臺大中文學報　第四十七期
2014 年 12 月　頁 241 ~ 294
臺 灣 大 學 中 國 文 學 系

機械、騷音與詩想

——論紀弦上海時期的現代性體驗

劉　正　忠*

提　　要

本文試圖呈現「物質流變—詩意轉換」相互牽動的軌跡，從而對於臺灣現代詩史上極重要的「現代派運動」提出一種兼顧文藝思潮與物質文化的新解釋。作為現代派運動的領導人，紀弦（路易士）「從上海到臺北」的跨場域體驗，意義非凡。我們發現：他早年在上海，曾經深受現代都市文化的衝擊，起先他極力排拒機械與噪音，認為它們破壞了「詩情」。但隨著體驗的深化與詩學的成長，他逐漸建立出一套立基於現代新事物的詩學，從中獲取一種新的「感性模式」與「表現方法」。他以「詩想」來闡釋工業時代的詩歌本質，從械械與噪音中建構「非協和」的美學，啟迪了不少年輕詩人。本文藉由較充份的文獻考掘，一方面批判性地重讀他的詩與詩論，一方面也從中發現一種立基於詩史的美學意涵。進而解釋了那些看似平淺的詩、充滿漏洞的詩論，為何能在文學運動現場中發揮關鍵的作用。

關鍵詞：工業文明、都市視域、詩意體驗、物質文化

本文於 103.04.24 收稿，103.12.03 審查通過。
＊國立清華大學中國文學系副教授。
DOI:10.6281/NTUCL.2014.12.47.06

Machines, Noises, and Poetic Ideas: Ji Xian's Modern Experience in Shanghai

Liu Zheng-Zhong*

Abstract

This paper attempts to present the correlation between the development of the physical world and the transformation of poetic ideas, and to further provide a new interpretation of the modernist poetic movement, which is crucial in Taiwan's poetic history. As the leader of Taiwan's modernist poets, Ji Xian, or Lu Yi-Shi, displays great significance through his experience from Shanghai to Taiwan. He has been shocked by Shanghai's urban culture him in his early years there. At first he strongly resists machines and noises because he believes these things break the sentiments in poetry. But with more experiences of poetry, he finally establishes a new form of poetry based on modern things with a new emotion pattern and a new way of presentation. He expounds the nature of poems in industrial time as poetic ideas, establishes an unharmonious aesthetics from machines and noises, and enlightens numerous young poets. This paper critically rereads Ji's poems and poetic theories, excavates their aesthetic meaning, and explains the reasons why they seem shallow and full of faults but are still important in a literary movement.

***Keywords*: industrial civilization, urban views, poetic experiences, material culture**

---

* Associate professor, Department of Chinese Language and Literature, National Tsing Hua University.

機械、騷音與詩想

——論紀弦上海時期的現代性體驗

劉　正　忠

一、前　言

作為「現代派」的主要發起人，紀弦（1913-2013）的歷史地位，似乎並無疑義。但深入來看，紀弦又是派中的「異數」，許多方面都具有非典型性。他是現代派中罕見的「中年人」，在大陸時期已累積了豐富的經歷與作品，在臺的文學行動多可視為「上海經驗」的延續與強化。因而精確地理解他的「過去」，對於重新詮釋 1950-60 年代在臺灣熱烈展開的「現代派運動」，有極大的助益和必要性。

紀弦活躍於詩壇，最重要的是 1930-1960 年代。前二十年屬於「現代中國詩」（1949 以前）的系統，後二十年則可歸入「當代臺灣詩」（1949 以後）的範圍。這樣充份而深入參與兩端的經歷，還真是一人而已（覃子豪在前半區段中的位置，難與紀弦等量齊觀）。因此，通過他來觀察兩個系統之間的斷續離合，自是極有意義。目前學界的講法，仍多順著問題重重的《紀弦回憶錄》來走，較少同時檢視兩邊的原始文獻，提出貫通性的闡釋。

綜合看來，有關「紀弦在上海」這個大論題，涉及幾個不同的層面：第一、事實的考求：比方說紀弦在戰前上海現代詩壇的位置（他果真像自己宣稱的那樣「紅得發紫」？），在戰時淪陷區的言行（是否稱得上是「文化漢奸」？還是如自己所說的那般「無瑕」？）。第二、觀念的釐清：例如紀弦所謂「上海現代派詩人群」是詩史上的具體存在嗎？如何加以界定。他所建構的「南方詩派（自由詩）VS. 北方詩派（格律詩）」的歷史圖像精確嗎？第三、美學的闡釋：

紀弦上海時期的詩與詩論，有何特點，整體成就如何？對於當時詩壇（整體性的中國或局部性的上海）的重大議題，有何延續、斷裂或變更？

紀弦頗為多產，無論創作與論述都顯得好壞參差。歷來一千六百首（筆者粗估）詩中，隨興、平弱、輕淺或重覆之作，恐怕佔了半數以上。詩論也常常是有響亮的口號，而欠缺細膩的辯證。要是太過在乎那些數量居多的凡品，我們將會困惑，紀弦憑什麼成為現代派盟主，啟迪了當時許多新進詩人（主要是軍隊下層的官士兵，以及年輕的大學生、高中生）。因此，我們認為，今天要重啟論述，有必要汰蕪存菁，找出他詩與詩論中的核心元素（即使是少數）。同時，不能單從理論的角度著眼，還要更多地顧及那些文獻在特定歷史現場的意義，才能精確地重估紀弦在詩史上的位置。

而把上海因素考量進去，則是理解紀弦作為詩人乃至流派共主的關鍵。惟如前所述，此一研究兼涉史實考求、觀念釐清、美學闡釋等工作，須長期而有系統地累積成果。本文將在學界既有研究基礎之上，進一步關注「路易士」——依照實際文獻，凡提到戰前、戰時的紀弦，即逕稱其當時的筆名。引到戰後的詩、詩論與回憶文字，則仍稱「紀弦」——在上海這個「大都市」所接收的現代性體驗（特別是物質與美學之相互激盪）如何形塑他的詩與詩觀，並折射於臺灣當代詩史。

二、「路易士」的物質體驗

（一）漢語詩學的「機械」議題

在 1950 年代的現代派運動中，紀弦宣稱要發揚「自波特萊爾以降一切新興詩派之精神與要素」，[1] 進行「詩的新大陸之探險，詩的處女地之開拓。新

[1] 紀弦：〈現代派信條釋義〉第一條，《現代詩》13 期（1956 年 2 月），頁 4。

的內容之表現；新的形式之創造；新的工具之發見；新的手法之發明。」[2] 顯現出獵奇騖新，熱切探索未知事物的詩學趨向。當時，覃子豪（1912-1963）便提出質疑：

> 現代主義的精神，是反對傳統，擁抱工業文明。在歐美工業文明發達至極的社會，現代主義尚且不能繼續發展；若企圖使現代主義在半工業半農業的中國社會獲得新生，只是一種幻想。因為，中國人民的社會生活並沒有達到現代化的水準，我們的詩不能作超越社會生活之表現。否則，其作品只能成為現代西洋詩的擬摹，或流於個人脫離現實生活的純空想的產物。失去了詩的真實的意義。[3]

這裏似乎太強調文學發展與社會狀況的整齊對應，排除了詩人蓄意違離此時此地，逆「世」尋「異」的可能。現代主義是否單純地「擁抱」工業文明，則是另一個問題。依照今天一種較通行的理解，資本主義下極端工業化與城市化導致生命的限縮與變形，現代主義裏許多指標性的精神與技術，便是對於這種文化危機的一種回應。就此而言，兩者之間的關係應是：既相伴生又相諍論。

中國（或臺灣）的社會狀況與物質發展，自不能與歐美「同日而語」。葉維廉就曾指出，考察漢語現代主義的因緣與樣貌，應該認識到本土特有的一種認同危機。這種意識危機並非隨工業發展而產生，但又關乎西方強勢資本主義的逼迫。[4] 此說用來解釋不直接關涉物質因素的現代主義，具有一定的效力。然而紀弦這個「異數」，在生活背景與意識型態上，卻自成一格。他的文藝茁壯於繁華的大上海，精神高度西化，對現代都市生活的體驗特別豐富；再加上個人獨特氣質與性格，在國族觀念、文化認同與精神構造上，也不同於多數流離於板蕩大地，飽經患難，隨軍來臺的青年詩人。因此，結合「意識面的差異

---

2 同前注，第三條。

3 覃子豪：〈新詩向何處去〉，原載《藍星詩選》獅子星座號（1957 年 8 月），引自《覃子豪全集Ⅱ》（臺北：覃子豪全集出版委員會，1968 年 6 月），頁 305。

4 葉維廉：〈從跨文化網路看現代主義〉，收在《解讀現代・後現代》（臺北：東大圖書公司，1992 年 3 月），頁 2-15。

性」和「物質面的獨特性」來理解他的現代主義，應較能精確掌握其要旨。

李歐梵曾經指出，中國現代文學如果有城鄉對比的話，鄉村所代表的是整個的「鄉土中國」——一個傳統、樸實的、卻又落後的世界，而現代化的大城市卻只有一個上海。[5] 以 1935 年為例，上海人口已達 370 萬人，航路通達五大洲，郵輪貨船川流不息，貨物吞吐量已與一般國際性大港相埒。[6] 當時活躍於上海文壇的施蟄存（1905-2003），曾在自己主編的刊物上說過：

> 《現代》上的詩是詩。而且是純然的現代的詩。牠們是現代人在現代生活中所感受的現代的情緒，用現代的詞藻排列成的現代的詩形。所謂現代生活，這裏包含著各式各樣獨特的形態：匯集著大船舶的港灣，轟響著噪音的工場，深入地下的礦坑，奏著 JAZZ 樂的舞場，摩天樓的百貨店，飛機的空中戰，廣大的競馬場……甚至連自然景物也與前代的不同了。這種生活所給予我們的詩人的感情，難道會與上代詩人們從他們的生活中所得到的感情相同嗎？[7]

這段言論在強調一種伴隨著「現代生活」而來的「新感性」。都會裏的新事物，正在改變詩的質素（情緒、辭藻、詩形）。作為長久居處於上海的文學家，施蟄存敏銳地發現一種飽含現代意識的文學正在新的物質條件中蓬勃生長。因此，這一段極具代表性的話語，也就屢為當代探討都市文學的論者所徵引。

然而，我們實際去檢視《現代》雜誌上的「詩」，將會發現只有極少數符合上面這段描述。要把現代生活的質素，有效地轉化為豐碩而多采的「詩意」，路途要比想像中還要曲折。李歐梵在談論上海的都會文學時，曾經特別指出：

> 施蟄存所贊賞的這種橫溢的都會性迴盪在他所庇護的年輕詩人徐遲和路易士（他的老朋友戴望舒卻不是）的有些詩作中。[8]

---

5 李歐梵：《現代性的追求》（臺北：麥田出版公司，1996 年 9 月），頁 161。

6 欒梅健：《前工業文明與中國現代文學》（南寧：廣西教育出版社，2000 年 7 月），頁 156。

7 施蟄存：〈又關於本刊中的詩〉，《現代》4 卷 1 期（1933 年 11 月），頁 6-7。

8 李歐梵：《上海摩登》（香港：牛津大學出版社，2006 年 5 月），頁 156。

戴望舒（1905-1950）作為上海詩壇的核心，並非沒有寫到現代事物，只是較少展露那種直截而正面的「都會性」。例如這首詩：

> 機械將完全地改變了，在未來的日子——
> 不是那可怖的汗和血的榨床，
> 不是驅向貧和死的惡魔的大車。
> 它將成為可愛的，溫柔的，
> 而且仁慈的，我們的小母親。[9]

詩人歌頌了機械與肉身的親密關係，溫柔滋哺，有如母親。但那是「未來」「改變」之後的想像圖景，詩人暗示：機械目前正在壓迫著血肉之軀。其間顯然蘊含著左翼思維，但並不落入教條或口號，展現了能賦予新事物感性的詩意視野。

當時，戴望舒積極參予左翼作家活動，並從法文譯出伊可維支（Marc Ickowicz）的「唯物史觀的文學論」。為了強調物質與文藝的關聯，這種「左的」唯物詩學居然與本質上屬於極右的未來主義貫通起來，特別是對機械的體會。在談詩的章節，這本譯作便曾引用未來主義創始人馬里內蒂（Filippo Tommaso Marinetti，1867-1944）的一段話：

> 我們使在現代生活之中流着的一個偉大的新觀念發達起來，并且宣傳着牠；那就是機械美的觀念。所以我們高揚對於機械的愛，就是當看見在被煤燒毀了的機械的臉上的燒燒之際的愛。你們沒有看見過用愛情來洗他的機關車的有力的身體時的機械工人嗎？那實在是在愛撫戀愛着意中的婦人的男子的深厚的愛情。[10]

學者在談到戴望舒的〈我們的小母親〉時，多著重於闡揚其間蘊含的「革命傾

9 戴望舒：〈我們的小母親〉，《新文藝》2 卷 1 號（1930 年 3 月），頁 93-95。

10 （蘇）伊可維支著，戴望舒譯：〈唯物史觀的詩歌〉，《新文藝》1 卷 6 號（1930 年 2 月），頁 1067。按系列譯作稍後結集出版，即伊可維支著，江思譯：《唯物史觀的文學論》（上海：水沫書店，1930 年 8 月）。江思為戴望舒常用筆名之一。

向」與「人道關懷」。但我們稍稍拿它來與前面這段文獻對比，便可發現把機械生物化、女性化、伙伴化的想像，極可能出自馬里內蒂的啟發。只是戴詩添加了溫柔和曲折的筆法，同時也關注到機器與生產過程、社會權力的關係，因而更具詩意與現實感。

按中國 1920-30 年代左翼詩學之建構，最初常仰賴於域外論述，其中有三種文獻特別凸顯，一是前述伊可維支的專書，二是弗理契（Vladimir Friche, 1870-1928）的《藝術社會學》，[11] 三是藏原惟人的普魯藝術（proletarian art）論。[12] 有趣的是，這三支論述都十分強調：「機械」、「大都會」與「群眾」等作為工業時代的新詩材，如何激生新的感知，帶動藝術的新形式。他們多從惠特曼一路考察下來，而尤注目於未來主義者對舊秩序的翻轉，只是更多地注入無產階級的史觀以及對資本主義的批判。他們相信，「機械卻與無產階級的生活相密接着，機械不得不為普魯藝術的重要素材」。[13] 正如戴望舒的歸納，從馬里內蒂到他的蘇聯傳人馬雅珂夫斯基（Vladimir Mayakovsky, 1893-1930），便是由「歌頌戰爭，贊揚法西斯蒂」這條道路，轉而為「歌頌這完全異質的的無產階級革命」。[14] 換言之，兩者共通的則是破壞舊秩序，蔑視傳統，否定過去，但在意識上則須經過「左右互轉」。

