

梁秉鈞

50

年詩選

(上冊)



梁秉鈞

50年詩選

(上冊)



臺大出版中心
NATIONAL TAIWAN UNIVERSITY PRESS

國家圖書館出版品預行編目 (CIP) 資料

梁秉鈞五十年詩選 / 梁秉鈞 作. -- 初版. -- 臺北市:

臺大出版中心出版: 臺大發行, 2014. 10

冊; 公分. -- (現代主義文學論叢; 14-15)

ISBN 978-986-350-035-3 (全套: 精裝)

851.486

103017686

現代主義文學論叢 ⑭

梁秉鈞五十年詩選 (上冊)

作 者 梁秉鈞

叢書主編 柯慶明

總 監 項 潔

責任編輯 戴妙如

文字編輯 吳成第

美術編輯 許雅超

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 辰皓國際出版製作有限公司

出版年月 2014 年 10 月

版 次 初版

定 價 新臺幣 900 元整 (上下冊不分售)

展 售 處 國立臺灣大學出版中心

臺北市 10617 羅斯福路 4 段 1 號

電話: (02) 2365-9286

傳真: (02) 2363-6905

臺北市 10087 思源街 18 號澄思樓 1 樓

電話: (02) 3366-3991-3 分機 18

傳真: (02) 3366-9986

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

E-mail: ntuprs@ntu.edu.tw

國家書店松江門市

臺北市 10485 松江路 209 號 1 樓

電話: (02) 2518-0207

國家網路書店 <http://www.govbooks.com.tw>

ISBN: 978-986-350-035-3

GPN: 1010301653

著作權所有・翻印必究

〔代序〕

語言與風格的自覺——也斯（梁秉鈞）

葉維廉

說在前面：

我在七〇年代初在香港先認識也斯（梁秉鈞）而成為好友，談了不少現代詩的種種問題。一九七二年，他（當時用筆名梁新怡）、覃權與小克訪問我，訪問稿發表在他編的《文林》（一九七三年九月），同一期，他選登了我翻譯的王維詩選 *Hiding the Universe: Poems of Wang Wei* (Wushinshu, Tokyo-Grossman, New York, 1972) 中英對照十首詩。對我此前的作品、理論、道家美學和舊詩裏的靈活語法都有相當程度的了解。這次對話不久，我勸他攻讀博士，隨後他到了聖地牙哥我任教的加州大學攻讀研究，有一段師生互動的交流，雖然我是老師，他在我心中一直是詩的伙伴。大抵因為我的詩最早成形於香港，我們有相同的背景，關心相同的問題，對三、四〇年代的重要的、在文字藝術用功的詩人，在當時大陸的政治一言堂和臺灣以左傾為由的鎮壓下的消聲寂滅非常關心。他和我都曾利用香港這些書籍資料的健在，設法重建這個聯結，所以談得很開心，事實上，我、慈美和也斯、他太太吳煦斌的認識，是我們生命裏難得的機會，是非常寶貴的時段，生活在一起，聊天，出遊。也斯曾經寫過兩首

詩，其一是〈大馬鎮的頌詩〉，大馬鎮，就是我們住的地方 Del Mar，原是「海緣」的意思，但該鎮夏天是出名的跑馬場，故音譯為大馬鎮，該詩裏有不少我們同遊看風景、因五葉松起興的懷鄉、在海邊抓小魚和論詩論藝術的痕跡；另外一首是〈樂海崖的月亮〉，「樂海崖」是我音譯大學所在地的 La Jolla（像 Del Mar 一樣，都是西班牙語，La Jolla 是珠寶、寶石的意思，讀音是 la hoïya），其海灣公園極為美麗，萬年海浪的拍岸，沖擊成沿岸奇岩怪洞，是遊人如鯽的勝地，故音譯為「樂海崖」。如果我沒有記錯，他到了不久是中秋，曾在那裏烤肉賞月。

