

中國文學研究叢書 06

中國詩學

葉維廉◎著



臺大出版中心

NATIONAL TAIWAN UNIVERSITY PRESS

中國文學研究叢書 06

1696

中國詩學

葉維廉◎著



國家圖書館出版品預行編目(CIP)資料

中國詩學／葉維廉著. --初版.-- 臺北市：臺大
出版中心出版：臺大發行, 2014.01

面； 公分.--（中國文學研究叢書；6）

ISBN 978-986-350-002-5（平裝）

1.中國詩 2.詩學

821.88

103000740

中國文學研究叢書 6

中國詩學

作 者 葉維廉

叢書主編 柯慶明
總 監 項 潔
責任編輯 蔡忠穎
文字編輯 郭美鈞
封面設計 張瑜卿
內文編排 黃秋玲

發行人 楊泮池
發行所 國立臺灣大學
出版者 國立臺灣大學出版中心
法律顧問 賴文智律師
印 製 京峯數位服務有限公司
出版年月 2014年1月
版 次 初版
定 價 新臺幣400元整

展售處 國立臺灣大學出版中心
臺北市10617羅斯福路四段1號
電話：(02) 2365-9286
臺北市10087思源街18號澄思樓1樓
電話：(02) 3366-3991~3轉18
E-mail：ntuprs@ntu.edu.tw

傳真：(02) 2363-6905

傳真：(02) 3366-9986

<http://www.press.ntu.edu.tw>

國家書店松江門市
臺北市10485松江路209號1樓
國家網路書店

電話：(02) 2518-0207

<http://www.govbooks.com.tw>

ISBN：978-986-350-002-5

GPN：1010300102

著作權所有・翻印必究

代序 尋找確切的詩：現代主義的 Lyric、瞬間美學與我

一、港臺現代詩誕生的場景／背景

皇天之不純命兮／何百姓之震怒／民離散而相失兮／方仲春而東遷／去故鄉而就遠兮……心絀結而不解兮，思蹇產而不釋……

——屈原：〈哀郢〉

這是屈原的故事。這也是 1949 年我和我的同代詩人的故事。我們的故事是更大的遷徙到香港、臺灣、歐美各地，一夜間，父母、孩子、夫婦、愛侶、好友，活生生的被連根拔起、割切、隔離凡四十年，不少是天人永隔，是前所沒有的巨大的創傷。當年有兩件事加深了我們的劇痛：(1) 大陸實行鐵幕政策把中國與香港之間、大陸與臺灣之間所有的交通、書信完全斷絕。(2) 跟著，美國第七艦隊巡邏臺灣海峽，名為保護臺灣，事實上是不讓國軍通過海峽打回去，實現「反攻大陸」的承諾。我們被推入永無歸日的一種絕境，那種廢然絕望感沉重如一個巨大的棺材蓋。雖然香港和臺灣的詩人承受著相似的絕望與挫折，他們現代詩興起與成形的跡線卻有著相當不同的弦動。香港詩人面對著英國殖民以來文化認同危機的極端化和相伴而來的「文化工業」，而在臺灣的詩人則需要與國民黨的鎮壓與政治迫害（白色恐怖）扭鬥。兩者都經過中國古典詩與白話詩的協調，在歐美的現代主義裡找到抗衡的語言策略。我開始於香港，成熟在臺灣。

*

1937年，我在日本侵略者橫飛大半個中國的炮火碎片中呱呱墮地，在南中國廣東中山（今珠海）沿海的一個小村落裡，在無盡的渴望、無盡的飢餓裡，在天一樣高、大地一樣厚的長長的孤獨裡，在到處是棄置的死亡和新血流過舊血的愁傷裡，我迅速越過童年而成熟，沒有緩刑，一次緊接一次，經歷無數次的錯位——身體的錯位，精神的錯位，語言的錯位。1949年，第一次放逐：噫使家庭離散、散播仇恨的共產黨——啊，猶待啟蒙的共產黨——把我們全家趕到英國殖民地的香港，那裡「白色的中國人」壓迫「黃色的中國人」，那裡「接觸的目光是燃燒的汗，中風似的驚呆，不安滲透所有的器官、血脈、毛管和指尖……我們想起監獄裡的黑、鐵窗、木板、毛氈和殯儀館的氣氛。這時我們只好羨慕或徘徊於琴聲迴盪，『私家重地，閒人免進』、『內有惡犬』的樓房。……我們不敢認知尚未認知的城市，不敢計算我們將要來的那一個分站」……