中國對未來主義的譯介，多出自左翼作家之手。1920 年代初，郭沫若

11 （蘇）弗理契著，洛生（劉吶鷗）譯：〈藝術之社會的意義〉，《新文藝》2 卷第 1 期（1930 年 3 月），頁 2-16；弗理契著，洛生譯：〈藝術風格之社會學的實際〉，《新文藝》2 卷第 2 期（1930 年 4 月），頁 228-249。後亦收入弗理契著，劉燦波（劉吶鷗）譯：《藝術社會學》（上海：水沫書店，1930 年 10 月）。

12 （日）藏原惟人著，葛莫美（劉吶鷗）譯：〈新藝術形式的探求——關於普魯藝術當面的問題〉，《新文藝》第 1 卷第 4 期（1929 年 12 月），頁 606-632。按原文〈新芸術形式の探求へ〉，初載於《改造》11 卷 12 號（1929 年 12 月），收在藏原惟人：《芸術論》（東京：中央公論社，1932 年 12 月），頁 107-143。

13 藏原惟人：〈新藝術形式的探求〉，頁 619-620。

14 戴望舒：〈詩人瑪耶闊夫斯基的死〉，《小說月報》21 卷 12 號（1930 年 12 月），頁 1744。

（1892-1978）已節譯過相關文獻，並將它的精神概括為一句話：「新的印象應該用新的表現。」[15] 其後莽原社及創造社相關刊物紹介頗多，再至《新文藝》、《現代文學評論》而達於極盛。在創作實踐上，郭沫若的《女神》（1921）強烈展露出對新物質的崇拜，且頗具未來主義的風格與技法。青年詩人殷夫（1909-1931）曾發出「機器萬歲」的詠歎，[16] 但較直截清淺。茅盾（1896-1981）雖認知到資本主義對人的壓迫，但也指出：「機械這東西本身是力強的，創造的，美的，我們不應該抹煞機械本身的偉大。」[17] 進而主張，現代文藝應該著力收納機械，並擺落一種持守自然的情緒。

近來學者的研究顯示，上海現代派文藝作家——包含所謂「現代派詩人群」及「新感覺派作家」，如施蟄存、戴望舒、杜衡（1907-1964）、劉吶鷗（1905-1940）、徐遲（1914-1996）等——大多具有雙重的「先鋒性」，也就是左的意識型態先鋒性以及追求現代的藝術先鋒性。[18] 這批文人後來既是現代派旗鑑刊物《現代》（1932 年 5 月 -1935 年 5 月）的主力，早先也是左翼標竿刊物《新文藝》（1929 年 9 月 -1930 年 4 月）的要角，兩者之間其實具有先後轉接、相互涵攝的關係。

以施蟄存來說，與其說他從左翼轉為現代派，不如說前者隱伏而融滲於底層。他曾寫過這樣的「都市詩」：

在夕暮的殘霞裏，
從煙囪林中升上來的
大朵的桃色的雲，
多美麗，煙煤做的，

15 郭沫若：〈未來派的詩約及其批評〉，《創造週報》17 號（1923 年 9 月），頁 4-5。
16 殷夫：〈前燈〉，《拓荒者》1 卷 1 號（1930 年 1 月），頁 39。
17 茅盾：〈機械的頌贊〉，《申報月刊》2 卷 4 期（1933 年 6 月），頁 131-132。
18 鄺可怡：〈兩種先鋒性理念的並置與矛盾：論《新文藝》雜誌的文藝傾向〉，《中國文化研究所學報》51 期（2010 年 7 月），頁 285-316。

透明的，桃色的雲。[19]

把工廠煙囪所排放出來的廢氣，描寫為一種可被欣賞的美感對象，迥異於崇尚自然的田園模式，呈現一種現代感受。然而後文筆鋒一轉，寫到女織工「從偪窄的鐵門中湧出來」，桃色的雲立時變作「釀造狂氣的暴雨的／沉重而可怕的烏雲了」。[20] 其實也正暗示：煙囪廢氣，暫時是閒散文人眼中的「桃色的雲」，但實質而言卻是女工生活裏的烏雲？可見這類新詩材背後可以含帶著多層次的美感觀照與現實意識。反過來講，創作者怎樣面對或處理「工業文明」，也應該是漢語現代詩學的重要課題。

（二）前輩與後進之參差

路易士當時所理解（或紀弦事後所描繪）的「現代派」，未必合於歷史的實況；所吸收的，也就未必是最具代表性的版本。他的少作《易士詩集》，在形式上頗具新月派色彩。有些關懷社會底層人物的詩作，則流露出普羅思維。[21]1934 年，他的詩開始登上《現代》，但僅兩首，也不怎麼出色，紀弦回憶：「從此，我遂成為自由詩的選手，『現代派』的一員，而奠定了我在文壇上的地位。」[22] 恐怕有些誇張。實際上，紀弦的事後描述，常是片面的。

僅以專寫大陸時期的《紀弦回憶錄 I 》而言，我們如要為他「校正」，不難找到上百條，這裏只能略舉一二。戴望舒自辦的《現代詩風》（1935 年 10 月，只出一期），作者並非如他所說「清一色」為現代派詩人群（開卷第一位作者林庚，即寫了四行體的格律詩），[23] 所刊路易士詩抄也不是「十三首」（應為

19 施蟄存：〈桃色的雲〉，《現代》2 卷 1 期（1932 年 11 月），頁 158。
20 同前注，頁 159。
21 在〈自序〉裏，詩人也羅列了「寫的比較好」的詩，包含〈回家〉、〈栽秧號子〉、〈喂伙計〉、〈農民放火隊〉、〈我也搭乘二等車〉等。這些詩，恰好都屬社會寫實詩。參見路易士：《易士詩集》（上海：作者自印，1934 年 12 月），頁 2-3。
22 紀弦：《紀弦回憶錄 I 》（臺北：聯合文學出版社，2001 年 12 月），頁 63。
23 紀弦：《紀弦回憶錄 I 》，頁 88。

「七首」，其中包含流誦較廣的〈脫襪吟〉）。[24] 又如他說杜衡主導了《今代文藝》（1936 年 7 月），「其精神、立場之為《現代》的延續，自不待言」，[25] 其實這個刊物充滿左翼現實詩學的精神，創刊號即為高爾基專輯。刊物的編輯者另有其人，現代派詩人作品不多；而路易士的兩首詩，寫的只是生活的煩哀而已。[26]

這個時期，上海現代文藝的領導者仍是施蟄存、戴望舒，他們對「現代」的體會與思維都較為深廣。以《新詩》（1936 年 10 月 -1937 年 7 月）這個高水準的大刊物而言，就彙聚了南北各方人馬（五人編委：戴望舒、卞之琳、孫大雨、梁宗岱、馮至），兼容自由詩與格律詩。詩論與譯介都很多樣，實際上不能視為所謂上海現代派的機關報。其間群星閃耀，路易士只能算是較為秀異的新銳詩人。在回憶錄裏，紀弦提到：《新詩》乃是戴望舒、徐遲與路易士三人合資創辦的，戴望舒先後有意請他們擔任「編委」及「執行編輯」，都被斷然拒絕了。[27] 但僅就各期刊物的實際內容而言，無法顯現路易士的絕對重要性。以創作成就與詩學素養而言，在當時，他實難與五人編委等量齊觀。

除了在大刊物擔任配角之外，路易士另有一條活動路線是自辦小刊物並擔任主角。例如《詩誌》（1936 年 10 月 -1937 年 3 月）即由他與韓北屏（1914-1970）共同主編，在詩作上有候汝華、鷗外鷗、吳奔星等新銳詩人的參與，在譯詩上則得到戴望舒、周煦良的支持。但詩論闕如，深度及影響力皆難與前面那些主流期刊相比。然而對這段詩史的闡釋，紀弦似乎太過依賴「詩形」來區隔南北、劃分新舊：

---

24 路易士：〈詩抄（七首）〉，《現代詩風》第 1 期（1935 年 10 月），頁 33-37。

25 紀弦：《紀弦回憶錄 I 》，頁 79。

26 路易士：〈詩二首〉（包含〈戀愛至上者之歌〉、〈沉重的日子〉），《今代文藝》第 1 期（1936 年 7 月），頁 273。

27 紀弦：《紀弦回憶錄 I 》，頁 101-102。「合資」之事，亦見於徐遲的回憶，但並未提及「編委」之事。他說：「實際上的主編是望舒，我們倆跟他當見習編輯。」見徐遲：《我的文學生涯》（天津：百花文藝出版社，2006 年 10 月），頁 144。

「北方詩派」較為保守，「南方詩派」較激進；「北方詩派」帶有濃厚的學院精神氣息，「南方詩派」帶有強烈的革命精神（文學上而非政治上的）；「北方詩派」使用「韻文工具」，「南方詩派」使用「散文工具」——此乃兩者最大最顯著的不同之處。[28]

在他看來，南方詩派即以所謂「現代派詩人群」為主，有共通的詩學觀念，而主要的是寫作自由詩。此說即便能夠點出現代派的部份趨向，還是有些窄礙，流於淺層的形式，沒有扣到施蟄存對現代情緒、現代生活的強調。

歷史現場裏的路易士，對於現代的理解，與他的現代派前輩相較，更是存在著顯著的時間差。即以「物質作為新詩材」來說，當戴望舒想像著機械可以成為「我們的小母親」之際，青年路易士還滿懷著敵意：

統治著陸地天空與海
機械，你二十世紀的偉大的魔呀
萬靈之靈創造了你
你卻惡意地揶揄了他們
啊，你給他們以嚴重的侮辱了
當你吞噬了他們
你伸一雙鉄的手臂到田野去
聖處女的乳房也洞穿了
你一聲怪叫，劃破了長空
蔚藍的海的無邪的夢也遭你碾碎了
哦，受我永遠的詛咒與否定的
機械，你二十世紀的萬魔之魔呀[29]

機械在這裏被徹底地妖魔化了，指稱人類的「他們」則成為絕對的受害者。詩

28 紀弦：《紀弦回憶錄 I 》，頁 103。

29 路易士：〈對於機械的詛咒〉，刊載於《詩林》雙月刊第 1 卷第 2 期（1936 年 8 月），頁 28。按原詩下署「廿五春，東京」，當係短暫游學東京時的創作。

人急切地表達他的詛咒，並無一點同情。路易士的建立了「田野—聖處女」的隱喻，與戴望舒的「機械—小母親」似好相反，但也就落入一種較傳統的田園情緒裏。

戰前的路易士，是個「虛無」、「多恨」、「煩憂」的青年詩人。對於「二十世紀的醜惡」特為敏感，「不特憎惡人類，而且厭棄家庭」，甚至「咀咒自己的生命之存在」。[30] 他這時期的都市書寫，既陳述了對於機械文明的負面觀感，其實也展示了自己的精神狀態：

在都市裏，隨着車輛之羣，
各色人種之風揚起了。
使我憂鬱的，不是那些摩天的大廈呢。
……
唉，給我以如許憂鬱的，
原來是那塵沙般眾多的東西哪。[31]

根據上下文，「那塵沙般眾多的東西」應係指人群。路易士打從心底，厭惡大眾與人群，這在同期詩作裏可以讀到大量例證。他總是坦率地展露自己的孤僻、忿恨、自以為是，而形成特殊的風景。

詩人早先即曾把二十世紀的世界比喻成「腥臭的糞坑」，把人類比喻成「蛆群」。[32] 因而比較起來，前面那首詩以「塵沙」喻人還算客氣了。這個「蛆虫」之喻，後來反覆出現於他的筆下，並且具體指涉上海的人群：

我不能思想。我眩暈。
我甚至失去了比一切重要的
自意識和存在感
我收縮了起來。我渺小了起來。

30 宮草（吳奔星）：〈讀《行過之生命》〉，《新詩》第 4 期（1937 年 1 月），頁 498。
31 路易士：〈在都市裏〉（1936），《三十前集》（上海：詩領土社，1945 年 2 月），頁 117。
32 路易士：《行過之生命》（上海：未名書屋，1935 年 12 月），後記之頁 2。

而且作為蛆群中之一蛆，
食著糞，飲著溺，蠕動在
二十世紀的都市裏。
我是被征服了！
我是被侮辱了！

騷音和速率。騷音和速率。
恐怖的立體。恐怖的立體。

為什麼
作為原野的眾兄弟之一的
我的修偉的姿
收縮了起來？渺小了起來？[33]

在詩人眼裏，「騷音和速率」是都市最主要的元素。他顯然面臨了一種震驚體驗，因而使用了一種堆疊句式（直接黏貼幾個固定的名詞，而不進行敘述），呈現出一種凝滯的空間狀態，令人絕望的「恐怖的立體」。「蛆群」之喻與噪音、速率相搭配，帶來還有一種龐碩的數量感；又與糞溺意色象相配合，構築出深具「反面性」或「負性」（negativity）的感官震駭。以上種種約略導出了一種由現代機械文明而生的「雄渾」（the sublime）體驗。[34]——因而儘管

33 路易士：〈都市的魔術〉（1941），《三十前集》，頁 225。按「騷音」今多寫成「噪音」，惟前者不僅為古代漢語固有之寫法，同時普見於 1949 年以前的書籍、報刊。為了呈現其間隱含的時代感，本文凡引用到歷史文獻，皆照用其字，不做更易。

34 關於這個概念在西方美學中的回顧與評論，詳王建元：〈崇高乎？雄偉乎？雄渾乎？一個從翻譯到比較文學的課題〉，《現象詮釋學與中西雄渾觀》（臺北：東大圖書公司，1988 年 2 月），頁 1-38。關於它在現代都市體驗中的意涵，另詳（法）Jean-Francois Lyotard, *Lessons on the Analytic of the Sublime: Kant's Critique of Judgment*, §§23-29, Trans. Elizabeth Rottenberg. (Stanford: Stanford University Press, 1994), pp.233-239.

