

余光中先生八十大壽學術研討會

第七屆中國近代文化問題學術研討會會議論文集

中國近代文化的解構與重建

【余光中】

會議地點：國立政治大學

會議日期：2008 年 5 月 24、25 日

主辦單位：陳百年學術基金會

國立政治大學文學院

國立政治大學台灣文學研究所

國立政治大學中國文學系

贊助單位：教育部

洪建全教育文化基金會

余光中先生八十大壽學術研討會

第七屆中國近代文化問題學術研討會會議論文集

中國近代文化的解構與重建

【余光中】

國立政治大學文學院編印

目 錄

(本論文集論文依議程發表順序排列)

序.....	政治大學文學院王院長文顏
主題演講：年壽與堅持.....	余光中 001
「有情」的歷史——抒情傳統與中國現代性.....	王德威
	(未收錄於本論文集)
左右手之外的繆思——余光中的譯論與譯評.....	單德興 007
余光中的世情詩.....	蘇其康 033
「強勢作者」之為譯者：以余光中為例.....	張錦忠 047
詩的煉丹術——余光中的散文實驗及其文學史意義.....	鍾怡雯 057
冷雨望鄉——余光中的散文歷程與藝術轉折.....	張瑞芬 073
余光中在七0年代港台文學跨區域傳播影響論.....	須文蔚 107
詩藝的完成——余光中與現代詩批評.....	陳芳明 129
余光中的「文心雕龍」.....	黃維樑 141
余光中的翻譯論述試探——以《不可兒戲》為例.....	馬耀民 159
余光中詩與中國古典——一個「文化研究」的角度.....	陳義芝 175
抒情中的摩登與傳統——余光中與日本「四季派」.....	上田哲二 199

夢與地理——余光中詩文中的雨書與地圖學.....	周芬伶	217
角落調適與角度調整——論余光中呈現的地方書寫.....	蕭水順	235
附錄：研討會議程表.....		255

本研討會之舉行

承蒙

教育部

洪建全教育文化基金會

贊助

謹此致謝









序

本院為推展人文學之學術活動，自民國八十五年起，即以「中國近代文化的解構與重建」為主題，每二年舉辦一次學術研討會，每次或選擇一、二位成就與影響重大的人士，或選擇影響重大的議題，作為討論的對象，迄今已舉辦六屆，研討的主題依序是「嚴復」、「連橫」、「康有為、梁啟超」、「陳大齊」、「鄭成功、劉銘傳」、「中華文化與臺灣文化：延續與斷裂」，會中邀請海內外學者專家共襄盛舉，分別從學術專業的觀點，針對議題深入研討，累積的成果十分豐碩，廣獲學界支持與肯定。

今年本院選擇余光中先生作為主題人物，又欣逢余先生八十大壽，因此本次的學術研討會具有雙重的意義。

余光中先生，1928 年生於南京，父籍為福建永春，母親與妻子均為常州人，故亦自稱江南人。

先生是南京大學與廈門大學校友，1952 年畢業於臺灣大學外文系。曾任臺灣師範大學英語系教授、政治大學西語系系主任、香港中文大學中文系教授。1985 年迄 1991 年任中山大學文學院院長兼外文所所長，其後歷任該校中山講座與光華講座教授，現為榮休教授。

先生曾獲許多國內外大獎，重要的有：國家文藝獎、吳三連散文獎、金鼎獎、聯合報讀書人獎等。並獲 2001 年霍英東成就獎，2003 年中文大學榮譽文學博士，2004 年華語文學傳媒大獎、2007 年臺灣大學傑出校友獎等。

先生熱心於推展藝文活動，獎掖後學，曾任中華民國筆會會長（1990-1998）、搶救國文教學聯盟總召集人、中華語文教學促進協會理事長。

先生說：「詩歌、散文、評論、翻譯為其四度空間。」出版專書五十多種，包括詩集：《蓮的聯想》、《白玉苦瓜》。散文：《聽聽那冷雨》、《日不落家》。評論集：《從徐霞客到梵谷》、《井然有序》。翻譯：《梵谷傳》、《不可兒戲》等。所譯王爾德喜劇三種，曾在臺灣、香港各地演出

逾 50 場。詩作〈鄉愁〉與〈鄉愁四韻〉等多首，屢經李泰祥、楊弦、王洛賓、馬水隆、陳茂萱、曾葉發、應廣儀等譜曲。〈鄉愁〉、〈鄉愁四韻〉、〈等你，在雨中〉、〈聽聽那冷雨〉、〈我的四個假想敵〉、〈沙田山居〉等詩文多篇，廣被收入臺灣、香港、大陸、星、馬各地之大中小學課本。〈鄉愁〉傳誦最廣，2006 年刻石立於成都杜甫草堂。

先生是臺灣文學的標幟，也是華人文學的光輝，本院為表彰先生在文學方面的斐然成就與貢獻，謹推薦本校頒授先生名譽文學博士學位，並且舉辦學術研討會，以示尊崇之意。

本次會議於民國九十七年五月二十四、二十五日（星期六、日），假本校第一會議室舉行，會中本校吳思華校長開幕致詞，並頒授余先生名譽博士學位，余先生發表主題演講，接著國內外學者宣讀十四篇論文，與二、三百位學者專家、研究生展開熱烈討論。會後，本院循例將論文結集成冊印行，亦將與前六屆論文集一併張貼於本院電子網站，供全球學界參閱使用。又本次會議宣讀之論文，如果作者有意於會後修改，另行發表於其他學術期刊，乃本院所樂見。

王文顏 謹識於國立政治大學文學院

年壽與堅持

余光中

吳校長，蔡教務長，王院長，陳所長，各位學者，各位貴賓：今日研討的盛會如此隆重，參加的人如此踴躍，令我深感榮幸。目前國民年壽平均提高，八十歲的老人並不罕見。古人大驚小怪，說什麼人生七十古來稀，可是現在八十也不稀奇了。不過一個人到了八十歲還在寫詩，寫了詩還有人看，甚至有興趣要來討論，就不很平常了。

所以這幾天我不免翻翻文學史，看看究竟有多少重要詩人，到八十歲還在寫詩，至少還健在人世。結果令我頗為失望。次要詩人且不深究，大詩人中只找到王維、韋應物、楊萬里、陸游、劉克莊、袁枚等幾位。其實劉克莊、袁枚恐怕都不算大詩人；清代以來的名家像錢謙益、朱彝尊、沈德潛、趙翼等，都年逾八十，沈德潛甚至九十六歲，但都不足與屈、陶、李、杜相提並論。中國真正的大詩人如屈、陶、李、杜，都在五、六十歲上下；宋朝的大家，例如歐陽修、王安石、蘇軾、黃庭堅等也在六十六歲左右。

台灣的現代詩人長壽的不少：紀弦、鍾鼎文已過九十，但作品已少見。周夢蝶今年八十七歲，詩興不減。和我同年的詩人還有洛夫、蓉子、羅門、向明、管管，大都尚未放下創作。儘管如此，九十年來中國與台灣的新詩，恐怕還不能跟繪畫相比，而尤其可驚的，是現代繪畫的大師幾乎都年過八十。王維不但是大詩人，也是大畫家，更是南宗水墨的始祖。在他之後，歷代大畫家年壽達到八十以上的，尚有貫休、李唐、黃公望、沈周、文徵明、藍瑛、董其昌、曾鯨、石谿、朱耷（八大山人）、王時敏、王翬、吳歷、黃慎、蒲華。這份名單已很顯赫，而進入二十世紀，八十歲以上的大師出現更頻：九十歲以下的有吳昌碩（1844-1927），張大千（1899-1983），錢松喆（1899-1985），蔣兆和

(1904-1986)，陸儼少(1909-1993)；九十歲以上的還有齊白石(1864-1957)，黃賓虹(1865-1955)，黃君璧(1898-1991)，朱屺瞻(1892-1996)，林風眠(1900-1991)，李可染(1907-1989)，盛況真是空前。

同樣地，西方現代藝壇的大師，得享八十以上高壽的，也比比皆是：莫內(1840-1926)，馬諦斯(1860-1954)，畢卡索(1881-1973)，柯柯希卡(Oskar Kokoschka, 1886-1980)，夏高(Marc Chagall, 1887-1985)，克伊利科(Giorgio de Chirico, 1888-1978)都是佳例。其中只有莫內不滿九十，其他均逾九旬，夏高甚至接近百歲。這盛況，與中國畫壇東西交輝。何以如此，值得藝術史家好好研究。

中西的現代大畫家，有這麼多位老而益醇，實在可佩。當然，夭亡的名家也是有的，例如拉斐爾(1483-1520)、梵谷(1853-1890)、羅特列克(1864-1901)、莫地利安尼(1884-1920)，非常巧合，竟然都逝於三十六、七歲。其中梵谷二十七歲才開始創作，只有十年可以發展，但是死前兩年傑作迸發而出，如放煙火，而且在人像、風景、靜物三方面都有成就，一生為藝術殉美，給後世的震撼，恐怕也不遜於長壽的畢卡索。畢卡索(1881-1973)十五、六歲一出手就直追羅特列克，令人吃驚，加以創意不竭而又長壽，可供揮灑的歲月至少七倍於梵谷。上世紀西方現代的畫派，到抽象主義為止，幾乎全都是繞著他的畫室旋轉的。此翁能有如此的大格局，固然由於礦藏豐富，開採有方，但是長壽仍是必要的條件。如果他也像梵谷一樣在三十七歲夭亡，那就來不及發展他中年以後的風格：一生成就便少了古典時期的安詳厚實，變形時期的人像重組，表現主義時期的不平之鳴，田園時期的恬淡諧趣，更不用說後期的雕塑與陶藝。也就是說，若非長壽，畢卡索的一生藝術就不能從容開展，水到渠成，臻於至善。

前述中國現代大畫家能夠充分發揮自己的天才，與壽登耄耋當然有關。其間當然還有幸與不幸，大半取決於政治環境。例如齊白石與黃賓虹，都在五十年代逝世，政治對他們的晚年影響不大。黃賓虹前半生致力於臨摹，五十至七十歲恣遊山水，對景寫生之稿據說多逾萬件，一生創作的高潮竟在八、九十歲之間出現，真是大幸。林風眠早在五十年代便遁世養晦，文革期間屢遭批鬥，終於被囚，七十八歲(1977年)才獲准出境赴港，是眾老之中受苦最深的一

位。為恐紅衛兵抄家發現，他曾忍痛把不少畫作自行銷毀。至於李可染的藝術，早在中年（1954-1965）已達顛峰，以後在文革的壓力下，作畫變成政治任務，就難保自發的活力了。例如1964年的名作〈萬山紅遍〉，李可染就有這樣的題句：「萬山紅遍，層林盡染，寫毛主席詞意于北京西山。」畫面簡直江山一片豔紅，主題未免太正確了。足見在政治的壓力下，長壽也未必有助藝術。

且容我再回顧年壽與詩人的關係。英國大詩人中，年逾八旬的只有三人：華茲華斯、丁尼生、哈代。華茲華斯的傑作幾乎都在三十七歲以前寫成，四十五歲以後雖然作品絡繹不絕，才氣卻逐漸衰退。份量最重的代表作《序曲》，雖然一直修改到七十多歲，但主體的初稿卻早在三十五歲已底定。他的靈感主要來自童年的回憶，難怪濃度會漸遠漸淡。丁尼生的情況卻不然，雖然有論者認為他在四十二歲出版思念亡友哈蘭的長詩《追悼》（In Memoriam）之後，即已江郎才盡，他的後半生仍然可稱豐收：一大原因是他對當代的問題仍頗敏感，而對未來不無關切，甚至處理過女權與科技的主題。哈代的演變又異於兩位前輩：三十歲以前他已經是詩人，但小說更受歡迎，從三十二歲到五十六歲，二十多年一直以小說為文壇推崇。小說《落魄玖德》（Jude the Obscure）出版後，惡評不斷，指摘他主題頹喪淫亂。哈代從此重拾久疏的詩筆，除了抒情短詩以外，還以拿破崙戰役為主題，完成了格局龐偉的《列代》（The Dynasts）史詩劇，贏得論者的肯定，認為他的詩可與小說比美。

三位詩翁的一生長征各不相同：華茲華斯開高走低，由強趨弱；丁尼生發展平穩，未見如日中天，但晚霞也不全輸朝陽；哈代則晨曦雖淡，夕照卻明麗西天。

葉慈的歷程應該是最可羨的了。二十世紀英語世界的兩大詩人，雖然不算特別長壽，卻都年逾七旬，有充分的時間可以從容寫作。艾略特享年七十七歲，比葉慈多了三年，卻稱不上多產，從早年的幻滅到中年的懷疑而終於探討時間與永恆，變與常之間的關係，全部詩作不過四千行。他的晚成大器〈四個四重奏〉是一組苦思冥想的哲理詩，構思十年而成，乃五十五歲之作，其實不算怎麼「晚作」了。葉慈的歷程則大不相同，從早年追隨「前拉斐爾派」的唯美，到中年掙扎於社會與政治的現實，與失戀的無奈，到老境的逼人，靈肉的消長，他的詩藝一直鍥而不捨，困而更進，老而愈醇，一生的開展像不斷上升的拔高

(crescendo)。像〈青金石〉、〈班伯本山下〉、〈長腳蚊〉之類的傑作，都在他死前一年內寫成。

對我而言，葉慈的創作成就超過艾略特。艾略特關注的人性，趨於聖人與罪人的兩個極端，葉慈面對的人生卻比較寬廣。艾略特用典較僻較晦，葉慈用典渾不費力。艾略特的語言在文白之間出入，葉慈的語言簡潔而有力，深入而淺出，令人吃驚，怎麼能夠說得這麼直接而又透徹。艾略特對我的啓示，在他高瞻遠矚、條理清暢、文筆典雅的評論，遠多於他的詩。當年我斷然告別現代主義而向新古典另找出路，全虧了他的啓發。葉慈對我的啓示，則全在他的詩本身；至於他自創的迷信系統，我根本用不著。艾略特的貢獻，至少有一半在他的評論：他有一半是「但開風氣」的作者，另一半卻是「爲師」的學者。我們不能說葉慈沒有學問，可是只能承認他主要是詩人，而最多十分之一是學者，跟布雷克相似。

由此我又想到中國現代的三位小說家，沈從文、錢鍾書、張愛玲。在大陸改革開放之前，他們都上不了文學史，因爲全非「進步」作家。七〇年代中期我去香港，在中文大學授「現代文學」，卻把他們的《邊城》、《圍城》、《傾城之戀》列入教材，日後證明我當年這三城的選擇是對的。當然，夏志清的《中國現代小說史》對三人的推崇，當年也加強了我對他們的信心。三人之中，沈從文與張愛玲都非當行的學者：張愛玲曾譯過《老人與海》、《鹿苑長春》等書，也譯過愛默森與梭羅的少數詩篇，但是並不寫評論文章。錢鍾書則大不相同，是真正學貫中西兼通今古的大學者，雖然在長、短篇小說與小品文三方面的創作均有成就，但產量太少，還不能就和沈、張相比。

三人之爲傑出小說家，現在回顧文學史，有一點是相同的：既不是左派肯定的「進步」作家，也非新派批評家標榜的「前衛」作家，既無意識形態的斧頭要磨，也無現代主義的實驗要做。艾略特與葉慈也是如此：艾略特早年曾經銳意「前衛」，並得龐德指點，葉慈也從龐德領悟詩藝，但後來他們都回歸秩序與傳統，「在穩定中求進步」，被激進作家視爲「保守」，甚至「反動」。

回顧一生，如果要爲自己定位，勉強可以說我有三分之二是作家，三分之一是學者。迄今我出版過的詩集與散文集，有三十三本，當然應該列在作家名

下。至於評論集與翻譯專書，也已有二十本，則可列在學者名下。譯者是沒有創作的作家，不寫論文的學者，但對文學的貢獻也很重要。如果譯書前有高明的序言，後有踏實的註譯，那就更像學者了。如果我是政大校長，而玄奘或鳩摩羅什竟來求職，同時來申請的還有幾個不大不小的作家，我會毫不猶豫先聘譯學大師。今天在場的彭鏡禧和單德興兩位學者，就是這樣傑出的翻譯家。我在香港有一位詩人朋友黃國彬，爲了翻譯但丁的三部《神曲》，足足花了二十年的苦功，而且加上前序後註，做盡了學者的本分。

頗有一些評論家，對我經營幾種文體，竟然各有收穫，表示讚許。其實古人多見詩文雙絕，蘇東坡更擅書畫，而這一切都是在案牘勞形之餘所完成。西湖的遊客，誰不羨蘇堤、白堤呢？白居易也是一生做官。更不用說歐陽修了，做官則入贊中樞，出牧州郡，修史則兼顧唐書與五代，寫作則兼擅古文與詩詞。這樣的功業豈是我們所能奢望？當代做官的人很少能寫文章，而作家與學者最好也別去做官。

早上我接受名譽博士學位，曾說「行百里者半九十」，希望還有十年的機會，能夠認真寫作詩文，經營評論與翻譯。可是別人會說，你都已經八十歲了，還不交功課嗎？對呀，我早該交作業了，早該把詩交給杜甫打分數，把散文交給韓愈看是否及格，把評論交給劉勰，把翻譯交給玄奘。聽說這四個人開過一次會，玄奘說他譯的是梵文，又不是英文，韓愈皺眉說：「他老提什麼繆思，究竟是什麼意思？」大家都覺得很煩惱，後來聽人說政大文學院正要開一個這樣的研討會，如釋重負，就決定讓研討會的眾多傑出學者來代勞了。希望這個會還值得一開，謝謝大家。

左右手之外的繆思

——析論余光中的譯論與譯評*

單德興

中央研究院歐美研究所研究員兼副所長

一、引言

余光中曾戲稱自己是「藝術上的多妻主義者」，而他璀璨的文學生涯具現於多方面的才華，在詩歌、散文、翻譯、評論四方面都有亮麗的成績。筆者曾喻／譽他為「文學的四臂觀音」，黃維樑更納入余光中在編輯方面的成果，稱頌他手持「璀璨的五采筆」。¹ 余光中聲稱自己以右手寫詩，散文則是他「左手的繆思」之產物，如此說來，翻譯與評論則更在左右手之外了。

根據 2004 年 11 月增訂二版的《守夜人》附錄「余光中譯著一覽表」，截至當時他已出版的書總計有《舟子的悲歌》（1952）等十九種詩集，《左手的繆思》（1963）等十二種散文集，《掌上雨》（1964）等六種評論集，以及《梵谷傳》（1957）等十三種翻譯。² 他的翻譯包括英翻中與中翻英（含自譯詩作與

* 承蒙陳芳明教授邀請筆者於「余光中先生八十大壽學術研討會」宣讀論文，陳雪美小姐協助蒐集資料，黃碧儀小姐協助處理圖表，謹此致謝。

¹ 參閱筆者的〈翠玉白菜的聯想——余光中別解〉（30）和黃維樑所編的《璀璨的五采筆》及他為該書所撰寫的〈導言〉。黃維樑在〈導言〉及〈余光中「英譯中」之所得〉中，都以象徵「信實和忠貞」的藍色來形容他的譯筆（3, 416）。余光中則把這四方面的文字表現稱為自己的「四窟」、「寫作生命的四度空間」或「四張王牌」，前二喻見其〈四窟小記〉（223），後一喻見其最近與陳芳明的對談（〈記〉88）。

² 2005 年，余光中還在台灣出版了散文集《青銅一夢》。此外，為了慶祝八秩壽辰，余光中計

散文)，數量僅次於詩集，總計有詩歌七種，戲劇三種，小說兩種，傳記一種，涵蓋了主要的文類。³

身為作者、學者與譯者的余光中也寫過不少譯論與譯評，張錦忠更說「半個世紀以來，余光中翻譯、論翻譯、教翻譯、評翻譯、編譯詩選集，可謂『五譯』並進，絕非玩票」(104)。⁴ 譯論綜合了他多年翻譯、創作與教學的心得，累積了不少篇章，在台灣散見於他的評論集，並未以專書的形式出現。1999年合肥的安徽教育出版社出版黃維樑與江弱水編選的五卷《余光中選集》，其中第四卷《語文及翻譯論集》收錄了十八篇文章。2002年北京的中國對外翻譯出版公司出版《余光中談翻譯》，收錄了二十二篇文章，並由另一位散文家、翻譯家思果寫序。二書的選文有十一篇重疊。⁵ 至於2002年由台北的九歌出版社出版的《含英吐華》一書，由副標題《梁實秋翻譯獎評語集》及內文可知，收錄的是他自1988年擔任第一屆梁實秋文學獎翻譯類評審十二年以來所發表的評語（主要針對譯詩，前兩屆也包括譯文）。若說《余光中談翻譯》比較是有關中英翻譯的原則性討論，並佐以實例，那麼《含英吐華》則是針對特定場合的特定翻譯文本的品評，更出手示範，可謂典型的實際批評（practical criticism），時而從中引申出一些對於翻譯的觀點。

然則，討論余光中的譯論與譯評時，不宜只將目光局限於此，而須體認到這些其實與他的文學創作及其他評論密切相關，才能有更通盤的認識。此外，由余光中與思果互為對方的翻譯專書所寫的序言來看，顯見兩人靈犀相通，惺惺相惜，呈現了一類具有相當代表性的譯者／論者的看法。翻譯論述中長久以來就存在著「歸化」（naturalization）與「異化」（foreignization）之爭，前者主張譯文要像施語、譯入語或標的語言（target language），後者主張譯文要像受語、譯出語或源始語言（source language）。而主張中文翻譯要像中文的余光

畫於今年「自放煙火」，出版詩、散文、評論、翻譯各一種。

³ 若加上2008年5月《印刻文學生活誌》刊出他新譯王爾德的《不要緊的女人》（Oscar Wilde, *A Woman of No Importance*, 44-82），總計有戲劇四種。余光中在譯後記中說，「至此，王爾德的四本喜劇我終於譯齊了，也算是卻一樁心願」（〈上〉83）。

⁴ 其實，余光中多年大力提倡翻譯，貢獻良多，有目共睹，因此可謂「『六譯』並進」，詳下文。

⁵ 為了方便起見，本文中有關余光中的翻譯論述，若未特加註明，則係來自《余光中談翻譯》。

中和思果，顯然站在歸化這一邊。⁶

晚近翻譯學與翻譯研究異軍突起，各式各樣的理論層出不窮，有些論述甚至深奧難解；相形之下，余光中有關歸化的主張和討論方式看似較為傳統、保守，然而仔細探究並結合對其翻譯策略的剖析便會發現未必如此。⁷ 其實，任何理論或主張都不是憑空而生，也不必局限於抽象的研討，翻譯研究亦然。從這個角度來看，於詩歌、散文、翻譯、評論都有亮麗表現的余光中之譯論與譯評，在翻譯論述、實作、批評、教學、編輯、甚至市場上都有著難以取代的特色與作用，值得探討與借鏡。⁸

二、余光中翻譯論述之定位

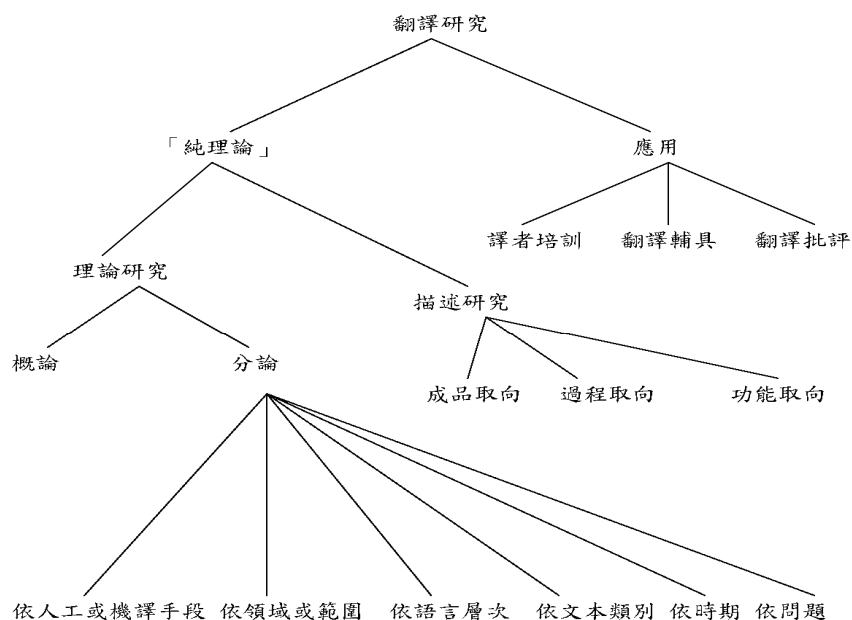
為了方便定位余光中的翻譯論述，了解和其他翻譯論述的關係與區分，不妨將其置於翻譯學及翻譯研究的脈絡。此處分別以兩位中外學者有關翻譯研究的整體描繪與圖表加以說明。描述翻譯研究（Descriptive Translation Studies）理論家圖瑞（Gideon Toury）依照霍姆斯（James S. Holmes）1972 和 1988 年的相關論述，以樹狀圖來呈現翻譯研究的內容與類別：⁹

⁶ 余光中與思果都曾為今日世界出版社翻譯美國文學作品。該出版社於冷戰期間由香港的美國新聞處贊助成立，以優渥的稿酬禮聘多位港、台的著名譯者、學者、作家從事翻譯，其翻譯策略著重於歸化。相關討論可參閱筆者〈冷戰時代的美國文學中譯：今日世界出版社之文學翻譯與文化政治〉一文。思果的《翻譯研究》相當程度代表了這批譯者的意見。余光中在閱讀此書之後所寫的〈變通的藝術〉一文中明言（此文後來成為《翻譯研究》簡體字版的前序），雖然「在散文的風格上，我們可說是背道而馳。在創作的理論上，我們也許出入很大。但是在翻譯的見解上，我們卻非常接近。《翻譯研究》的種種論點，除了極少數的例外，我全部贊同，並且支持」（60）。至於他不贊同的極少數「似乎矯枉過正，失之過嚴」的論點，則在於「作者為了矯正畸形歐化的流弊，處處為不懂英文的讀者設想，有時未免太周到了」（63），所舉的實例就是將美國內布拉斯加州大小的面積，在中譯時轉化為面積相當的江西省，對於如此「以夏代夷，期期以為不可，一笑」（64）。

⁷ 如馬耀民在此次「余光中先生八十大壽學術研討會」所宣讀的論文中，「企圖把他[余光中]的『說法』放在歐美『翻譯研究』的論述之中，並以《不可兒戲》為例，觀察余氏『譯論』所代表的意義及其應有的地位，讓余氏譯論之研究與國際接軌」（1）。該文結論指出，「余光中的翻譯觀念可說是非常前衛，不亞於當今著名學者對翻譯文本的看法」（11）。本文第二節則引用兩位中外學者有關翻譯研究的整體描繪與圖表，試圖為余光中在當代翻譯研究脈絡中加以定位。

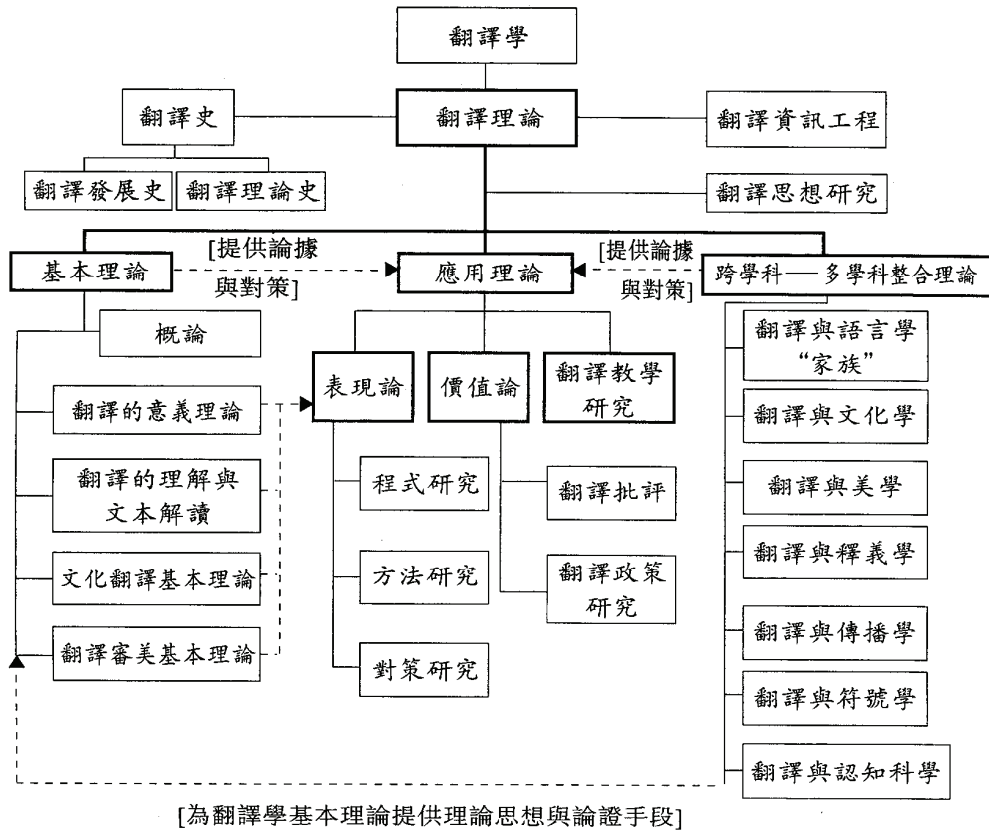
⁸ 遺憾的是，相較於對余光中詩、文的研究，對其翻譯的研究則少得多，因此黃維樑撰於1994年的〈余光中「英譯中」之所得〉一文副標題為〈試論其翻譯成果與翻譯理論〉，並自許為「『余學』中『譯學』的開始」（417）。

⁹ 參閱 Toury（10）。此處為了方便呈現，將原圖由橫式改為直式，中譯依據劉宓慶（149），惟略有修訂。



此圖將翻譯研究分為「純理論」與應用兩方面，而余光中的翻譯論述雖有較為理論性的概論式說法，但這些並非抽象式的探索或系統性的建構，而係來自多年的觀察與實踐，在不同場合發表的批評文章。因此，依照圖瑞的圖解，余光中的翻譯論述大致屬於「應用」中的「翻譯批評」。

此外，劉宓慶於 2003 年出版的〈中國翻譯理論研究的新里程〉一文則提供了以下有關翻譯學的圖示（155）：



根據此圖，余光中的翻譯論述既涉及「概論」（尤其是「翻譯的理解與文本解讀」），也涉及「翻譯批評」。

前二圖所呈現的系統架構，有助於我們從整體學科的脈絡來定位余光中的翻譯論述。下文擬進一步探討其相關論述，主要分為原則性的論述與實際批評，然而兩者之間並非涇渭分明，實乃互為表裡，並與余光中本人的創作、評論密切相關。

三、余光中之譯論

翻譯研究的議題甚多，更何況余光中多年來在不同場合針對不同議題發表過不少看法，底下集中於他對三項議題的看法：譯者的地位，譯者的條件，以

及翻譯的地位。

《余光中談翻譯》為他多年翻譯論述的合集，值得注意的是，作者的扉頁題詞直指譯者的處境與地位：「譯者未必有學者的權威，或是作家的聲譽，但其影響未必較小，甚或更大。譯者日與偉大的心靈為伍，見賢思齊，當其意會筆到，每能超凡入聖，成為神之巫師，天才之代言人。此乃寂寞之譯者獨享之特權。」余光中選擇以這段文字作為自己多年翻譯論集的扉頁題詞，可見譯者在他心目中的地位。這段文字分別就權威、聲譽、影響，將譯者與學者、作家對比。此處雖未明言，但「偉大的心靈」一詞即透露出所翻譯的對象主要為文學、藝術等經典之作，而這也是他一向翻譯和評論的重點。余光中強調，譯者若能到達「見賢思齊」的地步和「意會筆到」的理想時刻，就成為人與神、凡夫與天才之間的溝通者。此處我們或可挪用、轉化近年來在台灣流行的「達人」一詞：取其字面上的「傳達者」和「通達者」，以及由此所引申的「專家」之意。¹⁰ 因此，譯者雖然寂寞、憔悴——余光中曾撰〈譯者獨憔悴〉一文——卻享有此「達人」的特殊地位。

此處，余光中將譯者與學者、作家並提，絕非巧合，而是他一貫的主張，這又與他自身的條件密切相關，最詳細的闡釋見於〈作者，學者，譯者〉一文。余光中選擇此題作為1994年於台灣舉行的外國文學中譯國際研討會之主題演說，其深意不言可喻。在該文裡，余光中對譯者的形象有如下的描述：

譯者其實是不寫論文的學者，沒有創作的作家。也就是說，譯者必定相當飽學，也必定擅於運用語文，並且不只一種，而是兩種以上：其一他要能盡窺其妙，其二他要能運用自如。造就一位譯者，實非易事，所以譯者雖然滿街走，真正夠格的譯家並不多見。而究其遭遇，一般的譯者往往名氣不如作家，地位又不如學者，而且稿酬偏低，無利可圖，又不算學術，無等可升，似乎只好為人作嫁，成人之美了。（169-70）

¹⁰ 根據三民書局《大辭典》（4772-73），「達人」一詞有下列三解：「能明德辨義、通達事理的人」（見於〈左傳·昭七年〉），「達觀的人，行事不為世俗所拘束的人」（見於〈文選·賈誼·鵬鳥賦〉與〈文選·嵇康·與山巨源絕交書〉），「使人通達事理」（見於〈論語·雍也第六〉）。流傳到日本後，引申、轉化而有「高手」、「專家」之意，晚近更成為台灣流行的語彙。此處特意再加轉化、翻譯以形容扮演「已達達人」角色的譯者：自「己」對原文明曉通「達」，並有意願與能力將其以另一語言傳「達」給他「人」。

這段文字言簡意賅地描繪出譯者的形象，並區別「夠格的譯家」與「一般的譯者」，兼顧了理想面與現實面。就理想的層次而言，譯者兼具了學者的飽學與作者的文采，在不同語文之間扮演著「三『者』合一」的角色，以期將精采的原作透過生花妙筆忠實地傳達出來。¹¹ 然而，這畢竟是取法乎上的目標。就現實的層次而言，一般譯者的學問固然難與學者相提並論，文采也難與作者並駕齊驅，以致既無法與作者、學者般享有同等的名氣與地位，實質的收入也乏善可陳，只能淪為原作者與譯本讀者之間的舌人或媒人。¹²

至於要「成就一位稱職的譯者」，余光中延續先前的論述，而有底下的三條件說：

首先當然是對於「施語」(“source language”)的體貼入微，還包括了解施語所屬的文化與社會。同樣必要的，是對於「受語」(“target language”)的運用自如，還得包括各種文體的掌握。這第一個條件近於學者，而第二個條件便近於作家了。至於第三個條件，則是在一般常識之外，對於「施語」原文所涉的學問，要有相當的熟悉，至少不能外行。這就更近於學者了。(172)

從這些闡釋中可以進一步看出，他所關切的已不再僅限於語文本本身，而擴及更寬廣的「文化與社會」。換言之，翻譯除了文字與特定的文本，還可能涉及文學（余光中談論的絕大多數為文學文本），而且必然涉及文化。¹³ 再加上熟悉「原文所涉的學問」，「至少不能外行」之說，這兩個條件「近於學者」。其次，「各種文體的掌握」之說已經超越了簡單的達意，有如對文體家（stylist）的要求，以致「近於作家」。至於「傳神」與「移文」之說，則更是「極其高妙的藝術，譯者自己雖然不創作，卻不能沒有這麼一枝妙筆」（174）。

¹¹ 金聖華便據此撰寫〈余光中：三「者」合一的翻譯家〉一文，討論他在翻譯方面的見解與成就。她認為余光中數十年來的翻譯，「始終不脫『學者之譯』的本色」，因為他「以傳播文化、譯介名著為己任。這樣的譯者，時常會在譯文前後，加上序跋，或在譯文每一章節或段落之後附繫註解」（24）。另一方面，由於他是「能詩擅文的大作家」，譯作中自然反映出其寫作風格，金聖華稱之為「余譯體」，並形容其為「聲色俱全，神形兼備」（28-29）。

¹² 至於既無學問，又乏文采，甚至連兩種語文的駕馭能力、基本的翻譯技巧都嫌不足，對所譯的文本懶於或不知下功夫之徒，則更等而下之，無足論矣。

¹³ 可參閱筆者〈翻譯·經典·文學——以 *Gulliver's Travels* 為例〉一文，尤其有關「文字—文本—文學—文化」一節（94-106）。

總之，在余光中看來，「夠格的譯家」——稱為「理想的譯者」似乎也不為過——必須是作者／學者／譯者的三合一化身，有意願和能力深入了解原文的文字、文本、文化，並以嚴謹、忠實的態度，經由通達的妙筆，將原作傳神、移文，引入受語的語境與文化，不僅為受語增添一個文本，更希望能藉此來豐富受語的表達與思維方式，使其文化更為繁複、豐饒、多元。

上述有關譯家的說法實為夫子自道，而身為作家、學者的余光中在談論翻譯和譯者的地位或定位時，比起一般學者或譯者的論述（作家則很少討論翻譯），有著更獨特的立場，以及相應而生的權威與勁道。一般人印象中的翻譯總是屈居於原作之下，是其附屬、衍生或拷貝，譯者則是原作者的傳聲筒甚或寄生蟲，至於調侃翻譯或譯者的說法亦所在多有，如「翻譯即叛逆」、「翻譯者，反逆者也」（“Traddutore, tradditore”），而「翻譯如女人，美麗則不忠實，忠實則不美麗」之說更帶有明顯的性別歧視。流風所及，以致眾人眼中的譯者非但不是左右逢源、得心應手的「達人」，反而淪為左支右絀、動輒得咎的中間人，翻譯則成為只要粗通兩種語文、抱著一本雙語字典就可率爾操觚的「玩意兒」。¹⁴ 近年來翻譯研究固然試圖為翻譯與譯者「平反」，而有「原作與譯作互補」或「翻譯者的轉向」（“the translator’s turn”）之說，¹⁵ 也有相當扎實的理論基礎、歷史根據與文本例證，但這類見解似乎只限於翻譯研究的領域，未能有效改變長久以來的成見。

多年來「『六譯』並進」的余光中對此自然有著深切的領會，在〈翻譯乃大道〉的短文中，他坦陳「我這一生對翻譯的態度，是認真追求，而非逢場作戲」（147），而篇名本身更表達了他的鮮明立場。除了他「『六譯』並進」的豐厚資歷之外，與其他譯者或學者的論述不同的地方是，他出入於詩歌、散文、翻譯與評論之間的多重才藝和具體成績，以及「三『者』合一」的身分，使得他在為翻譯及譯者發言時更具說服力，並樂於運用這個優勢時時為譯者發出不平之鳴。

¹⁴ 此處兼採「小把戲」與「『玩』弄文『意』」二義。

¹⁵ 前者可見於班雅明（Walter Benjamin）、德·曼（Paul de Man）、德希達（Jacques Derrida）等人的論述，後者為羅賓遜（Douglas Robinson）的用語，而韋紐提（Lawrence Venuti）也為「譯者隱而未現」（“the translator’s invisibility”）深感不平。

在收入《余光中談翻譯》最早的一篇文章〈翻譯與批評〉中，面對當時荒蕪的台灣文壇，他強調翻譯與批評的重要，指出，「要介紹西洋文藝，尤其是文學，翻譯是最直接可靠的手段。翻譯對文學的貢獻，遠比我們想像的為大」（2）。在他看來，「翻譯是一種很苦的工作，也是一種很難的藝術。大翻譯家都是高明的『文字的媒婆』，他得具有一種能力，將兩種並非一見鍾情甚至是冤家的文字，配成情投意合的一對佳偶」（2）。當時台灣的文壇與文化情境使得他對批評有著更高的期許，並明列出「一個夠資格的批評家」應有的四個「起碼的條件」：「必須精通（至少一種）外文」、「必須精通該國的文學史」、「必須學有專精」、「必須是個相當出色的散文家」（3）。這些條件與他多年後有關作者／學者／譯者三合一的角色之描述高度吻合，見解相當一貫。準此，翻譯家與批評家最大的區別就在所選擇從事的工作。他於結論中指出，「要提高我們的文學創作水準和作家一般的修養，我們需要大量而優秀的翻譯家和批評家」（3）。¹⁶ 換言之，在當時台灣的文學與文化情境下，翻譯與批評具有提升創作水準和作家修養的作用，這種抬高翻譯與批評，針砭創作與作家的論調，顯然有別於一般的看法，固然有其特殊的時空背景與文化情境，但可以看出他的用心。此外，該文也對創作與翻譯做了如下的區分：「創作的高下，容有見仁見智之差。翻譯則除了高下之差，尚有正誤之分，苟無充分把握，實在不必自誤誤人」（2）。

余光中雖在不少地方談到翻譯與創作的關係，但主題性的專文探討就屬〈翻譯和創作〉。此文開宗明義便對古今中外貶低翻譯深表不以為然：「希臘神話的九繆斯之中，竟無一位專司翻譯，真是令人不平」，在他看來「翻譯之為藝術，應該可以取代司天文的第九位繆斯尤瑞尼亞（Urania）；至少至少，應該稱為第十位繆斯吧」。接著他又以當時台灣文壇的作為與教育部的規定為例，說明「今日的文壇和學界如何低估翻譯」（30）。此處明顯可見余光中努力試圖為翻譯重新定位，並將譯者與作者、學者對比。

¹⁶ 在〈幾塊試金石——如何識別假洋學者〉一文中，他擔心讀者為一些挾洋自重的學者所迷惑，以致「西洋文學的譯介工作，真要變成洋學者的租界地了」（25）。他教導讀者的「一些實用的防身術」中（29），花最多篇幅討論的「如何處理專有名詞」（25）便與翻譯有關。底下有關語言駕馭能力和寫作態度的說法，也涉及翻譯：「不幸的是，我們的洋學者寫起中文來恍若英文，寫起英文來又像道地的中文，創作時扭捏如翻譯，翻譯時瀟灑如創作，真是自由極了」（29）。

另一方面，身為譯者與作者的余光中，對翻譯與創作的關係體會甚深，看出彼此相通之處，因而有意糾正世俗的成見：

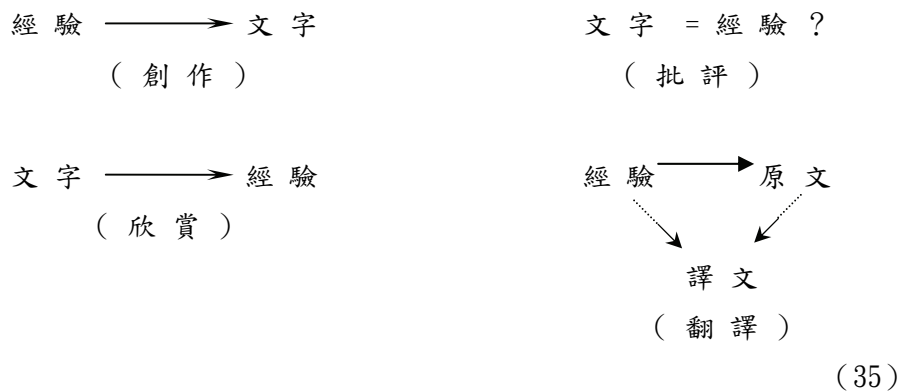
流行觀念的錯誤，在於視翻譯為創作的反義詞。事實上，創作的反義詞是模仿，甚或抄襲，而不是翻譯。流行的觀念，總以為所謂翻譯也者，不過是逐字逐詞的換成另一種文字……可是翻譯，我是指文學性質的，尤其是詩的翻譯，不折不扣是一門藝術。……真有靈感的譯文，像投胎重生的靈魂一般，令人覺得是一種「再創造」。直譯，甚至硬譯，死譯，充其量只能成為剝製的標本：一根羽毛也不少，可惜是一只死鳥，徒有形貌，沒有飛翔。(30)

翻譯論述中長久存在著翻譯是科學或藝術之辯，而余光中認為翻譯不是單純的以字換字、以詞換詞般的「科學化」(30)，而一向視其為藝術，並以文學翻譯為基礎，鋪陳出他的論述。身兼作家與譯者的他，體認到不論創作或翻譯都涉及文字的運用，如果說創作是作者本人感思的抒發與表達，那麼翻譯便涉及對原作的了解、詮釋與感思，並將此了解、詮釋與感思以另一種語文傳達出來，因此絕非「模仿」或「抄襲」，而是「再創造」，其複雜程度較單純的創作有過之而無不及，故有「投胎重生的靈魂」之說。至於此處所批評的直譯，應是指文中所說的逐字之替換，有如「解電文」或「演算代數習題」，遂有「硬譯」、「死譯」之斥。¹⁷

值得一提的是，兼具創作與翻譯二長的余光中對於二者的比較與匯通。他指出：「所謂『最佳字句排最佳次序』的要求，不但可以用於創作，抑且必須期之翻譯。這樣看來，翻譯也是一種創作，至少是一種『有限的創作』。同樣，創作也可能視為一種『不拘的翻譯』或『自我的翻譯』。在這種意義下，作家在創作時，可以說是將自己的經驗『翻譯』成文字」(34)。如此說來，同為文

¹⁷ 直譯／意譯(literal translation/free translation)之辯也是翻譯論述中另一個久遠的爭議。此處所談的當然是比較極端的例子，其實，真正從事翻譯時卻往往因文而譯／異，彼此夾雜，以致有「運用之妙，存乎一心」的說法。就某個意義而言，由於欠缺明確的定義與評斷，二者之辯往往淪為「假議題」。如余光中在為自己的《英美現代詩選》所寫的〈譯者序〉中即指出，「翻譯久有意譯直譯之說，對於一位有經驗的譯者而言，這種區別是沒有意義的」(23)。而在為彭鏡禧、夏燕生編譯的《好詩大家讀》所寫的序中他也指出，「翻譯向有直譯意譯之說，強為二分，令人困惑」(《井》326)。前者撰於1968年，後者撰於1989年，雖相隔長達二十一年，但看法如一。

字藝術的創作與翻譯，有其相似之處。不同的是，作家在創作時，其「『翻譯』的過程，是一種雖甚強烈但混沌而游移的經驗，透過作者的匠心，接受選擇、修正、重組，甚或蛻變的過程。也可以說，這樣子的『翻譯』是一面改一面譯的，而且，最奇怪的是，一直要到『譯』完，才會看見整個『原文』」（34）。相反地，譯者則身兼讀者與作者，在閱讀時「將文字『翻譯』回去，還原成經驗」，在翻譯時再將自己的經驗轉化為另一種文字表達出來。因此，翻譯是有所本的，「一開始就面對一清二楚的原文」，了解、領會他人已「文字化了的經驗」，並以另一種文字傳達，「不容譯者擅加變更。」因此，「譯者的創造性所以有限，是因為一方面他要將那種精確的經驗『傳真』過來，另一方面，在可能的範圍內，還要保留那種經驗賴以表現的原文。這種心智活動，似乎比創作更繁複些」（34）。爲了闡明創作、欣賞、批評、翻譯之間的關係與差別，余光中更難得一見地加以圖解：



此外，對於身兼譯者與作者的人而言，翻譯與創作「在普通的情形下，兩者相互間的影響是極其重大的。我的意思是指文體而言。一位作家如果兼事翻譯，則他的譯文體，多多少少會受自己原來創作文體的影響。反之，一位作家如果在某類譯文中沉浸日久，則他的文體也不免要接受那種文體的影響」（35）。雖然此處只提到文體，其實未必僅限於此，而且這種影響可能是無意的，也可能是有意的。前者見於他在1966年發表的〈黑天使〉詩後的「自註」：「寫成後，才發現這首〈黑天使〉是首尾相銜的聯鎖體，段與段間不可能讀斷。Emily Dickinson 的 I Like to See It Lap the Miles 近於此體」（《守》51）。後者

見於他所創作的民歌，其風格深受美國民歌的影響，已是眾所周知的事實。¹⁸

此處余光中以作者和譯者的身分來談論創作與翻譯，並進而以翻譯與創作來形容這兩種文字表現方式，指出創作是作者將自身的經驗「翻譯」為文字，因此屬於一種「不拘的翻譯」或「自我的翻譯」；翻譯則是譯者將施語的文本「再創作」為受語的文本，而且因為有原本為根據，表面上似乎較容易，但這種「有限的創作」必須面對兩種語文，其實限制更多，涉及的層面更廣，其中的「心智活動」也更複雜。余光中這種「存異求同」的討論方式，打破了常見的創作／翻譯的二元對立論述模式，其中有關創作的說法固然讓人更了解作者在寫作時的「翻譯」活動，而有關翻譯的說法更強調其中涉及「創作」或「再創作」的一面，試圖打破翻譯只是原文的拷貝、複本之成見。更重要的是，由於他在創作與翻譯兩方面的傑出表現，使得他的論述成為現身說法，更具說服力。¹⁹

此外，翻譯也有其特色，如因為「有所本」，而使得它有著另一種方便或實用之處，譯者只要有心便能穩定地從事，不像創作那般不確定。但也因為「有所本」，讀者或評者可以比對原文，使得翻譯成為一種硬碰硬的功夫，從中看出譯者處理原文疑難之處的態度與方法，閃躲、迴避當然不可取，如何面對並轉化則在考驗著譯者，其挑戰在此，樂趣與成就感也在此。因此余光中說：「翻譯仍然是最從容、最精細、最親切的讀書之道，不但所讀皆為傑作，而且

¹⁸ 余光中在〈翻譯和創作〉一文中也指出，「說到我自己的經驗，十幾年前，應林以亮先生之邀為《美國詩選》譯狄瑾蓀作品的那一段時間，我自己寫的詩竟也採用起狄瑾蓀那種歌謠體來。及至前年初，因為翻譯葉慈的詩，也著實影響了自己作品的風格」（36）。

¹⁹ 就文類而言，余光中最早的譯作為大學時代翻譯的海明威名著小說《老人和大海》（Ernest Hemingway, *The Old Man and the Sea*），1952年12月1日至1953年1月23日連載於《大華晚報》，可能為此書最早的中譯。多年來他的譯作涵蓋各種文類，相關的論述多數來自個人的親身體驗，其中尤以有關詩和戲劇的翻譯論述最具特色，本文因篇幅之限，無法細述。部分討論可參閱筆者另文〈含華吐英——析論余光中的中詩英文自譯〉。簡言之，譯詩時意義及意象較易傳達，典故及音樂性則不易處理。至於翻譯劇本，「不僅是為讀者，更是為演員與觀眾」（〈一笑百年扇底風〉13），因此對白要能朗朗上口，除了是可供閱讀的書齋劇，還要是能上演的舞台劇。正如他在1983年初次翻譯劇本（王爾德的《不可兒戲》〔*The Importance of Being Earnest*〕）時所指出的，「這一次我的翻譯原則是：讀者順眼，觀眾入耳，演員上口」（127）。一般而言，戲劇中以喜劇最難欣賞與翻譯，因其中不少涉及文字遊戲。王爾德素以機智及文采著稱，要翻譯他的喜劇可謂難上加難。余光中藝高膽大，擇難而譯，可謂「劇」逢對手，將遇「譯／異」才。他的譯本在香港、台灣搬上舞台，演出時笑聲連連，足證其翻譯及轉化之功力。余光中本人對於演出的描述，可參閱〈王爾德講廣東話〉和〈一笑人間萬事〉。至於有關此劇的討論，可參閱馬耀民之文。

成績指日可期」(177)。²⁰ 這也說明了為什麼余光中在創作與評論之外還從事翻譯，將精讀細品的文藝傑作化爲一篇篇譯作，開創出自己文字藝術中的另一面向與志業，經年累月，樂此不疲，累積了令人讚嘆的成績。

四、余光中之譯評

本文的副標題雖然名爲「譯論與譯評」，但實爲一體的兩面，難以二分，因爲余光中的譯論來自他對中英翻譯的仔細品評與親身體驗，與他的譯評和翻譯志業密不可分，而且爲自己的譯評與翻譯提供了強有力的論述與基礎。如〈翻譯和創作〉固然根據自己的經驗對於兩者之間的關係有如前文的匯通與區隔，但該文也列舉許多中英翻譯實例加以評析，既批評英美大詩人龐德（Ezra Pound）的諸多翻譯「與其稱爲翻譯，不如稱爲『改寫』，『重組』，或是『剽竊的創造』」……英雄欺人，不足爲訓」(31)，也對「非驢非馬不中不西的『譯文體』」加以當頭棒喝」(38)，揭舉許多「公式化的翻譯體」(39)示眾，一一針砭，並示範解決之道。

余光中的譯評包括了中譯英與英譯中兩方面，前者如〈翻譯和創作〉中對龐德的評論，而〈廬山面目縱橫看——評叢樹版《中國文學選集》〉(1974)更是針對1965年由白芝主編的《中國文學選集》(Cyril Birch, *Anthology of Chinese Literature: From Early Times to the Fourteenth Century*)所撰寫的深度書評。²¹ 此書爲美國大學普遍使用的中國古典文學教科書，影響之深遠可想而知。余光中逐一品評部分具有代表性的譯者，如海濤爾(J. R. Hightower)、艾克爾(William Acker)、格瑞安(A. C. Graham)、賓納(Witter Bynner)、郭長城(C. H. Kwock)、麥克休(Vincent McHugh)、白芝等(70-81)，指出其中若干佳譯，但更多的是批評。²² 面對這些漢學家的中國古典文學英譯，要品頭論足，抉疵摘謬，若非熟諳中國古典詩文、作家及文學史，並仔細閱讀英譯，恐怕很難下手，遑論寫出有份量的評論。余光中膽大心細，舉重若輕，娓娓道來，在品評的同時也

²⁰ 至於翻譯(研究)中長久存在的可譯／不可譯(translatability/untranslatability)的問題，余光中在《英美現代詩選》和《守夜人》等處都已觸及，詳見筆者〈含華吐英——析論余光中的中詩英文自譯〉一文相關討論，此處不贅。

²¹ Birch 本人所使用的中文名爲「白之」(感謝陳東榮提供資訊)。

²² 此處採余光中之譯名，至於前三者本人所使用的中文名則是海陶璋，艾惟廉，葛瑞漢。

為譯者／讀者上了一門翻譯批評與比較文學的課。²³

他的譯評更多在於英譯中，為其實際批評之重心。這方面有一般的翻譯評論，為別人所寫的書序，²⁴ 但更長久而持續的則是他自 1988 年起為每屆梁實秋翻譯獎所寫的評語，經年累月，於 2002 年出版為逾三百頁的《含英吐華：梁實秋翻譯獎評語集》，收錄了他為前十二屆所撰寫的評語。以下的討論集中於後者。

前文提到，余光中多年來為譯者地位之低落深表不平，曾提到「獎金滿台灣，譯者獨憔悴」(150)，因此在 1988 年籌設紀念他的老師梁實秋的文學獎時，為了表彰梁氏對翻譯的貢獻，特地設立翻譯獎。此類獎項在台灣雖非首創（余光中提到 1952 年趙麗蓮主編的《學生英語文摘》便曾兩度徵獎，他還獲獎），但「評審委員之多，獎額之高，應徵者之眾，原文之難，[梁實秋翻譯獎]都是後來居上」(《含》20)。此獎之設立，「身為梁門弟子」的余光中居功厥偉，至今已屆二十年，每年都由他負責出題和評審，深受海內外華文世界矚目。此翻譯獎與其他文學獎不同，「可為文壇開一風氣，並為譯界提高士氣」(《含》20)，對於提高翻譯的可見度，提升譯者的地位，發揮了相當的作用。²⁵ 因此，以余光中對翻譯之投入，若再加上「提倡翻譯」，則不愧是「『六譯』並進」了。²⁶

翻譯獎分為詩、文兩類，歷年均由余光中命題，每類兩題，詩則往往古典與現代各一，文則理性與感性各一，有意以風格迥異的文本，「測探譯者處理不同文體的能耐」(《含》21)，「務求主題與詩體不拘一格，好從各方面來考驗譯者」(《含》134)。為了公平起見，所有投稿均採匿名評審。就筆者兩度參與評審所目睹，余光中事先細讀每篇譯作，圈點，評分，用心至極。評審會議時，

²³ 比較文學與翻譯研究一向關係密切。余光中的譯論與譯評以文學為主，在行文中也提到要以比較文學的觀點來探討。當然，他寫作的年代是比較文學在華文世界建制化之初、甚至更早（如〈中西文學之比較〉一文發表於 1967 年），代表的是當時對比較文學的一般看法。

²⁴ 〈觀弈者言——序彭、夏譯詩集《好詩大家讀》〉和〈鑰鎖難開的金鑰匙——序梁宗岱譯《莎士比亞十四行詩》〉分別見於《井然有序——余光中序文集》，頁 323-33，334-65。

²⁵ 為了鼓勵中文英譯，一度還設立中譯英的獎項。

²⁶ 其實余光中提倡翻譯之功更早見於此次召開會議的國立政治大學。他在 1972 年擔任西語系主任時，便以一系之經費舉辦全校翻譯比賽，內容包括中翻英與英翻中，即使他在兩年後赴香港中文大學任教，該獎仍持續辦理。筆者就是因為自大二起參加該項比賽而對翻譯產生濃厚興趣，直至今日。謹以此個人事例，見證余光中提倡翻譯的眾多影響。

三位評審委員以整整一天的時間詳細討論，分析優劣，議定高下。²⁷ 決審後由評審委員撰寫評語，品評良窳，行之有年，已成為該獎的特色與優良傳統。余光中除了第一、二屆撰寫詩、文的評論之外，其餘各屆都專事於英詩中譯的評論，這些「逐篇評析的詳細報告，短則六、七千字，長則超過萬言」（《含》3），堪稱余光中最持久的「實際批評」。在該書序言〈含英吐華譯家事〉中，余光中除了交代該獎設立的緣起之外，對於出題之不易及評審之困難也有所著墨，最主要的是歸結多年的評審心得，輯為一冊，「希望對於有志翻譯英詩或欣賞英詩的人，能有幫助」（《含》3）。²⁸

他對英詩中譯的綜合看法主要在於句長、句法、文法、用韻和語言的掌握：

英詩中譯的起碼功夫，該是控制句長，以免前後各行參差太多。（《含》3）

至於句法或文法，也應儘量貼合原詩。（《含》4）

遇到古典的格律詩，就考驗譯者用韻的功力。用韻之道，首先要來得自然。……其次韻腳之間，四聲應有變化。（《含》5）

譯詩的另一考驗在語言的把握。原詩若是平淡，就不能譯成深峭；若是俚俗，就不能譯成高雅；若是言輕，就不能譯得言重；反之亦莫不皆然。同時，如果原詩的語氣簡潔而老練，也不見得不能用文言來譯。（《含》6）

這些說法看似平淡無奇，卻是多年譯詩、教學與評論的心得，也是用來品評譯詩高下的準則。

如果說上述是他的歸納性看法，那麼具體例證就分見於各年的評語。與余光中其他譯評不同的是，該書納入徵得同意的歷屆得獎人之譯文，而以余光中的評語為主體。之所以有這些評語的原因在於：「譯稿為何得獎，有何優點，

²⁷ 余光中曾說明評審時解決困難的兩種方法：「定位法」及「記分法」（《含》2）。

²⁸ 該書封底有一段言簡意賅的描述：「1987年梁實秋在台逝世後，晚輩為彰他對文壇的貢獻，乃設立『梁實秋文學獎』，分為散文及翻譯二類。余光中主持翻譯類的評審，更逐年發表評語，詳論得獎譯作的得失，更指點改進之道，往往親自出手示範。歷屆他所撰的評語，動輒八、九千字，不但展示了翻譯的功力，也可窺見他詩學之精、詩藝之高，值得有志研究英詩或從事翻譯的人，認真學習。書名《含英吐華》正是把英詩化為中譯之意。」

有何缺失，應該如何改進，評審諸公有責任向讀者說明，更應該向譯者交代。所以交出一篇詳盡的評析，實有必要，否則有獎無評，或者有評而草率空泛，就不能達到設獎的社會教育功能」（《含》2-3）。由此可見，余光中提倡翻譯的地位與可見度之心意與努力。余光中評審過的各類文學獎難以勝數，卻坦言評審翻譯獎最為費時、費心，因為「還要不斷與原文核對，花費的精神真是數倍於評審創作獎」（《含》35）。而評語的撰寫，與其他文學獎項相較，也成為該獎的特色。不同於評審創作獎，「翻譯獎的評審不但應該『眼高』，能分高下，還得『手高』，才能出手示範」（《含》3）。換言之，這些評語針對篇幅短小的相同原文之數篇得獎譯文仔細評論，分析各自的優劣，指出佳譯與敗筆，區別高下，有時不免技癢，親自下場示範（如《含》136, 144, 167），若非「眼高」、「手高」之人，實難擔當如此重任。²⁹

余光中在評譯詩時，通常先分析原詩的內容與特色，有時兼及詩人及其詩風。對原詩的解說充分發揮了細讀和文本分析的功力，尤其對今人（包括英美人士）不重視或不熟悉的格律更是加以說明，這當然和他多年講授英詩有關。如面對「英國式十四行詩，我們當然盼望譯者能譯出 abab, cdcd, efef, gg 的韻式，和它音節整齊的行式」（《含》21）；在說明第二屆所命題的英文詩體時指出，「一是格律工整的英雄體偶句，另一則是開闔吞吐而錯落有致的無韻詩」（《含》36），寥寥數語即點出要處。至於無韻體的特色，他在第七屆的評語中更詳述如下：「此詩的詩體是便於敘事兼且沉思的『無韻體』（blank verse），特色是無韻，卻必須遵守『抑揚五步格』（iambic pentameter）的行式，通常頗多迴行，亦屢見在行中斷句，而且由於沒有韻腳呼應，節奏常比押韻的格律詩沉緩。中國詩的傳統裡沒有此體，所以譯時更應注意，否則易墮散文化的困境」（《含》190）。³⁰ 又如談到自由詩時，他指出雖然自由詩比格律詩好譯，「因為譯者無須照顧韻腳，也不用裁齊詩行。不過自由詩也不易譯，正如自由詩不

²⁹ 余光中在〈翻譯之教育與反教育〉一文中，認為翻譯教師應有此「二高」，並申論如下：「眼高包括有學問、有見解、有理論，正是學者之長。手高則指自己真能出手翻譯，甚至拿得出『譯績』，就是作家之功了。如果翻譯是一門藝術，則它不僅是『學科』，也該算『術科』。若以戰爭為喻，則翻譯教師不但是軍事家，最好還是名將」（196）。此處不僅再度將譯者與學者、作家並論，更引入教師／教育者的角色。這也說明了為什麼他在《含英咀華》的序言中會提到梁實秋翻譯獎的「社會教育功能」（3）。

³⁰ 他在另一處也提到無韻體的特色是「行式整齊，卻無腳韻，迴行不少，也屢見行中斷句；至於節奏，則比腳韻鏗鏘、分段整齊的格律詩來得悠緩，宜於敘事與玄思。這種詩體為中國傳統所無，因此中國人的『詩耳』不易欣賞，翻成中文也不容易討好」（《含》321-22）。

容易寫一樣，若是處理不當，不能掌握自然起伏的節奏和富於彈性的句法，就會陷入拖沓而冗贅的散文化」（《含》24）。至於第五屆偶爾一現的打油詩，余光中則認為，「通常說來，打油詩難寫，更難翻譯，因為其中諧趣，常在文字本身，難以他語傳達」（《含》139）。凡此種種都顯示他對原詩格律的了解與重視。至於原詩的內容，尤其是幽微或用典之處，他也如同英詩教授般，極盡說明之能事，在全書中比比皆是，此處不再列舉。簡言之，他分析原詩時兼重形式與內容，出入於文本、作家與文學史之間，得心應手，遊刃有餘，並指出翻譯時該留意之處，力圖將金針度人。甚至在有人質疑所選用的版本時，加以回應、解惑（《含》85）。

評論文字固然以其他文本為跳板，但見解精闢、文采斐然的評論則跳脫寄託或附屬的角色，取得獨立的地位，余光中的譯評也如此。正如他為人所撰寫的書序超越一般的應酬文字，經常在評介剖析中抒發己見，結果反客為主，自成一格，遂有《井然有序》一書。³¹ 因此，與一般文學獎講評或譯評較不同的，是這些譯評中所顯露的文采與見解。如在介紹第五屆譯詩組的譯題“The Listeners”的作者德拉梅爾（Walter de la Mare）時，指出他「不但是名詩人，也是兒童文學的健將，因此他的風格在神秘、恐怖之外，兼有童稚的驚奇與幻想」（《含》135）。該詩「寫幽明相隔，陰陽難通之恨，疑真疑幻，若實若虛，十分祟人。值得注意的是：詩人的妙筆出入於虛實之間。時而實寫，時而虛擬，暗示這人鬼之隔，在於陽間對陰間，能夠發言而不能收聽，陰間對陽間呢，正好相反，能夠收聽卻不能回答。詩從陽間的來客寫起，但詩末的意識卻以眾鬼的聽覺收篇。詩篇 the listeners 而不叫 the speaker 或者 the traveller，正有以虛證實，由虛入實之意」（《含》135）。余光中進一步指出，「至於詩中的來客究竟有何象徵，他和眾魂之間的關係又是如何，學者見仁見智，詮釋不一。……細論起來，就進入文學批評了，當非譯論的本旨。其實，本詩之妙，正在沒有說盡，讀者的想像大有馳騁的餘地，一旦詳析坐實，恐怕反成索然。詩有真味，卻無達詁，正是此意」（《含》135）。此處不僅點出譯論與文學批評之不同，更令人印象深刻的是字裡行間所展現的文采與見解，本身就是一流的散文，也呼應了他以往所提到的批評家應有的條件。譯評至此已超越一般評論文字，本身

³¹ 詳見該書自序〈為人作序——寫在《井然有序》之前〉。

已成為兼具說理與美感的欣賞對象。

余光中通常在介紹過詩人和原詩的特色之後，進一步的剖析則見於對句長、句法、文法、用韻、用字的評論，針對一篇譯作逐字逐行分析，見到訛誤加以指正，見到佳譯不吝讚賞，見到美中不足之處不免如觀弈者般熱心獻策，甚至親自登場，示範演練，下起指導棋，夾敘夾評夾譯，一身兼扮數角。

除了針對特定文本精細微妙之處加以評析，這些文字中有時還指出英詩中譯的若干通則以及品評的標準，如「對於文學作品的譯者，尊重原文形式該是起碼的職業道德，亦即江湖上所謂的『幫規』，儘量遵守原文的「句法和行式」，「才能讓未讀或不諳原詩的中國讀者儘量接近原詩的真象」（《含》24）。有趣的是，余光中固然注重原詩的形式，卻也未必主張完全的複製，不僅不強調以方方正正的齊整格式來翻譯類似十四行詩的詩體，以防生硬拘謹之弊，有時甚至建議譯者不必太拘泥於原詩的音律，可在譯文裡適度變通，以求中文之自然順達。例如有些譯者以「十字一行的譯文」來翻譯「十音節一行的原文」，以期忠實於「原文的節奏與句法」。然而余光中卻對此種譯法存疑，自言「會稍稍打破『僵局』，把每行字數彈性處理」，但也不是漫無章法的放寬，而是「定在十字與十二字之間」，因為「如果十字律能稍稍鬆綁，就較有『轉肘的餘地』（elbowroom）」，目標則在「迴轉自如的空間，和起伏自然的句法」（《含》37）。如此說來，又回歸「翻譯是藝術」與「運用之妙，存乎一心」的論調。因此，就余光中有關翻譯的實際批評中，歸化與異化之辯可歸納如下：在文學翻譯，尤其詩歌翻譯中，除了意義的掌握是基本要求之外，宜儘量維持原文的格式（即異化），但若因此導致中文生硬拘謹，則宜加以變通，以求自如與自然（即歸化）；略言之，即在格式上異化，文字上歸化，儘可能兼顧兩者，但若無法兼顧，則以歸化為要。³²

此外，對於「詩人譯詩」，余光中也有相當持平的看法。他指出，「詩人譯詩，通常要比純學者譯詩來得靈活，而且更有詩味，也就是說，較能免於散文

³² 有趣的是，余光中在譯評和翻譯英美詩時固然如此，在英譯自己的詩作有時卻也「不得不看開一點，遺其面貌，保其精神」，並說「好在譯者就是作者，這麼『因文制宜』，總不會有『第三者』來抗議吧？」（《守》15）。相關討論詳見筆者〈含華吐英——析論余光中的中詩英文自譯〉。

化」(《含》162-63)。因此,「譯詩者未必要先做詩人,但是不能沒有寫詩的適度訓練,尤其是古典的格律詩」(《含》115)。然而,他也根據自己的創作與翻譯的經驗及觀察,質疑「唯詩人始能譯詩」的說法,並區分詩人與譯家:

「唯詩人始能譯詩」的高調,由來已久,未必是普遍的真理。這全看譯詩的是怎樣的詩人。詩人之長在於創造力,譯家之長卻在適應力(adaptability)。詩人只管寫自己最擅長的詩便可,譯家卻必須去適應他人的創意與他人的表達方式,他必須成人之美,使用另一種語言來重現他人的獨特經驗。他得學做一個千面演員:千面演員演什麼就像什麼,譯家則要能譯什麼就像什麼。這特技,絕非任何詩人都修練得成。何況今日的詩人大半都寫了一輩子的所謂「自由詩」,自由慣了,一旦坐下來,怎麼就能夠譯出古典的格律詩?古典詩寓自由於格律的那種氣象,是要努力鍛鍊得來的。怪不得有些詩人所譯的詩,不是句長失控,便是韻腳蹣跚,或者語法生硬。(《含》6)³³

這種論調挑戰由來已久的迷思,若非論者本身即為傑出的詩人和譯家,並有著豐富的學養、經驗與成績,復佐以實際的例證,恐怕只會落得「酸葡萄心理」之譏。這又回到「三『者』合一」的條件,也更肯定了譯家的地位。

前已述及,余光中的譯論與譯評無法抽刀斷水似地截然劃分,因此在他對翻譯的實際批評中,不時出現有關翻譯的通論,也就不足為奇了,如:

我對於文學翻譯的要求,是形義兼顧,所謂「形」,就是原文的形式,以人相喻,猶如體格。……翻譯非文學的作品,達意即可。稱得上文學的作品,其價值不但在原文「說什麼」,也在「怎麼說」。文學作品的譯者,若是不在乎原文「怎麼說」,恐怕是交不了差的。所謂「義」,就是原文的意思,也就是「說什麼」。原文的意思必須恰如其分地正確譯出,不可扭曲,更不可任意增刪。(《含》36)

³³ 後來他體認到許多人之所以誤譯,是因為文法不清,以致誤讀,因此回歸到基本,於2007年3月的〈文法與詩意〉一文結論指出:「譯界常有『唯詩人始可譯詩』之說,未必正確。詩人創作,『獨贏』便可,若奢言譯詩,卻必具『雙贏』的功力。姿態降低一點,說法平實一點,我們倒不妨說:『未入文法之門,莫闖譯詩之宮』。」而他在該年5月12日台灣翻譯學學會年會的主題演講中,更以〈從看清文法到看透文法〉為題,舉出若干實例,詳加解說,結論時指出:「要看懂、看透文法,必要時則脫胎換骨,器官移植。」

理想的譯者正如理想的演員，必須投入他的角色，到忘我無我之境，角色需要什麼，他就變成什麼，而不是堅持自我，把個性強加於角色上。（《含》36）

一首譯詩或一篇譯文，能夠做到形義兼顧，既非以形害義，也非重義輕形，或者得意忘形，才算盡了譯者的能事。（《含》36-37）

若非必要，不得擅改原文，那怕是標點之細，也應尊重，這原是譯者的天職。何況標點絕非小事。（《含》112）

一位認真的譯者，必須接受原作在形式上的挑戰。（《含》145）

譯詩，不但要譯其神采，也要譯其形式，因為那神采不能遺形式而獨立，必須賴形式以傳。（《含》159）

譯評至此不僅與譯論相互輝映，甚至已合而為一。而底下的警句：「翻譯如政治，復如婚姻，常是妥協的結果」（《含》75），更是善以妙喻取譬，為詩人撰寫譯評下一註腳，也為以說理為主的譯評生色不少。

總之，即使在得獎的評語中，他也力求發揮實際批評的效用，獅子搏兔般全力以赴，有如批改學生作業般加以圈點品評，辨優劣、判高下，這些當然與他三合一的身分以及多年擔任教授的經驗密切相關。

五、結語

余光中在〈守夜人〉一詩中寫道：

五千年的這一頭還亮著一盞燈
四十歲後還挺著一枝筆
已經，這是最後的武器
即使圍我三重
因我在墨黑無光的核心
繳械，那絕不可能
.....

