

「新主義」的詩風沿變——以海門·希列斯(Jaime Siles)詩作為例

陳正芳

那日，回南部鄉下，赫然發現一個來自瑞士的小包裹。原來是久已遺忘的詩人海門·希列斯的新作。希列斯是崛起於七〇年代西班牙新主義的詩人，他的作品曾以多國文字譯出，由於持續的創作，使他在當今西班牙語詩壇佔有一席之地。認識詩人緣起於碩士論文的撰寫，透過論文指導教授狄安國(Angel Díaz Arena)的引薦，不僅使我進入希列斯詩作的研究，也開始和詩人通信。詩人在百忙中寄給我他的出版目錄及新作，並與我談論他的詩觀，幾次的魚雁往返，論文完成了，希列斯的詩作竟也被束之高閣。而今，想著詩人沒忘了我，我倒把他給忘了。《笠》詩刊將以專輯引介西班牙的現代詩，提醒了我這個難得的機會，真是該把他介紹給國人呢！

一、前言

「新主義」(novísimo)是西班牙七〇年代的一種文學潮流。這個名詞首見於義大利的文學界，義大利文為 I Novisismi，意指「最新」(muy nuevo)、或「最近」(lo último)，當然此間猶有意義上的矛盾，因為所有最新之物，在明天就轉為舊了。姑且不論這話語背後的衝突，西班牙文學界的援引，仍是取其「最新」的概念。在西班牙使用的先驅人物當推卡斯堤耶(José María Castellet)，他在一九六七年出版一本新詩合集，定名為《九位西班牙新主義詩人》(*Nueve Novísimos poetas españoles*)¹。隨後，貝列達(Rosa María Pereda)和莫拉爾 (Concepción García del Moral)以「年輕的西班牙詩」(Joven poesía española)以及愛蓮娜·諾梭(Elena de Jongh Rossel)以「西班牙最新之詩」(Poesía última española)來歸納這個階段的詩潮。不論這幾位論者如何詮釋，都具呈這股在西班牙七〇年代左右崛起的詩風，充滿「新」的風格。如是之故，人們便很難將之賦予任何標籤。回顧「新主義」初起之時，的確遭受過詩人的否定與排斥。由於彼此詩作風格迥異，詩人們一概否認他們是這個派別的成員，有趣的是，正因為「新主義」強調個別性，詩人們的拒絕編號反而更貼近這個流派的風格。

根據卡斯堤耶的歸類，「新主義」的詩人皆生於西班牙內戰之後，他們是在消費型的社會場域中開始創作，並且對詩萌生新的感受。因此，藉由詩創作的質素，我們還可以擴充卡斯堤耶的詩人名單²，而加入柯林納斯(Antonio Colinas)、希列斯(Jaime Siles)、畢耶那 (Luis Antonio de Villena)、哈博爾(José Luis Jover)、

¹ 詩集中所列詩人為：María Vázquez Montalbán, Martínez Sarrión, José María Álvarez, Félix de Azúa, Pedro Gimferrer, Vicente Molina-Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero。

² 這些詩人的「新主義」詩作各是：柯林納斯的《塔吉尼亞之墓》(*Sepulcro en Tarquinia*, 1975)、《星盤》(*Astrolabio*, 1979)；希列斯的《光之創世紀》(*Génesis de la luz*, 1969)、《法則》(*Canon*, 1974)、《寓言》(*Alegoría*, 1977)；畢耶那的《逃離冬季》(*Huir del invierno*, 1981)；哈博爾的《記憶》(*Memoria*, 1978)和《風景》(*Paisaje*, 1981)；塔列司的《下一幕，褻瀆神明》(*Otra escena, Profanación*, 1980)。

塔列司 (José Taléns)等詩人。這些詩人的詩作，均標示了這個世代以及下個世代創作的宗旨。

實際上，早在六〇年代「社會詩」(poesía social)的創作高峰，已經透顯革命的寫詩精神，換言之，上述詩歌展呈瑰麗多彩的範式，以及深化人類現實的意念。然而從現實主義的批判連結超現實主義的形式，才是七〇年代詩風轉化的靈感泉源。誠如芭蘿摩(Palomo)所言：「超現實風潮的代表詩人，是現今被評價為七〇年代詩風轉變的一支源頭，菲力克斯·葛蘭(Félix Grande)、費南德斯·莫里那(Antonio Fernández Molina)和費南多·吉農聶斯(Fernando Quiñones)都是受到影響的『新主義』詩人。」(36)