看似意念輕淺，藝術性薄弱，這裏仍然不憚辭煩地加以徵引。——但進一步說，雄渾之美應該導向一種「可怕的愉快」（terrible joy）或是「怡人的恐懼」（delightful horror），在「力」與「體積」的威脅下產生超越性。[35] 路易士的詩裏則仍停在一種厭煩，他以「原野的眾兄弟之一」自居，進入一種遠離自然、喪失自我的傷感，還沒有充份走進新的詩意體驗裏。

（三）詩論與詩作之矛盾

隨著戰爭的爆發，原活躍於上海的詩人或遷移到大後方，或蟄伏於租界，詩壇局面經歷劇烈的重組。路易士先是南遷香港，旋於 1942 年夏返回上海，逐漸成為此間鋒頭最健的詩人。在淪陷區，路易士一方面依照自己的理解，持續延伸上海現代派的理念，撰作了不少詩論；另一方面發行詩刊，組織同仁，提出信條，成為文學運動的領導者。（這兩個方面的工作，後來都有所增長地再現於臺北。）紀弦於 1950 年代現代派運動高峯期所發表的言論，有些其實只是上海舊作的重刊與改寫。時空座標如不加以釐清，有時便難以準確地理解其意義。[36]

比方說，關於現代派第三信條（「詩的新大陸之探險，詩的處女地之開拓……」），便有必要參考他 1943 年發表於上海，題為〈詩與科學〉的詩論：

> 現代詩——讚美工場、煙囪、勞動、生產、騷音、速率、摩天樓、起重機的都會詩以及讚美空間、時間、擁有九行星的太陽系及其它恆星、銀河及遼遠的大星雲們的宇宙詩——的本身便已證明了科學並非詩的「敵人」，而係它之一位「益友」。……科學每前進一步，詩的新大陸上便

35 王建元：《現象詮釋學與中西雄渾觀》，頁 14-16。

36 按紀弦在臺灣曾出版三本詩論集，即《紀弦詩論》（臺北：現代詩社，1954 年 7 月）、《新詩論集》（高雄：大業書店，1956 年 3 月）、《紀弦論現代詩》（臺中：藍燈文化公司，1970 年 1 月），篇章與內容頗有重覆。由於這些文章大多曾在臺灣刊物上發表，加上作者在序跋中的誤導，常使研究者誤認為全係來臺之後的言論。但若仔細加以比對，將可發現若干觀念、語句、例證，早已在大陸時期的報刊上發表過。有些直接援用原題，有些改題重寫，但有相似的理路。

> 每增加一州，詩的國旗上便每多一顆星。由於科學的飛躍發展而改觀了的新世界，對於詩的確是提供了不少的新對象，新題材的。而這些新對象，新題材，並不較諸舊世界所提供的更不美些，更少詩意些。……於至二十世紀的都會詩人們，現代的宇宙詩人們，他們不但不詛咒科學，而且還讚美騷音和速率，火車和鐵軌，為了一個遼遠得不可思議的以「光年」計的天文學上的數字，他們甚至於驚喜到發狂的地步呢。……如果詩人能夠放棄了過去的抒情的田園，來把握住現代文明之特點，科學上的結論與數字，從而表現之以全新的手法，則詩的未拓的處女地正是遼闊得很呢。[37]

相對於先前在「詩」裏的一味咀咒，路易士在這篇「詩論」裏單向地談「讚美」科學、工業、物質與機械，態度上似乎來了個大逆轉。但非正即負的思維模式，不免侷促。「美學現代性」所特具的那種對「社會現代性」既迎且拒，既見其光又知其黯的雙重感應，[38] 在路易士這裏尚難一時並現。當然，這段詩論主要的針砭對象，乃是「過去的抒情的田園」之美，在特定時空下仍有其意義。雖然當時中國的科學發展有限，但身處上海大都會的路易士，至少已察覺到，科學知識與現代機械帶來了新的世界觀，詩人感物吟志的模式也不得不隨之轉移。——事實上，文中所列舉的「都會詩」、「宇宙詩」，後來都成了他創作上的大宗。

路易士的講法跟他的現代派前輩類似，帶有未來派的影響。但一來是在時間上已有十年以上的落差（戴望舒、劉吶鷗、施蟄存等人譯介未來主義在 1930 年已達於高峰），二來是在觀念上並沒有延續前輩們內涵的無產階級美

---

37 路易士（紀弦）：〈詩與科學〉，載於《上海藝術月刊》第 2 卷第 1 期（1943 年 1 月），頁 17。

38 兩種「現代性」（modernity）的相互衝激，特別是美學現代性的諍論性格，詳（美）卡林內斯庫（Matei Calinescu）著，顧愛彬、李愛華譯：《現代性的五副面孔：現代主義、先鋒派、頹廢、媚俗藝術、後現代主義》（北京：商務印書館，2002 年 5 月），頁 343。

學觀，遺漏了「左右互轉」的結構。也就更加無視於科學、工業與機械意象背後的「社會因素」，只能算是較為淺層的一種現代主義思維。更關鍵的是，這裏的「物質詩論」，恐怕轉手於他人之說，尚乏深刻體驗。何以見得？因這種詩論不僅跟他早先〈對於機械的咀咒〉、〈都市的魔術〉一類詩篇有所矛盾，即使在同時期及稍後的創作裏，他也即極少「讚美」。

如同李歐梵所指出的，路易士和徐遲這兩位青年詩人都具有顯著的「都會性格」——事實上，今天許多學者研究 1930-40 年代的中國都市詩，也常以他們兩位為重要的代表。但不同於徐遲之鮮明精銳，驕傲於「二十世紀人」的心緒與世界。路易士對於這類題材的寫法，總還不脫「抱怨」的情調。除了概覽之外，他也寫下不少較微觀的「都會詩」。詩裏既有辦公室、街道、摩天大廈等都市場景，又有私家汽車、bus、無線電、電話等現代事物。這裏僅舉一首為例：

因為隔壁的無線電，
開的是下等腔，流行調，
我心上的平安鳥
遂從西邊的窗子逃出去，
遙遙地飛上碧雲霄。
而天末那美好的一抹，
也跟着黯然消失了。[39]

「隔壁的無線電」應係指收音機，詩人展露了他對大眾流行文化的不屑。「天末那美好的一抹」是晚霞，也可說是傳統美感的象徵，似乎被現代庸俗的機械給擊潰了而造成無限的悵惘。由此例看來，詩人在現實生活中是深為「騷音」所煩擾的。

路易士在淪陷區裏的生活（1942-1945），雖不能說是物質充沛，但精神是得意的。能在當時上海的主流報刊發表作品，領取較高的稿費，又能創辦自己的詩刊《詩領土》，儼為詩壇之領頭者。但日本投降之後，局勢丕變，他開

[39] 路易士：〈無線電〉（1944），《夏天》（上海：詩領土社，1945 年 2 月），頁 43。

始被指為「文化漢奸」的代表，不僅生計堪虞，同時在文壇也難以立足，致須放棄舊筆名，而於 1945 年 8 月起改稱「紀弦」。[40] 為了謀生，經朋友介紹，擔任航運公司事務長、香水公司祕書，親自體會了商場的冷暖（1946-1947）。[41] 他這時所寫的都會詩，又別有進境。例如〈他拿起聽筒來〉，[42] 演示了一個公司主管對電話之親、對人之疏，從而再現了一種「異化」情境。這便藉由現代器物來表現商業社會的氛圍，而不只是浮光掠影地陳述對都市整體的感受。

年輕時以虛無、易恨、我行我素著稱的詩人，失去文學舞臺，周旋於商場，可以想見其無奈與厭煩。到了 1947 年，他不禁發出如此的「抱怨」：

> 沒有崇高。沒有優美。只有馬達。只有引擎。只有虐待大地擬恐龍的機關車的醜惡的歇斯底里的吼。回去吧，回去吧，你倒霉的謫仙呀！即使是比「神曲」更偉大的作品，也不及一個小小螺旋釘的重要，即使是復活了的但丁，也不一定就比一個熟練的工人更受這社會重視，在今天。除非讚美運動，讚美速度，讚美鋼鐵的騷音，替科學喝采，替資本家服務，並且發誓做一個「時代忠實的孩子」，不許懷疑，只許信仰，不許反對，只許擁護，像那些失敗和自殺了的詩人曾經扮演過的悲劇一樣。否則，凡不願在出賣精神貞操給二十世紀文明的可恥的合同上的歌者，就應該沉默，不再歌唱。回去吧！來得太遲了的天才；還有你，屬於另一世界的靈感。[43]

---

40 路易士在戰時為附汪文人，近年經學者重新考察，證據已頗充足。詳劉正忠：〈藝術自主與民族大義——「紀弦為文化漢奸說」新探〉，《政大中文學報》11 期（2009 年 6 月），頁 163-198；楊佳嫻：〈路易士（紀弦）在「淪陷區」上海的活動——以詩領土為中心的考察〉，《臺灣文學研究學報》11 期（2010 年 10 月），頁 45-88；吳心海：〈「巨人之死」與「巨星隕了」——路易士兩首詩作的辨析及史料新發現〉，《文壇史料尋訪錄》（臺北：秀威資訊公司，2013 年 7 月），頁 226-234；李相銀：〈上海淪陷時期路易士（紀弦）行迹考〉，《新文學史料》2014 年 3 期（2014 年 8 月），頁 98-103。

41 紀弦：《紀弦回憶錄 I 》，頁 143-144。

42 紀弦：〈他拿起聽筒來〉（1947），《飲者詩鈔》（臺北：現代詩社，1963 年 10 月），頁 89。

43 紀弦：〈回去吧〉（1947），《飲者詩鈔》，頁 184。

這首散文詩所講的意思，幾乎全在反駁他自己寫於 1943 年的那篇詩論〈詩與科學〉。他回到傳統的或者常識性的美學觀點，把工業社會的產物：馬達、引擎、機關車，描寫為「醜惡的」、「歇斯底里的」。文字寫成的「詩」，再怎麼偉大，其重要性居然比上一個「小小螺旋釘」。因為工業社會裏，價值改變了，這個時代更傾向於：「讚美運動，讚美速度，讚美鋼鐵的騷音，替科學喝采，替資本家服務」。所謂「失敗和自殺了的詩人」，應指像瑪耶闊夫斯基那樣著力歌頌機械文明者。[44] 從文本表層看來，路易士並不認同這種價值，並說寫這種詩人是「出賣精神貞操給二十世紀文明的可恥的合同上的歌者」。於是他以「反諷」的語調告訴「你」（堅持於田園情境與既有美感經驗的舊典範詩人），如不肯媚俗逐世，只好回到二十世紀以前去或者停止吟詠了。

綜合看來，從戰前、戰時的路易士到戰後初期的紀弦，對都市、對人群的感應都是「厭煩」多於「驚奇」，排拒多於理解。雖然收納新題材入詩的能力算是凸顯，但思維較單調些，非但比不上他的現代派前輩，甚至也未必比當時的格律詩人（如邵洵美）高明。關鍵或在於這時他仍然無法融入都市情境。我們知道，波特萊爾曾引用過一段有力的宣告：

> 誰要是在人群中感到厭煩，誰就是蠢蛋。我重複一遍：誰就是蠢蛋，一個不值一顧的蠢蛋。[45]

惟路易士（或紀弦）不斷渲染他對都市的厭煩情緒，成因是多重的：戰後的上海瀰漫著風雨欲來的凌亂與騷動，再加上他蒙上「文化漢奸」的惡謚，受到來自所謂「民族大義」的精神審訊，「被傷害」與「懷恨」的情緒充斥於這時期

---

44 紀弦的詩裏，不只一定提到這位自殺詩人。如謂：「自殺了的葉賽寧／和嘲笑了人家的自殺／然而終於也自殺了的『穿褲子的雲』的作者，銅胸脯的瑪耶闊夫斯基」。見〈向文學告別〉（1943），《出發》（上海：太平書局，1944 年 5 月），頁 4。又如：「而沉思着那個自殺於一九三〇年的詩人的有名的詩句及其悲劇的手槍的意義」，見〈在商業的王國〉（1947），《飲者詩鈔》，頁 182。

45 （德）班雅明（Walter Benjamin）著，張旭東、魏文生譯：《發達資本主義時代的抒情詩人：論波特萊爾》（臺北：臉譜出版社，2010 年 7 月），頁 101。

的詩作。他為「大上海」寫了許多帶咀咒的輓歌，充滿幻滅與絕望。在這惶惶不自安的情況下，也就不易做比較深刻的審美觀照了。

三、尋找詩的「內在質素」

（一）從「詩情」到「詩想」

漢語詩學在十九、二十世紀之交，經歷了一種危機，那便是由於傳統體裁追不上現時體驗，而造成的「辭」與「物」的脫節。若干才士嘗試在舊詩體的內部進行調整，以符應日新月異的時代需求。但無論是梁啟超的「詩界革命」論述，或黃遵憲等人的創作實踐，實際上都僅是「維新」或「變法」的格局，充滿了欲將死棋做活的侷限與悲哀。

一般以為，詩的語言與散文相比，更加刻意強化對日常語言規範的偏離。但熱奈特（Gérard Genette）反對這種說法，他指出：能指（signifier）與所指（signified）之間存在著「任意性」，既是語言符號的先天缺陷。詩的任務便在於彌補這種缺陷：或改變意義使所指貼合能指，或改變表達形式使能指符應所指。[46] 從這種觀點看來，新事物（所指）在特定時期的大量湧現，便「有機會」（雖不必然）形成一種動力，催促著新詩法（能指）的形成。波特萊爾緊密對應於現代生活的現代抒情詩，即是最好的例證。

在心（詩人）與辭（語言）與物（世界）的三角關係中，要考察詩美學的流變，是有多種可能的。其中一種角度，便是呈現「物質流變—詩意轉換」相互牽動的軌跡。因為不僅詩的文體、形式、技巧、題材會變，我們所認定的「詩之所以為詩」的那個所謂「核心質素」並不如想像般恆常，而是持續建構、反覆辯詰的。「詩體革新」與「詩意轉換」交互作用，且這兩者常受到現時物質

46 （法）Gérard Genette, *Figures of literary discourse*. Trans. Alan Sheridan. (New York: Columbia UP, 1982), pp.92-97.