最後的守夜人守最後一盞燈
只為撐一幢傾斜的巨影
作夢，我沒有空
更沒有酣睡的權利（《守》139）

此詩寫於1973年，余光中當時年逾不惑，如今又過了將近另一個四十年，他在詩、散文、評論和翻譯方面依然努力不懈，繼續施展其「四臂觀音」的功力，揮灑其「五采筆」，單單在翻譯方面也成為「三者合一」、「六譯並進」的表率，充分展現出「歡喜甘願」（“labor of love”）³⁴的情懷與風範。若以他少壯時期提出的大詩人、批評家、翻譯家的條件來評量，他都當之無愧，至於其散文也將在台灣／中國／華文文學史上佔有重要的地位。

再單就其譯論與譯評而言，余光中以其作者／學者／譯者三合一的身分，結合了理論與實踐，說之以事理，益之以文采，而且與他在詩、散文、評論方面的表現息息相關。值得一提的是，不論是《余光中談翻譯》或《語文與翻譯論集》，都把他談論翻譯的文章和討論中國文學／語文的文章同收一冊，可見彼此關係之密切。

其實，談論余光中的翻譯志業時，不宜僅就翻譯論翻譯，也該將其置於余光中本人的創作脈絡，以及中國語文、文學、甚至文化的脈絡。如他對中國語文的關懷，見於他對五四及三〇年代作家散文的重估，從1960年代要〈剪掉散文的辮子〉、〈下五四半旗〉，到1980年代對一些名家散文的批評。收入《余光中談翻譯》一書的文章中，〈論的的不休〉批評的是白話文的寫作與翻譯（178-92）；〈哀中文之式微〉感嘆「純正簡潔的中文語法眼看就要慢慢失傳了」（83）；〈論中文之西化〉以歷史的眼光探討中國新文化運動以來的西化，以及對中文的影響；〈早期作家筆下的西化中文〉和〈從西而不化到西而化之〉則討論自中國新文學運動以來，純正中文的式微現象。這些有關中國新文學、新文化與代表作家的討論，都涉及西化與譯文體的問題，也涉及余光中對中國新

³⁴ 何文敬（Wen-ching Ho）以此來形容好的翻譯，並引證德希達有關「翻譯過程中愛之存在」的說法（189-90），以及班雅明下列的主張：「譯作必須帶著愛，細緻入微地吸納原作的表意模式……」（78）。再者，本身從事翻譯的文學批評家史碧娃克（Gayatri C. Spivak）也提到，「譯者的職責是促成原本和其影子之間的愛」以及「譯者對文本的愛」（181）。筆者以為，除此之外，還包括譯者有意與讀者分享之心，以及豐富自己的文學與文化之意。（78）。

文學史與若干代表性作家的重新評估。這說明了爲什麼他對詰屈聱牙、糾纏不清的譯文體耿耿於懷，不時批判，唯恐這種文體隨著劣譯本和大眾傳媒而流行，汙染、破壞了優美、純正的中國語文。³⁵

1972 年，余光中任教於政大西語系時發表〈外文系這一行〉一文，對於台灣的外文系做了一番省思。該文是這麼結束的：「『我爲中國的新文學做了些什麼？』各說各話，自說自話的結果，我只能提出這麼一個問題，獻給同行，也用以質問我自己」（《含》48）。自問當然可以，但自答卻很可能陷入自謙自抑或自吹自擂的兩難。三十六年後的今天，同樣在政大校園，名譽文學博士學位的頒贈和這次會議的召開，多少爲上述問題提供了解答。

³⁵ 本文因主題與篇幅之限，只能點出余光中的翻譯與他的創作密切相關，並涉及他對中國語文、文學與文化的深切關懷，相關議題值得專門探討。

引用書目

- Benjamin, Walter. "The Task of the Translator." *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken, 1968. 69-82.
- De Man, Paul. "Conclusions: Walter Benjamin's 'The Task of the Translator.'" *The Resistance to Theory*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986. 73-105.
- Derrida, Jacques. "Des Tours de Babel." *Difference in Translation*. Ed. Joseph F. Graham. Ithaca: Cornell UP, 1985. 165-248.
- Ho, Wen-ching (何文敬). "The Task of Translating Toni Morrison's *Beloved* into Chinese." Paper presented at the Conference on Toni Morrison. Institute of European and American Studies, Academia Sinica, Taipei. Dec. 17-18, 2004.
- Robinson, Douglas. *The Translator's Turn*. Baltimore and London: Johns Hopkins UP, 1991.
- Spivak, Gayatri C. "The Politics of Translation." *Outside in the Teaching Machine*. London and New York: Routledge, 1993. 179-200.
- Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamin Pub., 1995.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility, A History of Translation*. London and New York: Routledge, 1995.
- 三民書局大辭典編纂委員會編輯，《大辭典》下冊，台北：三民，1985。
- 余光中，〈一笑人間萬事〉，《憑一張地圖》，台北：九歌，1988。頁 91-94。
- 余光中，〈一笑百年扇底風——《溫夫人的扇子》百年紀念〉，《溫夫人的扇子》，余光中譯，台北：大地，1992。頁 1-17。
- 余光中，〈上流社會之下流——《不要緊的女人》譯後〉，《印刻文學生活誌》57（2008 年 5 月）：83-85。
- 余光中，《井然有序——余光中序文集》，台北：九歌，1996。
- 余光中，〈文法與詩意〉，《聯合報》聯合副刊，2007 年 3 月 20 日。E7。
- 余光中，〈王爾德講廣東話〉，《憑一張地圖》，台北：九歌，1988。頁 81-84。
- 余光中，〈四窟小記〉，《憑一張地圖》，台北：九歌，1988。頁 223-28。

- 余光中，《守夜人》(*The Night Watchman*)，1992，增訂二版，台北：九歌，2004。
- 余光中，《余光中談翻譯》，北京：中國對外翻譯出版公司，2002。
- 余光中，《含英吐華：梁實秋翻譯獎評語集》，台北：九歌，2002。
- 余光中，〈記憶像鐵軌一樣長——余光中對談陳芳明〉，《印刻文學生活誌》57 (2008年5月)：87-95。
- 余光中著、黃維樑與江弱水編選，《語文及翻譯論集》，《余光中選集》卷四，合肥：安徽教育出版社，1999。
- 余光中，〈從看清文法到看透文法〉，台灣翻譯學學會年會主題演講，台北，2007年5月12日。
- 余光中，〈譯者序〉，《英美現代詩選》，余光中編譯，台北：大林，1968。頁1-23。
- 金聖華，〈余光中：三「者」合一的翻譯家〉，《結網與詩風：余光中先生七十壽慶論文集》，蘇其康編，台北：九歌，1999。頁15-42。
- 馬耀民，〈余光中的翻譯論述試探——以《不可兒戲》為例〉，余光中先生八十大壽學術研討會，台北：國立政治大學，2008年5月24-25日。
- 張錦忠，〈「強勢作者」之為譯者：余光中與翻譯〉，《印刻文學生活誌》57 (2008年5月)：104。
- 黃維樑，〈余光中「英譯中」之所得——試論其翻譯成果與翻譯理論〉，《璀璨的五采筆：余光中作品評論集(1979-1993)》，台北：九歌，1994。頁415-44。
- 黃維樑編，《璀璨的五采筆：余光中作品評論集(1979-1993)》，台北：九歌，1994。
- 單德興，〈冷戰時代的美國文學中譯：今日世界出版社之文學翻譯與文化政治〉，《中外文學》36.4 (2007)：317-46。
- 單德興，〈含華吐英——析論余光中的中詩英文自譯〉，《余光中教授八十壽慶論文集》，台北：九歌(即將出版)。
- 單德興，〈翠玉白菜的聯想——余光中別解〉，《邊緣與中心》，台北：立緒，2007。頁29-35。
- 單德興，〈翻譯·經典·文學——以 *Gulliver's Travels* 為例〉，《通識人文十一講》，馮品佳編，台北：麥田，2004。頁79-112。

劉宓慶，〈中國翻譯理論研究的新里程〉，《翻譯新焦點》，劉靖之編，香港：商務印書館，2003。頁 113-59。

余光中的世情詩

蘇其康

中山大學外文系教授

文學作品每累積到一定的數量和型態之後，便會產生某些屬於主流，某些屬於通俗，又某些僅為次流的區分，簡而言之，就是成了正典（*canon*）或經典（*classic*）的形塑和分類的歸屬問題。但不管名之為正典或經典，都表示已廣為大眾所接納的作品，用一個簡單約定俗成的定義來說，經典就是一部能展示一個領域的作品，成一家之言，可做為典範，而且往往能貫通時空，不為時代所淘汰。因此要稱做經典，就需要展現某些典範的特徵，這些典範通常由兩種人來認定，其一是著作有成的作家，其二就是從事文學研究的學者，尤其是把作品規矩化，做分類的準則（*criteria*）和詮釋時，更是學者責無旁貸的任務。

在去年（2007）一冊由謝冕所編輯的《余光中經典》詩集，無論在分類以及內容標示上均以「情」做主軸，包括了鄉情、愛情、親情、友情、世情、風情、心情等等，對以往大陸評論家一廂情願的把余光中定位為鄉愁詩人，總算有所匡正，對余光中詩的風貌有更廣闊的展示，不過這詩集卻沒有說明「經典」的含意，也無意透過選輯基準的說明來訂定「經典」的範疇。本文一方面要顯示余詩的多樣性，及其傳承的精妙，另方面也探索余詩較少為人注意的一面，亦即余詩中闡述世情的風貌，通過這一詮釋基準，描繪出原作構造的規範（*paradigm*），從抒情詩次文類來反映余光中作品一貫的詩學成就，足堪典範而留芳。至於編者分類上所稱的世情及其範式是否與一般人的理解完全吻合則不在本文分析之內，因為本文的焦點是探討余光中詩的表現方式而非評論余光中詩分類的妥適與否。

一般人所稱的「世情」除了敘述人間總總之外，也含有人情世態的檢視，或許會記錄事理的因由、發展和去向，往往還有所論述，不管是追憶也好，評定臧否也好，甚至預測時局大勢，敘述或評斷的人，都會站在某一個立場和高度來看事情的趨勢。換句話說，就是一方面與現實面保持相當的距離，另方面也以相對的權威姿勢來看人間的是非，兩者合併來處理，當中含有一種內建的歷史感、一種沿革的因由、一種心理距離，但同時也有一種物我牽連的關係。沒有牽連關係就成了置身度外，表面上客觀，但所論所析便沒有親切感，甚至會有隔靴搔癢之弊，難以使聽者認同。因此，說世情，不必然悲愴，不需要懷舊，沒有無謂的傷感和憤世嫉俗，更不能用高倨傲慢、君臨城下的姿態評比，但卻需要掌握時代的脈動和投身其間做建設性的對話，不只是停留在描述境況而已，還要針對事理有所發揮，有所指陳，或有所導引，而且要和聽眾的生活經驗連在一起。以這角度來看《余光中經典》所選的世情詩，在編輯的分類上差強可以，也就是說如果把「世情」詩當作是一種次文類，大體上集中所選的是符合這個基準的，但當然所選的範例可以再加擴充，也可以用其他的稱呼來命名。其實，《余光中經典》裏的「世情」詩有許多是「人物」、「即景」的題材，從不同的詩集裏蒐來，分屬不同的階段和年代所寫，卻有類同的主題內容和表現方式，比如此集「世情」部份的第一首〈弔濟慈——濟慈逝世百卅二周年紀念〉便寫於1953年，大致上屬於台灣文壇積極西化（或現代化）的年代，值得注意的是這首詩詠唱的對象是西方人物，但在詩行的形態以至修辭上，都沒有明顯西化句型雕鑿的斑痕，不過卻留下詠嘆對象原來詩作所使用的意象的足跡，譬如：

誰說你名字是寫在水上？
美的創作是永恒的歡暢，
……
你在烽火遍地的人間，
造一座幽邃的伊甸樂園；
日落後我常去園中靜坐
仰聽那深藏的夜鶯低轉。（《余光中經典》，頁94）

這首詩裡「美的創作是永恒的歡暢」一句，其實是「翻譯」了濟慈（John Keats, 1795-1821）長詩“Endymion”的名句“A thing of beauty is a joy for ever”（Cook, 1990: 60）。但這個翻譯不是表面的語意搬弄，卻是意境的遙譯，保

留了原作的韻味，過程平順到好像是原作那樣自然流利，只有讀過濟慈的原詩，才知道余詩的張本，這個翻譯的確是意念的轉寫，透過另一種文字另一種國情表達出來。此外，余詩所言「誰說你名字是寫在水上？」看似沒頭沒緒，其實這行詩也是濟慈碑文的譯意。原文是濟慈棄世前叮囑在他的墓碑上，不得出現他的名字，但卻可寫道“Here lies one whose name was writ in water”（此處躺著一位名字寫在水上的）。所以余詩的兩行實際上隱含了濟慈短促人生的辛酸。至於園中靜坐，仰聽夜鶯更是清楚地指向濟慈的〈夜鶯頌〉（“Ode to a Nightingale”，1819）（Cook，1990：285）創作的因緣及原詩所涵蓋的人生、悲歡離合、衝突、生死、現實與理想等主題。余詩在精鍊的詩句中還說出濟慈在羅馬渡過晚景時所涵蓋濟慈與芬妮（Fanny Brawne）的一段情。〈弔濟慈〉用了六節四行句，共二十四行，就交待了濟慈一生，在與古人遊之餘，也說出了夜鶯「無聲的音樂使我悲傷！」濟慈之後一百三十二年詩人余光中寫這首詩時也正面臨二十六歲之齡，深受感觸，同時也藉此詩向前輩敬禮。在這個創造的過程中，可以說余光中早年的詩作，高度反射了他深受英國浪漫詩人的感染，也就是說，起初他的經典模仿對象是西方的。

在這個視域框架之下，世情這種次文類同時也標出了余光中詩歌發展的年輪，如〈給惠特曼〉（Walt Whitman，1819-92）一詩，除了使用余光中早年喜歡借用的天文意象，也喜歡套用西方文化的典故和名詞，過程中留下了句型尚在拗鍊從英語思維轉向白話文的表達階段，其中有些轉折的痕跡，也有稍許西化語句的特徵，更有亟欲破繭而出的嘗試，譬如：

你逼著我們問：「靈在哪裏？」
 是因為動物不會向同類下跪，
 而人會跪向別人，或是要別人跪向自己？
 是因為動物不會在白天虛偽地裝笑？
 是因為動物不會在夜間慚愧地悲泣？（《余光中經典》，頁96）

「而人會跪向別人，或是要別人跪向自己？」一句呈現了中文「介系詞」的烙印。所謂「介系詞」當然是西文語法的產物。余光中借用了，卻留下了借據，使後人可以按圖索驥找出原委，即使不看這詩的出版日期，也可以斷然的說這是他早年的作品。寫〈給惠特曼〉時（1954），詩人余光中正值青春年少，在五0年代台北剛剛開始西化，詩人有的是一股航向西方的壯志，同時背著一

個舊傳統，感觸良多。在他書寫「是因為動物不會在夜間慚愧地悲泣？」時，詩行就不只是透露出蛛絲馬跡而已了。

杜甫寫詩要創製驚人語句，余光中何嘗沒有此意，只不過後者嘗試透過一個新的傳統，一個西方傳統來再現，而杜甫卻是用古老的傳統來重寫。二者分別在此。《淮南子·本經訓》裏有一段描述文字創製時的傳說：「昔者倉頡作書，而天雨粟，鬼夜哭。」（〔漢〕劉安，1974，上冊，卷八，六前）說的是文字既作，造化不能藏其奧秘，故天雨粟，而靈怪也恐為書文所劾，無所遁其形，故鬼夜哭。而余詩所描述的惠特曼，在他的詩歌聲中，掙開了「舊的詩律」之「鐵鏈」，發現了以人民為軸心的新銀河，透過詩行的歌聲「警告這萬物之靈的人類」，呼喚著動物無能為力的「夜間慚愧地悲泣」。在看似漫不經意當中，這首〈給惠特曼〉詩，和倉頡造字的神話在意象構成的牽連上扯上了關係，如此看重惠特曼，可說是余光中早年對歷史人物的月旦評，也可說是他在西化過渡期間的破繭嘗試，借用現代的題材來書寫古典的項目和深具傳統的意識和情感。

在這種透視下的世情的確和傳統的認知有點差距，余光中自己沒有採用「世情」一詞，也避免了托大的嫌疑，詩集的編輯採用了這個分類述意，不過在新的界定下這個述意卻又言之成理，而且帶有新意，就以上面兩首詩來看，青年余光中，早就用詩格來和古人對話，先從用典入手，這種對話顯示出余光中對前人的生平和際遇閑熟，了然於胸。由二十六歲的詩人來談世情似有點誇張，但實情如此，也就表示詩人對文藝傳統的歷史感，在少艾之年已培養出來了。

到了四十來歲的余光中，在「世情」項目下，有〈飛將軍〉（1973）、〈蔡元培墓前〉（1978）、〈漂給屈原〉（1978）和〈夜讀東坡〉（1979）幾首。八〇年代時又另有〈戲李白〉（1980）、〈刺秦王〉（1981）、〈夸父〉（1982）、〈昭君〉（1983），和〈甘地之死〉（1983）。到了九〇年代又寫有〈向日葵—梵谷百年祭之三〉（1990）、〈白孔雀—觀楊麗萍舞〉（1994）、〈永念蕭邦〉（1999）幾首。因此在世情分類中，合得十四首詩作。

王勃在〈滕王閣序〉（寫於公元675年）中的至理名言：「馮唐易老，李廣

難封」，千多年之後，到了余光中，卻一變而賦詩一首，名為〈飛將軍〉。有趣的是全詩根本沒有提到李廣的名字，只提他的外號，然而飛將軍之名是歷史知識，也是語典的財庫。把飛將軍放在「匈奴」、「長安」、「灞橋」、和「灞陵」的脈絡中，表示詩人對用典的把握和自信，把王勃、灞陵尉，甚至「太史公幼時指過他背影」堆疊成「矯矯的長臂抱／咬，一匹怪石痛成了虎嘯／箭羽輕輕在搖／飛將軍，人到箭先到」（《余光中經典》，頁 97）既含蓄，又寫實的把李廣的某些事蹟和身材特徵都活現了。然後，一連五個「殺」字，「大小七十餘戰／悲哀的長臂，垂下去」（《余光中經典》，頁 97）就此把李廣蓋棺論定，與王勃「李廣難封」的名句相較，在抒情的語調之外，還增加了哀戚的戲劇效果。按理，論世情，多有政治考量，這首詩看似沒有，但說到為漢家天下抵禦匈奴大小戰七十餘場，最後落得「悲哀的長臂，垂下去」時，又怎能說沒有政治含意？而事實上，李廣是因受責延誤軍機必須受審，故憤而自殺，其哀怨自不待言。這首〈飛將軍〉用戲劇的表白，縱橫大漠水草和鐵蹄所到之處，素描了胡騎的縱影，最後聚焦在無奈的老將軍身上，是另一種世態炎涼的審視，也是情理的分析，但卻把最後的評斷交給詩的讀者取決。

如果〈飛將軍〉充滿了堅毅的殺氣，面對的是強大外敵的入侵，〈蔡元培墓前〉又指向另一種肅殺的氛圍。李廣面對的是軍事戰略，蔡元培要處理的是外來文化的撼動和本土文化的轉型。在近代史的洪流中，蔡元培難稱做戰略主帥，但他曾任近代中國民主誕生地的北京大學校長，開學術與自由之風，這點事功殆無疑異，他對國家民族的關注，人雖已入土，其志猶存，五四運動後六十年，依然埋骨香港仔華人墳場，遇上憑弔的余光中，彷彿

探首猶眷顧多難的北方
 想墓中的臂膀在六十年前
 殷勤曾搖過一只搖籃
 那嬰孩的乳名叫做五四
 那嬰孩洪亮的笑聲
 鬧醒兩千年沉沉的古國（《余光中經典》，頁 98）

所謂多難的北方，慨然指的是文化革命後期「批林批孔」的七〇年代中的北京政權，透過特定刊物，盤據北京大學和清華大學的校園並掌控領導班子的言論，故而北方仍然多難。蔡元培的壯志未酬，五四的「德先生」仍不得安眠。

五四的重要性，宛如透過新生嬰兒的哭聲，鬧醒了秦漢以來深睡的國度，只是六十年後的香港，在市廛聲中，當初沸沸揚揚五四運動的唱和，卻變得好像「遠不可聞」，詩中把蔡元培形容做「香火冷落來天南的孤島」，「不覺回頭已身在絕頂」，可說相當貼切。一來，除了懷舊的文化人士，大多數香港人根本不知道也不管蔡先生人葬在香港，所以說香港島在文化意義上是位於天南的孤島，至於下一句就有兩重意義了，其一是香港仔華人永遠墳場位於山坡上高處，其二是先生所倡導的自由和民主過了六十年在故國依然不可得，他的主張和理想與1978年寫詩時的當前局勢相比，仍然高高在上，不可及，所以「絕頂」是實情而非虛誇之語。就這個脈絡來看，詩人余光中不是單純的憑弔前人，也在追述五四以後歷史的發展，他說的不只是社會事實，更是社會動能，在論說文化之中巧妙地觸及了政治的題材。不談政治卻有政治的效果，不闡明人情世故，卻有無限的人情成份——「只留下孤兒三代來拜墳」。在懷舊聲中，似亦有淡淡的哀思，而山坡下，兀自落在的香港仔住商區域，「千窗對萬戶一幢幢的新寓」對一代碩儒文化導師的蔡元培竟毫無所感，對憑弔者的心情更難有共鳴，這也是一種香港的寫實，一種文化的譏諷，一種無可奈何的世情論述。換句話說，表面上是一首詠懷詩篇，卻借歷史人物來引喻現世，具有相當的現代意識，只不過其中的感喟是跳過白紙黑字，用引喻來述志。王國維在《人間詞話》裏描述詩詞「隔」與「不隔」美的境界時，指出抒情詩最高的意境就是：「眾裏尋她千百度，回頭驀見，那人正在，燈火闌珊處」。同樣，在〈蔡元培墓前〉拈出「不覺回頭已身在絕頂」一句，就有那麼一點模仿諷刺（parody）的味道，所諷喻的自然是整整六十年過去了，故國毫無長進可言；更諷刺的就是香港在1842年到1997年之間是鴉片戰爭劫餘的見證，詩人稱五四的哭聲「從鴉片煙的濃霧裡醒來／在驚魘和失眠交替的現代／卻垂下搖倦了搖籃的手」。見諸蔡元培，依然要在鴉片劫後的孤島上，北望長安，卻又消失在「市聲攘攘的香港仔」之中，其中的絃外之音，無疑是這首詩對時政世局某一面相的觀察乃至評論，但卻是微妙又敏銳。這個世情觀，涵蓋了北京和香港！

從〈漂給屈原〉和〈夜讀東坡〉聲中，余光中告別了紛攘的七〇年代。人在香港，心卻懸掛著文化古國的中原大地，清楚而明顯的與文化革命的中國作一種體質上的切割。詩人嚮慕的和與之對話的是文化的中國，沒有城鄉之分，只有一種深層的人文透視，孕育在詩騷傳統的文人議論和感嘆後者的情懷，但又和知識份子諤諤之言或針對時政的儻論有所不同。譬如說到晚年被貶到南方

瘴癘地的蘇東坡

嶺南的瘴氣，蠻煙荒雨
便見你一頭瘦驢撥霧南來
負著楞嚴或陶詩，領著稚子
踏著屈原和韓愈的征途，
此生老去在江湖，霜髯迎風
飄拂趙官家最南的驛站

.....

九百年的雪泥，都化盡了
留下最美的鴻爪，令人低迴
從此地到瓊州，茫茫煙水（《余光中經典》，頁 100-101）

述者把蘇東坡、陶淵明、屈原和韓愈因人生波折而聯成一黨，而他們的晚年際遇竟然可以用七個字來形容：「此生老去在江湖」，淒戚之中又有稍許的豪氣。更有趣的是這首詩用不著邊際的修辭技巧來安慰故人東坡先生：「霜髯迎風／飄拂趙官家最南的驛站」。最南的驛站指的是瓊州，今日的海南島，為北宋最偏遠的蠻荒轄區。趙宋王朝在當代詩人筆下只落得一個「趙官家」，也替鬱鬱不得志的蘇東坡出了一口氣。詩人透過修辭取向表達對東坡居士的同情心，而且把蘇軾膾炙人口的詩「人生到處知何似？應似飛鴻踏雪泥。泥上偶然留指爪，鴻飛那復計東西」¹用現代詩濃縮詮釋，這是另一種對前輩詩人的致敬示意。這種手法，和余光中早年寫〈弔濟慈〉的修辭方式略同，另一方面，此詩名為〈夜讀東坡〉，與〈漂給屈原〉在心態上便有所不同，似乎字裏行間對東坡居士的同情更多一點點。

可能是時序進入了八〇年代，也可能是對話對象本來就是一個風雅逸興不拘小節的人，在〈戲李白〉一詩裏風格與前比較為之一變。文字朗爽幽默又簡潔，沒有像前一個世代與其他古人對話唱和時的莊穆和凝神，詩中模倣了詩仙的豪邁。在錄引了李白〈將進酒〉詩句「君不見黃河之水天上來」之後，敘述者便直截了當的作言辭進逼，有點揶揄，有點稱羨，也有點說出實情，輕鬆而愉快。

¹ 此七言律詩見〈和子由澠池懷舊〉，高步瀛輯，《唐宋詩舉要》（台北：廣文，1972），下冊，卷六，七後至八前。

黃河西來，大江東去
此外五千年都已沉寂
有一條黃河，你已夠熱鬧的了
大江，就讓給蘇家那鄉弟吧
天下二分
都歸蜀人
你踞龍門
他領赤壁（《余光中經典》，頁102）

「黃河之水天上來」是李白的詩句，「大江東去，浪淘盡」則是蘇軾〈念奴嬌赤壁懷古〉之辭。余光中借力使力調侃李白說「大江，就讓給蘇家那鄉弟吧。」青少年期間長居蜀中的唐人李白可說算得上是四川眉山人蘇軾的前輩鄉長，故而「蘇家那鄉弟」既有事證根據，也有暱稱的味道，敘述者這樣說算得上非常體貼。又因為李蘇兩人文名籍甚，雖然橫跨唐宋兩朝，既分別擁有江河之盤地，二人譜牒又都系出四川，故此可以豪氣干雲的說「天下二分／都歸蜀人」。至於李白的仕進，並非透過科舉考試，而是通過隱居山林以及社交來培養聲譽，獲得唐玄宗賞識，徵召入京，才一登龍門，身價百倍，而蘇軾則把赤壁寫活了，幻像化了。「你踞龍門／他領赤壁」，表面輕鬆，實際上除了史實流風之外，也含有對兩人評騭的況味。看似有點誇張，卻又非常生動，而且善用植根於前人生平實況的比喻，再加上開放揚溢的想像，詩句雖短，其變化卻奇幻豐富，而感情還是親暱的。從這個角度來看，其實這首詩也沾滿了李白詩的許多特色。

更有趣的是在提請李白「就讓給蘇家那鄉弟吧」的說法時，詩中的敘述者儼然成了好事之徒的仲裁者，「讓」字一出，分明表示李已佔優勢，該提攜後進的蘇東坡了，然而這名仲裁者比李蘇都後生的余光中也一度入川為蜀人，現在居然出面勸說大老，劃定江河分界，再來幽了李蘇一默，說「天下二分／都歸蜀人」，奉承中又有安撫，而且也攀上了一點鄉誼來說話，所以此詩題作〈戲李白〉不是沒有道理。整體看來，這首詩風格獨特，充滿自信——對李、蘇的理解，作大幅度的景仰透視，繼而做某種看似戲謔，實則誠懇的判定。此中有相當多的隱密和錯覺的篩選，也有胸襟和情懷、功業和渴望的整理以及定位。

在這些歷代名人中，包括〈夸父〉和〈昭君〉，世情詩的觸覺也伸展到民

間人士方面，譬如〈白孔雀—觀楊麗萍舞〉。觀舞固然是一種享受，一種視覺的亢奮，自有其美感的緣由。杜甫於大曆二年（公元 767 年）曾寫就〈觀公孫大娘弟子舞劍器行〉，其所描繪的舞姿舞容，撼人肺腑：

昔有佳人公孫氏 一舞劍器動四方
觀者如山色沮喪 天地為之久低昂
霍如羿射九日落 矯如群帝驂龍翔
來如雷霆收震怒 罷如江海凝清光……。

（高步瀛，上冊，卷二，五十四前）

轉入中唐的杜工部有此雅興，一千兩百多年後的余光中也有類似的機緣，只是這次不是中原人氏的孫大娘舞劍，而是少數民族的楊麗萍在雲南（古滇國）表演傣舞。孫大娘的舞以氣勢勝，楊麗萍的孔雀開屏舞則以陰柔、細緻、麗容吸引人。

纖柔的手指不知向何處
捻來了尊貴的后冠，流眄顧盼
催眠的小乘樂順著長臂的波瀾，
細腰的游渦，從喙到尾
婉轉著傣舞的迷蠱，白尼的嫵媚
眼神閃亮洱海的波光
膚色照暖大理的石紋
她牽起一整幅雪崩的紗裙
抖動睽睽一百隻的眼睛
在加速的高潮忽然揚開
多絢麗的雀屏啊，揚，麗，屏（《余光中經典》，頁 112）

這種舞姿舞容教人想起唐代西域傳來的「胡旋舞」的特色，昔日長安文人雅士多有記載道及。到了二十世紀末的〈白孔雀〉，揉合了纖指細腰，長臂白膚，趁著小乘佛樂，嫵媚的眼神，旋起了一摺紗裙，抖起了百數十隻孔雀眼目，製造了非常戲劇化，又有詩意的高潮，旁觀者的詩人大為喝采，喊出了「揚」，調侃了舞者之姓「楊」，同時指出景象之為「麗」，又與舞者之名雷同，最後諧音的孔雀開屏的「屏」則和舞者的「萍」聲音吻合；巧合而又別具一格的詩心，把舞者提升到相當的藝術境界，成了古有孫大娘，今有楊麗萍，千年相隔，音容已經不重要，藝術已把個人提升到無我而又神乎其技的化境。楊麗萍的知

音，透過〈白孔雀〉一詩，何只是余光中一人而已？

不過這首詩有一個前奏，在前一詩節中已交待過在觀賞妙曼美舞之前，觀者日常生活的「美」已逐漸流失，剩下的日常例行公事變得乏善可陳。項目雖然不少，但用三言兩語就可以打發掉了，總體說來，就是：

按時納稅，填表，選騙子或流氓

七點看荒謬，八點看荒唐

慣於瑪丹娜的挑逗，麥當勞的餵養（《余光中經典》，頁 112）

第一行說的是政治事務，第二行是說燕居的晚間作息時間表，第三行形容普遍的社會風氣和通俗文化充斥下的感受。用這種對比來描述清新少見的傣舞，其差異性和迷人處自不待言，另一方面，僅僅三行詩句已足夠有餘的評斷了當前觀者所在的社會風貌，有經濟、有政治、有文化、有娛樂也有社會現象，巧妙地批判了「合污的島國」的世態和民風。沒有道學頭巾氣，也沒有故作驚人狀專爆內幕的名嘴論時政，只有淡然的客觀感受，理性和感性並駕齊驅。在說到商業化的西方通俗次文化充場時（「慣於瑪丹娜的挑逗，麥當勞的餵養」），詩人表面上沒有批判，好像已經麻木了（「慣於……」），但從脈絡看，有一種無奈，更有一種連貫的深層批判，因為晚上七點檔和八點檔的電視節目等同荒謬和荒唐。這句話說出來，表示詩人並非不食人間煙火，而會看電視連續劇，就像芸芸眾生那樣，經歷過相同的生活方式，詩人再抽身回來作評論。詩中的敘述者是入世的，是觀察入微的，置身於俗世之中而能保持清醒、隨眾，如按時納稅、填表、選騙子等等，但不一定合流。也因為這樣，敘述者就有足夠的立場把詩行透過文辭技巧變做譏諷（satire），只不過語氣並不辛辣，也沒有板起面孔說大道理，看似無事，實則深刻，諷刺的手法在這幾行詩句中不是形似，是神似，而且恰到好處。

不只是國內的世情，國外的也一樣獲得詩人的關心。只是時空、文化、興情有別，注意的重心也會轉移，切入的角度也有所調整，或許可以簡化地說，對國外世情的關注，詩人採用大角度，大事件的鋪陳，但會從瑣細的毫末開始，進入群體的、人倫的和寰宇的照拂和人道的傾注，意圖超越地域本土的藩籬，建構詩的國度最踏實的心靈共鳴、人文關懷及其餘緒的感染。譬如〈甘地之死〉、〈向日葵——梵谷百年祭之三〉和〈永念蕭邦〉等都沾上了這些色澤。

如同電影《甘地傳》²那樣，〈甘地之死〉一詩也是以聖雄甘地於 1948 年被槍殺的事件來揭開序幕。余光中抓住這一歷史插曲作引伸情懷，但沒有落入俗套像新聞報導那樣大事渲染過程的血腥，卻跳脫出來：

一切從印度來的
要還給哀傷的印度……
骨灰罐裝得下的
還給印度的河水
連印度也裝不下的
沛然而大的靈魂
就還給整個人類……
在無框的眼鏡背後
究竟，有什麼叮嚀。（《余光中經典》，頁 108-109）

甘地非暴力對抗殖民奴役，爭取人權和自由的精神，在詩行裏，成了與釋迦和基督比附的本錢，是凜然不可擋的偉人，大到「連印度也裝不下」，因此他的精神、智慧和犧牲奉獻是屬於「整個人類」。骨灰罐的內容只不過是軀殼殘骸的剩餘，但燒不掉、裝不下的卻是浩然之氣，沛乎塞蒼冥的氣節和小我的犧牲。三顆子彈結束一個瘦骨嶙峋軀體的生命可能是亂世中微不足道的事件，但聖雄的人道精神和終極關懷卻裝滿了印度以外的天地，仿如「一行赤裸的腳印／從此踏回了永恒」（頁 109）。敘述者從時事開始，進入了超越的人性偉大而直指永恆的道路，沒有一字誇獎，也沒有一字貶抑，但該說的都說了，不過在形容事件過後，空谷筑音的形象，「只留下一雙舊木拖／證明最後的聖人」，終於點出詩人的評價。如果聽眾還是忘記的話，敘述者又做最後的提醒，「在無框的眼鏡背後／究竟，有什麼叮嚀」。這種寫法是卡通漫畫式的，就是把人物尤其是身體某一部分的特徵，作不成比例的誇張，使之突出，作為標誌來代表其人，「無框的眼鏡」無疑發揮了這種功能。不過形貌不是最終的答案，要注意的是這名「椎骨唐突的老頭」的叮嚀，是一種無言的勝境。

同樣的人文關懷筆觸也留在〈永念蕭邦〉詩行內。詩人從到訪蕭邦故鄉的盼望，而追索音樂大師所走訪過的都會，記憶起

² 《甘地傳》（Gandhi）電影於 1982 年播影，導演為 Richard Attenborough。以時間推斷，詩人余光中可能看了電影之後於次年寫〈甘地之死〉（1983）一詩。

琴聲

蓋不住咳聲，也一直在夢裏

你走後故國又滅了兩次……

迎我的華沙，唉，幾輪灰燼

早非當日送你的華沙（《余光中經典》，頁 113）

關注和惺惺相惜包括了對音樂大師的生平和過去種種的細描。蕭邦樹立起獨特的抒情鋼琴演奏，在離開了華沙之後卻染上了肺病，而他晚年的病體咳嗽日益轉劇。敘述者提出「琴音／蓋不住咳聲」一方面表示同情，另一方面也說出對前人生活狀況的深切瞭解，詩人實在做了基本的功課才下筆為詩，其重點更放在後面一句：「你走後故國又滅了兩次。」第一次是 1831 年波蘭抗俄之戰失敗，第二次是二次世界大戰時，被納粹德國入侵了，戰爭結束時波蘭已成了東歐集團國家，再次受制於俄國。一句詩行便把百多年的波蘭抗敵革命歷史濃縮成為簡單的政治現實的回顧，從對音樂家蕭邦的景仰、珍惜，轉而愛屋及烏對波蘭人民的同情，字裏行間的情感和慨嘆溢於言表。在傳記式的流轉中，敘述者又把蕭邦個人運程和國家命運連在一塊：

但帝俄的馬蹄和皮靴

納粹壓境的坦克車隊

也休想壓碎你一首序曲

革命練習曲愈敲愈高亢

夜曲仍放不下喬治桑（《余光中經典》，頁 113）

「革命練習曲」(Revolutionary Etude, 1831) 是蕭邦在華沙淪陷時所寫就的曲目，而「夜曲」(Nocturnes) 是蕭邦和法國女作家喬治桑 (George Sand, 1804-76) 相戀，同遊西班牙之後所完成的作品。僅此幾行，已看到詩中所隱藏大量且豐富的生涯事蹟和際遇。蕭邦的音樂和他的波折平生，也和他國家的興衰混在一起，國魂、樂魂和詩魂成了三位一體的共構。

誰啊能忘記，弗雷德瑞克

你一去已經一百五十年

而那架鋼琴仍那樣年輕

那樣流利啊那樣盡情

恰似維蘇瓦的河水悠悠

不分晝夜，依舊向北流

挾著滴滴你的淚，咯咯你的血 （《余光中經典》114）

弗雷德瑞克（Frédéric）是蕭邦的名字，蕭邦於 1849 年逝世，和余光中於 1999 年寫這首詩時剛好相距一百五十年，在潛意識裏，余光中是用詩替蕭邦寫年譜。蕭邦既作曲又彈奏，雖然晚年已少有公共的演奏，挾著他從華沙遷居到巴黎去國思鄉和起伏的情感生活，維蘇瓦河（Vistula）³流過的華沙種種回憶串起了滴滴的淚，至於他嚴重的肺病更成了他咯血的表象寫真。這樣的精神上和足跡下去探望蕭邦，回顧了音樂大師家國牽魂繞夢的一生，也溫習了東歐和西歐歷史某一階段和文壇掌故片段，詩人余光中何嘗只為永念浪漫時期的音樂家而已，也在活化浪漫音樂家的咳聲，咯血和無法從一而終的戀情。歷史即使不能重覆，就像蕭邦的波蘭朋友那樣，在音樂家逝世之後，他們從故里帶去巴黎一甕泥土，鋪在故人墳頭，使故人覆蓋在波蘭泥土之下，而遠從東方的西子灣而來的現代詩人也緊趨而至，心有所繫的說：

終於到了你故居，了卻心願
被我鞋底帶回西子灣的
正是當年你告別波蘭
親身帶去異鄉的泥土 （《余光中經典》，頁 113）

把這一段文字和蕭邦身後寄寓的經過對照，便可發現這首詩所處理和刻劃的，都不只是純粹的想像而是有所本，有所核視。在隔了一個歐洲大陸外加一百五十年的時光，蕭邦的多首樂章已化為歷史的潮汐，文化的寶庫，「誰啊能忘記」？

上面所提到這一系列的世情詩，自 1953 年開始，到 1999 年為止，長達半個世紀，語調未見蒼老，只是更圓融精妙，把史實烙上詩歌的紋章，而且充滿自信，充滿活力，如〈我的繆斯〉（1998），或在〈七十自喻〉（1998）中的比喻辭：「再長的江河終必要入海／……多少支流一路來投奔／……再長的江河終必要入海／河水不回頭，而河長在」。（《余光中經典》，頁 190）到了從心所欲不踰矩之年，上面這種江河入海而河長存的意象正好解說了若干年來詩人吸引許多創作界的仰慕和依附，現在回過頭來看這些江河活水，好比重作深度的世情檢視，有時間也有空間的元素在內，從古到今，從中到外而擴散自台灣，這些詩中的見解和引喻，沒有縱橫捭闔的論理，卻有娓娓道來許多故事的原

³ 「維蘇瓦」河的外文對音一時不知為何，經詢余老師獲指點為 Vistula，再查地圖集，的確為流經華沙的河流。謹此致謝。

委，還有細緻到難以一眼看破的文人論政的觀點和角度，穿戴著抒情的修辭，夾雜著調侃的議論，甚至看起來很像戲劇的獨白，成了詩人自有的一套準則，畢竟他曾說過：「修辭是客套的對話，而詩，是靈魂的獨白」（余光中，1998：205-206）。就因為有了獨白的實在，所談所論，便慨然成詩。

縱觀余光中的世情詩，並非用一種嚴肅高昂的語調來發言和品評，大部份的場合是抒情詩的建構，但娓娓道來，不失一種超然卻純真對世事的關切，字裏行間更流露出對事理脈絡的瞭解和淵源所自，從詮釋和解讀的角度視之，余光中對詠唱和對話的前賢生平，的確下過一番功夫，即使不曾考證，也顯示出他深入點出箇中笑淚交集處，撩動了軼聞妙事，常常會使用諧謔的模仿手法，坦蕩而自然，觀察入微的細節又每以趣味性的修辭書寫，不是煞有介事，而是似有若無，充份表達隱藏在敘述者後面詩人的志趣、學識、見聞、見解和評斷，對於欽佩和心儀的對象，有時還會伸出安撫的手或化作輕盈的感喟。這種另類又別緻的俯仰世局和人情凹凸的地方，何需詩人特別的悲憫，只要把光譜描畫出來，往往便是介於王昭君和梵谷之間，一頭滿是「沉重的邊恨與鄉愁……獨自去承受」（〈昭君〉，頁 107），另一端則是「一頭赤髮的悲哀與懊惱／被同樣的烈焰燒焦」（〈向日葵—梵谷百年祭之三〉，頁 111），不過中間會分出許多讚賞的色澤，七彩繽紛而其品味鮮明又不酸腐，獨特幽默而不辛辣惱人，關切而不世故，成就一種雅淡的世情論述，自成風格，又能結合傳統的旨趣，開啓了某些典範的特徵，隱然樹立了經典的開拓視野。

參考書目

- Cook, Elizabeth, ed. *The Oxford Authors: John Keats*. Oxford: Oxford UP, 1990.
- 余光中，〈開你的大頭會〉，《日不落家》，台北：九歌，1998，頁 203-208。
- 余光中，〈煉石補天蔚晚霞—自序〉，《余光中集，第一卷》，天津：百花文藝出版社，2004，頁 1-10。
- 謝冕選編，《余光中經典》，福州：海峽文藝出版社，2007。
- 高步瀛輯，《唐宋詩學要》上下冊，台北：廣文，1972。
- 楊倫注輯，《杜詩鏡銓》，台北：新興，1968。
- 劉 安，《淮南鴻烈集解》，台北：臺灣商務，1974。
- 謝 冕，〈序〉，《余光中經典》，福州：海峽文藝出版社，2007，頁 1-6。

「強勢作者」之為譯者：以余光中為例*

張錦忠

中山大學外文系副教授

自一九五〇年代初在《大華晚報》連載海明威的《老人和大海》譯文以來，¹ 余光中出版譯作已有十幾種之多，譯文包羅詩、小說、傳記與戲劇諸文類。雖然他曾經謙稱翻譯為其「寫作之餘的別業」，余光中也說過「翻譯乃大道」，他「這一生對翻譯的態度，是認真以求，而非逢場作戲」(2002c:147)。事實上，半個世紀以來，余光中翻譯、論翻譯、教翻譯、編譯詩選集、漢英兼譯，可謂「五譯」並進，絕非玩票。² 他的十幾種譯品之中，包括海明威、梅爾維爾、王爾德、狄瑾蓀、葉慈、史東、陳志勇等名家名作；選譯這些作品，正反映了他的文學品味。另一方面，他談翻譯的文章則彰顯了一個「強勢作者」作為譯者的翻譯態度與理念，其中不乏寶貴的經驗之談與洞見，足以為後來者學習與參考。本文即指出余光中以強勢作者的身分兼事翻譯，故能在和原文爭競時駕馭譯入語自如，避開譯出語惡性西化的潛導引或干預，進而反干預譯文體，「重寫」出可讀性高的譯文本。

1977 年，余光中修訂他 1957 年出版的《梵谷傳》以便重刊，他後來在新譯本譯序寫道：「但我動筆修改的地方，毛病出在英文誤解的，不過十之一二，而出在中文欠妥的，卻佔了十之八九，因為二十年來，自己筆下的中文已經變

* 本文初稿原題〈「強勢作者」之為譯者：以余光中與翻譯為例〉發表於「第七屆中國近代文化解構與重建國際會議：余光中先生八十大壽學術研討會」，24-25 May 2008，台北：國立政治大學文學院。會中承楊小濱、單德興、邱貴芬、林為正、白豐碩等人評點與針對論文不足之處提供建言，謹此感謝。

¹ 當年的譯名是「漢明威」。

² 單德興認為五譯之外宜再加一譯，是為「六譯」，因為余光中倡辦翻譯活動（如梁實秋翻譯獎）行之有年，可謂功在譯林。見單德興發表於此會議之論文〈左右手之外的繆思：余光中的譯論與譯評〉。

了很多，不少繁複驚扭的英文句法，終於有力化解了」(2001:16)。從翻譯研究的角度來看，余光中這句話涉及翻譯的幾個問題：(一)翻譯的毛病來源有三：一為譯者誤解原文。這是閱讀、讀解、詮釋的問題。二為譯者譯入語文字欠妥，這是書寫（能力）問題。三為譯入語受譯出語干預，這是反映文學系際關係的系統現象。(二)語言系統（langue）內語言現象的變化。(三)個人書寫文體（語言活動：speech／parole）的變化。

就書寫（能力）問題而言，首先要指出，身為譯者，余光中其實是一位「強勢作者」。這裡的「強勢作者」論，來自當代美國學者布倫（Harold Bloom）影響焦慮（the anxiety of influence）詩學裡的「強勢詩人」（strong poet）說法。布倫認為一部詩的歷史其實就是一部詩的影響史；「強勢詩人」為了克服其影響焦慮，解讀前輩詩人時往往「強做解人」，以打造歷史、開拓自己的想像空間，即使誤讀也在所不惜。換句話說，相對於「弱勢詩人」亦步亦趨前賢，強勢詩人則是挪用前人，「矢志和特強勢前輩詩人角力，百折不撓，直死方休」，故為其強大詩人(1973:5)。身為作者而跨筆翻譯，當然是自有翻譯現象以來的常態。我們甚至不妨說，譯者與作者一樣，都是與語言為伍或與文字搏鬥，或用余光中的比喻——與文字拔河，都是從事筆耕的「寫作者」（writer）。在譯詩的領域甚至有苟非詩人無法譯詩的說法。不過，正如不是每個詩人都是強勢詩人，不是每個跨筆翻譯的作者都是強勢作者。不少作者，一旦戴上譯者的面具，就被翻譯所蠱惑，下筆即成「巫言」。換句話說，相對於譯者的身分，這類作者只能是「弱勢作者」，他們往往被原作者的譯出語牽著鼻子走。檢視余光中的譯品，他顯然不屬這類本身為弱勢作者的譯者。³

余光中顯然將自己定位為「強勢作者」。強勢作者對翻譯與創作的關係頗有自知和自覺之明。余光中有文題為〈作者、學者、譯者〉，指出「譯者其實是不寫論文的學者，沒有創作的作家」。言下之意是，譯者除了是譯者，還得身兼學者與作家，簡直是「三合一」。⁴ 香港學者兼譯者金聖華嘗謂余光中「文字的璀璨雄奇，繽紛奪目」，可形容之為「聲色俱全，神形兼備」(1998:29)，顯然余氏譯文彰顯的是其作者身分多於學者與譯者的分身，儘管余譯幾乎皆有

³ 余光中曾經這樣界定好的譯者：「真正好的翻譯家都必須是個好的文學家，有頗高的創作力與卓越的寫作才華才能做到」（胡子丹 1979:13）；「一個好譯者也有一部分是作者，要能自由驅遣譯入語」（金聖華 2002: 125）。

⁴ 金聖華十年前即有文題為〈余光中：三「者」合一的翻譯家〉。詳金聖華(1998)。

序文或後記交代或評介原著，或附重要註解，說譯者為負責任的學者一點也不為過。換句話說，作者動筆逐譯，雖非創作，其實形同創作，如此方有文采斐然的譯品，也才會在《梵谷傳》出版二十年後苦心費神修訂一萬多處。

換句話說，強勢作者在翻譯時以其創作經驗與創文體發揮對譯文體的影響。這也是余光中在談到翻譯與創作關係時首先指出的。早在 1969 年，余光中即在〈翻譯和創作〉中一再強調，作為一種心智活動，翻譯過程難免涉及創作，因此翻譯「也是一種創作，一種『有限的創作』」；不過，「一位作家如果兼事翻譯，則他的譯文體，多多少少會受自己原來創作文體的影響」(1971:68-69)。上面這句話既涉及「創文體」對「譯文體」的影響，⁵ 也可從何謂「譯文」的再思考加以論述。其實，只要是書寫，即使是弱勢作者，也有其（例如：拙劣的、貧乏的、含糊的、夾纏的）文體，而此類作者一旦進行翻譯，譯作文體當然也受到創文體影響，而產生拙劣的、貧乏的、含糊的、夾纏的「翻譯體」。但是和強勢作者不同的是，此類作者不太可能在譯作出版二十年後還有機會或意志大肆修訂原譯文，因為他們大概不會視譯作如己出。

換句話說，在此言說脈絡的翻譯研究，其論述的對象與現象，不是譯出語／譯入語或譯文／原文的二元對象，而是二文本（原文本、譯文本）+三文體（原文體、創文體、譯文體）角力爭競的現象。⁶ 如圖所示：

原文本	譯文本	
原文體		
	創文體	譯文體

這裡的「二本三體」角力爭競說法，可以參照布倫的「重寫詩學」(revisionist

⁵ 「創文體」與「譯文體」屬於語言活動(parole)現象。底下提及的「創文系統」與「譯文系統」則是語言系統(langue)現象。

⁶ 翻譯研究論述裡頭也不乏視翻譯為不同語言系統拉鋸的說法，例如波波維志(Popovič)即指出翻譯涉及譯入語與譯出語兩套語言文字規範與傳統的抗爭。詳 Anton Popovič, "The Concept 'Shift of Expression' in Translation Analysis," Holmes 1970:78-87。

poetics)中的爭競論(agon)。⁷ 布倫認為重寫論者「力求重新探視，以便改尊另估，以便『正確地』判準」(1975:4)。延伸布倫三書的重寫論，我認為強勢作者在翻譯之際，面對原文，在影響的焦慮下以其創文體與原文本及原文體爭競與搏鬥，「以便『正確地』判準」，其結果其實是重寫的文本（或借用布倫的理論：譯文本**書寫了**原文本，原文本借（譯文）體還魂[apophrades]）。⁸ 譯者重寫原文本之**極端**（或強勢干預）例子乃美國現代詩人龐德。余光中提及龐德時也說，「清雅的中國古典詩，一到他的筆底，都有點意象派自由詩白描的調調兒」(1971:70)，他的「好多翻譯，與其稱為翻譯，不如稱為『改寫』，『重組』」(1971:64)。⁹ 相對於龐德的重寫詩學，余光中顯然無意「發明」域外文學，但是他的創文體還是發揮了干預作用。¹⁰

余光中新譯《梵谷傳》的案例，顯示譯文體受到強勢作者的創文體所干預，而產生可讀性高的文本，而一般平庸譯者或弱勢作者，不是譯文體無從受益於其創文體，就是譯入語書寫反被譯出語原文所干預與干擾，而產生可讀性低的「翻譯體」文本。《梵谷傳》的案例也說明了譯文本的可讀性與譯者的關係。換句話說，譯文本，尤其是文學翻譯文本，其可讀性之高低，端賴譯者是否強勢。譯者越是強勢，譯文體越容易受創文體干預，其可讀性也越高。反之，譯者越是弱勢，譯文體越容易受原文體干預，其可讀性也就越低。不過，這裡也可能依不同的文類來看譯者的強勢弱勢現象。相對而言，詩的譯者較為弱勢，較易受原文干預。¹¹

上述說法的問題，首先在於何謂「可讀性」(readability)。¹² 我知道余光中對「可讀性」這類「性」氾濫的字眼頗為感冒，視之為西化的惡例或「偽術語」。¹³ 不過，這裡我指的是清通流暢、辭彙豐富、讀之可喜可悅的質地，甚

⁷ 參照布倫另外兩本書：《誤讀版圖》(The Map of Misreading: A Theory of Poetry)與《競》(Agon: Towards a Theory of Revisionism)。

⁸ 或者，改寫張愛玲的錫蘭女友炎櫻的蝴蝶與花的說法：每一個譯文本都是原文本的靈魂，回來尋找它自己。當然，譯得面目全非的譯文本會讓原文本的靈魂「找不到自己」的前身或「忘了我是誰」。

⁹ 余光中也稱龐德的翻譯為「剽竊的創造」，認為他「寓創造於翻譯」的做法「英雄欺人，不足為訓」(1971:64)。

¹⁰ 這裡我依我一貫的複系統思維，用「干預」取代「影響」。

¹¹ 感謝覃德興的提示。英詩中譯者中的強勢作者例子，有譯葉慈的楊牧。

¹² 楊小濱在會後提及或可從羅蘭·巴特的readerly概念出發，思考是否「讀者性」譯本／譯體較易為讀者接受。這誠然可以作為譯本／譯體的可讀性問題的一個思考面向。

¹³ 余光中在〈中文的常態與變態〉中寫道：「另一個偽術語是『可讀性』，同樣活躍於書評與出版廣告。明明可以說『這本傳記很動人』，『這本傳記引人入勝』，或者乾脆說『這本傳

至是可以驗證的質地，並不只是「極為可讀」之類的形容詞彙而已。而譯文本的可讀性——或者說，如何看待譯文本，視之為**統一**(譯文體與創文體)的**獨立文化產品**——其衡量或描述的範準 (norms) 與模式 (models)，已和原文本脫鉤。¹⁴ 顯然，這樣的說法即是將譯文的語言歸屬到「後設語言」(metalanguage) 的層面思考。後設語言這裡指的是「一系統之內涵層本身由一表意系統所建構」(Barthes 1967:90)。簡言之，相對於原文本的語言性質，翻譯言談即後設語言。譯文之為後設語言的說法，也可以參考洪姆斯 (James S. Holmes) 早在一九六〇年代即提出的譯詩為「後設詩」(metapoem) 理論。洪姆斯曾以扇型圖式描繪一首詩的各種可能翻譯體式，認為不論哪一種譯體，都是對原詩的詮釋，因此譯本乃原詩的後設文本(Holmes 1970:92)。洪姆斯之後的理論家，例如波波維志 (Anton Popovič)，即視譯文本為後設文本。¹⁵

其次是譯文體與可讀性的(辯證)關係。譯文體一定可讀性低嗎？我們不乏譯文本以翻譯體(翻譯調)通行的案例，例如村上春樹在台灣的中譯本。村上春樹與大江健三郎都是日本作家創作時以翻譯體書寫的著名例子。而村上春樹在台灣的中譯者賴明珠為了「忠於原著」而「呆呆的，照著字面翻」，「亦步亦趨村上春樹的日文語順」(張明敏 2008:22-23)，結果她的譯文體是一種硬是拒絕歸化中文的、不甚順暢的譯文體，以致有讀者覺得像是機器翻譯的產品。¹⁶ 但是衡諸台灣的村上春樹熱，風行迄今不衰，顯然賴譯體也自有其可讀性或高度的接受性。換句話說，賴譯村上，固然是譯入語書寫受譯出語原文所干預，造成譯文貌似欠妥不順，可是所產生的「翻譯體」或異化文本，未必就可讀性或接受性低，或者說，譯本可讀性低未必接受性就低。¹⁷

不過，這裡要談的是相反的情形：譯入語書寫反被譯出語原文所干預與干

記很好看』，卻要說成『這本傳記的可讀性頗高』」(2002d:155)。其實，余光中自己也不是從來不用「可讀性」一詞。例如，在〈廬山面目縱橫看：評叢樹版英譯《中國文學選集》〉一文中，他提到龐德英譯《詩經》頗不忠實時，就有「論漢詩英譯，他的可讀性自然很高，可靠性卻很低」這樣的句子(2002a:68)。不過那是三十多年前的事了。

¹⁴ 這裡參考了賀曼斯(Theo Hermans)在《系統中的翻譯》(*Translation in System: Descriptive and System-oriented Approaches Explained*)裡的若干意見。

¹⁵ 參閱 Anton Popovič, "Aspects of Metatext," *Canadian Review of Comparative Literature* 3(1976):225-35.

¹⁶ 詳張明敏以賴明珠譯村上春樹為例談翻譯與社會語言流動的論文〈村上春樹的社會語言的流動：翻譯的情境〉。論文原發表於中興大學「社會語言學與功能語言學」國際研討會，7 Nov. 2006。

¹⁷ 邱貴芬在講評本文時亦提及，可讀性和異化的關係值得進一步探討，可讀性不一定要和譯文的歸化掛鉤。

擾，造成譯文不妥，而產生可讀性低的「翻譯體」文本。這種現象，余光中在〈翻譯和創作〉中也已提及。他指出「壞的翻譯在曲解原作之餘，往往還會腐蝕本國文學的文體。三流以下的作家，或是初習創作的青年，對於那些生硬，拙劣，甚至不通的『翻譯體』，往往沒有抗拒的能力，濡染既久，自己的『創作』就會向這種翻譯體看齊」（1971:71）。這句話顯露的，正是前面所指出的兩種翻譯現象。「三流以下的作家，或是初習創作的青年」文字定力不夠，文章修養不佳，以致「中文週轉不靈，辭彙貧乏，句型單調，首尾不能兼顧」（1971:79）。不過，這是書寫（能力）問題，譯者創作者皆然。「翻譯體」乃譯入語受譯出語干預的產品，反映了翻譯文學系統【譯文系統 TLS】與創作文學系統【創文系統 CLS】之間的系際關係的系統現象。同時，這也是語言系統的變化與語言活動的變化相互干預的系統現象。余光中也稱這種「翻譯體」為「公式化的『翻譯體』」。他寫道：「在目前的文壇上，惡劣的散文翻譯正在腐蝕散文的創作……則終有一天，這種非驢非馬不中不西的「譯文體」，真的會淹沒了優美的中文」（1971:73）。弱勢或平庸譯者的譯文體，不僅造成譯文本可讀性低，而且「侵害創作」，產生可讀性低下的創文本。值得指出的是，前面所述「二本三體」角力爭競的現象，發生的場域，為「譯者」的傳譯過程，最後體現於譯文本。而翻譯體對創文體的干預，發生的場域，為「創作者／讀者」的閱讀與書寫過程，內化之後體現於創文本。

譯入語書寫被譯出語原文所干預而產生翻譯體，其原文（如果是英文）多半是「繁複驚扭的英文句法」。儘管《梵谷傳》原作者「史東的文筆，流暢自然，敘事扼要明快；對話尤其傳神」（余光中 2001:14），其句法未必繁複驚扭，余光中在初譯《梵谷傳》時，還不是強勢作者，也深受譯出語原文所惑，二十多年後，才憑深厚功力化解原文句法，擺脫中文西化之病。他在 1978 年的大地新譯本譯序舉了 1957 年版《梵谷傳》中兩個譯文欠妥的例子：「美妙的思想重新開始湧自他心中；他樂於讓它們發展經營」與「西奧是遵循他母親的傳統而選擇的」。在新譯本他將這兩句分別改為「美妙的思想又湧自他心中；他樂於任其生發」與「西奧選太太，是以母親為標準的」。新譯文的確避開惡性西化的危機而向歸化中文傾斜。多年以來，余光中以其對西化中文的觀察，認為「中文的一大危機，是西化」（2002d:151）。而「西化之病」，他指的當然不是「善性西化」，而是「惡性西化」。依據余光中的看法，惡性西化的來源，「或為外文，或為劣譯，或為譯文體的中文，或則三者結為一體」

(2002b:109)。易言之，「太快太強的西化」來勢洶洶，以致破壞了中文的自然生態，惡性西化於焉形成(2002d:152)。同時，西化也促使一語言系統內**語言現象**產生變化。其實，身為強勢作者，余光中的中文西化危機意識反映了他對西化的「影響焦慮」。

另一方面，一語言系統內**個人書寫**(語言活動)文體的變化，也可能來自翻譯體對創文體的干預，亦即翻譯的影響。對強勢作者而言，翻譯不失為對域外美學或文體的接受路徑。余光中在指出「一位作家如果在某類譯文中沉浸日久，則他的文體也不免要接受那種譯文體的影響」(1971:69)之餘，也自承「譯狄瑾蓀作品的那一段時間，我自己寫的詩竟也採用起狄瑾蓀那種歌謠體來。及至前年初，因為翻譯葉慈的詩，也著實影響了自己作品的風格」(1971:70-71)。早在1962年中，在台灣新詩的現代主義論戰之後，余光中寫了〈從古典詩到現代詩〉一文自述寫詩經過時，即已提及翻譯《梵谷傳》(及其他英美詩作)的經驗干預了他的美感視域。他寫道：

譯完了《梵谷傳》，我的美學觀念起了重大的變化。我重新為美學下定義，且重新規劃美醜的界限。同時我正著力翻譯美國女詩人狄瑾蓀的詩，更欣賞到她那種神祕而集中的表現手法，以及突出而躍動的意象。……在這種綜合的靈感下，我的現代化開始了。(1968:181)

余光中個人書寫文體(語言活動)的變化，可視為他抵抗原文體的干預，拒絕惡性西化的結果，見證的是一個強勢作者如何化(西化)危機為(創作)轉機。當然，個人書寫文體的變化，不一定是隨翻譯體起舞的結果。余光中自認「二十多年來，自己筆下的中文已經變了很多」(2001:16)。這樣的變化，可視為譯者中文文章修養提高之故，也源自強勢作者的書寫自覺。反過來說，也唯有強勢作者之為譯者，才有意志接受與文字拔河的挑战，才有功力反干預翻譯體，重新修訂二十多年前的舊譯。

參考書目

- Barthes, Roland (1967) [1964] *Elements of Semiology*. Trans. Annette Lavers and Colin Smith. New York: Hill and Wang.
- Bloom, Harold (1973) *The Map of Misreading : A Theory of Poetry*. New York: Oxford UP.
- Bloom, Harold (1973) *The Anxiety of Influence : A Theory of Poetry*. New York: Oxford UP.
- Bloom, Harold (1982) *Agon : Towards a Theory of Revisionism*. New York: Oxford UP.
- Hermans, Theo (1999) *Translations in Systems: Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.
- Holmes, S. James (1970) [1968] "Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form." James S. Holmes, Frans de Haan, and Anton Popovič (eds.) *The Nature of Translation: Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*. The Hague: Mouton; Bratislava: Publishing House of the Slovak Academy of Sciences. 91-105.
- 胡子丹（編）（1979）〈城南的約會：訪余光中談翻譯〉，《翻譯因緣》，台北：翻譯天地雜誌社，9-22。
- 金聖華（1998）〈余光中：三「者」合一的翻譯家〉，蘇其康（編）《結網與詩風：余光中先生七十壽慶論文集》，台北：九歌出版社，15-42。
- 金聖華（2002）〈余光中的『別業』：翻譯——余光中教授訪談錄〉，《認識翻譯真面目》，香港：天地圖書公司，119-28。
- 余光中（1968）《掌上雨》，香港：文藝書屋。
- 余光中（1968a）[1962]〈從古典詩到現代詩〉，余光中 1968:177-89。
- 余光中（1968b）[1962]〈翻譯和批評〉，余光中 1968:217-20。
- 余光中（1971）[1969]〈翻譯和創作〉，梁實秋等（著）《翻譯的藝術》，台北：晨鐘出版社，63-81。
- 余光中（譯）（2001）[1977]〈從慘褐到燦黃：《梵谷傳》新譯本譯者序〉，《梵谷傳》（Lust for Life by Irving Stone）新版，台北：大地出版社，7-16。
- 余光中（2002）《余光中談翻譯》，北京：中國對外翻譯出版公司。
- 余光中（2002a）[1974]〈廬山面目縱橫看：評叢樹版英譯《中國文學選集》〉，余光中 2002:66-81。
- 余光中（2002b）[1979]〈從西而不化到西而化之〉，余光中 2002:109-24。
- 余光中（2002c）[1985]〈翻譯乃大道〉，余光中 2002:147-48。
- 余光中（2002d）[1987]〈中文的常態與變態〉，余光中 2002:151-68。

張明敏（2008）〈村上春樹的社會語言的流動：翻譯的情境〉，《蕉風半年刊》499: 20-27。

詩的煉丹術——

余光中的散文實驗及其文學史意義

鍾怡雯

元智大學中文系副教授

在現代散文史上，余光中〈剪掉散文的辮子〉（1963）是篇具有指標意義的文論。有人視為余氏「以文為論」的實踐成果，有人把它當成檢視現代散文的創作指導。余氏數十年來以其豐沛的散文實踐自身的方法論，遂更加深此文的說服力和影響力。它既是散文，亦是理論，余氏典型「文體貫通，以文為論」的創作成果。〈剪掉散文的辮子〉應該和同時期完成的多篇文論，譬如〈下五四半旗〉（1964）、〈楚歌四面談文學〉（1963）、〈鳳、鴉、鶉〉（1963）等文視為一脈，方能彰顯其存在價值，進而讀出其時代意義。在寫作或發表時間上，雖然〈下五四半旗〉比〈剪掉散文的辮子〉、〈楚歌四面談文學〉和〈鳳、鴉、鶉〉要晚，卻是余氏文論的基礎，也是解讀〈剪掉散文的辮子〉的重要線索。

余光中對「現代散文」的要求充滿形式主義的精神。「現代散文」的相對概念是「白話文」。所謂白話文，乃是指五四以來「我手寫我口」，缺少文體意識和藝術要求的「口語式」散文，余光中喻為赤貧主義式的「浣衣婦散文」。白話文是現代散文的前身，換而言之，是尚未演進的雛形，介於實用與文學之間的半（散文）成品。〈白而不化的白話文〉（1983）寫於八〇年代，依然以批判性十足的文字歷數那幾篇成為範文的散文，根本是二〇年代青年作家未成熟的少作，把這些「範文」當成典律的文藝少年、文藝青年或文藝老年，是「不肯斷五四的奶」¹。五四所謂散文名家普遍少產，加上素質不佳，僵硬而糾纏

¹ 余光中，〈白而不化的白話文——從早期的青澀到近期的繁瑣〉，《從徐霞客到梵谷》（台北：九歌，1994），頁267。

的西化句子夾著冗字贅詞，或濫用虛字，既無文言之精煉復無白話文的清暢，卻在半個世紀以來，成為白話文的典範。簡而言之，余氏認為五四已成歷史。

不僅如此，〈論民初的遊記〉（1982）直言民初散文名家遊記比不上明清小品，「口頭鄙古卻又擺不脫古人的影響，奢言師西卻又得不到西方的真諦，加以下筆輕易，既不推敲文字，又不經營結構，要求他們在感性藝術上有所建樹，也是奢望了吧！」²八年後余光中出版《隔水呼渡》（1990），雖然遊記始終是余氏的創作主題，以遊記為單一結集者，唯此書而已；《日不落家》（1998）則有半本記遊。以實踐呼應理論，顯見余光中左手評論，右手創作的雙重出擊。余氏對民初遊記的批評有二：一是西化不得體，二是藝術性不高，要而言之，民初散文只是白話文，不是現代散文。這個思考的根本來源，則是出自於詩。換而言之，余光中在六〇年代思考的「現代散文」，是如假包換的詩化散文。

「現代散文」的靈感得自「現代詩」，現代詩是名副其實經過現代主義洗禮，在精神和敘述方法上的雙重改革；余光中對現代散文的概念，則更多的朝「形式主義」傾斜，突出技術的演練，以及形式的考量，「現代」的意義反而其次。然而，沒有白話散文，就沒有余氏的「現代散文」，從這個角度來看，余氏沒下的那半旗，是反思和改革精神的傳承。此其一。其二，余光中其實是直接越過白話文，用他的「現代」思考上接傳統與古典。他一再以文言文對比白話文，指出此優彼劣，並以雄渾筆力大肆批評五四白話文的弊病。這張名單包括胡適、朱自清、郁達夫、郭沫若、冰心、艾青或戴望舒等五四名家，他們從古典走向白話，間中混合了大量西化或西而不化的遺跡。余光中棄白話走向「現代」，那現代卻是結合白話和古典，再加上外文系薰陶而成的余氏文學譜系。

除了古典和西方，另外一個重要的參照是梁實秋。梁實秋是余光中的老師，兩人同為散文家，同具學貫中西的背景，落實在散文創作上，風格則截然不同。余光中完成的散文實踐，可以說是對梁實秋散文觀點的修正和反撥。〈下五四半旗〉的隊伍裡，應該包括梁實秋，以及被稱為幽默大師的林語堂。余光中的散文實驗精神，其實上承五四的文學改革意義。本文第一節擬從他的方法論出發，論述他對五四白話文的反省和批判；其次，則從建設的角度，橫向分

² 余光中，〈論民初遊記〉，《從徐霞客到梵谷》（台北：九歌，1994），頁79。

析他充滿形式主義色彩的散文實驗，縱向論及他跟梁實秋、胡適之間的對話關係，論述余氏散文觀點的文學史意義。

一、詩之餘：作為下五四半旗的方法論

余光中第一本散文名為《左手的繆思》，正好宣示「詩之餘」的散文觀：寫詩須用右手，散文，則左手足矣。《左手的繆思·後記》（1963）稱這本散文集是他用左手完成的副產品，³則散文以詩馬首是瞻的基本立場已經確立。比這篇後記稍早的〈剪掉散文的辮子〉則直言：「對於一位大詩人而言，要寫散文，僅用左手就夠了。許多詩人用左手寫出來的散文，比散文家用右手寫出來的更漂亮。一位詩人對於文字的敏感度，當然更勝於散文家。」⁴詩人的散文是否比散文家好，固然見人見智，亦有待商榷。事隔十三年後，他在《記憶像鐵軌一樣長·後記》（1986）表示「現在，我的看法變了」，「散文不是我的詩餘。散文與詩，是我的雙目，任缺其一，世界就不成立體」⁵，雖然如此，〈剪掉散文的辮子〉的現代散文思考，仍然具有濃厚的詩人性格。

「詩人筆下最好的散文，比散文家筆下最好的詩，畢竟要高出許多。」⁶從個人經驗出發，「詩」在余氏的文類評價裡，是菁英文類，這個觀點來自中西的文學傳統，詩是文學的起始，是優於戲劇優於小說自然也優於散文的書寫形式，何況在西方的文類裡，純散文找不到相對應的書寫形式，因此詩的標準即是散文的標準。

其次，散文作為詩之餘的觀點，必須回到時代脈絡裡去討論，換而言之，究竟是在什麼樣的時代背景之下，催生了余氏的散文實驗？1963 是個值得觀察的年份，正是在這一年，余光中寫下〈剪掉散文的辮子〉、〈楚歌四面談文學〉、〈鳳、鴉、鶉〉，隔年而有〈下五四半旗〉，為文白夾雜兼惡性西化的五四誌哀，宣告白話文完成階段性任務，應該走入歷史：

國文課本所用的白話文作品，往往選自五四或三十年代的名

³ 余光中，〈後記〉，《左手的繆思》（台北：大林，1984），頁 159。

⁴ 〈剪掉散文的辮子〉寫作日期是 1963 年 5 月 20 日，《左手的繆思·後記》則是 1963 年 6 月 18 日。引文見〈剪掉散文的辮子〉收入《逍遙遊》（台北：大林，1973），頁 27。

⁵ 余光中，《記憶像鐵軌一樣長》（台北：洪範，1987），頁 6-7。

⁶ 余光中，〈誰來晚餐〉，《青青邊愁》（台北：純文學，1988），頁 134。

家，那種白話文體大半未脫早期的生澀和稚拙。……不純的中文，在文白夾雜之外，更面臨西化的浩劫。⁷

六0年代正是台灣現代詩論戰最劇的時代，余光中稱 1959 年到 1963 年是他的「論戰時期」⁸，論戰主題圍繞著文白之爭、現代畫和現代詩，要而言之，古典和現代如何融合的思考，如何現代，現代的意義是什麼，是論戰的重要主題；移植在散文上，則是散文如何進入現代。對余光中而言，所謂的現代有一個參照和革新的對象，那就是五四「我手寫我口」，張口見喉的白話文。

余光中把五四視為開拓者，五四的成就是語言上的解放，而非藝術的更新，1962 年胡適逝世，象徵五四的階段性任務既已經完成，應該讓歷史回到歷史，續寫第二章的，應該是余光中等這批在四十歲以下的新筆。所謂階段性任務，是指五四散文原是口語，而非書面語，它是材料，而非藝術：

口語，在它原封不動的狀態，只是一種健康的材料而已。作家的任務在於將它選擇而且加工，使它成為至精至純的藝術。⁹

這番話是余光中站在他的當代，即 1963 年所說的，他對五四作家的評價是：「他們成了名，可是在藝術上並沒有成功。」¹⁰五四白話文運動主張用白話文取代文言文，就書面語傳統而言，是從文言變成白話，再把白話改造成書面語，「口語表達」如何成為「書面語」就成為作家首要面對的艱難工作。余光中把口語視為原封不動的狀態，其實是簡化了口語成為書面語的過程，¹¹從「原封不動的口語」到「至精至純的藝術」之間，其實是一條漫長的路，大概也不是白話文運動能夠完成的目標。以上所引余氏對白話文的觀點，不妨可以跟傅斯年在〈文學革新申議〉所說的作一比較：

一代文辭之風氣，必隨一代語言以為轉變。今世有今世之語，自應有今世之文以應之，不容借用古者。¹²

⁷ 余光中，〈哀中文之式微〉，《青青邊愁》（台北：純文學，1988），頁 83。

⁸ 《掌上雨·新版序》收入《余光中集》（天津：百花文藝，2004），頁 3。論戰文章可參考《掌上雨》。

⁹ 余光中，〈下五四半旗〉，《逍遙遊》（台北：大林，1973），頁 2。

¹⁰ 余光中，〈下五四半旗〉，《逍遙遊》（台北：大林，1973），頁 3。

¹¹ 相關的論述頗多，可以參考夏曉虹〈中國現代文學語言形成說略〉、王風〈文學革命與國語運動之關係〉、杜新艷〈白話與模擬白話寫作〉，均收入夏曉虹等著《文學語言與文章體式——從晚清到五四》（合肥：安徽教育，2006）。

¹² 轉引自程光燁等編，《中國現代文學史》（北京：中國人民大學，2003），頁 42。

傅斯年認為文言文是「古者」，非當代的「語言」，余光中則把五四的口語視為「古之語言」；他們的觀點都具當代性。余光中的基本立場是言文分開，傅斯年則代表五四言文合一的普遍立場，看起來似乎南轅北轍。他們的立足點卻是胡適《白話文學史》「一個時代有一個時代的文學」的理念。胡適提出「代表時代的文學」，在古典文學史裡尋找白話文運動源遠流長的歷史傳統，目的在為白話文學史正名，同時為白話文「革命」尋找歷史的支援。胡適認為一千多年的白話文歷史只有自然的演進，沒有「有意的革命」，因此發展速度緩慢，白話文運動必須在「有意的主張」和「人力的促進」下為之。¹³

恰恰就在這一點上，余光中下五四半旗的文學史意義，跟五四白話文運動的文學史意義產生了聯繫。同樣是「有意的主張」和「人力的促進」，他的態度沒有五四激烈，有時甚至是肯定的。¹⁴五四革命的對象是老中國，余光中璀璨的五彩筆則要為「蒼白的五四」重新上色。五四運動從西方和日本得到靈感和參照，余光中則除了西方之外，要撿回五四遺棄的古老傳統：

西化不夠，對中國的古典文學的再估價也不正確。……他們偏重了作品的社會意義，忽略了美感的價值。……艾略特所以成為西洋現代詩和詩劇的巨匠，原因之一，便在於他的調和現代口語和古典文字。¹⁵

胡適在〈建設的文學革命〉提出「文學的國語，國語的文學」，將文學革命和語言的現代化建設連在一起。錢玄同甚至主張廢漢字、廢孔學、滅道教，使用拼音文字。傅斯年乾脆把中國文字視為野蠻文字。五四白話文運動在它的當代是現代化的象徵，它把白話文作為文學的「工具」，從文學進化論的角度賦予它正當性，相對之下，文言文成了死文字，成了必須打倒的目標。這是時代風潮所致，理論的提出基於現實的需要，革新的態度因此必然是激進的。楊聯芬在論及五四文學的「國民性」焦慮時，指出國民性的批判理論，其實是對中國「民族性」的絕對化評價，目的在換來對民族生存狀態和制度文化的反省。這跟晚清以來社會改革屢屢受挫以及辛亥革命後並無大改變的社會現實有關。¹⁶

