

新詩語言結構的傳承和變形

翁文嫻*

提 要

新詩經歷了近百年的轉變，應該思考一些更為內質的問題。本文試提出「語言結構」之觀念，作為一個新的詩學切入點。但此四字遠遠超出一般語言學家的研究領域。嚴格言，是指已成風格的詩人，各自創造的美學模式。或可看成是：「詩人想像線索的基本反應。」文內追源「現代詩之父」波特萊爾對法文語法的創造性，再舉詩人學者葉維廉在中西詩語法比較的研究成果，帶出詩語言的核心領域——個別詩人在語法創造的現象。論文第三部份，列舉台灣自五、六十年代至八十年代，不同的創造流派四家：洛夫、黃荷生、商禽、夏宇等，透過其詩例，分析他們如何擴展了漢語語法的表達方式。

關鍵詞：語言結構、想像線索、洛夫、黃荷生、商禽、夏宇

* 國立成功大學中國文學系副教授。

Heritage and Transformation of “Language Patterns” in New Poetry

Yung Man-Han
Associate Professor, Department of Chinese Literature,
National Cheng Kung University

Abstract

Passing the evolution nearly a hundred years, the studies of New Poetry ought to be directed on a more essential aspect. In the text, “language pattern” is declared as a new view for the poetic criticism. Yet the notion is far beyond the domain of semantics. It is concerned with those aesthetic forms created separately by the grand poets. Otherwise, it can also read as: “fundamental function of imagination by the poet.” The text demonstrates the excellent development of language patterns in French achieved by the “Father of Modern Poetry” Baudelaire ; and introduces the theory established by Mr. Yei Wai-Lian in which the poetic patterns of occident and orient are compared and measured by each other. This phenomenon allows for a profound reflection in poetic studies: genius poet creates the pattern of a language.

It displays in the further essay four features of the poetic language patterns: Lo Fu, Huang He-Sheng, Shang Qin and Xia Yu. Through the analyses of their poems, we can comprehend the expansion of patterns expressed in our language.

Keywords: language patterns, arrangement of imagination, Lo Fu, Huang He-Sheng, Shang Qin, Xia Yu

新詩語言結構的傳承和變形

翁文嫻

一、詩的美感與語言的排列狀態

新詩經歷了近百年的轉化沈澱，正是一個適切時機，去思考一些更為內質的問題。組成詩的分子，是那一隻一隻的「字」，字與字產生空間，空間醞釀著全體組合的結果：譬如詩人的視野創新點、美感揭示、文化包涵、或者社會是非的著力處、與乎個人的傳記情懷等等。是透過一字一字的辨認，我們去到詩人帶領所去的，那個令人振拔神馳、手舞足蹈的詩境。

某些詩人認為：

「現代漢語」從它的出身看，是一種為了追求現代性而人為造成的語言。不是從它的母體古代漢語中自然孕育生成的，甚至也不是從舊白話中脫胎而來，現代漢語的兩個主要來源，一個是人們的日常口頭語言，另一個便是對西方的翻譯。¹

早期白話文的興起，有其方便性、工具性、世俗性、與分析性的需要，這個用來學習西方人「科學」與「民主」的語文，如何擴展，才更足表現我們靈魂的幽微角落和創意？亦有語言學者認為：

古代漢語和現代漢語在思想的層面上其實是兩個思想體系。這也從根本上決定了中國古代文化和中國現代文化作為兩不同類型的文化之間的根本差別。²

¹ 參見西渡，〈字思維、傳統與現代性〉，《詩探索》（天津：天津社會科學院出版，2003年1-2期），頁55-63。

² 參見高玉撰文〈漢字、漢語、漢文化〉，《詩探索》（天津：天津社會科學院出版2003年3-4期），頁

但筆者以為，一個有幾千年歷史文化累積的民族，是很難在現代化過程中發生某種「根本差別」的狀況，更複雜的問題是，我們以為自己改變了，其實腦袋行止的反應仍保留幾千年間的模式。所喜愛所欣賞的事物，其實與古人鼓吹的沒什麼兩樣。一直以為自己已夠西化現代化，但對於某些新異的美之形態，卻非常不習慣非常排斥。所以，站在詩學研究的角度，更尖銳的衝突，就是新舊語言模式的融合狀態。

