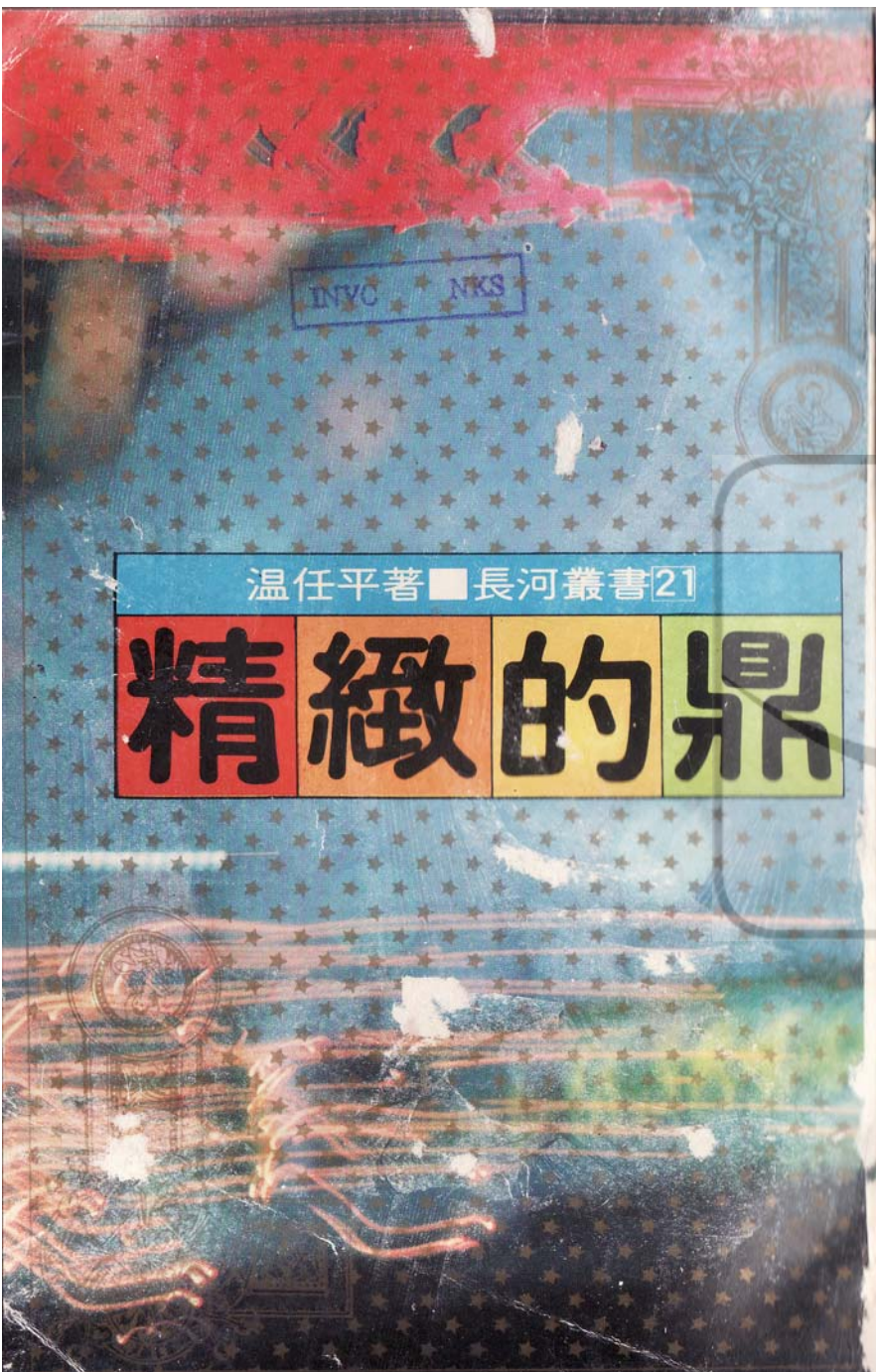


INVC NKS

溫任平著 ■ 長河叢書21

精緻的鼎



精緻的圖片

溫任平





*They pass'd, like figures on a marble urn,
When shifted round to see the other side;
They came again; as when the urn once more
Is shifted round, the first seen shades return.*

John Keats: Ode on Indolence



「精緻的鼎」自序

我的文學興趣主要在於現代詩與現代散文。就後者而言，我的創作多於理論；就前者而言，我是創作與研究相輔並進。

馬華文壇迄今為止，還沒有一部以現代詩為學術研究對象的書，我想原因大抵如次：詩人是把所思所感具現為一藝術之客體，他對自己底創造過程背後的複雜微妙的各種文化、環境因素缺乏究本追源的能力或興趣；而在另一方面，學者或專家對現代詩或持懷疑的態度，或由於本身不是詩作者，顧慮到探究現代詩所可能面對的難題，不易把鑑賞研究建在真正的欣賞與了解此一基礎上，因此在刻下階段，馬華文學批評界與學術界人士均未廣泛觸及現代詩。

這本書的論文，性質大抵可以分為兩類：一為現代詩的藝術形式與內涵的探討，次為現代詩的個別詮釋或究討 (Case interpretations of case studies)。這兩類文字又因它們性質的殊

異而分爲三輯：第一輯篇幅較長，專就現代詩之作爲藝術品的表現方法作一番較深入的敷陳鏤述；第二輯則把現代詩視爲審美的客體，應歸入「實用批評」(Practical criticism)的範疇；第三輯或序文，或詩想，或書評，或書信體的論述，內容方面，詮釋批評介紹，兼而有之，這三輯合起來約十四萬言。

概言之，現代詩大致無異於其他藝術，乃形式與內容冶於一爐。它亦似古之韻文，段落與段落之間，行與行之間必須互相應合諧和，而文字的運用尤需控制得當，跌宕抑揚，始能交響成文字的大合奏，始能引發讀者「美感的參與」。而作爲「詩」，打一個也許不算離譜的比喻，它就像一個精緻的鼎，其紋絡圖案往往「不涉理路」，因此如何使它「落於言詮」，分析成篇，提供一些途徑俾便其他讀者共賞，乃成爲詩評者的一個重大心智考驗。因爲詩畢竟不是可以把它的内容部份的思想、感情、形式構成的各種技巧手法一件件拆開來的機器。詩的鑑賞是一種直覺的感染，那是最直接的，也是最「真」的，而利用批評的工具去剖析詩的時候，往往就戕傷了詩的本體，詩在動了手術之後，往往賸下一堆雜零狗碎的所謂：明喻、暗喻、對比，某種情緒，幾滴哲思，詩的詮釋之吃力不討好，固不待言；詮釋人之尷尬，亦可想而知矣。因此，我鄭重要求讀者在讀了書中那些分析詩作的文章後，仍需回到原來的詩上面，仍需運用他最直接、最原始的方法——直觀與敏感——去進入那首詩，與詩人的心靈互契，與詩中的意境情趣相通。在詩與詩評兼備時，宜先欣賞詩，再去閱讀詩的評析，之後又必須再回到原詩的整體品味上，而設若詩與評不

可兼得時，我的勸告是：詩讀者應該毫不猶豫地，選擇詩。

我對現代詩的研究只是一個嘗試，是一個寫詩與散文的人在寫作餘暇的嗜好旁支。我想我最多能做到的是：「但開風氣不爲師」，我也堅信在不久的將來會出現學植深厚的專人，對成長與茁壯中的現代詩作出較全面性的、更具說服力的討論，並把研究所得，公諸於世，讓幾近荒蕪的馬華文壇詩評論的領域多添幾株青蔥的香草。

附錄兩篇文章，「致屈原書」裏我用的是逆拔劍法，三閭大夫如果在九泉之下有知，當知我字字反語，箇中旨意。還有升橋兄的「爲屈原覆溫任平書」亦莊亦諧，可謂妙語如珠。附錄這兩篇文字，相信讀者於閱後或不難窺出馬華詩壇、馬華文壇的「最是令人傷心處」。

目錄

自序・溫任平・

第一輯

- (一) 論詩的音樂性及其局限
- (二) 電影技巧在中國現代詩的運用
- (三) 中國文字的示意作用與中文詩

一
四八
九一

第二輯

- (四) 析文愷的「走索者」
- (五) 論介葉維廉的「愁渡」五曲
- (六) 析溫瑞安的「性格」
- (七) 析鄭愁予的「當西風走過」
- (八) 析淡瑩的「飲風的人」

一一一
一一八
一三二
一三九
一四三

第三輯

- (九) 論林梵的「失題」 一五〇
(十) 析余光中的「長城謠」 一六四
(十一) 「江雪」與「寒江雪」 一六九
(十二) 評析郭青的一首「戲劇詩」 一七四
(十三) 哭泣的樣子是怎樣的？ 一八〇

- (十四) 初論喬林：基督的臉 一八九
(十五) 序「紫一思詩選」 一二二
(十六) 致癡弦書 一二五
(十七) 評「會飛的玻璃珠」 一三二
(十八) 社會性・真摯性 一三九

附錄：

- 致屈原書 溫任平
為屈原覆溫任平書 楊外橋

二四五
二五四

第一輯



論詩的音樂性及其局限

一

• 1 •

詩的音樂性，詩與音樂的關係及它們究能作何種程度之契合，這是一個極易惹起紛爭的問題。詩與音樂同是時間的藝術，音樂賴以表現的媒介是聲音，而詩藉以表現的媒介是文字。但是文字的構成除了字義、字形、還要靠字聲，所以音響也是語言文字的一個要素。聲音有抑揚頓挫、長短疾徐輕重之分，這種字與字所組成的音調在語言上稱為 intonation，而高低疾徐輕重有秩序的相間與流動便形成了一種節奏；我強調「秩序」，因為它必需有一種規律作為內在的制裁（internal check），這樣它才能和諧，能和諧才能產生欲謀表達之某種效果。而效果指的是甚麼呢？概括來說，它指的是情緒的呈露。村野四郎「認為「音響」從內面支持「意義」，成為意義

的一部份向外傳達我們的思考或感情」(註1)，他所提出的「思考和感情的傳達」，與論者所述的「情緒的呈露」是極為相近的。關於音樂與情緒的關係，樂記中有一段話作了頗為貼切的闡明：

「樂者音之所由生也，其本在人心之感於物也。是故其衷心感者其聲嗷以殺，其樂心感者其聲暉以緩，其喜心感者其聲發以散，其怒心感者其聲粗以厲，其敬心感者其聲直以廉，其愛心感者其聲和以柔。」

音色的高低輕重急緩可以凸現情緒的狀態，這是凡略諳音律的人都知道的事實。而文字也同樣具備音色。我們可以把字的音色分成兩大類，即是：聲(子音)與韻(母音)。聲就是平上去入，四聲的分別在於長短高低及輕重，四聲歌訣有云：「平聲平道莫低昂，上聲高呼猛烈強，去聲分明哀遠道，入聲短促急收藏。」可以約略說明了四聲的特質。因為有四聲，便產生了平仄，平仄相間便構成「一種波動起伏的旋律(cadence)。而韻則是擺在此波動起伏之節奏的後面，使句與句之間「可以彼此緊相啣接，也可以隔很長的距離遙相呼應」(A. Lovel 語)。古典詩發展到唐代，創立了格律謹嚴、體型固定的「律詩」和「絕句」，不單講究韻腳的呼應，同時也重視平仄的調配，如七言絕句平起式的起聯一邊是「平平仄仄平平仄」，另一邊則是「仄仄平平仄仄平」(不過近體詩的平仄也有通融處，就是一、三、五不論)，在音色上互為榫卯，有如音樂的「對位法」(counterpoint)運用。而字義上的對位便形成了「排偶」，如

無邊落木蕭蕭下
不盡長江滾滾來

「無邊」對「不盡」；「落木」對「長江」；「蕭蕭」對「滾滾」；「下」對「來」，這是文字意義的對位，字音與字義上的對位造成了的是陰陽齒輪啣合的旋律感，就此點來看，律詩和絕句可說是相當接近音樂的。但是這種近似只是說詩的外在形式在若干程度上模擬了音樂的表現，而非本質的混合，因為詩的工具仍是文字，而非音符。就某一意義而言，這可說是古體詩的一大演進。這種外加的音樂形式，確能使句與句的交互啣合達到更大的溶成，同時字音上的平仄對照，抑揚交錯也確可促成詩中不同的存在狀態更不落痕跡的結合。以「歌聲茅月店，人迹板橋霜」為例，它們呈現的本是兩種存在的外象，但是讓者在進入這首詩的時候，心幕上映現的是「歌聲茅月店」與「人迹板橋霜」兩個「景」的交相疊現而成的另一自身俱足底視覺意象。這個意象兼具備了「歌聲茅月店」與「人迹板橋霜」的表徵與美感的賦予，讓者在耽溺於詩中境界時，實際上已毋需顧及句子出現的程序——在時間上而言是一先一後的兩個外在映象——而幻疊了它們；又如「白日依山盡，黃河入海流」句，我們欣賞它時，亦不會因兩個「景」的出場秩序而在意識中把「白日依山盡」與「黃河入海流」分成兩個截然無關連的景象。事實上它們(「白日依山盡」

、「黃河入海流」已不再存有地理上的間距，這兩個自然界的「景」已互為交會交融成一個（只是一個）使人意味到歷史的失落感底景象了。從這個景象——日暮崦嵫、逝水悠悠的循環遞轉——而聯想到「日月逝於上，體貌衰於下」那種千古以來共有的悲哀。從上面兩個例中，我們可以看出出詩的字音上的平仄交錯、字義上的互為觀照對比，如何粘附了兩個並存的「景」，且突破了時間與空間（參照第二例）的距離，使詩的意境得到更高的昇越，使讀者在潛心於再創造的過程時，獲得更豐富的內在應合。

這是詩在汲取和模仿音樂技巧之後所產生的正的效果（positive effects）。但是正如前面我們所論及的：音樂感於詩而言是一項外加的形式或者說素質，音的意象雖從內部支持了意義，使意義更形凸出甚至更傳神，但在同時詩人在創作時為了顧全音色的諧和，為了合乎固定的音樂規格，他已經為自己携來了許多無形的束縛和桎梏，而感到戴上鍊铐那種不能自由舒展的痛苦了。唐詩演變到宋詞元曲，雖然不再受「五言」「七言」等規律之羈絆，但在音韻上的講求却只有過之而無不及。句子的長短相間雖然使詩有了某種程度的「鬆縛」，但在詞律上却更是刻意追求，束縛得更緊。我們研讀唐詩宋詞，發覺蘇東坡的詞多不協律，李白縱恣想像，才思奔放時亦每每突破格律的極限。後人說蘇軾不諳音律，事實上他取韓愈的「聽穎師琴」而加以擧括，使就聲律，作「水調歌頭」；且改編「歸去來辭」為「哨遍」，使合韻調，凡此種種均有載於文學史（註二）。而李白的「天馬歌」：

「天馬出來月支窟，背為虎文龍翼骨，嘶青雲，振綠髮，蘭筋權奇走滅沒，騰崑崙，歷西極，四足無一蹶，雞鳴刷燕哺咻越，神行電邁躍恍惚。」

也用了「擬聲技巧」（Onomatopoesia），以聲韻模擬內涵的意義，構成了一種奔騰的急速的節奏感。說蘇軾與李白不諳音律，不如說他們曉音律而又不為音律所囿更符事實。他們是不願為了遷就音色上的調諧，而放逐了字義的某項有力與貼切的表達。換句話說，他們不願向音律委屈求全犧牲了他們心中要表達的情緒狀態。討論至此，我們似乎遭遇到一項大的困惑，即是：前面我們會說聲音可以凸出內在的複雜情緒，何以現在我們却說音律會妨礙了情緒的呈靈呢？這不是自相矛盾嗎？事實上這種矛盾性正足說明了音樂成份在詩的本體中的正負作用。因為正如我們所探討過的：音樂的效果於詩而言是一項外加的力量，它有其利也必有其弊。具體情緒的表達，詩人依靠的主要是文字的意義，音響只是「內在的支持」。譬如在一首詩中，作者需要用「鬱」字來表露他的情緒狀態，可是「鬱」字為仄聲，而這個字在詩行的位置，却需要一個平聲字才合平仄譜，詩人就無法用「愁」或「憂」等平聲字來代替它，因為詩人要表達的是「鬱」的心懷，不是「愁」或「憂」等幾乎是同義的字（不是完全同義）所能取代的。如果他勉強用「憂」或「愁」這類字眼，在韻調上當然中規中矩，四平八穩，但是「憂」或「愁」嚴格來說都不是詩人欲傾吐的情懷，他欲傾吐的情懷是「鬱」。詩人在顧全音韻的完美時，被迫放棄了貼切文字的運用，這將是一件得不償失的事。一個有魄力有創造力的詩人（如蘇東坡、李白）當遇到這種兩難式的處

境時，往往有勇氣突破音律的限制，寧可不協音韻而毅然擇用意義最是適切的字來表達一己中的感情。

一一

白話文運動以來所提倡的新詩，在趨向上已顯然逐步離開了音樂的各種嚴格的羈限（諸如平仄、韻脚、對偶、排比……）而允許「從心所欲，不踰矩」的自由創造。我強調「從心所欲」而又「不踰矩」，因為「自由」這一詞很容易令人產生某種錯覺，引起某種反效果（negative effects），以為「自由」者可以「胡來」也。於是常常看到一些連一封短信都寫得錯誤百出、詰屈聱牙的人，居然也學舌風騷：或謂雨滴的情妹妹的淚珠，或謂葉落正是愛情底失落，這都是極其幼稚可笑的「悲傷的虛繆」（pathetic fallacy），「傷他悶透」（sentimental）的呻吟。這是一種極端的現象，另一種極端則是：在當時文化的大改革之中，激進份子總覺得喊口號是一件頂體面的事（可表示自己前進也），於是在大學廊柱上粘招貼海報之餘，也把那些「打倒啊」、「衝鋒啊」、「生活是一個大海洋啊」，硬塞進他們的詩作中去。如田間的：

為了千年不乾，

我們不怕流汗。

就是類似教條式或格言式的標語，那是感情迸爆，而又未經過藝術處理和內在調節（internal modulation）的粗糙產品。我們可以肯定地說：在新詩那段發軔時期中所產生的作品，除了甚少的例外，大都是理念過強、美感薄弱的東西。但本文研討的範圍不在於衡量那些試驗性的作品應給予何種程度的認可（很顯然的，這些詩作雖然幼稚，但它們卻顯示了新詩的摸索、嘗試過程，所以在文學的藝術成就上雖然低劣，但却自有其文學史的地位），我們研討的是這段時期一些令我們吃驚的現象。在這段青黃不接的新詩啓蒙期間，不少詩人在企圖跳出近體詩的諸般格律上的約束時，事實上却換湯不換藥地、有意無意地回到舊式的格式和囿限中。茲節錄兩節朱湘的詩作「還鄉」（註三），作為引證：

他記起過門方半月的妻
記起別離時候他的悲啼
說不定她如今正在奇怪
為何今天儘是跳着眼皮

一條狗在門內跟着高叫，
門越敲得響時狗也越鬧。
等到人在外面不再敲門，
裏面的狗也就停止喧噪。

——第十四節

朱湘這首詩共有二十二節，每節一如絕句那樣都各擁有四行，用簡易的乘法一算：四乘二十二是一八十八行——也即為全詩的篇幅。每一行都為絕無例外的十個字。由於每一節都有韻腳，前後照應得可說非常之「週到」（第十一節的韻腳是：妻、啼、皮；第十四節的是叫、鬧、噪……其他詩節大致類似），所以看起來十足像是一首十言絕句（相對於五言、七言）。這種標榜著「新」而實際上却套著舊式框框的詩，給人的印象是非驢非馬，如希臘神話的半人半馬妖（centaur）。口語化是口語化了，但格式上却完全沒有擺脫律絕的工整，及韻腳的特別安排。這種詩讀起來不但像新詩，同時也不像舊詩，如果勉強要說像點甚麼的話，我們大概只能說它倒有些「打油詩」的風味而已。

現在讓我們再看另外一首五四運動期間的作品，劉大白的「賣花女」：

花兒真好，
價兒真巧，
春光賤貴憑人要！

東家嫌少，
西家嫌小，
樓頭嬌罵嫌遲了！

春風潦草，
花心懊惱，
明朝又嘆顆零早！

詩長二十四行，共分八節，每節各擁有三行，全詩的韻腳一如上了滑機油那樣「流麗」（峭、窈、曉；好、巧、要、少、小、了；早、惱、笑、惱、老），可以想見作者創作這首詩的時候，化了不少時間對韻的調配作過一番琢磨推敲。這首詩和朱湘的「還鄉」有一頗大的差異，便是運用到長短句，不似朱湘詩的每行必十言。但細心的讀者，必然會發現這首詩每一節都三行；且第一、二行必定四言，第三行必為七言，體制如下：

× × × × (韻)
 × × × × (韻)
 × × × × × × (韻)

劉大白是在照著他自己制定的一套框架填鴨式地填進了文字。這種長短句（或更正確一些，短長句），頗使我們對詞的句型起某種聯想。但是我們肯定沒有一位詞人會屑於承認它和詞居然是甚麼遠房親戚的吧。這類「打油詞」（譬者杜撰出來的一個名詞，想像中有打油詩少不免也有打油詞的），不單不見容於典雅的宋，亦難獲現代詩人的諒解，因為我們看到這種所謂「創新」，實際上却是「舊瓶裝新酒」；所謂努力掙脫格律上的限制，究其實是把腦袋伸進另一個略經改裝的框架。詩的韻腳「朗朗上口」，其催眠作用也遠遠過它的美感傳達。在滑不溜丟的韻腳底不斷有規律的重複、重複下，這首詩實在近似「催眠曲」。詩的外在音樂形式發展到這般地步，實在唯「走火入魔」可以形容它的癱瘓狀態了。我們試再舉例該詩的另一節，看作者如何爲了照顧音韻的鏗鏘而不惜扭曲了文字：

江南春早，
 江南花好，

貴花聲裡春眠覺！

「春眠覺」一語不單極爲整扭，且字義有複述（redundancy）的嫌疑，因為「眠」已包含了「睡覺」的意涵，再加上一個「覺」字不止累贅，且在語法上十分牽強。顯然的，劉大白是爲了使「覺」字與前面的「好」、「早」諧韻，而勉強把它安插進去的。我們可以看出用文字去遷就制定的規格，去遷就某種外加的形式，是如何嚴重地斲傷了詩的本質。至於劉大白的另一首詩：

嫂嫂織布，
 哥哥賣布。
 賣布買米，
 有飯落肚。
 嫂嫂織布，
 哥哥賣布。
 弟弟褲破，
 沒布補褲。

則更是俗濫不堪，它的用場可能有兩處：一、把它當作是一種新型的「蓮花落」給流氓乞丐在大街小巷喊著過癮。二、可供唱賦了「月光光，照地堂，年卅晚，摘檳榔……」的三尺小童換換口味唱唱新詞。因為它與詩之美感無關，引不起甚麼詩的共鳴 (poetic resonance)，更談不上意念透過藝術形態所給予我們的快感。這是一首完全失敗的詩——如果，它還有資格被稱為「詩」的話。

前面的例子顯示了一個事實，就是五四的不少前輩詩人在大力掙脫格律的囹圄時，自己却亦不免身墮其間。他們仍「背著因襲的重擔」(語見魯迅的「墳」)，負着傳統體制的手鐐腳鐐。新詩在戴望舒、李金髮、徐志摩、何其芳諸人手中雖有較佳的表現，且有逐步擺脫詩的音樂形式的拘限，並弘闊了字義底聯想性的可能幅度，但一般上來說，他們的成就仍然是有限的。他們的試驗的主要貢獻恐怕還是為現代詩所作的韋路藍縷的工作；許多跡象都顯出他們已從注重詩的音樂節奏的調配上，轉向詩的語言節奏的控馭上，而這項拓展，我們認為，是白話詩發展過程中極重要的關鍵。

三

甚麼是音樂的節奏，甚麼是語言的節奏呢？概而言之，前者正如筆者所述是外加的因素，它制定苦干聲韻的繩法——如平仄的交迭更替，韻腳的諧和——豐富了詩音色上的美感，但是這些

外加的因素，必有某種規法可循，所以也携來了不少的束縛。而語言的節奏，却是詩的內在素質 (innate quality)，因為詩本就是語言的藝術，它的節奏不如前者那般外露，但是暗流式的湧動自有一股可感的勢道，從內支持字義的傳達。它不似音樂的節奏那樣顯露，却是深藏在骨子裏，不可觸及但却絕非羚羊掛角；語言的起伏是有跡可尋的。

現階段的詩，經過了五四之後數十年探索，邁進了今日的發展，無論在語言的結構上，意象的運用上，明喻與暗喻的營造上，甚至象徵、超現實、抽象等表現手法與技巧的運用上都步入了一個新紀元。我們覺得現代詩能獲得今日的成果，其中一項主要原因便是詩作者的能逐漸重視詩的語言節奏的價值，並盡量發掘這種價值的潛能。一首表面看來沒有平仄相間，沒有韻腳，總之完全沒有一點音樂味的詩，內裏却蘊含着由情緒造成的語言節奏的波浪型起伏，下面是一個例子：

趕生命在崎嶇的路上 踟躕

飲嚙語的日子 也飲自己

風裏 你常不依星斗走路

不與誰爭吵陽光的多寡

在蟲聲獸聲裏寂寞

——周喚：存在之多

這首詩我們揆諸外表實在看不出甚麼音樂的成分，它沒有平仄，沒有排偶，沒有韻，音樂的節奏應該有的分子它似乎都闕如了。但是看不出，並非等於感受不到，我們現在試把前面三行改寫成下面這樣：

趕生命在崎嶇的路上踟躕

飲嚙語的日子也飲自己

風裏你常不依星斗走路

改動後的句子在意義上並沒有甚麼變動，這種句子也可以被接受；變動的是節奏。它缺乏了原來語言上的頓挫感，而流於寡味的平鋪直敘。原句使用行內頓（caesura），造成了這種句法上、其實也是內心情緒的頓挫狀態。所以讀者讀起來就會有一頓一低迴的特殊韻味。

造成這種語言的頓挫感當然還有其他的方法，如洛夫的「海之外」：

海在有鹹的時候我才發現

那蹲在岩石上想心事的人

絕對不是那種說藍就藍了起來的

晚雲

我們可以看到詩人如何把長句拆開，以造成一種節奏、一種懸宕的感覺。如果把它寫成一行：「海在最鹹的時候我才發現那蹲在岩石上想心事的人絕對不是那種說藍就藍了起來的晚雲。」不但冗長不堪，而且所呈露的形象由於沒有適切的點醒，無法予人鮮明清晰的印象。我們在讀第一行「海在最鹹的時候我才發現」，我們一定會好奇地問：發現甚麼啊？而下一行便恰如其份地托出一個形象：蹲在在岩石上想心事的人，證實了上句有所發現的確然「不虛」，而且也延展了第一行的語意。可是發現了那個蹲在岩石上想心事的人，在意義上仍是不完整的，我們期待着詩人告訴我們更多有關這個人的資料，於是接下去的兩行便予我們這種滿足。海是藍的，藍了起來的晚雲，而藍譯作英文是 blue，而它的意義除了指的是顏色的一種之外，亦可作 condition of being melancholy 來解，海的藍與晚雲的藍及蹲着想心事那種藍（憂鬱）的情緒便「天人交合」混凝成大的愁意。這些是題外話。筆者不擬從這角度剖折洛夫的詩，對其寓意作一番詮釋。本文舉例他的詩，在於提供一個實例說明作者如何把一個長句有效地拆開，造成節奏的變化，引出懸宕感，鉤緊了讀者不斷要追問的慾望。

而葉珊的「忠臣藏」可說是上述兩種懸疑技巧更復疊式的運用：

你果然來了，這一回不戴
面具，因為你不是刺客，雖然
翻過一首俳句以後你已經不再是
赤穗藩有名的武士，你是浪人如我者
最後一次櫻花落
鮮血裂帛

它不單運用了「行內頓」且亦採合了「長句拆開」法，使節奏的起伏更錯落有緻，語勢更形突變。

對於行內頓的效果，不少人都有一個錯誤的觀念，以為它的作用只是使語言的節奏舒緩，因那一刻的略頓 (pause) 而作時間上必需之延長，這當然也是一般常見的現象，我們很容易可以找到許多以行內頓來使語言節奏徐緩，悠揚，甚至動率完全陷入極度緩慢的詩例以資證實；多數人都似乎忽略了行內頓的應用除了有其預想中的「減速」效能之外，亦可作為「增速」的動力，使語言節奏的速率強化甚至呈跳躍的姿態，如夏菁的「聖女節」：

急轉，急轉，尖叫，尖叫，
飛車，旋馬，太空椅。
這是聖女節，一年一度
棉花糖、彩杖、爆玉米。

便是一個可以說明這效果的例子。每一行中連續出現的停頓，其功效不是節拍的緩減，反而是節奏的遽躍 (disjunctive rhythm)，把慶祝節日的熱鬧喧嘩的動態情境都一股腦兒湧呈在我們眼前，甚至在某一程度上，渲染了那種驚鬧的氣氛。

現在讓我們來討論另一項可作為構成語言節奏的技巧，那便是利用中國語言的特色：雙聲疊韻與疊詞的適當運用，來造成語勢的錯落起伏以擬狀內裏情緒本身的錯落起伏純粹狀態。我欲在此指明的是，如果有人已在腦中已先入為主地持有雙聲疊韻及疊詞的運用只是舊詩賴以表達的手段，認為現代詩不屑為之甚至避之猶恐不及，這只是一種膚淺的片面的見解，失之於偏激。本篇討論文字一開始便約略交代了詩的背景，詩的傳統及其發展至今日的過程，理由除了要使讀者對詩的演變（自唐以還）提供了若干參考的資料，更重要的是，便是對傳統予以再認。不錯，現代詩的確無需接受，也拒絕接受四言、五言、七言的律絕體，和那三百多種詞調等外加的、旨在強化韻文的音樂性的限制了，原因不單「先有聲律後有辭采」對詩而言是喧賓奪主的，隱伏可能導

至詩成爲音樂的附庸的危機；且更重要的，在表現這個時代的社會現狀底動態面貌這一前提下，詩人已愈來愈察覺這些嚴苛的格式束手縛腳，處處牽制，在表達上呈現缺憾，如下面的一段詩節：

他們忙着購物

忙着把聖誕快樂新年進步掛起

忙着在櫥窗裏佈置雪景紅袍衣

忙着把日曆最末的張數撕掉

忙着把自己的年歲添加

——謝清：歲末

那種匆忙的動速便不是舊詩所能有效地表現，且臻至其渲染意圖的。我們承認中國舊詩的困限之一，便是往往善於經營一種「靜態的均衡，不易將川流不息在現實裏動態組織中的無盡單位納入視象裏」（註四），但是對組成中國語言特質的雙聲、疊韻及疊詞的放逐，認爲在現代詩裏再用這些是「復古的」、「落伍的」，那不啻是自動捐棄中國文字美質的一部份菁華，徒然削弱了今日的詩底語言力量，使詩的語勢、語意、語音的多樣性、豐富性和繽紛感大爲弱減和褪剝，這是

對現代詩的一項可怕的傷害。我們當然反對矯揉造作的應用或濫用，我們不難想像一首現代詩如果堆砌在裏面的都是疊韻雙聲疊詞那將是多麼地不倫不類；但我們也同時不贊同現代詩人恥於運用它們，甚至在需要用到的時候也寧可用別的字詞以代替，這種做法就不無矯枉過正之嫌了。我們看辛鬱在「啓幕日」一詩如何復疊地運用疊詞使語勢模擬了自然現象的律動：

是的，也許那山會漸漸推移

在我的紅牆外，一片蔥鬱

會漸漸升高

外象的動態節拍是非常緩慢的，而作者也在一刻出神的注視中把情緒不知不覺地投注到外象的推移中。「漸漸」不但點出了視象的逐步遞遷，且反映了詩人心境的惚恍情緒的游移。這種疊詞的運用，在中國舊詩中可說俯拾俱是，遠者甚至可以追溯到詩經的「燕穆子飛」、「關關雎鳩」；古詩十九首中的「青青河畔草，鬱鬱園中柳」；陶潛的「曖曖遠人村，依依墟裏煙」，往往透出一種悠遠的韻致，這種效果在現代詩中也獲得如果不是更佳，至少也足堪媲美充份發揮：

我想唱一支歌給我的雙親

讓他們

晝晝夜夜聽見我的脚步声

不愉快地流出家的門檻

因為家已是一片

泛濫的沼澤地帶

因為晝晝夜夜

我的雙足

如是深深地陷入泥漿裏

——賴敬文：已經疲乏的

我們可以看出疊詞的紛陳在這首詩裏確能造就一股隱動的節奏。「晝晝」，「夜夜」的複疊和它們在這一節之末的重現（如音樂主題的重現），再加上另一疊詞「深深」的強調，便達成了詠嘆的旨意，使抒情意味更形浮凸。就其節奏而言則如內心之獨白，喃喃如自說自話。在這一節詩中，「泛」與「濫」兩字為同一母音，是疊韻；「地」與「帶」則為同一子音，屬雙聲。作者許或並非有意在疊詞的反復吟咏中蓄意增添雙聲疊韻以期收到更大的抒情效能（中國的聯綿字不少均

為雙聲疊韻的，就以「聯綿」一詞來說，它們就是疊韻字），但在我們研讀這首詩，且探索其感染效能時，就不會對字音本身作一番推敲。這節詩可說利用了語調的諧和奏出一種奇異的哀愁感，進而輕輕推入如夢的旋律中。而紫一思的一首詩，顯然欲在這方面作更凸出的表現：

我輕盈來到湖邊

這裡彷彿是樹林心底一面明鏡

讓我俯首窺視我的形影

而我只看見一些樹在風中鵠立

原來這裏不只是我

自己一個

「盈盈」、「明鏡」、「形影」各詞均同一母音，屬疊韻；「彷彿」子音相同，所以作雙聲，這節詩在雙聲疊韻的奏鳴中形成了音節上的美聽；在悠緩的節奏中，詩人的情緒凝定為狀若冥想的返視內省，對自我作靜默的觀照。第二行的「鏡」與第三行的「影」是韻脚，那是情緒平靜狀態的襯出，因為詩中人俯身靜觀自己的形影，對自我進行觀照體認時，在一瞬的凝神中，已不知不覺地陷入對外物（湖面的映象）的專注的思維裏了。配合這種專注的思想形態的是語勢徐緩延展

。可是就在第三行終了與第四行開始之前的一刻，他驟然驚悟自己的處境，發覺樹們在風中鵠立（樹可在湖面倒映中看到），頓覺自己並非是唯一的生物，這種乍然的悟覺有如電光火石，是突發的，而最末三行的結尾字均用仄聲字（立、我、個）就是用語音來烘托出突發與驚訝成份。這一節的前三行與三行語句的結構不同，語勢與語音亦大異其趣，以節奏而言，前三行悠遠徐緩，後三行却愈來愈快。句子愈呈簡短，大有急轉直下之勢。明乎語音與情緒狀態的微妙關係，當我們猝然發現作者居然大膽地在這節詩中運用六個疊韻字（輕、盈、明、鏡、形、影，俱為同一母音），我們就不會覺得詫異，不會認為那是外加的音樂成份，而體會到那是情緒在流露時的自然需求了。

而在中國舊詩中，杜甫詩：「一去紫臺連朔漠，獨留青塚向黃昏」就用到「朔」「漢」（疊韻）及「黃」「昏」（雙聲）以襯出蒼涼的氛圍；而李商隱詩：「遠路應悲春晚晚，殘宵猶得夢依稀」，疊韻字「晚」「晚」、「依」「稀」，亦增強了詠嘆的意趣。我們反對喬吉在「天淨沙」一詞的：

「鶯鶯燕燕春春，花花柳柳真真，事事風風韻韻，嬌嬌嫩嫩，停停當當人人。」

那種疊詞的堆砌，猶似積木遊戲，正如我們無法同意在現代詩的創作中，故意賣弄疊字、雙聲與疊韻的技巧。理由很簡單：因為凡是故意雕飾與堆砌的作品，雖可以達到音律美的效益，但却無涉於自我心靈之流露。音色的動聽，只是詩的一部份美德，並非詩藝的完美表現。不少流行曲的

詞都「悅耳」得很，可是這些用來譜曲的詞，我們可以說那便是詩嗎？

疊字的運用，在現代詩中，既已獲得相當之成果，詩作者便亦靈機一動，仿效了疊字的運用且延展成為詞語的複奏，開拓了另一條與前者比鄰並進的、足以層層托出詩的內在旋律的幽徑，如溫瑞安在其「清唱」組詩的試驗，茲例舉其中一首，作為討論：

山知道，我知道，你知道

什麼時候會有一羣愛笑的青年

捐了一隻重重的吉打

還有的啣了一隻口琴，拉着一隻手風琴

有人捻着笛，有人愛洞簫

都吵醒了你的午寐，自你腰間

穿過，放一把火在你髮頂燃燒

吵得山下的燈火明明滅滅

小瀑布嘩啦啦地唱着，火噼噼啪啪地燒着

人旋轉，影旋轉，星星也旋轉

後來霧很早就醒了，山老了

惺忪着眼睛向我們捫別

什麼時候才來呢？愛笑愛鬧的孩子們

山知道，我知道，你知道

這首詩可說是情緒奔放的紀錄，如「放一把火在你髮頂燃燒、吵得山下的篝火明明滅滅」正是感情高漲的言語，把它們翻成散文：「在別人髮上放一把火；他們的喧鬧把山下的燈吵得明明滅滅」，語意似乎「狂得有點則箇」，但這却正是極度歡欣的賁張情緒透過文字的昭然顯現，它們與其說是訴諸知性，毋寧說是更訴諸感性的。我們且不論其長句拆開、行內頓所造成的節奏感（在前面諸詩例中已經論及，不再贅述），而着重觀摩研討「知道」、「一隻」、「有人」、「旋轉」等詞語經過複述所造成的一股語勢上的推動力。我們可以感到詩中的節奏有如波瀾起伏，奔溢出少年們的歡愉和曠放。讀者一定會注意到這首詩用了不少的疊字，如「明明」、「滅滅」、「啦啦」、「啾啾」、「啾啾」……等等，但是單單這些疊字似仍不足迴聲式地播放出活潑躍動之情（正如行內頓、疊字同時有「增速」與「減速」的兩面作用，這首詩的疊詞運用的效果屬前者），所以還得憑藉詞語的複疊式的再奏，強而有力地抒寫出那份灑脫不羈的心境，那種明快的旋律。我覺得詞語的複式運用，雖是疊字的複式運用的進一步蟬蛻演化。但兩者仍有不同之處

