

度態與論理

論 弦 症

• 青 羅 •

1

自五四運動以來，在詩壇上，能以一本詩集①而享大名，且影響深入廣泛，盛譽持久不衰，除了痼弦的「深淵」外，一時似乎尚無他例。當然，以質而論，商禽的「夢或者黎明」，亦是扛鼎之作，重要性不下「深淵」，但若論及影響和飲譽，則「創世紀」詩社中的葉維廉和洛夫等人或可與之匹敵，至於商禽，則不得不令人有略遜一籌的感覺②。

事實上，痼弦、商禽、葉維廉三人，同為「創世紀」詩社的重要主將。他們都精於詩作而拙於爭名，勤於藝術創新而慎於文字批評，努力篤實，令人激賞。「創世紀」自一九五四年創社至今（一九七四年），一直是詩壇最活躍的詩社之一，雖然其間活動毀多於譽，但其成就貢獻，却不容一筆抹殺。細察「創世紀」之所以能够成為二十年來臺灣重要詩社之一，首先，當要歸功於部份社員如管管、張默、辛鬱、梅新、大荒等等中堅份子，堅守自家創作，不屑黨同伐異的踏實與苦幹；而其次，痼弦、葉維廉、商禽等人露才而不「揚己」的作風，無疑的，亦成為「創世紀」的基本穩定力量。

2

商禽原是「現代派」同仁，加入「創世紀」則是以後的事。然痲弦却從開始，就是「創世紀」的締造人之一^③。他除了努力於詩創作外，亦參加主編過詩選多本，寫過批評式的札記，有遠見的介紹五四運動以來的新詩史料，並主編文學性及學術性的刊物，做了許多開風氣之先的工作^④。

詩選的編輯，當以他與張默在一九六一年所合編的「六十年代詩選」^⑤，最為有名。選作嚴謹，選人亦精。例如入選的紀弦、余光中、痲弦、葉維廉、商禽、覃子豪、鄭愁予、葉珊、白萩、方思等人，都是後來能獨樹風格，影響深遠大家，而其他如林冷、秀陶、黃用

、夏虹、季紅、吳望堯等，亦皆是一時之俊。不過，這本選集也有缺點，像周夢蝶和阮囊的落選便是一大遺憾。阮囊沒有入選，或者情有可原，因為他的創作量，整個來說，不算豐盛，且未結集。不過，以當時而論，那個階段却是阮囊創作的高潮時期，佳作迭出，比之選集中的泛泛之輩，實有過之而無不及。至於周氏的落選，則較費解。其時，他的「孤獨國」已出，收入「還魂草」中的作品，也已開始發表，漏了他，實在可惜。此書另一缺點，就是卷首的緒言，因為其中部份觀點荒謬幼稚，讀之令人莞爾。同時，該文又未能把編選的標準及入選的理由，一一交代清楚，遂使之成了選集中的一顆無關痛癢的多余鈕釦，雖然小疵不掩大瑜，但追究責任，仍不免歸罪於編者，而此

處痲弦的疏忽是無可推諉的。

六年後，痲弦再次與張默攜手合作所編的「中國現代詩選」^⑥，却大不如前，失之簡陋，令人失望。重要詩人如鄭愁予、商禽、葉珊的作品皆未能編入，而且所選的詩，也不够代表性。同年，與張默、洛夫合編的「七十年代詩選」^⑦，則又失之蕪雜，雖然入選人數增多，然多而不精，水準參差不齊以致批評界反應不佳。其中，重要詩人紀弦的落選，尤其令人驚訝。兩年之後，他與張默、洛夫合編的「中國現代詩論選」^⑧，亦不够嚴謹。有詩論二冊^⑨，又對臺灣二十年來現代詩理論有重要貢獻的紀弦，僅得入選論文一篇，而其他實力薄弱，影響與理論俱微淺者，竟紛紛入選。反之，理論與影響皆豐者如余光中，却不得入選隻字片紙，真是

令人奇怪而大惑不解。

以上四本選集，除「六十年代詩選」外，其他三本，在編選時，痙弦或在國外，或剛回國，可能並未參加實際的評選工作^⑩。但，無論如何，既然列為編輯人之一，便應負起相互督導責成的任務，俾使編選工作，能够超出個人恩怨，而達到史的客觀和藝術的公正。以痙弦的能力，見識與氣度，再加上他一貫審慎的為人處世作風，而竟有如此結果，這不得不使讀者感到悵然而失望了。

