

陰影裡的明滅

美國垮掉派對李亞偉「莽漢詩歌」 的影響研究

陳大為*

(收稿日期: 99年6月30日; 接受刊登日期: 99年11月19日)

提 要

中國第三代詩歌崛起於對朦朧詩美學的裂變，其中以李亞偉為代表的莽漢詩歌儼然成為其中一支典範。由於莽漢詩歌在創作風格和行為理念上，跟美國垮掉派有諸多相似之處，故本文借用比較文學的影響研究方法，從垮掉派作品在中國的傳播過程與文化損耗、原典的誤讀、莽漢詩人的創作理念及風格形成，到李亞偉的前衛語言實驗，深入檢視被草草掩埋入垮掉派陰影底下的莽漢詩歌，進而展開一場中西詩歌跨文化影響的辯證，找出李亞偉跟垮掉派之間「可能最高」的一種影響過程，最後將之定義為：美國垮掉派文學對中國影響之下的一項「在地化」創作成果。

關鍵詞：垮掉派、李亞偉、莽漢詩歌、影響研究、反文化

* 陳大為，1969年生於馬來西亞，台灣師範大學文學博士，現任台北大學中文系教授。曾獲：台北文學年金、聯合報新詩及散文首獎、中國時報新詩及散文評審獎、中央日報新詩首獎及散文次獎、教育部新詩首獎、新聞局圖書金鼎獎、星洲日報新詩及散文推薦獎、世界華文優秀散文盤房獎等重要大獎。著有：詩集《再鴻門》、《盡是魅影的城國》、《靠近 羅摩衍那》，散文集《流動的身世》、《句號後面》、《火鳳燎原的午後》，論文集《亞洲閱讀：都市文學與文化》、《風格的煉成：亞洲華文文學論集》、《中國當代詩史的典律生成與裂變》等十九部著作。

一、前言、垮掉派的陰影

「垮掉的一代」(The Beat Generation), 或稱「垮掉派」(The Beats), 創始於一九四〇年代中期的美國藝文界, 興盛於一九五〇年代末期, 在一九六〇年代達到高峰並轟動了整個美國社會。以傑克·凱魯亞克(Jack Kerouac, 1922-1969) 和艾倫·金斯伯格(Allen Ginsberg, 1926-1997) 為代表的「垮掉派運動」(The Beat Movement) 涵蓋了新詩、散文、小說、戲劇、電影、繪畫等領域, 在美國社會的中產階級裡迅速凝聚成一股反文化(counter-cultural)思潮, 影響十分深遠。在文化心理和角色上, The Beats 深受波希米亞(Bohemia)文化的影響¹, 和同樣崛起於一九四〇年代的嬉普斯特(Hipster)²的次文化精神, 亦有互通之處。他們企圖透過離經叛道的言行、頹廢的現實生活, 去對抗那個企圖強行壓制自由心靈的社會體制, 因而在前衛創作中以平易近人的語言, 肆無忌憚的、赤裸裸的敗德書寫, 去衝擊清教徒的道德與法律的高牆。金斯伯格在六十年後回顧這場運動時指出: 「垮掉的一代激活了在長久存在於美國的波希米亞文化傳統」³, 但垮掉派作家在社會形象上的高度爭議性, 遮蔽了頹廢敘述背後更為深層的社會批判意識, 以及對心靈解放、意識本質的探求等形上思維, 造成長期且片面的誤解。⁴

¹ 關於美國本土的波希米亞文化, 詳見: Joanna Levin, *Bohemia in America 1858-1920*. CA: Stanford U.P. (2009), 以及 Ross Wetzsteon, *Republic of Dreams: Greenwich Village: The American Bohemia 1910-1960*. N.Y.: Simon & Schuster. (2002)。

² Hipster 是一群嗑毒、反文化、酷愛黑人爵士樂的美國白人, 他們漠視現實的道德規範, 挑戰社會體制, 也被稱為「白種黑人」(White Negro), 其主要發展的領域在爵士樂。

³ Allen Ginsberg, "Foreword" in *The Beat Book : Writings from the Beat Generation*. ed. Anne Waldman, Boston : Shambhala Publication.(1996) p.xv

⁴ 有別於凱魯亞克在"The Origins of The Beat Generation"(1959) 一文中將 The Beats 的原始形象界定為流竄在地鐵站裡的社會邊緣份子, 金斯伯格在 *The Beat Book* 這部垮掉派五十周年紀念精選集的前言中, 先後說明了垮掉派的源起及五種定義, 同時明確指出他們最重要的理念, 可以從早期的作品中清楚勾勒出來, 其中包括:

中國的作家出版社在一九六二年十二月，以內部刊物的形式首次節譯了傑克·凱魯亞克的《在路上》（*On the Road*, 1957），主要出版理由是它「集西方頹廢文學之大成」，可作為批判「西方資產階級的反動文藝流派和現代修正主義文藝思潮」的第一手資料。弔詭的是，《在路上》的頹廢與叛逆特質，竟讓它成為文革時期知青之間流傳最廣的「黃皮書」之一。文革結束後，中國學界陸續出版和評介了垮掉派文學，但不成氣候。直到一九八〇年代中期的文化熱，以及一九八四年十月，垮掉派最具代表地位的詩人艾倫·金斯伯格來中國訪問，才真正點燃了中國學界對垮掉派研究的火種。換言之，垮掉派作品的流傳比相關研究早了二十餘年。

儘管早在一九六二年垮掉派經典已經傳入中國，但這個後來被美國學界「強行」納入後現代詩歌譜系中的元老級詩歌群體，當時還沒貼上「後現代標籤」，很多中國學者視之為「現代派文學」⁵，從別有居心的官方出版社到地下傳閱的知青讀者，都沒有意識到它作為後現代思潮的價值和內涵，它只是一部「集西方頹廢文學之大成」的小說，並沒有一套理論來分析、詮釋垮掉派作品的真正意涵，它所產生的閱讀反應或影響，完全根據閱讀者本身的領悟力高低而定。換言之，垮掉派只作為一個被動的參考範本，同時保留了寬敞的「誤讀」空間。「後現代主義」對中國知青讀者而言，是一個嚴重遲到的名詞。真正具有思潮意義的「後

對意識本質的好奇、對東方思想的導引與研究、冥想的研修、心靈的自由等形上思維的探求（pp.xv-xvi）。可惜他們倡導的宗教和靈修理念，往往跟毒品、迷幻藥結合，因而被污名化。當垮掉派傳入中國時，上述理念被它的前衛性、爭議性色彩完全覆蓋，淪為「集西方頹廢文學之大成」的負面讀物，也是「文化過濾」（cultural filtration）的重要實證之一。

⁵ 趙一凡在〈「垮掉的一代」評述〉（《當代外國文學》1981年3期）中如此界定：「『垮掉的一代』（The Beat Generation），是二次大戰後在美國產生的第一個現代主義文學流派，也是一場病態的青年造反運動」。垮掉派作品當時被收錄（或被討論）於中國本地出版的《西方現代派文學簡論》（1985）、《外國現代派文學導論》（1988）、《西方現代派文學五百題》（1988）等書中，皆冠上「現代派文學」或「現代主義文學」之名。

現代主義」，必須再等二十三年——詹明信在一九八五年到北京大學演講後現代主義——才正式進入中國當代文壇⁶。

崛起於一九八〇年代中期的第三代詩歌，打從大夥兒扎堆起義，一舉推翻朦朧詩龐大的陰影，到各自裂地為王，埋頭建立自家的寫作理論為止，「後現代主義」始終沒有被標舉成任何一門一派之旗號。表面上看來，第三代詩歌的發展，始終保持著高純度的中國成份，在五花八門的「莽漢主義」、「非非主義」充滿集團性、草莽色彩的理論建構下，第三代詩人非常有效的捍衛了中國當代詩史的命名機制⁷，讓人誤以為後現代主義只是小說界的一齣獨角大戲。