：也許我們可以說，疊詞是同一音符的再彈奏，而詞語的複述，則近乎此起彼應的語聲的迴音（echo）。

有一點是肯定的，同時它也是我們持有的信念：現代詩的創作是可以從舊詩中汲取養份甚至靈感的，單就詩的音樂性而言，前面論及的疊韻雙聲、疊詞複疊等表現方法雖是舊詩的技巧，但今日的詩運用起來不但一點也不顯得拙劣，且在一定的程度上活潑了豐盈了詩的語言。像前段所述關於詞語的複式運用，就是一種「推陳出新」。我們甚至可以大膽地下一個結論：許多看來是屬於舊詩範疇內的表現手法，如果運用得宜，亦會收到奇妙的效果。舊詩有所謂「連珠格」（又稱「頂真」）、如樂府歌辭的「飲馬長城窟行」：

客從遠方來， 遺我雙鯉魚。
呼兒烹鯉魚， 中有尺素書，
長跪讀素書， 書中竟何如？

「鯉魚」、「素書」諸詞在緊接的句子的再現，便是所謂「連珠格」的形式，這種嘗試在唐詩中甚為常見，如白居易「長恨歌」的不少句子：「雲鬢花顏金步搖，芙蓉帳暖度春宵；春宵苦短日高起，從此君王不早朝。」、「後宮佳麗三千人，三千寵愛在一身。」都是一些例子。「頂真」

的使用鑲成句子與句子之間一種上遞下接的呼應趣味，和節奏上反復吟詠的感覺，我們且看現代詩如何控轡了這種技巧，使節奏感躍然紙上：

每扇門對我關着，當夜晚來時

人們就開始偏愛他們自己修築的籬笆

只有月光，月光沒有籬笆

且注滿施捨的牛奶於我破舊的瓦鉢，當夜晚

夜。晚。來。時

——痙弦：乞丐

這節詩我建議讀者把它朗誦一遍，當更覺其旋律之起伏和交錯。我們一點也不覺得某些語句（旁加圈者）的重複（舊詩的「頂真」法）而覺累贅，反而為其句法的巧妙安排而欣喜，且領略一股迷人韻味。討論到這兒，我想已是適當的時機，請讀者細心玩味另一首樂府歌辭的其中一節：

日出東南隅，照我秦氏樓；

秦氏有好女，自名為羅敷。

羅敷喜蠶桑，採桑城南隅。

首句的「日出東南隅」與第六句「採桑城南隅」，這兩個「南隅」都為同一所在。綜觀之，這節詩其意旨的生長姿態是弧形的，從起點的「南隅」繞了一個完滿的圓圈，又回返原來點面上（起點與終點均是「南隅」），而痙弦在「乞丐」中第一句用的是「當夜來時」、溫瑞安「清唱」中第一句的「山知道、你知道、我知道」正是循着一段曲折回到同一點面的迴轉型詩。這種詩在語勢上它已逐步具備了迴旋的雛型了。筆者在討論溫瑞安的詩節時不指出其結構的獨特（出發點與終結點相同），是遺免不必要的嘩然驚詫，但是經過了「陌上桑」的引證，痙弦詩的舉例，這一早先故意暫作掩藏的論點是可以揭開來了。

前面的詩例，論者指出它們已具備迴旋的意味，但真正的迴旋句還得要看方莘在「坐」一詩中的試驗：

平靜的呼吸翻的書頁萊尼茲

的楫莊子的樊子連接椅子

誦讀漫漫的詢問漠漠的答案

遲遲的流過流過意識的波浪

教授你的喉音喃喃墜落
墜落墜落喃喃的粉末

詩人是把握了語勢上的盤旋不絕——每一行都可以接續到另外一行，可說是不間斷的接續句（run-online）——有效地摹狀了思緒的恍惚與朦朧那種移轉不定，且聯綿如縷的形狀，節奏徐緩，在字義的互為表裏，相輔相成下十分逼真地映現出那種恍惚朦朧底意識的無聲且寂靜的流動。這種以片語轉接粘附而成的句型，可說是一根變化多端的主弦，巧於利用，它除了可以奏出極其緩慢出神的旋律（如方莘的「坐」），亦可奏出流暢的曲調，如梅新的：

但她是一隻音色清麗的歌

簷滴若能流着她流向林間流出林間

簷滴必能流出一道多歌多旋律的河

風若能捲着她捲出門簾捲入門簾

船在雲霞的風箏

綴有嬉戲在春風懷裏的春風放風箏的春風

梅新是把「歌」擬人化再細細描出她的動姿（如流水之流動，如風兒的舒卷），藉着語句的緊相啣接與有變化的復現——流着、流出，流出；捲着、捲出、捲入——生動地繪出了歌聲飄揚那種活靈活現的動態美。在片語與片語的互相追逐中（「風若能捲着她」之後是「捲出門簾」之後是「捲入門簾」；「流向林間」追趕着「流出林間」……），我們體味到的是猶似「遁走曲」（Fugue）那種主題交互緊迫的錯綜底律動。大致上說，梅新這一節奏是輕快的，跳躍的，明朗的。

前面的一些詩例，足以顯示一個事實，在詩的不斷遞變底過程中，今日的詩人的趨向已不滿足於從音樂的本位中掙脫出來而已，而是更藝高人膽大地進入音樂的領域中，去控制音色在語言的激盪性，以語音從內支持意義的開展，及情緒的表達，如蓉子的一行詩便不遺諱行內韻（internal rhyme）：

悚然的風景。古簫一樣的靜。

且對前面所略提及的「擬聲法」作更進一步的嘗試。這種嘗試的危險性是不待言的，因為功力不怠就反而會弄巧反拙了，但是成功的試驗往往收到奇異的效果，如牧聆够的「鼓手」內中兩行：

我尋仇地搬弄樂譜輕重重
不停輕輕重重地挫擊

「輕輕」、「重重」本來是力道大小的形容詞，可是對音色有特殊敏感度的讀者，一定不難發現，「輕輕重重」正是鼓被敲擊之後發出來的聲響。也就是說，「輕輕重重」除了其本身涵孕的意義，還摹擬了鼓聲，而且甚見自然，了無斧鑿之痕。而「輕輕重重」一連出現兩次，也顯出了那是作者的匠心。而這種擬聲法在余光手中，更發揮至淋漓盡致，極盡鬼斧神工之能事。我們且看他在「炎鴿子」一詩的表現：

廢炮怔怔地望着遠方
灰鴿子在草地上散步
含含糊糊的一種
訴苦·嘀嗒咕咕
一整個下午的念珠
.....

疊詞的控馭自如，且不去說，作者的功力深厚見於能把握鴿子子的叫聲且作了一連串的擬聲。這種手法實在很大膽，因為這種摹聲一有閃失，則陷於不可救藥的音樂局限中，為音樂所奴役，以致「音美」而「意失」，「含糊」、「訴苦」、「嘀嗒」、「唸珠」不但韻腳諧調，且全作平聲，更令人咋舌的是：「含糊」、「唸咕」、「訴苦」、「唸珠」的字音都全部近似鴿子高低抑揚底叫聲的摹擬，而且收效之佳，殆罕見。作者是了解這種試驗所隱伏的危機的，他本身就曾批評艾德嘉·坡 (Edgar Allan Poe)：「在鈴 (The Bell) 一詩中，他用了極其吃力的「聲擬法」以摹銀鈴，金鈴，銅鈴，鐵鈴的聲音，結果令人牙為之碎，難以卒讀，成為「純詩」最大的諷刺。」〔註五〕，這樣看來他是對這種大的考驗挑戰了。現代詩能否作類似的擬聲試驗，且不落跡若此，實在是一個疑問。也許這是可一不可再的「天籟」，類近的擬聲試驗當然不能說絕不可能，但是問題是否能如斯操縱裕如，且無碍於自然的流露。這種試驗在技術上稍一怠懈，是極易由於着力太著，反淪庸拙的。

論者覺得在當代詩人當中，余光中似乎真有一種天賦的敏感：對音樂底特殊敏感，雖然這種敏感在一得導至一失下，也導至他目下大的困惑〔註六〕。在他的詩的求變、蛻變的過程中，對語言的節奏他的確作了不間斷的試驗，且獲得令人驚奇的成果。他自己也說他的詩集「蓮的聯想」是「一個 *andante cantabile* 的主題的諸多變奏」，可見他對自己所作的試驗是富於自覺的。他一方面把長句拆開又再續起來以造成一種抑揚跌宕的旋律（這方面的運用，筆者已在前面述

中國中國你剪不斷也剃不掉

23—24行

你永遠哽在這裏你是不治的胃病

42—43行

中國是我我是中國

每一次國恥留一塊掌印我的顏面無完膚

中國中國你是一場慚愧的病

144—146行

在這些行中，標點的省略（作者沒有把它們寫成「中國，中國，你是條辮」或是中國！中國！你是條辮子）更見情緒的緊張不容一點餘隔。其感情是熱烈如焚的，節奏是動盪撼人的，在情緒與節奏撞擊在一道的瞬間，便迸爆銳厲的張力（angular tension）。而節奏的急促正是詩人在傷時憂國底熱忱中近乎燃燒的意識形態，而決不是外加音樂繩規的亦步亦趨。我們可以這麼說：通過了節奏的一氣呵成，詩人內心的悲痛是溢言表的。

詩的節奏試驗，是多面性的。一部份詩作者頗喜於運用短小的動機作為貫串的絲線。如葉維

廉的「王阿王」、英培安那一組童話中的「小米拉」、賴敬文的「啊大浩劫」、溫瑞安「白衣」、痲弦的「暖暖」……都可以說是這方面的塑造。筆者在另一篇討論文字中，曾提及這些悅耳的音符有助於詩的朗誦效果，「具備了美的感染力，使詩的抒情氣氛加濃」（註七），因為這個動聽的音符的一再重現使聽者產生一種預期（expectation），每一次聽到這個音符總感到一種愉快，一種旋律感的透澈全身。這種短小的動機的聯繫性，一如勃拉姆斯（Johannes Brahms）在其第一（C小調）與第三（F大調）交響曲以短小精緻的動機作為引線，且在曲子的發展過程中周而復始的複現，是確然有其強烈之點醒作用的。

最引人非議莫過於現代詩中嘗試用舊詩的駢句形成，如張默在「無題之秋」的句子：

每一片落葉是你晶瑩的字語
每一滴雨水是你冷峻的眼神

但與舊詩顯然不同的是：這種駢句是不拘韻律沒有規格謹嚴的平仄約束的。在長短不一的詩行中，偶一穿插整齊的對偶性句子——基於詩思流露時的自然需要，而不是故求工整——實在不足為過。因為這種駢句往往有強調的性態，且由於同等數量字音的重奏，隱藏某種呼應作用，增強文字的外延效果。它的弊端是這種整齊的對偶句法若一濫用，便會大大削弱了詩句原本伸縮自如的

靈活性；徒爲句子與句子塑造對仗，會把現代詩推回舊詩的桎梏中，成了非驢非馬的「新型律絕」。現代詩人若在這方面刻意經營，恐怕是弊多於利的。

另一部份詩人，則嘗試變動句法的述敘程序，使節奏因字句的輸位而特別醒神，語意更爲耐人尋味：

趁月色·我傳下悲威的「將軍令」

自琴弦

——鄭愁予：殘堡

寂寞們都不再守護了，當戀來時

看得見他們自長長的黃昏逸去

自妳眼睫邊逸去

——向明：當戀來時

如果按一般的敘述程序，把它們分別改寫成爲：

我趁着月色自琴弦傳下悲威的「將軍令」

——鄭愁予：殘堡

當戀來時，寂寞們都不再守護了

看得見他們自長長的黃昏自妳眼睫邊逸去

——向明：當戀來時

就會顯得平鋪直敘，淡乎寡味了，當然原意是保持了，可是語勢的頓挫却盡失；而由頓挫的節奏所造成的懸宕感亦盡然無存，變得呆滯平板。就今日的詩作而言，以句法的倒敘來造成律動的跌宕有緻的（舊詩詞中用到這種特殊句法的亦非鮮見，就以篇前所引「黃河入海流」句卽是「黃河流入海」的倒敘），似乎也是現代詩人可期有成的一種試驗。當然這種倒敘法也必須以照顧意蘊並且增助蘊的力量爲原則，而不是故意標新立異又無助於文字意義的「表現」——或如美學家克羅齊（Benedetto Croce）稱爲「外達」（L'estinsecayione）——的炫弄新奇。

不少詩創作，以音樂標題（「協奏曲」）且以音樂的名目來分段（如第一樂章，第二樂章），但是就其內容（實質）視之却與音樂無甚關係，以葉維廉而論，他的「暖暖的旅程」，把第一章稱爲：Andante，把第二章稱爲 Moderato 按理來說，第一章的節拍應比第二章略快，但我研讀之後，並無此感覺。或許我們可以說這只是以音樂的形式名目作爲詩的架構層次之「美稱」，而不是語言的節奏的摹擬。T. S. Eliot 便曾以「四個四重奏」（Four Quartets），「多風之夜狂想曲」（Rhapsody on a Windy Night），「夜曲」（Nocturne）爲詩題，但它們

最多可說是以音樂的結構暗示着詩的結構，並非節奏與旋律的真個摹狀而臻至某種相似性（Similarity）。筆者即曾以「第一交響詩」為題，寫過一首詩。茲節錄數節以後作為討論：

人造花時魔地被擺設在廳前小几上
與煙灰紅潤論張大千的樓臺仕女
假面蛇在沒有草的街上進來進去
陋巷張開雙腿去引渡善男們的跪姿

你仍然期待着某項突圍

某項韻律。一盞燈

你用你瘦瘦的手去彈一闕漢賦

去歌一種很少人聽懂的歌

有人就在此時打一個長長的呵欠

把露出的奶又塞回胸衣裏頭去

在印度支那有一朵黃菊用整塊的紅河三角洲，換取

一桿弱弱的稻。一腋的黑色

刺青龍的臂膀。毒瓦斯

西貢市郊的蔬菜就這樣菱謝掉了

你企圖走出那道門

而你的門是沒有把柄與拉環的

你急躁地往返走着；當然也詛咒着

蒼白而又憤怒

你抓起一把斷刃，拼命地磨着

切齒詛咒着

這是拙作第四、五、六、七等詩節，讀者一定會注意到這首詩單數與雙數的詩段（除最末第十一節例外）內容上的迥異。筆者在這首詩的附言中曾說明這是利用了有若古典樂章那種第一主題、第二主題的交錯穿插，以「造成一種情緒的對比」（註八）。略言之，第四與第八詩節是外在的現象界；第五與第七詩節則是人物內在的心靈世界。我讓這兩個主題交織而出，就是企圖更有效地安排了這兩個互為悖逆的世界一次又一次的撞擊衝突。我是以音樂的架構呈靈了外象與思維不

斷磨擦的實況。這首詩的戲劇性及對抗的尖銳形態是有賴於音樂的組織所予我的靈機。而以音樂標題，而又真個以語言節奏作某種程度上的模擬的，最好的例子大概是瘧弦的「如歌的行板」了：

溫柔之必要

肯定之必要

一點點酒和木楞花之必要

正正經經看一名女子走過之必要

君非海明威此一起碼認識之必要

散步之必要

溜狗之必要

薄荷茶之必要

每晚七點鐘自證券交易所彼端

草一般飄起來的謠言之必要，旋轉玻璃門之必要。盤尼西林。暗殺之必要。晚報之必要

穿法蘭絨長褲之必要。馬票之必要

姑母遺產繼承之必要

陽臺、海、微笑之必要

懶洋洋之必要

而既被目為一條河總得年繼續流下去的

世界老這樣總這樣：——

觀音在遙遠的山上

罌粟在罌粟的田裏

首先，引起我們注目的是「之必要」之連續出現，這首詩的諷喻 (Ironical) 的意味的很濃的，但用的語氣却是「淡淡」的（我的「第一交響詩」的語調，兩相比較，就「濃」了許多），配合這種淡淡的、叮嚀式的語調的是「之必要」所造成的語言節奏上的「行板」，這首詩的節拍不能說急遂也不能說緩慢，比中板又快了一些，用「如歌的行板」形容它，大致上是貼切的。但是瘧弦顯然未因「如歌的行板」這一題目而拘束了他的旋律底速率變換。在一連串「之必要」之後，却在「而既然被目為一條河……罌粟的田裏」最末一節中語調一變，節奏也隨之悠緩起來，帶入

一種令人低迴的餘音結束。一般人的印象，總是以爲一首詩的節奏是固定的，以 *Allegretto* 始也必以 *Allegretto* 終，我想這種見解在此可以不攻自破了。這種在一首詩中節奏的變化，足堪有力地證實了詩的音樂性的變化和它的更多可能被發掘用來活潑語言的豐富潛能。

四

就詩的語言節奏、詩的音樂性作了上述一番探討之後，筆者仍願意不憚辭費地回到篇首的論點上，且加以必要的強調：詩乃是文字爲表達媒介的。字音只是組成文字的三項要素（其他兩項爲字義、字形）之一而已，捨文字而追求音樂，如艾肯（Conrad Aiken）那樣偏重音律，恐怕只是捨本逐末的一種虛幻的追求。字的音色美只是如龐德（Ezra Pound）所言：「它可以支持語言意義的內容和方向」，但只是「支持」，並非取代文字的意義，「支持」和「被支持」兩者的賓主之勢是很明顯的，故此，無論在任何情形下，字義的考慮都應擺在字音的考慮之前。

固然，站在純粹研究與揣摩的立場，我們可以把詩行以音樂的角度進行解析，如一些批評家〔註九〕把

And | now un | veiled the | toilet | stands dis | played A |

寫成

And | now un | veiled the | toilet | stands dis | played γ |

我們亦可用同樣的角度就詩的句型、詩行中短促、延長或略頓的各部份以音符加以註明。陳子昂的「登幽州臺歌」的句型是

念天地——之悠悠。

獨愴然——而淚下。

「念天地」「獨愴然」需要略爲延長，而「之悠悠」「而淚下」兩片語到最末一字除需略延長之外還有必要略頓，我試以這一基本概念把它們橫寫成下列，且加上音符：



但這種做法對詩的創造而言，又有甚麼意義呢？如果詩作者有如作曲家那樣處處斟酌音色的美德、音距的長短、音量的輕重，詩的將來是令人憂慮的。就算有「成果」，充其量也只是「韻律精巧的歇斯得里症」(Choicely Cadenced hysteria) 的諸般病態吧了。有一點必須界分清楚，詩和音樂是兩門藝術(不是一門)，詩的創作不是為了譜成歌曲拿來唱的。詩和音樂在屬於音樂的範疇中競技，將會遭遇空前的敗績，因為「文字究竟是文字，不能變成樂譜上的符號。一首詩無論怎樣鏗鏘，它不成為音樂。」(註十)

然則詩的音樂性，豈非是一種無用之虛談？那又未必。我們的詩拒絕接納的是外加的音樂體制，歡迎且企圖鍛練的是內在的語言節奏。葉珊的詩作「腳步」，最末三行為：

北北西，美麗的瞭望者

走出森林，你聽到東方諸星的嘩號嗎？

月亮偏右，我們以快速渡河

最末一句曾被評為「恰似一篇小說的結尾」(註十一)，的確，論者也認為它很够 Dramatic，但如果把它改作

月偏右，我們以快速渡河

在語言的節奏上似更能應合文字的本意(渡河的快速)，少了一個「亮」字，沒有更動原意，却使那股語勢的律動更甚。以此觀之，詩的音樂性的商榷還不是無謂之談吧！

×

×

×

×

在上述討論中，筆者雖意圖把中國現代詩的靜樂性、已達至表現，並其可能導至危機作了多方面的探討，但是顯而易見的，不詳盡之處仍然存在。這並非所舉實例之不足，而是以詩行的結構，語音的襯托所造成的音樂感實在是在千變萬化的、變化無窮的。由於這無窮的變化，詩的音樂性試驗應是一個廣袤世界的尋索。筆者所論及的諸樣嘗試只是就其筆端大端作一實況報導及必要之闡析而已，並非說它們已代表了今日的詩作在音樂性鍛煉底一般成就，而詩作者亦不應以仿效已獲之成績為滿足。本文的用意僅是提供了一系列可供參考的實例，對詩的音樂性底探索尚有待

於讀者的更精微的體味與詩作者更膽大心細的創造。我不再喋喋了。

附：

註一：引自村野四郎著陳千武譯「現代詩的探求」（台北田園出版社）第三章「詩的構成」，頁九十四。村野的另一著述「現代詩研究」（台北大江出版社）也有收入「詩的構成」一文，由洪順隆譯出，他的譯筆與陳千武的略有出入，唯保持原意：「『音響』自內部支持『意義』而成為『意義』的一部份，而將我們的思想感情傳達給外部」，請參閱該書第七十六頁。

註二：見劉大杰「中國文學發展史」中冊（香港古文出版社）第十九章「蘇軾與北宋詞人」，頁二四二。劉大杰還引用了陸游的一段話：「世言東坡不能歌，故所作樂府，多不協律。晁以道謂：紹聖初與東坡酒酣，自歌古陽關，則公非不能歌，但豪放不喜剪裁以就聲律耳。」作為蘇氏非不曉音律的佐證，同前書第二四三頁。

註三：全詩見「現代詩歌選析」香港上海書局），頁二十——二十九。這本書乃是依照星加坡中等學校華文科輔助教材選題範圍而編撰的，附有題解、作者簡介、注釋及分析，所收所謂「現代詩」均屬五四運動期間的新詩人的作品。

註四：參閱葉維廉為「中國現代詩選」英譯本寫的緒言：「中國現代詩的語言問題」（鄭智譯），該文收入詩宗社編的「風之流」（向日葵叢書之六，台北晨鐘出版社），頁十一。

註五：見余光中撰寫的「愛倫·坡的生平與作品」一段評語，收進林以亮編「美國詩選」[Anthology

of American Poetry]（今日世界社），頁二二。

註六：余光中在「現代詩與搖滾樂」一文顯示出他這種困惑，但這並不在本文謙析的範疇不擬詳述，有興趣的讀者可參閱筆者的論文：「探索余光中的詩底蛻變、遞遷過程」。

註七：引自筆者的另一篇評析文字，「論介葉維廉的『愁渡』五曲」，見《藝風月刊》二三期（七一年八月號），頁三十四。

註八：摘自筆者的「第一交響」附言，見《藝風》二一九期（七一年三月號），頁一詩九。

註九：參看 S. H. Burton, The Criticism of Poetry (Longman New Impression)。這種解析法，S. H. Burton Pp. 也不贊同，且指出其缺十。39—40

註十：梁實秋「詩的將來」，該文收入他的「偏見集」一書（文星叢刊之五十一，香港文藝書屋），頁一五——一五六。

註十一：摘自張健著「中國現代詩論評」五藍星叢書之二，純文學月刊社）「評冰之湄」一文（頁九五五）。

電影技巧在中國現代詩裏的運用

中國現代詩的技巧是相當繁富和複雜的，原因是這些技巧不單源自中國傳統詩學，同時也自西方的各種主義與流派。這種技巧上的多元性是造成現代詩之所以難懂的其中一個重要因素。關於此點，非本文討論能及，不預備在此詳述。這篇文章的用意在於研討一下電影技巧——作為現代詩的許多技巧之一——在現代詩的運用、以及可能運用的幅度。當然，我們也同時注意到這種技巧在詩中所達到的效果及所帶來的影響。

有一點使我們頗感驚異：早在電影被發明之前，中國的古典詩的不少作品就是利用類似電影技巧的手法從事創作的。就我所知，葉維廉先生似乎是第一位對這種表現感到興趣且為討論的學者。他曾引杜甫及李白的詩來說明他的觀點，他認為杜甫的詩行：

國破山河在

「國破」與「山河在」乃是「兩個鏡頭的同時呈現……兩個經驗面，彷彿兩錐光，同時交射在一起。讀者追隨着水銀燈的活動，毋需外界の説明，便能感到畫面的對比和張力。」（註一）他也把李白的「鳳去臺空江自流」就電影的角度解析如下：

鳳去（鏡頭一）

臺空（鏡頭二）

江自流（鏡頭三）

認為「純粹的行動與獨應用這種電影手法來呈現，而沒有插入任何知性的說明，使這些精短的中國舊詩既繁富又簡單。這些狀態和行動的並置的呈露，使讀者因一刻的顯露而進入了宇宙之律動和時間之流裏，不用文字的說明與解說，而感受到江山長在，人事變遷的悲哀。」（註二）

當然，杜甫與李白寫作上述詩作時不可能意識到他們正用着電影的手法來寫詩，但是在有了電影的今天，我們却發覺這些詩中呈現的純粹經驗正是賴電影技巧的運用而臻至的。其實杜甫的「國破 山河在」只是五言詩的上二下三的基本句型，而「鳳去 臺空 江自流」的結構也只是「二三三」的規式。由於文言本身的簡鍊以及詩行字數的硬性限制，「國破」與「山河在」之間，「鳳去」、「臺空」、「江自流」之間，並不需要也不可能加上任何連續性的媒介語。它們之

間的連繫需要依靠讀者的想像力來完成：把它們拉在一起來比較來領會，並且覺出它們間的關係。譬如「國破」與「山河在」的關係是對比（contrast），「破敗」與「完整」的強烈對比；而「鳳去」「臺空」是緊接着的兩個「並置事物」（juxtaposed objects）或「並置情境」（juxtaposed situations）。它們的基本性質有一個非常重要的共同點：它們都意味着因為變遷與逝去所產生的空虛（emptiness）。這兩項事物（「鳳去」、「臺空」）與末項「江自流」的長存不滅剛好成了明顯的對照，所以「鳳去」與「臺空」的姻緣是密切的、相對的、並行不悖的。根據我們的聯想，「鳳去」幾乎還是「臺空」之所以臺空的前因；而「鳳去」「臺空」與「江自流」的關係却是相反的、逆對的。雖然唐代並沒有關於「對比」、「並置」及其他類似的文學技巧正式被提出來討論（註三），但在實際創作上，詩作者顯然已意味到「對比」與「並置」是詩創作的兩門要訣（註四）。我們可在其他舊詩中所常見的「對比」與「並置」方法的運用找到不少例證，足以說明當時的詩人對這些技巧並不陌生；我們甚至可以說他們於這些技巧的運用還是相當嫺熟的呢。當然無論如何，當時的詩作者絕無可能獲知他們這種手法，加上文言的特性以及連接詞語的省略，在表現上已非常接近二十世紀才興起的一門新穎多姿的藝術：電影。

我們現在似乎面臨一個問題：以白話作為語言媒介的現代詩能否達到以文言作為語言媒介的舊詩所表現的那種水銀燈效果呢？把問題擴大：白話文中那一串無法避免的連接詞、介系詞、前置詞、副詞使它與文言的精簡深練大異，白話作為詩的語言會不會是一種比文言粗劣的工具呢？

？這的確曾經是一個頗令人疑慮不安的問題（註五），但時迄今日，這項疑問已大致獲得滿意的解答了。這十年來現代文學的收穫以及作為現代文學最純粹的一門的現代詩其語言試驗所達致的藝術成就都足資證明白話除了有它的實用價值、普及教育的功用，同時也有足夠的條件擔負起文學的重任。由於白話文是一種「雅俗兼收，古今並包，中西合璧」的文體」（註六），作為一種語文它顯然較諸文言有更大的伸縮性，比文言更為靈活。白話的許多新詞新字是文言所沒有的，再兼現代詩不受固定形式的限囿，在表現上更形多樣化。以文言為媒介的舊詩固然可以電影手法入詩，但那只限於鏡頭的運用加上蒙太奇的效果，而以白話為寫作工具的現代詩則不但可用不同鏡頭分攝不同景物獲得蒙太奇效果，更可利用白話文本身的特性，現代詩的「無固定形式」之形式達到藝術上的新成就。

先談鏡頭的分攝。賴瑞和的「沙漠六變奏」可以說提供了一個很好的實例。這首詩一共有六節，每節兩行，而每一節所呈現的是一個個獨立的鏡頭：

流一個面蒙白紗的白衣人
跪在沙地上哭了

無能懷孕的母親

把臉埋在他的胸臆

拜月野狼高舉前蹄

向悲寒的月悲嘆

駱駝馱負一具死屍

伴星光趕路

軍隊是兩排移動的植物

一株株枯萎

迷路的旅者

向太陽高舉六弦琴

跪在沙地上哭泣的白衣人、把臉伏在胸臆裏無能懷孕的母親、向月悲嘆的野狼、星光下馱負着死屍趕路的駱駝、移動的軍隊、迷路的旅者——這些畫面是「從一個選擇了的位置錄某事件的一個

選擇了的片斷」(註七)。這些畫面本身固然是一個個自身具足的意象，它們被安排在一起，便造成了「蒙太奇」的呈現效果。「沙漠六變奏」裏的一個個畫面正如名電影理論家Bela Balazs (1886-1963) 所說的是「被攝影下來毫無秩序和意圖的斷片，經過蒙太奇的剪輯，它們連接在導演意圖下，產生有系統的效果。」在上述詩中，作為導演的作者底意圖是甚麼呢？詩中的意象（表現為不同的鏡頭）是否完全沒有絲毫連繫，四下迸射的呢？這首詩的詩題一開始便告訴我們這六節詩是六個變奏 (variations) …主調是沙漠。「沙漠」便是艾略特所說詩中「明亮的中心之靈氣」(註八)，也是作者的意圖所在。這些意象所呈露的畫面雖然不同，它們的指向則一。無論是哭泣着的白衣人抑是在星光下馱着屍首走着的駱駝，這些事件都發生在沙漠；換言之，沙漠是這一連串事件發生的場景。這些意象或鏡頭畫面都與沙漠有關係——這便是它們唯一的也是不可或缺連繫。畫面的出現次序非事件發生的先後次序，「從一個鏡頭到另一個鏡頭，時間是完全自由的。也就是說從一個鏡頭到另一個鏡頭的時間關係是可以從任何時制（過去、現在、未來）到任何時制（未來、現在、過去）的。」(註九)。而每個鏡頭本身的時制可以是過去式，也可以是現在式或未來式的，所以時間並非是它們的重要維繫。這首詩的結構亦非前後果式的「邏輯結構」，但它却是有中心焦點的。所有的意象都投落在「沙漠」這表現的焦點上。讀者必須在聯想上努力，他「必須暫時不去追問每一個意象是否合理，而讓意象一個接一個的落入他的記憶中，以便使一個完全的效果在最後產生。」(“The reader has to allow the images to fall into

his memory successively without questioning the reasonableness of each at the moment; so that, at the end, a total effect is produced.” (註十)。從這些鏡頭所呈現的景，讀者可以捕捉到籠罩着全詩的祭禮式的氣氛。這首詩的後記中有一段話：「Antonioni's Zabriskie Point 裏的沙漠，silent, sterile, ritualistic……」這首詩大概是賴瑞和看了安東尼奧尼的「死亡點」之後寫的，因此他在這首詩裏運用到電影手法，無論是故意為之抑是下意識的創作都是很自然的事。在這一段後記中也可看出作者的意圖正是要表現沙漠的靜寂，荒蕪不毛以及那種祭禮式的氛圍。我個人以為，這首詩在表現祭禮式的氛圍上最為成功，在表現荒蕪不毛感這點次之（「無能懷孕」暗示了荒蕪不毛），而在表現「沙漠的靜寂」這點最弱，因為詩中的白衣人底哭聲，狼的悲嗥已經完全破壞了沙漠那種難忍的死寂。但本文無意在這方面作進一步的申論，我要說明的是：這首詩從一個高俯角度分攝沙漠上的不同畫面，讓它們呈現在讀者面前。這其間沒有知性的分析也無需邏輯的構成，可是我們却在這些表面的景象中，覺出了存在於文字意義之外一些隱約的新事物，而有了新感知。

研究電影鏡頭必然牽涉到攝影機的運用問題。攝影機是活動的，可以自由調度的，但在需要時它可以靜止在一個位置與角度上，由人物單方面去動作。由於攝影機的固定不移，銀幕上的人物便是一個定型的框式（framing）裏移動。攝影機本身的靜止，框式的沒有變易，這兩項條件是非常有利於單調的、憂傷的、枯燥的或者是靜寂之氣氛底經營的。文愷的「拾荒者」：

他哼着一首誰也學不會的歌

拾起自己

一個鏽了的鐵罐

他慢慢地抖落

無數生活的沙塵

他踱着

踱着

踱着

踱

着

遠了

詩中那個拾荒者在一個固定的場景框式中，背向着攝影機慢慢走遠、走遠。攝影機始終沒有運轉過、移動過。由於這種全然的靜止，觀眾愈發感到那種單調與傷感的氣氛，而人物的體積在一個固定的框式中由大而小（人物慢慢去遠了），也使觀眾感到周圍（environment）壓力的巨大

與人物的無助渺小，及至最終，人物在銀幕上由細小而至完全看不見，周圍終於吞沒了「個人」的身影，也含有了悲劇的意味，激起觀眾（讀者）的同情。

但正如前面說過，攝影機在一般的情況下是作多方面的運動的，上述的靜止不移是在謀求某種特殊的效果（special effects）。它是可以追隨着人物的行動也可緩緩移轉逐步介紹景物。從林煥彰的「貴陽街」段」首節：

開始是紙行、印刷廠

祖師廟、過去是

窯子

沒掛招牌的

一直到淡水河邊

我們可以覺察出攝影機正在不斷地推移，從紙行到印刷廠，從印刷廠到祖師廟，然後再轉去攝取那家沒掛招牌的窯子和再過去一些淡水河。鏡頭的移動並不突然，而是平穩緩慢的。管管的「三個饅子」也作了近似的鏡頭運動：

門前的東樹

東樹上的羣山

東樹下的白馬

馬前的雲烟

馬後的酒店

酒店的後院

後院的酒樓

但是攝影機的移動却與前者有些不同。前詩的拍攝手法是層層遞進的，而「三個饅子」的鏡頭運用雖也逐步介紹景物，可是却往往在同一景物作上下左右的移轉。「東樹上的羣山」拍的是樹頂；「東樹下的白馬」角度從上而下拍取樹幹與地上之間的那匹白馬；馬前的雲烟如果出現在銀幕的左方，則馬後的酒店則在右方無疑。觀眾（讀者）在看到酒店之後，便又被攝影機帶到酒店的後院去，最後是後院的那個酒樓的大特寫（close-up）一下子搶入了觀眾的眼簾。

前面我曾提及攝影機角度的上下運轉。但這種移動只是仰拍與俯拍之別而已。換句話說，當攝影機在拍攝「東樹上的羣山」與「東樹下的白馬」這兩個映象時，它只是在它原來的位置上調動鏡頭的俯仰角度吧了。主流詩刊第二期有一首詩却讓我們看到攝影機在它原來的位置上作了一

個一百八十度的轉身：

上一次坡回一次頭

山下的影子逐漸消瘦了下去

艱苦的我看不見自己的肥壯

却為山頂的擁腫而害怕

——郭成義：上山的路

第一、二行，攝影機的鏡頭對着山下，然後攝影機向後倒退，於是出現在銀幕上的山下底「影子」（山下的影子可能是人的影子也可能不是。「影子」也可以泛指由於距離遙遠而呈現模糊的景物）便「逐漸消瘦下去」。「逐漸」是兩個很重要的字眼，因為它告訴我們攝影機正在不疾不緩地在後退中。接下去的兩行，形勢突然一變，攝影機的鏡頭本來是朝着山下映攝的，現在却作了一個一百八十度的轉移，改向山上拍攝。由於山頂的接近，出現在觀眾眼前的山頂是一個巨大（臃腫）的形象。

必須在此指出的是，文愷、林煥彰、管管、郭成義四位詩人在他們各自的詩作中所用的電影手法雖不盡同，鏡頭的處理與調度也各有變化，但有一點是相同的：攝影機所拍攝的景象也正是

主角眼瞳裏所看見的景象。這種主觀鏡頭的運用在電影中可說俯拾即是。譬如影片中的一個醉漢正在蹣跚而行，攝影機就會拍攝一連串他身旁搖晃不定的景物，這景物正是透過他的模糊醉眼中所看見。又譬如一個病人，他剛剛從昏迷中蘇醒過來，他睜開眼，看見床沿親友們模糊而漸趨清晰的臉，這主觀鏡頭運用正足說明人物的意識逐漸清明，視力逐漸恢復的那一刻的過程。所以鏡頭的作用猶似影片中人物的眼睛。在這裏我們有必要討論一個純粹屬於技術的問題，就是人、景或物件離開眼瞳的距離以及它投落在眼膜（retina）上的映象大小的關係。常識告訴我們，物件離開人的眼瞳愈遠其映象也成正比地愈小。根據粗略的計算，一個離開二十尺之遠的人，其映象應該四倍小於另一個離開我們十尺遠的人。如物件是在四十尺之外，則其映象就比例的推算，應該小過離開我們十尺遠的物件十六倍那麼多。但在實際經驗上，我們是否真的如此呢？當然，離開我們四十尺遠的物件是比後者小了許多，但終不致於小了十六倍，我們的腦子會自動把這種巨大的差異減少，使離開我們四十尺遠的物件縮小了四倍而已（而非十六倍），使本來甚小的映象有一個對我們的習慣與經驗而言「比較合理的積量」（reasonable size）。攝影機的鏡頭所攝取的映象亦與視覺神經（optic nerve）所傳達給網膜的作用相仿，但攝影機却是純客觀的（objective），沒有心智所作之改動（mental correction）。換言之，離開鏡頭四十尺與十尺遙的兩種物件就會出現十六倍之巨差（註十一）。所以如果從高空去拍攝一座二十層的長方形建築物，我們在沖洗出來的照片上看到的是一座倒懸的金字塔，建築物的最底層是尖尖的塔尖（apex

）。上述這一段技術的討論，非隨意蔓延，它與我們的討論是有關係的。龍族詩刊第七期有一首周夢蝶的詩，其最後一節如後：

莊周夢裏的蝴蝶？蝴蝶夢裏的莊周？

當時序未冬而記憶已朽

是誰的冷冷的手冷冷地探過來

冷冷的扼着我的咽喉

最後二行使我們仿若看到一隻魔掌自攝影機前面伸來，大得恐怖。而這種令人不寒而慄感覺的產生，原因有二：一來是由於疊詞「冷冷」的一再複用，其本身字義所透露的（註十二）；二來是由於在讀到詩行的瞬間，一個大手「探過來」在我們腦中所引起的怖人聯想。因為一般讀者對影片（或照片上）上的大手、大手後面逐漸瘦小的臂膀，以及那個畸形的小頭顱之映象並不陌，因此很自然地我們的聯想就會與這種個人所看過的攝影機所拍攝出來的畸象之實際經驗呼應，而驟然感受到剎那間恐怖的撞擊。