香港，是苦中帶甜的日子，這個倫敦、巴黎、紐約、芝加哥的姐妹城市，對我這個剛被逐離開「親密社群」的鄉下十二歲的小孩子而言，衝擊很大：沒有表情的臉，猜疑的眼睛，漠不關心，社交的孤立斷裂，徹底的冷淡無情。社交孤立斷裂的城市，因著犯罪率的增長、貧窮引發的不安，和新的社會問題產生的衝突，更增加了人與人之間的疑懼和不信任。

反諷地，就是在這龐大匆匆遊魂似的群眾中的焦慮與孤獨裡，我被逐向「生存意義」的求索而萌芽為詩人。是我的幸運，在無邊的憂鬱裡，在當時甚為活躍的《中國學生周報》的學生聚會裡，我認識了當時的詩人、現在的名畫家王無邪。用西方的典故說，王無邪就是帶領我進入「詩樂園」的維吉爾（Virgil）。我當時談不上是個作家，更不用說詩人了，但因著他耐心的勸進，我才慢慢寫起詩來。更多的鼓勵來自他的好友——當時被稱為「學生王子」的詩人崑南，他不但鼓勵，而且邀我共同推出一本才出三期便夭折、但對我寫詩的成長極為重

要的詩刊《詩朵》，我們三人¹（後來被痲弦戲稱為「三劍俠」），同是在英文中學受過雙語教育，在辦這三期詩刊的期間，我寫詩，閱讀千位以上的中外詩人，選登選譯，包括重新肯定當時被中共和國民黨邊緣化到禁止傳播的三、四十年代的詩人。² 辛笛的詩，就是在那個時候由崑南在《詩朵》上介紹認識的。在第一期裡，崑南、無邪一面舉出濃縮多義的波特萊爾（Charles Baudelaire）和馬拉梅（Stéphane Mallarmé），一面擁抱像中國古典詩味濃厚而音韻跳躍似宋詞的辛笛。我說的閱讀成千以上的中外詩人其實都是他們兩人所提供的。我那時開始從他們私人的收藏裡，猛啃中外的詩人。我除了在鄉下小學時便開始念的《古文觀止》和舊詩之外，投入最多時間的是五四以來的詩人，我們同時也批評當時詩的境況。

英國殖民者宰制原住民的策略，其大者包括殖民教育採取利誘、安撫、麻木製造替殖民地政府服務的工具，使原住民產生一種仰賴情結，讓殖民地成為殖民者大都會中心的一個邊遠的羽翼，仰賴情結裡還包括弱化原住民的歷史、社團、文化意識，並整合出一種生產模式，一種階級結構，一種社會、心理、文化的環境，直接服役於大都會的結構與文化。西方工業革命資本主義下的「文化工業」，即是透過艾當諾（Theodor Adorno）所說的物化、商品化、目的規劃化把人性壓制、壟斷並將之工具化的運作。文化工業，用我的比喻來說，如果你看一棵樹，你看不見樹之為樹，只看到木材；看人，看不見全面人性的人，只看見其生產潛能。文化工業如此，便成了弱化民族意識的幫兇，殖民文化的利誘、安

-
- 1 我說三人，是直接互為影響者，供稿者還有盧因、藍子（後來的西西）和蔡炎培。
 - 2 我那時很窮，只能用手抄，也抄了四、五本他們的作品，和討論他們詩藝的文字。詩人中抄得最多的包括馮至、卞之琳、王辛笛、穆旦、杜運燮、艾青、梁文星（即吳興華，當時他的好友林以亮給我們提供了不少他的詩，因為政治氣候吃緊，才改用此名，我後來把他的詩帶到臺灣，在我的老師夏濟安的《文學雜誌》上發表）、何其芳、臧克家、曹葆華、戴望舒（包括他翻譯的《惡之華》）、廢名、陳敬容、殷夫、蒲風、羅大剛、袁水拍、蘇金傘……等，擇錄的批評文字有李廣田的《詩的藝術》、朱自清的《新詩雜談》、劉西渭的《咀華集》、卞之琳的《魚目集》和艾青的《詩論》等。

