

# 燃燒與飛躍： 一九三〇年代台灣的超現實詩

奚密

加州大學戴維斯校區東亞語文系教授

## 中文摘要

本文深入探討兩位台灣超現實詩人：楊熾昌（1909～1994）和林修二（1914～1944）。他們和其他五位詩人在一九三三年共同創辦了風車詩社並出版同名詩刊。雖然詩社只維持了兩年左右而詩刊僅出版了四期，風車詩社卻代表了台灣文學史和中國文學史上最早有意識地推動超現實主義的群體。楊熾昌和林修二都曾留學日本，在日本接觸到超現實主義思潮，並進而發展個人的創作和詩觀。楊氏不僅是優秀的詩人也是重要的文學評論家，將日本與法國的超現實引介到台灣。林氏英年早逝，然而卻留下了極富原創性的佳作。本文探討兩位詩人創作的歷史脈絡和跨文化語境，提供多種對其文本及詩學的分析，並對評者將楊熾昌定位為「後殖民」的看法提出商榷。最後，本文從比較的角度來分析一九三〇到四〇年代大陸詩人的超現實表現，凸顯兩位台灣詩人在文學史上的獨特意義。

關鍵詞：超現實、風車詩社、後殖民、文學史

## **Burning and Flying: Surrealists in Taiwan in the 1930s**

Michelle Yeh

Professor, East Asian Languages and Cultures, University of California, Davis

### **Abstract**

The paper offers an in-depth study of two surrealist poets in Taiwan: Yang Chi-Chang (1909-1994) and Lin Xiu-Er (1914-1944). With five other poets, they co-founded the Windmill Poetry Society in Tainan in 1933 and published a journal under the same name. Although the Poetry Society only lasted two years and the journal only published four issues, the Windmill represents the earliest conscious appropriation and promotion of Surrealism not only in Taiwan but also in the Chinese-speaking world. Both Yang and Lin studied in Japan, where they were first exposed to French Surrealism. Yang was not only a talented poet but also an important literary critic who introduced French and Japanese Surrealism to Taiwan. Lin died young, but he left behind an oeuvre of great originality and beauty. This essay examines the historical and transcultural context in which Yang and Lin wrote, provides detailed analyses of their literary positions and artistic expressions, and addresses the characterization, by some critics, of Yang's work as "postcolonial." Finally, the essay compares Yang and Lin with mainland Chinese poets who were also influenced by Surrealism in the 1930s-1940s, thus affirming the historical and literary significance of the Taiwanese Surrealists.

**Key words :** surrealist, the Windmill Poetry Society, postcolonial, literary history

# 燃燒與飛躍： 一九三〇年代台灣的超現實詩

一九三〇年代風車詩社（1933~1935）的曇花一現，主要原因其一是，它所提倡的超現實主義不見容於當時文壇的主流——承載社會意識的寫實主義，勢單力薄，影響有限。其二，《風車詩刊》共出版四期，每期僅發行七十五冊，傳播極為有限。而在經歷了種種時代變遷，大部分已佚失。加上風車詩人因病或政治因素，有的英年辭世，有的歇筆緘默。因此，風車詩人在當時或戰後都沒能造成影響，更遑論進入文學經典的廟堂。說他們是「被埋葬的詩人」，也不為過。

在被埋沒了近半世紀後，風車詩社在一九八〇年代初隨著政治氛圍的鬆動和本土意識的抬頭而得以重新出土。近十年來，相關史料及作品的整理、編譯和出版更使我們對台灣文學史——也是現代漢詩史——上最早出現的超現實詩群有了初步的認識。本文謹就目前所能看到的較完整的資料：《水蔭萍作品集》<sup>1</sup>和《林修二集》<sup>2</sup>，以及部分論述文字，來探討台灣早期的超現實詩學。我認為水蔭萍和林修二代表了華文文學史上現代主義的先鋒，有其獨樹一幟，不容忽視的成就。下文首先對兩位詩人的作品和詩觀分別進行探析解讀，然後也試將其與同代中國大陸的超現實詩略作參照，以凸顯其文學史上的意義。

<sup>1</sup> 水蔭萍著，葉笛譯，呂興昌編訂，《水蔭萍作品集》（台南：台南市立文化中心，1995年），本文引用出自此書者，不另作註。

<sup>2</sup> 林修二著，陳千武譯，呂興昌編訂，《林修二集》（台南：台南市立文化中心，2000年），本文引用出自此書者，不另作註。

## I 水蔭萍的詩與詩觀

亞麻的花在碎裂的春天皮膚上

燃成野性的狂熱

〈比卡兒的族群〉(《水蔭萍作品集》，頁 104)

作為台灣一九三〇年代超現實主義的發起人和主要代表，水蔭萍（楊熾昌，1909～1994）對詩學——即針對詩之本質及其方法的思考——具有高度的自覺。文學革新往往來自對傳統（至少是當代普遍接受的傳統）和現狀的不滿。水蔭萍亦不例外。一方面，他感慨當時台灣文壇「詩的形式和方法論的貧乏」（水 1995：141），認為「詩對秩序的調整和概念的散逸需要更高度的方法論」（同上：142，163）。另一方面，他力圖超越當時詩壇遵循的典範，在揚棄了浪漫主義的濫情、象徵主義的音樂性，和寫實主義的主流之同時，提倡一種充滿知性和想像力，自由自足的詩。

首先，相對於當時浪漫主義的「情緒的放縱」，水蔭萍提出「新的放縱主義」：「理智的波希米亞人式的放縱」（水 1995：123-24）。「理智」和「波希米亞」兩個意思幾乎相反的詞所構成的悖論，正是水蔭萍詩觀之前提所在。在〈燃燒的頭髮〉一文裡，詩人說：「我有時夢見煙斗裡結了深藍的豆實，夢見雲雀把巢築在貝殼裡」（水 1995：124）。無機物的煙斗和有機性的豆實並列，天空的雲雀和海裡的貝殼並列，表面上南轅北轍，毫不相關。煙斗與貝殼的意象，在水蔭萍（及後面將討論的林修二）的作品中，屢見不鮮，具有深意。煙斗本是法國超現實主義詩人科克多（Jean Cocteau，1889～1963）和日本超現實主義詩人西脇順三郎（1894～1982）的註冊商標。水蔭萍的〈demi rever〉一詩裡即有「櫻質煙斗的詩神」（水 1995：99）的意象：抽煙斗的詩神既呈現了西方的影響，且具詼諧的現代趣味。水蔭萍曾讚美他心儀的詩人科克多為「卓越的詩神」（同上：143）。此外，煙斗和詩的聯想也出現在詩人的論述中：「煙斗、頸飾和薔薇就是詩的聲音」（同上：131）。至於貝殼，科克多的名詩將貝殼比喻為海的耳朵：

Mon Oreille est un coquillage

Qui aime le bruit de la mer <sup>3</sup>

(我的耳朵是貝殼，  
愛戀大海的呼嘯。)

有時水蔭萍直接模仿科克多，如〈秋嘆〉中說：「我耳朵的貝殼」(水 1995：43)，有時兩者並列：「耳朵傾聆貝殼的響聲」(同上：27)，有時加以延伸：「貝殼的心臟裡有海的響聲」(同上：93)。貝殼和煙斗一起出現在〈demi rever〉裡：「黃昏和貝殼的夕暮……／西北風敲打窗戶／從煙斗洩露的戀走向海邊去」(同上：98)。

貝殼和煙斗在水蔭萍的作品裡都與詩的創造相關。兩者都是中空的容器：一如貝殼孕育了晶瑩的珍珠，煙斗噴出的藍煙代表詩人想像力的逸出。而貝殼和海洋，煙斗和火焰之間也有明顯的聯繫。它們共同組成水蔭萍作品的中心意象群。

水蔭萍最常用來形容詩，形容詩的想像力的意象，是燃燒和火焰。它們不斷出現在他的作品中，例如：「詩呼喚火災，詩人創作詩……」(水 1995：128)，「燃燒的頭腦」(同上：122)，「燃燒的臉頰」(同上：26)，「燃燒的頭髮」(同上：123，127，132)，「燃燒的眼球出來的火花」(同上：129)，「年輕的頭髮的火災」(同上：127)等等。這當然不是現實意義上的火焰，而是源自詩人內在的燃燒，燃燒的結果是一場「詩的祭典」：「從燃燒的頭髮，詩人對著藍天出神而聽見詩的音樂」(同上：123)。一九七九年重新結集早期作品時，詩人選擇以《燃燒的臉頰》為詩集命名，就是因為對他來說，詩是內在火焰燃燒的痕跡。一如詩人在後記中所說的：「我的內部永遠殘留著為透明的火焰所燒成的傷痕」(同上：219)。

如果詩是火焰，是燃燒的話，它當然不僅是現實的模擬或敘述。水蔭萍宣稱：「立足於現實的美、感動、恐怖等等……我認為這些火焰極為劣勢」(水

<sup>3</sup> Cocteau, Jean: *Poésie, 1916-1923*. (Paris: Littéraire Gallimard, 1925), p.259.

