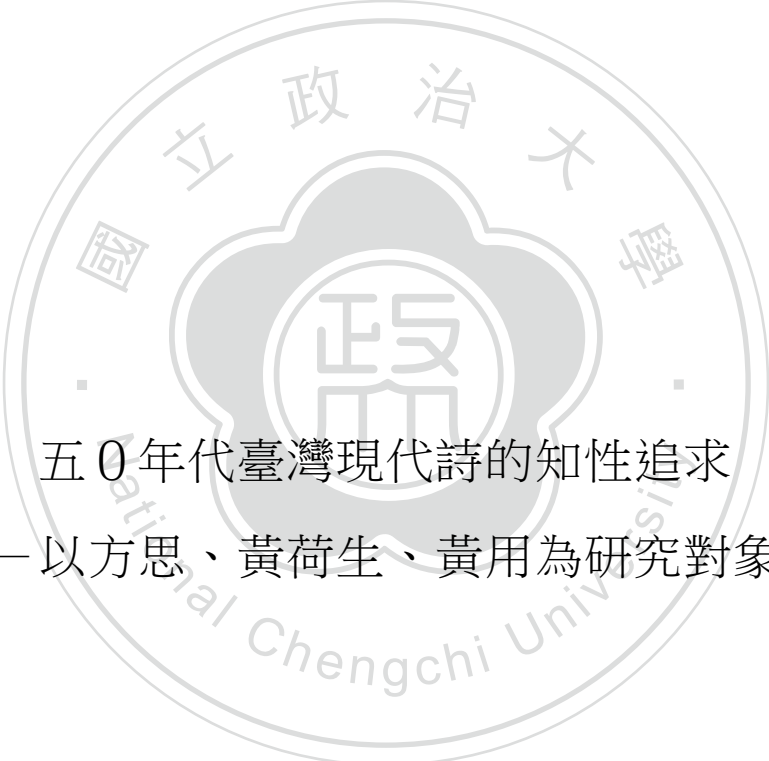


國立政治大學台灣文學研究所

碩士學位論文

指導老師：陳芳明教授



五〇年代臺灣現代詩的知性追求  
—以方思、黃荷生、黃用為研究對象

研究生：林柏宜

中華民國 103 年 7 月

## 摘要

本篇論文題目為〈五 0 年代臺灣現代詩的知性追求—以方思、黃荷生及黃用為研究對象〉，選定了一個現代詩研究中較少被注意的美學議題「知性」作為論述主軸，並將研究範圍界定於五 0 年代，以三位詩人—方思、黃荷生以及黃用作為研究對象，他們在詩壇主要活動的時間均集中在五 0 年代，據此更能清楚展現時代詩作樣貌。

五 0 年代既為臺灣現代詩發展的重要起點，「知性」的論述自有其時代意義，本篇研究並非全盤移植西方現代主義文學理論，而是進一步探討知性概念在臺灣現代詩史上的具體實踐。因此本篇研究著力於發現更多的史料，透過更細緻的文本解讀來建立屬於臺灣現代詩的知性系譜。

本論文的研究架構如下：

第一章為緒論，說明研究動機和研究範圍。

第二章以現代派詩人方思為考察對象，首先追溯他所接受的文學影響，並以此建立了知性的詩學概念，接著從方思的作品中提煉出兩個意象：樹以及柱，由這兩個意象的展演出發，將知性思考與感性形象結合起來；並嘗試從方思作品中找出思想的內涵，包含對於事物本質的追求，或者是對自我形象的追尋，然後以實際文本來分析方思作品如何透過形式上的調度與安排來呈現其內容，這些創作的原則都指向知性概念。

第三章則以另一位現代派的年輕詩人黃荷生為討論對象，首先，以五 0 年代現代詩社的知性論述為基礎，將前一章所討論的方思和本章所研究的黃荷生放在一起比較，得出「知性」的不同的面貌。接著追溯少年詩人的創作生涯，如何在模仿中找尋自己的風格，第三節則將焦點鎖定在 1956 年出版的《觸覺生活》，「難懂」和「感覺」是此書的重要評價，因為難懂而創造出更大的詮釋空間，由感覺出發透過思考加以認識創造的過程，正充分體現了黃荷生詩中的知性成分。最後則探討黃荷生所展現出獨特的繪畫美與音樂性，

說明他透過重複所形成的音樂性，以及無限擴張意義的文字，帶領著知性思考的前進。

第四章以藍星詩人黃用作為研究對象，相對於前面兩章所討論的現代詩社詩人方思與黃荷生，正具有對照的作用，呈現不同詩社的詩人如何藉著論辯，從主知和抒情的兩端，逐漸向中間靠攏，說明黃用如何調節知性和抒情，找出表達情意的最適當方式，其餘三節則具體地透過文本分析，以三個關鍵字：靜、永恆及納蕤思(Narcissus)來掌握黃用詩作所呈現的知性風貌。

第五章為結論，綜合了前面章節的論述，說明五 0 年代現代詩的發展，由傳統走向現代的過程，並非只由所謂的「現代詩社」獨攬發言權，知性或者抒情並非截然劃分的美學概念，詩社之間的界線也絕對不是詩作風格的判斷依據，而論戰的過程更可能只是一種話語權的爭奪，而真正五 0 年代臺灣現代詩發展的真相，就是由詩人們透過對知性的追求，在技巧上以各種藝術轉化的手段尋求現代的可能。於此，方思、黃荷生和黃用三位詩人，以「知性」展開連結，具體地實踐了「知性追求」的內涵。

# 目 錄

第一章 緒論	1
一、研究動機	1
二、研究進路	4
三、文獻回顧	6
(一)、五0年代現代詩研究	6
(二)、關於「知性」研究	8
(三)、關於詩人研究	10
(四)、章節安排	12
第二章 千年熾火凝成的黑水晶：方思詩中的知性	16
一、詩學淵源的考察	17
(一)、來自《時間之書》的影響	18
(二)、詩是經驗	21
(三)、現代主義的基本功	23
二、意象的展演：樹以及柱	27
(一)、樹的變形	27
(二)、柱的文明	31
三、詩和思想之間	38
(一)、對本質的探求	38
(二)、自我的追尋	43
四、內容決定形式	48
第三章 裂折的向量：黃荷生詩中的知性	53
一、「現代詩社」的知性論述	54
二、少年詩人的成長	59
三、關於《觸覺生活》	65
四、繪畫性和音樂性	74

第四章 永恆的尋索：黃用詩中的知性·····	84
一、知性和抒情之間·····	85
二、靜的追求·····	90
三、永恆的尋索·····	95
四、高貴而孤獨的那蕤思·····	101
第五章 結論·····	107
參考文獻·····	110
附錄：黃荷生未收錄於《觸覺生活》詩作目錄·····	119



## 第一章 緒論

### 一、研究動機

1956年，一向被視為台灣現代詩發展非常重要的一年，「現代派」運動由此展開。1月，由紀弦發起，方思、鄭愁予、商禽、林亨泰等詩人參與籌備，在台北召開第一屆現代詩人代表大會，正式宣告成立「現代派」。2月，《現代詩》第十三期以「領導新詩再革命，推行新詩現代化」為綱領，提出「現代派六大信條」<sup>1</sup>，這六條響亮的口號，不僅成了五〇年代現代詩發展的軸心概念，也影響了之後為數眾多的台灣現代詩人。而在這六大信條之中，相較於「新」、「純粹」和「橫的移植」這幾個經常被提及的論題之外，「知性的強調」似乎是一個容易被忽略的議題，或者說是較不容易被釐清的概念。

本來，「知性」的概念，系譜便相當龐大。有論者將其源頭溯及艾略特「非個人化」及「客觀對應物」的觀念，以及里爾克凝視萬物尋找人生哲理的姿態<sup>2</sup>。而在台灣，「知性」概念也可以找到不同的源頭，分別是日治時期「風車詩社」所承襲的日本現代詩，來自中國三〇年代的現代派詩，以及西南聯大詩人群的作品。「風車詩社」受到日本《詩與詩論》一派影響，從日本移植了「主知」的概念<sup>3</sup>，《風車》詩刊發行宗旨中便清楚地提到「主張主

<sup>1</sup>《現代詩》第十三期(1956年3月)的刊首揭櫫現代派六大信條：

- 一、我們是有所揚棄並發揚光大地包含了自波特萊爾以降一切新興詩派之精神與要素的現代派之一群。
- 二、我們認為新詩乃是橫的移植，而非縱的繼承。這是一個總的看法，一個基本的出發點，無論是理論的建立或創作的實踐。
- 三、詩的新大陸之探險，詩的處女地之開拓。新的內容之表現；新的形式之創造；新的工具之發見；新的手法之發明。
- 四、知性之強調。
- 五、追求詩的純粹性。
- 六、愛國。反共。擁護自由與民主。

<sup>2</sup>汪亞明、魏一媚，《現代詩學三大詩潮論》(北京：光明日報出版社，2009年12月)，頁80-91

<sup>3</sup>不管是西脇順三郎還是春山行夫，他們所談的「主知」均來自語言的操作，較接近超現實

知的『現代詩』的敘情，以及詩必須超越時間、空間，思想是大地的跳躍。」<sup>4</sup>至於上海的現代派，由戴望舒、施蛰存等人介紹各種「現代」情緒的表現形式，其中當然也包括「主知」的觀點，柯可（金克木）更是在〈論中國新詩的新途徑〉明白地點出「以不使人動情而使人深思為特點」的「新智慧詩」是現代詩的新途徑<sup>5</sup>，而蔡明諺則另外指出，國統區的西南聯大詩人群和在學院中創造新格律的吳興華也展現了另一種「知性」的立場<sup>6</sup>。由此看來，「知性」的具體內涵實在包含了各種不同面向的意義，本篇論文並不打算歸納出「知性」的正確定義，而是試圖將「知性」的詩學概念放回五〇年代的歷史脈絡裡來加以理解。

所謂的「知性追求」，中國學者曹萬生在論及中國現代派詩歌創作時，曾說到知性追求有兩個內涵：「一個是相對於情感與理性而言，傾向理性；一個是相對於主體與客體而言，傾向客體」<sup>7</sup>，這段話裡除了「理性」和「客觀」兩個關鍵詞之外，「相對」二字也值得特別注意，這說明了「知性」是一種藉由比較而凸顯出來的概念。那麼，「知性」概念在五〇年代台灣現代詩發展的脈絡裡，是如何被提出的？又是站在什麼概念的對立面呢？

當然，詩人從來不是先有了理論再寫出詩的，台灣現代詩的發展可以由「現代派」成立的 1956 年再往前追溯。早在五〇年代前期，政治和文藝密不可分，「反共愛國」的政策領導了文藝潮流，落實到詩上頭，則成為便於朗誦以激發愛國情緒的「反共詩歌」；而在這之外，也有一種不同的聲音，《自立晚報·新詩週刊》、《現代詩》季刊、《公論報·藍星週刊》在這時成了詩

---

主義的手法。

<sup>4</sup>羊子喬，《蓬萊文章台灣詩》（台北：遠景，1983年），頁44

<sup>5</sup>關於上海現代派詩學的歷史脈絡，詳見劉正忠，〈主知·超現實·現代派運動〉，收於須文蔚編，《台灣現當代作家研究資料彙編—紀弦》（台南：台灣文學館，2011年3月），頁136-139

<sup>6</sup>蔡明諺，《一九五〇年代台灣現代詩的淵源與發展》（新竹：清華大學中文系博士論文，2008年6月），頁131-132

<sup>7</sup>曹萬生，《現代派詩學與中西詩學》（北京：人民出版社，2003年12月），頁110



人的主要發表園地，出現在這些刊物上的詩作，面貌極為相似，大多是一則則的抒情小品，談人生道心靈，手法大都偏向直抒情意，呢喃或吶喊者均有。於是，在抒情聲音之外，「知性」作為一種宣示，它被建構在一個「抗拒」的立場之上，「抗拒」那些慷慨激昂的反共愛國詩歌，「抗拒」那些激情表白而不具任何詩意迴旋空間的詩，因此，在這樣的歷史脈絡之下，「知性」作為一種美學風格，其基本立場並不是排斥抒情，而是反對濫情。因此，透過「知性」觀點的實踐和提出，使詩藝得以提升至另外一個更高的境界，對後來台灣現代詩的發展產生極重要的影響，是文學史上非常重要的一個課題，本研究於是選擇以台灣五〇年代現代詩中的「知性」概念作為研究的起點。

因此，以「知性」為起點，本研究試圖探討下列幾個方面的問題。

首先是「現代詩如何展現知性」。大部分研究五〇年代現代詩的論文，多把焦點放在詩社的發展或是新詩的論戰，但本篇論文有意將研究主軸回歸到詩作本身，重視文本，透過大量史料還原當時文學現場，透過作品觀察詩人如何運用具體的操作來實踐「知性追求」的概念。

其次是「詩論和作品」、「當時和之後」之間複雜的辯證關係。面對「知性」這樣一個模糊而龐大的詩學概念，詩人自然有著極大的發揮空間，而他們的論述和創作之間到底存在著怎樣的關係？是相互契合或是彼此矛盾？或者有著另外的連結關係？另外，透過史料，筆者發現「知性」概念的建構，在五〇年代現場的討論和在之後不同時代裡的回顧或者提出，似乎都有著不同的理解，這是否反映出「知性」概念的提出，正是想要透過議題操作來彰顯更重要的概念？種種的問題，都反映出「知性」概念的複雜性。這也是此篇研究關注的重點。



## 二、研究進路

本篇論文以「知性」概念作為研究起點，著重於史料整理判讀以及文本細讀，並以方思、黃用及黃荷生三位詩人為主要研究對象。

五 0 年代的現代詩，以極其蓬勃的方式發展著，也因為其輕薄短小的形式易於發表，從《自立早報·新詩週刊》、《現代詩》季刊、《公論報·藍星週刊》、《創世紀》到其他各式各樣的刊物，均刊載大量詩作、詩論、詩評及譯介文章，透過這些史料，我們得以建立五 0 年代台灣現代詩壇更完整的面貌，也更能幫助我們釐清五 0 年代台灣詩壇「知性美學」的形成過程，本篇研究於此著力不少。另外，筆者相信「文本」永遠是文學研究的重要核心，因此，文本細讀亦是本篇論文所使用最重要的研究方法。

方思、黃用和黃荷生三人在詩壇主要活動時間都只限於五 0 年代。方思和黃用在 1960 年出國之後雖有零星作品，但已不若之前的質量俱佳，黃荷生在出版詩集《觸覺生活》之後，亦曾主編過一期《現代詩》，也有少數詩作發表，但第二本詩集《可憐的語言》終究未能出版，三人在五 0 年代便完成了他們的風格，選擇他們作為研究對象，更能凸顯時代風貌。

這三人各自以不同方式和「知性」概念相連結。

方思和「知性」的連結最為眾人所知，他自己在以本名黃時樞發表的一篇文章中說到：「他（方思）的境界是一個具有知性的完整與精神的嚮往的世界」<sup>8</sup>，當時其他詩對方思也有相同的看法，「方思是孤獨的，因他是一位主知的、冷靜的、且最勤於思索的詩人」<sup>9</sup>，確實，方思的詩總是向我們展示一個遙遠並且深邃的永恆，而這種知性沈靜的風格，直到今天都還深深影響著台灣現代詩人。

黃荷生，可以說是台灣現代詩史中一顆閃亮的彗星，十八歲時出版唯一

---

<sup>8</sup>方思，〈十年來的新詩：回顧與檢討〉，《中美月刊》三卷一期(1958年7月)，頁12

<sup>9</sup>張默、痲弦編，《六十年代詩選》(高雄：大業書局，民50年元月初版，民62年5月再版)，頁13

一本詩集《觸覺生活》之後，便淡出現代詩壇，一直要等到 1980 年代現代詩社復社之後才重新現身。他在詩中所展現的「知性」，不僅在於語言上所表現出來的那種斷裂感，更在於內容所展示出來的那種抽象思辨，正如同痙弦所言：「以人與物之間主客的抽象關係，作為表現趣味的焦點，那是一個冷肅的知性世界，一個本質而非現象的世界，一個共生殊相幻化一體的理趣世界」<sup>10</sup>。

詩人黃用，余光中曾經這樣評論過他：「黃用於詩，才學都高，尤富批判的能力。」<sup>11</sup>藍星其他詩人也曾說出類似的話語，由此可以看出黃用應該是個善於分析批判的詩人，在多場現代詩論戰之中，他雖並未對「知性」作出直接的說明，但他自己曾說：「現代詩的特質，或許可說是在追求一個現實，象徵，玄學，古典態度的綜合。」<sup>12</sup>在《藍星週刊》上發表的詩論，更精闢地體現他對現代詩的看法。

本文將方思、黃荷生和黃用的作品並列討論，主要是以為他們雖同樣列名於「知性」的系譜之中，但卻折射出不同的智慧光芒，方思所營造的永恆靜定，黃荷生展現出的質樸憂傷，以及黃用的純粹凝鍊，都在五 0 年代的詩壇留下動人的風景。

---

<sup>10</sup>黃荷生，《觸覺生活》（台北：現代詩季刊社，1993 年 8 月），頁 176

<sup>11</sup>余光中，〈第十七個誕辰〉，《現代文學》46 期（1972 年 3 月），頁 14

<sup>12</sup>黃用，〈經驗的轉化〉，《公論報·藍星週刊》204 期（1958 年 7 月 6 日）

### 三、文獻回顧

#### (一) 五〇年代現代詩研究

1972年《現代文學》第46期「現代詩回顧專號」中，有兩篇文章談到「主知」和「抒情」的問題。一是余光中〈第十七個誕辰〉，這篇文章主要敘述了藍星詩社的組成及發展經過，說到：「大致上，我們（藍星）的結合是針對紀弦的一個『反動』……紀弦要打倒抒情，而以主知為創作的原則，我們的作風則傾向抒情」<sup>13</sup>，在這裡似乎把「主知」和「抒情」放在對立的位置。另一則是張默〈「創世紀」的發展路線及其檢討〉，提出紀弦現代派的歷史意義，其中有一點便是「強調知性，排斥過量的抒情」<sup>14</sup>，這兩篇文章基本上反應了早期詩人對「知性」和「抒情」的看法。

向明〈古今多少詩，盡付笑談中—五〇年代現代詩的回顧與省思〉<sup>15</sup>一文，則更為詳盡地介紹了五〇年代現代詩發展的面貌，同時肯定了紀弦所帶動的新詩現代化風潮，以及藍星詩人對現代化主張的制衡，也批評了「晦澀難懂」和「強調知性」對現代詩所造成的負面影響。這裡出現很重要的一個觀念，便是將「知性」和「晦澀」結合起來，認為「知性」必然導向「晦澀難懂」，這種說法也影響了後來的論者<sup>16</sup>。

另外，大部分關於五〇年代台灣現代詩的研究，皆由詩社的發展及新詩的論戰展開論述。

林淇瀆〈五〇年代台灣現代詩風潮試論〉<sup>17</sup>，則認為五〇年代詩人在「反

---

<sup>13</sup>余光中，〈第十七個誕辰〉，《現代文學》第46期(1972年3月)

<sup>14</sup>張默，〈「創世紀」的發展路線及其檢討〉，《現代文學》第46期(1972年3月)

<sup>15</sup>向明，〈古今多少詩，盡付笑談中—五〇年代現代詩的回顧與省思〉，《文星》115期(台北：文星雜誌社，1988年1月)，頁136-145

<sup>16</sup>蕭蕭〈五〇年代新詩論戰述評〉一文中即有此說法。封德屏編，《台灣現代詩史論》，台北：文訊雜誌社，1996年3月，頁107-121

<sup>17</sup>林淇瀆，〈五〇年代台灣現代詩風潮試論〉，《靜宜人文學報》11期(台中：靜宜大學，1999年7月)，頁45-61

共」的文藝氣氛下，利用三場論戰，透過保守和激進的勢力拉扯，「迂迴突破政治迫壓，奠定詩人的自主獨立」。

應鳳凰〈五〇年代詩壇與台灣現代詩運動〉<sup>18</sup>和奚密〈在我們貧瘠的餐桌上一五〇年代的「現代詩」季刊〉<sup>19</sup>，都借用了法國評論家布迪厄(P. Bourdieu)的文化場域理論，將五〇年代的詩壇當作一個文化生產場域，討論現代詩如何透過詩社的運作，避開威權體制的干擾，找到一個屬於詩的安靜空間，進而揭示出現代詩的美學原則——應鳳凰從「否定」出發，奚密則特別強調詩人的主體意識。

另外，蕭蕭〈五〇年代新詩論戰述評〉<sup>20</sup>一文，主要整理了新詩論戰的史料，清晰地交代了各項資訊以及各家論點，提供了五〇年代現代詩研究的基礎瞭解。

而蔡明諺《一九五〇年代台灣現代詩的淵源與發展》一文，則是全面性地探討了五〇年代的現代詩發展樣貌，特別著重追溯「橫的移植」的來源，並且開發了一個新的論點——認為台灣現代主義文學，是建立在對於現況（尤其是政治現況的）的肯定上，而非建立在「反思」甚至「否定」的層次上。這本論文更重要的一個貢獻，還在於對史料作了相當完整的蒐集整理，提供了後來研究者相當重要的資料基礎。蔡明諺另有一篇論文〈一九五〇年代台灣現代詩的幾個面向〉，則是提出了「脫離與反抗」、「現代與現實」、「肯定與虛無」、「純粹與政治」四組相互矛盾的概念，也為五〇年代現代詩研究開展了更多不同的面向。

---

<sup>18</sup> 應鳳凰，〈五〇年代詩壇與台灣現代詩運動〉，收於《五〇年代台灣文學論集》（高雄：春暉，2007年3月（修訂版）），頁3-47

<sup>19</sup> 奚密，〈在我們貧瘠的餐桌上一五〇年代的「現代詩」季刊〉，收於周英雄、劉紀蕙編，《書寫台灣》（台北：麥田，2000年），頁197-229

<sup>20</sup> 蕭蕭，〈五〇年代新詩論戰述評〉，頁107-121

## (二) 關於「知性」研究

關於「知性」的概念，中國方面有較多的研究文章，多半是由西方現代主義文學的源頭談起，順著柯爾律治（Samuel Taylor Coleridge，1772-1834）、艾略特（Thomas Stearns Eliot，1888-1965）、瑞恰慈（Ivor Armstrong Richards，1893-1979）的知性理論脈絡，再到三〇、四〇年代的現代派詩人，如卞之琳和馮至，其中以汪雲霞《知性詩學與中國現代詩歌》一書做了最詳盡的梳理。在這些文章中，我特別注意到趙小琪的兩篇論文：〈20世紀中國現代主義詩學知性話語的理論維度〉和〈剖析台灣現代詩社對西方知性話語常見的幾種誤讀〉，對台灣現代詩發展中的「知性」概念提出觀察。前一篇文章簡單地概括出「知性」的特色：用理智調和情感、抽象思考的表達、語言張力的展現，並簡略地將幾個台灣五〇年代詩人納入這些特色之中。而承續了前一篇文章的論點，提出一個論點，「強調知性，本身就帶著濃厚的功利色彩，其意旨在於以此爭奪話語權利和詩壇的正宗地位。」<sup>21</sup>這個結論，和底下劉正忠的文章，看法有幾分相似。趙小琪也進一步具體地分析現代詩社成員在面對「知性高於情感」這個創作原則時所產生的問題，他以為黃荷生破碎的語言及方思對里爾克的模仿，都是一種主體的喪失，以此推論到現代詩社對西方現代主義的移植，是一種失根的移植，未能充分掌握現代主義文學的精神。本來，臺灣的現代主義和西方的現代主義便在不同的基礎上發展，趙由西方現代主義的觀點來批判臺灣的現代詩，既失之公允亦有所偏頗。

在台灣方面，討論「知性」概念的文章雖然相對似乎較為稀少，但杜國清〈論臺灣現代詩的特質〉<sup>22</sup>一文對「知性」概念在臺灣現代詩中的發展作了相當清楚的說明。此篇文章最重要的論點是：「在詩質上，『知性的抒情』

---

<sup>21</sup>趙小琪，〈台灣現代詩社對西方知性話語的誤讀〉，《華文文學》89期（2008年6月），頁13

<sup>22</sup>杜國清，〈論臺灣現代詩的特質〉，收錄於《詩論·詩評·詩論詩》（台北：台大出版中心，2010年12月），頁94-95。



是臺灣新詩脫胎換骨而成為現代詩的一大特色」。文章說明「知性的強調是匡救浪漫主義和現實主義詩人時常患有的感傷症的一大法寶」，因此，臺灣的現代詩中所討論的「知性」，正是由此出發，因此，「知性」便也成為一種詩藝的操作方式，透過藝術轉化的方式和過程，阻止詩中過份表露的情感。文章中也具體說明知性的表現手法有三：戲劇化、意象化和象徵化，並且歸納出臺灣現代詩中「知性」概念在語言的操作上有三個主要特色：富於機智、富於反諷和富於反論。而此篇論文總結在「創作是詩人的感性與知性互相協調的過程，而優越的作品是詩人的感性與知性平衡發展的產物」，也對本研究有著相當程度的啟發。

另外還有兩篇文章也給了我相當重要的啟發。

第一篇是林巾力〈從「主知」探看楊熾昌的現代主義風貌〉<sup>23</sup>，這篇文章提出討論「主知」問題的必要性，因為此一觀念關係著「詩的本質」的重要問題。文章中提到「主知」觀念在東方世界的傳播和西方社會所產生的時差，不同於西方現代主義對由工具理性帶來的資本主義社會感到懷疑，在日本，「主知」概念的提出，除了是對浪漫抒情的美學傳統的反抗，更源於對工具理性的信任，也因此，「主知」概念建立在「知性可以駕馭語言」的信任之上，「超現實主義」也只是一種語言操作的方式，以「無甚關聯的事物的連結」、「相反事物的結合」詩作手法，利用語言和對應物所產生的缺口來喚起想像力，但仍可見其高度的主體意識，並以此原則來檢視楊熾昌的詩作。

第二篇文章是劉正忠〈主知·超現實·現代派運動〉<sup>24</sup>，這篇文章一樣以「主知」作為討論對象，先簡介「主知」概念在上海現代派及日本《詩與

---

<sup>23</sup>林巾力，〈從「主知」探看楊熾昌的現代主義風貌〉，收於林淇瀆編，《台灣現當代作家研究資料彙編—楊熾昌》（台南：台灣文學館，2011年3月），頁203-233

<sup>24</sup>劉正忠，〈主知·超現實·現代派運動〉，收於須文蔚編，《台灣現當代作家研究資料彙編—紀弦》（台南：台灣文學館，2011年3月），頁135-161

詩論》集團的發展，再在史料方面作了相當詳盡的整理，由詩論裡發現 1956-1969 年間各種對「知性」的不同理解。劉正忠當然也注意到了「超現實主義」和「主知」概念的相悖，在他的論述裡，年輕的「創世紀」詩人，提倡重視直覺、潛意識及非邏輯的「超現實主義」，靠著它的「偏激」和「異端」得到了現代詩壇的主導權之後，便逐漸修正其路線，乃出現「制約的超現實主義」（痙弦）、「知性的超現實主義」（洛夫）之說。

這兩篇文章都詳細地梳理了「知性」概念在戰前及戰後的台灣現代詩中的發展，但我認為他們都闡釋了一個相當重要的概念，「主知」概念是建立在對自我主體的強烈認知底下，因此強調潛意識的「超現實主義」，除非經過修正，否則不容易納入此一知性系譜內。

### （三） 關於詩人研究

方思在台灣現代詩發展史中的地位相當重要，正如陳芳明所說，「在初期現代詩運動的開拓，以及初期里爾克作品的譯介，方思的功勞至今仍受到承認。他是台灣意象詩派的先驅，在詩史上的地位可說是相當鞏固。」<sup>25</sup>但是以方思為主的研究，多半只限於作為「現代派」重要詩人的簡介及作品賞析，較為深入的研究大約只有李瑞騰〈釋方思的「黑色」與「夜」〉<sup>26</sup>和呂正惠〈方思初探—其淵源及其詩中的「自我」〉<sup>27</sup>。李瑞騰一文掌握了方思作品中的重要意象—黑色，層層剖析，討論方思詩作中對自我的苦苦探求。而呂正惠文章的重點，則放在尋找方思作品的多重源頭，並以「自我」主題為例，分析穆旦和方思在此一主題的處理方式及意象營造上的異同，得出方思深受穆旦影響的結論。這兩篇文章均提供了研究方思相當重要的基礎，本研究將

