

# 從動勢與詩境分析魏崙的一首詩 《屋頂上有天》

金 戴 熹

## 引 言

Le ciel est par-dessus le toit,  
Si bleu, si calme!  
Un arbre par-dessus le toit,  
Berce sa palme!  
La cloche dans le ciel qu'on voit,  
Doucement tinte.  
Un oiseau sur l'arbre qu'on voit,  
Chante sa plainte.  
Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là,  
Simple et tranquille.  
Cette paisible rumeur-là  
Vient de la ville.  
---Qu'as-tu fait, ô toi que voilà  
Pleurant sans cesse,  
Dis, qu'as-tu fait, toi que voila,  
De ta jeunesse?

上面是法國詩人魏崙（Paul VERLAINE 1844-1896）在1887年寫於獄中的詩，我們暫譯為「瓦上有天」。

魏崙雖一度被視為偉大的詩人，在他死前兩年被選為「詩人王子」，但接下去的第

從動勢與詩境分析魏崙的一首詩《屋頂上有天》

二代人已把他置於藍波(Rimbaud)、馬拉梅(Mallarmé)和阿波里奈爾(Apollinaire)之下。安德列·布魯東(André BRETON)更認為：「高估了魏崙是象徵主義時期的一個大錯誤。」(註一)魏崙在法國文學史上的地位始終不是最高。然而，他的好幾首詩歌特別獲得國人的喜愛。他的「秋歌」(Chanson d'Automne)曾一再被譯為中文，那是由於它的音樂性強，倒是可以理解的。但，這首「屋頂上有天」並無特別驚人的音樂性，而它被兩代至少八家的中國人譯成中文，譯者之中不乏有名的詩人和名翻譯家(註二)。這，是什麼原因呢？

這首詩有兩個特點。就藝術手段來看，它是利用實物的安排次序和視點(focalisation)的模稜變化造成讀者心理視覺的動勢；就詩境來說，它由靜到動，由點到面，由景入情。我們認為以上的特點暗合中國詩的某些審美特點，因而獲得了國人的喜愛。

本文擬分兩個部分討論。第一部分大略將「動勢」在藝術上的重要性作一個簡述；第二部分則從漢語語法上與該詩動勢的關係以及該詩詩境的進展和中國詩絕句特色兩方面來分析魏崙的這首詩。

在進入正文以前，我們有下面一點說明：本文討論的對象為法文詩，引用的著作有中文及西文。為了統一起見，本文格式與我國傳統論文格式略有不同，如文內註的標號均列於逗點、句點、支號等標點符號之前，並一概以公元紀元表年代。

## 第一部分：動勢和藝術的關係

### 一、動勢與舞蹈、音樂和造型藝術

舞蹈，應該說是人類最早而且成熟得最早之藝術形式(註三)，而舞蹈和音樂是分不開的。

鍾嶸在《詩品》中開宗明義地說：「氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠。」(註四)在這裏，鍾嶸把人類的舞詠(舞蹈音樂和詩)和宇宙生命現象聯繫了起來。這和朗格把舞蹈的「虛像」和人類生命的進程樣式聯繫起來非常接近，朗格說：舞蹈「表達了創造者立即的、體驗到的、情緒生命的樣式」(註五)。人之在舞蹈中獲得快感

，是因為它「表達了人類感覺實質的一種視覺形式」。

繪畫是靜態表現的視覺藝術。線條和色彩沒有舞蹈的動勢，也不像音樂那樣，直叩人類脈搏的律動。然而，造型藝術家對動勢的追求有很豐富的經驗。西歐藝術把動勢明顯地引進繪畫，在巴洛克風格中已很明顯了(註六)。魯本斯的《呂西柏三女遭劫持》(註七)中兩個男人在馬上的騎姿，馬的奔馳和豎立，女人掙扎的軀體構成的弧線，都是企圖以靜態的藝術手段來達到動態的視覺效果。浪漫主義興起，作品中的生命力與流動感受到進一步的重視，德拉克洛瓦的《獵獅圖》表現了獵人和獅子如舞蹈般的動姿(註八)。於是，馬、河流、火車、舞姿、飄揚的旗幟、舒卷的煙與和雲以及水的粼粼波光都成為浪漫主義畫家的重要題材。對生命意義的追求進而給合了十九世紀科學實驗的理念，畫家竟把一個動態分解，重複地出現在同一個畫面上。吉亞郭莫·巴拉(GIACOMO BALLA)(註九)的《陽臺上奔跑的小女孩》(1912)在畫面上構成的分解的重複形象，頗有一點像電影斷片前出現的多重形象。馬塞爾·杜尚《下樓梯的裸體》也是如此(註一〇)。這些未來主義與達達藝術的觀念打破了區分空間藝術和時間藝術的藩籬，到了廿世紀的六十年代末期，出現了電子感應的雕刻與多媒體的藝術。

動勢和造型藝術的關係，在中國的書法上特別突出。李澤厚主編的《中國美學史》內的一段話對此說得很清楚：《草書勢》在對草書藝術的形象感受的描述中突出了草書藝術所具有的一個重要特點，那就是對於事物、生命的運動的表現。它用來形容草書給人的美的感受的種種事物，如「竦企鳥時，志在飛移，狡獸暴駭，將奔未馳」，「餘綫虬結」，「騰蛇赴穴」，「注岸崩崖」等等，都充滿了強烈的運動感。〔……〕草書〔……〕極大地擴展了書法表現情感的可能性，並且使本來是訴之視覺的書法藝術具有接近於時間的藝術——音樂的特徵(註一一)。

在繪畫的理論方面，謝赫六法中第一條便是「氣韻生動」。張彥遠談到氣韻生動說：「所以氣韻雄壯，幾不容纖索」(註一二)；他指的就是要奪畫面而出的強烈動勢。趙頰孟論花色，稱「妙處在生意浮動」(註一三)。在不勝枚舉的例子中還有明代的高濂，他在《燕閒清賞箋論畫》中提出「天趣、物趣、人趣」，重點集中在「林樹要搖動生風；人物要顧盼，步履轉折；花鳥要有飛鳴之想；人趣則要求其「神氣生意運動」(註一四)。

## 二、動勢在文學中的位置

在文學中，動勢的位置究竟如何呢？

文學作品的素材是文字，既沒有舞蹈、音樂那訴諸節奏和律動的藝術手段，可以直叩人的情緒，也沒有造型藝術訴諸視覺的線條和色彩，動態的形象，甚至製造視覺的錯覺，光和運動的物體（Lumino-cinetique）來打動觀者，但運動却是文學中常被作為審美的條件被提出來的。釋皎然說過這樣的話：「行神如空，行氣如虹，巫峽千尋，走雲運風。」又說：「高手述作，如登荆巫，觀三湘鄢郢之盛，縈回盤薄，千變萬態〔…〕或極天高峙，萃焉不羣，氣盛勢飛〔……〕。」（註一五）又如陸機說的：「沈辭拂悅，若遊魚銜鉤而出重淵之深，浮藻聯翩，若翰鳥纓繳而墜層雲之峻。」（註一六）用這些動勢以模擬的方式描述和讚美文學，說明了文學中動勢因素的重要性。

