

# 當代詩學年刊

*Contemporary Poetics*

第一期

2005年4月出版

## 兩岸詩學專號

### 論文

新詩的音樂性——台灣詩例

台灣新世代和舊世代詩論之比較

被發明的詩傳統，或如何敘述台灣詩史

台灣三大詩社互動而衝突的關係——以笠、藍星及創世紀為例

中國大陸的台灣現代詩學研究「重鎮」

中國大陸的台灣新詩史觀

### 書評

詩評論的學術走向——《台灣詩學》觀察報告

詩史還可以等一等——《台灣現代詩美學》讀後



Canvases  
Li Canvases  
Differ  
S+L. 6 nov.



國立台北師範學院台灣文學研究所自設所以來，即專注於台灣文學的研究與人才的培育工作，其中若干同仁身兼詩人與詩學研究者的身分，本著為詩壇與學界提昇研究風氣的初衷，創辦一本純詩學的學術刊物，致有《當代詩學》的創刊。本刊為一本專門提供新詩研究發表的期刊，寫作與編輯體例均按學術刊物的標準，主要刊登學術論文與書評文章，且凡來稿皆須接受匿名審查，審查通過始可發表。目的無它，如上所述，在使新詩的研究學術化而已。

ISBN 986-00-0655-5



9 789860 006551

00200



XC101

NT\$200

國北師台文所  
http://22.ntptc.edu.tw

Convergent  
Li Convergent  
Hypothesis  
Differ  
Std. Error  
sig. 95%

# 當代詩學年刊

*Contemporary Poetics*



Converne  
Li Chavase  
Hypothese i  
Differ  
sol. & more

## 當代詩學

第一期【兩岸詩學專號】

二〇〇五年四月出版

ISBN 986-00-0655-5

發行人：廖卓成

總編輯：孟樊

主編：楊宗翰

編輯委員（依姓名筆畫序）：

古添洪（東南技術學院）

李瑞騰（中央大學）

林于弘（臺北師範學院）

林幸謙（香港浸會大學）

林淇濱（中興大學）

翁文嫻（成功大學）

張振翱（美國南加州大學）

莊祖煌（台北科技大學）

陳俊榮（臺北師範學院）

游志誠（彰化師範大學）

須文蔚（東華大學）

黃維樑（佛光人文社會學院）

趙天儀（靜宜大學）

趙衛民（淡江大學）

簡政珍（逢甲大學）

---

出版者：國立臺北師範學院臺灣文學研究所

地址：臺北市大安區和平東路二段134號

電話：02-27321104 分機2232，2231

總經銷：揚智文化事業股份有限公司

電話：02-23660309

傳真：02-23660310

劃撥帳號：19735365 戶名：葉忠賢

定價：200元



## 發刊辭

從日據時期以來，在現代文學的創作上，有關新詩的評論雖比不上小說這一較爲人喜愛的文類，然而相對於散文而言，迄今亦已累積了一定的成果。半個世紀以來的新詩評論成果雖不可謂不豐，惟其中具堅實的研究基礎者，委實有限，仍有不少亟待努力的空間。就學術的眼光來說，初起的研究多屬不成體系的「泛泛之論」，較不講究嚴謹的研究方法，亦較無紮實的理論做基礎，而這和當時的學院中人少有人願積極投入新詩的研究有關。誠然，或謂一部台灣新詩發展史不啻就是一部台灣詩刊發展史，不管是「長命百歲」的長春詩刊，或者是屢仆屢起的短命詩刊，新詩評論於其中均具重要的一席之地，尤其愈晚近的詩刊，刊登長篇論文的比例愈爲提高；縱然如此，一般詩刊畢竟以刊登詩作爲主，兼且篇幅有限，終究不是長篇學術論文發表的理想刊物。