我們師生如兄弟，時時為現代中國文化嘔心，他希望為現代中國文化找出一點曙光，他的論文 *Aesthetics of Opposition: A Study of the Modernist Generation of Chinese Poets, 1936-1949* 是最重要的里程碑，因而在我一九九二年出版的英譯三、四〇年代詩選 *Lyrics from Shelters: Modern Chinese Poetry, 1930-1950* (Garland Publishing, New York) 時，我毫不遲疑地把該論文裏的一章，「Literary Modernity in Chinese Poetry」作為我新書的第三篇序。但我更喜歡他的詩，或者應該說詩和散文互為推展下為香港披沙揀金地，帶著最純粹的未被污染的喜悅的心，呈現中國文化裏抒情式的堅韌的力量。我深信，他誠摯不被框限的文心，將是香港的典範，也是不同文化碰撞中蛻變的中國必須追隨的典範。

*

我在一九九一年被邀為第一屆香港文學雙年獎評審香港文學獎的詩集若干本，其中有也斯、吳美筠、路羽、葉辭、乞靈和其他五本上榜而語不成詩的詩集，也斯的集子最為突出，

給了我一個機會作了一個詩語的比較。

詩是一種語言的藝術，所以，先決的條件，或是起碼的條件，是語言的駕馭。所謂語言的駕馭包括以下幾個條件。除了字句通順，最要緊的是有語言的自覺。語言的自覺，在最起碼的層次，是要避免毫無新意的陳腔濫調，尤其是要避免抄文藝辭典式的現成語句。如果詩只停留在陳腔濫調的現成語句，根本就無法成為氣候，或者說，幾乎可以說無法入流，除非作者是自覺地利用陳腔濫調作為一種自嘲、反諷或對語言本身的戲謔。這樣具有自覺地利用陳腔濫調的作品，在我看到的作品中沒有可援的例子。不幸的是，以為這些陳腔濫調必然會喚起深入感人的詩情者，竟然有一半左右。在我看到的參選作品中，幾乎每篇都是陳腔濫調現成語句的起碼有兩本半，另外三本左右也有陳腔濫調的痕跡或多或少地散落在詩中。我現在只舉數句以見一斑：「不管你孤芳自賞，／還是群芳共鳴，／你的婀娜綺麗，／同樣令人神魂顛倒……讓離愁別恨付之東流……」「我找啊找／甚麼也找不到。／希望破碎了，／悵望冷空。／心橋中斷了，／重拾殘夢。」「我的心傷透了／眼淚無法填平心靈的傷痕」「曾幾何時，／你的熱戀，／你的一往情深；／你的癡迷俊臉，／令我陶醉，／我很想愛你。」「不理愛何等苦，／不知情何等濃……」「你有難言之隱嗎？／抑或另有苦衷？既然夢已成空，何需再憐我容？」（詩集一）

或：「我心苦／是你對我忽冷忽熱……曾問：你是否深愛我？／你曾說：愛得太多太多了……方知／美夢再三都是錯，／愛是一夢如南柯！……」（詩集二）

關於前例，有人或會用「歌」作為一種文類提出辯解。無疑地，「歌」為了觸及大眾，不避俚俗套語；但我要提出一點，真正好的「歌」，是要有新意的語句和意象。譬如 Bob

Dylan 六〇年代的歌，癡迷大家之餘，竟有艾略特 (T.S. Eliot) 和狄蘭·湯瑪斯 (Dylan Thomas) 的濃縮有力的意象。我們無法讓作者以「歌」作為重複濫調的藉口。

現在看看觀念或所謂「哲理思想」的濫調：「生命，原來如此／容易嗎／——隨風而來／隨風而去／……風風雨雨／人生就這麼瞬息度過？……」「我是要走了／時光不會倒流」「你也知道／世界／並不是一切／都盡心意／有哭也有笑／有聰慧也有美善／我該怎麼才好」「一看見你／我的眼就亮了」（詩集三）。讀完全書，我並不覺得有「千種」，而只有一個相同的聲音，在那裏重複又重複，都是那種「人云亦云」的所謂「人生哲理」和所謂的「感情」。

