

少年中國

蔣勳 著



收在「少年中國」的四十首詩，是蔣勳從一九七四年到七九年間的作品。五年只留下四十首詩，可見蔣勳不是一個用功的詩人。

但是，這四十首詩中，卻可以發現作者對多樣題材的興趣，這裏面有對祖國的關懷，有對鄉土的頌歌，有對現實生活中辛酸或感人事件的真切同情；同時，也有對黑暗、無理、不義的擊撻與抗議。

「少年中國」，正是詩人所有作品中不能忘懷的主題。著名的小說家陳映真、奚淞，都為這本書寫了序文。

□蔣 勳 著

少年中國

• 遠景叢刊之163 •

蘇聯文學
PDF

少年中國

遠景叢刊 163

著者	蔣	勳
發行人	沈	登恩
出版者	遠景出版事業公司	
	台北郵局 36—575 號信箱	
	郵撥：1 0 2 2 2 1	
發行所	遠景出版事業公司	
	台北市光復南路 260 巷 51-2 號	
	電話：7 1 1—7 8 7 1	
門市部	台北市新生南路三段 92 號	
	電話：3 9 4—1 9 6 0	
印刷所	其宗印刷廠	
	台北市環河南街二段 113 巷 7 弄 16 號	
定價	新台幣 70 元	港幣 12 元
初版	中華民國 69 年 7 月	

行政院新聞局登記證局版台業字第 0105 號

有版權・翻印必究

試論蔣勳的詩

許南村

一、「現代詩」餘留下來的影響

在世界冷戰的高峯時期的五十年代，臺灣的中國新詩，回過頭到歐戰後的、三十年代和西歐，找到「波特萊爾以降的」殘餘，拂去塵埃，重新裝扮，展開了新詩的「再革命和現代化」。三個十年過去了。做為對於中國舊詩、舊文學之革命的白話詩和文學，看來還有一條長遠無盡的發展前途。但是，以劃時代的「再革命」者出現於臺灣的「現代詩」固然曾喧騰於整個五十年代和六十年代初，却在六十年代中期以後，實質性地陷入懷疑、停滯，而於七十年代，進入它彌留的時期。但是，這現代詩的影響，依舊是十分深遠的。

• 極端的形式主義

首先，現代詩極端地強調詩的形式之重要性。現代詩注重詩的所謂「視覺效果

」，詩中傳達的意念和情感，受到徹底的忽視。現代詩誇張地打破約定俗成的句子和辭彙，毀滅傳達意念和情感所必要的句構和羅輯。

• 極端的個人主義

內容決定形式。但形式也反過來制約了內容。臺灣的「波特萊爾以降」的西歐「現代詩」，固然成爲表現逃避五十年代巨大苦悶最適切的文學形式，而「現代詩」這樣的文學形式，也制約了它幾十年間逃避和拒絕實生活的內容的性格。詩，至此已不再描寫生活着的人和生活。詩被用來任意地向人拋示個人不可理解的、混亂、蒙昧而無意義的意識的底流。人生只剩下連場不可索解的夢魘；歷史成了一長串難挨的時間。在極端的個人的極端的心理底層中，人和人，人和世界的關係完全消失了。人生再也没有值得可以奮鬥、可以熱愛、可以忿恨、可以蔑視、可以崇拜、可以歌、可以哭的事物……

• 晦 澀

「現代詩」在語言上的極端晦澀，是和這「現代詩」表現個人極端的內生活本

身的非思考的、非邏輯的性質，互相因應的。然而，逐漸地，現代詩反句構和反邏輯的表現「技巧」，從做為表現特定內容的結果，反過來成為獨立的原因和目的。語言成了目的，而不是手段。在追述「語言的密度」或「張力」這樣一種「理論」的指導下，現代詩人放肆地破壞中國語言一切約定俗成的法則。現代詩的晦澀於是日甚一日。並且現代詩「導讀」家們圓夢解謎式的強解下，玩弄文字的晦澀的詩風，早已經遠遠地超越了不同歸點。

因此，現代詩的不能傳達，是從三個方面造成的：

第一，現代詩所表現的，是詩人最個人、最原始、最底層的心理的流動。它的本身，本來就是不可索解的。一個人心靈最黑暗的底流，是一種前思索和前邏輯的流動，詩人對之，已不甚了然，對於他人，就更無意義可言了。

