

論梁秉鈞詩作的藝術實踐——
詩與畫作、文物、攝影的互動

指導老師：何杏楓教授
學生：麥梓晴（1155188242）

一、引言

香港作家梁秉鈞（筆名也斯，1949-2013）誕生成長於香港的現代化進程中，在香港文學中佔有重要的地位。他涉獵的文學作品體裁多樣，包括詩、散文、小說、評論等；他有著不同的文化身份，以其詩人角色最為人知。文學以外，他亦涉足藝術領域，自覺地與不同藝術媒介進行溝通和連結，以詩作參與展覽、與不同領域的藝術家合作等形式來探索詩的藝術實踐，因應文藝與都市的關係變化發展新的文學表達方式。

過往論者早有論及梁詩與藝術媒介的合作，收錄梁詩重要評論的合集《僭越的夜行：梁秉鈞新詩作品評論資料彙編》特設專輯〈詩與藝術對話〉，展現評論家們對梁詩與藝術互動的關注。回顧評論，論者較多關注梁詩與單一藝術媒介的互動，或就單一作品集賞析梁詩中蘊含的藝術表現手法，提出「攝影詩」、「詠畫詩」等評論方向，如葉輝在〈《游詩》的時空結構與綜合媒體的探索〉一文中，對萊辛、朱光潛、葉維廉的詩畫論中開啟多元媒體美學結構進行探索，認為《游詩》運用電影、畫作等表現手法可以達致該種效果。而梁秉鈞從個別媒介的思考和反省開始，到綜合媒介性能的應用和發揮，本身就是理論和實踐的相互結合。¹該文更多從詩人的觀念、詩作的語言呈現來分析，儘管提及了詩人向其他藝術媒介致意的意圖，但並沒有進一步探討。

眾多評論家的論述中，周蕾的觀點尤其值得關注。她認為文化工作者如梁秉鈞，在作品中塑造著香港城市空間的意義：詩人以一種「流浪的、旅遊的、觀察的、與不同地區和文化的人互相交談的詩」，「為一個以多樣化的科技作外在和內在旅程的物質城市文化作出見證」²。詩作羅列出的物件之豐富多姿，亦令詩人不只是詩人，同時也是畫家和攝影家：「因為詩作比敘述更有效和更確實地把形象並置，因為保存了這種並置中非加工的物質性，所以它在後現代世紀中成為了一種文字的攝影；詩詞是以文字構成的照片。」³梁詩中的「物件」也同時是多媒體化的：「它不再是中國古典詩中的物，而是一個在古典詩、繪畫和攝影間

¹ 葉輝：〈《游詩》的時空結構與綜合媒體的探索〉，《新穗詩刊》（1986年第6期），頁46-53。

² 周蕾：〈香港及香港作家梁秉鈞〉，原載《寫在家國以外》（香港：牛津大學出版社，1995年），參考自《僭越的夜行——梁秉鈞新詩作品評論資料彙編（下卷）》（香港：文化工房，2012年），頁417。

³ 同前註，頁418。

創生出來的符碼互涉的物件；處於古典詩人的眼睛和現代攝影家的眼睛之間；處於語詞和科技化視覺性之間。」⁴詩人不但用詩作呈現其所關注的物事，同時亦具備其他藝術身份，他所凝注的物事和多樣的藝術創作技藝亦更新著城市的文化意義，為變化中的城市文化打開新的面向。因此筆者認為，關注梁詩作與不同藝術媒介的互動，不但可以縷析梁詩的藝術表現手法，探討其詩學觀念與詩學理想，亦能視作從詩出發探討文學的多樣化表現形式——梁詩與不同藝術媒介的合作，如何在逼仄的城市環境中讓文學與藝術的實踐拓展出香港文化空間的新領域。本論文擬定範圍為梁詩與畫作、文物、攝影的互動，探討梁秉鈞對古今畫作、畫家的看法，對文物、歷史在現代生活中的新思考，亦展現梁詩的視覺呈現方式以及與不同領域藝術家的互通有無。

二、梁秉鈞的藝術探索

梁秉鈞在談及香港都市文化的發展時，提到六七十年代香港逐漸形成富有特色的都市文化，這時期的作者響應都市文化或作創新的開拓，八九十年代則繼承與變奏。⁵六〇、七〇年代始，他便有意識地探索不同形式的文藝作品。他在《詩與攝影》的小序中便提及，他們一群好友在香港的六七〇年代長大，在種種混雜的文化背景下汲取營養，在互相滲透影響的私人藝術世界和公眾的商業及政治世界之間尋找空間⁶。而同時，國外的藝術在這時期頻繁的傳入，也推動了藝文界的熱潮。梁秉鈞與羈魂在〈詩·越界·文化探索〉的對談中提到，六〇、七〇年代在翻譯中讓他接觸到國外的文學、電影、音樂與繪畫等，對他詩的呈現和創作觀有很大影響；如用新電影意象和氣氛代替敘事的手法來摸索最開始的詩創作；亦直接以詩向地下藝術致敬。⁷他認為詩和其他藝術的溝通有幾種模式：「對仰慕的藝術表示心儀，或是有共同的美學追求。一種藝術對另一種藝術傾心，可能是因為想超越自己媒介的限制，像現代小說向視覺藝術借鏡，把時間空間化；繪畫又向小說和電影取經，加進時間和敘事的成分。這都是通過其他媒介來反省自

⁴ 同前註，頁418。

⁵ 也斯：《城與文學》（杭州：浙江大學出版社，2013年），頁10，13，14。

⁶ 梁秉鈞、李家昇：《詩與攝影》（香港：市政局公與圖書館，一九九〇年），頁1。

⁷ 梁秉鈞對談，《詩雙月刊》編輯室整理：〈詩·越界·文探索〉，《僭越的夜行——梁秉鈞新詩作品評論資料彙編（上卷）》，頁35—36。

己的媒介。」⁸在他早期的探索階段中，更多是以這種方式來直接在詩中呈顯其他藝術媒介的特點。

七〇年代開始，梁秉鈞以更加多樣的方式探索與其他藝術媒體的溝通和對話：在《快報》專欄上試寫劇評、畫評、舞評等；七〇年代開始有較多現當代外國展覽和演藝來到香港，香港本土藝術亦逐漸成形，梁在專欄評介過新一代的「七人攝影展」、黎海寧的現代舞、意大利當代雕塑及其他現代藝術展；詩作呈現出更加明顯的主題，他曾提及這一階段所創作的詩是對呈現其他藝術形式的初步試驗：

我最早的詩對視覺藝術的直接呈現很感興趣，也有人稱之為攝影詩，是對之前主題先行或豪言壯語式的主流詩潮不感興趣，向其他媒介尋求啟發的做法。早年我曾經寫過一些詠畫詩，如看王無邪和吳凡的畫寫了詩，那是另一種對新美感的朦朧的追求吧。吸收電影蒙太奇的技巧、畫和攝影的構圖之外，是對現代藝術的美學和世界觀有所認同。⁹

八〇年代他更密切地接觸當前西方的小劇場、舞蹈、音樂和視覺藝術，並將美國留學時創作的詩作整理成詩集《遊詩》，於1985年與版畫家駱笑平在香港中華文化促進中心舉辦「游詩」詩畫展。自那時他便開啟與其他媒介藝術家的合作——1986年與蔡仞姿、彭錦耀就「蓮葉組詩」合作「詩舞畫的對話」，1989年與梁家泰合作《中國影像：一至廿四》等等。¹⁰他認為與藝術家合作最有意思的是：「既帶出彼此不同媒介的共同之處，又去理解及尊重雙方的不同，真像彼此傳球，你來我往，通過對話去更進一步帶出別人與自己的特色，不貶低他人也不委屈自己，而是共享創作的樂趣。」¹¹

他於九〇年代達到以詩與其他藝術媒介合作的鼎盛：1997年在溫哥華舉行《食事地域誌》（Foodscape）詩與攝影展，繼續以不同作品在東京、慕尼黑和巴黎展出，最後在2004年回到香港文化博物館，與攝影家李家昇、裝置藝術家陳敏彥合作，以《香港》食景詩做了一個大型展覽¹²。詩作先後收入《東西》（2000）

⁸ 同前註，頁47。

⁹ 同前註，頁44。

¹⁰ 梁秉鈞：《梁秉鈞五十年詩選（下冊）》（臺北：臺大出版中心，2014），頁833-855。

¹¹ 梁秉鈞：〈詩·越界·文探索〉，頁45。

¹² 黃淑嫻，吳煦斌：《回看，也斯：1949-2013》（香港：康樂及文化事務署，2014年），頁128。

和《蔬菜的政治》（2006）兩本詩集，《蔬菜的政治》源於他與亞洲藝術家合作的詩與裝置藝術展覽《亞洲的滋味》。¹³1998年與凌詩穎合作的「偽時裝展」及其後出版的詩及裝置藝術展覽場刊《衣想》，¹⁴以電影〈厄瑪·法帕〉和〈蝙蝠俠〉為主題改寫成詩，從不同的敘述角度切入。