唯是那隻冷冷的手之「巨大」，在詩行中並無明顯之指明，讀者的腦海會浮現一個巨大無倫的手的形象，乃是讀者本人的聯想。無疑地，這種聯想是順乎思維的脈絡的，是由我們日常經驗

（對攝影機所拍攝的映象的熟悉）觸發的。但無論如何這只是聯想。真正到主觀鏡頭的詩乃是溫瑞安的一首實驗意圖甚濃的詩作「蛙」。「蛙」是純粹就一隻蛙的立場來看牠周遭發生的事件的。詩中的「我」即是蛙的自稱。牠並沒有介入事件裏。牠站在牠自己的位置看到、聽到或感到事件進行底過程：一個男人緊抓住一個長髮的女子（在蛙的眼中那是一個「長長頭髮的人」），把她推倒。牠聽到那個女的尖聲慘叫；牠覺得這慘叫聲比牠與蛙羣的合唱更尖厲。然後是兩個人在滾動，牠聽見他們的喘息聲；那個女的在哭泣，使牠嚇了一跳。就在這時，牠看見那個裸體的男子握着一柄明亮的利刃一連刺了許多下，利刃揚起時晃着一片紅光。女子的尖叫聲停止，牠覺得很有些奇怪，最後牠看到那個緩緩站起身來的男子：

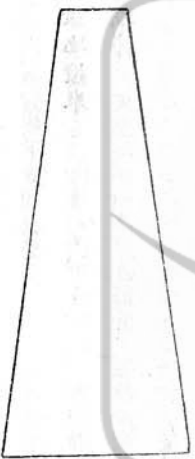
頭雖小得可憐但却有一雙大大的腿

這個形象正是那隻矮矮的蹲坐在地上的蛙向上仰望時所看見的。青蛙的眼瞳即是攝映機的鏡頭。筆者不知道青蛙的眼睛是否與人類的眼睛構造相似，都能對事物遠近作某種心智上的改動（mental correction）以符合視覺的習慣。但這點生物學的知識對於作者而言並不重要，因為溫瑞安在詩中點出的並非是某項生物學的事實（biological fact），而是一隻蛙眼中的人類底畸形體貌。這首詩的場景是池塘與塘傍，強姦兇殺就在塘傍發生，一隻塘裏的青蛙恰巧看到聽到了這

一切，詩中處理的兇殺未發生前、和兇殺發生時蛙所目擊的情景，純粹是蛙自身的經驗。而蛙作為一種動物的智力 (mentality) 實無可能對事件與人物作任何知性的判斷。換言之，蛙本身並不知道這事件 (強姦與殺人) 是否有違法紀，是一種罪惡的行徑，牠也不知道行兇者是好人抑或壞人。這首詩的任何一部份如果沾上一點上述的道德判斷 (moral judgement)，那將都是作者自身的判斷。而蛙本身的純粹經驗就會由於作者個人見解的介入而被破壞無遺。溫瑞安是顯然了解這點技巧上的陷阱的。所以他把他自己對事件的知性的道德批判完全抽離，不在字面上透露一點訊息。但這首詩是否就是一本純屬記述事件的，別無創意，內容貧弱的詩呢？這首詩如果沒有最後一行，我想它縱不是亦不遠矣，可是最後一行却挽狂瀾於既倒使我們改變了先前之初步印象。我把這行詩再抄下來以便作進一步之研討。

頭雖小得可憐但却有一雙大大的腿

首先，我們發覺這一行詩的「內容」 (content) 與形式 (form) 之完全配合無間。我不用韋立克 (Rene Wellek) 的「材料」 (materials) 與「結構」 (structure) 而寧取「內容」與「形式」這兩個文學術語 (註十三)，因為個人覺得後者，最少就中文的意義來看，意涵範域較清晰易辨，較適宜於刻下我們正在研討着的論點的闡明。這行詩的內容是：頭小而腿大；形式



形式孕育了內容，內容包含了形式，它們之間的關係猶似水乳交融，不可劃分。且「形式」「內容」都共同指明一個上端細小下端巨大的形狀。但這嚴格說來只是詩中某一詩行視覺效果的成功及「內容」「形式」之完美融成，僅具備此項優點「蛙」詩仍不過是記述事件，某詩行的成功經營固屬可喜，就詩的整體表現則仍難免貧薄之譏。這首詩的藝術成就建基在一個非常隱約，故意為作者掩藏着的「暗示」 (implication) 或「餘弦」 (nuance) 上面。這首詩中的世界是人與蛙的動物世界。人是高等動物，是萬物之靈；青蛙是水陸兩棲的動物，較諸人類應該被稱為低等動物。在比例上，人是高大的，青蛙是矮小的，這是一個顯明的「對比」 (contrast)，而「凡文字表現的藝術品中的對比必然具備一個感覺外的意義」 (註十四)。這「感覺以外的意義」是甚麼呢？人類是稟有高度智慧的，却幹姦殺之愚行，所以人的形象在蛙的眼中會如此畸形，頭顱會那麼出奇地細小。「頭」字安排在最上端成為整行詩中最小的字眼顯然是作者的匠心獨運。「

頭」代表理性，它是人類智慧所在，可是它却那麼畸形地細小，為整個軀幹最小的部份（從蛙的眼中所看到的），這其間不是蘊含了一個極為深刻、極為可怕的嘲弄（irony）嗎？人的理性（智慧）的萎縮細小，竟是一隻「智能低劣」的青蛙對人所持的看法，我們便頓然感受到詩中的尖銳諷刺（mockery），使我們驚悟整個平淡的事件原來是有意佈下的「輕描淡寫」（understatement），所有的張力與撞擊力都密集在最後的顯目的詩行中，而在一剎那間迸爆開來。「蛙」一詩由於這項沉重有力的、隱伏在文字的柵欄後面的弦外之音，使它原本甚淺薄貧乏的題旨變得寓意深遠，而是項重要的成功的安排有賴於攝影機的特殊性能給予作者的靈機。

關於主觀鏡頭的運用，前面筆者曾提及一個醉漢眼中所見到的搖晃不定的景物以資說明。這種搖晃不定的感覺是由於「搖鏡」——搖晃擺動着鏡頭——而達致的。在黃昏星的一首近作「傷鳥」中一隻鳥受傷從高空迅速墜下，在牠眼中便出現：

山已傾斜
樹們向我狠狠地撞來
所有的雲都戰抖

的異常景象。這反常的外象乃是由於受傷的鳥本身知覺之混亂以及牠身體正迅速墜落時所產生的

「錯覺」，那情形有些像我們駕着車子前行時會錯覺到路旁的景物向後飛快移動一樣。樹木仍留在它們的位置上，可是由於迅速墜落時所產生的錯覺，傷鳥看到的是樹木向牠「狠狠地撞來」，而不是牠向樹木撞去。至於出現在鳥的眼瞳的傾斜的山、戰抖的雲，都是由於迅速墜落時在震盪紊亂中所看到的實景。而這種動盪不安的感覺是用搖攝手法臻至的。

「搖鏡」比起前面所討論過的攝影機的推、拉、仰、俯顯然是一種較劇烈的「運動」。這種鏡頭的急劇運動也可以表現為 zoom in 或 zoom out。在溫瑞安的「武林」第二節中：

算命底相士一直搖着
銅鈴，白色底幡旗
走近時始發現他是雙目慘白的
瞎子

開始出現在讀者（觀眾）眼簾的是一個中遠景：一個相士搖着銅鈴，拿着一支白色的幡旗走着。我們只看到他的身影，而看不到他的面孔。開麥拉突然迅速移近——利用可任意改換焦距之擴縮鏡（zoom lens）——我們看到的向我們急速地衝近的那個相士慘白的瞳仁底大特寫，而感到剎那間的心魂震動。Zoom in 的技巧在現代電影中不難找到例子。狄·西嘉（de Sica）的 Umb

erto D 中一個垂暮的老人正望向窗外，他看到行人道上那一堆石塊，出現在銀幕上的是行人道的石塊迅速地向他撞來，觀眾這時即感受到老人心裏的一個可怕意念——一種自殺的瞬間衝動。

Zoom out 的作用與 zoom in 正好相反，唯亦如 zoom in，這種違反了我們的視覺習慣、也超越了我們的正常視覺能力的技巧，如運用得宜，是能傳達出特殊的效果、或暗示某種特殊意義的。在柏圖路西 (Bertolucci) 的 *Prima della rivoluzione* 中，一個婦人與她的姪兒有着不尋常底戀情，後來她決定離開以中止這種曖昧的關係，等到她回來之後發覺她的姪兒已與一位富有的貴族少女訂婚。開麥拉拍攝的是她在劇院前排的座椅上，目光轉動在尋找着坐在席位上的姪兒與未婚妻。當她與姪兒目光相遇時，擴縮鏡迅速拉後，強烈地顯示出兩人見面時的錯愕與情緒之遽變。藍啓元的「事件」就是利用類近 zoom out 的方法使他的詩更形壓縮的：

怒鷹撕裂着鐵嘴，盤旋撲下

絨黃的小雞哀嘶

風驟起。母雞於哀鳴中

仰首

藍藍的夾着白雲的天空

一黑點

怒鷹撲下，雛雞哀嘶，「風驟起」明寫風的突然揚動，暗寫的却是猛禽抓住弱小的雛雞，雛雞的掙扎以及怒鷹重新振翅飛起那一刻短暫的過程。等到母雞仰首向天空望去時，老鷹已帶着他的獵物飛得很高了。第三行「風驟起」之後，作者是站在母雞的位置上，拍攝那迅快地移高的鷹，出現在銀幕上的是 zoom out 的迅速變小的「黑點」。那「黑點」也就是母雞眼中所看到的牠的孩子的最後一瞬，所有的傷痛與哀婉都在字裏行間埋伏着，並沒有直接指述出來。正如 *Prima della rivoluzione* 片中的女人與其姪子並沒有在別後重逢時說過什麼話，有過什麼行動那樣，無言的傷痛是最大的傷痛，任何敘述性的文字都無可能模狀這種無言的巨大的傷痛於萬一。那一瞬間開麥拉的迅速移後正可以把這種複雜難言的傷痛、難以平伏的情緒震盪微妙地透露了出來，而這不比文字或語言說白式地敘述着哀傷，更具力道，更足以撼人嗎？何況「情緒」本身就十分複雜，十分幽微和難以捉摸的，大量堆積形容詞企圖繪出情緒在那一刻間的形態反而不如「不步理路，不落言詮」（嚴羽語）的處理事半功倍，人物的情緒由於文字，形式與表現手法之巧妙安排，自動地具現在讀者或觀眾的腦海中，讓我們感受到作者原先欲透露的訊息。

有些電影技巧主要是黑房技術的安排與調整，就以「淡入」(fade in)、「淡出」(fade out)、「溶接」(dissolve)與疊攝(double exposure)而論，底片在送去沖洗室時，是需要「

番加工的，需要加工的地方都以一種特殊的符號劃在非林上，使沖印的人員易於辨認。現代詩當然不用送去黑房沖洗，不過上述數項關乎到黑房技巧對於現代詩的表現與題旨的傳達却不無大的幫助。陳慧樺的「祭十八歲」最後一節正用到了這種「淡入」「淡出」手法：

他一愕背後就被蒼茫吞噬

四方魍魎都紛紛離去

龍門顫巍巍地升起

銀幕（假想中的銀幕）先出現一個人錯愕的神情，然後畫面由明亮漸漸轉暗，蒼茫終於吞噬了他的身影，畫面於是陷入一片黑暗中。這是「淡出」。至於第二行詩，如果要拍成電影的一個片斷，一個低能的導演可能會望文生義，讓一些臨記戴着鬼面壳僵直地自人物身傍蹦跳着走遠，以示魍魎真的是一羣羣的鬼嗎？這豈非是另一部神怪片子裏面的一個 episode？個人覺得所謂四方魍魎並非指詩中的「他」左近真的有羣鬼密聚，後來才紛紛離開（雖然字面的意義確然如此）。魍魎的出現毋寧是象徵人物內心的夢魘式底不安與紊亂的，如果我的看法是對的話，導演倒不如讓畫面仍留在黑暗中，同時安排一陣陣令人悚然的鬼哭神號（利用電子音樂的音響效果）的逐漸微弱以暗示「幽靈」的去遠。從第二行到第三行是「淡入」的過渡，畫面漸趨明亮，龍門就在逐漸

明亮的背景中顫巍巍地昇起來。這三行詩結合了「淡出」「淡入」兩種手法，從第一行詩畫面的漸呈陰暗，到第二行的畫面全黑，然後是第三行畫面的轉入清晰，龍門在光線的逐漸增強中升起，這暗示了龍門升起過程的艱難，故此龍門的最終脫穎而出形象是非常突出的。

至於「溶接」（dissolve），梅淑真的「花之灣」提供了一個很好的實例：

把滿頭青絲浸入水中

我的劉海開遍了浪與水的花花

把已放逐的往事收回

旭陽照在滴翠的青山

你我在水中 門數海底的沉沙

落日鎮守於凌峯絕頂

你我痴坐於椰子樹下

苦候星辰欲曙與眉月初昇

而後而後 你拂袖遠去

我撲倒於那棵滿滿的椰子樹下

詩中的女主角滿頭青絲浸入水把中，髮絲激動了水，水花泛動搖晃，人物注目着「浪與水的花花」，很自然地便同想到「已放逐的往事」，「浪與水的花花」的畫面漸而消失，另一畫面「旭陽照在滴翠的青山」漸漸出現，終於取代了前者。在一段短促的時間內，這兩個畫面是重疊在一起的（superimposed on the screen），這便是「溶接」手法。我預備在此進一步指出的是：詩中第二行到第四行所呈現的先後兩個畫面並非是直接取代的。這兩個畫面交替的過程也不似「淡入」或「淡出」有一段時間陷入全黑中。第二行的畫面「浪與水花花」開始清晰，然後利用 soft focus 使畫面逐漸模糊，第四行的畫面「旭陽照在滴翠的青山」與第一個畫面複疊在一起，然後焦點逐漸集中，畫面漸趨清晰，這種安排可以消除畫面在瞬間交疊、取代的突兀感。愛森斯坦（Eisenstein）在「統一戰線」有一個鏡頭是這樣的：一個農夫把一個舊式的乳脂分離器防塵蓋闔上，分離器漸漸模糊，當畫面再度清晰時，出現在觀眾眼簾的是一個新式的分離器，焦距的改變暗示了時間的過去，而且不致引起觀眾太大的詫異。在梅淑貞這首詩中，焦距的改變暗示了時空的更易，使一段過去了的，發生在不同場景的情節得於很自然地引入。第四行開始全是屬於過往的事件。這節詩最大的敗筆是第三行「把已放逐的往事收回」的插入解釋，就作者而言是怕讀者不了解人物正在回憶，所以挺身而出予以說明，然而這句不必要的知性的申述却嚴重地斷傷了整首詩的純美感經驗，這段回憶或者同紋本身就 dramatically alive，任何作者的介入闡明都是 cumbersome 和 disconcerting 的。

「疊攝」（double exposure）在現代詩中不算常見。這大概由於疊攝技巧很難運用得宜的原故吧。余光中的一首頗為膾炙人口的詩「如果遠方有戰爭」顯然是以疊攝手法來捕捉那種真與幻的感受，內心的衝突以及潛意識中蘊藏着的不安與哀痛的。茲節錄該詩部份於後，以便討論：

如果遠方有戰爭，我應該掩耳
或是該坐起來，慚愧地傾聽？

應該掩鼻，或應該深呼吸
難聞的焦味？我的耳朵應該
聽你喘息着愛情或是聽榴彈

如果一個尼姑在火葬自己
寡慾的脂肪炙響一個絕望
燒曲的四肢抱住涅槃
為了一種無效的手勢

.....

我們在床上，他們在戰場

在鐵絲網上播種着和平

我應該惶恐，或是該慶幸

慶幸是做愛，不是肉搏

是你的裸體在臂中，不是敵人

詩中的「我」正在床上做愛，這是真實的，可是在極度的歡樂中 (ecstasy) 他的腦海中却不斷閃過在戰場上進行着的另一種完全不同方式，真正慘烈的肉搏。這個幻覺一直纏繞着他，使他在做愛時作出一連串的內心獨白 (interior monologue)：「我的耳朵應該／聽你喘息着愛情或是聽榴彈」「慶幸是做愛，不是肉搏／是你的裸體在臂中，不是敵人」。在遠方進行着的人類慘劇不斷衝進人物的內心世界裏，並且激起人物（一個現代人）的愧怍甚至反躬自責。他臂中的裸體底姿態使他自然聯想到在越南自焚的尼姑彎曲底肢體。幻象與實象一直互為交射，一直疊攝在一起。正如瑪基麗特·杜蘭絲 (Marguerite Duras) 在她編寫的「廣島之戀」 (Hiroshima Mon Amour) 那段有關一個日本男人與一個法國女人的兩情繾綣的片斷。他們在撫愛中談起廣島的轟炸的慘狀，在細膩的充滿情慾的動作中，醫院、被放射能殘傷了的畸形軀體，以及其他不忍卒睹的恐怖景象不斷穿插、幻疊。在「廣島之戀」中兩重世界的疊攝交揉了兩個不同的時空，其用意仍是「同紋」的；「如果遠方有戰爭」兩重世界的複疊則是實境與幻覺的交併，揉合了相

同時間不同空間不同空間的事件。而瑪基麗特·杜蘭絲與余光中所處理的主題有一最大相同點，那是：性愛與戰爭，以及現代人在戰爭所造成的虛無感，失落感中「企圖從裸體的擁抱行為裏，獲得一般具象的實存感覺」(註十五) 的事實。

電影有它的節奏與韻律。一般來說它的節奏必然受到鏡頭的長度、場景的交替，鏡頭的運用以及剪接的速度，人物的動作，音樂與色彩的氛圍所影響。有時電影中也用到快動作 (accelerated motion) 與慢動作 (slow motion) 甚至凍結動作 (frozen motion) 使節奏遂而增快或減慢甚至純然靜止。這些技巧的運用是爲了加強某種特殊效果而引入的。譬如快動作在卡通片或笑劇中最爲常用，是爲了強調滑稽的趣味。快動作也可以用來渲染一個熱鬧的場面，車輛移動的擁擠，或者某種激昂的情緒（諸如暴怒、狂喜、熱誠……），且看周清嘯的「趕」：

驀地從床上彈起

他跳躍到椅上，拉開的抽屜搶出

一疊白紙，迅速在桌上拼命地接受

疾動的筆尖劃過劃過啊劃過

匆匆從攤開的書籍

跑出來的字跡

飛掠的筆尖匆匆地
由左至右由上而下，閃躍
一張兩張更多張的飽和後
馬上飛跌在一旁在一旁不動彈
匆匆地把桌上的空白填掉也等於把整個夜填掉

這首詩處理的是「匆忙」，它的快速律動是不是會使我們聯想到差利·卓別靈片子中常用到的快速跳動的鏡頭呢？

慢動作的運用往往是為了抒情的，它可以加強悲劇的沉痛感，也可以使一個夢境更覺夢幻，在實用價值上，它可以紀錄動作的細節（譬如一個運動員正在跳高）使觀眾能夠仔細看到動作進行的姿態與過程，在美學價值上，它同時也使到那個本來是急速粗野的動作由於緩慢化而變得富有詩意。拜登詩刊第一期蕭蕭的「天津沙」（其二）便是利用慢速鏡頭模狀了外在的景象，而獲得頗佳的效果的：

過了正午，臉才開
始上昇——

上昇又成一堆

緩 緩 慢 慢 的 黑 雲
流 連 復 流 連

「緩緩慢慢的黑雲」不以直行組合，而被拆開為一行一字來排列，顯然時別有用心的。就詩的音樂性而言，直排與橫排在節奏上絕不相同（雖然字義並無改變），直排比橫排是快了許多。橫排由於是一行一字，在朗誦的時候，每個字在跌到另一行的另一個字之前需要作較長的頓挫，而不

似「緩緩慢慢的黑雲」那樣暢行無阻、一吟到底。這種安排是把詩句的原先節奏減慢，那種每字一頓的姿勢與電影中的慢動作是非常相近的。正如「流連復流連」的改成三行來排列，它們同是使詩的律動轉緩的一種形式與內涵互為配後的試驗。「流連復流連」從一行改成三行，在保持了它的字義之外，還增強「流連」的意思，更使讀者有「流連再三」那種直覺的感受（把此句用一行及三行的方式吟誦，自能有所領悟）。「流連復流連」是正常的速度，「流連／復／流連」則是慢速度，雖然就速率來比較，分成六行來排的「緩緩慢慢的黑雲」是比前者更為舒緩出神，動作更慢。

接下去要討論的是「凍結動作」(frozen motion)或「停止動作」(stopped motion)。凍結動作在影片中是選擇人物表情或動作最特異時（譬如目瞪口呆、或手足無措……）突然靜止，這種呆照鏡頭是很具戲劇性效能的。茲錄筆者的一首詩「變遷」以便申論：

燭火燃了又熄
熄了又燃
踏在雪地上的足印
悄悄隱沒
寒冷的鐘聲

有秩序地敲打每一個黃昏
大合唱突然中止
指揮的手僵住

汗出如漿的馬
頹然倒下
河水輕輕流動
滿山的猿吟依舊

全詩乃是以蒙太奇剪輯而成，前面五節用到並置蒙太奇，與聲音蒙太奇，最後一節則為對比蒙太奇。人、事與物的變更與末節大自然的恒常不易形成強烈的對比，不過筆者引錄此首詩並非為了複述蒙太奇在現代詩的運用，此點我在前面引錄賴瑞和的「沙漠六變奏」時已經研討過了，茲不贅述。我要指出的第四節：

大合唱突然中止
指揮的手僵住

用到的正是「凍結動作」。開始是指揮的手在揮動，大合唱正在進行，然後是大合唱的突然中止，指揮的手在空中僵住的純靜停止畫面。我沒有在詩中寫出為何指揮的手會僵住，大合唱何以會中止，而讓一切的可能留給讀者去想像。但是我們知道大合唱的中止與指揮的手的僵住是關連的：突然的事件闖入了合唱的進行並且破壞了它，而那究竟是甚麼突變呢？是合唱團中有人突然倒斃嗎？還是指揮突然暴卒？這些可能都沒有形諸文字，我只抓住那遽變的瞬間，把最富戲劇性的一刻描繪下來。這種靜止所獲得的效果猶似德伏夏克（A. Dvorak）的新世界交響曲第二樂章及貝多芬合唱交響曲的終樂章的長段靜止是能引起欣賞者大量底懸慮與注意的。

電影中情節的交替與鏡頭的剪輯有時需仰賴一些基本的轉位法（transition）使其自然流暢、乾淨俐落，而不致引起突兀感。這些轉位法方式繁多，有所謂劃過轉位（wipe transition），細述轉位（detailed transition），對話轉位（dialogue transition），溶化轉位（match-dissolve transition），招牌轉位（sign-insert transition），標記鏡頭轉位（stock-shot transition），字幕轉位（title-card transition），相似形狀轉位（similar visual transition），衝過轉位（run-through transition），音響效果轉位（sound-effect transition），相似音響轉位（parallel-sound transition），音畫轉位（sound and visual transition），形聲轉位（visual and sound transition），音樂轉位（music transition），信件轉位（letter transition），淡入與淡出轉位（fade-in fade-out transition），單純轉位（simple transition）。

deviceless transition）……等等（註十六）。現代詩行與行之間、意象與意象之間、甚至詩節與詩節之間也有不少例子是用到類似的轉位法來連繫與轉接的。葉維廉的「醒之邊緣」第一、第二節如下：

鉸鍊憂憂
停位
又開始
停住
洗碼頭工人的談論
沒入霧裏
熱烈的爭執
爆發
又沒入霧裏

鉸鍊所發出來的斷斷續續的聲響轉接到洗碼頭工人的斷斷續續的爭論。鉸鍊的尖銳聲與爭執時的叫囂聲同樣是噪耳的。它們有着某種相似性，正如日本導演岡本喜八在「待」一片那一段開始的

場面，以雨傘張開的誇飾強音，轉接武士拔刀出鞘的嗚啞聲響，同屬相似音響的轉位。

而痼疾的「秋歌」其中一節：

馬蹄留下踏殘的落花

在南國小小的山徑

歌人留下破碎的情韻

在北方幽幽的寺院

「馬蹄留下踏殘的落花」是形，「歌人留下破碎的情韻」是聲，它們的共通處在於：「踏殘」與「破碎」同為凋零、破敗，而從踏殘的落花轉接破碎的情韻是形聲轉位，它成功地啣接了兩個相隔甚為遼遠的空間：南國與北方。再來看張默的「髮與梳櫥」的首二行：

衆山毛櫟聳立，在我們的眼裏

衆廟堂聳立，在我們的眼裏

鏡頭從衆山毛櫟的聳立「形狀」跳接 (jump cut) 到衆廟堂聳立「形狀」。從甲物的聳立之姿

聯想到乙物的聳立之姿同在一個想像的結構裏，是一種「想像的聯想」，在影片中則表現為相似形狀的轉位。

由於篇幅所限，本文實無可能舉出每一種轉位技巧在現代詩的運用及其例證，而把此項工作留給關心現代詩的作者與讀者在創作上或閱讀上去發掘與體會。有些轉位法在現代詩中也許是異常罕見的甚至還沒有人嘗試過的，但這並不等於說這種轉位技巧在現代詩中是絕無可能用作借鏡，相反的，由於一些轉位方式的未經應用，現代詩人因此擁有更多的空間去從事他們的技巧實驗，或許可以嘗試到前人未曾嘗試過的成果也是大有可能的。蒙太奇在現代詩中的運用亦然。蒙太奇的種類甚多，普杜夫斯金 (Pudovskin) 及愛森斯坦 (Eisenstein) 各自把蒙太奇分成：對照的、平行的、象徵的、並置的、節奏的、氣氛的、陪調的、心智的、色彩的、音響的、尺度的……等類別。本文在前面所論及的蒙太奇，只是泛論性質，而不着重在指出那是什麼蒙太奇，也沒有為各種蒙太奇在現代詩的運有下列各類例證，因為本文的用意只能「舉一隅」，而把「三反」的職責讓現代詩的讀者，作者去深思。應該在此再強調的是，無論轉位技巧或蒙太奇它們在詩中之被引用目的都是為了剪輯 (editing) 的便利：詩行與詩行之間的、意象與意象之間的、甚或是詩節 (stanza) 與詩節之間的「關聯性的組成」，當然這種組成是根據詩中意念發展程序連結在一起的。轉位技巧與蒙太奇的運用使剪輯乾淨俐落，明快簡潔而無半點廢墨，筆者在「林的象喻」中的兩行詩也許可為上述論點略作闡明：

一隻偶過的松鼠

地上幾粒破敗的菓實

開始鏡頭拍攝的是樹上的一隻松鼠，然後鏡頭跳接到樹下幾粒破敗菓子的畫面上。這種轉位是根據蒙太奇的原理而把兩組鏡頭連接在一道的。這首詩並無說明菓子是松鼠在樹梢咬嚼時不小心掉落地上的，沒有一個映象告訴我們松鼠在嚼吃着菓實，也沒有一個畫面映攝菓實從樹上墜下的情景。從樹上的松鼠轉接到樹下的爛破菓子有一段「過程的空白」，由讀者的聯想去把它填滿。由於蒙太奇的運用，那段過程的描寫即可避免。我不敢說這就是「不著一存，盡得風流」，不過如果我說這是成功的「省略法」(ellipsis)的運用當不為過吧。

本文詳討了電影技巧在中國現代詩的運用，極易引起的誤會有三：(一)以為凡寫現代詩必先懂得電影技巧，不懂電影技巧或對電影的攝製沒有心得的人不宜寫詩。(二)凡有運用到電影技巧的現代詩才是好詩，沒有用到電影手法的詩是劣詩。(三)筆者屢屢提及技巧，是一個技巧至上主義者。我有必要與責任澄清上述三項可能發生的誤解。

第一項可能的誤解或擔慮是完全不必要的。凡現代人，除了極少數的例外(如僧尼)，都會或多與或少與電影有接觸的。換句話，他們都曾看過影片(多寡不論)。只要他們看過影片，對其中技巧、手法的運用變化自然有些領悟，不一定要讀過大學電影系才算對電影技巧有認識與

了解的(雖然大學電影系那種 formal education 提供了更多系統化與步驟化的 conscious learning)。一個普通人在看過一部片子之後，同樣會從中獲得不少心得。就憑這些心得，如果善為利用，足可提供不少技巧上的靈感。作者對電影的接觸認識與電影技巧在詩——或是廣泛地說：一切文學作品——的運用固然有關，但它並非是絕對的，必然的先決條件。一個熟悉電影的各項訣竅的作者當然更能駕輕就熟地在文學上運用他這方面的知識，但他也可能完全沒有考慮到電影的某些技巧可用為文學的表現；相反的，一個對電影認識膚淺，甚至毫無認識的作者也可能在實際的創作上無意中用到電影的一些手法。譬如莎士比亞就是很好的例子。在他的戲劇「善有善報」(Measure for Measure)裏，安哲婁(Angelo)欲乘人之危奪取伊薩貝拉(Isabella)的真操(伊薩貝拉的弟弟克勞底歐 Claudio 犯死罪，伊薩貝拉向代理政事的安哲婁求情，安哲婁為伊薩貝拉美貌所動，乘機要脅)，可是一方面又為良知所責備，在屋子裏自說自話起來：

安……這是怎麼回事？這是怎麼回事？是她的錯還是我的錯？誘人者或被誘者，誰的罪過大些？哈！不是她的錯？她並沒有誘惑我；是我的錯，恰似香花與死屍同在陽光育煦之下，我却像死屍一般變得腐臭不堪。……

(註十七)

這段充滿自責的 soliloquy 有提到香花與死屍。爲什麼他會提到與事件毫不相干的香花與死屍呢？約翰·韋恩 (John Wain) 認爲：「很明顯的，這是安哲婁自省到自身的罪愆時腦中浮現的映象。這些映象的引入並無經過解釋，亦無須解釋。今日的電影導演是相當熟悉這種技巧的。在故事的一段行文中呈露了某些強烈的情緒後，開麥拉即移攝某一物件——牆上的壁虎、垂懸在線上晃動的破衣——這物件是象徵那種特殊情緒的視覺映象。莎士比亞用的正是同樣的電影手法。」（註十八）。莎士比亞時代並無活動電影 (motion picture)，電影是本世紀的產物，可是莎士比亞却能在他的戲劇中用到電影手法來處理劇中的情節 (Mythos)、場面 (Opsis)，人物的性格 (Ethos) 及思想 (Dianoia)，正足以證明不諳影藝的人一樣可以在作品中運用到這門藝術的技巧的，對電影無心得的作者們儘可以放心。

是否在現代詩中運用到電影手法當然不是評判一首詩優劣的條件。時至今日，現代詩的技巧已非當年五四的平鋪直敘，或每行的開端與結束加幾個啊呵嘿嘆可比擬的；現代詩的技巧無疑是多方面的。大概來說，它是橫的移植也是縱的繼承，且許多跡象都顯示它曾向並正向其他藝術，諸如音樂、繪畫……汲取不少養料與意念，圖更大的蛻變與更強壯的生長。一首沒有用到電影技巧的詩，却用到別的技巧，這技巧也許是更適宜來表現某種題材的。譬如白萩的「流浪者」以圖象來暗示一個流浪者在一望無際的地平線底廣漠中的孤單位置，在表現效果上便甚爲卓越（註十九）。就現代詩而言，電影技巧當非技巧之全部，而是技巧之部份。一首沒有運用到電影技巧的

詩當然可以，也絕對可能是一首好詩。

筆者不是技巧至上主義者，討論技巧問題足以顯示我對這個問題的重視，但我並非技巧的「一事狂」(monomania)，同時亦深知無論現代詩也好，其他文學形式也好，捨內容即無技巧可言。同樣的，如果內容沒有技巧去作有效的表現，本身只是一堆乾燥的材料而已。內容富麗技巧的安排然後在美學的基礎上站起來，其間過程便是藝術處理的過程。有些人認爲「平易」即是不用言求技巧，其實「平易」也是一種技巧，而且還是一種很「高深」的技巧。」（註二十）。技巧的應該重視、值得重視大概是毋庸置疑的了。英國現代大詩人奧登 (W.H. Auden) 在「十九世紀英國大要詩人選集」的序文中曾舉出作爲一個大詩人 (major poet) 的五種條件，其中一種便是「在技巧上，他必須是一個 virtuoso」。現代詩（其他文學形式亦然）處理的題材日漸紛繁，大至對國家的懷念、對戰爭的控訴、對時代的反映；小至生活中的白日夢，一時的感興，某種飄忽的情緒亦一網包羅，真可謂「上窮碧落下黃泉」，處理這許多多各殊的題材應運而生的即是多樣的技巧以求駕馭自如。故此，在發掘更能表現民族心靈與精神的內容之同時，追求表現這種內容的技巧應該是必需的，也是必然的相輔並行的工作。本文無法把技巧與內容放在一起來詳討，並不意味個人對內容的忽視，而是本文有意在舉例說明電影技巧給予現代詩的啓示，而不在於討論內容與技巧相互間的關係。這方面的研討只好俟諸來日。

在解釋了讀者可能提出來的三項疑問後，我幾乎漏了一項最基本的質難：把電影與現代詩扯

在一起，是不是一種標新立異的邪說？我的答案是堅定的「不」。何瑞士（Horace）在他的「詩的藝術」（*Arts Poetica*）第三百六十一行提出了「*Ut pictura poesis*」。後人評王維的詩：「詩中有畫，畫中有詩」都把詩與畫相提並論。把詩與音樂並列在一起，更是由來以久。中國最早的詩經本身就是一種歌謠形式。而愛森斯坦在他論及狄更斯（Dickens）與克里弗（D.W. Griffith）的著名文章裏曾坦率地透露「電影曾向小說學到不少技巧，但在另一主要方向上電影亦影響了現代小說家的許多創作手法」（註二十一），馬紹爾·麥努漢（Marshall McLuhan）亦指出：「在現代文學中，最有名的手法大概莫過於意識流與內心的獨白……意識流實在是電影技巧的活用在上。」（「In modern literature there is probably no more celebrated technique than that of the stream of consciousness or interior monologue. The stream of consciousness is really managed by the transfer or film technique to the printed page.」）（註二十二）。這樣看來電影與文學的影響與文學的影響與啓示不是單方面的，而是雙方面的。它們各自從對方的領域中擷取到不少方法學的真實。然則，電影與文學（詩）的相提並論豈能妄言是一種標新立異的邪說？梁實秋曾說：「現代的文學藝術最顯著之象徵就是『類型的混雜』」（註二十三）。「混雜」是一個不大好聽的詞語。它似乎含有一種「紊亂」的negative sense。梁先生這句話的本意乃是指文學藝術與別門藝術的融合以致於貫通，從別門藝術中獲取某種有利於本體的茁長的質素。這樣看來，現代詩在技巧的蛻變中向電影甚至向其他藝術形式借鏡，應該是一件很順乎自然的事。

在結束本文之前，我得趕緊聲明一下：電影是電影，詩是詩，詩可以借電影技巧，但詩不等於電影，寫詩不等於創作電影脚本，正如「詩和音樂在屬於音樂的範疇中競技，將會遭受到空前的敗績」（註二十四）。詩要和電影在影藝的領域中較力，亦註定是弄巧反拙的。在撰寫這篇文章之前，筆者曾零星地讀過葉維廉、翱翔、蕭蕭的文章中對電影技巧在現代詩的運用的某些片斷。他們提出了「蒙太奇」（wipe out）、與劃入（wipe in）、心理時間（Psychological time）淡入與淡出等例子。但葉先生的興趣似乎在乎古典詩，翱翔、蕭蕭兩位先生雖有在文章中討論到現代詩的電影技巧之應用，可惜原文的討論中心並不在此，只是附帶一提，過於吉光片羽，但也由於他們的文章，激起我專文討論此問題之決心，理應一併在這兒向他們道謝。

（稿完於七三年四月八日）

附註

註一：引自葉維廉著「秩序的生長」（新潮叢書之八，臺北志文出版社）書內「中國現代詩的語言問題」一文，頁一六九至一七〇。

註二：同前書，見頁一七〇至一七一。所引語句爲了行文的方便，在先後次序上曾略加改動，唯保存原

作者的本意。

註三：雖然唐代也曾出現一些頗有見地的詩論家如殷璠、戴叔倫、高叔武、元結、白居易、元稹諸人，然而前三者的論見傾向「爲藝術而藝術」，後三人則偏於「爲人生而藝術」，他們的見解往往只是對文學（詩）的態度之基本看法而已，持論往往流於迂闊，所用術語界說更乏精確，及至唐宋司空表聖提出「不著一字，盡得風流」「采采流水，蓬蓬遠香」等境界，偏於佛老虛談，亦嫌空泛、不着邊際，其他詩家如韓愈、杜甫、陸龜蒙偶亦論詩，却並無特殊文學批評之價值。

註四：這兒不論比、興、鍊字以及起承轉合等其他寫詩技巧，以免遠涉題外，就某一程度上來看，詩的「對偶」與文內所述「對比」無論在方法與效用上都有其相通處的；至於古典詩常用之「襯托」法亦與前述的「並置」法有許多相似的地方。

註五：十五年前，梁文星、周棄子以及夏濟安三位先生在他們先後發表在「文學雜誌」的文章裏都會對白話能否作爲一種「美」的文字，能否成爲「文學的文字」作爲「將來一整個傳統的奠基石」感到疑慮。當時正值現代詩的發軔時期，作品的稚嫩、語言的粗糙固不待言，他們對當時的詩（十五年前臺灣的新詩）感到不滿意是難免的，但是他們並無斥責現代詩是胡湊之作，且他們三人都共同認爲古文不合現時代需求，不足表現這時代的風跑精神，在理論上完全贊同，支持現代人應該放棄舊詩而從事現代詩的創作。

註六：引自夏濟安著「夏濟安選集」（新潮叢書之六，臺北志文出版社），頁七十八。

註七：參見 V.F. Perkins, *Film as Film: Understanding and Judging Movies* (Penguin

books, 1972). p. 98.

註八：見 T.S. Eliot 論 Andrew Marvell 一文。

註九：引自幼獅文藝二一七期（電影專號第一輯）門覺譯「論電影的時間」一文，頁五十。

註十：「Preface," *Anabasis: A Poem by St. John Perse*, Trans. T.S. Eliot (London:

Faber & Faber, 1959), p. 10.

註十一：關於鏡頭離人物之遠近，與形體之大小之間的關係，請參閱 Ralph Stephenson and J.R. Debrix, *The Cinema as Art* (Penguin Books), pp. 44-48.

