

現代詩詮釋



謝川成

謝川成

本名謝成，廣東新安人，一九五八年生，現肄業於馬來亞大學，主修中、英文。曾獲馬來西亞華人文化協會主辦第三屆文學理論獎。本書收謝川成一年來所撰現代詩析論十餘篇，共分二輯，首輯探討的是詩主題與技巧相互依存關係；第二輯着重探索個別詩人的精神面貌及其詩中的意象系統，採取中外理論的比較印證法，勾勒出現代詩的藝術表現之各種特色。



天
狼
星
文
庫
④

出
版
總
目
⑱



現
代
詩
詮
釋

謝
川
成
著

INTERPRETATIONS OF MODERN POETRY

Written by Chiah Seng

With a Preface by Bernard Woon Swee-tin

我

的 獻
父 給
母
親



六 八 十 十四 十八 廿十 廿六 三四

現代詩詮釋 目錄

序

第一輯：現代詩導讀

溫任平的「事件」

溫任平的「某新任議員」

溫任平的「獵人」

淡瑩的「水劫」

藍啓元的「美猴王」

子凡的「列車」

三八

四八

四八

五二

五四

七十

七八

八六

九四

一一二

林秋月的「再也不敢重提」

葉錦來的「舊地」

林若隱的「聲音」

第二輯：一般評論

如何欣賞現代詩？

與培元國中華文學會會員談現代詩詮釋。

回望是沒有溫暖的夢

——析張樹林的六首死亡詩

五四格律詩的傳統與馬華詩人

——一個抽樣研究

現代屈原的悲劇

——論溫任平詩中的航行意象與流放意識

後記

序



序

溫化平

我常常感嘆馬華詩壇缺乏一部導讀用的現代詩詮釋或分析的書。有過一個時期，我會想過自己動筆去寫，始終因為業務繁忙又兼自己近年來的興趣轉向文化方面的探討，而遲遲未能如願。

謝川成學棟在去年四月向我提起，他有意撰寫一部「現代詩詮釋」，我聽了登時有如釋重負之感，馬上表示贊成。他寫作勤快，還不到一年時間，稿便寫成了，書也跟着出來了。

「現代詩詮釋」的出版，是一個作者的寫作計劃底實踐與完成，這倒引起我的一點感觸。大部份馬華作者似乎還沒有養成為自己定下一個 *Literary target* 的習慣，多是隨想隨寫，寫作對他們來說，只是爲了滿足最起碼的也是最原始的一點發表慾。報上常看到的許多支離破碎的生活感想或隨筆，都可歸入此類。這些作品的價值大抵與朝屍爛報同。由於思想性淡薄，隨看隨忘，不能發揮沉潛深遠的影響，當然更談不上什麼文學史的意義了。

川成在馬大唸的是中、英文系，據悉，他是馬大文學院創建以來，首位同時主修中英文的學生。多數學生唸的是中文和馬來文。我覺得同時修中英文的最大好處是，能夠從中英文學的領會、對照、印證中擴展自己的文學經驗，弘闊自己的文學視境。在「現代詩詮釋」這本書裏，用的正是比較研究的詮解途徑。這使得這部詮釋現代詩的書能提供較多個的分析角度，增強書本身的「可讀性」與學術氣息。

這種學術氣息以書中第二輯的作品更見濃烈。第一輯的九篇文章，篇幅不長，大抵都在四千字以內，它們提供的是現代詩的一些入門知識，討論的重點在於現代詩的表現形式和思想內涵的契合方式；第二輯有兩篇文章探討的對象乃現

代詩的主體，包括詩作的風格精神，淵源傳承，意象系統，意識型態等比較深入的問題。

純粹從學術的觀點來看，「現代詩詮釋」需要進一步加強改善的地方不少。不過我們不要忘了作者仍是一名在籍學生，而這本書是他出發的初步。一些論點的偶而有欠周延，相信是可以被諒解的。在程度上，在素質上，這本書遠比一些所謂知名作家的「新詩欣賞」那類印象式批評好多了。在評論的領域裏，空手入白刃是不可能的，學院式的嚴格訓練，只要不戕傷性情，對個人才學、識見的培養仍是非常見效的。馬華文學批評界不能盡在無知的泥淖裡打滾，胡思亂想進而胡說八道正是我們的批評界的通病。「現觀詩詮釋」肯定不是「三胡一八」的產物。

今年一月三日，大馬華人文化協會頒發第三屆文學獎，川成爲是屆文學評論獎得獎人，以他這個年紀——他才廿二歲——而能獲得這項榮譽，諒非倖致，應該是力學的成果。

就我看，他的論文表現大致雖然不錯，但他對於一些較複雜的反覆推論辯證似乎還把握得不够好，我覺得他應該在哲學、美學和語言學這三個範疇裏加強自己。當然一個文學評論家除了學養的深植外，還需靠自己對生命人生的體驗，對社會文化的關懷，才能尋出作品的思想根源。「洞察力」對一個批評家來說最重要不過，而在這個面向，謝川成應該努力提昇自己之處所在多有。

我個人的時間精力有限，興趣也太雜，久矣沒有從事文學的議論批評，川成作爲文學評論界的新銳，他的勤勉應可補我這方面的不足，也使我的良心好過些。我對他的期許實在是有點自私的。

(一九八一年二月十六日)

第一輯：現代詩導讀





溫任平的「事件」

七八年讀溫任平的「事件」，鬱悶盈胸，八〇年的今天重讀，感覺更是明顯。我爲溫任平的關懷世事所感動。在研究溫任平詩作的過程中，到了今天，我幾乎可以肯定地說，溫任平作爲一位馬華現代詩人，他對當前的社會及文化趨向是極關注的。

「事件」一詩，不能算是溫任平的代表作。不過，這首詩有它一定的存在價值。我願意在這裡嘗試把「事件」稍作分析，並把自己的一些看法和感受寫出來。

詩中到底有甚麼引人注目的事件呢？沒有。詩中的事件極其平凡，但却不簡單。因爲平凡無奇，這些事件往往被忽略了。這種忽略，對我們當前的生活固然沒有甚麼大影響，但是從長遠來看，人類有可能走進一個悲劇，如果這些事件與事件後面的原因不加以解決或改善的話。

研究任何詩人的作品，最能提供作品原來意義的，是作者本身的說話。溫任平在「流放是一種傷」後記裡這樣寫：「我這首詩用的是最淺白、最簡易的語言，處理的倒是一個並不簡單的 episode。這事件涉及兩代的糾紛、間距，而除了最後一句有些徵象徵的意味之外（褐色的睡衣），全詩沒有一個『漂亮』的意象。」這幾句話提供了進入事件中心的途徑，爲分析者節省了不少麻煩。不過，就筆者所感覺到的，「事件」除了

表現兩代間的隔膜與冷淡之外，它也反映了現代機械文明所帶來的一個危機：生活愈緊張，人類的感性日愈麻木，人與人之間心靈溝通困難。真的，我有這樣的預感，人類有一天將被逼孤獨地生活。雖然周圍盡是人，他們彼此無法了解。易言之，他們都是孤獨的個體，這是現代人的悲哀。

爲了方便讀者參考，茲錄「事件」全詩如左：

我回到屋子裏

爸說

屋外有甚麼好看的呢

我倒了一杯中國茶

緩緩喝下

那時黃昏已倒下來

家裏那隻黃貓

也蹣手蹣足 睡熟了

當天的報紙分成兩堆

散開在兩個大小不同的桌上

我模糊地回應了一聲

便決定梳頭上街

爸後來還問了一句甚麼

便回房睡覺去了
睡衣是褐色的

這首詩有一個戲劇性的場景 (a dramatic setting)，這兒是運用了舞台技巧。戲劇性的效果在於它能夠使讀者感覺到詩中人物的說話與動作。再加上第一人稱敘述手法的運用，讀起來更加親切。「我」在詩中不是作者本身。這裡的「我」，如果我的看法正確的話，代表年輕的一代。換句話說，雖有「我」字的存在，這首詩本質上是「無我」(impersonal) 的，因而普遍化，容易激起讀者的共鳴。

「我」既然代表年輕的一代，「爸」當然是象徵年老的一代了。前面已提過，「事件」旨在刻劃兩代之間的隔閡。開始的時候，「我」回來了，父親詰問他，他並沒有立刻回答。取而代之的是他底無動於衷的動作及屋內情景的描繪：「我倒了一杯中國茶／緩緩喝下／那時黃昏已倒下來／家裡那隻黃貓／也蹣手蹣足、睡熟了」這幾行詩句呈現的是一幅平靜的畫面，整間屋子的空間處於停頓的狀態，只有「我」喝茶的緩慢動作。他這種緩慢的動作反映了他心中某種抉擇的逐漸形成。作者在此企圖以「實景代替說明」的手法去捕捉詩中人物的心態。

另外兩句：「當天的報紙分成兩堆」、「散開在兩個大小不同的桌上」是兩代思想分歧的具體化。「大、小」兩個形容詞，如果用在人身上，有老年年幼之意；而「不同的桌」指的是詩中的兩位人物。而分成兩堆的報紙，它們在內容上是不盡相同的。換言之，報紙內容的不同是兩代思想不同的隱喻。

從父親的詰問到「我模糊地回應了一聲」，其中相隔了七行詩句。我覺得，這是作

者的刻意安排，以致詩的形式與內容融合無間，兩代間心理距離的遙遠透過形式的安排（前面所提到的相隔了七行詩句）便不言可喻了。

兩代之間確實存有不少矛盾與磨擦。因為所受的教育不同，思想的不同，他們的間隔是難免的。所謂 *Generation Gap* 是也。兩代的鴻溝可以說是幾年前熱門的社會課題。溫任平把它寫入詩中，可見他發掘現實的努力。

詩中的「我」回應了父親之後，「便決定梳頭上街」，顯示他不願受到父親的干擾。他的決定上街是下意識反抗的呈現。他意味不到父親問他「屋外有甚麼好看呢」的關懷之心。他對父親的問話極感厭惡與不耐，他自以為是，覺得父親的思想是陳舊貧乏的。

或者我們可以進一步地說，詩中「我」的叛逆心理很強。有關這一點，詩中並沒有明確的暗示，是我反覆閱讀此詩所得到的一個印象。對於父親的問話，他在隔了相當久之後才「模糊地回應了一聲」。也許他不願聽到父親再問下去，因此，父親愈不喜歡他到屋外去，他愈要「梳頭上街」，我想這是一般年輕人的叛逆心理吧！

「事件」的語言簡單，很接近口語。口語的運用有助於表現詩中「我」的內心狀態。他對父親的冷淡，他底反抗精神與叛逆心理就在明顯的口語節奏上流露出來了。

令我擔憂的是，隨着時代的進展，兩代間的隔閡會不會擴伸到人類的相處上呢？我們說，在今天的工商社會裡，人情薄如紙，為甚麼呢？我想，它底原因是，今天的人類已慢慢走向麻木，感性的麻木，沒有同情心，憐憫心，也沒有愛，現代人溝通困難，心靈乃趨向枯萎。「事件」這首詩是對這種人際危機所發出的一聲驚號，有心的讀者閱後當有所領會。

溫任平的「某新任議員」

某新任議員

支持者的歡呼抬起一尊眾人的神

慶功宴上倒進肚子裡的

一把把火炬

七點鐘·夜總會的三樓

銀神舞，馬來功夫雜耍

他說着一些有關建設與發展的計劃

眾人不斷領首

還有關於優生學，文化之類的大課題

眾人一逕說對，對極了！

十二點半，打烊時間

祂毅然再上層樓

找剛才那個跳銀神舞的妞，斟酌

斟酌酌酌；如何漏夜趕起一項工程

開鑿隧道，完成灌溉

溫任平「某新任議員」這首詩，主題寫實，語言明朗，形象生動，譬喻大胆，諷刺政壇人物，尖刻無情，讀後大快人心。

「某新任議員」是一首諷刺詩。题目的「某」字就帶有輕視之意。它揭露的是政客
的虛偽嘴臉。

溫任平在這一首詩裡所要刻劃的是政治人物的虛假與醜惡的真正面目。首先映入我們
眼簾的是慶功宴的歡樂場面。選舉勝利了，議員與其支持者歡慶。支持者把該議員看成
神一樣，也就是說，他已是「人格化」了的人。神是無所不能的，聖潔的，高不可攀的
。把他比喻成神，一方面勾劃出支持者對「議員」的絕對信任，另一方面則以此作一反
諷。

第二節的首四句：「他說着一些有關於建設與發展的計劃／衆人不斷領首／還有關於
優生學，文化之類的大課題／衆人一逕說對，對極了」，把中選議員的得意忘形與支持
者的盲目崇拜的神態描繪得栩栩如生。除此之外，作者在這四行之中企圖捕捉議員中選
那一刻的心態以及慶功宴上的情境。他在慶功宴上大談文化，發展等計劃，只是一種自
欺欺人的作爲而已。因爲，在那個時候，他不講這些話，支持者就可能感覺缺乏了甚
麼似的。他必須在這樣的一個場合把他底計劃告訴大家，愈大愈好，以後能否成功地推

行是另一回事。因此，我們可以說，新任議員在中選那一刻所講的話，通常好像一個公式，是虛假的，目的在於爭取群眾。

他大談了一套空話之後，緊接着的就是議員醜陋的一面的呈現。他在午夜打烊之後，去找「跳銀神舞的妞」，爲的是要完成「一項工程」。不必細說，讀者一看就明白他底「開鑿隧道」的工程所影射的是甚麼了。有關這一點，首節已有了伏筆。「一把把火炬」、「夜總會」、「銀神舞」等是荒淫意象。這意象的運用主要在於凸出一直浮現在議員腦海的意念。在歡呼的場面也好，慶功宴上大談計劃時也好，他一心想着與「跳銀神舞的妞」去完成「一項工程」。所以，支持者心目中的「神」是虛假的，與神本來的高潔神聖的氣質相差不可以道里計。

詩中的「祂」就是被衆人仰望成「神」的議員。作者用第三人稱，旨在製造客觀的效果，避免無意中注入自己的感情。因爲這是一首諷刺詩，第三人稱的觀點運用是恰當的。另外，作者不用「他」，而用「祂」，用意顯然是作刻薄的揶揄。

與這首詩有同樣題材的是余光中的「慰一位落選人」。余詩的諷刺對象是國家的首要人物（美國總統），詩的篇幅因而較大。溫詩的對象只是一個小小的議員，比不上總統在國家的重要性，因此溫詩的篇幅較爲短小。

「慰一位落選人」，諷喻褒貶，兼而有之，但不乏詩人的同情心；而「某新任議員」則諷刺入骨，毫不留情。但在處理手法上，兩者有一共通點。他們都不直接批評或讚美，用的是側擊或曲筆，再以恰當的對比與譬喻襯托出來，讀者閱後發出會心的微笑。

「某新任議員」以外在動作去暗示人物的內在情況。議員舉手投足之間讓我們看到

了他性格的黑暗面。「慰一位落選人」則敘事性很濃，也很具體，頗能給人一種落實的感覺。

我無意比較這兩首詩的藝術成就。我把它們並置在一起，目的是要指出余光中與溫任平這兩位現代詩人的批判精神。他們對當前的政局世事是關注的。這種精神大概就是夏志清先生所謂的「中國現代文學中的感時憂國的精神」了！



溫任平的「獵人」

獵人

一羣矯健的麋鹿在獵槍前，在我的
猶疑間，絕塵而去
我已經守候了整個下午。

下午我在野地一角嚼搽了JAM的白麵包
喝包裝清涼茶

不管同伴們怎麼說
這麼美的鹿，我是不打的

從寫實的觀點來看，溫任平這首詩所處理的是件極其平凡的事，祇是說一位獵人，「守候了整個上午」，才等到一群麋鹿經過，提起獵槍準備射擊的時候，突然發現這些鹿實在美，實在不忍心加以傷害；就在這麼一下的猶疑間，那群麋鹿已走遠了，看不見了。在獵人日常生活中，這祇是一件小事，本身並無多大意義。詩人將它寫進詩裡，是要把這種經驗戲劇化，使讀者能夠探索詩中所蘊藏的一種極深的象徵意味。易言之，詩