---

<sup>25</sup>陳芳明，《台灣新文學史》（台北：聯經，2011年11月），頁334

<sup>26</sup>李瑞騰，〈釋方思的「黑色」與「夜」〉，《詩的詮釋》（台北：時報，1982年6月），頁22-39

<sup>27</sup>呂正惠，〈方思初探—其淵源及其詩中的「自我」〉，《淡江中文學報》9期，2003年12月，頁45-60



由此出發，繼續探討方思作品中的「知性」特質。

關於黃用的研究，由於詩人只有一本作品《無果花》結集出版（後於 2013 年加上詩論及補遺合成《黃用詩選》，由洪範出版社出版），在詩壇活動時間亦極其短暫，研究專論也相對較少，只有零星一些短論，均收錄於《藍星詩學》24 期「黃用特輯」，其中楊牧〈翅膀的去向〉一文具體分析黃用詩作特色，極具參考價值。

關於黃荷生的研究，數量也不多，1993 年重新出版的《觸覺生活》，在附錄中收錄了四篇相關的評論，其中〈門被開啟—黃荷生作品討論〉一文，是在 1983 年由重新復刊的《現代詩》所舉辦，眾詩人林亨泰、痙弦、商禽、季紅及梅新等人均參加，他們的看法為黃荷生的詩研究指出了一些方向，而翁文嫻的研究，則是以語言分析的方式，歸納出黃荷生作品的特質：詩內聲音與氣的貫串，和不相連事物背後緊緊銜接的關係。以此為起點，翁文嫻之後又提出「變形詩學」，將黃荷生納入其中「不斷分裂的語言」一種模式中，而施靜宜《五 0 年代黃荷生詩研究》一文也是依循此一脈絡，由語言分析及哲學思辯角度進入黃荷生的詩世界。

## 四、章節安排

第一章為緒論，說明研究動機和研究範圍。

第二章以現代派詩人方思為考察對象，文分四節，首先追索 1950 年代現代派興起之際，六大口號中「橫的移植」如何被實踐，同時勾勒西方詩學風格的引渡與接受，主要來自法語系、英美系及德語系詩人，接著進一步分析方思與三系詩人之間的聯繫以什麼方式展開。並從方思的翻譯與創作歷程中追溯他受到英美系詩人作品，包含意象派詩人與艾略特的影響。更重要的是對於里爾克的關注，透過介紹與翻譯(再創造)的過程來回應自身的經驗與所處的時代。

如何具體的檢視方思與里爾克之間的關連？第二節透過方思對里爾克的翻譯與自身的創作，以「樹」與「柱」兩個意象的展演出發，從方思的作品中提煉出兩個意象：樹以及柱，並討論其性質：樹的生長、死亡與移植變化，柱的冷靜、堅硬與挺出。這與艾略特所謂的知性詩學如出一轍，將抽象思想與感性形象結合起來，成為創作時的特色，這也是方思詩作的特色。

除了抽象和感性的揉合的特色外，方思作品的「詩/思」想本質何在，最核心的探尋又是什麼？第三節嘗試從方思作品中找出思想的內涵，尤其是來自於里爾克「內省」精神的強調，包含對於事物本質的追求，或者是對自我形象的追尋。方思最終呈顯的不只是詩，也是他的思考歷程與存在意義。

第四節回到 1950 年代對於現代詩的看法：內容決定形式，詩可以被準確的理解，需要透過形式的選擇，本節將以實際文本來分析方思作品如何透過形式上的調度與安排來呈現其內容，並從中討論「知性」原則。

第三章〈裂折的向量：黃荷生詩中的知性〉，則以另一位現代派的年輕詩人黃荷生為討論對象，文分成四節，首先追溯少年詩人的創作生涯，他在出版《觸覺生活》前的作品時，大部分作品仍不脫浪漫派透過自然意象來喃喃訴說寂寞、愛戀情愫的風格，但少年詩人仍然在一些探索自我存在的詩中展

現了較為不同的企圖；除此之外，本小節也嘗試窺見剛剛開始寫作的詩人，在模仿中找尋自己的風格，從作品的主題與句子中尋找他模仿與學習的幾位詩人的痕跡，並從作品的對照指出方思為黃荷生最主要的仿效對象。除了詩作之外，作者以「何草」為筆名，在《大道》半月刊發表的〈木屋書簡〉的隨筆散文，將這些作品與詩作對照，探討少年詩人詩作的本質。

第二節則將焦點鎖定在 1956 年出版的《觸覺生活》，先從作者的自我陳述中指出作品的主要基調：對「自我」、「純粹」的高度追求。再從作品中指出少年詩人對自我的探索，對未來的徬徨、將日常生活入詩等特色。另從當時許多詩人對於《觸覺生活》的評價為「難懂」，然而也正因為難懂反倒創造出更大的詮釋空間。從感覺到透過觸覺去感受，開拓出新的領域，這種感覺正是透過思考加以認識創造的過程，也正可扣應之前所說的「難懂」，充分體現了黃荷生詩中的知性成分。

延續上一節，第三節繼續以《觸覺生活》一書中最为研究者所提及的〈門的觸覺〉的四首組詩，探討黃荷生所展現出獨特的繪畫美與音樂性，究竟繪畫與詩對少年詩人來說具有怎樣的意義？並探討為何痙弦會將黃荷生比為「康定斯基」？兩人在繪畫和文學上最大的共同特色為何？另外，從這組詩中談論他如何透過嚴整的安排，在詩的形式上透過意象的層層推進，以重覆的語句來帶出音樂性與節奏感。

第四節則回到五〇年代詩壇的脈絡中，「知性」既為現代詩派所提出的重要理論，本研究於是選擇由紀弦和林亨泰兩位代表人物出發，探討他們在當時對「知性」的不同論述，當然也補充了他們在八〇年代之後對「知性」概念的說明。而以這些論述為基礎，將前一章所討論的方思和本章所研究的黃荷生放在一起比較，得出「知性」的不同的面貌。

第四章〈永恆的尋索—黃用詩中的知性〉，以藍星詩人黃用作為研究對象，相對於前面兩章所討論的現代詩社詩人方思與黃荷生，正具有對照的作用。

第一節，藉由梳理五 0 年代的後半期現代詩論戰文章，呈現不同詩社的詩人如何藉著論辯，從主知和抒情的兩端，逐漸向中間靠攏。接著，探討黃用對詩本質的要求，說明他如何調節知性和抒情，找出表達情意的最適當方式，讓詩歌語言在經過排列後，架起從現實到藝術的橋樑，將詩人的心靈世界對現實世界開放，而黃用所展現出來的節制、靜定、孤高、以及對永恆的尋索，在詩作中隱隱流動，鎔鑄為「知性的抒情」美學風格。

其餘三節則具體地透過文本分析，以三個關鍵字：靜、永恆及納蕤思(Narcissus)來掌握黃用詩作的不同風貌。

第二節中討論黃用詩中的第一個關鍵字：靜。黃用詩的外在形式的嚴整看似傳統詩，但又從中嘗試些不同的變化，將形式與內容作一融合；另外，透過內在意象的經營，以動寫靜，透過內在的動來襯托靜的力量，更凸顯了詩的張力。但不管是形式上或者內容上，都在擺盪中取得了內在的平衡與和諧，營造出一種安靜的氛圍。

第三節中，討論第二個關鍵字：永恆。在詩論中，黃用以為現代詩的特質是「壓縮」，「壓縮」同時也指向永恆，將悠遠的時間定格在一點之上，無數的時空在此疊合，每個瞬間都是永恆。由此，指出黃用認為詩的本質具有超越時空永恆的特質。他和大多數五 0 年代的現代詩人一樣，受到里爾克「探求內在本質」和「語言的壓抑節制」的影響，也學到「經驗的轉化」，透過外在事物傳達對生命的思索，而這些正是「知性」詩學的重要原則，用來抑制感情的直接和浮濫。

第四節則以「納蕤思(Narcissus)」作為關鍵字，從文本分析中找出三種意義：對知性、理性的嚮往，享受著孤獨的痛苦，以及寂寞先知的形象，這幾種意義都可看出，詩人高貴而孤獨的姿態。概括地來說，黃用的詩表現了一種疏離感，相較於對現實環境的不甚關注，詩人似乎對那個屬於抽象理念的世界更感興趣，靜謐、智慧和永恆，成了詩人心中最完美的追求。

第五章為結論，綜合了前面三章的論述，為一九五〇年代的現代詩發展，理出更清楚的「知性」脈絡，用以扣應本研究的主題：臺灣一九五〇年代現代詩的知性追求。



## 第二章 千年熾火凝成的黑水晶：方思詩中的知性

方思（1925- ）本名黃時樞，湖南長沙人，在上海接受大學教育，來台後曾在新竹教書，也曾任職國立中央圖書館，是「現代派」原始發起人之一，從事創作、翻譯和評論，為五〇年代相當活躍並且重要的詩人之一。關於詩人在台灣的活動，根據紀弦的回憶，方思最早在台灣發表的作品應是發表在《熱風》上（以其他筆名）<sup>28</sup>。至於詩人在來台之前的寫詩經歷，資料稍嫌不足，實在相當可惜<sup>29</sup>，也許日後當由詩人親身口述方能得知。但方思之譯作與創作卻在一九六〇年代赴美後大幅減少。詩人在台灣共出版三本詩集：《時間》（1953）、《夜》（1955）、《豎琴與長笛》（1958），1982年由洪範書局結集而成《方思詩集》。惟該書僅為重印，不見增添，散佚未錄之作當不在少數。

方思的創作文類以詩為主，兼及論述。其作品以冷雋嚴謹著稱，哲思深邃，兼具歐洲的典雅與中國的清秀，以豐富的思想，精鍊的筆觸，獨特的形式，甚至歐化的語法，探討人生的哲理和生命的奧秘。除寫詩之外，也翻譯歐美詩人作品。

在五〇年代的現代派成員中，方思是最早以「主知」著稱的詩人，也因此，透過他的作品和論述，最能幫助我們了解五〇年代的現代詩壇中的知性內涵。

---

<sup>28</sup> 紀弦，《紀弦回憶錄（第二部）--在頂點與高潮》（台北：聯合文學，2001），頁24

<sup>29</sup> 目前通過檢索，找到以黃時樞之名發表下列三篇文章：〈二十世紀社會學〉（《學原》第一卷第12期，1948）、〈文學與社會科學〉（《東方》第43卷11號，1947）、〈馮至：北游及其他〉（《文潮》第5卷第5期，1948年）。



## 一、詩學淵源的考察

一九五〇年代，在台灣各種詩刊中均可大量見到經過翻譯的外國詩人作品及詩論，日後六大信條中所謂「橫的移植」，事實上不只是口號，也是現況的陳述。其中，大約有三個比較重要的來源：法語系詩人（如波特萊爾、梵樂希、紀德和阿保里奈爾）、英美系詩人（意象派詩人及艾略特）及德語系詩人（里爾克）<sup>30</sup>。法語系詩人的作品在五〇年代前期得到較多的重視，紀弦和覃子豪均曾翻譯介紹過極多法國詩人的作品，前者對阿保里奈爾情有獨鍾，後者則出版《法蘭西詩選》，而在法語系詩人之中，梵樂希和「知性」概念最為相關，紀弦曾在《現代詩》上專文介紹梵樂希：

他以「知性」為藝術創造之原動力，把握一切的可能性，成為完全的一體系，同化一致於其他所有一切的睿智，於是乎，發現了藝術之普遍性與永恆的法則。<sup>31</sup>

這段話提揭了現代詩中「知性」的概念，也將「知性」的要求置於所有藝術創作的頂點，但由於方思似乎並未針對梵樂希及其作品展開論述，本研究也不擬於此多做著墨，相對於法語系詩人，方思似乎受到更多來自其他方面的文學影響。

覃子豪對方思曾經有過這樣一段評論：「他的詩受英美近代詩人的影響很大，他用一種深沈而細膩的筆法描繪出了新鮮而活潑的形象。風格是很深邃，纏綿，有一種朦朧美，這是近代意象抒情底特色。」<sup>32</sup>覃子豪看出了方思此時所接受的文學影響，以及方思早期作品的特色。的確，方思最早大量翻譯介紹了許多英美現代詩人（尤其是意象派詩人）的作品發表於各種詩刊<sup>33</sup>，除此之外，他最重要的譯介工作則落在「被稱為德文詩中歌德以來最重

---

<sup>30</sup>此分類參酌蔡明諺(2008)論文之章節安排

<sup>31</sup>紀弦，〈沈默之聲：保爾·梵樂希〉，《現代詩》5期(1954年2月)

<sup>32</sup>覃子豪，〈介紹幾個新作者〉，《新詩週刊》51期(1952年10月26日)

<sup>33</sup>包括惠特曼(Whitman)、狄金生(Dickinson)、路威爾(Amy Lowell)、梯斯台爾(Teasdale)、外



要的詩人里爾克 (Rilke) 』<sup>34</sup>。

### (一) 來自《時間之書》的影響

五 0 年代的台灣，里爾克的詩及詩論，透過翻譯，刊印於《新詩週刊》、《現代詩》、《創世紀》及《文學》等各種文藝雜誌<sup>35</sup>，著實影響了這個時代的詩人，痙弦和洛夫都直接說明了自己的作品受到里爾克的影響<sup>36</sup>，關於里爾克的作品在內容及形式上對台灣五 0 年代的詩人產生了直接或間接不同的影響，蔡明諺已有相當詳盡的整理和說明<sup>37</sup>，有些論點也許值得以更細緻的論述來加以論證，而在里爾克傳播到台灣的過程之中，方思扮演了相當重要的角色卻是無庸置疑。

從 1952 年 12 月 1 日《新詩週刊》56 期，翻譯自里爾克的兩首詩〈女巫〉、〈秋〉開始，方思展開了翻譯並介紹里爾克的工作，其中較為完整的作品便是《時間之書》。《時間之書》這本詩集是里爾克早期的作品，作於 1899-1903 年之間，內容可分為「僧侶生活之書」、「朝聖之書」及「貧與死之書」三部分，當時里爾克正與女性友人沙樂美遊歷俄羅斯，也許是受到虔誠宗教精神的感召，每一篇幾乎都是以一種向神訴告的形式出現（也有人將此書譯為《祈禱書》），苦苦地探求著存在的本質，詩中所呼求的神，似乎是藝術的

---

萊(Wylie)、H.D.、滂特(Pound)、麥克里許(MacLeish)、傑弗士(Jeffers)、斯梯文士(Stevens)、威廉士(Williams)、莫爾(Marianne Moore)、喬依思(Joyce)、勞倫斯(D.H.Lawrence)與戴路依斯(C.Day Lewis)。黃時樞，〈十年來的新詩：回顧與檢討(下)〉，《中美月刊》三卷二期，(1958 年 8 月)，頁 8

<sup>34</sup> 同上註，頁 8

<sup>35</sup> 可參閱李魁賢，〈里爾克在台灣〉，《笠》163 期(1991 年 6 月)，頁 127-137

<sup>36</sup> 痙弦〈春日〉、〈歌〉詩後均標明為「讀里爾克後臨摹作」，洛夫也在〈關於「石室之死亡」〉一文中提到里爾克的《時間之書》對他創作〈石室之死亡〉有極大影響

<sup>37</sup> 「如果說，洛夫是從里爾克那裡，學到了語言的壓縮與意象的設計，那麼痙弦從方思譯文中，則是更多的吸取了『冷靜』的節奏感和聲調一而這當然和方思的中文有關，卻與里爾克的德文不一定相近。」蔡明諺，〈里爾克在 1950 年代的台灣現代詩壇〉，《新詩評論》總 11(北京：北京大學出版社，2010 年 3 月)，頁 189

化身，也是人類心靈的創造。方思自己在〈略談里爾克〉一文中這樣說：

「時間之書」的起初二部。就是帝俄之行的果實。他們代表了一個俄國僧侶對上帝，自然與人生的冥思。里爾克以種種形式表現了他對上帝之無所不在及世界之神性的確信或直覺。這些詩後面的經驗是熱切的，但與他後期的經驗相比較，仍嫌模糊與有限制的，而且主觀的。<sup>38</sup>

方思清楚地意識到《時間之書》的內在激情、直覺以及主觀，絕非我們一般所認知到關於里爾克的冷靜、客觀風格，因此若以此來說明方思的知性和節制來自《時間之書》，似乎不夠精確<sup>39</sup>。事實上里爾克不同階段的創作本來就有著不同的風格樣貌，早期稍嫌浮泛的浪漫主義情調；中期《新詩集》之後才開始從外部對客觀物象的神情與姿態冷靜描寫，克制主觀感情，進入物象的內心作哲理思考，注重暗示和象徵的藝術境界；而後期〈杜伊諾哀歌〉和〈給奧爾甫斯的十四行詩〉則是以超越的眼光來觀看人生的永恆命題；《時間之書》正屬於前期浪漫時期的作品。

臧棣曾經提出一個論點，他認為中國詩人對里爾克的接受是超越寫作技巧而進入精神層面的，是一種心靈的默契，包含了「中國詩人對里爾克的精神氣質的深刻理解，以及這一理解所喚醒的蘊藏他們自身中的相同的精神氣質」。<sup>40</sup>張松建則具體舉例說明了這種文學影響，他認為中國詩人在四〇年代接受里爾克的契機，來自對當時抗戰文藝之標語口號的反動，詩人「出於對藝術的忠誠，對於民族生存危機中的時代文學風潮，進行自覺的杯葛，努力擺脫噴發式抒情和陳述式抒情，追求非個人化和間接抒情」，因此「典型意義上的里爾克的藝術風格：在日常生活和平淡事物中發現詩意，對萬物的沉

---

<sup>38</sup> 方思，〈略談里爾克〉，《新詩週刊》57期(1952年12月8日)

<sup>39</sup> 「《時間之書》在創作上支持了1956年紀弦六大信條中「知性之強調」的理論要求，尤其是把「現代詩」和客觀、理性與冷靜的寫作風格，牢牢地聯繫起來。」蔡明諺，《一九五〇年代台灣現代詩的淵源與發展》，頁387

<sup>40</sup> 臧棣，〈漢語中的里爾克〉，《鄭州大學學報(哲學社會科學版)》32卷3期(鄭州：鄭州大學，1999年5月)

思默察、乃至化身為物，從物的角度進行思考，冥想生與死的關係，排除主觀感情的流露，可以很好地糾正抗戰文藝對於美學和形式的嚴重忽視」<sup>41</sup>。

藉由這兩位中國學者對文學影響的研究，我們回過頭來看五 0 年代《時間之書》對里爾克的接受或影響。

在方思的譯本中，序言裡頭說到他翻譯此書始於 1955 年 6 月，那時期正是他心靈極度動亂不安的時期，方思在這篇序言的最後還引了布根女士（Louis Bogan）對里爾克詩的評價：「是現代精神所發出的呼喊，此精神終於發現一條超越當代的現實世界所隱藏的焦慮與無望之路，以之迎受這些詩的熱誠」，並且說到「倘若拙譯（其實僅乎原詩的蒼白的面影而已）能助人們在精神上有所覺醒，那麼我的工作即非沒有任何報酬的了。」<sup>42</sup>從這裡可看出方思相當重視里爾克《時間之書》在精神上面的影響。洛夫也提到他在創作〈石室之死亡〉時的心情：「此時使我最動心的作家是德國詩人里爾克，他的詩集『時間之書』中的玄思和宗教情懷，很能與我當時的心靈契合。在那孤懸海外的島上，日日面臨死亡的威脅，恐懼，沮喪，孤獨，無奈，諸感叢生，漸漸被壓抑成一種內在的吶喊，卻又有一雙看不見的手捏著喉嚨，不讓發出聲來。」<sup>43</sup>五 0 年代台灣仍處於政治上的高度戒嚴狀態，社會氣氛趨於沈悶保守，而從這兩位五 0 年代重要現代詩人的話中，我們可以看出他們對《時間之書》的閱讀及接受，可能來自內在心靈的默契，和己身生命情境相互吻合的。藉著《時間之書》中的幻想和冥思氣氛，詩人們投射自身的生存處境，在其中找尋安頓生命之道，這是他們理解里爾克的一種方式。

除了內在心靈的接受之外，《時間之書》為方思作品帶來的影響，可能還包括了那種向神祈求的口吻，方思詩作中多充滿由「我」的角度向「你」

---

<sup>41</sup> 張松建，〈里爾克在中國：傳播與影響初探，1917-1949〉，《現代中文文學學報》第 6 卷第 1 期（香港：嶺南大學，2005 年 1 月），頁 28-51

<sup>42</sup> 里爾克著，方思譯，《時間之書》，頁 9（台北：現代詩社，1958 年 3 月）

<sup>43</sup> 洛夫，〈關於「石室之死亡」〉，侯吉諒編，《洛夫「石室之死亡」其相關重要評論》（台北：漢光，1988 年 6 月），頁 195

傾訴的詩，將在第三節進一步論述。

## (二) 詩是經驗

而里爾克透過方思對五 0 年代現代詩真正產生的重要影響，也許並非限於《時間之書》，而是方思對里爾克作品的整體介紹，這其中包含了方思對於里爾克的認識，以及他透過翻譯的再創作。《時間之書》序言裡寫著：

里爾克所給予的是深度以及平衡，對所處理的種種加以約制，獲致微妙的定勻。里爾克教人建築，不是宮殿，不是摩天大樓，而是精緻的別墅，其每一塊磚每一片瓦每一吋地基，都是最佳最優美的工作。為了獲致如此卓越的藝術，里爾克學會了無比的忍耐。<sup>44</sup>

在另一篇〈里爾克信札選〉的序言裡，他亦提及：「無人似里爾克一樣佳妙的表達了對詩的追求所引起的那種忍耐，那種默從」。這兩段話中同時提到了「忍耐」，這也正是里爾克的關鍵詞。但我們想要進一步追問的是，作為一種人格特質的「忍耐」，是如何展現在詩藝的操作上呢？

《馬爾特手記》有一段相當經典的文字，談到詩的形成：

詩並不像人們想像的那樣，只是簡單的情感（感情，我們已經擁有得足夠多了）；詩更多的是經驗。為了寫出一行詩，一個人必須觀察很多城市，很多人和物；他必須了解各種走獸，了解鳥的飛翔，了解小花朵在清晨開放時所呈現的姿態。他必須能在沈思默想中回想起異域他鄉的條條道路，回想起各式各樣不期而遇的相逢，和各式各樣長相廝守以後的分離……當然，擁有回憶還是不能算夠。如果一個人能夠回憶的事物多得不能勝數，他還必須能夠忘卻，必須有巨大的耐心去等待，等待那些回憶再度光臨。只有當它們轉化成了我們體內的血液，轉化成了眼神和姿態，難以名狀，而又跟我們自身融合為一、

---

<sup>44</sup>里爾克著，方思譯，《時間之書》，頁 2(台北：現代詩社，1958 年 3 月)

再也難分彼此—只有到了這個時候，只有在這種極其珍貴的時刻，一首詩的第一個句子才會從其中生發出來，成為真正的詩句。<sup>45</sup>

上段文字劃線處，方思的譯文是：「但僅乎有著回憶仍是不夠的。必須能忘記牠們而有大大的忍耐，直至牠們復又來臨」，用了「忍耐」二字來代替了「耐心等待」，正呼應了里爾克「注重經驗」的詩學觀念。

這段充滿詩意的文字，說明了詩並非只是我們一般所言的情感，更重要的是透過觀察、忘卻、等待，最終將經驗轉化成為詩。換句話說，里爾克以為詩從來不缺乏情感，但是光有情感是不夠的，情感還必須經過提煉，必須透過和這個世界互動的過程，形成經驗，然後才能完成一句詩，因此詩絕不只是透過字面上漫無節制地直接抒發情感，而是經過反覆思考再三過濾的知性思考，「詩是經驗」的說法，其實是對「詩是情感」說法的再補充。正如同方思自己曾經說到：

現代派又注重知性在詩中的地位。(信條四) …我們不能否認，雖然我們有著情感而且詩是情感的語言(emotive language)，我們係以知性來運作文字，此外，情感就在那裡，人人有的，來了又去，去了又來，但需要體驗然後我們的情感方得確切而具意義，而加以表達又需要技巧。所有的這些都需要耐心。<sup>46</sup>

「體驗」和「耐心」，成為里爾克和方思共同的詩學觀念。而這段話裡的「技巧」兩個字為我們開啟了下一個問題：「經驗」如果是詩的內緣概念，那麼詩人要透過怎樣的操作手法，才能達到這樣的冷靜效果？里爾克提供了一種可能—譬喻。

在方思的理解裡，譬喻即是里爾克詩被視為難懂的重要原因，卻也正是他的長處。「他的詩之所以難懂，有時與其所用譬喻，以及所用譬喻間常有所省略有關。他又常於一詩中連用好幾個譬喻，其意義所取之方向各別，或

---

<sup>45</sup>里爾克著，曹元勇譯，《馬爾特手記》(上海：上海文藝出版社，2007年)，頁24

<sup>46</sup>方思，〈十年來的回顧〉，《中美月刊》第三卷第二期，頁9-10



且似為矛盾。於是我們面前跳動著形形色色的譬喻，各自放射異采，我們遂目為之眩。」<sup>47</sup>透過譬喻手法的運用，詩人將情感或者所欲述說之哲理加以轉化，不使情感漫無節制或是直接說理，才真正營造詩意之所在。

但我們所認知的「譬喻」本是種具有強烈對應關係的修辭方式，也是詩的基本構成，方思的詩作，尤其是在早期《時間》一書中，確實有不少詩作運用了譬喻手法，喻體和喻依之間有著意義明確的對應關係，比如：

你是遠赴天邊的西風／我是那鷹追趕著希望／你是智慧／我是以有涯  
逐無涯的凡人／擲滿懷信仰的一生于真理的等待      （〈給〉）

夜已來臨，我不辨方向／在黑沈沈的要將我吞沒的海上／我已將我整  
個的生命給付／你是海，你是上帝／你是一隻紅胸的知更鳥／輕輕叩  
開我沈睡著的心靈的窗      （〈夜禱〉）

不若里爾克在詩中所設下的重重遮蔽，方思的譬喻，指向單一方向單一意義，展現出明朗的效果。但事實上，方思所運用的技藝絕不僅於此，他在詩中所書寫的物象，多半具有開放的多重指涉意義，因此這段話中所談到的「譬喻」，事實上更接近意象派所談的「意象」或是艾略特的「客觀對應物」概念。

### （三）現代主義的基本功

方思對於二十世紀初盛行於英美的意象派及艾略特相當熟稔，而他們所提出的基本主張，事實上也正是現代詩的重要概念。

意象派詩歌是 1909 年至 1917 年間一些英美詩人發起並付諸實踐的文學運動，最初是對當時詩壇文風的一種反撥，為了使詩歌擺脫浪漫主義式的感傷和濫情，因此他們主張「以客觀的準確意象代替主觀的情緒發洩」，認為「詩應該描繪『意象』，即『一種在一剎那間表現出來的理性和感情的集合

---

<sup>47</sup>里爾克著，方思譯，《時間之書》，頁 7（台北：現代詩社，1958 年 3 月）

體』，強調「『準確的意象』能使情緒找到它的『對等物』」。<sup>48</sup>

方思曾在《新詩週刊》55期(1952.11.24)中寫作〈意象派簡介〉，並譯有滂特(Ezra Pound, 1885-1972)及弗萊徹(John Gould Fletcher, 1886-1950)、愛美路威爾(Amy Lowell, 1874-1925)等意象派詩人的作品，也曾經翻譯過休姆(T. E. Hulme, 1883-1917)的名文〈浪漫主義與古典主義〉。方思在〈意象派的簡介〉中曾歸納出意象派六原則：

- 一、用普通的語言，但祇用確切的字，不僅用裝飾的字。
- 二、創造新的節奏以表現新的心緒。不堅持祇用「自由詩」寫詩。但相信詩人的個性常可藉自由詩以表現得較好（比諸傳統的詩體）。
- 三、於選擇題材上允有絕對的自由。
- 四、要呈現意象。（意象派之名即由此而來）固非一畫派，但相信詩應確切的表現細節，非僅講模糊的大概，無論此模糊的大概的何等的壯偉。何等的音調和諧。
- 五、要產生輪廓分明的詩，而非含糊的或不確定的詩。
- 六、相信集中是詩的本質。

現在來看這六點原則，幾乎都是今天我們所以為詩創作的普遍原則，其中的關鍵字是「準確」、「集中」，覃子豪曾經為文一一反駁，認為這六個原則並不能顯現出意象派在表現方法上應有的特色<sup>49</sup>，他認為意象派作品的特色（同時也是缺點），在於「有意識的理性的表現」，而「理性的感應，不是詩的抒情的道路，無論英美近代詩壇如何瀟灑著理性重於情感的表現，將必然回返抒情之路」<sup>50</sup>。覃子豪的說法當然清楚地交代了他對現代詩的看法，認

<sup>48</sup>伍蠡甫、林驥華編著，《現代西方文論選》（台北：書林，1999年10月），頁259-260

<sup>49</sup>方思自己也有相同的看法，「意象派的六原則卻幾乎是所有好詩均有呈現的特色」。「夜」後記（1955.1.30），引自《方思詩集》（台北：洪範，1980年10月），頁197