作為詩學研究者，一個較為廣博而宏觀的視野是極為需要的。詩論者應懂得語言的妙處，分辨一首古詩的好壞，或一首外國詩的好壞。

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，來自其一隻一隻字的排列和建構，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。但現時我們面對古典詩，習慣依賴大堆學者的讀詩心得，一下子便以為這首詩「說」了什麼；讀外國詩時，亦多依賴翻譯，在譯者的詮釋下來讀詩。長期在一種「仲介公司」的狀況下接近詩，使我們更重視詩內的「言說」成份，詩的原始精神乃日漸衰微！

雖然，這是很無可奈何的事，但最少作為詩論者，需注目於一首詩語言的排列，好的詩不能更改一字，每一字有其特定功能和氣味，有時重重複複用字，但不同位勢便有所變化，如一個人的呼吸長短。詩中用字包涵如大千世界、無所謂雅俗，只有恰如其分，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—

54-67。

³ Jean-Pierre Richard 莊皮亞李察，*Poesie et Profondeur* 詩與深度：法國索爾出版社（Édition du Seuil，1955），頁 161。

⁴ Jean-Pierre Richard 莊皮亞李察，*Poesie et Profondeur* 詩與深度：法國索爾出版社（Édition du Seuil，1955），頁 161（中文部分為筆者自譯）。

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，是最後用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。

二、「語言結構」的前人研究介紹

本文題目中採用「語言結構」一詞，是不得已的權宜之計，因為文內牽涉的分析，其實是指有風格的詩人，所創造出的美學形式。嚴格言，或可稱之為「詩人想像線索的基本反應」⁵。因此，對於一般漢語語言學領域內，有關字詞分析及分類方

⁵ 筆者運用「語言結構」一詞統領所有詩語言的想像模式，是一項嘗試。因為詩學論文中很少有探討

法，基本上不太適用⁶。另如西方語言哲學領域內，提及思維與語言間的深邃關係，筆者非常贊成⁷，他們觸及語言背後的文化論述，亦是筆者努力透過詩語言，背後所感知的事物。但各國民情與發展狀況不同，所以他們感知的內涵亦只能供啓示，卻不便引用。但先要條件，需辨明各類奇怪的詩語言透出的訊息。因此，本文重點，仍在處理此「形式」上的問題⁸，而在背後事物的深度文化感知，則有待另一篇文章的再發展。

多年來，筆者在法國詩學、中國古典與現代詩三領域間做些疏通的工作。回顧古代的詩話，或法國的詩論者，他們的文字能力都很強，擅以一己的閱讀境界，去相應那些經典詩人的高度，他們都能對語言的美感有相當體會。詩人語言的創新性及所能啓示的文化豐富度，或可以作為詩美感判斷的兩個軸心。但「創新」如何定義？為了不掉入人云亦云，各說各話的狀況，應該有一個廣大的比較的面，而且，有必要將新詩語言內部結構的變化原委，上溯至古典詩歌，因為我們腦袋裡，五四白話文革命，其實並不能革掉古典語法留下的思維影子。

在廣闊的語言大海，可不可能裡面有某些基本的軸，相連出不同系統之變化？這本是語言哲學家的領域，但他們又很少研究當代詩。事實上，優秀的詩之模式，正是一個國族語言的高峰指標，顯示出這個社群中人靈魂的深度。我們試回顧最古

「什麼是詩人的想像模式」這類議題，但筆者在現代詩多年研讀教學中，確實發現詩人可能可以這樣「挖出軸心，便直接進入」的讀法。此方法有待學者的廣泛質疑與討論。此方法因從語言排列的研讀入手，因此暫名「語言結構」系列，但顯然它遠遠超出了一般語言研究的內容。

⁶ 舉個例，如竺家寧《語言風格與文學韻律》（台北：五南，2001）有〈句法風格的研究方法〉一章（P.59-P.73）文內舉例多取材於古代散文體裁。如《史記》、《紅樓夢》等；韻文體如《詩經》、杜甫詩等耳熟能詳，被詮釋多次的作品。但對於本來就難以解決的新詩（尤以前衛作品）句型，翻遍大部份漢語分析的書目，除了用修辭學的分類觀念處理外，幾乎是找不到討論。

