

余光中詩藝表現策略的流變軌跡

駱寒超*

余光中先生在寫於1967年的《五陵少年·自序》中有這麼一段話：

藝術家對於自己風格的要求，似乎可以分成兩個類型。一是精純的集中，一生似乎祇經營一個主題，一個形式。另一類是無盡止的追求，好像木星，樂於擁有十二個衛星。雷諾阿莫迪里阿尼屬於前者，畢卡索屬於後者。我的個性也傾向後者。同時，我更相信，凡是美，凡是真正的美，祇要曾經美過，便恆是美，不為另一種美所取代。在這樣的信仰下，我寫了〈吐魯番〉，也寫了〈圓通寺〉，創造了〈史前魚〉，再創造〈月光光〉。我不願站在〈吐魯番〉那邊，說〈圓通寺〉太古典；或是站在〈圓通寺〉這邊，說〈吐魯番〉太猛烈。我是藝術的多妻主義者。

這段話反映了作為“風格”體現的一個主要方面——詩歌藝術的表現策略，也是有多種的。至於對詩歌藝術表現愛“多變”的余光中不同階段的詩藝表現特色，他自己的態度則是一視同仁的，不作孰好孰壞的評說。

我無意於奢談余光中是傳統的或反傳統的，是現代派的還是古典派的，我祇想深入余光中新詩創作的腹地，梳理一下他多變的詩藝表現策略，並以一個讀者的身份，作出孰好孰壞的評價。

詩藝表現策略的核心是意象營造。意象營造之所以重要原因在於：它的類型選擇及與其它意



作者與余光中先生交談

象組合的方式，決定着語言物質材料的類別和句法結構的特徵，而獨特的語言物質材料和句法結構，又決定着體式的選擇，是用新格律體呢還是自由體，或自由格律體（亦稱節奏自由體）。回想三十五年前，1979年隆冬，我和已故武漢大學教授陸耀東一起在上海徐家匯上圖藏書樓查新詩資料時，曾聊及新月詩派的特徵。他說新月詩派的根本特徵是創建現代格律，我卻說這祇是外在現象，根本的特徵是情感較冷，意象太瘦。他頗不當一回事。現在回想起來，這正表明我對詩藝表現策略早就有一個系統化的初步看法：要以意象為邏輯起點來探討詩藝表現，才能說清楚問題。

意象可分兩大類：一類是類型化意象，一類是個性化意象。譬如“花”，可以包涵地球上千百種花，它是千百種花的類型——本體化的特徵，進入詩中作為意象，就是類型化意象。由於

*駱寒超，浙江大學中文系主任，浙江大學文科指導委員會副主任，從事中國新詩與中國詩學理論研究，出版《駱寒超詩學文集》（十二卷本）和詩集《白茸草》等。

涉及的祇是類型，所以這類意象比較抽象，祇是一個符號而已。但“花”是又可分成千百種的，有“紅花”、“黃花”，甚至打入講述者更多主觀感受的“笑着的花”、“含羞的花”等等，這就是個性化意象。值得指出的是：類型化意象若獨立存在，祇有認識的價值而缺乏興發感動的價值，祇有處在組合關係中，才能起這方面的作用，所以類型化意象要在詩中審美地運用決定性的一條是將它納入意象組合系統中。個性化意象在詩中則有獨立存在的審美價值。當然把它納入意象組合系統中更好，但它對這方面的要求沒有類型化意象那麼迫切、強烈。在新詩創作中，有一類人由於重用類型化或準類型化意象，也就決定了他較偏重於用規範化白話（國語）來寫詩，因為類型化意象在詩文本中的審美存在是意象組合關係的存在，要求語言表述明確，關聯嚴密，所以要講究詩法修辭規範。值得指出：這樣一種語言意象組合體，用來抒情，想像激活率往往不高。這就要求復還回環的音樂性來輔助。這一來，也就帶動出另一件事：這類詩文本在構造中須重用格律化體式。有鑒於語言的嚴格規範和意象的較“瘦”，是易於使新詩體式格律化的。於是這一路意象抒情的詩人也就愛採用新格律體寫新詩。新詩創作中重用個性化意象抒情的詩人，由於總愛把主觀意圖打入意象，使意象膨脹而又變形，加之形成意象組合體後又變得更加膨脹而又變形，也就決定了如下這點：具現意象物質材料的語言非得突破語法修辭規範不可，而主要成分的省略、句法的脫節跳躍化，疊詞排句，各類複合句的湧現等等，也就會使創作主體形成一股潛力，來突破格律體式的束縛。並且，由於憑個性化意象抒情，想像激活率高，對復還回環的音樂性要求並不那麼迫切、強烈，倒是偏重於同內在氣韻相應合的旋律化節奏表現了，正是這種種，使走這一路意象抒情路子的詩人也就較偏於用自由體詩的寫作。新詩創作中還有一路意象抒情的詩人，他們重視原型意象。這一類意象往往內蘊有千百年間傳承下來的審美性“種族記憶”，