條件（及其帶出的世界觀）的影響。新素材的大量出現，自然會形成新體驗，那也正是形塑新美感的重要契機。

五四以來的新詩，採用了更貼近日常的白話文，因而在與當下世界的互動上，顯得更為順暢些。但緣於新體建立之際，形式、技巧與語法的粗糙稚嫩，往往不能如心使指，更緻密地緊扣現時、感應世界。前引施蟄存 1933 年之說，已指稱《現代》上面的詩，是「現代人在現代生活中所感受的現代的情緒，用現代的詞藻排列成的現代的詩形。」前半截是內容，後半截是形式，施蟄存並沒有點出兩者的因果關係，雖似隱有此意。

多年後，路易士成了淪陷區的詩壇重心，遂再發揚此說。他不只把新事物當成新的寫作材料，更進一步斷定，新詩材必將帶來新形式、新方法，乃至新美感：

> 如其「內容決定形式」一語不是錯誤的話，那麼我們的結論便是極簡單的一句話了：首先要有一個新的內容，然後就不愁沒有新的形式了。一首詩的「形式之必至」，要之是隨其內容實質之表現上的要求而來到的。在這個意味上，我們可以悟出格律派的詩人們之所以死抱住鏗鏘的韻腳不放者，便是由於他們的內容的實質不新，因而在表現上便不可能擺脫舊形式的桎梏了。而自由詩的一羣之所以對於格律派們為顯著的新的一層，這並不是僅在形式上新過他們，而主要是內容的實質上新過他們。他們的「詩素」是十八世紀的。而我們的「詩素」則提煉自現代生活之體驗，一面追求那最純粹的永久之姿，普遍之姿，一面踏巡其最尖端的未拓的處女地。[47]

這裏的關鍵在於「內容決定形式」一語，嚴格說來，只能說是路易士所服膺的路向，而非普遍的法則。在他眼裏，五四時期的新詩以白話的新瓶，裝古典詩詞的舊酒，那是可笑的；而新月詩人既選擇了格律的舊瓶，便不可能裝得進現代的新酒。顯然在這個時期，路易士已經建構了他一生中最主要的詩學框架：

---

[47] 路易士：〈什麼是全新的立場〉，載於《詩領土》第 5 號（1944 年 12 月），頁 7。

「現代生活之體驗」必然導新的寫作內容（經提煉後即成為「詩素」），這種內容只能以非格律性的「自由詩」來加以表現。

路易士的自由詩概念，深受廢名（1901-1967）的影響（他的句法也有顯著的廢名風）。廢名曾經指出：「如果要做新詩，一定要這個詩是詩的內容，而寫這個詩的文字要用散文的文字。」[48] 這段話主要在糾彈那些使用像詩的文字（美麗而鏗鏘的韻文）包裝其實是散文的內容（陳舊而平常的意念），但對於怎樣才「是詩」，並沒有多說。路易士曾以廢名的〈街頭〉為例，進一步探討自由詩的質素：

> 新詩和舊詩之區別，可以說主要便是在於前者的「詩素」是新的而後者的「詩素」是舊的這一點上。……不妨舉舉例子：
>
> 一，月如鈎。
>
> 二，月亮好像鈎子一樣。
>
> 三，肺病之月。
>
> 四，踱鎳的月亮。
>
> 首先，「月如鈎」是舊詩，當然它的「詩素」也是舊的。從而即使以純粹的口語把它譯成「月亮好像鈎子一樣」也還是一點都不新的。但是例子三之擬人的表現及例子四之擬物的表現就顯然是新詩了；不待言其「詩素」也顯然是新的了。[49]

這段話說得淺近，所舉的例證也只是一個局部的譬喻。以「肺病」、「鍍鎳」等較新的藻匯，加上擬人、擬物的技法，呈現出現代都會裏被廢氣燻染的月亮形象，確實頗具巧思。要說這樣就能導致一種新的詩意感受，可能還有些天真。

---

48 廢名：〈新詩應該是自由詩〉（1937），收在《論新詩及其他》（瀋陽：遼寧教育出版社，1998 年 3 月），頁 22。

49 路易士：〈從廢名的「街頭」說起〉，載於《文藝世紀》第 1 卷第 2 期（1945 年 2 月），頁 72-78。按此文曾改題為〈從廢名的「街頭」說到新詩之所以為新〉，並略做修訂，重新發表於《中興評論》（1955 年 1 月）。後又改回原題，收入《新詩論集》，頁 83-94。

但從內容下手去尋詩，仍頗具意義。

回顧詩史，以胡適為代表的初期新詩，主要著力於破除文言傳統的束縛。以為使用不拘格律的白話，憑藉「自然的音節」，放手寫去，便可得詩。新月派詩人為了治其太散緩的毛病，乃著力於鑄造新格律。——兩者都太偏重在形式方面的改革，而不遑仔細處理內涵層面的課題。1930 年代新興的自由詩派，格外強調「詩的內容」，便是有意提出另一種角度的思考。不過，廢名所謂「詩是詩的內容」，仍稍嫌模糊。

路易士使用「詩素」一詞，來指涉詩之所以為詩的內在質素，並憑此區分新舊，便顯得較為具體。他之所以敏銳地察覺並建構「新詩素」，應當跟兩個因素有關：一是直接置身於上海這個國際性大都會，較能充份體驗現代生活與事物所帶來的巨大而無可迴轉的鉅變。二是接受上海現代派文藝的沾灌，較能精準地接收到當時中國詩壇的迫切課題以及世界文藝思潮的流向。

路易士在上海活動的這段時期，漢語新詩最關鍵的歷史課題便是詩的「現代質素」的開掘。當時的思考，主要環繞著「純詩」、「主智」、「晦澀」等議題而展開，穆木天、王獨清、梁宗岱、卞之琳、戴望舒人等皆有闡論。其中戴望舒在〈望舒詩論〉中，主張詩應該排除「音樂的成份」和「美的字眼」，而以「詩情」為核心。茲摘錄與本文較相關的兩條：

> 九、新的詩應該有新的情緒和表現這情緒的形式。所謂形式，決非表面上的字的排列，也決非新的字眼的堆積。
>
> 十、不一定要拿新的事物來做題材（我不反對拿新的事物來做題材），舊的事物中也能找到新的詩情。[50]

這裏的觀念，顯然受到梵樂希（Paul Valery, 1871-1945）〈純詩〉（pure poetry）一文中所謂「由實情轉向詩情」、「排除非詩情成分」的影響。[51] 戴

50 戴望舒：〈望舒詩論〉，《現代》2 卷 1 期（1932 年 11 月），頁 92-94。

51 中譯本見黃晉凱等主編：《象徵主義・意象派》（北京：中國人民大學出版社，1989 年 10 月），頁 64-70。

望舒看重的是第九條所說的「新的情緒」，而不特別標榜「新的詩材」，故第十條指出舊事物也能生出新詩情。這與同時期施蟄存對「現代事物」、「現代生活」的看重，實有差別。

在破除華美外形，直取內質這個概念上，路易士深受戴望舒的啟發。但在詩的內質的理解上，路易士在上海淪陷區逐漸發展出自己的想法，特別強調一種伴隨著「現代生活」而來的「新情緒」，等於兼融了戴、施兩的思路。當時他曾寫了一篇〈新詩之諸問題〉，規模頗大，堪稱上海時期最具系統之詩論。[52] 其中第四節專談「內容質的認識」，他指出：僅把摩天大樓、機關槍、相對論等新名詞「填」入詩中，是不夠的。因為：

> 在本質上，新詩之新，依然是情緒的新。它應該是「道前人之所未道，步前人之所未步」的。現代人的生活，顯然不同於前一二世紀的。忙迫，變化，速率，騷音，醜惡，恐怖，不安定，不寧靜，及其他。……我們的生活愈更複雜，我們的情緒也就愈更微妙了。舉例來說，每常襲擊現代人的心靈的一種「虛無之感」，雖則不是喜怒哀樂之一種，然而何嘗不是一大強烈的情緒呢。再有，某種預感，某種幻覺，無一而非現代人當其體驗了這個人生而後有的情緒。而這些情緒，都是屬於最敏感的心靈的。[53]

我們知道，要建構或還原一套詩學觀念，最核心的便是要把握詩的本體論。這裏，路易士拈出「忙迫，變化，速率，騷音，醜惡，恐怖，不安定，不寧靜」以及「虛無之感」、「某種幻覺」等現代感受（基本上也就是「都會的」），來詮釋作新詩的內在質素。雖仍稱之為新情緒，與戴望舒的說法類似，而其實質（特別是一系列的舉例，都偏向於負面感受）則更加鮮銳而細密了。

---

52 路易士：〈新詩之諸問題〉，共分為上、中、下三輯，先後載於《語林》1 卷 1 期（1944 年 12 月）、1 卷 2 期（1945 年 1 月）、1 卷 3 期（1945 年 2 月）。此文來臺後經過修訂，改題〈論新詩〉，收入《紀弦詩論》，頁 9-16。

53 路易士：〈新詩之諸問題〉（中），《語林》1 卷 2 期（1945 年 1 月），頁 52。

詩素的概念，在臺灣新寫的詩論中，大多改稱為「詩質」。[54] 同時，他還進一步提出「詩想 VS. 詩情」的講法，等於在確認詩質的走向：

> 一切傳統詩都是情緒的抒發，觀念的陳述，和主題的顯露。而現代詩則是情緒的逃避，觀念的放逐和主題的隱遁。傳統詩以「詩情」為本質；現代詩以「詩想」為本質。傳統詩的想像方式是銜接的，從一點到一點，有其線索；現代詩的想像方式是飛躍的，從飛躍到飛躍，無迹可尋。傳統詩的目的，在於事實的說明；現代詩的任務，在於事實的揚棄。傳統詩的世界是一個事實的世界；現代詩的世界是一個秩序的世界。[55]

紀弦所謂傳統詩，不僅包含古典詩詞，更指五四初期以至新月派的格律詩。（依照他的想法：詩的「新」、「舊」之分，在形式；「現代」、「傳統」之分，則在本質與方法。）先前他還從情緒之「新／舊」來劃分詩的新舊，現在則甘脆從情緒

之「逃避／抒發」來決定詩的現代與否。於是，他把一切以「詩情」為本質的創作派入「傳統」，彷彿脫離了戴望舒的講法（但依較完整的論述脈絡看來，戴的詩情觀，其實仍頗具知性成份），走出一條新現代派的路。此所以紀弦強調：

> 須知從前大陸「現代派」和我們不同，……他們在技巧上較為幼稚，同時在認識上也不夠深刻。[56]

當然，紀弦對於中國古典詩詞的理解十分有限，對抒情的多層次意涵也缺乏認

---

54 例如在〈五四以來的新詩〉（1954）一文中，他說：「現代派的詩風，除了少數獨創一格者外，大別之可分為法國風的象徵派和美國風的意象派兩種。而其共同特點是：否定『韻文』之舊工具，肯定『散文』之新工具，追求新的詩質，作澈底之革命。」見紀弦：《新詩論集》，頁 27。按此文亦為上海舊作之改寫（約有半數文字全同），原版見路易士：〈五四以來的新詩〉，《詩領土》第 4 號（1944 年 9 月），頁 2-3。上面這段文字，原版有類似敘述，但無「詩質」一語。

55 紀弦：〈現代詩之定義〉（1960），《紀弦論現代詩》，頁 118。

56 紀弦（原署「社論」）：〈新與舊‧詩情與詩想〉，《現代詩》18 期（1957 年 5 月），頁 2。

識。但假如我們不把這裏的言論視為事實的描述，而當做是理論的主張。那麼，在破除舊模式、指出新方法的路上，他武斷而犀利（又有點天真）的說法依然有其意義。

至於這裏最關鍵「詩想」一詞，究竟何指？試再援舉兩段較為集中闡釋的文字，以見其概：

> 我們認為抒情派所把握的「詩情」就是採取散文的形式也可以表現的，而為現代派所特別強調的「詩想」則否：深邃、堅實、寧靜、微妙、甘美。是輻射的而非反射的，是構成的而非說明的，這就有待於理智高度的運用了。[57]
>
> 從浪漫主義到現代主義，詩的發展過程，大體上，概括地說來，是有如下開之式子的：
>
> 詩情——詩境——詩想
>
> 這所謂「詩想」的，並非什麼哲學思想、宗教思想、倫理思想、政治思想之類的「思想」，而是「詩本身的思想」，不只是憑天才或靈感的，而是經不斷的努力與嚴格的訓練而養成的，一種藉以構成詩的世界之秩序的特殊的心靈的能力，一種組織的能力。[58]

看起來，「詩想」一詞極可能是紀弦個人獨特的發明，指向知性。他不援用現成的「詩思」概念，應當是著意於「想」字在白話中更偏向於動態。依照他的構想，現代詩是想出來的，不是純然的感興或抒發。詩可以抒情，但必須通過一種現代技術加以組織而後「表現」出來。

我們知道，現代派六信條中最震動耳目的是第二信條「橫的移植」，但最具理論意義的應該是第四信條「知性之強調」與第五信條「追求純粹性」。——這兩種觀念，如前所述，在 1949 年以前的漢語詩壇蘊釀已久，並非紀弦新創。惟其一旦跟「全力求新」的第三信條相互化合，便展現了他特有的看重「現

57 同前注，頁 3。

58 紀弦：〈從浪漫主義到現代主義〉（1957），《紀弦論現代詩》，頁 159。

代」生活／事物／感性的觀點。這些都是對於現代詩質的一種描述，而其具體實踐，則不得不賴「詩想」的操作。

（二）詩的「滅亡」與「復活」

1945 年 8 月（日本投降）到 1947 年 8 月（得到聖芳濟中學教職）這兩年之間，可能是紀弦人生最黯淡的時期。漢奸之譏、謀生之難、商場之冷以及日趨惡劣的內戰局勢，再再使他絕望。因此，1947 年左右的創作總是瀰漫著一種末世聲息，前面提過的那首〈回去吧〉即是顯例。再如〈上海禮讚〉，實非禮讚，而是咀咒：

啊來吧！暴風雨，黑死病，
或是第三顆原子炸彈。
啊上海！你這流氓癟豬玀狗！
你這刑架上的殺人犯！[59]

當然，紀弦不只一次咀咒過上海，前面說過的「蛆蟲—糞坑」（人群—都市）之喻，至少在他的筆下出現過十餘次。但像此詩這樣，「讚美」它的毀滅，仍是最激切的。曾經在戰前帶給他無窮的詩學養份，戰時使他成為詩壇焦點的「上海」，如何要承受這些惡毒之聲？主要是因他戰後不斷被譏嘲為漢奸，導致文壇困頓、職場受挫、謀生艱辛的處境，同時期的詩作充滿被迫害的想像以及報復之志，可相參證。

