

朝向純粹詩思

——試析旅加詩人洛夫“天涯美學”的三重意蘊

林聰靈 王進

摘要：“天涯美學”是旅加詩人洛夫（1928-2018）在後期詩歌創作中提出的重要概念，集中體現了詩人這一時期詩歌創作的美學思考。本文通過“天涯美學”所包含的三重意蘊分析，旨在進一步揭示其豐富意涵，並藉以關照詩人不同時期的作品，指明“天涯美學”不僅是詩人後期提出的美學觀念，更可以說是其畢生詩歌創作和美學追求的集中呈現。以“天涯美學”為線索反觀詩人的詩歌實踐，以此反思其對當代詩歌發展的借鑒意義。

關鍵字：洛夫 “天涯美學” 漂泊 生存 超越性

Towards Pure Poetic Thought

---An Analysis of the Triple Meaning of Chinese-Canadian Poet Luo Fu's Tianya Aesthetics

LIN Congling WANG Jin

Abstract: Tianya Aesthetics is an important concept proposed by Luo Fu (1928-2018) dwelling in Canada in his later poetry creation, who concentrates on the poet's aesthetic thinking in poetry creation during this period. This article aims to reveal the rich connotations of Tianya Aesthetics through the analysis of the three implications further, so as to illuminate the poet's works in different periods and point out that Tianya Aesthetics is not only a concept proposed by the poet in his later years, but can also a concentrated presentation of his lifelong poetry creation and aesthetic pursuit. The poet's poetry practice with the clue of Tianya Aesthetics could provide reference for the contemporary poetry.

Key words: Luo Fu; Tianya Aesthetics; Wandering; Existence; Transcendence

引言

長期旅居加拿大溫哥華的華語詩人洛夫（1928-2018）將自己一生的創作分為五個時期，“一、抒情時期（1947—1952），代表作為《靈河》；二、現代詩探索時期（1953—1970），

【基金項目】 本文為國家社科基金重大項目“中國文學在世界文明進程中的作用和影響研究”第三子課題階段性成果，項目編號 24&ZD240。

【作者簡介】 林聰靈（1991-），中山大學哲學碩士，暨南大學發展規劃處助理研究員，研究方向為中西比較文論、海外華文文學；

王進（1979-），中山大學文藝學專業（西方文論）博士，暨南大學外國語學院教授，加拿大研究中心主任，博士生導師，研究方向為區域國別（加拿大）研究、中華文化傳承傳播。

代表作為《石室之死亡》；三、回眸傳統，融合現代與古典時期（1971—1985），代表作為《魔歌》；四、鄉愁詩時期（1985—1995），代表作為《時間之傷》；五、天涯美學時期（1996—），代表作為《漂木》”。他再指出“至於哪個時期我自認為重要，這就不能不提到最後的‘天涯美學時期’。”^{[1][24]}筆者認為，詩人之所以認為這一時期重要，不僅從時間上來看，它處於詩人創作的最後一個時期，凝聚了詩人畢生詩歌實踐及思想沉澱，並且從詩性探索演進來看，這一時期提出的“天涯美學”概念恰恰將詩人詩歌藝術及美學追求推向了一個新的高度。在“天涯美學”時期，詩人以融通中西美學意蘊，朝向純粹詩性追求的方式，創造出了熔鑄“東西方詩美品質”的全新詩歌審美意境，並用“天涯”這一中國古典詩詞中的常用意象，將詩的風格及意境概括總結了出來。從詩人對“天涯美學”內涵的闡發來看，“天涯美學”所包含的意蘊實際貫穿於詩人不同時期的作品，雖然清晰地提出這個概念是在晚期。可以說，“天涯美學”是理解洛夫詩歌意境的一把鑰匙，“天涯美學”中體現的“悲劇精神”以及“宇宙境界”，不僅提供給我們理解詩人不同時期作品的重要線索，並且能夠讓我們沿著“天涯美學”這個方向，窺見詩人如何在古今中西思想交匯中，將詩歌創作與自身漂泊經歷相結合，既將西方表現手法置入中國文化及詩歌傳統中，又試圖超越古今中西的二元對立，而朝向純粹詩性的追求。

