

俳諧論紀弦

一之論弦紀

• 青 羅 •

俳諧的素質，於中國詩中，存在甚早。詩經邶風「新臺」裏所謂的「魚網之設，鴻則離之。燕婉之求，得比威施。」就是個很好的例子。齊風「鷄鳴」裏的夫婦對話把鷄叫和蒼蠅鬧，月光和日光，迷迷糊糊的混爲一談，充滿了諧趣，比起「新臺」，在手法上又進一層，讀罷令人發出會心的微笑。至於「柏舟」裏的「心之憂矣，如匪辭衣」，把心裏的憂愁，比成一堆沒有洗的髒衣服，那更是達到了俳諧的最高境界：一種「苦中作樂」却又不能激不過份的境界，超出了悲劇和喜劇的界限，而達到了一種通達人情的智慧福地，深切的表現了「溫柔敦厚」的詩教，是最嚴肅的詩歌，也是最可親的俳諧。任何人讀了，不免在會心微笑之同時，也產生了一份無比的「同情」。

是故劉勰要在他的「文心雕龍」卷三第十五專論「諧隱」，標出諧在詩文中的地位和價值。他說：「諧之言皆也，辭淺會俗，皆悅笑也。」這可以說是諧的第一要素，要能引人發笑。然而，只是引人發笑，是不够的，其第二要素是在能够達到「意在微風，有足觀者」，「辭雖傾回，意歸雅正」的目的。他認爲「諧」要處理得深刻，是十分困難的，因爲「本體不雅，其流易弊」，一不小心，往往就會淪爲「曾是誇言，有虧德音」的地步，豈

不是要成了「溺者之妄笑，胥靡之狂歌」了嗎？故他在「諧隱」篇的結尾嚴正的警告說：「空戲滑稽，德音大壞」，希望性善俳諧的人，要小心利用，不可流於輕佻，並能以此引以為誡。^①

近代批評家朱光潛，也有與劉勰類似的見解，在他著名的「詩論」一書中，緊接着第一章「詩的起源」，第二章，便強調了「詩與諧隱」，列為一章專精論之。朱氏引王國維的話說：「『優』即以『諧』為職業」認為「諧的需要是很原始而普遍的」，「優往往同時是詩人」，「優與詩人，諧與詩，在原始時代是很接近的。」他進一步，從心理學的觀點闡明諧趣為「一種最原始的普遍的美感活動……最富於社會性」。他說：「藝術方面的趣味，有許多是為某階段所特有的，『諧』則雅俗共賞」，他指出，凡「諧」都有幾分諷刺的意味，不過諷刺不一定就是諧。」而且「諧的特色都是模稜兩可」的，往往使「歡欣與哀怨……並行不悖」。我認為，上述所言的「美感活動」，「模稜兩可的矛盾情感」等等，也正是一種詩的美德，值得細細探討。^②

朱氏把「諧」分成下列三方面來看。第一、就諧

笑者對所嘲對象來說：「是惡意的而又不盡是惡意的」。第二、就諧趣情感本身來說：「是美感的而也不盡是美感的」。第三、就諧笑者自己來說，他「所覺到的是快感，而也不盡是快感」。這都是就諧的本質來看的。事實上，在應用時，這三者之中，也有輕重之分。如着重在第一點，那就是以諧笑他人為主，例如詩經「新臺」。如着重在第三點，那就是以自嘲為主。而自嘲時，當然也可兼嘲他人；嘲他人時，有時也是自嘲的變體，這要看其中比率和份量了。如只是着重在第二點，則可說是為諧而諧，並不涉及他人，如文字遊戲以及聲音模倣等等是屬於「空戲滑稽」之類的，但只要不過份，亦未必能使「德音大壞」。

朱氏又引依斯特曼的看法說，「談諧意識」就是「對人類命運開頑笑。」^③這樣的解說，當然是着重在第一點及第三點。當此二點發揮至極致時，便產生了「對人類命運開頑笑」的效果。如詩經「柏舟」中的「心之憂矣，如匪澣衣」，就是例子。朱氏認為，對命運開玩笑，「是一種遁逃，也是一種征服」。自遁逃觀之，那是「滑稽玩世」，出發點為理智，可稱為「喜劇的談諧」；自征服觀之，那是「豁達超世

