

# 詩藝的完成

## —余光中與現代詩批評

陳芳明

政治大學臺文所所長

### 一、批評即創作

詩人生命的全部就是一首詩，不斷提煉、不斷鍛鑄的一首長詩。生命的累積與擴充，正是一首詩的創造過程。不同年齡的階段，無論是行雲流水，或是暗潮洶湧，都在釀造詩的重要環節。即使短短的一句詩行或綿密的一個段落，都是從細節的歲月銜接而成。在神祕時光裡望見的一道斜陽，或是彎腰俯拾的一朵落花，都有可能幻化成詩中意象。只要詩人持續創造，那首詩就無窮盡地展開並延伸。有時是穩定的節奏，有時是起伏的變奏，抑揚頓挫的速度，率皆指向生命的完整與詩藝的完成。

余光中畢生的文學追求，正是一首詩的完成。他在六十年內，收穫了二十冊詩集，前後達一千首詩之多。論質論量，均足以睥睨台灣詩壇。把全部詩作集合併觀，簡直就是一首雄偉史詩的展示，橫跨過參差的心理時間與歧異的地理空間。面對這首氣勢磅礴的長詩，站在任何一個角度，都無法掌握精神的全貌。由於他的文學生命始終保持著上升的狀態，要考察他的藝術深度與高度，誠然是一件艱難的挑戰。他的創造力，頗近於莫札特的音樂，往往在旋律將止未止之際，總是能夠另闢蹊徑，使即將熄滅的火焰又再度燃燒起來。

這首史詩的連綿不絕，使酷嗜劃分時期的文學史家頗為狼狽。余光中每一階段的新時期與舊時期，幾乎都是以犬牙交錯的重疊方式出現。考察他的作品之際，很難乾淨俐落地在時間斷限上切割分明。在他早年的浪漫主義格律詩時期，還未接近尾聲階段，就已開始注入現代主義的技巧。以《萬聖節》（1960）為例，一方面承接《舟子的悲歌》（1952）、《藍色的羽毛》（1954）與《天國的夜市》（延遲到1969年才出版），一方面又開啓《鐘乳石》（1960）、《五陵少年》（1967）的現代化想像。其中《天狼星》（1962年完成，1976年出版），具有相當可疑的身分，這首長詩富有激進現代主義精神，同時也預告向古典主義發展。《蓮的聯想》（1964）是一次身歷聲綜藝體的演出，古典與現代的交織，同時招惹了詩壇的掌聲與拳聲。然而，這冊詩集卻是一次關鍵的再出發，不僅孕育了稍後《在冷戰的時代》（1969）與《敲打樂》（1969），也協助詩人到達飽滿圓潤的《白玉苦瓜》（1974）。

古典與現代的交融，歷史與現實的交錯，構成余光中在中年時期的成熟詩風。那份成熟的格局，持續延伸他在香港時期完成的三冊詩集《與永恆拔河》（1979）、《隔水觀音》（1983）、《紫荊賦》（1986）。生命的遷徙流動，全然不再影響他的生產力。他對文字的掌控從此毫無窒礙，從渺茫的想像轉化成為可觸探的意象，端賴他如何把握生動的語言，時間與空間的變化絲毫不能影響創造的能量。他在高雄時期完成的詩集《夢與地理》（1990）、《守夜人》（1992）、《安石榴》（1996）、《五行無阻》（1998），已經不是任何主義或思潮可以輕易概括。他以深沉的文字干涉大時代，也以深刻的思想與自我對話。越是晚近的作品，越能顯現他的歷史觀與世界觀，而這種積極介入的態度，又可以與他最初的浪漫詩風遙相呼應。他的生命經驗既繁複又細膩，每個不同時期的詩集都可拿來相互印證，卻又不容輕易區別開來分梳討論。一千首詩羅列起來，就是渾然一體，生生不息的長詩。