<sup>50</sup>覃子豪，〈意象派的表現方法〉，《詩的表現方法》（台中：曾文出版社，1977年6月），頁125-126



為抒情的優越性遠高於知性，但這段說明同時也提醒了我們注意方思詩作中不可忽略的「準確」、「理性」成分。

除了意象派詩人的作品之外，方思同時翻譯了許多艾略特的重要詩論，在《現代詩》8期(1954年冬季)上的〈厄略特詩論三則〉(實驗、相關、聽覺的想像)，在《民主評論》上另發表〈厄略脫短論四題〉(「浪漫的」與「古典的」、傳統、批評的功能、批評)、〈宗教與文學〉、〈傳統與個人才賦〉、〈詩與哲學與感性〉<sup>51</sup>。

艾略特的「非個性化」理論，同樣針對浪漫主義而來，浪漫主義者強調詩人的獨創性，認為詩歌是詩人個性的表現，艾略特則提出了新批評的主要觀點：「非個性化」，其主要的內涵即包含了「情感逃避」和「客觀對應物」(objective correlative)兩個主要概念。在他看來，詩人不應漫無節制地直接宣洩個人的情感，而是應該通過某一客觀的情景、事件、物體來喚起特定的情感，以不同的意象、典故、引語、傳說等為載體，搭配成一幅幅圖象，間接表達具有普遍性意義的情感情緒和意念，為客觀事物注入思想感情，使讀者從客觀事物中去揣摩和引發所對應的思想情感，或者達到理性的認識。

若以意象派詩人和艾略特的創作背景以及對詩的主張來看，他們同樣為了抑制感傷濫情的浪漫詩風而起，同樣主張運用外在客觀的象徵物來抑制內在主觀的激情，目的在求得感性和理性的平衡。這樣的思考背景，和方思所處的創作時代一五〇年代，似有重疊吻合之處，也許可以幫助我們更了解「知性追求」的背景，也更認識方思的詩。

在這一小節裡，我們討論了方思詩學的淵源，從里爾克到意象派及艾略特。方思曾經說過自己不屬於任何派，也否認了來自意象派和里爾克的影響，

---

<sup>51</sup>分別刊登在《民主評論》6卷1期，〈厄略脫短論四題〉(1955年1月5日)。9卷7期，〈宗教與文學〉(1958年4月5日)。9卷12期，〈傳統與個人才賦〉(1958年6月20日)。10卷1期，〈詩與哲學與感性〉(1959年1月5日)

甚至另外提出自己的詩受到傑弗士 (Robinson Jeffers) 的影響<sup>52</sup>，這樣的說法，重點也許並不在澄清或者明指自己所受到的文學影響，這段話真正要表示的，可能正是方思接下來說出的「我自幸我的詩，尚為一個真正的聲音 (genuine voice)，不是模擬，亦非回聲」<sup>53</sup>，詩人大聲宣示自己作品雖由各種文學傳統而來，卻仍然保持了原創性。

本小節追索現代派興起之際，六大口號中「橫的移植」如何被實踐，同時勾勒西方詩學風格的引渡與接受，主要來自法語系、英美系及德語系詩人，接著進一步分析方思與三系詩人之間的聯繫以什麼方式展開。就風格而言，方思作品中透露的「知性美」似乎較契合於法語系詩人，如梵樂希，但由於方思並未觸及梵樂希其人其作，故只能存而不論。相較之下，方思早期翻譯過大量英美系詩人的作品，顯然影響關係更為明顯。不過本文認為更值得注意之處在於他對里爾克的譯介與關注，而這樣的關注，與方思所面對的時代與自身體驗密切相關。方思對里爾克詩中「準確」的意象選擇頗有所得，那試圖藉「理性」對「感性」的適當節制，「傳統」與「個性」之間展開的張力，最後達到平衡的藝術效果。

---

<sup>52</sup> 方思，《方思選集》(1980)，頁 196-197

<sup>53</sup> 同上註，頁 197

## 二、意象的展演：樹以及柱

在方思的詩中，我找到兩組相當重要的意象群：樹以及柱，它們同時傳達了一種堅挺不為所動的概念，和「知性」展開初步的連結，以此出發，本節將深入探究兩種意象的內容及意涵。

### (一) 樹的變形

正如上節所探討，方思繼承了里爾克的許多文學上的想法，而樹在里爾克的詩作中正是非常重要的意象，里爾克曾經在一篇散文〈體驗〉中談到一次神秘經驗，關於他和樹之間的接觸、融合，「彷彿從那棵樹的內部有一種幾乎察覺不到的顫動傳遞到他的身體裡」<sup>54</sup>，在這個無可取代的時刻裡，通過樹，里爾克彷彿超越了時間和空間，感受到存在的純粹本質。

方思翻譯過里爾克晚年的重要作品：「給奧費烏斯的十四行詩」，奧費烏斯（Orpheus，又譯奧菲厄斯）典故來自著名的希臘神話。奧菲具有極高的音樂天賦，也經常用美妙的琴音和歌聲向他的妻子訴說情意，然而他的妻子尤莉（Eurydice）被毒蛇咬了一口之後，中毒而死。奧菲痛失愛妻，悲慟不已，帶著破碎的心，遊蕩在山水之間，後來決定冒險到陰間去找他的愛妻。他的琴聲感動了冥王，於是答應讓尤莉隨之重返人間，但有一條件，在兩人回到地面之前，奧菲絕不可回頭看妻子，也不可以和妻子說話。於是這對夫妻，一前一後，穿越一條漫長而幽暗的通道，他不確定妻子是否跟上，卻牢牢記得冥王的吩咐而不敢回首相望。終於，奧菲看到了地道盡頭的亮光，當他終於踏上地面時，迫不及待回轉身去，誰知這時候妻子還沒跨出陰間，他們伸出手臂正要相擁時，她已消失在黑暗中了。

這套組詩共分二部，各有 26 首和 29 首。在第一部的一開首便以樹展開詠歎：

---

<sup>54</sup> 里爾克著，劉皓明譯，《杜伊諾哀歌》（台北：台灣商務印書館，2005 年），頁 183

那裡升起一株樹。 啊純然的上升！

啊奧費烏斯歌唱！ 高聳的樹在耳中，啊！

而一切靜止。 但在靜止中發生

新的開始，召喚以及變化<sup>55</sup>

里爾克將這樣一則神話寫成十四行詩，生和死之間的拉扯，產生新的力量，這一向是里爾克所偏愛的主題，這裡的樹，在靜定中包含了更多的可能，正如同死亡從來不是結束，而是新生的開始；也唯有走過陰間和陽世後的所唱出的音樂，才是真正的動人。「只有誰曾伴著死者／嘗過他們的罌粟，／那最微妙的音素／他再不會失落。」「在陰陽交錯的境域／有些聲音才能／永久而和暢。」<sup>56</sup>因此，樹是生命的死亡和再生所交會的地方，也是一種超越，也是抒情和知性交會之處。張錯曾經在討論里爾克和馮至的關連時提及里爾克的生命之樹意象：

奧菲厄斯的出生入死就是馮至式的大樹，樹根深入泥土黑暗的深層，探向生命的最深最奧秘的泉源，從而吸引生命的養份自樹根輸送到樹幹樹枝去，綻放伸向天空的燦爛花朵與綠葉；樹根從地面深入地底的探伸有如奧菲厄斯深入陰間拯救其愛妻，詩人步入死亡並不是和死亡對立，而是把死亡帶回生命的另一空間裡，所以無論是樹或樹根，奧菲厄斯的入死或出生，都代表了生命的雙重境界—再死與再生，生死不息，下降而又上昇，週而復始，循環不息，既然人生無法永恆，則人生的另一面並不代表著終結。<sup>57</sup>

借用這個生命之樹的詮釋來檢視方思的作品，〈樹（一個神話）〉中明顯地化用里爾克的詩作，方思寫到：

我是樹，我不會感覺細緻的痛苦

<sup>55</sup>里爾克著，方思譯，〈給奧費烏斯的十四行詩〉，《現代詩》23(1959年3月20日)，頁26-28

<sup>56</sup>里爾克著，馮至譯，〈奧爾弗斯〉，《馮至全集》9(河北：河北教育出版社)，頁443-444

<sup>57</sup>張錯，《從莎士比亞到上田秋成：東西文學批評研究》(台北：聯經，1989)，頁189

正似你們所經驗的，我丟塵世於眼底  
而我理解人性，知道什麼是你們的需要  
我給你們蔭影，你們稱我「旅客小息」  
願你們安寧！這裡沒有驚惶、疑懼  
我恆向著太空，向著月，獨自屹立

詩以「一個神話」作為副標題，似乎呼應了奧爾菲斯的神話。詩中的樹，向上拔升，承擔著世間的一切，無憂無懼只是外在樣貌，痛苦並非不存在，而是詩人命令自己不去感受，「我不會感覺細緻的痛苦」，如此刻意的忍耐和壓抑，似乎讓我們再度回憶起里爾克所說的「忍耐」，也就在這樣的拉扯之中，痛苦使得生命之樹的形象亦發凸顯，出生和入死，痛苦和安寧，都包含在靜定的樹中。在〈生長〉一詩中，也有相同的用法：

啊，讓痛苦生根，成長，就像一株樹  
讓牠開花，粉白似你的雙頰，讓牠結果  
滑潤似你的肌膚，啊，讓痛苦生長  
在我的心中，我的體中，就似一株樹，緊貼在我的心上，體上  
你可以觸撫，以你的溫軟的手，就似你伸入我的袖口  
你亦可以聞牠的氣息，以你的膩潤的雙唇……

唉，祇有在那時我才能不感覺痛苦，我才能  
適應了痛苦，這深深的剜心割膚的痛苦  
當這樹緊貼在我的心我的體生長了；因為  
我就是痛苦

在這首詩中，樹等於痛苦同時也是我，三者巧妙地結合在一起，詩人並沒有拒絕痛苦，而是去適應痛苦，擁抱痛苦並且由此感受到自我的存在，愛情也於此中默默滋長，方思所譯滂特詩〈一個女孩子〉也有極為類似的寫法

我們發現方思以樹為主要意象的這一類作品有兩個重要特色：第一是詩人都選用了一種向對方傾訴的口吻，一種抒情的聲音，情感總投向一個明確的對象——不管是不知名的造物者，芸芸眾生或者是傾慕的對象——也正因为如此，這一類作品乍看之下似乎都指向愛情，當然一篇優秀的詩作可能給予我們更多不同的聯想，例如上引詩作的題目名為〈生長〉，便在愛情的主題之外，展現出另外一種可能——成長的過程也許就是一場和痛苦搏鬥的戰爭，兩者緊緊相隨，而自我也就在這種衝突中逐漸成長。

第二個特色是這類的作品均採用了人和物結合的「變形」手法。詩如何處理客觀物象？一般的詠物詩，通過對物體的詠歎來表現思想，不管是托物言志或是借物抒情，客觀的物象和主觀的創作主體建立起較為明確的對應關係；而我們看到方思的詩中，樹也絕對不只是一個觀察、吟詠的對象，而是人和樹合而為一，藉著人和樹的結合，更加接近事物的核心本質透過內在的感應來探求本質。

你卻無所不在

每一株樹以軀幹倚著藍天，每一株樹吐納星月的呼吸

每一株樹伸展枝葉，為蔭，為覆蓋，為擁抱我的存在

我處處感覺你，處處是你，處處是你的聲音，啊

你便是生命，那麼，你是海，我是細小的溪川（〈林〉）

啊，愛，何必多所言說呢

即使我站在這裡，永在這裡，我亦化成一株樹

那麼，我將亦伸展枝葉，就像此刻我擁抱你

觸撫你的身軀，呼吸你溫暖的幽芳

<sup>58</sup>「那樹已進入我的雙手／那樹液已升上我的臂膀／那樹已在我胸內成長／向著下面／那些枝條往我身中長出，好像臂膀。」方思選譯，〈美國詩抄〉，《現代詩》2(1953年5月1日)



我將頂天立地，我便是天地間的，你亦是，生命 〈你我〉

儘管「你」「我」人稱不同，但在這兩首詩中，樹的意象同樣展現了一種「包容」的意義，愛即是化身成為樹，擁抱對方並成為對方的依靠。但我們想進一步追問的是：為什麼必須變形？

唯有在變換形體的流動存在樣式中，他才能馳騁於時空的囹圄之外；才能鞭撻現實，使生命超離現實的固定公式，把僅僅個體的形象存在，歸原到生命本質的普遍存在—形象只是生命此一時的寄寓，形象的變改，卻襯托出生命本質是無往而不存，無形而不易的。這就是一切宇宙萬物變形的一個秘密的熱望。<sup>59</sup>

樂蘅軍以變形概念來說明神話的起源，但也不曾忽略詩人的創作，「自邃古原始神話到後世詩人的創作，變形是從物質的呆形上升到精神境界的努力；變形所表現的，是從有限到無限的一個創造，是否定生命僅為形式存在的一個雄辯。」<sup>60</sup>奧維德《變形記》中，被日神阿波羅苦苦追求的達芙妮，要求他的父親河神將她變為一棵月桂樹，形體雖然改變了，但是美麗的本質依然存在，阿波羅對她的愛也未曾移轉。方思詩中的樹，也許也正投射了詩人對生命的看法，樹堅定而不同於人的軟弱，承擔並且包容人間的種種痛苦，詩人力求節制的知性形象於焉展現。

## （二）柱的文明

而在樹的意象之外，另外有一組石柱和長廊的意象，則說明了方思詩中冷肅、靜穆的美感。方思曾寫過一組以異國為題材的詩，他曾為此說明，「我寫的詩，均基於我的真實生活而寫。所涉及的外國地名，與我的實際經驗有關。」<sup>61</sup>他筆下所呈現的這些異國事物無疑展現出一種充滿秩序的古典美，尤

---

<sup>59</sup>樂蘅軍，〈中國原始變形神話試探〉，《古典小說散論》（台北：純文學，1976年10月），頁2

<sup>60</sup>同上註

<sup>61</sup>方思，〈《夜》後記〉，頁186

以〈石柱〉、〈少婦〉及〈長廊〉為最。

這一組詩最早發表於《現代詩》第三期（1953. 8. 20），同時發表的還有〈奧義〉一詩，我們可以從這一組詩中看到詩人的創作野心，企圖利用時空對比的方式展開龐大命題；而在意象的選取和安排以及創作的的方法上，也暗暗扣合了「知性」的詩學原理。

首先就時間上的安排而言，詩人拉開歷史的縱深，在詩篇的前頭便將時間回溯至古典時代，寫出對西方古典文明的戀慕。例如：

說是星，我卻覺是長曳的衣裾上的片片賽銀／說見到的是宇宙一面，  
這些星星來自二千年前，基督正要降生」（〈石柱〉）

我是一個正經男子走著／走過這石柱投影的長廊。這希臘的／榮耀，  
羅馬的偉壯。光線自層層的拱門／透過，從石與石間仰觀祇是一片深  
青／柏拉圖倚柱談觀念之不朽，蘇格拉底之死／那時的三顆晶瑩的星，  
尼羅焚城時的一道火光／我是一個正經男子走著」（〈長廊〉）

基督降生的時代，希臘、羅馬的時代，柏拉圖和蘇格拉底的時代，都將我們帶回兩千年前西方古典文明正榮耀的時代。

然而空間上的布置才是這組詩的重點。「石柱」和「長廊」意象的選擇已經初步說明了詩人的意念，外在雄偉嚴整並且充滿古典氣息的建築，和遊於其中的渺小人物，外在形體對比益發明顯，內在精神卻不受限制，物我界線益加模糊。比如：「我站在石柱之下，已經融化，同其渺小，同其高大」（〈石柱〉），即清楚地點出詩人對石柱所代表的西方古典文明的敬仰；或者是〈少婦〉一詩：

像早春的鳥  
輕足輕體的移過眼前  
冬天的積雪與琢磨過的石條同樣的灰白  
你不必要的忍住微笑，俯視地面

像粉白的通知春醒的花：

其實我不會採摘，我是愛美的人

你知道

這是又一個證明

這世界的本質依然

真是美，美是真

我們的宇宙依然存在

你已走過這高聳的一列石柱的長廊

詩的首段將少婦比做「早春的鳥」和「粉白的通知春醒的花」，充滿輕盈、柔美的感受，和詩末「高聳的一列石柱的長廊」，在視覺上造成了強烈的對比，而詩的中間包夾了一段詩人對哲理的闡述：對於這宇宙美真本質（其中也包括這一幅美麗畫面）的接受與包容，不忍採摘，不忍使其有一絲的驚擾與波動。「你不必要的忍住微笑」，以「不必要」三字寫出少婦的羞怯；詩末單一長句「你已走過這高聳的一列石柱的長廊」，和詩前對少婦的描述短句，亦是一種巧妙的形式安排；整首詩感性和知性兼具，不論形式或意象的選用上皆有巧妙安排，呈現出一種充滿秩序的視覺美感。

〈長廊〉一詩對空間有著更進一步的描寫，延續著首段所打造出的場景：一座充滿西方古代文明榮光的建築，嚴整石柱的投影中，閃爍著哲人（柏拉圖、蘇格拉底）的智慧光芒，第二段前四句仍是對於對建築的仔細描繪，「道里亞式的柱頂」、「張眼的獅頭」、「維納斯從荷花中誕生」，如實地寫生，「石版上的陰影顯現不出柱身的凹痕」，則強調了這建築意象的完整與完美。

走過這石柱投影的長廊。 道里亞式的柱頂

灰白平整的軒緣，張眼的獅頭在上面站崗

天花板還刻出維納斯從荷花中誕生

石版上的陰影顯示不出柱身的凹痕

你是一位窈窕女郎在這裡等待

你是猩紅似血的火

你是喪失馥郁喪失型態的紫羅蘭

你是風中偃臥的細草

你是斜陽返照的殘輝

你是深夜死寂的流水

你是破曉最後一顆星的四周的黯光

你是現代顏色的構圖

你正是這質樸崇高的走廊、石柱、雕飾

這一切的反對，你帶著你的迷惑的笑

哼著爵士歌曲，你腳步的機巧引起

你輕浮頭腦的搖動：你是一位窈窕女郎

正在這裡等待：我是一個正經男子走過

結束了對建築本身的描寫，這一段的空間擴展至整體更大的環境，並以「窈窕女郎」的「你」和作為「正經男子」的「我」來對比，兩者各自形成了相對的意象系統。在「正經男子」這個意象系統內，大量運用了人為的建築意象，並佐以西方古代文明的元素，營造出充滿秩序感的理性之美；「窈窕女郎」的意象系統中，則是運用排比的手法，大量堆疊自然意象，並且多以衰敗姿態呈現：「喪失馥郁喪失型態的紫羅蘭」、「風中偃臥的細草」、「斜陽返照的殘輝」、「深夜死寂的流水」，這些意象塑造出流動的感性，而詩人將這些通通歸納為「現代顏色的構圖」，並且利用現代詩中跨行的技術將文意做了翻轉，清楚點出這正是「質樸崇高的走廊、石柱、雕飾」的「這一切的反對」，接下來所使用的「迷惑」、「機巧」、「輕浮」字眼，似乎對所謂「現代」也隱約做出了價值判斷。

在這組詩中，方思大量運用了希臘建築的意象，而這些元素正說明了一

種理性的精神：

希臘的藝術是智性的藝術，因為它是思維清晰的思想者們創造出來的，所以也是樸素的藝術。世上從未有過像希臘人那樣偉大的藝術家，因為精神把最好的禮物饋贈給了他們，澄明的思想又賦予他們簡潔、明晰、自然的表達方式。他們能夠拋開所有紛繁瑣碎的細枝末節，從而清晰、樸素、不加雕琢地把握他們要表達的東西。<sup>62</sup>

如果我們將這段文字裡所談到希臘藝術的特點拿來檢視現代詩，幾乎也就符合了所謂「知性」的要求。紀弦在詮釋自己所提出的「現代派六大信條」時，曾在第四條「知性之強調」中提及：「冷靜、客觀、深入、運用高度的理智，從事精微的表現。一首詩必須是，一座堅實完美的建築物，一個新詩作者必須是一位出類拔萃的工程師。」<sup>63</sup>紀弦同樣將現代詩比喻成建築物，冷靜、客觀、理智，是兩者共通的性質，在這裡，我們找到方思詩中的知性特質，而除了意象的使用之外，詩結構的精心安排：包括〈少婦〉一詩中前後意象及長短句式的變化，或者是〈石柱〉中由短句疊合而成的一行長句，或者是〈長廊〉中反覆迴旋的主題句「我是一個正經男子」，都扣合了「知性」詩學力求精確、冷靜的特點。而〈長廊〉第三段更是展現了詩人絕高妙的技藝：

走向你不知何處，也許便無處可去  
走向某一地方，經過你的身旁  
我是一個正經男子走過  
走過這石柱投影的長廊。 駱駝頸邊的鈴  
響起一串碎銀的聲音，沙漠展開了牠自己  
霜降在這春天的大地

---

<sup>62</sup>依迪斯·漢密爾頓(Edith Hamilton)著，葛海濱譯，《希臘精神—西方文明的源泉》(瀋陽：遼寧教育出版社，2005年)，頁43

<sup>63</sup>紀弦，〈現代派信條釋義〉，《現代詩》13期(1956年2月)

一顆花蕾我正在尋覓  
宇宙醒來的最早的象徵  
我是一個正經男子走過  
我走過了你  
你是一位窈窕女郎依然站在這裡等待  
我是一個正經男子卻已走過

第三段中，詩人幾乎抽去了所有修飾的詞語，用一種冷靜客觀的筆調，由名詞堆疊出意象，唯一的形容詞「正經」貫串全文，亦代表了一種節制、矜持的意念，方思自己曾說：

我卻是寫得既不大用修飾辭藻，又未用上一個感嘆號的。此即所謂古典的抑制歟？我這些年來頗嚮往于那一點謹嚴，那一點整飭，那一點明潔，那一點精緻與結實。<sup>64</sup>

「古典的抑制」，說的可能正是一種詩的表現手法，力求精確，避免過多情緒的渲染，然而並不代表缺乏抒情。從駝鈴如碎銀般響聲的聽覺摹寫，霜降的觸覺摹寫，花蕾的視覺摹寫，這一連串的感官意象，看似和全詩毫無關聯，但經過詩人巧妙的節奏韻律安排，竟形成一種抒情的聲音，「走向你不知何處，也許便無處可去」，「一棵花蕾我正在尋覓」，代表人文理性的正經男子「我」，對代表自然感性的窈窕女郎「妳」依然有所追求，人文和自然，理性和感性，在這一段裡得到和解、包容。

艾略特在〈玄學派詩人〉一文中曾提到，抽象思想和感性形象的結合是玄學派詩人重要的美學特徵，「在詩歌的思想和感情互相脫離之後，玄學派詩人的貢獻在於他們又把這些材料組合起來成為新的統一體」<sup>65</sup>，他們統合了思想與感覺，將複雜的經驗和感受融合在優美的詩行裡。以此來看上段詩

---

<sup>64</sup>方思，〈《夜》後記〉，頁 182

<sup>65</sup>艾略特著，李賦寧譯，〈玄學派詩人〉，《艾略特文學論文集》（南昌：百花洲文藝，2010 年 5 月），頁 21



句，由石柱長廊到沙漠駱駝再到霜降春天花蕾，這些異質的意象被「暴力」結合在一起，憑著機智(Wit)，卻萌生出一種詩意，也在思想上表現出對「異」的包容，而這也正是這組詩（〈石柱〉、〈少婦〉、〈長廊〉、〈奧義〉）所共同展現的重要主題。因此，以石柱為主要意象的這一組詩，除了在主題上說明了西方古典文明所代表的理性，同時展示了一種詩藝的操作方式—節制、冷靜的語調和細緻的結構安排，也呼應了艾略特知性詩學中玄學派的創作特色。

本節由「樹」與「柱」兩個意象的展演出發，凝視詩人在交錯的枝葉中呈現什麼樣的風景。研究後發現，方思在作品中曾多次化用里爾克詩句，無論是內在情思的呼應、處理手法的變形，去回溯自我生命與漫長歷史的辨證關係。樹的生長、死亡與移植變化，柱的冷靜、堅硬與挺出，不正是詩人在時間與空間下的反覆周旋？這與艾略特所謂的知性詩學如出一轍，將抽象思想與感性形象結合起來，成為創作時的特色，這也是方思詩作的特色。



### 三、詩和思想之間

如果詩人不去尋找「在那後面某個地方」的「詩」，而是「介入」到一個為人們早已熟知的真理（它自己站了出來，就「在那前面」）的服務中，那麼他就放棄了詩的自身使命。被預想的真理叫做革命也好，不同政見也好，天主教信仰也好，無神論也好，更正確一些也好，更不正確一些也好。總之都無關緊要；一個詩人倘若不是服務於一個有待發現的真理（讓人眼花撩亂的），而是另外別的，他就是一個偽詩人<sup>66</sup>。

米蘭昆德拉在這段文字裡告訴我們，詩人在意的從來不只是字面上的意義或者是人人皆知的陳腔濫調，他們所追求的正是文字背後所蘊藏的不曾被發現的真理，詩人的工作也就是苦苦探求那並不被輕易發現的事物本質，而我們正可以從方思的詩中看見詩人在這一點上所做的努力。在這一節中，我們將試著找出方思詩中所承載的哲思，不論是對事物本質的探求，或者是對自我形象的追尋。

#### （一）對本質的探求

蔡明諺在他的論文中曾提及，方思對於里爾克「內省」精神的強調，對台灣現代詩人產生了某些影響，這裡所談的「內省」，事實上也就是所謂「對內在本質的探求」。

因此，當我們看待方思的詩作時，經常可以分為好幾個層次來解讀。第一次讀過可能以為作者意在抒發一種個人經驗，而若再細究，便會發現方思的詩中其實承載了一種哲學性的思考，一種普遍性的真理，而那正是所謂「本質」，方思關心的往往超越了表面的現象。〈奧義〉一詩和之前所討論的〈石柱〉、〈少婦〉及〈長廊〉同時發表於《現代詩》第三期（1953.8.20），這一組詩對於「異」文化有著相當深入的思考。

---

<sup>66</sup>米蘭·昆德拉著，孟湄譯，《小說的藝術》（香港：牛津大學出版社，1993年），頁94

戴面巾的異教女郎  
以選擇眼光看人  
肆無忌憚地

你低著頭走過  
白色的臉似乎罩上了黑色的  
網紗

每一個人尋覓另外的一半  
我不是我，你不是你  
這是神的奧義

— 聖經

這首詩前兩段的描寫即製造了極大的張力：穿著保守的回教女子，卻露出了一雙勇敢果決的眼光；反倒是另一張有無限自由可能的「白色的臉」，卻因怯懦保守，彷彿像被一張黑紗所網住。不同性別、文化，乃至於內在與外表相異所展生的衝突，詩人在最後一段用了聖經上的話來說明，這是「奧義」—我不是我，你不是你，真正完美的結合，仍須保有自我，以及對他者的尊重。方思用一個簡單的事件，演繹出深刻的哲理。

若再結合同組詩作〈石柱〉、〈少婦〉和〈長廊〉來看，我們可以看到方思對異文化所展現出來的包容。例如〈石柱〉一詩中，「我站在這渾厚的石柱底下，弗洛倫斯喬托的塔，還有銅鐘／柯隆大教堂的尖樓，荷亨查倫大橋／從加拿大來的說法語的自由思想者，從勃賴斯勞來的政治流亡者／這仰視所得的一長方格閃耀銀點的青色，這便是一個宇宙」，不同地區的景物，不同遭遇的人：不信任何宗教的自由思想者、因反共而從東德流亡到西德的

人<sup>67</sup>，所有的「異」，通通包含成為這宇宙的一部份。而〈少婦〉詩中，以早春輕巧的鳥喻走過石柱長廊的少婦，又如通知春醒的粉白花朵，面對這一切的美好，詩人說，「其實我不會採摘，我是愛美的人／你知道／這是又一個證明／這世界的本質依然／真是美，美是真／我們的宇宙確然存在」，對美的細心呵護及包容，方思以為這便是宇宙存在的本質。再加上前一節曾經討論的〈長廊〉一詩中所展現出來理性和感性的調和，古典和現代的融合，這三首詩都可以用〈奧義〉一詩的結論來加以概括——在相異的外在表象之下，所有的存在都有其意義，都應該被尊重、包容，詩人利用眼前所見種種景物，演示出這樣一項真理。

