

人生意境的思索

葉維廉

——序古添洪的「晚霞的超越」

古添洪的散文集「域外的思維」和詩集「剪裁」都是在一九六七至七一年間寫成，是他在師大、輔大攻讀中國文學學士、碩士時所抒發的作品，現在合刊為「晚霞的超越」。我們在其作品中時時感覺到他要重新喚起他所愛好的文學中的境界，就以他的散文來說，我便很想稱之為「文人的散文」，這個杜撰的片語乍看是不合理則的，那有散文不是文人寫的，但寫散文的人不全是寫文人的心境的，不全是寫文人的寫照和所追求的夢與境界的，如：

一幅柔柔的青綢巾，把頭髮束起來，優閒地臨窗而立，雙手捧着淡黃的古書，搖頭
幌腦地吟哦：書中自有顏如玉，書中自有黃金屋……（三境界）

「清秀的眉目」「幽靜的園林」「假山」「流水」「飛簷」「晚鐘」「木魚」這類同的境界經常隱現

於其他事物之間，不但在他寫山水的時候，就是在寫都市的風情畫時，仍是有意無意間作了許多傳統的意境的思索與追尋，或者藉着中國文學中的意趣反照現代的變遷與殘缺，我在後面會提到這些文學意識在他思索生命意義中的作用，我現在先舉一例說明中國詩境在他散文中的活動的痕跡：

五月十五，佳麗們得了一年一度的自由日，提起花燈，平日黑魃魃的石子路才亮起來；但事實上，還不能亮如白晝，要找人嗎？還得在衆裏尋他千度百度，驀然回頭，才驚覺那人在燈光盡頭的地方。……（都市大畫）

誰都知道，最後幾句是王國維所說三種境界之一的轉寫：「衆裏尋他千百度，驀回頭，那人正在燈火闌珊處。」古添洪顯然是非常心醉於王國維所拈出的這幾行詞，同樣的詞語出現在他的「山之剪影」裏：「驀回頭，有誰在霧靄闌珊處呢？」作者在現代城市令人眩目的形同白晝的五光十色中喚起古人的詩境，是要現代人駐足廻思，在兩個世界中尋出一種存在的均衡。這一個敏感而具細思的年輕文人對於生之理由的追索思尋無疑是他這兩本集子的中心，並不如他初刊時序中所說：散文只是跳進詩和小說國度的「踏腳石」。對一個如此認真地思尋意義和境界的年輕人來說，散文可能是更好的媒介。

單從上面的兩個小小的例子來看，古添洪是浸淫在古典語古典境中很久的人，他的語言和早十年現代詩人的語言是有顯著的不同的。讓我在這裏舉一段逸話略示其間之別：

有一次瘟弦對劉非說：語言是一種魔術，變化無窮。然後他舉了一個例子。「有一年鄭愁予到南部作客，那天由洛夫、張默和我陪他到大貝湖去玩，我們看到湖邊上有一個牌子，上面寫着『禁止的魚』，我說『這是現代詩的語言呀！』但走近一看，不是『禁止的魚』而是『禁止釣魚』，『禁止的

魚』是詩的，『禁止釣魚』却變成散文了。」說這段逸話可以解釋現代詩的語言恐怕是不足的，有時甚至弄巧反拙，人家會說，原來現代詩就是偶然的錯誤所產生的。但痲弦這個偶發的例子中却說明了現代詩的一個特色，好處壞處可能都在這裏，那便是把語言的媒介性提昇為發明性。從好處說起，所有的詩在造意造語的過程中都需要某程度的發明性，沒有發明性的詩語易於弛滯，缺乏鮮明和深度，但這種發明性必須以境和意為依歸，即所謂「因境造語」，「因意造語」，一旦詩人過於重視語言，而變為「因語造境」，而以「語境」代替「意境」，便是語言之妙的走火入魔，但一般來說，中國人重實境，不容易任「語境」升堂。現代詩中的失敗作品，便是讓「語」控制了意——傳統所謂以詞害意是也，痲弦舉了兩句：「月光破壞了我的電視機」，「我在炸彈上吃早飯」。