3

在文學批評，詩學理論及創作上，痙弦的做法和表現則極為小心謹慎，與他做選家的態度，大不相同。二十多年來，除了詩創作之外，關於理論方面的文章，他寫得很

少。但以質觀之，却不乏精闢的見解，與洞燭先機的精神。雖然，他的理論並沒造成很大的影響，但却是研究他詩作的必要資料。其中較重要者，有一九六〇年發表的「詩人手札」，一九七一年發表的「詩人與語言」，及一九六六年開始的「中國新詩史料掇拾」。「詩人手札」可謂痙弦早期詩觀的代表，「詩人與語言」及「新詩史料掇拾」則顯示了他自從一九六五年停止詩創作後詩觀的轉變。

「詩人手札」，在形式上，仍是本着中國詩話傳統，以筆記的方式，對各種文藝潮流及詩觀，做斷想式，啓發式或警句式的評論；在內容上，則包容中外，着重現代。此札成於痙弦發表了他「中期創作」最重要的兩首詩「從感覺出發」及「深淵」之後，其中的理論和看

法，大多從實際的文學經驗中得來，整體上雖失之零星片斷，但對了解痙弦早期詩觀和創作方向，却是極有幫助。

「詩人手札」分別發表於一九六〇年二月「創世紀」第十四期，及五月第十五期，後被選入「中國現代詩論選」。一九七〇年，「深淵」增訂本由晨鐘出版社發行，痙弦將此札整理分節，收入增訂版的附錄之中：共一十六節。如果我們將之細加排比後，其主旨可分成下列五大要項：(一)現代詩的批評問題，(二)西化與傳統的去取問題，(三)普羅文字的弊害，以及新詩史的再認識，(四)現代詩本身的紛爭，(五)中國新詩未來的展望。而痙弦以後的言論，也大多是根據上述的基礎發展修正而來的。

(一)：關於「現代詩的批評」方

面，痼弦大部份的言論，都是針對保守多烘的半票批評家或不通批評家而發。他認為批評現代藝術不可用過去的標準——所謂「橋柱」式的標準——而應替之以新的美學觀念，這也就是說，用「感性的真實」來「品評現代作品」。痼弦雖然極端的認為，一件真正的藝術品（詩），其本身應成爲一個「自足的存在」：「詩唯有自己解釋，否則它就不能解釋。」但，基本上，他還是接收批評的，「我是說，真正的批評」，且認為批評是「一種與『創作』價值相等的創造」。他把批評模糊的分爲兩種：一種是根據「學問」，另一則根據「人生」，並斷言「最壞的批評是根據學問」，而「印象批評」較好的地方是：「根據人生而非……學問」。這實在是十分偏頗的說法，事實上「根

據」人生，只能達到批評的第一步——感受詩，以直覺，透達的感受一首詩的詩情及境界。這種觀照，往往需要依據年齡的大小和人生經驗寬窄而定。故對一個十八九歲或二十歲左右的青年來說，在讀陶淵明及杜甫的某些詩作時，常常難以真正領會，就算是有名家在一旁幫忙註疏分析並點出其中的佳處，也往往難以使他們心悅誠服，打心底裏發出讚嘆。究其根源，這還是因爲年齡和經驗的關係。然感受並不等於批評，經驗也不等於藝術。達到批評目的的第二步，則非根據「學問」不可。我所謂的「學問」是指具有分析人生經驗能力的知識。這種能力，或是從人生經驗當中來，進入知識的領域；或是從知識中來，化入人生經驗的範圍。二者溶合爲一，成爲一種敏銳的洞察力。

若只用「死學問」，當然不能成功；但是單憑「人生」，也易於流入無確切根據的臆測及主觀式的武斷。當然，最理想的批評，莫過於「誠實的」運用人生經驗，「通達的」活用學問知識，不但根據過去爲現在的作品把脈，而且能够經由過去爲現在的探討與剖析，標示出未來的方向和展望。不過這種理想的境界，十分難以達到，偶爾有一兩個批評家能够企及其半，已經是十分難能可貴的了。所以痼弦認為，批評家在作業時，十分易於爲個人興味及局限所左右，故「他（批評家）常常忍不住將他的對象（書）跟他的見解拉近一些，代它找出根據或予以補充，但如果那作品是他思想上的敵人，他很可能把它排斥得距離他更遠」。這實在是一針見血之論，此話雖然說在十多年前，

但此時此地仍然十分適用，值得當代的批評家們借鑑。而接下來的一句警句：「是以批評者常常不自覺地批評了自己。每個人都是他自己的奸細。」更是值得詩人，讀者，和批評家深思。

痙弦的結論是：「批評雖然不是絕對『科學』（公正）的東西」，然詩人與真正的詩評家「不斷的『爭吵』……不停的前進。這便是一部文學發展史。」

(二)：痙弦對傳統的態度是開放的。他認為一個詩人在「革命期」，應當揚棄傳統，走向實驗。痙弦所謂的「革命期」可包含兩個意義，一是指五四運動以來的新詩革命，二是指一個人在他學習創作追求自我過程中的革命。相對的，痙弦此處所謂的傳統，也可以分別代表中國自詩經以降的古典文學或自五

