au moment opportun à la rythmique iambique lorsque l'occasion se présente; elle adopte une stratégie caractéristique qui lui est propre dans l'utilisation de l'ellipse en ce qui concerne la formulation poétique; elle modifie avec souplesse la pause syntaxique de ses lignes pour obtenir une consommation poétique optimale, que ce soit en l'avant ou en l'arrière; elle utilise la construction de phrase périodique pour la ligne qui s'ensuit pour créer un sentiment d'anticipation de suspense chez le lecteur, etc. Cependant, une telle comptine dans l'analyse finale donne lieu à une sorte de limites étroites. En revanche, les poèmes de Whitman peuvent s'errer et se divaguer dans la construction structurelle, inceptés par la liberté formelle, tandis que les poèmes de Poe ont tendance à être directement lacés dans leur présentation formelle obsédée par un désir hellénistique. En comparaison avec leur contemporaine Emily Dickinson, Whitman et

Poe dépassent tous deux leur homologue féminin en termes d'échelle et d'ampleur structurelles. Richard Blackmur (1904-1965) a dit que Dickinson n'est pas un poète professionnel, ni un poète amateur, ce qui souligne le fait qu'elle possède le talent d'un poète majeur, mais elle a besoin du constant forgeage complet et exhaustif de l'art de poésie.

Au milieu des trois grands poètes américains du XIXe siècle, Edgar Allan Poe appartient à l'enfer en bas, Walt Whitman au monde mondain sur terre, et Emily Dickinson au paradis au-dessus. Du point de vue de la chronologie, Poe s'attache à l'époque révolue des charmes anciens, Whitman participe à la lointaine portée de l'avenir, mais Dickinson se promène ici et là-bas, errant ça et là, à l'extérieur et au-delà des sphères du temps, zigzaguant à travers le seuil de l'éternité sans fin. D'un point de vue tempérament, Poe fourmille du caractère de la vraie noblesse, Whitman appartient au peuple commun qui a peuplé son pays, et Dickinson prend part à un monde isolé et solitaire, soit du monastère, soit de la prêtrise. D'une certaine manière, tout cela est étroitement lié aux sociétés géographiques dans lesquelles les trois poètes étaient respectivement situés, car Poe est né dans le Sud, Whitman à New York, et Dickinson en Nouvelle-Angleterre. Née dans une société puritaine où régnaient les autorités théocratiques et les impératifs moraux, Emily Dickinson, en tant que fille de son temps, était constamment pressée par la hiérarchie céleste dans le paradis et par le patriarcat terrestre dans la famille, à tel point qu'une subtile conscience rebelle ne peut s'empêcher de provenir de la vénération habituellement disciplinée qu'elle a apprise à tenir dans la crainte. Un poète, en fait tout esprit sensible, autrefois situé à la jonction contingente du chaos entre un passé bientôt mourant et un nouvel ordre qui n'est pas encore né, doit réappréhender la relation entre lui-même et le monde extérieur, afin d'extraire un tout nouvel ensemble de valeurs qui sont persuasives pour un sujet humain donné. C'est le processus le long duquel Emily Dickinson a réussi à créer un univers de son propre dans le cosmos des belles lettres, ainsi est le processus le long duquel tous les grands écrivains évoquent la naissance éventuelle et mouvementée de leurs chefs-d'œuvre. En conséquence, comme une abeille s'invitant à *la fête mobile* d'éternité poétique, Emily Dickinson continue de fredonner des chansons irréprochables de ses

particulières « syllabes de velours », qui « portent l'âme humaine », et, en tant que telle,
le monde effrayant « ne peut la fermer en prose. »

收件：2023 年 01 月 18 日

接受：2023 年 03 月 15 日

Oceano Nox

Victor Hugo (1802-1885)

O combien de marins, combien de capitaines
Qui sont partis joyeux pour des contrées lointaines
Dans ce morne horizon se sont évanouis!
Combien ont disparus, dure et triste fortune!
Dans une mer sans fond, par une nuit sans lune,
Dans l'aveugle océan à jamais enfouis!