2010年，梁秉鈞榮獲香港藝術發展獎的年度最佳藝術家獎（文學藝術）。梁秉鈞小傳中提到他在藝術領域中的作為：多年來曾以詩與不同藝術媒體對話，與攝影師如李家昇、黃楚喬、梁家泰；藝術家如梁巨廷、蔡仞姿、駱笑平；舞評家梅卓燕、彭錦耀；音樂家龔志成、Frederic Blin、梁小衛；時裝設計師黃惠霞、凌穎詩；戲劇家黎鍵、鄧樹榮等都有不同的合作計劃。他亦從事其他藝術形式的創作。他的個人錄像作品《搬家》一九九七年在香港國際電影節及倫敦電影節放映。他曾在德國法蘭克福公益美術館、瑞士伯爾尼「房間」畫廊、南法沙可慈修道院、德國文化協會，舉行個人詩與攝影展覽；及跟其他藝術家舉行聯展。¹⁵在梁秉鈞2013年逝世之後，藝文界於2014年舉辦「回看·也斯」的大型詩與藝術展覽，展出了他百多首詩以及與五十多位藝術家朋友幾十年來的相關畫作、銅刻、雕塑、攝影、音樂、舞蹈、錄像和裝置藝術，並出版了同名詩畫集。同年，該展覽移師到臺北華山文創園區，名「遊·香港詩人梁秉鈞的旅程」。可以說，詩與其他藝術媒介的合作貫穿了梁秉鈞一生的創作。

筆者將就梁秉鈞創作生涯內詩與其他藝術媒介的互動中選取三個面向進行探討，分別是詩與畫作、詩與文物、詩與攝影。這三個面向均有具體的詩作、藝術作品與展覽可供探討，「詩與畫作」中涉及與版畫家駱笑平合作的「遊詩——詩畫展」以及一系列詠畫詩；「詩與文物」為梁與林罡合作的詩與裝置藝術展「博物館」以及同名詩集；「詩與攝影」以梁秉鈞創作的同名詩作與攝影作品為主。以上作品大多創作於七〇—九〇年代，為梁秉鈞的創作蓬勃期和探索詩向藝術實踐的活躍期，筆者以主題式的分類將以上作品作為典型的範例，探討其詩作中具有的藝術實踐特點，呈現詩與其他藝術媒介的互動以及梁與不同領域藝術家的合作。

¹³ 也斯：《城與文學》，頁108-109。

¹⁴ 梁秉鈞：《梁秉鈞五十年詩選（下冊）》，頁 842-843。

¹⁵ 同前註，頁828-829。

三、詩與畫：「並置」與「致敬」

在詩與畫這一面向中，梁所作出的互動是雙向的，既把詩作與畫家的畫作並置呈現，亦用詩文體表現自己對古代和現代畫作的觀感，對香港現代畫家與對藝術的想法。前者以《遊詩》詩集與版畫家駱笑平合作的「遊詩——詩畫展」為例，後者以梁秉鈞對畫作致敬的一系列詠畫詩為例。

關於詩與畫的互動，他溯源戈特霍爾德·埃弗拉伊姆·萊辛（Gotthold Ephraim Lessing, 1729—1781）的《拉奧孔》（*Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, 1767）強調詩與畫各自的限制，認為到了現代這種劃分不但越來越模糊，許多小說家和詩人還從藝術方面吸收了不少表現方法。他認為詩與畫的關係可以有很多種，觀者可以從多種角度來切入觀看：

過去多從描寫的題材看它們相似之處。其實我們還可以看它們的共同美學背景、相互影響，還可以從風格、技巧、觀物態度、敘事方法等去看。這裏的詩不僅是一類詩，畫也不是一種畫。它們同樣有濃有淡，有冷有熱，有繁有簡。它們的關連會比較複雜。¹⁶

而詩與畫的並置呈現亦代表著他對藝術的觀念：

這一次合作，詩與畫是互相平行的。它們不一定具體描寫同樣的東西，但卻以種種不同的方式，互相呼應，互相補充。它們互相探索，漫遊進入彼此的領域，它們或可說是繪畫性的詩，文學性的畫。¹⁷

在〈文化身份的探索：東西視藝〉中，他呼籲大家要對藝術展覽有所反思，並對作品物料與文字解說間的種種參差提出看法。他提出「文字也可以是一種物料，這種物料與其他物料之間也可能會有某種補充或矛盾的關係」¹⁸，並就香港藝術中心於1993年舉辦的「比利時藝術」中畫作的「並置」排列提出自己的見解，認為「並置可以是參差的對照、擴寬或補充原有的東西」；「並置可以是對比和

¹⁶ 梁秉鈞、駱笑平：《遊詩》（香港：香港中華文化促進中心，1985年），頁70。

¹⁷ 同前註，頁70。

¹⁸ 也斯：《香港文化十論》（杭州：浙江大學出版社，2012年），頁109。

矛盾」；「並置也可以是低調的策略」¹⁹。結合上述梁對文字與藝術作品之間的思考，以及對「並置」觀念的詮釋，我們可以發現梁以詩向畫作探索以及將詩與畫並置呈現，實則是一種呈現自身藝術觀念的策略，也是以實際的藝術實踐來豐富詩與畫之間的互動關係，以此來探索詩媒介可以達到的高度，亦是以此方法在逼仄的空間中拓展香港文化的多重面向。

葉維廉在〈「出位之思：媒體及超媒體的美學」〉中縷析現代文學與藝術的表現手法，認為它們往往具有媒體上的突破，並提出新的觀賞方式：

現代詩、現代畫，甚至現代音樂、舞蹈裏有大量的作品，在表現上，往往要求我們，除了從其媒體本身的表現性能去看之外，還要求我們從另一媒體的表現角度去欣賞，才可以明瞭其藝術活動的全部意義。事實上，要求達到不同藝術間「互相認同的質素」的作品太多了；迫使讀者或觀者，在欣賞過程中要不斷的求助於其他媒體藝術表現的美學知識。換言之，一個作品的整體美學經驗，如果缺乏了其他媒體的「觀賞眼光」，便不得其全。

20

梁秉鈞提出《遊詩》的詩作中「有很多本來就是由於電影、音樂、繪畫的啟發而寫出來，或者是向這些藝術致意，或者是作為回應而寫。這些詩本來就是走向其他媒介的探索」，²¹於此筆者探討梁如何以詩作展現文字能達致的其他藝術媒介效果。

（一）時間藝術內部的空間拓展

以「物」鋪陳、延展或以「場景」進行敘事的詩作在《遊詩》卷一〈日本〉中尤其多見，如〈池〉、〈避雪〉、〈萬葉植物園遇雪〉、〈石舞台〉、〈雪鎮候車〉、〈冰雕〉等。以詞語代表的「物」並置於前，以「空間性的單元」先予觀眾強烈的視覺效果，再等待「同時」投射後呈現出整體畫面，在閱讀的過程中先是達到「空間」的效果，再達到「時間」的效果。²²如〈池〉先以「一千年那麼老 鏡容

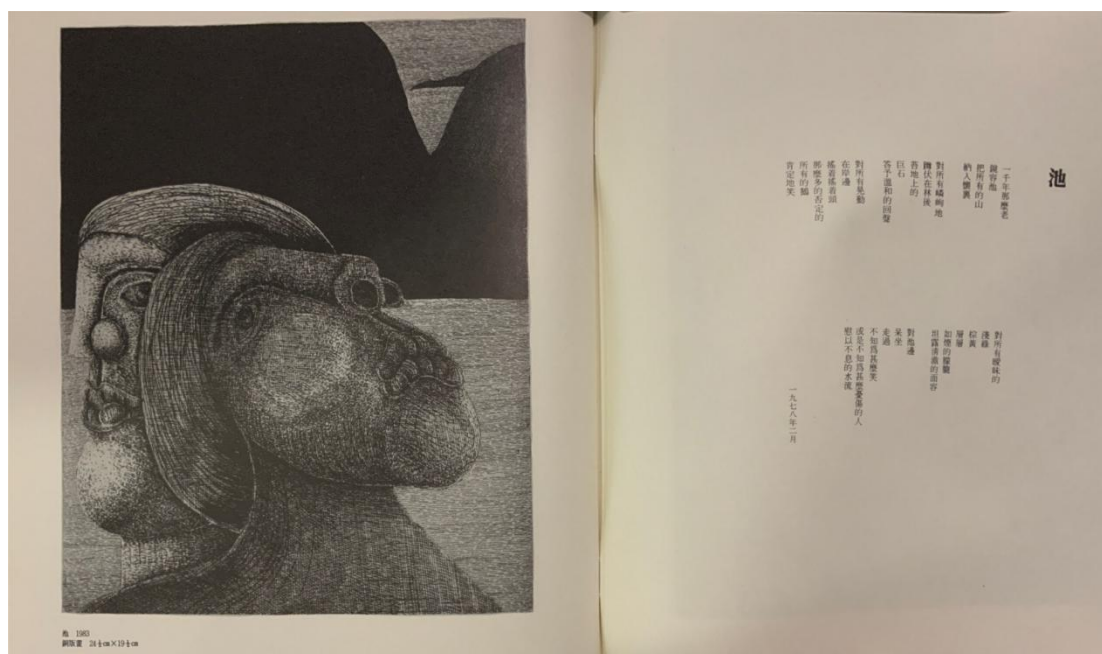
¹⁹ 同前註，頁118-119。

²⁰ 葉維廉：《中國詩學》（臺北：臺大出版中心，2014年），頁189。

²¹ 梁秉鈞、駱笑平：《遊詩》，頁70。

²² 葉維廉：《中國詩學》，頁193。

池 把所有的山 納入懷裏」開始，其後每段再安排不同的「物」出現，每段中的「物」被連串的定語著重描述，譬如第二段：「對所有嶙峋地 蹲伏在林後 苔地上的巨石 答予溫和的回聲」；第五段：「對池邊 呆坐 走過 不知為甚麼笑 或是不知為甚麼憂傷的人 慰以不息的水流」²³。每段出現的「物」又被包含在「鏡容池」之內，池以平和的姿態面對依次出現的物事，讀者直到讀完的一刻，才會形成對「池」的整體印象。與詩作並置的駱笑平同名畫作以「人」佔據畫面，觀者會先被參差背對的「人」與其各異的面貌、情緒所吸引，「池」隱現在背對著的人之後。觀者時而作為讀者、時而作為觀畫者在詩與畫之間來回，該種參差和對照達致詩和畫之間的互動效果。



