

洛夫、余光中與鄭愁予現代詩中的 古典意識（1972-1983）

楊宗翰

淡江大學中國文學學系助理教授

提 要

面對七〇年代臺灣內外局勢鉅變及戰後世代詩人們的批判反思，前行代詩人顯然並非無感不覺。洛夫（1928-）、余光中（1928-）與鄭愁予（1933-）三位詩人堪稱代表，經過了前一階段之現代主義洗禮，他們不可能滿足於素樸的「以詩反映現實」，亦不願陷入過度晦澀、超現實及自動書寫之誘惑。故三人改以創作來反思五〇年代「橫的移植」以降之局限，但書寫所求既非仿古、更非復古，而是想從中國古典文學之典故、意象、體裁、題目、技巧、節奏、聲韻、詞彙乃至抒情方式中汲取資源，再鑄新詩——此即三人現代詩中之「古典意識」（classical awareness）：下筆時自覺地或引古籍、或援古詩、或話古人；思維與情感卻是十足「現代」，可謂替彼時的詩創作開闢了新境新途。融傳統於現代，化西方入東方，洛、余、鄭三位現代詩人將古典意識經由書寫實踐，雄辯地回應了臺灣戰後世代詩人與新興詩社／詩刊的挑戰。這三位已卓然成家的前行代詩人，必須在七〇年代找到跟臺灣戰後世代詩人們對話的接點。回眸傳統、鎔鑄古詩、再創新境，讓現代詩顯得更為「東方」與「中國」，遂成為當時他們共同的選擇。

關鍵詞：古典意識 臺灣現代詩 余光中 洛夫 鄭愁予

洛夫、余光中與鄭愁予現代詩中的 古典意識（1972-1983）

楊宗翰

淡江大學中國文學學系助理教授

一、前言^①

一九七〇年代一連串外交局勢的變化，讓臺灣作家既產生了身分認同危機，亦召喚起重視與肯定傳統文化的籲求。先是 1970 年爆發釣魚台事件，引發知識份子的民族主義覺醒與「保釣運動」。1971 年因中華人民共和國取代中華民國的代表權，導致臺灣退出聯合國，自此正式喪失代表「中國」的國際身份。1972 年美國總統尼克森訪問中國並簽署「上海公報」，承認中華人民共和國是唯一合法的中國政府，臺美關係自此丕變。同年，日本宣布和中華人民共和國建交，並與臺灣斷交。加上隨後的邦交國斷交潮，這些外交挫敗讓臺灣的國際處境陷入空前困難。對外面臨退出聯合國、臺美斷交、臺日斷交等重大變化，對內則有政府推動十大建設及爆發美麗島事件，在國族危機、民主衝擊與經濟發展的交互影響下，激發文化界人士揚起一陣陣振興傳統與省思自身的改革聲浪。

七〇年代臺灣民間於此背景下，湧現了一批新興現代詩社與詩刊，並催生眾多面貌迥異於昔的新人新作。這些組織與刊物多由大專院校青年聚合及創辦，遂

① 本文初稿原宣讀於「第十五屆文學與美學國際學術研討會：文學研究的當代新視域」（淡江大學，2017 年 1 月 12、13 日），經修改後投稿《淡江中文學報》。感謝該場會議特約討論人林淇瀟教授，與《淡江中文學報》兩位匿名評審對本文提供的寶貴意見。

讓彼時臺灣現代詩面貌大幅蛻變，力圖擺脫六〇年代現代主義之淒清蒼白與晦澀詩風。若從誕生重要詩社與詩刊的角度，來看臺灣現代詩歷來之發展演變，日治時期的「風車」、一九五〇年代的「現代詩」、「藍星」、「創世紀」與六〇年代的「笠」，都是不應遺漏的重要團體及刊物。但是七〇年代創辦的新興詩社與詩刊，不但在數量上勝於過往每一時期，且創辦者多為二次大戰後出生的青年詩人，或可謂之為「戰後世代詩人」。就連老牌詩社「笠」，也因為李敏勇（1947-）、江自得（1948-）、鄭炯明（1948-）、陳明台（1948-）等戰後世代詩人的加入，增添了更多創新與批判的因子。這些七〇年代新興詩社普遍具有鮮明性格及命名訴求，強烈批判前行代詩人的西化傾向與晦澀風格。他們強調詩作語言的明朗可解，化日常生活為書寫題材，重拾民族意識及文化傳統。他們還嘗試在創作上反映大眾心聲，題材上擁抱土地現實，意識上呈現城／鄉原型及兩者變遷。唯受限於缺乏經費、社員游離、組織鬆散等因素，七〇年代新興詩社與詩刊往往如流星般倏起倏落，且一旦達成某一階段目標，就會在不同情況之下解體，顯然與五、六〇年代「現代詩」、「藍星」、「創世紀」、「笠」等詩社與詩刊命運大不相同。

為呈現在資本主義高度發展下現代人的孤寂和疏離，潛入個人心理、書寫內在風景、挖掘幽暗深淵……，遂成為歐美現代主義文學創作的基調。但受其影響的臺灣現代主義文學，部分末流竟以晦澀聲牙、全不可解為風尚，逃避現實社會及刻意惡性西化兩點尤為讀者所詬病。逐漸成長、茁壯起來的戰後世代詩人，除了藉書寫重振傳統文化、回歸鄉土與關照現實，亦亟欲檢討與批判前輩詩人六〇年代的西化傾向、對歐美現代主義及其價值判準的全盤認同。七〇年代文學論戰中，不時可見他們參與的身影：從局限於現代詩領域的麥堅利堡論戰（1970～71）、招魂季論戰（1971～72）、颱風季論戰（1972～73），到引起整個文化界矚目的現代詩論戰（1972～74）及鄉土文學論戰（1977～78）皆然。戰後世代詩人藉此反省文學與歷史、社會、土地間的關係，並嘗試跳出冷戰結構下的美國保護傘及其視域，在幾無言論自由的條件下，努力以筆端替島嶼顯影。他們當時猶能無視省籍藩籬，積極思考自我身份及過往詩潮流弊，揚棄「世界性」、「超現實性」、「純粹性」等現代主義主張，改朝「民族性」、「社會性」、「世

俗性」等現實主義路線發展，進行書寫與行動的雙重實踐。^②除了戰後世代詩人推動的詩壇內部反省風氣，新加坡大學英文系教授關傑明與在臺大數學系客座的唐文標，兩人適時提供了來自詩壇外部的嚴厲批評，也引起彼時詩人們作出激烈回應。^③

面對七〇年代臺灣內外局勢鉅變、戰後世代詩人群及「關、唐」二人的批判反思，前行代詩人顯然並非無感不覺——洛夫（1928-）、余光中（1928-）與鄭愁予（1933-）三位詩人堪稱代表。若以臺灣新詩史回歸期為觀察範疇，1972 至 1983 年間當以洛夫著作最豐，共計出版《魔歌》、《眾荷喧嘩》、《時間之傷》、《釀酒的石頭》四部詩集；余光中亦有《白玉苦瓜》、《天狼星》、《與永恆拔河》、《隔水觀音》四部（《天狼星》所錄皆為六〇年代舊稿新修）；鄭愁予先有總前期創作大成之《鄭愁予詩選集》，繼而推出新作《燕人行》。^④經過了前一階段之

