



臺灣

第六屆現代詩學研討會論文集

前行代詩家論

國立彰化師範大學國文系◎主編

萬卷樓



臺 灣

前行代詩家論

——第六屆現代詩學研討會論文集

國立彰化師範大學國文系 主編

國家圖書館出版品預行編目資料

臺灣前行代詩家論 / 國立彰化師範大學國文系

編. -- 初版 -- 臺北市：萬卷樓，2003[民
92]

面； 公分

ISBN 957 - 739 - 459 - 0 (平裝)

1.中國詩 - 歷史 - 現代(1900 -) 2.中
國詩 - 評論

820.9108

92018318

臺灣前行代詩家論

—第六屆現代詩學研討會論文集

主 編：國立彰化師範大學國文系

執行編輯：張麗珠 許麗芳

發行人：楊愛民

出版者：萬卷樓圖書股份有限公司

臺北市羅斯福路二段 41 號 6 樓之 3

電話(02)23216565 · 23952992

傳真(02)23944113

劃撥帳號 15624015

出版登記證：新聞局局版臺業字第 5655 號

網 址：<http://www.wanjuan.com.tw>

E-mail：wanjuan@tpts5.seed.net.tw

經銷代理：紅螞蟻圖書有限公司

臺北市內湖區舊宗路二段 121 巷 28 號 4F

電話(02)27953656(代表號) 傳真(02)27954100

E-mail：red0511@ms51.hinet.net

承印廠商：晟齊實業有限公司

定 價：360 元

出版日期：2003 年 11 月初版

(如有缺頁或破損，請寄回本公司更換，謝謝)

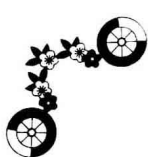
◎版權所有 翻印必究◎

ISBN 957 - 739 - 459 - 0

序 言

P r e f a c e

原本期盼，二〇〇三年五月，中臺灣的天空將因眾多名詩人與學者的齊聚而照亮；耕耘了數十年的臺灣現代詩壇，將因此次的研討會而擁有《臺灣前行代詩家論》的集結總論成果。這是彰化師大國文系的傳統與堅持——延續了十二年的、古典詩與現代詩交替舉行的全國性「詩學研討會」。籌畫了半年，排除萬難邀得了眾家名詩人、名學者，包括余光中、羅青、渡也、蕭蕭、孟樊、張健、陳義芝、尹玲、陳芳明、陳鴻森……等人之領首與會；涵蓋了對臺灣前行代詩人：鄭愁予、余光中、楊牧、痲弦、單子豪、白萩、林泠、紀弦、商禽、匋虹、陳千武、周夢蝶、洛夫、羅門等各家詩人之詩論探討，卻因一場舉世聞之色變的急性呼吸道症候群：sars，而打亂了計劃、而褪淡了光彩。不過莘莘學子所翹首企盼的詩學盛會雖然被迫取消，學界努力的腳步卻是未曾稍緩。終於，得以在臺灣宣布戰勝了這場疫病後的不久，《臺灣前行代詩家論》也如期



出版了。謹以此精采詩論饗宴愛好詩學以及出生得比較晚的臺灣學子們，也願詩人行業的這盞燈，繼續地，永遠地，被傳遞下去。……

彰化師大國文系 謹誌

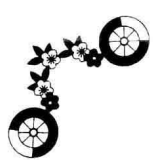
編者按：1. 這原是一場全國性的詩學研討會，所以出版時如實地保留了原短評部分。
2. 部分詩作在出版時因受授權法規範，採用節錄方式，敬請原作者及讀者見諒。

目 錄

C o n t e n t s

序 言

1. 論余光中詩的均衡結構……………丁旭輝………… 001
短評：陳芳明
2. 眾弦俱寂裡之惟一高音……………何金蘭(尹玲)………… 043
——剖析竇虹〈我已經走向你了〉一詩
短評：陳器文
3. 一位歐洲人讀周夢蝶……………胡安嵐………… 059
短評：翁文嫻
4. 鄭愁予詩中「轉動」文化的能力……………翁文嫻………… 081
短評：鄭慧如
5. 林泠情詩九式……………張 健………… 101
短評：龔顯宗
6. 楊牧現代抒情的詩藝……………陳芳明………… 123
——閱讀〈十二星象練習曲〉
短評：陳啟佑(渡也)