人不但要「make a statement」，而且還要 dramatise the statement。】

「獵人」裡的象徵意味甚濃。詩中有兩個特別鮮明的意象：麋鹿和獵槍。獵槍是科學的產品，麋鹿是大自然的象徵。獵人用獵槍射擊麋鹿，暗示着科學之毀滅自然。這種摧毀大自然的行動，獵人司空見慣了，所以並沒有甚麼特別的感覺。但是有一次，他忽然間憐惜起自然的美。這一點很重要，因為從「摧毀自然到憐惜自然」是一個複雜的心理蛻變過程，而這首詩處理的正是這過程中最豐富的瞬間。

綜觀整首詩，最見詩人匠心的是敘述語調 (tone) 的安排。開始的時候，敘述語調是頗故事性的，只是把獵人某一天的經驗告訴讀者。獵人的猶疑，暗示了心理蛻變的開始。到了第七行，語調突然從故事性轉變為一種領悟式（「這麼美的鹿，我是不打的」），一語雙關，使我們感覺到，獵人已經有了保護自然的傾向；他不再那麼沒有人性地毀滅自然，破壞自然的美，因此，這一句表現了敘述者 (Narrator) 的頓悟 (Epiphany)——一種心理蛻變的過程。還有，從文字的餘弦 (naunce) 中，我們驚覺，獵人底蛻變是逐漸的，肯定的和堅決的。

把心理狀態的蛻變投射到特殊的語調安排，可謂詩技巧的新突破，為馬華現代詩開拓了新的疆土。希望日後有更多類似的好詩出現，會嗎？

淡瑩的「水劫」

水劫

一觸及那冰冷
身後芳香的泥土
不知會成爲家仇
還是永不回頭的鄉愁

那葉扁舟，終於
負載着超重的倉惶
自烟硝流彈的呼嘯中
逐波浪而去

縱橫的掌紋，浮沉

在浩瀚的南中國海
而故鄉，是一疊山色
守望着詭譎的風雲

桅斷第七日

他們祈求半瓢清水
海舉起鹹鹹的柔手
撫遍每一張焦烈的唇

桅斷第十日

漁族貝類洩至無覓處
寒水陡地立起來
洗滌塵寰裡年輕的足跡

水劫之後，朝朝暮暮

在極樂的西雲，在九疇之下
他們依然牽系着
對岸的風聲及雲彩

這首詩是從新加坡五月詩社於一九七九年六月出版的「涉江」裡選出來的。這是一首相當含蓄的詩，它底主旨須細心閱讀之後方可領悟。不過，詩中處處都暗示着主旨，只要一直追探這些蛛絲馬跡，想是不難進入詩的堂奧的。

最近幾年，東南亞的局勢頗為動盪，戰爭似乎一觸即發，潛在的戰爭危機不容忽視。越南軍隊佔領柬埔寨，為世人所譴責。而越南這個國家是一直都處在兵荒馬亂的狀況，與美國停戰後，馬上又攻佔柬埔寨。在這樣的國度裡，遭殃的莫過於人民了。越南的人民似乎再也無法忍耐國內殘酷戰爭所帶來的悲慘生活。因此，許多富有的都想辦法偷渡離境，希望逃出這「人間地獄」，到另一個國度求生。因此，東南亞各國被這些洶湧而至的越南難民弄得應接不暇。多數的國家都基於人道立場暫時收容及供應食物醫葯予這些難民。

以上短短的一段是東南亞難民潮的一個簡述。之所以要如此講述，原因是這些情形可謂淡瑩「水劫」一詩的時代背景，對詩的欣賞及了解應該是有所幫助的。淡瑩在這首詩中所要處理的是難民在海上的痛苦經驗。

「水劫」共有六節，皆為四行段(Quatrain)，形式相當工整，但並不流于呆板。首節含有濃鬱的鄉愁。他們偷渡離境的心情是複雜兼且矛盾的：

一觸及那冷冰

身後芳香的泥土

不知會成爲家仇

還是永不回頭的鄉愁

他們在海上準備離開之際，不禁想起了身後的國家，那「芳香的泥土」。「芳香」二字頗具諷喻性，因為，如果國土真的是芳香的話，他們又何必離開呢？也許他們懷念的是這相聚數十年的故國，現在突然要離開了，難免有不捨之情。雖然依依不捨，他們還是要離開，那是情勢所逼，不容他們選擇。他們感到失望的是國內的政治情況；對於故國山河，他們仍然是熱愛的。第三、四句很能點出這兩種情緒。「不知會成爲家仇／還是永不回頭的鄉愁」，第三句的「仇」字用語極重，顯示出他們的極度不滿與痛恨。這個「家仇」，仇家又是誰呢？當然是國家敗壞的政治制度了。從另外一個角度來看，因爲國勢危殆，他們只好離開，被逼與家人分離，以後還有無相見之日實難預料。因此，他們雖啣恨離開，內心却是依依不捨的。真的，此去經年，可能會成爲「永不回頭的鄉愁」了。「仇」與「愁」的相韻更能點出此兩種情緒。

第二節寫的是難民在兩股激越沉痛的情緒過後依然乘着一葉「扁舟」，帶着惶惶恐慌的心情，從「烟硝流彈的呼嘯中」，離開自己的家國。

前二節陳述的是航行以前及開始航行時的波動情緒。第三、四、五節處理的却是難民在海上的情況與遭遇。南中國海的波浪十分兇險，乘「一葉扁舟」在其中航行，其危險性可想而知了。他們的命運完全不由他們掌握，是生是死，唯有聽天由命。「縱橫的掌紋」是他們命運的意象，掌紋的錯綜雜亂，很難看得清楚，亦如難民在海上的命運，無以預知一般。接下來「而故鄉，是一疊山色／守望着詭譎的風雲」這兩句是上述兩種情緒的重複，也是難民海上的心境寫照。

在海上航行，尤其是在一望無際的大海，食物飲料是須要充份準備的。這些難民，

一來是偷渡，二來乘的是扁舟，所以不到數日，船桅斷了，所帶的清水亦喝完了，在烈日下，他們口渴難挨，却半滴清水也沒有。四週是鹹鹹的海水，完全不能進口，所以，他們的嘴唇也因缺乏水份而裂開了。這是一個悲慘，近乎絕望的畫面，使我想起了柯立基 (S. T. Coleridge) 「古舟子吟」(The Ancient Mariner) 的其中一節：

Water, Water, every where
And all the boards did stink
Water, Water, every where
Nor any drop to drink.

古舟子和難民在海上的遭遇是一樣的，兩者都因沒有清水而口渴難捱，四週雖然都是水，却一滴也不能喝。「海舉起鹹鹹的手／撫遍每一張焦烈的唇」是海的人格化。海似乎在戲弄着難民，以柔柔的手去撫遍他們「焦烈的唇」。詩人在這裡運用擬人化的手法，寫活了海上的情景以及難民的遭遇，予人很深刻的印象。

到了第五節，船上的人不僅沒有水可喝，連食物也無以為繼，他們在死亡的邊緣掙扎，「年輕的足跡」也可能在這「塵寰裡」被洗滌乾淨消失，這似乎暗示着死亡的到來。

柯立基的古舟子最後還是抵岸了，可是淡瑩筆下的難民却遭劫在海上。他們肯定是死不瞑目的，因為「在極樂的西土，在九疇之下／他們依然牽系着／對岸的風聲及雲彩

。「對岸」指的是他們要去而尚未抵達的所在，他們的航行真的變成了「永不回頭的鄉愁」了。

「水劫」是以第三人稱敘述的技巧寫成的。詩中所描繪的難民的遭遇顯示詩人的憐憫之心。她雖然從客觀冷靜的角度去尊，整首詩還是感人的，頗能做到「熱題冷寫」。



藍啓元的「美猴王」

美猴王

(一)

山內看山竟不見山

花花菓菓却開放燦爛

那灣崖壁上傾瀉而下的飛瀑

煞是滾滔滔，一脈奪目的晶簾

噢，與天共齊後，便在

九重天上顯聖了

昔日五指峯下受苦，如今一睡

睡了幾年？

腰一擺，頭一點，十萬八千里的跟斗雲

大鬧天宮時要過——也記不得幾回了

現在要來還瀟灑如昔。那年臘月下凡塵

就攜了大把大把的香火回去。轆轤軋軋的

車馬聲，在耳際响起
醒猶似未醒的，闔起了金睛火眼
仍然清皙，那進進出出於廟門的儘都是
衣冠楚楚：

門樑上橫着一塊盪金的烏木大字匾
血紅的彩球自門壁的邊沿垂下

一副對聯，左邊的風飛，右邊的龍舞
赤黃相砌的瓦頂立着一匹吐沫的

麒麟——
噢，身子微微一傾
便降落雲頭了

(二)

這一瞬間，尚未瞧得清楚
燒香的有幾許人？

蒼抬首，却見幾個乳臭未乾的小子
正喃喃禱告於檀前：

大聖請賜我法術——夢中授我可也
我那女菩薩的魔力高深啊……
大聖·大聖·大聖·

嘖嘖！想當年金箍棒在手
高高擎起，便使妖魂四散了
這等婆媽子事……：

別過了臉。煙淡淡地薰着
却聞見一股異香

沁沁醉人的甜意，自鼻腔甜入了喉頭
捻了個化身去——

噢，那癩二

做亂童的一逕靠着壁頭，在抽煙槍
罷了，壞了爺兒身了

這一回首，驚見

幾個毛子跑得比妖魔還快

案上的瓜菜已然不見——捻一個化身去
噢，那毛子們竟比爺兒更潑辣些

認不得俺了。當不得官了

這般冷清，從未瞧見過

香枝像燒斷了魂，紅燭像哭乾了淚
從未那麼靜。躍下來時

就未曾看清楚這廟已成了怎麼個樣兒
坐也坐得不安寧了

歸去，歸去。就唱這支歌

腰一擺，頭一點，十萬八千里的跟斗雲

大鬧天宮時要過——如今却不怎麼漂亮了

讓檀椅上的木像繼續吃他的煙火吧

爺兒要甜覺去。

金箍棒在手，玉帝啊

再也莫叫俺下凡

「美猴王」是藍啓元在一九七三年完成的一首詩。當時的藍啓元只有十八歲，詩齡不長，却能寫出這樣富有戲劇性的詩，可謂難能可貴。

「美猴王」的靈感來自「西遊記」。美猴王其實就是「西遊記」中的齊天大聖孫悟空。閱讀過「西遊記」的讀者都會知道，齊天大聖法力無邊，妖怪魔鬼見到他總是要倒霉的。他有一枝金箍棒，千變萬化，用以收拾妖魔，可謂得心應手，大快人心。孫悟空本身也有七十二變之能力，他一個跟斗翻十萬八千里；他的一雙金睛火眼，任何化身的

妖魔都無法逃過他的視線。從這裡。我們似乎可以說，孫悟空是一個了不起的大聖。

讀完「美猴王」這首詩，我得到的一個印象是，藍啓元是以寓言入詩。他予這首詩一個寓言架構（Allegorical Structure）。換句話說，詩人所寫的有關於美猴王之事，用以寄寓，是另有所指的。那麼，他所指的又是甚麼呢？

「美猴王」的敘述者是齊天大聖，全詩是他的內心獨白（Internal Monologue）。他底獨白是回憶式的，往昔的生活經驗一幕一幕地呈現在讀者眼前。詩中的時態可謂相當明顯，字眼如「昔日」、「那年」、「想當年」、「如昔」等提供了事件發生的時態。不過，時態雖然被點明，這些敘述性的字眼却破壞了詩底結構，導致詩趨於散文化；因為敘述性太強，就會斲傷了詩意的濃縮精鍊。絃弦第一次見到葉維廉，第一句話便說：「我們一定要把敘述性撤除。」便是基於此點自覺。因此，如果「美猴王」省略了這些字眼，用比較含蓄的手法點出時態，「美猴王」的藝術價值當會更高。

「美猴王」一詩共有兩節，每一節皆為過往經驗的追述。他鬧天宮時的瀟灑與五指山下受苦的經驗是相對的。首先美猴王自負於自己的法力而橫行無忌，可是一山還有一山高，他縱有更大的能力，也沒有辦法逃過如來佛掌，最後被壓在五指山下受苦。美猴王乃因為太過自負，不把任何人放在眼裡，最後却被自負所累。美猴王的經驗，如果置之於人世，在日常生活中，其寓意是明顯不過了。詩人似乎在告訴讀者，一個人不宜自信太高，因為太過自負，太過自我中心，最終失敗的定是自己。

第二節的場景是廟裡的神壇。美猴王已被崇拜為神。那些上香禱告的却是「幾個乳臭未乾的小子」，禱告的內容是這樣的：

大聖請賜我法術——夢中授我可也
我那女菩薩的魔力高深啊……
大聖·大聖·大聖。

接下來又有這樣的兩句：

幾個毛子跑得比妖魔還快
索上的瓜菜已然不見

從這幾行詩句，我們不難看出詩人的諷刺。他諷刺的是一般人對神的迷信。在一般人的眼裡，齊天大聖或其他神靈是萬能的，無所不能的。詩人在處理這些事情的時候，他所用的語言與神的超能成一衝突，造成了一種文字反諷。這文字反諷彌補了上述敘述性所造成的欠缺，使整首詩能保持它的內在張力。

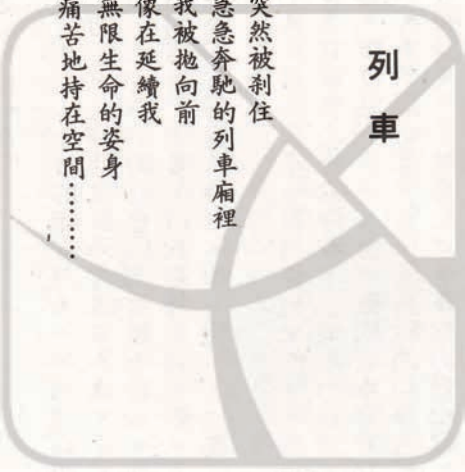
齊天大聖在最後三個小節的經驗是頗淒涼的。爲甚麼呢？原因很簡單，他本來如神般被安放在廟裡，爲善男信女解除困難。可是現在，這座廟已無人拜訪，一枝香燒完了沒有第二枝新香，一切已不像以前，一切那麼「冷清」，那麼「靜」。美猴王再也「坐不寧了」，最後「讓檀椅上的木像繼續吃他的煙火吧／爺兒要酣覺去。」這經驗的象徵意味給人的撞擊力頗大，詩人是在側面諷刺迷信，批評迷信。人民不再迷信了，美猴王呼吁玉皇大帝「再也莫叫俺下凡」，免得他在人間遭到冷待。

總的來說，「美猴王」是一首可取之作。詩的旨意與技巧都給人創新之感。更難能可貴的是，遠在七年前，藍啓元已能擺脫了自我感傷的框框，而寫出這樣一首寓言詩，我們還能說馬華現代詩沒有前途嗎？





子凡的「列車」



列車

突然被刹住

急急奔馳的列車廂裡

我被拋向前

像在延續我

無限生命的姿身

痛苦地持在空間……

爲了我，我是車廂中的一名乘客

爲了我，我是一個人……

被拋向前的姿身是必然的罷

當生命的列車

突然被刹住時

我被拋向前的姿勢

是如何地吃力呵

子凡是馬華現代詩壇上頗引人注目的年青詩人。他的詩以明朗易懂見稱。他的題材可以說是比較富於社會性的。子凡對社會似乎有諸多不滿。因此，在他的詩作中，我們可以看到他對社會的批判，大大小小的社會現象他都不放過。他是一位 *cynical poet*，尤其是從他最近出版的「迴音」來看，這個趨勢更為明顯。不過，在子凡的創作生涯中，也出現過一些較感性及帶有哲理的詩作，如「海」、「鞋子」、「牆」、「列車」等皆是。

「列車」一詩是從子凡詩抄「鞋子」裡摘錄出來的。「列車」的主題是在闡釋生命被現實生活所左右，以及在現實力量的沖擊下如何吃力地活着的狀況。

首節充滿動作感。從「突然被刹住／急急奔馳的列車車廂裡／我被拋向前」三句我們不難想像其情景。我們都有乘車經驗，當快速奔馳的車輛忽然刹車，車身雖然是停了，但是裡面的搭客却「被拋向前」。那種忽然煞車的力量相當大，車中的搭客往往不自禁的被某種力量推向。人生在世，逃不出生活的漩渦。一不小心，抑或不夠堅強，將被漩渦帶走。第一節的首三行用到了列車意象以象徵生命。如果生命是一輛川行着的列車，列車之被突然煞住即生命或生活遭遇到某種困難。煞車之所以會發生乃因為公路上突然出現某些阻碍或危險，車是停止了，裡面的搭客却未停，仍然被拋向前，外停內動