② 七〇年代臺灣詩壇在現實主義路線與的現代主義路線兩方的權力傾軋（power struggle）之外，其實還有一脈廣受讀者歡迎、不容輕忽小覷的抒情之聲。張錯（1943-）、席慕蓉（1943-）、方娥真（1954-）與溫瑞安（1954-）應是其中最具代表性的四家。關於四人之詩作特質與書寫歷程，可參閱楊宗翰：〈回歸期臺灣新詩史裡的抒情之聲——以張錯、席慕蓉、方娥真與溫瑞安為例〉，《江漢學術》第 35 卷 6 期（2016 年 12 月），頁 45-53。

③ 海外學人關傑明 1972 年於《中國時報·人間副刊》陸續發表〈中國現代詩的困境〉與〈中國現代詩的幻境〉，因該報閱讀者眾，這股來自詩壇外部的反省之聲一時頗受矚目。唐文標則於 1973 年先後發表〈先檢討我們自己吧〉、〈什麼時候什麼地方什麼人——論傳統詩與現代詩〉、〈詩的沒落〉、〈僵斃的現代詩〉、〈日之夕矣〉等文點燃遍地烽火，並讓顏元叔於《中外文學》第 2 卷第 5 期上逕稱之為「唐文標事件」。關、唐二人的批判引起詩壇內部人士激烈回應，如余光中便發表〈詩人何罪〉一文，指責唐文標的文學觀念過於狹隘，充滿階級對立思想。由關、唐二人引發之這場「現代詩論戰」，其擁抱傳統、回歸現實等主張在 1977 年「鄉土文學論戰」中更見深化。關於兩場論戰更進一步之說明，可參見陳政彥：《戰後臺灣現代詩論戰史研究》第參章「論戰史第二階段：文化轉型的年代」（桃園：國立中央大學中國文學研究所博士論文，2007 年）。

④ 此處所謂臺灣新詩史「回歸期」介於 1972 至 1983 年，始於 1972 年發生「關、唐事件」及羅青出版後現代先驅之作《吃西瓜的方法》）。臺灣新詩史「回歸期」的下一階段為「開拓期」，始於 1984 年夏宇出版後現代詩集《備忘錄》及眾多「新世代詩人」首部詩集陸續面世。關於臺灣新詩史「分期」之相關討論，可參閱楊宗翰：〈臺灣新詩史：一個未完成的計畫〉（2004 年）、〈臺灣新詩史：書寫的構圖〉（2004 年）、〈被發明的詩傳統，或如何敘述臺灣詩史〉（2005 年）。三文經修改後俱收入楊宗翰：《異語：現代詩與文學史論》（臺北：秀威經典，2017 年），頁 8-30、31-49、122-129。

現代主義洗禮，三位詩人不可能滿足於素樸的「以詩反映現實」，亦不願陷入過度晦澀、超現實及自動書寫之誘惑。他們改以創作來反思五〇年代「橫的移植」以降之侷限，但書寫所求既非仿古、更非復古，而是想從中國古典文學之典故、意象、體裁、題目、技巧、節奏、聲韻、詞彙乃至抒情方式中汲取資源，再鑄新詩——此即三人現代詩中之「古典意識」（classical awareness）：下筆時自覺地或引古籍、或援古詩、或話古人；思維與情感卻是十足「現代」，可謂替彼時的詩創作開闢了新境新途。融傳統於現代，化西方入東方，洛、余、鄭三位現代詩人將古典意識經由書寫實踐，雄辯地回應了臺灣戰後世代詩人與新興詩社／詩刊的挑戰。

值得注意的是，在臺灣現代詩各歷史階段之創作中，本有部分援引或乞靈於中國古典文學之前例。柯慶明在〈六十年代現代主義文學？〉中便指出：「唐詩，尤其是深具『神韻』風味的作品，異於五四時代的批判，反而成了『現代』的典範。」^⑤本文無意反駁此種說法，而是旨在說明：經歷五、六〇年代現代主義洗禮後，洛、余、鄭三位已卓然成家的前行代詩人，必須在七〇年代找到跟臺灣戰後世代詩人們對話的接點。本文以下將分為三節，逐節耙梳及分析洛夫、余光中、鄭愁予在臺灣新詩史回歸期（1972～1983），融合了古典意識與現代思維的新詩書寫。

二、洛夫現代詩中的古典意識

把洛夫釘在「超現實主義」的十字架上，是對這位詩人最疏懶的理解，以及最輕忽的處理。引人矚目的實驗作品《石室之死亡》（1965）問世後，洛夫詩風漸趨變化，《外外集》（1967）與《無岸之何》（1970）便保持了意象的豐繁多

⑤ 柯慶明：《中國文學的美感》（臺北：麥田，2000年），頁420。對臺灣現代詩如何取法中國古典，鄭慧如曾就其不同途徑，分為抒情風格、情境敘述、景物描述、戲劇呈現四大類並詳加分析。可參見鄭慧如：《現代詩的古典觀照——一九四九～一九八九·臺灣》（臺北：國立政治大學中國文學研究所博士論文，1995年）。

樣，卻未見意識的漫流肆溢：「在濤聲中呼喚你的名字而你的名字／已在千帆之外／潮來潮去／左邊的鞋印才下午／右邊的鞋印已黃昏了／六月原是一本很感傷的書／結局如此之淒美」（〈煙之外〉）、「一顆顆頭顱從沙包上走了下來／俯耳地面／隱聞地球另一面有人在唱／自悼之輓歌／浮貼在木樁上的那張告示隨風而去／一張好看的臉／自鏡中消失」（〈沙包刑場——西貢詩抄〉）。在這些小詩裡，對存在的焦慮及潛意識的探索並非洛夫書寫重心，故較「在清晨，那人以裸體去背叛死／任一條黑色支流咆哮橫過他的脈管／我便怔住，我以目光掃過那座石壁／上面即鑿成兩道血槽」（〈石室之死亡〉）⁶語言來得舒緩，節奏與情感自然合拍。其實洛夫從處女作《靈河》（1957）開始便精於小詩書寫，且根底並非源於西方現代主義，而是中國古典文學。例如1956年寫就的〈窗下〉，他便承認是受到晚明張潮《幽夢影》之啟發。⁷洛夫最好的小詩作品深得唐人絕句之妙，意象與意境皆無涉晦澀，而出之為貌似殊途、實源於一的兩路：一路是形而上的禪思（如〈金龍禪寺〉），一路是形而下的生活（如〈獨飲十五行〉）。形而上與形而下的結合，則可以〈焚詩記〉為例：⁷

把一大疊詩稿拿去燒掉
然後在灰燼中
畫一株白楊
推窗
山那邊傳來一陣伐木的聲音

⁶ 〈窗下〉原詩為：「當暮色裝飾著雨後的窗子／我便從這裡探測出遠山的深度／在窗玻璃上呵一口氣／再用手指畫一條長長的小路／以及小路盡頭的／一個背影／有人從雨中而去」。我認為此詩頗易讓人聯想到，後皆收入《魔歌》（1974年）的〈隨雨聲入山而不見雨〉及〈金龍禪寺〉。詩人有云：「明末張潮在《幽夢影》中說：『窗內人於窗子上作字，吾於窗外觀之，極佳。』如果他還看到我在窗玻璃上呵了一口氣，然後畫一個人向雨中的遠方嫋嫋而去，不知他有何感想？」，見洛夫：《洛夫小品選》（臺北：小報文化，1990年），頁41。雖然作者成詩後的自我表述並非盡可全信，但也算是一條可供參考之線索。