¹³ 胡適《白話文學史》（北京：東方，1996），頁4。

¹⁴ 〈下五四半旗〉一開頭便是「偉大的五四已經死了。讓我們下半旗誌哀，且列隊向她致敬」，見〈下五四半旗〉，《逍遙遊》（台北：大林，1973），頁1。

¹⁵ 余光中，〈下五四半旗〉，《逍遙遊》（台北：大林，1973），頁3。

¹⁶ 楊聯芬，《晚清至五四：中國文學現代性的發生》（北京：北大，2003），頁173-174。

社會現實使得作家對傳統表達形式失去了信心，傳統不可取，轉而尋求一種新的表達形式。五四白話文運動其實是書面文體的變革，思索白話文如何以現代形式表現現代生活，至於從口語到書面語的轉換過程，卻並非如余光中所說的一面倒向大白話，從文言汲取資源的周作人即是例外。¹⁷余光中下了五四半旗，卻忽略了周作人，把周作人也一併掃進反古文傳統的隊伍裡。他所舉的正面例子不是同行周作人，而是現代主義大將，英國詩人艾略特（T.S. Eliot），肯定他的成就在「古典和現代」的融合可見詩人在余光中心目中的地位，亦可見橫的移植對余光中的影響。此外，余氏肯定文學是「隔代遺傳」，¹⁸因此古文的優點必須善加珍惜。

從詩之餘和隔代遺傳的觀點出發，余光中最無法接受五四散文的淺顯，以及句法缺乏變化。批評林語堂是「在單調而僵硬的句法中，跳怪淒涼的八佾舞」；¹⁹朱自清則沒有一首好詩，因為朱在本質上是散文家，在詩和散文之間，朱的性格與風格近於散文。朱自清散文裡的意象，除了好用明喻而趨於淺顯，便是好用女性意象，他走的是軟性的、女性的田園風格、以及純情路線。另一方面擺不脫拘謹而清苦的身分，自塑的形象是平凡和拘謹的丈夫和教師，同時傷感濫情，樂見歐化。讀者如果沉迷於冰心與朱自清的世界，則心態仍停留在農業時代。²⁰

余光中〈論朱自清的散文〉對朱自清的批評，充分顯露以詩論文的态度，並且具有強烈的個人主義色彩。然而，五、六0年代的台灣散文，其實正流行這類五四遺風，「流行在文壇上的散文，不是擠眉弄眼，向繆思調情，便是嚼

¹⁷ 周作人對待傳統的態度跟胡適等有頗大的差異，他主張白話散文可以上溯古文傳統，「下有明朝，上有六朝」，明朝三袁和六朝散文都是他推崇的源頭；主張五四散文從古典吸收營養，因為中國一直有強大的散文傳統，詳細論點參見陳平原，〈現代中國的「魏晉風度」與「六朝散文」〉，《中國現代學術之建立》（台北：麥田，2000），頁 329-402；李劍青，〈近代散文對「美文」的想像〉，收入夏曉虹等著《文學語言與文章體式——從晚清到五四》（合肥：安徽教育，2006），頁 93-115；舒燕，〈兩個鬼的文章——周作人的散文藝術〉，《周作人的是非功過》（沈陽：遼寧，2001），頁 293-357；以及錢理群，〈周作人與五四文學語言的變革〉，《周作人研究二十一講》（北京：中華書局，2004），頁 130-143。

¹⁸ 余光中認為文學不是優生學，而是隔代遺傳：「站在中西文化相互激盪的十字街頭，浪子們高呼要打倒傳統，孝子們則高呼傳統萬歲。這種文學的進化論和退化論都是不能成立的，因為文學既不進化也不退化，而是迴旋式的變化，是所謂「隔代遺傳」（atavism），而不是優生學（eugenics）。」見〈楚歌四面談文學〉，《逍遙遊》（台北：純文學，1973），頁 24。

¹⁹ 余光中，〈後記〉，《逍遙遊》（台北：純文學，1973），頁 208。

²⁰ 余光中，〈論朱自清的散文〉，《青青邊愁》（台北：純文學，1988），頁 213-237。

舌磨牙，一味貧嘴，不到 1cc 的思想竟兌上十加侖的文字。」²¹以下引用〈論朱自清的散文〉一段文字，藉此反證余氏散文的基本理念：

他的觀察頗為精細，宜於靜態的描述，可是想像不夠充沛，所以寫景之文近於工筆，欠缺開闔吞吐之勢。他的節奏慢，調門平，情緒穩，境界是和風細雨，不是蘇海韓潮。他的章法有條不紊，堪稱紮實，可是大致平起平落，順序發展，很少採用逆序和旁敲側擊柳暗花明的手法。他的句法變化少，有時嫌太俚俗繁瑣，且帶點歐化。他的譬喻過分明顯，形象的取材過分狹隘，至於感性，則仍停留在農業時代，太軟太舊。他的創作歲月，無論寫詩或是散文，都很短暫，產量不豐，變化不多。²²

這段文字可以作為余氏散文論的反證，朱自清在五四散文家裡算是大家，余氏對朱的批評可以代表他的散文觀點。要而言之，以上引文指出，朱自清的散文缺少現代散文應有的彈性、密度和質料。用余氏的說法，是無法滿足讀者對美感分量的要求，無奇句復無新意，是余氏認為惟「流暢」而已的單調。句法變化少流於僵化或者惡性歐化，意象尤其不夠現代，因有停留在「農業時代」的評價。

另有一個比較爭議的角度，是余氏認為朱自清的散文「太軟」，不夠陽剛，雄渾。這固然跟余氏自身的風格頗類「蘇海韓潮」的雄渾有關，朱自清的散文地位在五四，憑著〈背影〉就已經確立了卻是不爭的事實。中國學者倪文尖指出，朱自清的「陰柔」風格（余氏評語），或者女性意象，頗符合五四反父權傳統的時代風潮。〈背影〉刻畫的父親形象是細心、體貼、並不強壯有力的特點，跟粗心、堅毅、強而有力的傳統形象相悖，他毋寧是以母親的形象去書寫父親。²³按照這樣的思考，朱自清散文一貫的女性化意象，或者冰心書寫母親的主題，在五四都能得到肯定和迴響，這種「女性擬人格」的寫作風格，正是時代的社會語境使然。

撇開時代和個人風格的因素，朱自清的散文觀亦跟余光中截然不同，在〈論

²¹ 余光中，〈後記〉，《左手的繆思》（台北：大林，1984），頁 160。

²² 余光中，〈論朱自清的散文〉，《青青邊愁》（台北：純文學，1977），頁 236。

²³ 倪文尖，〈〈背影〉何以成為經典？——「超保護的合作原則」及其他〉，刊於「新青年·文學大講堂」（<http://newyouth.beida-online.com/data/data3?bd=wenxue&ud=07028hb11>）

現代中國的小品散文》裡，他認為現代散文所受的影響，是外國的影響；他寫散文是因為詩和小說寫不成，「既不能運用純文學的那些規律，而又不免有話要說，便只好隨便一點說著；憑你說『懶惰』也罷，『欲速』也罷，我是自然而然採用了這種體制。」²⁴這樣的觀點落實在散文裡，便犯了余光中垢病的歐化，以及湯湯水水隨意而為的缺點，特別是「有話要說」又「隨便一點說」的態度，落筆便成大白話，二者均為余氏所誠。其次，朱自清的散文平淡樸質，平起平落，缺乏大開大闔的想像，乃是因為他把散文視為「說話」，加上「懶惰」和「欲速」的態度，這樣的散文彈性密度和資料無一具備。把散文視為說話的文言合一觀點，正好跟余光中文言分開的見解相悖；特別是朱自清在本質上「只是」散文家，跟余氏詩人本色的思考，更是無法契合。

二、煉丹術：散文的形式主義實驗

五四散文作家裡，跟余光中關係最密切，也最值得討論的是梁實秋。梁氏是余光中的老師，如果有所謂影響論，則反對西化和繼承古典傳統的文學觀確實一脈相承。余光中〈文章與前額並高〉有以下這段話：

梁先生最恨西化的生硬和冗贅，他出身外文，卻寫得一手道地的中文。一般作家下筆，往往在白話、文言、西化之間徘徊歧路而莫知取捨，或因簡而就陋，一白到底，一西不回；或弄巧成拙，至於不文不白，不中不西。梁氏筆法一開始就逐走了西化，留下了文言。他認為文言並未死去，反之，要寫好白話文，一定得讀通文言文。²⁵

以上這段話亦可視為余光中對白話文和文言文的態度，兩者應該文白相融，縱的繼承和橫的移植必須取得調和，這跟梁實秋的態度相同。梁實秋在〈現代中國文學之浪漫的趨勢〉（1926）批評白話文運動「以文學遷就語言」，正是余氏把「口語視為材料」的立場。〈現代中國文學之浪漫的趨勢〉指出：「把外國以日常語言作文的思想傳到中國，只從反面的效用著眼，用以攻擊古文文體，而不從正面努力，以建設文學的文字的標準。他們並且變本加厲，真真要做到『言文一致』的地步，以文學遷就語言，不以文字適應文學，這是浪漫主義者倡導

²⁴ 朱自清，〈論現代中國的小品散文〉，收入王鍾陵編《二十世紀中國文學史文論精華（散文卷）》（石家莊：河北教育，2000），頁25-26。

²⁵ 余光中，〈文章與前額並高〉，收入余光中編《秋之頌》（台北：九歌，1999），頁219。

白話文的結果。」²⁶梁實秋本是浪漫主義的信徒，1924年進入哈佛大學師事白璧德（Irving Babbitt, 1865—1933）後，成為白氏思想的擁護者，反對浪漫主義和頹廢，認為文學須講究紀律和情感的純正，以理性駕馭情感，以理性節制想像，反對不羈的熱情，推崇儒家思想等，這些想法均體現在梁氏的文學觀裡。

侯健指出〈現代中國文學之浪漫的趨勢〉「全屬白氏口吻」²⁷，因此梁實秋批評白話文的改革者徒具浪漫情懷，滿腔改革的熱情，卻無正面的建設。梁實秋不廢文言，反對歐化的態度，便是余光中〈文章與前額並高〉所陳義的「一開始就逐走了西化，留下了文言」。梁氏認為「文學是男性的、強健的；不是女性的、輕柔的」²⁸的觀點，在余光中那裡則是批評朱自清是軟性的、女性的風格，稱讚張曉風是「亦秀亦豪的健筆」，由此可以見出二人「男性的」文學觀點。

梁實秋反對浪漫主義，並由此衍伸出「節制」的文學觀，認為「文學的力量，不在於開擴，而在於集中；不在於放縱，而在於節制」。²⁹〈論散文〉特別提出散文最根本的原則，就是「割愛」；最高的理想，則「簡單」二字。³⁰他認為文學的形式最重要是單一，因此必須免除過多的枝節，因此字句的琢飾，語調的整肅，段落的均勻都不重要，要而言之，梁實秋提倡的「節制」美學具體落實在散文上，可分成兩個層次理解：一是情感的內斂，二是字數的節省。

梁實秋「割愛」的具體表現，是「小品」多而長篇的散文少，《雅舍小品》四集固然短文佔絕大多數，《雅舍散文》二集長篇的為數也不多，《雅舍談吃》尤多戛然而止的極短文。梁氏認為散文應該清楚明白，重主幹而少枝節，好處

²⁶ 梁實秋，《梁實秋論文學》（台北：時報，1981），頁6。

²⁷ 侯健，〈梁實秋先生的人文思想來源〉，收入余光中編《秋之頌》（台北：九歌，1999），頁75。關於情感的節制，余光中的觀點亦頗有傳承，〈楚歌四面談文學〉有兩處文字可以證明：「詩人之所以成為詩人，與其說是因為他熱情奔放，不如說是因為他，正好相反，比常人更能保持冷靜，並且恰好在一個距離外，反躬自省，將那分熱情（就算是熱情吧）間接地，含蓄地，變形地，點化成可供獨立觀賞的藝術品」，頁15；「浪漫主義者比較幼稚的一面，便是自憐，且訴諸讀者的自憐。……最深刻的藝術，不是「刺激」讀者，使之流淚，而是要賦與讀者一種新的宇宙性的觀照能力；它予讀者以「悲劇性」（tragic vision），而不是一手絹一手絹的眼淚」，頁16。收入《逍遙遊》（台北：純文學，1973）。

²⁸ 梁實秋，〈文學的紀律〉，《梁實秋論文學》（台北：時報，1981），頁116。

²⁹ 梁實秋，〈文學的紀律〉，《梁實秋論文學》（台北：時報，1981），頁117。

³⁰ 梁實秋，〈論散文〉，收入王鍾陵編《二十世紀中國文學史文論精華（散文卷）》（石家莊：河北教育，2000），頁30。

是要言不繁，俐落輕快，卻令讀者常有意猶未盡之感，〈芙蓉雞片〉、〈烏魚錢〉、〈茄子〉、〈拌鴨掌〉等即是。順著「節制」的要求，梁氏的小品直言直語多，迂迴曲折少，最擅長「說理」，而這點也符合他正視人生，且正視人生全體的寫作主旨。因此梁氏散文絕少汪洋恣肆。大開大闢、馳騁想像以及試鍊文字文句的散文實驗，倒是由余光中另闢新徑，在這一點上，喜歡「蘇海韓潮」的余氏可謂走出一條跟梁實秋完全不同的路。

余光中擅長長篇散文，黃國彬稱之為「大品散文」，因篇幅長，筆勢、想像較大，因而可以容納奇特橫放、天風海下式的想像，便於營造雄偉陽剛的氣勢和動感，也就可以試驗文字和節奏。³¹黃國彬對余光中如何以散文實踐自身散文文論有頗為詳細的論述，不再贅述。要而言之，余光中除了改革的熱情之外，尚有「正面的建設」。余光中大開大闢的大品散文，跟梁實秋直言直語、少見迂迴曲折的小品，倒是兩種截然不同的風格，亦可謂以實踐回應梁實秋的節制美學。余氏期待散文「有聲，有色，有光」，「應該有木簫的甜味，釜形大銅鼓的騷響，有旋轉自如像虹一樣的光譜，而明滅閃爍於字裡行間的，應該有一種奇幻的光。一位出色的散文家，當他的思想與文字相遇，每如撒鹽於燭，會噴出七色的火花。」³²這段聲光顏色盡收筆底的詩化文論距今四十餘年，以一連串的象徵和譬喻撞擊讀者的感受，情感外放，彈性密度質料兼而有之，跟講究字數節省，情感內斂的梁實秋根本是兩極。

我以為最根本的關鍵，在於梁實秋本身是散文家，余氏則本質上是詩人。詩人強調形式的要求，我們可以說，詩和散文，在余光中那裡是一體之兩面，「提煉出至精至純的句法和與眾迥異的字彙」³³，這種思考讓我們想到形式主義大將什克洛夫斯基（Viktor Shklovsky，1893—1984）在〈作為技術的藝術〉（Art as Technique）一文所說的，藝術是以技藝將事物「陌生化」（unfamiliar），以複雜的形式和手法，增加感受的難度和長度，也就是說，陌生化讓讀者在審美的過程中受阻，「藝術是一種體驗事物的設計」，³⁴余光中對白話文的批評，即建立在「增加感受的難度和長度」的散文詩化上，白話文的口語作為第一線

³¹ 黃國彬，〈余光中的大品散文〉，收入《余光中精選集》（台北：九歌，2002），15-36。

³² 余光中，〈下五四半旗〉，《逍遙遊》（台北：大林，1973），頁3。

³³ 余光中，〈誰來晚餐〉，《青青邊愁》（台北：純文學，1988），頁134。

³⁴ Shklovsky, Viktor "Art as Technique" ed. Robert Con Davis & Ronald Schleifer *Contemporary Literary Criticism* (New York: Longman, 1989), p.58.

的實用性語言，是沒有經過外力扭曲、加工或變化的原始材料，白話文如果要成為創造性的現代散文，就必須「陌生化」。什克洛夫斯基的陌生化主要想喚起我們對生活和世界的詩意感受，因此素材必須經過處理和變形。余氏散文實驗的內涵，正可在形式主義那裡找到對應之處。

細看余氏對現代散文的三個條件：一是彈性，指這種散文對於各種文體，各種語氣能夠兼容並包融和無間的高度適應能力；二是密度，在一定的篇幅中（或一定的字數內）滿足讀者對於美感要求的分量；三是質料，是指構成全篇散文的個別的字或詞底品質，它決定散文的趣味或境界。³⁵這三者豈不是技術上的操練和表演？以下引用〈作為技術的藝術〉一段話和《逍遙遊·後記》以為對照：

因此作品可能作為散文被創造，而感受為詩；作為詩被創造，而感受為散文。這表示作品的藝術性是感受方式產生的結果，藝術性的作品就其狹義而言，乃是指以特殊技術創造出來的作品，目的是為了使作品盡可能有藝術性。³⁶

我倒當真想在中國文字的風火爐中，煉出一顆丹來。在這一類的作品裡，我嘗試把中國的文字壓縮，搥扁，拉長，磨利，把它拆開又拼攏，折來且疊去，為了試驗它的速度、密度、和彈性。³⁷

什克洛夫斯基強調「技術」是決定作品的關鍵，余光中的散文實驗正是著力於表現方法，第二段引文無疑是文字煉丹術，複雜的形式和手法，正體現了以外力扭曲，加工或重新演練白話文的技術，用余光中的話來說，是讓文字產生聲光顏色，這是詩人鍛字練句的本色。余光中認為「文學上如果也有進步的現象，那往往是偏於技巧，而不是精神。……文學作品有時代性，也有永恆性，而後者是無法進化的。」³⁸由此可見余光中在技巧上信仰胡適「一個時代有一個時代文學」的理念。他充滿形式主義色彩的嘗試，卻因此跟胡適以白話寫新詩的嘗試精神有了呼應。同為幽默的風格，他以「彈性」糾正林語堂僵硬而單調的

³⁵ 余光中，〈剪掉散文的辮子〉，《逍遙遊》（台北：純文學，1973），頁36-37。

³⁶ Skhlovshy, Viktor "Art as Technique" ed. Robert Con Davis & Ronald Schleifer *Contemporary Literary Criticism* (New York: Longman, 1989), p.56.

³⁷ 余光中，〈後記〉，《逍遙遊》（台北：純文學，1973），頁208。

³⁸ 余光中，〈楚歌四面談文學〉，《逍遙遊》（台北：純文學，1973），頁25。

句法；以長文對照梁實秋的小品，在風格上則以多元多變超越梁氏的單一；以「男得充血的筆」、「一種雄厚如斧野獷如碑的風格」³⁹對治取代媚而無骨的陰柔散文。「如斧如碑」是余光中對自己散文的譬喻，余光中的散文確實有稜有角，斧痕斑斑，密度彈性構成厚實而堅硬的質料，他是自己理論的最佳實踐者。

結論

余光中曾經多次提到他欣賞的英國詩人艾略特（T.S. Eliot, 1888—1965）。我們不能證明余氏的散文實驗受到艾略特的啟發，然而艾略特是新批評的代表人物，六〇年代的台灣學界，新批評之風正興，亦是余氏散文實驗提出的年代；其次，艾略特〈傳統與個人才能〉（Tradition and the Individual Talent）的論點，或許可以作理解余氏散文觀點的參考。首先，艾略特提到個人與歷史，個人與當代的關係：

如果傳統只是追隨前一代，或僅是盲目或膽怯的墨守前一代成功之處，「傳統」自然不值得尊崇。我們見過許多這樣的例子，潮流一來便消失在沙裡；新奇比重複好。⁴⁰

這段文字可見艾略特對傳統的繼承和改革觀點。他提出傳統是用來被超越，或者作為創新的基礎，這是傳統對個人的意義。要而言之，他強調新奇的事物或觀念比重複好，要勇於推陳出新。其次，艾略特指出，藝術經典本身就構成一個理想的秩序，這個理想的秩序在新作品進來時會重新調整。因此不能單獨地評價作家，得把作家放在歷史裡，以便跟舊的作家產生新舊對比。⁴¹余光中的散文實驗正符合艾略特「新奇比重複好」；從文學史的角度來看，則是新作品出現時，經典的位置必然會不斷調整，這是〈下五四半旗〉的意義，同時遙遙呼應胡適《嘗試集》和《白話文學史》的精神和視野。以五四散文為典律的六〇年代，文壇上盡是稱為「陰柔」、「媚而無骨」散文的時代，遂有余氏「現代散文」改革的呼籲。在這一點上，余氏同時有嘗試和創造之功。然而余氏最大的成就不是在理論框架，而是創作。他以豐沛多變，磅礴雄渾的散文風格，在記遊、幽默、敘事、抒情、議論，乃至序跋各種散文類型上，融合古典與白話，

³⁹ 余光中，〈余光中散文觀〉，《余光中精選集》（台北：九歌，2002），頁50。

⁴⁰ T. S. Eliot "Tradition and the Individual Talent" ed. Robert Con Davie & Ronald Schleifer *Contemporary Literary Criticism*, (New York: Longman, 1989), p.26.

⁴¹ T. S. Eliot "Tradition and the Individual Talent" ed. Robert Con Davie & Ronald Schleifer *Contemporary Literary Criticism*, (New York: Longman, 1989), p.26.

重寫五四散文。五四小品在余氏那裡遂一變而為大品，下五四半旗而現代散文大纛升焉。

參考書目

- Eliot, T. S. "Tradition and the Individual Talent" ed. Robert Con Davie & Ronald Schleifer *Contemporary Literary Criticism* (New York:Longman, 1989), pp. 26-31.
- Skhlovshy, Viktor "Art as Technique" ed. Robert Con Davis & Ronald Schleifer *Contemporary Literary Criticism* (New York:Longman, 1989), pp. 54-66.
- 方 珊，《形式主義文論》，濟南：山東教育，1999。
- 王鍾陵編，《二十世紀中國文學史文論精華（散文卷）》，石家莊：河北教育，2000。
- 朱立元、李鈞編，《二十世紀西方文論選》，北京：高等教育，2003。
- 余光中，《分水嶺上》，台北：純文學，1981。
- 余光中，《日不落家》，台北：九歌，1998。
- 余光中，《左手的繆思》，台北：大林，1984。
- 余光中，《余光中集》，天津：百花文藝，2004。
- 余光中，《青青邊愁》，台北：純文學，1988。
- 余光中，《記憶像鐵軌一樣長》，台北：洪範，1987。
- 余光中，《從徐霞客到梵谷》，台北：九歌，1994。
- 余光中，《望鄉的牧神》，台北：純文學，1975。
- 余光中，《逍遙遊》，台北：大林，1973〔1969〕。
- 余光中，《焚鶴人》，台北：純文學，1972。
- 余光中，《隔水呼渡》，台北：九歌，1990。
- 余光中，《憑一張地圖》，台北：九歌，1988。
- 余光中，《聽聽那冷雨》，台北：純文學，1974。
- 余光中編，《秋之頌》，台北：九歌，1999。
- 余光中，《余光中精選集》，台北：九歌，2002。
- 胡 適，《白話文學史》，北京：東方，1996。
- 范培松，《中國散文批評史》，南京：江蘇教育，2000。
- 夏曉虹等著，《文學語言與文章體式——從晚清到五四》，合肥：安徽教育，2006。
- 梁實秋，《梁實秋論文學》，台北：時報，1981。
- 程光燁等編，《中國現代文學史》，北大：中國人民，2003。
- 黃維樑編，《璀璨的五彩筆——余光中作品評論集（1979-1993）》，台北：九歌，1994。

- 楊聯芬，《晚清至五四：中國文學現代性的發生》，北京：北大，2003。
- 趙憲章編，《西方形式美學》，上海：上海人民，1996。
- 方 忠，〈余光中與台灣當代散文的創新〉，《文學評論》2006年第6期，頁73-78。
- 余光中，〈金燦燦的秋收〉，收入余光中編《秋之頌——梁實秋先生紀念文集》，台北：九歌，1999，頁25-39。
- 李 培，〈試析余光中「以文爲論」的獨特評論風格〉，《哈爾濱學院學報》第26卷第4期（2005/04），頁69-73。
- 范培松，〈台灣散文變革的智者和勇者〉，《海南師範學院學報》2001年第5期，頁41-45。
- 徐光萍、卞新國，〈「散文的辯子在哪裡」余光中散文的誤區〉，《評論和研究》1997/04，頁30-33。
- 陳 寧，〈論余光中散文文體意識的對抗性〉，《哈爾濱學院學報》第28卷第8期（2007/08），頁81-84。
- 陳平原，〈現代中國的「魏晉風度」與「六朝散文」〉，《中國現代學術之建立》，台北：麥田，2000，頁329-402。
- 劉川鄂，〈讀余光中對朱自清散文的批評〉，《世界華文文學論壇》2001/03，頁50-53。
- 倪文尖，〈〈背影〉何以成爲經典？——「超保護的合作原則」及其他〉，刊於「新青年·文學大講堂」
- (<http://newyouth.beida-online.com/data/data3?bd=wenxue&ud=07028hb11>)

冷雨望鄉——

余光中的散文歷程與藝術轉折

張瑞芬

逢甲大學中文系教授

摘要

在散文集《記憶像鐵軌一樣長》（1987）序言中，余光中嘗自言：「散文不是我的詩餘，散文與詩，是我的雙目。雙目合，視乃得」。在余光中所有創作中，散文成立較晚，自1963年首部《左手的繆思》到2005年的《青銅一夢》，凡十餘冊。雖然質量俱優，相對卻較少被整體評價，是很有探討空間的區塊。

從六〇年代前期《逍遙遊》、《焚鶴人》理論與實務並行的散文革新宣言，經歷了七〇到八〇年代香港沙田大學時期的過渡，九〇年代以降，在高雄西子灣畔的余光中散文，逐漸擺脫了昔日抒情與飛揚的記憶，隨著年歲漸長，人事凋零，從《隔水呼渡》、《日不落家》到《青銅一夢》，大量加入旅行與返鄉的主題，轉入沉潛與懷舊的氛圍。從〈莎誕夜〉、〈鬼雨〉、〈聽聽那冷雨〉的韻致鏗鏘、詩意延展，到江湖夜雨的八閩歸人，余光中寫作散文四十餘年，涵攝多元主題，小品與長篇兼具，論議與抒情並行，藝術技巧上經歷不同的轉折，近期散文中的「思鄉」母題，尤其呼應他早年詩作「鄉愁四韻」一貫的放逐與意念化的鄉愁，形成他寫作的完整面貌。

關鍵詞：余光中、散文

余光中自認詩的成就較散文高，寫詩亦比散文著意。但據筆者揣測，後世讀者可能歡迎他的散文，有甚於他的詩。

—夏志清〈余光中：懷國與鄉愁的延續〉（1972）¹

如果我們記憶力夠好，或許也能想起更早時（1969年），在余光中詩名鼎盛之際，周伯乃在《自由青年》上評介余光中時竟說：「他寫詩，但他的詩不如他的散文，我們說他是一位詩人，反不如說他是一位散文家」。²陳芳明在七〇年代寫〈冷戰年代的歌手〉、〈一顆不肯認輸的靈魂〉、〈拭汗論火浴〉、〈回頭的浪子〉認真分析余光中詩作之前，也別具慧眼的先寫過一篇〈介紹余光中的散文〉，發表於《青溪》雜誌1969年6月。³

或許夏志清與上文諸賢在當年並不能預知日後，但證諸今日，這些意見倒是值得重新認識的。臺灣文壇有不少人認為，余光中散文未能入選1999年臺灣文學經典（僅是詩集《與永恆拔河》出線），實不無遺憾。林耀德認為，八〇年代余光中的散文成就即比詩來得凸顯；林央敏則說余光中的散文簡直可稱「現代賦」，足可傲視中國散文史；陳幸蕙說，余光中的左手（散文），堪稱另一隻右手（詩），副產品儼然勝過了正產品。⁴大陸學者陳子善近年也說：「〈鄉愁〉固然膾炙人口，我自己更喜愛他的散文。氣魄雄厚，色彩燦麗，誠實的向讀者傾心吐意，情致綿綿，又時有神來之筆，不能不使人入迷。」⁵

在2008年，也正是詩人八十歲之際，回顧余光中一生的創作歷程，雖然是四手聯彈：詩、散文、評論與翻譯並重，就純粹創作而言，他的散文無論在質或量上都絲毫不遜於詩。自1963年《左手的繆思》到2005年《余光中幽默文選》，余光中散文集在台灣出版的就有十三冊，依序是《左手的繆思》（1963）、《逍遙遊》（1965）、《望鄉的牧神》（1968）、《焚鶴人》（1972）、《聽聽那冷雨》（1974）、《青青邊愁》（1977）、《記憶像鐵軌一樣長》（1987）、《憑一張地圖》

¹ 夏志清，〈余光中：懷國與鄉愁的延續〉，《人的文學》，臺北：純文學，1977。又收入黃維樞編，《火浴的鳳凰：余光中作品評論集》，臺北：純文學，1977，頁386。此文原為1972年的會議論文，發表於美國耶魯大學。

² 周伯乃，〈學者詩人一余光中〉，《自由青年》41卷5期，1969.5.1，頁110。

³ 陳芳明此文寫於大學時期，與同時期發表於《幼獅少年》或《青年戰士報》的少作一樣，並未收入個人專書之中。

⁴ 林耀德，〈雙目合，視乃得一與余光中對話〉，收入林耀德《觀念對話—當代詩言談錄》，臺北：漢光文化，1989；林央敏，〈現代賦—看余光中的散文〉，《明道文藝》81期，1982.12；陳幸蕙，〈革命熱情—余光中的文學行旅（六）〉，《明道文藝》379期，2007.10。

⁵ 陳子善，〈余光中識小〉，《素描—中國現當代作家印象》，臺北：秀威資訊，2007，頁139。

(1988)、《隔水呼渡》(1990)、《日不落家》(1998)、《余光中精選集》(2002)、《余光中幽默文選》(2002)、《青銅一夢》(2005)。更重要的一項指標是，九〇年代以降余光中散文的產量漸有超過詩的傾向，近年被評論焦點似乎也是散文多於詩作。一向以詩人身份自詡的余光中，近年在創作上有這樣的轉變，恐怕也不是他自己七〇年代可以預測的。

1963年余光中在〈書齋·書災〉一文中稱：「到五十歲時，希望自己已是擁有五十本作品（包括翻譯）的作家，其中至少應有二十種詩集」。⁶此等壯志雄心，實非等閒。在2008年總計余光中所有產量，他所編輯的書、早期遺失而未收錄的詩文、以及用英文寫的評論都暫且不論，其他創作採從寬計入（包括選集、合集與他地出版者），總共是詩集22冊，散文集15冊，評論6冊，翻譯15冊。⁷不但早已超過了自己當年的豪語，贏得無數讚譽與專書專文討論，更在質與量上樹立了文壇難以跨越的指標。

在台灣當代文學史上，余光中注定要和楊牧一樣，詩人與散文家各獲一席重要地位。楊牧體式陰柔，余光中偏向陽剛，二人的散文同具抒情自傳體的特色。三十年前，余光中以〈白即是美〉詩贈中年白髮初驚的楊牧，⁸如今「一天星斗對滿地江湖」的，更是余光中自己。而他1973年的〈守夜人〉一詩，也應該改寫為：「五千年的這一頭還亮著一盞燈／『八』十歲後還挺著一枝筆。……繳械，那絕不可能」⁹了。

散文的余光中，和詩的風格一樣風姿百變，以一支縱橫捭闔的筆涉入論戰，倡議理論，實驗新作，自1952年他自稱第一篇比較像樣的散文〈猛虎和薔薇〉發表於中央日報副刊至今，余光中散文書寫已然超越半世紀，經歷過廈門街、沙田、西子灣三個不同時期。2005年《青銅一夢》開展出的懷鄉散文系列，筆力縱橫，沉鬱積深，再次令人驚異這白雪蓋頂八十高齡的健筆，委實為臺灣當今文壇難以超越的埃佛勒斯峰。多年來文學評論者解析他的散文，明

⁶ 余光中，〈書齋·書災〉，《左手的繆思》，臺北：文星，1963，頁152。

⁷ 以上數字，參閱黃維樑編《璀璨的五色筆—余光中作品評論集》、傅孟麗《茱萸的孩子—余光中傳》、謝嘉琪碩論《余光中詩中的文化認同研究》（2003，中正中文所），並加入最新出版品合計。

⁸ 余光中，〈白即是美—贈白髮初驚的楊牧〉，《中外文學》6卷10期，1978.3.1，收入余光中，《與永恆拔河》，臺北：洪範，1979，頁167。

⁹ 余光中，〈守夜人〉，《白玉苦瓜》，臺北：大地，1974，頁104。

顯比解析他的詩難於著手。他的散文不涉入技巧、題材或國族認同上的爭議，又因為超越現狀的霸氣與雄心，總是走在創作與評論者的前頭，著作成功且完美的展演。欣賞他散文的，泰半是崇敬之情溢於言表，吶吶不能言，或大量引文以為修辭註解，總之是文筆識見追他不上，有那麼一點氣短的無奈，呈現出滿紙的「瞎說豬炸」（學術著作）。弄得不好，更有可能把他的傳記寫成呆板的「哈姆雷特腳有雞眼考」。¹⁰

余光中自己是幽默而游刃有餘的，〈給莎士比亞的一封信〉（1967）就大開莎士比亞與自己的玩笑。英國大文豪莎士比亞若活在當今，恐怕連兼課講學的資格都沒有。不要說學歷只有中學了，堂堂四十部詩和劇本，統統不算正牌的著作。在鄉音很重的教育部官署老學究眼中，研究莎士比亞著作如「哈姆雷特腳有雞眼考」的，方屬「瞎說豬炸」。余光中其實是勇於創新，也是挑戰既定成規的，他自己曾說：「我個人的習慣，不喜歡寫很正經的論文，即使是論文，我也寫得有點感情，有點文采，因此我的論文有時寫得像散文，我的散文有時寫得像詩。我是一位文類的亂倫者」。¹¹李瑞騰稱余光中詩文雙美，評論尤其「堪稱獨步」，¹²而文學評論者郭楓就從另一角度指出，余光中雖然詩和散文不少，但作為文學教授，「無一本學術著作」。¹³晚近余光中於《印刻文學生活誌》與陳芳明對談，說到自己寫文學評論最早是受了朱光潛的影響，而這一文類，經營實難，余光中並且自我調侃道，即使寫了那麼多：「要是我現在升教授，論文一定不通過」。¹⁴事實上研究中晚唐詩家者眾，幾人寫得出精彩淋漓，旁徵博引的〈象牙塔到白玉樓〉¹⁵來？

用散文家的筆來寫評論，古往今來符合這一標準的，怕是不會太多，用余光中自己的話來說：「高級的批評，本身也是一種創作。它不但燭隱顯幽，目光炯炯，亦且文字犀利，警語和佳句俯拾即是」。好的批評者須有個性，並且兼有一個清晰的頭腦加上一顆有靈氣富情趣的心。¹⁶而余光中自己是完全當得

¹⁰ 余光中，〈給莎士比亞的一封信〉，《望鄉的牧神》，臺北：純文學，1968，頁225-229。

¹¹ 羅茵芬，〈余光中和他的四個孩子——詩、散文、評論、翻譯〉，《中央日報》，1996.9.7。

¹² 李瑞騰，〈七十而從心所欲〉，《聯合報》副刊，1998.10.26。

¹³ 郭楓，〈東乎西乎？恍兮惚兮？——從「詩人自畫像」論評余光中詩品和詩藝〉，《鹽分地帶文學》3期，2006.4.1，頁186。

¹⁴ 〈記憶和鐵軌一樣長——余光中對談陳芳明〉，《印刻文學生活誌》57期，2008.5，頁91。

¹⁵ 余光中此文發表於《文星》77期，1964.2，引中西文學理論說中晚唐詩人李賀及其詩風，收入《逍遙遊》臺北：文星，1965，頁100。

¹⁶ 余光中，〈論二房東批評家〉，《望鄉的牧神》，臺北：純文學，1968，頁89。

起這樣的稱譽的。

自余光中第一本散文集《左手的繆思》起，他的每一本散文都雜有評論文章，評論專書《掌上雨》、《分水嶺上》、《從徐霞客到梵谷》、《井然有序》、《藍墨水的下游》裡，多少絕妙佳文，在為其他作家建立評價的同時，自己也再次建立了創作的高度。他是半世紀以來，臺灣文壇上少數可以提出散文革新理論，而又親身展演絕技的高手。五十餘年的散文作品，幾乎無一時期有任何中斷，而隨著人生際遇的變遷，余光中在臺北、美國、香港與高雄，分別留下了可貴的個人風霜與時代印記。他的詩或許烙印著戰亂時代放逐者的傷痕，呈現著對家園雙向投射的矛盾，¹⁷但他的散文細數家庭趣事，描摩自身圖像，抒發個人感懷，縱論文壇師友，無疑比詩「人間味」得多。尤其余光中近年返鄉探舊後寫的《青銅一夢》，「鄉愁」從地理上「有家歸不得」的意義，到時間上「追憶年華似水」的懷舊，「思鄉」母題，呼應了他七〇年代詩作〈鄉愁〉及其他作品。他的散文與詩作的藝術性，令人回味無已，也共同構築了他創作的完整面貌。

文學史上的余光中，是一個創作的多面手，盛名但具爭議性的詩人，¹⁸也是一個對臺灣當代散文有著現代化革命的推手。這二十二歲時辭別了中國的千山萬水而來的青年，在台灣散文發展上作了開路先鋒與不朽典範之後，身為一個在台灣知名度幾乎最高的作家，大陸也有多所高校請他去講學，二十家出版社為他出書，寢寢然有「余學」一派成立。他自己巧妙的解讀大陸的「余光中熱」，說是「中文熱的一點餘光」。¹⁹在眾多場合裡，皓皓白頭對眾多讀者，或也難免感到「坐在暗處的，固然寂寞，但站在亮中的，另有一種寂寞。寂寞得緊張，而且疲倦」。²⁰回顧五十年來的寫作歷程，左手（散文）的繆思，成了右手（詩）的助益，同樣是不可分割的整體。他的譯文，被專家認為是一流的，

¹⁷ 簡政珍，〈余光中：放逐的現象世界〉，《放逐詩學》，臺北：聯合文學，2003，頁33-61。

¹⁸ 參閱余光中〈狼來了〉（《聯合報》副刊，1977.8.20）；〈向歷史自首〉（《羊城晚報》，2004年9月）；陳芳明〈交錯〉（《臺灣文藝》，1985.5）；〈古典降臨的城市〉（《印刻文學生活誌》，2007.4月）。楊宗翰，〈與余光中拔河〉，《創世紀》142期，2005.3，頁137-151；趙稀方〈視線外的余光中〉（《中國圖書商報》，2004.5）；陳映真〈惋惜〉（2004，世紀中國 <http://www.cc.org.cn/newcc/browwenzhang.php?articleid>）。對余光中甚不友善的，陳鼓應、唐文標外，又有姜穆〈剝皮刮骨看余光中〉（《解析文學》，臺北：黎明，1987）等。

¹⁹ 陳子善，〈余光中識小〉，《素描—中國現當代作家印象》，臺北：秀威資訊，2007，頁138。

²⁰ 余光中，〈下游的一日〉，《焚鶴人》，臺北：純文學，1972，頁3。

²¹也屬散文表現的支流，散文在余光中創作的重要性上，無疑是值得整體再評估的。

關於余光中六〇年代的散文革新理論與實踐，鄭明嫻、何龍等諸多鴻文闡釋甚詳，²²本文較想探討的是，余光中對散文寫作的態度什麼時候和詩開始等量齊觀？他的散文創作，歷經了哪三階段的發展，有些什麼重要作品？而近期結合旅行與懷舊主題的返鄉散文，它的重要性與獨特性何在？從鬼雨、冷雨到江湖夜雨的八閩歸人，這是一個余光中散文創作過程的完整回顧。

一、「雙目合，視乃得」：余光中散文觀念的轉變

愛爾蘭詩人葉慈說：「與他人爭辯，乃有修辭。與自我爭辯，乃有詩」。詩與散文，如同余光中的雙刃劍，正是他成果最豐也最重要的兩項中文創作。從較早期的文字中，明顯可以看出散文在余光中心裡的地位原本略次於詩作。他不只一次形容散文是他的「詩餘」，是「詩的延長」，「詩作的副產品」，也引用英國詩人格雷夫斯（Robert Graves）「左手寫散文，以取悅大眾；右手寫詩，以取悅自己」，稱自己的散文為「左手的繆思」。正如他在〈繆思的左右手〉裡的經典名句：「散文，是一切作家的身份證；詩，是一切藝術的入場券」，「散文乃走路，詩乃跳舞；散文乃說話，詩乃唱歌」。²³余光中甚且認為，當代最好的散文，泰半出自詩人之手，並戲稱楊牧等人皆屬「詩餘派」。²⁴詩與散文，在功能上二者也有著區分：「欲記其事，用散文，欲傳其情，則以詩表現」。²⁵對余光中而言，寫詩是全神貫注，主觀的自言自語，散文則像對讀者的客觀說話。

²⁶

余光中早期的散文，實驗意味濃厚，評論文章多，篇幅長，且愛依附典故與人事，像〈下五四的半旗〉、〈剪掉散文的辮子〉、〈古董店與委託行之間〉、〈論题目的現代化〉、〈楚歌四面談文學〉這些後來收入《逍遙遊》、《掌上雨》的文

²¹ 羅青，〈余光中新譯《楚谷傳》讀後〉，《書評書目》68期，1978.12。

²² 鄭明嫻〈余光中散文論〉與何龍〈奇妙的文字方陣——余光中散文藝術評介〉，二文都收入黃維樞編，《璀璨的五采筆——余光中作品評論集（1979-1993）》，臺北：九歌，1994。

²³ 余光中，〈繆思的左右手〉，《分水嶺上》，臺北：純文學，1980，頁247-249。

²⁴ 余光中，〈雞犬牛羊〉，《青青邊愁》，臺北：純文學，1977，頁85。

²⁵ 羅茵芬，〈余光中和他的四個孩子——詩、散文、評論、翻譯〉，《中央日報》，1996.9.7。

²⁶ 林芝，〈詩的延長線——余光中〉，《望向高峰——素寫現代散文作家》，臺北：幼獅文化，1992。

字，就很有點李敖《文星》時期的憤激，充滿舍我其誰的指導性。1963 年余光中在第二本散文集《左手的繆思》後記中，就提出了「現代散文」的革新理念，余光中所謂的「現代散文」，其實對比的是五四白話文的革新。在這篇小文中，余光中提出了「我們有沒有現代散文？」「我們的散文有沒有足夠的彈性和密度？我們的散文家們有沒有提煉出至精至純的句法和與眾迥異的字彙？」這些質疑。他所期待的散文：「應該有聲，有色，有光；應該有木簫的甜味，釜形大銅鼓的騷響，有旋轉自如像虹一樣的光譜」。1965 年的散文集《逍遙遊》後記，余光中又提出「嘗試把中國的文字壓縮，搥扁，拉長，磨利，把它拆開又拼攏，折來且疊去，為了試驗它的速度、密度、和彈性」，對散文革命作了第二波說明。

彈性、密度之說，和同時發表於《文星》的〈剪掉散文的辮子〉一文桴鼓相應，都是 1963 年（余光中歷經兩次新詩論戰之後）的事²⁷。《逍遙遊》作為余光中繼《左手的繆思》之後的第二本散文集，等於是用創作詮釋了自己的主張，同時也承接了他對現代詩傳統與現代兼具的理想。這段文字中，也可以見到余光中所謂速度、密度、彈性的文字，並未完全西化，仍然兼顧了中國性的特質。從他很偏愛的〈鬼雨〉、〈莎誕夜〉、〈塔〉諸作，可以看出他在聲音、氣味、顏色、節奏、質感（或許再加上典故）的講究，的確踐履了自己的理念。1969 年，詩人白萩於〈《天空象徵》後記〉，主張白話文是青澀而不成熟的，只達到表意的程度，缺少詩的飛躍性。「我們需要以各種方法去扭曲、捶打、拉長、壓擠、碾碎我們的語言，試試我們所賴以思考賴以表達的語言，能承受到何種程度」²⁸，此即發揮余光中之說而來。現代散文的革新在六 0 年代，因應時代全面性的去舊佈新而被提出，但當時相應的好作品，除余光中本人之外，仍甚寂寥。

六 0 年代中期的余光中，始終迷信詩是更接近神也更表現靈魂的一種冒險。收錄於 1968 年《望鄉的牧神》的〈六千個日子〉一文，事實上是余光中一篇重要性不亞於〈剪掉散文的辮子〉的文學宣言，其中表現了他對詩與散文觀念的摸索與自我期許，也說明了他的散文傾向陽剛、崇高、繁富、強烈的本

²⁷ 余光中參與的兩次新詩論戰，一是 1959 年面對言曦（邱楠）的質疑，一是 1961 年面對洛夫的「天狼星論戰」，相關現代詩論戰部分，並見《掌上雨》，臺北：文星，1964。

²⁸ 白萩，〈自語〉（《天空象徵》後記），《現代詩散論》，臺北：三民，1972，頁 87-88。

質。

余光中於〈六千個日子〉指出，不很欣賞當時文壇上散文的「陰性化」(feminine)風格，「只見楊柳，不見起重機」(評朱自清散文語)，以及那種脂粉氣、閨怨腔、白話口語的平順，輕飄飄軟綿綿的低調，或拼湊織補而成的一種「偽駢文」。在散文寫作上，余光中努力表現出一種「陽性的」(masculine)氣質，他所追求的現代散文，是一種「把螺絲釘全部上緊了的富於動力的東西」。在彈性、密度、質料、節奏之外，武斷的使用標點，將字的音義化為一體，期於達到最大的暗示性。他甚且提出「卡旦薩」(Cadenza，裝飾奏，陳幸蕙則譯為「華彩段」)²⁹一詞，形容一篇作品達到高潮時，興會淋漓之際，突然掙脫文法和常識的束縛，不按牌理出牌的，吐露出高速而多變，或喃喃如囁語的意識流句子。例如〈唸呵西部〉裡廣被徵引的粗獷文句：

……絕無表情的荒砂台地，兼盲兼聾兼會裝死，什麼也看不見聽不見而且一躺下去就是我操他表妹好幾百哩再也別想他爬起來了。說他不毛，他忽然就毛幾叢給你看。紫蕊滿地爬的魔鬼指。長頸長莖的龍舌蘭。紅英爛漫大盞大盞的鹿角羊齒。大球大球的紫針插。以及莫名奇妙的抵死不肯剃鬚子的那夥仙人掌。……

〈唸呵西部〉，《望鄉的牧神》P.11

或是〈南太基〉裡夢魘般的囁語：

……在純然的藍裡浸了好久。天藍藍，海藍藍，髮藍藍，眼藍藍，記憶亦藍藍鄉愁亦藍藍復藍藍。天是一個瑤瑤蓋子，海是一個瓷釉盒子，將我蓋在裏面，要將我咒成一個藍瘋子，青其面而藍其牙，再掀開蓋子時，連我的母親也認不出是我了。我的心因荒涼而顫抖。台灣的太陽在水陸球的反面，等他來救我時，恐怕我已經藍入膏肓，且藍發而死，連藍遺囑也未及留下……。

〈南太基〉，《望鄉的牧神》P.29

又如〈丹佛城—新西域的陽關〉裡，喃喃長句，一口氣上不來的瘋狂極致：

……落磯山峰已把它重噸的沉雄和蒼古羽化為幾兩重的一盤

²⁹ 陳幸蕙，〈革命熱情—余光中的文學行旅（六）〉，《明道文藝》379期，2007.10。

奶油蛋糕，好像一隻花貓一舔就可以舔淨那樣。白。白。白。
白外仍然是白外仍然是不分郡界不分州界的無疵的白，那樣六角
的結晶體那樣小心翼翼的精靈圖案一寸一寸地接過去接成
千哩的虛無什麼也不是的美麗，而新的雪花如億萬張降落傘似
地繼續在降落，降落在落磯山的蛋糕上那邊教堂的鐘樓上降落
在人家電視的天線上最後降落在我沒戴帽子的髮上當我衝上
街去張開雙臂幾乎想大嚷一聲結果只喃喃地說：冬啊冬啊你真
的來了我要抱一大捧回去裝在航空信封裡寄給她一種溫柔的
思念美麗的求救信號說我已經成為山之囚後又成為雪之囚白
色正將我圍困。……

〈丹佛城〉，《焚鶴人》P.64

這「陽剛」、「強勢」、「革命性」的散文基調，甚至到 2002 年九歌出版社
編選《余光中精選集》，在散文觀裡，他仍然如此自述：

散文可以提升到更崇高，更多元、更強烈的境地，在風格上不
妨堅實如油畫，道勁如木刻，宏偉如建築。而不應長久甘於一
張素描，一幅水彩，一株盆栽。我嚮往的不是小品珍玩，而是
韓潮蘇海。我投入散文，是為了崇拜一支男得充血的筆，一種
雄厚如斧，野獷如碑的風格。

雄厚如斧，野獷如碑，男得充血。是〈唸呵西部〉、〈南太基〉、〈逍遙遊〉、
〈登樓賦〉裡那些氣勢磅礴，滔滔不絕的長句，也是陳芳明 1969 年〈介紹余
光中的散文〉裡很早就看出來的「霸氣」，「狂傲得恰到好處」。

溫瑞安 1976 年〈散文的意象：雄偉與秀美—略論余光中、葉珊的散文風
格〉據陳芳明所論，將「雄偉」(Sublime)與「秀美」(Grace)兩種殊異的風
格作了更深入的發揮。溫瑞安指出，相對於葉珊（楊牧）的「秀美」給人可親
與喜悅之感，余光中的散文具「剛性美」，誇張、強烈、稠密，節奏快，多屬
「積極性意象」。給予讀者的感受第一是「驚」，如美學家康德（Kant）所謂「霎
時的抗拒」，第二是「喜」，因物的偉大而注入自身情感，分享這偉大的欣喜與
痛感。這種說法，也正合乎勃克（Burke）所謂，「雄偉之中都含有「可怖的」
（Terrible）成分」。³⁰黃國彬以「大品散文」名之，周澤雄稱「他（余光中）的

³⁰ 溫瑞安，〈散文的意象：雄偉與秀美—略論余光中、葉珊的散文風格〉，《幼獅文藝》271

文字隔三差五就能讓讀者驚出一身喜汗」，³¹所稱道的都是這種雄渾陽剛的特質。

由這種積極、強勢的陽剛姿態，再加上經師／宗師的詩壇地位，我們就可以理解晚輩女詩人曾淑美稱余光中為「詩壇上最具備『父的形象』的詩人。」「他的氣質是儒家的、父親的、支配的」。³²在為文風格上，余光中覺得朱自清散文頗淺白散漫，那種「膚淺而天真的女性擬人格」如半生不熟的童話，尤其有意淫女性與「裝小」的味道。余光中〈論朱自清的散文〉對朱自清〈荷塘月色〉用「舞女的裙」或「美人出浴」形容荷花的亭亭，即頗不以為然。如朱自清早期散文〈綠〉的文句：「她輕輕的擺弄著，像跳動的初戀的處女的心……那醉人的綠呀……我捨不得你，我怎捨得你呢？我用手拍著你，撫摩著你，如同一個十二三歲的小姑娘。我又掬你入口，便是吻著她了。」簡直就不像話得更徹底了。³³余光中對朱自清與浣衣婦散文（平白如水式）的嚴厲批評，也曾引發了文壇上不同的意見。³⁴

在〈六千個日子〉一文中，余光中認為，寫得一手好散文，是作家學者的必要條件。同樣收入《望鄉的牧神》的〈從經驗到文字—略數詩的綜合性〉，余光中更指出好的作品應該兼顧聲音、色彩、節奏，具可視性與可聽性，並用以回應〈六千個日子〉的如下觀點：

我始終相信，詩是一種高度綜合的藝術。在內容上，它是思想、情感、官能經驗的綜合。在形式上，它是意象和節奏的綜合。……一首成功的詩，必然是綜合的。……過份強調思想，便成了談玄或說教，成了可厭的宣傳。過份誇大情感，便成為

期，1976.7，收入溫瑞安，《回首暮雲遠》，臺北：四季，1977，頁147-160。神州諸人詩文，多有相應於余光中詩作及精神者。余光中之女余幼珊，即神州詩社「蕭君楚」（見《坦蕩神州》，臺北：長河，1978，頁327），余幼珊與余佩珊均曾發表文章於《神州文集》之中（最典型的是《一時多少豪傑》，神州文集第三號，余佩珊、「蕭君楚」並列於作者欄）。詳張瑞芬，〈胡蘭成、朱天文與「三三」〉，《胡蘭成、朱天文與「三三」—臺灣當代文學論集》，臺北：秀威資訊，2007。

³¹ 黃國彬〈余光中的大品散文〉，周澤雄〈正才之風〉，收入黃維樑編《璀璨的五色筆—余光中作品評論集》。

³² 曾淑美，〈對我們而言，余光中…〉，《聯合文學》14:12，1998.10，頁74-76。

³³ 余光中〈論朱自清的散文〉，寫於1977年，收入《青青邊愁》，臺北：純文學，1977，頁213-237。

³⁴ 李漢呈認為余光中評朱自清過於嚴厲，〈讀《青青邊愁》〉，收入夏祖麗編，《風簷展書讀》，臺北：純文學，1985，頁296-298。岳農（林錫嘉）則認為余光中對平直樸素的敘事散文，看法稍嫌武斷，〈試論余光中的散文觀〉，《台肥月刊》22:5，1981.5.31，頁53-55。

傷感 (sentimental)。過份側重文字，便成為修辭 (rhetorical)。同時，我也不信任偏愛音樂性的所謂「純詩」 (la poesie pure)，或是偏愛文勝於我的詩。……我自己始終認為，散文只是我的副產品。詩是我的抽象化，散文是我的具象畫。詩是我的微積分，散文是我的平面幾何。³⁵

六0至七0年代的余光中，將詩的藝術理念帶入散文，也成就了他早期散文的佳文如〈鬼雨〉、〈莎誕夜〉、〈逍遙遊〉、〈吶喝西部〉、〈南太基〉、〈登樓賦〉、〈聽聽那冷雨〉諸作。此時散文「只是我的副產品」，「會跳舞的人走路總是好看一些」而已，很明顯詩作仍優位於散文。余光中開始將散文與詩等量齊觀，大約是他的散文中期階段（香港沙田時期，1974—1985年）的事了。

1977年，余光中時任職香港中文大學，短暫回臺北兩週之間，接受作家桂文亞訪問說：「我多少有點放鬆回頭了，回頭走向平易，也就是說，沒有把句法變化得那麼厲害了。譬如早期的〈鬼雨〉，就我而言，實驗性到了頂點，不能再變了。」³⁶

八0年代中期，余光中與林耀德對談，余光中指出他偏好氣勢磅礴的長文，一開始寫散文就不傾向小品，但他也說：「近年我的散文作品，自傳性不那麼強……也許是年齡的關係，不那麼以自我為中心。」提到散文的地位，余光中以捍衛的姿態表示，散文很難翻譯，也是一種最需要靠本國文字表達的文類，「我認為散文絕對是自給自足的，是具有美的價值的一種文類」。³⁷這句話可以解讀為，在經過實驗的狂飆時期以後，余光中已經體認到，散文此文類的重要性絕不亞於詩。甚且，走過疾視盛氣的青年階段，在年歲的沈澱之後，余光中逐漸修正自己的美學眼光，陽剛獷烈與平實雋永雖然是兩種殊異的風格，卻同樣是可以傳世的。林語堂、周作人或朱自清，或許並沒有那麼糟。

1987年出版的散文集《記憶像鐵軌一樣長》序言，更是余光中散文創作上重要的心態分水嶺。余光中在這篇序言中，明白表示以往常雜揉散文、評論

³⁵ 余光中，〈六千個日子〉，《望鄉的牧神》，臺北：純文學，1968，頁125-126。

³⁶ 桂文亞，〈詩人如是說—余光中訪問記〉，《聯合報》副刊，1977.8.10-12。收入《墨香—當代學人作家訪問記》，臺北：皇冠，1979，頁93-113。

³⁷ 林耀德，〈雙目合，視乃得一與余光中對話〉，收入林耀德，《觀念對話—當代詩言談錄》，臺北：漢光文化，1989。

成集，如今以評論集《分水嶺上》（1981）為界，打算將其他純散文獨立成書。將 1978 到 1985 年香港時期的抒情散文集為一帙，就是這本他自稱為第一本純散文集的《記憶像鐵軌一樣長》，其中收錄的，再也沒有雜文或評論，都是本位散文。余光中於《記憶像鐵軌一樣長》序言中清楚說道：「三十幾歲時，我確是相當以詩為文。現在，我的看法變了，作法也跟著變了。」詩人且公開宣稱：「散文不是我的『詩餘』。散文與詩，是我的雙目，任缺其一，世界就不成立體。正如佛洛斯特所言：『雙目合，視乃得』（My two eyes make one in sight）。」

38

這種對散文創作的理念，和六〇年代掀起散文革新狂潮的余光中，已然有了極大的修正。證諸他日後的作品，的確是一個藝術轉折，回歸到他曾引證的詩人華茲華斯（William Wordsworth, 1770—1850）所說：「詩來自沈靜時回憶所得強烈情感之自然流溢。」³⁹技巧的創新與強調，多少仍是著眼於外在表象的。肖音字、雙關義、雙聲疊韻、疊字與長句，文白相生，都給人搶眼震撼之感，但是生命內在的蒼茫或幽隱，那一點耐人尋味，就真的是燭光旁的紅暈，烘托的是一點氣氛與情境了。

經過香港時期（1974—1985）的沉潛，那十一年，余光中自認是作品風格轉變的一個關鍵。⁴⁰此後余光中詩文兼寫，二者同時成為創作主力。如作家陳幸蕙所觀察到的，他的文字開始展現一種人到中年的平和、從容與幽默，和早期高度迷戀技巧，「飛揚跋扈為誰雄」的霸氣，已然不同。⁴¹2008 年在八十大壽將至之際，余光中與陳芳明溫馨對談，余光中更提到自己的散文相對於詩，可謂後來居上的文類。散文成熟過程較快，「一開始就比當時的詩作好」。⁴²這樣對自己散文的高度肯定與期待，他甚至八十高齡還發下豪語：「我還要寫到九十歲，所以你們今天所論的，再過五年就變成明日黃花了。」足見余光中在創作觀念上的轉變，也見證了余光中散文「成果而甘」的地位，可預期的是，未來產量必然豐盛倍勝於詩吧！

二、廈門街、沙田、西子灣：余光中的三階段散文歷程

³⁸ 余光中，〈自序〉，《記憶像鐵軌一樣長》，臺北：洪範，1987，頁 1-7。

³⁹ 余光中，〈我的寫作經驗〉，《掌上雨》，臺北：文星，1964，頁 97。

⁴⁰ 林黛嫻，〈詩人在西子灣—余光中和他的五采筆〉，《中央日報》，1997.4.18。

⁴¹ 陳幸蕙，〈革命熱情—余光中的文學行旅（六）〉，《明道文藝》379 期，2007.10，頁 140。

⁴² 劉思坊，〈記憶像鐵軌一樣長—余光中對談陳芳明〉，《印刻文學生活誌》，2008.5，頁 87。

「大陸是母親，台灣是妻子，香港是情人，歐洲是外遇。」⁴³余光中曾以此妙喻，說明自己人生居處的數度遷移。在「舊大陸」（中國家鄉）與「新大陸」（三度去美國）之間，又綢繆著多少複雜的學思、創作歷程，與難解的心情。

根據朱雙一〈青年余光中的文學發端〉一文考證，早在 1949 年春夏之間，余光中因避戰亂到廈門大學，當時二十一歲的他就已犀利的文筆，在廈門《星光日報》發表多篇文章，並涉入筆戰。⁴⁴但渡海來臺後的臺北時期，仍是余光中正式在台灣文壇發光發熱的起點。如果略去大陸那段成長求學的歷程，以創作及居住地而言，余光中大約可分屬於三個不同時期，而這三個時期，也大致等同於他散文發展的三大階段：

（一）1950—1974 臺北廈門街時期

（其間曾三度去美，1959—1959，1964—1966，1969—1971）

（二）1974—1985 香港沙田時期

（三）1985—2008 高雄西子灣時期

從 1954 年初識覃子豪、鍾鼎文、夏菁、鄧禹平，共同成立藍星詩社起，余光中編過《藍星週刊》、《文學雜誌》、《文星》詩作欄、《藍星詩頁》，開始以一枝勇健的筆在詩壇建立灘頭堡，參加論戰，開拓影響力，並不能避免的涉入人事波折，⁴⁵也開始寫出極具代表性的詩文與評論來。首度去美，獲愛荷華碩士學位而歸，而後兩度再去美講學，回台後改任政大及師大外語系教授。

七〇年代中期，獲香港中文大學中文系之聘，余光中去港十一年，對他的寫作主題是一項重要的轉折。其時大陸文革風潮尚未結束，香港左派媒體對他甚不友善，說國語的外江佬投入粵語的世界，加上轉行任教於中文系，都使余光中面臨適應的困難。然而危機成了轉機，十一年下來，余光中在〈雙城記往〉中說道：「歷史的棋局把我放在七〇年代後期的香港，對我來說，是不能再好

⁴³ 余光中，〈從母親到外遇〉，《日不落家》，臺北：九歌，1998，頁 235。

⁴⁴ 朱雙一，〈青年余光中的文學發端〉，《聯合文學》129 期，1995.7，頁 116-119。朱雙一另有一文〈余光中早年在廈門的若干佚詩和佚文〉，《現代中文文學評論》3 期，1995.6，頁 107-125。

⁴⁵ 余光中〈第十七個誕辰〉，此文寫於 1971 年，應楊牧之請，回溯藍星詩社發展始末。收入《焚鶴人》，臺北：純文學，1972，頁 185-210。

的一步。」⁴⁶和樂的家庭生活，怡人的水光山色，優渥的待遇，與「沙田七友」（思果、宋淇、陳之藩、劉國松、黃維樑、黃國彬）等師友襄助，開創出余光中寫作的重大轉折與另一高峰。

1985 年，余光中在女兒們逐漸長大離家後，應中山大學邀請，回台任文學院長一職。水光潋滟的西子灣，自此成了詩人筆下的風景，而健筆不輟的他不但開發出歐陸遊記散文一體，自己也成了中山大學最重要的文學地標。直到 1999 年屆齡退休，余光中仍任中山大學榮譽講座教授，居住南臺灣至今二十餘年，也已大約等同於臺北廈門街的年限了。

如果以圖表標示余光中不同文類之著作及生活實際情形，下表所列，可見出詩、文、評論三者產出的前後分佈。居住香港時期，以□為標示。

	散文	評論	詩	余光中紀年
1928				生於南京
1940				入南京青年會中學 (校址於四川)
1949				入廈大外文系，七月 遷香港
1950				22 歲，渡海來臺，入 臺大外文三年級
1952			舟子的悲歌（野風）	臺大畢業
1954			藍色的羽毛（藍星）	26 歲，與覃子豪等創 藍星詩社，1956 結婚
1958				10 月去美進修，母 逝。
1959				獲愛荷華藝術碩 士，返國任師大英語 系講師
1960			萬聖節（藍星）	32 歲

⁴⁶ 余光中，〈雙城記往〉，《日不落家》，臺北：九歌，1998，頁 146。

			鐘乳石（中外畫報社）	
1961				發表長詩〈天狼星〉，與洛夫論戰
1963	左手的繆思（文星）			
1964		掌上雨（文星）	蓮的聯想（文星）	36 歲，赴美講學兩年
1965	逍遙遊（文星）			
1967			五陵少年（文星）	39 歲，1966 自美返台
1968	望鄉的牧神（純文學）			
1969			天國的夜市（三民） 敲打樂（純文學） 在冷戰的年代（純文學）	41 歲，赴美講學
1971				自美返台，任師大教授
1972	焚鶴人（純文學）			44 歲，任政大西語系主任
1974	聽聽那冷雨（純文學）		白玉苦瓜（大地）	赴港，任職香港中文大學
1976			天狼星（洪範）	48 歲
1977	青青邊愁（純文學）			
1979			與永恆拔河（洪範）	
1980				回台任師大英語系主任
1981		分水嶺上（純文學）		53 歲，返港
1983			隔水觀音（洪範）	
1984			余光中詩選	56 歲，1985 自港返

			(1945-1981) (洪範)	台，任中山大學文學 院長
1986			紫荊賦 (洪範)	
1987	記憶像鐵軌一樣 長 (洪範)			59 歲
1988	憑一張地圖 (九 歌)			
1990	隔水呼渡 (九歌)		夢與地理 (洪範)	
1992			守夜人 (九歌)	64 歲，首次訪問北京
1994		從徐霞客到梵 谷 (九歌)		
1996		井然有序 (九歌)	安石榴 (洪範) 雙人床 (洪範)	
1998	日不落家 (九歌)	藍墨水的下游 (九歌)	余光中詩選 (1982-1998) (洪 範) 五行無阻 (九歌)	七十大壽 1999 年自中山大學 退休
2000			高樓對海 (九歌)	
2002	余光中精選集 (九歌)			
2005	余光中幽默文選 (天下) 青銅一夢 (九歌)			
2008				八十大壽，政大「余 光中八十大壽學術 研討會」

由上表可以見出，余光中寫詩成集最早，至今專書總量也最多。散文與評論則幾乎是同時並寫的，近十年，散文產量逐漸凌駕於詩作、評論之上，成為余光中寫作的主力，也是目前後勁最強，生命力最為勃發的一項創作，這或許也是詩人發下豪語「要寫到九十歲」的文類吧！

以余光中詩作而言，最具代表性的轉變，在七〇年代結束前差不多都已完成。據《望鄉的牧神》的〈六千個日子〉一文，余光中自稱詩作歷經六個階段的轉變：

- 1、格律詩時期（1954 以前）— 年少輕愁，《舟子的悲歌》、《藍色的羽毛》
- 2、醞釀現代化的過渡時期（1955—1958）— 《萬聖節》、《鐘乳石》
- 3、留美時期（1958—1959）
- 4、全速的現代時期（虛無時期）— 〈土魯番〉、〈恐北症〉、〈天狼星〉
- 5、新古典時期（1962）— 《蓮的聯想》
- 6、民謠風時期（1964 去美講學後）— 《敲打樂》、《在冷戰的年代》等

大約在《白玉苦瓜》、《隔水觀音》之後，余光中詩風就沒有較大的轉變了。但以散文發展三階段（臺北、香港、高雄）而言，七〇年代中期，以《聽聽那冷雨》（1974）為斷限，余光中散文才剛結束了第一階段，有如剛剛告別青澀的實驗與革新，才要邁入一個未知的探索之中。若以▣標示香港時期散文作品，總為《青青邊愁》、《記憶像鐵軌一樣長》、《憑一張地圖》三冊，不但質量俱優，風格也大有轉折。為便檢索，各書重要篇章簡要羅列於下：

序號	年代	地點	散文集/書名	內容/性質
1	1963	臺北	左手的繆思	與評論集《掌上雨》約同時期所作。歷數佛洛斯特、艾略特、梵谷等多位文人藝術家。除最早的一篇散文〈猛虎與薔薇〉，無其他較抒情的純散文。後記中道出散文革新理念的第一聲。
2	1965	臺北	逍遙遊	前半部為理論〈下五四的半旗〉、〈剪掉散文的辮子〉諸文，〈鬼雨〉、〈逍遙遊〉等 8 篇則是呼應理論的飛揚跋扈之作，最為余光中所珍愛。
3	1968	臺北	望鄉的牧神	前半 4 篇遊記〈吶喊西部〉、〈南太基〉、〈登樓賦〉、〈望鄉的牧神〉皆屬淋漓奔放，長句之最，也是余光中最為人稱道與最具代表性的抒情自傳散文。後半收評論與雜文〈六千個日子〉、〈從經驗到文字—略述詩的綜合性〉等 18 篇。

4	1972	臺北	焚鶴人	收入短篇小說〈食花的怪客〉、〈焚鶴人〉，抒情散文〈丹佛城〉、〈蒲公英的歲月〉，及〈我們需要幾本書〉、〈現代施予搖滾樂〉等評論。
5	1974	臺北	聽聽那冷雨	收錄序言、雜文，如〈論披頭的音樂〉、〈現代詩怎麼變〉、〈傳奇之外—鄭愁予〉，與抒情散文〈山盟〉、〈聽聽那冷雨〉，幽默散文〈朋友四型〉、〈借錢的境界〉、〈幽默的境界〉等。
6	1977	香港	青青邊愁	寫於香港，體例博雜，有抒情的〈思臺北·念臺北〉、〈沙田山居〉、〈高速的聯想〉，短文〈哀中文之式微〉、〈尺素寸心〉與評論〈論朱自清的散文〉等。
7	1987	香港	記憶像鐵軌一樣長	香港其間最質優的純散文集，佳作極多。如〈沙田七友記〉、〈春來半島〉記師友，〈催魂鈴〉、〈牛蛙記〉、〈我的四個假想敵〉、〈秦瓊賣馬〉、〈輪轉天下〉多幽默，〈山緣〉、〈記憶像鐵軌一樣長〉抒平生。
8	1988	香港	憑一張地圖	回台後出版之專欄短文集，共 48 篇，較為零碎。〈憑一張地圖〉等前半寫於香港期間，〈麥克雄風〉、〈四窟小記〉等後半於高雄所作。
9	1990	高雄	隔水呼渡	16 篇散文，遊記佔 13，山水遊記成為余式散文另一體。本書所記，皆偕同妻子「宓宓」（范我存），半為歐陸旅遊，半為臺灣本土行腳。著名篇章如〈風吹西班牙〉、〈關山無月〉、〈雪濃莎〉、〈隔水呼渡〉、〈山國雪鄉〉等。
10	1998	高雄	日不落家	半數延續《隔水呼渡》的遊記體，半數延伸至鄉愁往事。前者如〈山色滿城〉、〈雨城古寺〉，後者如〈沒有鄰居的都市〉、〈母親與外遇〉、〈雙城記往〉、〈回顧瑯嬛山已遠〉（記香港聯合書院往事）。
11	2002	高雄	余光中精選集	余光中不同時期散文的精選集，篇末附寫作年表及評論篇目。
12	2005	高雄	余光中幽默文選	收入小品文 15 篇，長文 9 篇。從〈給莎士比亞的一封信〉到〈誰能叫世界停止三秒〉。集錄的是

				余光中幽默題材的散文，是中晚期開發出的另一體。
13	2005	高雄	青銅一夢	25 篇文章，〈山東甘旅〉文長二萬，最為代表性。〈思蜀〉寫中學七年在四川悅來場的往事，〈金陵子弟江湖客〉則是回憶半世紀前金陵大學外文系的求學過程，〈新大陸，舊大陸〉是美國、歐洲與大陸紀行的因緣始末，和〈八閩歸人〉的回鄉偶書，〈另一段城南舊事〉為林海音、劉守宜、吳魯芹的悼念。

「我的詩觀一直在變化之中，正如我的詩」。余光中曾如此自述。在散文寫作上，似乎也是如此。詩文雙絕的他，曾於《五陵少年》序言中自稱，他的詩和散文（尤其是抒情手法的），往往有一胎兩嬰，一題二奏的現象。例如嬰孩的夭逝，在詩是〈黑雲母〉，在散文便成〈鬼雨〉；〈馬金利堡〉是〈塔阿爾湖〉的前奏；〈史前魚〉是〈阿拉伯的勞倫思〉倒影。⁴⁷

更有甚者，詩、文、樂、評多種元素的交集，使余光中的創作，較一般學院風的嚴肅純文學知名度與影響力高得多。〈鄉愁〉、〈民歌〉、〈鄉愁四韻〉這幾首詩，等於比余光中的人更先回到故鄉，在大陸先有了傳唱廣遠的影響力。新詩和民謠結合的〈鄉愁〉、〈民歌〉，都是寫於 1971 至 1972 年左右。早先由於余光中 1964 到 1969 年在美講學，接觸到美國的搖滾樂、鄉村歌曲，因此機緣翻譯美國對搖滾歌手披頭四的樂評，也寫了些評論民歌手瓊·拜斯的文章。當時那篇翻譯美國對披頭四的樂評，甚至前衛到中國時報的王鼎鈞都不敢登。

48

余光中早期散文，由詩入文，和詩關係密切。氣氛逼人，色彩濃烈，間有神秘主義色彩，用余光中自己形容晚唐詩人李賀的話來說，它給讀者的影響，不是心智的(intellectual)，不是情感的(emotionnal)，而是感官的(sensational)。它給讀者的經驗，既非思考的，也非發洩的，而是「官能的震撼」，像交響詩

⁴⁷ 余光中，《武陵少年》，臺北，文星，1967，頁 3。

⁴⁸ 林黛嫻，〈詩人在西子灣—余光中和他的五采筆〉，《中央日報》，1997.4.18。

(symphonic poem) 一般。⁴⁹有人就認為，余光中散文中那些獨創得稀奇古怪的句法，受到「美國詩壇頑童」康明思(E.E. Cummings)與女詩人愛蜜莉·狄金蓀(E.E. Dickinson)頗大的啟發意義。⁵⁰「詩化」得太刻意時，也有不夠自然的疑慮。例如很早期的〈塔阿爾湖〉裡這種句子：「如果你此刻擰我的睫毛，一定會擰落幾滴藍色」⁵¹，無論如何是太露斧鑿痕跡了。〈伐桂的前夕〉寫即將被拆毀的舊居：

再過三小時東方將泛白。手執機器的吳剛將來伐桂……一隻螳螂怎能抵抗一架開路機？最後的芬芳總是最感人。那樣的嗅覺，從鼻孔一直達到他靈魂。秋天。成熟的江南。古典的庭院。月光。童時。詩。

〈伐桂的前夕〉，《焚鶴人》P.44

就有人認為，此篇文字幾乎成了散漫的文字跳躍，並不算太成功。⁵²

余光中寫散文略晚於詩。六〇年代，邊和洛夫現代詩論戰，邊以詩筆入文，獨創「彈性、密度、質料」散文理論。曾言「我的散文是詩的延長」，散文是詩餘，是左手，是文學的副產品。在這個早期階段，他的散文實驗性最強，新古典主義色彩濃厚，認為「愈偉大的詩，綜合程度愈高」，重視散文的可視性與可聽性，聲音、色彩、節奏與想像，務求「灑鹽於燭，噴出七色的火花」。除了《左手的繆思》多為評論之外，《逍遙遊》、《望鄉的牧神》、《焚鶴人》、《聽聽那冷雨》四本，是余光中早期的散文代表作，諸多討論余光中散文技巧的文章，幾乎都集中討論此時作品，鄭明嫻的〈余光中論〉可稱余光中此一時期散文最完整評論版。此一時期余光中正值青壯，一心要掃除文壇上的脂粉氣與閨怨腔，散文風格陽剛雄渾，頗有舍我其誰的氣勢。所謂：「我投入散文，是為了崇拜一支男得充血的筆，一種雄厚如斧野獷如碑的風格」。

