

傾訴・換位・抽離

——痙弦的複合式抒情

劉 正 忠^{*}

提 要

本文探討現代抒情詩的表裏，進而考察它與各種表現手法的交融互滲。舊有的論述較看重痙弦的戲劇性，本文則較果決地以抒情為本位，重新詮釋痙弦，並闡明其戲劇手法乃至敘述成分。具體操作上，先尋索痙弦詩中最根本的「詠歎式抒情」，看他如何融鑄中國新詩傳統與西洋譯詩的語法和感性，形成自己的初步風格。然後即將觀察重點放在三種進階的抒情體式上：一是詩中具有明顯的「我—你」結構，並把話題放在對象上的「傾訴式抒情」。二是採用或寬或鬆的獨白體式，以拿腔作調的技術穿梭於人我之間，使主體狀態趨於可疑的「換位式抒情」。三是以第三人稱觀點，刻意置身事外，看似冷眼旁觀卻另有寄寓的「抽離式抒情」。

關鍵詞：抒情性、戲劇性、敘述性

本文於106.05.09收稿，106.11.15審查通過。

^{*}國立臺灣大學中國文學系副教授。

DOI:10.6281/NTUCL.2017.12.59.05

Confiding, Transposing, Distancing: On the Complex Lyricalness of Ya Hsien's Poetry

Liu, Cheng-Chung*

Abstract

This article discusses the surface and the content of modern lyric poetry and examines the blending and infiltration of its various expressions. In contrast to past studies on Ya Hsien's poetry that have paid more attention to its dramaticism, this article decisively focuses on its lyricalness to expound its dramatic devices and narrative elements. Specifically speaking, this article firstly searches for the most fundamental "aria type lyric device" to observe how he forms his initial style by blending the tradition of Chinese new poetry with the grammar and sensibility of Western translated poetry. It then observes the following three advanced lyric devices: the confiding type lyric device, the transposing type lyric device, and the distancing type lyric device. The confiding type lyric device is to arrange obvious "I-you" structures in the poem when taking the subject as the topic. The transposing type lyric device is to use loose dramatic monologue and the techniques of mimicking and attitudinizing to shuttle between the self and others and leave the subject dubitable. The distancing type lyric device is to deliberately keep aloof with a third person's viewpoint. It seems an observation with a cold eye but actually contains implied messages.

***Keywords:* lyricalness, dramaticism, narrativeness**

* Associate professor, Department of Chinese Literature, National Taiwan University.

傾訴・換位・抽離

——痙弦的複合式抒情^{*}

劉 正 忠

一、前 言

數十年來，痙弦的詩已在臺灣詩史上形成一則傳奇。詩人的創作時間，集中於十年內。收入定本《痙弦詩集》的詩作，不過 86 首。數量如此之少，風格的幅度與藝術的強度卻極撼人，因而可被闡發的空間始終很大。這種使人「讀不盡」的魅力，正是他做為傑出詩人的重要特質。

早在 1950 年代，余光中即指出：「痙弦的抒情詩幾乎都是戲劇性的。」¹歷來論者對此多有發揮。然而在戲劇性之外，痙弦的敘事性、抒情性，也十分值得關注。事實上，這三者各自強烈彰顯而又巧妙融貫，正是他的強項。惟「詩的戲劇性」並不等於舞臺戲劇，後者之所優為未必為前者之所能。如果只是說，痙弦出身於戲劇系且有豐富的舞臺經驗，故其詩充滿戲劇性，這恐怕是不夠的。

此外，痙弦的詩具有若隱若現的事件梗概，論者多從前述所謂「戲劇性」的角度來解讀。惟孟樊有〈痙弦的敘事詩〉一文，主張戲劇性的基本構成即是

* 本文為科技部計畫「現代漢詩的抒情變革」（NSC102-2628-H-002-008-MY3）研究成果之一。部分賞析文字，曾見於陳怡蓁、陳義芝編：《紅玉米之歌：痙弦詩作展演選讀本》（臺北：趨勢教育基金會，2015 年 6 月）。

¹ 余光中：〈簡介四位詩人〉，原載《文學雜誌》第 4 卷第 4 期（1958 年 6 月），頁 56-62。亦見余光中：《左手的繆思》（臺北：時報出版公司，1980 年 4 月），頁 72-75。引文見頁 72。

故事性，而痾弦的詩多半具有「storytelling」的特質，於是將它們歸屬於敘事詩。進而依照敘事學的方法，逐一考察其敘述觀點、敘述時間、敘述話語，充份呈現「訴說故事」所必須涉及的種種問題。²但全篇以敘事學術語為主，詩僅為理論之例證。事實上，痾弦向來主張：「最好的抒情詩，背後常有個若隱若現的故事。」他自己的創作，正是最佳的例證。

因此，我們認為，痾弦的這些詩仍屬現代抒情詩（modern lyrics），一種講究局部的戲劇性和敘述性，但本質上仍是在呈顯精神或情感狀態（而非模擬事件，布綴情節）的現代詩（強調現代性的感應，方法與質地）。和中西古代文類裏，storytelling 佔優勢的那種「敘事詩」（narrative poetry）並不相同。因此，利用敘事學理論來分析，恐怕無法展現痾弦詩之優勝處，反而只會凸顯這類短詩在敘事條件上並不充足（相較於史詩，小說及敘事詩）。

施塔格爾曾將詩歌區分為抒情式、敘事式、戲劇式等三種風格，並分別以回憶、呈現、緊張為其主要特徵。³進一步延伸這種思維，我們認為，現代抒情詩是可以兼有這三種風格成分的。正因痾弦能夠自由而巧妙地出入於這些風格技術之間，所以成其為傑出的詩人。然而這三者的差異與關聯，恐怕還有細論之必要。關鍵在於如何把握痾弦的「戲劇性」，然後才能進一步認論到它跟抒情、敘事的關聯。

依據勃克（Kenneth Burke）所謂「戲劇化論」（dramatism），人生種種矛盾都具有戲劇性衝突，都可用戲劇的形式加以表現，並得到象徵性的解決。因此，一切非情節性的作品，包括抒情詩在內，同樣具有戲劇結構。⁴這種思路導向「無我性」（impersonality）、「客觀性」（objectivity），構成現代文

² 陳俊榮（孟樊）：〈痾弦的敘事詩〉，收於陳啟佑、陳敬介主編：《痾弦學術研討會論文集》（新北：讀冊文化公司，2011年7月），頁187-226。引文見頁190。

³ （瑞士）施塔格爾（Emil Staiger）著，胡其鼎譯：《詩學的基本概念》（北京：中國社會科學出版社，1992年6月），頁1-6。

⁴ Kenneth Burke, *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*, (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1941.), p. 62.

學批評的一大潮流，概括地講，正如顏元叔提出的命題：「文學是哲學的戲劇化。」⁵此類論說強調的是文學裏總有「像戲劇一般的」元素，堪稱警策。惟推之太廣，則有泛化之虞。既然優秀詩人大多合於此條原則，這種脈絡下的戲劇性，就很難說是誰的獨詣。

蕭蕭在談到痙弦的戲劇性時，隱然把它說成是一種詩裏的「小說企圖」。⁶孟樊盡管批評了蕭蕭說得較簡單，但他仍然以「storytelling」為貫通點，把戲劇性等同於敘事性。事實上，詩的「戲劇性」不管具體指涉什麼，總是傾向於以「showing」來取代「telling」。因此，無論是蕭蕭或孟樊的思路，雖然有所照見，還是易滋混淆。

這裏我們或可以張漢良多年前的一段話，做為重新討論的起點：

論者嘗謂痙弦善用戲劇手法。筆者願就這一點來談談他的〈坤伶〉。如果我們把抒情詩與戲劇分置主觀藝術與客觀藝術的兩個極端，會發現抒情詩的焦距是主體（subject- focused），但見詩人發洩一己之情緒，客體（包括外在世界與讀者）不存在；而戲劇的焦距是客體（object-focused），說話者隱藏不見，他的情緒和觀念外延至客體，或委托於人物，讓讀者旁觀，因此戲劇是比較摹擬（mimetic 或 representational）的文類。具體的表現便是抒情詩的觀點是第一人稱的、有限的我；戲劇的觀點是第三人稱的、全知的旁觀者。前者的語言是洩露自己的陳述和形上陳述（meta-discourse）；後者的語言是敘述（包括不帶情緒色彩的描述）。⁷

⁵ 顏元叔：〈朝向一個文學理論的建立〉，《文學的玄思》（臺北：驚濤文物供應社，1970年1月），頁182。

⁶ 蕭蕭：〈痙弦的感情世界〉，收錄於蕭蕭編：《詩儒的創造》（臺北：文史哲出版社，1994年9月），頁236。

⁷ 見張漢良對〈坤伶〉的導讀語，收錄於張漢良、蕭蕭編著：《現代詩導讀——導讀篇》（臺北：故鄉出版社，1982年4月），頁188。

此說旨在建立「兩個極端」，因此對於抒情詩和戲劇的描述，都顯得比較斬截。實際上，具有現代質素的抒情詩，很少會忽略客體的存在。而詩的戲劇性也不會像舞臺戲劇那樣「無我」，或全然依賴搬演。可以這樣說，在詩裏以各種不同的比例、型態與方法將兩端巧妙融合，即是善用戲劇手法了。

余光中在談到痾弦怎樣在詩裏運用戲劇天賦和修養時，特別指出：他能配合著各種小人物的特殊身分，運用經過鍛鍊的口語腔調。⁸ 這種拿腔作調的工夫，常與情感揣摩、動作再現的技巧相結合，應當才是痾弦的「戲劇性」超出群倫之處。前引張漢良的說法：「抒情詩的觀點是第一人稱的、有限的我；戲劇的觀點是第三人稱的、全知的旁觀者。」恰好足以反襯出痾弦的特別，他的詩篇裏，多的是採用抒情詩觀點（第一人稱）來作達成戲劇效果，多的是採用戲劇性觀點（第三人稱）來製造抒情氛圍。

本文的核心關懷在於現代抒情詩的種種面貌，並由此出發，考察它跟諸種手法之間的交融互滲。詩裏的戲劇性也許涉及多種層面，在不同的論述脈絡下，各有所取。這裏我們願較果決地以抒情為本位，重新詮釋痾弦，並理解其戲劇手法，乃至敘述手法。具體操作上，先尋索痾弦詩中最根本的「詠歎式抒情」，看他如何融鑄中國新詩傳統與西洋翻譯詩的語法、感性、風物，形成自己的初步風格。然後即將觀察重點放在三種進階的抒情體式上：一是詩中具有明顯的「我—你」結構，並把話題放在對象上的「傾訴式抒情」。二是採用或寬或鬆獨白體式，以拿腔作調的技術穿梭於人我之間，使主體狀態趨於可疑的「換位式抒情」。三是以第三人稱觀點，刻意置身事外，看似冷眼旁觀卻另有寄寓的「抽離式抒情」。

⁸ 余光中：〈簡介四位詩人〉，《左手的繆思》，頁 73。

二、搜集不幸：從詠歎到傾訴

（一）抒情血脈

痙弦作為詩人，早年主要取資於兩大泉源：一是 1930、1940 年代詩潮的沾溉，二是歷來西洋翻譯詩的啟發。這兩個方面說來都很紛雜，但不妨以抽樣案例來展示其奧妙。先講前一方面，痙弦對何其芳的《預言》情有獨衷，此為眾所熟知。⁹ 精確地講，痙弦年少時濡染於整個中國現代詩的風潮，並非單取一味；但在最高階的「風格」層次上，「何其芳—痙弦」這條線，確實很能展現臺灣現代詩對大陸現代詩的延續與推進。當他於 1954 年開始發表作品時，算是「敏於受影響」。大約經過三年的演變，世所交譽的「痙弦風」乃逐漸成型，也才進入「烈於展個性」的階段。

痙弦對於創作的自我管控頗為精嚴，我們可以根據他歷來的編輯行動，把他的詩作分為幾個層次：第一層是眾人版《深淵》裏的詩，他曾跟葉珊說：「此集選詩六十首，對過去作一總結，選入的都是我認為可傳的，沒選入的都是我認為可恥的。」¹⁰ 即指初版所收六十首詩，精純度與原創性最高。第二層是兩年後補收進晨鐘版《深淵》的九首詩，或較輕盈（如〈歌〉、〈憂鬱〉），或較猛烈（如〈所以一到了晚上〉、〈獻給馬蒂斯〉），當然也有前次漏收的精品（如〈赫魯雪夫〉）。第三層是後來補收進《痙弦自選集》的「二十五歲以前作品集」十八首，為初期創作之稍有可觀者。第四層則是定本《痙弦詩集》

⁹ 痙弦曾明確表示：「我的很多少作都是在何其芳的強烈籠罩之下寫成。在形式、意象和音節上，在主題和題材上都可以找出我跟何其芳的『師承』關係。」見痙弦：〈第一場雨水〉，《現代詩》復刊第 11 期（1987 年 8 月），頁 26。不過在早期，痙弦似乎因何其芳附共的政治立場而刻意避談其人其詩。

¹⁰ 語見葉珊（楊牧）：〈《深淵》後記〉，痙弦：《深淵》（臺北：眾人出版社，1968 年 12 月），頁 187。

以外的棄詩，四十餘首，因為種種原因始終被排除在集外。

逐層諦觀其詩作，我們便可以考知痙弦詩藝由模仿到自主、由雜多到精純、由輕盈到豐厚的發展軌跡。第四層的作品多屬模仿痕跡較顯著的習作或政治詩，但也有一兩篇試驗超現實技術的前衛詩作，因用力太猛而被摒除。第三層則先棄而後錄，又別立一卷以示區隔，則詩人愛悔參半之意昭然。第二層比較複雜，惟藝術水準大致同於第一層，有些甚至走得更遠。第一層諸篇多屬力作，但也有數首成於二十五歲以前，留有步趨名家的痕跡。——綜合看來，痙弦最初即以何其芳《預言》為範本，參之以西洋譯詩，逐漸練出自己的風格；特別是在 1957 年開始接受「超現實」洗禮之後，更是飛躍成長。但從起步期的模擬痕跡看來，他的詩學根柢為中國現代抒情詩，應是無疑的。¹¹

楊牧就曾指出：「痙弦直到寫成〈懷人〉，〈秋歌〉，〈山神〉以後（1957 年）才毅然告別何其芳，完全奠定他自己的風格。」¹² 具體來講，這三首詩的情況是這樣的：〈懷人〉在情境與意象上都近於何的〈歲暮懷人〉二首，¹³ 〈秋歌〉留有〈季候病〉、〈愛情〉等多首詩的蛛絲馬跡，¹⁴ 〈山神〉則完全模擬何的〈秋天〉。¹⁵ 雖然痙弦所作，語言與結構已趨於圓熟，並帶入不少新元素；但在話語腔調上，確實還留有何其芳的魅影，因而顯現「從模擬到創造」的過渡性。

¹¹ 痙弦早年曾謂：「在中國，徐志摩、朱湘、康白情、李金髮、戴望舒、馮文炳等人匯成的純正的詩流，從『左翼文學聯盟』在左漢成立之後就開始受阻且逐漸陷入混亂。」見痙弦：〈詩人手札〉，原載《創世紀》第 14 期（1960 年 5 月），頁 14。按中國現代詩史的發展，除了「浪漫—象徵—現代」三種主義流派相互推衍之外，尚有「現實」與「抒情」兩種因素的牽引。由上述言論看來，痙弦更傾向於汲取三種流派的抒情成分，而對與左翼相關的現實取向有所保留。