再看一本：「在意志的鋼鐵上／濺起水晶般的花朵／雄雞引吭高歌……早晨啊！／操縱紅色東方的／令人崇拜的永恆／宇宙中起萌的象徵」；或一種公式化的比喻：「童年的夢／絢麗的氣球／充滿最初的希冀／飄向未來的回憶」「打破屏障，戰勝蠻荒」（詩集四）

從上面的例子中可以看出附於沒有語言自覺表達上的另一些我們認為有傷於詩的東西。濫調往往是帶濫情和俗念而行。濫情易於所謂「傷啼夢啣」(sentimental)，彷彿把一切的傷心和愁苦一下子全盤傾出便是詩。其實，光有強烈的感情、激情並不能構成詩。情是要透過語言提煉——而這個過程往往需要某個程度的冷凝反嚼——才可升騰為一種讀者可以進入遨遊反覆印認的美感經驗。詩不是站在一個多情的人面前聽他(她)啣哭！你要寫「愁」，最好一個「愁」字都不提而令人感到絞痛的愁傷。寫景或需要直現，寫情多半在於曲出。不然我們傳統美學中的所謂「含蓄」不是白講了嗎？在我看到的參選作品中，沒想到有這麼大幅度的「傷啼夢啣」！陳敬容在一九四八年十二期的《詩創造》上說，新詩中竟出現了兩個極端，一是：「夢啊！玫瑰啊！淚啊！」另一個是「憤怒呀！血啊！光明的將來啊！」前者遠離生

命，後者遠離藝術。沒想到九〇年代，仍有這麼多不識生命情感為何物的啣哭，和不知藝術為何物的吶喊！所謂「寄情」，「序志」，所謂「因物起興」，本是無可厚非的，但傳統多少世紀以來，教人「不涉理路」，要景物和事件自然演現，讓讀者移入，去感受如在目前的活動所提供的多重暗示和意緒。前行代的詩人們，早些如卞之琳、辛笛、穆旦、艾青……等，晚近如臺灣現代詩人們都曾提供種種的策略，包括「氣氛的掌握」、「抽象思維形象化」、「玄思感覺化」，利用對事物加以特別的凝注、刻刻的凝注而達成「現在刻刻發生的感覺」，用戲劇場景的營造代替說明性、或戲劇場景的變換來推移經驗的轉折和飛躍……等等。在我看到的參選作品中，有不少，好像完全沒有覺識到中國長久以來這美學的歷史。為了「寄意」、「寄情」、「序志」，動不動就寫：「我要……」、「我不要……」、「我相信……」、「我反抗……」，那類屬於說理性的句子。（袁可嘉四十年前不是已經警誡過大家了嗎！）更不像話的是，竟用流水賬式的寫法如：

飯後／團友在長白山賓館走廊開舞會／我和三位相識的明原堂友／摸黑到了人物廣場？／老鄉見到外匯券愣了一陣／攆過來的青年爭相替她們算好零錢／把外匯券換過去／還央求我們多兌一些／說留個紀念（詩集五）

我不想戀愛了／親愛的A／不是我想拋棄你／只因為近來功課太忙太多／無暇再跟你去拍拖（詩集一）

難怪仍然有人認為「新詩只是散文的分行」！在這裏舉的兩個例子，不但談不上好詩，連好的散文都稱不上。所以，語言的自覺，必須也是「風格歷史」的自覺，亦即是在詩人的意識中，在他的創作過程裏，必須和過去（包括舊詩的傳統和新詩的傳統）的風格（包括字的應用、音樂性的衍化、內容的展張、情感或思想的緩、急、擊、止、轉、折、變化……）的協商、對話。因為只有從這種協商、對話中才會突破，才会有新聲，才会有屬於該詩人的獨特風格。我想，語言的自覺必然包括了語言的洗煉這一點是不需要我說明的。這應該是一件起碼的共同的體認。我在提出語言的藝術時並沒有輕視題材、內容的重要性；但我們必須要有一種認知。內容的複雜性和深度還需要相應的變數的形式和語言策略來完成。茅盾說：光是革命情緒並不能成為文學，雖然革命的目的很崇高。在這一點上，集中某些社會政治的關懷雖得我心，但在表現上則無法都偏於直述和接近口號的吶喊。原因還是在語言策略上的問題。