撫、麻木，和文化高度的經濟化、商品化到一個程度，使任何殘存的介入和抗拒的自覺完全被抹除。在文化領域上，報紙的文學副刊和泛濫於雜誌中的煽情、抓癢式的商品文學，³大都是軟性輕鬆的文學，不是激起心中文化憂慮的文學，其結果是短小化、娛樂性的輕文學，讀者只作一刻的沉醉，然後隨手一丟，便完全拋入遺忘裡，在文化意識、民族意識的表面滑過，激不起一絲漣漪！對歷史文化的流失沒有很大的悲劇感，偶然出現的嚴肅認真的聲音，一下就被完全淹沒。突然，文化認同的尋索與存現，對我們而言成為在生死存亡中，唯一可以倚靠的欲望。

我在〈自覺之旅：由裸靈到死——初論崑南〉⁴一文，拈出五、六十年代兩個常見的文化符號——「白華」（內在化了殖民者的政治議程和心態的中國人）與「皇家」（從會考到打政府工，或會考後念港大再留學英國回來當新聞官、督察，不假思索或無自覺地熱衷於「為皇家服務」的現象），就是殖民教育裡弱化民族意識的一些徵象。我在該文裡有詳細地追索、分析。崑南強烈的感覺到大多的人只機械式地過著「麵包是主義、玫瑰是階級」的生活，因為思索文化身分而迷惘，因為對這份文化意識的空白的自覺而感到憤怒、悲傷、無奈、失神，以至於「死亡」。但有了自覺的人，如他的《地的門》的主人公葉文海，像崑南自己，也找不到文化的依據，來支援他們去抗衡殖民文化工業的壟斷和民族自覺的鎮壓這雙重的人性的歪曲：

世界，像整座高山朝他滾來。國家民族是一場風沙，使他睜不開眼皮。中國人是苦難的。是命定苦難的嗎？人口登記。在香港出生就是英國居民。黃皮膚黑眼睛仍然是英籍居民。臺灣是祖國。大陸是祖國。國家的巨體分成兩截，民族的氣魄流散了。中國人仇視中國人。中國人殺害中國人。外

3 其中也有人利用每天的方塊文字轉化為文化批判，譬如戴天的專欄。這個特色應該有專文討論。

4 葉維廉：〈自覺之旅：由裸靈到死——初論崑南〉，陳炳良編：《香港文學探賞》（香港：三聯書局，1991），頁157-186。

國人統治中國人，外國人劫掠中國人……中國人何去何從？⁵

五、六十年代香港詩人自覺到的生存境況和意識危機的紋理取向，與西方現代性及現代主義有相當程度的交疊。本來，香港作為一個中國人的地方，從本有的物質的發展——鴉片戰爭以來歷史的物質條件——來說，不能說是受到了類似西方高度工業化的衝擊，但由於殖民主義的侵略與統治，香港在沒有工業革命的條件下，成為人性物化、商品化以及目的規劃化的文化工業的延伸，香港商品化的生命情境，在殖民文化工業的助長下，變本加厲地把人性真實壓制、壟斷和工具化，以致人性承受雙重的歪曲。五、六十年代的詩人，像西方現代主義詩人那樣，覺得他們的使命也是要抗衡人性的減縮變形；也像艾當諾所了解的 Lyricists 那樣，他們試圖追回、重建「一種活潑潑、未變形的、未被沾汙的詩」，亦即要找回未被蒙蔽的樸真的世界。這不是一般的理想主義者，而是個人因著民族歷史的病變導致身囚心蹇的情結而發，他們上下求索，一面回應魯迅在其《彷徨》集中的題辭，屈原的「路曼曼其修遠兮，吾將上下而求索」，一面走入西方的《奧德賽》（*Odyssey*）中，身體心靈都歸不了家，游離困苦的知識尋索之旅。崑南從「裸靈」，⁶到《賣夢的人》裡面向「感知工具化」的框架的挑戰，要脫下的就是殖民文化工業在人們心中所建立的框架——是「見樹只見木材」、「唯用是圖」的價值取向的框架，也是封建殘渣的框架，到《地的門》裡主人公痛苦的追索中突然出現了一瞬的輕盈、透明、晶光閃閃的「樂土仙境」，到《布爾喬亞之歌》裡面詩人被迫訴諸感覺來肯定人之非物非商品的手段，都無形中迴響著西方詩人的《奧德賽》式的尋索。