他那些講究音樂性與節奏性的超長句法，打破了標點的常態，往往卻能奏奇效。例如「直線的超級大道變成一條巨長的拉鍊，拉開前面的遠景蜃樓摩天絕壁拔地倏忽都削面而逝成為車尾的背景被拉鍊又拉攏」，或「溯長江溯黃河

⁴⁹ 余光中，〈象牙塔到白玉樓〉，《逍遙遊》，臺北：文星，1965，頁100。

⁵⁰ 吳貴和，〈余光中的散文〉，收入夏祖麗編，《風簷展書讀》，臺北：純文學，1985，頁263-272。

⁵¹ 余光中，〈塔阿爾湖〉，《左手的繆思》，臺北：文星，1963，頁123。

⁵² 劉立化，〈余光中的現代散文〉，《文壇》177期，1975.3.1，頁56-60。

而上噫吁戲危乎高哉天蒼蒼野茫茫的崑崙山天山帕米爾的屋頂」。⁵³一字字讀，有一氣呵成，凝練專注的效果，一瞥而過，則造成重疊的意象，像電影中的疊影一般。其實頗有李白〈將進酒〉：「君不見黃河之水天上來，奔流到海不復返，君不見高堂明鏡悲白髮，朝如青絲暮成雪……」的古風，只是選材更多了現代感，令人耳目一新。古典今用的，又如〈丹佛—新西域的陽關〉將美國中西部小城喻為唐代邊關，〈登樓賦〉、〈逍遙遊〉分別用王粲與莊子典，說的卻是遊子登臨異鄉國土的悵惘：

怒而飛，其翼若垂天之雲，搏扶搖而上者九萬里。噴射機在雲上滑雪，多逍遙的遊行！曾經，我們也是泱泱的上國，萬邦來朝，皓首的蘇武典多少屬國。長安矗第八世紀的紐約，西來的駝隊，風砂的軟蹄踏大漢的紅塵。曾幾何時，五陵少年竟亦洗碟子，端菜盤，背負摩天樓沉重的陰影。而那些長安的麗人，不去長堤，便身陷書城之中，將自己的青春編進洋裝書的目錄。當你的情人已改名瑪麗，你怎能送她一首菩薩蠻？

〈逍遙遊〉，《逍遙遊》P. 159-160

在余光中早期散文佳作中，往往能用文字展現視覺、圖像與色彩。任誰都要嘆服那語言的精準明快，迅疾如風。例如他描述馬群奔馳過原野的景象：

一時馬蹄撥地，艷陽下，晒得汗光生油的黃褐肌腱澎湃如漲潮，長頸和豐臀起伏流動，修鬣和尾巴颺在風中。白駒緊隨母親，通體純白，對照鮮明地在褐流中浮沉前進，栗色的騾披著黑鬣，黃色的駝曳著金鬣，奔騰中，一匹比一匹俊逸，不能決定最喜歡哪一匹神駿。但那只是幾分鐘的過程，褐波如瀉，一轉瞬便只見消逝中的背影了。

〈噢呵西部〉，《望鄉的牧神》P. 18

在文言與白話的銜接中，律動鮮明，真是活潑極了。〈噢呵西部〉一文，不僅有雄風，還兼具了童心。在「噢呵噢呵噢—呵—」的一路吶喊中，「太陽打鑼太陽擂鼓的七月，草色吶喊連綿的鮮碧，從此地喊到落磯山那邊」。在對話與心神想像間，出入虛實，靈動萬分。余光中就像美國詩人奧登（W.H.Auden）說的：「詩飽經世故而又天真無邪，呆板而又俏皮，淫蕩而又純潔，時時變換

⁵³ 余光中，〈山盟〉，《聽聽那冷雨》，臺北：純文學，1974，頁20。

不同。」余光中的〈唸呵西部〉，即富涵童趣，年輕歡快，令人讀來精神昂揚。童心未泯的詩人，在女兒余珊珊的回憶中，曾是夜半關燈說愛倫·坡（Edgar Allan Poe）鬼故事，還用手電筒往臉上照的頑童父親，⁵⁴想來也就不奇怪了。

余光中早期散文中，詩的意象結合聲音、動作與不同景深，成就了〈聽聽那冷雨〉這樣多方被稱道的經典：

雨天的屋瓦，浮漾溼溼的流光，灰而溫柔，迎光則微明，背光則幽黯，對於視覺，是一種低沉的安慰。至於雨敲在鱗鱗千瓣的瓦上，由遠而近，輕輕重重輕輕，夾著一股股的細流沿瓦槽與屋簷潺潺瀉下，各種敲擊音與滑音密織成網，誰的千指百指在按摩耳輪。「下雨了」，溫柔的灰美人來了，她冰冰的纖手在屋頂拂弄著無數的黑鍵啊灰鍵，把晌午一下子奏成了黃昏。

〈聽聽那冷雨〉，《聽聽那冷雨》P.35

〈鬼雨〉則是將李賀的鬼詩和李清照的疊語，結合戲劇張力與對話，運用得鬼斧神工的傑作：

今夜的雨裏充滿了鬼魂。濕漉漉，陰沉沉，黑森森，冷冷清清，慘慘淒淒切切。今夜的雨裏充滿了尋尋覓覓，今夜這鬼雨。落在蓮池上，這鬼雨，落在落盡蓮花的斷肢斷肢上。連蓮花也有誅九族的悲劇啊。蓮蓮相連，蓮瓣的千指握住了一個夏天，又放走了一個夏天。現在是秋夜的鬼雨，嘩嘩落在碎萍的水面，如一個亂髮盲瞽的蕭邦在虐待千鍵的鋼琴。

〈鬼雨〉，《逍遙遊》P.146

好文章難以分析，「可以言論者，物之粗也，可以意致者，物之精也」，莊子早有明言。所以你可以說他的〈聽聽那冷雨〉、〈鬼雨〉特具節奏感、音樂性、意象美，出入時空，富實驗精神，如水晶球、魔術棒般叫人目眩神移；他的長文又堪稱「大品散文」，其目如炬，有筆如椽，氣勢磅礴，暢快淋漓，如〈逍遙遊〉、〈唸呵西部〉、〈登樓賦〉。然而那種飛揚跋扈的才情，天風海雨的想像，多年來文壇上也沒有學得來的。余光中沙田七友之一的思果曾說：「凡是傑作都有一個共同點，就是別人決寫不出一有時連本人都不一定再寫得出。」印證

⁵⁴ 林黛嫻，〈詩人在西子灣—余光中和他的五采筆〉，《中央日報》，1997.4.18。

上述幾篇，黃國彬分析余光中的散文，認為是「好而罕見」、「能前人所不能，是中國散文史上的高峰兼奇峰」，這話實在是不誇張的。⁵⁵

余光中早期散文集《焚鶴人》中，曾有曇花一現的小說實驗，所獲褒貶不一，這也是余光中至今僅有的兩篇小說〈食花的怪客〉、〈焚鶴人〉。陳幸蕙認為簡鍊生動，是極成功的越界小說，而蜀弓則以「換裝後的燕尾小說」名之。⁵⁶這兩篇迷離於幻境與夢境的短篇小說，難得的勾勒出散文中少見的內心世界與自我剖析。

七〇年代中期，《聽聽那冷雨》總結了余光中早期散文的實驗，隨著移居香港，拓展出新的格局與主題，此一時期的散文，在師友山水間沈潛，頗臻從容熟成之勝境，〈我的四個假想敵〉或〈催魂鈴〉這種幽默體式，逐漸發展出來，取代了早期的飛揚跋扈。大陸作家流沙河曾有妙喻，香港時期的余光中是《易》卦「見龍在田，利見大人」各添一字，「見龍在沙田，利見大詩人。」⁵⁷他文字的精緻，不只在文中，連標題也更加千錘百鍊，例如：「輪轉天下」、「麥克雄風」，典故渾然天成的「尺素寸心」，「山名不周」，「秦瓊賣馬」（喻汰換舊車），比起早期直接用典的〈逍遙遊〉、〈登樓賦〉更添一份取意的周折與雋永。

針對他的散文風格轉變，文壇上也有批評他沈浸於山水之勝，頗忽略社會現實面者。楊照就肯定他幽默明快的轉向，但同時卻犀利的指出，余光中香港時期的散文，對現代都市文明採取的是一種「旁觀，甚或逃避的態度」。⁵⁸他認為，由於余光中在台灣文壇漸居主流，不再著眼於銳意革新，心態上開始自覺與不自覺的趨近梁實秋、吳魯芹、朱光潛或夏丏尊，「逐步回歸到重新肯定散文作為人類思緒，感覺溝通工具的本質」。

余光中香港時期，半是年歲增長，半是處境迥異，心態上自然有些轉折。

⁵⁵ 黃國彬，〈余光中的大品散文〉，收入蘇其康編，《結網與詩風—余光中先生七十壽慶論文集》，臺北：九歌，1999。

⁵⁶ 陳幸蕙，〈革命熱情—余光中的文學行旅（六）〉，《明道文藝》379期，2007.10，頁126-143。蜀弓謂其「假托瀟灑的論說長袍，更進而為目眩神迷的迷你散文」，〈換裝後的燕尾小說—試評余光中的《焚鶴人》〉，《方眼中的聲音》，臺北：藍星，1973，頁8-15。

⁵⁷ 流沙河，〈詩人余光中的香港時期〉，《璀璨的五采筆—余光中作品評論集（1979-1993）》，臺北：九歌，1994，頁135。

⁵⁸ 楊照，〈抒情散文的典範—評余光中的《記憶像鐵軌一樣長》〉，此文寫於1987年，收入《文學的原像》，臺北：聯合文學，1995，頁212-214。

任教香港中文大學時期，他屢遭左派文壇攻擊，像《盤古月刊》，一連三期用五萬字篇幅來謾罵他。文字中還波及顏元叔與夏志清。余光中後來在與夏祖麗的訪談中說：「以前我非常懷念大陸，可是在香港三年，反而不是那樣懷念了。……正因靠近了，看得更清楚了，在知道了大陸裡面的現實以後，我的詩一樣的夢一樣的懷念倒要修正了。」⁵⁹自稱中年以後，寫散文的「動力已緩了下來，長而緊張快而迴旋的句法轉趨於自然與從容，主觀強烈的自傳性也漸漸淡下來，轉向客觀的敘事」。

在不同時期，余光中因應生活與心情作調適，開展出四轡並馳，且相互聯繫的創作成果來。香港時期，余光中除了散文外，《隔水觀音》、《紫荊賦》為其詩作代表，還翻譯《土耳其詩選》、王爾德喜劇《不可兒戲》等。1988年，余光中寫的〈四窟小記〉一文，恰可說明四種文體，在他心中不分主從，亦不曾偏廢的意義。「詩、散文、批評、翻譯，是我寫作生命的四度空間。我非狡兔，卻營四窟。寫詩，是為了自娛；寫散文，是為了娛人；寫批評，尤其是寫序，是為了娛友；翻譯，是為了娛妻，因為收入可靠。」⁶⁰

余光中散文的中期階段，即是七〇中期到八〇年代《青青邊愁》、《記憶像鐵軌一樣長》、《憑一張地圖》，多為1974—1985年旅居香港沙田時所作。經過香港左派的圍攻與人事的沉潛，余光中優遊於師友文章與山居水色間，疾視盛氣的氣氛少了，好的篇章體式仍然偏長，文章的雋永與幽默逐漸顯露出來。前者以〈思臺北·念臺北〉、〈沙田山居〉、〈尺素寸心〉、〈高速的聯想〉為典型，幽默的當然就是膾炙人口的〈我的四個假想敵〉、〈催魂鈴〉、〈牛蛙記〉了。尤其〈催魂鈴〉的優容餘裕，老派優雅，筆力直追梁實秋《雅舍小品·電話》。

余光中1987年出版的《記憶像鐵軌一樣長》，在序言中，一向認為詩優位於散文，且已然出過多本文集的余光中，對散文的重視程度顯然和早期有所不同。余光中自稱這是他的第一本純散文集，並稱「以前我以詩入文，現在我的看法變了」，「散文不是我的詩餘。散文與詩，是我的雙目。雙目合，視乃得」。或許是意識到散文創作風格也在轉型中，余光中1984年為《逍遙遊》新版作序時，即自承二十年前辭氣過於忿激，對五四前輩亦屬指責太苛。

⁵⁹ 夏祖麗，〈余光中去國千日談感觸〉，《書評書目》53期，1977.9，頁68。

⁶⁰ 余光中，〈四窟小記〉，《憑一張地圖》，臺北：九歌，1988，頁223。

1985 年余光中離港返台，定居於高雄後，開始了他散文寫作的第三階段。九〇年代以降，在高雄西子灣畔的余光中散文，逐漸擺脫了昔日抒情與飛揚的記憶，隨著年歲漸長，人事凋零，從《隔水呼渡》、《日不落家》到《青銅一夢》，大量加入旅行與返鄉的主題，轉入沉潛與懷舊的氛圍。

2005 年余光中出版《青銅一夢》，收集了長短兼備的二十五篇散文，作鄉愁的抒感。自稱晚年散文感性抒情部分較以前少了，然而其間沈鬱蘊藉，備勝當年。祖籍福建，生於南京的余光中，《青銅一夢》中，〈思蜀〉寫中學七年在四川悅來場的往事，〈金陵子弟江湖客〉則是回憶半世紀前金陵大學外文系的求學過程，〈新大陸，舊大陸〉是美國、歐洲與大陸紀行的因緣始末，和〈八閩歸人〉的回鄉偶書，林海音、劉守宜、吳魯芹的悼念，堪稱是同系列的憶舊體。這種迥異於早年「中國結」的書寫，和〈敲打樂〉的悲歌少年，〈鄉愁〉裡的渺渺繫念，顯然是不同了。

余光中，這位被稱為「詩壇祭酒」，並自稱為「藝術的多妻主義者」，三度任《中國現代文學大系》（巨人、九歌版）總編，並為之撰寫精彩總序，在 2003 年最新版大系中，驚嘆曰：「在新大系中，散文（總計四冊）變成了最大的文類。」⁶¹在開發散文的多元性與繁複風格上，創建了歷史，也成為臺灣文壇一頁豐富精彩的傳奇。

三、江湖夜雨，八閩歸人：余光中近期鄉愁散文的意義

早在七〇年代中葉，余光中生命中出現「臺北—香港」雙城的形式之前，身為一個渡海來臺的年輕作家，又因為美國求學／講學的經歷，曾隻身羈旅異鄉數年。「憂國愁鄉」與認同焦慮，很早就結合了詩與文，成了余光中寫作的基調。正如他在〈逍遙遊〉（《逍遙遊》）中歷數生命行路的漂流與艱辛，自稱「有一種瘋狂的歷史感在我體內燃燒，傾北斗之酒亦無法澆熄」。而他無疑是民族主義的。在詩集《五陵少年》裡，余光中就曾提出「詩人們應多讀生命，少讀理論」的呼聲。在詩集《冷戰的年代裡》裡，更提出「唯有真正屬於民族的，才能真正成為實際的」看法。中國，成了離鄉的他眷戀的母土，與原初的

⁶¹ 余光中，〈中文世界的巍巍重鎮—《中華現代文學大系，臺灣，1998-2003》〉，《聯合報》，2003.7.30。

渴望。

耐人尋味的是，余光中的中國想像（或渴望），不同於和他同為外省來臺也同時期寫作的女作家。例如張曉風。張曉風七〇年代初的散文《愁鄉石》將中國「父祖」化／男性化，成為一種結合蔣公／偉人的孺慕；⁶²余光中眼中的中國，卻是彼岸的慈母，患了梅毒的「母親」，「需要被捍衛的」長城，隱然有將中國「陰性化」處理的傾向。我們看張曉風站在沖繩島北端面對大陸的鵝潭海灘，站在中國海的沙灘遙望中國，在異國寂涼的海灘，竟「有一種嚎哭的衝動。而哪裡是我們可以慟哭的秦庭？哪裡是申包胥可以流七日淚水的地方？」「我只剩下一個愛情，愛我自己國家的名字，愛這個藍得近乎哀愁的中國海。」⁶³

相較於女作家的涕泣，余光中選擇強硬姿態的震怒。余光中〈萬里長城〉（1972）與張曉風〈愁鄉石〉（1971）寫作時間約等，在余光中筆下，傳達出來的是男性的無名怒氣，與欲保護弱者／夢裡人而不得的無奈：

季辛吉和一票美國人站在萬里長城上……竟然大模大樣的站在龍背上，而且褻瀆的笑著。

「我操他娘！」一拳頭打在桌上。煙灰缸嚇了一大跳。「什麼東西，站在我的長城上」

余光中《聽聽那冷雨》P.1

余光中〈萬里長城〉在七〇年代引發的餘緒，自然是神州詩社諸人，尤其是溫瑞安。溫瑞安自稱受了楊牧和余光中很大的影響，尤其是余光中。溫瑞安詩集《山河錄》中，尤其第三輯的「山河篇」，呼應余光中詩〈敲打樂〉、〈五陵少年〉、〈天狼星〉頗明顯。1972年溫瑞安的〈龍哭千里〉，就是讀完余光中〈萬里長城〉後，手指顫抖，「渾身血液沸騰……幾乎亢奮的想把劈面第一個看到的人一手抓來，把文章拿給他看」後的作品。溫瑞安在〈龍哭千里〉中，將自己（追尋想像中國的馬來西亞僑生）等同於中國，化身為「龍」，並將之擬人化：「像一頭龍，那只是一頭失翅的龍，一頭困龍，一頭鬱結萬載的龍！」

⁶² 張曉風《愁鄉石》（1971）與《黑紗》（1975），以孤哀子自居，藉悲懷蔣公（比之為「殉道者」、「摩西」），點出故國之思，甚且用女性孺慕的心懷，去投射浪漫悲壯的男性（中國）想像。參見張瑞芬，《臺灣當代女性散文史論》，臺北：麥田，2007，頁330-333。

⁶³ 張曉風，〈愁鄉石〉，《愁鄉石》，臺北：晨鐘，1971，頁44。

一頭鬱龍，你含淚走過星月下，你的命運將是化石，抑或成灰。」⁶⁴

神州與「三三」在七〇年代的大中國想像，歷經歲月的淘洗後，已黯然成爲一場陳舊的夢。而余光中與胡蘭成，「陽剛」「陰柔」迥異的餘緒，卻由當年這些年輕小將們傳承而下，至今餘波蕩漾，並未完全抹滅。

余光中早期的鄉愁，表現於散文的，主要是〈逍遙遊〉（《逍遙遊》）、〈地圖〉（《望鄉的牧神》）、〈蒲公英的歲月〉（《焚鶴人》）、〈萬里長城〉、〈聽聽那冷雨〉、〈山盟〉（《聽聽那冷雨》），中期則爲〈思臺北，念臺北〉（《青青邊愁》）。

從余光中不同時期這些鄉愁散文看來，早期余光中的鄉愁是地理上的，都是典型隔著距離的「歸不得」，而穿越了歲月的千山萬水後，近期回歸大陸的鄉愁，則是時間上的，離開時才二十一，再還鄉時已六十四了。「掉頭一去是風吹黑髮，回首再來已雪滿白頭」。歷經了新大陸與舊大陸、和臺灣之間不同階段人生，余光中《青銅一夢》抒發的，已經不是一廂情願的大中國民族情結，而是返鄉訪舊後，「訪舊半爲鬼，驚呼熱中腸」的悵惘，與無法跨越的歲月河流了。

簡政珍在《放逐詩學—臺灣放逐文學初探》一書中，舉余光中六、七〇年代的詩〈鄉愁〉（《白玉苦瓜》）、〈當我死時〉（《敲打樂》），說明余光中的鄉愁是典型的雙向投射。在台灣眷戀大陸，在香港／美國思念臺北，在失鄉、時空錯失與自我認同間徘徊，簡政珍因此把余光中與張系國、陳若曦、白先勇並列爲「放逐文學」作家。這種說法自然是很確切的。更值得注意的是，簡政珍並且點出「人與生活空間的疏離事實上是感受到時間的崩垮。」⁶⁵這種幻滅感不惟出現在余光中 1992 年歸返大陸之後，也出現於香港返台之際，面對一個不再熟悉，令人惆悵的臺北。

往日靜謐安寧的廈門街小巷，纖細而長，有著涼涼的月光與薄荷味，這種情景，已然不再。「那個臺北是永遠回不去了」。余光中收錄於《日不落家》的〈沒有鄰居的城市〉一文，寫於自香港回高雄定居後，爲對於不選擇臺北爲落

⁶⁴ 溫瑞安，《山河錄》，臺北：時報，1979。〈龍哭千里〉，《龍哭千里》，臺北：言心，1977，頁 17。

⁶⁵ 簡政珍，〈余光中：放逐的現象世界〉，《中外文學》20:8，1992，收入《放逐詩學》，臺北：聯合文學，2003，頁 33-61。

腳處，作了複雜心情的詮釋。余光中說，所謂鄉愁，如果是地理上的，只消一張機票就可解決，「如果是時間上的呢，那所有的路都是單行，所有的門都閉上了，沒有一扇能讓你回去。」更說明了九〇年代以降回返大陸的人生行旅，事實上和自港返台定居一樣，是感受到時間崩垮的惆悵，而和解嚴後突然興起的諸多返鄉散文不完全相同。如簡政珍所言，踏上故土，已無放逐意識，等同於與往事和解。然而從中衍生出的更多對逝水年華的愁緒感慨，對時間的浩歎已是廣義的了，而非民族性的。這種情調，表現在《青銅一夢》中，特別帶一點老杜的沉鬱與蒼涼，成為陳幸蕙所謂「後鄉愁」時期的代表作。

早期余光中的詩文，使他成為一個最具「中國意識」的作家，持社會寫實／實用主義的顏元叔，欣賞余光中《敲打樂》、《在冷戰的年代裡》那些具有現代中國意識的詩，甚於「內容空洞，缺乏時代性」（顏元叔語）的《蓮的聯想》，是不難理解的。顏元叔甚且認為，余光中最突出的成就，是「勇敢而真摯的表現了一個現代中國知識份子，在民族情感上的痛苦反應」。⁶⁶

〈蒲公英的歲月〉最稱此中之尤，將唐詩的邊關與放逐意象，與異國遊子的惆悵連接起來，道盡苦澀愁腸：

蒲公英的歲月，流浪的一代飛揚在風中，風自西來，愈吹離舊大陸愈遠。他是最輕最薄的一片，一直吹落到落磯山的另一面，落進一英里高的丹佛城。丹佛城，新西域的大門，寂寞的起點，萬嶂砌就的青綠山獄，一位五陵少年將囚在其中，三百六十五個黃昏，在一座紅磚樓上，西顧落日而長吟：「一片孤城萬仞山」。但那邊多鴿糞的鐘塔，或是圓形的足球場上，不會有羌笛在訴苦，況且更沒有楊柳可訴？

江南，塞外，曾是胯下的馬鬃間的風沙曾是樑上的燕子齒隙的石榴染紅嗜食的嘴唇，不僅是地理課本聯考的問題習題。他那一代的中國人，有許多回憶在太平洋的對岸有更深長的回憶在海峽的那邊，那重重重疊疊的回憶成為他們思想的背景靈魂日漸加深的負荷，但是那重量不是這一代所能感覺。

⁶⁶ 顏元叔，〈余光中的現代中國意識〉，《純文學》7:5，收入顏元叔《談民族文學》，臺北：學生，1973，頁161-187。

他的生命是一個鐘擺，在過去和未來之間飄擺。而他，感覺像一個陰陽人，一面在陽光中，一面在陰影裡，他無法將兩面轉向同一隻眼睛。他是眼分陰陽的一隻怪獸，左眼，倒映著一座塔，右眼，倒映著摩天大廈」。

〈蒲公英的歲月〉，《焚鶴人》P.52-53

「走向中國」，曾是余光中最主要的詩觀。⁶⁷然而時移事變，「斷了嫖組，還有媽祖」，當「白玉苦瓜」V.S「埔里甘蔗」，余光中自己說：「這三十年來，愛我的人和我愛的人，大半在這島上，我最關心，也願意全力以赴的中國新文學新藝術，也在這裡長大。臺北，正是八十年代的長安。」⁶⁸臺灣經驗與兩岸密切交流後，美好的想像不免受到現實的檢驗，余光中自言：「回大陸四五次後，反而不大寫鄉愁這主題。」當年的名言「大陸是母親，台灣是妻子，香港是情人，歐洲是外遇」，進入「日不落家」階段，也被大時代解構了。九〇年代社會的開放與環境的改變，把余光中的鄉愁題材解構掉，卻也提供了更多揮灑的空間。余珊珊稱父親的文章猶如「失魂的囁語」、「一種移居他鄉的無奈」，從無奈到接受到投入，撫今追昔，而成為另一種鄉愁。年紀漸長，「我卻覺得中老年的感覺還是有很大的開發空間」，「早年的文字比較白話，帶一點詩化，如今西化愈來愈少，文言反而多一點」。⁶⁹

余光中早期詩文主題是「有家歸不得」，而這種對中國的傾慕與想像，經歷香港時期的蛻變，在肯定了散文這一文類的重要性之後，余光中近期散文開拓出鄉愁系列，更勝以往。追憶往事如煙，溯時間的上游而上，回返的是少年青衫的自己與記憶中的中國，特殊的時空背景與題材，扭轉了余光中早期詩文中略嫌狹隘的中國性，開拓出一片散文寫作的新格局。

在《青銅一夢》的〈新大陸，舊大陸〉一文中，余光中所謂「鄉愁不全在地理，還有時間的因素，其間更綢繆著歷史與文化」，適足以說明這一切。王基倫就認為，《青銅一夢》中獨特的情感力度與生命情境的深沈思考相互融入，使余光中堪稱當代書寫鄉愁最有成就的作家。⁷⁰

⁶⁷ 陳芳明，〈冷戰年代的歌手〉，《鏡子和影子—現代詩評論》，臺北：志文，1974，頁21-54。

⁶⁸ 余光中，〈剖出年輪三十三—代自序〉，《余光中詩選 1949-1981》，臺北：洪範，1981，頁5。

⁶⁹ 林黛嫻，〈詩人在西子灣—余光中和他的五采筆〉，《中央日報》，1997.4.18。

⁷⁰ 王基倫，〈余光中《青銅一夢》的鄉愁意義〉，《文訊》235期，2005.5，頁35-36。

將余光中近期鄉愁散文，與 2006 年旅美女作家陳少聰《有一道河從中間流過》並觀。1941 年出生的陳少聰（余光中詩〈重上大度山〉中「小葉與聰聰」的聰聰）⁷¹，與荊棘、江玲、張菱齡同樣脫胎自六 0 年代現代主義氛圍，整整小余光中（1928—）一個世代。陳少聰作為一個漂流世代的華裔，幼小離開大陸，在台求學成長，《有一道河從中間流過》自美國迢迢去尋訪父母的原鄉，在水澤楚鄉，長江之畔，感受風土與歷史血緣之親，在長城棧道、麗江古城、桂林山水間體會一個中國人對故國的神往，精神面貌上近似於席慕容的蒙古系列，憶念的是父母的原鄉，而不是自己的。然而余光中或陳少聰之返鄉，已遠非席慕容開放探親的解嚴初期，這遙遙落後二十年的歲月睽隔與人世滄桑，使鄉愁訪舊更增幻夢之感。正如陳少聰書中所說，時間終將淹沒所有人世繁華，只有文字能抓住些微珍貴記憶。余光中從六 0 年代前期《逍遙遊》、《焚鶴人》理論與實務並行的散文革新宣言，經歷了七 0 到八 0 年代香港沙田大學時期的過渡，九 0 年代以降，在高雄西子灣畔，逐漸擺脫了昔日抒情與飛揚的記憶，年歲漸長，人事凋零，從《隔水呼渡》、《日不落家》到《青銅一夢》，大量加入旅行與返鄉的主題，轉入沉潛與懷舊的氛圍。

從早期〈鬼雨〉、〈聽聽那冷雨〉的韻致鏗鏘、詩意延展，到江湖夜雨的八閩歸人，余光中寫作散文四十餘年，涵攝多元主題，小品與長篇兼具，論議與抒情並行，藝術技巧上經歷不同的轉折，近期散文中的「思鄉」母題，呼應他早年詩作「鄉愁四韻」一貫的放逐與意念化的鄉愁，他的散文與詩作的藝術性，共同構築了創作的完整面貌。

而他的寫作上尚未終結，2006 年入選九歌版《九十五年散文選》的〈片瓦渡海—跨世紀的重逢〉，以及其他正寫作中的，還有很多很多。

結語、美麗的餘波蕩漾

在詩作〈向我的鋼筆致敬〉中，余光中曾言：「從心底走到紙面的長征，是世上最為崎嶇的道路。」⁷²他更曾說：「寫一手好散文，應該是一切作家和學

⁷¹ 余光中曾任教東海大學，楊牧與陳少聰時同在其班上，〈重上大度山〉一詩寫於 1981 年，收入詩集《五陵少年》。以「撥開你睫上重重的夜/就發現神話很守時/星空，非常希臘」為人傳誦。

⁷² 余光中，〈向我的鋼筆致敬〉，《天國的夜市》，臺北：三民，1969，頁 5。

者的必要條件。」⁷³

八十高齡，皓皓白首的詩人，「文章與前額並高」，原是稱道梁實秋的話，如今移用於自己，更屬適切。最後的守夜人守最後一盞燈，只為撐一幢傾斜的巨影。正如 1980 年余光中寫的〈五十歲以後〉：「幾乎熬不住的馬力/踢踏千里，還有四百匹。」

他是臺灣文壇上，夜色中一顆閃閃逼人的天狼星。

余光中的現代主義加古典精神，六 0 年代中期做過極為成功的示範。這種富涵實驗精神的現代主義散文，從〈鬼雨〉、〈莎誕夜〉、〈逍遙遊〉、〈唸呵西部〉、〈登樓賦〉，這樣的叮叮鈴鈴、淋淋漓漓，綿延至七 0 年代的〈聽聽那冷雨〉，巧妙呈現了詩文共構的節奏與美感，幾稱鬼斧神工，但幾乎沒有承繼者。與他同時期的女詩人張菱舄（1936—2003），在消失文壇多年後，近年遺作詩集《風弦》收有 135 首詩，加上收錄 67 篇長短散文的《朔望》，彷彿在紐約哈德遜河畔遙遙向他致敬一般，成為六 0 年代「余光中體」散文美麗的餘波蕩漾。

張菱舄詩文，如同美麗晶瑩的發光體，如〈漸鍵〉、〈玄色〉、〈音畫〉、〈月殤〉、〈月濯〉、〈淚濺花時感—感時花濺淚〉、〈化外〉等，比她的散文更脫去塵紛，不著色相，徹底打破文字慣常用法，隱去了生命的渣滓，純然追求性靈的極致與昇華。⁷⁴

在這許多詩文中，張菱舄彷彿在對鏡獨白，又彷彿與虛幻的高手對奕。隱居紐約，卻遙遙詩贈洛夫、張錯、余光中等老友，尤其致余光中詩〈卜謎〉、〈睡蓮〉、〈扇情〉多首。她的散文〈浩浩然三千里滑弦〉之於余光中三十年前的〈唸呵西部〉；〈朔望〉之於余光中寫初臨紐約的〈登樓賦〉；詩作〈宛然我心〉之於余光中懷鄉詩〈水鄉宛然〉；都有明顯對應關係。尤其是〈弦鍵〉一詩之「黑鍵燃起暗紅/鏗然逡巡黑瞳藍瞳……千弦撥響/千鍵的記憶」，簡直令人想起余光中〈聽聽那冷雨〉中的黑鍵白鍵，冷雨如指尖拂過亞熱帶的屋脊。

⁷³ 余光中，〈六千個日子〉，《望鄉的牧神》，臺北：純文學，1968，頁 125-126。

⁷⁴ 張瑞芬，〈擊空明兮溯流光—評張菱舄《朔望》〉，兼及詩集《風弦》，《文訊》258 期，收入張瑞芬《狩獵月光—當代文學與散文論評》，臺北：聯合文學，2007，頁 166-169。

鬼雨、冷雨和江湖夜雨、八閩歸人的余光中，歲月的淋漓，何其美麗，又何其豐饒。

今錄張菱舫詩於下：

撥弦漫天風沙，千年的黃昏
撥弦千年，音色沉沉
擠進春天，疾風捲過琴鍵
排白的玉，草色的雨
黑鍵燃起暗紅
鏗然逡尋黑瞳藍瞳
層層歷史，早已淡去的故事

無垠鄉音蟄伏大地
鍵弦哭泣奔流的手指
漩我深思
如果晶白金白音色
如此撫過今昔

千弦撥響
千鍵的記憶

張菱舫〈弦鍵—紀念演奏作曲家：Liszt 與
王昭君，鋼琴與琵琶〉⁷⁵

⁷⁵ 張菱舫〈弦鍵〉，原載《幼獅文藝》2001.4，收入詩集《風弦》，臺北：九歌，2007，頁115-116。

參考文獻

（余光中評論與訪談資料，據「臺灣文學基金會」2007 最新整理，數量逾千。
以下僅列本文引用資料，依時間先後排序）

- 周伯乃，〈學者詩人—余光中〉，《自由青年》41 卷 5 期（總 477 期），1969.5.1。
陳芳明，〈介紹余光中的散文〉，《青溪》，1969.6。
陳芳明，〈冷戰年代的歌手〉，《鏡子和影子》，臺北：志文，1974。
陳芳明，〈一顆不肯認輸的靈魂〉，《鏡子和影子》，臺北：志文，1974。
溫瑞安，〈散文的意象：雄偉與秀美—略論余光中、葉珊的散文風格〉，《幼獅文藝》271 期，1976.7，收入溫瑞安，《回首暮雲遠》，臺北：四季，1977。
陳芳明，〈拭汗論火浴〉，《詩和現實》，臺北：洪範，1977。
陳芳明，〈回頭的浪子〉，《詩和現實》，臺北：洪範，1977。
程榕寧，〈余光中和現代詩〉，《大華晚報》1971.9.6。
胡羅白，〈詩人余光中的轉變〉，《今日世界》473 期，1971.12.1。
顏元叔，〈余光中的現代中國意識〉，《純文學》7:5，收入顏元叔，《談民族文學》，臺北：學生，1973。
蜀 弓，〈換裝後的燕尾小說一試評余光中的《焚鶴人》〉，《方眼中的聲音》，臺北：藍星，1973，
劉立化，〈余光中的現代散文〉，《文壇》177 期，1975.3.1。
夏祖麗，〈余光中去國千日談感觸〉，《書評書目》53 期，1977.9。
岳 農（林錫嘉），〈試論余光中的散文觀〉，《台肥月刊》22:5，1981.5.31。
林央敏，〈現代賦—看余光中的散文〉，《明道文藝》81 期，1982.12。
李漢呈，〈讀《青青邊愁》〉，收入夏祖麗編，《風簷展書讀》，臺北：純文學，1985。
吳貴和，〈余光中的散文〉，收入夏祖麗編，《風簷展書讀》，臺北：純文學，1985。
鄭明嫻，〈余光中論〉，《現代散文縱橫論》，臺北：長安，1986。
楊 照，〈抒情散文的典範—評余光中的《記憶像鐵軌一樣長》〉，收入《文學的原像》，臺北：聯合文學，1995。
林耀德，〈雙目合，視乃得一與余光中對話〉，收入林耀德，《觀念對話—當代詩言談錄》，臺北：漢光文化，1989。
林 芝，〈詩的延長線—余光中〉，《望向高峰—素寫現代散文作家》，臺北：幼

獅文化，1992。

沈冬青，〈讓我攀升－與永恆拔河不休的詩人余光中〉，《幼獅文藝》79卷2期（482期），1994.2。

朱雙一，〈青年余光中的文學發端〉，《聯合文學》129期，1995.7。

羅茵芬，〈余光中和他的四個孩子－詩、散文、評論、翻譯〉，《中央日報》，1996.9.7。

黃國彬，〈余光中的大品散文〉，收入蘇其康編《結網與詩風－余光中先生七十壽慶論文集》，臺北：九歌，1999。

林黛嫻，〈詩人在西子灣－余光中和他的五采筆〉，《中央日報》，1997.4.18。

李瑞騰，〈七十而從心所欲〉，《聯合報》副刊，1998.10.26。

簡政珍，〈余光中：放逐的現象世界〉，《放逐詩學》，臺北：聯合文學，2003。

楊宗翰，〈與余光中拔河〉，《創世紀》142期，2005.3。

王基倫，〈余光中《青銅一夢》的鄉愁意義〉，《文訊》235期，2005.5。

陳幸蕙，〈山河之盟－悅讀手記（二十）〉，《明道文藝》356期，2005.11。

陳幸蕙，〈革命熱情－余光中的文學行旅（六）〉，《明道文藝》379期，2007.10。

郭 楓，〈東乎西乎？恍兮惚兮？－從「詩人自畫像」論評余光中詩品和詩藝〉，《鹽分地帶文學》3期，2006.4.1。

劉思坊，〈記憶像鐵軌一樣長－余光中對談陳芳明〉，《印刻文學生活誌》，2008.5。

黃維樑編，《火浴的鳳凰：余光中作品評論集》，臺北：純文學，1977。

黃維樑編，《璀璨的五采筆－余光中作品評論集（1979-1993）》，臺北：九歌，1994。

陳玉芬，《余光中散文研究》，臺大中文所碩論，1993。

陳秀貞，《余光中詩的語言風格研究》，中正中文所碩論，1993。

謝嘉琪，《余光中詩中的文化認同研究》，中正中文所碩論，2003。

曾香綾，《余光中詩研究》，師大中文所碩論，2004。

劉淑惠，《現代散文風貌研究－余光中散文新探》，師大國文所碩論，2004。

余光中在七〇年代港臺文學跨區域傳播影響論

須文蔚

東華大學中文系副教授

一、前言

1999 年余光中出席個人傳記的新書發表會時，曾感性地說過，他離開故鄉時，已二十二歲，大二的學生，記憶自然深刻，所以成為年輕時創作重要的主題，然而，「鄉愁」從不限於某一鄉，或某一鎮的概念。他曾住在香港十一年，回到臺灣時，又像是一個被反鎖在門外的人，家人來開門，我不認得他，他也不認得我了（陳文芬，1999）。城市空間的轉換，帶給詩人莫大的生命衝擊，成為文學研究的絕佳題材；詩人跨區域文學傳播的現象，也是一個饒富趣味的議題。

過去論及港臺文學，一般認為香港文學深受臺灣文學影響。事實上，五〇年代的港臺作家，詩人過從甚密（施建偉、汪義生，1997）。香港文學在現代主義的介紹上，確實深刻地引導了臺灣的詩壇。六〇年代臺灣文學反過來對香港文學產生更多影響，尤其是不少知名香港作家來臺求學，文學創作多在臺灣出版，可為例證。另一個更為特出的現象，莫過於余光中跨區域文學傳播的影響力。

余光中和香港文壇的互動始於六〇年代初期，他的新詩集《鐘乳石》由香港「中外畫報」出版。同一時期，他與宋淇、張愛玲譯的《美國詩選》，也對港臺的現代文學產生影響。余光中在六〇年代轉化中國古典詩的意象和境界的

詩學主張，曾藉由學生溫健騷，影響香港詩壇。而真正展現余光中在臺灣與香港的跨區域傳播能量，莫過於七〇年代初應邀《詩風》周年紀念朗誦會演說，並於 1974 年在香港中文大學任教十年的特殊機緣，使他和香港結下不解之緣，也為臺灣文壇引進了許多香港文學風華。

本文擬就文學傳播的進路，觀察余光中於 1973 年「《詩風》周年紀念朗誦會」演講，以及 1974 年以降在香港中文大學任教時，影響臺、港文學跨區域傳播的現象，以釐清七〇年代的港、臺文學，微妙的傳播與互動關係。

二、余光中七〇年代的香港經驗

余光中七〇年代有兩度與香港文壇互動：一為，1973 年受《詩風》的邀請，赴港演說。一為，1974 年以後，受聘於香港中文大學，在香港居住長達十年。

（一）1973 年「《詩風》周年紀念朗誦會」演講

《詩風》創刊於 1972 年 6 月 1 日，由香港青年詩人黃國彬提議，在陸健鴻、羈魂、譚福基、郭懿言等人贊同下創立，是七〇年代香港的重要詩刊（林煥彰，1997）。《詩風》創刊的宗旨在於回應六〇、七〇年代臺灣現代派詩人「橫的移植」的主張，固然現代派詩人在吸收與介紹外國現代詩的優點方面功不可沒，但要徹底打倒傳統，與傳統脫離關係是行不通的。在《詩風》的發刊詞中直指：

我國文學自詩經以降，都是逐漸衍變的。雖然，一代有一代的文學，但後一代文學每每由前一代漸變——不是突變——而來。舉例來說，唐詩與宋詩之間就有些作品具有詩與詞二者的形式；杜甫詩中很多詞彙便摘自六朝詩篇與經史。即使與文言文分庭抗禮的語體文，很多時也要借用文言的詞彙成語，否則便會成為「淡乎寡味」的白開水。至於反對傳統的詩人，寫起現代詩時也不能做到絕對地反叛傳統。所以高唱反叛傳統，猶如坐在樹樞而要把樹樞鋸斷一樣可笑。

《詩風》的主張無疑對港臺五〇、六〇年代過度西化的現代詩發展，提出

批判，更進一步要求詩人必須「創出自己的面目」，儘量避免有外國語言、思考的痕跡，標舉出：「一首理想的詩，應該有其不可譯的豐富性與繁複性。」（詩風編輯室，1972：1）

《詩風》編輯群的詩學理論與余光中的理念十分接近，從六〇年代開始，余光中一方面對抗五四傳統的陰影，同時與現代主義者辯論，要求「回到中國來」。余光中在「《詩風》周年紀念朗誦會」的演講中以「中國的現代詩，從何處來，向何處去？」，介紹現代詩的演變，主要從李金髮、戴望舒以降受象徵主義和現代主義的詩風流變談起，論及臺灣五〇年代後，現代派、超現實主義、新古典主義的辯論，同時也將七〇年代後《龍族》、《大地》、《主流》等新興詩刊的反省，一併介紹給香港文壇（余光中，1973）。

在演講中，余光中特別將新古典主義形容成是對超現實主義的反動、反其道而行，更強調他回歸傳統的主張，接受了西洋現代詩人艾略特（T. S. Eliot）的啓示。余光中引用了艾略特在〈傳統與個人的天賦〉一文中提及的觀點：

任何一位詩人，任何一種藝術的藝術家，都不能憑藉一己的力量使他的作品獲得完整的意義。我們要瞭解他、鑑賞他，就得要瞭解並鑑賞他和那些業已亡故的詩人和藝術家之間的關係。你無法對一位作家予以獨立性的評價。你必須把他放在已故的作家們中間，藉以對照和比較。這不僅是歷史觀的批評法則，且也是以審美觀點出發的批評原則（艾略特／朱南度譯，1983：107）。

繼而余光中主張，一個現代人雖然生活在工業文明中，但心靈活動會受到許多背景知識影響，古典文學佔有非常重要的比例。如果以詩創作為例證，艾略特、杜甫都能夠出古入今，鎔經鑄史，將經史子集的典故寫進詩中，足證古典文學是不容輕忽的。進一步，余光中（1973：1）說：「在這種了解之下，有好幾年來，我自己寫的詩，譬如在《蓮的聯想》裡面，也就是把這個理論用到現代詩裡面來。」

在演講中，余光中修正了新古典主義，認為只是單面向從中國的文學中，接受中國的精神，以及中國文字的特長，然後融化到新詩中，仍有所不足。更

要同時在現代詩創作上進行現實環境的觀察才行。他指出：

一方面恐怕要認識中國當代的環境，民族的環境，就是說，一方面是中國的過去，一方面是中國的現實，這兩方面加起來，才能夠成為中國精神的全貌，如果僅僅從文字方面去發揮，文學方面去發揮，而忽視了當前的現實，那恐怕就比較殘缺一點（余光中，1973：2）。

顯見余光中體察了港臺文壇現代主義虛無的缺點，對此提出了針砭，也呼應了七〇年代臺灣新世代詩人群對於五、六〇年代「橫的移植」詩風的厭棄，特別是《龍族》的象徵之下，陳芳明、施善繼、辛牧等人對於反歸中國傳統的想望主張（向陽，1993：332-333）。

余光中的演講在香港文學界也引發了一些討論，龍秋（1973）在《中國學生周報》第 1092 期上就為文指出，香港的現代詩運動表面似乎是沉寂了的，暗地裡還有生長繁殖的希望，余光中的演講有助於擴展香港的現代詩運。而半枝荷（1973）則詳細地側寫余光中演講，對於余光中在答覆聽眾問題時指出，詩人如果要關心社會問題，那不如去做社會工作者好了。半枝荷不以為然地反駁：

這句話是追不上時代的，詩人的心靈比一般人較為敏感；所以詩人比一般人更應該關懷大眾，更懂得怎樣去解決他們的痛苦，然後透過詩的形式去反映社會問題，去接觸大眾，影響大眾。如果詩人只關心自己，只抒發個人的思想感情；而不去關心別人，不同情民間疾苦，那麼現代詩與群眾隔離，是無可避免的了。

在充滿批判力的青年心目中，余光中雖然在此次演講提及關心民族現實環境，但在具體社會實踐上的保留，依然不能夠滿足香港青年的熱情。不過由於這次演講，加上日後赴香港中文大學任教，余光中成為《詩風》發表詩作最多的臺灣詩人，和楊牧、洛夫、羅青等人，都深受《詩風》編輯群的重視。¹

¹ 根據林煥彰（1997）的統計，臺灣的詩人在《詩風》發表過詩作的有二十餘位，分別為：余光中、羅青、林煥彰、苦苓、楊牧、渡也、洛夫、白荻、周夢蝶、蓉子、羅門等。以余光中為最多，羅青、林煥彰次之。港、臺兩地現代詩壇在七〇年代的《詩風》上互動頻繁，不僅僅出現在作品的交流，為了慶祝創刊四周年，《詩風》舉辦的「詩風四周年紀念詩獎」，公開徵稿，有五十餘人參加，收到二百多首，香港和臺灣應徵作品，約各佔一半。由楊牧評選，

（二）1974 年以後的沙田生涯

七〇年代初，譯作家、評論家宋淇²（筆名林以亮）擔任香港中文大學李卓敏校長的特別助理，有鑑於中文大學文學院的發展過於保守，過於專注在古典文學研究與教學，輕忽現、當代文學的發展，於是宋淇就跟校長引薦余光中，希望改變中文大學中文系的學風（黃維樑訪談，2007）。余光中於 1974 年接聘，擔任香港中文大學中文系的教授，自此展開十年的沙田生涯，直至 1985 年返回臺灣接任中山大學文學院院長告一段落。

余光中在中文大學期間著有大量關於「沙田」的地誌書寫，1981 年更主編《文學的沙田》一書，將「沙田」這個地名推向了華語文學世界。詩人謂：

至於專詠香港或與香港地理有涉的詩中，常提到沙田一名，則需要略加解釋。沙田是新界的一個小鎮，也是九廣鐵路中途的一站，南距九廣路起點的紅磡，約為北距廣東邊界之半。中文大學即在其北五英里的馬料水山上，面對湛湛一碧的吐露港海灣，而八仙嶺蔽其北，馬鞍山屏其東，山圍水繞，日起月落，自成一個天地，我的一千六百多個日子便俯仰在其中。風景之美，凡來相訪的臺灣文友，想都留下頓深的印象（余光中，1979）。

余光中不只專注在沙田的地景、人物書寫，在此地與宋淇、蔡思果、梁錫華、黃國彬、黃維樑、陳之藩、胡金銓、劉國松等人談文論藝，相濡以沫，形成了華語文學界一個突出的文學社群。

余光中在香港期間，創作、評論與翻譯不輟，出版有《余光中散文選》（1975 年香港版）、《天狼星》（1976 年）、《青青邊愁》（1977 年）、《梵谷傳》（1978 年新譯本）、《與永恆拔河》（1979 年）、《余光中詩選》（1981 年）、評論集《分水嶺上》（1981 年）、詩集《隔水觀音》（1983 年）、翻譯王爾德喜劇《不可兒戲》（1983 年）、《土耳其現代詩選》（1984 年）等。香港與臺灣的時空移轉，加上大陸與香港一水之隔，都讓余光中文學創作的靈感不斷湧現，成為詩人創

最後由苦苓的四首詩獲獎，也是一個港臺文壇互動的例證。

² 筆名林以亮的宋淇，是浙江吳興人，1949 年後至香港，曾任邵氏、電懋電影公司編劇、國語片製片，曾力促張愛玲寫作劇本。六〇年代後，宋淇創辦香港中文大學中國文學英譯半年刊《譯叢》，擔任香港中文大學翻譯中心主任，七〇年代曾應邀來臺出席紅學會議。

作生命中，量與質都比重極大的一段時間（流沙河，1988）。

如就文學傳播的角度觀察，余光中在七〇年代的發表也橫跨港臺兩地，甚至不乏一稿兩投的現象。余光中（1979）在〈《與永恒拔河》後記〉中說：

由於臺灣和香港的刊物往往互不相通，四年來的新作常同時刊於兩地，香港的雜誌屢刊我詩者是「詩風」和「明報月刊」。「中秋月」一首僅載於「明報月刊」，從未在國內發表。「拉鋸戰」一首初載於「幼獅少年」，後來加以大幅修改，又在香港的「青年文學」上刊出。

在臺灣的文學傳播研究上，焦桐（1998）就指出，詩刊難以向名家約到稿件，不少詩人詩作先在報紙副刊或文藝雜誌發表，才交詩刊轉載，由於小規模發行的現代詩刊，只能流傳於詩人和部分關心詩刊者之間，影響力小，不得不接受一稿兩投。如果放眼跨區域的文學傳播上，名家創作在港、臺兩地一稿兩投，讓不同地區讀者有機會閱讀，藉此擴大影響力，也成為兩地副刊、文學雜誌編輯臺上接受的現象。

余光中在香港中文大學中文系任教期間，也參與香港文學界的諸多活動，擔任文學獎評審、演講與座談頻繁，影響了當時香港青年詩人黃國彬、陳德錦、曹捷等人，香港詩壇一度有「余派」之說，自然也起因於大師在校園與社會多重的影響力（鄭樹森，1997）。

三、問題意識

本文的問題意識沿著筆者國科會研究「文藝思潮跨區域傳播現象研究：以五〇至六〇年代現代主義文學在臺灣與香港間的傳播為例」，希望以跨區域傳播的角度探討當代文學史。過去本地學者研究臺灣文學史的現代主義美學思潮爭論時，多半僅論及本地在一九五〇至六〇年代的文學出版作品。討論的文本多半環繞在1949年之後，刊登在《現代詩》、《創世紀》與《現代文學》等現代主義立場鮮明的刊物，以及與現代主義文學社群相抗衡的《藍星》等文學團體上。然而，在一九五〇與一九七〇年代與臺灣相互唱和的香港文壇，產生共時性的影響，卻鮮少為學者注目。本文將以余光中1974年至1985年在香港任

教期間，為港臺間文學思潮的交流與匯聚所產生的跨區域傳播現象為例，闡述此一特殊的文學現象。

（一）跨區域文學傳播研究視角

在中國當代文學史的研究領域中，王德威（2004：81）指出，由中國大陸所主導的「大敘述」鋪天蓋地，儼然以正統自居，臺灣、香港、新加坡、馬來西亞都成了邊陲，聊備一格。大陸近年來已經有不少學者提出「華人文學」（黎湘萍，2004）或是重視「區域的文學本土性」（朱崇科，2007：91），以期消除意識型態干擾學術研究，重視「華人心靈史」的挖掘，以及深入不同區域華文文學史中，找出華語文學的真正的面貌。

相對於中國大陸學者的研究取向變化，區域文學史書寫的主張，也在臺灣與香港興起。1980 年以降，葉石濤（1985）提出《臺灣文學史綱》以後，建構臺灣文學史體系的系列「重寫」，成為研究者關注的重要議題，如彭瑞金（1997）《臺灣新文學運動 40 年》、游勝冠（1991）《臺灣文學本土論的興起與發展》。又如日據時代的殖民經驗，亦成為學者研究文學史的重要切入角度，如盧建榮（2003）《臺灣後殖民國族認同》、陳芳明（1998）《左翼臺灣》、（2002）《後殖民臺灣》、（2004）《殖民地摩登》等。一言以蔽之，臺灣文學史的書寫，均帶有濃厚的「臺灣認同」意涵，也有著濃厚的區域文學性質。

在香港文學的發展上，六〇年代以後，本土作家崛起，在七〇年代開始無論在文藝觀或文藝創作風格上都與所謂「南來作家」分道揚鑣。鄭煒明（2003：37）就指出，實質上還包括了歷史與文化身分認同上的分歧、政治意識型態上的分歧。而在八〇年代中期開始，中國陸續出版多本香港文學史或文類史（謝常青，1990；潘亞墩、汪義生，1993；許翼心，1993；易明善，1995；王劍叢，1995；王劍叢，1996；劉登翰主編，1997；周文彬，1998；袁良駿，1999；趙稀方，2003）。香港文學界對上述香港文學史的評價不一，批判多於讚揚。多認為大陸研究者的書寫受政治影響，與塑造國家意識型態的教育掛鉤，因此這些香港文學史刻意突顯英國殖民地統治下的文學負面表現，強調香港文學與中國現代文學的關係，特別是三〇年代中期以後大量中國作家南來香港的影響（王宏志等 1997：96、99、103-105）。香港文學史的書寫與建構，盧瑋鑾認為在「第一手資料未搜羅齊備以前，不贊成倉卒成史」（盧瑋鑾，1998：71-75），

黃繼持則期待各式各樣的「試寫」，多元參照彼此觀摩（黃繼持，1998：90）。但香港研究者在身份認同的多元討論下，以及反對大陸「大文學史」架構下，完整的香港文學史始終沒有成書，且陸續出現的香港文學論述，都益加強調本土性，與區域文學研究更加接近。

傳統區域文學研究（area literature studies）中，本土意識的凸顯無疑至關重要，很多時候，它是某地文學得以安身立命的重要標誌（朱崇科，2001）。傳統的區域文學研究因此鎖定了區域中的「住民」作為研究對象，也就是以作家的出生地為探討區域文學的重要判準。持如是觀點者，無非認定作家必然受到區域文化的濡化，個體受到鄉土文化景觀的感染，建構起文化心理結構的框架，終其一生，故鄉會對作家造成深遠的影響（徐明德，2003：181）。事實上，文學與地理環境的關係一向眾說紛紜，陳慶元（1999）認為，正確對待地理環境的前提應該是：在承認不是地理環境而是生產方式決定社會發展的同時，又看到地理環境通過生產力影響人類社會的發展，同樣的道理，文學的發展並非單純由地理環境決定的，但地理環境在一定條件下會影響文學的發展。因此近來在文學社會學以及文學傳播研究上，以作家的出生地作為研究的主要「變項」，可說備受抨擊（Escarpit，1958／葉淑燕譯，1990：50）。

如果將此一辯證關係聚焦於余光中文學研究上，首先要界定臺灣文學、香港文學的範疇，考量余光中在臺灣求學與長住，更應當考量作家出版、發表與遷移的狀況，亦即將跨區域傳播的現象納入思考，方能清楚理解余光中在香港與臺灣觀念傳播的歷程與內涵。

綜上所述，過去當代文學的論述過於膠著於出生該地區的作家，顯然將研究對象的範圍侷限住了。文學史家陳國球開始關注的問題為更跨區域傳播的焦點，把香港、臺灣、大陸的現代主義文學流變，置於同一個傳播脈絡系統下觀察（陳國球，2004：283）³。因此本研究試圖擴大余光中研究的範疇，不以

³ 陳國球（2004）提出的一組問題為：一、在香港五、六〇年代出現的現代主義與三、四〇年代中國的文學思潮如何承傳？有何變奏？如何與臺灣的現代主義思潮關聯互動？西方思潮在香港流播的情況又起了什麼作用？二、自五〇年代以後，中國大陸與香港政治社會交流有了阻隔的情況下，香港的文化環境如何與現代文學傳統銜接？香港的中國現代文學教育以何種面貌出現？三、在香港五〇年代以還，民間出版商翻印、重排現代文學作品，以及整編現代文學資料和選本，如何影響香港文學創作與現代文學傳統的關係？四、在香港七〇年代以還出現的現代文學史書寫，如趙聰、丁望、李輝英、司馬長風等人的著作，如何建構中國現

作家的出生地、求學地以及重要書寫位置為單一標準，一併將區域經濟、政治、學術與文化條件的影響，以及作者遷移狀況等條件，加入新興文學傳播研究議題中。希望進一步擴大臺灣文學史的研究進路，以余光中為例，跳出區域的限制，可以一窺香港與臺灣在二十世紀產生文化思潮交流與匯聚的傳播現象，方能省察出七〇年代臺港文化思潮交匯的意義。

（二）學院在文學場域的傳播影響力

區域經濟、政治、學術與文化條件會衝擊文學傳播，近來文學傳播研究上，開始有學者將研究焦點轉向文教機構、文學團體、文人活動及作品等角度，觀察區域文學因而產生的變貌。例如王于飛（2003：65）以明末東林黨和復社為對象，考究晚明時期江蘇的地方政治文化、文人集團等因素，揭露在區域文學中權力與話語交錯影響的文學史實。以及施懿琳（2000）以臺南府城古典文學的發展為研究對象，細膩地就文教機構、文學團體、文人活動及作品等條件為基礎，藉以建構臺南古典文學史。在在可以發現，文學傳播研究中，已經開始擺脫地理與作家相互影響的層面，尋求更多樣的論述主題。

事實上，隨著教育機構不斷分殊化與建制化，學院教師在文學傳播結構中，具有重大影響力，也佔據著文學場域中的決定性地位（Bourdieu，1992／劉暉譯，2001：154-155）。在文學社會學的討論中，學院在文學場域中具有「支配權力」，因為學院透過文學評論的力量，強化了運用象徵資本爭取象徵支配權，因此有改變一般大眾的信仰體驗與價值觀，獲得認可、服從、正當化等力量（張錦華，2002：78）。詳言之，隨著學院學科建制與專業標準的建立，全知、博雅的知識份子漸漸式微（Shumway & Messser-Davidow，1991／黃德興譯，1996：7-9），文學評論走向學術化、職業化與專業化，大眾媒體會選擇高學歷的評論者，以擁有博士學位與擔任教職為優先，依照專長負責特定領域的文學評論工作，文學評論者不但走入文學院，而且不再廣泛地就社會、文化議題發出議論（Edmundson，1995：24）。

在大眾媒體時代，從文學傳播的角度觀察文學評論者，他們大量接受媒介的邀稿，成為大眾媒介的編制外工作者（馮建三，1993），和傳統媒體研究所

代文學的面貌？與盛行的王瑤、劉綏松或丁易的書寫體系有何不同？其異同原因又為何？

稱的「守門人」一編輯一實無二致，介於文化產業與消費之間，掌控了文化產品的生命週期，為大眾釐定文化產品的目錄或清單，甚至決定當代的文學經典，文學評論者一時之間與媒體的權力結合，成為「文化守門人」(cultural gatekeepers) (Verdaasdonk, 2001: 58)。在文學傳播的範圍內，文學評論者的角色不僅僅代大眾篩選訊息，更要為大眾詮釋作品，提供穩定的文化價值（張榮翼，1997：89）。

余光中在七〇年代更兼具海外知識份子的身份，加深了在文化、文學場論述的力量。因為在七〇年代開始，臺灣媒體意識到要擴大論述的主題，可以透過海外文學評論者的力量，由中國時報開始，開設了海外論壇的專題。痾弦（2006）就回憶：

當時，我的心思全放在加強幼獅文藝對全球華文創作的影響方面，我想把刊物的格局放大，廣邀海外作家的稿件，使臺灣成為世界華文文學的中心。編幼文之前我曾應美國國務院之邀，赴愛荷華「國際作家工作坊」研習，對後來幼文工作的拓展幫助極大。稍後，人間副刊正式增闢海外專欄，由高信疆主持。在信疆的擘畫之下，人間副刊的版面使人耳目一新。記得當時我還提供許多海外作家的姓名地址給他使用，希望彼此呼應，把這個計劃發展得更好，影響更大。可以這麼說，在編輯的理念上，高信疆和我是彼此互相影響的。

檢視中國時報的海外論壇，讓海外的文藝評論家有廣大的篇幅可供發揮，引入了余光中、李歐梵、黃維樑、張系國、關傑明、水晶等名家的論述，也為其後現代詩論戰與鄉土文學論戰奠基。

以余光中在七〇年代的文學傳播為例，不難發現無論是「沙田幫」的文學社群聚集，影響香港現代詩壇發展，向臺灣引介香港作家，實與余光中的學院詩人、評論家身份關係密切。更與當時文學傳播場中，媒體借重海外知識份子的論述衝擊封閉的文化環境，有著特殊的時空因素。

四、余光中七〇年代在港臺的文學傳播

余光中在七〇年代長住的香港，由於工業化、城市化的雙重衝擊下，文學

界開始有意塑造與強化香港城市意識，打造香港文學主體性（白楊，2005：45）。

（一）在左翼砲火下引介英、美現當代文學

冷戰期間，美國國務院與中情局以香港為據點，進行意識型態的反擊，培植許多文學媒體。美國支援下創辦的右翼立場文學雜誌有《中國學生周報》、《祖國》、《大學生活》、《兒童樂園》等，綜合性月刊有《今日世界》，文化機構則有亞洲出版社及其《亞洲畫報》，形成了所謂的「美元（援）文化」（鄭樹森，1998：2-3）。

除了在經濟匱乏的時期贊助了文人生活與文藝發展，「美元文化」的間接效應是為了宣傳美方的價值觀，翻譯大量的美國文學作品，增進香港文藝青年對西方文學的認識（鄭樹森等 2000：16）。美國新聞署的「今日世界」出版社也曾大量譯介美國現代詩與小說。美國新聞處當然是美國對外的宣傳機構，但旗下的今日世界出版社當時卻匯集了一群譯林高手，如宋淇、高克毅、思果、湯新楣、張愛玲、姚克、王敬羲、余光中、聶華苓、劉紹銘、戴天等，為它譯書，譯出了霍桑（Hawthorne）、愛默森（Emerson）、歐文（Owen）、海明威（Hemingway）、安德森（Anderson）、費滋傑羅（Fitzgerald）、史坦貝克（Steinbeck）、奧尼爾（O'Neill）、懷爾德（Wilder）、貝婁（Bellow）、瑪拉末（Malamud）這些作家的散文小說。由林以亮主編、余光中、張愛玲等譯的《美國詩選》，比《現代》時期的美國現代文學專輯有更專業的翻譯和編輯（梁秉鈞，2005），牽引著港臺的現代文學從繼受法國象徵主義美學以及日本新感覺派的風尚，轉而與美國現代主義文學亦步亦趨的現象。

余光中除了在 1961 年譯《美國詩選》，在 1972 年還為今日世界出版社翻譯了梅爾維爾（Herman Melville）的《錄事巴托比》，為中英對照本。余光中身處左、右勢力對立的香港，為「美元文化」出版單位翻譯，又來自臺灣，自然成為左翼文人攻擊的對象。1974 年余光中赴港後，即遭《盤古》雜誌發起的《余光中是愛國詩人嗎？》的批判，以及來自各方的攻擊（古遠清，2002），余光中（1978）的態度是：

來後不久，我的右言不悅左耳，一陣排炮自左轟來，作者站在暗處，多用筆名，顯得人多勢眾的樣子，老實說，那樣的炮聲並不震耳，我笑一笑，且當歡迎的禮炮聽吧，四十年前，胡適、

徐志摩、梁實秋、林語堂等人的經驗，也許就是這樣吧？這些作家的名字，在左派的新文學史上，固然都被塗黑了，但是當日左聯那許多名作家，曾經是活躍的前進的，現在又在哪裏呢？……想起遠如孔子近如「最親密的戰友」無不遭批，則我身上的這一點灰塵，拂去便罷，其中細節原不值得向國內喋喋報導。

可見在左翼的攻擊下，余光中並未涉入筆戰，專注在自身的創作、教學、評論與翻譯工作上。

（二）從學院出發的文學傳播

余光中在六〇年代即對香港詩壇有所影響，不僅僅出自作品的感染力，更來自大學中講學的春風化雨，讓詩教從校園擴及到文學圈。鄭樹森（1998：155）就指出，1964年自政治大學外交系畢業的香港僑生溫健騮，在政大時曾旁聽余光中在西語系兼課的「英詩選讀」，就深受余光中的感染。溫健騮返港後接編《中國學生周報·詩之頁》，在1967年1月6日介紹李賀〈北中寒〉之濃縮。文中對李賀的推崇、希望新詩能夠調和現代和古典，與余光中隔海呼應。而另一位留學臺灣師範大學的香港僑生羊城，也是余光中在英文系的學生，1967年5月5日在《中國學生周報·詩之頁》開始寫專欄〈根輝詩話〉，也回應溫健騮，強調要掌握中國文字的特性，注意傳統格律、聲韻、響度，自古詩吸收音樂性。在在顯現出，余光中的詩學理論與實踐，通過溫健騮、羊城二位，間接在港推廣流傳。

余光中在1974年於香港中文大學任教後，改在中文系教書，更接任過中文系主任。開設有：「中國新詩」、「中國現代文學」、「比較文學」，和中文碩士班的「新來學研究」與「高級翻譯」（余光中，1978）。五四以後三十年間的新文學，余光中在大陸的少年時代就已經有所接觸，但在臺灣受限於出版管制，仍能接觸的少數作家只有徐志摩、朱自清、郁達夫等人，七〇年代的香港卻毫無禁忌，爲了教學而重新閱讀新文學作品，引發余光中（1978）不同的想法：

坦白地說，早期的那些名作家，尤其是詩人和散文家，真能當大師之稱的沒有幾位，同樣是備課，我從他們那裏能學到的東西，遠不如以前教過的「英詩」、「現代詩」和「英國文學史」，但是不成功的作品甚至劣作，仍然可以用做「反面教材」，在

文學課上，教學生如何評斷劣作，其價值，不下於教他們如何欣賞傑作。

余光中在中文大學開設系列新文學課程，開風氣之先，其後黃維樑、梁錫華也接力開設，再加上在八〇年代開始學術圈重視香港文學，中文大學裡盧瑋鑾、黃繼持陸續開課，造就了香港文學教育的變化（黃維樑，2008 訪談）。

余光中在中文大學期間所指導的學生中，以西茜鳳、王良和在香港文壇最受注目。西茜鳳本名黃綺瑩，是黃維樑的胞妹，1975 年畢業於中文大學英文系，第一本書《大學女生日記》由余光中作序，八〇年代中期出版，寫沙田校園裡愛情故事，是香港知名的小說家。而王良和在八〇年代中期畢業於中大中文系，受教於余光中、梁錫華等人，寫詩與散文，曾獲《大拇指》詩獎、中大高雄先生紀念文學獎及多屆青年文學獎、中文文學創作獎、香港藝術發展局文學獎新秀獎等。詩集《柚燈》與小說集《魚咒》曾獲香港中文文學雙年獎，詩風深受余光中影響（黃維樑，2002：21）。

余光中在教學之餘，經常投身香港的文學活動。和臺灣以副刊爲主的文學傳播不同，七〇年代的香港有七十家報紙，一百九十種雜誌期刊，香港辦報和辦商業一樣，以營利爲目的，因此報紙大部份刊登娛樂性報導，投合讀者口味（林友蘭，1977：163），副刊多爲專欄方塊，也鮮少舉辦文學活動。余光中所參與的社會實踐，多爲青年學子興辦的文藝活動。根據余光中（1978）的描述：

中文大學和香港大學兩校的學生會，聯合舉辦了好幾屆的「青年文學獎」，對香港大專和中學的文學創作風氣鼓勵很大，兩校的「文社」也經常舉辦演講會和文藝營之類的活動，以補正規文藝教育之不足，一九七六年夏天，「全港學界徵文比賽」和「突破雜誌社徵文比賽」，規模也頗大，另外一個大規模的文藝活動，是每年十一月舉辦的「香港校際朗誦節」，參加的中、小學生在千人以上……。這種種活動我不免都要參加，不是擔任主講，就是擔任評判。

因此要斷言，余光中藉由擔任評審而直接影響香港的文風，未免過於輕率。畢竟文學獎都由評審委員會議定奪，焦桐（1998）就指出，文學獎的評審會議本身就是一種權力場域，評審們均有各自的文學觀和審美品味，其中有意

向的衝突，也有意向的一致，評審展開說服，彼此試圖在異中求同，名次的產生依賴多種力量的折衝協調。評審的影響力往往透過評審會記錄傳播給作家，評審意見成爲一種獎勵的承諾，會刺激參賽者盡量去符合評審的偏好，構成參賽者的預期反應。余光中透過文學獎、演講與座談散發的影響力，雖非直接，但也在七〇年代的香港文學圈隱然發酵。

（三）「沙田幫」的相濡以沫

余光中在香港中文大學期間，與宋淇、黃國彬、梁錫華、黃維樑、蔡思果等人相友好，余光中戲稱爲「沙田幫」。實際上應當是一個沒有共同文學主張的文學社群，隨著七〇年代中期的因緣聚會，這批作家在匯集在香港中文大學，可說是香港高等學府文學園地空前的一段花團錦簇。這群人最重要的人物是余光中，但他從未以領袖自居，也未想過成立文社、詩社（梁錫華，1993）。

正式將「沙田幫」或「沙田文學」推向文學評論界，梁錫華與黃維樑的努力，功不可沒（李松林，2002）。梁錫華（1993）的〈沙田出文學——香港文學史一則〉一文，界定「沙田文學」的範疇與意涵。黃維樑（2002）的〈余群、余派、沙田幫〉一文，則從出版品、教科書選集以及學術研討會等方面，討論余光中影響下的沙田文學風潮。

如就出版品分析，沙田文學的代表作計有余光中編《文學的沙田》、黃維樑編《沙田文叢》十餘種、1998年中文大學中文系出版《歲華集》、黃維樑編選《吐露港春秋——中文大學散文選》、王良和、江弱水編《坐看雲起時——中大校園散文選》等（古遠清，2002）。顯見，沙田文學指涉的範圍從余光中在沙田時期的文人雅聚，擴及「凡是在沙田任教或從那裡畢業的學生，並有可觀的作品發表者，均可視爲沙田作家。」黃維樑曾說：「沙田已不僅是沿河海開墾出來的一塊土地——香港的一個衛星城市；它是崇山峻嶺懷抱之中，迴響著韓潮蘇海的一塊文學良田。」（轉引自梁錫華，1993）

如果就香港文學典律化的角度觀察，香港教育署公布了中學國文科「初中階段推薦篇章」，沙田文學家有陳之藩、黃國彬、黃維樑、潘銘燊、思果、王良和、小思、余光中入選，佔香港作家文章的百分之四十三（黃維樑，2002：20）。香港教科書中，沙田文學的比例高，也可證明沙田文學的重要性。

（四）向臺灣介紹香港的新銳文學

根據余光中（1978）的觀察，香港是不利文藝的重商社會，加以對中文不夠重視，中學教育又偏重英文，因此一般中文程度難以提高，純正的文學期刊不多，報紙的副刊也不注重純文學，自然妨礙了文學傳播的健全。他指出：

投稿如此，出書更難，林以亮、劉以鬯、徐訏、思果、也斯等作家反而在臺北出書，至於在本地寫作多年頗有文名的詩人，如戴天、西西、鍾玲等，迄今竟未結集出版，這樣的環境實在是很難自成一個文學傳統的。

余光中負擔起向臺灣介紹香港新銳文學的評介者，也使臺灣文壇有機會認識香港作家，以及提前閱讀大陸傷痕文學創作。

余光中向臺灣推薦的香港作家，當以梁錫華最為著稱。梁錫華在臺灣文壇初次露面寫徐志摩的文章，就是由余光中推薦發表（古遠清，2002）。余光中（1996：198）並為梁的散文集《揮袖話愛情》寫序，指出梁錫華的優點與缺點：「半生遠托異國的洋博士胸中，竟有這許多章回小說的江湖雜學。」其後梁錫華的著作全部在臺灣出版，而且都完成於香港，他的文學生命開始於香港，成名於臺灣，是港臺文學傳播上，一個典型的例子。

另一個由余光中引薦給臺灣讀者的是小說家金兆。在中國大陸「文化大革命」接近尾聲時，不少被迫「上山下鄉」的前「紅衛兵」、知識青年，冒生命危險以各種方式逃至香港（鄭樹森，1997a）。小說家金兆先生本名梁鈺文，原是香港華僑，1950年進入北京清華大學就讀外文系，畢業後到「北京大學」任教，一直到1976年以「父母年老在外，必須繼承產業」為由，回到香港。金兆因余光中的鼓勵，在聯副發表了十一篇短篇小說：〈芒果的滋味〉（獲聯合報小說徵文短篇小說第三名）、〈離婚〉、〈顧先生的晚年〉、〈考試風波〉、〈紅華僑〉等，是臺灣最早接觸到的傷痕文學作品。余光中（1980）曾為文評介金兆的小說，推崇金兆小說可以填補張愛玲與陳若曦小說的不足，擴大讀者對大陸的認識。金兆的作品在大陸傷痕文學風湧之前發表，在港臺文學傳播上，由於香港的自由環境，加上臺灣副刊重視文學，才能培育出如是文學作品。

五、結語

隨著史料不斷的挖掘與體系化，歷來提及五〇年代中葉前後的香港文學，多半認為香港是受到臺灣現代派的影響，但是一九八〇年代後，隨著劉以鬯（1984；1984a）提出異見後，港臺兩地現代主義美學「互有影響」的說法，較為一般學者接受（盧瑋鑾 1998：65）。鄭樹森甚至認為《文藝新潮》是「五〇年代港臺兩地現代派文學的一大集結地」，多元的譯介甚至超越《現代文學》（鄭樹森 1998：47），可見在文學史的評價上，臺、港兩地現代主義文學運動有著微妙的傳播、互動與競爭關係。

當時序進入七〇年代的港、臺文學，微妙的傳播、互動與競爭關係不減反增，七〇年代初期，香港的關傑明發表了批評現代詩的文章，激起了「現代詩論戰」。在論戰中，論者批判了現代詩的個人主義、形式主義，也批判了現代詩的晦澀，無民族風格，積極提出了文學的社會性和群眾性（陳映真，1987）。香港文壇對臺灣的撼動力，已經不再僅限於美學觀念的主張，更及於文化、社會乃至政治面的衝擊力道。

