

覃子豪的晚期詩作及象徵主義實踐

——以《畫廊》集為中心

夏 小 雨^{*}

提 要

前行研究對覃子豪晚期詩作的解讀多將其默認為象徵派詩人，本文則選擇將此「象徵主義」風格進一步問題化，一方面指出覃子豪本人對於象徵主義的態度在前後期實有巨大的轉變，另一方面強調不應將「象徵主義」固化為某一流派、風格，而應追問這一詩學對詩人更為深層的意義何在。以覃子豪本人的詩論與自述為基礎，細讀其最後的詩集《畫廊》，本文試圖由此理解詩人如何以象徵派的筆法，將破碎痛苦的現實自我的感覺與經驗，淬鍊為具整體性的審美主體，並完成其詩探索的歷程。更重要的，本文試圖在這一歷程中辨認覃子豪的早期詩學立場與晚期詩學立場之間看似對立、實則可通的關節，以期在前行

本文 104.02.05 收稿，104.06.25 審查通過。

* 上海復旦大學中國語言文學研究所碩士班二年級。

研究者所建構的判然割裂的早期覃子豪與晚期覃子豪間，發現內在一致性與完整性，並由此見證詩與詩人面對政治與現實高壓時的自主可能。

關鍵詞：覃子豪；象徵主義；《畫廊》；晚期風格；詩學

Qin Zihao's Late Works and Symbolist Poetics: Centering on The Gallery

Xia Xiao-yu^{*}

Abstract

Instead of reading Qin Zihao's late works by taking for granted Qin's identity as a Symbolist poet, this article wants to problematize and contextualize his Symbolist poetics. I want to emphasize that, for one thing, Qin's attitudes toward Western Symbolist poets indeed went through a tremendous change between his early days and late years. For another, rather than pinpoint the so-called "Symbolism" to a certain group of writers, a more productive approach would be to explore its inner affinity to the writings and life stories of the poet. Based on Qin's own literary thoughts and poetry writing with a focus on his last poetry collection, *The Gallery*, this article intends to elaborate how the poet deploys the Symbolist poetics to create an aesthetic totality that resolves (or fails to resolve) the pains and sufferings in real life. More important, it is my contention that, despite the seeming contrasts between Qin's early and late works, one can nonetheless detect an

* Master student, Department of Chinese Language and Literature, Fudan University.

underlying consistency that really testifies to the poetic agency vis-à-vis the political hegemony.

Keywords: Qin Zihao, Symbolist, The Gallery, Late style, Poetics and politics

覃子豪的晚期詩作及象徵主義實踐

——以《畫廊》集為中心

夏 小 雨

一、引言：覃子豪的「象徵主義」實踐

覃子豪（1912-1963）素被視為深受西方象徵派影響的詩人，其最後一部詩集《畫廊》（1962）也被公認為象徵主義美學的自覺嘗試。確實，覃子豪為臺灣詩壇譯介了大量象徵主義詩人作品¹，其象徵派詩學也在與蘇雪林論戰過程中漸漸成熟²，這一詩學，在《畫廊》集終於完美呈現。³然而如果就此便認定覃子豪

¹ 覃子豪來臺後的翻譯作品均整理收錄於《覃子豪全集 III》（臺北：覃子豪全集出版委員會，1974年）。對象徵主義詩人作品的翻譯，主要集中在《法蘭西詩選（第二集）》，其中廣泛包括波特萊爾（7首）、馬拉爾美（1首）、古爾蒙（1首）、梵樂希（5首）等詩人詩作。

² 覃子豪在此次論戰中發表了〈論象徵派與中國新詩——兼致蘇雪林先生〉〈簡論馬拉美、徐志摩、李金髮及其他——再致蘇雪林先生〉〈論詩的創作與欣賞〉諸篇，均發表在1958年的《自由青年》，收錄於《覃子豪全集 II》（臺北：覃子豪全集出版委員會，1968年）。除卻論戰難免的偏激言辭，我們仍能從中看到覃子豪對象徵派的不少認識，確是在其後不久的《畫廊》詩集中有所表現的：譬如對「音樂性」、「繪畫性」以及（音、畫等）「感覺交錯」的象徵派風格。對此種種，後文通過細讀《畫廊》，都將有所勾勒與闡述。此外，覃子豪直接論及象徵主義的文章還包括〈比興與象徵〉、〈象徵派與現代主義〉、〈與象徵主義有關〉、〈象徵派及其作品簡介〉、〈象徵主義及其作品之研究〉以及對個別象徵主義代表作者的評介，包括〈波特萊爾的頹廢主義及其作品〉〈關於凡爾哈崙〉〈關於保羅梵樂希〉諸篇。

³ 對覃子豪與象徵主義的前行研究，見陳義芝〈覃子豪與象徵主義〉，陳義芝編選《覃子豪》（臺南：國立臺灣文學館，2011年），頁317-333；此外，近期就這一話題的專論，見陳俊榮：〈覃子豪的象徵主義論〉，《當代詩學》第8期（2013年），頁1-30；白

親睽並毫無保留地實踐了象徵主義，那麼，要如何解釋他早年大陸時期對象徵主義的猛烈批評？

1946 年末 1947 年初，上海《文匯報》上曾有一場關於波特萊爾的論爭。⁴作為波特萊爾在中國的重要譯者，陳敬容彼時發表了一篇名為《波特萊爾與貓》的評論，在她看來，「有人認為波特萊爾頹廢，那只是他們底臆測之詞，那是他們沒有看到他的底裏」，而其底裏恰恰是「生活的忠實的熱愛」和「不自禁的生命的沉湎」。⁵這一盛讚隨即引來了左翼詩壇的群起抨擊：林煥平認為陳敬容對波特萊爾的推崇是極「不合時宜」的⁶；李白鳳認為陳敬容對波特萊爾的肯定極可能帶來「不健康而且有害的傾向」，因為在他看來，波特萊爾這些「純抒情的」「描寫微細感觸」的詩，必將不容於時代，而「寫波特萊爾式的詩的詩人，是神經末梢過分敏銳的失誤。」⁷

值得注意的是，覃子豪本人也參與到了這場論爭，並同樣毫不留情地抨擊了象徵主義的詩風。在他看來，波特萊爾式的「歇斯特里」情緒必須被消滅，因為那是「小布爾喬亞階級有限性」的表現。⁸覃子豪的這一激烈言辭顯然與其

哲維：〈覃子豪詩作與象徵主義〉，《東海大學圖書館館訊》第 144 期（2013 年 9 月），頁 38-49。與之前研究較側重梳理覃子豪的詩論不同，本文希望回到具體詩作，通過文本細讀的方式，並不將「象徵主義」當作一個「固化」的、一成不變的概念，而是強調覃子豪創作的特殊性。

⁴ 這場論爭背後更大的歷史與政治環境，可參見錢理群《1948：詩人的分化》（見《1948：天地玄黃》（北京：中華書局，2008 年），解志熙《暴雨中的行吟：抗戰及 40 年代新詩潮敘論》（見《摩登與現代：中國現代文學的實存分析》（北京：清華大學出版社，2006 年），以及張松建《現代詩的再出發：中國四十年代現代主義詩潮新探》（北京大學出版社，2009 年）與《抒情主義與中國現代詩學》（北京大學出版社，2012 年）中的相關章節。）

⁵ 陳敬容：〈波特萊爾與貓〉，載 1946 年 12 月 19 日《文匯報·浮世繪》。

⁶ 林煥平：〈藝文管窺備忘〉之「一、波特萊爾不宜讚美」，載 1946 年 12 月 28 日《文匯報·筆會》。

⁷ 李白鳳：〈從波特萊爾的詩談起〉，載 1947 年 1 月 30 日《文匯報·筆會》。同期刊出的還有陳敬容所譯波德萊爾詩〈盲人〉，司空無忌針對陳敬容〈答覆一個陌生讀者的公開信〉的批判文章〈從自作多情說起〉，及唐弢似有居中調解之意的〈編者告白〉。

⁸ 覃子豪：〈消滅歇斯特里的情緒〉，載 1947 年 2 月 9 日《文匯報·筆會》。

後日對象征主義的推崇，判若兩人。從如此反感以波特萊爾為代表的象徵主義詩歌，到後日在與蘇雪林的論爭中為象徵主義一辯再辯，甚至最終以極象徵派的聲調筆法，唱出自己的「天鵝之歌」——如此天翻地覆的改變，在覃子豪，其間也不過是十年的時間。

如何理解覃子豪在詩學立場上的巨變？誠然，以覃子豪早年大陸時期的左翼傾向與其來台後詩文中旗幟鮮明的反共言辭，我們不難在地域政治及其意識形態的現實背景下，得出一種看似順理成章的推論：覃子豪放棄了早年的政治立場，也相應地放棄了早年的詩學主張。這一放棄，或有人願意將之視作巨大的政治與現實壓力之下的不得不然，又或有人選擇將之歸因於詩人的主動的「背叛自我」或「痛改前非」——端看你站在哪一邊立論。

