

村野四郎著
洪順隆譯

現代詩探源

文史哲出版社印行

現代詩探源

文史哲出版社印行

現代詩探源

著者：村野四郎

譯者：洪順隆

出版者：文史哲出版社

登記證字號：行政院新聞局版臺業字〇七五五號

發行所：文史哲出版社

印刷者：文史哲出版社

臺北市羅斯福路一段七十二巷四號
郵政劃撥儲金帳戶一六九九五號
電話：三五一一〇二八

實價新台幣八〇元

中華民國五十八年二月初版

中華民國七十三年六月再版

版權所有・翻印必究

譯者序

自大學時代我就是一個新詩愛好者，大學畢業後曾有詩集問世（摩夫詩集，現在讀起來雖覺得它浮淺，但畢竟是自己的心血，總不願將它視為敝帚。）但由於思想的疏懶，以及對詩本質及寫作技巧，未能作清晰的透視，而致始終沒有進境。這恐怕不單是我個人的遭遇，同時也是一般初學詩者在其創作歷程上的困惑吧。

「現代詩研究」可以說是打開現代詩深奧之門的鑰匙，解除我們困惑的指針。讀了它我們即可熟觀現代詩的形象，透視現代詩的心臟，傾聽詩的脈膊，成為詩國居民。

「現代詩研究」作者村野四郎先生。一九〇一年生於東京的近郊多摩。昭和二年畢業於慶應大學。年輕時曾醉心俳句（案其父兄均是俳句、詩歌的巨匠），大正時除「地靈」、「詩篇與詩論」外，並參與川路柳虹的「炬火」。昭和四年三月與山崎泰雄，福原清刊行詩誌「旗魚」，七年與春山行夫編集「文學」（其前身即詩篇與詩論）。九年八月又與春山行夫，近藤東等年輕前輩詩人創刊「詩法」，推進現代主義運動，與笹澤美明創刊「新即物主義文學」，燃起新即物主

義的火焰。又與春山、近藤、上田保創刊「新領土」。戰時與北園克衛刊行「新詩論」，戰後與西脇順三郎刊行「CALLA」，現在是「無限」雜誌主編。詩集有「畏」，「體操詩作」，「珊瑚的鞭」，「抒情的飛行」，「故園的墓」，「予感」，「實存的岸邊」，「抽象的城」。詩論有「牧神的首環」、「今日的詩論」、「現代詩讀本」以及本書。

本書共分五章，首章緒論，對日本現代詩壇形勢，以及現代詩的輪廓，作素描式的介紹。次章對於詩的本質與精神，詩的成立與效用作了精闢的解析。三章論詩的語言，對詩的素材（語言）作了嚴密的淨濾（自日常用語），並強調了語言內涵的廣深度，以及作用的無限性。四章詩的構成，乃本書核心所在，在詩的主題與構造上有精詳的說明，縱深的探測。五章有關詩的鱗爪，對於現代詩的晦澀作細密的解剖，一方面承認它的宿命性，另一方面則極力排除其不必要性。除了上面所舉，第五章尚有主知的界限，說明詩中知性的限度，又有詩人的獨白，說明詩人的獨創性。末後介紹戰後詩壇的新形勢，見解獨到，選析客觀，不失大家風範。

村野先生如今已成日本現代詩壇的泰斗，他的詩的特色是想以即物的形態美去映寫對象的動態。他的藝術歷程可分兩階段：戰前他的詩作僅着眼於外部的表象世界，戰後由於實存思想的深刻化，（里爾克、海德格的影响）乃趨於內部的沉潛，（代表作「實存的岸邊」，以及得到讀實新聞獎的「亡羊記」、「蒼白的紀行」。）而加深其作品的年輪。由於他是位置職堅強的詩人，在吸收了近代詩的種種成果之後，不管是知的，或情的，都向着他心的內部思想結實，而形成了複雜的世界。