一、“悲劇精神”：從漂泊經歷到“漂泊”美學

“天涯美學”，亦稱“漂泊的天涯美學”。漂泊是貫穿於詩人一生的生命情感，這與其所處時代和經歷，以及作為海外華文詩人的身份是分不開的。深處時代洪流中，漂泊的宿命幾乎伴隨詩人的一生，而漂泊所帶來的悲愴悽楚的複雜情感體驗構成了其詩作的基本底色。詩人出生成長在動盪不安的年月裏，少年時期輾轉和境遇的不安，給心靈埋下了創傷的種子，對這種漂泊不安、身似浮萍的命運的不滿與反抗也成為了詩人起初創作的重要動力。正如其在《石室之死亡》序言裏寫道，“攬鏡自照，我們所見到的不是現代人的影像，而是現代人殘酷的命運，寫詩即是對付這殘酷命運的一種報復手段”^[2]。漂泊的起點，應當是1949年離鄉赴臺，也即所謂第一次“流放”。正如其所說：“當時初離家鄉，孑然一身，心靈孤寂而空虛，前途一片渺茫，生命失去信心和方向，這對於一個二十幾歲的年輕人來說，確是難以承受的”^[3]。年少時的經歷成為詩人思考生命意義的基點，遊子漂泊的內心情感持續湧現，被不斷置入詩歌之中。

“悲劇精神”的第一層含義即來自詩人自身的經歷和體驗。“天涯”在中國古典詩詞意象中，浸透著一種漂泊遼遠、孤寂悽愴的情緒，如“同是天涯淪落人，相逢何必曾相識”，“闌干獨倚天涯客，心影暗凋風葉寂”，“夕陽西下，斷腸人在天涯”等。詩人也正選用了這一意

象來表達漂泊中切身的情感體驗，“我認為再沒有任何一個名詞‘天涯文學’更能表現海外作家那種淒涼的漂泊心境，以及一種哀麗浪漫的遊子情懷”^{[1]23}。這種從漂泊經歷漫開的支離、孤獨、迷茫的複雜心緒，引導詩人在現代詩歌中尋找表達方式，此時西方象徵主義、超現實主義進入了視野。身處紛繁複雜、波詭雲譎的時勢中，游離在命運的現實與魔幻之間，在身心與世界的劇烈衝突與張力中，詩人創作了其認為具有“里程碑”意義的詩作《石室之死亡》。這部詩作也是“悲劇精神”的最初呈現，“《石室之死亡》詩創作的時代是戰亂，是離散，是漂泊，是20世紀個人生命和民族歷史的大變局，可以說，此詩正是那個時代的悲劇經驗和悲劇精神的投射”^[4]。

詩人借用西方的表現手法，與其複雜內心情感以及在詩歌創作中對意象的強調是分不開的，“傳統美學認為：審美活動就是要在客觀的物理世界之外營造一個心靈的意象世界，而這個意象世界乃是由外在物理世界與我們的心靈世界融為一體”^{[1]21}。詩人所指謂的漂泊，其含義不僅來自於物理空間上的隔絕，更來自於文化母體的出離，因此是交織複雜的內心情感與境遇凝聚起的“心象”。而越是複雜“心象”就越需要一種能夠深入到自我，超越現實而具有高度意象凝練及創造能力的一種表現方式。顯然，西方象徵主義、超現實主義的表現手法是可供借鑒的，無論象徵主義“強調展示隱匿在自然世界背後的超驗的理念世界”^[5]，還是超現實主義對現實世界秩序以外的隱藏的“潛意識”的強調，都指向對人複雜的內心世界以及對超越世界的探求，並以意象的方式呈現出來。正如詩人寫道：“超現實主義對詩最大的貢獻乃在擴展了心象的範圍和智境，濃縮意象以增加詩的強度，而使得暗喻、象徵、暗示、余弦、歧義等重要詩的表現技巧發揮最大的效果”^[6]。正是這種在現實之外，對超現實領域的探索與思考，拓展了詩歌語言的表現空間，也讓個體複雜的漂泊情感體驗，得以尋找到一種敘說或表達的方式，“悲劇精神”也因此有了超越層面的含義。