然而，無論主動被動，此岸彼岸，這一推論都坐實了政治對詩的霸權，儼然在政治的高壓與政局分立的二元邏輯之下，詩人只能精神分裂，前後矛盾，必不可能有其內在一貫的詩學志願，詩必不可能對抗政治與意識形態的高壓。但這並不是我們在覃子豪的詩中讀到的。

恰恰相反，我們在其詩中讀到的，是身處二十世紀中葉顛倒分裂、無以名之的時空，詩人如何以「健偉的靈魂」，跨越破碎隔絕的土地、海洋與內心，終於以詩的圓融整全，對抗現實帶給他與他這一代人的劇烈創痛。正因如此，本文選擇以覃子豪最後、也是最優秀的一部詩集《畫廊》為中心，看詩人如何以詩安頓並重新完整了自己破碎分裂的靈魂，看詩如何將艱難困苦淬煉為美與永恆的形式，並從中見證詩與詩人的反抗。

對於今天的現代詩讀者而言，《畫廊》也許已是太遙遠甚至已然「過時」的一部作品，而「象徵主義」怕也早已為更新潮的主義、流派所取代。然而，正是在主義、流派叢生迭代每每教人應接不暇的今天，重讀《畫廊》，或不僅讓我們看到所謂「象徵主義」對於覃子豪到底是何意義，也不僅讓我們看到，西來

的「象徵主義」在本土的生根發芽，最初曾有怎樣「另類」的啟示；更重要的是，《畫廊》讓我們記起，比起種種或洋或土、名目繁多的主義與流派⁹，詩之為詩，最切身的是什麼。

二、直覺與經驗的交互，感覺與意志的交互

覃子豪如此自述《畫廊》集的創作——

曾有人把詩分為直覺的與經驗的兩種。其實直覺與經驗並非是兩個不相干的東西，經驗會影響直覺，直覺含有作者的氣質、教養與經驗在內。《畫廊》的作品是直覺的，同時是經驗的。只是有些作品偏重於直覺，有些作品偏重於經驗而已。因其是直覺的又是經驗的，才有個性的存在。¹⁰

怎樣理解此處所謂「直覺」與「經驗」？詩人對〈金色面具〉一詩創作經歷的自述，或正可予我們一種理解的方式。據作者回憶，寫作〈金色面具〉的初衷乃力圖表現出「直觀中那種極端微妙的感覺」。然而，詩成之後，詩人自悔「那

⁹ 需要說明的是，本文儘管選擇以「象徵主義」為核心考察覃子豪晚期的詩作與詩學立場，卻絕不意在固化「象徵主義」的概念，而更希望在文本細讀的過程中，呈現那些無從被概念收歸的複雜性與獨特性。一來，我絕不認為覃子豪是對西方象徵派詩作的簡單模仿，相反，應發現其「逸出」甚至「超越」的面向；二來，我也不認為「象徵主義」是覃子豪唯一的詩學資源，畢竟，任何一個覃子豪詩的讀者，都很難忽視其中浪漫主義的顯著成分。而正如覃子豪對臺灣詩壇的期許：「臺灣詩壇的主流，既不是李金髮、戴望舒的殘餘勢力，更不是法蘭西象徵派的新的殖民。臺灣的新詩接受外來的影響甚為複雜，無法歸入某一主義，某一流派，是一個接受了各種新影響而兼容並蓄的綜合性的創造。」（《覃子豪全集 II》（臺北：覃子豪全集出版委員會，1968年），頁332。覃子豪自身接受外來的影響也十分複雜，所以在我看來，與其以象徵派的定義、陳說來逐條附會覃子豪的創作，不如以其創作為入口，辨認其「綜合性」及其潛力。

¹⁰ 原載覃子豪《畫廊》（臺北：藍星詩社，1962年）。此據陳義芝編選：《覃子豪》，（臺南：國立臺灣文學館，2011年），頁97。

是毫無真實根據的詩，不是真的詩，因為，那不是從內心產生出來的聲音。沒有一句詩，能俯然發聲，和我的內心發生共鳴，並隨之領悟「即使是神秘、虛無、飄渺的感覺和感情，也不能離開人間關係的感受。」最終，詩人毀棄「缺乏人間關係」的初稿，轉而寫下我們今天讀到的這首〈金色面具〉。面對初稿與終稿之間的不同，詩人如此反省——

我對〈金色面具〉所認識的世界本是直覺的，因有「我」在，這個直覺的世界便轉而為經驗的世界。而從直覺中所產生的概念就因經驗的世界而成為具體的真實的事物。因為：「它不是空想的，而是現實生活所反映和昇華而成的一個微妙的世界。」¹¹

如果說，在覃子豪眼裡，初稿中純粹、神秘卻匱乏「人間關係」的感覺乃是一種「直覺」，那麼「經驗」便無疑指向最終得以被反映與昇華的「我」的現實生活。一方面，詩誠然需要「直覺」（即「直觀中那種極端微妙的感覺」），捕捉紛繁崎嶇的直覺，這是詩的使命，也是詩人的挑戰；但另一方面，覃子豪同時提醒我們，詩之為詩，所以能「俯然發聲」、能與己與人「發生共鳴」，最終不能離開「人間關係」，不能離開一切人間關係的輻輳點：這個經驗主體——「我」。

更進一步，「直覺」與「經驗」的關係，或也正是「感覺」與「意志」的關係。正因如此，詩人感慨：「當我從〈金色面具〉中發現『我』，就真正找到表達我對〈金色面具〉一切感覺的方法了。」那麼，什麼是對待「一切感覺的方法」？詩人自道「〈金色面具〉中有我，而我和〈金色面具〉是一對比，我有太多人生煩惱，而〈金色面具〉則無。」而如果說「人生煩惱」指向了「經驗」，指向「我」；那麼剔盡煩惱的「金色面具」則儼然指向「直覺」中那「淨，且熱

¹¹ 原載《葡萄園》季刊第2期（1962年10月）。此據陳義芝編選：《覃子豪》，（臺南：國立臺灣文學館，2011年），頁99-101。

情」的「迷魂的玄秘世界」。更重要的，詩人提醒我們——

〈金色面具〉之能解放苦惱，是它有一個迷魂的玄秘世界，它淨，且熱情，而不做意志存在之否定。它的眼睛卻被煉獄之火焚毀，而盲目不盲，如兩條蝮蛇蠕動，能洞察幽冥的黑暗。雖然慾望依在，而它卻寧靜而雍容，且不屑人們生活於無窮痛苦中。¹²

可見，這一由「直覺」搭建起的「淨土」，非但「不做意志存在之否定」¹³，反倒是對「意志」的淬煉，是對那「無窮痛苦」的療愈與超越。甚至可以說，如此「淨且熱情」的直覺淨土，本就是對「經驗」與「意志」的淬煉；而淨土本身，也正是詩人強烈意志下的產物。換言之，恰恰因為詩人拒絕了現實生活的苦難對自己的宰制，恰恰因為他不甘淪為被動的受難者，不甘放棄對「美」的感受以及「美」所予以自己的慰藉，詩人才會如此致力於詩對淨土的建設、「意志」對「感覺」的淬煉、「感覺」對「意志」的昇華。

正如「直覺」與「經驗」之間互相成就、休戚相關、難分彼此，「感覺」與「意志」同樣是如此深刻、複雜、有力地交互於詩人〈金色面具〉一詩乃至整部《畫廊》集之中，並終於成就了詩人的「我」，更進一步地成就了一個「超我」。而「超我」，用詩人的話說，也就是：「一位『超人』」，「不是尼采的『超人』」，「這『超人』就是我，是昇華了的我，超越了的我。是新我，不是舊我。」也是在這意義上，詩人自道，「〈金色面具〉這首詩，便是忘卻舊我，尋求新我之渴望。」¹⁴

經由直覺與經驗的交互，感覺與意志的交互，詩人終於在純而又純的詩的淨土中安頓了「人間關係」以及「我」之所在，更經此「解放了痛苦的我」，終

¹² 同註 11，頁 101。

¹³ 同前註。

¹⁴ 同前註。

得以「新我」「認識世界真實的面貌」。下文我將細讀覃子豪最後一部詩集《畫廊》，並以此表明，這一感覺與意志的交互不僅表現在〈金色面具〉中，更貫穿了整部《畫廊》集，構成了不斷交互的詩的歷程，而這也是覃子豪對「詩」的一次探索。更進一步，本文最後試圖表明，正是這一探索的歷程教我們懂得，詩人如何一再「收拾起心靈的碎片，尋求完整」(〈金色面具〉)，如何一再以「一個健偉的靈魂／跨上了時間的快馬」(〈追求〉¹⁵)，最終在看似截然矛盾的早期風格與晚期風格、早期詩學與晚期詩學之間，成就了一以貫之的自我。

