《台灣文學學報》第十七期
2010 年 12 月　　頁 1-26

楊牧：台灣現代詩的 Game-Changer

奚密
美國加州大學戴維斯校區東亞語文系及比較文學系教授

中文摘要

現代漢詩發生在一個舊典範舊模式受到全面挑戰，新思維新文明風起雲湧的歷史轉捩點。結構性的變化使詩作為一種現代文類，無可避免地被邊緣化，但也因此帶動了詩人對詩根本性的重新思考和定義，以及對新美學典範新讀者群的探索與建立[1]。短短九十年的歷史，現代漢詩經歷了多次的價值轉換和典範輪替。每一次的轉換和輪替皆有賴於遊戲規則的改變，而遊戲規則的改變既來自體制結構的疆界重畫，也和作家的實驗與獨創密不可分。

本文試提出一個新的理論架構來探析楊牧在現代漢詩史上的意義。楊牧作為當代華語詩壇最重要的詩人之一，無可置疑。放諸整個現代漢詩史，他也是佼佼者。逾半世紀的創作，不論是品質高度還是影響所及，鮮有出其右者。本文著眼於詩人六十年代中到七十年代中的原創文本和其他相關文學實踐，認為這十年時間奠定了楊牧在台灣詩壇的卓越地位，開啟了他對新生代詩人的深遠影響。我提出 Game-Changer 這樣一個理論模式，希望能提供一個研究文學史的新詮釋角度，並對某些習以為常的看法進行補充與修正。

關鍵詞：Game-Changer、現代詩、楊牧、葉珊、文學場域

2010 年 9 月 15 日來稿；2010 年 11 月 9 日審查通過；2010 年 12 月 20 日修訂稿收件。

[1] 奚密，《從邊緣出發：現代漢詩的現代性》；原文是筆者編譯的 *Anthology of Modern Chinese Poetry*《現代漢詩選》（耶魯大學出版社，1992 年）的導言；中文修訂版收入奚密，《從邊緣出發：現代漢詩的另類傳統》（廣州：廣東人民出版社，2000 年），頁 1-55。

Yang Mu: A Game-Changer in Modern Poetry in Taiwan

Michelle Yeh
Professor,
Department of East Asian Languages and Cultures,
University of California at Davis, U.S.A.

Abstract

This paper proposes the concept of Game-Changer as a new way of analyzing literary history. As a case study, it examines the evolution of Yang Mu (a.k.a. Ye Shan, C. H. Wang, b. 1940), from the 1960s to the mid-1970s, as a poet and, eventually, a Game-Changer. The study pays special attention to the literary field from the postwar period through the 1970s, in which Yang developed his art and poetics; the various kinds of capital he had at his command; and the formative influence he exerted on the poetry scene.

Key words: Game-Changer, modern poetry, Yang Mu, Ye Shan, literary field

楊牧：
台灣現代詩的 Game-Changer

「詩是不會自動發生的，詩必須追求。」

——楊牧，〈序〉（1978 年 7 月 27 日），《楊牧詩集 I：1956-1974》。

一、Game-Changer 理論架構

本文提出的理論架構的核心概念，我稱之為 Game-Changer，字面意思是「改變遊戲的人」[2]。Game-Changer 的基本定義如下。第一，作為文學史的推動者，Game-Changer 是一位作家，或是一個作家群，透過作品和其他文學實踐（諸如結社、編輯、出版、朗誦、座談、論戰等），建立新的文學習尚與價值，並進而改變了文學場域的生態，對當代和後代的發展造成深遠的影響。第二，Game-Changer 常常出現在文學史的轉捩點，當舊的典範日益衰微，而新的典範

[2] Game-Changer 近三年才進入美語的詞彙。它最早使用的語境是商業和娛樂界。例如 2007 年 Larry Popeika 寫的 *GameChanger Manifesto: How Small Companies Are Winning the Consumer Products Battle*，2008 年 Mike Bonifer 的 *GameChangers – Improvisation for Business in the Networked World*（網頁 http://www.gamechangers.com/index.html/about, 2010 年 12 月 7 日閱覽），和 2008 年 A.G. Lafley and Ram Charan 合寫的 *The Game-Changer: How You Can Drive Revenue and Profit Growth with Innovation*。娛樂界用這個詞來形容小說或是電視連續劇作家創造高潮迭起，出人意料的故事情節。有一個獎項叫"We Media Game Changers Awards"，肯定傳媒工作者對社會改進所作出的貢獻。2008 年的美國總統大選期間，這個詞被媒體廣泛地使用於政治新聞。政治評論者檢驗競選人的一舉一動，不管是一句失言，一次失誤，一場辯論，或是一則醜聞，都可能成為一個 Game-Changer，改變選舉的局面。這個用詞最有名的出處是 2010 年初兩位資深媒體人 John Heilemann 和 Mark Halperin 的書，以歐巴馬歷史性勝利為主題的 *Game Change: Obama and the Clintons, McCain and Palin, and the Race of a Lifetime*。
2008 年 11 月 3 日美國總統大選前夕，我在荷蘭萊頓大學訪問，第二天早上要做一個講座。晚上因為掛記選舉的結果，輾轉反側，無法入睡。胡思亂想的結果是把 Game-Changer 這個政治用語轉移到文學領域，覺得還能自圓其說，遂決定把講座題目改成〈現代漢詩的 Game-Changers〉。

方興未艾之際。Game-Changer 往往從邊緣出發，透過作品和其他文學實踐，突破舊的思維及書寫模式，在文壇上建立優越的地位，而造成上述影響。

Game-Changer 的概念引申自法國社會學家布迪厄（Pierre Bourdieu, 1930-2002）的文學場域（literary field）理論，同時企圖對其加以修正。布迪厄曾用遊戲的隱喻來形容文學場域；在此空間內，參與者努力累積資本，培養能表現品味的「習尚」（habitus），以佔據最有利的位置[3]。此理論結合了主觀和客觀因素，試圖用科學實證的方法來解釋顯赫名聲和優越地位形成的成因。近十年來它也被應用在中國文學與台灣文學研究的領域裡[4]。和同儕學者不同的是，我對布迪厄作了如下的補充與修正。

第一，根據布迪厄，文學場域的參與者用他們擁有的文化資本和象徵資本來重新組建「統馭結構」（structures of domination）。果真如此，我們很難解釋文學史的演變。因為根據其邏輯，最擅長累積資本並擁有最多資本的「玩主」具有足夠能力來保護他們已得的優勢地位。換言之，他們大可維持現狀。英國社會學家傑肯斯（Richard Jenkins）就指出布迪厄的決定論傾向和繞圈子邏輯：客觀結構生產文化，文化決定實踐，實踐又複製客觀結構[5]。然而，我們長時間觀察文學史，最重要的著眼點是「變」，而不是「不變」。因此，我們勢必要問：在一個相當穩定的結構裡，變化是如何產生的？Game-Changer 所關注的變化不僅僅是個別作家或作品的橫空出世，更著力於文學場域生態的變遷。所謂文學改革亦是改「格」——改變格局、局勢之意。

---

[3] 「習尚」一詞來自拉丁文裡的「習慣」，最早出自亞利斯多德。在布迪厄之前的若干社會學家和哲學家已使用這個概念，包括胡塞爾（Edmund Husserl 1859-1938）、韋伯（Max Weber 1864-1920）、毛思（Marcel Mauss 1872-1950）、艾黎亞（Norbert Elias 1897-1990）等。布迪厄對此觀念的闡述，可參考他的 *Outline of a Theory of Practice*（牛津、紐約：牛津大學出版社，1977 年）。

[4] 例如：Michel Hockx 賀麥曉，*Questions of Style: Literary Societies and Literary Journals in Modern China, 1911-1937*（荷蘭: Brill，2003）；Sung-sheng Yvonne Chang 張誦聖，*Literary Culture in Contemporary Taiwan: From Marshall Law to Market Law*（紐約：哥倫比亞大學出版社，2005 年）；姜濤，《「新詩集」與中國新詩的發生》（北京：北京大學出版社，2005 年）。

[5] 參考 Richard Jenkins, *Pierre Bourdieu*（倫敦：Routledge，1992）； “Beyond Social Structure”, P. J. Martin, A. Dennis 編，*Human Agents and Social Structures*（曼徹斯特大學出版社，2001 年）, pp.133-151; “Pierre Bourdieu and the Reproduction of Determinism”, *Sociology*16 期（1982）, pp.270-281.