1995：130），並引述日本詩人百田宗治的論點：「詩是從現實分離得越遠越能獲得其純粹的位置的一種型式（forme）」（同上：191）。他甚至主張：「詩這東西是從現實完全被切開的」（同上：130）。經過當代日本詩人的中介，水蔭萍對一九二〇年代法國前衛藝術的理解是：它「否定寫實」，「把潛在意識的世界表現於夢幻」（同上：218）。落實在作品裡，詩人強調的是潛意識的意象化：「從無意識裡甦醒，本能的衝動先被變成鮮麗的圖型，又回歸無意識」（同上：219）。試舉一例來闡釋他的詩觀：

我為了看靜物閉上眼睛……  
 夢中誕生的奇蹟  
 轉動的桃色的甘美……  
 春天驚慌的頭腦如夢似的……  
 央求著破碎的記憶。

〈日曜日式的散步者〉（《水蔭萍作品集》，頁 81）

第一行以悖論式句型將視角投向夢幻的世界，那充滿了色彩（「桃色」）、動感（「轉動」）、味覺與嗅覺（「甘美」）的世界。它是夢的孩子。擬人化的春天和「我」平行並列，但是相對於「我」，它雖然看似夢，卻不是夢，因為它無法召喚「奇蹟」的意象，而只能吃力地捕捉破碎的現實意象。詩人以靈視世界和現實世界相對，將「我」和「春天」的位置顛倒；「我」反而成了全視全能的主體，他是「鮮麗的圖形」的創造者，而非「破碎的記憶」的撿拾者。

因此，詩人運用對比、悖論、通感等手法，創造充滿著張力（甚至暴力）的意象，奇異（甚至詭異）的隱喻，透過「強烈的色彩和角度」（水 1995：127），來挖掘無意識，讓沉潛其中的意義浮現。例如〈靜脈和蝴蝶〉的第一行：「灰色的靜謐敲打春天的氣息」（水 1995：22），透過視覺（「灰色」）與聽覺（「敲打」）意象的交織，無聲（「靜謐」）和有聲（「敲打」）的共鳴，它傳達了一種動中有靜，靜中有動的情緒。又如下面這組出人意料的隱喻：



花籃的果實的傷疤

呼喚夜空的星座

〈古弦祭〉(《水蔭萍作品集》，頁 29)

第一行呈現的是一逐步凝聚的視角：從花籃縮小到籃子裡的水果，再進而縮小到水果上的疤痕。第二行卻向外和向上地無限擴張，直指太空中的星座。平行的結構預設兩者之間某種對應的關係，可以是等同，也可以是對比。這裡，果實和星座既有等同也有對比的關係。一方面，星座和果實之間有相似之處：果皮上的疤痕，它的線與點，類似星座的排列。在此暗示下，遙遠冷清的星星彷彿被轉化為有生命的個體，和有機性的果實對應，隱然有同病相憐，互相慰藉之意。另一方面，取自枝幹的果實置身籃子裡，面對被採擷、被碰撞、被食用的命運，它們是被動而無助的。相對之下，無垠宇宙中的星座象徵著自由和超越。受創的果實向星座無聲的「呼喚」，彷彿在表達它對自由和超越的渴望。

我曾在他處討論過，星星是現代漢詩裡的一個重要的象徵，它同時代表了詩對現實世界的超越和詩人對詩所代表的永恆的追求。在短短兩行裡，水蔭萍提供了一個生動而豐富的例子：詩人好比那向星星呼喚，帶著傷疤的果實。這個解讀和他全部作品裡對詩人的定位是一致的。充滿了「敗北」與挫折感的詩人有著「蒼白之額」(水 1995：128)，他「創傷的心靈的風貌白蒼蒼的」(同上：45)，而「肉體上滿是血的創傷在發燒」(同上：50)。

除了揚棄通俗意義上的現實，挖掘潛意識的超現實世界，水蔭萍也反對法國象徵主義所追求的音樂美，因為它稀釋了「詩」的密度。他認為「十九世紀的文學……以音樂的面紗覆蓋的稀薄性之中」。換言之，音樂稀釋了純詩的，也就是想像力的濃度。相對於音樂性，他主張：「二十世紀的文學恆常要求強烈的色彩和角度」(水 1995：127)。「二十世紀的天空裡的詩重視『思考之美』。把音樂的美帶進詩世界的重大要素的過去的詩影子越發淡化了」(同上：129)。

詩如何在脫離了音樂美之後表現最高的密度？水蔭萍一再強調知性，即「詩的思考」(水 1995：123)，在詩創作過程中的重要性。詩人認為「想像力是理智卓越的一種形態」(同上：124)。「文學的理智不在這個自然之中」，而在於「挖

掘隱藏於思考過的思考的世界之中的理智」(同上：124)。詩之所以為詩，就因為它不是無意識的、天然自我抒發：「海的歌海是聽不見的」(同上：84)。換言之，在詩創作的過程中，詩人應該從「我」抽離開來，並對「我」的意識及思維活動進行觀察、描述與分析，「這種『思考的世界』就在『燃燒的頭髮』之中」(同上：128)。詩人「思索透明的思考」(同上：128)；即使「為思考而疲勞」也是「新鮮的疲勞」(同上：129)。

從肉體和精神滑落下來的思惟

越過海峽，向天空挑戰

〈毀壞的城市〉(《水蔭萍作品集》，頁 50)

水蔭萍強調的思維或知性，和潛意識不但沒有矛盾，反而是挖掘後者，體現後者的先決條件。詩人說：「我把我的耳朵貼上去／我在我身體內聽著像什麼惡魔似的東西」(水 1995：82)。

擊破被密封的我的窗戶

侵入的灰色的靡菲斯特

哄笑的節奏在我的頭腦裡塗抹音符

〈幻影〉(《水蔭萍作品集》，頁 76)

叛逆的天使入侵原本封閉的「我」，並代之以一個惡魔的「我」：「有時思考是靡菲斯特的」(水 1995：125)。

水蔭萍的天使是有力高超的，但是祂常常也是詭異恐怖的：

這南方的森林裡譏諷的天使不斷地舞蹈著，笑著我生鏽的無知……

〈青白色鐘樓〉(《水蔭萍作品集》，頁 74)

臥在床上的女人

病了的他的妻子蓋著紅亞麻布在唱



說是舞蹈著的青色天使的音樂——

〈幻影〉（《水蔭萍作品集》，頁 76）

傳統意義上的美醜善惡都不再成立，甚至被徹底解構。劉紀蕙對此有精闢的分析：「楊熾昌筆下的負面的、否定的、惡魔式的殘酷快感與醜陋之美，在中國與台灣早期現代文學史中是個罕見的異端。而楊熾昌書寫的意義，便在於他以變異之姿，脫離單一化的新文學論述，而開展了新的意識層次與書寫層次」<sup>4</sup>。