。換言之，生命是無止息的，時間不可能停留片刻，也就是說，無論我們遇到甚麼困難，時間還是向前飛逝，毫不停頓。

第一節第三行到第六行是一個明喻（Simile）。詩中的「我」認為，「我」在車廂裡被拋向前就好像是在延續着他的生命，不過這一段時期是痛苦的，因為他必須「痛苦」地僵在空間。第五句「無限生命的姿身」是一個矛盾。生命是有限的，而不是無限的。不過，詩中的「我」為甚麼會說「無限生命的姿身」呢？或者我們可以這樣推論，如果列車之被突然刹住是生命的結束，那麼「我被拋向前」就是一種再生，而這再生才是無限的。這種再生的永恆觀念有沒有宗教意味呢？我想沒有，因為第五句最後兩個字「姿身」給了我們答案。「姿身」指的是我們生活中的「姿態」。如果一個人從事藝術，他的生命不錯是短暫的，有限的，不過他所創造出來的藝術作品却是永恆的。就算他逝世了，因為他所留下來的藝術作，他的「姿身」仍然留在人間，作無限的「延續」。

第二節是詩中的「我」在作哲學思考：

爲了我 是車廂中的一名乘客

爲了我 是一個人……

被拋向前的姿身是必然的吧

他是 *trying to be philosophical, but in vain*。他的思考不算成功，因為他並沒有悟出任何高深的人生哲理，他只是在陳述一些普通的人生經驗而已。我覺得，如果子凡把

這一節略省掉，也許會給予讀者更多咀嚼的餘地。

第三節與首節的內容雷同，只是文字上有些差別。它複述了剎車時身體被拋向前的經驗和這種經驗所代表的生命意義。

「列車」的語言極為簡單，接近口語。在「鞋子」這卷詩抄的後記裡，子凡這樣寫道：「我認為，只有用大家用的，大家講的，大家懂的，活生生的語文，用活生生的手法，寫生活中活生生的東西，才能夠寫出活生生的作品。它不一定『美』，也不一定『善』，但是，『真』。」這幾句話可以說是子凡詩創作的一個自我表白。

林秋月的「再也不敢重提」

再也不敢重提

再也不敢重提

那夕輝下的一瞥

椰葉被風濤吹拍成浪形

走進這座林

迎面走來汲水的印婦

那麼乾癆的乳房

垂露在薄衣外

憔悴的竊視你的

芒鞋，風塵僕僕的歌着

老去的童謠

那海湄一端，鴉色的

山·那麼苦苦地眺望你的
窗·而你從頭開始

便早已眺望着那浪中的破船
船裡盛滿了秋霞和彩虹，逐漸在
航行線上淡去……

走過這海

迎面竟是一隻苦苦爬行的海龜

四肢拖着沾滿了鹹味的

故事——一頁

空白的

暮照

推開了窗，山峯上仍是

一抹水彩繽紛

但我已倦於欣賞

倦於重提

我的裙裾早已被風吹得

分不清是波浪還是

葉的舞姿

而我
再也不敢重提

一九七八年八月一日學報半月刊(第九三六期)有一篇何榮良的專欄文章，他提到馬華五位年輕女詩人：冬竹、洪翔美、藍薇、林秋月，鄭榮香是當前有潛力「搖身一變爲另一個 Emily Dickinson」。林秋月的詩才很早就爲人所注意，何榮良這番預言頗足以顯示林秋月的詩才是不容忽視的。

「再也不敢重提」是一首相當浪漫的詩。浪漫並不是罪過，只要不流於傷感主義，「傷他悶透」，浪漫仍有其可取之處。根據梁實秋的看法，浪漫主義其實是中國文學的兩大趨勢之一(另一趨勢是古典主義)。「再也不敢重提」一詩的背景有海，有山，有椰林，構成一幅美麗的畫面，給人的印象是浪漫的。

這首詩共有三節，不過就詩思發展的過程來看，其實可分爲四節，因爲第一節可分爲兩個小節，首三行爲第一小節，從「走進這座林」到「老去的童謠」爲第二小節。首節的第一句「再也不敢重提」，很有暗示主題的效果。詩中的「我」不敢重提的是些甚麼呢？

「再也不敢重提」處理的是對童年美好世界逝去的感嘆，或更廣義地說，對時間流逝的感嘆。第二節相當戲劇化。詩中人物在海風呼拂下走進一座椰林。林中有一位「汲水的印婦」迎面走來，她底乳房乾，臉色憔悴。這個印婦的出現與詩中人物恰成一對比。詩中人物是年輕的，而印婦却已不再年輕，臉上已有了歲月的痕跡。可以說，印婦這個婦女意象的運用似乎點出詩中人物對成長的感嘆。從印婦的描繪，我們不難覺出詩

中人物對於「成長」的猶疑與不願。但是，時間是永不停止的，童年必然會成爲過去。印婦歌着的「老去的童謠」，明顯地暗示出童年已逝，成人生活的到來，芒鞋的意象以及風塵僕僕等字眼暗示了生活勞碌的一面。

第三節一整節都是外在景物的描寫。這些外在景物用以寄托詩中人物的感情，是艾略特 (T. S. Eliot) 所謂的「客觀投影」(Objective correlative)。所謂「客觀投影」即是：「一組事物，一種情況，或一連串的事故，作爲某種情感之表達公式；於是，當這類終止於感官經驗的外在事物，被呈現於文字時，這種特定的情感便立即獲得引發。」在這首詩中，山的恒久不變與人生的變化不居是相對的。在這對比中，詩人對生命所持的看法就不言而喻了。也許詩中人物希望他的童年如山那樣長青，永不改變。這只是尋求精神的一點慰藉而已，因爲，詩中人物的童年其實早已過去，到了第二節，童年變成了「浪中的破船」，而船中「盛滿了秋霞和彩虹」。「破船」意象用得相當獨特。「破船」逐漸越過那海是童年逝去的隱喻 (metaphor)。「破船」載走的是「秋霞和彩虹」，意味着童年的一切已不復記憶。接下來是海龜意象的運用。海龜的苦苦爬行是成長情緒的具體化。對詩中人物而言，成長後的生活歷程是艱難的，充滿了許多「鹹味的故事」及「空白的暮照」。所以，他的情緒顯得相當沉重，同時帶有少許無奈的感嘆。以上兩個意象（破船與海龜），明確有力，予抽象情緒以具體形象，效果奇佳，足見林秋月詩才底橫溢。

最後一節值得我們細讀：

推開了窗，山峯上仍是

一抹水彩繽紛

但我已倦於欣賞

倦於重提

我的裙裾早已被風吹得

分不清是波浪還是

葉的舞姿

而我

再也不敢重提

首先，山峯的景色依舊，還是「一抹水彩繽紛」，可是詩中的「我」再也沒有心情去欣賞與重提了。他倦於欣賞的是山的景色，而倦於重提的是童年的往事。其實，倦於欣賞山色是倦於重提往事的投影。接下來的三句：「我的裙裾早已被風吹得／分不清波浪還是／葉的舞姿」；裙裾被風吹起，它底形狀如同波浪抑或如同椰葉，連詩中人物也分不清。這幾句遙應着第三句的「椰葉被風濤吹拍成浪形」。裙裾、波浪、椰葉的效果猶似三位一體，再也不能分隔。在這裡，裙裾代表的是詩中人物。換言之，這三句詩達到了一個物我共存的境界，是文學中所謂的情景交融。莊子佚文云：「海上之人，有好鷗鳥者。每旦之海上，從鷗鳥游。鷗鳥之至者，百數而不可止。其父曰：『吾聞鷗鳥從汝游，名試取來，吾欲玩之。』明旦之海上，鷗鳥舞而不下。」鷗鳥從海上之人游那種神與物游的境界是寫詩的最高境界，「滄浪詩話」作者嚴羽謂此種境界為禪悟。林秋月的「

再也不敢重提」的最成功之處仍在恰當地表現了這種禪悟。

年輕的林秋月已有如此成就，我們有理由期待她的更成熟的作品出現。



葉錦來的「舊地」

舊地

一直不敢告訴你

我有這樣的

一個家

這個家就在你的附近

而你沒有察覺

我也沒有

一直不敢告訴你

我有這樣的

一個故事

這個故事曾經屬於你與我

而你已忘記

葉錦來這首短詩是從程可欣編的「風的旅程」裡選錄出來的。「風的旅程」是天狼星詩社新秀的作品展，是新生代一個力的展示。葉錦來的詩作共收入兩首，一首是「我的第一步」，另外一首便是「舊地」。

「舊地」一詩共分為兩節，前後互相呼應。這首詩看似簡單，尤其是初看之際，更容易把它忽略掉。不過，只要有耐心細細品味，「舊地」是會令我們深思的。張樹林在「風的旅程」的序文「從那裡來。往何處去」這樣提「舊地」：「葉錦來的詩，表面上看來稀鬆平淡，但最後的『你』和『我』都互不察覺，才顯出人與人之間的漠然和悲哀。」

葉錦來的「舊地」可以說是「都市詩」(urban poetry)，反映了都市的某一現象。不過縱觀「舊地」全詩，我們找不到任何有關時事，明顯的都市現象或特徵。其實，葉錦來所處理的是現代都市所流動着的一股暗流。這股暗流的危險性不為人所察覺。它一直都在影响着每一個人，只是我們不察覺而已。

「舊地」詩中的「你」和「我」是詩人特別安排的面具(persona)。其中的「我」不一定是詩人自己，他只是一個主述者，一個面具，方便詩人抒發他的感受而已。詩中的「我」和「你」本來是朋友，他們的家其實相隔不遠，可是這麼久以來，兩人似乎沒有察覺，也當然不會見面交談。「你」離開讀者較遠，是「我」陳述的對象。但是這個陳述，「你」是聽不到的，因為「我」是在自言自語。「一直不敢告訴你／我有這樣的／一個家／這個家就在你的附近／而你沒有察覺／我也沒有」，從首節我們發覺，兩人之間的漠然隔絕，主述者「我」是知道的，因為，如果他沒有發覺，他就不會有這樣的感受了。但是，他為甚麼說「我也沒有」發覺呢？不錯，「我」和「你」之間的地理距

離是那麼接近，心理距離却那般遙遠，這事實是很可惜的。「你」沒有發覺「我」就住在附近，「我」也沒有化情緒為行動去告訴「你」。都市人之間的隔閡，作者是用平淡的語言間接地表達了出來。

第一節的「你」和「我」有着各自不同的家，相隔雖然不遠，却無從得悉，無從聯繫，因為彼此並沒有這種閒情去聯絡對方。詩人於此暗示的是都市人感性的趨於麻木。「舊地」第二節的震撼比首節來得沉重：「一直不敢告訴你／我有這樣的／一個故事／這個故事會經屬於你與我／而你已经忘記」。兩節的進行頗為相似，字眼亦大多相同，只有幾個字不同而已。在第二節裡面，我們發覺，「你」和「我」曾經擁有一個共同的故事。我們無須探討他們的故事是甚麼，這是沒有必要的。重要的是，我們得悉，「你」和「我」不僅相識，而且還是很親近的朋友。可是現在，在鬧市吸着塵埃，以往所共有的「故事」，「你」已忘記了，「我」又怎麼向你提起呢？也因為這樣，兩者就從此隔絕了，再也沒有可能接觸與相處。

「舊地」一詩沒有一個深奧難懂的字，葉錦來所用的語言是淺白，幾乎是口語式的，那麼自然地流露出來，給人的印象是冷靜的。他所處理的是都市人的普遍經驗。這種經驗每個人都會有。現代都市生活就是這樣的欠缺，許多作家都曾在他們作品中流露出對都市生活的厭惡與反感。

據我所知，葉錦來工作繁忙，因此創作量不能算豐富。對於都市生活的諸多現象，他是十分了解的。希望他在工作之餘，繼續發掘都市裡現實的題材。我們等着他的新作品的出現。



林若隱的「聲音」

聲音

有一種聲音

在貓步中

在燈與影子間

在乞丐破披風的露珠上

在母親的皺紋裏

有一種聲音是一個發了霉的謎語

謎底卻不是聲音

你猜是甚麼？

聲音的謎底不是聲音，你猜是甚麼？曰：弦外之音。何謂弦外之音？曰：「韻外之致」、「意在言外」也。

所謂「意在言外」、「弦外之音」，看似抽象與不易捉摸，其實不然。簡單地說，

詩底弦外表現乃詩的語言所帶來的外延效果。這種效果往往使讀者突然感到一種頓悟的驚喜。

詩是文字所組成的，因此，詩的效果有賴於文字的組合。進而言之，誠如W·K梵薩特（Wimsatt）所道：「詩的意義就是文字的意義，但它並不存在於文字裡。……它存在於文字以外。」當我們欣賞一首詩時，太過注意文字本身的意義有時會局限了我們的視線。換言之，我們有必要放縱想像去捕捉詩文字以外的「景」，一種超乎詩本身的意義。艾略特亦曾強調：「讀（詩）時應專心一致於詩之所指，非詩之本身；這似乎是我們應該經營的。要超出詩之外，一如貝多芬後期作品之超出音樂之外。」總括一句，各家所謂的「弦外之音」、「意在言外」都與詩文字以外的空間延展性有着密切的關係。

我覺得，林若隱的「聲音」所傳達的就是一種「弦外之音」，其意乃在言外，那麼，詩中「謎底不是聲音的聲音是甚麼呢？這似乎是我們讀完這首短詩的必然疑問。這首詩只有兩節，共八行。首節的五句：

有一種聲音

在貓步中

在燈與影子間

在乞丐破披風的露珠上

在母親的皺紋裏

的功用在於引導讀者進入弦外之境。這個「弦外之境亦即詩中的「謎底不是聲音」的聲音。我們似乎可以說，這種聲音是聽不見的，是一種自然律動，是時間的聲音。時間流逝，無片刻停滯，它底迅速馳奔從未發出任何「蹄聲」或奔跑聲。它是恁般靜地流逝。詩人把時間這種聽不見的腳步聲以「貓步」、「燈與影子」、「披風的露珠」及「母親的皺紋」等意象語襯托出來，我們不難從上述意象語窺出時間逝去的痕跡。首先，在貓的行走中，時間業已過去。另外，「燈與影子」乃是從晚上到白天，如果我們認為這影子來自陽光的照射。不過，如果認為它代表晚上亦未嘗不可，因為燈光的照射亦能產生影子。如果我們持第二種看法，那麼「乞丐披風上的露珠」就有可能暗示凌晨了。也就是說，從第三行到第四行是一個夜晚的逝去，時間不長。可是到了第五行，時間的痕跡就明顯地烙印在母親的皺紋裡了，那是數十年的光景，是一段很長的時間。這與第二節的「有一種聲音是一個發了霉的謎語」銜接得恰到好處。

這首詩中的最後兩句是一個問號。它主要揭示詩人本身欲與讀者分享她底特殊經驗。她發現了時間的聲音，時間流逝是不留情的。她最後的發問旨在提醒讀者。然而，就在「謎底不是聲音」這一句，由於文字向內凝縮，意義向外延展，讀者頓時跨越了文字的限制而進入時間之流裡，這可以說是一種空間的飛躍。這種空間的飛躍只發生於剎那間，所以，詩中第一節裡的句子比較平鋪直敘，了無空間飛躍的意味及文字凝縮的豐沃，它們只能算是一種襯托，提供了飛躍前的場景。

飛躍性在王維詩中是屢見不鮮的，如「鹿柴」裡的：「空山不見人，但聞人語響」就是一個典型的例子。爲了進一步的了解，讓我們看王維的「終南別業」：

中歲頗好道，晚家南山陲。

興來每獨往，勝事空自知。

行到水窮處，坐看雲起時。

偶然值林叟，談笑無還期。

（語譯：我在中年時候，相當喜歡修道，到了晚年時候，便住在終南山的旁邊。有興味的時候，我常常一個人走到那邊去，適意的事情，只有自己知道。走到水盡的地方，就坐下來看那白雲的時時飛起，偶然在山林中遇到了一個老人，便和他談談笑笑，忘記歸家的時候了。）