¹² 楊牧：〈鄭愁予傳奇〉，《掠影急流》（臺北：洪範書店，2005 年 12 月），頁 115-152。引文見頁 126。

¹³ 何其芳：〈歲暮懷人（一）〉、〈歲暮懷人（二）〉，《預言》（重慶：文化生活出版社，1945 年 2 月），頁 45-50。

¹⁴ 何其芳：〈季候病〉，《預言》，頁 7-8；〈愛情〉，《預言》，23-25。

¹⁵ 何其芳：〈秋天〉，《預言》，頁 19-20。

除了這幾首詩之外，筆者想另舉一例，來說明《預言》因素在痙弦詩中的重要性。下面是何其芳的〈送葬〉（1936.1）一詩的中間兩段：

我聽見壞脾氣的拜倫爵士
響着冰冷的聲音：「金錢。
冰冷的金錢。但可以它換得歡快。」

我看見訥伐爾用藍色絲帶
牽着知道海中祕密的龍蝦走在大街上，
又用女人圍裙上的帶子
吊死在每晚一便士的旅館的門外。
最後的田園詩人正在旅館內
用刀子割他頸間的靜脈管。¹⁶

這首詩講的是「田園之死」，現代人逐漸失落了純真、愛情乃至自我，進入一個「送葬的年代」。拜倫爵士（Lord Byron, 1788-1824）在敘事詩《唐璜》（Don Juan）裏，曾描述金錢怎樣凌駕於愛情之上，語多反諷。¹⁷ 後一段則用了訥伐爾（Gérard de Nerval, 1808-1855）與葉賽寧（Sergey Yesenin, 1895-1927）的典故。前者苦戀而發狂，後者號稱鄉村最後一位詩人，皆自殺而死。著力書寫舊事物在現代的「失落」，使這首詩具有濃厚的抒情性；但詩人頻繁地演出西方近代詩人的典故，注目於動作，這又使它具有一種戲劇性。此外，詩中呈現了「現代世界」的新變，刻意動用翻譯專名與異國情境，也是值得注意的特點。

再看被痙弦的〈斑鳩〉（1957.1）。這首詩最有名的句子是「夢從樺樹上跌下來」，看來也是一首失落之詩。詩分四段，開端與結尾都較單純，這裏僅過錄中間兩段：

¹⁶ 何其芳：〈送葬〉，《預言》，頁 77-78。

¹⁷ 穆旦：《穆旦譯文集 6：唐璜》（北京：人民出版社，2005 年 4 月），頁 207。

斑鳩在遠方唱着
訥伐爾的龍蝦擋住我的去路
為了一條金髮女的藍腰帶
壞脾氣的拜倫和我決鬥

斑鳩在遠方唱著
鄧南遮在嗅一朵枯薔薇
樓船駛近莎孚墜海的地方
而我是一個背上帶鞭痕的搖槳奴¹⁸

我們可以看到，前一段顯然變化自何其芳前面的詩行。不只是拜倫和訥伐爾兩個人名，還包含「龍蝦」、「腰帶」與「壞脾氣」等藻彙。但痙弦做了濃縮和變化，不僅詩語更趨精緻，意象的接合也更趨明快。他又延伸前一段的方法，造出後一段，不僅擴大了愛情的典故，還使情境有所轉折。由此看來，痙弦並非單純在字句上模擬而已，更重大的意義，還在於發展了前驅「融現代與抒情於一爐」的精神、技法和風格。

何其芳和若干同代詩人，一方面把握到詩的抒情性能，著力書寫自身的感發以及時代的焦慮；一方面也展現出對西方現代生活的好奇，多方參照原文與譯詩，逐步試驗出一種現代中文詩語。¹⁹若僅注意到何其芳〈預言〉、〈秋天〉等詩的抒情性，而忽略他詩中所蘊含的現代技術與現代情境，便不能充分理解痙弦所繼承的「現代—抒情」的路向。事實上，痙弦在學何其芳及中國新詩傳統之際，也以自己的方式，積極吸收西洋詩的養分。

年輕時期的痙弦，所讀幾乎全為譯本。他與商禽都曾大量傳抄譯詩，奉為密笈，其來源又可分為兩部分：一是為大陸早期譯本，出自朱湘、梁宗岱、戴

¹⁸ 痙弦：〈斑鳩〉，《痙弦詩集》，頁 10-11。

¹⁹ 這裏的評斷，乃是筆者概括自許多當代詩史論述的成果。較具代表性的論述，見孫玉石：〈中國現代主義詩歌潮流的回顧與評析〉，《中國現代詩歌及其他》（臺北：中國文化大學出版部，1999 年 4 月），頁 381-433。

望舒、施蛰存等名家手筆，古典與現代雜陳，抒情與現實並備。另一則是當時的新譯本，更偏向於「現代」，如覃子豪、紀弦所譯法國詩，方思、余光中所譯英美詩，葉維廉所譯拉丁美洲詩。因此，痙弦的詠歎方法亦自有豐富的西洋淵源可說。像朱湘所譯《番石榴集》，完全是「波特萊爾以降」的相反，為痙弦展示了西洋傳統“lyric”體式的豐富樣貌。又比方說，他善於一邊描繪地方色彩，一邊抒發懷舊情緒，並將抒情與敘事融於一爐，便受到戴望舒譯羅爾卡（Garcia Lorca, 1898-1936）的影響。²⁰

再以里爾克（Rainer Maria Rilke, 1875-1926）為例，痙弦從中轉化的痕跡歷歷可尋。方思曾選譯「里爾克早期詩四首」（秋日、憶、秋盡、嚴肅的時刻），發表於《現代詩》季刊（1957年1月）。²¹一般都知道，痙弦從里爾克的〈秋日〉之中變化出〈春日〉；²²然其奧妙超群之處，還在於能夠延伸這種句法，創造出頗具新意的〈印度〉。²³以漢語逐譯西洋詩，主客相激，常生產出新的漢語模式，在句構、語彙乃至語言風格上，帶來許多創造性成分。1957年是痙弦創造力大爆發的一年，但也是他大量模擬的時期。這種邊模擬邊創造的狀態，可以說是臺灣新詩急遽西化期的特殊現象；也反映出當時若干精神飢渴的失家青年大量吞吐詩句，祈嚮遠方事物的補償心理。

²⁰ 有關痙弦所見西洋譯詩，較詳細的統理，見痙弦：〈我與新詩〉，《自由青年》第35卷第1期（1966年1月），頁10-13；痙弦：〈我的詩路歷程——從西方到東方〉，《創世紀》第59期（1982年1月），頁27-29。他與朱譯《番石榴集》（上海：商務印書館，1936年3月）、戴譯「洛爾迦詩鈔」（散見於1930、1940年代《文飯小品》等刊物）的因緣，亦見這兩篇文章。

²¹ 方思譯：〈里爾克早期詩四首〉（秋日、憶、秋盡、嚴肅的時刻），《現代詩》第16期（1957年1月），頁21-22。

²² 痙弦：〈春日〉，《今日新詩》第2期（1957年2月），頁6。此詩收入詩集時，附記：「民國四十六年二月讀里爾克後臨摹作」，見《痙弦詩集》，頁3-6。

²³ 痙弦：〈印度〉，《今日新詩》第3期（1957年3月），頁2。（創作日期為1957年1月30日）相關討論詳劉正忠：《軍旅詩人的異端性格——以五、六十年代的洛夫、商禽、痙弦為主》（臺北：國立臺灣大學中國文學系博士論文，柯慶明先生指導，2001年1月），頁159-162。

除了上述兩詩之外，還可以特別談談痙弦的〈歌〉。此詩附記：「民國四十六年二月讀里爾克後臨摹作」，換言之，這首詩仍為痙弦前期「敏於受影響」的結果。其影響源應即里爾克（Rainer Maria Rilke, 1875-1926）的〈嚴肅的時刻〉（*Ernstes Stund*e），原詩分四段，僅過錄其前半部：

世上任何地方現在悲泣的人，
在世上無原由而悲泣的，
為我悲泣。

世上任何地方現在狂笑的人，
在世上無原由而狂笑的，
對我嘲笑。²⁴

這兩段關鍵字分別是「悲泣」與「狂笑」，未遑徵引的兩段，基本句型全未改變，僅將關鍵字更易為「走去」、「死亡」。全詩用簡潔明快的判斷句，寫的是生命中最具凝聚力量的四個動作（它們可以是歷時性，也可以是共時性的）。初看之下，每個段落都布置了三個未知數：「任何地方」、「無原由」、「某人」，頗不明確。但仔細想來，這些其實也可以視為「任一未知數」，怎樣代入都可以，因而又是篤定的。里爾克這首詩聯結了自我與他人，或者說以詩人一身而凝聚人類普遍的生存情境，自有一種高遠之致，以歌謠體反覆渲染，愈咬愈深。

痙弦的仿作，延續了這種歌謠體式，毅然留在最單純的迴旋反覆裏，強力詠嘆。同時，他只專力發揮原詩第一段的「哭」，不及後面三段笑、走、死，故能別開生面，脫離原詩的籠罩。就內容而言，痙弦寫的也是四個時刻，「哭」的時刻。但他將里爾克原詩冷冽清澈的知性，一變而為溫情眷戀的感性，加了「傷心」字眼，抒情性明顯被強化了。同樣過錄前半部：

²⁴（德）里爾克（Rainer Maria Rilke），方思譯：〈嚴肅的時刻〉，《現代詩》第16期（1957年1月），頁22。

誰在遠方哭泣呀
為什麼那麼傷心呀
騎上金馬看看去
那是昔日

誰在遠方哭泣呀
為甚麼那麼傷心呀
騎上灰馬看看去
那是明日²⁵

這兩段的「金馬—昔日」、「灰馬—明日」，在後面兩段替之以「白馬—戀」、「黑馬—死」。如前所述，里爾克並不交待「哭」的實際，痙弦則步步加以追問。「誰在遠方哭泣呀／為甚麼那麼傷心呀」這兩行反覆出現在每個段落的前半，製造出哭聲永在遠方迎接我們的感覺。「遠方」是令人嚮往的，「傷心」的「哭泣」是叫人憐惜的，歌者被哭聲所逗引，帶著好奇，想要去探索。

「騎馬」類似於里爾克的「走」，都是一種代表追求的動作，而且更加急切。「馬」的身軀與活力又具有一種生命感，詩人在此，就分別以各種形象的馬來引發聯想。比方說，「金馬」可能代表輝煌的青春、「灰馬」代表黯淡的老年、「白馬」代表純真美好、「黑馬」代表陰鬱恐懼，他們分別對應於所追尋的事物：「昔日」、「明日」、「戀」、「死」。合起來看，詩人既是在寫四個心靈震顫的剎那，也是在描述人生追尋的變化歷程。每一詠嘆，皆純粹而強烈地敲擊到某個核心，使讀者留下難以抹滅的印象。綜合看來，痙弦的新製延續了里爾克原作「由疑惑到斷定」的歷程，具有揭示人生的效果。而且他凸顯其一而概括其餘（「戀」內含著「笑」，「騎馬」發展了「走」，並直接出現「死」），同樣是以一身而兼及人生之普遍處境。

²⁵ 痙弦：〈歌〉，原載《藍星周刊》第165期（1957年2月）；收入《痙弦詩集》（臺北：洪範書店，1981年4月），頁19-20。

（二）傾訴與哀悼

《痙弦詩集》卷之六「徒然草」，主要收錄痙弦「傾訴式」的抒情詩七首。這些作品大多採用「致某人」的話語形式，具有「發話者（我）—受話者（你）」的明顯結構。（唯一例外是〈懷人〉，更傾向於獨白式語式，沒有特殊的受話者。）值得注意的是，在這七首詩中，哀悼詩就佔了四首，分別是〈給 R·G〉、〈紀念 T·H〉、〈焚寄 T·H〉、〈唇——紀念 Y·H〉。

在 1950、1960 年代的文學發展中，有兩次「詩人之死」被提昇到一種象徵層次：一是 Y·H 之死（楊喚，1930-1954），另一則是 T·H 之死（覃子豪，1912-1963），相關悼詩各有數十首。後者代表父輩導師之死，詩人純粹性、崇高性的崩滅（除痙弦之外，洛夫、向明、羅門、余光中、鄭愁予、辛鬱、葉珊盡皆有作），同時也標誌著現代詩運動第一階段的終結。至於楊喚死在鐵軌之上（1954 年 3 月），²⁶ 事件本身即具祭典式的悲烈。對於同屬「軍旅詩人」的洛夫、商禽、痙弦等人而言，更有一種兔死狐悲、同類相憐的感慨。這批秀異的文藝青年是在同樣的時代動亂中，淪落行伍，拔離母土。因此，這樣的悼詩不免充滿自傷之意，能夠照見一代青年失家的悲哀。

以痙弦的〈唇——紀念 Y·H〉（1958 年 3 月）一詩為例，就很能展現一種深層的悼人／自傷的抒情作用。此詩使用最單純（也最自信）的技法：先把飽含繁複心思的「千言萬語」化約為「一句話」，再把這一句話緩緩地、細細地攤展開來。這一句話僅展現一個單純的意欲：「我們一想去親吻——你的嘴唇（並且帶給你一些安慰）。」因此，欣賞這首詩的過程，差不多就在看詩人怎樣呼叫對象（死者——嘴唇——楊喚），凝聚行動（吻），投入情感（我們的、他

²⁶ 按詩人楊喚（1930-1954）在趕赴西門町一場勞軍電影的途中，因闖越平交道而死於鐵軌上，得年二十五歲。見葉泥：〈楊喚的生平〉，收於歸人編：《楊喚全集》（臺北：洪範出版社，1985 年 5 月），頁 528。不過，也有人認為楊喚是「臥軌自盡」，參見林耀德（以編輯部名義）寫的楊喚簡介，附錄於林亨泰：《跨不過的歷史》（臺北：尚書文化公司，1990 年 5 月），頁 217。

們的)。詩的第一段如下：

厚厚的
不曾扯過謊的
嘴唇
說過很多童話的
嘴唇
被一個可愛的女孩拒吻的
嘴唇
玫瑰一樣悲哀的
悲哀的嘴唇啊……²⁷

這一段只是使用頓呼法，喊出「嘴唇」而已。但詩人居然使用了四個結構相似的短語，一層一層的描摹嘴唇的存在和特徵，呼之再三，凝視不放，有效地經營出一種耽溺與不捨的氛圍。表面看來，描寫多於敘事，第一層講他的真誠，第二層講他的童話性，但到了第三層則有點變化：「被一個可愛的女孩拒吻的嘴唇」雖只是描述語，卻也敘述了楊喚的一段痛楚的過去（楊喚迷很容易想起他書簡裏滿滿的情痴與自憐）。第四層則藉由詩行之壓低，送出低沉的慨歎。

身體最精要的部分是臉孔，痙弦更進一步認為，最足以代表楊喚臉孔的是「唇」。這樣的選擇很特別，可能要比一般人選擇的「眼」更奧妙，而且具有更強的身體感（而不只是精神或靈魂）。第二段進一步把「我們」引進來，作為感受主體，抒發「我們將去吻你」的衝動。在這字數不多的段落裏，居然用了三次「我們」，簡直是囉唆的。但就像前段四見「嘴唇」，是在凸顯主題句後端的被悼客體；這裏的刻意重覆，則是在凸顯前端的哀悼主體。

哀悼作為一種儀式性行動，常常是去再現（或建構）「倖存者—先死者」的聯結關係，從而得到暫時性的紓解。「我們」之中居然包含很多「不認識者」（精確來講是現實中不認識，但卻通過童話與詩，認識了楊喚），是哀悼把我