在這一類探討哲理的詩中，我們還必須注意到詩人對於題目的安排。

啊，豐蘊夜晚的芬芳與白晝的明朗

這日子哪，這樣的涼爽，柔和，寧謐

薔薇驕傲地站著——

清純的露珠，滴淚罷，為薔薇滴淚

——在這充滿這樣的日子春季——

因為她必要死亡。

植根於泥土的，到泥土必須回歸

我們站在墳塋中散耀光輝

白晝走向昏暮，黑夜恐懼黎明

這是萬有的原始——深深呼吸

含笑的淚眼哪，深深呼吸那芬芳吧：

因為一切必要死亡。

〈美德〉

這首詩詩題〈美德〉，藉著黑夜和白晝、盛開和凋零的對比，詩人方思

---

<sup>67</sup>方思於詩後附上的註解。方思，〈石柱〉，《方思詩集》（台北：洪範，1980年），頁89-99

在最燦爛處即預見之後不得不來的死亡，萬物必走向死亡，這是世間恆不變的道理，然在詩題和內容之間，卻製造了一個無限大的懸疑空間。劉龍勳曾以老子《道德經》中「生而不有，為而不恃，長而不宰」和「萬物並作，吾以觀復。夫物芸芸，各復歸其根」來詮釋此詩，認為此詩談論的正是這種由盛至衰的生命循環<sup>68</sup>；呂正惠則是提出這首詩的兩個來源：一是馮至《十四行集》第二<sup>69</sup>，另一則是十七世紀英國玄學派詩人赫伯特的同名作品〈美德〉（Virtue）：

美好的白天，如此清爽、寧靜、明朗，  
那是天空和大地的婚禮：  
但露水像淚珠將哭泣你落進黑夜的魔掌，  
因為你有逃不脫的死期。

芬芳的玫瑰，色澤緋紅，光華燦爛，  
逼得癡情的賞花人拭淚傷心；  
你的根兒總是扎在那墳墓中，  
你總逃不脫死亡的邀請。

美好的春天，充滿美好的白天和玫瑰，  
說像盒子裡充滿了千百種馨香；  
我的詩歌表明你終會有個結尾，  
世界萬物都逃不脫死亡。

---

<sup>68</sup>林明德、李豐楙、呂正惠、何寄澎、劉龍勳編著，《中國新詩賞析》（台北：長安出版社，1981年），頁 215-222

<sup>69</sup>呂正惠認為〈美德〉中「植根於泥土的，到泥土必須回歸」一句，脫胎於馮至《十四行集》第二：「銅爐在嚮往深山的礦苗／瓷壺在嚮往江邊的陶泥／……狂風把一切都吸入高空／暴雨把一切又淋入泥土」。呂正惠，〈方思初探—其淵源及其詩中的「自我」〉，《淡江中文學報》9（台北：淡江大學，2003年12月），頁 47-48

只有一顆美好而聖潔的心靈，  
像風乾的木料永不變形；  
即使到世界末日，一切化為灰燼，  
美德，依然萬古長青。<sup>70</sup>

由此看來，方思〈美德〉一詩和赫伯特〈美德〉之間明顯存在著相當緊密的關係，不管是詩題的沿用或是意象的複製。赫伯特的作品共有四節，前三節一樣先由美好的事物起始然後帶至無可避免的死亡，但在最後一節他清楚地點出題旨：唯有美德——一顆美好而聖潔的心靈——可以穿透死亡而成為永恆，這一小節帶出了道德教化的宣示意義，卻也限制了詩意的發展。方思的〈美德〉，幾乎由赫伯特的前三節濃縮而來，但方思使用更精巧的修辭方式來凸顯了盛放和死亡之間的對比，如此殘忍，卻又如此真實。

開首兩句清楚地交代，最美好的日子必須是黑夜和白晝的同時存在，就如同下段中所提到的，「白晝走向昏暮，黑夜恐懼黎明／這是萬有的原始」，光明和黑暗，生與死，都是必然，詩人相當擅長這種對比的手法；由第一段對特定事物的描寫，而推至第二段普遍性的通則，結構亦相當清楚。動詞的使用是這首詩最為高明之處，除了「走向」以及「恐懼」使抽象的日、夜變得更為具體，「薔薇驕傲地站著」、「我們站在墳塋中散耀光輝」，「站」字已說明了一種堅定的意志，於是，「滴淚的露珠」和「含淚的笑眼」則成了一種微笑的姿態，坦然面對無可改變的死亡。赫伯特用了一個小節所說明的道理，方思卻運用了一些字句的變化便加以完成。赫伯特的「美德」，是一種積極的善行，鼓勵人們培養聖潔美好的心靈以戰勝死亡；方思的「美德」，則是一種更為豁達的態度，參透了有生必有死此一必然真理。同題寫作，方思並不刻意模仿，而是表演了詩的技藝，在詩題和內容之間創造了更大的想

---

<sup>70</sup>何功杰譯，收錄於王佐良編《英國詩選》（上海：上海譯文出版社，1988年），頁106



像空間，也更接近詩的真義。

## (二) 自我的追尋

詩人所探求的，不只萬事萬物的內在本質，還包括自我真實的存在。「尋找自我」，一向是現代主義文學所重視關心的課題，熟悉現代主義發展脈絡的方思對這個主題也展露出高度的興趣，在詩作中反覆尋索自我的真相。本文則預定從黑色意象的運用及人稱敘述兩方面來探討此一主題。

在方思的作品中，有許多「黑色」、「夜」的意象，李瑞騰對此已有相當精闢的解析，他提出在神話裡「黑色」是具有原型功能的意象，「其象徵意義是與昏暗有密切聯繫的混沌或神秘的不可知境地」<sup>71</sup>，認為方思詩中的「黑」，象徵著一種「精神性的神秘」，不斷召喚著方思，比如〈夜〉：

你的眼睛閃爍如樹的葉子  
秋日瀟灑的白楊，童年懷抱至今的畫題  
經過深暗的夜空，星星閃爍如你的眼睛  
初春默傳花香的秀柯，宇宙的支柱  
召喚我，逗引我，誘惑我……

我仰望穹蒼，我心掩映在閃爍的黑色裡

啊，深暗的覆蓋，探求神秘的我：你是我宇宙的支柱，我的宇宙

從另一個角度來看，詩人將黑色視為所有生命的起源，也就是一切事物的本質，而方思在這裡展現了他一貫的思考方式—探究事物中心本質，並且將自身融入其中，泯除了物我的界線。相同的手法同時還出現在另一首詩〈林〉當中：

啊，你便是我的精神之源，萬有之源，像月之吸引潮汐

---

<sup>71</sup>李瑞騰，〈釋方思的「黑色」與「夜」〉，《詩的詮釋》（台北：時報，1982年），頁29

太陽之吸引地球，海之吸引溪川，啊，你呼喚我，召引我  
在靜靜的夜心，我只聽到你的聲音，啊，我欲推窗出去，去到你的胸  
懷，你的內心

你是子宮，黑色的神秘，生命之源  
你是光，一片閃爍如海，宇宙之中心

你閃爍的黑色的存在，在天地間在我心中存在  
永遠，永遠

在這一類以黑夜為主要意象的詩中，方思並不特意運用艱難的技術，而使用了直述的口吻以及簡單的連結類比，使讀者將閱讀思考的重點放在黑色所蘊含的深沈意涵。詩人寫冬夜裡的樹，突出了黑色的視覺意象，「閃爍的黑色」成為關鍵詞，黑暗和光明，從來不可分，方思筆下的黑，往往與「閃爍」並置，詩人擅長用對比的手法，來凸顯他所要詮釋的主題<sup>72</sup>，這裡的「黑」，用來映照自身的存在，黑暗的力量愈是巨大，自我的形象便愈是純粹。

方思所寫「閃爍的黑色」，事實上已經不再只是單純的視覺印象，而是捕捉存在於心中的抽象意念，詩人走向「閃爍的黑色」，也正是對真實自我的探索前進。

〈黑色〉一詩，幾乎可視為方思對自我的陳述和表態：

在黑色的蔭影中看自己的影子  
蔭影輕擺于黑色的水中  
這樣看自己的影子是足夠的清楚  
這是好的：我是千年熾火凝成的一顆黑水晶

「觀看」，原來就是審視自我的最重要方式，而詩人選擇了在層層掩映

---

<sup>72</sup> 《夜》一集中後幾首詩，如：〈夜〉、〈夜歌〉、〈聲音〉、〈林〉、〈鳳凰木花開的時候〉，以及《時間》集中的〈白晝與黑夜〉均以此手法完成

的黑色中尋找自己的影子，這行動本身即展現出無比的自信。黑色的蔭影、黑色的水，想要在這之中尋找黑色的影子，依賴的不只是視覺，同時更是心覺，而最後一句詩使用的肯定語氣，更能顯出作者堅定自信的形象。

李瑞騰曾引商禽〈無質的黑水晶〉一詩與方思的〈黑色〉相比較，認為前者是後者的回響或變奏，尤其是「黑水晶」意象的使用。商禽的詩中寫到：

他們並非被黑夜所溶解；乃是他們參與並純化了黑暗，使之：「唉，要製造一顆無質的黑水晶是多麼的困難啊。」

李瑞騰認為，兩首詩的差異在於，「商禽對於黑暗是用行動去參與並使之純化，方思卻用著自身所發射的光輝去溶解黑暗」<sup>73</sup>，並得出結論：「方思這短短四行的內心世界，這個世界是自給自足的，它所展現的不是夜郎自大的情境，而是一種自我意象經過提煉之後的昇華，亦是凝神觀照客體對象之後整個思想凝聚的外設」<sup>74</sup>。這種說法，對照方思其他作品所呈現出的風格，似乎也可以得到印證。比如〈路〉一詩：

長綠樹的蔭影鋪在黑色的土地上  
我孤獨的影子在上面曳過  
銀灰的月色顯得一定被人以為太暗淡了  
我卻感覺足夠的明朗，而且暖和，這足夠是我的路

這首詩和〈黑色〉一詩所運用的手法如出一轍，也將所欲展現之自我樣貌濃縮於簡短的四行之中，從多層重疊的黑色之中，映照出自身的孤獨身影，結尾也一樣，以兩次的「足夠」展現出對自我的肯定。在以黑色意象為主這一類作品中，我們看見方思在最幽深黑暗的地方，找到一個閃閃發光的自己，從容並且自信。

另外，筆者認為在方思作品中還有一點特別值得注意的是，作者在詩中所佔據的位置。方思的詩，幾乎都有一個明確的發言者「我」，也多半都有

---

<sup>73</sup> 李瑞騰，〈釋方思的「黑色」與「夜」〉，頁 27

<sup>74</sup> 同上註

一個訴說的對象「你」，而這個「你」，就像是天地造物的化身，是無所不在的存在，是神，尤其是在《夜》集中的詩，如：

〈夜歌〉：「夜落下來了，那麼／到夜之寂，夜之深沈，當有聲音升起／從靜之中央，那時便沒有光，沒有影子／你的形態便是我的心」

〈夜〉：「我仰望穹蒼，我心掩映在閃爍的黑色裡／啊，深暗的覆蓋，探求神秘的我：你是我宇宙的支柱，我的宇宙」

〈林〉：「我為你的完美吸引，我欲化入你的存在／在陸地你是樹，你是花，你是果實…／在心中，你是信仰，你是愛，你是專一…／啊，即使我仍不知你的名字，但我恆能認知你」

姜濤曾經在分析馮至詩作時對此種人稱安排提出說明，首先指出，「一個隱含的缺席聽者轉化成第二人稱單數——『你』進入文本，這種人稱的設置方式是現代主義寫作維護其話語隱私性、內向性的一種慣常修辭」，因此，不管是波特萊爾、艾略特，乃至於里爾克，他們的筆下總有一個「你」，或許是詩人自我的虛構性投射，也或許是詩人的自言自語，但總歸是一種主體自我的擴展方式；接下來進一步地具體分析馮至詩作：「在馮至的詩中，『你』與『我』之間只有一方的默許、聆聽、引導與另一方的懇請、傾訴和追隨，這種失卻了對立、否定因素的交談其實只是複數性合聲（『你』與『我』的重合）的一種巧妙偽裝而已，也正因為這樣，『你』與『我』的兩個單數人稱也呈現出一種向共同複數性存在不斷融匯、趨同的態勢。」<sup>75</sup>

馮至和方思，在四〇年代的中國和五〇年代的台灣，均大量的翻譯、引介里爾克的作品，而在他們的詩中，確實也可以看到里爾克作品的影響痕跡，比如：物我界線泯除以及向事物中心本質趨進的特點，然而，相對於馮至詩中以「我們」作為主要敘述人稱所展現出的謙卑，方思詩中的「我」以仰望的姿態，和作為更高位階的「你」交換著專屬的秘密，那種和神對話的語調

<sup>75</sup> 姜濤，〈馮至、穆旦四十年代詩歌寫作的人稱分析〉，《中國現代文學研究叢刊》1997年第04期（北京：中國現代文學研究叢刊雜誌編輯部），頁146

和《時間之書》如出一轍，只有「我」和「你」可以理解的話語，孤高自我的形象於是充分展露。

由里爾克出發，他強調「內省」精神，影響了方思。內省是內在本質的省察，也是對存在的哲學辯證，往往超出表象而具有普遍性。如方思對自我的觀看角度。他明白差異即為意義之所在，存在的意義本身便凸顯其自身之真理。透過题目的擬定、結構的設計、人稱的安排，方思最終呈顯的不只是詩，也是他的思考歷程與存在意義。至此，我們可以推導出一件事：方思詩作充滿「自我」，此「自我」實位於他者之中，取消僵化邊界，讓本質去彰顯世界。落實在詩歌實踐上，也就是「內容決定形式」。這也正是本章最後一節所欲討論的。



#### 四、內容決定形式

紀弦在〈方思和他的詩〉一文中曾經寫到：

方思之所以為我的同志之一，是因為對於詩—特別是今日之新詩，我們的看法一致。我認為新詩必有其新的內容，有其新的形式，內容決定形式，而其表裡如一……在我看來，韻文之低級的音樂性是屬於舊歌謠的，而散文之高級的音樂性方是屬於現代詩的，也只有散文的節奏與旋律之追求與發見和自然而巧妙的運用之下，方足以言詩的現代化；方思的看法也是如此。<sup>76</sup>

在這段話裡，紀弦將方思引為看法一致的同志，清楚地表明他們對現代詩的主要看法：內容決定形式。這句標語似乎成了現代詩運動中的重要口號，但它到底說明了什麼？這將是本節所欲深入探討的主題。而在「內容決定形式」這個問題上，方思〈豎琴與長笛〉這首長詩的確充分展現內容和形式之間的巧妙結合，這首詩在形式安排上的獨特性，我們也將在此一小節中展開討論。在內容和形式之間，展開精密準確的調度及安排，這也正是我們所談論的「知性」原則。

在《現代詩》創刊(1953. 2)到第 13 期刊出「現代派」宣言這三年期間，「現代詩」的概念尚未成熟，形式上和「格律詩」相對立的「自由詩」是詩人主要的創作，紀弦曾指出「自由詩可說是從傳統詩過渡到現代詩的一道橋樑」<sup>77</sup>，因此自由詩的重要定義便來自形式上的自由，乃為了挑戰格律詩對於字句、押韻等的嚴格要求而產生。關於「形式」問題的討論，《現代詩》第 3 期(1953. 8)的社論寫道：

所謂自由詩的形式乃是沒有形式的形式而非形式之否定。每個詩人都有其獨自的形式。每個詩人的每一首詩有其隨著內容之開展與凝定而必

---

<sup>76</sup> 《現代詩》11 期(1955 年秋季號)

<sup>77</sup> 紀弦，《紀弦論現代詩》(台中：藍燈，1970 年)，頁 197



然到達與完成的可一而不可再的形式。

這段文字中說明的「形式」，事實上更接近「每個詩人有自己的說話方式」、「每個詩人有自己的風格」，因此，當我們談論「形式」問題，應該進一步探討的，也許正是詩人所創造的語言風格。從這個論點繼續發展下去，《現代詩》第八期（1954年冬）的社論，題名正是〈內容決定形式，氣質決定風格〉，明白地將「形式」和「風格」並置討論；到了第二十一期（1956年4月）的社論〈從「形式」到「方法」〉，文章中為「形式」定調，說明新詩即為以散文為工具寫成的新自由詩，並將討論的焦點移至「方法」，認為新的表現方法是「主知」的，而新詩人所獨有的，便是一種「心靈的繪畫、雕刻與建築的才能」。總結上述討論，真正的形式問題，便在於詩人的風格，如何透過文字精確的安排，表現出內在心靈的思考，而詩人方思從理論和創作兩方面同時實踐了「內容決定形式」的具體主張。

方思翻譯艾略特的詩論：

當我們年紀變老，我們既生活於一個（與前）不同的世界，而又成為生活於同一世界的（與前）不同的人。這些變化可以是以一種節奏或意象或形式上的變化來表現：真正的實驗者並非為無休止的好奇心，或為渴求新奇的欲望，或為令人訝異吃驚的心願所驅使，而是為（在他每首新詩，亦在他最早的詩中）尋得其情感的正確形式的迫力所驅使。<sup>78</sup>

這段話被引用在《夜》一集後記之中，細究其義，正是「內容決定形式」——為表現變化的現代的新的世界，便得以新的形式來對應。《夜》出版於1955年，是方思出版的第二本詩集，除了在其後記之中清楚地交代他的詩觀之外，集中的詩作相較於第一本《時間》，技巧上也顯得更為成熟。他曾經以本名黃時樞評論過《夜》一書：

幾乎每一首詩有獨特的表現方式，充分證實了他的主張，即，一首好

---

<sup>78</sup> 方思，《方思詩集》（台北：洪範，1980年），頁189-190

詩必然是形式與內容不可分的，而內容決定形式。在技巧上他有所創新。他對否要加一標點，加於何處，一行要否低格，若然，低幾格，一句何時轉行，還是另轉一節，以及節與節間應空幾行，一或二或三行，對這一切他加以仔細密切的注意。<sup>79</sup>

這段話更具體地談論了詩的表現手法。「重複」當然是詩的音樂性最簡單的操作方式，因此，複詞的運用和排比句型的出現，在方思的詩中多所出現。除此之外，方思詩中多使用長句，而且經常是一行之中包含了以逗點隔開的三個重複意念的短句，類散文句式，層層重疊亦不避標點，這種敘述的手法企圖營造出一種連綿深長的氣氛，也成為方思獨特的說話方式。這種形式上的巧妙安排變化，在之前所舉的詩例中已見到不少，這裡再用〈棲留〉一詩來加以說明：

像燕子之不欲啣取無早春氣息的草

無清新芳香的穀粒

甜美的，一如你的，一如秀長身軀軟白酒靨的你的

甜美的話語不會降落，棲留在我無味的舌上

我的舌，無味的，苦澀的，不能感覺任何滋味的

而又苦澀得與一切甜的美的一切世間的幸福絕緣的

——啊，我，這依然呼吸的被稱為人的，在夜間

微弱地呼吸著，這苦澀的夜，這失卻一切味覺的夜

在這無盡的失卻一切色澤的黑暗中，一首有名的小夜曲流過

我的心卻棲留在——無盡的沈默，啞聲的失卻一切音調的沈默

我的失卻一切情感的心，卻棲留在與心同其寬廣的

啞聲的失卻一切音調的沈默上，我的心自有其夜曲

這是一首描寫愛情的詩。開頭先設一喻，燕子不欲啣取枯燥無味之物，

<sup>79</sup>黃時樞，〈十年來的新詩：回顧與檢討(上)〉，頁 11

甜美的你應該也不會來到我這兒，以此來說明面對愛情時的患得患失甚至是自我貶抑。「無早春氣息的草」和「無清新芳香的穀粒」齊平位置，說明了兩者的並列關係；而第三句為了說明對方的甜美，補充再補充，到了第四句「降落」和「棲留」之間的逗號，語氣的停頓彷彿是輕輕的一聲嘆息，短短四句便展現多種句式變化。接下來的第五句，再次使用補充敘述的手法，疊了三個短句從正面來說明詩人心中的悲苦，而第六句則從反面一口氣不斷句的「與一切甜的美的一切世間的幸福絕緣的」來加強，語氣的變化也凸顯了主題。之後的句子，則由之前的味覺摹寫，轉入視覺及聽覺摹寫，「我的心心」、「無盡的」、「啞聲的失卻一切音調的沈默」、「夜曲」，這些字詞迴環複沓，形成的吟詠一般的效果，正扣合末句「我的心自有其夜曲」之義。

楊宗翰以為方思的魅力便來自他對音樂性的極度重視，認為他「以聲籟流暢、旋律靈動多變見長，頗能因應詩情的轉折而準確調整節奏的起落」<sup>80</sup>，應是五 0 年代最早能夠掌握句式及節奏變化的詩人，這樣的評論相當中肯地道出方思詩作的特色。

除了句子長短重複之外，詩作結構組成也有多樣變化。方思的詩，大多在十行以上，越到後期編制越龐大，離開台灣前的最後一首〈豎琴與長笛〉甚至還是 207 行的長詩，這當然也是方思詩作的重要特質，但是為數極少的四行詩，也可讓我們瞥見方思所展現的高明詩藝。前引之〈路〉和〈黑色〉，短短四行展現了詩人孤高的形象，而〈白晝與黑夜〉一詩：

終於敢安然于醒著，睜空虛的雙眼

面對著光輝的白晝

昨夜是一座尼庵，數不盡祈禱的念珠

對著，啊，你美麗眼睛的黑暗

---

<sup>80</sup>楊宗翰，〈鍛接期台灣新詩史〉，《台灣詩學》5 期(2005 年 6 月)

第一段寫白晝，本應光輝的白晝，醒著的詩人雙眼和心靈卻是空虛無比，為什麼呢？第二段寫出原因，夜裡有種種誘惑，尤其是那一雙美麗的眼睛，於是苦苦克制慾望的詩人，如此疲憊。利用對比的意象，短短四行卻創造了無限大的詮釋空間。由此也可見到方思在詩的結構佈局上經營的苦心。

〈豎琴與長笛〉一詩，最早發表於《現代詩》21期，為207行的長詩，1958年出版單行本，其形式與原先並不相同，1982年結集出版的《方思詩集》選入此詩，其形式和發表於《現代詩》上的版本同，均為第一型。方思曾經談到此詩的特色：「在牠的包容的能力與牠相當新的技巧，以不同部分（如同有幾位人物與一合唱團的戲劇）表達相同的情思，此詩是獨特的。所憾者此詩現在所發表者為第一型，第二型實為此詩本然的型，由於其特殊形式而不能於普通書刊發表。」<sup>81</sup>

現存於國家圖書館的〈豎琴與長笛〉單行本，是方思心中最理想的典型。此詩集為長形折頁形式，詩句排列方式不同於第一型的單行形式，而是將頁面分成上下兩部分，將詩句以段落為單位上下錯落安排，就好像是豎琴和長笛的合奏，也是人類理性和感性的交互共鳴。這首詩就像是一首八個樂章的曲子，「島上 我欲久居」是主題句，在各個樂章中不斷反覆變奏，而這首詩的很多句子，都是直接複製方思之前的詩句，展現了方思一貫對生命的哲學思考。不管是四句的短詩，還是兩百行的長詩，方思在形式方面的掌握能力都令人佩服。

---

<sup>81</sup>黃時樞，〈十年來的新詩：回顧與檢討(下)〉，頁8

### 第三章 裂折的向量：黃荷生詩中的知性

黃荷生(1938-)，本名黃根福，台北萬華人，畢業於政大新聞系。「現代派」成立時，為第一批加入的成員，接編過《現代詩》(22、23兩期)。1956年11月，就讀成功高中二年級的黃荷生，出版詩集《觸覺生活》，之後雖仍有零星寫作，但已是與台灣現代詩壇漸行漸遠，在2001年接受訪問時，他說，「對於詩，我曾經努力過、衝刺過，但那畢竟是四十五年前的事了。再怎麼說，我只是一個跑了幾十公尺、頂多幾百公尺就退場棄權的人」<sup>82</sup>，詩人雖如此說，但他在五0年代的台灣詩壇也確實留下了驚嘆號。

五0年代的黃荷生，雖然已被視為天才少年詩人，但和方思不同的是，幾乎沒有任何論者使用「知性」這個概念來檢視黃荷生，一直要等到七0、八0年代之後透過現代詩社重新出版《觸覺生活》，並為此書舉辦座談會，才見到論者明確地以「知性」二字評價詩人作品，這現象幫助我們更進一步思考「知性」概念形成的過程。黃荷生，是夙慧又極早從詩壇抽身的創作者，而他追索詩藝的過程，事實上也是詩歌知性具體的展演。

---

<sup>82</sup>楊宗翰，〈十問「觸覺生活」一筆訪「台灣藍波」黃荷生〉，《文訊》191期(2001年8月)，頁96

## 一、「現代詩社」的知性論述

方思和黃荷生，均屬現代詩社的重要成員，其中方思年紀較長，來台之前在上海已發表一些和文學相關論述，來台之後透過譯介、創作以及評論，在詩壇以「知性詩人」著稱；而黃荷生當時只是一位高中學生，早慧並且對詩相當敏銳；方思和黃荷生的詩作，乍看之下似乎有著截然不同的風貌，前者主知冷靜而後者斷裂難懂，如何將這兩人並置討論且找到其相關連結？第一條線索來自本章的下一小節裡，黃荷生在文章中自述由方思處所得到的靈感，另外一條很重要的線索便來自七〇年代林亨泰對現代派運動的回溯。

在接受康原的訪問時，林亨泰兩度將方思和黃荷生並置，說明他們在現代派運動中所扮演的角色：

在這段時期中，我認為最重要就是方思和黃荷生等人的詩作品，因為紀弦、楊喚、鄭愁予、林泠等人的作品中仍能找出或多或少的所謂「三十年代文學」來，但他們的作品卻已無法找出前代的任何影子，一篇作品的重要與否，應該以它的獨創性亦即與前代的關連少，來作為衡量的標準。

現代詩運動的成功，使得現代詩變得普遍帶有批判性的主知傾向，與「五四草創時期」及「三十年代」都不相同，可以拿方思和黃荷生的詩作品為代表。<sup>83</sup>

從這兩段訪談記錄，我們可以看到林亨泰認為兩人作品共同的特色有二：獨創性和批判性的主知傾向。所謂的獨創性，林亨泰拿來參照的「前代對象」是五四時期及三十年代的中國白話詩，這是相當含糊的一種說法，畢竟每個時代裡可能同時存在多種不同的風格，並且方思來台之前在上海也曾發表過評

---

<sup>83</sup>康原訪問林亨泰，〈詩人的回憶〉（民 68 年 4 月訪問），原載於《文學界》2，今收錄於《林亨泰全集八一文學論述卷 5》，頁 81~85



論馮至的文章<sup>84</sup>，他的詩作中來自外國文學的養分很難說是直接汲取或是間接透過現代派詩人來吸收，但在這裡，我想要進一步討論的，是這段話中所談到的「批判性的主知傾向」。

林亨泰早年的詩作已經展現他對知性思考的興趣：

〈浪漫主義者〉：

坐在高處／雙腳懸在半空一再地晃來晃去／而且裝成一個小孩子／  
認為人類的真相瞭解過多就有毒害／要是買隻蟬／就貼近耳邊聽它  
「知了」「知了」的叫著吧

〈形而上學者〉：

鏡中自己的姿影／急急想要加以捕捉的孩子啊／雖然看得很清楚／  
然而本體不在其中／向後轉！本體乃在你本身

這兩首詩中可見到詩人以故作天真的小孩子來嘲諷浪漫主義者，也以精準的意象說明了形而上學者對本體和現象的認真思考。早在現代派喊出「知性的強調」口號之前，林亨泰便透過閱讀對日本近代詩壇「主知」的主張有所了解<sup>85</sup>；到了一九五〇年代之後，由於語言的斷裂，加上受到現代派運動的影響，林亨泰的創作走向前衛，包括符號詩和圖像詩的寫作。而此時的詩論，多發表於《現代詩》上，其中和知性相關的兩篇是〈談主知和抒情〉和〈鹹味的詩〉，前者是現代詩論戰中對「知性」主張的修正，以百分之六十作為判斷抒情主義和主知主義的標準，強調「主知」的優位性而非絕對性，而後者則說明了以「引起不快感覺」為主的批判性。

〈鹹味的詩〉一文中，林亨泰主要說明紀弦的詩有別於「抒情主義」，是「感情」、「心理」、「意志」和「思考」的綜合。林亨泰認為一般人論詩之

---

<sup>84</sup>黃時樞，〈馮至：北游及其他〉，《文潮》第5卷第5期(1948年)，頁2142

<sup>85</sup>就讀中學校高年級時，於舊書店發現日本現代派的《詩與詩論》雜誌，透過此書，林亨泰開始認識日本文學，不僅開始注意歐美現代詩人，對日本詩的興趣也轉向昭和初年之現代詩人作品，如西脇順三郎、村野四郎等人。〈林亨泰生平著作年表〉，《林亨泰全集十》，頁170-171