第二，現代詩不關心一切個人和自我以外的、共通的、社會的事物。凡是在社會的共識這麼基礎上使人與人互相溝通的事物，都是現代詩所不屑於入詩的。因此，在內容上，就缺乏可溝通共識上的條件。

第三，不論做為結果或原因，現代詩刻意破壞語言表達上一切中國語言中約定俗成的法則。中國語言中共同承認的符號、思惟方法，被徹底地棄絕。溝通的手段

既壞，傳達孤立之門便緊緊地關閉了起來。

• 孤 立

六十年代初開始，現代詩不但遠遠地離開了民衆的生活，也越來越迢遙地離開了一般知識份子的生活。原本比其他任何形式的文學更易於觸動青年、民衆和知識份子的詩，却在這時遠遠地離開了青年、民衆和知識份子。在臺灣成長的四十五歲以下絕大多數的知識人，從來沒有過詩的生活——快樂的時候熱情地吟誦某人的某一首詩；悲傷的時候從某人的某一首詩得到安慰；受侮辱的時候因某人的某一首詩而振起；絕望的時候因某人的某一首詩而重拾奮鬥的勇氣。現代詩不由自己地孤立了它自己。

• 殘餘的影響

七十年代開始，從關傑明的文章，爆發了一場在臺灣具有重要的文學思想史意義的論戰，對臺灣和香港現代詩做了深入的批評和檢討。「文學的社會性」、「文學的民族性」諸問題的提起，其實是對幾十年來臺灣的文學、美術、音樂等等

的總檢討和批評。至若「鄉土文學」的提出和「論戰」，從文學思想史的觀點看，其實只是「現代詩」論戰的延長。論戰之後，現代詩基本上宣告了不治。這是從論戰後，幾個現代詩巨匠再寫作品發表，且即有作品發表，一般地捨棄了極端晦澀主義足以見之。從文學史的觀點看，說現代詩基本上已趨於死亡，是可以成爲定論的。

但是，如果說現代詩已經完全成了昨日的事物，是絕對地昧於事實的。在絕大多數知識份子不理睬現代詩這個事實的對面，也存在着這樣的事實：目前，在大專院校和一般詩文學青年中，所謂現代詩「意象經營」之說；「語言的密度或張力」之說；「句構和邏輯的切斷」之說；「詩的空間性」之說等等，還頑健地佔領着有志於寫詩的文學青年的腦筋，束縛着他們的手腳——儘管原初「創設」了那些理論的人們，已經不相信，或者已不十分熱心地相信那些理論了。

這說明了什麼呢？

這說明了七十年代初的新詩論戰，較多着力於批判即「破」的一方。對於幾十年來除了「現代詩」那樣的東西而外從不知中國新詩的傳統的詩文學青年，離開「現代詩」這個他唯一讀過的詩形式，再也無法想像另外的、現代詩以外的詩的內容

和形式。不錯，論戰以後，整個現代詩壇，一般地顯得比較明白易懂；一般地比較恢復了句構和邏輯……但在最基本的精神上，臺灣的詩在最深處依然保留着「現代派」強大的影響——例如意象經營論，例如語言密度論和極端個人主義的精神。固然可以這樣說：七十年代初的新詩論戰，在批判統治了臺灣詩壇的三十年的現代詩的工作上，有具體的成績，但在創作實踐上，相形之下，對反於現代詩的新的詩創作比較薄弱。但現在仔細談論戰後吳晟和蔣勳的作品，深深地感到他們的才華已經奇異地縮小甚至泯除了兩種詩風交替時幾乎不可避免的尷尬和稚拙的時期，並且初步有了相當優秀的成績。

二、「現代主義」以後

當極端西方化的、個人主義的、形式主義的、晦澀的現代詩瀕於式微的時代，一個註定了要取代「現代詩」而成爲明日在臺灣中國新詩之主要形式的詩，早已經懷孕着，並且生長着。這個新的生命，是從兩個根源完全反對於「現代」風而成長着。

