

「變形詩學」在漢語現代化過程中的檢証

翁文嫻*

(收稿日期: 99 年 12 月 31 日; 接受刊登日期: 100 年 4 月 13 日)

提 要

筆者嘗試在現代詩語言的多變現象中, 提出「變形詩學」觀念, 以疏解系列特別被視為「晦澀難懂」的詩。「變形」, 有形相的「變」、句法的「變」, 更難的是觀念之「變」, 各人創出了一種「體格」, 共同織出百年漢語新詩在語言上瑰麗的风景。

文章進一步追源「變形詩學」的本質, 它是古典文言經歷白話之變的必然過程。接續葉維廉中西語法的比較詩學、法國程抱一的唐詩字思維閱讀、美國高友工抒情傳統的分析, 或者波特萊爾的象徵詩句、西洋分析辯解力強的文法, 我們該如何看待一首現代詩文字, 來自傳統漢語或西歐詩學所感染的訊息?

作為一種新的品鑑角度, 「變形詩學」最後觸及一項「存在真相」的問題, 外貌形相之變, 慣常語法觀念之變, 才更反映出詩人存在於一個難被理解、內外有隔的世界。在這貌似逃避或保衛、鑄造着奇怪語言的領域裏, 這些敏感的詩心, 也許如此才可以在紛亂的文化撞擊中, 延續一種更逼真的「情」? 「抒情傳統」要繞一個大彎才接上。

關鍵詞: 變形詩學、洛夫、商禽、葉維廉、林亨泰、黃荷生

* 翁文嫻, 法國巴黎第七大學東方語文系博士, 現職成大中文系副教授。出版詩集《光黃莽》、詩論《創作的契機》、《李白詩文體貌之透視》、散文《巴黎地球人》。致力研究詩語言古今傳續的可能性, 發掘現代作品的原創點。提出「字思維」角度解讀詩質; 追源創生性詩文字後的文化能量, 推行「行動詩學」, 2006 年編輯《現在詩 4——行動詩學文件大展》。

E-mail: z9108009@email.ncku.edu.tw

一、前言：「變形」是三分之一的詩學計畫

自 2001 年筆者撰文〈自古典之旁辯解現代詩的「變形」問題〉及〈台灣新一代詩人的「變形模式」〉¹，正式在現代詩的評論角度上，用「變形」觀念，嘗試疏解一系列較晦澀難懂的詩。題目「自古典之旁」，在筆者現代詩學的探研中，一直是個很重要的背景。文章徵引詩經「賦、比、興」觀念，試著借朱熹分判「賦比興」句法的方式，將現代詩千變萬化的語言分成：「敘事、變形、對應」三類。因為更早做過另一種語言實驗，曾將夏宇及顧城難解的語法，借詩經裡「興、應」的觀念來分析，卻迎刃而解（〈「興」之涵義在現代詩創作上的思考〉（1994 年）²。在更廣泛深入的閱讀解析各名家的語言風格後，隱隱感到，現代詩可能有三種不同類型的想像思維，一如古代哲學家朱熹在《詩經》句型中感覺到的，此想法慢慢在我腦海成型。這兩篇「變形」文章內處理的詩人語言風格，遙遠呼應「賦比興」中「比」的觀念。而另有系列現代詩人，他們擅長以「敘事」的進展表達詩意，略屬於詩經「賦」的模式。三組詩人，筆者均曾撰文討論，這樣的分類，目的希望不同思維方式的創作者，不必據持某一類型的寫法就疏離另一類，這三類差異也無年代之爭，並非接近「後現代」的「對應」，就一定比現代主義模樣的「變形」來得更前衛更有詩質，因為，一種語言的創新點，還需回復到該族群的常態性，與及極其艱辛的突破線而分辨。在讀者立場，也可以知道三類作品藝術風貌，各有其極致或不足領域。

這是一個頗為龐大的詩學計畫，在學院體制內變成論文，處處科學實証式的寫法，尤感舉步艱難。八、九年來，個別的詩人，或群組式的詩人，雖然論述過接近廿多位，仍然感到掛一漏萬，如一張未織成的網，讀者批評與質疑更多。

《詩經》的古典學者或認為我褻瀆了「比興」的高貴品質（不喜歡與「後現代」相連），西方文學人士覺得我何必多此一舉，找如此古老的詞彙？直接借西方「修辭學」知識，譬如以「隱喻」及「轉喻」的內涵看待「現代」及「後現代」詩特性，不更順理成章？

但由於閱讀詩時所感受到的文字喜樂，令我自自然然地追蹤，這些現代詩

¹ 翁文嫻：〈自古典之旁辯解現代詩的「變形」問題〉，《創世紀》128 期（2001 年 9 月），頁 114-132；翁文嫻：〈台灣新一代詩人的「變形模式」〉，《中山人文學報》13 期（2001 年 10 月），頁 85-101。

² 翁文嫻：《創作的契機》（台北：唐山出版社，1998 年），頁 71-99。原為 1994 年 4 月台北師大「第一屆經學會議詩經研討會」論文，後收入《創作的契機》。

與古代詩經或屈原或李白杜甫，它們是同一種漢字的源頭，有著同樣的肢體語言，我覺得如果找不出一條相通的線，將現代詩與詩經串起來，那才是不合邏輯的事。個人在西方住了八年，在法國的詩文字中也得過很大的喜樂，法國的詩學思想家，那些論述都令人如沐春風、神思飛動，但他們較沒有語言的裂痕。漢字經過白話文衝擊，古典原有的創造性與美感情懷如何轉成現當代，有太多複雜難言的領域，如果讀詩不透過語言所營造的空間，直接說這詩表述了哪類新穎的題材，便有如不必身體存在就可以說這個人如何如何，是不可思議的，而且簡直削去百分之九十詩所帶給人們的快樂。

二、語言「幸福感」的追尋

詩的珍貴不是她說了什麼，而是她是如何表達的，詩的整個血肉之軀的美感，來自其一字一字的排列和建構，詩經如此，唐詩如此，現代漢詩如此，法國詩或西班牙詩也應如此。法國寫出《惡之華》的詩人波特萊爾（1821~1867），他的生平夠潦倒坎坷了，但其每一首詩，被法國詩學家莊皮亞李察（Jean-Pierre Richard）稱為充滿了「幸福的愉悅」，³那是指其字詞排列帶給讀者的感受。李察甚至能透過詩人的語言創造，指出其對母語文法的貢獻，以下是他描寫波特萊爾的法文質地，⁴令人大開眼界——

波特萊爾所用的名詞、形容詞與動詞，剛好能做到三位一體（trinite）——做到深度、透明與動態——這亦是波氏本身的特質。實物名詞將深度填滿，猶如溫熱飽圓的實體，放到深溝空洞中，產生厚度與密度。在深度裡，實物很懂得保護其魔術、神聖的潛能，暈眩及迴響的能力；在深度裡，實物可以把恐懼剔除，因為它已回到自身，回到全人類所給一個準確的意義裡。形容詞的作用，剛好令這意義昇華，令它照亮。如在其旁放上一圈永恆的晃動，還繼續向它沖洗所有理想的質地，令這已經超然又集中的名詞更人性化。一個一個字，如將一件件實物加一層淡淡的透明膠，終於形成一片，形成一連續的感性領域，令所有物在此互通（如其句子：有香味清

³ Jean-Pierre Richard. *Poesie et Profondeur*, Paris: Édition du Seuil, 1955, pp.161.（中文部分為筆者自譯）。

⁴ 同前註。

新如嬰孩的肉體)。最富波氏氣氛風格的形容詞，是最能滑動最不確定、也是最透明的，適合在名詞旁造成一中性的擴張領域、一個供光榮及溝通之用的打穀場。動詞，是最後來輕輕攪動整個建築：令之搖撼，令之搖盪與平衡，令它們呼吸、起伏、慢慢地一個接近另一個。它重新將語言放回天然的位置，這位置在日漸使用中早已溢出了的。回到本位，自此處可開出無限新發現，自然也有無限的冒險。在莊嚴的實物與發光的形容詞間，是動詞去表現動作，表現那些未知與不平衡，也許即是死亡。在一完美語言的輝煌又無用性之下，動詞用來總結——就因為這才成為詩——所有人類的脆弱性。

波特萊爾詩內揭發的美學，固然開啓了整整一個世紀的現代藝術，但影響法國人更大的，卻是他的書寫方式。自波氏開始，他們法文中使用的名詞、形容詞、與動詞，從此到達另一個境界。

三、漢語古今變異與感覺世界的傳遞

但在白話文興起的近代百年來，詩歌發展史上，能夠體會「語言幸福情狀」的時刻，是不容易的。因為國人腦中的思維模式，本來是漢語特性的把握，卻漸漸移動到一個有主詞、受詞、動詞形容詞分明，指涉性清楚的白話文。白話文結構，與古典漢語的距離，其實比西方英法文更遙遠，尤其在詩語言的表述形式上。下面且引一首三十年代戴望舒一首寫〈夕陽下〉的詩：