劉紀蕙將詩人的「變態書寫」歸結為台灣作為日本殖民地處境的「經驗意識」和「隱藏的面對死亡的恐懼」的表現<sup>5</sup>。我想，對死亡的恐懼不僅是出於詩人的敏感，和初戀女友的自殺也有關係：詩人十九歲時結識的女友，因父親反對，「再加上胸疾轉劇」，憤而自殺（水 1995：379）。八年以後，水蔭萍寫下這首詩，〈靜脈和蝴蝶〉：

灰色的靜謐敲打春天的氣息  
 薔薇花落在薔薇圍裡  
 窗下有少女之戀、石英和剝製心臟的  
 憂鬱……  
 彈著風琴我眼瞼的清淚掉了下來  
  
 貝雷帽可悲的創傷  
 庭院裡塘蝸鳴叫  
 夕暮中少女舉起浮著靜脈的手  
 療養院後的林子裡有古式縊死體  
 蝴蝶刺繡著青裳的褶襞在飛……

（《水蔭萍作品集》，頁 22）

<sup>4</sup> 劉紀蕙，〈楊熾昌的「異常為」書寫〉，《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的微狀式閱讀》（台北：立緒文化事業有限公司，2000年），頁 218。

<sup>5</sup> 同上註，頁 210、221。

詩中意象充滿了暗示。春天本是薔薇初開的季節，但是在詩裡它們已凋落，預示少女的早夭。一段「少女之戀」帶來「剝製心臟」的憂鬱；後者如此強烈的意象隱射憂鬱，而非病體，是驅使她自殺更重要的原因。透過旁觀者的角度，詩人以白描的方式勾勒出一齣愛情悲劇，並表達了他的同情與哀悼。灰色寂靜的園林渲染死亡的場景，夕暮時分蟋蟀的鳴叫，益增添冷落的氣氛。其中唯一青春生命的痕跡，是蝴蝶。蝴蝶的意象在此不無歧義：那是院子裏翩然的蝴蝶呢，是裙子上綉的彩蝶呢，還是蝴蝶飛在少女飄盪的裙褶間，看起來好像裙子上的刺繡呢？也許我們無需將其鎖定在一種解讀上，因為詩中的蝴蝶，或以其真實的生命，或以其模擬的生命，與自縊的少女形成動靜生死的強烈對比。

水蔭萍的作品在多大程度上反映了殖民經驗？這類詮釋的主要根據是詩人的詩句：「被忽視的殖民地的天空下暴風雪何時會起」（水 1995：77），以及他一九八〇年的自述，也是評者常引用的一段話：

日警不肯放過任何帶有反帝思想的作品，每當發現有所不妥，均被查禁。當時的筆者氣憤填膺，為了民族文學的一線生機，於是在南報（台南新報）學藝欄發表過一篇文章……旨在喚醒台籍作家對政治意識的警覺，不要輕易墜入日人的圈套。……當時筆者認為，唯有為文學而文學，才能逃過日警的魔掌。……與日人硬碰硬的正面對抗，只有更引發日人殘酷的犧牲而已，唯有以隱蔽意識的側面烘托，推敲文學的表現技巧，以其他角度的描繪方法，來透視現實社會，析其病態，分析人生，進而使讀者認識生活問題，應該可以稍避日人兇焰，將殖民文學以一種「隱喻」的方式寫出……

〈回溯〉（《水蔭萍作品集》，頁 222-23，224）

在劉紀蕙之前，陳明台即已指出，詩人「夾在政治的隙縫中，……努力往內面世界沉潛，尋求心靈絕對自由的強烈渴望」（水 1995：315）。呂興昌也認為，水蔭萍「企圖既能在帝國殖民摧殘下免遭文字之獄，又能秉持澄淨的文學質素構築具有前瞻性的新視野」（同上：10）。

殖民者的監控和迫害當然構成詩人不敢暢所欲言的原因之一，但是從詩人的作品和詩觀來看，那未必是最重要的動機，否則作為當時台灣文壇主流的寫實主義就不可能存在。換言之，如果按照這樣的邏輯，逃避殖民者迫害的避難所應該是隱晦難懂的現代主義（包括超現實主義），而非寫實主義。但是，如葉笛在討論風車詩社時所說：「三十年代的台灣文學的土壤是不適合這一朵移植的奇葩生根、成長的，因為不管是詩或小說都是新寫實主義在抬頭，社會性漸為濃厚的時代」（水 1995：351）。中村義一也指出：「這一新傾向的詩風，在當時的台灣詩壇不受歡迎，被責難為空想、妄想的詩」（同上：292）。正因為寫實主義是台灣文壇的主流，因此超現實主義才會被視為「銜奇怪異、脫離現實，是異端之作」<sup>6</sup>，因此詩人才會因為提倡超現實主義「而受到群起圍剿的痛苦境遇」（同上：253）。

我想強調的是，我並不否認殖民語境所造成的巨大陰影，但是超現實主義不必也不應全然歸結為殖民經驗下的產物，它更具有美學和文學史的獨特意義。水蔭萍對當時的台灣詩壇極為不滿，認為它「沒有氣魄太不像樣」，詩論「混沌」而詩人「墮落」（水 1995：137）。他對詩壇的批判和他的美學觀點是不可或缺的。他認為，真正的詩人是天生的叛逆者、獨行者，「慢性的生活病患者」（同上：122），不媚俗、不迎合世人的口味，甚至無法適應日常生活的慣性機械性。水蔭萍提倡的超現實主義旨在「破壞直到現在的通俗性思考」，打破「陳腐的，……無聊的、迎合的討人厭之味」（同上）。相反的，那些跟隨主流的詩人有的是「帶了詩人的假面具的詩人」，有的是「憧憬著詩人這個名稱的鸚鵡似的亞流之輩」（同上：138）。

因此，「詩人」是對世界的一種態度，對自我的一種認識，是深刻而自覺地思考和感知之後的抉擇。而詩人的悲劇正在於：「詩人的生命越按照詩人的意志完全被控制，就越會產生悲劇，然而意識著這個悲劇而要從這個悲劇逃脫，無非就是那詩人的死亡！做詩人不幸是否就不該為詩人？」（同上：138）這個問題的答案，我相信是肯定的。身為詩人就必須接受悲劇的命運，因為詩人特殊

<sup>6</sup> 陳明台，〈楊熾昌·風車詩社·日本詩潮——戰前台灣新詩現代主義的考察〉，收入《水蔭萍作品集》，頁 331。

的思維和感覺方式，他異常——也是異常豐富——的內在世界，使他與日常生活的外在世界必然產生距離，格格不入，甚至造成決裂。雖然每個人面對世界，在不同情況下都經歷過不同程度的挫敗感，但是其來源和意義是不同的。詩人的悲劇性是忠於詩之本質的必然結果；要逃離此悲劇，除非詩人放棄詩，放棄做一個詩人。水蔭萍詩中大量的「負面的」、「否定的」、「惡魔式的」意象，皆可視為詩人個人與世界商榷對抗所採取的藝術立場與策略，它涵括了政治的層面，但不只限於此。

水蔭萍的詩學強調知性與感性，思考與感覺並重，兩者之間並沒有衝突。一旦跳出二元對立的框架，我們就可以理解水蔭萍對知性的強調並不意味著對感性的否定，他反對的只是濫情和感傷。一九三四年，在讀了西脇順三郎和梵樂希（Paul Valéry, 1871~1945）的文論後，水蔭萍在筆記中一再提到「明徹的知性（或感性）」（水 1995：122），「感性的透徹」（同上：123），「敏銳優美的感性」（同上：143）等觀念。感性和知性之間不但沒有衝突，而且都是詩的要素：「感性的纖細和迫力，聯想的飛躍成為思考的音樂，……燃燒了文化傳統的技法的巧妙性」（同上：142）。