根據葉維廉的分析，王維這首詩，除五、六兩句外，其他句子流于散文化，所指的乃是「弦裡」的事。首四句提供讀者「剎那飛躍」之前的時機與場合，與林若隱「聲音」第一節裡的五句功用是一樣的。「終南別業」的最後兩句則是開始四句的補充，因此，這六句聯串在一起就頗有效地使讀者感應到埋伏在文字背後的更深一層涵義。而「行到水窮處，坐看雲起時」是詩中進程的一個轉折，它巧妙地與自然的轉折符合，讀者就因此而跨越了文字障而進入自然的律動裡，這就是所謂的剎那的空間飛躍。

林若隱「聲音」一詩的成功處不在於其意象新奇，也沒有甚麼玄奧的哲理，而是在文字的凝縮與意義的外延作用所帶給讀者的一種「弦外之音」。這種弦外的表現或空間飛躍性其實是現代詩的一大特色。

第二輯：一般評論





如何欣賞現代詩？

一九八零年十二月十一日在八打旌基督徒

寫作團契第四屆「寫作講習會」專題

演講全文（重修）

(一)

「如何欣賞現代詩？」看起來是一個很簡單的題目，可是真的要談起來，却覺千頭萬緒，不知從何說起。既然提到「如何」(How)，也就是說，在今天的談話裡面，我將會提出欣賞現代詩的一些角度或方法。其實，欣賞完全是個人的主觀問題。我的欣賞角度和大家（或一般讀者）的或許相同，也有可能互異。職是之故，我這裡所提出的欣賞角度只代表我個人而已，只能算是我個人平時讀詩、評詩時所摸索到的一點心得，希望對才開始接觸現代詩的讀者有所裨助，如此而已。

我曾經參考了兩本有關介紹詩的書籍。首先我閱讀了 Cleanth Brooks 的「詩的理
解」(Understanding Poetry)。Cleanth Brooks 以一本厚達五百一十八頁的書來向英
文系的大學生介紹詩，是我今天這個談話所不可能做到的。在「詩的理解」這本書中，
布魯克斯從六個角度去介紹詩，即敘事詩 (Narrative Poem)、描繪詩 (Descriptive
Poem)、韻律 (metrics)、語調與態度 (Tone and Attitude)、意象 (Imagery)

及敘述和思想 (Statement and Idea)。在每一部份之前，作者都有簡短的說明上述六個特質於詩的重要性，然後分析幾首較典型的詩，作為示範，並附錄多首詩作以供學生或讀者們自己去鑑賞。另外一本書我也參閱了 Louis Simpson 的 An Introduction to Poetry (註一)。這本書的性質如同詩選，裡面收錄了很多詩作，古典現代並重，以供讀者玩味。作者只是在書前把詩的一些特質諸如節奏 (Rhythm)、模擬 (Imitation)、語調 (Tone) 等略加說明，並附錄了幾篇詩的詮釋，該書也相當厚。今天這個演講，因為時間關係，當然不可能深入介紹。下面我要談的是現代詩，我將會把一些我認為可以作為欣賞現代詩的角度略加說明，這些角度和現代詩的一些特色是有關的，在方法學 (methodology) 上，前面兩本書都給了我不少啓示。

II

現代詩是本世紀初在英國文壇掀起的一種新詩體。它深受「現代主義」(Modernism) 的影響。現代主義是一個世界性或國際性的文學思潮，影響深遠。亞洲方面，日本文壇最先受其洗禮，接下來應該是台灣，而馬華文壇受現代主義的影響只是近年的事。(註二)。

現代主義兩個最重要的精神我認為是懷疑精神與試驗精神。所謂懷疑精神，指的是現代作家或詩人對他所接觸到的人事人物都產生懷疑。這種懷疑感促使他更進一步去探討事物的本質。換言之，他們不滿於眼前的表面現象，他們要求的是更透澈的了解。對於文學作品的寫實性而言，現代作家認為要達到真正的寫實，內外必須兼顧。內在寫實

指的是心理寫實，而外在寫實則指現象之描繪，兩者內外印証，才能見出現實的眞貌，兩者缺一不可。以上可以說是現代作家處理題材的基本創作觀。另外，所謂試驗精神，指的應該是技巧方面的。現代作家不甘拘泥於某一種技巧或表現方式，他們要求的是技巧的多面性，唯有這樣，才能將複雜多變的現代人生呈現出來。可是，技巧的多方面試驗及變化，却成了保守派作家詬病的焦點，他們指責現代文學太過注重技巧，淪爲「技巧主義」，內容空洞貧乏。我們當然不能否認，早期的現代文學在技巧的運用與內容的探索方面尙未臻完善，不過，就筆者的觀察，這種現象已有了顯著的改善。

以上略爲談到的是現代作家或詩人對文學作品的內容及技巧所持的一般態度。我接下來要提出的幾個欣賞現代詩的角度，大部份是從這兩方面整理出來的。首先要提出的是從意象的角度去欣賞現代詩。

意象 (Imagery) 是技巧的一部份，也是詩所不能缺乏的藝術特色。所謂意象，「即是詩人內在之意訴之於外在之象，讀者再根據這外在之象試圖還原爲詩人當初的內在之意。」(註三) 也就是說，詩中的意象是另有所指的，它有深一層的意蘊。意象並不只是現代詩的特色，它也是古典詩的特色，可以這麼說，詩與意象是血肉相連的。姚一葦先生就曾撰文討論李商隱詩中的視覺意象(註四)。就意象的運用來看，部份現代詩人對某個意象特別喜愛，反覆不斷的運用，導致那個意象本身的象徵性更加濃厚，更能作多層次的詮釋。例如，海鷗 (Swan) 意象在葉慈 (W. B. Yeats) 詩中就屢見不鮮；余光中的前期詩作 (他個人創作的「新古典時期」) 經常出現蓮的意象 (註五)，近期却以火

焰意象最爲凸顯。就馬華現代詩人而言，溫任平詩中就經常出現航行意象，而沈穿心似乎特別喜歡髮的意象。

溫任平詩中的航行意象可以從「流放是一種傷」多篇詩作中找到例証。這裡我只舉其中兩首詩來稍加說明。所謂航行意象是水、舟、河等意象的總稱。

首先，讓我們看「夜航感覺」：

如果我們覺得褥枕漸而涼濕

那就是了，這麼近而遙遠的

子夜，隱約有人在黑空下

佇立或者獨泣，我們無從猜測

下弦月的寂寞

那就是了，我們的帆檣飄泊

獵獵作响，其聲淒厲，如一支瘦笛

但又不全似。我們無從猜測

逆向的馬力與風力。就算在星光下

也沒有人的眼光能透過三尺以外的

重霧，以及重霧後面的

樹影還是身型

我們幾乎可以肯定，有人
佇立或獨泣，在桅燈下
拍擊着船舷的每一聲浪

暈黃如夕暮。那就是了

總有一些擾人的往事

在下弦月幢幢昇起……

總有一些熟悉的臉

驀地湧起

這首詩的題目「夜航感覺」已經暗示了詩的內容。從詩的題目中，我們得悉詩人所要處理的是有關航行之事，而航行的時間是「子夜」。

我在另一篇論文「現代屈原的悲劇」裡曾提出，「夜航感覺」是溫任平詩中航行意象的肇端。在這首詩中，子夜、飄泊、重霧、寂寞、淒厲等詞點出的不僅是航行，也點出了航行的時間，航行時的天氣，以及舟子本身對這航程的感受。第一節明顯地告訴我們航行的時間，那是「子夜」。第一句「如果我們覺得褥枕漸而涼濕」是一種假設，也可以說是一種預測。那麼，他預測的是甚麼呢？首節的最後三句給了我們答案。「隱約有人在星空下／佇立或者獨泣」，詩中敘述者預測的是他本身在航行中將會遭遇到情形，在航行中，他很有可能會在星空下「佇立或者獨泣」，那是因為太寂寞無依了。第

四句的「我們無從猜測」其實他早已猜測到了，只是自己本能地不願承認或接受這事實。因此，第三、四句「隱約有人在星空下／佇立或者獨泣」可以說是敘述者本身的一個投影。

第二節的首三行是敘述者或舟子孤寂形象的強調。他底漂泊的帆檣宛如「一支瘦笛」，比喻十分巧妙，而淒厲的獵獵响聲却是舟子不安情緒的形象化。他還是不願意承認事實，「我們無從猜測」的重複暗示了這種態度。第二節的最後四行描繪了當時的天氣：雖有星光，霧却很重，連三尺以外的前面也看不清楚。「重霧」有雙重意義，一指的是天氣，二則暗示了航程的不可預知性（Unpredictability）。

最後一節顯示出：舟子幾乎肯定他底航程將是寂寞的，他只好在「桅燈下」，「佇立或者獨泣」，無奈地「拍擊着船舷的每一聲浪」。因為無奈，因為寂寞，他很自然地想起了一些往事，而那些往事是「擾人」的，使他更煩悶，更懷念那些「熟悉的臉」。我們可以說，舟子在孤寂無奈之際是十分渴望伴侶的。

以上是「夜航感覺」簡單的詮釋，我只討論了詩的內容以及航行意象在詩中所發揮的功能，我並未對這首詩作出任何藝術評價。

接下來要討論的一首詩是：「再寫端午」：

我把粽子交給你

你把它放進嘴裏嚼起來

突然

你似想起甚麼似的

張口欲語

我看着你瞪目結舌，哽着

抽噎着，呼吸急促，像一串不連串的泡沫

期期艾艾

說不出半句話來

我聽見在河的下游

有人

單獨地在吹竽

「再寫端午」極富戲劇性，全詩充滿了動作感 (sense of action)。溫任平運用戲劇技巧主要是藉詩中的「你」、「我」兩個 *dramatis personae* 把詩人內心抽象且強烈的感受具體地表現出來。從第一行「我把粽子交給你」到第九行「說不出半句話來」，詩的節奏一直加快，愈來愈急促緊逼，要到最後三行才緩慢下來，我們這時才有機會鬆一口氣。

這首詩的主題是甚麼呢？在探索這首詩的內涵之前，我們最好能先了解溫任平的一部份思想。端午節就是詩人節，是紀念中國一位偉大的愛國詩人，屈原。溫任平寫了四首有關端午的詩，在這些詩作中，屈原的形象時常出現。這些詩作顯示溫任平對屈原這位管領風騷的詩人是仰慕的，這種相隔數千年的孺慕之情相當難以解釋。這種感情，溫

任平在「流放是一種傷」後記裡把它稱爲「屈原情意結」。有關這一點，我已有專文討論，故不想在此詳談（註六）。了解了這些思想背景，欣賞「再寫端午」就比較容易了。

「再寫端午」全詩只有十二行，共分兩節。第一節有九行，寫的是「你」和「我」的表情。我們可以看到的是，「你」吃着粽子的時候，忽然想起甚麼事情，於是「哽着，瞪目結舌」又「張口欲語」，在「抽噎着，呼吸急促」，「說不出半句話來」；其實，究其原因，我們不難發現，「你」之所以會有這種情形是因吃粽子而引起的。粽子當然是暗示了端午和屈原，吃粽子時一連串頗爲突然且驚人的表情，我認爲是「你」感情衝動的具體化。從這裡推論下去，詩中的「你」對屈原是有着一觸即發的強烈情緒。我們似乎可以作更深一層的詮釋，「哽着，瞪目結舌」、「抽噎，呼吸急促」、「期期艾艾」等摹狀的是屈原投江自溺的情況。

詩的第二節：

我聽見在河的下游
有人
單獨地在吹竽

這三句和前面談到的「航行意象」是有關的。「夜航感覺」是航行的開端，而「再寫端午」已接近航程的終點了。這三句暗示着航行的終點是汨羅江。而河的上游及下游

是一種歷史的延續，在上游的是「屈靈」，在下游的是我們。在河的下游「有人單獨地吹竽」其實就是舟子本身的一個投影，是他自己孤寂地在吹竽，並不是第三者。

溫任平詩中的航行意象最重要的功能是他揭露了詩人的流放意識，那是一種精神的流放，流向汨羅江，流向古遠的中華文明。

現在，讓我們來談談沈穿心的詩。沈穿心詩中的髮的意象是頗耐細嚼的。收入「天狼星詩選」的幾首詩作，髮的意象相當明顯和突出，其中一首是「髮在燈火中」：

你說：「當一切都成過去，你願意
選擇一條千里路」

當雲和月都枕在冬夜的夢裏

你依然無家，在雨城依然

拭擦帶傷的一身泥土

看前後鏡子

一叢髮絲，在冷頰上溫婉

欲泣的跪下，親吻……

有淚的洶湧

在此相交映入的叫現在

你是你，你也非你，歷史裏記錄的流

亡都悲感地枕在鼻樑上，讓左右兩邊
的眼目睹一部歲月發黃的涼在秋光老
去的季節裏

那年，你一開始就對着細而長的

髮在一排排的燈火中

飄零

還會說：「髮依然是你慣打着的旗語」

如一座可追求的森林

如你的詩

在諸光中唯一的飛揚

連神也不敢

逼近

「髮在燈火中」可以說是一首自喻詩，詩中的自我影射（self-projection）意味很濃。綜觀全詩，沈穿心所欲表現的是他對時間流逝的感傷以及在時間洪流裡如何執着地從事或追求他底理想。

第一，二句：「你說，『當一切都成過去，你願意／選擇一條千里路』」明顯地點出他底執着之情。「千里路」是遙遠而走不完的路，正好象徵他的理想。他的理想是甚麼呢？他恒久不斷做着的是「拭擦帶傷的一身泥土」，在雨城冬夜裡，當雲和月都躲在

夢中，他依然重複着他底動作。「泥土」只是一個象徵，指的古老的傳統。把泥土的象徵和髮的意象連在一起來看，隱伏在這首詩後面的一股力量就頗為明朗了，那是他企圖進入「泥土」，把握「泥土」，把「泥土」當作一面鏡子，去反映他底思想，去反映他目前在現實社會中的種種感受。在第一節裡，他的感受是悲傷的，因為他雖然明白把握「泥土」的重要性，可是那「一叢髮絲」，「依然無家」，給人一種無根之感。

第二節明明白白，毫無含蓄地抒發他對時間流逝的感傷。句子如「歷史裡記錄的流亡都悲感地枕在鼻樑上，讓左右兩邊的眼目睹一部歲月發黃的涼在秋光老去的季節裡」稍嫌過於傷感，頗接近 sentimentalism。而且，在這一小節裡，詩人用了待續句 (Enjambment or run-on-line)，可惜並無特殊的效用，反而有人工雕琢太濃之嫌。還好，這一節的傷感意味被開始的「你是你，你也非你」稍為沖淡了。所謂「你是你，你也非你」並不晦澀，也不難懂，它暗示的是一個認知的過程。這裡指的是他與他底理想 (詩) 認同了，物我合一，再也沒有分別。

第三節是全詩的中心主題所在。在這裡，髮的意象再次出現。第一節的「髮」是「無家」的，到了最後一節，細而長的「髮在一排排的燈火中飄零」，可謂前後呼應了。也可以說，髮的意象貫串整首詩，而要探討詩的內容，唯有看髮的意象有着甚麼的徵喻作用了：

還會說：「髮依然是你慣打着的旗語」

如一座可追求的森林

如你的詩

在諸光中唯一的飛揚

連神也不敢

逼近

詩人是以髮的意象來表達他對詩的執着。髮生在人身上，是人體的一部份，以此來暗示詩人與詩之融為一體是恰當的。從後面這幾行詩句，可見出他對詩——他的理想——的恒久不變的態度。而詩對於詩人而言，是最重要的，最神聖的，甚至「連神也不敢／逼近」。不過，「連神也不敢／逼近」微帶嘲弄意味。「神也不敢」一句的效果雖佳，可是缺乏原創性（originality），因為它是楊牧的句子。在「年輪」（楊牧散文集）第九頁，我們可以看到以下的句子：「他們開始打他的兩臂和穿着紅夾克的身體。柏樹滴着清水，稍遠處的鐘樓指着兩點一刻。沒有人敢去救他。神也不敢。」很明顯的，沈穿心詩中的「連神也不敢」乃借自楊牧，不是詩人的原創詩句。如上所述，他的詩是「神聖的，可是却因此沒有人敢接近它。這是不是在感嘆懷才不遇呢？不，更恰當地說，他在現實社會裡，典高和寡，找不到知音而已。

髮的意象在沈穿心的「髮在燈火中」的作用已如前述。沈穿心的詩一向被認為難懂，如果能以髮的意象作為一個欣賞的角度，相信不難進入沈詩的世界。

(三)