7. 羅門的後現代論……………陳俊榮…… 141
 短評：林淇瀾(向陽)
8. 橫看成嶺側成峰……………陳金木…… 169
 ——痙弦詩論
 短評：蕭水順(蕭蕭)
9. 洛夫詩中的文本互涉……………蔡振念…… 185
 短評：林明德
10. 一株流浪的絲杉……………蔡哲仁…… 225
 ——白萩在追尋與釘根間的辯證
 短評：丁旭輝
11. 歷史迷霧五十八年……………蔡秀菊…… 271
 短評：林文欽
12. 超現實主義的穿透性美學…蕭水順(蕭蕭)…… 291
 ——商禽論
 短評：何金蘭(尹玲)
13. 紀弦的「後現代主義」……………羅 青…… 333
 ——評「紀弦論現代詩」
 短評：楊昌年

(篇目依作者姓氏筆劃排列)

論余光中詩的均衡結構

丁旭輝 輔英科技大學副教授

摘 要

「均衡結構」指的是余光中利用格律與類疊、反復、對仗、排比等修辭手法在視覺、聽覺與意義上所製造出來的一種對稱均衡、呈現出穩定而流動特質的詩形結構，在其中同時也表現出音調結構、意象結構與時空結構。在余光中十八本詩集中，不管是格律詩或自由詩，我們都可以看到大量的「均衡結構」，而其整體比例更高達57%，在以風格多變著稱的余光中詩作裡，我們看到了他不變的堅持；這是一種潛藏在余光中詩作裡的「隱藏結構」。做為一個前行代的詩人，「均衡結構」充分的表現出余光中的恢宏氣度與詩學成就，這不但是他極具特色的個人風格與體式的展現，也是形成他詩作動人魅力的部分原因，更是他對漢詩傳統的承續與開創的嘗試與貢獻。

關鍵詞：余光中、均衡結構、現代詩、新詩、詩形結構、隱藏結構

一、前言

余光中為當今現代漢詩之巨擘，已是一個不爭的事實，五

十四年從未停過的詩筆¹、十八本單行的詩集、八三〇首²、兩萬一千六百十五行的詩作³，五百篇以上的評論⁴，以及數不清的榮譽與讚譽，這些都在數量與外在上說明了這個事實；而這些詩作的精采動人與評論的一再肯定，則從質地與內涵上證成了這個事實。

在臺灣前行代詩人中，余光中詩作引起的評論，恐怕是少有人可比的。而在諸多評論中，以單篇作品的賞析居多，其次是單本詩集的介紹，再其次則是針對余光中某個年代或某個時

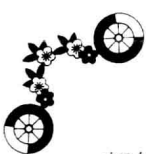
- 1 余光中第一首新詩寫於他就讀廈門大學外文系二年級時，見余光中：《掌上雨》（臺北：時報文化出版公司，1980年），頁192。余氏就讀廈門大學外文系二年級時為一九四九年，至今年二〇〇三年，共五十四年。
- 2 余光中的單行詩集共十八本，依照創作年代先後分別為《舟子的悲歌》（臺北：野風出版社，1952年）；《藍色的羽毛》（臺北：藍星詩社，1954年）；《天國的夜市》（臺北：三民書局，1988年）；《鐘乳石》（香港：中外畫報社，1960年）；《萬聖節》（臺北：文星書店，1960年）；《蓮的聯想》（臺北：時報文化出版公司，1985年）；《五陵少年》（臺北：大地出版社，1993年）；《天狼星》（臺北：洪範書店，1987年）；《敲打樂》（臺北：九歌出版社，1986年）；《在冷戰的年代》（臺北：純文學出版社，1988年）；《白玉苦瓜》（臺北：大地出版社，1995年）；《與永恆拔河》（臺北：洪範書店，1986年）；《隔水觀音》（臺北：洪範書店，1987年）；《紫荊賦》（臺北：洪範書店，1992年）；《夢與地理》（臺北：洪範書店，1992年）；《安石榴》（臺北：洪範書店，1996年）；《五行無阻》（臺北：九歌出版社，1998年）；《高樓對海》（臺北：九歌出版社，2000年）。余氏詩作的總首數、總行數，以及下文凡論及余氏詩集者皆依照此處所列之順序與版本，引用時不另外詳註。至於各集之創作年代、首數見下文第三節表列。
- 3 十八本詩集的行數分別為《舟子的悲歌》，511行；《藍色的羽毛》，700行；《天國的夜市》，868行；《鐘乳石》，740行；《萬聖節》，642行；《蓮的聯想》，832行；《五陵少年》，895行；《天狼星》，1486行；《敲打樂》，626行；《在冷戰的年代》，1313行；《白玉苦瓜》，1399行；《與永恆拔河》，1693行；《隔水觀音》，1553行；《紫荊賦》，1765行；《夢與地理》，1706行；《安石榴》，1709行；《五行無阻》，1483行；《高樓對海》，1694行。十八本總共21615行。



