



城市文學節 2013 分組交流會（新詩組） 門扇開合間的驚鴻之舞

日期：2013年4月19日（星期五）

時間：下午2:30

地點：香港城市大學康樂樓5樓多用途活動E室

嘉賓：鄭愁予教授、焦桐教授、葉輝先生

主持：林少陽博士

記錄：趙梓琪同學、蔡一品同學、高曉坤同學

主持：我從這邊開始介紹我們請來的嘉賓：這位大家都不需要我來介紹了，赫赫有名的詩人鄭愁予先生。鄭老師是台灣60年代代表性的詩人，他在台灣讀完大學後在愛荷華大學進修，之後在美國的幾間大學任教，現在在國立金門大學任教。作品我就不作介紹了，大家都知道他「達達的馬蹄」等很多名句。我旁邊這位也是在台灣和大陸非常有名的詩人、作家，焦桐老師。焦老師現在是中央大學中文系的老師，他除了是詩人以外，也是一個著名的飲食文化的介紹者。再往那邊是我們香港有名的批評家、詩人葉輝先生。葉先生在香港的文學界和文化界是無人不識的，他和最近剛剛去世的也斯還有其他重要的香港文化人對推動香港本土的文化、文學有着了不起的貢獻。在香港推廣文學和在大陸推廣不一樣，要面臨更多的困難，所以能在香港帶動對文學的熱忱，這一點是很令人欽佩的。接下來我們就開始今天的交流會。

詩是流動的情感

鄭愁予：作為一個詩的愛好者，我有一個長處就是朗誦詩而不是談論詩的道理。因為詩不經過朗誦，這首詩的精妙的地方、感動人的力量就不容易直入人心。古人不是在寫詩，都是吟詩。詩是用吟的方式來造成的。現代詩人是用寫，當用筆寫在紙上的時候，許多好的作品可以做到把手、筆、紙、心靈慢慢連結起來。而用電腦寫作的時候，我們就覺得生疏了，語言本身的綿密把意象和音樂結合起來的狀況被改變了。改變之後我們就覺得它有點支離。它不是破碎，但是支離。我發現用電腦寫出來的作品，不能朗誦。一旦朗誦出來，就會有種機械的味道。我們做評審的時候，哪首詩



是用電腦寫的，可以從它的形式排列上看出來。當然現在很少人不用電腦了，我也用電腦。我寫詩先用筆寫出來，然後打進電腦，要修改的時候在電腦裏修改。可是我原來的感情的流動，構成了詩的音樂性，在這個方面，我仍然是用鉛筆寫出來的。

我本身有詩人共通的性格，深愛史前的人類的狀況，剛開始有文明，詩剛剛產生的時代，文物也好，詩作也好，包括神話，我都非常地喜歡。我同時又很喜歡非常新的，現在正在發展的，甚至於只存在於未來，現在只能靠想像才能得到一個輪廓的、非常地抽象的東西。所以我進入一個畫廊的時候我先走過去看抽象畫，而不是寫實的山水國畫。我們讀郭沫若寫那些史前的文字，我們讀聞一多的《伏羲傳》，詩人不做學問則已，要做學問很多就是這樣的方面，他們不會去把一個人的詩一首一首這樣來研究。他們創作的時候會進入一個想像的世界，史前的和未來的。這是詩人的通性。所以我個人就是這樣子。

我年輕的時候就寫詩了，16歲出版第一本詩集，從年輕的時代開始我最敏感的東西是時間，這也是西方許多詩人一生要表達的，時間。然後我寫愛情詩，愛情詩是很晚的時候才有，我開始的時候是抗戰那年，我4歲5歲開始抗戰，開始流浪，後來認識愛情詩是通過讀別人的愛情詩，而不是我自己發生甚麼愛情而去寫。所以我在中學演講的時候，中學生嚮往寫情詩來表達自己的情思，所以我的演講是《我的愛情詩——向人生探路》。那是探路的，不是真正的表達。我的愛情詩要是搜集起來，也可以出一本很厚的詩集了。剛才提到「達達的馬蹄」，它也是愛情詩，是很高層次的戰爭的疊彩，屬於閨怨詩。我從年輕的時候就對閨怨詩有特別的感應。母親在逃難的時候就教我讀詩。千家詩的第一首：「打起黃鶯兒，莫教枝上啼。啼時驚妾夢，不得到遼西。」我父親在抗戰那年被派到前線去和日軍作戰，我和母親在後方。「達達的馬蹄」是最高層次的，是因為它是閨怨詩。《春思》中「燕草如碧絲，秦桑低綠枝。當君懷歸日，是妾斷腸時。春風不相識，何事入羅幃？」自幼我就有這樣的感覺，它們和時間和愛有着緊密的關係，這也是西方文學和其他一切文學