Combien de patrons morts avec leurs équipages!
L'ouragan de leur vie a pris toutes les pages
Et d'un souffle il a tout dispersé sur les flots!
Nul ne saura leur fin dans l'abîme plongée.
Chaque vague en passant d'un butin s'est chargée;
L'une a saisi l'esquif, l'autre les matelots!

Nul ne sait votre sort, pauvres têtes perdues!
Vous roulez à travers les sombres étendues,
Heurtant de vos fronts morts des écueils inconnus.
Oh! Que de vieux parents qui n'avaient plus qu'un rêve,
Sont morts en attendant tous les jours sur la grève,
Ceux qui ne sont pas revenus!

On s'entretient de vous parfois dans les veillées.
Maint joyeux cercle, assis sur des ancrs rouillées,
Mêle encor quelques temps vos noms d'ombre couverts
Aux rires, aux refrains, aux récits d'aventures,
Aux baisers qu'on dérobe à vos belles futures,
Tandis que vous dormez dans les goémons verts!

On demande: Où sont-ils? Sont-ils roi dans quelque île?

Nous ont-ils délaissés pour un bord plus fertile?

Puis votre souvenir même est enseveli.

Le corps se perd dans l'eau, le nom dans la mémoire.

Le temps, qui sur toute ombre en verse une plus noire,

Sur le sombre océan jette le sombre oubli.

Bientôt des yeux de tous votre ombre est disparue.

L'un n'a-t-il pas sa barque et l'autre sa charrue?

Seules, durant ces nuits où l'orage est vainqueur,

Vos veuves aux fronts blancs, lasses de vous attendre,

Parlent encor de vous en remuant la cendre

De leur foyer et de leur cœur!

Et quand la tombe enfin a fermé leurs paupières,

Rien ne sait plus vos noms, pas même une humble pierre

Dans l'étroit cimetière où l'écho nous répond,

Pas même un saule vert qui s'effeuille à l'automne,

Pas même la chanson naïve et monotone

Que chante un mendiant à l'angle d'un vieux pont!

Où sont-ils les marins sombrés dans les nuits noires?

O flots! Que vous savez de lugubres histoires!

Flots profonds redoutés des mères à genoux!

Vous vous les racontez en montant les marées,

Et c'est ce qui vous fait ces voix désespérées

Que vous avez le soir quand vous venez vers nous!

漆漆汪洋*

吳敏華**

啊！多少水手，多少船長，
欣然出航，航向淼淼遠方，
消失在這沉鬱的地平線上！
多少亡魂，啊！悽楚的厄運，
在漆然無月深不見底的海洋，
於暗箱汪洋下他們無土相葬。

多少船長與全體水手偕亡！
海上風暴撕罄一頁頁生命篇章，
一陣輕拂便將全船覆沒入海浪！
無人逆料其萬丈深淵下的窮途。
騰身而去的浪花朵朵各挾各的盜賊，
有的攫取了水手，有的佔有了舟舫。

無人知曉你們的遭遇，可憐的屍首！
隨潮水漂流穿越陰沉沉的海溝，
屍首前額撞擊著不知名的暗礁。
啊！白髮雙親擁孤夢於風雨飄搖，
在沙岸上望盡殘年日覆一日等待，
舟子啊！不曾歸來。

夜晚時分大家閒聊不時提及你，
銹斑船錨上圍坐村民的歡聚，

* 譯者衷心銘謝兩位匿名審查委員，感謝其仔細閱讀拙譯，並提供極為寶貴之修改建議。兩果法文原詩誠摯動人，押韻完美，句法精嚴。譯者嘗試押韻，並遵循原詩句法，自知常無法兼顧語意與語法面向之忠實。

** 國立政治大學英國語文學系副教授。

在我們的嘻笑歌聲與冒險故事裡，
在朵朵襲自你愛人的香吻中，
偶爾摻雜著你暗影籠罩的姓名，
正當你躺在海底的綠藻間酣夢。

奇怪，船員在哪？是否孤島稱王？
是否拋下大家為了更肥沃的海岸？
轉眼間，對你的回憶便全然淹藏，
屍體消逝在海底，姓名消逝於記憶；
時間傾注陰影於一片漆漆汪洋，
在黯然的大海上投注黯然的遺忘。