從余光中在七〇年代港臺文學跨區域傳播過程中，不難發現港、臺兩地確實有共時，或是相呼應、影響又各自在地化的文學現象。

臺、港七〇年代文學界，都開始正視中國傳統，掃除五、六〇現代主義文學過於西化、晦澀及自我的弊病，期盼將文學植根傳統，反映現實，並追尋本土性與認同。余光中七〇年代在港、臺文學傳播最大的意涵，莫過於以其綜合古典與現代主義的理論，在引介英美現當代文學的同時，讓兩地詩壇重新省視傳統與當代的交互影響力。

臺、港在七〇年代開始，文學的學院體制日益健全，也引發許多新興的文學傳播現象。如香港中文大學從七〇年代中葉，開始重視現、當代文學發展，聘任余光中、梁錫華、黃維樑等在華語文學圈知名的作家、比較文學學者與翻譯家，開設系列課程，開啓文學教育的新里程碑。而「沙田幫」文友之間的聚合，形成當代文學研究的課題，從布爾迪厄（Bourdieu）的「文學場」理論中，不難發現學者在文學場域中具有「支配權力」，特別當學者社群透過文學評論

的力量，強化了運用象徵資本爭取象徵支配權，自然更加引發矚目與重視。而在臺灣七〇年代文學場域中，余光中在港臺間的跨區域文學傳播現象，正說明了學院作家高度的影響力，當時文學傳播場中，媒體借重海外知識份子的論述衝擊封閉的文化環境，無論在現代詩論戰、鄉土文學論戰以及香港作家的推介上，余光中的評論文字都備受矚目，成為論戰或是閱讀的焦點，自有其來自文學傳播結構的源由。

誠如余光中（1979）所說：「潮流起落，理論消長，派別分合，時而現代姿態，時而古典花招，時而普羅口號，都只是西征途中東歸道上的虛影幻象，徒令弱者迷路，卻阻不了勇者的馬蹄。」文學研究有一定的侷限，無法盡窺詩人在文學傳播上真正的影響力，但站在大師的肩膀上，確實開啓了未來臺港文學研究的新進路。

參考書目

- Bourdieu, P. (1996) *The rules of art: Genesis and structure of the literary field* (S. Emanuel, Trans.). Oxford, UK: Polity Press. 劉暉譯，《藝術的法則——文學場的生成和結構》（北京：中央編譯出版社，2001）。
- Edmundson, Mark (1995). *Literature against philosophy, Plato to Derrida: A defence of poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Escarpit, Robert (1958). *Literature and society* Authorship. 葉淑燕譯，《文學社會學》（臺北：遠流，1990）。
- Shumway, D. R. & Messser-Davidow, E. (1991). *Disciplinary: An introduction, Poetics Today*, 12: 2. 黃德興譯，〈學科規訓制度導論〉，收錄於香港嶺南學院翻譯系文化社會研究譯叢編委會編，《學科・知識・權力》（香港：牛津大學出版社，1996），頁 1-22。
- Verdaasdonk, Hugo (2001). Expertise and choice behavior of cultural gatekeepers: Event history analyses of lists of bestselling fiction. in Keunen, Bart & Eeckhout, Bart (Eds). (2001). *Literature and Society: The Function of Literary Sociology in Comparative Literature*. pp. 57-92. New York: Peter Lang Publishing.
- 王宏志、李小良、陳清僑，《否想香港——歷史・文化、未來》（臺北：麥田，1997）。
- 王於飛，〈明末東林復社的一個側影〉，收錄於靳明全編，《區域文化與文學》（北京：中國社會科學出版社，2003），頁 65-79。
- 王劍叢，《香港文學史》（南昌：百花洲文藝出版社，1995）。
- 王劍叢，《二十世紀香港文學》（濟南：山東教育出版社，1996）。
- 王德威，〈《本土性的糾葛》序〉，《香港文學》，總第 231 期，2004，頁 81-82。
- 半枝荷，〈詩人余光中演講側寫〉，《中國學生周報》，第 1091 期，第 4 版，1973。
- 古遠清，〈香港文學版圖中的「沙田文學」〉，收錄於黃曼君、黃永林編，《火浴的鳳凰，恆在的謬斯：余光中暨香港沙田文學國際學術研討會論文集》（武漢：湖北人民出版社，2002），頁 61-68。
- 向陽，〈七〇年代現代詩風潮試論〉，收錄於林耀德編，《當代文學評論大系二》（臺北：正中書局，1993），頁 327-374。
- 朱崇科，〈淺評楊松年《戰前新馬文學本地意識的形成與發展》〉，《南洋商報》，

2001年11月30日。

朱崇科，〈文學空間詩學與區特質論綱——以新馬華文文學為例加以說明〉，《香港文學》，總第272期，2007，頁90-94。

艾略特著，朱南度譯，〈傳統和個人的天賦〉，《諾貝爾文學獎全集24》（臺北：遠景，1983），頁107。

余光中，〈余光中先生「詩風周年紀念朗誦會」的演講詞：中國的現代詩，從何處來，向何處去？〉，《詩風》，第14期，1973，頁2-3。

余光中，《青青邊愁》（臺北：純文學，1978）。

余光中，〈「與永恆拔河」後記〉，《聯合報》，「聯合副刊」，1979年03月23日，12版。

余光中，〈紅旗下的耳語：評析金兆的小說〉，《聯合報》，「聯合副刊」，1980年5月9日，8版。

李松林，〈發自心靈的呼喊——傳出時代的信息〉，收錄於黃曼君、黃永林編，《火浴的鳳凰，恆在的繆斯：余光中暨香港沙田文學國際學術研討會論文集》（武漢：湖北人民出版社，2002），頁331-337。

易明善，《香港文學簡編》（重慶：四川大學出版社，1995）。

林友蘭，《香港報業發展史》（臺北：世界書局，1977）。

林煥彰，〈簡介「詩風」〉，《文訊》，1997。

施建偉、汪義生，〈當代香港文學的鑄形——回首五六十年代的香港文學〉，《香港文學》，第147期，頁4-7。

施懿琳，〈臺南府城古典文學的發展研究與展望〉，發表於「跨世紀／第一屆臺灣文學史料編纂研討會」，2000。

流沙河，〈詩人余光中的香港時期（上）〉，《香港文學》，第48期，1988年12月5日。

徐明德，〈區域文化與文學關係斷想〉，收錄於靳明全編，《區域文化與文學》（北京：中國社會科學出版社，2003），頁180-187。

袁良駿，《香港小說史》（深圳：海天出版社，1999）。

張榮翼，〈文學批評的守望意識〉，《重慶師院學報（哲學社會科學版）》，第3期，1997，頁81-89。

張錦華，〈從Pierre Bourdieu的文化社會學看閱聽人主體〉，《傳播理論》，2002，頁61-105。

梁錫華，〈沙田出文學——香港文學史一則〉，《大公報》，1993年11月3日、

10 日。

- 許翼心，《香港文學觀察》（廣州：花城出版社，1993）。
- 陳文芬，〈余光中傳記茱萸的孩子圖〉，《中國時報》，1999 年 2 月 4 日。
- 陳芳明，《左翼臺灣：殖民地文學運動史論》（臺北：麥田，1998）。
- 陳芳明，《後殖民臺灣：文學史論及其周邊》（臺北：麥田，2002）。
- 陳芳明，《殖民地摩登—現代性與臺灣史觀》（臺北：麥田，2004）。
- 陳慶元，〈區域文學與地理環境〉，《涪陵師專學報》，01 期，1999。
- 彭瑞金，《臺灣新文學運動四〇年》（臺北：春暉，1997）。
- 焦桐，《臺灣文學的街頭運動》（臺北：時報，1998）。
- 須文蔚，〈學院文學社群聚合下遷移者的花蓮書寫：以顏崑陽的小說與散文為例〉，發表於第三屆花蓮文學研討會（花蓮：花蓮文化局主辦，2005）。
- 馮建三，〈大眾媒介的編制外工作者之研究：以臺灣報紙的學院知識份子撰稿者為例 1951-1991〉，行政院國家科學委員會專題研究報告，1993。
- 黃維樑，〈余群、餘派、沙田幫〉，收錄於黃曼君、黃永林主編，《火浴的鳳凰 恒在的繆斯——余光中暨香港沙田文學國際學術研討會論集》（武漢：湖北人民出版社，2002）。
- 葉石濤，《臺灣文學史綱》（高雄：文學界雜誌社，1985）。
- 詩風編輯室，〈發刊詞〉，《詩風》，第 1 期，1972，頁 1。
- 游勝冠，《臺灣文學本土論的興起與發展》（臺北：前衛，1996）。
- 趙稀方，《小說香港》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2003）。
- 劉登翰主編，《香港文學史》（香港：香港作家出版社，1997）。
- 潘亞墩、汪義生，《香港文學概觀》（廈門：鷺江出版社，1993）。
- 鄭煒明，〈香港文學的歷史考察——一個文學工作者的觀點〉，收錄於《文訊》，第 217 期，2003 年 11 月，頁 37-39。
- 鄭樹森，〈香港專輯 回顧香港在海峽兩岸間的文化角色 11：臺港的新詩互動〉，《聯合報》，「聯合副刊」，1997 年 6 月 26 日，41 版。
- 鄭樹森，〈回顧香港在海峽兩岸間的文化角色（2）〉，《聯合報》，「聯合副刊」，1997 年 6 月 15 日，41 版。
- 鄭樹森，〈五、六十年代的香港新詩〉，收錄於《現代中文文學學報》，第 1、2 期，（1998 年 1 月），頁 149-158。
- 黎湘萍，〈族群、文化身份與華人文學——以臺灣香港澳門文學史的撰述為例〉，《華文文學》，2004 年 1 期。

盧瑋鑾，〈香港文學研究的幾個問題〉，收錄於黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森編之《追跡香港文學》（香港：牛津大學，1998），頁 57-75。

龍 秋，〈從余光中訪港說起〉，《中國學生周報》，第 1092 期，1973，第 8 版。

謝常青，《香港新文學簡史》（廣州：暨南大學出版社，1990）。

譚楚良，〈50、60 年代香港現代派文學〉，《中國現代派文學史論》（上海：學林出版社，1996），頁 309-317。

痲 弦，〈序〉，林崇漢，《諸神黃昏》（臺北：聯合文學，2006）。

深度訪談

黃維樑，2008 年 3 月 25 日，花蓮：東華大學。

詩藝的完成

——余光中與現代詩批評

陳芳明

政治大學臺文所所長

一、批評即創作

詩人生命的全部就是一首詩，不斷提煉、不斷鍛鑄的一首長詩。生命的累積與擴充，正是一首詩的創造過程。不同年齡的階段，無論是行雲流水，或是暗潮洶湧，都在釀造詩的重要環節。即使短短的一句詩行或綿密的一個段落，都是從細節的歲月銜接而成。在神祕時光裡望見的一道斜陽，或是彎腰俯拾的一朵落花，都有可能幻化成詩中意象。只要詩人持續創造，那首詩就無窮盡地展開並延伸。有時是穩定的節奏，有時是起伏的變奏，抑揚頓挫的速度，率皆指向生命的完整與詩藝的完成。

余光中畢生的文學追求，正是一首詩的完成。他在六十年內，收穫了二十冊詩集，前後達一千首詩之多。論質論量，均足以睥睨台灣詩壇。把全部詩作集合併觀，簡直就是一首雄偉史詩的展示，橫跨過參差的心理時間與歧異的地理空間。面對這首氣勢磅礴的長詩，站在任何一個角度，都無法掌握精神的全貌。由於他的文學生命始終保持著上升的狀態，要考察他的藝術深度與高度，誠然是一件艱難的挑戰。他的創造力，頗近於莫札特的音樂，往往在旋律將止未止之際，總是能夠另闢蹊徑，使即將熄滅的火焰又再度燃燒起來。

這首史詩的連綿不絕，使酷嗜劃分時期的文學史家頗為狼狽。余光中每一階段的新時期與舊時期，幾乎都是以犬牙交錯的重疊方式出現。考察他的作品之際，很難乾淨俐落地在時間斷限上切割分明。在他早年的浪漫主義格律詩時期，還未接近尾聲階段，就已開始注入現代主義的技巧。以《萬聖節》（1960）為例，一方面承接《舟子的悲歌》（1952）、《藍色的羽毛》（1954）與《天國的夜市》（延遲到1969年才出版），一方面又開啓《鐘乳石》（1960）、《五陵少年》（1967）的現代化想像。其中《天狼星》（1962年完成，1976年出版），具有相當可疑的身分，這首長詩富有激進現代主義精神，同時也預告向古典主義發展。《蓮的聯想》（1964）是一次身歷聲綜藝體的演出，古典與現代的交織，同時招惹了詩壇的掌聲與拳聲。然而，這冊詩集卻是一次關鍵的再出發，不僅孕育了稍後《在冷戰的時代》（1969）與《敲打樂》（1969），也協助詩人到達飽滿圓潤的《白玉苦瓜》（1974）。

古典與現代的交融，歷史與現實的交錯，構成余光中在中年時期的成熟詩風。那份成熟的格局，持續延伸他在香港時期完成的三冊詩集《與永恆拔河》（1979）、《隔水觀音》（1983）、《紫荊賦》（1986）。生命的遷徙流動，全然不再影響他的生產力。他對文字的掌控從此毫無窒礙，從渺茫的想像轉化成為可觸探的意象，端賴他如何把握生動的語言，時間與空間的變化絲毫不能影響創造的能量。他在高雄時期完成的詩集《夢與地理》（1990）、《守夜人》（1992）、《安石榴》（1996）、《五行無阻》（1998），已經不是任何主義或思潮可以輕易概括。他以深沉的文字干涉大時代，也以深刻的思想與自我對話。越是晚近的作品，越能顯現他的歷史觀與世界觀，而這種積極介入的態度，又可以與他最初的浪漫詩風遙相呼應。他的生命經驗既繁複又細膩，每個不同時期的詩集都可拿來相互印證，卻又不容輕易區別開來分梳討論。一千首詩羅列起來，就是渾然一體，生生不息的長詩。

正要跨越八大壽高峰的詩人，至今並未有任何熄火的跡象。這首龐大史詩的閱讀，仍然是一個嚴峻的挑戰。余光中的審美原則與創作技巧，究竟要在那個階段切入觀察較為適宜，恐怕不是容易回答的問題。如果必須給予一個分辨，也許可以在他的文學批評找到一個恰當的入口。從1960年到1980年代，他的現代詩批評自成一個氣象。由於干涉面相當廣闊，他的批評幾乎也容納他的詩觀與詩藝。批評是一種清醒的自我觀察，縱然是在論斷別人的作品卻也洩

露了天機；許多創作的訣竅、技藝、準則、反省也一併呈現出來。批評也是一種藝術創作，當他對詩壇提出要求時，其實也是一種自我提升的重要警醒。

開放的態度與突破的精神，是余光中文學批評的特質。所有的批評都始於豐富的閱讀。閱讀越龐雜多元，詮釋的角度就越開放。余光中在進入 1960 年代時，就已經展現他的雙重視野（double vision），既放眼西方現代主義，也投注中國古典文學。這雙軌閱讀，提升了他的批評高度與創作深度。最能展現這種格局的，正是他最初的三本文論《左手的繆思》（1963）、《掌上雨》（1964）、《逍遙遊》（1965），都是由文星書局出版。創作與批評之間的相互輝映，正好可以窺探詩人如何引導自己走向成熟。

《左手的繆思》揭露他對西方現代詩人的閱讀態度，《掌上雨》與《逍遙遊》則是展現他的中國古典閱讀，從而孕育了自己的現代主義詩觀。如果印證他的詩藝演出，這段時期正是走出《天狼星》的格局，而逐漸朝向《蓮的聯想》發展。更為精切地說，他嘗試讓自己的現代主義思維與中國古典閱讀進行協商與熔鑄。但是，所謂協商與熔鑄，似乎是過於簡約的結論。從高速現代主義轉向中國古典文學，其間確實穿越多少內心糾葛與外在批判，並且也涉及兩種美學的會盟。雙重視野的嘗試，關係到創作上的成敗。1960 年代是他詩學追求的危疑時期，而這也正是批評與創作兩個美學領域最為靠近的階段。如果好好考察這段時期的批評，似乎也可以更為貼近他詩藝轉變的真相。

二、對位式的閱讀

追尋現代主義的道路上，余光中大量閱讀西方現代詩人的作品，包括佛洛斯特、艾略特、葉慈、康明思。他可能是 1960 年代初期介紹西方詩人最為積極者。他的介紹，帶有一種選擇與疏離的態度，而這正是對西方美學的解釋。不同於當時台灣詩人對西方的全心擁抱，余光中是從「抵抗式閱讀」（anti-reading）出發。那種抗拒，是某種態度的批判性接受。

在〈艾略特的時代〉，余光中是如此討論這位西方現代詩的開創者：「在他的詩中，美與醜，光榮的過去與平凡的現在，慷慨的外表與怯懦的內心，恆是並列相成的。」當他閱讀時，注意力也是同樣放在西方詩人的雙重視野。在〈舞

與舞者〉介紹葉慈時，余光中也有類似的詮釋：「對於葉慈，創造與毀滅皆為文化所必須，因此無法分割。他把握這個真理，且以深入的和有力的手法加以表現。」雖然介紹的文字寫得非常簡潔，但是卻充分流露他雙重視野與雙軌閱讀的策略。在〈死亡，你不要驕傲〉追悼佛洛斯特時，也是以一種折衷方式來解讀他所崇敬詩人的風格：「當他讚美時，他並不縱容；當他警告時，他並不冷峻。讀其詩，識其人，如攀雪峰，而發現峰頂也有春天。」

余光中的現代主義詩觀，可以容許兩種相悖的價值並置，既可權衡，又可辯證。這是他詩藝的一種秘訣，從來不採取絕對的審美觀念，寧可抱持相對的或開放的態度；或確切的說，是一種兼容並蓄的接受。如果從儒家思想來看，那是極高明而道中庸；如果從西方思想傳統，那是自由主義的寬容。這種對稱、均衡、相應的美學，意味著一種相當務實的對位式閱讀（*contrapuntal reading*）。這是思考上非常重要的暗示，台灣現代詩運動畢竟不是從社會內部催生，而是透過「橫的移植」，把西方美學嫁接到台灣。余光中已經有了警悟，要提升藝術絕對不能只是外來的技巧，台灣自有其歷史背景與社會現實，而且漢文書寫也有深遠的古典傳統。如果有能力閱讀遙遠的西方，台灣詩人當然也具備能力閱讀中國古典。對位式的閱讀，便是在這種覺悟下開啓的。

使這種覺悟能夠發生，一方面來自余光中的自我領悟，一方面則是來自現代詩論戰的觸媒。最為關鍵的事件，無疑是 1962 年他與洛夫之間爆發的「天狼星論戰」。這場論戰的討論，可以參閱我所撰寫的〈回望天狼星〉（收入《鞭傷之島》）。余光中在一篇自剖的文字〈從古典詩到現代詩〉，對於自己如何從西方回歸到東方，在文中說得極為清楚：「反對傳統不如利用傳統。狹窄的現代詩人但見傳統與現代之異，不見兩者之同；但見兩者之分，不見兩者之合。對於傳統，一位真正的現代詩人，應該知道如何介入而復出，出而後入，以至自由出入。」這正是雙重視野的最佳詮釋。在現代與古典之間，余光中並不視為相反的兩極，而是對話的兩端。在兩種價值之間，他同樣以開放、自由、包容的態度看待，並非視之為兩個囚牢。

對位式的閱讀，至此已確立成為他的審美原則。這對於余光中的詩藝自然極具高度暗示，他連續發表的幾篇評論，都反覆在重申這樣的看法。他寫下〈迎中國文藝復興〉，幾乎就是一篇「新古典主義」的宣言，既是迎戰現代詩壇，

也是爲他自己《蓮的聯想》建立的美學進行辯護。他說的新古典主義，「是一種重新認識傳統的精神。它利用傳統，發揚傳統，使與現代人的敏感結合而塑成新的傳統；它絕非復古。」發揚傳統，結合現代，是一種橫跨的姿態，兩面都必須作戰。這種腹背受敵的情況，在另一篇〈古董店與委託行之間〉就更爲清楚。余光中把食古不化的保守者形容爲孝子，把唯西方是瞻的激進現代主義者視爲浪子；前者不了解西方，後者則蔑視東方。孝子雖然維護傳統，不必然就理解傳統；同樣的，浪子只熟悉西方的現代，全然不知道現代主義背後其實有雄厚的古典傳統在支撐。

朝向傳統舉旗回歸，在現代主義浪潮中尤其惹人耳目。余光中相信現代與古典可以並置，雙方能夠對話，更可以會通。當他表達這種看法時，《蓮的聯想》的創造工程已臻於完成階段。從表面上看，他似乎是在批判詩壇的兩極現象，其實是在建立自己的藝術觀。接受外文訓練的詩人，在這個時刻特地表達對中國古典的態度，顯然足以反映他內心的焦慮。古典精神之成爲古典，只是屬於時間上的蒼老，在藝術上卻是屬於永恆的新。

三、古典裡的現代性

如果古典傳統只是僵化，就不可能產生新的詮釋。一首唐詩能夠衍傳千年，並非是化石那般供人欣賞。在不同的歷史階段，古典詩降臨在不同的讀者身上，自然會散發新的輝光。無上的美，從來不是靜止不動，而是能夠在不同的空間旅行，也可以在不同的時間流動。詩的內在生命，受到時空迥異的閱讀，自然會生動地呈露出來。閱讀如果可以視爲一種批評的實踐，則唐詩起死回生時，在宋代就會釋放新的意義，降及明清其暗藏的意義可能被挖掘出來，而更形豐富。站在現代，回眸投向唐詩，解讀的方式更加奇幻多變。唐詩的當代意義，當然可以再創造。閱讀行爲不僅是批評的實踐，更是創造力的再出發。如果古典詩行不具活潑的生命，就不可能受到不同讀者的青睞。杜甫、李白能夠在時光隧道持續旅行，就在於他們的作品具備了靈活的現代性。

在面對唐詩時，余光中推崇的詩人竟不是杜甫或李白，而是充滿鬼氣的李賀。長達兩萬字的〈象牙塔到白玉樓〉，是難得一見的李賀論。在余光中的批評中，這是非常奇特而又富饒象徵的詩觀，即使置於學術研究中，也是國內相

當罕見的古典詩詮釋。他以現代散文的技巧，以感性與知性相互交融的方式攫住這位唐代詩人的靈魂。在回到傳統的道路上，余光中的詮釋利器不完全是依賴已有的歷代註解，他也乞靈於新批評的思維方式，把細讀的技藝帶到李賀作品的考察。這項嘗試在當時國內學界可謂聞所未聞，即使在現代主義運動中也是屬於開天闢地的冒險。

新批評的艾略特，與古典詩人李賀並列在一起，就足夠造成後現代的美感。他的實踐，無非是為了證明西方現代批評若是能夠存活於台灣社會，則那種批評策略自然也能深刻地延伸到唐代。對東方與西方的文學傳統主軸，他也大膽展開雙軌閱讀，而且是對位式的閱讀。余光中引用艾略特物我交感（objective correlative）的視點，細膩地深入李賀的精神世界。在那鬼影幢幢的心靈中，余光中發現美與醜是同時共存，虛幻與真實也環環相扣。閱讀李賀的感受，余光中說，不是心智的（intellectual），不是情感的（emotional）而是感官的（sensational）。這樣的解釋，幾乎就是余光中詩觀的自剖。因為，知性過於冷靜，距離生命過於遙遠；而感性則又過於灼熱，太貼近生命核心。感官的反應，則是知性與感性的交織，遠近的距離可以互通，冷熱的感覺也臻於和諧。這也是余光中能夠接受的美感：「它留給讀者的經驗，既非思考的，亦非發洩的，而是官能的震撼。」

李賀作品受到這種現代性的評價時，似乎也是余光中在暗示自己的詩觀也進入成熟階段。由於他始終保持雙元的思維，在美學討論上就必須開放而寬容。兩種價值的抉擇總是維繫著平衡狀態，而且不斷彼此辯證：正與反，生與死，美與醜，現代與古典，東方與西方，構成他美學上的對比、貫通、融合。他尤其相信，李賀的深奧與難懂，不在語言層面，而是在於精神境界。余光中甚至認為，如果把這位唐代詩人置放在現代的超現實主義，也毫不遜色。古典永遠是現代的，乃是因為人的心靈世界是一個穩定、永恆的存在，除了文字語言歧異之外，精神是相通的。在 1960 年代，李賀以現代詩人的身分降臨台灣詩壇，古典世界與現代社會因此獲得接通。這完全是拜賜余光中敏銳的靈視，打通時間與空間的隔閡。

然而，余光中對古典的詮釋並不止於此。他並不相信文學與美學都是屬於進化論，越接近現代，創作技巧不必然就越進步。在另一篇文章〈鳳・鴉・鶉〉，

余光中並不贊同後來居上的美學史觀。在現代主義的反傳統風潮裡，古典其實已被污名化，現代則被神格化。這篇重要的批評在於指出，時代無論如何進步，人性與精神世界是不可能進步的。他說：「文學的較高境界，是內在的獨語（monologue），不是外在的對話（dialogue），詩的境界尤其如此。」他的見解延伸出來的意義，無疑是在指出外在的觀察與活動往往淪為假象，唯有內在的感覺才是真實。詩從內心底層醞釀而呈露出來，那是直接的表達，細膩地連接情感上的喜怒哀樂。古典詩人的創作活動若是與自我的生命與心靈緊密銜接，那種真實並不會因為時間的蒼老而衰退。不同時間的讀者，都可以與這樣真實的心靈直接對話。

余光中認為中國古典詩的優勢，不符邏輯思考，卻有利於文學表現：「免於繁瑣的動詞變化，省去主詞的交代，減除前置詞的羈絆，到達了至高無上的純樸和簡潔，同時又不失朦朧迷離之美。」以正面態度評價詩的傳統，乃在於對照現代詩口語的拖泥帶水。詩原就是屬於斷裂、跳躍的語言，依賴的是形象思維，讀者必須接受邀請去參與詩人的想像。「漠漠水田飛白鷺，陰陰夏木囀黃鸝」這樣的詩句，余光中說，「簡直不能再省，而無一字盲，無一字啞」。詩行中所負載的顏色與聲音，千載之後，依舊是栩栩如生。

古典並未死去，其中的精煉技巧，還可供現代詩人汲取靈感。余光中相信艾略特的經典文論〈傳統與個人才具〉，認為現代美感並非孤立存在，背後其實有深遠的古典維繫且支撐。古典詩那樣緊湊濃縮的意象，正是現代詩人必須學習的。今昔可以會通，因為傳統並不能推翻，只能繼承、累積。所有的閱讀總是構成美感經驗的一環，當傳統經過閱讀而成為生命的一部分時，美感經驗就不再只是古典的，而是可以朝向現代延伸。

現代主義運動，不應該孤立地看待當代美感，若是不能超越傳統詩人，則現代就不成其為現代。余光中的批評，既面對傳統，也迎向現代；既注視中國，也瞭望西方。他自我開創的對位式閱讀，從來就是抱持開放的態度，並且也具備突破的膽氣。因為開放，可以能夠兼容並蓄；因為突破，所以能夠超越侷限。他一直維持清醒的警覺，意識到自己的美學建構，一是來自《詩經》以降的大傳統，一是承接五四以降的小傳統。他的文學批評，對這兩股傳統永遠以自我鑑照的方式進行對話、協商、會通。同樣的，對於西方的文學傳統，他也保持

密切的銜接、繼承與累積。雙重視野帶來雙軌閱讀，使他能夠採取熔鑄鍛接的思維。這樣的詩觀，自然也協助他自己走向成熟的詩藝。

四、詩藝的完成

最能夠顯示余光中詩藝的雙重視野，是他接受現代主義的洗禮，又進一步接受中國古典的加持，〈火浴〉與〈白玉苦瓜〉這兩首經典作品正是恰當的印證。〈火浴〉表現了詩人在東方與西方兩種傳統之間的辯證，〈白玉苦瓜〉則是展現他在古典與現代之間的結盟。兩首詩都是對位式閱讀的典範，也是余光中詩藝上的開放與突破。我在〈拭汗論火浴〉（收入《詩與現實》）曾經有過詳細的析論。經過再閱讀之後，仍然還是承認〈火浴〉是他的顛峰之作。這首詩可以視為他現代批評的再實踐。如果創作是一種批評，則批評也是一種創作，兩者可以相互為用。雙元思維開啓了〈火浴〉的追求：

一種不減的嚮往，向不同的元素
向不同的空間，至熱，或者至冷
不知該上昇，或是該下降
該上昇如鳳凰。在火難中上昇
或是浮於流動的透明，一瞥天鵝
一片純白的形象，映著自我
長頸與豐軀，全由弧線構成

以嚮往作為意志與欲望，是這首詩出奇制勝之處。對位式的閱讀，在詩中以具體可感的形象呈現。詩人的嚮往，其實是對東方與西方兩個主流傳統的膜拜。詩行之間膨脹著一種張力，既矛盾又統一，既衝突又合諧：火與水，東方與西方，鳳凰與天鵝，上昇與下降，至熱與至冷，恰如其分地把抽象的感覺轉化成現實的經驗。詩人飛翔的想像到達遼窮的邊境，竟能夠以清晰的文字迴旋成透明的詩行，使不著邊際的思維都找到落實的依據。

靜態的形象一旦開始流動，詩的節奏就逐漸加快，使讀者感受到一種速度。在第二節，詩人的嚮往變得更為鮮明：

有一種嚮往，要水，也要火
一種慾望，要洗濯，也需要焚燒

淨化的過程，兩者，都需要
沉澱的需要沉澱，飄揚的，飄揚
赴水為禽，撲火為鳥，火鳥與水禽
則我應選擇，選擇哪一種過程

句式越簡單，速度就越加快。嚮往的意志，是爲了獲得淨化，使靈魂更純粹，使生命更昇華。因此淨化的選擇有兩種途徑：是洗濯還是焚燒，是沉澱還是飄揚，是赴水還是撲火。反反覆覆的思考，都圍繞著精神出口的尋找。兩種價值的對峙，隱隱帶著一種撕裂。潛藏的內在張力，逼真地把詩人焦慮、猶豫、徬徨、躊躇的感覺，原形畢露地流竄於詩行之間。

詩的第三節，把所有的暗示都揭開謎底。天鵝意味著西方，鳳凰暗喻著東方，兩種羽禽相互頡頏，僵峙於伯仲之間。但是，真正的抉擇卻仍然還未分明。詩人利用延宕的手法，不斷把具體答案往後推演，使想像被挑逗之後，不能輕易抵達高潮。必須來到第四節，詩人才在兩種元素中間作出了判斷：

有潔淨的靈魂啊恆是不潔
或浴於冰或浴於火都是完成
都是可羨的完成，而浴於火
火浴更可羨，火浴更難
火比水更透明，比火更深
火啊，永生之門，用死亡拱成

西方傳統是詩人美感的根源之一，卻是遙遠的存在，一如詩中的形容，是「寂寞的時間」。相形之下，東方是真正的現實，是不容任何幻想的歷史現實。而這樣的現實，是詩人苦難的生命經驗。他終於選擇投入苦難的東方，完全符合他自己的審美原則。勇於介入現實，以詩筆干涉政治，是他文學的永恆主題。它容許自己的生命投入現實中煎熬，與火浴的想像沒有兩樣。只有讓靈魂不斷接受醜陋現實的考驗，不潔的成分才能獲得淨化。

余光中對於中國近代史的體驗，可能較諸同時期的詩人還來得敏感。這首詩並未彰顯詩人的歷史意識，卻高度寓有強烈的現實感。詩人的嚮往，便是回歸東方傳統。並回歸現實社會。引人注目的是，詩中的「死亡」隱喻。這是〈火浴〉的主題，只有在現實中接受折磨凌遲，靈魂才有可能得到淨化昇華。第六

節相當生動地以「千杖交答」與「交詬的千舌」來形容火刑過程，完成詩人「嚥火的意志」。就像神話中的鳳凰，唯有死過，才能新生。在火舌的鞭笞下，帶著原罪的靈魂，在黥面、紋身過程中禁不住呼喊著「我無罪！我無罪！我無罪！」詩的情緒至此臻於高潮。在「毛髮悲泣，骨骸呻吟」的刑求之後，鳳雛的生命終於展翅復活。

我的歌是一種不減的嚮往
我的血沸騰，為火浴靈魂
藍墨水中，聽，有火的歌聲
揚起，死後更清晰，也更高亢

詩人的歌，正是詩藝的鍛鍊。在東方歷史的鞭打之下，詩人的文學信仰反而更純粹、更昇華。他的嚮往，並非捨棄西方傳統，至少在靈魂深處的選擇，詩人傾向於對東方的認同。〈火浴〉是余光中逐詩生涯中的一座高峰，攀爬到那樣的高度，無非是借助於在此之前穿越過的不同美學經驗。從詩藝的提煉來看，他每個時期的蛻變，其實都經過不同形式的火浴考驗。

〈白玉苦瓜〉是余光中詩藝到達的另一座高峰，也是對位式閱讀的另一種實踐。詩是一種文字藝術，白玉苦瓜則是故宮博物院珍藏的另一種玉雕藝術。一位是現代的藝術家，隔著遙遠時空觀賞一位未曾謀面的古典藝術。兩種不同手藝，分別展示在不同的領域，卻在同一時空相遇，時間消失，剩下來是空間的對話。全詩分成三節，同樣負載著技藝與記憶：

似醒非醒，緩緩的柔光裡
似悠悠醒自千年的大寐
一隻瓜從從容容在成熟
一隻苦瓜，不再是澀苦
日磨月磋琢出深孕的清瑩
看莖鬚繚繞，葉掌撫抱
哪一年的豐收像一口要吸盡
古中國餵了又餵的的乳漿
完美的圓膩啊酣然而飽
那觸覺，不斷向外膨脹
充實每一粒酪白的葡萄

直到瓜尖，仍翹著當日的新鮮

詩人的文字魔力，恰似緩緩運鏡，把苦瓜的生命傳神亦傳真地呈現在讀者眼前。「莖鬚繚繞，葉掌撫抱」，帶著動人的神態，彷彿隔著一層玻璃，可供細細鑑賞。苦瓜的顏色是乳漿，是酪白；形狀是「酣然而飽」，是「翹著當日的新鮮」。閱讀詩行時，如幻似真，苦瓜的具體形象猶在眼前，「悠悠醒自千年的大寐」。甦醒過來的是藝術，是文字技巧，是詩人的形象思維。文字技藝同時也容納歷史記憶，容許讀者窺探詩人內心的獨白，卻又情不自禁會聯想白玉苦瓜的藝匠魂魄。詩人與藝匠的精神，渾然成一體，分辨不出文字較為傳神，還是玉雕本身。兩個藝術靈魂，都同樣在中國土地孕育而成，正如詩第二節的描述：「向那片肥沃匍匐，用蒂用根索她的恩液」。第三節是詩藝的提昇與轉折，詩人與藝匠的靈魂彷彿結盟在一起，密不可分：

只留下隔玻璃這奇蹟難信
猶帶著后土依依的祝福
在時光以外奇異的光中
熟著，一個自足的宇宙
飽滿而不虞腐爛，一隻仙果
不產在仙山，產在人間
久朽了，你的前身，唉，久朽
為你換胎的那手，那巧腕
千眄萬睞巧將你引渡
對笑靈魂在白玉裡流轉
一首歌，詠生命曾經是瓜而苦
被引恆引渡，成果而甘

最後兩行，既是喻瓜，也是喻詩，造成一種渾融（fusion）的效果。苦瓜的前身已經腐爛，藝匠的生命也已經毀朽，卻留下精緻的藝術衍傳下來。詩中的巧腕，同時指向詩人與藝匠的技巧；一種引渡的技巧，從短暫到永恆，從現實到藝術，從歷史到當代，化腐朽為不朽。〈白玉苦瓜〉的文字技藝，猶似藝匠的巧腕，神奇地使苦瓜形象生動地再現。如果要瞻仰具體的苦瓜，就必須親臨故宮博物院。這首詩竟能隔空抓藥，有一種特異功能使珍藏的古物置於讀者眼前。詩人以濃縮的文字，描繪從「瓜而苦」到「果而甘」的誕生過程，依賴的豈僅是技藝而已。苦難的記憶，粗礪的現實，鍛造了詩人的生命；經過歲月

的千錘百鍊，與畢生穿越的美學經驗，才成就爐火純青的靈魂。必須在藝術上到達一定的高度，才足以與歷史上的藝術展開對話。一首歌詠白玉苦瓜的現代詩，也同樣經歷了從「瓜而苦」到「果而甘」的陣痛經驗。余光中早年的現代詩批評，便不再只是靜態的演出，而是沉澱成為生命的血肉，他的詩觀也昇華成為詩藝，凡腐朽的，在他的詩筆下都能點石成金，翻轉成為神奇的藝術。

余光中的「文心雕龍」

黃維樑

佛光大學文學系教授

摘要

中華學者從事文學批評時，往往大量地運用當代西方的文學理論。評論余光中的作品，當然可以這樣洋為「中」用；然而，本文主要運用一千五百年前劉勰撰的《文心雕龍》的理論，西方理論只作輔佐。

在龍年出生的余光中，其詩心文心彷彿與《文心雕龍》呼應。〈情采〉篇說：「聖賢書辭，總稱文章，非采而何」；余氏情采兼備，而「光中」就是光采奪目的中文，筆下總是奇比妙喻如龍飛鳳翔。他向中西文學傳統吸取營養，銳意鑄造新詞彙新句法，正是〈辨騷〉篇說的「取鎔經意」、「自鑄偉辭」。其散文如〈逍遙遊〉為中國的散文藝術開闢新境界。

劉勰強調作品「首尾周密」、「體必鱗次」的組織、秩序之美，這正是余氏〈民歌〉和其他詩作謀篇的特色。當然，余氏的詩歌管領風騷，其成就絕不止於結構圓美。

〈原道〉篇認為文學的功用在於「經緯區宇」、「炳耀仁孝」，余氏詩文有感時憂國之思，對世道人心常有諷喻，有儒家精神。

余光中在評論、翻譯、編輯方面也卓有貢獻；金紫黑藍紅五色筆耕耘數十年，是當代文學的大師。〈體性〉篇把文學的風格分為壯麗、典雅等八類，余光中這位「藝術多妻主義者」多方嘗試、自我超越，作品有廣闊的題材、繁富

的情采，其書寫風格可說涵括了上述的「八體」。他是博大型作家。

批評家對余氏作品雖有〈知音〉篇所論的仁智之見，其傑出表現則廣獲肯定。〈總術〉篇說美文佳章如錦繡、絲簧，甘腴而芬芳，這正道出余氏詩文的豐美。如果用〈風骨〉篇的形容，那麼，一生繫乎「文心」、以「雕龍」為志業的余光中，「藻耀而高翔，固文筆之鳴鳳也」。

關鍵詞：余光中、《文心雕龍》

一、引言

余光中 1928 年出生於南京，祖籍福建永春。1950 年到台灣，創作不輟，詩名文名漸顯，至 1960 年代奠定其文壇地位。他手握五色之筆：用紫色筆來寫詩，用金色筆來寫散文，用黑色筆來寫評論，用紅色筆來編輯文學作品，用藍色筆來翻譯。數十年來作品量多質優，影響深遠；其詩風文采，構成二十世紀中華文學史璀璨的篇頁。

筆者在大學時代（1965-69 年）開始閱讀余氏的詩歌散文，且於 1968 年開始發表文章評論他的作品，四十年來發表了長長短短數十篇評論。¹大學時期修讀了《文心雕龍》，從此心裡有「文心」，閱讀寫作時不忘記「雕龍」。最近十幾年來，深感於許多中華學者研析文學時，唯馬克思、後殖民的馬首是瞻，成為「後學者」，忘記了自身所在的東方有一條龍——一千五百年前劉勰所撰的《文心雕龍》，於是嘗試通過中西的比較，闡述《文心雕龍》的理論，並應用其理論於實際批評，希望使雕龍成為飛龍。²

¹ 筆者曾編著：《火浴的鳳凰：余光中作品評論集》（台北：純文學出版社，1979 年）和《璀璨的五采筆：余光中作品評論集（1979-1993）》（台北：九歌出版社，1994 年）二書，拙著《文化英雄拜會記：錢鍾書、夏志清、余光中的作品與生活》（台北：九歌出版社，2004 年）中有一半篇幅論述的是余氏作品和生活。筆者還著有多篇余氏作品評論，並沒有結集出版。

² 筆者的相關論文包括：〈最早的中國文學史：《文心雕龍·時序》〉、〈《文心雕龍》和香港文學史的撰寫〉、〈以《文心雕龍》為基礎建構中國文學理論體系〉、〈委心逐辭，辭溺者傷亂——從《文心雕龍·熔裁》論〈離騷〉的結構〉、〈中華文化春來風景異——用《文心雕龍》六觀法析范仲淹〈漁家傲〉〉、〈「重新發現中國古代文化的作用」——用《文心雕龍》「六觀」法析評白先勇的〈骨灰〉〉、〈讓雕龍成為飛龍——《文心雕龍》理論「用於今」「用於洋」舉隅〉、〈炳耀仁孝，悅豫雅麗——用《文心雕龍》理論析評韓劇《大長今》〉、〈請劉勰來評論顧彬——《文心雕龍》「古為今用」一例〉、〈請劉勰來評論顧彬——《文心雕龍》「古為今用」一例〉、〈請劉勰來評論顧彬——《文心雕龍》「古為今用」一例〉。

在龍年出生、今年要歡慶八十大壽的余光中，其詩心文心與《文心雕龍》彷彿深有感應，筆者於是有了〈余光中的「文心雕龍」〉這樣的論述。³

二、金色筆：取鑄經意，自鑄偉辭

余光中生活於學府與文苑之間，除了抗戰時逃過難之外，歲月沒有受時代風雲直接而災難性的影響；但他敏感善察，與時代社會共呼吸，其彩筆常常觸及民族以至全人類的痛苦經驗。這正是《文心雕龍·明詩》說的「人稟七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然」。⁴他咒詛文革，把他喻為「梅毒」（見〈忘川〉⁵）；他責備人類對環境的破壞，說臭氧層蝕穿這類「天災無非是人禍的蔓延」（見〈禱女媧〉）；儘管二十世紀科技發達、文明進步，然而，「惶恐的人類無告又無助」（見〈歡呼哈雷〉），備受種種威脅。余光中的作品，有時透露了一種深沉的悲劇感。

不過，如果余光中只是敏感善察，以作品反映時代社會，而缺乏富贍的想像、精湛的學養、創造性的文字功力，他就不成其余光中了。《文心雕龍·情采》認為文學作品由情與采即內容與技巧構成，並指出「情者文之經，辭者理之緯」。余光中正是鍾情、多情於世間萬事萬物的作家，天文地理、藝術人生都灌注了他的文思詩情。文學是文字的藝術，文學離不開文采；余光中這位文學家的成就，彰彰明甚地離不開「采」。〈情采〉篇不贊成文章有過分的藻飾，有「繁采寡情，味之必厭」之說，然而它開頭即說「聖賢書辭，總稱文章，非采而何」，可見文采的重要。余光中情采兼備，而「采」使「情」得以傳之久遠，使其「情」通達讀者的心。余光中這個名字，用筆者的話來解釋，代表的是光采奪目、光芒四射的中文。他筆下總是藻采斐然，奇比妙喻飛翔於佳章麗句之間，加上曾一度刻意創新詞組句法，其散文創作號稱余體，1960年代以來，吸引了台港海外以至大陸老中青各類讀者。王鼎鈞說余氏的散文「煥發了白話文的生命」，「他的修辭方法成為時尚」。柯靈八〇年代初期首次讀余氏散

³ 筆者1998年發表〈璀璨的五采筆——余光中作品概說〉一文，此文後來收於《文化英雄拜會記：錢鍾書、夏志清、余光中的作品與生活》（台北：九歌出版社，2004年）中。目前這篇〈余光中的「文心雕龍」〉的第二、三、四節，其內容以〈璀璨的五采筆——余光中作品概說〉一文為基礎，而多所增益；第五、六節則為新撰寫者。

⁴ 本文所引《文心雕龍》原文，基本上根據陸侃如、牟世金：《文心雕龍譯註》（濟南：齊魯書社，1995年）一書，引時不一註明頁碼。在引文之後，如附加語體翻譯，其譯文基本上也依據此書，也不一一註明頁碼。

⁵ 本文所引余氏詩作，暫不註明其所見詩集。以後或補註之。

文，非常驚喜，「自此銳意搜索耽讀，以爲暮年一樂」。其他作家或學者如鄭明嫻、沈謙、流沙河、李元洛、何龍、雷銳、陳幸蕙等，都先後成了余氏散文的忠實讀者。⁶我早在讀大學時期就開始看他的〈逍遙遊〉、〈登樓賦〉諸文，眼界大開，驚訝於這樣博麗雄奇的大塊文章。我當時的喜悅，自信比英國詩人濟慈（John Keats）初窺蔡譯荷馬史詩要大得多。下面是〈逍遙遊〉的片段及我的解說。

怒而飛，其翼若垂天之雲，搏扶搖而上者九萬里。噴射機在雲
上滑雪，多逍遙的游行！⁷

噴射機這現代發明，與古代《莊子》逍遙之遊聯結在一起，這靠的是學養與想像。《文心雕龍·體性》描述的八種文學風格中，其一是「壯麗」。這幾句正有壯麗的氣象，是西方朗介納斯（Longinus）說的那種雄偉（sublime）風格。同一篇中：

曾經，我們也是泱泱的上國，萬邦來朝，皓首的蘇武典多少屬
國。長安矗第八世紀的紐約，西來的駝隊，風砂的軟蹄踏大漢
的紅塵。

寥寥幾句就具體地寫出了漢唐盛世。除了風格壯麗之外，還因為「蘇武」、「長安」、「大漢」這些古代名字的出現而添了〈體性〉篇說的「典雅」之氣。長安是當時的國際大都會（cosmopolitan），就如今之紐約、倫敦、香港。「矗」字用得簡勁，形象鮮明。劉勰如果起於九泉之下，一定稱妙。又如：

曾何幾時，五陵少年竟亦洗碟子，端菜盤，背負摩天大樓沉重
的陰影。而那些長安的麗人，不去長堤，便深陷書城之中，將
自己的青春編進洋裝書的目錄。

六〇年代台灣的青年留學美國之風極盛，留學生文學應運而興。吉錚、於梨華、白先勇、張系國等在其小說中反映留學生的生活憂喜和文化衝突。這當然也是作家「感物吟志」而有的書寫，上面引述的《文心雕龍·物色》說的。論意象之醒目、歷史感之深厚，上引余光中的詩化文句，怎能不是留學生文學的首選？八〇年代開始，噴射機載負另一批五陵少年和長安麗人從西安、上海、北京到美國，而且更爲「怒而飛」，更爲壯觀，他們同樣「背負摩天大樓沉重的陰影」，

⁶ 參閱註1，《文化英雄拜會記》，頁115、128。

⁷ 本文所引余氏散文，暫不註明其所見散文集。以後或補註之。

同樣「將自己的青春編進洋裝書的目錄」。錢寧寫的《留學美國》一書，大可把上引的句子錄於扉頁。余光中以詩為文，普通讀者覺得「將自己的青春編進洋裝書的目錄」鑄句新妙；諳於文學裡論的人，自然可以談談這類句子的「陌生化」(defamiliarization)效果，或者《文心雕龍·體性》說的「新奇」性。

「當你的情人已改名瑪麗，你怎能送他一首菩薩蠻？」〈逍遙遊〉中短短這個句子，劉勰或者金聖嘆一定又要嘆為才子的大手筆。這裡藏了一個愛情故事，可能濃縮了於梨華、白先勇留學生小說的內容；這裡藏了一篇文化論文，可能概括了劉述先、杜維明中西文化論述的要義。情人不再叫做淑儀、自珍了，她取了洋名瑪麗，可能更認識了洋人彼得或保羅。她已陶醉在 Peter, Paul and Mary 樂隊的旋律中，你再送她一首〈菩薩蠻〉這樣的國粹，她還領情嗎，還傾心嗎？這裡引述的〈逍遙遊〉片段，順著次序，一小段一小段地引。在此之前，該文還有下面的句子：

腳下是，不快樂的 Post-Confucian 的時代。鳳凰不至，麒麟絕跡，龍只是觀光事業的商標。八佾在龍山寺淒涼地舞著。聖裔饕餮著國家的俸祿。龍種流落在海外。詩經蟹行成英文。……這裡已是中國的至南，雁陣驚寒，也不越淺淺的海峽。雁陣向衡山南下。逃亡潮沖擊著香港。留學生向東北飛，成群的孔雀向東北飛，向新大陸。有一種候鳥只去不回。

鳳凰、麒麟、龍、雁、孔雀在這裡飛著，繽紛復淒涼，畫出一個中國文化不快樂的時代。余光中不快樂，他的「逍遙遊」其實不逍遙。在異國，無論怎樣登高望遠，他「眺不到長安」，這是他的「太息啊不樂」(diaspora)情懷。⁸

〈逍遙遊〉寫於 1964 年，在余氏赴美教書兩年的前夕。1966 年他寫了〈登樓賦〉，文采粲然超過了王粲，而其淒涼愁懷則一。余光中在紐約登上帝國大廈，登高能賦，以抒鬱結：

你走在異國的街上，每一張臉都吸引著你，但是你一張也沒有記住。在人口最稠的曼哈頓，你立在十字街口，說，紐約啊紐

⁸ 近年文論界流行「後殖民」、「離散」等理論。筆者著有〈「眺不到長安」：余光中的離散懷鄉〈逍遙遊〉〉一文，刊於《中國散文評論》2007 年第 1 期，可參看。「太息啊不樂」是筆者對 diaspora 的音譯，兼顧及其意義。

約我來了，但紐約的表情毫無變化，沒有任何人真正看見你來了。……紐約有成千的高架橋，水橋和陸橋，但沒有一座能溝通相隔數英寸的兩個寂寞。……終於到了三十四街。昂起頭，目光辛苦地企圖攀上帝國大廈，又跌了下來。

這裡兼有王粲和卡繆（Albert Camus）兩種異鄉人的心情，既是鄉土的，也是存在主義的，真是載不動許多愁。〈登樓賦〉是余氏「太息啊不樂」情懷更上層樓的抒發。不過，我這裡不憚煩地引述其片段，主要目的仍在說明余氏的藻采：他生動生輝的文字。

同年寫作的〈唸呵西部〉，其陽剛的動感，成為余體文的明顯標記。余光中暫時拋卻文化的憂愁，融入美國西部遼闊的風景：

唸呵西部，多遼闊的名字。一過米蘇里河，所有的車輛全撒起野來，奔成嗜風沙的豹群。直而且寬而且平的超級國道，莫遮攔地伸向地平，引誘人超速、超車。大夥兒施展出七十五、八十英里的全速。霎霎眼，幾條豹子已經竄向前面，首尾相銜，正抖擻精神在超重噸卡車的犀牛隊。我們的白豹追上去，猛烈地撲食公路。遠處的風景向兩側閃避。近處的風景，躲不及的，反而擋風玻璃迎面潑過來，濺你一臉的草香和綠。

上引的「撒野」、「豹群」、「犀牛隊」、「撲食公路」、「濺你一臉的草香和綠」真是活脫脫的語言，彰顯了比喻大師的本色。這裡也用了與比喻經常並肩出現的誇張手法。《文心雕龍·誇飾》說：

自天地以降，豫入聲貌，文辭所被，夸飾恆存。[……]言峻則嵩高極天，論狹則河不容舠。

比喻大師的稟賦，是想像力豐富。《文心雕龍·神思》開宗明義說：

古人云：「形在江海之上，心存魏闕之下。」神思之謂也。文之思也，其神遠矣。故寂然凝慮，思接千載；悄焉動容，視通萬里；吟詠之間，吐納珠玉之聲；眉睫之前，卷舒風雲之色；其思理之致乎？

這「神思」就是想像力（imagination）。莎士比亞這想像富贍的大文豪，認為

瘋子、情人、詩人都是想像力彌滿的人；柯立基認為想像是創造的要素；韋勒克、韋倫在其影響深遠的《文學理論》中極言想像的重要，無想像性作品則不是文學作品。⁹余光中的文心——他的感情思想——通過柯立基說的創造性想像（creative imagination），通過《文心雕龍·神思》說的「規矩虛位，刻鏤無形」（作家對抽象的意念給以具體的形態，把尚未定形的事物都精雕細刻起來）的能力而形成文采，而成為情采兼備的作品。作家創造比喻，正是想像力的表現。〈神思〉篇說神思「萌芽比興」（想像力引生出比和興），就是這個道理。〈唸呵西部〉一文中以猛獸撲食比喻高速馳車。這二者本來不相干，互為「陌生」（defamiliarized）者，如今交集在一起，饒有奇趣，正是《文心雕龍·比興》說的「詩人比興，觸物圓覽；物雖胡越，合則肝膽」（《詩經》的作者運用「比」、「興」方法，是對事物進行了全面觀察；作者의思想和比擬的事物，雖像胡、越兩地相距極遠，但能使它們像肝膽一樣緊密結合）。

〈逍遙遊〉、〈登樓賦〉、〈唸呵西部〉寫中西文化，寫異國風光與情懷，為中國現代散文的內容開拓新領域；作者向中西文學傳統吸納營養，而銳意鑄造新詞彙新句法，正是《文心雕龍·辨騷》說的「取鑄經意」、「自鑄偉辭」；他為中國現代散文的藝術另闢境界。這些篇章，加上〈鬼雨〉、〈聽聽那冷雨〉等，建立了余氏文豪的地位。身處文化交鋒交匯的多元文化（multiculturalism）時代，余氏以其抒情采筆，縱橫捭闔，締造了一個中西古今交融的散文新天地；在二十世紀的中華作家中，大概無人能出其右。他的散文傑構極多，上述各篇之外，〈高速的聯想〉、〈催魂鈴〉、〈飛鵝山頂〉、〈何以解憂〉等等，讀者自然是不能錯過的。余氏色彩燦麗的散文，為他贏得了名氣，也賺到可觀的潤筆。他用金色筆來寫散文。

三、紫色筆：比義敷華，首尾周密

余光中的散文不同於魯迅、周作人、朱自清、徐志摩等五四以來的散文，他的詩也不同於聞一多、何其芳、卞之琳等的新詩。六十年來，余光中寫了逾千首詩。〈等你，在雨中〉細繪池畔小情人的等待，〈歡呼哈雷〉宏觀星際大字

⁹ 莎士比亞的說法，請參看其《仲夏夜之夢》第5幕第1景；柯立基（Samuel T. Coleridge）說法見於其 *Biographia Literaria*。韋氏說法則見 Rene Wellek & Austin Warren, *Theory of Literature* (new revised edition; Harcourt, Brace & World, Inc., New York, 1956), P.26。

宙的滄桑，其時代人生詠物寫景題材的廣闊，可謂遙領二十世紀中華詩人的風騷。1979年筆者在《火浴的鳳凰》的導言裡寫道：

到現在為止，余光中寫了四百多首詩。其中有長達六百行的《天狼星》，也有短僅三數行的，如〈戲為六絕句〉裡面的幾首。他的題材，有的來自現實，有的得自想像，極為廣闊多面。他從自己開始，寫情人、妻子、母親、女兒、朋友、詩人、畫家、音樂家、舞蹈家、學者、名流、哲人、政客等等。生老病死、戰爭愛情、春夏秋冬、風花雪月，從盤古到自由神像，從長安到紐約，從長江黃河到仙能渡山，從臺北到沙田，從奧林匹斯山的諸神到超級公路的現代獸群，從屈原荷馬到歐立德（或譯為艾略特）和葉珊，從嫫祖到媽祖，從黑雲石到白玉苦瓜……。總之，從天地之大到蟋蟀之小，包羅萬象萬物。¹⁰

1998年出版的錢學武《自足的宇宙：余光中詩題材研究》一書，¹¹把余氏詩作內容分為人、物、景、事、地五大題材範疇，每一範疇再分類，每類再分目，有些目再細分，其內容的繁富多元，一目了然。1998年至今十年，余光中寫詩不輟，題材就更廣闊了。近年余氏以佛教題材入詩，而研究者發現其詩中還有道教元素。¹²在當代眾多詩人中，博大型的余光中，作品涵蓋宏遠，構成了大千世界。以不同題材情思辭采形成的詩歌類型、風格為他冠名，則余光中是愛情詩人、親情詩人、友情詩人、詠史詩人、懷古詩人、星象詩人、地理詩人、文化詩人、詠物詩人、諷刺詩人、政治詩人、社會詩人、民謠詩人、山水詩人、田園詩人、環保詩人……；也是鄉愁詩人，也是鄉土詩人。¹³西方現代詩人有這樣博大題材的，可能也不多見，甚至沒有。例如，一代宗師、得過諾貝爾獎的艾略特，其作品數量及題材廣度，就不能與余氏相比。

「雖多亦奚以為？」作品數量及題材廣度自然絕非大詩人的充分條件。文學是文字的藝術；詩是文字藝術中的藝術。一切詩情詩教，必須有詩藝來承託、來增華，才成為真正的詩。賦比興是詩藝的基本，中國的說詩人二千多年來這

¹⁰ 此書於1979年由台北純文學出版社出版；所引文見頁8。

¹¹ 錢著由香港的香江出版有限公司出版。

¹² 例如，余氏有〈千手觀音——大足寶頂山摩崖浮雕〉一詩，刊於《人間福報》2007年12月8日第11頁。2008年3月23、24日江蘇徐州有「余光中與二十世紀華文文學國際研討會」，鄭煒明、龔敏有論文討論余氏詩中的「道教元素」；溫羽貝則有論文涉及余詩的「羊水」。

¹³ 參閱拙文〈鄉土詩人余光中〉，刊於台北《當代詩學年刊》第2期，2006年9月出版。

樣認定。《文心雕龍·比興》說：歷代作家「圖狀山川，影寫雲物；莫不織綜比義，以敷其華，驚聽回視，資此效績」（描寫山水雲霞，無不運用「比」的方法來施展文采；其所以能寫得動人，主要依靠這種方法取得成功）。在西方，阿里士多德認為創造比喻是天才的標誌；雪萊直截了當地指出：「詩的語言的基礎是比喻性。」¹⁴余光中敏於觀察，長於記憶，善於聯想，加以學養豐富，最能發現此物和彼物的關係，賦予甲物乙物新意義。他寫散文、寫詩都大量用比喻，像荷馬、莎士比亞、蘇軾、錢鍾書一樣。

余氏散文中的比喻，上文略述過了。他的很多首詩，一發表就傳誦，如〈我之固體化〉、〈民歌〉、〈白玉苦瓜〉、〈歡呼哈雷〉、〈控訴一支煙囪〉、〈珍珠項鍊〉、〈紅燭〉以及名聞四海的〈鄉愁〉等等。為什麼？原因之一，是它們都用了比喻。比喻是詩歌的翅膀，是孔雀的翠屏。去掉了比喻，詩歌飛揚不起來；去掉了翠屏，孔雀這美麗的鳥就被解構了。下面是〈我之固體化〉：

在此地，在國際的雞尾酒會裡，
我仍是一塊拒絕溶化的冰——
常保持零下的冷
和固體的堅度。

我本來也是很液體的，
也很愛流動，很容易沸騰，
很愛玩虹的滑梯。
但中國的太陽距我太遠，
我結晶了，透明且硬，
且無法自動還原。

此詩寫於 1959 年，余氏當時在美國愛奧華大學的作家工作坊。同班有不同國籍的作家，「國際的雞尾酒」指此。余氏遠離祖國，在異鄉作客，有此冰冷的感覺。余氏在此詩用了一個精彩的比喻：把自己形容為冰塊。這是「物雖胡越，合則肝膽」的又一說明。英國玄學詩人喜用的巧喻（conceit），庶幾近之。〈民歌〉寫於 1971 年，分為四節，如下：

傳說北方有一首民歌

¹⁴ 參閱拙文〈文學的四大技巧〉，收於拙著：《清通與多姿——中文語法修辭論集》（香港：香港文化事業，1981 年），第 93 頁。

只有那黃河的肺活量能歌唱
從青海到黃海
風 也聽見
沙 也聽見

如果黃河凍成了冰河
還有長江最最母性的鼻音
從高原到平原
魚 也聽見
龍 也聽見

如果長江凍成了冰河
還有我，還有我的紅海在呼嘯
從早潮到晚潮
醒 也聽見
夢 也聽見

有一天我的血也結冰
還有你的血他的血在合唱
從A型到O型
哭 也聽見
笑 也聽見

流沙河對此詩有極精到的析評。他說：「紅海喻血液在體內，象趣迷人」。又說：「四段四層，層層進逼，銳不可擋。」¹⁵確實如此。從黃河到長江，由北至南，地理與氣候配合。流沙河極言此詩格式嚴密，他的評說，可視為阿里士多德和劉勰理論的迴響。古代中西兩位詩學的權威，都重視結構。《文心雕龍》的〈鎔裁〉、〈章句〉、〈附會〉諸篇，是「結構」主義（不是二十世紀中葉流行一時的「結構主義」structuralism）的宣言。劉勰強調「首尾周密」、「體必鱗次」的組織、秩序之美，這正是〈民歌〉和余氏其他詩作謀篇的特色。誠然，像余氏新詩那樣脈絡清晰、明朗可讀而又義蘊豐富的，求諸六○年代的台灣現代詩、八○年代的大陸朦朧詩，極為罕見——多的是朦朧糾纏晦澀的分行散文。余氏的詩，可讀且耐讀。「從青海到黃海」、「從高原到平原」、「從早潮到晚潮」、「從

¹⁵ 本文引述流沙河對〈民歌〉的評論，見流沙河選釋：《余光中一百首》（香港：香江出版公司，1989年）一書有關部分。

A型到O型」有對稱之美，且一如流沙河說的用詞仿如「天造地設」。¹⁶

我們還可指出，「魚也聽見／龍也聽見」顯示了作者鎔鑄文辭的功力。杜甫在長江之畔寫〈秋興〉八首，有「魚龍寂寞秋江冷，故國平居有所思」之句。余氏的魚龍等語，默默用典，善讀詩者沿波討源，可上溯至老杜感時憂國的詩心。《文心雕龍·事類》論用典，開宗明義即說：「事類者，蓋文章之外，據事以類義，援古以証今者也。」讀者應能領略〈民歌〉這裡與〈秋興〉古今互涉的文學趣味；有西方文論知識的，應該看得出這裡的「文本互涉」（intertextuality）。流沙河說〈民歌〉中「民是中華民族，歌是聲音，民歌就是中華民族的聲音」，其「悲壯情懷貫串全篇」。¹⁷可以說，若非詩人的詩藝貫徹全篇，作品就不可能發揮悲壯感人的力量。

余光中詩文呈現的感時憂國之思，則符合劉勰的經世致用主張。《文心雕龍·原道》論文學的功用在於「經緯區宇」、「炳耀仁孝」（治理國家；使道德倫理獲得了宣揚）。論者如胡菊人、蕭蕭都稱余光中為儒家思想濃厚的詩人。¹⁸〈民歌〉之外，其「入世」的詩還有很多，如〈控訴一支煙囪〉。這是一首環保詩，發表後引起很大的迴響，對高雄市改善空氣質素有積極的作用。這首詩的社會功能，與其藝術魅力有關。污染空氣的工廠煙囪，被斥為「像一個流氓對著女童／噴吐你滿肚子不堪的髒話」，它「把整個城市／當作你私有的一隻煙灰碟」，害得「風在哮喘，樹在咳嗽」，「連風箏都透不過氣來」。在〈珍珠項鍊〉中，余氏把夫妻生活及其感情濃縮為三粒珠子：「晴天的露珠」、「陰天的雨珠」、「分手的日子……牽掛在心頭的念珠」，這些珠子「串成有始有終的這一條項鍊」，用來送給太太的，在他們的三十周年結婚紀念日。〈紅燭〉也寫夫妻的恩愛，把二人比喻為一對紅燭，一直並排燒著，從年輕的洞房之夜開始，到如今。「哪一根會先熄呢，曳著白煙？／剩下另一根流著熱淚／獨自去抵抗四周的夜寒」。這兩首詩「炳耀」的，是夫妻之情愛，而其詩歌藝術同樣炳耀可觀。文學家銳意創新，例如創造新的比喻。用比喻是文學的常規，用比喻這個理論卻是打不倒、創不了新的。我們可根據所造新鮮妥貼比喻的多寡，作為衡量余氏詩藝的一個標準，正如我們可以此檢視中外古今其他作家的藝術成

¹⁶ 同上註。

¹⁷ 同上註。

¹⁸ 參閱註1，《火浴的鳳凰》中胡菊人的文章，以及蕭蕭：《台灣新詩美學》（台北：爾雅出版社，2004年）論余光中那一章。

就。余光中絕對是一位比喻大師。

余光中的詩，辭采燦然，而且章法井然。很多現代詩有句無篇，無政府主義地顛覆了傳統詩歌鎔裁組織的法則。余氏的詩，絕不如此，他維護詩藝的典章制度、起承轉合。其詩的結構有多種方式，予人變化有致之美感；至於鬆散雜亂等某些現代詩人常犯的毛病，在余氏詩集中是絕跡的。如果劉勰是「結構」主義集團的董事長，在〈附會〉篇說的「附辭會義，務總綱領；驅萬塗於同歸，貞百慮於一致；首尾周密，表裏一體，此附會之術也」是其政策，那麼余光中這位執行長（首席執行官、行政總裁，即 CEO）在其寫書的業務中，妥善地執行。他是富有古典主義章法之美的現代詩人。〈民歌〉的結構，上文已稱道過。較長的作品如〈慰一位落選人〉、〈歡呼哈雷〉、〈唐馬〉等，其前後呼應、嚴謹周密處，堪為許多現代主義詩人的正面教材。現代詩的困境之一是讀者少，讀者少的原因之一是詩的內容難懂，難懂的原因之一是結構混亂。余氏的詩明晰、明朗、可讀、耐讀，吸引了讀者，維護了現代詩的名譽。¹⁹

余光中的詩藝，還見於他建立的半自由體（或半格律體）格式：詩行不很整齊，也不過份參差；押韻，但不嚴格。劉勰對文學的音樂性有精闢的意見。〈聲律〉篇一開始就說「音律所始，本於人聲」，可見文學之具備音樂性是自然之事。詩講究音韻，但押韻可能流於機械化，〈聲律〉篇說的「綴文難精，而作韻甚易」，正是此理。二十世紀中國新詩不重視嚴整的押韻，有其理由。余光中還擅於營造長句，下面以〈珍珠項鍊〉的下半篇為例加以說明：

每一粒都含著銀灰的晶瑩
溫潤而圓滿，就像有幸
跟你同享的每一個日子
每一粒，晴天的露珠
每一粒，陰天的雨珠
分手的日子，每一粒
牽掛在心頭的念珠
串成有始有終的這一條項鍊
依依地靠在你心口

¹⁹ 註1所述筆者編著的三本書，對〈慰一位落選人〉、〈控訴一支煙囪〉、〈珍珠項鍊〉等詩，都有析評，可參看。

全憑這貫穿日月
十八寸長的一線因緣

在這裡，詩行長短不同，但不太參差。「瑩」、「幸」押韻，「鍊」、「緣」押韻（此外，「晶瑩」疊韻，題目中的「珍珠」雙聲）。而這十一行，合起來是一個長句。這句子長而不冗不亂，具見詩人調遣文字、組織文字的功力。而這是與他的英詩修養分不開的。余光中精湛於中英文學，兼採兩個傳統的長處，融合於其作品之中。以下是余夫子的自述：

無論我的詩是寫於海島或是半島或是新大陸，其中必有一主題是托根在那片后土，必有一基調是與滾滾的長江同一節奏，這洶湧澎湃，從廈門的少作到高雄的晚作，從未斷絕。從我筆尖潺潺瀉出的藍墨水，遠以汨羅江為其上游。在民族詩歌的接力賽中，我手裡這一棒是遠從李白和蘇軾的那頭傳過來的，上面似乎還留有他們的掌溫，可不能在我手中落地。[……]

不過另一方面，無論在主題、詩體或是句法上，我的詩藝之中又貫串著一股外來的支流，時起時伏，交錯於主流之間，或推波助瀾，或反客為主。我出身於外文系，又教了二十年英詩，從莎士比亞到丁尼生，從葉慈到佛洛斯特，那「抑揚五步格」的節奏，那倒裝或穿插的句法，彌爾頓的功架，華茲華斯的曠遠，濟慈的精緻，惠特曼的浩然，早已滲入了我的感性，尤其是聽覺的深處。²⁰

誠然，他的詩融匯古今中外，題材廣闊，情思深邃，風格屢變，技巧多姿。他可戴中國現代詩的桂冠而無愧。余氏用高貴的紫色筆來寫詩。

四、黑筆紅筆藍筆：照辭如鏡，平理若衡

《文心雕龍·神思》說作家要「積學以儲寶」，文學批評家更要如此。這是余氏創作中西合璧的基礎，也說明了其評論視野廣闊的原因。上面說他有五色之筆，以黑色筆來寫評論。說是黑色筆，因其褒貶力求像《文心雕龍·知音》說的「照辭如鏡」、「平理若衡」，力求公正無私，有如黑面包公判案。余氏具有中西文學的深厚修養，撰寫詩、散文、小說、戲劇各種體裁的評論時乃得縱

²⁰ 見余光中：〈先我而飛〉，刊於上海《文匯報》1997年8月10日。

橫比較、古今透視，指出所評作品的特點，嘗試安頓其應得的文學地位。文學評論是余氏的另一項重要成就，在《掌上雨》、《分水嶺上》、《從徐霞客到梵谷》、《井然有序》、《藍墨水的下游》五書和其他文章裡，他的表現和專業、傑出的批評家沒有分別。

余光中還用紅色筆和藍色筆。他是一位資深的編輯和評判，編過文學雜誌和文學選集。《藍星》、《文星》、《現代文學》、《中華現代文學大系》等等，其內容都由他的朱砂筆圈點而成。他選文時既有標準，又能兼容眾家，結果是為文壇建立了一座座矚目的豐碑。他數十年來主持或參與過無數文學評獎，如「梁實秋文學獎」。這位編輯和評判在審閱文稿時，一絲不苟，其嚴肅處，有時和批閱學生的文章一樣。文學是文字的藝術。文字的運用，其精粗高下，是余氏數十年來日夕關懷的大問題。現代中文深受英文等西方語文的影響，影響有好壞。使中文豐富、生動的西化，謂之善性西化；使中文臃腫、笨拙的西化，謂之惡性西化。余光中和他的同道同文如蔡思果、梁錫華、黃國彬等，是精通優美中文的守護天使，又彷彿是力戰粗劣中文這大風車的唐吉訶德。劉勰的時代，當然沒有西化的問題。《文心雕龍·章句》對用詞造句有明晰的要求，說「章之明靡，句無玷也；句之清英，字不妄也。」其對文字的講究，則與反對中文粗劣化、中文惡性西化的原理相通。劉勰如生於當代，一定會加入余、蔡等行列（唉，蔡思果已在 2004 年作古了），甚至成為其先鋒主將。余光中的論中文西化諸文，氣壯華夏的山河，有「文起當代之衰」的力量。

惡性西化的中文，最早出現於翻譯，而「翻譯體中文」的弊端，諸如用字貧乏、濫用副動詞尾、詞組冗長、濫用被動語氣、盲目搬用繁複驚扭的其他英文句法等，余氏從 1960 年代開始，就口誅筆伐。他從事翻譯、翻譯評論、翻譯教學數十年，主張「要譯原意，不要譯原文」：

最理想的翻譯，當然是既達原意，又存原文。退而求其次，如果難存原文，只好就逕達原意，不顧原文表面的說法了。²¹

余光中翻譯外國文學作品，卷帙頗繁，詩、小說、戲劇都有，如《英美現代詩選》、《錄事巴托比》、《梵谷傳》、《不可兒戲》等；對詩尤其用力用心，有時用心至苦，猶如修煉譯道的苦行僧。他的翻譯固然大有貢獻於文化交流，他也以

²¹ 見余光中譯：《不可兒戲》（台北：大地出版社，1983 年），頁 151。

自己的翻譯為例子，說明譯文與惡性西化中文之間可以劃清界線，希望讀者獲得啓示，擇善而從。翻譯始終以信實為第一義，以「譯原意」為基本要求。余氏以藍色筆來翻譯；在色彩象徵中，藍色正具有信實之意。²²

余光中憑其五色之筆，耕耘數十年，成為當代文學的大師。《文心雕龍·體性》把文字的風格分為八類：典雅、遠奧、精約、顯附、繁縟、壯麗、新奇、輕靡。基於不同文體的性質、不同時空的創作背景，加上他這個「藝術多妻主義者」的多方嘗試、自我超越，他的書寫風格可說涵括了上述的「八體」。他是情采燦然兼備的博大型作家。五色中，金、紫最為輝煌。他上承中國文學傳統，旁採西洋藝術；在新詩上的貢獻，有如杜甫之確立律詩；在現代散文的成就，則就有如韓潮蘇海的集成與開拓。劉勰強調作家要繼承傳統，又要開拓創新，《文心雕龍·通變》說的「文律運周，日新其業；變則其久，通則不乏」在余光中的作品中充份表現出來。本文特別強調余氏文采的豐美，誠然，其作品一如《文心雕龍·總術》說的「視之則錦繪，聽之則絲簧，味之則甘腴，佩之則芬芳」。²³三十年前，筆者用「精新鬱趣、博麗豪雄」形容其詩文，而把所編的余氏評論集取名為《火浴的鳳凰》。十四年前則把新編的同性質的評論集命名為《璀璨的五采筆》。如用《文心雕龍·風骨》的形容，那麼，余氏詩文「藻耀而高翔，固文筆之鳴鳳也」。

五、仁智褒貶，無私不偏

劉勰從事批評工作，以「褒貶任聲，抑揚過實」(〈辨騷〉篇)為戒。本文評論余光中，有沒有過實與任聲呢？平心而論，余光中創作數十年，只計算詩作，就逾千首，他的所有書寫，不可能篇篇盡善盡美，毫無瑕疵。舉例而言，鍾玲評論過其〈火浴〉一詩，認為詩中說話者在火與冰二者間選擇，卻沒有寫選擇時的矛盾；選了火浴之後，卻沒有寫火浴過程的痛苦，就跳到「完成」。²⁴筆者也批評過余氏的〈苦熱〉一詩，指出其酷熱天時家居背景的交代不足，以

²² 筆者有論文題為〈余光中「英譯中」之所得——試論其翻譯成果與翻譯理論〉，收於註1《璀璨的五采筆》中，可參看。

²³ 視聽味嗅之美這段話，和余光中1963年所述對散文的美學期待之語，可互相發明。在余氏《左手的繆思》(台北：文星書店，1963年)的〈後記〉中，余氏說：「我所期待的散文，應該有聲，有色，有光；應該有木簫的甜味，釜型大銅鼓的騾響，有旋轉自如像虹一樣的光譜，而明滅閃爍於字裡行間的，應該有一種奇幻的光。一位出色的散文家，當他的思想與文字相遇，每如撒鹽於燭，會噴出七色的火花。」(頁160)

²⁴ 參閱註1《火浴的鳳凰》中鍾玲〈評〈火浴〉〉一文。

及苦熱間降下大雨後情景的描寫欠妥。²⁵《文心雕龍·指瑕》說：「古來文才，異世爭驅。或逸才以爽迅，或精思以纖密，而慮動難圓，鮮無瑕病。」余氏雖然是「逸才」，一向「精思」，難保沒有「慮動難圓」之處。

此外，他的作品儘管知音芸芸，「粉絲」紛紛，其亮麗以至華麗的美文卻未必人人都欣賞。柯慶明在讀大學一年級時，仿余光中《左手的繆思》、《逍遙遊》的「現代散文」體作文章，就不為其老師葉慶炳所喜歡，因為這種「余體」文章太講究「辭藻意象」。²⁶《文心雕龍·知音》指出：讀者的性情、喜愛不同，「慷慨者逆聲而擊節，醞藉者見密而高蹈，浮慧者觀綺而躍心，愛奇者聞詭而驚聽」；不同讀者對同一作家作品可能有不同的反應（這是西方文論 readers' response theory 感興趣的議題）。葉慶炳顯然屬於「觀綺」而不「躍心」的讀者。

甚至有人認為余光中散文裡的意識有問題：余氏〈書齋·書災〉一文稱擦地板、做家務的女性為「下女」，顯示作者有居高臨下的「貴族氣」。²⁷余氏的作品就像任何大文豪或小作家的書寫一樣，都可議論。不過，考核這番議論，筆者認為這位批評家的一般知識不足，才有不滿余氏用「下女」一詞之論。須知道〈書齋·書災〉寫於1963年，那個年代台灣仍沿襲日據時期的不少習俗。當時稱幫忙家務的工人為「下女」，就像三數十年來香港人稱來自菲律賓的女性家務助理員（domestic helper）為「菲傭」一樣。當年余光中如果不用「下女」，真不知道怎樣下筆。

還有人批評余光中，說他的作品「散播頹廢意識」、「傳播色情主義」；說他有「流亡心態，助長牙刷主義之風」，他有「崇洋意識，要把靈魂『嫁給舊金山』」。²⁸《文心雕龍·知音》說西漢末年的樓護，恃著口才便給，就隨便給人下評語。劉勰認為樓護此人「學不逮文，而信偽迷真」（才學不足，誤信傳說，不明真相），大大加以斥責。對余光中作出上述批判的人，和樓護差不多。

²⁵ 參閱拙著：《香港文學初探》（香港：華漢文化事業公司，1985年），〈冷氣室內談〈苦熱〉〉一文。

²⁶ 柯慶明：《昔往的輝光》（台北：爾雅出版社，1999年），〈台大中文系第一人——懷念葉慶炳老師〉，頁58。

²⁷ 見王兆勝：〈論余光中散文的世俗化品格〉，收於《中國散文評論》2007年第1期，頁27。

²⁸ 參閱陳鼓應等著：《「這樣的詩人」余光中》（台北：大漢出版社，1978年），此處所引語句據此書封底的文字。

余光中的作品難免有情緒低潮的抒發；他確曾寫過幾首涉及性愛的詩篇；他確曾表示過對西方藝術文化的喜愛；然而，所謂「頹廢」、「色情」、「流亡心態」云云，不是「學不逮文」地誤解作品，就是刻意地誤導讀者。余光中在〈敲打樂〉中寫到美國西部的詩歌新風潮，用「誇飾」的手法，說美國一些詩人要「嫁給舊金山」；批判他的人，卻說余光中表示要把自己「嫁給舊金山」。這是絕對斷章取義式的扭曲。²⁹

創作之外，余光中的文學論評也遭非議。1970年代余光中「批判」過鄉土文學，因此對他筆伐者眾。此事頗為複雜，且帶有政治色彩。筆者曾撰〈抑揚余光中〉一文試為平議，余氏也有〈向歷史自首？〉一文作為交代，這裡不及細表。³⁰《文心雕龍·知音》說批評家如果「無私於輕重，不偏於憎愛，然後能平理若衡，照辭如鏡」；從對余氏這個事件的議論，我們可說明要做到「無私」和「不偏」的困難。

余氏為文評論過朱自清的散文、戴望舒的詩，認為一般批評家、文學史家對他們的評價偏高。余稱朱自清為「一位優秀的散文家」，卻還不能說是「散文大師」；戴望舒有其可賞處，卻還不到「大詩人」的地位。余氏的作為，頗有一點「重寫文學史」的意味。不少朱、戴的研究者、擁戴者接受不了余氏這樣的評價，乃寫文章與余氏商榷，甚至聲討余氏，說「余光中嚴辭否定新文學名家名作。」³¹其實余氏並沒有抹殺朱、戴的成績，評余者不先細察余氏文章，就率爾抨擊，犯了劉勰說的「信偽迷真」的毛病。

六、藻耀高翔，文苑鳴鳳

劉勰在〈序志〉篇寫道：

夫宇宙綿邈，黎獻紛雜，拔萃出類，智術而已。歲月飄忽，性靈不居，騰聲飛實，制作而已。……形同草木之脆，名逾金石之堅，是以君子處世，樹德建言。

²⁹ 參閱註1《火浴的鳳凰》中筆者所撰〈重讀〈敲打樂〉〉一文。

³⁰ 拙文刊於廣州《羊城晚報》2004年9月11日；余文刊於該報同年同月21日。古遠清在《台灣當代新詩史》(台北：文津出版社，2008年)對此事有評述，可參閱頁381-387。

³¹ 李明〈中國大陸的余光中評價之爭〉一文(刊於香港《開卷有益》1997年6月號)對爭議有評論，可參看。

牟世金這樣語譯：

宇宙是無窮無盡的，人才則代代都有；他們所以能超出別人，也無非由於具有過人的才智罷了。但是時光是一閃即逝的，人的智慧卻不能永遠存在；如果要把聲名和事業留傳下來，主要就依靠寫作了。……人的肉體同草木一樣脆弱，而流傳久遠的聲名卻比金石還要堅固，所以一個理想的人活在世上，應該做到樹立功德，努力著作。

一生以文學為志業的余光中，希望不朽而奮力「與永恆拔河」的余光中，自許存在於「壯麗的光中」的余光中，雖然有時對不朽有所懷疑——「不朽，是一堆頑石」，像倫敦西敏寺大教堂「詩人之隅」（Poets' Corner）那堆石像？——他怎能不引劉勰為同道為同志！³²劉勰撰寫《文心雕龍》，認為「文果載心，余心有寄」；對余光中來說，他的詩文果然表達其對親友人類、山水自然、歷史政治、文化藝術的悲喜憂樂種種心情，余氏的文心寄託在這數十年的雕龍事業。儘管批評家對其作品不無仁智之見，一般來說，其文學的傑出成就、其深遠的影響，已獲得中華文學界公認。《文心雕龍》體大慮周，其理論久而彌新，足以用來研究余光中的作品，剖析其「文心」與「雕龍」，顯示其健筆五色、情采繁富、規模博大、「藻耀而高翔，固文筆之鳴鳳也」。這就是余光中的「文心雕龍」。

³² 余氏有詩集名為《與永恆拔河》；「壯麗的光中」語見余氏〈五行無阻〉一詩；又余氏有散文題為〈不朽，是一堆頑石？〉。

余光中的翻譯論述試探

——以《不可兒戲》為例

馬耀民

台灣大學外文系副教授

So you have presented me in a new version of Sinicism? It never occurred to me I could be made so Sinicial.