所謂抒情，並未包括「不快」，而他引紀德的話來說明創作者並不需要懶惰的讀者，給予不快才是作者的任務：

這種不慰藉讀者只給予不快的，據提博德(Albert Thibaudet)說，這就是「批判的」。他說：「這種批判的感覺完全不同於雄辯的感覺，以及勸解的感覺。這些，使讀者害怕，也使讀者激憤」，而他更進一步的下個結論說：依我的看法，沒有一件比這種作者與讀者的爭鬥更健康的事。這些，是富有意義的鬥爭，是開發文明開拓殖民地的鬥爭。<sup>86</sup>

所謂「給予不快」，說明的是在作者和讀者之間製造衝突矛盾，也許是內容上以批判個人、社會及時代為主，不再只是濫情嘸語，而是提醒讀者現實的種種限制或者不堪；也許是作者透過意象的操作在詩中設下重重謎語，等待讀者破關解題；這些都是為了引發讀者更多的感受和思考，都是「主知主義」的抬頭。黃荷生詩所引起的不快，既是為傳達個人生命的孤獨悲傷，亦是運用意象和意象之間的斷裂造成晦澀難懂的效果。

林亨泰在二十多年後引用梵樂希的說法來進一步說明現代詩的特質，認為波特萊爾的詩之所以能夠引起「新的顫慄」，是因為具有「批判知性」，也就是「一般詩人依靠詠歌的自然流露與詩形之間安定的結合來完成作品，但，波特萊爾卻不然，他把這種穩定而熟悉的關係予以隔絕，然後讓詩精神的諸特質個別而『高度自覺』地在作品本身的結構體中重新發明乃至組合。」<sup>87</sup>這段話正好可用來補充說明黃荷生詩的特色，以及作為一個現代詩人高度的創作自覺，也對五〇年代時所言之「批判」所引起之不快有更深入的論述。

紀弦和林亨泰，同為現代派運動重要人物，同樣在「主知」這個主張上用力甚深，但其想法識見仍有差距。紀弦所謂的知性，建立在對情緒的抑制上，認為情感不該漫無節制的發抒，而是必須透過中介物來傳達，較接近英

---

<sup>86</sup>林亨泰，〈鹹味的詩〉，《現代詩》22期(1958年12月)，收入林亨泰

<sup>87</sup>林亨泰，〈抒情變革的軌跡—由「現代派的信條」中的第一條說起〉，《中外文學》10卷12期(1982年5月)，頁34

美意象派的文學主張，也和方思詩作所展現出來冷靜嚴謹的知性美感比較類似，比如他說：

作為理性與知性產品的「新」詩，絕非情緒之全盤的抹殺，而係情緒之微妙的象徵，它是間接的暗示，而非直接的說明；它是立體化的，型態化的，客觀的描繪與塑造，而非平面化的，抽象化的，主觀的嘆息與叫囂。它是冷靜的，凝固的，而非熱狂的，焚燒的。<sup>88</sup>

在這段文字中，紀弦並不把所謂「抽象」視為知性的條件，若依此推演，黃荷生的作品似乎並不在紀弦的知性脈絡裡，但本來紀弦在理論和創作之間即有扞格之處，其論述亦有不足之處，而林亨泰在五 0 年代當時對於「知性」問題雖加入所謂「批判」的概念，但並未有更清楚的論說，一直要等到 1976 年發表的〈中國現代詩風格與理論之演變〉<sup>89</sup>一文中，才對「知性」概念有更清楚的梳理。林亨泰認為現代詩的發展可說是由抒情走向主知，由浪漫派、象徵派而至現代派，由於知性概念的導入，現代詩由抒情的秩序轉入思考的秩序，現代派可分兩個階段，均強調知性，由戴望舒到紀弦的現代派為前一階段，由於「白話工具」具有「語言意義的連貫性」、「思維邏輯的抽象性」、「心理意識的時間性」等特色，適合「主知」的寫作過程，並且強調「氣質」這人格力量對詩作的統御，而進入第四階段之後，「技法」成為決定知性的要素。林亨泰以余光中〈火浴〉和洛夫〈石室之死亡〉為例，認為前者是由外向內凝結的寫作過程，是由外部觀照的靜態美學，而後者則具備嚴肅的「批判性」，充滿著強烈的動態美學。

在這樣的理論脈絡之下，知性已然呈現多樣面貌，若以此來檢視方思和黃荷生作品中的知性，兩者雖同樣強調思考性，但方思透過精確的意象和嚴謹的佈局來展現一種沈靜的知性之美，而黃荷生則透過「批判」所造成的不

---

<sup>88</sup>紀弦，〈把熱情放到冰箱吧〉，《現代詩》第 6 期（1954 年 5 月），頁 43

<sup>89</sup>林亨泰，〈中國現代詩風格與理論之演變〉，《林亨泰全集四—文學論述卷 1》，頁 136-203

快及難懂，來完成斷裂的知性美感，在林亨泰所定義的知性光譜中，同屬現代詩社成員的兩人，各在不同的兩端，遙遙呼應。

為更完整、有效地考察五 0 年代詩壇的「知性追求」，我們還可從 1959 年兩篇相當重要的詩論：一是葉維廉〈論現階段中國現代詩〉，另一則是覃子豪〈現代中國新詩的特質〉，這兩篇文章都相當準確地精準地提出了整個 50 年代現代詩發展的重要特色。

葉維廉提到：自我（情意我）的探索固然是現代主義的主要課題，「但我們必需設法避陷入浪漫主義的穿鑿附會的泥沼中，我們必需注意到感覺只是詩的素材的一部份，詩的素材還包括種種人類高尚的情緒，我們還應該注意到「從情感的過剩到情感的約束」還是一首好詩的規條。」<sup>90</sup>葉維廉這段話清楚點出知性的概念：情感的約束，並宣告它是好詩的主要條件。

覃子豪更將「知性」概念擴展成為五 0 年代現代詩的普遍特質。他提出當時現代詩的兩種趨勢：經驗的表現、想像的創造。前者的論述主要說明詩來自從生活感受得來的經驗，寫現代生活帶來的苦悶，在這類由現實出發的詩中，覃子豪提出「凝鍊」的要求，認為「冷靜、明澈是現代中國新詩最大的特色。唯有冷靜、明澈才能發掘生活中的真實及隱藏於事物之中的奧秘。這並不是說現代的新詩缺乏情感，因其情感的熱力達於極度，而且經歷了生活的考驗，與智慧的琢磨，復趨冷凝，成為力的表現。……這種力是對冷酷的時代和現實的一種抗拒」<sup>91</sup>。知性概念於此再度被確認，並且將其視為現代主義的重要特色，「不像古典主義是表現一個觀念的連續，不是浪漫主義情感的鋪陳」，展現了一種沈靜的知性風格。而在「想像的創造」的論述裡，覃子豪認為這一類的作品主要在追求美感的享受—純淨的美，新奇的美和抽象的美，這正可用來對應本篇研究的三位詩人：方思、黃荷生和黃用。

---

<sup>90</sup>葉維廉〈論現階段中國現代詩〉，《秩序的生長》，台北：志文，1971 年 6 月，頁 15。

<sup>91</sup>覃子豪〈現代中國新詩的特質〉，《文學雜誌》七卷二期，1959 年 10 月，頁 24。

## 二、少年詩人的成長

黃荷生的第一首詩是〈音樂之後〉，發表在 1954 年 10 月 21 日的《公論報·藍星週刊》，自此，少年黃荷生展開了他的創作生涯，在當時的幾份重要詩刊裡都可看到他的作品。閱讀他在出版《觸覺生活》前的作品時，會發現大部分作品仍不脫浪漫派透過自然意象來喃喃訴說寂寞、愛戀情愫的風格，但少年詩人仍然在一些探索自我存在的詩中展現了較為不同的企圖；除此之外，我們也可以窺見剛剛開始嘗試寫作的詩人，在模仿中找尋自己的風格。

比如，《藍星週刊》40 期（1955 年 3 月 17 日）刊出黃荷生的四首詩，其中〈叛徒〉和〈無期徒刑的罪犯〉，從詩題和內容便可略為得知少年詩人對自我形象的理解：「在霧中，在超級的岔路裡／在時間往死的終點的隊伍／我，一個瘦瘦的，纖弱的詩人／與命運對壘／與孤苦作戰」（〈叛徒〉）、「啊！啊那一切美的和醜的／良善與虛飾的／那一切、對於我、都為怒目而視的敵人了／對於我、我是無期徒刑的罪犯／而所有持有帶血的皮條的，都是——／咬緊牙根扳著臉孔的獄吏」（〈無期徒刑的罪犯〉）詩人將自己定位和全世界對抗的孤獨者，背負著詩人的宿命。

在《觸覺生活》的後記裡，黃荷生引用了紀德的句子來說明自己的詩觀，向明曾說明紀德對黃荷生創作的所產生的影響，包括了思想、看法和寫作方式<sup>92</sup>，但他也誠實地說出少年詩人畢竟人生閱歷太淺，詩作的深度和格局還是無法拓展。若再仔細閱讀黃荷生其他的詩作，我們其實可以清楚地看見在他在意象及句型的運用上如何模仿其他詩人。

楊喚〈二十四歲〉：「白色小馬般的年齡／綠髮的樹般的年齡」

黃荷生〈十八歲〉：「我不是駱駝，我是白色不屈的小馬」<sup>93</sup>

<sup>92</sup> 〈門被開啟—黃荷生作品討論〉（1983 年 1 月 16 日於現代詩社），收入黃荷生，《觸覺生活》，頁 191-192

<sup>93</sup> 《公論報·藍星週刊》46 期(1955.4.28)



林亨泰〈長的咽喉〉：「有長的咽喉／鳴著圓舞曲／而告知／從軟管裡  
／將被擠出的／就是春」<sup>94</sup>

黃荷生〈風與咽喉〉：「那是風／風也有咽喉／風撕破它的咽喉／應該  
是危險的」

以上兩例為意象的直接搬用，同以白色小馬說明青春的蓬勃活力，也同以「咽喉」擬風為人。

另外，如〈煩憂〉：「我之煩憂是構自七種元素的毒品／七個環節的蛇，  
或即／無數個七相乘的洞眼織成的蛛網／唉唉！彼之表皮作垂死時刻的蒼  
白／或為某一種爛瘡細菌。繁殖著／使我底蓬，我底心，我底夢／慘白，發  
癢」<sup>95</sup>以醜為美的狂妄姿態，以數字堆砌的句式語法，都與紀弦十分相似。

而中國五四時期的詩人也是他模仿的對象，〈偶然〉：「啊啊，山頭新月  
乘涼的身姿／如同我踏碎 X 爽朗的散步／／崖上的哲人投眼的黑影於水底／  
河面的小舟揮拂有個性的西風／啊啊，偶然如我，且以偶然的步伐／跨這永  
恆的一段距離」，從詩題到詩句，我們也可窺見新月派的浪漫氣息以及象徵  
派對永恆意念的追求。

在這些對其他詩人的模仿和學習當中，方思無疑是黃荷生最重要的仿效  
對象。正如前一章所言，透過方思的譯介，里爾克在五 0 年代台灣現代詩壇  
造成相當重要的影響，黃荷生作為一位年輕詩人，也在這樣的影響脈絡裡，  
不管是句式的沿用或者是意象的複製。

里爾克作，方思翻譯，《時間之書》：

「怎樣時間俯身向我啊／將我觸及／以清澈的，金屬性的拍擊」

黃荷生〈門的觸覺〉（二）

「啊／蒼白；全然俯身向我的，鏽的／沒有脈搏，且久久無所／表達，

<sup>94</sup>原收於《長的咽喉》(台中市：新光書店，1955年3月)，引自《林亨泰全集：文學創作卷2》(彰化：彰化縣立文化中心，1998年9月)，頁2

<sup>95</sup>黃荷生，〈詩八章〉，《藍星週刊》42期(1955.03.31)



無所展示的……」

黃荷生〈力〉：

「啊，一株樹的向上，記錄自由／生命 愛與海天的希望／／一株樹的向上／向自由永恆的力，向遙遠生命的綠／向遙遠與自由意志的不屈／啊，一株樹的向上，飽孕自由／生命 愛與海天的希望」<sup>96</sup>

第一例中我們看到黃荷生直接化用方思的譯句，以「俯身向我」製造一種壓迫感，青春的憂鬱蒼白和時間一樣，是生命中無可逃脫的威脅，而觸覺意象的運用，更成為黃荷生創作的核心命題，不僅以《觸覺生活》為詩集命名，「將你觸及」一句也成為詩題，發表於《現代詩》20期。而第二例則是承繼了里爾克及方思詩中的主要意象——樹，作為生命力量的象徵。雖然在這裡我們可以猜測是里爾克透過方思影響了黃荷生，但便如同之前所引向明的說法一樣，不管是紀德或里爾克，剛剛起步的少年詩人很難全盤理解，或者接受，乃至於複製模仿他們背後龐大的思想體系，而中介者方思應該是黃荷生更重要的學習對象。底下將先舉二例作為說明：

方思〈港〉：

「突然遠處傳來一聲鐘響／不知哪一條船又要出港」

黃荷生〈木屋書簡之二十七〉

「不知名的那一條船又將出港，此刻我們會記起——油然地記起海上不懂寧靜的波浪，會記起那些無可奈何的告別的手，會記起水手們心裡鏗鏘然的幾聲鐘響，那鐘響是，那手是，那波浪是，啊，此刻，我們已了解不知名的那一條船，不知不覺地，真與善與美已滿載其上。」

<sup>97</sup>

黃荷生〈感謝〉：

---

<sup>96</sup>黃荷生，〈力〉，《藍星週刊》50期(1955.5.26)

<sup>97</sup>黃荷生，〈木屋書簡之二十七〉，《大道》169期(1957.10.1)

「感謝哪，生命的消息／聲音來自春天的早晨／而那一陣豪放振顫的歌音／又將送出一條無名的小船」<sup>98</sup>

方思的〈港〉，所引兩句總結全詩，說明「生命的訊息」——即便是狂風暴雨即將降臨，前行的勇氣仍不稍減。在這裡，「不知名小船」說明了每一個生命的存在樣貌，而「鐘響」則是一種提醒，生命中必然產生的聲響，生命中必定得發生的種種。這兩個意象，被黃荷生重複引用，成為不斷出現的主要旋律。黃荷生曾以「何草」為筆名，在《大道》半月刊上發表〈木屋書簡〉。〈木屋書簡〉為一系列隨筆散文，藉著向名為「白英」的對方寫信，內容主要為讀書筆記和哲思小品，以此和其詩對照閱讀，也許可以更接近詩作本質及核心。

黃荷生〈遠方〉：  
來自明日，遠方  
來自冷冷的林；聲音喚我  
引我，來自策馬的海  
來自那鏡子的湖……

今夜是一個動人的夜  
我履薄冰，扣遠處極地之門<sup>99</sup>

這首詩則是進一步地融合了方思多首作品，運用〈林〉、〈聲音〉的意象，表現出對生命本質的探求，「今夜是一個動人的夜」，則是整句援引自〈影子〉一詩（之後亦成為〈豎琴和長笛〉一詩的主旋律）。

由此看來，不管是方思的翻譯詩作或者是創作，都成為黃荷生模仿與學習的對象，底下一段文字節錄自〈木屋書簡〉，少年詩人透過此明確地點出了方思和他自己在創作上的思想承襲：

<sup>98</sup>黃荷生，〈感謝〉，《大道》179期(1958.3.1)

<sup>99</sup>黃荷生，〈遠方〉，《創世紀》5(1956年3月)，頁23

夜這般靜了，沒有什麼會呼喚我們，沒有什麼人會向我們招手。這夜是那麼深深沈沈的，沒有人會在這個時候找我們，像我們久久期待著的，來扣我們的門。現在，竟那麼無由，那麼自然地從我們的心中流出了這麼三行詩：

在沈寂如死的夜心，我聽到一個聲音

呼喚我的名字：我欲

推窗出去（方思）

我們正隱隱約約地聽到那麼一個聲音——誰正低低地唸著我們的名字？誰會呼喚我們？——那聲音來自迢迢的遠方，來自明日。

現在，我們會強烈地懷念起所有不在此地的友人；懷念起所有我們曾經到過，玩過的美好的所在；也許我們更要不可避免地想及那些憂愁和患難的日子。於是，我們將莫名奇妙的把門打開完全的，把昔日和昔日

遺忘的門，我們說它是開著（黃荷生）

現在，我們到門外來了。在門外，所有的靜寂觸及我們的心；而這夜，這夜的涼涼將觸及我們默默存在的靈魂。<sup>100</sup>

由方思的〈聲音〉到黃荷生的〈觸覺生活〉，在這裡找到了連結的關鍵。方思所聽到的聲音，可能是來自內在自我的呼喚，也可能來自對未來的美好想像和期待，於是，黃荷生的門成為自我和外在聯繫的所在，也是通往過去和未來的甬道，門裡門外，方思和黃荷生同樣緊扣存在的本質展開思索，這也是他們兩人詩作的共同特色：強調其思想性。但是，不同於方思由一個意象出發，他規範了每個字詞的意義，透過精確的布置，經過層層推演而致純

<sup>100</sup>黃荷生，〈木屋書簡之三十三〉，《大道》178(1958.2.16)

粹的極限；黃荷生則使用了不同的語言模式，在意象和意象之間，他一樣有所布置，只是他擴張了字詞的意義，讓詩造成一種強烈的斷裂感，這種手法在詩集《觸覺生活》裡有更進一步的發展。

本研究以《觸覺生活》為分水嶺，思考黃荷生創作生涯的歷程與改變。發現詩集出版前，詩人多數作品仍不脫透過自然意象及喃喃低訴的方式來表達寂寞與愛戀情愫的浪漫派風格。不過，我們仍可看出黃荷生追索自我存在的寫作企圖。儘管才華洋溢，甫接觸現代詩創作的少年詩人，仍難避免從作品主題和句式架構等方面去學習、模仿前行詩人，藉此確立自己適合的道路。其中最值得注意的是前面章節所論曾譯介里爾克作品的方思。對照兩者作品以及作者以「何草」為筆名發表在《大道》半月刊的隨筆散文〈木屋書簡〉，要找出他們的連結並非難事。



### 三、關於《觸覺生活》

《觸覺生活》可說是詩人創作生涯中最重要的一次表演。

在黃荷生的自述裡，《觸覺生活》一書是他在高一下那段時間一鼓作氣完成的，事實上，他並不是一個少產詩人，在當時各種詩刊上，幾乎都可看到他的作品<sup>101</sup>，但他捨棄了之前發表過「大家都喜歡讀，一點問題也沒有」（梅新語）的作品，收錄二十四首詩作，其中有不少是以組詩的形式呈現，在出版之前，這些作品中絕大多數皆未曾公開發表；整冊《觸覺生活》共分三輯，出版時，這部「薄弱得使人同情的詩集」（初版後記）<sup>102</sup>也只印了五百冊分贈親友。出版詩集，卻不願意迎合讀者，只依循自己的創作意願，從這種實驗性的想法來看，黃荷生似乎已經初步展現出高度的藝術自覺。

《觸覺生活》的第一輯和第二輯均為組詩，共有五組詩：〈門的觸覺〉（四首）、〈未來和我〉（二首）、〈復活〉（四首）、〈位置問題〉（二首）和〈季節的末了〉（二首），這五組詩幾乎都可以視為少年黃荷生的自我追尋。

在《觸覺生活》一書的出版後記中，黃荷生說到：

我所尋求的絕不是唯一的過去，也不是單純的未來；我承認任何事情，同時我也懷疑他們。倘若僅由瞬間而能導出自我的存在，倘若我所表達的頃刻讓我接近神，那麼我所發現的可能是熱誠，以及生命，以及純粹的原始的愛。<sup>103</sup>

這段文字所展現出那種對「自我」、「純粹」的高度追求，便是黃荷生作品中的主要基調。

〈未來和我〉寫不可知未來的徬徨：第一首透過「弟弟」的意象，以及關鍵句「他告訴我，淳樸如何鍊得」，來表現對未來的自我期許—永遠不要忘記那個純真的自我；而第二首則藉著反覆的句式，「我們的孤獨」、「我們

---

<sup>101</sup>參見附錄（黃荷生作品目錄）

<sup>102</sup>黃荷生，〈初版後記〉，《觸覺生活》，頁 169

<sup>103</sup>同上註

的痛苦」、「我們時隱時現的焦慮」展現對未來的焦躁不安，句尾「裸著的婦人／和鏡子寒暄的時候」依舊是對純真自我的眷慕。以〈復活〉為題的四首，則延續了之前的概念及意象，包括「想到我／還有這麼一個弟弟」，「還有歷史的問題／許多虛掩的門／我深深／懷疑」，都是對自我存在的辯證，「倘若關聯／亦是無向的／而我只是一個存在／我只是那聲音／那必然／也是果然發出的／我只是那聲音／而我----深深懷疑」，幾乎便是對方思〈聲音〉一詩的回應。〈位置問題〉二首，和題名相符，少年關注的依然是自我探索的問題，兩首詩中都提到了神，詩人在〈後記〉中曾引紀德文句：「不管去哪兒，你所能遇到的只是神」、「我把一切我所愛的都叫做神」，神在這兒作為一種最終的追尋，也是自我所能到達的極致。「要是有個孤獨為鄰／愛亦是多餘的／要是有我／這世界／將屬於你們」，則寫出了比孤獨更強烈的孤獨，詩人專有，少年專有。〈季節的末了〉中「我忽然感覺到----／這路的細細，這路的長長，這路的遙遠／路上鋪築著輕輕薄薄的嚮往／感覺到方正握緊的力，自己的聲音／自己的位置；和那／緩緩飄墜下來的寂寞」，則利用疊字和並列的句式緩緩道出少年詩人的寂寞，以及對自我的堅持。

而在這些作品之中，我們也看見許多數理運算的詞彙。白萩以為以日常生活入詩是黃荷生作品的要素，的確，對一個高二的學生來說，和課業搏鬥是每天生活的必須，「弧度—與弧度的容量；不再有／外切的弦，不再有直線，不再有／象徵著無窮的角，不再相交」〈門的觸覺（一）〉、「對於邊，對於範圍，甚至對於／遲遲地露面的明日，明日的函數」〈門的觸覺（二）〉、「存在運動的我／存在傾斜的我／我只是個裂折的向量」〈位置問題（一）〉、「那些多愁善感的／說明了斷線。運動／說明了連鎖之反應的」〈追〉等作，平日演算操作的數學物理運算，都成了詩意的來源，詩人更藉此發展出物我之間的嶄新的關連與秩序。因此，以詩題作為核心，將這些日常物像加以連結，也許將更能理解作者的意向。

《觸覺生活》於 1956 年出版之後，同時代另一位詩人白萩提出了他的



評論。白萩以為黃荷生提供了一些新的「詩素」，從平凡事物中發揮了敏銳的感觸，「捨棄了強烈情緒，著重於精微感觸的描繪」，而這正是現代詩的發展趨勢。但他也同時指出：

作者尚缺少「組織」，「連貫」的能力，不僅在形象的捕捉和組合上，缺少「向心力」的恰當組織，更在技巧上，不顧及情緒的發展秩序，或則說沒有依情緒的發作平行的表現，致使整首詩的組織，顯得零亂和不調和<sup>104</sup>。

這樣的說法基本上說明了當時一般人對《觸覺生活》的看法，最重要的評價便是「難懂」。而林亨泰在 1957 年《現代詩》21 期刊出一篇評論——〈黃荷生和他的詩集觸覺生活〉，文中對黃荷生詩作特色的理解，一樣是難懂及破碎，與白萩並無多大差異，但林亨泰對此有所辯護，他認為詩並不要求「意思」也不要求「完整」，思考的本身即是詩的完成，所謂「完整」也可能只是習慣，因此他對黃荷生的詩持高度評價，認為黃荷生「已經是一個成功的現代主義者了」<sup>105</sup>。如果說現代主義的特質，便是透過抽象化和高度自覺的技巧，使讀者放棄熟悉的語言功能和傳統形式，發現比現實更真實的世界，那麼，黃荷生確實已經初步掌握了現代主義的原則。

陳芳明在評介黃荷生作品時曾引述這段話並加以說明：

這是很平凡的說法，卻已開啟了一個新的閱讀理論。現代主義牽涉到的思維活動，不再只是理論的建設而已，也不再只是創作的實踐而已，它也要求讀者必需摒棄過去那種被動的、怠惰的態度。讀者必須主動參與到詩的作品之中，以感覺去體會詩的意義與生命<sup>106</sup>。

陳芳明在這裡強調了讀者的參與是詩活動的一部份，羅蘭巴特在 1960 年代告訴我們「作者已死」：

---

<sup>104</sup>白萩，〈抽象·殘缺·美的品性〉，《現代詩散論》（台北：三民，1972 年 5 月），頁 163

<sup>105</sup>〈門被開啟——黃荷生作品討論〉，收錄於黃荷生，《觸覺生活》，頁 197-201

<sup>106</sup>陳芳明，《台灣新文學史》（上）（台北：聯經出版社，2011），頁 336

一個文本是由多種寫作構成的，這些寫作源自多種文化並相互對話、相互滑稽模仿和相互爭執；但是，這種多重性卻會聚在一處，這一處不是至今人們所說的作者，而是讀者：讀者是構成寫作的所有引證部分得以駐足的空間，無一例外；一個文本的整體性不存在於他的起因之中，而存在於其目的性之中，但這種目的性卻又不是個人的：讀者是無歷史、無生平、無心理的一個人；他僅僅是在同一範圍之內把構成作品的所有痕跡匯聚在一起的某個人。<sup>107</sup>

這段話說明了讀者的高度主體性，讀者對文本的詮釋即是一種再創作，讀者的參與豐富了文本的完整性。當然黃荷生寫作之時此文學理論尚未被創造出來，但他早一步實踐了這個理論，驗證之於 2005 年黃荷生接受黃明川訪問的錄影，當黃荷生被問及過去作品的種種詮釋，他總是在沈默數秒後，回答「我忘記了」，「很快的情況下寫完的，不記得了」，「讀者可以自己解釋」<sup>108</sup>，因為「難懂」而創造出更大的詮釋空間，也許正是黃荷生詩作的重要價值。

林亨泰的文章裡還提示了一個閱讀黃荷生詩的重要方向：從感覺出發。

這樣的「詩」，我們應該採取怎樣的態度才能體會它的奧妙呢？依我看來，這樁子事是很簡單，因為：只要用「觸覺」去「感覺一下」就行了。<sup>109</sup>

因此，回到「感覺」的問題上，詩人說明了書名《觸覺生活》的由來：

這也許和我寫詩的方法有關，和我思索的歷程有關，更和我的整個生命有關。就像高克多那一幅封面畫所啟示的：我將時刻的警惕自己，

---

<sup>107</sup>羅蘭·巴特：〈作者的死亡〉，收入懷寧譯《羅蘭·巴特隨筆選》（天津：百花文藝出版社，1995年），頁 307。）

<sup>108</sup>黃明川，〈黃荷生〉（影片），《台灣詩人一百影音計畫》（台南：國立台灣文學博物館，2005）

<sup>109</sup>林亨泰，〈黃荷生和他的詩集觸覺生活〉，《現代詩》21 期，頁 31-34

我的道路應該是異於往昔的一切的。<sup>110</sup>

在現代派的觀念裡，現代詩因為有了新的內容，因此也產生了新的形式，年輕的黃荷生敏銳地感受到這一點，「觸覺」正是一種迥異於視覺、聽覺這些我們已經熟悉的感官，以此開發出另一種不同於舊經驗的詩作。

在〈水的交感〉一詩中：

屬於外面的是

「風和日暖」

從坐著的浴女想起

亦非活水

亦非噴泉

亦非交融的流體

由坐著的浴女想起

明日，唔——明日

你哭

我也哭

開首兩句已經為全詩定調，所有的「風和日暖」所有的美好都只在外面，並不屬於我，以「坐著的浴女」為起點，「活水」、「噴泉」這些「交融的流體」都是「觸覺」的過程，真正的結果是「哭」，哭泣的淚水才是「水的交感」的答案，才是我所擁有的。「坐著的浴女」，很可能只是一張現代畫中的形象，十七歲的高中生，以隨手拈來的形象，將視覺轉為觸覺，展開層層「水」的聯想，藉此來表現出他的悲傷。這樣一首即興的詩，不見得有多麼深層的人生哲理思考，卻可用來說明黃荷生詩中的「感覺性」。商禽曾談論黃荷生

<sup>110</sup>黃荷生，〈初版後記〉，《觸覺生活》，頁 169

的詩，認為他跟「一般傳統的詩藝『把抽象的事物形象化』完全兩樣之處，是他把抽象觀念『感覺化』，當然，有時甚至也情感化」<sup>111</sup>，由此看來，確實是相當中肯的看法。