西方的批評或分析，尤其是較近代的，特別着重字、句、節的實質體的分析。作為批評文學和藝術的審美要素。在音的運動方面，甚至通過示波器（oscillographe）或記波器（kymographe）來把聲音的運動用圖象表達出來。文學中印象派的作品一般被認為和印象派的畫一樣，具有「創造而且呈現運動」的特點（註一七）。但與詩比較，畫似乎佔了一些優勢，因為它可以用形象直接訴諸視覺習慣。所謂「登山則情滿於山，觀海則意溢於海」（註一八）造型藝術作為客觀實物的移位（transposition）和模仿，也往往具有相同的效果。孫暢之言劉褒畫稱：「曾畫雲漢圖，人見之覺熱；又畫北風圖，人見之覺涼。」（註一九）。然而，如說詩給我們的感動一定低於造型藝術顯然是絕大部分的人所不能同意的。相反的，詩與畫往往被視為相通的，甚至是相同的（註二〇）。

造型藝術和文學都是通過視覺來打動觀者和讀者。而眼睛不過是個接收器，把收到的訊息傳給我們的意識，這是羅馬時代科學家就作出結論的（註二一）。如果我們同意康拉德·菲德勒（Conrad FIELDLER）的看法，造型藝術是否比文學佔優勢這樣的討論也就成為非常次要的了。他說過：「即使是最簡單的感官印象……它們似乎只是思考運作中的原料而已，也正構成了屬於精神層次的現象。」（註二二）我們似乎可以相信，造型藝術所提供的原料和文學所提供的，最後都同屬於精神層次的現象。文學要多經過譯碼的手續而已。

當然，詩與畫究竟各自有其特殊的媒介，是很難絕對等同起來的(註二三)。在這裏，我們所要強調的只是，繪畫往往被認為是與詩相通的藝術。在下面第二部分魏崙的詩的分析中，我們要進一步指出，從某一個觀點來看，詩的媒介甚至可以達到繪畫的媒介所達不到的效果。

### 三、小結：動勢為一切藝術的原型

鐘嶸把人類的舞詠（舞蹈、音樂和詩）和宇宙的生命聯繫起來。從一個寬廣的角度來看，由舞蹈和音樂出發，西方的某一些藝術哲學家認為，一切的藝術都脫離不了一個原型，那就是運動。

沃爾夫岡·孔勒 (Wolfgang Köhler) 把人的內心生命節奏和音樂的律動聯繫起來看。他說：「人的內心活動，無論是情緒性的或者是知性的，其所表現出來的發展典型，我們可以給它們一些名稱，也就是可以用那些本來描述音樂上發生的情況的辭彙來指稱它們。諸如：升高、減弱、加速、漸慢。」(註二四)換一句話說，就是節奏，就是運動。

如果說沃爾夫岡·孔勒從音樂的律動來反觀人的內心生命的節奏，讓·杜丁 (Jean D'Udine) 則倒過來，把音樂的律動視作「感覺形式的有聲的投射」(註二五)。他說：「凡是樂調即一系列的態度」(註二六)又說：「每一樣感覺實際上都帶出特別的舉止，所有的舉止，一點一點地為我們顯示了生命主要的特質：運動。」(註二七)讓·杜丁把這個觀點推廣到所有的藝術，認為人內心生命的節奏，是音樂結構的原型，也是一切藝術的泉源，藝術家的工作只不過把內心的節奏形式轉換成藝術而已：「每一個藝術家是一個變換器；所有的藝術反應莫非是一種轉換。」(註二八)基於相同的觀點，音樂學家翁·何斯林 (von Hoeslin) 把舞蹈、造型藝術、思想、感覺等全和音樂等同起來。(註二九)

動勢和音樂舞蹈的關係是顯而易見的；它和造型藝術的關係也十分密切，但在文學作品（在這裡是詩）中起的作用，則有不受到應有的重視的可能。為此，我們不惜以較長的篇幅作了上面的說明。藝術所表達的莫非是生命的樣式，離不開運動。下面，我們就按照引言所說，進行第二部分的討論，即對該詩進行分析。

## 第二部分：詩的分析

在分析魏崙的這一首詩之前，我們要大略介紹一下這首詩寫作的背境(註三〇)。

魏崙 (Paul VERLAINE 1844-1896) 少年時代起就有情緒上的問題。十五歲那年停止了宗教行爲。他常因覺得自己體貌醜陋而悲傷，深陷於孤獨中。二十二歲時，結識了瑪蒂爾德·莫德 (Mathilde MAUTE)。他的父母和親友鑒於魏崙酗酒而且有同性戀的傾向，都鼓勵他們結婚，瑪蒂爾德當時才十六歲。婚後不到一年，1871年的夏天，一個年僅十七歲的無名詩人寫信給他，寄給他自己的第一批詩作，並請求資助他來巴黎。這個青年詩人就是阿居·藍波 (Arthur RIMBAUD)。藍波來巴黎被安排住在魏崙的岳家，不久就和魏發生「曖昧」的關係。魏崙和瑪蒂爾德勃谿屢起，魏崙甚至數次威脅要殺她。

1872年七月，魏崙和藍波雙雙到了比利時，九月赴英倫，之後，又回到比利時。藍波很快就開始無法忍受魏崙了，二人常常爭吵。1873年九月十日，爭吵中，他向藍波開了三槍，因而被判兩年徒刑，先在北京布魯塞爾執行，二個月後轉到孟斯 (Mons) 監獄服刑。1874年五月，孟斯監獄長告訴他，法院批准了他的妻子瑪蒂爾德和他分居分產的要求。魏崙感到十分痛苦，恢復了宗教信仰。他後來將獄中的詩作集爲一冊，題爲“Sagesse”(暫譯爲「不惑集」) 該集的詩均無標題，一般以首句作標題。「屋頂上有天」就是集中的一首。詩雖成於1873年九月，他恢復宗教信仰之前，但是很明顯地已印着宗教情愫，是該集中的一首好詩。附帶要指出的是這首詩是商籟 (SONNETTE) 但並不是標準的兩節四行詩組 (QUATRAIN) 加上一節六行詩組 (SIZAIN) 或兩節三行詩組 (Tercet)，而是四節四行詩組，共有十六行。下面是該詩的中文逐字直譯：

天空／是在上／屋頂，

如此／藍，如此／安寧！

一棵／樹，／在上／屋頂，

款擺／它的／枝葉。

(鐘樓的) 鐘／〔在／天空／人／看見(的)〕，

悠揚地／響。

一隻／鳥／〔在／樹（上）／人／看見（的）〕，  
    鳴唱／它的／悲歌。  
我的／主，我的／主，／生（活一命）／在／這兒，  
    簡單／且／安寧。  
這／恬逸的／人聲，  
    來／自／城廂。  
你／做了／什麼，／喔／你／在這兒，  
    哭泣／不休，  
說，／你／做了／什麼，／喔／你／在這兒，  
    把／你的／少年時光？