註十二：周夢蝶的詩集「還魂草」（香港文藝書屋）中不少詩作都用到「冷」或「冷冷」多次，照筆者看來，「冷冷」已不是一個普通的形容詞或名詞，而是詩人自己的一種象徵，一種境界。

註十三：蘇俄的一些評論家早在四十多年前便反對「形式」與「內容」的劃分法，他們認爲把一件藝術品硬生生地分爲兩部份：一爲粗糙的內容，一爲外加的形式，是錯誤的。參閱 Jan

Mukarovsky, *Introduction to Machuv Maj* (Prague, 1928), pp. iv-vi. Rene Wellek 則認爲形式亦含有內容的因素，內容亦具形式的特質，所以他提出「材料」(materials)與「結構」(structure)以取代上述兩項術語。見 Rene Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature* (Peregrine Book, third edition, 1970), pp. 139-141.

註十四：引自姚一葦著「藝術的奧秘」（臺灣開明書局，一九七二）書中第七章「論對比」，頁一九

註十五：引自魯稚子著「現代電影藝術」（臺北，中國電影文學出版社）「新電影與反文學」一文，頁一四三。

註十六：有關各種轉位的方法與例子，可參考 Ernest Lindgren 原著由劉藝與史紀新編譯的「電影藝術」（The Art of the Film）「導演方法」一文，頁一〇四至一一〇。

註十七：根據 Measure, William Shakespeare 原著梁實秋譯的「善有善報」（臺北，遠東圖書公司）頁五十六至五十七。

註十八：John Wain, The Living World of Shakespeare: A Playgoer's Guide (Harmondsworth, Middlesex: Pelican Books, 1966), pp. 17-18.

註十九：見白萩著「白萩詩選」（臺北，三民書局），頁六十二至六十四。

註二十：引自七二年六月十五日臺北中華日報中華副刊詩專號內刊余光中著「大詩人的條件」一文。

註二十一：Harry M. Geduld (ed.), Film Makers on Film Making (Harmondsworth,

Middlesex: Pelican Books, 1967), p. 30.

註二十二：Ibid.

註二十三：引自梁實秋著「浪漫的與古典的」（香港，文藝書屋）「詩與圖書」一文，頁四十一。

註二十四：引自拙文「論詩的音樂性及其局限」，香港「純文學」月刊第六十期（七二年三月號），頁卅三。

本文分兩期刊載風月刊二四三、二四四期

中國文字示意作用與中文詩

我們常常聽到別人討論東方與西方的詩傳統的異同問題，這種討論當然是有意義的，因為此種討論關乎兩種源流互異的傳統底比較，而從這種比較中，我們擴大自己的視野，不單由此認識了自己的弱點與長處，同時也了解到另一傳統下所誕生的作品之特色。

詩與圖畫、詩與音樂，關係至為密切。恰好本屆世界詩會所要討論的三項主要課題，其中兩項正是詩與圖畫及詩至音樂。參加這項大會的都是來自各地各國的詩家，相信這是一個很好的機會，大家共同深入地探討詩與其他兩門藝術之間的淵源，以及詩、圖畫、音樂本質上與乎表現上的異同。再者，我也相信我們會更進一步地觸及另一個更關切的問題，就是詩人在他們的詩中經營音樂效果，或鑄造視覺美感時的可能性與局限性。

是的，不少詩人在詩中追求圖畫之美，更多詩人在他們的作品中追求音色的動聽，這種情形

可說古今中外皆然。希臘詩人 Simonides 說「詩是有聲的圖畫，畫是無聲的詩」，宋朝大詩人蘇東坡對王維下過如此的評語：「味摩詰之詩，詩中有畫，觀摩詰之畫，畫中有詩。」從他們的話裏，我們可以看出詩與畫的密切聯繫，唯同時我們也感到詫異，因上述那些話似乎在暗示一首詩的藝術價值是以它的繪畫性之高下來評定，而畫的境界亦是以其所蘊含詩意之濃薄的鑑定的。如是，愈好的詩就愈圖畫化，愈佳的畫就愈詩意化。這種評價標準當然有它片面的道理，但如果用它來作判斷所有詩與畫境界高低的準繩，其準確程度頗令人懷疑。

至於詩與音樂的關係，比起詩與圖畫的關係只有更密切。我們不難從中外詩史找到衆多的例子以說明這種關係。詩人如 Verlaine 高呼音高於一切 (De la musique avant toute chose)，「交應說」(correspondence)，純詩的提倡，都足資說明詩人如何追求音色的美聽。他們在詩中竭力經營節奏、旋律，以擬聲技巧 (Onomatopoesia) 企圖模擬外在實物的聲響，追求音調的抑揚跌宕、鏗鏘鼓盪，或者如夢似幻的迷人旋律。他們如此殫精竭思，這份對九繆思的虔誠固然值得尊敬，不過如果他們在着重音樂效果的區時有意或無意間忽略了甚至放逐了文字的意義，這種作為就完全捨本逐末了，艾略特下面的一句話可以提高我們的警惕：「詩的音樂性並非存在於意義以外，否則，我們可能會有極具音樂美感的詩，可是却了無意義，而我還不曾遇到這樣的詩。」(The music of poetry is not something which exists apart from the meaning. Otherwise, We could have poetry of great musical beauty which made no

sense, and I have never come across such poetry)。

上面是我的引論，大家從我上面的幾段話裏可能會猜測我所持的意見是反對在詩中經營視覺或聽覺效果，我想我應該在此略作澄清。兩年前我在台北純文學月刊六十二期發表了一篇二萬字左右的論文：「論詩的音樂性及其局限」，後來這篇文章轉刊在香港純文學月刊六十期，其間我曾稍作刪動，在郡篇文章裏我不憚其煩地舉出了許多實例，說明了音響如何從內裏支持意義，並且成為意義的一部份，更有效地傳達詩中的旨意與暗示。我論及行內韻、語句複疊、長句分拆、連珠格、句子倒裝，Chorus 的安排等等促使節奏拉緊或放鬆的技巧，我也論及詩如何效法音樂的表現形式，不單以賦格 (Fugue)、四重奏 (Quartets)、迴旋曲 (Rondo)、狂想曲 (Rhapsody)、交響曲 (Symphony)、如歌的行板 (Andante Cantabile) 來命名，而且在題材意象的組合與安排上，亦作一種實驗性的平行模擬，而且不少作品證實了這些實驗是有成績的。不過，當我在討論詩的音樂情的時候，我並沒有忘了詩並非音樂這一個鐵一般的事實。詩是用文字寫成的，文字有它的音音，不同的字安排在一起，就是平仄長短輕重不同的音響並置在一起，當這些音響作時間的延綿的時候，自然有它的音樂感，但是我只說它具有音樂感，我沒有說詩等於音樂，音樂是一個「純粹的抽象的存在」，我們可以說某一段樂章描寫的是一條河，或者一片月光或者一陣微風都無可無不可，也許我們如果說「那是一段柔婉的樂音」會來得更確切，可是用來寫詩的媒介——文字——是有它的特殊指義的，字與字經過藝術的組合後，它在它的文義框

式 (Context of meaning) 除「本身的指義」之外，還兼具更深刻更精微的徵喻效能或外延意義。詩與音樂是兩門藝術，不可混為一談，我們可以討論詩的音樂情、詩的繪畫情，我們可以討論詩與音樂、詩與圖畫究能作何種程度的契合等問題，我也贊成在詩中經營聽覺與視覺效果，但是我們一定不能忘了詩的音樂性能或圖畫性能發揮到極致時所面臨的局附，除此詩即失去其為詩的本位與尊嚴。我在前面一直講了不少反話，就是為了警惕自己在討論問題時不可蹈入上述錯誤。

我來自馬來西亞，但是我並不是用馬來西亞語文來寫詩的。大家都知道馬來西亞是一個由巫、華、印三大民族所組成的國家。我是用中文創作的，我所用的中文與自由中國大陸的中文並無二致，我想就中國文字的字形與中文詩的繪畫性作一初步的探討。

中國文字的構成靠了三項要素，即形、聲、義，這是相通中文的人都知道的事實。大約在兩千年前，中國文字制度，已可分為六書 (The six graphic principles)，它們是：(一)象形 (二)指事 (三)會意 (四)假借 (五)形聲 (六)轉注，而對於字的基本構成來說，最重要的方式是前面四項。譬如「馬」是根據馬的形狀孳變過來的，「日」金文作，「月」，這些象形字是根據物體的狀態而製定的；譬如一、二、三，這是以指事的方法構成的字，以圖來顯示抽象的意，當我們把「日」與「月」結合起來就組成了「明」字，這個新字的意義是「日」與「月」二字的結合，這是會意；至於形聲乃是中國文字最常見的型類，一個字的組成包括了兩個或兩個以上的部份：一個是音符

，其他的是義符。前者提供了字的讀音，後者提供了字的一般意義。譬如「蝗」字，義符「虫」顯示它與蟲類有關，「皇」字乃一國之王，在這兒只是用作聲符，提供字的聲音。上面我只是略略述及六書的功，用意在簡扼地說明中國文字有別於其他的字母文字，趙元任先生認為「中國文字為詞素文字 (Morphemic writing)」最完整的例子，每個符號即是一個字，代表一個詞素，而由於它大多數的詞素是單音節，每個字也對當着一個音節」(註一)，我想進一步指出中國文字同時也是最佳的符號文字，符號的形態構成某種視覺意象，從那個視覺意象中，我們又可隱隱察覺或領會到它蘊含的意義。中國文字的符號意味，對於中國初民當然是非常便利的，那些字既然由他們所發明，而從那些字的形態上他們又可牢記其指義，中國文字的符號意味也促進了文字的廣泛流傳，不過，中國文字從遠古到今天，已歷經許許多多次的變遷、改動、增刪，出現在我們眼前，我們今日用着的文字與其原始之結體已大大不同，甚至面目全非，字的原始觀念在今日學習中文的人底心目中已逐漸被淡忘甚至完全被忽略，如果運用中文來創作的人對字的原始觀念也同樣忽略，我們所招至的損失可能是：由於這種忽略，我們並沒有能好好利用中國文字的符號效果，它訴諸視覺的直接提示、刺戟與點醒。換句話說，中國文字是最富繪畫性的，最能表意的，如果我們不能善於利用中國文字這項可貴底特質，那是一件非常可惜的事。我特別強調詩人的必須較其他人更重視字的表意效能，因為詩與散文、小說、戲劇等不同，詩除了要應用到散文的鋪敘外，更重要的是言外之意的罅隙。也許是我的偏見，我始終認為一首詩如果能毫不困難地譯

成散文，它絕不可能是一首好詩。一首好詩裏頭的暗示、張力（Allen Tate 所謂的外延力與內蘊力的完整有機體），還有它的弦外之音、幽微的徵喻、強烈的震撼等效果在譯成散文之後，縱不致消耗殆盡，亦必所剩無幾。而中國文字的表意作用，往往能够不藉語言的鋪敘陳述，於讀者眼前剎那間升起一座視覺意象（Visual image），這個視覺意象正蘊蓄了剛才我所說過的暗示的意味、張力的碰擊、弦外的妙韻等神奇的感應。不久前逝世的詩人龐德（Ezra Pound）從費諾羅沙（Ernest Fenollosa）那兒引起了他對中文的好奇，從而下決心研究中文，在一九三六年出版了「中國文字作為詩的媒介」（The Chinese Written Characters as a Medium of Poetry）一書。他的精心作品「詩章」（Cantos）五十三至六十一首那些描繪中國朝代之變遷的詩篇就嵌入了一些中文，讓我們來看下面的詩行：

Some sort whereto things tend to return Chung
in the middle

whether upright or horizontal

—Canto Lxxvii

為何有些事物總歸宗於

中

中道之處

不論是向上的或水平的

——詩章七十七首

「中」字在「詩章」詩出現，而且是出現在節骨眼上，它的視覺效果是強而鮮明的。「中」呈現出來的符號是一個長方格子的劃分成兩個相等的部份，這個符號明顯而又富於暗示。「中」字在龐德的詩中並非只是一個外國字的借用，用Jeanne Knoerie的話：它是一個「精確的視覺的意象，用來集中詩的要旨，透露詩的真諦」。剛才我說「中」這個視覺意象是顯明而又富暗示性，顯明的是字的示意作用，字的符號或圖象足可使一個不諳中文的人也可猜出這個字的意思，至於它的暗示性又是甚麼呢？我覺得「中」字隱隱透露一種「氣質」、一種精神，儒家中庸之道的精神。這個總共不過由四劃構成的簡單的字，所負載的豐富涵義與暗示是多層次的。我們從龐德的詩中體察到一種哲理的感知，一種人文的世界觀，一種精神的歸趨。到這種體察與其說是細心分析的結果，毋寧說是直覺的頓悟，在前面幾行詩中，那個僅有的中文字所呈現的視覺意象已將思想與感情強烈地凝聚在一個光亮的焦點上（Focus），它挑動了我們體內的某種交應的本能，使我們在電光火石間衝入了作者的人生體認裏，來我們感動，使我們對周遭的人生有了新的認知。

我提出龐德的詩來討論，是在指出一個事實，一個修習中文為母語之外的第二種語文的詩人尚且能對中國文字的示意效果與符號意味有如此的領悟，兼亦能利用這種效果來增強詩的旨趣，使思想與感情得到更具體也更深刻的表達，因此以中文為母語的作家只要能重視自己文字底特質，好好利用它，進一步探索它，是沒有理由不能作更佳表現的。龐德對中文的認識只是粗通——艾略特說龐德發明了中國詩的無稽之談——而能對文字底特質作這樣不錯的把握與運用，我相信對中國文字底特質只有更透澈的中文作家、詩人，如果不是遺忘了或忽略了這種特質的話，在這方面的實驗所將獲得的成績必然遠在龐德之上。

以圖象來示意的詩，在英美詩裏也是頗為常見的，這種詩謂之「具體詩」(Concrete Poetry)。中文詩是從上至下直行排列的，所以只要把文字的組合作一番用心的安排即可達到以圖象示意的作用。在中國詩人當中，這方面的試驗當以林亨泰、白萩兩人最大膽也最著名。前者獲得的是毀多於譽，後者贏得的是譽多於毀。林亨泰的「風景」，白萩的「流浪者」都極富空間玩味。他們兩者之別在於前者的詩內中的繪畫性幾乎取代了詩的意義，它不是輔助性的，從內裏支持意義之傳遞的，而是壓倒式地鋪蓋了詩的意義的，我們可以從他的詩中欣賞到猶似立體派的複形疊形及其他訴諸視覺的構圖趣味，但是詩的思想感情却非常稀薄；白萩的詩雖也以圖象示詩，但是他的目的是要用圖象來把握不易用文字描繪的氣氛與加強暗示，他的詩底繪畫性並沒有壟斷了詩的意義；反之，他的圖象是用來促進詩意的傳達，圖象的運用於是成了一種最經濟與有效

的技巧，最能傳神的表現。甚少寫「具體詩」的洛夫近期作品如「長恨歌」也開始用到此種技巧，且渾然天成，非常自然妥貼，不夠細心的讀者恐怕還不易察覺；馬來西亞的一位詩人艾文喜以字體的大小、詩句的高低排列來透露詩中藏在文字背後深一層的意蘊，他的「老朋友」「聲音」「鳥」均為這方面試驗的力作；最近讀「中外文學」月刊，內有程抱一的長詩「戀歌」，程教授把其中一節蓄意組疊成了一個 rhombus，模狀一顆露珠的形貌，以上我所枚舉的可說是具體詩的一些佳例，它們有一共同的特徵：這些詩作都運用到圖象，但也只是運用而已，圖象並無霸佔了文字的意義，這也正是我個人對「詩的繪畫性」所持的見解，而我覺得此項見解是可以引用到我們剛才所討論過的中國文字的特質作為一種表現媒介上的。不錯，中國文字是一種最佳的示意、符號文字，但是像下面的一首詩：



亭景畫
老樹
首雲暮
江藥峰
(古寫作畫)

這首詩名曰：「晚眺」，據說是蘇軾之戲作，原詩為：「長亭短景無人畫，老大橫拖瘦竹筇，回首斷雲斜日暮，曲江倒蘸側山峯。」，前面那個新穎有趣的文字安排，即是所謂「神智體」，我們不能不佩服作者的匠心獨運，詩的視覺效果確乎是很強烈的，但是我們無法首肯它的藝術價值，因為只要我們細心研讀這首詩，就會發現這首詩為了遷就「神智體」的形式，不惠擠壓字義（第二句尤甚），此種詩的繪畫性，局限不言可喻，要之可分為兩方面：一是題材方面因此受到束

縛，情形是很顯然的，寫景用「神智體」或可一為，如欲處理抒情、敘事或其他較抽象的題材，相信最偉大的詩才亦會擲筆三嘆，束手無策；二是字義與韻律之變形曲，為了配合「神智體」，為了營造此種繪畫性，勢必戕傷字義，擾亂了語言海奏的自然傾出。我的看法是：這種繪畫性的要弄當作是高級的文字遊戲固然無妨，如果把它當真，傾力追尋經營，恐怕帶給中文詩只有千弊而無一利。至於詩的繪畫性要到甚麼程度才不致傷害了詩質，挪移了詩作為詩的本位，這個問題沒有一個直截了當的答案。一些詩裡至可以不需要運用到圖象來示意的，一些詩是需要運用到圖象才能喻意於無窮的，這要看詩的題材，也要看詩人處理該題材是從那一個角度出發而定。圖象的示意技巧、電影技巧、超現實技巧等等只是許多技巧的其中一門，詩人究竟要以那些技巧來為他自己的感性與知性尋求完美的形式，那是個別詩人的選擇權利，我的意思就是就算是同一個題材落在兩個詩人的手中，也會出現兩個不同的形式。何況個別詩人有他對某技巧的偏嗜與愛好，所以究竟甚麼題材才適於用圖示詩，以及用圖示詩如何才能恰如其份，而無過之或造作之嫌，我想這個答案是創作中的詩人恆在追索的。

我沒有從詩的內容來討論詩的繪畫性，詩句如「疏影橫斜水清淺，暗香浮動月黃昏」「赤葉黃花隨野岸，青山白水映江湖」「明月松間照，清泉石上流」「枯籐老樹昏鴉，小橋流水人家，古道西風瘦馬，夕陽西下，斷腸人在天涯。」都極富繪畫性，這些詩詞都能在讀者心中引起明晰的圖畫，國文詩這方面的佳作俯拾皆是，不勝枚舉。中文詩向以情景交融見長，從詩中呈露的景

象中，我們常能感受到詩人內心情思的訊息，從詩的景物描繪中，我們也往往能覺出自然與人、人與自然的交感流通狀態，這方面的專論文章甚多，所以我不打算贅述，而我這番談話，雖然是討論詩的繪畫性的，却並非從這基點出發，我前面着重探討的是中國文字的形象特質所形成的繪畫性的，却並非從這基點出發，我前面着重探討的是中國文字的形象特質所形成的繪畫性。我想在此舉一個具體的例子，王文興最近寫了一篇實驗意圖甚濃的中篇小說「家變」，這篇小說掀起自由中國文學批評界的巨波，引起非常廣泛的注意，好幾份純文學刊物甚至撥出逾半的篇幅來討論它的得失，參與討論的有批評家、小說家、詩人、報章的專欄作家，都是有份量的文學界人士，而大家對它的藝術價值所獲結論往往南轅北轍，相去甚遠，這且按下不提，我關心的是王文興確乎是重視中國文字的示意特質的，從「家變」中我肯定王先生對中國文字的形象、聲、義的關係是敏銳的，雖然我有些懷疑他的自鑄新字新詞、「破壞」文法、扭曲文句結構此種文變是否會由於刻意矯揉而促至某種程度的自傷，但這不屬於今日我們的討論範疇，不想在此節外生枝，我感興趣的是，無疑地，王文興是今日能够看重中國文字的示意作用與符號意味在這個方向有所圖的少數作家之一。茲引「家變」文中一行為例：

「他起下微有晨露之艸，停止於似長戟般的艸莖與羊齒葉之內，遠矚遙遙的青草廣場。」這個句子有兩個「艸」字，一個「草」字，「艸」字是象形字，「草」字是形聲字，王文興不用「草」而用「艸」，因為「艸」映出一個鮮活的視覺意象，草莖如長戟，一桿桿豎起，而「艸」的

視覺意象有效地有力地襯出「如長戟般的」這個形容片語 (adjectival phrase) 的語義，艸莖之形態如豎直的尖銳的長戟，這是文中的「他」近觀的結果，鏡頭是近攝，等到鏡頭 track back，出現在「他」眼簾的是遠遠的一片青青草原，草莖當然已無如戟（艸）之形態，所以王文興至此也棄「艸」而用草了。

我了解絕大多數作家都並非文字學學者，這是一項事實，極大多數作家在創作之餘，也無暇去鑽研甚麼文字學，這亦是事實。我的意思是，並非擁有雙重身份（作家又兼文字學家）的人才可能在他們的作品中適當地運用到中國文字的形象特質。正如一個詩人在他的詩中運用電影技巧，而他不需是一個電影導演；另一個詩人也許喜作語言節奏的調頻，重視詩的音樂性，而他並非一定是一個作曲人一樣。能運用中文創作的人，他雖然並非文字學家，但是既然他用的媒介是中文，就遑不致對中國文字的形象，示意等作用與效果，懵然不知，一竅不通。為了證明我的這項看法，我想浪費大家一點時間聽我講一個故事。在我未來台北參加詩學會議的前數週，我在大馬路看過一部影片。這部影片是香港鳳鳴公司出品的「忍」，主角是楊羣，他在片子中飾演力阻袁世凱種帝的蔡松坡將軍，我是閒暇中偶然去看的，當時根本沒有存着甚麼「看好」的心理，意外的是這部影片使我感到相當驚喜。楊羣演技之洗鍊、內心表情之恰到好处，剪接、轉位手法之乾淨俐落，對話之不俗，都使我刮目相看。諸位一定奇怪我為甚麼會在這兒平空提起這部片子，我是有原因的。這部片子的內容與我們的討論完全無關，艸片名出現的設計使我詫然（整個片頭設

計則無甚特出)，片名只有一個「忍」字，這個「忍」字不是一下子在片頭上打出來的，我們知道「忍」字是由兩個筆劃更少的字構成的，一個是「刃」，一個是「心」，先出現的是「刃」，血紅色的「刃」，「刃」不單是「忍」字的音符，同時它暗示了「鋒利」「殺氣」「流血」等意味，「刃」字出現了片刻，「心」的義符才從背景由小至大嵌入「刃」的下端而構成了「忍」字。我不知道這一招是來自該片導演巫敏雄（相當陌生的名字），抑是楊羣與俞鳳至（他們夫婦是出品人、監製人）的手筆，但是這一招很湊巧與我們今天的討論有關，「忍」字一般人都用慣了，用得太不經意了，用的時候很少會想到這個簡單的字裏面竟然還埋着一柄匕首呢！我想這個匠心獨運的片名托出，當然不會是導演請教過文字學家，而由文字學家想出來的。這也正是我欲說的，只要是用中文從事藝術創作的人士，只要他關心自己的母語底特質，他是可以從中獲得不少寶貴的靈感的。

我的話大概也應到此結束了。昨天在故宮博物院大禮堂聽了葉公超博士的演講，他曾提到中國山水畫，多有題詩，並據此點引申出去，說明畫與詩之密切關係，他的話引起了美國的 Dr. Virginia Anderson（即女詩人 Hyacinthe Hill）及韓國代表 Professor Byung-Hwa Cho 之先後提問，他們都希望葉博士能進一步對中國象形文字與中國文詩的繪畫性作一剖析，坐在我左旁的是中華民國的代表，詩人兼翻譯家的景翔兄也屢屢想站起來提出問題，希望葉博士能談談詩的境界與畫的境界究能作何程度之融成契合此點，後來看到法國、澳洲等國代表都紛紛起立提

問，也就打消相詢之原意。我覺得葉博士的回答，雖然精簡有力，惜乎他強調的是中國文字 monosyllabic 的特徵，而論及它 graphic 的另一特質，而就「詩的繪畫性」這個論題而言，後者應該比前者更為切合與重要，故此他的回答只能給予大家袖珍型的滿足。今日我的談話是就中國文字的 graphic 特質與詩的繪畫性作一概略式的討論，用意在這強調這一個被忽略了的問題，希望因此引起作者們——尤其是詩人們——的注意，故此我只是拋磚，用意是期望能引來識者之璧玉。謝謝。

註一 引自趙元任著 *Language and Symbolic System* (Cambridge University Press 1968)
P. 102

附：

近讀台北「創世紀」詩刊三十三期王潤華的「象外象」，發覺他是從字的原始形貌去展開詩的姿勢的，無疑的，這位詩人是深曉中國字的示意作用而能從中汲取靈感與凝鑄詩思的。茲錄數首他的詩作於後，俾便共賞：



我的鞋子

踏着你昔日的足印尋找

你底威武——

荷戟行至

國史館前

當我抬頭

你却只剩下一隻足

一把戈

懸掛精武門上



太陽站在白茅上

飲着風

吃着露

將黑夜的影子

吐在落葉底下

第二輯



走索者

你凌空的足跡

難以追尋

終有一日

掌聲屬於歷史

你的存在 若瓶

冷靜而硬朗的本質

析文愷的「走索者」



在靈慾的銅索上
平衡自己的生命

撐傘 非雨中愛人的依偎
握杖 非父親的仁慈

許多對驚異的眼瞳

只待你千萬步謹慎之後的

一步疏忽

只待你

瓶樣鏘然的悲劇

而你仍含着微笑

緘默地

蒙蔽自己

步向短暫的喝采與掌聲

猶深深記取

母親千萬遍的叮囑

好好走你的路

文愷在這首詩中的第一節便已埋下了走索者所必然遭遇的悲劇。「你凌空的足跡，難以追尋」，凌空的行走，當然是不可能找尋痕跡的，甚至行走的方向也隨着走索的位置而變動，所以「難以追尋」已經給了讀者一種虛懸的，不落實的印象，讀者可以隱約地覺察到某種危機的潛伏。「終有一日，掌聲屬於歷史」，走索者在鐵索上平衡前行，並且屢屢變換姿態，雖可博得觀眾的叫好，但是那「掌聲」却並非恆久不易的，它必然會「屬於歷史」，因為走索者不可能永遠那樣巧妙地平衡自己，他總有疏忽的時候。

「你的存在，苦瓶，冷靜而硬朗的本質」這兩行詩句使人極易想起覃子豪的「瓶的存在」。文愷可能有讀過「瓶的存在」這篇巨構的，而從那首詩中獲得某種寶貴的啓示。但就算文愷的這首詩中「瓶」這一意象的運用確然與覃子豪的詩有些關聯，這並不意味着「走索者」一詩的整體價值將被削弱。我們知道T. S. 艾略特受法國象徵詩人聖約翰帕斯(St. John Perse)及拉霍格 J. Laforgue 影響很深，其詩中所流露的大儒主義和頹喪惶亂的情操以及近乎破碎的內心底獨白，都有拉霍格及聖約翰帕斯的血源(當然，兩次世界大戰所帶來的道德觀念的崩潰與社

會秩序的動搖給予艾略特敏銳的感性的震撼是巨大的，不然他就寫不出「空洞的人」、「荒原」等劃時代的詩作）。除了這些人的影響外，艾略特的詩尚引用了不少但丁 Dante、康拉德 Joseph Conrad 諸人的句子作為其詩中某種象徵或提示，但這都並未減弱了他的詩整體的成就。所以就算文體詩中有關「瓶」的象徵意味底營造，其靈感確來自單子豪的「瓶的存在」，這項指明並非是一種詬病。我們為「瓶」這意象運用的妥貼而欣喜，其他的都無關宏旨。「瓶」這種器具表面看來的確「冷靜」而「硬朗」，但是「本質」却是脆弱的、易破的，這與走索者外面看來蠻有信心，走起索來從容不迫，毫不費力，而其實他的內心正戰戰兢兢，努力在「平衡自己的生命」這實在的狀況是相通的。他以自己的生命作賭注，代價是掌聲；或者，推廣一些，是餬口的生涯。

第三節「撐傘非雨中愛人的依偎」「握杖非父親的仁慈」這指的是走索者在鐵索上行走的情形。他有時撐傘而行，有時握杖平衡。撐傘而行大概是在耍花招（當然更是危險），這和在雨中傘下與愛人俱依的安全溫暖真不啻天壤之別；前者是危險的表演，後者是無限的柔情蜜意，根本無法與「墜亡」起任何聯想。「握杖」是在平衡身體的重心，而非老父握杖緩行那種親切關懷的形象。至於

許多對驚異的眼瞳之後的
只待你千萬步謹慎之後的

一步疏忽

只待你

瓶樣鏘然的悲劇

最末四句本可寫成兩行：

只待你千萬步謹慎之後的一步疏忽

只待你瓶樣鏘然的悲劇

文愷把「一步疏忽」與「瓶樣鏘然的悲劇」抬高，放在另一行，用意是在加強這兩句的重量。這種 *Emphasis* 很重要，如果把它們寫成兩行，把「一步疏忽」與「瓶樣鏘然的悲劇」排在不受人注意的句子下邊，那麼走索者因一剎的疏神而遭落得悲慘下場的氣勢就頹弱無力了。顯然，「瓶樣鏘然的悲劇」和前節「若瓶冷靜而硬朗的本質」是遙相呼應的。

「而你仍含着微笑」就近乎「殉道」精神了（我讀後有這樣的感覺，但從這首詩整體觀之，詩人似無意作這一意念的塑造）。冒着生命的危險，還要「含着微笑」去做，是從容赴義？是環境所迫？是視死如歸的朗笑？抑是一種強裝不在意的譁笑呢？讀者都可作多方面的聯想。「緘默地，蒙蔽自己，步向短暫的喝采與掌聲」，所謂「蒙蔽自己」指的是走索者的自我安慰，在走索之前，我們可以想像他不斷地在心中對自己重複地說：不要怕，沒有危險的，這條索子是我走慣了的，我可以安全抵達對面的架子……但有誰能預測在「步向短暫的喝采與掌聲」那段行程會不

會出什麼岔子呢？末後的三句：「猶深深記取，母親千萬遍的叮嚀，好好走你的路」母親的用意本是泛指「人生的道路」，可是對於她的走索爲生的孩子而言，那是更貼切了。是的，這個走索者的確要「好好」走他的路。我們爲這個虛懸的生命祝福。

這首詩的外延力建築在「靈慾的鋼索上」與最末三行有關母親的叮嚀那些句子上。我們開始讀這首詩的時候，以爲這首詩只是企圖顯現走索者的不安全與可能墜落的命運吧了，但是「在靈與慾的鋼索上，平衡自己的生命」給予我們的却是一個在靈與慾之間竭力平衡自己的形象，我們看到了在感情與理智之間，在性靈與魔鬼之間企圖不偏不倚的掙扎。而筆者在前段中曾論及母親的叮嚀，本泛指「人生的道路」，母親希望孩子在人生的道途小心謹慎，而這條道路是很狹窄的，像那根懸在空中的鐵索，你必須在靈與慾中保持「冷靜」，方可望逃躲「鏘然」墜下碎裂的終局。這首短詩已在某一程度上具備了外延的力量，已不純局限於走索者的命運而言，而延展成爲詩人對人生的一種體認和警惕。

但是，單仗外延力仍不足構成一首成功的詩所必然蘊蓄的張力。在內涵上，「走索者」的力量是較爲薄弱的，它的意象的運用並不繁富，技巧的運用也有流於平鋪直敘的現象。一首詩的強韌張力必須在外延與內涵兩股巨流會師後才產生。而「走索者」欠缺的是暗潮蘊動的內涵，徒有水面上的浪花激濺不足於構成排山倒海震動心弦的氣勢，所以它是一首可喜的小品，但却不是一篇多姿多采，可堪一再探索發掘而獲得無上欣喜的佳構。它就是有些不耐細嚼。詩人文愷其他的

一些詩作中也有這種毛病，他的作品其實是可以蘊涵得更够火候一些的。

論介葉維廉的「愁渡」五曲

葉維廉的詩在當代詩人的作品中素來被認為是較為艱深的一環。我覺得李英豪在「批評的視覺」中的一段評語：「洛夫或一些現代詩人的詩，讀起來之所以晦澀、艱難，主要是由於詩質的稠密，作者要求意象具有更大的濃度和密度，以造成詩的聯想底不斷的跳躍，表面上好像含蘊巨大的戲劇性之混亂，但內裏却瀰漫詩人強烈的對自己的苛求：苛求表現之經濟，意象的豐富，苛求詩素價值的壓縮，想像活動之無止流動……」引用來作為葉維廉的詩所以被視作深奧的「解釋」，頗有一正視聽之效。雖然李英豪那段話主要的評論對象為洛夫及他的「石室之死亡」，並且洛夫那種由於超現實表現手法的運用所構成的「深奧」與葉維廉融古典與現代句法於一爐、加上豐富的意象之層疊所築就的「艱深」顯然大相逕庭，但這段評語用在葉維廉身上也沒有甚麼不恰當，因為他們的詩被讀者泛指為「艱難深奧」則一，且他們的詩之所以難懂，實言之，確實如

李英豪所說的是由於他們對自己的詩要求壓縮以造成更大的濃度和密度所造成的。「難懂」並非不可懂，而是在懂之前，需要更大的耐力以克服一己的惰性。如果讀者一定固執於非「一覽無餘」的東西不看，我鼓勵他們去看「圖文並茂」而且一百巴仙一覽無餘的「公仔書」。榴○是這個地區的果中之王，但是外層却佈滿了鋒銳的尖刺，一點都不親切，不過，它有的是芳香四溢的「內容」使人人品嘗之後享受到齒頰留芳的「美感經驗」，它是絕對不會受人摒棄的。

筆者在本篇討論文字中，無論評論葉維廉的成名作「降臨」（曾獲「創世紀」最佳詩作獎）或「賦格」（這首詩與余光中的「天狼星」、羅門的「第九日的底流」、痲弦的「深淵」、覃子豪的「瓶之存在」、洛夫的「石室之死」、葉珊的「十二星象練習曲」同被詩評家目為當代詩壇之巨構），原因這兩首大詩（Grand Poem）極可能有人作過一番評析，我讀過「二房東批評家」一文之後，對「以C.C.C.的鋼筆水，灌溉整個不毛的世紀」（變奏自余詩「狂詩人」）自命的余光中頗存幾分忌憚，在批評敏一篇詩作的論析文字中，有些見解難免會雷同或如出一轍，我不想因此被認作拾人唾餘。但是避免惹起誤會並不是我決定評述「愁渡」五曲的主因。我評「愁渡」一來由於我發現這首詩在葉維廉的詩作中是很特別的一首：它出奇地明朗。我驚喜於詩人技巧與表現的令人耳目為之一新。我欣賞詩中那種起伏的節奏。還有第二個理由：在我讀葉維廉的「愁渡」不久，我也讀到了艾文（北藍鈴）的近作「蒿重曲」和「渡」等詩作。我察覺這些詩或多或少都沾有「愁渡」的影子，雖然艾文來信告訴我，他並沒有攀葉維廉高逾百丈的腦袋，但

是那句「王啊王」無論如何都不能說是一項巧合。由其「渡」這首詩不單題目幾乎一樣，內容關於河上泛舟離開塵俗航向另一灘頭的旨意亦面貌近似。艾文的詩常常在纖細悠柔中蘊蓄着一股迷茫的悲涼，其語句的結構是獨特的。星馬詩壇諸彥秀當中，據我所知，似無另一人風格與他真正相近。把他與臺灣諸詩人作一比較，他似乎是痼疾、林冷、白荻和一點鄭愁予的總滙。艾文寫詩已有十多年歷史，而且繼而不輟，在他本身風格概然大備的今天，仍然無法不受葉維廉愁渡中那瀾湧向「雲間的烟木」去接近「青島」「松濤」的奔流所牽引，實在令我們震駭。震駭之餘，對「愁渡」就不得不另眼相看了。

「愁渡」共分五曲，在第一曲的首句中，葉維廉用的是「中間突破」(In medias res)的手法：

說着，說着它就來了

究竟誰在說話，詩人並未說明、也沒有說明的必要，但是一連兩個「說着」一下子就把讀者帶入一個正確的方向。「它」是指着「那薄弱的慾望」的。而甚麼是那「慾望」呢？請看下面的幾行詩句：

妻說：我們就開動吧

向東也好
向西也好

這對夫婦決定離開他們當前的處境，而不管東西南北的去飄航，這種「慾望」正是被現代工業的黑煙、馬達機器的噪聲所籠罩所震悚的敏銳心靈底一種下意识反抗。但是葉維廉這種逃避的意念和一己的精神傾向顯然有異於德國象徵派詩人波特萊爾(Charles Baudelaire)的..