或者有另外一種可能的說法，「觸覺」其實並不是一種實指的感官摹寫，林亨泰在〈黃荷生和他的詩集觸覺生活〉一文的最後，說了一個莊子的故事：渾沌日鑿七竅而死，若以此作為一種隱喻，所有的感官在最初原是渾沌不分的，這樣的美好卻隨著年齡的增長而日漸消殆，因此，雖題為「觸覺」，事實上也只是一種感覺的統稱，不管是觸覺或是視覺、聽覺，都只是一種途徑，用來感受這個世界的種種樣貌，林亨泰和林煥彰均認為這本詩集正是年輕黃荷生內在精神狀態的表現，所有的感官在此交互作用，也許正和波特萊爾所謂「通感」(correspondances)有異曲同工之妙。

波特萊爾如此寫著：

「自然」是一座神殿，那兒活柱  
不時地發出曖昧朦朧的語言  
人經過那兒穿越象徵的林間  
森林望著他，以熟識的凝視

像那悠長的回聲在遠方混合  
於幽暗深奧的一種冥合之中  
如光明亦如黑夜之廣漠無窮  
芳香色彩和聲音互相呼應著  
有的芳香涼爽如幼兒的肌膚  
碧綠如牧場而且柔和如木笛

---

<sup>111</sup> 〈門被開啟—黃荷生作品討論〉，收錄於黃荷生，《觸覺生活》，頁 188

-----別的芳香、腐敗、得意、豐富<sup>112</sup>

在這首詩中，詩人打破現實世界的邏輯，讓嗅覺、視覺、聽覺和觸覺相互交融感通，卻又同時成為一種神秘的冥合；光明和黑夜看似矛盾卻又巧妙地統一，於是，詩人透過想像力將原本單一的感官經驗，擴張成為無限，並循此將內在感受或感情投射到外部物質世界，進而展現出哲學性的精神內涵，也回應了詩首段提及的「象徵的森林」，除了說明人對生命意義的探求，亦可以「論詩詩」來看待，說明了詩人對語言意義的追索。

黃荷生另有一詩〈可觸的象徵〉：

僅只是令人訝異  
好似煙圈。好似酒香  
好似伸出的無名指  
所有未熟的光  
所有殘酷的香味：  
-----躲藏

所有穿破聲音的鞋子的  
所有撕毀的問題  
銜著死亡在它的嘴裡  
銜著烘乾的死亡在它的嘴裡

詩題〈可觸的象徵〉，提示全詩將以「觸覺」出發，結合了視覺、嗅覺、味覺和聽覺，詩以兩行為一單位，用相同的句式將一樣一樣看似毫無關連的事物加以連結，統一在「象徵」的意義中，象徵即是生活種種，亦是詩種種，可感卻又無比虛幻。這樣的思考以及操作手法，似乎亦可和波特萊爾〈通感〉一詩相互呼應，也和林亨泰所提莊子「混沌」的寓言有所連結。於是，我們

---

<sup>112</sup> 杜國清，〈萬物照應，東西交輝〉，收錄於《詩論·詩評·詩論詩》（台北：台大出版中心，2010年12月），頁94-95。

見到黃荷生詩中強烈的感官思考，從觸覺出發，擴展至其他感覺，底下一節，我將討論的主軸放在以視覺為主的繪畫性以及以聽覺為主的音樂性。

相較於之前的作品，突然放棄了安全而保守的風格，展開一種全新的技巧演練，這必然是一種決心的展現，黃荷生於是走向前衛，並於 1956 年出版《觸覺生活》。在第二小節裡，筆者藉由分析詩作文本，並從作者的自我陳述中找出黃荷生作品的主要基調：對「自我」、「純粹」的高度追求，而這也正可呼應他在創作形式上的改變，兩者都是一種自我的覺醒。而這種前衛的形式，得到的評價便是「難懂」，然而正因為「難懂」反而創造出更大的詮釋空間，形成黃荷生詩作最迷人之處，也更朝現代主義的特質前進。於是，透過研究，也發現黃荷生詩作中另一項現代主義的重要特質：從感覺出發。

「觸覺」相對於聽覺和視覺，是一種較為新奇的感官感受，透過觸覺，連結其他感覺，或者說，但在此雖題為「觸覺」，事實上也只是一種感覺的統稱，不管是觸覺或是視覺、聽覺，都只是一種途徑，用來感受這個世界的種種樣貌，都是詩人內在精神狀態的表現，所有的感官在此交互作用，也許正和波特萊爾所謂「通感」(correspondances)有異曲同工之妙。

葉維廉在〈論現階段中國現代詩〉文中說明了在現代主義影響下，現代詩的幾項特質：以「情意我」世界為中心，普遍歌調是「孤獨」或「遁世」（以內在世界取代外在現實），「自我存在」的意識，文字上具有「破壞性」和「實驗性」<sup>113</sup>。由此，進一步提出臺灣現代詩的兩項重要特質：「感覺」及「實驗」，「由感覺的敏銳，在意象和意象之間建立表面看起來無理的關係，但在無理中卻含蘊著驚異和深長的意義」，這兩項正可充分來詮釋黃荷生詩作的特色。

從感覺出發，將如何抵達知性？杜國清曾經為文說明台灣現代詩的特質，「知性」是其中一點：

---

<sup>113</sup>葉維廉〈論現階段中國現代詩〉，《秩序的生長》，台北：志文，1971年6月，頁13。



台灣現代詩所強調的知性是英文的 Intellect，指的是人類的精神作用中，相對於感情和意志的一種知的機能和思考力。這是人類對於感覺和知覺所取得的素材加以運用，以產生抽象的、概念的綜合的精神能力。在現代詩論中，相對於感性，知性是對於感官知覺所提供的素材，加以綜合認識的創造能力。<sup>114</sup>

在杜國清的說法裡，知性是由感覺出發，更進一層加以綜合的思考創造能力，這樣的說法提供了我們詮釋黃荷生詩中的知性的一條途徑。而這種透過思考加以認識創造的過程，也許正可扣應之前所說的「難懂」，充分體現了黃荷生詩中的知性成分。



---

<sup>114</sup>杜國清，〈新詩的再革命與現代化：論台灣現代詩的特質〉，1989年4月發表於上海復旦大學「第四屆台港暨海外華文文學國際研討會」，收錄於《詩論·詩評·詩論詩》(台北：台大出版中心，2010年12月)，頁228-229

#### 四、繪畫性和音樂性

在《觸覺生活》中最經常被研究者提及的莫過於〈門的觸覺〉，這組詩寫一個少年對於未來的種種想像和期待，並且展現出來獨特的繪畫美和音樂美。

門，通往不確定卻擁有無限可能的未來；門，緊緊閉鎖，令人窒息絕望；門是入口也是出口，透過門的意象，我們彷彿看見一位在門前徘徊猶疑的少年，在開啟和緊閉之間思索。在這組詩裡，我們注意到兩組詞語：一組表現出憂傷徬徨的少年情懷，如：「那些問句，那些包含著否定的片語」、「久久而不得成熟的猶豫」、「游離著；所謂蒼白」、「引起我們的飢餓 / 以及焦慮，以及渴望」、「對於斜梯的三十度角，對於 / 夢；對於長廊突然的彎度 / 彎度，我亦常常加以懷疑」、「怎麼我也要費一番思索 / 門是否 / 剛剛開的」；另一組則是各種幾何線條的組合，如：「被那些遠赴 / 交點的線條，被那些肯定地 / 下降過斜度的梯，而沒有表現出 / 休止與終點的，沒有引力沒有方向的」、「它的據點，它的軸，它未知的弧度 / 弧度—與弧度的容量；不再有 / 外切的弦，不再有直線，不再有 / 象徵著無窮的角，不再相交」，以及之前所引的「斜梯的三十度角」、「長廊突然的彎度」，這些幾何線條加上迴環覆沓的句式，帶領讀者從文字跨越到繪畫，令人不禁聯想到二十世紀初的現代主義繪畫。

繪畫和詩之間的連結，論者已對此有所著墨，奚密曾為文討論米羅〈吠月的犬〉和紀弦同名詩作之間的連結性。文章裡奚密分析了畫和詩中所運用的意象，但她認為兩者之間並非只是單純的影響和接受關係，而是一種精神的感通，紀弦感受到了米羅畫中「怪異的孤獨」，保留了原畫的月、犬、列車（其實是梯子），並另造「騎在多刺的巨型仙人掌上的全裸的少女們的有個性的歌聲」，「以瑰奇詭異的意象和氣氛來表達了一個現代主義的主題：縱然人生是短暫的，個人是孤獨的，他對自我的堅持和肯定必賦予其不可侵犯

剝奪的尊嚴」<sup>115</sup>。這樣的說法事實上也呼應了上一小節中「通感」的說法，詩和畫，雖然各自擁有不同的特質，但卻可以精神的感通展開連結。

黃荷生曾經在受訪時表示，由於家中開印刷廠的緣故，在少年時期便得以接觸許多藝術方面的雜誌，他相當喜歡這些現代畫家的作品及美術評論、理論，〈木屋書簡〉裡也曾記載他看畫展的經驗<sup>116</sup>，1956年出版的《觸覺生活》甚至選用了法國現代詩人畫家高克多（Jean Cocteau, 1889 - 1963）的素描作品做為封面，由此看來，現代主義繪畫應該對黃荷生詩作有著相當比例的影響。〈現代〉一詩，似乎是以畫著裸女的西洋畫作為詩的發想：

亦且剛剛浴罷

思凡的尼姑般底

就這麼一種

裸體的悲哀

這麼一種

傾斜的悲哀

又是太敏感

又是太焦急的

孕婦。被捨棄了的

孕婦。就這麼一種

潮潤的悲哀

就這麼一種

---

<sup>115</sup> 奚密，〈從現代到當代—從米羅的「吠月的犬」談起〉，《現當代詩文錄》，頁 17

<sup>116</sup> 「昨天，我到中山堂看過一個畫展，在那朦朧的氣氛中，我久久凝視著一幅畫像，我好像也走入那畫像中，我成為色彩，成為線條，成為藝術家直覺的形相。」，〈木屋書簡之八〉，《大道》145(1956.10.1)

## 乏力的悲哀

且是一剛剛浴罷

全詩具體可判的意象是「裸體」、「尼姑」和「孕婦」，應該是由「裸女」（這是現代主義畫作經常出現的題材）出發，「思凡的尼姑」和「被捨棄的孕婦」是第二層的聯想，但不管是前者或後者，心情都是悲哀的：現實和慾望相互拉扯的失衡，對未來生活的恐慌及焦慮，這些意象組合起來，以詩題「現代」來加以概括，也顯露出現代生活帶給人的不安感受。雖然我們無法透過資料確切地指出詩人觀賞過的畫作，但在畫和詩之間，由意象的共用開始，在精神上相互感通，展現出一樣的主題。

痙弦曾將黃荷生比為「康定斯基」，認為兩人在繪畫和文學上最大的共同特色便是「表現的抽象性」；亦有論者將〈門的觸覺〉一詩和杜象 (Marcel Duchamp) 畫作《走下樓梯的裸女》 (Nude Descending a Staircase, 1912) 加以連結，認為兩者皆以分解過後的各種線條來表達一種沒有「休止與終點」，無止盡的循環運動<sup>117</sup>。

抽象藝術的主要概念一般被認為是：不以模擬現實世界為滿足，而是透過造型和顏色來表現內在的真實。抽象畫的藝術家們認為，所謂「真實」，並不是外在事物的表象，而是它的「本質」，模擬外在的形式是無法真正找出這個「本質」，而是需要在不斷的演變、刪除與簡化中，抽離出事物的共通點，加入藝術家的主觀意志，將它綜合成一個新概念，而此一概念就是抽象藝術家所追求的理想。

為什麼是康定斯基而不是其他人？康定斯基在《藝術的精神性》一書中曾論及繪畫與音樂的共通性：音樂是最抽象的藝術，因為音樂是用耳朵聽，完全不依附任何形體，音樂雖缺乏陳述事情的功能，卻不代表它缺乏意義。

---

<sup>117</sup> 吳榮邦，〈讀詩筆記：黃荷生《門的觸覺》〉

<http://olvwu.blogspot.tw/2005/09/blog-post.html>；摘錄於 2014. 2.

因此繪畫可以是視覺的音樂，或是視覺的詩。因此，他將繪畫還原至最純粹的線條、構圖和顏色，並在音樂的旋律、節奏、曲調找出對應關係，藉由畫面創造出一種內在張力，也就是所謂的音樂性。在這裡，我們看見康定斯基所思考的藝術純粹本質，在繪畫、音樂以及詩中得到一種融會貫通，這也許正是痙弦為何將黃荷生喻為「詩壇的康定斯基」的原因吧。

痙弦曾經對黃荷生詩中的抽象性提出具體的說明：

荷生詩的抽象可以分兩方面來解釋，一是表現的題材，一是表現的形式。在題材方面，他的詩很少訴諸情緒，如相思、鄉愁等新詩中常見的題材在他的作品中是極少見到的，而改以人與物之間主客的抽象關係，作為表現趣味的焦點，那是一個冷肅的知性世界，一個本質而非現象的世界，一個共相殊相幻化一體的理趣世界。黃荷生的詩之所以難讀耐讀，之所以像音樂那樣每一次欣賞都會有新的啟發，就因為有了上述的特色，這也就是抽象性文學與藝術迷人的地方。我認為世界上最好的詩，應該寫成音樂那樣，這一點荷生的一些詩幾乎達到了。在表現的形式（語言也是屬於形式的範疇），他是絕對避免說明性的語彙，不作觀念的直陳，而是在進行意象的演示，這是音樂的表現。他詩的結構非常緊密、嚴謹、講究張力和密度，很少有散文化的毛病，在一種冷冽的從容下，建立起內在的秩序，這是音樂的表現。<sup>118</sup>

痙弦將黃荷生詩中的抽象分為兩方面：題材和形式來談。而表現題材上的抽象，正是我們之前所討論到從方思處承繼而來的高度思想性，探索事物深處的本質，而痙弦在此處將抽象和知性連結起來，其詩作的「難懂」也就恰恰成為其迷人之處。而這段話裡也提揭了另一個重要概念：音樂性。「音樂性」和「難懂」這兩項特質，在黃荷生的詩中找到了巧妙的平衡方式。

回到〈門的觸覺〉，翁文嫻曾經由結構來分析這組詩的聲音效果，靠著

---

<sup>118</sup>黃荷生，《觸覺生活》，頁 176

重複的詞語來帶動氣的運行，並且善用轉折詞來造成語意的迴環反復並且迂迴前進<sup>119</sup>，這確實是黃荷生詩中相當重要的一種語法，〈你不在這兒〉同樣展現了「重複」的操作手法：

不在這兒，也許

不在如何的空虛之中，也許不在

柔軟的如何之街上，如何不在遙遠的稀薄

稀薄的遙遠之間，也許

。

不在這兒

不在你的遲疑之前

也許在戲弄的早晨，也許

也許在發酵發酸的邊緣，也許在

被灼傷了的木偶的炭末之上，也許在問題的喧嚷

喧擾的問題之旁，也許在

這兒

。

不在你的訝異之前

如果說〈門的觸覺（一）〉由「被」帶動全詩的進行，表現出一種不由自主的徬徨無奈，那麼，反覆出現的「不在這兒」無疑是這首詩的主旋律，

<sup>119</sup> 「好幾個句子因一個相同的詞串連起來，但這串句子基本上又說著不同東西，一方面要令人一口氣讀完，一方面它們是變化多端的。像首段那個『被』字，出現了四次，造就了四行句子，自起首一口氣得唸至『下降過斜度的梯』而後止。但是，黃荷生聲律上的厲害是，他絕不讓你到此休息，輕輕一個『而』字，又將上文的語意接下來，你於是得再念一句到『休止與終點的』，以為可停了，然而，重覆的『沒有』一詞，又告訴你這語意仍未完；如是者再三，例如『那些』、『久久』等詞的覆用，都令你不能停歇地，跟著它們一直旋轉下去。」阿翁(翁文嫻)，〈傾斜的少年—黃荷生詩論〉，收錄於黃荷生，《觸覺生活》，頁 216



跨行或者不跨行各有其不同的韻律感；加上「也許」，更增添一種茫然的孤獨感；時而出現的回文句式（「遙遠的稀薄」「稀薄的遙遠」和「問題的喧擾」「喧擾的問題」），在反覆之中仍有變化；詩中有兩行分別都只有一個句號，彷彿是一個小小的休止符，讓全詩更顯跌宕生姿。「你不在這兒」，因為缺席更凸顯了存在感，「重複」的美感為此作了最佳的註解。

又如另一首〈悲哀以前〉：

那麼噴出的悲哀移開

那麼小小的白白的死亡

對住死亡的

臉。那麼溫暖

嘲弄溫暖投下的很多

很多影子

在吐出的靜寂吐出的天真之間

在悲哀以前

那麼遲緩

那麼無依那麼正經的步子

那麼溫暖

謀殺溫暖投下的

很多很多影子

愛的步子是那麼遲緩那麼遲緩

唔，悲哀以前

整首詩分成三個段落，但是卻可以當成一個大型的語意群，以題目「悲哀以前」所導引出的主句：「在悲哀以前」、「在吐出的靜寂吐出的天真之間」為主題句，其餘以「那麼」起始的句子，如：「那麼噴出的悲哀移開」、「那

麼小小的白白的死亡]、「那麼遲緩]、「那麼無依那麼正經的步子」等等，均為發散出去用來說明主題句的子句。這首詩裡的主題句，與其說是典型的肯定句，不如說是開放式的肯定句，因為「在…以前]、「在…之間」是一種狀態的描述，雖然規劃出一個範圍，但是其中還隱藏有相當多的可能性。但是，我們還是可以把這種狀態的描述，視為一種肯定的敘述，因為大方向依然落在已經確立的「悲哀]、「靜寂]和「天真」上，而這三個語詞的交集便是「活著」，或者說是「生而為人」，不管是「生之悲哀」，還是「在吐出的靜寂吐出的天真之間」，夾在初生的「天真」和過世的「靜寂」之間的，正是「活著」，只不過「活著」這個肯定句有氣無力，因為涉及存在，無論是誰，都沒有絕對的把握。所有「那麼」的平行句，順勢衍生了更多的無奈，比如：「遲緩]、「無依]、「死亡」，即便是「溫暖」，也同樣被「嘲弄]、「謀殺」。整首詩前往的方向是消極陰鬱的，所以相互加強的結果，使得正面表述下的負面情感，也就是以「愛」為名的人生，其實溢滿「悲哀」，更朝向「死亡」，如此黑暗卻又真實的生存實境，不是可以砍掉重練的遊戲，是不能選擇的命運，是唯一的現實。詩中將死亡與臉與溫暖放在一起，當我們面對死亡的瞬間，溫暖和影子其實都是透過「存在」的我們而得以成為一個整體。嘲弄影子其實就是嘲弄自己，這不只具有現代意義，更隱隱然把現實投向超現實，回到最本質的探索。溫暖與悲哀在詩作中是彼此貫通的，身體是媒介，知覺是我們溝通世界的橋樑。

由重複出現的主題句出發，發散出種種新奇的意象，看似斷裂彼此卻又有著奇異的連結關係，在此音樂性的節奏感帶領知性的思考前進。林亨泰曾以音樂來比喻黃荷生的詩作：「他將『有關連』的切斷，把『不關連』的銜接起來，所以『結局』往往又是另一個『開端』，作品之中彷彿處處充滿著猶如樂譜上的『反復記號』」。<sup>120</sup>這實在是相當精準的說明。

---

<sup>120</sup>林亨泰，〈現代派運動的實質及影響〉，《林亨泰全集五—文學論述卷2》，頁129

而除了重複之外，字詞的使用也是重要音樂性的展現方式。方思注意到了這一點，在他一篇評論黃荷生的文章中曾經寫到：

他追求一種「異於往昔的一切的」新奇，雖然他人的影響仍可察覺。他所使用的連接詞以及有時他所使用的副詞，極使人想及一位年紀較長的詩人所譯的一些英文詩的漢譯。他的詩多數為他剎那間感覺與情思的印象，這些感覺與情思會來來去去，迅捷而不可捉摸，但卻留住  
在這些詩中。他的節奏，倘若不是痙攣的，常是跳動甚烈的。然而，這種節奏對這些字排列來表達的事物都甚為適合。<sup>121</sup>

方思提醒讀者注意黃荷生詩作中連接詞和副詞的使用，除此之外，筆者還想補充說明：形容詞和轉折詞的靈活運用，也豐富了詩的變化。黃荷生的詩，靠著形容詞和名詞的混搭來造成歧義的效果，也擴大了想像的空間，比如：大量使用顏色——「搖擺著，古銅色的 / 飢餓的旗……薄黑的眼色……鼠灰色的顫抖…紅潤的食慾」（〈花與瓶〉），「痛苦的醒來堆高 / 以及下沈的深藍以及搖擺的米黃以及那樣 / 潮腐那樣痙攣的土紅 / 土紅的傲慢堆高」（〈某些同情〉）；或者為「影子」這個大量出現的意象安置上各種各式的形容詞——「而密居著糖的焦色的 / 影子們 / 流不出汗的影子們 / 直著腰的影子們」（〈影子的關聯〉），「現在，模糊的光與 / 健康的影子……現在，貧困的光與 / 睡醒的影子」（〈心的病室〉），「在馴服的影子之上 / 在胖起來的影子之上……落在疲倦的影子之上」（〈神〉）；又或者是一連串在邏輯上幾乎難以說明的組合——「所有挨餓的十字架 / 所有凝結的痛苦 / 所有最新鮮的哀愁，在心的裂縫裡行走…… / 在心的裂縫裡流著 / 或是徬徨的香味 / 或是嘆息的綠 / 你們將被判處最自由的流刑」（〈心的赤裸〉）。而靠著刻意放在詩首的轉折詞，比如：「居然說我是 / 寂寞的」（〈復活〉）、「亦且剛剛浴罷」（〈現代〉）、「於是，追逐著傲慢 / 撞擊著星子們的偏見」（〈二元論〉）、「甚至寧靜亦被

---

<sup>121</sup>黃時樞，〈十年來的新詩：回顧與檢討（下）〉，頁 7

吞取。 / 亦久久地一想歸去」(〈慾望〉)。這些幾乎是用暴力強加連結在一起的文字組合，造成了一種突兀感，甚至也可以說是「令人不快」的感受，正是黃荷生詩作的重要特色。

除此，翁文嫻還在〈在古典之旁辨解現代詩的「變形」問題〉一文中提出「變形詩學」的說法，她將台灣現代詩語言的「變形」分為四種模式：單句內的扭曲摺疊、句與句之間的夢幻連接、將內心衝突擴展為戲劇畫面、不斷分裂的語言，而黃荷生的詩屬於最後一種「不斷分裂的語言」。翁文嫻比較了洛夫和黃荷生的語言風格：

若說洛夫摺疊不同領域的詞造成新效果來釋放詞的隱藏能量；那麼，黃荷生將一個詞看成是一個世界，如〈消息〉、〈復活〉、〈未來〉、〈貧血〉等等。這世界可包涵廣大，不同領域、相距遙遠的形容詞，併在一起，形成戲劇上演，而故事人物情節，統統省去。讀者只要透過簡單的雙字詞線索，在想像中將一切復活。雙字詞在洛夫的手內要變形扭曲才容易另長生命，但在黃荷生手上他們可保有原來樣子，幾乎是口語化的簡單，他們就可有完全不同的生命能量。<sup>122</sup>

這段話事實上也正可呼應之前對音樂性的說明，黃荷生擴大了文字的邊界，他並不特別扭曲字詞，而是透過各種意想不到的連結方式，讓文字折射出各種不同樣貌，藉此豐富了詩的各種想像，這些思考的過程，正是知性的一種定義。

由「通感」出發，本小節繼續以《觸覺生活》一書的詩作，探討黃荷生所展現出獨特的繪畫性與音樂性。詩和畫，雖然各自擁有不同的特質，但卻可以精神的感通展開連結。痙弦會將黃荷生比為「康定斯基」，兩人在繪畫和文學上最大的共同特色，便是透過對事物的分解抽離出本質，還原為最純粹的抽象形式。因此，線條和顏色所構成的畫面，因著其排列方式也形成了

---

<sup>122</sup> 翁文嫻，〈在古典之旁辨解現代詩的「變形」問題〉，《創世紀詩雜誌》128期(2001年9月)，頁128

某種音樂性，於是，文學的精神性和音樂性也借用了這樣的概念，由重複出現的主題句出發，發散出種種新奇的意象，看似斷裂彼此卻又有著奇異的連結關係，在此音樂性的節奏感帶領知性的思考前進。而以近乎暴力的方式，將一些尋常的字彙加以連結，使這些詞語變得陌生，從中製造詩意，這也是黃荷生詩作中另一種音樂性的展現。



## 第四章 永恆的尋索：黃用詩中的知性

詩人黃用，1936年生，在台讀大學期間，即經常在《藍星》詩刊上發表詩作及詩論，民國四十七年獲藍星詩獎<sup>123</sup>，翌年出版唯一一本詩集《無果花》。

黃用在詩壇活動的時間並不長，從1956年至1960年出國，大約五六年時間，作品散見於《公論報藍星週刊》、《創世紀》、《文學》、《文星》等刊物上，其中36篇收入詩集《無果花》。由張默、痲弦所編的《六十年代詩選》（1961初版，選入1950~1960之間的新詩）中，對黃用有著這樣一段介紹：

作為一個善於傾聽自己的詩人，黃用有著現代藝術家所恆有的自覺，一種特出的思辨力和選擇力，促使他一方面以可驚的快速拋卻早期那種傳統格律的沾戀，一方面建立起屬於他自己的藝術論和表現論；繼而，他便以他那優異的製作吸引了我們。<sup>124</sup>

這段話說明了黃用作為一個詩人的創作自覺，以及在短時間之內詩人作品風格的快速變化。《無果花》共分為三輯：「青色平原」、「灌木叢」和「靈魂的碎片」，即可約略看出詩作由抒情而至現代多種不同的變化。黃用自己曾說：「現代詩的特質，或許可說是在追求一個現實，象徵，玄學，古典態度的綜合。」<sup>125</sup>作為一個現代詩人，黃用努力地經營詩的技藝，不管是在形式或內容上，都創造出了某種屬於他自己的風格。

以藍星詩人黃用作為研究對象，希望作為前面兩章所討論的現代詩社詩人的參照座標，考察知性作為五〇年代一個詩學概念，如何在不同詩社中承衍、變異。

---

<sup>123</sup>1958年7月1日，藍星詩社慶祝《藍星週刊》出刊二百期紀念，假台北市中山堂頒發「藍星詩獎」予吳望堯、黃用、痲弦及羅門等四人，詩獎座由楊英風設計，頒獎典禮由覃子豪擔任主席，梁實秋主持頒獎，余光中代表致辭

<sup>124</sup>張默、痲弦編，《六十年代詩選》（高雄：大業書局，1961年元月初版，1973年5月再版），頁128

<sup>125</sup>黃用，〈經驗的轉化〉，《公論報·藍星週刊》204期（1958年7月6日）



## 一、知性和抒情之間

本文關注的是五十年代前後，現代主義點燃臺灣詩人內心的火苗時，在橫的移植和縱的繼承之間，詩人對於現代與傳統的看法，並且集中聚焦在「知性與抒情」這個議題上，如果詩歌不是情緒的宣洩，那麼情感的排列必然經過理性的節制，於是知性與抒情的問題因此更加凸顯。於是，當我們觀察黃用對於知性的討論，似乎可以更進一步看出他內心對於永恆的追尋，正來自於外在世界與個人心靈的和諧寧靜。

作為「橫的移植」的提倡者，以紀絃為群體的現代派與提出「縱的繼承」主張之藍星詩社看似對立，事實上他們關注的都是「現代」的問題。換句話說，就詩而言，現代與傳統的關係是什麼。

詩向來言志抒情，現代詩更往往被認為隱晦如詩人在暗巷彼此交換的秘密，不可解，甚至不必解。黃用認為：

古典詩是發乎情止乎禮的藝術，浪漫文學將喜怒哀樂作正面鋪敘，點染成又長又熱鬧的喧嚷。這些傳統詩認喜怒哀樂為某些事物的結果，所以，它在表達喜怒哀樂時，必須將其來因細加剖析與陳述。相反地，現代詩將喜怒哀樂視作原因，這些原因所引起的結果是潛意識中種種不可思議的反應。因此，它以為要表現喜怒哀樂，一定得將潛意識赤裸裸地呈現給別人看。<sup>126</sup>

這段話可以拉出幾條線索：詩的本質是什麼？現代詩的形式、內容和書寫（表現）的關係。當黃用扣問潛意識是詩嗎？自動寫作等同放棄形式嗎？這兩個問題是針對形式與書寫而發，也就是說，詩是一種語言的藝術，透過排列來表現思維和情感，於是黃用認為的「節制的語言」，其實是一種「選擇」。換句話說，永恆並不是虛浮的空中樓閣，情感與哲理等難以捉摸的存在，依舊必須透過邏輯結構來完成。潛意識不可能自動成詩，若將潛意識無