七〇年代以「新主義」開始的詩人團體，代表了強調美學形式的新詩發展。這是一個意圖對立或忽視前一代創作詩格的世代，在詩的系譜上，我們稱之為「斷層」(ruptura)。就此階段的詩作，大致可從五個面相討論其革命理念與詩風特質：

- (一) 此一詩種的創作者均極為年輕，他們不曾在一九六〇年以前出版過詩集。由於置身在大眾傳媒（如電影、電視、漫畫等）喧囂普及的社會架構下，他們的詩作呈現迥異於前行世代的詩感。此類詩感蘊含反傳統文化的思考，而呈現消費社會的現代神話，諸如影像、偵探小說、報攤文學、搖滾音樂等。
- (二) 此階段的詩人是「文化主義詩人」³(culturalistas)的追隨者，他們尋索一種不被「格式化」(formanizada)的形式。此外，他們最關切詩的語言，除了在解構邏輯論述中尋找自己的語言規則，更企圖聯合「文化主義」式的人工雕琢。
- (三) 重新發掘在《讚美詩》(Cántico)雜誌上出現的詩人團體。這些詩人⁴將他們的品味導向「唯美主義者」(esteticista)的詩詞之美。如同阿優叟(José paulino Ayuso)的評析：有關《讚美詩》團體和二七年代的唯美主義，因其華麗、頹廢、遊戲性質被重新評價。這個唯美主義一定連結著炫目耀眼的文化主義和情色主義。(29)
- (四) 經常有實驗性的創作：中斷詩句、非常理的書寫排序、標點符號略而不用、拼貼文本、諺語、廣告文案、歌詞等。
- (五) 詩是想像和語言的擠壓練習。詩人們回復語言的非理性價值，有時候還與超現實流派互通聲息。

總結「新主義」的定義，我們知道這個世代的詩人不相信詩能「改變世界」。

³ 這些追隨者的典範，亦即較具代表性的文化主義詩人有希臘詩人卡瓦費思(Cavafis, 1863-1933)，他的詩作是為古希臘詞彙（或文化）和情色辯護；艾略特(T. S. Eliot, 1888-1950)，英國美裔的詩人、評論家、劇作家，他的詩作是相當幽暗，充滿影射。

⁴ 如卡西亞·巴耶那(Pablo García Baena)、貝爾尼耳(Juan Bernier)和瑞卡多·莫里那(Ricardo Molina)。

他們嘗試艱澀的主題，即便是不感興趣的主題。他們期待詩的形式能走向新的前衛路徑，並且努力尋找新的詩作語言。在此情況下，超現實主義再次成為一些詩人的範本。我們不妨參考卡龍(José Luis Cano)的陳述，以茲結論本段落對「新主義」的探究：「『新主義』不僅是維護藝術的革新(nouveau)，也是要回復超現實主義和文化主義。他們加入自己的愛好，創作文學中的文學。」(14)

二、「新主義」的代表詩人：海門·希列斯(Jaime Siles, 1951-)

就西班牙詩壇而言，海門·希列斯(Jaime Siles) 是少數崛起於「新主義」時期，迄今仍未間斷創作的詩人。因此檢視希列斯的詩作，不僅可以一探作者歸屬於「新主義」的語言風貌，更可以藉此釐析「新主義」詩風的沿革。

希列斯出生於一九五一年四月，他的故鄉瓦倫西亞(Valencia)位於地中海沿岸，是西班牙第三大城。雖然旅居瑞士近二十年，最教他引以為榮的祖國仍是西班牙。希列斯在蒂賓根(Tübingen)和科隆(Köln)的德語大學完成學業，並取得古典語文學博士學位。先後在西班牙的薩拉曼卡(Salamanca)大學、阿卡納(Alcalá de Henares, 1980)大學和拉古那(La Laguna, 1982)大學任教，其間出版詩集《寓言》(alegoría)、《詩》(Poesía 1969-1980)以及《水的音樂》(Música de agua)，其詩作並榮獲一九八三年的評審大獎(Premio de Crítica)，同年獲聘維也納(Viena)大學榮譽教授。現任教瑞士大學。對希列斯而言，這一連串在不同大學的古典語文求學與教學經歷⁵，其重要性在於啟迪寫詩的靈感，而非加添個人履歷。