的中心，從古代到現代都是如此。

主持：鄭老師提到的東西我們會在三位老師都講過之後再作討論。下面有請焦桐老師。

欲言又止的語言藝術

焦桐：有一對戀人在風雨的夜晚分手了，各自往不同的方向回去。而這個講話的人顯然是個男士，我把前面幾句唸一下，

「這次我離開你，是風，是雨，是夜晚
你笑了笑，我擺一擺手
一條寂寞的路便展向兩頭了
念此際你已回到濱河的家居
想你在梳理頭髮或是整理濕了的外衣
而我風雨的歸程還正長
山退得很遠，平蕪拓得更大
哎，這世界，怕黑暗已真的成形了……
你說，你真傻，多像那放風箏的孩子
本不該縛它又放它
風箏去了，留一線斷了的錯誤
書太厚了，本不該掀開扉頁的
沙灘太長，本不該走出足印的
而我不錯入金果的園林，
卻誤入維特的墓地……」

是鄭老師的《賦別》。大家不要老糾結於《錯誤》，《錯誤》是一首好詩，你讀過之後要有追蹤，你要追蹤一個好詩人的作品。在這首詩裏有很多的典故，很多的 metaphor，隱喻。講到隱喻，詩從來就不是露骨的，從來就不是呼天搶地的傾訴，從來都不是捶胸頓足的吶喊。是永遠都是欲言又止、吞吞吐吐的語言藝術。Meta-

phor 是一種技巧。技巧的背後其實是一種人文的修養。人文的修養不是一蹴而成的，而是要日積月累，一點一滴慢慢累積起來的。我想延續一個話題，一個 passion 的話題。激情你要讓它沉澱，累積，經過收穫的人文修養去處理它，把它文字化，應該就是好的詩。而這種情感就要有所寄託，寄託於物。比如說寓情於景，就是這個意思。我提到我太太一個月以前過世，我很難過，天天哭，哭過之後我就想經過發洩我可能會比較好一點。可是我的激情，我的情感沒有甚麼寄託。我覺得我應該寫一點東西，把它轉化為文字。我很久沒寫詩了，於是我開始在寫我的下一本詩集。而且由於我的情感十分充沛我應該很快就可以寫好它。這本詩集我暫時給它定名為《絕望的戀歌》。

主持：謝謝焦老師。等下我們再會來談他提到的情感的節制，還有他所朗誦的鄭老師的《賦別》。接下來有請香港本地有名的批評家、詩人葉輝老師。

「感詩」的妙處

葉輝：剛才焦桐說隱喻，讓我想起我像你們這樣年輕的時候，第一次借書學「隱喻」這兩個字是從中文的角度去學的。我看了翻譯家羅念生翻譯的亞里斯多德的《詩論》，其中對「隱喻」的定義幾十年前背的我還記得——「為一物命名，它的名字卻屬於他物」。

後來我對「賦比興」中的「興」非常感興趣。就嘗試去找不同國家的「興」的定義，希望可以背誦，但是沒辦法背下來，因為有太多解釋，沒有簡單的定義可以像 metaphor 一樣定下來。但是在這麼多條目中其中我喜歡一個定義，是一個外國的教授認為「興」的意思是「uplifting」，高舉。為甚麼呢？因為根據考古的文字資料，「興」最早的來源是為了慶祝豐收，高舉一些東西然後舞蹈，這些舞蹈的動作和農業社會有關。從隱喻到「興」如果你能把它們講清



楚你就不用去寫詩了，你就可以去寫詩論了。

我這麼多年嘗試用中國的最簡單的文字來把它們連在一起講清楚，「六書」中第一個是象形，中國文字原本很多事象形，但是中國現在最多的字是形聲字，一邊表聲，一邊表形，這就是中國的拼音文字。懂得形聲兩個字，你就會懂得詩的押韻，它就是詩的關鍵。還有就是會意。會意就是理解，把兩個東西放在一起，一邊一個魚，一邊一個羊，就是鮮。遠古要去拜祭就要用最好的東西，羊和魚就是最好的東西，代表了最鮮美的東西。中國字把兩樣東西放在一起，第一個和第二個東西和在一起表達第三種意思。懂得形聲，懂得會意，你就懂得賦比興，你就懂得隱喻，你就懂得「為一物命名，它的名字卻屬於他物」這個道理。