正要跨越八十大壽高峰的詩人，至今並未有任何熄火的跡象。這首龐大史詩的閱讀，仍然是一個嚴峻的挑戰。余光中的審美原則與創作技巧，究竟要在那個階段切入觀察較為適宜，恐怕不是容易回答的問題。如果必須給予一個分辨，也許可以在他的文學批評找到一個恰當的入口。從1960年到1980年代，他的現代詩批評自成一個氣象。由於干涉面相當廣闊，他的批評幾乎也容納他的詩觀與詩藝。批評是一種清醒的自我觀察，縱然是在論斷別人的作品卻也洩

露了天機；許多創作的訣竅、技藝、準則、反省也一併呈現出來。批評也是一種藝術創作，當他對詩壇提出要求時，其實也是一種自我提升的重要警醒。

開放的態度與突破的精神，是余光中文學批評的特質。所有的批評都始於豐富的閱讀。閱讀越龐雜多元，詮釋的角度就越開放。余光中在進入 1960 年代時，就已經展現他的雙重視野（double vision），既放眼西方現代主義，也投注中國古典文學。這雙軌閱讀，提升了他的批評高度與創作深度。最能展現這種格局的，正是他最初的三本文論《左手的繆思》（1963）、《掌上雨》（1964）、《逍遙遊》（1965），都是由文星書局出版。創作與批評之間的相互輝映，正好可以窺探詩人如何引導自己走向成熟。

《左手的繆思》揭露他對西方現代詩人的閱讀態度，《掌上雨》與《逍遙遊》則是展現他的中國古典閱讀，從而孕育了自己的現代主義詩觀。如果印證他的詩藝演出，這段時期正是走出《天狼星》的格局，而逐漸朝向《蓮的聯想》發展。更為精切地說，他嘗試讓自己的現代主義思維與中國古典閱讀進行協商與熔鑄。但是，所謂協商與熔鑄，似乎是過於簡約的結論。從高速現代主義轉向中國古典文學，其間確實穿越多少內心糾葛與外在批判，並且也涉及兩種美學的會盟。雙重視野的嘗試，關係到創作上的成敗。1960 年代是他詩學追求的危疑時期，而這也正是批評與創作兩個美學領域最為靠近的階段。如果好好考察這段時期的批評，似乎也可以更為貼近他詩藝轉變的真相。

## 二、對位式的閱讀

追尋現代主義的道路上，余光中大量閱讀西方現代詩人的作品，包括佛洛斯特、艾略特、葉慈、康明思。他可能是 1960 年代初期介紹西方詩人最為積極者。他的介紹，帶有一種選擇與疏離的態度，而這正是對西方美學的解釋。不同於當時台灣詩人對西方的全心擁抱，余光中是從「抵抗式閱讀」（anti-reading）出發。那種抗拒，是某種態度的批判性接受。

在〈艾略特的時代〉，余光中是如此討論這位西方現代詩的開創者：「在他的詩中，美與醜，光榮的過去與平凡的現在，慷慨的外表與怯懦的內心，恆是並列相成的。」當他閱讀時，注意力也是同樣放在西方詩人的雙重視野。在〈舞

與舞者〉介紹葉慈時，余光中也有類似的詮釋：「對於葉慈，創造與毀滅皆為文化所必須，因此無法分割。他把握這個真理，且以深入的和有力的手法加以表現。」雖然介紹的文字寫得非常簡潔，但是卻充分流露他雙重視野與雙軌閱讀的策略。在〈死亡，你不要驕傲〉追悼佛洛斯特時，也是以一種折衷方式來解讀他所崇敬詩人的風格：「當他讚美時，他並不縱容；當他警告時，他並不冷峻。讀其詩，識其人，如攀雪峰，而發現峰頂也有春天。」