第二，布迪厄低估了文學場域參與者的自主性。在他的論述裡，個別參與者不過是表現品味的習尚的無自覺載體而已。雖然他們運用種種策略來爭取資本，提升己身的地位，但是他們能選擇的策略很大程度上受到文學場域結構性的制約。我承認結構性制約的確限制了參與者可能做出的選擇，但是個別作家如何與這些制約商榷，卻由於不同的歷史和藝術因素而是個人的、獨特的、無可複製的。換言之，雖然他們置身在同樣的制約中，每個作家的回應卻是不同的。這點我也參考法國心理學家和哲學家德賽爾透（Michel de Certeau，1925-1986）的「日常生活實踐理論」[6]。如果我們將文學場域想像為一個「行走」的空間，參與者（「步行者」）的出現總已是一種「自我介入」（self-insertion），或多或少地對文學生態造成衝擊。因此，Game-Changer 更能突顯作家的自主性；他在結構中尋找開放，在制約下表現個性。此悖論甚至已超出文學場域的考量，直指文學的本質：如何使用公共性規範性的語言來創造私己獨特的語言？這亦屬於文學史研究的範疇。

第三，與第二點密切相關的是，布迪厄欲以文學場域理論來解構西方美學傳統中的「天才」、「藝術性」、「品味」等迷思。然而，在貶低作家才具和文學藝術性之重要的同時，他忽略了文本和場域之間本就存在著相生相輔，互動互涉的內在關係。Game-Changer 的概念不偏重兩者中的任何一方，而是將它們視為一有機整合。身為 Game-Changer 的作家，其原創力不只呈現在文本上，也呈現在作家所抱持的文學觀和具體習尚上。換言之，Game-Changer 不僅內化了文學場域的潛在價值和遊戲規則，他也有能力去改變現狀，引領新習尚，創造新規則。拒絕參與遊戲的作家，理論上當然可以存在。但是，當拒絕本身成為一種新習尚、新資本時，他其實已經改變了遊戲規則。換言之，除非作品不在任何公共空間裡流通，作者總已是文學場域的參與者。因此，這不是後結構主義所謂的「作者之死」，而是多重意義上的「在場」。

對社會學家布迪厄來說，文學最終是一種對社會現實「蒙了面紗的揭露」（veiled unveiling）[7]。布迪厄理論的核心是文化領域裡階級制度的形成機制；

---

[6] 影響最大的著作是 *L'invention du quotidian, v. I, arts de faire*（Union générale d'éditions, 1980）；*The Practice of Everyday Life*, Steven Rendall 英譯（柏克萊：加州大學出版社，1984 年）。

[7] Steven Thomson, “The Instance of the Veil: Bourdieu’s Flaubert and the Textuality of Social Science”, *Comparative Literature* 55 卷 4 期（2003 年秋季號）, pp.275-292.

除了文學，他的研究也涉及教育及其他文化領域。我的焦點則是文學實踐如何造成文學場域生態的變化，透過 Game-Changer 的概念來解釋新潮流、新書寫、新理念的浮現和形成。這裡要說明的是，Game-Changer 是一個中性的概念。一位作家是否 Game-Changer，並不代表其藝術性或重要性的高下。文學史上有些作家在當代沒有造成影響，卻在後代被發掘，被肯定，被模仿（現代漢詩史上一個突出的例子是穆旦，1918-1977）。他們的重要性不言而喻，但那不是我關注的範圍。相對於 Game-Changer，他們對於當代和後代的「遊戲規則」沒有可觀的轉化或建構。

我們可以將文學史理解為一個「自然化」持續發生的過程：一度曾被認為「不自然」或「不正常」的價值觀和書寫模式如何逐漸演變為「自然」而「正常」的複雜過程。中國古語有云，「英雄造時勢，時勢造英雄」。但是，「英雄」和「時勢」之間到底是怎樣的一種辯證關係仍有待具體細膩地去梳理，去分析。

我們如何解釋文學史的曲折和起伏，必然和偶然？如何一方面超越「偉大作家」或「經典作品」的模式，另一方面又不過度依賴社會學理論？前者將文學史僅僅視為作家和作品的總和；它對文本的解讀常被（不盡公允地）認同為「新批評」，而忽略了場域的結構性因素。後者將文學僅僅視為場域內作家爭取資本以求顯達的結果，未嘗不是一種對文學過於簡單的理解。這兩個文學研究的模式雖各有其啟發性和價值，但是我認為任何一方都不足以完整地呈現文學的豐富性和文學史的複雜性。文學的書寫既是高度個人化，也是深刻體制化的行為；既是原創力，也是社會學。簡言之，文學既是文本也是場域。

更重要的是，這兩個論述模式並不彼此矛盾；它們之間實存在著建設性的張力。相對於文本取向，社會學提醒我們，一篇作品的藝術內涵並非造成其影響的唯一——甚至是主要——的原因；它和當代其他作品及前代作品之間的區別至少同樣的關鍵。如果將文本獨立於文學場域之外去研究，容易造成見樹不見林的偏頗。反之，文本是文學場域裡的重要資本之一，也是重要實踐之一。藝術或原創性不應該被視為過時、幼稚的「靈感，天才，或任何心理學（意義上）的創造衝動」[8]。實際上，所謂「天才」，如果沒有社會的承認，是不成立

[8] Kirk A. Denton, Michel Hockx 合編，*Literary Societies in Republican China* (Lanham, MD:

的。同時，「天才」也不無自我形象塑造和「面具」（persona）建構的層面。只強調場域而忽略文本，無異於將文學化約為一場「權力鬥爭」，作家以角逐地位聲譽為主要，甚或是唯一的目的。

Game-Changer 強調文本和結構相互衍生，相互表述的內在關係。原創的文本，加上其他相關實踐，共同改變了想像、書寫、閱讀、評鑒文學的方法和論述，改變了文學場域的生態。文學既是「生產」——涵括了「商品」和「市場」的所有潛在意義——也是「書寫」——涵括了「內在」（interiority）和「表現」（expressivity）的所有潛在意義。文學史是文本和語境的有機複合體，也是個人和體制之間辯證關係的積累。

二、戰後台灣的新詩場域

戰後台灣的文化氛圍，可以三者來概括——保守主義、國族主義、和反共抗俄。在國民黨政權「軟硬兼施」、雙管齊下的文化政策下，一方面反共文學受到大力提倡，為願意配合的作家提供了豐富的資源；另一方面，大眾傳媒和出版業的檢查制度，以及對違反者的嚴厲制裁，使作家步步為營，不敢踏入禁區一步。新詩的處境卻稍有別於其他現代文類，因為雖然它也置身於同樣的文化氛圍和文學場域中，它還必須面對舊體詩的龐大勢力。當時，作為國族認同的一個重要表徵，古典詩得到的文化資源遠在新詩之上。就象徵資本而言，更不成比例。相對於古典詩的崇高地位，新詩常常受到知識份子的貶低和抨擊。五十年代末，言曦對新詩的批判，蘇雪林對象徵主義新詩的責難，是最受矚目的爭議。當時新詩尚未能進入教育體制，不論是國民義務教育，還是大學的中文系。如我曾在他處討論的，在如此艱難的處境下，由紀弦（1913-）和覃子豪（1912-1963）所領導的現代詩運動，在五十年代初開始的十年裡，一方面不與官方的文化政策抵觸，甚至還多所參與（例如紀弦屢屢以反共朗誦詩得獎）；一方面運用獲得的公家資源和資本來自費出版詩刊，從事大膽的文學實驗，成功地突破了戰後的嚴峻環境，開闢了一個相對自由的創作空間[9]。

Lexington Books, 2008), p.10.