無論甚麼地方，都是好的

只要離開這個世界

詩中流露的頹廢。波特萊爾的世界是灰暗淒涼的。他不願戀棧。他只要離開，因為在他心目中這世界已經毫不值得留戀，已經完全「崩壞」，他相信任何一個未知的陌生的所在都會比他置身的世界好。然而葉維廉却是有目標的。他的船絕不是波特萊爾失去方向盤的孤舟，而是有指向載有希望的舢舨。對於美的理想境地的渴望和追求，他使人想起陶潛。當然時代背景不同，葉維廉的詩中沒有田園的描述也沒「任真自得」的哲思底明確表示，但是兩位詩人的心感活動其狀態與脈絡是頗有相近之處的：

悠悠的楊花飄飛
在澄明的陽光下
鴿子含着微雲而侵嶺路

顯然寫的是一種對於和平安祥的生活底嚮往。陶淵明的「飲酒詩」、「詠貧士」那兩首詩作都有這種意向的清晰痕跡可尋。至於「歸去來兮」等篇所闡述的主旨——在俗世中被壓抑的自我重返自然與解放的欣慰——和葉維廉的

往往在尖塔上，我們為星辰解纜

——第三曲

我們澆酒為霧

——第四曲

就更易使人引起聯想了。不過陶潛持重平穩，他的詩流露出悠然的胸襟，一種生命的深刻體認、本質的真淳，和孤傲的節操；而葉維廉的詩（單指「愁渡」一詩而言）則較狂放、灑脫甚至迫切，他好像有些控制不住那股心湖中湧送的潮。所以他的詩絕不似陶潛詩節奏的緩慢悠然出神，而

是急遽的：

轟轟烈烈的公園裏

我們散髮為旗

赤髮而歌

而葉維廉對一己的原始狂熱的衝動是富於自覺的：

倚着窗臺

我們共聽血脈裏的潮湧

正如淵明以「孤雲」、「古松」、「飛鳥」作為其「返回自然」的象徵同是一種自覺的心感活動一樣。但是我肯定葉維廉創作「愁渡」的靈感並非來自陶潛，因為除了題旨（淵明的掙脫塵俗，歸返田居；維廉的擺脫「戰火砰砰」的處境，另尋一個美好的天地）可以作某種聯想貫串之外，其節奏的流動，其意象的運用，甚至對於人生的體會（這是屬於內涵的範疇）都有基本上的歧別。概而言之，陶淵明的詩與葉維廉的「愁渡」五曲的面貌雖有某種微妙的連繫，給予人的感受却

截然不同。筆者論葉維廉而涉及陶淵明，不是明知其「不可同日而語」而偏語之，而是我確然覺得陶淵明所企慕的「桃花源」與葉維廉嚮往的「松濤看護着妻子，青鳥殷勤着母親」的幽美世界（後一句頗使人想起李商隱的名句：「青鳥殷勤為探看」）其精神的形而上活動顯然朝着一個共同的目標——一種烏托邦的追尋，並且都根源於對俗世塵塵的厭惡。他們都是在感受到生存的困窘、進行過默思冥想之後，企圖掙脫企圖超越的一種潛意識的放縱。雖然葉維廉的航行與陶靖節的躬耕，地點方式都不同，且陶詩甚溫柔敦厚，葉詩野性隱約可感（這兒筆者無意比較他們的成就，所謂葉詩較野也非貶詞），唯獨他們同返淳樸與美的境地那種心感的趨向是殊途同歸的。

前面筆者曾提及「愁渡」一詩的節奏。以整體觀之，全詩五曲的節奏都快，其中有幾段詩節，作者故意把它們抑低數格，並在文句的銜合增強了速率，其結構頗近音樂的過門：

快快睡，快快睡

我們有了明麗的冰雪

別怕那拾級而上的新娘

快快睡，別驚醒

雖然你已經傷殘

——第一曲

豐滿的圓旋啊旋

你在圓外

我在圓內

豐滿的圓旋啊旋

圓旋為點

你我同眠

豐滿的點旋啊旋

——第三曲

節奏的加快，在一首詩中，特別是長詩其效果是值得重視的。讀一首長詩，就算是有耐心的讀者也頗不易全神貫注，有時一些重要的可作為聯想的支架底細節往往一下子忽略過去。而讀詩如果不能一次把它看完，而採用「分期付款」式的閱讀方法，所能擒獲之印象往往流於片面，意象與意象間的連繫性、融會性與呼應作用亦受到無情的切斷。節奏的多樣化不單可以吸引住讀者的注意力，同時也增加了詩的變化，從而產生更多的情趣。

「愁渡」中屢次出現的「王啊王」（有時亦變奏為「親愛的王」、「王啊」）是詩人別出心裁的創造。它的穿插於詩行間，造成一種生動的韻律，渲染了詩的音樂感。這首詩如果在朗誦時獲得

良好的效果，「王啊王」與那三節暢快無阻的「過門」的朗朗上口是功不可抹的。討論到這裡，筆者願意舉例其他詩人在這方面所作的類似的嘗試。筆者於去年承華聯中學華文學會之邀講述「詩的節奏」，曾朗誦數位詩人的作品，茲節錄一部份於後：

落葉完成了最後的顫抖

荻花在湖沼的藍睛裏消失

七月的砧聲遠了

暖暖

雁子們也不在遼夏的秋空

寫牠們美麗的十四行

暖暖

大 小 同 內

那少年寂寞地數着歸鴉

那少年踢那些煩人的石子

——蘆弦：秋歌

那少年揚着眉，吹奏口琴

渡河人枯瘦的船，殘缺的槳

是載不來妳輕巧的白衣

白衣，若妳將渡河而來

我願我是第一朵昇起的黃昏星

追隨妳姍姍的歸去，白衣

若妳來遲，細碎的雨會傳遞給妳

我第一次流浪的歌，白衣

——溫瑞安：河岸的守候

這兩首詩的「暖暖」與「白衣」顯然是很好聽的音符，它具備了美的感染力，在一首詩中（尤以朗誦詩為然），某項悅耳的符號的營造，往往使詩的抒情氣氛加濃，形成一種狀態出神近乎忘我的傾訴；雖然我們並不能以一首詩的有無某項悅耳的符號來評定詩的藝術成就，而且如果勉強在一些詩中着意加上，有時還會弄巧反拙，變成多餘的蛇足，但是成功的運用往往使詩更醒目更傳

神更易凝聚讀者的注意力，那便是一項意外的收獲了。而「王啊王」在「愁渡」中說是作者在這方面的一次勝利，亦不爲過。

讓我們回到「王啊王」本身的意義上。「王啊王」這個「王」究竟指的是誰呢？它是「冥冥中的主宰」嗎？它是存在於天地間一種無形的力量？抑是一個實在存有着的人？請看下列的詩句，以便詳加探討：

親愛的王啊，為甚麼你還在水邊
哭你的侍從呢？

捐起你的城市，你侵入遠天的足音裏

不盡是你的城市嗎？

親愛的王啊，別憂傷

你在那裏，城市就在那裏

王啊，我聽見霜花摧折
和你踏着脆裂的神經而去

——第一曲

——第四曲

筆者倒是覺得「王啊王」近乎一種下意識的呼喚——一種對自己所畏服所企慕所震撼的不可知力量底尊稱。「它」可以是「氣候」、可以是「大自然」。可以是存在於天地間無所不在的「主宰」，但却絕不可怕把「它」當作是皇帝或貴族（因為除了人爲地位的尊崇，他們也是凡夫俗子，且王爺貴族與本詩主旨完全風馬牛不相及）。這種呼喚雖然跡近原始，但却並不沾傳統的「宿命」底迷信色彩。葉維廉雖也震悚於大自然潛藏着的不可揣測底力量，但和浪漫主義作家往往見瀑布奔騰、絕壑深淵及其他大自然險怪的景象而驚恐惶懼甚至心坎產生一種匍匐跪吻大地的衝動顯然是不同的。不錯，葉維廉詩中的確對大自然流露深的仰慕和敬畏，但他並沒因此允許自己如醉如痴的放縱，讓山川河獄的偉壯雄奇征服了自己。葉維廉的詩向來有一股很剛悍的理性與知性在作適度的統馭，就算在「愁渡」這首在其個人作品中堪稱柔婉的詩中，也不乏理智的約束，所以儘管這首詩抒情成份很濃，卻沒因此墮入「浪潔的縱情」(Romantic Rivelry)的窠臼。

「愁渡」有些描繪近乎痼疾在「一九八〇年」一詩中的：「我們將有一座／費一個春天造成的小木屋／而且有着童話般紅色的頂／而且四週是草坡，牛兒在嚼草」那種美好的境地，且看下面的詩句：

我們故事裏的妻子

她在堤壩上看水花沖洗着夕陽

聽濤聲外白衣的嫵嫵的鈴唱

和鴿子在沙灘上的咕咕

而松雲是那樣的美好

花非花，葉非葉

第五曲

簡直是閉上眼方才能 Visualize 的美得醉人的幻境。不真實嗎？也許是的，但我想任何人，包括詩人在內，總不能常常直指着生存的痛苦面，恆受着生命的悲劇張力所拉緊，他也要鬆弛一下神經，需要心靈的慰安。詩人和其他藝術家一樣，都並非超人，在現實的層層重壓、逼榨、籠罩下，他一樣有逃避的慾望。嬉皮士逃避到瑪啡、海洛英、女人的腿縫、酒吧中那些頸長肚大的瓶子裏，這是自暴自棄 (Self abandonment)，一種慢性的剖腹。而詩人逃避到他們的詩中去，以「詩的悲哀征服生命的悲哀」(印度女詩人 Mrs. Sarojini Naidu 語)；所以就這是一種「逃避」它也絕不是一種消極的行爲，因為它是以「征服」生命的悲哀作爲出發點的，而「征服」二字含有強烈的戰鬥意味。既逃避而又積極，聽來似乎很玄很不合情理，我們且看艾略特 (T. S. Eliot) 和奧登 (W. H. Auden)，不錯，他們的詩雖然呈現出陰暗的色調，可是我們能當作他們本身的人生觀底灰暗絕望嗎？不可以！理由是他們表現的不是一己的、個人的悲痛，而是

一個時代因爲社會秩序與道德系統的驟然崩場所引起的普通性悽惶與失落。他們的詩不是他們生活的反映而是這個時代的反映。葉維廉企圖表現的美好如童話的新天地的旨意正是他在潛意識中對於都市文明的反抗，正如陶潛的寫作「桃花源記」、「歸去來兮」源於他對晉末亂世的厭惡，同樣都是表現當代許多敏銳的心靈時常抑壓着逼制着的一股蠢蠢欲動的慾望：對於新世界的嚮往，一種在俗海中急欲打撈真我的意念。而我們欣喜葉維廉的詩爲這閉塞窒悶的處境闢出一條 Outlet 來，令人心胸爲之一爽。

稿於六月中旬

(七月初重修)

刊蕙風月刊二二三期一九七一年八月號

析溫瑞安的「性格」

性格

你以左手頻頻敲響警鐘
右手鐵鉤着一柄滴血而銀亮的利刃
旗幟把北風捲起來扔了出去
白馬一聲長嘯，四蹄密奏的遠去
你的鐵弓已射下了所有多餘的太陽

你的石斧已嵌入史前暴龍的額上
海是你的性格
風是你的行踪

你去了蠻荒，伐下了所有的巨木
你用石錘把所有的磐石擊碎
鋪成萬里的路，且一刀把山劈為兩片
把土地都搬到海裏去，順道把赤壁的箭
都刺入你青銅色的肌肉，且一脚把橋踩斷
吆喝着三十八萬大軍把盔甲投入怒海
去拓墾所有的山，去笑，去哭
去以軀體塞住狂噴的野戰砲
去狠狠地扯碎機關槍，去
搬一座山來壓住那輛百足的坦克

這土地只有雌性的淚，粉紅色的絲巾
僅是在感冒時才掏出來

我們要把英雄的血洒上

把汗滴浸在粗布條上

定音鼓和長短號在你左右奮奏

避雷針每一支都刺入暴風雨前扭曲的雲中

當巨浪如山蓋下，傲笑的是鋼鐵的桅桿

虎鯨切斷了每一株隨波逐流的水藻

你的性格是山，是海，是桅

是遠行千山萬海小駐於鐵桅上的海鷗

凡是被蒙蔽的心靈，都將被你引渡

凡是蒼白庸俗的，你切齒地用鋼刀

一片片地剖解，且把痰吐在手銜上

凡是英雄，每一點孤獨都能殺人

你鋼鐵的五指箍住假面蛇的長頸

且扯裂為二，你已滿身浴血

每一道陷阱皆被你踩塌

你的生命是一頭追殺中的狂馬

且不能後退，且要追擊

你呼吸的是迎面而來的狂風

追隨千里的是北斗星

你的刀是沒有鞘的，馬身沾滿了

千年古松的針鬚，然後你翻身下馬

渡過小橋，隱身於簌簌的竹林間

欣賞這首詩。

「性格」這首詩氣勢的雄渾、節奏的遼躍，別的評論者都曾討論過了。我想就另一個角度來

就意象而言，這首詩的意象可說珠玉紛陳，本文不擬逐個研討各意象的營造，僅就這首詩的主意象——那個拿着滴血的刀，騎着一匹怒馬的人——作一可能的詮釋。我認為這個人正是「性格」各種表徵的喻依。換言之，這個人物的行動，即是性格的各種表現，大致上來說，這些表現是暴烈的，充滿了力的徵象。「你去了蠻荒，伐下了所有的巨木……把土地都搬到海裏去。」這些詩行都可證實我的看法。這個拿着刀騎着馬的人物在輾轉的征戰與搏殺（與現實世界各種層阻的衝突），給我們的是一個驍勇絕倫、絕不妥協的英雄形象。這個形象的塑造是成功的，因為這個人物憤世嫉俗的賞張情緒，他對戰爭的深惡痛絕，他對懦怯的蔑視，都在詩行中湧現。讀了這首詩，我們可以看到一個英雄目眦欲裂的面容，我們甚至可以感染到那股激忿，那種對「雌性的淚，粉紅色的絲巾」及「隨波逐流的水藻」所組成的哀憐兼且頹唐的世界之批判意味。

這個主意象的構成，我個人以為，是神話式的（mythical）。那個用「石斧嵌入史前暴龍的額上」「用鐵弓射下，一切多餘的太陽」帶刀騎馬的武士正是溫瑞安筆下的「原型（archetype）」。暴龍、石斧、蠻荒都在在托出年代的荒古，而荒古的年代會流傳下來一個這樣的神話：天有九日，人民在苦旱下受盡煎迫，后羿以勇士之姿出現，用鐵弓射下八個太陽，帶給大地清涼。溫瑞安以后羿作為藍本，塑造成他自己詩中的英雄。我發覺不少寫詩的朋友每論及現代詩的「古典」與「現代」交融，多以句法的是否近於文言，辭藻的是否典麗作為一種 criterion；其實這種 criterion 也沒有甚麼錯，只是太局限了一些，持這種見解的人似乎忽略了現代詩運用到中國神

話，且賦神話（中國的傳統的一部份）以現代的意義這一個事實，后羿射日是一則神話，但后羿在這首詩中，已經不復是原來那個后羿了。在「性格」一詩中，這個英雄似乎是騎着馬從遠古一直廝鬪到現代來的，他用「石斧嵌入暴龍的額」時在遠古，「把赤壁的箭刺入青銅色的肌肉」隱指三國時代，而「塞住野戰砲」「扯碎機關槍」「搬一座山來壓住百足的坦克」明指當今之世。這個突破時間限面的英雄，豈此已逐步明朗化，它其實是一種正義的力量之人格化。因為如果那個英雄是一個血肉之軀的人，揆諸常理，他斷無可能從遠古一直鬪到現代那般「長命」，且威武依舊，毫不因衰老而心勞力拙。事實上如果一個讀者真的把這個英雄當作血肉之軀的人，他一定不會信服這個人物之特殊「長命」及力氣之駭人（如「他一刀把山劈為兩片」），而以為這是作者的故意誇張。但如果他已真正進入了這首詩的境界中，他會明白這個英雄實在不能以等閒徒具匹夫之勇的武士視之。把這個人物當做一個血肉之軀的人只是一種皮相的膚淺看法。如果大家同意我對這個人物的詮釋，即是：一股正義的浩然之氣的人格化，那麼這股浩然之氣存於天地之間應是無堅不摧的，這個英雄力氣的巨大無倫不正足以說明這股浩然正氣潛力之發揮嗎？

很顯明的，在溫瑞安的心目中，后羿那類時勢英雄是不够份量的。因為后羿在射日之後的表現令人失望。詩人重視的是挽弓射日為人民除害的那一刻的后羿，不是後來就於逸樂、求長生不老靈藥的后羿，「性格」詩中的英雄，在引渡了蒙蔽的心靈，用鋼刀一片片剖解了一切蒼白庸俗的，和踩塌了每一道陷阱之後，便「功成身退」（這一點與后羿後來的稱王反相），末節的「翻

身下馬，渡過小橋，隱身於簌簌的竹林間」寫出了他在翦除凶邪之後的悄然遠引。這個英雄是否就此長隱不出，我們不知道，不過，如果它代表的是一股正氣，在亂世之際，它就一定會重現。溫瑞安以後昇為其原型，且加以適度的重整，這是一個明智而且果敢的藝術處理，因為后羿，這個原型挽弓射日之雄姿雖然具備一個英雄的威武形態，可是它的熱衷功利却不是一個真正的英雄所為，所以它需經過必要之「改造」才能成為一個大而無畏、威勇蓋世，又能不慕名利的真正英雄——我的意思是說，溫瑞安心目中的英雄，也是大家所期待的頂天立地的好漢。

析鄭愁予的「當西風走過」

當西風走過

僅圖這樣走過的，西風——

僅吹熄我的蠟燭就這樣走過了

徒留一葉未讀完的書冊在手

却使一室的黝黑，反印了窗外的幽藍。

當落桐飄如遠年的回音，恰似指間輕掩的一葉
當晚景的情愁因燭火的冥滅而凝於眼底

此刻，我是這樣油然的記取，那年少的時光
 哎，那時光，愛情的走過一如西風的走過。

鄭愁予的詩，素以輕靈飄逸著稱。余光中認為他的詩「恒散佈一種極精純極深婉的古典芬芳」，可說是很貼切的註腳。他的詩往往流露著一種細緻優柔的情韻，曲折寫來，以意境取勝。

「當西風走過」這首詩，鄭愁予先安排好一個場景 (Setting)。場景是一間斗室，有窗，有桌子，桌子上點着蠟燭，有一個人坐在桌前翻閱着書。關於這個人我們知道的並不多，但最有聯系 (relevant) 的一點我們却知道了「當晚景……」一句顯示出那個人年紀已經老邁。應該說明一下的是：這首詩並沒有任何字句告訴讀者那個人是「坐着的」，他可能站着，也可能躺着；不過我認為那個人「坐着」的成份極高，因為蠟燭既然是放在桌子上的，它的光芒不可能照得很遠，躺在床上看書，光線不夠，站着看書，姿勢過於彳亍，故此坐在案前看書可能性較大。這首詩雖然沒有告訴我們那個人的姿態，我們却可以憑藉詩中出現的客觀事物作這種聯想。

「蠟燭」這一物件在「當西風走過」一詩中，可以說是舉足輕重。因為如果那個人是在電燈下看書，氛圍 (atmosphere) 就遠不如在燭火搖曳下看書那般有情調兼具有強大的感染力。而且由於燃着的是蠟燭；才有西風拂過，燭火頓熄，場景順理成章地陷於一片黑暗的可能。而那個人在黑暗的氛圍下方「油然地記取那年少的時光」以及那「一如西風的走過」底愛情。如果沒

有燭火之被吹熄，就沒有引起老年人的追憶那種氛圍，詩的脈絡也就無法從容開展了。所以蠟燭在這首詩的確是一個重要的因子。

在興趣與題旨上，鄭愁予的「當西風走過」相當接近葉慈 (W.B. Yeats) 的一首膾炙人口的詩：「當你老了的時候」，茲錄該詩最末四行於後：

And bending down beside the glowing bars,
 Murmur a little sadly how love fled.
 And paced upon the mountains overhead.
 And hid his face amid a crowd of Stars.

這首詩與愁予的詩，內容都是寫一個上了年紀的人，在一種特殊的孤寂的環境下，對於年青時代底緬念。愁予的那個老人是在燭火熄滅後，在黑暗中對往昔興起懷想；葉慈的那個老人却是在獨對熾烈跳動着底爐火，忍不住喃喃自語，悵惘地 (a little sadly) 想起過去的一段戀情。這兩個老人各自所處的情境雖異，但所面臨的巨大空寂則一。在藝術處理上，兩位詩人都沒有允許他們筆下的人物感情泛濫，因懷念過去的青春愛戀致悲從中來，涕淚滂沱，因為把閱世已豐的垂暮老人寫成如斯感情一發不可收拾，將會是很滑稽的。這樣的描寫，反而因着力太著，流於誇

張，而缺乏真實感。葉慈與鄭愁予注意的都是詩中人在往事無端襲至，那一刻緊迴不去，複雜難言的情緒之呈露。

由於這兩首詩，詩中人物都耽於冥想，所以節奏緩慢出神。理由是只有在全然出神的狀態下，往事才能煙霧似地「凝於眼底」。

「當西風走過」用了「僅」、「就」、「徒」、「却」、「當」、「恰似」等一連串連續媒介，正如葉慈一連數次用了 and 這個連續詞 (Conjunction) 以及 beside, upon, amid 等介系詞 (prepositions) 的穿插，有「減速」作用，使節奏更為緩慢，使氣氛更宜於詩中人物沉溺於他們各自如夢似縷底思緒中。

這首詩以西風拂熄燭火，造成必須的氛圍與效果，又以西風走過比喻愛情的飄忽，「西風」一直是這首詩一個重要的環，造成前後的遙相呼應。

析淡瑩的「飲風的人」

飲風的人

他是一隻被迫逐於視線之外的黑鴉
再憤怒也啼不醒萬年青的綠意
乃挾兩翼寒流徘徊至水窮處
環視域外而域外依舊無一樹無一歌

那年

左肩剛披上秋色

右肩已落滿雪花及鄉愁
他被放逐到冰凍的地平線上
遠眺無前人，回首亦不見來者
積雪上只有他流浪的足印
延伸到母親雙眸的迴廊深處

那年

傳說他的踪跡被西風啣去遙遠的忘年河
傳說他的聲音跟積雪一道融解
易經上六十四卦沒有一卦足以燃燒起確實的預言
因為他是一隻被摒棄於記憶之外的黑鴉
將威滿圓圓酒的高腳杯憤怒地啄碎後
便飛進黑夜一仰賴千里外的太息

這首詩的第一句用的是顯明的比喻。「他是一隻黑鴉」，黑鴉給我們的是不祥的、受人咀咒

的形象。而他是一隻「被放逐於視線之外」的黑鴉，這一句略嫌冗長的形容片語 (Adjectival Phrase) 強調了詩中那個人的孤絕處境。「再憤怒也啼不醒萬年青的綠意」，黑鴉是不甘如此受人唾棄的，所以他憤怒，但是他的憤怒是無效的，因為他「啼不醒萬年青的綠意」。萬年青是一種能在非常乾燥的氣候與惡劣的氛圍下掙扎生存的植物，「萬年青的綠意」可以引伸為堅忍而充溢了生機的意象。可是這株萬年青却並不「綠」，它枯萎了，那是「啼不醒」的，環境與客觀因素的違逆與不利可想而知。「乃挾兩翼寒流徘徊至水窮處」寫的是那隻不甘屈服的黑鴉，企圖衝破逆境的困囿，到處飛撲，遭遇過寒流的侵襲，去到水源的盡頭處，希望能獲取他所企求的，可是「環視域外」，域外依舊「無一樹無一歌」，他是完全的絕望了。就算在域外他所得到的也是誤解與詛咒而不是讚美（無一歌）。「無一樹無一歌」這句話的結構是短促和缺少銜接的；其實這短促的語氣正加強了斬釘截鐵的力道，應合着詩的旨意，讓我們深深感受到黑鴉處境之窘迫，如果改寫成：「沒有一棵樹沒有一支歌」反而拖泥帶水，詩意蕩然無存。

第一節裏用比喻方式道出了詩中人物的孤苦處境之後，詩便轉入了第二節，「那年左肩剛披上秋色右肩已落滿雪花與鄉愁」進一步指出了存在的重壓。那個人左右肩都馱負着沉重的負擔，那負擔也許是無形的、肉眼所看不見的，但却是實存的 (invisible yet in existence)。「左肩剛披上秋色」的時候還是初秋，一轉眼右肩便「落滿雪花」是嚴酷寒冷的冬季了。而在酷寒的令人戰慄的季節裏，詩中的那個人正被鄉愁傾壓着。而且這兩行詩句還出現力學上的不平衡，為

了便於討論，特錄於後：

左肩剛披上秋色

右肩已落滿雪花及鄉愁

詩中人物肩上所負的「重擔」顯然是不均的；因為左肩只有「秋色」一項，右肩却有「雪花」及「鄉愁」兩項。而這種力學上的不平衡其實也就是詩中人精神上的不均衡狀態。這種句法的巧妙經營寓意是超乎文字之外的。這是女詩人淡瑩一項不小的勝利。「他被放逐到冰凍的地平線上」用的手法跡近「賦」，意思說詩中的人物在一種不情願的情況下（「放逐」），去到一個寒冷而空曠的所在。「遠眺無前人，回首亦不見來者」雖有登幽州臺歌：「前不見古人，後不見來者」的影子，那種歷史的失落感，一種絕對孤獨的「頓然顯現」亦非常近似。但筆者指出這點，並無以此為瑕疵之意。在音樂這一門藝術中，拉赫曼尼諾夫（Rachmaninoff）曾用小提琴怪傑巴格尼尼（Paganini）的主題，寫成了一首狂想曲；勃拉姆斯（Johannes Brahms）亦曾以海頓（Joseph Haydn）的主題寫成一闕變奏曲，可是却無阻於它們各自的藝術價值，樂評家亦並不以他們的作品靈感來自別人而詬病之。所以淡瑩的「遠眺無前人，回首亦不見來者」讀者欣賞時應該視其為另一獨立自足的塑造，不可讓陳子昂先入為主。這是枝節問題，現在讓我們回到詩

本身的研討上。這一句意指詩中那個人向前眺望，向後回顧（場景是空曠的地平線），驚悟自己的孑然一身，完全孤獨無援，於是「大寂寞」驟然壓頂而下。

他看雪地上自己「流浪的足印」，由近處一直望到遠方，再望到他視野所不及的渺茫的天涯，覺得那兩道積雪上的足痕。延展的方向，正是朝向母親的雙眸。「延伸到母親雙眸的迴廊深處」，沒有明說母親懷念記兒女情意之切，但是讀者可以感受到。詩不是「分行的散文」，它的成功處不在明說（現代散文亦有以詩意作為架構的），而是在於蘊涵深邃，寓意無窮。套用一句前人的話：「不着一字，盡得風流」，詩中文字意義外的延伸折射，其幅度之大小，是決定一首詩的藝術成就很重要的一項因素。

第三節的首三句在很哀愁很黯淡的處境裏，透進了一點可能的曙光。讀者必須注意到第三節的「那年」與第二節的「那年」並非同一年份。根據時間的次序而言，第二節的「那年」發生在前，第三節的「那年」發生於後。第二節寫的詩中人物在域外的流浪與鄉愁的層壓；第三節的「傳說他的踪跡被西風吹去遙遠的忘年河」，「傳說」一詞點出了消息的可能不確；「卿」字與第一節中「黑鴉」的比喻是相關的，「忘年河」並非真有這條河流，而是一種「興」手法的托喻：綢繆的忘年河給讀者以一種遠古的歷史的聯想。但是就算掌握了上述資料之後，仍頗難捕捉其題旨，筆者很懷疑這種曖昧可能是作者故意造成的（後面當再論及此點）。整句的意思大概是說他的存在受到歷史的承認，為了證實這種解說並非「摸象」，容我們再看下一句：「傳說他的聲音

跟積雪一道融解」，雪融解之後便會暢快地流動，意指詩中人物可以不再受到「冰封」、可以暢快無阻地流露，這與前句的含義顯然是密切連繫的。而且這兩句都以「傳說」二字為始，顯示它們都以同一主題作為連貫的主線，而那主題便是詩中人物的存在受到承認，其個人的聲音得以暢快播揚。這主題也就是作者心中的意願，如果不含蓄道來，很可能被人認為過份托大（自視過高），所以筆者認為這種旨意的呈現曖昧並非偶然的錯手，而是匠心獨運的結果。

兩句都以「傳說」作開始，已清楚地告訴我們消息的可能不確實，果然，「易經上六十四卦沒有一卦足以燃燒起確實的預言」，連賴以占人禍福的易經六十四卦也無法確定它會否屬實。於是筆鋒一轉，詩人淡瑩又回到「黑鴉」那個冷人憎厭的意象上：「因為他是一隻被摒棄於記憶之外的黑鴉」。「摒棄於記憶之外」，說明了詩中那個人的受人遺忘與忽略，他的可能被承認，他的聲音可能如融解的雪一般流鶯——那個理想破滅了。「將盛滿團圓酒的高腳杯憤怒地啄碎」，這是詩中人物在意識到自己處境的無望時所表現的憤恨，其實把盛滿團圓酒的高腳杯啄碎又於事何補呢？除了宣洩一己心頭的苦悶，憤懣之外，「便飛進黑夜一仰頸飲盡千里外的太息」，再進一步強調了那種絕望的心情。「千里外的太息」和第二節「母親的雙眸」有關聯；那太息可能就是母親的嘆息，但是詩中人能够做些什麼呢？他只能借酒澆愁地「仰頸飲盡」那無助的太息而已。其實，愁意是飲不盡的。

這首詩顯然和淡瑩本身的處境有關係。我們說這首詩是淡瑩寄居異域（美國）那一份苦悶情

操的流露，亦未嗣不可。讀者不難想像，她的懷鄉（懷念母親）和她感受到的孤絕感，都發自她心坎的深處。這兒所說的孤絕感雖然與環境的窘迫有關，但却非物質上的而是精神上的，讀者如果因此聯想到她目下的生活遭遇到什麼困難（諸如經濟上的……），其實不然。她目下任職美國加州大學外文系，照常理來看，生活應該過得去。這兒指的孤絕感因惑惑正如筆者所言：是一種精神上的壓迫心靈上的隔離。這兒有幾句題外話：筆者編「大馬詩選」時，曾去信淡瑩請她選出數行詩句刊於繪像之旁，她的夫婿王潤華（目下在威斯康辛大學撰述博士論文）要我摘出第二節前面的五行詩句（猜想是淡瑩授意的）；我一再吟詠，覺得它們在哀愁中起伏着一股氣勢，「遠眺無前人，回首亦不見來者」除了如前段所言：一種「大寂寞」下的言語外，還隱隱透著一種屹立的傲氣，這是我開始進行剖析「飲風的人」時沒有體味到的，也許這便是佛洛斯特（Robert Frost）說的，一首詩就似海上的冰山，浮在水面，浸在水中的基層部份究有多深多廣很難猜度的，詩的 *ulteriority* 亦深遂不可測，我能做到的分析，或許只是表層的功夫吧了。

論林梵的「失題」

都已是二十多歲黃金野馬般的年齡，
所謂戰後的一代。

不說奔馳故國山河，就是——
唉！連夢也無從做起。

除了偶而剪剪貼貼，譬如

陽朔的山水，或者

廬山的雲，或者

明孝陵前的武士，或者

唐太宗的八駿，或者

孫中山先生的聲音：

「和平，奮鬥，救中國！」

餓飽尚未開眼的雙瞳，

灌灌重聽的兩隻耳朵，

我們還能做些什麼？

今夜我又獨自喝酒，

我又流着淚看月亮。

（共着明月應垂淚，一夜鄉心五遞同。）

我們都是中國的孩子

「中外文學」第五期共選了四首詩，其中一首是楊牧先生詩與散文的綜合體「流轉」，由於它的文類 (Genre) 之難以界定，擺放在散文裏固然顯得「貴族血質」太多 (註一)，安插在詩的範疇內又覺不夠「純粹」，把它抽出不算，剩下的詩只有三首。我預備在這兒討論的是其中的一首：林梵先生的「失題」。

就技巧而言，林先生用的手法大致是「賦」體，而他的過於仰賴平鋪有敘使他的詩缺乏含蓄，缺乏迂迴，關於此點當在後文加以申論。我們先來研讀「失題」的第一節：

都已是二十多歲黃金野馬般的年齡，

所謂戰後的一代，

不說奔馳故國山河，就是——

唉，連夢也無從做起。

且試把它散文化：「我們這一輩戰後的一代，二十多歲的年輕力壯的青年，不但沒有機會在故國的山河奔馳，就連在夢中也無法實踐這個願望。」當然我們也可以照着詩中意思的發展，順序地寫成：「我們這一輩二十多歲年輕力壯的青年——所謂戰後的一代——不但沒有機會在故國山河奔馳，就連在夢中也無法實踐這個願望」，這兩段 *Paraphases* 孰佳孰劣是不重要的，但後者

也許更能告訴讀者這一節詩與散文差異的微小；它只是省略了幾個連詞，把字數縮減了一些。譬如詩中沒有提及「我們」，但是讀者是可以在「失題」其他詩節中獲知「戰後的一代」指的是「我們」的。我的看法是，這一節詩其實只是一段散文的分行，以詩的形式出現而已；單具備詩的形式的散文並不等於詩。何況就算以散文的尺度來衡量，這段文字充其量不過是一段平平無奇的散文罷了。

這一節詩以直敘其事——所謂「賦」——的方法來處理，一下子道出了作者懷國的心聲，熱情雖可嘉，那一份無奈亦可憫，但就詩論詩，把詩當作藝術作品來看，這種迫不及待的宣洩，卻使詩了無餘意，因為這一節詩已經把整首詩的題旨太早地洩漏了 (Pre-emptying)。看「這四行詩我們就不難想像接下去的詩節作者會告訴我們一些甚麼。果然不出所料，作者在沉重的懷國情緒的煎迫下，只好在一些中國的古典事物中去尋求慰藉，聊解渴慕之情：

除了偶而剪剪貼貼，譬如

陽朔的山水，或者

廬山的雲，或者

明孝陵前的武士，或者

唐太宗的八駿，或者

孫中山先生的聲音：

「和平，奮鬥，救中國！」

餓飽尚未開眼的雙瞳，

灌灌重聽的兩隻耳朵，

我們還能做些什麼呢？

把這節詩再改寫成散文：「我們除了偶然間在一些剪貼；如陽朔的山水，或者廬山的雲，或者明孝陵前的武士，或者唐太宗的八駿，或者孫中山先生的教訓中去獲得某些虛假的滿足之外，我們還能做些什麼呢？」這一段文字乃是上一節詩（第一段散文）內容的延伸，它的狀態成直線發展（linear development），從緬念故國，到從純中國的古典中去尋求安慰，再到作者自覺此種安慰僅是一種無濟於事的「畫餅充饑」，最後到近乎絕望地問：「我們還能做些什麼？」都是一種必然的發展與結果，而這種發展與結果由於作者操之過急，預先洩漏，讀者在第一節詩便已看出梗概來，在讀者而言一切既然盡在意料之中，當然也就引不起任何想像的激躍與驚喜了。普魯克斯（Ceanth Brooks）曾批評桑德堡（Carl Sandburg）詩的 Washington Monument by Night 缺乏一種 dramatic sense（註二），我認為林先生的「失題」也缺乏這種戲劇感（dramatic sense）。懷國而又不可即之情固屬沉哀，但是作者沒有能把握住這種深沉的哀痛將

它戲劇化（dramatised），透過文字藝術的涵蘊、聚集而化爲一股大的張力，撞擊到讀者的心靈面上。「失題」是「首張力薄弱的詩」。

這首詩在這二節中所引的那一大串中國的古典物事，只是一些材料的堆積，這些古典物事只停滯在物事本身的意義與指意範圍（realm of reference），並無象徵的作用，它們只是材料——原始的材料——而非意象或意象語，爲了便於說明，故舉一些旁例：

舉睫，讀雨林裏獨行婉約的李易安

——黃宗柏水寫的季节

照着孔子蜿蜒的車轍

——阮囊：彌撒

「李易安」在上述詩行中已不再侷限於其本身的意義——只是一個人名——而成了柔婉落寞的象徵；而「孔子蜿蜒的車轍」這個意象語也能賦予讀者各種聯想的可能：孔子的年代是過去了，他蜿蜒的車轍所留下的痕跡是他的思想風範嗎？是他的儒家精神嗎？抑是他對於中國文化與哲學的影響？這個意象是頗引起讀者一種屬於歷史的失落感的。而「失題」一詩裏的「陽朔的山水」、

「廬山的雲」、「明孝陵前的武士」、「唐太宗的八駿」……等等並非象徵，它們不暗示什麼，也非意象語，它們僅是一堆乾燥的原始材料。這些材料只侷限於它本身的意義上，作者並沒有把它們適當地利用 (Properly utilised)，賦予徵喻的效能。

讓我們再看下面的第三節詩：

今夜我又獨自喝酒，

我又流着淚看月亮。

(共看明月應垂淚，一夜鄉心五處同。)

這一節詩的發展是在作者識到懷國又不可即，嘆息「我們還能做些什麼呢？」之後的進一步發展：作者在失望、哀痛之餘借酒澆愁。「今夜我又獨自喝酒，我又流着淚看月亮」本身就是散文的分行是非常明顯的，茲不贅述。「我又流着淚看月亮」這行詩實在是今日較趨向知性的中國現代詩中一個罕見的典型感傷主義 (Sentimentalism) 的產物。喝着酒流着淚看月亮，真是「傷他悶透」得一塌糊塗。末行引用「共看明月應垂淚，一夜鄉心五處同。」，「共看明月應垂淚」與前句「流着淚看月亮」的意思極接近，我的看法是「共看明月應垂淚」其實是作者為「流着淚看月亮」的濫情找了一個拙劣的 justification，表示他的看明月而流淚是「應該」的，因為懷念家鄉的不止他一人。

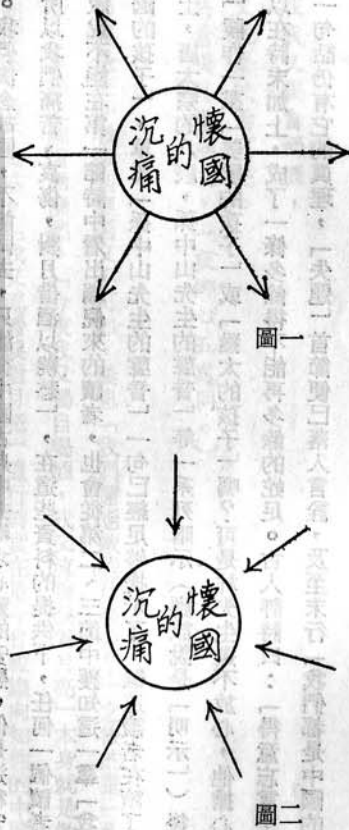
鄉的不止他一人。

最後一節僅有一句：「我們都是中國的孩子」，它也是總結這首詩的最令人失望的一行。林梵先生曾在詩的第一、二、三節中交代得一清二楚：「我們這一羣青年，年紀二十餘，是屬於戰後的一代。我們懷念故國，不能回去，只能從中國古典中去尋求心靈的安慰。但是這種安慰是不真實的，所以我們痛苦、哀傷，對月借酒以澆愁」，在這些資料的提供下，任何一個讀者，就算直覺有欠敏銳不能在第一節詩中看出端倪來的讀者，也會從第二、三節中獲知這一羣「我們」指的是「中國的孩子」，單單「孫中山先生的聲音」一句已經足夠提示了，難道讀者在讀了「明孝陵前的武士，唐太宗的八駿，孫中山先生的聲音」等一系列暗示（應該說是「明示」）後，還會把「我們」誤作一羣「美國的孩子」或「猶太的孩子」嗎？可是林先生還不放心的，他擔心讀者猜不到，所以在詩末加上，成了一條多餘得不能再多餘的蛇足。古人評詩曰：「得意忘言，不落言詮」，這一句話仍有它的真理，「失題」首節便已落入言詮，及至末行「我們都是中國的孩子」一出，全詩盡落言詮，其不失幾希！