余光中的現代主義詩觀，可以容許兩種相悖的價值並置，既可權衡，又可辯證。這是他詩藝的一種秘訣，從來不採取絕對的審美觀念，寧可抱持相對的或開放的態度；或確切的說，是一種兼容並蓄的接受。如果從儒家思想來看，那是極高明而道中庸；如果從西方思想傳統，那是自由主義的寬容。這種對稱、均衡、相應的美學，意味著一種相當務實的對位式閱讀（*contrapuntal reading*）。這是思考上非常重要的暗示，台灣現代詩運動畢竟不是從社會內部催生，而是透過「橫的移植」，把西方美學嫁接到台灣。余光中已經有了警悟，要提升藝術絕對不能只是外來的技巧，台灣自有其歷史背景與社會現實，而且漢文書寫也有深遠的古典傳統。如果有能力閱讀遙遠的西方，台灣詩人當然也具備能力閱讀中國古典。對位式的閱讀，便是在這種覺悟下開啓的。

使這種覺悟能夠發生，一方面來自余光中的自我領悟，一方面則是來自現代詩論戰的觸媒。最為關鍵的事件，無疑是 1962 年他與洛夫之間爆發的「天狼星論戰」。這場論戰的討論，可以參閱我所撰寫的〈回望天狼星〉（收入《鞭傷之島》）。余光中在一篇自剖的文字〈從古典詩到現代詩〉，對於自己如何從西方回歸到東方，在文中說得極為清楚：「反對傳統不如利用傳統。狹窄的現代詩人但見傳統與現代之異，不見兩者之同；但見兩者之分，不見兩者之合。對於傳統，一位真正的現代詩人，應該知道如何介入而復出，出而後入，以至自由出入。」這正是雙重視野的最佳詮釋。在現代與古典之間，余光中並不視為相反的兩極，而是對話的兩端。在兩種價值之間，他同樣以開放、自由、包容的態度看待，並非視之為兩個囚牢。

對位式的閱讀，至此已確立成為他的審美原則。這對於余光中的詩藝自然極具高度暗示，他連續發表的幾篇評論，都反覆在重申這樣的看法。他寫下〈迎中國文藝復興〉，幾乎就是一篇「新古典主義」的宣言，既是迎戰現代詩壇，

也是爲他自己《蓮的聯想》建立的美學進行辯護。他說的新古典主義，「是一種重新認識傳統的精神。它利用傳統，發揚傳統，使與現代人的敏感結合而塑成新的傳統；它絕非復古。」發揚傳統，結合現代，是一種橫跨的姿態，兩面都必須作戰。這種腹背受敵的情況，在另一篇〈古董店與委託行之間〉就更爲清楚。余光中把食古不化的保守者形容爲孝子，把唯西方是瞻的激進現代主義者視爲浪子；前者不了解西方，後者則蔑視東方。孝子雖然維護傳統，不必然就理解傳統；同樣的，浪子只熟悉西方的現代，全然不知道現代主義背後其實有雄厚的古典傳統在支撐。

朝向傳統舉旗回歸，在現代主義浪潮中尤其惹人耳目。余光中相信現代與古典可以並置，雙方能夠對話，更可以會通。當他表達這種看法時，《蓮的聯想》的創造工程已臻於完成階段。從表面上看，他似乎是在批判詩壇的兩極現象，其實是在建立自己的藝術觀。接受外文訓練的詩人，在這個時刻特地表達對中國古典的態度，顯然足以反映他內心的焦慮。古典精神之成爲古典，只是屬於時間上的蒼老，在藝術上卻是屬於永恆的新。

### 三、古典裡的現代性

如果古典傳統只是僵化，就不可能產生新的詮釋。一首唐詩能夠衍傳千年，並非是化石那般供人欣賞。在不同的歷史階段，古典詩降臨在不同的讀者身上，自然會散發新的輝光。無上的美，從來不是靜止不動，而是能夠在不同的空間旅行，也可以在不同的時間流動。詩的內在生命，受到時空迥異的閱讀，自然會生動地呈露出來。閱讀如果可以視爲一種批評的實踐，則唐詩起死回生時，在宋代就會釋放新的意義，降及明清其暗藏的意義可能被挖掘出來，而更形豐富。站在現代，回眸投向唐詩，解讀的方式更加奇幻多變。唐詩的當代意義，當然可以再創造。閱讀行爲不僅是批評的實踐，更是創造力的再出發。如果古典詩行不具活潑的生命，就不可能受到不同讀者的青睞。杜甫、李白能夠在時光隧道持續旅行，就在於他們的作品具備了靈活的現代性。