「，出發點爲感情，可稱之爲「悲劇的詠諧」。」^⑤

這樣的看法，把「諧」的本質，又向內推進了一層。

「喜劇的詠諧」，可說是大多着重在第一點——嘲人；當然，自嘲亦非絕對的除外。「悲劇的詠諧」，着重在第三點——嘲己；當然，嘲人的可能亦非全無。而其最高的境界，則在「悲喜合一」達到渾然一體的效果而以「溫柔敦厚」爲歸依。

2

劉勰是六朝人，他對俳諧的看法，是古典的看法。事實上，從詩經到陶潛，到李、杜、蘇、黃，俳諧在古典詩中佔的地位之重要，斑斑可考，勿庸贅述。就拿性格較嚴肅，意欲「文起八代之衰」的韓文公做例子吧，他詩中的諧趣亦是隨處可見的，例如選在「唐詩三百首」中的「山石」裏，就有「僧言古壁佛畫好，以火來照所見稀」^⑥的句子。這裏的詠諧，弄「新批評」的人，比較難以體認。但如果知道韓愈爲諫迎佛骨入宮而坐貶的話，當可發現此聯自嘲、嘲人兼而有之的妙處，然其行文之間，却又「溫柔敦厚」，並不咄咄逼人，境界是高的。

朱光潛是新文學運動以來，數一數二的文學批評家，他的「詩論」初版於一九四二年，增訂於一九四七年，但舉的例證，却仍不出陶淵明、杜工部，並不及新詩人，這也許是因爲避免引用同代人的關係。事實上，五四以後的新詩作品中，並不乏俳諧素質。但像胡適之，錢玄同等人的一些唱合試作，仍只能以打油詩視之，格調不高。袁水拍的東西，雖較胡適等人的試作有了進步，但基本上仍是打油作風，無法登堂入室，並不足以取法，茲舉袁氏的「王小二歷險記」爲例，大家便可明白：

王小二坐在家裏，
瘦臉兒一團和氣。
今天他加了薪水，
老婆也歡歡喜喜。

老婆出門去打酒，
還買年糕和豬油。
小二靜坐等她來，
一枝香煙思悠悠。

忽然屋裏有聲響，
好像有人在演講，
細聽原來是煤球，
「我的薪水也要漲！」

煤球說話還未了，
肥皂聲音也不小：
「我的薪水也要加，
再不加薪不幹了！」

碗裏豬肉籃裏菜，
櫥裏豆腐桌上蛋，
他們一齊高聲喊：
「加薪，加薪，快快快！」

小二聽得心裏慌，
方才的喜氣一掃光。
滿屋子東西都開口，
柴爿跳舞像發狂。

小二嚇得開門逃，

撞個滿懷應聲倒，
老婆打酒沒打着，
也沒豬油也沒糕。

攙起老婆問緣由，
老婆氣得雙淚流：
「你的鈔票不值錢！
年糕不肯跟我走。」

店裏東西都笑我，
大家罵我圈扁頭，
大家都說漲了價，
昨天的鈔票打不了今天的油。」

此詩當然還是從周豈明的「賀年詩」和聞一多的「聞一多先生的書桌」二詩中變化出來的，^⑦是屬於「喜劇的諷諧」，但行文太過油腔滑調，落於「空戲滑稽」的俗套，與李商隱「龍池」那樣深沉的作品，是不能相比的，與聞一多的「書桌」亦有天壤之別。老實說，聞的「書桌」，可謂新詩運動以來第一首成功的含有深刻俳諧性的詩作。然就整個「革命時代」的