## 一、動    勢

### (一)實物的排列

這首詩八家的翻譯各有珠璣，我們都不採用，是因為逐字直譯，更適宜於我們的討論。

在第一部分裏，我們約略提到印象派文學和繪畫都是以動勢為主要特色之一的。魏崙的詩的論者，有下面的這一段話：

「印象派的詩和畫之間有一個共同的特色，那便是創造而且呈現運動」（Festa-McCormick, p. 147）。肯瑪·愛根達爾（Kingma-Eijendaal）也提出了左拉印象派作風作品中運動的重要性。凡種種技術能誘發運動的，對這種藝術創作都十分重要，否則，「畫」就成了靜止的了。而靜止的呈現是無法在觀者或讀者身上產生感官的效果，因為抽象概念是無法被感覺到，或通過直覺來感受的。〔……〕羅素·金（Russell KING）在他重要的一篇文章《魏崙的動詞感覺》中清楚地證明了一點，魏崙之所以能夠把一個「場景」寫活——也就是把暗示的感覺令人有直接體會之感——其主要的法寶之一便是他對積極動詞和動詞片語（active verb and verbal words）不尋常的選擇和使用。」（註三一）

從動勢與詩境分析魏崙的一首詩《屋頂上有天》

誠然，魏崙《屋頂上有天》這首詩也是通過暗示的手法來「創造而且呈現運動」的。可是，就這一首詩來說，動詞的作用並不是沒有，但並非最重要。而對中國的讀者來說，打動他們的力量主要來自實物排列以及觀點的變化所引起的心理視覺的運動。我們在這裏先談實物排列的問題。

四行詩先後鋪陳出了幾個實物：屋頂、天空；屋頂、樹。第一句的兩個實物「屋頂」「天空」借着「在上」(par-dessus) 這個副詞確定了它們在觀察者的眼中出現的次序。觀察者從囚室小窗看出去，先看到了屋頂，然後目光上升，看到了天空，這是一個由下向上的視覺運動。這運動重複進行了兩次；第一次由屋頂上升看到天空，第二次又從屋頂開始上升，看到樹。

我們說觀察者的目光先看到屋頂，上升之後才看到天空，所憑藉的是第一個詩句中的副詞「在上」(par-dessus)。在法文中如逢 A par-dessus B 時 (A 在 B 上)，B 是定位基準點，A 則是被定位點。所以 B 在 A 之前出現。

在這裏，讀者在觀察者 (囚犯／詩人) 的暗示下，視線兩度往返，由屋頂向上運動。對窗外的實物和視覺的運動，讀者的確「有直接體會之感」。但這種感覺不是上文羅素。金所說的魏崙對「動詞的不尋常的選擇和使用」的結果。相反的，在這一個小節內用的是聯繫動詞 être，是最不具表情的動詞。使用它實在無法避免：少於此，詩人便難以不觸犯語法的規律了。在這裏，產生效果的，只是實物 (其實只是文字) 冷冷的排列以及「屋頂」這個字的重複出現。

我們上面說過，繪畫在動勢上似乎比文學佔優勢，因為它可以用形象的模擬直接訴諸觀者的視覺。然而，僅就動勢的觀點來看，這四行詩組給我們的感動實際上並不亞於繪畫。在這裏，不但不亞於繪畫，反而有凌駕其上的趨勢。因為其所造成的視覺動勢只有在文學或電影中才能達成，繪畫是無能為力的。繪畫只能一次呈現，並且必須在「屋頂上有天」和「屋頂上有樹」之間作一個選擇。文學却能把時間的因素加進來，達到這樣的 effect (拙著三)。

而通過文字的排列，達到視覺動勢的效果，是漢語的特色之一。

稍微注意漢語和一般西方語言不同的人都知道，漢語中表達時間的手段遠不若後者那樣豐富：時態是不存在的。在拉丁文中，字在話語中位置的變換則不影響本意。如 Pater amat filium 即使易位為 Filium amat Pater，意思不變。在拉丁語系的語

言中，這特性或多或少地保存了下來。漢語語法家自馬氏文通時代開始，歷來在西方語文的語法基礎上為漢語尋規律。在時間的問題上，注意力集中在表達時間的副詞或表示動作完成的虛詞（了、過、完……等字）。然而幾乎沒有語法家着重提出漢語中的一個和時間有關的重要特點，那便是：在漢語的話語中，「字」出現的次序和實際事件發生的時間次序有更大的平行度。所以漢語的話語，有一點像中國繪畫的手卷，手卷的逐漸打開，符號（文字或圖象）的一一出現和事件時間平行發展。在漢語中，主格、賓格、與格等詞類甚至包括動詞、形容詞、名詞基本上是依據其相對排列次序決定的。（我打你」和「你打我」固然不同，「我坐火車去城裏」和「我去城裏坐火車」；「我在桌上跳」和「我跳在桌上」等等意思也不一樣。有時，漢語中字的排列位置變易在實質上彷彿並沒有改變原意，但其附加意義會有變化。如：

1. 主席團坐在臺上。
2. 臺上坐着主席團。

表面上看來，這裏涉及的是：一個臺子，臺上有主席團，兩個句字都說同一件事。但由於漢語中排列次序的重要性，使第一個句子成為一般敘述句，以比較中性的立場告訴人們主席團的位置，而在第二個句子內「臺上」被作為與「臺下」的相對位置提出來而有可能暗示敘述者（或觀察者）是以相對於「臺上」的身份說出來的。一個在語義上起着這樣重要作用的機制，我們應該考慮把它認為是「語法」規律吧。但由於漢語中的這一個特色在西方語言中雖也存在着，但遠遠不那麼顯著，所以以西方語法為藍本的漢語語法家往往忽視了它語法上的重要性。

這一個特色雖然未為語法家作為漢語語法規律提出來，却早已有人從詩的角度注意到了而且作出了出色的討論。我們特別提出葉維廉和高友工、梅祖麟兩位。他們從漢語語法着手，對唐詩作出分析。三位的大作已是這方面重要文獻。他們的分析鞭劈入裡，微引廣博。我們之所以還要在這裏在他們大作的基礎上作討論，莫非是希望強調漢語這一個特點在讀詩上所引起動勢的作用而已。

王力在他的《漢語詩律學》中以「語法」來重組中國詩句中的字，認為「綠垂風折筍，紅綻雨肥梅」在語法上應被讀為「風折之筍垂綠，雨肥之梅綻紅」。對此，葉維廉提出質疑（註三三）。葉維廉說：「在詩人的經驗裏，情形應該是這樣的：詩人在行程中突然看見綠色垂着，一時弄不清是什麼東西，驚覺後一看，原來是風折的竹子。」葉維廉

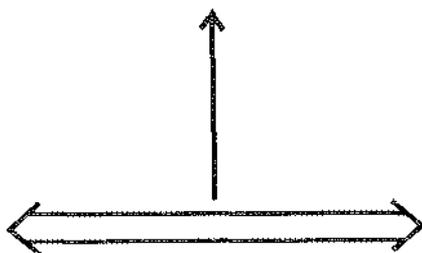
### 從動勢與詩境分析魏嵩的一首詩《屋頂上有天》

以詩人的敏感，體味到漢語的這一個特質，所以對這兩句詩作出了極為恰當的解讀。他接下去說：「這是經驗過程的先後，如果我們的語言有一定的文法，在表現上，它還應配合經驗的文法。『綠——垂——風折筍』正是語言的文法配合經驗的文法，不可以倒過來。」對這個問題的癥結，葉維廉呼之欲出，却終因他慄於語法的積威而採取了妥協的態度，聲稱語言文法之外，還有一個「經驗文法」。事實上，語法是從語言內部歸納出來的規律，只能有一個，不能有兩個，尤其不能有兩個互相衝突的語法系統。