“悲劇精神”豐富了“漂泊”的超越精神內涵，使得原本屬於個人的漂泊體驗，上升為一種普遍的審美對象，構建起具有普遍含義的“漂泊”美學。這在詩人後期作品中體現得尤為明顯，如其在《漂木》的創作中提到“不過我認為，通過詩歌內在的力量——一種永恆的藝術感染力，悲劇是可以超越的，所以，也可以這麼說：《漂木》寫的不僅是悲劇，而是悲劇的超越”^{[1]23}。於此構成了“悲劇精神”的第二層含義，即對悲劇的超越。對悲劇的超越，是超越個體有限的生命經歷和體驗，轉而對普遍的、永恆的藝術本體進行探求，從而達至對具有普遍構成意義的“悲劇精神”的觀照。詩人指出“被我納入‘天涯美學’而成為其重要內容之一的悲劇精神，是超越這一切的。是一種形而上學的，深刻地關照生命的哲思，也是一種近乎神性的宗

教的悲憫情懷，它可以透過各種文學形式說出這個世界的荒謬和虛妄”^{[7]9}。如果說詩人對“悲劇精神”的探索起步於對西方表現手法的借鑒，並在此基礎上獲得了一種敘說或表達的方式，但在對悲劇的超越探索中，詩人回到了中國思想文化傳統的軌道上。他拋棄了單純對於西方表現方式“橫的移植”，回到中國古典詩歌傳統“縱的繼承”中來^[8]。

因而，在繼《石室之死亡》後《魔歌》的創作中，作者走向了對超現實主義的批判，首當其衝的就是在其中被過度強調和放大的自我。他用中國傳統思想中“物我為一”的觀念來對抗“孤絕”的自我。他指出“但不幸的是超現實主義者犯了一個嚴重的錯誤，即過於依賴潛意識，過於依賴‘自我’的絕對性，以致形成有我無物的乖謬。把自我高舉而超過了現實，勢必使‘我’陷入絕地，而終生困於無情世界，囿於有限經驗，人永遠是一種‘不可能’現實，是超乎概念的，一個詩人如要掌握現實，就必須潛入現實的最底層，撫摸它，擁抱它。與他合而為一”^{[9]5}。詩人從自身傳統思想文化中汲取精華，將“孤絕”的自我拉回了有情的人間世，將抽象的“我”帶回到一個有血有肉的人，將孤獨冷峻的悲劇體驗加進了熱情溫暖的生命關照。詩人將老莊及禪宗思想注入“悲劇精神”，營造了一種超越生死、灑脫自由的人生態度，豐富了“悲劇精神”的內涵，展現了具有東方思想及意境美的“悲劇精神”。這裏可以看出，詩人對於悲劇的超越，並不是超越到一種抽象的、形式的本體中，而是回到對現實及生命的最一般的關照與體驗。這與詩人認為詩必須是“中國風的，東方味的，運用中國語言的特性，以表現東方民族生活的特有情趣”^[10]的主張是一致的。

二、“宇宙境界”：對普遍生存意義的思考

詩人在“天涯美學”時期，即其稱之為“二度流放”至加拿大後的創作中，心理狀態較之以前是有明顯變化的。“有時黃昏外出散步，在北美遼闊幽渺的秋空下，獨立蒼茫，不由內心生出兩種既矛盾而又契合的心境，一是孤絕感，一種個人身份的迷失，有著不知‘今夜酒醒何處’的茫然；一是所謂‘天人合一’這一哲學概念的真實體驗，亦即，人在大寂寞、孤獨無依的困境中，反而更能體會到人與大自然，個體生命與浩浩宇宙之間的和諧關係。”^{[7]10}詩人將自己置於無盡的宇宙時空座標之中，領悟到“天人合一”的境界，將個體生命完全消融在萬物之中，這種思想及精神境界的提升，展現了“天涯美學”另一層意涵，即超越古今中外的“宇宙意識”。置於浩渺無盡的時空中，詩人已不僅僅限於異鄉人的“漂泊”情緒了，毋寧將目光轉向於對人的存在及生存意義的思考。