「因境造語」是所謂表現上的需要，是詩所必須的條件，不一定要「語不驚人死不休」才要造語的。臧克家討論他造語的經驗很可以做「因境造語」的註腳：

打開「烙印」（一九三二），第一篇詩「難民」的頭兩句：「日頭墜在鳥巢裏／黃昏還沒溶盡歸鴉的翅膀。」我記得，起頭是這樣寫的：「黃昏裏煽動着歸鴉的翅膀」，後來又改為：「黃昏裏還辨得出歸鴉的翅膀」，最后才寫成現在的這個樣子。我覺得，這定稿是比較好的。請閉上眼睛想一想這樣一個景象：黃昏朦朧，歸鴉滿天，黃昏的顏色一霎一霎的濃，烏鴉的翅膀一霎一霎的淡，最后兩者漸不可分，好似烏鴉翅膀的黑色被黃昏溶化了。當我在推敲這個句子的時候，並不是單單要把它造得漂亮，而是心裏先有了黃昏時分那樣一個境界，力圖使自己的詩句逼真地把它表現出來。

雖然我們說臧克家這兩句源自聞一多的「鴉背驮着太陽／黃昏里織滿了蝙蝠的翅膀」和唐詩中常見的「昏鴉」的形象，他這兩句詩的獨特全仗一個「溶」字。這其實便是舊詩中所謂「詩眼」。

同理，蘇金傘的：

窗子和我一同醒來

外面：

馬蹄得得走過……（窗外）

（一九四八）

便比「我醒來發覺窗子外面如何如何」傳神醒目得多了，窗子當然不會醒來，但這種語言的活用便是發明性的成功處：清澈、直接、戲劇化及具有即時現場發生感。

再看鄭愁予：

那雁的記憶

多是寒了的與暑了的追迫（編秋草）

我曾夫過 父過 也幾乎走到過（旅程）

「寒了的」和「暑了的」、「夫過」和「父過」都不是普通的語法，名詞或形容詞用作動詞在舊詩中是很多的（或應該說，舊詩中的文言裏，詞性是不細分的。）但白話裏如此用法是一種發明，但這發明不純為發明而作，是有其表現上的需要的，在這裏是很長一段變遷的壓縮。「夫過」所代表的不是

「做過丈夫」或「有過丈夫的經驗」所能概括的，這裏含有大變遷的悲哀。

同樣地，瘧弦不說「夜一片漆黑連一盞燈都沒有」，也不說「無燈的黑夜」，而說：

當全部黑暗俯下身來搜查一盞燈

已經不是擬人化的問題，而是依循經驗程序的需要，使我們進入黑暗的內裏。理解的程序還待經驗的程序作調位的修飾，杜甫之有「綠——垂——風折筍，紅——綻——雨肥梅。」也是要先覺識到「綠」、「紅」始注意到「垂」與「綻」，這個之後才去理解「風折筍」與「雨肥梅」之因。

現代詩有許多奇詭險絕之句，其中以洛夫的「石室之死亡」最多驚人處：

我以目光掃過那座石壁

上面即鑿成兩道血槽

這裏完全沒有外在現實支持，「目光——石壁——血槽」是主觀經驗（且是超越常態的心理意識）的外射，我們雖然認為這仍然是「因境（內心的境）造語」，但已接近發明性的極致；對當時的歷史社會環境來說，這是有其獨特需要和意義的，但這種屬於詭奇的境，如果缺乏勁道的衍詞用字，會落入「語境」。洛夫的詩令人驚奇的地方，便是愈險愈勁。但我們不得不承認，這是一種危機。洛夫便曾指出幾個「有語無境」的例子：

