

詩的居所

台灣文學教室第九期報導

文／謝韻茹 展示教育組 攝影／黃清旗、謝韻茹

今年台灣文學教室第九期「當代台灣詩人閱讀」，每周二晚上邀請重要詩人與研究者，展演一首詩的開始與完成，其中涵蓋來自不同領域的創作者：詩人兼研究者的楊佳嫻、在土地上寫詩的吳晟、向西方文學取經的孫維民、擺盪在母語與華語混聲合唱的向陽、向孩子學習兩行詩自由書寫的瓦歷斯·諾幹，以及劇場導演鴻鴻、錄影詩創作者葉覓覓、客語詩歌創作者米莎等等。

詩的星期二

總有一個無法被復刻的星期二，昨日的舊字不再適用，我們像初次習字的孩子，為被剔出的字眼，尋覓新的居所。

夕日將落未落之際，有人已穿越圓環拾階走向，二樓邊陲六坪面積，繆斯的房間。此刻詩人尚未抵達，只有喧囂從窗縫滲入，枝頭豔火無聲嘆息。當窗外的圓環交通將人們高速甩離現實軌道之外，淺薄訊息被替換成精煉詩句，習慣追逐游標、切換視窗的閱聽者於焉困惑，不得不停頓下來。跟隨指尖游移的速度，靜靜注視一行詩如何在紙張匍匐、綿延或擱淺在分行以外，空白而荒涼的未竟之地，等待抵達，等待最後一抹餘光在課桌上拭去，一抬眼驚覺詩人已緩步走進，窗外星月升起。

台灣文學教室對於現代詩並不陌生，2011年台文教室第二期曾邀請詩人翁文嫻開設「詩與詩的行動力」，以為期八周的課程，透過講解、討論與課堂創作帶領學員如何接近詩的身體，引起好評。睽違三年，詩的呼喚猶在耳邊，今年台灣文學教室第九期，聘請簡義明老師規劃為期16周的「當代台灣詩人閱讀」，每周二晚上邀請重要詩人與研究者，展演一首詩的開始與完成，其中涵蓋來自不同領域的創作者：在土地上寫詩的吳晟、向西方文學取經的孫維民、擺盪在母語與華語混聲合唱的向陽、

向孩子學習兩行詩自由書寫的瓦歷斯·諾幹，以及劇場導演鴻鴻、錄影詩創作者葉覓覓、客語詩歌創作者米莎等等。也許詩人在使用創作媒材上略有差異，卻同樣精確掌握詩的質素，以詩的本體進行對世界的關注與介入，也展現詩的跨域性，以及隨機碰撞的花火所共構的詩觀。

速度、時差與音樂性

詩的第一課，由詩人兼研究者的楊佳嫻老師，初步揭示詩的動態過程，從犬隻腿部的跳躍、火車徐噴的白煙，借用未來主義對於速度與時差的概念，啟迪詩的演變絕非二元對立，而是漸變式，沒有明確的分界點。她自中國傳統詩歌溯源，分析李白〈送孟浩然之廣陵〉、柳永〈雨霖鈴〉以至黃遵憲〈今別離〉，如何從緩慢、延宕到及時性，說明科技、地理的變化，影響並改變人們內在情感的呈現模式，認為此乃西方時間模式進入古典詩的體現，亦為古典詩轉入現代詩的過程。彼時，中國正面臨19世紀的現代化挑戰，也造就晚清詩歌迥異於古典詩的表現，諸如孫寶瑄〈照相器〉、〈映相術〉、雪如〈新無題〉充滿競存、自由、文明等意涵，顯然與古典詩不協調，詩界革命是不得不的必然。楊佳嫻接著分析五四以降，胡適對於解放詩體的主張在於形式問題；郭沫若傳達「自我」的發現



楊佳嫻勾勒出貫穿古今的詩系脈絡。
(攝影／黃清旗)



身兼詩人與研究者的孫維民，關注現代詩的音樂性及種種細節。



鴻鴻創作靈感的來源，在於逼視現實，認為現實世界到處存在著詩。

與強調，成為五四的重點精神之一；「新月派」聞一多主張詩歌必須具有音樂、繪畫、建築三美；徐志摩講究詩的外在音樂性；中國現代派象徵主義詩人戴望舒則強調內在的音樂性，主張詩的韻律應該生發在詩情的程度上等等。