反寫實、反浪漫、反音樂性；重想像、重知性、重強度和密度。其最終目的是為了創造一個嶄新完滿的意義世界。「我認為詩的組織就是不完全的意義的世界走到完全的世界。這才是詩的本質。詩的永續性不可能是到達完全世界的」（水 1995：129）。「現代詩的完美性就是從作詩法的適用來創造詩，非創造出一個均勻的浮雕不可」（同上：142）。「均勻的浮雕」代表一種內在的和諧，圓融的秩序。詩人強調「詩的純粹性」（同上），欲以「語言的躍動、敏銳的感覺、人生的野性」（同上：218）來「捕捉比現實還要現實的東西」（同上：130）。在其短篇小說〈花粉與唇〉裡，水蔭萍說道：「僅在一瞬間便會使凡百的生活變得新鮮的話那就是隱藏在人的生活中的一種真理的發現」（同上：201）。一般讀者對「純詩」的最大誤解就是將它和唯美、頹廢、狹隘的抒情或個人主義等同。其實，詩的純粹與否和題材、思想，甚至文字風格都沒有必然的關係。所謂「純粹」，是指詩人能達到的最大程度的詩本質之實踐。如他在〈檳榔子的音樂〉中所說的：「新的思考也是精神的波希米亞式的放浪。我們把在現實的傾斜上摩擦

的極光叫做詩（而詩是按照這個摩擦力的強弱異其色彩與角度的）。」（同上：127-28）

水蔭萍的詩觀可歸類於涵括了超現實主義的現代主義美學傳統。綜觀他對夢和潛意識世界的關注和探索，對新意象及語言的創造，對知性和感性結合的強調，在在體現了現代主義的精神。詩人以波希米亞式的游離來反抗一統取向（totalization）——不論是在美學還是政治的層面。所謂超現實，即是透過想像力的釋放，超越約定俗成、破碎異化的世界，創造出一個更真實、更自由、更完整的世界。因此，水蔭萍為現代詩的難懂提出辯解：「在詩上使用透明的思考的作品，卻在意義上變得不透明」（水 1995：128）。詩的成功與否不在其主題意義，而在其語言：「語言的感覺就是詩的生命。『鉈豆』擁有的感覺就是鉈豆的生命，……擁有這些東西的感覺即成為這些東西的生命。……詩是人生之假設體的美的表現。殖民地的天空因詩而陰沉著」（同上：125）。固然，如詩人在一九八〇年〈回溯〉一文裡所說的，當年引進超現實主義「可以稍避日人凶焰」（同上：224），但是，從他的文論來看，這應該不是唯一，甚至不是最重要的原因。他對「新精神」，「新的詩的科學認識」（同上：147），對「更新鮮的力量」（同上：123）的思考和追求，應是更關鍵的考量。

## II 林修二的詩與詩觀

我和我面對著

閉著眼睛

〈散髮〉（《林修二集》，頁 392）

相對於水蔭萍，林修二（林永修，1914～1944）並沒有留下可觀的詩論。但是，目前可以看到的九十三首詩勾勒出他詩觀的大致輪廓。對林修二來說，詩欲捕捉的是「聲音、色彩、感觸。紅葉的陣雨是詩底聲響」（林 2000：352）。敏銳的觀察和深刻的感應建築在「燃燒的思惟」上（同上：206）。如水蔭萍在



〈代序〉裡說的，林修二的詩是「思惟之花」(同上：28)。雖然以抒情為主調，但是仍從知性的角度出發。以下面這首詩為例：

什麼也沒有房間和聖母像和鏡子。  
無事可做的夕暮  
給不絕如縷的思念點上燈望著霧夜的彩虹。

〈虹〉(《林修二集》，頁 354)

「我」和我的「思念」被當做兩個主體來看待。除了實體意象的堆砌，黃昏時分幽暗的房間裡「什麼也沒有」，和「無事可做」的「我」隱隱呼應。但是「我」的「思念」卻正忙碌著。「我」為「思念」點一盞燈，好讓它更清楚地看見夜空裡的彩虹。「霧夜的彩虹」是一個矛盾的意象；既然是有霧的晚上，又何來彩虹呢？因此，詩欲呈現的不是實景，而是內在的、想像的視界。外在的「我」與空間好比「思念」的鏡子，映照出後者活躍豐富的生命。簡單的文字清晰地表現了詩人對創作的自覺。類似的表述出現在其它詩中。詩人的「思念在燃燒」(林 2000：222)。〈蒼白的夜〉裡，詩人的「我底思惟」沐浴在月光中，「我住在思惟裡」(同上：164)。

林修二比水蔭萍小五歲。他因投稿而結識了當時擔任《台南新報》文藝欄的代理編輯，並在一九三三年應他的邀請加入風車詩社，兩人並成為摯友。在詩的看法上志同道合或彼此影響，是可以理解的。的確，在他們的詩裡我們發現不少共同的意象，例如貝殼、煙斗、蝴蝶，和天使。上節已提到，「貝殼般的耳朵」(林 2000：144)本出自科克多，兩位風車詩人所敬仰的法國詩人。但他們都不僅止於模仿，而賦予此意象以新的寓意。在〈鄉愁〉裡，林修二對故鄉的懷念與下面的意象並列：

貝殼在  
懷念  
海濤

(《林修二集》，頁 76)

和貝殼的認同不只是因為詩人來自一個島嶼的濱海城市，台南，更有美學上的含義。林修二的〈黃昏〉一詩裡，「我」置身於海底。深沉寂靜的海顯得原始而神秘；它孕育了元初的生命，象徵無窮盡的創造力。

無聲，黑暗的浪潮充滿起來  
沉在寂靜的海底我失明了  
被海的幻想追索著  
我邊摸索真珠貝

（《林修二集》，頁 62）

如果海洋是夜，是孕育想像力和夢的世界，那麼貝殼中的珍珠就是詩人追求的晶瑩的詩。另一首同名詩基本上保存了同樣的意象，但是它以「心臟」代替「珠貝」，更明白地表達了詩人的詩觀：

沉在暗夜的海潮無聲地在漲著的靜謐之海底的我失明了  
被香煙的火像夜光虫般發亮的  
怪異的形象追趕著我仍在摸索著珍珠貝  
  
我疲倦得快要窒息了  
燈火給予我浮力  
樹梢讓我吸入氧氣  
代替珠貝我發現被剝製的自己的心臟

〈黃昏〉（《林修二集》，頁 386）

沉浸在夜的想像世界裡，詩人因追索詩（珠貝）的行蹤而疲倦了。他想像自己浮到水面喘一口氣，想像自己是一棵樹，樹梢是他呼吸的管道。他發現珠貝不在海底，而是他自己的心臟。「被剝製的自己的心臟」極有可能受到水蔭萍〈靜脈和蝴蝶〉一詩的影響。這個隱含著暴力的意象，透過和珍珠的並置而得到新



的、正面的意涵：赤裸裸的心臟晶瑩燦爛，如同珍珠一般。詩人顛覆了一般世俗的聯想（如：血淋淋的心臟），創造了一個「剔透玲瓏的詩心」的鮮明意象。

如果科克多的貝殼是海的耳朵，林修二的貝殼是珠貝，是詩。在〈灣裡海水浴場〉裡，使人更進一步發揮：「我身受東支那海的貿易風撿拾了漂來的夢之蛋」（林 2000：380）；貝殼也是「我底乳白的夢之蛋」（同上：58），而詩人在「安靜地孵化淡黃色的夢」（同上：80）。有時候，詩人也跟貝殼認同：在〈海邊〉，白色的貝殼有「透徹的思念」（同上：58），在〈雨的海邊〉，「貝殼巧妙地聽懂了奏樂」（同上：176）。

在蒼白月光堆積裡  
懷念往昔的日子  
整個晚上——  
貝殼唱個不停

〈一個季節〉（《林修二集》，頁 172）

林修二創造——更確切地說是「再造」——了海的形象。在他的作品裡，海洋是一切意義，一切詩的源頭，而天空是海洋的延續。因此，他說星星是「天空的海的夜光蟲」（同上：106），而魚是海之花：「魚群棲息的世界盛開季節花」（同上：108）。從貝殼出發，詩人引導我們進入一個色彩繽紛、生氣勃勃的世界，一個創造力源源不絕的，外在和內在有機結合的世界。