[9] 參考：奚密，〈在我們貧瘠的餐桌上：五十年代的《現代詩季刊》〉，《書寫臺灣：再現策

這群戰後的先行者，我認為可視為一個集體的 Game-Changer。透過文本和其他文學實踐，他們建立了新的習尚和新的文學價值。例如，他們有意將「現代詩」一方面和舊體詩，一方面和當時流行的新詩——押韻的新格律詩，輕柔感傷的抒情詩——區分開來。紀弦提出反抒情主義，宣導知性的詩；他反對押韻，主張「詩是詩歌是歌我們不說詩歌」[10]覃子豪雖然和紀弦對詩的看法不一致，兩人甚至有過激烈的筆戰，但是，面對「共同的敵人」，他有同樣的堅持：「最理想的詩，是知性和抒情的混合產物」[11]。

再者，戰後台灣的現代詩群將萌芽於五四時期的「詩神」意象發揚光大。詩幾乎成為一種宗教，而詩人對詩的虔誠信奉與終生投入實無異於虔誠的宗教情懷。最後，他們對詩人的定位是：孤傲、癡狂、窮困潦倒、被世俗誤解亦不屑與世俗為伍。他們創作的文本既反映也強化了這套價值與習尚[12]。因為五、六〇年代（廣義的）現代詩群的努力，「現代詩」這個名稱才從此取代了「新詩」（或白話詩）。因為他們的努力，現代主義（包括超現實主義）才在台灣紮下深厚的根基，開創了台灣詩史上的一個黃金年代。

一九四〇年出生的王靖獻，十五歲開始寫詩。一九五六年發表作品，用的筆名是王萍。一九五七年開始用葉珊這個筆名，一九七二年初改名楊牧[13]。他的萌芽時期正趕上五六十年代如火如荼的現代詩運動。在花蓮中學求學時就在老師胡楚卿的薰陶下開始寫作新詩，和同學合辦《海鷗詩刊》，並借《台東日報》副刊版面每週一出刊，共出了一百二十八期[14]。一九五八年大學聯考失敗，他從家鄉花蓮北上，在台北度過了一年。這一年不但讓他次年順利考入東海大學歷史系（大二時轉外文系），更改變了他的詩人生涯。在台北，他廣結詩友，包括「藍星」、

略》，周英雄，劉紀蕙編（台北：麥田，2000 年），頁 197-232。英文修訂版" On Our Destitute Dinner Table: *Modern Poetry Quarterly* in the 1950s", *Writing Taiwan: A New Literary History*, 王德威、Carlos Rojas 編（Durham, NC：杜克大學出版社，2007 年）, pp.113-139.

[10] 同上註；並參考：奚密，〈臺灣新疆域〉，《二十世紀臺灣詩選》導論的相關部分，奚密、馬悅然、向陽編（台北：麥田，2001 年初版；2005 年修訂版），頁 49-60。

[11] 覃子豪，〈新詩向何處去？〉，《論現代詩》（台北：藍星詩社，1960 年），頁 112；有關覃子豪的詩論及他和紀弦的論戰，參考陳義芝，《臺灣現代主義詩學流變》（台北：九歌出版社，2006 年），頁 67-80、51-56。

[12] 同註 10。

[13] 蔡明諺，〈論葉珊的詩〉，2010 年 9 月 25 日宣讀於「一首詩的完成——楊牧 70 大壽國際學術研討會」（台北市：國立政治大學台灣文學研究所主辦，2010 年 9 月 25-26 日）。

[14] 同上註，頁 1。

「創世紀」、「現代詩社」的成員。例如「藍星」的黃用，「創世紀」的瘂弦（1932-）、商禽（1930-2010）、楚戈（1931-），「現代詩社」的方思（1925-），鄭愁予（1933-）等，都是他的好友。一九五九年他加入《創世紀》編委會；一九六〇年出版第一本個人詩集《水之湄》，列入藍星詩叢；一九六三年第二本詩集《花季》面世，也是由「藍星詩社」出版，雖然詩人強調他「從未覺得我屬於藍星詩社」[15]。

年輕的葉珊受到前輩詩人們的潛移默化，當以覃子豪為最。日後追憶早年歲月，仰慕之情溢於言表。七十年代中，當他回顧年輕時參與的詩壇時，楊牧如此描寫詩人的風采：「冬天穿一件草綠色燈心絨的外套……興致好時，也煮咖啡待客」[16]；覃子豪散發著「使人著迷的浪漫氣息，舉手投足之間，自有無限的詩人氣質，不僅是可敬的，也是可愛的」[17]。他在台北市中山北路一段 105 巷 4 號的住家，是詩人們經常往來的場所：「禮拜天上午總坐在家裡，誰來看他都歡迎，不必訂約。」[18]，加上夏菁和余光中，他們共同「構成所謂沙龍精神的藍星詩社」[19]。

五、六〇年代的現代詩沙龍，有可欽可佩的前輩詩人和志同道合的同輩人，他們在自由開放的氛圍裡把酒（咖啡）論詩，臧否人物。這種環境讓年輕的葉珊更堅定他對詩的追求：「從十六歲開始我就已經決定，我表現本質的路是詩。」[20]一九五九年的散文〈雁字來時〉裡有這樣的宣示：「我說過詩才是我的生命。」[21]這份執著，深為同儕所激賞。在經典的《六十年代詩選》裡，主編張默（1930-）和瘂弦這樣介紹葉珊：

> 也許是因為他生長在東臺灣的花蓮吧，幼年時代，高山和大洋鑄成他一種漠視一切的胸懷；但自從發現詩的美麗之後，……他以萬千驚喜投向詩，並願意以身殉美。[22]

---

[15] 楊牧，〈覃子豪紀念〉，《柏克萊精神》（台北：洪範書店，1977 年初版；1990 年九版），頁 126。
[16] 同上註，頁 129。
[17] 同上註，頁 122。
[18] 同上註，頁 128。
[19] 同上註，頁 131。
[20] 楊牧，《葉珊散文集》（台北：文星，1966 年初版；台北：洪範書店，1977 年），頁 223。
[21] 同上註，頁 10。
[22] 《六十年詩選》，張默、瘂弦編（高雄：大業書店，1961 年），頁 144。

楊牧對覃子豪的特別推崇，也暗示他對紀弦所代表的風格的抽離。這兩位現代詩壇的領袖，一位狂飆，一位冷靜；一位特立獨行，一位儒雅內斂。兩者之間，楊牧毋寧更認同後者。他以覃子豪為典範，認為他具備「所謂『現代詩人』的風範和格調」，稱讚他是一位「冷靜文明的現代詩人。」[23]值得注意的是，這些回顧文字是一九七五年寫的。那時，楊牧已經是一位著名的比較文學學者，也是台灣詩壇的重鎮。他所強調的「冷靜的文學態度」和「健康的文學態度」，既是對前輩覃子豪的肯定，也反映了他個人作為詩人及學者的態度。這一點和以他為代表的學院派有密切的關係，後面再深入討論。

三、浪漫與現代

「我退伍後出國留學，兀自還是一個浪漫主義者。」[24]葉珊對西方——尤其是英國——浪漫主義的情有獨鍾，眾所皆知。一九六三、六四年服兵役期間，他寫了十五封《給濟慈的信》。信中傾訴自己對詩對生命的感知，言說者和傾聽者幾乎已到了完全認同，不可區分的地步。當然，濟慈不是葉珊唯一仰慕的浪漫主義詩人。除了濟慈，他在文字裡也提及雪萊、拜倫、華茲華斯、柯律治，和葉慈這位自我定位為「最後一個浪漫主義者的詩人」[25]一九六五年夏天，葉珊「細細閱讀葉慈詩全集」[26]而中年後他翻譯葉慈，詩文皆不乏這位愛爾蘭詩人的影響痕跡[27]。

葉珊深入認同浪漫主義，可見諸於他對浪漫主義精神的梳理：「第一層意義無非是捕捉中世紀氣氛和情調」；第二層是「華茲華斯以質樸文明的擁抱代替古代世界的探索」；第三層是「山海浪跡上下求索的抒情精神」，以拜倫為典範，「為人類創造一種好奇冒險的典型」；第四層是「雪萊向權威挑戰，反抗苛政和暴力的精神。」[28]從這裡可以看出，葉珊對浪漫主義的認識決不僅限於個人情感的抒發和對大自然的頌歌，而包含了上述所有的層面。我要強調的是，葉珊的浪