余光中，〈與王爾德拔河記——「不可兒戲」譯後〉

一般論者談及余光中之翻譯，比較喜歡列舉相關文獻中余氏的「說法」，以證明余氏是一位優秀的翻譯家，然而從「列舉」到「結論」之間卻缺乏學術論證，說明「為甚麼」「如何如何做」，就是「優秀」的譯者。被列舉的說法包括「翻譯是一種有限的創作」、「翻譯如婚姻、是一種兩相妥協的藝術」、「西而化之」、「讀者順眼、觀眾入耳、演員上口」、「譯者其實是不寫論文的學者，沒有創作的作家。……譯者必定相當飽學……他可以不落言詮，可以述而不作，卻不能沒有學問」。這些「說法」，其實已經涉及余氏對翻譯文本、翻譯策略，以及翻譯倫理等課題的理論性思考，而這「一套」理論所含括的幅度又大大超出（或挑戰）了傳統「信達雅」的規範。本文不擬重複強調余氏是優秀的翻譯家，只企圖把他的「說法」放在歐美「翻譯研究」的論述之中，並以《不可兒戲》為例，觀察余氏「譯論」所代表的意義及其應有的地位，讓余氏譯論之研究與國際接軌。

埃及裔的英國著名翻譯研究學者貝克(Mona Baker)在 911 事件之後，深切體會西方媒體如何有計畫地、有系統地建構「反恐」論述，以合理化美伊戰爭，

便暫時放下從事已久的以語料庫為基礎的翻譯研究(Corpus-based translation studies)的工作，投入翻譯與意識型態的思辯，於2006年出版了專書《翻譯與衝突》(*Translation and Conflict*)。該書開頭第一段指出，在現今世界，不管我們在那裡，從事哪一種行業，都活在一種橫跨國際、不斷強力灌輸於我們意識中的衝突的氣氛，而尤其是當下政治或其他類型的衝突都在國際舞台上演出，已非單一國家的制度能解決，而翻譯也成為各方用以合法化自身對事件看法的手段。她以美伊戰爭為例，說明翻譯在其中的扮演的角色：第一、「宣戰」，並讓這訊息被敵國及國際社會聽見是一項語言行為；第二、聯軍的組成及各種對敵國軍人與人民喊話的「文宣品」牽涉語文的轉換；第三、在美國與國際間建構論述以動員一般老百姓接受發動戰爭或支持戰爭，並使所引起的犧牲合理化。在這些任務中，翻譯者的角色在散播或抵制某些敘述，為暴力衝突建立一個思想與道德環境。准此，貝克為西方翻譯論述多添了一個隱喻：翻譯者即戰爭販子、好戰者、主戰論者(translator as warmonger)。同時，貝克也正式推翻了西方翻譯隱喻中視翻譯為一種「橋樑」，溝通兩方，以建立互助互信、彼此瞭解的烏托邦。而事實上翻譯者並未嚴守分際，站在「中間」(a space in between)，卻早已靠邊站，為自己國家/文化盡忠職守。

這可能是繼義大利人視「翻譯者為背叛者」(Traduttore, traditore)之後，翻譯者面臨的一個最難堪的局面。不過，貝克激進極端的想像，卻可能讓我們開始思考翻譯行為是甚麼一回事，以及翻譯文本在異文化中的文本功能。撇開語言與文化差異不談，我們在翻譯行為中真的能夠客觀嗎、沒有任何目的嗎？儘管這個目的僅止於要讓不懂原文的讀者看得懂。「看得懂」這個翻譯目標是不是已經規範了譯者的翻譯策略？塑造了翻譯文本的形象？

其實我們不必等到2006年貝克的覺悟來體會翻譯的「原罪」，早在差不多四分之一個世紀之前，本論文研究對象余光中也曾經使用與「戰爭」相關的隱喻來說明他和王爾德之間的一次遭遇——那就是中文翻譯成「拔河」的 tug of war。儘管比起貝克的隱喻中譯者為亂源的邪惡身份，余光中的拔河選手就比較健康而且陽光多了，但是他們一致地賦予譯者在翻譯行為中完整的主體性，視翻譯文本為應譯入語文化(target culture)所需而製造出來的產物，而我們將會發現余光中在翻譯的文本實踐上已經遠遠超越了至今仍殘存在不少以「對等」、「忠實」為基礎的翻譯論述。余光中與王爾德的「拔河戰」中，余光中認

爲他已把對手拉到己方來，把他「中國化」(sinicized)，爲王爾德的 cynicism 製造了一個中國版，如果我們細想一場拔河比賽中，在某方獲勝之前，兩方必先經過互有輸贏的拉鋸。這些高手過招的精彩時刻，必然銘刻在翻譯文本中，讓我們重新體會這個「拔河」隱喻提供給研究者不同的思考面向，那是貝克版本的隱喻無法兼顧的。

我曾經在另一篇文章中說過，很多翻譯的定義，仔細看來都充滿隱喻，每一個隱喻背後就是一個論述世界 (universe of discourse)，代表了定義者不同的情緒和經驗，似乎難以溝通。然而一個定義的建立，正是反映出建立定義者心中所關懷的課題與研究方法。余光中爲自己的翻譯行爲做了一個隱喻式的定義，必定是於翻譯過程中有所體會後而提出，本文樂於追隨這個隱喻，進入余光中的翻譯文本世界，參與其拔河競賽中相互拉鋸的過程。

余光中「歸化」策略的兩種讀法

儘管「異化」與「歸化」的翻譯策略自古已有，然而要到 1995 年維努提 (Lawrence Venuti) 出版了《隱形的譯者》(*Translator's Invisibility*) 後，這兩個觀念才獲得較爲理論的思考，而 (或許是很不幸地) 也在維努提的論述架構中，「歸化」的翻譯策略被視爲代表負面的意識型態。維努提認爲二次大戰後，英語國家漸漸在世界舞台上佔有主導的地位，其出版品一直處於「出超」的狀態，而外國貨透過翻譯「進口」到英美國家的時候，便必須要具備「通順」、「口語化」、「可讀」的條件，使文本產生「透明的幻覺」(illusion of transparency)，讓外國人講話像本地人，讓翻譯文本讀來不像翻譯文本，翻譯文本越流暢，越代表譯者的主體被泯滅，越代表原作者的形象更清晰。維努提認爲這種對翻譯文本的認知是代表了一種暴力，一種「種族中心論暴力」(ethnocentric violence)，是英語國家企圖以自己文化的價值與信仰重新建構外來文本，並決定其生產、流通、及接受，強力地以自身文化之讀者可讀懂之文本，取代外來文本中的語言與文化差異。

爲了要抵抗這種「主流」的翻譯論述，維努提根據士來馬赫 (Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher) 完成於 1813 年的〈翻譯的不同方法〉('On the different methods of translating') 所認爲的「譯者盡可能不要騷擾作者，要把讀

者移向他」的翻譯策略提倡了「異化」的觀念，是一種重新標記外來文本中語言文化差異的翻譯策略，以「非通順」、「陌生化」的翻譯文體，使譯者的存在得以彰顯。

按「異化」與「歸化」的論述架構，余光中的《不可兒戲》當然是被歸類為屬於後者，而本文開頭的題詞中所引的一句話，便是「罪證」。而他也曾在多年之後（1994），把士來馬赫的話說的更清楚，並加入了「家族類似」（family resemblance）的概念說明原文與譯文的關係：

譯者的目的，是把一本書，不，一位作家，帶到另外一種語文裡去。這一帶，是出境也是入境，把整個人都帶走了樣，不是改裝易容，而是脫胎換骨。幸運的話，是變成了原來那位作家的子女，神氣和舉止立可指認，或者退一步，變成了他的姪女、外甥、雖非酷肖，卻能依稀。若是不幸呢，就連同鄉、同宗都不像了，不然就是遺傳了壞的基因，成為對母體的諷刺漫畫。

（〈作者、學者、譯者〉 171-172）

王爾德被「中國化」當然是意味著《不可兒戲》對中文讀者來說具備「通順」、「口語化」、「可讀」的優點，也必定要對王爾德所施予的暴力，負起責任。

維努提的翻譯論述可說是 1970 年代末期興起的「翻譯研究」的重要成果之一。翻譯研究所要挑戰的是傳統上以「原文」為中心的研究方法，以「規範性」（normative）或指導性的觀念出發，說明翻譯「該」如何如何，研究者個人的規範變成判定譯文好壞的準則。翻譯研究則是以「翻譯文本」及「譯入語文化」為著眼點的研究，對翻譯的「過程」及翻譯的「成品」有莫大的興趣，它把翻譯視為譯入語文化的產物，在譯入語文化中，為了某種特定的目標或意圖從事的工作，與其他的類型的文本一樣，肩負知識傳遞與生產的工作，並不因為譯文有所本（原文）而改變我們對它的認知方式。「翻譯研究」在二十多年來的不同學科的加持下已經有新的建構。後結構主義讓我們無法相信有「對等」（equivalence）的可能，也不必追求「信」的境界，也讓我們在翻譯文本中聽出 differential voices 的干擾。語用學（pragmatics）讓文本意義多元化，讓翻譯文本產生不同面向的「忠實」。語料庫的協助對翻譯文本的統計研究（corpus-based translation studies），更讓研究者更客觀地描述翻譯行為中普遍出

現的「明朗化」(explicitation)、「去曖昧化」、「語法的邏輯化」等現象，代表對譯文讀者處理文本訊息的貼心服務。結合了溝通理論，文本語言學文本理論而成的 Skopos Theory，則更明確的以譯入語文化 (target culture)，讀者、委託翻譯之客戶、及翻譯文本在異文化之功能等因素，集合成翻譯的目的，視翻譯為譯入語文化中一目的性行為。

不過近年來對翻譯研究作為一種學科的自我反省，可要歸功於 90 年代末期翻譯研究的知名學者赫曼斯 (Theo Hermans) 開始透過人類學的覺悟，來思考翻譯的本質。1970 年代紀爾茲 (Clifford Geertz) 提出了 Thick Description 的觀念，才讓人類學研究變得謙卑，才讓人類學研究者猛然發覺他們的「傑作」，乃是自我中心的產物，無法讓自己宣稱其立場比其他學科領域更超然客觀。換句話說，終日企圖「替他人說話」翻譯行為其實也身處人種誌書寫的情境中。在他的〈翻譯與規範〉(“Translation and Normativity”) 這篇文章的一句話非常值得我們深思，他說：「翻譯之所以有趣，正因為翻譯文本對認知上的偏見及在地關懷的滲透提供第一手證據」(Translation is of interest precisely because it offers first-hand evidence of the prejudices of perception and of the pervasiveness of local concerns)。這個說法在他的論述中有多重意義，它不僅是說明譯者個人的翻譯活動，是囿限於自己的歷史性 (historicity) 中，這種譯者歷史性又早已被包含 (embedded) 在一套社會上被認可的規範 (norm) 中，(如什麼該被翻譯？什麼不該被翻譯？什麼是好的翻譯 proper translation？)，使翻譯成為一種制度化或機構化的事業，(如翻譯研究所的設立)，譯者在其中被提供選項，並利用有限的選項獲取最大的自由，但是終究難逃制度化下的自我生產 (self-reproduction) 與自我指涉。用更簡單的話說，某一套被認可的規範就是一套翻譯觀，會繼續生產更多類似的翻譯，或類似的翻譯論述，而翻譯論述又重新創造它的論述對象。

如果要用負面的眼光看待余光中的「歸化」翻譯策略，是很容易的事情，結論也很容易下，只要按照維努提的論述架構中的幾個字眼如「文化帝國主義」，「種族中心論暴力」，便可以交差了事。但是如果我們想想余光中作為一個享有盛名的詩人、散文家、文學評論家以及翻譯家，而就《不可兒戲》來說，是華文世界裡最具影響力的版本，也做為舞台劇的腳本：1983 年在台灣出版，1984 年於香港由楊士彭導演，香港劇團演出 13 場，1985 年在香港二度演出，

1987 年在北京出版，1990 年在台北國家戲劇院演出 12 場，2000 年與 2004 年又分別在台灣和香港重演。余光中的文字藝術備受肯定，必定有其文化因素，或者是說必定與華文文化有高度相容的地方，也即是說余光中個人的規範，與當今台灣社會以及華文社會的規範必有不謀而合之處，才能讓他享有如此高的評價與肯定。批評余光中「中國化」王爾德代表譯者對他文化的輕蔑，倒不如看看余光中的翻譯理論如何在《不可兒戲》的翻譯中實踐，進而讓我們瞭解《不可兒戲》如何經過脫胎換骨，製造出一個「走樣」的王爾德，並存活在華文社會裡。

余光中的翻譯論述

如果我們稍微看看余光中對翻譯的幾個基本看法，像本文開首引用過的「翻譯是一種有限的創作」、「翻譯如婚姻、是一種兩相妥協的藝術」、「西而化之」、「讀者順眼、觀眾入耳、演員上口」、「譯者其實是不寫論文的學者，沒有創作的作家。……譯者必定相當飽學……他可以不落言詮，可以述而不作，卻不能沒有學問」等，都說明余光中的翻譯「理論」有其「前衛」之處，早已呼應翻譯研究學者所提倡的觀念，即翻譯為文化產物，是一種譯入語文化讀者為本的活動，儘管余氏以學者身份從事翻譯，是一位每個文化所必須有的「專業讀者」，以致心中仍有所謂「忠實」的翻譯觀，然而在他的譯論中，「妥協」二字也是層出不窮，一針見血的「走樣」說，更能彰顯余光中對翻譯的體會。翻譯為「妥協的藝術」，正好說明那「五步一關，十步一寨」，歷經不止「八十一劫」的翻譯過程中，所做出的種種決定，以解決種種因語言與文化差異而起的障礙，讓《不可兒戲》達成「讀者順眼、觀眾入耳、演員上口」的最終目的。下文我會討論一些例子，以說明余光中的翻譯理論如何解決翻譯的問題。

首先要指出的是，作為一位兼具多種身份的文字藝術實踐者，余光中早就建構了一套成熟而能付諸實踐的文學觀。在較晚近的〈成語和格言〉一文中，余光中就很明確地指出「美文」的特徵，包括它的成分及美感之來源，他的概念是由成語的「簡潔」、「對稱」、「悅耳」開始，進而結合「成語」與「白話文」所產生的化學作用而成的文學語言觀：

很多人以為白話取代了文言文之後，文言就全廢了。其實文言並未作廢，而是以成語的身份留了下來，其簡鍊工整可補白話

的不足，可在白話的基調上適時將句法或節奏收緊，如此一緊一鬆，駢散互濟，文章才有變化，才能起波瀾……。成語用在白話文裡，可以潤滑節奏、調劑句法、變化風格。

他認為「夠格的作家，都會酌量地驅遣成語……要活用成語而不拘泥於成語……奇妙正如活用典故，務必化古為今，推陳出新。」在同一篇文章中，他也以《不可兒戲》中部分翻譯例子說明上述白話文觀的應用，例如「Divorces are made in heaven」譯成「離婚乃天作之分」、「You should get married. A misanthrope I can understand—a womanthrop, never!」譯成「一個恨人類而要獨善其身我可以了解——一個恨女人而要獨抱其身，就莫名其妙」、「O neighbors, neighbors」翻成「哦，左鄰右舍呀」，都是很好的例子。除了翻譯的例子外，余光中提到他「推陳出新」活用成語的「四字句法」也使用在他的書名及詩作中（後者則「用白話作基調，而酌用文言來變調，來調整彈性、速度、口吻與場景」），最後，他更指出「在我自己的散文之中，它也是一種重要的語型、句法。」可見這套語文觀深具彈性，應用範圍之廣，可涵蓋以戲擬（parody）為基調的《不可兒戲》到有關文學/美學論述的〈白玉苦瓜〉兩個極端。回到翻譯的課題上，翻譯文本裡的「實踐」與翻譯文本外的「文學理論」裡應外合，可說是《不可兒戲》產生過程的重要機制，即是余光中的個人規範（norm）應用到翻譯策略上，產生了新的嬰兒。這新生的嬰兒可能指涉余光中認為的翻譯是種「有限的創作」。換句話說，是余光中以他的「文學觀」來思考《不可兒戲》中的語言風格，指導他的翻譯策略，再而產生翻譯文本。

文學語言觀是形成規範的一種材料，其他還有「要譯原意，不要譯原文」、「仲裁藝術」（「譯者的責任。在調和兩種語文的特色：既要照顧原文，保其精神，還其面目；也要照顧譯文，不但勸其委婉迎合原文，還要防其在原文壓力之下太受委屈，甚至面目全非。」），以及最高的指導原則：「讀者順眼、觀眾入耳、演員上口」，這些不同的翻譯原則結合成為余光中的翻譯規範。我們可以用赫曼斯的一段話說明這個道理，也逆向的指出是余光中的個人規範「發明」了原文：

The 'anterior text' to which a translation refers is never simply the source text, even though that is the claim which translation commonly make. It is a particular

image of it……And because the image is always slanted, coloured, pre-formed, never innocent, we can say that translation constructs or produces or…… ‘invents’ its original.

讓我立刻用《不可兒戲》中幾個有趣例子進一步說明，譯者翻譯策略背後的文學語言觀，可以為原文產生新的「意象」。

Cecily: [...] When I see a spade I call it a spade.
我要是見到一頭鹿，就不會叫它做馬。

Gwendolen: I am glad to say that I have never seen a spade,
it is obvious that our social spheres have
been widely different.
我倒樂於奉告，我從來沒見過一頭鹿，顯然我們的
社交圈子不大相同。

這個例子中，西西麗和關多琳在爭吵著誰才是任真的情人時的一段，兩位女主角原先都是在暗中較勁、說話暗藏玄機，都在暗示對方是第三者，到了此時西西麗終於受不了，要打開天窗說亮話，才用了英文中的成語「to call a spade a spade」，但關多琳聽到卻將這個成語拆解，說她從來沒看過鏟子（spade），以此來諷刺西西麗住的鄉村不及城市時髦，貴族階級不及城市貴族高。「to call a spade a spade」的意思為「To speak plainly - to describe something as it really is」（坦白的說；忠實的描述），中文通常翻譯為「直言不諱；有話直說」。在這裡余光中改用了「指鹿為馬」這個成語典故，讓中文讀者與觀眾能在中國的思考邏輯中更快融入這個文字遊戲，譯文中的關多琳也因此能夠用「鹿」來反諷西西麗的鄉村生活。但在這個轉換之中，意思明顯改變了：「指鹿為馬」的意思是「顛倒是非」，多了一層道德譴責的意味，而非原文中有話直說的意思。在王爾德的原文裡用了這個成語帶有諷刺的意味，對象是維多利亞時代的貴族，他們表現舉止虛假，在守禮、微笑的面具之下，其實暗藏著各種勾心鬥角、紛爭傾軋，就像西西麗和關多琳因為不存在的 Ernest 爭風吃醋，表面上和顏悅色，言詞有禮的各自拿出日記作為 Ernest 向他們求婚的佐證，西西麗還要遵照維多利亞時期的習俗，邀請關多琳共進午茶，只是她在茶中加了關多琳不要的糖、還故意給她吃蛋糕而不是牛角麵包——雙方外表和諧，背地裡已經是充

滿敵意，心計重重。余光中的譯文中卻少了王爾德那時代的貴族虛偽的禮貌的諷刺：譯文中使用「指鹿為馬」，表示兩人在這場紛爭中所使用的手段仍留在檯面上，西西麗用這個成語是在指控對方胡說八道，當著面直接在搬弄是非，而關多琳不按牌理出牌，反而用鄉村裡的「鹿」反唇相譏。余光中用「指鹿為馬」這個成語雖然喪失對貴族虛偽外表的諷刺，卻也增加西、關兩人之間的火藥味，提升了在舞台上的戲劇效果。

另外，在這個例子的原文中「社會階級」的觀念受到突顯。「鏟子」(spade)被關多琳認為是屬於低下階層，或是農家才會接觸到的，所以當西西麗講出這個字，她立刻劃清界線，不願與這個物品有任何關聯。凸顯社會上的階級差異是社會諷刺喜劇中常見的手法，用以諷刺、反映上流社會人們的虛偽和人性的缺陷。譯文中的「鹿」充其量只能反映出鄉村與都市的差距，社會階層的頂端和底端在余光中的轉換後明顯的縮小了，諷世的效果也減少了。同樣在譯文裡顯示出社會階級差異縮小的例子是劇中兩位僕人名字的翻譯。亞吉能的男僕 Lane 被翻譯成「老林」，傑克家的管家 Merriman 則是翻譯成「老梅」。在原文裡所有的角色都是以名字稱呼他們的僕人，反映出他們關係冷淡疏離，而余光中的翻譯手法是取他們名字的第一個音，轉變成中文裡的姓氏，然後再冠上一個「老」字，這種作法表現出了原文所沒有的親暱關係。在譯文的世界裡，這種較親暱的稱呼拉近了主與僕之間的關係。

在王爾德《不可兒戲》主角多為上流社會、貴族階層的人，嘴巴說出的話皆用字典雅、精鍊，以此顯示出高貴的身分，即使不是貴族的兩個角色——家庭教師勞小姐以及蔡書伯牧師——也是出口成章，語帶典故，甚至還會賣弄學問調情。事實上作者王爾德的巧思正是在此處：他讓劇中角色講話的語氣和用字高雅、帶著上流社會氣息，但是對話的內容卻是荒誕不堪、不合邏輯，這種「形式」與「內容」的強烈反差造成了強烈的喜劇效果，也間接諷刺了上流社會人士對於「形式」注重大於「實質」的謬誤。在「鏟子」的例子中，觀眾聽到西西麗正經的說出成語「When I see a spade I call it a spade.」，並不會期待關多琳拿 spade 大做文章，因此聽到她違背常理的回答會覺得荒謬、可笑。余光中在譯文中大量將這些突顯出階級的語言口語化，除了前一部分舉出的特定文字技巧有中文裡的成語做對應以外，其他大部分皆俚俗化，讓譯文中角色使用的語言不再與低下社會階級人士的口吻、用語有所區分。以下為兩個代表例

子：

Algernon: Really, Gwendolen, I don't think I can allow
this at all.

老實說，關多琳，我根本不該讓你們這麼搞。

Lady Bracknell: Prism! Come here, Prism! Prism! Where is
that baby?

姓勞的！你過來，姓勞的！姓勞的！那小孩哪兒去了？

在第一個例子中，亞吉能對關多琳和傑克表示抗議，認為他們不該在巴夫人背後偷偷談情說愛，交換地址。原文中的「allow this」說法委婉，但經過翻譯後成了「讓你們這麼搞」，「搞」的意思雖然是「從事」、「做」的意思，但卻是相當俚俗的用法，不符合亞吉能在劇中雅士（dandy）對外在一切（包括服飾衣著，言語談吐等）斤斤計較的形象。第二個例子，則是巴夫人在多年後見到勞小姐，要她過去解釋清楚搞丟小孩的下落。雖然她在氣憤的情況下說出這句話，但用字並無一點不雅，只是像一般貴族稱呼家中傭人或家庭教師的方式，以名字「Prism」稱呼，而譯者卻將原文中的名字譯成「姓勞的」，變得低俗，整個形象與王爾德筆下言詞浮誇、虛飾的巴夫人相去甚遠。

另外，中國特有的觀念使用在譯文中，也會讓讀者產生不必要的聯想，像以下三個例子：

Algernon: My duty as a gentleman has never interfered with
my pleasures in the smallest degree.

我做君子的責任，向來毫不妨礙我尋歡作樂。

Gwendolen: Ah! that is clearly a metaphysical speculation,
and like most metaphysical speculations has
very little reference at all to the actual
facts of real life, as we know them.

啊！這顯然是一個玄學的問題，而且像大半的玄學問題一樣，和我們所了解的現實生活的真相，根本不相干。

Jack: Oh, Gwendolen is as right as a trivet. As far as she is concerned, we are engaged. Her mother is perfectly unbearable. Never met such a Gorgon... [...]
關多琳倒是穩若泰山。就她而言，我們是已經訂婚了。
她的母親真叫人吃不消。從來沒見過這樣的母夜叉……

三例中的「君子」、「玄學」、「母夜叉」在中文裡皆帶有濃厚的中國文化意涵。「gentleman」（紳士）在英文中代表著特別的出生地位，有著特定的形象，即使是中國人，只要對英國文化略有了解，都大概知道這個字可能暗示著有貴族血統。如此具有英國貴族意涵的字在譯文中成了「君子」，而「君子的責任」不免讓讀者觀眾想到孔子在論語中諸多對「君子」的定義與討論。另外，「metaphysical speculation」（形上學思想）成了專指魏晉以降，討論道家、儒家思哲學思想的「玄學」。希臘神話女妖「Gorgon」成了來自水滸傳、有鄙俗意味的「母夜叉」。

以上幾個例子中說明，翻譯文本往往隨著譯者的翻譯規範而開展出新的場景，這個場景就是譯者的視野（horizon），也是譯者的歷史性（historicity），規範了譯者觀看作品的角度。余光中採取的翻譯策略（包括以中文成語與邏輯思考、口語化、俚俗化等）造成了譯文中階級差距縮小，因此原文中所凸顯出針對人性虛偽面，對於外在成規禮俗固守，以及階級間巨大的鴻溝等社會問題也隨之消弭、淡化。經過余光中處理後的譯本，似乎少了以上幾種對於低下階層的社會關懷，只是讓觀眾聽到看起來像貴族的英國人用雅俗交雜的口吻說出一些不合邏輯的話，做出一些令人發噱的動作，變成真正的一場鬧劇，甚至可能也有人會說這種作法只是要讓讀者、觀眾發出蕭伯納所說的「可悲機械式的笑聲」（miserable mechanical laughter）。

新場景的建造需要做出妥協，結果也淡化了原文中提及的社會議題。在原文中通篇皆出現對「功利主義」以及「商業主義」的諷刺，其中這種俗世精神的代表人物便是巴夫人。她雖然外表上表現得很清高，說不贊成為了錢財結婚（“But I do not approve of mercenary marriages”），但自身的行為卻又是最為功利的，為了錢財和社會地位結婚的人也正是她本人。當她為了姪子亞吉能詢問西西麗的家世背景告一段落，因為傑克反對而正要離開時，一聽到傑克說西西麗

的資產豐厚時，卻又立刻坐了下來，想要想辦法促成這段婚事。巴夫人這種言行不一的行為正好體現了前述當代人虛偽的一面，但另一方面，王爾德也是藉著活靈活現的描寫這個角色的言行，來嘲弄維多利亞時代的人對婚姻功利的態度。當時許多人就像巴夫人一樣，把婚姻與愛情當作是獲取錢財、爬上社會塔頂端的一種手段。王爾德嘲弄這種功利精神無所不用其極，如下例所示，連原本談論沒有談論到相干的話題，人物的應答卻也能參它一筆：

Jack: Well, that is no business of yours.

哼，這跟你毫無關係。

Algernon: If it was my business, I won' t talk about it.

It is very vulgar to talk about one' s business.

Only people like stockbrokers do that, and then
merely at dinner parties.

要是跟我有關係，我才不講呢。講關係最俗氣了。

只有政客那種人才講關係，而且只在飯桌上講。

余光中在譯後記中也有提及他處理這個翻譯上頗為棘手的「雙關語」例子，以說明翻譯這個「變通」藝術，其效果是「另有一番勝境」。傑克對亞吉能說，他能不能和關多琳結婚不關他的事，但亞吉能的回答卻是風馬牛不相干，扯到股票經理人去了。這裡王爾德玩雙關語「business」可以指一般的「事情」或者是商業上所說的「生意」。余光中將此雙關語轉換成中文裡的「關係」，語帶雙關又指射政治界中的關說、利益交換。原文中亞吉能的話展現出的是一般貴族對於商業以及生意人不屑一顧，認為這些俗世的事務過於鄙俗（vulgar），而譯文中的「講關係」，其實正是貴族能在社會上立足生存的法則。譯文中這種轉換間接將貴族與商人間的對立轉變成文人與政客間的分歧，諷刺的對象從商人轉為政客，同樣的減少了社會上平民與貴族間緊張的關係，也少了對商業主義的批判。不過更有趣的是，亞吉能把「股票經理人」換成「政客」，也正好讓我們多了一重原文沒有的驚喜：亞吉能對「政客」的批評，正好打了巴夫人一個巴掌，因為巴夫人在劇中曾說她們家會邀請保守黨員（the Tories）到家裡來打好「關係」，以便行事無往不利。

「新場景」可以是外加在譯文讀者的想像中，也可以是硬塞入角色的「視野」的。以下用的一個例子，是說明某些翻譯目標的達成，必要做出的妥協：

Algernon: [...] I may mention that I have always suspected you of being a confirmed and secret Bunburyist; and I am quite sure of it now.

我不妨提一下，我一直疑心你是一位不折不扣、偷偷摸摸的「兩面人」；現在我完全確定了。

Jack: Bunburyist? What on earth do you mean by a Bunburyist?

「兩面人」？你這「兩面人」究竟是什麼意思？

在這個例子中亞吉能第一次提到 Bunburyist，是一個從他捏造的 Bunbury 這個人延伸出來的身份，觀眾也是聽的一頭霧水，激起好奇心，而劇中傑克當然會問 Bunburyist 是甚麼意思。但是在翻譯中余光中用了解釋性的譯法譯成「兩面人」。這種身份能夠讓觀眾望文生義，但也不得不強烈暗示了這個人道德上有瑕疵，而傑克的問題當然是指向這個來自亞吉能對自己的「譴責」，而當下他的情緒當然是比聽到一個「無厘頭」名字來得複雜。「兩面人」無疑地清楚說明 Bunburyism 的內涵，是「讀者順眼、觀眾入耳、演員上口」這個標準的最佳範例，但是在翻譯的過程中，也犧牲掉原文中的脈絡假設（contextual assumption），也即是說原文的 Jack 跟中國的 Jack 面對的情境是完全不一樣的。

種種「妥協」下建構的「新場景」也可能讓原文中的「預期讀者」（implied reader）改變，劇中勞小姐談到政治經濟學一段是一個很好的例子：

Miss Prism: That would be delightful. Cecily, you will read your Political Economy in my absence. The Chapter on the Fall of the Rupee you may omit. It is somewhat too sensational. Even these metallic problems have their melodramatic side.

那太好了。西西麗，我回來以前你可以讀你的經濟學。講盧比貶值的那一章太刺激了，可以跳過去，因為就連這些響噹噹的問題也不免有鬧哄哄的一面。

對勞小姐這位曾經寫過小說的家庭教師來說，應有相當文類知識底子，

melodramatic 和 sensational 兩字的使用無論在凸顯勞小姐的言談模式及刻畫角色類型來說顯的相當重要，況且在這一個場景中，勞小姐與蔡牧師這對互相看上眼的男女首度進場，彼此皆以「隱喻」修辭法為藉口，來為自己露骨的調情用語脫罪，（「要是我有幸做了勞小姐的學生，我一定會死盯著她的嘴唇【...】我只是打個比喻：我的比喻來自蜜蜂」；「成熟的女人總是靠得住的。熟透了，自然沒問題。年輕女人呀根本是生的【...】我這是園藝學的觀點。我的比喻來自水果。」）勞小姐說這段話，正是要為西西麗安排功課，好讓自己脫身，並獲得與蔡牧師到外面散步獨處的機會。外表接近清教徒氣質的勞小姐，其實愛賣弄學問、品味庸俗、滿嘴陳詞濫調，在批評經濟的表現如通俗劇（melodrama）一般的煽情（sensational）的同時，自己卻快要豁出去進行一場大膽浪漫的愛情之旅（散步回來後他們已論及婚嫁），凸顯了勞小姐賣弄學問，卻無意中洩漏其假正經但對愛情懷抱無限想像的的不同面向。文中 metallic 與 senastional 二字應為主要的對照點，說明毫無感知能力的金屬貨幣不可能有極端的情緒起伏，而 melodrama 這個文類則從中成為兩端的參照，產生矛盾與不協調的效果，而這個效果能否達到則仰賴讀者的文學/文化知識，而王爾德也當然預設他的觀眾能理解政經環境就如通俗劇般令人產生極端的情緒起伏。余光中的譯文蓄意營造的是「響噹噹」與「鬧哄哄」之間的對偶關係，而「鬧哄哄」產生的感官經驗則是「刺激」，打破原文中的語意結構、放棄原文所預設的讀者群，而得到的是文體上和節奏上的美感，更確切的說，對華文世界裡不一定對西方戲劇傳統稔熟的讀者/觀眾來說，「讀者順眼、觀眾入耳、演員上口」才是譯者的最高指導原則。如果我們同意這個（以及本文中所舉的）例子中，王爾德與華文世界讀者/觀眾都要做出種種犧牲，忍受翻譯過程所引起的種種遺憾，便應該更能體會翻譯之為「妥協的藝術」的意義，看清余光中這位譯者/「仲裁」者可不可能如維努提所說「隱身」在文本背後，更讓我們進一步思考在翻譯行為中譯者究竟對作者還是對讀者/觀眾「忠實」這一個令人難以參透的翻譯倫理。

結論

近年來，余光中的消息出現在媒體的政治版多於藝文版，而相關新聞也多圍繞著台灣國語教育下文言與白話的比例問題，讀者對余光中語文觀的解讀也隨著其政治立場不同而各異。但撇開政治立場不談，上文勾勒出來的余光

中文學語言觀在台灣其實影響力還不少，至少國小高年級至國中階段，成語已成為國語教學的重要一環，很多作文補習班也規定學生一篇約四百字的文章裡一定要用五個成語與五個修辭技巧，以組織其文章內容。這項描述要說明的是，余光中的語文觀至少在教育現場已成為一種規範，在教育制度的發揚下，與余光中各種著述的文字系統相容度性極高，才會產生他的能見度與影響力。本文即是在這個背景認知下而作，並進一步企圖把余光中的翻譯論述放在歐美翻譯研究的學術論式中，來衡量其地位。文中討論的似乎都屬於負面的例子，但這並不代表我們可以否定《不可兒戲》的成就，反而是在研究的過程中，我們發現余光中的翻譯觀念可說是非常「前衛」，不亞於當今翻譯研究著名學者對翻譯文本的看法，也不輸國內從事尖端文學理論之輩。文中所提到的例子，儘管是負面，卻無一不是他的翻譯理論所預示，皆說明翻譯永遠有其難以超越的問題，譯者的優劣端賴其是否能體會翻譯之極限、是否對翻譯問題有所自覺與反省。2004 年，余光中在〈成語和格言〉一文中對成語在翻譯上的使用作了些修正：「譯文多用成語，就會失去原文風味；像「朝秦暮楚」、「暗渡陳倉」一類來自典故的成語，尤不可用」。這種自我修正，其實也問題化了（problematize）了他所有的翻譯文本，吸引（或帶引）研究者重新思考他的翻譯文本中的問題。本文部份例子便是在這個脈絡下提出討論，准此，《不可兒戲》可以說是一本翻譯的百科全書，是一本有關翻譯的翻譯文本，列載了種種翻譯問題及余光中對這些翻譯問題的思考過程。

參考書目

- 余光中，〈成語和格言〉，《中國時報》，2004/2/9-10。
- 余光中，〈作者、學者、譯者〉，《余光中談翻譯》，北京：中國對外翻譯出版公司，2002。
- 余光中譯，《不可兒戲：王爾德三幕喜劇》，台北：大地出版社，1983。
- Baker, Mona. *Translation and Conflict: A Narrative Account*. London: Routledge, 2006.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility, A History of Translation*. London: Routledge, 1995.
- Hermans, Theo. "Translation and Normativity." *Translation and Norms*. Ed. Christina Schaffner. Clevedon: Multilingual Matters, 1999. 50-71.
- Wilde, Oscar. *Lady Windermere's Fan and Other Plays*. Taipei: Bookman.

余光中詩與中國古典

——一個「文化研究」的角度

陳義芝

師範大學國文系助理教授

摘要

余光中先生縣亙六十年的創作歷程，深受中西方古典薰陶。在中國古典影響方面，他不僅寫出「隔世的宋詞」：《蓮的聯想》，其他詩集也處處可見與古典詞語、體式、題材、精神相契會進而獨出機杼的表現。

鎔鑄古典，對於余光中，不僅是為完成當代美學的創發，更顯示了他對文化傳統的認同、文化共同體的想像，以及自我身分的銘印。他的詩何以能贏得民族普遍的共鳴，原因正是具備了深厚的社會情感、文化立場，不是某一時空趣味的表達，也不是某種美學偏好所能解釋。本文從文化研究的角度，略窺余光中詩風之源流，及跨越疆界的影響。

關鍵詞：古典、文化研究、文化傳統、認同、自我身分

一、余光中對傳統的觀點

余光中（1928-）自 1949 年創作，¹至今一甲子。六十年間完成詩集二十冊，²散文和文學批評集十餘冊，另有翻譯及英文論著。評介、訪問他的文章估計逾千篇，³論作品之豐、傳播之廣、影響之深，華文創作界罕有敵手。研究他的作品，可從文學典律、文學風潮甚至文化傳統等多方面入手。

本文副題：一個「文化研究」的角度，著眼點即在文化傳統的觀照。文化傳統由諸多民族因素與語言網絡交織而成，是當代作家置身其中的象徵族譜。一如法國思想家拉岡（J. M. E. Lacan, 1901-1981）所謂「對某種意義要素的象徵認同」，是「意識無以企及的傳承印記」。（Darian Leader, 44）我們從文化研究的角度看作家對古典的鑄鑄，就是他對文化傳統的認同。文化研究以族群、性別、階級、身分認同、傳播影響為主，其意義在於跨學科，結合政治學、社會學，擴大文學的知識版圖，並非放棄藝術美感，也無礙於文學鑑賞的眼光。

1950、60 年代，當台灣的現代詩壇淪為西方文學殖民地時，余光中要求「浪子」們從虛無、晦澀中醒來，重新認識中國的傳統，同時正告堅持平平仄仄的「孝子」們，傳統是活水，須向前流。《掌上雨》有多篇闡述這一主張：

不要以為目前的現代詩完全追隨西洋詩，在這方面，它仍是頗受中國古典詩之惠的。（81）

用現代手法處理現代題材的作品固然是現代詩，用現代手法處理傳統題材的作品也是現代詩，且更廣闊而有前途。（189）

傳統至大至深，我國的古典傳統尤其如此。對於一位作者，它簡直是土壤加上氣候。（203）

利用傳統，發揚傳統，使與現代人的敏感結合而塑成新的傳

¹ 據〈余光中年表〉，1949 年就讀廈門大學外文系，在廈門《星光》、《江聲》二報發表新詩及短評。

² 自《舟子的悲歌》（1952）至《高樓對海》（2000），已出版十八冊。2008 年即將出版的詩集還有兩冊。

³ 黃維樑選編兩本評論余光中作品的文集：《火浴的風凰》、《璀璨的五采筆》，截至 1994 年，以個人之力即搜得六百多篇。近十餘年余氏詩文在海內外傳播更盛，評論其作品的篇目數量不下於從前。

統。(196)

後之視今，將如今之視昔。千年而後，我們今日所樂道的現代詩將變得古色古香，十分典雅。唐人稱律絕為「近體詩」，以別於「古詩」，那情形略似今日的新詩。(51)

這五段文字皆成於 1962 年，分見於〈從一首唐詩說起〉、〈從古典詩到現代詩〉、〈古董店與委託行之間〉、〈迎中國的文藝復興〉、〈談新詩的語言〉五篇中。三十四歲、出版過四本詩集⁴的余光中，這一年正在寫《蓮的聯想》、《五陵少年》和《天狼星》的部分作品，作為一位現代詩人，余光中對傳統的價值、自我的定位、古典精神的啟發、古今詞語的活用，展開全面的思省。《掌上雨》這幾篇文章可以視為台灣版的〈傳統與個人才具〉，⁵與艾略特（T.S. Eliot, 1888—1965）對古典的看法相輝映。(119-120) 1960 年代初台灣詩壇剛剛完成一場炮口對外的論戰，⁶余光中率先回身反省現代文藝（包括抽象畫與現代音樂）的未來：

現代文藝在中國⁷遲早要當家的，問題是，讓你當家時，你是否當得了家。我是說現代文藝是否能在中國文化中承先啟後，成為正統？（1964：194）

這一段話，以文學史為鏡，以傳承文化作標竿，氣象恢宏。要說出這樣的話，須是周遊古今、兼通中西、博愛各種藝術品類的人。1972 年詩人節前夕，余光中作〈大詩人的條件〉一文，引奧登（W.H. Auden, 1907—1973）的五條件說：

（一）他必須多產。

（二）他的詩在題材和處理手法上，必須範圍廣闊。

（三）他在洞察人生和提鍊風格上，必須顯示獨一無二的創造性。

（四）在詩體的技巧上，他必須是一個行家。

⁴ 除《舟子的悲歌》（1952）、《藍色的羽毛》（1954）、《鐘乳石》（1960）、《萬聖節》（1960）之外，1969 年出版的《天國的夜市》也早於 1954-56 年完成。

⁵ 〈傳統與個人才具〉（“Tradition and the Individual Talent”）為艾略特（T.S. Eliot, 1888-1965）著名論文。

⁶ 1959 年，蘇雪林、言曦撰文非議新詩，引發覃子豪、余光中、張健、吳宏一、白萩等回擊。論戰持續至 1960 年夏天。

⁷ 1970 年代以前，台灣文壇慣以「中國」，而不以「台灣」為名，這與當時政治情勢有關。余氏此處著眼中國文化，所關切者為中文文學的根土。

(五)就一切詩人而言，我們分得出他們的早期作品和成熟之作，可是就大詩人而言，成熟的過程一直持續到老死，所以讀者面對大詩人的兩首詩，價值雖相等，寫作時序卻不同，應能立刻指出，哪一首寫作年代較早。相反地，換了次要詩人，儘管兩首詩都很優異，讀者卻無法從詩的本身判別它們年代的先後。(2002:154)

前四項，一目瞭然，人皆能言，第五項才真是行家獨特心眼、入裡之體會。「大詩人的生命，恆予人一種流動之感，飛躍之勢。」這是余光中對引文的闡述(156)，今日借用來恰可作為他綿亙六十年寫作歷程的判準。從《舟子的悲歌》、《藍色的羽毛》即事抒情、即景想像；到《天國的夜市》、《鐘乳石》錘鍊意象感受，塑造詩風；到《萬聖節》、《五陵少年》省察西方文明，傾吐文化鄉思；到《天狼星》、《蓮的聯想》表現個人意識，憧憬古典；到《敲打樂》、《在冷戰的年代》孤獨漫遊、憂國狂吟；緊接著《白玉苦瓜》的民謠風情，《與永恆拔河》的中國情意結；年過五十出版的《隔水觀音》妙造古今對照、虛實相生的情境，《紫荊賦》多以香港為主題，《夢與地理》、《安石榴》抒發高雄居住後的台灣展履情；《五行無阻》、《高樓對海》，自然流露過盡重山的蒼茫與豁達。上述十餘變，慧點以情，深睿以知，足證詩人生命生生不息，確是春秋代序，不斷前尋飛騰。

余光中六十年來除詩、散文、評論、翻譯的成就外，對中西繪畫、音樂的認識，也令人折服。⁸功在舊文化資源的篩選、新文化資源的開發，無疑是一位文化領袖型的詩人。

二、余光中與古詩人的交遊

余光中的古典風格，以《蓮的聯想》最著稱，他自稱這本詩集為「隔世的宋詞」(2007:13)。不同版本的序言，屢屢提及周邦彥(1056-1121)、姜白石(1152-1220)的詠荷詩，可見周、姜對年輕時的他創作的啟發。學者葉嘉瑩(1924-)曾說，宋詞有兩種流派，一派是從蘇東坡下至辛棄疾，結合時代感懷、個人的身世際遇，「用直接的感發把自己的襟懷志意寫到詞裡邊」；另一派是從周邦彥下至姜白石，不用直接的感動，是用「思力」寫出來的。用「思力」

⁸ 讀者可參閱余光中文集《左手的繆思》、《聽聽那冷雨》。

填詞的特色：「是用勾勒描繪來寫詞；也有的時候還用空間和時間的跳接，是錯綜的，不是按照順序直接寫下去的；還有的時候要用語言裡邊的符碼，用一些典故暗中點明我要說的是什麼；而不直接說。」（2000：490-518）無一不與新詩的寫作原理相通。

大約在 1960 年代中期，也就是《敲打樂》階段，余光中已建立用直接的感發書寫襟懷志意的筆路，敘事、寫景、抒情三合一，獨白與對白相錯落，任舉一詩都可以為證：「當我死時，葬我，在長江與黃河／之間，枕我的頭顱，白髮蓋著黑土／在中國，最美最母親的國度」（〈當我死時〉，55），這是直抒胸臆的生命感發；「中國中國你剪不斷也剃不掉／你永遠哽在這裡你是不治的胃病／——蘆溝橋那年曾幻想它已痊癒／中國中國你跟我開的玩笑不算小／你是一個問題，懸在中國通的雪茄煙霧裡」（〈敲打樂〉，80-81），這是回顧家國歷史的慨嘆。像這樣的手法，一直延續發展，貫串余光中後期詩作，贏得宋淇（1919—1996）所謂「不斷恢拓詩的領域，擴展了傳統上不入詩的境界，化議論、歷史、時事等為詩」的讚譽。（475）

但在《敲打樂》之前，余光中的詩風實是契會姜白石的。《蓮的聯想》中極著名的〈等你，在雨中〉，用「蟬聲沈落，蛙聲升起」表明日夜交替，「每朵蓮都像你」用「蓮」作比喻而不直接說你，「這隻手應該採蓮，在吳宮」以傳說中喜愛荷花的西施為情境對象，用了時空跳接的手法，跳接到當代台北市植物園的荷花池。最後兩節：

步雨後的紅蓮，翩翩你走來
像一首小令
從一則愛情的典故裡你走來
從姜白石的詞裡，有韻地，你走來（2007：56）

不直說自己的情遇，偏說是「愛情的典故」，不直說無限旖旎浪漫之景，卻代之以「姜白石的詞」。姜白石的愛情不艷不俗，曾以〈暗香〉、〈疏影〉二詞，託喻梅花片片、翠禽小小，追憶他在合肥認得的一位女子。〈念奴嬌〉：「嫣然搖動，冷香飛上詩句。日暮，青蓋亭亭，情人不見，爭忍凌波去？」其迷離愉悅，盡為《蓮的聯想》所接收。這闕詞的小序「秋水且涸，荷葉出地尋丈。因列坐其下，上不見日，清風徐來，綠雲自動，間於疏處，窺見遊人畫船」，

也為余光中引述嘆賞。(2007: 22) 步白石詞的韻致，清空、精思固無疑也，得大眾喜愛也屬必然，但代表余光中生命厚度、深度的力量，至此尚未見揮灑。

《蓮的聯想》用作典故的古代詩人，在宋朝除姜白石之外，李清照也是要角，〈碧潭〉逕用：「載不動許多愁」。(78) 唐代則以白居易：「上窮碧落下黃泉，兩處茫茫皆不見」(108)、「臨別殷勤重寄詞，詞中有誓兩心知」的句子(96)為代表。另如：杜牧「楚腰纖細掌中輕」化成：「攬你古典的窈窕／恰使楚王妒嫉的那樣」(59)，李商隱「滄海月明珠有淚」化成：「哭出許多鮫人，許多串珍珠」(64)、「蠟炬成灰淚始乾」化成「甄甄啊，看蠟炬成灰，不久／我們亦成灰」(154)。在魏，則有從曹植〈洛神賦〉借意的「為甄甄啊甄甄」、「在洛水之濱」(98)。其他顯見者為張九齡、李白。至於一些飛仙行跡的詩句化用，就無法一一指認。⁹

杜牧「十年一覺揚州夢，贏得青樓薄倖名」(〈遣懷〉)的愛情往事，李商隱「一春夢雨常飄瓦，盡日靈風不滿旗」(〈重過聖女祠〉)的巫山雲雨，白居易「在天願作比翼鳥，在地願為連理枝」(〈長恨歌〉)的哀艷傳奇，都是《蓮的聯想》的基礎情境，以失落、錯過為主調，在尚未諧成中發揮想像，既有現實的甜蜜也有遐思的淒迷。

《蓮的聯想》主要的傾訴對象甄甄、宓宓，出自古代傳說。伏羲氏的女兒名宓妃，溺於洛水，死後成為洛神。甄逸的女兒甄氏，與曹植相愛慕，卻被迫嫁與曹丕，後被讒死，曹丕將其遺物玉縷金帶枕送給曹植。曹植經洛水，夜夢甄氏薦枕歡會。歸作〈感甄賦〉，魏明帝改名〈洛神賦〉。

有了甄甄、宓宓，余光中各詩的抒情聲口渾然成一，出入古今，皆不覺扞格。「愛情究竟戴不戴戒指？」是〈燭光中〉的主要問題，這首詩題後有一小引，引古詩十九首：「生年不滿百，常懷千歲憂。晝短苦夜長，何不秉燭遊」申明光陰宜惜，為歡當及時，則愛情不須戒指作證的答案已經明顯：

一對頑固的情人相愛，在義大利

在洛水波心，在華山畿，在此地，在永恆

(2007:154-155)

⁹ 鄭慧如《現代詩的古典觀照》第二章指出，余光中嘗試和古典往復應答，在縹緲的氣氛中，作者的中國意識已然逐漸成形。這一論點可與本文所謂「文化研究」的角度相參。

羅密歐、茱麗葉的愛情在義大利，曹植、甄宓的愛情在洛水波心，梁山伯、祝英台的愛情在華山畿（君既爲儂死，獨活爲誰施？歡若見憐時，棺木爲儂開）。以西方的情愛典故作襯，跨越死生，所講述的不是余光中個人的經驗，是整個民族的情愛觀。

其實，所有詩人的風格，都在持續不斷的變化，不是一朝一日突然形成的。余光中的《五陵少年》已透露了《蓮的聯想》與《天狼星》的語調，《天狼星》又透露了《敲打樂》的詩思。南宋詞人另一位影響余光中的，當屬辛棄疾（1140—1207）。余光中寫〈鵝鑾鼻〉燈塔的光照與歡呼，還只是化用辛詞〈青玉案·元夕〉「玉壺光轉，一夜魚龍舞」的詞語。至1969年〈忘川〉一詩：

縱河是拉鍊也拉不攏兩岸
縱這邊是鷓鴣鳴叫那邊的鷓鴣
做了眼眸就不能不安慰暮色
地平線一拉響
就牽起青山一列列的青山
猶鷓鴣啁咕鬱孤台的啁咕

（2006：243）

描寫在香港邊界遙望大陸，故鄉無時無刻不在念中，而回鄉之志竟行不得也。不僅景象，起興、情懷皆與辛棄疾〈菩薩蠻·書江西造口壁〉（鬱孤台下清江水，中間多少行人淚。西北望長安，可憐無數山。青山遮不住，畢竟江流去。江晚正愁余，山深聞鷓鴣）無二。南宋渡江之初，江西造口是金人一度追迫之地；香港深圳河則是兩岸開放前隔絕中國人的邊境。辛棄疾北望長安，不但有青山阻隔，還有皇室昏弱的無形阻隔；余光中西望大陸，除河山分界，「蹂躪依舊蹂躪／患了梅毒依舊是母親」的中國，更是他哀戚、不快樂的阻隔。古人曰鷓鴣聲聲啼「行不得也」，余詩以「無論向東走或是向西」、「無論向西走或是向東」、「無論向北走或是向南」、「無論向南走或是向北」演繹之。辛棄疾〈水龍吟·登建康賞心亭〉說自己是江南遊子「把吳鉤看了，欄干拍遍，無人會，登臨意」；余光中在九歌版詩集《五行無阻》封底自書簡介「閩南人，因戀母鄉常州，亦自命江南人。又曾謂大陸是母親，台灣是妻子」。辛是山東人，失土不能光復他只能做江南遊子；余來自大陸，大陸不能回，「他鄉就作客／故鄉就作囚」（〈忘川〉，2006：242）。筆勢遒勁，於沈鬱中迸出驚雷，辛、余二家都有極高的成就。

葉嘉瑩說辛棄疾的長調「不是分開寫的（按，指寫景、寫情二者），整個都是結合在一起的，不管是自然界的景物，古典典故的事象都跟他整個思想感情完全融會貫通在一起」，在藝術上表現「盤旋」、「激盪」的形式，句讀雖斷，語氣不斷。（436-439）

我們看余光中 1978 年所作〈菊頌〉：

霜後的清香是烈士的清香
風裡的美名是晚節的美名
淡而愈遠，辟邪，與茱萸齊名
誰說遲開就不成花季？
古神話裡早登了仙籍
唯大勇才敢向絕處去求生
九九大劫日偏是你生日
平地已風緊，更何況是登高？
西風壓東風倒了華裔
桃之夭夭盡逃之夭夭
凡迎風紅妝的都紅過了
唯壓你不倒，壓不倒
逆風赫赫你標舉的燦爛
列黃旗簇金劍耀眼的長辮
昂向秋來肅殺的風霜
綻不盡重陽高貴的徽號
落英縱紛紛，也落在英雄的塚上
更冷酷的季節，受你感召
有梅花千樹競發對冰雪
你身後，餘香嫋嫋更不絕
煮茶或釀酒，那純潔
久久流芳在飲者的唇上

（2006：295-296）

分明是一幅自畫像。重九是余光中生日，菊就是他的象徵。〈菊頌〉沒有任何一句脫離菊，而沒有任何一句不是雙關人格、寄託心情，「晚節」、「茱萸」、「仙籍」、「登高」……原本就在歷史文化的背景裡。整首詩不分節，上句牽引下句，意思不斷，語氣不斷，元氣充沛。這種詩體的來源，余光中雖自云「一

半是中國古典詩中的『古風』，一半是西方古典詩中的『無韻體』。」（1983：180）也未嘗不是得自辛棄疾詞的映發。辛棄疾好用典故。用典不難，難在用得恰到好處，用得彌縫無痕，這一點余光中也是高手。

余光中追慕的中國古代詩人不少，包括屈原、陶潛、李白、杜甫、韓愈、李賀、李商隱、蘇軾等，中年之前偏重的杜牧、姜白石，與中年之後的李白、杜甫有別，其分別除見諸寫詩影響，還有自我身分建構的意義在，此留待「余光中詩銘印的自我身分」那一節再論。

三、余光中對古典詞語的活用

余光中二十一歲就讀廈門大學外文系二年級時，「在舊詩裡已經浸淫過一段時期」（1973：178），他讚賞古典句法的曲折自由，閱讀唐詩可以讀出新詩的美感經驗，主張詩不要有「文字障」，但也不能白得不耐咀嚼，「射翻了單于／自殺了李廣」，看似不合文法，但勝過「單于被射翻了／李廣自殺了」合乎文法的形式。（1973：81-82）在余光中眼裡，王安石「一水護田將綠遶，兩山排闥送青來」（〈書湖陰先生壁〉）、杜甫「七星在北戶，河漢聲西流」（〈同諸公登慈恩寺塔〉），都是呼之欲活的現代詩。他直接變奏王安石的詩句：「山一腳把門踢開，把青色／把青色噴在你臉上」（1973：208），為古今鑄鑄做了最切實的一次示範。

關於新詩的語言，他反對張口見喉式的平易明朗，主張加工鍛鍊，「以白話為骨幹，以適度的歐化及文言句法為調劑」，「詩是經驗的藝術化的表現，不是日常會話的達意」。說到「文白夾雜」，則舉蘭遜（J.C. Ransom, 1888-1974）為首的美國南方詩人，說口語中嵌入古字句，文字肌理特覺豐富變化。關於句法，他反對四平八穩平鋪直敘，追求模稜兩可、泯無痕跡，「斷無消息石榴紅」是李商隱的詩句，「斷無消息，石榴紅得要死」變成余光中文白交融的詩句。（1973：50-59）

1962年，中文新詩開創者胡適（1891-1962）在慷慨激昂的演講台上猝逝，余光中作〈香杉棺〉悼念，用了很多文言句法：

蓋棺論定，而目不瞑，而目不瞑
如中山陵上，孫中山失眠
當鼠黨鼓噪，蟑螂分食著殘星

必焉待黃河澄清，老人星升起
必焉度台灣海峽
始有鼾聲自兩岸揚起

而五四已駝背，新青年已老
你的心臟已罷工
中國的心臟病誰來治療

(2006:128)

余光中說：「我覺得必須如此，才夠氣派，夠力量，夠老成，才能產生恰如其份的嚴肅的距離。」（1973：56-57）避去白話較為俗鬆的語調，此無關乎命意，卻有關乎審美。

形式技巧與文化思想的影響，實是一體兩面。在西方有十四行詩和希臘神話的傳輸；在東方，佛經翻譯，不僅帶來新的意識、驚人的想像力，還有體式、結構的新貌，這是余光中開始思索新詩與傳統時（1973：121）就注意到的。此外：

傳統之中，自然沒有現成的現代精神或技巧，可以唾手俯拾，可是多思索多認識一下，也不難發現一些營養。我們是否可以學學「江南可採蓮」一詩的抽象構成，「一樹碧無情」的抽象感，「北斗闌干南斗斜」的幾何趣味，是否可以心平氣和地欣賞「波撼岳陽城」或是「乾坤日夜浮」的感性，「扇裁月魄羞難掩，車走雷聲語未通」的移位法，「曾是寂寥金燼暗，斷無消息石榴紅」的暗示……

(1973:207-208)

這已經不只是語言選擇的問題，而是美學認知的交感。

考察余光中新詩成功的因素，必不能遺漏聲韻的講究。聲韻催眠理性、解放想像，所以他曾經主張「必要時可以恢復腳韻」。（1973：189）其文集以《逍遙遊》為名，亦因這三個字「融合了疊韻和雙聲的音樂性」（263）。1962年他寫的〈大度山〉和〈香杉棺〉，都有不錯的腳韻變化。〈大度山〉重複迴

旋「春天在大度山上喊我」、「你不知道你是誰」，句尾則出現「喊我」、「喊我」、「喊我」、「太陽」、「太陽」、「太陽」，或者「綠著」、「笑著」、「飛著」，鏡頭從大度山的山坡、相思林、古堡、公墓到草地，雀躍地描繪出山光花影，對映一位蒼白、憂鬱、遲暮的老教授。最後十行：

（你不知道，你不知道）
牧神在大學的紅磚牆外
（你不知道，你不知道）
不會來旁聽你的古典時代
牧神在女生宿舍的牆外
也不修羅蜜歐與朱麗葉
老教授，老教授，換一條領帶
大一時你有沒有鬧過戀愛？
Professor, your tie, your tie!
（你不知道你是誰，你不知道）（2006:153）

「外」、「代」、「帶」、「愛」以及「tie」，其技藝之美在韻不害義、能為人事風情寫意。古板的老教授不打花領帶，年輕的敘事者期盼老教授換一條領帶。英文「tie the knot」是結連理的意思，「old school tie」指老學派，tie 既有音的考慮，更有義的暗示，「your tie, your tie!」不單指領帶，還指禮教倫理的束縛。

《隔水觀音》中有〈驚蛙〉一首，描繪蛙鳴：「閣閣，鼓蛙聒，鼓蛙聒／閣閣，鼓蛙聒」（66），將「鼓」之聲、「蛙」之韻合成一個「聒」，「聒」為狀聲字，又有聒噪的意義，令人聯想到古樂府「妃呼豸」、「伊阿那」補音之詞，實在巧妙！

在〈古董店與委託行之間〉一文，余光中要文學的「孝子」先學學「浪子」，走出去，「多接受一種西洋的藝術等於多一個山外的立足點，如是對於山始能面面而觀」。（1973：214）這一觀點除了吸收英詩「待續句」（run-on line）的技巧，還有音韻的參詳，例如讀莎士比亞〈仲夏夜之夢〉中的一段文字：

The poet' s eye, in a fine frenzy rolling,
Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven,
And, as imagination bodies forth

The forms of things unknown, the poet' s pen
Turns them to shapes, and gives to airy nothing
A local habitation and a name.

