

## 伏流，重寫與轉化 ——試論 1950 年代的鄭愁予

劉正忠\*

### 摘要

本文擬以鄭愁予為對象，討論他作為臺灣戰後第一代的重要詩人之一，如何成就《夢土上》的精純與美好，宣告了現代抒情詩的誕生。在具體的研究進路上，則依照「顯隱交織」的理路，同步考量「中國抒情詩潮」及「臺灣現代派運動」對他的影響。經由較細密的歷史考索與美學分析，我們發現：就表層而言，《現代詩季刊》之創刊（1953年2月）與「現代派」之成立（1956年1月）皆為重要的外在機緣，有助於其詩藝之突破與升級。就底層而言，他的詩創作自有一條內在理路，緣自1930、1940年代的大陸詩潮的沾溉，構成其語言風格與抒情質素。前者固然為催化劑，促使他的抒情路數更加果敢地朝向現代；後者則為基本素材，早已奠立「融現代與抒情於一爐」的契機。

關鍵詞：現代抒情詩、現代性、抒情性

---

\* 國立臺灣大學中國文學系教授。

## 一、前言

現代漢詩的發展雖僅百年，但風貌繁複。在固有傳統與外來資源的交相衝激下，已形成多場域、多源流、多系統的發展。惟既有的研究大多以主義、流派、社團與運動為線索，畫出畛界，分別考察。如大陸學者常以 1930、1940 年代為一研究區塊，探討漢語現代主義詩學的勃興。而臺灣學者則多關注 1950、1960 年代的現代詩運動，較少往前進行溯源。近年來，兩邊的研究成果累積漸豐，文學史料亦較完備；筆者以為，試著把兩個區塊打通，以「跨場域流動」的視野重新闡釋詩史，此為其時，而且意義重大。

戰後臺灣詩壇的形成，除了日治時期的本土詩脈之外，來自大陸的因緣其實是多重的——紀弦（1913-2013）、覃子豪（1912-1963）等中壯代固然具有豐富的詩學體驗，即便是方思（1925-2018）、余光中（1928-2017）、洛夫（1928-2018）、楊喚（1930-1954）、商禽（1930-2010）、痲弦、鄭愁予等二十歲上下的詩人，也都在大陸時期便開始讀詩寫詩，或深或淺濡染於 1930、1940 年代的漢語詩潮，不能為單線的「現代派運動」所覆蓋。

筆者以為要評估戰後跨海一代的詩人，大概要同時照應到雙重因素：

首先，就「顯層」而言，有一場「泛現代派運動」（大約始自 1953 年《現代詩》之創刊，消歇於 1969 年《創世紀》之停刊）在推動著詩史發展的主潮。其間波瀾迭起，多音交響，當時較有成就的詩人皆置身其中。——判斷「誰是現代派」，如侷限於形式條件，以是否列在虛張聲勢的「現代派加盟者名單」為準，詩學意義並不大。許多社外詩人都比加盟者或《現代詩》上面的常客更具現代意識，甚至「比現代派更現代派」。各詩社既相競逐亦相協力，而構成一種更大規模的現代派，這也即是這裡所謂「泛」的意義。

紀弦作為發動者，旗幟鮮明，口號嘹亮，確實主導了運動初期的議題，並啟發了許多年輕詩人。但另一方面，他所建構的盟主圖像卻可質疑，他對「現代」的闡釋也未必權威。就觀念的探索與譯介而言，《藍星》、《創世紀》、《笠》（以及同時期的綜合性文學雜誌與報刊），都有將「現代」或鑿深，或拓廣，或推進的作用。紀弦的熱情燒得既旺且快，1960 年以後也就沒有提出太多建設性的詩論，而只是反覆以自己的版本校正他人的「偏差」而已。<sup>1</sup> 反倒是年輕一代漸形成自己的認知，成為新一波形塑現代的主力。

其次，就「隱層」而言，來自 1930、1940 年代豐富而多樣的詩學資源，更構成他們詩藝的底色與基調，後來新得的技藝便在其上施展。這裡面有若干與所謂「現代派信條」合轍之處，但也頗有大異其趣的詩學概念與藝術風格，為紀弦所不提、不知、不取、不與的諸多面向。這批年輕詩人（大多為流亡來臺的學生與軍人）大約在 1945 至 1955 年這十年之間啟筆，前述資源對於形塑其聲腔、語法和主題，便起了決定性的作用。及至接受現代派運動「洗禮」，這些元素或潛伏，或融合，或轉化，終以各種形式充實了現代詩的創作。

即便在動盪不安的年代裡，啟動少年詩心的，常是抒情詩的伏流。——余光中與新月派有不解之緣，而後予以現代轉化。洛夫少年熟習何其芳（1912-1977）、李廣田（1906-1968）的詩藝，隨軍來臺，行囊中有「馮至及艾青詩集各一冊」。<sup>2</sup> 痙弦對於徐志摩（1897-1931）以來的「純正詩流」體會尤多，何其芳的《預言》更被他視為「少年詩土上的第一場雨水」。<sup>3</sup> 較年輕的葉維廉，少年時期勤於抄寫馮至（1905-1993）、卞之琳（1910-2000）、何其芳、辛笛（1912-2004）、穆

<sup>1</sup> 紀弦，〈現代詩的偏差〉，《現代詩》新 1 號，第 24、25、26 期合刊（1960 年 6 月），頁 6。

<sup>2</sup> 洛夫，〈洛夫創作年譜〉，《洛夫詩歌全集 IV》（臺北：普音文化，2009 年），頁 645。

<sup>3</sup> 痙弦，〈第一場雨水〉，《現代詩》復刊第 11 期（1987 年 12 月），頁 26。

旦（1918-1977）、吳興華（1921-1966）的詩，並熟讀李廣田《詩的藝術》、李健吾（1906-1982）《咀華集》、朱自清（1898-1948）《新詩雜談》，以香港地利之便及學院背景，對 1930、1940 年代的詩學譜系，有最為完整的認識。<sup>4</sup>

在顯隱雙重史觀之下，以漢詩為一跨時空場域，進行兩個區塊（「1940 年代中國」與「1950 年代臺灣」）的貫通研究，宜有其必要性。本文擬先以鄭愁予為對象，發凡起例，試探渡海新生代的詩藝成長歷程。事實上，楊牧（1940-2020）的〈鄭愁予傳奇〉（1973）能夠兼顧詩藝表現與歷史脈絡，仍是最具開創性的一篇論述。<sup>5</sup> 後來的研究大致可分為兩類：一是集中於浪子意識、仁俠精神與山水美學等議題，析論愁予的名篇力作。二是從詩史的角度給予定位，如陳芳明稱許他為「臺灣抒情傳統的重要開創者之一」。<sup>6</sup> 綜合看來，關於愁予詩的研究是成果豐碩且頗具共識的；但有時太依賴愁予本人的說法，未能援引細部的史料來加以檢驗。

基於以上的認知，本文將同時考慮到「中國抒情詩潮」及「臺灣現代派運動」的作用，試著開啟跨場域流動的視野。在具體作法上，則以《夢土上》之出版（1955 年 4 月）為中心，往前往後去挖掘原始文獻，賦予較具詩學意義的闡釋。並且參照後現代史學的方法，把詩人自述視為一種「語藝的闡述」（poetic interpretation）；進而在「漢語——臺灣」的語境下，重探「抒情詩」的「現代樣態」是如何逐步發展起來的。

<sup>4</sup> 葉維廉，〈我和三、四十年代的血緣關係〉，《三十年詩》（臺北：東大圖書公司，1987 年），頁 578-605。

<sup>5</sup> 楊牧，〈鄭愁予傳奇〉，《傳統的與現代的》（臺北：志文出版社，1974 年），頁 157-192。

<sup>6</sup> 陳芳明，《臺灣新文學史》（臺北：聯經出版事業公司，2011 年），冊上，頁 331-332。

## 二、重構少年詩史

國共內戰使許多秀異的文學青年流離於板蕩大地，1949 年的跨海流亡，更將鄭愁予的人生切割為「大陸時期」、「海島時期」（以及後來的「新大陸時期」）。他未滿十六歲即離開大陸，這段時期在個人創作歷程中，似乎無足輕重；不過愁予本人反覆強調其意義，故須適度加以清理。至於渡海初期，則是愁予樹立詩風的關鍵；筆者將試著運用原始材料，探討他詩藝萌發的契機。

### （一）大陸時期的因緣

鄭愁予幾次經由自述及訪談，重構自己少年時代的文學啟蒙，其圖象大致如下：其父為職業軍人，在戰亂的年代裡流徙各地；少年愁予即讀過艾青（1910-1996）、戴望舒（1905-1950）的詩集，就讀於北平崇德中學（1948 年）期間，並接觸到舊俄詩人普希金（Pushkin, 1799-1837）、馬耶科夫斯基（Mayakovsky, 1893-1930）等充滿人道主義精神的詩作。詩人這樣回顧自己的閱讀視野：

像胡風主編的「七月詩叢」，我幾乎每本都讀了。……這時候（民國卅七年）出版的兩個詩刊，一個是「中國新詩」，一個是「詩創造」，每回只要一出版，我們立刻就買來看。到年底時，「泥土」也出版了。<sup>7</sup>

按胡風（1902-1985）所領導的七月派具有濃厚的現實主義色彩，原以雜誌《七月》（1937 年至 1941 年，週刊三期，月刊三十二期）匯聚創作者，停刊後改印《七月詩叢》，自抗戰後期至大陸易手之前，共印

<sup>7</sup> 痙弦，〈兩岸蘆花白的故事——詩人鄭愁予的創作世界〉，《聯合報》第 12 版（聯合副刊），1979 年 5 月 27 日。

了詩集近三十種。《七月》衍生的相關雜誌很多，《泥土》（1947年4月至1948年11月，共出七期）即流派中人朱谷懷（1922-1992）在北大唸書時編印的一個刊物。至於《詩創作》（1947年7月至1948年10月，共出十六期）和《中國新詩》（1948年6月至1948年10月，共出四期），則聚集了當時最具創造力的新世代詩人，雖說風格紛繁，但最大的成就仍在於現代主義的發展（包含對歐美詩潮的大力譯介）。如果上面的回顧近於事實，則少年愁予在大陸，幾乎已同步接觸到漢語詩壇正在集結、生長、壯大的兩種主要詩潮。

1948年尾，因為內戰日殷，愁予隨家人移居南京、武漢，自述有詩〈登上漢口〉刊於《武漢時報》胡白刃（?-?）主編的「揚子江副刊」。1949年初，又轉到衡陽，入道南中學就讀，與同好共組校內文藝社團「燕子社」，發行油印刊物《燕子》。這段期間，他把詩稿投寄到沈犢（?-?）主編的《衡陽力報》之副刊「文藝新地」，計有兩首詩被採用：

第一首詩〈不需等待的獵物〉中言及那些逃難的人都是獵物，第二首詩便是〈草鞋與筏子〉，鄭愁予認為這首詩開始成熟了，草鞋是抗戰時候士兵身上掛着的，破了便換上，而筏子是士兵要過河時。<sup>8</sup>

筆者曾在北京國家圖書館查閱了《武漢時報》的微縮資料（惟並不齊全，1948年底至1949年初，缺佚尤多），並未找到愁予的〈登上漢口〉。同時也察考了1948、1949兩年份的《衡陽力報》微縮資料（亦

<sup>8</sup> 林晴、李顯華，〈鄭愁予談現代漢詩——城大文化沙龍紀實〉，《明報》（culture & leisure 版），2015年7月11日，網址：<https://ol.mingpao.com/ldy/cultureleisure/culture/20150711/1436552208006/%E6%98%8E%E8%97%9D-%E5%A0%B1%E9%81%93-%E9%84%AD%E6%84%81%E4%BA%88%E8%AB%87%E7%8F%BE%E4%BB%A3%E6%BC%A2%E8%A9%A9>，瀏覽日期：2018年7月7日。

多缺佚，1949 年 4 月以後尤為不全），並未找到這些詩。——假如愁予的記憶與描述無誤，這幾首少作或許就登在那些佚失的報紙上，只是目前「無法證實其存在」。這兩種報紙皆左傾，「揚子江副刊」及「文藝新地」裡的新詩，大抵瀰漫著流離與反壓迫的氣息。愁予的「敘述」，接契了戰亂流離的時代氛圍與反壓迫、反飢餓的文藝風潮。

按愁予的父親鄭長海（曉嵐，？-1979），畢業於陸軍大學十一期（1937），隨即投入抗戰。戰後擔任孫連仲（1893-1990）部「參謀處長」，在 1945 年 10 月的「漳河戰役」中，因新八軍軍長高樹勛（1897-1972）的叛變而成了共軍的俘虜，旋逃歸。<sup>9</sup> 後任華北剿匪總司令傅作義（1895-1974）的副參謀長，駐於北平。在 1948 年 12 月至 1949 年 1 月間的「平津戰役」中，他曾力主轉進津沽，未被採納。<sup>10</sup> 由於周邊逐一失守，北平勢孤；中共乃逼迫傅作義走上談判桌，在內部會議中，鄭長海是極少數明確表示不贊成和談的幹部。他認為：「過去沒有採用向津沽轉進的方案是失策的，目前只能堅守，和談是不贊成的。」<sup>11</sup> 1949 年 1 月 31 日，根據傅作義與共軍簽署的〈北平和平解放協議〉，解放軍大舉進城，達成所謂「北平局部和平」。——由以上可知，鄭長海是比較堅定反共的，並深知華北情勢，可能因此提早將家人送離北平。