[23] 楊牧，《柏克萊精神》，頁 122。
[24] 楊牧，〈自序〉，《葉珊散文集》，頁 8。
[25] 楊牧，《葉珊散文集》，頁 10。
[26] 同上註。
[27] 楊牧編譯，《葉慈詩選》，（台北：洪範書店，1997年）。相關討論請參考：曾珍珍，〈譯者楊牧〉，2010 年 9 月 25 日宣讀於「一首詩的完成——楊牧 70 大壽國際學術研討會」（台北市：國立政治大學台灣文學研究所主辦，2010 年 9 月 25-26 日）。
[28] 楊牧，《葉珊散文集》，頁 6-7、8。

漫往往透過多種「面具」來鋪陳，例如：浪人、水手、露宿者、搜索者、異鄉人、小沙彌、甚至臨刑前的犯人（〈偶然〉，1957 年）。透過面具，詩人投射一個曲折幽微的內心世界。用「浪漫式的奔放」（romantic outpouring）[29]來形容葉珊其實未必貼切。即使是早期的作品，他採取的主要還是含蓄委婉的手法，和充滿戲劇張力的場景與意象。

我們甚至可以說葉珊的浪漫主義具有一種獨特的異質性，這點表現在兩個面向上。第一是早期作品充滿了奇想的數字。例如〈水之湄〉（1958 年）裡的「四個下午」:「我已在這兒做了四個下午了……／四個下午的水聲比作四個下午的足音吧」[30];〈蝴蝶結〉（1958 年）:「你的眼神閃爍，以七蛇之姿分食我」[31];〈消息〉（1958 年）:「我們用雲作話題已是第九次了，……／一百零七次，用雲作話題，嗨！」[32];〈我的子夜歌〉（1960 年）:「十四個月亮在七時後散去／啊這是 C 調的季節」[33];〈在旋轉旋轉之中〉（1960 年）:「當第六支音樂響起。」[34]這些具體語境不詳的數字帶著一份偶然性，不可預期性，甚至神秘性。它可能是對濟慈的一種發揚光大。詩人曾回憶道：

> 我三年級的時候迷你（按：濟慈）的詩迷了很久，我讀你的全集，譯你的長詩，更在女同學群中演講你的詩，解釋為什麼美的事物是「永恆的愉悅」；為什麼你寫「無情的美女」，為什麼「四個吻」（按：kisses four）可以說明人的真愛——「不只為了押韻，……詩中的數字為達成一種錯愕的效果」。[35]

因此，我們也不驚訝葉珊錯愕的意象。〈傳統〉（1958 年）第一節用的是帶著些「鄭愁予風」的語言：「我走過沙地，這裡有百年前的獵槍和灰燼」，但是第二節忽然出現了異質的意象：「一條通向歷史和原子能的（路）。」[36]奇異的意

[29] Lisa Lai-ming Wong, *Rays of the Searching Sun: The Transcultural Poetics of Yang Mu*(Brussels: P.I.E. Peter Lang, 2009), p.190.
[30] 楊牧，《楊牧詩集 I：1956-1974》（台北：洪範書店，1978 年初版；1983 年五版），頁 39-40。
[31] 同上註，頁 46。
[32] 同上註，頁 91-92。
[33] 同上註，頁 103。
[34] 同上註，頁 107。
[35] 楊牧，《葉珊散文集》，頁 107。
[36] 楊牧，《楊牧詩集 I：1956-1974》，頁 24-25。

象如：「你的眼遍佈臂膀」(〈夾蝴蝶的書〉)[37]，「你的雙手是巨蟒」(〈腳步〉)[38]。暴力的意象如：「這最後的撤離／是全燃的我」(〈我的子夜歌〉)[39]，「讓我割裂臂膀灌溉你七月的芙蓉」(〈星河渡〉)[40]。的確，葉珊的語言融合了中外古典，他的書寫模式也以抒情為大宗。但是，他的意象超越了傳統的婉約或純粹的抒情，而具有一種強烈的張力和自覺的抽離。像〈消息〉(1958 年）的開頭：「沒有，在港上，用兩腳規／計算我的蒼白。」[41]詩的題目連結詩的第一個詞，構成一個短句：「沒有消息。」接著的句子陳述這個簡單事實帶給敘述者的失落。兩腳規的意象具有雙關語的意思：在港口等待不到盼望的消息，「我」兀自徘徊不已。好比圓規的兩隻腳，他的腳步不斷移動著，但又邁不出那個圓心，彷彿邁不出自己滿懷的失落。這個意象改寫了玄學派詩人鄧恩（John Donne 1572-1631）的經典巧喻——以圓規以移動的那隻腳比喻出門在外的詩人自己，以固定的那隻腳比喻忠貞不二的妻子。其手法是艾略特（T. S. Eliot 1888-1965）標榜的現代主義，而不是浪漫主義。

黃麗明(Lisa Lai-ming Wong)指出，在五十年代楊牧的詩裡我們可以看到：

> 粗暴和溫柔之間的張力，表示說話者對自身感情的波濤洶湧不知如何作出適宜的回應。典型的少年情懷，缺乏耐心，沒有把握，最終在浪漫愛情裡找到表述。
>
> (There is a tension between toughness and tenderness in Yang's poems of the 1950s, showing that the speaker is rather uncertain of the appropriate response to his churning emotions. The impatience and uncertainties that are features of the adolescent mood eventually find their expression in romantic love.)[42]

我同意第一句的觀點；第二句將作品歸結為浪漫愛情卻似乎過於簡單。透過愛情，葉珊寫生命的短暫，永恆的追求，寫自我的微小，詩美的無限。他的抒情唯美可視為浪漫主義深邃的實踐，但是他處理的手法常常接近現代主義。

---

[37] 楊牧，《楊牧詩集 I：1956-1974》，頁 50。
[38] 同上註，頁 59。
[39] 同上註，頁 104。
[40] 同上註，頁 124。
[41] 同上註，頁 91。
[42] Lisa Lai-ming Wong, *Rays of the Searching Sun: The Transcultural Poetics of Yang Mu*, p.40.

西方的現代主義對浪漫主義有所繼承也有所揚棄。它繼承了後者對工業化都市化的批判態度，而對後者的理想主義和自然主義抱持懷疑。這和十九世紀後半葉興起的存在主義、心理分析學、神話研究等有密切的關係。放諸五、六〇年代的台灣，尤以存在主義對當時的文藝界有普遍而巨大的影響。葉珊也不自外於此思潮；他在給濟慈的一封信裡說：「我大學三年級時曾經突然從你的詩篇轉移到卡繆的小說和哲學。」[43]在這樣的語境裡，葉珊對浪漫主義和現代主義的同時擁抱，並不奇怪。對於兩者，他始終有其出於主觀需要的選擇性接受。某些浪漫主義的核心理念——例如以自然代替上帝，在自然裡尋找「神諭」，對兒童的歌頌等——其實在葉珊的作品裡並看不到。而現代主義的反抒情，也不為他所取。一個自稱「右外野的浪漫主義者」[44]，他也是一個游離在邊緣的現代主義者。他對現代主義局部的吸收除了體現在觀察角度和書寫手法之外，主要表現在他對現代詩必需革新，必須具備現代性的認知上。這點從他寫鄭愁予的經典文論裡即可看出。

鄭愁予的早期作品長期以來都被定位為古典與浪漫：「古典的風格、抒情的調子以及浪子的情懷」[45]，「古典抒情的風格」[46]，甚至「老傳統的守護者」[47]。但是，一九七三年楊牧為《鄭愁予詩選集》所寫的長序〈鄭愁予傳奇（代序）〉，開頭就說，鄭愁予是「絕對地現代的」[48]同樣的評價也可用來形容葉珊的作品。

四、重新評價徐志摩

從另一個角度來分析，葉珊的浪漫主義也呈現在他對徐志摩（1897-1931）的重視上。甚或可以說，徐志摩為他提供了一個中文寫作的浪漫主義範式。五、六〇年代的台灣對五四文學傳統的繼承非常有限且具選擇性。因為所有滯留匪