另一方面，就詩人的姓名(Jaime Siles)來看，這個名字對於希列斯的詩生命極具意義，伊立溝冶(Ramón Irigoyen Larrea)如是說：

海門(Jaime)這個名字，在聖經中常和聖地牙哥(Santiago)、約伯(Jacobo)締聯，或者說三個名字是一樣的。這些名字闡述上帝的三位一體，因為三個名字起源於同一個名字…，他的姓更是奇巧，因為希列斯(Siles)，在拉丁文解作偉大的拉丁語文專家(Latinista)，意指「沈默」(calla)，而他的作品便是一闕寂靜的詩(una poesía del silencio)。(21)

希列斯已經出版四十餘部作品，各分屬五種不同的領域：語文學和語言學類、翻譯類、雜誌評論類、詩集和小品雜文類。無疑地，希列斯專精於語言類別的探究，特別是詩化的語言。又如詩人在寫給筆者的書信中提及，他的詩受到所有前期文學傳統的影響，特別是拉丁文和希臘文、西班牙的巴洛克風、艾特略、各種主義（現代主義、未來主義、立體主義、創造主義、極端主義、超現實主義）和義大利煉金術詩人等等。這位博學的詩人，正企圖在傳統文獻和象徵裡尋找靈感以及個人作品的創作元素。

希列斯追隨新主義所強調的「語言」特質，他解釋自己對語言的實驗和變化，

⁵ 希列斯接觸的幾所大學都是歐洲重要的古老大學，以西班牙薩拉曼卡大學為例，這所大學成立於西元 1218 年，四百年前西班牙詩人路易斯·里昂(Fray Luis de León)所使用的課室仍保存完好。

說道：「詩化是付諸於現實和語言的行動：轉化名詞臻至其最初始的根源、通過原始的概念進行探究、揣摩從單一到多重的本質，以及將現實還原給現實。」(1989:23)質言之，詩人的詩句展呈性靈的一面，且在各式的愛裡表達昇華至無垠的感情。此外，希列斯喜好淨化他的詩句，一次比一次的詩句更濃縮、更明確。而就其創作心路言，因為詩人力圖本質的尋找，以致於當他專注於改換跑道的形式，就不足為怪了。誠如西班牙詩評家羅德里達斯(Jorge Rodríguez padrón)所言：「在同一世代的詩人中，海門·希列斯或許是那個在推展文本時，已經以自己的韻律和排序，遠離創造工具（語言）和空間的探險；或許他還是那種較具野心、較有冒險精神的詩人，他以書寫將其意圖具體化了。」(Siles 1989:30)這種旺盛的詩化語言的企圖心，正是他每一件作品的核心。

三、《詩》(*Poesía 1969-1980*)

《詩》(*Poesía 1969-1980*)是第一本完整包含希列斯七0年代詩作的合集。這本詩集切割為五個部分：第一部、《光之創世紀》(*Génesis de la luz*, 1969)；第二部、《單一傳記》(*Biografía sola*, 1970)；第三部、《法則》(*Canon*, 1969-1973)；第四部、《寓言》(*Alegoría*, 1973-1977)；第五部、《夜晚的閱讀》(*Lectura*, 1978-1980)。第一部有九首詩（含括第一本詩集的三首）、第二部有五首詩、第三部有十二首、第四部有十二首、第五部有十五首。因此五十一首詩刻畫了他十一年的創作痕跡。貫穿這些詩，詩人宣示他作品中的「去意義化」(*des-significación*)特質，然而，我們還必須意識到「集合這些詩作是具風險和專斷的：這個集合是由詩群組合，詩群是按著時間順序劃定界線、根據自身的承繼和發生來佈局，換言之，詩群是各自運轉的」。(7)

〈歌〉(“*Canción*”)是本詩集最能代表希列斯第一階段風格的詩，被收錄在第四部《寓言》的詩群中。「歌」(*canción*)源自拉丁文 *cantio*，此詞有兩個意思：一是隸屬音樂形式，指可以哼唱的詩歌；另一為詩的韻律學。就詩韻學而言，「歌」還是西班牙文藝復興時期最具代表性的詩種之一，表現形式通常以平行的簡短詩句或疊句為主。隨後幾個世紀，「歌」的形式雖幾經改變，卻仍保留最基本的形式，例如現代主義大師、尼加拉瓜詩人達里歐(Ruben Darío)，在詩裡回復十五、十六世紀的八音節「歌」的詩句。(Navarro 118)但是在希列斯這首名為「歌」的詩裡，並未追隨傳統的架構（如韻腳和詩節），而僅止於運用大量的反覆，製造音樂性。此外，在詩的領域，特別是九八年代的詩人總喜以「歌」為詩，諸如希梅聶斯(Juan Ramón Jiménez)的〈歌〉、羅卡(García Lorca)的「歌」詩集、馬恰多(Antonio Machado)的《新歌集》。從這些詩作來看，我們發現詩的結構重點都在於疊句(*estribillo*)，無疑地，這也是詩的基本修辭元素。故此，我們可以肯定希列斯的詩沾染了巴洛克、現代主義、以及各種主義的文風，正如「新主義」所被賦予的定義一般。