詩作羅列的物事不單有形體和排列方位，在詩中依次出現的顏色詞語「淺綠 棕黃 層層 如煙的朦朧 袒露清澈的面容」更使觀者在回看畫作畫面時，自詩作的詞語中看出畫面的色彩，形成更富層次的空間效果。〈避雪〉一詩，除了同樣強調物和顏色的呈顯，更以字的排列形式來構築空間：

灰白的
瓦簷

²³ 梁秉鈞、駱笑平：《遊詩》，頁6。

老人的髮

門都關起來了

冷

魚躲在池底

金色

埋在重濁的水下

石庭

黑石間

點點白石

你髮間

霜雪

我們走到廊下

把半關的木門

推開一點

看屏風上的彩虹

一九七八年二月²⁴

詩的節奏是斷續的，短促的詞語和斷句令讀者不得不留意詞語的擺放位置。讀者的眼球如攝像機般隨著一個一個詞語往下掃視，直到一段的完結，暫停片刻後才能構築出幕布前的畫面。

詞語的擺放位置亦使詩構築的空間更加具象，如「石庭 黑石間 點點白石」一句，先是以「石庭」作為畫面的背景，再以「黑石間」補充物品的擺放和細節，「點點白石」自「黑石間」透出，顏色互相映襯以外亦繼續完成畫面的構築。詞語的字數依次為2、3、4，在短促中形成節奏，聲音和畫面同時令讀者領會到文

²⁴ 同前註。

字的立體。不同的感官感受——觸覺、視覺在段落中出現：「冷 魚躲在池底 金色 埋在重濁的水下」，讀者在閱讀時不但達到如觀畫的效果，亦能領略到多重感官體驗，只不過文字需要「時間」才能使畫面同時投射於腦海。

重視詩形式的視覺詩（圖像詩）亦被稱為「具象詩」（concrete poetry）²⁵，在這一刻梁詩營造的字詞佈局令「具象」更加立體。

（二）時間藝術的變形

除了構築畫面和空間，詩人亦著重描述物事的行動，見〈雪鎮候車〉：

雪蓋滿了
攔在牆角的自行車
風吹過
車上綠色的小風車
默默轉動
 又停息
一個男子走過
拖著橙色膠盆
裏面是個紅臉膛的小孩

有人潑水
向店前的空地
白色中
溶出一方黑石路
行人經過
在那空白上
留下鏽色靴印²⁶

第一段以物事的動靜搭配出現，一動「雪蓋滿了」覆於一靜之上「攔在牆角的自行車」，又牽引動「風吹過」的出現，此後又以「車上綠色的小風車 默默

²⁵ 葉維廉：《中國詩學》，頁215-216。

²⁶ 梁秉鈞、駱笑平：《遊詩》，頁18。

轉動 又停息」，讓時間在靜止的一刻得到延長。「時間」的靜止和運動在這一段中尤其明顯，這是因為詩人已不僅著重空間的呈現，更通過時間體現空間中的運動和變化，猶如電影攝像的效果。葉維廉認為小說和詩可以利用電影媒體的特性汲取靈感：

時間與空間可以任導演伸縮甚至停止，都是現實生活中無法做到的。時間還可以逆轉、疊合、分割、壓縮、省略……這些做法所得的藝術效果可以作為詩人借鏡。現代詩人常常利用這些電影的時間特質。電影中的時間和空間是比較能自由活動的時間和空間。小說和詩，不但可以誇張意象的視覺性，還可以利用鏡頭的活動，利用剪接，利用靜止鏡頭的遞次出現等來達到一般文字表現不易獲得的效果。²⁷

現代詩人除了自古典詩早已有的「詩中有畫，畫中有詩」中開創詩與畫合作的新面貌，亦在現代世界中借助現代媒介尋求更多樣的表達方式。不少論者留意到梁詩作中的電影效果，周蕾評論：

他的創作手法借助於攝影的觀念，如捕捉影像和拼貼影像等，文字充滿電影感。如果詩的特點在於通過語言來處理時間的穿越，那麼電影的視覺技巧，如變焦、特寫、長鏡、放大、慢鏡等，使他的寫作可以對空間進行實驗性的處理。²⁸

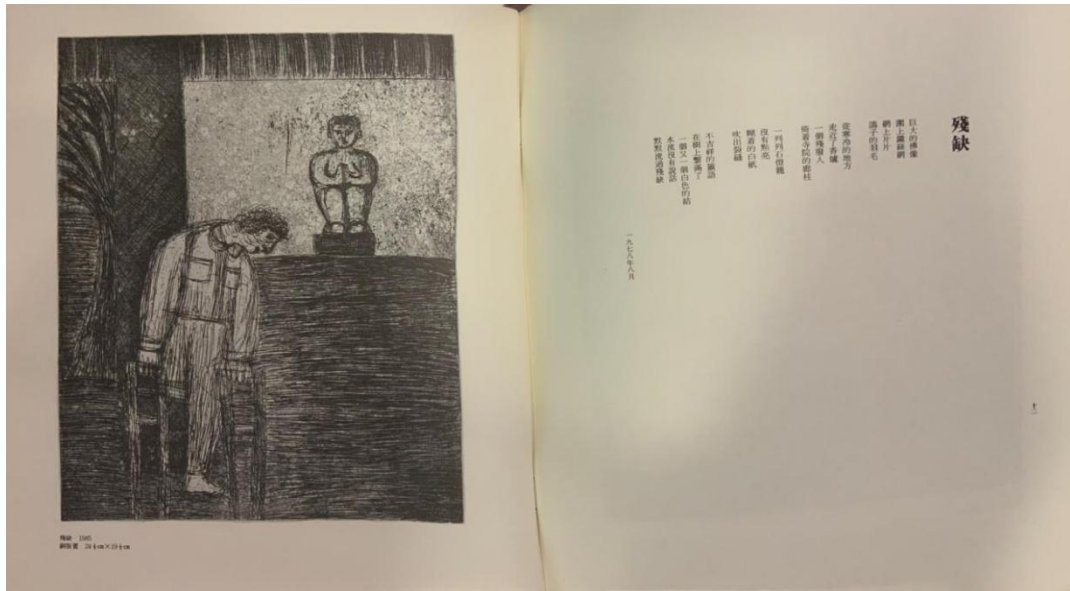
這種實驗性處理強調空間與時間，亦強調詞語的出現。回到〈雪鎮候車〉的第二段：「有人潑水 向店前的空地 白色中 溶出一方黑石路 行人經過 在那空白上 留下鏽色靴印」，詩人強調空地的色彩和人在畫面中的行動造成的效果，讓觀者隨著動詞和色彩明瞭詩人的意圖——有意識用文字製作「攝像」的效果，並用慢動作呈顯過程。在電影中，有時畫面與文字、聲音不一定表達同樣的「意」。但若詩人有意識利用電影的剪接效果，就可以用文字的組成來提醒讀者要著重留意的畫面細節。

²⁷ 葉維廉：《中國詩學》，頁221。

²⁸ 周蕾：〈在夢的邊緣（懷也斯）〉，《回看，也斯：1949-2013》，頁10。

(三) 詩畫並置效果

詩人和畫家所欲表達的情緒與態度，亦是在觀看詩與畫作時需留意的方面。〈殘缺〉一詩標題「殘缺」看似有主觀的情緒，但詩作中仍是以客觀物事呈現畫面為主。詩人沒有過多表現自我的情緒與態度，只在字裡行間隱現，譬如第二段中「從寒冷的地方 走近了香爐 一個殘廢人 倚著寺院的廊柱」；第四段中「不吉祥的籤語 在樹上繫滿了 一個又一個白色的結 水流沒有說話 默默流過殘缺」²⁹。詩人以其一貫平和的態度來見證物事的行動，亦表達對「殘缺」的包容。而在一旁並置的畫中，「殘廢人」佔據著主畫面，斷腿和雙杖讓人不得不留意，詩作中所描述的「巨大的佛像」只佔據「殘廢人」的1/2且在其之後。



駱笑平對雙方的合作有如下理解：

我看詩人的感觸、我看詩。從詩中選擇觸動我心的句子。為什麼是這些句子，而不是那些句子？因為這些句子應我心。我將詩人的觸覺流露，亦同時流露了我的觸覺。這或許可以簡單的說明了我們詩畫溝通的地方，也是彼此結合的因素。

²⁹ 梁秉鈞、駱笑平：《遊詩》，頁12。

我的畫是從既定的句子中提煉，那或許會帶來或多或少的限制？可是誰沒有限制的呢？什麼事物能夠進入詩者的眼簾？什麼句子進入了畫內？兩者都有限制，或者從限制中選擇吧？³⁰

畫家從自身的觀看體驗選取詩句，畫作的呈現並不力求對詩作客觀忠實呈現，相反是為了表現畫家的心境，以及給予觀者美感體驗。正如葉維廉對於「超媒體」所指向的目的：

它們所強調詩指向文字之「外」的東西（「意」「詩境」「世界」）作為「美感主位對象」這一點是完全相同的。這個「詩外的東西」為詩畫等各媒體出位換位的問題，提供了一個完全不同的角度。一旦我們選擇了這個美學的據點，則詩之能不能有畫、畫之能不能有詩，已經不是詩的媒體性能，能否達到畫的媒體性能的問題（雖然這也是現代藝術家努力要做到的方向，詳見後），而是詩用了文字，畫用了形、色、線條，音樂用了聲音的安排有沒有、或能不能提供相同或相似的「美感狀態」的問題。³¹