研究者面對詩人覃子豪，或關注其早年大陸時期的左翼立場與激進精神(因而無視晚期相對純粹的「現代主義」的審美經營)¹⁶，或肯定後期在臺灣詩壇的開墾之功與「象徵主義」的審美成就(卻似有意遺忘了，詩人早年也曾猛烈抨擊時興文壇上「象徵主義」的詩風)。本文以詩人自述的「感覺」與「意志」的交互來細讀《畫廊》，嘗試在兩個「勢不兩立」的「覃子豪」間，辨認詩人一貫的自我，辨認詩是如何跨越並且超越了兩種截然不同的審美意識形態，最終辨認詩人在巨大現實壓力之下的美學主體性與能動性。

¹⁵ 覃子豪：〈追求〉，《海洋詩抄》，《覃子豪全集 I》(臺北：覃子豪全集出版委員會，1965年)，頁114。

¹⁶ 不少大陸詩論者對於覃子豪晚期詩作持保留態度，對《畫廊》的象徵派風格也是多有異議。賈植芳(1915-2008)先生在〈覃子豪小傳〉，《新文學史料》(1983年第1期)中勾勒覃子豪一生的經歷與創作生涯，是大陸較早的對覃子豪的評介，文中更肯定覃子豪前期「戰鬥性」的、浪漫主義的詩作，而視其晚期象徵主義的「消極」風格為「格調低沉，對人生陷於迷惑與虛空」，似有褒貶，但值得注意的是他仍敏銳地提醒我們，「這種消極的面具」背後實則是另一種「鬥爭」。流沙河先生〈跨海詩人覃子豪——《覃子豪詩粹》序〉(《文史雜誌》1986年第3期)中認為《畫廊》集被象徵主義「拖了後腿」，但仍肯定，《畫廊》集的詩較之覃子豪早期風格，「在詩藝上，由粗糙而精緻，這是一個進步」。兩文大體代表了覃子豪留在大陸的同輩與後輩詩友對其風格轉向的意見，此外，與此相似的對於覃子豪後期風格的質疑，可見如范靜嘩〈遁入畫廊的存在——覃子豪論〉(《世界華文文學論壇》1998年第4期)等。近年另有覃子豪專論如郭楓〈風雨淒迷路，彩虹照眼人——覃子豪：五十年代台灣新詩荒野播種者〉(《揚子江評論》(2014年第4期)，陳學芬《覃子豪的詩及詩論》(開封：河南大學中國現當代文學研究所碩士論文，2010年)等，對其後期風格大多持肯定與讚賞態度，但對其早期與晚期風格的變折與內在聯繫，仍未見深入討論。

三、「畫廊」與《畫廊》：心神分裂的「感覺」與「意志」， 愛憎交戰的「你」與「我」

野花在畫廊的窗外搖著粉白的頭
秋隨落葉落下一曲挽歌
追思夏日殘酷的午時
月球如一把黑團扇遮盡了太陽的光燦
而你此時亦隱沒於畫廊裡黑色的帷幕

火柴的藍焰，染黃了黑暗
燒盡了生命，亦不見你的回光
你的未完成的半身像
毀於幽暗中錯誤的筆觸

摩娜莉莎的微笑，我沒有留著
留著了滿廊的神秘
維娜斯的胴體仍然放射光華
悲多芬的死面，有死不去的苦惱

海倫噙著淚水回希臘去了
我不曾死于斯巴達王的利劍下
被赦免的留著
服永恆的苦役

在畫廊裡，無論我臥著，蹲著，立著

心神分裂過的軀體

蒼白如一尊古希臘的石像

髮怒而目盲¹⁷

與詩集同名的這首〈畫廊〉，既是整部詩集的第一首，也或可讀作整部詩集的一幅縮影。全詩看似只描繪了畫廊中陳列的各色藝術品，卻其實更深層地暗示我們：整部詩集便有如一座畫廊——每首詩都是詩人在以筆觸心靈，複寫且珍藏種種或虛構或真實、或傳奇或日常的經驗與感覺：我們看到，詩集中既不乏如〈樹〉、〈死蛾〉、〈瓶之存在〉、〈燈〉、〈貝殼〉一類對日常事物加以非凡玄想的詩，也不乏如〈金色面具〉、〈音樂鳥〉、〈Sphinx〉一類在虛構或傳奇下發現「真實」的詩，更有如〈秋之管弦樂〉、〈海的詠歎〉、〈序曲第二十一章〉等詩，化聲音為圖像，甚而為抽象的聽覺體驗找到了具象可感的視覺意象……翻讀詩集《畫廊》，正如同被詩人引領著，穿行於一幅幅畫卷、一尊尊石像之間。

進而，這首〈畫廊〉還喻示我們：在詩人覃子豪眼裏，「詩」本身即有如一座「畫廊」。畫廊中一切事物都是靜止的、無時間的、永恆的。所以畫廊外固然有「秋」的挽歌、「夏」的殘酷、季節的遞換，有月的黑團扇、太陽的光燦、晨昏的輪轉，但畫廊裡只有靜止的圖卷與石像。由此，「摩娜麗莎的微笑」、「維娜斯的胴體」都成為永恆不壞的金身，詩人仿佛暗示：藝術與詩是如此有力，竟能在速朽的時流之中將「美」永久挽留。

甚且，從變動不居的現實世界進入精緻永恆的藝術時空，「經驗」裡曾有的掙扎與苦惱，也同樣被化約為一種姿態，一幀可被審美的影像。回到前文的論述，這一將痛苦經驗審美化的過程，也正是基於詩人強大的「意志」。是在這一意志的統禦之下，創痛、破碎、無以名狀的「感覺」都被凝煉為「悲多芬的死面」與「古希臘的石像」；也正是經由審美意志與感覺的交互，這一切都最終凝

¹⁷ 覃子豪：〈畫廊〉，《畫廊》（臺北：藍星詩社，1962年），頁1-2。

煉成一種既撫慰詩人也打動讀者的「美」。可以說，正是美「解放」了痛苦的詩人，使之得以拉開審美的距離，重新諦視自己的痛苦——仿佛對著另一時代的痛苦，遙遠而寧穆。

但果真是遙遠而寧穆麼？若真是遙遠寧穆，為何仍有「死不去的苦惱」，仍有「永恆的苦役」、「心神分裂過的軀體」、「髮怒而目盲」諸般無從超脫的痛苦？或許，當藝術將痛苦經驗審美化的同時，也將痛苦變成永恆：悲多芬再也不可能因肉體的死亡而告別塵世的苦惱。而所以有「永恆的苦役」，正是因為審美意志所鑄造的詩的「石像」，將所有苦惱與艱辛鎖定在了永遠的此時此刻。在這個意義上，石像的「心神分裂」何嘗不是這個掙扎在「感覺」與「意志」之間的詩人的寫照？當審美意志將破碎的感覺重塑為一個整體時，這一整體何嘗不是背離並傷害了感覺本真的破碎？換言之，當痛苦而破碎的感覺變成一首詩、一幅畫、一個寓言，變成了可以審美、可以歎賞的藝術品時，詩不僅封鎖了痛苦自愈的可能，更為痛苦本身造出一幅不堪自認的精美幻象。

這一「感覺」與「意志」的心神分裂，同時體現在詩中耐人尋味的「你」與「我」的人稱安排之中。不妨追想，這「隱沒於畫廊裏黑色的帷幕」的、「毀於暗中錯誤的筆觸」的「你」究竟是誰？而這為摩娜麗莎「留著了滿廊的神秘」的「我」，這「被赦免的留著／服永恆的苦役」的「我」又是誰？由〈畫廊〉的第一段可知，「你」本是來自畫廊之外的世界，即「經驗」的現實時空。第二段，「你」從現實時空進入畫廊（即審美的空間），「經驗」掙扎著護衛自己的存在，努力將焦灼的痛苦不經任何中介直接轉化為藝術，卻終於失敗，「燃盡了生命」，「經驗自我」隨之消隱。

而如果說「你」指向了現實的經驗自我，那麼「我」便指向了作為「審美意志主體」的詩人自身。「我」（審美主體）意識到了「你」（經驗自我）的失敗，因而第三段中，「我」選擇在現實與藝術兩端之間加入一個中介的轉化過程：不

直接保留「微笑」，而將「微笑」抽象為「神秘」，將「胴體」抽象為「光華」，將「死面」抽象為「死不去的苦惱」。由此，「我」終於得以在「畫廊」的藝術空間中安身，不至如「你」般毀滅。只不過，這安身藝術空間中的「我」，畢竟仍感受著「審美主體」與「經驗自我」之間的分裂距離。