期詩作的評論，至於涵括余光中全部詩作加以系統論述的，則較為少見。本文即擬針對余光中已集結成書的十八本單行詩集，以宏觀的角度通盤論述。

一般論述余光中詩作者多注意余詩變化之處，本文則擬從余詩的「均衡結構」論其不變之處。本文所謂「均衡結構」指的是余光中利用格律與類疊、反復⁵、對仗、排比等修辭手法，在視覺、聽覺與意義上所製造出來的一種對稱均衡、呈現出穩定而流動特質的詩形結構。從第一本詩集到第十八本詩集，這個特點一直都「一以貫之」地存在余光中的詩作裏，造就了余詩特殊的個人風格與體式，也形成了一個大詩人的宏觀

-
- 4 余光中的作品評論相當的多，其中專論他的詩作，或評論訪談中以他的詩作為主要對象的，在黃維樑所編的《火浴的鳳凰——余光中作品評論集》（臺北：純文學出版社，1982年）書後的「附錄三：評論、介紹、訪問余光中的文章目錄」（頁435~453）中的一八二篇文章中，大約有一一四篇；此書的續編《璀璨的五采筆——余光中作品評論集（1979~1993）》（臺北：九歌出版社，1994年）書後的「附錄三：評論、介紹、訪問余光中的文章目錄」（頁563~599）中的四二〇篇文章中，大約有二六三篇。黃維樑兩本書的收錄範圍為一九九三年以前海內外的評論；一九九三年以後，在國家圖書館「中華民國期刊論文影像索引系統」內所收的余光中評論大約有四十五篇詩論，大陸的「中國期刊網」從二〇〇〇到二〇〇二年則有大約二十五篇。四項總合為四四七篇，如果再加上臺灣各種學術會議的會議論文（「中華民國期刊論文影像索引系統」只收錄期刊論文），以及一九九三到二〇〇〇年大陸地區的論文，以及一九九三年以後的海外論文，則可以推測與他的詩作的相關評論當在五百篇以上。
- 5 本文所謂「類疊」，見黃慶萱：《修辭學》（臺北：三民書局，1992年），頁411~445。黃氏書中對「類疊」之心理學與美學基礎有相當嚴謹清晰的說明，可參見之。其所謂「類疊」指「同一個字詞語句，接二連三反復地使用著」（頁411），包括「疊字」，指「字詞連接的類疊」；「疊句」，指「語句連接的類疊」；「類字」，指「字詞隔離的類疊」；「疊句」，指「語句隔離的類疊」（頁413）。其中「疊句」相當於陳望道《修辭學發凡》所說的「連接反復」（頁422），「類句」則相當於「隔離反復」（頁423）。

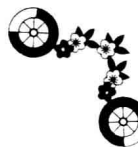


架構。文中我們將先分就余光中的格律詩與自由詩，分析其「均衡結構」的呈現手法與條件，然後根據這些條件，逐一檢視余光中的全部詩作，製為圖表，具體呈現其分佈狀況與比例，做為「均衡結構」的客觀依據，並將余光中詩作的「均衡結構」，置於整體現代漢詩的背景中，突顯其個人風格與體式的建立，及其在詩學上的傳承與開創。為了呈現余光中詩的均衡結構，文中我們將適度借重歸納統計的方法與格式塔（Gestalt）藝術心理學（或譯「完形心理學」）、視覺心理學的觀點，期望在這樣的描繪下，能呈現余光中詩作諸多風貌與成就之一斑。