晚霞在暮天上撒錦，
溪水在殘日裏流金，
我瘦長的影子飄在地上，
像山間古樹底寂寞的幽靈。

遠山啼哭得紫了，哀悼著白日的長終，
落葉卻飛舞歡迎，幽夜底衣角，那一片清風。

荒塚裏流出幽古的芬芳，
在老樹枝頭把蝙蝠迷上，

牠們纏綿瑣細的私語，
在晚煙中低低地迴盪。

幽夜偷偷地從天末歸來，
我獨自還戀戀地徘徊，
在這寂寞的心間，
我是消隱了憂愁，消隱了歡快。

這首早期的詩，語言雖從文言改為白話，意象仍多沿古典漢詩「呈現」的路，尊重客觀景物的次序性。表示了國人面對內心的時刻，還是有古典詩借外界實景以「抒情」的傳統。這詩先自晚霞說起，而至溪水、遠山、落葉、荒塚、蝙蝠、直至幽夜，而念及「自我」之心緒，基本可見一個客觀實在的、當前的晚景。問題是，各個句子主詞受詞清楚指涉，每一句的詩意便被規定了，雖然，詩人運用形容詞及意象，傳出內在訊息如「瘦長的影子飄在地上，像山間谷樹底寂寞的幽靈」。又如：「遠山啼哭得紫了，哀悼者白日的長終」，句旁加圈點處，讀者可意識到，是詩人（主詞）角色指令下的景觀變化，由於每一句的景，仍然依客觀狀況排列，則內心世界幾乎很難著墨，最後只餘下末句說明性的：「在這寂寞的心間，我是消隱了憂愁，消隱了歡快。」這些句子讓讀者想像回味的空間是很窄的，因而共鳴或觸動，也就不容易。

我們再看同一題材，寫一種旅途中的情懷，杜甫的〈旅夜書懷〉：

細草微風岸，
危檣獨夜舟，
星垂平野闊，
月湧大江流，
名豈文章著，
官應老病休，
飄飄何所似，
天地一沙鷗。

杜甫亦從眼前景物，很有邏輯地寫草、岸、檣、船、星、月、天地、沙鷗。但古

典語不必用雙字詞，它是單字與單字之間，就可以互相撞擊、交融、消長，而生出一個個小漩渦，漩渦的水波與隔鄰或隔句的波紋，同樣也可以自由交合、消解或形塑，又生出另外新鮮事物。因此在古典詩特別如唐朝發展完美的律絕體，那個封蔽世界真的有如大千世界的微型，幾個短句、幾個字之間就「江間波浪兼天湧」，這樣的論述在漢學家高友工先生筆下尤為精彩⁵。

我們就算不必查考杜甫生平，他在什麼環境下寫這首詩，光沿著字與字間的質感，就可讀出與戴望舒完全不同的一種旅途。

「細草、微風」加上「岸」字，令這二物有了依靠，細與微的感覺，可能是一晃就失散了，但「岸」字令細與微的氣息上岸、著陸，而停靠……。我們讀者除了見到實際景當下的指示，還有五個字彼此交集連生無邊無際的「想」——詩意在個體文字間永無休歇。

進一步說「危」檣，什麼樣的人倚著才感覺危？詩人未說「獨舟」，他說「獨夜」，彷彿漫長的時間的黑，紛沓湧來。末端一個「舟」字，是形狀很小的，飄飄盪盪的，詩人沒說「船」字，只是說有如一葉在大江上流盪的舟，而且乘載危檣又乘載整個心跡時間漫長黑漆夜的「舟」。

光是起頭平凡二句，好像就可以挖出所有輕或重透明或沈濁的質地，讀者並非被帶至外「景」而已，而是滑進詩人之內心，那個不斷明暗，無窮來源交撞的不分辨世界——詩更精彩的三、四句還未分析哩！

也許，用杜甫詩與戴望舒相比是不公平，此處只是想突出兩類形式在句法上的優劣點。此外，古典詩的閱讀切入點，亦即是古典詩的詩學方法，筆者以為極待更新。如果不能利用白話文的分析性，辨明古典詩景象之內的真實心靈之境，而只說題材上見到的鄉愁、或是仕途失意、或者懷才不遇之類，則我們卻只能學到那些實景的排列以為就是詩了。

四、東西語言句法交錯而生的詩學效果

半個世紀前，法國的結構主義、符號學、語意學等流派盛行，漢學家程抱一吸納了這些訊息，用在唐詩及中國古畫的文本解讀上寫成“L'écriture Poétique

⁵ 美國漢學家高友工在八〇年代初，有系列英文論文，探討「文學研究的美學問題」，唐朝「律詩的美學」等，最初曾在《中外文學》譯成中文刊登。近年台大出版社為他輯成《中國美典與文學研究論集》，2004年出版。

chinoise”⁶，為西方人開啓了景物（文字）之內，那巨大世界的豐富可能性，影響深遠。由於原書用法文表述，法文的精準切入點，令古典詩文字中曖昧朦朧領域，彷彿經過千年浮出水面，例如有說到漢語的時態特性：

由於漢語是一種無型態變化的語言，動詞的時態是通過與動詞連結在一起的成分來表示的，比如副詞、後置詞或語式助詞。為了創造一種曖昧狀態——現在和過去相混合，以及夢幻與現實相交融——詩人經常求助於取消指示時間的成分，或者將不同的時間並置在一起，以打破線性邏輯。（P.41）

又譬如說到詩的節奏的意義：

節奏裡的含義並非不厭其煩地重複同一內容，而是暗示了事物的恰如其分的布局的意思；由於這一布局包含了內在交錯，從而它有轉化的希望。因此「文」所提出的，是這樣一個思想，依照宇宙的偉大節奏，人能夠並且應當進入與生靈世界的交融；人所發明的符號，只有在與造化所揭示的秘密符號相聯繫時，才是長久的。（P.79, 80）

程抱一表示，他解詩是運用了 R.雅可森所定義的隱喻和換喻的修辭概念，⁷他用其概念卻非常恰當地解出了中國唐詩的字詞關係。在此，我們無疑是肯定程先生對於詩文字本身敏銳的感覺能力，借用西方方法時產生相得益彰的效果，例如進一步解詩中形象時，他有如下的說法：

我們首先尋求的是，闡述一種由「內在孕育」方式進展的語言肌理：一個形象引發另一個形象，不是按照敘述的邏輯，而是追隨在他們之間的相似或矛盾……每個形象，不是取自一個僵硬的鏈條中的一個零件，而是一個

⁶ 程抱一著，徐衛群譯：《中國詩畫語言研究》（南京：江蘇人民出版社，2006年）。法文原著是兩本書：（“L’écriture Poétique chinoise”，“Vide et plein: Le langage pictural chinois”）。

⁷ 程抱一著，徐衛群譯：〈中文版序〉，《中國詩畫語言研究》頁6-7。此書〈中文版序〉內，程氏非常清晰說明他與西方結構主義主流學者 R.雅可森（Roman Jakobson）與斯特勞斯（Claude Levi-Strauss）學習吸收的經驗，後來他還很喜悅地與斯特勞斯共同成為法蘭西學院院士，每週四開會並排而坐。

自由的整體；這個整體由於其多重構成成分（語音、字形、通常的含義、象徵的意象、在諸感應體系中潛在的內涵等等）而有了向著四面八方輻射的含義。而所有的這些形象，由於存在於他們之間的有機和必然的聯繫，編織成真正的擁有多重交流渠道的網絡。幸虧有了一種碎裂結構（*structure éclatée*），在其中句法「羈絆」被減至極限，從而在一首詩中的，意象超越線性，形成一些「星座」，這些「星座」則通過它們交錯的光焰，創造出一個廣大的含義場。（P.95, 96）

經典作品裡每一個字，如是被要求、被感應，透過字與字的有機性聯繫，我們體會到一切藝術作品內「生命的形式」⁸，這個形式更可以呼吸，連接天與地的關係，恰似星座間廣大的含義場。

程抱一用法文的肌理與層次解唐詩，譯成中文時，一千多年前文字之間的詩質，馬上轉成一種極其現代感的角度，特別當注意到每一個字的形象，由於其語音、字形、通常含義、象徵性、各體系中存在的內涵等，有了「向著四面八方輻射的含義」，如此對字的警覺，令我們想及《沙特文學論》⁹中，有關詩文字的定義：

人在說話時，就是超越語言本身而接近語言所指的對象，詩人則把視線放在語言本身。對一般人來說，語言是已經馴服了的；對詩人來說，語言是處在狂野狀態中。對於一般人，語言是有用的約定，是漸漸用舊並且等到沒有用處時可以隨意拋棄的工具；對詩人來說，語言像草木一樣，是從地上自然長出來的自然物。