從以上說明的立場上來看，也斯、吳美筠、路羽、葉辭、乞靈都有不同程度的自覺，佳句也不少，但以也斯《梁秉鈞卷》很顯著地凌駕在其他的詩集之上，有很多地方還超過臺灣和大陸的重要詩人。他不但具有我說的語言的自覺——包括完全擺脫陳腔濫調的素樸洗煉和對「風格歷史」的兩種自覺，而且在事件呈現和語調存真上提供了變化多端的語言策略。尤有甚者，他承接了大陸三、四〇年代到臺灣六〇年代對語言刻骨鏤心的訴求、對結構精嚴的遵從，作了建設性的揚棄，而獲致一種相當灑脫、靈活的突破。這個突破不但包括了對現代主義本身在其求開放的過程中不自覺地落入封閉形式的挑戰，還包括把被霸權（或宰制）表達形式所壓制或邊緣化的經驗層面重新納入他詩的運作裏，把人生的瑣碎萬狀——尤其是不易納入所謂「純詩」的事物事件——給予它們一種平等而莊嚴的存現。為此，他在散文與詩

的語言間摸索出一種敘述的抒情形式，在散漫與嚴謹中找出一個自由收放的運作空間，或者我應該更正確的說，在來回於散漫（指的是漫步式、游目式，非散漫無章也）和嚴謹之間嘗試多種收放的呈現事物的方式。在許多方面，和臺灣現代主義後起的詩的運動同步地通某種重要的消息。

也斯的詩語氣自然、乾淨利落、沒有陳腔濫情的傾瀉是顯而易見的。他的聲音，不管傷愁不管騰躍的歡快（他是極其敏感的人，自然地也會有喜悅和愁苦），都是如壩上的水很緩慢的溢出，或如一種平靜中微微的顫抖，或如靜夜中火光一閃，讓我們觸然一覺而開始探入思索。在這裏，我想從他的突破談起。

現代主義出現的初期，是以突破傳統思想和語言的宰制來重新喚起被物化、被規則化社會壓制下去或消滅化滅的生命世界的層面，開始時是開放性的，在形式上，在思想上，對傳統的讀者都有「駭人處」的創新。但物化、規則化社會發展中，在工具理性至上的推動下，語言的藝術性、語言的靈性層面受到最大的戕害（亦即是語言被看成只是一種工具，其靈性持護的角色則被輕視至忽略），所以在開放的同時又進行語言藝術的營造，也是語言自覺最尖銳的時期，企圖以此重現已失去的靈性。由於營造，便又在打破了傳統的結構和表意行為之後，另求新的結構，如利用「原始類型」、神話、曲喻、反諷等等。同時為了追求靈性的重建而又偏向於「純詩」，把其他的所謂「不純」的經驗（包括日常的所謂瑣碎的經驗）摒諸門外，而無意中又回復到「超越」（如「理體」、「神」）的追求。中國的現代主義者，由三、四〇年代到六〇年代，雖然不會迷失於「超越」的追索（中國傳統美學中這種取向不顯），但在結構上有時也變得極其複雜詭奇，到了成為私有象徵的地步。