後人看到這個意象往往馬上會引起一股來自於本能潛意識的特定審美感受，激活這樣那樣的定向聯想。這一路意象抒情的詩人為了拿這些原型意象在現代語境下復活，在新詩文本建造中發揮舊貌翻新的作用，就採用一種突破白話詞語與語法修辭規範，卻又能讓白話、文言與西方句法雜湊在一起的語言，來重現原型意象，進行抒情。這也決定了這一路意象抒情的詩人在體式上既不採用“死水”型的新格律體，也不採用極其放縱隨意的自由體，而採用詩行參差但又講究音節有機組合、並能與內在情緒起伏相呼應的語調節奏的那種自由格律體。這種詩體既能照顧到原型意象沿襲下來時特定的傳統格律化語境——這種語境給人以復還回環的吟詠性節奏感，同時又能照顧到原型意象用白話來顯示時必然會膨脹的性能。

以上三路意象抒情詩人各自形成的詩藝表現，實際上為新詩確立了三類詩藝表現體系，第一類可以聞一多為代表，第二類可以路易士為代表，第三類在當今臺灣詩壇頗有人在追求，最有代表性的該是余光中。不過余光中是一位集大成的詩人，他在詩藝表現風格上是一位“多妻主義者”，祇不過他這種“多妻現象”不是共時態的，而顯示為流變中更新。

理清新詩中三條詩藝表現路子後，我們就可以進入對余光中詩藝表現策略的檢討了。可以這樣說，從1948年正式開始寫詩到1956年，余光中的詩藝表現選擇的是聞一多一路。這段時間他共出版了三部詩集：《舟子的悲歌》、《藍色的羽毛》和《天國的夜市》。這些詩的藝術表現風格幾乎全是“新月”式的，我們很可以從它們中找出聞一多的、朱湘的、陳夢家的——甚至“新月”餘緒的孫毓棠的影子，但他比他們更灑脫，不過缺乏一點徐志摩的流轉。他這類詩大都用的是類型化意象，圍繞某一類詩思進行烘染，起某種裝飾性的作用。類型化意象很“瘦”，用以承載它的白話語言很規範，這些使他很容易寫成“死水”型格律體詩，如〈流星〉：

上帝在天上俯視着人間，
 祇窺到顫抖的紅光一片，
 祇窺到往日晴爽的地面，
 處處彌漫着告警的烽煙。

於是絕望而悲憫的臉上，
 悄悄地流過了淚珠一點，
 但除了幾隻失眠的慧眼，
 深夜裡有誰曾留心看見？

這首詩採用的是極類型化的意象，諸如“人間”、“地面”、“淚珠”等等，一個個符號而已，連在一起祇是在幻想淡薄的內容框架裡起一點使事件具體些的作用，談不上有象徵味，“淚珠”隱喻流星的感興功能也不強，所以用作意象抒情，意象很“瘦”，意象組合體不豐茂而顯得荒瘠。不過，這倒也有了個有利條件：意象的構造由於避免主觀因素過多加入，可以讓承載意象的白話語言自然而然地按語法修辭規範顯現，也為新格律詩體的使用大開了方便之門。這類詩他寫起來似乎很順手，一點小感觸就可鋪展成篇，因此寫了不少。它們在圓融和諧的藝術表現中顯示出余光中有對新詩傳統的深厚修養，但文本的原創性不足，新鮮感不強，看它們首首都好，卻大都是陳言套語的重複，無出類拔粹之作。他這樣寫了多年，寫到1957年，終於和這一條藝術表現路子告別，另求新徑了。