詩人與畫家的詩畫並置不但令觀者從同一主題獲得不同的美感體驗，亦是以並置的方式讓觀者在兩種媒介之間往復觀看，明瞭詩人和畫家的心境。這種有意為之的「並置」已不止是利用文字敘述和解說畫面，兩者有不同的表達和心境，恰恰是梁秉鈞和駱笑平所刻意營造的效果。

梁秉鈞認為詩畫展代表了一種合作：

合作可以是友善的商量，互相啟發的對話，豐富了個別藝術，擴寬了個人風格。在今天我們放開顧忌與人真正合作一件事的機會越來越少了。這不是最流行的生產方式。但我們很希望這種合作可以保持下去：這也是希望對不同創作方式，不同媒介的藝術的尊重，可以保持下去。³²

這種合作是在香港逼仄的城市空間中利用不同媒介的交疊和參差、同與異構築出文化空間的新拓展方式，詩人不止以作品的並置呈顯自身對文化、對藝術的

³⁰ 同前註，頁71。

³¹ 葉維廉：《中國詩學》，頁199。

³² 梁秉鈞、駱笑平：《遊詩》，頁70。

探索，亦是身體力行地以詩人形象和藝術家形象「並置」於文化空間，詩人所作出的媒介探索的努力，與其說是實驗，不如說是以自身的實踐利用香港文化空間的雜糅，並呈顯出文化空間的獨特一面。

在這一藝術實踐之中，我們亦不可忽略觀眾的參與。梁秉鈞認同看詩和看畫是兩種不同的經驗：

把兩者放在一起，大概會引發新的問題：該怎樣去看這展覽呢？觀眾會只是孤立自己熟悉的一種媒介來看，還是願意參與這種新的漫遊？也許這需要更大的耐性和時間去看？又或者可以看多少就多少，有興趣再回去看，像我們回到過去旅行經過的某個地點一樣？³³

在這裡有必要再重述葉維廉對超媒體的觀念：「事實上，要求達到不同藝術間『互相認同的質素』的作品太多了；迫使讀者或觀者，在欣賞過中要不斷的求助於其他媒體藝術表現的美學知識。換言之，一個作品的整體美學經驗，如果缺乏了其他媒體的『觀賞眼光』，便不得其全。」³⁴在媒介之間界限不再明晰的當下，在文化雜疊紛呈的都市環境，對觀眾有著藝術素質的要求。梁秉鈞並不是以高高在上的詩人或藝術家姿態，而是以商量、平和的姿態來邀請觀眾共同參與這場展覽並在觀看中完成藝術實踐，共同成為構築香港文化空間的重要一環。正如他在《遊詩》的序所提出的：「遊是空間的擴寬，時間的伸延。藝術的漫遊，帶我們體會不同的空間和時間」，「從詩的世界走到畫的世界，也是一種漫遊」，並指出藝術的漫遊「有時給予我們懷想的安慰，有時帶給我們開啟的新境」³⁵；他意欲邀請觀者共同漫遊，共同完成從詩、畫各自的世界到另一種媒介甚至另一時空的跨越。

（四）詠畫詩與歷史傳統

在梁詩與畫的互動中，另一個探討的範疇是梁對畫作和畫家致敬的一系列詠畫詩，其中有書寫中國古代畫作和畫家題材的〈在文化研究所看王履《華山圖》〉、〈《韓熙載夜宴圖》〉、〈羅聘《鬼趣圖》〉、〈吳歷在灣畔作畫〉；有書寫現代畫

³³ 同前註，頁70。

³⁴ 葉維廉：《中國詩學》，頁189。

³⁵ 梁秉鈞、駱笑平：《遊詩》，頁70。

作的〈秋林〉、〈景變集〉、〈廢墟中的對話〉、〈潘天壽六六年畫《梅月圖》〉。較前一部分探討梁詩如何以文字呈顯畫的視覺效果，「詠畫詩」本可以直接描寫畫作的內容，但梁秉鈞卻又有其意欲言之外。

比如〈《韓熙載夜宴圖》〉中，詩人用文字和想像帶領進入夜宴現場，亦留意到畫家。通常畫家在詠畫詩中是隱身的角色，但在梁詩的敘述裏有對畫家的發現和凝注：「靦靦的畫師我看見你 躲隱在賓客之間 守禮地觀察我們的頹靡」。詩作從主人和畫家各自的觀看角度和感受來描寫夜宴現場，亦有據此延展的對歷史政治事件的思考。詩人以創作者的身份重臨畫作創作現場，展現畫家的觀看和想法，包括對繪畫場景的選材和細節的關注：「你的視線如何追隨 那些足趾與足踝 細柔隱密的轉動 你如何追隨那些 輕紗曼舞 婉轉低頭的 頸上的汗珠 你能窺探繪出一個時代的 舞者還是舞？」³⁶以現代目光觀看過去，用詩作重新書寫古代畫作，該種書寫方式亦在〈羅聘《鬼趣圖》〉隱現，詩中有對畫家的評議：「有一雙能看見鬼的眼睛 是一種詛咒 是一種福份」；對畫家創作時的想像：「把紙染得濕透 然後著墨 為了在朦朧中浮現 新的眾生的形象」，亦有語言的更新，用粵語俚語「大頭鬼的頭為什麼這麼大」³⁷來表達詩作中的場景。

〈在文化研究所看王履《華山圖》〉一詩，是用現代詩的寫法營造真正步入古畫的體驗，從觀者眼中所見之「實」走入畫中的「實景」，再運用畫中的意象聯結到詩人心中通過「景」所營造的文化觀點：

人們散去，我轉入展覽館
感到好像安靜下來了，拾級而上
走向深山，你問剛才的文學會議
開得怎樣？我們還是不要談這些吧
山路陡峭難行，走到盡頭
卻是一片豁然開朗的風景
萬壑松風，萬頃清波，真不明白
為甚麼總有人要把一種山容
定為山水的正宗，我可愛那潦倒的

³⁶ 梁秉鈞：《梁秉鈞五十年詩選（下冊）》，頁664-665。

³⁷ 同前註，頁668-669。

雜草，那些恣意橫生的枝桠
在遊人指點的範圍以外³⁸

詩人從展覽館「拾級而上」，卻直接「走向深山」，實則是詩人步入了《華山圖》中的山景，想像自己在中間穿行，是對古典畫作中「多重視軸」的實踐操作。相較古典詩中多重觀看角度的「隱」，現代詩是由詩人直接帶領你進入畫中「實」景，讀者一步步被帶入經驗生成的情狀，體驗文字所指向的經驗狀態。詩人在親熾畫中景色之餘品評王履的畫作，並使自身的文化觀點融於這一體驗中：

不，我不要成為那摹古構圖的
一部份，讓我避開彎腰迎客的
老松，若陷在那糾纏的網羅裏
永遠也走不出來，巖巉執拗的
是自閉的藍圖，如何可以扭轉
人的偏見和機心呢？³⁹

「現代詩人和美學家認為詩的意義不在文字之中而是在文字之『外』；詩的理想是要試圖躍出詩之『外』」。⁴⁰詩人從畫「內」步出畫「外」，實則也有所想表達的言之「外」。他否定因循守舊的文化觀念，意欲從古典中尋求現代的表達方式，並以此來表達心中的文化觀點。這樣的方法同樣見於梁的散文。〈詩人的空間——記杜甫草堂〉中，詩人拜訪杜甫草堂，想像當年詩人如何安插樹秧佈置茅屋，嘗試將現實的草堂空間與杜詩對應，嘗試走入杜甫心中建造的空間。但他意識到所身處的草堂已不是當日詩人的草堂，後世的草堂依照後人的審美、政治或觀光的需要被改動，猶如詩人的詩被後人根據自身的需求詮釋和評註，最後詩人被草堂門外嘈雜的現實空間拉回。⁴¹梁秉鈞擅長以現實生活中所接觸的日常物事入詩，再以此鏈接作品及其創作者，通過對作品的描述和想像隱喻自身的觀點和評論，又再回到對現實生活的觀看及詩人所身處的現實世界中。這種方式應用到詩與藝術的互動中，便是以詩鏈接到藝術作品，並據此延展自身的藝術觀念。

³⁸ 同前註，頁629。

³⁹ 同前註，頁630。

⁴⁰ 葉維廉：《中國詩學》，頁197。

⁴¹ 也斯：《昆明的除夕》（香港：牛津大學出版社，2002年），頁22-26。

<景變集>是其中一例。

<景變集>一詩為梁秉鈞觀王無邪德國文化協會的畫集《景變集》後所寫。王無邪乃當代中國水墨先驅，剛柔並重的筆觸下揉合傳統中國美學和西方文化及現代設計。「一方面保持自己在水墨方面某程度內向傳統的回歸」，「一方面也在研習西方在視覺文法方面的發現與整理」，覺得「那可能會是重振東方藝術所需要的新元素」。⁴²詩人根據畫家自古出新意的理念和創作經歷，用多個畫面的具體事象出演來呈現。