[43] 楊牧，《葉珊散文集》，頁 110。
[44] 同上註，頁 1。
[45] 洪淑苓，〈論鄭愁予的山水詩——以其寫作歷程與美感關照為主的分析〉，《語文、情性、義理——中國文學的多層面探討國際學術會議論文集》（台北：台灣大學中文系，1996 年），頁 1。
[46] 李翠瑛，《細讀新詩的掌紋》（台北：萬卷樓，2006 年），頁 182。
[47] Lin, Julia, *Essays on Contemporary Chinese Poetry* (Athens, Ohio & London/俄亥俄大學出版社,1985), pp.1-11.
[48] 鄭愁予，《鄭愁予詩選集》（台北：洪範書店，1974 年），頁 11。

區的作家都在被禁之列；私下傳閱的人雖然不是沒有，但得冒著很大的政治風險。徐志摩是當時少數能公開出版的五四詩人之一；加上他生前好友胡適（1891-1962）、梁實秋（1903-1987）等在台灣文化界的卓越地位，徐志摩成為當時最廣為流傳的作家之一。他的新格律詩固然對戰後台灣詩壇產生了極大的影響，他的散文和日記也成為當代經典。但是，在大眾想像裡，徐志摩作為一個浪漫主義詩人的形象幾乎完全來自他驚世駭俗的愛情和英年早逝的悲劇。除了兩三首膾炙人口的情詩之外，詩人生平的傳奇性遠比其作品來得吸引讀者。

經過現代詩運動洗禮的葉珊，一方面不去模仿新月派的新格律詩，另一方面超越了通俗文化對「浪漫詩人徐志摩」的膚淺認識，肯定他詩文的高度。他回憶：「初中時代，國文課本裡有徐志摩的〈我所知道的康橋〉，算是白話的範本……徐志摩的散文風格特殊，音韻圓滿，節奏動人，容易我們記誦。」[49]他對徐氏散文的總體評價是：「徐志摩的散文甚至好過他的詩」[50]。

年輕時的葉珊就對徐志摩的〈偶然〉特別鍾愛。一九五七年寫了同名詩：「何不為自己低唱一次〈偶然〉呢？」[51]他信中向友人追憶：

> 記得你第一次把〈偶然〉寄給我的事嗎？那是四年前（按：一九五五年）的事了。……那一陣子我常哼這個曲，沒想到幾年後的今天，當我偶然聽到這個曲子時，竟會愴然而下淚。[52]

〈偶然〉對葉珊的影響也表現在〈當晚霞滿天〉（1960 年）裡：

> 當晚霞滿天，啊當晚霞滿天
> 過去和未來在此相會
> 只為交換一個眼色？
> 或為傳遞剎那間的心跳？[53]

[49] 楊牧，〈我所不知道的康橋〉，《柏克萊精神》，頁 103。
[50] 楊牧，《葉珊散文集》，頁 223。
[51] 同上註，頁 21。
[52] 同上註，頁 9。
[53] 楊牧，《楊牧詩集 I：1956-1974》，頁 102。

值得注意的是，不同於徐志摩的原詩，他既不押韻，也不採用整齊的詩行，只是保留了原詩的韻味，暗示愛情的燦爛片刻。日後楊牧編選《徐志摩詩選》，並作長篇〈導論〉。其中對〈再別康橋〉有精闢的分析。如王爾德（Oscar Wilde 1854-1900）說的，模仿是最誠摯的阿諛（Imitation is the most sincere form of flattery.）。其實二十五年前的葉珊已經挪用了此詩的句型和意象。〈我從長夜中醒來〉（1962 年）有這樣的句子：「我不帶走星輝，不帶走月色」[54]——揉合了〈再別康橋〉和朱自清的〈荷塘月色〉。

因此，楊牧對前輩詩人給予極高的評價，並不讓人意外：「（按：徐志摩）因愛而發現宗教般的虔誠專注。……愛提升靈魂，充實精神意志，擴張知識道德，愛為自由下定義。」[55]他強調徐氏「正面的浪漫精神」和「維多利亞風度的人生介入」[56]，無異於恢復長期以來徐志摩被傳奇化——也是被簡單化——所遮蔽的文學成就[57]。

徐志摩對葉珊的另一個意義是自傳體的抒情散文。固然不少詩人也是散文家，但是徐志摩的散文不僅是個人經驗的描述或思想的呈現而已，更是一種誠實深刻的自剖。就這點來說，葉珊散文的重要性與徐志摩相比，有過之而無不及。他的詩和散文之間的關係不僅更密切，甚至到了互補的地步。相對於葉珊詩的虛構性和戲劇性，他的散文更接近自述與告白。要瞭解他的詩，不能不讀他的散文，因為後者有助於我們瞭解前者的語境和因緣。

葉珊的散文和詩齊名，甚至可以說前者的讀者多過後者。以早期的《葉珊散文集》為例。一九六六年初版，一九七七年的洪範版到八六年已印了十九版。《柏克萊精神》同年由洪範書店出版，到一九九〇年也印了九版。楊牧的散文，包括他的散文集和詩集的序跋，共同構成一部自傳和詩論。詩人的成長歷程——感情思想的醞釀，創作心境的轉變，藝術理想的建構——在在披露在他的散文裡。

---

[54] 楊牧，《楊牧詩集 I：1956-1974》，頁 199。
[55] 楊牧編，《徐志摩詩選》（台北：洪範書店，1987 年），頁 36。
[56] 同上註，頁 11。
[57] 參考：奚密，〈早期新詩的 Game-Changer：重評徐志摩〉，《新詩評論》（北京大學，2010 年 12 月，即將出版）。

五、古典與現代

七十年代初，當台灣面對國際局勢劇變，國家認同受到全面挑戰之際，詩壇也發生了巨大的變化。一九七一年一月到七二年二月間，唐文標和關傑明先後發難，針對現代詩過分西化，喪失中國文化屬性這個問題，點燃了一場現代詩論戰[58]。論戰的火力多半來自批判的一方，而被批判的一方的回應則相當稀疏薄弱。楊牧是被點名批判的詩人之一。當時，他已經在美國獲得博士學位，在大學任教，並沒有直接參與這場論戰。值得注意的是，早在論戰前的五、六年，他對現代詩西化的問題已有了自己的反思和回應。當論戰發生時，「葉珊」已經開始向「楊牧」過渡。這點從他的作品和文論裡都得到印證。

楊牧在美國研究所的學習重點是中西古典文學。一九六四年在愛荷華大學修比較文學碩士時，開始念古英文。一九六六年獲得藝術碩士後，他到柏克萊加州大學進修比較文學博士。在以後的四年裡，隨老師陳世驤（1912-1971）攻中國古典詩，同時研究古英文、古希臘文、和德文文學。一九六六年出版第三本詩集《燈船》，他在自序裡說：

> 我明白我學的是陳舊的文學，盎格魯撒克遜的粗糙，但假使能夠從這種浸淫裡捕捉一點拙樸的美，為自己的詩尋出一條新路，擺脫流行的意象和一般的腔調，又何嘗不是很有意義的呢？[59]

而同一時期他開始寫博士論文，以《詩經》作為初民口述詩歌裡的套語為題[60]，又何嘗沒有類似的考量呢？二〇〇九年十一月下旬，第十屆台北國際詩歌節在信義誠品書店舉辦的一場以楊牧為主題的座談會《經典詩話》上，楊澤回顧老師當年對他最大的啟發就是，作為一個詩人，必須重視中國古典文學。

---

[58] 有關現代詩論戰的討論，參考：《龍族評論專號》，高上秦主編（台北：龍族詩社，1973年）；蔡明諺，《龍族詩刊研究——兼論七〇年代臺灣現代詩論戰》（新竹：清華大學中文研究所碩士論文，2001 年）；陳政彥，《戰後臺灣現代詩論戰史研究》（中壢：中央大學中文研究所博士論文，2006 年）；奚密，〈臺灣現代詩論戰：再論《一場未完成的革命》〉，《國文天地》13 卷 10 期（1998 年 3 月），頁 72-81。