⁷ 如維果茨基（Vygotsky）《思維與語言》（李維譯，台北：聯經，2000）中提到有外部語言與內部語言之別，一般的社會規範下屬外部語言系列，而內部語言則是「一種自主的語言功能，是言語思維的一個獨特層面」，是「動態的、轉移的、不穩定的東西，在詞和思維之間波動著」（P.224-P.225），本文的詩語言研究正是維氏所談「內部語言」。

⁸ 詩人的語言愈有創造力，愈能隱含豐富的文化訊息，一個社會的現實狀況與時代關懷，有時並非語言表面的內容旨意便能道盡。筆者曾撰文〈如何在詩中看見思想〉（收錄在筆著《創作的契機》，台北：唐山，1998，P.143-P.169），曾分析過羅智成句法中「擺盪性」、夏宇句法的「移動性」、「當下性」對時代的啓示。他們的現實關懷便全融在詩形式的美感創造中。

老的詩之大本源—詩經。那是一個有結構有格局的時代，漢代解經者傳下了「詩之六義」：風雅頌賦比興的分類方式。到宋代的朱熹（1130-1200），他以哲學家的頭腦，竟將全部三百篇詩經分成三類，我們依據或賦或比或興的指示，可以充分掌握詩人在景物與情懷間本來變化無方的想像思維，這是非常絕妙的解詩方法。賦比興不關乎內容，而是詩人聯繫生活外象與內心世界的某種途徑，途徑的選擇（正確言是解詩者對途徑的領悟），決定了這首詩的閱讀方式。當然，詩經作者並非有賦比興這詞彙的觀念而寫詩，所以朱熹《詩集傳》中的決定亦常引後人質疑。但喧嘩之外，個人研讀朱氏賦比興之定判，深覺他有前後一致的原則，有他的詩學品味。

新詩只有百年歷史，我們波盪其內，缺乏時代的間距，自然覺得問題複雜太多。新詩人的學養來源千變萬化，而且尚有台灣和大陸背景之不同，70年代與90年代的詩亦相貌大異。但由於大家都是漢字書寫，文法與詞意總不致變成非漢語，而且若以符號學的想法，自詩經魏晉唐宋一路閱讀下來，再加以西方語文的知識，則當代新詩人腦袋中的語言格局，吸收與反應的狀態，又隱隱有若干線索可尋。

三十年前，葉維廉（1937-）先生曾寫過系列性文章剖析中國古典詩與英美現代詩在語法與表現上的差異⁹。他發現：

中國詩的藝術在於詩人如何捕捉視覺事象在我們眼前的湧現及演出，使其自超脫限制性的時空存在中躍出。詩人不站在事象與讀者之間縷述分析，其能不隔之一在此。中國詩人不把「自我的觀照」硬加在存在現象之上，不如西方詩人之信賴自我的組織力去組合自然。

同一篇文章中又說到：

注重細分、語法嚴謹的語言（如英文），如何能表達一種要依賴超語法才能完成的境界呢？由柏拉圖及亞里士多德所發展出來的認識論宇宙觀，其強調「自我追索非我世界的知識」的程序、其用概念、命題及人為秩序的結構形式去類分存在的這種作法，這整個態度如何能回過頭來去認可一種與認識論的演譯作用及程序相違的媒介呢？

⁹ 葉維廉，〈語法與表現〉，《比較詩學》（台北：東大，1983），頁27-85。

葉氏繼續指出，西方的現代詩人，正努力突破他們語法的局限，同時不自覺地受東方美學的影響，慢慢將宇宙觀調整，自抽象思維系統回到具體的存在現象。最早的嘗試為法國馬拉美（Mallarmé, 1842-1898），為求達至詩的「精髓」，他自由調動物象營造一個絕美的世界，再過來是龐德（Ezra Pound, 1885-1972，曾譯中國詩），與及曾譯寒山詩的史迺德（Gary Snyder, 1930-）。