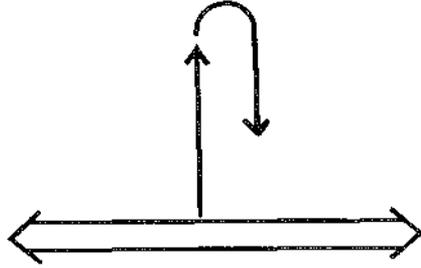
梅、高兩位的大作「論唐詩的語法用字與意象」久炙人口(註三四)。該文精闢地分析了唐詩上種種問題，但對漢語語法中這個特點似乎未給予足夠的重視。他們認為，像「江楓漁火對愁眠」這個句子中，「江楓」和「漁火」都是並列的名詞片語，其間並無語法的聯繫(註三五)。這看法是可以理解的，因為漢語排列次序的重要性在此並不明顯，「江楓」和「漁火」落在一個層次上，先看「江楓」或先看「漁火」，既無意義上的困擾，也似乎無損詩境（實則這一個先後次序也是合乎一般中國詩由靜到動的習慣的）。但把「江漢思歸客，乾坤一腐儒」的「江、漢」和「思歸客」也視為「並列」的名詞片語(註三六)，就比較難以解釋詩的視覺由恢宏的江漢收縮到一個腐儒身上那種大網罟地收攏在一點的效果。「江、漢」和「腐儒」固然如梅、高兩位所說的，是強烈的一大一小的對比，其中更有先大而後小的運動感在內。這個審美特點在下面的一組詩句表現得特別明顯：

大漠孤煙直，長河落日圓。

在這裏，視覺拉到最大限度，和天比高與地同闊：先（一次或數次）橫掃「大漠」，然後由大漠的一點，隨「孤煙」仰奔天庭，其運動可以這樣的一個示意圖表之：



人類的視線總是在人世間運行之後終於仰望上空(註三七)。第二句「長河落日圓」和上句相似，只是我們可以想像，垂直視覺運動是先自下而上然後再落回到「長河」上：



讀這兩句詩，讀者的快感首先是感官的，而詩人也和《屋頂上有天》中的囚徒一再把視覺的運動向上拉一樣，有某一種形而上的潛意識的要求。這一點，我們在下文詩境的變化中再加討論。

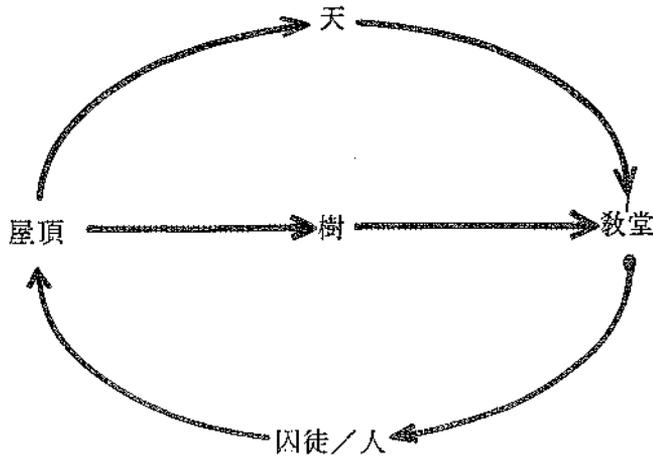
理解了漢語中文字排列的重要性，我們也就能解釋，何以中國讀者對《屋頂上有天》第一小節中實物排列所造成的動勢特別敏感了。現在，我們繼續往下看。

第一小節的第二個二行詩組使用了動詞「款擺」。Bercher 這個動詞由 berceau（搖籃）衍化出來的，是推動搖籃擺動的意思，可引申為安慰、安撫等義。這個動詞用在這裏誠然是羅素·金所說的不尋常的選擇和使用。有關這個動詞的使用和詩境的關係，我們放在下面討論，這裏，我們要指出的是，這個動詞的出現，改變了運動的方向：把舉目向天的垂直運動拉到人間，變成了水平運動，然後樹的枝葉淡出、鐘的形象疊入。樹枝的搖動消失在鐘的擺動裏。

第二小節裏出現的教堂的鐘樓有兩個特點。從造型的角度來看，教堂挺立於以藍天為底色的背景上，其造型意象和樹與藍天的關係可比擬。我們可以說，教堂的鐘樓這一個造型意象，是由樹引出來的。第二個特點是，教堂鐘樓，顯然只存在於囚徒聽到鐘聲之後的想像中，並不真正出現在囚室窗外的一方天空裏。所以詩人說鐘（樓）存在於「人所共見的天空裏」（我們在譯文中把這個從屬子句放在方括弧內）。鐘聲一起，詩人進入鐘樓的聯想，然後再度投視線於窗外，他看到樹上的鳥。囚徒憬悟了生命的意義，於是以前新面目的我去呵責哭泣中的我。兩個「我」重疊。到此為止，這首詩通過暗示

## 從動勢與詩境分析魏崙的一首詩《屋頂上有天》

的方式在讀者的視覺上產生動勢的，是實物的逐一出現、重複、淡出和疊入。這動勢的流程可以用下圖表之：



### (二)視點的飄移

造成動勢的第二個因素，是觀點的模稜性和飄忽性。關於這一個因素，且先看一看中國詩歌的特色。對此，上面提到的葉文和梅高兩位的大作也非常精闢地討論過。比如說，葉維康就李白的《玉階怨》（玉階生白露，夜久浸羅襪；却下水晶簾，玲瓏望秋月。），說了下面這一段話：

是「誰」却下水晶簾？是「誰」望秋月？詩中的環境提供了一個線索：是一個線索：是一個深夜不能眠的宮女。但沒有用「她」或「我」這類的字，有一個特色，那便是讓讀者保存着一種客觀與主觀互對互換的模稜性；一面我們是個觀眾，看着一個命運情境的演出在我們的眼前，一面又化作宮女本身，扮演她並進入她的情況裏，從她的角度去感受這玉階的怨情。一者是景，一者是情，一時不知何者統領着我們的意識。我們可以說，「情景交融」的來源之一，便是主客既合且分、既分且合的狀態（註三八）。

讀中國詩不需作出上面的理性分析而進入這種情況應該是大多數人都經驗過的。之

所以會形成「主客觀既合且分、既分且合」的狀態，主要的原因自然是觀察者「非人稱化」。這種感覺在下面柳宗元的「江雪」（註三九）中表現得更為明顯：

千山鳥飛絕，萬徑人蹤滅；  
孤舟蓑笠翁，獨釣寒江雪。

僅就實物的排列來看，讀者的心理視覺由高而廣闊的「天際」盤旋「千山萬徑」而下，終於凝聚成一點，落在「孤舟漁翁」的「釣絲」上。視覺落差的動勢驚人，令人心曠目眩。

但另外一個造成動勢的因素是視點的「非人稱化」。

視點在這裏至少有三個可能性：一是山徑上的詩人，他俯仰在「飛鳥絕，人蹤滅」的天地間，看到深潭中孤舟上獨釣的漁人（註四〇）。然而漢語詩歌的表達方式並不排斥，寫詩的根本就是這天地中獨一無二的漁人（兼詩人）自己：他四顧環宇，傲然自況（註四一）。詩人／漁翁可以一分為二，可以二合為一；也可以忽一忽二或忽此忽彼。讀者誦詠玩味時固然不必去細細分析，但無法不受到這觀點恍惚的影響而感到空間飄忽移動。這裏沒有宮女來邀我們和她共度悲劇，有的只是一片空白，絕對的岑寂。讀者的快感，很大部分來自這種在空白岑寂中視點的恍惚和飄移，也就是我們所強調的「動勢」。