在眼前一切絕望的情境下，紀弦終於在這一年，發出了〈詩的滅亡〉之慨歎：

詩情訝，詩意呀，
悉為二十世紀文明輾斃了；
因而比一切重要的「心之視力」
遂日漸遲鈍消散了。

59 紀弦，〈上海禮讚〉（1947），《飲者詩鈔》，頁 199-200。

喊科學萬歲吧！
說藝術再會吧！
煎著，熬著，
忍著，受著，
妻呀，子的，
柴呀，米的。
沒有感動。沒有感動。沒有感動。
沒有感動。沒有感動。沒有感動。
沒有感動。沒有感動。沒有感動。
沒有陶醉。
沒有神往。
沒有夢。

便是「舉杯」在手，
也覺得頭頂上的「明月」
不過是個衛星，
有什麼值得「邀」的？[60]

其實此詩的情調有些接近〈向文學告別〉（1943）一詩，那時他初回淪陷區未久，到南京「做事」五個月，似乎吃了些苦頭。[61] 乃鬱鬱返滬，發出了沒有寫作空間的怨歎。那首詩有飢餓意象，又堆疊了九個「沒有文化」，再補上「沒

60 紀弦：〈詩的滅亡〉（1947），《飲者詩鈔》，頁 185-186。

61 按路易士曾為文表述在南京「做事」五個月（1942 年 10 月 -1943 年 3 月）之苦悶，「被陷害」與「窮」，至於發生什麼事則未說。見路易士：〈向南京告別〉，《新流》創刊號（1943 年 4 月），頁 9。所謂做事，應與時在南京任法制局長的胡蘭成有關，相關討論見劉正忠：〈藝術自主與民族大義——「紀弦為文化漢奸說」新探〉，頁 170-171。

有光。／沒有希望」，而總結於「文學再會。詩再會。」[62] 跟這首詩的中間一段很類似。但不同的是，這裏講到「詩情」、「詩意」被現代物質文明「輾斃」了，以致「感動」絕跡，詩陷入了更悲慘的「滅亡」狀態。

從大陸到臺灣，經歷多年的蘊釀，在創辦《現代詩季刊》的這一年（1953），他寫出了〈詩的復活〉，終於由「破」而「立」：

> 被工廠以及火車、輪船的煤煙燻黑了的月亮
> 不是屬於李白的；
> 而在我的袖珍望眼鏡裏：
> 上弦、下弦，
> 時盈、時虧，
> 或是被地球的陰影偶或而短暫地掩蔽了的月亮
> 也不是屬於李白的。
> 李白死了；月亮也死了。所以我們來了。
> 我們鳴着工廠的汽笛，莊嚴地，肯定地，如此有信仰地，宣告詩的復活。
> 並且鳴着火車的尖銳的、歇斯底里亞的，沒遮攔的汽笛，宣告詩的復活。
> 鳴着輪船的悠悠然的汽笛，如大提琴上徐徐擦過之一弓，宣告詩的復活。[63]

同樣以「月」的意象為核心，前一詩是說工業害得詩人無詩，後一詩則說工業提供新的感發能源。前一例寫於上海這個極繁華的大都市（反而咀咒機械文明），後一例寫於臺北這個較樸實的小都市（反而歌頌現代物質），似乎各自形成與現實不相應的狀態。這不僅僅是因為紀弦對工業、科學、都市的看法改變了，更關鍵的是，他對詩質有了新體會，已形成了「詩情／詩想」分立的概念。「詩情」是死了，但「詩想」沒死，還成為新的動力來源。

從詩的滅亡到詩的復活，中間這七、八年之間，紀弦重新蓄滿了能量，先是把《現代詩》辦得有聲有色，繼而組織現代派（1956），提出許多詩學主張。

---

62 路易士：〈向文學告別〉（1943），《出發》，頁 11-15。

63 紀弦：〈詩的復活〉（1953），《檳榔樹甲集》（臺北：現代詩社，1967 年 6 月），頁 143-144。

這幾年他重新取得了較為安定的生活，自信滿滿，乃寫下了一首〈我來自橋那邊〉。這橋，應該就是臺北的川端橋，但詩人把它寓言化了。詩的首段如下：

那邊是很寧靜，很閒，很可以抒情的。
但我終於走過來了，
留幾個腳印在橋上，不再回顧。　於是看完了
性感明星很醜惡的電影，
衛星下，散幾條街的步；
然後又走進一家夜總會裏去，
摟起個雜種的妞兒來，
隨便跳幾隻交際舞，
喝一杯咖啡威士忌，
再來一客冰淇淋蘇打，
讓無恥的搖滾音樂，
對著我的很古典的耳朵
大肆咆哮。[64]

橋「那邊」不只是指農業社會的生活方式，更是指田園式的舊思維。故說：「那邊是很寧靜，很閒，很可以抒情的。」詩人下了很大的決心，終於「走過來了」。至於「這邊」呢，則是充斥著現代生活的元素：性感明星、醜惡電影、衛星、夜總會、混血女郎……還有「無恥的搖滾音樂」。他使用了許多負面形容詞，彷彿很排斥似的，其實不然。他已經調整好自己，帶著「工業化」的意識型態，準備要接收這些「醜惡」和「無恥」了。

原詩很長，無法全錄。下文寫到夢見自己「光著身子」在飛，「跟一個生三隻乳房的木星上的女人談戀愛，而不被道德重整委員會叫了去加以重整。」要是古人生在現代：孔子會舉兩手表示贊成。陶潛懂得「非歐几里德幾何學和

64 紀弦：〈我來自橋那邊〉（1958），《檳榔樹乙集》（臺北：現代詩社，1967 年 8 月），頁 142-143。

愛因斯坦相對論」，容許「火車狂吼著馳過他的東籬」。李白也會同意「我」所主張的「讓煤煙把月亮燻黑，這才是美」的美學。——看起來他們也都從橋那邊走過來了。接著便是詩的末段說：

> 然則，誰說機器沒有詩意？
> 我喊機器萬歲。
> 我用噪音寫詩。
> 而且，我與馬達同類。
> 只有那些農業社會的大傻瓜，
> 才會害怕起重機把他吊起來
> 送到輪船貨艙的大嘴巴裏去
> 被那怪物嚼得稀爛，粉碎。[65]

詩人的嘲弄是尖酸的，但要說到「農業社會的大傻瓜」，恐怕還得包含過去的自己（因為他雖曾讚美，但翻三復四，更常咀咒機械）。「我用噪音寫詩」、「我與馬達同類」，這類言辭推翻了昨日之我，逐漸形塑新的主體樣態與美學方法。

紀弦的定論是，機械文明對於詩的作用，具有兩面性：既斲傷了「詩情」（詩意），卻也激生了「詩想」（一種現代性的詩質）。於是他斷然提出一種「工業社會的詩」，宣稱：

> 你應該有一種高度的智慧去發現機器的美，一種醜惡的美；你應該有一種卓越的能力去組織噪音，並即以噪音寫詩。要曉得，那些不悅目的形象和不悅耳的音響，正是你所取之不盡用之不竭的現代詩的泉源，是不可以忽視其存在，低估其價值的。[66]

依照此見，以舊時代的眼光來看機器，自然覺得「醜惡」；以新時代的智慧重新體驗，則能發現其中蘊藏著「美」——合起便是醜惡的美。噪音（機械所生）與詩之間的關係，亦復如是，端看詩人是否有組織的能力。

---

65 同前注，頁 146。

66 紀弦：〈工業社會的詩〉，《現代詩》37 期（1962 年 2 月），頁 1-4。

四、建構「不協和」美學

（一）機械切割了美神

青年紀弦——路易士在「蘇州美專」求學，主修美術，濡染於現代藝術的觀念與技術。我們發現，他的許多思考經常跳脫語文本位。因此，僅從詩學內部的發展脈絡來考慮他的詩論，或將有所不足。我們還須注意到來自音樂與繪畫的美學淵源，才能充份展示到其宗旨。

平心而論，紀弦的思辯性格不強，立論多不嚴謹，但時見靈光閃耀，堪稱典型的詩人批評家（poet-critic）。他的觀念，主要來自於對藝術作品的體驗，而非系統性的詩學論著。例如〈吠月的犬〉，即受到米羅（Joan Miró，1893-1983）同名畫作的啟發。過錄全詩如下：

> 載著吠月的犬的列車滑過去消失了。
> 鐵道嘆一口氣。
> 於是騎在多刺的巨型仙人掌上的全裸的少女們的有個性的歌聲四起了：
> 不一致的意義，
> 非協和之音。
> 仙人掌的陰影舒適地躺在原野上。
> 原野是一塊浮着的圓板哪。
> 跌下去的列車不再從弧形地平線爬上來了。
> 但擊打了鍍鎳的月亮的悽厲的犬吠卻又被彈回來，
> 吞噬了少女們的歌。[67]

---

67 紀弦：〈吠月的犬〉（1942），增訂再版《摘星的少年》（臺北：現代詩社，1963年4月），頁220。按此詩更早亦收於路易士：《三十前集》，頁248-249；以及初版《摘星的少年》（臺北：現代詩社，1954年5月），頁108-109。但以上兩種早期詩集所收，同為18行版，而非這裏引用的10行版。估計是紀弦在1963年重編少作時，隨手加以調整，此後各種自編詩選，皆依此版。事實上，兩版字句並無差別，但舊版分行較細，新版則果敢地將長句併攏為一行。

奚密已經指出：「這首詩不是模仿而是對米羅所代表的廣義的現代主義精神的詮釋和發揮。」[68] 劉紀蕙則進一步補充，此詩「借用米羅的畫，發展了一種前衛的文法與意象排列方式。」[69] 我們發現，紀弦的詩其實較少著力於字句琢磨。例如中間的超長詩行，紛然雜沓又似風馬牛不相及的多種意象，僅用五個「的」字，粗略地連綴起來，形成一種拼貼的趣味。這種句式在中文裏，其實有點稚拙，既不合於雅潔明淨的要求，也沒有音韻朗暢、辭藻富麗的效果，但卻有一種怪異的美感。

就內涵來說，這一行所敘說的物與事，並不見於原畫幅。或許可以說，詩人是以無中生有的「少女們的有個性的歌聲」來詮解畫境並寄寓情思，其總體傾向為自由、隨機、差異、潦亂（他正是利用這類原則來組織文句，不同於一般詩的雕琢、鍛煉）。那也就是後面兩行所說的：「不一致的意義，非協和之音。」詩人帶出了一種美學思維，涉及「形、音、義」的互轉，說是「讀畫」，也是談詩。但這裏就不再多談「詩／畫」對位的問題，反而要提議，把它當成一種詩學的胚模。

我們知道，把「非協和之音」（dissonance）解放出來，乃是荀白克（Arnold Schönberg, 1874-1951）現代音樂革命的關鍵概念之一。他的無調音樂「斷氣、不悅耳，卻照亮了我們所看不到的世界意義」，獨具一種啟蒙性。[70] 在阿多諾（Theodor W. Adorno, 1903-1969）的「非同一性」美學體系裏，常藉此來聯結「醜的美學」，進而闡明現代藝術的特徵。在他看來，畢卡索的繪畫摧毀了傳統的組織化、總體化的美，從而顯示出客體世界的破碎形象，與文學上的卡夫卡、貝克特，音樂上的荀克白、魏本（Anton Webern, 1883-1945）類似，都是

---

68 奚密：〈從現代到當代——從米羅的《吠月之犬》談起〉，《現當代詩文錄》（臺北：聯合文學出版社，1998 年 11 月），頁 15。

69 劉紀蕙：〈超現實的視覺翻譯：重探臺灣現代詩「橫的移植」〉，《孤兒・女神・負面書寫》（臺北：立緒文化公司，2000 年 5 月），頁 282。

70 陳瑞文：《阿多諾美學論：評論、模擬與非同一性》（新北市：左岸文化出版社，2004 年 2 月），頁 28。

使用與客體世界相應的非整體型態，展現出扭曲、突兀、偶然、破碎與反常的特質。進而剝除藝術對一體性和完美性的渴望，否定和諧的表象，使藝術重新獲得自由。[71]

紀弦很早就把「非協和之音」寫到詩裏，在實際體現這種美學的價值。但較系統化地把它表述為詩學方法，則須待前舉那篇重要詩論〈工業社會的詩〉。從早年詩裏的「不一致的意義，非協和之音」，到後來詩論中的「不悅目的形象和不悅耳的音響」，看來觀念頗為一貫。但經由上文的討論，我們發覺：這種藝術觀與他早年的世界觀（包含對現代工業文明的看法）之間，還處於繁複的協商過程，未能融洽如一，無法充份開展。

在後來那篇詩論裏，紀弦提出：「機器的美」、「醜惡的美」有賴於「高度的智慧」去發現；「以噪音寫詩」則有賴於「卓越的能力」去組織。也就是說，這些概念與知性有關，涉及較高階的詩學發展。關於「機器」所代表的工業文明意象，前文已談得較多了。這裏我們可以進一步關心「醜惡的美」的課題，按在西方美學史上，怎樣把醜的事物納為審美對象，本來就有極為絲長而豐富的討論。[72] 在阿多諾的體系裏，更把醜聯結到現代主義的精神與方法，他主張：美是對魔咒施予另一個魔咒，並且繼承了這個魔咒。醜作為反命題不斷地出現，帶著否定性，活化了藝術。庸劣之作經常缺少醜的映照，美學的禁忌使它排除了醜惡。[73] 因此，阿多諾還從社會面向切入，指出讓醜進入藝術，其實蘊含著一種反封建的衝動。[74] 由此看來，如能深入發揮「醜的美學」，不僅

71 這裏的闡釋，參考了楊小濱：《否定的美學——法蘭克福學派的文藝理論和文化批評》（臺北：麥田出版公司，1995 年 3 月），頁 165-166。

72 （英）鮑桑葵（Bernard Bosanquet）著，張今譯：《美學史》（桂林：廣西師範大學出版社，2001 年 6 月），特別是頁 321-328，對羅森克蘭茲（Karl Rosenkranz）《醜的美學》的理論介紹與商討。另可參看劉東：〈西方的醜學〉，《劉東自選集》（桂林：廣西師範大學出版社，1997 年 9 月），頁 17-41。