(一) 形式結構研究

值得一提的是〈歌〉裡若干詩的形式：這首詩雖有反覆的詩句，卻沒有押韻。理論上，這首詩只有一個段落(estrofa)，每四句的分段，只能說是詩人便利中斷詩句所留下的空間。再說仔細點，這唯一的段落，其實只是一個句子，擁有二十三個支撐點(encabalgamiento)的句子。引人注意的是句子中唯一的問號，根據西班牙文，問句是由倒問號(¿)和正問號(?)框出，所以詩中唯一的問號，正好框出整首詩是一個問句。綜觀整首詩，我們得知詩人並不企求或者根本是漠視回答：第一行詩句「是何支撐我在此」有提問之意，第二句「不就是我自己」可能是回應，但是這句回應仍然包含在問句中，所以也只能算是另一個問句。

另一方面，詩中不斷重複「轉化成」(convertido en)這個動詞片語，這也是詩人最偏愛的一種格律--字頭重複法(anáfora)。另外一個重要的重複句為「從這相同之地」(de este mismo lugar)，詩集中另有一首詩，題名為〈這相同之地的寓言〉(Parábola de este mismo lugar)也重複運用「從這相同之地」的詩句，因此，借用狄安國(Angel Díaz Arenas)的推斷：「從這相同之地」不是指向一個明確的處所，而是指涉整個宇宙。(53)我們不妨先將詩句抄錄於下，以便掌握詩的基本風貌：

歌

¿Qué me sostiene aquí,		是何支撐我在此，
sino yo mismo,		不就是我自己，
convertido en distancia		從這相同之地
de este mismo lugar.		轉化成距離。
Convertido en materia,		轉化成物質、
convertido en memoria,		轉化成記憶、
convertido en distancia		從這相同之地
de este mismo lugar.		轉化成距離
Convertido en los átomos		轉化成原子
más allá de los ecos		越過那些回音
que convocan las voces		它們是匯集的聲音
de este mismo lugar.		從這相同之地。
Convertido en la música		轉化成音樂
de la orilla que suena		越過浪頂
más allá de los vértices		在岸邊響起
de este mismo lugar.		從這相同之地。

convertido en la ola,		轉化成海浪、
convertido en la espuma,		轉化成泡沫、
convertido en los cuerpos		從這相同之地
de este mismo lugar.		轉化成軀體。
¿Qué me sostiene aquí,		是何支撐我在此，
sino yo mismo,		不就是我自己，
convertido en memoria		從這相同之地
de este mismo lugar?		轉化成記憶？

首先，詩人藉由「轉化成」再生一串具有抽象意境的名詞，就詩的全貌觀之，「轉化成」的名詞等於第二詩句的「我自己」，我們可以一簡單的公式來剖示：

「我自己」 → 距離/物質/記憶/原子/音樂/海浪/泡沫/軀體
(轉化成)

這些轉化的元件代表一個由近而遠的質變過程：物質→記憶→距離。最近的元件是人眼可見、人手可觸的「物質」，經過歲月流轉，物質將只存留在記憶中，漸漸地，記憶隨著距離遠颺直至不再想起。另外三個元件：海浪、泡沫和軀體，雖然都是具體之物，卻仍具有如同非物質元素般的多變性，我們可以將之對應於土地（物質）、空氣（聲音）和水（液體）。以固態、氣態和液態三個面相，對應前述名詞元件，或可如下列表：

<u>土地(Tierra)</u>	→	<u>空氣(Aire)</u>	→	<u>液體(Líquido)</u>
物質(materia)		距離(distancia)		海浪(ola)
原子(átomos)		記憶(memoria)		泡沫(espuma)
軀體(cuerpos)				