[59] 楊牧，《楊牧詩集 I：1956-1974》，頁 613。

[60] C. H. Wang, *The Bell and the Drum:* Shih Ching *as Formulaic Poetry in an Oral Tradition*（Berkeley／加州大學出版社，1974）；中譯本：謝謙，《鐘與鼓：詩經的套語及其創作方式》（成都：四川人民出版社，1990 年）。

在美國求學的五、六年也是楊牧對現代詩進行全面檢討與深入實驗的時期。早在詩理念的整理和發表之前，我們從他的作品裡就可看到其具體實踐。如果葉珊早期作品的古典印記是它對詩詞語言和意象的融鑄，那麼六〇年代中到七〇年代中的十年裡，楊牧作品最突出的特色就是它對古典題材的處理與古典資源的運用。前者表現在詩人對中國傳統的反思與重現——或如楊澤所說的，「表演」和「改編」——上[61]，而後者則展示在詩人轉化古典，賦予其現代意義的原創性。一九七一年出版的第四本詩集《傳說》裡，跟古典有關的題目就有：〈續韓愈七言古詩《山石》〉、〈延陵季子掛劍〉、〈武宿夜組曲〉、〈將進酒〉等。其他如〈流螢〉、〈屏風〉、〈花箴〉、〈暗香十行〉等也取自古典意象。第五本詩集，一九七五年的《瓶中稿》亦有〈鷓鴣天〉、〈經學〉、〈秋祭杜甫〉、和戲劇詩〈林沖夜奔〉等。

我曾在他處討論過〈延陵季子掛劍〉，認為楊牧對中國傳統題材的運用暗示著深刻的批判和反諷：

> 儘管〈延陵季子掛劍〉取材於歷史，但它不涉及歷史本身，也不像古典詩中的詠史詩那樣評說歷史。詩人參考季子作為一個歷史人物的各種相關資料，從中選出在其生命中似乎沒有直接關聯的兩件事（棄劍和評詩），賦予其有機聯繫和象徵意義，不受原始材料的限制，並有意偏離傳統的解釋。例如，季子實際上要比孔子年長，但詩中給人的印象是他比孔子年輕，年輕到可以目擊原始儒家精神的衰微。這樣，詩人才能以劍為象徵，召喚劍與劍客，尚武和尚文的統一，以及詩歌、音樂、舞蹈的共同源頭。詩人無意重複「君子言而有信」一類的老生常談，反而將寶劍變成批判儒家傳統的利器。儒家傳統狹隘、僵化的道德和文學體制，只代表了儒家精神的退化而已。傳統被反諷地用來暴露己身的不足；召喚傳統的目的是為了顛覆傳統。[62]

---

[61] 楊澤於 2010 年 9 月 24 日「楊牧詩作外譯座談會與詩作朗誦會」的發言（台北市：國立政治大學台灣文學研究所主辦，2010 年 9 月 24 日）。

[62] Michelle Yeh, *Modern Chinese Poetry: Theory and Practice since 1917*（New Haven, CT／耶魯大學出版社，1991）, p. 138.

換言之，雖然題材是古典的，楊牧的詮釋角度和書寫方法卻是現代的。同一時期的〈屏風〉（1967 年）提供了另一種化古為今的示範。這首詩是《傳說》詩集第二輯的標題，正如〈延陵季子掛劍〉是第一輯的標題，可見其在詩人心目中的分量。

屏風

1 先是有些牆的情緒
2 在絲絹和紙張的經緯後
3 成熟著，像某種作物之期待深秋
4 掌故伸過屏風上的繪畫
5 藉一茶壺之傳遞
6 一微笑之感染
7 把山水和蝴蝶之屬推翻在
8 車輛的迅速和
9 旅店的投宿。黯然
10 罪惡，整裝，熟悉的調子
11 不知道日落以後露水重時心情又怎樣
12 我描著雙眉
13 你去了酒坊[63]

〈屏風〉透過戲劇的輪廓，跳躍的場景，勾勒出一段愛情故事。意象暗示性強，文字隱晦，情節朦朧。首先，劇中的兩個人物是「我」和「你」。雖然他們要到詩的最後兩行才現身，整首詩寫的其實是他們之間的故事。

第一節的場景是室內：屏風被比作絲絹做成的一道牆，提供了「你」「我」與外界的一個屏障。但是作為讀者的我們，卻得以窺見屏障後發生的事情。「作物」（第三行）暗示有些什麼在「有機地」成長著，而「期待深秋」則暗示那「作物」就要成熟結果。從背景的屏風，我們的視線轉移到人物身上。掌故、茶壺、

[63] 楊牧，《傳說》（台北：志文出版社，1971 年），頁 29-30。

微笑這一連串意象暗示兩個人坐在屏風後面喝茶談天。第五至六行的兩個及物動詞——「傳遞」和「感染」——共同渲染兩人之間歡愉的交流與互動。隨著好感的加深和「成熟」，裝飾著山水、蝴蝶等圖像的屏風被（不當心？）推倒了。敘述到這裡忽然急轉彎，長達六行（第四至九行）的句子，從推倒的屏風忽然轉向「車輛的迅速」和「旅店的投宿」。

第八至九行之間的跨行和不尋常的空白將故事推向高潮：從喝茶聊天，到好感的成熟，到匆匆乘車，到投宿旅店。第九行的句點是整首詩中唯一的句點，彷彿為這段戲劇性的發展作了一個總結。屏風後發生的故事到此似乎完結了，然而敘述並沒有結束。激情後的心情是「黯然」的，但是他們沒有時間去細細體味這段「罪惡」的感情。兩人還是得整裝離去。露水既標示時間——天快黑了——也象徵兩人的一段「露水姻緣」。而對「我」來說，這也是「熟悉的調子」了。激情過後，女子——「我」——坐在鏡前補妝。男子——「你」——動作更快，已出門去了酒坊。

〈屏風〉的結尾充滿了歧義性。詩中描述的感情將如何收場？它會繼續下去呢，還是已經結束了？男子匆匆去了酒坊，是罪惡感，是逃避，還是冷漠？他的「大動作」和她的「小動作」（描眉）是強烈對比，還是同一心理的不同性別表達方式？第十一行的「心情又怎樣」給我們的又是怎樣一個沒有答案的問題？其曖昧性和毫無頭緒正如詩中人物的一段情。

〈屏風〉擅用現代主義的「客觀對應物」（objective correlative）來影射內心世界的變化。第一節整節甚至不用一個人稱代名詞——第一至三行沒有主詞，以「先是……」開頭——從「物」的角度作不帶情緒的描述。但是每個意象，每個詞語，都蘊含了強烈的暗示性。第一至二行一口氣用了六個「糸」部首的字：緒、絲、絹、紙、經、緯，暗指兩人的內心好比一團理不清剪還亂的絲線，為第二節的「罪惡」埋下伏筆。第一節的「掌故」是這個長達六行的句子的主詞。用「伸過」如此奇怪的動詞來形容掌故，更加強了它的弦外之音。表面上它指涉屏風上的題材；「山水和蝴蝶之屬」本是中國屏風上常見的意象，但是同時也影射兩人之間故事的發展。「掌」甚至可解釋為一個雙關語，暗示兩人在倒茶時有意無意的手的觸碰。

〈屏風〉的愛情主題再普通不過。兩節詩的不對稱——第一節八行，第二節五行——已經暗示了這段戀情的前奏遠比後續來的長，而且精彩。但是，詩人對詩中人物終究抱著一份「同情的理解」；既沒有傳統的道德判斷，也沒有濫情的抒發。此詩的原型來自六朝的宮體詩和詠物詩。雖然作者是男性，但是從女性的角度來寫不倫之戀，允許她發出自己的聲音。〈屏風〉或許可視為一位偷情女子的呢喃，流露她內心混亂矛盾的情緒。

六、現代詩史的梳理

楊牧對古典中國的重視和轉化使他對早年現代詩的某個面向提出質疑和否定。他認為：

> 中國的現代詩強調「現代」，並未強調「中國」。……從一九五六年到一九七六年——我們自由創作的詩……只能稱為「現代詩」而不能和三千年來中國人所創造的詩傳統認同，很難稱為「中國詩」——它真的不是「縱的繼承」！
>
> 一個文化裡的新文學如果必須等到匯入他種文化裡，才能完成它的意義，這個新文學恐怕是需要檢討的。我們的現代詩曾經如此。當茲另外一個時代即將開始的時候，我要建議我們徹徹底底把「橫的移植」忘記，把「縱的繼承」拾起；停止製作貌合神離的中國現代詩，積極創造一種現代的中國詩。[64]