一尾斑斕的花蟒，此類夜襲古城的雨

已使紙張裱黃在無望的婚媾之中

我其實不能相信四枚眼核不能成為好看的麥田和父母的美名。

（見其一九七〇詩選序）

一般來說，奇詭句還是要依存經驗的實質，譬如表急遽的時變，洛夫有「左邊的鞋印才下午／右邊的鞋印已黃昏了」，表光暗的關係，有「光在中央，蝙蝠將路燈吃了一層又一層」，表戰爭的近乎機械的無情有「所有的玫瑰在一夜萎落，如同你們的名字／在戰爭中成為一堆號碼」。均有相當發明性的造語而依循經驗的實質。

中國人重「實境」，重經驗衍化的律動，所以純以語言為詩而不依存物象者極稀少。這種以「文字觀天巧」（韓愈）以「筆補造化天無功」（李賀）的詩，在西方象徵派以後大行其道，語言所造之境成為一種絕對，經驗反退為其次了。（他們亦說與韓、李相同的話。）在中國，妙的是，倡「文以載道」的韓愈竟是「人巧奪天工」的鼓勵者！他的詩便有很多「以語造境」的，出名的如：「橫空盤硬語，妥帖力排纂」，比較不出名的如：「虎熊糜豬逮猿猴」「水龍潭龜魚與鼃」「燐蝦忽燐孰飛奔」「子去矣時若發機」，這些都是以語境（非常散文化的語言）代替了意境。他承着杜甫晚期的驚人句法開出晚唐孟、賈、二李的奇險句法，都可以說憑着「文字觀天巧」的信仰（實質上是反自然的態度。）由於這一個層次（對語言魔力的執迷）與象徵主義的風格是很接近的，雖然在宇宙觀及歷史演變上有很大的歧異。

我為什麼要離開本題而對現代詩發展初期的語言作以上的討論呢，就是要明白這個背景和特色，始可以了解新生代所反對的是什麼，他們在所謂前行代裏可以得到什麼樣的反省，進而可以確定他們

應走的方向。我以為一般來說，除了詩人們「相輕伐異」的壞習慣以外，還是有一些根本的原因的。新生代中大約有兩派，一派（或應稱一組人）相信語言的發明性，繼續追尋新的表現，一派是反對語言的發明性，認為這種發明性終究會與經驗脫節。前者在造語上繼續有所推進者有些人，但也有不少詩作只是「擬現代」的句法，與其表現上需要相左；後者所反對的，我以為也絕非「因境造語」的發明性，而是隱藏在現代詩中的「因語造境」及後來「有語無境」的現象。好的詩無論如何不能置基本的語言藝術於腦後的，即連真正由農民出身的臧克家也謹守着這個信條。但由於後者對「因語造境」有相當程度的厭倦，所以連同具有發明性的藝術語也有意無意間的避開了，而想在散文句法中寫詩，把奇境險境剔除，欲求紮基在平實的經驗與事物上。新生代這一個轉變是有其歷史意義的，其一，無形中指出「擇新境奇境而棄凡境」是偏而不全；其二，反藝術語之後必然是自然語的再起，雖然至目前為止這個理想還未達成。自然語有兩重意義，一般日常生活的語言當然是自然語，但一般日常生活的語言裏陳腔濫調和定型思維的句法很多，無法成詩，能成詩的自然語是選擇其活潑生動觸真的片語為骨幹的，顯然這樣的自然語「也是」一種藝術語，但與苦心經營的藝術語不同。活潑的自然語常具發明性，如許多民間的諺語便有很多這樣的例子，但其發明性不是一個詩人專有習慣的造語。在活潑自然語的發展上，新生代目前還未造成一種氣象，很多詩人還是在「擬現代詩」語與散文句法中追尋，羅青的機敏和吳晟的土樸都可以說是追求自然語的例子，（但羅青是滲溶了現代句法和他作為畫家的思尋跡象的——羅青早期的兩個模倣的對象痲弦和鄭愁予都會是自然語的好手。）