詩人透過速度與詩差的對比，不僅呼應講題「從小樓明月到都會時鐘」的巧妙，也勾勒出貫穿古今的詩系脈絡，擺脫文類的傳統制式討論，以新穎的角度重新看待詩的課題，更加強了現代詩在細節上的表現能力，透露出創作者看待研究議題時獨具的敏銳性，大大開拓現代詩的討論範圍，值得期待。

兼研究者的詩人孫維民，亦同樣關注詩的細節與表現力，他特地開闢兩堂課的時間分述「詩的音樂性」、「詩的解讀問題」，帶領學員深入詩的核心。接受西方文學薰陶的孫維民，選擇從抒情詩「lyric」一詞開始溯源，該詞彙出自古希臘弦琴「lyre」，由二者相同的字根可見詩和音樂兩者有著極為密切的關聯。他指出詩的音樂性，不僅包括平仄格律、詩作中字詞與字詞的呼應和對峙，亦包括詩行的長短、分行的空格，不僅製造出節奏的變化與流動，詩的音響效果也必須與意義切合，達到聲義同源才是最佳境界；但20世紀的自由詩，雖然擺脫固定的形式限制，卻也必須迎接如何表現音

樂性的挑戰。於是他以惠特曼（W. Whitman）著名詩作〈When I Heard the Learn'd Astronomer〉為例，分析其重複中帶有變化的句型，屬於自由詩濫觴。接著討論台灣詩人類似詩作：痲弦〈如歌的行板〉、夏虹〈水紋〉、楊牧〈淒涼三犯〉、〈一位英國教授之死〉、〈迴旋曲第二〉、〈南陔〉、〈秋探〉、商禽〈遙遠的催眠〉、鄭愁予〈小小的島〉，以及孫維民〈夏天的窗外有七棵樹〉、〈雨〉等，並綜合歸納出音樂性的數種創作技巧：字句重複和斷裂（包括分行）的技巧、利用中文裡的破音字、密集出現的特定母音和子音、破裂音（the explosives）所製造的迫促刺耳效果等等。

此外，孫維民提醒學員，詩是需要被朗讀的，透過朗誦可以感受情緒的波動、呼吸的吐納、心跳脈搏的跳動，從中檢視韻律安排是否得宜，以利調整改善。然而，也有一種音響設計無法僅僅依賴聽覺，必須透過詩心得以聆聽；如同勞倫斯（D. H. Lawrence）所言：「它所依賴的，不是耳朵，而是敏感的靈魂……。」將音樂性拉高至靈魂的層次，顯現其纖細而敏銳的一面。

走出書房站在街頭

當詩人不躲在書房埋頭寫詩，選擇迎向擁擠的街頭、廣袤的田野、遙遠的他方。被流傳下來的詩



親切溫暖的吳晟講述從鄉土詩人轉為抗議詩人的過程。



黃梁認為詩人必須懂得如何在詩裡面抽身退場，讓詩本身跳出來說故事。



向陽使用華語台語的交疊錯雜，創造出屬於台灣文學的混語創作形式。



瓦歷斯·諾幹帶領同學即席創作兩行詩。

篇，最終會將我們帶領何處？周而復始的世界是否已悄悄改變？

集詩人、電影及劇場導演、策展人、藝評家等多重身分於一身的鴻鴻，朗誦個人多首詩作：以考卷為靈感的〈超然幻覺的總說明〉、以樂譜行式排列的〈香港三重奏〉、具有現實諷諭性的〈天空，圖博記〉、〈南無核四大神〉、〈總統哽咽了〉等，看似自由嬉戲卻充滿真實荒謬，讓學員見識到其獨特詩風。鴻鴻認為文風一直在改變，無須貪戀過去，尤其置身今日自由開放的時代氛圍下，詩不再只能追求怡情養性、文雅語言，應追求新的美感，挖掘出含藏在文字後面的深意。他以辛波絲卡〈離婚〉、林蔚昀〈白紙〉為例，指出真實往往隱藏在詩的破碎語句或形式中，讀者必須主動找出關鍵細節，將周圍暗示留白之處仔細拼合，始能窺見詩的端倪。