楊牧對紀弦「橫的移植」的批判也代表了他對現代詩史的重新梳理。

一九七二年楊牧編輯《現代文學》專號。序文〈寫在「回顧」專號的前面〉指出，現代詩人「接受了三種不同文學的拍擊」，包括：一、古典中國文學，二、五四以來的新文學，和三、外國文學[65]。他肯定五六十年代的現代詩運動，認為在它出現以前的新詩沒有任何顯著的成績，「或埋沒於格律的憂鬱氣氛，或沖

[64] 楊牧，〈現代的中國詩〉，《文學知識》（台北：洪範書店，1979 年），頁 6-7。
[65] 楊牧，〈寫在「回顧」專號的前面〉，《現代文學》46 期（1972 年 3 月），頁 5。

淡於空型的戰鬥口號。」[66]直到「現代詩社」和「藍星詩社」的出現才有所突破。一方面「本地詩人與外來詩人借結社而始通訊息」，另一方面「以英美詩為精神和技巧依歸的青年詩人亦開始與以日譯法國詩為美學基準的中年詩人平起平坐，相互刺激。」[67]除了「現代詩」和「藍星」，他也提到「創世紀」和「笠詩社」，以及支持現代詩運動最力的《文星》和《文學雜誌》。

值得注意的是，楊牧強調台灣現代詩是本土詩人和一九四九年以後大陸來台的外省詩人共同努力的成果。而他將笠詩社和戰後的三大詩社相提並論，也暗示著他對本土新詩傳統的彰顯。他所持的歷史角度反映了六十年代後葉以降對文學史的重新思考。陳千武（詩人桓夫 1922-）一九七〇年十月在《笠詩刊》發表了〈臺灣現代詩的演變〉，提出「兩個球莖」的說法，認為台灣現代詩有兩個源頭：日據時期以來的台灣本土，與五四時期的中國大陸[68]。這篇具有文學史分水嶺意義的文論，楊牧對其論點不會陌生。而兩篇文章共同標誌著七〇年代初詩壇梳理文學史，重寫系譜的努力。在更廣的意義上，它們可謂一九七七年鄉土文學運動和本土意識彰顯的先驅。

作為教授，楊牧從不開設現代詩的課程。不論在台灣還是美國，他有意只講授英國和中國古典文學。但是，除了上面提過的徐志摩和鄭愁予，他還寫過夏菁（1925-）、商禽（1930-2010）、瘂弦（1932-）等詩人。其中有幾篇是擲地有聲的長篇論述，有幾篇是珍貴的史料，生動地描繪了五、六〇年代的詩壇。

七、「學院派詩人」

柏克萊是早年台灣文化界知道的有限的世界名校之一。這所美國西部的古老大學，正式成立於一八六九年，多年來一直被公認為世界頂尖的高等學府。楊牧在柏克萊四年（1966-1970），念的是學術要求極高極嚴的比較文學系。獲得博士學位，堪稱殊榮。日後他以柏克萊為背景的散文集《柏克萊精神》更使這個名牌在臺灣成為一種巨大的象徵資本。

---

[66] 楊牧，〈寫在「回顧」專號的前面〉，頁 6。
[67] 同上註。
[68] 《笠》99 期（1970 年 10 月），頁 38-42。

一九七〇年，楊牧以新銳學者的身份主編新潮叢書。這套叢書由林衡哲（1939-）醫生發起，由志文出版社發行。楊牧執筆的〈新潮弁言〉表達了這樣的視野：這是「一套完全以國人動手著述的好書，而不是亦步亦趨的翻譯品。……不管是文學藝術，哲學歷史，自然科學的現代底探討與回顧……。」[69]如同他對中國文化的認同，對過度西化的批判，編者強調：「對於上一代的某些人，所謂『新潮』曾經是『西潮』……；對於我們來說，『新潮』並不完全如此意味。這個時代的文化是彼此撞擊互相建設的文化。我們肯定新生的廣義的中國文明。」[70]這套叢書到一九七五年十月二十九日正式結束，共出書二十四種，作者包括了幾代知名學者，如年長一代的梁實秋（1903-1987）、徐道鄰（1906-1973）、陳世驤、夏濟安（1916-1965）和林以亮（1919-1996），中生代的趙岡（1929-）、張永祥（1929-）、於梨華（1932-）、鄭愁予（1933-）、劉述先（1937-）、葉維廉（1937-），和更年輕的劉大任（1939-）、王文興（1939-）、杜維明（1940-）、殷允芃（1941-）、陳芳明（1947-）等等。

新潮叢書結束時，楊牧已在台大外文系擔任客座教授了。一九七五年秋天到七六年夏天對詩人來說，是關鍵的一年。從《柏克萊精神》的自序裡我們可以讀到他第一次在臺灣教書的感動：「我不是職業作家，因為我必須教書，而且那一年之內，我終於尋到了教書的樂趣，一改以往對教書的厭煩……。」[71]在台大，一群年輕詩人，包括楊澤（1954-）、廖咸浩（1954-）、羅智成（1955-）、王裕仁（苦苓，1955-）等學生成立的《台大現代詩社》，追隨左右。他不但是他們的文學教授，也是他們的詩人楷模。

楊澤的第一本詩集《薔薇學派的誕生》（1977 年）收入的作品大部分成於一九七五至一九七六年，其中使用了大量的中西典故和意象。〈後記〉裡年輕詩人表達了對晚年葉慈的嚮往和對「大傳統」的探求[72]。楊牧在為詩集寫的序裡將現代詩人定位為現代知識份子；他稱許楊澤對中西古典傳統的重視以及抱持的詩的信念：「詩是唯一的宗教，愛也有近乎宗教的力量。」[73]同樣的信念也見

[69] 楊牧，〈新潮叢書始末〉，《柏克萊精神》，頁 151。
[70] 同上註。
[71] 楊牧，《柏克萊精神》，頁 6。
[72] 楊澤，《薔薇學派的誕生》（台北：洪範書店，1977 年），頁 147。
[73] 同上註，頁 4。

於羅智成。這位自稱「鬼雨書院」主人和「異教徒」的詩人，第一本詩集《畫冊》在一九七五年出版，三年後繼之以《光之書》。玄秘瑰奇的意象和語言，奠定了他在詩壇的地位。在修訂版序文〈詩，是生命的刻度〉裡，羅智成重申詩是：「抗拒所有被確定的書寫方式的思考方式，……是對所有那些被探索、被期待、被修改、被『找不到』的某種完美的可能的代名詞。」[74]兩位風格獨特的早慧詩人對台灣的新生代造成深遠的影響。他們和楊牧的師生關係，以及不同程度上受到的影響，也使他們被冠之以「楊派」的頭銜[75]。

即便在當時，「楊派」往往和「學院派」畫上等號。除了類似師徒的關係，楊澤和羅智成也都留學美國名校（普林斯頓，威斯康辛），分別拿到文學博士和歷史碩士學位。相對於五、六〇年代的現代詩，「楊派」對中西古典的深入研究和純熟運用，對中國文史哲傳統的認同，對現代詩人作為知識份子的期許，標誌著一個不同的詩人形象。用「學院派」來稱呼他們，的確未嘗不可。楊牧明白這個稱呼是含有貶義的，然而他不但不否認自己是學院派，反而擁抱它：

> 學院派有什麼不好呢？一邊看書教書一邊從事文學創作有什麼不好呢？學院派的人可能比較喜歡掉書袋，用典故；然而適量的掉掉書袋，技巧地用用典故，也不是文學的弊病，更可能是文學的拓寬。中國詩人從屈原以降，沒有一個不讀書，讀書更使他們的文學深厚起來，豐饒起來。[76]

其實早在葉珊時期，他就表露過類似的態度。在一九六三年的一篇散文裡，他推崇方思：「是讀過很多書的詩人，也許你會覺得他 bookish，但他有時做得不露痕跡，這全因為他確實是一個理解藝術原理的藝術家」[77]。