直到近十年，才有較多學者對第三代詩歌的後現代主義成份進行宏觀的影響研究，其中「垮掉派」和四川「莽漢主義」詩歌群體之間的「血緣關係」，特別受到矚目，原因是莽漢詩人在創作風格和言行模式方面，都帶有垮掉派的陰影。這個案例，已初步符合比較文學領域「影響研究」（influence study）的要素。

張國慶在《「垮掉的一代」與中國當代文學》（2006）一書中，除了過度誇大了垮掉派對文革地下詩歌和朦朧詩的影響，他特別指出莽漢主義的首席代表詩人李亞偉（1962-）「有許多複雜、並列的句式，顯然是受到了金斯伯格的影響，帶有明顯的模仿痕跡。（隨即例舉了李亞偉的七行詩句，此處略去）詩句一氣呵成，其強烈的節奏、無拘的聯想，

⁶ 一九八五年九月，美國杜克大學詹明信教授（Fredric Jameson）應邀在北京大學展開一系列以後現代主義為主題的演講，為期四個月。翌年，其演講內容整理成《後現代主義與文化理論》一書在中國內地正式出版，不但吸引了王寧和王岳川等學者自此積極投入後現代主義的研究工作，在先鋒小說家和小說評論家的裡應外合之下，一九八〇年代後期的先鋒小說，率先進入後現代時期，這股熱潮一直延燒到一九九〇年代中期。所以，中國境內的後現代主義思潮的起點，應當以詹明信的演講為依據。此後，中國許多領域的「後學」大盛，甚至氾濫成災，「後」字頻頻被胡亂張貼、強行套用到各種名堂上去，成為最時髦的學術技術。然而，中國第三代（先鋒）詩歌對後現代主義的回應卻異常冷漠，這很不尋常。

⁷ 相關討論，詳見：陳大為〈中國當代詩史的後現代論述〉，《國文學報》第43期（2008.08），頁177-198。

讓讀者依稀聽到了金斯伯格聲嘶力竭的嚎叫」⁸。這種比較接近「親和性」(affinity)的論述方式，對莽漢詩歌或第三代詩歌而言，反而產生一定程度的遮蔽效應，甚至壓縮了應有的辯證空間。

垮掉派對中國詩人的影響研究，必須經過充分的辯證，以及客觀資料的考據，才可對某位後進詩人身上的大師陰影作出相對準確的判斷。李亞偉的「莽漢詩歌」確實是一個最理想的觀察樣本或指標，從李亞偉莽漢詩歌的風格演進與蛻化歷程，粹取出他對垮掉派文學作品的接受史，進而判出可能的影響軌跡。如果李亞偉確實在垮掉派大師身上取走了一帶非常鮮明的東西，我們一定能夠從莽漢的敘述語調中「依稀聽到了金斯伯格聲嘶力竭的嚎叫」。其次，討論「垮掉派影響」時，必須棄置「後現代影響」，存而不論。因為，對一九八〇年代的中國詩界而言，那是兩回事。

一、詮釋框架（或陷阱）之形成

跟眾多第三代詩歌群體一樣，莽漢主義詩派崛起於對朦朧詩美學的裂變與逆襲，李亞偉等莽漢詩人的草莽風格十分突出，部分詩作已成為第三代詩歌中的典範。莽漢詩歌被掩埋入垮掉派詩歌巨大的陰影底下，是後來的事。其中導致這個後果的關鍵，是莽漢詩人的「行爲／行動」。它主動替這項影響研究輸送了大量的證據。

莽漢主義對第三代詩歌在語言實驗上有非常重大的貢獻，但他們的莽漢「行動」卻成為一面自我遮蔽的大旗，不斷主動導引（或誤導）評論者的視野，到後來幾乎所有關於莽漢詩歌（尤其李亞偉）的評論文章，都陷入相同的詮釋框架當中，離不開垮掉派的陰影。最具代表性的莽漢詩人李亞偉，分別在〈流浪途中的「莽漢主義」〉（1993）和〈英雄與潑皮〉（1996）這兩篇文論中為莽漢主義作出三項定義：

⁸ 張國慶《「垮掉的一代」與中國當代文學》（武漢：武漢大學，2006），頁178-179。

- (一) 最高指導原則：「如果說當初『莽漢』們對自身有一個設計和謀劃，那就是集英雄和潑皮於一體，集好漢和暴徒於一身」⁹。（這項說法儼然成爲莽漢詩歌群體的最高指導原則，分別標示出莽漢詩歌在行動意識和書寫語言上的特質。）
- (二) 行動意識：莽漢詩歌「就是中國的流浪漢詩歌、現代漢語的行吟詩歌。行爲和語言佔有同樣重要的成份，只要馬松還在打架和四處投宿，只要馬松還在追逐良家女子以及不停地發瘋，只要馬松還在流浪，莽漢主義詩歌就在不斷問世。他一旦掏點什麼給你看就一定會精彩之極，有時是匕首、火藥槍，有時是美女照、春藥，有時是傷口和膿瘡」¹⁰。李亞偉在這裡高調的張揚了莽漢詩歌的「行動性」，沾沾自喜地打造出一套「流氓形象」。不過這種「流氓形象」跟 The Beats 和 Hipster 所屬的「波希米亞主義」（Bohemianism）有很大的差異性，莽漢主義並沒有形成一種具有思想性的次文化，或者跟社會價值產生激烈的對抗，比較多的是行爲上的粗暴或粗俗，是相對於中國傳統禮教或禮儀的輕度敗德行爲，他們畢竟沒有真正作奸犯科。在李亞偉看來，馬松的流氓行爲和犯罪意識，足以定位爲莽漢詩人的象徵性指標。後來李亞偉在另一篇文章裡，進一步歸納了他們熱衷浪跡天涯的目的有三：「一，找遠方；二，找酒；三，找女人」¹¹。暫且不論李亞偉的莽漢敘述是否有誇大之處，但反覆強調眾人之行徑，對後來的影響研究確實產生了很大的佐證效果，尤其用來印證垮掉派作家在各種頹廢、敗德行爲上，對莽漢的影響。
- (三) 書寫語言：「莽漢詩歌最明顯的傾向就是粗暴語言，……它紮根於青春、熱血、疾病以及厚臉皮中」¹²。（李亞偉並沒有提到方言對

⁹ 李亞偉〈英雄與潑皮〉，《豪豬的詩篇》（廣州：花城，2005），頁224。

¹⁰ 李亞偉〈流浪途中的「莽漢主義」〉，《豪豬的詩篇》，頁218。

¹¹ 李亞偉〈什麼樣的愛情能餵飽我們〉，《豪豬的詩篇》，頁234。

¹² 李亞偉〈流浪途中的「莽漢主義」〉，《豪豬的詩篇》，頁219。

第三代詩歌在實踐口語化理念上的效用，本身的川東方言在中文書寫中的影響，也沒有提及。其實李亞偉等莽漢詩人並不具備深刻的思辯能力，極大多時候都是以一股潛在的蠻勁和過人的悟性，去實踐那些抽象的理念。)

上述的創作宣言，強勢主導了日後所有莽漢詩歌的詮釋向度，李亞偉意想不到的：這套看似旗幟鮮明的宣言，卻讓影響研究的學者獲得更充分的事證，將金斯伯格〈嚎叫〉("Howl", 1956) 考訂為莽漢詩歌的「祖靈」。對莽漢詩歌（以及所有受影響的中國詩人）而言，〈嚎叫〉如同「幻象」(mirage)，受影響者透過〈嚎叫〉得到對彼此的看法（看見金斯伯格的思想行徑，以及自身潛意識裡的意欲和創作衝動），這個過程就跟解讀海市蜃樓一樣，具有相當程度的虛幻性和失真感。其次，由於莽漢們的各種行徑（暴力、浪遊、酒色）跟垮掉派的浪蕩行為同出一轍（只缺毒品和同性戀，以及行為背後的反社會思維），加上垮掉派作品廣泛流傳的客觀事實，莽漢主義詩群根本甩不開垮掉派的陰影。張國慶的「親和性」研究，很輕鬆的從李亞偉詩中找到跟〈嚎叫〉相應的詩句，來證明其中關係。