晚近以來，由於文化氛圍的轉變，台灣現代文學日益受到重視，頗有鹹魚翻身的味道，不少大學成立台灣文學系所即爲顯例；流風所及，現代文學的研究風氣亦因而日益興盛，新詩的研究也跟著水漲船高。整體來看，自一九九〇年代以來，新詩的研究已從一般泛泛的評論開始走向學術化的道路，相關的研究成果亦增加得極爲快速。然而學界專登現代文學研究論文的學術期刊迄今仍屬有限，遑論刊登新詩研究論文的專屬學報，而有關這一方面，誠如上述，一般詩刊亦難以分擔發表的重責大任，何況它們往往欠缺嚴謹的審查程序，致令不少學者卻步。

台北師範學院台灣文學研究所自設所以來，即專注於台灣文學的研究與人才的培育工作，其中若干同仁身兼詩人與詩學研究者的身分，本著爲詩壇與學界提昇研究風氣的初衷，創辦一本純詩學的學術刊物，致



有《當代詩學》的創刊。基於上述那樣的理念，本刊為一本專門提供新詩研究發表的期刊，寫作與編輯體例均按學術刊物的標準，主要刊登學術論文與書評文章，且凡來稿皆須接受匿名審查，審查通過始可發表。目的無它，如上所述，在使新詩的研究學術化而已。

今天新詩的研究已不算起步，但是詩學之學術化則正開始邁步向前走；相形之下，純詩學之發表刊物從《當代詩學》肇始，只能說是起了一個開頭，此份期刊之創刊遂未免不有「登高一呼」之意。《當代詩學》懷抱開放的心胸，歡迎各方人士將您的研究成果與我們分享，以俾新詩研究更上層樓。

孟樊



## 目 錄

孟樊 發刊辭 iii

### 【專輯論文：兩岸詩學】

鄭慧如 新詩的音樂性——台灣詩例 1

朱雙一 臺灣新世代和舊世代詩論之比較 34

楊宗翰 被發明的詩傳統，或如何敘述台灣詩史 69

古遠清 臺灣三大詩社互動而衝突的關係——以笠、藍星及創世紀為例  
86

陳信元 中國大陸的台灣現代詩學研究「重鎮」 102

陳俊榮 中國大陸的台灣新詩史觀 119

### 【一般論文】

須文蔚 台灣數位文學守門人角色與理念初探 142

翁文嫻 顧城詩「呈現」界域的存在深度——「賦」體美學探討系列之一  
181

### 【書評】

張梅芳 詩評論的學術走向——《台灣詩學》觀察報告 202

孫維民 詩史還可以等一等——《台灣現代詩美學》讀後 206

### 【編後記】

楊宗翰 期待批評學派 210

【徵稿啓事與論文體例】 213

## 新詩的音樂性 ——臺灣詩例

鄭慧如 \*

### 摘要

本文以台灣新詩為例，論述新詩從重形式輕內容，到重內容輕形式，到「感覺」帶領「主題」，而音樂性漸失的新詩潮流，舉出新詩和音樂結合的幾種方式，以為詩人創作的參考。本文認為，新詩與音樂應該相互為用，回到韻文的脈絡中再出發，為新的嘗試尋找新的矩度。

關鍵詞：台灣、新詩、音樂性、節奏

\* 鄭慧如，現為逢甲大學中文系副教授。

本文收稿日期2003年11月30日；審查通過日期2004年9月15日。



## 一、前言

現代中文創作中的新詩，賡續了五四新文學運動、日本的超現實主義風潮，以及東漸的西洋詩風，在台灣發展出自己的樣貌。相對於尚未完全規格化的方言詩，大多數詩人仍以漢文為寫詩的語言，因此漢文背後，中國文學史的發展軌跡，也就成為台灣新詩寫作的重要參考指標。揆諸典籍，整部中國詩歌史幾乎相當於節奏的發展史。以六朝為界，從自然聲律時代到人為聲律時代，詩歌以四言、五言、七言、古風、詞、曲等各種流變形式，展現和音樂的密切關連<sup>①</sup>。沈約創「四聲論」，即主張詩再怎麼不披管弦，也要講究聲律，因為合律才能「曲折聲韻之巧」，與樂曲的五聲相配以入歌唱<sup>②</sup>。漢魏以降，文人詩成為主流，唐詩完成了近體詩的格律，以實踐代替理論，征服了百代以下的讀者，而位居詩歌史的頂峰。唐以後，宋人完成詞律，在近體詩的整齊之外增添了錯綜，元曲則使用襯字而講究聲母，因而各具特色又便於傳播<sup>③</sup>。可以說，運用不必翻譯、不能翻譯的音樂，詩作越過語言藩籬，迴流影響了語言。