如果詩內每一個字，回復到如草木長出的自然物般看待，這個字的上下之間；左右之間，全都一個個生命體呼吸，我們讀者，也應盡量用看待生命的出生和長成，來看待詩中文字，正如沙特所說：詩人的語言「處在狂野狀態中」，那是無成見、無包袱、無習性的語言，它是一個個元素，因上下左右的交織而造出未出現過的

⁸ 蘇蘭朗格：《藝術問題》（北京：中國社會科學出版社，1983年），頁41-55。此書第一章〈生命的形式〉內觀念，意指一切好的藝術作品一定是一個感情的形式，有機連繫，如一生命體不能中斷。

⁹ 沙特著，劉大悲譯：《沙特文學論》（台北：志文出版社，1980年），頁33。

詩境。在古典詩句法中，字與字的佈局，上下左右的「勢」，其間張力與人生意境的貫注，有如棋局，一個子兒移動，全盤皆變。然而，白話文中主詞受詞動詞等等連接狀態，更貼近英文。一物至另一物之間，被決定了路線。古典詩內物象間的訊息，在白話句法內出現時，現成的白話便全不夠用。我們必須深切體會自己的語言狀況，與及背後交相混淆的事物，也許才能慢慢消弭白話與文言之間的鴻溝。

五、語言變化與主客體結構之探索

語言轉變後思維隨之變化，這想法在西方的結構人類學、語言學、語意學等的論述中，非常豐富，只是實際運用到華人現代與古典詩語言變化的研究中，還很有發展空間。五、六〇年代葉維廉有一系列中西語法的比較詩學，如〈靜止的中國花瓶〉、〈論現階段中國現代詩〉，是非常重要的啓示¹⁰。經過日文書寫再重學中文的詩人林亨泰，在其全集開頭引維根斯坦的話：「我的語言的界限，就成了我的世界的界限。」¹¹

維根斯坦對語言的深層結構與表層結構的關係特別重視，他在《哲學札記》87條¹²說：

一個普通句子：「我看見紅色中的一個圓圈」，這就簡單地有各種可能的開放意涵。我們說是個不完整的景。有如一幅人像在上面，但那眼睛沒有畫出來。

但這個整體性將可能因全部物象而看見嗎？

¹⁰ 葉維廉：《秩序的生長》（台北：時報出版社，1986年），頁34-46、117-138。此兩篇論文皆刊於此書，前者開出日後東西語言特質的系列研究，以致更有名的〈中西比較文學模子的應用〉（1977年）；後者發展至〈中國現代詩的語言問題〉（1970年），以致近年更成熟的回顧〈台灣50-70年代初兩種文化錯位的現代詩〉在台灣，有關東西詩語言特質之研究，可惜未能很好的發展；「東大」出版社編輯群在《三十年詩》背後〈葉維廉簡介〉中寫道：「葉氏近年在學術上貢獻最突出、最具領導性、影響最具國際性的無疑是他在東西比較文學方法的提供與發明。」大陸在2001年起，「文藝學」領域亦有多篇有關葉維廉的碩博士論文，如：劉鵬〈葉維廉比較詩學學科理論研究〉、閔月珍〈葉維廉對道家美學的現代闡釋〉、趙東〈「比較」與「匯通」——葉維廉比較詩學理論初探〉等。

¹¹ 呂興昌編：《林亨泰全集》（彰化：彰化縣立文化中心出版，1998年），序言第一頁。

¹² Ludwig Wittgenstein. *Remarques philosophiques*. Paris : Gallimard, 1975, pp.87. 節錄的文字乃筆者自譯。

然而就是這些不完全物件，我們平日整體性觀念之來源。

這些不完整景象，與真實比較，可能對也可能不對，在於真實有沒有連上所看見的景。

（更通常的表述狀況是——也就是更不完整的表述——肯定或然性更甚於完整性；這簡直是攸關或然性理論的表述法。）

整體性在於或然元素理論的介入而非真理元素的運作。

引譯維根斯坦這一小節原文，或可幫忙表述，語言表層完整性的解讀，須加上語言背後的世界，而那世界隨說話人與解讀者之不同，不停流動中，也就是或然元素理論必須介入考慮。林亨泰因跨越中、日文而意識到語言邊界及其障礙，其它漢語詩人或大部分讀者未如此自覺，並不表示語言運用的深層結構，不出現困難。特別是中國的詩經、唐詩宋詞形象如此巨大，這些古典漢語與白話漢語相混時，所引起的邊界衝突與障礙，可能比現代世界的中、日文距離更大。

當漢語經過白話洗禮而達至與西方的英文體系較易接軌時，維根斯坦指出語言的內在世界正帶予吾人一種更為謹慎的思考。白話語法裡的主詞、動詞、形容詞、受詞的清晰位置結構，日常口語說話時還不大覺出不方便；同樣地，在小說、散文書寫中，也會完整容納各詞性表述，不會有太大的不適應。但轉到詩句中的語法時，問題卻一籬筐出現了。

白話語法每一句必有主詞，猶如一個主體意識的存在，傳統裏古典詩句法內不是沒有主體，只是它不外露，隱形含在景物的形象中。如今這「主體」該如何放置呢？如果作者情感豐沛，很想表達，「我想……我以為……我甚麼……」¹³這樣的句式，在詩裡確是引人討厭。筆者文章起頭講及現代詩的三分法：「敘事」、「變形」與「對應」。「敘事」體的作者，或可將主體隱含在事件情節進行中；「對應」類別可將主體藏在現場實物與實物間的轉換中，只有「變形」類比較麻煩，

¹³ 在林亨泰時代的詩語言狀態裡，他有某些不滿意的領域需要克服。他認為「人總是很獨斷的。一般都喜歡以我為主題，我想……，我以為……，我甚麼，我、我——然而實際上，有時候也應該讓外界的事物去主張，去講話，而我們可以盡量緘默。」呂興昌編：〈詩話錄音〉，《林亨泰全集》Vol.8，頁8。由於白話文的句法影響，在詩句內常不自覺會有主詞「我……」再連上副詞。五四初期、三〇年代新詩人，甚至台灣四、五〇年代許多詩人都不自覺有這類說明性的散文句法。林亨泰以「物象」表述的方式，應是對此現象的一種反動。可參考其多篇討論如〈中國詩的傳統〉、〈談主知與抒情〉、〈鹹味的詩〉、〈詩的創作〉等，都集中在Vol.7，分別為：頁17-26、27-28、29-33、154-169。

表達得很曲折。上舉戴望舒〈夕陽下〉詩例，由於主詞受詞的描述，仍按照客觀景，與杜甫〈旅夜書懷〉中字與字自由的撞擊、相生、指涉出詩人如「蕩胸生層雲」的氣象，這樣的句法是明顯吃虧的。因此，便造就出有一類詩人，他們比較不在意故事情節的進行、也不太在意眼底日常實物的具體存在，他們澎湃的內心世界，形成一個清晰要表述的欲望，猶如《詩經》中「比」詩的狀態，也就形成了白話句法的「變形」。

由於古典詩（尤其是唐詩）深入民心，引致古典詩內貌似「景象呈現」的表述方式，便一直影響着廣大讀詩人的美學傾向。然而，如何的呈現方式，才能清晰傳達出內在的「情志」？這急於找尋一個適切的外象以表述的欲望，或者外象根本不夠用，更可能是他們的內心之特異，與當前現象界有若干距離的。他們既不願用日常事象表達，也不願用日常實物表達，那麼，只能「變形」，重新形塑某些非日常事件，也重新形塑某些非日常可見的物象。以求達至如上述杜甫詩景物之內的豐富訊息。

六、「變形詩學」的孕育與分類過程

古典中文詩的景物呈現，若透過精確的白話文，尤其透過西方漢學家用英文、或法文來解讀，會因為現代人的意識狀態，將古代一個字一個字間四面八方折射的可能性，玲瓏剔透而出，這是語言的效應。同樣地，經過五四時期、三〇年代的新詩，踏入台灣五十至七十年代的現代詩，尤其經受西方存在主義的生命感受，超現實主義飛躍自由的表述——台灣詩壇有過一個語法摸索的輝煌年代。「變形系列」特別挑選其中被目為難解的代表人物，他們有如一個星羣，在不同位置上努力於語法之突破，在 2001 年第一篇「變形」研究中，筆者曾試為他們分類：一、單句內的扭曲摺疊，如洛夫；二、句與句之間的夢幻連接，如商禽；三、將內心衝突擴展為戲劇畫面，如痲弦、周夢蝶；四、不斷分裂的語言，如葉維廉、黃荷生¹⁴。其中，戲劇畫面最易為讀者接受（痲弦與周夢蝶各領風騷數十年）；但第四類「不斷分裂」的語言，相對於中國傳統詩言，則歧出範圍最遠。

