

台灣文學的當代視野

楊宗翰◎著

文津出版

楊宗翰 著

台灣文學的當代視野

文津出版社印行

國家圖書館出版品預行編目資料

台灣文學的當代視野 / 楊宗翰著. -- 初版. --

臺北市：文津，2002[民91]

面；公分. --（臺灣系列）

ISBN 957-668-683-0(平裝)

1. 臺灣文學－評論

820.7

91008138

· 台灣系列 ·

台灣文學的當代視野

楊宗翰 著

發行人：邱家敬

出版者：文津出版社有限公司

地址：台北市106建國南路二段294巷1號

E-mail：twenchin@ms16.hinet.net

<http://www.wenchin.com.tw>

電話：(02)23636464 傳真：(02)23635439

郵政劃撥：00160840（文津出版社帳戶）

登記證：行政院新聞局局版台業字第5820號

初版：2002年6月一刷

定價：200元

ISBN 957-668-683-0

自序

生命中第一篇評論文字，是關於唐捐的。那時他還在念高師大國文研究所碩士班，我則是大一新鮮人，兩人雖有書信往來卻從未曾見過面。承蒙他主動惠贈處女詩集《意氣草》，我讀過後非常喜歡，喜歡到忍不住想動筆四處傳播「福音」。這篇文章最後並沒有公開發表，《意氣草》在書肆亦斷版多年；然而唐捐之詩、文成績卻與日俱進，已有卓然成家之勢。這篇連《意氣草》作者都沒看過的評論雖十分稚拙與青澀，卻是我 1994、95 年間很可紀念的一段回憶。

《台灣詩學季刊》則是我生命中第一份購買的詩刊。1996 年我鼓起勇氣，將〈擺盪：論楊牧近期的詩創作〉寄給《台灣詩學》編輯部，主編白靈也「很有勇氣」地接受了它。第 14 期的《台灣詩學》，遂有了我在台灣詩評論領域留下的第一道足跡。那年我大二，完全不知道這次自己踏下的淺淺足跡，將會通往一條無止境的責任之路。近年來陸續讀到幾篇討論楊牧的論述，其中偶有提及〈擺盪〉一文者，我總是邊讀邊苦笑，完全不知道該如何「處置」自己當時的熱血青春。

在順利踏出第一步後，寫評論竟也成了我的「工作」，一份無功利與報酬的甜蜜負荷。進入研究所就讀，使我的筆端從現代詩延伸到文學史議題，發表的場域亦逐漸擴大。如是匆匆 7 年。一路走來雖波折不斷，家人、朋友的支持與體諒卻每每能提供我繼續下去的動力。我還必須感謝陳愛麗與陳俊啓教授多年來的包容和指導。特別是陳俊啓老師，他不但是本書與《台灣現代詩史：批判的閱讀》（巨流圖書公司印行）大多數篇章的第一個讀者，更以超乎常人的耐心傾聽、諒

解我所有的狂想。

走筆至此，想起自己多年前在一篇文章裡寫過的兩段文字：

我願意將詩評論的寫作視為一門「指揮的藝術」。指揮必然帶有表演的性質，的確，台灣當代詩評論的未來應是一場場出色的表演。這是配合／利用媒體的需求、形式的變化、工具的多樣與大眾的期待結合而成的表演藝術，是在多重限制下的無窮發揮。

詩評家作為指揮家。高喊「新詩已死」、「詩人之引退」是沒有什麼意義的，缺乏翔實的考察與確切的數據掌握，詩人的口號與政黨的宣傳只有一肩之隔，實在無須與之唱和。新一代的詩評家除了在寫作上要戮力釐清本土詩學的輪廓，並檢討前行代評論者的功過得失外，更要肯定自己作為詩歌代理商的身分。對他們而言，最大也是最迫切的需求，是頻繁的排練與一流的舞台。

就像世界各地的場場音樂會一樣，指揮總是選擇自己拿手或想推廣給大眾的曲目，音樂會便因此兼具有表演與教化的功能。台灣當代詩評論的未來，亦應如是。

這些看法，我至今猶未改變。《費里尼對話錄》中提及：「我相信一個有藝術傾向的人天生就比較保守，也需要秩序」、「我需要秩序，因為我是個違規者」。其實，我們都是違規者，卻也是創造秩序的人。