⁷ 〈金龍禪寺〉、〈獨飲十五行〉與〈焚詩記〉皆收入洛夫詩集《魔歌》，俱為詩人七〇年代小詩力作。

此作明寫焚燒詩稿，卻在暗喻創作心境。詩中「白楊」意象實有深意：「古詩十九首」兩度提及白楊，一是第13首「驅車上東門，遙望郭北墓。白楊何蕭蕭，松柏夾廣路」，指邙山墓地的白楊樹，因風吹而起了蕭蕭聲響，兩側墓路也長滿松柏。二是第14首「古墓犁為田，松柏摧為薪。白楊多悲風，蕭蕭愁殺人」，述及古墓竟被改成耕地，連墓邊松柏也遭摧毀化為禾薪。風吹白楊的蕭蕭聲，猶如陣陣哀鳴，愁煞多少人！詩中欲在灰燼中畫白楊之舉，等同在對焚詩現場發出哀鳴，著實令人不忍。至於山那邊的「伐木」之聲，典出《詩經·小雅·伐木》：「伐木丁丁，鳥鳴嚶嚶。出自幽谷，遷于喬木。嚶其鳴矣，求其友聲。相彼鳥矣，猶求友聲」，把丁丁砍樹聲與嚶嚶鳥叫聲並置，當鳥都能追求它同類的回應時，人又怎麼能夠不呼朋喚友呢？〈焚詩記〉前段（在灰燼中畫白楊）若是哀嘆悲鳴，後段（傳來丁丁伐木聲）則可詮釋為遠方猶有詩友在堅持，伐木聲亦可連結至形而上的召喚（Calling）。詩途雖艱但使命仍在，豈有理由停止求索？

這樣一首五行小詩，可以談生死、論友誼、勉創作、結合形上與形下，都有賴於前述「實源於一」的「一」。這個「一」就是現代詩人懷抱的「古典意識」（classical awareness）。洛夫自七〇年代起陸續出版詩集《魔歌》（1974）、《眾荷喧嘩》（1976）、《時間之傷》（1981）、《釀酒的石頭》（1983），其中所錄〈隨雨聲入山而不見雨〉、〈床前明月光〉、〈鬼節三題：女鬼二〉、〈李白傳奇〉、〈與李賀共飲〉、〈水祭〉、〈蒹葭蒼蒼〉、〈愛的辯證〉、〈我在長城上〉、〈猿之哀歌〉等作，或翻古詩為新詞，或詠古人以抒懷，或引古籍而開篇，其筆下思維與情感卻無疑相當「現代」，在在都是現代詩書寫如何內蘊或展現「古典意識」之佳例。1972年作品〈長恨歌〉尤為代表，詩中唐明皇、楊貴妃之間沒有淒美或婉約的愛情，只見「象牙床上伸展的肢體」、「一道河熟睡在另一道河中」與「仍在兩股之間燃燒」的綿延牀戰。遠方戰場上烽火蛇升，皇宮錦被中血肉相見，朝政便在玄宗縱慾無度下漸趨荒廢：

他開始在床上讀報，吃早點，看梳頭，批閱奏折

蓋章

蓋章

蓋章

蓋章

從此

君王不早朝

讀報、吃早點、蓋章是今人用語，看梳頭、批閱奏折與君王早朝是古代詞彙，同一節中穿插古今，特意模糊時空分野。「蓋章」二字置底齊一排列，則是輕率處理國事與性愛交歡動作的雙關隱喻，亦巧妙利用了現代詩的形式自由優勢。除了與現代相互撞擊外，〈長恨歌〉詩題源於唐朝詩人白居易所作長篇敘事詩，開篇前所引的卻是法國十九世紀作家巴爾扎克（Honoré de Balzac）的句子：「那薔薇，就像所有的薔薇，／祇開了一個早晨」，儼然開啓西洋文學與中國文學的對話。只是薔薇並未成為本詩的主要意象，而是由黑髮取代。從首節「唐玄宗／從／水聲裡／提煉出一縷黑髮的哀慟」，到後段「他瘋狂地搜尋那把黑髮／而她遞過去／一縷煙」，黑髮之得而復失，正象徵著兩人的愛情難獲善果。未能等到髮色轉白、與子偕老，楊貴妃之命運就像華清池中的一粒泡沫，或如只開了一個早晨的薔薇。唐人白居易以「七月七日長生殿，夜半無人私語時。／在天願作比翼鳥，在地願為連理枝。／天長地久有時盡，此恨綿綿無絕期。」收束全詩；今人洛夫卻認為這段愛情最後剩下「風雨中傳來一兩個短句的迴響」，楊貴妃或將只是「一個沒有臉孔的女子」。詩人替這段唐代宮廷故事，下了一個現代人間註解：海誓山盟與至情真愛能否持久，其態度顯然頗為懷疑。

跟〈長恨歌〉同樣寫於1972年的〈清苦十三峰〉，則是題目援用宋代詞人姜白石名句「數峰清苦，商略黃昏雨」，結構與概念卻來自美國現代詩人史蒂文斯（Wallace Stevens）〈十三種看山鳥的方法〉（“Thirteen Ways of Looking at a Blackbird”），又見洛夫讓古今中西四者於詩中相逢。此作淋漓展現詩人的機智（wise），譬如「第十一峰」便對自己常被人貼上的「超現實主義者」標籤語多諷刺：

山中的
超現實主義者
啄木鳥
在寫一首
自動語言的詩
空 空
空
第一句也就是最後一句

小徑上走來
一個持傘的人
擺蕩的右手
似乎
握著什麼
似乎什麼也沒有
握

相較於全篇 64 節、每節兩段十行的〈石室之死亡〉與其濃鬱凝重的氛圍，這首詩運用簡短句構營造閒適情調，並不忘幽超現實主義者跟自動語言一默。^⑧前段用山中啄木鳥的動作（以啄木比喻寫詩）來呈現其「空」，末段用小徑上一個左手持傘、右手似乎什麼也沒有握的人來其說明「無」。一詩兩段，空加上無，詩人似

⑧ 與青年時期在金門戰地寫《石室之死亡》情境殊異，此時期人近中年的洛夫，詩中閃現的幽默值得一提。如〈憶葉珊〉中，開筆名從葉珊改為楊牧的詩人玩笑：「葉珊太瘦／而楊牧又嫌胖了些」；〈鬼節三題：女鬼二〉則說上吊自殺者為「被一根繩子提升為／一篇極其哀麗的／聊齋」。用「提升」一詞，既指上升進入《聊齋》這部文學經典，亦形象化處理了因不滿薄倖書生而負氣上吊之舉。寫海峽兩岸隔絕的〈家書〉，用「洞庭湖的鯽魚正肥時／據說你們仍是素食主義者／難怪信裡的字／都一一瘦成了長仿宋」寫家鄉湖南親友之飢困，則屬笑中帶淚的無奈感嘆了。