綜觀林梵先生的整首詩，其創作動向正如我前面論及的呈直線發展，狀態約略如下：「懷國之思」懷國之無奈、懷國之沉痛、對月懷鄉借酒澆愁，其創作的方法是開門見山，直抒胸臆。我覺得這首詩與其平直道來，不如以傷國憂時、懷鄉的沉痛作為詩的核心或焦點，然後從這個核心或焦點引出以抒發其感情思想（圖一），這種創作的行進方向當然也是可以作一個三百六十度

的大轉彎：各個互為投射的意象（這些意象都蘊蓄着作者憂國懷鄉之情思）投向前面所述的那個核心或焦點（圖二），使內涵凝聚，張力也由此引發。這兩種表現方式都可能較「張口見喉」式的直線發展來得堅實有力。

我們完全不懷疑作者寫的乃是一種人類高貴的感情（忠君、愛國、孝親……都是屬於這種高貴的感情），但所謂高貴的感情與其他人性中的基本感情一樣同是一種原始的感情，如果未經藝



術的處理或者處理有所未逮，其本身不過是粗糙的原料、未經磨琢的玉石，並無藝術價值可言。筆者認為林先生的這首詩乃未經琢磨，仍停留在粗糙的階段，是有根據的。「失題」這首詩共有四節，在這些詩節中，我們非常吃驚地發覺它竟然沒有一個意象語，詩究竟不同於散文（現代散

文中有些甚至意象極為豐富的），一首詩從開始到結束全部都用平鋪直敘的說白，完全不借助意象的烘托、襯出與暗示如「失題」也者，還不能稱為「詩」，我實在很懷疑。詩的六義，其中「賦」、「興」指的是表現技巧。我堅定地相信一首詩除了「賦」的直陳之外，還需要比、興來直喻或暗喻或象徵，以增其迂迴的趣味，使內容更為豐富，使詩的語言更具弦外之音（nuance）。完全以賦的表現而達至成功的詩例，雖不致完全沒有，但畢竟非常鮮見，而「失題」憑賴賦體的結果已如上述。比、興兩者對於詩的幫助，同一期梅新先生的「水月調」似乎可為我的意見提供一些註腳：

在源於遠古

流向遠古的河中

秋月如秋水

彼此相映相擁

首二句用的是直陳其事的賦體，可是第三、四行用的卻是更富於聯想性能的「比」；秋月和秋水的相映相擁已經喻依為作者與愛妻兩者融洽無間的狀態。這兩句的旨意如果用平鋪直敘，開門見山的方式道出，不是平淡如白開水便會過於濃稠而跡近肉麻。「水月調」最末四行：

而水色和月色揉合的

山色，有韻味且有山勢

月攀登的那個山峯

水也要在那裏流成瀑布

「而水色……且有山勢」是直陳其事，雖然這已是一個較為曲折的「賦」，因為它在句法結構上用到「倒裝」。至於「月攀登的那個山峯，水也要在那裏流成瀑布」，我們既知道山和月是用以比喻作者與愛妻的，也就不難領悟這是作者借外象以托喻——與——的一項傾出。月攀登的那個山峯也正是水要在那裏才能流成瀑布的所在，兩個地點其實是同一地點，這種外在現象的契合也正是作者與愛妻內在感情合一的象徵。「秋月……相映相擁」與「月攀登……流成瀑布」意思非常接近，後者其實是前者的 restatement，但這個 restatement 卻並沒有重述的累贅感，因為在表現手法而言，前者是明喻，後者是更高一層次的暗喻。前者是山與月的相映相擁（親密，互相依賴），後者是兩者合一流通的再肯定（reaffirmation）。

我們既然能領會梅新先生的「水月調」以比、興手法所達至的藝術效果，亦不難推想林先生在握絕比、興，完全依賴「賦」的演出之必然缺憾。

筆者前面提及現代散文亦有善用意象，使散文本身詩意盎然，我現在試從同一期「中外文學

」中找出一個例證來：

方場裏懶洋洋地活動着四五十個中國老人，全是男的，據說中國老婦人是不上撲茨茅斯方場的。一種介於死灰和墨黑的情調。這四五十個中國老人像穿了制服似地沒有交談，沒有笑話，也沒有愁容；他們只是靜靜地坐着晒北加州溫暖的太陽，有的在地上踱着，低着頭。總之，他們是極其安靜的。

——楊牧：流轉

這一段語調表面看來淡淡的漠不關心的文字，字裏行間甚至籠罩整篇文字的卻是一種沉重的悲哀，巨大的悲哀。平淡的描述後面隱藏着一個深刻的題旨，一種屬於身在異國的中國人的痛苦，那幾十個「沒有笑容也沒有愁容的老中國男人」是一個極其可怕的象徵。「沒有笑容也沒有愁容」的麻木與癱瘓比「滿臉愁容」更令人感到哀痛，他們坐着晒太陽低着頭在地上踱步，「外表」極其安靜的形象頗使我想起艾略特筆下的 Shape without form, shade without colour 那一羣空洞的人和痙攣筆下的「站起來的屍灰」，他們極其安靜的沒有表情的面容後面藏着的是不是一顆沒有了感知能力、遲鈍麻木的心呢？抑是他們在受了很多次的精神打擊與挫折之後，猶如白先勇小說中的朱青（註三），變得更加抗拒地接受命運的安排、習慣了忍受悲哀？筆者舉出這段散文

來討論，因為這一段散文與「失題」在題材上有一個共同點：都是處理中國人的哀傷。林先生是「介入式」的，他詩中的「我們這一羣戰後的一代」也包括了他自己（最少就這首詩看來是如此），楊牧先生卻是客觀地描下他所看到的外在景象（客觀的描寫當然也可以沾上主觀的感受），介入式或非介入式都不是決定作品成敗的關鍵，我們關心的是藝術處理之後的效果。照我看來林梵先生由於被懷國的熱情「冲昏了頭」（恕我用了這句不禮貌的話，因為我實在找不到適當的語句來形容作者創作時情緒的激動），他的詩除了缺乏前面所說的 dramatic sense 之外，還欠缺一種 psychological subtlety（註四）；他的熱情或者憂情沒有轉化為藝術的力量，而楊牧先生在這段處理中國人的哀傷底篇章裏卻能保持巧妙的距離，「閒閒運筆，輕輕着墨」（註五），但是冷靜的筆觸下卻埋着今日中國人深入骨髓的悲愴。那幾十個沒有笑容也沒有愁容的老中國男人，我認為它已不再是散文的浮雕，而是長久流落在異域、在異域老去的中国人的象徵，整段文字是一段的意思語。

林梵先生的詩題曰：「失題」，一般來說「失題」、「無題」、「不題」一類的詩目多在詩的內容難以用某一詩題包含和容納時才被援用的，以林先生的詩而論，大可輕易地冠以「中國的孩子」、「懷國」一類的題目，然而由於詩內容本身的大露，加上確切的題目，只使門戶更形洞開，林先生之選此含糊的詩題（很顯明的，詩題乃是詩成之後才加上去的），大概也隱意識到這點吧。不過這已與詩的批評初無甚關係，而無論用什麼題目也掩蓋不住詩實質的稚薄，不擬在此

細節上推敲，就在此打住。

附：

註一：王文興先生認為：「……要振興今天散文文字，惟有向詩學習。詩是文字中的貴族，我們的散文太需要尊貴的血質了。」見「新刻的石像」（臺北，一九六八）的序文，第三頁。筆者所云：「貴族的血質」泛指文章中詩的素質，乃源自上文。

註二：見 Cleanth Brooks, *Modern Poetry and the Tradition* (New York: Oxford University Press, 1965.) P. 73.

註三：白先勇先生著短篇小說「一把青」的女主角。她的丈夫郭軫與情人小顧（都是飛機師）皆墜機身亡，他們的先後喪生，葉維廉先生認為「正是朱青的兩次被「隔離」。肉身的隔離（在此是死別）形成朱青的精神的讓渡。丈夫郭軫死時，朱青哭病不成人形，情人小顧死時，她竟能淡然處之，好像沒有發生一樣；表面是「看化」了，認命了，但我們都知道，心底下，意識裏，這種不表達的傷痛實在是最大的悲愴。」參看白先勇著「游園驚夢」（仙人掌文庫6，仙人掌出版社）前面葉先生的代序：「激流怎能為倒影造像？」文末之註二，第二十頁。

註四：同註二。

註五：引自余光中先生著「焚鶴人」（藍星叢書之十一，純文學出版社）在「水之涓」一文，頁一六六。

析余光中的「長城謠」

長城謠

長城斜了，長城歪了
長城要倒下來了啊長城長城
堞影下，一整夜悲號
喉嚨叫破血管
一腔熱
嘉峪關一直濺到山海關
喊人，人不見

喊鬼，鬼不見
旋地轉天的暈眩，大風砂裏
磚石一塊接一塊
一塊接一塊在逆烈
搖撼比戰國更大的黑影
壓下來，壓向我獨撐的血臂

最後是樓上，衆人推牆
霹靂震盪的一陣洗牌聲
拍我驚醒

「長城謠」一共只有兩節，首節十三行，次節只有三行。我們可以從兩個最特殊的角度，作為進入這首詩的捷徑：一為副首詩的音樂性，二為這首詩中運用到的一個妙喻（Conceit），通過這兩個角度，我們雖不一定能盡窺整首詩的全貌（panoramic view），但最低限度，對整首詩的有機結構已能把握，對詩中的環節與脈絡也能洞悉。

首節寫的是一場夢魘，是詩中的「我」在一場惡夢中的掙扎，將醒未醒那種惶惶焦灼之情，許多人有過這經驗，有些人睡時無意中把手肘或枕頭壓住胸腹，在生理上產生的不適感，往往導至夢魘的壓逼焦慮感覺，但把這種經驗寫成文字的人似乎不多，寫得成功的更少，因用文字去體現惡夢將醒的前一刻的紊亂惶急，用抽象的詞語（如紊亂、惶急）去形容，效果一定欠佳，如果要做到柯立基（S.T. Coleridge）所說的：「每一種形式皆是內涵的具現。」，唯有駕馭語言的節奏，以疊覆（refrain），複沓（burden），甚至「反覆迴增法」（incremental repetitions），把那種混亂惶急焦灼之情，溢之於言表（註一）。余光中在第一、二行中一連重複「長城」一詞五次，「喊人，人不見／喊鬼，鬼見」兩行語法構造的出自同一模型，的反覆迴增所造成的

碑石一塊接一塊

一塊接一塊在逆烈

強烈效果，把夢魘的渴迫焦切，完全寫活了，具現了。整節詩給人的感覺是喘不過氣來（尤以第一、二行，第十、十一行為甚），是呼吸急速（尤以第七、八行最突顯）。在遣詞用字上，余光中棄「天旋地轉的暈眩」的平穩。而另塑「旋地轉天的暈眩」的突兀，益增暈眩感的巨大與強力。

第二節寫的是夢醒，節奏至此舒緩下來，「霹靂霹靂」的疊字運用只是洗牌聲響的擬音，而並無前節以疊覆、複沓、反覆迴增所造成的惶促的效果，因為夢已逝，人已醒，一切都回到正常的現況中。

其次，讓我們來欣賞「長城謠」裏的一個妙喻，一塊塊磚石砌成的「長城」，居然是牌桌上「張張的「麻將」，這個類比（analogy）用得很大胆，也够機智，其間諷刺意味，呼之欲出。「長城」類比為「麻將」，這一下嘲弄，會欣賞的讀者至此禁不住發出會心的微笑了。但笑過了之後，我們想到夢魘中一塊塊倒下的長城，這樣的一幕壯烈的慘劇，竟是樓上麻將牌倒下發出的聲響有以致之，而打麻將僅是生活無聊的一種消遣，一種時間的謀殺，這個嘲弄的尖刻意味就顯得更濃了。詩中的「我」夢中縈心所念莫非是國家（長城是國家山河的象喻），而樓上的人活在清醒中，欲以打牌渡日，置國事於腦後，讀者一念及此，便再也笑不下去了。

讀「長城謠」，前面一節十三行，感情濃烈，情緒奔放，如果我們單看首節，暫時按下不看緊接下去的第二節，我們會以為余光中將流露他在「敲打樂」中那份激越沉痛之情，但次節的三行却否定了我們剛才的假設，作者是運用一個有力的類比，旁敲側擊地道出了他的嘲諷。從首節跨到次節，是一個「反高潮」（anti-climax）：「一個轟轟烈烈的夢，竟是現況中的洗牌聲讀者至此，能不掩卷太息乎？」

註一：有關「反覆迴轉法」(incremental repetition)，參閱 F.B. Gummere, The Popular Ballad (1907)

(七五、十二、廿一)

刊星嶺日報「星藝」版

「江雪」與「寒江雪」

黃昏星的一首古意盎然的短詩：「寒江雪」自發表以來，頗引起詩壇的矚目，論者每提及其境界直逼古典的絕句和小令，以其體製雖小，而意趣却頗耐人尋味也。詩題曰：「寒江雪」，最易令人聯想起柳宗元的「江雪」：

千山鳥飛絕，萬徑人蹤滅。
孤舟蓑笠翁，獨釣寒江雪。

「寒江雪」三字正是柳詩結束時一個極鮮明透澈的意象，而黃昏星以「寒江雪」為題，並以它作為詩中的模題 (motif)，一下失手，就會貽笑唐人。本文嘗試討論這兩首詩表現手法與技巧的

異同，從詩人對於自己形式的把握來探討詩的內涵：與乎詩人各自在詩藝上的成績。我的批評與詮釋，將是比較的 (comparative)，但重點較着力於黃昏星的現代詩，理由無他，柳宗元的名作，箋釋品評者，不勝枚舉，而於現代詩的詮釋工作之荒蕪貧乏，相形之下，簡直不成比例，我有志於把詮釋重心放在現代詩上面，以「江雪」為輔，以「寒江雪」為主，也可以說是就今日「厚古薄今」的詩欣賞心態的一項「反動」。

「江雪」可說是一首典型的中國山水詩，所以是「典型的」，因為山水在詩中並不是用以襯托陪陪的，而是美感觀照的對象，它是以「實景代替說明的一種表現」，景物的呈露，是「自然發生與演出的，作者不以主觀的情緒或知性的邏輯介入去擾亂景物內在生命的生長與變化姿態」，因此物各得其所，「物各自然」，存於外在現象的秩序中，由於演繹、解說、分析的語態的遞減或遞除，因此景物的「原始的新鮮感和物性原原本本的呈現」，是人與自然「最無礙的接觸」。「江雪」一詩也似一幅中國的山水畫，可說「詩中有畫，畫中有詩」的一個具體而微的絕佳例子。用現代最前衛的藝術——電影——來審察欣賞這首詩，我們發覺鏡頭由遠而近，先從遠拍攝龐偉的千山（音響效果最佳的處理是全然的寂靜襯出「鳥飛絕」「人蹤滅」的文義），然後層層遞進，攝影機緩緩移動，介紹萬徑之無人，至第三句，鏡頭 track in 到江邊獨釣的蓑笠翁身上（用 Zoon in 的手法過於急遽突兀，可能會破壞了詩中靜寂空無的氛圍），然後就讓鏡頭靜止，用「凍結動作」(Stopped motion) 讓漁翁獨釣的形像深刻地塑印在觀眾（讀者）的心版中

。(註1)

「江雪」一詩中的人物，是那個靜止不動的蓑笠翁的身影，這首詩是客觀的，無我的，是「物象自主」的具體呈現」(註二)，讓我們回頭來看看黃昏星的「寒江雪」：

我在一片

白茫茫中

渡

過

寒冷的 江岸

沒有花開，沒有一聲鳥語

枯松就在狂烈的北風中

悲泣著

我再也無法看見 遠航的

小舟

從第一句讀者便發覺「寒江雪」之異於「江雪」，首先它是「有我」的。第一行到第五行是一長

句的分析：「我在一片白茫茫中渡過寒冷的江岸」，一個句子拆成五行，甚至「渡過」一詞也拆開安置在不同行位這點來看，我們知道作者的用心是有效地控制着語言的款奏，使「渡過」江岸的過程顯得異常緩慢、艱難，詩中的「我」陷入一種悵惘、迷茫的愁緒中，「我」似乎渴慕看到花開，冀望聽到一聲鳥語（春回大地，花開鳥語是生機蓬勃的徵象），可是「我」在渡過異常困苦、緩慢的一段歷程後，看到的只是悲泣在北風中的枯松，失望之情、溢於言表。就實在情況而論，枯松在北風吹刮下幌動，也可能發出一些聲響，由於美學的移情作用，「移情入景」「情景交融」的結果，枯松在風中的微響，聽在「我」的耳中便成了悲泣之聲了，「狂烈」明寫北風的急峻強大，暗示詩中的「我」內心無法自抑的悲情，「寒江雪」最後兩句是詩中的「我」悲不能抑的根由，因為「我」渡過艱辛的歷程抵達江岸，已看不見遠航而去的小舟，小舟載着的可能離人，如果是，那麼這是一首惜別的詩，但小舟並不一定載着離人（詩中沒有給我們這樣的提示），因此「小舟」在「寒江雪」中應另有喻依，它可能是理想，或願望的化身，而詩中的「我」之所以悲哀，是因為在艱難、緩慢的一段追尋過程中，「我」趕不上遠航而去的小舟，「我」的追尋，最後是落空了，失敗了。就這個角度來看「寒江雪」，小舟有些像離騷中的「靈脩美人」，它們都是理想願望的化身，我們一定要透過文字障，不受「望文生義」的審閱習慣所惑，才能體味出詩中的內涵。

「寒江雪」之異於「江雪」，除了前者是有我的，主觀的之外，讀者應不難覺出「寒江雨」

的抒情與浪漫色彩。「江雪」是景物的直接呈現，「寒江雪」却自「我」出發，「我」在自言自語、自說自話，讀者只是偶然偷聽到「我」的一段 Soliloquy 的人。如果「寒江雪」沒有最後兩行的 justification，它將是一首無病呻吟的詩，因為讀者不知道「我」在悲嘆些什麼，「我」的悲情源自什麼。而由於「小舟」此一意象的曖昧性 (ambiguity)，因此我們不能指說「寒江雪」只是一首惜別，或抒寫離情的小品。從整首詩來看，「我」是在艱辛、困苦地追尋着，而這個人物是想趕上那即將遠航的小舟，我們可以這樣地猜測：他也許想坐上小舟，航向「拜占庭」，航向他自己的理想，由於「小舟」此一意象的出現，使整首可能成為感傷膚淺的小詩，進入了象徵的層次，而就此點而論，「江雪」的前兩行與後二句，可以獨立成兩幅景，然後糊貼在一起，成了「糊貼的藝術品 (Collage)」(註三)，顯然大異其趣。

註一：這一段中加括號各句，均擷自葉維廉的「中西山水美意識的形成」(上篇)，見台北「中外文學」第三卷第七期(七十四年十二月號)。

註二：引自「中西山水美意識的形成」(下篇)，見「中外文學」第三卷第八期(七十五年一月號)，頁四十。

註三：見楊牧著「傳統的與現代的」(台北志文出版社)內收「唐詩舉例」一文，頁三十三。

評析郭青的一首「戲劇詩」

刊於七七年三月廿三日南洋商報「讀者文藝」的一首詩：郭青的「喧囂的誕生」顯然是一首題材新穎、形式別緻的詩。這首詩只有十五行，不能不謂短，但它的內涵却相當豐沃，其技巧運用也頗不俗，值得我們在此提出來分析與討論。

一來由於詩不長，二來由於便於讀者參照，茲錄此首詩作於後：

晨起 他昂首

猛不防被一羣從烟肉奔出的

黑

豹

擊倒

他便因而昏睡了一整個下午

當他自市聲中醒轉

許多街燈爭吵着許多車

許多街道喧嘩着許多人

他又因而昏睡了一整個下午

據說在一個沒有星月擁擠的霓虹燈把他叫醒的夜晚，有一個人在市中心吐了一口痰，然後朝荒郊走去

沒有人再見到他回來

沒有人再見到他回來

「喧囂的誕生」一開始便用到「擬人化」的技巧（personification），所謂「擬人化」即是賦予任一件事物以人的特性。這事物可以是任何的事物，它可以是大自然的景，也可以是人間世的

情。景也好情也好在「擬人化」之後便以人的身份「說話」，成了作品中的「人物」。「喧囂的誕生」詩中那個晨起昂首的「他」絕非人類，而是安寧靜謐祥和的「化身」換言之，「他」是寧謐祥和經過擬人化之後的象徵，明乎此，始能掌握住這首詩的一個重要關鍵。而能掌握住此關鍵，我們始不難由此而進入詩的門戶，登登入室領略其中旨趣，完全不會覺得這首詩晦澀或難懂了。

概括地說，郭青的這篇作品指出的是工業文明所造成的危機，他的詩中的抨擊意味是不難感覺出來的。詩中的第三節那個「在市中心吐了一口痰——然後朝荒郊走去」的人，正是詩中的主角：他。他的吐痰，徵示着他的唾棄，他對於繁華、擁擠的都市文明的唾棄。這裏頭的抨擊意味是不言可喻的。

詩中的「他」，晨起才昂首，便遭「一羣從煙肉奔出的黑豹擊倒」，煙肉奔出來的黑豹指的是自煙肉裏噴出的陣陣黑煙，這黑煙把「他」擊倒了，使「他」昏睡了一整個上午；後來「他」醒轉過來，但相繼而來的車聲、人聲再使「他」陷入昏睡狀態。昏睡狀態即是半死狀態，這暗示着工業、都市文明嚴重地傷害了本來的安寧、靜謐與和平，因為代表着此種氛圍的「他」連遭擊倒，昏睡了一次又一次。

第三節只有一句詩，是一句敘述性的長句，其意義是承接前面的兩節。從上升到下午，然後從下午到夜晚，在時間上有着其「必然性」(inevitability)。我們甚至可以進一步指出，從上

午的昏睡到下午的再度昏睡，再從下午到夜晚：「他」是在一個沒有星月擁擠的夜晚醒了過來，然後向荒郊走去，而從此之後即一去不復返，整個詩的結構都有着其「必然性」，在結構上它頗符合顏元叔教授在他的論文「對於中國現代詩的幾點淺見」中所提到的「完整結構」的要求，即是：「有頭有尾有中腰」，是一個「有機的整體」(An organic whole)。

細心的讀者也許會發覺到第二節的「許多街燈爭吵着許多車——許多街道喧嘩着許多人」此兩行詩句法的相同，與語調的緊促。句法的相同可以突出都市的噪音底單調，語調的緊促可以顯出喧囂的壓迫感。都市的喧嘩單調，充滿了壓力，同時週而復始，在這兩行在句法上同一模式的詩句中，已經隱約地點了出來。詩最忌張口見喉，一覽無餘，好的詩總能含蘊有緻，在手法運用上襯出題旨（有別於說出題旨），又能不露斧鑿痕跡。好詩往往需要讀者更有耐性地去細嚼、體味，始能領略到個中真諦。

有一個問題必須在此引出來討論的是，第三節僅有一句，是一句敘述性的長句，它完全有異於第一、二及最末節的文字安排，這可能給予讀者一些疑惑，如此特殊的形式安排有何特殊意義？筆者認為有的。第一及第二節的「他」都分別給不同的工業、都市文明底產物所擊倒而昏睡，第三節在發展上是一個「情境的逆轉」(reversal of situations)，「他」這一趟不是被擊倒而昏睡，而是醒轉了，而且還有活動（吐痰，離開都市，朝向荒郊走去）。這個「情境的逆轉」，逆轉得相當突然，這種突然的感受，由於第三節詩行的特殊安排，形式的突變而使人得為更

具體，更能造成「逆轉」時的「張力」(tension)。而當郭青在末節中重複地寫：

沒有人再見到他回來
沒有人再見到他回來

我們看到的不單是句法結構的近似，而是每一個字的複述。句子的重複使我們感到語調中一種深沉的惋惜之情，溢乎辭外。我們知道「他」的「不再回來」，意味着寧謐和平的消逝，喧囂的取而代之。

就筆者的看法，「喧囂的誕生」可以被歸類為一首具體而微的「戲劇詩」(dramatic poetry)。郭青抨擊工業文明，用的不是「正面擊」，而是一些充滿戲劇性效果的動作，像首段「他」之被一羣黑豹所擊倒，像次段「他」醒轉過來之後再被市囂弄得昏睡，像第三節的「他」往市中心吐了一口痰，然後朝荒郊走去，這些動作都是充滿戲劇性的。它們的場景是一個以工廠、街道、霓虹燈為道具的「都市」，我們甚且可以利用音響效果，來烘托出車聲與人聲，來宣示喧囂的確誕生了。第三節用到「情境的逆轉」也是戲劇性手法。此種手法的運用在戲劇中可謂屢見不鮮，在詩方面作此類嘗試的，就馬華詩人而言仍不常見。

「戲劇詩」的最大特徵是棄「直敘」，而重「演出」。動作在一首戲劇詩中是非常重要的。

因為是演出詩中的題旨，「喧囂的誕生」並不需要正面敘述喧囂如何如何誕生，然而作為讀者（同時也是觀眾）的我們已經在劇情的發展與演出中，看到了也感知到寧謐祥和的田園氛圍底隱逝，亦正是喧囂誕生的一刻。而這個中心旨意，在一首精鍊的詩中，是可以做到「不落言詮」的。

（七七年四月二十日，稿於金寶）

哭泣的樣子是怎樣的？

——評金葉子的一首詩

刊於七七年四月廿五日大眾晚報「少男少女」版有一首金葉子的詩，題為「女孩，啊！女孩」。這個題目用得不佳，說得率直一些，它頗類目下華語流行歌曲的曲名，細閱內容，才改變了我對此首詩作的第一個印象。

詩一開始便引起我們要讀下去的好奇，因為金葉子是這樣寫的：

哭泣不是這個樣子的
也不是這麼跪着

這樣的詩行勾起了讀者心中的懸疑。我們會追問：爲甚麼哭泣不是這個樣子的？那麼哭泣的人是以甚麼「姿態」哭泣的呢？第二行詩答覆了我們的疑問，哭泣的人是跪着哭的。跪着哭很不尋常，更不尋常的是：

妳的臉不該像換過季
為何老低着頭
說一些不屬於自己的嘜

「妳的臉不該像換過季」寫的是那女孩臉色迭變，與平日的不同。此行詩用「換過季的臉」來象徵顏采之迥異，不難見出作者在創造力、想像力方面的特出與優異。

詩進行至第五行：「說一些不屬於自己的嘜」，用心的讀者一定會注意到「嘜」與第三行詩最末的「季」同韻。如果作者在「嘜」字後面添上「語」，整行詩成了「說一些不屬於自己的嘜語」，文字的意義沒有更動，但是「語」字却成了蛇足，破壞了「嘜」字與「季」隔行押韻造成的音色美聽。

既然那女孩說着的是一些不屬於她自己的嘜，我們讀後的感覺是：那女孩是被一些不必要的情緒所煩擾着，因此當另一個人：（註）

托起妳的臉

却托起一掌虛無

妳的手置在這兒又置在那兒

「我」托起妳的臉時，托起的是「虛無」，托起的是一張被「不屬於自己的嘴」所困擾底臉龐。及至「妳的手置在這兒又置在那兒」，這姿態與動作有效地刻劃出女孩的無助、徬徨、不安。我們已經從詩的第二行中獲知那女孩是跪坐的，由於情緒之紛擾，內心之不能安寧，那女孩遂跌坐於地：

如在雪地上的跌坐

一臉的蒼白

一身的凜凜

笑得好濕漉好濕漉

「雪地」是真的「雪地」嗎？這首詩的場景是雪地嗎？這都無關宏旨。「雪」象徵「冷」，這兒是感情在經過擾亂後的「冰封」，是一種「心灰意冷」的心靈狀態底暗示。繼之的詩行如：「一

臉的蒼白」「一身的凜凜」進一步描繪這種情緒的蒼涼。「濕漉」一詞一方面呼應着前面的雪地，一方面在暗示着「笑得好濕漉好濕漉」不是開心的笑，而是流着泥的笑，是痛苦的笑。

就語意學來看「笑得好濕漉」，笑是「不可能」濕漉漉的，因此它明顯地是一句「互為鑿枘的句式」(oxymoron)，情形頗似濟慈(John Keats)的特殊詩句：

My heart aches, and a drowsy numbness pains

My sense, as though of hemlock I had drunk

—Ode to Nightingale

既言「麻木」(numbness)，何以竟會「刺痛」(pains)？這種詩的語法亦不是英詩所專有，唐人杜牧的「省事却因多事力，無心翻似有心來」，是明顯的「以子之矛，攻子之盾」；再如宋人謝逸的「滿城風雨急重陽，無奈黃花惱意香」，既是「惱意」而竟是「香」的，也可以說不合一般的語義邏輯。但詩並非邏輯，詩更重視的是「想像的結構」(李白的「白髮三千丈」合邏輯嗎？)。因此矛盾語法，互為鑿枘的句式，就詩而言，不是應該不應該運用的問題，而是如何去運用才能使它在詩中產生特殊意義與效果，如何去運用才能恰如其份的問題。而「笑得好濕漉好濕漉」不僅能與前面的雪地相呼應，抑且能襯出出詩中人物的悲苦心境，所以是運用得宜。而接下去的數行：

而那些很結實的霜 或雪

就悄悄繞過妳的背脊

沿着妳的眉宇

爬滿妳的臉龐

白皚皚的

白皚皚的

是循着詩的發展而進入之尾聲。霜雪落在人體上，由於人的體溫而融化為水，四下蜿蜒而落的水跡。蜘蛛網是一個恰切的意象，一方面具體化實景，一方面具體化實情。詩人是以蜘蛛網的意象來點出他的批判意旨。蜘蛛網繞過女孩的背脊，也爬滿了女孩的臉龐，女孩陷入一種包圍中，蜘蛛網的糾纏成功地意象化了女孩感情上的糾纏。蜘蛛網實在是一個很嚇人的意象，因為它是一個網羅，落在这網羅裏的「飛蟲」最後難逃的是被吞噬的下場。這首詩沒有說教，它的批判意味要在詩即將結束時才露出端倪。寫到這裏，筆者倒想起了王安石的省中詩：「移床獨向秋風裏，臥着蜘蛛結網絲」，他寫那種思緒糾結之情，勞頓束縛之感，都在秋風中臥着蜘蛛結網的動作中，宛然如見。

金葉子是馬華現代詩壇的新銳，其來為一個詩人的份量仍有待時間的考驗，及日後的創作表

現。在筆者讀過的詩中，有些詩可能意圖臻至濃縮的效果，而顯得「乾瘦」；另一些詩則過於鬆弛，而近乎流行曲底歌詞。這些都非本文所能論及。「女孩，啊！女孩」正如前面所述，題目頗像時下流行歌的歌名，所幸其內容却能避免流行歌詞的膚淺。

處理少男少女的感受，極易落入俗套。成功的情詩之所以難寫，原因是這方面的寫作（中西文學皆然）可謂汗牛充棟，要有創意，要能創新，談何容易。金葉子能善于挪用「情感」（Sentiments），而又不致跌入「感傷主義」（Sentimentalism），實在難得。在詩中處理任何素材——尤其是感情的素材——必須具備作為一位詩人的自覺與自制，始能推陳出新，險中求勝；始能言人所未能言，或未盡言。

註：詩中的「說話人」可能是「我」，原因是這首詩是以第二人稱的手法寫成的，即是「我」正在對「妳」說話。

第三輯



初論喬林：基督的臉

喬林，臺灣基隆人，一九四三年生。著作（詩集）有「象徵集」、「烟的眼睛」、「精緻的喟嘆」及「布農族」，他的作品曾分別被選入「省籍作家選集」（文壇社）、「七十年代詩選」（大業書局）、「華麗島詩集」（日本若樹書局）、「現代詩人書簡集」（大業書局）及「心靈札記」（藍燈出版社），曾獲五十五年全國優秀青年詩人獎。詩作亦被譯為英、日、韓等國文字。

在自由中國詩壇，喬林是一個相當新的聲音。現代詩經過十多年的探索，許多跡象都顯示它已從善意的艱深回到自然的明朗。不但年青一代的詩人們有著這種傾向，就算前輩詩人們如余光中、葉珊等（葉珊年紀雖輕，可是就詩齡而言，却儼然與痲弦、余光中、羅門、洛夫同輩）在他

們各自的近作中也表現了這種明朗近人的風格。這種趨向之逐漸形成一股詩的新潮流可說是對現代詩的艱深難懂的一種反動，也可以說是一種必然的現象。我們不必擔心現代詩會回到五四的老路，妙當年荳腐乾體的冷飯。嘗試集階段的淺易，是由於本身的淺薄，詩人於詩技巧近乎無知，只是把舊詩拉長縮短，換上幾個「的呢嗎」另加一些白話的連接詞、介系詞、虛詞胡亂湊搭而成。那種「淺易」，更正確一些說，毋寧是「幼稚」。今日詩的明曉簡易，則是在挫敗了詩的多項技巧，在掌握了運轉靈活的白話之後，企圖以簡御繁的一項嶄新的大膽的試驗在年青一代的詩人羣中，正方未艾。在目下來斷定它的成就或得失似乎言之過早。必需在此指出的是，這試驗也不盡是成功的。詩作者在捨棄了典故，不憑據神話，不依靠冷澀的意象，企圖空手入白刃地去抓住詩核心，且提煉出詩素質上的濃度與密度時，他所面臨的困難也相應地增多了。就算是表現穩健的詩人，也很難說他的作品不會出現敗筆，因為力求明朗，而陷入一覽無餘或平鋪直叙的空洞與蒼白中。

喬林，在這一羣亟亟於新試驗的詩人當中，可說是較少敗筆而且能塑造一己風格的一位。他的詩不單運用純粹口語般流暢的白話，而且往往能在三言兩語中，甚至表面平深寡味的詩句中，忽然暗示了或顯現出一項沉重的形而上的焦慮，如「燈芯」：

野地里

一間木屋
世界裏
一個人
長長的夜
短短的燈芯

野地的空漠荒寂，突出了木屋的孤立與無援。野地的曠濶與木屋的渺小成了榮為強烈的對照：而這正是人在這世界中所置身的處境。人所扮演的只是那長長的黑夜中短短的燈芯，它的閃亮僅能維持一瞬，便告熄滅，讓黑暗重新佔據了全面。它的悲劇性建築在「那麼寬大陰森的黑暗，必須用微弱光亮的燈芯去象徵它永無休歇的兇殘。」（施善繼語）。夜的長長（無盡）是以燈芯的短（匆促）來襯出的，燈芯其實只是一項犧牲品。詩人意識到「人」在偌大宇宙中所居的悲憫地位：他的渺小、微弱、無助。像這樣一個充滿哲學意味令人深思的主題，也許應該要用相當長的篇幅，相當繁富的意象，甚至必要時且需引文學上的術語入詩以求成功的表現，可是喬林却只用了幾個簡單的比喻，流暢而淺近的語句，而有力地托出了這個厚重嚴肅的哲學命題。筆者剛才提到喬林耽溺於一種「形而上的焦慮」，這在他近期詩中尤屬顯見。他一直為「人」在大宇宙的處番，人生的標的，人生的意義繁榮於心，成了他苦惱的來源，切割他神經的一把利刃，所以他

寫：

想出聲問我週遭的左邊的您是誰
想出聲問我週遭的右邊的您是誰
想出聲問我週遭的前邊的您是誰
想出聲問我週遭的後邊的您是誰

啊！我沒有出聲的發問

因我尚答不出我是誰

——我是誰

天空一天天的壓低下來

空氣一天天的沉重下來

衣物一天天的厚重下來

為了妥協的屈就有個軀體

我的背脊一天天的彎曲下來

偷偷的低下頭來寫着自己的名字

不斷的寫着自己的名字

拼命的寫着自己的名字

——名字

喬林一直不斷提出一個固執的問題：「人」是甚麼？而他追索、尋問的結果，所得到的答案是痛苦的：

天地如一張白紙

白紙上只剩下；

一顆落日

一隻孤雁

一棵枯木

一個人

——孤雁

而這個孤苦（落日、孤雁、枯木均指向孤獨、遲暮與腐朽）的「人」，無論是「二千年前在京都林蔭道上」的那個人抑是「二千年後疲憊的躺在同家的巴士上」的那個人，他們的最終結局都是——

一個個的

從這門進來

從這門出去

喬林的焦慮，正如前面所述，是圍繞著「人的存在」這個中心點，從不同的角度不同的基點去尋索、去發掘的。他有時企圖從發生在「人」之外的事物及活動去反映人的本質，有時則努力內省，企求從不斷的自我觀照中去詮釋「人」的意義。「燈芯」「孤雁」等詩屬於前者，「名字」「基督的臉」則近乎後者。

或許我們可以這麼說，喬林最底層的悲哀源自他的「自我」與「肉身」之無法調和及共處，他的「自我」要求清醒的屹立、自在的舒展，苦苦地欲掙出肉體（皮囊）所纏繞成的繭，「雨中行」，詩最後兩行：

我獨自的

走在左右圍繞着的自己中

暴露了他的自我對肉身的反叛。但是自我在衝破了肉體這個牢籠之後，它的命運是必然孤絕的。喬林在這首詩中，一連兩次用了「我獨自的」，暗示了讀者他的此項機心。在「基督的臉」這本詩集中，我想讀者不難發覺喬林極大部份的詩作都直接或間接地觸及上述的命題——孤獨，人的孤獨的位置。

這種「自我」欲求掙出自身的局限的慾望，在「溪」一詩中處理的最為出色：

流不盡的水

想淨除什麼

想說出什麼

而又只能重複著一種流聲

想站起來

想挪開脚步

想朝天大聲怒吼

然而整個身體等於整張嘴的河床
却愈來愈為之淤塞

只能

重複着

滴着一種流聲

在這首詩中，詩人自己已轉化為「溪」（溪水是流動的，與生命本質的流動有著某種相似性），溪水的不甘於「只能重複著一種流聲」，居然不自量力「想站起來」（海水是可以站起來的，浪濤澎湃時直似站起來一樣），異想天開到「想挪開脚步，想朝天大聲怒吼」，這都清楚地顯示了「自我」的不甘雌伏，企圖有所作為，並且這些作為還是超過了「肉身」（溪水的體量）的能力所及的。故此，肉體的局限，自我那種力謀超越的慾望，是不調融，也是絕無可能調融的；自我對於肉身的厭惡、反叛、不滿雖不見諸文字，却像「一個鬼魂在文字的欄外逡巡臺」（註一）。溪水最後當然無能突破它本身的重重外在限制，只能悲哀地「重複臺一種流聲」、無法改變現狀。這種情況，正是「在有限的格式中作無限的追求」（註二）所必然面對的挫敗，「自我」的掙扎雖然猛烈、執著結果仍歸徒勞，這種無奈與絕望，或者說，這種悲劇性的因子也就蘊蓄其中，形成了詩內裏的一般巨大張力。喬林的許多詩作都有意以這種悲劇感作為基礎，使他的詩——在