²⁷ 痙弦：〈唇——紀念 Y·H〉，《痙弦詩集》，頁 186-188。

們凝聚在一起。也是哀悼強力滙合了「讀者／倖存者」與「詩人／先死者」，在一抒情之瞬間。詩人想像，藉由兩端之唇的觸及（也就是「吻」）而實現了這個瞬間。讀者可以特別注意「將要」二字所帶出來的語態，這樣的意志表現不等於行動，卻具有內在儀式的力量。這一段強烈點出一種共同的慾求，並且結束於那同樣壓低的聲音，低回再三。只是在嘴唇上添加了「寂寞的，個性的」兩個狀語，進一步指明其特徵。

第三段用三個「並且」（附帶一提，「且」字實為痙弦慣用的萬能過渡語），帶出一連串延伸的句式。一方面在句式上推移得十分流暢，另一方面在內容上卻頗有跳躍，講的是不具連續性的三件事。這裏從「我們」擴及「他們」（鄉下窮人的孩子們），這不僅是在讚頌楊喚為孩童而寫，同時也點出楊喚就出自這樣的背景。倒數第三行使用了較嚴厲的狀語：「冰冷的、被殺死的」，則展露出詩人對命運的批評以及不捨之意。最後，終於又回到「悲哀的嘴唇啊」，完成一種環形結構。這種既在意象上跳開來，又在聲音上黏得很緊的技法，正是痙弦的強項。

另外兩首寫「T·H之死」的詩，在詩藝上走得更遠，堪稱具有非理性視域的抒情詩。但這兩首詩雖然都使用了「超現實」技法，在話語型態卻不相同。〈紀念T·H〉（作於1963年10月14日）是描述體（我在說「他」），〈焚寄T·H〉（作於1964年9月）則是傾訴體（我對「你」說）。先舉前者中間一段：

他們把他抬出來往外走
他們穿過橋並把它放在巷子裏
一個女人走過來哭而另一個開始搖他
阿爾及利亞沙漠之黃與亞得里亞海水之綠
米蘭附近有偉大之風景
春天的杏樹還有明年的諸種瘟疫
而時間已嫌太遲²⁸

²⁸ 痙弦：〈紀念T·H〉，《痙弦詩集》，頁175。

此詩寫於覃子豪逝世（1963年10月10日）四日後，其抒情動機是無庸置疑的。但在這篇追懷老師（痙弦參加過覃子豪主持的函授學校，終身奉之為師）的悼詩裏，詩人居然大膽地採用了一種不介入的敘述語態。前面三行，詩人只是堆疊了一系列的動作（抬起，往外走，過橋，入巷，哭和搖），而不用情緒語加以修飾。緊接著三行，忽然布綴了一串似乎與眼前事無關的畫面（主要是異國的風景）。也正是這種「無關聯性」，凸顯了經驗之紛亂，生命之錯失。並且暗示著：T·H再也無法活到後來，欣賞他方。因此最後淡淡的一句「而時間已嫌太遲」，也就寄寓著更深的無奈。

再看一年後寫的紀念詩〈焚寄 T·H〉，共分四段，每段都提到「你」。僅過錄其首段如下：

詩人，我不知你是如何
找到他們的
在那些重重疊疊的死者與
死者們之間
你灰石質的臉孔參加了哪一方面的自然？
星與夜
鳥或者人
在葉子
在雨
在遠遠的捕鯨船上
在一〇四病室深陷的被褥間
遲遲收回的晨曦？²⁹

一開頭就使「我一你」結構浮在字面，表達出我對你的切切關懷。兩個問號（？）提醒我們，全段是由各自橫跨數行的兩個長句構成的。因為死後世界是幽渺的，生者只能推測揣想，此中亦暗含悲哀。這裏主要是「魂歸何處」的追

²⁹ 痙弦：〈焚寄 T·H〉，《痙弦詩集》，頁 177-178。

問，「灰石質的臉孔」既指病中的臉色，也只石雕般的永恆。接下來紛然羅列許多雜選的事物，其中把「遠遠的捕鯨船」與「一〇四病室」串連起來，最為奇特。但這種蕩向遠方風景的技法，其實同於前一詩例中「阿爾及利亞」以下三行。這種「情景脫節」之術，製造了茫然無歸之感。³⁰ 以上這兩首悼詩合起看，證明痙弦能出能入，可遠可近，時而奔放，時而抑斂，抒情的方法十分多元。

至於傾訴體與超現實更為刻意的結合，則可見諸同時期寫的〈給橋〉（1963.10）。這首詩傾訴的對象是他的女友張橋橋，³¹ 因此絕對是嚴格定義下的「情詩」——實際上，痙弦真正的情詩也僅此一首，因此彌足珍貴。即便如此，詩人也並不直接示愛，而是著力描寫對方的神態。先過錄開頭兩段：

常喜歡你這樣子
坐著，散起頭髮，彈一些些的杜步西
在折斷了的牛蒡上
在河裏的雲上
天藍著漢代的藍

³⁰ 痙弦曾引海明威〈克里曼加魯之雪〉、艾略特〈空洞的人〉之突兀開篇為例，宣稱「這些看似蛇足的特殊性暗示技巧或可稱為『有意的晦澀』，這其間，存在著極高的表現意味。」又說：「如像夢面上的浮雕，有時候一首詩所產生的唯一感應便是茫然。而準確有效地傳導了此種茫然，那首詩的駕馭者便可說是獲致美學上的完全勝利。」見痙弦：〈詩人手札〉，原載《創世紀》第15期（1960年5月），頁41。

³¹ 依照痙弦〈年表〉，他與張橋橋結婚是在1965年4月24日。見《痙弦自選集》（臺北：黎明文化公司，1977年10月），頁2。而此詩在多種詩集裏都標明寫於1963年10月，實際發表則在1965年6月出版的《創世紀》第22期。但後來痙弦自己談到此詩，卻說：「寫這首詩的時候我們已經結婚了。」見痙弦主講，高全之紀錄：〈詩是一種生命——痙弦談詩〉，原載《明道文藝》第361期（2006年4月），收在陳義芝編：《臺灣現當代作家研究資料彙編·痙弦》（臺南：國立臺灣文學館，2013年12月），頁144。如果痙弦沒有記錯，這首詩的創作日期應在1965年4月至6月之間，是詩集標錯了。

基督溫柔古昔的溫柔
在水磨的遠處在雀聲下
在靠近五月的時候

（讓他們喊他們的酢醬草萬歲）

整整的一生是多麼地、多麼地長啊
縱有某種詛咒久久停在
豎笛和低音簫們那裏
而從朝至暮念著他、惦著他是多麼的美麗³²

詩人選定「你」彈琴的時候作為表現重點，著力捕捉人物的風姿和性格。第二行的三個動作構成了「你這樣子」，說話者的愛就流露在其中了。「我」和「你」在這琴聲飄揚的下午，有種滿足，生出種種美好的聯想。詩人用五個或密或疏的「在」推動轉喻，使詩的情韻更加縝密精細。痙弦善於使用具體的物象（牛蒡、河、雲）去堆出氛圍，此為一例。「天藍著漢代的藍/基督溫柔古昔的溫柔」很自然地糅合了拈連、類疊、轉品等修辭技法，構成一極動人的畫面。在戀愛中，天有著古典的光輝，而空氣裏彷彿飄蕩著基督亙古以來的祝福。

在段與段之間，痙弦又使出了他拿手的「獨立行一括號句」，予以全詩的氛圍一種強而有力的烘托。所謂「酢醬草萬歲」係指革命者的激情吶喊（在西班牙內戰中反政府軍以酢醬草為領章圖案），人在熱戀中，才不管什麼偉大的革命。「讓他們喊他們的」，對照出「我一你」在小天地裏的自得。換段之後，情調轉為淡淡的哀愁。詩人藉由杜布西樂曲中的豎琴與低音簫，襯托出「你」的多愁善感，有時是夏日午後莫名的閒愁，有時是對情人的思念。這應該也是「你這樣子」而為「我」所喜歡的一部分，因而敘述中流露出一種美感。

接下來詩人在第三節持續這些描述一些細微的動作與心思，進一步拴住人

³² 痙弦：〈給橋〉，《痙弦詩集》，頁167-168。

物的情韻。然後就轉到第四節的情緒高點：

美麗的禾束時時配置在田地上
他總吻在他喜歡吻的地方
可曾瞧見陣雨打濕了樹葉與草麼
要作草與葉
或是作陣雨
隨你的意

（讓他們喊他們的酢醬草萬歲）

第一行的「美麗的禾束時時配置在田地上」，兼具聯想與隱喻的作用，簡直是「興而比也」。我們可以說，這是大地收割後美好富足的風景，醞釀著美好的氛圍。也可以說，美麗的禾束即是橋樑或愛情的隱喻，處於最安適的狀態。這一行跟第二都使用了「在」字，隱然造成一種詩意的類推作用。禾束在田，理所當然；他吻在他喜歡的地方，也是理所當然。詩人以「他」代「我」，造成假裝旁觀的趣味。接下來用頗輕盈的詰問「可曾瞧見……」帶出新的暗示，很能掌握情人間親密細謔的氣息。「陣雨打濕了樹葉與草」自然是指親吻了，雨是主動的，葉和草是被動者。因此，後面進一步問要做雨或做草、葉，「隨你的意」。看似自在，其實翻成大白話：「不是你親我，就是我親你。」真是既溫柔又蠻橫，看來痾弦連寫情詩，都這麼善於捕捉腔調，撩動人心。

三、我是他人：痾弦的代言體

（一）分裂的「我」

痾弦詩裏的「說話者」，常常是個問題，創造空間很大。詩人固然藉由說話者去生產詩意，但也可以說，他是藉由詩句去形塑出形形色色的說話者。事實上，他許多詩裏的「我」並不等於現實中的詩人痾弦，而是一個「面具」

（persona），跟「自我」具有辯證關係的發言角色。我們知道，在臺灣詩壇之中，楊牧使用戲劇獨白（dramatic monologue）之體最為純熟而昭朗。然而早於楊牧，還有兩位詩人善於使用代言假託的筆法來寫詩，那便是鄭愁予和痙弦，後者尤為全面。

楊牧的戲劇獨白，通常投入一個詩人認同的戲劇角色裏（如鄭玄、韓愈、林冲、復仇的刺客、受傷的兵士），明快跳離眼前的現實，一方面召喚豐富的歷史典故，一方面投入顯著的戲劇情境。痙弦則是臺灣詩人之中，最善於「逃避個性」的。他在詩裏設定的「我」，總是十分狡猾、委蛇而多樣。有些明顯是在代言，但有些則介乎代言與自述之間。有時充滿同情，有時詩人似乎在反諷他筆下的「說話者」，但卻又或多或少帶著歡欣與認同。

僅就代言體而言，楊牧具有濃厚的言志性質，更傾向於擴展個性；痙弦則具有明確的反諷性質，更善於逃避個性。因此，在風格、體式上，痙弦似乎比楊牧更近於伯朗寧（Robert Browning, 1812-1889）的「戲劇抒情詩」（dramatic lyrics）。但從淵源上來講，楊牧一則改造了漢語抒情傳統中的擬代技術，一則深深濡染於英美知性美學，熟悉從莎士比亞到龐德、葉慈、艾略特等的面具詩學。而痙弦所宗尚的，毋寧是歐陸非理性美學（從象徵主義到超現實主義），更具狂迷的性質。

因此，筆者以為，僅從戲劇獨白的文體格式去看是不夠的，尚須參之以歐陸的思想脈絡。韓波（Arthur Rimbaud, 1854-1891）在著名的通靈者書簡裏，提到：

現在我要盡最大可能使自己狂放無忌。為什麼？我要做一個詩人，並且努力使自己成為通靈者。……「我」是一個他人。木材自認為是提琴，那有什麼辦法，頭腦簡單的人，他們對他們全然無知之事妄自吹毛求疵，活該！³³

³³（法）韓波（Arthur Rimbaud）著，王道存：《彩畫集》（臺北：麥田出版社，2005年3月），頁191。

德勒茲曾經使用四則「詩意方程式」(poetic formulas)來總括康德哲學：「時間脫臼了」，「我是一個他人」，「法律說的就是好的」，「感官的脫序」，這實際上也呈現了現代性經驗的特定面目。³⁴其中第二條方程式，正是出自韓波這段話。德勒茲借用「我是他人」一語來闡釋康德「超越主體」的概念：一個主體在時間之中分裂為兩個「我」，一個是在行動在思想的「我思」，一個是被動的變幻的「我是」。³⁵韓波把這「我是」當成了他人，並加以詩意表述，事實上也就戲劇化了一種主體分裂的情勢。依照德勒茲的看法，康德為縫合「我思」、「我是」大裂縫所作的努力，正好反諷地為「非主體化」、「我」的消亡創造了條件。而建立統一主體，其實無助於解決西方文化危機；反倒是從統一主體中解放出來，找尋新的動力，才有可能解決危機。³⁶

痙弦詩中的「主體」狀態，恐怕是臺灣詩人中最為複雜的。而主體的樣貌如何，也就涉及抒情性之有無、強弱、型態與方法。就最顯淺的層次來談，詩的「說話者我」與「作者我」兩端的關係，即是主要的觀察指標。依照一般印象，痙弦詩裏的前端極為強勢，後端頗為抑斂，兩者明顯出入者比例極多且幅度極大。然而痙弦的代言體，事實上應分為兩個部分來談：其一是明顯是在寫他人，其二是彷彿在寫他人，卻又疑似陳述作者自身的思維狀態。更有許多詩篇，介乎兩者之間。定本《痙弦詩集》共八卷，前七卷以類型劃分，每卷各有凸出的主題、技法、風格，惟最後一卷以時切割，即「二十五歲以前作品集」。八卷居然都有若干詩篇，用到角色扮演、代人說話、我不等於我的技法。

在「卷之一：戰時」中，〈婦人〉(1956.6)之半敘述、半演出，說話者的身分尚未十分凸顯。〈殯儀館〉(1957.1.24)以童稚死者的角度說話，天真而慘淡，且穿插著「媽媽為什麼還不來呢」的括號句，寓有深刻的同情，無怪

³⁴ Gilles Deleuze, "On Four Poetic Formulas Which Might Summarize the Kantian" in *Kant's Critical Philosophy: the Doctrine of the Faculties*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. (Minneapolis: Minnesota UP. 1984.), vi-xiii.