乎什麼也沒說，但似乎也什麼都說了。⁹下一首「第十二峰」亦跟「說」有關，從滔滔不絕到安靜沉默：

兩山之間

一條瀑布在滔滔地演講自殺的意義

千丈深潭

報以

轟然的掌聲

至於泡沫

大多是一些沉默的懷疑論者

瀑布演講，深潭鼓掌，泡沫沉默，「第十二峰」自非寫景，而是寫人。全篇似無一字寫「人」，人卻無所不在——因為各形各色的人，都可以在這三者中找到自己。

從《魔歌》到《時間之傷》，洛夫自〈長恨歌〉後最具代表性的創作，並非詩人題為「電影詩劇」的〈水仙之走〉、〈大寂之劍〉，也不是流於直白的「詩劇」作品〈借問酒家何處有〉。《時間之傷》裡洛夫多次尚友古人，欲得其人之心，且遍及李白（〈李白傳奇〉）、屈原（〈水祭〉）、包公（〈包青天三段論法〉）……，而以1979年作品〈與李賀共飲〉最為成功。全詩前兩段如下：

石破

⁹ 張漢良在〈論洛夫後期風格的演變〉中寫道：「熟讀洛夫作品的讀者，會發覺這件作品淵源於我們前面討論過的〈隨雨聲入山而不見雨〉，『第十一峰』幾乎完全是這首詩的變奏，但意象的生動與濃縮卻較前詩遜色許多」，見洛夫：《魔歌》（臺北：中外文學月刊社，1974年），頁225。對於「第十一峰」此作，我的解讀顯然完全不同。

天驚

秋雨嚇得驟然凝在半空

這時，我乍見窗外

有客騎驢自長安來

背了一布袋的

駭人的意象

人未至，冰雹般的詩句

已挾冷雨而降

我隔著玻璃再一次聽到

羲和敲日的叮噠聲

哦！好瘦好瘦的一位書生

瘦得

猶如一支精緻的狼毫

你那寬大的藍布衫，隨風

湧起千頃波濤

首三句顯然來自李賀〈李憑箏篴引〉中「女媧煉石補天處，石破天驚逗秋雨」。洛夫易「逗」為「嚇」，意涵與背景遂見轉折，暗示騎驢而來的客人絕非等閒。次段援引了李賀〈秦王飲酒〉中「羲和敲日玻璃聲」一句，原指羲和敲打太陽令其快走，並發出宛如敲打玻璃的聲音；但唐代其實只有玻璃器皿，洛夫此處所云「隔著玻璃」，當為隔著唐代所無的玻璃窗戶。這就把第一人稱敘述者與李賀相遇的時空位置，乾坤挪移到了當代。詩云「再一次聽到」，乃因敘述者透過閱讀作品已識李賀，此次重逢「共飲」，作者—讀者關係演變為古典詩人—現代詩人關係，第三段遂有「你激情的眼中／溫有一壺新釀的花雕／自唐而宋而元而明而清／最後注入／我這小小的酒杯」，倒酒之舉顯然意指傳承，也可視為洛夫對自我的期許。最後敘述者說要趁黑（因兩人千古一聚，月竟不亮），為李賀「寫一首晦澀的詩／不懂就讓他們去不懂／不懂／為何我們讀後相視大笑」。被稱為「詩

鬼」的李賀，想象奇特，詩思詭譎，唯苦於仕途困厄多艱，27 歲便不幸病逝。洛夫創作此詩時已 51 歲，揣想將如何與李賀共飲，自是知道「你我顯非等閒人物／豈能因不入唐詩三百首而相對發愁」，故此作亦可視為述志詩來讀。

古典意識對臺灣現代詩人洛夫，彼時究竟意味著什麼？它可以是借古典詩為題、採現代詩為體，譬如從杜甫〈秋興八首〉而生洛夫〈秋辭八首〉（見《釀酒的石頭》）。它也可以是古典意象及現代思維的鎔鑄與變奏，譬如〈床前明月光〉裡「在我們的血肉中旋成年輪」的鄉愁，或〈獨飲十五行〉中「焚著一把雪」的紅泥小火爐，乃至〈愛的辯證〉內緊抱橋墩抑或登岸而去的不同選擇。¹⁰它還可以是古典詩學對語言及詩想的啟發，譬如禪／蟬巧妙雙關、禪道與詩道匯通的〈金龍禪寺〉：「而只見／一隻驚起的灰蟬／把山中的燈火／一盞盞地／點燃」。¹¹

三、余光中現代詩中的古典意識

對余光中的創作歷程分期雖有各家說法，但大抵皆同意「香港時期」具有承先啓後的關鍵地位。¹²1974 年他應香港中文大學之聘擔任該校中文系教授，至 1985

¹⁰ 洛夫〈床前明月光〉全詩：「不是霜啊／而鄉愁竟在我們的血肉中旋成年輪／在千百次的／月落處／只要一壺金門高粱／一小碟豆子／李白便把自己橫在水上／讓心事／從此渡去」，前段乃變奏李白名作〈靜夜思〉。〈獨飲十五行〉二、三段為：「嘴裏嚼著魷魚乾／愈嚼愈想／唐詩中那隻焚著一把雪的／紅泥小火爐／一仰成秋／再仰冬已深了／乾／退瓶也只不過十三塊五毛」，「紅泥小火爐」典出白居易〈問劉十九〉，差別在於白氏以之溫酒，洛夫以之焚雪。〈愛的辯證〉則是用《莊子·盜跖》所述：「尾生與女子期於梁下，女子不來，水至不去，抱梁柱而死。」洛夫的版本提供緊抱橋墩或登岸而去這兩種選擇，也嘗試翻轉了敘述者的性別。〈床前明月光〉與〈獨飲十五行〉收於《魔歌》，〈愛的辯證〉則來自《釀酒的石頭》。

¹¹ 洛夫詩中禪道與詩道之匯通，來自嚴羽「妙悟說」的啟迪。《滄浪詩話》有云：「大抵禪道惟在妙悟，詩道亦在妙悟。且孟襄陽學力下韓退之遠甚，而其詩獨出退之之上者，一味妙悟而已」，見（宋）嚴羽著，郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋》（臺北：里仁書局，1987 年），頁 12。

¹² 劉裘蒂、黃坤堯、錢學武、黃維樑等人皆曾嘗試替余光中的創作歷程分期，相關整理可參閱楊宗翰：《異語：現代詩與文學史論》，頁 85-86。陳芳明選編《余光中六十年詩選》（2008 年）

年始離港返臺定居。扣除回臺灣師範大學客座的那一年（1980年8月到1981年7月），這十年的「香港時期」實為詩人「一生裡最安定最自在的時期……這十年的作品在自己的文學生命裡佔的比重也極大」（余光中，1985：11）。詩人於文革後期抵達香港這「借來的時間，租來的土地」，深知此處無論在政治、語言、地理上，皆為「一個矛盾而對立的地方」。他時時北望而東顧，明瞭「新環境對於一位作家恆是挑戰，詩，其實是不斷應戰的內心記錄」（余光中，1979：201-202），詩人對時局及環境之異感慨日深，加上沙田校園麗景的江山之助，詩風與題材遂又見新變。

余光中在臺灣新詩史回歸期共出版了《白玉苦瓜》（1974）、《天狼星》（1976）、《與永恆拔河》（1979）、《隔水觀音》（1983）四部詩集。後兩部正寫於余光中的「香港時期」，而《天狼星》所錄皆為六〇年代舊稿新修且不甚成功，在此不論。¹³走過《蓮的聯想》（1964）開啓的「新古典」路線，余光中並未因此而保守持重、拘於傳統，反而用《敲打樂》及《在冷戰的年代》（皆1969）內的傑作證明，他始終懷有實驗的熱情，卻能出之以圓熟之詩貌。隨後《白玉苦瓜》則將余光中作為現代詩人的位置推向顛峰，允為其創作生涯最具有代表性的一部詩集。《與永恆拔河》延續了《白玉苦瓜》所錄三大題材：一為懷鄉、二為詠物、三為述志，《隔水觀音》則在一貫的抒發鄉愁之思之外，增加許多對中國