• 吳 晟

頭一個根源是生活。

「現代詩」以「橫的移植」爲言，以詩的「國際性」爲言。而所謂「橫的移植」或「國際性」，主要是現代工業文明下——卽城市生活中人的疏離、孤獨、精神薄弱、感官倒錯等等感情的「移植」和「國際」化。如果這一切都是真實的感受，倒也有它存在的價值。但是，在「現代派」最鼎盛的五十年代中期至六十年代初期，臺灣的工業還在爲六十年代下半開始的巨大發展預備條件的時代。現代社會中人的疏離感等等的問題，在那一段時期中並未存在，或者存在而不顯明。「現代詩」的絕大部份，借畫家洪瑞麟批評「東美」旗下的畫家時說的話，都不是「描寫自己真實的感情」。它只是一羣蛭居都市的詩人，把從西方支借過來的感情，灌水泡湯，競相遊戲的把戲罷了。

但是，在遠離了都市的遼闊的地區中，寫詩的青年雖也風聞、也閱讀「現代詩」，而且在最精細的分析中，也看得出在十分輕微的程度上，受到現代詩的影響——敘寫個人的感情多於寫外在的、社會的生活；詩句在構造、遣詞上的矯揉和造

作等等，但一般地說來，在遠離了臺北的廣泛農村中的詩青年，受到現代主義的極端形式主義、極端個人主義和極端的反語言之約定俗成、反邏輯的影響最淺而少。就在這個詩的現代主義影響最少的地區，孕育着現代詩趨於疲萎後代之而起的新的詩體的種子。其中，目前逐漸受到重視的吳晟，就是一個代表性的例子。

據吳晟的自敘，在現代派最鼎盛的年代，雖曾「非常虔誠地苦讀」現代詩，卻無法了解。他不能抑制自己那一份「鄉下的固執」，不寫「現代詩」。「何況，我對詩的關心，實不如對人、對社會的關心。」吳晟說，從而他的詩「竟越寫越平白」。理由是「只覺得這樣寫比較實在，比較自然，比較能表達像我這樣平凡的人的平凡的思想」。早在民國五十七年，他寫了「一般的故事」；次年，寫了「長工阿伯」，距現代詩論戰還有三、四年。相對於現代派們崇拜自我，吳晟，因着他生活並勞動於勤勞的農村，關心的却是人和社會。就在這裏，發生了巨大的差異。吳晟的詩有人、人的生活、生活着的人，以及生活着的人所構成的社會。不是吳晟主觀地拒絕了現代主義這個表現形式，而是吳晟的思想、感情，要求一個適合表達這些內容的形式——平白、實在、真摯，充滿了對於人和社會的關切和干涉。

整個六十年代，對於少年吳晟是一個摸索和成長的時期。他寫自己和城市文明

之間的梗隔之感；寫友情；寫少年的愁、少年的生澀的哲思。他的風格、他的語言，却像一個學着大人訴說複雜的（其實並不複雜）情感，和深澀（其實並不深澀）的思想的少年。

七十年代的臺灣文學界，以頗具思想深度的「現代論戰」展開。就在論戰前一年的民國六十年，吳晟寫成他一系列「吾鄉印象」。從那以後，一直到今天，吳晟一組組地發表了「愚直書簡」和「向孩子說」。就吳晟個人來說，他真正地找着了完全屬於自己的風格和語言，用以表達吳晟自己的思想和感情——一個樸實、誠摯、熱愛和關懷着他周遭的人們和他們的生活的人的思想和情感。就整個臺灣新詩發展的歷史說，吳晟的詩，標誌着一個新的歷史時期——即「現代詩」的終結和四十年代以前的中國新詩傳統的復興。從此，詩開始抒寫詩人真正的情感，開始關懷人和人的生活。而且，當我們回顧，我們不能不以一份歡愉的詫異發現，一旦擺脫了「現代主義」這個符咒，臺灣的中國新詩，在吳晟優秀的才能和至為真誠的情感中，一開步就走得那麼穩健、溫馨、沉悒而感人至深。