³⁵ 羅貴祥：《德勒茲》（臺北：東大圖書公司，1997年4月），頁17。

³⁶ 同前註，頁18。

成為名詩。〈蛇衣〉（1958.3.3）的說話者，身分雖不明確，但為反覆自嘲的戲劇角色則無可疑。〈早晨——在露臺上〉（1958.6.21）是一首跨性別代言體，說話者似為退休之煙花女子，她在清晨的露臺上思念一個回到美洲的男子，顯然她被拋棄了。在「卷之二：戰時」中，〈山神〉（1957.1）用神靈的聲音，陳述大地之季節遭遞與人事悲歡；〈乞丐〉（1957.12）則模擬了這個角色自我解嘲，哼小調，唱蓮花落的語式。

「卷之五：側面」收錄了人物詩十首，所寫的都是他人（水夫、上校、修女、坤伶、故某省長等），如果選用代言體來加以書寫，發揮空間應該很大。然而此卷卻多使用第三人稱的「他」（或她）來敘述，只有〈馬戲的小丑〉（1958.2.7）、〈瘋婦〉（1959.5.30）這兩首詩屬於第一人稱代言體。余光中曾舉前一篇為例，指出：「配合著這些小人物的各殊身分，痙弦更運用了經過鍛鍊的口語腔調。」³⁷ 這種技法更為純熟深刻的運用，則為後一篇。詩的小引寫到「可憐的蓓薇坐在路上／又開始嚼她的鞋子」，先為讀者勾勒瘋婦的初步形象，同時也決定了本詩「非理性」的語言型態。然後詩人就把聲音交給「可憐的蓓薇」，表達瘋婦對世界的批評：

你們再笑我便把大街舉起來
舉向那警察管不住的，笛子追不到的
戶籍混亂的星空去
笑，笑，再笑，再笑
瑪麗亞會把虹打成結吊死你們³⁸

這是瘋婦對群眾咆嘯的聲音。「舉起大街」當然是不可能的事情，但若換個角度來看，瘋婦倒立於大街上是否也算另一種舉起大街的方式？可憐的蓓薇在街頭或坐或臥，也許還會倒立，在她的腦中就等於是將整條街舉起。但舉起之後呢？要舉向何處？警察與笛子都可以看作一種社會秩序的維持，警察代表常

³⁷ 余光中：〈簡介四位詩人〉，《文學雜誌》第4卷第4期，頁56。

³⁸ 痙弦：〈瘋婦〉，《痙弦詩集》，頁157。

規，笛子也是帶有糾舉、警戒之意，都是「正常」社會下的產物。然而對一個精神失常的婦人而言，這些常規正是使得她感受到壓迫的存在。於是，她要把整條街道都拋向戶籍混亂的星空裏，其中「戶籍」一詞顯示「正常人」的來歷，家家戶戶都登入其中。問題是瘋婦極可能被屏棄於家庭之外，否則的話，她怎會獨自坐在路上？因此，這些句子都可以視作瘋婦對「正常社會」的反撲。

（二）代言對象

痾弦善於貼入他人之心，揣摩他人之口，故詩意震幅極大，能以有限篇章包含廣闊的情思與經驗。但他筆下的他人也不是漫無邊際，試著追索相關詩作的發展脈絡，還可以有些發現。痾弦代言的「他人」，是從兩個基礎模式出發的：在女性常為「棄婦」，在男性則為「水夫」。在漢語文學傳統中，棄婦主題與代言文體之搭配本即為常事，其底層每每蘊含著「感士不遇」的情感。迄於現代，李金髮將此一主題「象徵主義化」，賦予說話主體更多的現代感性、負面意象以及非理性視域。痾弦敘述體的〈棄婦〉、〈坤伶〉，以及代言體之〈早晨——在露臺上〉、〈瘋婦〉等，可以說是此類書寫之深化，合起來看，則構成一幅鮮活的女性「替罪羊」的圖象。

至於「水手」（船員）書寫，則顯示了痾弦把「蕩子模式」現代化的努力。詩集「卷之三：無譜之歌」裏的好幾首詩，或許可稱之為「水手組曲」。全卷七首詩中，涉及代言筆法者多達五首。開卷的三首詩〈遠洋感覺〉、〈死亡航行〉、〈船中之鼠〉，分別作於1957年8月14日、15日、12日，看來應是描寫同一次航海經驗（按痾弦當時任職於海軍）。其中〈遠洋感覺〉與〈死亡航行〉，未著「我」字，但顯然在寫船中人的共同感覺，屬於一般敘述式的話語型態。〈船中之鼠〉則果敢地使用「鼠」的觀點說話，具故事性，並融合船上經驗與異類想像，讀來很有趣味。

稍後完成的〈水手·羅曼斯〉（1957.12.30），宜為這次航海經驗的再延伸，但做了較強的戲劇轉化，風格為之丕變。試錄全詩如下：

這兒是泥土，我們站著，這兒是泥土

用法蘭西鞋把春天狠狠地踩著

從火奴魯魯來的蔬菜枯萎了
巴士海峽的貿易風轉向了
今天晚上我們可要戀愛了
就是耶穌那老頭子也沒話可說了
我們的鹹鬍子
我們刺青龍的胸膛
今天晚上可要戀愛了
就是那耶穌老頭子也沒話可說了

船長盜賣了我們很多春天

把城市的每條街道注滿啤酒
用古怪的口哨的帶子
捆著羞怯的小鴿子們的翅膀
在一些骯髒的巷子裏
——就是這麼一種哲學

把所有的布匹燒掉
把木工、鍛鐵匠、油漆匠趕走
（凡一切可能製造船的東西！）
並且找一雙塗寇丹的指甲
把船長航海的心殺死
——就是這麼一種哲學

船長盜賣了我們很多春天

快快狂飲這些愛情
像雄牛那樣
如果在過去那些失去泥土的夜晚
我們一定會反芻這些愛情
像雄牛那樣

女人這植物
就是種在甲板上也生不出芽來
而這兒是泥土，這兒出產她們，這兒是泥土
女人這植物

船長盜賣了我們很多春天

用法蘭西鞋把春天狠狠地踩著
我們站著，這兒是泥土，我們站著³⁹

應是緣於斷離家園的切身經驗，痙弦常寫也善寫各種漂泊無依的流浪者，此詩即為此一主題之發展。全篇描寫一個水手在船隻靠港停泊的時光裏，在港市酒巴裏放鬆他自己，追尋短暫而虛幻的羅曼斯（romance）。詩人直接把說話的聲音交給水手，使其心情與動作都彷彿是「正在發生」一般。他一直嚷著「這兒是泥土」，其實也就反襯出，經年累月航行於海洋，很少活在泥土上的空虛感。想要把春天（可以算是「羅曼斯」的一種代稱）「狠狠地踩著」，只因為平常跟春天無緣。

船隻終於盼到了港口，水手呼喊著：「今天晚上我們可要戀愛了。」表面上得意洋洋，卻再次反襯出這種戀愛其實很短暫，是交易而來的。說話聲調愈

³⁹ 痙弦：〈水手·羅曼斯〉，同前註，頁 81-84。

亢躁，就愈流露出精神之荒疏、生活之苦悶。為了反映水手的輕佻與放縱，詩人接著給他安排了這句臺詞：「就是耶穌那老頭子也沒話可說了」。兩行相加乘，頗有「得意忘形、無理取鬧」的趣味。詩人還小露了一手拆句重組之術：先是把這兩行裏的「我們」一詞拉出來，攤展為「我們的鹹鬍子／我們刺青龍的胸膛」，再接續其餘。不僅交代了水手自身的流浪氣息與粗獷形態，還達成了一次帶有變化的反覆。做為水手，他們為船長所驅使，因而詩裏反覆說：「船長盜賣了我們的春天。」這既是不滿也是自嘲，他們在船上討生活，但最痛恨的可能也是船。因為這個句子能夠概括水手們的命運，也是他們主要抵抗的對象，所以被拿來當作背景音樂，在各主要段落之間反覆播放。

接下來的兩段，寫水手放假的狂態。他們在港口城市裏瘋狂喝酒，展現了及時行歡的迫切感。為什麼要用帶子綑綁「羞怯的小鴿子們的翅膀」呢？根據全詩的「羅曼斯」氛圍以及前後文來判斷，小鴿子在這裏當指酒女，那麼整句還是在描述巷裏尋歡的過程。兩段都結以「就是這麼一種哲學」，把享樂說成王道，也是極可理解的。至於燒掉製帆的布匹，趕走製船的工匠，並非實際行動。但也只有這樣誇張激進的想望，才能說明此刻多麼排拒再去航行，這裏有一種說笑的趣味。至於說「找一雙塗蔻丹的指甲，把船長航海的心殺死」，那就是指安排一個豔麗的女子，讓船長跟我們一樣迷戀於這一種「羅曼斯」。「指甲」是以部份代全體的修辭（指稱女子），而「殺死」二字用得猛烈、奇險，在此似指「馬殺雞」之類活動，別有一種說笑的趣味。

再來的一段顯示，水手享受羅曼斯時，其實強烈感受到時間的壓力。因此只能「牛一飲」，而無福細品。把愛情當成可以狂飲的酒，是把精神給物質化了；把自己比喻成雄牛，那又是把人身給動物化了。這都是不得已，都是長久失去泥土的人，一種洩憤式的宣告。——附帶一提，三、四行的「如果在過去」（而非「在將來」）搭配「反芻」（現在），其實有點奇怪。但這不正意謂著「將來」等於「過去」，只有現在能夠被區隔出來。——後面又說女人像植物，只長在泥土而不生在甲板。這就扣合了開頭（與結尾）的泥土意象，再度彰顯了水手們在漫漫航程中最大的匱乏。

上面這首詩的所展示的虛無主體、頹廢人生、輕佻腔調，此後反覆出現於痙弦筆下。此卷的〈酒巴的午後〉（1958.2.4），同樣是在寫頹廢人生。讀者或許會想到，港邊城市的酒巴常有水手流連。但這首詩看來與「水手」並無必然性，只是酒巴中人心之枯瘠正與漂泊於大海的水手相同。詩共分四段，發話者是「我」，描述的對象是「我們」。首尾兩段，都出現了類似的主題句：「我們——在這裏——殺死一整個下午的蒼白」，主要的功能在於氛圍的渲染，充分展示一種淤塞於當下而無有救贖的人生處境。而訊息更豐富的是中間兩段：

簾上繡著中國塔
一些七品官走過玉砌的小橋
議論著清代，或是唐代
他們的朝笏總是遮著
另外一部份的靈魂

忽然我們好像
好像認可了一點點的春天
雖然女子們並不等於春天
不等於人工的紙花和隔夜的殘脂
如果你用手指證實過那些假乳
用舌尖找尋過一堆金牙⁴⁰

前面一段藉由窗簾上的圖案，暗示自身的處境。無所事事的現代廢人每天到酒巴來報到，就好像古代的小官等因奉此，行禮如儀。朝笏暗示虛假的外表，偽裝的人格，遮蔽了靈魂。後面一段的「春天」，用法同於〈水手·羅曼斯〉，都跟女子們有關，暗示一種租借來的愛情。這樣的一點點春天，充斥著（雖然詩人反諷地說是「不等於」）多少贗品：人工紙花、殘脂、假乳、金牙。痙弦不僅善於戴上面具說話，他對於世界上形形色色、或具體或抽象的面具，也有

⁴⁰ 痙弦：〈酒巴的午後〉，同前註，頁 85-87。

一種超乎常人的洞察力。

至於〈無譜之歌〉（1958.3.23），提到「我要不知道為甚麼的出海了」（第九行），似乎仍是在寫水手。但也未必，可以泛指漂泊無歸且無定性的現代都市人。無論如何，全篇表面上充滿了一種無所謂的語調（實質上是空虛）。僅舉詩的後半截如下：

跟月光一起上天堂去。
跟泉水一起下地獄去。
結婚吧，草率一點也好，
在同一個屋頂下做不同的夢吧，
親那些無聊但不親更無聊的嘴吧！
（噢，綠蒂，達達派的手槍射出來的真是音樂嗎？）
啊啊，風喲，火喲，海喲，大地喲，
戰爭喲，月桂樹喲，蠻有意思的各種革命喲，
用血在廢宮牆上寫下燃燒的言語喲，
你童年的那些全都還給上帝了喲。⁴¹

漂泊者短暫靠「岸」（表面上的穩定感），卻找不到任何繫住生命的價值。但詩人並不動用什麼明顯的否定語，而只是透過拿腔作調的功夫，來呈現內在的虛無。全詩句末大量使用這類語氣語：「了」「吧」「嗎」「喲」，大多帶著質疑或輕蔑。以這裏徵引的詩句來說，前面寫日常之廢然：小至親嘴、大至結婚都那麼草率，不帶任何歡快的可能；後面寫世界之混亂，戰爭、革命和月桂樹（用希臘神話，可能兼指稱愛情、榮耀），都被那輕飄飄的喲來喲去的語調給虛無化了。

「無譜之歌」卷中最特別的一首詩是〈苦苓林的一夜〉（1958.5.4）。此詩寫的是士兵與娼妓殉情的故事，其敘事性與戲劇性也是無庸置疑的。這個題材在當時較為敏感，因此詩裏布置了許多暗碼，不容易立刻讀出它的主旨，故

⁴¹ 痙弦：〈無譜之歌〉，同前註，頁 79-80。

常被詩評家所忽略。⁴² 詩人以年輕士兵為說話者（此詩自然受到徐志摩〈翡冷翠的一夜〉的影響，不僅篇名而已，更在於兩首詩都採用了戲劇獨白體），切入一個的戲劇時刻，直接抒發彼此的苦難，一方面具有主觀強烈的抒情效果，一方面則具有客觀化的表演效果。

全詩較長，不便徵引，茲先簡要評述其前半部：在第一段，說話者就以呼告格，稱對方為「小母親」，一則暗示了這可能是姐弟戀的情境，一則也意味著流落異鄉的士兵以這場畸戀來填補失家的匱乏感。⁴³ 第二段表達了說話者欲「代受苦難」的想望，強化了同病相憐的氛圍。我們何以知道受話者「妳」是娼妓呢？主要的密碼都在第三段：「當黃昏星乍現／滋生在街燈下／阻攔行人的／喧啾的草兒」，⁴⁴ 這即是黃昏下娼妓攬客的景況。

我們要著重闡釋的，是詩的後半部。簡直把詠歎、傾訴、敘述與戲劇獨白的技術，精要美好地融鑄於一爐：

就這樣

在雙枕的山岬間

猶似兩隻曬涼的海獸

讓靈魂在舌尖上

纏著，絞著，黏著

以毒液使彼此死亡

（等天亮了，我們便再也聽不到房東太太的樓梯響……）

⁴² 在最早的版裏，詩人曾在詩末簡單注明「苦苓林，地名，位於近郊。」見痙弦：《痙弦詩抄》（香港：國際圖書公司，1959年9月），頁43。在後來幾種版本裏，皆已刪去。今按：苦苓林在新北市林口公西村，1955年至1977年之間，為美軍主要駐紮基地，臺灣部隊亦多。營區周邊有許多酒吧與私娼寮。

⁴³ 按「小母親」一詞應係變化自戴望舒：〈我們的小母親〉，《新文藝》2卷1號（1930年3月），頁93-95。（此詩並未正式收進戴的詩集）而戴望舒則取自法文 *ma petite mère*，並延續了其中以 *petite*（小）表達親暱之意。戴詩將它跟機械連結起來，痙弦則以此稱呼娼妓，皆有意義。

⁴⁴ 痙弦：〈苦苓林的一夜〉，《痙弦詩集》，頁89。

然後就走，順著河
用鴨舌帽把耳環遮起
像一個弟弟
帶我去看潮，看花
然後再走，順著河
越過這夜，這星
這黑色的美
越過這床單
床單原是我們底國
小母親，把我的名字給妳吧
小母親，把你的名字給我吧⁴⁵

中間那個括號句，透露了最重要的訊息：我們死了。這是途窮勢弱者受苦受難之際，「再也聽不到」現實逼迫的唯一方法。「房東太太」可能是實寫，但也可能暗指壓迫人的老鴿。那麼，前面一段即是寫殉情之夕，最後的情慾交纏。痙弦奇妙地把握住一種愛與死同時催動的激情剎那。他把床第之間比喻成海岸，雙枕如山岬，你我如「曬涼的海獸」——這個意象設計極為精妙，試想海豹從海裏出來，在岬上閒閒晃著，必有些水滴持續從身上滴答滑落——其實是在講兩具赤裸著的，汗水淋漓的身體。因此，「纏著，絞著，黏著」也就是身體間的激情交流以及死亡共享。毒液真是毒液，但也可以指舌尖分泌的相互愛憐的體液。⁴⁶