中國古代詩樂的關係，經歷了詩樂合一、采詩入樂、以樂從詩、倚聲填詞幾個階段，先是音樂重於詩義，到音樂和詩義並重，以致重詩義輕音樂，終於詩樂分離。不直述本意而以意象傳達的詩作，登了大雅之

① 參見葉桂桐：《中國詩律學》（台北：文津出版社，1998年），頁148-164。

② 有意識地把平上去入四聲用於詩創作的，始於南朝沈約。他在《答陸厥書》說：「以累萬之繁，配五聲之約……若斯之妙，而聖人不尚，何耶？此概曲折聲韻之巧，無當於訓義，非聖哲立言之所急也。是以子雲譬之雕蟲篆刻，而壯夫不為」，即指依曲填詞時應以四聲配樂曲的五音。在《答甄琛書》裡，沈約重申音樂和聲調相諧的主張，說：「經典史籍，唯有五聲，而無四聲，然則四聲之用，何傷五聲也！五聲者，宮商角徵羽。上下相應，則樂聲和矣。……明各有所施，不相妨廢。」轉引自前揭書，頁89。

③ 參見陳本益：《漢語詩歌的節奏》（台北：文津出版社，1994年）。

堂後走了雅致的路線，俗趣漸失，民謠體和口語風逐漸隱遁，取而代之的是從經典故實裡尋求借代、轉化，行之既廣，「個人私語」乃成普遍現象，詩的感覺漸漸重於主題，意義重於聲音。然而不論怎麼變，詩作的情感與形式總是互相依賴，音樂效果總是修辭技巧的重心，最顯赫的證據：詩史中留得下來的作品，每一首都不是「啞」的。即使出位以示創新，像杜甫的拗格律詩，也是打破平仄的組合，再自創音節，而有所謂「以拗律表拗情」之說<sup>4</sup>。

詩本來在韻文的脈絡裡，可是到了新詩，卻和韻文越走越遠，成了形式支離、意象紛雜的作品，詩人終於只好用「小眾」來自我安慰。新詩想要傳世，必須先打通和讀者之間的管道，解除「舊詩的孤兒」這類疑慮<sup>5</sup>，擴大讀者群。在台灣，包括網路上的無影手，號稱詩人的有兩三千之夥，可是讀詩的人很少，這正是新詩的困境，說明了詩人的不在場，不在新詩這個文類所昭示的時代問題中<sup>6</sup>。文學史的問題是各類文學存亡絕續的問題，要是詩人只管自己寫詩，不管也不讀別人的詩作，詩是無法傳的。而就傳播方式來說，聽的比看的還要立即、便捷<sup>7</sup>。耳

<sup>4</sup> 古詩詞由平入仄，從正到拗的背景，蕭滌非舉了杜甫為例說：「概括地說，所謂拗格律詩，便是在平仄的組合上，打破固定的、勻整的格式，而自創音節的一種律詩。因為這種拗格律詩他（杜甫）有時甚至插入古詩的句子，所以前人說是『律中帶古』。這是杜甫的一個創造。但這一創造，也是有他內在的要求作背景的。他的政治抱負，他的艱苦生活，都使他不能不悲憤填膺，牢騷滿腹，於是他便創為這種拗律來表達那突兀不平的『拗情』。」見蕭滌非：《杜甫研究》（齊魯書社，未著出版年），頁115。而其實五律、七律之判，及其平起、仄起、正格、拗格、首句是否入韻等組織方式，往往影響到作品風格。

<sup>5</sup> 參見李立信：〈替新詩把脈——論古典詩與新詩的衝突與整合〉，第四屆唐代國際學術研討會論文。

<sup>6</sup> 新詩的作者多於讀者，從網路上看得最明顯。以《台灣詩學：網路創作版》為例，每天投稿的詩作大約在十來首，可是網路自動統計的點閱數中，每一首作品後面的點閱數常常掛零。

