

《聯合文學》
當代觀典

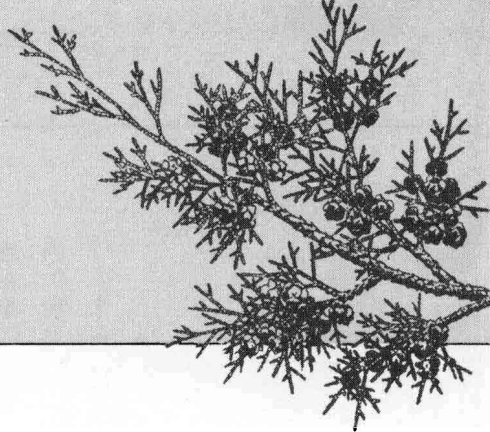
現當代詩文錄

◎ 奚密 著 ◎

現當代詩文錄

Essays on Modern Chinese Poetry

奚密 Michelle Yeh / 著



目次

「當代觀典」總序	005
自序	007

◆第一輯

從現代到當代	
--------	--

——從米羅的《吠月的大》談起	013
----------------	-----

從邊緣出發	
-------	--

——《現代漢詩選》導言	024
-------------	-----

「星月爭輝」	
--------	--

——現代漢詩「詩原質」舉例	044
---------------	-----

現代漢詩十四行探微	081
-----------	-----

廢名的詩與詩觀	125
---------	-----

我有我的歌	
-------	--

——紀弦早期作品淺析	134
------------	-----

◆第二輯

邊緣，前衛，超現實	
-----------	--

——對台灣五、六十年代現代主義的反思	155
--------------------	-----

從靈河到無岸之河	
----------	--

——洛夫早期風格論	180
-----------	-----

「差異」的憂慮

——本土性、世界性、國際性的分疏……………197

後現代的迷障

——對〈台灣後現代詩的理論與實際〉的反思……………203

詩人之死

——當代中國與台灣的詩與社會……………227

「落地生根」還是「落葉歸根」？

——海外中文詩隨想……………264

◆第三輯

海子〈亞洲銅〉探析……………281

形式的陷阱

——丘緩詩試析……………297

冷酷的想像

——芒克詩探析……………309

從「朦朧」到「後朦朧」詩潮

——比較兩首悼亡詩……………317

詩的「意思」和「意義」

——從一首「讀不懂」的大陸當代詩談起……………329

「當代觀典」總序

才不久前，我們曾經走過「傳統與現代」的種種爭議。面對生活周遭的變動困惑，我們試圖向「傳統」或「現代」找尋意義、答案。有些人以為，「傳統」是個烏托邦原鄉，應該回到那裡治療「現代」所帶來的暈眩症。有些人則主張，「現代」才是通向完美的道路，應該勇敢地予以擁抱，棄絕「傳統」的腐舊桎梏。

「傳統與現代」的爭議，在相當程度上激發了我們思考的向度，然而卻也無以避免在許多地方誤導了我們的注意力。我們以為「傳統」與「現代」是截然二分的，必須在兩者中作一選擇，結果嚴重忽略了融合溝通兩者的努力。更重要的，我們拚命向中國的過去裡召魂「傳統」，向西方的發展中求說「現代」，卻忘記要用更客觀、更冷靜、更平實的態度來認真理解我們當下此刻所處的社會。

進入九〇年代，超越「傳統」與「現代」的新興思想主流，不能不數「當代意識」。所謂

「當代意識」簡而言之就是回歸現實，回歸身體經驗。認清楚我們真正最能夠掌握的其實不是抽象的中國傳統或西方現代，而是我們自己、我們的社會、我們的時代。

自己、社會、時代，這些「我們的」東西，正因為太貼近、太熟悉了，往往易被忽略。我們太容易依賴慣性，以為一定懂得、瞭解我們自己、我們的社會、我們的時代，沒有什麼新鮮感、也缺乏問題性。

「當代意識」最大的突破就是提醒我們：我們自己、我們的社會、我們的時代遠比我們想像的複雜、難懂。對這些切身問題的認真探討才是解決任何問題、困惑的終極起點。

在一個意義上，「當代意識」是最古老哲學命題“Know Thyself”（瞭解自我）的復活。而這個「自我」，必須在存活的當下時空中才有可能真正掌握。

讓我們回到當代、回到現實。當代、現實，不但是我們的身分證，也是我們的透視鏡。要先找到了身分，才可能向外觀照其他時間空間裡的視景。

「當代觀典」意謂著要摸索當代，並以當代新角度來整理傳統、分析現代的知識野心。「當代觀典」更是要塑造這一代新典律的集體努力。

「當代觀典」具體來說則是一份長期的出版計劃。以半年為期陸續推出重量級的評論、分析型作品。「當代觀典」的理想是深入的、批判的、學術的、文學的、藝術的、思想的……從全方位探索當代心靈。

自序

吳大宏

最近接到大陸詩人于堅寄來的散文集《棕皮手記》，其中敘述他九十年代常會碰到這樣的反應：「你還在寫詩啊？」在二十一世紀即將到來的此時此刻，詩作為「小眾文學」已成了不爭的事實。于堅的親身經歷，讓我心有戚戚焉，因為只需加一個字：「你還在寫詩評啊？」不就成了我自身處境的寫照？