關於古添洪的語言，我們還不能說是已找到自然語，但像其他的新生代詩人一樣，他的詩語中不經營發明性的藝術語，這是與他源出古典的中國有關呢？還是刻意避免藝術語呢？我們在此不易肯定。但有一點是顯著的，他不製造奇險句法和異乎尋常的境界，而要在平凡的事物中見詩。他在「剪裁」中曾錄曾敏行「獨醒雜誌」的話：

「作詩法門當如何入？」師川曰：「卽此席間杯拌果蔬使令，以目力所及，皆詩也。君但任意裁之，馳驟約束，觸類而長，皆當如人意，切不可閉門合目作鐫空妄實之想也。」

這裏所示的詩觀與前行代之不同自不待言。但「目力所及皆詩也」尤待「以意裁之。」這並不是單是「目力所及皆詩也。」所謂平凡事物裏見詩，新舊傳統都有很多例子，以新詩人來說，馮至便是很成功的。李廣田論馮至的詩便曾說：「詩在日常生活中，在平常現象中，却不一定在血與火裏，淚與海裏，或愛與死亡裏。」馮至寫一羣初生的小狗的母親在接連落了半月雨後的初晴把它們銜到陽光裏：

我看見你們的母親

把你們銜到陽光裏

讓你們用你們全身

第一次領受光和暖，

等到太陽落後，牠又

銜你們回去。你們沒有

記憶，但一幕經驗
會融入將來的吠聲，

你們在深夜吠出光明。

這是用散文句法白描事件的弧線，而使我們在此邊緣裏思索其間的意義。事物是最平凡的事物，最平凡的現象，但意義不停止在事件的描寫裏，意義超出小狗的世界而貫通人的世界與自然的本能的律動。「目力所及皆詩也。」前行代中的季紅、林亨泰也有即物即寫的詩。顯見這是很可以為詩的素材——素材本來就應廣泛接觸，問題仍在「以意裁之」。

試舉古添洪「晚餐」一詩：

白彫花小碟

企待

深深的長頸醬油瓶

小豬小鷄

花兒草兒

在溫水裏嬉戲

紅色的槳筏

引渡此岸彼岸

一串別緻的活動！

果然如師川所說：「卽席間杯拌果蔬使令，目力所及」爲起點，但在「以意裁之」方面如何呢，就費周章了。我曾坦白向古添洪說，這首詩雖然確實代表了「詩在平凡的事物裏」的態度，但詩的情趣並未活動起來。是因為最後一句說明性的話把興味破壞了嗎？不錯，我們可以這樣說。原是由室內延伸到室外再引渡（我們無法拒絕這兩個字的佛教聯想）到彼方，是由內而外發展的視覺程序，其間是有一些趣味的，這最後一句說出來，便有點掃興了。我們再試想，如果不寫磬、醬油瓶，而詠自然外物，這首詩又有何不同，首先，這首詩在呈露的過程來說和山水詩呈露自然事物是很接近的，同是呈露外物，但爲什麼山水事物便好像較爲調和呢？是因為在我們傳統美感意識裏，經過道家「物各自然，無言獨化」的肯定，又經長期畫作詩作的積聚，便成爲一種力量統攝着物物之間的互應。但一般日常事物，照理仍可依「物各自然」而出現，但磬與醬油瓶却無法得到我們對自然同樣的接受。在那種情形下，便必須把握這一刻（僅僅是一刻）美感經驗觸及詩人意識的特有的顯現（「企待」云云不是顯現——不是使人覺得「特殊」或「親切」的顯現。）這個顯現必須有賴語言模擬其構成強烈印象的過程本身，一如畫家之全面考慮到光影（該一刻中特別的光影）托出物象的程序。其實山水詩也用這種技巧，因寂以顯聲，由靜以覺動，從光暗遞換以托出我們與山水之間的空間活動。不過，我們必需說，不求助於山水意識而真寫「目力所及」的事物，在發展詩境的意圖上是重要的。其實，當古添洪轉向這種題材時，他已冥冥中襲用了山水詩「空間佈置」的技巧（室內——室外——彼岸。）但這種活動受了詩人對景物呈露前後的「思索」的阻礙。我想這是與其散文中對人生意境的思索有相通的地方，或者應該說，這兩組作品同時出於他——作爲一個敏感細思的年輕人——對特定時空中人生意境的思索，所以自然而然的流露着思索的痕跡。所以，他原是想捕捉一刻中美感的顯現的詩往往會帶有警句的語態，如他的「花與人」：