“宇宙境界”是一種蒼茫宏大的時空意識，也是一種更為寬廣的時空視域。詩人在這一視

域之中，擺脫了狹隘的自我，乃至超出了民族、國家以及歷史的界限，在主客體渾然為一的當下體驗中，對人的根本生存問題進行追問與反思。實際上，由於歷史原因當代中國詩人不可避免地都多少面臨著自身文化和外來文化的比較、衝突與融合的問題，只不過這在海外華文詩人群體中表現得更為明顯。他們離開了自身文化母體，離開了熟悉的地域及文化環境，處境往往更加尷尬，文化間的張力以及個體生存與外在環境間的衝突也表現得更加劇烈，所以“孤絕感”是這一群體具有的濃重情愫。人們習慣用鄉愁詩來標畫海外華文詩人的詩歌特點，但在洛夫這裏，鄉愁顯然具有更為寬廣的深義。他將鄉愁詩分為“大鄉愁”和“小鄉愁”兩種，“小鄉愁”寫“對親人故友的深情眷戀”，“大鄉愁寫的是對神州大地、故國河山的懷念，牽動我心弦的都是那千絲萬縷由歷史地理積澱而成的中國情結故我稱之為文化鄉愁”^[11]。與一般鄉愁詩人的去國懷鄉，思念故人的個人情感表達不同，詩人將自己置於更大的生存空間及歷史文脈向度中，去思考更大範圍以及更普遍意義的“文化鄉愁”。在“宇宙境界”的時空視域作用下，詩人形成了一種“文化鄉愁”，這種獨特的鄉愁本身就蘊含著宏大的視野，指向的是思考一個人或一個群體的根本生存以及身份認同問題，即是“中國情結”。

而彼時思考人的存在或者生存意義問題，是在受到當時西方存在主義思潮的影響下進行的，“當年臺灣詩人受到外來最大衝擊的有兩大影響：一是哲學的，即法國以薩特為首的存在主義，一是藝術的，即盛行於歐美文學藝術界的現代主義，尤其是超現實主義”^[12]²²。從存在主義思想中，詩人獲得了一個基點，給予了“文化鄉愁”以生存這一基本的思考向度。存在主義代表哲學家，海德格爾（Martin Heidegger, 1889–1976）認為，人作為此在（Dasein）這樣一種存在者，在這個世界上處於“被拋狀態”（Geworfenheit），“此在被拋向、被指派向隨著它的存在總已展開了的世界”^[12]¹⁷⁷。在這樣的一種“被拋”的生存中，至少指向了人作為“在世之在”的三種不同的處境。其一是不可選擇性，人作為已然“在世界之中”，是無法選擇自己的出生時間、地點和條件，因此被拋於世界之中是無法抗拒的；其二是非確定性，人對於整個世界，自己的未來和命運感到不確定和迷茫，該情緒本質上源於“畏”，“畏”的對象即“畏之所畏”是完全不確定的^[12]²³¹；其三是孤獨性，被拋於世界之中，讓人感受到一種深刻的孤獨感，唯有自己可以承擔自己的命運，任何人都無法代替你去做本真的決斷。正是基於此，詩人從自身作為海外華文詩人這一特定群體的感受出發，於一種“文化鄉愁”中思考人在“被拋擲”中普遍的孤獨感、無意義感，進而推及到對人的普遍生存境況的思考。如果說，人的“被拋擲”是無可避免的，那麼這一關於生存本質的揭示與詩人本身的漂泊境遇顯然是極為契合的，或者說詩人自身的經歷或境遇更加重了這樣一種“被拋擲”感。正是在這一維度上，詩人對人的存