未幾，眾人眼裡你的身影渺然無跡，
漁夫得討海打魚農家得忙著犁地，
孤愣愣地，在暴風雨肆虐的夜裡，
那青絲成雪的寡婦憔悴苦候著你，
雙手撥弄材灰，口中唸著丈夫早歸，
 吋吋爐灰皆心灰！

終於，當墳塚闔上未亡人的眼眸，
人世間舟子的姓名再也一無所有：
相忘於墓園石頭，但聞回音相就，
相忘於一株秋風中飄零的翠柳，
相忘於一曲天真單調的老歌，
歌聲迴蕩自古橋角落裡的乞者。

如今安在？黑夜中淪葬無底的水手。
啊！海浪，你有多少故事多少哀愁！
海浪沉沉，聲聲都是跪禱慈母的驚憂。
海潮翻騰不已，訴說著海上的物語，

不禁，潮水發出絕望嘆息的節奏，
如泣如訴在夜裡，每當潮浪再次奔流。

收件：2023 年 05 月 04 日

接受：2023 年 06 月 21 日

國立政治大學外國語文學院翻譯與跨文化研究中心

《廣譯：語言、文學、與文化翻譯》徵稿章程

民國 110 年 10 月 7 日 110 學年第 1 次中心委員會會議修訂

- 一、本期刊由政治大學外國語文學院翻譯與跨文化研究中心承辦、編輯，刊載有關語言、文學、與文化翻譯研究之學術論文、個人翻譯作品及翻譯評論，歡迎學者專家踴躍賜稿。
- 二、來稿須未經發表，並謝絕一稿兩投之文章。
- 三、本刊接受以中、外文撰寫之稿件（以簡體字撰稿者，需自行轉為繁體字後再投稿）。
- 四、本刊發表之論著文責由作者自負，若稿內涉及圖片等版權部分，請事先取得原作者或出版社同意，本刊不負版權責任。
- 五、本刊論文採 MLA 撰寫格式，相關資訊請參閱《廣譯》網頁。
- 六、學術論文經兩位專家學者匿名審查合格後採用，審查結果分為推薦刊登、修改後刊登、或不推薦刊登。著作權歸作者所有，出版權則歸本期刊。作者需簽署著作權授權書，以建置於本刊網站、「國立政治大學學術期刊資源網」及相關學術資料庫。
- 七、本刊以電子期刊形式發行，原則上每年一期，另針對特定翻譯議題不定期出版專刊。來稿隨到隨審，經採用之稿件，將贈送作者當期抽印本三本，不另支稿酬。除翻譯及譯評之外，校外論文來稿請以現金交寄審查費用新臺幣 1,000 元整。
- 八、來稿請於主旨註明投稿《廣譯》，備妥 PDF 與 Word 檔全文及著作授權書，逕寄 trans@nccu.edu.tw 信箱。
- 九、本期刊聯絡電話、傳真、以及 E-mail 地址為：
電話：(02)29393091 轉 62743
傳真：(02)29390459
E-mail：trans@nccu.edu.tw
- 十、本徵稿章程則經本刊編輯委員會通過，報請翻譯與跨文化研究中心委員會會議核備後實施，修正時亦同。