目 錄

自序	01
----------	----

輯一：

現代詩人方莘	3
零雨的啓示——關於台灣現代詩中性別議題的思考	31
現代詩劇，休走！——從楊牧《吳鳳》談起	45
世紀末讀盧卡奇——我對台灣現代詩學的幾點期待	57
九葉詩派與臺灣現代詩	75

輯二：

新浪襲岸——台灣文學七字頭人物	97
猶待兩岸倡「雙黃」——文學史家黃人與黃得時	103
從文學年鑑到文學年鑑學	109
「現代派」的隔代會遇——施蛰存與林耀德	115
內爆台灣文學經典	119
從「舊」談起——「新世紀文學」的侷限與可能	123
〈台灣散文詩美學〉再議	129
誰能瞭解你的哀愁是怎樣一回事——從林耀德到林耀德	137
權力的遺忘？ ——與潘麗珠〈新詩版圖的擴增〉議網路詩問題	145
誰是我？——讀林幸謙詩作〈中國崇拜〉	151

輯三：

一代人	157
火光之隙，讀林燿德	159
詩與生命	163
青年與文學	165
頑硬齒牙間某些泥軟的聲音	169
火光重現——「林燿德佚文選」主編序	173
「新竹現代詩人群像」專輯弁言	179
台灣文學的新生刺針	183
時代，我們來了！——「新校園詩人」與植物園	185

輯四：

不是瀕臨死亡，而是詩蹤萬千	
——與林群盛談「未來的詩」	191
十問《觸覺生活》——筆訪「台灣藍波」黃荷生	197
意象派諸信條新譯	203
方莘研究資料彙編	207
林燿德研究資料彙編	215

輯

一

現代詩人方莘

一

回首上一個十年，「台灣文學史」的研究、教學與撰述工作，在其自身合法性漸獲學院教育與社會政經體制的認可下，可說有了相當程度的開展與成果。特別是文學史撰述，由於涉及歷史記憶之重建與形塑問題，連海峽對岸——部份出自於學術研究所需、部份出自於爭奪解釋權的考量——都不落人後地繳出一本又一本的相關著作。

不過，乍看之下的眾聲喧嘩，其實也隱藏著不少相類甚或是共同的失誤——對於 1950、60 年代台灣文學發展的描述與詮釋即為一例。尤其彼時較早經歷現代主義思潮洗禮的現代詩，更是備受撰史者的批判與苛責。「西化」、「脫離現實」、「無根」……，凡此種種皆成為彼時現代詩人們在台灣文學史上的「定評」，撰史者卻鮮能對他們的詩文本與其生產環境——加以細讀、檢視，僅憑既定的某些成見與已面世的幾本詩選來為詩人定位，又怎會不流於粗疏與化約？部分撰史者又好以「詩社」為單位來進行討論，那麼「社性」不強的詩人又該如何來安置、描述與再現（re-present）？這些都是與文學史寫作休戚相關的問題，當然不可以輕易放過。本文即試圖透過對一位現代詩人的案例研究，冀望能部分地回應前述的提問，也或可充作日後台灣文學史寫作、增補時的參考。筆者的研究對象本身即是一個「社性」相當弱的文人，雖然他參與過「藍星」詩社，也掛名做過《現代文學》、《劇場》的顧問，卻幾乎從不加入團體間或文壇裡的活動與論爭；只默默地又譯又寫，除了一冊絕版已久、僅收 21 首作品的詩集

