臺大中文學報　第五十四期
2016 年 9 月　　頁 223 ~ 264
臺 灣 大 學 中 國 文 學 系

余光中詩的抒情議題

劉　正　忠*

提　　要

余光中在文學史中的強大聚焦力，來自他的紛雜、多樣、善變，乃至正負相激。僅舉「狼來了」事件予以全面否定，或單向地指認其色情、頹廢、虛無，固然太過簡單。僅從正面品質去加以辯護，重新鞏固其典律位置，而抹平其爭議性，似乎也有所不足。本文將試著考掘余光中詩作的抒情表現，重構其「正典化」以前的豐富面向。全文並不強為折衷，而是立基於更周全的文獻基礎，聚焦於新古典、現代性與負面性等三大主軸，對「抒情」進行較立體而深入的觀照。並綜合考量歷史、美學與意識型態等因素，重新處理與余光中相關的詩學史。對於「父的形象」、「浪子回家」、「中國意識」、「抒情傳統」等議題，俱有新的闡釋。

關鍵詞：新古典、現代性、負面性

本文於 105.05.17 收稿，105.09.09 審查通過。
＊國立臺灣大學中國文學系副教授。
DOI:10.6281/NTUCL.2016.09.54.05

臺灣大學學術期刊資料庫

The Lyrical Issue of Yu Kwang-Chung's Poetry

Liu Zheng-Zhong*

Abstract

Yu Kwang-Chung is heavily emphasized in the history of literature due to his diversity, changeability, or even contradiction. It is inappropriate to defame him merely with the "crying wolf" incident or condemn him as sensual, decadent, and nihilistic. It also seems insufficient to defend him, reconsolidate his orthodox position, and erase the controversies surrounding him only with his positive qualities. This article attempts to explore the lyricalness in Yu Kwang-Chung's poem and reconstruct his multifariousness before he is made orthodox. It does not manage to compromise but examine his lyricalness deeply and from more sides with a focus on the three pillars neoclassicism, modernity, and negativity. It also considers the elements of history, aesthetics, and ideology and reorders the poetry studies history related to him. It has a new illustration for the issues of the father image, the prodigal son, the Chinese consciousness, and the lyrical tradition.

***Keywords*: neoclassicism, modernity, negativity**

* Associate Professor, Department of Chinese Literature, National Taiwan University.

臺灣大學學術期刊資料庫

余光中詩的抒情議題 *

劉　正　忠

一、前　言

余光中於鄉土文學論戰期間，發表了〈狼來了〉一文，指稱鄉土文學為「工農兵文藝」，符應了毛澤東〈在延安文藝座談會上的講話〉的主張，並暗示這些人須被「抓頭」。[1] 此文在當時即被徐復觀稱為「血滴子」，具有引進政治力量去威迫他人的意思。[2] 後來余光中聲名益盛，卻得到不同的評價：一方面在主流文化媒體與中學教科書中，被視為現代文學大師，兼為傳統文化價值的守護者；另一方面則被部分文化界人士視為投機分子，具有難以清洗的歷史污點。[3]

* 本文為科技部計畫「現代漢詩的抒情變革」（NSC102-2628-H-002-008-MY3）研究成果之一，撰作過程承李蘋芬同學協助良多。初稿曾宣讀於政大人文中心主辦「翻譯東亞」研討會（2016 年 1 月 8 日），承講評人須文蔚教授多所增益，又蒙本刊兩位審閱者惠賜卓見，特此致謝。

1 余光中：〈狼來了〉，《聯合報》第 12 版（1977 年 8 月 20 日）。

2 徐復觀：〈從「瞎遊」向「咪遊」〉，原載香港《華僑日報》（1977 年 9 月 21 日、22 日），收於《徐復觀雜文（四）：憶往事》（臺北：時報出版公司，1980 年 4 月），頁 130-135。引文見頁 135。

3 余光中在晚近的回應文章裏，亦自承：「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。」見余光中：〈向歷史自首？——溽暑答客四問〉，《羊城日報》（2004 年 9 月 11 日）。