新詩來看，其中含有深刻的俳諧性的作品是少之又少的。

至於一九四九年以後臺灣「過渡時期」的詩人，更是有意識的在排斥詩中的俳諧素質，大家多誤認俳諧爲二流的東西，在一流的詩中是不存在的。因此把新詩的領域弄窄了一圈。我們聽聽余光中的抱怨，便可知道俳諧在「現代詩」中的份量是多麼的稀少。他說：「老現代詩多的是強調自我否定社會的所謂『孤絕感』，在這種『出門卽有礙，誰謂天地寬』的心情之下，詩的調門不是急驟尖拔，便是囁嚅哽咽。」產生了許多「不必要的緊張、急促，甚至做作」，「表現的往往是歷盡滄桑的老年情懷，不然便是少年早熟的新式悲觀。」^①但有一點令人奇怪而且值得注意的，是余氏所謂的「老現代詩」的創始者——紀弦，却是其中的一個例外，至於余氏自己，只可算是半個例外。

如果我們仔細考察一下五四以降的新詩人，便可發現，紀弦實在是其中最能够在詩裏發揮高度俳諧性的詩人。他毫無顧忌的大聲宣佈：

我還夢見孔子，
他也舉兩手表示贊成，
說沒有什麼關係。

他不但是個「聖之時者」，
而且還具有詩人的氣質，
對於這位幽默大師，
我最崇拜。

——檳榔樹乙集：「我來自橋那邊」（頁一四五）

紀弦所謂的幽默，當然也就是本文所謂的「俳諧」。

3

大體說來，紀弦的俳諧，主要的可分爲下列兩種：一是自嘲，二是自嘲與他嘲混合。當然，也有嘲人的，不過其重要性不如前者。他的「六與七」，就是典型的「自嘲」代表：

1 拿着手杖 7

2 咬着煙斗 6

3 數字 7 是具備了手杖的形態的。

4 數字6是具備了煙斗的形態的。

5 於是我來了。

6 手杖7+煙斗6=13之數

7 一個詩人。一個天才。

8 一個天才中之天才。

9 一個最不幸的數字！

10 唔，一個悲劇。

11 悲劇悲劇我來了。

12 於是你們鼓掌，我們喝采。

——飲者詩鈔：「六與七」（頁五一六）

有人說：「這首詩怪誕有餘，深度不足；而且文字累贅，為現代詩人重視的張力、彈性、密度，完全找不到：第三、四行連用兩個『的』字，第九行連用兩個『最』字，都證明作者未能充分把握漢語（連用兩個『最』字本無不可，如果用得適當的話）。詩可以俏皮，但不應專事怪誕；上述紀弦的詩只能算是怪誕的文字遊戲，甚至可以說是現代打油詩；其他很多所謂現代詩也應作如是觀。紀弦說現代詩不能以散文表現

，其實上面的詩已經是散文，而且是很美的散文。當時高舉現代詩大纛的紀弦竟寫出這樣的作品……」^①言下之意，好像非常遺憾。事實上，這種看法，是沒有能把握住詩中重心的結果。說詩人在批評時，首先應當弄清對象的本質。我們不能以批評「自然詩」的態度去批評「自嘲詩」，也不能以批評「自嘲詩」的態度去批評「社會詩」。我們不能要求一首詩要具備所有「內容上的可能」。「六與七」是一首短的「自嘲詩」，我們不能以批評「其他」不同種類詩的態度及標準來論他，就好像我們不能以「沒有表現出現代人的苦悶與機械文明的危機」為由，去斥責一首以描寫風景為主旨的詩。「六與七」在表面上似乎看不出甚麼「張力、彈性、密度」，但實際上，這三者，不一定要在字句上面要求，也可以在全篇上要求。只要全詩在整體上，具備了上面的三項要素，而個別的字句對這「三要素」也有不可分隔的貢獻，那就够了。不必一定要去要求字句本身的「張力、彈性、密度」。因為字句本身如具備了這「三要素」，然對全詩卻沒有貢獻，那具備了也是徒然。