四以來的新文學。痙弦認為在這個「革命期」中，傳統的揚棄，是屬於破壞性的，而這種破壞性的因子須根植於富於創造性的「實驗階段」之內。然無論是破壞也好實驗也罷，痙弦意識到在「革命期」間「表現上的刻意冒險」與態度上的「矯枉過正」是無法避免的。他清楚的認知，這樣的一個「革命期」，決不可久留，而需要儘快設法渡過，以期達到「成熟」和「成年」的階段。至於此後，如何更近一步的去吸收傳統，才是痙弦所關心的重要課題。在「手札」的第三節，他化了一整節來討論這個問題，並指出「作家和那些擺脫不了的名字婚媾，而後企圖化離」為吸收傳統的原則，而「一切價值便存在於此種掙扎，反抗，戰敗或勝利之上。」這種態度，在基本上，是十分正確的。

然而稍後，他又做了「新舊之爭恆由於『解』與『感』這兩個字觀念上的差異」的立論，認為舊詩是可解的新詩則要去感，則有商榷的必要。事實上，一首詩，無論新舊，在「解」與「感」上，是不可分的。能「感」者，必定能「解」，只是能用文字去解說的程度有深淺不一的分別；能「解」者，也必定可「感」，只不過是「感」的粗細廣窄有所不同。痙弦又說：「科學（包括一切自然科學和社會科學）是智性的，藝術是感性的，科學需要理解，藝術訴諸感覺。」這也稍嫌武斷。誠然，科學是智性的，需要理解。但藝術之所以不同於科學，是在它把智性與感性熔為一爐了。一件完成的藝術品，讀者在表面上，看到的或許只有「感性」的存在，而實際上「感性」必須有隱形

的「智性」為骨架才能形成，才能避免感覺的泛濫。

痼弦中期的詩及理論均十分重「感」，他要從「感覺出發」。因才在論「新舊」之爭及「科學藝術」之不同上產生了，「科學是智性的，藝術是感性的」看法，而忽略了「知性」在藝術中的調節作用。然而，他也注意到濫感及隨濫感而至的「做作」的弊害。他斥責「假冒的，人工的變態主義（Dadaism）和超現實主義」，認為彼等「徒令我們陷入混亂」，他譏諷那些昧了良知，一心只想在技巧上要花招的人為「贗品製造者」，說他們「常皮相地把眼睛死釘在所見的幾個形象上，於是大加描寫起來，『發明』一大堆奇特怪誕的低級象徵和裝飾，意識地將不連續的破碎形象偶然湊合，擺出一首詩

的姿態（僅僅是姿態！）設若這已是創作的堂奧，那無論什麼人只要有一點想像才能，即可很快的辦到。」痼弦說這話時，正是「糊塗超現實主義」①開始普遍流行的時候，而以上的論點及警告，無疑的，對當時詩壇是振聾發聵的一帖良藥，惜其時媚外諂奇之習已深，大家都忙着要「趕世界潮流」，雖然自家還沒有把那個「潮流」是什麼回事搞清楚，痼弦的良藥，無人問津也是當然的事了。

痼弦是一個前衛詩人，但却不是一個「全盤西化論者」。他「無意對任何流行過的思想再作膚淺的效顰」，並且犀利異常的例指出變態主義「經驗過的是否值得我們再經驗一次，這是問題。」這種精神和態度也正與提倡「現代詩」的紀弦相呼應。紀弦在「從現代主義，

到新現代主義」一文中，大聲宣佈道：「我們所企圖的正是向國際水準看齊，進而超越國際水準，向世界詩壇學習，進而影響世界詩壇」②，這段話也印證了痼弦詩觀上的獨立精神。由痼弦以上的立論，我們可知，他對「超現實主義採取保留的態度，並不是偶然的」；同時也證明了痼弦較之那些盲目提倡「超現實主義」的二流詩人實是棋高一着。我這樣說，並不意味着他是反「超現實主義」的，事實上，痼弦中期的詩內，自「超現實主義」裏吸收了不少養份，但那是有選擇，有理性的吸收。他認為「自變態主義死灰中，重行燃熾的超現實主義」是「值得注意的」。但他更認清了「超現實主義絕非變態主義的反動，而是它的修正和延長」，「二者實屬同一血緣，同一家系」，「