在或者生存本質發出了根本性追問，這種追問更接近於哲學式的——“宇宙境界”引導著一種哲學式的追問。

縱觀詩人的詩歌創作，通過詩的方式達至對普遍意義問題的思考及追問可以說是一以貫之的。但正如前面所指出的，詩人思考普遍一般意義問題所採取的路徑，恰恰不是停留在西方思想所設定的框架中，而是嘗試深入到具有深刻性、包容性的中國傳統思想文化中。詩人通過向傳統的回溯，創造性地將古典詩詞中的審美意象重新激活，並將古人的宇宙觀、人生觀與當代人的思想及生活相結合。我們可以從傳統文化和古典詩歌中繼承什麼？正如其指出，“一是體認和建立人與大自然之間的和諧關係”和“在於如何尋找回那失落已久的古典詩中意象的永恆之美”^{[1]28}。詩人通過“進一步體認‘天人合一’的哲理，結合莊禪與儒家思想的‘物我同一’論”^{[8]54}，用“宇宙境界”來統攝萬物，以提升人境、物境和詩境，以此超越人和自然萬物的主客二元對立的認識框架，開闢出不同於西方語境的對於存在問題的思考。如此一來，在詩歌中所進行的哲學式思考，也得以落實到“中國”自身文化傳統。

於是詩人在後期創作中，進行了唐詩解構“實驗”。在“以現代為貌，以中國為神的詩”的理念指導下，在面向人普遍生存和詩歌意義問題的拓展中，詩人開闢了凝聚“宇宙意識”的創作新高度。他一再強調“一個詩人的民族意識應是全面的，時空融會，古今貫穿的整體意識”^[13]。這種整體意識，正如王國維先生所說：“詩人對宇宙人生，須入乎其內，又須出乎其外”^[14]，即將自己置身於與宇宙時空和萬物融合為一，又返觀自我與宇宙的整體和諧關係的境界，這正是從中國傳統思想中開顯出的獨特而高深境界。在此境界中，詩人找到了對抗生存虛無、荒誕、偶然性的力量，也找到了一條不同於西方的中國式詩與思結合的表現道路。同時，詩人不斷在古典詩歌中萃取詩性傳承，賦予古典意象以新的內涵，開拓了融合古今中西的現代詩的新疆界。他強調“在解構過程中，我把原作的詩意和禪境加以引申拓展，以現代的意象語言重新建構一種全新的現代詩體”^{[1]28}。如果我們站在更為寬泛的詩歌實踐上來說，“宇宙境界”所指示出的是會通古今中西思想的居間詩學道路，“天涯美學”正是在會通古今中西的意義上來進行的詩歌探索。

三、“天涯美學”：朝向純粹詩思中的超越意涵

透過“悲劇精神”和“宇宙境界”的分析，我們對於“天涯美學”的內涵有了較為明晰的把握。但在此還需進一步指明，無論從超越個體自我有限經驗的“漂泊”美學或“悲劇精神”，還是從超越古今中西界限的“宇宙意識”的審美境界，都指示著詩人對於詩歌超越精神的不懈

追尋，“天涯美學”正是這種超越精神的集中體現。《漂木》中的詩句可以看成是詩人的思想路標：“或許，這就是一種/形而上的漂泊/一根先驗的木頭/由此岸浮到彼岸/持續不斷地搜尋那/銅質的/神性的聲音/持續以雪水澆頭/以極度清醒的/超越訓詁學的方式/尋找一種只有自己可以聽懂的語言/埋在心裏最深處的/原鄉”^[15]。詩人用“超越訓詁學”、“只有自己可以聽懂的語言”等，指示著隱藏在語言之外甚至是一切現實之物外在不斷發揮作用的本體，這是“神性的聲音”——這種無形之物之於有形之物乃是更為本質的。既然詩人所追求的是“形而上的漂泊”，那麼這種“漂泊”必然也是具有超越特徵的，而這樣的超越特徵通過何種方式表達出來？詩人找到了語言這一根本，他從中國傳統古典詩歌中找到了“天涯”的意象，開闢出朝向語言本體與純粹詩性探索的道路。

