

# 東方抒情美感數位詩學

## Oriental Lyric & Esthetic Digital Poetics

須文蔚

Wen-Wei SHIU

國立東華大學中國語文學系副教授

### 後現代狀況中的抒情美感

從上個世紀九十年代開始，「全球化」的論述鋪天蓋地而來，現代詩人面對更加現代化的社會與文化環境，也面臨跨國經濟的商業浪潮的衝擊（周瓚，2002：266）。加上整體文學評論環境的快速西化，畢竟西方國家不僅贏得了政治、經濟與文化的競爭優勢，也佔有了幻想的符碼（周蕾，1995：12）。詩人置身於無可遁逃的文化際遇中，在選擇漢字書寫現代詩或是數位詩的同時，雖然已經無從回歸古典文學的語境，但也不至於純然屈從在西方美學主張下，亦步亦趨地創作。

然而，在後現代美學的衝擊下，當代詩學評論幾乎一面倒地以西方為中心，就本地創作進行單一標準地「體檢」，簡政珍（2004：156）就直陳：

目前後現代詩的討論，大都把焦點集中在醒目的外表形式。這些詩毫無疑問也是「後現代主義」的一部分。但是假如以這樣的詩作當作論述重點甚至是終極目標，而假如批評家又理所當然認為後現代詩沒有意義，這時批評家所謂的批評充其量只是拿一支教學桿子，指著這些詩，告訴讀者說：「看，這就是後現代詩」。無意義可談，無思想深度可探討。

因此，絕大多數從八十年中葉以降的後現代詩學論述，多在翻譯西方後現代詩學理論的特徵，進而進行與本地詩創作的比較，鮮少深入現代詩作品的脈絡、意義加以討論<sup>1</sup>。事實上，在數位詩的評論上，論者多援引後現代美學加以應對，但也多半停留在特徵與形式的討論（須文蔚，1998b；游喚，1999；李順興，2000a；李順興，2001b；白靈，2004：248）。

追根究柢，本地詩學論述以西方為主體，反而將漢字創作視為「他者」的狀況，本來就是全球化架構下極易生成的文化現象。奚密（1998）就指出：

現代漢詩只是歐美原本的模仿，因此註定了永遠落後一步呢？還是，它傾向於某些外來影響因為他們呼應內在對改變的要求，回答類似的問題，解決類似的難題？換言之，現代漢詩只是西方帝國主義文化的被動接受者呢，還是自我轉化的能動者？這些年來我始終堅持是後者。

採取類似觀點者如廖咸浩（1996：444）也指出，在台灣後現代詩書寫中，諸如電腦詩、科幻詩等類型作品都屬國際化傾向較濃者，此一國際取向表面上有迎向西方思維的表現，實際上也自本土／鄉土聚焦或「畛域化」（territorialization）取向逃逸的意味。足證在後現代詩與數位詩的架構下，創作者其實面對的是一個多重視野的環境。

如果依照簡政珍（2004：148-151）歸納整理西方主要後現代詩學理論後，所得結論，後現代詩理論具有雙重性或是雙重視野，意指所有的符徵以及文字事件不是純然的偶發的事件，或是沒有輕重的遊戲。評論者必須體會，後現代詩同時進行批判兼而自我反思；同時論述政治也進行個人自省辯證；同時從事模仿又揶揄；既強調未定性但又不等同於虛無主義。因此，評論者必須精於如何在文字裡的空隙與斷層裡看到播散的自我，在嬉戲中感受到嚴肅，在表現的無意義中體現意義。因而，簡政珍建構出一套具有「雙重視野」的評論體系。

評論者從「雙重視野」的理論入手，重新解讀詩作，固然可以更有效地從結構、意象與嬉戲中，考察空隙中的美學、流動的意義與嬉戲中的深意。但在數位詩創作的領域內，「雙重視野」的評論體系尚不足以說明下列兩個層次的問題：其一，在形式上，數位詩創作具有尋求「跨媒體互文」的前衛性格；其二，創作者與傳統互文過程中，涵化於抒情傳統的語言、結構、抒情言志與追求和諧的創作理念。