國民黨蔣政權移臺後，為了抗共，臺灣被納入世界兩權對立的冷戰舞臺上，當時雖號稱「自由中國」（與極權的「共產中國」相異的意思），但當時政府的「恐共情結」是如此之失衡，幾近心理學所說的妄想、偏執（paranoia），好像共

5 崑南：《地的門》（香港：現代文學美術協會，1961年），全書無頁碼。

6 「你們脫下衣服，脫下，赤裸就夠了。」崑南：《吻，創世紀的冠冕》（香港：詩朵，1955年），頁2。

諜林立、草木皆兵似的。在政府的肅清和有形無形的鎮壓下，被迫害的作家除了本土無辜的知識青年外，還有持異議的遷臺作家。當時，國民黨專制暴虐的習性未改，完全不能容忍對黨、對政府有任何的批評，我們這個階段的詩，用痙弦的話為代表：「五十年代的言論沒有今天開放，想表示一些意見，很難直截了當地說出來：超現實主義的朦朧、象徵式的高度意象的語言，正適合我們，把一些社會的意見和抗議隱藏在象徵的枝葉後面。」⁷

在我們被漩入這種游移不定的情緒和刀攪的焦慮的當時，流行的語言（所謂反共文學）卻完全沒有配合這個急激的變化；事實上，可以說完全失真。由於宣傳上需要激勵士氣，當時一般在報章雜誌上的作品，多是鼓吹積極意識與戰鬥精神；容或有某種策略上的需要，卻是作假不真。事實上，和中共的普羅革命文學來比，口號雖異，八股則一。所謂語言的藝術性，除了避開老生常談的慣用語之外，還要看它有沒有切合當時實質的感受。當時詩人們在語言上的實驗和發明，必須從這個關鍵去看。痙弦在他的長詩〈深淵〉裡說：「激流怎能為倒影造像？」臺灣的現代詩人們的職責之一，就是通過語言美學的考量——一方面因為歷史經驗的盤旋糾結，一方面因為文化錯位激發了心理的複雜性——走向濃縮多義的意象的營造。在這裡，他們進入了象徵主義以還現代詩投射的跡線。

「永絕家園」的廢然絕望確是當時的傷痛，但他們不能直說。當時的詩人們，有意無意間採取了一種「創造性的晦澀」和「濃縮多義的象徵」（如洛夫〈石室之死亡〉），或學古代的「借語／借聲」（一如杜甫〈秋興八首〉中之借漢史諷唐）。譬如當時在我寫中國人的流離、離散經驗的〈賦格〉的半途突然浮起幼年時背過的一首古詩：「予欲望魯兮，龜山蔽之，手無斧柯，奈龜山何。」才驚覺被內在化的無形禁錮的絕望。最明顯的如 1957 年發表在雷震《自由中國》上，被當局指控為「反攻無望論」的社論，在 1960 年就帶給他十年的囹圄之災，此時臺灣現代詩中所發散出來比比更深的絕望感則安然過關。鎮壓的氛圍是魍魎如

7 痙弦：〈現代詩三十年的回顧〉，《中外文學》第 10 卷第 1 期（1981 年 6 月），頁 164。

影隨形的無所不在，在整個文化氣氛上，尤其是五、六十年代，文字的活動與身體的活動都有高度的管制，而作家們都在下意識地做了內化的文字檢查，深深形成身心酷似沙特（Jean-Paul Sartre）戲劇《無路可逃》（*No Exit*）裡的「禁錮」。