余光中說：「如水冷暖，識者自識，不識者徒讀譯文何益？」（1973：209-210）

詩人於想像中為未知的事物摹形命名。英詩抑揚五步格，可注意者除音步，還有類似中國古韻「通轉」的偏韻（slant rhyme）表現，上文有押字頭的子音如 fine frenzy、poet' s pen、fine 又和 eye 押母音，poet' s 和 rolling 押母音；第三行的 forth 一字拆成二音，形成第四行的 forms、things，開闔吞吐真有聲情之美。

知名的藝評家熊秉明（1922-2004），曾從語義、內容、音樂等不同觀點詳論三聯句是《蓮的聯想》的特點，說此特點是從律詩的對仗翻轉出來，是從文白的穿插變化而來。

古今詞語、節奏的鑽研，在余光中 1980 年的〈兩相惜〉尤其明顯。此詩附註：「遙攀古典，招惹樂府」，「每句八字三節，句末三字自成一節」。詩的前半如下：

哦，贈我仙人的金髮梳
黃金的梳柄象牙齒
梳去今朝的灰髮鬢
梳來往日的黑髮絲
百年梳三萬六千回
梳是拱橋啊髮是水
流水沖斷了幾座橋？
橋下逝去了多少水？
梳去今朝的灰黯黯
梳回往日的亮烏烏
哦，贈我仙人的金髮梳

（1983：117-118）

後半首，句法相同。全詩共有三處以「哦」字起始。素民百姓的情愛，不加矯飾的表白，確與樂府民歌同宗。余光中詩與樂府的密切淵源，早在《蓮的

聯想》時期，「涉江採芙蓉」（〈〈觀音山〉，67）、「蓮葉何田田」（〈〈蓮的聯想〉，52）、「今夕何夕兮」（〈〈茫〉，100）可見一斑。他與《詩經》的聯想，則如「宛在水中央」（〈〈迴旋曲〉，161）及「美目盼兮」（〈〈兩棲〉，130）等。

1976 年的〈公無渡河〉，余光中引用古樂府〈箜篌引〉加以變奏，敘寫泅海逃亡的難民，聲音淒愴凌厲，詩分二節，第一節：「公無渡河，一道鐵絲網在伸手／公竟渡河，一架望遠鏡在凝眸／墮河而死，一排子彈嘯過去／當奈公何，一叢蘆葦在搖頭」，每一句的上半援引古聲，下半創作新詞，古今對照，呈現可憐人苦渡亂流的悲哀。「公」在古代是個別的狂夫，在現代則是成群逃亡者的代表。第二節：「一道探照燈警告說，公無渡海／一艘巡邏艇咆哮說，公竟渡海／一群沙魚撲過去，墮海而死／一片血水湧上來，歌亦無奈」，是第一節的變奏，情與景渾融，古變成今、河變成海，末四字的變化更有統領古今俱感無奈之意。（2006：282）這是古典的活參，主題、本事、語言都蛻變過。

「所謂民歌，不僅是一種歌誦的方式，更是一種信念，一種情操，一種生活態度。最重要的，是江湖的豪氣，草野的清新，泥土的稚拙，人性的純真，而不是枝枝節節，技巧上的小花招。」余光中說。（2002：192）樂府民歌在他筆下產生的詞語、句法變化，因此不能只當材料、技巧看待，那是對生活文化的深描（thick description）¹⁰，對傳統歌者的認同，也就是有生活文化的骨肉意涵。

四、余光中對民族文化的追求

余光中的古典觀照不僅在古詩句、文言典故，還包含哲學思想、歷史材料、筆記、神話、傳說、俗諺。這些都是他所謂的「文化背景」、「古典文學的意境」，是一個民族的集體記憶、潛意識的倒影。（《逍遙遊》，81）在〈藝術創作與間接經驗〉，余光中指明他寫的荆軻、王昭君、史可法等取材歷史，夸父、后羿等取自傳說。（1994：313）在〈自豪與自幸——我的國文啟蒙〉，詳述自己的古典學程，除學校教材之外，家庭的課外研修涵泳甚深：

¹⁰ 張進在《文化研究關鍵詞》解釋「深描」就是從極簡單的動作或話語著手，追尋它所隱含的無限社會內容，揭示其多層內涵，進而展示文化符號意義結構的複雜社會基礎和含義。

我一直認為，不讀舊小說難謂中國的讀書人。「高眉」(high-brow)的古典文學固然是在詩文與史哲，但「低眉」(low-brow)的舊小說與民謠、地方戲之類，卻為市井與江湖的文化所寄，上至騷人墨客，下至走卒販夫，廣為雅俗共賞。身為中國人而不識關公、包公、武松、薛仁貴、孫悟空、林黛玉，是不可思議的。如果說莊、騷、李、杜、韓、柳、歐、蘇是古典之葩，則西遊、水滸、三國、紅樓正是民俗之根，有如圓規，缺其一腳必難成其圓。(1998a:158-159)

市井與江湖文化是民族文化的生動注腳，小說人物的聲口則為民族語言的鮮活呈現。神話的借用，是民族想像的延伸。翻閱《余光中詩選：1949-1981》，神話人物如盤古、嫫祖、后羿、燧人氏、大禹、共工、女媧、夸父、桓景、費長房、牛郎、織女……時現眼前，作為文明活水瞭望，文化脈搏觸摸，這些人物都是深刻的象徵，自然成為余光中回顧身世的暗喻。

余光中一再用到費長房、桓景的典故，¹¹始則因重九為其生日，藉以紀念母親：「永不忘記，這是你流血的日子／你在血管中呼我／你輸血，你給我血型」(〈登圓通寺〉，2006：121)繼則有更恢闊的期許：

傳說的劫數該如何擔當
母親生我於多難的重九
登高久成了我命中的隱喻
費仙驅鬼，倚仗的是神符
「後失其符，為眾鬼所害」
而我驅鬼，憑的是詩篇
只要一日詩在，筆未繳還
就無畏百禍千災，包括空難
生辰斷非死日，更何況
詩，還有一千首未寫完 (2000b：65)

以詩作為生命存續的理由，必因對詩作為文化典範有至高的信仰。有詩

¹¹ 《續齊諧記》：「汝南桓景隨費長房遊學累年，長房謂曰：『九月九日，汝家中當有災。宜急去，令家人各作絳囊，盛茱萸以繫臂，登高飲菊花酒，此禍可除。』景如言，齊家登山，夕還，見雞犬牛羊一時暴死。長房聞之曰：『此可代也。』今世人登高飲酒，婦人帶茱萸囊，蓋始於此。」

在身，不懼任何災劫。詩結合了文化符碼，變成理想、精神的象徵。

1957 年他作〈羿射九日〉，自比后羿，在「鳳凰已焚化，麒麟已渴死」的時代，扮演反抗者，不畏天譴射下九日，對第十個太陽狂呼：

「孤獨的神啊，我留你照亮這世界，
我是神的叛徒，我是屠日士，我是后羿！」（2006：81）

古樂府〈獲麟歌〉：「唐虞世兮麟鳳遊，今非其時來何求？麟兮麟兮，我心憂。」孔子曾自比為麟，麟出而死，孔子慨嘆「吾道窮矣」。二十九歲的余光中在詩中沒有心憂之嘆，也不為自己而憤怒，他挺身對抗神的星系，以英雄的意志。這一年《藍星》詩社主將覃子豪（1912-1963）、余光中，與《現代詩》代表人物紀弦（1913-）、林亨泰（1924-）展開論戰，余光中鷹揚睥睨，正是射日的形象。凡牽涉神話人物，余光中都當心靈家譜來用，下引〈五陵少年〉是又一例證：

颱風季 巴士峽的水族很擁擠
我的血系中有一條黃河的支流
黃河太冷，需要摻大量的酒精
浮動在杯底的是我的家譜
喂！再來杯高粱！

我的怒中有燧人氏，淚中有大禹
我的耳中有涿鹿的鼓聲
傳說祖父射落了九隻太陽
有一位叔叔的名字能嚇退單于
聽見沒有？ 來一瓶高粱！（2006：117-118）

這首詩的第三節，用了李白〈將進酒〉中「五花馬、千金裘」的詞語。李白有「鳳歌笑孔丘」的詩（〈廬山謠寄盧侍御虛舟〉），借用楚狂人（接輿）的故事，¹²佯狂高歌。余光中的〈五陵少年〉未嘗沒有「麟歌笑孔丘」的意思。他嫌黃河的文化血系太冷，自許像燧人氏取火，像大禹治水，像軒轅氏滅蚩尤，像后羿射太陽。1958 年這位「五陵少年」首度留美，果然就有懷鄉的憂鬱，在喝冰牛奶、吃生菜的早餐桌上「想念燧人氏……」，想念烹調生活，燧人氏

¹²《論語·微子篇》：「楚狂接輿，歌而過孔子，曰：『鳳兮！鳳兮！何德之衰？』」

當然是文化暗喻。〈新大陸之晨〉說，藝術館後的青草地不認識五代詞人牛希濟（按，傳世名句如「記得綠羅裙，處處憐芳草」），愛奧華河畔的柳蔭不認識桓溫，摩天樓也認不得魏晉時寫〈七哀詩〉的王粲。望不到故鄉，不由得發出屈原之嘆：「雖信美而非吾土兮，曾何足以少留！」¹³ 他渴望翌年就有一艘船啓錨載他從舊金山回到基隆：

我在想，一九五九的初秋，
舊金山的海灣裡，
有一隻鐵錨將為我升起，
當它再潛水時，它會看見
基隆港裡的中國魚

（2006：102）

留學西遊，為的只是取經，夜夜夢著的仍是秦關漢月，心中呼喊著「回去中國，向西南西」，「向西望，古箭手剩最後這一枚斜陽／涿鹿的勝負，卜最後這一場」，文化的承擔在肩上，后羿的形象又躍出。（〈天狼星〉，2006：159）詩中出現兩本古籍：《洛陽伽藍記》代表的意義在「洛陽」，《水經注》是經緯古地圖不可或缺的巨著，二者皆有文化地理意涵。當他詠夸父時，縈懷的仍是文化的追尋：「壯士的前途不在昨夜，在明晨／西奔是徒勞，奔回東方吧」。（〈夸父〉，1986b：17）

《山海經》裡撞斷天柱的共工，也是余光中遠古心靈圖譜的要角。共工與顓頊帝大戰，撐天拄地的不周山被他撞斷，改變了日月星辰的運行、江水的流向。1961年初稿、1976年定稿的〈天狼星變奏曲〉，余光中將自身置於蚩尤的屠場、盤古的石礦，要去掃不周山下天崩的殘局，去「掃曙天欲破的殘霜」。（2006：163）1972年作〈看手相的老人〉，寫夜夢一位仙人傾聽他的心事，解讀他的命運，嘉許他掌握時間、懷抱千歲，「共工撞歪的天空你扛住」。（2006：260）1992年，居住高雄的余光中感於地球生態失衡，污染之害、竭澤之憂，以及三峽建壩之殺風景，天傾地缺一如遠古共工所致，他神馳於神話家園，祈禱的神仍是女媧，依恃的心靈仍是文化：

水經注，高唐賦，入蜀記，唐詩
當雲情雨意不再有峽壁可附
七絕的尾韻依然有歸屬

（〈禱女媧〉，1998：75）

凡此種種皆可見六十年來余光中的心靈追尋，他的詩可望成為民族文化的

¹³ 余光中有一系列紀念屈原的詩，留待下一節論。

一個層面。

五、余光中銘印的自我身分

余光中談論藝術、觀察文化，眼界原不侷限文學一端，《左手的謬思》論梵谷（69-73）、論畢卡索（75-90），《青青邊愁》談雲門舞集（65-67）、談龍文化（77-80）、談現代民謠（105-115），《逍遙遊》論中西現代繪畫（140-169），《從徐霞客到梵谷》四論梵谷（153-235）、深談印象主義畫家（81-152），《日不落家》談羅浮宮名畫（171-175），《聽聽那冷雨》論美國民歌手瓊·拜斯（191-204）、久迪·柯玲絲（205-217）、披頭的音樂（229-245），多妻主義者的功力誠不虛傳，許之為「文藝復興人」（Renaissance man）也很夠份量。這些表現說明他能參照各種創作原理，鑒別藝術高下，建立詩的審美品格。

在中國古典的人格精神中，余光中的接觸面亦廣，「恥食周粟」的伯夷、叔齊是其一，「即使在愛奧華的沃土上／也無法覓食一朵／首陽山之薇。我無法作橫的移植，／無法連根拔起」（〈我的年輪〉，2006：112）；出昭關雪大恥的伍子胥是其一，「走過長橋，教堂的鐘敲落清遠的十二時。／長針和短針高擎著雙臂，欲接住北美洲瓜熟的太陽——／而此刻，祖國正是午夜……／大陸，正是午夜……／而伍子胥的簫呢？」（〈塵埃〉，2006：95）這兩首詩都寫於第一次旅美，回望家園之心至為熱切。

余光中一生志在詩文，他的主要身分認同，當然是詩人。他對屈原、陶潛、李白、杜甫、李商隱、蘇東坡、辛棄疾的認識，都很深刻。這些赫赫發光的名字，每一個都用生命在寫詩。辛棄疾雖遭讒毀罷廢而仍忠義奮發，余光中遭逢家國離亂而對文化仰慕之心始終未改。論筆下的豪情，余光中近似辛棄疾。陶潛的詩看似質樸而情采內蘊，看似清癯而極飽滿，1980年代以後余光中重拾分段詩形式，有些詩句頗簡淨恬淡，正是向淵明交心的表現。

至於與李商隱的商榷，見諸《蓮的聯想》時期「斷無消息石榴紅」的化用（71），《夢與地理》時期「何當共剪西窗燭」的抒懷（171），《五行無阻》時期再度出現蠟燭意象：「若是向李商隱去借呢／又怕唐突了他的西窗／打斷

巴山夜雨的倒敘」（163），李商隱〈暮秋獨遊曲江〉「荷葉生時春恨生，荷葉枯時秋恨成」的意象、民謠語法，寫《蓮的聯想》的余光中想必也心領神會。

《逍遙遊》數見余光中品評古典詩人，如說：「在境界上，我們敢說自己比屈原、比杜甫……進步了嗎？」（42）「孟郊和賈島……欠缺較高的境界和氣度，既不能像李白那樣超越而且解脫，也不能像杜甫那樣將個人的痛苦泯化於全民族的苦難。」（91）「論深度，李賀不及李商隱。論高度，盧仝不及李白。」（98）他稱許杜甫是一位綜合性的藝術家：「他有廣度，也有深度；有知性，也有感性；有高度的嚴肅，也有高度的幽默；能平易，亦能矜持；能工整，亦能變化。」（89）1979年他花了近一個月的功夫，融會杜甫晚年的詩，「虛擬詩聖歿前在湘江舟中的所思所感」，寫成〈湘逝〉。前五行：

把漂泊的暮年託付給一櫂孤舟
把孤舟託給北征的湘水
把湘水付給濛濛的雨季
似海洞庭，日夜搖撼著乾坤
夔府東來浩汗是江陵是公安
(2006：302)

熟讀杜詩的人，都知道這裡邊有故事，是杜甫蜀湘浮泛之事。余光中以賦為基礎，竟能得出情景交融的韻致，殊難得！第五節後六行：

這水啊水的世界，瀟湘浩蕩接汨羅
那水遁詩人淋漓的古魂
可猶在追逐迴流與漩渦？
或是蘭橈齊歇，滿船迴眸的帝子
傘下簇擁著救起的屈子
正傍著楓崖接我要同去？
(2006：306)

將杜甫與屈原連結，隱隱地也將自己與杜甫連結上。詩末云老人未必返得了長安，「唯有詩句，縱經胡馬的亂蹄」，「有一天，會抵達西北的那片雨雲下／夢裡少年的長安」。（331）杜甫是集大成的詩人，杜詩「言奪蘇李，氣吞曹劉」（〈元稹志杜子美墓〉），余光中這詩亦得杜甫之流麗、孤鬱。兩岸尚未開放時，這詩表露了余光中的志懷，杜甫顯然是他心目中崇高的鏡像。

在天才叛逆的本質上，余光中又有李白那一面。他熟悉李白的詩，逕用「古

風」、「將進酒」為題，可見喜愛的程度。1950 年少作〈沉思〉有道：「我想起中外的無盡天才：最高的星星莫非是李白？」（2006：14-15）懷古傷今，不但水上輕舟是「李白的輕舟」（1998b：75），路上關棧也是「李白的秦關與蜀棧」（1998b：101）。1980 年更連作〈戲李白〉、〈尋李白〉、〈念李白〉三首，言之不足，越五年再寫〈與李白同遊高速公路〉。〈戲李白〉以李白詩句「黃河之水天上來」起興，詠嘆黃河反從李白的句中來；〈尋李白〉以「失蹤，是天才唯一的下場」（1983：56）兼攝李白的身世、疏狂，如飛仙乘飛碟跨時空回到傳說；〈念李白〉原是悼念，卻寫得飛揚跋扈，將李白與我相投映，李白是楚狂，以詩宣稱「與永恆拔河」的余光中何嘗不是：

縱盛唐正當是天寶
世人對你的竊笑，冷笑
在背後起落似海潮
唯你的狂笑壓倒了一切
連自己搥胸的慟哭
你是楚狂，不是楚大夫
現在你已經絕對自由了
儒冠三千不敢再笑你
自有更新的楚狂犯了廟規
令方巾愕然都回顧
（1983：61）

1980 年，余光中大約已完成十二本詩集，披荆斬棘的論戰也打過，詩的江山底定，擔任香港中文大學教授於休假期間回台，出任台灣師大英語系主任兼英語研究所所長，創作與學術聲望攀峰，儒冠、方巾、廟規自不在他眼裡，只有一千三百年前的李白能與他共狂笑。及至〈與李白同遊高速公路〉，語調更輕快，顧盼之雄轉成詼諧笑談，酒醉的李白在高速公路上開車，被交警攔下，坐駕駛座旁的余光中一度要李白快快跟他換一個位子，甚至連罰款六千塊也先墊了。（1990：13-14）毫無疑問，余光中是認同李白的，天才是沒有對錯的，也唯有天才能欣賞天才的違規。

最教余光中繫念的古詩人是屈原，始自 1951 年的〈淡水河邊弔屈原〉到 2005 年的〈汨羅江神〉，同一主題人物共九首。¹⁴屈原作為永恆詩人的象徵，

¹⁴ 其他七首是〈詩人之歌〉（1952）、〈詩人〉（1953）、〈水仙操——弔屈原〉（1973）、〈漂給屈原〉（1978）、〈競渡〉（1980）、〈召魂〉（1990）、〈憑我一哭——豈能為屈

六、餘論

「精鍊和明朗」、「似淺而實深，易解卻耐讀」（1973：82），余光中對詩的主張也就是他的實踐。在一意追求現代、存在、超現實的含混、晦澀風潮中，他敢於走自己的路，能「從中國古典文學引來外力，化入西洋的外家功夫」（王鼎鈞，63），一因他念的就是外文系，對西方詩學有較其他現代詩人更多的吸收，二因他對中國古典詩的神韻、句法有深入的消化，中華語言、古典文學就是他的文化共同體。在這個想像的文化共同體中，余光中進行身分與家園的重建；隨著國族遷徙與個人留學、講學的移居，不同的觀照使他建立了更完整的自我形象。

1950、60 年代，現代與古典、白話與文言壁壘分明，古典風格在當代詩人心目中是絕對的邊緣，余光中卻能以才識將傳統題材、精神，納須彌於筆端，使失去權力的傳統再創新的生機，使現代人對古代的優雅心靈產生嚮往，復因古典的題材、工具、情味，聯結了更多現代人的閱讀記憶，吸引到更多讀者注意新詩，拓展了新詩發展的空間。不論是與古詩人神交、或在古詩詞中優遊，不論是借用典故或發揚人格象徵，著眼雖不盡同，底蘊卻相同，終極環扣，成為余光中安身立命的文化主題。

余光中在承繼中國古典傳統同時，也承繼西方美學，交融之、改造之，他一方面叩問千年前，一方面應答千里外，糅合嫺熟親切的與陌生新奇的材料，使他的詩既有中國感又有現代性，既是 high brow，又是 low brow。且以詩與音樂為例，詩而講究音樂固然是中國古典奧藏，西方以鮑勃·狄倫（Bob Dylan, 1941-）為代表的民謠搖滾、藍調風格、反抗精神，在 1960 年代也影響了余光中，促使他加深中國古典的信心：

詩經，樂府，唐絕，宋詞，元曲，無一不在指證：許許多多好詩，都產生在詩和音樂結婚的蜜月，不，蜜朝蜜代。今日英美搖滾樂的盛況，令我益堅此信。（1972：178）

因為余光中，新詩在台灣能廣泛傳播，自邊緣趨向中心，快速取得詩學主流地位。這也是從文化研究角度察探余光中詩與中國古典，很重要的一個因果

啓示。

1985 年余光中回高雄定居，銜接起 1950-1958 年在台灣的生活經驗，台灣的地理實境再次化成他筆底風雲，延展出另一條流脈。相對於民族古地圖的饕餮，他對台灣鄉情的描繪，是另一幅新地圖的展開。

尼采 (F. Nietzsche, 1844-1900) 說：「偉大作品的產生才是文化的目的。」
(16) 我讀余光中詩，深有同感。

參考書目

一、余光中詩文

- 余光中，《掌上雨》（1964 文星書店初版），台北：大林出版社，1973。
- 余光中，《焚鶴人》，台北：純文學出版社，1972。
- 余光中，《左手的繆思》（1963 文星書店初版），台北：大林出版社，1976 再版。
- 余光中，《青青邊愁》，台北：純文學出版社，1977a。
- 余光中，〈余光中年表〉，《中國當代十大詩人選集》，張默等編，台北：源成文化圖書供應社，1977b，頁 97-101。
- 余光中，《與永恆拔河》，台北：洪範書店，1979。
- 余光中，《隔水觀音》，台北：洪範書店，1983。
- 余光中，《敲打樂》（1969 純文學出版社初版），台北：九歌出版社，1986a。
- 余光中，《紫荊賦》，台北：洪範書店，1986b。
- 余光中，《夢與地理》，台北：洪範書店，1990。
- 余光中，《從徐霞客到梵谷》，台北：九歌出版社，1994。
- 余光中，《安石榴》，台北：洪範書店，1996。
- 余光中，《日不落家》，台北：九歌出版社，1998a。
- 余光中，《五行無阻》，台北：洪範書店，1998b。
- 余光中，《逍遙遊》（1965 文星書店初版），台北：九歌出版社，2000a 重排。
- 余光中，《高樓對海》，台北：九歌出版社，2000b。
- 余光中，《聽聽那冷雨》（1974 純文學出版社初版），台北：九歌出版社，2002 重排。
- 余光中，〈汨羅江神〉，《中國時報·人間副刊》，2005 年 6 月 11 日，E7 版。
- 余光中，《余光中詩選：1949-1981》，台北：洪範書店，2006 二版。
- 余光中，《蓮的聯想》（1964 文星書店初版），台北：九歌出版社，2007 重排。

二、其他著作

- 王鼎鈞，〈藝術洗禮余光中現代文學的潮流〉，《香港文學》279 期，2008 年 3 月號，頁 62-67。
- 宋 淇，〈開創詩文的新流派〉，《璀璨的五采筆》，黃維樑編，台北：九歌出版社，1994，頁 475-477。

張 進，〈深描（Thick Description）〉，《文化研究關鍵詞》，汪民安主編，南京：江蘇人民出版社，2007，頁 285-287。

陶東風主編，《文化研究精粹讀本》，北京：中國人民大學出版社，2006。

黃維樑編著，《火浴的鳳凰》，台北：純文學出版社，1979。

葉嘉瑩，《唐宋詞十七講（下）》，台北：桂冠圖書公司，2000 年二版。

熊秉明，〈論三聯句余光中關於余光中的《蓮的聯想》〉，《蓮的聯想》，余光中，台北：九歌出版社，2007，頁 171-190。

鄭慧如，《現代詩的古典觀照》，1995 年政治大學中國文學研究所博士論文。

閻 嘉，〈身份／認同（Identity）〉，《文化研究關鍵詞》，汪民安主編，南京：江蘇人民出版社，2007，頁 283-285。

Eliot, T.S.. "What is a Classic?", *Selected Prose of T.S. Eliot*, ed. by Frank Kermode, Harvest Book, Harcourt/Farrar, Straus & Giroux, N.Y., 1975, p. 115-131.

Leader, Darian. 《拉岡》，龔卓軍譯，台北：立緒文化公司，1998。

Nietzsche, Friedrich . *Philosophy and Truth: Selections from Nietzsche's Notebooks of the Early 1870's*, trans. and ed. by Daniel Breazeale, Atlantic Highlands, New Jersey, Humanities Press, 1979.

抒情中的摩登與傳統

—余光中與日本四季派

上田 哲二

中央研究院中國文哲研究所

摘要

台灣的現代詩人余光中寫道：「八十年代中期我回台定居，再見台北，那種喜悅感沒有了。我幾乎像一個『異鄉人』，尋尋覓覓，回不到自己的台北」（《日不落家》）。這種大規模的環境變化或破壞，過去在亞洲各地不斷出現。台灣現代詩人摸索自己根處的「家鄉」，不只是地理上出生的故鄉，也包含了詩人尋求內心的認同之處。家鄉的思念也意味著：歷經與西洋現代性思潮的邂逅之後，台灣在急速的現代化、都市化中追尋消逝的過往，從而對現代化產生懷疑、質問，似乎也是意料中事。十九世紀以來亞洲國家幾乎都捲入現代化的浪潮中，現代化成為人類全球性的共同目標，如明治維新後的日本，或中國，對亞洲的許多國家而言，走上現代化之路就是國家的主要典範政策之一。然而東亞的現代化，至今意指在亞洲文化的基礎上構築歐美的合理性。透過這個過程，詩人思考如何找回自己，如何找回大自然的韻律或失去的樂園。對萩原朔太郎（1886-1942）來說，對自己的故鄉「前橋」沒有留下好的回憶：「鄉土！如果我現在望景思念故鄉，交集百感自胸中噴湧而出，悲哀的鄉土喲。人們對我一直無情，往往用白眼看我。」（《青貓》）。朔太郎是在現實與理想的家鄉之間困苦的流浪者，不過朔太郎也確實是日本現代主義詩的開拓者。人類的存在本應植根於家鄉。不過，在現代化中出現的幾乎都是異鄉的感覺，象徵著對現

代化的根本懷疑。

余光中將向大陸的望鄉意識轉化成象徵性的形象，展現出各種審美風貌與精神空間，為台灣現代詩開拓了新的美感境界，而其作品在亞洲也廣泛地被接受。其清澈透明、清冽甘醴的詩性，跟日本昭和一〇年代（1935-1945）以精練的現代主義與獨特美感開創新風的劃時代抒情詩派「四季」（丸山薰、中原中也、立原道造等）有類似的特色。「四季派」基於對昭和初期現代化和馬克思主義的反省、批判，開拓了以民族情趣為中心的抒情境界，因而獲得不少讀者的支持。余光中文學中含有對西洋文明推動近代化的反思，在某種程度上可說是過去日本「四季」詩人嘗試將本地傳統與西洋近代化兩者連結之亞洲現代性的另類形態。筆者以為正因為如此，余光中文學曾達到跨國性的成就，而為大多數亞洲讀者所接受。台灣出現的前衛詩或現代詩運動可說是一種尋找另類現代性的認同摸索運動，亦即以反傳統、反西洋現代性的建立，尋找另外一種新亞洲現代性的可能。就這點而言，我相信文學還有無窮的可能性。

一、前言

二次大戰後，台灣現代詩在國民政府統治下，繼承了日治時代本地詩人留下來的遺產與在中國大陸發展的新詩，形成了獨特的風貌。台灣現代詩以自由的格律與口語化的形式，徹底追求個人詩性、錘鍊感覺與意象，發展出與中國大陸社會主義文藝不同的軌跡。

詩人余光中（1928-）把向大陸的望鄉意識轉化成象徵性的形象，表現出各種審美風貌與精神空間，開拓了新的美感境界，而其作品在亞洲也廣泛地被接受。日本所謂的「四季派」¹（丸山薰，中原中也，立原道造等）是戰前日本抒情詩的代表性詩派之一，在昭和一〇年代（1935-45）以精練的現代主義與獨特的美感成為劃時代的抒情詩派。余光中作品清澈透明，清冽甘醴的詩性，跟「四季派」的特色似乎有類似背景。四季派基於對昭和初期現代化和馬

¹ 第一卷《四季》只為昭和八年出來的創刊號（1933/5）和第二期（1933/7）而已。不過此間的投稿者為如下的著名人士：室生犀星、永井龍男、竹中郁、神西清、嘉村礪多、三好達治、吉村鐵太郎、佐藤春夫、堀口大學、小林秀雄、中原中也、丸山薰、菱山修三等，主要是由堀辰雄之知音人士或學長組成的。第二卷《四季》即自創刊號（1934.10）至81號（1944.6），而立原道造、津村信夫等所謂「四季派」的詩人們參加此間之活動，以出刊全81冊後就結束。《四季》的同仁們據說與「Cogito」和「日本浪漫派」有了較佳的人際交流。

克思主義的反省與批判，開拓了以民族情趣為中心的抒情境界，而獲得了不少讀者的支持。本文試就余光中作品的抒情性和昭和時代的日本抒情詩派的相通之處，探討抒情中的現代與傳統的問題，闡明兩者的歷史意義及其特質。

當我們議論余光中文學中的民族與抒情性的問題時，日本四季詩派的歷史提供了有趣的歷史鏡像材料。其實此派的歷史與東亞資本主義的發展，經濟構造的變化，乃至日本民族主義的勃興是有所關聯的。

二、抒情與民族主義

詩誌《四季》於1933年創刊而繼續到1944年。但四季派的抒情感性從文學界擴展到如藏原伸二郎、保田與重郎、田中克己，在當時主流的《コギト》（Cogito）（1932.3-1944.8）和日本浪漫派的學術思想界，得到廣大的支持。² 在傳統與近代之間擺盪，開拓出民族抒情的他們，被譽為日本近代抒情詩的代表。

抒情詩人余光中就像日本昭和詩人，引進現代主義思潮又同時尊重傳統民族意識，開拓摩登的抒情詩境。以簡潔易懂的詞彙，清晰明朗而氣韻充沛的主題建構，讓人容易分享的中國文化形象，余光中將台灣抒情詩推廣到一般讀者，使其大眾化。其清冽的抒情詩和散文作品，整合現代主義和民族傳統意識，可謂已獲致台灣現代詩的劃時代成就。丸山薰、中原中也、立原道造等四季派作家省思昭和初期的現代主義和馬克思主義，提倡以民族傳統為基礎的抒情，就是以抒情為中心的象徵主義，拓展了更多的讀者人數。可是，二次大戰結束後，四季派和另外一個戰爭末期當紅的日本浪漫派，由於兩者深基於民族文化習俗的關係，被GHQ（佔領軍總司令部）認定為狂熱的國粹主義而遭到嚴厲的批評。³

余光中從大陸來到留下濃濃的東洋味的外地，開始寫海峽對岸之中國大陸

² 吉本隆明，《詩學敘說》（東京都：思潮社，2006），頁210。

³ 在日本二次大戰後出現了被稱為「戰後詩」的一代，這些作品主要是對戰前的現代主義詩歌與無產階級詩歌重新批判與反省出發。其中有鮎川信夫（1920-1986）和田村隆一（1923-1998）等「荒地派」詩人，他們這群從「大東亞戰爭」死裡逃生的詩人、在作品中追悼已故的同事、朋友、戰友，是一場藉著詩的語言來表現戰爭留下精神創傷的文學運動。是代替死者，抒發戰後日本人精神特質的作品。

的鄉愁，展現旺盛的創作生命力。他所生產的大量作品，隨著時光而變遷，當然難用一言以蔽之。但余光中戰後所開拓的某些抒情境界的元素或許可溯及至四季派所開拓的系譜，就是折衷西方理性現代主義和民族傳統所建構的抒情。本人想起在二次大戰時期沒寫反戰詩一事而被強烈批評的日本抒情詩人們，他們遭到攻擊的理由為「縮身躲在抒情裡面」。在自由民主的社會中，作家的政治立場與文學成就並無直接的關聯，應以文學成就的觀點給予客觀的評價，研討和凝視作品文本中最出色的部分才是必須的。

其次，透過不少的翻譯版本，余光中的詩文作品不僅在華文圈內，也在其他地區獲得讀者的支持。其文白互補的散文被稱之為戰後台灣「詩人散文」的先鋒，無論社會階層或政治立場，余光中的文學對下一個世代的影響是不容忽視的。而且他可算是持續不斷地出版高水準且擁有跨國普遍性作品的台灣詩人代表，我們需要以比較文化的客觀觀點，總括性地探討其成就。

余光中也曾經寫道：「八十年代中期我回台定居，再見台北，那種喜悅感沒有了。我幾乎像一個『異鄉人』，尋尋覓覓，回不到自己的台北。」他曾住過的台北的巷子已變成永遠不能取回的過去。「九重葛掩映的矮牆頭，連帶扶疏的樹影全不見了。代之矗起的是層層疊疊的公寓，和另一種枝柯的天線之網」或「我不去台北，少去台北，怕去台北，絕非意味我忘了台北，恰恰相反，是因為我忘不了台北——我的台北，從前的台北。」⁴

當然，這種大規模的環境變化或破壞，在亞洲的各地過去不斷地出現。余光中對於台北所感覺到的都市化、現代化的問題，從過去產業革命以來持續不斷地出現。就日本來說，昭和初期已有類似的狀況，而詩人亦曾表達都市生活中的疏遠意識與心態。在觸及此方面的論述之前，我們首先要討論與民族心態和抒情相關的幾個問題。

三、抒情詩與歷史評價

抒情詩是由詩人流露出的內心風景建構而成，與讀者間建立起一個不分彼此的、共通的認同意識與心理關係，其文本本身跟社會的現實所擱置的結構並

⁴ 余光中，《日不落家》（台北：九歌，1998），頁134-137。

無直接的連結。雖然如此，在五〇年代受左翼影響的日本思想文化中，不少民族抒情詩人遭到批評而被遺忘，或被歸為邊緣的文學範疇。因此以他們為評論對象的研究家也減少了。以不少抒情作品而聞名的余光中，亦由於其過去政治立場與台灣政治環境的變遷之間的關係產生了多種評價，褒貶互見。然而他總是以嚴格的專業意識和旺盛的創作熱情，堅守第一線作家的崗位，稱得上是擁有柔軟創作手腕的專業詩人。

如前所述，中原中也、立原道造等日本四季派詩人以純淨的浪漫主義、簡約而精彩的修辭、意象清晰的建構，不僅獲得了知識分子的支持，也獲得大眾支持，得到讀者肯定。中原中也⁵在1934年寫了如此一篇作品：

〈馬戲〉⁶

有過幾個時代
有了棕色的戰爭

有過幾個時代
在冬天疾風吹來

有過幾個時代
今晚此處有一盛會
今晚此處有一盛會（後略）

將余光中的文學與戰前提倡「大和心」的日本「四季派」並列，討論其抒情建構，可能會讓有些人士感到意外或不適合。然而，兩者之間的距離，在訴諸民族感情的抒情本質中，並不算太遠，這是因為亞洲從十九世紀以來，許多人往返於民族傳統情感與不斷西化的近代之間。⁷也就是說，日本「昭和初期」

⁵ 中原中也（1907-1937）生於山口縣山口市湯田溫泉的詩人。詩集有《山羊の歌》（1934）《在りし日の歌》（1938）。1935年（昭和十年）5月、和草野心平、逸見還吉、高橋新吉一起創刊《歷程》，在十二月參加《四季》。

⁶ 「幾時代かがありまして／茶色い戦争ありました／／幾時代かがありまして／冬は疾風吹きました／／幾時代かがありまして／今夜此処（ここ）での一（ひ）と殷盛（さか）り／今夜此処での一と殷盛り」（「サーカス」）。〈山羊の歌〉，《中原中也全集第六卷》（東京：角川，1974）。

⁷ 日據時期代表新文化運動的重要刊物《台灣青年》（1920.7.16-1922.2）是由東京台灣留學生組織所創辦，介紹世界先進的思想潮流，以喚醒民族意識，催促台灣新文化的全面建設，並抗議台灣總督專制政策。其發刊之趣旨，強調「夫欲啟發社會之文明，必先吸收高尚之文化，尤當順應世界之潮流，然後可使民智日開」。由留日的台灣青年們創辦的《台灣民報》（1923.4.15-?），以提倡白話文、傳播民主自由思想的刊物。可說是台灣啟蒙思想的重要刊物。日據時期新文化運動、白話文運動的推手。其發刊詞中提及，台灣須努力提升民智，以

的現代詩是由革命與保守，同質性與不均衡性，異國情調與傳統，高級與低級混合而成的。底下的詩例亦可謂橫跨俗與雅，傳統與現代的產物：

終是太陰浸浸，幽光柔若無稜
飄過來雲，飄過去雲
恰似青煙繚繞著佛燈
橋下燐燐，橋上燐燐，我的眸想亦燐燐

月是盜夢的怪精，今夕，回不回去？
彼岸魂擠，此岸魂擠
回去的路上魂魄在遊行
而水，在橋下流著，淚，在橋上流

（余光中，〈中元夜〉）⁸

隨著戰爭和法西斯主義的來臨，與民族主義的抬頭，日本現代主義運動與無產階級文學漸漸退潮。昭和八年創刊，堀辰雄主辦的雜誌《四季》成為日本抒情詩的發表據點，立原道造、津村信夫、丸山薰等人的作品被刊登在該雜誌上，而伊東靜雄也在開始活躍於《日本浪漫派》雜誌上。四季派的抒情詩運動一般被視為是對昭和初期的現代主義和馬克思主義的反動。然而其鄉土民情深厚的意識中，仍有清冽的現代主義式的抒情。例如中原中也的〈春夜〉：

燐銀的窗框中有溫柔的
一枝花，粉色的花。

在月光照亮下昏過去
庭園上的泥土面添了一顆假黑痣。⁹

四、抒情與現代

吉本隆明指出：四季派抒情詩缺乏內在性和相關聯的充分現實感，而且在內在和外在世界的對應關係上沒有深入的描述。總之，內部情趣、從前的現代

求成為世界文明人的一員。如此可見，台灣日據時期之現代性不僅僅是為抗日運動或反殖民地運動，而是與世界潮流之西洋現代性的衝突、矛盾、心理掙扎。

⁸ 余光中，《蓮的聯想》（台北：文星書店，1964），頁52。

⁹ 「燐銀なる窓枠の中になごやかに／一枝花、桃色の花。／／月光うけて失神し／庭の土面は附黒子」（中原中也「春の夜」自〈山羊の歌〉，《中原中也全集第六卷》（東京：角川書店，1974））。

主義的技法、素材的性質都變得曖昧不清，混亂而無秩序。¹⁰

四季派的抒情性源自於大正末期至昭和初期興起的「新精神」（如由紀伊國屋書店創刊的 L'ESPRIT NOUVEAU 1930.7-？）傾向的短詩運動。當時移居大連、奉天、哈爾濱、京城的日本人在大陸無國籍性的風景中，受到新靈感的啓發，使得作品有了新的境界。例如：

〈春〉安西冬衛

一隻蝴蝶渡過韃靼海峽去了¹¹

受到歐洲的現代主義思潮而否定短歌、俳句，漢詩傳統詠嘆抒情的日本現代主義思潮，經過亞洲各城市詩人的參與，以及雜誌《詩與詩論》的新知性精神的改造，體現為現代主義思潮的複合體。其中，由歐洲移入的形式主義、超現實主義、新即物主義等舶來新思潮，是否適合於當時的日本以及殖民地，則是另外一回事。在大正時期（1912-1925）廣泛影響日本知識份子的思潮，可謂浪漫主義。譬如齊藤茂吉、佐藤春夫等創辦的「白樺派」則高唱「重新評估自然與人的關係」口號。他們信奉的和平主義與民族自決原理是第一次世界大戰後蔚為風氣的世界潮流。「日本浪漫派」的同人北村謙次郎（1904-1982）在1938年於中國東北的「新京」（長春）創刊的《滿洲浪漫》是象徵著當時所謂的「滿洲文藝復興」的文藝雜誌。由日本現代詩的先鋒詩人安西冬衛、北川冬彥、滝口武士、城小碓在中國「大連」發行的詩雜誌《亞》（1924-1927），對日本詩壇產生了不可忽視的影響。以「多元文化主義」的觀點看殖民地文學未免過於樂觀，但「多元文化主義」和日本浪漫派所代表的滿洲浪漫主義，在一部分參與無國籍性殖民地文學的作者目中有著相當深厚的地位。當時這些雜誌所走的無國籍性、多元文化主義的文藝路線，與日本大正時期白樺派一樣，都是日本浪漫主義分支，也就是一次大戰的總力戰的悲慘結果所顯現出的世界性文化相對主義。文學作者們在中國東北、台灣或日本，各自摸索適合亞洲文化的現代文學。

北園克衛¹²早年受到現代主義的洗禮，後來在二次大戰末期的破壞和硝煙

¹⁰ 吉本隆明，《詩學敘說》（東京都：思潮社，2006），頁210。

¹¹ 「てふてふが一匹韃靼海峽を渡つて行つた」。見於《軍艦茉莉》，（現代の芸術と批評叢書，1929）。韃靼海峽為間宮海峽。

中寫了一些導入俳句精神的抒情詩。

〈椀〉¹³ 北園克衛

它很輕

卻

難以用手支撐

朱色

異世界的

顏色

形狀

大

孤獨

（中略）

水芹

葉汁的

熱氣味

暫且充滿著

在朝霞照亮的

房間。

雖然二次大戰後受到各種批評，他仍繼續創造益發清澈、抒情浪漫的藝術，並參與前衛運動。他簡潔而極富夢幻的詩風今日觀之依然極為出色。不過由於日本戰後詩人基於現實主義而否定先前現代主義的影響，出現在媒體上的機會也就不多了。二次大戰結束之前，在外地殖民地居留的現代主義詩人們當中，只有北園稱得上是東亞地區同時代的最尖端的前衛藝術家。在國粹主義愈演愈烈的情況下，不少詩人的創作方向漸漸轉為與傳統的民族意識的抒情相輔相成，形成反近代性的共同意識，而當初的叛逆精神卻日漸稀薄。因此，目前

¹² 北園克衛（1902-1978）生於三重縣的詩人，設計家，本名是橋本健吉。較具代表性的詩集為《白的相片簿》（1929）、《黑火》（1951）有等。關東大震災後的大正末期至昭和初期開花的前衛詩雜誌文化中活躍，被認為是所謂前衛詩人之代表，主辦雜誌《VOU》。

¹³ 「それは軽く／手に／ささへかねた／／朱は／この世ならぬ／いろをしてゐた／／形／おおく／孤独だつた」（中略）「芹の葉の／汁の／熱いにほいが／／しばらく／朝やけの部屋に／こもつてゐた」。北園克衛，《家：詩集》（東京：昭森社，1959）。

對日本現代主義詩人的評價，無可避免地出現了各種分歧的意見。¹⁴

五、亞洲與西化現代性

英文的 modernization，日文叫做「近代化」，華語一般譯為「現代化」。在中國大陸，將人民政府成立以前的民國文學稱為「現代文學」，而日本人所稱的「現代」文學（contemporary literature）則是中國的「當代」文學，不過台灣「現代」詩就是「當代」詩。在這類「modern」的術語的混淆中，我們不難看出東亞國家在接受西洋 modernization 過程中的混亂。在將西化近代移入到國內「文明開花」之過程中，日本詩人以七、五音節的長歌形式寫近代詩，這意味著在傳統古典的秩序中融入西化近代所產生的不協調。吉本隆明指出北村透谷（1968-94）的〈蓬萊曲〉長篇作品，因為過於重視西洋近代精神，而把七五音的秩序亂掉了。¹⁵

明治二十二年（1889）四月六日，二十二歲的北村透谷於長篇〈楚囚之詩〉的「自敘」裡如此寫道：

本來這不是我們日本人所說的詩詞，不如說是小說。但此篇亦是詩，我願意開始寫如此的詩。在這裡描寫的俘虜狀況不是現在的，而兩者之間一定存有差異，牢房的樣子也不是現代的。我只專心於俘虜在獄中的感情與他的境遇。¹⁶

透谷以囚禁在牢房的政治犯做為時代的表徵。寫下此作品後，他結束了二十七年的創作生涯。

¹⁴ 戰前日本殖民地之內的日本詩人隨著法西斯統治的逐漸升高，被迫被囚禁在「五族協和」的夢與現實當中。不久之後，戰爭帶來前所未有的破壞，日本的戰後詩從此出發。當時，炸彈煙硝猶存，滿目瘡痍的荒原誕生了新的詩人群。瓦礫堆中荒涼大地上誕生了鮎川信夫、田村隆一的詩。以痠弦作品等為代表的精神移民的台灣現代派詩寫成於戰後台灣。如前所述，在殖民地產生的無國籍的日本現代主義詩寫成於一九三〇年代，法西斯主義高漲的年代。在不同時空環境中興起的歷史現象可以看到某些共同點。乍看之下，象徵無秩序的星散的前衛詩風流行，文學家的精神被理解為超現實主義精神這兩種狀況的背後都有一種特殊的條件，那就是必須嚴格的政治鎮壓，還有那詩人高呼個人的鬱憤無處宣洩的年代。

¹⁵ 吉本隆明，《詩學敘說》（東京都：思潮社，2006），頁12。

¹⁶ 《北村透谷選集》（岩波文庫 1970）「自敘」「元（も）とよりは是は吾國語の所謂歌でも詩でもありませぬ、寧ろ小説に似て居るのです。左れど、是れでも詩です、余は此様にして余の詩を作り始めませう。又た此篇の楚囚は今日の時代に意を寓したものではありませんから獄舎の模様なども必らず違つて居ます。唯だ獄中にありての感情、境遇などは聊か心を用ひた処です。」

牢房窄小
這窄小的空間裡也有兩個世界
那世界有我的半身
這世界有我的半身
彼此哪一個是我的宿駅？
我魂日夜一個人彷徨¹⁷

昭和初期由大阪高等學校畢業生（保田與重郎等）創刊的文藝雜誌《コギト》（1932.3-1944.8）具有濃烈的德國浪漫主義的特色。其同人之一的伊藤靜雄（1906-1953）描寫出在日本傳統社會和現代化潮流中流浪的魂魄：

無數的自古以來的讚美詩證明
所謂美麗的故鄉對歸鄉者來說
不過是積年尚未完成的課題。
我不能相信
以前在這自然中
像它一樣美麗的居民生活了。¹⁸

伊藤於 1935 年所寫的這首詩，抓住了當時民眾的心。他是爲了追求憧憬而探索美的本源的流浪詩人，也是一個在喧囂塵世邊緣尋找活路的人，一個被撕裂成兩個分身的當時知識分子典型。

萩原朔太郎（1886-1942）對自己的故鄉「前橋」（群馬縣前橋市）並沒有留下美好的回憶：「鄉土！如果我現在望景思念故鄉，交集百感自胸中噴湧而出，悲哀的鄉土喲。人們對我一直無情，往往用白眼看我。」

日本近代詩中的現代性基礎是由石川啄木和高村光太郎所建立的。在朔太郎的筆下，新詩比以前更精練成熟。然而，當時朔太郎對歐洲的文明，對以西洋爲模型的現代化已存有懷疑，並且如上所述，即便在家鄉也有著孤獨和疏離感——「在家鄉失去了根」的感覺。對詩人來說，現實的家鄉和心裡懷念的理想家鄉之間有著很大的距離。老社區的崩解和都市化，生活方式的變動，在二

¹⁷ 「獄舎は狭し／狭き中にも両世界／彼方の世界に余の半身あり／此方の世界に余の半身あり／彼方が宿か此方が宿か？／余の魂は日夜独り迷ふなり」（「楚囚之詩」）

¹⁸ 「美しい故郷は／それが彼らの実に空しい宿題であることを／無数な古来の詩の讚美が證明する／曾てこの自然の中で／それと同じく美しく住民が生きたと／私は信じ得ない」（「帰郷者」）伊藤靜雄，《詩集 わがひとに与ふる哀歌》（日本図書センター，2000）。

十世紀初爲日本知識份子和作家帶來了前所未有的混亂。台灣與日本的現代性當然不同，然而兩地文學作者都在西方現代化理論或藝術純粹化的壓力下，摸索著各自的認同與東亞的現代形態。

日本近代文學以坪内逍遙《小說神髓》爲發端，以強調內在優先的概念作爲近代小說的概念，透過內在優先的理性觀察社會，個人的思想也受到重視。現代詩的詩人們，例如昭和初期的《コギト》的詩人群（伊藤靜雄等人）一方面下定決心告別農村共同體，一方面懷抱強烈的鄉愁。如果從另外的角度來省思這種奪回失去的土地、時間、空間的運動，這是在現代化潮流中所出現的都市生活者與其訣別的家鄉、村落共同體重新發掘的作業。不僅如此，自明治時代，日本已是具有國政選舉（第一屆爲 1890 年）和議會制度的立憲君主國家。但以二次大戰結束的 1945 年爲界，之前的日本被視爲封建主義的野蠻的「神州」，日本近代恰似再一次被重新定義。

對台灣詩人而言，對家鄉的思念也意味著：歷經與西洋現代性思潮的邂逅之後，在台灣在急速的現代化、都市化當中對消逝的過往的摸索，在此過程中對現代化產生懷疑的意識隨之而起，似乎也是意料中事。

十九世紀以來亞洲國家幾乎都捲入現代化的浪潮中，現代化成爲全球性的趨勢。如明治維新後的日本，或中國，對亞洲的許多國家而言，走上現代化之路就是國家的主要典範政策之一。在這個過程中，文學作者、詩人思考如何找回自己，找回大自然的韻律或失去的樂園。

從宏觀的角度來看，台灣現代化的潮流始於二次戰前的日本統治時期——也就是從日本領地的「外地」時期，然後歷經戰後對國民黨政權抗爭的民主化時期，在世界潮流中，這也是一個與西洋近代文化抗爭的歷史。在所謂現代性或近代化的 *modernization* 中，亞洲國家長久以來面臨的問題是如何在傳統與現代之間取捨，既不能伸出雙手完全擁抱西化現代性，也不願意被禁梏在過去傳統的束縛中。這應該是亞洲近代知識分子仍共有的課題。

日本現代主義詩派和無產階級詩派，都試圖以一次大戰後自達達主義至超現實主義的歐洲詩人的革命性與破壞性，消弭近代詩以後日本自然主義的抒情

和現實意識。¹⁹台灣六〇年代，以無國籍的漂泊者為主題的現代詩也大量問世，類似的作品在一九二〇年代的日本、滿州也曾風行一時。昭和初期的超現實主義運動之所以成為形式主義運動中重要一環，cosmopolitan（「世界主義」）的滿州詩人是重要因素。當時的滿州，因為安西冬衛、北川冬彥等人受到歐洲、亞洲、日本風交雜的大陸風景所吸引，而成為現代主義詩歌一個重要的試驗所。朝鮮的詩人們離鄉背井，在異邦的 cosmopolitan 世界，創作出現代主義的詩歌；台灣詩人則在東京活動。正如川村湊（《文學から見る「滿洲」：五族協和の夢と現實》）指出的，²⁰他們無國籍的、感覺崩壞的意象，以及漂浮於感覺之上的作品，在國粹主義的思想中開創了另外一種可能。在滿州這塊殖民地創作充滿無氣味與無國籍的亡命性格的現代詩（而且是在戰時體制之下），某種程度上表現出叛逆的精神，這令人聯想到台灣現代詩人所處的環境，在反共宣傳與言論壓制的五、六〇年代，台灣有一些強調從西洋「橫的移植」的前衛詩人選擇了無現實、無國籍的主題。

昭和三年發刊的《詩與詩論》（西脇順三郎、安西冬衛、北川冬彥、北園克衛）為現代主義派的核心刊物，與新感覺派（橫光利一、川端康成、中河與一）和新興藝術派（龍膽寺雄、久野豐彥、淺原六朗、中村正常、吉行エイスケ）保持密切的交流。此派理論的倡導人春山行雄與感情詩派（萩原朔太郎、室生犀星、山村暮鳥）展開了激烈的論戰。他提倡要掙脫文學的束縛，將詩作、繪畫和音樂都視為沒有外延涵義的藝術，主張詩的純粹性，以及經由知性活動（超現實主義、形象主義、新散文詩）去表現純粹藝術。他試圖放棄內部世界和外部世界的關係，可說是以發展中之日本資本主義穩定社會的立場為出發點。

自大正末期起，日本資本主義雖然繼續保持相對的穩定，但是社會階級的差距變大，現代詩於是分成了達達主義的詩，下層農民的詩，下層或上層城市人的詩等等。日本現代主義詩衰退的原因，在於其一方面全面否定感情詩派的自然主義手法，另一方面卻安於日本資本主義發達中的繁榮社會，而且對社會階層間愈來愈大的差距缺乏認知。本文在前面所引用的余光中詩作中所蘊含的對台北都市風景的疏離意識，實為亞洲現代都市居民所共有的問題，亦是近代

¹⁹ 吉本隆明，《詩學敘說》（東京都：思潮社，2006），頁210。

²⁰ 川村湊，《文學から見る「滿洲」：「五族協和」の夢と現實》（東京都：吉川弘文館，1998）。

亞洲知識分子長期以來感到的危機意識的呈現。

對二次大戰後日本的文學作者而言，現代化問題未必可以完全克服。歷經大東亞戰爭以後，以美國的科學精神重新構築而再復活的民主主義的日本重新誕生。但是戰後日本在自我認知上有極嚴重的分裂，為此付出生命代價的就是三島由紀夫。切腹自殺是日本武士的做法，是一個極具古風、前近代的方法。三島由紀夫在死前大聲宣稱：「自衛隊是故鄉。」三島在〈檄〉中寫道：「我夢見今日只有自衛隊是真正的日本、還保有真正的武士精神」²¹。他對日本傳統流失一事具有高度的憂患意識，對日本人來說，「近代超克」尚未結束，仍是一個有待解決的課題。在〈春雪〉中，三島把時代背景設定於日俄戰爭（1904.2-1905.9）之後，就是為了呈現達到近代化與明治政府富國強兵國策以後的空虛感，並且表現二次大戰後復興目標達成後的精神荒涼感。²²余光中揮別了八〇年代的台北，而三島為了表現六〇年代的日本，以日俄戰爭後的日本暗喻二次大戰後的日本。三島把七〇年代視為在經濟上達成的成就感中已不能演「近代歐美化裝劇」的時代。

年少的時候在大陸度過的時光，是偶爾想起就打開的相片簿中遙遠的記憶，也是在無意識中可能會衝動地爆發的火山。火山下的岩漿平常隱藏在密閉的地下，然而其身姿一旦在白日暴露，過去與現在可能產生衝突，或者過去與現在的時光鏈彼此相扣。

滾散在回憶的每一個角落
半輩子多珍貴的日子
以為再也拾不攏來的了
卻被那珠寶店的女孩子
用一只藍磁的盤子
帶笑地托來我面前，問道
十八吋的這一條，合不合意
就這麼，三十年的歲月成串了
一年還不到一寸，好貴的時光啊

²¹ 1970年11月25日，三島由紀夫在自衛隊市ヶ谷駐屯地所發表的檄文，見於大熊三好，《切腹の歴史》（東京：雄山閣，1973），頁270。

²² 飯島洋一，《「ミシマ」から「オウム」へ——三島由紀夫と近代》（東京：平凡社選書，1998），頁145。

每一粒都含著銀灰的晶瑩
溫潤而圓滿，就像有幸
跟你同享的每一個日子
每一粒，晴天的露珠
每一粒，陰天的雨珠
分手的日子，每一粒
牽掛在心頭的念珠
串成有始有終的這一條項鍊
依依地靠在你心口
全憑這貫穿日月
十八寸長的一線因緣

（余光中〈珍珠項鍊〉²³）

余光中於 1986 年 9 月 2 日為紀念結婚三十週年在香港的市場為妻子范我存女士買「珍珠項鍊」，有感而寫了此篇。此為以簡潔清晰的語言將時光的長河與每個珍珠作對應的佳作，夫婦之間的愛情和紀念的珍珠項鍊漸漸聯繫起過去每個角落的記憶，過去大陸和台灣的回憶與項鍊互相重疊。余光中文學的特色在於讓易逝時光在文本裡停駐，刻印在心靈深處，化不斷消逝的現在為永恆。此可謂對快要被遺忘的過去所寫的輓歌矣。

戰後台灣現代詩人具有一個共通的特色，就是不論本省人或外省人，對於故鄉具有高度的懷念，對於自己根處的「家鄉」進行摸索。這不只是地理上出生的故鄉，也包含了詩人尋求內心認同之處。

六、追求亞洲的另外現代性

在大半國土荒廢的日本，探究自己的原鄉究竟何處成了重要的議題。《四季》創刊人之一的丸山薰寫道有關《四季》創刊時的往事：「除了《四季》以外，當時作為新世代的團體有北川冬彥主持的『麵鮑』，春山行夫等的現代主義派的《新領土》，以草野心平作為中心的《歷程》等。他們幾乎都不承認傳統形式的詩歌，因此，皆贊同否定『四季』的抒情精神，只有『Cogito』持不

²³ 收於《夢與地理》（台北：洪範書店，1981），頁 61。

同的立場。」²⁴其倡導的精神為形而上的復古主義，同人以文化批評和小品文做為主要的寫作內容。然而其同人之中亦有田中克己、伊東靜雄、小高根二郎等詩人，可謂詩文氣氛濃郁的組織。當時，「Cogito」與「四季」所共有的抒情精神持續到二次大戰末期，以至於成為保田與重郎的系譜，就是主張所謂「有差的詩」：以典雅傳統的鄉愁為中心的思想運動。此系譜在聯合國佔領軍進駐的七年四個月之內，經過不斷的審查遭到批評責備，被視為助長法西斯主義的邊緣文化。²⁵然而，以被遺忘的共同體或懷舊意識作為主題的文學暗潮好似銜接到三島由紀夫文學。文學家記述的「中國」或「台灣」也需要謹慎的解讀才能了解其深奧的涵義。

在記憶中留下的過去，作為不可逆轉的必然痕跡，是想起但卻取不回的，像火車的軌道一樣筆直通過的，唯有在記憶中可加以懷念。對詩人來說，鄉愁的對象就是不可逆轉的想像中的彩虹彼方的烏托邦，或彷如母體子宮內的形象。

昨夜，
 月光在海上鋪一條金路，
 渡我的夢回到大陸。
 在那淡淡的月光下，
 彷彿，我瞥見臉色更淡的老母。
 我發狂地跑上去，
 （一顆童心在腔裡歡舞！）
 啊！何處是老母？
 荒煙衰草叢裡，有新墳無數！

（〈舟人的悲歌〉）

從余光中處女詩集《舟子的悲歌》（1952）中所收錄的上述作品，可以看見月光下的海上金路一直延伸到大陸，但這只是一夜的夢。他帶領讀者穿越時空，回到中國的古代。

鎧甲未解，雙手猶緊緊地握住
 我看不見的弓箭或長矛

²⁴ 《日本詩人全集第8卷》（東京：創元社，1953）。

²⁵ 聯合國佔領軍於1945年8月30日進駐日本開始，到1952年4月28日舊金山和約生效為止。

如果鉦鼓突然間敲起
你會立刻轉身嗎，立刻
向兩千年前的沙場奔去
去加入一行行一列列的同袍？
如果你突然睜眼，威稜閃動
鬚髭翹著驍悍與不馴
吃驚的觀眾該如何走避？

（〈秦俑——臨潼出土戰士陶俑〉²⁶）

秦兵馬俑在現代的博物館忽然動起來，在現實中是不可能發生的，但他們在詩人筆下終於醒來，慢慢動起四肢，以古代漢語的方言開始說起話來。虛構的文本在余光中的筆下，以不平常的真實感（actuality）向讀者逼近。

十九世紀以後，革命性的科學發展提供了人類重新解釋內在世界的基礎。但是原子彈的發明、環境破壞等近代科學文明所帶來的無窮禍害、不安、現代世界的殘暴性，讓人們開始反省到：只憑藉科學的因果律並無法揭示人類未來命運的走向。此一認知始於第一次世界大戰之後以法國安德列·布列東（Andre Breton）為首的超現實主義對科學革新的反省。超現實主義是經由具有超越性的藝術揭示超越於現實世界的部分，讓我們重新發現未來發展方向的運動。相對於此，前衛詩運動成為五〇年代台灣詩人的存在證明。不過，過於急切引入西方手法，使得文壇出現了不少不成熟的作品，此可謂無條件地複製西方手法的弊病與侷限。近代史讓亞洲人重新思考近代文明移入的問題。²⁷

余光中所禮讚的不一定是中華文明本身或兵馬俑遺物，而是在沒有近代「中國」概念之古代，那時以對君主忠誠為信念軸心的士兵所擁有的是無所不缺的身體性。詩人將此一意念與現代人稀薄的存在感做對比，提問：以近代科學做為武器、始終相信文明進步的現代人，是否比古代武裝士兵更為高尚？現

²⁶ 前揭《夢與地理》，頁180-184。

²⁷ 台灣五、六〇年代使用超現實主義手法的詩人並非人人都像洛夫或痲弦，反而是不少未成熟之作多矣。在日本的武士以及五山僧人之間廣泛流行的漢詩文，作為當時知識階層的一般教養，一旦成為一種因襲套語，即成為一種僵化的語言，作為文學表現手段的作用也就告終。此外，第一次世界大戰以後，由法國開始的超現實主義運動與台灣的情況有很大的差異，歐洲二〇年代、三〇年代所興起的運動，具有強烈的反抗意識，植根於社會正義的抗議運動的性格。但台灣超現實主義的文學改革運動，不一定是帶有明確的社會改革的色彩。

代人以唯物論衍生出虛無主義的傾向，認為眾生早晚必死歸土、其痕無留，並以世俗欲望敬之。近代可說是身心分離的文化信仰優先的時代，這使得人類本來擁有的身心聯繫的觀念漸薄漸淡。彷彿復活的兵馬俑不像現代人那樣脆弱，他們好似沒有個體被消滅的恐懼。

七、結論

大體而言，日本初期現代主義派把民眾對西洋無意識的憧憬、趣味以及有知性指向的欲望結合起來，得到了不少支持，但後來許多作品為戰爭和法西斯主義服務，變貌成如「春天寧在櫻花下死」般平板古舊的通俗抒情風的戰爭詩。在余光中詩中，我們看到彈性、不定形、可塑的「中國」意象與西洋現代性結合所架構的世界，因此其作品獲得廣大讀者的支持。為了探討有關余光中文學的重要層面，本文指出了其作品裡看見的中國形象（〈秦俑——臨潼出土戰士陶俑〉等），對於家族的心情（〈珍珠項鍊〉，〈舟人的悲歌〉），對於傳統生活共同體的肯定、憧憬，以及傳統與現代的混合建構。

但對於大陸來的作家們來說，家鄉是一種地理或思想上遙不可及的樂土。閱讀余光中的作品，我們感受到他的文學不只代表「中國知識分子」心向「祖國」的望鄉情懷。七十年代台灣現代文學的鄉土文學已體認到農村共同體被都市化、現代化浪潮侵蝕的危懼。總之，余光中文學可視為對以壓倒性勢力繼續席捲近代亞洲的西方現代性的反應，即為如日本四季派試圖創造結合東西文化、反西化、反封建的另類現代性系譜之一。在余光中作品中所出現的被遺忘的昔日記憶、伴隨著「死」之隱喻的中國意象，都可被視為一種對已過去的非近代性和舊共同體的輓歌。換句話說，隨著亞洲各國家西洋近代化方針的推行，我們亞洲人體驗翻天覆地的變化，接受西洋文化及其內涵的文明標準——是根處已知的認識而歸納出來的方式——過程中更一定有許多不能取回自己「普遍」的文化。閱讀余光中作品，我們感覺到不少這種共同體的認識和悲傷。故而他所謂的「鄉愁」不只是作家對於中國文化的美好憧憬，也可謂是亞洲在西洋近代化中顯現的喪失感。

夢與地理——

余光中詩文中的雨書與地圖學

周芬伶

東海大學中文系教授

等你，在雨中，在造虹的雨中
蟬聲沉落，蛙聲升起
一池的紅蓮如紅焰，在雨中
你來不來都一樣，竟感覺。
每朵蓮都像你
尤其隔著黃昏，隔著這樣的細雨
在雨中、蛙聲蟬聲中
而最後，經過好一番甜蜜的煎熬後，
步雨後的紅蓮，翩翩，你走來
像一首小令
從一則愛情的典故裡你走來
從姜白石的詞裏，有韻地，你走來——〈蓮的聯想〉

一、前言

如果將整首詩中整體的古典意象群當成一種隱喻，對比於有關現代物件與情境的描述，其中的你可轉為古典中國，或詩靈，更或是空白，細雨與紅蓮與蟬聲、蛙聲、這一系列古典的意象，組合而成的心靈畫面，是寧靜純淨的，是靜態，或現在進行式，等待是唯一的動作，來不來都一樣，如同果陀之不可待，

這說明的不就是在蓮池旁那個活在當代耐心的等待者，正殷殷期盼著新古典主義的到來？探討作家的文學美學，意象是把重要的鑰匙，意象派詩人龐德把形象類比為繪畫式表現（pictorial representation），而把意象界定為「智力與情緒的瞬間複合表現」，以及「乖訛觀念之統一」¹，克羅齊所謂「藝術活動只是直覺，藝術作品只是意象」，或艾略特「用藝術形式來表達情感的唯一方式，便是找出一個『客觀對應物』（objective correlative），即一組物象、一個情境、一連串事件……」²；一個作家一生僅創造幾個主要意象或更趨於複雜統合的意象群（imagery），且大多與作者獨特的生命經驗有關。當它們出現時通常精魂踴躍，且能創造出具原創性之佳作，如李白詩中之「酒」與「月」（醉、完美）；姜白石的「冷香」、「冷月」、「波心」（溼、悲傷）；梵谷之「向日葵」（熱情、放射），或歐姬芙之「巨花」（女身），當主要意象形成時，它會反覆出現，且會帶動一連串意象群。

余光中認為「意象是構成詩的藝術之基本條件之一，我們似乎很難想像一首沒有意象的詩，正如我們很難想像一首沒有節奏的詩。所謂意象，即是詩人內在之意訴之外在之象，讀者再根據這外在之象試圖還原為詩人當初的內在之意」，³這是一種傾向作者論的觀點，作者透過書寫，祈使著讀者去「還原」自我內在的情意與意圖，而這種個人心性的還原或也跟古典傳統的回復，棲息於同一種脈動中。他的寫作期長，風格也有改變，無論是格律詩時期（以《舟子的悲歌》、《藍色的羽毛》、《天國的夜市》為主）、留美的現代化時期（以《鐘乳石》、《萬聖節》為主）、新古典主義時期（以《蓮的聯想》、《五陵少年》為主）、走向近代中國時期（以《敲打樂》、《在冷戰的年代》為主）、民謠風時期（以《白玉苦瓜》為主）以及歷史文化的探索時期（以《與永恆拔河》、《隔水觀音》為主）等，說明作者大體是朝復古的方向走，格律搖滾、民謠皆為增強詩的音樂性，追求形式之美。不管詩風如何改變，「雨」與「地圖」的意象都鮮活躍出。在散文上從講究字質、彈性、質料的《聽聽那冷雨》到近期的《青銅一夢》，雨與地圖的書寫亦不絕如縷。探討其中的「寓意」與個人生命圖象

¹ Pound, Ezra. "A Retrospect", Literary Essays of Ezra Pound. Ed. T. S. Eliot. New York: New Directions, 1935. p.3-4 轉引：黃晉凱、張秉真、楊恆達主編，《象徵主義、意象派》（北京：中國人民大學，1989年），頁127、頁135-136。

² 原出處：Eliot, T. S. "Hamlet and His Problems." The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism. London: Routledge, 1989. p.95-103.轉引：黃晉凱、張秉真、楊恆達主編，《象徵主義、意象派》（北京：中國人民大學，1989年），頁127、頁135-136。

³ 余光中，《論意象》《掌上雨》（台北：大林，1969年），頁9。

與詩學之系統完成，說明他的雨書與地圖學出自個人的生命經驗又融匯古典精髓，為本文致力之目標。

以雨的意象帶動一連串意象群如「蓮」、「傘」、「鬼」、「小令」、「水晶球」……皆指向靜態、玲瓏、圓形之指涉；所組成的心靈畫面時而明麗，時而醉狂，酒神與太陽神之美兼具，然為古典意象與詩之再造者，而地圖為空間與圖象的象徵，是流動且現代的意象，然也是知性的高度表現，稱之為「新古典主義」者應不為過。然余詩風之散文化與散文之詩化，在雨的書寫中更為明顯，這是他的詩文好讀，也可為文類理論與美學帶來討論空間。而地圖的書寫時期更長，是個人的，也是現代的，也反應作者對圖象的愛好與想像，形構作者的世界觀與宇宙觀。要之，余為五四之反動，先降五四之半旗，左批林語堂，右批朱自清，認為情感不是文學，詩人的理性最為重要，他的詩文美學觀繼承梁實秋，而將新古典帶到極致。

二、從鬼雨到冷雨—填補與空缺

六〇年代寫成的雨書第一篇是《鬼雨》，它結合對話與莎士比亞詩作輓歌與給文友的一封信寫成，裡頭大量的運用眾多中西古典文學內的文學典故與圖象，其中第三節是事件的主軸，描寫詩人將夭折的孩子安葬時，雨下個不停，開頭並引李賀詩「南山何其悲，鬼雨灑空草」起興，這裏將雨與手作生與死的聯結：

雨的手很小，雨的手帕更小，我腋下的小棺材更小更小。小的是棺材裡的手。握得那麼緊，但什麼也沒握住，除了三個雨夜和雨天。潮天溼地，宇宙和我僅隔層雨衣。雨落在草坡上。雨落在那邊的海裡。海神每小時搖他的喪鐘。（《逍遙遊》，頁177-178）

鬼雨的意象雖直接由古詩得來，但更轉進一層，描寫生與死的聯結由雨構成，這裡雨的手與棺材的手都無法掌知，故而顯得更小，這種由生入死的跳接，更顯得淒愴。雨在這裏是綿綿無盡的眼淚，也是無所不在的死神象徵。在詩人的雨書中，常牽連出一連串古典意象，如蓮花「落在蓮池上，這鬼雨，落在落在落盡蓮花的斷肢上，連蓮花也有誅九族的悲劇啊」蔣捷的《虞美人》「少年聽

雨巴山上，桐油燈支撐黑穹穹的荒涼。（而今聽雨僧廬下，髮已星星也？）中年聽雨，聽鬼雨如號，淋在孩子的新墳上」古詩與新句的對照形成情感的張力。另外改寫李清照的《聲聲慢》為「今夜的雨裡充滿了鬼魂，濕漓漓，陰沉沉，黑淋淋，冷冷清清，慘慘淒淒切切」，使用一連串疊字，皆是潮濕陰暗的書寫。這可說是余文中最悲淒的書寫，是從雨書開始，也從死亡起興。

以此為底，1971 年寫成的《苦雨就要下降》雖為東巴人民的苦難而發，1970 年颶風奪走五十萬人的生命，1971 年西巴軍隊對東巴人民展開大屠殺，又奪走三十萬條人命，為此披頭士的成員喬治哈里森發起慈善音樂會，詩人以民謠曲名「苦雨就要下降」為題，記錄這場成功的音樂會，對於詩人來說苦雨等於巨大的苦難。直到 1974 年《聽聽那冷雨》，雨的書寫擴大為「氣象臺百讀不厭門外漢百思不解的的百科全書」，它也是詩人美感經驗的焦點與散文的大書寫。全文六千餘字，可說是《鬼雨》的延長，除了用典的相同，疊字的運用，作者在文中也說「十年前，他曾在一場摧心折骨的鬼雨中迷失了自己。雨該是一滴濕漓漓的靈魂，窗外在喊誰」，在此以死亡出發，而跳入民族的潛意識底層，而成為古中國的象徵，從亡魂，詩魂、中國魂，詩人也寫出雨魂。個人、民族與文化三者間原本曖昧而錯綜複雜的悲傷、情結，於是在此站在同一陣線，被詩人冶煉為運命一體。個人的悲傷需要在國族與文化的敘事中得到慰藉與重生，國族與文化的悲傷也需要在個人生命經驗中得到再次的展現與確認。

詩人的雨魂總有一把傘，一朵蓮，一隻小手，從死亡跳到冷冷的人間，從個人跳到歷史、宇宙，從主觀跳到客觀，而形成全方位的書寫。他改寫靜態的雨為動態的，從改寫形象為圖象，它們像整組出現的雨陣，反覆出現在他的書寫中。從不停歇的大雨從自然現象中進入到文化視野，從感官企圖介入心靈，不斷遊蕩於個人與社會、歷史與時間、民族神話與虛妄、實在與抽象之間，無所不在卻又無處所在；這些事物的原始意含，也許在重層的轉換之中，將會耗竭或變質，早已不是原本被人想像的樣貌。從符號學的角度來看，雨在這裏是一個掏空心靈與文化的符號，心靈在這裏得到誇大卻是空虛的，文化在這裏得到強調卻是缺席的，雨在這裡頭其實可能是個錯位的私人象徵，讓個人生命的缺憾在民族文化的搖籃中，得到適切的精神補償。斯人已遠，如一滴溼漓漓的靈魂；中國亦遠，隔著千山萬山，千傘萬傘。唯有雨可無處不在，跨越時空，跨越生死，以千傘萬傘，以一片瓦吟千億萬瓦，雨是大自然的奇景，將黑白默

片化為多彩的記憶；雨亦是神的再度降臨，為空虛的人間帶來安慰。前塵隔海，古屋不再，雨以斜線，以敲打樂，或化為白雨（霜），作為詩人「變相的自我補償」。

在苦悶又蒼白的六、七〇年代，作者呼喊著從靈視主義出發，強調「對於通常感覺所不及的事物之感受力」，以強大的自我填補這空白，而走向新古典主義與神秘主義，他說：

「靈視主義」是巡禮過西方現代畫後回到東方古典傳統，企圖在本質上繼承這傳統的一種精神。它是超工業文明而存在的，對於工業文明，無所謂依附，無所謂逃避。它是在幾何的抽象主義和抽象的表現主義之外的一種抽象手法和精神。在手法上，我們是二元論的，在精神上，我們是古典的。在一切的紛擾之後，古典的堅定和靜觀是何等的可靠；這種古典，不是力的取消，而是力的內斂，不是生命的鬆弛，而是生命的凝聚。如淵之渟，如獄之峙，我們向外觀察，更向內觀照，作超越的想像，更重沉潛的思索。我們理想的作品，是永恆的結晶，不是瞬間的爆發，是秩序的建築，不是混亂的建築。（《逍遙遊》，頁 152-153）

余的現代版觀念看似融合了中西古今之思想觀念，然其主體卻是相當明確的，就好比是光進入水所產生的折射或散射現象，並不會影響到它的本質，當光破水而出之後，依然能夠回到自身原本的韻律與軌道。現代主義比較像是一種被改良過更加易於操作的工具或者是考驗，余的靈視主義是站在現代的位置，倒著從西方的文化圖象往回走的一種觀念，是一種回溯性的通過儀式。其中預設了自我主體與認同的所在位置，也透露出詩人對秩序的渴望；靈視或西方的思辨，在余的眼中，不單單只是為了個人對於新的生命視野的追求與自我文化的可能性，也是從個人、文化民族到整個宇宙，已然廢傾秩序的重建。余的觀念是一首不斷變奏但底層旋律趨向一致的曲調，從一面看來，余融合各家思想之精華，而成為一集大成者；從另一方面看過去，他也巧妙的迴避了各家思想所面對的困境，既不像現代主義那麼沈溺深痛，也沒有浪漫主義那麼奔放自由，在余版的靈視主義中所隱含的超越與揚棄的思想，跟英美的浪漫或超驗主義比較無關，而是新古典主義。像是充滿自信而出於好奇天性想要傾聽女妖歌聲，卻又不想給迷惑失去性命，而將自己綁在桅杆上的尤里西斯，詩人挺身

而出祈求著人們好好的找到一條可以將彼此綁在一起的繩子，一條用理性與古典混編而成的救命之繩，詩人尙且以尤里西斯自我期許。

三、雨聲說些什麼—文本的鏡象作用

余光中以雨為題的詩甚多，最著名的如《等你在雨中》：「等你／在雨中／在造虹的雨中／蟬聲沉落／蛙聲升起／一池的紅蓮如紅燄／在雨中」，值得注意的是隨著雨的意象，出現的一連串蓮的意象與組詩，蓮在這裏是美與愛的象徵，也是東方與神的象徵，讓詩人信望與膜拜：「已經進入中年／還如此迷信／迷信著美／對此蓮池／我欲下跪」，對於詩人來說，蓮池不僅是美的所在，神的所在，也可能是危厄的所在：「風中有塵／有火藥味／需要拭淚／我的眼睛」；有時它是安全的避難所：「此地很安全／市聲彌留著／這種健忘是幸福的」，「風中有塵」的疑慮與危險是雙重的，一則來自寧靜池塘之外混亂動盪的世道，一則來自蓮花被污泥所包附的根，危機有遠近急迫之別，然詩人眼中所見蓮的優雅不迫，卻散發著一股安定的力量，在風雨中開了一把傘，讓人暫時躲避、安頓與遺忘。如果雨是銷解的符號，那麼蓮則是填補的符號，既隔開了外在的渾濁，也將週邊的污穢自絕於身體之外，莫名間在污染的壓迫下，產生一股淨化聖潔的張力。蓮在消除外在環境的干擾之中，也免除了受它自己形體的約束，而成為某種可以在各種現象與物件中自由穿梭的完美意念；因為「你來不來都一樣」，它也可以是一個空白的符號，字句中不是暗示著人不來的焦急，而是預設了不斷延遲那個你將要到來的歡愉，也因為在詩句的最後「你走來／像一首小令／從一則愛情的典故你走來／從姜白石的詞裡，有韻的，你走來」，人，還是要來的，就好比是人的想望絕不可以輕易消滅。在反覆的「你走來」的誦唸中，事實上，也是現在的缺席，卻是詩人的出現，也是無限的出現。完美無處可尋，只在詩人對蓮花癡情愛戀的詠嘆之中，無限的重複開展自己偶數的花瓣。

就好比他喜歡的姜白石也是雨與花與潮濕意象的書寫高手，如：「雁燕無心，太湖西畔隨雲去；數峰清苦，商略黃昏雨。第四橋邊，擬共天隨住。今何許？憑欄懷古，殘柳參差舞。」這首在雨中追思前人陸龜蒙的詞，詩人憑欄懷古，無奈柳已殘，暗喻著時已往，人已遠，柳本無力，加上凋殘，一切只能憑空嘆息。余與姜兩人性情不同，然都是寫雨的高手。他們也都在追思古人中，

感到時空的阻隔，因此蓮花對應著殘柳，都意味著現時的缺席。又《念奴嬌》：

鬧紅一舸，記來時、嘗與鴛鴦為侶。三十六陂人未到，水佩風裳無數。翠葉吹涼，玉容銷酒，更灑菰蒲雨。嫣然搖動，冷香飛上詩句。日暮青蓋亭亭，情人不見，爭忍凌波去。只恐舞衣寒易落，愁入西風南浦。高柳垂陰，老魚吹浪，留我花間住。田田多少，幾回沙際歸路。

其中的等待、愛情、詩人的徘徊，蓮葉之田田，與余之蓮之組詩頗為相近，情境交互指涉，而產生互文性。舊文本的插入會產生鏡象的效果，兩者相互交映，而有古今交融，詩人錯位的效果。如同一面鏡子，照映主體與客體，古與今，而產生自由替換。以敘事學的觀點來說，插入文本與主要文本相似時，如一體之兩面，即為「鏡子文本」，當鏡子文本插在前面時，會產生「懸念」與「預言」的效果，置於後面則產生「回顧性」的效果，如此兩相輝映會將主要文本推上另一層次，而有全面照映的效果。⁴

余光中的雨詩到《蓮的聯想》（1964）達到一高峰，這時他既追隨古人，也自創新詞，他在出版後記中寫著：「《蓮的聯想》，無論在文白的相互浮雕上，單軌句法與雙軌句法的對比上，工整的分段和不規則的分行之間的變化上，都是二元的手法，這或多或少也呼應到他的「在手法上，我們是二元論的，在精神上，我們是古典的」的見解。在風格上，他的感情甚且是浪漫的，但是卻約束在古典的清遠和均衡中。新詩在早期向口語學習，我手寫我口，到余光中的新古典主義時期，向古詩詞學習，可說是「詩餘」之延長。

他自己對蓮的解釋是：「我的右掌舒展如蓮，蓮心之中，掌紋之中，看得見多少星象呢？」在這裏蓮心比喻為掌心，是詩人仰望的蒼穹，這蒼穹是古典的，他自比杜牧、李商隱、姜白石，而非浪遊江邊的屈原。因為屈原過於浪漫，小李杜在浪漫中還有理性，姜白石的清靈隱逸則是古典的理想了。然詩人追求言有盡而意無窮則是一致。所以他說：