從西方詩人語法上亟力調整的現象看，我們當代新詩作者，正做著同樣工作卻是相反的面向。葉氏在另一篇文章〈中國現代詩的語言問題〉指出：現代詩人由於傳統宇宙觀破裂，內心澎湃著「形而上的焦慮」，這些並非古典詩內「如水銀燈般靜態投射」的畫面可以表達的，因而，一種如哈姆雷特的內心獨白方式更迷惑更吸引他們。此外，白話文雖有許多分析性元素，但因未全消除文言特性，如果透過提鍊，是仍可能重現舊詩的畫面之美，又能呼應現代激烈的生活節奏。他特別推崇「在現象中抓緊自身具足的意象」，那是詩人在觀察世界時一種「出神的狀態」。換句話說，它是一個畫面，但不一定是真實的場景，而是詩人在出神時全心所看到的某種靈視¹⁰。這算是葉維廉認為較接近東方美學的一種理想書寫。

葉先生能深入中國古典與西方現代詩，又能親自創作，並與台灣幾位已成典範的詩人共遊，他有如已成為現代詩美學的推移者。不過，可惜他對東西方語法的研究，很少作為後來現代詩評論的思考¹¹。筆者在長期詩教學接觸中發現，有些詩作確實不易被學生接受，需費力解釋，而一直進入詩人想像界最核心部分——語言結構的創新點，他們才豁然以解。一般未受過「現代詩語言」訓練的人，會容易親近那些有敘事實景，有生活畫面、或直接說明表白的詩。但這些敘述方式易流於捕捉表象，好詩人總是想盡辦法，改造語言，來貼近心靈感受到的，那渾然純粹的世界。愈有創造力的詩人，他愈不會沿用別人創出的語法，這與主題無關、與意象運用亦無關，「語言結構」猶如一幢房子的棟樑，如各建築師在其作品內不斷出現的相同符號。又如畢加索（Picasso, 1881-1973）在西洋畫史上的創造，他為了探尋一種新

¹⁰ 葉維廉，〈中國現代詩的語言問題〉，《秩序的成長》（台北：時報文化，1986），頁 215-250。

¹¹ 此處指台灣詩壇的評論角度，鮮少有引用葉維廉的比較語法之理論。不過，在北京編輯天津出版的《詩探索》在 2003 年 1-2 期，有一個「葉維廉研究」的專輯，頁 157-207。

的表達法，將「阿維農少女」這幅畫做了兩百多張，終於奠定「立體派」的全新視點，改變日常視覺之形，從此，現代畫壇的天空寬廣了許多。¹²

三、語言結構的創新與美感舉例

台灣在五、六十年代，是現代詩草創期。詩人們筭路藍縷地籌辦那些很少人買，又常引起文界人士攻訐筆戰的詩刊，但因前面一片荊棘，倒引發了詩人豐厚的創造力，諸多崢嶸的角色，影響至今。七、八十年代中生代詩人，大多仍沿用他們開創出來的語法，要顛覆他們再冒出頭來，非要相當的另類知識，個性特強者才能之。

創新特異的風格，洛夫（1928-）是首先被想及的一位，他在一九五九年寫出第一首〈石室之死亡〉系列（共 64 首，寫了四年），體例龐大，且觸及人人關懷的戰爭與死亡，雖然其語言在當時屬於超怪異晦澀類，但引起爭議、注目、影響之聲不絕，據云至今已超過三十萬字的評論¹³。在台灣，說到現代詩語言的凝鍊學習，很少可以繞過洛夫不讀。

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

¹² 有關畢加索對「立體派」的貢獻，大部份的西洋近代美術史應該都有著墨，較完整的參考可看畢加索的專論，例如由 Ingo F. Walther 編成的《Pablo Picasso 1881-1973》上下二巨冊，1992 年 Benedikt Taschen 出版。參看頁 143-164，〈In the Laboratory of Art 1906/07〉一章。

¹³ 參考龍彼得著，《一代詩魔洛夫》（台北：小報文化公司，1998），頁 89。

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¹⁴

這是〈石室〉的第一首，已多次被引用，大部分在詩的精神內涵上著墨解釋¹⁵。語法上，人們多據洛夫自己曾提及的「超現實」手法去想，解不通的地方也就模糊帶過。事實上〈石室〉64首確有許多處理未當的語言，也曾好幾次想重寫，其自選集只選入〈石室〉八首而已¹⁶。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）¹⁷，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。