73 （德）阿多諾著，林宏濤、王華君譯：《美學理論（上冊）》（臺北：美學書房，2000 年 7 月），頁 98-99。

74 同前注，頁 100。

能彰顯藝術的「自治性」，同時也能強化其「批判性」。

路易士的繪畫背景，使他較明快地接收了「醜」可以作為審美對象的概念。事實上，他早在《易士詩集》即開始書寫醜惡，但那主要是以寫實的控訴語調，對醜惡進行抨擊。到了《行過之生命》（收錄 1935 年 8 月以前的詩作），充斥著憎厭、虛無、神經質的情調，反而更能浸入一種負面語境裏去營造另類的詩意。如著名的〈脫襪吟〉，[75] 就在「何其臭的襪子啊／何其臭的腳」上，發抒一種流浪的生命感。這本詩集已常使用惡魔、鳥鴉、幽靈入題，一股黑灰色調的病態美感總是瀰漫不去，但似乎還欠缺一種品賞的態度。

在這之後，他的負面美學有顯著增長的趨勢。〈人類與蒼蠅〉應具有標竿性的意義，這首詩始於對「人類高貴而蒼蠅可惡」的質疑，而後判斷：

> 蒼蠅的形體也是一個美學之實踐：
> 牠有着對稱的複眼，
> 對稱的腳和翅翼；
> 當牠散步於玻璃窗上，
> 亦不減於人類的風度呢。
> 你豈能否認牠是上帝的傑作之一？
> 而世界乃一奇異的垃圾堆，
> 我亦具有蒼蠅之一切癖性的。[76]

詩人深刻玩賞被視為醜惡的蒼蠅，感覺到牠是獨立的美的對象，一種神（或大自然）的藝術品。即便他說「世界乃一奇異的垃圾堆」時，也並不帶著咀咒或嘲弄的意味（要說有所嘲弄的話，也是針對自以為高貴美好的「人類」），反倒有一種樂趣。更重要的是，這種卑瑣之美不只存在於客體，詩人還把自身包含進去，使它成了主體引以為傲的屬性。在審美情趣上，此詩或許稍稍受到周作人散文〈蒼蠅〉的影響；[77] 而在藝術機杼上，特別是散步於玻璃窗的描寫，

---

75 路易士：〈脫襪吟〉（1935），《行過之生命》，頁 187-188。
76 路易士：〈人類與蒼蠅〉（1935），《三十前集》，頁 100。
77 周作人：〈蒼蠅〉，《小說月報》15 卷 12 期（1924 年 12 月），頁 1-3。

則近戴望舒筆下的「秋蠅」。[78]

在往後六十多年的創作生涯裏，這隻「蒼蠅」將不斷出現在他的詩裏：或者召喚同類，或者轉化異形，形成為一種個人美學上的「頑固隱喻」。當然，這樣反複宣揚一種確定的詩意，早年很有意義，但效應逐漸遞減，反而顯現出詩藝上的侷限。「醜的美學」較成功的例證，應是不停留在單純的美醜翻轉中，而能夠往內鑿深，或向外開展，發展別樣的詩想。就在紀弦發動現代派運動，提出工業詩論的前後，這方面才有較佳的表現。例如〈存在主義〉裏的一個片段：

平貼在我的窗的毛玻璃的
那邊，用牠的半透明的
胴體，神奇的但醜陋的
尾巴，給人以不快之感的
頭部，和有著幼稚園小朋友人物畫風格的
四肢平貼著
圖案似的
標本似的
一蜥蜴[79]

楊牧曾讚賞這首詩：「紀弦所表現和證明的，無疑藤影是詩，壁虎也是詩，端看你怎麼將形式拿來支持它。」[80]詩人很巧妙地用形式方面的奇特巧思（包含：分行上故意把本應是句尾的「胴體」、「尾巴」、「頭部」等指涉身體之詞，調到行首來。排列上故意利用一種圖象布置，來誇大蜥蜴之佔有空間。）製造一種突兀、怪異、滑稽的文字律動，來搭配內容方面把「不快之感」提昇為美學趣味的閒暇和了悟。在設喻奇特（「幼稚園小朋友人物畫風格」）之餘，詩人開玩笑似地把這首詩命名為「存在主義」，更饒富意味，充份掌握到日常所

78 戴望舒：〈秋蠅〉，《現代》1 卷 3 期（1932 年 7 月），頁 402-405。
79 紀弦：〈存在主義〉（1956），《檳榔樹乙集》，頁 113-115。
80 楊牧：〈形式與內容〉，《一首詩的完成》（臺北：洪範書店，1989 年 2 月），頁 134-136。

謂「醜」與滑稽、智慧之間的微妙關聯。

在紀弦創作的高峰期，像這樣使美醜巧妙互滲的佳作極多。例如在〈春之舞〉一詩裏，他把冬之回春，說成：「她是從國立研究院標本陳列室裏逸出來的／一可肉的白骨；撞碎了玻璃櫥」，[81] 這種起死回生、化靜為動的筆法，藉由枯骨標本來寫春臨大地的美好，既奇特，又鮮活。再如這首具有強烈詩學意義的〈阿富羅底之死〉：

把希臘女神 Aphrodite 塞進一具殺牛機器裏去

切成
塊狀

把那些「美」的要素
抽出來
製成標本；然後
一小瓶
一小瓶
分門別類地陳列在古物博覽會裏，以供民眾觀賞
並且受一種教育

這就是二十世紀：我們的[82]

這裏的「類圖象詩」技巧用得十分輕巧而純熟，很精準地再現了一種切割過程，模擬了現代藝術的幾何之美。再就內容而言，這場「機械」與「美神」的交鋒，似乎以死落幕，無限悵惘。——其實美神並沒有落敗，殺牛機器（代表「現代」的物質文明）殺了她也幫了她。她因被解構而轉型，持續以各種我們不能確定

81 紀弦：〈春之舞〉（1956），《檳榔樹乙集》，頁 125。
82 紀弦：〈阿富羅底之死〉（1957），《檳榔樹乙集》，頁 133-134。

的形式，埋伏在現代生活的各個角落。

擴大看來，如果我們把這種「美神受難—機器施暴」的過程看成詩意轉換的寓言（由詩情到詩想，由傳統到現代，由秀美到雄渾）。那麼，這種轉換並非一次性地以「宣言」或「運動」來完成，而是逐步演變，甚至掙扎而來。紀弦在路易士時期對工業文明的忽迎忽拒、左支右絀，顯示其立場在「阿富羅底」與「殺牛機器」中間徘徊良久。幸運的是，他在二十五歲以前就逐漸從繪畫認知到「不悅目」的形象可以被轉化為視覺美；又進一步把它移到聽覺上，體認到「不協和之音」的美學意涵。因而儘管詩與詩論上都存在著許多漏洞，但藉由文學魔都裏累積出來見識，日後終能發動所謂「詩的再革命」，挑戰舊的美神。

這種美學如要再發展下去，一是向內在意識考掘，二是與外部世界爭辯，或者同時性完成。然而紀弦雖在現代派信條中明言要繼承「波特萊爾以降一切新興詩派」，卻又宣稱要揚棄「病的世紀末的傾向」。[83] 想像自己能夠分離淨濁，進而驅逐「病態—渣滓」，留下「健康—精華」，反而透露其詩學架構的侷限。特別是他對波特萊爾這位「現代詩鼻祖」的認識，也常停留在語言技術的層面，沒有深入到精神推移與社會批判的意旨。[84] 醜的美學之深義，不僅在於感官上的「不悅目」、「不悅耳」，還可觸及魯迅所謂「爭天拒俗」的摩羅詩力。而在紀弦這裏，則仍停留於對猥物怪事奇情異趣的玩賞。

實際上，熟習超現實畫風的路易士，早就在他的詩裏探索過「潛意識」的世界，觸及「非理性」的美學路數。在紀弦時期的詩論裏，同樣承認「潛意識」是人類現實之一種，只是不斷把它「健康化」之後，也就所剩無多了。（年輕時即以虛無、頹廢、多恨著稱的詩人，其實未必多麼健康，只是他常會不自覺地模仿起健康論述。在國族認同問題上，也是如此。）這種理論侷限，使他自

83 紀弦：〈現代派信條釋義〉第一條，《現代詩》13 期（1956 年 2 月），頁 4。

84 關於紀弦對波特萊爾以及佛洛伊德的誤讀，詳陳芳明：〈《現代詩》與早期現代詩學的引進——紀弦詩論的再閱讀〉，《現代主義及其不滿》（臺北：聯經出版公司，2013 年 9 月），頁 43-51。

1960 年代起，開始攻擊別人筆下的不悅目、不悅耳、不健康的詩風。[85] 這或許能夠解釋：他雖反對太滑順的、用韻文寫成的格律詩，反對情緒泛濫的浪漫詩，反對所謂機械式思考的、被框定的傳統詩，但自己的多數詩篇卻也落入一種意義上的滑順，興發模式上的僵固，以及情思上極輕率的自我複製。

（二）騷音。速率。騷音。速率。

前引〈工業時代的詩〉這篇詩論裏，特別提到：「你應該有一種卓越的能力去組織噪音，並即以噪音寫詩。」前半截還算是「新詩材」的問題，那也就是如同處理「不悅耳的形象」一樣來組織「不悅耳的聲音」，美醜互滲，而生滋味。但後半材就涉及「新詩法」的問題了，「噪音」反成了寫詩的工具或手段。看起來「噪音」這個與機械、工業、都市緊密相關的概念，宜為理解紀弦詩學方法論的關鍵。

奚密在一篇頗具創發性的論文裏，曾以「噪音」來標誌新詩（現代漢詩），以區隔於古典詩。她把這個概念視為「新詩從開始至今一個屢屢出現的母題」，著重考察了胡適、郭沫若、戴望舒、紀弦和夏宇等幾位代表性詩人，具體呈現出違離古典音律，「顯得不悅耳，缺乏音樂性」的總趨勢，以及斷裂、介入、批判的精神。[86] 此文後半部大力著墨於夏宇的《粉紅色噪音》，堪稱「圖窮匕首見」，十分精采。至於前半部似乎主要在於例證或溯源，不遑細論各家噪音性質之差異，可待補充。

仔細看來，胡適的〈老鴉〉是有「呱噪」惹人不悅的形象，但這屬於自然的、民俗的效果；採用質樸的韻腳，聲響還是清暢的。戴望舒的〈我底記憶〉，

---

85 按紀弦自 1960 年代起，對「虛無、晦澀、否定」的詩風頗多批評。這種右轉與他的前衛領導地位受到後來者挑戰有關，參見劉正忠：〈主知‧超現實‧現代派運動，1956-1969〉，收於須文蔚編：《臺灣現當代作家研究資料彙編：紀弦》（臺南：國立臺灣文學館，2011 年 3 月），特別是頁 148-154。

86 奚密：〈噪音詩學的追求：從胡適到夏宇〉，《長沙理工大學學報（社會科學版）》26 卷 5 期（2011 年 9 月），頁 44-50。

碎碎低語，有一種口語的律動感，這時他仍然很看重音樂性。郭沫若則用〈天狗〉般的飛馳與吶喊，呈現「大都會的脉搏」，常寫工業與科學意象，比較稱得上是噪音。至於紀弦〈吠月的犬〉，有意以文字再現「不一致的意義，非協和之音」，備受重視，奚密本人的研究正具有先行之功。因而她以「噪音」來譬喻此詩繁雜的訊息以及詩末「對聲音的發明」，堪稱十分到位。惟紀弦之噪音觀，實有更緜密的脈絡可說。

嚴格說來，〈吠月的犬〉裏的非協和之音，已是噪音之藝術性轉化。至於都市現實裏（工業、機械、人群）的「噪音」體驗，在紀弦這裏也很豐富。我們有必要超出單一詩例，往前回溯路易士的經驗與精神變遷，往後結合紀弦的詩論發展，重構屬於他自己的噪音詩學。實際上，路易士在上海的詩與詩論，無論泛覽都市或專談機械，無論意在倡導或嘲弄，我們總是不斷地看到這幾個字：「騷音與速率」——可以說是他從「二十世紀機械文明」概括出來的總體印象。因而對「騷音」的感知，也就具體而微地呈現出他的現代世界觀，詩學亦立基於此。

綜觀前面引用過的路易士文獻，除了〈詩與科學〉（1943）及〈新詩之諸問題〉（1944-45）等兩篇詩論是鼓吹正面迎向「騷音與速率」之外，其餘詩例，都帶著排斥的意識。他經常沿用「音樂 VS. 噪音」這組對立的概念，且厚彼薄此十分顯著。試舉〈為音樂而歌〉為例，詩前有小引：「傾聽着戰爭的／我的耳，嚴重地患了／對於音樂的懷鄉病。」正文則呼喊著：「騷音鼎沸／騷音咆哮／來了來了那洪水！」[87] 則全詩的基礎設喻是：把戰前的美好連結於「音樂」，而把戰爭帶來的混亂連結於「騷音」。引申來講，音樂是被懷念的美好故鄉，和諧而悅耳的一切事物。騷音則是淺薄而橫暴的破壞者，無一絲正面元素。稍後作的〈宣言〉，更是纍纍六十餘行，再度把整個時代的「動亂」隱喻為騷音，並預感著「詩的滅亡」。[88] 這時他在詩裏，也常使用「音樂」來寫景，如〈二

[87] 路易士：〈為音樂而歌〉（1942），《三十前集》，頁 236-240。
[88] 路易士：〈宣言〉（1944），《夏天》，頁 63-66。

月的小夜曲〉，或指稱自身存在與創造，如〈再出發之中央 C〉、〈我：磁性的音響〉。[89] 無論如何，以音樂為優、以噪音為劣這個「正常的」聲音觀（以及由此延伸的比喻）一向是他大陸時期的主流模式。

但他的筆下，並非沒有運用到「非協和音」的美學，只是不夠自覺。可以這樣說，他這時還沒有建立「騷音、速率—都市、工業」以及「非協和音—現代藝術」之間類比。因而他雖三番兩次在詩論裏提倡要接受「騷音與速率」，但始終不知道要怎樣消融它們，或擺放在什麼位置。〈吠月的犬〉這首詩一方面證實了他對於「非協和音」早有所知且有所用，另一方面似乎顯示他的理解主要來自「超現實繪畫」，對於其音樂學本義，美學意涵以及延伸到詩學上的指涉，尚無深思。

弗里德里希（Hugo Friedrich）曾經指出，波特萊爾以來的現代抒情詩，以一種充滿「否定性」意向的詩質，與傳統詩學規範決裂。其間具有一種「難解」（incomprehensibility）與「迷魅」（fascination）共構的特質，可以總稱為之「非協和音」(dissonance)。因為它引發一種製造煩擾不安（而非沉靜）的張力，而這種不協和的張力可以說是現代藝術的一大標的。[90] 在這個闡釋系統下，「非協和音」的關涉，已超越了一般所謂音樂性課題，進而涵蓋了現代詩學的種種「否定性範疇」，諸如：

> 迷失方向、熟悉物的解體、喪失秩序、語無倫次、碎片化、可逆返性、畫蛇添足、去詩化之詩、毀滅的閃光、刺目的意象、粗暴的突變、錯位、視角散亂、異化。[91]

---

89 這幾首詩皆作於 1940 年，分別見《三十前集》，頁 201、209、210。

90 （德）Hugo Friedrich, *The Structure of the Modern Lyric : from the mid-nineteenth to the mid-twentieth century*. Trans. Joachim Neugroschel. (Evanston, Ill.: Northwestern UP. 1974), p.3.