文字表現上是淺白、明朗、簡潔的詩俱備了思想與主題的深度與背景。

喬林的詩除了圍繞著「人」與「人存在的理由與意義」這些包涵非常廣泛的題旨，也同時道出了他對生命過程中所體驗到的無奈與幻滅感。他的許多詩中，曾不斷出現「路」、「腳」、「腿」、「聲音」、「鞋」、「家」等字眼，數重相當多的詩作（如「人的形象」、「流浪」、「入松林」、「腿」、「路與腿」等）幾乎都是同一主題的各式變奏罷了，而那主題是：不安與鄉愁。正如他自己在「印行小言」中所申訴的：「心上所積壓的鄉愁，已經是够厚的了。」由於這些鄉愁的積壓吧，詩人甚至不惜放棄了詩意的經營，而迫切地道出了心聲：

我迫切須要停息下來

有個家

有個溫暖的家

這種直抒胸臆的寫法並不足取法，原因失之於「太露」。在詩中抒寫情緒是可以的，中國詩的傳統本來就是抒情詩的傳統，但是在詩中所流露的情緒，必定非詩人本來的原始感情，而是經過藝術處理的，像上述詩行所表露的感情狀態可以仍留於原始的粗糙，所以它比不上另一首詩（「我家的燈」）的含蓄感人，且收到近似李白「聞怨詩」那種不明說怨而怨已在字裏行間的類近效果

，當然，喬林的詩不是處理深閨幽怨，而是寫對家的渴慕之情：

左邊一排燈，亮着一排人家
右邊一排燈，亮着一排人家
我走在街上

我家的燈

也在我望得太久

而模糊了的眼睛

亮着

在我模糊了的眼睛里

亮着

由於喬林對「人」的存在與其意義的懷疑，「人」，對他而言，往往成了一個「沒有可看讀的形象」，他對「人」的信念所採的悲觀與虛無態度再加上他詩中的流浪的悲愁灰鬱色彩，我甚至可

以引用艾略特批評馬修·亞諾德 (Mathew Arnold) 的話：「他的調子經常帶着後悔，信念的喪失，不安和鄉愁」(註三)，以形容並且概括喬詩的基本格調。

就技巧而言，喬林帶用重複的語句，來加強字義本身的力量和視覺上的厚重感。就以「我家的燈」一詩而論，「而模糊了的眼睛里／亮着」的複述，一方面是配合詩的題旨（對家的渺望之極度殷切），另一方面就是為了加強「字義本身的力量和視覺上的厚重感」。這種複述的方法在喬詩中比比皆是，已經成為他詩中最顯眼的特徵。當然這種詞句的複疊法，如果在每一首詩中都照用無誤，是極易流於機械化與公式化的，何況有些詩所處理的情番、旨意有時是根本不適於複述語句的呢，於是喬林便把這方法（技巧）加以變化，而成了

有隻孤雁在落日前盤旋。

有棵枯槁的樹在爪下盤旋。

有棵心在枝桠間盤旋。

有個人在心的週圍盤旋。

——孤雁第一節

您的眼珠裏有一句話。

我的眼珠裏有一句。
您想說出那句話。
我也想說出那句話。
您等着。
我等着。

啊！在這失去語言的時候

我們緊緊的互抓雙手

痛苦的等候

——等待語言

在「孤雁」首節中他四次重複了「盤旋」這個動詞，在「等待語言」中，他一再重複了「一句話」（後來又變為「那句話」），而有異於「我家的燈」那樣的一整句的複述。詩論家蕭蕭在「從『基督的臉』看現代詩的當前趨勢」一文中指出這是「節奏安排的需要」（註四），認為「語勢的貫串和秩序的流動，有時也依賴相等句式推進」（註五），這種看法是正確的。必須指出的是：這種技巧並非喬林所發明，遠在春秋時代，我國的第一部詩的總集「詩經」，便曾大量運用到

複疊，如小雅鹿鳴第三章中的「呦呦鹿鳴，食野之芩。我有嘉賓，鼓瑟鼓琴。鼓瑟鼓琴，和樂且湛。我有旨酒，以燕樂嘉賓之心」，又如小雅六月：「四牡脩顯，其大有顙。薄伐玁狁，以奏膚公。有嚴有翼，共武之服，以定王國。」魏晉時代曹孟德對這種複疊手法最是偏愛，而同一個時期的陸機在他的十首「百年歌」中，其中六首便是運用複疊技巧，錄一首以供參照：「五十時，荷旄仗節鎮邦家，鼓鐘嘈囀趙女歌，羅衣綵金翠華，言笑雅舞相經過。清酒漿炙奈樂何！清酒漿炙奈樂何！」及至唐宋詞，李清照、溫庭筠、晏樂道、蘇軾、史達祖、柳永都作過這方面的嘗試，且收到增強韻致的效果，最膾炙人口的大概要算辛棄疾的「醜奴兒」了：「少年不識愁滋味，愛上層樓。愛上層樓，為賦新詞強說愁。如今識得愁滋味，欲說還休。欲說還休，却道天涼好箇秋。」及至元代的戲曲，為了配曲，疊句複語的例子真是俯拾皆是，不勝枚舉，茲舉二例：

依。舊。的。水。湧。山。疊。依。舊。的。水。湧。山。疊。好一個年少的周郎，凭在何處也，
不覺灰飛烟滅。

——關漢卿：關羽單刀會

〔玉桂枝〕（外問天何意，踏三光慘日淡紅旗，把烽烟吹滿人間，這望
中原做了黃沙片地，猛冲冠怒起，猛冲冠怒起。是誰弄的，江山如是？……

——湯顯祖：牡丹亭

從上述這些例子，我們幾乎能得到一項極其有助於我們的研究之歷史透視，就是複查的技巧在中國詩裏的使用由來已久；韻文的形式雖然在不同的面貌出現，可複疊却一直就是韻文創作的各門技巧中的一門要訣。尤有進者，我們發覺，愈接近音樂（音樂性愈高）的韻文形式，則複疊的運用愈繁，也愈成功。在此應該特別一提疊體詩，疊體詩雖說平仄相間、韻律極嚴，可是那却是外在的音樂繩規，並非語言的流動節奏。再加上律絕字數有一定限制，不便歌詠，內在的音樂性反而較薄弱，所以複疊手法的運用比較罕見，不似詞曲，長短相間，便於奏樂伴唱，於是疊句之運用乃成一大特色；而詞曲相較，則以曲尤甚。喬林的詩所運用的複疊手法，除了筆者前面所述是為了加強字義本身的力量和視覺上的厚重感以及配合詩的旨意之需要外，最重要的，就是他蓄意要為他的看來平白、簡易、明朗，甚至深淺的白話詩謀求一種結構——美學的結構。剛才我論及喬詩具備了思想的深度，但是主題——或者是觀念，本質上仍是非詩的，因為詩並非哲學論文——強悍的思想與觀念仍需要一個系統把它適如其份地包羅。我的結論是：喬林的詩，並非如外表看來那麼簡單，它不單有它的思想厚度，並且，最重要的是它有秩序的樑柱維持整個的思想大廈。他的詩是以複疊手法所造成的音樂感與民謠風來構成他詩中的秩序。

但是，喬林的詩的缺失幾乎與他的優點一樣的多。「基督的臉」一書的全部四十首詩作都是十行左右的短詩，它們自然不是新藝拉瑪特大型寬銀幕，只是卓別靈時代的小型黑白片。我們雖不致因黑白片的寒酸，而卑視卓別靈的藝術，不過它本身製作上的多種局限是不言而喻的。喬林

的詩只是即興小品，充其量只是富於思想內涵，兼具藝術構架的即興小品，它離開 grand

poetry 那種體大思想的番界，實在太遠。「基督的臉」所收的詩作都不是處心積慮的苦心經營，喬林不會因吟成一個字，而撚斷數根鬚。他的詩只是在他流浪的日子中隨想式的抒寫，他抒寫的固然是「靈魂內奧裏的東西」（見印行小言），但是像這樣深沉的根源自靈魂並在其中潛藏、隱伏、蠢動的「東西」，許多時候是並非可由一兩個語句的複疊所能震盪出它的敲擊心魄的力道，更絕非一兩個比喻鯨吞、包容與收羅的。喬林在什麼時候才能跳出他自己的小圈子呢？

現在讓我們來看喬林的語言與意象。喬詩當中不少是以賦出發，平鋪直敘，開門見山的陳述，使他的詩缺乏魅力，味之如同嚼蠟。前面提及的「我迫切須要停息下來——有個家——有個溫暖的家」就是喬詩中直陳的例子。喬有些不僅以賦出發，也以賦結束，中間簡直沒有一點變化，如「吾家」一詩：

去年離家時

我家在山坡地

門前幾棵樹

樹前一條山路

今年離家時
我家在平地
屋前就是屋
屋前就是屋
明年離家時
我家在山坡地
門前幾棵樹
樹前一條小路

至於他的意象，也往往淺薄，缺乏變化與迴轉，不夠濃縮。「基督的臉」一書共收入三百九十八行詩，在這近四百行詩作中，我們找不到一個晶瑩可喜的意象。我們有理由懷疑喬林作爲一個詩人的聯想力。他雖然看出一件事物的共通處與相似點，却不能够透視事物間那種曖昧的連繫與相關性。例如「葉」：

前天太陽升起時

是一新發的稚芽
昨天太陽升起時
是一硬挺的青綠
今天太陽升起時
是一枯黃的落意

這樣直接的明喻，這樣張口見喉的「比」，是令人非常失望的。大概喬林以爲：「比」也者甲物比乙物也，除此無他，於是把「前天太陽升起時」拿來比擬是「一新發的稚芽」，中間絕不加轉折迴旋，造成了詩意的稀薄。筆者這兒所謂有轉折迴旋的明喻，乃是一種跡近暗喻的技巧，效舉一些範例以說明：

我們蒼白的臉色如刀
為千歲的死亡切着生日蛋糕

——王潤華：公墓

而我便一個陳列的人

是陳列且在貴與非貴之間

——鄭愁予：靜物

王潤華和鄭愁的詩行與喬林的「葉」兩相比較，前者的內涵豐盈和轉折與後者的率直寡味成了很鮮明的對照，藝術處理的高下也截然可分。

前面筆者曾以相當多的篇幅來引證我的一個觀點：「喬林的詩是以複疊手法所造成的音樂感與民謠風來構成他詩中的秩序與結構的」，我想就這一基點再仔細研究一下喬林在運用上述手法（技巧）時究竟獲得多大的成功。的確，由於喬詩的思想性再加上上述內在結構的統攝，看似平易淺白的喬詩是在美學的基礎上站起來了。不過，站起來是站起來，穩固不穩固又是另一回事。溫瑞安曾指出：「複疊是喬林了不起的長處，但也是他的致命的罩門。」（七二年七月二日信），這是很中肯的見解。複疊雖說成就了喬詩所需的結構秩序，却失之於不是用得大濫，便是用得不够靈活。他和其他的以民謠風與節奏感取勝的詩人，如余光中來比較，就顯出其功力不逮，如果我說這是因為「薑是老的辣」，我想港臺、吡馬的時論家、詩評人都會羣起圍剿我，可能比在「中國現代文學大系」（巨人出版社印行）的詩序上寫：「他們將以全新的美學觀點和形式來取代我們今天流行的詩。他們是誰？……他們決不是今天詩壇上年輕的一代。」的洛夫處境更為尷尬。無論是那一種文學形式的批評，都要有批評原理為後盾，而「薑是老的辣」說甚麼都稱不

上是那門子「原理」。不過，如果我們不站在原理的立場而以常識的眼光來看，余光中之遠勝喬林（就複疊技巧來說）可能真的由於他是老薑的原故。凡是任何技巧都是愈練愈熟，進而熟能生巧、事半功倍的；複疊亦不例外。余光中開始洋意到運用複疊是在他的「蓮的聯想」時期，但那只是淺嘗；「五陵少年」時期複疊愈繁富；「在冷戰的年代」、「敲打樂」時期已漸漸成了他的風格；而他現階段的試驗如「民歌手」「車過枋寮」複疊且寢寢乎成了他的詩舉重的骨幹，筆者甚至懷疑如果余光中不以複疊作為他詩中跳動的脈搏，他的搖滾樂理論是否可應用到現代詩裏去。他的複疊不止反覆吟咏，且兼變化多端。在「蓮的聯想」的「遙」最後兩節為：

我們已戀愛，我們已戀愛，甄甄

這是地上的新聞，天上的

蒼老的故事，說我們已戀愛，在魏宮，在漢代

在鳳凰台，在灩澦堆

在更遙更的古代。那時盤古尚未醒來

尚未睡去。霧更濃，星更稀，你的影子

翳然欲闔攏。秋更深，夜更深

我臂上的睡蓮睡意何深深

所用的複疊已不拘泥於某句或某行，甚至一個單字，一個副詞也在複疊的安排下顯出了特殊的意義與助長了整首詩的音樂感，如「更稀」、「更濃」、「更深」、「更」這個副詞便是一個例子。「五陵少年」詩集開首的兩首詩，第一首複疊了「坐看雲起時」句，且拉長縮短為「看雲起時」，「坐看雲起」，「雲起時」，這是一種匠心獨運的複疊，有變化有轉折的複疊，能够運用自如，從心所欲的複疊。第二首「敬禮，海盜旗」，首句「呼嘯而來，呼嘯而去的我們」一直不斷出現各詩節中，居然成了最能應合詩中欲表現之粗豪概的 motif。這種造詣都不是喬林在「基督的臉」中

離去的落葉

摯愛的落葉

緘默的落葉

心臟的落葉

溫柔的落葉

刀片的落葉

鐵錘的落葉

淚光的落葉

那種單調的複疊所能比擬的。這絕不是惡意的以喬詩的下驢來比余詩的驕。就算在前面所引的一些較佳的詩作中，我們仍不難看出喬林的複疊在技巧運用上的近乎千篇一律，呆板平凡，罪乏變化。坦白的說，喬林這方面的手法，功力還屬「嫩薑」。由於是「嫩薑」，可以預見的喬林會在不斷的試驗中求進步改善，期更錯綜更靈活的表现。沒有一個詩作者不在不斷自我砥勵中，才能把技巧磨鍊得更圓熟，更能與內容配合無間的。

本文只是就喬林「基督的臉」作了上述的初步論折。筆者沒有參照他的其他詩集如「象徵集」、「烟的眼睛」、「精緻的喟嘆」、「布農族」等，故此，能够用在喬林的評語只適合用在「基督的臉」階段的喬林，與餘者無關。本文在某一意義上只是關於一個詩人的創作斷代史，指出他在那個時期的成就與疵病。它是論者進入喬林詩中世界的收穫，能够把自己的收穫告訴別人是件愉快的事。如果它能够多少有助於別的詩讀者進行鑑賞品味，對我而言那便是意外的驚喜了。

註一：引自葉維廉著「現象·經驗·表現」（文星叢刊二七六，文藝書屋出版）內的一篇論文「弦裏弦外」，頁六十八。

註二：引自顏元叔著「『有限』與『無限』」，純文學月刊第三十一期，頁三。顏先生給悲劇的界說如下：

「我以為悲劇的起因是這樣的：當一個人在有限的格式中，作無限的追求時，他便為自己製造了悲劇。」

所謂「有限的格式」是指一切外在的因子所構成的格局——也可說是環境，也可說是悲劇人物的外在世界。這個世界是有限的：它阻礙悲劇人物之意志的自由發展。所謂「無限的追求」是指悲劇人物，憑藉其意志的充沛與堅強，要求實現全部之意志。換言之，悲劇人物的企圖是無限度要求自我意志之伸張。但是，外在世界總是有限的，悲劇人物的無限意志便與它衝突起來，結果總是悲劇人物被擊敗了。」

註三：原句為「His tone is always of tenuity, of faith, instability, nostalgia.” T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England* (London: Faber and Faber, 1933), P. 107. 文中的中文句子乃引自杜國清譯「詩的效用與批評的效用」（純文學叢書四十五），頁一二四。

註四：引自蕭蕭著：「從『基督的臉』看現代詩的當前趨勢」，「基督的臉」第九十一頁。本文亦曾刊載於「影響」第二期。原句為「節奏安排的需要，句式重疊，可以迴旋同一樂律，因篇章短小，

並不覺其單調。」複疊是為了節奏安排的需要，其理至明。不過蕭蕭先生認為複疊乃因篇章短小，不覺其單調此點，筆者倒持相反的看法。照我看來，一篇長詩比一首短詩更需要用到複疊，使焦點較易集中。短詩因篇幅小，焦點本就比较凝聚，不似長詩那般游移，就算整篇都不用複疊，亦不致如何單調；倒是在短詩中大量使用複疊不知收束，如「落葉」也者，才是真個單調乏味。

由於蕭蕭先生的此項論點後半段與筆者見解頗有歧異，故不在文內全部引出。

序「紫一思詩選」

一

一九七三年年中，我正在全力趕編着「大馬詩選」，由於編輯人是自己，校對者也是自己，因而詩選裏各作者的詩，我都讀過好幾遍，我記得那時，我曾在信上告訴紫一思我預備評他的詩，我同時也告訴他我對他的作品底看法：我覺得他的詩大致上屬於「返觀內省」型（*contemplative*），而我將以此角度去作評析，唯是爾後限於時間、精力，文章一直寫不出來。此次紫一思榮獲雪州中華大會堂文藝基金資助，出版他的第一本詩集，邀我寫序，這一篇本應在七三年完成的評論文字竟然在三年後的今天始開始撰寫，我深感到文學因緣的神奇，似乎冥冥中自有安排，除此之外，我毋寧更感到慶幸，因我對紫一思的作品所持看法與三年前已不盡相同，如果三

年前我只憑對紫一思的數首詩作底粗淺印象，遂爾寫成評論，三年後的今天，我一定愧疚交迫，悔不當初。

我現在正在從事的是對紫一思自七〇年至七二年間共三十八首詩的總探討。我的探討如果純就「返觀內省」來審察，這角度不够寬廣，弊在以偏概全。「返觀內省」只是紫一思的某一部份詩作的詩思運作型態，它無法把紫一思運用到其他技巧，以不同形式表現出來的面貌攬住。我之所謂「總探討」將不可能做到對於詩集中每一首詩的條分縷析，我只是嘗試從較多個角度去欣賞、剖析，並且指出詩人在融合內容與形式時某些與眾不同的特色。

二

紫一思的返觀內省傾向，表現的最凸出的有被錄入「大馬詩選」裏的「成熟的墓園」「山意」「廟」「林中的湖」「黑蛾」，以及收入他這本個人結集的「蝶」「沉思以外」「坐在樹林裏」「樹林內」「後山」「寺僧」與那篇註明是寫給自己的「凡垂髮的」，共十二篇。

「林中的湖」的第二節：

我輕盈來到湖邊

這裏彷彿是樹林心底一面明鏡

讓我俯身窺視我的形影

而我只看見一些樹在風中鵲立

原來這裏不只是我

自己一個

詩節進行至最後兩行，詩中的「我」從湖水的倒映中發現林中不只是他自己，還有其他生物存在，這一下領悟，頗為突然，作者爲了配合旨意的轉折突兀，他把可以寫成一行的：

原來這裏不只是我自己一個

拆開成兩行，第二行只有四個字：「自己一個」，與在它之前的詩句比較起來短促了許多，在語言的節奏上頓呈抽緊，點出了詩中的我一剎那的「頓悟」（Epiphany），這種手法與喬艾斯（James Joyce）許多詩意頗濃的現代小說底結束（如他著名的 *Dubliners*），是頗爲相近的。這種表現技巧旨在把事物之真象在一瞬間顯現或呈露出來。

耽於冥思狀態的詩，大致上有幾種跡象可循：一是詩的語言節奏緩慢出神；二是冥思者常出現向自然認同的現象，人與自然合一；三是冥思者往往在深沉的靜思中看到別人看不到的景（幻

象），或者聽到別人聽不到的聲音（幻覺）。像紫一思的「蝶」的最末一節：

我是蝶族

我已掙脫重重之禁錮

看，我多彩繽紛滿山

在這一節之前是詩中的「我」與「蝶」的認同，發展至最後，「我」竟與整個「蝶族」認同，因此出現「我是蝶族……我多彩繽紛滿山」這樣的句子。其他如「樹林內」的最末三行，其節奏舒緩：

我全心願意，走入這座樹林

我發覺自己也是一條長長的山路

通向生命和歷史

詩中的「自己」認同爲「長長的山路」，而山路的向前延伸，正如詩中的我之向前走，乃是「通向生命和歷史」，加強了整首詩的哲思深度。冥想的結晶，往往就是哲思的臻至，這情形可以證

諸紫一思的「返觀內省」型詩。「成熟的墓園」的詩行如「寂靜裏有物輕微擊落／是一粒空洞的果核／猶是生命的同響／單調而沉悶」都深具哲思性，耐人細嚼。讀「成熟的墓園」使我們不禁聯想到里爾克 (Rainer Maria Rilke) 的「墓實」：

整個夏季不斷地結實。
枝葉扶疏處晝夜摸索，
終於自覺了，將臨的完成啊！
與外面的空間交應。

現在，逐漸環抱成橢圓了，
在衆目前呈現飽滿的豐潤。
最後，從太緊的裹皮解脫，
墜入自我幽深的中心。

(註1)

而里爾克作為一位返觀內省型的著名詩人，植物在他的筆下一直是他關心與觀察的對象，他認為

樹是特具象徵意義的。在紫一思的許多內省型的詩中，他亦常以樹木、山林以及大自然的風雨、雲煙、萬籟作為情景交融的觸媒。鳥的啁啾，蟬與蟲，甚至蟋蟀的鳴叫，山禽的哭泣，八哥的啞歌，往往都會引動詩人靈敏的感應。

冥冥中，也不知道是誰的雙手

抹去我臉上塵積的淚痕

「到星光斜斜的小溪裏去吧

去洗淨你底臉。」

.....

這是「黑戲」次節的數行詩。是誰抹去詩中的「我」臉上的淚痕呢？是誰在說：「到星光斜斜的小溪裏去吧／去洗淨你底臉」？我們不知道。這也許是類近里爾克所曾有過的「神秘經驗」，那位德國詩人就曾在一首題為 *Erlebnis* 的篇章，述及他如何倚在一棵樹旁，突然聆聽到他前所未聞的樂聲，而進入一種神奇的韻律中，超越過時間與記憶的圍限，用他自己的話：他「終於和真實的宇宙打了一個照面」。我們無法肯定紫一思是否也曾有過類似的「神秘經驗」，詩中的「我」沉浸於深思時感覺到「抹去我臉上塵積的淚痕」是一雙手，也聆聽到「到星光斜斜的小溪裏去

吧／去洗淨你底臉」那一句冥冥傳來的語聲，我們的客觀分析是那來自冥想者於出神的一刻底幻覺和幻象，然而我們並不懷疑這首詩的「真實性」(genuineness)，因為那是詩中出神入定的「我」所體驗的真實，整首詩內容的說服力乃是建聯在其「詩的真實」(poetic truth)這點上的。

三

紫一思的才具可以在他的表現技巧看出一斑，他寫「愛情」

我遂發現孤獨是枚生鏽的針

穿過我麻木擲開的掌

不斷旋轉

把我鯨吞又嘔吐出來

把「孤獨」喻為「一枚生鏽的針」，是明喻(Simile)，這個明喻的不落陳俗是顯而易見的（正如他在「月與哀愁」一詩中把月亮的升起喻為「一株哭泣的雨樹」都饒富創意），這枚生鏽的針（孤獨）不僅是一個比喻，紫一思進一步把它轉化為一個「動作意象」，這枚針不單穿過麻木攤

開的掌，而且不斷旋轉，「把我鯨吞又嘔吐出來」，旋轉、鯨吞、嘔吐等動作把孤獨的痛苦、愛情的糾纏描繪得入木三分，令人讀後聳然。

再讓我們來讀一讀他的另四行詩：

我坐在樹林裏

坐在朝代坐在歷史

坐在象木巨大的手臂中

世界是否還有一絲的美麗

「坐在」動詞四次連用，點出了坐的人坐了很久，而且從文字的餘弦中(nuance)，我們甚且可進一步察覺到坐着的人是坐在那兒紋風不動的。以象木的「巨大」，來質詢世界有無「一絲」美麗，這個強烈的對比也用得很妥貼。這個靜坐林間的冥想者，並沒有忘記林外的世界，他不是個隱遁的角色，他們擁有入世的關懷，有他的「人間味」。

「那片草地」一詩表面看來像是一篇散文分行（詩長，無法抄錄），中間用到不少接續句(run-on lines)，與紫一思的其他以意象取勝，以語言與詩思的濃縮的詩作比較，「那片草地」相形之下極易見出它的不同點：它不着力於意象之經營，語言的運用猶似作者在向讀者款款傾談

一些內心的話，節奏平穩安詳，這種語言的運用恰恰適如其份地襯出了詩中人物散步時的悠閒神態與心情。以「散文的分行」詬病「那片草地」恐怕要辜負了作者的匠心獨運了。

紫一思的一些詩行，頗為「大膽」，茲舉數例於後：

一些門檻旁的鞋子想起

塵砂滾滾的泥路

(雨篷)

曾有一個少女用唇吻過

一朵在鞋下死去的薔薇

(雨和少年)

一隻野狗

舉腿射尿

射出兩盞紅燈籠

在你的夢中

(流浪的孩子)

啊，殘酷的美

竟是我身上的傷

(黑蛾)

在死亡裏，誰依然醒着？

(風景)

「雨箋」是把「鞋子」給「人格化」了 (personification)；「雨和少年」的兩行詩用到了超現實手法 (Surrealistic technique)；「流浪的孩子」那四行用的是象徵技巧；至於「啊，殘酷的美」竟是我身上的傷」是矛盾語言 (Language of Paradox)，「美」而竟是「殘酷的」乃一矛盾，既是「美」的，竟又是「身上的傷」，又是另一矛盾，這種矛盾語言的運用，在西洋詩中屢見不鮮，用莎士比亞的一句絕妙比喻，矛盾語言是

with assays of bias

By indirections find directions out

其實莎士比亞的句子用的正是矛盾語法，而正由於他運用到矛盾語法，他恰當地表達了人生的某

四

在紫一思此本個人選集中，我們也看到了他嘗試去處理一些別的素材，詩作如「收割後的稻場」「守門人」「黃昏裏的鋸木廠」「木居區」「水災」「石場上」「一個墓園僱工之死」都是。不過，我們仍不難自他的「收割後的稻場」「黃昏的鋸木廠」「一個墓園僱工之死」嗅到詩人獨特的田園風味。紫一思從草木、鳥獸與景物中獲得靈感與自省的力量，這正是西方文學的「田園主義」(Bucolicism)的特徵。「木屋區」的處理：「大人們在工作／孩子們在唱歌遊戲／貧窮遮不了圓臉上幸福的光彩」流於公式化，放在最末一節形似一條光明的尾巴，缺乏創意，但在另一首詩「水災」中：

那個老婦人

望着她底家園流去

她只能撈起

一隻破舊的熱水瓶

一場大水災沖去了老婦人的家園，而她撈起的竟是瓶子，是熱水瓶，這一個「反諷」(Irony)處理得極具匠心。沖去了老婦人的家園是水，而在河水氾濫的雨季，老婦人賴以取得一點溫暖的也是水，是瓶裏的熱水，這瓶裏的熱水也許能使飢寒交迫的她活得久些。水是禍源，也是活源，這正是它的反諷所在，也正是詩人觀察力與技巧的同時表現。我們的發現是，當紫一思離開喜他愛的田園，不以自然為媒介，不以飛禽、走獸、景物，草木作為他想像的憑藉，他的詩作似乎比較難以保持某個水平，而往往好壞參差。

前面我曾論及紫一思與自然認同的傾向，這在他夫子自道的「凡垂髮的」表現的最為明顯：「你垂髮而醒／發覺自己垂着下跪／猶若一隻拜月的水鳥／在一塊空曠荒涼的土地上／不想歸去／凡垂髮而思的是樹是草／是永恆／你是萬籟／在深夜獨醒」，詩中的「你」是拜月的水鳥，是樹是草，是萬籟，也是永恆，毋此，我們深信

一隻白色的大蝶

在庭院裏的芍藥上

想起久別的山水

(風景)

將是一件必然的事實，我想詩人就算生活在繁囂的都市中也不可能忘却他靈思所寄的「久別的山水」的，在「山意」中我們可以讀出作者是不甘成為「不知山花野草的氣息／不知簾掛斷崖的逸情」的那「一隻在城裏多病的蝴蝶」的。

總的而言，紫一思的詩頗能創造自己的意象來表達一己的情思，他更擅於美學上的「移情」，把外象的描繪沾上主觀的感受，他成功底詩作都能做到不落俗套（unconventional），擁有自己的聲音。他的詩有時一、兩行即構成一詩節（stanza），例如「大寶森」「蜻蜓」；有時長達十餘行始為一詩節，例如「雨和少年」「那片草地」，伸縮變化，瀟灑自如，與那些仍以五四時代四行為一節的「格律詩人」相較，後者應以自己的固步自封而感到慚愧。寫詩不是做豆腐，它們不是每一塊都是四四方方的。當然，那些把寫詩的創造，當作做豆腐的製造的「詩人」又自當別論了。

我們希望紫一思的這本選集，只是一個開始。以他的才華與努力，我相信他的第二本詩集將會發出撼人的新的聲音。一頭「我有滿身的叛逆」的狼，能够「衝破黑月的牆」的狼，只要「山還在／羣岩也在」，一定不會「我來，只來一趟，便不再來」的。我們同樣期待著紫一思的再來

（七七年二月廿七日 深夜十二時）

註一：所引里爾克「莫實」詩大體上依據程抱一教授的中譯，見「和亞丁談里爾克」（純文學叢書四一），部份詩行自筆者之試譯。

致痼弦書

痼弦兄：

非常高興知道詩學雜誌就要創刊了。來信要弟論現代詩，一時間，我也不知打從何處論起才好。最近在新加坡南洋大學任教的王潤華要搞一份「新加坡文藝」、邀弟為特約撰稿人，第一項差遣，便是寫書評，介紹詩集、截稿日期與詩學雜誌一樣，同是在十月底。弟這半年來鮮少寫什麼詩論詩評，不是不關心詩運，而是對今日「每個詩人都是詩評家」那股一窩蜂的「文學氣候」非常不能適應。而最成功的詩人往往最有勇氣自進判官，一支包青天的橡筆舞弄得像紅櫻槍似的，這兒說詩缺乏社會性，那兒宣佈詩已經僵斃了，把詩壇這一汪本來就有點不乾不淨的水攪得更污穢不堪。但不成功的詩人，我們可千萬不能稍存輕視之心，他們往往是成功的宣傳家，杜甫云：「語不驚人死不休」，他們的駭人本領是不遑多讓的。

有時我不禁懷疑，詩的批評究竟是建設性多於破壞性，還是破壞性多於建設性的。也許批評家們應該少喧鬧一些，讓詩人們能够安靜地寫他們自己要寫的詩，表達他們要表達的話。今日的現代詩批評，格言式的指導多得不得了，詩要寫實啦，要持近羣衆啦，要具備廣度啦，要有深度啦，要有詩人特有的敏感啦，要有音樂性啦，要「詩中有畫」啦，要「不着一字，盡得風流」啦，要有試驗的精神啦，要雅俗共賞啦，您看，我隨手抓來就是一大把，而且您一定看出它們之間有不能調融，甚至發生衝突的地方。比方說一首具備深度的詩，它能看個雅俗共賞嗎？而且，那一類的人才够格稱爲雅士，那一類人又是俗子？大學教授應該是合格的雅士吧，但有些大學教授——而且是中文系的教授——連徐志摩的詩他們也說「不知所云」「是語言混亂的結果」，您看，在這個「準的無依」的局面裏，寫詩論，搞詩評，是不是一件吃力不討好的事呢？

而我們的詩人是歧路上的亡羊，先前那一陣還是「艱深熱」(cult of obscurity)，這一陣子愈淺白易懂愈吃香，要是老嫗小童都能朗朗於口，那必然是現代鍾嶸心目中的上品無疑。前一個時期，艾略特當陽稱尊，光焰萬丈，近一兩年來，遊吟詩人柏·戴倫又成了新的偶像。因此，我們的詩人拿起筆來，六神無主，古典與現代交融好呢？還是布魯東一番較為搶眼？不不，還是着重於字質的稠密比較耐人尋味，哎喲，不行，前幾天某某權威批評家不是說愈潛入下意識的詩就是愈成功的詩嗎？

上面說的話都是洩氣話，再說下去，我看詩學雜誌以後真的不敢刊用弟的文章了。但我寫的

是我內心的真實感受，初無迎頭澆冷水之意。詩學雜誌的宗旨是「爲使理論家與創作家携手，傳統精神與現代思潮結合，共同創造中國詩壇的新紀元。」，這個方向，這種努力是值得尊敬的。老實說，如果我已把詩當作是自己的棄婦，我也懶得大傷元氣說了這麼多「氣話」了。脾氣過了之後，我想我還是會說詩的批評是建設性多於破壞性的，只要批評不是惡意的傷害，或蓄意的捧場，而是誠懇的說出自己的看法，個人鑑賞審視之後的心得，了解「批評家的責任是雙重的，他幫助詩人創作，他也幫助讀者瞭解，欣賞優秀的詩人」——借用逝去的盧飛白教授的話——我想詩的評論仍是「大有可爲」的文學事業。詩國是一個典型的「無政府」，根本沒有法規條文，詩評家多少可以略盡監察的棉薄，只要他不「營私舞弊」，他的諫言不無一點啓迪警示作用的。

問題是我們的詩評，或者說，詩的詮釋，還沒有足够的理論基礎，更談不上什麼理論體系。前兩年，賴瑞和與我想合力在蕉風月刊弄一期詩的詮釋專號，我負責寫一篇「詩的詮釋理論的探討」，後來那一期專號沒有編成，稿是逼出來的，沒有人逼我，那篇才開頭寫了半頁稿紙的文章就沒有下文了。

就今日我們常看到的詩的詮釋文字而言，大致上可以分爲下列數類：

第一類是逐字逐句去詮釋(to interpret)一首詩，也就是說詩的詮釋者只是把一行行的詩底內容說出來，說得愈清楚愈好，務求讀者能够瞭解。詮釋者重視字與詞語的意義（那些字義是可在字典裏面找到的），中間也夾入一些詮釋人主觀的演繹與貫串——把行與行之間的銜口焊接

起來——讓讀者知道那首詩從頭到尾「講的是些什麼」。這種詮釋的方法，是先把一首詩假設為一個混合物 (a mixture)，像一部機器似的，那些字與句便像是螺絲與零件，可以一枚枚，一塊塊拆出來，展覽在讀者面前。一首詩便是那些螺絲與零件的總和 (totality)，它是沒有生命的。經過了詮釋人苦心孤詣的焊接銜合，他岌岌成功地把整首詩散文化了 (paraphrase)，他讓讀者明白、懂得了那首詩，但沒有允許讀者參與，參與詩的美感經驗。他把詩還原為原來的素材，讓那些斤斤計較於「這一句指的是什麼，那一句指的是什麼」的讀者滿足地嘆了一口氣說：「原來濟慈的夜鶯頌要告訴我的只是這些勞什子吧了。」

但是詩是一個有機體 (an organism)，是一個化合物 (a compound)，文字塑就的意象，意象與意象的交相感應 (correspondences) 的效果，語言的節奏等因素形塑了一個藝術的和諧體，一個不可分拆的整體 (wholeness)。因此上述的詩評或詩的詮釋，其缺憾與弊端是不言而喻的。

第二類的詩詮釋是從一個獨特的角度去審察一首詩，譬如說舍弟瑞安就曾純就美學觀點評析過我的「廟」，同理我們可以從精神分析學 (心理學) 的觀點去研讀波特萊爾；從神話學的角度去觀察戴倫。托瑪斯；從民俗學的觀點研索艾略特；用社會學的基點來討論您在「深淵」一詩中表現得最強烈的 the predicament of a modern man。這種詮釋是利用一種學術規範去進行探討一首詩，詮釋者在一首詩的多個門戶打開了其中的一個 (可能是最令人注意的一扇門)，

讓我們進入那首詩。

另一類詩的詮釋是抓住一首詩的某個最顯著的特徵，或某種特長加以申論。水晶不是論過吳燕「家」一詩的主模題 (motif) 嗎？我也曾在「論溫瑞安的「性格」」一文中抓緊詩中的一個「基型」(archetype)——后羿、而窺其旨意，因為我覺得當我能掌握這個主意象時，詩中人物的那種近乎不合常理的勇武便可圓滿地解答，「基型」正是我進入那首詩的門鑰。又比方梅新的「歌」，我們可以從語言的音樂性 (musicality) 探出文字的節奏如何配合內涵達至一種融洽。這種方法與前面所說的第二類詩詮釋頗為類似，但前者是就詩的某一個「面向」(aspect) 而詳為縷述，可以說是「深入的評」，但第三類詩評則更 profound，因為它是一個面向的重點，集中火力去析論，由而進入詩中堂奧。

另一類詩詮釋是把一首正在評析的詩與另一首風格近似，或完全迥異的詩作一比較，而從比較，對照中，讓讀者看出彼此的異同，因而有助於欣賞。這種「比較詮釋」有縱的，也有橫的，姚一葦先生不是用他作的一首古典詩與您的「坤玲」作一番比較，對照嗎？那是縱的比較。葉珊不是曾把屈原的「離騷」與史賓塞的「仙后」互為參照，詳述彼此的旨趣與技巧運用嗎？那是橫的比較。

也許還有其他的不同的詩底詮釋，我無法一一在此備述，但大致上與上述幾種方法離不開關係。「有野心」的詮釋家可能同時結合融會數種方式去條分縷析一首重要的詩，務求更接近於詩

的真實，更詳細地繪出詩的風貌，但只是更詳細，要完全繪出每一條線索，把握所有文字的餘弦(nuance)是不可能臻至的。

我的話愈說愈冗長，是應該趕緊打住的時候了。我想我應該指出的是，今日的不少詩評家最大的毛病在於缺乏學理上的認知，翻開一本詩刊，我們看到的詩評詩論，旁徵亞里斯多德，側引司空圖，別人的唾餘裝了一大鍋，硬想煮出詩的神髓，結果連詩的皮毛也沾不着。詩的詮釋既然有成爲文學事業的可能，它不能不注意到方法論(methodology)，「新批評」是一套方法，「考據批評」是另一套方法，至於方法的孰優孰劣，那是另一回事。如果一個詮釋家對擺在他桌上的詩完全束手無策，那有三個可能：一是那首詩寫得太壞了，從那一個角度來看都「乏善可陳」；二是那首詩太根深玄奧了，一時之間摸不着它的門竅；而最後一個可能是詮釋家自己有问题，他不是腹笥不足，缺乏洞察力，便是連一柄批評的手術刀也沒有。詩的註釋，「空手入白刃」是註定失敗的。空手入白刃的結果是什麼也沒有撈到，詮釋人只好來個「印象式批評」，說什麼這篇散文可讀性頗高啦，那首詩清新是够清新，就是不够寫實啦，這類「批評家」我想正是珊斯通筆下的「吃着別人藩籬草葉的驢」。