《蓮的聯想》在本質上不是一卷詩集，而是一首詩，一首詩的面面觀，一個 *andante cantabile* 的主題的諸多變奏。正如一

⁴ 米克·巴爾（Mivke Bal），譚君強譯，《敘述學：敘事理論導論》（北京：中國社會科學，2003）。

季盛夏，千連萬連以致於牽連億萬萬連，形而上地，只迴漾一朵蓮的清馨。一是至少，一是至多。（頁 152）

所以蓮有連的意思，可以牽連古今，也可牽連無限。雨中的蓮花，是否從淒苦走向超脫了呢？余光中在這裡借用了西方古典音樂與星座的觀念來嫁植出他的東方蓮，他用「如歌的行板」來譬喻自己的詩作，以星座來理解自己的書寫。音樂是一種有關於聲音在時間中產生規律變化的藝術，是由音符組成的流動建築物；星座則是人類透過視覺觀察與想像力，而將生命意象與願望投射到宇宙螢幕的心靈圖式，從點點繁星中發現或創造一個星座的過程，正像是詩人依據自己的想像與生命感觸，在無數的文字中為自己的心靈尋找一個適當的排列組合方式。詩人是文字的音樂家，詩歌則是詩人的星座，詩人是文字的星象家也是音樂家，在余的觀念中是否已將詩的書寫當成一種川流不息的符號流，而必須為不同詩篇間找出可以聯繫彼此的意象母題，數個足以驅動整合其他意象與技巧所構織出的文本網絡間妥善運作的重要節點？他詩作中有關於蓮的意象也跟雨的意象一樣，幾乎相輔相成而同等強烈，當其中一者啟動或兩者同時開啓時，也將會帶動一連串複雜但有軌跡規律可尋的意象運動，規律平整的程度近乎一種文學性的文法規則。所以蓮在此有了「連」的意思，可以牽連古今，可以牽連人事物，抽象與具體、實在或虛構，也可牽連無限，蓮在余的詩作中總是可以中介在所有的詞物之間，它是詩人詩作構句中的動詞，是連接詞，也是感嘆詞。而余的詩作中雖然也常見在西方文學中常出現的象徵物或意象，此外蓮花在跨文化的文學中也是常被用來指涉不同意含的文學載體，但是余詩作中所呈現的蓮花意象，蓮的象徵，卻幾乎未曾遭到其他文化意義的混淆，甚至是蓮花在佛教教義上獨特意義的介入，而始終長保自身那屬於中國的、古典的清香與芬芳，絲毫不受干染。然蓮，雨中的蓮花，在文學史與詩人的書寫裡頭不斷的產生意象運動與自我指涉中，究竟在創作史上產生了怎樣別於以往的格局與心靈圖像，是否總是只能單單指向古典性的淒苦或超脫，聖潔與污穢？

四、從古典到現代—意象的轉化

另一跟隨的意象是傘，如〈六把雨傘〉的組詩，分別是「遺忘傘」、「音樂傘」、「記憶傘」、「親情傘」、「友情傘」、「傘盟」，說明詩人雨中世界多豐富，傘下如何多采多姿，從「遺忘傘」描寫人們對傘的遺遺棄與健忘，讓傘在「雨裏盛開／雨後枯萎」；「音樂傘」描寫傘是一件天然而美妙的樂器，由曲線與直

線構成，像有著十二個簷角的飛簷，雨夫人間歇敲打著，「重時多壯烈，輕時多瀟灑」；而「記憶傘」描寫收傘時傘收進一把記憶，那是兒時的那一把，蛙聲、布穀鳥、春雨都繞著傘柄打轉；「親情傘」描寫難忘江南的雷雨，與母親的孤魂，該為母親送傘去，當年的孩子卻不見了；「友情傘」描寫暴風雨中一位朋有撐傘來接送，傘像一面大盾牌抵擋雨箭，而朋友的衣衫已濕透，詩人因而憬悟「所謂知己不就是一把傘麼？——晴天收起／雨天才為你／豁然開放」；最後一首「傘盟」，傘成為幸福與安全的象徵，死亡與雨，古典與傘在這裏作一對立聯結：「如果死亡是一場黑雨淒淒／幸而我還有一段愛情／一把古典的小雨傘／撐開一團柔紅的氣息」，傘的詩情與神色是與蓮相近的，是古典與美與愛的象徵，故而讓詩人企首等待：「如果夜是青雨淋淋／如果死亡是黑雨淒淒／如果我立在雨地上／等你撐傘來迎接／等你」。作者依舊是以等待的姿勢，等傘走來。只是這時的你，是記憶或遺忘，親情與愛情與友情，亦是古典中國的美麗與哀愁。

以傘為題的詩還有〈傘中遊記〉，描寫從日本帶回的一把小傘，沒人注意，悄悄掛在門後，只為驚動京都的春雨、禪寺、小徑，古井、翠竹，而他總懷疑在翠竹之後躲著正在咳嗽的白居易，將日本傘代入中國詩人，以中國為中心的視角，其實是有點霸道的。另外在〈給傘下人〉中傘有散場後的空惘：「無端十二摺的一柄小傘／把一夜民謠的歌魂琴魄／長街的雨聲接短巷的雨聲／都摺進散場後的空惘」，令人想到李商隱的錦瑟詩：「錦瑟無端五十弦，一弦一柱思華年」，裡面由樂音所傳達的空惘追憶，讓人走不出「傘的迷惑」。

這些傘的書寫生活化而溫馨，看來傘的牽連更大，而有散文化的趨向，它除了是古典的，也是現在的出席，古典在這裏隔著現實，已成為有距離的美感了。雨牽動著蓮、傘、手（古人）、而組成的心靈圖畫到底在訴說些什麼呢？在〈雨聲說些什麼〉一詩中詩人不斷自問著，連發六個問句一切似乎沒有答案，只有一句「怎麼還沒有停啊」，說明這個符號不僅是自我填補，還是個永遠填不完的黑洞。它是時空之穿梭，可以反照過去窺探未來，也是詩人照見自我的魔鏡，如〈水晶球〉所描寫的：

迷幻的雨啊飄忽的雨
捉不著，挽不住，看每一顆
在傘骨上尖上正盈盈欲下墜

欲墜而猶懸，經不起一點點搖震

圓滾滾的一顆水晶小球

童年啊從那頭窺探未來

成年從這頭又似乎能夠

恍惚之間能回顧以往

——能回顧以往嗎？

那許多反光的小水塘呢？

滿地的小魔鏡，剛踏碎了

立刻又合起，倒映著奔雲

而放學途中那許多同伴呢？

怎麼一轉身都走散了呢？

問你啊，風裏的水晶球

〈水晶球〉可能是余光中最具有現代主義氣息的詩作之一，是他文學中的自我與認同的追尋在現代主義情境中的展現。表面上看來那些造成我們「能回顧以往嗎？」、同伴「怎麼一轉身都走散了呢？」的嘆息，在每個人的生命中好像各自都有各自的因素，但是當將所有類似的生命經驗擺在一起看時，就不難發現這些其實都跟文明生活的隱疾息息相關。當代的生活充滿著鏡像，各式各樣的螢幕、鏡子，大樓的玻璃帷幕、交通工具的玻璃、後照鏡還有板金、監視器還有攝影器材的鏡頭，甚至是表面光滑經過拋光處理的金屬、塑膠或玻璃纖維等材質的物件，都像是水晶雨一樣的無所不在又無孔不入，幻設出另一種迷幻的真實性。〈水晶球〉談的是原子化卻又錯綜複雜的當代生活情境下，所製造出的鏡像世界，在這個鏡像世界中每個個人的記憶與意識的破碎，也是整體生活情境與脈絡的破碎。破碎本身就預設了可能的但暫時得不到的圓滿與完美，等待著後人去重新拼湊補全，就像是艾略特的〈荒原〉。但是在此刻的詩人，是無能為力的，只能無語問蒼天，「問你啊，風裏的水晶球」，如同作者在詩的末端藉著擬人法逼問造成自己身世飄零的始作俑者水晶球。當一個名為「我」的主體，進入具有反射、折射、散射等作用的雨的矩陣之中，現代的生活處境之中時，這個「我」透過他的視覺系統，將會見到無數個破碎扭曲變形的自己、虛實難辨的記憶還有在其中隱晦閃爍的超真實感，這個我將在大雨之中只能見到無數個來路不明的自己，除了自我之外的他者，已經失去了可以對話溝通的「你」。這個我一開始也許會感到好奇新鮮，隨著自己對於當下變化的無法領略，將會慌張恐懼，最後感到絕望拒絕感受。幽閉的獨白體，破碎鏡子與雨滴

的意象，還有不斷只能追溯自身的詰問語調，都是現代主義的也是〈水晶球〉中的主要特徵。但是在這種唯美但絕望的處境之中，詩作中的人物該如何找到出口，也許就是趕緊打起一把古典的紙傘來，將水晶球隔絕於自我之外，不被淋濕，而卻又能仔細的觀察這綿綿不絕的雨勢吧。

五、夢與地理—由感性到知性

晚期的余光中，自謂「我晚年的散文裡，那種感性逼人的純抒情之作是比較少了」，更多的是記事文與知性散文。但在一些遊記散文裏也時有些許詩情的表露，而且但凡寫到雨總有動人的章句，如寫於 1993 年的〈雨城古寺〉，描寫雨中的西班牙小城：

總是從幾點雨滴灑落在臉上開始，抬頭看時，水墨滲漫的雨雲已經壓在廣場的低空，連大教堂的尖頂也淹沒在淪鬱的霧氣裏了。雨腳從遠處掃射過來，濺起滿地的白氣蒸騰。雨傘叢生，像一片蠕蠕的黑草，我的頭上也開了一朵，滿巷的黑傘令人想起「瑟堡的雨傘」，淒清得祟人。那張法國片子究竟發生了什麼，早就忘了，但是傘影下那海峽雨港的氣氛，卻揮之不去。雨，真是一種慢性的糾纏，溫柔的縈擾。往事若有雨，就更令人追懷。我甚至有一點迷信，我死的日子該會下雨，一場雨聲，將我接去。（《日不落家》，頁 51）

雨在這裏不僅是令人追懷的往事，慢性的糾纏，溫柔的縈擾，作者尚且迷信自己會死在雨中，令人想到六〇年代寫的〈鬼雨〉，在題目下的引詞是 Edna St Vincent Millay 的詩句：「But the rain is full of ghosts tonight」，雨與死亡相連，也與永恆相連。長達二十年的雨的書寫從鬼雨到冷雨到雨蓮到水晶球又回到死亡之雨，算是雨的史詩，也是雨的死詩。

雨可說是他書寫中的重要意象，也是重要的生命圖象。另一個是地圖，如果雨是感性，溫柔、神秘的，那麼地圖代表的是理性、明朗與壯闊的。一陰柔一陽剛，一優美一壯美，說明作者理性與感性的相融。進入九〇年代到世紀初，余光中的地圖之遊達到另一個高峰，一方面東西遊走，一方面構築他的文學地圖學，從早期的〈地圖〉（1956），到〈憑一張地圖〉（1984），到〈天方飛毯原來是地圖〉（1999）、〈思蜀〉（2000）、〈兩張地圖，一本相簿〉（2000），作者的

地圖學越來越立體與明晰，作者收集的地圖已有「兩百多幅單張輿和二十多本中外地圖冊」，自稱「地圖精」的他，因而建立它的地圖學：

所謂世界地圖，其實就是地球的畫像，但是它既非魯本斯的油畫，也非史泰肯（Edward Steichen）的攝影，而是地圖繪製師用一套美觀而精緻的半抽象符號，來為我們渾茫的水陸大球勾勒出一個象徵的臉譜。那是智慧加科技的結晶，無關靈感，也無意自命為藝術。然而神造世界，法力無邊，竟多采多姿，跟設計家所製的整齊藍圖不同。那漫長而不規則的海岸線，那參差錯落的群島列嶼，那分歧槎枒的半島，那曲折無定的河流，天長地久，構成了這世界的五官容貌，已變得熟悉可親，甚且富有彈性。（《青銅一夢》，頁 21）

他的地圖除了是他的生命史（舊大陸—新大陸—島嶼），也是心靈的逍遙遊，除了收藏地圖，他還喜歡臨圖，愛臨中國的，更愛外國的。他從地圖裏看到歷史也看到政治，西方的地圖反映的是帝國的野心與凝視，作者比較中西方的地圖，發現「重白輕色」的傾向，在比例上固然以西方為多，在次序上也是先西後東。直到 1982 年西安地圖出版社編印的《世界地圖冊》才改變次序與比重，從亞洲始，以南美結。亞非二洲相加的比例佔百分之六十，跟英美相比，顯然較為合理。然此圖雖矯正白人中心的地圖學，還是寄望於中國人在開本與印刷上更求精美。

他又指出西方輿圖的漏洞，皆在亞非，這個業餘的地圖學者，可謂細心與用心，他在輿圖上東西遊走，舉出專業級的勘正，如「蘭德·麥克納利版的《新萬國地圖冊》（The New Cosmopolitan World Atlas）兩百六十三頁列舉世界大島，把印度東部的西蘭島排在爪哇與紐西蘭北島之間，並附注其面積為四萬八千零一平方公里，其實他只有七千一百九十一平方英里，應該往後倒退三十名，排到日本四國島之下。」可以說他的地圖學是充滿求真與批判的精神，在此基礎下，他的旅遊散文就有別於一般的遊記，是以地圖學家的精神，作感情的印證之旅，所以才有「大陸是母親，臺灣是妻子，香港是情人，歐洲外遇」的比喻，在他頻頻與空間外遇中，事實上不斷擴充想像的版圖，詩人對空間極度敏感，因而對空間意象的捕捉更為鮮明，這是他的夢與地理的完美結合甚或錯亂，如〈夢與地理〉一詩所寫：

大地多礙而太空無阻
對這些夢與地理之間的問題
鏡中千疊的遠浪盡處
一根地平線若有若無
是海的全部答案（頁 30）

詩人近期作品中將夢與地理結合得最好的莫過於《思蜀》中的幾篇自傳散文，其中〈思蜀〉先描寫在大型地圖中找不到「悅來場」這地方，當他在美國麥克奈利版的《最新國際地圖冊》找到悅來場，讓他喜出望外，而至驚呼：「似乎飄泊了半個世紀，忽然找到了定點可以落錨，小小的悅來場，我的悅來場，在中國地圖裡無跡可尋，確在外國地圖裏赫然露面，幾乎可說是國際有名了，思之可晒」，從這裡他開始回憶從童年到少年，七年的避難與求學生涯。這一段回憶恍如桃花源般無爭與溫馨，最難忘的是在銅油燈下，母子脈脈相守之情，還有村人彎腰插秧，曼聲唱歌彼此呼應；更有那布穀鳥咕咕鳴叫，或者在田埂之間，會突然撞見五柳先生。這個桃花源，既是避難的淨土，也是文學的啓蒙地。在這裏他攀在樹上讀書，遇見良師孫良驥先生，讓他的英文進步快速，在讀丁尼生之《夏洛之淑女》，直覺是好詩，而興起「或許那時起繆思就進駐在我的心底了」。

這篇文章是作者晚年的自傳性散文，對於他如何成為詩人與學者，是重要的傳記資料，「悅來場」這個地名，相信是作者的地圖學中是具有重大意義的。另外在〈天方飛毯原來是地圖〉中說明了他從地圖迷到地圖精、地圖癖的歷程：

「憑一張地圖」，就像我一本小品文集的書名那樣，我們架車在全然陌生的路上，被奇異的城名街名接引，深入安達露西亞的歌韻，露瓦河古堡的塔影，縱貫英國，直入卡利多尼亞的古都與外島，而為了量德意志有多長，更從波羅的海海岸一車絕塵，直切到波定湖邊（Bodensee），少年時亞光版的那冊世界地圖並沒有騙我；那張美麗的支票終於在歐洲兌現，一切一切，「憑一張地圖」。（《青銅一夢》，頁 60）

地圖不僅是文學原鄉的象徵，也意味著可以上天入地作逍遙遊的「天方飛毯」，它是知識的，也是情感的，是夢與地理，感性與理性結合的圖騰。就像哥倫布，憑一張想像的地圖發現新大陸，詩人憑一張地圖兌現他的種種夢想。

六、記憶的變形——地圖與相片的刺點

有些地圖不是中國也不是西方，它是隨手繪成，然他更引人傷感，在〈兩張地圖，一本相簿〉中，寫妻子我存的父母留下兩張手繪地圖，一張是樂山城區，一張是父親的墓地圖，就在胡家山上。時經五十年，滄海桑田，胡家山早沒了，僅有幾間教室，作者幫妻子在教室牆外一排冬青的前面，這裏有一段動人的描寫：

我存背對著我們，難見她的表情，但我強烈感到，此刻在風中持香默立的，不再是一個六十五歲的堅強婦人，也不是我多年的妻子，而是一個孤苦的小女孩，牽著媽媽的手，來上爸爸的新墳——那時正當抗戰，遠離江南，初到這陌生的爸倉促間捨他們而去，只留下母女二人，去面對一場漫長的戰爭，想想看，如果珊珊姐妹在她這稚齡，而我竟突然死了，小女孩們有多無助，又多麼傷心。（頁 87）

作者由妻子的悲傷與無助轉到自身，而產生同體感，這種失鄉與失怙的痛苦，轉向岳父范肖岩留下的相簿，裏面有妻子小時候的照片，最令他著迷的是岳父岳母的合影，新婚夫妻都穿雪白長衫，與絨布背景對比鮮明，影中人目光灼灼，岳父身材高挑而文弱，一派五四文人的儒雅。也許是時代背景使然，令他想到徐志摩、梁思成、林徽因。岳父死時才三十九歲，和徐志摩差不多。一個時代的悲劇也可說是一個悲劇性的時代。

他的凝視最後放在一張多人的合照，裏面有林風眠、蔡元培的女兒蔡威廉、她的丈夫林文錚，還有許多不知其名的人，這些從未謀面，可說全數不在的亡者，讓詩人產生「但願有誰慧眼，能一聲叫醒英靈」，這篇文章的奇處在由感念岳父，擴大為感念一個時代，感念所有的亡者，而令作者著魔：

那張小照片給放大了四倍，清楚多了，究竟是相中人一下子逼近到我的面前還是我突然逆向著魔的光陰闖回了歷史的禁區？只見裡面的十九個人目光灼灼全向我聚焦射來，好像我是「未來」的赫赫靶心，但是說他們目光灼灼，也並不對，因為十九個人全在那一刻被時光點了穴，目光凝定，都出了神，再叫他們都不會應了。（頁 90）

在這裡生者與死者，過去、現在、未來交錯且錯亂，這些「陌生」的曾經存在的亡者，恍如活了過來，且逼視著未來，而觀看者成為未來的靶心，他被射中了，就好比因為跟地圖一樣，存在一個刺點，夢與幻想在此飛揚。詩人的圖象，由地圖而照片而鈔票，因為其中有地理，有人，也有夢想與復活。《青銅一夢》跟以往的書最大的不同，是擺了許多照片，作者收藏的鈔票與舊照片，跟以往的旅遊照片不同。它們跟歷史有關，跟夢與地裡也有關。鈔票與照片皆是地圖意象的延長，他是屬於詩人特有的，也是現代的，代表詩人寬闊的視野是可上下一古今的。

作者的地圖學與羅蘭巴特的攝影學有相通之處，巴特說：「攝影的本質是不能與悲愴分開的」透過相片，他探索「死亡」、「永存」、「時光回溯」這些回歸內在的主題。他藉現象學的方法，即將一切外在事物還原到自我的意識之中，回歸於自己的「零度」，將任何會分隔他與母親的阻礙都暫時凍結，時空都凍結於一張圖象中。為此，他書寫諸多篇幅，研究攝影「此曾在」（過去式與現在式的合一）的本質。⁵ 無論是地圖或相片都是時空的凍結物，它證明著「此曾在」，也將死亡、永存、時光回溯等回歸於內在，並在內心中得到復活與不朽，使過去與現在，人（空間）與我，生與死合而為一。照片的本質是以悲愴為基調的，余光中的地圖與老照片也是以悲愴為基調，連雨的書寫也是，他原是感性與浪漫的，而自我以理性與知識從中開解與逃脫。

七、結語

本文分析余光中詩文中的兩個意象，也可說是兩個主題，雨也包涵在地理裡頭，雖有意象群，尚不能組構心靈畫面，而地圖書寫較為完整而綿長，縱貫它的早年到晚年的作品。如果雨書是古典、感性、個人的，那麼他的地圖書寫是現代、知性而宇宙的。如果雨是死亡與銷解的符號，地圖則是復活與填補的符號，一張又一張的地圖填補記憶與歷史的空白，而形成更為完整的心靈世界。詩人一方面繼承古典的意象與文字，一方面建構自己的意象與地圖學。旅遊與收集是他往外擴大想像與世界的途徑，從而建立自己的世界觀、宇宙觀，要之，他對空間極度敏感，舉凡上自天文，下至地理，皆有感懷，他的詩文中描寫星象、地理景觀的頗為可觀。可說是歌詠空間，或寓時間於空間的詩人。

⁵ 羅蘭巴特，許綺玲譯，《明室攝影札記》（台北：台灣攝影工作室，1997）。

他跟山水詩人或旅遊作家不同的是，他的腦海中有一張又一張的地圖，精準地補捉地理圖象的重要元素，不管是寫山寫海，寫沙田或高屏，都能入乎其內，出乎其外。其中寫雨的總有針尖般的刺點，或是鬼雨秋墳，或是雨中紅蓮，或是傘開黑罩，或是水晶雨球，皆有絃外之音，曲曲傳達。意象是進入詩人心靈世界的重要鑰匙，尤其是出現頻繁，而每每成為佳作的作品，它已成文作家的心象，如果它已超出個人，而成為民族的，那麼它可說是神話原型直探民族集體的夢。如同詩人自言：

現代詩人莫不需要尋找象徵，屬於他自己的新的象徵。用玫瑰象徵愛情，用白鴿象徵和平，當然是陳舊的，不是一位出色的詩人屑於使用的。他必須去發掘自己的手勢和眼色，去創造自己的旗語和圖案。向日葵之於梵谷，牡牛之於畢卡索，短髮之於海明威，鷹之於傑佛斯，莫非象徵，莫非個人商標式的有系統的意象。（《掌上雨》，頁 11-12）

屬於余光中自己的旗語和圖案，雨與地圖頗為突出；屬於詩人的個人商標式的有系統意象當然不僅只這兩個，然在詩人的作品中夢與地理是密切相關，這裏僅提出兩個意象或兩個主題，其他尚待來茲。

參考書目

- 余光中，《掌上雨》，台北：文星書店，1963。
- 余光中，《左手的繆斯》，台北：文星書店，1963。
- 余光中，《五陵少年》，台北：文星書店，1967。
- 余光中，《望鄉的牧神》，台北：純文學，1968。
- 余光中，《天國的夜市》，台北：三民，1969。
- 余光中，《青青邊愁》，台北：純文學，1977。
- 余光中，《與永恆拔河》，台北：洪範，1979。
- 余光中，《隔水觀音》，台北：洪範，1983。
- 余光中，《敲打樂》，台北：九歌，1986。
- 余光中，《紫荊賦》，台北：洪範，1986。
- 余光中，《憑一張地圖》，台北：九歌，1988。
- 余光中，《隔水呼渡》，台北：九歌，1990。
- 余光中，《夢與地理》，台北：洪範，1990。
- 余光中，《逍遙遊》，台北：九歌，1990。
- 余光中，《安石榴》，台北：洪範，1996。
- 余光中，《五行無阻》，台北：九歌，1998。
- 余光中，《日不落家》，台北：九歌，1998。
- 余光中，《聽聽那冷雨》，台北：九歌，2002。
- 余光中，《青銅一夢》，台北：九歌，2005。
- 羅蘭巴特，許綺玲譯，《明室攝影札記》，台北：台灣攝影工作室，1997。
- 趙滋蕃，《文學原理》，台北：東大圖書，1988。
- 黃維樑編，《璀璨的五采筆——余光中作品評論集（1979-1993）》，台北：洪範，1994。
- 黃晉凱、張秉真、楊恆達主編，《象徵主義、意象派》，北京：中國人民大學，1989。
- 米克·巴爾（Mivke Bal），譚君強譯，《敘述學：敘事理論導論》，北京：中國社會科學，2003。
- 楊宗翰，〈與余光中拔河〉，《創世紀》第142期，2005年3月，頁137-151。
- 江少川，〈鄉愁母題、詩美建構及超越——論余光中詩歌的「中國情結」〉，《華中師範大學學報》第40卷第2期，2001年3月，頁90。

蘇其康，〈攀越散文的另一陵線、評余光中的「憑一張地圖」〉，《聯合文學》第 5 卷 7 期，1989 年 5 月，頁 184-185。

角落調適與角度調整

——論余光中呈現的地方書寫

蕭水順

明道大學助理教授

摘要

余光中詩作雖以文化中國為其鄉愁之根源地，但鋪展地圖，遨遊四海，更是他詩作靈感之激生處，雙腳所到的地方，美國、香港都留下了可貴的詩篇，台北廈門街、高雄西子灣更為現實主義展現另一種新姿，這樣的作品屬於「地方書寫」、「空間詩學」，豐富了台灣新詩的書寫角度，也見出台灣地方角落的另一種視野，值得探索。如果再加上余光中所輸入的文化經典厚度，則各處的地方書寫又有許多值得比較之處，這正是本論為所要觸及的深度。

關鍵詞：余光中、地方書寫、現實主義、高雄、西子灣

第一節 前言：地方有多大，詩就有多大

「地方」到底指著多大的區塊？善於「地方書寫」的詩人是不是就是所謂的「地方詩人」？或者，「地方詩人」終究只能是地方詩人？這些問題我們將藉著余光中詩作加以釐清、加以思考。

華裔美國學者段義孚（Tuan Yi-Fu，1930—）是第一個將人文思想與地理學知識結合的專家，因而被稱為「人文主義地理學」（Humanistic Geography）大師。關於「地方」，1974年他認為「個別房屋通常不算是地方」，他說：「地方可以像房間裡的角落一樣微小，或者和地球一樣龐大：地球是我們在宇宙中的地方，這對思鄉的太空人而言，是個簡單的觀察事實……。多數的地方定義顯然都很武斷。地理學家傾向於認為地方像個聚落般大小：裡頭的廣場或許也算是一個地方，但個別房屋通常不算是地方，壁爐旁邊的老舊搖椅肯定也不是。」¹但三年後的1977年，他舉例說明地方的大小，析出兩個極端，「在一個極端，一把最喜歡的扶手椅是個地方；在另一個極端，整個地球也是地方。」²這時，一個座位就是一個地方，任何人都可以驕傲地指著自己的位置宣示自己的主權：「這是我的地方。」當然也可以指著地球：「這是我們生長的地方。」

延申這種說法，段義孚的學生汀·柯瑞斯威爾（Tim Cresswell）認為小至兒童房、都市花園，擴大到市集城鎮、紐約市，甚至於科索沃（Kosovo）、地球，這些都是「地方」，但是，是什麼使它們成為地方，而不單單是房間、花園、城鎮、世界城市、新興國家和有居民的星球？他強調這些地方「都是人類創造的有意義空間」、「都是以某種方式而依附其中的空間」，這也是最直接且常見的地方定義——「有意義的區位」（a meaningful location）。³換句話說，「地方」是與人密切相關的所在。政治地理學家阿格紐（John Agnew）為「地

¹ 原見 Tuan Yi-Fu, 1974, *Space and Place: Humanistic Perspective*, *Progress in Human Geography* 6, pp.211-252.（第245頁），此處轉引自汀·柯瑞斯威爾（Tim Cresswell）著、王志弘·徐苔玲譯，《地方：記憶、想像與認同》（*Place: a short introduction*）（台北：群學出版公司，2006），頁36。

² 原見 Tuan Yi-Fu, 1977, *Space and Place: The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis. pp.149. 此處轉引自汀·柯瑞斯威爾（Tim Cresswell）著、王志弘·徐苔玲譯，《地方：記憶、想像與認同》（*Place: a short introduction*），頁36。

³ 汀·柯瑞斯威爾（Tim Cresswell）著、王志弘·徐苔玲譯：《地方：記憶、想像與認同》（*Place: a short introduction*），頁14。

方」勾勒出「有意義的區位」的三個基本面向：區位、場所、地方感，其中「地方感」指的就是這種人類對於地方有主觀和情感上的依附。⁴ 安崔金(Nicholas Entrikin)所認定的「地方」依然是「意義中心」，或「人類情感依附的焦點」，而不僅是空間中的「物理定點」。⁵

因此，如果再以「空間」和「地方」加以對比辯證，「地方」的定義或許就可以更顯豁，譬如一個居住於高雄的人不會說：「高雄是我居住的空間」，他會說：「高雄是我居住的地方」，如果他說：「高雄是一個生活的好空間」，顯然他對高雄不曾付出情感。因為「地方」才是「人群與社區之間長期共同經驗的支柱。」「空間『歷久』之後，轉變為地方。」⁶ 亦即是：必須是與人產生了新關係，空間的意義才會被地方所取代。

余光中自己覺得在現代詩人中，是甚具「地理感」的一位。在他的美學經驗裡，強烈而明晰的地理關係十分重要，這特色不但見於詩，也見於散文。⁷ 因此，從這樣的觀點來看余光中最早的生活根據地(台北市廈門街)對他一生詩想藝術的奠基；美國、香港的暫居對他詩中文化鄉愁的定調；二十四年以上(還在持續中)的高雄生活對他近期詩風的沖激；都可以獲得合理的解說。甚至於，最基本的，貫串余光中新詩裡的「文化鄉愁」也可以從這種地理學的「地方觀」加以詮釋。

余光中曾說，從香港的吐露港遷來西子灣，這是地理的也是心情的「換位」，若是不能調整、適應，可能演成「失位」，若是調適得當，知性未泯，感性未鈍，綜合得體，便能在美麗的新世界「就位」。⁸ 余光中一生有幾次改換住居的地方，「換位」頻仍，卻也「就位」漂亮；不僅「就位」漂亮，很有可能在香港書寫與高雄書寫中，獲得無可頂替的最崇高的「正位」。本文以他棲居台灣北部與南部的兩度地方書寫作為考證對象，試圖釐清這兩度地方書寫在他詩中所引發的象徵意義。

⁴ 同上註。

⁵ 李查·彼得(Richard Peet)著、王志弘等合譯，《現代地理思想》(*Modern Geographical Thought*) (台北：群學出版公司，2005)，頁54。

⁶ 麥克·克萊(Mike Crang)著、王志弘·余佳玲·方淑惠譯，《文化地理學》(*Cultural Geography*) (台北：巨流圖書公司，2005)，頁137。

⁷ 余光中，〈後記〉，《高樓對海》(台北：九歌出版社，2000)，頁211。

⁸ 余光中，〈後記〉，《夢與地理》(台北：洪範書店，1990)，頁187。

第二節 書寫廈門街，增厚人倫文化情緣

地理學家認為：當人類第一位祖先放眼四顧、有所沈思之際，那與生俱來的「地理思考」(geographical thinking)便已萌芽啓蒙了。所以將「地理學」定義為「人類對其世界或環境在智性上的一種說明(explanation)的觀念系統；同時也是對其『家園』、『鄉邦』、『國土』乃至『世界』，在感性上的一種投射、照映；在德行上的一種詮釋(interpretation)。」⁹ 這樣的觀念系統，或許也可以用來解說一個詩人(如余光中)風格之所以確立與轉變的根本所在。

「地理學」的定義是以人類始祖做為歷史思考的起點，如果縮小為個人的歷史，人出生後，能以雙眼認識世界開始，也一樣從自己的身體、母親的身體開始思索，余光中的「地方書寫」，顯然要從最直接的地方——「身體」作為開始，因為「身體是個人的地方、區位或位址，一個身體和另一個身體之間，多少有些不能滲透的界線。」¹⁰ 這也是「身體詩學」之所以可以確立的原因。¹¹

但在這篇論文裡，我們將以「身體」以外、最基本的「地方」作為探討的起步，那就是「住屋」、「家」。「住屋與身體有緊密關係。住屋是人的延伸；就像是額外的皮膚、甲殼，或是第二層衣服，住屋不僅遮蔽與保護，也會揭露和展示。住屋、身體與心靈持續互動，住屋的實質結構、家具裝修、社會習俗與心靈意象，同時促成、塑造、支持與限制了在其範圍內展開的活動和概念。……身體『閱讀』住屋，而住屋承載著有身體的人的記憶。」¹² 不過，住屋或家的描寫，余光中從不拘泥於物質世界的觀察，通常都寄寓於親情與文化上的抒發，而且以「廈門街」作為書寫的客體：

「如果台北是我的『家城』(英文有這種說法)，廈門街就是我的『家街』了。這家，是住出來的，也是寫出來的。八千多個

⁹ 潘朝陽，《心靈·空間·環境：人文主義的地理思想》(台北：五南圖書出版公司，2005)，頁2。

¹⁰ 琳達·麥道威爾(Linda McDowell)著、徐苔玲·王志弘合譯，《性別、認同與地方：女性主義地理學概說》(*Gender, Identity and Place: Understanding Feminist Geographies*) (台北：群學出版公司，2006)，頁48。

¹¹ 蕭蕭，〈人體代謝與天體代御——論余光中展現的身體詩學〉，徐州：徐州師範大學「余光中與二十世紀華文文學國際研討會」論文集，2008年，頁17-32。

¹² 原見Carsten, J. and Hugh-Jones, S. (eds) 1995: *About the House: Lévi Strauss and Beyond*. Cambridge University Press. 此處轉引自《性別、認同與地方：女性主義地理學概說》，頁125-126。

日子，二十幾番夏至和秋分，即連是一片沙漠，也早已住成家了。多少篇詩和散文，多少部書，都是在臨巷的那個窗口，披一身重重疊疊深深淺淺的綠蔭，吟哦而成。我的作品既在那一帶的巷閭孕化而成，那條小街，那些曲巷也不時浮現在我的字裡行間，成為現代文學裡的一個代名詞。」¹³

是以，余光中對母親的懷念、對妻子與女兒的愛，大多環繞在廈門街這個住屋、這個家，廈門街無形中成為余光中儒家人倫文化的中心；離開台灣到香港，離開台北到高雄，廈門街隱然成為他所繫念的、實質的「鄉愁」之所在。余光中從不諱言：「我的大部分作品都在廈門街的這條長巷裡寫成，無論來日我化蝶化鶴，這裡都是我心血的所託所依。」¹⁴ 廈門街隱藏著、卻也揭露出余光中對母親、妻子、女兒、外孫四代的情緣。對母親的思念是對人倫文化的依戀，對妻女的繫念是對文化情緣的實踐，所謂文化鄉愁，其實是環繞著廈門街這個地方所形成的人倫繫念。

1958年，余光中三十歲，母親在這一年過世，余光中第一首思念母親的詩就在這年七月完成。〈招魂的短笛〉（1958）裡說：「小小的骨灰匣夢寐在落地窗畔，／伴著你手栽的小植物們。／歸來啊，母親，來守你火後的小城。／春天來時，我將踏濕冷的清明路，／葬你於故鄉的一個小墳，／葬你於江南，江南的一個小鎮。」¹⁵ 這時的骨灰匣還放在廈門街的落地窗前，廈門街落地窗前的骨灰匣與江南小鎮，都是「地方」，維繫這兩個地方的情緣是對母親深深的愛與思念。

「母親」，在余光中詩中是大地、鄉土、家國的象徵，是鄉愁最大的誘發體。第一首有名的〈鄉愁〉（1972）詩，詩分四段，一、三段都以母親為寄託：「小時候／鄉愁是一枚小小的郵票／我在這頭／母親在那頭」「後來啊／鄉愁是一方矮矮的墳墓／我在外頭／母親在裏頭」，¹⁶ 與母親相呼應的是「新娘」和「大陸」、是親情和家國。第二首鄉愁詩〈鄉愁四韻〉（1974）最後一段：「給我一朵蠟梅香啊蠟梅香／母親一樣的蠟梅香／母親的芬芳／是鄉土的芬芳／

¹³ 余光中，〈思台北，念台北〉，《青青邊愁》（台北：純文學出版社，1977），頁40-41。

¹⁴ 余光中，〈剖出年輪三十三〉，《余光中詩選 1949-1981》（台北：洪範書店，1981），序文頁6。

¹⁵ 余光中，〈招魂的短笛〉，《余光中詩選 1949-1981》，頁91-93。

¹⁶ 余光中，〈鄉愁〉，《白玉苦瓜》（台北：大地出版社，1974），頁56-57。

給我一朵蠟梅香啊蠟梅香」，¹⁷ 母親、鄉土、鄉愁，依然具足了可以相互借代的互文關係。這些詩作雖然沒有鮮明的地方感，但與父母親共同生活的廈門街的「家」卻是最重要的觸媒。

余光中生於重陽日，有關生日感懷的詩無不繫連著母親，如〈登圓通寺〉（1961）：「永不忘記，這是你流血的日子／你在血管中呼我／你輸血，你給我血型」，¹⁸ 以血相繫。如〈母難日〉三題（1995）：「矛盾的世界啊／不論初見或永別／我總是對你大哭／哭世界始於你一笑／而幸福終於你閉目」，¹⁹ 以淚和笑相連。對母親最深沈的記掛，終究要以血、以淚來書寫。

對妻子的愛，寫在〈三生石〉（1991）裡，包含了〈渡船解纜〉、〈就像仲夏的夜裡〉、〈找到那棵樹〉、〈紅燭〉四首詩，寫今生、寫來生，多方展現鸞鶼情深，尤其是〈紅燭〉中的詩句，隱約透露了廈門街才是情愛滋生根源地：「三十五年前有一對紅燭／曾經照耀年輕的洞房／——且用這麼古典的名字／追念廈門街那間斗室／迄今仍然並排地燒著／仍然相互眷顧地照著／照著我們的來路，去路」²⁰ 從 1956 年持續著的、恆久的愛與眷戀，不論賃居多少旅社、移居多少國度，唯有廈門街才是真正情愛的原生處。

寫到〈抱孫〉（1993）的經驗，以「三十五年前，在那島上／也曾經如此抱著，搖著／另一個孩子，你的母親／只換了，窗外，是紐約的雪景／卻幻覺，懷裡，是從前的稚嬰」與「宛如從前，在島城的古屋／一巷蟬聲，半窗樹影／就這麼抱著，搖著／搖著，抱著／另一個初胎的嬰孩，你母親」，首尾相互呼應，將外孫與女兒的影像重疊於「一巷蟬聲，半窗樹影」的廈門街「家巷」裡。血緣的傳遞，不論傳得多遠，終究回歸到最初生存的地方。

1974 年余光中應聘至香港中文大學任教，移居香港以後的第三本詩集《紫荊賦》中的〈小木屐〉、〈踢踢踏〉、〈舊木屐〉等三首〈木屐懷古組曲〉（1982），雖然寫於香港，但所懷念、所書寫的地方卻是廈門街舊居。同樣寫於 1982 年香港，余光中以「長青樹」隱喻家裡的父親與岳母，情之所繫仍然是廈門街、

¹⁷ 余光中，〈鄉愁四韻〉，《白玉苦瓜》，頁 158-160。

¹⁸ 余光中，〈登圓通寺〉，《五陵少年》（台北：文星書店，1967），頁 55-57。

¹⁹ 余光中，〈母難日〉，《高樓對海》，頁 57-62。

²⁰ 余光中，〈三生石〉，《五行無阻》（台北：九歌出版社，1998），頁 42-49。

廈門街的長青樹：

蒼柯伸在今日海峽的風裏
盤錯的樹根卻扎進
光緒年代多苔的故土
樹皮裂成公開的紀錄
白霜，黑雨，再也記不清幾度
縱紋，叫清末
橫紋，叫民初
我們是一年一歸的候鳥
窩在風雨不搖的老樹
念家的日子，更像是
飄浮在外空的破紙鳶
嫋嫋一線
永繫在廈門街的長青樹上
——節錄〈長青樹〉後半段²¹

即使是離開廈門街的日子，這樣連接著血緣尊親屬的繫掛，未嘗一日或減。在〈廈門街的巷子〉（1980），余光中說自己從從容容走在巷內，像蟲歸草間、魚潛水底那樣自然、自在：「這是全世界最隱密的地方／從從容容地讓我走過／有迴聲如遠潮的時光隧道」。²² 這樣的遠潮迴聲時時激盪著余光中的心靈，「家」、「家鄉」的顧惜與記憶，「文化鄉愁」的文化源頭，全繫於此；那遙遠而陌生的原生家庭，已經變了色的故土，早已被廈門街的記憶所取代：「即使此刻讓我回江南／秋風拍打的千面紅旗下／究竟有幾個劫後的老人／還靠在運河的小石橋上／等我回家／回陌生的家去吃晚飯呢？」²³

第三節 書寫高雄，呼應余氏英豪詩風

截至 2000 年，余光中出版有十八部詩集：《舟子的悲歌》（野風，1952）、《藍色的羽毛》（藍星，1954）、《鐘乳石》（香港，1960）、《萬聖節》（藍星，1960）、《蓮的聯想》（文星，1964）、《五陵少年》（文星，1967）、《天國的夜市》

²¹ 余光中，〈長青樹〉，《紫荊賦》（台北：洪範書店，1986），頁 38-39。

²² 余光中，〈廈門街的巷子〉，《隔水觀音》（台北：洪範書店，1983），頁 87-91。

²³ 同上註，頁 90。

《三民，1969）、《敲打樂》（純文學，1969）、《在冷戰的年代》（純文學，1969）、《白玉苦瓜》（大地，1974）、《天狼星》（洪範，1976）、《與永恆拔河》（洪範，1979）、《隔水觀音》（洪範，1982）、《紫荊賦》（洪範，1986）、《夢與地理》（洪範，1990）、《安石榴》（九歌，1996）、《五行無阻》（九歌，1998）、《高樓對海》（九歌，2000）等。從《紫荊賦》開始，余光中書寫高雄、南台灣的作品遍佈其後的五部詩集，為數之眾多與匯集，勝過他為台北、香港其他地方所寫的詩。高雄，在余光中的地方書寫中已經形成一種「霸氣」，這種霸氣還將繼續盛凌於台灣詩壇，形成草莽氣息之外的另一種海港文化。也就是說，余光中四分之一世紀的詩生命，因高雄而量變，高雄的文化體性與價值，將因余光中而質變。

1985年9月余光中離開香港返回台灣，擔任高雄中山大學文學院院長兼外文研究所所長，即選擇定居高雄，迄今已有二十四年。這種決定大不同於台灣大部分學者的成規、積習，本來家居台北卻供職南部的學者，藉由火車、飛機或高鐵，他們依然決定：「台北」才是我的「家」。這時，常被讀者認為台北還有個家、還有人問起幾時回香港的余光中，卻已在詩中宣示：「高雄」才是我的「地方」。

余光中書寫高雄，可以見出三個面向：

一、洋紫荊與木棉樹的聲息呼應

《紫荊賦》詩集寫於香港，基本上是書寫香港的作品，其中只有六首書寫台灣的詩，但不一定寫的是高雄，看不出高雄的粗獷（如〈小木屐〉、〈踢踢踏〉、〈舊木屐〉），不過在〈序〉文中已可看出余光中書寫高雄的決志：「一位詩人過了中年，很容易陷入江郎才盡的困境。所謂江郎才盡，或許有兩種情形：一是技窮，一是材盡。技窮，就是技巧一再重複，變不出新法。材盡，就是題材一再重複，翻不出新意。技窮，就是對文字不再敏感。材盡，就是對生命不再敏感。改變生活的環境，往往可以開發新的題材。自從去年（1985）九月定居西子灣以來，自覺新的題材不斷向我挑戰，要測驗我路遙的馬力。我相信，在西子灣住上三、五年後，南臺灣的風土與景物當可一一入我的詩來。」²⁴ 這種自覺式的期求改變，要以新環境、新題材挑戰自己，不使自己因「材盡」而「才盡」，可以感受到余光中移居高雄的「詩心」喜悅，高雄對他的「生命」有了

²⁴ 余光中，〈十載歸來賦紫荊〉，《紫荊賦》序，序文頁4-5。

新的「挑戰」，他的「生命」有了新的「敏感」，「南臺灣的風土與景物當可一入我的詩來」的預言，果然成真。

《紫荊賦》中的〈敬禮，木棉樹〉（1982）寫於香港沙田，當時余光中的生涯規劃，尚未興起移居高雄的念頭，對高雄的印象來自於「報載」：「四月廿二日國內報載，高雄市選市花，木棉以一萬六千多票壓倒群芳而當選。」寫詩的成因是：「這真是一次乾乾淨淨的競選，沒有意氣，沒有迷信，更沒有賄賂，令人高興。」²⁵因而向木棉樹敬禮。但余光中認定高雄人之所以選木棉為市花的原因，卻正點出高雄的在地特色：

千萬拜美的信徒
選你豪放的形象
來激發南方的大港²⁶

「木棉素有英雄木的美名，不但高大雄偉，合於『高雄』的標準，而且其為形狀，樹幹立場正直，樹枝姿態朗爽，花葩顏色鮮明，肝膽照人，從樹頂到樹根，沒有一寸不可以公開。」²⁷這「豪放的形象」正是高雄所散發的地方風格，當時還未入住高雄的香港余光中，其實已在心靈上與高雄有所呼應。

在《紫荊賦》序中，余光中以詩集命名所緣起的羊蹄甲、洋紫荊，作為兩地感情的牽繫與呼應：「這羊蹄甲在本地的俗稱，正是『香港櫻花』，但是花朵呈洋紅色，瓣緣也不像羊蹄甲的那麼卷曲，我認為實在也就是洋紫荊。按羊蹄甲全名為宮粉羊蹄甲，西名為 *Bauhinia variegata*；洋紫荊西名為 *Bauhinia blakeana*，足見本是同科之花。羊蹄甲在英文裏俗稱『駝蹄樹』（Camel's Foot Tree），洋紫荊則俗稱『香港蘭樹』（HongKong Orchid Tree）。我在香港十一年，一直有感於港人把相思樹叫做『臺灣相思』；遷來高雄，又驚喜於當地把羊蹄甲叫做『香港櫻花』。這麼美的芳名，無意間似乎都為我而取，而無論是東望或西盼，這雙重的思念都由我的寸心來負擔。」²⁸這「寸心」見證了「無巧不成書」的自然因緣，卻更說明了詩人為地方而書寫，正是念茲在茲，一心之所繫。因而「以前在吐露港上，常東望而念臺灣。現在從西子灣頭，倒過來，常

²⁵ 余光中，〈敬禮，木棉樹〉後記，《紫荊賦》，頁19。

²⁶ 余光中，〈敬禮，木棉樹〉，《紫荊賦》，頁19。

²⁷ 余光中，〈敬禮，木棉樹〉後記，《紫荊賦》，頁20。

²⁸ 余光中，〈十載歸來賦紫荊〉，《紫荊賦》序，序文頁2。

西顧而懷香港。……，說不出那一片水藍的汪洋究竟是阻隔了還是連接了我的今昔。」²⁹ 洋紫荊與木棉樹的交疊衝擊，呼應著余光中內心對人、對物、對地方的那一份敏感，香港十一年、高雄二十四年，詩人浪漫之情藉著洋紫荊、藉著海港，時相波湧，遙相呼應。

〈夜色如網〉

你知道夜色迷離是怎樣來襲的嗎？
從海上？ 一盞漁火接一盞漁火？
從陸上？ 一柱路燈接一柱路燈？
從風上？ 一隻歸鳥接一隻歸鳥？
恢恢的天網疏而不漏
撒網的手向無中生有
你知道是怎樣放怎樣收的嗎？
看坡下斜斜的一行馬尾松
鬚髮蓬茸，背光的姿態
愈來愈曖昧，也愈朦朧
面海的那扇長窗
正要說暮色來了
忽然一變色
說，夜色來了
說，灰茫茫的天網無所遺漏
正細孔密洞在收口
無論你在天涯的什麼半島
地角的什麼樓³⁰

這樣的一首詩，如果不是最後的「天涯的什麼半島」使讀者警覺「這是香港之作」、如果去掉這「半」字，未嘗不可視為描寫高雄海港夜色倏然俯臨之速，讓人驚覺時間之不可閃躲、無可抵禦。從香港到高雄，三十五年的海港生活，「海」對余光中詩生命的召喚，恐怕也是不可閃躲、無可抵禦的。因此，他說：「沒有這長達四分之一世紀的『海緣』，我詩中的世界必定無此『氣象』。」

²⁹ 同上註，《紫荊賦》序，序文頁5。

³⁰ 余光中，〈夜色如網〉，《紫荊賦》，頁4-5。

木棉花火紅，是高雄地方的熱情徵象；洋紫荊璀璨，以香港櫻花之名時時招惹余光中的香港記憶；無邊無際的海藍在眼前鋪陳，繫連著、激盪著、複沓著余光中的海港聲息。香港時期即已預言著高雄與木棉的豪放，高雄時期自然會觸景思地、思人，《安石榴》裡的〈讚香港〉、〈多倫多的心情〉，《五行無阻》裡的〈聞錫華失足〉，《高樓對海》裡的〈別金銓〉，都是香港經驗的再現。香港與高雄，因為地緣相近、血緣相似、字緣相同，互相含攝、互相包融於余光中的地方書寫中。

二、地方書寫與文化特質的相溶作用

魯克曼（Lukerman F.）認為「地方研究是地理學的主題，因為地方意識是立即而顯見的真實的一部分，而非精細複雜的論題；地方知識是個簡單的經驗事實。」³² 余光中的高雄書寫，他自己承認《夢與地理》的第一首詩〈問燭〉就是一首破題詩，寫於到高雄的後的一個半月，調適得算快了！真正就位於高雄，具有高雄在地氣息，當始於〈讓春天從高雄出發〉和〈控訴一枝煙囪〉，那已是第四個月的事。³³ 四個月之間即已就位完畢，順利為高雄發聲，驗證了「地方知識是個簡單的經驗事實」，立即投入，立即參與，就有立竿見影的成效。

地方觀、地方感，來自臨場感，只要敏銳的心靈、親身的體驗，就會有意想中或意想外的觸發。這種直覺式的觸發是單純的，不具有功利思想，不需背負使命感。青年學者認為：「余光中香港、高雄時期詩作，呼應了這股（地理書寫）風氣，其創作上的結合面，政治、歷史並不是重點，他的地理書寫，外於政治、外於鄉土意識，而證成了多元價值中的非政治價值。」直接認定余光中的「地方書寫」是外於政治、外於鄉土意識，意旨鮮明。但隨後他又怯於肯定，猶疑地說：「只是雖然不以政治自立，政治、歷史仍在其詩歌中備有一格，並未缺席。」³⁴ 徬徨於政治與非政治之間，顯得十分為難。其實如果改以「文

³¹ 余光中，〈後記〉，《高樓對海》，頁212。

³² 原見 Lukerman F. 1964, *Geography as a Formal Intellectual Discipline and the Way in Which It Contributes to Human Knowledge*, *Canadian Geographer* 8:4, pp.167-172. (第168頁)。轉引自《地方：記憶、想像與認同》，頁41。

³³ 余光中，〈後記〉，《夢與地理》，頁188。

³⁴ 吳東晟（1977—），〈余光中詩歌的地理書寫〉，徐州：徐州師範大學「余光中與二十世紀華文文學國際研討會」論文集，2008，頁216。

化」一詞加以解讀，所有的疑惑處即可霍然而解。

如〈拜託，拜託〉（1985）所涉及的就是台灣地方選舉文化：斬雞頭、跪菩薩、發毒誓、罵對手等等，可以是歷史的一景，卻未必是政治上的抉擇。如〈初嚼檳榔〉（1987）不妨視之為南部文化的投入，無所謂士大夫身段的拋除。再如〈叫醒太陽〉（1987），藉男高音、滿天的金光與霞火以喻太陽，掌握住高雄與南部陽光的威猛之力；或如〈鷹〉（1987）：「一展翅便驚動呼喝的狂飆／從背後一陣陣追到／錯愕的雲來不及閃躲」，正是南部人爽直、坦露的性格。

地方書寫，不同於地理書寫，地理書寫偏重於風景的描繪、地景的讚嘆，是遊客、觀光客的即興行為；地方書寫卻是在地意識的融入，當地文化的掌握，是一種認同者的態度，所謂「入境問禁」（非「入境隨俗」）的虔誠。

一般認為余光中詩中的文化鄉愁綿綿不絕，卻未曾察覺繫連中國結的同時，台灣結也早已悄悄編織在心中。余光中不是永遠長不大的中國少年，終究有他斷奶的時候，〈斷奶〉（1973）詩中早有這種覺醒：

為了一張依稀的地圖
淚濕未乾的一張破圖
竟忘了感謝腳下這泥土
衣我，食我，屋我到壯年
海外這座永碧的仙山
富麗而長，滿籃鳳梨與甘蔗
屹對颱風撼罷又地震
一年孕兩胎蓬萊肥沃的生命
一直，以為這只是一舢渡船
直到有一天我開始憂慮
甚至這小小的蓬萊也失去
才發現我同樣歸屬這島嶼
斷奶的母親依舊是母親
斷奶的孩子，我慶幸

斷了螺祖，還有媽祖³⁵

媽祖的文化信仰雖未在余光中詩中產生優異的詩篇，但往往跟螺祖並舉，如〈禱問三祖〉（1996）³⁶ 中佛祖、螺祖、媽祖處於相等的地位，所謂文化鄉愁，已經有了大幅度的調整。地方書寫逐漸融入地方文化的特質與屬性。

三、余光中與高雄的英豪雄風

「住在香港，住在吐露港上，就像做了『無限』的鄰居，一切都似乎看得遠些、看得開些。也就是在中文大學的山海之間，余光中認識到了，海是一條不計其寬的路，沒有方向，但卻通向世界上的任何地方，甚至通向世界之外，直達永恆和無限。海也是一扇永不關閉的門，永恆敞開的窗，是四維世界的另一維座標，通向一個完全神奇詭祕的『空』間。」³⁷ 這是為余光中寫傳的陳君華從余詩中體認到的「海」的無限和永恆，這無限而永恆的「海」開啓了余光中與高雄的機緣，呼應了余光中詩作與大高雄地區所散發的豪氣、霸氣。

從第一首為高雄而寫的詩〈讓春天從高雄出發〉（1986），就已顯露這樣的豪氣、霸氣：「讓木棉花的火把／用越野賽跑的速度／一路向北方傳達／讓春天從高雄出發」，充滿自信、陽剛與速度的語氣，彷彿余光中所在的地方就是春氣旋騰的中心（從1974年8月到1985年9月，余光中棲息香港期間所寫的詩文，編輯成書，也以《春來半島》³⁸ 為名），彷彿高雄可以為台灣帶來盎然春意。再如〈控訴一枝煙囪〉（1986）的負面書寫，所謂「蠻不講理」、「肆無忌憚」、「流氓對著女童」、「破壞朝霞和晚雲的名譽」、「把太陽檔在毛玻璃的外邊」、「目中無人」、「不肯罷手」等等，寫的是「煙囪」，表現的仍然是「豪氣」「霸氣」，勇於挑戰惡勢力，敢於跟巨無霸爭理，就是一種英豪之氣。這種英豪之氣顯然不同於「北台灣」的優雅秀氣，不同於「廈門街」的親子情長。

高雄海港的雄霸之威，顯現在重噸的貨櫃輪、壓低的汽笛聲、挑亂眾星的桅檣上，但在余光中的詩中還以這樣的詩句震撼讀者：

從他渾厚的男低音裏

³⁵ 余光中，〈斷奶〉，《白玉苦瓜》，頁130-132。

³⁶ 余光中，〈禱問三祖〉，《高樓對海》，頁92-94。

³⁷ 陳君華，《望鄉的牧神——余光中傳》（北京：團結出版社，2001），頁329-330。

³⁸ 余光中，《春來半島》（黃維樑主編《沙田文叢》①）（香港：香江出版公司，1985）。

能想像肺活量有多駭人
孤獨的靈魂該慣於遠征
越不盡水藍的荒漠啊，東經又西經
低緯之後又高緯，穿過暗礁，冰山，險峽
流放到燈塔，水禽，與人魚的神話之外
去赴暴風雨之約，看天與海
為一條灰濛濛的水平線
鬧翻了臉，在叛雲與逆浪之間
一場接一場捲進了決戰³⁹

遠征荒漠，穿過暗礁，天與海鬧翻了臉，叛雲與逆浪勇猛決戰，這樣的英豪之風來自於高雄港的雄渾，來自於余光中駕馭意象的強勁手腕。

有時只是一粒小小的「檳榔」，那種南台灣粗糙的纖維、韌力、勁道，絕非進口的口香糖之香、甜、軟、黏可以比擬、可以想像：

唾液如泉在齒間流過
白齒興奮地磨了又磨
直到有一點麻麻的滋味
來到了舌尖，而恍惚的微醺
升上了頭頂，一股蟠蟠的元氣
正旋下去，旋下去，旋
旋進了蠕動的丹田⁴⁰

而余光中也回以這樣的英豪氣勢：

「笑話！」我吐出嚼乾的果皮
飄飄地搖着舌頭叫道
「再來一粒！」⁴¹

即使是近幾年所寫的〈西子灣的黃昏〉（1991），已經熟悉於高雄的開闊、高大、雄偉，已經習慣了西子灣的坦蕩、長遠，余光中的詩中依然豪氣萬千，

³⁹ 余光中，〈高雄港的汽笛〉（1986），《夢與地理》，頁 79-82。

⁴⁰ 余光中，〈初嚼檳榔〉（1987），《安石榴》，頁 6-7。

⁴¹ 同上註，〈安石榴〉，頁 6-7。

彷彿要與山河、天地互較短長：

幾隻貨櫃船出港去追趕落日
在快要追上的一刻
——甲板都幾乎起火了
卻讓那大火球水遁而去
著魔的船隻一分神，一艘
接一艘都出了水平界外
只剩下半截晚霞斜曳着黃昏
直到昏多於黃，洩漏出星光⁴²

即使是黃昏時，高樓對海、長窗向西的余光中一直期許自己的桌燈與燈塔同時亮起：「燈塔是海上的一盞桌燈／桌燈，是桌上的一座燈塔」，余光中期許自己的桌燈照耀世上更多的心靈！即使是一日最後的彩霞，魄力不減：「落日去時，把海峽交給晚霞／晚霞去時，把海峽交給燈塔」。

余光中說：「無論從我的宿舍或研究室的西窗夕眺，落日與霞火的燦爛晚景，已成為我生命晚景的隱喻。」⁴³ 這樣的隱喻，依然霞光萬丈。

不是高雄，無法激引余光中的雲天英氣；不是余光中，無法道盡高雄的軒昂英姿。高雄、余光中，二十四年來，渾然結合為一，地與人皆因詩而傳下黃鐘之聲，磅礴之勢。

第四節 文化鄉愁：另類的幻想地誌學

《紫荊賦》裡〈木屐懷古組曲〉三首寫於香港，所懷的是——大一點的「地方」：台灣舊文化；小一點的「地方」：廈門街父女情誼。可以視為文化鄉愁的另一種面向。換句話說，余光中所寫的「地方」不是「地方性」的「地方」，而是「文化性」的地方，是從文化情緣所滋生的鄉愁。

余光中自己對鄉愁的解釋，可以見證這種論點：「所謂鄉愁，原有地理、

⁴² 余光中，〈西子灣的黃昏〉，《五行無阻》，頁54-55。

⁴³ 余光中，〈序〉，葉振輝訪問，《讓春天從高雄出發——余光中教授專訪》（高雄：高雄市文獻委員會，2005），序頁2。

民族、歷史、文化等等層次，不必形而下地繫於一村一鎮。地理當然不能搬家，民族何曾可以改種，文化同樣換不了心，歷史同樣也整不了容。不，鄉愁並不限於地理，它應該是立體的，還包含了時間。一個人的鄉愁如果一村一鎮就可以解，那恐怕只停留在同鄉會的層次。真正的華夏之子潛意識深處耿耿不滅的，仍然是漢魂唐魄，鄉愁則瀰漫於歷史與文化的直經橫緯，而與整個民族禍福共承，榮辱同當。地理的鄉愁要乘以時間的滄桑，才有深度，也才是宜於入詩的主題。」⁴⁴

以余光中一生的經歷來看，落腳台北廈門街以前，青年余光中一直處於「旅行」狀態中，祖籍福建永春卻出生於南京，1937年余光中十歲，抗日戰爭起，隨母親逃難於蘇皖邊境，1938年逃往上海，半年後乘船經香港抵安南，再經昆明、貴陽抵達重慶。1940年入四川「南京青年會中學」就讀，1945年抗戰勝利，隨父母由四川回南京。1947年中學畢業，進金陵大學外文系就讀。1949年國共內戰轉劇，余光中又隨著母親從南京逃往上海，再入廈門，轉讀廈門大學外文系，七月，隨父母遷香港。1950年5月才來到台灣定居。⁴⁵但是，1958年之後，因應進修、講學的需要，余光中又頻繁進出國門，遠赴美國。人生如行旅，可以說是余光中一生最好的寫照。「旅行，浮現成為日益複雜的各種經驗：跨越和互動的實踐，擾亂了許多關於文化的共同假設的地域主義。」⁴⁶余光中的鄉愁觀，因而不拘泥於一村一鎮，大不同於吳晟代代定居彰化溪洲、不離國門的鄉土觀。

吳晟的「鄉土觀」正如段義孚所說的：鄉土是一個極重要的中型尺度的地方，它是一個區域，包括城市和鄉間，只要夠大且足以支持人們的生活。人類團體幾乎都趨向於把自己的鄉土視作世界的中心，因為人們相信他自己在中心，認為自己所在的位置有無可比擬的特殊價值。⁴⁷因此有「我的鄉土就是世界中心」的觀念，所謂主體、所謂排他，因而滋長，這種鄉土觀是「透過地方的透鏡看世界，卻導致反動和排他的仇外情緒、種族屬意和頑固偏執。『我們的地方』遭受威脅，就有必要將其他人排除在外。這裡，『地方』不單是指世

⁴⁴ 余光中，〈後記〉，《五行無阻》，頁172-173。

⁴⁵ 葉振輝訪問，〈余光中大事年表〉，《讓春天從高雄出發——余光中教授專訪》，頁107-137。

⁴⁶ 琳達·麥道威爾（Linda McDowell）著、徐苔玲、王志弘合譯，《性別、認同與地方：女性主義地理學概說》，頁283。

⁴⁷ 段義孚（Yi-Fu Tuan）著、潘桂成譯，《經驗透視中的空間和地方》（*Space and Place: The Perspective of Experience*）（台北：國立編譯館，1998），頁143-144。

間事物的特性，還是我們選擇思考地方的面向——我們決定強調什麼，決意貶抑什麼。」⁴⁸ 因此在吳晟的鄉土詩中，時時浮現捍衛意識，捍衛本鄉本土（我們決定強調什麼），拒絕外來政權、外來文明、外來的資本主義（我們決意貶抑什麼），恩怨分明。

余光中的旅行經驗，卻讓他的鄉愁不以「地理」為限，而以「文化」為依歸。余光中的地方觀具有「跨域」（translocal）性質，「跨域」性質的文化是指「地域和全球過程的關係性、非目的論式」的複雜接合。⁴⁹ 在《隔水觀音》詩集的〈後記〉裡，余光中分析自己所寫的詩大概不出兩類：「一類是為中國文化造像，即使所造是側影或背影，總是中國。憂國愁鄉之作大半是儒家的擔當，也許已成為我的『基調』，但也不妨用道家的曠達稍加『變調』。……另一類則是超文化超地域的，像〈驚蛙〉這樣的詩……它一空依傍，沒有來歷，純然是現代的產物。」⁵⁰ 這一段話同時說明了「文化鄉愁」的詩作主調，以及不以地域為限的地方書寫，他隨時在做角落調適與角度調整的工作，隨時地而移置、而微調，入鄉問禁，適應良好。

因此，在〈春天遂想起〉（1962）的江南，雖是「九歲時採桑葉於其中，捉蜻蜓於其中」有著實際經驗的江南，其實更是「唐詩裡的江南」、「小杜的江南」、「蘇小小的江南」、「乾隆皇帝的江南」。⁵¹ 〈當我死時〉（1966）余光中所寄望的是「當我死時，葬我，在長江與黃河／之間，枕我的頭顱，白髮蓋着黑土／在中國，最美最母親的國度／我便坦然睡去，睡整張大陸」。⁵² 余光中詩裡的江南是文化認知下的江南，余光中所要坦然睡下的是整張大陸，這樣的鄉愁果然不是一村一鎮的地方鄉愁。

正如痾弦尚未去過巴黎、印度，就已寫出膾炙人口、令人信以為真的〈巴黎〉、〈印度〉之詩，切合巴黎、印度所能給予人的感覺；余光中對中國的文化鄉愁，並不止於二十歲以前所經歷的南京、四川、重慶，而是整張大陸乘以漢

⁴⁸ 汀·柯瑞斯威爾（Tim Cresswell）著、王志弘·徐苔玲譯，《地方：記憶、想像與認同》（*Place: a short introduction*），頁 22。

⁴⁹ 琳達·麥道威爾（Linda McDowell）著、徐苔玲·王志弘合譯，《性別、認同與地方：女性主義地理學概說》，頁 283。

⁵⁰ 余光中，〈後記〉，《隔水觀音》，頁 180。

⁵¹ 余光中，〈春天遂想起〉，《五陵少年》，頁 77-80。

⁵² 余光中，〈當我死時〉，《敲打樂》（台北：九歌出版社，1986）（新版），頁 55-56。

魂唐魄所備具的感觸。「地方」二字的定義雖然可以擴充到「國家」、「地球」，但如能以日人「古川渥」(Tanigawa Atsushi, 1948-)所論述的《幻想的地誌學》(Phantastica Topography)來思考余光中這種非特定的地方、非親身經歷的所在，並且還加上歷史滄桑的鄉愁書寫，「幻想的地誌學」應該是極為恰當的名稱。「古川 渥」認為「地誌學」不是地理學、不是地質學、也不是地圖學，它們之間有所關連、也有所區別，所謂的地誌學，即是對某個地方的記述，也可以說是以場所為主題的文章。⁵³ 這樣的說詞，符合我們所說的地方書寫。「地誌學」之前再加上「幻想的」，是指將世界收納於地圖之上，或將世界投射到身體內部，或是描寫不存在的神祕大洋、烏托邦似的島嶼、不可測的地底世界。以此反觀余光中文化鄉愁所書寫的地方，不是今日中國實地存有的現況，不是余光中親眼目睹的風土人情，余光中將之歸納為「漢魂唐魄」的抽象意涵，可以視之為「超越的」地方書寫，「幻想的」地誌學。以此與前二節所敘述的地方書寫，有所繫連，也有所區隔，擴大余光中「地方書寫」的內涵，亦極具意義。如〈與李白同遊高速公路〉(1985)，既有唐人李白、汪倫、王維陸續出場，又有醉酒開車、版稅官司事件，往復於古今不同時空中；既是地誌書寫，又縱容想像天馬行空而去；既宜稱之為「幻想的」地誌學，也無妨是文化鄉愁的另一種變貌。

剛才在店裡你應該少喝幾杯的

進口的威士忌不比魯酒

太烈了，要怪那汪倫

擺什麼闊呢，儘叫胡姬

一遍又一遍向杯裡亂斟

.....

要不是王維一早就去參加

輞川污染的座談會

我們原該

搭他的老爺車回屏東去的⁵⁴

⁵³ 古川 渥(Tanigawa Atsushi, 1948-)著、許菁娟譯，《幻想的地誌學》(Phantastica Topography) (台北：邊城出版(城邦文化事業公司)，2005)，頁10。

⁵⁴ 余光中：〈與李白同遊高速公路〉，《夢與地理》，頁11-14。

第五節 結語：詩有多大，地方就有多大

余光中的地方書寫，從幻想的地誌學——中國的文化鄉愁，隨著工作的區位轉移，轉而書寫香港、高雄，與台灣南部結下深緣。詩之內容，從廈門街的家庭情意，轉而書寫香港的朋友情誼，最近的二十四年又在高雄擴大情義，與高雄所象徵的台灣文化水乳交融，開拓了歷史變革下、不同地方所能呈現的書寫功能，為高雄所代表的南台灣揚起另一種自主、自信。

「地方經驗的文學意義，以及地方意義的文學經驗，都是活躍的文化創造與破壞過程的一部分。它們並非起源或終止於某個作家。它們並非隱於文本。它們並非包含於作品的生產與傳布之中。它們並非源始或結束於讀者身分的模式與特質。它們是上述一切，以及更多事物的函數。它們是累積性表意作用之歷史漩渦中的每一刻。」⁵⁵ 以小博大的地方書寫，在余光中的新詩創作中，不僅可以為高雄留下精彩的篇幅，也將為台灣文化、台灣新詩留下精彩的光輝。

⁵⁵ 原載史瑞夫特（Thrift N.）, *Literature, the Production of Culture and the Politics of Place*, 轉引自麥克·克萊（Mike Crang）著、王志弘·余佳玲·方淑惠譯，《文化地理學》，頁 061。

參考書目

- 汀·柯瑞斯威爾 (Tim Cresswell) 著、王志弘·徐苔玲譯,《地方：記憶、想像與認同》(*Place: a short introduction*), 台北：群學出版公司, 2006。
- 李查·彼得 (Richard Peet) 著、王志弘等合譯,《現代地理思想》(*Modern Geographical Thought*), 台北：群學出版公司, 2005。
- 麥克·克萊 (Mike Crang) 著、王志弘·余佳玲·方淑惠譯,《文化地理學》(*Cultural Geography*), 台北：巨流圖書, 2005。
- 潘朝陽：《心靈·空間·環境：人文主義的地理思想》，台北：五南圖書, 2005。
- 琳達·麥道威爾 (Linda McDowell) 著、徐苔玲·王志弘合譯,《性別、認同與地方：女性主義地理學概說》(*Gender, Identity and Place: Understanding Feminist Geographies*), 台北：群學出版公司, 2006。
- 蕭蕭,〈人體代謝與天體代御——論余光中展現的身體詩學〉,徐州：徐州師範大學「余光中與二十世紀華文文學國際研討會」論文集, 2008。
- 吳東晟,〈余光中詩歌的地理書寫〉,徐州：徐州師範大學「余光中與二十世紀華文文學國際研討會」論文集, 2008。
- 陳君華,《望鄉的牧神——余光中傳》,北京：團結出版社, 2001。
- 余光中,《春來半島》(黃維樑主編《沙田文叢》①), 香港：香江出版公司, 1985。
- 葉振輝訪問,《讓春天從高雄出發——余光中教授專訪》,高雄：高雄市文獻委員會, 2005。
- 段義孚 (Yi-Fu Tuan) 著、潘桂成譯,《經驗透視中的空間和地方》(*Space and Place: The Perspective of Experience*), 台北：國立編譯館, 1998。
- 古川 渥 (Tanigawa Atsushi, 1948-) 著、許菁娟譯,《幻想的地誌學》(*Phantastica Topography*), 台北：邊城出版 (城邦文化事業公司), 2005。

余光中先生八十大壽學術研討會議程表

時間：2008 年 5 月 24 日 星期六		地點：行政大樓七樓第一會議室			
08：30～09：00		報到			
09：00～09：40		頒授余光中教授名譽博士典禮			
09：40～10：10		茶敘			
10：10～11：10		主題演講：年壽與堅持 余光中教授			
場次	時間	主持人	發表人	題目	講評人
一	11：10 12：20	廖炳惠 清華大學 外文系教授兼 國科會人文處 處長	王德威 哈佛大學 東亞語言文明系 講座教授	「有情」的歷史： 抒情傳統與中國文學 現代性	陳芳明 政治大學 台文所所長
			單德興 中央研究院 歐美所副所長	左右手之外的謬思— 析論余光中的譯論與譯評	廖咸浩 台灣大學 外文系教授
12：20～13：30		午餐			
二	13：30 14：40	邱貴芬 中興大學 台文所教授	蘇其康 中山大學 外文系教授	余光中的世情詩	翁文嫻 成功大學 中文系副教授
			張錦忠 中山大學 外文系副教授	「強勢作者」之為譯者： 以余光中與翻譯為例	楊小濱 中央研究院文哲所 副研究員
14：40～15：00		茶敘			
三	15：00 16：10	李瑞騰 中央大學 中文系教授兼 文學院院長	鍾怡雯 元智大學 中文系副教授	詩的煉丹術— 余光中的散文實驗及其文 學史意義	范銘如 政治大學 台文所教授
			張瑞芬 逢甲大學 中文系教授	冷雨望鄉—余光中的散文 歷程與藝術轉折	郭強生 東華大學 英美語文學系副教 授兼創作與文學研 究所所長暨英美語 文學系系主任
16：10～16：30		休息			

四	16：30 17：40	林芳政 台灣師範大學 台文所教授	須文蔚 東華大學 中文系副教授	余光中在七〇年代 港臺文學跨區域傳播 影響論	林淇瀟（向陽） 台北教育大學 台文所副教授
	陳芳明 政治大學 台文所所長		詩藝的完成：余光中與現代 詩批評	林瑞明 成功大學 歷史系教授	
時間：2008 年 5 月 25 日 星期日 地點：行政大樓七樓第一會議室					
09：00～09：30		報到			
場次	時間	主持人	發表人	題目	講評人
五	09：30 10：40	江寶釵 中正大學 中文系教授兼 台文所所長	黃維樑 佛光大學 文學系教授	余光中的「文心雕龍」	張雙英 淡江大學 中文系專任教授
	馬耀民 台灣大學 外文系副教授兼 視聽教育館主任		余光中的翻譯論述試探 ——以《不可兒戲》為例	鍾玲 香港浸會大學 文學院院長	
10：40～11：00		茶敘			
六	11：00 12：10	柯慶明 台灣大學 台文所所長	陳義芝 台灣師範大學 國文系助理教授	余光中詩與中國古典— 一個「文化研究」的角度	李癸雲 政治大學 中文系助理教授
	上田哲二 中研院中國文哲所 博士後研究人員		抒情中的摩登與傳統 —余光中與日本四季派	林水福 興國管理學院 應日系講座教授	
12：10～13：30		午餐			
七	13：30 14：40	蔡振念 中山大學 中文系教授	周芬伶 東海大學 中文系教授	夢與地理—余光中詩文 中的雨書與地圖學	賴芳伶 東華大學 中文系教授兼 系主任
	蕭水順（蕭蕭） 明道大學 中文系助理教授		角落調適與角度調整 ——論余光中呈現的地方 書寫	劉正忠（唐捐） 清華大學 中文系助理教授	
14：40～15：00		休息			

座 談 會	15:00 17:00	王文顏 政治大學 文學院院長	與談人： 余光中 鍾玲 (香港浸會大學文學院院長) 黃維樑 (佛光大學文學系教授) 陳芳明 (政治大學台文所所長)
17:00~17:30	閉幕式		

中國近代文化的解構與重建：余光中先生八十大壽
學術研討會 / 國立政治大學文學院編輯。

--[臺北市]：政大文學院，民 97.09

面； 公分

第七屆中國近代文化問題學術研討會論文集

ISBN：978-986-01-5022-3（平裝）

1. 余光中 2. 學術思想 3. 文學評論 4. 文集

863.4

97014887

中國近代文化的解構與重建

【余光中先生八十大壽學術研討會】

編輯者：國立政治大學文學院

發行者：國立政治大學文學院

電話：02-29387040

定價：250 元

郵政劃撥：14908027

戶名：財團法人政大學術發展基金會

GPN：1009702040 ISBN：978-986-01-5022-3

版權所有・翻印必究

民國九十七年九月出版