二、均衡結構的構成

在橫跨半個世紀的詩創作過程中，風格的多變一直是余光中著名的標誌，他自己也說「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，一生似乎只經營一個主題，一個形式。另一類是無盡止的追求……我的個性也傾向後者」，甚至稱呼自己為「藝術的多妻主義者」。⁶然而縱觀他的十八本詩集、八三〇首詩作，在多變之中我們卻可以發現一個不變的脈絡：即透過對稱、重複形式所營造而成的「均衡結構」。在格式塔藝術心理學上，「所謂重複，就是換一個位置再來一次，換言之，最初的母體僅僅作了空間位置的變化，其它則保持不變」，「對稱基本上是由同一個母形的左——右或上——下並置而形成的一種鏡式『反映』關係。重複則不然，

6 見余光中：《五陵少年·自序》，頁4。



它既不包含著母形的反映，也不是嚴格的並置」。⁷ 在美學上，「對稱」指的是「以一條線為中軸，左右（或上下）兩側均等」；「均衡」則是「兩側的形體不必等同，量上也是大體相當，均衡較對稱有變化，比較自由」。⁸ 所以，不管在視覺上、聽覺上或心理上、意義上，「對稱」與「重複」的形式都將呈現為一種均衡的結構。「詩」在本質上是一種時間藝術，但是當她以文字呈現，透過閱讀而得以供人欣賞時，則又帶有空間藝術的性質。如果我們在現代詩的閱讀中，加入一些視覺心理學的觀點，也就是說除了原來的意義的解讀、節奏的感受之外，加入一些空間藝術的觀點，將一首詩視為一個空間藝術品，則我們將可以在詩作中發現格式塔藝術心理學家阿恩海姆（Rudolf Arnheim，1904～1994）所說的空間藝術的「隱藏結構」，尋找「確能助使作品之內涵顯現」的有意義的「均衡作用」。⁹

以余光中詩作而言，「均衡」感的產生，來自於他對格律的運用與大量的類疊、反復、對仗、排比等修辭手法所造成的詩形、節奏或意義的重複或對稱，而其結果，則在他的詩作裏形成一種均衡結構。仔細分析，余光中詩的均衡結構，主要表

7 見滕守堯：《審美心理描述》（臺北：漢京文化公司，1987年），頁113、115。此處引文，屬於書中專論「格式塔」藝術心理學的第四章：「純粹形式及其意味——格式塔的啓示」，而此章在略事增潤後，收入滕氏其後所翻譯的「格式塔」藝術心理學大師魯道夫·阿恩海姆（Rudolf Arnheim）所著的《視覺思維——審美直覺心理學》（成都：四川人民出版社，1998年）一書，做為長達三十六頁、近三萬字的「譯者前言」。

8 見楊辛、甘霖：《美學原理》，臺北：曉園出版社，1991，頁168、169。

9 見阿恩海姆（Rudolf Arnheim）著，李長俊譯：《藝術與視覺心理學》（臺北：雄獅圖書公司，1982年）。此處引文見書中第一章，而此章所專論者即為「均衡」。