對於詩走向街頭的現象，鴻鴻比一般詩人對於社會有更大的關注與期許，認為創作是為了對社會產生改變，使每個人能享受到某些價值。在街頭往往比坐在書房中能得到更多感受、更多力量。他也讚美網路時代，無須遮掩，可以明確標誌自己的時代位置，感受到全然的自由，得以釋放訊息、傳達回應、喚起共識。網路創作對他而言無疑是快速而精準的方式，注重當下的真實性與存在感，而非無懈可擊的苦吟推敲。

鴻鴻創作靈感的來源，在於逼視現實，認為現實世界到處存在著詩，包括難以理解的荒謬，當這些被看清了，便開啟對現實的感知，指出結構性問題，詩便出現了。他推崇平凡的句子，只要它能夠抓住核心的問題與角度，發乎真誠、實情，便能產生精準的效果，瀟灑一股雪花般的詩意，舉重若輕，甚至壓垮鄭愁子口中看似堅強不摧的「屋頂」。

詩並非僵化固著，而是因應不同美學功能而調整。作為超過半世紀的知名詩人，以〈負荷〉成名的吳晟以往予人的形象是「鄉土詩人」，最近卻被視為「抗議詩人」。為此，年近古稀的吳晟幽幽地說：「每個詩人天生都是浪漫的，沒有人天生想成為抗議詩人。」面臨台灣整體生態環境每況愈下，深愛土地的詩人

感到痛心，不再沉默以對，決定寫下〈只能為你寫一首詩〉：「我的詩句不是子彈或刀劍／不能威嚇誰／也不懂得向誰下跪／只有聲聲句句飽含淚水／一遍又一遍朗誦／一遍又一遍，向天地呼喚」。真摯動人的情感，比其任何演講或記者會更富有渲染力。詩人固然對現實失望，卻更相信詩所蘊含的力量，依舊沉默地奮力生長在島嶼角落，絕不輕言放棄。

「我不和你談論詩藝，不和你談論那些糾纏不清的隱喻」，面向書房以外的詩作，如何討論美學價值？常參與社會運動現場的詩人黃梁以親身經驗指出，真正的詩不會把你關閉起來。他舉出自身詩作〈一老婦與手推車〉、〈樂生療養院懷想〉為例，表達對於社會現象及生命議題的關懷。強調社會寫實詩，不能僅僅呈現表面事件、單一面向，太過濫情或激情，以致詩的主體性消失。他提醒學員，必須掌握深度內涵，需營造複雜結構進行駕馭，不能簡單置入社會議題或意識形態。

對於社會事件如何抽絲剝繭、編織為詩的藝術品，具有美學可讀性，黃梁對於寫實主義詩提出一番見解：除了透過說故事的方式，使虛擬人物與真實人物產生互動之外，還必須營造臨場感，使社會事件在詩中上演。因此詩人必須懂得如何在詩裡面抽身退場，讓詩本身跳出來說故事，亦即保持「詩的距離」，產生美感。

十行詩與兩行詩

詩該怎麼寫？又能怎麼寫？當詩人自覺與世界格格不入，現有的語言文法無法充分表達，充滿有口難言的無奈時，唯一能做的便是克服痛苦、鑿開

裂痕，讓陽光照進。

起初是一個疑惑，在家中說的語言，為何不能寫成詩？為了讓父親聽懂自己創作的詩，向陽開始摸索創作台語詩的可能性。時值戒嚴，發表「方言詩」往往與叛亂犯畫上等號，除了面臨政治風險之外，也嚴重缺乏發表園地，直到獲得《笠詩刊》、《台灣文藝》的錄取刊登，才正式開啟台語詩之路。於是，以台灣土地和同胞為根基創作的台語詩，和以中國古典文學為養分書寫的「十行詩」，猶如橫立兩端沃土，大大拓展向陽的書寫腹地，也覓得詩壇地位。