從本質意味上講，後者只是前者的翻新，換湯不換藥而已」（引徐中年語，見徐着「流離集」）。因此，他指出了一帖克服「超現實主義」不良副作用的藥劑——那就是「真實，感性的真實。」所謂「感性的真實」，當然是指態度上的誠懇。在這一點上，痲弦與儒家「修辭立其誠」的看法，是相互呼應的，他毫不留情的一再斥責那些假冒品的製造者，諷刺他們「每每在詞彙的胡亂排列與刻意地打破語言間之合理關係中喬裝了自己、鍍飾了自己、欺騙了自己，最後是污辱了自己。」由此可見，當時痲弦對那些濫用、誤用「超現實主義」名號的二、三流詩人是如何的深惡痛絕。

近幾年來，有許多人對「創世紀」詩社所提倡出來的「糊塗超現實主義」紛紛痛責，然字裏行間，

能有像痲弦如此激烈者，尚不多見。

十三年後，在介紹李金髮的「中國新詩史料掇拾之七」中，他有了更成熟的想法：「法國超現實主義的領導人布魯東（Andre Breton），論者認為他並不是最好的詩人……道理很簡單，因為用絕對的超現實主義觀點來創作，事實上是不成的；（「約制的超現實派」之出現，可以說明布氏理論的偏頗而有修正之必要。）……這一方面說明，堅持一種創作方法，是孤立的作法，真正有智慧的詩人，往往不囿於一種方法，而是把各種方法熔於一爐而集其大成。」^⑬由此可見，痲弦對西化的態度是相當明智且中庸的。

（三）：從「詩人手札」的引言及討論對象之中，我們可以發現，二

十七八歲的痲弦，在當時是多麼勤奮的在吸取西方各國的文學養份，從美國起，到英、法、德、俄，二十世紀大部的重要作家的名字幾乎都在該札中出現過。然，值得注意的是「手札」中痲弦所持的批判態度。這對一個二十幾歲的年輕人來說，實在是難能可貴的。勤於吸收西方，並不表痲弦對本國現代文學一無所知或毫無興趣。相反的，他對前者的用心取法，正是為了對後者的批判與了解。他適度而精當的稱讚了五四以後的文字成就，重視馮文炳，但不輕棄徐志摩，表現了「史識」的公勻。他理性而諒解的批判了艾青和臧克家，說他們是為了一個「並不十分清楚的『理想』而點『火把』……的人」，顯示了批評家的寬大。至於對袁水拍及「左翼文學聯盟」的無情攻擊，更顯示了

他護衛「真正藝術」的決心。這樣的態度，在五十年代的臺灣，是十分不易見到的。

自紀弦、覃子豪和鍾鼎文等人把新詩的火種謹慎而含糊的帶到臺灣來以後，因政治情況與社會結構的種種因素，臺灣的新詩發展斷然與大陸疏離分割。使二十五年來臺灣詩壇產生了尖銳衝突的兩代。第二代，也就是「新生代」，他們多為民國三十五年以後出生，從小在臺灣受教育長大的青年，他們的創作生涯大部份還是剛剛起步的階段，未來的成就尚難預料。而第一代，我們可稱為「過渡時代」，包括了①在大陸上已經嶄露頭角，出版詩集的詩人，來臺時，皆已步入中年，讀書與寫作的範圍及經驗都較豐富廣泛，對五四運動以來

的詩壇亦瞭若指掌，②在臺灣本土的詩人，因受了異族的統治，對祖國文化的嚮往，是心有餘而力不足，但仍孜孜努力於文學，忠實於自己的藝術。③另一羣，則是在大陸上受過不完全的教育流亡學生，或軍中的文藝青年，來臺時的年齡大約多在十幾歲到二十九歲左右；他們與臺灣本土上相當年齡的學生或文藝青年匯聚成「過渡時代」的主流。他們對五四運動以後的新文學，多略有所聞，但能以史的觀點去透徹了解五四精神，從而真心佩服繼承的人却十分稀少。他們一般的特色是勇於實驗、創新，勇於皮相式的打倒傳統，朦朧的醉心於西方各種主義潮流，卑視五、四前期二、三、四十年代的詩人，又無法或不敢正視崇拜西方現代主義以降的風雲人物。於是翻譯，摘引之風大盛，而對

自己本身「前行代」的討論，批評，闡釋及整理上，留下了驚人的空白。外加戰亂的關係，他們大多讀書零散，對中國傳統亦較陌生，缺乏整體性的認識，思辯的訓練不足，長於創作而拙於說理，勤於破壞而拙於建設。當然，這也有例外，其中有少數思想開明，勇於負責，學識較廣，體認亦精的中堅份子，在這個動亂的時代，為了他們的理想，不卑不亢的，做了不屈不撓的奮鬥。不過大體說來，由於上述「過渡時代」詩人們的努力，使中國現代文學，於內憂外患的種種困難情況之下，在臺灣樹立了一個新的里程碑。這個碑，容或有實質上的缺點，容或有根基上的虛乏，但相對第二代也就是「新生代」的貢獻與指引却是不可忽視的。