《膜拜》（1963年出版）外，就剩下那些散見於各大小刊物的心血，隨時間慢慢在人們的記憶裡被稀釋、被風乾。這位詩人就是方莘。

至於為何要強調「『現代』詩人方莘」呢？筆者以為，對台灣彼時外在輸入式的「現代」之理解與反應（respond to，而非反映 reflect），正是現代主義詩風在此地文壇再度崛起的重要觸媒（前一次應為日治時期「風車」諸子的實踐，惜其延續性與影響力難與前者相較）。細繹之，這種外在輸入式的「現代」至少應該分為兩種：一為西方文明在工業革命後的資本主義社會下，產生出一種崇尚理性與進步、重視科學與技術、擁抱世俗功利與實用觀的「中產階級式的現代性」（bourgeois idea of modernity）；一為前者之對立面，以前衛運動（avant-garde）等等方式來表現其反抗與不滿的「作為一個美學觀念的現代性」（modernity as an aesthetic concept），或稱之為「美學現代性」（aesthetic modernity）。（參見Calinescu, 1987: 41~46）而詩人與藝術家們為了反對整個社會在現代化過程中充斥著那種平庸而重功利、實用的「中產階級式的現代性」，由「美學現代性」產生而得的「現代主義」（modernism）就成為彼時所能選擇的最佳武器。依此觀之，我們可以說現代主義在今日台灣的「惡名昭彰」，恐怕是部分詮釋者與撰史者誤解、扭曲了當初其誕生時的語境與積極性意義。筆者在這篇文章裡即試圖透過對方莘詩作的詮讀，重揚現代主義創作美學中較正向的積極面。當然，本文也冀望能替未來的台灣文學史撰述者，提供重新評價與定位現代詩人方莘的前置準備。

二.

方莘於1949年來到台灣時，不過是個十歲左右的孩子。他從小學到大學階段的教育都是在台灣完成的，而後（1966年）方赴加拿大蒙

特利爾大學攻讀研究所，主修英國文學。當他學成歸國後到輔仁大學任教時，已是 70 年代的事了。筆者先提出這些資料，是因為他在文學閱讀、創作與觀念上的成長轉變，都與其受這些教育的時間點有著極大的關係。特別是方莘大學時代的外文系背景（不過不是《現代文學》諸子群集的台灣大學，而是當時的淡江文理學院），的確替他開啓了「真正直接接觸英美文學和詩」（方莘等，1981:127）的窗口。但就詩的創作而論，他早在還是一個初中生時，就已開始嘗試爲之了。筆者將詩人方莘的創作歷程區分爲以下三個階段：❶

1. 第一階段：

〈清流〉一詩是方莘首篇發表的作品，以本名方新刊載於美國新聞處編印的《今日世界》第 55 期「學生園地」上。當時就讀於師院附中二年級的他，在寫作技巧、觀念方面仍然是相當素樸的，這首作品自不例外。〈清流〉一詩雖如其自述「押韻很齊、格律很工整，主題也很健康、正確」（頁 126），但至少可以看出詩人在少年時期已試圖去探索、掌握寫作抒情詩的基本要素。在方莘此一階段的寫作裡，像〈清流〉這樣的作品還有不少，例如其於《今日新詩》發表的所有作品皆可列入其中。❷

但如果細細品味，在這些作品中還是可以看出其間之發展與異同：若〈清流〉這類詩作是少年詩人方莘此時創作的主要基調，那〈雷雨交響曲〉、〈我走過林間〉、〈窗〉、〈仲夏夜之夢〉、〈秋的原野〉這類詩作明顯只是此一基調的複製。至於〈夜・琴・弦與弓〉雖然在寫作長度與表現層次上較前述諸作來得更爲龐大與複雜，卻也不過只能算是此基調的延伸。倒是在一首八行短詩〈歸宿〉裡顯現了些許不同：

大戈壁的沙漠上

有悲壯的落日；
而騎著瘦馬的
我是孤獨的漂泊者……。

落日如殉道者；
對大地作最後悲切的一瞥，
而我的歸宿：
今夜將在那裡？

除了標點符號的使用略顯奇怪（印刷有誤？），這首短詩在造境上算是頗為成功，也是少年詩人方莘此階段相當罕見的不「甜」之作。另外，也可以看出詩人開始嘗試練習意象的使用與掌握——不過當然還是與其下一階段所要極力發展的意象派技法有很大一段差距。在詩精神的表現上則不免半新不舊（料是因為作者眼界尚未大開之故），要表達「我」之孤獨無依、浪子漂泊，卻仍舊採用中國古典詩傳統裡的某些習套，不見有多大突破——此一任務還有待兩首〈夜的變奏〉來完成。不過衡諸彼時詩壇，甫成立的「現代派」雖已喊出一些關於提倡現代主義的口號、信條，真正能立即劍及履及去實踐者畢竟相當稀少。連方莘大學時期的老師輩詩人余光中（1957：1），在兩個月後同樣發表於《今日新詩》的作品〈九十萬光年的悲哀〉，以下這種句子也比比皆是：