然而13歲讀完《離騷》、家裡說台語的向陽，卻擺盪依違在中國古典與台灣鄉土之間，甚至以「路漫漫其修遠兮，吾將上下而求索」，描述自己一路走來對於詩的追索、衝撞與突破。直到他習得日語能力，得以從另一個角度重新認識台灣的殖民歷史，透過詩的創作，試圖重構出不同於統治者所編造的歷史教條，終於理解母語瘖啞的真實原因。他精闢指出，即使解嚴後，殖民政權已遠離，後殖民狀態持續在日常周遭進行著，只是人民早已馴化而不察。尤其當時詩壇由超現實主義當道，向陽不解其中晦澀深奧的詩意，納悶為何不能與自身文化產生共鳴？創作的苦惱促使向陽下定決心選擇自己的路，開展「新格律」的十行詩。同時，人生的第一本啟蒙詩集《離騷》所強調的土地與人民特色，也影響其創作觀，致力將中國傳統文學與台灣現實鄉土連結。

2005年開始，向陽嘗試新的語言策略，不再執著於純粹的華文或台語，決定以更符合台灣後殖民語境的混語（Creole）語境，有助於表現解嚴後

的台灣社會真實狀態。於是華語與台語不再對立，也沒有所謂的標準語言，展現出多種語言所鑄鑄的新貌，令人驚艷！例如〈咬舌詩〉，採用華語和台語的交錯混雜，象徵台灣文學另一個新的敘事形式的。〈發現□□〉是大膽而嶄新的嘗試，這個框框是開放、也是閉合的，它不斷被發現複製、被填充也被湮滅；看似什麼都能填充，也無法被完全填充。句末「□□以□□為名／終於連□□也找不到了」，暗示台灣在國際社會上的缺席，人民對於身分認同的不確定性，是無可奈何的國家處境，牽涉政治及歷史的動脈。

向陽認為「標準」就是一種中心思想，將造成文化停滯、創造力的減損，與瓦歷斯·諾幹提出「兩行詩」的觀點不謀而合，認為詩存在於直觀的想像力與破壞規矩的創造性。一手教書一手寫詩的瓦歷斯·諾幹提倡「自由寫作、開放書寫」，認為孩童最具有創造力。課程伊始，他面容和煦地向大家宣布：「今天，試著愉快地成為孩子吧！因為孩子創造世界」。他特地打散課桌椅的排列方式，將同學進行分組討論，定義何謂「兩行詩」？並以原子筆的直、斜、橫三種狀態做為發想起點，鼓勵每人在十分鐘內即席創作兩行詩。現場宛如腦力激盪，氣氛活潑，最後發表的成果讓在場學員大呼過癮。

瓦歷斯·諾幹並展示自己在全台各地學校、演講場合進行的兩行詩實驗結果，他發現年齡越低的孩子越有想像力，常有令人驚艷的表現。例如二年級小朋友將斜線想像成一根球棒，寫出：「輕輕地揮／心就飛了。」只用8個字便勾勒出動態性及臨場感。

相反地，成人容易被僵化的選項所制約，想像力與創造力逐漸萎縮，這對寫作來說是最不利的。

長期耕耘兒童語文教育的詩人語重心長地指出，傳統作文教學往往使孩子產生抗拒與恐懼，認為作文就是揣摩上意，寫出老師想要的文章，為孩子帶來苦惱，因此瓦歷斯·諾幹推動「自由寫作、開放書寫」，讓孩子可以自由自在編故事，當他感受到書寫的自由，就會發展出令人印象深刻的故事。該怎麼做呢？首先，瓦歷斯·諾幹認為每個人心中都有一個有魔力的字詞，它會帶領我們來到書寫的世界，可以運用接龍方式，試圖發展一個故事。此外，老師必須引起孩子的寫作動機，不苛責也不打分數，主動與孩子對話與討論，讓孩子不害怕書寫，知道原來老師想讀他的故事，當他產生信心，便會自我修正、再次發展故事架構。如此，在調動經驗與想像的過程中，語文能力一點一滴養成，豐富表達能力，創造屬於自己的世界觀。

於是看似簡單、實則不凡的「兩行詩」具有通俗魅力，人人信手拈來，創造詩的微宇宙。誠如瓦歷斯·諾幹的講題「當世界留下兩行詩」，宛如蝸牛行經大地所遺下的兩行清澈，蘊含純真的秘密。沿著動線探索，你會發現文學親近可喜，而非高不可攀。

星期二的詩

總算，有那麼一個無法被復刻的星期二，當一枚字被嵌進對的位置，世界轉動的聲音開始有了不同……。