與此相關的是重複出現的煙斗的意象。上節討論過水蔭萍作品中貝殼和煙斗的關聯，它們在林修二的作品裡同樣重要。珍珠來自貝殼，藍煙來自煙斗，它們是想像力的回音室，詩的催化劑。詩人通過這個渠道到達詩的目的地。

在透明的早晨  
把金木犀裝入煙管  
於是 藍煙昇上來

染改天空的顏色  
萩花無聲無息地丟落  
蟋蟀鳴叫著

(《林修二集》，頁 78)

「透明」賦予秋天一種新鮮的質感，它召喚明澈、立體等特色。這樣的背景將藍煙襯托得更清晰。「於是」有意強調「我」的個人行為及它如何足以改變遼闊的天空。在獻給水蔭萍的〈寒夜〉一詩裡，詩人直接了當地將煙斗與詩，與貝殼（「夢之蛋」）等同：

面向洋燈的燈影，我叨著煙斗呼喊。像斷雲流逝的空虛日子，像候鳥般  
飛散了我無彩色的歌，煙斗不鳴了嗎？不再孵化了嗎？

(《林修二集》，頁 168)

詩人用「孵化」一詞來形容煙斗，明顯的將它比喻為創造詩的容器，而詩人憂慮的是不鳴的煙斗，因為它象徵著詩的枯竭。

至於在林修二的作品裡出現頻繁的蝴蝶的意象，它是「心的蝴蝶」，有時候和愛情的喜悅相連，如寫給妻子的，與愛情有關的詩：

振動蒼白的翅膀  
思慕花瓣的小蝴蝶  
狂舞著

〈給心愛的妙子〉(《林修二集》，頁 246)

一只可愛的金絲雀在歌唱  
在新鮮的愛之花影裡  
微笑著的一朵紅大麗花喲

心的蝴蝶翩舞在周圍  
那是戀慕著你的愛之花粉的

〈蝶〉(《林修二集》，頁 394)

但更多的時候，蝴蝶象徵想像力的飛翔：

典雅的靜謐。思念在燃燒——  
像今天，還有下一次秋天的日子，  
再變成蝴蝶沐浴季節的花粉吧。  
這些，我並不懷疑。

〈林地間〉(《林修二集》，頁 222，224)

詩人渴望「再變成蝴蝶沐浴季節的花粉吧」(林 2000：224)。「蝴蝶振翅」(同上：152，202)和其他一樣精緻的飛翔意象，如「蜂的翅音」(同上：138)與「天使振翅聲音」(同上：66)，都有類似的意涵。此外，林修二詩中有一處將蝴蝶和靜脈連在一起：「蝴蝶停在靜脈上」(同上：54，作於 1935 年 8 月)，也可能受到水蔭萍〈靜脈和蝴蝶〉一詩(作於 1935 年 3 月)的影響。如上節所述，水蔭萍描寫的是一段愛情悲劇。靜脈與蝴蝶本來是兩個毫無關聯的意象，水蔭萍將它們並列，賦予其新的意義，新的震撼。林修二對兩者的挪用顯示他對此詩有相當深刻的印象。例如〈在茶館〉一詩，以都市生活的場景來刻劃現代人生的虛無：

隨著迴轉的唱片迴轉的無為的時間  
玻璃製的玫瑰應該也要有香味  
  
蝴蝶停在靜脈上  
理性的真空 換上吸管的真空  
用黑色緞帶裝飾心臟  
零的迴轉

計算著蘇打水泡的人啊

你底夢過多了

(《林修二集》，頁 54)

詩中「迴轉」一詞共出現三次，旋轉不停的唱片暗示城市人在茶館裏消磨時間，無所事事。茶館的人工裝飾——玻璃玫瑰，吸管，黑色緞帶——暗示一個浮華虛假的環境。相對於林修二作品裡的大海和沉湎其中的冥思詩人的正面意象，玻璃杯裡不斷上升的蘇打水泡充滿了反諷：相對於大海，它們帶來的不是詩，而是空洞而汎濫的白日夢（「夢過多了」）。整首詩裡，「蝴蝶停在靜脈上」是唯一的自然生命的索引。然而它不是寫實的意象；密閉的現代茶館裡是不會有蝴蝶的。如上面提到的，詩人常以蝴蝶來象徵想像力。在這樣人工控制的環境裡，詩人的想像雖仍健在，卻停滯不前。

一九三六年五月下旬，法國詩人科克多（柯克多）赴日訪問。二十二日那天林修二趕到橫濱去歡送他，並有機會和他握手，得到親筆簽名。林修二在〈白蝴蝶〉一文裡形容科克多有著「真正藝術家型的手掌、手指又長的手，浮著青色靜脈」（林 2000：128）。在橫濱碼頭上，漸行漸遠的科克多「揮著白色手帕，然後把手帕投向漂流的港口天空，真像白蝴蝶般，飄舞在海面而消失」（同上：132）。詩人以「白蝴蝶」的意象來描寫他最心儀的超現實詩人，就是因為自由逍遙的蝴蝶是想像力最好的寫照。

即使從水蔭萍的〈靜脈和蝴蝶〉和林修二的〈在茶館〉兩首詩，我們已可看出，兩位風車詩人的風格有明顯的不同。他們作品中對天使意象的處理，可大概說明兩者的差異。天使在林修二和水蔭萍的詩裡都一再出現，但是祂並沒有基督教或其它傳統宗教的含義，而純屬詩人意識的產物。兩位詩人的處理手法極為不同。水蔭萍的天使往往是詭異恐怖，惡魔式的，而林修二的天使則是美好溫馨的：

天使散布的

白色玫瑰花瓣

像清純的少女心  
那麼美

〈雪〉(《林修二集》，頁 194)

無聲、充滿紫色靜謐  
聽天使振翅聲音，紫堇花開了

〈眸子〉(《林修二集》，頁 66)

天使的鋼琴溫和地響著  
茉莉味香煙的煙  
也不帶傘就飛走了

〈秋雨〉(《林修二集》，頁 56)

再看林修二的〈雪〉：

白色玻璃窗外  
白色東西在下降  
  
在玻璃溫室裡  
撥開的綿絲飛舞著  
在遠方岡上  
白色落葉散布著  
  
冰凍了的鶴型噴水降落白粉  
下降的白色東西上面  
還是下降白色東西  
像天使散布的白色薔薇花瓣  
那麼白色的回憶哟  
為了反映色彩  
點亮紫色燈心吧

白帽子  
白鞋子  
受了霜凍街角的郵筒變紅了

（《林修二集》，頁 102，104）

詩中「白」字出現了十次之多。一開始指涉模糊的「白色東西」，接著詩人引介四個雪的比喻：綿絲、落葉、白粉、薔薇花瓣。後者是外在世界轉入內在世界的橋樑：「那麼白色的回憶喇」。末節的白鞋白帽勾勒出一個步行在雪中的人。那被白雪遮蓋了的人和路邊紅色的郵筒並列，暗示兩者之間的某種聯繫：是一個冒著大雪寄信的人嗎？是什麼信那麼重要，非得在冰天雪地裡出門去寄呢？在這雪白的世界裡，凍紅了的郵筒和第三節的紫色燈心是全詩中最突出的兩種顏色。和白雪構成強烈對比的紫色燈心，彷彿詩人的思維撞擊回憶而迸發出的火焰，熾熱而鮮明。而「變紅了」的小小郵筒似乎呼應寄信人在茫茫白色世界中的那顆悸動熾熱的心。