上述四種的「變形」狀態，要在傳統久遠的中國語法內生根，實在不容易，最特異者如黃荷生，莫說要面對大眾，就算在圈內的「變形隊伍」中，他也是難

¹⁴ 翁文嫻：〈自古典之旁辨解現代詩的「變形」問題〉，頁 114-132。上述的四種分類，參見文內詳細詩例之分析證明其間差別。

被理解，鬱鬱寡歡，只好在十九歲便停筆消失。¹⁵其他三種模式內的詩人，除了要面對大眾詬難，面對中文系的討伐，更甚者，須常花精力對詩壇不同語言想法的同行，為文爭辯。¹⁶抗爭的極致，引發出七〇年代的鄉土文學論戰。鄉土文學之爭，大家想到有關政治氣候、社會風俗、文學功能性、甚至質疑西方精神分析之貽禍，而肇因之大源現代詩，卻鮮有論者能自語言架構的變形問題來疏解這個結。上文所列詩人，面對來勢洶洶的傳統知識份子、社會大眾，他們或多或少校正了步伐。洛夫在七、八十年代寫出許多較「看得懂」的詩，遠離「石室」時期的實驗氣勢，痙弦基本停筆，商禽要在八〇年代末期才出第二本詩集，距《夢或者黎明》有二十年；¹⁷周夢蝶雖然遺世獨立，鮮與人爭端，但他自《還魂草》以後，近二十年的詩，亦明顯往敘事形式傾斜，早年的抽象語言因酷烈悲苦而來的衝突性已淡化了¹⁸。上列者只屬某幾個龍頭的代表，還有眾多呼喚其左右的語言實驗者，或優或劣，族繁不及細論。

八〇年代的台灣社會已大異三十年前：社會解嚴、經濟發展、威權政治的憂慮漸消。詩人在草創期因環境壓抑，不得不借用迂迴的變形手法，但這外在因素已然消失。另一方面，早期面對深重的傳統詩包袱，要割斷「縱的繼承」，因而有了一個隱約的反向對象；三十年後，這包袱也漸漸淡漠不見，青壯詩人對西方語文或翻譯作品，恐怕比古典詩文熟習得多，他們一如那些美術系西畫組的學生，一開始便從變形入手，而覺得理所當然。亦有真正喜愛的外國詩，因全心投進去了解他們，摸著了西方不同的描述觀點，與及迥異的語法，寫作時便不自覺地「變形」。八〇年代的變形語言，由於有了前人的基礎：例如字的摺曲密度、句與句的夢幻跳躍、段與段的戲劇性蒙太奇接駁等，青壯詩人往往是混合多種模式，自然成為筆下語言的骨架，再難分辨來源。特別一提的是，經過鄉土文學論戰的激烈，八〇年代後，較難出現為語言的不同想法而戰的作者，頂多各寫各的，然而一致摒棄某些古怪艱深的形式，「抽象性」的探索顯得鳳毛麟角。

¹⁵ 筆者有兩篇黃荷生專論，其一〈傾斜的少年〉，《現代詩》（1993年）；另一篇是文化大學「現代文學會議」論文（1993年5月）。二文皆收錄於翁文嫻：《創作的契機》。

¹⁶ 最著名的，是民國50年，余光中與洛夫為了〈天狼星〉一詩的爭辯。參見《現代文學》（1961年7月）；《藍星詩刊》（1961年12月）。

¹⁷ 商禽：《夢或者黎明》（台北：書林出版社，初版1969年，再版1988年）；商禽：《用腳思想》（台北：漢光出版社，1988年）。

¹⁸ 翁文嫻：〈誰能於雪中取火〉，《台灣詩學》（1995年3月）。筆者有與周氏訪談一文，其中有論及《還魂草》詩集後二十年來所發表的詩，風格之變化，後收錄在《創作的契機》頁283-298。

這些論文在不同年代書寫，所思考的角度也不太一樣，早期 2001 年的兩篇變形詩人羣之解讀，主要是拆解各人語法之特色。2006 年，寫成〈新詩語言結構的傳承和變形〉¹⁹，開始意識到，洛夫與黃荷生雖然同時創造了奇異的變形語法，但二人語法後面的觀念之差異，才是更值得玩味；商禽的「夢幻畫面」，其實屬「形相」之變形；葉維廉的抽象性觀念，較接近黃荷生，然而二人表述所借用的物件，又迥然有別。在 2001 年開始，完成三篇「變形」的總論後²⁰，我又寫了個別的商禽、葉維廉，再添上林亨泰的分論。對於「變形」系列詩人，漸漸發現，他們有在句法、形相、觀念上的分別，但也可能因有最根本的「觀念」之別，才有「形相」至於「句法」的更新。三種類型，有時是交錯出現，有時也各有偏重，不過，引出這三項名目，作為切入評論的角度，是較為方便理解的。

七、語言的「意識切入」與生命存在面的新境

2006 年單篇專論商禽時，我特別注意「變形」句法的詩質，其實不只是與古典相異，新增的內涵，卻還有許多承接古典詩的精神，譬如「現實」的包容性；在葉維廉身上，找到聲音與結構律動的效果²¹；林亨泰一篇寫成，更清楚意識到中文的「抒情特質」如何慢慢摻入知性成分²²。如上文引述林亨泰的感慨：「語言的界限，成了世界的界限。」我們面對白話文更替，忽忽已過了百年歷史，今日可自更寬宏的角度，回顧百年來詩人運用白話，塑造漢民族的感性之成就。在「變形詩學」系列論文中，除了謹慎分辨詩語言內句法、形相、觀念之異，然而，在悠長的古典傳統之旁，更能感知這些「變異」，其實是古今意識更動，我們乘載着白話的句型特性，前往一個古人無法達至的意識新境。以下嘗試，以白話文「主詞」的性格，變成「意識切入」的線索，來重看這些詩人語言，詩人擅用白話特性，意識所照，同時也是生命存在面的可能性探索。

¹⁹ 翁文嫻：〈新詩語言結構的傳承和變形〉，《成大中文學報》第十五期（2006 年 12 月），頁 179-198。

²⁰ 翁文嫻：〈自古典之旁辯解現代詩的「變形」問題〉、〈台灣新一代詩人的「變形模式」〉、〈新詩語言結構的傳承和變形〉，資料見前。

²¹ 翁文嫻：〈「定向疊景」時期的爆發能量——早期葉維廉詩的突破與困境〉，《台灣文學研究集刊》第五期（2009 年 2 月），頁 59-84。

²² 翁文嫻：〈「抒情」之外的開展——林亨泰知性即物美學之探討〉，《看似尋常，最奇崛——林亨泰詩與詩學國際學術研討會論文集》（彰化：國立彰化師範大學，2009 年 11 月），頁 91-123。

(一)洛夫——不同詞性被擠壓相處的句法

祇偶然昂首向鄰居的甬道，我便怔住
在清晨，那人以裸體去背叛死
任一條黑色支流咆哮橫過他的脈管
我便怔住，我以目光掃過那座石壁
上面即鑿成兩道血槽
我的面容展開如一株樹，樹在火中成長
一切靜止，唯眸子在眼瞼後面移動
移向許多人都怕談及的方向
而我確是那株被鋸斷的苦梨
在年輪上，你仍可聽清楚風聲、蟬聲（1963年）

這是〈石室〉的第一首。洛夫〈石室〉64首，均是十句完成，五句一段，是非常有規律，有一個全盤的構想，與一般早期新詩的自由體式，浪漫冗長句型大異。而且，可隱隱覺出，文言句法的痕跡，句子收斂凝聚得很乾淨。就算聲調的交錯，亦覺得是沒問題的，有如被古典詩訓練過。

洛夫創造出在同一單句中，不同類詞性硬被擠壓相處的句法，這句法在西方現代詩內常見（最早一致認為是波特萊爾在〈冥合 *correspondances*〉一詩中的觀念），²³但西文有連接詞，看起來沒那麼突兀。當洛夫說「那人以裸體去背叛死」時，漢語讀者便要凝想一陣。最後悟出或許那人死時被剝精光？那人故意脫光光表示生不帶來死不帶去？或說什麼時候死，因什麼而死已沒有意義？一個詞性的扭曲轉彎，令中文白話密度忽然增加許多。

在古體詩中，詩人意識中的山河大地，遙遠的經驗或未經驗事物，可以全心所欲，全移至眼前，變成一當下可見可觸之畫面。如李白「一夜飛渡鏡湖月」看見「霓為衣兮風為馬，雲之君兮紛紛而來下」。我們讀這些詩，絲毫不以為怪，因為在古文句中，語詞令虛景移到眼前是沒有文法隔閡的。

²³ G. Lanson, P. Tuffrau. *Manuel Illustré d'Histoire de la Littérature Française*. Paris : Classiques Hachette, 1953. 此詩中的描繪方式，被《法國文學史》論者認為「集中在聽覺上、音樂上、甚至於描繪上。那些象徵主義的詩人們，他們在其〈冥合〉詩內取得許多靈感和理論，便照此二方向發展（指其音樂性及混合各界），是因為波特萊爾，他們才會輕蔑了昔日對作品的滔滔表白及開始對複雜微妙間和諧的愛好」，頁662。