在面對唐詩時，余光中推崇的詩人竟不是杜甫或李白，而是充滿鬼氣的李賀。長達兩萬字的〈象牙塔到白玉樓〉，是難得一見的李賀論。在余光中的批評中，這是非常奇特而又富饒象徵的詩觀，即使置於學術研究中，也是國內相

當罕見的古典詩詮釋。他以現代散文的技巧，以感性與知性相互交融的方式攬住這位唐代詩人的靈魂。在回到傳統的道路上，余光中的詮釋利器不完全是依賴已有的歷代註解，他也乞靈於新批評的思維方式，把細讀的技藝帶到李賀作品的考察。這項嘗試在當時國內學界可謂聞所未聞，即使在現代主義運動中也是屬於開天闢地的冒險。

新批評的艾略特，與古典詩人李賀並列在一起，就足夠造成後現代的美感。他的實踐，無非是為了證明西方現代批評若是能夠存活於台灣社會，則那種批評策略自然也能深刻地延伸到唐代。對東方與西方的文學傳統主軸，他也大膽展開雙軌閱讀，而且是對位式的閱讀。余光中引用艾略特物我交感（objective correlative）的視點，細膩地深入李賀的精神世界。在那鬼影幢幢的心靈中，余光中發現美與醜是同時共存，虛幻與真實也環環相扣。閱讀李賀的感受，余光中說，不是心智的（intellectual），不是情感的（emotional）而是感官的（sensational）。這樣的解釋，幾乎就是余光中詩觀的自剖。因為，知性過於冷靜，距離生命過於遙遠；而感性則又過於灼熱，太貼近生命核心。感官的反應，則是知性與感性的交織，遠近的距離可以互通，冷熱的感覺也臻於和諧。這也是余光中能夠接受的美感：「它留給讀者的經驗，既非思考的，亦非發洩的，而是官能的震撼。」

李賀作品受到這種現代性的評價時，似乎也是余光中在暗示自己的詩觀也進入成熟階段。由於他始終保持雙元的思維，在美學討論上就必須開放而寬容。兩種價值的抉擇總是維繫著平衡狀態，而且不斷彼此辯證：正與反，生與死，美與醜，現代與古典，東方與西方，構成他美學上的對比、貫通、融合。他尤其相信，李賀的深奧與難懂，不在語言層面，而是在於精神境界。余光中甚至認為，如果把這位唐代詩人置放在現代的超現實主義，也毫不遜色。古典永遠是現代的，乃是因為人的心靈世界是一個穩定、永恆的存在，除了文字語言歧異之外，精神是相通的。在 1960 年代，李賀以現代詩人的身分降臨台灣詩壇，古典世界與現代社會因此獲得接通。這完全是拜賜余光中敏銳的靈視，打通時間與空間的隔閡。

然而，余光中對古典的詮釋並不止於此。他並不相信文學與美學都是屬於進化論，越接近現代，創作技巧不必然就越進步。在另一篇文章〈鳳·鴉·鶉〉，

余光中並不贊同後來居上的美學史觀。在現代主義的反傳統風潮裡，古典其實已被污名化，現代則被神格化。這篇重要的批評在於指出，時代無論如何進步，人性與精神世界是不可能進步的。他說：「文學的較高境界，是內在的獨語（monologue），不是外在的對話（dialogue），詩的境界尤其如此。」他的見解延伸出來的意義，無疑是在指出外在的觀察與活動往往淪為假象，唯有內在的感覺才是真實。詩從內心底層醞釀而呈露出來，那是直接的表達，細膩地連接情感上的喜怒哀樂。古典詩人的創作活動若是與自我的生命與心靈緊密銜接，那種真實並不會因為時間的蒼老而衰退。不同時間的讀者，都可以與這樣真實的心靈直接對話。