林修二的天使蘊涵完全正面的意義，甚至可說是想像力的至高象徵。

吊在花與花之間的  
光的網床  
天使們  
躺在那兒午睡  
微風搖晃著  
透明的夢

〈午睡〉（《林修二集》，頁 48）

〈午睡〉呈現了一個完整的意象世界。頭兩行以印象畫派的手法敏銳地捕捉光和影的交織。「光的網床」將虛象變成實景，但是它又帶著一份空靈神秘，只有天使才能躺在上面做個「透明的夢」。雖說這個畫面類似印象畫派的作品，然而仔細推敲，像「花與花之間」的「光的網床」如此細膩的意象，實已超越了繪畫所能表現的範圍。整首詩寫的不過是午後的一種悠閒的意境，一份舒坦的心

情，但是通過詩人的想像，它被具體化、生動化，我們彷彿可以看到、聽到、觸到它。無所不在的天使，無遠弗屆的想像力！

林修二最優秀的作品往往使用簡單的語言，抒情的語調，透過意象與意象之間的相互呼應與滲透，交織成一個堅實完整的有機體。他的詩遠遠超出個人感情的抒發或自然景色的描寫，而展現了對詩深入的思考和節制的訓練。下面這首他唯一直接論詩的作品包含了幾個中心意象，頗具代表性：

面向天空飛上去  
從我手指昇起的蒼煙  
在雲飄流的那邊  
有天使住著嗎  
像白色訓練舟艇般  
追求夢的我的詩  
甚麼時候，會出帆呢？

〈詩〉（《林修二集》，頁 100）

詩人追求的是想像力的飛升——如雲煙，如天使，如夢幻，如駛向蒼海的「白色訓練艇」。在強調詩的無限想像的同時，詩人避免了濫情式的浪漫，致力於藝術的磨練，取得知性和感性的均衡。早慧的詩人喊出他對詩的執著：「我大膽地向神宣戰」（林 2000：72）。何其不幸的是，詩人似乎預言了自己因肺結核而英年早逝的命運：「我是快要脫落翅粉的蝴蝶」（同上：44）。

抱著少年的憂愁  
我們背向山脈而走  
  
離別就是無限的悲傷  
山脈用白面紗覆蓋了臉

〈山麓〉（《林修二集》，頁 228）



如果青青山脈象徵自然的永恆，生命的綿亙，那麼詩人「背向而走」的意象已召喚一份惘然與愁緒。最後一行以白色面紗來比喻霧氣，暗示山脈也感染了詩人的情緒，不勝哀愁，因此披上白色面紗來遮掩愁容。透過意象的並列，詩人擴大了想像的空間。

林修二雖然沒有留下詩學方面的論述，但是從他的作品看來，他是一個自覺的藝術創作者。林政華將林修二的作品歸納為：孤獨與鄉愁，夢與天使，女體與愛情，星與雨，以及海等五類題材，並認為前三者屬於「人的精神領域活動，後二者是對大自然的描繪」<sup>7</sup>。本文強調的是其中的某些意象和題材如何體現了超現實詩風。和水蔭萍一樣，林修二在日本留學期間，廣泛的接觸了日本的前衛文學。他曾聆聽新感覺派巨擘川端康成（1899～1972）和橫光利一（1898～1947）的文學講座，也曾求教於日本超現實主義祭酒，在他讀書的慶應大學英文系任教的西脇順三郎（林 2000：575-576），可能還「親身聽過西脇講授的課」<sup>8</sup>。更重要的影響應該來自水蔭萍，雖然不同的個人氣質、思想和經驗使得他們的藝術表現有明顯的差異。相對於水蔭萍的力，林氏作品較柔；相對於水蔭萍的詭異，林氏顯得飄逸；相對於水蔭萍的狂野，林氏毋寧是內斂的；相對於水蔭萍這位現代都市的「日曜日式的散步者」，林氏更像一個在自然中冥思遐想的憂鬱少年。兩位風車詩人代表了台灣一九三〇年代超現實主義的兩個突出的面向。

### III 現代漢詩史的參照

一九一九年卜雷東（André Breton，1896～1966），蘇波（Phillippe Soupault，1897～1990）和阿拉貢（Louis Aragon，1897～1982）三位達達主義者在巴黎創立《文學》（Littérature）雜誌，首次打出超現實主義的口號。「超現實」一詞，最早見於詩人、戲劇家、文學和藝術評論家阿保里奈爾（Guillaume Apollinaire，

<sup>7</sup> 林政華，〈日政時期詩人林修二及其作品研究〉，《通識研究集刊》1期（2002年6月），頁17-32。

<sup>8</sup> 葉笛，〈閃耀的流星——詩人林修二〉，《台灣早期現代詩人論》（台南：國立台灣文學館，2003年），頁312。

1880~1918) 一九一七年的文字；他們借用它來向他們共同的朋友致敬。) 次年，卜雷東和蘇波出版詩集《磁場》(*Les Champs magnétiques*)，標榜自動寫作，建立了超現實運動的第一座里程碑。一九二四年十月卜雷東發表〈超現實主義第一宣言〉，二九年發表第二宣言，主張以超現實視角超越一切生死、虛實、高下等表面對立 (Nadeau, 1989)。

法國超現實一九二五年即在日本的前衛刊物《文藝耽美》上得到譯介。一九二七年十一月，《薔薇·魔術·學說》創刊，次年一月號登了北園克衛的編者序，被公認為日本超現實主義的宣言<sup>9</sup>。同年，西脇順三郎等出版日本第一本超現實主義詩集《馥郁的火夫喲》。一九二八年三月，《詩與詩論》創刊，集合了當時主要的前衛詩人，在主知主義的旗幟下，涵括了形式主義，超現實主義，和新即物主義，「其最大的成果則顯示在超現實主義詩和詩論的實踐、實驗及引介」<sup>10</sup>。同年十一月，《衣裳的太陽》創刊，封面上有「超現實革命」的法文字樣<sup>11</sup>。

兩位年輕的台灣詩人正逢上日本前衛詩的高峰期。一九三〇年水蔭萍抵達東京，三一年因父親病重輟學返台，但是仍繼續在日本前衛詩刊上發表作品。林修二於一九三三年赴日，前後共待了六、七年，一九四〇年大學畢業後因病返台。一九三三年三月，水蔭萍在台南創立風車詩社，邀請三位台灣詩人（李張瑞、張良典、林修二）和三位在台的日本詩人（戶田房子、岸麗子、尚梶鐵平）加入。一九三四年，出版了第四期《風車》詩刊後，詩社解散。

參照同時期的中國大陸詩壇，基本上一九三〇年代以前沒有超現實主義的介紹。一九三二年五月一日《現代》雜誌在上海創刊。在〈創刊宣言〉裡，編輯施蛰存表明這是一份開放的文學雜誌，不帶任何政治立場，「不預備造成任何一種文學上的思潮、主義、或黨派」（《現代》一卷一期，頁2）。的確，《現代》

<sup>9</sup> Hirata, Hosea: *The Poetry and Poetics of Nishiwaki Junzaburo: Modernism in Translation* (New Jersey: Princeton University Press, 1993), p.141.

<sup>10</sup> 陳明台，〈楊熾昌·風車詩社·日本詩潮——戰前台灣新詩現代主義的考察〉，頁312。

<sup>11</sup> 參見 Hirata, Hosea: *The Poetry and Poetics of Nishiwaki Junzaburo: Modernism in Translation*, p.141 和葉笛，〈日據時代台灣詩壇的超現實主義運動——以風車詩社核心人物楊熾昌的詩運動為軸〉，收入《水蔭萍作品集》（台南：台南市立文化中心，1995年），頁344-345。

做到了兼容並包的理想。另一方面，雖然它的命名（法文名 *Les Contemporains*）來自出版該雜誌的現代書局，「現代」也同時標誌施蛰存（及其他參與編務的作家）的文學視野。在創刊號的〈編輯座談〉裡，施蛰存說：「這個月刊既然定名為現代，則在外國文學之介紹這一方面，我想也努力使它名副其實。我希望每一期的雜誌能給讀者介紹一些外國現代作家的作品。」（同上）此外，在〈有關於本刊中的詩〉一文裡，他更具體地談到他對詩的看法：「現代中的詩是詩。而且是純然的現代的詩。他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詩行」（同上）。