現在大量的格律詩，以及有著「多數詩行均衡」與「柱式均衡」的自由詩中。

（一）格律詩中的均衡結構

余光中的格律詩可以分為全詩所有詩節行數一樣或呈現規律變化的嚴整的「全格律詩」，以及詩節中有一節的行數與其他詩節不一樣的較寬鬆的「半格律詩」。

余光中的「全格律詩」有五種不同的呈現模式。一種是所有詩節行數統一，由雙行體、三行體、四行體、五行體、六行體、七行體、八行體、九行體、十行體、十一行體、十二行體、十三行體、十四行體到十六行體、十八行體都有。一種則是不同行數詩節的規律變化，例如〈螢火蟲小夜曲〉（《舟子的悲歌》，27首，頁59～60）¹⁰，全詩四節，行數為四—五—四—五；〈海燕〉（《藍色的羽毛》，8首，頁16～18），全詩十二節，行數為二—三—二—三……；〈金鬚〉（《鐘乳石》，28首，頁51～52），全詩四節，行數為四—四—三—三。第三種則是首、尾節一種詩行數，中間各節另一種詩行數，形成一種首尾包夾的格律體，例如〈我的小屋〉（《天國的夜市》，7首，頁17～19），全詩五節，詩行數為四—五—五—五—四；〈廢墟的巡禮〉（《鐘乳石》，37首，頁73～74），全詩三節，詩行數為六—三—六；〈海是鄰居〉（《五行無阻》，6首，頁25～29），全詩七節，詩行數為五—七—七—七—七—七—五。第四種則是全詩不分段落，只有一個詩節，但是詩行的排列呈現明顯規律，例如〈扇〉（《隔水觀音》，18首，頁70

10 為方便查考，以下凡引用詩作，都在括號內依序註明所屬詩集、詩作編號、頁碼。詩作編號的方法見下一節「穩定結構表」下之說明。



～71)，全詩的排列以四個長行為骨幹，行與行中間夾住兩個短行，而且中間的兩個短行一律比長行低兩格排列；〈望海〉（《夢與地理》，11首，頁27～28），全詩十四行，以長一短一長一短的模式交叉排列，而且短行都一律比長行低一格。這種組成方式其實與第一種相當類似，只是並未分出段落而已。第五種也是全詩只有一個詩節，每一行的字數雖然只是接近而不完全相同，但細細分析，其各行的音組¹¹數目都是一樣的，例如〈削蘋果〉（《安石榴》，4首，頁11～12）：

- 01 看你、靜靜、在燈下
- 02 為我、削一隻、蘋果
- 03 好像、你掌中、轉著的
- 04 不是、蘋果、是世界
-
- 11 把最好的、果肉、給我
- 12 而帶核的、果心、總是
- 13 靜靜、留給、妳自己

全詩十三行，都是三個音組（「、」與詩行前的數字為筆者所加上，以方便計算音組數與行數），雖然十一、十二行也可以分解成「把、最好的、果肉、給我」、「而、帶核的、果心、總是」，成為四個音組，但音組的分解本來就存在合理的彈性空間，在合理的彈性範圍之內，是容許某種程度的折合

11 「音組」的名稱向來紛紜，有「音尺」、「音頓」、「音段」、「音節」、「音步」等不同說法，陳本益有專門之論述，參見陳本益：《漢語詩歌的節奏》（臺北：文津出版社，1994年），第二章第四、五節。

的。又如〈桐油燈〉（《五行無阻》，27首，頁104～107），全詩四十行，每一行也都是個三音組，其中第十五、十六行可以分解成四音組的「在、風吹、草動的、夜裡／在、星光、長芒的、下面」，但在彈性範圍內也可以分解成「在風吹、草動的、夜裡／在星光、長芒的、下面」或「在、風吹草動的、夜裡／在、星光長芒的、下面」的三音組，而且更見流暢的氣韻。

至於「半格律詩」，則是在規矩的格律詩中出現一個詩節的不統一，這個詩節可能出現在開頭，如〈大度山〉（《五陵少年》，4首，頁11～13），全詩五節，第一節五行，後四節則都是四行；也可能出現在中間，例如〈淡水河邊吊屈原〉（《舟子的悲歌》，14首，頁31～33），全詩六節，每節四行，但第五節則為五行；最多的則是出現在最後一節，如〈夜別〉（《藍色的羽毛》，3首，頁4～5），全詩四節，前三節每節四行，第四節則為二行。「半格律詩」乍看之下是對格律的破壞，其實以這「例外」的一個詩節與整首詩的規律重複比起來，並不致於傾斜全詩的均衡狀態，頂多是一個規律中的變化；而且就余光中全部詩作而言，大量的「半格律詩」已自成另一種新的格律形式了。