其實很多道理你在寫詩的過程中你不一定需要懂，但是你寫詩讀詩多年，你就會懂得原來中間有很多道理不是要你去背定義就能知道是甚麼東西，而是要慢慢去悟，才會明白裏面的意思，比如很早 20 歲你讀了翻譯家的定義，你以為你懂，其實不明白。還有一個「六書」裏的東西你可以去想一想，這個問題叫「指示」，如果你

懂得關於六書中「指示」的含義，你就讀懂了卞之琳的一首詩：「你站在橋上看風景，看風景的人在樓上看你。明月裝飾了你的窗子，你裝飾了別人的夢。」這個就是指示。你用指示的概念去理解這首詩就沒有甚麼讀不懂，但是如果你去一層一層地去對照去解，你就不能會意，就不能把對照的兩種感覺好好地感受出來。有時候詩最好不要去解。解得太死，這一句是甚麼意思，這一句又是甚麼意思。有時候你就要用形聲，用會意，用這些中國造字的最基本的方法去解，可能比你去強作解人要好。因為最好的是用方法去感，而不是由你去做詩的代言人，你的解釋不可能是唯一的解釋。你用不同的方法去感受詩是讀詩非常好的方法。

主持：剛才三位詩人從不同的角度去講同一個問題，我的理解就是，像鄭愁予老師講聲響格式對於一首詩是多麼重要的問題，記得清代桐城派一個很有名的作家叫姚鼐，他說讀古文不朗誦的話你是不可能學好古文的。寫詩的話不去體會聲響的格式，你是很難去把握到意象是怎樣通過形、音、義三者的結合，把一個意義生產出來。鄭老師還談到了他和古典詩的關係。作為他的讀者我也是第一次聽到他講「閨怨詩是最高級的愛情詩。」因為它體現了主體對時間以及和時間非常相關的愛情之間的複雜的感受。我們也能從他的感受中看到他和古典詩的關係。我們能看到他對原始的東西的喜愛。鄭老師「愁予」這一筆名，是來自於《楚辭》中「渺渺兮愁予」。《楚辭》也是充滿原始意象和楚國巫術文化的世界。

而焦桐老師剛剛也在這個延伸線上繼續談「隱喻」的問題。他講到一句很有意思的話，「詩是經過設計的，欲言又止的，吞吞吐吐的一種語言格式。」對感情要有一定的節制。我想他實際的生活裏也是這麼一個人。不是沒有激情，而是當你語言化的時候要通過景、通過物來說話。他的話讓我想起著名的法國批評家于連的一本書叫《迂回與進入》。他講「興」的理論，關於中國人非常巧妙地兜着圈子表達的語言藝術。我想這也和剛才葉輝先生講到的「興」的問題，和焦桐先生講到的隱喻和感情節制的問題都是密切相關的。

我想葉先生同樣也是在通過語言這個層面講漢字不完全是表意的說明符號，它和形聲的關係也有相當的表音性在裏面。這些東西都和「暗示」這種詩歌特有的表現方式是密切相關的。現在歡迎樓下的聽眾提問。

聽眾（甲）：我想請問三位老師寫詩和寫散文、小說或其他文體在源動力上會有甚麼區別嗎？比如說可能是寂寞，可能是罵人。這是我第一個問題。還想特別請問一下鄭愁予老師去年您出版的《和平的衣鉢》這本詩集在你的生涯裏有沒有一個特別的意義？

詩是語言的舞蹈

焦桐：情感一定要有所依託，沒有依託的話就會輕飄飄的，就會太概念化。比如說我們在處理詩的時候我們不能沒有依託地講一些形容詞，比如說「啊我多麼的寂寞」，「啊我多麼的痛苦」，「啊我多麼的憂傷」。這個不是詩。我們把這個叫做「隨地吐痰」。詩是要依附在某一些具體的景物、事情上的，這樣它才會靈活，語言的表情才會豐富。比如我們說「山雨欲來風滿樓」，「山雨」，「風」，「樓」都是具體的意象，語言的表現就豐富起來了，他不會只講災難快要來了。如果一對戀人吵架了，我們說「山雨欲來風滿樓」，這樣解釋也可以通，那樣解釋也可以通，這在詩裏面就是一種 ambiguity，詩的曖昧性。