“天涯美學”關涉著對於詩性的思考及闡發，它不同於哲學之處，在於其是以詩與思的方式構建起自身的。詩人指出：“雖然漂泊的孤獨經驗可以成為文學創作的動力，但它更大的優勢乃在超越時空的限制。當人在大失落、大孤寂中，反而更能體會人與自然之間，人與宇宙之間的和諧關係，深深感悟到人在茫茫天地之間自我的存在，我在天涯之外，心在六合之內，此時正如你所說：‘是對人的生存，生命狀態一次深入的思考’”^{[1]22}。與詩和思最為貼近的，莫過於是語言，詩甚至可以看成是一種自身具有超越特徵的語言。但是，語言有中西之分，詩人要通過語言所達至的詩思之境，是基於漢語的，基於漢語也就是基於這樣一種具有高度隱喻性、豐富性和處境化的語言文字以及其所承載之思想文化的傳承及創新。置身於熟悉的思想及藝術傳統之中，詩人深入到朝向純粹詩性的語言闡發，它指向著一種語言本體的運作機制，在中國傳統思想關於語言的“有”和“無”、“顯”和“隱”間的交互作用的運思中展開。傳統道禪思想，老莊重視“無”的作用，禪宗重視“空”的覺悟，都指向了超越“有”形之物外，體悟“無”形之物所發揮的作用。在中國美學思想中，素來有追求“言外之意”、“弦外之音”之傳統，並且尤為重視無形之物所發揮的“妙用”。在此無論“有”和“無”或“顯”和“隱”的作用，都不是指向別有一個超越於一切事物之上的至高的存在者，而是超越本身就是一種內在於被超越者之中，並且兩者是在交互的作用中顯現自身的。

認識了這一層超越的含義，對於中國詩歌語言及意境就有了一個更為深層地把握。詩人認為詩所具有的一項特殊功能，“那就是以有限暗示無限，所謂‘含蓄’，所謂‘意在言外’，‘味外之旨’，無非都在說明：詩情詩意不僅表現在可知解的語言層面，也有部分隱藏在語言的背後”^{[1]31}。“有”與“無”“顯”與“隱”作用的發揮，前提在於在中國語言中兩者根本上不是分離而是統一的，它始終保留著當下意義生成的源初性和生動性，借用海德格爾的話來

說是保持著真理的“敞開性”（Offenheit）。正是在此意義上，詩人所理解詩的超越性，是極具古典東方美學特性的。語言作為符號是“有”，而“有”之外在隱秘地發揮作用的，甚至對“有”之意義具有決定作用的“無”，在“有”與“無”之間，詩的意義的源初生發之地，就是“原鄉”。“天涯”正指示著那“遠在天涯”的“原鄉”，也就是遙遠的詩的本質國度。如果我們說中西詩歌都在追求詩的超越性，那麼“天涯美學”無疑是東方思想及審美的集中呈現。正是沿著這一方向，詩人晚期詩作中日臻成熟的詩歌風格以及朝向詩性的自覺以更加具象的方式呈現了出來。

正如其總結“《漂木》的思維結構可歸納為三個層次，也是三個相交的圓，第一個，也是中心的圓，乃寫我個人二度流放的漂泊經驗與孤獨體驗；第二個圓範圍較大，宏觀地寫出對生存的困惑和對生命的關照，並包括對當下大中國（兩岸）政治與文化的嚴肅批評；第三個圓就更為廣闊，它概括了宗教的終極關懷和超越時空的宇宙胸襟”^[16]。此時，詩人對自己的詩作進行了高度總結，同時也可以看作是其對畢生的詩歌探索路徑進行了凝練。“天涯美學”如同詩人對生命整體的回觀與超越，在純粹詩性探索中沉澱出帶有強烈自身特色，同時又蘊含深厚歷史文化及傳統思想底蘊的審美風格及詩歌面貌。因此，詩人直接將後期的創作命之為“天涯美學時期”，“天涯美學”的超越意涵，高度凝練了其對詩與思及生命意義的思索與追求，在朝向詩歌本體之中，我們更能夠反觀詩人如何將詩歌語言及意象內化於自身生命體驗及哲學思考當中。詩人以“天涯美學”成就了一種亦古亦今、亦中亦西、亦近亦遠的極具有現代特色又飽含著東方古典意蘊的詩歌風格，猶如其所說的恰似“一首失聲天涯的歌”。值得一提的是，除詩歌外，詩人也將書法作為探討美學的重要方式，兩者相得益彰，在“天涯美學時期”詩歌與書法的追求中，詩人悠遊於“通會之際，人書俱老”^[17]的境界。