現代主義後起思想，覺得這與原有的開放性相違，而且對於其中的排他性很有意見。在詩歌上，在一般藝術上，便開始再從新的封閉走向新的開放，從「崇高純粹」走向日常事物事件。在形式上，由濃縮緊扣走向放鬆自由，把過去很少寫的題材，包括偶發性的題材，加以美學的凝注，給它們莊嚴的凝視。關於這一點，也斯在他的詩與駱笑平的畫合展（一九八五年五月四—二十九日）的《游詩》後記裏有美學心跡的表白：

《游詩》這名字最先曾用在一九七四年一組寫廣州和肇慶的詩前面，那其實不是狹義的旅遊詩，因為所見的已經令人沒有心情游山玩水，所以想透過城市和山水去寫一些永遠牽連人的問題，或者像卞之琳譯奧頓詩那樣說，希望「叫有山、有水、有房子的地方也可以有人。」那一組詩，無疑是第一次離開了熟悉的生活環境，強烈地感覺到另外不同的生活方式而寫的。

這以後也有好幾次或長或短的離開原來的環境和熟悉的生活方式。其中最長的一次是一九七八至八四年在加州聖地牙哥。一個人置身陌生的文化之中，自然會忍不住對時間和空間的敏感，對文化和言語反省，對事物物比較異同，一方面尖銳地感覺差距，一方面尋求是否有共通的規律。

廣義的旅遊文學往往有放逐的哀愁也有發現的喜悅……表現在詩裏通常有兩種模式：一種我們可以稱之為象徵的詩學，詩人所感已經整理為一獨立自存的內心世界，對外

在世界的所遇因而覺得不重要，有什麼也只是割截扭拗作為投射內心世界的象徵符號；一種我們可稱之為發現的詩學，即詩人並不強調把內心意識籠罩在萬物上，而是走入萬物，觀看感受所遇的一切，發現它們的道理。我自己比較接近後面的一種態度。

發現往往從漫游來。我們接觸一個地方，感動最深的，不是名勝古蹟，而是化了一個黃昏在那兒漫步的一道小徑，或是環繞它走了一個早晨的廣闊的池。即使你站在那裏拍照留念，還是無法記下來你來來回回，反覆從不同的角度欣賞的發現。

游是空間的擴寬，時間的伸延。藝術的漫游，帶我們體會不同的空間和時間。當我們不得不局限在一個空間，我們的心可以在關心的另外一個空間漫游。活在現在這個時間，我們又神游在一個不同的時間裏，與一個心儀的詩人相見面。人世的種種羈絆，具體見於時間和空間的分割；藝術的漫游，未必能令我們完全越過這些限制，但有時給予我們懷想的安慰，有時帶給我們開啟的新境。

也斯的詩，一面承接上前行代給他的語言的自覺，對語言通過律動的緊扣和結構的思考，譬如他的「蓮葉」詩組，不但在意念上通過內在相連題目上字韻相應的方式作成嚴密的詩組，而且還承接了梁文星（即吳興華）〈彈琵琶的婦人〉和「懷古」及「覽古」中敘述律動來寫不屬於故事性的題材；一面又打開屬於即興式「不避波動」和游離零碎的事物（〈勉葉〉）的題

1 〈勉葉〉後改題名為〈老殖民地建築〉。

物方式。如「香港」詩群，如《游詩》大部分的詩，特別是〈聽 John Cage 音樂會回來的路上〉和〈從現代美術博物館出來〉，除了題物物的活動之外，無形中還作了他這方面美學的表白：「一根平凡的路燈，以新的臉孔／與我相見，在這傾聽秘密的靜夜……鳥兒叫我們用心聽日常的聲音」。我們時刻相遇的事物聽見的聲音並不是甚麼超越地面的怪異的東西：「我說的東西都不是象徵／我只想老老實實告訴你……不必找尋意義的深度」（令人想起威廉斯（W.C. Williams）的詩話，也令人想起馮至的平凡中的出奇，只要你細心凝注。當然我們也會想起傳統的「目擊道存」）。也斯的藝術是「凝注的藝術」，英文可以稱為 *art of attention*。但「凝注」是古典詩和現代詩都具有的基本運作。也斯的「凝注」在他的即興式的題物攝影的方式中有甚麼美學的作用呢？這，我們必須在散文與詩的運作間說明。