「影響」研究對詩人而言，肯定是個夢魘，尤其他最具創造性或獨特性的部分被考證出「來源」(source)——反體制的叛逆人格、大膽且粗鄙的書寫，進而減損／貶抑了受影響者的原創性成果。韋因斯坦(Ulrich Weisstein)對此有一套較為公允的見解：「原則上，比較研究學者不應該對影響中的主動因素（賦予）和被動因素（接受）作出質化的區分，因為接受影響既不是恥辱，賦予影響也沒有榮耀。至少在大部分情況之下，影響並非直接的出借或借入，逐字模仿的例子可以說較罕見的，在某種程度上都有創造性的變化」¹³。詩歌學徒從大師身上取走

¹³ Ulrich Weisstein, *Comparative literature and literary theory: survey and introduction*, Taipei: Bookman. (1988) p.31 頁 28-29。

一些東西，本來就不可恥，沒有任何人是百分之百獨創的。但對李亞偉來說，這始終是一項不可接受的事實。

莽漢詩歌的語言風格十分獨特，在中國詩壇絕對是憑空而降，毫無前例可考，一如朗松（Gustave Lanson）所言：「真正的影響，是當一國文學中的突變，無以用該國以往的文學傳統和各個作家的獨創性來加以解釋時，在該國文學中所呈現出來的那種情狀」¹⁴。即使莽漢眾人有著某種「異常魔力／天賦」（mana），在完全沒有相關養份的中國文化語境（如麥卡錫主義對垮掉派的催生），憑空創造出莽漢詩風，但他們跟其餘中國詩人之間的巨大差異性，仍然缺乏一個清楚的——從萌芽、探索，到熟成——演化進程。這個詩歌美學的「自行突變」不具說服力，反而讓學者有理由相信莽漢的誕生，極可能受到外來文學思潮的影響。

李亞偉斷然否認了垮掉派對他的影響，他提出的事證是：「我第一次讀到『垮掉的一代』作品是在一九八五年夏天」¹⁵，隨即又提到：「一九八五年到一八六年是『莽漢』詩歌活動和傳播的高峰期，詩人們常常乘車趕船、長途跋涉互相串門，如同趕集或走親戚一般，走遍了大江南北，結識了無數朋友，……這時期，『莽漢』詩人們普遍炮製出一種名詞密集、節奏起伏的長句式詩歌，如我的〈闖蕩江湖〉、梁樂的〈祖父〉〈中醫〉等，再次形成了模式」¹⁶。作者的現身說法雖然是重要的參考，卻不能等同唯一的事實。

不管李亞偉的說法是否百分之百忠於事實，這項影響研究中的「大事年表」架構如下：

1962年12月，凱魯亞克《在路上》（節譯本）在中國以黃皮書形式出版、流傳。在整個文革時期的知青讀者群中，廣泛地流

¹⁴ 轉引自：陳惇、劉象愚《比較文學概論》（北京：北京師大出版社，1988），頁111。

¹⁵ 李亞偉〈英雄與潑皮〉，《豪豬的詩篇》，頁228。

¹⁶ 李亞偉〈英雄與潑皮〉，《豪豬的詩篇》，頁228-229。

傳開來。不過，這十餘年間沒有新的相關譯著出版。

1980年春天，《譯林》刊載：象愚〈垮掉的一代〉

1981年2月，《飛天》刊載：趙一凡〈「垮掉的一代」——當代西方文學流派講話之四〉

1981年夏天，《當代外國文學》刊載：趙一凡〈「垮掉的一代」評述〉、趙一凡（節譯）〈嚎叫〉、趙毅衡（選釋）「『垮掉的一代』短詩選（七首）」。此時就讀大學一年級的李亞偉，讀了五十部法國著作，以及一部印象深刻的台灣詩選¹⁷。

1984年1月，胡冬寫下莽漢詩歌最早的代表作〈我想乘上一艘船到巴黎去〉和〈女人〉¹⁸

1984年2月，年僅二十一歲的李亞偉寫下〈蘇東坡和他的朋友們〉¹⁹

1984年8月，上海文藝出版社編印的《外國現代派文品選》收錄鄭敏譯的〈嚎叫〉（第一節），黃雨石和施咸榮譯的〈在路上〉（節譯）。

1984年10月，金斯伯格來中國訪問，到多所大學巡迴演講，引發垮掉

¹⁷ 李亞偉在一次媒體的訪談中提到：「柏樺是最早讀了很多外國現代派詩歌的。……我們那一批人，很早就讀了歐美的現代派的很多東西。……我剛跟萬夏、胡鈺認識不久，胡鈺就找了一本繁體字的艾略特詩集，還有法國的艾呂雅的詩。那時候我寫讀書筆記，大學第一年讀的法國書，就有五十多本。馬松的爺爺在台灣，回來帶了一本台灣詩選，就是余光中、紀弦、痲弦這幫人的。」（詳見：劉溜〈「莽漢」李亞偉〉，《經濟觀察網》（2009-04-30）（http://www.eeo.com.cn/observer/shijiao/2009/04/30/136469_1.shtml）。余光中在留美期間也受到垮掉派（他稱之為「敲打派」）的衝擊，因而寫下長詩〈敲打樂〉（1966）。

¹⁸ 此二詩「詩末所註的定稿日期」以《後朦朧詩全集》的版本為據。

¹⁹ 此詩「詩末所註的定稿日期」以李亞偉在《燦爛》一書的訪談為據。詳見：楊黎《燦爛》（西寧：青海人民，2004），頁242。訪談中提及一九八四年的〈中文系〉、〈我是中國〉、〈硬漢們〉等詩，創作日期皆提早數月，而且這段談話有點混亂，故本文採用更具公信力的——萬夏、瀟瀟編《後朦朧詩全集》（成都：四川教育，1993）所錄的創作日期。（萬夏也是莽漢詩歌的創派人，對這些詩作的掌握應該比較可靠。）

派的熱潮。

1984年11月，李亞偉寫下〈中文系〉、〈我是中國〉、〈硬漢們〉²⁰
1985年夏天，李亞偉自稱「第一次讀到『垮掉的一代』作品」的時間。
1985年8月，李亞偉寫下〈恐龍〉、〈盲虎〉、〈困獸〉²¹

純粹從客觀的出版事實來看，在中國以黃皮書形式出版的《在路上》（節譯本）已經流傳了二十年，就讀中文系期間已大量閱讀歐美文學書籍的李亞偉「如果當真錯過了」這部黃皮書，應該有機會讀到刊載在《飛天》（在甘肅省蘭州市出版發行）和《當代外國文學》的文章。其次，值得關注的是胡冬（1962-）的莽漢詩歌。胡冬是莽漢詩歌最原始的創建者，最初打算以「好漢詩」為名，後來萬夏（1962-）改稱為「莽漢詩」。在李亞偉的詩歌創作譜系的重建過程中，胡冬的〈我想乘上一艘船到巴黎去〉和〈女人〉應該視為李亞偉的「直接影響」（direct influence）來源之一。〈女人〉的長句結構明顯帶著〈嚎叫〉一詩的痕跡，〈我想乘上一艘船到巴黎去〉的粗鄙修辭策略，在中國當代詩歌裡極為罕見，不但以粗話入詩，在精神上也是十分流氓的：「我想乘上一艘船到巴黎去／去看看凡高看看波特萊爾看看畢加索／進一步查清楚他們隱瞞的家庭成份／然後把這些混蛋槍斃／把他們搞過計畫要搞來不及搞的女人／均勻地分配給你分配給我／分配給孔夫子及其徒子徒孫」²²。這首詩充斥著敗德念頭的遠行大計，不禁讓人聯想到《在路上》裡不斷尋找刺激、逾越道德與法律界限的漫長旅途，以及〈嚎叫〉裡充斥著粗暴字眼和犯罪意識的長句敘事：「他們被逐出學校因為瘋狂因為在骷髏般的窗玻璃上發表猥褻的頌詩，／他們套著短褲蜷縮在沒有剃鬚的房間，焚燒紙幣於廢紙簍中隔牆傾聽恐怖之聲，／他們返回紐約帶著成捆的大麻