第一個畫面中——「蔓伸的根進入 巖層執拗的深處 從那些茂密鬱蒼中 掙出石的嬰兒 臉上不帶昔日的皺紋」⁴³；事象畫面感強烈表現，循著根的蔓伸深入到巖層，用一個「掙」字，呈現出新生兒從紮根的深與繁盛茂密中迸發而出的力量，再強調這一個嬰兒是光潔如新的「不帶昔日的皺紋」，但卻擁有從紮根之處、和自身迸發的新生力量，將畫家所做的探尋以及汲汲營營的理念用詩意的景象具象化。

第二個畫面裏，自地面沿著根的蔓伸，嬰兒誕生後，隨之畫面拉伸到廣闊的空間，畫家在此用顏料揮毫——「時日如顏色變幻 黃與青化入褐紫 崗陵鏽紅的焦慮 溶入我們的呼息」，顏料的漸進變化表達物轉星移，而且與我們相息，「我們且將接受根與枝的分飛 直至破碎成為新的秩序 凝成另一種新黃 新的肢體醒自古老的河床」⁴⁴；隱隱透露著王無邪自跟呂壽琨學習中國古典山水畫之後，將遠赴西方學習到的設計理念賦予作品理性精神——「七十年代初開始我的回歸時期，就是『構理顯情』，即通過理性的設計去表達情感」，⁴⁵強調以有界之畫而現無邊之境。⁴⁶

第三個畫面中——「我們站在這裏 看奇異的樹木在四周生長 新的町徑在足旁冒升 越過那些煙雨和秋涼 如盆如皿的土形 不斷塑造我們的臉容」⁴⁷，不管是「我們」隨著藝術家一起醞釀創造，抑或「我們」只是隨著新生的事物一起驚

⁴² 鄭蕾：《香港現代主義文學與思潮——以「香港現代文學美術協會」為視點》（香港：中華書局，2016年），頁124。

⁴³ 梁秉鈞：《梁秉鈞五十年詩選（下冊）》，頁605。

⁴⁴ 同前註。

⁴⁵ 王無邪、梁秉鈞：〈「在畫家之中，我覺得自己是個文人」——王無邪訪談錄〉，《香港文學》第311期（2010年11月1日），頁89。

⁴⁶ 鄭蕾：《香港現代主義文學與思潮——以「香港現代文學美術協會」為視點》，頁124。

⁴⁷ 梁秉鈞：《梁秉鈞五十年詩選（下冊）》，頁606。

歎，它們也反過來塑造「我們」，使「我們」溶入這一新生過程。「新的町徑在足旁冒升」、「煙雨」、「秋涼」、「如盆如皿」這些難以定位的虛物通過「生長」和「塑造」等詞語，起到一種兀自定型成長的變形力量。

具象之後，終於得以凝聚出詩人想表達的藝術再造、意象呈現的力量——「帶來洪水和侵蝕的也給我們的老屋打開新的窗扉 陷落的泥層輾轉重組 如神話中切碎的肉球片屑 被風吹成無數新人 我們站在裂縫和光影間久久注視 這些新升起形象」⁴⁸；在此，畫與詩得到結合的升華，詩是在詞與物之間的縫隙縈繞詩意，繪畫則是在物質的材料、景象、光影的呈現間蒸騰起。

梁詩不單每個畫面都呼應王無邪自覺的藝術創造過程，而且通過各種意象的呈現構造從嬰兒新生一直到新人生成的過程，讓我們隨著生長的力量去再經驗藝術再造的過程。⁴⁹詩人相信各種藝術、媒體的創造，如果可以自這樣的意義去開展——有意識、自覺地去創作，溯源傳統，同時融匯注入新的元素，昇起新的形象，便能使過去具有新的重臨和再造意義。正如他在探訪畫家朋友時的感想：

在成語充斥的文字之間、在變成規矩的章法裡，在陳陳相因的筆墨中，我們會逐漸對筆劃麻木，失去詩的創意。需要許許多多消化了傳統又了解現代的藝術家，把詩帶回我們的生活裡。⁵⁰

讓過去的美好質素獲得現代鮮活的聲色，形成新的生命，有如「掙出石的嬰兒」，最後成為「新生起的形象」。這是詩人以詩作詠畫的「言之外」，亦是詩人以詩的方式探尋、構築現代文化空間的方式。

四、詩與文物：「拾荒者」與「殘件」

一九九五年底，梁秉鈞與裝置藝術家林晁應邀在香港大學美術博物館馮平山樓舉辦展覽，展覽名為「參與傳統：歷史的徒置」，作為與博物館收藏的中國文物的對話。港大美術館策劃這個系列是希望引起更多當代藝術家和觀眾對傳統認

⁴⁸ 同前註。

⁴⁹ 王無邪在與也斯的訪談中提到，自己的藝術創作有三個階段，分別是：「展步立我」，「構理顯情」，「溯源覓流」。

⁵⁰ 也斯：《也斯的香港》（香港：三聯書店，2005年），頁129。

真思考。展覽的海報上設計了一幅虛構的香港上環地圖，假設在上面發現了種種古文物。梁認為目的是「一方面讓大家回想中國歷史文化優秀之處，另外也想想怎樣用現代生活的角度去思考。」⁵¹展覽展示藏於博物館儲藏室的陶瓷碎片，以詩作和裝置藝術穿插在陶瓷碎片之中，意欲從殘片的角度看大歷史，提供反省歷史與傳統的新角度。⁵²

由展覽發展而成的《博物館》詩集由梁秉鈞與視覺藝術家王緯彬合作，共收集了以下九首詩：〈周鼎〉、〈陶俑〉、〈漢拓〉、〈銅鏡〉、〈北宋魚形壺殘件〉、〈刺繡〉、〈羅漢〉、〈洋蔥〉、〈荷李活道街頭〉。詩作中，既有小物、歷史遺留下來的物質碎片〈陶俑〉、〈漢拓〉，也有平凡到極致的食物〈洋蔥〉，梁秉鈞刻意選取破碎殘件或是貼近平民生活的角度來回應歷史，這是官方的歷史敘述中少去思考的方向。在詩集的序中，他談到自己對當時香港處於九七回歸前對歷史和民族的思考：

我當然不是寫作這組詩來為回歸民族感情的熱情敬禮，但也不一定就是簡化的反傳統反民族的冷嘲。我想我像其他人一樣，置身這歷史的吊詭之中，對傳統有尊重亦有疏離，對民族文化有感情亦有批判，在前景並未變得清晰以前，也想回顧歷史尋找意義。⁵³

在散文〈時空的漫遊——訪問上海〉裏，他亦多次提及對歷史和城市的看法：

歷史是甚麼？是戰國刀幣、是漢畫像磚、唐三彩、是宋銅鏡、清青花瓷器？在古玩店裏，在雜亂的攤子上？香港有摩囉街，上海有會稽路的文物市場，小販漫天開價，顧客潮水般來來往往，撿起一件甚麼，還一個價錢。歷史的碎片，或真或假，放在那裏兜售，你似乎一下子可以擁有一片歷史了。

54

⁵¹ 王良和：〈蟬鳴不絕的堅持——與梁秉鈞談他的詩〉，原載《打開詩窗：香港詩人對談》（香港：匯智出版社，2008年），參考自《僭越的夜行——梁秉鈞新詩作品評論資料彙編（上卷）》，頁87。

⁵² 梁秉鈞：《博物館》（香港：香港藝術中心，1996年），頁1。

⁵³ 同前註。

⁵⁴ 也斯：《昆明的除夕》，頁54。

詩人以文字的方式來回應、表達自身對歷史、文物的關注和重新思考，作品的視覺呈現和設計形式亦有獨特之處。以下將選取詩集中的詩作探討詩人所欲言說的歷史文化觀念以及視覺呈現方式。

<北宋魚形壺殘件>是梁秉鈞此系列詩作的起點，他從博物館的收藏中尋得這個殘件，用它來展覽寫了一首詩，再撕成細絲，模擬北宋魚形壺的獨白。詩作中「破碎的魚鱗」、「歷史的碎屑」對應著「殘件」實體，詩人從碎片的角度來重提邊緣和中心的思考：「碎片說：請認清我們的紋理 不要把我讀入 你的歷史」，重申歷史書寫權力的問題：「有權寫歷史的人大筆一揮，把西村窯 拼入北方耀州窯系，寫出一套 完整的歷史」⁵⁵。這樣的思考在其詩作中早已有之，譬如<邊葉>（1986）中以「葉緣」和「主花」的關係來隱喻「邊緣」和「中心」，以「圓」的形象來提出對歷史的反思「和反覆修訂的正史，我是圓周上面 曖昧的一點，是風沙擾亂了的狼煙」。⁵⁶詩人的思考是否有指向的方法？細視詩句或可尋得答案。<北宋魚形壺殘件>中的尾段為：「不尊重不同的演變怎能追溯過去？ 不理解缺席的部份怎能想像 一尾完整的魚？」⁵⁷<邊葉>中的最後三行為：「逸出眾人注視的目光，主葉岸然的面貌 之外：水底相連的根，心卷未舒的新葉 隨風合唱中隱晦了的抒情需要另外的聆聽」。⁵⁸除了詩句的隱喻，詩人的形象亦值得留意。前述部分提到詩人呈顯香港文化空間時以詩人身份、藝術家身份與觀眾共同溝通、互動，此處詩人撿拾破碎殘件作為回應的行為亦有其象徵意義，撿拾姿態和「殘件」寓意為重思歷史提供了思考的方向，此一詩人形象和班雅明在《發達資本主義時代的抒情詩人：論波特萊爾》（*Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*）中提出的詩人「拾荒者」形象不謀而合。