現在再回來看《屋頂上有天》。這首詩的視點變化凡三折。

第一小節以平淡中性的方式開始，令人有非人稱的感覺；在第二小節內，以不定人稱代名詞“on”使個人的視點擴大到詩人囚徒以外的眾人；詩人在第三小節內的驚呼「我的上帝，我的上帝」，讀者於焉肯定了這首詩的第一級參與視點（extradiégétique-homodiégétique）；到了第四小節，又一變而為戲劇對話。

第一小節內的實物的鋪陳雖然沒有點明視點，讀者從視覺的冷淡客觀特質中，感到強烈的變化視點（focalisation variable 也稱為全知視點）。在第二小節內，因為人們（on）這個不定人稱代名詞的出現而擴大。視點在這裏固然並非像上面「江雪」那首詩一樣模稜，仍然會使人在剎那間感到有兩個視點的互動和互滲。

我們知道 on 這個不定人稱代名詞是法語的一大發明，拉丁文中原是沒有的（拉丁文用第三人稱多數來表達）。而 on 是從拉丁文「人」（homo）漢變出來的，其在

從動勢與詩境分析魏崙的一首詩《屋頂上有天》

法語中的功能，很早就固定下來了。比如「羅蘭之歌」裏所用的 *on* 就具有今天 *on* 的涵意：*Eniz queom alast (avant qu' on allat...../在人們走之前……)*。*on* 可以代替第一、第二或第三人稱。代替第三人稱時，*on* 的涵意很明白“*On est venu/有人來了（但不知道是誰）*”和“*Il est venu/（我和你知道的）他來了*”可以說是相對的。然而，當 *on* 用來代替第一或第二人稱時，涵意就具有相當複雜而細緻的變化了，是一種比喻用法（*emploi figuré*）。用 *on* 來代替 *je*（我），一般是要達到含蓄的效果，避免因為用「我」太過明顯赤裸。如 Molière 的 *Tartuffe* 中 Elmire 對 *Tartuffe* 說：*Oui, l' on a des secrets à vous y révéler (v. 1368)* 這句話裏，*on* 就是 *je*，只是出於羞惡之心，Elmire 不願說「我」，而說：人家有秘密要告訴你嘛（註四二）。

由於“*on*”的多義性，讀者產生了瞬間的遲疑，但立即體味到視點的擴展。我們上文說過，詩人看不到鐘樓，他所聽見的鐘聲固然也蕩漾在他所見的那小小的一方天空中，鐘樓却是矗立在他所看不見的天空中，他通過聽覺，設想了「人們」的視線。讀者接受了「設想」的暗示。讀者到此為止雖然一直認同詩人囚徒的有限的視域，但「人們」的出現，使他的視域忽然間開闊起來。他幾乎立即代替詩人看到了鐘樓，看見了教堂，看見了廣闊無垠的天地。這裏，視點忽然的擴張所造成的動勢，固然和「江雪」中的動勢不同，却也是一種飄移，一種恍惚。

這個子句除了造成視點的轉變和視域的擴大外，其音樂性也起配合作用。“*La cloche dans le ciel qu' on voit*”這個句子的前半部是由擦輔音（*f. z. s*）和閉塞母音的結合，到了“*qu' on voit*”進入響亮的子音和開闊的母音（*v. w. a*）的結合，猶如從提琴高而細澀的音，突然跳到亮麗的大提琴甚至鑼鈸的敲擊。接下去的一句是對稱的：*Un oiseau sur l' arbre qu' on voit*，也是把本來僅有一截的樹，突然間整株展現出來，視點的擴大和上一句完全一樣，但在母音的配置上，却承接上面已打開的開闊的局面，不再回到囚犯窗口的小格局了。

這種視點的擴展和李白的「誰家玉笛暗飛聲，散入春風滿洛城」（《春夜洛城聞笛》）有異曲同工之妙。

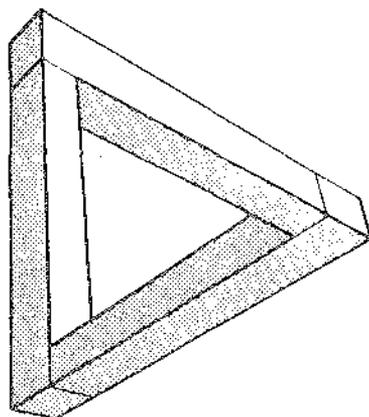
上句「誰家玉笛暗飛聲」是典型的內視點。下句開頭四個字「散入春風」還停留在內視視點之內，仍是聞笛者（詩人）個人的認定。然而到了「滿洛城」則已超過了個人

所能認定的範圍（聞笛者不能同一時間內在洛城每一個角落）。這裏有一個飛躍，讀者直接通過詩人聽覺的暗示，進入了變化視點。這出人意表的豁然開闊也是配合着詩的音樂性來完成的。上句和下句的前半句主要是擦輔音（誰、飛、聲、散、春）及半母音或閉口母音（玉、笛）的結合，到了下句的後半句「風滿洛城」則轉為鼻音、流音和洪亮的母音的結合。聽覺的豁然開闊配合了聽覺的暗示，把讀者推到全知的世界去。其與我們所討論的《屋頂上有天》第二小節所不同的是，出於漢語的特色，這兩句詩僅以文字的逐次排列無須借用子句安排就達到了同樣的效果。

視點的擴展，在《屋頂上有天》中還有一種極重要的作用，那就是把場景由「個人／人間」層次過渡到「集體／宗教」的層次。這一點我們留在下面詩境的發展中再討論。

在第四小節，視點又是一變，成為戲劇的對話。

詩人一分為二，一個是覺醒了的，代表良知的「我」，向另外一個哭泣的「我」質問。兩個「我」的「對話」，打亂了到此為止建立起的視點秩序。讀者本來接受的暗示是相當一貫的，他通過一個目睹天空、樹、鳥；冥想教堂、市集，憬然領悟了生命的人的視點來觀照一切，連視點的轉移和擴大也是如此。突然間，這個暗示的主體起而呵責另外一個垂淚的人，而後者也是主體！這時，讀者被推到兩個主體的對面：兩個「我」，呵責者和被呵責者都同時成為真實的和不真實的，而讀者又彷彿突然成為第三者，觀看臺上的演出。這種吊詭的感覺，用潘羅斯（R. PENROSE）的「不可能的三角木架」（impossible tripoutre）最能表達（註四三）。



La «tripoutre» de R. Penrose.