臺灣大學學術期刊資料庫

時至今日，這種分歧似有擴大之勢：惡評者主要仍聚焦於行為與人格，尚未提出有力的詩學判斷；推尊者則常侷促於「正典化」以後的詩人形象，未能顧及其複雜性與矛盾性。因此，余光中研究的總量雖多，但晚近十年則推進稍緩，突破有限。有時還受到意識型態的支配，處於各說各話的情境。我們恐怕必須承認，「爭議性」是其人其詩的重要構成亦是內在熱源，乃能準確把握到諸多核心問題，更有效地掘發其詩學底蘊，推進論述。

余光中在不同時期皆曾處於論戰之前線，既善於張弓射箭，亦屢屢成為眾矢之的。這些論爭，有時出於意氣、黨派與政治信念，有些則涉及倫理、美學、知識之分歧。雖然性質複雜，卻常常關涉到其詩與詩學的深層結構。更精細地考察歷史材料是必要的，重新理解論戰的癥結也是必要的。但在經過時間沉澱的今天，仍須導入更多「詩的」眼界與素養，才不會把作品當成意識的檢驗品，或任何觀念的附屬物。

因此，本文擬從「詩學本位」出發，不違避但也不虛妄地調動政治性批評。論述焦點在於，作為詩人詩歌創作內在動力，作為各種詩學因素角力場的「抒情」課題。按在既有的余光中論述中，「浪子回家」、「中國意識」、「陽剛主體」、「倫理取向」、「身體意象」等都備受重視，它們都關乎愛恨糾葛，都可從抒情表現上探究其詩學根柢。這裏所說的抒情，並不僅指浪漫純良、踴躍向上的面向，還包含更多撩亂、失度、踰矩的內容與方法。

余光中著有二十幾本詩集，紛繁善變，觸及廣大，自不能被簡單地歸檔。本文既在重省其抒情樣態，因此將格外關注他詩藝變動最大的時期：大致而言，《萬聖節》（作於 1958 年 10 月赴美以後）開啟了現代轉向，《白玉苦瓜》（作於 1974 年 8 月赴港之前）則完成了正典化。期間寫出若干最具代表性的詩集，本文即將討論範圍限定在此。不僅要援引既有的正面論述，並多借道於批判者之眼，以便還原詩人的複雜性。

臺灣大學學術期刊資料庫

二、前期風格構造

（一）從浪漫到現代

余光中的「學院」背景，在早年並未成為優勢，反而與當代文學發展脫節。他最初汲取的詩學養分主要來自傳統英詩，特別是浪漫主義的資源，而其漢語中介則為新月派。[4] 他的前三部詩集，雖見基本功，形式卻頗單調而拘謹，僅具練筆的作用。[5] 這些詩絕大多數發表在《中央日報・副刊》，而逐漸興盛的自由詩、現代詩，則不見容於主流報刊。因此，當時紀弦不滿於這種風尚，經常為文加以譏嘲。

稍後，有兩項翻譯經驗擴大了他的眼界：一是譯《梵谷傳》，使他深刻體會現代藝術的精神，深受感召，「重新規劃美醜的界限」。另一則是翻譯狄謹蓀（1830-1886），特別欣賞她「神祕而濃縮的表現手法以及突出而躍動的意象」。[6] 余光中之追求現代，應在第一次旅美前夕即有所嘗試。其初步成果見於《鐘乳石》（1957 年 4 月 -1958 年 9 月）一集，雖然尚未充分擺脫格律詩的羈絆。但如〈杞人的悲歌〉（1957）的宇宙視域，〈西螺大橋〉（1958）的陽剛風格，〈招魂的短笛〉（1958）的古辭新鑄，[7] 都已初步指向日後的風格。

---

4 余光中曾經回憶，在臺大求學時，外文系的文學氛圍十分稀薄。唯有英千里的英詩一課，啟發極多，「可惜他不講現代詩，否則我的接近英美現代詩將提早幾年。」見余光中：〈從古典詩到現代詩〉，《掌上雨》（臺北：文星書店，1964 年 6 月），頁 180。

