

《東華漢學》第 19 期；477-488 頁
東華大學中國語文學系 華文文學系
2014 年 6 月

追索現代主義的抒情、瞬間美學與詩： 葉維廉訪談錄

受訪者：葉維廉教授

訪問者：須文蔚

訪談時間：2013年5月16日

訪談地點：台北

須文蔚：請問老師像香港50.60年代的時候，錢穆辦新亞書院，這樣一個背景，對葉老師青年時期在香港接受中國傳統文化有沒有影響？而香港是一個高度現代化的都市，作為一個青年詩人，您又如何理解現代性？如何發展您的語言？

葉維廉：我是在香港成長，求學於台灣，雙軌進行的。先說一個背景，在1949年前後的香港是英國殖民地，處於文化認同危機的極端化和相伴而來的「文化工業」影響下；而我到台灣讀書時，又處於國民黨鎮壓與政治迫害的白色恐怖時期，我認為香港和台灣的詩人現代詩的興起形成不同跡線的弦動。當我1949年，第一次放逐到英國殖民地的香港，那是一個充滿沒有表情的臉，猜疑的眼睛，以及社交孤立斷裂的冷漠社會，就是在這龐大匆匆遊魂似的群眾中的焦慮與孤獨裏，我被逐向「生存意義」的求索而萌芽為詩人。我並沒有進入新亞書院，但如果我進入新

亞的話，應該想法會跟他們一樣，重視傳統文化，重視語言的問題。像馬拉美他們對語言的看法，一種透過哲學的角度去看，它的限制是什麼，它的能力是什麼。這些東西不是新亞的人關心的，雖然他們知道，但他們主要是保留儒家思想，他們也寫道家，這兩個系列的傳承，對青年時期的我，有一定的影響。我念一段馬拉美的說法，我們可以從東方的立場去看、去對話。馬拉美說，所有的語言都是缺陷不全的，太多語言太歧異，意義是不穩定的，真正超覺的語言是空缺的，沒有人能夠保持血肉俱全的真理、神妙的輝映。這是說你信上帝的話，你信自然的話，會有活生生的東西在那裡。語言怎麼把它呈現出來，這個問題，是說，這顯然是自然的法則，我們沒有足夠的理由要與上帝對等，但從美學的立場來說，語言無法通過某種鑰匙，重現事物的光輝和靈氣。馬拉美說我要寫一個花，不是花店裡的花，是一個從音樂裡慢慢形成的一朵花。那個是美學的花。

關於語言能做些什麼的想法，對於現代主義、現代性底下的哲學家是有想法的。譬如海德格說，語言是不可信任的東西。一個詩人或藝術家寫下來的東西不是真的，不是直接和原貌一樣的，但又是重要的。這些想法在班雅明、馬拉美、波特萊爾都是有的，詩可以把那些東西拿回來。那些來源就是阿多諾所講的文化工業。用我的語言來說是，你將一棵樹看成木材的話，你看到它的有用性。波特萊爾、馬拉美都是通過語言再找到那些東西。波特萊爾有一首詩叫做〈天鵝〉，馬拉美也有一首天鵝詩，白天有很強烈的光，在冰河上面，有雪白的天鵝，想飛不能飛，失去了自然環境，有壓力，飛不起來。波特萊爾則是描述在賣動物的籠子裡面，一個天鵝跑出來了，首先牠在籠子裡是一個商品，牠出來之後拖過水溝把身體弄髒了，牠向上天呼喊，為什麼不下雨，也就是說水才是牠的原鄉。波特萊

爾這首詩，還暗藏了艾略特的荒原的一句詩，呼喊水怎麼還沒有來。

須文蔚：最近在漢學研究中又重新提倡「抒情傳統」，您似乎另闢蹊徑，從被邊緣化的語言應有的靈性與崇高中，尋找真詩，也就是西方現代主義的lyric。您是如何從香港英國的文化工業和台灣白色恐怖鎮壓下人性的扭曲的抗衡中，向西方現代主義的lyric借鏡？