第二段「我的面容展開如一株樹」，在古詩中「人面如樹」亦不是沒有，但清楚說明這張人臉慢慢展開，像看見他終於變成樹，這畫面卻太超乎現實地驚人，（只因為白話句型，造就如此效果）。而且還進一步說這棵樹（即這張臉）在火中成長。實情或許是：人臉之旁有火堆，火堆燒了許多事物，因這畫面，令這人（臉）領悟

¹⁴ 洛夫，《洛夫自選集（1955-1987）—因為風的緣故》（台北：九歌，1988），頁29-30。

¹⁵ 參見侯吉諒主編，《「石室之死亡」及相關重要評論》（台北：漢光，1988），頁193-203，洛夫為此書寫的跋。

¹⁶ 洛夫，《洛夫自選集（1955-1987）—因為風的緣故》（台北：九歌，1988）。其中〈石室之死亡〉系列只有八首。

¹⁷ 波特萊爾〈冥合〉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。」，以上參考 G.Lanson—P.Tuffrau, *Manuel Illustré's D'Histoire de la Littérature Française* 《法國文學史》（Classiques Hachette, 1953）。

成長。詩人轉換一下詞位，便可以說出數句白話才說明白的事。

洛夫句法在當年造成很大轟動，但由於詩內容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¹⁸。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》，痙弦（1932-）《深淵》只寫了一首，楊牧（1940-）《水之湄》亦只一首¹⁹，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
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

¹⁸ 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、喬禽、梅新、痙弦、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，1998）。

¹⁹ 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。鄭愁予著，楊牧代序〈鄭愁予傳奇〉《鄭愁予詩選集》（台北：志文，1988），頁 11。

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²⁰

〈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念起，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
 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

²⁰ 黃荷生，〈門的觸覺之一〉《觸覺生活》（台北：現代詩季刊出版）1956年初版，1993年再版，頁3-5。

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。²¹

下面介紹商禽（1930-）的散文詩。

商禽一九六九年有《夢或者黎明》一冊詩集，至二十年後一九八八年才出版第二本《用腳思想》²²，以及重印《夢或者黎明及其他》²³。可見這名詩人亦不是很熱烈的被接受。不過，十幾年來商禽愈被外國人喜愛，已有瑞典版及英文版、亦有法

²¹ 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。

²² 商禽，《用腳思想》（台北：漢光，1988）。

²³ 商禽，《夢或者黎明及其他》（台北：書林，1988）。

文版（均在 1992 年出版），法文版在 2005 年且已出第二本²⁴。

商禽的分行詩作品多有重複句型，他常被「詩是否應可歌」這觀念困惑²⁵，故更多時候以散文詩表達，筆者認為，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。²⁶

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。有關男女身體交接的詩非常不可能，而且他寫得如此迫近，問題是一定沒人看懂內容，所以完全未引起爭議討論（相反地，七零年代余光中一篇〈鶴嘴鋤〉

²⁴ 參見，張默〈我吻過你峽中之長髮〉《聯合文學》第 154 期，1996 年 8 月。文中說商禽在 1993 年就有瑞典文、英文及法文的譯本，是台灣詩人中僅見的。法文再版的資料乃據筆者個人收藏。在 2005 年由 Les edition du Mumure 出版，名字直譯《夢或者黎明》；第一本法文版在 1992 年出版，名《憂傷的鳥》（L'oiseau triste）由 Le Nyctalopc 出版。

²⁵ 參見萬胥予訪問商禽，此訪問登在〈捕獲與逃脫的過程〉《現代詩》1989 年秋季號，頁 23-38。

²⁶ 商禽，〈溫暖的黑暗〉《夢或者黎明及其他》（台北：書林，1988）。

²⁷就引來大堆討伐)。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（儘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……」若黃荷生是用氣貫注了「知性」元素於詩句中，則商禽是算計式、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。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愛意。