如果進一步觀察孕育在九〇年代後現代美學中的數位詩，對於後現代式的「挪用」、「拼貼」、「嬉戲」均不陌生，特別是運用新技法、新軟體、新媒材等表現方式上，用西方的術語，強調解構策略，政治 POP 和藝術遊戲，也更為呈現個性化、邊緣化的風格。誠如王岳川（2001：298）指出，當代中國藝術中出現了後現代「耗盡」式的虛無感，一種玩世不恭中的深切的憤世嫉俗，一種標新（西方）立異（東方）中的「後殖民式」的無可奈何。如是的觀察似乎完全抹殺了後現代的積極面，後現代不是單純的好玩或謾罵，同時背負著龐大的使命感，只是不再以沉重的形式展現其政治企圖心與顛覆力，而作者關注的政治是宏觀層面（macro-level）的政治（廖咸浩，1996）。無論是無可奈何或是政治言說，上述的文學批評形式，缺漏了一個重要的面向，就是透過尋找前衛藝術、後現代詩以及數位詩中的抒情聲音。以下本文試著從以當代數位詩中明顯具有「與古典文學、圖像互文」的作品為例，藉由「抒情式評論」，分析數位詩作者意圖展現語言與結構中隱藏的抒情聲音，抒情言志的關懷，以及追求和諧與形上境界的努力。

### 數位詩語言與結構中隱藏的抒情聲音

數位詩作品在語言與結構上，由於整合了多媒體，因此更能透過數位質感的語言，追求簡潔、意在言外的形象或聲音，表達出抒情的聲音。由於在跨媒體互文以及後現代美學的影響，許多數位詩揉合了新科技語言、



數位範例一：〈面對古人〉

無論是無可奈何或是政治言說，上述的文學批評形式，缺漏了一個重要的面向，就是透過尋找前衛藝術、後現代詩以及數位詩中的抒情聲音。以下本文試著從以當代數位詩中明顯具有「與古典文學、圖像互文」的作品為例，藉由「抒情式評論」，分析數位詩作者意圖展現語言與結構中隱藏的抒情聲音，抒情言志的關懷，以及追求和諧與形上境界的努力。

### 數位詩語言與結構中隱藏的抒情聲音

數位詩作品在語言與結構上，由於整合了多媒體，因此更能透過數位質感的語言，追求簡潔、意在言外的形象或聲音，表達出抒情的聲音。由於在跨媒體互文以及後現代美學的影響，許多數位詩揉合了新科技語言、語言詩和觀念藝術的元素，因此往往顯露出並非全然的否定或是全然的肯定，這種以多重態度面對現存社會的真實與虛假，詮釋上要以「雙重視野」，剖析其中拒絕二元對立的狹意性反諷，揉雜喜劇、悲情、客觀模式的內涵（Bernstein, 1990：243），本屬不易，更要從簡單、片斷乃至於一瞬而過的動畫中，找尋抒情聲音，當然更為不易。

在著名的「妙繆廟」網站中，澀柿子與響葫蘆一系列的前衛創作中，許多與古典文學、圖像互文的作品，在語言與結構層面最具抒情聲響。

以澀柿子的〈Word Rave〉為例，作者拼貼瘦金體的書法在色塊上，分別是「到黃梅」、「風正微」、「丹」、「清夏」、「綠枝」、「寂寞」、「碧」等詞彙，然後以動畫的方式，以極快的速度隨機呈現這些詞彙，從色澤與結構上整體觀之，作品呈現出春末夏初的豔紅碧綠，而其中除了穿插了「寂寞」一詞外，其他詞彙俱為象徵。對照宋徽宗〈詩帖〉：

穠芳依翠萼，煥爛一庭中。零露露如醉，殘霞照似融。  
丹青難下筆，造化獨留功。舞蝶迷香徑，翩翩逐晚風。

其中難掩的濃豔與浪漫，在破碎與重行融合的數位詩作中，澀柿子反倒想要描摹是徽宗真跡中所望不見做為階下囚的晚景寂寥。而較律詩更為精簡的情景交融方式，在〈Word Rave〉中，追尋的是更快速，更能電光火石間產生感人的力道，帶給讀者的是和古典詩相似的美感經驗。同一個系列的〈字Rave 1934〉，澀柿子則以 30 年代上海出版的雜誌為素材，佐以節奏強烈的電子音樂，把 1934 年語境中反覆出現的「現代」、「今天」、「忠實」，拼貼出一種離奇的「現代感」，或許作者想說，所有的「現代」都將成為歷史，所有忠誠的誓言在時間長河的脈動中都有如刻舟求劍吧。