因為這種巨大的挫折感，驅使這些詩人們試圖通過古典中國詩表意特有的運作個性，融合波特萊爾以來現代主義的表現策略，來刻寫他們文化斷裂極端的絞痛，和其所引發的衣衫破碎的感性，並以此對他們被墳鎖的境遇提出控訴。他們如何去了解他們在精神與肉體的被放逐中的感受、命運、生命，以及中國文化的急劇變化呢？他們向內心尋索一個新的「存在理由」（*raison d'être*），像商禽那樣，企圖通過創造找回一個價值凝融的世界——哪怕只是美學上的世界，來抵抗他們四周解體中的現實。用洛夫的話來說，「寫詩即是對付殘酷命運的一種報復手段」。⁸

我們一直深深覺得，要重新豎立那活潑潑未被污染的生命世界，必須通過抗拒減縮人性的工具化的語言，找回被邊緣化的語言應有的靈性與崇高，才可以出現真詩，因為要明白：光是革命或是政治改革，如果沒有只有詩的藝術語言才能提升的崇高與靈氣，所得來的烏托邦只是沒有靈魂的軀殼而已，搞不好成為「以暴易暴」。我們對香港英國的文化工業和臺灣白色恐怖鎮壓下的人性的扭曲的抗衡，或許可以向西方現代主義的 Lyric 借鏡。

二、現代主義的 Lyric

保留原文 Lyric，是要與中文的「抒情」二字泛指訴情有別（但「抒情」這個意義並沒有中斷）。最狹義的抒情主義是情詩（或者情信）。在情詩或情信裡，最顯著的特點是作者陷入了一種迷惑裡（愛戀的迷惑），他對她或她對他雖然是

8 洛夫：〈序〉，《石室之死亡》（臺北：創世紀詩社，1965年）；另見葉維廉：*Modern Chinese Poetry: 20 Poets from the Republic of China, 1955-1965* (Iowa: University of Iowa Press, 1970), p. 26。

傾訴者與聽眾的關係，用的是內在的獨白的方式，但其間並非一為主動與一為被動，而是有了互相的交感，換言之，言者往往把對方的感受溶入自己的獨白裡，不是上司對下屬般單線的命令或教訓，所以兩者不只是在同一平面上，而是在同一個核心裡，所以情詩、情信的另一特色就是親暱感。

但愛情是一種過濃的抒情主義，過於「陷入」，過於「親暱」，往往易於流入自作多情主義或感傷主義（*sentimental* / 傷它夢透）。但當我們把同樣的情愫陷入外物（不管是山水式的自然界或機動的城市），我們就有了更廣義的抒情主義（我們可以稱為宇宙的抒情主義），與狹義的抒情主義最大的分別是，情詩、情信裡有期待對方回答的語態（因為對方是人），所以雖然形式是獨白、實在是對白，對方說的話（或作者想像對方要說的話）都沒有寫下來，可是都已包含在他／她的話裡。而對山水、星辰的傾訴是無法預期得到回答的（雖然有人把山水、星辰人格化，視作情人，那已經回到狹義的抒情主義的範疇裡），因而對外物的抒情主義所採取的方式，與其說是戲劇式的獨白，無寧說是冥想式的獨白。這樣的情詩裡的陷入的最後結合（如果有的話），是一種神祕主義式的，純然是形而上的，其節拍緩慢，其狀態是出神的。因而把性愛視作神祕的結合的作品裡，其節拍就自然趨於冥想狀態的緩慢，例如 D. H. 勞倫斯（D. H. Lawrence）的《查泰萊夫人的情人》（*Lady Chatterley's Lover*）裡，從性慾的結合進入精神的結合以後的節拍就是緩慢的。

但無論狹義的或是廣義的抒情主義，都有幾點不變的特色：

- (1) 敘述者必以第一人稱口吻出之（如果用第三人稱，他必然經常沾有第一人稱的觀點，換言之，作者實在把主角視為自己，讓主觀感受借主角而強烈湧出），所以大部分抒情文字都是以內在的獨白呈露；
- (2) 敘述者「陷入」一種迷惑裡；
- (3) 敘述者與對方（或外物）必然有某種親暱感；
- (4) 直接交感；
- (5) 交感的昇華狀態就是冥想的出神，其進行的節拍緩慢。