這樣就有了從1957年4月至1958年9月所寫後來結集成冊的《鐘乳石》和從1958年10月至1959年7月所寫後來結集成冊的《萬聖節》出版。在《鐘乳石·後記》中余光中說這部詩集標誌着“我的轉變期”，“風格的變化很大”。在《萬聖節·序》中，他說：“大部分作品乃有‘抽象’的趨勢，較以前的作品，它們漸漸揚棄了裝飾性與模倣自然，轉而推出一種高度簡化後的樸素風格。”這些話說得輕巧，份量其實很重。說真的，這可是余光中詩創作的藝術思路和詩藝表現的一場大變革，甚至是一百八十度的轉變。這場轉變最顯

著地反映在意象抒情上。他走上了一條全新的意象抒情路子，在意象構建上，他徹底拋棄了以前那種“模倣自然”如實呈現的類型化意象而採用了個性化意象，主觀意圖強行打入的變形意象。並且，這種徹底變形了的個性化意象已不是作為裝飾品而存在於詩中，而是作為具有感興功能的情思具現物——詩意內容而在文本中存在的。如〈星之葬〉中，寫夏夜流螢飛進窗內的那種情調，他把“夏夜”、“窗”、“螢火蟲”、“夢”以主觀意圖擬喻化，組合成這樣一個把現實情景完全變形了的意象組合體：

淺藍色的夜溢進窗來，
 夏斟得太滿。
 螢火蟲的小宮燈做着夢
 夢見唐宮，
 夢見追逐的輕羅小扇。

這裡把夏夜擬喻為一種可“溢進窗來”、把“夏斟得太滿”的液體（也許是冷飲，也許是冰過的酒，隨你去設想），把螢光擬喻為“做着夢”的小宮燈，且是“夢見唐宮，夢見追逐的輕羅小扇”的小宮燈，聯想高度展開，意象極度感興化，興發感動出一片如夢似幻的氛圍境界，使夏夜的幽渺夢趣在詩人心頭激起的飄然幽情充份感發了出來。這個變形意象組合體不再是裝飾，而已經是詩思內容化了。這種主觀變形意象抒情，使意象大為膨脹，從“一粒沙”裡再現了一個遼闊廣大而又繽紛多態的世界。當然，這種意象時空的大幅度展開主要的依靠是想像、聯想的活躍，卻也不可忽視一種擬喻化技巧的大力起用。如〈詩人〉一詩，這樣來膨脹“詩人”這個意象：

靈感的獵人，搜索於神秘的深谷，
 射如電的直覺的箭，
 擲天才之金閃閃的鏢槍——
 不捉奔兔，不捉驚鹿
 不捕戴假髮的獅，不擒紋身的虎，

祇追蹤一跡獨角的麒麟獸，
和一羽不朽的鳳凰。

詩中把“詩人”擬喻為“靈感的獵人”在“神秘的深谷”捕獵，並以此展開了一場多姿多彩的“搜索”獵物的表現，而以“祇追蹤”麒麟和鳳凰來隱示詩人抒情追求的高貴。這個膨脹了的意象具有動態的開闊度，並顯出意象內在構成的繁複、細緻和有機。這樣的意象表現就非得讓超越規範化白話用語的現代“詩家語”來呈示不可。於是也就有“靈感的獵人”、“直覺的箭”、“一跡”獨角的麒麟，“一羽不朽的”鳳凰等——這些反語法修辭規範、文言、白話與西方句法雜湊的語言被大力啟用。與之相應的是採用高度自由化的體式，不僅詩行參差不齊，並且根本不考慮音韻、節奏，連自由詩體必備的語調節奏也不講究，完全依賴主觀變形化意象的刺激作用激活聯想，來達到抒情的目的。