葉維廉：事實上，我討論西方現代主義的lyric是從愛倫·坡（Edgar Allan Poe）、波特萊爾、馬拉美、裴德（Pater）、塞孟慈（Symons）、龐德至艾略特的系譜，影響了中國三十四年代的詩人們，特別是卞之琳。我發現，這個lyric的向度曾經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。你的問題點出了，詩人用詩作為一種抗拒，所以阿多諾才講到波特萊爾是第一個通過詩的建構去找回來未被污染的詩的瞬間（moment）。抒情（lyric）可以作為一種抗拒，最近討論抒情傳統的論述上，大體上忽略了抵抗的精神，只有王德威談到陳世驥的時候，會回到「詩言志」這個源頭的問題。我以前也提到過，西方的美學是建構在戲劇上，那不是瞬間的，是有一故事陷在裡面的。他們提到詩的時候，都是史詩，是有故事性的。在這個層次上來看，我們的詩學在討論的時候，都是短詩，沒有錯，是抒情的，像是詩經，短短的一句話就說出心裡的哀愁，音樂性的重覆使詩豐富，像樂府也是這樣。這些都包含「怨」，對戰爭的抗議等等，但都是短詩。當然我們說屈原的東西不是短詩，但他的作法，語言裡的敘述，在追尋的過程裡會有形象，像是有一個天上公正的人跟他講，但每次都失敗了。主要我認為屈原發展下去就是賦，賦就是完整的敘述了，有沒有很短的、抒情的作品，也是有的，但主要以賦為主。後來到了山水詩，就成了探討人和自然的應對。

回到港台詩人的lyric，香港五十年代的詩人崑南，強烈感覺到大多的人機械地過著「麵包是主義、玫瑰是階級」的生活，因為思索文化身份而迷惘和因為對這份文化意識的空白的自覺而憤怒、悲傷、無奈、失神至「死亡」。崑南從《裸靈片斷》（「你們脫下衣服，脫下，赤裸就夠了」，《吻，創世紀的冠冕》p2），到《賣夢的人》裏面向「感知工具化」的框架的挑戰，（「我赤裸地走出來／真確赤裸的，真確」），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，是封建殘渣的框架，到《地的門》裏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》裏面詩人被迫訴諸感覺來肯定人之非物非商品的手段，都無形中回響著西方詩人的奧德賽式的尋索。換句話說，崑南〈裸靈的片段〉寫的就是阿多諾抗拒的東西，他要回到有意義的、實際的文化情況，王無邪也寫了不少類似的東西。

台灣則被納入世界兩權對立的冷戰舞台上，政府的「恐共情結」是如此之失衡，幾近心理學所說的妄想、偏執狂（Paranoia），肅清和有形無形的鎮壓的「白色恐怖」更變本加厲，被迫害的作家除了本土無辜的知識青年外，還有持異議的遷台的作家，在當時，國民黨專制暴虐的習性未改，完全不能容忍對黨對政府任何的批評，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。「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」，像是洛夫的〈石室之死亡〉。又如我在〈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。在台灣整個文化氣氛上，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戲劇裏的「無路可逃」（《No Exit》）的「禁錮」。巨大的挫折感驅使我們試圖攝取波特萊爾以來現代主義的表現策略，通過古典中國詩表意特有的運作個性互動協調後的方式來刻寫他們文化斷裂極端的絞痛和引發的衣衫破碎的感性，以此對他們被墳鎖的境遇提出控訴。「唉，要製造一顆無質的黑水晶是多麼困難啊」（商禽，〈無質的黑水晶〉和他〈門與天空〉）「在絕崖上／在脾睨樑欖的石城上／我們就可以了解世界麼？」（葉維廉，〈賦格〉）。他們向內心尋索一個新的「存在理由」（*raison d'être*），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。」