²⁰ 此三首詩「詩末所註定稿日期」以《後朦朧詩全集》的版本為據。

²¹ 此三首詩「詩末所註定稿日期」以《後朦朧詩全集》的版本為據。

²² 胡冬〈我想乘上一艘船到巴黎去〉，收入《後朦朧詩全集（下卷）》，頁677。

穿越拉雷多裸著恥毛被逮住，／他們在塗抹香粉的旅館吞火要麼去『樂園幽徑』飲松油，或死，或夜復一夜地作賤自己的軀體，／用夢幻，用毒品，用清醒的惡夢，用酒精和陽具和數不清的舉丸，」²³

胡冬至少有兩年半的時間去接觸《飛天》和《當代外國文學》的文章，再從上述詩句中取得重要的養份，壯大了膽子在詩裡寫下前述的詩句。如果少年胡冬在文革期間（跟比他稍長幾歲的知青一起）讀過一九六二年版的《在路上》，書中這段內容說明文字必能激勵他，甚至催生了莽漢思想——「『垮掉一代』是美國資產階級道德淪亡，腐化墮落最集中，最無恥的表現。在他們身上，幾千年來人類創造的高尚的道德，優美的情操都糟糕殆盡，蕩然無存，只剩下了卑劣，污穢，淫亂，頹廢和墮落」²⁴。是的，沒有什麼事物比「卑劣、污穢、淫亂、頹廢、墮落」更深具爆發力，更能激活莽漢們的詩句。在中國知青圈子中無人不知無人不曉的《在路上》，不但是一部啓蒙之書，更是一種可能性很高的影響來源。影響不是外來觀念或寫作技巧的直接挪用，「跟模仿(imitation)比較起來，影響反而顯現出受影響的作者創造出基本上屬於他自己的作品。影響並不侷限於個別的細節、意象、借用，甚至淵源(sources)——雖然它可以包括它們——而是通過藝術創作呈現出某種滲透，某種有機的融匯」²⁵。經過吸收和消化之後，受影響者依舊可以創造出另一種「在地化」的風貌，帶上中國的風味。當然，莽漢們能夠接觸到垮掉派文本極為有限，所以他們只受到其中一、兩部經典或幾首代表詩作的影響，吸收那些在字面上即可強烈衝擊人心的敗德書寫和叛道言行，並不包含垮掉派的形上思維，以及反文化勢態背後的深沉思考。

²³ Allen Ginsberg, *Collected Poems 1947-1980*. New York: Harper & Row. (1984) p.126.

²⁴ 轉引自：文楚安〈感受金斯伯格〉，《金斯伯格詩選》（成都：四川文藝，2000），506頁。

²⁵ Joseph T. Shaw, "Literary Indebtedness and Comparative Literary Studies", *Comparative Literature: Method and Perspective*, ed. Newton P. Stallknecht and Horst Frenz, Carbondale: Southern Illinois U.P. (1961) p.65

李亞偉比胡冬晚了一個月寫就的那首〈蘇東坡和他的朋友們〉，還不具備正宗的莽漢氣息。雖然詩中表現出對傳統中文系的冷嘲熱諷，但其敘述節奏是相當舒緩、從容的，語言乾脆俐落，而且帶著幾分幽默，比較像「文人」的諷喻詩篇：

古人寬大的衣袖裡
藏著紙、筆和他們的手
他們咳嗽
和七律一樣整齊
.....
古人老是回憶更古的人
常常動手寫歷史
因為毛筆太軟
而不能入木三分
他們就用衣袖捂著嘴笑自己²⁶

這首還算溫文儒雅的詩，語調輕鬆且叛逆指數十分有限，跟後來的莽漢詩歌相去甚遠，嚴格說來稱不上是正宗的莽漢詩歌。可在同年十一月的寫就的〈中文系〉和〈我是中國〉卻產生了不同程度的變化，至於篇名很硬的〈硬漢們〉則表現得十分流氓、粗暴，正式開啓了莽漢敘事的一種（可供其他莽漢如法炮製的）書寫模式：

走出了中文系，用頭
用牙齒走進生活，用武斷
用氣功頂撞愛情之門

²⁶ 李亞偉〈蘇東坡和他的朋友們〉，《豪豬的詩篇》，頁18。

用不明飛行物進攻
朝她們頭上砸下一兩個校長，主任
砸下陌生的嘴臉
逼迫她們交出懷抱得死死的愛情

我們驕傲的輟學
把爸爸媽媽朝該死的課本上砸去
和貧窮約會，把手錶徘徊進當舖
讓大街莫名其妙地看我²⁷

事隔九個月，李亞偉從幽默文人蛻變成粗暴莽漢，完成預期中的——充滿社會壞份子色彩的——敘事模式，從中可讀出類似〈我想乘上一艘船到巴黎去〉的粗鄙修辭策略，但李亞偉把反抗的對象定位在中國文化系統，從〈中文系〉、〈我是中國〉、〈硬漢們〉，步步逼近（老朽的文化盆地），步步捨棄（典雅的書面漢語）。前者所採用的的是「木馬戰略」——潛入中國文化體系的內部，去特寫傳統中文系老學究們的腐朽言行（「老師說過要做偉人／就得吃偉人的剩飯背誦偉人的咳嗽」²⁸），去特寫中文系學生的墮落心理（「學生們白天朝拜古人和黑板／晚上就朝拜銀幕或很容易地／就到街上去鳳求凰」²⁹）。至於捨棄典雅的中文，有人說這是川東方言的融鑄³⁰，讓李亞偉得以擺脫死板的書面中文，釋放出最原始的、生動的靈魂。但，更值得關心的應該是：李亞偉的粗鄙修辭策略背後，有沒有更深層的思考？除了針對淺層的中文系現象進行

²⁷ 李亞偉〈硬漢們〉，收入《後朦朧詩全集（下卷）》，頁10。這首詩的修訂版收錄在《豪豬的詩篇》，頁2-4。為了忠實呈現一九八四年的書寫狀態，本文採用原版。

²⁸ 李亞偉〈中文系〉，收入《後朦朧詩全集（下卷）》，頁2。

²⁹ 李亞偉〈中文系〉，收入《後朦朧詩全集（下卷）》，頁4-5。

³⁰ 川東方言之說，詳見：李震〈重讀李亞偉〉，收入《豪豬的詩篇》，頁242-245。

調侃與批判，還有什麼事物可以貫徹他這種破壞力十足的活潑語言？

處理這個問題之前，先回到〈嚎叫〉一詩，張國慶認為此詩「以鬆散的形式、毫無藻飾的粗卑語言以及聖經式重複句法結構，對美國社會視為聖潔的一切進行了無情的譏諷與揭露，對被日益體制化的美國社會所摧毀的瘋狂者進行了大膽的歌頌，袒露了人們在美國機械化文明下的精神痛苦和掙扎，並發出了憤怒的嚎叫」³¹，〈嚎叫〉裡的粗鄙言辭都有所指，都有一個令金斯伯格不得不放聲嚎叫的，來自整個國家社會在「麥卡錫主義」底下，充滿壓抑、恐懼、保守且龐大的生存壓力，那是先鋒文人在社會運動中的高分貝嚎叫³²。相較之下，生活在新時期改革開放後的李亞偉，偏遠的川東地區感受不到大規模的社會建設（或經濟起飛），也看不清國家與天下的大勢，相當封閉的資訊條件底下，他的粗鄙敘事缺乏對龐大事物的省思與辯證能力（這也說明了宏觀的文化語境並不具備催生莽漢詩風的條件）。加上第三代詩歌集體主張的無深度、反崇高、去文化、平民風、生活取材的創作路線，家國大事首先排除在外，因而造成第三代詩人在處理宏大題材上的能力不足，對架構龐大的長篇敘事的書寫能力嚴重匱乏。