班雅明提出「拾荒者」的形象源於詩人夏爾·皮埃爾·波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire, 1821—1867）詩作<拾荒者的酒>（*Le vin des chiffonniers*）⁵⁹，並認

⁵⁵ 梁秉鈞：《博物館》，頁5。

⁵⁶ 梁秉鈞：《梁秉鈞五十年詩選（上冊）》，頁315。

⁵⁷ 梁秉鈞：《博物館》，頁5。

⁵⁸ 梁秉鈞：《梁秉鈞五十年詩選（上冊）》，頁315。

⁵⁹ <拾荒者的酒>：常常，在路燈的紅光下，
風拍幌光焰，搖響玻璃罩，
舊郊區中心，泥濘的迷宮般，
那兒人類麤集著動亂的因素；

可以看到一位拾荒者走來；
搖頭晃腦，撞上牆壁，像位詩人，

為這一形象與詩人形象有很深的聯繫：

拾荒者和詩人都與垃圾有關聯；兩者都是在城市居民酣沉睡鄉的時候孤寂地操著自己的行當，甚至兩者的姿勢都是一樣的。納達爾（Nadar）詩人為尋覓詩韻的戰利品而漫遊城市的步伐；這也必然是拾荒者在他的小路上不時停下、撿起偶遇的破爛的步伐。⁶⁰

拾荒者因為「在他的小路上不時停下、撿起偶遇的破爛的步伐」與詩人「為尋覓詩韻的戰利品而漫遊城市的步伐」有相同姿勢而產生隱喻作用。梁秉鈞以同樣的「拾荒者」姿勢在城市中看似漫無目的地遊走，實則用眼重新審視「無用之物」，用手去撿拾，再用詩作重新去拼湊，如前述詩作〈北宋魚形壺殘件〉中：「破碎的一幅魚鱗能教我們想像 魚鰭、魚鰓、以及魚嘴 張開的壺口？」⁶¹也斯這一系列詩作所書寫的「殘件」、「洋蔥」等物件，夾雜在「漢拓」、「周鼎」之中，並不具備正統歷史觀所認為的文物意義，對這些物件的「收集」是詩人抗衡城市文化、歷史文化所謂標準和正統價值的方式，對抗如「編年表」一樣的大歷史敘述的線性時間。而預示正統和政權的物件「周鼎」，梁詩亦借此提出對歷史的反思：「青銅的輝煌閃爍扣住眾生的仰望 征伐荊楚君臨中原之外的野莽 萬人呼喊要界外的俚俗俯首稱臣 鏤之金石琢之盤盂處處鏗鏘的歷史」。⁶²

在《城與文學》一書中，他提出：

但在回顧歷史的時候，我們亦必須自覺歷史並非僅由重大的歷史事件或年份構成。個人的心裡並非僅遵從重大事件的發生而作集體的、簡約性的轉變。而且對於「重現」都市歷史，不同作者有不同的觀點和透視力，不同立場的媒介亦有不同的強調和限制，並非「重現」就等於歷史。……許多

把密探當作侍從，毫無戒意地
吐露堂皇計劃般的整個心聲。

波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire）著，莫渝譯：《惡之華》（臺北：志文出版社，1985年），頁337。

⁶⁰ 班雅明（Walter Benjamin）著，張旭東、魏文生譯：《發達資本主義時代的抒情詩人：論波特萊爾》（臺北：臉譜出版社，2010年），頁157-158。

⁶¹ 梁秉鈞：《博物館》，頁5。

⁶² 梁秉鈞：《梁秉鈞五十年詩選（下冊）》，頁642-643。

時亦會輕易肯定一種直線的敘事、以大時代直接決定個人心理的觀點，或者以材料的堆砌等同了歷史。⁶³

對於大歷史直線敘述中忽略個人「經驗」的做法，班雅明亦提出對抗如「編年表」生活的方式。他認為亨利·柏格森(Henri Bergson)的《物質與記憶》(*Matter and Memory*) 在時間的綿延中說明經驗的本質，而「只有詩人才是勝任這種經驗的唯一主體。」⁶⁴他引入了「通感」和「氣息」，並認為詩人用這樣的方式，在詩作中保留了「對那種具體可感的時間的震驚」，並從中「把握住了真實歷史經驗的消散的碎片」⁶⁵。「通感」是「是回憶的材料——不是歷史的材料，而是史前背景的材料」，是「往事的喃喃低語」，是「同以往生活的相逢」⁶⁶。「氣息」(aura) 啟發自普魯斯特提到的「非意願記憶」，與意願記憶相對⁶⁷，後者是為理性服務的。「非意願記憶」是：「當遺留下來的某樁小事永遠也無法進入意識時，記憶的殘片『經常是最有力、最持久的。』用普魯斯特的方式說，這意味著只有那種尚未明確、有意識地體驗過的東西才能成為非意願記憶的組成部分。」⁶⁸。

詩人通過「通感」和「氣息」的方式，同化縈繞在他身邊的素材，甚至喚起過去「往事的喃喃低語」，「把握住了真實歷史經驗的消散的碎片」，用這樣的方式使被排除「在歷史之外」的經驗、記憶都真實可感，詩意亦在這一捕捉和撿拾的瞬間蕩漾起來。譬如〈刺繡〉一詩，梁秉鈞談到其創作意圖：

展覽時我把〈刺繡〉的文字放大成一幅很大的刺繡掛在那裏，那不是針對甚麼政權政策的政治性，只是利用刺繡這種文化手藝強調個人的、女性對歷史的編織，把種種東西交織起來，背後有整個時代的變化。⁶⁹

詩作不以歷史背景開頭，而以繡工女子手中一支繡花針的線牽引起歷史「一

⁶³ 也斯：《城與文學》，頁7。

⁶⁴ 班雅明(Walter Benjamin)著，張旭東、魏文生譯：《發達資本主義時代的抒情詩人：論波特萊爾》，頁195。

⁶⁵ 同前註，頁240。

⁶⁶ 同前註，頁236。

⁶⁷ 同前註，頁196。

⁶⁸ 同前註，頁199。

⁶⁹ 王良和：〈蟬鳴不絕的堅持——與梁秉鈞談他的詩〉，頁88。

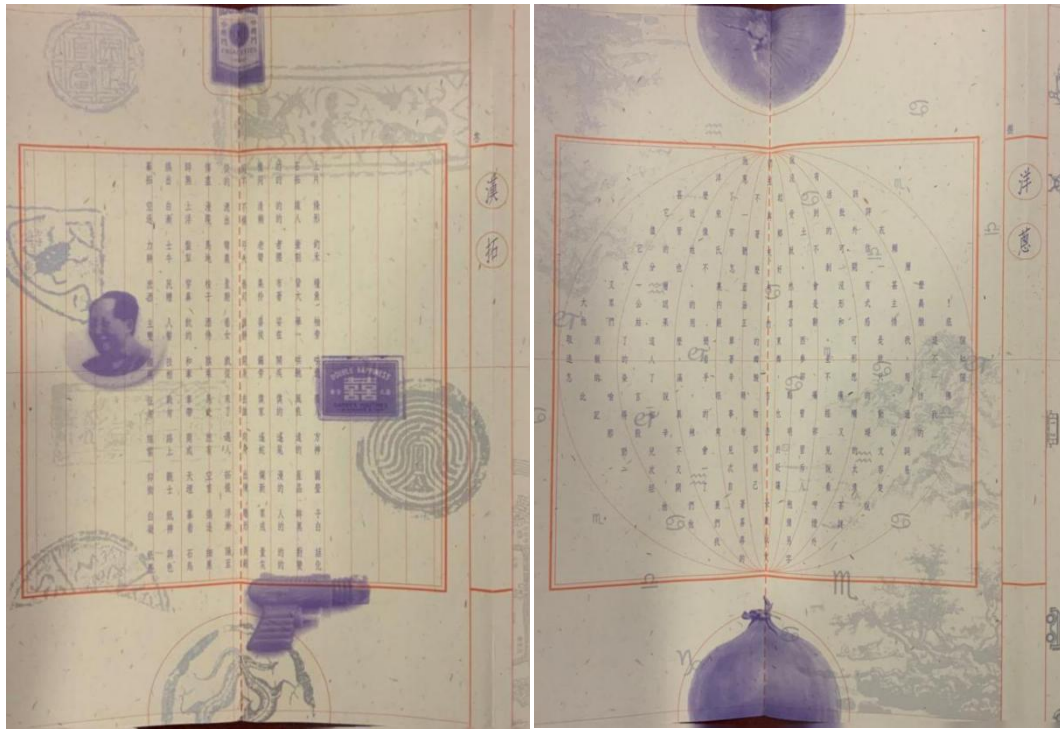
條綿長的線 一口針，像一尾魚，傳過來 插過去，織一個早晨的心緒」，帶出宏大的時代背景「八國聯軍入京之後，外國兵 閒蕩在京城，翻弄著美麗的 蘇繡，我以為我聽見你娓娓 說春天瓜果上的雨露，風寒 裏加衣，兜兜轉轉，隱約的 感情都織進去了」，關注的是時代背景中女子生活的細碎片刻。女子以刺繡織就時代中的每一刻，亦把女子的心緒碎片以線牽連成個人的經驗，如針牽引著線頭，牽連起種種歲月的變遷，縫合小民個人的思緒與流離，共同組成宏大的歲月和公共的歷史記憶「針總沒有停，連著長長的線 拆了又織的人間長卷，進去 出來，帶著細碎的千絲萬縷」。⁷⁰再列舉〈陶俑〉一詩，便可見詩人同樣的意圖：「剝落的陶盆上半人半魚的身體 擺動尾巴，在泥塗中匍匐前行 從橢圓的瓶子探首 露出模糊的臉孔」陶土從最初只是「模糊的面孔」逐漸被賦予個人的面目：「庶民的生活有了個人的形狀，廚子思量 做甚麼菜，少年調鳥，女子倦睡 連唱帶敲的說書人引來了哄堂大笑」。⁷¹