時還以臺北時期、香港時期、高雄時期，將余氏的詩創作歷程分為三期（也是三輯），清楚明白，值得參考。

- ¹³ 余光中「香港時期」共出版《與永恆拔河》（1979年）、《隔水觀音》（1983年）與《紫荊賦》（1986年）三部詩集，檢視他身居香港十年間的詩創作，會發現這是一趟由「寄居」到「安居」的逐步認同過程。相較於初期對此地明顯的譏諷批判與邊緣定位（如《與永恆拔河》收錄的〈唐馬〉及〈九廣鐵路〉、〈北望〉），詩人離開香港前所寫的詩篇如〈紫荊賦〉、〈東京上空的心情〉、〈老來無情〉、〈別香港〉（皆收於《紫荊賦》）卻滿溢著不忍惜別的眷眷之心，令人動容。至於1976年由洪範出版社印行的《天狼星》，收錄〈少年行〉、〈大度山〉、〈憂鬱狂想曲〉與〈天狼星〉四篇六〇年代舊稿。雖經作者不同程度修改，但囿於先天失調，整體成績仍不理想。〈天狼星〉讓人印象最深刻的，恐怕還是「表弟們」（余氏指稱所有現代主義者為「表弟們」）欲「照例火葬徐志摩，在煙灰缸／且降五四的半旗。現代詩萬歲！」的氣魄。

歷史與傳統文化的探索。余光中在詩史回歸期所出版的詩集裡，「古典意識」相當強烈，懷古詠史藉以自鑑尤為大宗。《白玉苦瓜》、《與永恆拔河》、《隔水觀音》三部詩集分別收錄了〈水仙操〉、〈漂給屈原〉及〈競渡〉，三首詩都在書寫屈原，亦與《楚辭》暗相呼應。但余氏充分發揮現代詩語言及結構之彈性，捨事蹟而就精神，賦老傳統予新思維：「把影子投在水上的，都患了潔癖／一種高貴的絕症／把名字投在風中的／衣帶便飄在風中／清芬從風裡來，楚歌從清芬裡來」（〈水仙操〉）、「有水的地方就有人想家／有岸的地方楚歌就四起／你就在歌裡，風裡，水裡」（〈漂給屈原〉），以及將龍舟競賽與難民船偷渡兩事並置的〈競渡〉：「但堤岸上的觀眾正在喝采／對著堤內的港灣，灣內的龍船／對著傳說中的悲劇／背著上演中的悲劇」。¹⁴余光中不單欲以現代詩召喚古人面目，他在〈漂給屈原〉中先以「非湘水淨你，是你淨湘水」重新定位屈原投江，繼以「亦何須招魂招亡魂歸去／你流浪的詩族裔／涉沅濟湘，渡更遠的海峽」展現出道統繼承，捨我其誰的睥睨之態。

詩人的古典意識當然不會只展現在屈原上。1980年余光中在短短兩週內，先後完成三連作〈戲李白〉、〈尋李白〉、〈念李白〉，不難想見其創作力之旺盛。¹⁵〈尋李白〉連現代疾病名稱「肝硬化」都痛快入詩：

樹敵如林，世人皆欲殺
肝硬化怎殺得死你？
酒入豪腸，七分釀成了月光
餘下的三分嘯成劍氣
鏽口一吐就半個盛唐

¹⁴ 余光中1980年寫下〈競渡〉，而1975年〈海祭〉中便述及從廣東偷渡至香港的難民，已有逾百人受鯊魚襲擊而葬身大鵬灣底的悲劇。古有韓愈〈祭鱷魚文〉，余光中〈海祭〉則堪稱祭鯊魚文。

¹⁵ 三首詩皆收入《隔水觀音》。下一部詩集《紫荊賦》亦有〈甘地之死〉、〈甘地朝海〉、〈甘地紡紗〉三連作。

親歷鄉土文學論戰（1979-1980）的余光中，在這場論戰中的發言位置及姿態都頗爭議，對「樹敵如林，世人皆欲殺」恐怕不會無感。¹⁶除了屈原及李白，〈飛將軍〉詠李廣，〈湘逝〉擬杜甫，〈夜讀東坡〉會蘇軾，〈刺秦王〉話荊軻，皆是藉古典意識以詩自鑑之顯例。

作為古典詩歌體裁的「樂府」，在七、八〇年代臺灣現代詩人筆下衍為新貌，且以〈公無渡河〉及〈上邪〉兩篇最為常見。〈公無渡河〉內的大水與死亡，〈上邪〉中關於愛情能否永恒之辯證，俱為臺灣現代詩提供了重要創作原型及母題。¹⁷換言之：樂府此一詩歌體裁已化為現代詩人展現古典意識之重要題材，余光中的〈公無渡河〉允為其中代表：

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

¹⁶ 1977年8月20日《聯合報·聯合副刊》登出余光中〈狼來了〉一文，其中引用毛澤東〈在延安文藝座談會上的講話〉指「『工農兵文藝』正是配合階級鬥爭的一種文藝」，並斥責「目前國內提倡『工農兵文藝』的人」之不是，遂言「不見狼而叫『狼來了』，是自擾。見狼而不叫『狼來了』，是膽怯。問題不在帽子，在頭。如果帽子合頭，就不叫『戴帽子』，叫『抓頭』」。文章刊出後，部分文藝界人士深感畏懼與恐慌。在當時的政治環境下寫作這類文章，其用心和目的恐怕並非一句「余光中反對專橫和極權，反對文學藝術教條化，年前為了貫徹主張，竟發表了頗為意氣用事的言論」足以道盡。前引文見黃維樑編：《火浴的鳳凰——余光中作品評論集》（臺北：純文學出版社，1979年），頁10。〈狼來了〉讓許多臺灣作家於余光中相當失望，咸認為是余氏文學生涯一大污點。余光中事後也僅於2004年9月11日的廣州《羊城晚報·花地》回應〈向歷史自首？〉，文中寫道：「當時情緒失控，不但措辭粗糙，而且語氣凌厲，不像一個自由主義作家應有的修養。政治上的比附影射也引申過當，令人反感，也難怪授人以柄，懷疑是呼應國民黨的什麼整肅運動」。此文終究選擇在中國發表，余光中則從未曾在事件發生地臺灣作過正式回應，〈狼來了〉更沒有收入他任何一部文集。

¹⁷ 源自〈公無渡河〉（即古樂府詩塋箋引）而較成功者計有余光中〈公無渡河〉、蘇紹連《河悲》；源自〈上邪〉者，則有夏宇、羅智成、林耀德、林婷等人新詮版本。楊牧自1969年起即以樂府詩為題材，化作筆下之現代詩，論數量應為臺灣詩人第一。《有人》（1986）便收有一輯、共14首詩逕以「新樂府」為名。