余光中認為中國古典詩的優勢，不符邏輯思考，卻有利於文學表現：「免於繁瑣的動詞變化，省去主詞的交代，減除前置詞的羈絆，到達了至高無上的純樸和簡潔，同時又不失朦朧迷離之美。」以正面態度評價詩的傳統，乃在於對照現代詩口語的拖泥帶水。詩原就是屬於斷裂、跳躍的語言，依賴的是形象思維，讀者必須接受邀請去參與詩人的想像。「漠漠水田飛白鷺，陰陰夏木囀黃鸝」這樣的詩句，余光中說，「簡直不能再省，而無一字盲，無一字啞」。詩行中所負載的顏色與聲音，千載之後，依舊是栩栩如生。

古典並未死去，其中的精煉技巧，還可供現代詩人汲取靈感。余光中相信艾略特的經典文論〈傳統與個人才具〉，認為現代美感並非孤立存在，背後其實有深遠的古典維繫且支撐。古典詩那樣緊湊濃縮的意象，正是現代詩人必須學習的。今昔可以會通，因為傳統並不能推翻，只能繼承、累積。所有的閱讀總是構成美感經驗的一環，當傳統經過閱讀而成為生命的一部分時，美感經驗就不再只是古典的，而是可以朝向現代延伸。

現代主義運動，不應該孤立地看待當代美感，若是不能超越傳統詩人，則現代就不成其為現代。余光中的批評，既面對傳統，也迎向現代；既注視中國，也瞭望西方。他自我開創的對位式閱讀，從來就是抱持開放的態度，並且也具備突破的膽氣。因為開放，可以能夠兼容並蓄；因為突破，所以能夠超越侷限。他一直維持清醒的警覺，意識到自己的美學建構，一是來自《詩經》以降的大傳統，一是承接五四以降的小傳統。他的文學批評，對這兩股傳統永遠以自我鑑照的方式進行對話、協商、會通。同樣的，對於西方的文學傳統，他也保持

密切的銜接、繼承與累積。雙重視野帶來雙軌閱讀，使他能夠採取熔鑄鍛接的思維。這樣的詩觀，自然也協助他自己走向成熟的詩藝。

#### 四、詩藝的完成

最能夠顯示余光中詩藝的雙重視野，是他接受現代主義的洗禮，又進一步接受中國古典的加持，〈火浴〉與〈白玉苦瓜〉這兩首經典作品正是恰當的印證。〈火浴〉表現了詩人在東方與西方兩種傳統之間的辯證，〈白玉苦瓜〉則是展現他在古典與現代之間的結盟。兩首詩都是對位式閱讀的典範，也是余光中詩藝上的開放與突破。我在〈拭汗論火浴〉（收入《詩與現實》）曾經有過詳細的析論。經過再閱讀之後，仍然還是承認〈火浴〉是他的顛峰之作。這首詩可以視為他現代批評的再實踐。如果創作是一種批評，則批評也是一種創作，兩者可以相互為用。雙元思維開啓了〈火浴〉的追求：

一種不滅的嚮往，向不同的元素  
向不同的空間，至熱，或者至冷  
不知該上昇，或是該下降  
該上昇如鳳凰。在火難中上昇  
或是浮於流動的透明，一瞥天鵝  
一片純白的形象，映著自我  
長頸與豐軀，全由弧線構成

以嚮往作為意志與欲望，是這首詩出奇制勝之處。對位式的閱讀，在詩中以具體可感的形象呈現。詩人的嚮往，其實是對東方與西方兩個主流傳統的膜拜。詩行之間膨脹著一種張力，既矛盾又統一，既衝突又合諧：火與水，東方與西方，鳳凰與天鵝，上昇與下降，至熱與至冷，恰如其分地把抽象的感覺轉化成現實的經驗。詩人飛翔的想像到達遼窮的邊境，竟能夠以清晰的文字迴旋成透明的詩行，使不著邊際的思維都找到落實的依據。