---

<sup>126</sup> 黃用，〈從現代主義到新現代主義〉，《藍星詩選》第二輯(1957.10.25)，頁3

限放大，則現代詩的「真」就開始變質。沒有技巧的技巧是一種最高的技巧，而久違的朋友表達情感時，往往也不是口號式的愛或不愛，詩的漣漪更多時候可能是不著邊際的話語流動。

因此，我們可以知道，黃用批評紀弦對抒情詩的批評、對傳統的切割，其中一個很重要的因素是紀弦在現代派六大信條中強調「知性」。現代這個辭彙，似乎是最科學、知性的，而現代詩從民初發展至今，前後經歷西方各種不同的詩學主張的碰撞與交融，卻無法改變詩擁有抒情的這個面向，就連紀弦自己也無法避免。尉天驄曾說：「紀弦是個性情中人，寫起詩來也不一定遵守自訂的藝術標準。」<sup>127</sup>從現代派的六大信條就可知道，強調知性的紀弦，其實在宣言中充滿各種激越情緒，無法進一步去反省與自覺。

在詩的世界裡，抒情和理性是否悖反對立？如果詩歌不可能完全脫離現世存有，那麼現代派所謂「橫的移植」是否必定就和縱的繼承屬於壁壘分明的陣營？現代詩社的理論提出，究竟是要和什麼對話？英美詩歌傳統中，艾略特討論的「傳統與個人才具」，不正在面對知識、博學、理性是否會壓迫到詩感的問題嗎，若感受力可以保持敏銳，知性其實未必和感性分處光譜兩端。羅門曾說：

無論是藍星詩社或現代派，仍是以含有「抒情」的詩最為出色，問題顯然已經不是在詩不需要抒情，而是如何方能更有效，更適度地將「抒情」驅入讀者的心中去產生較強的心感作用，這一點，我仍相信現代派在它確實的好詩中，有著高妙的手法。而藍星詩社則更重視於把美麗的藝術宮殿求恒的建在人們心靈的深處。……相反的單憑靠感性也是不健全的，因為讀者將心靈的網放進作者情感的流水中去，只是看見網不斷地在沖飄，卻找不到一條活著的理知的鯉魚，或者是一條

---

<sup>127</sup>尉天驄，〈獨步的狼——記詩人紀弦〉，《回首我們的時代》（臺北：印刻文學生活雜誌，2011年），頁282

多彩的美的藝術的金魚，也將感到多麼漠然和失望呵。<sup>128</sup>

詩是一種藝術表現，情感和形式不可能二分，而形式的選擇本身也是知性的一部分。最華美的文字未必是最適合的，對詩人來說，沒有純粹的知性和理性，或者說純粹的知性和理性並不重要，其中必定有一種充沛的能量，我們或可將之視為詩的本質。更進一步地說，無論傳統與現代、知性與感性，詩是現代人面對日驅物化的世界中，用以追尋、提升自我，使生命擁有更高貴層次追尋的一種方式。

藍星詩社標舉縱的繼承，背後的脈絡和線索其實不脫離漢字作為詩歌語言的主要元素，我們對於語言的理解不可能與過去切割。詩人的難題和挑戰，是從傳統出來，最後又回到傳統去。因此，追求同情共感的基礎在於對傳統的理解，當傳統也同時包含對當時進入臺灣文壇的西方現代主義理論，黃用等藍星詩人並非對現代主義毫無接觸，他們只是在思考知性和感性如何取得統一，這是一段漫長的過程，知性和理性的辨證。因此，當現代派獨標知性而把抒情趕到詩世界的角落，自然也就引發黃用的批評。

當我們集中討論知性、感性的問題，也就是如何去逼問現世存有的永恆命題。詩歌奠基於現實，但又能夠帶出某種普遍性原則，不淪為吶喊的口號，在「現代生活」中挖掘「自省精神」的可能。

紀絃的理論和創作本來就有差距，當詩的本質成為一種永恆命題，往下推移便是理性和感情什麼才是詩歌的本質，兩者可以輕易地一刀劃下從此不相干嗎？回歸到語言表現藝術的面向，所謂的知性，不就是沉澱、排列組織後的情感嗎？所以透過前文的討論，我認為黃用雖然對現代詩的宣言有所「困惑」，但他與當時所有現代詩人一樣，都在思考「現代」框架下，詩人如何調節知性和理性。如果我們相信表達情意的最佳方式，並不是雜亂無章的口號和呼喊，那麼詩歌語言在經過排列後，必定呈現出某種詮釋的有效性，

---

<sup>128</sup> 羅門，〈論詩的理論與抒情〉，《藍星詩選》第2輯，頁11

此有效性也能夠在相當程度將作者的心靈世界對現實世界開放。

黃用對於音節的安排，詩句經營的掌握，無不證明詩是從現實到藝術的接引橋樑。最慷慨激昂的當下，是無法產生詩句的，或者說詩句在澎湃中將顯得凌亂無章。如果我們確信有一種東西是永恆的，那麼他必定淬鍊自經驗世界與情感世界。乍看之下，黃用似乎只專注於抽象概念的表達，然而我們回到詩人本身和世界的互動，就不難看出詩作中羅列的物象，其實並不是毫無依傍地存在著。詩是詩人的武器，也是詩人的港灣，所有形而上的超越，都是現世詩意的棲居。黃用所展現出來的節制、靜定、孤高、以及對永恆的尋索，正說明五〇年代詩人努力緩和知性與感性的對立，理論部份或許沒那麼明顯快速，卻在詩作中隱隱流動，鎔鑄為「知性的抒情」此一特殊面貌。

簡政珍曾為五、六〇年代的現代詩作出八點結論，其中兩點相當有價值：

詩論戰只是烘托詩美學的過程，本身不是焦點。詩學發展的探討，不是列舉你來我往的爭奪過程，而是藉過程凸顯詩學的辯證。

五、六〇年代「知性」和「抒情」或是「感性」的旗幟分明，將詩作生硬地分成兩個敵對的理念和陣營，對後代詩人和詩論負面的影響甚鉅。「知」、「感」絕不二元對立。在二元對立的「原則」下，重「感」的，可能濫情如做少女夢，重「知」的，則冷漠如冰，耍弄文字技巧。事實上，一首能引人深省的「知性詩」，一定是一首暗藏深厚感情的詩。<sup>129</sup>

這兩項論點提到，「知性」和「抒情」的概念，事實上隨著論戰的過程而不斷拉扯，口號喊得轟轟烈烈，作品卻逐漸同時融入兩者，寫下許多「知情交融」的好詩。此觀點對本研究有著相當大的啟發。

第一節裡，我們藉由梳理現代詩論戰文章發現，在五〇年代的後半期，

---

<sup>129</sup>簡政珍，《台灣現代詩美學》，台北：揚智文化，2004年7月，頁63。

不同詩社的詩人藉著論辯，從主知和抒情的兩端，逐漸向中間靠攏，黃用對詩的要求，不是來自抒情或主知的比例之多寡，也不是傳統或西方絕對的揚棄或繼承，而是來自對詩本質的探索與追求。但詩的本質從來就不是理性和感性的截然劃分，詩人如何調節知性和抒情，找出表達情意的最適當方式，讓詩歌語言在經過排列後，架起從現實到藝術的橋樑，將詩人的心靈世界對現實世界開放，而黃用所展現出來的節制、靜定、孤高、以及對永恆的尋索，正說明五 0 年代詩人努力緩和知性與感性的對立，理論部份或許沒那麼明顯快速，卻在詩作中隱隱流動，鑄鑄為「知性的抒情」<sup>130</sup>美學風格。

底下三節則將具體地透過文本分析，來掌握黃用詩作的風格。



---

<sup>130</sup>簡政珍，〈台灣現代詩美學〉，(台北：揚智，2004年7月)，頁55。



## 二、靜的追求

「靜」作為一個關鍵字，在黃用的詩作中不斷地被提及。不管是作為題名，或是在內文中大量出現，黃用的詩作大多展現出安靜的氣氛，呈現一種靜謐之美，正如同楊牧所說：

黃用的詩裡有一種靜，是我們當初難以想像的。那時覺得不可置信，如此寧謐安靜，彷彿就是最適宜沉思，詩的沉思，帶著憂鬱近乎尊貴的氣息；現在又過了這些年，好像就恍然大悟地體會到，原來這是詩的發生與展開必然的程式，寧靜也是需要經營的。<sup>131</sup>

第一種「靜」，來自平和安詳的外在氛圍。若先從形式上來加以分析，收在《無果花》第一輯裡「青色平原」裡的作品，大多是黃用初習寫詩的稚嫩之作，多半遵循著一種相當規律的形式，每段四行，偶數句押韻，這種沿襲自古典詩的格律，是五〇年代前半台灣詩壇相當盛行的形式，但黃用卻在其中藉著「頓」的不同變化，形成節奏韻律的起伏，從格律走向自由，這是一個過渡階段。

什麼是「頓」？黃用曾在《藍星週刊》上發表過一篇詩論：〈略談詩中的「頓」〉，裡頭談到，「詩的節奏的產生，有時來自『隔離』，有時來自『交織』」<sup>132</sup>，比如：「風蕭蕭兮易水寒」，「兮」字在形式上隔離了前後兩個語意單位，卻反而使兩者在意義上產生了交織，而在新詩當中，虛詞和語氣詞就是一種「頓」，而標點、分行、分節及音組的變化也都同樣有「頓」的效果。

〈靜夜〉的首段寫著：

靜夜的星空沉落在湖中----  
噢，我站立的地方真合適，

<sup>131</sup>楊牧，〈詩的發生，詩的表現--翅膀的去向〉，《聯合報》，E7版，2005.5.25~26

<sup>132</sup>黃用，〈略談詩中的「頓」(上)〉，《公論報·藍星週刊》163期(1957年8月23日)



也可以仰摘，也可以俯拾

那些像是藍葡萄的果實。<sup>133</sup>

這段詩共有四句，每句都有十個字，二、三、四句句尾「適、拾、實」押韻，非常整齊的形式，但是，卻因為「頓」讓語氣有了變化。第一句的音組為「三二三二」，用工整的句式描寫眼前所見的景象，句尾的破折號預告語意的轉折；第二句句首的語氣詞「噢」帶來一種驚嘆的效果，逗號之後的句子帶出一種體悟，「我站立的地方真合適」，這裡的合適，不只是外在世界的合適，更是來自詩人心靈的自在，所以萬物皆可愛。第三句又恢復較為工整的形式，兩組相同的句子，連續兩個「也可以」除了造成語氣上的重複效果，也呼應了第二句的自適心境；第四句則又回扣第一句的星空，用長短參差的音組，寫夜空中的星星像是藍葡萄的果實。簡單的四個句子，詩人卻運用了標點符號、語氣詞、虛詞及音組的變化來創造音樂上的豐富效果，也清楚地勾勒了一幅絕美的靜物畫。

而這也正是黃用認為詩和散文的不同，詩是講究節奏的。「『頓』變了，節奏便隨之變化，意境也不同了。同樣地，意境變了，節奏也隨之變化。」<sup>134</sup>所以，形式也可能就決定了內容。因此，「靜」的第二種呈現，可以來自形式上的刻意安排。詩集中第二部份「灌木叢」及第三部分「靈魂的碎片」，詩人在形式上較少採用如早期工整的形式，在詩行的排列上也有了更多的變化。如〈自園〉第二段：

是什麼這樣綿密地緣遍我底身體？

啊----為什麼？我直到今天才曉得

這兒的靜

和丹麥的攀牆花原是一同的植物<sup>135</sup>

---

<sup>133</sup>黃用，《無果花》（台北：藍星詩社，民48），頁19

<sup>134</sup>黃用，〈略談詩中的「頓」〉（中），《公論報·藍星週刊》164期（1957年8月30日）

<sup>135</sup>黃用，《無果花》，頁35

三四兩句的長短變化，和文意密切相關。「靜」字之後的留白正扣合了安靜的氣氛，下一句即用一個長的譬喻句，表達出不斷攀爬蔓延的綿長效果，借用對比的手法，寫出無邊無際的安靜。楊牧就曾指出鄭愁予〈錯誤〉前兩行也有類似的手法：「我打江南走過／那等在季節裡的容顏如蓮花般開落...」，第一行短促，暗示過客之匆匆，第二行刻意拉長的句子，「講求的是單音節語字結合排比的頓的效果，並以音響的延伸暗示意義，季節漫長，等候亦乎漫長，蓮花的開落日復一日，時間在流淌，無聲的，悠遠的」<sup>136</sup>詩人運用形式和內容的緊密結合，創造出絕佳的藝術效果。這些技巧上的嘗試，放在今日來看也許不足為奇，畢竟這個時代的現代詩已成為一種精湛的表演，但在現代詩的萌芽時期，仍具有其意義。

但若再更進一步追問下去，便會發現，黃用的「靜」，其實還蘊藏了「動」的能量，〈啞默的日子〉中寫到：

當光線消隱  
石像上便不再有陰處和陽處  
甚麼是絕望的靜止呢  
我正走進這長林  
進入空曠<sup>137</sup>

迎向光的時候，背後永遠跟著影子，光線和陰影同時成就了石像的美；也唯有透過動和靜的並存和對照，才能真正展現靜的力量。這裡談到的「靜」，絕非一片死寂，反而是一種刻意的壓抑，在靜定之中，蘊藏了更深刻的激情。

以〈後記〉為例：

摘下翅膀送人，我說我不再飛翔  
雖然那人深信我一樣能飛  
我已經再不想念無羈絆的日子了

<sup>136</sup>楊牧，〈鄭愁予傳奇〉，《掠影急流》（台北：洪範，2005年），頁116

<sup>137</sup>黃用，《無果花》，頁63

臨窗望出去，心緒就像外面的雨

喧嘩和隱微在交織

也像那持傘的人在雨中緩緩地移過去

移過去，為了要在迢遠的迷濛裡消失—

哦，一個最像終結的終結

多悅人的時光—

沈靜的生命都想展露他們底存在

但我還能回憶些什麼呢？我是太靜了

——滴水，凝在葉尖上等著降落——

這該是最末了的一次：

我記起自己那麼漠然，

那麼看著

別人，一點兒事也不懂地

將我底羽翼帶走<sup>138</sup>

羽翼於此，是多麼的珍貴，藉著翅膀，詩人才能離開平凡的現實生活，飛到美好的國度。這首詩一樣得透過一、三兩段的對照，才能看見其中的旨意。在第一段裡，我們看到作者似乎心甘情願地將翅膀摘下送人，放棄高飛的念頭，決心留在人間。但在第三段裡，我們才發現，詩人終究是不甘寂寞的，「我是太靜了」，將全詩輕輕地翻轉，「一滴水，凝在葉尖上等著降落」，「等」字本身即充滿了一種積蓄的力量，現在的「凝」，是為了日後的降落作準備，靜中藏動，「一點兒事也不懂地 / 將我底羽翼帶走」，正因為那人毫不知情，詩人內心的失落才益發顯得沈重。我們也許不能清楚地知道作者

---

<sup>138</sup>黃用，〈無果花〉，頁 47

所追尋的是什麼，但我們可以確定的是，詩人其實並不漠然，他是如此地痛苦地忍耐著，看著別人奪走屬於自己的幸福。

本節討論黃用詩中的第一個關鍵字：靜。黃用詩作的創始，來自一種外在形式的嚴整，近乎講究格律的傳統詩，但他絕對不甘於此，他在整齊之中透過頓和音節創造了變化，形成節奏韻律的起伏，又在走向自由詩之後透過詩行的錯落排列，讓形式和內容緊密結合，這些嘗試說明了一個年輕詩人對現代詩形式的敏銳掌握。而透過內在意象的經營，以動寫靜，透過內在的動來襯托靜的力量，更凸顯了詩的張力。但不管是形式上或者內容上，都在擺盪中取得了內在的平衡與和諧，營造出一種安靜的氛圍。



### 三、永恆的尋索

黃用詩中的靜謐和奧秘，可能也來自里爾克（Rainer Maria Rilke，1875-1926）。

詩集的名字《無果花》，即來自里爾克詩的靈感。黃用曾與唐文標聯手翻譯了里爾克詩作〈哀歌第六〉（杜伊諾哀歌），詩的開頭寫到：

無花果樹，長久以來於我是怎樣的啟示，  
你那樣幾乎全不要花開，那樣  
在適時呈現堅毅的果實裡，  
不動聲色地，展現最純粹的奧秘。<sup>139</sup>

這首詩讓我們很快地聯想到黃用的一首詩〈等候〉：

過份地富於忍耐與溫柔—  
我原只為了喜愛等候而等候。  
教果園裡的樹都結實吧  
但，別教它們落下  
我向不需要成熟<sup>140</sup>

在這二首詩中，我們可以清楚地看見，永恆成了一種純粹的存在，一種真空的狀態，在這裡，時間彷彿停止流動，詩人擷取某個片刻而成就了永恆。或者又可以說，詩人將果實作為一種象徵，讓它涵概了一切的過程，我們可以想像到它歷經了艱辛的成長過程，開花結果，而至現在的圓熟飽滿，也正呼應了《無果花》詩集序言中所寫到的「在現代，『永恆』漸漸有了新的定義，它已不是無限的時間的延續，而是極度的完美與充實。」<sup>141</sup>

這種由里爾克而來知性沈靜的風格，筆者想再提出一首方思的作品〈十三行〉來作為比較：

---

<sup>139</sup>黃用、唐文標，〈一首譯詩的故事〉，《現代文學》43期（1971年5月），頁114-125

<sup>140</sup>黃用，《無果花》，頁25

<sup>141</sup>黃用，《無果花》序言，（未編頁數）

每一溪流嚮往著海洋  
每一海洋嚮往著溪流  
星光與月明交融的夜  
我想握住這無常的頃刻，永不停留  
啊，那不朽的靈魂間的化合  
從流液中凝結的雕塑  
從不斷的豐富中浮現的永恆<sup>142</sup>

這首詩和本小節開始所提出的兩首作品（里爾克〈哀歌第六〉和黃用〈等候〉）相當類似，詩中寫到「頃刻即永恆」的概念，雕塑是從流動而至凝結的，也因此它的靜中實則包含了動，要從這靜止的姿態中尋求更豐富的永恆，這是方思關心的主題，也是黃用詩中經常出現的重要主題。里爾克的靜定和節制，在這個時代同時影響了方思和黃用，他們的詩中展現了一個極度飽滿純淨的世界。

黃用在〈論新詩的難懂〉一文中說到：

在現代詩中，一切不同的時空可以被壓縮在一起，事物情節不分先後同時並存，一如國畫中不同季節的花卉可以並陳；高潮也被壓縮在一起，不再有層次分明合乎邏輯的結構，一首詩可以是神龍見首不見尾；價值可以被壓縮，對大自然與都市，巨象與螻蟻都一視同仁。<sup>143</sup>

我認為這段話除了說明現代詩的特質之外，事實上也包含了黃用對「永恆」的看法。這一段話的關鍵字是「壓縮」，「壓縮」在這裡或可詮釋為「定格」，將悠遠的時間定格在一點之上，將偌大的宇宙聚焦於眼前，無數的時空在此疊合，每個瞬間都指向永恆，這就是黃用的詩想要展現的概念，永恆的本質是脫離現實的時空而存在的，渺小、短暫都可以造就永恆。〈世界〉一詩再次展現了這樣觀照「永恆」的審美視角：「長年漂泊於回憶／我已倦

<sup>142</sup> 方思，《方思詩集》，（台北：洪範，1980年10月），頁23

<sup>143</sup> 黃用，〈論新詩的難懂〉，頁15-17



於世界的陳舊與廣大了／任我垂首睡去吧，像秋日的穗粒／睡熟在一個永恆的金黃色的夢裡」。<sup>144</sup>陳舊與廣大，世界是時間和空間的總和，而眼前的我，卻走入永恆。

一九五〇年代，里爾克的詩及詩論，開始透過翻譯，刊印於《新詩週刊》、《現代詩》、《創世紀》及《文學》等各種文藝雜誌<sup>145</sup>，著實影響了這個時代的詩人，痲弦和洛夫都直接說明了自己的作品承襲里爾克而來<sup>146</sup>。而在里爾克傳播到台灣的過程之中，方思確實扮演了相當重要的角色，尤其是《時間之書》的翻譯，李魁賢說，「《時間之書》雖以限印本方式發售，但對詩壇發出相當大的影響，里爾克對內在本質探求的精神和表現手法，啟開了某些詩人的訣竅」<sup>147</sup>。蔡明諺在論文中也呼應了這種說法：「方思對於里爾克『內省』精神的強調，以及葉泥對於里爾克『即物』(Sachlichkeit)概念的介紹，無疑地都對台灣現代詩人產生了某些影響。」<sup>148</sup>

李魁賢和蔡明諺在這裡同時提出了里爾克詩「探求內在本質」的重要特色，而方思對里爾克詩的翻譯對台灣五〇現代詩壇所帶來的影響，除了內在本質的追求之外，也許正是用節制的語言來對抗過度的浪漫感傷，形成知性沈靜的風格，而這種語調在黃用的詩中屢屢可見。前引〈後記〉一詩，所要傳達的主要情感便是被剝奪的痛苦，卻用一種故作冷靜的語言加以抑制。余光中在其英譯選本《中國新詩集錦》的序言中曾說：「黃用具有超現實主義的激情而施以古典主義抑制」<sup>149</sup>，黃用曾經解釋超現實主義，認為「藝術上的超現實主義所企圖表現的是『現實的最深處』，是『超級的現實』

<sup>144</sup>黃用，《無果花》，頁 18

<sup>145</sup>可參閱李魁賢，〈里爾克在台灣〉，《笠》163 期(1991 年 6 月)

<sup>146</sup>痲弦〈春日〉、〈歌〉詩後均標明為「讀里爾克後臨摹作」，洛夫也在〈關於「石室之死亡」〉一文中提到里爾克的《時間之書》對他創作〈石室之死亡〉有極大影響。

<sup>147</sup>同註 140，頁 127

<sup>148</sup>蔡明諺，《一九五〇年代台灣現代詩的淵源與發展》，頁 387

<sup>149</sup>余光中英譯，《中國新詩集錦》(New Chinese Poetry) (Heritage Press 出版，1960)，轉引自楊匡漢〈現代主義在台灣地區〉，《社會科學戰線》1998 年第 1 期，頁 102

(Super-reality)。」<sup>150</sup>「現實的最深處」，指的便是事物的本質，而從〈後記〉這首詩看來，里爾克「探求內在本質」以及「壓抑節制的語言」的特色，著實影響了黃用。

至於由里爾克而來的「即物」概念，黃用在〈經驗的轉化〉一文中曾經這樣寫到：

將普通經驗轉化為詩經驗是一種藝術，這種藝術，簡單地說，便是技巧……第一條路徑是通過對客觀的事物的本質的瞭解來表現自己，里爾克是個傑出的代表。對事物本質的了解是極其重要，一旦脫離了它，至多只是照相式的寫實，無法引起任何精神界的影響。在里爾克的詩中，風聲不再是風聲，秋天不再是秋天，黃昏和落葉，城岩和鄰人的背後，隱藏著的是一個靈魂顫動的軌跡。這便是追索自己的內心，而後將追求的所得和外界的景象交融所完成的自我表現。」<sup>151</sup>

黃用的創作，比較傾向里爾克的路徑，由小見大，外在事物只是一種象徵，重要的是詩人所要傳達對生命的思索。比如〈尋索〉：

以這樣熟練的姿勢，我舉手  
想扣開沈寂  
想像是敲擊堅實的門  
可以聽見肯定的音響  
外界又是誰在推一座旋轉門  
白的一片已經轉向別人跟前  
黃昏和秋天永遠只在猶豫—  
當真的，我們總是喜歡無所知地  
守候禾稻懸結起穗粒，守候著意義  
然後猜度

---

<sup>150</sup>黃用，〈從摸象說起〉，頁 10-13

<sup>151</sup>黃用，〈經驗的轉化〉，《公論報·藍星週刊》204 期（1958 年 7 月 6 日）

說一切果子似乎就是用這方式成熟吧----

而且，一如待播的麥子

懷抱所有的想望

寧靜地注視那扇黑色的門朝我們移過來<sup>152</sup>

旋轉門的「白」和「黑」，已經脫離了它在現實中的實際意義，而成為一種象徵，象徵人生的順和逆。順境和逆境，本來就是人生的必然，是旋轉門的兩面，你永遠不可能只選擇一面，而且，往往只要有人推動，你也必須跟著旋轉，更重要的是，在詩人的眼裡，白的一片永遠轉向別人眼前，朝自己移過來的永遠是那扇黑色的門。黃昏和秋天，「猶豫」著該不該走向黑夜和冬天，但詩人不曾為此苦惱，「無所知」既是一種天真亦是一種執著，他以「熟練」的姿勢來承擔，以一種專注，等待著生命種種困境的歷練。「尋索」本是一種拉扯，生命從來不是一帆風順，對於逆境，詩人不曾逃避，也非大張旗鼓的喊戰，詩人選擇了從容面對，也在這樣的尋索之中，高度地肯定了作為一個人的價值，這是黃用的答案，也是里爾克的詩作最重要的命題。

第三節中，進一步討論第二個關鍵字：永恆。在詩論中，黃用以為現代詩的特質是「壓縮」，所有的事物和價值都被濃縮在一首詩中，「壓縮」同時也指向永恆，將悠遠的時間定格在一點之上，將偌大的宇宙聚焦於眼前，無數的時空在此疊合，每個瞬間都是永恆。由此，他認為詩的本質乃是一種超越時空的永恆，完美而純淨。而他和大多數五 0 年代的現代詩人一樣，從里爾克那兒，他學到「探求內在本質」和「語言的壓抑節制」，也學到「經驗的轉化」，透過外在事物傳達對生命的思索。和方思一樣，黃用從里爾克的詩作中汲取許多的養分成就自己的作品，但也許因為他並未投注太多心力於

---

<sup>152</sup>黃用，《無果花》，頁 51

此，其詩作的深度和廣度，以及對後來詩人的影響，仍無法比得上方思；但不同詩社的詩人，卻不約而同往「知性」風格前進，正可說明詩社之間界線的模糊，以及「知性」已然成為五 0 年代現代詩人對詩的最高追求。



#### 四、高貴而孤獨的那蕤思

那蕤思 (Narcissus) 的意象來自希臘神話，希臘神話裡的一位美少年，他拒絕了其他女神的追求，只因為愛戀自己在水中的倒影，最後他為了擁抱自己的形象，溺水而死；又有一說，是那蕤思憔悴而死，就在他死後的湖邊，生出了一叢紫蕊白瓣的花，後來人們稱為水仙花。從此，那蕤思便成為迷戀美麗事物的絕世美少年形象。余光中也在一篇介紹的文章中，提到黃用「攫住了所謂『水仙花主義』的新古典精神」<sup>153</sup>，而我們從他的詩作中，確實也讀到了少年孤傲的姿態，我認為那蕤思的意象在黃用的作品中有三種不同意義的展現和延伸。

第一種便是直接使用水仙花的意象，但是少年擁抱的並非只是水中絕美倒影的形象，而是智慧。「智慧」和「靜」一樣，在《無果花》一集中出現相當頻繁，也可在此見到詩人對知性、理性的一種嚮往。

比如〈屬〉：「你應該知道／在生命燃燒的季節／我總是鞭打我底智慧／要它撲動覆滿苔蘚的翅膀」<sup>154</sup>，以及〈望出去〉：「設若我底智慧是隻夠長的手臂／可以觸及那一片不可知的空白／我定能感覺那隱伏著的不安／如同隔著肌膚感覺一個跳動的心臟」<sup>155</sup>，在這些詩裡可清楚地看出，「智慧」是詩人對自我最深切的期許。

〈自圍〉一詩，是這一類型最重要的代表作品，寫出了詩人對理性的沈靜的追求：

.....