須文蔚：老師像是陳世驥在提抒情傳統時，會提到「興」的作用，後來影響了高友工、蔡英俊一系列的討論，也是從語言去找，他們會覺得說唐詩的特色是短，所以會用一些約定俗成的「用典」、「意象」，因此可以用精簡的語言說歷史、情感，這就變成中國詩的特色。這個特色在五四後被破壞掉，一直到現代派把抒情性接回去，但戴望舒那時候並沒有很體系性的討論。老師在和四十年代詩接軌的部分，有提到老師對這部分的理解。那老師這部分在當時的香港、台灣，怎麼銜接到西方的現代主義？

葉維廉：我1955年就來台灣了，我很快就感受到鎮壓的情況，把人性扭曲，我突然發現現代主義有提供抗拒的效果。但我跟別人不一樣的進入現代主義，我不是從波特萊爾或馬拉美，而是從愛倫坡來的，因為他說長詩不是詩，只是很多瞬間的詩，比較濃的、比較有詩質的東西用散文連起來。當我大二看西方的詩的時候，尤其看他們翻譯中國詩的時候，總覺得不行，都沒有中國

的味道。那時我每天一個人在宿舍裏面，我帶了三十年代的東西，所以我已經看了李廣田《詩的藝術》、劉希謂，戴望舒是我後來看了他的〈雨巷〉和翻譯法國魏爾崙的〈秋歌〉，是凝鍊開始的年代。二十年代的白話太散，而且講話有什麼情感都全部道出來，又受到「革命文學」的影響，他們開始這樣寫。我進入詩的世界，三、四十年代的詩人就帶給我詩怎麼寫的問題，我就從中回頭去想問題。

在接軌西方現代主義時，我1995年在王無邪的書架看到蕭石君的《世紀末英國新文藝運動》（1930）一書，寫波特萊爾、馬拉美之後的新文藝運動，跟葉慈、王爾德、裴德等人有關。其中裴德（Walter Pater）的討論，讓我獲益良多，他指出現代思維所追求的是「相對性」而非古代所肯定的「絕對性」。古代哲人力求為物象找出「一個永久的輪廓」，一種永遠不變的形而上的東西。裴德認為現代人所發現的正是與這種人為的假設相反：「事物無從得知，我們只能在有限度的情形下略知而已……生命的每一刻都是獨特的，偶然的一句話、一瞥、一觸都有不同的變化，經驗給我們的是這些相對的關係，是層層變化的世界而不是永恆的輪廓對事物作一次解決的真理」。最讓我震撼的是，蕭石君從雨果那裡提了一句話，這句話我記得太清楚了：「我們生下來便判了死刑，帶著緩刑過日子，」彷彿就是我們隔斷孤絕的渺無實質的前路，我們要做的就是掌握感情豐富或痛苦、激情的moment，我們唯一能做、能把握的是這個，智慧最高的人在詩與藝術裡，這是我們唯一的機會可以擴展這個空檔，盡量得到最多的脈搏的跳動。

我覺得這句話含有阿多諾要做的，也含有班雅明要講的思想。他替我解決一個當時的困境，不管我在香港或台灣面對文化工業與鎮壓下的扭曲，我們已經進入一種追尋的模式，要去找尋阿多諾所說的「沒有汙染，沒有減縮的生命情景，可是你

要追尋的話，那就應該是一段一段的，有敘述的情節在裡面」，我發現他的這個說法，和他要追尋最多的脈搏跳動有衝突，我突然感覺到，我們的情況和他們當年的情況一樣，我發現到他講的話有道理，但我的路線不是先看波特萊爾、馬拉美的理論。我很想寫這個moment，可是我必須也有歷史，就是詩與歷史兩個東西怎麼辦，那我就基本上把一個故事的線切掉，然後讓這些歷史、事件的細節，讓他們並存、對話的情況下寫詩，所以我寫完〈賦格〉之後，我的想法哪裡來的，就是我讓事件說話，而不是我去說事件，所以我做的第一步是把說理性的、敘事性的減到最低，不是沒有喔，一定有一點，然後我就讓這些比較強烈的意象並排，去演出一個東西，所以基本上這個結構呢是在我的〈賦格〉裡面，當然這個名字就是因為它十分重結構。另外，就是對音樂的想法，我也不是對音樂有什麼大了解，可是我很早就曉得這一點，後來我在〈出位之詩〉裡有講到，音樂是不能說話的，我很痛苦音樂要怎麼表達，它是用放鬆、拉緊或本來很輕很輕後來越來越重，這個我老早就感覺到，那個時候也不會用（36:38）的這個說法。我早期有一首詩是最後一段寫他醒過來，外面是臭豆腐的叫聲，那首詩出版的時候，我已經有音樂的想法，就是你聽到下雨時候，下，降下，降下。我是覺得那可能是我開始注意音樂流動的方法。