5 這三本詩集，分別是：《舟子的悲歌》（臺北：野風出版社，1952 年 3 月）、《藍色的羽毛》（臺北：藍星詩社，1954 年 10 月）、《天國的夜市》（臺北：三民書局，1969 年 5 月），皆按時間先後，收錄了詩人 1952-1956 年的作品。

6 余光中：〈從古典詩到現代詩〉，《掌上雨》，頁 180。

7 這些作品，分別見余光中：《鐘乳石》（香港：中外畫報社，1960 年 10 月），頁 43-45，53-55，75-76。

臺灣大學學術期刊資料庫

余光中在詩藝上較大的躍進，仍須待抵達新大陸以後。他在美留學恰好一年（1958 年 10 月 -1959 年 10 月），得詩 33 首，集結為《萬聖節》。此集有何重大變化呢？詩人自稱：

> 作者在新大陸時，深受現代畫的啟發，大部分作品乃有「抽象」的趨勢。較之以前的作品，它們漸漸揚棄了裝飾性（decorativeness）與模倣自然（representation of nature），轉而推出一種高度簡化後的樸素風格。[8]

格律詩為了顧及音節、韵式與段落之齊整，不免添增了許多藻飾與聲響，而未遑在詩意上深掘。因此，余光中上述言論，顯示他經歷了重大的詩學反省，而當代藝術正是他揚棄舊詩法的有力憑藉。他三十歲以前的詩，較停留於「字面之美」，但也因此練就了不錯的漢字組織能力。

格律本身未必能限制什麼，問題在於詩的內涵。如新月派三大詩人（徐志摩、聞一多、朱湘）雖以格律詩為主，筆下的含容量與多樣性卻頗可觀。反過來講，走出格律也未必代表「進步」，平弱的自由詩隨處可見。因此，余光中美國行最大的收獲，還在於找到新的詩質。他原先取法的「浪漫主義—新月派—格律詩」，無論好不好，在時空上都不免落入一種「非同步性」。留美以後，則有幾項關鍵性的發展：更開闊地面對當代英美詩壇，並積極加以譯介，先前則更像是取法乎舊典，此其一。在詩以外，直接面對現代化社會及其藝術與思潮，因而形成了自己的現代性體驗，此其二。詩作在題材上走出了以愛情、親情與個人際遇為主的範圍，處理更尖銳而複雜的現代情境與當代感受，此其三。

旅美的第三首詩〈芝加哥〉（1958），即是一首力作，已能純熟地展現上述諸訊息。詩分五段，過錄前三段：

> 新大陸的大蜘蛛雄踞在
> 密網的中央，吞食著天文數字的小昆蟲，
> 且消化之以它的毒液。
> 而我撲進去，我落入網裏——

8 余光中：〈序〉，《萬聖節》（臺北：藍星詩社，1960 年 8 月），頁 2。

臺灣大學學術期刊資料庫

一隻來自亞熱帶的
　　難以消化的
金甲蟲。

文明的群獸，摩天大樓壓我
以立體的冷淡，以陰險的幾何圖形
壓我，以數字後面的許多零
壓我，壓我，但壓不斷
飄逸於異鄉人的灰目中的
　西方的地平線。

迷路於鋼的大峽谷中，日落得更早——
（他要赴南中國海黎明的野宴）
鐘樓的指揮杖挑起了黃昏的序曲，
幽渺地，自藍得傷心的密歇根湖底。[9]

芝加哥同時帶來體積的、數量的、質地的衝擊，因而構成一種雄渾之美。詩人採用了尖銳的意象對比，來呈現微弱主體被強大客體吸納進去的瞬間感應。詩的第一段，就是內容決定形式的最佳例證。句與行之長短伸縮，字詞之高下配置，精準地隨意義而走，完全融入了詩的表現。思鄉之愁以及對異鄉物質性的震撼與反作用力，頗為彰顯。瘂弦也有一首出於間接體驗的〈芝加哥〉，即是受到余光中同題創作的刺激。[10]