「詩是由知性高度組織而成的造型物，絕不是在茫昧中，偶然完成的。」「詩賦與語言以新生命，它不但能創造語言，且爲適應時代環境起見，它擴大了語言的機能領域，賦與前所未有的生命。」對於前者，初學寫詩者應三復斯言，銘記在心；對後者，那是一般詩人所應努力作到的，否則他便無法寫出出色的現代詩來。

——五十七年十二月在東京

目次

序：

村野四郎先生序……………(一)

譯者序……………(一)

第一章 緒論

第一節 詩的新時代……………(一)

第二節 詩的新理解……………(四)

第二章 詩的本質與價值

第一節 詩的本質……………(一三)

第二節 詩的精神……………(一六)

第三節 詩的成立……………(一九)

第四節 詩的效用……………(二一)

第三章 詩的語言

第一節 語言的本質……………(二八)

第二節 詩的語言與日常語……………(三九)

第三節 論比喻(上)……………(四八)

第四節 論比喻(下)……………(五三)

第四章

詩的構成

第一節 詩的主題……………(六九)

第二節 詩的構造……………(七五)

第五章

有關詩的鱗爪

第一節 現代詩的晦澀……………(一〇三)

第二節 主知界限……………(一一四)

第三節 詩人的獨白……………(一二七)

第四節 日本戰後詩壇的新形勢……………(一二三)

後語……………(一四一)

第一章 緒 論

第一節 詩的新時代

(一) 今日詩人之多

戰後，尤其最近，讀詩寫詩的人已急劇地增多。現代詩在日本雖有八十年以上的歷史，但像最近這樣被那麼多人所尋求，所喜愛，所寫，却從不曾有過。明治島崎藤村的時代，大正北原白秋的時代，均是日本文學史上詩的黃金期，但那時都沒有今日的盛況。

這種空前盛況，可由每日所出版的詩集，詩論集，詩的鑑賞，及其他有關的書籍數目看出。以前讀詩寫詩僅限於愛好文學的學生，或有暇階級的人，但今日除了上面兩種人外，且已擴及忙碌的從職人員。政府機關、銀行、公司、或病院、鑛山、紡織工廠等地方均有詩的集團產生，在那裏讀詩寫詩，這種景象即是現代詩新時代降臨的兆候。

更令人驚異的是愛好詩的讀者，大半（約百分之七十至八十）都是十幾歲二十幾歲的年青人

，那是某出版社統計出來的正確數字。

從來，詩即被認為是「青春文學」，的確，詩不像其他文學一樣是「說教的」、「論理的」，它是「感情的文學」，所以最容易被住於感情王國的青年們所吸收。不過像今日這種異常的詩欲，那是非常特別的，由那從來沒有的狀況產生的。

一方面，被認為「難解」的現代詩，被非難為忽視了一般大眾的乖異文學，這可憎惡的詩在他方面却毫不停滯地，聲勢浩大地，滲透入年青的一層。這不可思議的現象，我們應如何去解釋呢？

回答這問題可由種種方面入手。其一，現代的時代把詩從狹隘的「趣味世界」解脫出來，而賦給它以新任務，導引它進入更廣大的精神生活面。第二，這傳統性淡薄，而且歷史年青的文學，已漸漸在大眾間被感受、吸收、消化。換言之，現代詩已逐漸產生了新的傳統性。

(二)詩要超越趣味和娛樂而到達「生」的根源

實際上，現代的時代，若細加思慮，它已面對一深沉的精神不幸，再從此眺望未來，誰都會絕望地看到，在那裏充滿着陰冷黑暗的文明所醞釀的，巨大的，非合理性的幻影。

對於時代環境特別敏感的年青人，他們的心底自然會產生一種近乎信仰的願望，想將他們那不安的人生繫縛於什麼可信賴的世界。這種願望，使他們心目中的詩，脫離了趣味和娛樂，而進入那更切實的，更根本的「生」的深層。換言之，即將詩當作藝術而向那最深處去尋求。在這種條件下，詩被賦與了新任務，詩自有閑的象牙塔中被解放出來，而進入更廣大，更切實的精神世