我對現代漢詩的興趣，嚴格說來，是八〇年代中期以後的事。這些年摸索的結果，自己當然並不滿意，但是仍陸續發表了一些，有中文的也有英文的，有評論也有翻譯。將較早的一部分評論整理出來，在文字和內容上略作修正補充後，結集成書，主要還是為現代漢詩的神氣風采作個見證的意思。

比起其他的現代文類，現代詩處在一個尷尬的困境中，至今好像還沒找到出路。它像一個沒落的世家子弟，沒錢沒勢了，可還背著個舊包袱，動不動就有人指指點點，說他不成材，無能繼續祖上的顯赫名聲。過去八十年來，對現代詩的懷疑和攻擊始終不斷，它們或來自政治文化體制、或來自評者和讀者（中國人外國人都有）、甚至也來自詩人自己。但是這些懷疑和攻擊往往脫不了「數典忘祖」、「有辱門楣」一類云云，而它的另一面說辭想當然耳就是「崇洋媚外」、

「買辦行爲」等等。

現代詩的包袱也不只是舊詩傳統的文學規範而已，還包括了「文以載道」，雖然到了現代它被冠以各種各樣的新名稱，什麼「國家」啦、「民族」啦、「革命」啦、「社會良心」啦……這些新名詞就像一副美麗光潔的手鐲腳鐲，戴上它們現代詩更是寸步難行了。

其實，現代詩從來就沒打算走古典詩走了幾千年的老路（譬如只是從牛車馬車換成汽車），它要自己去開一條路來走。這個世家子弟不想依賴祖產過日子，不怕獨立吃苦，可是這並不表示他就不再是他古老家族的一分子，不再雙腳踩在自己的土地上說話做事了。你可以說他反叛性強，但那是因爲他年輕，有理想。用現在的話來說，才「酷」呢！

至於批評現代詩崇洋媚外，那其實是文化民族主義在作祟，這不幸是二十世紀中國人的普遍心態，甚至是一個嚴重的深層文化問題。什麼時候我們可以以平常心來看待外來文化，不卑不亢地學習與批評，坦坦蕩蕩地接受與回應，什麼時候這類批評才終於會停止。動不動提出中國古典詩如何如何影響了英美的意象主義或哪些哪些當代西方詩人，只是反映了文化自卑轉自大的心理而已。美國的龐德（Ezra Pound）吸收了古中國、古希臘、中世紀法國等傳統的詩，卻也沒聽到那個人擔心他喪失了美國文化屬性，說他用英文寫「外國古詩」了。而我們的評論家一聽見超現實或現代主義，就像看到毒蛇猛獸，把藝術實驗一概視爲崇洋媚外，把語言創新等同於數典忘祖。既然是實驗，當然有成功有不成功的時候，但不需要杯弓蛇影，因噎廢食。

其實詩可以是任何東西，但最終它還是只能是它自己。詩——廣義的藝術的代稱——與意識形態、權力結構、文化體制有不同程度而必然的纏綿，但是兩者之間絕不是簡單的同謀或顛覆的

關係。如果只著眼於後者，我以為是對詩也是對詩人的侮辱，因為它只看到藝術的集體意義而忽略了它的個人意義，只看到歷史的必然性而忽略了藝術不可預測的能動性。作為一個詩的專業讀者，詩不斷給我的最大感動和喜悅正在於：它同時根植於歷史之中又超脫其上，它是文化的載體更是主體。一首完美的詩往往也是一首「後設詩」(meta-poem)，它同時展示、評點詩的本質。

對曾提供我詩歌資料的諸位先生和朋友，我心存感激。他們包括：戴戎(Michael Day)、高準、黃貝嶺、藍棟之、劉麟、芒克、孟浪、米佳燕、歐陽江河、商禽、孫紹振、孫維民、唐曉渡、柯雷(Maghiel van Crevel)、王光明、西川、謝冕、岩佐昌暉、楊牧、楊澤、于堅、臧棣、鄭樹森，以及《創世紀》、《鋒刃》、《笠》、《山茶》、《雙子星人文詩刊》、《太姥詩報》、《現代詩季刊》、《現代漢詩》、《新大陸》、《原則》、《自行車》等詩刊(以上按拼音英文字母順序)。

最後，多年來我可以無憂無慮地作自己喜歡做的事，衷心感謝的是我的父母親、外子光華和愛子祥祥。沒有他們對我的關愛和包容，這本書是不可能存在的。

〔第一輯〕



從現代到當代

——從米羅的《吠月的犬》談起

西班牙藝術家米羅（Joan Miró, 1893-1983）被公認為超現實主義最傑出的畫家之一。雖然觀其一生他除了繪畫外也致力於陶藝、雕刻、壁畫、壁雕、染色鑲拼玻璃等多種形式的創作，其盛名實奠基於二〇與三〇年代的畫。