對於那些不願投降的「中央軍高級將領」，傅作義同意他們搭機

<sup>9</sup> 金典戎，〈光桿司令長官孫連仲與華北〉，《春秋雜誌》1965 年總第 193 期，頁 37。按金曾任孫連仲的參謀長，係鄭長海之同澤。

<sup>10</sup> 鄭長海（手稿），〈剿匪戡亂作戰詳歷及心得報告〉（1957），頁 10-11。國家發展委員會檔案管理局數位典藏品。

<sup>11</sup> 李世傑，〈北平和平解放中我的經歷與見聞〉，收入中國人民政治協商會議全國委員會、文史資料委員會《平津戰役親歷記》編審組編，《平津戰役親歷記（原國民黨將領的回憶）》（北京：中國文史出版社，1989 年），頁 271。按李當時任「剿總」中將參謀長，係鄭長海的直屬長官。

離開，中基層軍官與士兵則須留下來接受共軍改編。<sup>12</sup> 也就在這樣的背景下，鄭長海得以在「共產黨進城前一天晚上」，由北平飛往南京，而後轉調廣州陸軍大學。<sup>13</sup> 此後，在和談與軍事對峙的雙重博弈之下，國民政府的情勢逐漸危殆。先是 5 月 15 日，華中剿匪總司令白崇禧（1893-1966）搭機出逃，棄守武漢。到了 8 月 5 日，程潛（1882-1968）、陳明仁（1903-1974）等迎共軍進長沙，湖南全境遂被解放。由此可以推知，愁予與家人暫居於武漢、衡陽的時間，大約不過半年（推估為 1948 年 11 月至 1949 年 5 月之間），而且是處於一種極為不安的逃難情境中。

根據愁予自述，他蒐羅了當時發表過的二十幾首詩，題做《草鞋與筏子》，由燕子社於 1949 年 5 月「出版」。關於這本集子的蹤迹，他說：

其中一冊由湘江之畔的道南中學渡海到了基隆，翌年便在臺北遭到焚身禍事，同學程源申，剛被臺大逼離校門，他為了保護我，燒掉我攔在他家中的所有詩集詩稿，在所謂的白色恐怖年代，唯一保全個人的方式大約就是自焚自己的歷史了。<sup>14</sup>

按愁予初抵臺，因持有廣西大學校長開立的「在學證明」（實際上未入學），得以在臺大登記為「借讀生」。<sup>15</sup> 在另一個訪談裡，愁予自述，

<sup>12</sup> 許劍虹，〈國軍視角下的「北平和平解放」〉，《中時電子報》（軍事），2017 年 1 月 24 日，網址：<https://www.chinatimes.com/realtimenews/20170124005601-260417?chdtv>，瀏覽日期：2018 年 7 月 8 日。

<sup>13</sup> 洗麗婷，〈鄭愁予理想的兩岸和平〉，《蘋果日報》（要聞港聞），2013 年 7 月 21 日，網址：<https://hk.appledaily.com/local/20130721/6367GSAFY3XA53XZDCQ4OWAFEE/>，瀏覽日期：2018 年 7 月 9 日。

<sup>14</sup> 鄭愁予，〈引言：九九九九九〉，《聯合文學》211 期（2002 年 5 月），頁 12。

<sup>15</sup> 曹可凡，〈背著鄉愁的吟遊詩人：鄭愁予專訪（上）〉，《雪花新聞》，2018 年 5 月 13 日，網址：<https://www.xuehua.us/a/5eb7216886cc4d4eda739ddb?lang=zh-tw>，瀏覽日期：2018 年 7 月 9 日。

他與程源申（?-?）「加入了文藝和土風舞等思想偏左的社團」，受到學校訓導組調查，只好「自焚」詩集，並「跑到新竹中學從高三念起」。<sup>16</sup> 愁予的敘述恐怕不無「詩」的製作（poiesis）成分，即以他在臺大的「身分」問題而言，就有些前後矛盾之處。<sup>17</sup>

按程源申係安徽績溪人，其父為著名教育家程本海（1898-1980）。他於 1952 年畢業於「臺灣省立行政專科學校」（中興法商學院之前身）「計正科」（後更名為「會計統計科」），後來成為會計師。從時間推算起來，程源申與鄭愁予應是「行專」時期的「同班同學」（愁予就讀於行專的時間，恰好為 1950 年至 1952 年）。由此看來，愁予說程源申「被臺大逼離校門」，究竟他是否為臺大的正式學生，或者跟愁予一樣只是短暫借讀，頗有疑義。

愁予「停留」於臺大，應在 1949 年 6 月或 7 月左右（從基隆港抵臺以後，插班於新竹中學以前），時間不會太長。這時「四六事件」才發生未久，校園裡確實瀰漫著白色恐怖的氛圍。愁予自述曾「加入土風舞社」等社團，並稱：「學校設了一個陷阱，你參加這幾個學術團體就認為你思想左傾，你喜歡鄉土民謠喜歡土風舞喜歡新詩，就認為思想有問題。」<sup>18</sup> 顯然，他有意把自己繫連到那樣的歷史風潮裡，以解釋「為何要焚毀少作？」一般都知道，藏有 1930、1940 年代左傾作家的禁書，在當時是危險的；但若說自己寫過以礦工為素材的詩

<sup>16</sup> 李承宇，〈詩魂伴海洋 鄭愁予把故鄉帶著走〉，《聯合報》A7 版（大河人生），2009 年 3 月 22 日。請注意，在這個版本的敘述裡，詩集係詩人「自焚」，而非他燒。

<sup>17</sup> 在前述曹可凡的訪談裡，愁予自稱在臺大為借讀生；工學院不收，但文學院尚有考古人類系及中文系可收，他遂「登記」在中文系。但在別的訪談裡，他則說「被告知借讀生在 1949 年 3 月就截止不收了」，因此他「只能以無學籍的身份，隨班讀書」，「最喜歡建築學的他，讀了土木工程系」，參林梅琴〈鄭愁予：我的鄉愁就在我的背包裡〉《福建人》2015 年 8 月號，頁 72。

<sup>18</sup> 李懷寧，〈鄭愁予：我的作品裡都是人道主義的思想〉，《南方都市報》，2007 年 11 月 28 日，網址：<http://ent.sina.com.cn/x/2007-11-28/00531810285.shtml>，瀏覽日期：2018 年 8 月 1 日。

稿，即有焚身之禍，未必合於情理。自毀少作有可能出於藝術層次的不滿，但愁予卻刻意導向思想問題。他又把自己繫連到因政治迫害而被退學的人事，糅合歷史，錯雜身世，建構「詩藝的」與「政治的」雙重進步性。

事實上，《草鞋與筏子》從來未經其他人著錄、引用或過眼，恐怕只是由學校社團油印裝訂，不能算是正式出版品。這本詩集的存在，始見於愁予 1979 年接受痲弦的訪談，前此似無任何人（包含他自己）談及。至於它在創作生涯中的意義，愁予自述：

我抒情的層次逐漸地增加了，但和一般寫作的人相反的是，我不是從個人走向公眾，而是從公眾走向自己。後來都收在《草鞋與筏子》詩集裡，帶到臺灣之後燒掉了。那些紙頁燒掉了，卻在寫詩的歷程上得到某種新生，重寫之後，復活了的面貌就是所謂的愛情詩。<sup>19</sup>

推原其意，這本「少年詩集」裡面有較多公眾的關懷，來臺所作則在表面上更傾向於個人。然而後來「所謂愛情詩」，在愁予看來，頗多為從前那些寓有政治意義的少作之「復活」。例如〈賦別〉即寫於湘江畔，係在送別一位意見分歧的同道，詩中的對象「只是一個理想的化身」。他還把相同的解讀方法，套在後來新寫的詩，如謂：「〈小小的島〉就是對一位在綠島受禁制的朋友的贈詩，詩中的『你』是一個共同理想的化身，〈天窗〉也是同類型的作品。」<sup>20</sup> 然而，由文字組成的篇章是客觀的存在，作者本人也不能任意解讀；即便是所謂「美

<sup>19</sup> 張曦娜，〈「達達的馬蹄」響遍半世紀——訪臺灣詩人鄭愁予〉，《聯合早報》，2008 年 4 月 11 日，網址：<https://www.zaobao.com.sg/special/face2face/story20080411-28455>，瀏覽日期：2018 年 8 月 1 日。

<sup>20</sup> 鄭愁予，〈我寫過愛情詩嗎？〉（打字稿，未出版），頁 5。按此稿為愁予親自撰寫的演講稿（共 26 頁，其中文字敘述佔 5 頁多，其餘為附詩），2008 年講於新加坡，2010 年講於清華大學。前引張曦娜的訪談，內容頗多取材於此。

人香草」的傳統，亦須有歷史與傳記資料的支撐。

事實上，愁予已藉由「訪談」（發生於四十六歲以後），建構出個人詩史的「前世今生」：詩人宣稱他 1950 年代初期在臺灣發表的好些詩，都是這本少作（寫於十五至十六歲）的重寫（或同時期就已構思完成）。擴大來講，他的許多詩篇都具有雙層結構：「底層／政治／原始版」與「表層／愛情／復活版」。——此種「還魂」過程，自然附加了許多新的思維、情境、句法與技藝，舊作多少變質了。但至少在詩人自己的認知裡，新生的詩篇乃是過去與現在的複合物，積累了少年到青年的詩意生長與詩藝變遷。讀者不免懷疑這類暫時（或永遠）難以求證的故事，像是「高祖夢斬白蛇」之類的開國神話，出於事後追認。但不妨這樣看：詩人對於文學身世的自述，本來就帶有主體建構的意味。讀者難以驗證「事件」的虛實，但可以領略到一種「敘述」的意圖。這本被傳奇化的「焚毀之書」，也已經由物件上昇為象徵了。

在 2011 年出版的文集裡，愁予附了若干舊作，其中〈自由底歌〉、〈真理底歌〉這兩首被明確標記為「《草鞋與筏子》存稿」。過錄後一首：

有人叫我幸福，叫我歡樂，  
而我是沒有名字的。  
我只有深深的腳印。  
而祇印在歷史的路上。

我常走在人類的災難之後，  
在貧瘠的土地上，我撒種，  
在血濃的方便開出花來，  
而那花也是沒有名字的。

若是你竟「愚蠢」的以我  
為你一閃生命的綴飾，

我常常是死亡，使你戰慄。  
若是，你竟固執你底「愚蠢」，  
你呀，你就是我的名字，  
一步步印上了歷史！<sup>21</sup>

這首詩以「真理」為詩意對象，賦予它一種能說的性質，自述其性質。這種將概念擬人化的手法，稍稍能夠化抽象較具體，但說明性還是太重了。特別是最後一段直接以引號（而非修辭技巧）來強調一個概念，顯示詩人的句法還不夠靈巧。愁予自敘曾收到《草鞋與筏子》裡的詩，除了〈自由底歌〉、〈真理底歌〉之外，尚有〈賦別〉、〈雨絲〉、〈高臺階上門〉、〈不許躲避的歌〉、〈美的競爭〉等，實在沒有一首看來像是會有被迫害的危險。

當然，詩稿既已於 1950 年「焚毀」，則 1952 的詩行究竟有多少比例來自 1948 年的版本，恐怕連詩人自己也不能說清楚。即便是憑記憶照樣抄出舊稿，也難以全面存真；何況在有意無意之間，後來的語言、風格與技術勢必介入其中。無論如何，詩人認定自己來臺初期的某些詩篇是一種「復活」、「還魂」——舊體焚滅之後，詩魂遊走，終於尋得新的夢土。——擴大解讀這些自述（包含閱讀與創作），可以把它視為一套具有啟發性的寓言，關於 1940 年代（和更早）的詩學，如何在一位跨海少年的身上，還魂為 1950 年代（及往後）的詩篇。詩，經由廣義的「重寫」（rewriting），彌補了時代、地理與個體的多層斷裂。

<sup>21</sup> 鄭愁予，〈真理底歌〉，《和平的衣鉢：百年詩歌萬載承平》（新北：周大觀基金會，2011 年），頁 216-217。詩末注明「一九五二《草鞋與筏子》一九四八存稿」。按此詩最初以〈真理之歌〉為題，發表於《現代詩》第 2 期，但並未收入《夢土上》，後改題〈真理的歌〉，收入《鄭愁予詩集 I：1951-1968》，參鄭愁予，〈真理之歌〉，《現代詩》第 2 期（1953 年 5 月），頁 23；鄭愁予，〈真理的歌〉，《鄭愁予詩集 I：1951-1968》（臺北：洪範書局，1979 年），頁 23-24。

## （二）來臺初期的創作

愁予於 1949 年「初夏時節」抵臺，在臺大寄讀不成，乃於這年 8 月插班為新竹中學高三生。1950 年 8 月，考進「臺灣省立行政專科學校」計正科，遷居臺北。1951 年秋，開始在《野風》半月刊發表詩作，逐步進入詩壇。在紀弦創辦《現代詩》以前，愁予已是頗為亮眼的年輕詩人。兩年之間，他在《野風》發表了九首詩——從第二十期（1951 年 9 月）到三十二期（1952 年 3 月）——這個刊物的新詩作者多為軍人或學生，水準不是很高，愁予的詩篇卻顯得特別亮眼。隨後，他又在《自立晚報》之《新詩週刊》發表詩作，前後計二十三首詩——始於第十七期（1952 年 3 月）止於七十期（1953 年 3 月）——這個刊物屬於專門的新詩園地，有經驗的名家較多；愁予的創作，則正在試探自己的風格。

紀弦曾任《新詩週刊》的共同主編（1951 年 11 月至 1952 年 5 月），因而與愁予通信，邀約他為潘壘（1926-2017）創辦、紀弦主編的《詩誌》（1952 年 8 月）寫稿。<sup>22</sup> 但這個刊物只出一期即停刊，愁予給的稿子還來不及發。這時，恰好紀弦覺得條件成熟，乃創辦《現代詩》季刊（1953 年 2 月），先前的人脈及邀到的稿子也就派上了用場。鄭愁予一開始就成為紀弦新刊物的主力，佳作源源而出。兩年之間（一至八期），共發表了四十三首，在數量上僅次於紀弦（但紀弦發表了許多「舊作」），在品質上則唯有方思可堪比並。

