

洛夫:不应遗忘的古典意识与离散之情

□杨宗翰

仅用“超现实”来局限洛夫,是对这位重要诗人最疏懒的理解与最轻忽的处理。叩问存在、超现实、战争或军旅,都只是诗人洛夫的特殊面向;要谈他的诗歌根源,实不可舍弃古典意识与离散之情。

3月19日凌晨3点21分,一代“诗魔”洛夫病逝于台北荣民总医院。3月3日晚间我还参加他的动物诗集《昨日之蛇》发表会,听闻接下来还有经典诗集《魔歌》新版要出,以及规划中的洛夫爱情诗选待编。对现代诗爱好者与研究者来说,去年1月18日的罗门、12月14日的余光中,此次的洛夫……他们纷纷离世代表着整个时代正在迅速翻页。

记得2011年我刚回台湾,以编辑身份向洛夫邀约一部禅诗与超现实诗精选集。蒙他慷慨同意并赐名为《禅魔共舞》,我也因此留下了诗人手写的预编目录规划跟一些往来书信。同年10月该书上市后,创作力旺盛的洛夫又接续出版了《如此岁月》《唐诗解构》《昨日之蛇》,并且分别在2014年与2016年再版重印《漂木》与《石室之死亡》。洛夫就像是一个逆反肉肉衰老、有诗万事足的顽强老人,用作品雄辩地向华文读者与年轻世代持续发声。作为撰写中的《台湾新诗史》作者,我发现洛夫是书中惟一一位从1950年代到21世纪每一诗史时期都不能不谈论的名字,因为几乎每隔几年,他就有一部或强悍、或求变、或突破的新作问世。

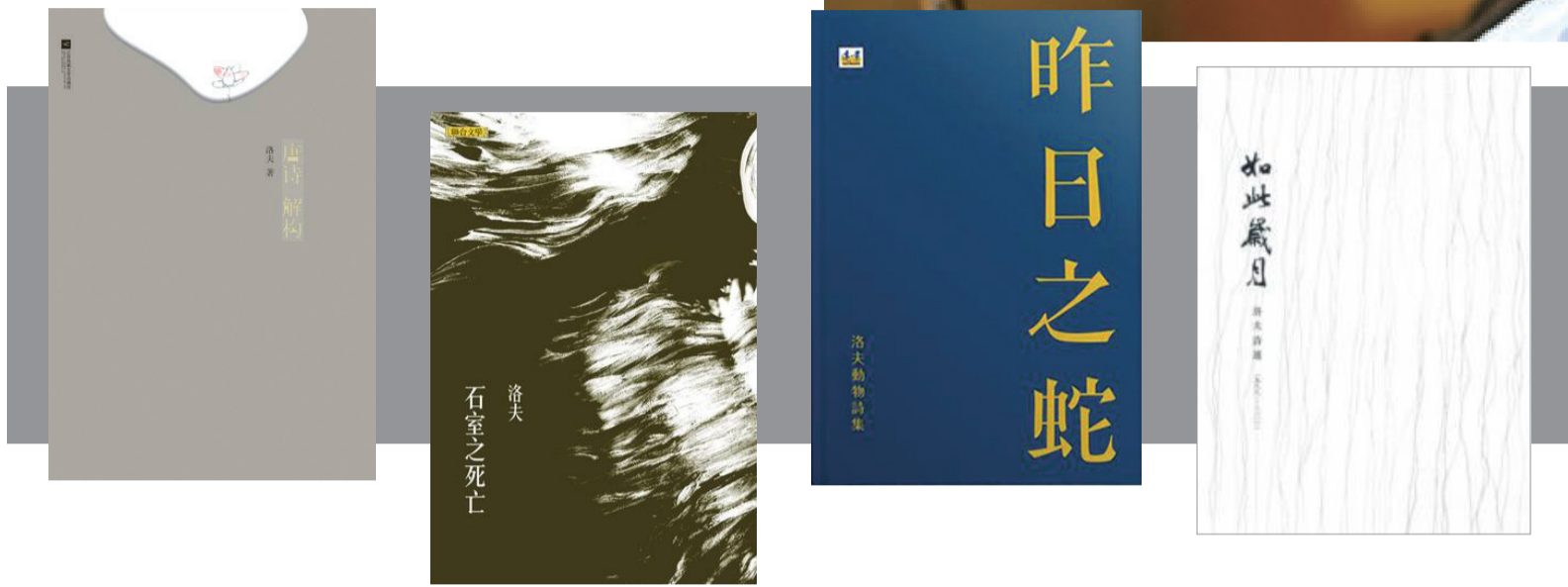
洛夫逝世之后,坊间媒体圈都报道了他曾获选为“台湾当代十大诗人”之首的往事。其实“十大诗人”的名称,最早见于1977年《创世》诗社同仁共同编选的诗歌选集,主动出击加上举贤不避亲的结果,面世后备受争议。这种争议直接催生了1982年《阳光小集》诗刊举办“青年诗人心目中的十大诗人”票选。扣除已故的覃子豪跟杨唤,依得票高低公布了一份新“十大诗人”名单:余光中、白萩、杨牧、郑愁予、洛夫、痲弦、周梦蝶、商禽、罗门、羊令野。一晃20年过去,台湾新诗界老将新秀竞逐诗艺、风景更迭,我跟陈俊豪(诗人孟樊)乃提议策划“台湾当代十大诗人”票选活动,并于结果出炉后召开研讨会,策划《当代诗学》特辑。这项正式票选及十大诗人学术研讨会在2005年举行,但洛夫著作中的作者简介却一直写:“2001年三千行长诗《漂木》出版,震惊华语诗坛。同年评选为台湾当代十大诗人之一,名列首位”,显为误植。