「六與七」並不是沒有缺點，但其缺點，應當以

「自嘲詩」的標準來求之。因此三四兩行的缺失，不單是連用兩個「的」字，而且是全句整體上的缺失。這兩句根本該從詩中剔除。因為起首兩行已經交代暗示得很清楚，次兩行再做進一步的解釋，就成蛇足，且並不增加讀者對全詩的了解，反而破壞了「聯想」的可能。真的是落入了散文的地步。除了這兩行以外，「六與七」的表現可算是相當動人。至於連用兩個「最」字，却正好與第八行的「一個天才中的天才」之重覆相呼應，又與第十一行的「悲劇悲劇我來了。」之重覆相契合，加深了自嘲的效果，其對強化全詩的「張力、彈性、密度」皆有貢獻，誰曰不宜。以上是就字句論字句，並沒有探討到了解自嘲詩的重心——那就是「歷史的背景」。要了解詩中的自嘲成份，歷史的知識是相當重要的，大家看韓愈的「山石」便可明白。我們知道「六與七」作於民國三十二年，是紀弦大陸時期的作品——一首道地的「自由詩」，不能以民國四十三年以後紀弦在臺灣所提倡的「現代詩」要求之。紀弦在自由詩上語言的成功，在當時是大家公認的，不能以詩中尚存有連用兩個「的」字的

二、三十年代句法餘緒，而驟評之為「未能充分把握

漢語」。我們可以斷言，若沒有紀弦在語言上的成功，余光中、鄭愁予、痖弦在語言上的成就也不會來得這麼快。這一點，我當在論「紀弦的語言」時，詳細討論。

至於說「六與七」「只能算是怪誕的文字遊戲」，那是沒有了解紀弦本人的緣故。任何讀過紀弦散文的人，都知道紀弦是個煙斗迷，且又喜歡拿着手杖散步，表現他藝術家的風度。他在三十二年寫的另一首詩「說我的壞話」中，^⑩就公開宣佈，手杖和煙斗已經成為他身體的一部份了。因此煙斗和手杖可說是紀弦生命中最重要象徵：煙斗代表了他詩的靈感，是追求理想的；手杖表現了他嫉惡如仇的作風，是面對現實的。這些，我們不必認識他本人，看他詩文，就會清楚。因此，一、二、五行，明確的勾勒出詩人的性格，也就是因為這種性格，造成了他不肯隨波逐流的態度，有了近似屈原一般「寧悃悃款款」的悲劇意識。^⑪他為了自己的理想，為了想更新中國的新詩。提出了極端的西化的論調：「橫的移植」^⑫。不論其理論是否正確，其誠意是事實，其受人攻擊反對也是事實。故煙斗加手杖，剛好又成了西方文化所

迷信的不祥數字十三，這可算是一項巧合，但却又是配合詩情的，實不得以文字遊戲斥之。

此詩的自嘲意識最高點，還是在末兩行：「悲劇

悲劇我來了。於是你們鼓掌，你們喝采。」自己的才氣、狂傲、執着，造成了自己的悲劇；而自己的悲劇，却又成了他人喝采、觀賞的對象。此一「轉變」，把前面的輕佻、浮動、誇張，完全化成了沉痛。這是一種「悲劇的詼諧」，出發點是感情：在自詡天才時是「快感」的，但在人們喝采時又是「悲痛」的。然而明知這樣下去，悲劇無法避免，却仍不改初衷，大步向前，不但有向命運開玩笑的勇氣，甚至有征服命運的力量，這才是值得讀者「喝采」的。因此我對此詩的結論是，若能把三、四行去掉，則可成爲一首完美的自嘲詩；如保留，則亦不能一口咬定是壞詩。至於文字方面，6和7與煙斗和手杖在形象上的關係，是顯而易見的；而13之爲不吉利，觀念雖是西方的，但也爲大家所熟知。即算讀者不了解絃本人的生活背景，單就字面上，也會發出會心的微笑，因爲「諧」本來就有「文字遊戲」或「用文字開玩笑」的素質，只要作者有能力控制其輕佻、浮動的一面，爲了加

強詩情，而予以適當的運用，是沒有什麼不可以的。

4

有了以上的了解和標準，我們便可以進一步的探討絃其他有自嘲成份的詩——正如同他在「面具」^⑬中所說的，在那些詩中，他要「用世界上最辛辣的字眼諷刺我自己，嘲笑我自己，直搔到我自己的癢處，同時發見我自己的偉大。」