詩作題材借助文物和零碎物件令讀者重思歷史觀念，詩集的視覺呈現方式亦引入注意。詩集的樣貌猶如中國奏折，打開方式延續傳統古書的經折裝，可以逐頁打開，亦可以完全攤開觀其全貌。配圖以不同的形式呼應詩題所指的物件，除了傳統的文物紋樣、照片以外，亦加入現代生活的物品元素，如飛行棋、玩具槍等。詩作以視覺詩的方式排版。〈北宋魚形壺殘件〉一詩的文字是對照的視覺形式，詩行猶如鏡像的兩面左右對照。〈漢拓〉的排版由兩個字組成且豎向排列，看似是二字詞組組成詩行，引導讀者以傳統的閱讀順序從上至下、從右往左閱讀。但當讀者意識到該種閱讀順序組成的文字並不具有意涵，才知道詩句的閱讀方式是從左往右的行列。〈洋蔥〉一詩，以圖像詩的方式把詩句排列成洋蔥的形狀，開篇即以洋蔥外皮的「鄉土」和名字的「洋」形成對照。梁秉鈞在訪談時曾言：「詩，有物質的身體，也承載著其他東西。」⁷²他從視像的角度重新構建詩的「身體」，從形式上打破讀者舊有的閱讀習慣，翻開《博物館》時讀者同時亦擔任觀眾的角色，眼睛在圖像之間遊移。詩人以詩的視覺形式、撿拾或重構的「物件」、文字指向的思考三者打破舊有傳統的形式，抗衡大歷史敘述，重新喚起私人的體驗。

⁷⁰ 梁秉鈞：《博物館》，頁6。

⁷¹ 同前註，頁2。

⁷² 王良和：〈蟬鳴不絕的堅持——與梁秉鈞談他的詩〉，頁92。



五、詩與攝影：「私人」與「公共」

梁秉鈞一九八四年夏天自美國畢業回港，發覺本地同代的藝術工作者逐漸有了自己的面貌，翻閱舊照片時，見到他們一群朋友七五年在藝術中心舉行第一次詩畫展的合照時感慨良多，稱好友的攝影作品予其思考，詩作受對方作品觸發而寫。⁷³在《看李家昇黃楚喬照片冊有感》一詩中，他記錄了這一次經歷，亦寫下了對攝影的看法：

你以你的方法在家庭攝影冊裏記錄了歷史
我的照片失散了，我們的過去模糊不清
直至一張昔日的照片提醒了我們
這是我望出窗外無邊的黑暗
框裏燦爛的燈火點點，冷冽、零散、熄了一些，又再亮起一些，直至鏡頭拉濶
告訴我們這風景裏有人，有可以生活的空間，不僅是硬照裏一個意象，迴環

⁷³ 梁秉鈞、李家昇：《詩與攝影》，頁1。

再生，溶入不同的時間在流動裏變化⁷⁴

梁詩中流露的攝影質素早被論者留意，詩作曾被批評為「攝影詩」，認為詩作過於寫實、白描。⁷⁵筆者選取梁秉鈞創作的同名詩作與攝影作品，重新詮釋「攝影詩」的意義，探討其詩作中的攝影質素如何在私人與公共的領域中開創文化空間的新意涵。

<後窗>詩中，詩人的眼化為攝影機的機械眼，為景象框取特定的角度：

雨滴偶然無聲
從橫伸的沙玻璃滴下
灰濛濛的海上
一艘渡輪經過
是午後的幾點鐘呢
化學工廠的旗幟帶著雨的重量垂下
起重機的黃臂
緩緩舉起來打一個呵欠
窗玻璃乾燥的這面蒙滿灰塵
另一面是雨的濡濕
連接廣大的海洋
在這一刻籠罩的雲霧叫人相信
對岸也不過是同樣的房舍
俯首只見小舟和車輛
無聲同泊於堤的兩旁
近岸處湧動深淺兩色波濤

1973⁷⁶

詩人的眼隔著玻璃自後窗望出，記錄窗外的「灰濛濛的海」、「渡輪」、「化

⁷⁴ 同前註，頁2。

⁷⁵ 梁秉鈞對談、洛楓整理：〈在舊書店找到的詩集〉，原題〈梁秉鈞訪問記〉，原載《新穗詩刊》第6期（1986年），參考自《僭越的夜行——梁秉鈞新詩作品評論資料彙編（上卷）》，頁11。

⁷⁶ 梁秉鈞：《梁秉鈞五十年詩選（上冊）》，頁33。

學工廠的旗幟」、「起重機的黃臂」，同時亦留意自沙玻璃滴下的「雨滴偶然無聲」，感受「雨的濡濕」。攝影機的機械眼框取被定格的空間，按下快門的一瞬影像被記載，時間本應在這一瞬凝固。但除了肉眼和機械眼之外，還有另一雙眼睛——「觀看記憶的前後文的眼睛，或者我們可以稱之為『發現的眼睛』，這雙沒有固定視點、隱藏起來的眼睛，既可以讓連續的映象定格，又可以讓定格的映象在記憶裏連續流動變化」，⁷⁷因此詩人「發現的眼睛」亦為我們記錄「渡輪經過」、「雨滴滴下」、「緩緩舉起來打一個呵欠」，被凝固的一瞬連起了記憶的前後文。照片作為真實世界的「痕跡」（TRACE），能直接錄映或複寫真實世界。⁷⁸詩人利用「機械眼」讓詩超脫了單一媒介的限制，真實地記錄特定空間的「痕跡」。詩人和攝影師兩位一體的身份給梁詩提供了兩種媒介結合的特點：

詩法也正好是攝影法，在觀看過程裏，兩者的方法是暗合的，硬照的映象空間，只有透過一雙隱藏的眼睛，才可以看出不同時間的流轉、活動、變化，才可以看出文字、映象在記憶的前後文和視象本文的陳述關係。⁷⁹

梁秉鈞用「隱藏的眼睛」、「發現的眼睛」持續與不同攝影家合作，利用「詩法」和「攝影法」為其作品帶出更多不同的面向，亦在與不同攝影家的合作中記錄香港時代的記憶流轉：

與不同攝影家合作可能會帶出我不同的一面。梁家泰的攝影細緻經營，往往捕捉最戲劇性的剎那，我與他合作的詩用了較規則的格式，亦重視濃縮的意象，含蓄的襯托，但嘗試用文字做純影像是做不到的，甚至會選擇比較不那麼戲劇性的剎那來與他對話。近年在藝術中心視覺探索計劃與陳偉民、高志強、黃勤帶等合作則在探索寫實與寫實以外手法「再現」香港的問題，與年輕攝影師關本良在布魯塞爾藝術節展覽的作品則是對「再現」城市本身反省。與我合作得最多的是李家昇，從早期的《詩與攝影》到近期在溫哥華的《食事地域誌》詩與攝影展覽，我們不斷有新的話題，繼續

⁷⁷ 葉輝：〈詩與攝影〉，《詩與視覺：秋螢詩刊86年展》（香港：香港中華文化促進中心，1986年）。

⁷⁸ 約翰·伯格：《理解一張照片：約翰·伯格論攝影》（杭州：中國美術學院出版社，2018年），頁118。

⁷⁹ 葉輝：〈詩與攝影〉。

我們的對話。⁸⁰

反觀攝影方面，看一張複寫真實世界的照片，如果缺少過去事物的記憶，照片就只局限於固定畫面。約翰·伯格（John Berger）作為文學與視覺藝術創作者，提出要令攝影更加具備記憶的功能，就必須為一張照片建構語境：「或者用文字來構建，或者用其他照片來構建，又或者把它放在一個持續變動著的照片和圖像的文本中來構建。」⁸¹當攝影利用文字和記憶裏的地點、人物連結起來，才能超越這一瞬，成為生長着的前後文，互為補充，互相提升。和也斯合作得最多的李家昇，亦曾提到詩與攝影的互動對其作品發展的影響：「與也斯多年不同層次的合作，刊物的設計，我以自己圖像庫，過往的影像作為設計元素。與他合作的創作，或為他詩集小說集做的封面圖像經時間過濾，大部份都收納在我的作品群，在友誼的基礎，笑談喝酒天馬行空，生發出來的合作機緣，不少因此而激活了我的惰性因子，也斯的文字肌理，豐盛了也誘發了我的圖像想像空間。」⁸²

藝文朋友之間的互動或者說藝文界的交流合作，除了超越自身媒介的限制，豐富藝文的表現手法和形式之外，對於公眾、文化空間甚至城市發展是否有實際的意義？沿著約翰·伯格對現代攝影中「私人」和「公開」作品的思考，我們可以窺見一二：

當代那些公開發表的照片通常呈現的是一個事件，表現為一系列被捕捉下來的外觀，這和我們、它的讀者或事件原初的意義都沒有多大關係。它提供資訊，但卻是從一切鮮活的經驗中割裂出的資訊。

在照片的私人使用中，被記錄下來的瞬間的語境也被保留，以至於這張照片依然存活於一種仍在進行中的連續性中。（如果你的牆上貼著一張彼得的照片，你該不會忘記彼得對你意味著什麼。）相反，公開發表的照片卻被從它的語境中剝離出來了，繼而成了一個死亡之物，也正因為這樣的照片是死亡的，它才可以被任意地、武斷地使用。⁸³