詩和其他文類很不一樣的。其實我們講文類分類只是為了討論方便。我們可以不要分類的。但是最常用來作比較的就是詩和散文。詩人有最放肆的權利去想像和創造，包括語言的創造、情景的創造。它可以一切都是虛構的，超現實的，而散文很難這樣處理。所以就有人做過這樣一個比喻：散文是陸軍，詩是空軍。也有人說過散文是走路，詩是跳舞。走路有一定的目的，比如從康樂樓走到城市大學門口；而跳舞本身就是它的目的，它的姿態，它的形式等等都是

它本身的目的，所以它在文字、意象、節奏各方面的講究都遠比散文嚴苛，錘煉度也相當精細。所以我覺得寫詩是讓人感到最痛快的創作。

以我自己的經驗來說，我寫詩常常有種自閉的傾向。我會把自己關起來不要任何人打搞我。我在裏面哭泣也好狂笑也好，當我沉澱下來，我面對我自己慢慢寫詩。散文不是這樣。我可以在很嘈雜的環境中寫，有一部電腦就可以開始了。我有一定的意景要表達，就好像我在走路我有一定的目的地，我往那個地方走過去。

所以寫詩的人要耐得住寂寞。我舉一個現實生活中的例子，有人覺得詩和歌很接近，其實它們是很不一樣的。寫歌詞相對寫詩容易多了。我寫一首詩可能要花一個禮拜的時間才能定稿，我用兩個小時寫完一首短詩，然後花一個禮拜去修改它。稿費大概是 1500 台幣。一個禮拜賺 1500 塊，我就不可能吃得這麼肥（笑）。可是人家叫我寫歌詞，我一個晚上寫兩首，定稿，一首兩萬塊，一個晚上四萬塊，我就不會餓死了。可是寫歌詞我一點快感都沒有。我只是在寫歌詞而已。

在門的開合之間

鄭愁予：詩是文體不錯，但我覺得詩其實是藝術體，它的產生和藝術品的產生非常接近。西方有人專門寫書討論這個問題，大概寫詩的人都可以從經驗中體會到。詩是一種情緒，它是流動產生的。我們人本身的情緒一直在流動。當我們處在一個場景，受了感動，情緒就集中起來了，慢慢變得很強烈，你就想把它表達出來。詩人掌握的是文字，他就用文字表達出來，畫家就用畫筆顏料畫出來。這個產生的過程幾乎是相同的。美國有個意象派大師叫 Carl Sandburg，他的詩很簡單但是在全世界都很有名。他寫手推車，寫旁邊有個人，有些雞，是甚麼顏色，一首詩就這麼出來了，過程就和畫一樣。Sandburg 有句名言說詩是怎麼產生的呢？那就是一扇門的

開合之間你所見到的東西，可見詩是很集中強烈的。它不是敘述體，敘述體是散文。小說又不一样了。小說也不注重敘述，而是注重情節。所以從文體上來說，詩和散文距離很遠，因為寫散文情緒不需要集中，相反你可以用很多的理性、知識使你的散文內容豐富起來。詩是藝術品，它有更重要的東西，場景中的人物可能都不一定是人，比如你一扇門開合之間看到一條狗，那狗站在門外向門內張望，牠的神態像在思考門內到底是牠的主人還是其他。你看到牠，把牠寫出來，牠就有了人的感覺，這才是詩的產生。

詩和散文沒有關係，但它和戲劇接近。戲劇和詩是近親，甚至有婚姻關係。因為戲劇表現的是片段，是強烈的情節。宋朝的詩受理學影響很深，到了元朝，用詩素，也就是詩的本質、語言把情節擴大了，成了戲劇，元曲大師關漢卿談詩的時候也強調這一點，就是戲劇性。一首詩讓人記住和感動，它的本身需要戲劇性在裏面。《錯誤》被人重視，選入教科書，最後兩句的戲劇性是很重要的原因。整個場景是春天，江南，柳絮，等待的人。其中有兩重時間過程，靜止的時間是春天，流動的時間是達達的馬蹄聲過去。最後讀者發現原來那馬蹄聲是過客的，不是歸人的。詩越短，戲劇性越強。中國的詩到了唐代，二十個字的絕句要表現強烈的戲劇感，「下馬飲君酒，問君何所之。君言不得意，歸臥南山陲。」前面就是簡單的敘事，到了最後來一句「但去莫復問，白雲無盡時。」如果是在拍電影，一個鏡頭慢慢放到遠山上面去，舒散自在的白雲所在處就是以後所要居住的南山，這時候戲劇感就出來了。許多的短詩都是如此。所以到後來我把詩的內容豐富之後寫得詩越來越長，但是最後發現人家記得我的詩還是我那首最短，最富有戲劇性的詩《錯誤》。因為詩的本質在這個地方。