對現代性的強調為超現實主義（包括立體主義）的引介提供了有利的環境。《現代》創刊號介紹了阿保里奈爾，第二期有戴望舒對核佛爾第（雷佛爾第，Pierre Reverdy, 1889~1960）詩和詩論的譯介；其中引用的話，諸如：「藝術不該是現實的寄生蟲」，「詩應該本身就是目的」，「用電影的手腕寫詩」（《現代》一卷二期，頁 269）等，都屬於當時前衛詩學的核心觀念。

這些觀念也影響了戴望舒本人一九三〇年代以降的作品。戴望舒早期受到象徵主義和後期象徵主義的洗禮，一九三二至三五年在法國留學，並在一九三四年夏天去西班牙旅遊了數月。這段期間，他廣泛接觸了法國和西班牙的當代文學，受到若干超現實傾向的詩人的啟迪，一九三四年年底，他去巴黎拜訪許拜維艾爾（Jules Supervielle, 1884~1960），一九三六年十月在他和卞之琳（1910~2000）、孫大雨（1905~1997?）、馮至（1905~1993）等新創的《新詩》上，發表了〈許拜維艾爾訪問記〉。文中，他被問到哪些是他最欣賞的法國詩人，戴望舒回答：「或許是韓波（Arthur Rimbaud, 1854~1991）和羅特亥阿蒙（Comte de Lautréamont, 1846~1970）；在當代詩人之間呢，我以前喜歡過耶麥（Francis Jammes, 1868~1938）、福爾（Paul Fort, 1872~1960）、高克多（科克多），雷佛爾第，現在呢，我已把我的偏好移到你和愛呂阿爾（Paul Eluard, 1895~1952）身上了」（《新詩》一卷一期，頁 118）。除了上面提到的詩人，戴望舒還翻譯過多位西班牙超現實詩人的作品，包括洛爾迦（Federico Garcia Lorca, 1898~1936），沙里納思（Pedro Salinas, 1892~1951），季蘭（Jorge Guillén, 1893~

1984)，阿爾倍諦（Raphael Alberti，1902～1994），阿爾多拉季雷（Manuel Altolaguirre，1905～1959）等。

法國漢學家 Gregory Lee 認為戴望舒後期的作品中，〈不寐〉、〈贈克木〉（1936）、〈眼〉（1936），和〈我用殘損的手掌〉（1942）顯示了西班牙語系超現實詩人的影響，尤其是後者，採用了拉丁美洲前衛藝術所鼓吹的「飛機視角」<sup>12</sup>。中國學者江弱水也強調戴望舒的超現實成就，以〈眼〉、〈我思想〉（1937）和〈白蝴蝶〉（1940）為代表作。Lee 認為〈眼〉一詩裡，戴望舒認同自然為一超越時空，充滿神靈的世界，透過現代主義技巧，譬如跳躍式的詭奇隱喻，表現了愛人肉體和精神雙層次上的契合<sup>13</sup>。江弱水讚美此詩「想象恣肆，境界遠大」；不同於戴望舒前此的作品，它展現了四個特色：廣闊的宇宙意識；神秘的心靈感應；熱烈的愛慾主義；變形的藝術手法<sup>14</sup>；後者包括「意象的跳躍、剪貼、疊加」<sup>15</sup>。

〈眼〉的全文如下：

在你眼睛的微光下

遙遠的潮汐升漲：

玉的珠貝，

青銅的海草……

千萬尾飛魚的翅，

剪碎分而復合的

頑強的深淵的水。

無渚崖的水，

暗青色的水；

<sup>12</sup> Lee, Gregory: *Dai Wangshu: The Life and Poetry of a Chinese Modernist* (Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong Press, 1989), p.264.

<sup>13</sup> Lee, Gregory, *Dai Wangshu: The Life and Poetry of a Chinese Modernist*, p.253.

<sup>14</sup> 江弱水，〈眼之魔法：超現實主義的戴望舒〉，《中西同步與位移——現代詩人叢論》（合肥：安徽教育出版社，2003年），頁56。

<sup>15</sup> 江弱水，〈眼之魔法：超現實主義的戴望舒〉，頁63。

在什麼經緯度的海中，  
我投身又沉溺在  
以太陽之靈照射的諸太陽間，  
以月亮之靈映光的諸月亮間，  
以星辰之靈閃爍的諸星辰之間？  
於是我是彗星，  
有我的手，  
有我的眼，  
并尤其有我的心。

我晞曝於你的眼睛的  
蒼茫朦朧的微光中，  
并在你上面，  
在你的太空的鏡子中，  
鑒照我自己的  
透明而畏寒的  
火的影子，  
死去或冰凍的火的影子。

我伸長，我轉著，  
我永恒地轉著  
在你的永恒的周圍  
并在你之中……

我是從天上奔流到海，  
從海奔流到天上的江河，  
我是你每一條動脈，  
每一條靜脈，  
每一個微血管中的血液，

我是你的睫毛  
（它們同樣也在你的  
眼睛的鏡子裏顧影）  
是的，你的睫毛，你的睫毛。

而我是你，  
因而我是我。<sup>16</sup>

隱藏在頭兩行詩裡的是一個隱喻，以月亮來暗示眼睛。不僅溫柔輝煌像月光，戀人的眼睛好比月亮，相對於詩人是地球的譬喻：詩人（地球）望著它（月亮）時，因月亮的引力大於球的離心力而造成海水高漲。順此譬喻延伸，潮汐的升漲也隱射愛情的澎湃，引領後面的詩行：「我永恒地轉著／在你的永恒的周圍／在你之中……」<sup>17</sup>。整首詩的意象貫穿地球、天空、太空，三界，而且詩人用了許多悖論式的意象，有意地打破現實的空間觀念：忽而在上，忽而在下；大至星辰宇宙，小至微血管和睫毛。海洋與太空，地球與月亮，「我」和「你」之間的界線都不復存在，渾然一體，相互呼應。

海洋本是一切生命的起源地，詩人透過海和月之間的相互引力作用來讚美愛情的圓融和超越。與戴望舒的〈眼〉對照，林修二作品裡的海也呼喚原初的無限，但是，不同於戴氏的愛情，林氏的海往往象徵想像力的世界，詩人在其中尋找貝殼，貝殼裡晶瑩的珍珠——詩：「沉在暗夜的海潮無聲地在漲著的靜謐之海底」，「被海的幻想追索著／我邊摸索真珠貝」（〈黃昏〉，見上節）。

上文討論過，蝴蝶在水蔭萍和林修二的作品中屢屢出現。對林修二來說，蝴蝶有時指涉詩人的思緒或詩思的飛翔。蝴蝶在戴望舒的作品裡也不陌生，他最膾炙人口的小詩，寫於一九三七年三月的〈我思想〉，就是以蝴蝶為中心象徵的：

---

<sup>16</sup> 戴望舒著，梁仁編，《戴望舒全編》（杭州：浙江文藝出版社，1989年），頁122-123。

<sup>17</sup> 同上註，頁123。



我思想，故我是蝴蝶  
 萬年後小花的輕呼  
 透過無夢無醒的雲霧，  
 來振撼我斑斕的彩翼。<sup>18</sup>

多位評者都曾指出詩中的中西典故。第一行的句型來自法國哲學家與科學家笛卡爾（René Descartes, 1596~1650）的名言：「我思故我在。」詩人卻出人意料的將自我的存在與蝴蝶認同，呼應「莊周夢蝶」所表達的「化」和「逍遙遊」的道家思想。短短四行的小詩，它的震撼到底從何而來呢？