散文是隨經驗轉折，可以不按理出牌的一種即興方式，可以隨話題而轉，不避開又筆，每一步都可以自發成一種選擇，善於統攝捉摸人生的瑣碎情狀，看來錯亂無章，卻正好捉住經驗的真實，尤其是生命中偶發性的經驗（我們所以稱之為「隨筆」、「漫談」）。它的題物（意象的呈現）攝聲（音樂性）都不是詩中常用的壓縮和建構（由於壓縮和建構，詩語常有非自然之感），而是淡淡然的來，有時還演繹、重複、變調、再解。聲音自然，近似我們平常說話的聲音，所以也更易模擬我們說話時的語調變化的豐富性。

從濃縮緊扣的現代主義走出來，要使人生瑣碎萬狀的其他事物復活，要能即興自由興發，散文的行進方式正可解困；但散文也是易於散漫無章，是不是詩人遇物不拒，想到甚麼就寫甚麼呢？不。在這裏，凝注是最重要的，雖然詩人覺得一切存在物都是平等的，都是莊嚴的，但這也不是等於來者不拒。詩人說：「我知我們不能離開這世界的言語／但也不是要附和

它」。事實上，我們也不能離開這世界的事物，但也不要附和它們。過分受制於語言固化的示意表意方式會歪曲外物，所以詩人要它們的靈魂（見〈水果族〉）從凌亂的事物間跳躍出來。要它們從「撞破對稱的秩序」（〈晁葉〉）中，從「游動的符號」（〈勉葉〉）中帶有一種生命和靈魂的個性顯現（epiphany 仿似宗教裏的靈現），使到我們在這一瞬即逝的相遇，有不易磨滅的印象，似是無關復是有關的，把游目中的事物、攝音中的情緒成為成熟、親密的真實。

「蓮葉」詩組是很綿密深沉的作品，需要很多篇幅，很細緻的反覆思考才可以完全托出其間思緒心靈的運作，我在這裏想提供一些個人一些感受。從樂府「蓮」（植物本身）、憐（憐愛）的諧音提供的雙重閱讀，譬如南朝民歌《西洲曲》「低頭弄蓮子／蓮子青如水／置蓮懷袖中／蓮心徹底紅」或另外一首同題《西洲曲》「開門郎不至／出門采紅蓮／採蓮南塘秋／蓮花過人頭／低頭弄蓮子／蓮子青如水」（既是活潑潑的採蓮景色，也是純潔情色的憐愛），他一口氣發展了連、憐、年、戀、漣、煉、鄰等葉為題，另外從周敦頤的〈愛蓮說〉裏的「予獨愛蓮之出污泥而不染」而生〈染葉〉，又從志蓮淨苑（蓮在佛教是很重要的象徵，如《華嚴經》的蓮花四義（在泥不染、自性開發、群蜂所採、眾聖所用）四德（香、淨、柔、愛））演化出〈淨葉〉（與淨業諧音？）一章，至於〈晁葉〉本是葉如晁狀所引起，稍晚的「緬」葉，當是諧音引發，也有緬懷的聯想，〈邊葉〉、〈辨葉〉的諧音，也是冥思聯想的延伸，至於〈渡葉〉易於令人想起佛家的「渡」，寫的是遷渡到溫哥華，〈殘葉〉則是寫圓明園裏悲壯的殘垣斷柱（我的經驗是一湖一湖的「接天蓮葉無窮碧」裏的殘荷，最為絕美）。以上是詩題必然引起的聯想，但我得告訴讀者，「蓮葉」詩組卻不能從這些聯想開始，我們必須要像他一