「詩的詮釋，可以是客觀的陳述，分析，而不加主觀的判斷，不予褒貶，箋釋者只是把他看到的，體會到的，領略到的「箇中況味」忠實地說出來，而不需管別的讀者（也是鑑賞者）同意不同意。每個人都有他的獨特底鑑賞眼光與批評基準，爲了對詩作者公平，也爲了審慎，詮釋人真的應該在此打住了。」

敬候

文祺

溫任平謹啓

七五、十、廿八

評周榮著「會飛的玻璃球」

周榮著「會飛的玻璃球」是作者的第七本詩集，一共收入五十二首詩。這本集子沒有自序或後記，因此讀者無從由作者的自述中，了解他的詩底內容與技巧。也許周榮相信詩才是最雄辯的，他只把五十二首詩作收集在一起，由讀者自己進行鑑賞與評判。

「會飛的玻璃球」並無分輯，但卷首的十二首詩作，從「冬夜的羅馬」到「虎虎虎」，實在可以自成一個系統，獨立成一輯。這十二首詩與書中其他詩作格調上最大的不同點在於它們的「異國情調」(exoticism)。不過，這一組詩亦不純粹是描繪外國景物的，在描繪外國的情景、人物外，讀者還可以隱隱覺出作者的懷國情緒，以及處於異地文化氛圍所產生的反應。像「舊金山」的最末一節：

我仍愿吃任何的中餐
即使是一碟
撒上蔥花的豬腸粉
也遠勝過
熱狗和漢堡牛排

類似的抗拒性心理反應不難在「紐約」「華盛頓」「拉士維勒斯」「洛杉磯」「波音七四七」等篇中看出端倪來。「冬夜的羅馬」的第二節「羅馬依然很斑駁／一組一組的馬蹄／在石板路上滑過／回音鏗然」，從「羅馬」，跳接到「馬蹄」，在聯想上是跨了一大步，也可見出作者在技巧上的用心。這一組遊記式的詩，大致上能够做到在印象式的、浮光掠影式的速描中另創新意。

其他的四十首詩大致上可分為四類。這種分類法，是爲了書評行文上的便利。初無硬性規定之意。這四類詩，就內容旨趣來分，是(一)哲理詩或傾向於冥想或思考的詩。(二)即興體，日常生活的細節或瑣事的發而成興。(三)戲劇性較爲顯著的詩。(四)批評社會某種現象，有感而作的詩篇。

第一類的詩，可以「得失」一詩爲代表作，該詩以天空不能同時兼有早晨和黃昏來點出了：

我晚得了在獲得一些的同時

另一些已不復存在

「假設」一詩寫的是對一位逝去的友人底悼念，詩末「木屐的響聲／隱沒／於夜闌深巷的盡頭」，已把悼念的個人悲情提升為一個具備普遍性的意象。「走了過去」把名詞用作動詞，「大搖大擺地／歲月以直線的步伐走了過去」用到了 personification 的技巧。其他如「美的不一定是詩」「變奏」「收集」「竹」「愛花的人」「會走路的樹」「搜索」「旅行」「生活是一段旋律」「爭那些星兒」諸篇，都可以稱為廣義的哲理詩。雖然有些「哲理詩」從題目上看來頗帶浪漫的色彩，似與哲理無關，舉一個例子來說：「愛花的人」就頗令人想起那些如怨如慕的情詞，但這首詩的旨意投注在「愛花的人」，同時擁有比別人多的快樂與痛苦」，知性的表達顯然重於感性的流露。因此，它是一首哲理詩。這類詩作的成功在於它能給予讀者一種暗示，一種省悟，而哲理必須是襯托烘呈出來的，經過藝術的處理，才能感人，才不致仍停留在原料階段的粗糙，周榮的某些詩行如：

其實世界上

一花一木一石

都有深意

看透那深意

一夕就是十年哪

就流於散文式的直接陳說，而不耐細嚼，主題旨意仍停留在原料階段的粗糙。

第二類詩是從日常生活中汲取養份與靈感的創作，「另一種花」「蝌蚪」「這一回是真」「一本好書」「相見」「會飛的玻璃球」「秋就是這個模樣嗎」「第二天是另一天」「一種清晨」等篇都可說是作者從生活中的偶感捕捉到的詩意成果。這一類詩的長處在於自然平淡中流露的雋趣。「這一回是真」相當耐人尋味，「蝌蚪」頗像一幅印象畫，可以說是這一輯詩中的佼佼者。「相見」寫時間與人事的變遷，在處理上缺乏創意，「會飛的玻璃球」是一篇佳構，最後兩行寫小孩吹泡泡：

他心裏不停地說

再吹一個 再吹一個

把「那個滿臉陽光的孩子」想創造自己的「彩虹一般的世界」那種嘗試與努力都襯出來了。「秋就是這個模樣嗎」相當神似中國山水畫的情趣，沖淡雋永。

第三類戲劇性較強的詩在周祭這本集子中並不多見，「上班下班」以快、慢鏡頭寫上班下班的情景運用了電影技巧。「跳棋」是借物喻意，整個程序是下棋的過程，最後一節才道出旨意。「一身金錢的那人」最後的那一着「反高潮」(anti-climax) 是最具戲劇張力的 (dramatic tension)。

第四類詩在「會飛的玻璃球」中也不多見。「現代之菊」是其中的一首，從現代街頭的十字路口黃色燈光，轉到「就在鐵絲網旁邊顫抖」的傍晚的陽光，再迅速從現代退回古代

顫抖着

顯然想抖落

却始终無法抖落

陶滑那時所沒有的

塵埃

已隱約地透露出作者對繁忙複雜的現代生活的批判。「我們現在就游泳去」指控的是現代生活所面臨的嚴重問題：空氣污染、海水污染。而針對都市的批判而言，列入第三類的其中一首詩「上班下班」也可以說是都市人的一種反映。「也許」一詩的諷刺與抨擊意味比較露骨，是詩風頗「

溫柔敦厚」的周祭作品中的一個嶄新的開拓。

上面大致的把周祭的詩分成了四類來討論，其實可以歸入第一類的詩，在某一個程度上，或許也可歸入其他類別中，像前面的「上班下班」就是一例。有些詩作我沒有在本文列出，因為它們很難歸類，如「幻象」一詩它可以歸入第二類的即興體，但最後兩行寫「髮上的玫瑰／終於變了色」，暗示時間的過去，事物的遷異，也可歸入第一類的思考型詩中；又如「慾之擴張」，題目頗「現代」，內容表面看來完全是日常生活的描寫，但最後一節又隱含對都市人的批判。「忽然出了個秦檜」以歷史故實入詩，是「會飛的玻璃球」一書中絕無僅有的嘗試，技巧是頗戲劇化的，但我沒有把它納入第三類中，因為它用到歷史典故，使它的面貌迥異於其他的戲劇詩。我必須重申，上述的分類只是為了概述的便利，並無一成不變的規矩可循。

周祭的這本詩集觸及的層面頗廣。「美的不一定是詩」雖是一首詩作，但它在某個程度上却透露了詩人的創作觀，詩人認為「美的不一定是詩」「詩有時是眼淚」「詩有時是一握塵土」「詩有時是鮮血」「詩有時是白晃晃的刺刀」，可以見出詩人是認為詩能涵容的題材是廣闊的，與某部份的詩作者的見解，認定詩只能讚美生活，只需喊堂皇的口號，而且必須在每首詩的後面拖一條光明的尾巴，才够「寫實」和「激勵人心」那種狹隘淺薄的詩觀顯然大異。

從「會飛的玻璃球」中，我們看到了詩人擷取材料的多面性，這是可喜的。我們期待詩人在這本集子之後，能在接觸生活面的廣度之餘，同時層層遞進，使我們有機會閱讀到兼具廣度與深

度的詩。我們期待詩人將來的成果是橫面的弘潤再加上縱面的發掘，也許這正是周祭要走的方向，現代詩要走的方向。

刊「新加坡文藝」第二期

社會性·真摯性

讀了蕉風二九二期的「詩專號」，心中頗有所感。專號裏有兩三篇文章提及「大馬詩選」，這本詩選是我編的，恰巧我也寫詩，因此我的詩也被作為編者的我收過去了。這本詩選一共收入廿七位大馬現代詩作者的作品，我只是廿七人當中的一人，其他廿六位詩作者的風格並不代表我的風格，而編者的愛惡也沒有參與其間，因為詩作是由個別作者自選的。

這篇短文當然不是為了替「大馬詩選」辯護什麼而寫的。我想一些作者提起「大馬詩選」，用意也是好的，而且有一定的建設性。說這部詩選是反映了大馬現代詩壇底面貌，容或過份；唯它是七十年代末過渡到八十年代初，馬華現代詩壇的一泓倒影，這設喻大概是「雖不中亦不遠矣」的罷。

馬華現代詩只有十多年的歷史，以人的年齡來看，我們的現代詩正值青春年少，離成長、成

熟還有一段距離。這個時期浮現在詩的面貌上的「青春痘」，是頗不雅觀的。才不過是十多歲，一下子要求我們的繆司風流倜儻，是不可能的，讓我們稍待一些時日罷。生澀是成熟的前奏，就「大馬詩選」來說，其間雖不免生澀之作，但一部份詩在技巧與內容的融合方面已相當得心應手。不甘 eye-reading 而願意細細審讀「大馬詩選」的讀者相信可以同意我的這個看法。

談到詩的「社會性」，或者更廣泛的：文學的「社會性」這個課題，在今日的馬體文壇是極易引起爭論的。「社會性」的內涵是什麼？「社會性」的定義又是什麼？這都是見仁見智的問題。我覺得我們的詩人確乎應該跳出個人的小挫折、小哀怨的小圈子，放眼去看看他們周遭的環境，在這個環境中發生着甚麼事，出現了一些什麼現象。唯有這樣，詩人才不致於整日價「關懷自己」，而忽略了自己身邊許許多多的人。

除了「社會性」，我們似乎不能忽略了詩之所以為詩的另一個基本要素：「真摯性」。坐馬斯迪冷氣大房車，出入希爾頓大酒店的人，寫窮人的生活如何困苦，他們如何地受到有錢人的剝削，那樣的詩固然「社會性」濃烈似酒，隔了三條街都能嗅得到。可惜這種「社會性」是偽裝出來的，是從別人的公式套用過來的，它們不能撼人，也不能感人，因為它們「假」，因為它們缺乏「真摯性」。正如一個生活糜爛的人，竟然扳起道學先生的面孔，寫起詩或文章來抨擊社會某種人生活如何如何糜爛，如何荒唐，午夜夢迴，捫心自問，如果這些作者仍存有點滴殘餘的文學良知，我想他們是會為自己的言行相悖，口是心非而渾身冒汗的。

在衆人皆注目於「社會性」之際，「真摯性」的提出，或許能及早避免矯枉過正的弊病發生吧。

(七七年九月十八日)

附

錄



致屈原書

• 溫任平 •

屈原先生：

接獲您自郢都寄來的大札，感到非常榮幸與欣慰。去年端午我曾寫了一首六行的短詩，焚寄給您，您在來信中不曾提及，不知可有收到？幽冥相隔，黃泉路遠，郵誤至遺失，那也是大有可能的，幸虧那首詩只有六行，重抄一次並不費事：

河面漂浮着的一隻木屐

清楚地告訴你

另一隻已經忘記

你是那裏得緊緊的竹衣

裏面是煮得火如荼的

懦弱的米

木屐本應該是一雙的，而且在正常情況下，無論是穿着或卸下的木屐，總是在一道的，現在河面上浮着的只有一隻，另一隻去了那裏呢？我是在暗喻失散、流離。詩中第二節的「你」乃指用竹衣包裹的粽子，粽子裏面的料是糯米，我故意不用米字旁的「糯」，而取從心旁的「懦」，懦弱的那個「懦」，搯其文字的機智也；糯米只是了無餘意的物質，「懦」米却另具歧義。前一行「煮得如火如荼」是一句雙關語，既寫米的煮得糜爛，抑且透露出一種受煎熬的沸燙情緒。寫到這裏，忽然醒悟自己是給中國的第一位管領風騷的大詩人寫信，把拙作裏的幾下招數拿出來逐一亮相，也未免太班門弄斧，太不知自量，實在應該在此向您告罪。

謝謝您寄來的數卷詩，您的金玉佳構，雖然成篇多年，但我讀它完全沒有感到詩空的隔閡，它們給我的感受是那麼深沉，給我的撞擊是那麼巨大，最重要它們是那般「鮮活」，使我愈法堅信真正的藝術是能够歷久而彌新的。但我在細閱欣賞之餘，對您在信末提出的一項要求，却感到非常之棘手。您說您的作品寫成以作，一直不曾發表，拜托我推薦給這兒的報刊雜誌，這項囑咐本不致難辦，但在此地，鑑於多種不利的客觀因素，却使不敢一口承諾，我想我有責任向您報導

下這兒的「文學氣候」以及您的作品「出路」大成問題的癥結所在：

一、首先，您的作品區域性太強，您喜歡用的「羌」啦、「只」啦、「馮」啦、「哈」啦都是楚語；「沅」啦、「湘」啦、「澧」啦都是楚地；「蘭」啦、「荃」啦、「芷」啦都是楚物，這兒的讀者恐怕受不了您那一腔典型的「楚聲」，他們會說您缺乏「普遍性」，是「小圈子主義」，因此，在他們看來，是絕不能登大雅之堂的。

二、其次，我進見過的好幾位編輯，他們都一致認為您太過「個人主義」非但太「個人主義」，而且還太「英雄主義」，他們抓住您在「橋頭」中的「嗟爾幼志，有以異兮」「年歲雖少，可師長矣」，證明您自以為了不起，說得振振有詞，而且證據確鑿，我還想替您說幾句好話，差點沒給他們的唾液淹死。他們都說您表面是在歌頌橋頭的品質與性格，實際上句句讚美的都是自己，把自己說成什麼「受命不遷」「橫而不流」，把別人說得一錢不值：「世人皆濁」「衆人皆醉」，他們一口咬定您有「自大狂」，所以才會那麼自無餘子。

三、您的大作「離騷」「天問」「招魂」「哀郢」「懷沙」諸篇，可說篇篇辭采絢爛，字字珠璣，但壞就壞在這裏，它太不「大衆化」了。我和本地的一家雜誌社的老總通過幾次電話，他一聽我提起您老兄的名字，就連連在電話那一端說「唔得唔得」，我問他為什麼不行，他的理由：第一個就是說您的文章不够大衆化。據他的看法，文學是只要認識中文字的人就必須會欣賞，會鑑賞的，也唯有那樣，那才是好文學，看公仔書的讀者，他們也認識幾個中文字，但對閣下的

名作却一竅也不通，這證明了您的作品晦澀，有太過「現代」之嫌，他們言之鑿鑿，說得頭頭是道，連我這個做弟台的也不能不站在他那一邊，說您幾句不是了。您詩中的奇花香草，林林總總，多得幾乎可以列出一冊「本草綱目」或「羣芳譜」來，這不打緊，您又偏在這些植物上天下功夫，使它們各有喻依，各具特殊涵義：如荃之喻君主，蘭芷之喻品德，蕭艾之喻諛佞，而這些器物花卉，在您的作品形成了一個獨特的象徵系統。我知道您是在苦心經營，但您這一下象徵，您就遠離了羣衆，羣衆只能有些丈二，有些丈八地盲目摸象了，而且摸來摸去摸不出一個真相來。都怪您不好，您太反傳統了（連「文心雕龍」的作者劉勰都認為屈原諸作，有詭異、譎怪、狹狹、荒淫四事異於經典，我還有什麼話好說呢？）您又大事鋪採摭文，疊架起整座的植物象徵，甚至還用到「客觀投射」的技巧，您如此「現代」，如此「新潮」，文章之所以投籃，可謂自取其咎，怪得誰來？我這個做弟台的，雖盡力替您說項，爲您那種錯綜交錯的華美文體作了一番解釋，真是說得向焦舌敝，耳鳴心跳，對方才答應「等下先，等我查下但嘅來歷，等陣至俾你答覆」，我放下電話，就坐在電話機旁沽等，爲了您老兄，我撫心自問，自覺可算「鞠躬盡瘁」了，後來電話鈴響，我滿懷希望拿起聽筒，對方說他已查出您曾任過什麼左徒、三閭大夫之官職，「而且」，他的聲音在電話線一端忽然翻響起來：「而且但重係一個貴族出身，唔怪得佢無……無無產階級意識啦。」對方在「發現」您的來歷時心情可能很激動，當他說您「無……無無產階級意識」時口齒有些不清，聽來您倒是因爲「無朦朧查意識」，而不合他的文學尺度的。

四、到了這個地步，我是近乎絕望了。後來想到本地還有一家小報，每週有開個半版「園地」，刊出一些文學作品的（註：廣告多起來，常常給擠掉了的那一種園地），報章不行，找有份量的文學雜誌，文學雜誌不行，退而求其末，打打小報的主意，我這個做弟台的，總不成在您老兄面前沒個交代啊！何況在該報館的編輯中有個叫老張的，以前他的「社會情懷哀艷動人文藝小說」尚未長期連載，撈得風生水起時，還曾向我借過兩疊原稿紙，向他討個人情，總不致不給我幾分薄面吧！打定主意，頹喪的心情頓時一爽，文藝腔順口而出：「我看到了光明的遠景。」因成竹在胸是也！我坐的士到報館，不管三七二十一，把老張從辦公桌那兒夾了出來，到咖啡店坐下，開門見山，請他幫我這個大忙。老張就是老張，真有幾分張飛的義氣，他就在茶室裏細心地讀了一遍您的數卷大作，而且讀得很仔細，用鉛筆東圈西點，顯出萬分欣賞的樣子，當時我心底裏快慰，文藝腔第二次順口而出：「真是筆墨所難形容的。」雅文能同賞，正如好酒能同享也。但是他圈點一番之後，連連領首，我問他怎樣啦，他的視線才從稿件那兒移向正坐在他前面等了半個小時的我，他連說「唔法度」，我一聽他說「唔法度」，大喜過望，一方面向他道謝，一方面稱譽他果然有眼光，有識見，會欣賞，趣味够高級。他大刺刺地接受了我的讚譽，然後告訴我他決定刊登，而且決定把您的大作刊登在他家小報即開的「神仙老虎狗」（他後來文說版名可能稱爲「牛鬼蛇神」，視何者較具刺激性而定）。

我聞言，大驚。我這封信報導到這兒忽然跳一段來寫，是心神大震之故也。何以尊者竟會淪

落到「神仙老虎狗」版那般悲慘——且慢，那麼離奇呢？您的著作，無論是長達三百七十三行，二千四百九十個字的「離騷」，還是短篇如「卜居」「漁夫」者，莫不是文學，而且是第一流的文學，何以會弄到要在「神仙老虎狗」版選載？實在令我大惑不解，萬分迷惘。我的朋友老張笑吟吟地把他圈點過與特別圈上槓條處指給我看，「九歌」中的巫靈，「離騷」中的天國，「招魂」中的幽都，「大問」中的玄想，那些山魃鬼妖，那些奇禽怪獸，那些古靈精怪的祭祀，滿天神佛如東皇太一，大司命、少司命、湘君、湘夫人、河伯、東君，莫非都是「神仙老虎狗」一欄裏的絕佳題材。我是給老張這番自說自話搞到目瞪口呆，半晌說不出話來，一直到老張站了起來，拍着我的肩膀說一切都在他身上，我才驀地驚跳起來，一句話也沒有與他多說，搶過他手上的稿，丟了一塊錢在雲石桌上，頭也沒敢回，急急離開那間茶室。

您看，爲了尊著，我的確替您奔命過，奈何您的作品，個人主義太濃，英雄主義太強，辭藻華麗，手法現代，格調太高，不合羣衆的口胃，完全沒有表達出勞苦大眾的心聲，又因您出身貴族，因此對貴族有所偏護，沒有寫出地主如何剝削農夫，銀行家如何剝削員工，換句話說，您沒有觸及現實生活，沒有與三輪車夫，割膠工人打成一片，您的罪過是您無「朦朧查階級」意識，您只寫您的心靈，您的痛苦，您的幻想，您的迷信（那些無奇不有的神鬼妖魔，不是迷信是什麼？那些奇花異卉，不是幻想的產物是什麼？）您丟了官，便「望北山而流涕兮，臨流水而太息」，您太消極了，太缺乏革命的精神了，君王昏庸，您不會登高一呼，號召天下羣豪「取而代之」嗎？只要您肯降低身價，從工農兵下手，從鄉村滲透到城市，天下豈非垂手而得？這一切都是您無「朦朧查階級」意識，不懂得製造階級矛盾，不曉得造成階級鬥爭，所以才導致「上下求索」仍一無所獲的結果。一句話，您老哥落得如斯下場，在他們看來，完全活該，而透過有色眼有，他們相信他們看到的是完全正確無誤的。

您不要怪我們這兒的報章編輯品味低，缺乏編輯人於作品的鑑賞辨別能力。他們大多是資深的黃色新聞記者，由於把一兩件轟動一時的輪姦案報導得繪聲，使讀者恍似身歷其境，感同身受，感匪身受，因而蒙報館老板青睞，率爾操觚，擢升文藝版主編或總編輯，一夜之間成了文壇之重鎮。他們選稿的方式不能算不嚴苛，凡是投稿的作品中如有引用他們沒有聽過的名字，如莎士比亞、艾略特、沙特、卡繆，一律割愛；凡文章題目有欠通俗者，一律動刑用斧，如弟之「黃皮膚的月亮」，刊出時已改爲「黃色的月亮」，又弟的散文「那些厭倦」一詞是形容詞，不能當名詞用，因而把它多加了一條辮子，變成「那些厭倦的」，就以您老兄的「離騷」而論，我看就算刊出來，大概也要被改爲「流放時的牢騷」，因爲他們「離騷」意簡言賅，有人會把「騷」字誤以爲那是個騷味十足的女人那種「騷」是也。請您了解他們，他們是缺乏信心，請您同情他們，他們自己也是很心虛的，所以只好在小處着眼，一方面滿足他們的「編輯刪改權」，另一方面也提醒作者他們有一柄可以砍得你們體無完膚鮮血淋漓的利斧，教人不得不對他尊敬有加，頂禮猶恐不及。至於文章內容，最重要當然要符合「朦朧查階級」意識啦。所謂「朦朧查階級意識」有

一條公式，便是：有錢人欺壓窮人——窮人團結起來——窮人打倒了有錢人。最好在文章後面喊幾句有力的口號，愈有煽動性愈好，可刊用的機會愈高，至於文句，那選用說嗎，當然是愈淺白愈佳，最好像杯白開水，無色無渣，一覽無餘，句法要四平八穩，任何句法的試驗、創新，都違反了「朦朧查階級意識」，因上述意識爭取的正是朦朧查階級，他們的趣味是公仔書那一級，有些勞苦大眾只粗相識「之無」，他們只要幾句光明的口號，幾行有力的煽動性的句子就可以拖着他們的鼻子走了，而報章是廣大羣衆的讀物，不爭取他們，爭取誰去？從他們自己的觀點來省察自己，他們是最富藝術良知，同是最能替報紙生意眼着想的。

而您老兄堅持「安能以皓皓之白，而蒙世俗之塵埃乎？」，他們笑您迂腐；您不見用之後，仍顧着衣飾：「製菱荷以爲衣兮，集芙蓉以爲裳。」他們又責您玩物喪志。說來說去，用一句文藝腔：「從殘酷的現實經驗告訴了我一個教訓」，您的文章在這兒是刊不出來了。幸虧治史的司遷還有一點眼光，他認爲大著『「國風」好色而不淫，「小雅」怨誹而不亂，若「離騷」者可謂兼之矣。』又覺得您的志節「可與日月爭光」，李白在「江上吟」中也寫出他對您老兄的敬佩與仰慕：「屈平辭賦懸日月，楚王台榭空山丘。」畢竟，識貨的人不是完全沒有的，知音之士也不致完全滅絕。在這個泛政治主義籠罩的時代，在「文藝政策」雷厲風行的這一角文壇，您的作品也許會蒙垢一個時期，凍藏一個時期，但如果您的著作真如太史公與李謫仙所言與日月爭輝的話，總有一天它的光芒會透過重重陰霾，它的熱力會融化周遭的冰雪，而高懸吾人頂上，輝麗萬有

，無遠弗屆的。神交多年，直緣慳一面，等到我手上的俗務告一段落，我會去彭威面晤您老兄的。不知您歡迎不歡迎我這個不速之客？

專此 敬頌

文安

溫任平 遙拜

一九七五年十二月十七日

為屈原覆溫任平書

——楊升橋——

任平老弟：

去年端午節您焚寄給我的短詩，我是收到了。您老弟在詩中暗喻我懦弱，是我所不能同意的。這便是在上函中不提此事的原因。）我的死（應說死諫），實在是萬不得已的。想當年我呀，博聞強記，明於治亂，嫻於辭令却未見用於楚王，先是上官大夫爭寵進讒，王怒而疏遠我，繼而頃襄王又昏庸聽讒，把我放逐蠻荒，流落江湖。掛冠之後，我悲憤小人當朝，浮雲蔽日，而心裡却是瞻顧故國，繫心楚王的；當時我對國對君忠心不二，招兵買馬，號召羣雄「取而代之」的事，想都不敢想，甬說行動了。既不能謀而造反，又惦記故國安危，憂心忡忡。我想惟有「死諫」一途，別無他策。我這樣做，一是表示我忠心耿耿，二是希望楚王有所覺悟，剷殺奸人，重振楚國聲威。我死諫的用意，難道您不明白嗎？難道不值得後人「大書特書」嗎？死有重於泰山，

輕於鴻毛，我如此為國為民而死，也算是重於泰山了。既是重於泰山，就不是懦弱的行為了。也許您老弟與我生存時空有別，以致我倆觀念不一；不過您老弟硬說我懦弱，我是舉雙手反對的。我想吾友歐陽修等人，一定也會贊同我的看法做法的。

我對「忠」看得比一切都重，我懷石汨羅，該是「盡忠」的表現了。後人把我投江日五月五日供為「端午節」表紀念，我也該含笑九泉了。不想您老弟竟誣譏我，說我懦弱，您說氣人不氣人？不過最氣人的，莫過於胡適之這小子，竟於生前懷疑我「屈原」的存在。我生於公元前三四〇年正月初七，亦即敝大作離騷所云「攝提該于孟陬兮惟庚寅吾以降」者也，死於公元前二七八年，亦即楚襄王二十一年，史據班班，胡適之竟一手遮天，全然加以否定。您老弟說，這是不是令人痛心疾首的事？胡適之對我懷疑，是毫無根據的，後世治史的司馬遷不是明明替我做了一個傳嗎？並且還稱讚我：「其文約，其辭微，其志潔，其行廉，其稱文小，而指極大，舉類迥而見也遠。其志潔，故其稱物芳，其行廉，故死而不容自疏。濯淖汙泥之中，蟬脫於濁穢，以浮游塵埃之外，不獲世之滋垢，皜然泥而不滓者也。」但是胡適之竟連史記也懷疑起來，他說：「史記本不可靠，屈原賈生傳更不可靠。」真是豈有此理極了！我投汨羅江百年後，吾友賈誼模仿敝詩作離騷，寫了一首弔屈原賦，您看他寫得多沉痛哀怨：

「側聞屈原兮自沉汨羅，

遙託湘流兮敬弔先生。」

我在陰間聽到了，亦曾爲之感激而慟。您老弟閱至此，對於胡適之的誣蔑，能不替我抱手不平嗎？不過胡適前幾年於南港倒下，進了地獄，我見到他，正想道貌岸然地訓他一頓，他即直認其考據之錯誤，頻頻向我道歉，我心爲之軟，也就算了；不想後來他竟成爲了我的知己。他現在有空時就跟我談「新文學運動」的經過情形呢！

您來信說，我的詩作屢遭貴地老編退稿，原因您已說得很清楚，我也不必在此贅言。我知道這消息後，內心愴然而泰然。愴然者，是悲貴地文壇之荒蕪；泰然者，對做詩作寸心了然也。貴地的「文藝氣候」，我近日亦畧有所聞；您認識鄭百年君嗎？他也是貴地一位頗有才氣的寫作者，他的大著「說因緣」，就是因爲格調太高，不符合貴地文藝的創作方式，而被評爲「反勞苦大眾，脫離現實」的。您和令弟一夥人也難免遭殃，而被列入灰色作者之林哩！您說這是多麼令人傷心的事。我爲何會知道這些事的呢？那是我神交多年的楊升橋老弟告訴我的；收到您的信之前，他就曾來過一函，報告鄭百年事件。他還說，鄭的著作格調太高，在貴地出版簡直是「天才的浪費」。珍珠垃圾不分的時代，這種現象總是難免的，所以您老弟也不必爲此事而耿耿於懷，還是再接再勵地創作吧。您追求的是將來，不是現在。想齊克果當年，還不是頻遭橫逆，潦倒終生？讀者的判斷，有時會錯得離奇的，往往天才被當作白痴，白痴又被看成天才。您看齊克果死後，不是光芒萬丈，聲名遠播嗎？所以一切毀譽都是不可持的，所可持者是作品本身。不過您於信中所言，我倒願意寫下一些感想：

一、他們說，我的詩作缺乏之「普遍性」，是「小圈子主義」作風，真正是有眼而無珠；實質上他們才是「小圈子主義」，自甘囿於公式化的創作路線。惟有照着他們的公式契出來的作品，才算是有意義的佳作，否則，便被宣判爲死刑。天下那有這樣容易的事。三島由紀夫雖已棺蓋，而論却未定。貴地的評論家們，作者未死就遽下定論，真是文壇的「大天才」。我的大著雖有「羌」、「只」、「沅」、「澧」、「荃」等楚語楚地物，却全都是不難理解的東西，如果他們稍有一些學識根基的話。文學作品之所以可貴，就在這一點的「區域性」，有了區域性，才顯得作品獨特出衆，風格超然。您老弟居於大馬，描寫的當然是大馬的熱帶風物，所用語彙，當然是大馬通用的華語（滲雜一些外族語）；絕不會繪出寒冬秋末殘景吧？更不會用上夷狄胡語吧？前幾年您們陽間有人來函告訴我，日本作家川端康成榮獲諾貝爾文學獎，乃是因爲其大作有日本民族風味之故。所以區域性是文學作品所必備的。若要進軍國際文壇，本國區域性，是一定要保存的。否則永遠超越不了他人。據說目前台北的文藝界，許多作者都紛紛描寫「美國佬的事務」，別人流行「存在主義」，台北「存在主義」亦隨之而興，別人盛行達達主義，台北「達達主義」又興焉。如是跟着別人屁股後頭，又怎能超越彼邦嗎？又怎能在國際文壇佔一席之地？說到「普遍性」，我的作品求的是「人性的普遍」，不是獸性的劃一，眼光投射的是永恒，而非短暫。農工階級固是寫作的好材料，難道表現人性的東西，就不是好題材嗎？我真不知這是那一國所定的「文藝政策」？

二、我是「個人主義」嗎？我是「英雄主義」嗎？貴地的編輯也未免欺人太甚了！能否單從「世人皆醉」「衆人皆濁」的字眼，就一口咬定我是「自大狂」呢？如果您老弟函中所言屬實，那他們的品質能力實在太低了。如果說我是「個人主義」的話，我又何必繫心楚國的安危？關懷社稷安危，百姓苦樂，算是「個人主義」、「英雄主義」嗎？「世以皆醉我獨醒」，不過是表白我不願同流合污吧了。您老弟才華出衆，學識淵博，想一定閱過司馬遷爲我作的傳記吧。我記得他如此寫道：「屈平疾王之不聰也。讒諂之蔽明也，邪曲之害公也，方正之不容也，故憂愁幽思而作離騷。」這些話，真能道出我當時憂憤心境的微意。當時確已到「方正不容」、「邪曲害公」的地步，所以才忍心責斥他們「皆濁」「皆睡」，用意何在？不過是希望他們覺悟，共振國威吧了。這種心思，居然被貴地「率爾操觚」的編輯們所曲解，老實說，我在九泉之下也是不會瞑目的。

三、我那些篇篇「辭采絢爛、字字珠磯」的詩作，居然被彼等無知小輩斥爲「太不大衆化」、「太過現代、新潮」！我看到這裡，差點沒從地府陰間跳出來與他們爭論一番，貴地編輯老爺的品質力着實奇特；奇特到連「鬪試集」的作者胡適之都要嘖嘖稱奇？大衆化，大衆化，多少水準假汝名而降低！「大衆化」者，懶惰的藉口。古今中外名著中，有那一部是選就讀者而著名的呢？「紅樓夢」大衆化嗎？「等待果陀」、「荒原」大衆化嗎？我不知道貴地的一些編輯是怎樣想法的，居然服膺這條既情且陋的創作路線。也不知貴地讀者是怎樣想法的，居然把文藝作品當

作「公仔書」一般看待！嗚呼哀哉！吾哀貴地讀者之無知也。對不起，我一甩口就吐出了古文來，希望您老弟不要見怪。我在楚國器是用慣古文的，最近幾年才學會了白話。我的白話文，還是向胡適之學習的呢！

據說，貴地近日頗有些人爲健康灰色文藝下了個定義。他們說：「凡是正確反映現實，提倡集體主義，鼓舞人們積極干預生活，引導人們改造生活是屬於健康正派的作品；反之則非。」依照這個定義，古今中外許多作品都遭了殃。當然我的詩作也不例外；我的「離騷」、「天問」、「招魂」、「哀郢」、「懷沙」諸詩作，都沒有滲入「積極的鬥爭精神」，更沒倡「集體主義」，難怪不合乎他們的口味了——不過，恕我在這裡大聲說一句：這個定義未免太公式化，太不具體了。什麼叫着「正確反映現實」？什麼叫着「正派」？難道不倡「集體主義」，就非正派作品嗎？

本人以爲：我的大著雖然缺乏「鬥爭精神」，却不脫離現實。我在詩作中指出讒諂蔽明，不是當時楚國的背景嗎？如果說我反映的「現實」，不同於彼等之「現實」，我則無言；彼等之「現實」，正如您老弟所言，乃「朦朧查階級」意識，「富人欺負窮人，窮人打倒富人」也。儘管如此，我仍堅持我的信條：一部文學作品，雖無高喊「打倒什麼」之類的口號，已間接負起改革社會的使命。舉些例吧，「儒林外史」有高喊打倒科舉制度的陳弊嗎？「鏡花緣」有高喊打倒愚昧嗎？作家反映的是「現實」，「批判」的是讀者，改革的却是「社會學家」。文學作品之成爲

藝術，貴乎於不高喊口號；就是假，就是淪為政治工具了。文學作品具有道德使命是對的，但這道德使命却是隱含的、間接的，而不是說教的、死板的。——很對不起，我於此忍不住發了一頓偉論，不知您老弟意見如何？請來函賜教為盼。

四、當我閱及您老弟終於「物色」兩「有眼光」的編輯，願意刊載我的詩作時，真是心花怒放，不亦樂乎！我不禁要想：我的才華終於獲得知音，有人賞識了！但是越往下看，就越令我這老骨頭喪氣；這位老編，錄是錄用我的詩作，不過却將之選載於「神仙老虎狗」——我的天呀！我差點沒給氣活了過來！此公因見「九歌」中有巫靈，「離騷」中有天國，「招魂」中有幽都，「天問」中有玄想，山魃骨妖，奇禽怪獸，古靈精骨的祭祀等，竟把它們打入此版，與「驚世駭俗」怪文同列，豈非侮辱？我不怪您老弟不多美言幾句，却怪那位以寫「社會奇情哀艷動人文藝小說著名的編輯眼拙。貴地近年所出的小報，內容「豐富而精彩」，令人「嘆為觀止」，真不知吸引多少男女老幼，也真不知使多少面年誤入歧途。上載灰色兮兮者有之，黃色兮兮者有之。「短評怪論」有之，殭屍異聞亦有之，真是集古今墮落的大全。走筆至此，您老弟千萬別誤會，以為貴地「鹹濕」小報老編有眼無珠，不賞識敝詩作，就大呼乾醋，認為樹上葡萄是酸的也；不是，不是，我只想坦言直諫，若長此下去，貴地青年將因之而「完蛋」，而優秀作品蒙塵，魑魅魍魎橫行，將更日甚一日矣。

囉哩囉嗦了一大堆，真是不知所云。如您老弟所言屬實，那又挑起我「憂國憂民」的情懷了

；二千年前我放逐江湖而憂心楚國，二千年後的今天，我於冥府之中，又憂貴地「文藝策畧」雷厲風行的一角文壇，我何時才會快樂呢？寫到這裡，我倒認為，敝詩作能否與日月爭光倒事小，貴地「知識層面」低才是值得憂慮的。幸虧有您老弟等人出而驅排衆議，為文壇保持一點乾淨土，精神實在可嘉！多年神交，承您老弟「附為知己」，而又緣慳一面，我亦望有「秉燭夜談」的時刻。但目前國際風雲莫測，種種人為因素，想您老弟恐無法來彰感面晤，還是等我端午宴罷有空暇時，與莎士比亞一道去拜望您，不知方便嗎？肅此

頌祝

文安

屈原 覆 五月二十五日

又：據說貴地原上章、鍾夏田等，均為鑒賞能力較高的編者，您能否再把我的詩作帶去與之接洽，說不定會有「柳暗花明」的局面出現，不情之請，見面再謝。



長河出版社

長河叢書②⑩

精緻的鼎

著者：溫 任 平

發行人：林 國 卿

出版者：長河出版社

台南市東門路202號

電話：(062) 373141~3

郵購本社叢書請利用劃撥帳號35695

編輯部：臺北市羅斯福路五段236巷24-3號二樓

發行部 電話：(02) 9327315

印刷者：合億印刷有限公司

臺北市萬大路237巷6號 電話：3816283

初版：中華民國六十七年十月

行政院新聞局局版台業字第1535號

定價 新台幣60元・港幣9元

版權所有・請勿翻印

(本書如有缺頁，裝訂錯誤，請寄回調換)

轉載或改編本社出版文字必先徵得本社同意