楊牧坦然接受學院派詩人的標籤，有心的將《柏克萊精神》「獻給所有狂狷的讀書人吧，你們是我最欽羨的典型。」[78]學院派的實踐也見諸於作品。除了

---

[74] 羅智成，《光之書》（台北：天下遠見出版股份有限公司，2000 年），頁 1-2。
[75] 李泓泊認為，里爾克和紀德、徐志摩和方莘是最重要的影響。論文中並沒有提及楊牧。李泓泊，〈第二節　中外詩人的影響〉，《羅智成詩研究》（嘉義：南華大學文學研究所碩士論文，2004 年 6 月）。
[76] 楊牧，《柏克萊精神》，頁 6。
[77] 楊牧，《葉珊散文集》，頁 136。
[78] 同上註，頁 7。

前面討論過的對中國傳統的創意轉化，他親自注釋〈漢城·一九七四·贈許世旭〉。二十一行的詩，他卻提供了十八條注釋，加上〈解題〉，長達六頁[79]。如此詳盡的注釋，讓人想到艾略特的經典《荒原》（The Waste Land）。

作為學院派詩人，楊牧的影響在七十年代中期達到高峰。除了詩、散文、學術論文的發表，以及雜誌、叢書、文學選集的編輯之外，他也在報紙副刊寫專欄。例如，他應高信疆之邀，在《中國時報・人間副刊》寫專欄《結廬隨筆》。《柏克萊精神》的部分文章刊載在《人間》以及《聯副》和《中華日報副刊》[80]。同樣重要的是，他也為《人間》薦選投稿的詩作，因此發掘了不少新秀，例如陳義芝（1953-）、向陽（1955-）、焦桐（1955-）等，長期改變了台灣詩壇的生態。一九七六年，楊牧和花蓮老同學葉步榮創辦洪範書店，雖然規模不大，但是精緻而高品質，長期以來是台灣出版界一個重要的文學出版社。

楊牧作為學院派詩人的另一個面向是，他積極參與了台灣七〇年代比較文學這門新學科的建立。西方文學批評早在五十年代就已經引進台灣。一九五六年九月，夏濟安在他任教的台大外文系創辦了《文學雜誌》，引介西方現代小說，闡釋創作的藝術、概念、和分析方法。在他的提攜下，一代年輕的小說家，包括白先勇（1937-）、陳若曦（1938-）、王文興（1939-）、歐陽子（1939-）等，在文壇嶄露頭角。一九六〇年三月創刊的《現代文學》，由夏濟安的一批學生主持，賡續了藝術實驗與創新的努力。

以台大外文系為基地的文學批評在七〇年代進入一個新的黃金時代。為數不少的台大外文系畢業生，留美獲得博士學位後回到母校任教，陸續成為資深教授、系主任、院長，包括朱立民（1920-1995）、侯健（1926-）、顏元叔（1933-）、朱炎（1936-）、林耀福等。此外如劉紹銘（1934-）、葉維廉（1937-）、李歐梵（1942-）等畢業於台大外文系的學者，雖然他們留在美國教書，在西方文學批評的理論和實踐上也扮演了重要的角色，尤其是劉氏對台灣當代小說的評介，和葉氏建構的中西比較詩學。

[79] 楊牧，《柏克萊精神》，頁 114-119。
[80] 同上註，頁 6。

在外文系系主任任內，顏元叔成立了比較文學博士班，一九七二年六月創辦了《中外文學》及《淡江評論》兩份學術刊物。前者評論與創作兼顧，後者發表英文論文。在院長朱立民的大力推動下，中華民國比較文學學會於一九七三年七月二十一日正式成立，八月開始徵求會員，並定期舉辦大型的國際研討會。作為當時引入台灣的一門新學科，比較文學提供了不同的角度和方法來分析中國文學。同樣重要的是，作為頂尖文科，台大外文系的提倡，使比較文學在大學體制內取得合法性和很高的聲望。

楊牧雖然不是台大外文系的畢業生，但是五、六〇年代他跟多位外文系的作家熟識。他在柏克萊的指導教授陳世驤是夏濟安的好友，曾到台大演講。楊牧回憶道：「……曾在《文學雜誌》上讀到幾篇他在臺灣大學的演講稿，記得他似乎是唯一能在論中國古典詩的時候，左右逢源地引證轉述西方文學理論的學者。」[81]除了在台大外文系擔任客座教授，楊牧也和侯健、姚一葦（1922-1997）、葉維廉等學者在一九七五年創辦《文學評論》期刊。

「左右逢源地引證轉述西方文學理論的學者」也同樣適用於楊牧。作為一位比較文學學者，他的理想是「古今中外渾然一體的意識境界。」[82]早期的論文，從〈詩經國風的草木〉，《離騷》和《仙後》的比較研究，到〈公無渡河〉、〈驚識杜秋娘〉等等，都體現了他對比較文學這門新學科的肯定與重視：

> 老式的文學訓練也頗能磨礪人的思想和分析能力，在人文教育的總目裡，是有價值的……。比較文學要在這種思想和分析的練習以外，增加一個類比推論的過程，以之開發文學作品的新內容，肯定藝術的獨立。[83]

八、結論

本文用 Game-Changer 的理論架構來分析葉珊／楊牧在文學史上的意義。從六十年代中到七十年代的十年左右裡，詩人從事的文學實踐，不論在質還是

[81] 〈柏克萊——陳世驤先生〉，《掠影急流》（台北：洪範書店，2005 年），頁 29。
[82] 楊牧，〈自序〉，《傳統的與現代的》（台北：洪範書店，1979 年），頁 3。
[83] 同上註，頁 5。

量上，都相當驚人。除了多種文類的創作（詩、散文、論文、專欄、序、跋……），他還同時擔任雜誌期刊的編輯，詩選文選的編選，叢書的出版，文學的講授，學術活動……等項工作。作為詩人、散文家、學者、文學評論家、翻譯家，楊牧在七〇年代的影響達到一個前所未有的高峰。它具體而微地反映在「楊派」和「學院派」這類的標籤上。

但是，本文不僅是以上諸多文學實踐的綜述而已，更企圖分析楊牧如何透過這些實踐，建立新的文學習尚和文學價值，進而改變了詩壇的生態，為日後深遠的影響打下基礎。我們可以將一位作家視為一個複合體，彙集著錯綜複雜的資源與資本，主觀與客觀的元素與力量。五、六〇年代的葉珊，得到高中老師的啟蒙，初涉詩壇。高中畢業在台北的一年，讓他由一個週邊人（也是外地人）進入詩壇的核心（台北）的核心（三大詩社），與前輩和同輩詩人的密切互動，歷經大學四年和兵役兩年，皆不曾中斷。赴美留學是詩人生涯的一個重要里程碑，從一位熱愛中西文學的詩人變成一位受過嚴格學術訓練的比較文學與中國古典詩的學者。名校名師也為詩人添加了一份令人欽羨的象徵資本。

楊牧承襲了五、六〇年代現代詩運動對詩的宗教式投入。詩作為一種獨立的藝術，他賦之以最崇高，最純粹，最貼近生命的意義。不輟的實驗和創作，數十年如一日。與此同時，楊牧也塑造了一個與五、六〇年代有別的詩人形象與角色。他對中國古典文學修養的提倡，既是個人氣質和知識取向使然，也是對現代詩運動及現代詩論戰的反思與回應。他對現代詩人也是知識份子的強調，表現在積極對文化——包括藝術和學術——的介入與建設。他對西方文學傳統的重視，從古典到浪漫到現代，皆能隨手拈來，運用自如。他對古典語言、意象、素材的轉化和挪用，表現了別具特色的創意。誠然，很多詩人在以上個別項目裡有類似的表現，但是能同時在所有項目中都有如此成就的，非楊牧莫屬。總而言之，如果我們承認「學院派」是一個有意義的歸類方式，那麼楊牧為現代漢詩樹立了一個最豐富強大的典範。

七〇年代以來，楊牧的影響有增無減。他成為最常被年輕詩人模仿的對象之一，也是他們公認的宗師。毫無疑問地，楊牧是台灣詩史上的 Game-Changer。