朋友們你們想要寫詩，或者正在寫詩的時候，要用意象的手法表達集中的強烈的情緒。另外呢，舞蹈感出現在詩句裏又是一種戲劇感。「目眇眇兮愁予」中這個「兮」字就是一例。當一個詩人遙望遠方吟道「目眇眇兮——愁予」，「兮」表現了這樣的音樂的節奏，是詩中的舞蹈。所以古代很多的詩人最後居然是和那些做祈福啊，

做禱告啊的這些人生活在一起。中國大陸很多大導演不懂詩，不懂得戲劇感的集中表現，花很多錢拍一些莫名其妙的電影，其中穿插了莫名其妙的色情，真是糟蹋糧食。而我們看李安的電影，會感覺突然其中有些情節有光芒出現，這就是有了戲劇感。

詩人的和平衣鉢

還有另外的一個問題，《和平的衣鉢》這本詩集我非常地重視。16歲時候寫的第一本詩集寫人道主義被認為是左傾的，被燒掉了。那個時候我還是非常相信列寧的「全世界的無產階級起來革命推翻罪惡的資本主義政府」這種理論。為甚麼第一次世界大戰資本主義政府為了擴大殖民地搶市場，發起戰爭，很多人都無辜死亡，人類史上歷來戰爭死亡人數最多的是第一次世界大戰。那個時候剛剛有槍炮，交戰雙方槍裏的子彈用完之後就互相用刺刀在叢林裏面刺，刺到最後全死了。但凡稍微有點良知的青年都不會願意這樣的事發生。

以前的人道主義就只是一個概念，後來羅素了解了，原來馬克思思想成為政策就會變成獨裁。一個階級統治另一個階級本身就包含鬥爭在裏面，這種鬥爭就會用到黑格爾的方式——我要建立我的力量，控制了你我才有希望成功。後來我受到孫立人將軍的影響，聽他講一個上午的孟子：因為孟子孔子不當權，他們都沒辦法實現仁，所以孟子提出了義，就是人和人之間無私真心的互相幫助。孫立人了解林肯思想，認為這是人類的希望。從這個演講中我慢慢地改變了我的思想，無產階級革命如何來控制真的是個問題。我的政治觀念很簡單，我大概知道一個孫中山和他的三民主義就一生受用了。所以我寫這首《衣鉢》，後來我才發現它真正地表達我的人道主義觀念。很多人讀了我的這首詩都熱淚盈眶，大受感動。當然聽不進這首詩的人也有，他們一聽孫中山就頭疼。寫詩的人不去計較這個，因為你是用你的真感情在寫。

所以你問這個問題，我很高興。現在是建國一百週年，我們和大陸的關係非常複雜，我了解所謂的馬克思主義思想，了解列寧思想，了解黑格爾的鬥爭方式，今天中共的領袖有一種責任感要把兩岸統一起來，可能是不擇手段，那和平就又沒有了。我是真心地覺得台灣需要和平，制度的和平，這個和平要可以永續下去，而不是暫時的停火協定。馬英九說「不獨不統不武」，我說「要獨要統要武」，這個「獨」是一個中國，它是一個高度文明的中心而不是一個國號，是一個和平的基礎。這個基礎上兩地可以統和。而「武」，止戈為武，守望相助，個人發展自己的力量，到最後互相不衝突。

這本書我講到的就是這個東西，雖然很多人看不到，嫌我太囉嗦，但是我還是很高興有生之年我能提出這個東西，引起別人的注意。謝謝。

主持：鄭老師剛剛講到了文明和少年的關係，世人眼中的未來中國的想像，美和倫理的關係，諸如此類。對於之前兩位老師談過的，葉老師有甚麼回應？

慢詩 vs 快散文

葉輝：我是有回應。我想起我中學時候的一個老師，他告訴我甚麼是詩，他說：「若有人兮——山——之——阿——被薜荔——兮——帶——女蘿——既含睇兮——又宜笑——子慕予兮——善——窈窕——」他說，這是詩。然後他又和我說：「涼——風——有——信——，秋月——無——邊——」這就是歌。詩和歌都可以唱的。後



來我看電視劇，歌變成了「涼！風！有信！秋！月！無邊！」（笑）把一首歌變成了散文，因為我們生活的世界是散文的世界。世界的散文，我們以為節奏加強了它就變成歌了，但其實縮短了躍動的時間。加快了節奏就好像我們搭地鐵，乘扶手電梯時還要跑步。那個扶手電梯一路在動有人還要跑，這就是散文的世界，世界的散文。如果我們以為加快了節奏就是詩的話，恰恰相反。「涼！風！有信！秋！月！無邊！」（笑）