可是，從文言變白話卻全不是一回事。當洛夫說：「我的面容展開如一株樹，樹在火中成長／一切靜止，唯眸子在眼瞼後面移動」（〈石室之死亡〉）。在古詩「人面如樹」也不是沒有，但清楚說明這張人臉慢慢展開，像看見它終於變成樹，這畫面卻太超乎現實地驚人，（只因為白話句型造就了此效果），現代詩人要表達如李白、屈原心中一大片虛擬的風景，如果又要維持句子的凝聚力，就得要變更白話語法。此乃本研究所討論的「變形」。而洛夫〈石室之死亡〉系列的句法，可說是令人印象最清晰的例子。

（二）商禽——冷冷觀照下的玄秘世界

商禽的散文詩至今無人能出其右，他許多極其特異的想法，在冷冷的物像觀照中，不自覺地走近一個玄秘世界——其中不同界域物事，會極有趣味、極合邏輯地被他弄到一起，這些場域畫面，不是富有聲情效果的分行詩能勝任的。以下一首〈溫暖的黑暗〉。

所有的男人走過——由發炎的雲與浮腫以及膩滑之極至所組成——一道艱澀的門，而終於顯得萎頓。把兩隻誰也不能幫助誰的腳，自，實則他們曾以自身的陷落來遂行的，此一幫助他人的徒然之願望，而於對方的酬答中加深了的，陷落裏頭，拔了出來；以他們唯一可能的辦法——躺身下去。就這樣，一朵從未有過的，淒然的花，向日葵似地開了。就這樣，我們仰望著一個女人，從花蕊中，以雙手握住自己的頭髮，將她自己提起來，上昇，好似正在燃燒。就這樣，我們便聽見，可是並不知道自己在唱，一組烈燄似的歌聲。

就這樣，在感覺中緩慢而實際超光的速度中上昇。就這樣一個人看見他消逝了的年華，三十歲、二十歲、十八歲、十七歲……淺海中的藻草似的，顏彩繽紛，忽明忽暗的，一一再現，直至儘屬於我們一己的最初——那極其溫暖的黑暗。²⁴

這詩可以有許多種意會，但通過各個畫面的描繪後，或需慢慢匯到某一特定的主

²⁴ 商禽：〈溫暖的黑暗〉，《夢或者黎明及其他》（台北：書林出版社，1988），頁18-19。此詩未標年份，但收入卷一「行徑」集子內，疑是1957、1958年間。

題：「所有的男人走過」的那個女性身體的世界。其特別意義是，它在一九五七至六零年間寫成。商禽極能發揮散文觀察及描繪之特性，例如「發炎的雲與浮腫以及膩滑之極」這種形容，就不是一般詩句能處理的，但他又完全不講明究竟是什麼。讀者只是逼真地被帶入，去撫摸去看見，卻消弭淨盡平日的概念、成見，只有非常純粹地，體會著事物(或身體)的開展呼吸。有若「一道艱澀的門，而終於顯得萎頓」，經歷著生命原有的變化。

商禽可以極收斂個人情感（盡管其詩內每一個字都充滿情意），這在中國傳統詩內是另出一格。所以這樣的主題，到關鍵處竟出現如觀眾看戲似的句法：「我們仰望著一個女人，從花蕊中，以雙手握住自己的頭髮……可是並不知道自己在唱，一組烈燄似的歌聲。」

更有意義是第三段，「在感覺中緩慢而實際超光的速度」令人身如夢幻。在這超光的實際中，一個人竟可看見他消逝了的年華。這種富邏輯又科學的詞句令我們感到是「真」的，還有愈來愈精確的數字：「三十歲、二十歲、十八歲、十七歲……」，他是用算計式、精確地將種種現代世界的辭彙特性，連起他那不易測度，如地表厚度的愛意。第一次在現代文學中，看見一位男士如此坦白地表示他與異性肉體的情感。

商禽的超現實畫面內含更深的現實性，超現實異境裡逼真的寫實功能與嚴密層次，才令讀者可共感，可以沿語意邏輯進入。

商禽「變形」語言著意於逃脫概念，呈現畫面；現代性與生活性元素的加入；同時在虛擬斜生的畫面裡，注意情節一環接一環時，每一次都測驗自己內心是否有真誠的感覺，這便令他「變形」的每一刻，都緊緊回扣著中國傳統詩「興發觸動」的傳統。此外，畫面與畫面間隙裡，讀者若可感受詩人的意識，一直穿插其中，而這意識完全冷靜。又例如在〈蚊子〉詩中，令讀者感受身為人的血肉，可以與非人類的蚊子交易（或交配），我的血去到蚊子身上，充漲鼓起，微微粉紅。此詩前半部寫蚊子，下半部絲絲剖開這個人，一個輕微動作底層的種種意義，細緻繁複的程度，是中國古典語彙裡很難明白達至的。商禽的文字做了一種努力，將我們白話文的一代之內在感性，精緻傳釋。商禽自言，重視文字的「必要」，這個簡單的詞語，需完全回到其詩實踐中才可讀出內容：當他被咬而寫蚊子時，好像咬的痛癢與他無關；當他剖析人類（亦即他自己），又好像全不介意如此可惡可哀。等於說，作者將一般「我」的反應完全收起，變做「虛」，這便將白話文弊病「我想……我以為……」完全矯正過來。這個主體意識的「虛」，

能化成極精準的文字剖析刀，將蚊子之必然、眾生人類反應之必然，仔細呈現。商禽所說的「必要」，在某一個更透視的角度言，有如修鍊到一種「人天生而靜」的文字意境。白話「主詞」到他手中，「我」的意識可以沈靜成萬物。

(三)葉維廉（早期）——抽象、數理、與抒情

作為詩學家葉維廉，早已奠定一個不可移動的位置；作為詩人葉維廉，卻是許多爭議。筆者只將早期葉維廉歸入「變形」系列研究，即是六、七十年代初《賦格》、《愁渡》時期的作品，寫成〈「定向疊景」時期的爆發能量——早期葉維廉詩的突破與困境〉。文內找出三條線索，辨別其詩語言「變形」的特點：一、意象特色：擾動已故已深埋的事物在「現在」之中；二、謀篇特色：以聲音效果統籌的「數理結構＋抒情主體」；三、題材特色：擅經營被忽略的抽象世界。但以上三項，必須沿詩例分析的語意訊息，才能確實把握其面相。

商禽超現實畫面之拼接，可能亦相當遙遠，但由於散文句型的現實效果，令我們頂多覺得他如夢幻（或謂出神）般的電影鏡頭飄動，較易接受。但葉維廉分行詩句中每一句可能已是一個不同時空背景的事物，讀者要沿意跟進，非常困難，而且早期詩每多長篇。但葉維廉能運用西洋古典音樂的律動（韓德爾或巴哈），去統籌全詩。在英文句型的漢語書寫中，他選用相連的字，讓字、詞在隔句、或上下句之間，因相同的字而串連著起伏的意涵。隨著音感的綿綿不絕，我們遂節節帶進詩中的意象世界。

這批早期詩，大多長篇鉅製、結構複雜、意象豐繁、不易追索，如果說它們有如西洋詩體制，可能也可以互相蒙混，但西洋翻譯哪能有葉維廉的聲音效果呢？聲音是詩最難打混的部份，葉維廉憑著青春的才情與學養，還有〈走過沈重的年代〉²⁵的戰火經歷，無意間為漢語詩描畫出題材之抽象性、意象如數理律動的嚴密性、及抒情聲音三者結合的奇異效果。

葉詩早期的多篇內容，光讀題目，就覺得他並非注視外界，而是如其題目所說的，注意一般人所忽略的內在事物（或事實），涉及心靈中幽微的捕捉。譬如：「夏之顯現」、「追」、「逸」、「斷念」、「仰望之歌」、「內窗」、「降臨」、「河想」、「花開的聲音」、「公開的石榴」、「暖暖的旅程」、「愁渡」等……²⁶。

²⁵ 葉維廉：《雨的味道》（台北：爾雅出版社，2006年）。書前的長序，寫自廣東隨家人逃離香港的一段歲月，文藝資料豐富，非常感人。

²⁶ 葉維廉：《三十年詩》（台北：東大出版社，1987年）。

譬如其中有兩首詩〈內窗〉及〈愁渡〉，關於他女兒及兒子新生命的到來。描述的內容就很令人遐想。關於女兒（葵）的詩，詩起首便說：「不曾把時刻辨認。／而象歸回鏡裏／顏色溢滿眶／聲音在顫抖裏找著了自己／」將生命來至一刻不可名狀的神光感覺寫得太好。