平心而論，在過去二十多年來

「過渡時代」的詩人，在「反傳統」，在「橫的移植」，在譏諷「二十年代」詩人上，做得很多；在有系統的整理介紹及以史的觀點，本着藝術良知，批判五四以降至四十年代的詩史上，做得太少。這可能是因為他們或是過份謹慎怕事，或是太過懶於筆耕，以致沒有向「新生代」做一個完整而負責任的交代。弄得「新生代」在剛剛崛起的時候，不是誤入了「糊塗超現實主義」的迷魂陣，就是對歐美各種流行的詩派主義作浮淺而盲目的效顰，使臺灣詩壇的新生力量，蒙上了一層虛無、晦澀、做作、濫感的危機。以上的看法，證之「七十年代詩選」，可謂不謬。

然，這也不能以偏概全，在「過渡時代」的詩人羣中，亦有少數見識明達，鑑賞力高而又具史識的

有心人，例如早期的紀弦及晚期的痲弦，就是例子。在痲弦同輩的詩人中，他是屬於義正識廣，態度開明的一類；對文學有通達而嚴正的見解，對藝術有至高無上的虔敬。而他對三、四十年代詩人作品的熱衷以及能隨口背誦的精熟，在在都是與他同輩的詩人無法相比的。所以當痲弦在「手札」中，毅然指出「徐志摩、朱湘、康白情、李金髮、戴望舒、馮文炳（廢名）」等人，匯聚成中國詩壇五四以來「純正的詩流」時，不啻是為目前「重整新詩運動史」的工作找到了一個方向，並使他自已，成為五四以來，第一個有計劃的從事「中國新詩史料撥拾」的批評家。尤其是自他一九六六年秋天赴美兩年以後，因為對西方文學及文化生活有了真槍實彈的認識，對中國傳統的看法漸形

成熟，從而又真切的體會到了五四以後前輩詩人筆路藍縷以啓山林的苦心和經驗，故歸國以後，更是積極從事未出國前就開始的史料整理工作，並進一步，進行「中國詩學資料室」的籌劃^⑫，以期補救二十多年來臺灣詩壇的「文化斷層」現象。痲弦此一努力影響甚大，不但喚起了「新生代」對二、三、四十年代詩人的注意，也使大家對他們有了進一步的正確認識。同時，也引起了「詩壇」研究臺灣本土新詩史的興趣：從一九四七年以前，在異族統治下的奮鬥史料，及一九四七年光復以後「自由詩」及「現代詩」的發展史實，皆漸漸為人重視，整理、發掘了出來。在這一點上痲弦確實是一個先驅者，他在這方面的遠見，勇氣及成就，當超過他在詩創作上所做的努力。

（四）關於現代詩本身的紛爭，也提出了他個人的見解，而且造了某種程度的影響。其一是關於現代詩是否應大衆化的問題，痙弦的看法是「所謂大衆化云云只是一個膚淺的方程式，詩人在此一問題上納悶是多餘的。不必對讀者存太多的顧慮，你儘量向前跑，他們會追得上你，今天追不上，明天會追得上。」這是痙弦早期的看法，與他近期的主張比起來，當然顯得膚淺幼稚。事實上，要不是當時的現代詩本身發生了問題，本身開始不健全而畸形發展的話，「大衆化」的問題是不會產生的。我們從文學史上可以知道，歷來每次提出詩歌「大衆化」問題的，並不是一般的老百姓，甚至也不是一般的讀者，而是自己本身讀詩寫詩的詩人。唐代的元白就是例子，當詩人所寫的詩連

自己的同行都無法欣賞了解的時候，那應當檢討的是詩人本身，而非讀者。我們知道歷來儘管有許多「跑」的很快的詩人，但只要他們的詩真好，仍然是會被時人所重的，絕不至於完全否定或淹沒。陶淵明就是個好榜樣。但以陶公之大才，也還要等到宋代的「智識分子」詩人蘇東坡來發掘，才得以完全的顯示他的光芒。換句話說，「大衆化」與否對詩人本身來說，是不成問題的，詩人不能爲了「大衆化」而寫。然而，當「大衆化」的問題，被知識分子提出的時候，詩人便應該停下來，稍作考慮後再跑。因爲當時的讀者沒有興趣去「追」的時候，後世的讀者也不見得會有興趣。就算後世的讀者有興趣去「追」，也不能證明被「追」的詩人是大家。此事，證諸唐代的李賀、寒