<sup>7</sup> 孟德斯鳩就說過：「為什麼音樂被認為比其他任何娛樂形式更能取悅人呢？因味在所有的感官享樂中，沒有比它更能腐化靈魂的了。」轉引自賈克·阿達利著，宋素鳳、翁桂堂譯：《噪音：音樂的政治經濟學》（台北：時報文化，1995年），頁16。



朵關不起來。讀者也許不在，可是聽眾永遠在那裡考驗作品。一般人拿到一首詩，不見得會仔細品嚐內容是否合口味、用詞是否晦澀，往往因為形式上，特別是朗朗上口或疏密有節的音樂性而留下印象。所以新詩應該借重音樂的搖頭丸特質，訓練讀者的直覺，帶動整個文類的活力。主張音樂性，不應只放在「寫什麼」和「怎麼寫」的層次上看，已經是新詩到底要不要生存下去的關鍵。

其實台灣新詩一直有一些創作者，從形式，到結構，到節奏，從句法到語氣，一步一步地在詩作和音樂的結合上努力。具體的成果，如仿新月體、五行詩、十行詩、迴行體、選舉歌曲、擬民謠風、狀聲詩，以及描寫音樂的詩作、錯落有致的句形分佈，台灣新詩在規律、反彈和重複三方面體現了音樂性。本文嘗試爬梳其中較具開創性及影響力的詩人、詩作，勾勒出台灣新詩作品在音樂性上的輪廓，提出創作實踐上的問題，以供詩人參考借鏡。

## 二、擬聲實驗

台灣新詩注意到音樂性，是在形式上鑿深的結果。創作力綿延不絕的詩人，如余光中、楊牧，就都重視文類規範，講究詩的節奏，也都有主張音樂性的文章來響應詩作<sup>⑧</sup>。余光中早年仿新月體的青澀詩作中，已經透露對形式的看重，此後不管怎麼實踐「藝術的多妻主義」，他的詩

<sup>⑧</sup> 參見余光中：〈詩與音樂〉，收於氏著：《從徐霞客到梵谷》（台北：九歌出版社，1997年），頁319-339；余光中：〈談新詩的三個問題〉，收於氏著：《分水嶺上》（台北：純文學出版社，1986年），頁45；余光中：〈現代詩的節奏〉，收於氏著：《掌上雨》（台北：時報文化，1986年），頁51-57；余光中：〈豈有啞巴繆思？〉，收於氏著：《望鄉的牧神》（台北：純文學出版社，1986年），頁145-156；楊牧：〈音樂性〉，收於氏著：《一首詩的完成》（台北：洪範書店，1989年），頁143-156。說到余光中詩作中的音樂性，例子太多，討論的人也已經很多了，因此本文暫時略過。

在形式上始終維持清明的理性，展現一定的秩序<sup>⑨</sup>。至於楊牧，他的詩描聲繪色，而詩意常常超越表層的聲色，味在酸澀之外，以感覺為依歸，端賴此起彼落的節奏收攝了奔騰的想像力，他的詩總是呈現著沈思姿態和肅穆詩形<sup>⑩</sup>。

就形式而言，台灣新詩實踐音樂性的力作，首推方思的〈豎琴與長笛〉<sup>⑪</sup>。此詩雖從正面出落題旨，寫的卻是敘述者的情事線索。作者以「波浪」、「漣漪」為喻，讓思想感情和裊裊樂音回環聯絡，鋪陳了八段、兩百零八行。如果針對音樂性來討論，方思的〈豎琴與長笛〉是以對意義層面的關注為前提，來關注聲音的，但是尤其顯著的，是他對形式秩序的掌握。此詩的聲音圖示表現在擬聲和重複，並以反彈展現節奏感，調以倒裝句溢出秩序，再用前後呼應的句法寫下鐘鼓齊鳴的結尾。