在這意義上，詩中的「你」與「我」實則正是詩人自我的分身。而整部《畫廊》集何嘗不是一再迴響著「你」「我」如戀人般愛憎難言、心神交戰的對話？譬如〈死蛾〉——「你有貓頭鷹一般奇怪的頭／你有花和錦一般美麗的翅膀」，面對著如此動人的「你」，「我」卻只能將「你」釘死在筆下，以此成全你的「永恆」。全詩復沓「你」「生命微顫的聲音」、「恐怖的聲音」、「死亡的聲音」、「永恆的聲音」，直到「愛與憎都在這兒有了終結/愛情的自私是可怕而又可愛的殘酷」¹⁸——這兒「應即指向〈死蛾〉這首詩本身吧？而這或許意味著：正是詩，見證了作為「審美主體」的「我」，與作為「經驗自我」的「你」的愛憎交戰與終結。

當然，《畫廊》集中「你」與「我」的所指有時也難免對換（換言之，「你」成了審美主體，「我」卻反而指向經驗自我）。但即使對換，兩者之間的張力與「心神分裂」的狀態，卻是一貫的。譬如〈海的詠歎〉最後一段——

現在，你如此冷漠，如何測量你不可測的深沉？

你重新收拾起你心靈的碎片，尋求完整

我卻不知我累累的傷痕如何治癒？

就在此時，我從你沉潛的心裡，低微的詠歎裡

¹⁸ 覃子豪：〈死蛾〉，《畫廊》（臺北：藍星詩社，1962年），頁8-9。另外或值得注意的是，〈死蛾〉一詩實是基於詩人對早年詩作的改寫。原詩收錄於《生命的弦》，見《覃子豪全集I》（臺北：覃子豪全集出版委員會，1965年），頁41-42。限於篇幅，本文不作摘錄與分析，有心的讀者不妨對讀兩詩（以及收錄於《向日葵》詩集中的〈蛾〉），或不難發現改寫之後象徵派詩風確是表現得更淋漓盡致也更圓熟了。

第一次聽到：我歎息的回聲¹⁹

此時的「你」儼然化身「審美主體」，將破碎的感覺凝聚成一圓融的整體，而「我」卻似那破碎的經驗本身，是審美主體彌合了「我」的破碎，但面對這新的整體，「我」的累累傷痕卻依然無從治癒。從中我們聽出了詩人更為深刻的精神分裂：一方面，詩人如此渴望將一己痛苦審美化，從而撫慰並解放自己；但另一方面，詩人仍清醒地感受到，痛苦一經審美化，終於成為如此「冷漠」而「無可測」的異己的存在——「我」終於只能歎賞於如海一般雄渾完整、也便如神一般無從親近的「你」。

四、從〈樹〉到〈金色面具〉：感覺與意志的交互辯證

上文論及的〈畫廊〉、〈死蛾〉、〈海的詠歎〉等詩均來自《畫廊》集的第一輯，這一部分的詩作，如同所論這三首一樣，往往表現出詩人一種內在的美學困境：一方面，詩人試圖以審美意志統禦破碎感覺，從而賦予破碎的心靈一種完整性（正如「畫廊」為複雜紛呈的圖像與畫卷，賦予封閉而具有整體性的空間），並由此完成將痛苦經驗審美化的過程；另一方面，當痛苦審美化，最終自成為一個雄渾完整、難以親近的造像時，又似乎悖論式地離經驗本身越來越遠。正因此，詩人一再面對著「審美主體」與「經驗自我」之間心神分裂的痛苦。

而或許正是這一內在的美學困境，推動詩人開啟下一階段的探索。覃子豪回憶《畫廊》集所融攝的自我「探求」過程時，曾如此概括〈畫廊〉一詩代表的第一階段——

《畫廊》分為三輯，是表示我的探求是經過了三個階段。第一個階段：

¹⁹ 覃子豪：〈海的詠歎〉，《畫廊》（臺北：藍星詩社，1962年），頁15-16。

我頗為強調詩的建築性和繪畫性，有古典主義的嚴密和巴拿斯派（The Parnasse）刻畫具象的傾向。然而，結構過於嚴謹，詩的生趣將蕩然無存。意象和色彩過度炫耀，則會失去詩本質上的純樸。詩到了素色和無色以及嚴密而不呆滯，才耐人咀嚼。因此，我否定了在第一階段所寫的作品，只留下幾首詩為這時期的代表。而〈畫廊〉一詩，是顯示了我的創作有了一個新的動向。²⁰

可見，從第一階段到第二階段，從第一部分到第二部分，詩人有意告別過度「人為」的結構、過分紛繁的意象色彩，進而試圖尋覓一種更為素樸的形式與美學。而在我看來，對結構的僵化性的反省，未嘗不是詩人在拒絕（作為審美整體的）「結構」對（代表經驗自我的豐盈感受的）「生趣」的鉗制。

如果說，〈畫廊〉作為轉向的標誌，體現的乃是一種困境，並由此困境而召喚一種新的嘗試方向；那麼同樣收錄於第一輯中的〈樹〉，我以為，便不妨視作一種潛在的突破，以及對第一、二部分（也即第一、二階段）的一種貫通——

樹，伸向無窮
 雖是空的一握
 無窮確在它的掌握

深入過去，是盤集的根
 展向未來，是交錯的枝
 密集的新芽和舊葉
 在撫摩浮雲、太陽和星子

²⁰ 原載覃子豪《畫廊》（臺北：藍星詩社，1962年）。此據陳義芝編選：《覃子豪》（臺南：國立臺灣文學館，2011年），頁95。

生命在擴張
到至高、至大、至深邃、至寬廣
天空是一片幽藍
永恆而神秘
樹伸向無窮，以生命之鑰
探取宇宙的秘密²¹

正如詩人對第一階段詩作的概括，這首〈樹〉顯然也有著結構嚴謹、刻畫具象的特質。「樹」不僅如一幅畫像般自成一種審美的物件，并隨之成為整部詩集構成的「畫廊」中陳列的作品之一；更重要的，正如同「畫廊」將品類繁多的種種畫像統合在一個互涉而互動的封閉空間之中，「樹」作為一種具有整體性的結構，本身也完成了一個統合與組織的過程：它將盤集交錯的根與枝，統合為有機的能動主體——「樹」。在這個意義上，「樹」不僅僅是審美的物件，更是審美主體的化身。

進而在〈樹〉中，「樹」之為「審美主體」，與「經驗自我」之間，不再如同〈畫廊〉中那樣分裂對峙；相反，「經驗自我」正是這「樹」的「根」與「枝」：「根」指向了「過去」，「盤集」如糾結難言的記憶；「枝」指向了「未來」，「交錯」如豐富複雜的感覺。換言之，「審美主體」一方面根植於現實所形塑起的經驗自我；另一方面，「審美主體」更生長出經驗自我的感性枝椏，經此觸碰著永恆、神秘、無窮的生命與宇宙的內核。

如果說〈畫廊〉一詩是以「審美主體」與「經驗自我」的內在分裂與美學困境，啟動了下一階段的探索；那麼，〈樹〉則以兩者的合一，預示下一部分詩作的共同追求。進而〈樹〉一詩未免板滯、固化的結構，也將為一種更靈動而微妙的氛圍所取代。正如詩人對《畫廊》第二階段的概括——

²¹ 覃子豪：〈樹〉，《畫廊》（臺北：藍星詩社，1962年），頁5-6。

第二階段：我所探求的是人們不易察覺的事物的奧秘，〈金色面具〉是其開端。面具背後的虛無，不定是虛無，只是肉眼不能察覺無中所存在的東西，它是神秘。面具空虛的兩眼較之一個雕像的盲睛，更能令人生產幻覺。而這幻覺不是情感，不是字句，是情感和字句以外的假設。〈金色面具〉啟發我去證實一個夢的世界，它不是空想的而是現實生活所反映和昇華而成的一個微妙的世界。〈夜在呢喃〉、〈構成〉，便是由於這個啟發寫成，而〈奧義〉是表現人性之幽微。²²

面具背後並不虛無的「神秘」，又何嘗不是〈樹〉中「枝」所指向的「永恆而神秘」的寫照？不同的是，「宇宙的秘密」不再寄寓於〈樹〉中相對「寫實」的「天空」，而指向了「面具」本身的「空虛」。也恰恰是在這「空虛」中，詩人將見證一種更為徹底的「真實」——

不見眸子，目光依然深沉
 神采依然煥發
 看哪！你那眼皮微闔的冷然的森然的神情
 是沉默的吸引？
 是無情的挑戰？

永遠凝視著廊外青青的海
 聽海的迷魂曲，讚美玄秘的世界
 海睜開一隻大眼睛
 投七色迴光於畫廊
 照亮了你臉上逃避困擾的憤懣

²² 原載覃子豪《畫廊》（臺北：藍星詩社，1962年）。此據陳義芝編選：《覃子豪》（臺南：國立臺灣文學館，2011年），頁95-96。

你留下靜寂和奧秘於廊中
我如何能審視出你內在的虛無？
有感覺如手掌撫觸著叢叢的火焰
 無傷肌膚，像珊瑚樹
 藏於海底一片深沉的碧綠
有感覺觸及意志
 如鶴嘴鋤觸及金石，鏘然有聲