⁴⁵ 同前註，頁 89-91。

⁴⁶ 關於這首詩，陳義芝認為未必指向「殉情」。他主張：「若從做愛即『小死』詮釋詩中的死亡，『毒液』並非服毒，而是體液，似乎更合乎痙弦的語言風。括弧句是指兩個人都睡死了，因此聽不到外面聲響。而其後一節是指共度整個晚上的纏綿情境——把我的名字給你，把你的名字給我，恰似『我泥中有你，你泥中有我』。」此說聞之於茶餘論詩，誌此以為對照。

至於下面一段，應該就是死後的想像了。藉由「就走一再走一越過一越過」的一連串動作，詩人展示了兩人夢想中的歡快與自由。「妳」用鴨舌帽遮住耳環（以及長髮），與「我」一起共享無邊的風景。「黑色的美」既是夜，也是死。「床單原是我們底國」，看似據地稱王，但其實也暗示了我們只擁有這數尺之地。而所謂的「走」，也就只能是魂遊而非身遊了。

痙弦把此詩跟諸多寫水手的詩篇放在同一卷，殆因士兵與水手同屬苦悶無依的失家者。從個人身世來講，痙弦一代詩人對於殉情的士兵、娼妓產生兔死狐悲、同病相憐之情，是很容易理解的。但他能夠跳得更遠，從一次航海經驗找到靈感，以徘徊於港與海之間的水手作為詩意主體，暗示現代生活的處境，其筆力就更加 值得注意了。漢語舊詩立基於舊世界，自然不太會涉入水手的心思，揣摩其生活。然而歐洲歷史上的「地理大發現」，卻標誌著世界觀的重組，引發了近代歷史若干關鍵性的發展，進而形塑了現代性的樣貌。因此，主於離家遠行的航海經歷與船員主體，恰好對照於主於歸家安居的田園模式。痙弦使用逆向的方法訴說一代人的失根與鄉愁，在追尋現代性的路上是更加精準到位了。

（三）頹廢主體

那麼，痙弦是否也就成為形形色色「他人」的代言者，不遑表現一己的情感呢？恐怕不然。我們所說的「換位抒情」，應該同時包含兩個層次：一是「代抒」（詩人代替某人物說話，為他者抒發所見所思所感），一是「借抒」（詩人假借某人物之口，說出私己所見所思所感）。⁴⁷ 多數論者比較偏重從前者來

47 有關詩歌中，他人與自我的換位與互滲，中西詩學俱有深論。英詩固有的戲劇獨白體，較重角色一端；葉慈（William Butler Yeats）、龐德（Ezra Pound）的假面詩學，則稍偏向於作者端。再如波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire）的代受說，又有依違於兩端之勢。當代文化理論中，列維那斯（Emmanuel Levinas）的他人之臉論，海澀愛（Heather Love）的情感掠奪說，皆有可資運用者。此外，漢語詩學中本有豐富的擬代傳統，兼具抒情性與戲劇性，亦值得借鑑，相關專論參見梅家玲：

看痙弦的詩，我們在此，不妨更強調後者的重要性——雖然兩者常相滲透，難以斷然分隔。

詩集卷之七「從感覺出發」的十二首詩，從許多方面看來，都可以視為卷之三「無譜之歌」的進階版。此卷的第一首詩〈出發〉（1959.7），即運用了航海意象，這是兩卷可以縮合起來的重要線索。（兩卷最重要的區別是技巧，不是寫作時間或表現主題。簡單地講，卷七運用了極為猛烈而熟純的「超現實技法」。）此詩開頭如下：

我們已經開了船。在黃銅色的
朽或不朽的太陽下，
在根本沒有所謂天使的風中，
海，藍給它自己看。⁴⁸

說話者就要展開海上之旅了，如果按照〈水手·羅曼斯〉的詩意模式發展下去，海上將是寂寞而悲哀的，陸地才有春天。但此詩只用了兩個段落，描述在甲板上的景觀與默想，即將鏡頭轉回陸地，加以嘲諷。試看中間的三個段落：

在哈瓦那今夜將舉行某種暗殺！恫嚇在
找尋門牌號碼。灰蝠子繞著市政府的後廊飛
鋼琴哀麗地旋出一把黑傘。

（多麼可憐！她的睡眠，
在菊苣和野山楂之間。）

《漢魏六朝文學新論：擬代與贈答篇》（臺北：里仁書局，1997年4月）。有關臺灣現代詩的個案研究，則有劉正忠：〈楊牧的戲劇獨白體〉，《臺大中文學報》第35期（2011年12月），頁289-328。惟痙弦詩，亦能引發其他議題，特別是抒情性與戲劇性之互動。本文提出「換位抒情」之說，並進一步區分為「代抒」與「借抒」兩式（分別對應於「偏重他者端」與「偏重自我端」），實以抒情關懷為核心，重新統整前述諸說，並做較簡潔明快之概括。

⁴⁸ 痙弦：〈出發〉，《痙弦詩集》，頁197。

他們有著比最大集市還擁擠的

臉的日子

郵差的日子

街的日子

絕望和絕望和絕望的日子。

在那浩大的，終歸沉沒的泥土的船上

他們喧嚷，用失去推理的眼睛的聲音

他們握緊自己苧蘇質的神經系統，而忘記了剪刀……⁴⁹

「哈瓦那」在此應視為港口城市之代表（當痙弦要描述現代人之墮落時，通常會把場景設在異國），詩人的意思是說，城市比海洋更危險。陸地上的現代生活是一種更為絕望的漂泊，而我向海洋「出發」而去，反成了唯一的救贖。關鍵的一行是：「在那浩大的，終歸沉沒的泥土的船上」。整個陸地是一艘（泥土的）大船，沉淪是必然的。（言下之意是，如果我不想在人海中滅頂，就只有再到海上流浪。）因此，詩行裏的「暗殺」、「恫嚇」、和暗示死亡的「黑傘」，都是在烘托日常中無邊無際的「絕望」。

此卷之中，作於同時期的，還有〈從感覺出發〉（1959.3）、〈深淵〉（1959.5）這兩篇慶典式的長篇，以及〈夜曲〉（1959.8）。寫的都是死亡、性愛、暴力與無邊際的墮落，以及在這虛假的現代世界裏在賴活的樣子。這裏僅舉〈深淵〉中的一個片段：

在我影子的盡頭坐著一個女人。她哭泣，

嬰兒在蛇莓子與虎耳草之間埋下……。

第二天我們又同去看雲、發笑、飲梅子汁，

在舞池中把剩下的人格跳盡。

哈里路亞！我仍活著。雙肩抬著頭，

⁴⁹ 痙弦：〈出發〉，同前註，頁198-199。

抬著存在與不存在，

抬著一副穿褲子的臉。⁵⁰

性愛與生產都被隨便地進行，所以有前兩行「埋下嬰兒」的畫面。雖然「她哭泣」，看來是傷心的，但隔天又續續回到日常的「深淵」。所謂「在舞池中把剩下的人格跳盡」，指的不是女人，也應當包含與她行為類似的「我」。因此，後面三行，說話者就使用一種恬不知恥的聲調，高呼：「哈里路亞！我仍活著」。並且描述自己臉上習慣性地有所穿戴（穿褲子的臉），或者也可以解釋為：下半身長在頭上。正如痙弦的自述：「我就是寫個沒人格的人，但是他有人格反省力，他無奈於如何改進自己。」⁵¹但這詩中的「我」是他人呢，還是詩人自己？

過了〈深淵〉以後，痙弦對於現代生活有了更為深刻的表現。特別善於捕捉酒吧、咖啡館中的廢渣般的頹廢主體，帶著笑容的行屍走肉，裝作認真的廢話連篇。事實上，內在之「煩」與表面上之故作「耐煩」，始終是痙弦高明而熟練的一種風格構造。同卷的〈下午〉（1964.4）與卷三的〈酒吧的午後〉（1958.2）題材相近，可視為其進階版。詩云：

我等或將不致太輝煌亦未可知

水葫蘆花和山茱萸依然堅持

去年的調子

無須更遠的探訊

莎孚就供職在

對街的那家麵包房裏

這麼著就下午了

輝煌不起來的我等笑著發愁

⁵⁰ 痙弦：〈深淵〉，同前註，頁 243-244。

⁵¹ 痙弦主講，高全之紀錄：〈詩是一種生命——痙弦談詩〉，《臺灣現當代作家研究資料彙編·痙弦》，頁 144。

在電杆木下死著

昨天的一些

未完工的死

（在簾子的後面奴想你奴想你在青石鋪路的城裏）

無所謂更大的玩笑

鐵道旁有見人伸手的悠里息斯

隨便選一種危險給上帝吧

要是碰巧你醒在錯誤的夜間

發現真理在

傷口的那一邊

要是整門加農炮沉向沙裏

（奴想你在綢緞在瑪瑙在晚香玉在謠曲的灰與紅之間）

紅夾克的男孩有一張很帥的臉

在球場上一個人投著籃子

鴿子在市政廳後邊築巢

河水流它自己的

這麼著就下午了

說得定什麼也沒有發生

每顆頭顱分別忘記著一些事情

（輕輕思量，美麗的咸陽）

零時三刻一個淹死人的衣服自海裏飄回

而抱她上床猶甚於
希臘之挖掘
在電單車的馬達聲消失了之後
伊壁鳩魯學派開始歌唱

——墓中的牙齒能回答這些嗎

星期一，星期二，星期三，所有的日子？⁵²

詩裏的「我等」，即現代生活中無聊廢柴之抽樣也。夾在「或將—不致—太—亦未可知」這一堆推測語氣詞裏的「輝煌」，顯得多麼空虛。一句之中幾次猶疑盤旋，既是不確定，也流露出一種不在乎。

在痙弦的詩裏，充斥著生命被凍結住的百無聊賴的情境，那是現代生活裏一種無聲的命定的暴力，暗暗支配著吾人。從「水葫蘆花和山茱萸依然堅持／去年的調子」這兩行，講的就是這種重覆感。就連「輝煌過」的希臘女詩人莎芙（Sappho）如若生於今世，大概也要淪入麵包房之中（這裏有一種錯置的荒謬感）。「這麼著」就下午了，由不得人爭辯。詩人的造句，自有一種舉重若輕的能耐。

「我等」廢柴，只能（面皮）「笑著」（心底）「發愁」。所謂「死著一些昨日未完工的死」，其實不是死，是朝向死而活著（因而被詩人說成「死著」）。這裏似乎沒有嚴肅到讓我們想起海德格關於人為終有一死者（die Sterblichen）的論說，但又彷彿有。因為後面一段提到了「悠里息斯」以及「上帝」，使話題隱隱指向人類的存在處境，雖然語調聽似油滑輕忽。

生活就是最大的「玩笑」了，現代沒有英雄。喬伊斯的 *Ulysses*（今日通譯為《尤利西斯》），用意識流手法寫現代小市民之一日夜之諸經驗，處處對照於荷馬史詩《奧德賽》，一般認為，小說主人翁可視為古英雄在現代的嘲諷

⁵² 痙弦：〈下午〉，《痙弦詩集》，頁 202-205。

式翻版，因而構成「反英雄」的主題。痙弦這裏寫到「鐵道旁有見人伸手的悠里息斯」，頗有英雄落難的意味。自「隨便」以下五行，用模糊性的語言來指涉不確定性的年代，死亡與危險隨手可得，真理常與殺伐同一陣線。

接下來詩人用鏡頭般的語言，特寫一些日常的畫面。「紅夾克的男孩」洋溢著一股生命力，他在孤獨地（一個人）活著。（說是「投著籃子」而非「投籃」，這是用陌異化的語言呈現異化的人生。）鴿子在市政廳後邊築巢，使人與鳥形成對照；河水流它自己的，則使人事與自然對照。無論怎樣，不管如何，你要或不要也罷，快樂或悲傷也罷，「這麼著就下午了」，這是時間的鐵律。

「時間關係」（比方說：上午之後是下午）要比「因果關係」（比方說：努力之後會有收穫）更為堅決而難以反駁。很多事情「發生」，但沒有什麼被留下來。我們記得很多事，但必然也有一些在被「忘記」。（這裏仍然隱藏著這種可怕的思維：「活著」也就是「死著」。）現代人在這樣的處境下，能幹嘛呢？姑且享樂吧，但卻是一種無有歡欣的享樂。

從下午進入午夜（零時三刻），享樂者（伊壁鳩魯學派）開始活躍起來。我們知道，痙弦善於通過「性」的描寫，以呈現日常的深淵。「一個淹死人」大概是迷醉於酒池肉林，沉淪於無邊的慾海。「抱她上床猶甚於／希臘之挖掘」，實際上是做了一個極巧妙的隱喻。其來源域（source domain）是希臘的裸女雕像（詩人只講了半截，另外半截留給讀者去填補，因而生出額外的趣味），至於目標域（target domain）則為痴醉如死的女人。藉由跨域之映射（mapping），成功經營出一種既荒謬又準確的情境，「肉慾」不帶狂歡色彩，而是一種窮極無聊的勞作。

痙弦的選詞，諸如「挖掘」，是帶有多層次暗示性的。他的句法（使用了「擬之不倫」的跨類比較法）則有十足的魅力，不僅寓繁複之意於簡潔之語，虛無間隱藏著一股滑稽，使人為之絕倒，堪稱「反諷」之聖手。事實上，這一整首詩就是使用各種不斷變化的神奇句法，強力串連各方面的意象。既有蒙太奇的效果，運鏡過程卻十分流暢。這種軟（句法）中帶硬（意象）的技法，乃是痙弦式超現實特耐吟誦的重要根源。

最後應該談一下各主要段落之間的「括號句」，它們在意義上作用不大，在氣氛上卻很有效果。（痙弦簡直就是臺灣「括號詩學」的代表，方法極為深刻而多樣）這裏的三個括號句，像是背景音樂，從「簾子的後面」透出來。它們都在模擬女性的綺麗之聲，一種極帶誘惑性的吳儂軟語。簾子、青石鋪路的城、綢緞、瑪瑙、晚香玉構築了頹廢的舊式的美感，與「正文」裏的平板日常形成強烈的拉扯。

下午頹唐的日常，午夜無聊的情慾，廢柴人生，虛華世界。對於這種「活著等於死著」的存在處境在逼問著人，但身為「必死者」的我們，恐怕只能就教於身為「先死者」的墓中人（我們的鏡像）了。然而他們未腐之牙，能回答這再三提出的老問題（老日子）嗎？（星期一，星期二，星期三，每活到一個日子裏，就等於把自己丟到了一個難堪的逼問裏。）詩人以這樣的質問作結，一方面是帶著憤意在批判現代生活，一方面卻也流露出詩人內在的虛無。

上面這首詩所展示出來的情調，在痙弦最後幾年的創作裏再三出現。著名的〈如歌的行板〉（1964.4）以及〈一般之歌〉（1965.4），表層似乎都採用「無我」的語句流動，把現代人當成一個整體，訴說著「世界老這樣總這樣」的事實，以及「安安靜靜接受這些不許吵鬧」的態度。但能夠這樣看透說穿，不正是因為底層有一個冷眼凝視世界，善於與之浮沈的「我」嗎？痙弦一方面把存在主義的時代氛圍，一方面發揮他個人秉賦中的變幻能耐，塑造出一個極具現代性的「頹廢主體」。