現代詩社成立的第二年，紀弦即預告愁予詩集《微塵》「即將排印·明春出版」，並有廣告辭：

鄭愁予先生是自由中國青年詩人中出類拔萃的一個。……他的  
詩的意象、境界、字彙、句法，一切都是「現代化的」，鮮活、

<sup>22</sup> 紀弦，《紀弦回憶錄第二部：在頂點與高潮》（臺北：聯合文學出版社，2001 年），頁 39-40。

銳敏、尖端、夢幻而又明麗，充滿了不可抗的魅力。<sup>23</sup>

可以看得出來，紀弦極為振奮地推介愁予的詩，因為他可以說是《現代詩》創刊以來，最燦爛的新星。——紀弦並不因愁予的抒情風而判定其落後（這時他已在第六期發表過〈把熱情拿到冰箱裡吧〉的社論，主知之說逐漸加強），反而高揚其「魅力」，盛讚他的「現代化」。

預告中的《微塵》始終沒有以完整的面貌印出來，而是被「分割」了（見《夢土上》〈後記〉）。推估起來，愁予這時（到1954年為止）在臺發表的數量，至少已有一百四十首了。幾個月後正式出版的《夢土上》，則以較為嚴格的標準，去蕪存菁，只收了五十四首詩。直到出《衣鉢》（1966年10月）出版，乃放寬標準，補進了〈貝殼〉、〈老水手〉、〈想望〉、〈旅夢〉、〈神曲〉、〈生命中的小立〉、〈改題楊喚遺畫〉等七首舊作。後來，他編定流傳最廣的《鄭愁予詩集 I：1951-1968》（1979年9月），便立出「第一輯：微塵集」，除收入以上前六首之外，另增補了〈真理的歌〉、〈武士夢〉、〈大農耕時代〉、〈颱風板車〉、〈命運〉、〈當我復活的時候〉、〈捲廉格〉等七首。——不過，這幾首詩都不能算是力作，偏向於紀念性。

由上述編輯行動看來，《夢土上》最能展示愁予初期的詩藝成就與期待眼界。茲將他最初四年「發表」的作品，收進此集的狀況，初步統整如下：

表一：《夢土上》收錄狀況表

	1951年	1952年	1953年	1954年	合計
收錄	0首	7首	19首	28首	54首
未收	5首	39首	24首	18首	86首
合計	5首	46首	43首	46首	140首

<sup>23</sup> 紀弦，「廣告辭」，《現代詩》第8期（1954年冬季），頁122。

通觀愁予最初四年的發表狀況，產量極其可觀；惟前兩年似仍在摸索試探，結集時多被割捨；後兩年乃逐漸精純，佳作愈來愈多，構成詩集的主力。——1953 年 2 月，紀弦創立「現代詩社」，似乎為愁予詩藝躍進的關鍵點。收進《夢土上》的五十四首詩當中，就有二十二首是從發表於《現代詩》一至八期的四十二首詩裡選出的。至於先前發表於《新詩週刊》上的詩，一概被排除了；發表在《野風》上的詩，則大約只取了三分之一。

愁予早年「集外詩」之多，在臺灣前行代名家中，可謂一支獨秀。歷來的研究者常僅注目於少數名篇，忽略了這批文學史料所隱含的豐富訊息。事實上，惟有解讀這些集外詩，才能看見渡海初期的鄭愁予，進而把握大陸詩學與海島詩學的微妙接榫點。特別是 1951、1952 這兩年，愁予尚未參與詩壇活動，更能展示他少年時期吸收 1940 年代詩潮的成果。至於 1953、1954 這兩年，多少受到「紀弦因素」的影響，「抒情」仍為其主導因素，只是「現代」技術更趨熟練而已。換言之，兩個階段或兩股潮流並非相互對蹠，而是一種延續或發展。筆者以他歷來的自我編輯為基礎，再結合集外詩的考索，當可重構他詩藝成長的軌迹。

《野風》半月刊係由幾位在臺糖任職的年輕作家合資創辦，思維活潑，是 1950 年代少數能夠自外於反共潮流的文藝刊物。主編者並無明確的立場，惟以「創造新文藝，發掘新作家」自居，頗能接納新人的文稿。<sup>24</sup> 愁予在《野風》發表詩作，始於二十期（1951 年 9 月），終於七十四期（1954 年 11 月），共計七十首。由此可見，這個刊物對於愁予詩藝的成長，重要性並不亞於《現代詩》季刊。

愁予自述，在大陸時期刊登的第一首詩即寫「礦工」；他在臺灣

<sup>24</sup> 李麗玲，〈創造新文藝·發掘新作家——初探五〇年代初期的《野風》〉，《文學臺灣》14 期（1995 年 4 月），頁 182-193。

發表的第一首詩，則寫「老水手」，恰好都是人物詩。大一暑假，他參與了到澎湖馬公的勞軍團，為當地風土所觸動，遂有此詩。錄其首段如下：

不是爲了  
難堪的寂寞  
和打發一些  
遲暮的情緒  
你提着舊外套  
張着  
困乏而空幻的眼睛  
你上岸來了  
你不過是  
想看一看  
這片土地  
這片不會浮動的屋宇  
和陌生得  
無所謂的面孔。<sup>25</sup>

可以看得出來，這是一個帶著較多子句的複句，被分拆為十四行。但以個別詩行而言，顯得較為薄弱。例如「你不過是／想看一看／這片土地」，只是攔腰折疊；在分行斷句上，欠缺聲音與意義的支持。惟其詩意描寫漂泊的老水手，倒是開啟了失家無歸的主題。

前面這首人物詩，以「你」為主軸，進行描述、猜想或詠歎。在愁予的初期創作裡，頗多詠物詩，亦出之以「你如何如何」的話語型態。那也就是先賦予事物「擬人格」(personification)，再使之成為受

<sup>25</sup> 鄭愁予，〈老水手〉，《野風》第20期（1951年9月），頁27。亦見鄭愁予，《鄭愁予詩集I：1951-1968》，頁3-4。

話者。例如「早春花束」一輯五首，對花詠歎。過錄其中三個片段：

而在我的瓶裡  
妳却抵起那嬌嗔的小嘴  
淡泊地度那「遷謫」的日子——〈桃〉

妳呀，被渴燒紅了臉的  
二月的朱槿——〈朱槿〉  
對妳們，我多陌生呵  
像我羞澀地初來這人世——〈花園〉<sup>26</sup>

第一例是描寫，第二例使用了頓呼格，第三例則有更強的詠歎感。詩人習慣使用第二人稱召喚事物，藉由「你（受話者）——我（發話者）」的結構，形成對面傾訴的氛圍。這種寫法構成愁予初期的基本模式，〈貝殼〉、〈燈塔〉、〈輕颺·落葉〉、〈髮髻〉等詠物詩，莫不如此。

愁予在這個時期，也寫「愛情」，如〈琴心〉、〈愛情〉等；同時也寫祈嚮遠方的「浪遊詩」，如〈想望〉。就內涵而言，做為「愁予風」重要構造之一的「無常觀」，亦此已見端倪。如筆者在《公論報·日月潭副刊》找到的一首小詩〈微塵〉：

山太高啣，水太深  
我呀，祇希望是粒微塵  
  
乘著雪花遨遊  
在露珠裏酣睡  
  
當一切都殞散於無極

<sup>26</sup> 鄭愁予，〈早春花束：桃，杜鵑花，朱槿，櫻花，花園〉，《野風》第 34 期（1952 年 4 月），頁 51。

而我，獨永恆……<sup>27</sup>

此詩與稿本詩集《微塵》同題，可見在初期作品中，具有代表性。在形式上採用雙行體，並且頻用「小對句」。白話文的小對句，不以齊整為貴，反而更講究參差跌宕之感，而愁予在這裡是做到了。這種形式承載著時空對比的訊息，永恆與瞬間，空濶與邈小，搭配得頗為清新自然。此詩的意旨，後來被彙括到〈定〉裡：「我更長于永恆，小于一粒微塵。」<sup>28</sup> 由於後出之作已經濃縮前作的精華，〈微塵〉遂成了棄詩。

發表於 1951 至 1952 年之間的五十幾首詩，僅有六首收進《夢土上》，而皆屬於「邊塞組曲」。<sup>29</sup> 因此，這組詩標誌著愁予詩藝的成熟，試舉〈野店〉為例：

是誰傳下這詩人的行業  
黃昏裏掛起一盞燈  
  
啊，來了——  
有命運垂在頸間的駱駝  
有寂寞含在眼裏的旅客  
是誰掛起的這盞燈啊  
曠野上，一個朦朧的家

<sup>27</sup> 鄭愁予，〈小詩兩首：微塵，心絲〉，《公論報》4版（「日月潭」副刊953期），1952年6月16日。

<sup>28</sup> 鄭愁予，〈定〉，《夢土上》（臺北：現代詩社，1955年），頁77。

<sup>29</sup> 這輯詩分兩次發表：先是〈殘堡〉刊於《野風》第45期，參鄭愁予，〈殘堡〉，《野風》第45期（1952年11月），頁37；而後〈牧羊女〉、〈黃昏的來客〉、〈小河〉、〈野店〉等四首，乃合題為「邊塞組曲」，刊於《野風》第46期，參鄭愁予，〈邊塞組曲〉，《野風》第46期（1952年11月），頁32-33。

微笑着……

有松火低歌的地方啊

有燒酒羊肉的地方啊

有人交換著流浪的方向……<sup>30</sup>

首段兩行，迅捷地給予「野店」一種形象上的定位，賣酒者就像詩人一樣。第二段立即轉移焦，以「啊，來了——」帶出動態感，描寫與詠歎同時完成。「有命運垂在頸間的駱駝」這個短語，展示了現代漢語歐化的痕跡；以「命運」替換了「駝鈴」，流暢地聯結了抽象概念與具體事物。而後以「一盞燈」做為野店形象的濃縮，又將它指認為「朦朧的家」。於是，燈之「微笑着」，便暗示了旅人對於家的懷想。

筆者曾多方考索 1950 年代的詩創作，發現報刊發表的版本與收進詩集裡的定稿，常有差距。諸多名家（包含余光中、洛夫在內）皆曾以後來的技術與眼界去修改少作，避免稚拙之跡。愁予則不然，定本《鄭愁予詩集 I：1951-1968》所收少作，大多完全照錄當年初刊的模樣。如前面這首〈野店〉（1952），幾乎百分之百展現他未滿二十歲時的詩藝。由此可見，即使《草鞋與筏子》的個人神話尚多疑義，仍然可以說：在戰後第一代現代詩人之中，以愁予最為「早熟」，並非虛譽。

### 三、身為「現代派」

以抒情見稱的鄭愁予，不僅置身於「現代派」，更列名為九位發起人之一。論者或謂，其詩風可能更接近藍星詩社，而遠離紀弦的理念；關於他是否認同「橫的移植」、「純粹性」、「主知」等六大信條，

<sup>30</sup> 鄭愁予，〈邊塞組曲〉，頁 33。

遂成問題。惟愁予在回憶文字裡，只要述及紀弦，皆表示深受其觀念之啟發。這裡將試著翻揀史料，對比兩人的觀念，以闡明現代派運動對愁予詩藝的影響。

### （一）自由語的自由詩

格律詩與自由詩之爭，在 1930 年代的漢語詩壇，曾是重大的議題（所爭不僅在於韻律形式，還涉及「詩質」）。到了 1940 年代，自由詩壓倒格律詩的態勢，基本上已經底定。無論是紀弦戰時在淪陷區所推行的詩歌運動，或戰後蓬勃發展的九葉詩人，莫不以「自由語」為主。不過，由於歷史發展的斷裂，形式拘謹的「豆腐干體」在 1950 年代的臺灣，又有重新流行之勢。

因此，紀弦來臺初期的詩論，首要便在於重新推展「自由語的自由詩」。自由語係指以「散文」為表現工具，不受韻腳與對仗的約束；自由詩則是指分段不規則，詩形可以自由排列。在一篇〈社論〉裡，他指出：

每個詩人的每一首詩有其隨着內容之開展與凝定而必然到達與完成的可一而不可再的特殊形式。韻律詩的形式是對稱的，自由詩的形式是均衡的。前者是圖案化的形式，後者是繪畫化的形式。均衡高於對稱，繪畫高於圖案。因之採取自由詩形的新詩的確要比採取韻律詩形的舊詩為難寫得多了。<sup>31</sup>

第一句講得是「內容決定形式」的道理，詩人性情各異，每次所想表達的詩意亦皆不同，何能為共同的形式所約束。格律詩的音節、句式、韻腳，都趨向於穩定，講究聽之以耳的美感。自由詩不要求句與句的

---

<sup>31</sup> 紀弦，〈社論〉，《現代詩季刊》3 期（1953 年 8 月），封面。

齊整，段與段的形似，而更講究長短高下的相互調濟，正變交錯，隨物賦形，這便是所謂的「均衡」。

一般讀者基於閱讀〈錯誤〉的片面印象，常以為愁予的詩「善於押韻」。其實不然，《鄭愁予詩集 I：1951-1968》所收一百五十三首詩之中，明顯用韻的，約僅十分之一。如果把早期的「集外詩」也考慮進來，將會發現他雖然主要以「自由語」來寫詩，但亦略經演變。寫於 1952 年的〈禪閣三題〉、〈櫻花〉、〈花圃〉、〈輕颺·落葉〉、〈小車站〉等十幾首詩（未收入詩集），皆有局部用韻的現象。但從 1953 年開始在《現代詩》季刊發表作品以後，他便摒除韻腳，發展出一種精純而極致的自由詩體。然則愁予受到紀弦詩論的啟發，或許接近事實。

不過，同樣使用「散文工具」來寫詩，兩人的語言風格卻頗有差異。紀弦深受廢名的詩與詩論之影響，偏向於「說話」的趣味。愁予則熟習 1940 年的抒情腔調，偏向於「詠歎」的氛圍。試舉〈賦別〉之首段為例：