界。

因此，詩，當被作為真藝術去追求而令作者付出了相當精神努力的時候，即稍帶「文學晦澀」也應該被接受吧。

實際上，在這些年青人之間，很少聽到現代詩是難解的感嘆。會說這種話的人，大抵都是出生於十九世紀，將詩當作琵琶歌，浪花節（日本鼓詞）一類的，可睡在床上聽取、享樂的；不然，就是那些認為只有像落合直文的「孝女白菊歌」，土井晚翠的「荒城之月」那種早期的新體詩，才是唯一詩的人們。

當然，我們不能說這些早期新體詩缺乏詩的要素。我們承認在那時代，那些詩歌已經盡了詩的任務了。但今日，對於我們現實中所將涉歷的危險，它們已失去了直接照射的光力。今日現代詩為適應時代的要求，在這方面已被加入了種種因素，所以在形式與內容上，均出現了一付全新的面目。在認為只有新體詩才是詩的人的眼裏，現代詩之被看作極不可解，那是當然的。

這種情形，若以火車為例來說明，就很容易明白了。拿明治時代往來東京橫濱間的火車，和今日東海道特快列車相較，若將兩者籠統地並稱作火車，那是很不合理的。以憑動力運物的原理而言，兩者確都是火車，但就內部構造和機能來看，兩者是完全相異的。大概，明治時代的人若從驚裏走出來，也會以為「東海道特快」不是火車吧。甚至他們會說，如不能羅曼蒂克地鳴汽笛，即不是火車吧。

這種火車的大變革，也都是由時代轉移後的新要求產生的。日本詩的歷史大約有八十年，和

日本汽車的年齡差不多，它們都是潛游於時代波濤間，向前推進着的。在詩上面出現這樣的變化那也不是什麼值得大驚小怪的事。

但，這種被舊思想的人看作不可理解的怪物，對於開始就能意識到這是汽車的新時代的人們來說，就不會有什麼希奇的了。不僅此也，這般年青人會更進一步地努力在這新火車中發現新的、未來的可能性。

新時代所產生的東西，能為產生這些東西的新時代人們所理解，那是當然的，如不能了解那才是奇怪的。

我的結論是，新時代的年青人，都具有理解所謂現代詩的新時代文學的素質和能力，所以本質上不會有什麼難解性的。如果說有困難，那是在積極的創作方面，如何將現代詩更向未來開展推進的問題，那才是年青的詩人們所不能不去克服的困難。

第二節 詩的新理解

(一) 現代詩的歷史

具體地說，日本詩的大變革是發生於明治末期，昭和初期的。詩與其他藝術一樣，隨着時代的推移，徐徐地加深其變化力而進行着。這種進行到了某一時期，由於什麼的開端，乃如決堤洪水似地，一下出現了崩雪般的可怕變化，而完全改變了它的本來面目。

日本詩在具備今日面目以前，曾經歷兩次大變動。一次是日本現代詩的發祥。那不能不說是

一次革命。衆所周知，日本現代詩是發源於一八八二年，井上哲次郎、外山正一、矢田部長吉等共著的「新體詩抄」。在這本書的註裏有「明治的歌是明治的歌，不是古歌。日本的詩是日本詩，不是漢詩。新體詩的創作，其故在此。」的一段話，又在凡例中也有「這本書所載，既不是詩，亦不是歌，如說它是詩，那是泰西所稱 Poety 的詩，亦就是歌與詩的總稱。不是古時所謂的詩。」的說明。這裏說「不是詩，不是歌」，它的含意是，新體詩既不是原來的漢詩，也不是長歌或短歌。他們夢想着綜合漢詩、長歌、短歌的一個廣大的詩世界，在那世界求取適合於新時代形式的可能性，而去創造一新時代的新文體。

這種思想方法，不用說，是得自海外詩論的啓示。在那「明治的歌是明治的歌，不是古歌。」的宣言中，對於日本古來的詩歌傳統，對那以寂寞、幽靜、花鳥詠爲主題的封建趣味性文學，表示着抵抗和叛逆，表示着日本廣大意義的詩世界的革命性的開展。