而響葫蘆的〈面對古人〉以數位融合的跨媒體互文能力，將圖象置入詩中，又能巧妙地帶出深刻的抒情言志意涵。在〈面對古人〉這個作品中，作者以簡潔的三張古人畫像，分別是韓儒人（乾隆七年—乾隆四十六年）、江舜夫（明景泰四年—弘治十七年）、薛承基（清嘉慶年間），以及三個評價性的字詞「無」、「散」與「闕」，覆蓋在三人的臉上，響葫蘆自述的創作理念謂：

我們對「古人」的概念基本上全是抽象的，是一種完全透過文字得出的想像綜合。然而古人也是有血有肉，有鼻有臉的。對於古人（即歷史），我們一直過分的抽象化。其實，即使當時沒有攝影術，即使古人寫真大量失傳，但古代一直有人像、肖像等大量的圖像資料傳世。此詩強迫讀者作跨空更跨時地凝視古人，更是一種時代錯亂的雙向互視。而這種疣瘕畢現地強調具象性、身體性，也反映出作者長年來對於具象詩真正本質的一貫理



數位範例二：〈立秋前一日覽鏡〉

念；即，具象詩絕非文字排列、文字把戲，它的最深層本質為詩與字的偶像 / 聖像 (iconicity) ？

顯然，作者不但有擴大具象詩體類的企圖，更挑戰讀者閱讀古典，卻經常忽略抒情聲音總是一個「再現」的過程，原本的美感經驗並非透過逼視原始的「景物」而得，帶出多重閱讀與經驗的可能性。透過〈面對古人〉知性的推理過程，回到文化中國的辯證中，作者也透過讀者閱讀當下圖像的變動，提出歷史多有抽象、想像與虛構之處。

### 數位詩與古典互文中的抒情言志

後從八〇年代開始，本地後現代詩中，不乏關心政治文化的作品，無論是林耀德膾炙人口的〈交通問題〉、〈二二八〉、〈鋁罐的身世〉等，或是向陽的〈發現台灣〉，陳克華的情色詩系列等，若從「抒情言志」的評論方法解析，都有針砭政治與社會的意涵。在數位詩中，以姚大鈞〈多聲部絕句〉和蘇紹連的〈八陣圖〉為例，都與古典文學的文本有互文性，更透過前衛音樂的添加以及遊戲界面的設計，共構出新的「抒情言志」聲音。

在〈多聲部絕句〉中，姚大鈞以李益<sup>2</sup>的〈立秋前一日覽鏡〉為本，原詩為：

萬事銷身外， 生涯在鏡中。  
惟將兩鬢雪， 明日對秋風。

這首詩是悲秋之作，深含身世之慨和遊歷大江南北的體驗。在立秋前一日，詩人以敏銳的心志不僅體察到年華消逝的實況，更感悟到萬物凋零的必然，用更超脫的心態走出鏡子的框限，面對肅殺的秋風。原詩中以「鏡中」、「兩鬢雪」、「對秋風」這些具體形象以實喻虛，具體呈現作者從自覺、蒼涼、悲哀而淡漠的情感轉折，把一生辛酸於身外的情意道盡。如果考究其中的「美感經驗」來源，幾乎全為視覺或觸覺（溫度），響葫蘆則大量加入了「聽覺」的元素，在二十字的詩文中，埋設了二十個來自中國各地南腔北調的話語片段，讀者可用滑鼠點擊各字，經驗李益詩中原本沒有的「萬事」的聲響，而對喜歡大膽冒險的讀者來說，此詩同時亦可當作一個具有無限聲部的聲音採樣器 (sampler)，可以滑鼠按鈕盡情地高速耍玩，就會造成「生涯在鏡中」的紛擾樂聲。作者表示：