這次我離開妳，是風，是雨，是夜晚；  
妳笑了笑，我擺一擺手  
一條寂寞的路便展向兩頭了。  
念此際妳已回到濱河的家居，  
想妳在梳理長髮或是整理濕了的外衣，  
而我風雨的歸程還正長；  
山退得很遠，平蕪拓得更大，  
哎，這世界，怕黑暗已真的成形了……<sup>32</sup>

這段文字的音樂性，並不來自句式的齊整或韻腳的呼應，而是來自「散文」的律動感。在傳統文學中，詩詞曲通常有較為固定的音節單位（比

<sup>32</sup> 鄭愁予，〈賦別〉，《夢土上》，頁 84。

方在「七言」中，2——2——3 的格式），散文則更隨機多變，因而格外須發揮漢語的「頓」的作用。愁予不太使用迴行（run-on lines），但頗善於使用標點符號來操做行中休止（caesura）與行末的語速（其中刪節號已成為他的一大特色）。

除此之外，他的詩行總能保持極為鮮明的節奏感，忽馳忽駐，伸縮自如。第一行之頻用逗點，製作明確而急促的頓點，尚屬易為。第二行使用不齊整的小對句，形成穩定感；第三行隨即以長句以及句尾的「了」字，釋放情。（最後兩行，也是使用相同的技法，但以更密集的標點加以變化。）即便是在同一詩行裡，亦有「頓」的疏密可言；第四行、第五行分別以「念」、「想」帶領出「妳」的連串動作，由緩而急，頗有沈吟跌宕之感。最後兩行，使用了「主客易位」的手法，先使風景自行移動來襯托出心情的空茫孤獨，再以詠歎句法加以確認。這兩句雖不用韻，句式亦不整齊，但情緒與聲響之「輕重緩急」卻能密切搭配；充分展示了「散文工具」貼近口語，更宜於以聲表情的特質。

《夢土上》出版不久，覃子豪曾經為文稱許愁予才華很高，惟表現上純任自然，彷彿「脫口而出，隨意而寫」。對於其語言，則有如下的評語：

作者所用的是生動的口語，不是刻板的詞彙，其詩句像軟索一般，彎曲自如，近於散文，故能有細膩的表現，但缺少詩的彈性，顯得囉嗦，欠簡潔，全詩未能呈現玲瓏、透明之姿。如「風雨憶」和「賦別」等，在句法上和整個表現上，都缺少詩的凝鍊性。<sup>33</sup>

這裡其實捕捉到了愁予詩語的一種特質，包含的「彎曲自如」的柔軟

<sup>33</sup> 覃子豪，〈評「夢土上」〉，《覃子豪全集 II》（臺北：覃子豪全集出版委員會，1968年），頁395-396。

性，以及「近於散文」的美感。但言下亦頗帶針砭之意，所謂「缺乏詩的彈性」，應係指說得太詳明，缺乏可資玩味的歧義空間。不過，覃子豪所講求的「凝鍊性」，可能偏向於含蓄、雕飾、雅潔的審美趣味，未必適用於愁予。文有文的風姿，白有白的趣味。愁予近於文的地方，許多詩人做得到；他用口語來抒情的那種聲腔，卻近於獨詣了。

愁予曾經自述，早年發表在《現代詩》上的〈晨景到雪線〉一組詩（共七首），「把我過去較緊湊的語言節奏放鬆了，我想這是受紀弦提倡用白話寫散文詩的影響。」<sup>34</sup> 試從其中選取三個片段：

哎哎，一定是剛剛考進大學的女學生  
多是比較愛笑，害羞，而又東張西顧的。——〈晨景〉

我忘了問這朵花啦，這姑娘，  
啲，她是園子的女兒呢！——〈園丁的女兒〉

我從海上來，帶回航海的二十二顆星。  
妳問我航海的事兒，我仰天笑了……——〈如霧起時〉<sup>35</sup>

愁予詩語的柔軟性，部分緣於他偏好使用「啊」、「哎」、「呀」等歎詞，以及「的」、「了」、「吧」、「呢」等助詞。他最初的用語未必是「較緊湊」，但稍古雅，這時則更勇於放鬆與揮灑。名詞標記了人事物的存在，動詞點明了人事物的互動，修飾語可以調校其程度與內涵，這是許多詩人著力的地方。愁予則不僅如此，更擅於運用白話虛詞來拿捏「氣氛」。比方說最後一行，加了「兒」字，迅即把航海這件大事「邈小化」，再加上後面「了」字相搭配，得意之情便洋溢於詩行。

<sup>34</sup> 痲弦，〈兩岸蘆花白的故事——詩人鄭愁予的創作世界〉，《聯合報》第 12 版（聯合副刊），1979 年 5 月 27 日。

<sup>35</sup> 鄭愁予，〈晨景到雪線〉，《現代詩季刊》5 期（1954 年 2 月），頁 5-6。

依照紀弦的構想，詩先要「自由化」，再走向「現代化」，最後歸於「古典化」（盱衡其意旨，或應稱為「典律化」）。<sup>36</sup> 紀弦、方思、林亨泰皆通過「自由詩」而臻及現代；愁予雖亦寫自由詩，卻更導向於抒情。或許正因為他的「自由語」（亦即是做為他的詩語之基礎的「散文」）更為纖細敏感，注重氣氛的調控，有利於情緒本身的細膩呈現。

## （二）「橫的移植」與中國風

楊牧曾指出：「鄭愁予是中國的中國詩人，用良好的中國文字寫作，形像準確，聲籟華美，而且是絕對地現代的。」<sup>37</sup> 這裡強調的是一種「漢語性」，在音節與詞藻上俱能發揮中文的優美。愁予這樣做，非但不囿於傳統，反而指向現代，並能免於極端前衛派之魯莽滅裂。

論者遂謂愁予的表現證明了「橫的移植」之武斷，以及「縱的繼承」之可行。黃維樑即曾論證，愁予詩的主題、情調與說話方法，如何受到詞中婉約派的深刻影響。<sup>38</sup> 愁予曾經直接點名黃氏的論文，提出反駁：「我否認我的作品中有大量『詞』的色彩，這是大部分人讀詩不經心的誤解之一。」<sup>39</sup> 依照他自己的理解，「柳絮」、「窗扉」等等詞彙僅屬於自然語言（事物原用符號）；經過高度組織的句法（或

<sup>36</sup> 紀弦，〈從自由詩的現代化到現代詩的古典化〉，《現代詩季刊》35期（1961年8月），頁1-4。

<sup>37</sup> 楊牧，〈鄭愁予傳奇〉，《傳統的與現代的》，頁157。

<sup>38</sup> Wai-leung Wong, "The River at Dusk Is Saddening Me": Cheng Ch'ou-yU and Tz'u Poetry," *Renditions* Nos. 11 & 12 (Hong Kong, Spring & Autumn 1979), pp. 265-279. 黃維樑著，曾焯文譯，〈江晚正愁予——鄭愁予與詞〉，《中外文學》21卷4期（1992年9月），頁88-104。

<sup>39</sup> 林慧峰（紀錄），〈王文興·鄭愁予：走上文學語言的不歸路〉，《中央日報》第10版（中央副刊），1987年10月12日。

文言或俚野或歐化，皆無不可)，這才是具有創造性的文學語言。

近來陳政彥通過較為全面的語言分析，發現愁予前期詩作有如下幾個現象：一、他偏好使用古語詞，很少使用外來詞。二、他偏好結合兩個單字，造出「具有古風的新詞」。三、他常使用歐化句式的倒裝句搭配古典詞彙，產生類似文言句式的效果。<sup>40</sup> 上述三點都有助於呈現一種趨勢，可以作為重新討論的起點。試以〈貴族〉（1956）一詩為例：

別劫去我的憂鬱；那個灰色的貴族；  
別以陽光的手，探我春雨的簾子，  
我不愛夕照的紅繁縷，印做我的窗花，  
我住于我的城池，且安于施虐白晝的罪名，

別挑引我的感激，儘管馳過你晚風的黑騎士，  
別以面紗的西敏寺的霧，隱海外的星光誘我：  
你該知道的，那灰色的貴族——

我不欲離去，我怎捨得，這美麗的臨刑的家居。<sup>41</sup>

此詩把「憂鬱」指認為一個貴族，安住於城池，不與世界交通。就題材而言，似乎同於黃維樑所謂「宋詞——閒愁」的模式，但其實已超出其範疇，更具有現代的情調。就用語而言，此詩用了「春雨」、「城池」、「臨刑」等語，雖然古已有之，但仍為現代漢語的一部分。「紅繁縷」、「施虐」、「黑騎士」、「西敏寺」等外來之語，則賦予更多當代感。

除了就詞彙進行統計之外，更應注意詞語組合的方式。動賓結構

<sup>40</sup> 陳政彥，〈析論鄭愁予前期詩作中的古典風格〉，《臺灣詩學學刊》22 期（2013 年 11 月），頁 95-124。

<sup>41</sup> 鄭愁予，〈貴族〉，《藍星詩選》獅子星座號（1957 年 8 月），頁 15；鄭愁予，《窗外的女奴》（臺北：十月出版社，1969 年），頁 13。

如「施虐白晝」；偏正結構如「晚風的黑騎士」、「臨刑的家居」，皆符合漢語的構詞法，但在思維運作上、在物象聯結上則受到西洋語文的影響，反映了現代漢語的新動向。再如「別以陽光的手，探我春雨的簾子」這個小句，經由配套隱喻，發揮了現代人的奇想。按宋人李廌（1059-1109）的詞，有「好風如扇雨如簾」之句；愁予的「陽光的手」、「春雨的簾子」雖情調近似，卻斷然為白話文。再如「別以面紗的西敏寺的霧，隱海外的星光誘我」，前半以兩個「的」字聯結三名詞，在近百年的漢語才有的；後半以「隱」為主要動詞，又有文言的雅潔風姿。

古今漢語本來就是連續體，而非對立關係。「現代漢語」既有文言成份，亦有近代漢語（包含語錄及白話章回小說等）的痕跡；惟自十九世紀以來，密集地受到「外來」因素的影響，形成許多新的詞彙與句法。鄭愁予能夠靈活地運用現代漢語來寫詩，發揮其內部的各種層次（包含文言與歐化）。講外來詞不能只注目於音譯詞，講「自創詞」不能忽略它們其實是受到文言或西洋語文的影響。<sup>42</sup> 事實上，語法與修辭常是相互連動的，在仿古上如此，在歐化上亦如此。西洋的語法與詩法，「同時地」影響了中文的書寫，必須加以考量。例如：「讓眼之劍光徐徐入韜」一句，詞彙本身或皆漢語本有，但因組合方式靈活，遂成奇句。

由上可知，字或詞只是點，句式才是變化多端的線，詩意構思則是完整的面。用現代漢語寫成的現代詩，在語言、主題與情意上，必然積澱著傳統成分；但它在語法與詩法上的雙重現代，則深受外來因素的影響。因此，愁予對於「橫的移植」，便有如下的認知：

現代詩是「橫的移植」這一說法在技術性上是一正確的說法。

<sup>42</sup> 例如在陳政彥前揭文之中，列為「新創新語」的「入韜」其實有文言痕跡，「鳥喉」則受到英文影響；列為古語的「冬著」反而有更多現代意味。

就因如此，現代詩具有全套的功能足以在文學藝術的領域中完成不同的任務。技巧，詩的現代建築學，使詩人的思想和情操即使是非常傳統的（像友情、離聚、悼殤、失意等等），或是非常細瑣的（例如鄉土、家居），以及浪漫的、童稚的，這些看起來是反「現代」的質素，卻也都以奪得天工的手法製成經得起時間鑑定的藝術品（爐火純青的現代技巧不是一般人看得出來的）。<sup>43</sup>

愁予雖然認同「橫的移植」，但把它限定在「技術上」。紀弦講「橫的」，強調來自「域外」的資源，高揚「波特萊爾以降」的歐美詩潮，反對迷戀於唐詩、宋詞之類的「國粹」。<sup>44</sup> 愁予則不強調西化（事實上，他平生極少引述任何外國詩人的詩作或詩論），而僅彰顯「傳統／現代」這組概念——詩的主題、情調、觀念都可以是傳統的、浪漫的或童稚的；但既為現代詩，便必須具有「現代技巧」。

至於所謂技巧的具體內容，愁予稱之為「詩的現代建築學」，那也就是通過分行斷句的技術，重新「組織」情感、意象與文字。只要是在這種現代形式之下，傳統與現代，精純與歐化，文言與白話，皆可以被包納進來。易言之，詩的外形來自「橫的移植」，精神卻可以充滿「中國風」或「漢語性」。鄭愁予以自己的觀念詮解紀弦的口號，同向發展卻獲致不同的詩質，這是他高明的地方，故能自成一格，發揮獨特的作用。

### （三）「主知」與抒情

關於愁予與現代派的關聯，特別是「主知」信條對他的創作是否

<sup>43</sup> 林耀德，〈河中之川——與鄭愁予對話〉，《觀念對話》（臺北：漢光文化，1989年），頁154。

<sup>44</sup> 紀弦，〈現代派信條釋義〉，《現代詩季刊》13期（1956年2月），頁4。

產生影響。既有的詩史，曾提出這樣的描述：

鄭氏在《現代詩》季刊上共發表 59 首；其中，有 48 首在「現代派」成立之前。「現代派」成立之後，因所擅長的抒情自由詩之風格與「現代派」所要求的主知主義不相容，所以在其上發表的數量劇減。一般說來，他的詩風兼有古詩詞傳統（尤其是〈古詩十九首〉）中的陰柔與現代詩（尤其是何其芳與廢名）的前衛。<sup>45</sup>