這裡，我們有需要重述 Lyric 從作為文類的標誌演變為一種特別的表達動

力的詩，並被現代主義者裁製、提升為組織、構成的美學向度。這個向度從愛倫·坡（Edgar Allen Poe）開始，到波特萊爾和馬拉梅承接，然後通過裴德（Walter Pater）和塞孟慈（Arthur Symons）傳到龐德（Ezra Pound）、艾略特（T. S. Elliot），到中國三、四十年代的詩人們，特別是卞之琳。這個 Lyric 的向度，為我和我同代的詩人們面對的困境，提供了一種解決的方法。

中國五四以來的作品，既然是「被壓迫者」因應外來霸權和本土專制政體的雙重宰制而形成的異質爭戰的共生，它們一連串多元的語言策略，包含其間所襲用的西方技巧，都應視為它們企圖在支離破碎的文化空間中尋索「生存理由」所引起的種種焦慮。其中，最為顯著的，是中國作家的激情——焦慮、孤絕禁錮感、猶疑、懷鄉、期望、放逐，憂傷——幾乎找不到「唯我論」式、出自絕緣體的私密空間；它們同時是內在的、個人的，亦是外在的、歷史的激情，個人的命運是刻鑄在社會與民族的命運上的，因為後者無可避免地是有形殖民和無形殖民活動下，文化被迫改觀、異化所構成的張力與攪痛的轉化。像大部分第三世界作品一樣，它們不得不包含批判的意識——雖然不一定帶有批判的語句。這些作品往往充滿憂患意識，為了抗拒本源文化的錯位異化，抗拒人性的殖民化，表面彷彿寫的是個人的感受，但絕不是「唯我論」，而是和全民族的心理情境糾纏不分。現代中國的作品大多如此。

這個巨大的流離孤絕的劇變，在「初渡」之際，頓覺被逐離母體空間及文化，永絕家園，而在「現在」與「未來」之間焦慮、遊移與彷徨；「現在」是中國文化可能全面被毀的開始，「未來」是無可量度的恐懼，帶動了另一個感受與表達的因應問題，由於我們站在現在與未來之間冥思遊疑，不同時空的多線記憶同時衝入我們當下瞬間的意識，我們很自然地便打破單線的、縱時式的結構，回應著西方因為另一種靈性的放逐所進入的精神狀態，不斷進出於傳統與現代東方與西方不同文化的時空，進行文化歷史聲音多重的迴響與對話（如崑南的〈悲愴交響樂〉，痙弦的〈深淵〉，洛夫的〈石室之死亡〉，以及我的〈賦格〉等都是）。

三、Lyric 與瞬間美學的內在結構

Lyric 的一個主要的事實是：無論它早期作為曲調的詞或後期作為主觀感情傳達的體式，都不強調序次的時間。在一首 Lyric 裡，詩人往往把感情、或由景物引起的經驗的激發點，提升到某種高度與濃度。至於常見於敘事詩中有關行為動機的縷述和故事性發展的輪廓，在 Lyric 裡常常是模糊不清的，或只有部分枝節的提示，而沒有前後事件因素的說明。甚至於利用故事抒發的 Lyric（英文稱為 Story Lyric），都往往只具一些暗示性的線索而已。

在一些更純粹、更核心的 Lyric 裡，如象徵派的詩，如里爾克（Rainer Rilke）的〈奧菲斯十四行〉（Die Sonette an Orpheus），則完全潛藏在詩的背景裡。一首 Lyric 可以說是將一瞬間的感受的激發點之內在肌理呈升到表面，或推到文本的最前面。一首 Lyric 往往把包蘊著豐富內容的一瞬間抓住——利用濃縮的一瞬來涵蘊、暗示這一瞬之前，以及在這一瞬可能發展出去的許多事件。它是一「瞬」、一「點」時間，而不是一「段」時間；在一段時間裡，時間的序次性才占有重要的地位。語言是序次的東西，就算事物序次出現，但在我們的意識裡，那並非時間的序次，而是感受內在空間延展的一瞬間的經驗，我們彷彿從經驗、感受的核心來來回回地伸向圓周，不斷回到一點時間中的激發點。這樣一個瞬間往往是「危機」，或班雅明（Walter Benjamin）所說的「在危險中」的瞬間。