國立政治大學外國語文學院翻譯與跨文化研究中心
《廣譯：語言、文學、與文化翻譯》稿件格式

一、稿件格式

- (一) 來稿請用 Word 文字檔處理，以 A4 紙隔行橫打；摘要每頁 34 字*38 行，論文每頁 34 字*30 行。
- (二) 稿件以 2 萬字、不超過 A4 規格 20 頁為原則，全文請統一以 12 級字體繕打，中文部分請使用新細明體、外文部分請以 Times New Roman 橫式隔行繕打（每頁版面上下各空 2.54 cm 及左右各空 3.17 cm）。
- (三) 參考文獻如中外文並存時，依中文、英文、其他外文順序排列。中文文獻應按照作者或編者姓氏筆劃排列（如為機構亦同），英文、其他外文則依作者或編者姓氏字母順序排列。
- (四) 來稿首頁為中文、英文、其他外文摘要，須載有：
 1. 論文題目：題目宜簡明。
 2. 作者姓名：作者姓名列於論文題目下方。
 3. 論文摘要：論文應附中文、英文摘要（500 字以內）及關鍵詞（6 個以內）。以英文外的其他外文撰寫之論文，請一併附上中文、該外文、英文共 3 頁摘要（500 字以內）及關鍵詞（6 個以內）。
 4. 所屬單位與職稱：請在作者姓名之後插入註腳*書寫，包括作者姓名、職稱、所屬學校、系所或研究單位。作者如不只一位，則以**、***等符號類推，以便識別。
- (五) 來稿的裝訂順序為中文、英文、其他外文摘要（及關鍵詞彙）、正文（及參考文獻或註釋）、末頁資料及圖表。圖表編號必須與正文中之編號一致。

二、標點符號

論文之中文部分請用全形之新式標點符號。「」（引號）用於平常引號；『』（雙引號）用於第二級引號（即引號內之引號）；《》（書名號）用於專書、期刊等標題，如《外國語文研究》；〈〉（篇名號）用於論文及篇名。

三、子目

篇內各節，如子目繁多，請依各級子目次序標明。

- 例：第 1 章 → 1.
第 1 章、第 2 節 → 1.2
第 1 章、第 2 節、第 3 項 → 1.2.3
第 1 章、第 2 節、第 3 項、第 4 分項 → 1.2.3.4

四、分段與引文

- (一) 每段第一行第一個字前空全形兩格。
- (二) 直引原文時，短文可逕入正文，外加引號。
- (三) 如所引原文較長，可另行抄錄，每行前空全形四格。

五、註釋

- (一) 註釋置於每頁下方，中文註釋以新細明體 10 級字、外文註釋以 Times New Roman 10 級字橫式書寫，每註另起一行，以細黑線與正文分開，其編號以每篇論文為單位，順次排列。
- (二) 註釋號碼，請用阿拉伯數字，如 1、2、3。如為正文之文字，請以上標方式置於正文右上角之標點符號後方。如為引文，則以上標方式置於引文末之右上角，如：新思潮派¹，是以東京大學的學生為中心的同人雜誌「新思潮」²為據點，在文壇上相當活躍的新銳作家集團。³
- (三) 引用文獻格式（依 MLA-Style），方式如下：

在正文中直接列出作者及頁數，如：(劉崇稜 133-134) 或：楊永良在文中提及…… (18-21)。

凡該引用作者超出兩筆文獻，需於頁數前加上該篇文獻之篇名「簡稱」，如：

正文：

Hypertext, as one theorist puts it, is “all about connection, linkage, and affiliation” (Moulthrop, “You Say,” par.19).

文獻：

———. “You Say You Want a Revolution? Hypertext and the Laws of Media.”
Postmodern Culture 1.3 (1991): 53 pars. 12 July 2002

<http://muse.jhu.edu/journals/postmodern_culture/v001/1.3moulthrop.html>.

請避免以文獻之「出版年」代替文獻篇名之「簡稱」。詳細說明請見《MLA 論文寫作手冊》。

註釋內引用文獻的型式與正文同，惟須在全篇論文之後的參考文獻中，詳細列出完整出版資料。其他各外國語文參考文獻之寫法，見格式要求「九、參考文獻」中所列型式。

六、製圖與圖片

- (一) 圖片面積不可過大，能清楚辨識內容即可。
- (二) 圖片須附有編號、標題或簡短說明，皆置於圖形之下。
- (三) 字體不宜過大，應配合圖形之尺寸，以能清楚辨識為限。
- (四) 放大的圖形應說明放大比例，並請注意縮小製版後線條是否清楚，字體是否足以辨識。