91 這是Hugo Friedrich的歸納，來自各語系對現代詩的負面表述。原文為：“disorientation, disintegration of the familiar, loss of order, incoherence, fragmentism, reversibility, additive, depoeticized poetry, bolts of annihilation, strident imagery, brutal abruptness, dislocation,astigmatism, alienation”。見 Friedrich 前揭書，頁 8-9。

由此看來，此詞轉化為詩學術語，指向可以很豐富。但我們也須認識到，詩裏根本沒有實質的「十二音體系」，因而「非協和音」在詩學裏也只能是一種隱喻，具有主觀聯結的空間，沒有必然性。以弗里德里希羅列的諸多特徵而言，路易士恐怕只有少數詩篇觸及其中數項，有所偏重地流露出自己的非協和徵兆。但即便是最前衛的詩人，也不必樣樣接受、觸及或實踐。

事實上，路易士從來不是那種文字精煉、結構謹飾、寓意深微的正典化現代主義者。施蟄存很早便指出：

> 最初，我對於易士的詩，總覺得在修辭上在音節上，甚至在詩意的組織上常常不免有些缺陷。對於修辭和音節方面，我是拿音樂來看易士的詩的，我覺得他的生澀的辭句和拗促的音節，使他的詩沒有戴望舒所作詩那樣的舒緩蘊藉而老練。對於詩意的組織方面，我是以小說聽故事的智識來看易士的詩的，我覺得他的零星的情緒與朦朧的意識，使他的詩好像都是未完篇的斷片。但是後來我看了他許多作品之後，我覺得我的意見固然不錯，但以我這個意見去指為易士之詩的弊病則是錯了。[92]

這段話轉了好幾個彎，做了辯證性的評論：一方面點出了易士詩的缺陷面：辭句生澀、音節拗促、組織不足、像未完成的片斷；一方面又覺得以整本詩集的篇幅相互補充，因而超越種種的缺陷，可以另當別論。我們認為，路易士這個從美術出發的青年詩人，在文字修為上恐怕真的並不高明（情況跟李金髮類似）。這近乎胎記的特徵在他變成紀弦以後，也未見消失。施蟄存用「合起來看」這個觀點為他開脫，雖有些道理，卻無法迴避個別篇章薄弱的事實。

但在後來，那種生澀、拗促和片斷感，似乎逐漸發展為迷魅而有效的「風格」。較早的例證，可舉〈致或人〉。詩一開頭，便以他慣用的驚歎號吶喊句，帶出：「不可思議的螺旋體！」我們推測，這裏的螺旋體應指 Spirochaeta，一種介於細菌與原蟲之間的單細胞原核微生物。詩人似乎藉此來指涉「演化」的前端，生命的原初狀態。而作為受話者的「或人」或即是演化的後端，未來之

92 施蟄存：〈跋〉（1935），在路易士：《行過之生命》，跋之頁 3-4。

人（或自我）。第二段出現了「生命之 X^n 及其他具神祕性的數字」，則為生命奧祕的程化解析。但這是我們勉力重組其意象而統整出來的一種詮釋，原詩各段落間其實頗不連貫，話題飄忽，詩人未必以意義為標的，而無寧更像是把文字當成線條顏彩而布綴開來。詩的結尾這樣說：

而我們是緊密地
結合為一體了，
然後，以馬的速度，
我們跑，
划著未來派的十六條腿，
投影於一堅而冷的
無垠的冰原上。[93]

這裏藉由畫面的轉寫，特別是利用未來派繪畫極力表現運動與速度的特質，鋪陳出一種新奇怪異的語式與情境。一般情況下，詩的運行有賴語義之伸展，但路易士部份篇章似乎展現了「畫面先於語義」的寫法，形成看似混亂而有意味的風格。

從〈致或人〉中，我們看到意象層次的「噪音與速率」，詩人也不只是把科學、工業、都市的新事物鑲嵌進去，而是從思維上去把握，從情境上去發揮，而達致一種幽微的「現代感覺」。如同奚密和劉紀蕙的研究所示，在方法上，路易士的詩受到「超現實繪畫」（相對於「超現實詩」）的影響頗大。我們試著超出〈吠月的犬〉去看，可進一步概括為三端：

其一，他常以偶發性、任意性的速寫法，把不同語脈的詞與詞，意象與意象，畫面與畫面大膽地接合起來。最典型的是一種句法其實單純，但內容紛雜的的超長句，前面已經談過了，這裏再舉一例：「徐徐吐出自以濃紫色的二座碼頭小屋尖構成了的山谷之珠樣的初升月是淡淡的檸檬黃色的。」這種句式有時擴大到全篇，收納力很強，同時也擴大了生澀、拗促之感。

93 路易士：〈致或人〉（1936），《三十前集》，頁 121-123。

其次，路易士還常攫取片斷的想法，運用喋喋絮絮、語意未完的連綴調式，強力放送一種突兀而神祕的宣告。例如〈我之塔形計畫〉，主意不過是說：「我必須以我之構成諸原子」（第一行）「宣佈我之塔形計畫」（最後一行），[94] 中間數行點綴了圓錐體、板煙、戀人和貓、望遠鏡，都只是主意之延緩。至於「塔形計畫」到底是什麼，則完全沒談就也就結束了。

其三，便是對於「潛意識」與「非理性」領域的處理，較早的詩如：〈狂人之歌〉描述生命的原野上有大隊的狂人們，「他們擊碎了我靈魂的窗子，／然後又縱起火來了。」[95] 最後連「我」也成了其中之一。同時期作的〈火災的城〉意念類似而情況愈劇，[96] 可視為這首詩的「加強版」。至於前文提過的那首〈幼小的魚〉，則你來我往而產生更多的迷魅，或可稱為「再加強版」。

戰爭時期返回淪陷區的路易士，運用到各種「不協和音」的詩作，逐漸增多。如著名的〈7 與 6〉，是一首破壞文字本位的「符號詩」。[97] 又如〈遠方有七個海在笑着〉採散文詩的形式，層層堆疊物象，形成詭異的幻境。[98]〈五月・為諸亡友而作〉採用時空壓縮的筆法，把諸亡友的形象，召喚到記憶的廣場。[99]〈火〉則把火和嬰孩並列起來，觸及了未知夢境的想像；火彷彿別有寓義，又彷彿沒有。[100]〈夏季惡感〉寫滿街黑眼鏡如同蒼蠅一樣帶來夏季「惡感」，表達了一種近乎歇斯底理的妄想。[101] 當然，由於總量頗大，這個時期的平淺之作仍多，但重點是少數秀異之作已展現出屬於他自己的奇腔異調。

---

94 路易士：〈我之塔形計畫〉（1938），《三十前集》，頁 185。
95 路易士：〈狂人之歌〉（1938），《三十前集》，頁 127。
96 路易士：〈火災的城〉（1938），《三十前集》，頁 146。
97 路易士：〈7 與 6〉，《作品》1 卷 1 期（1943 年 7 月），頁 13-14。
98 路易士：〈遠方有七個海笑着〉（1944），《夏天》，頁 13。
99 路易士：〈五月・為諸亡友而作〉（1944），《夏天》，頁 16。
100 路易士：〈火〉（1944），《夏天》，頁 80。按此詩後來改題為〈火與嬰孩〉，收在《飲者詩鈔》，頁 86。原詩有後記，提到此詩實寫小兒子「一看見火就樂不可支地手舞足蹈」，新版已刪除。
101 路易士：〈夏季惡感〉，《文藝世紀》1 卷 1 期（1944 年 9 月），頁 50。

除了通過美術之外，路易士的「非協和音」體驗，也直接來自他對世界文藝思潮的吸收。不僅通過上海各種文藝月刊的轉介，紀弦自己也能讀日語文獻。比方說在淪陷期，他翻譯過一篇工藤好美（1898-1992）的〈詩的世界〉，便涉及了「非理性」的詩學路數：

> 但這並非說是詩人不去處理混亂，矛盾，和偶然。詩人歌唱混亂。但在那種混合，混亂乃係個效果，一切為其效果所配列，所集中。混亂在常人是雜音。但於詩的表現，則係一個協和音，一個管弦樂隊。……詩人並且處理偶然。但偶然在詩人並非無意味的東西。它在於全體的計劃中，時或為計劃之最重要的部份——正如故意插入平易的拍子中的破調，因是破調之故，倒反而造成了顯著的效果一般。在於計劃中的偶然，已非單純的偶然了。那是秩序，高度的。何故？蓋那是被意識了的必然，那是有意味的，意味其物。[102]

工藤雖然說到詩是「協和音」，但那應是指成品的總體結果。文章主旨反而是在強調，創作的局部與過程，收納了各種「混亂，矛盾，和偶然」。詩人利用這三種傾向於非理性的成份，擴大了探索的面向，又經意識的重整，構成高度的「秩序」。

這類詩學資源，在當時或許未顯其效用。但到了臺灣，重啟「現代詩運動」的爐灶之後，便逐一浮現出來。按紀弦本非思路縝密、學養豐厚的學者型批評家，而是從經驗與論戰中逐步建構概念的踐履型詩論家。說法常隨著論敵攻勢而調整，不乏缺漏，但也時見靈光。由於實驗性格強烈的現代詩，常被攻擊為「急進」，在論戰過程中，紀弦乃逐漸形成一套自己的非協和音美學，以為辯駁：

> 但其創造的原則恆不以「圓滿」為目的。如有必要，它可以是「不完成」的。它無視於一般的邏輯，一般的論理，然而是非常之理性的，非常之

102 （日）工藤好美：〈詩的世界〉，《詩領土》第 1 號（1944 年 3 月），頁 3-4。按工藤當時為臺北帝國大學助教授。

> 知性的。它甚至於把那比較新鮮些的從二到四，從一到三的的跳躍方式也看得很平常了。要之。非協和音較之協和音為更音樂的，這就是它的美學。[103]

這種講法自是雙面刃：一方面等於承認了現代詩常有跳躍、破碎、殘缺的現象，而又為之辯護；另一方面則斷然告別了傳統的結構美學，指向一種不受邏輯或完整性管控的風格。

但接下來可能要面對新的疑問：難道這種「殘破」是詩的常態嗎？搗亂也太容易，我們又當如何分判其高下呢？紀弦便在這個關頭建構出「詩想」論，儼然與非協和音美學形成相互救濟的系統。這裏可提出三項佐證：（一）、前面引用過的文獻顯示，紀弦認為詩想關乎「組織的能力」，足以統整那些散碎出去的字句、意象、情思，形成「秩序」。[104]（二）、在討論到超實主義的運用時，他又提出結論：「總歸一句話，便是以理性控制『超現實精神』，以象徵的手法處理『潛意識』。」[105] 超現實和潛意識常導致「不圓滿」式的表現，理性精神、象徵手法則有綏靖之作用。（三）、在另一篇總結性的詩論裏，紀弦繼續推拓反邏輯之說而有所補充：「現代詩否定邏輯，而代之以秩序。」[106] 前半截是非協和的，後半載則關乎詩想了。

隨著概念的深化，紀弦終於猛切地把「噪音」等同於「非協和音」，也才有「以噪音寫詩」的講法。進而提出：現代詩是「噪音—非協和音—非節奏的文字—活物—醜小鴨」，而傳統詩是「樂音—協和音—節奏文字—標本—天鵝」的二元對照。[107] 此外，他還曾提出「格律詩—自由詩—現代詩」的三類型論，

---

[103] 紀弦（原署「社論」）：〈自反而縮雖千萬人吾往矣〉，《現代詩》16 期（1957 年 1 月），頁 2。

[104] 紀弦：〈從浪漫主義到現代主義〉（1957），《紀弦論現代詩》，頁 159。

[105] 紀弦：〈新現代主義之全貌〉，《現代詩》24-26 期合刊（1960 年 6 月），頁 29。

[106] 紀弦：〈多餘的困惑與其他〉，《現代詩》21 期（1958 年 3 月），頁 8。

[107] 紀弦：〈論噪音與樂音，醜小鴨與天鵝〉，原載《現代詩》41 期（1963 年 2 月），收於《紀弦論現代詩》，頁 195-196。

後來又另提出「自由化—現代化—古典化」的三階段論（這都是來臺以後的新說），其中判定「現代」與否的重要標準，即是噪音。他說：

> 自由詩與現代詩，同樣是使用散文而否定韻文的「新」詩：只不過自由詩多使用散文的「樂音」，現代詩更多使用散文的「噪音」而已。……現代詩的排列式，即使仍與自由詩的無異，只要它是一首主知的詩，使用噪音，無法朗誦，不給人以聽覺上的滿足，也還不失其為現代詩的。[108]

本來可以「協和音／非協和音」取代這裏的「樂音／噪音」之分，應該更容易被接受。但紀弦所取，或許正是「噪音」的激進意涵。（我們記得，路易士時期，他運用藝術的「非協和音」，而厭惡現實的「噪音」。）看來他是在打擊平柔順暢以「音」為主的那種新詩，而以「噪」來比擬美感的解放、意念之創造。

五、餘　論

紀弦幾乎是，攜帶著一座大都市來臺的——那是他常久浸潤、深自體會的上海。至少在現代派如火如荼的那段時期，他無可避免地，帶著「在上海」（大都市）形成的世界觀來進行思考、觀看與言說，然後才漸漸形成一種「在臺北」（小都市）的觀點。他意識裏的現代圖像與現實感受，恐怕是以一種超乎「目前」（現在和這裏）的形式生長變化著。——學界既有的紀弦研究，雖或注意到他的上海時期，但多偏重於述說文藝思潮上的影響。本文的觀點，則希望同時考慮到物質文化與社會生活的現代體驗。在這種思路下，我們藉由較充份的文獻考掘，為他那些充滿矛盾與漏洞的詩論，統整出一種立基於詩史的美學意涵。進而解釋了這些看似平淺的詩論，為何能在文學運動現場發揮獨特的效用。