這條主觀變形的意象抒情路子不能說是余光中闖出來的，它有傳統的淵源，極重要的一個來源是西方的超現實派。中國新詩中也早有這個傳統，李金髮的詩中有這一類意象抒情表現的跡像，殷夫的〈一個紅的笑〉、〈意識的旋律〉等是較早自覺地走這條路子的典範作品。最能顯出這條意象抒情路子的開闊度的，是孫大雨的長篇抒情詩〈自己的寫照〉，它以對騷亂的巴黎大面積的抒寫來隱喻現代人的精神世界。這是一個巨型的主觀變形意象，且已高度象徵化了。此外像艾青的〈巴黎〉、〈馬賽〉，徐遲的〈都會的滿月〉以及歐外鷗、路易士的一些詩，在追求這一類被稱為超現實主義的抒情藝術上，大都相當成功。余光中在《鐘乳石》、《萬聖節》中的詩，也可包括《五陵少年》、《天狼星》中的部分詩作，這項意象抒情的藝術表現追求，比以上所舉的那些詩人來，我以為擬喻化的開闊度和意象組合的內在有機性是要略勝一籌的。當然內中也有像〈創造〉中這樣的意象構築：“在字的巷中遇見了永恆，在句的轉彎處意外地拾到進入不巧的

國度的護照。”這就有點做作了——雖說它也表現得巧妙。任何一種追求總難免有其兩面性，這是不足為怪的。作為一個讀者，我無法掩飾對這一路意象抒情的喜愛，也無法掩飾自己獨獨對余光中十八本詩集中的《鐘乳石》、《萬聖節》的偏愛。它們寫得有點野，有點狂躁，卻開闊、豐富——給人以太豐富的聯想，以及生命創造的力感。

但這種以充份發揮擬喻為能事、被稱為超現實主義的主觀變形意象抒情，畢竟是一項聰明的藝術，是一場屬於青春藝術的追求，靠聰明、靠青春活力是難以持久的，余光中也逃脫不了這條規律。所以第六本詩集《五陵少年》，又臨到了“風格轉型期”。在這本詩集的自序中他說：

我的詩集之中，恐怕再也找不出第二種像《五陵少年》這麼風格龐雜了。《五陵少年》之中的作品在內涵上，可以說始於反傳統而終於吸收傳統，在形式上，可以說始於自由詩而終於較有節制的安排。早一點的幾首，像〈敬禮，海盜旗〉，〈吐魯番〉、〈五陵少年〉、〈燧人氏〉、〈天遣〉等，或狂、或怒、或桀野、或淒厲，都有那麼一點獨來獨往的氣概。晚一些的，則漸漸緩和下來，向不同的方向探索。〈圓通寺〉是一個方向。〈香杉棺〉是一個方向。〈黑雲母〉又是一個方向。〈圓通寺〉應該說是一個重要的轉變，那些樸素的句法和三行體，那種古典的冷靜感，接通了去〈蓮的聯想〉之曲徑。最後幾首，像〈黑雲母〉、〈史前魚〉、〈月光光〉，已經揭示一種漸趨成熟的圓融感。

這段話告訴我們：這位不甘於“共時態”中擁有的“多妻主義者”又欲求“新歡”了，而〈五陵少年〉作為過渡期的橋樑，因了〈圓通寺〉而立下了他向〈蓮的聯想〉的方向作探求的里程碑。但就我的閱讀印象，〈圓通寺〉除了在悼念詩人的亡母這點上令人感動以外，未必有多少在探求新方向上值得特別記憶的東西。與其說這首詩是新方向