我知道，假若智慧者的石子落下  
會有淡淡的靜謐和美，向四處泛開  
而一切的星辰

---

<sup>153</sup>余光中：〈簡介四位詩人〉，《文學雜誌》4：4，（1958年6月），頁59。

<sup>154</sup>黃用，《無果花》，頁34

<sup>155</sup>黃用，《無果花》，頁55

那時候，將恢復它們底運行—  
水仙花啊  
哲人的宇宙觀如今是伴隨著你在這兒熟睡！

綠鏡中是我大理石的影子  
—不，沒有誰在岸上  
我也不在岸上  
我只是那雕像的影子—<sup>156</sup>

伴著水仙花長眠水邊的，是智慧者的石子，是哲人的宇宙觀，於是，知性的哲思，在這裡也就成為詩人的驕傲，一種尊貴身份的標記；因此末段的「影子」，正是詩人的自我表態，是比真實還要美的存在，而題目的〈自囿〉兩字，則拉高了詩人的位置，他把自己鎖在影子裡，欣賞著自己的理性之美。

我們之前曾經提過，詩人在短時間內風格有著相當不同的變化，不同於之前古典而沈靜的詩風，詩人也開始寫一些跟「現代化」社會生活相關的詩作，這些作品多集中於詩集第三部分「靈魂的碎片」，從這輯名便可稍微體會到作者關心的問題：人如何在現代社會中自處？比如〈虐待〉一詩：

整條路上的無線電  
全教人踩著了尾巴  
虐待啊  
女人尼龍質的長腿被釘在  
黑色如永恆的絲絨墊上

我常常不像一個顧客地站著

---

<sup>156</sup>黃用，《無果花》，頁 36



在熟悉的櫥窗前面，這樣  
照一個自己的  
奇異而陌生的影子  
那是疊合於路人和時間和車輛和音響  
    慌亂的行色裡的  
而又像是映在玻璃上另一家商店櫥窗的擺設  
一樣有待售前恐怖的歡喜

常常地，我愛這樣自照，並且  
完全喜悅地  
用著自己從華貴中襯出的蒼白  
來虐待自己<sup>157</sup>

首段用「虐待」的概念來說明文明都市裡的景象，穿著玻璃絲襪及高跟鞋的女性，踩在那看不見的無線電上，這些屬於現代社會的物品，在詩人眼裡看來都是一種虐待。為什麼呢？第二段裡我們有了答案。所有的顧客在意的是櫥窗內的商品，而詩人在意的是，藉由玻璃櫥窗下所映照出的自己，只能在層層文明的夾縫下求生存，破碎的形象連自己都認不出；或者不過也只是另外一樣商品，「待售前恐怖的歡喜」，期待被賞識被買走，卻又害怕從此無法掌控自己的命運，失去主體性。第三段則又回到「虐待」的主題，「完全喜悅地」是一種反語，正凸顯了詩人在現代文明中的矛盾困境，「華貴」是假象，「蒼白」才是詩人真正的心事。詩人感受到自我在現代社會中被扭曲的痛苦，卻堅持自我，不肯低頭，這正是另一種那蕤思意象的意義。題名〈虐待〉，和〈自囿〉有異曲同工之妙，雖然表面上是一種被折磨、受限制

---

<sup>157</sup>黃用，〈無果花〉，頁 56

的狀態，但作者卻享受著這樣的痛苦，因為惟有如此，才能凸顯詩人的與眾不同，也扣合了水仙花顧影自憐的意象。

詩人的自我表態，在黃用的詩中還有第三種面貌，那就是孤獨先知的形象。詩名為「優曇華」，又叫「優曇毗羅花」，《法華文句》中說：「優曇花者，此言靈瑞。三千年一現，現則金輪王出。」以此花比喻值佛出世之難得，而〈優曇華〉這首詩，雖則未直接使用水仙花，但我認為這仍是一種意義上的延伸，詩人在詩中仍然展現出一種那蕤思少年極其孤傲的姿態。

尖塔上的太陽已經傾斜。  
飲酒的人們剛從午眠中起來，是黃昏了  
這憂鬱販子，用金裝的、釋迦牟尼一樣慈悲的手臂  
在四處傳播長長的憂鬱  
街燈，騎樓，路人及行道樹  
都市的影子們呵  
於人們所能望見的風景中  
蜿蜒  
啊—沈靜！因為  
層層將逝去的事物虛弱地堆積著  
等候征服者快意的呼嘯  
引發一個雪崩  
「那花開了！那花謝了」  
久久的守護之後只是一個迅速的苦痛  
逃呵，恐怖的靈魂逃向絕域—  
四處蜿蜒的影子環接成永劫的鎖鍊  
而終於，他是停下了

他停下來鐫刻一塊方石。

暮靄裡，有人讀出它：

過路人啊，那長歌著的信仰著無知。<sup>158</sup>

第一段裡，作者先營造出一幅「末日將至」的意象，黃昏時代表光明的太陽已經傾斜，而那些終日飲酒，醉生夢死的人卻才剛醒來。憂鬱販子儼然扮演著先知的角色，他用慈悲的心散播憂鬱的末日預言，卻無人肯聽，唉，這城市早已荒蕪，在人們所見的日常事物中。第二段延續上一段，眼前的種種都只是一具華麗的軀殼，內在早已腐朽，只待那崩壞的一瞬間，而這頃刻間的永恆，也正是詩人在詩作中不停展現的主題。接下來，以優曇華迅速的開落，「久久的守護」和「迅速的苦痛」作對比，更加強了文句的張力，城市一旦崩壞，生活在其中的人們也只好墮入地獄，陷入永劫的輪迴。第三段裡的「他」，指的當是之前的憂鬱販子，他是整個昏睡城市的獨醒者，於是，只有他為這個時代這個城市留下了紀錄，「那長歌著的」，指的正是之前飲酒作樂的人們，《大般若波羅蜜多經》：「人身無常，富貴如夢，諸根不缺，正信尚難。況值如來得聞妙法，不為希有如優曇花？」正因為有太多執念，所以無法修得世間正道，也只好長埋地下。在這首詩中，作者扮演的角色就是憂鬱販子，一個孤獨的先知，不被他的時代所瞭解，和那看著自己倒影而黯然死去的納蕤思，似乎有幾分相像。

從那蕤思出發，也許是以理性的姿態，也可能是痛苦的自我堅持，更可以是孤獨的先知，年輕詩人黃用在這裡所展現出的美學風格，正是一種孤高的姿態，耽溺於自己的美麗，追求著純粹的美好。

此節以「納蕤思(Narcissus)」作為關鍵字，從文本分析中找出三種意義：對知性、理性的嚮往，享受著孤獨的痛苦，以及寂寞先知的形象，而不管是哪一種，詩人高貴而孤獨的姿態都躍然紙上。概括地來說，黃用的詩表

---

<sup>158</sup>黃用，《無果花》，頁44

現了一種疏離感，相較於對現實環境的不甚關注，詩人似乎對那個屬於抽象理念的世界更感興趣，靜謐、智慧和永恆，成了詩人心中最完美的追求。



## 第五章 結論

選擇以「知性」作為問題的起點，也就選擇了最艱難的一條道路。

本篇論文題目為〈五 0 年代臺灣現代詩的知性追求—以方思、黃荷生及黃用為研究對象〉，選定了一個現代詩研究中較少被注意的美學議題「知性」作為論述主軸，並將研究範圍界定於五 0 年代，以三位詩人一方思、黃荷生以及黃用作為研究對象。

五 0 年代既為臺灣現代詩發展的重要起點，「知性」的論述自有其時代意義，本篇研究並非全盤移植西方現代主義文學理論，而是進一步探討知性概念在臺灣現代詩史上的具體實踐。因此本篇研究著力於發現更多的史料，透過更細緻的文本解讀來建立屬於臺灣現代詩的知性系譜。

而作為本篇論文研究對象的三位詩人一方思、黃荷生及黃用，在詩壇主要活動的時間均集中在五 0 年代，這三位詩人的身影，對今天的我們來說，像是遙遠的星球，遠遠地綻放出動人的光芒，但因為距離的遙遠，總是只能隱約見到微弱的明滅，而本研究著力於重新發掘他們的詩作，便是想要找到一條最接近他們的航程，讓讀者重新發現他們的美好。透過他們的詩作，以及大量的文獻史料，我們更能充分還原歷史現場，為現代詩的發展釐出一條更清晰的脈絡；也希望藉由本研究能夠充分展現出，三位不同詩人如何透過創作和論述來充實知性概念的內涵。

經過研究後發現：原來知性並非一面平滑的鏡子，反而像是帶有裂折痕跡的鏡面，映射出不同角度的光。三位詩人為我們說明了知性的具體操作手法，「知性」概念不再只是現代派六大信條中那面空洞而鮮明的旗幟：「知性的強調」，而是填補了紮實內容的現代詩美學思考和實踐。

因此，回到五 0 年代的臺灣，政治上統治者運用高壓肅殺的手段，整個社會瀰漫壓抑的氣氛，迂迴曲折卻又直指存在本質的現代主義文學隱隱然成為文人心靈的一種救贖，「走向現代」成為一種文學趨勢，而在所有的文體

中，詩的改革腳步走在最前頭，紀弦大張旗鼓，發詩刊、組詩社、發表宣言，轟轟烈烈展開現代詩運動。宣言有其宣示作用，但也必需以具體內容加以填補才能落實，六大信條中「知性的強調」用來抑制浪漫主義和現實主義詩人過於浮濫的感傷，此時「知性」的概念便是一種藝術轉化的手段，或者說是寫作技巧。

方思作為現代詩社的主要成員，他在詩作中不停不停追問著這個世界，乃至於宇宙的本質，詩中以嚴整的形式以及精確的意象實現對知性的追求，經過布置展現出來的秩序美，沈靜節制的文字安排，成為五 0 年代最重要的知性聲音，進而對後來的現代詩人產生極大的影響，包括黃用和黃荷生。黃荷生從方思那兒，承襲了對存在本質的探索，他操作了不同的語言模式，在意象和意象的縫隙間衝撞，造成一種強烈的斷裂感，這是有意識的選擇，也是黃荷生對現代派的接受與轉化，流露出趨近 / 抵抗的辯證關係。對詩人來說，詩歌的情感和思想或與前人相通，但必然立足於主體的存在。裂折後展示的光影，正是黃荷生確立前往知性向量又能走出自己道路的文本風景。

黃用在詩中透過經驗的轉化、意象的推演所展現出的那個抽象理念世界，是如此安靜並且神秘，壓抑節制的知性精神自然流露，而黃用作為藍星詩人，表面上站在現代派的對立面，甚至曾經和紀弦展開論戰，但是他詩中的知性樣貌，正可說明五 0 年代現代詩的發展，由傳統走向現代的過程，並非只由所謂的「現代詩社」獨攬發言權，知性或者抒情並非截然劃分的美學概念，詩社之間的界線也絕對不是詩作風格的判斷依據，而論戰的過程更可能只是一種話語權的爭奪，而真正五 0 年代臺灣現代詩發展的真相，就是由詩人們透過對知性的追求，在技巧上以各種藝術轉化的手段尋求現代的可能。於此，方思、黃荷生和黃用三位詩人，以「知性」展開連結，具體地實踐了「知性追求」的內涵。

五 0 年代臺灣現代詩的知性拼圖，至此已浮現簡單輪廓，但仍未臻完整，仍有數個本研究觸及、卻可能力有未逮的面向，有待自己日後進一步的思考，以



及更多研究者的投入。例如：內容和形式之間的對應（方思〈豎琴和長笛〉一詩仍有值得更詳細梳理之處），其他知性手法的操作（痙弦如何透過戲劇化的方式隱藏自身情感），以及其他詩人對知性的思考論述創作（林亨泰由日本承襲而來的知性傳統、及林泠詩作所展現的抒情的知性等等）。

五 0 年代臺灣現代詩的知性追求，本研究只是一個起點，期待更多的後續研究，可以豐富臺灣現代詩的知性美學論述。



## 參考文獻

### 一、專書

- 上官予，《千山之月：上官予八十自述》，台北：商務印書館，2005年。
- 中國詩人聯誼會徵選，上官予編，《十年詩選》，台北：明華書局，1960年。
- 中國文藝協會第十屆理監事編，《文協十年》，台北：中國文藝協會，1960年。
- 方思，《方思詩集》，台北：洪範，1980年10月。
- 王澤龍，《中國現代主義詩潮論》，武漢：華中師範大學，2008年8月。
- 白萩，《現代詩散論》，台北：三民，1972年5月。
- 司徒衛，《五十年代文學論評》，台北：成文，1979年7月。
- 江弱水，《中西詩學的交融》，台北：人間，2009年10月。
- 何欣編選，《當代新中國文學大系—文學論爭集》，台北：天視，1980年。
- 杜國清，《詩論·詩評·詩論詩》，台北：台大出版社，2010年12月。
- 汪亞明、魏一媚，《現代詩學三大詩潮論》，北京：光明日報出版社，200年12月。
- 汪雲霞，《知性詩學與中國現代詩歌》，上海：上海書店，2009年4月。
- 村野四郎著，洪順隆譯，《現代詩探源》，台北：文史哲，1969年2月。
- 林以亮，《林以亮詩話》，台北：洪範書店，1976年8月。
- 林明德、李豐懋、呂正惠、何寄澎、劉龍勳編著，《中國新詩賞析》，台北：長安出版社，1981年4月。
- 林亨泰，《找尋現代詩的原點》，彰化：彰化縣立文化中心，1994年6月。
- 紀弦，《紀弦論現代詩》，雲林：藍燈，1970年1月。
- 紀弦，《紀弦回憶錄》，台北：聯合文學，2001年。
- 封德屏編，《台灣現代詩史論》，台北：文訊雜誌社，1996年3月。
- 翁文嫻，《創作的契機》，台北：唐山，1998年5月。
- 奚密，《現當代詩文錄》，台北：聯合文學，1998年11月。
- 奚密著，宋炳輝譯，《現代漢詩——一九一七年以來的理論與實踐》，上海三聯

- 書店，2008年8月。
- 許世旭，《新詩論》，台北：三民，1998年8月。
- 黃燦然，《必要的角度》，遼寧教育出版社，2001年10月。
- 陳芳明，《台灣新文學史》，台北：聯經，2011年11月。
- 陳芳明，《現代主義及其不滿》，台北：聯經，2013年9月。
- 陳義芝，《聲納—台灣現代主義詩學流變》，台北：九歌，2006年3月。
- 陳義芝，《現代詩人結構》，台北：聯合文學，2010年9月。
- 陳義芝編，《台灣現當代作家研究資料彙編—覃子豪》，台南：台灣文學館，2011年3月。
- 麥穗，《詩空的雲煙：台灣新詩備忘錄》，台北：詩藝文，1998年。
- 須文蔚編，《台灣現當代作家研究資料彙編—紀弦》，台南：台灣文學館，2011年3月。
- 張松建，《現代詩的再出發—中國四十年代現代主義詩潮新探》，北京：北京大學，2009年11月。
- 張漢良，《現代詩論衡》，台北：幼獅，1979年6月。
- 張漢良、蕭蕭編，《現代詩導讀》（共五冊），台北：故鄉，1979年11月。
- 張默，《現代詩的投影》，台北：台灣商務，1967年10月。
- 張默編，《台灣現代詩編目1949-1991》，台北：爾雅，1992年。
- 張默、痲弦編，《六十年代詩選》，高雄：大業書局，1961年1月初版，1973年5月再版。
- 黃荷生，《觸覺生活》，台北：現代詩，1993年8月。
- 覃子豪，《詩的解剖》，台中：曾文，1977年6月。
- 覃子豪，《詩的表現方法》，台中：曾文，1977年6月。
- 程抱一，《和亞丁談里爾克》，台北：純文學，1972年1月。
- 楊宗翰，《台灣現代詩史：批判的閱讀》，台北：巨流圖書公司，2002年6月。
- 葉泥，《里爾克及其作品》，台北：大舞台書苑，1977年10月。
- 葉維廉，《秩序的生長》，台北：志文，1971年。

鄭敏，《詩歌與哲學是近鄰：結構-解構詩論》，北京：北京大學出版社，1998年4月。

痙弦，《中國新詩研究》，台北：洪範，1981年1月。

應鳳凰，《五〇年代台灣文學論集》，高雄：春暉，2007年3月（修訂版）。

簡政珍編，《創世紀四十年評論選 1954-1994》，台灣：創世紀詩雜誌，1994年。

簡政珍，《台灣現代詩美學》，台北：揚智文化，2004年7月。

劉心皇編選，《當代新中國文學大系—史料與索引》，台北：天視出版社，1980年。

劉燕，《現代批評之始—T. S. 艾略特詩學研究》，桂林：廣西師範大學，2005年10月。

（德）弗里德里希著，李双志譯，《現代詩歌的結構》，南京：譯林出版社，2010年7月。

（美）朱迪思·瑞安著，謝江南、何加紅譯，《里爾克，現代主義與詩歌傳統》，上海：上海人民出版社，2011年11月。

Bradbury, Malcolm, and James McFarlane, ed. 胡家巒、高逾等譯，《現代主義》，上海：上海外語教育出版社，1992年6月。

趙毅衡編選，《新批評文集》，天津：百花文藝，2001年9月。

T. S. Eliot 著，李賦寧譯，《艾略特文學論文集》，南昌：百花洲文藝出版，2010年5月。

Rainer Maria Rilke 著，方思譯，《時間之書》，台北：現代詩社，1958年3月。

## 二、單篇論文

丁威仁，〈五、六〇年代社群詩論的啟航點—「現代派論戰」重探〉，《戰後台灣現代詩史論—從現代與本土走向都市與網路》，台中：印書小鋪，2008年9月。

上官予，〈五十年代的新詩〉，《文訊》9期，1984年3月，頁25-53。

「中外文學」編者，〈西方文學與中國現代詩〉，《中外文學》10卷1期，1981年6月，頁104-147。

- 方思譯,〈厄略脫短論四題〉,《民主評論》6卷1期,1955年1月,頁22-23。
- 方思(黃時樞),〈十年來的新詩:回顧與檢討(上)(下)〉,《中美月刊》三卷一~二期,1958年7-8月。
- 向明,〈古今多少詩,盡付笑談中—五〇年代現代詩的回顧與省思〉,《文星》115期,1988年1月,頁136-146。
- 吳曉東,〈臨水的納狹思—中國現代派詩人的鏡像自我〉,《中國學術》24期,2007年5月。
- 余光中,〈第十七個誕辰〉,《現代文學》46期,1972年3月,頁11-27。
- 呂正惠,〈方思初探—其淵源及其詩中的「自我」〉,《淡江中文學報》9期,2003年12月,頁45-60。
- 呂正惠,〈一九五〇年的現代詩運動〉,《台灣新文學發展重大事件論文集》,台南:國家文學館籌備處,2004年12月,頁90-111。
- 李牧,〈新文學運動歷程中的關鍵年代—試探五〇年代自由中國文學創作的思路及其所產生的影響〉,《文訊》9期,1984年3月,頁144-161。
- 李妍慧,〈劈開字詞的極限經驗—探索黃荷生詩質的「隱形結構」〉,《台灣詩學》13期,2009年8月,頁83-113。
- 李敏勇、黃荷生,〈筆談:現代詩及其他〉,《笠》詩刊112期,1982年12月。
- 李瑞騰,〈釋方思的「黑色」與「夜」〉,《詩的詮釋》,台北:時報,1982年6月,頁22-39。
- 林中力,〈從「主知」探看楊熾昌的現代主義風貌〉,收於林淇濂編,《台灣現當代作家研究資料彙編—楊熾昌》,台南:台灣文學館,2011年3月,頁203-233。
- 林亨泰,〈抒情變革的軌跡—由「現代派的信條」中的第一條說起〉,《中外文學》10卷12期,1982年5月,頁32-46。
- 林淇濂,〈五〇年代台灣現代詩風潮試論〉,《靜宜人文學報》11期,1997年7月,頁45-61。
- 姜濤,〈馮至、穆旦四十年代詩歌寫作的人稱分析〉,《中國現代文學研究叢刊》,1997年04期,頁142-156。
- 俞兆平,〈台灣現代詩學中「知性」概念之我見〉,《廈門大學學報》(哲社版),1994年第2期,頁31-35。

俞兆平，〈台灣現代詩學中「知性」概念的界說〉，《現代中文文學評論》，香港：嶺南大學，1994年6月，頁95-104。

紀弦，〈現代派運動二十周年之感言〉，《創世紀》43期，1976年3月，頁9-11。

洛夫，〈詩壇春秋三十年〉，《中外文學》10卷12期，1982年5月，頁6-31。

唐捐，〈暴風雨前的詩意體悟—導讀方思的「港」〉，《幼獅文藝》600期，2003年12月，頁78-81。

奚密，〈在我們貧瘠的餐桌上一五〇年代的「現代詩」季刊〉，收於周英雄、劉紀蕙編，《書寫台灣》，台北：麥田，2000年，頁197-229。

覃子豪，〈現代中國新詩的特質〉，《文學雜誌》7: 2, 1959年10月，頁17-34。

陳明成，〈反攻與反共：關鍵年代的關鍵年份—台灣文壇「一九五六」的再考察〉，《文學與社會學術研討會——2004青年文學會議論文集》，台南：國家文學館籌備處，2004年12月，頁193-218。

翁文嫻，〈在古典之旁辨解現代詩的「變形」問題〉，《創世紀詩雜誌》128期，2001年9月，頁114~132。

翁文嫻，〈新詩語言結構的傳承和變形〉，《成大中文學報》第15期，2006年12月，頁179-198。

翁文嫻，〈「抒情」之外的開展—林亨泰知性即物美學〉，《看似尋常，最奇崛—林亨泰詩與詩學國際學術研討會論文集》，台北：五南，2009年11月，頁91-123。

翁文嫻，〈「變形詩學」在漢語現代化過程中的檢證〉，《國文學報》49期，台北：師範大學國文系，2011年6月，頁219-248。

黃用：〈從現代主義到新現代主義〉，《藍星詩選 2—天鵝星座號》，台北：藍星詩社，1957年10月25日。

黃時樞（方思），〈沛透的審美與道德〉，《民主評論》5卷15期，1954年8月，頁10-13。

陳芳明，〈知性的抒情〉，《聯合文學》356期，台北：聯合文學，2014年6月。

陳芳明，〈台灣現代文學與五〇年代自由主義傳統的關係—以「文學雜誌」為中心〉，《後殖民台灣—文學史論及其周邊》。台北：麥田，2002年4月，頁173-196。

張松建，〈里爾克在中國：傳播與影響初探，1917-1949〉，《現代中文文學學



- 報》第 6 卷第 1 期，香港：嶺南學院文學及翻譯中心，2005 年 1 月，頁 28-51。
- 張素貞，〈五 0 年代台灣新文學運動〉，《中外文學》14 卷 1 期，1985 年 6 月，頁 129-149。
- 張默，〈「創世紀」的發展路線及其檢討〉，《現代文學》46 期，1972 年 3 月，頁 113-123。
- 張錯，〈馮至與里爾克—馮至研究之一〉，《從莎士比亞到上田秋成—東西文學批評研究》，台北：聯經，1989 年，頁 59-69。
- 張錯，〈樹和奧菲厄斯—馮至研究之二〉，《從莎士比亞到上田秋成—東西文學批評研究》，台北：聯經，1989 年，頁 71-78。
- 楊宗翰，〈十問「觸覺生活」—筆訪「台灣藍波」黃荷生〉，《文訊》191 期，2001 年 8 月，頁 95-96。
- 楊宗翰，〈鍛接期台灣新詩史〉，《台灣詩學》5 期，2005 年 6 月，頁 37-166。
- 痲弦，〈現代詩的省思—「當代中國新文學大系」詩選導言〉，《聚繖花序》，台北：洪範，2004 年 6 月。
- 趙小琪，〈20 世紀中國現代主義詩學知性話語的理論維度〉，《廣東社會科學》2009 年第 1 期，頁 130-135。
- 趙小琪，〈台灣現代詩社對西方知性話語的誤讀〉，《華文文學》89 期，2008 年 6 月，頁 7-13。
- 臧棣，〈漢語中的里爾克〉，《鄭州大學學報》（哲學社會科學版），32 卷 3 期，1999 年 5 月。
- 劉三變，〈一種傾斜的悲哀——淺談黃荷生的〈現代〉〉，《乾坤》27 期，2003 年 7 月，頁 91-97。
- 劉正忠，〈主知·超現實·現代派運動〉，收於須文蔚編，《台灣現當代作家研究資料彙編—紀弦》，台南：台灣文學館，2011 年 3 月，頁 135-161。
- 葉珊，〈寫在「回顧」專號的前面〉，《現代文學》46 期，1972 年 3 月，頁 5-10。
- 葉維廉，〈雙重的錯位—台灣五六十年代的詩思〉，《創世紀》140-141 期，2004 年 10 月，頁 56-67。
- 羅門，〈論詩的理性與抒情〉，《藍星詩選 2—天鵝星座號》，台北：藍星詩社，1957 年 10 月 25 日。
- 蔡明諺，〈「現代」的用法及其相對意義—以五、六 0 年代詩論為考察〉，《台

灣詩學》4號，2004年11月，頁23-44。

蔡明諺，〈里爾克在1950年代的台灣現代詩壇〉，《新詩評論》總第11輯，北京：北京大學出版社，2010年3月，頁184-210。

蔡明諺，〈一九五〇年代台灣現代詩的幾個面向〉，《台灣文學研究學報》11期，2010年10月，頁89-112。

蔡源煌，〈告白與面具—中國現代詩中的「我」〉，《中外文學》8卷11期1980年4月，頁106-121。

魏一媚，〈論中國現代主知主義詩學〉，寧波大學學報21卷1期，2008年1月。

海德格爾，〈詩人何為〉，收入孫周興選編，《海德格爾選集》，上海：三聯書店，1996年，頁407-462。

T. S. Eliot 作，黃時樞（方思）譯，〈宗教與文學〉，《民主評論》9卷7期，1958年4月，頁21-25。

T. S. Eliot 作，黃時樞（方思）譯，〈傳統與個人才賦〉，《民主評論》9卷12期，1958年6月，頁14-17。

T. S. Eliot 作，黃時樞（方思）譯，〈詩與哲學與感性〉，《民主評論》10卷1期，1959年1月，頁20-23。

### 三、學位論文

何雅雯，《孤獨詩學：藍星詩人群的自我書寫》，台北：台灣大學中文系博士論文，2009年6月。

施靜宜，《五〇年代的黃荷生詩研究》，台北：文化大學中文系碩士論文，2000年6月。

蔡明諺，《一九五〇年代台灣現代詩的淵源與發展》，新竹：清華大學中文系博士論文，2008年6月。

### 四、影像資料

黃明川電影視訊公司製作，《詩人一百—黃荷生》，台南市：國家台灣文學館，2005年1月拍攝。

## 五、報刊雜誌

《自立晚報·新詩週刊》(1951.11.5~1953.9.14, 共發行 94 期)

《公論報·藍星週刊》(1954.6.17~1958.8.29, 共發行 211 期)

《現代詩》季刊(1953.2~1964.2, 共發行 45 期)

《文學雜誌》(1956.9~1960.8, 共發行 48 期)

《大道》, (134 期 1956.4.16~178 期 1958.2.16)

《藍星詩學》24 期(黃用特輯), 台北: 淡江大學, 2005 年 12 月。



## 附錄：黃荷生未收錄於《觸覺生活》詩作目錄

(取材自《自立晚報·新詩週刊》《公論報·藍星週刊》《現代詩》季刊)

作品	發表刊物	發表時間
音樂之後	藍星 19	1954. 10. 21
沈澱	現代詩 8	1954 冬
青山大石柱和我	現代詩 9	1955 春
悲傷的起點	藍星 37	1955. 2. 24
二月的詩(二月、寂寞、滯淚的笑、紫色的夢)	藍星 39	1955. 3. 10
詩四首(叛徒、煩憂、無期徒刑的罪犯、埋葬)	藍星 40	1955. 3. 17
詩八章(預告、悲的插畫一、悲的插畫二、憂鬱列車、風景、解剖、比較、未題)	藍星 42	1955. 3. 31
詩四首(方向、火山、意志、子夜)	藍星 43	1955. 4. 7
詩三章(黃昏、狂者、風雪)	藍星 45	1955. 4. 21
星月集(十八歲、玩具的船、十字路口、斷章、聯想、無聲的悲歌)	藍星 46	1955. 4. 28
生命篇十首 (生命、世界、十行、理想、美、車站上、黑夜裡在大海邊、夜的影子、力、影子)	藍星 50	1955. 5. 26
畫像	創世紀 3	1955. 6
遠	藍星 55	1955. 6. 30
存在	藍星 63	1955. 8. 18
狂想曲	藍星 66	1955. 9. 16
夜·童話·我	現代詩 11	1955 秋
表白	創世紀 4	1955. 10
自由底歌	藍星 69	1955. 10. 7
漂泊	藍星 71	1955. 10. 28
偶然	藍星 72	1955. 11. 4
河邊	藍星 73	1955. 11. 11
詩人的默想	藍星 76	1955. 12. 2
晚安, 憂鬱外二首	現代詩 12	1955 冬
新作二章(花草、二重奏)	藍星 82	1956. 1. 13
戀二章	藍星 84	1956. 1. 27
螢光輯四首	現代詩 13	1956. 2. 1
愛的年齡	藍星 88	1956. 2. 24
遠方	創世紀 5	1956. 3

悲的口笛	藍星 91	1956. 3. 16
變奏曲（感謝、夜曲）	藍星 93	1956. 3. 30
睡鄉	藍星 96	1956. 4. 20
風及其他五首	現代詩 14	1956. 4. 30
想像	創世紀 6	1956. 6
日記四則	現代詩 17	1957. 3. 1
將你觸及等四首	現代詩 20	1957. 12. 1
三言兩語（詩論）	現代詩 22（此期 由黃荷生主編）	1958. 12. 20
詩集《可憐的語言》選刊兩首	現代詩 23	1959. 3. 20
四十七年餘稿二首	現代詩 24-26 合 刊	