山，或是近代的李金髮，廢名便可明白。

痙弦對「大衆化」的問題持上述的態度，是有原因的。這原因要歸之於他當時對「現代詩」的基本認識太過偏頗。他說：「現代詩的：困難（並非它本身困難），是它所展示的常不是大家共有的或舊有的情感經驗，或大家早已具有而不自覺的情感經驗。」且更進一步的認爲「詩人的全部工作似乎就在於『搜集不幸』的努力上」，「當自己真實地感覺自己的不幸，緊緊的握住自己的不幸，於是便得到了存在。存在，竟也成爲一種喜悅。」這樣的看法，把現代詩推入了「搜集人生負面意義及冀望在痛苦中提煉喜悅」的狹窄範圍之內，可說是與紀弦所倡導的理想背道而馳。因爲痙弦忽略了在「喜悅中產生的

痛苦」或在「尋求人生正面意義」時，同樣的也可以產生震撼人心的現代作品。他沒有體會到，在喜悅與和平中產生震撼人心的藝術時，是需要更大的智慧的。因此，他潛意識的排斥「知性」，認為「十九世紀中葉迄今的科學觀念使人益發理性化。他們無法排除層層的『過度知性』的鎖鍊，因之更增加現代詩人與讀者合作建立欣賞上之『共同自我』的困難。」但是人們為什麼要「排除」「過度的知性」呢？「過度的知性」為什麼又會成為「鎖鍊」呢？事實上這種「過度的知性」（如果知性可以過度的話），正可以成為現代詩人從事藝術的原料，使兩者之間互相牽引，相互引發，進而創造出真正「現代」的作品。

可惜痙弦沒有考慮到這一點，

當時他所嚮往的是那個「被那自賞性較少之十九世紀詩人們所疏漏的經驗世界」，他「喜歡諦聽那一切的崩潰之聲，那連同我自己也在內的崩潰之聲」，這樣的癖性，在當時，雖非痙弦特有的，但却以痙弦表達得最為深刻。五四運動以來所發展的「自剖式」的文學，在痙弦的手中又達到了一個新的高潮，生命中負面的力量，漲滿了字裏行間，「對於僅僅一首詩」，痙弦「常作着它本身無法承載的容量；要說出生存期間的一切，世界終極學，愛與死，追求與幻滅，生命全部悸動，焦慮，空洞和悲哀！總之，要鯨吞一切感覺的錯綜性和複雜性。如此貪多，如此無法集中一個焦點。」因此早期的「甜美飽滿」在他的詩中消失了，「印度」不見了，取而代之的是「深淵」。「深淵」

不是痙弦最好的詩，他自己也意識到，在他「粗浮的觀照和生澀的傳達技巧的重重限制下，這觀念造成我底失敗。」但無疑的，「深淵」是痙弦詩中最重要的一首，而且也是同型詩中，最佳的一首。「深淵」一出，造成了許多模倣者，其中有良好的也有惡性的，良性的可以余光中的「天狼星」為代表，惡性的可以洛夫的「石室之死亡」為代表。¹⁵

「深淵」以後，痙弦的詩觀漸趨成熟。到了一九七三年他為文評介戴望舒時，對大眾化的問題提出了新的看法，他承認「社會意義是文學的重要品質之一，但却不是唯一的品質；社會意義是批評文學作品的重要標準之一，但却不是唯一的標準。」由早期的偏頗，到晚期的博大，痙弦的成熟是深刻而理性

的。在下面的這段話裏，他觸及了問題的核心：「我始終堅信文學是『質』的問題，不是『量』的問題，衡量一個作家，不是因為甲寫了千軍萬馬，就是大詩人，乙寫了一朵小花，就是小詩人。千軍萬馬與一朵小花，只要在藝術上表現得完美無瑕，都是大詩人。文學是從殊相到達共相的過程，不管你寫什麼，點或面的，局部的或全體的，個人的或民族的，只要寫得好，都有社會意義。」^⑥社會要求與藝術要求，達到了平衡的境地，「大眾化」的問題當然也就不會產生了。

其次是詩語言的問題，早期的痼疾是相當迷信語言的。而他的語言上的成就，在當時，也可謂是首屈一指，只有紀弦，和余光中能與之抗衡。「深淵」一詩如無他强有力的文字馭御工夫做支柱，其結果