以上介紹了三位台灣早期詩人，除黃荷生的詩生命少年夭折，至今後繼無人外，其餘二位早年均被冠晦澀難懂之名，但是愈晚年愈能被接受，所開創的想像模式，影響深遠。

自八零年代至今，茲舉一位詩人，近二十年間，幾乎影響了一代青年的書寫方式，是女詩人夏宇（1956-）。

生日那一天發現一則還沒有完成的
寓言停留在第三段的末尾但早已肯定
是一則不準確的寓言在
第二段就發現了不知如何是好

如此一則尷尬的寓言每天徘徊在

²⁷ 余光中，〈鶴嘴鋤〉，《余光中詩選》（台北：洪範書局，1986）頁 265-268。

頭頂三尺之內他把帽沿拉低衣領
豎起冒雨過街眾人察覺了眾人
亦不知如何是好 42 歲

報禁解除的前夕在詩裏試探著
敏感的字眼真的嗎真的嗎從此我們將
可以肆無忌憚地使用「茶壺」
這個字眼了嗎

電影散場的出口 兩個曾在不同房間
嫖過同一個妓女的男子各自
挽著他們的女人交換了
深沉的一瞥²⁸

這一首作品，出自第二本詩集《腹語術》（1991 年印）²⁹。夏宇的詩，擅用比喻。如果五、六十年代的詩人，洛夫說：「我的面容展開如一株樹，樹在火中成長」，或商禽說：「一朵從未有過的，淒然的花，向日葵似地開了」，這些形容方式對夏宇言，都太「隔」了，因為這些只能算「意」中之「象」，而非真實生活眼前摸到的物事，豈非太遙遠和不切實際？舉她另一首只有兩行的詩〈秋天的哀愁〉：「完全不愛了的那人坐在對面看我 / 像空的寶特瓶不易回收消滅困難」³⁰，這兩句都是十四個字，並列簡直可以做對聯。又再舉另一首只五行的〈莫札特降 E 大調〉：

我轉過身
感覺禮拜一新刮好的臉頰輕輕
擦過左邊的肩膀

²⁸ 夏宇，〈寓言〉，《腹語術》（台北：唐山，1997）頁 10-11。

²⁹ 夏宇第一本詩集《備忘錄》（1984），第二本《腹語術》（1991 年），第三本《摩擦、無以名狀》（1995 年），第四本《Salsa》1999 年，都是自費出版，自己設計、畫圖，除第一本外，其餘三本均有交台北唐山書局重印發行。

³⁰ 夏宇，〈秋天的哀愁〉，《腹語術》（台北：唐山，1997），頁 70。

最最親愛的局部

最重要的現在³¹

寫情愛的感覺，可以用一個生活中的鏡頭便完全表達，最後兩句好似夏宇的宣言，非常重要，讀者能細細體味將讀懂她大部分的詩。再回到〈寓言〉本文。四段中第一、二應該是連續的，問題忽然出現第三段，最後又有第四段的劇情。如果學用意像啦比喻啦的老式想法，可能丈八金剛摸不著頭緒，但如果常看一些新手法電影，或有現代劇場的觀念，將馬上明白，這是另一種「比喻」的方式，或者叫「蒙太奇」手法，或者叫「並置」，或可稱「互相折射彼此揭發更深的底蘊」。

這個「寓言」是什麼呢？內容未知但有個特性：「是一則不準確的寓言在 / 第二段就發現了不知如何是好」，夏宇的比喻形容，還擅長捕捉那些「明明錯了又不知如何是好還只能繼續」的某種極常見的人性，她於是將之戲劇化誇張、有時用漫畫式的寫法，例如這寓言會「每天徘徊在頭頂三尺之內」，「帽沿拉底衣領豎起」，但眾人還是「察覺了」，眾人亦不知如何是好，這就開始好矣。

第三段有一行最社會真實的字「報禁解除」（台灣解嚴是一九八七年七月十五日），於是我們才意會出，這解除之前就是「戒嚴」了，台灣戒了幾十年的嚴，他42歲，每天徘徊在頭頂三尺的「寓言」（那些非常嚴重的事）——又不準確又不知如何是好。

解嚴後又如何呢？女詩人說：「真的嗎真的嗎從此我們將可以肆無忌憚地使用『茶壺』這個字眼了嗎」，一種女性的口氣，看到一對男女在私密空間內，討論一個本來極嚴肅的幾十年大事，令人噴飯。再想想，「茶壺」二字也並非無由，它可代表「悶葫蘆」（人被抓了不知去向），或代表「壺中天地別有玄機」，又或甚至民間俗語中可有「生殖器」的指涉，一切以前不方便說的，如今都解開了。