再過來說女兒的美：

星花濺神蜜於妳的雙目
鳥兒停在飛翔上
我們在聽道裏遲遲不前
夜獻身給光：
黑色的鎖打開，而光就給它面貌
給它幅度
給它凝神

葉維廉的描述方式，習慣搜尋感知裡的原貌，是以寫美貌可以是聽覺（我們在聽道裏遲遲不前），還將那戀戀的神情附上。另外，譬如涉及「女兒性」的氣質，說：「妳的以往是沒有量度的夢而／當陸地和海相爭為各自的主人／妳就以休息將之排解／將之放回原位／以休息把剛打完的鐘聲／挽留在母親的臂彎裏／」這一段文字，有著嬰兒神秘的動能，又有著從太古以來女兒的本分，如大地的厚與靜（以休息將之排解／將之放回原位）。

如果問，詩人的意義為何？就是他會將我們營營生計的歲月偶然拋開，去到一個更大更可以彼此溝通了解的世界，而這是超乎事象一般形相、一般定位。在早期詩，葉維廉每多這類統名為「出神」的時刻²⁷，例如在〈花開的聲音〉中，他會聽見：「就是那些從未聽見的聲音嗎？／降落的聲音／日曬的聲音／花開的聲音」，連花的聲音都可以聽見，何況是常態中的「看」？於是花的開展，出現現代詩裡少見的「升起之勢」：

²⁷ 葉維廉：〈中國現代詩的語言問題〉，《秩序的生長》（臺北市：時報出版社，1986年），頁215-240。其中有說：「……在最後一個例子裏，我們看到和自身具足的意象的營造極有關連的另一方面。那就是詩人用以觀察世界的出神的意識狀態。……時間和空間的限制不再存在……使到這一刻在現象上的明澈性具有舊詩的水銀燈效果」。

巨大的拍動鼓著虛無
七孔俱無的石臉
檢閱著知識生長的圖畫

又如另外一篇〈公開的石榴〉，不說石榴爆裂而說「公開」，好似它有個意願，慢慢由內而外，伸展一切它包含著的世界。這世界可以多大？與其說它牽涉的事物繁多，這詩更集中於石榴之「公開」之前刹那另一面世界與其一切的準備。譬如：

營營的日午用它倦倦的拍動
輪軸用它風箱的抽逼，向每一扇
敞開的門窗，可愛的石榴
在遠遠微顫的風林的潮湧下
恣恣的爆開，當一群赤身的男童
蕩蕩的從旭陽的心間奔向一種召示
那猶存的茶道的幽室
正是石榴紅上肌的時候

上節提到，葉詩用聲音效果串起整篇的結構，這詩更是最佳代表。詩的表面，石榴爆開有何意義？日常眨眼便過去的時刻，詩人卻沈緬於那些遠遠微顫的節奏、至於近身急逼的拍動、那包裹爆破的殼，幽靜如茶室，一切未被進入，未拉開之前。這詩一方面著力寫爆發的歡愉，另一方面卻繞向生命來至之前一切可能的包裹，空氣隱含的律拍，高處遠處的形勢，這些元素都可能是突然邁向死。張默先生用「純詩」一詞形容這寫法²⁸。「純詩」一詞，在當年引起許多爭議。不如說，葉維廉早期詩多從某一定點切入，如石榴、如花開、女兒與男兒的誕生等題材，詩內意象卻去得非常遠，最後，觸及一個不是一般日常生活的實物界，而涉及物象起因誕生之前，他愛思索一個超乎「象」的抽象世界之構成，或可說，伸入神秘，而這種題材，恰是現代漢語詩少見的。

²⁸ 張默：〈飛騰的象徵——試探葉維廉的《公開的石榴》〉，《人文風景的鐫刻者——葉維廉作品評論集》（台北：文史哲出版社，1997年），頁233-254。張默認為「他的詩不是一觸即能產生那種戰慄的感覺，而是愈加深入愈會覺察其內裏隱藏奧秘的豐實」；又說葉維廉是公認的主張純粹性的詩人，而這詩已達「純粹境界之極致」。

(四) 林亨泰——文字、圖像與符號的互換

林亨泰是近期（2009 年）的「變形」系列論述，筆者開始意識到：變形之「變」可能要回到一個更大的詩背景中觀察，即是，要碰觸中國傳統裡「抒情」的議題，因而論文題目為：〈「抒情之外的開展」——林亨泰知性即物美學之探討〉。論文透過林亨泰五、六〇年代各期詩，逐步檢視詩人在現代詩「知性」體質內的開展：「情線情感收藏、以結構為節奏推展、圖象鮮明」等性格。追源這跨越語言的一代，日文中文翻譯轉換之狀況，致令中文習性的運用徹底變化，將抒情傳統改造出另一片新境，有如德勒茲「少數文學」理論的實踐。另一方面，日人消化德國「新即物主義」的幾項特質：批判性、思考性、即物性、建築性，恰為林詩特色。故以「知性即物」為線索，將林亨泰重新定位在「新即物主義」詩人系列。與紀弦開出的現代派另一陣營「超現實主義」相對，確實是台灣現代詩另一根球。

林亨泰五、六〇年代的詩，有《長的咽喉》，另有一系列在《現代詩》上發表的圖象詩，與及〈風景〉二首等，在漢語的發展使用上，其影響已觸及「觀念」上的領域。情況與前面三位詩人的「自然表達」不太一樣。由於特殊經歷，令他自日文書寫走向中文。然則中文有如一個新生兒狀況，他筆下的中文想法，也就跟自大陸來台的詩人很不一樣，成就出很奇異的中文效果。林亨泰的詩論，有很多在今天言，仍然非常值得思考，例如關如詩人的「雙語的訓練」：

「由於有兩種語言的訓練，會比較客觀地看待語言。因為在兩種語言的轉譯過程中，裝飾的部份會在無形中被汰去不用，消失得無影無踪。真正留下來的，才是重要的部份。那是很基本、很原始的部份。」（《全集》vol.8，頁 145。）

他也提出：

「詩的關係，並不是人類與文學所發生的關係，而是人類與存在發生的關係，它是概念以前，語言以上的」，又說：「它不是語言在形而下的問題，而是精神在形而上的問題，因此，它的語言，也就是精神的語言，而不是文字的语言，或語言的文字。」（《全集》，vol.7，頁 50）

《長的咽喉》時期，嘗試用中文的新鮮感，讀者是很能辨認的。林亨泰的比喻與意象，可說是完全沒有既定的詩文化傳續系統。例如同期鄭愁予的古典中國、余光中的西洋浪漫色彩、紀弦狂飆式抒發的五四遺風、痲弦深淵式的沉淪味、周夢蝶佛經或聖經的悲苦，總令人多少有點熟悉，好像在哪兒出現過²⁹。相較下，林亨泰的用語，完全是「不按牌理」，像個外國人，又像個小孩子的天真。隨便揭開他的造語：

季節啊……

沒有缺口

花瓣啊

沒有皺紋

羅曼司的

秩序中

有漂流著的網翅類

有閃爍著的爬蟲類

〈亞熱帶〉（Vol.2，頁14）

有胖的薔薇和胖的太陽，

有女人們在唱著胖的歌，

還有，胖的碧空凝看著我，

凝看著我，呼吸在這胖胖的空氣中。

〈四月〉（Vol.2，頁45）

門

被打開著的

正廳

神明

被打開著的

門

〈農舍〉（Vol.2，頁48）

²⁹ 這五位詩人的形容片語，為筆者長期在詩語言的研讀、與廣泛比較下之綜合性觀點，礙於篇幅不能一一証明，只採用古典「詩話」式的說法。

讀一、二首這些短詩，還只覺得這些造語的聯想很有趣，但讀二、三十首後，卻覺得這作者好像沒有我們的背景：他的想像線索怎麼出現的？完全不區一格。所謂「不是與文字的關係」，而是與「存在發生的關係」。而林亨泰時刻的「存在」，由於雙語的互換翻譯過程裡，語言民族文化的習性自然溜失，則餘下更為「人類學」的通性特質。

〈風景〉二首的成就，經法國漢學家熊秉明的評論，大概成就已公認³⁰。筆者卻特別留意他有一系列圖象詩，價值還未能發揮出來。而且據當年說爲了紀弦「現代派」的宣言，特別以創作的行動呼應，只寫了十二首，但到後期，例如〈電影中的佈景〉，已能將文字、符號、與圖象三者互相混合使用：

土地的百分率
和（等）
普通名詞的
箱子
■ ■ ■
柱子 螺絲 纖維等
許多的——
——加工品
構成了
假的早晨
讓相遇的木偶與木偶
說聲：
早安——
早安——

〈電影中的佈景〉（Vol.2，頁 120、121）

³⁰ 熊秉明：《詩三篇》（台北：允晨文化出版，1986年）。熊氏長期在法國巴黎第三大學中文系教書法，寫詩、散文，並在法國多次雕塑個展。其詩論《詩三篇》除論林亨泰外，尚有評余光中及顧域等三篇評論。當年評林亨泰〈風景〉一文，熊氏用筆名江萌發表。