夜深了
 琴弦斷了
在燭光熄滅的一瞬，你投下森然的一瞥
 目光像兩條蝮蛇
 帶著黑色的閃光
 黑色的戰慄
自深穴中潛出，直趨幽冥

 你的目光依然深沉
 神采依然煥發

那些龍眼核的眼睛怎能及你的深沉
你深沉的眼裡有填不滿的無名的渴望
像我，有火潛在內心，燃燒著，燃燒著
如何滿足？美給予我的心靈的感受
 感官的狂樂

 葵花一瓣瓣的開放

又一瓣瓣的死亡
 看哪！你臉上有極度的熱在燃燒
 為何又泛著青銅一般冰涼的冷嘲
 你是在不屑的看我？
 活得如此愉悅，如此痛苦，如此奇特

 說你自非洲來，自象牙海岸來
 頭上插過紅羽毛
 臉上留有山羊血的氣味
 而你的眉宇如此雍容
 或是來自義大利古老的歌劇院中？
 夢的嚮導者啊
 飄然如你，神秘如你，卓絕如你
 令我膜拜
 邱必特以一朵玫瑰賄賂靜寂之神
 我以玫瑰的馨香奉獻你
 請引我走向未來之夢鄉
 不以鼓聲為節奏，以迷魂曲的旋律底吸引
 在這個世紀，這個季節
 唯你能令我忘卻自己
 去認識世界真實的面貌²³

第一段中「眸子」的消失不僅象喻著「經驗自我」的退位，更指向這一「經驗自我」的內在化：「眸子」將蛻變為一種內在的「凝視」，進而與「海」的「大

²³ 覃子豪：〈金色面具〉，《畫廊》（臺北：藍星詩社，1962年），頁21-24。

眼睛」合一（〈金色面具〉第二段），隨之彌合上文論及的〈海的詠歎〉一詩中「你」（海，即審美主體）與「我」（即經驗自我）之間的巨大隔閡；更為徹底的，「眸子」最終內化為一種普遍的「感覺」，超越視聽的聲與相，獨留「靜寂」與「奧秘」。

而當由「經驗自我」內化凝聚成的「感覺」再次與審美意志交互時，我們看到的不再是「心神分裂」的對峙態勢，卻更近於情人間的愛撫：「有感覺如手掌撫觸著叢叢的火焰／無傷肌膚，像珊瑚樹／藏於海底一片深沉的碧綠／有感覺觸及意志／如鶴嘴觸及金石，鏘然有聲」——感覺與意志的分裂，原該是多麼電光火石，在此卻化作「鶴嘴觸及金石」，試想是怎樣微細清明的聲音。

甚至，〈畫廊〉一詩中誓將生命燃盡的火光，在此也變得「無傷肌膚」；進而，如果說〈畫廊〉中火光的燃盡象徵著「經驗自我」的死滅，那麼〈金色面具〉中則縱然「燭光熄滅」，「目光」仍可像「蝮蛇」般直趨幽冥，而絲毫不減其「深沉」，這儼然喻示了「經驗自我」的存續。不僅如此，「火」更將進入內心——「有火潛在內心，燃燒著，燃燒著／如何滿足？美給予我的心靈的感受／官能的狂樂」——在火的燃燒中，視聽感官所指向的「經驗自我」，與「審美主體」所探求的「美」，化為一體，共同凝聚為一種「狂樂」。

而無論「狂樂」、「燃燒」、「愉悅」，最終都指向「火」，指向「火」對「面具」的鍛造。²⁴如同「面具」的生成乃來自「火」的鍛造，正是在如此盤集交錯的「感覺」中，一種凝定的「意志」生成了；也因此，反過來，無論「面具」抑或「意志」是多麼「冰涼」、「雍容」、「飄然」、「神秘」、「卓絕」，詩依然提醒我們，它本是「自菲洲來，自象牙海岸來／頭上插過紅羽毛／臉上留有山羊血

²⁴ 詩作為一種「淬煉」的審美結果，應是覃子豪不無自覺的詩學觀點。他曾指出，「（詩的「密度」）是作者的思想何情感經過思考嚴密的錘鍊，不再稀薄，不再散漫，成為一種極為精緻的固體，猶如百鍊之鋼之具有密度。」（《覃子豪全集 II》，臺北：覃子豪全集出版委員會，1968年，頁269）。

的氣味」——是從一切悲歡甚至血淚中，成就了「如此愉悅，如此苦惱，如此奇特」的金色面具，如同正是感覺與意志的交互與最終的無分彼此，成就了這樣一首如此「愉悅」、「苦惱」、「奇特」、又如此「飄然」、「神秘」、「卓絕」的詩。

25

五、從「金色面具」到「瓶之存在」： 超感官的「純粹美的世界」

以詩人自己的評判標準，如果說《畫廊》集整體構成了一個詩探索的過程，那麼從第一階段到第二階段（即從第一輯「畫廊」到第二輯「金色面具」），其間經過了由相對板滯、固化的審美結構，到更靈動輕盈的總體氛圍的轉變，也即如上節所述，經歷了「審美主體」與「經驗自我」由分裂對峙而終於合一的過程。相應地，不妨以《畫廊》集中現成已有的意象來理解這一轉變。如果說審美主體與經驗自我乃是在「火」的無分你我的燃燒中凝為一體，那麼，「浮雕」這一意象或正可以具象地展現以上兩個階段在美學風格上的轉變。

在第二輯的最後一首詩〈序曲第二十一章〉的最後，我們讀到——

七月的樂人，寫下你生命的序曲

太陽獨奏，星合唱

鐘鳴二十一響時，我們同在恆河岸上

²⁵ 詩人洛夫提醒讀者，《畫廊》〈夜之呢喃〉一詩「實為作者『靈魂的自供與自慰』，正如艾略特所說：『將他們（指詩人）個人隱秘之痛苦轉化為一些豐美與奇異事物，一些宇宙的及非個人的事物。』」（見洛夫〈覃子豪的世界〉，陳義芝編選《覃子豪》，臺南：國立臺灣文學館，2011年，頁288）這一解讀，或同樣適用於對〈金色面具〉乃至整部《畫廊》的理解。

恆河的水在流，流不去我們投在水上的浮雕²⁶

不妨想起，第一輯的〈畫廊〉一詩中雖陳設了種種「藝術品」，卻唯獨沒有「浮雕」。彼時我們看到的，只有一座又一座靜止、凝定的雕像。在這個意義上，第二輯的「浮雕」一方面與之前的第一輯一樣，是在為變動不居的現實與經驗自我塑像，另一方面，「浮雕」畢竟比靜止的大塊雕像多了些靈動游轉的刀工筆觸，隨之與現實經驗的流動性更為親和適切，相應地緩解了經驗自我與審美整體的對峙。

更重要的，「浮雕」本身也即是一種「詩」的化身。在〈序曲第二十一章〉中「樂人」以琴鍵「彈出一輪旋轉的太陽／敲亮了滿天的星辰」，與之相似的，詩人無疑賦予了音樂一種生發、創造的巨力，而整首詩既是對這一音樂的追摹，也是在追摹的過程中，詩本身化為音樂，並儼然有了召喚太陽與星辰的力量。但即或如此，詩人仍清醒地看到，這種力量實則是一種「超越於時空」的努力，甚至承認這可能只是「錯誤」。而如果說詩所超越的「時空」指向了變動不居的現實經驗世界，是一種「恆河」般的存在，那麼這恆河上流不去的「浮雕」，則正是詩人在以「詩」試圖超越現實時空。並且，與第一輯將經驗自我「固化」為審美整體的作法不同，「浮雕」的流動性恰恰是在為經驗本身的短暫性與流動性造像。

但詩人並未止步於此。在「浮雕」般光滑流轉而又筆筆深刻的〈金色面具〉之後，覃子豪又開啟了新的探索。如果說之前的第一、二階段尚停留在「經驗自我」與「審美主體」（也即「感覺」與「意志」間）的角力、協調與合一，那麼到了第三階段，詩人儼然已徹底超越了對於感覺的執迷，甚至要在「事物的抽象性」中找到一種「沒有觀念，沒有感情，沒有感覺的無中之無」——