〈豎琴與長笛〉開篇即使用複詞和排比句來聯繫語意。首段即出現主句：「一圈圈波浪，漣漪蕩漾」、「花開花落而結實，是樹，即成蔭，成一片林」、「是磚，細緻結實的磚，即成屋宇，廟，殿堂」、「來罷，來到我身旁，依山俱海」、「來罷，我是山，我是海，我是你要的一切」當作背景音樂，這幾個句子穿插錯置在第一段末和第四段，交織著安排在第二、第五、第八段的副句：「愛情自午寐醒來」，以及各段起伏跌宕的複詞，如：「長長的」、「我是」、「落下」、「你是」、「迴響」、「記憶」、「島上」等等，營造了餘音繞樑的效果。例如第二段中間：

⑨ 參見丁旭輝：〈論余光中詩的均衡結構〉，收於彰化師大國文系主編：《台灣前行代詩家論——第六屆現代詩學研討會論文集》（台北：萬卷樓，2003年），頁1-42。一般討論余光中詩作多著意其詩變化之處，此文則就均衡結構論其不變之處，並提到現代詩人普遍都有格律的焦慮，其實已注意到形式、規律和音樂性的關連。

⑩ 關於楊牧詩作的音樂性，可參閱孫維民：〈自由詩的音樂性——以楊牧詩為例〉，《台灣詩學季刊》，第27期（1999年6月），頁124-127；及林婉瑜：〈楊牧「時光命題」音韻風格研究〉，《東吳中文研究集刊》，第9期（2002年9月），頁184-214。

⑪ 詩長不具引。參見張默、蕭蕭主編：《新詩三百首·下》（台北：九歌出版社，1995年），頁939-956。



踴躍，將心似一片紅葉揚起  
 像捲在風裡飄去異方  
安穩地落下，揚起，又落下  
落下，在響著手鈴四射火焰的舞蹈之國  
 牽著羊，戴著花，咬著蘋果的女郎  
 落下，在廣澤和平的境土  
 趕一群羊，或偃臥，或佇立，或以角觝，或齧嫩草  
 享受法治下的一片寧謐，奏一曲牧歌  
落下，在一個地域，藤蔓繞樹，樹莽遍山。<sup>12</sup>

又如第四段：

笑貌，語音，長髮，情誼，都在迴響  
 帶著海浪拍岸的聲息，迴響，迴響  
 成長為輪廓分明的突出的巖石  
 我發現我在一座島上，以迴響為範圍

我欲久居<sup>13</sup>

類此，複詞成為詩的主幹，語意融入音響，而有暈色之效，不但維持主句的進行方向，而且為全詩平添了情致<sup>14</sup>。

擬聲法固為文學創作者熟習，但是〈豎琴與長笛〉則拓寬範圍，以事狀聲（如：古老的音樂匣／像浪花碎開，漸漸隱退），以情繫聲（如：說鳳陽，道鳳陽／鳳陽本是好地方／童年的笑聲帶來親切／成長的記

<sup>12</sup> 同前註。底線為筆者所加。

<sup>13</sup> 同前註。

<sup>14</sup> 一九六〇年代，以複詞經營節奏的名詩，當屬痲弦：〈如歌的行板〉。痲弦創造「×××之必要」，十九個「之必要」的句型輻射在兩節十六行中，迄今廣為襲用，討論者亦多。茲不贅論。

憶含著淚花／／聽我唱個鳳陽歌／身背著花鼓走四方），以聲喻聲（如：鳥與鳥對唱，如音響與迴聲），以形類聲（如：聲音像落葉，安臥在林間空地），豐富了擬聲的層次。

就句法而言，《豎琴與長笛》以煞尾句演示了流暢的節奏，而從第八段的第五小節開始，作者打破常態的主謂賓敘述順序，強調賓語和修飾語（如：在陸地你是樹，你是花，你是果實）來暗示結尾<sup>15</sup>。更因全詩的句子以兩字頓收尾為主，給人從容徐緩、脈脈傾訴的感受，配合豎琴與長笛的聲音特質，的確適應詩情表現的需要。