在這首詩裡，符號既是本義 〱 〵，也因括號功能令土地比例（百分率）中的「真」與「假」，誰該用括號誰不該用，都混在一起難以分辨。這 〱 〵 二符號在此產生了許多不盡的含意，它用得很好。同樣地，箱子符號「■」，也有包裹秘藏，任人命名的形象效果。

詩中符號，在這兒有如很具表達力的「字」，用符號用到像「字」。如果符號慢慢變成表意的字，則既定的字，是否也可以鬆動它們約定俗成的組織，用字也用得像「符號」——這是更具前瞻性的一面。如果字如符號，則我們可以將整個漢文的系統重新思索，重新組合、重新將不同的「■」命名！在這詩內，「土地」的「百分率」，如此結合，非常新鮮，都令字義有重新出發的能力。

（五）黃荷生——不斷分裂的語言

洛夫句法在當年造成很大轟動，但由於詩內容指涉的戰爭與死亡，在中國傳統言不算陌生，而且習慣地，稱這類是大氣魄大題目，令人不能輕視，這份熟悉的感覺，令〈石室的死亡〉系列意外地漸漸被人接受。另一角度看，當年有一位十七歲的少年，名字叫黃荷生（1938~），他一九五六年十一月出版詩集《觸覺生活》時，還是台北成功高中的學生。³¹當時鄭愁予（1933~）寫了《夢土上》，還是抒情和古典美；余光中（1928~）只完成《舟子的悲歌》，痲弦（1932~）《深淵》只寫了一首，楊牧（1940~）《水之湄》亦只一首³²，洛夫〈石室〉系列要七年後才完成，這樣一位台灣高中少年，隨著當時教美術的老師紀弦（1913~）加入第一批《現代詩》創刊元老，他寫出一系列完全令人難解的詩，例如〈門的觸覺〉：

門被開啟——被無所為的偶然

吹來了終要吹出去的風；被那些遠赴

³¹ 黃荷生在 1956 年自費出版詩集《觸覺生活》，只印五百冊，分贈詩壇親友，當時大多數人印象是「看不懂，不知所云」，兩年後，他考上大學便停筆。1983 年《現代詩》復刊第一期，舉辦一場「黃荷生作品討論會」，出席詩人有羅行、林亨泰、商禽、梅新、痲弦、林煥彰、張拓蕪、季紅及黃荷生自己，當時尚有一半詩人認為其詩難以理解。後在 1993 年《現代詩》四十週年慶上，鴻鴻為之重編重印由「現代詩」發行。筆者曾寫過兩篇黃荷生詩論，請參考拙著《創作的契機》（台北：唐山出版社，1998 年）。

³² 鄭愁予著，楊牧代序：〈鄭愁予傳奇〉，《鄭愁予詩選集》（台北：志文出版社，1988 年），頁 11。以上資料乃參考楊牧寫〈鄭愁予傳奇〉一文，提及 1956 年的詩壇概況，楊牧該文未提及自己詩的狀況，此乃筆者據《水之湄》中的出版年月追加。

交點的線條，被那些肯定地
下降過斜度的梯，而沒有表示出
休止與終點的，沒有引力沒有方向的
那些問句，那些包含著否定的片語
那些久久而不得成熟的猶豫
久久的孕育，久久存在的奇蹟
或許門將被開啟，再一度
被緊緊地關閉，被秘密地鎖住
它的聲音；眼相對的位置，被鎖住
它蒼白的心跳，和褪除了黃色的手
它的據點，它的軸，它未知的弧度
弧度——與弧度的容量；不再有
外切的弦，不再有直線，不再有
象徵著無窮的角，不再相交³³（1956年）

〈門的觸覺〉是系列組詩，這是第一首。它兩段各有八行，有一份平衡的穩重感（至第二首才開始變化）。詩雖分兩段，但我們自第一句門被開啓唸起，若沿著那些連接詞和重複句，要到詩的最後一句才可以一口氣唸完停止。

…被……………被……………
……………被……………
……………被……………
……………而沒有……
……………沒有……………沒有……………的
那些……………那些……………
那些久久……………
久久……………久久……………

³³ 黃荷生：〈門的觸覺之一〉，《觸覺生活》（台北：現代詩季刊社，1956年初版，1993年再版），頁3-5。

.....被.....
被.....被.....
它的.....被.....
它.....的.....
它的.....它的.....它.....的...
弧度.....弧度.....不再...
.....不再.....不再...
.....不再...

這詩的聲音交迭，氣勢貫串，令人不能中斷。這方面言，黃荷生是現代詩人少有的，承襲到古典詩最厲害的聲情傳統：用聲音的連綿傳出情感及意念的一氣貫串。但全詩句法，是自第一句延綿至第十六句，才完成這扇門的形容，形容詞那麼冗長，完全是西方句式（西方人也不至那麼誇張）。但因為連接詞次遞的變化，讀來又不覺得這些形容詞是多餘的裝飾。仔細探研，每一片語都隱含一個故事，一個個連續劇般相接的場景。只不過故事的描述方式，黃荷生採「局部表全面」的筆法。例如說：「被鎖住/它蒼白的心跳，和褪除了黃色的手」便充滿表情，及表情下的心理狀態。更奇異者，詩人在抒情之際，運用大量數學及物理方面的術語如：「那些遠赴交點的線條」、「不再有外切的弦，不再有直線，不再有象徵著無數的角，不再相交」。人生的際遇黏附到科學的冷峻世界，卻仍然說得通，說得動人。一名高中少年無意間將他課本知識通通變成詩，我們想起了詩經時代那些人民，看見一隻驢、一條魚一棵樹，甚至馬車的軸心滾動，都可以抒情。可惜大家腦袋習慣了自然物才有生命，另類冷僻的物件就不易明白其作用了。也不能理解黃荷生對一扇門為何可以寫四首詩，又不是愛情鄉愁或者戰爭死亡之類。完全不體會這少年已開闢了中國詩的另一面天地：一種回顧事物內質離合之間的態勢，即如自身的際遇，莫名的機緣或失散，一種更純粹的思考。語法上，他更將中文自自然然變成西方的分析性、甚至如細胞分裂式的漫延碰觸情態，如此，可以將一團事物，分成幾十個面相去完成其深度的把握，這些思維，在科學界豈非十分需要？甚至在任何狀況下，我們都渴望有此能力？因此，黃荷生在台灣十七歲出版詩集，十九歲便停筆，四、五十年間，詩壇只有極少數幾個人偶然知道他的名字，就算近年，各種台灣詩選集從未提及。³⁴

³⁴ 2001年奚密、向陽、馬悅然編《二十世紀台灣詩選》，亦未出現他的名字。

八、結語：愈遠愈不被瞭解的「變形」

以上是筆者所論述過近二十多位變形系列詩人中，精挑出五位，特別這些詩都在台灣五、六十年代出現。這年代，是台灣向一切開放，等待變化的年代。有洛夫商禽隨國軍自大陸來；葉維廉一家自大陸逃至香港再隻身到台灣；林亨泰經歷日本殖民統治，寫日文詩後來再學漢語寫詩；只有黃荷生，極年輕的高中生，完全沒有過去的包袱，土生土長，台北萬華人。

這些詩人在過去一段長時間中，都不是為大眾注目的詩人，我們社會對語言的理解，接受余光中、鄭愁予，或是席慕容，容易太多（這一系列容後再寫有關敘事體及抒情傳統的承續研究）。當然，洛夫商禽由於《創世紀》群體的影響，台灣現代化西化過程的變遷，他們至今已成經典的地位。林亨泰亦因《笠》詩社的本土社會關懷，中年後開出另一種敘事體的批判詩，更多人認識他是這些詩。葉維廉無可擺脫他作為名詩學家的身份，而中期以後，寫詩的觀念也轉變，可以列入「敘事」體了。剩下一個奇怪的黃荷生，他只出過一本薄薄的詩集，一名高中生，寫兩、三年便停筆，不斷提起他為什麼呢？

早年美國漢學家陳世驥先生，花兩三萬字解析杜甫四行絕句〈八陣圖〉，結尾時引艾略特的詩：「我們追求探索的盡頭／是要達到我們原始的開端／而對它有初度的了悟。」³⁵有如說出我對黃荷生詩的了悟過程。洛夫《石室之死亡》，與其它詩人隱晦的句法，或真如葉維廉「〈論洛夫〉」的意涵，並解釋自己早年語言的狀況，是在一個較窒悶社會中的反抗方式³⁶。一如近期陳芳明先生為《商禽詩全集》序言中提出的，那些超現實畫面，為了更曲折繁複地表達某些不能直接表達的事物³⁷。政治指涉，是評論家與讀者馬上能明白的議題。至於令林亨泰受注目的〈風景〉詩，則可以解釋成對台灣土地的愛，還可以考察到底是哪一個區域的防風林，可惜系列圖象詩就難以評論了。黃荷生〈門的觸覺〉，比起政治或戰爭陰影、鄉土關懷等大塊文章，就顯得不知該放什麼位置才好，仿似完全離開了