## 二、詩境的發展

元代楊載論絕句有下面這一段話：

絕句之法，要婉曲回環，刪蕪就簡，句絕而意不絕，多以第三句爲主，而第四句發之。有實接，有虛接。承接之間，開與合相關，反與正相依，順與逆相應，一呼一吸，宮商自諧。大抵起承二句固難，然不過平直敍起爲佳，從容承之爲是。至於宛轉變化工夫，全在第三句，若於此轉變得好，則第四句如順流之舟矣(註四四)。

元、范德機論絕句篇法稱，有首句起，次句起，第三句起。第三句起的絕句則「前二句皆閒，至第三句方詠本題」(註四五)。

上文所舉的《玉階怨》和《春夜洛城聞笛》都是第三句起的絕句。後一首更特別明顯附合張載所提的：「以第三句爲主而第四句發之」的規律。至於張繼的《楓橋夜泊》，很明確的是採用「前兩句閒」的寫法。

那麼，魏崙的詩有什麼特色呢？對魏崙的詩，瑞沙 (Jean-Pierre RICHARD) 有如下的一針見血的話：「魏崙式的人，面對着事物，會自然而然的採取一種被動、等候的態度。他不向事物遙遠的未知伸探出自己的好奇心或渴望，甚至也不會去掀揭事物的面紗，一探其真面目或把他們拉向自己，可以完全支配它們。他保持不動、力求平靜，他虛其心，俾使事物有意顯露之時，有最大的方便能滲浸進來。[……] 魏崙作品相當清楚地說明了一種靜寂方式的感受：有意的不去挑動外在世界，虛其心，相信事物自有發射的動作。」(註四六)

從這一點看，魏崙的詩的確暗合了鐘嶸的「氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠」的詩的定義。魏崙的這首詩，正是如此由物、景而入情的。我們且分析於後。

魏崙的《瓦上有天》共四個小節，每一個小節實際上等於一句，整首詩相當於中國詩的絕句，而其詩境的發展也極似中國詩的絕句。

第一小節以囚徒冷漠、無奈甚至可以說麻木的視覺開始。囚徒由於極度絕望而處於

被動狀態。他彷彿因為無法「看不見」只好讓外物映入了眼簾。看見了，也沒有熱烈的反應，意識的活動壓縮到最低限度。

映入眼簾的是一片屋頂，囚徒舉目而上，看見了天空。位於西歐北方的比利時，屋頂大抵是灰色，甚至是黑色的，象徵着拒絕和囚禁。然而囚徒沒有任何表示，只舉目而上。藍着的而且安靜着的是天，囚徒只是虛其心，讓這藍與安靜沁入心中，喃喃自語地說：「真藍、真安靜。」無法再簡單的話，表達的是純粹的反應。

囚徒的視線再度落在屋頂上，二度上舉，看到了樹。樹和天同在囚室窗外的一方視域內，第一次只看到天，沒有看到樹也是符合囚徒絕望的被棄者冷漠、被動的心理狀態的。就實際情形來說，天空佔了面積大和明亮的優勢，搶先映入囚徒的眼，樹則要等天空的行動過後才能映入囚徒的眼。這一先一後，進一步強調了囚徒的被動。

然而，撇開實際的情況不論，「舉目向天」，這表面上看來彷彿自然單純的動作却具有其形而上的意義，它在此為「人」面對「天」的關係下了定義。被棄者到了絕望的時刻，都會不期然舉目向天，而天的湛藍在魏崙的詩中又是具有明顯的基督教象徵意義（註四七）。

由「天」到「樹」，則是回到塵世，回到「生命」。

一方面，樹的綠色就是生命的暗示。枝葉的擺動即是用來代替不屬於生命範疇的屋頂和天空的不動（註四八）。同時，樹的生命是由根部向上發展，所以樹的每一張葉子都是向天仰望的眼，繼續着囚徒的仰望。這仰望的暗示，傳來的鐘聲加上挺立在以天空為底色的藍色背景上的樹幹和枝葉的款擺，共同引出了教堂的形象（註四九）。

動詞「款擺」一方面把視線向天空的垂直運動拉回到人間的水平運動。形而上的「天」有其設在人間的殿堂，就是以鐘樓為象徵的教堂；另一方面，這個動詞把寂靜的世界轉化為有聲的世界：樹枝在風中款擺，暗含着聲音的允諾，所以這個左右搖擺，不僅在形象上淡出，為鐘的擺動所取代，其若有若無的聲音隨着鐘的形象的疊入而洪亮起來。

自此開始，詩進入了有聲的世界：鐘樓傳來的聲音散入人所共見的天空之中。通過了鐘聲和天空，囚徒和其它的人（他的同類）在聽覺和視覺上連結成一體。鳥的鳴唱進一步的把實實在在的看得見的生命所發出的聲音帶進了這個世界。

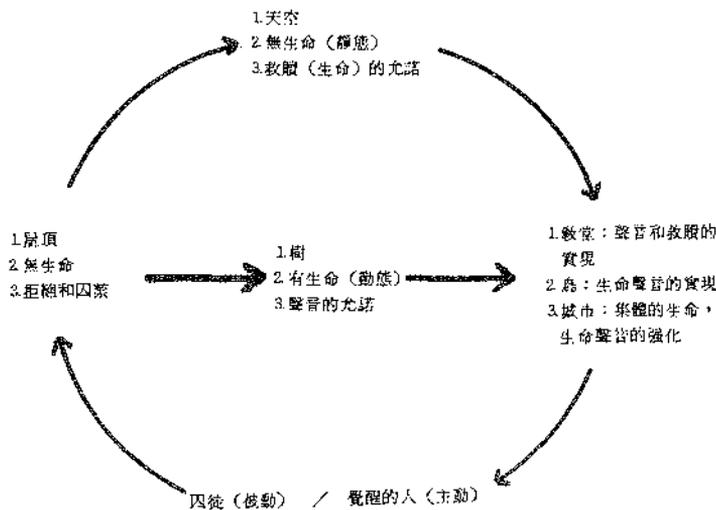
上面這兩個小節相當於絕句的起首兩句。

從動勢與詩境分析魏崙的一首詩《屋頂上有天》

在首句裏，詩人一發句就提出來「天」，可以說已經把全詩的宗教精神標示了出來，正是嚴羽所說的「開門見山」式的發句（註五〇）。但詩人用的是極為平淡的方式，只是實物不動情的陳列，合乎范德機所稱的「前兩句閒」的原則。

在第一句與第二句之間，用了動詞「款擺」，使樹葉的擺動和鐘的擺動的「承接」似虛而實，兩個句子的確達到了「平直敘起，從容承之」的佳境。經過兩個小節——也就是絕句的前兩句，的「起、承」，第三句如范德機所說的，是「詠正題」了。外界事物一再向囚徒襲來，終於把他從半睡眠的狀態中喚醒。他原來在惘然被動狀態中所見所聞的，彷彿彼此並無關聯的種種現在忽然間都具有了豐富的意義，都指向一個鵲的。他於是脫口驚呼上帝：原來生命並不那麼複雜，只要你去接受就好了。霎時間，它不再被動，不再冷漠。相反的，他的感官超乎常人地敏銳起來。在他的囚室裏，他居然聽得見城市傳來嗡嗡的市聲，為他帶來安寧。冷漠和被動一翻而為敏銳和激動，把兩種狀態強烈對照地發展出來正是魏崙的特色之一。「魏崙詩的最大的成功就在於讓人沉醉於一種模稜不定的同時，又讓人品嚐到感官極大的尖銳，從而造成了詩的蠱惑力量」（註五一）。