9 余光中：〈芝加哥〉，《文星》第 14 期（1958 年 12 月 1 日），頁 39。後收入《萬聖節》，頁 5-6。

10 按余光中是年 10 月 9 日抵美，旋遊芝加哥，10 月 25 日作此詩，11 月 14 日有信致瘂弦，述異鄉都會體驗甚詳，見張默編：《現代詩人書簡集》（臺中：普天出版社，1969 年 12 月），頁 234-237。兩個月後，瘂弦即在同一刊物發表同題創作（作於是年 12 月 16 日），見瘂弦：〈芝加哥〉，《文星》第 17 期（1959 年 2 月 1 日），頁 41。

臺灣大學學術期刊資料庫

異國體驗也使余光中強烈的國族意識趨於敏銳。他筆下的自我，置身於現實的新大陸與夢寐的中國之間，常感無依。在著名的〈我之固體化〉一詩裏，詩人把自己比喻為「國際的雞尾酒裏」，「一塊拒絕溶化的冰」。[11] 而遙遠的「中國」像是太陽，只有回到中國，「我」才能重新溶化為液體。顏元叔認為此詩「有身歷其境的痛楚感」，「情感切時而深廣」，可惜余光中接下來即「走上了浪漫的路線，以《蓮之聯想》為高峰。」[12]

事實上，這個時期的余光中正在滌除浪漫主義之餘緒。通讀其詩集，就會發現：他仍然抒情，但抒情並不等於浪漫。當他滿懷國族意識，寫下〈我之固體化〉這類篇章；同時也不乏慕戀綺思之作，如云：「躺在你乳間的象牙谷底，／睡一個呼吸着安全感的／千年的小寐。」[13] 即是書寫私己情愛，且有耽美傾向。關鍵並不在於浪漫與否，而在於抒情之轉換。其抒發國族飄零之感，係用新法；其抒發個體之苦悶，亦見變化。例如：「常想去太陽的赤道上，／臥軌自殺，也殺死追我的憂鬱。」[14] 這種帶有頹廢氣息的抒情，意象大膽，風格粗獷，有別於早期格律詩之纖弱。

除此之外，在這本詩集裏，已有若干詩篇透露了美學變遷的訊息。余光中在愛荷華大學的課堂上，深受現代藝術的洗禮，很自然地反映於詩篇。筆下對於抽象、非理性、潛意識有了較多的描摹，例如〈喝采〉以「古典音樂萬歲！」起始，幾經演繹，而止於「新音樂萬歲！」的呼喊。[15] 在註腳裏，提到熊堡（今譯荀克白，Arnold Schönberg，1874-1951）這一位現代音樂的革命者，而他正是音樂美學從「協和」轉換到「非協和」的關鍵人物。（我們知道，紀弦從

11 余光中：〈我之固體化〉（1959），《萬聖節》，頁 50。
12 顏元叔：〈余光中的現代中國意識〉，原載《純文學》7 卷 5 期（1970 年 5 月），頁 129-147。後收於氏著：《談民族文學》（臺北：臺灣學生書局，1984 年 2 月），頁 161-188。引文見頁 161。
13 余光中：〈真空的感覺〉（1959），《萬聖節》，頁 52。
14 余光中：〈我總是無聊的〉（1959），《萬聖節》，頁 55。
15 余光中：〈喝采〉（1959），《萬聖節》，頁 66-67。

臺灣大學學術期刊資料庫

1940 年代起，就不斷地發揮這種美學，並把它落實到詩與詩論之中。）[16] 詩集裏有更多狂亂的筆法，不再侷促於均衡的形式，常見宇宙意象、科學意象及鬼魅意象之雜糅，都透露了求新求變之意。

再如〈超現實之夜〉，寫於詩人的「現代藝術」大考前夕。詩中試著以文字來翻譯超現實的畫面，頗見斷裂與跳躍：

> 時間到了哪，奇里科的長短臂
> 正指著一點二十八分
> 而達利說，一切都遲了
> 長頸的麒麟已經在失火
> 沙漠的橫切面尋不見地球的年輪
> 一切都遲了[17]