詩本是最能讓理念自由奔走的藝術形式，而過長的文字傳統似乎讓詩在字句之後的意象空間逐漸僵死。這個作品中的每個字後可以打開另一空間。而那個人間百態的世界與原詩字句之間的關連可說是在有無之間。而在實體層面上，具象音樂美學中的「聲音物件」概念在此與詩中漢字的具象物件性及抽象指事性既相結合，又相矛盾，是作者個人激進具象美學的另一反映。

這個作品在數位詩的體類上，又有整合當代前衛音樂的超越意義，同時作者深刻體會出「興」的抒情意涵，畢竟物與物之間聯繫，聲音會比圖像意義來得更直接、迅速和緊密，詩經「興」的模式裡，聲調的作用很大，聲符的效果，可以傳達比物之意符更深微細緻的意義（翁文嫻，1994），加以「唐人詩譜入樂者，初、盛王維為多；中、晚李益、白居易為多。」（明·胡震亨《唐音癸笈》卷二十六）將李益的詩以前衛音樂的方式呈現，表面上是超越文字意涵，追求直闖感情的聲響，看似「無意義」，但實際上，各種聲音卻也還原出詩中

同樣以唐詩為底稿的〈八陣圖〉，蘇紹連以「詩擺陣勢時設下圈套，找誰的名詩來破解」為創作理念，要讀者在杜甫的名詩〈八陣圖〉上點選與戲耍，拼湊出另一首題〈遺恨〉的詩，全文如下：

誰和誰和誰相互鼎立？  
皆是我的詩我的夢！  
詩擺陣式詩設下圈套，  
找誰的詩名來破解？  
我身體中血液奔流不止，  
內外器官如巍巍巨石。  
為什麼詩沒有完成，  
就將詩止血包紮？

整個遊戲的過程，杜甫的詩句旋轉錯置宛如一個迷障，而內在的抒情聲音，在解開「圈套」時，同時出現〈遺恨〉這首「以詩論詩」的作品。蘇紹連在詩中，不僅激烈地將自身器官幻化為「巍巍巨石」，意欲排設在歷史（虛構的小說？）現場，同時質問杜甫「遺恨失吞吳」所下的斷言過快，也讓後人對於孔明的價值判斷取決於戰爭的勝負而已。蘇紹連顯然不願意以「成敗論英雄」，不輕易將「詩止血包紮」的想法：一方面，留下更多意在言外的歷史評價；二方面，更貼合大眾對於孔明的讚嘆與情感。

### 數位詩追求和諧與形上境界的努力

如果套用張淑香的說法，〈蘭亭集序〉敷演出貫穿時空的共存意識，那麼數位詩中，也有掌握了跨媒體互文特性，期望能探究心與物和諧的作品。

黃心健應當是目前最能掌握數位媒體多樣性的作者，他所設計與創作的〈心之鯉〉，電腦構圖而成的文字詩句鯉魚，藉由投影飼養於展示場地的牆上，緩緩遊動，觀賞者可用影子遮斷鯉魚的游動路徑，鯉魚會自動地轉向，閱讀的過程必須以身體配合動畫動作，方能感受到「心之鯉」的游動。

在形式結構上，整個作品完全由「心」構成，黃心健表現出文字符號矛盾的面向：一方面，人必須透過語言文字與符號相互溝通，而符號文字使人類得以互相瞭解與合作；另一方面，外在的世界，雖說由語言與符號所建構與改變，但相對於內心世界的隱晦與神秘的，文字卻往往無從充分展現出真實的意涵。在沒有其他更為可靠與有效探求真意的媒介出現之前，文字畢竟是唯一可以探索內心世界的工具，作者表示：

這件作品，呈現的是抽象符號遊動、影響與佔據的「外」，是人們可以互相看見，互相觸碰與互相瞭解的，而觀賞者影子所形成的「內」，是隱藏的，晦暗不明的。當陰影膨脹，「心之鯉」就會被逼迫到角落，而當陰影離去，「心之鯉」又開始優游自在的遊動；內與外的交界，透過「心之鯉」來呈現。