比方說，紀弦在上海時期便寫了大量的「都會詩」，不會因為移居到相對

[108] 紀弦：〈我的現代詩觀〉（1963），《紀弦論現代詩》，頁 187。

樸實的臺灣而剝落他的大都會性格。我們談論戰後臺灣的都市書寫，他實佔有不可輕估的關鍵地位。[109] 綜合說來，「都市」（以及內面隱含的「工業」、「科學」，外面可觸的「械械」、「噪音」）在紀弦身上，不僅是一種書寫素材而已，還是一股引發思考、形塑風格、生產詩意的動能。同時，這種「都會性格」也內化於主體，在詩裏展現為一個充滿噪音的膨脹的自我。

施蟄存早年描述的那種「斷片」特質，可能始終存在於紀弦詩裏，這也是到今天為止，許多詩評家不甚推崇其詩藝之主因。——紀弦作為「詩運推展者」的歷史地位，較能得到一致而穩定的推崇。但他作為詩論家、作為詩人的成就，卻總是隱隱受到質疑。事實上，「路易士—紀弦」這個漢語詩史上極資深的閒遊者（flâneur）詩人，已經以「上海—臺北」為舞臺，通過了大量的詩文本，為我們演示了一個絕無僅有的大寓言。如能較精準地看出那種「挾泥沙以俱下」的創作情勢，不為泥沙所迷惑，則仍然是極可欣賞的。

然而在重新掘發紀弦「工業時代—現代詩學」系統的意義與價值之餘，我們仍然要指出，他的系統確實存在著若干缺陷。在路易士時期，他先後作為中國 1930 年代前衛文學的追隨者與再造者，已經沒有同時抓到「社會面／文藝面」的物質觀，因而顯得忽迎忽拒，進退兩難。進入紀弦高峰期，他提出一種立基於「工業時代」的「現代詩」，嘗試貼合物與辭的關係。但他一口咬定：

> 現代詩是肯定的詩，不是否定的詩。現代詩是人生的批評，不是現實的游離。它是健康的，不是病態的。豈可虛無？不可虛無！[110]

這不僅是對自己的過去缺乏認識，而以導師之姿對詩的當下走勢作了種種限制。更關鍵的是，他極可能也沒有真正理解到「辭」的批判功能——在單純的「讚美」與「詛咒」之外，現代文藝在本質上，更是（如阿多諾所說的）「對

---

[109] 臺灣都市詩最重要的研究者陳大為，在他的專著中，以吳望堯為戰後都市詩「第一紀元」的起點，雖已不落窠臼，可惜完全沒有提到紀弦。見陳大為：〈對峙與消融——五十年來的臺灣都市詩〉，《亞洲閱讀——都市文學與文化（1950-2004）》（臺北：萬卷樓圖書公司，2004 年 9 月），頁 32。

[110] 紀弦：〈我的現代詩觀〉（1963），《紀弦論現代詩》，頁 188。

現實世界的否定的認識」。[111]

同時，他也未及深入體驗：在發達資本主義工業社會之下，即便是含帶頹廢、變態與虛無的「抒情」，也可能內涵著強烈的反異化性能。這就使他的「非協和音」具有明顯的限度，有時只在表層嚎囂，沒有斷、碎、亂到更本質的層面去。至於他的創作實踐，一千六百首之中大約可以找到三百首的佳作，惟總體上，稍稍欠缺「悲劇性」與「省察力」，變化有限，情思也不夠深厚。但無論如何，他在現代詩運動上的貢獻卓著，絕難抹滅；何況他一生創作不休，其中最好的詩篇個性彰顯，妙想連翩，意趣非凡，所蘊含的創造性與藝術成就，實應得到更大的尊重。

（責任校對：方韻慈）

引用書目

近人論著

王建元：《現象詮釋學與中西雄渾觀》，臺北：東大圖書公司，1988 年 2 月。
李歐梵：《上海摩登》，香港：牛津大學出版社，2006 年 5 月。
李歐梵：《現代性的追求》，臺北：麥田出版公司，1996 年 9 月。
紀　弦：《紀弦詩論》，臺北：現代詩社，1954 年 7 月。
吳心海：《文壇史料尋訪錄》，臺北：秀威資訊公司，2013 年 7 月。
茅　盾：〈機械的頌贊〉，《申報月刊》2 卷 4 期（1933 年 6 月）。
周作人：〈蒼蠅〉，《小說月報》15 卷 12 期（1924 年 12 月）。
＊紀　弦：《摘星的少年》，臺北：現代詩社，1954 年 5 月初版。
紀　弦：《紀弦詩論》，臺北：現代詩社，1954 年 7 月。
紀　弦：〈現代派信條釋義〉第一條，《現代詩》13 期（1956 年 2 月）。

[111] 楊小濱：《否定的美學——法蘭克福學派的文藝理論和文化批評》，頁 41-42。

＊紀　弦：《新詩論集》，高雄：大業書店，1956 年 3 月。
紀　弦（原署「社論」）：〈新與舊‧詩情與詩想〉，《現代詩》18 期（1957 年 5 月）。
紀　弦：〈工業社會的詩〉，《現代詩》37 期（1962 年 2 月）。
紀　弦：〈論噪音與樂音，醜小鴨與天鵝〉，原載《現代詩》41 期（1963 年 2 月），收於《紀弦論現代詩》。
紀　弦：《摘星的少年》，臺北：現代詩社，1963 年 4 月增訂再版。
紀　弦：《飲者詩鈔》，臺北：現代詩社，1963 年 10 月。
紀　弦：《檳榔樹甲集》，臺北：現代詩社，1967 年 6 月。
紀　弦：《檳榔樹乙集》，臺北：現代詩社，1967 年 8 月。
紀　弦：《檳榔樹丙集》，臺北：現代詩社，1967 年 10 月。
紀　弦：《檳榔樹丁集》，臺北：現代詩社，1969 年 4 月。
紀　弦：《紀弦論現代詩》，臺中：藍燈文化公司，1970 年 1 月。
紀　弦：《紀弦回憶錄》，臺北：聯合文學出版社，2001 年 12 月。
施蟄存：〈又關於本刊中的詩〉，《現代》4 卷 1 期（1933 年 11 月）。
施蟄存：〈桃色的雲〉，《現代》2 卷 1 期（1932 年 11 月）。
宮　草（吳奔星）：〈讀《行過之生命》〉，《新詩》第 4 期（1937 年 1 月）。
＊奚　密：《現當代詩文錄》，臺北：聯合文學出版社，1998 年 11 月。
＊奚　密：〈噪音詩學的追求：從胡適到夏宇〉，《長沙理工大學學報（社會科學版）》26 卷 5 期（2011 年 9 月）。
徐　遲：《我的文學生涯》，天津：百花文藝出版社，2006 年 10 月。
郭沫若：〈未來派的詩約及其批评〉，《創造週報》17 號（1923 年 9 月）。
殷　夫：〈前燈〉，《拓荒者》1 卷 1 號（1930 年 1 月）。
陳大為：《亞洲閱讀——都市文學與文化（1950-2004）》，臺北：萬卷樓圖書公司，2004 年 9 月。
陳芳明：《現代主義及其不滿》，臺北：聯經出版公司，2013 年 9 月。
陳瑞文：《阿多諾美學論：評論、模擬與非同一性》，新北市：左岸文化出

版社，2004 年 2 月。

覃子豪：〈新詩向何處去〉，原載《藍星詩選》獅子星座號（1957 年 8 月），引自《覃子豪全集Ⅱ》，臺北：覃子豪全集出版委員會，1968 年 6 月。

黃晉凱等主編：《象徵主義．意象派》，北京：中國人民大學出版社，1989 年 10 月。

＊楊小濱：《否定的美學——法蘭克福學派的文藝理論和文化批評》，臺中：麥田出版公司，1995 年 3 月。

楊佳嫻：〈路易士（紀弦）在「淪陷區」上海的活動——以詩領土為中心的考察〉，《臺灣文學研究學報》11 期（2010 年 10 月）。

楊　牧：《一首詩的完成》，臺北：洪範書店，1989 年 2 月。

葉維廉：《解讀現代．後現代》，臺北：東大圖書公司，1992 年 3 月。

路易士：《易士詩集》，上海：作者自印，1934 年 12 月。

路易士：〈詩抄（七首）〉，《現代詩風》第 1 期（1935 年 10 月）。

路易士：《行過之生命》，上海：未名書屋，1935 年 12 月。

路易士：〈詩二首〉（包含〈戀愛至上者之歌〉、〈沉重的日子〉），《今代文藝》第 1 期（1936 年 7 月）。

路易士：〈對於機械的詛咒〉，《詩林》雙月刊，「白話之部」第 1 卷第 2 期（1942 年 8 月）。

路易士：〈詩與科學〉，《上海藝術月刊》第 2 卷第 1 期（1943 年 1 月）。

路易士：〈向南京告別〉，《新流》創刊號（1943 年 4 月）。

路易士：〈7 與 6〉，《作品》1 卷 1 期（1943 年 7 月）。

路易士：《出發》，上海：太平書局，1944 年 5 月。

路易士：〈五四以來的新詩〉，《詩領土》第 4 號（1944 年 9 月）。

路易士：〈夏季惡感〉，《文藝世紀》1 卷 1 期（1944 年 9 月）。

路易士：〈什麼是全新的立場〉，《詩領土》第 5 號（1944 年 12 月）。

路易士：〈新詩之諸問題〉（中），《語林》1 卷 2 期（1945 年 1 月）。

＊路易士：《三十前集》，上海：詩領土社，1945 年 2 月。
＊路易士：《夏天》，上海：詩領土社，1945 年 2 月。
劉正忠：〈主知・超現實・現代派運動，1956-1969〉，收於須文蔚編：《臺灣現當代作家研究資料彙編：紀弦》，臺南：國立臺灣文學館，2011 年 3 月。
＊劉正忠：〈藝術自主與民族大義——「紀弦為文化漢奸說」新探〉，《政大中文學報》11 期（2009 年 6 月）。
劉　東：《劉東自選集》，桂林：廣西師範大學出版社，1997 年 9 月。
＊劉紀蕙：《孤兒・女神・負面書寫》，臺北：立緒文化公司，2000 年 5 月。
廢　名：《論新詩及其他》，瀋陽：遼寧教育出版社，1998 年 3 月。
戴望舒：〈我們的小母親〉，《新文藝》2 卷 1 號（1930 年 3 月）。
戴望舒：〈詩人瑪耶闊夫斯基的死〉，《小說月報》21 卷 12 號（1930 年 12 月）。
戴望舒：〈秋蠅〉，《現代》1 卷 3 期（1932 年 7 月）。
戴望舒：〈望舒詩論〉，《現代》2 卷 1 期（1932 年 11 月）。
＊鄺可怡：〈兩種先鋒性理念的並置與矛盾：論《新文藝》雜誌的文藝傾向〉，《中國文化研究所學報》51 期（2010 年 7 月）。
欒梅健：《前工業文明與中國現代文學》，南寧：廣西教育出版社，2000 年 7 月。
（日）工藤好美：〈詩的世界〉，《詩領土》第 1 號（1944 年 3 月）。
（日）蔵原惟人：《芸術論》，東京：中央公論社，1932 年 12 月。
（法）**Gérard Genette**, *Figures of Literary Discourse* (Trans. Alan Sheridan, New York: Columbia UP, 1982).
（法）**Jean-Francois Lyotard**, *Lessons on the Analytic of the Sublime: Kant's Critique of Judgment, 23-29* (Trans. Elizabeth Rottenberg, Stanford: Stanford University Press, 1994).
（美）卡林內斯庫（Matei Calinescu）著，顧愛彬、李愛華譯：《現代性的

五副面孔：現代主義、先鋒派、頹廢、媚俗藝術、後現代主義》，北京：商務印書館，2002 年 5 月。

（英）鮑桑葵（Bernard Bosanquet）著，張今譯：《美學史》，桂林：廣西師範大學出版社，2001 年 6 月。

（德）阿多諾著，林宏濤、王華君譯：《美學理論（上冊）》，臺北：美學書房，2000 年 7 月。

（德）班雅明（Walter Benjamin）著，張旭東、魏文生譯：《發達資本主義時代的抒情詩人：論波特萊爾》，臺北：臉譜出版社，2010 年 7 月。

（德）**Hugo Friedrich**, *The Structure of the Modern Lyric: From the Mid-Nineteenth to the Mid-Twentieth Century* (Trans. Joachim Neugroschel, Evanston, Illinois: Northwestern UP, 1974).

（蘇）伊可維支著、江思（戴望舒）譯：《唯物史觀的文學論》，上海：水沫書店，1930 年 8 月。

（蘇）苐理契著，劉燦波（劉吶鷗）譯：《藝術社會學》，上海：水沫書店，1930 年 10 月。

（**說明**：書目前標示＊號者，已列入 Selected Bibliography）

Selected Bibliography

Ji, X. (1954). *Zhai xing de shao nian* [The boy who plucks stars]. Taipei: Modern Poetry.

Ji, X. (1956). *Xin shi lun ji* [Studies of modern poetry]. Kaohsiung: Da-Ye.

Kuang, H.-Y. (2010). Juxtaposition and contradiction of two conceptions of avant-garde: The literary inclination of the literary magazine *Xin wenyi*. *Journal of Chinese Studies, 51*.

Lu, Y.-Sh. (1945). *San shi qian ji* [The collection of Lu Yi-Shi's poems written before his thirty]. Shanghai: Land of Poetry.

Lu, Y -Sh. (1945). *Xia tian* [Summer]. Shanghai: Land of Poetry.

Liu, Ch.-H. (2000). *Orphan, goddess, and the writing of the negative: The performance of our symptoms*. Taipei: New Century.

Liu, Zh.-Zh. (2009). Aesthetic autonomy and national morality: A new research on "Ji-Xian as a cultural-*hanjian*". *Bulletin of the Department of Chinese Literature, National Chengchi University, 11*.

Yang, X.-Y. (1995). *Negative aesthetics: Frankfurt school's theories of literature and Art*. Taipei: Rye Field.

Yeh, M. (1998). *Xian dang dai shi wen lu* [*Essays on modern Chinese poetry*]. Taipei: Unitas.

Yeh, M. (2011). Toward a poetics of noise: From Hu Shi to Hsia Yu. *Journal of Changsha University of Science & Technology (Social Science), 26*(5).