這次革命，是以日本明治維新以來急劇經驗到的，新的，文明開化的社會條件爲背景；而在詩的形式和機能上，求取適應所產生的。

日本詩經過這次對古傳統的叛逆革命之後，再過二十餘年，又遭遇了一次更大的變革。那是人人知道的，口語自由詩革命。這次革命不像新體詩那樣，僅是對七五或五七定型的破壞，不像新體詩那樣，僅限於形式的革新，在這次革命意識的根底，橫臥着那不能不產生的必然理由。在那裏有許多背景上的條件存在着，其中之一是當時已達高潮的自由民權主義思潮。可以說，這思潮中的庶民意識，是促使詩由向來特權教養所造成的文語體定型詩，轉向日常通俗口語形式的變

革的導火線。詩的形式是如此。再看看變革的內容，我們不能不承認，促使這次革命的原動力，是自然主義的文學思想。這種思潮是由近代自我意識的覺醒而產生的。這新生複雜的現實意識，已不能接受新體詩那種僅以單調的旋律反復，去歌詠對象的那種忘我態度。就是說，詩已由事物情調的感受，情調「歌詠」的態度，進入對自我與事物關係的冷靜思考，並藉對那關係的告白以表現自我。

因此，所謂口語自由詩的革命，不僅是形式的破壞運動，其中還有不能不那樣的、必然的內面要求。由這種精神需要，進而求取適合於表現的新美學，才產生了口語自由詩的新形式。

由於這次變革，詩才自主情的，變為客觀的，現實的；自情緒的，變為主知的。它的性格是與從前完全不同的。在這變革的過程上，詩才由「歌詠的」移向「思考的」領域裏去。

(二)現代詩是時代的產物

詩的內面變化不斷地在表現上要求着新方法。那新方法就創造出最適合於內面要求的形式來。從來主情詩的內容，是悲哀時，只要悲哀地表現就好了，其他的事最好不聞不問。在這種情形下，最理想的是採用那使人類進入忘我狀態的，所謂「音樂」的方法。

但是今日詩人已被置於一個不再能那樣陶醉的社會環境裏。他們在悲哀時，必須以自我意識去分析那悲哀的情緒，去了解產生悲哀的外界與自我的關係。這種主知的要求，使他們在方法上不能不採取與前完全不同的路線。

進入這種情境的，新的「思想詩」，它所採取的方法，不是從前「音樂」的方法，而是心象

（映象）的表現法。這裏所謂心象，即語言在人心中描繪出來的視覺的劇照。

原來，人類的五官中，視覺最能爲知性服務。聽覺是情緒的對象，視覺是知性的對象，這是自古以來，人人所共認的，正如邁克羅·羅拔慈（M. Roberts 1902—1948）（註1）等所說的「我們知識的大部分是視覺經驗的合理化。」

新詩的內容既是主知，在方法上重視主知感官，那是自然不過的事。音樂只使我們茫然地沉湎於情思。我們要「看」，才能認識那理由。這種方法論上的轉移，隱伏於日本定型詩進入口語自由詩的變化根底，而爲「心象文學」的性格紮下穩固的基礎，從而促進了口語自由詩（現代詩）骨骼的形成。

這種詩的形式，流行於詩壇二十餘年，直至昭和初期，才又遭遇到第二次的大變動。這變動與前不同。它純粹是內容上的。所以一般人均認爲是「新的詩的精神運動」。這運動以一九二八年出版的季刊詩誌「詩與詩論」爲中心，而向外擴展。這次新運動的代表是超現實主義。超現實主義是一九二四年發生於法國的新藝術運動。經過了數年，才傳入日本的。

在日本這運動正如外國一樣，是對詩中舊美學的叛逆運動。它所以被稱作「新詩精神運動」，其意義即是要自社會性、政治性、及其他屬於思想的習慣觀念等等束縛或重壓中，將詩的純粹性解救出來，而建立起純粹的，詩的世界。