主持：葉輝老師的回應很特殊。他提到了資本主義和散文化的關係，一定程度上也回應了聲響格式和詩歌的必不可少的關係，和工業化的資本主義社會裏追求高效率的生活和詩化的生活之間的巨大矛盾。下面時間留給第二個問題。

聽眾（乙）：現在中國大陸有一種看法說隱喻是一樣物體的二次命名。而中國的詩發展到了現在，隱喻的成份已經被使用得太重了，我們需要剝落一些隱喻，讓詩和現在的生活更好地結合在一起。不知道兩位老師對這個問題怎麼看？

另外，有人說鄭愁予老師的詩風在你脫離了原本的母語環境之後有了改變，而當下大陸和香港的語言使用都有不規範和濫用的問題。所以我想問一下各位老師語言環境對詩的寫作有甚麼影響？

葉輝：我們一般研究文化也好語言也好只說東方西方。但是最近幾年有一個新的概念出現叫「南方」。這個南，就是不東不西，它不屬於東方和西方文化的任何一邊，遠離了東西的爭鬥。「南」在中原的概念裏就是蠻。中國的西邊是戎，東邊是夷，北邊是狄，四邊都是外族。我希望從大陸來的同學去好好想想東南西北是甚麼意思，為甚麼都不是人，而是野獸。是，南方人是野獸。當那些藝評家罵畢卡索他們是野獸派的時候，畢卡索說「是！我們就是野獸派，因為我們的思維和你們的不一樣。」現在野獸派已經成為一個沒有貶義的詞。我就是野獸派。

主持：剛剛這個同學講的其實是一種大陸 90 年代開始的論調，認為詩歌應該回歸生活變得口語化，以前的詩歌有太多的隱喻，應該消除隱喻。關於這個問題焦老師你怎麼看？

詩化的妙用

焦桐：隱喻是比喻的一種，好像英文中講的「as like as」，隱喻是把本體變不見了，是一種暗喻。比如說「桃花孤零零地隨着流水飄走了」。那個桃花就是被比喻的，本體不見了。我很贊成愁予老師剛剛提到的大眾化的和平的架構，但是我不能很肉麻地說我完全贊成。詩常常有這樣一種要求，要求我們用另外一種手段去呈現。三年前我去新疆玩，然後被招待去統戰部。統戰部通常講甚麼話你們知道嗎？「兩岸是兄弟之邦」啊甚麼甚麼的。可是我即使同意我也不能肉麻兮兮地說「是」。我就換了另外一種修辭，我和一個官員講「你說是兩岸是兄弟我贊同，不過誰是老大要搞清楚！（笑）中華民國是 1911 年出生的，中國人民共和國是 1949 年出身的，民國足足大 38 歲，是長輩。第二個我們來比領土，中華人民共和國的形狀像一隻老母雞，沒有外蒙古。但是台灣的領土包括了外蒙古，我們畫的地圖都是這樣，是一個秋海棠。讀餘光中的詩就知道，他說他洗澡的時候發現左胸口有一個胎記，像秋海棠一樣。這樣的隱喻其實已經有點過度，快要變成明喻了。可是你可以知道台灣領土比較大。不能說兒子長大了力氣比較大就要打老子。所以長幼有序，誰是老大要搞清楚，才能談兄弟之誼。

這就是隱喻的作用。有的時候太過沉重的東西我們要用比較好玩的，比較三八的，比較粗野的手段去修飾和淡化沉重感。之前我太太過世，對我來說是一段特別恐怖的記憶，一個陪伴了我 33 年的女人在我的懷抱裏咽下最後一口氣。我把她推到祈禱室去，瞻仰最後的遺容。我在那裏很自然地沒有想到去被那些祈禱文，而是不知道為甚麼用了一種修辭的策略——我不曉得怎麼一個極度悲傷的人