缺少了對天下大勢的觀察能力，以及對龐大事物的思辨能力，李亞偉只能讀到「幻象」中的孤立在「麥卡錫主義」以外的金斯伯格，和他內心那腔單純的硬漢熱血。受限於本身的文化知識，李亞偉無法真正領悟到金斯伯格在一九五五至五六年間創作〈嚎叫〉背後的社會意義，以及金斯伯格對長句運用的真正目的，他只聽到一聲長長的嚎叫，一種潑

³¹ 張國慶《「垮掉的一代」與中國當代文學》，頁96-97。

³² 冷戰初期的美國，整個社會陷入以反共為名的「麥卡錫主義時期」（Mc Carthyism period, 1950-1954）恐怖陰影當中，先後有一千三百萬人被審查，上萬公務員被解僱，有的甚至被監禁，政府對知識份子的政治迫害也達到歇斯底里的程度。即便在一九五四年十二月，美國結束了「麥卡錫主義時期」，原本高倡自由與民主的美國社會，已經變得極度壓抑和苦悶，「垮掉派」於是作為一項文學運動和社會運動崛起，透過驚世駭俗、荒誕不經的思想行為，去衝擊高壓、保守、封閉、了無生氣的生活境況。

皮或頑劣份子的叛逆言行。這是一次無可避免的「誤讀」(misreading)，「文化在傳播和接受過程中會因文化過濾的原因而造成發送者文化的損耗和接受者文化的滲透，這樣也就會因為發送者文化與接受者文化之間的差異而造成影響誤差，或者叫創造性接受，這就形成誤讀」³³。其實，這也是西方詩歌在當代中國的普遍接受現象。

李亞偉的莽漢詩歌真正成形的時間點，在一九八四年十一月。從年初的〈蘇東坡和他的朋友們〉到年底的〈硬漢們〉，必然有一股強大的力量啓發了、改造了李亞偉的詩歌創作理念和風格。二十一歲的李亞偉在這一年並沒有碰上值得大書特書的人生大事，所以能夠如此衝擊並改造他詩歌創作的，惟有某些大師級作品的刺激。詩人的影響來源，不僅僅是詩，也包括小說。李亞偉的影響來源，有可能是胡冬的〈我想乘上一艘船到巴黎去〉和〈女人〉等詩作（由此「間接」得到垮掉派的啓蒙），也可能是《在路上》或〈嚎叫〉，或者相關的文章。

到了一九八五年八月，也就是李亞偉宣稱「第一次讀到『垮掉的一代』作品」的夏天，他寫下〈恐龍〉、〈盲虎〉、〈困獸〉三首詩。從原來擅長的短句驟變成挑戰性更高的陌生長句，很顯然的，李亞偉受到〈嚎叫〉的重大刺激，這份「直接影響」改變了莽漢詩歌的創作風格，正式邁向〈嚎叫〉超長句型的創作實驗。這三首詩清晰的紀錄了李亞偉如何受到垮掉派的影響，如何撤換掉原有的風格，重新出發。

很遺憾的，李亞偉離開了最有心得的控訴對象（中文系）之後，靈活、粗俗、暴戾的口語敘述頓時喪失了僵硬、保守的標靶，原有的（川東方言）口語化敘述找不到用武之場，在空洞主題底下強行操作的超長句構，竟產生了超荷的、致命的質變，詩句因而變得沉重而且冗長：

你讓香煙之霧和各種藥物不斷穿越你的身體，而樹根和礦脈早已

³³ 曹順慶等《比較文學論》（台北：揚智出版社，2003），頁202。

穿越你同類的胸膛和肋骨攜帶著游離於地層的恐龍之魂緩緩跨
過時間的界線而去³⁴

從這一句長達六十三字的敘述，清楚看到李亞偉向〈嚎叫〉句型的盲目
靠攏，但他抓不到相應的主題，激不起相應的情緒，六十三字的冗長詩
句最後只落得鬆散、沉悶，和空洞，一如詩的篇名——〈恐龍〉（一具
大而無當，無血肉肌理的化石恐龍）。其餘兩首，同樣糟糕，無需討論。
這三首失敗之作，最後被李亞偉割捨在唯一的個人詩集之外。同樣被捨
棄的還有〈闖蕩江湖：一九八六〉，其實它是一首具備全部莽漢詩歌特
質的典範之作，必須讓它重新出土：

一九八六年，朋友們在煙圈邊等我，然後攜帶煙圈一起離開大路
一九八六年，火車把夏天拉得老長，愛人們在千萬根枕木上等待
這個高瘦的男人

愛人們！愛人們在濃汁般的陽光中裸戲，終因孤獨而同性相戀
.....

一九八六年，你是一支閃電插在愛人的胸口
那些過去的雷聲仍刺激我們的生殖器，使人感到森林乒乒乓乓從
樹樁上奔逃

一九八六年，你用長江的激流運送無限往事到我們心中
你把喜馬拉雅山高高舉起給我們看中國真正的肌肉和陽器³⁵

此詩除了堆砌大量的畫面、念頭、行爲描述，以及一些沒有功能的性詞
彙，這個「一九八六年」實在乏善可陳（或許某些學者可以從中詮釋出

³⁴ 李亞偉〈恐龍〉，收入《後朦朧詩全集（下卷）》，頁 20-21。

³⁵ 李亞偉〈闖蕩江湖：一九八六〉，收入周倫佑編《褻瀆中的第三朵語言花——後現代主義詩歌》（蘭州：敦煌文藝，1994），頁 18-21。

一番後現代的道理)。李亞偉對超級長句的實驗持續到一九八七年為止，其後幾年，再也寫不出像樣的詩作，所以日後出版的各種當代詩選都以李亞偉在莽漢時期(1984-1985)的詩作為首選對象。

綜合以上的論述，我們發現李亞偉(和胡冬)的莽漢詩歌跟垮掉派之間明顯存在著一條詩歌臍帶，他(們)從垮掉派母體吸收了詩歌創作的語言技藝，也賣力實踐了一種「(中國)垮掉的生活模式」——拒絕教育、拒絕文化、拒絕工作、拒絕道德、拒絕教養。一夥人把生活行為當成詩來寫，以翹課、浪蕩、酗酒、打架、追逐女性為榮。在李亞偉等人眼中，正宗的、完整的「莽漢主義」，是「莽漢詩歌」加上「莽漢行為」，形同一種「集體狂歡運動」。可惜李亞偉等莽漢詩人太沉溺於小圈子的敗德活動和性苦悶，把自己封閉在一個頹廢的「小流氓生活想像」裡，用身體去寫一些肆無忌憚的詩，然後自我陶醉，沒有對整個中國的社會文化體制，進行更深層的省思與批判。

短暫的「莽漢運動」結束後，近二十年來，李亞偉不斷為它加上「註腳」和「附錄」，甚至重寫一份「說明書」。李亞偉和其他幾位莽漢詩人的事蹟，越是描繪得鉅細靡遺，越是朝向垮掉派陰影走去，一夥老莽漢興沖沖走「在路上」，主動去搭建供學者詮釋的框架，輔助所有相關的影響研究。