詩人以時間為緯，對于無關聯的意象做了大膽的串連。在這樣的詩篇裏，余光中確實經歷了屬於自己的超現實體驗。但或許緣於他知性氣質，淺嚐即止，沒有再做更激烈的發展。——即便如此，這類試驗仍然為後來的「天狼星」組詩，奠立了良好的創作基礎。而在與洛夫進行「天狼星論戰」時，亦較能掌握對手的理路，雖然兩人的淵源並不相同。

（二）現代與新古典

余光中留學期間所受到的「現代衝擊」，要等到回國（1959 年 10 月）以後，才更為全面而強烈地噴發於筆下。從 1960 到 1963，四年之間，密集展現了多方面的成果。不僅寫出後來收在《天狼星》、《五陵少年》、《蓮的聯想》等三部詩集裏的主力之作，還完成了《掌上雨》中的絕大多數篇章，以及《左手

16 相關討論，見劉正忠：〈機械、騷音與詩想——論紀弦上海時期的現代性體驗〉，《臺大中文學報》第 47 期（2014 年 12 月），頁 272-274。

17 余光中：〈超現實之夜〉（1959），《萬聖節》，頁 17-19。

臺灣大學學術期刊資料庫

的繆思》、《逍遙遊》中的部分作品。[18] 無論以質或量而言，都堪稱是他創作生涯的一大高峰。

這時，正是《文星》雜誌最鼎盛的時期，發行之廣，影響之深，皆非同仁詩刊或文學性刊物（如《文學雜誌》、《現代文學》）所能比擬。余光中以此為主戰場，在「現代詩論戰」、「文白論戰」中出盡鋒頭，成為新文學的重要代言人。除了文學上的論爭之外，發生於 1961 年末到 1963 年中的「中西文化論戰」（傳統派與西化派之爭），也是不可忽略的背景事件。這場論戰起於對胡適、五四的評估，從而議及中西文化的異同與輕重。[19] 其間夾雜著意氣與謾罵，在深度上未必超過 1930 年代的「中國本位與全盤西化」論戰。但在日趨保守的戰後臺灣，卻是一場重要的文化洗禮。

余光中此時及稍後的許多發言，皆隱然有從文學藝術的角度，回應中西文化問題的企圖。在創作實踐上，則有加速趨向「現代」的傾向。長篇組詩〈天狼星〉，即表現了現代主義者的精神圖譜，充滿騷動與創造，用語尖銳，意象密度頗為濃烈。他這樣描述「表弟們」（現代主義者）的聚會：

> 我們就圍坐成一朵向日葵
> 把大半個波希米亞族移民到此地
> 照例火葬徐志摩，在煙灰缸
> 且降五四的半旗。現代詩萬歲！[20]

---

18 其中散文與評論，主要發表於《文星》。具體篇目及時間，詳廖敏村：《文星時期的余光中》（臺北：政治大學中文系國文教學碩士學位班碩士論文，陳芳明先生指導，2009 年 6 月），頁 244-247。

19 較扼要的敘述與詮釋，見陶恆生：〈談談台灣早年的中西文化論戰〉，收在陶恆生、劉德順：《海隅文集》（香港：明報出版公司，2003 年 3 月），頁 332-357。當事者的陳述及相關史料，詳李敖：《文化論戰丹火錄》（臺北：文星書店，1964 年 7 月）。

20 余光中：〈浮士德〉（天狼星組詩之一），原載《現代文學》第 8 期（1961 年 5 月），收於《天狼星》（臺北：洪範書店，1976 年 8 月），頁 132。