• 蔣 勳

對反於「現代詩」而成長起來的新詩，其另一個根源，便是來自認識上——卽詩的哲學——的改變。

民國六十一年年的「新詩論戰」，對於二、三十年來臺灣現代詩的神話——如果不是一種集體的謊言——加以徹底的批評，並正面地提出了詩關懷人生，關懷社會；詩的民族風格和恢復詩的具體可傳達性等等的問題。現在回想起來，雖然論戰的題目圍繞着「現代詩」旋轉，但問題的提起，基本上觸及文學藝術在臺灣二、三十年間一般地偏向個人主義、形式主義，而遠離人的生活和生活的人這樣一個積弊。這是在臺灣的文學思潮的一個重要的改變。就詩而言，現代主義在理論上已經因爲它無法回應充滿變化、挑戰和危機意識的七十年代的諸問題而基本上崩潰了。在論戰中，將來替換了現代詩的新詩，應該有什麼樣的內容，並且以什麼樣的形式去表現那內容的問題，當時也只有比較概略的理論上的輪廓。除了在生活中自然發展出來的吳晟的「吾鄉印象」以次的詩篇，一時還沒有按照新詩的哲學而創作的作品。而蔣勳的詩，可以看成第一個按着在批評現代詩中建立起來的新詩的哲學而寫詩，並獲致初步的、優秀成績的作品。

據蔣勳自己說，他寫詩甚早。生活在臺北的少年的蔣勳，開始寫詩不久，不可

避免地掉到只求奇辭拗句，不顧篇章的「現代詩」遊戲的泥沼之中。然而不久，他開始懷疑，終至停止了寫詩的筆。一直到民國六十三年負笈異國，他才重新開始寫詩。民國六十一年發生在臺灣的現代詩論戰時，遠在法國的蔣勳，支持了批評現代詩的一方。像絕大多數留學生一樣，受到保釣愛國運動影響的蔣勳，這時明朗地揚棄了現代主義，並且熱情地回應詩要關懷國計民生、有民族風格……這些要求，毋寧是極爲自然的事。

三、蔣勳的詩

讀蔣勳的詩，覺得可貴的，是他一放開少年時代的「現代主義」影響，隔了幾年，重新發展寫出來的詩，不論在內容和形式兩方面，都沒有「現代」主義的殘習，也沒有一個作家在從一種詩風向另一種完全不同的詩風轉變時必有的一段尷尬的過渡。在臺灣，很有一些詩，雖然說是和現代詩拮抗的，但幾年下來，一直處在一種「過渡」的境地。就收在這本集子裏的詩來看，最早的應當是寫在民國六十三年法國的「寫給故鄉之一」、「寫給故鄉之二」、「不寐之夜」、「海港」和寫於

六十四年的雅典的「希臘之歌」。在這幾首詩中，不論是感情、意念和語言、句構，以及全篇由句而段、由段而篇的發展，完全不會有絲毫「現代詩」的殘留。從內容來說，蔣勳寫的是一個漂泊於異域的青年，對於他不曾一見的故國和時常夢魂縈繫的少時家園的懷念。關於這一段經歷，蔣勳做了這樣的述懷：

「我再度寫詩，是一九七四年的事。在法國讀書的一個假期中，獨自從巴黎搭便車遊義大利。」經過一個月孤單的旅行，在一個義大利的小鎮上，他「突然饑渴般地想看看中文印成的讀物」。在那個異國的小鎮上，當然找不到一本中國書。於是買了一本筆記本，試着把自己能背下的中文文章記下來。這一記，不料竟全是一「青青河畔草，綿綿思遠道」這一類中國的古韻文。記着記着，不意也寫滿了一整本。蔣勳說。

他一邊筆記，一邊讀，深深地覺得「這些中國古詩全寫的是活鮮鮮的人生，敘說着生活……叫人讀來還是感到那麼親切。」於是蔣勳便在那孤單的客旅中一首首地寫起詩來。收在這裏的幾首，便是這時的作品。

就這樣地寫下來的蔣勳的詩，做爲他個人或者做爲這個時代中臺灣新詩的再建設的開端，或就是相當巨大的。從現代主義釋放出來的蔣勳的詩，生動地說明了走

出現代主義泥沼後詩在表情達意上無限遼闊的可能性。就以我這個一般的知識份子讀者來看，蔣勳的詩有這些初步的成就和勞績：

甲、詩的感情和思想的濶大

在寫於一九七四年的「不寐的夜」中蔣勳寫出這麼遼闊、蒼勁、豪邁的句子：

……

風再一次橫狂，

雨再一次劈厲，

索性連這被褥也掀去了吧！

既是淚，

就讓它奔流；

既是髮，

就讓它披散；

既是一種聲音，

就讓它豪笑、高歌：