一九一九年米羅初抵巴黎即結識畢加索和詩人雷納（M. Raynal）。一九二〇年他從出生地巴塞隆納遷居巴黎，與（一九二四年始正式成立的）超現實主義的詩人和畫家過從甚密，包括：阿波里奈爾（Apollinaire）、布雷東（Breton）、阿拉貢（Aragon）、艾呂雅（Eluard）、馬松（Masson）、德茲諾（Desnos）、賈希（Jarry）等。誠然，米羅並不完全認同於超現實主義並因此而遭到布雷東的譏諷批評，但是超現實主義對他的關鍵性影響（在此之前他曾沿襲塞尚和立體派畫風）是不可否認的，其中尤以自動寫作和拼貼最為顯著。①

米羅的《吠月的犬》（*Dog Barking at the Moon*）②成於一九二六年夏天他回到家鄉

(Montroig) 的期間。這幅畫現藏於費城美術館，長七十三公分，寬九十二公分。構圖簡單，一條不規則曲線將畫面分為不等的兩半。上面較大的一半是漆黑的夜空，下面是赭色的土地。空暗的背景烘托出三個色調鮮明的意象：月亮、吠犬和梯子。造型尚未脫離寫實（如米羅其他同期或後期的作品），但傾向抽象化且饒富童趣。後者表現在意象的平面感，色彩（如以紅黃藍白棕五種顏色來畫吠犬），及造型上（如吠犬簡單誇張的線條，月亮長了兩隻角而中間一塊彩色圖案類似一顆橫放的心）。

現代主義裡單純的表面往往是種障眼法。如現代藝術評論家甘納德 (John Canaday) 所說的，米羅的特色在於他融合了「巧思與夢魔、異想與恐怖」，「既可愛又可怕」。「當他純熟地展示一個奇想時，剛開始我們和他一齊笑。但是再看久了我們就會發現事情並不像第一眼時那麼好笑，慢慢的我們就笑不出來了。……〈吠月的犬〉大概不會嚇到任何人，但即使是這幅輕鬆的小品，如果你稍作沈思，當可感受到那份怪異的孤獨。」③

進一步分析，造成孤獨感的因素很多，如：色彩和空間比例上強烈的對比；意象本身意義的模糊（梯子通向畫布左上端處依稀可見一小段山脈（？）的起伏和背後一小片白色的月亮。那麼右上方的月亮又從何而來呢？）；以及意象之間關係的不明（梯子與風景有些格格不入，狗是對著頭頂的月亮叫呢還是對著遠方隱現的月亮叫？狗和梯子有什麼關係呢？）。

十六年後米羅的〈吠月的犬〉在一位中國詩人的同名詩中找到回響。紀弦（當時筆名路易士，1913）一九三〇年開始習畫，在武昌美專讀了一學期後轉入蘇州美專，於一九三三年畢業④。一九三六年春東渡日本，根據詩人自述，在那裡他「直接間接地接觸（到）世界詩壇與新興

繪畫，這使我眼界大開，於是大畫特畫立體與構成派的油畫，也寫了不少超現實的詩。」⑤
〈吠月的犬〉寫於一九四二年。根據商禽的憶述，紀弦曾親口告訴他該詩「是超現實的。」
⑥商禽並指出詩與畫的異同之處：

月、犬、列車（其實是梯子）詩和畫都有。

全裸的少女，仙人掌卻是詩有而畫中沒有的。⑦

雖然我同意紀弦的〈吠月的犬〉「並非全然受了米羅之畫的影響，而是由詩人的生活中、生命中衍生出來的」⑧，我想強調的是影響與被影響兩者之間並不是單純的主動與被動、影響與接受的單向關係，而往往存在著一種相互契合、彼此投射的辯證關係。米羅畫中的孤獨感啓發了紀弦，而同時紀弦之所以能掌握住畫中那份「怪異的孤獨」正因為孤獨本是他詩中最根本最深刻的主题⑨。與其說米羅影響了紀弦，不如說紀弦是米羅的知音，能感受到別人所不能的弦外之音。〈吠月的犬〉這首詩不是模仿而是對米羅所代表的廣義的現代主義精神的詮釋和發揮。

吠月的犬

載著吠月的犬的列車滑過去消失了。

鐵道嘆一口氣。

於是騎在多刺的巨型仙人掌上的全裸的少女們的有個性的歌聲四起了：

不一致的意義，

非協和之音。

仙人掌的陰影舒適地躺在原野上。

原野是一塊浮著的圓板哪。

跌下去的列車不再從弧形地平線爬上來了。

但擊打了鏈鍊的月亮的淒厲的犬吠卻又被彈回來，

吞噬了少女們的歌。⑩

相對於米羅畫中（意象之間）的不連貫性，紀弦詩中的意象是連貫的、統一的：載著吠月之犬的火車穿過仙人掌的原野消失在地平線的彼端。其中的隱喻可以簡略析解如下：

吠犬：個人、詩人

火車：人生

月亮：時間、永恆

原野：人世、外在世界

火車下去「就不再……爬起來了」暗示人生的短暫。而月亮不管陰晴圓缺與時間常在，因此暗示抽象的、永恆的時間。人生無常與宇宙無垠的對立在中國傳統文學裡俯拾皆是，但是有別於古典