一朵花

在溝邊開放

在月色中聚斂

沒有嘆息

一個人

立得直直

却依著某些東西

並常常說

寂寞空虛

這首詩也是從外「觀察有感」的詩，本身不受牽涉。當他本身受牽涉時便不同了，在他「木偶箱」那首詩裏，詩人在一種突然的幻覺裏，把木偶在隔開的空格中機件般的沉默和他自己在照相本中的沉默連起來：

我趕快走向窗口

朝隔壁叫一聲阿惠

阿惠對我一笑

我就安心釋然

想想呀！

他這麼一場虛驚，那一刻反而活起來了，所以景物也好，事件也好，必需要像火石一般「擊起火花」來。

散文的幅度較適合「思索的程序」，作者不依賴「一觸而覺」，而有足夠的時間慢慢進入思索的網裏，所以，一般來說，「域外的思維」中的許多瞬間是比「剪裁」的瞬間有深度。

「域外思維」分爲三輯，第一輯是境界的冥思與追尋，第二輯是山水記趣，第三輯是都市風情畫。表面上是截然三個不同的主題，其實前後必需連貫互應的讀，才可以了解作者心靈意態的活動。我們會感覺到，這個對傳統意境有深厚情感的年輕人，這個由詩文托拱着的情意使他面對着工業現代化的「假文化時期」（見「從斷碎的石斧走來」）刻刻欲尋出「生存的理由」（raison d'être），如在「晚霞的超越」裏，作者從隱逸者的安詳和攬心的現實面之上，忽因莊嚴、逍遙的晚霞的光輝而頓覺超越，這可以說是藉一刻有着傳統意境支持的美感經驗的顯現而完成，這一刻的經驗當然是作者在詩集中時欲捕捉者，但在本篇散文中，先有兩個層面（片斷自然和攬心現實）的漸次呈現漸次進入，所以到晚霞輝煌的突現始覺超越的可能，經驗弧線的捕捉可以從單純的直描達成，無需刻劍求魚的造語。在「崖與海」的相互沖沖時間的律動，作者悟出「生命之既是」並暗示宇宙生命的循環。

對「生活理由」的思索的句法在第一輯較為顯著，但其思索是一種永久不斷的行爲，所以山水遊興之一間，與「宇宙生命循環」的感悟緊緊通着消息的，便是由傳統道家思想意趣而來的山水間的「天籟潺潺」和「萬化冥合」：

閉上眼睛，世界還剩下什麼東西呢？起初，還感到一雙眼皮的存在，但不久，都消失了（維廉按：即莊子所說「吾喪我」），與萬化冥合了；而萬化，更釋化為茫茫一片了，唔！彷彿我只剩下一顆心靈，像一盞螢火，不經意的落在曠野上。……唔！這麼一個偌大的園地，竟為我獨賞了。遍意四顧，萬物悄然。面對著大自然的本體，這幽微，誰會想到這裏曾有過惱人的喧鬧，以及蚊蚋的聚散？如果一個人只過着那段奔波的日子，對這美好的不辨晝夜的時刻都不來享受，在人生中真是喪失得太多了。