這裡觀察到的現象頗為詳實，也提出了有意思的課題；愁予的「主知」性格或許不顯著，但是否因此而疏離《現代詩》，或未必然。按現代派成立於 1956 年 1 月，但這之前，相關理念（包含「知性」課題）已在《現代詩》季刊上傳播多時。而愁予在「現代派」成立之後，產量並未減緩，只是發表園地更為多元。特別是在 1957 年，愁予產量豐碩，更經歷過極顯著的語言轉變與風格突破。

按二十世紀前葉的歐美現代詩學，向有「主知」（intellectualism）之說，這股潮流在 1930、1940 年代被引進漢語詩壇。紀弦到臺灣，繼續加以發展，他強調：「同樣是抒情詩，但是，憑感情衝動的是『舊』詩，由理知駕馭的是『新』詩。」<sup>46</sup> 這種思路並非在否定抒情詩的價值，而是在確認現代詩的「主導性因素」為理智。在現代派裡的核心人物中，方思與林亨泰對知性詩學的詮釋都較紀弦深刻。紀弦雖有〈阿富羅底之死〉、〈春之舞〉、〈存在主義〉等極富理智美的詩，但許多作品顯得隨興、自我誇大、充滿情緒性，因此有些論者認為他並沒有實踐主知信條。事實上，在紀弦的觀念裡，理智是詩中關鍵的「質」，未必要在比例上佔有多數，此其一。紀弦未能從思想、文化、美學的角度去詮釋「知性」，而有將它簡單理解為「有想法」的傾向，此其

<sup>45</sup> 張雙英，《二十世紀臺灣新詩史》（臺北：五南圖書公司，2006 年），頁 168。

<sup>46</sup> 紀弦，〈把熱情放到冰箱裡裏去吧！〉，《現代詩》第 6 期（1954 年 5 月），頁 43。

二。

在 1930 年代，上海現代派的代表人物戴望舒曾主張：詩應去除「音樂的成份」和「美的字眼」，轉以「詩情」為核心。<sup>47</sup> 紀弦則進一步提出「詩情 vs. 詩想」的分判：

凡以「詩情」為詩的本質的，都是廣義上的抒情主義，屬於浪漫主義的血統；凡以「詩想」為詩的要素的，都是廣義上的理智主義，以澈底反浪漫主義為其革命的出發點。前者是十九世紀的，保守的，落伍的；後者是二十世紀的，革新的，進步的。<sup>48</sup>

「詩想」之說，乃是紀弦的獨特術語。他認為現代詩是「想出來的」，不是純然的感興或抒發。情感必須通過一種現代技術加以組織、控制、錘鍊，才能有效表現。這個概念，啟迪了許多新銳詩人。雖然，紀弦把以「詩情」為本質的創作都被派入「傳統」，不免過於粗率。

紀弦過世之際，愁予寫下一首彷彿像是詩的悼詩，回顧自己與紀弦的交往，極度推崇他創立現代派的貢獻，且特別表彰「知性」詩學的作用：

一九五三之後，檳榔樹立起亞熱帶知性的標桿，  
而蠱起一群「抒濫情，抒矯情」卻自以為是  
主情的濫竿份子，從四方嗡嗡而來，

<sup>47</sup> 戴望舒，〈望舒詩論〉，《現代》1932年第1期，頁92-94。戴望舒的「詩情」概念，主要來自梵樂希（1871-1945）的影響，大致對應於法文的“poétique”，「既指與外在環境和諧呼應而引起的內在情緒，也指引起、促進這種情緒、感受的語言手段，即是詩的藝術。」參鄭可怡，《黑暗的明燈——中國現代派與歐洲左翼文藝》（香港：商務印書館，2017年），頁200。

<sup>48</sup> 紀弦，〈新與舊，詩情與詩想〉，《現代詩》第18期（1957年5月），頁2。

蜚刺你舒展知性高風的詩神經，豈不知  
「獨往矣」之藝術知性才是純度最高的  
詩情，這，這，史臣定稿了、詩神入典了……<sup>49</sup>

「檳榔樹」即是紀弦的代稱。這裡把「知性」之倡導繫在《現代詩》創刊的 1953 年，而非現代派成立的 1956 年，應當是較符合史實的。愁予認識到「知性」係為了對治「抒濫情，抒矯情」的弊病，而達致純度最高的詩情。此外，他對主情派的嘲弄，顯示出他有較強的宗派意識。

在後來的詩學講義裡，鄭愁予也曾把「詩想」詮解為“poetic idea”，<sup>50</sup>認為那是一種入門捷徑。他詩裡的抒情性格確極為彰顯，但也常有巧思妙想以為支撐。早期的詠物詩與人物詩，因有客觀對象可以依附，本自能避免情緒的濃膩。而在〈野店〉這樣名作裡，他也能夠藉由動作與物象的在置，創造「無我」的詩篇。至於像〈偈〉（1954）這樣的小詩，則頗富理趣：

不再流浪了，我不願做空間的歌者，  
寧願是時間的石人。  
然而，我又是宇宙的遊子，  
地球你不需留我。  
這土地我一方來，  
將八方離去。<sup>51</sup>

愁予善用「宣告式的語句」開篇，此篇即為佳例，彷彿一開始便登臨

<sup>49</sup> 鄭愁予，〈我穿花衫送你行，天國破曉了〉，《中國時報》D4 版（人間副刊），2013 年 10 月 1 日。

<sup>50</sup> 鄭愁予，〈詩的感動力量是來自詩的原旨——性靈〉，《和平的衣鉢：百年詩歌萬載承平》，頁 298。

<sup>51</sup> 鄭愁予，〈偈〉，《鄭愁予詩集 I：1951-1968》，頁 120。

了故事的某個峰頂。全詩以「我」為核心，做了三次的表態或論斷，因而充滿了主觀性。然而通過靈活的句型，以及巧妙的詞語布置，卻拓展出頗為開闊的哲思空間。說話者像是閱盡了世態，放棄好奇與追求，凝於一種狀態。「然而」以下一轉，從更超越角度來看，人即使不再遊走於現實的世界，仍然是個「遊子」，此意近乎「百代之過客」。末句不過是說：人之出生只有一種管道，死去卻有種種路徑；但通過巧妙的說法，竟自有任縱瀟灑的風神。

除了以理智來抒情之外，通過敘述性來寄寓情感，亦為現代詩的表現方法；而設計局部情節以達致客觀化，正是愁予所擅長的，如這首〈小站之站〉（1957）：

兩列車相遇于一小站，是夜央後四時  
兩列車的兩列小窗有許多是對着的  
偶有人落下百葉扉，辨不出這是哪一個所在  
這是一個小站……

會不會有兩個人同落小窗相對  
啊，竟是久違的朋友  
在同向黎明而反向的路上碰到了  
但是，風雨隔絕的十二月，臘末的夜寒深重  
而且，這年代一如旅人的夢是無驚喜的<sup>52</sup>

全詩在字面上隱去你我他，只描述表層而不深入內心，卻更能深刻地展現命定與偶然互擊的火花。就語言而言，這首詩算是比較放鬆的；但藉由列車交會的時空設計，依然構成一組富於張力的鏡頭。愁予本

<sup>52</sup> 鄭愁予，〈小站之站〉，《窗外的女奴》，頁 51。

人曾在事隔多年之後，把此詩解為「左翼」理想的追求；<sup>53</sup> 然而不僅文本裡的訊息不足，原始材料亦不足以支撐，<sup>54</sup> 只能說是愁予急於把自己的過去「左翼化」之又一例證。

楊牧曾經指出，愁予在 1957 年以前，語言是和緩的，陰性的，甚至可以說是傳統地「詩的」。<sup>55</sup> 這種語言質地頗能對應於他初期的純粹、浪漫與輕柔的抒情風格，頗能展現其天機精敏。惟自 1957 年以後，愁予的組織鑄造的能力確有加強之勢，同時亦有更多知性介入的痕跡，而不純過度依賴「感受」。楊牧認為，愁予和痲弦的語言在這一年俱有突破，可能是「受一九五六年現代派成立蓬勃風雲的影響」。<sup>56</sup> 蓋「現代派」做為一場文學運動，樹立了「追求現代」的美學價值；至於「信條」的內涵與是非，原本就存在著各自憑意而定的空間。愁予確實始終維持其濃烈的抒情性，然而經由現代派運動的洗禮，他的抒情技法乃日趨成熟。然則「主知」之說，雖似抑制抒情，亦有其催化「現代抒情詩」發展的作用。

#### 四、建構「抒情風」

鄭愁予以「抒情」為底色，此為讀者所共識，其精神不同於紀弦或覃子豪，其方法亦非現代派運動所能覆蓋。楊牧早已指出：「熟悉

<sup>53</sup> 鄭愁予引用了做「童侶」的那個版本，並加了三條注腳：「原來的意象詞是『同志』，顧及敏感換了童侶。」「左翼語言，黎明是全人類解放的隱喻。」「左翼語言，夜寒是封建統治的隱喻。」參鄭愁予，《和平的衣鉢：百年詩歌萬載承平》，頁 128。

<sup>54</sup> 本詩第六行的「朋友」，在最初發表的版本裡即是如此，參鄭愁予，〈小站之站〉，《現代詩》第 18 期（1957 年 5 月），頁 13-14。《窗外的女奴》照錄其樣貌，只是把其中一行拆成兩行。後來，「朋友」先被改為「童侶」，參鄭愁予，《鄭愁予詩選集》（臺北：志文出版社，1974 年），頁 165。再被改為「同志」，參鄭愁予，《鄭愁予詩集 I：1951-1968》，頁 199-200。

<sup>55</sup> 楊牧，〈鄭愁予傳奇〉，《傳統的與現代的》，頁 182。

<sup>56</sup> 楊牧，〈鄭愁予傳奇〉，《傳統的與現代的》，頁 167。

『手掌集』的人定會發現愁予和辛笛的血緣關係。」<sup>57</sup> 辛笛確實為愁予的前驅，惟愁予抒情血脈的來緣非止一端；他對 1930、1940 年代詩學的繼承與發展，亦非限於狹義之抒情，而應包含多種現代技巧與詩學意識。這裡將試著聚焦於抒情，分成三個面向，討論愁予對中國現代詩潮的承繼與轉化。

### （一）人道主義與浪漫精神

愁予自述他少年時期在北平即愛讀七月派的詩，又提及自己早期頗多關懷社會的詩作；即便後來風格幾經轉折，筆下始終有一股「人道詩魂」。<sup>58</sup> 張曦娜曾在訪談中作了這樣的概括：

一般讀者讀鄭愁予的詩，或許會以為他純粹是一個「浪漫詩人」，事實上，詩人不只一次公開表白說，他的作品大都是人道主義思想，尤其早期詩作多為關懷社會、反帝國殖民主義的詩作。<sup>59</sup>

愁予在 1950 年代的多數詩作，具有強烈的個人情感，陰柔而耽美，這是文本上的事實。至於人道主義的成分，則先前的詩史論述中，有被忽略之勢。這兩者在鄭愁予詩裡的主從關係，相容還是相斥，頗有深入探討的空間。

愁予早期的抒情語調，頻用複沓、詠歎與呼告，大約淵源於五四時代的新詩，但也吸收了 1930 年代中國詩壇象徵派、現代派的抒情

<sup>57</sup> 楊牧，〈鄭愁予傳奇〉，《傳統的與現代的》，頁 160。

<sup>58</sup> 鄭愁予，〈引言：九九九九九〉，頁 12。

<sup>59</sup> 張曦娜，〈「達達的馬蹄」響遍半世紀——訪臺灣詩人鄭愁予〉，《聯合早報》，2008 年 4 月 11 日，網址：<https://www.zaobao.com.sg/special/face2face/story20080411-28455>，瀏覽日期：2018 年 8 月 1 日。

方法。陳芳明認為：「如果浪漫主義曾經在這座海島發生過，最早的根源可以追溯到鄭愁予。真與美的追求，生與死的耽溺，愛與愁的流動，都深深植根在他的詩行。」<sup>60</sup> 事實上，鄭愁予常以身為「現代派」為榮，絕少以「浪漫」標舉自身，紀弦亦視之為派中要角。盡管如此，卻也不能遮蔽他詩中的浪漫性格。惟較廣泛的「浪漫精神」仍區別於有所限指的「浪漫主義」，前者其實可與各種流派結合，展現新貌。事實上，愁予的抒情詩，追求情緒的細密度與新穎性，注重意象經營過於音節平衡，帶有象徵性，這些詩學取徑都是遠於徐志摩而近於何其芳。

至於現實關懷的部分，近來始有學者參照愁予自述，在「人道詩魂」上著題申論，以時間為序，標舉愁予詩中社會關懷的面向。<sup>61</sup> 惟所謂人道主義，在西方歷史中起源於與教會神權的對抗，立基於「理性至上」、「天賦人權」、「自由、平等、博愛」等思維。在五四時期的中國，常藉以反抗舊封建的結構。到了 1930 年代，更成為左翼文化人士反抗剝削、解放社會的論述主軸。新詩肇始，《新青年》上即有「人力車伕」一類作品，此後這類關懷弱勢的題材在詩史上便不絕如縷。

以愁予少年時期深深浸染的《泥土》雜誌來說，便常見這樣的詩行：「當你用顫抖的聲音告訴我／妳瞎着兩隻眼／妳沿了長街挨門排戶地給人家送娛樂／妳敲着兩塊單調的木板／唱着妳的鄉曲——河南梆子。」<sup>62</sup> 這類詩歌大致有如下幾個特點：一是以流暢的散文句法為底，僅在激昂處用韻與排比；二是習慣跳脫兒女私情，進入一種具

<sup>60</sup> 陳芳明，〈星的語言〉，《美與殉美》（臺北：聯經出版事業公司，2015 年），頁 216。

<sup>61</sup> 曾進豐、陳瑩芝，〈人道詩魂鄭愁予〉，《臺灣詩學學刊》22 期（2013 年 11 月），頁 63-94。惟此文在指認人道精神時，把宗教式的人生悲憫（如〈持咒的微笑〉）、家庭倫理的親情孺慕（如〈重檢雪的可能〉），與國族情感之渲染（如〈衣鉢〉）通通包含進來，恐怕有持論太泛之蔽，無法更精準地解決問題。