須文蔚：您的抉擇和王無邪有很大的不一樣，我看過也斯前兩年訪問王無邪的時候，王無邪說他在現代文學與美術協會的時候，理解到自己身上的優點去回應整個現代主義的發展，就是水墨，做為他的一個特色。而他的白話無法和其他的作家匹敵，與其這樣下去，不如早點放棄文學。而您則堅持在文學上，特別是對古典文學的著迷，成就了您的〈賦格〉。我想追問一個問題，在香港的中學教育中蠻重視中國古典文學的，這種古典語言的教育會不會有助發展抒情的瞬間的意象？

葉維廉：無邪當時悲憤的呼喊，就不乏古典的情懷：「Sir，你底忠誠的僕人／一生奉公守法，小心翼翼，多麼像一等華人／啊，蒼蒼蒸民你們毫無面目地／扮演了歷史的配景……我們更加可悲。我們就是反映和被反映／以血肉之軀疊成了別人的禦座而不是／自己的長城……興亡的野史有誰津津樂道又有誰駐足而聽？……太平山／推翻了，依然逃不掉全中國的陰影／屍布般的覆蓋！仿佛歷史的光榮／突然為上代的紀念，甚至方塊字／被遺忘如同古物，也不復有姓氏，／但見到處處有奴性的光彩驕人！」（〈一九五七年春：香港〉）。事實上，在香港寫詩的第一個傾向是偏古典的語言。為什麼呢？基本上沒有口語，要麼就像報紙一樣是廣東話。換句話講，我沒有辦法寫痙弦的詩，痙弦的詩其中一個迷人的地方，就是一個非常純粹的口語，然後你感覺和河南或北方省份的人在講話，我辦不到。其實你在我們普通寫文章的白話都比較文，因為那是我們書寫的語言。那真正在講的廣東話語言，不會寫出來，這是一點。所以王無邪的語言和我的語言其實不太一樣，他有古典的啟發，但多得力於翻譯。

崑南、王無邪和我三個高中生，當時在英文中學受雙語教育，很勇敢辦《詩朵》，是香港第一本現代主義的刊物，雖然三期夭折，現在回頭觀察，當時譯介波特萊爾、馬拉美、藍波，或是古詩新譯，加上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，如中國古典詩味濃厚而音韻跳躍似宋詞的辛笛，以及九葉派詩人，都是相當有貢獻的。我想，寫作時不自覺用文言文提昇詩，我想當時並不太清楚。