³⁵ 陳世驥：〈中國詩之分析與鑒賞示例〉，《陳世驥文存》（台北：志文出版社，1972年），頁127-150。

³⁶ 葉維廉：〈洛夫論〉《洛夫詩集——因為風的原故》（台北：九歌出版社，1988年），頁317-372。葉維廉寫於1988年聖地雅哥，附在洛夫詩集中的〈洛夫論〉文章足有60頁，剖析那年代有關晦澀語言與社會關係，相當重要的一篇文章。

³⁷ 商禽：《商禽詩全集》（台北：印刻出版社，2009年），陳芳明序言〈快樂貧乏症患者〉。其中有言：「沒有那樣的客觀環境，就沒有那樣的情緒流動；正是有他這種沉重情緒在詩中渲染，才真切對照出他的時代之幽暗與閉鎖」，頁30。

中國傳統詩的人之常情。

我不斷探討為何被黃荷生語言吸引的理由。必須聲明，以上五位詩人作品，都千挑萬選的喜愛（否則不可能寫成論文），但眾人中，黃荷生幾乎不被接受，又令我對此現象特別注目。因而，我繞了一個大彎，學習外國人讀古典詩的方式，了解經典作品的深層底蘊。我們表面上看到的古典詩中景象，拆解了才一層層讀出詩人浸透語言內的，遙遠靈魂訊息。則古典作品有沒有抽象的議題？一如葉維廉問的：「何種湧動／使萬物可解？」林亨泰將圖象、符號與文字倒轉使用，重新令我們感到文字本是符號、或萬物符號本是「文」的可能……這是個多麼宏大的解構自由世界？為什麼不可親近？終於，他寫出了〈風景〉一詩，變成一個凝結的，圖象與文字合一的視界，這是觀念上劃出了中國詩的傳統（以文字砌成圖形的詩，不同此類）。黃荷生沒有戰爭、流亡、沒有殖民陰影、政治壓迫，他只是本省一名土生少年，高中生，他只是自自然然將手邊讀過的物理名詞、數學符號拿來寫詩，卻與英文句法渾然結合（不像洛夫那麼擠迫），不同辭性的運用，以聲音、情感的「氣」之貫串，不著痕跡地帶動，帶動流過一幕幕可能的人生戲劇畫面。如果說葉維廉將上天下地空間搜索在相連的幾句中，則黃荷生是一句之內，一次「門」的撫觸，已碰到遙遠的天地。一團事物分成幾十個面相去把握，如此的思維方式，確是大異於傳統，但豈非已是我們六十年後現時社會的生存狀況？詩人創造了語言，預言了我們六十年後的思維模式。然而，當年他寫於 1956 年，停筆於 1958 年。

這是漢語現代化過程中碰到的最奇異景觀，或亦可說是：「變形詩學」如此孕育長成的重要遠因。

徵引文獻

（一）近人論著

*沙特（Jean-Paul Sartre）著，劉大悲譯：《沙特文學論》，台北：志文出版社，1980。

周志煌、廖棟樑編：《人文風景的鐫刻者——葉維廉作品評論集》，台北：文史哲出版社，1997。

*林亨泰著，呂興昌編定：《林亨泰全集》1-10 冊，彰化：彰化縣立文化中心，1998。

- 洛夫：《因為風的原故》，台北：九歌出版社，1988。
- 奚密、向陽、馬悅然編：《二十世紀台灣詩選》，台北：麥田出版社，2001。
- *翁文嫻：《創作的契機》，台北：唐山出版社，1998。
- 翁文嫻：〈「抒情」之外的開展－林亨泰知性即物美學之探討〉，《看似尋常，最奇崛：林亨泰詩與詩學國際學術研討會論文集》，台北：五南圖書出版公司，2009，頁 91-123。
- *翁文嫻：〈「定向疊景」時期的爆發能量——早期葉維廉詩的突破與困境〉，《台灣文學研究集刊》5，2009：59-84。
- *翁文嫻：〈台灣新一代詩人的「變形模式」〉，《中山人文學報》13，2001.10：85-101。
- 翁文嫻：〈自古典之旁辯解現代詩的「變形」問題〉，《創世紀》128，2001.9：114-132。
- *翁文嫻：〈商禽——包裹奇思的現實性份量〉，《當代詩學年刊》2，2006：116-128。
- *高友工：《中國美典與文學研究論集》，台北：台灣大學出版中心，2004。
- 商禽：《用腳思想》，台北：漢光出版社，1988。
- 商禽：《商禽詩全集》，台北：印刻出版社，2009。
- 商禽：《夢或者黎明》，台北：書林出版社，1969。
- 商禽：《夢或者黎明及其他》，台北：書林出版社，1988。
- 陳世驥：《陳世驥文存》，台北：志文出版社，1972。
- 程抱一著，徐衛群譯：《中國詩畫語言研究》，南京：江蘇人民出版社，2006。
- 黃荷生：《觸覺生活》，台北：現代詩季刊社，1956。
- 葉維廉：《三十年詩》，台北：東大出版社，1987。
- 葉維廉：《雨的味道》，台北：爾雅出版社，2006。
- 葉維廉：《秩序的生長》，台北：時報出版社，1986。
- 熊秉明：《詩三篇》，台北：允晨文化出版社，1986。
- 鄭愁予：《鄭愁予詩選集》，台北：志文出版社，1988。
- 蘇蘭朗格 (Susan Langer)：《藝術問題》，北京：中國社會科學出版社，1983。
- *Lanson, Gustave and Tuffrau, Paul. *Manuel Illustré d'Histoire de la Littérature Française*. Paris: Classiques Hachette, 1953.
- *Richard, Jean-Pierre. *Poesie et Profondeur*. Paris: Édition du Seuil, 1955.
- *Wittgenstein, Ludwig. *Remarques Philosophiques*. Paris: Gallimard, 1975.
- (說明：徵引文獻前標示 * 號者，已列入 Selected Bibliography)

Selected Bibliography

- Kao, Yu-Kung. *Studies of Chinese Aesthetics and Literature*. Taipei: National Taiwan University Press, 2004.
- Lanson, Gustave and Tuffrau, Paul. *Manuel Illustré d'Histoire de la Littérature Française*. Paris: Classiques Hachette, 1953.
- Lin, Hengtai. Lv, Xingchang ed. *Collections of Lin Heng-Tai* Vol.1-10. Changhua: Changhua County Cultural Center, 1998.
- Richard, Jean-Pierre. *Poesie et Profondeur*. Paris: Édition du Seuil, 1955.
- Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?*. Paris: Éditions Gallimard, 1970.
- Wittgenstein, Ludwig. *Remarques Philosophiques*. Paris: Gallimard, 1975.
- Ynug, Man-Han. *Initiation of Creation*. Taipei: Tonsan, 1998.
- Yung, Man-Han. "Poetics of Transfiguration Manifested by the New Generation in Taiwan," *Sun Yat-sen Journal of Humanities*, 13, 2001, pp.85-101.
- Yung, Man-Han. "Shang-Qin—Weight of reality which envelopes all his strange poetic sights." *Contemporary Poetics*, 2, 2006, pp.116-128.
- Yung, Man-Han. "The Explosive Power in the Period of "Directional Perspective—the Poetics and Poetry of Wai-lim Yip in Sixties," *Taiwan Literature Research*, 5, 2009, pp.59-84.

Verification of “Deformed poetics” in the process of Chinese modernization

Yung, Man-han

(Received December 31, 2010 ; Accepted April 13, 2011)

Abstract

In the changeable languages of modern poetry, “deformed poetics” is proposed, by the author, to explain series of poems considered “difficult to understand”. “Deformation” contains the “change” of configuration, the “change” of syntax, and the “change” of concept, the most difficult part. This article gives all the details of the three variations with representative poets. Each of them created a “style”; and they collaboratively knit the sight for the goods on the languages of Chinese new poems in the century.

Furthermore, this article affiliates the “deformed poetics” to its essence as the necessary process of the classical literary experiencing the colloquial change. Following the comparative poetics between Chinese and western syntax of Yeh Wei-lien, Tang poetry words mind-reading of François Cheng, lyrical tradition analyses of Kao Yu-kung, or symbolic verses of Baudelaire, and the occident grammar with strong analyses and explanations, how shall the message, from traditional Chinese or western European poetics, of the words in a modern poem be looked upon?

Being a new aspect of review, “deformed poetics” finally touches the problem of “existence truth”. The changes of appearance and common syntax concept further reflect a difficult and separate world. In such a domain where strange languages seem to be escaped, protected, and created, these sensitive poetic minds might be able to continue a more vivid “emotion” among involute culture shocks. “Lyrical tradition” also requires a big circle to be connected up.

Keywords: deformed poetics, Luo Fu, Shang Qin, Yeh Wei-lien, Lin Heng-tai, Huang He-sheng