<sup>62</sup> 劉珈，〈盲婦〉，《泥土》創刊號（1947 年 4 月），頁 3。

有現實感的關懷他人的抒情；三是在較好的詩篇裡，會使用簡潔而鮮明的形象。

愁予在《野風》、《現代詩》發表的詩作，絕大多數在抒發個體的情志，但這首〈娼女〉（1953）卻是例外，其首段如下：

我認得出妳，妳是東街的娼妓，  
曾為孩童們嘲罵追逐過……  
我看見妳走進矮門的百貨店，  
買了盒廉價粉，又低頭走出來……<sup>63</sup>

詩人迅捷地營造小規模的情節，以一種正在發生的語態，描述眼前的情狀與動作，使甚富於敘述性。後文就這一幕抒發感思：「都市的律法不是妳的，／都市的文明也不是妳的，／通衢上僅有微弱的陽光／也不是妳的呀。」<sup>64</sup> 簡筆淡墨，寫出邊緣者的處境。全詩明快著實，寄寓一種同情的理解，這種題材在那個年代裡頗得可貴。

然而更特別的是〈颱風板車〉，描述一對父子在颱風天裡，推拉著板車上險坡。全詩共十段，採用戲劇獨白的體式，由在後推車的兒子發聲。有些片段有如唱辭：

我兩臂酸了用肩扛  
我兩腿累了屈着行  
阿爹你叫我阿牛我高興  
可是我沒有水牛那麼能  
  
世界這麼大怎麼只有我們兩個人  
連烏鴉也不來叫一聲

<sup>63</sup> 鄭愁予，〈娼女〉，《夢土上》，頁 7。

<sup>64</sup> 鄭愁予，〈娼女〉，《夢土上》，頁 8。

板車越爬越慢，越有千斤重  
阿爹啊，千萬不能讓它停<sup>65</sup>

另外還有些地方淺白如話，比方這一行：「我的骨頭……要……散……了……」。就在「一根頭髮千鈞」之際，一群小學衝出來幫忙；板車終於到頂，然而「阿爹卻趴在地上臉色轉了青」。<sup>66</sup> 綜合看來，愁予放棄了專斷的詩式語言，改採開放的戲劇式語言來寫這首詩。事實上，此詩在寫法上與王文興的小說〈大風〉相似，<sup>67</sup> 但寫成的年代似乎更早。<sup>68</sup> 雖然沒有小說那麼細密繁複，亦不符合現代詩的精鍊要求，但在舞臺上應能達致一種鮮明的效用。

沈奇認為，愁予早期作品有「唯小而美」之嫌，這是美的逃逸，也是精神的「錯位」。至於包含〈娼女〉、〈颱風板車〉在內的幾首「所謂『現實性』、『時代感』」的作品，卻頓顯空泛、乾澀，無法與其成功之作相比。<sup>69</sup> 事實上，這類作品在愁予詩集裡雖然為數無多，品質亦非精純，卻代表他很早即能跳脫個體侷限，由「私我」契入「共我」。沈奇把「現實性」視為愁予逐漸放棄的成份，把浪漫抒情視為一種逃避與迷幻，並不十分精準。若非抒情與現實的雙重視野，愁予日後何能持續突破，寫出〈旅程〉（1965）、〈暖和死的歌〉（1972）之類關注他人情感的佳製。

依照李歐梵的看法，五四文學的主要特色即是浪漫主義。但到了

<sup>65</sup> 鄭愁予，〈颱風板車〉，《鄭愁予詩集 I：1951-1968》，頁 32。

<sup>66</sup> 分見鄭愁予，〈颱風板車〉，《鄭愁予詩集 I：1951-1968》，頁 33；頁 33；頁 34。

<sup>67</sup> 王文興，〈大風〉，《現代文學》11 期（1961 年 11 月），頁 66-72。後收入《十五篇小說》，參王文興，《十五篇小說》（臺北：洪範書店，1979 年），頁 57-67。

<sup>68</sup> 愁予在接受訪談時，曾提及此詩寫於 1950 年代初期，參鄭淑敏（訪談），〈浪子情懷一遊俠——與鄭愁予談詩（下）〉，《中國時報》12 版（人間副刊），1979 年 5 月 29 日。惟此詩似未正式發表，大約二十年後才收進洪範版詩集。

<sup>69</sup> 沈奇，〈美麗的錯位——鄭愁予論〉，《臺灣詩人散論》（臺北：爾雅出版社，1996 年），頁 259。

1930 年代，自我中心主義逐漸為強烈的社會危機感所取代，整整一代的「浪漫現實主義」（1917-1927）便讓位於「社會現實主義」（1927-1937）。而在上述主潮之外，另有一股追求現代的潛流，逐日興盛，尤以詩人為甚。<sup>70</sup> 愁予的詩藝基礎，即是沿著這條線索一路發展下來的；其中融合抒情與現實的部分，遠於紀弦而近於艾青，便須上溯到他少年時期的浸染。

## （二）流浪語境與詩人意識

楊牧首揭「浪子意識的變奏」一語，並謂「新詩運動以來，愁予是最能把握這個題材的詩人。」<sup>71</sup> 其後，孟樊著有專文，從「空間的漂泊感」與「時間的消逝感」加以發揮；並且把他對此一題材的偏愛，聯結到詩人在戰亂中「馳涉於大江南北的經驗」。<sup>72</sup> 焦桐則特別拈出「異鄉性」的概念，說明愁予詩裡常有一種「害怕被空間固著的恐懼」，然而亦有一種尋索家居的渴望。並做了如下的歸納：

鄭愁予詩裡的浪子雖然故作瀟灑，卻總是神色憂鬱，進行一趟又一趟的感傷之旅。他布置的場景經常是黃昏，是海洋，是邊城，是陳述者在路途上，或準備離別、想像返回的時候。這樣的情境，不僅是單純的描山繪水，也擔負了另一層次的任務。<sup>73</sup>

浪子常在尋索，故常有所失，這既是一種氛圍、情境，也是一種主體

<sup>70</sup> 李歐梵，〈中國現代文學中的現代主義——文學史的研究兼比較〉，《中西文學的徊想》（南京：江蘇教育出版社，2005 年），頁 35-51。

<sup>71</sup> 楊牧，〈鄭愁予傳奇〉，《傳統的與現代的》，頁 159。

<sup>72</sup> 孟樊，〈浪子意識的變奏〉，《文訊》30 期（1987 年 6 月），頁 150-163。

<sup>73</sup> 焦桐，〈建構山水的異鄉人——論鄭愁予《鄭愁予詩集》〉，收入陳義芝編，《臺灣文學經典研討會論文集》（臺北：聯經出版事業公司，1999 年），頁 291。

狀態。誠如焦桐所言，不能僅從描山繪水來看待「流浪情境」，而須考索其內在緣由。事實上，流浪者成因有時便是戰亂、失鄉、流亡，這裡潛存著愁予少年時期的生命體驗與文學淵源。

依照錢理群的講法，「流亡者文學」在 1930、1940 年代的中國構成主潮，一代青年流離於板蕩大地，經常表現出徬徨無依的精神處境。<sup>74</sup> 如前所述，愁予早年深受《中國新詩》派詩人群（即後來論者所謂「九葉詩人」）的啟發，這批詩人固然頗勤於試驗現代技術，但亦具有明快的抒情精神與現實取向，尤善於書寫流浪情境。楊牧曾列舉出辛笛的〈絃夢〉（1933）、〈夜別〉（1933）、〈流浪人語〉（1945）等詩，說明他對愁予的影響。<sup>75</sup> 不過，如果較為全面地對比兩人的詩作，將會發現這種（詩的）「血緣關係」恐怕不能過度放大。僅就這三首詩而言，也唯有〈流浪人語〉的句式與情調，較能在愁予的詩裡找到迴響。

事實上，愁予稟受中國現代詩的影響是較全面的，其流浪語境亦有多重來源。如以整本詩集而論，何其芳的《預言》說不定比辛笛的《手掌集》對愁予產生更大的影響。例如〈古城〉（1934）一詩的開頭：

有客從塞外歸來，  
說長城像一大隊奔馬  
正當舉頸怒號時變成石頭了。  
（受了誰的魔法，誰的詛咒！）  
蹄下的衰草年年抽新芽。  
古代單于的靈魂已安睡

<sup>74</sup> 錢理群，〈「流亡者文學」的心理指歸〉，《精神的煉獄——中國現代文學從「五四」到抗戰的歷程》（桂林：廣西教育出版社，1996年），頁133-159。

<sup>75</sup> 分見辛笛，《手掌集》（上海：星群出版社，1948年），頁9；頁10；頁82。

在胡沙裡，遠戍的白骨也沒有怨嗟……<sup>76</sup>

彷彿先導了愁予的「邊塞組曲」，特別是〈殘堡〉開頭的數行：「戍守的人已歸了，留下／邊地的殘堡／看得出，十九世紀的草原啊／如今，是沙丘一片……」。<sup>77</sup> 愁予過人之處在於極少做句式的模仿，而僅取其情調與詞藻，構築自己的詩意。從語言操作習慣來看，何其芳的《預言》慣用括號、刪節號與歎詞，局部「迴行」（如此詩裡的「……安睡／在胡沙裡」），這些在《手掌集》裡反而不常見。就此而言，愁予毋寧是近於何其芳而遠於辛笛的。

陸敬思（Lupke Christopher）認為：「鄭愁予的詩中，因政治流放所引起的焦慮雖未明陳，但確實存在；這種焦慮使鄭愁予的詩在抒情中帶有感性或——更精準地說——帶有一種崇高的情感。」<sup>78</sup> 一般人讀愁予，較易引起「優美」（beautiful）之感，而非「崇高」（sublime）之情；故此說看似有些突兀，但卻觸及愁予詩的內在肌理，頗有值得發揮之處。從詩史來看，對日抗戰以及隨後而來的國共內戰，造就了好幾代的「流亡者—詩人」；影響愁予最深的四位詩人——艾青、何其芳、辛笛、綠原（1922-2009）——為前行代，渡海而來的楊喚、痲弦、愁予等則為末一代。

所不同者，前行代「流亡者」大多由「現代抒情」走向「社會現實」（何其芳與綠原，尤其顯著），在左翼怒潮下，個體之聲逐漸消磨於群體同頻共調的呼喊裡。愁予則始終在「現代抒情」這條軸線上發

<sup>76</sup> 何其芳，〈古城〉，《預言》（重慶：文化生活出版社，1945年），頁63。

<sup>77</sup> 鄭愁予，〈殘堡〉，《夢土上》，頁13。

<sup>78</sup> 〔美〕陸敬思著，梁文華譯，〈尋找當代中國抒情詩的聲音：鄭愁予詩論〉，收入李爽學主編，《異地繁花：海外臺灣文論選譯（下）》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2012年），頁31。Christopher Lupke “Zhen Chouyu and the Search for Voice in Contemporary Chinese Lyric Poetry,” in *New Perspectives on Contemporary Chinese Poetry* (New York: Palgrave Macmillan, 2008), p. 36.

展，帶有國族與政治緣由的「流亡者」，被純粹化（或美化）為成因不明的「漂泊者」。例如：愁予後期常在訪談中，強調〈錯誤〉（1954）是「戰爭詩」，說寫的是父親一代軍人的經驗；這只能說是詩人事後對創作背景的主觀陳述，在文本裡並無足夠的暗示。同時，他的用詞偏向於典麗、唯美、輕巧，不易立即導向戰亂的聯想。儘管如此，愁予確實能把詩裡的「我」當成角色來經營，使其詩具有收納他人經驗的能耐。

宏觀來講，在愁予 1950 年代寫就的近二百首詩中，戰亂元素很少進入「前景」，而是做為詩意背後的支援意識而存在著。像是說〈旅夢〉一詩，據愁予自述，係「坐公路車上旅行時，見到一位戰士一路凝視窗外，眼神頗為落寞，我受感動寫的。」<sup>79</sup> 節錄第二段開頭部分如下：

我從兩地來  
我底眼還濕潤著  
像車上的玻璃窗  
靜臥著長串的水珠  
我想：我該看見那片土地了  
  
榆樹圍成廣大的打麥場  
車停處，妻從樹下奔來  
我想，孩子也已長大了  
在堦上，正扶著老母向我張望<sup>80</sup>

全詩並未出現「戰士」形象，但說話者為一中年遊子，則是無疑的。

<sup>79</sup> 鄭淑敏〈訪談〉，〈浪子情懷—遊俠——與鄭愁予談詩（下）〉，《中國時報》12版（人間副刊），1979年5月29日。

<sup>80</sup> 鄭愁予，〈旅夢〉，《新詩週刊》第70期，《自立晚報》1953年3月16日，第3版。

年輕的詩人（當時二十歲），跳脫自我，去設想一代流亡者斷絕血親、遠離家園的窘境；通過幻想而歸家，正襯托出現實處境之無奈。此詩在語言上並無積極的創造性，但其中所寄寓的滄桑之感、人道之情，都昭示著他善於擴大感應面，具有從「私我」走向「共我」的能力。

做為一個中國人，愁予承受了國土動亂的悲哀，但他絕大多數的詩篇並不在直接表現這種情感。——早熟而強烈的「詩人意識」，使他把「漂泊者主體」從國族情境裡抽離出來，置換為愛戀情境、山海情境或宇宙情境。以下試從《夢土上》各舉一例來說明，分別摘自〈如霧起時〉（1954）、〈山居的日子〉（1953）、〈鄉音〉（1954）：