須文蔚：您在用典上，應當繼受了九葉派的風格，不避諱文言，不像五四前後的詩人設限較多，是否如此？

葉維廉：我試著討論過胡適的詩，說是白話，我把那些白話拿掉，就是一首舊詩，就是一種文句拖長而已，那不是我寫詩的方法。要

怎麼樣要寫得有文言又有白話的味道，王辛笛寫得很好，當然王辛笛舊詩寫得很好。那麼後來有人點出來我在〈愁渡〉裡面有幾句把舊詩化成白話，好像還可以。

須文蔚：您在香港形成詩的理論時，是否接觸嚴羽的《滄浪詩話》和司空圖的《二十四品》及《詩人玉屑》？

葉維廉：最早嚴羽《滄浪詩話》、《二十四品》我都買到了。對我來說郭紹虞是我的老師，但他沒真的教過我，他也就是因為看到我寫道家，他就寫信來，叫他的學生來找我。對我來說，假如我在中文系的話，我應該也會看，應該要整個宋代的東西一起看，但你大概也曉得我沒有，我是選擇性的看。我不能說我宋詩多了解。可是他就是有他的好處，我看完那本書的註解，把當時美學上的問題全都寫了出來，我看完那書，好像我對宋朝，及宋朝人想像唐詩怎麼寫的，那個東西都在裡面。我那時就和《詩人玉屑》一起看，可是我沒有特別說，我本來最早的想法是到普林斯就要寫嚴羽，但我沒有，在我的想法，我不是要把嚴羽對宋朝的位置講出來，我是想為現代主義找話語。我那個時候就是看三十年代怎麼凝煉語言的同時，花了很多時間看嚴羽《滄浪詩話》、司空圖《二十四詩品》等，其實我提這麼多這些事情是說，當時以創作為主的我，下意識裏面，不是為理論的建立尋溯，而是要為當時的現代詩包括我自己寫的，找出一些話語，我出國前在嚴羽的世界找到的話語。

嚴羽承著蘇東波從道家出發批判程朱派把整體生命世界減縮而提出的類似禪悟活動的靈動神思而凸顯好詩裏必具的一種自由的活動，一種油然而生的表現，不為語言所筌的「別趣」，不著思迹（「不涉理路，不落言筌……羚羊挂角，無迹可求」），玲瓏透澈，不障不礙，躍出如空中之音、相中之色、水中之月、鏡中之象。加上嚴羽反對時人「以文字為詩，以才學為詩，以議論為詩，且其作多務使事，不問興趣」。這些話

語不但讓我們印證西方現代主義反敘述所追求「不說義而自成」，這種理想的詩早就是我們古典詩學發揮的極致，因此「玲瓏透澈，不障不礙」成為是我們現代主義詩人美學的重要座標。

我在看這種美學時，不但看到為什麼西方要走這條線，也想到我們古代對這樣的想法已經發展得很高，那這給了我一種信心，我這樣去做現代主義應該是好的，因為我們無形中有契合的地方。瞬間美學的特點，是迂迴的說，從一點時間出發，那點時間，必然含蘊許多東西，不然不會寫這個東西。首先，你有很濃的感覺，接着想到意象語句能夠描寫這個東西，是進進出出的發展。所以我舉了奧菲斯的故事，奧菲斯的妻子被毒蛇咬死了，他非常傷心，所以到地獄去，希望透過音樂的感動，條件交換，你到陽間前頭不能轉，但已經到了有光的地方，他實在忍不住了，一轉頭，他的妻子就死了第二次了。這個moment不是班雅明用的例子，我的解釋是那些甜蜜的記憶，將來會怎麼樣他都想到了，只是僥倖去想應該不會怎麼樣。所以這個moment環繞許多東西，意象、音樂都是片段的同時出現，不是線性的東西。我可以講一下班雅明〈歷史哲學的題旨〉那段話，歷史的闡釋並不意謂著過去就是那樣，要把記憶在危機瞬間閃現的當兒抓住，我加了一段話「歷史的記憶也包括情弦」，在時空裏面，歷史無盡的寬廣，我們無法涵蓋，可是有其中某一個瞬間衝入我們的靈魂顫動，是超越時空的過去，那瞬間是在危機中發生的時候，靈光擊碎，彷彿達到全面的歷史。他的這句話，絕對不只是馬克思主義，他說，唯物史觀是建構性的原則，私為的流動不只是思想，而且要抓住它，也就是思維活動停在種種張力的形構，給它一種震盪，結晶為單一體。我的評論是，沒有關係，假如延伸到道家世界萬物也是通的。他說，真相、符號的結晶過程，不只是通過一個與線性因果的瞬

間，它包含碎片、新成三度空間，突破了線性繼起時間觀，把每一個失去的時間贖回來，把遺忘的種種歷史喚醒，起死回生。

這個蠻神祕的東西，對一個詩人來說如果能做到最好，庖弦〈深淵〉是很好的示範，我們突然與過去切斷，站在一個沒辦法忘掉過去，也不能看到將來的時空，所以我們進入時空交錯，也是歷史自然的發展。