欣賞現代詩，除了應注意詩中的意象之外，現代詩的語言是不可忽視的。現代詩的語言可以說是承繼自新文學運動，一般而言是白話的。不過，須在此聲明的是，現代詩

的語言並非純粹白話，其中有不少文言及歐化句子穿插其間，而文言與歐化句子的運用都是有特殊意義的。

白話文到底適合不適合寫詩呢？這是個大問題，它底答案是見仁見智的。語言是隨着時代而生長的，五四時期的白話文，因是草創階段，流于粗糙是在所難免的。今天離開五四時期已逾半個世紀。今日的白話文較之於初期的白話文無疑是更繁富，更稠密了。那是因爲，在這六十多年中，語言本身的進步加上作家不斷的努力創造，今日的白話文已從早期的鬆散走入現在的稠密和嚴謹。現代詩人在詩中偶而運用文言，並非全詩或全句以文言抒寫，他們只是採用文言文的片語與詞句，滲雜在白話的句型裡面，爲的是使詩意更形濃縮，密度更大。

白話文是明快的，直率的，因此有時在意境的表現上會有太直接之嫌；文言則不同，它是莊重，優雅，含蓄而曲折的。因此，理想中的現代詩的語言「是以白話爲骨幹，以適度的歐化及文言句法爲調劑的新的綜合語言」。余光中對這「綜合語言」的貢獻無疑是巨大的。現在，讓我們看余詩「香杉棺」（悼念胡適）中的三、四兩節：

蓋棺論定，而目不瞑，而目不瞑

如中山陵上，孫中山失眠

當鼠黨鼓噪，蟑螂分食着殘星

必焉待黃河澄清，老人星升起

必焉渡台灣海峽
始有扞聲自兩岸揚起

這兩節的語言基本上是文言句法，讀起來却相當自然流暢。「必焉」這樣的文言片語很能予人一種莊嚴感。在另一首詩「啊太真」的第五節中，余光中用了歐化句法：

有一個字，長生殿裏說過

向一隻玲瓏的耳朵

就在那年，那年的七夕

如果改成：

有一個字，我曾向一隻玲瓏的耳朵

在長生殿裏說過

就會因為語句的過於平直，毫無懸宕，而興味索然了。歐化句法有助於含蓄與曲折之趣，徐志摩的「你有你的，我有我的方向」是成功的歐化句子，如果改為：「你有你的方向，我有我的方向」，就不夠簡潔，反而太囁嚅了。所以，就徐志摩的詩句來看，詩行中節省了一個「方向」，反而具備交疊感。

現代詩語言的另外一個特色是矛盾語言的運用。布魯克斯 (Cleanth Brooks) 認為，矛盾語言是現代詩最重要的結構之一。所謂矛盾語言，即詩行中出現的矛盾現象。當兩種矛盾情境被並置在一起的時候，某些複雜的情緒或現象就能有力地呈現出來，不需要運用太多的語言。例如紫一思的「黑娥」中的「啊，殘酷的美，竟是我身上的傷」，在這裡，「美」、「身上的傷」是一個矛盾。另外，方幸的「無言歌：水仙」一詩中就有不少矛盾語句，如：「冰冷的火焰」、「痛楚的忻悅」、「一叢水仙燃燒在森冷冰亮的劍山上」、「我的呼聲永遠沒有回音」、「沸騰的酷寒」。方幸這首詩描繪的是戀愛中人的矛盾心情。由於矛盾語言的運用，詩中主角那種追求不遂的無奈、絕望等就相當生動地被刻劃出來了。

各位文友，以上我只是就我非常個人的觀點提出兩個欣賞現代詩的角度，即現代詩的意象與語言。無可否認的，囿於個人的學養，我所論及的實在不夠深入。因此，我提出來的意見只能作為一個參考，至於現代詩更深一層的發掘，就要靠大家個人的品味與探索了。

今天我就講到這裡，謝謝大家。

附註：

註 1： Louis Simpson: An Introduction To Poetry,
University of California, Berkeley.

註二：馬華現代文學大約是在一九五九年肇端。當年三月六日白堊在學生周報一三七期發表了第一首現代詩。詳細報導參見溫任平作「馬華現代文學的意義和未來的發展」，收入於「憤怒的回顧」（馬華現代文學運動二十一週年紀念專冊）。

註三：見余光中著「掌上雨」，第九頁。

註四：見姚一葦著「欣賞與批評」，第一一九頁。

註五：見余光中詩集：「蓮的聯想」。

註六：見拙作「淺論溫任平詩中的『屈原情意結』」，刊於「文學半年刊」第五期。

註七：以上兩個例子摘錄自余光中著「掌上雨」，第五七、五八頁。

與培元國中華文學會會員談現代詩詮釋

各位同學，從一九七五年創始至今，培元國中華文學會都是以現代文學創作與研究爲主的。對於現代文學，或者狹義地說現代詩，有一部份同學已相當熟悉了，而且還在這幾年裡面寫了不少現代詩。不過，對於一些新進的會員來說，現代詩也許是一個相當陌生的名詞，對於它底淵源及本質還不十分了解。在今天的談話裡，因爲時間關係，我將不可能很詳細地談論現代詩的淵源與特質。今天的講題是「現代詩詮釋」，我想談的是有關詮釋現代詩的問題。在這之後，我將會列舉幾首詩作爲實例，加以分析與討論。在未進入正題以前，我想稍爲談談馬華現代詩的一些狀況，或許有助於大家了解現代詩。

馬華現代文學至今已有一二十年的歷史了。在這二十二年來，現代文學的諸多文類中，以現代詩最爲豐收，不過，它受到的攻擊也最多。由於現代詩是一種新的詩體，本地的保守派人士一開始就否定了現代詩的存在價值。在他們看來，現代詩是舶來品，是晦澀的，難懂甚至是不可解的；同時他們也抨擊現代詩寫的是風花雪月，脫離現實人生，因此是文字遊戲，是無聊的。當然，我們不能否認，早期的馬華現代詩有不少缺點，那是任何一種新文體過渡時期的必然現象。現代詩到底是不是真的那麼難懂，那麼不可

解呢？這個問題就很自然地回到我們今天的講題了。我之所以要和大家談現代詩詮釋，爲的是要證明現代詩乃是可解的，可分析的。

所謂現代詩詮釋 (The Interpretation of modern poetry)，顧名思義，就是對現代詩作一分析與討論。詮釋的角度很多，沒有一定的方式。就我個人而言，我通常視詩爲一有機的整體 (an organic whole)。在詮釋詩的時候，我探討的是詩的主題以及詩中的技巧如何配合主題而達至一種融渾 (fusion)。我注重的是作品的藝術性。當然在討論作品底藝術性時，作品的內涵也被揭示了，因爲，如果技巧的運用不是因內涵所需要，那是沒有意義的，同時也容易被入攻擊爲「技巧主義」，華而不實了。我覺得，既然詩是一個有機的整體，那麼詩中的語言，意象，節奏，音樂性等都應該是各個相關部份的統攝，形成一個有生命的結構。換言之，詩被詩人創造出來之後，乃有其自身俱足的生命力，經得起任何形式的分析與討論。

在「致癡弦書」一文中，溫任平把今天我們所看到的詩詮釋文章分爲幾類，現簡述如左：

第一類是逐字逐句的詮釋。詮釋者注重的是詩中的字與詞語的意義，讓讀者了解那首詩的意思。這種一字一句拆開來解釋的方法，雖然有助於字義與局部字質的了解，但詩的讀者往往因這種方法的誤導而只見樹木，不見森林，未能領略詩的整體效果。詩就好像一座八寶樓台，整體來看是美觀的，吸引人的，但是，這座完整的八寶樓台一旦被拆下來時，它將變成甚麼樣子呢？只是一堆支離破碎的磚瓦吧了，再也不美觀了。詩也一樣，硬硬地說這一句是甚麼意思，那一句是甚麼意思，到最後我們仍然無法肯定這首

詩所要表達的中心主題爲何，因爲這種方式只追求知性的逐句了解，而忽視了詩整體的感性。所以，經由這種方式分析過的詩，是無從引起讀者的美感經驗的，這是不是很可能悲呢？

第二類的詮釋是從一個特別的角度去審察一首詩，如美學和心理學就常被用來分析現代詩。舉個例子，溫瑞安就曾從美學的觀點去評析溫任平的「廟」；藍啓元則從「性」這一角度去分析余光中的「鶴嘴鋤」。這種從特別角度的分析確會有助於讀者進入詩的堂奧。

第三類的詮釋是就某一首詩的某一特徵作一申論。這種詮釋是相當學術性的，那些受過相當學院訓練的人才比較容易着手。例如溫任平曾經捉緊郭青「喧囂的誕生」一詩的戲劇性加以分析和討論。

最後一種是比較詮釋，即把一首我們要評析的詩與另一首風格接近或完全不同的詩作一比較研究，以闡示兩者之間的異同，和幫助讀者欣賞。這種比較詮釋可分成縱的比較和橫的比較。縱的比較是把兩首風格接近或不同的現代詩作一比較，我們甚至可把一首現代詩與一首古典詩互爲比較。橫的比較詮釋則把一首中文詩與一首西洋詩比較，如溫任平在分析鄭愁予的「當西風走過」時，就會把他與葉慈 (W. B. Yeats) 的「當你老了的時候」作了一番印証。

以上是溫任平所提出的，我們今日所常看到的詩詮釋的一些方式與類別。接下來我想向大家介紹兩首現代詩。我對這兩首詩的詮釋也許並不屬於上述任何一類，我是依循自己一貫的做法，即視詩爲一有機的藝術和諧體，探討其主題以及詩人如何運用恰當的

技巧來表達它。

首先，讓我們先看張樹林的「記憶的樹」

不知道終點在那裏我走來
不知道相忘是什麼妳走去

愛情，是一尾魚

在不明的夜裏溜走

樹林是風景，也是臨別相望的阻碍

不知道你的身影從那一棵樹背後消失

像一尾帶鱗的魚溜進水聲裏

總不知是從那個失神的縫溜去

燈光亮了兩岸

不知道那岸是妳的家

一個電話掛斷了兩岸訊息

像輕輕地掩起了一卷書，再也讀不下去

原來愛情是叫我如何看妳離去

原來妳是一棵樹

在我的記憶裏無法連根拔起

「記憶的樹」是一首情詩，以第二人稱寫成；詩中也有第一人稱的夾敘，但比較是不重要的，是謙卑的。也許重要的是第二人稱的「妳」的離去對第一人稱的「我」的影晌。

既然是首情詩，此詩的主題當然是愛情了。詩人在這首詩中所要處理的是一種失戀者的情緒，和在這種情況之下，他對愛情所持的看法。

開始兩句接近律詩常用的對照手法——「不知道終點在那裡我走來，不知道相忘是什麼妳走去」，詩中的「我」走向的是愛情，而「妳」則從愛情走出去，也就是說，開始兩句點出了兩個人「各分東西」的事實。這兩句的語調是惋惜的，讓讀者感覺到一般甜蜜的憂愁(Sweet Melancholy)，第一句是甜蜜的，因為「我」走進愛情，第二句則是憂愁的，因為愛人已離他而去。

魚是這首詩的基本意象，象徵愛情。對詩中的「我」而言，愛情「是一尾魚，在不明的夜里溜走」。「一尾魚」是愛情的隱喻，而這個隱喻的出現不是空穴來風的。「愛情，是一尾魚，在不明的夜里溜走」值得我們玩味；詩人為什麼要用「溜走」二字呢？我想，那是因為愛情走的時候，詩中的「我」是不知覺的，完全沒有心理準備，它走得太突然了，亦如第二句的「妳」走得那樣令人無法預料。在此，「一尾魚」用來象徵愛情相當準確，因為魚身很滑，不易捉摸，而在我們不留意間，魚已滑走了。因此，「溜走」二字的運用呼應着「一尾魚」這個隱喻，兩者相輔相成，頗能暗示那種「突然離去」的情景。

魚這個意象在第一節進入尾聲時又再重現。這種重複，強調愛情乃是在詩中的「我

「完全沒有心理準備的情況下離去的。「妳」的身影「像一尾帶鱗的魚溜進水聲裡，總不知是從那個失神的縫溜去」，「溜」字的重複運用闡示的就是那種「失神」的狀態。「失神的縫」是詩中人物的自我投影（self projection），如果「縫」（詩中的「我」）不是在「失神」（不察覺）的狀態，愛情也沒有那麼容易「溜走」了。我們可以進一步地說，愛情的「溜走」其實是他底愛人離去的一個換喻（metonymy）而已。

第二節有七行，可分成兩個部份來談。前四行表現了兩者的隔離，那是地理上的距離，暗示的是兩者的心理隔閡，心靈的相背。電話是現代男女談情的重要工具之一。在這首詩中，電話被掛斷了，徵示兩者關係的惡劣化。其中原因我們無須探討，重要的是，從整首詩來看，我們得悉負心而去的是女方，她掛斷了電話，使到詩中的「我」掩起一卷書，再也讀不下去」。

此詩的最後三行「原來愛情是叫我如何看妳離去／原來妳是一棵樹／在我的記憶裡無法連根拔起」表現的是詩中的「我」經過了一次感情挫折之後的回想。他已經清醒了。然而，毫無疑問的，詩中的「我」的感情是真摯的，不能改變的，縱使對方已離去，他依然懷念着她，因為在他的記憶裡，她已經是「一棵無法連根拔起的樹」。

「記憶的樹」的語言明朗，在這明朗的語言下面流動着的是一股真摯的感情——愛。就詩思的發展來看，對於愛情的溜走，詩中的「我」開始時是頗不願相信的，「不知道」一詞的反覆運用勾勒出此種情緒。但是，事實終歸是事實，到了最後，他唯有接受，「原來」的連用二次頗能揭示他底觀點的轉變。事實上，在這樣的一首詩裡，從「不知道」到「原來」是一個心理蛻變過程，也可以說是一個從「沉迷」到「清醒」的過程

。因此，我們得到的結論是，詩人頗能運用恰當的語言去呈現他內心的情緒，不失為一首語言與內容配洽無間的詩。

接下來，讓我們看洪而亮的「街燈」：

街燈總是低垂地

攫取滿街熱鬧的寂寞

淒守一街無盡的冷落

無論大街小巷莫不如是

猶似垂首無語的異鄉人

默算淒淒切切，從月亮到太陽

洪而亮這一首短詩一直到最後第二句才有一個突變，這突變也點出了詩的主題——異鄉人的孤寂。

洪而亮是馬來西亞公民，目前在台灣留學。這首詩可以說是他的生命旅程中的點滴，也是他留學台灣的心境寫照。

人在異鄉無疑是孤寂的。這種異鄉人底寂寞已成了現代詩的一個相當普遍的題材，因此，就題材而言，「街燈」並未突破既有的窠臼。就技巧而言，洪而亮運用的是明喻 (Simile) 的表現手法以及擬人手法 (personification)。

這首詩相當簡單，全詩只有六行。首四行「街燈總是低垂地／攫取滿街熱鬧的寂寞／淒守着一街無盡的冷落／無論大街小巷莫不如是」描繪的是街燈整夜獨守街巷那種孤寂情景。在這幾行中，詩人把街燈人格化。街燈本來是個物體而已，並無生命。但是，

經過詩人把它擬人化之後，它的一系列的動作頗能撩人心思。街燈低垂着頭，它攫取的是滿街熱鬧的寂寞，同時它也淒守着一街無盡的冷落。「低垂」、「攫取」、「淒守」是街燈每天的常例工作，給人的感覺是無奈的。街燈那不變的姿態給人的印象本來就是淒涼的。在這裡，因為擬人化技巧的運用，街燈所流露的情緒頗為感人，予人相當深刻的印象。

異鄉人的情緒亦如街燈那樣，寂寞，無奈、孤獨，淒涼。詩人把街燈與異鄉人相提並論，指出了兩者的遭遇是一樣的。街燈低垂攫取滿街熱鬧的寂寞亦如異鄉人垂首默數「淒淒切切」；「猶似」二字，使我們不難看出這種比喻法是明喻(Simile)。

總的來說，這首詩的語言運用不算成功，詩中的「寂寞」、「淒淒切切」等字眼都有太露之嫌。不過，詩中明喻與擬人化手法的運用是值得大家學習的。

這前面的兩首詩，有一個共同的特點，就是兩者的語言是明朗的，可解的。也就是說，所謂現代詩，並不是好像保守派人士指責的那麼難懂和不可解。要了解現代詩，就必須閱讀它，沒有閱讀作品而遽下論斷，那就流於「隔靴搔癢」和印象式批評」了。