腦子裏還有策略——我的禱告是這樣的：去他媽的死神，你可以奪走我的妻，但是你奪不走我的記憶。謝謝。

主持：鄭老師剛剛有一個問題和您是直接相關的，說大陸有批評家說您的詩風有一些變化，有一些斷裂。您是怎麼看的？

從遊世到濟世

鄭愁予：以前做講座都是講別人，後來有一次主辦方說「鄭老師你講講你自己吧！不要老講別人。」我覺得也對，就開始看自己的作品。我發現自幼我的詩裏就有一種佛家的「無常觀」。所以別人叫我浪子詩人啊遊俠仁俠原來都是因為我的無常觀。到了中年以後我就想改變這個，不要太強烈地表現灰色。因為有一個讀者，她是女科學家，在南極做研究一呆幾個月，陪伴她的就是鄭愁予詩集。南極冰天雪地，她就在我的詩裏找安慰。她讀到我的詩裏談死亡談得好輕鬆，她說我完全不懂死亡的意義，所以以後再也不讀我的詩了。這些生命的無常詩人怎麼處理它？讀李白的詩。李白喝了酒就說「欲消千古愁」，「千古」就是說你活不長，說的很輕鬆。但詩人知道時間的消亡，對此很敏感，最後變得輕鬆那是詩的方式。

這個女科學家給了我一個啟示。我開始的時候直截了當講生命的消亡，後來我就用一些快樂的，心中存着希望的方式寫。所以我開始的時候是「遊世詩」，是浪子的方式，後來變成「濟世詩」。我寫詩的內涵強調對生命的鼓勵，對美的享受，所以詩風就改變了。將來我還會改回去。有人就跟我說我的詩以前都是白話，比較好懂。之後加入了文言的元素在裏面，詩的節奏型就差了點。文言不是我的目的，我的詩本身有個目的，就是為了產生張力，從而產生詩的節奏感。而「濟世」本來就免不了有一種說教的味道。

所以我重視的作品有兩本，一本是《夢土上》，是游世的代表詩，另外就是《和平的衣鉢》，是濟世的代表詩。

聽眾（丙）：我知道葉輝老師不但寫詩，還有涉及其他很多範圍和創作。不同的創作需要不同的情緒。我想請問葉輝老師怎麼可以做到不同的狀態之間情緒的調整以及技巧的轉換？

關於語言的爭論

葉輝：其實這個問題有一次我和兩個友人一起談到過。我們三個都有一個共同點，都是報人。我們白天看副刊，到黃昏去看國際電訊，到了九點十點以後看明天報紙的香港新聞。其實從前報紙並不是像我們現在看的，A Section, B Section, 很多不同的 section。從前出紙三大張的都叫大報，沒有這麼多 section，一疊兩到三張紙就要包括很多內容：馬經、娛樂、國際新聞等等。我做了幾十年這樣的報紙，我已經習慣了這邊的半腦想着今天副刊的稿子，那邊的半腦想着今天晚上的頭條。焦桐也做報紙，但是他們台灣的報紙可能和我們香港的不一樣。在90年代香港的報紙從兩毛錢漲到七塊錢。這個過程裏報紙的內容越來越多。但是我自己看報紙會感覺裏面的內容和以前出紙三張的報紙相比單薄了很多。

聽眾（丙）：還有一個語言的問題。葉先生在想問題的時候可能是用廣東話想，之後寫出來要轉化成書面語言，這個過程你是怎麼處理的？

葉輝：

習慣而已。比方說最近我在想一個詞，廣東話裏我們說「承傳」，大陸和台灣叫「傳承」。兩個詞有甚麼關係呢？我並不是要為廣東話說話，而是從語言來想。傳承，我傳，你承，兩個人。承傳，上面有一個人傳給你，你要傳下去，三個人。兩代和三代，這並不是廣東話不講理，粵語裏、閩南語保留有很多宋以前的古漢語。所以千萬不要以為粵語是一種低等的語言。寫作的時候你希望用甚麼語

言這不是大問題。我們能接受中國大陸的作家賈平凹在文中用秦腔的語言，我們能接受楚地的作家的楚文化，山東的魯文化，把他們的方言放進書寫中，我們並不覺得這是低等的，為甚麼粵語變成了一種低等的語言？我覺得語言不分高等的、低等的，有用的、沒用的。我們要看如何將鮮活的語言放進我們的書寫的語言裏面，但是如果完全用方言來書寫就限制了讀者的數量，這是我自己的考慮。

聽眾（丁）：之前焦桐老師說過他寫詩有把自己關在一間屋子裏的習慣。兩位老師在剛開始寫詩的時候是想到了甚麼？是一個美麗的意象或者是一段句子？之後又修改又定稿，之間的過程可不可以和我們分享一下？