那些紛然散出去的腔調，或瘋婦或痞子或浪子，似乎十分多樣，但其實合起來在思想情感上仍有其一慣性。因此，既可視之為多種人格集於一人，亦可稱之為以一身而委蛇於多種假面。事實上，當詩人把握到一個痞子的腔口、思維與情感，即能大肆地藉由他來說話。不僅沒有抑斂自我，反而更果敢地釋放潛伏的精神狀態與人生感受。在我看來，那不是他人，那是更深層的自我。

四、生活在他方：痙弦的幕後旁觀體

（一）「異」的追尋

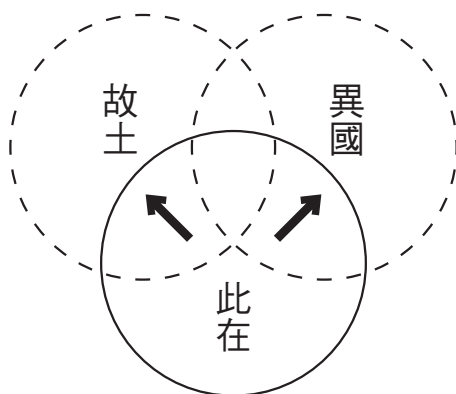
痙弦於1965年2月在《幼獅文藝》發表「一般之歌」（外兩首），同年6月又在《創世紀》發表「一般之歌」一輯三首，從此再無嚴格的新作面世。身為罕見的天才詩人，何以輕易停筆呢？相關的（包含痙弦在不同時間點提出的）解釋很多，但晚近這段自述，或許可以做為我們重新思考的起點。他說：

創作作家的本務，當然也會期許自己還能寫出更好的詩。過去停筆，是因為舊的意見都表達了，新的意見還沒誕生。⁵³

深入看來，痙弦雖然過早停筆，但他並不是一個「未完成」的詩人。他的主力之作，大抵寫於二十五歲到三十三歲（1957-1965）。短短九年之間，他「完成了」一整套自成系統的思維與敘事，解決了生命中的匱乏，但也面臨了新的矛盾與難題。無論如何，他用銳利的眼光把身邊的現實「看透了」，且用有限的詩篇把相關的意見「說穿了」（如果我們讀得懂的話）。

所謂「舊的意見」，如加以擴大闡釋，可以包含他的價值觀、世界觀與詩意模式。痙弦一代青年渡海詩人的精神，陷入一種具有本土脈絡的「異鄉人」狀態。西方的異鄉人模式，從波特萊爾（Charles Baudelaire，1821-1867）到卡繆（Albert Camus，1913-1960），大致繫於社會現代性的變遷線索，有其思想上與物質上之成因。而痙弦等人，則活在戰爭暴力與政治對立的背景下，被迫進入一種失鄉的狀態。在創作的當下，只有「1950年代在臺灣的一切現實」構成他們存在的具體時空。但基於特殊的心理，現實居然被「虛構化」了，痙弦本人更是其中最極端的例證。其精神指向可以圖示如下：

⁵³ 林雅慧採訪：〈讀者十問·痙弦〉，《講義》第233期（2006年8月），頁49-53。



圖一：青年痙弦的精神指歸

寫詩的內在驅力，並不是去反映「現在」和「這裏」的人事物。相反的，寫詩可能是對抗現實拘束的一種手段。因此逸離「此在」（這裏和現在），反成了他回應世界的方式。一般都知道，商禽的筆下具有「囚禁—逃脫」的結構。事實上，痙弦也以較曲折、隱微的方式扣觸到這種結構。其中一條路徑是懷想故國鄉土，另一條則是神遊異國他鄉，或者疊合兩者，在詩裏製造另類的夢幻空間。

痙弦的對河南家鄉的書寫，散見於「卷之一：野荸薺」、「卷之二：戰時」以及若干早期作品為主。就中以〈紅玉米〉最為著名，鄉愁之思也流露得較為濃厚。但即便這首詩，我們也可看到痙弦嫁接了許多異質成分。僅錄其中一段：

你們永不懂得
那樣的紅玉米
它掛在那兒的姿態
和它的顏色
我底南方出生的女兒也不懂得
凡爾哈崙也不懂得⁵⁴

⁵⁴ 痙弦：〈紅玉米〉，《痙弦詩集》，頁61。

詩人找到「紅玉米」這個形象來代表「整個北方的憂鬱」，厚實而綿長。此一寫法顯然受到艾青〈手推車〉、〈北方〉等名作的影響，「北方」的「悲哀」為其反覆再三的主題。就連一句折為數行的自由詩體，也有艾青風。本來這樣書寫故鄉風土的清新小唱，是可以直抒胸臆的，但痙弦仍施展了他「我不是我」的詩學公式。根據下一段的「我已老邁」以及這裏的「女兒」，我們知道詩人採用了假脫的筆法。至於說「凡爾哈崙也不懂得」，主要的意思是說，就連善寫城鄉變化的比利時詩人也無法理解我的鄉土。⁵⁵但忽然召喚一外國人名來製造裝飾性的對比，也是痙弦慣用的詩意公式，係將故土異國化的手法之一。

痙弦對異質空間的嚮往，填補了歸家不得的匱乏，同時也透露出他青年時期的價值追求。我們考察痙弦的主題發展，可以發現較早的作品〈婦人〉（1956.6），已透露這種傾向。全詩共計兩段，每段三行。前一段專寫「她」，我隱沒不彰，後一段才有「我」的浮現：

那婦人

背後晃動著佛羅稜斯的街道

肖像般的走來了

如果我吻一吻她

拉菲爾的油畫顏料一定會黏在

我異鄉的鬚上的⁵⁶

第一段只是在說「婦人一走來了」，但中間添上誇張的修飾成分，遂使她的「來」，充滿驚心動魄的力道。這裏詩人使出「主客易位」、「動靜交換」的招數：在「走」之際，婦人居然保有古代肖像畫那般的優雅高貴，這是化動為靜。而作為背景「佛羅稜斯的街道」本應是安詳的，這時卻因婦人的出現，而

⁵⁵ 凡爾哈崙（Émile Verhaeren, 1855-1919）為象徵派詩人，善寫工業革命衝擊下的風土變遷。參見覃子豪《詩創作論》「在都市中的社會生活」一節，收在《覃子豪全集 II》（臺北：覃子豪全集出版委員會，1965 年 12 月），頁 9。

⁵⁶ 痙弦：〈婦人〉，《痙弦詩集》，頁 9。

「晃動著」，這是化靜為動。

佛羅稜斯作為文藝復興時代的重要城市，帶著古遠而陌異的氛圍。（那裏創造了許多傑出的肖像畫）不過，詩行裏既說是「肖像般」，恐怕並非真的在寫一幅畫。以此類推，「佛羅稜斯」應該也可算是一種比喻，未必為實寫。所以，這裏只是說在一陌異的街道，遭遇一美好的女人。

第二段設定一「假想」的情境，大概實現不了，格外癡妄好笑。彷彿她身上真的帶著拉斐爾（文藝復興時代的繪畫大師，擅肖像畫）的油畫顏彩，親吻她就如同親吻油畫。這種誇張的描寫既製造了一種渴慕，也帶有強烈的感官性，以及自我解嘲的趣味。（我們平常要讚美人家「畫得好」，就說「逼真」；要讚美某事物「很好看」，就說「如畫」。這首詩正是利用了兩種認知領域的交替，來強化氛圍。）

我們照例須細究詩裏的說話者，詩人在最後一行，已巧妙地用「我的異鄉的髭」，暗示出這個「我」其實是個漂泊異鄉的流浪人。因此他對婦人的種種遐想，或許就來自於流浪中的孤獨與苦悶吧！綜合看來，這首詩裏既有異國，又有人物，還有一個流浪主體，可以說是痙弦往後多重主題具體而微的芻形。

（二）斷柱下的抒情

神遊異國的「卷之四：斷柱集」，實代表痙弦創作上的第一次高峰。最早完成的一篇，應為〈印度〉（1957.1.30），抒情詠歎的質素也最濃。其次是〈羅馬〉（1957.3），詩中多次出現「斷柱」意象，即卷名之由來。而正式以「斷柱集」為總題，則是在《今日新詩》發表了〈阿拉伯〉、〈巴比倫〉。⁵⁷我們知道，這一卷詩是痙弦消化西洋翻譯文學的成果，如葉珊所說的，能夠捕捉到文學的「真」。⁵⁸其中雖然有不少反諷語句，但大抵寄寓了對西方現代文明的

⁵⁷ 痙弦：〈斷柱集：阿拉伯、巴比倫〉，《今日新詩》第3期（1957年5月），頁1。

⁵⁸ 葉珊（楊牧）：〈《深淵》後記〉，《深淵》，頁185。

孺慕，對於新事物的把握尤其精采有味。

值得注意的是，痾弦在此常常展現把故土／異國相互對比或疊合的視域。此卷第一首詩〈在中國的街上〉（1958.11），反而須跟卷二的〈京城〉（1958.4.12）合看。後者想像古老的「京城」受到現代物質的衝激，因而充滿幻滅的哀傷氣息。前者同樣想像「中國的街上」充滿了嶄新變化，但見西方事物與傳統元素用有趣的方式融貫在一起，「詩人穿燈絨的衣服」在其中行走，其情態是自得的。兩篇詩作題材相同，但一篇眷戀過去，一篇指向未來，情調也就有別，無怪乎被詩人被詩人歸入不同的系列。

〈芝加哥〉（1958.12.16）受到余光中同題詩作的影響，兩篇都是力作。⁵⁹余光中寫到「文明的巨獸」、「鋼的大峽谷」，自稱是大蜘蛛網裏一隻「難以消化的金甲蟲」，思鄉之愁以及對異鄉物質性的批評、抵抗，頗為彰顯。痾弦的詩則先是不無亢奮地迎向嶄新的物質，再轉到細微的反諷與抒情。他如何想像「用按鈕戀愛」等等，較為讀者所熟悉。這裏僅徵引其抒情片段：

有時候在黃昏
膽小的天使撲翅逡巡
但他們的嫩手終為電纜折斷
在煙囪與煙囪之間

猶在中國的芙蓉花外
獨個兒吹著口哨，打著領帶
一邊想著我的老家鄉
該有只狐立在草坡上

⁵⁹ 余光中：〈芝加哥〉，《文星》第3卷第2期（1958年12月），頁39。痾弦：〈芝加哥〉，《文星》第3卷第5期（1959年2月），頁41。按余光中是年10月抵美，旋遊芝加哥，11月有信致痾弦。見張默編：《現代詩人書簡集》（臺中：普天出版社，1969年12月），頁234-237。

於是那夜你便是我的
恰如一隻昏眩於煤屑中的蝴蝶
是的，在芝加哥
唯蝴蝶不是鋼鐵

而當汽笛響著狼狽的腔兒
在公園的人造松下
是誰的絲絨披肩

拯救了這粗糙的，不識字的城市……⁶⁰

「天使」代表愛與祝福，是隱然存在的溫情因素。但在這鋼鐵都市裏，人為的事物誤總在戕害著自然，靈魂與傳統。詩人安排了電纜、煙囪與「天使的嫩手」相對比的畫面，即是將這種衝突戲劇化。在這樣的景緻下，「我」（想像中的異鄉人）認知到自己是在代表中國的「芙蓉花」之外，腦海浮現了老家的田園意象。在這樣的孤寂裏，惟暫時的愛情能暫時消解鄉愁。詩人建立了「你」和「蝴蝶」的隱喻關係，彷彿這是鋼鐵都市中唯一的替代性的天使。「絲絨披肩」代表你，一方面像前段的蝴蝶那麼危殆，一方面卻也是拯救這粗魯城市的唯一希望。

通過「想像的」異邦之旅，痙弦把他的鄉愁升級了。他本來只是一個散落行伍，從河南被移植到臺灣的青年軍人。但藉由吸收別人的經驗，不僅異鄉被擴大，故鄉也被擴大了。通過文學藝術哲學的薰陶，現實的失鄉者一變而西方現代意義的「異鄉人」，其鄉愁遂更廣大而深刻——這或許就是現代主義的抒情效能與救贖之道。像這樣的力作，還有〈巴黎〉（1958.7.30）：

⁶⁰ 痙弦：〈芝加哥〉，《痙弦詩集》，頁122-123。按此詩《文星》發表版，跟收在詩集裏的樣子並無差異。但詩題下小引卻有區別，《文星》版作：「芝加哥，你鋼鐵的荒原！——去年夏天想的」，詩集版則作：「鐵肩的都市／他們告訴我你是淫邪的——C·桑德堡」。

你唇間軟軟的絲絨鞋
踐踏過我的眼睛。在黃昏，黃昏六點鐘
當一顆隕星把我擊昏，巴黎便進入
一個猥瑣的屬於床第的年代

在晚報與星空之間
有人濺血在草上
在屋頂與露水之間
迷迭香於子宮中開放

你是一個谷
你是一朵看起來很好的山花
你是一枚餡餅，顫抖於病鼠色
膽小而憲宰的偷嚼間

一莖草能負載多少真理？上帝
當眼睛習慣於午夜的罌粟
以及鞋底的絲質的天空；當血管如菟絲子
從你膝間向南方纏繞

去年的雪可曾記得那些粗暴的腳印？上帝
當一個嬰兒用渺茫的淒啼詛咒臍帶
當明年他蒙著臉穿過聖母院
向那並不給他甚麼的，猥瑣的，床第的年代

你是一條河
你是一莖草

你是任何腳印都不記得的，去年的雪
你是芬芳，芬芳的鞋子

在塞納河與推理之間
誰在選擇死亡
在絕望與巴黎之間
唯鐵塔支持天堂⁶¹

這首詩寫世界之都巴黎的溫膩與墮落，論者已指出，此詩在「追問人類沉淪與救贖的問題」，⁶² 惟詩裏的說話者在咀咒這感官的天堂之餘，恐怕不無耽溺——主旨意義與字面氣味之間的拉扯，或許是痙弦的詩充滿神祕美感的關鍵。這首詩固然極具創造力，惟在主題、風格、意象上，可能都受到艾青的啟發。艾青曾旅居巴黎多年（1929-1932），對巴黎既愛且恨，他在〈巴黎〉一詩裏呼喊著：「巴黎，／你患了歇斯底里的美麗的妓女！」「巴黎，你——噫，／這淫蕩的／淫蕩的／妖豔的姑娘」。說話者被啟發了也被羞辱了，因而夢想著要「攻克你」再來「娛樂你」。⁶³

痙弦的詩同樣使用「我一你」結構，同樣把巴黎視為「蕩女」。惟開篇的警句：「你唇間的絲絨鞋／踐踏過我的眼睛」，雖然繼承了艾青「巴黎主動，我為被動」的特殊視角，但痙弦那種融身體性與物質感於一爐，把萬鈞之力壓縮於一句的能耐，就不是艾青所能比擬的了。此外，艾青的詩較散漫，有自由隨機伸展之美，痙弦則有緊密的結構設計，句法尤其結實緊湊。全詩共七段，每段四行，其中第一段為總綱，其餘六段則構成洋蔥式的結構：二、七段句式相同，三、六段句式類似，惟四、五段有所變化而成為詩的圓心。