是不堪想像的。從一九六四年「庭院」發表之後，痼疾的語言有了顯著的改變，文字上的花招及語調上的機巧漸漸消失，繼而起之的是質樸的造句與周密的詩想，發表於一九六五年的「一般之歌」與「德惠街」可為代表。此後痼疾停筆，開始整理史料。五年以後，發表了「詩人與語言」^⑦，宣稱：「通常我們說詩是語言的藝術，只能當作語言在詩中重要性的一種強調；事實上，語言並不是唯一的，絕對的，第一義的存在。」他又說：「決定一首詩誕生的因素，在於內容的情感經驗的變化，而不在於形式的語言文字的流動；永遠是內在的藝術要求決定着遣詞用句，而非遣詞用句決定着內在的藝術要求。」他承認「任何詩人寫作初期總免不了對形式的沾戀，而當他一旦達到美學

上的成熟，他便應該揚棄語言的皮相的遊戲，自作品整體性的把握上追求更高層次的說服力。」

他覺得臺灣二十年來「新詩變化最大的，莫過於語言，在詩的藝術上成就最大的，也是語言。」然他更進一步的指出目前「中國新詩所面臨的危機，恐怕也是語言。」「這種危機乃是由於一些詩人過分重視語言，而不知不覺的陷入了技巧主義的泥沼的結果。」他們「以徒然的修辭上的拗句偽裝深刻，用閃爍的模稜兩可的語意故示神秘，用詞彙的偶然安排造成意外效果，只是一種架空的花拳繡腿，一種感性的偷工減料，一種詩藝的墮落。」^⑧他這段話，不但是再一次的對「創世紀」詩社的詩風做了嚴厲的「自我批判」，並且也是對當時的詩壇，做了振聾發聵的吼聲。這篇痼疾

停筆五年後的短文，可以說是七十年代在理論上對老現代詩通盤檢討的第一炮，其重要性，亦可想而知。

(五)：對中國新詩未來的展望，痙弦是有信心的，雖然他本人已經停筆多年，但他的看法却是前後一貫。在「詩人手札」中，他說：「我們雄厚的文化遺產值得向全世界自豪，但不可否認的，我們也在這龐大的累積中發現某些阻止前進的因素。我們的關鍵是：在歷史的縱方向線上，首先要擺脫本位積習禁錮，並從舊有的『城府』中大膽地走出來，承認事實並接受它的挑戰；而在國際的橫斷面上，我們希望有更多現代文學藝術的朝香人，走向西方回歸東方。」他在「詩人與語言」中又說：「當現代詩歸宗的階段，新詩人面對着向以簡潔，約制著稱的中國古典詩的優美傳統，

而作為自己藝術表現上的考慮，我以為是必要的。」

顯然的，痙弦認為五四以來的新詩發展，尚未成熟。「走向西方回歸東方」^①，向「約制着稱的中國古典詩的優美傳統」^②學習，仍是目前詩人的主要課題，事實上，這也是所有五四以後的中國新詩人的課題。有了這個觀念，痙弦便發現，被現在一般人遺忘了的二十年代，三十年代及四十年代的詩人，在這方面的努力較之近二十年來的臺灣，是有過之而無不及的。因此痙弦停止創作，開始了史料的整理，亦不是事出無因了。

4

由以上簡略的討論，我們可以知道，痙弦對西方現代文學潮流的態度，是採取由了解，而選擇的取

收，終至擺脫皮相的模倣而同歸東方；他對五四以來的新詩傳統，亦是採取了先辨別，再承認，繼而發揚光大的做法；至於對詩本身的態度，他是先傾向「感性」和「文字」的單向發展，後傾向「理性」與「內容」的藝術控制，看法由狹窄進入博大，精神由排斥進而包容。前述三點，可謂研究痙弦詩的鑰匙。

然，理論與創作可以一致，也可以不一致。有些理論是根據創作而來的，有些創作則是根據理論而生。一個詩人的創作和他的理論，當然有不可分離的關係，但這並不意味二者必定吻合無間。

對詩人來說，創作必須要是一個「自足的存在」，方可稱為佳作。但他的理論是否周全無瑕，則又是另外一回事。理論上的誤謬，不足以損害一首「與身自足」的好詩

；而個別詩歌的成功，也不足以補救理論的偏激與誤謬；同理，理論正確，當然不足以救「壞」詩，「壞」詩也不能傷害理論的完整。

說詩人在論斷詩人時，首先要論斷的是詩的本身，然後再看他的理論，如果他有理論的話。在這兩個工作都完成之後，方可着手寫評。一方面探討他的理論如何影響了詩的產生，另一方面也可審查，他的詩如何刺激了他的理論。二者相互參照，或可更確實的論斷一個詩人的成就與缺失。

註

① 「深淵」有許多版本，其中卷之一，卷之二，卷之三，收入「絳弦詩抄」，香港國際圖書公司，一九五九年，香港出版。其後，一九六八年，由衆人出版社在臺北出版的「深淵」將四