不管是「全格律詩」或「半格律詩」，余光中整體格律詩的基本構成模式其實只有兩個：一個是將一首詩分成均勻的段落，讓相同詩行數的詩節（一種或兩種）不斷重複出現，「全格律詩」的第四種也是這個模式的變體；一個則是「全格律詩」的第五種，透過節奏的控制，讓整首詩的每個詩行音組數目都一樣，也就是讓相同音組數的詩行不斷重複出現，連帶使得所有的詩行呈現大約一致的長度。而這樣的格律模式，首先將在



視覺上呈現出一個整齊而規律的均衡詩形，其中「全格律詩」的第二種「不同行數詩節的規律變化」（如四一五一四一五）與第三種「首尾包夾的格律體」（如四一五一五一四），其前後、左右、首尾詩節的對稱均衡效果更是明顯。其次，在閱讀時，分段落的格律詩由於相同詩行數的詩節（一種或兩種）不斷的重複，自然會形成一種起伏相當、時值接近的節奏，在聽覺上形成均衡的節奏；至於不分段落的格律詩，則由於每一個詩行的音組數目完全一樣，這種起伏相當、時值接近的節奏感將更為鮮明。於是，在余光中的格律詩中，就呈現出一種均衡和諧的節奏感來。第三，格律的節制、均衡精神，往往也使得每一首分段詩的每一個段落與不分段詩的每一個詩行較為平均的分擔、承載、表現了整首詩的情緒意蘊，在內涵意義的表現上，也營造了均衡的整體傾向。由視覺、聽覺到意義，余光中透過格律詩的種種均衡設計，營造出一種詩作的均衡結構。

（二）自由詩中的均衡結構

在格律詩中，余光中表現出他的均衡結構，這是一種主動的選擇與有意識的風格呈露，不過這同時也是因為格律詩本身的性質使然。但是在自由奔馳、無所羈絆的自由詩中，余光中也表現出相當鮮明的均衡傾向，這對於他個人詩作之「均衡結構」特色的形成，便有相當的強化意義與效果了。

類疊、反復、對仗、排比等修辭手法，在現代詩中當然都是基本的、常見的技巧，但余光中特別喜歡並大量使用這些帶著「對稱」、「重複」性質的修辭手法，則是一個很大的特色，這在他不同時期的大多數詩作中都有充分的呈露，連帶也使得他的詩作充滿顯著動人的音樂性。「對稱」、「重複」的

形式本來就是均衡結構形成的原因，特別是在一首現代詩中，如果使用「對稱」、「重複」技巧的次數愈多、涵蓋的範圍愈大，均衡的結構就會獲得更大的加強。而在余光中的詩作中，在同一首詩中大量運用類疊、反復、對仗、排比的修辭手法，是相當常見的，甚至我們可以設定一個驗證「均衡結構」的高標準，即「對稱」、「重複」的涵蓋範圍必須超過詩行總數的一半，做為認定詩中「均衡結構」是否成立的條件。另外，具備格律精神而形式較為寬鬆的詩作，由於各個詩節的詩行數相當接近，或者全詩多數詩行長度接近，也會造成視覺上與節奏上的均衡穩定。綜合這些因素，我們可以從兩個角度來探討余光中自由詩中的「均衡結構」。

首先是「多數詩行均衡」的角度。

形成這種情況有兩個原因：第一種是詩中各個詩節的詩行數相當接近，或者全詩多數詩行長度接近、音組數接近，造成視覺上與節奏上的均衡穩定。各個詩節的詩行數相當接近的如〈啊太真〉（《蓮的聯想》，12首，頁35～38），全詩本由十個三行體的詩節組成，而且都是一、三行長行，中間行短行，而且中間行都低一格排列，本來是極為嚴整的格律詩，但是在原本應是第七、第八節的中間卻多了一個詩節，該詩節只有一行，而且是以括號的方式強調其插敘、靜默與潛意識或內心獨白的意味；相同的，原來的九、十節中間，也是如此插進一個單行的詩節。由於全詩的格律相當的嚴明，插入的兩個詩節又都是單行，與三行體的詩節相去不遠，所以全詩仍得以呈現均衡而穩定的結構。又如〈兩個日本學童〉（《紫荊賦》，57首，頁165～170），全詩四節，行數為十四、十六、十五、十五，六十行的詩行切割為大致均衡的四個段落，在視覺上與詩意的