⁶¹ 痙弦：〈巴黎〉，同前註，頁 114-116。

⁶² 陳義芝：《不盡長江滾滾來：中國新詩選注》（臺北：幼獅文藝出版社，1993 年 6 月），頁 229。

⁶³ 艾青：〈巴黎〉，見王毅編：《中國新詩百年大典·第五卷》（武漢：長江文藝出版社，2013 年 3 月），頁 33-39。

在二、七段，痙弦把日常裏「在 A 與 B 之間，C 與 D 如何如何」，改造成極具詩意的句式。這種語句，本來有利於調校出一事物之位置。但在詩人強力聯結之下，卻形成一種偽精確。也可說是使用意象語，對巴黎做了詩意的判斷。在三、六段，痙弦又把平凡的「你是 A，你是 B，你是怎樣怎樣的 C 與 D」這種詠頌句法，發揮到極致。「是」字作為繫詞，構成判斷句，但在詩裏，卻成了隨機推動「轉喻」的利器。至於四、五段，都或多或少扣到了第一段所建立起來的「感官世界—踐踏—眼睛」的思維。巴黎這個蕩女有軟如天空的絲絨鞋，但性與死都被隨隨便便地進行，嬰兒胡亂地被生且死去。而這些，不正是詩人後來在〈從感覺出發〉、〈深淵〉裏所積極表現的。

值得注意的是，此詩只在第一段提到「我的眼睛」、「把我擊昏」，此後各段即沒有再出現「我」字，這也頗區隔於艾青之步步有我，而有了更強的抽離效果。從粗淺的層次來講，能夠放洋的余光中是以詩代替還鄉，而連此亦不能的痙弦則是以詩代替出國了。余光中在異邦警覺到自己是中國人，而困於海島的痙弦則有一種作為「世界公民」的想望，熱切去承擔世界性的憂慮與悲哀。

然而這也不是自作多情或無是生非，而有歷史脈絡可說。從這個切口去觀察，將可體會到現代詩的「情」如何變得繁複、深邃而有當代感。無論作為文體的「詩」或作為內涵的「情」，除了內發於詩人的心靈與身世之外，還都具有累積性與移植性。把痙弦延續艾青的案例稍做推衍，即可知這種情感在現代漢詩裏已經堆疊許久了；再從 1950 年代的「橫的移植」的實際材料去看，痙弦不僅善於搜集現實的不幸，還善於去收納紙面上的橫移的時代情感。情感的覆蓋面，不能侷限在狹義的現實經驗了，波特萊爾早就說過詩人是情感的掠奪者，痙弦也已示範了如何憑空寫出一個活生生的有情的「妻子」。

（三）側面裏的光影

詩集「卷之五：側面」的人物詩，十首之中有八首採用第三人稱的「他」（或她）來加以描寫，呈現出一種刻意營造的客觀效果。然而這批詩作，尚有不同的層次可說。我們知道，在小說式敘述體中，作家可以深入經營人物的內心世

界。但舞臺或電影鏡頭的敘述方法，則更傾向於只呈現其動作和話語。⁶⁴而痙弦顯然更傾向於運用後者，這在當時的詩壇，頗為獨樹一格。

然而這批詩，仍然有好幾個層次可說。同樣是動作堆疊的手法去點染人物，有些明顯寄寓著的同情，有些含帶較強的反諷。後者以〈赫魯雪夫〉（1959年2月）一詩，最為極致。舉其前兩段如下：

赫魯雪夫是從煙囪裏
爬出來的人物
在俄國，他的名字會使森林發抖
他常常騎在一柄掃帚上
嚇唬孩子和婦女
他常常穿過高爾基公園
在噴泉旁洗他的血手

但上了年紀的爺兒們
都知道赫魯雪夫實在是個好人
雖然他擲熄所有教堂裏的燈
雖然他以嬰兒的脂肪擦靴子
雖然他用窮人的肋骨剔牙齒
但他的的確確是個好人⁶⁵

這首詩書寫當時的蘇聯領袖，因為是活生生的人物，所以可以算是一首廣義的「政治詩」。詩人使用了活潑的喻象，並不直接流露自己的評論，因而能夠保持詩的韻致。所謂「反諷」（irony）就是一種「表層所說」不等於「底層所指」的語言形式。但也不是一味說反話就好，詩人還得放置了許多恰到好處（甚至

⁶⁴（英）佛斯特（Edward Morgan Forster）著，李文彬譯：《小說面面觀》（臺北：志文出版社，1973年9月），頁73-74。

⁶⁵痙弦：〈赫魯雪夫〉，《痙弦詩集》，頁163-164。

直扣妙處)的密碼,讓我們知道他真正的用意,並產生詩的韻味。

整首詩的關鍵句是:「赫魯雪夫是一個好人」,不過讀者很快發現,詩人的意思正好相反,因為第一段就羅列了赫魯雪夫怪異而恐怖的行為。詩人提到:「他常常騎在一柄掃帚上/嚇唬孩子和婦女」,騎在掃帚上的形象使人聯想到女巫,領袖與女巫的形象疊合很妙,讓人感到害怕,接著帶出下一句:「在噴泉旁洗他的血手」,血手的意象鮮明,又可與女巫一詞連接,使得赫魯雪夫的負面形象加深。

即便如此,詩人仍咬住「赫魯雪夫是個好人」這個關鍵句,讓它與眾多的惡行相互對照(擰熄所有教堂裏的燈,以嬰兒的脂肪擦靴子,用窮人的肋骨剔牙齒)。這幾行詩只進行展示,而不帶控訴字眼。就內容而言,明明是在描寫獨裁者壓迫人民;但就句法而言,卻寫得那麼不在乎,彷彿沒事發生。但其中許多語句都具有暗示性,比如說:「擰熄教堂的燈」可以擴大解釋為使神聖的光線熄滅。這樣一來世界處在黑暗之中,惡行自然不會被發現。詩人使用「雖然……,但……」這個句型,假意替惡人設想,其實也是在以推理之錯亂模仿了現實世界的橫暴。

然而這首人物詩只能說是「反抒情」的,因為反諷已居於絕對主導的位置,而且它實際上就只是一首不落俗套的反共詩。至於此卷其他九首詩,看似冷靜敘述性,其實都有很明確的抒情性可說。兩首第一人稱代言體〈馬戲的小丑〉、〈瘋婦〉,我們都已經在前一節討論過了。同時也已指出:「棄婦」與「水夫」分別為痙弦筆端最為關懷的男女人物典型。事實上,痙弦最早的一首敘述體人物詩,就以〈棄婦〉(1958.1.8)為題。詩的前半部,藉由「春天不是她真正的敵人」之語,反襯出遲暮之哀。後半部乃切入被遺棄的主題:

琵琶從那人的手中拾起
迅即碎落,落入一片淒寂
情感的盜賊,逃亡
男性的磁場已不是北方

她已不再是
今年春天的女子
她恨聽自己的血
滴在那人的名字上的聲音
更恨祈禱
因耶穌也是男子⁶⁶

「琵琶」在此應係女性自我及其情感的代稱，而「那人」自是指負心的男子。因此前段兩行講的便是一段被撩起，旋即被拋棄的過往。這裏我們可以看到詩的文體特性，如以「情節」求之，真是語焉不詳。詩人僅止建立了一些具有含括力的「動作」，具有象徵潛能的「事物」。故事性退為背景，「她」的狀態與情感才是詩的焦距所在。像「情感的盜賊」這樣的短語，功效主要在於對負心男子進行一種詩意的命名，喊出其性質，重點不在描述其作為。而「男性的磁場已不是北方」，則指陳了「她」不再如鍼指北，不再受男子磁場的限定。全詩充滿了否定語法，暗示其內在之不平。

後面一段重覆述說自己被春天摒棄，旋即轉到內在的憤恨。滴血的是心，而血指向「那人的名字」（從這些無法擺脫的憤恨看來，男子的磁場仍籠罩著「她」）。最後的兩行，把耶穌扯進來，曾被評為唐突不像話。但我們知道，基督相關語彙已成了痙弦胎記式的語碼，通常指向苦難與救贖。在這裏一則是為了襯托出女子之無告，再則也塑造出她無理、錯亂的精神狀態。

此卷其餘六首詩〈C教授〉、〈水夫〉、〈上校〉、〈修女〉、〈坤伶〉、〈故某省長〉，一律為筆法省淨的敘述體。神奇的是它們都完成於同一天，1960年8月26日。這一批詩都以精鍊嚴密著稱，毫無速成之感，但也有些共同特徵可言。首先，都籠置在一種哀傷的氣息之下，命運的鐵律橫行，人物的意志僅能微弱地掙扎。其次，詩裏密集地堆積了許多動作，但沒有完整的情節。第三，這些詩裏多藏有情感因素。〈水夫〉的「想心事的頭」、〈修女〉的「幽

⁶⁶ 痙弦：〈巴黎〉，同前註，頁156。

幽怨怨」、「坤伶」的「淒然的韻律」、「故某省長」的「悲哀而富貴的皮膚」，皆是如此。

這一批詩中，〈上校〉、〈坤伶〉已被公認為名作，相關闡釋頗多。其中姚一葦在討論〈坤伶〉的專文裏，特別指出：此詩採直敘的手法，不含弔詭的或急轉的情境，「使它仍然止於單純的抒情詩的範疇」。⁶⁷ 此詩其實已用到若干「弔詭的語言」（the language of paradox），如「夜夜嗑瓜子兒的臉」即一語雙關，一層意思是看客嗑瓜子，另一層是女主角的瓜子臉被消費著，「嗑」字用得精巧。即使如此，說此詩屬於抒情詩，並舉傳統詠人之篇為證，仍為有力的見解。

事實上，痲弦的寫「人」之篇，並不限於「側面」一卷。例如〈鹽〉（1958.1.14）中的二嫵嫵，以及〈復活節〉（1965.5）裏的「她」，都使用一種看似置身事外的視角，來描摹人物的悲歡。前面那篇傳誦已久，不勞再述。後面這篇常「被視為」痲弦發表的最後一首詩，可以再做申論。全詩如下：

她沿著德惠街向南

九月之後她似乎很不歡喜

戰前她愛過一個人

其餘的情形就不大熟悉

或河或星或夜晚

或花束或吉他或春天

或不知該誰負責的、不十分確定的某種過錯

或別的一些什麼

——而這些差不多無法構成一首歌曲

⁶⁷ 姚一葦：〈試論痲弦的「坤伶」——兼及現代詩與傳統詩間的一個問題〉，《中外文學》第25期（1974年6月），頁186-198。

雖則她正沿著德惠街向南走

且偶然也抬頭

看那成排的牙膏廣告一眼⁶⁸

關於這首詩，王正良曾以「德惠街」的地名為線索，經詳考其寫作背景。他認為當時當地的觀光、異國風味以及情色產業，都是了解〈復活節〉一詩的樞紐。這女子應從事特種行業，時間在衝刷著她的記憶，詩中可能還隱藏著一段死亡情節。⁶⁹孫維民則認為「復活節」乃是重要的宗教節日，此詩中卻不見任何與之相關的意涵，這應係詩人刻意安排。復活節意味著重生、救贖，詩中的女子似乎一再重複著聲色犬馬的生活，與復活節的精神相反，甚至可以視為一種挑釁。牙膏廣告中的燦爛笑容，對比形如槁木的女子，無疑是一強烈的對比與反諷。⁷⁰

不過，痙弦本人似乎否定了這兩種說法，具體的時間與空間都不是必然的。他既未去深究德惠街的走向，也只是恰好在復活節看到這樣的街景。⁷¹我們自不能以作者的說法為唯一的標準，否則歷來的痙弦論豈非徒然。他觀與自觀有如雙目，合視乃為完整。事實上，此詩寫法跟「側面」卷中的〈修女〉十分接近，詩人安排了大量「未知因素」，詩人要寫的正是「我們（包含「作者」）對之一知半解」的陌生人。敘述者很謹慎地調校著感知的程度，而且刻意把這種調校過程保留於詩篇。動作之「向南走」，神情之「似乎很不歡喜」，是為敘述者所見。「戰前她愛過一個人」，則為敘述者憑空猜想的吧。從「其餘的情形就不大熟悉」看來，這裏並不是採取全知觀點。因此，詩裏隱然有個在現

⁶⁸ 痙弦：〈復活節〉，《痙弦詩集》，頁217-218。按此詩發表於《創世紀》第22期（1965年6月），原以〈德惠街〉為題。

⁶⁹ 王正良：〈盤點時間——痙弦的「復活節」〉，《臺灣詩學學刊》第7期（2006年5月），頁7-29。

⁷⁰ 孫維民：〈痙弦「復活節」的宗教意識〉，《臺灣詩學學刊》第8期（2006年11月），頁291-296。

⁷¹ 痙弦主講，高全之紀錄：〈詩是一種生命——痙弦談詩〉，《臺灣現當代作家研究資料彙編·痙弦》，頁147。

場的「我」，在旁觀著，揣想著。

第二段連用八個「或」字，由密而疏，帶出一連串沒有動作的畫面，形成幻燈片般的流動感，由快而慢。「或」字本身即帶推測之意，整個段落結束在「或別的一些甚麼」，更強化了此種揣想的氛圍。敘述者（我）猜測：「她」的腦海裏也許正浮現著這些零亂的回憶吧！它們構不成「一首歌曲」，沒有完整的情節和人物。敘述者只掌握到一些片段的動作，就寄予許多遐想。我認為，此詩恐怕並無「反諷」人物之意，反而還投注了一點同情。「成排的牙膏廣告」不外乎露齒而笑的男女，恰好對照出女子悵悵然的心緒。而「復活節」這個題目，恐怕也是在反襯「她」之缺乏信仰，灰心無望，回不去美好的過去。⁷²

同樣寫女性人物，〈復活節〉比〈棄婦〉、〈坤伶〉更能顯示旁觀者的意義。但即使是在後面兩篇，我們也能夠感受到「她」只是對象，而有一個「我」（雖然此字並未出現於詩中）則作為「觀看／說話／感受」主體，時時隱身幕後，掩抑著情與思。因此這類看似冷眼旁觀的敘述體，仍有不可忽略的抒情效應。

五、結 論

重要的詩人常有個病根，那是他生命中最大的匱乏，也是詩歌創作一再回返的地方。因此，這裏面經常藏著繃密而反覆的主題，既是詩人文學河流的集水區，也是抒情的發動機。葉維廉曾經指出，痙弦大部份的詩都可視為記憶的重新拼合為一個完整的世界，以對抗歷史的流失，在無奈中握持了行將破裂崩

⁷² 基督及其相關語彙，為痙弦詩中所頻見。有時是正向使用，象徵肉身受難、精神救贖與宗教情操等，此即孫維民前揭文之所見者。但有時卻是刻意反用，在凡瑣之間導入極崇高之物以形成唐突的效果。痙弦慣用「擬之不倫」的技法，亦常插入「天外飛來」之筆。以「耶穌」一語為例，痙弦就有造了許多唐突之句，如〈廟〉：「耶穌從不到我們的廟裏來」，〈棄婦〉：「更恨祈禱／因耶穌也是男子」，〈水手·羅曼斯〉：「就是耶穌那老頭子也沒話可說了」。以此推論，〈復活節〉題目與內容之不對襯、不相符，宜屬反用。

離的中國空間與文化。⁷³此說從「大我—小我」的連與斷著眼，視野宏闊，但似乎較適用於解釋痙弦那些回顧中國故鄉的詩篇。

雖然痙弦極善於在詩裏抑斂自我，但許多論者已經從中讀到一種「火氣」。對命運的抗議、對世界的不滿、對現實的茫然，就融在他那些處理現代生活以及邊緣人物的詩篇裏。對於他這種既抽離復介入的風格，葉維廉亦有所分析：

他的抒情的聲音，正如我說過的，一面彷彿是不動感情似的，一派無所謂的樣子，只做一些事件的紀錄，但另一方面卻在一種深沉無奈中愁傷。這種聲音，有幾種變奏，大多以反諷為綱。⁷⁴