五、六、七卷補入合成一冊。一九七〇年，又由臺北晨鐘出版社出版了「增訂本」，增加了九首詩。

② 這是指外在的聲譽，而非指藝術成就的高低。

③ 見張默「『創世紀』的發展路線及其檢討」，「現代文學」第四十六期，「現代詩回顧專號」，頁一一三。

④ 一九六九年春，接編「幼獅文藝」，一九七五年春，接編「幼獅月刊」。

⑤ 「六十年代詩選」，大業書店，高雄，一九六一年初版。

⑥ 「中國現代詩選」，大業書店，高雄，一九六七年初版。

⑦ 「七十年代詩選」，大業書店，高雄，一九六七年初版。

⑧ 「中國現代詩論選」大業書店，高雄，一九六六年初版。

⑨ 「絳弦論詩」，現代詩社，臺北，一九五四年；「新詩論集」，大業書店，高雄，一九五六年。

⑩ 痙弦於一九六六年秋赴美兩年，一九六八年夏回國。

⑪ 我對「超現實主義」本身並無成見。但當時提倡或附和「超現實主義」的人，大多是迷迷糊糊，對其本身，並無真知灼見的了解。我們拿「創世紀」中提倡「超現實主義」最力的洛夫的言論，印證一下，便可明白。事實上，一個國家的文學，在接受外來文學的影響時，鮮有不誤解或不糊塗之處，這是必然的現象，也成了比較文學的課題之一。然不論誤解與否，「超現實主義」之糊塗提倡，在當時確實是產生了不良的後果，中年詩人如碧果，青年詩人如王裕之等等，都是有資料可查的例子，紀弦在論文與詩中屢次痛詆這種怪現象，亦並非事出無因。「超現實主義」本身並沒有什麼大罪，罪仍在那些糊里糊塗跟着起哄的人。老實說，當時頭腦冷靜的人不是沒有，商禽，葉維廉，痙弦，甚至

紅葉文叢

新風出版社出版

特價！

■紅葉文叢一套九冊，全部精裝，每本四十元，一律按售價六折優待本刊讀者，即每本二十四元。存書數量不多，賣完不再版。

文學札記

作家尉天驄，在這部札記文集裏跟您談：「生命的超越」——從陶淵明的飲酒詩談起——「自我追尋」——一個作家的迷失與成長——「所謂婦女文學」等文學課題。

心靈的側影

本書分三輯：第一輯「側影」是對三位國內詩人的評論，第二輯「浮雕」是對西洋近代詩人的簡介，第三輯「片論」是對讀詩和寫詩的一些基本論述。

巨蟹集

七等生是文壇上最惹人注目的怪傑，他的小說在形式上完全放棄了傳統小說的結構，葉石濤曾說：「七等生是我們這一代裏悲劇性最濃厚的人物，他在生命裏一直挫敗，得可喜的勝利。」却在藝術成就方面獲

郭楓詩選

郭楓說：「把真摯的感受以適

當的文學形式表現出來便是詩。」

郭楓著

九月的眸光

作者剖析自我，刻劃人生，描繪平凡的現實和瑰麗的自然。

梭爾·拜葉著／鄭臻等譯

「何索」作者的另部小說。

麥田捕手

沙林傑著／賈長安譯

「美國戰後青年反抗習俗和放蕩不羈的一代」代表，此書出版在美國受到年輕一代狂熱的喜愛。

現代獨幕劇選

薩洛揚等著／許國衡譯

本書共收五個劇本，並附五位劇作家的傳及作品目錄。

中國現代小說選

收有子于，王頌和，七等生，方幸，黃春明，陳映真，雷驥，尉天驄，劉大任等的小說。

何欣主編

連余光中，都或多或少受了「超現實主義」的影響。若論「口頭提倡」，

商禽還要居「首功」。但商、葉、痲、余都很快的意識到其缺點，故沒有盲目而一廂情願的爲之糊里糊塗的大事宣傳。

⑫見「紀弦論現代詩」，藍燈出版社，臺中，一九七〇年，頁五八。

⑬見「創世紀」詩刊，三十三期，臺北，一九七三年六月，頁五八。

⑭見痲弦：「爲詩學圖書館催生」，「主流詩刊」十期，臺北，一九七四年，頁七三—七四。

⑮這一點，我將在論痲弦的創作時，詳析之。

⑯見痲弦：「戴望舒作品回顧」，「創世紀」詩刊，三十五期，臺北，一九七三年十一月，頁八十。

⑰見中央月刊，三卷七期，臺北，一九七一年五月，頁一七五—一七六。

⑱同前，頁一七五—一七六。

⑲見「詩人手札」，頁數同前。

⑳見「詩人與語言」一文，頁數同前。