職是之故，詩中的「我」隱喻世界的擴展面。事實上，整首詩是我的循環（從「我自己」回到「我自己」），中間經歷各式的轉化，這就像是一種「原始的回歸」(el regreso al origen)。透過哲學式的觀點，可見詩行表達有關一個人的意念，其實指涉所有的人，或者有關一個地方，即是指涉任何一地。因此，這是時間和空間的魔幻敘述。好像一切都改變了，但是，在思考的底層，存在著很難經由改變而存在之物：時間和空間。

（二）內容語言的再詮釋

如果我們就〈歌〉全詩的語境觀之，可以將詩分成三部份，第一部份是前四行詩句，亦是全書之主題，意味著提問（第一句）、回答（第二句）和解釋（第三句）。第二部份是解釋的擴充，從第五到第二十句。最後一部分為結尾的四句

詩行，其功能是強調主題，因為整段的結構和第一部份是一樣的。倘若我們再細部分析，詩中尚有一些牽動詩情的重要元素。先就動詞來看，除去重複的部份，本詩包含五個動詞：四個顯性動詞各是支撐(sostiene)、轉化(convertido)、匯集(convocan)、響起(suena)；一個隱性動詞為「我是」(soy)。

「支撐」這個動詞意謂「保持一個東西的固定」(García-Pelayo 958)，指稱一個不移動的動作，同時，又對立於另一動詞「轉化」，因為「轉化」意指「將一物移動或改變成另一物」(García-Pelayo 272)。所以前者屬於靜態，是詩中最主要的動詞；後者屬於動態，是詩中最常出現的動詞。這兩詞不僅對整首詩的結構意義重大，更重要的是表達了詩人在變動性和永恆性之間的猶疑。

動詞「匯集」出現於第十一個詩句，在字意上，有連結「回音」和「聲音」的功能。在字韻上，由於「匯集」和「聲音」有著同樣的字根，就又帶出朗誦的音樂感。同時，「響起」此一動詞意圖具體化海浪的形象，並且得以進一步將「回音」和「海浪」各自所屬的段落串連起來。然而，即便依此可以聯想成這是從山至海的飛越，但是，所有的轉化終究還是源於相同的地方。

接著我們再就名詞來看，除了前文曾指出的距離、物質、記憶、原子、音樂、海浪、泡沫和軀體外，詩中還有回音、聲音、岸邊以及頂邊這幾個名詞。倘若我們回頭再讀第九、十和十一的詩句將會發現，這些名詞有向上的層遞感，或言之，一串非物質主語由小而大漸次產生：原子 → 回音 → 聲音。如是之故，詩人使得讀詩者感受到詩中所有轉化的邏輯性。另一方面，「岸邊」和「頂邊」在十三至十六的詩句中有極限的意思。所以將詩句整合就是：岸邊的音樂超越浪頂響起。「岸邊」隱喻大海，「頂邊」則意喻浪頂，因為當海浪激起時，才會發出浪濤聲。此處，詩人示範了一個詩語言傳統的譬喻。

(三) 結語

通過前述分析，我們可以確定〈歌〉這首詩，是一個形體的提問，亦即「誰/我」和「存在/人生」的反思。此詩的形式使我們聯想起馬利奎(J. Manrique)的作品--《紀念亡父之詩》(Coplas por la muerte de su padre)，作者使用的主題就是「在哪裡」(Ubi sunt)⁶。馬利奎用問句「什麼在過去改變了？」(¿qué cambiaba?)表達哀悼之情，此為中世紀文學最普遍的主題之一。藉此，不僅使我們明白詩人企圖表達的意念，同時還可說明〈歌〉這首詩確實聯繫了文化主義的運動。

最後，我們不可忘記，希列斯的詩常常有意於反映詩這個文類本身，所以這首詩就是要在各種轉化的隱喻中反映詩的本體。或許我們可以依照詩中的意涵表列如下：

海的聲音	→ 比海更遠
泡沫	→ 比浪更遠
我	→ 比我更遠

⁶ Ubi sunt 意指「在哪裡」，這是對於消失的生命的反思，明顯地，最終只會留下我們個人過去的空想（想像）。

於是這些「遠離式的主體」，其根源便引人作出以下的迴響：

我是海浪	→	泡沫是海浪
泡沫是詩		詩是從我而生

原是追尋「我」的定義，在推衍詩句內部意蘊的過程中，發現上述循環的邏輯，我與詩的連結，指涉了詩人在追尋的是詩的本體/本質。因此，我們可以說這就是希列斯在詩中完整呈現的「去意義」特質，換句話說，此詩並不在建構一個詩的意義，而是表達詩的發展是傳統和自我形式與內容創造的混合。