試看奧菲斯（Orpheus）和優麗狄斯（Eurydice）雙重死亡的故事裡這一段：奧菲斯和優麗狄斯二人在相愛正濃之際，優麗狄斯遭蛇咬，中毒而死。奧菲斯下到地府，用他的豎琴（lyre，Lyric 字的緣起）彈奏出哀傷動人的音樂，打動了冥王，獲准他把優麗狄斯帶回人間。但是，冥王提出了一個條件：在兩人返回人間，重見光明之前，不許奧菲斯回頭看優麗狄斯一眼。就在兩人返抵地獄出口的時候，奧菲斯終於忍不住內心澎湃的欲望，轉過頭，驚鴻一瞥，美麗的優麗狄斯隨即消失無蹤……。奧菲斯轉頭之際，正是危機、危險沉重壓迫欲裂的一閃即逝的夾縫，那沒有時間的「瞬間」：（奧）頭轉——（優）驚呼——（優）第二次死亡，永遠消逝。這一個奧菲斯式的瞬間，光明（生）與黑暗（死）在一線之間爭

戰，傷痛的記憶全然不分序次，全然湧現在危機的眉睫；這個時刻包括了頭半轉未轉、此刻對將來患得患失可能發生的情境、情弦，和過去所有的甜蜜記憶。

這裡我們可以舉班雅明對「瞬間」的討論為例，以更了解 Lyric 如何切合現代主義的題旨——找回「知感工具化，隔離化，單線化」之前的語言運作的「靈氣」。班雅明在〈歷史哲學題旨〉（另題〈歷史的概念〉）中說道：

用歷史闡述過去，並不意味著認定過去真的如此，它的意思是要把一種記憶在危機瞬間閃現的當兒將之擒住。⁹

這裡每一個詞義都很重要。歷史記憶（包括情弦）之流，從時空的延展來說，其無盡遠、無盡寬都不是我們一般感知所能涵蓋的，但其中某一瞬間瞿然突入我們靈魂的深處，卻顫動在超越時空的過去，這個瞬間往往在危機生發之際如靈光激射，彷彿及於全時間、全空間。班雅明說：

〔他哲思裡的〕唯物史觀，不同的是，它建基在一種建構性的原則，思維活動不只是牽涉到思想的流動，而且還要將之擒住，也就是思維活動突然停止在充蘊著種種張力的一個形構，給予它一種震蕩而晶結為一個（萬物歸一之）單一體（monad），¹⁰ 唯物史觀者與歷史主體的接觸是以這樣一個單一體為皈依。在這個結構裡，唯物史觀者認知了救世主彌賽亞式的事件行進中突然的終止的徵象。

這個徵象／符號／形象的晶結過程，不是通過一個以因果決定元素塑造的瞬間，不是以過去—現在—將來為幹的那種線性的序次。彌賽亞式的時間包含救贖的欲望，所以事件行進中突然終止的時間，是一種生命的碎片從腐毀中躍

9 Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History," in *Illuminations: Essays and Reflections*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (New York: Schocken, English Language edition, 1969), p. 255.

10 這是權宜性的翻譯，班雅明的 monad 有其神祕宗教的來源，但其所提出的記憶的活躍與形構狀態是完全可以印證的。

起的時間，這些碎片以星辰三度空間並列（constellations）的架勢，爆破線性繼起的時間觀，把每一個失去的瞬間贖回，也就是把被遺忘的種種歷史喚醒，使其起死回生。在這個現在危機衝擊的當兒的瞬間，所有失去的歷史、所有的記憶同時湧現，在危機的核心中盤旋，彷彿欲求某種解決而與危機碰撞和映照，這樣一個瞬間放射（不是說明）出一些可感而不完全可解，或在可解不可解之間游離的意緒，如詩中的一個濃縮多義的意象、或如很多意緒意義不斷進出其間的漩渦的意象，是我們的經驗可以印證的。這種「把被遺忘的種種歷史喚醒，使其起死回生」的，就是使原真世界得以重現的詩的力量。