這裏先是說明了痙弦獨特的抒情方式，又把「反諷」視為抒情聲音的變奏，很能切中核心。本文基本上也就採用這種思路來重讀痙弦，同時加以擴展，為複合式的抒情手法歸納出若干較為明晰的理路。

最後，我想再談一個關於抒情主體的問題，以便更明快地推進我們對痙弦其人其詩的理解。寫詩時的痙弦並非「詩儒」，幾乎可以確定。他倡言回歸傳統，恐怕也是不寫詩了以後的事。狂飈期的痙弦，絕對不是道德主義者。敦厚也許是他一貫的做人原則，但不是他某些代表作的風格。痙弦後來有一套著名的觀點，廣受引用：

五〇年代，如果寫東西過份赤裸的話，保守的社會、文學界不接受，政府當局也不一定接受；……像商禽的〈逢單日的夜歌〉、洛夫的〈石室之死亡〉，社會的現實性很強，但是能不能像今天這樣用明朗的語言把它寫出來？不能。必須用象徵的手法，把自己對社會的抗議、人生的批判帶出來。……表面上很晦澀，而實質上，那些作品的意識是十分鮮明的。⁷⁵

⁷³ 葉維廉：〈在記憶離散的文化空間裏歌唱——論痙弦記憶塑像的藝術〉，原載《中外文學》第23卷第2期（1994年8月）。引自葉維廉：《晶石般的火焰：兩岸三地現代詩論》（臺北：臺大出版中心，2016年3月），頁727-773。

⁷⁴ 同前註，頁739。

⁷⁵ 痙弦：〈現代詩的省思〉，見痙弦：《中國新詩研究》（臺北：洪範書店，1981年1月），頁29。類似的講法，另詳痙弦在「西方文學與中國現代詩」座談會的發言，見痙弦：〈西方文學與中國現代詩〉，《中外文學》第10卷第1期（1981年6月），頁146。

商禽和洛夫的兩篇名作，都具有厭戰思維，自是違逆於反攻復國的國策。那麼痙弦自己呢？即便撇開〈從感覺出發〉、〈深淵〉不說，他還是寫下了甚多聚焦於性愛、死亡、暴力、頹廢的詩篇。然而論者常說，這是對西方現代物質世界的批判。⁷⁶如果真是如此（或僅是如此），那反而是一種道德良知的展現了，何須包裝？

誠如痙弦之言，那些作品「表面上很晦澀」，然而「意識是十分鮮明的」——明顯是在抒發內在的鬱結，充滿晦暗的，「不健康的」思想。然而在現實人生裏，「創作終止」的1965年，正是他投向朗朗社會的重要起點。試看其年表，這年1月獲反共救國團「青年文藝獎金」詩歌獎，4月結婚，5月任《幼獅文藝》編輯委員，9月巡迴演出「國父傳」七十餘場，12月獲頒十大傑出青年。痙弦天資精警，又富於才幹，當時頗受政工系統高層之賞識；當此之際，他本人亦頗有仕進之心。

這一年，他確實發表了最後面世的兩篇詩作，但並非一般所認定的〈德惠街〉（即〈復活節〉）和〈一般之歌〉，而是另外兩篇符合期待的應酬之作（假如他不即時停筆，這類作品勢將更多）。首先是祝賀蔣介石總統華誕之作，錄其前三段：

當亞細亞的莽原盤踞著茫茫的永夜，
當祖國的陽光消失了璀璨的輻輳，
當春季沒有花季，夏日沒有鳥歌，
當杜宇在泣血，夜鶯在垂淚，

當死亡的黑翅在貧血的荒村掠過，
當母親們的白髮黏在異族的馬蹄上，
當童年的小風車停止了轉動，

⁷⁶ 事實上，此說最早是痙弦在當時的一種自我闡釋。他說：「〈京城〉、〈深淵〉、〈巴黎〉等詩則是對現代人精神敗壞的批判。」見痙弦：〈我與新詩〉，《自由青年》第35卷第1期，頁13。

當芳草枯了不再綠，紫燕去了不再來，

當真理披著亂髮在斷頭臺啜泣，

當橄欖樹被砍伐，鴿子被絞殺，

等風雨如晦

當雞鳴不已……⁷⁷

這裏使用排比句帶出一連串的悲哀畫面，指明大陸之變色。後面即再用九十餘行，帶出一顆「救苦救難的星」，而結之以「萬壽無疆」的祝福。但用自然景色烘托神聖人物的筆法堪稱純熟，顯然延續了〈印度〉的技術與腔調，惟藝術性無法與之相提並論。

不久之後，痙弦又寫出了另一篇祝賀蔣總統再度「連任」的詩篇。這才是痙弦迄今為止，最後發表的詩篇。詩分三段，僅錄其首段：

擁抱萬有的祝福，您君臨

您巨大的雙肩上輻射所有的黎明

春的靈泉奔瀉，林檎燃繁花

白馬的騎者遠征時間的莽原

在旗上，雲之上，頌歌與歡呼之上

在永恆的峰巔轟披風烈烈的影像⁷⁸

就話語型態而言，這是詠歎體，最宜於流露內心的情意，詩裏的敘述者與作者人格最應一致。但今天的讀者，多半不會太過當真。由此可見，抒情詠歎本身也可能是一種偽裝。反過來講，戴上了面具發出了委靡、質疑、怨歎之聲的那些代言體，也許即是部分真實的自我。如果我們要尋索詩人的內心世界，自應到假面裏去體會。

⁷⁷ 痙弦：〈偉大的星——為 領袖七秩晉九華誕而作〉，《新文藝》第 115 期（1965 年 10 月），頁 7-13。

⁷⁸ 痙弦：〈心獻——為恭祝 總統連任而作〉，《新文藝》第 121 期（1966 年 4 月），頁 7。

艾青曾說：「晦澀常常因為對事物的觀察的忸怩與退縮的緣故而產生」。⁷⁹此雖真知卓見，但有時恰好相反。有些明朗是因為所思的和能說的有限，有些創造性晦澀，則是因為改造語言、跳動篇章使其能夠深入最幽微曲折的內心世界。因此，痲弦對 1950、1960 年代晦澀美學的解釋，仍應有一定的效力。但痲弦本人的包裝手段，並非去扭曲句子而已，而是去襲取一整片異國，戴上許多種面具，捕捉一連串零碎的畫面與動作，使「主體」產生位移。正因在更根本處下手，他的語言始終沒有陷入泥濘，可以從容經營，反而造成更強勁的魅力。

（責任校對：邱琬淳）

引用書目

近人論著

王正良：〈盤點時間——痲弦的「復活節」〉，《臺灣詩學學刊》第 7 期（2006 年 5 月）。

王 毅編：《中國新詩百年大典·第五卷》，武漢：長江文藝出版社，2013 年 3 月。

方 思譯：〈里爾克早期詩四首〉（秋日、憶、秋盡、嚴肅的時刻），《現代詩》第 16 期（1957 年 1 月）。

艾 青：《艾青全集》，石家莊：花山文藝出版社，1991 年 7 月。

朱 湘選譯：《番石榴集》，上海：商務印書館，1936 年 3 月。

余光中：〈簡介四位詩人〉，《文學》第 4 卷第 4 期（1958 年 6 月）。

余光中：〈芝加哥〉，《文星》第 3 卷第 2 期（1958 年 12 月）。

余光中：《左手的繆思》（臺北：時報出版公司，1980 年 4 月）。

⁷⁹ 艾青：《艾青全集》（石家莊：花山文藝出版社，1991 年 7 月），第 3 卷，頁 26。

- 何其芳：《預言》，重慶：文化生活出版社，1945年2月。
- 林亨泰：《跨不過的歷史》，臺北：尚書文化公司，1990年5月。
- 林雅慧採訪：〈讀者十問・痙弦〉，《講義》第233期（2006年8月）。
- 姚一葦：〈試論痙弦的「坤伶」——兼及現代詩與傳統詩間的一個問題〉，《中外文學》第25期（1974年6月）。DOI:10.6337/CWLQ.1974.3(1).186-198
- * 孫玉石：《中國現代詩歌及其他》，臺北：中國文化大學出版部，1999年4月。
- 孫維民：〈痙弦「復活節」的宗教意識〉，《臺灣詩學學刊》第8期（2006年11月）。
- * 張漢良、蕭蕭編著：《現代詩導讀——導讀篇》，臺北：故鄉出版社，1982年4月。
- 張默編：《現代詩人書簡集》，臺中：普天出版社，1969年12月。
- 梅家玲：《漢魏六朝文學新論：擬代與贈答篇》，臺北：里仁書局，1997年4月。
- 陳俊榮，〈痙弦的敘事詩〉，收入陳啟佑、陳敬介主編：《痙弦學術研討會論文集》，新北：讀冊文化公司，2011年7月。
- 陳怡蓁、陳義芝編：《紅玉米之歌：痙弦詩作展演選讀本》，臺北：趨勢教育基金會，2015年6月。
- 陳義芝編：《不盡長江滾滾來：中國新詩選注》，臺北：幼獅文藝出版社，1993年6月。
- * 陳義芝編：《臺灣現當代作家研究資料彙編・痙弦》，臺南：國立臺灣文學館，2013年12月。
- 覃子豪：《詩創作論》，收入《覃子豪全集Ⅱ》，臺北：覃子豪全集出版委員會，1965年12月。
- 楊 牧：《掠影急流》，臺北：洪範書店，2005年12月。
- 痙 弦：〈歌〉，《藍星》第165期（1957年2月）。

- 痾 弦：〈春日〉，《今日新詩》第2期（1957年2月）。
- 痾 弦：〈印度〉，《今日新詩》第3期（1957年3月）。
- 痾 弦：〈斷柱集：阿拉伯、巴比倫〉，《今日新詩》第3期（1957年5月1日）。
- 痾 弦：〈芝加哥〉，《文星》第3卷第5期（1959年2月）。
- 痾 弦：《苦苓林的一夜》，香港：國際圖書公司，1959年9月。
- 痾 弦：《痾弦詩抄》，香港：國際圖書公司，1959年9月。
- 痾 弦：〈詩人手札〉，《創世紀》第14期（1960年2月）、第15期（1960年5月）。
- 痾 弦：〈偉大的星——為 領袖七秩晉九華誕而作〉，《新文藝》第115期（1965年10月）。
- 痾 弦：〈我與新詩〉，《自由青年》第35卷第1期（1966年1月）。
- 痾 弦：〈心獻——為恭祝 總統連任而作〉，《新文藝》第121期（1966年4月）。
- * 痾 弦：《深淵》，臺北：眾人出版社，1968年12月；臺北：晨鐘出版社，1970年10月。
- 痾 弦：《痾弦自選集》，臺北：黎明文化公司，1977年10月。
- * 痾 弦：《中國新詩研究》，臺北：洪範書店，1981年1月。
- 痾 弦：〈我的詩路歷程——從西方到東方〉，《創世紀》第59期（1982年1月）。
- 痾 弦：《痾弦詩集》，臺北：洪範書店，1981年4月。
- 痾 弦：〈西方文學與中國現代詩〉（座談會紀錄），《中外文學》第10卷第1期（1981年6月）。DOI:10.6337/CWLQ.1981.10(1).104-147
- 痾 弦：〈第一場雨水〉，《現代詩》復刊第11期（1987年8月）。
- 痾 弦主講，高全之紀錄：〈詩是一種生命——痾弦談詩〉，《明道文藝》第361期（2006年4月）。
- 歸 人編：《楊喚全集》，臺北：洪範書店，1985年5月。

-
- * 葉維廉：〈在記憶離散的文化空間裏歌唱——論痙弦記憶塑像的藝術〉，
《中外文學》第23卷第2期（1994年8月）。DOI:10.6337/
CWLQ.1994.23(3).74-104
- 葉維廉：《晶石般的火焰：兩岸三地現代詩論》，臺北：臺大出版中心，
2016年3月。
- * 劉正忠：《軍旅詩人的異端性格——以五、六十年代的洛夫、商禽、痙弦為主》，臺北：國立臺灣大學中國文學系博士論文，柯慶明先生指導，
2001年1月。
- * 劉正忠：〈楊牧的戲劇獨白體〉，《臺大中文學報》第35期（2011年12月）。
DOI:10.6281/NTUCL.2011.35.08
- 穆旦：《穆旦譯文集6：唐璜》，北京：人民出版社，2005年4月。
- * 蕭蕭編：《詩儒的創造》，臺北：文史哲出版社，1994年9月。
- 戴望舒：〈我們的小母親〉，《新文藝》2卷1號（1930年3月）。
- * 顏元叔：《文學的玄思》，臺北：驚濤文物供應社，1970年1月。
- 羅貴祥：《德勒茲》，臺北：東大圖書公司，1997年4月。
- （英）佛斯特（Edward Morgan Forster）著，李文彬譯：《小說面面觀》，臺北：
志文出版社，1973年9月。
- （德）里爾克（Rainer Maria Rilke），方思譯：〈嚴肅的時刻〉，《現代詩》
第16期（1957年1月）。
- （瑞士）施塔格爾（Emil Staiger）著，胡其鼎譯：《詩學的基本概念》，北京：
中國社會科學出版社，1992年6月。
- （法）韓波（Arthur Rimbaud）著，王道存譯：《彩畫集》，臺北：麥田出版社，
2005年3月。
- （法）Gilles Deleuze, “On Four Poetic Formulas Which Might Summarize the
Kantian” in Kant's Critical Philosophy: the Doctrine of the Faculties.
Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis:
Minnesota University Press, 1984.

- (美) Kenneth Burke, *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*.
Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1941.
(說明：書目前標示前*者已列入 Selected Bibliography)

Selected Bibliography

- Chang, H.-L., & Hsiao, Hs. (Eds.). (1982). *Xiandai shi daodu: Daodu pian* [An introduction to modern poetry: The introduction]. Taipei: Gu Xiang.
- Chen, I.-Ch. (Ed.). (2013). *Taiwan xiandangdai zuojia yanjiu ziliao huibian: Ya Hsien* [A compilation of research data on contemporary Taiwanese writers: Ya Hsien]. Tainan: National Museum of Taiwan Literature.
- Hsiao, Hs. (1994). *Shiru de chuangzao* [A creation of a Confucian poet]. Taipei: Liberal Arts Press.
- Liu, Ch.-Ch. (2001). *The poets as soldiers and their heretical inclination: Luo Fu, Shang Qin, Ya Xian in the 1950s and the 1960s* (Unpublished doctoral dissertation). National Taiwan University, Taipei, Taiwan.
- Liu, Ch.-Ch. (2011). The dramatic monologue in Yang Mu's poems. *Bulletin of the Department of Chinese Literature, National Taiwan University*, 35.
- Sun, Y.-Sh. (1999). *Zhong-Guo xiandai shige ji qita* [Modern Chinese poetry and others]. Taipei: Chinese Culture University Press.
- Ya, Hs. (1970). *Shenyuan* [The abyss]. Taipei: Morning Bell Press.
- Ya, Hs. (1981). *Zhongguo xinshi yanjiu* [A study on Chinese new poetry]. Taipei: Hung-Fan.
- Yen, Y.-Sh. (1970). *Wenxue de xuansi* [Metaphysical thinking about literature]. Taipei: Ching-Tao.
- Yip, W.-L. (2016). *Jingshi ban de huoyan: Liang an sandi xiandai shi lun* [Gemlike flame: Essays on modern poetry from China, Hong Kong and Taiwan]. Taipei: National Taiwan University Press.