有资格参与“台湾当代十大诗人”票选者,必须是出版过个人诗集的诗人,但完全不分流派、诗社、属性与认同。最终得出的“十大诗人”名单及票数为:洛夫(48票)、余光中(47票)、杨牧(40票)、郑愁予(38票)、周梦蝶(36票)、痲弦(30票)、商禽(22票)、白萩、夏宇(两人同为19票)、陈黎(18票)。洛夫以一票之差胜过余光中,于是就有了他被“评选为台湾当代十大诗人之一,名列首位”的说法。我相信并确认这一票选结果不一定能成为何种“定论”,但毕竟是由学术单位(台北教育大学语文与创作学系)跟学术刊物(《当代诗学》)主办,就应被视为一项学术的(而非可供消费或炒作议题式的)票选,带有一定文学史意义。

虽然“一票险胜”,但无论在大陆或台湾,洛夫在一般民众间的知名度似乎还是略逊于余光中。其中理由不难想见。以被收入中小学课本的诗作数量来看,余光中显然远远多于洛夫。这固然解释了两者知名度的差距,但我们也该反思一下:能够进入课本,就一定代表“好”吗?我想并不见得。入选之作可能只是符合编选者的标准,可是现代诗毕竟是前卫艺术之一环,只想原地踏步能有多大成就?洛夫的突破处,正在于不甘待在保守安全的舒适圈,而是积极挑战自我,风格、题材都跨度甚大。

除了语文课本,大陆读者对洛夫的认识,有很大一部分来自《台湾诗人十二家》(重庆出版社版,1983),该书影响了许多当代诗歌读者“看见台湾”。书中,每位台湾诗人有一篇约3000字介绍,加上篇数不等的选诗。编者流沙河称洛夫是“举螯的蟹”,在评论《石室之死亡》时摘引“我已钳死我自己,潮来潮去/在心之险滩,醒与醉构成的浪峰上/浪峰跃起抓住落日遂成另一种悲衷/落日如鞭,在被抽的背上/我是一只举螯而怒的蟹”,随后评论道:“这只举螯的怒蟹大可不必‘钳死’自己”,因为“落日”去了还有朝日要来的,只是他得充实自己的灵魂才行”。作为沟通两岸诗歌作者/读者的引渡人,流沙河的评论虽不够到位(选诗亦然),但以彼时条件来看也属难能可贵,功不唐捐。无论是严肃反思的《石室之死亡》、偏向戏谑的《隐晦诗》,还是诗写离散的《漂木》、精神超脱的《背向大海》、古诗新铸的《唐诗解构》,洛夫无不想尝试驾驭。他当然是具有不同面向、十分繁复的诗人,绝非一两句话可以概括。就算是“诗魔”一称,也可以说是洛夫技法多端宛如变魔术,或如神灵一般拥有诗之魔法、擅于操练魔幻之美,也有说他像“恶魔”般引领着超现实主义歪风……