²⁶ 覃子豪：〈序曲第二十一章〉，《畫廊》（臺北：藍星詩社，1962年），頁41。

在第三個階段中，我由神秘、奧義中發現事物的抽象性。〈瓶之存在〉和〈域外〉，便是抽象表現的實驗。抽象的表現，既能運用於繪畫，也能運用於詩。因為，事物本身便有一種抽象的特質。只是因為我們的觀念會認為：以抽象的語言表現抽象的感覺，其效果將遜於抽象的旋律之於音樂，抽象的線條之於繪畫。實際上，抽象也具有形象的性質，只是這種形象我們不能給它確切的名稱。表現這種抽象的形象，是由外形的抽象生到內形的具象性；復由內在的具象還原於外在的抽象。從無物之中去發現之存在，然後將其發現物化於無。〈瓶之存在〉便是用這種法則表現的。而〈域外〉則是由抽象到抽象，沒有觀念，沒有感情，沒有感覺的無中之無。無中的無，乃有之極致。抽象為具象至極的純化所造成的一個純粹美的世界，抽象的表現運用於詩，限制性較大，不是任何題材均可作抽象性的表現，「純詩」(Poesie Pure)之難，即在於此。²⁷

可見，詩人並不認為「抽象的語言表現抽象的感覺」必然遜於「抽象的旋律之於音樂，抽象的線條之於繪畫」，相反，從《畫廊》第一輯那種近於「繪畫」的結構性筆觸，到第二輯中浮雕式的對於「音樂」的流動性的摹仿，進入第三階段的詩人，更要在「繪畫」與「音樂」之外，探索詩的語言本身的可能性。

再如這首〈瓶之存在〉——

淨化官能的熱情，昇華為靈，而靈於感應
 吸納萬有的呼吸與音籟在體中，化為律動
 自在自如的
 挺圓圓的腹

²⁷ 原載覃子豪《畫廊》(臺北：藍星詩社，1962年)。此據陳義芝編選：《覃子豪》(臺南：國立臺灣文學館，2011年)，頁96。

挺圓圓的腹

似坐著，又似立著

禪之寂然的靜坐，佛之莊嚴的肅立

似背著，又似面著

背深淵而面虛無

背虛無而面深淵

無所不背，君臨於無視

無所不面，面面的靜觀

不是平面，是一立體

不是四方，而是圓，照應萬方

圓通的感應，圓通的能見度

是一軸心，具有引力與光的輻射

挺圓圓的腹

清醒於假寐，假寐於清醒

自我的靜中之動，無我的無動無靜

存在於肯定中，亦存在於否定中

不是偶像，沒有面目

不是神祇，沒有教義

是一存在，靜止的存在，美的存在

而美形於意象，可見可感而不可確定的意象

是另一世界之存在

是古典、象徵、立體、超現實的抽象

所混合的秩序，夢的秩序

誕生於造物者感興的設計

顯示於渾沌而清明，抽象而具象的形體
存在於思維的赤裸與明晰²⁸

由第一段可知，「瓶」的存在乃基於對「官能」的「淨化」與「昇華」，一方面吸納萬有的音籟，分有其「音樂」性卻不必像第二階段的詩作那樣一徑形諸音樂，而是形諸更為抽象的「律動」；另一方面，「瓶」有其「繪畫」性，「圓圓的腹」看似很是直觀，但第二段即刻提醒我們，「瓶」的形象其實充滿了不確定性與流動性：「似坐著，又似面著」，「是一軸心，具有引力與光的輻射」，「自我的靜中之動，無我的無動無靜」——這一切在第三段中完成了定調：「瓶」作為一種「可見可感而不可確定的意象」，實則是「另一世界之存在」。

在我看來，包括〈瓶之存在〉在內的《畫廊》集的第三部分，其對繪畫性與音樂性的雙重超越，正不妨看作是一種對於感覺（「可見可感」）的超越，並以此追尋逸出感覺之外的「不可確定」，正是在這一「不可確定」中確認「另一世界」的存在。²⁹更進一步，這「另一世界」便像詩中禮讚的那樣：「每一寸都是光／每一寸都是美」——即是詩人自述中所謂「純詩」的境地了。而這一超感官的「另一世界」，用詩人自己的話，即是一種「域外」：

域外的風景展示於
城市之外，陸地之外，海洋之外
虹之外，雲之外，青空之外

²⁸ 全詩見覃子豪：〈瓶之存在〉，《畫廊》（臺北：藍星詩社，1962年），頁44-49。

²⁹ 覃子豪以詩探索「不確定性」與「另一世界」，或也不妨對應其象徵主義詩學。譬如，評價馬拉美的〈夢中的情人〉，覃子豪便特別肯定其中的「不確定」（《覃子豪全集 II》臺北：覃子豪全集出版委員會，1968年，頁256）；也曾引荻原朔太郎「詩的原理」，「主觀的藝術家們，由於對人生懷抱著意欲，夢想著更好的生活，所以常常不滿於『實然的世界』，而憧憬著『應然的世界』，而且，這種『應然的世界』才是現示於他們藝術中的 vision（光景），是揭示他們主觀中的觀念。」（同上，頁254）——「想像的世界」，或「應然的世界」，都呼應了詩人所謂「另一世界」。

人們的視覺之外
 超 vision 的 vision
 域外人的 vision

域外的人是一款步者
 他來自域內
 卻常款步於地平線上
 雖然那裡無一株樹，一匹草
 而他總愛欣賞域外的風景³⁰

伴隨著詩行的行進，視覺一路宕遠，一步步超離域內的、經驗世界的風景（如城市、陸地、海洋、虹、雲、青空），終於超出視覺之外，成就了詩人也即「域外人」的視角。也恰恰經由這一重重的拉遠，現實經驗中（或許痛苦）的感覺細節都被淬鍊成美的整體。換言之，惟其是來自域外的視角，才讓人看見「域內」作為一個整體的美；也惟其如此，這個來自域內卻款步而凝眸於域外的詩人，他所愛戀的「另一世界」，既是直覺的、想像的、創造的，也是經驗的，是與「域內」的生活世界，與城市、陸地、海洋、天空以及「人間關係」息息相關的，與作為經驗自我息息相關的。

進而，這一由「純詩」所搭建的「域外」，正可以提醒我們覃子豪的詩作與象徵主義的關係。用詩人自己的話說，如此「永遠生活在超越於感覺的現象的世界之外的一個想像的世界」或「奧秘的世界」之中，即「象徵派所提示的靈界，目不能見的世界與無限的世界。也就是浪漫派所厭惡平凡而愛慕渺遠的世界。」³¹在這個意義上，覃子豪一貫的浪漫派風格，與其後期成型的象徵派

³⁰ 覃子豪：〈域外〉，《畫廊》，《覃子豪全集 I》（臺北：覃子豪全集出版委員會，1965年），頁 297。

³¹ 覃子豪：〈奧秘〉，《覃子豪全集 II》（臺北：覃子豪全集出版委員會，1968年），頁 246。

風格，兩者間也便不再矛盾了：畢竟，在詩人看來，其旨歸都是一個純粹美的詩的世界。

然而，面對這純粹美的詩的世界，我們在驚歎之於也不禁發現，此前詩中（尤其是本文著重解讀的〈畫廊〉與〈金色面具〉兩詩中）曾以隱微而受壓抑的形態出現的現實經驗的苦悶、焦灼、艱困，在〈瓶之存在〉中則幾乎被全部剔淨，只剩下「瓶」的無死角的美與光。更重要的，「瓶」作為一個圓融整全的審美主體，不僅超越了感覺與感情中的現實世界，更克服了第一階段將流動的時間靜止化、「固化」的作法——這首〈瓶之存在〉中，我們讀到，「日出日落，時間在變，而時間依然／你握時間的整體／容一宇宙的寂寞」——詩將永恆的時間與無盡的空間都寓於流轉不定的「剎那接連剎那」。

六、「把紊亂的感覺重新組織起來」： 如何定位覃子豪的「象徵主義」？

本文以覃子豪自述《畫廊》集創作的三個階段為線索，試圖勾勒其詩探索的歷程：從第一輯「畫廊」中「繪畫」式地對審美結構的經營³²，到第二輯「金色面具」中「音樂」式地對靈動氛圍的把握³³，再到第三輯「瓶之存在」對「繪畫」與「音樂」的雙重超越，詩人由此探尋「詩」本身的可能性。這一可能性，正體現為審美意志對「感覺」與感覺所依附的經驗世界的超越，以及對「不確定性」的捕捉。

本文第二節以覃子豪自述〈金色面具〉創作過程為中心，分析「感覺」

³² 覃子豪與「繪畫」的關係，可參見張白帆：〈覃子豪與繪畫〉，《藍星詩學》卷13（2002年），頁38-41。

³³ 覃子豪對音樂性的詩學追求，同時體現在《論現代詩》中的不少觀點（可參見《覃子豪全集 II》，臺北：覃子豪全集出版委員會，1968年），頁223-227，以及《未名集》的〈論詩與音樂〉一文（同前，頁429-433）。