我今天就講到這裡為止。

回望是沒有溫暖的夢

——析張樹林的六首死亡詩

張樹林在死亡詩中所要表現的兩個重要的主題，我認爲乃是抗拒死亡與感情的多種表現。這裡的情包括友情、親情、愛情與倫理之情。

張樹林是位年青的歌手，他底激情，燃燒着他，使他不能接受死亡。他對死亡的態度是堅決的，肯定的，毫無妥協的餘地的。他是那麼積極地抗拒着死亡。

死亡詩共有六首（註一），爲了方便討論，我預備把這六首詩分成兩個部份，即第一、二、三首成第一部份；第四、五、六首成第二部份。

死亡是一個非常抽象的題材。沒有一個人能真正的把握住死亡的真實情況。因此，寫這種題材，往往須要豐富的想像力與聯想力。張樹林就是利用他底想像力寫出他對死亡的內在心理抗拒。

死亡詩之一、二、三給我很深刻的印象是，死亡的擬人化和人格化。在這三首詩中，死亡是「隱隱洩來的兵」、「墨將盡時的大花筆」、「墨色淡時濃濃的身影」、「一隻斷袖的臂」。作者把死亡投射到四個不同的隱喻上是有一定的，特殊的意義的。從「隱隱洩來的兵」到「一隻斷袖的臂」，死亡來勢的兇猛明顯的是在逐漸減退中。易言之

，隱喻在這三首詩中的運用有着反映作者當時的心理感受的效果。

死亡詩第一首是反抗精神的浮現，頗能表達一般年輕人對死亡所持的態度，尤其是像張樹林這樣一個江湖浪子，他底心情流露是明顯的：

你是隱隱洄來的兵我感覺得到，死亡

我是留守楚河的最後一卒

只有前進，只有前進

只有前進

回望是沒有溫暖的夢，我只有前進

乘我舉棋還未落定

還未用鷹飛的身姿覆蓋你

你快快獵一個模糊的浪花流去

從第一行到最後一行，詩的節奏是迅速的。他在詩中用了許多一氣呵成的長句，使人讀起來有一種難以換氣的感覺。開始的第一句就是一個隱喻：「你是隱隱洄來的兵」，而作者本身是「留守楚河的最後一卒」。簡言之，這兩行詩句是敵對的意象。一個兇猛進攻，一個竭力留守，一攻一守的對峙中，張力（tension）便油然而生，人們對死亡的態度也明確有效地表達出來了。

我們發覺，死亡雖然在前面湧來，那位「留守楚河的最後一卒」並不感到恐懼，相反的，他要迎向它，「只有前進」的重複運用反映出他底無懼。他爲了追尋前面的理想

，他「只有前進」，沒有什麼好顧慮的了，因為「回望是沒有溫暖的夢」。換言之，前進與回望是一個對照 (Contrast)。而對照在這里的運用明顯地點出他意志的堅決。

在詩中，死亡已不再是抽象的名詞了，它是一個可以觸撫的敵人。不過這活生生的敵人，在守卒的心目中是不足畏的，因為在他前進的過程中，他底勇氣劇增，死亡再也不能阻礙他的前進；他甚至這樣警告死亡：「乘我舉棋還未落定／還未用鷹飛的身姿覆蓋你／你快快獵一個模糊的浪花流去」。到了第三首詩，他向死亡挑戰：

有胆的你闖進來

看能不能，能不能

在痛痛悵悵中立足

在鑼未响，鼓未鳴時

你快快遁去

在落日未落時

你獵一個陰霉的身影

走吧，在我翻身而未醒來時

在這些詩句中，張樹林用的語言流於平鋪直叙，不夠濃縮。或者這樣說比較正確，他底語言頗為口語化。口語在詩中的運用，控制得好，可以得到事半功倍的效果，頗能給人一種戲劇性的震撼 (dramatic impact)。仔細閱讀這三首詩，我們發覺，張樹林爲了配

合口語，他也在詩中用到了舞台技巧。因此，可以這麼說，這三首詩正上演着一幕死亡與作者心靈交談的短劇。交談時情緒、態度、心理蛻變，在舞台技巧的運用下完整地表達出來了：

你是隱隱洶來的兵，我感覺到，死亡
我是留守楚河的最後一卒

——死亡詩之一

死亡，你是墨將盡時的大花筆

激清的手我寫也寫不出

只有斷續，斷續的語言

斷續，斷續的語言

——死亡詩之二

死亡，你是一隻斷袖的臂，我看得見

……
你快快遁去

其實，這里所表現的也正是作者對死亡的哲學觀。總的來說，張樹林對死亡並不感到恐懼。相反的，死亡對於他，是一種自我肯定，自我執着的考驗。在詩里，死亡已不是可

怕的象徵，它只不過是「一個模糊的浪花」、「墨色淡時濃濃的身影」、「一個陰霉的身影」。在這裡，「浪花」、「身影」都是短暫的象徵。這使我們聯想到生命的短促。他是一位「註定輸掉自己的神」，他底生命在「斷續的語言」之後作了「最後的掙扎」也就消逝了。在張樹林的意識里，他希望從有限的生命去作無限的貢獻。他留下來的「一幅端正的篆書」，才是屬於永恆的。

綜合來說，這三首詩的意象鮮明貼切，語言口語化，雖然某些地方的語言尚欠濃縮，大致上無傷大雅，頗能與內容相當自然地融合。

二

死亡詩，顧名思義，寫的是死亡。作者對死亡的看法已在作品中流露出來了。這在前面已作了簡略的陳述，在此不再贅言。接下來我將討論死亡詩之四、五、六、三首。如前所述，死亡詩的前三首詩是作者或詩中的「我」對死亡所持的態度及心理感受。從第四首詩開始，他只是以死亡作為他底表達媒介，透過死亡這媒介表現出他對親情、愛情及倫理之情的關懷。推而廣之，張樹林企圖透過死亡而對生命作一認知。

死亡詩之四的題目是「沒有水聲的河」。題目本身就是一個貼切的死亡意象。河沒有了水聲，就是枯乾了，也就是死了。在詩里，死亡意象和生命意象相對地出現在一起，形成某種強烈的對比：

太陽這高高的鏡子

熬盡我的血液後

仍用八千里的光鞭鞭我成斑駁

在這里，血液是明顯的生命意象。血液枯乾之後，生命也隨之消失了。河的血液是水，當河水被太陽晒乾之後，它只能呈現斑駁的身軀。第一行的「太陽」是生命的毀滅者。這是一反常態的隱喻，因為一般上，太陽常被喻為生命、光明等的象徵，很少人從反面出發，把它底毀滅性表於言外。張樹林在這里企圖以自然意象去勾勒生命與死亡的衝突。首行「高高的鏡子」可以說是「攝魂鏡」，用以攝取人底靈魂，因而象徵死亡。

在詩中，作者以河自喻。當河被太陽「鞭韃成斑駁」的時候，他想起了遙遠的母親。這里的「母親」是生命的源泉，是生命的賦予者。「河」與「母親」本來有着密切的聯繫的，而他們聯繫的媒介是水。易言之，水，如同血液，是生命的意象，同時也是親情的具體化：

我和母親，那麼遙遠的源頭

再也沒有河水的聯繫

所有水的鄉音

都似郵誤的家書

沒有抵達這裏

從字里行間，我們可以感覺得出「河」與「母親」之間的濃厚親情。作者並沒有直接說明，他是把心中的情緒投射到外在的事件上：如「我何嘗不想用所有的血液滋潤您／親切地挽着您的手日夜聊天／用僅有的歲月換回家鄉的音訊」。這種把內在情緒向外投射的手法很接近艾略特所謂的「客觀投影」(Objective Correlative)。所謂「客觀投影」

指的是：「一組事物，一種情況，或一連串的事故，作爲某種情感之表達公式；於是，當這類終止於感官經驗的外在事物，被呈現於文字時，這種特定的情感便立即獲得引發」。

詩中的親情雖濃烈，可是因爲人物與母親之間缺乏某種聯繫與了解，到最後他們甚至成了不相干的路人。爲什麼會這樣呢？「河」本身並非自願枯乾。它是被外來的力量置於死地的。最後第四句：「而我的落髮，不是自願的剃渡」頗能點出「河」的無助感。到了最後，因爲客觀的不利因素使然，「河」已成「沒有可以體認的皮膚」。

血液這個生命意象同樣出現在死亡詩之五的「我是一襲獨來獨往的魂」。而死亡在此是「一棵沒有語言的樹」。全詩是一個假設的肯定，從「如果我從你的軀體走出來」到「如果，如果我是一襲獨來獨往的魂」，「如果」一詞連用了三次，這反映出某種假設的情況。在這假設的肯定中，一般深深的愛意如浪般向我們湧過來：

愛在你的夢中走進走出

愛從背後拍你的肩膀

愛看你心虛後的臉紅

夜裏愛和你聊天，愛和你開玩笑

替你開門，替你開窗

掀開你的西裝，看你一身的襁褓

在這幾行詩句中，我們找不出表徵死亡的字眼。這里是一幅充滿了柔情蜜意的畫面，是

對愛情所作的犧牲及無條件的獻出，是恒久不變的愛的表現。

「荒墓的話」是一齣戲劇性的獨白。荒墓已被擬人化，常年留在山上。從他底獨白中隱隱流露出他對兒女的渴望；可是他却不能移動，只能常年駐守「圓圓的屋頂」，只能無助地呼喚：

夢裏我在山上，呼喚山下的兒女

我只能常年留在這裏

不敢出門，怕古老的門經不起這輕輕的一推

荒墓的淒涼，無助，也正是被具體化了的死亡特徵。

張樹林的死亡詩是用死亡來寫出他對生命的執着，以及他對生命中所遭遇到的種種橫逆底反應。雖然詩的語調偶然也會陷於沉鬱哀愁，但張樹林對生命中這些橫逆其基本態度仍是抗拒的，積極的，不甘臣服的。

(註一) 死亡詩之一、二、三首發表在「寫作人」季刊；其他三首則分別發表於「學報」與「讀者文藝」。

五四格律詩的傳統與馬華詩人

一個抽樣研究

五四新文學運動是中國文學史上一個非常重要的轉捩點，因為它為中國文學開拓了新局面。在這幾十年中，作家們用白話文創作。因此，五四文運亦可狹義地被稱為白話文學運動。

大抵來說，五四是一個感時憂國的傳統，這是因為在那時候，中國正處於內憂外患之局，新思想不斷輸入傳佈，當時的作家均努力謀求突破舊有的社會與禮教的桎梏，主張平等自由，巴金的「家」「春」「秋」可說是一個很好的例子。

要討論五四文學傳統的成就，不是這一篇僅僅三千字的短文所能概括的。總的來說，五四的小說最有成就，其次是散文，最弱的一環是新詩。以下本文所要討論的是這時的格律詩的傳統以及這傳統對馬華詩人的影響。而因為篇幅關係，我只能作一抽樣研究（a sample study）。

早期的新詩都是由中國古詩詞的格律轉變過來的。雖然詩人們力求形式上的自由，可是傳統的規格和韻律依然存在，還未能做到完全的革新。換言之，儘管形式變得較為自由了，我們仍然可看到頗重的舊詩詞的氣息。這種新詩，形式上沒有顯著的突破與改變，題材亦然。五四新詩的作者，有些是舊素材新處理，像胡適、劉大白都是一些例子

，而所謂「新處理」其實乃因襲舊詩詞的許多詞彙與格調，沒有做到真正的形式上以及技巧上的突破。簡單地說，五四時期的新詩，是改頭換面，小腳放大，舊瓶新酒或新瓶舊酒式的新詩。這些新詩多是四行爲一節（*stanza*），每行的字數接近，看起來像一個長方形，因此又被稱爲「豆腐乾」體詩。這個時期的新詩其語言流於粗糙、浮泛、淺顯，內容則傾向濫情的吶喊與空洞的口號。

五四格律詩對馬華詩人的影響頗巨。我們的不少詩人不僅崇拜這傳統，而且還泥古於傳統，食古不化，抱殘守缺。五四詩人以白話文入詩，在那時可謂先知先覺。由於新詩在那時期還是草創階段，它們的成就不能算高。令人吃驚的是我們今天的許多馬華詩人竟在模仿他們，而不知另闢新境，實在令人感到詫異。傳統有它的價值，但迷失在傳統中，以模仿爲能事，那便完全失去了創新的意義了。我並不反對傳統，事實上文學傳統對於任何一位詩人（或作家）都是非常重要的。現代文學大師艾略特就曾撰文「傳統與個人的才具」以肯定傳統的重要性。他認爲：

傳統具有較爲深長的意義。它不是可以繼承的，如果你想獲得它，必須下一番工夫。首先要說明的是，傳統含有歷史意識，此幾乎是任何二十五歲以後仍繼續做詩的人不可或缺；此種歷史意識包含了不僅對過去的過去性的認識，而且是過去的現在性的認識。歷史的意識使一個人在寫作時不僅在骨體中感覺到自荷馬以來的整個歐洲文學以及其中作者本國整個文學是並存的，此兩者亦構成一種並存的秩序。此種歷史意識就是它的超越時間即永恒的一種意識，

在最軟弱的時候振奮起來呀，
在最痛苦的時候記取不朽的愛，
在籠罩黑暗的世間不要停止歌唱，
希望崩潰時說，我是爲了未來。

不要說你生命的樹經不起風吹雨打，
你的心，會因不得愛的報答而枯萎。
現在！

呵，偉大的一生，原就是來自卑微！

燦爛的光照耀，永恆的太陽升起，
黑夜消失光明湧現，這廣闊的大地，
生活要勇敢，遇到阻礙要挺起胸膛。
年青輝煌的歲月我們要奮鬥，努力。

讚美生活，謳歌勞動，致力創造，
青春年華，短暫一生中最值得珍戀，
可咀咒的命運啊，我們向你挑戰。
我們要擁抱世界，我們是人類的春天。

這是「年青人的歌」的部份段落。丘梅這首詩發表於「海天」月刊第八期（一九六三年十一月廿五日出版）。全詩共十六節，篇幅頗巨。在「海天」月刊第十五期，丘梅又發表了另一首長詩：「生命，自由的歌」。茲抄錄其中二節如下：

啊，年青的朋友，醒來在夢中，
歡愉注入我的胸懷，日子好明朗，
天藍藍的，土地無根，心在馳騁，
生命揚帆了，好難險的行程。

任隨生活的波浪，永遠漂泊？
航向那裏，那裏是寧靜的港灣？

夜半的鐘聲敲响，還有一幕活劇，
上演在陋巷的戲台上，沒有觀眾，
是眼淚換取的享受，痛苦的行樂，
年輕的人啊，人生是個謎，
像霧的矇矓，充滿迷惑和夢幻，
啊，青春的狂舞，在生存的日子，
啊，奔放吧，青春的洪流！

丘梅於六十年代發表在「海天」月刊的詩尚有「你不會愛我」（海天第五期）、「沉思的果實」（海天第十期）、「給妳的詩篇」（海天第十三期），因為篇幅所限，無法抄錄。大致上，這些詩作，詩質稀薄，語言流於散文化，結構鬆散，可謂五四新詩的翻版。丘梅是五四格律詩傳統的迷戀者，深陷其中，致力模仿，無能跨越前人，他是活在前人的影子裡面，無法超越五四的餘澤流風。

詩的語言是意象語，能夠引起多方面的聯想。丘梅這幾首詩，如前所述，流于淺顯平淡。詩句如「年輕的人啊，人生是個謎」、「啊，奔放吧，青春的洪流」、「啊，年青的朋友。醒來在夢中」甚麼意思都說盡了，開口見喉，甚麼都一覽無餘。除此之外，他的詩，一般而言，口號太多：「可咀咒的命運啊，我們向你挑戰」、「在籠罩黑暗的世間不要停止歌唱」、「在最軟弱的時候振奮起來呀」等詩句乃含普羅文學的意味。他詩中的感情流於造作與誇張，只是一些濫情的喧洩而已。詩的感情貴乎真摯，否則難以感人。丘梅的詩病在人工意味太濃，口號多於思想，爛調套語連篇。