當奈公何，一叢蘆葦在搖頭

一道探照燈警告說，公無渡海

一艘巡邏艇咆哮說，公竟渡海

一群鯊魚撲過去，墮海而死

一片血水湧上來，歌亦無奈

古樂府中「公無渡河，公竟渡河。墮河而死，當奈公何」，是說一個白首狂夫不聽勸阻堅持渡河，後來果真墮河而死，妻子悲慟哀吟後亦追隨丈夫投河之事。余光中〈公無渡河〉則在寫中國難民偷渡香港，卻終以身殉的人間悲劇。詩分兩段，前段以難民為敘述者，描寫他們欲偷渡以謀求自由的心志，卻在望遠鏡的監視及子彈的射殺下淪為亡魂，連蘆葦也不禁搖頭惋惜。後段則以攔截者角度敘述，探照燈警告與巡邏艇咆哮都阻止不了難民渡海，結局是鯊魚撲向墮海的偷渡者，升起的哀歌在一片血水中更顯無奈。掌握「堅持渡河」這項共通點，余光中易古代狂夫為今日難民，而現代詩在兩段之間敘述主體的轉換，自為古樂府所無；從古詩渡河改為新詩渡海，益發貼近彼時廣東難民欲經鹽田、大鵬和南澳一帶游過大鵬灣（南海），偷渡進入香港之本事。¹⁸

自《白玉苦瓜》開啓了詩樂交融之途，余光中的歌謠體創作便獲得讀者高度認同，全書更有近十首跟歌有關之詩作。他從中國古典文學之意象、節奏、聲韻、詞彙、抒情方式中汲取資源，再加上留學美國時期接觸的西洋民謠跟搖滾樂，¹⁹遂大力提倡「詩」與「歌」之結合，讓「以詩入歌」成為彼時臺灣民歌運動的重要特色。因楊弦、李泰祥等人以余氏詩作譜曲，〈鄉愁〉、〈江湖上〉、〈民歌〉、〈海棠紋身〉等作皆傳唱一時。《白玉苦瓜》中多採類似民謠的詩語言，重視句

¹⁸ 大鵬灣（Mirs Bay）位於香港和中國大陸之間，灣內有許多鯊魚，時有偷渡者被鯊魚咬死之憾事。

¹⁹ 余光中除了右手寫詩，左手寫散文，彼時還譯介許多關於搖滾樂的文章，尤以披頭四（The Beatles）及巴布迪倫（Bob Dylan）最令他著迷。收入《白玉苦瓜》的〈江湖上〉，便是余光中向後者名曲“Blowin’ In The Wind”致敬之作。

型、節奏與聲音效果，可歌復可吟，成功結合中西之長處，兼容詩樂之優點。惟其中亦有失手之作，如收入《隔海觀音》的〈兩相惜〉設計成每句八字三節、句末三字自成一節，其目的無非是強化節奏。但全詩就敗過度工整，竟比新月派之格律更為頑固僵化，且如「守住唇邊的淺淺笑／和你眉下的好風景／不許時間的間諜隊／佈下細細的魚尾紋／或是額上的隱隱溝」，更近乎打油詩水準。問題恐出在此詩正是「純為譜歌而作」，題目名稱「也有意攀附古典，招惹樂府的聯想」（余光中，1983：119）。詩人明知此中有險，仍願以身犯，不難想見詩樂之合／分、古今之延／斷，其間所蘊藏之誘惑及難題。另外，余光中彼時雖欲藉古典意識以「與永恆拔河」，但他對生活事物之譬喻描述有返古棄今之嫌：如稱打電話為「貼耳書」、手錶為「水晶牢」、機車為「超馬」。²⁰雖似想像高妙、極富創意，但去熟悉化（defamiliarization）到了極端，就走在精緻／造作一體兩面之剃刀邊緣了。

以懷鄉為主題的〈鄉愁〉或〈鄉愁四韻〉，固然長期享譽各地華文讀者圈；但我以為余光中彼時最具代表性的詩篇，實屬懷抱強烈古典意識，並願讓自己的生命形態及生存情境，疊合進入中國歷史文化傳統者。其中傑作，率皆如此，像〈守夜人〉以此三句開篇：「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」，全詩收束於「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」。詩人宛如把自己置入古典長河之中，以筆為最終武器，肩負起「守最後一盞燈」與「撐一幢傾斜的巨影」重責。²¹不是宿命，沒有怨懟，因為〈白玉苦瓜〉已見詩人自行把名字刻在國寶上：「只留下隔玻璃這奇蹟難信／猶帶著后土依依的祝福／時光之外奇異的光中／熟著，一個自足的宇宙」。這玉雕苦瓜「似悠悠醒自千年大寐」，中華文化菁華彷彿皆薈萃於其中，並藉助藝術之力讓它能夠「被永恆引渡，成果而甘」——詩人「光中」與之交疊契合，欲從變動當代，躍入永恆古典。

²⁰ 〈貼耳書〉、〈水晶牢〉、〈超馬〉俱收入《與永恆拔河》。

²¹ 他在〈獨白〉中已然覺悟，自己會是「最後熄燈，只一個不寐的人／一頭獨白對四周的全黑／不共夜色同黯的本色／也不管多久才曙色」。

四、鄭愁予現代詩中的古典意識

總和鄭愁予赴美前創作大成之志文版《鄭愁予詩選集》（1974）或洪範版《鄭愁予詩集 I》（1979），應是臺灣出版界歷來最爲暢銷且長銷的個人詩選集。離臺赴美前後，鄭愁予有一段不算短的創作停筆期，直到 1980 年方印行新作《燕人行》。此書在詩人早期作品柔緩可親的抒情風貌外，著實更見凝練沉潛，充盈著哲思及知性的輝光。早期詩中「隱藏作者」（implied author）表現於外的浪子意識，以及骨子裡的遊俠情懷，到了《燕人行》化爲羈旅異國者以詩追認文化身分，寫景、述情俱見濃郁之古典意識：

未酬一歌 豈是
慷慨重諾的
燕人？從這岸張望，易水多寬？
竟是愛坡雷神十萬畝卿雲
五湖猶落木，草原諸州縱橫著凍河
愛荷華領一層瑞雪輕覆
柔軟起伏的
紫膚的胴體

窳土已入，黃石公嵯峨居處
十九年后，自有匹夫勤練錐法
雖是罡風萬里
而浪子已喬裝，寬袍懷圖
圖中有劍，兩袖豈能飛舞？
而落磯山
豈能落足？雪深七尺不過是
瞬目左右間

不可彈丸向西
窮趕落日
太平洋正煉天為水
驚詫間，自臍以下都是浪潮
竟然又是個雨港
說是……說是到了西雅圖

（〈燕人行〉）

祖籍河北的鄭愁予此詩後記中說：「予為燕人，生於齊，乃牽強用事以『燕人行』為之紀」。詩中事件場景發生在美國，但連用了「荊軻刺秦王」和「卿雲歌」兩個中國典故。²²詩人特意將位於今之河北的易水，跟美國東部縱橫千里的愛坡雷神（Appalachians）山脈並舉，皆益發凸顯去國懷鄉之思。以秦末漢初隱士、曾三試張良的黃石公指稱美國黃石公園，對應鄭愁予自譯為窳土（Badlands）的落磯山東麓，讓中西古今四端在同一首詩中相互碰撞——北美鄭愁予寫爬梯（party）與衣麗（elite），香港余光中喚含羞草（mimosa）為迷夢紗，成了七〇年代長居異國詩人的慣用技法。²³次段說太平洋正「煉天為水」且浪子「自臍以下都是浪潮」，這種驚人想像力接合「竟然又是個雨港」一句，自會讓人聯繫到鄭愁予過往在基隆港的工作經歷。由實入虛，虛復落實，率皆圓熟天然，詩人功力於此可見一斑。