臺灣大學學術期刊資料庫

這裏首次提出「降五四半旗」的概念，其意並非返歸傳統，或否定德先生與賽先生的價值。詩人試圖升起現代的大旗，呼求文藝上的進一步「西化」。

沒想到整組詩居然引來洛夫的負評，認定他沒有切中現代的要義。因為：「現代詩是非邏輯的，在創作過程中似不可能預先有所安排、有所設計」。而〈天狼星〉這組詩「面目爽朗，脈動清晰」，「流於『欲辯自有言』，『過於可解』的事的敍述」，乃是構成它「失敗」的基本因素。[21]（自從瘂弦發表了〈深淵〉（1959），青年詩人似有競寫〈荒原〉式現代心靈史詩之勢。）這時，洛夫的〈石室之死亡〉正寫到一半，走的是「非理性詩學」的路數；他顯然是以己繩人，固有如上之怪說。於是余光中立即為文反擊，且診斷出洛夫患有「晦澀」、「虛無」、「反社會」的毛病。[22] 以今觀之，在創作實踐上，「石室」高出「天狼星」不只一個級數；但就論述的細密度與說服力而言，余光中顯然優於洛夫。

一般認為，「天狼星論戰」是余光中創作生涯中的轉捩點，前此為積極西化期，後此則著力創造「新古典」。[23] 這個印象雖不算錯，但可能也會落入「以

21 洛夫：〈天狼星論〉，原載《現代文學》第 9 期（1961 年 7 月），頁 77-92。收於《詩人之鏡》（高雄：大業書店，1969 年 5 月），頁 99-125。引文見頁 108。

22 余光中：〈再見，虛無！〉，原載《藍星詩頁》37 期（1961 年 12 月），無頁碼及版次。亦見《掌上雨》，頁 151-164。

23 惟須文蔚近期的研究指出，歐美的「新古典主義」自有一套觀念與脈絡：「余光中與劉國松的『新古典主義』並未師法西方美學的同一觀念，而是從臺灣現代主義狹隘的『橫的移植』觀點中，突圍而出，藉由上溯古典的抒情傳統，安置其現代性。」見須文蔚：〈1960-70 年代重返臺港重返古典的詩畫互文文藝場域研究——以余光中與劉國松推動之現代主義理論為例〉，《東華漢學》21 期（2015 年 6 月），頁 145-174。引文見頁 150。本文基本上贊同此說，余光中是在現代視域之下，融貫古典，召喚抒情，鑄造出一條獨特的路數。惟「新古典主義」一語，為余光中本人在《蓮的聯想》〈後記〉中的用語，故此處仍沿用。值得注意的是，他也曾指出：「我曾經提倡過所謂新古典主義，以為回歸傳統的一個途徑，但是這並不意味著我認為新古典主義是唯一的途徑，更不能說我目前仍在追求這種詩風。」見余光中：〈新版自序〉，《敲打樂》（臺北：九歌出版社，1986 年 2 月），頁 10。

臺灣大學學術期刊資料庫

論戰為標籤，對文學發展歷程進行機械性切割」的窠臼。余光中確實受到洛夫（其實還應包含瘂弦）刺激，但他本來就濡染於學院，熟知英美詩壇，傾向於均衡與節制，凡此皆不同於《創世紀》改版後之前衛性格與法國淵源。這種差異實非一朝一夕造成，只是被「天狼星」論戰戲劇性地凸顯出來而已。如果更細密地考察史料，將會發現：「新古典」與「現代化」雙軌齊進，比較符合實情。那麼，我們或可提出修正後的判斷：天狼星論戰以前，余光中已做了不少新古典的嘗試；論戰以後，余光中反而做了許多現代化的努力。

《天狼星》與《蓮的聯想》兩種風格，看似先後相續，其實頗有重疊。即便在喊出「再見，虛無！」（1961.12）之後，余光中仍持續探究內在的幽黯，長詩〈大度山〉（1962.4）描寫自己的青年時代，有句云：

你不知道你是誰，你憂鬱
你知道你不是誰，你幻滅[24]

整齊的句式掩不住精神的騷動，詩人不斷質問自我存在的意義，情緒頗為低沉。另一首長詩〈憂鬱狂想曲〉（1963.4）寫得更晚，筆觸更狂野，以近乎非理性的語言去表現無意識世界。彷彿實驗精神一啟動，暫時有剎不住之勢。