結構上，第一行是一個短（八個字）而靜態（「是」）的句子，接著是一個跨越三行，充滿了動態（「輕呼」，「透過」，「振撼」）的長句。從靜態到動態，從短到長的轉折，彷彿讓我們睜開了眼睛，跟隨蝴蝶的跨越時空的行蹤。類似〈眼〉的技巧，〈我思想〉以悖論式的意象來寫蝴蝶，打破慣性思維，開闢內在視角。在尋常意義上，有著斑斕彩翼的蝴蝶雖然美，卻是脆弱的，觸之即散的。在這裡，牠卻能歷經無垠的時間，穿越同樣無窮盡的雲霧，而依舊翩翩飛翔。短暫與永恆，脆弱與不朽的對立在此得到化解。微小脆弱的蝴蝶象徵卓越的想像力，超越時空印證永恆的生命力。而呼喚牠的，只是一朵小花。想像力是蝴蝶纖細的觸角，世界的一草一蟲，都足以振撼它。

這點在水蔭萍及林修二的詩裡也可以看到，他們都擅於捕捉纖細的自然意象。林修二的「蜂的翅音」（〈赤城遊記〉），「我是快要脫落翅粉的蝴蝶」（〈孤獨〉），水蔭萍的「蝴蝶的羽音」（〈秋嘆〉），「亮麗的斑紋翅」（〈要過境的蝴蝶〉），可以和戴望舒的「抖去水珠的鳳蝶兒」（〈在天晴了的時候〉），「你小小紅翅的蜜蜂」（〈三頂禮〉）比美。

戴望舒的〈眼〉也讓我們想到另一位和現代派有密切關係的超現實詩人：路易士（紀弦，1913~）。根據詩人自述，一九三四年，紀弦在上海現代書店買了一本《望舒草》，在回揚州的火車上，「一口氣讀完了」<sup>19</sup>。在戴望舒的影響

<sup>18</sup> 戴望舒著，梁仁編，《戴望舒全編》，頁126。

<sup>19</sup> 紀弦，《紀弦回憶錄》1卷（台北：聯合文學，2001年），頁61。



下，他自此摒棄格律詩，開始創作自由詩，並向《現代》投稿，在詩壇上嶄露頭角。一九三五年春夏之交，在上海江灣公園坊詩人由杜衡介紹，首次見到戴望舒，從此結為好友。一九三六年四月，紀弦從上海乘船到了日本，本來打算投靠美專，由於六月時左頰上長瘡，雖棄學回國。雖然紀弦的日本之行時間很短，但是他「廣泛地接觸到了興起於二十世紀初期之諸流派——立體派的繪畫、超現實派的詩，我無不喜愛」<sup>20</sup>。一九三七年在蘇州寫的〈戀人之目〉即是一首傑出的作品：

戀人之目：

黑而且美。

十一月，

獅子座的流星雨。<sup>21</sup>

很簡單的一首詩，但是卻表現了精緻成熟的藝術技巧。例如一般被忽視的標點符號，在此發揮了表意的作用。第一行的冒號是詩人在鄭重其事的宣布：戀人烏黑的眼睛多美啊！第二行的句點，加上段落的空行，強調了兩節並列的效果。詩人有意避免直接以第二節的意象來說明第一節的陳述，反而因此擴大了想像的空間，達到更高的藝術效果。從第一節到第二節，視覺的焦點從女人的眼睛如此微小的意象，倏忽跳躍到太空裡的星座和流星雨如此開闊的意象。在視覺上和意義的過渡上，速度都快極了，頗能符合流星雨爆炸性的意象。

如果光讀第一節，會覺得這是一首壞詩，因為「黑而且美」是多麼空洞抽象，甚至俗氣的形容啊！第二節具體的描寫，不但戲劇性地扭轉了先前的印象，而且以最燦爛輝煌的方式打開了讀者的眼界。想像我們仰望秋天的夜空，一陣流星雨灑下來，那該是多麼稀罕震撼的景象！詩人要告訴我們，戀人的黑眼睛不只是美，它美在流蕩其中的繽紛神奇的光。不論在技巧還是意涵上，紀弦的〈戀人之目〉和戴望舒的〈眼〉都有神似之處，都充滿了超現實的魅力。

<sup>20</sup> 紀弦，《紀弦回憶錄》1卷，頁96。

<sup>21</sup> 紀弦，《摘星的少年》（台北：現代詩社，1963年），頁156。

超現實主義對紀弦的影響是深遠的。我在他處曾討論過紀弦另一首超現實詩，一九四二年的〈吠月的犬〉<sup>22</sup>。到了台灣以後，他的作品依然保持了早期的超現實風格。例如以他的註冊商標，煙斗，為主題的〈喫板煙的精神分析學〉，成於一九五三年：

從我的煙斗裏冉冉上升的  
是一朵曇狀的雲，  
一條蛇，  
一隻救生圈，  
和一個女人的裸體。  
她舞著，而且歌著；  
她唱的是一道乾涸了的河流的汎濫，  
和一個夢的聯隊的覆滅。<sup>23</sup>

上文討論多林修二作品中煙斗的象徵意義。他的〈秋〉可以和紀弦的詩相對照：

在透明的早晨  
把金木犀裝入煙管  
於是 藍煙昇上來  
  
染改天空的顏色  
荻花無聲無息地丟落  
蟋蟀鳴叫著

（《林修二集》，頁 78）

紀弦的意象遠較林氏來得奇異大膽。八行詩裡七行都是煙的聯想，這些聯想充滿了想像和趣味，而且在意義的表現上採漸進的方式。頭三行的雲、蛇和救生

<sup>22</sup> 奚密，〈從現代到當代——從米羅的《吠月的犬》談起〉，《現當代詩文錄》（台北：聯合文學，1998年），頁 13-23。

<sup>23</sup> 紀弦，《檳榔樹甲集》（台北：現代詩社，1967年），頁 152。

圈是三個簡單的比喻，描繪煙流動多變的形狀。最後四行的裸女所歌唱的內容，是無法抵抗，毀滅一切的夢的暴力，隱隱流露出詩人對生活——甚至是生命——深切的挫敗感。這種挫敗不在戴望舒和林修二的作品裡，但是恰和水蔭萍作品裡的敗北意識相互呼應。

即使不是《現代》的作者，未必就沒有超現實的表現。例如一向被歸類為京派的廢名（1901~1967），他參禪入定，研究佛經，其詩也常被認為具有禪的意境。然而，我們看他一九三〇年代後半的作品，頗有超現實的味道。例如〈燈〉裡的句子：「魚乃水之花」，和上文討論的林修二的意象完全一樣，是一個有趣的巧合。

此節討論的幾位詩人中，戴望舒直接受到法國和西班牙文學的影響，以超現實融入他早期的象徵主義與後象徵主義，發展出後期獨特的風格。紀弦接受超現實的過程類似兩位台灣詩人，都是受到日本譯介的啟迪。作為畫家，他的詩呈現強烈突出的視覺效果，是可以理解的。超現實主義在戰後的台灣得到創世紀詩人的擁護，在一九五〇年代中期至六〇年代中期這段時間裡，成為詩壇的一條主旋律，其影響相當深遠<sup>24</sup>。當時紀弦翻譯的日文材料，包括詩和詩論，也起了作用。

#### IV 結論

超現實主義欲打破慣性的思維方式和日常的感知角度，以絕對自由的想象，挖掘潛意識和夢的世界，揭示比現實世界更真實的超現實。表現在詩裡，詩人的風格各異。水蔭萍曾引日本詩人百田宗治《詩作法》裡的一句話：「愛詩的人並非詩人，只有使詩發展的人才是詩人」（水 1995：191）。本文討論的兩位台灣二十世紀三〇年代的風車詩人，他們對詩本質和詩現狀的反思，對現代精神的認識和追求，以及致力於創作的實踐，在在證明了他們文學藝術上的前延性以及文學史上的特殊意義。雖然作為日據時代的台灣詩人，他們用日文而

<sup>24</sup> 奚密，〈邊緣，前衛，超現實：對台灣五六十年代的現代主義的反思〉，收於文訊雜誌社編，《台灣現代詩史論》（台北：文訊雜誌社，1996年），頁247-264。

不是用中文創作，但是仍可放在現代漢詩的脈絡裡研究。透過和戴望舒、紀弦兩位同代詩人的參照，水蔭萍和林修二的超現實表現可視為現代漢詩現代性與前衛性的代表。