我從海上來，帶回航海的二十二顆星。  
妳問我航海的事兒，我仰天笑了……<sup>81</sup>

自從來到山裏，朋友啊！  
我的日子是倒轉了的：  
我總是先過黃昏後渡黎明。<sup>82</sup>

我凝望流星，想念他乃宇宙的吉普賽，  
在一個冰冷的圍場，我們是同槽拴過馬的。<sup>83</sup>

第一例其實為愛情詩，但藉由航海意象來描述對方的神祕與美好；說話者對於航行於四方感到自豪，以「事兒」形容「航海」，並且任縱而笑，流露出等閒輕易的瀟灑神態。第二例為山居詩，展現了以山野為家的自得自在；後文有「展在頭上的是詩人的家譜」之語，則回歸自然與詩人意識是相聯通的。第三例是把自己的籍貫歸到宇宙，其意與〈歸航曲〉（1953）相近，但更形象與用語皆更清奇。

<sup>81</sup> 鄭愁予，〈如霧起時〉，《夢土上》，頁 61。

<sup>82</sup> 鄭愁予，〈山居的日子〉，《夢土上》，頁 30。

<sup>83</sup> 鄭愁予，〈鄉音〉，《夢土上》，頁 75。

上述諸例的說話者仍然為「漂泊主體」，但愁予建立了以「自然——宇宙——詩歌」為故鄉的模式，取代了現實的祖國大地。這種寫法一方面暫時消解了現實的鄉愁，一方面則擴大了精神故鄉的追想，因而確實有種「崇高的情感」。它們在成因上仍可上推於戰亂流離的經驗，但已經過轉化與美化、純粹化，不再直接關乎國族。愁予就這樣吸收並改造了前驅詩人的流放經驗，經營出自己獨特的面貌。

### （三）抒情詩的戲劇化

愁予曾自述，在北平時即愛讀曹葆華（1906-1978）編譯的《現代詩論》，藉此吸收若干西方的詩學概念。雖然，今天的讀者難以確定實際狀況，但至少知道他對於 1930、1940 年追求現代的詩學潮流已有所接觸。例如艾略特（Thomas Stearns Eliot, 1888-1965）的「客觀對應物」（objective correlation）之說，其在當時引進中國。<sup>84</sup> 戰後初期，袁可嘉（1921-2008）對於此說，做了更為明快的歸納：「如果你想表達一種詩思詩情，你必須避免直接的敘述或說明，而採取旁敲側擊，依靠與這種情思有密切關聯的客觀事物，引起豐富的暗示與聯想。」<sup>85</sup> 這不僅擴充了詩境，更為情感表達提供了曲折而有效的路徑。

稍後，袁可嘉更進一步提出「新詩戲劇化」的理論要求，指出詩應追求「戲劇效果」，並有若干具體方向：(1)冥搜外物本質來與內心貼合，寫外物即寫自我，如里爾克（Rainer Maria Rilke, 1875-1926）。(2)通過心理的揣摩，表現人物的情狀，寄以同情或諷刺，如奧登（Wystan

<sup>84</sup> 吳曉東，《象徵主義與中國現代文學》（合肥：安徽教育出版社，2000年），頁75-78。

<sup>85</sup> 袁可嘉，《論詩境的擴展與結晶》，《經世日報》（文藝週刊），1946年9月15日。

Hugh Auden, 1907-1973)。 (3)寫現代詩劇，如艾略特。<sup>86</sup>——這些言談十分扣緊歐美現代詩的「戲劇化論」(dramatism)。其中除了詩劇之體較難移植之外，前兩點都有助於拓展詩境、強化張力，而且在表現上變化萬千，可以展現為各種不同的風格。

在 1930、1940 年代的名家，皆能純熟地運用這種「融戲劇性於抒情詩」的技巧。艾青的詩看似淺白，但如名作〈北方〉(1938)，開篇即把「風」比做「一個太悲哀了的老婦」，迅捷地切入戲劇場景，省去無謂的散文直述，氛圍亦佳。在〈甘地的葬儀〉這首詩裡，辛笛這樣表現哀悼的場面：

天昏暗了  
從者們彷彿初從佛經裏走出來  
跪在兩岸的原野上  
喃喃祈禱着 哭泣着  
聖雄 他們的耶穌和印度的再造<sup>87</sup>

佛經與耶穌的對比固然強烈，客觀地展示從者之聲形，更加有力。沒想到詩人並不順此而終篇，在下一段裡，描述到鷹隼瞄準人類，「宇宙與時間冥合了／今夜仍將進行土地分配的戰爭」。<sup>88</sup> 這種戲劇化的布置技巧，並不遜色於戰後臺灣的現代派。

這種技巧在愁予的詩裡持續發展，還有些新變。在晚年的詩學雜文裡，他曾經歸納出一套寫詩的技巧：

<sup>86</sup> 袁可嘉，〈新詩戲劇化〉，《詩創造》12 期（1948 年 6 月），頁 1-6。這裡所羅列的三點，係筆者的概括。

<sup>87</sup> 辛笛，〈甘地的葬儀〉，「中國新詩」第 2 集《黎明樂隊》（上海：森林出版社，1948 年），頁 1。

<sup>88</sup> 辛笛，〈甘地的葬儀〉，「中國新詩」第 2 集《黎明樂隊》，頁 1。

西方現代詩多年來衍成的模式也可以借用，就是設置場景（setting）、人物（腳色 persona）、時間過程（time passage）、人物與時間在過程中戲劇性（dramatics）地演出。增加整首詩的可讀性和耐人尋味。<sup>89</sup>

此雖事後之論，卻很能說明愁予抒情詩的奧妙。他在 1950 年代的代表作，如〈錯誤〉、〈如霧起時〉等，皆立基於這些技術。不過，他未必是直接從「西方現代詩」獲取得的（無論在當時的序跋，或後來的訪談，他都很少提及歐美詩人），而是延續了 1940 年代的中國現代抒情詩人（特別是艾青、何其芳、綠原、辛笛等）融合現代性與漢語性的發展方向。

愁予的抒情詩，常以「我——你」結構為主，同時更偏向於「說話者」這一端。有時安排了局部的「對手戲」，如〈賦別〉即設置了風雨交加的場面（scene），展現一段走向遠方的時間過程，雖以我為主，「你」的灑脫形象還是在的。有時則為「獨腳戲」，〈天窗〉即為一例，僅過錄詩的前半：

每夜，星子們都來我的屋瓦上汲水  
我在井底仰臥看，好深的井啊。

自從有了天窗  
就像親手揭開覆身的冰雪  
——我是北地忍不住的春天<sup>90</sup>

這裡可以看到，愁予創造情境的能力，「星——井」、「天窗——我」、

<sup>89</sup> 鄭愁予，〈詩的感動力量是來自詩的原旨——性靈〉，《和平的衣鉢：百年詩歌萬載承平》，頁 298。

<sup>90</sup> 鄭愁予，〈天窗〉，《窗外的女奴》，頁 23。

「冰雪——綠芽」三種場面很快被疊合在一起。由於「星子們」的對照，遂拉開天窗的時空向度。井底之喻尚屬平常，但星子汲水的聯想，則賦予一種動態感，具有原創性。<sup>91</sup> 直到詩的後半部，才從星子延伸到「一個名字」（那也就是被隱藏的「你」）。可見這首詩本是單方獨響，只因巧設場面，遂能使畫面活躍起來。

還有一種作品，具備較完整的戲劇情境。說話者彷彿直接切入故事之中間，以某種腳色的身分進行獨白。例如〈度牒〉（1955），彷彿是從出家人的角度，躺在「故園」「廢廟」，向昔年同度者訴說著。<sup>92</sup> 惟此詩用語華麗而意義稍含糊，似非佳構。再如〈厝骨塔〉（1957），則以亡者的語氣說話，僅錄最後三行：

啊，我的成了年的兒子竟是今日的遊客呢  
他穿着染了色的我的舊軍衣，他指點着  
與學科學的女友爭論一撮骨灰在夜間能燃燒多久。<sup>93</sup>

這位說話者可能是陣亡的，因而與戰伴一起回想著最後一役。然而其心思是靜定自足的，能夠從容瀏覽季節與人事。然後便是這三行，舊軍衣穿在兒子身上，這有生命傳承的意味；兒子與女兒的爭論添增了幽默的意味，但似乎也寄寓了些許感慨。後來愁予又以類似的機杼，寫了兩首詩：〈清明〉（1959）開頭曰「我醉着，靜的夜，流於我體內」，

<sup>91</sup> 論者以為，這裡的構思來自松松〈古井〉：「夜晚，來這裡汲水是許多星子們」（發表於《公論報·藍星週刊》201期，1958年6月6日），參蔡明諺，《一九五〇年代臺灣現代詩的淵源與發展》（新竹：國立清華大學中國文學系博士論文，2008年），頁160。惟鄭愁予這首詩早就發表於《現代詩》13期（1956年2月1日），因此事實恐怕恰好「相反」。愁予編定《鄭愁予詩選集》，把這首詩繫在1957年，亦明顯有誤。

<sup>92</sup> 鄭愁予，〈度牒〉，《窗外的女奴》，頁17-18。

<sup>93</sup> 鄭愁予，〈厝骨塔〉，《窗外的女奴》，頁50。

而結以「我已回歸，我本是仰臥的青山一列」，<sup>94</sup> 聲情華麗，表達了融入自然的想望，傾向於美化死亡。〈盛裝的時候〉（1961）彷彿是死者對美少年的勸告，但最後說：「哎，此際我便是你，美少年而耽於逸樂」<sup>95</sup> 則又使兩者相互疊合或換位，產生更豐富的情韻。

臺灣現代詩裡的戲劇獨白體，以楊牧自《傳說》（1971）以降的試驗，規模最鉅，成就最高。在他之前，鄭愁予與痲弦則是少數善用「代言」技術的名家。楊牧常以史傳、小說裡的人物為面具，痲弦則能襲取棄婦與水手、浪人的聲腔。至於愁予的代言體，似乎不是那麼顯著地穿梭於人我之間，因而常被論者忽略。

事實上，愁予很早便能使用「他人」的口吻來說話，造成「說話者——我」不等於「詩人——我」的現象，前舉〈旅夢〉、〈颱風板車〉即可為例證。即連著名的〈情婦〉，亦可視為擬託代言之體，雖然這類詩篇仍然可能灌注詩人的性格與思維。另有一種詩，雖不能說是代言，但卻因「時空情境」的戲劇化，而造就一個特殊的「我」。比方說「邊塞組曲」裡那位趁夜色「傳下將軍令，自琴弦」的我，便有虛擬的性質。總之，愁予詩裡的「我」是靈活多姿的，這使他的抒情詩富於表演性，既有主觀情意的顯露，又有客觀投影的效果。

## 六、結論

天才橫溢的詩人常有較為膨脹的主體意識，他們常以自我為核心去解釋世界、重構歷史。歷來的鄭愁予研究者，大多把詩人的自述視為「事實」，把他的自我闡釋視為「權威」。於是，愁予因左傾而有被政治迫害之虞，遂焚毀少作，這類掌故被寫到詩史裡，附在教科書；

<sup>94</sup> 鄭愁予，〈清明〉，《窗外的女奴》，頁 10。

<sup>95</sup> 鄭愁予，〈盛裝的時候〉，《窗外的女奴》，頁 37。

愁予的詩始終寓有強烈的人道精神，為國為民，堪稱「仁俠詩人」，這類觀點亦被論者大肆發揮。本文則認為，除了參照詩人的提示之外，還應回到文學史的發展脈絡，尋求具體史料加以驗證，做必要的補充或質疑。

事實上，詩人的訪談與自述皆為深具參考價值的「史料」，但有待鑑別與闡釋。而其詩作則為具有客觀結構的文本，鑲於特定時空情境，不是事後的附會與補敘所能加以變更的。愁予慣於把自己的少作說成具有政治關懷，或者反映戰亂流亡的社會詩。依照本文的研究，這些詩確實起因於詩人在板蕩中國的流離體驗，其詩藝基礎亦來自於當時的新詩潮流。然而，愁予既將「政治——流亡」的因素淡化，轉而以「人生——流浪」的面目呈顯出來，詩意也就質變了。這可以說是內涵與格局的限縮，卻是詩藝上的精純化。愁予藉由自述，想要撐開少作的向度，這只是流露出一種失落與補償，文本並不足以支援。愛情、浪遊與人生感悟亦自有藝術價值，好詩並不取決於題材之小大。

再就詩藝發展脈絡而言，愁予在《現代詩》一創刊時（1953年2月）即源源推出力作，這裡有些應是先前積累的，在風格元素上與他自己往前數年的創作也有一致性。何況他是在二十歲這年，才與紀弦首次會面（1953年10月10日）。<sup>96</sup> 因而筆者認為，根本還在於他的詩藝（有一內在理路）適時趨於成熟，恰好恭逢其盛，遇到紀弦及《現代詩》（為一外在機緣），而成就了《夢土上》。可以說愁予像是「帶槍投靠」或「帶藝求師」，這時他早已寫出頗為可觀的抒情詩，也許方法上未必十分自覺，「現代詩社」是觸媒，促使他的抒情路數更加果敢地朝向現代。如不注目於此，即難以解釋紀弦與愁予之間根本性

<sup>96</sup> 鄭愁予，〈我穿花衫送你行，天國破曉了〉，《中國時報》D4版（人間副刊），2013年10月1日。

的差異。

何其芳、辛笛（及其同代詩人）的創作本來大有可為，但阻斷於政治熱潮。他們未及發展的，終於被像愁予這樣的新一代詩人加以繼承或擴展。筆者以為，愁予對這條血脈的揣摩是逐漸加深的，恐怕到1960年代末尾出國才稍歇。並非如一般想像，隨著現代派運動的推進，他就擺落了少年的詩緣；反過來講，他是隨著技巧的純熟、觀念的深化、經驗的累積，而越來越有能力去消融既往三十年的現代詩傳統，建構新的抒情美學，進而超越前人。這像是一個寓言，或可稍稍說明臺灣現代詩學怎樣樹立起自己的面貌，成為「現代漢詩」的新天地。