而宇宙就有如此的寂，如此的靜。
而宇宙就有如此的寥落與無情。
五百二十七萬九千萬億英里，
全是虛幻，全是冷冰冰，
全是——零。

余氏此詩想像力相當驚人，但整首詩幾乎全數押韻，雖然不是他早期

常被人批評的「豆腐乾體」，卻也不脫帶著腳鐐跳舞之意。對詩人余光中而言，此時只能算是他寫作的浪漫主義時期末端，還未見到其後來轉向現代主義風格的徵兆。至於當時作為主導性論述（dominant discourse），幾乎無人不寫的反共文學與懷鄉文學，方莘可能只有〈山城之憶〉一首勉強可列入其中。不過和同時期《今日新詩》上為數不少的此類詩作相較（例如孟號近乎口號拼貼的〈祖國之戀〉），方莘這首作品不但見不到什麼口號、標語穿插其間，更有著像「山城啊！／你淡淡的影子／又進入流浪孩子／亞熱帶海島的夢……」、「入睡的山城微微呼吸／如嘉陵江微波輕輕起伏」這類情感與想像都相當細膩的詩句；就算真要他大聲用詩「反共」一番，我們的詩人最多也只是寫道「當烽火燃起在祖國的山河，／嘉陵江水嗚咽地流著；／叛離者的陰影覆蓋著垂泣的山城，／遠離故鄉的孩子，／拿起了戰鬥的槍！」。相較於今人刻板印象中的「反共文學」、「戰鬥文藝」，方莘也許不意間竟提供了我們另一種詮釋詩史的視野。^③

方莘此階段最後一篇作品，應屬1958年10月發表於《文學雜誌》5卷2期的詩〈藤蘿架〉（發表時作者名被誤植為「方華」；收入《膜拜》時題目標為〈藤蘿架〉）。《文學雜誌》在這期之前已陸續刊載過余光中譯的愛倫坡（Edgar Allan Poe）、鄭文德譯的里爾克（Rainer Maria Rilke）等人的詩作，在譯介方面也有余光中譯的艾略特（T. S. Eliot）〈論自由詩〉與愛倫坡作品介紹、葉維廉譯的法國詩介紹等等。但是少年詩人方莘似乎並未立即受到這股西洋文學風的影響，〈藤蘿架〉在內容與寫作技法上仍是比較傳統的，少部分或有求新求變的企圖，可惜顯然不甚成功，如本詩第一段：

顫搖著，綠的色點

重疊著，綠的色點

錯綜著，黑的弧線

延伸著，黑的弧線

余光中（1972:256）的評論甚是精到：「過分秩序化，乃顯得句法單調，滯而不流。其餘各段，大致也是如此。在其他詩中，原是作者優點的對於造型藝術的敏感，在這首詩中，反而成爲一個弱點」，「『籐蘿架』中所要表現的植物世界之靜趣，有意象派詩人阿咪·羅威爾的『格式』一詩可以借鏡。但在方莘這首詩中，它過份單調而抽象，給人一種含糊的印象，有若覃子豪那首『瓶的存在』」。雖是如此，這首將變而未變的〈籐蘿架〉仍是方莘此階段所有創作中，唯一被收入《膜拜》裡的詩，仍不失具有一種紀念碑式的意義。

2.第二階段：

80年代初期，方莘出席了第五屆中華民國比較文學會議的座談會。在會中他曾回顧自己的文學經驗與歷程：

那段時間常讀到的詩是「中央副刊」上登的余光中、夏菁及其他諸先生的作品。後來接觸到紀弦的「現代詩」，自覺得眼界大開，跳出了田園的和浪漫的範疇，開始寫比較傾向於都市型的所謂「現代主義」的詩，在內容和格式上開始主動的探求變化。（方莘等，1981:126）

此一「開始主動的探求變化」證諸於作品，應以1958年底發表於《現代詩》第22期的〈死亡的階梯〉、〈幻象〉爲始。這一期的《現代詩》還刊有紀弦駁斥余光中的文章〈一個陳腐的問題〉與林亨泰〈鹹味的詩〉，它們可算是50年代紀弦與覃子豪等人間發生的「現代主義論戰」中最後兩篇文章。這場交鋒雖名之爲「論戰」，其實雙方對於西洋文學傳統都有一定程度的瞭解，對西方自象徵派以降的詩人、詩作也都早就開始進行譯介的工作。因此，參戰雙方對於「移