黃心健顯然想透過身體、文字與心的觸碰、舞動與翻轉的複雜關係，彰顯出如何從內心將自身想法引導出來的「道」，如是詩作，自有安頓群體或個人心靈的積極作用。

另一組值得討論的作品，則為姚大鈞的〈華藏香水海〉、〈京都龍安寺枯山水對坐 — 贈恆實法師〉、〈虛井〉以及〈蓮悟？蓮霧？蓮舞？蓮悟〉等系列佛教數位詩。無論是〈京都龍安寺枯山水對坐 — 贈恆實法師〉，沒有動用任何文字，僅以變幻的色塊，澄淨地闡釋靜坐冥想間的思維變幻當下，用以比興的心、物關係，生動地不落言詮，把禪宗「不立文字」<sup>3</sup>的觀念落實。或是〈蓮悟？蓮霧？蓮舞？蓮悟〉中，動用多媒體的動畫與音樂，把密教曼荼羅的手印轉化為動畫，並配上東方冥想音樂，希望透過蓮花般的手印變換，考驗讀者是否藉由閱聽悟道。作者把數位詩的境界，通往形上世界的和諧觀念中，可謂另類的共感與抒情聲音。



數位範例三：〈八陣圖〉



數位範例四：〈心之鯉〉

## 結論

本土文化資訊漸趨弱勢，在美國、日本等國挾其經濟優勢，鼓吹國際化、現代化與自由化的風潮下，業已引起反動的檢討。不過，維繫文學主體性的論述與作法，未必要以與科技對立、獨尊本土性或是崇尚傳統文化等單面向的方式達成。

本文以互文性與抒情傳統理論解讀華語數位詩，分析在數位漢字創作中美學觀點衝突與調和之道。可以發現，數位詩創作雖然從「跨媒體互文」的方式，開創出新的文學體類，但並非一種漠視或貶抑漢字美學的「文學革命」。在後現代語境中，雖然數位詩創作者已經無從回歸古典文學的語境，但也不至於只是西方帝國主義文化的被動接受者，詩人在數位的拼貼、諧擬、解構與嬉戲當中，透過抒情傳統的涵養，成功地自我轉化成爲能動者，從事集體性的身分反抗。

期待藉由「抒情式評論」分析數位詩，既然已經充分顯現出，數位詩作者意圖展現語言與結構中隱藏的抒情聲音，抒情言志的關懷以及追求和諧與形上境界的努力，那麼台灣後現代或後殖民的文學風景，應當有更爲深刻與多樣的內涵。

## ■ 注釋

- 1 簡政珍羅列出，從羅青（1986）的〈七〇年代新詩與後現代主義的關係〉以及〈總序·後現代狀況出現了〉開始，經由張漢良於1988年在爾雅出版《七十年詩選》的提倡，廖咸浩在1996年及1998年分別發表的〈離散與聚集之間——八〇年代後現代詩與本土詩〉與〈悲喜未若世紀末——九〇年代的台灣後現代詩〉的論述，以及蔡源煌和鍾明德的論說，再到孟樊一連串有關後現代的著述，大致所呈顯的是單方面的平面觀察。此一分析揭顯了台灣後現代詩學的實際風貌，殊值參考。
- 2 李益（748-829），唐代詩人。字君虞，隴西姑臧（今甘肅武威）人。大曆四年（769）登進士第。建中四年（783）登書判拔萃科。因仕途失意，客游燕趙。貞元十三年（797）任幽州節度使劉濟從事，獻詩有「感恩知有地，不上望京樓」（《獻劉濟》）之句。貞元十六年南遊揚州等地，寫了一些描繪江南風光的優美詩篇。元和後入朝，歷任秘書少監、集賢學士、右散騎常侍、太子賓客、左散騎常侍，大和元年（827）以禮部尚書致仕。李益是中唐邊塞詩的代表詩人，他擅長絕句，尤工七絕。今存《李益集》2卷，輯入宋龔《唐百家詩》和黃真嘗《唐二十六家詩》；《李君虞詩集》2卷，輯入《唐詩百名家全集》。《二酉堂叢書》本《李尚書詩集》1卷。事蹟見《新唐書》本傳、《唐才子傳》。卞孝萱撰《李益年譜稿》，載《中華文史論叢》1979年第2輯；譚優學撰《李益行年考》，見《唐詩人行年考》。
- 3 禪宗典籍中有關破名相、破執著、「涅槃妙心，實相無相，微妙法門，不立文字，教外別傳」等觀點可參見。