所以它可以說是隸屬於舊思想的，詩美學的破壞運動，也可以說是自舊美學的脫離運動。這就是今日近代主義的根本理念所在。帶有這種近代主義思想的，最典型的超現實派，乃是接受佛

洛伊特 (Sigmund Freud 1856—1939) (註11) 精神分析學的刺激而產生的新文學思潮。人類全貌，光從普通意識，即精神的上部組織是無法捕捉到的，要在人類埋沒了的意識界，即潛在意識，才能把握到它，所以如不表現這無目的的下層組織，即無法觸及人類的全存在。爲了要表現這無目的的下層組織，那夢中心象的自動記述法，才爲詩人所採用。

這種方法，其實際的創作形式，即是日常聯想的斷絕。在那裏乃出現了與我們日常經驗完全脫節的心象，及這種心象的構成世界。無論超現實派的思想根據爲何，凡是從那裏發生出來的，均是詩的美學革命。均是舊習慣、舊傳統的，美學意識的叛逆。

原來所謂現代詩，即沒有超現實派的主張，它也不是一般理論所能處理的，不是上層意識的表現所能奏效的。詩人如不靠知覺世界，是無法達到那理論所無法處理的人類意識深層的。

在這一點上，正表現了與雄辯學鄰近的舊詩和現代詩的判然不同的性格。

超現實主義，在未進入文學世界之先，曾在繪畫世界一度旺盛地表現其鮮明的藝術活動。達利 (S. Dalí)、密斯德 (M. Ernst)、盧沙特 (J. A. Lucet) (註12) 均作過惡夢般，不可思議的，空間的表現。這種表現的世界，不單是偶然的夢，在它下面，包含有美麗的二十世紀文明。那是可怕的殘忍性和悲運。在這種表現方式下，有關人類的全現實才完整地呈露出來。

這次藝術運動，不管在歐洲在日本，均隔了十年即煙消雲散，但正如摩里斯布朗蕭所說的，今日雖已沒有那運動的踪跡，但它的精神却如同幽靈一般，不朽不滅地成爲時代藝術光輝燦爛的執念，而繼續往後世遞傳着。

如果將明治時代的新體詩，或是大正時代的那些未受過現代主義新詩思潮洗禮的詩人們作品，像藤村、暮島、白秋、或高村光太郎等的作品，與昭和時代的詩人，北川冬彥、小野十三郎等，尤其和戰後新詩人們的詩作一比較，就不難發現，在那裏有一種難於說明的，異乎尋常的變形，那全是由現代主義遺傳下來的性格，亦即由詩的觀念革命繼承而來的體質差異。

新詩人的造型是：不以忘我的情態將感覺情緒作音樂性的流露。亦不以通常的理論去表現心志。而將所有這一切經過視覺的淨濾風乾，還原於心象，然後推出戲劇般的造型物。而其心象的造型法，也儘量避開普通的結合。同時向着深層的心理世界覓取心象的產地，讓知覺作用到那所謂被隱藏了的陽光所不及的部分。作用到世界的悲慘與原罪般人類的運命。

這種近代主義意識多少都給今日一切詩加上一種特徵。這不僅是日本，且是世界所有現代詩的共同性格。那懷疑、恐怖、不安的相貌，好像沒有它就無法表現二十世紀人類的真相似的。這一切詩的條件，都是由這種意識產生的。

(三)現代詩的難解

如前所述，舊詩是潛游過時代思潮的種種波浪，逐漸地複雜而加強了出現於作品中的一切意識的曲折度，而且更在二十世紀接受了突然臨訪的現代主義的洗禮，所以在詩的內容和形式上均急劇地變為複雜難解，而傾向極端的個人性。因此光憑過去新體詩的認識力已無法理解它了。今日現代詩之被認為難解，由來已久。事實上，昭和初期，即超現實派發起詩的革命之時，那內容與形式均奇異的作品，都被當作畸形物產。其難解的程度，連一般年青人也望之却步。