至于台湾晚近的洛夫印象,当有一部分来自2014年上映的文学纪录片《他们在岛屿写作II——洛夫(无岸之河)》。该片在洛夫的众多诗篇中,挑选了诗人早年代表作《石室之死亡》展开。此



诗源于1959年洛夫在金門战火硝烟间,地下躲炮弹时所开启的诗思。导演运用此作全诗64首,每首10行之体例,先选录前面10首的诗句为经,架设起影片主结构;再以诗人与友人叶经柱自1951年起的书信往来(今日看来,有些内容还真是“浓得化不开”)为纬,尝试呈现出青年洛夫的性情与敏感。我因受邀担任《无岸之河》首映会的主持人,清楚记得洛夫在台上直接、明白地向观众跟导演王婉柔表示:这部电影将他定位为“诗风晦涩的战争诗人”,“把我钉在晦涩的十字架上”。持平而论,就算是纪录片,导演绝对还是保有诠释的自由(当然传主或作家亦有抗议的权利)。故我认为问题不在于“能不能挑着说”,而是出在“要怎么挑着说”?洛夫的创作期长达70年,甚至到晚年几年追求古典新铸的《唐诗解构》系列书写,都想想方设法力求新变。导演不是不能选择以“战争”及《石室之死亡》作为切入点;但很不幸地,她仅止步于此,最多就是纪录片后半加上由诗人亲自朗读了《漂木》创作日志”。

观众可能跟我一样想问:洛夫70年的创作转折,就是这样而已吗?导演取洛夫《石室之死亡》64首组诗的前10首作为纲领,再尝试交织多条线索:军旅生涯、家庭生活、作家或评论者对诗人的看法……可惜不是选择的访谈对象非常怪异,就是比重安排严重失当,这类问题不能算是技术问题,应该归咎于剧组未善用或请教文学顾问。至于在洛夫上千首诗作中挑选《无岸之河》当片名当然不能说不好,但就代表性及与全片的关连,我认为还是偏弱了些。

除了“战争诗人”(我比较偏向采用“军旅诗人”一词),另一个十字架无疑就是“超现实主义”。容我严正强调:仅用“超现实”来局限洛夫,是对这位重要诗人最疏懒的理解与最轻忽的处理。叩问存在、超现实、战争或军旅,都只是诗人洛夫的特殊面向;要谈他的诗歌根源,实不可舍弃古典意识与离散之情两端。后者在《漂木》跟《背向大海》中已有诸多展现,这里谈谈我对前者的看法。

自实验之作《石室之死亡》(1965)问世后,洛夫诗风渐趋变化,《外外集》(1967)与《无岸之河》(1970)便保持着意象的丰繁多样,却未见意识的流漓肆溢:“在涛声中呼唤你的名字而你的名字/已在千帆之外//潮来潮去/左边的鞋印才下午/右边的鞋印已黄昏了/六月原是一本很感伤的书/结局如此之凄美”(《烟之外》)、“一颗颗头颅从沙包上走下了/俯耳地面/隐闻地球另一面有人在唱/自悼之挽歌//浮贴在木桩上的那颗告示随风而去/一张好看的脸/自镜中消失”(《沙包刑场——西贡诗抄》)。在这些小诗里,对存在的焦虑及潜意识的探索并非洛夫书写重心,故较“在清晨,那人以裸体去背叛死/任一条黑色支流咆哮横过他的脉管/我便怔住,我以目光扫过那座石壁/上面即凿成两道血槽”(《石室之死亡》)语言来得舒缓,节奏与情感自然合拍。其实洛夫从处女作《灵河》(1957)开始便惯于小诗书写,且根底并非源于西方现代主义,而是中国古典文学。例如1956年写就的《窗下》,他便承认是受到晚明张潮《幽梦影》的启发:“当暮色装饰着雨后的窗子/我便从这里探测出远山的深度//在窗玻璃上呵一口气/再用手指画一条长长的小路/以及小路尽头的一个背影//有人从雨中而去”。我认为此诗颇易让人联想到后皆收入《魔歌》(1974)的《随雨声入山而不见雨》及《金龙禅寺》。