二、莽漢詩歌(未完成)的語言實驗

暫時撇開可能的影響不談，李亞偉在詩歌語言操作上無比生猛的表現，吸引了大量詩人和詩評家的目光。新銳詩評家李震特別關注李亞偉在詩歌語言「口語化」實驗上的成果，他認為李亞偉以「川東方言」來書寫的現代中文，直接影響了其詩作在口語化方面的突出表現。他指出：「川東方言在兩個意義上使李亞偉的口語回到了母語的境況。其一，一個人的方言在很大程度上是他無意識的存在形式，因為方言是一個人

童年時期，尤其是習語時期的語言，那個時期的語言是最真實、最純潔、最富於表現力、最接近詩性的。其二，一個地區的方言，尤其像川東這樣原始文化生態保存相對完好的地區的方言，在很大程度上保留著人類早期語言所代表的思維習慣，也就是人類童年時期或習語時期的一些思維習慣。這種思維習慣要比高度文明化、理性化的思維方式更接近詩性的言說」³⁶。李震這番見解可能有他的道理，方言對書面語的影響力不容小覷。

川東方言的主要影響元素至少包括三個項目：語詞、語法、語調（敘事節奏）。不過，從語詞應用來說，李亞偉的莽漢詩歌跟其他詩人的莽漢詩歌之間，沒有因方言的融入而造成明顯的差異；只有少部分名詞運用上的不同，本來每個地方都有自己的一套對事物的名命。其次是語法，從上節所引的〈蘇東坡和他的朋友們〉和〈硬漢們〉來檢視，實在很難判定它為川東方言的表現，只能讓讀者感受到一種口語化的敘述，即使用北京普通話來朗讀，似乎不會產生語感的流失。以李震在文中引述的——「若干年後你要找到全世界最破的／一家酒館才能找到我／有史以來最黑的一個夜晚你要用腳踢才能發現／不要用手摸，因為我不能伸出手來／我的手在知識界已經弄斷了／我會向你伸出細微的呻吟」³⁷——詩句來看，也讀不出普通話以外的異質（川東方言），這幾句詩的敘述算是相當自然、輕鬆，跟大白話沒什麼兩樣，唯獨最後兩句別有深意，不是光靠字面的聆聽（因為是口語），就可以明瞭的。其實韓東、伊沙等人的口語敘述，也差不多如此。

川東方言究竟有沒有在李亞偉莽漢詩歌裡產生決定性的影響，很難辨別，更難論證。李亞偉的敘述語調／節奏產生了鮮明的變化，這才是最最重要的事實。語調和節奏的定位，一半來自詩人對本身的敘述身份（或

³⁶ 李震〈重讀李亞偉〉，收入《豪豬的詩篇》，頁244。

³⁷ 李震〈重讀李亞偉〉，收入《豪豬的詩篇》，頁244。

姿態)的形塑與認知,另一半來自題材的特質。換言之,當李亞偉決定創作或「炮製」³⁸出一首莽漢詩歌,他得先將自己的敘述意識定位在「流氓(性格)」上面(形同進入流氓的「乩身」),讓放蕩不羈的人格驅動筆下的漢語,語言的粗暴感,是彰顯莽漢身份的不二法門,對道德規範的衝擊與顛覆,都是很重要的搏鬥姿態(形同把架打到詩裡去)。一切變得無法無天,肆無忌憚。莽漢詩歌的操作原則大致如此,它可以讓同仁相互學習、複製,故名之為「模式」。口語化敘述是極為重要的,少了它,就莽不起來。

李亞偉認識到口語化的重要性,因此成功寫下〈硬漢們〉、〈中文系〉等膾炙人口的詩篇,但他不明白長句的作用——尤其不明白金斯伯格為何要用上超長的詩句來表現其「嚎叫」。在缺乏足夠的學術研究成果的支援下,相信當年的每一位莽漢詩人都沒能讀懂金斯伯格寫下這兩句詩背後的沉痛:

我看見這一代最傑出的頭腦毀於瘋狂,挨著餓歇斯底里渾身赤裸, / 拖著自己走過黎明時分的黑人街道尋找狠命的一劑,

I saw the best minds of my generation destroyed by madness,
starving hysterical naked, / dragging themselves through the negro
streets at dawn looking for an angry fix,³⁹

這是全詩的開頭,幾乎是最短的兩句。光讀這兩句詩,沒法感受金斯伯格在長句上的經營意圖,但這些詩句卻是鏈結了詩人的內心與大時代氛圍,由此可以感受到詩人對麥卡錫主義的餘悸,對知識和知識份子的存

³⁸ 「炮製」是李亞偉用來界定莽漢詩人的寫作行為的「專用詞」,它具有模式化、典範化,甚至樣板化的含意。(一如前文所引——「『莽漢』詩人們普遍炮製出一種名詞密集、節奏起伏的長句式詩歌,如我的〈闖蕩江湖〉、梁樂的〈祖父〉〈中醫〉等,再次形成了模式」。)

³⁹ Allen Ginsberg, *Collected Poems 1947-1980*. New York: Harper & Row.(1984) p.126.

在危機。這種強烈的感受力，即是大時代下的產物，一如北島早期的朦朧詩。這一點，並非李亞偉等第三代詩人願意去面對的宏大議題。這也就形成雙重的「文化過濾」(cultural filtration)，一半來自第三代詩歌的創作思念，一半來自異質文化的隔閡。所以金斯伯格的長句，在李亞偉眼中，完全是「去背景之後」的單純形式實驗，當他讀到〈嚎叫〉中的超級長句，僅僅感受到句構形式上的震撼。好比這兩行：

他們縱身跳下布魯克林大橋這確有其事然後悄悄走開遁入霧濛濛的窄巷和水龍忘在唐人街的精神恍惚裡，甚至顧不上一杯免費的啤酒，／他們在窗臺上絕望地唱歌，翻過地鐵窗口，跳進骯髒的巴塞克河，撲向黑人，沿街號哭，在破碎的酒杯上赤腳舞蹈，摔碎三十年代歐洲懷鄉的德國爵士樂唱片喝光了威士忌呻吟著吐入血污的廁所，小聲地嘆息而震耳欲聾的汽笛忽然響起，
who jumped off the Brooklyn Bridge this actually happened and walked away unknown and forgotten into the ghostly daze of Chinatown soup alleyways & firetrucks, not even one free beer, / who sang out of their windows in despair, fell out of the subway window, jumped in the filthy Passaic, leaped on negroes, cried all over the street, danced on broken wineglasses barefoot smashed phonograph records of nostalgic European 1930s German jazz finished the whiskey and threw up groaning into the bloody toilet, moans in their ears and the blast of colossal steamwhistles,⁴⁰

對一個高壓的苦悶時代，詩歌句式的擴張性延展以及對道德意念的猛烈衝撞，是詩人內心的雙重追尋，金斯伯格相信這一切唯有在長句中才得

⁴⁰ *Collected Poems 1947-1980*. p.129.