舉重若輕地移轉了視點，將日常生活動作片段、神情、好笑的對白，「剪接」到男性威權時代陰沉嚴重煞有介事的那些禁忌題目之旁，產生了非凡又生動之極的喜感，這就是夏宇對漢語文的創造處。最後，還需讀完第四段挖苦得簡直不好過的

³¹ 夏宇，〈莫札特降E大調〉，《腹語術》（台北：唐山，1997），頁49。

劇情：「兩個曾在不同房間嫖過同一個妓女的男子」，當英雄們唱著：「江山如此多嬌」，九十年代的女詩人使用以上方式講同樣的話。那兩個爭鬥不斷的男人，若在九十年代再相遇，應該在電影院旁，各挽著新的女人（我們想及另一個世紀，經濟哪建設哪），交換了「深沉的一瞥」。令台下觀眾呵呵大樂。

新詩語言到夏宇時代，表達內心想法，內在訊息的語言，已不需如五、六十年代虛擬的視境，它完全是手到擒來，眼前實物碰到那頭是那頭，我們想及詩經的「興」手法。都是前面一個實物，與下文的內心事象有無限互動，交錯出萬花筒般的複雜內涵。唐詩裡常所謂情景交融，景中見情，但在詩經時代的「興」義中，景與情妙在並非重疊，而是互相反映³²。用這方法去讀夏宇詩，自當迎刃而解。因之，我們看到中國新詩去到一百年間，漢詩人又不自覺地，回到中國人腦袋裡非常習慣的，那個實物的世界。

四、結語

白話文新詩至今已有近百年的歷史，五〇年代起，台灣與大陸的文學生態各自發展。由於政治的觀念，大陸文學的自由及現代性，三十年間幾乎是停滯的。新興的白話文，如何在工具技術的優勢之下，較而負載更多幽微靈魂的訊息？台灣恰在彼岸禁錮氣氛中，得以優遊涵泳，令詩語言完成了一個歷史之使命。

台灣具語言風格的詩人為數不少，每一家都值得縷述其語法的創造點。而本文只列出四位，只能是提綱挈領，作一個觀念式的溝通。

詩語言何者屬新創？何者是因循？不得不回到一個有背景的古典之傳統。但中國詩本身之演變已無窮繁複，傳統語法是什麼？有時只能遠至西方的語法比較，才說明一點點中國文字思維的特性。這方面的研究，在西方執教的中國學者，或許有

³² 筆者曾撰文〈「興」之涵義在現代詩創作上的思考〉，其中舉〈綢繆〉篇內的薪柴、星星、與詩內男女情意遞轉的相互關係，另舉現代詩人中夏宇及顧城兩人作品，分析詩內景物與詩中人事的「興」「應」關係。此文收入拙著《創作的契機》（台北：唐山，1998）。

較深的體會。如上文提到葉維廉的「中西方詩語法之比較」的工作，不過這方面的學者仍是太難尋。

上文舉出，洛夫在單句摺疊語詞上的努力；黃荷生卻是不斷分裂，將一演變成無數，不斷加深事物的深度；商禽用極其控制的，散文的理性筆法，去表達出最深沉激動的另一領域，有如將中國詩的抒情方式，乾乾淨淨地分成兩個世界：冷的視點、熱的畫象；夏宇表面好似挪用實物實語，但其跳接的空間太大，完全脫離了以前的路徑，它承接了傳統的日常性、實物性，但開出另外一片新境。

在長期大量閱讀新詩與古典詩的過程中，看出某些詩在表達上的新穎，試圖疏理其理由，最後發現，都是語法的移動之結果。詩人的創造，又往往是不自覺，因而渾然一體，需非常深入內裡，才得辨認出一點點他們語法上的特質（還需大量與同輩比較）。以上勉強舉出四家，他們都曾被稱為不容易懂的詩人，希望進入他們語言的結構，令解讀變得較容易。這一條詩學之路，可能還需經過許多明慧的論者共同努力，才可令古今詩語法和觀念上的差異慢慢彌平。