就內容來看，《豎琴與長笛》的文義格局不免貧乏，它講的其實只是對愛情輕飄飄的感覺。可是此詩語勢曲折，聲音技巧繁複，以節奏錘鍊意象，為新詩的音樂實驗開創新局，其成就不是文義格局所能囿限。在音樂性上，它最大的啟示有二：第一是重複與反彈的關連，第二是常與變的照應。調控節奏雖然靠重複，可是兩個重複之間不能隔太遠，必須在讀者還留著印象時，或明承，或暗接，以聯繫字音與字義，因為音樂中的重複是以反彈為其規律的<sup>16</sup>。如果兩個重複相距太遠或只是放在詩的首尾，其間絕無出現，則其詞雖複而不得稱為複詞，句型雖類而不得稱為排比，也就不應看成句法而屬於章法，其規律與重複也和音樂性無關了。常與變的照應則尤以長詩較需要。詩一長，讀者容易疲乏，所以既要以形式上的秩序架起結構，又要巧為布置，在音步、語順或語氣上改變節奏，讓讀者的閱讀期待落空，順勢調節呼吸，準備下一個高潮或終章。

<sup>15</sup> 《豎琴與長笛》的整體節奏設計是先舒放，後急驟，遙接唐大曲。一首音樂即使音符的數量和高低不變，僅僅順序改變，感情表現就大異其趣；詩的節奏設計也是一樣。想像《豎琴與長笛》如果先急驟，後舒放，氣質就完全不同了。然而詩與音樂在節奏上的相通及變貌，仍有待討論。

<sup>16</sup> 人之所以感覺到音樂連續進行，是因為記憶把前後出現的音響片段聯繫起來，而一連串不同音質和音高的聲音在想像裡呈現出不停起伏的幻象。論者或稱此為「想像中的運動」。參見王次炤：《音樂美學新論》〈論音樂的感性材料〉一章（台北：萬象圖書，1997年），頁90-115。



台灣新詩的聽覺實驗，最具體的表現是擬聲的作品。比較好的詩作尤其能兼顧外在環境的諧音和創作者的內在聲音，表現中文的意音本色<sup>17</sup>。例如向明的〈午夜聽蛙〉<sup>18</sup>、詹澈的〈海浪和河流的隊伍〉、〈瀑布抽打山的陀螺〉。<sup>19</sup>〈午夜聽蛙〉從反面界說蛙聲，有大量「非」字在句首複沓，而這「非」字也本具模擬作用，因此結尾的「非……非非……非非非」，既可看作蛙鳴的擬聲，也是夏夜排遣無聊的話<sup>20</sup>。醒目的一連串「非」字指向無聊感，在此詩中有主題引導聲音的意指，因為這夏夜的無聊，不只是出於無事可做，更源於大事無可為的無奈感。向明在詩裡不斷用「非」字來遣悶，其實也是在無聊中提撥寫詩的動力。至於詹澈的〈海浪和河流的隊伍〉、〈瀑布抽打山的陀螺〉，分寫阿美族的舞蹈及布農族的八部合唱，各約兩百行。阿鈍說詹澈運用了和聲、回聲和泛音，貢獻了台灣音樂史上偉大的兩首長詩，並非一己私見<sup>21</sup>，舉兩段例子：

那悲憫的悲鳴——

地母的母音：

A—E—I—O—U

從無而無，而燕，入鳥而噲

如甕，山谷四面環壁

<sup>17</sup> 參見張玉金：〈論現代漢語常用字中的意音字〉，收於申小龍主編：《走向新世紀的語言學》（台北：萬卷樓，1998年），頁97-110。

<sup>18</sup> 向明：〈午夜聽蛙〉，收於張漢良編：《七十六年詩選》（台北：爾雅出版社，1988年），頁120-122。

<sup>19</sup> 詹澈：〈海浪和河流的隊伍〉、〈瀑布抽打山的陀螺〉，收於詹澈：《海浪和河流的隊伍》（台北：二魚文化，2003年），頁131-145、146-161。