此詩繼而寫慷慨重諾的燕人，視星座詩社諸友聚會為「起事前」的歃血結盟：「莫是舉事的時刻已妥定／莫是／血已歃 杯已盡／／而星座有席空著 一樽酒卻／炙著 莫是等我？」事實上這場西雅圖聚會從未存在，一切只是詩人赴機場送客時的神遊幻想²⁴；但鄭愁予就是能以聲情相合的文字，流動變化的節奏，譜為一

²² 後者相傳為舜帝禪位給大禹時百官同唱之曲，民國初年北洋軍閥時期甚至曾被規定為國歌。

²³ 爬梯、衣麗見鄭愁予《燕人行》中〈爬梯及雜物〉，〈迷夢紗〉則收入余光中詩集《與永恆拔河》。兩詩皆為一九七〇年代作品。

²⁴ 據〈燕人行紀事〉所述，此段乃「因赴布萊德雷國際機場送客，適一巨型機引火待發，終站竟赫然亮為西雅圖。稍頃轟聲大作，神隨機起，歷覽北美大陸，諸君子已依稀在望矣」。見鄭愁予：《燕人行》（臺北：洪範書店，1980年），頁7。

闕抒發浪子懷友、燕人重諾與羈旅之思的現代新曲。

長逾七十行的〈讚林雲大喇嘛康州行腳〉，乃密宗黑教喇嘛林雲兩度赴美國康乃狄克州，詩人與之談玄論妙後的作品。此篇採中國古代贈答詩及贈答傳統²⁵，詩的中心應圍繞在「解」一字，以應對生命與天機之「密」——畢竟人人都想請大喇嘛剖析禍福或預言成就。但全詩線索繫於一再出現的「這些當然是我冥想之詞了」，這句後面緊跟著「其實……你只是……」，讓詩中敘述者「我」的冥想，在描述對象「你」面前似皆一一被推翻。但這並無妨礙，因為我已是「自無盈虧可探候了」、「自無休咎可爻卜了」、「自無憂喜可咀嚼了」之人，個人得失禍福對敘述者並非要事。不圖自己求解，反而更可辨物慧解：

當然 你總是隱惡揚善的了
其實 你說的並不多 你的語言猶如
那肯定的手 從袖中緩緩伸出
突然開燈原來我站著一角的暗室
另三個角還有三個人站著
突然開門
門外有港
千帆鼓滿了方向
有路 而大路是直如髮的

燈、角、門、港、帆、路等意象都帶有指引之意，是對求卜者未來人生方向的啓示。「突然開燈原來我站著一角的暗室／另三個角還有三個人站著」兩句，尤可詮釋為對生存情境之暗示。詩人據題目是要以詩禮讚林雲大喇嘛，但贈答詩最可觀處，實為贈與者跟受贈者之間美學與情趣的交會。鄭愁予援古典意識與文學傳

²⁵ 贈答詩源自先秦，開展於漢末，興盛於建安。所謂「以詩贈答」實為雙向而非單向，既透過分享以擴大我對他人的影響，亦讓他人能藉由詩的形式，進一步理解我的經驗、處境乃至提供慰藉。

統欲贈詩林雲，緣此而生的詩篇，卻在在可見詩人慧眼，儼然是天機之「密」最好的解人。像「把所謂眾生做成穿衣的架子／而憂喜不過是兩件衣服 穿著一件／自然閒著另一件」，就是贈與者以詩出之的獨到靈視及體會了。

語多凝練，充盈哲思，是鄭愁予此時期詩作的特點。知性雖揚，但仍保有早期長於即物寄興與重視句法韻律的一貫質地，還添加了家國可思而不可入的萬千感慨。這是因為 1968 年他赴美國愛荷華大學後（接受聶華苓邀請進入國際寫作班，攻讀藝術碩士學位），在 1970 年由留美學生發起「保釣運動」中被推選為該校主席，遂被列入「黑名單」無法返臺。一直要到 1979 年父親去世，鄭愁予才終於獲准返回所謂的「自由中國」。對照志文版《鄭愁予詩選集》自 1974 年印行後備受本地廣大讀者喜愛，作者有家歸不得一事更顯得諷刺。詩人對政治其實相當敏感，除了愛國熱忱，更多的應屬人道關懷。1979 年所作贈答詩〈贈一位同年遊美的舊友〉，就是寫給同樣受邀赴愛荷華大學國際寫作班的陳映真。²⁶現實政治固可直白入詩，如聚會時眾人「談馬利蘭的蟹，碧潭的鱒魚；／談鱸魚好，談黃魚多；／而提起釣魚台的時候，／大家就都沉默了。」（〈爬梯及雜物〉）；但鄭愁予更擅長把思念家國而生之感慨，埋藏在詩行裡連串的暗喻中：

青，其實是距離的色彩
是草，在對岸的色彩
是山脈，在關外的色彩
一點點方言的距離，聽著，就因此而有些
鄉愁了

（〈青空〉）

此為〈青空〉末段，全詩寫作於北美，但不在美國，卻是另一個異國加拿大。詩人一向喜以「青」字入詩，早期名作〈錯誤〉便有「恰若青石的街道向晚」。而

²⁶ 鄭愁予赴美前的早期作品中，不乏寫給蒙受政治牢獄之災友人的贈答詩，譬如〈小小的島〉與〈天窗〉。唯詩本無達話，讀者當然可以捨本事而純就文字做出不同解讀。

「青」與「情」兩字音近而形似，故青空在此不妨視為情空，可指羈留異國浪子欲將鄉愁之情投予天空，任心緒替天空著色。距離、對岸、關外等詞彙皆同樣指向「阻隔」，人在加拿大卻既受阻於中國，復隔絕於臺灣，無怪乎詩人說青空「不正是有點而像／魁北寇異樣的法語發音嗎？」值得注意的是，魁北寇今多譯為魁北克（法語 Québec，英語 Quebec），過往中國只有盜賊或外來入侵者才會被稱為「寇」。且「寇」與「異」兩者同屬邊緣身分，也是首要的被驅逐對象——特意用此二字入詩，莫不是詩人有所指涉與寄託？

詩中敘述語氣著實不容商榷，加上採用「是……是……就因此……」句型，反映出詩人在疏離淡然的一貫風格下，也有了對去國之思的濃重感懷。²⁷《燕人行》中的山水詩及旅遊詩比例甚重，其中部分作品呈現物我合一且饒富哲理，如〈天涯踏雪記〉²⁸；但更多的詩篇為觸目所及，凡物皆著上「我」之色彩，也比鄭愁予赴美前作品，多了附註、題記、後記等作者自訂之指引說明。這樣的劇烈轉變，恐怕難為鍾愛詩人早期作品的讀者所接受，蕭蕭便曾批評鄭愁予到了《燕人行》階段：「附註、附記事、附解、附自序、後記的地方特別多，這說明了一件事實，鄭愁予與我們之間有了一段距離，他不自附說解，我們無法初步了解他詩中的字面意義，這段距離其實也是鄭愁予與異地之間的『精神距離』」。²⁹此說法似是而非，因為中國古典文學本有詩前題記或詩末後記之寫作形式，自非鄭愁予一人所獨創。應該把此現象視為羈旅異國的現代詩人欲向傳統致敬，故刻意經營與琢磨題記、附註、後記，或云用書寫形式來安頓自己騷動的鄉愁。這當然不是什麼「精神距離」，而是在異鄉以詩召喚古典意識與文化認同。