而由於這是經驗、感受被提升到某種高度、濃度瞬間的交感作用，其中便有一種「靈會」，與某種現實作深深的、興奮的，甚至是狂喜的接觸與印認，包括與原始世界物我一體的融渾，包括與自然冥契的對話，包括有時候進入神祕的、類似宗教的經驗。這種冥契靈會，在意識上是異乎尋常的出神狀態或夢的狀態，在這異常的狀態中，形象（意象，象徵）極其顯著，在一個與日常生活有別的空間裡，戲劇化地演現。因為序次不受制於時間，其邏輯被切斷或被隱藏起來，而打開一個待讀者作多次移入、接觸、重新思索的空間；詩的演進則利用覆疊與遞增，或來來回回的迂迴推進，其旋律屬於自由聯想式、冥思式，常常突破定律常規、若斷若續、不可預測地，在意識門檻的邊緣徘徊，以聲音的迴響或意象的迴響，代替字義的串連，在運作上往往用一個具有魔力（或強烈的感染力）的形象或事件先把讀者抓住，在被抓住的當兒，往往只有一種強烈的感覺，一時間不容易理出其間的走勢和意義的層次，讀者要在其間進出遊思，始可以感到其間的複旨、複音、複意。

大部分的現代主義詩人，包括不少小說家，¹¹基本上便是追隨上述的運思方式與構築的動力在進行寫作。

11 在臺灣，我們可以舉王文興為例。

四、結語：詩與詩學的尋索

我曾在一篇有關翻譯的文章〈神思的機遇〉裡，暗示（也許是暗戀）一種思域，通過不同的神思的機遇裡，試圖「提供一些空間，一些靈動神思的挑逗，讓讀者進入遨遊，客心洗流水那樣，空故納萬境那樣，飛躍界限，像辛笛的杜鵑鳥那樣，無分東西都是世界，逍遙，遨遊」。我確有在兩種，甚至多種文化的空間進出，但並不如想像中的瀟灑自如，而是像我的同代人一樣，沒有選擇。現代中國文化、文學，從一開始就是本源感性與外來意識型態對峙、爭戰、協商下極其複雜的共生，我稱之為“Antagonistic Symbiosis”（異質分子處於對立狀態下的共生），指的是十九世紀以來西方霸權利用船堅炮利、企圖把中國殖民化所引起的異質文化與本源文化的爭戰，在翻譯的場合，甚至是一種搶灘。我雖然企圖建立一條關於我的詩與理論的成長線路，但事實上那卻是多線交叉、重疊、密織、互峙、互持、互變，有很多空隙等待再延伸。在敘述過程中，我作了不少省略，這說明了所有的敘述都是議程逼使我們把所謂不符合主旨的副文本或潛在文本加以省略或作變形的壓縮。文化互流的真義必須是互相擴展、互相調整、互相容納的一種活動，而這活動是在高度張力與對峙中進行，推向更大圓周的了解。是這種文化與文化之間交相互照、互識、互認的開放對話，才能幫我們更完全地揭露文化與文化間爭戰共生的跡線。因為不想理思多線的生變情狀被一個主題壓制在話語四周盤旋欲語的祕響旁通的聲音，我過去的書很少是分條定位、定向單線追尋的書寫，譬如我的《比較詩學》等書，每個單篇集中一個主題，但篇與篇之間另有對話，也就是互持互補的作用，盡量允許「祕響旁通」的聲音得以發揮對話的作用。也因此，本書的結構也相似，有些段落重複出現在不同的篇章，因為該篇需要豐滿的「經驗本身」，不是抽象的三言兩語就解決的「結論」，一如裴德的堅持。¹²

12 「我們要的，不是經驗的果實〔結論〕，而是經驗本身。」Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (London: Macmillan, 1922), p. 237.

我對自己的寫作沒有什麼幻想或什麼期待，我不以今天的書寫為最後的發現，今天的書寫，和昨天的書寫，和前天的書寫，都是學海無涯的一種尋索，我從不輕信權威，我不斷的懷疑。我在本書提供一些場域，希望心靈完全開放的師友，願意跟我遨遊，也許在空而靈的心裡可以像辛笛的杜鵑鳥那樣，無分東西都是世界。

葉維廉

2014