到淋漓盡致的實踐，所以「他運用了惠特曼式的澎湃起伏的長詩行，將超驗世界同現實世界相聯結，將神秘的體驗與城市中的苦痛相結合，他的詩夾雜著憤怒、激情、痛苦、恐懼、夢境、滑稽、神秘，衝破了現代派文學的束縛。他接受了詩歌的形式是一個發現過程這一觀念，並將其推向幻覺和自白的極端」⁴¹，可惜李亞偉沒有獲得足夠的學術研究成果之輔助（也沒有毒品助他產生類似的寫作幻境），始終無法進入金斯伯格的思維世界，本身也找不到相應的創作主題，這項超長句式的實驗，到頭來竟傷害了李亞偉原來的敘述風格，從一九八七～一九八九年間的創作仍舊無法擺脫這道陰影，反反覆覆的在長短句之間衝撞，甚至寫下如此粗糙的段落：

我和戰爭加在一起成為槍，加在美女上面成為子彈，加在年齡的下面成為學者這樣，好事不出門，壞事傳千里把我傳出了學術界我的一生就是 2+2 得 4、4+4 得 8、8+8 得 16 的無可奈何的下場⁴²

這個超長句式沒有產生任何正面的藝術效能，事實上，它們只是很多短句的串連體，拖垮了李亞偉的方言敘述，讓它變得極為乏味、瑣碎、冗長。詩寫到這個地步，不得不停下來反省，重新尋覓一個值得大書特書的主題，一個讓詩歌語言獲得再生的契機。

一九九二年冬天，李亞偉終於找到值得全力以赴的主題和方向，他說：「我想用 100 首短詩來講述辛亥革命至文革這段歷史，內容涉及孫中山、蔣介石、毛澤東等歷史人物以及白話運動、軍閥割據、北伐、留洋、抗日、肅反、鎮壓反革命、上山下鄉等歷史場景」⁴³，這輯充滿雄

⁴¹ 李增〈開創「垮掉派」詩歌的神話——試析艾倫·金斯伯格的〈嚎叫的創作過程〉〉，《中山大學學報（社科版）》1998 年第 1 期，頁 80-81。

⁴² 李亞偉〈寺廟與青春〉，《豪豬的詩篇》，頁 148。

⁴³ 這是「卷八：革命的詩」的卷首〈題記〉，《豪豬的詩篇》，頁 149。

心壯志的組詩叫：〈旗語〉（1992）。

李亞偉試圖透過這一次宏大題材的書寫來調整本身的敘述語言，打造出重新的敘事姿態，〈旗語·第一首〉在讀者眼前鋪展開來的，即是一幅有別於李亞偉舊作的畫面：

這片陸地是最後一支海軍巨大的鰭
上面插著桅桿、旌幡和不可動搖的原則
望遠鏡在距離中看到了領袖和哲學帶來的問題
它倒向內心，察看疾苦和新生事物的來意
我的美德和心病也被火星上的桃花眼所窺破

這片陸地是一只注視和被注視的眼睛
它站得高，看得遠，也被更遠的蒼草所看見
猶如遠航歸來的船，水手和人群中的眼睛互相發現
唯一看不清楚的是死，是革命前的文字⁴⁴

這首詩在重新建構一個剛性的、明亮的意象系統，以便安頓一些抽象的意念和歷史情境，李亞偉捨棄了流氓語調、嚎叫的超長句構，融入些許哲理詩的氛圍，借此調整出新的敘述語言，即非完全的口語，也不會太過凝練如朦朧詩的詩句。以往常常曝光過度的「我」，如今退隱到敘述畫面的兩側，讓意象說話，留下寬敞的想像空間，給讀者去臆想何謂「被更遠的蒼草所看見」？蒼草是遠航者的勇氣和憧憬？還是對未知事物的

⁴⁴ 李亞偉〈旗語·第一首〉，收入《後朦朧詩全集（下卷）》，頁45。李亞偉在其詩集《豪豬的詩篇》裡收錄了此輯組詩，僅標示出卷名「卷八：革命的詩」，略去了〈旗語〉之名，直接以〈第一首〉～〈第十八首〉為篇名。如此一來就跟「卷十一：河西抒情」的〈第一首〉～〈第六首〉的篇名重複。故本文採用以〈旗語〉為名的版本。

追尋意識？當他指出「這片陸地是最後一支海軍巨大的鱈」的時候，儼然開啓了一個龐大的命題，歷史的縱深感重返中國當代詩人的筆下，垮掉派的浪蕩書寫消散了，後現代的也找不到進駐的制高點。這首詩長短適中，在歷史的抽象與具象之間，開拓出自己發聲的位置，算是令人振奮的開始。

如果將這輯組詩比喻為一支艦隊，那麼〈旗語·第八首〉即是偏離「舊航道」（莽漢詩風）最遠的一艘巡航艦，李亞偉在此稍稍融入了古典元素：

偏安在貝殼裡的朝代忘記了江湖
在棕櫚下的沙灘上
在草帽中的睡夢裡
螞蟻的城堡敲響了遙遠的鐘聲

正午陽光的金箭直接射中小小的京城
逐鹿中原的大道上那叫武的少年縱馬北上
隱居在瞌睡裡的貴族忘了刀兵
在蠶繭裡的島嶼上
在槐樹上空的藍天裡
雁陣的尾部吹響了悠長的號角⁴⁵

行之有年的口語化策略，不再強勢主導李亞偉的詩歌創作，他放緩了節奏，放軟了意象，進入寧靜的敘述畫面，如此細膩、優美的視覺性構圖在李亞偉詩歌（甚至整個第三代詩歌）中絕對是個異數，彷彿一座「小小的京城」，不斷在收斂過去張牙舞爪的氣焰，以及粗暴的修辭語言。

⁴⁵ 李亞偉〈旗語·第八首〉，收入《後朦朧詩全集（下卷）》，頁 51-52。

京城必須是厚重、沉穩的。「雁陣的尾部吹響了悠長的號角」，其實就是李亞偉嶄新征途的另一種暗示，他隱約捕捉到一個值得嘗試的方向。百年大歷史只是借用的舞台，在大事與大事之間，常常讀到李亞偉的心境寫照，以及語言的蛻變。寫到〈旗語·第十八首〉，不禁流露出一些自傳性色彩：

我坐在大樹下，回憶著浪蕩的青春
正當陽光耀眼的中午
在海灣，信風播撒著海鷗的花粉
一只鐘粗暴地走動
一只蘑菇在傾聽海灣對面磨坊的聲音
而在海上
我看見巨大的雲朵正把時光吸上藍天⁴⁶

長期以粗暴狀態四處衝撞，慢慢因年歲和心境的老化而逐漸失靈的莽漢口語，在這種敘述語調中獲得相當理想的調校。李亞偉終於找到安頓心思、調理語言的方式。有部分跟李亞偉同時出道的第三代詩人，在一九九〇年代主張「中年寫作」，背後也隱藏了相同的心境轉變因素，昔年的先鋒詩筆一一沉穩下來，重新打造出泱泱大度的語言氣象。從全部十八首詩的語言表現來看，李亞偉已經徹底脫離垮掉派的陰影，可惜的是：李亞偉不知何故中斷了這輯組詩的創作，下海從商去了。這項空前的創作藍圖，只留下十八首絕後的殘卷。

一九九二年春天定稿的〈旗語〉組詩十八首，是李亞偉在第一個創作詩期（1984-1992）的尾聲。沉積九年後，自二〇〇一年～〇三年間發表的新作，少了這股創造性的企圖，或先鋒詩歌最起碼的實驗精神，

⁴⁶ 李亞偉〈旗語·第十八首〉，收入《後朦朧詩全集（下卷）》，頁60-61。

實在乏善可陳。

結語、陰影裡的明滅

「口語化」是第三代詩歌成功崛起的重要關鍵之一，一整個世代的頂尖詩人得以突破朦朧詩的美學重圍，取得自己的地位。不過，詩歌的口語化策略往往是利弊相見的，有關第三代詩歌在口語化創作趨勢中，所產生的負面效應，李震提出了嚴厲的批評：「沉重與苦澀已經使現代詩歌違背了自己的本性，本應不斷復活人的天性，使人的天性在愉快中健康發展的詩歌藝術，在現代詩人的語言中變成人類天性的牢籠。有的打著『平民意識』『口語化』的旗號一再稀釋詩歌的藝術濃度，最終將『平民意識』變成了『平庸意識』，將『口語詩歌』變成了『口水詩歌』。我正是在這樣的情景中認識李亞偉詩歌帶給我的愉快的」⁴⁷。李亞偉的口語化創作是第三代詩人中最耀眼的，其中首要的成份即是莽漢意識下催生的那種十分粗鄙的敘述語調。不論這種莽漢敘事究竟是一種純粹原創性（跟垮掉派無關）的詩歌語言，或者它是垮掉派陰影裡的再創作，其風格之強烈，實在很難被讀者忽視。