靜態的形象一旦開始流動，詩的節奏就逐漸加快，使讀者感受到一種速度。在第二節，詩人的嚮往變得更為鮮明：

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  
赴水為禽，撲火為鳥，火鳥與水禽  
則我應選擇，選擇哪一種過程

句式越簡單，速度就越加快。嚮往的意志，是爲了獲得淨化，使靈魂更純粹，使生命更昇華。因此淨化的選擇有兩種途徑：是洗濯還是焚燒，是沉澱還是飄揚，是赴水還是撲火。反反覆覆的思考，都圍繞著精神出口的尋找。兩種價值的對峙，隱隱帶著一種撕裂。潛藏的內在張力，逼真地把詩人焦慮、猶豫、徬徨、躊躇的感覺，原形畢露地流竄於詩行之間。

詩的第三節，把所有的暗示都揭開謎底。天鵝意味著西方，鳳凰暗喻著東方，兩種羽禽相互頡頏，僵峙於伯仲之間。但是，真正的抉擇卻仍然還未分明。詩人利用延宕的手法，不斷把具體答案往後推演，使想像被挑逗之後，不能輕易抵達高潮。必須來到第四節，詩人才在兩種元素中間作出了判斷：

有潔淨的靈魂啊恆是不潔  
或浴於冰或浴於火都是完成  
都是可羨的完成，而浴於火  
火浴更可羨，火浴更難  
火比水更透明，比火更深  
火啊，永生之門，用死亡拱成

西方傳統是詩人美感的根源之一，卻是遙遠的存在，一如詩中的形容，是「寂寞的時間」。相形之下，東方是真正的現實，是不容任何幻想的歷史現實。而這樣的現實，是詩人苦難的生命經驗。他終於選擇投入苦難的東方，完全符合他自己的審美原則。勇於介入現實，以詩筆干涉政治，是他文學的永恆主題。它容許自己的生命投入現實中煎熬，與火浴的想像沒有兩樣。只有讓靈魂不斷接受醜陋現實的考驗，不潔的成分才能獲得淨化。

余光中對於中國近代史的體驗，可能較諸同時期的詩人還來得敏感。這首詩並未彰顯詩人的歷史意識，卻高度寓有強烈的現實感。詩人的嚮往，便是回歸東方傳統。並回歸現實社會。引人注目的是，詩中的「死亡」隱喻。這是〈火浴〉的主題，只有在現實中接受折磨凌遲，靈魂才有可能得到淨化昇華。第六

節相當生動地以「千杖交笞」與「交詬的千舌」來形容火刑過程，完成詩人「嚙火的意志」。就像神話中的鳳凰，唯有死過，才能新生。在火舌的鞭笞下，帶著原罪的靈魂，在黥面、紋身過程中禁不住呼喊著「我無罪！我無罪！我無罪！」詩的情緒至此臻於高潮。在「毛髮悲泣，骨骸呻吟」的刑求之後，鳳雛的生命終於展翅復活。

我的歌是一種不滅的嚮往  
我的血沸騰，為火浴靈魂  
藍墨水中，聽，有火的歌聲  
揚起，死後更清晰，也更高亢

詩人的歌，正是詩藝的鍛鍊。在東方歷史的鞭打之下，詩人的文學信仰反而更純粹、更昇華。他的嚮往，並非捨棄西方傳統，至少在靈魂深處的選擇，詩人傾向於對東方的認同。〈火浴〉是余光中逐詩生涯中的一座高峰，攀爬到那樣的高度，無非是借助於在此之前穿越過的不同美學經驗。從詩藝的提煉來看，他每個時期的蛻變，其實都經過不同形式的火浴考驗。