洛夫最好的小诗作品深得唐人绝句之妙,意象与意境皆无涉晦涩,而出之为貌似殊途、实源于一的两路:一路是形而上的禅思(如《金龙禅寺》),一路是形而下的生活(如《独饮十五行》)。形而上与形而下的结合,则可以《焚诗记》为例:

把一大选诗稿拿去烧掉
然后在灰烬中
画一株白杨

推窗
山那边传来一阵伐木的声音
此作明写焚烧诗稿,却在暗喻创作心境。诗中“白杨”意象实有深意:《古诗十九首》二度提及白杨,一是第13首“驱车上东门,遥望郭北墓。白杨何萧萧,松柏夹广路”,指邙山墓地的白杨树因风吹而起萧萧声响,两侧墓路也长满松柏。二是第14首“古墓犁为田,松柏摧为薪。白杨多悲风,萧萧愁杀人”,谈及古墓竟被改成耕地,连墓边松柏也遭摧毁化为禾薪。风吹白杨的萧萧声,犹如阵阵哀鸣,愁煞多少人。诗中欲在灰烬中画白杨之举,等同对于焚诗现场发出哀鸣,着实令人不忍。至于山那边的“伐木”之声,典出《诗经·小雅·伐木》:“伐木丁丁,鸟鸣嚶嚶,出自幽谷,迂于乔木。嚶其鸣矣,求其友声。相彼鸟矣,犹求友声”,把丁丁砍树声与嚶嚶鸟叫声并置,当鸟都能追求它同类的响应时,人又怎么能够不呼朋唤友呢?《焚诗记》前段(在灰烬中画白杨)若是哀叹悲鸣,后段(传来了丁丁伐木声)则可诠释为远方犹有诗友在坚持,伐木声亦可连结至形而上的召唤。诗途虽艰但使命仍在,岂有理由停止求索?

这样一首五行小诗,可以谈生死、论友谊、勉创作、结合形上与形下,都有赖于前述“实源于一”的“一”。这个“一”就是现代诗人怀抱的“古典意识”。《随雨声入山而不见雨》《床前明月光》《鬼节三题:女鬼二》《李白传奇》与李贺共饮》《水祭》《蒹葭苍苍》《爱的辩证》《我在长城上》《猿之哀歌》等作,或翻古诗为新词,或咏古人以抒怀,或引古籍而开篇,其笔下思维与情感却无疑相当“现代”,在在都是现代诗书写如何内蕴或展现“古典意识”之佳例。1972年的作品《长恨歌》尤为代表,诗中唐明皇、杨贵妃之间没有凄美或婉约的爱情,只见“象牙床上伸展的肢体”,远方战场上烽火蛇升,皇官锦被中血肉相见,朝政便在玄宗纵欲无度下渐趋荒废:

他开始在床上读报,吃早点,看梳头,批阅奏折
盖章
盖章
盖章
盖章

从此
君王不早朝
读报、吃早点、盖章是今人用语,看梳头、批阅奏折与君王早朝是古代词汇,同一节中穿插古今,特意模糊时空分野。“盖章”二字置底齐一排列,则是轻率处理国事与性交交欢动作的双关隐喻,亦巧妙利用了现代诗的形式自由优势。除了与现代相互撞击外,《长恨歌》诗题源于白居易所作长篇叙事诗,开篇前所引的却是巴尔扎克句子:“那蔷薇,就像所有的蔷薇,只开了一个早晨”,俨然开启西洋文学与中国文学的对话。只是蔷薇并未成为本诗的主要意象,而是由黑发取代。从首节“唐玄宗/从/水声里/提炼出一缕黑发的哀恸”,到后段“他疯狂地搜寻那把黑发/而她递过去/一缕烟”,黑发之得而复失,正象征着两人的爱情难续善果。未能等到发色转白、与子偕老,杨贵妃之命运就像华清池中的一粒泡沫,或如只开了一个早晨的蔷薇。白居易以“七月七日长生殿,夜半无人私语时。在天愿作比翼鸟,在地愿为连理枝。天长地久有时尽,此恨绵绵无绝期。”收束全诗;洛夫却认为这段爱情最后剩下“风雨中传来一两个短句的回响”,杨贵妃或将只是“一个没有脸孔的女子”。诗人替这段唐代宫廷故事,下了一个现代人间批注:海誓山盟与至情真爱能否持久,其态度显然颇为怀疑。