與「意志」的具體內涵及其運作機制，由此指出，正是感覺與意志的不斷交互，構成了覃子豪《畫廊》集內部貫穿始終的詩學動力。基於此，本文第三、四、五節逐次解讀《畫廊》集各輯（也即各個階段）的代表作，從中辨認這樣一條脈絡：在第一階段，「審美主體」凌駕於「經驗自我」之上，前者在將後者化為永恆、靜止、可審美的對象的同時，也難免將後者凝固封鎖，此時的「經驗自我」與「審美主體」間成截然對峙的態勢；在第二階段，「審美主體」與「經驗自我」間儼然達成了某種和解甚至化為一體，正是在「火」的光焰與「浮雕」的流動性之中，「感覺」與「意志」無分彼此地交融；在第三階段，詩人進一步探索「感覺」的邊界之外的可能性與不確定性，正是在這超越現實感官經驗的不確定性中，詩人得以見證一種純粹美的詩的世界、一種圓融整全的審美主體。

從這一脈絡中我們看到，「審美主體」本是基於對「經驗自我」的淬煉，卻進而成為對後者的某種壓制與扭曲，而就在兩者愛恨交戰時，詩人重新找到將兩者融合為一的詩學：「金色面具」一方面來自於痛苦與黑暗的現實經驗，另一方面，面具示人的美與雍容又恰恰是對這一經驗反復鍛造與淬煉的結果，兩者互為表裡，化作「如此愉悅，如此苦惱，如此奇特」、如此矛盾衝突、又如此平靜圓融的審美整體。這一審美整體甚至由此獲致一種與全「宇宙」等量齊觀的體量，有如「無所不背」又「無所不面」的「瓶之存在」；更進一步，「瓶」的自在自為儼然使審美整體獲致了一種潛在的能動性，從而得以超越了現實經驗而發現並成就詩人所嚮往的「另一世界」。

如何理解「審美主體」與「經驗自我」在《畫廊》集中交互辯證的過程？在我看來，不妨將兩者分別對應詩人在回顧〈金色面具〉一詩創作經歷時所論「意志」與「感覺」。可以說，正是在審美主體與經驗自我從對峙、到融合、到前者超越後者而獲得自主的能動性這整個過程中，我們同時看到了「意志」

與「感覺」如何互相成就，看到作為審美主體的「意志」如何在融攝而統御「感覺」的同時，完成了對「感覺」的超越；最終，超感覺的「意志」實現了詩人對「域外」的、超現實的「宇宙」的想象。

更重要的，「感覺」與「意志」的關係，正可以提醒我們如何理解、如何定位覃子豪的「象徵主義」實踐。通常，對「象徵派」的認識多集中在其紛繁複雜、極度敏銳的感覺³⁴，由此，我們確實不妨將「象徵派」視為一種詩對人的感性邊界的開拓與銳化。但值得注意的是，覃子豪眼中的象徵主義固然有其感覺敏銳的一面，但更重要的，它還有主動形塑感覺的一面。這或許是為何，在介紹馬拉美、韓波和魏爾崙三位詩人時，覃子豪曾特別留意韓波（今譯藍波或蘭波）的獨特觀點——「詩人應該先使自己的思想、情感經歷『每一種愛，每一種苦難』，然後把紊亂的感覺重新組合起來。」³⁵

在《畫廊》集中，我們所看到的，正是詩人如何以「意志」如何將「紊亂的感覺重新組合起來」。在這個意義上，覃子豪在《畫廊》中所實踐的象徵派風格，不僅是對感覺的探索，更是對統御感覺的「意志」的探索；不僅是在以詩呈現最為豐富的感覺並以此開拓感性的邊界，更是要以「意志」，將紊亂的感覺與豐富的經驗自我凝聚為一個審美整體。

正是覃子豪晚期創作中對於「意志」的堅持，提示我們看到覃子豪的象徵主義的獨特之處，並讓人看到覃子豪早年對時興詩壇上的象徵派詩風的批評，與其晚年對象徵主義的堅持，兩端看似背反的詩學立場之間，實則有某種內在的一致性。不妨想起，1947年曾是左翼詩人的覃子豪曾將波特萊爾代表的象徵派風格斥為「歇斯底里」的情緒，儼然是不健康的症狀——這誠然不無偏激，

³⁴ 覃子豪本人便曾一再指出法國象徵派往往有著「頹廢」、「歇斯特里亞（Hysteria）」以及「敏感的神經」、「極需追求官能的享樂」的普遍趨向。可參見如〈象徵派與現代主義〉，《覃子豪全集 II》（臺北：覃子豪全集出版委員會，1968年），頁368。

³⁵ 覃子豪：〈怎樣寫成一首詩？〉，《覃子豪全集 II》（臺北：覃子豪全集出版委員會，1968年），頁289。

但與覃子豪最後一部詩集《畫廊》所完成的象徵主義風格，卻未必是矛盾的：正如上文指出的，覃子豪的象徵主義風格在更根本的意義上，並不是對癡癡式的「紊亂的感覺」的病態摹寫，恰恰相反，他正是要以「意志」重新組合這些感覺，並在這一組合的過程中，將病痛破碎的經驗自我重塑為一個圓融整全的審美主體。

可以說，正是經由「意志」對「感覺」的重組，詩人「將外在實景轉變為個人、乃至普遍的象徵」，惟其如此，才如論者所言，覃子豪稱得上是本土「少數真正的象徵詩人之一」³⁶。更重要的，在覃子豪看來，詩應具備一種「力」，「這種力是對冷酷的時代和現實的一種抗拒。這樣的詩，看似消極，而實際是寓積極於消極之中。詩本身便是一種力的凝聚，也是經過暴風雨時代所磨練出來的一種成熟的美，深刻而又新鮮。這正是現代中國新詩可貴的特質。」³⁷在這個意義上，覃子豪以「意志」組織「感覺」，其象徵主義的實踐未嘗不是一種「力」的實踐，未嘗不是接續並開拓著他心中的「新詩」傳統；也是在這個意義上，不僅覃子豪筆下的象徵既是「個人」的、也是「普遍」的——覃子豪的象徵主義實踐本身亦同時有著「個人」與「普遍」的雙重意義。

從批判象徵派「歇斯底里」的病態傾向，到實踐以「意志」組織「紊亂的感覺」的象徵主義，早期覃子豪與晚期覃子豪之間，未必是自我矛盾、「心神分裂」的。或更確切地說，當詩人選擇以「詩」的方式，「治療」並安頓一己紊亂的感覺與動蕩離亂的現實經驗時，「詩」本身就是一種「意志」：它不僅拼合破碎的感官經驗，更超越感官所依附的現實世界而指向惟有「詩」能達到的、既抽象又具象的「另一世界」——或許只有在那個世界，詩人才得以戰勝現實

³⁶ 張漢良：〈〈過黑髮橋〉導讀〉，原載蕭蕭、張漢良編《現代詩導讀（導讀篇一）》（臺北：故鄉出版社，1979年），此據陳義芝編選：《覃子豪》（臺南：國立臺灣文學館，2011年），頁166-167。

³⁷ 覃子豪：〈現代中國新詩的特質〉，《覃子豪全集 II》（臺北：覃子豪全集出版委員會，1968年），頁343-344。

中那個苦悶而破碎的自我吧。

七、小結與餘論：圓融整體中的零餘者

本文細讀覃子豪最後一部詩集《畫廊》，希望以此凸顯，覃子豪的「象徵主義」詩學的獨特之處所在：不同於波特萊爾筆下破碎、紊亂、病態的感覺，在覃子豪筆下，繁多的感覺必須被意志重組，從而實現一種圓融的審美整體。在我看來，這一獨特性正可以幫助我們重新理解覃子豪早期風格與晚期風格、早期詩學認同與晚期詩學認同之間的差異與內在的一致性。進而我們不妨以此為入口，深入覃子豪前前後後各時期的象徵主義創作與詩論，如此或能在籠而統之的「象徵派」定義下，分疏出象徵主義對於覃子豪到底意味著什麼？他對西方象徵派詩人的具體態度如何，各人之間（譬如波特萊爾與韓波間）又有何差異？更進一步的，覃子豪的《畫廊》如何因應甚或突破了既有的象徵派詩學傳統？而《畫廊》本身對於其後本土象徵主義發展又是否有其（未盡彰顯的）啟領意義？

但這些無疑都超出了本文的容量。在一篇以「細讀」為己任的論文最後，也許可以稍稍容許筆者一些未必公道、未必客觀的評論。面對覃子豪晚期詩，論者多是肯定的，惟有同為詩人的楊牧說出了些不同的意見。楊牧認為覃子豪晚期「這些詩好固然好，有一種凝練緊密的質理，步步樓台，比諸早期的作品是圓熟豐富多了；可是除了〈域外〉一首，這些詩也難免窒悶，缺少流動的韻律，有時更顯得堆砌，過分鏤鏤，終非上乘藝術的理想，其中尤以他公認的代表作〈瓶之存在〉為甚」；楊牧甚至不諱言「於《畫廊》詩集一向不喜歡。」³⁸