〈白玉苦瓜〉是余光中詩藝到達的另一座高峰，也是對位式閱讀的另一種實踐。詩是一種文字藝術，白玉苦瓜則是故宮博物院珍藏的另一種玉雕藝術。一位是現代的藝術家，隔著遙遠時空觀賞一位未曾謀面的古典藝術。兩種不同手藝，分別展示在不同的領域，卻在同一時空相遇，時間消失，剩下來是空間的對話。全詩分成三節，同樣負載著技藝與記憶：

似醒非醒，緩緩的柔光裡  
似悠悠醒自千年的大寐  
一隻瓜從從容容在成熟  
一隻苦瓜，不再是澀苦  
日磨月磋琢出深孕的清瑩  
看莖鬚繚繞，葉掌撫抱  
哪一年的豐收像一口要吸盡  
古中國餵了又餵的的乳漿  
完美的圓膩啊酣然而飽  
那觸覺，不斷向外膨脹  
充實每一粒酪白的葡萄

## 直到瓜尖，仍翹著當日的新鮮

詩人的文字魔力，恰似緩緩運鏡，把苦瓜的生命傳神亦傳真地呈現在讀者眼前。「莖鬚繚繞，葉掌撫抱」，帶著動人的神態，彷彿隔著一層玻璃，可供細細鑑賞。苦瓜的顏色是乳漿，是酪白；形狀是「酣然而飽」，是「翹著當日的新鮮」。閱讀詩行時，如幻似真，苦瓜的具體形象猶在眼前，「悠悠醒自千年的大寐」。甦醒過來的是藝術，是文字技巧，是詩人的形象思維。文字技藝同時也容納歷史記憶，容許讀者窺探詩人內心的獨白，卻又情不自禁會聯想白玉苦瓜的藝匠魂魄。詩人與藝匠的精神，渾然成一體，分辨不出文字較為傳神，還是玉雕本身。兩個藝術靈魂，都同樣在中國土地孕育而成，正如詩第二節的描述：「向那片肥沃匍匐，用蒂用根索她的恩液」。第三節是詩藝的提昇與轉折，詩人與藝匠的靈魂彷彿結盟在一起，密不可分：

只留下隔玻璃這奇蹟難信  
 猶帶著后土依依的祝福  
 在時光以外奇異的光中  
 熟著，一個自足的宇宙  
 飽滿而不虞腐爛，一隻仙果  
 不產在仙山，產在人間  
 久朽了，你的前身，唉，久朽  
 為你換胎的那手，那巧腕  
 千眇萬睞巧將你引渡  
 對笑靈魂在白玉裡流轉  
 一首歌，詠生命曾經是瓜而苦  
 被引恆引渡，成果而甘

最後兩行，既是喻瓜，也是喻詩，造成一種渾融（fusion）的效果。苦瓜的前身已經腐爛，藝匠的生命也已經毀朽，卻留下精緻的藝術衍傳下來。詩中的巧腕，同時指向詩人與藝匠的技巧；一種引渡的技巧，從短暫到永恆，從現實到藝術，從歷史到當代，化腐朽為不朽。〈白玉苦瓜〉的文字技藝，猶似藝匠的巧腕，神奇地使苦瓜形象生動地再現。如果要瞻仰具體的苦瓜，就必須親臨故宮博物院。這首詩竟能隔空抓葯，有一種特異功能使珍藏的古物置於讀者眼前。詩人以濃縮的文字，描繪從「瓜而苦」到「果而甘」的誕生過程，依賴的豈僅是技藝而已。苦難的記憶，粗礪的現實，鍛造了詩人的生命；經過歲月

的千錘百鍊，與畢生穿越的美學經驗，才成就爐火純青的靈魂。必須在藝術上到達一定的高度，才足以與歷史上的藝術展開對話。一首歌詠白玉苦瓜的現代詩，也同樣經歷了從「瓜而苦」到「果而甘」的陣痛經驗。余光中早年的現代詩批評，便不再只是靜態的演出，而是沉澱成爲生命的血肉，他的詩觀也昇華成爲詩藝，凡腐朽的，在他的詩筆下都能點石成金，翻轉成爲神奇的藝術。