「面具」是分段詩，但結構却十分鬆散，內容也流於情緒的宣洩，犯了分段詩的大忌。其缺陷不在「文字」的散文化，而在「詩想」的散文化。雖然全篇針對面具的主題加以盡情的發揮，但這只能使其成爲一則相當好的「自剖式」筆記或手札。置於散文或小說中，或無不當；放在詩裏，却難以成立。最主要的，還是其詩缺少了「詩想動作」。

這一點，我們拿他另外一首分段詩「飛的意志」來做比較，便可明白。全詩如下：

一種飛的意志永遠支配着我。我想飛！於是我長了翅膀，我試着鼓動我的雙翼，覺得它們的性能極強，雖大鵬

，鴻鵠，鷹隼，也不可同日而語。自信我的速度，高度，和持久力，不僅是超越凡諸鳥類，抑且凌駕各種飛機。憑着這對翅膀，不飛則已，要飛，起碼是一飛冲天，二十四小時週遊太陽系。啊，多好，飛吧！哦，再見，醜陋的世界！

但是，我展開的雙翼，剛剛使勁一撲，才撲了一點點，兩足離開地面還不到半公尺的光景，就整個跌下來了。而且，多慘，連所謂强有力的翅膀也從此折斷了。這是怎麼搞的？怎麼搞的？我不知道。而我知道的是，現在，我清清楚楚地看見了：就在那邊，站着的，那傢伙，名叫「現實」，他手裏拿着一桿獵槍，無聲地癡笑着。

——檳榔樹乙集：「飛的意志」（頁十三）

在此詩中，紀弦展露了他高度的才華與諧趣。全篇一起頭，「飛的意志」便開門見山的支配了首段。其句法是跳躍的，如「我想飛！於是我長了翅膀。」其詩想也是跳躍的，由第一段的驟然想飛——飛而未飛的「假象」，到第二段的驟然跌落——未跌而跌的慘狀，其情況變易之快速，正好與其句法，相輔相成。因為第一段有關大鵬，飛機等等的描寫，給人的感覺是

詩人好像已經離開了「醜陋的世界」，四處飛翔去了。詩中種種關於速度，高度等等誇張的累積描寫，所造成的「假象」，正好為第二段中「突然而輕易」的「折斷」做了詼諧性的伏筆。因為詩人把他「性能極強」的雙翼，「才撲了一點點」，兩足才離開地面還不到「半公尺」的光景，竟然「就整個的跌下來了」，造成了下面滑稽可笑的場面：「多慘，連所謂强有力的翅膀也從此折斷了。這是怎麼搞的？」在這個疑問之下，「現實」，那個真兇，被戲劇化的介紹了進來，「手裏拿着一桿獵槍，無聲地癡笑着」，站在那裏。不但產生了「震駭效果」，同時也把全篇導入了「喜劇的詼諧」之中。

縱觀此詩，其「詩想動作」，變化成功有力，由第一段的想飛而生了翅膀，由生了翅膀到似飛而實未飛的「假象」製造，虛實錯用，說服了讀者。然到了第二段，却又擊破前段烘製出來的虛幻，情況繼續快速變易，不但使前面的世界改觀，而且還製造出了滑稽的場面與「懸疑」的氣氛。而走筆至此，「詩想動作」急轉直下，「戲劇化」的介紹出了「現實」的兇手，同時也產生了「震駭」的效果。這種震駭效果加