³⁸ 楊牧：〈詩人覃子豪〉，原載楊牧《掠影急流》（臺北：洪範書店，2005年）。此據陳義芝編選：《覃子豪》（臺南：國立臺灣文學館，2011年），頁313。

我承認《畫廊》集在形塑「審美主體（整體）」的過程中，確實有其（太過）苦心經營、精雕細琢之處，然而在「韻律」這一點上，我卻不能認同此評價。正如上文多次論及的，「流動的韻律」在《畫廊》集非但沒有因作者的巧心雕琢而磨失，反倒是詩人極其自覺的審美目標：以整飭完足的結構抑或圓融流轉的氛圍，詩人最終意在呈現的，正是一種具有「音樂性」甚或超越「音樂性」的詩的聲形。

更重要的，我們要如何理解這個由詩所「堆砌」起來的圓融整體？它對於詩人到底是何意義？在上文的論述中，我一再試圖凸顯的，乃是覃子豪如何以詩的「審美主體（整體）」對抗現實中充滿苦悶的、破碎而傷痕累累的「經驗自我」。甚至，這個「審美整體」越「凝練緊密」（甚至「窒悶」），反過來越是說明了它所對抗的現實便越破碎；前者越是「純粹美的詩的世界」，後者越是充滿了複雜紛繁的感覺的真實而痛苦的生活世界。在這個意義上，純粹美的「瓶之存在」何嘗不是「瓶形如膽，滿盛著一囊的苦汁」（〈奧義〉³⁹）。我們也許不必也不應苛責覃子豪晚期詩的「雕琢」，更應從中辨認「詩」之於詩人最為根本的意義：既非某一流派、某一主義的模仿⁴⁰，也非形式、結構的經營，最根本的，「詩」是詩人為自己的心靈找到的家園⁴¹。

而更為難得卻也更為無奈的是，面對這個「詩」所搭建的圓融整體、這個

³⁹ 覃子豪：〈奧義〉，《畫廊》（臺北：藍星詩社，1962年），頁33。

⁴⁰ 覃子豪便一再強調詩壇不應簡單趨赴時新的主義風潮，而應探索現代詩之「現代」的實質。譬如，在《論現代詩》「自序」便直言：「倘若不從現代精神，現代本質上深刻的去探求詩的動力，只是追蹤時尚，徒具外貌，製造一些似是而非的詩，形成一種令讀者困惑，亦令自己迷惘的流行格式，則現代詩將因真偽難辨，而走向死角。」覃子豪：《論現代詩》（1960年），此據《覃子豪全集 II》（臺北：覃子豪全集出版委員會，1968年），頁211。

⁴¹ 或者用詩人自己的話來說，「詩的本質，是詩人從主觀所認識的世界的一種意念，這意念是情緒的一種昇華狀態，是從許多剎那間而來的形象底凝塑，是具有一種渾然美意境底完成。」覃子豪：《論現代詩》（1960年），此據《覃子豪全集 II》（臺北：覃子豪全集出版委員會，1968年），頁217。

「詩」的家園，詩人依然是零餘者，孤獨地流浪於家外。誠然，在《畫廊》集中（尤其是第三輯中）我們反覆讀到那些結構緊密的、如「畫廊」般安然平靜的世界，但同樣不應忽視，畫廊中獨自苦悶的石像（〈畫廊〉）、鐘聲敲打的「靈魂的苦悶」（〈午夜的時鐘〉）、域外的域外無草木無人煙處的「他」（〈域外〉）、「一個不曾過河的卒子／是喧嘩不能否定的存在」的「他」（〈吹簫人〉）、「髮怒而目盲」的「石像」（〈畫廊〉〈分裂的石像〉〈肖像〉⁴²）、「玩味著一頁痛苦的歷史」的 Sphinx（〈Sphinx〉）……在圓融的整體之外，我們讀到的是依然無處安頓的詩人的自我；我們讀到，

他是跨越斷橋來的
 卻從不曾穿越過窄門
 而窄門已於昨日黃昏的鐘鳴之時關閉
 鐘鳴的點滴，滴成旅途最後一行虛線
 被阻於虛線終點的
 乃一捉虹的狂人⁴³

或許，詩人就是這樣一個「捉虹的狂人」：他跨越了「斷橋」，將破碎而分裂的土地與心靈化為「詩」的整全；但他卻最終無法進入這個安靜、超離人世的整全世界。相反，他被鎖在「窄門」之外，只能在瞬息萬變的人世，捕捉美而短促的、象徵著「不確定性」的「虹」。也許更徹底的，詩人最終的家園並非那個詩所懸擬與象徵的「另一世界」，而恰恰是這個痛苦地培育著詩、又渴求著詩的人間，也只有在這裡、在平凡而飄蕩無依的短暫風景裡，詩人才能如此平

⁴² 詩人洛夫便敏銳地看到，「〈肖像〉正是詩人自己。詩人為了追求自我，必須解脫現實所予肉體的痛苦，然後始能獲得繼續追求所需的力量，於是追求自我即成為詩人生命中唯一的動力。」洛夫：〈覃子豪的世界〉，陳義芝編選《覃子豪》（臺南：國立臺灣文學館，2011年），頁289。

⁴³ 覃子豪：〈燈〉，《畫廊》（臺北：藍星詩社，1962年），頁56。

靜地與我們告別，轉身走進一個心之所安的世界——

松滿山，綿羊滿山
一片青，一片白
遮盡長滿青苔的石級
依然從青松的枝柯下走入園中
沒有門鑰，依然打開
被雲封鎖的門

參 考 書 目

一、原著及整理本

- 覃子豪：《畫廊》（臺北：藍星詩社，1962年）。
- ：《覃子豪全集 I》（臺北：覃子豪全集出版委員會，1965年）。
- ：《覃子豪全集 II》（臺北：覃子豪全集出版委員會，1968年）。
- ：《覃子豪全集 III》（臺北：覃子豪全集出版委員會，1974年）。
- 劉正偉編：《覃子豪集》（臺南：臺灣文學館，2008年）。

二、近人論著

- 陳義芝編選：《覃子豪》（臺南：國立臺灣文學館，2011年）。
- 陳太勝：《象徵主義與中國現代詩學》（北京：北京大學出版社，2005年）。
- 錢理群：《1948：天地玄黃》（北京：中華書局，2008年）。
- 劉正偉：《覃子豪詩研究》（臺北：文史哲出版社，2005年）。
- 吳曉東：《象徵主義與中國現代文學》（合肥：安徽教育出版社，2000年）。
- 奚密：《現代漢詩》（上海：三聯書店，2008年）。
- 解志熙：《摩登與現代：中國現代文學的實存分析》（北京：清華大學出版社，2006年）。
- 張松建：《現代詩的再出發：中國四十年代現代主義詩潮新探》（北京：北京大學出版社，2009年）。
- ：《抒情主義與中國現代詩學》（北京大學出版社，2012年）。

三、報刊文章

- 陳敬容：〈波德萊爾與貓〉，載 1946 年 12 月 19 日《文匯報·浮世繪》。
- 林煥平：〈藝文管窺備忘〉之「一、波德萊爾不宜讚美」，載 1946 年 12 月 28 日《文匯報·筆會》。
- 李白鳳：〈從波特萊爾的詩談起〉，載 1947 年 1 月 30 日《文匯報·筆會》。
- 覃子豪：〈消滅歇斯特裏的情緒〉，載 1947 年 2 月 9 日《文匯報·筆會》。

四、單篇文章

- 白哲維：〈覃子豪詩作與象徵主義〉，《東海大學圖書館館訊》第 144 期（2013 年 9 月），頁 38-69。
- 陳俊榮：〈覃子豪的象徵主義論〉，《當代詩學》第 8 期（2013 年），頁 1-30。
- 范靜擘：〈遁入畫廊的存在——覃子豪論〉，《世界華文文學論壇》（1998 年第 4 期），頁 43-46。
- 郭楓：〈風雨淒迷路，彩虹照眼人——覃子豪：五十年代台灣新詩荒野播種者〉，《揚子江評論》（2014 年第 4 期），頁 72-80。
- 賈芝：〈憶詩友覃子豪〉，《新文學史料》（1988 年第 3 期）頁 115-118。
- 賈植芳：〈覃子豪小傳〉，《新文學史料》（1983 年第 1 期）頁 194-195。
- 李華飛：〈隔海祭詩人——憶覃子豪〉，《新文學史料》（1987 年第 1 期）頁 153-158。
- 流沙河：〈跨海詩人覃子豪——《覃子豪詩粹》序〉，《文史雜誌》（1986 年第 3 期）頁 12-13。

五、學位論文

蔡豔紅：《覃子豪詩藝研究》（高雄：國立高雄師範大學國文教學研究所碩士論文，江聰平先生指導，2003年）。

陳學芬：《覃子豪的詩與詩論》（開封：河南大學中國現當代文學研究所碩士論文，2010年）。