七、製表

- (一) 表之製作，須在表格比文句更能表達文義時方為之。
- (二) 表格須配合正文加以編號，並書明表之標題。若有進一步的解釋，則可另作註解。標題應置於表之上方，註解應置於表之下方。
- (三) 表格文字使用簡稱時，若簡稱尚未約定俗成或未曾在正文中出現，則須註記全稱。

八、誌謝

誌謝詞應於中文、英文、外文摘要頁的「摘要」二字後方插入雙米號註腳，謝詞宜力求簡短扼要。

九、參考文獻

不以註釋方式引用文獻書目之完整出版資料者，須在全篇論文之後列出全部參考（引用）文獻之完整資料，依中文、英文、其他外文排列。各參考文獻寫法如下：

- (一) 專書：
 - (中文) 林壽華。《外語教學概論》。台北：書林，1998。
 - (英文) “You Say You Want a Revolution? Hypertext and the Laws of Media.”

Postmodern Culture 1.3 (1991): n. pag. *Project Muse*. Web. 12 July 2002.

(二) 期刊：

(中文) 張月珍。〈英語帝國的解構與再建議：網際網路全球化時代的語言文化政治〉。《文山評論》1.35 (2003年1月)：105-126。

(英文) Eilola, John. "Little Machines: Rearticulating Hypertext Users." 3 Dec. 1994. Web. 14 Aug 1996.

(三) 電子資源參考文獻範例

(中文) 劉維公。〈現代社會之工作與休閒〉。《現代社會電子期刊》，15。2001。
<http://homelf.kimo.com.tw/lamshuikuen/> (瀏覽日期：2002.5.18)

(英文) Eilola, John. "Little Machines: Rearticulating Hypertext Users." 3 Dec. 1994. 14 Aug 1996. <<ftp://ftp.daedalus.com/pub/CCCC95/jo>>

(四) 文獻或書目資料

參考文獻請以 MLA 格式呈現。以英文撰寫之原稿，參考文獻如為英文以外之其他語文 (含中文)，請以英文呈現或自行轉換為羅馬拼音。以中文撰寫之原稿，中文參考文獻可原樣保留，無需轉換；但參考文獻如為英文以外之其他語文，請以英文呈現或自行轉換為羅馬拼音。中、外文參考文獻請分別呈現 (依序為中文在前，外文在後)。

(五) 已接受刊載但尚未發表的參考論文題目，需加註「排印中」字樣，置於刊載期刊或書名之後。若引用未發表的調查資料或個人訪談，則須在正文或註釋內註明，不得列入參考文獻。

十、校正

所有文稿均請作者自行校正，務請細心檢視 (特別是圖表與公式)。若有錯誤，請在最後校稿上改正，校正完畢請儘速回傳電子檔。

◎中文、英文摘要格式範例：中文請用 1.15 倍行高，外文請用 1.5 倍行高

範例：

中文題目（標楷體 18p、置中）

（空一行）

作者中文姓名*（新細明體 12p、置中）

（空一行）

摘要（標楷體 15p、置中）

（空一行）

中文摘要內文（標楷體 12p、1.15 倍行高）.....

.....

.....。

（空二行）

關鍵字：○○○、○○○、○○○、○○○、○○○

* 作者所屬單位與職稱（新細明體 10p）

Example:

Title (Times New Roman 18p, center align)

(skipping a line)

Name* (Times New Roman 12p, center align)

(skipping a line)

Abstract (Times New Roman 15p, center align)

(skipping a line)

Abstract contents (Times New Roman 12p, 1.5 space line).....

.....

......

(skipping 2 lines)

Keywords: ○○○, ○○○, ○○○, ○○○, ○○○

* Affiliation and Job Title (Times New Roman 10p)

本章則經本刊編輯委員會通過後實施，修正時亦同

◆ 學術論文

黃佳慧／《和訓三体詩》之漢詩俳譯技巧初探

◆ 翻譯作品

吳敏華／Emily Dickinson (1830-1886) Une abeille s'invitant à
l'éternité

吳敏華／漆漆汪洋