上滑稽的場面，正是把全詩引入了「喜劇的談諧」之中的要素，從而加強了其自嘲的深度。

「現實」一直是詩人「理想」的死敵，而兩者相爭，又往往是前者佔上風。因此當詩人在面對自己的失敗時，不是痛苦的接受或反抗，便是「俳諧」的化解超越。默默的接受者，如陶淵明的「天運苟如此，且進杯中物」（責子），「爾之不才，亦已焉哉」（命子），紀弦在「倘若我是」一詩中也說過：「可是一個詩人。／我不過是一個詩人而已。／詩人能做什麼？——戴桂冠嗎？拿獎金嗎？／不。除了飲酒，想詩，用粗話罵人／和在這個世間受苦。」^①但起而在詩中表示反抗者也是有的，如杜甫「吏帶發狂欲大叫」（早秋苦熱堆案相仍），以及三吏，三別等等，都是例子。陶淵明也有「少時壯且厲，撫劍獨行遊」（擬古幾首）的時候，至於「刑天舞干戚，猛志故常在」（讀山海經），「凌厲越萬里，逶迤過千城」（詠荊軻）的精神，在陶詩中亦是隨處可見的。紀弦也寫過許多這一類的詩如「畫室」，「火與嬰孩」，「我的聲音和我的存在」，「在地球上散步」，「過程」……等等。

對現實採取了俳諧的態度去化解超越的，陶、杜詩中亦是比比皆是。陶詩如「種豆南山下，草盛豆苗稀」（歸園田居六首），「飢來驅我去，不知竟何之？……談諧終日夕，觴至輒傾卮」（乞食），「談諧無俗調，所說聖人篇」（答龐參軍），不斷的強調了「諧」的重要性。杜詩如「影遭碧水潛勾引，風妬紅花却倒吹……蜜蜂蝴蝶生情性，偷眼蜻蜓避百勞」（風雨看舟前落花戲爲新句），「囊空恐羞澀，留得一錢看」（空囊），「幸因腐草出，敢近太陽飛」（螢火），「貧知靜者性，自益毛髮古」（貽阮隱居昉）等等，亦是「俳諧」中格調之至高者。

同樣的，「俳諧」在紀弦詩中，也是重要的品質之一。例如在「零件」一詩中就坦然承認他常以自嘲的方式來超越在現實中所遭受的挫敗。

不過是小小一枚螺絲釘而已。
有什麼可這樣可那樣的呢？

零件人？
零件零件零件！

我就模仿雪萊的朋友皮可克的口氣。

嘲弄嘲弄我自己而感到非常的過癮，
每當我被這樣那樣得

想哭的時候。……

「零件」中的俳諧，當有些執着，憤懣。但在「連題目都沒有」一詩中，却顯出了紀弦晚年的達觀自得，觸及了陶的「草盛豆苗稀」及杜的「留得一錢看」的通達風趣的境界：

其實我是連月球之旅也不報名參加了的，
連木星上生三隻乳房的女人亦不再想念她了，
休說對於芳鄰PROXIMA，
那些渦狀的銀河外星雲，
宇宙深處之訪問。

總得有個把保鏢的，
才可以派他到泰西去——
怕他爛醉如泥，有失國體。
就算他是個有點兒才氣的吧，
倘若搭錯了飛機可怎麼辦呢？

——檳榔樹戍集：「連題目都沒有」（頁六十五）

我們知道，首段中的「月球之旅」，「木星上生三隻乳房的女人」，「芳鄰PROXIMA」以及銀河宇宙等等，都是紀弦早期詩中歌詠讚嘆，表達希望失望的對象。而現在，他却一一處之泰然了。這種坦白公然的否定，也是一種成熟自得的肯定。在第二段中，他對他喝酒的「豪氣」及寫詩的「才氣」，都採取了保留的態度，比起「六與七」中的情形大不相同。他雍容的調侃自己說：「總得有個把保鏢的」免得醉得「有失國體」。末兩句尤妙，所謂「天才中之天才」的激情不見了，想飛的壯志也沒有了，甚至還怕搭錯了飛機。代之而起的是一個真誠自謙自知的態度。亂飛是不可能的，才氣也終有個限度的，但這並不就意味着詩人的自信已失，因為在骨子裏，他還是自豪的認為，他是足以代表東方到泰西去的。

這樣泰然的自嘲，既詼諧又嚴肅，超出了悲喜之外，達到了通達人情的智慧福地，是與身自足，不須解釋的。如此一來，本詩的題目：「連題目都沒有」就愈發顯得有味了。（待續）