情感何來

焦桐：我寫詩首先需要一點靈感，這個靈感可能是一句句子忽然跑出來，然後慢慢發展出一首詩。當我變成一個糟老頭以後我寫詩的習慣有一點改變，我已經不能滿足於為了情感去寫一首詞。我慢慢地用老頭子的思維，把一本詩集當做一首詩來處理。譬如說我懷念一個人，我可能不會用一首詩，而是用一整本詩集來懷念她。我覺得台灣的水果很好吃，我想歌頌它，可是水果那麼多種怎麼辦，於是我就會講夠一整本詩集喜歡的水果全部都有。至於怎麼去歌頌，那是另外一個層面的技術問題。

回到最開始的問題，我覺得詩還是得從情感去談它。詩和其他的文類最大的不一樣，恐怕也是情感。從《詩經》開始算最吸引我的詩往往是那些情詩。而情感不一定是愛情，也可以是對家國的情感，像《和平的衣鉢》。我們講小說是編織情節，戲劇是鋪排意志和環境的衝突，報告文學像一個偵探在調查社會的事實和真相，而雜文評論比較像一個醫生在看這個社會有甚麼弊病。詩比較像一個情人，詩和情人之間的距離是最短的。如果一個詩人一生沒有寫過

一整本情詩的話，我想這個詩人一定很值得我們同情。比如說徐志摩，徐志摩從來就沒想過他要當一個詩人，他去英國讀書學的是散文。他是因為在那裏碰見了林徽因。愛情的追求和愛情的失望把他變成了一個詩人。詩人往往都是這樣來的：一個陷入情網的人隨便被一片落葉打到頭都會有感觸，不小心被一片月光照到了都會覺得心率不整。所以我鼓勵那些年輕的朋友，當你有了那些 passion，你的情感出現的時候，不要迴避，也不要讓它悄悄地從你的思維裏溜走，它們極有可能成為動人的作品，比如《錯誤》，比如《賦別》。

鄭愁予：我寫詩很久，讀詩更久，交往的詩人也很多。我發現每個人寫詩的過程有的地方相同，也有很多不同。有人有很好的筆記簿，記錄自己想到的或是閱讀時看到的好句，這就是一本很好的參考書。有的人完全靠自己的潛意識，許多事情發生當時是記住了，但是如果用理性去想可能想不出來，到了寫詩的時候想一個意象、一個語詞的時候它會跳出來幫助你。這就有點像讀書破萬卷，下筆如有神。這也可以叫做靈感，但其實是潛意識在幫助你寫作。所以



許多詩成了，當時卻沒有想要寫這樣的詩，而有的時候想寫一首詩，寫着寫着就寫不下去了，半途中腦袋裏跳出另一個主題，結果後想到的詩反而先寫好。當然，這也是受到佛洛德的解析的影響，認為潛意識像許多酵素在你的身體裏，說明你組織一首詩。所以古典詩中有一種叫即興詩，很有名。比如陳子昂的《登幽州台歌》，就是即興詩。他是武則天最喜歡的文人幕僚，他總想做大將軍但是沒機會，有一次登幽州台就突然情感出來了，「前不見古人，後不見來者」成了千古絕唱。他當時並沒有說我要去登幽州台，然後在台上寫這麼首詩，但他的潛意識裏有成就一番事業的願望。

我個人在創作的時候也靠很多的潛意識。比如《錯誤》，是由我逃難的潛意識寫成的。我第一次逃難從南京逃到山東台兒莊我二伯父家，一路上有許多的感受，比如住黑店的經歷，全部到了潛意識裏。我第一次逃難的時候經過一個小鎮，聽到達達的馬蹄和車輪的聲音，是馬拖着一個炮車在往前跑，我就記住了，當時小時候印象非常深刻，後來都忘了。後來第二次逃難又到了一個小城，又看到一些相似的情景，忽然以前的記憶被喚醒，《錯誤》這首詩的意象就是從這裏來的，並不是我真的騎了一匹馬。我的經驗很多是從客觀的經歷來的，變成了我主觀的潛意識。

所以建議年輕人日常生活的細節要豐富一點。甚麼叫豐富一點？你去聽一個音樂會，你就好好地享受這個音樂會，許多敏感的地方你享受你就會不知不覺地記住。你看個畫展，看個戲劇，吃個美食，喝點酒，這些個經驗你都存進來，到時候你自然而然就有很豐富的東西可以寫。至於要不要一個筆記本呢？詩人分兩種，一種是懶詩人，一種是勤的，勤的呢，就是有筆記本的；懶的呢，就是靠潛意識的。

主持：看來鄭老師把自己歸類為懶詩人。

鄭愁予：是。我是標準的懶詩人。（笑）