樣沉入他冥思入裏瞬間的機樞，「雙重閱讀」有奇異的發展，四義四德也許在記憶很遠的邊緣顫動，人類的思索和追蹤可能是欲絕的闕如。

冥思、入神、或說出神狀態啟示也就是「凝注」，「凝注」：譬如你我走入林間，林木錯落，沒有甚麼特色。但當我突然一指，說：「看那樹」。你突然對它的凝注，使你驚覺它存現的獨特和姿式。如果你進一步屏神細視，你甚至會發覺它有一種律動，一種言說，彷彿你可見聽見樹液在枝幹移流的聲音。「凝注」是你撥開雜念而傾心細看細聽。也斯用了近乎兒童對萬物的喜悅沉入事物，不但因而托出物我之間相遇的感應，而且還逗出物我相遇時的思、感的轉折，一種親密而又帶有冥思狀態的聲音。試看他的〈連葉〉（一九八三）：

詩人起句「偶然來到這蓮田／沿一塊舊木板走入葉叢」中央，偶然是跳過刻意的尋索而突然與未被語言／思想框限的原真本樣的自然、原真本樣的我相遇而沉入大寂裏，沉入大寂大靜，才有超過理知的敏感，才聽得到「靜默摩擦靜默發出聲音／這是奇妙的（人的旁白）」，綠色／回答綠色，相遇在這世界的早晨」，對活潑潑的生命世界，空明豐滿，我們不知如何表達，「開始（用人的綁手綁腳的語言）笨拙地解釋」：

相遇在這世界的早晨

風吹開那邊閉合的臉

牽動我這兒捲曲的葉緣

……

葉上言語所能照明的脈絡

是我們僅有的世界

因為是絕早，沒有別的遊客，自然其他的活動都在依時有律的發生、進行，「早晨逐漸渾圓的新露」晶瑩通透，「令我靜止，我的沉默」彷彿一說話，她就會被震破，物我同心同命，靜止、沉默：

又感染另一塊葉，同樣承擔

一隻昆蟲棲停的重量

偶然相遇在這世界並排可卻

沒有刻意安排拘謹的韻腳

我們發出同樣的聲音又失去彼此

在風中互相試探還不如

自然探首，意義會逐漸浮現的

叢叢葉上的霜雪仍然令我沉重

長自同樣淺窄的水中

努力直立以一枝中空的綠梗

伸向一個更真實的空間

我知我們不能離開這世界的

言語，但也不是要附和它

當我們沉默，那裏仍充滿聲音

各自忍耐季節的灰塵

一面傾聽，舒開的時候
可以感知遠方水的顏色

詩人有兩種同時的思尋，平行、相同而又分異，「長自同樣淺窄的水中／努力直立以一枝中空的綠梗／伸向一個更真實的空間」是蓮花的描述，但也是詩人存有的喻寫。聲音雖然是詩人賦給的，但同時也是詩人的聲音。裏面含有「再現」的困難的哲思／美學的尋索和肯定無言在此刻的謙卑中帶給我們更豐富的與廣闊無邊的宇宙同時震盪的感知。（這裏的哲思自然葉令人想起道家美學，不妨用我一句話來概括：「去語障、解心囚、恢復活潑潑的生命世界」的一種想望。）

我們可以看見現代主義濃縮多義綿密編織的痕跡，但詩落實在平凡的事物幾乎被人遺忘的生命世界。題目是〈連葉〉，是通過蓮花托現物我無盡的相連。蘇東坡說：「自其變者而觀之，則天地不能以一瞬；自其不變者而觀之，則萬物與我皆無盡也。」

但也斯很多的書寫是現代活潑潑的生命世界的扭曲和失落。人類物類在中心化與邊緣化的權力邏輯中的靜靜發出近乎絕望的掙扎與哀求中心（人類／霸權）去再思——是 *Margin fights back*（邊緣〔自然／未被污染的樸質的人〕反擊）的諍言／證言，譬如〈邊葉〉（一九八六）裏的呼籲的細讀細認：

你惋惜養份來不到最偏遠的葉緣
觀賞的目光當然應該集中在主花