不論張載所說的起、承「平直敘起」為佳，或范德機所說的前兩句皆「閒」，莫非都是意味着第三句有一個突破。事實上，絕句中的前兩句和第三句一般是有這樣的對比的。王昌齡的《閨怨》就是一個現成的例子（閨中少婦不知愁，春日凝妝上翠樓。忽見陌頭楊柳色，悔教夫婿覓封侯）。



在絕句中，三四兩句一般相承接。但《屋頂上有天》的結構却是這樣的〔(I、II) III〕IV，換言之第I、II兩個小節起承之後，第三小節一轉，第四小節相對前面三個小節起綜合作用而非特別承接第三小節。

這首詩詩境，由無聲到有聲、由靜到動、由冷漠到激動、由個人到羣體、由絕望到信仰，其發展的情況可由上圖表之。

## 結 論

對魏崙的這首《屋頂上有天》，我們就動勢和詩境兩方面作了分析。在動勢方面，分兩個部份，也就是形象的排列所引起的視覺運動和視點的模稜所引起的空間的飄移感。在詩境的分析上，我們以漢語詩歌「絕句」的結構形式來檢視《屋頂上有天》的起承轉合。

我們認為這首詩之所以特別受中國人的喜愛，的確是因為在上面這兩個方面暗合中國傳統詩的審美因素。

從另一個方面來看，和中國有過接觸的西方詩人論詩時，他們的一些看法似乎無意中把魏崙的詩和中國詩的傳統聯繫起來。我們略述於下，作為這個論點的旁證。

把魏崙的詩和中國詩作比較，最早的可能是烈騰·斯屈銳奇（Lytton STRACHEY）（註五二），他說中國詩「不可捉摸」，「輕靈」，具有暗示性。西方詩人中差可比擬的是魏崙。此外，還有西方的論者認為魏崙的詩符合中國詩的簡潔和具有表現性的特點（註五三）。

從西方某一些受到東方，尤其是中國和日本影響的詩人對藝術和詩的看法中，我們也可以發現，魏崙的詩似乎或多或少合乎他們所認為的「東方藝術」的一些特點。

法國詩人郭洛岱爾批評西方藝術家，特別是立體主義畫派把畫面塞滿，不留下可供想像的餘地。他覺得中國的藝術家懂得「虛」和「暗示」的重要性，值得讚美：

「中國或日本的藝術家，相反地，眼『閉的時候長，開的時間短〔……〕然後吐出一言』，旋即緘口，使『畫面其餘部份留下令人賞心的空白』。此一言落在一片寂靜中，實似一粒情感的種子之故。所以教堂鐘聲或『一鳥鳴唱』，其

從動勢與詩境分析魏崙的一首詩《屋上有天頂》

聲方起而聽者已體會到，連綿的寂靜要隨即而來」(註五四)。

郭洛岱爾在這裏讚美的，非常符合魏崙詩的特質，尤其是文中所用的「教堂的鐘聲和一鳥鳴唱」，無法不讓人懷疑，他是有所指的。當代詩人奧克維渥·巴茲 (Octavio PAZ, 1990年諾貝爾文學獎) 在一次訪問裏說：

「我也在日本住過，這一段經驗極有意思。受到日本詩的影響我才讀了中國詩 [……]，給了我超乎尋常的啓發 [……]。從日本和中國詩中，我主要學到了沉默的藝術。拉丁系的詩人有雄辯滔滔的傾向，學會緘口的藝術，應該是一個重大的收穫(註五五)。

而「雄辯」不正是魏崙所痛恨的嗎？他說過：「抓住雄辯，然後一下扭斷它的頸子。」(註五六)

#### 附 註

註 一：Verlaine, *Poésies établis par Roger-M. LAUVERJAT*, Paris: Hachette (Coll. Nouveaux Classiques illustrés), p.8.

註 二：見莫渝：“魏崙的一首獄中詩”，《中外文學》，VI. 17, pp. 93-109。該文所舉八家翻譯外，尚有范希衡一家。見范希衡：《法國近代名家詩選》，北京：外國文學出版社，1987, pp. 238-239。

註 三：S. Langer, *Problems of Art*, New York: Charles Scribner's Son, 1957, p. 11.

註 四：鍾燾：“詩品”見何文煥編《歷代詩話》卷一，p. 21。

註 五：“To express its creator's ideas of immediate, felt, emotive life.” S. Langer, *op. cit.* p. 6-7

註 六：不排除在此以前的例子，如莫洛認為米開朗基羅的作品就充滿着運動感。參見 Gustave MOREAU, *L'Assembleur de rêves*, *Ecrits complets de Gustave Moreau*, Préface de Jean Paladihe, texte établi et annoté par Pierre-Louis Mathieu, Fata Morgna, 1984. p. 197.

註七：Peter Paul Rubens (1577-1640): Les Filles de Lucippe

註八：Eugène Delacroix (1798-1863): La Chasse aux lions.

註九：Giacomo Balla. (1912-): Fillette courant sur un balcon。

註一〇：Marcel Duchamp (1887-) Nu descendant un escalier.

註一一：李澤厚、劉綱紀編，《中國美學史》上，臺北：里仁書局。1986, pp. 629-630。

註一二：張彥遠，“歷代名畫記敘論”，見俞劍華編《中國畫論類編》，臺北：華正書局，1984 pp. 32-33（此書原大陸出版，臺灣版改編者為俞昆）。

註一三：趙孟頫，“松雪論畫”同上 p. 92。

註一四：高濂，“燕閒青山箋論畫”同上 pp. 121-124。

註一五：釋皎然，“詩式，明勢”同上 p. 26。

註一六：陸機《文賦》。

註一七：見註（三一）。

註一八：劉勰：《文心雕龍》，周振甫註。臺北“里仁書局”。1984, p. 515。

註一九：孫暢之：“述畫記”見俞劍華 p. 351。

註二〇：把詩與畫等量齊觀，在西方的傳統可遠溯至希臘羅馬時代。希臘詩人席莫尼德

(SIMONIDE de Céos, 紀元前 556-467) 就說過“畫是無言詩；詩是話語畫”（見 J. M. Edmonds, *Lyre Graca*, éd. Loed, p. 236, 轉引自 Qian Zhongshu, *Cinq essais de poétique*, trad. du chinois [Shixue wupian], par Nicolas Chapis, Paris: Christian Bourgois, 1987 p. 34.）。西塞隆 (Cicéron, Marcus Tullius 紀元前 109-43) 在他的《修辭學》內說：正如詩為話語畫，畫乃不語詩。（《item poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse》cf. Cicéron, *Rhetorica ad Herennium*. IV, 28, éd. Loed, p. 326. 同上轉引）。達文奇直截了當說：“畫就是啞的詩”（《una peosia muta》. 見 Leonârdo da Vinci, *Trattato della pittura*, édi G. Melanesi, p. 12, 同上轉引）在漢文學中自宋代以來，詩和繪畫往往被視為兩種不同的形式，表達同一種表情。如郭熙認為：“詩是無形畫，畫是有形詩”（《林泉高致》，“畫意”，見俞劍華 p. 28）。蘇東坡有詩云：“少林翰墨無形畫，韓幹丹青不語詩。”（見李福順編：《蘇軾論書畫史料》，上海：人民美術出版社，1988, p. 49）又如孔仲武：“嘗聞之曰：詩者無形之畫，畫者有形之詩，兩者異跡而同趣，以其能傳生寫似而為所貴珍也。”（見上引，pp. 203-204）楊維禎則說得更清楚：“東坡以詩為有聲畫，畫為無聲詩，蓋詩者心聲，畫者