須文蔚：老師那我問最後一個問題。老師在架構抒情美學的時候，有幾個特質，例如說陳世驥、高友工是提醒大家回到中國詩學裡面，回到詩學傳統去找語言的特質，他排除「賦」、「比」的討論，去談「興」。「興」是一個瞬間的感動找到物象為意象，所以他大量談杜甫〈秋興八首〉。到了蕭馳的手上，他延續討論到《紅樓夢》。後來其實「影響性批評」的討論侷限使語言上的討論無法延續，裏面我覺得張淑香討論〈蘭亭集序〉裡的感物，意思是抒情有一種穿透時間的能力。

葉維廉：那個瞬間美學，在我提到的嚴羽的禪悟也是一瞬間。有時候我們的用語「綿密」，就有那個東西在裡面。以陳育虹的〈中斷〉為例，讀者可以感覺到女性用片段的語言，她發言了，所以我覺得那是做得到的。用音樂去做也行。氣氛也很重要。還有司空圖的「味外之味，韻外之致」也很重要。

在《詩品·自然》中，司空圖更明白地說明自然之境，實際上就等同於所謂的「直致所得」：「俯拾即是，不取諸鄰，俱道適往，著手成春。如逢花開，如瞻歲新，真與不奪，強得易貧。」花、樹不是被命令開的，他有一種自動的感知，萬物有一種「知」在。我們講春天來了是三月，但在別的地方決不是三月。星球的運作有一種聲音，也是自動自發的，好像花回應著整個宇宙線路的運作來開，好像花承受了感應，那個聲音是有的，只是我們的肉耳聽不見，但心耳聽得見。我們有時候討論象外，所以中國早就討論味外之味。詩的理論不是那麼脫

離我們感受的東西。我們覺得現代詩所提供得對宇宙萬物的很深的沉思，尤其是司空圖很早就點出了。最近西方人講互文性，事實上這不是新東西，台港詩人在書寫現代詩，並不是在一個孤立的文化傳統下運作，而是在中西文化碰撞下無數繁複層次交疊織就的經驗中，感受莽莽衝入我們心靈的震幅要求我們作出百科全書式的靈視——中國世界觀解體的惡夢與創傷後帶給我們內心發燒發熱哈姆萊特的爭辯，或馬克白式的絞心之痛的瞬間，以至環看都是可怖的荒謬。因此我理解Lyric所要求語言的雕塑和凝練，可以一面接近中國古典詩的濃縮含蘊，一面可以忠於現代生活的節奏。

我們可以大量從現代詩人自身具足的意象中，解釋為一個不需要其他的意義網絡的扶持，便可以獨立給出一首詩的氣氛和力量的意象。例如下列的名句：

「在我影子的盡頭坐著一個女人。她哭泣。」（痲弦）

「好深的你舷邊的憂鬱多藍啊」（商禽）

「多想跨出去，一步即成鄉愁」（鄭愁予）

「也不知是兩個風箏放著兩個孩子還是兩個孩子放著兩個風箏」（管管）

「我們從／灰燼甦醒／鳥逸入雲」（葉珊／楊牧）。

或如我寫過的句子：「死之正午如弓弦緊扣」、「海在大地的搖椅上開花」、「一朵蓮花能盛世界多少貞潔？」、「雲來萬嶺動」、「花朵坡泥牆而出／我就舒伸／因為只有舒伸是神的……」。在我創作時，突然令人思入這些瞬間的內在機樞的運作，可能是一種出神的狀態，還是入神？甚至入夢？意象與象徵，明澈彷彿初會。這就是中國古典詩常見的水銀燈照明效果。只有這樣Lyric的瞬間，才可以完成愛倫·坡所說的「美韻律之創造」；或者在我們的場合裏應該說才可以達到「味外之味，韻外之致」的境界。