<sup>20</sup> 向明有多篇短文討論新詩的秩序，對於音樂性相當重視。可參考向明：〈韻律與節奏〉，氏著：《新詩50問》（台北：爾雅出版社，1997年），頁95-98；向明：〈詩應恢復秩序〉，氏著：《新詩後50問》（台北：爾雅出版社，1998年），頁157-160；向明：〈音容俱杳說新詩〉，氏著：《詩來詩往》（台北：三民出局，2003年），頁225-230。

<sup>21</sup> 參見阿鈍：〈雲母——讀「海浪和河流的隊伍」〉，同前註，頁240-252。

瀑布用手，以陽光撞擊  
石壁張開眼睛，樹伸長咽喉<sup>22</sup>

我們布農，我們已不農  
我們布農族，我們不滿足<sup>23</sup>

「布農」「已不農」，「布農族」「不滿足」即利用了諧音表現嘲諷之意，聽覺的滲透伴隨觀念的跳動，省下敘述的因素。用「無」、「烏」、「甕」描寫布農族合唱的回聲，則閃動著遒勁的原住民風格。

### 三、節奏遷變

台灣新詩的節奏，大致上不是說，就是唱，不然就是連說帶唱。說或唱的區別決定於語氣、句子的敘述順序和詩作收尾的音步，與詩行長度的關係反而不絕對。一首詩以兩字頓收尾，節奏就傾向說；以三字頓收尾，節奏就傾向唱；兩字頓和三字頓如果錯落布置，此呼彼應，節奏就從容；一行詩中全用兩字頓，節奏就徐緩；一行詩有兩個以上的三字頓，節奏就急促。倒裝句懸宕，直述句流暢。口語繁複而彈性強，文言典麗而密度高。台灣的新詩，說的比唱的多。就整體趨勢而言，在被語言跨越的年代中，說得難免結巴；到了流行敘事長詩的一九七〇年代，詩人掠取經驗的方式大幅從點放變成掃射，說得太滑；等到節制詩行，約莫一九九〇年代了，音樂性又讓賢給擁擠的意象而說得太澀。痙弦、商禽、余光中、鄭愁予等老一輩的節奏常有人擬效——如商略的〈催眠的

<sup>22</sup> 同註19，頁147。

<sup>23</sup> 同前註，頁159。



搖鼓〉就遙迫商禽的〈遙遠的催眠〉<sup>24</sup>，而中年一代，例如斯人、陳黎、向陽，也都講究節奏。斯人擅鍊迴盪的長句。陳黎使弄口白的痞氣。向陽在中文裡娓娓說，在台灣民謠體裡款款唱，又融會中文的安詳和台灣俚語的鮮活，說說唱唱。更年輕的詩人，如鯨向海、羅浩原，則是模仿繞口令或饒舌歌，在說的框框中唱<sup>25</sup>。

以「說」為主的節奏中，幾位名家各依性情學養而表現不同風格。一九五〇、一九六〇年代之交，痲弦以甜美的節奏聞名。《痲弦詩集》因成絕響而幾可蓋棺論定。痲弦好用口語，兩字頓和三字頓相間，說著說著就唱起來，唱著唱著，又鬆一口氣變成說。最典型的例子是他系列的人物詩，像〈乞丐〉中的兩段：

依舊是關帝廟

依舊是洗了的襪子曬在偃月刀上

依舊是小調兒那個唱，蓮花兒那個落

酸棗樹，酸棗樹

大家的太陽照著，照著

酸棗那個樹

而主要的是

一個子兒也沒有

與乎死蟲般破碎的回憶

與乎被大街磨穿了的芒鞋

與乎藏在牙齒的城堞中的那些

<sup>24</sup> 商略：〈催眠的搖鼓〉，收於張默、白靈主編：《八十八年詩選》（台北：創世紀詩雜誌社，2000年），頁97。商禽：〈遙遠的催眠〉，收於楊牧、鄭樹森編：《現代中國詩選》（台北：洪範書店，1992年），頁443-448。兩首詩用的都是繾綣經的形式。

<sup>25</sup> 參見鯨向海：《通緝犯》（台北：木馬出版，2002年）；羅浩源：《燕尾蜂房詩稿》（台北：文史哲出版社，2003年）。