四、“天涯美學”對當代詩歌的啟示

“天涯美學”熔鑄了東方美學意蘊，凝聚著詩人畢生詩歌美學探索實踐。詩人在詩歌創作中搭建了一條溝通中西古今的橋樑，並不斷尋索能夠超越個體有限經驗，擺脫狹隘的自我、地域、民族、歷史、文化等固有局限，掙脫東西詩歌的語言、格律、表現方式等外在形式的束縛，探索更為開放、包容的思想對話以及當代詩歌美學道路的可能。這於我們當下詩歌創作與發展仍具有重要啟發和借鑒意義。

首先，對於西方思想及表現方法的批判性接受。詩人一度因“一頭栽進了西方現代主義的新藝術思潮中”^{[1]26}而招致批評，但隨著其詩作和詩觀的澄清，我們可以看到詩人對於西方表現方法一貫秉有著“為我所用”的態度。他指出，“我們必須放棄自我封閉的保守心態，一方

面從傳統中審慎地選擇和攝取有益於創新的基本因素，另一方面也不排斥對世界經典文學的借鑒，尤其應從現代主義大師身上吸取新的觀念和表現手法”^{[9]21}。詩人雖然借鑒了西方的表現手法乃至於思考方式，但其始終站在對自身傳統思想文化及詩歌傳統的繼承與發展立場上，並試圖以詩的方式撫平中西思想的罅隙，促進詩歌融合與對話的可能。站在自身傳統的牢固地基上，詩人闊步前行、熱情激進但又不致淪為對西方的附庸，從而創造出會通東西詩歌美學的新境界。

其次，對於中國詩歌傳統及審美的創新性闡發。詩人指出：“我所追求的是最現代的，但也是最中國的，繼承古典或發揚傳統最好的途徑就是創新。創新才是我最終的目標，最本質的追求”^{[9]25}。“天涯美學”既沉澱著中國式古典美學審美追求，又深刻結合了對當代人的生存處境的思考，並展現了以漢語詩歌思考形而上學問題的道路與可能。在詩人眼裏古今中西並沒有決然的界限，它們之間不能單純以一種“二分法”來看待，毋寧從詩的本質來看，是趨於一致的。他雖然立足自身傳統，但並沒有將此奉為主臬，而是盡可能基於現代人的視角，去重新理解和闡釋古典詩詞，尋找實現由古至今，由西至東創造性轉化的可能。他選中了唐詩作為自己解構的對象，“我認為這個‘中國之神’就深藏於唐詩中，而唐詩中的神奇、神性、神韻卻長期封閉在僵化的格律中，‘解構’的作為就是對唐詩中的‘神’的釋放，也可說是一種變形的重生”^[18]。詩人在儒釋道思想中汲取營養，在發揮中國思想文化強大的包容性及統攝力的同時，又注重著眼“世界性眼界”和“全球性關懷”，嘗試將現代詩的意境與深度推向一個新高度。

最後，對於純粹詩歌美學的不懈追求。他將中西古今的詩歌要素雜糅進行“化合反應”，在會通的意義上將詩歌創作上升到新的高度，以此沉澱出自身的風格。詩人面向詩歌與語言本身，追逐超越於時空而擁有獨立、永恆價值的詩歌美學，這使得“天涯美學”能夠從古典意象中脫胎換骨，轉化為與當代人的生活緊密結合的，超越於古今中西界限的，而具有時代風神的新的詩歌審美形態。“天涯美學”正是詩人反復試驗、摸索和探求的成果，也正是在朝向純粹詩歌美學追求中，給予了詩人自由且宏大的視野。“天涯美學”具有融匯中西的格調與品位，在其中我們可以看到詩歌創作在古典與現代、東方與西方間的交織共振。