植」之說雖有著態度與方法上的差距，卻並未全盤否定西洋現代文學可能提供的資源與借鑑——顯然在他們之中並沒有持獨斷的、基本教義式的「國粹」論者。從結果觀之，這場恐怕分不出勝負的「論戰」至少激起了詩作者與讀者們對於現代主義的關注與再思考。而方莘——此時不過是一個高中快畢業，即將面對大學聯考的學生——雖不一定完全熟悉、瞭解這場論戰的來龍去脈，詩風開始轉變卻是不爭的事實。^④不過這兩首作品雖以方莘初次嘗試的散文詩形式出之，內容上卻難脫波特萊爾風的譯詩幻覺。特別是〈死亡的階梯〉，置諸於波氏散文詩集《巴黎的憂鬱》中幾可亂真。〈幻象〉雖也有此病，但至少還顯示出方莘有將詩與小說揉合的企圖與能力。從這兩首作品與《現代詩》第23期刊出的小詩〈詮釋〉觀之，方莘只能算是剛開始接受幾滴現代主義的露水而已。

但是我們不能忽略這兩期《現代詩》中，還另外刊有幾篇關於里爾克的譯介文章：葉泥節譯的富士川英郎〈關於里爾克的「時間之書」〉、方思選譯的〈給奧費烏斯的十四行詩〉與其自撰的〈略談里爾克〉。而且方思所翻譯的《時間之書》也在約莫同時（1958年）出版，其中首頁最著名的那句「怎樣時間俯身向我啊／將我觸及／以清澈的，金屬性的拍擊」，更是方莘在《膜拜》後記中特別引用的句子。^⑤方莘雖然嘗謂「讀他（引按：即方思）所譯的里爾克，當時雖然覺得很迷，但實在是似懂非懂」（方莘等，1981：126），但可以肯定的是，應該就是此時他開始默默閱讀這位德語現代詩人的作品。我們可以在不久後（1960年）發表的〈膜拜〉一詩裡，讀到里爾克在東方的氣味與身影。但方莘畢竟入而能出，在接下來幾年裡陸續嘗試、探索了更多不同的面向。收在《膜拜》一書中第一部份的那些短詩，正是他吸收了意象派諸般技法後所繳出的寫作實踐，也是現代主義美學與存在主義思想開始對其創作發揮強大吸引力後的具體表現。

但「意象派」究竟所指為何？我們可以此派具代表性詩人所提出之三項原則為依：龐德（Ezra Pound）在〈回顧〉（"A Retrospect"）一文裡提及，1912年春天或初夏，杜立德（Hilda Doolittle）、奧丁頓（Richard Aldington）與他自己經過討論後決定三人都同意以下三點原則：（Pound, 1968:3）

- (1)對於「事物」（the "thing"），無論其為主觀或客觀的，皆採直接手法處理。
- (2)決不使用無助於表現的字彙。
- (3)關於韻律：按照語句之音樂性（musical phrase）而非一架節拍器【之機械性節拍】的關係順序（sequence）來寫作。

當然，所謂「原則」云云，連被文學史家公認的那些「意象派詩人」都難以做到每首詩皆完全符合（文學史上有哪個大詩人是遵照「原則」寫詩的？）；但若說方莘這類詩作具有鮮明的意象派詩作特色，實不為過。至於對這些詩作的鑑賞分析，余光中（1972:248~253）所提出的精闢觀點當然值得參考，筆者則另將從其他角度切入作為補充。且根據筆者蒐集的資料顯示，還有不少也是同時期寫作卻未收入《膜拜》集中的詩作，既已發表，自然也值得我們關注，故一併列入討論。

閱讀這些短詩，如果先擱置關於意象派技法部分的討論，我們會發現詩人幾乎是把他對「現代」的想像作了最大程度的發揮。這也是他與前階段甚至本階段最初期寫作上極為明顯的分野。詩人若不是將這些詩中的敘述者（大多是第一人稱的「我」）置於一個虛構、想像中的現代化都市，讓「我」在50、60年代之交的現實台灣社會中根本尚未出現過的都市景觀（例如摩天大樓）裡漫遊、困頓、思索；就是