跟《长恨歌》同样写于1972年的《清苦十三峰》,则是题目援用宋代词人姜白石名句“数峰清苦,商略黄昏雨”,结构与概念却来自美国现代诗人史蒂文斯(Wallace Stevens)《十三种看黑鸟的方法》(Thirteen Ways of Looking at a Black-

bird),又见洛夫让古今中西四者于诗中相逢。此作淋漓展现诗人的机智,譬如“第十一峰”便对自己常被他人贴上的“超现实主义”标签语多讽刺:

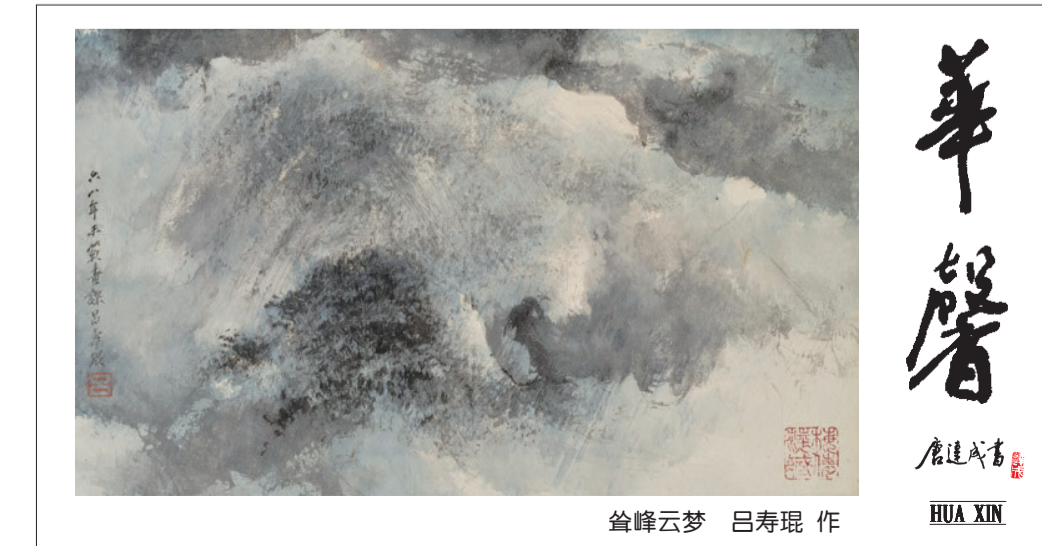
山中的
超现实主义着
啄木鸟
在写一首
自动语言的诗
空空
空
第一句也就是最后一句

小径上走来
一个持伞的人
摆荡的右手
似乎
握着什么
似乎什么也没有
握
相较于《石室之死亡》浓郁凝重的氛围,这首诗运用简短句营造闲适情调,并不忘幽默超现实主义者和自动语言一默。前段用山中啄木鸟的动作(以啄木鸟比喻写诗)来呈现其“空”,末段用小径上一个左手持伞、右手似乎什么也没有握的人来说明“无”。一诗两段,空加上无,诗人似乎什么也没说,但似乎也什么都说了。下一首“第十二峰”亦跟“说”有关,从滔滔不绝到安静沉默:

两山之间
一条瀑布在滔滔地演讲自杀的意义
千丈深潭
报以
轰然的掌声

至于泡沫
大多是一些沉默的怀疑论者
瀑布演讲,深潭鼓掌,泡沫沉默,“第十二峰”自非写景,而是写人。全篇似无一字写“人”,人却无所不在——因为各形各色的人,都可以在这三者中找到自己。从《魔歌》到《时间之伤》,洛夫自《长恨歌》后最具代表性的创作,并非诗人题为“电影诗剧”的《水仙之走》《大寂之剑》,也不是流于直白的“诗剧”作品《借问酒家何处有》,而是以1979年作品《与李贺共饮》最为成功。全诗前两段如下:

石破
天惊
秋雨吓得骤然凝在半空
这时,我乍见窗外
有客骑驴自长安来
背了一布袋的
骇人的意象



人未至,冰雹般的诗句
已挟冷雨而降
我隔着玻璃再一次听到
羲和敲日的叮当声
哦!好瘦好瘦的一位书生
瘦得
犹如一支精致的狼毫
你那宽大的蓝布衫,随风
涌起千顷波涛

首三句显然来自李贺《李凭箜篌引》中“女娲炼石补天处,石破天惊逗秋雨”。洛夫易“逗”为“吓”,意涵与背景遂见转折,暗示骑驴而来的客人绝非等闲。次段援引了李贺《秦王饮酒》中“羲和敲日玻璃声”一句,原指羲和敲打太阳令其快走,并发出宛如敲打玻璃的声音;但唐代其实只有玻璃器皿,洛夫此处所云“隔着玻璃”,当为隔着唐代所无的玻璃窗户。这就把第一人称叙述者与李贺相遇的时空位置,乾坤挪移到了当代。诗云“再一次听到”,乃因叙述者透过阅读作品已识李贺,此次重逢“共饮”,作者一读者关系演变为古典诗人一现代诗人关系,第三段遂有“你激情眼中/温有一壶新酿的花雕/自唐而宋而元而明而清/最后注入/我这小小的酒杯”,倒酒之举显然意指传承,也可视为洛夫对自我的期许。最后叙述者说要趁黑(因两人千古一聚,月竟不亮),为李贺“写一首晦涩的诗/不懂就让他们去不懂/不懂/为何我们读后相视大笑”。被称为“诗鬼”的李贺,想象奇特,诗思诡谲,惟苦于仕途困厄多艰,27岁便不幸病逝。洛夫创作此诗时已51岁,揣想如何将与李贺共饮,自是知道“你我非等闲人物/岂能因不入唐诗三百首而相对发愁”,故此作亦可视为述志诗来读。

中国古典意识对现代诗人洛夫,彼时究竟意味着什么?它可以是借古典诗为题、采现代诗为体,譬如从杜甫《秋兴八首》而生洛夫《秋辞八首》(见《醴酒的石头》)。它也可以是古典意象及现代思维的熔铸与变奏,譬如《床前明月光》里“在我们的血肉中旋成年轮”的多愁,或《独饮十五行》中“焚着一把雪”的红泥小火炉,乃至《爱的辩证》内紧抱桥墩抑或登岸而去的不同选择;古典意识还可以是传统诗学对语言及诗想的启发,譬如禅/蝉巧妙双关、禅道与诗道汇通的《金龙禅寺》;“而只见/一只惊起的灰蝉/托山中的灯火/一盏盏地/点燃”。洛夫诗中禅道与诗道之汇通,显然来自严羽《妙悟说》的启迪。到了近作《唐诗解构》,洛夫更大量借古典意识以铸现代新诗。譬如《登幽州台歌》里,80多岁的诗人洛夫将陈子昂原作“台”易为“楼”,让楼的人“从高楼俯首下望”,方知世人“谁也没有闲功夫哭泣”。岂能料到举目所见,皆有物而无人;原来诗中那位楼上的人,早已化为“天长地久的一滴泪”了。叙述者不再是《石室之死亡》里第一人称的我,《唐诗解构》改以第三人称全知全能视点,把无比孤寂的萧索情绪,压缩在那满衍而未流的泪中。陈子昂原作中的“怆然”与“涕下”,无论是状态抑或动作,这类“说明”在洛夫新作里都被剔除——取而代之者为层层进逼的画面,以“一滴泪”彰显出渺小个人和茫茫时空之强烈对比。古诗新铸的《唐诗解构》,在我看虽名为“解构”,实为“解放”——解放了50首原作的诗想,化为笔下新生之诗脑洞心胳膊双足翅膀。借新诗逼古诗(不得不!)动起来、跑起来、跳起来,乃至飞起来。诗人此处所谓“解构”,显然跟去除中心、颠覆(靠语言规则建构起来的)逻辑体系无甚相关;洛夫的“解构”是借由现代诗书写,来释放古典原作中被忽视、乃至被压抑的种种讯息。面对变化多端、取法多途的洛夫,我们实在不应将他钉在表象的“超现实”或“军旅诗人”十字架上,却遗忘了他更为深层的古典意识与离散之情。