（四月一、二日的斜坡上）

作者似乎在低喚着謝靈運的「但恨莫於同，孤遊非情歎，賞廢理誰通。」

作者時作歷史的冥想（「從斷碎的石斧走來」），他的「思想走入古代」的時候，往往是走入古典文學中的自然裏，自然的延展和律動便是我們思維的生命，自然獨存獨化，超乎人間，給與我們無限的擴展，作者對自然有無限的信賴：

是誰說的，山窮水盡疑無路，過了一山還一山。想着這個念頭，心頭突然升起了疊疊虛渺的山巒。究竟我是走在現實的山巒，還是走在思維裏？

……
人間那裏知道雲裏有深山，山中又那裏知道雲下有人間？

……

風聲呼呼，不斷在耳邊掠過；而山中的流水聲，也低低嗚咽。但此刻所占有的一席之地，却是何其的安全。閉上眼睛聽風聲水聲，睜開眼睛看蒼穹雲海：似乎，宇宙就只有這些，這境界多幽微啊！

（俱見「山之剪影」）

但這個自然世界現代人已經與之隔闕了，正如許多美的意境都被現代人遺留在古代的迷霧裏，作者在思索中極欲使之再現，使讀者參與其萬化之天籟。但往者往矣，河床已乾涸，所以，當作者寫着：

究竟人生這一個謎如何解釋呢！我仰頭向天，而白雲只是一張沒有被單的舊棉絮。

（乾涸的河床）

這和王維的世界已經不同了：

但去莫復問

白雲無盡時

君問窮通理

漁歌入浦深

古添洪所面對的是被歪曲了的「禪機」，是毫無生氣的舊棉絮的白雲。但也只有站在這兩重對峙的世界中，任

其相互應對與對比，我們才可以使生命進入思索的活動裏，而這樣思索的活動，是唯一支持着我們在殘缺的現代中生存的理由與手段。

作者在殘缺的機械城市的街頭，把所觀察的事象暗暗的和古代（或古典詩文中）的境界聯接起來，讓我們在其中思索，作者有時也會暗示其間我們應有的選擇，但大多的時間是不說的，任現代與古代的聯接激發我們的心思（良心？）

雨前雨後，天邊常出現一抹微虹，多少人想漫步其上，但這只是遠不可及的遐思；但小立在如虹的陸橋上，又何嘗不是別有一番風味？……只是輕輕的一彎拱形，就一切都隔了一段安全的距離，甚至竟覺得是那麼遙遠了；彷彿遺世獨立，佇立山巔之上，靜看這芸芸衆生，各復紛紛的歸其根……

橋，橋下應該有流水，那車，那人羣就是流水。車來車往，人來人去，都消失了。

我如此站在陸橋看他們，他們可知有我？

（都市大畫：小立虹霓上）

古代的橋與流水，流水原是死物，我們所得的境界是活生生的，氣韻生動，是因為人與自然無間的交往。陸橋下流動的人是活物，我們所得到的境界是死的，因為這是機械式的流動，因為我們被機動世界與自然渾一的意識切斷了。這個思索是「我們」「讀者」加入去的，作者把我們放在古代與現代的甬道上，激發我們的思索。

一個穿紅衣的女孩靠着電話亭站着；巧笑倩兮，美目盼兮，像兩脈淡淡的光芒。

一個西裝畢挺的男子，左顧右盼，彷彿失落了什麼東西似的。

「小姐，等人嗎？」

「——」

「我可以請你看電影嗎？」

鄭衛古風，在這裏又復活了。

讓我在下面抄一首詩經裏的鄭風：

溱與洧 方渙渙兮

士與女 方秉蘭兮

女曰 觀乎

士曰 既且

且往觀乎

洧之外，洵訏且樂

維士與女

伊其相諠

贈之以勺藥

寫到這裏我想我最好不再作說明，讓你們在兩者之間思索吧，這樣我可以保存作者的機心。

一九七六年十一月於加大