五、結語

詩人不能脫離他們的時代，時代生活賦予了詩歌書寫的內容，但真正的詩人並不僅僅停留於此。他們生於時代，但總是在詩歌中探索超越於時代的永恆之物，這是詩人以及詩歌所以能走出自身獨立的詩性探索道路的重要保證。“天涯美學”可以看作是詩人在探索中國詩歌何以

走出現代時刻所作出的重要思考，它是中國詩歌傳統在西方各種思潮的衝擊下，既極力保持自身的美學意蘊及特色，又嘗試超越古今中西界限，打開更為廣闊的詩學空間的努力與嘗試。從中可以看到，詩人畢生在不斷拓展詩歌及語言的疆界，在立足自身傳統推動中西詩歌創作及文化交融，以及探索當代漢語新詩創作的可能中所作出的獨特貢獻。詩人對“天涯美學”的探索，於當下中國區域發展日趨協同，多元文化相容共生，對於構建具有中國特色、中國風格、中國氣派的詩學話語體系，增強中華文明傳播力影響力推動東西文明互鑒，推動漢語新詩發展，都具有借鑒意義。

【參考文獻】

- [1] 馬鈴著兄弟, 洛夫與大河的對話——詩人洛夫訪談錄[J], 揚子江評論, 2012(4).
- [2] 劉正偉. 詩人的典範——悼一代詩魔洛夫[J]. 華文文學評論, 2019(6): 63.
- [3] 龍彼得. 洛夫傳奇——詩魔的詩與生活[M]. 深圳: 海天出版社, 2012: 13-14.
- [4] 洛夫. 洛夫長詩[M]. 南京: 江蘇鳳凰文藝出版社, 2017: 2.
- [5] 朱立元. 當代西方文藝理論[M]. 上海: 華東師範大學出版社, 2014: 7.
- [6] 洛夫. 詩人之鏡: 《石室之死亡》[C]. 創世紀詩社, 1965: 22-23.
- [7] 洛夫. 天涯美學——海外華文詩思發展的一種傾向[C]. 新世紀中國新詩國際學術研討會論文集, 2006.
- [8] 鄧艮. 流散體驗與詩歌寫作——海外華文詩人洛夫訪談[J]. 理論與創作, 2012(133): 54.
- [9] 洛夫. 詩而有序: 我的詩觀與詩法[M]. 深圳: 海天出版社, 2014.
- [10] 洛夫, 陳祖君. 詩人洛夫訪談錄[J]. 南方文壇, 2004(5): 59.
- [11] 洛夫. 洛夫訪談錄[A]// 謝冕, 楊匡漢, 吳思敬, 編. 詩探索[C]. 天津: 天津社會科學出版社, 2002: 288.
- [12] 海德格爾. 存在與時間[M]. 北京: 商務印書館, 2015.
- [13] 轉引自白楊. 背離與回歸: “先鋒”探索的一體兩面——20世紀70年代後《創世紀》的詩論建構及其思想意義[J]. 文藝爭鳴, 2014(9): 55. //轉引自: 洛夫. 請為中國詩壇保留一份純淨[J]. 創世紀, 1974(37): 7-8.
- [14] 王國維. 人間詞話[M]. 北京: 北京聯合出版公司, 2017: 97.
- [15] 洛夫. 洛夫詩全集·下卷[M]. 南京: 江蘇文藝出版社, 2013: 279.
- [16] 方明. 大河的對話——洛夫訪談錄[M]. 臺北: 蘭臺出版社, 2010: 227.
- [17] 華東師範大學古籍整理研究室選編. 歷代書法論文選[G]. 上海: 上海書畫出版社, 2020: 129.
- [18] 洛夫, 胡樂民. 洛夫詩歌演誦集[M]. 北京: 北京時代華文書局, 2018: 106.