蓋愁予的抒情詩，雖然天姿精敏，備受推崇，但亦有所限制。在1980年代，他曾被視浪漫唯美的詩人，在語言駕馭與影響力上居於領先，但「在使命感、現代感、思想性方面，他的得分偏低，現實性更是得分奇低。」<sup>97</sup> 這個評價如放回1950年代的時空裡，並不十分精準。愁予的詩雖以抒情為主，卻也表現出一代流離青年的情思，側面展示了時代感與現實性。只是他過度依賴「性靈」，輕忽詩學的成長變化；既對軍中詩人的非理性詩學缺乏同情的理解，又不能像余光中、楊牧那樣充實文化知識，取得精神的成長。在出國以後，無法持續進行大幅度的突破；雖仍有性情昂揚、機鋒迭出的精美小品，置諸臺灣詩壇名家中，終顯得較單薄。

惟從詩史來看，愁予至少扮演了以下功能：一是在大陸詩學與海島詩學之間，傳遞一種伏流，延續現代漢詩前階段的成果；二是在現代派運動中，以挺拔出眾的實際創作確保了抒情的領地，建構了「現代——抒情」的脈絡。除此之外，他發揮「漢語性」的現代潛能，轉

---

<sup>97</sup> 苦苓，〈誰是大詩人——青年詩人心目中的十大詩人〉，《陽光小集》10期（1982年10月），頁88。

化傳統風華，融入現代感性，為此後的青年詩人立下抒情範式，此一成就應不隨時代變遷而抹滅。

（責任校對：廖曉萱）

## 引用書目

### 一、近人論著

- 王文興，〈大風〉，《現代文學》11期，1961年11月，頁66-72。  
\_\_\_\_\_，《十五篇小說》，臺北：洪範書店，1979年。
- 李世傑，〈北平和平解放中我的經歷與見聞〉，收入中國人民政治協商會議全國委員會、文史資料委員會《平津戰役親歷記》編審組編，《平津戰役親歷記（原國民黨將領的回憶）》，北京：中國文史出版社，1989年，頁265-273。
- 李歐梵，〈中國現代文學中的現代主義——文學史的研究兼比較〉，《中西文學的徊想》，南京：江蘇教育出版社，2005年，頁35-51。
- 李麗玲，〈創造新文藝·發掘新作家——初探五〇年代初期的野風〉，《文學臺灣》14期，1995年4月，頁182-193。
- 沈奇，〈美麗的錯位——鄭愁予論〉，《臺灣詩人散論》，臺北：爾雅出版社，1996年，頁244-266。
- 何其芳，〈古城〉，《預言》，重慶：文化生活出版社，1945年，頁63。
- 辛笛，《手掌集》，上海：星群出版社，1948年。  
\_\_\_\_\_，〈甘地的葬儀〉，「中國新詩」第2集《黎明樂隊》，上海：森林出版社，1948年，頁1。
- 吳曉東，《象徵主義與中國現代文學》，合肥：安徽教育出版社，2000年。
- 金典戎，〈光桿司令長官孫連仲與華北〉，《春秋雜誌》1965年總第193期，頁34-38。
- 林梅琴，〈鄭愁予：我的鄉愁就在我的背包裡〉，《福建人》2015年8月號，頁70-74。
- 林耀德，〈河中之川——與鄭愁予對話〉，《觀念對話》，臺北：漢光文

- 化公司，1989 年，頁 150-162。
- 孟樊，〈浪子意識的變奏〉，《文訊》30 期，1987 年 6 月，頁 150-163。
- 洛夫，〈洛夫創作年譜〉，《洛夫詩歌全集 IV》，臺北：普音文化，2009 年，頁 645-678。
- 紀弦，〈社論〉，《現代詩季刊》3 期，1953 年 8 月，封面。
- \_\_\_\_\_，〈把熱情放到冰箱裡裏去吧！〉，《現代詩》第 6 期，1954 年 5 月，頁 43。
- \_\_\_\_\_，「廣告辭」，《現代詩》第 8 期，1954 年冬季，頁 122。
- \_\_\_\_\_，〈現代派信條釋義〉，《現代詩季刊》13 期，1956 年 2 月，頁 4。
- \_\_\_\_\_，〈新與舊·詩情與詩想〉，《現代詩》第 18 期，1957 年 5 月，頁 2-3。
- \_\_\_\_\_，〈現代詩的偏差〉，《現代詩》新 1 號，第 24、25、26 期合刊，1960 年 6 月，頁 6。
- \_\_\_\_\_，〈從自由詩的現代化到現代詩的古典化〉，《現代詩季刊》35 期，1961 年 8 月，頁 1-4。
- \_\_\_\_\_，〈紀弦回憶錄第二部：在頂點與高潮〉，臺北：聯合文學出版社，2001 年。
- 苦苓，〈誰是大詩人——青年詩人心目中的十大詩人〉，《陽光小集》10 期，1982 年 10 月，頁 79-91。
- 袁可嘉，〈新詩戲劇化〉，《詩創造》12 期，1948 年 6 月，頁 1-6。
- 陳芳明，《臺灣新文學史》，冊上，臺北：聯經出版事業公司，2011 年。
- \_\_\_\_\_，〈星的語言〉，《美與殉美》，臺北：聯經出版事業公司，2015 年，頁 216-230。
- 陳政彥，〈析論鄭愁予前期詩作中的古典風格〉，《臺灣詩學學刊》22 期，2013 年 11 月，頁 95-124。
- 張雙英，《二十世紀臺灣新詩史》，臺北：五南圖書公司，2006 年。

- 覃子豪，〈評「夢土上」〉，《覃子豪全集 II》，臺北：覃子豪全集出版委員會，1968年，頁395-396。
- 焦桐，〈建構山水的異鄉人——論鄭愁予《鄭愁予詩集》〉，收入陳義芝編，《臺灣文學經典研討會論文集》，臺北：聯經出版事業公司，1999年，頁286-298。
- 曾進豐、陳瑩芝，〈人道詩魂鄭愁予〉，《臺灣詩學學刊》22期，2013年11月，頁63-94。
- 黃維樑著，曾焯文譯，〈江晚正愁予——鄭愁予與詞〉，《中外文學》21期4期，1992年9月，頁88-104。
- 楊牧，《傳統的與現代的》，臺北：志文出版社，1974年。
- 痲弦，〈第一場雨水〉，《現代詩》復刊第11期，1987年12月，頁26。
- 葉維廉，〈我和三、四十年代的血緣關係〉，《三十年詩》，臺北：東大圖書公司，1987年，頁578-605。
- 劉珈，〈盲婦〉，《泥土》創刊號，1947年4月，頁3。
- 鄭長海（手稿），〈剿匪戡亂作戰詳歷及心得報告〉，1957年，頁10-11，國家發展委員會檔案管理局數位典藏品。
- 鄭愁予，〈老水手〉，《野風》第20期，1951年9月，頁27。
- \_\_\_\_\_，〈早春花束：桃，杜鵑花，朱槿，櫻花，花圃〉，《野風》第34期，1952年4月，頁51。
- \_\_\_\_\_，〈殘堡〉，《野風》第45期，1952年11月，頁37。
- \_\_\_\_\_，〈邊塞組曲〉，《野風》第46期，1952年11月，頁32-33。
- \_\_\_\_\_，〈真理之歌〉，《現代詩》第2期，1953年5月，頁23。
- \_\_\_\_\_，〈晨景到雪線〉，《現代詩季刊》5期，1954年2月，頁5-6。
- \_\_\_\_\_，《夢土上》，臺北：現代詩社，1955年。
- \_\_\_\_\_，〈小站之站〉，《現代詩》第18期，1957年5月，頁13-14。
- \_\_\_\_\_，〈貴族〉，《藍星詩選》獅子星座號，1957年8月，頁15。
- \_\_\_\_\_，《窗外的女奴》，臺北：十月出版社，1969年。

- \_\_\_\_\_, 《鄭愁予詩選集》，臺北：志文出版社，1974 年。
- \_\_\_\_\_, 《鄭愁予詩集 I：1951-1968》，臺北：洪範書店，1979 年。
- \_\_\_\_\_, 〈引言：九九九九九〉，《聯合文學》211 期，2002 年 5 月，頁 12。
- \_\_\_\_\_, 《和平的衣鉢：百年詩歌萬載承平》，新北：周大觀基金會，2011 年。
- \_\_\_\_\_, 〈我寫過愛情詩嗎？〉（打字稿，未出版），頁 1-26。
- 蔡明諺，《一九五〇年代臺灣現代詩的淵源與發展》，新竹：國立清華大學中國文學系博士論文，2008 年。
- 錢理群，〈「流亡者文學」的心理指歸〉，《精神的煉獄——中國現代文學從「五四」到抗戰的歷程》，桂林：廣西教育出版社，1996 年，頁 133-159。
- 戴望舒，〈望舒詩論〉，《現代》1932 年第 1 期，頁 92-94。
- 龐可怡，《黑暗的明燈——中國現代派與歐洲左翼文藝》，香港：商務印書館，2017 年。
- 〔美〕陸敬思著，梁文華譯，〈尋找當代中國抒情詩的聲音：鄭愁予詩論〉，收入李爽學主編，《異地繁花：海外臺灣文論選譯（下）》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2012 年，頁 21-44。
- Lupke, Christopher. "Zhen Chouyu and the Search for Voice in Contemporary Chinese Lyric Poetry," in *New Perspectives on Contemporary Chinese Poetry* (New York: Palgrave Macmillan, 2008), pp. 29-46.
- Wong, Wai-leung. "'The River at Dusk Is Saddening Me': Cheng Ch'ou-yu and Tz'u Poetry," *Renditions* Nos. 11 & 12 (Hong Kong, Spring & Autumn 1979), pp. 265-279.

## 二、報刊文獻

李承宇，〈詩魂伴海洋 鄭愁予把故鄉帶著走〉，《聯合報》A7版（大河人生），2009年3月22日。

林慧峰（紀錄），〈王文興·鄭愁予：走上文學語言的不歸路〉，《中央日報》第10版（中央副刊），1987年10月12日。

袁可嘉，〈論詩境的擴展與結晶〉，《經世日報》（文藝週刊），1946年9月15日。

痲弦，〈兩岸蘆花白的故事——詩人鄭愁予的創作世界〉，《聯合報》第12版（聯合副刊），1979年5月27日。

鄭淑敏（訪談），〈浪子情懷一遊俠——與鄭愁予談詩（下）〉，《中國時報》12版（人間副刊），1979年5月29日。

鄭愁予，〈小詩兩首：微塵，心絲〉，《公論報》4版（「日月潭」副刊953期），1952年6月16日。

\_\_\_\_\_，〈旅夢〉，《新詩週刊》第70期，《自立晚報》1953年3月16日，第3版。

\_\_\_\_\_，〈我穿花衫送你行，天國破曉了〉，《中國時報》D4版（人間副刊），2013年10月1日。

## 三、網路資料

李懷寧，〈鄭愁予：我的作品裡都是人道主義的思想〉，《南方都市報》，2007年11月28日，網址：<http://ent.sina.com.cn/x/2007-11-28/00531810285.shtml>，瀏覽日期：2018年8月1日。

冼麗婷，〈鄭愁予理想的兩岸和平〉，《蘋果日報》，要聞港聞版，2013年7月21日，網址：<https://hk.appledaily.com/local/20130721/6367GSAFY3XA53XZDCQ4OWAFEE/>，瀏覽日期：2018年7月9日。

林晴、李顯華，〈鄭愁予談現代漢詩——城大文化沙龍紀實〉，《明報》，culture & leisure 版，2015年7月11日，網址：<https://news.>

mingpao.com/pns/%E5%89%AF%E5%88%8A/article/20150711/s0005/1436551822997/%E6%98%8E%E8%97%9D-%E5%A0%B1%E9%81%93-%E9%84%AD%E6%84%81%E4%BA%88%E8%AB%87%E7%8F%BE%E4%BB%A3%E6%BC%A2%E8%A9%A9，瀏覽日期：2018 年 7 月 7 日。

曹可凡，〈背著鄉愁的吟遊詩人：鄭愁予專訪（上）〉，《雪花新聞》，2018 年 5 月 13 日，網址：<https://www.xuehua.us/a/5eb7216886ec4d4eda739ddb?lang=zh-tw>，瀏覽日期：2018 年 7 月 9 日。

許劍虹，〈國軍視角下的「北平和平解放」〉，《中時電子報》，2017 年 1 月 24 日，網址：<https://www.chinatimes.com/realtimenews/20170124005601-260417?chdtv>，瀏覽日期：2018 年 7 月 8 日。

張曦娜，〈「達達的馬蹄」響遍半世紀——訪臺灣詩人鄭愁予〉，《聯合早報》，2008 年 4 月 11 日，網址：<https://www.zaobao.com.sg/special/face2face/story20080411-28455>，瀏覽日期：2018 年 8 月 1 日。

## Fugue, Rewriting and Transformation: On Zheng Chouyu in the 1950s

Chen-Chung Liu \*

### Abstract

This article analyzes how one of the most important poets in Taiwan after World War II, Zheng Chouyu 鄭愁予, created purity and beauty in his work “In Dreamland 夢土上,” and heralded the advent of the modern lyric. Specifically, I examine how Zheng was influenced by both trends in Chinese lyrics and the Taiwan Modernist School movement. Through detailed historical research and aesthetic analysis, I show how the first issue of *Modern Poetry Quarterly* 現代詩季刊 (February, 1953) as well as the establishment of the “Modernist School” 現代派 (January, 1956) helped Zheng achieve a breakthrough and improve his poetic skills. In addition, the nature of Zheng’s poems was influenced by poetic trends from China during the 1930s and 40s, which he consulted in the construction of his poetic wording and lyrical style. The former encouraged him to modernize his lyrical techniques, while the latter served to initiate the integration of modernity and lyrics in his works.

**Key words:** modern lyric 現代抒情詩, modernity 現代性, lyricism 抒情性

---

\* Professor, Department of Chinese Literature, National Taiwan University