從動勢與詩境分析魏崙的一首詩《屋頂上有天》

心畫，兩者同體也。納山川草木之秀，描寫於無聲者，非畫乎？覽山川草木之秀，敘述於有聲者，非詩乎？故能詩者必知畫，而能畫者必知詩，由其道無二致也。（同上引 p. 348）。

註二一：Pline (Caius Plinius Secundus 紀元前 23-79) 概括古代的理論說：“我們是依賴精神來視物和觀察的：眼睛無非是接收器，接收了物的可見部份並將之傳達給知覺。”見 GOMBRICH, E. H. *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*. trad. de l'anglais [Art and Illusion] par Guy Durand. Paris: Gallimard, 1971. p. 35

註二二：同上引，pp. 36-37。

註二三：有關詩與繪畫的不同，參見 LESSING, *Laokoon*, chapitres X et XI.

註二四：“Quite generally, the inner processes, whether emotional or intellectual, show types of development which may be given names, usually applied to musical events, such as: *crescendo* and *diminuendo*, *accelerando* and *ritardando*.” Wolfgang Köhler, *Gestalt Psychology* (pp. 248-249), cité in Susanne LANGER, *Philosophy in a New Key A study in the symbolism of reason, rite, and art*, London: Oxford University Press, 1957, p. 226.

註二五：“A tonal projection of the forms of feeling.” 同註 (三) p. 226。

註二六：“All melody is a series of attitudes.” Jean D'Udine, *L'art et le geste*, p.xiv, cité in S. LANGER,, *ibid.*。

註二七：“Every feeling contributes, in effect, certain special gestures which reveal to us, bit by bit, the essential characteristic of Life: mouvement.... All living creatures are constantly consummating their own internal rhythm.” S. LANGER, *op. cit.* p. 227。

註二八：“Every artist is a transformer, all artistic reaction is but a transmutation.” Jean D'Udine. 見註二六，p. 12。

註二九：J. K. v. HOESLIN, *Die Melodie als gestatender Ausdruck seelischen Lebens* (1920), cité in S. LANGER, *ibid.* note 45, p. 227.

註三〇：有關魏崙之在比利時服刑細節，見 Pierre Petitfils, *Verlaine*, Paris, Julliard [Coll. Les Vivants], 1981 Chapitre XI, pp. 187-207.

- 註三一：Joanne, VAN TUYL, *The aesthetic Immediacy of Selected Lyric Poems of Keats, Fet and Verlaine*, Ph. D Dissertation, Univ. of North Carolina at Chapel Hill, 1986, Michigan: U. M. I Dissertation Information Service, University Microfilms international A Belle & Howell Information Company, p, 133
- 註三二：當代的詩的批評者常常以攝影機鏡頭來解讀詩，可見攝影機特有的動勢效果所給我們帶來的快感和詩的動勢給我們帶來的快感是極相似的。
- 註三三：葉維廉，“中國古典詩中的一種傳釋活動”收入《歷史、傳飾與美學》，臺北：東大圖書公司，1988. p. 66。
- 註三四：高友工、梅祖麟。“論唐詩的語法、用字與意象”，見鄭憲等，《中國古典文學論叢冊一，詩歌之部》，臺北：中外文學月刊社，1985. p. 299-366。
- 註三五：同上，p. 301。
- 註三六：同上，p. 310。
- 註三七：葉維廉把孤燵視為“雕塑意味”，恐怕不甚妥當。視“孤燵”為雕塑，葉維廉將“動勢”放在次要地位，而我們則認為動勢是最重要的。燵的粒子不斷上升，表面上彷彿不動，其形象令人想起朗格“生命的形式”(Living form)理論中所舉的瀑布的例子。S. Langer, *Problems of Art*, pp. 18-19。
- 註三八：葉維廉 p. 77。
- 註三九：張夢機析此詩時曾有“畫面的收縮”之語。見黃永武、張高評，《唐詩三百首鑑賞》，臺北，黎明文化事業股份有限公司，1986, p. 743。
- 註四〇：在此，視點則為“第一級不參與視點”(extradiégétique-hétérodiégétique)。
- 註四一：相反的，在此視點即為“第一級參與視點”(extradiégétique-homodiégétique)。
- 註四二：F. BRUNOT, et C. BRUNEAU, *Précis de Grammaire historique de la langue française*, Paris: Masson et Cie, 1969. pp. 222-223.
- 註四三：Bruno ERNST, *Le Miroir magique de M. C. Escher* 1<sup>o</sup> éd. 1978, Bruno Ernst, Fribourg (Suisse): Medea Diffusion, 1987. 潘羅斯的三角木架見 Penrose se trouve à la page 87 qui a été publiée pour la première P. 87, 最早刊於 *British Journal of Psychology* (vol. 49, part I, fév. 1958)
- 註四四：張載，“詩法家數，絕句”見何文煥，p. 732。
- 註四五：范德機，“木天禁語，篇法”同上，p. 747。

從動勢與詩境分析魏崙的一首詩《屋頂上有天》

註四六：J.-P. RICHARD *Poésie et profondeur*, Paris: Éditions du Seuil [coll Point], 1955. p. 165.

註四七：在魏崙的另一首詩中，天的藍色有更明顯的宗教的（聖母的藍）意義：Le ciel tout bleu, le ciel chanteur qui te réclame, 詳見 Jean CHAILLET, *Études de grammaire et de style*, t. 2, Paris: Bordas 1969. p. 226.

註四八：魏崙所囚之處 Mons 城，地處西歐北方，並無棕櫚。此地詩中的 palmes 當非棕櫚葉。魏崙用此字除了押韻之外，更有鐘的形狀的暗示作用或者手掌的慰藉的暗示。

註四九：“鐘”之前用的是定冠詞“la”表示唯一的，特定的鐘樓，而“鳥”前的不定冠詞，則表示尋常的一隻鳥，是宗教和人間生命的對照。

註五〇：巖羽，“滄浪詩話”，見何文煥，頁 697。

註五一：Jean-Pierre RICHARD, p. 168。

註五二：Lytton STRACHEY, *An Anthology*. Cf. 《Characters and Commentaries》, p. 153, cité in Qian Zhong Shu, p. 55, note 87.

註五三：Desmond Marc Carthy, *The Chinese Ideal* Cf. 《Expérience》, p. 73, cité in Qian Zhongshu. p. 55, note 88.

註五四：PLOURDE, Michel, *Paul Claudel*, Montréal: Les Presses de Université de Montréal: 1970. p. 280。

註五五：Jacob Machover: “Octavio PAZ, le poète dans la cité”, *Magazine littéraire*, 263, mars 1989, p. 111.

註五六：Verlaine, *Art poétique*, p. 207.