李亞偉高度重視其詩歌語言的實驗，在很短的時期內完成巨大的蛻變，其中垮掉派的影響先後產生了不同的效應。在〈中文系〉、〈硬漢們〉的創作階段，他間接或直接吸收到垮掉派的行為意識，由此形塑出叛逆、頹廢、敗德書寫的戰鬥姿態，將莽漢詩歌推上高峰。隨即他進入〈嚎叫〉式的超長句構的創作實驗階段，原本靈活的口語敘述離開了現實的生活舞台，離開了詩人的個性化書寫，豐沛的語言活力陷入空洞的長句泥淖當中，喪失了所有的語言優勢。其後幾年的盲目摸索與徘徊，導致先鋒性的詩歌語言，產生了巨大的疲憊感。直到〈旗語〉組詩才重建了另一種嶄新的發聲姿態，可惜大業未竟。

⁴⁷ 李震〈重讀李亞偉〉，收入《豪豬的詩篇》，頁 241-242。

當年才二十一歲出頭的新銳詩人李亞偉，仰賴天份來創作，他沒有真正進入垮掉派或任何文學理論的核心，也沒有一個風雲際會的大時代來催化他的情緒、深化他的思想，光憑著自己對大師作品的體悟與契合，一度有很好的表現，即便在大師的陰影中，依舊可以發出自己的光芒。可惜李亞偉未能察覺到創作題材（以及更深層的內在追尋）對語言實驗的支援作用，在多年的空轉之後，創造力很快便衰竭了。

其次，李亞偉過度強調了莽漢主義（詩歌運動）的行動模式，非但不能強化莽漢主義的藝術結構，反而模糊了莽漢詩歌的價值，諸多莽漢行動（和宣言）正好淪為垮掉派影響研究的主動證據。莽漢詩歌結束之後，莽漢行動卻在李亞偉等人的憶舊文章，以及五花八門的訪談文字當中，不斷增值、不斷累積、不斷膨脹，在很大程度上遮蔽了莽漢詩歌的藝術成果。

其三，日益豐碩的回憶錄和民間史料，悄悄形成一個廓輪清晰的詮釋陷阱，李亞偉的莽漢詩歌和言論，自行走進垮掉派的巨大陰影底下，連帶日後陸續面世的相關評論文章，也很難倖免。本文借用比較文學的影響研究方法，在此陰影／陷阱裡進行細部的考據，從混亂的戰場（各家論述）中清理出一條道路，說明李亞偉跟垮掉派之間「可能最高」的一種影響過程：李亞偉等人受到垮掉派的刺激和啟發，開啓了內在的土匪性格，落實到詩歌創作裡去，自成一派風格。其後，李亞偉在〈嚎叫〉的長句陰影底下，歷經了一場遍體鱗傷的詩歌語言淬煉。在此，必須再次強調：相對於垮掉派在理論層次的複雜度和思想的深度，李亞偉等莽漢詩人的詩歌創作和詩歌運動，顯得莽撞、粗淺、狹隘。至於過度張揚的行動性，反而暴露了它的屬性和動力來源：「青春期」的肉身和熱血。莽漢之根本，隱含著莽撞的因子。

一言以蔽之，莽漢主義絕對不能等同於垮掉派。莽漢主義即不等於「中國垮掉派」，垮掉派更不能比作「美國莽漢」。兩者之間的運動規模、思想深度、創作理念，完全不對等，莽漢主義詩歌只是美國垮掉派

文學對中國影響之下的一項「在地化」創作成果。李亞偉在垮掉派大師陰影裡的「明滅」，則是深具討論價值的一項影響研究。

徵引文獻

- 文楚安編：《金斯伯格詩選》，成都：四川文藝，2000。
- 李 增：〈開創「垮掉派」詩歌的神話——試析艾倫·金斯伯格的〈嚎叫的創作過程〉〉，《中山大學學報（社科版）》1998年第1期。
- 李 震：〈重讀李亞偉〉，收入《豪豬的詩篇》，頁240-254。
- 李亞偉：《豪豬的詩篇》，廣州：花城，2005。
- 李達三：《比較文學研究新方向》，台北：聯經出版社，1986。
- 周倫佑編：《褻瀆中的第三朵語言花——後現代主義詩歌》（蘭州：敦煌文藝，1994）。
- 張國慶：《「垮掉的一代」與中國當代文學》，武漢：武漢大學，2006。
- 曹順慶等：《比較文學論》，台北：揚智出版社，2003。
- 陳大為：〈中國當代詩史的後現代論述〉，《國文學報》第43期（2008.08），頁177-198。
- 陳大為：《中國當代詩史的典律生成與裂變》，台北：萬卷樓，2009。
- 萬 夏、瀟瀟編：《後朦朧詩全集》，成都：四川教育，1993。
- 傑克·凱魯亞克著，王永年譯：《在路上》，上海：上海譯文，2006。
- 傑克·凱魯亞克著，金紹禹譯：《垮掉的一代》，上海：上海譯文，2007。
- 楊 黎：《燦爛：第三代人的寫作和生活》，西寧：青海人民，2004。
- 劉 溜：〈「莽漢」李亞偉〉，《經濟觀察網》
(http://www.eeo.com.cn/observer/shijiao/2009/04/30/136469_1.shtml)
- Aldridge, Alfred Owen. *Comparative Literature: Matter and Method*, Carbondale: University of Illinois Press. (1969)
- Ginsberg, Allen. *Collected Poems 1947-1980*. New York: Harper & Row. (1984)
- Lee, A. Robert ed. *The Beat Generation Writers*. London: Pluto Press. (1996)
- Levin, Joanna. *Bohemia in America 1858-1920*. CA: Stanford U.P. (2009)
- Shaw, Joseph T. "Byron, the Byronic Tradition of the Romantic Verse Tale in Russian, and Lermontov's Mtsyri," *Indiana Slavic Studies*, I. (1956) pp.165-190
- Shaw, Joseph T. "Literary Indebtedness and Comparative Literary Studies",

- Comparative Literature: Method and Perspective*, ed. Newton P. Stallknecht and Horst Frenz, Carbondale: Southern Illinois U.P. (1961)
- Theado, Matt. *The Beats: A Literary Reference*. N.Y.: Carroll & Graf. (2003)
- Waldman, Anne ed. *The Beat Book : Writings from the Beat Generation*. Boston: Shambhala Publication.(1996)
- Weisstein, Ulrich. *Comparative literature and literary theory: survey and introduction*, Taipei: Bookman. (1988)
- Levin, Joanna. *Bohemia in America 1858-1920*. CA: Stanford U.P. (2009)
- Wetzsteon, Ross. *Replublic of Dreams: Greenwich Vi*.

Winks in the shadow

Influence study of America's The Beats towards Li Ya-Wei's "Mang-Han poetry"

Chan, Tah Wei

(Received June 30, 2010 ; Accepted November 19, 2010)

Abstract

Li Ya-Wei's Mang-Han poetry had become the canonical study in the rise of Mainland China's third generation poetry towards the fission of obscure poetry. Mang-Han poetry has many similarities with America's The Beats on various aspects such as the writing style and behavior in concept. This article will inspect the Mang-Han poetry which had been hastily buried into the shadow under The Beats using the comparative literature's method of influence study. By examining the propagation process, cultural loss, misread of source contexts, writing concept and formed style by Mang-Han's poet from the works of The Beats in Mainland China till Li Ya-Wei's experimental avant-garde language, we will conduct a cross-cultural poetry dialectic between Chinese and Western poetry in order to find out with the "highest possible" influence in between Li Ya-Wei and The Beats. We will then define it as: The localized creation from the impact of America's The Beats towards Mainland China's literature.

Keywords: The Beats, Li Ya-wei, Mang-Han poetry, influence study, countercultural