在此，我預備引用兩位五四詩人的詩作，以證明我前面的論點。首先，我們看何其芳的「我為少男少女們歌唱」：「我為少男少女歌唱。我歌唱早晨，我歌唱希望，我歌唱那些屬於未來的事物，我歌唱正在生長的力量／我的歌呵，你飛吧！飛到年輕人的心中，去找你停留的地方／所有使我像草一樣顫抖過的，快樂或者好的思想，都變成聲音飛到四面八方去吧，不管它像一陣微風，或者一片陽光／輕輕地從我琴絃上，失掉了成年的憂傷，我重新變得年輕了，我的血流得很快，對於生活我又充滿了夢想，充滿了渴望。」再看李季的「在那美麗如畫的朶思湖邊」，茲錄其中一段如左：

我的親愛的好兄弟呵，
我只說你們爬高山如走平地，
誰知道在這吱吱作响的薄冰上，
你們也能像燕子一樣的飛。

如果把何其芳，李季和丘梅的詩並置在一起，我們很難分辨其中的差異。我們更難相信，丘梅的詩與前兩位詩人的詩是相隔了整六十年的。五四至今已逾半世紀，如果目前的中文詩的風格形式語言都套用着六十年前五四新詩的框框，那是很可悲的。如果所有馬華詩人都像丘梅一樣，馬華詩壇將出現「文學開倒車」的現象，那就不必奢談甚麼創新與突破了。

文學是一門藝術，而藝術貴乎獨創。如果詩人永遠拘泥於某種形式或技巧，乃顯示出他創造力的衰微。丘梅的詩缺乏創意。讓我們再看他於一九七六年發表在「吡叻月刊」的一組詩：「還鄉雜感」：

想當年，在眼淚中揮別鄉土，
從此步入塵砂飛揚的旅程
望前面的路是一片渺茫，
只憑着一份信心和理想
往生活的疆場上奔馳、煎熬。

還鄉雜感：歸途

馱着暮色，踏着滿地落葉
過去那常走的小徑已荒蕪

沉重的步履，更沉重的心情

那熟悉而破舊的家園

似在默數我歸去的脚步声

還鄉雜感：破落的家

「還鄉雜感」共有四首詩，除以上所引兩首外，尚有「貧瘠的土地」與「姑娘原諒我」，這四首詩有一個共同點，即每首詩共有三節，每一節五行，全詩十五行。丘梅這一組詩與十三年前（一九六三年）他在「海天」月刊發表的「年青人的歌」，風格上沒有任何改變，語言亦流于淺顯、造作如昔，敘述性太濃而導致散文化，感情誇張，給人的印象是濫情的。我覺得丘梅如果從事散文創作，或許會比寫詩有收穫。倘若丘梅有意繼續作詩，他必須下定苦心，發奮圖強，勇於躍出五四格律詩的習向，多閱讀一些好詩，作多方面的探索與嘗試，否則，我看不出丘梅的詩將有任何成就。

以上我對丘梅詩的析論旨在拋磚引玉，希望有識之士能注重有關五四詩傳統與馬華詩人這問題。五四的新詩並非一無可取，因為在那時候不乏在形式上謀求創新者，像戴望舒、李金髮等人均是其中佼佼者。但整體來說，五四的新詩，因是草創階段，其成就不能令人滿意。這些不算成功的五四格律詩對馬華詩壇的影響太大了。時至今日，我們仍然可在報章的文藝園地及雜誌刊物上讀到一些披着五四的外衣的所謂「新詩」，丘梅只是一個典型的例子而已。

現代屈原的悲劇

——論溫任平詩中的航行
意象與流放意識

每當我們提到流放，或論及放逐，我們會不自禁地想起屈原和蘇東坡。屈原是一位愛國詩人，也是位典型的放逐詩人。他被放逐長沙，遠離京城，在悲憤心境下，完成了他的數篇曠世傑作，尤以「離騷」最能代表他那時的心境。換句話說，放逐對於屈原而言，一方面固然打擊重大，另一方面放逐却引起了他的寫詩的動機。就以「離騷」為例，這首詩顧名思義寫的是離別情緒，寫被放逐的心情。雖然詩中充滿了悲慟、憤懣和斥責的語言，字裡行間却流露了他思想積極的一面，他對崇高理想的嚮往之情。

蘇東坡的受貶來自他底政治主張和思想與當權的王安石的有所衝突。他們政治思想的格格不入，可從他底「臨江仙」一詞見出：

夜飲東坡醒復醉，歸來已是三更。家僮
鼻息已雷鳴，敲門都不應。倚杖聽江聲

。長恨此身非我有，何時志却縈縈
。小舟從此逝，江海寄餘生。

「門」是這首詞的詞眼，有隔絕屋內屋外之意。門把熟睡的「家僮」與詩人隔開了；又因為鼻息如「雷鳴」，敲門都叫他不醒。這裡隱隱意味着「衆人皆醉，唯我獨醒」，足見他們之間的隔絕了。最後兩句「小舟從此逝，江海寄餘生」點出蘇東坡對放逐所持的態度。他的態度是豁達的，這當然與他底老莊思想有關。因為熟讀老莊，他比較看得開，也比較能夠隨遇而安。

我們似乎可以作這樣的一個申論，從古至今，中國諸多詩人作家，他們的政治命運有一個共通性，就是，他們不是被小人誹謗，就是思想上與當政者相左，最後難逃受貶的劣運。一言以蔽之，他們彷彿與流放或放逐結下了不解之緣。他們對放逐所持的態度雖然不盡相同，他們的作品在放逐後顯得更成熟，更充實以及更耐讀，却是有史可爲佐証。屈原與蘇東坡前面已提過，不再贅言。柳宗元被貶永州而作「江雪」與「永州八記」；白居易受貶後作「琵琶行」，以「同是天涯淪落人，相逢何必曾相識」兩句傳誦古今，足見放逐對詩人創作歷程的重要性。

就現代放逐詩人而言，王建元君在他的「戰勝隔絕」數萬言的長文裡，以馬博良，葉維廉爲例，肯定放逐與文學的密切關係。他並且提出李芬氏 (Harry Levin) 的「文學與放逐」一文，其序言的第一句是：

在放流中的作家一直是人生經驗最深刻的證人。雖然在每一不同境遇中他們的文字或傳記所宣證的都具有其特殊的個

別性，但歷史已經將這些宣證累積起來，數量之大，足以代表我們這時代的呼聲。

王氏認爲「對每一位放逐作家或詩人來說，放逐往往是一個汹涌着國家、民族與文化種種問題的漩渦。它逼使他們加強自我意識。他們往往面臨時間，空間及語言種種問題。他們處身煉獄，徘徊在思鄉病（Heimweh）與漂泊樂（Wanderlust）之中，他們要一再肯定內心自我，但又必須企圖認同于外在世界。他們飽嘗失敗，但不會，不肯對以後成功絕望。他們哀傷，却不無輝煌。」

以下本文僅就溫任平的幾首詩作爲例，從他詩中的主意象——航行意像——嘗試去探討他底流放意識，希望能對溫任平思想的認識有所提供，就個人與社會背景及文化藝術的互相影响與它們之間的衝突作一粗淺的分析。

二

對溫任平流放意識的發現，是寫完「淺論溫任平詩中的『屈原情意結』」一文之後的事，個人覺得「屈原情意結」乃探討溫任平思想的重要途徑，可是「淺」文所涉及的包括詩人對中華文化的認同，他底中華意識的抬頭，以及對歷史感的驚覺，範圍太廣，未能做到深入的分析，流於淺顯，論點不夠集中。本文所論及的，可以說是「屈原情意結」的一種延續。

溫任平與其他流放詩人不同的是，他本身並沒有親身經歷過任何流放國外的生活，有的也只是年輕時候因職業關係而在國內遷移了好幾個城鎮而已。他不像余光中、葉維

讓等旅美詩人，身在異國，感覺上如同一粒塵沙，到處漂泊，而故土的芬芳又那麼強烈地呼喚着他們的心靈。因此，他們的詩作難免會流露出濃鬱的文化鄉愁。那麼，溫任平的流放意識又從何產生呢？筆者認為，溫任平的流放是比較特殊的。他骨髓裡流的肯定是中華文化的血液，而在他的意識裡，中華文化無疑是他精神糧食的源頭。可是他本身却處於一個低落的文化背景，精神與生活於是產生激烈的衝突。他雖然關心本地的文化，但是他底精神再也禁不住向外流放了。簡言之，溫任平的流放是精神的流放，是一個知識份子對文化的關懷與現實生活的衝突下產生的。

三

上面我曾提過，溫任平的精神流放是在文化認同與現實生活的衝突下產生的。因為處身於一個貧瘠的文化環境，詩人只好開始他底流放，企圖航向自己民族文化源頭，慰藉潛意識的自我。所以，在溫任平許多詩篇中，經常出現一個重要的意象，那是航行意象。在「流放是一種傷」這一卷詩集裡，航行意象層出不窮，船、舟、水、漂泊等是常見的字眼。

意象是詩不可缺乏的藝術特色之一。意象的運用通常有助於主題、思想的呈現。因此，如果了解航行意象所肩負的象徵意義，那麼我們便可以進入溫任平的流放境界，從而窺出他詩中的思想性。

不錯，航行意象在溫任平詩中含蘊着重要的意義。在「夜航感覺」裡面，詩人這樣寫：

那就是了，我們的帆檣飄泊

獵獵作响，其聲淒厲，如一瘦笛

但又不全似。我們無從猜測

逆向的馬力與風力。就算在星光下

也沒有人的眼光能透過三尺以外的

重霧，以及重霧後面的

樹影還是身型

我們也許可以說，這是航行或流放的肇端。詩人的感覺淒楚無奈，孤獨加上寂寞。開始航行的時候，難免戰戰兢兢。他看不清楚前面有多遙遠，更無從猜測這航程有無驚險。因為「重霧」的阻碍，他甚至連三尺以外的景物也看不清楚。霧本來就有朦朧不清之意，加上一個「重」字，更加顯得茫茫不可測了。在月光、星光以及浮動的水光的映耀下，人物那種茫然無助的心情以及行程本身的不可測知性就頗為微妙地暗示出來了。

另外，詩句如「隱約有人在星空下／佇立或者獨泣／我們無從猜測／下弦月的寂寞／我們似乎可以肯定／有人／佇立或獨泣」暗示着流放者對伴侶的渴望，希冀有人與他同行，可是我們發覺，航行的只有他自己一人，而他又不過是「一支瘦笛」。每當他傾聽着「拍擊着船舷的每一聲浪」的時候，他總會憶起一些「擾人的往事」，「一些熟悉的臉」。「擾人的往事」、「一些熟悉的臉」所指為何並不明顯。不過要特別強調的是，這些「往事」與「臉」都是在航行之際浮現的，與航行意象不可分隔。這種不直接指陳的效果有助於營造意象的多義性。

從「夜航感覺」一詩，我們知道航行者因只有他孤獨一人，肯定是寂寞的。首段的最後一行：「下弦月的寂寞」，給人的印象是，題旨太早宣洩了，無形中削減了詩中的懸疑感以及航行這個象徵的力量；「佇立或者獨泣」出現在首末兩段，也有太「露」之嫌。不過，我個人認為，詩人是有意這樣寫的，因為他要以這種直訴之法給讀者當頭一擊，讓他們直接感覺到航行者的孤單形象以及他底落寞感。

「河」與「岸」兩首詩可以說是航行者情緒底流露。在航行的時候，他希望風平浪靜，毫無驚險地抵達水的那一端（岸），去「汲取全圓的月，沒有驚動什麼」。於是他自喻成一條河，而河「是流動而靜的象喻」。那麼，他的「全圓的月」又是什麼呢？我認為，「全圓的月」是完美的象徵，而這月具有特殊的文化意義，參閱溫任平的散文集「黃皮膚的月亮」相信讀者會同意我的這個看法。或許我們可以這樣推論，溫任平的航行是航向古遠的中華文明，航向他筆下「熟悉的臉」。

行文至此，我得到這樣的一個印象：航行意象是溫任平詩中的主要意象，其他如：水的意象、月的意象、舟與舟子的意象以及詩人自喻的河與岸的意象也層出不窮。這種種意象並不是孤立的，它們有着內在的聯繫，它們的出現有效地襯出作者沉鬱的、深刻的人生觀以及他因文化藝術與人生的衝突而產生的悲劇感。悲劇感對於任何一位決意成為大作家的詩人是不可缺乏的。葉慈曾說：「僅有當我們把人生看成悲劇時我們方開始生活」。這句話哲學意味甚濃，乍看平淡，蘊意無家。我覺得，溫任平的放逐感，基本上，是悲觀的。至於他能不能夠在流放中找尋到悲劇所具有的積極性與創造性，我會在後面作一析論。

現在，讓我們繼續探索他流放底心路歷程。在這之前，我們得悉那位航行者希望他底歷程平靜無險，他並以靜靜地流着的河自喻。但是，他却因近乎被人摒棄的際遇感到憤怒：

所以你要暫時離開

去廣場看巨柱與噴泉，而且必須

試圖越過那條無葦的河

所以你必须孤獨

專注地在火光中煉詩

且拂去一袖的風

驚破許多後花園相遇的愛

憤怒的火，燃燒着

你知道自己不是陰冷的蒼苔

水的意象，火的意象同時出現，使我們聯想到余光中的「火浴」：

有一種嚮往，要水，也要火

一種慾望，要洗濯，也需要焚燒

淨化的過程，兩者都需要
沉澱的需要沉澱，飄揚的，飄揚

余光中的火和水的意象是相對的，暗示着生命的兩種歷程，而他對這兩種歷程存着幾乎相同程度的嚮往（要水／也要火），因而造成了他底矛盾以及躊躇不決的態度。最後他還是選擇了火，去完成他的「淨化的過程」。這首詩對溫任平不無影響，不過，顯然的，就溫任平的詩而言，水的意象遠比火的意象來得重要。這是因為余光中與溫任平處身於不同的文化背景。溫任平的水、火的相對性並不強烈。他的火的意象，正如余光中的，同樣暗示一個「淨化的過程」，他要「專注地在火光中煉詩」，希望「在火光中修成正果」。因此，溫任平的處境比余光中的更為困擾；余光中只要選擇其中一個就了事，可是溫任平兩者都要，而且是必要的，無可選擇的。他一方面要經過「火浴」去追求自己在藝術上的成就，另一方面他也被逼在水中，在河上流放，去找尋精神的慰藉，去回溯中華文化豐富的歷史。他底流放意識的濃厚性可從他在詩中所重複運用的水、船、舟子等的意象窺見；這也使人聯想到汨羅江，聯想到屈原以及隱匿在屈原象徵形象後面的歷史意義。他是一位「現代屈原」，在小舟上「困倦」着，「坐在舷邊」，去聆聽「水族們重複的調子」，而這些調子裡「有一種符號與節奏使你驚訝」，使他感覺到「有一種光芒，比幻覺都要真實」，光芒中不再茫然，不再漫無目的，而「只有肯定／肯定的洶湧／它的高音逐漸加強」。從「困倦」到「肯定」，「舟子吟」是一首勾勒溫任平人生觀轉變的詩——從自我放逐的消極性到自我肯定的積極性。換言之，溫任平已找到了悲劇的積

極性。這是可喜的，因為他流放愈遠，他愈有信心，愈感覺到「暖暖的掌心，讓你感到你底體溫仍在／你底血液仍在」。從另一個角度來看，他的信心也來自他在火光中修成後的正果，因為他的「高音逐漸加強」，會有更多的人響應他，跟隨他。然而，事實是如此嗎？

我們似乎可推測，「舟子吟」時期的溫任平尚年輕，入世未深，又因着年輕的激情所使然，對於將來，對於崇高的理想充滿信心，覺得事情無論如何艱難，只要自己盡力為之，至少會有一番作為的。無疑的，他這時期的生命鬥志與積極的人生觀令人佩服。不過，在他年紀不斷的增長下，他在「河想」中回顧過去以及瞻望將來的時候，又是另一番滋味在心頭：

曩昔迄今夕

何其漫長難耐的歲月！

湮遠的記憶，記憶中日夜喧嘩

凶猛而傷殘的，是那一片又一片

接踵而至，不顧一切撲崖的

波浪，浪花開時

也正迅速謝去

其誕生，以洶湧浩盪的身姿

其逝去，以洶湧浩盪的聲姿

只一瞬

即完成了自己

在「河想」這首詩中，詩人自己已轉化爲「河」。河恒久不變地流着，「行過橋的，淹過岸的，越過堤的。」詩中所重複運用的逗點反映出他底情緒的沉重感。這是首節給我們的感覺。第二節的「河」沉溺於回憶，過去的日子，對他而言，是「漫長難耐的歲月」，而記憶又那麼「凶猛而傷殘」，用的是一些令人爲之皺眉的字眼。這些形容詞過於抽象，令人捉摸不住。最後四行是新生命的誕生，一種對人生的積極感便產生了。從第一節到第二節，是情緒的起伏，從沉重到再生的樂觀；到了最後一節，詩人似乎悟出了某種哲理：