的里程碑，還不如說〈颱風夜〉、〈五陵少年〉更具里程碑的意義。前者的意象營構已回歸於“模倣自然”，而後者對“五陵少年”性格神態的描繪，更顯得真實而沒有多少主觀意圖使之變形，即使如下的一場精神表現，本來值得以高度主觀變形的意象來顯示，可他祇這樣寫：“我的怒中有燧人氏，淚中有大禹，/我的耳中有逐鹿的鼓聲。”好大的氣概！依舊是力的藝術創造，卻已不是極度主觀變形的超現實意象抒情，卻以原型意象在現代詩境中作平實而又特具宏大氣概的象徵藝術來顯示。這就使余光中為他從超現實主義轉向新古典主義的抒情新路子定下了方位。緊接着在寫〈五陵少年〉半年後，也即寫成〈圓通寺〉四個月後，他寫出〈春天，遂想起〉一詩，才為他通向〈蓮的聯想〉中的新古典主義意象抒情鋪下了最堅實的路基，甚至可以說這才是“始於反傳統而終於吸收傳統”，進入以〈蓮的聯想〉為標誌的“新古典期”的里程碑。這是一首讀之令人涕下的鄉愁詩，比詩人另一首具有相同內涵的〈鄉愁〉更豐富，更有文化底蘊。這種豐富的文化底蘊是由“江南”這個十分豐滿的文化意象感發出來的。全作就圍繞着“江南”展開。由於“江南”是個具有原型意蘊的文化意象，牽連到許多文化色彩極濃的典故。余光中對意象抒情作新古典主義探求的最重要成就是把“江南”和吸附於“江南”周圍的典故在直接抒情的框架中有機地組合成一個略具主觀變形、卻以“模倣自然”為基礎的意象組合體，如“唐詩裡的江南”、“小杜的江南”，“蘇小小的江南”、“失蹤在酒旗招展”中的“乾隆皇帝的江南”、“遍地垂柳的江南”、“杏花春雨的江南”，來對直接抒情作烘染——似乎他又要把意象功能轉為“裝飾性”的了。試看：

喊我在海峽這邊，
 喊我在海峽那邊
 喊，在江南，在江南
 多寺的江南，多亭的
 江南，多風箏的

江南啊，鐘聲裡
 的江南
 （站在基隆港，想一想
 回也回不去的）
 多燕子的江南

這才是始於反傳統又終於吸收傳統的、既有適度主觀變形又以自然描摹為基礎的新古典意象抒情，而承載這個意象組合體所使用的語言，是比白話要流暢，要不守規範（如“小杜的江南”、“我祇能娶其中的一朵”、“噴射雲三小時的江南”）的，它是以口語、文言詞語及它們特有的句法相結合的語言。活潑、生動、又有古典美的韻味。特別值得指出的是，這種豐潤而不肥碩的意象和以流利婉轉的語詞句法構成的語言，十分管用，它們能為以全篇長短句旋進節奏和以詩行詞語呼應性重疊造成復迴環的詩節節奏相結合大開方便之門，從而達到回環旋進，一步步推向意象感受深層處的那種語調節奏效果。它有詞曲味，卻並不凝固。究其根本特色，是能給人以自由詩體自由流轉的語調節奏感。這樣的詩很講究翁方綱所竭力主張的肌理，沒有高度詩學修養是分不開來的。

從〈春天，遂想起〉開始引路，余光中又進入〈蓮的聯想〉中一些新古典主義名篇的寫作。我指的是〈等你，在雨中〉、〈碧潭〉，它們和〈春天，遂想起〉的詩思內涵並不一致，但詩藝表現是完全一致的。

感謝余光中，他以〈春天，遂想起〉、〈等你，在雨中〉、〈碧潭〉確立了完全屬於他自己的一個既有傳統意趣又具現代精神的詩藝表現體系。他以這三首詩為百年中國新詩提供了一個“余光中體”。

可惜他用這一詩體寫成的新詩文本太少了。《蓮的聯想》出版後他還為詩壇奉獻出多部詩集，內中不乏佳作，但就詩藝表現策略看，他既沒有在“余光中體”上深化下去，也再見不到有詩藝表現的新探求。不過我們有信心期待他還會在生命的晚年開拓出一片詩藝表現的新天地。因為，余光中是一位永不知疲倦的詩藝探求者。