²⁷ 或如懷念武昌街友人的這行詩句：「這樣的白，是述說那日武昌以後我去國之悲傷的」。原詩見〈一張空白的卡片〉，收入《燕人行》。

²⁸ 〈天涯踏雪記〉末段尤其精彩：「所謂雪／即是鳥的前生／所謂天涯／即是踏雪而／無足印的地方」。在「所謂……即是……所謂……即是……」肯定句中，踏雪的人呢？方知其與物俱化，已無蹤跡了。

²⁹ 蕭蕭：《現代詩縱橫觀》（臺北：文史哲出版社，1991年），頁153。

五、結語

面對七〇年代臺灣內外局勢鉅變及戰後世代詩人們的批判反思，洛夫、余光中與鄭愁予三位前行代詩人嘗試以創作爲回應。一反五、六〇年代「橫的移植」以降之侷限，三位詩人或翻古詩爲新詞，或詠古人以抒懷，或引古籍而開篇；但目的既非仿古、更非復古，而是想從中國古典文學之典故、意象、體裁、題目、技巧、節奏、聲韻、詞彙乃至抒情方式中汲取資源，再鑄新詩。本文即試圖耙梳這些融合了古典意識與現代思維的新詩書寫，並認爲其可謂替臺灣新詩史回歸期（1972～1983）詩創作開闢了新境新途。融傳統於現代，化西方入東方，洛、余、鄭三位詩人將古典意識經由書寫實踐，雄辯地回應了詩壇內部戰後世代詩人與新興詩社／詩刊，乃至詩壇外部關傑明、唐文標二人的挑戰。

這些卓然成家的前行代詩人，確實也必須在七〇年代找到跟臺灣戰後世代詩人們對話的接點。戰後世代詩人在描寫題材、語言形式及情感表達上，摒棄現代主義主張之「世界性」、「超現實性」、「純粹性」，改爲追求現實主義主張之「民族性」、「社會性」、「世俗性」，誕生了許多不同於往昔詩壇主流的作品（譬如試圖「以詩詮釋鄉土」的臺灣鄉土詩創作）。作爲前行代卓然成家的重要詩人，洛夫開始積極在古典意象及現代思維兩者間進行變奏；余光中讓自己的生命形態及生存情境，疊合進入中國歷史文化傳統；鄭愁予雖然長期羈旅異國，卻不忘時時以詩向傳統致敬並召喚文化認同。洛、余、鄭這三位一度「非常『現代』」的詩人，書寫時所援引或呈現之古典意識雖不盡相同，但他們彼時共同選擇了回眸傳統、鎔鑄古詩、再創新境，遂讓詩作顯得更爲「東方」與「中國」。

徵引書目

一、傳統文獻

（宋）嚴羽著，郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋》（臺北：里仁書局，1987年）。

二、近人論著

1. 專著

- 余光中：《白玉苦瓜》（臺北：大地出版社，1974 年）。
- 余光中：《天狼星》（臺北：洪範書店，1976 年）。
- 余光中：《與永恆拔河》（臺北：洪範書店，1979 年）。
- 余光中：《隔水觀音》（臺北：洪範書店，1983 年）。
- 余光中：《春來半島——余光中香港十年詩文選》（香港：香江出版社，1985 年）。
- 余光中：《紫荊賦》（臺北：洪範書店，1986 年）。
- 柯慶明：《中國文學的美感》（臺北：麥田出版，2000 年）。
- 洛夫：《魔歌》（臺北：中外文學月刊社，1974 年）。
- 洛夫：《眾荷喧嘩》（新竹：楓城出版社，1976 年）。
- 洛夫：《時間之傷》（臺北：時報文化，1981 年）。
- 洛夫：《釀酒的石頭》（臺北：九歌出版社，1983 年）。
- 洛夫：《洛夫小品選》（臺北：小報文化，1990 年）。
- 陳芳明選編：《余光中六十年詩選》（臺北：印刻文學，2008 年）。
- 黃維樑編：《火浴的鳳凰——余光中作品評論集》（臺北：純文學出版社，1979 年）。
- 楊宗翰：《異語：現代詩與文學史論》（臺北：秀威經典，2017 年）。
- 楊牧：《有人》（臺北：洪範書店，1986 年）。
- 鄭愁予：《鄭愁予詩選集》（臺北：志文出版社，1974 年）。
- 鄭愁予：《鄭愁予詩集 I》（臺北：洪範書店，1979 年）。
- 鄭愁予：《燕人行》（臺北：洪範書店，1980 年）。
- 蕭蕭：《現代詩縱橫觀》（臺北：文史哲出版社，1991 年）。

2. 期刊論文

- 楊宗翰：〈臺灣新詩史：一個未完成的計畫〉，《臺灣史料研究》第 23 期（2004 年 8 月），頁 121-133。
- 楊宗翰：〈臺灣新詩史：書寫的構圖〉，《創世紀詩雜誌》第 140、141 期合刊（2004 年 10 月），頁 111-117。
- 楊宗翰：〈被發明的詩傳統，或如何敘述臺灣詩史〉，《當代詩學》第 1 期（2005

年4月），頁69-85。

楊宗翰：〈回歸期臺灣新詩史裡的抒情之聲——以張錯、席慕蓉、方娥真與溫瑞安為例〉，《江漢學術》第35卷6期（2016年12月），頁45-53。

3. 學位論文

陳政彥：《戰後臺灣現代詩論戰史研究》（國立中央大學中國文學研究所博士論文，2007年）。

鄭慧如：《現代詩的古典觀照——一九四九～一九八九·臺灣》（國立政治大學中國文學研究所博士論文，1995年）。

4. 報章

余光中：〈向歷史自首？——溽暑答客四問〉，《羊城晚報》，花地版，2004年9月11日。

The Classic Awareness in Modern Poetry of Lo Fu, Yu Guangzhong and Zheng Chouyu (1972-1983)

Yang, Tsung-han

Assistant Professor, Department of Chinese Literature, Tamkang University

Abstract

In the face of the dramatic changes in the political situation inside and outside Taiwan in the 1970s boosted critical reflections of the poets in the post war. The former generation poets were obviously not without emotions. Lo Fu (1928-), Yu Guangzhong (1928-) and Zheng Chouyu (1933-) are representatives of the pre-stage of modernism impact. They were not satisfied with simply “to reflect the reality of poetry”, and didn’t want to fall into the obscure, surreal and the temptation of automatic writing. Therefore, the three people to copy and reflect on the 50’s “horizontal transplant” is to reduce the limitations. The writing is not antique but rather more non-retro. From the Chinese classical literature of allusions, images, genre, title, skills, Rhythm, rhyme, vocabulary and even lyrical ways help draw resources, and then casting a new poem-that is, three modern poetry in the “classical awareness” write consciously or lead the ancient books ancient poetry, or the ancients. Thinking and emotion were full of “modern”, and can be described as the creation of poetry at the time. This opened up a new way to the modern world, the western into the east, the Luo, Yu, Zheng three modern poets wrote classical consciousness through the writing practice of eloquently responded to the Taiwan post-

war generation poet and emerging poetry / poetry challenges. The three former poets who had become generous must find context through the 1970s with Taiwanese post-war poets. Reflecting back at tradition and ancient poetry help created new content, so that modern poetry is more “Oriental” and “Chinese”, thus becoming these poets common choice.

Key words: The classic awareness, Modern Poetry in Taiwan, Lo Fu, Yu Guangzhong, Zheng Chouyu