而如果那漫長難耐的日子
竟是一個個不明不白，不清不楚的漣漪
作爲一條河也是很可笑的
行過橋的，淹過岸的

越過堤的，不是等另一條河踩过你

仰天猛擊一記

鉞的鏗然巨響聲中——

波濤千起

雖然「河」的力的展示一直被強調（行過橋的，淹過橋的，越過堤的——暗示人生的輝煌階段），最後一節的前三行道出詩人對生命過程所體驗到的迷茫感、幻滅感。第三行以後又是一個轉折，這也清楚地顯示出潛意識自我的不甘雌伏，企圖有所作為，以致「波濤千起」。故此，可以斷言的是，「河想」是情緒以及生命觀點的起伏轉變，也是溫任平流放中的心境寫照。

接下來，我們看「水月」：

有時我想，我只是一般憤怒的船
等不及啓航

我已碎成一堆破爛
一灘搖搖晃晃的

水月

這是詩人的現身說法。正如前面所述，詩人以「船」自喻，這時候他已是「一艘憤怒的船」。他經歷了不少寶貴的經驗，他曾經積極地創造過，也曾經失望過，這種情緒不停地起伏湧現，他有時會為了一點成績而感到信心十足，覺得大有可為。可是，他又連接地遭受挫折。現在，他開始憤怒了，在理智不算十分清醒的情況之下覺得他這樣獨自去流放只是「搖搖晃晃的水月」而已，沒有具體的成就與價值。他近乎絕望了。可喜的是，衝動之後，他還是理智的：

。有時我想

爲什麼要有海，要有洋

要把島與半島分開，分隔得

長又長

他對流放確實有點灰心了。海和洋是幫助他流放的，可是他却向海和洋底存在提出質疑。我們知道，是海洋把陸地分隔，是海洋把他與文化故土隔開了。他的反問，反映出他對海洋存在的埋怨，他們想，如果只有陸地，那該多好。他對放逐感到厭倦，因爲他太寂寞孤單了，又沒有能力影響友儕們與他同行。他一直在找尋着方法，希望有那麼一天，他能以行動感動衆人。「水月」至最後數行情緒激烈，充滿了動作感：

……有時我

想狂喊，想奔

想把自己揚起，成風

成浪，成海洋；把最後的憤怒澆熄

把自己擊沉、沉，到又遠又深

無以名之的地方。有時我想

木塊的用途，正是這樣。

這些動作與前面所說的抉擇不無關係。明顯的，他在寂寞無奈，厭倦絕望之際作出了最後的努力；他要瘋狂地叫喊，瘋狂地奔跑，他更想把自己變成「風」、變成「浪」、變成「海洋」；這種種動作旨在喚醒眾人，希冀他們有所覺醒。最後，他看透了，於是把「最後的憤怒澆熄」，「把自己擊沉，沉，到又遠又深／無以名之的地方」。這是以退為進的方法。「沉」貫穿了全詩水的意象，也暗示了自我犧牲的精神，極富戲劇預知（dramatic foreshadowing）的作用。我們也許會進一步這樣追問，他底流放對自己，對民族一定有其重要性、必要性，不然，他又何必作如斯大的犧牲呢？他是一位「現代屈原」，他底決定是一幕悲劇：

有人走來

下着雨，他沒有披蓑衣

踽踽在黃昏時節的昏濛中

咳嗽起來

他緩步向前

步入齊膝的浪花裏

在全面的冷沁中，去遺忘

楚地的酷夏

淹過他的五絡長鬚之後

他微笑，帶點不經意的揶揄

他抬頭看天，最後的問句已經結束

就把頭猛然插進海面去

(水鄉之外)

就技巧而言，溫任平運用電影技巧清晰地勾勒出一幕「現代屈原投江自溺」的悲劇。鏡頭集中在一個人身上，他以緩慢的步伐走入海中，這種緩慢有助於悲劇氣氛的逐漸增加。「水鄉之外」一詩文字的節奏控制得極佳，它底節奏遲緩沉重，正配合了詩中人物的緩步入海的外在行動，加強了整首詩的悲劇性。我願意在這裡提出一點作為補充的是，因為電影技巧的運用，這首詩極富戲劇性。這戲劇性却出乎人意料之外地加強了字義本身的力量和視覺與聽覺上的真實感。

總的來說，溫任平已把握到了悲劇的積極性與創造性，這可從「水鄉以外」最後幾行得之：

一塊全白的頭巾，如最初的蓮臺
冉冉升起

暗示着新生命的昇華。

大抵來說，溫任平的航行意象到了「水鄉之外」已是登峯造極，可以說是告一段落了。在討論過的諸詩作中，他底流放意識相當明顯，文化、藝術與生活的正面衝突則有所保留，「水鄉之外」例外。我們可以進一步推論，水、河、海、洋等意象皆轉自 (transmute) 汨羅江這個原始意象。易言之，汨羅江應該是溫任平意識流放的終點：

我聽見在河的下游

有人

單獨地吹竽

這是「再寫端午」的最後三句，說明了航行者不但已到了汨羅江的下游，而且還在那邊單獨地吹起竽來了。溫任平在「流放是一種傷」後記這樣寫：「我常認為現代詩的傳統實可以追溯到楚辭去，如果我的看法正確，那麼屈靈均是站河的上游，而我們是站在河的下游，是一個古老的傳統的承續了。」這句詩人現身說法的話可謂已印証了筆者前面的論點了。

「水鄉之外」及端午組詩以後的詩作中，再也沒有航行意象的出現，取而代之的是一個落拓的江湖歌者。這位歌者的流浪於江湖，是溫任平流放意識的具體化。「流放是一種傷」是作者流放棄識表現得最淋漓盡緻的一首詩，他底孤獨感、放逐感，透過一位孤苦無依的江湖歌者表現出來：

我只是一個無名的歌者

唱着重複過千萬遍的歌

那些歌詞，我都熟悉得不能再熟悉

那些歌，血液似的川行在我的脈管裏

總要經過我底心臟，循環往復

跳動，跳動，微弱而親切

「流放是一種傷」是一首長達三十四行的詩，作者一口氣把它寫完，詩的速度逐漸加快，節奏緊張，予人一種不容換氣的感覺。全詩語調悲涼寥寂，可是我們却隱隱可以感覺到那位歌者的不甘受辱的執着之情。他唱的永遠是不變的歌，無論在甚麼地方，他依然真摯地唱：

熟悉得再也不能熟悉

我自己沙啞的喉嚨裏流出來的

一聲聲悸動

在廉價的客棧裏也唱

在熱鬧的街角也唱

你聽了，也許會覺得不耐煩

然而我只是一个流放於江湖的歌者

因爲詩的主題是一些重複又重複的歌，溫任平用到了重複的技巧，以形式配合內容，點出那種無可奈何的情緒。另外，他也使用了頭韻、腳韻以及行內韻以增加詩的節奏感。這種種音韻技巧的交互運用下，那種流浪的愁傷以及難言的哀戚就溢於言外了。

「流放是一種傷」是溫任平的力作，頗能表現一位知識份子對時代的真實感受。它表現了文化、藝術與現實生活的衝突。詩中的江湖意象確切有力，足見作者之匠心。也許我應該進一步強調的是，溫任平這首詩不僅表現他底時代感，也暗示了他個人的一種使命感。他對於這種使命感是自覺的。他底最大使命在於堅持他對中華文化歷史底認同。假若他意志有所動搖，他會很快地陷入現實的死流裡。對於一些「快樂的，熱烈的、流行的歌」，他是不願也不屑心動的。他的歌詞古老得「像一闕闕失傳了的／唐代的樂府」。他自始至終擁有堅定不移的意志，雖然是辛苦了一點，他依然「歌着、流放着、衰老着……疲倦，而且受傷着」。

四

航行意象在溫任平詩中的重要性已略爲談過了，它有特殊的象徵意味。不過，論者認爲，溫任平的成就在於他能夠把自己的流放意識寫進詩中，從自我出發，以小見大，反映出這一時代馬華知識份子在特殊文化背景的心態。易言之，他底流放意識頗具普遍性。另外，他也表現了藝術與現實的衝突，那種藝術追求者苦澀悲痛的心境，常常能夠激起大家的共鳴。

溫任平是寫實的。他底現代精神的懷疑感促使他去揭開現實的面紗，勇敢而真摯地

表現了當代社會的風貌。他不無病呻吟，他底感觸也非空穴來風。他底詩爲甚麼恁般低沉悲憤？這個問題最好由這時代來回答。

論者每次讀溫任平的詩，常會有泫然欲淚之感。我並非感情氾濫。我想，令我戚然心動的是他詩中的時代感、使命感。而這種時代感、使命感是，我覺得，每一位有良知的馬華現代詩人所應具備的。



「現代詩詮釋」後記

「現代詩詮釋」的文章，一個人寫會非常吃力的，最好能夠集幾個人的力量，分工合作去寫，這樣對推廣馬華現代詩才有作用。我只是一个過渡時期的人，日後的重任將落在年輕的你們身上。」這是溫任平老師五年前在一次深夜談話中對我說的話，至今印象猶新。現代詩的推廣有賴於現代詩人本身，使現代詩普遍化更是每位現代詩人的責任。我們不能因客觀條件的欠佳而把這責任推卸掉。我們應該用事實去證明現代詩並不如一些人所說的那麼「不可解」。

「現代詩詮釋」的撰寫計劃早在一年前已定了下來，可是由於大學功課繁忙，這樣斷斷續續的寫已近一年了。在寫書的過程中，要克服的問題相當多。首先，由於本身學養有限，甚怕自己心有餘而力不足，寫出來的文章流于膚淺貧弱。老實說，寫這本書所受到的心理壓力是相當沉重的。大學二年級這一年，我多數的時間是在思考，就算在課堂上，文學的問題也離不開我的腦際。真的，有時自己苦思而無所得的文學課題，會因教授講師的某一句話、某一點提示而打開堵塞的竅，一下子雲淡風清，豁然開朗。由於自己經常為寫作的衝動所擾，結果打算要寫的東西越來越多，卻囿於時間有限，未能投入去撰寫，內心很是難受。我個人認為，寫作應該要有計劃，這樣才能夠集中力量作有系統的研究。「現代詩詮釋」的稿件即已齊備，我只想快快把它整理付梓，至於書出版以後將會引起甚麼評語倒是次要的事。重要的是，文章是寫給別人看的，有勇氣寫出來就要有勇氣面對公論。

「現代詩詮釋」共分兩輯，收入作品十四篇。在這些作品中，我討論的對象是馬華詩人。第一輯的九篇文章比

較是導讀性質的，探討的是詩的主題與技巧的配合，它們之間相互依存的關係。第二輯裡的五篇作品可以說是比較深入的析論文字。重看這一年來的文章，感觸良多，回想自己屢次凌晨起床寫稿的日子，雖苦猶甘，那段日子過得真充實。本書的文章只能算是我學習的心路歷程的一點痕跡，雪泥鴻爪，對自己自有其紀念的意義，當然我也希望這些詮釋的文字對剛剛跨入或預備跨入現代詩的門徑的朋友有點幫助。

(二)

學院式訓練對我雖有裨助之功，不過在文學評論方面真正指導、督促我的是溫任平老師。書中的文章都曾經過他的潤飾刪改，肯定浪費了老師不少的時間與精力。對於溫老師的苦心栽培，我無以為謝，只希望自己日後寫出幾本像樣的書，不致辜負了他的期許。

在此，我還要感謝我的父母親。他們已年逾六十，目不識丁的他們，對我從事文學事業却是諒解的。家裡的經濟欠佳，供我讀大學已相當吃力，而我這不孝子却時常買書，無形中增加了不少開銷，父母親看在眼里，雖然不講甚麼，我想他們的感受一定很複雜。謹以這本小書獻給他們。

本書得到溫任平老師的賜序，非常感激。書之順利出版，功勞最大的是葉錦來兄。錦來兄工作繁忙到連一點娛樂的時間也沒有，我這次還得煩擾他，對工作已經過勞的他來說是雪上加霜，這當然不是一聲「謝謝」能表達我的謝忱於萬一的。

是為記。

謝川成

八一·二·廿



現代詩詮釋

天狼星文庫 ④ · 出版總目 ⑱

著者：謝川成

督印：葉錦來

出版者：天狼星出版社

PENERBITAN SIRIUS

23, Jalan Padang Tembak,
Teluk Anson, Perak, Malaysia.

印刷者：八打靈忠友印務有限公司

Syarikat Setia Kawan Printer Sdn. Bhd.

No. 14444, 7½ Miles, Taman Puchong,
Puchong, Petaling, Selangor.

初版：一九八一年二月初版

定價：馬幣四元正

版權所有：翻印必究

天狼星出版社出版書目

郵購處：Mr. Teoh Chiaw Lin
P. O. Box 114, Teluk Anson,
Perak, Malaysia.

- | | | | | | |
|-----------|------|--------|----|-----|-------|
| (1)大馬詩選 | (詩集) | 溫任平 | 編 | M\$ | 4.00 |
| (2)將軍令 | (詩集) | 溫瑞安 | 著 | M\$ | 3.00 |
| (3)大馬新銳詩選 | (詩集) | 張樹林 | 編 | M\$ | 4.00 |
| (4)流放是一種傷 | (詩集) | 溫任平 | 著 | M\$ | 3.00 |
| (5)易水蕭蕭 | (詩集) | 張樹林 | 著 | M\$ | 2.00 |
| (6)衆生的神 | (詩集) | 溫任平 | 著 | M\$ | 2.00 |
| (7)橡膠樹的話 | (詩集) | 藍啓元 | 著 | M\$ | 2.00 |
| (8)傳統的延伸 | (論述) | 沈穿心 | 著 | M\$ | 2.00 |
| (9)走不完的路 | (合集) | 風客等 | 著 | M\$ | 2.00 |
| (10)千里云和月 | (散文) | 張樹林 | 著 | M\$ | 3.00 |
| (11)天狼星詩選 | (詩集) | 天狼星詩社編 | 平裝 | M\$ | 12.00 |
| | | | 精裝 | M\$ | 14.00 |
| (12)憤怒的回顧 | (論述) | 溫任平 | 編 | M\$ | 4.00 |
| (13)文學觀察 | (論述) | 溫任平 | 著 | M\$ | 3.50 |
| (14)風的旅程 | (合集) | 程可欣等 | 著 | M\$ | 1.50 |
| (15)青苔路 | (合集) | 千帆等 | 著 | M\$ | 2.50 |
| (16)晨之誕生 | (詩集) | 川草 | 著 | M\$ | 1.50 |
| (17)愛蓮說 | (合集) | 徐若洋等 | 著 | M\$ | 2.50 |
| (18)現代詩詮釋 | (論述) | 謝川成 | 著 | M\$ | 4.00 |
| 其他 | | | | | |
| (1)黃皮膚的月亮 | (散文) | 溫任平 | 著 | M\$ | 5.00 |
| (2)精緻的鼎 | (論文) | 溫任平 | 著 | M\$ | 5.00 |
| (3)人間烟火 | (論文) | 溫任平 | 著 | M\$ | 4.00 |



INTERPRETATIONS OF MODERN POETRY

Written by Chiah Seng

With a Preface by Bernard Woon Swee-tin



現代主義兩個最重要的精神我認爲是懷疑精神與試驗精神。所謂懷疑精神，指的是現代作家或詩人對他所接觸到的人事人物都產生懷疑。這種懷疑促使他更進一步去探討事物的本質。他們不滿於眼前的表面現象，他們要求更透澈的了解。現代作家認爲要達到真正的寫實，內外必須兼顧。內在寫實指的是心理寫實，而外在寫實則指現象之描繪，兩者內外印證，才能見出現實的眞貌。所謂試驗精神，指的應該是技巧方面的。現代作家不甘拘泥於某一種技巧或表現方式，他們要求的是技巧的多面性，唯有這樣，才能將複雜多變的現代人生呈現出來。