⁸⁰ 梁秉鈞：〈詩·越界·文探索〉，頁45。

⁸¹ 約翰·伯格：《理解一張照片：約翰·伯格論攝影》，頁126-127。

⁸² 李家昇：〈友誼與合作〉，《回看，也斯：1949-2013》，頁13。

⁸³ 約翰·伯格：《理解一張照片：約翰·伯格論攝影》，頁121、126。

公開的作品如果只呈現和保留事件而無法與個體的鮮活經驗產生聯結，作品就會成為「死亡之物」，不產生公共意義，儘管其開始的目的是指向大眾並與公眾對話。關於「私人」和「公眾」的關係，梁秉鈞在〈談藝的明信片〉中談到：

有許多人認為，把說話化成文字，或把日常生活的東西變成詩，就是把私人的東西變成公眾的，從本來隨便坐着喝酒的樣子一變而成站起來演說了。因為要公眾化，所以便把那些個人的、散亂的、特殊的東西，自動檢查掉了，變成一些堂皇或劃一的東西。我們可不可保留一點喝咖啡談笑的心情，寧願從個人到達公眾呢？⁸⁴

他視作品為與他人的溝通和交流：

我感興趣的是溝通的問題：一個人和另一個人、一種媒介和另一種媒介、甚至一尊銅像和另一尊銅像的溝通；這可以是生者和死者、過去和現在、男和女的各種溝通：通過曖昧不定形的事物，用信、明信片、說話……⁸⁵

讀者在閱讀、觀看梁詩時，能感覺到詩人平等交流的態度，這一態度是通過詩作中物事的溝通、媒介之間的互動以及閱讀時勾連個人經驗之中體會。閱讀之時個體鮮活的經驗充斥在公共空間之中，才能令公共記憶延續和流轉，達到豐富公共領域的可能。沿此思考香港城市實體空間，我們會發現公共空間與私人空間的利用亦有著同樣的境況。梁秉鈞認為香港都市明信片中最常見的維多利亞海港兩岸的高樓大廈，好似標示了香港國際性的現代一面，但也分別代表英方和中方最高的政治經濟力量。但如果我們走到大街背後的舊巷細看，會發現「在港畔的巍峨大廈背後，其實有不少傳統和現代並置的市民日常生活空間」。⁸⁶在〈舊市空間〉裏，他寫下：

總是知道怎樣應付空間苛刻的待遇
在方寸裏雕鏤繽紛大千世界
在沒有院子的地方發展了天臺

⁸⁴ 梁秉鈞：〈談藝的明信片〉，《詩與視覺：秋螢詩刊86年展》。

⁸⁵ 同前註。

⁸⁶ 也斯：《城與文學》，頁150。

沒有泥土的鐵皮屋背種植花園
立足的地點雖然不夠牢固
隨時在上下左右搭起多年的寢室

是鐵籠還是靜軒名實老是移換不符
泯滅了內外的界限狹小的冰箱裏有海洋
後門前門大排檔檯凳阻礙曲徑通幽
流動小販整天照顧大街小巷的胃口
朝拆晚筍的帆布床是我們秘密的形狀
有限的空間裏舒伸瓶罐中長出樹苗
1997⁸⁷



詩人在方寸之內以「發現的眼睛」微觀，發掘城市空間中升斗市民的日常生活形態。市民從橫街窄巷中發展出私人空間，在間隙之中延伸個人的經驗和記憶，令私人空間充斥在公共領域之中。猶如私人記憶的放射性，保留私人記憶的作品若果在限定的公共空間中能保留著多元的路徑，從一張照片、一首詩、一張和他人對談的明信片中勾連起人與人之間的記憶，公共空間的整齊和單一就會被打破：「在照片的周圍，一個放射狀的系統必須被構建起來，因為只有這樣它才能同時擁有個人的、政治的、經濟的、戲劇性的、日常的，以及歷史的維度。」⁸⁸

⁸⁷ 梁秉鈞：《梁秉鈞五十年詩選(上冊)》，頁98。

⁸⁸ 約翰·伯格：《理解一張照片：約翰·伯格論攝影》，頁130。

六、結語

本文關注梁秉鈞七〇至九〇年代的詩作與畫作、文物、攝影的互動，探討詩跨出文學領域呈現其他藝術媒介特點的效果，以及詩人與不同領域藝術家互動合作的意義。

在詩與畫這一面向中，梁所作出的互動是「詩畫並置」和以「詠畫詩」致敬傳統、創新傳統。詩畫並置令觀者在不同媒介之間往復觀看，並在觀看中完成藝術實踐。「詠畫詩」以詩鏈接到藝術作品，表達自身的藝術觀念，再自傳統中開創藝術在現代的意義。詩與文物的互動中，梁以「拾荒者」的詩人形象在歷史長河中重新審視「無用之物」，以「殘片」和個人的細碎片段抗衡大歷史的直線敘述，同時亦以詩的視覺形式打破舊有傳統。詩與攝影方面，詩人以「發現的眼睛」超越自身媒介的限制，利用「詩法」和「攝影法」為其作品帶出更多不同的面向。

梁秉鈞從自身的藝術實踐探尋文學的多樣性，在雜疊的文化空間中激發詩的多義性，打破文化空間的單一文化符號。他亦以對話和溝通的方式，邀請不同藝術家以及公眾共同參與藝術實踐，使個體鮮活的經驗充斥在公共空間之中，讓公共記憶延續和流轉，參與者和作品亦成為構築香港文化空間的重要一環，在逼仄的城市環境中讓文學與藝術的實踐觸發出新面向。

參考書目

- 也斯：《六〇年代剪貼冊》，香港：香港藝術中心，1994年。
- 也斯：《香港文化空間與文學》，香港：青文書屋，1996年。
- 也斯：《昆明的除夕》，香港：牛津大學出版社，2002年。
- 也斯：《也斯的香港》，香港：三聯書店，2005年。
- 也斯：《香港文化十論》，杭州：浙江大學出版社，2012年。
- 也斯：《城與文學》，杭州：浙江大學出版社，2013年。
- 也斯：《也斯的六〇年代》，香港：中華書局，2022年。
- 王良和：〈蟬鳴不絕的堅持——與梁秉鈞談他的詩〉，《打開詩窗：香港詩人對談》，香港：匯智出版社，2008年，頁60-93。
- 王家琪：《也斯的香港故事：文學史論述研究》，香港：中華書局，2021年。
- 王無邪、梁秉鈞：〈「在畫家之中，我覺得自己是個文人」——王無邪訪談錄〉，《香港文學》第311期，2010年11月1日。
- 李家昇：〈友誼與合作〉，《回看，也斯：1949-2013》，2014年，頁12-14。
- 波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire）著，莫渝譯：《惡之華》，臺北：志文出版社，1985年。
- 周蕾：〈香港及香港作家梁秉鈞〉，《僭越的夜行——梁秉鈞新詩作品評論資料彙編（下卷）》，1995年，頁406-430。
- 周蕾：〈在夢的邊緣（懷也斯）〉，《回看，也斯：1949-2013》，2014年，頁10-11。
- 梁秉鈞、駱笑平：《遊詩》，香港：香港中華文化促進中心，1985年。
- 約翰·伯格（John Berger）著，任悅譯：《理解一張照片：約翰·伯格論攝影》，杭州：中國美術學院出版社，2018年。
- 華特·班雅明（Walter Benjamin）著，許綺玲譯：《迎向靈光消逝的年代》，臺北：台灣攝影工作室，1999年。
- 華特·班雅明（Walter Benjamin）著，張旭東、魏文生譯：《發達資本主義時代的抒情詩人：論波特萊爾》，臺北：臉譜出版社，2010年。
- 陳素怡：《僭越的夜行——梁秉鈞新詩作品評論資料彙編（上下卷）》，香港：文化工房，2012年。

- 梁秉鈞：〈談藝的明信片〉，《詩與視覺：秋螢詩刊86年展》，香港：香港中華文化促進中心，1986
- 梁秉鈞對談、洛楓整理：〈在舊書店找到的詩集〉，原題〈梁秉鈞訪問記〉，原載《新穗詩刊》第6期，1986年。
- 梁秉鈞：《梁秉鈞卷》，香港：三聯書店有限公司，1989年。
- 梁秉鈞、李家昇：《詩與攝影》，香港：市政局公與圖書館，1990年。
- 梁秉鈞對談，《詩雙月刊》編輯室整理：〈詩·越界·文探索〉，《僭越的夜行——梁秉鈞新詩作品評論資料彙編（上卷）》，1995年，頁32-48。
- 梁秉鈞：《博物館》，香港：香港藝術中心，1996年。
- 梁秉鈞：《梁秉鈞五十年詩選(上下冊)》，臺北：臺大出版中心，2014年。
- 區仲桃：《東西之間：梁秉鈞的中間詩學論》，香港：中華書局，2020年。
- 葉輝：〈《游詩》的時空結構與綜合媒體的探索〉，《新穗詩刊》第六期，1986年，頁 46- 53。
- 葉輝：〈詩與攝影〉，《詩與視覺：秋螢詩刊86年展》，香港：香港中華文化促進中心，1986年。
- 葉維廉：《中國詩學》，臺北：臺大出版中心，2014年。
- 黃淑嫻, 吳煦斌：《回看，也斯：1949-2013》，香港：康樂及文化事務署，2014年。
- 鄭蕾：《香港現代主義文學與思潮——以「香港現代文學美術協會」為視點》，香港：中華書局，2016年。