至於《五陵少年》（寫於 1960 年 1 月至 1964 年 5 月）更像是一個奇妙的接榫點，混雜了前述兩本詩集的風格。集中 34 首詩，大約有一半寫於洛夫發表〈天狼星論〉（1961.7）以前，另一半在之後。而在前半作品裏，「新古典」的試驗即已多所展露。例如：〈坐看雲起時〉（1960.1）通篇融鑄古典詞彙，〈燧人氏〉（1961.2）著力召喚中國意象，余光中自己也提過，〈圓通寺〉（1960.12）已先導了《蓮的聯想》的形式。[25]

新古典主義講究理性、明朗，積極運用傳統文化，但基本上還是現代的產物。杜詩云：「同學少年多不賤，五陵衣馬自輕肥。」余光中以「五陵少年」作為詩集標題，即顯露了一種把臺北與長安疊合起來的意圖。詩人像是一個沒

24 余光中：〈大度山〉（1962），《天狼星》，頁 9-18。引文見頁 9。
25 余光中：〈新版序〉，《五陵少年》（臺北：大地出版社，1981 年 8 月），頁 2。

臺灣大學學術期刊資料庫

落的貴族子弟，空有良好血統，難敵現實冷暖。這不只是在講個人身世，而是在隱喻輝煌的國族歷史及其衰微的現代處境。

這種感慨集中體現於與詩集同名的〈五陵少年〉（1960.10），詩共五段，過錄前三段：

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！

千金裘在拍賣行的櫥窗裏掛著
當掉五花馬只剩下關節炎
再沒有週末在西門町等我
於是枕頭下孵一窩武俠小說
來一瓶高粱哪，店小二！[26]

「颱風季」與「巴士峽」帶出南方的海島意象，「我」帶著「黃河」血脈，淪落於南方一隅。這裏有濃厚的鄉愁，只有摻大量的酒精，才能使體內的黃河重新流動。（這首詩每段的最後一行，都模擬了戲劇語言，製造臨場感，描寫醉客呼酒，狂態可掬。）第二段顯然是在召喚輝煌的國史，彷彿醉酒以後，華夏

26 余光中：〈五陵少年〉，《五陵少年》，頁 25-26。

臺灣大學學術期刊資料庫

民族神話中的英雄，逐一體現於「我」之中。第三段用了李白〈將進酒〉的典故，「五花馬」、「千金裘」對應於五陵少年的貴族身世。門戶沒落，祖先遺留下來的輝煌也被典當掉。身為破落戶的子弟，偶能在西門町遊樂，更不濟時就只能迷於武俠小說了。

這首詩流露了一些值得注意的訊息：首先是混和著驕傲與自嘲的醉狂主體，由國族斷裂的愁悶出發，逐漸切入非理性的騷動與放縱，個性更為彰顯。其次是中國圖象的初步建構，他把舊中國的榮光和充滿委屈的現實糅合在一起，構成一種詩意對象，這在當時仍具創造性。至於靈活調動古典符碼，又在一種均衡結構裏，敲打明快的節奏，可以說余式基礎風格在此已鍛鍊完成了。由此看來，他的新古典自有根源，並不全然是被〈天狼星論〉刺激出來的。

盡管《天狼星》與《蓮的聯想》在主題內涵上各有趨向，似難相提並論。但兩者在美學形式上的差異，可能沒有想像中那麼大。在創造方法上，都是先立定一個「大意象」（天狼星與蓮）作為核心象徵，再由此派生出個別的詩意經營。《天狼星》所取法的，大致為龐德、艾略特以下的英美知性詩學系譜，而洛夫持論則落在法國非理性詩學的支流裏，兩者之犄牾宜為固然。因此，《天狼星》的問題並不在於（洛夫所說的）主題過於明朗、精神不夠虛無，而主要在於錘字結響定章宅句沒有達到詩人的自我要求（此集遲至 1970 年代才結集，詩人並大加修潤，即可為旁證）。順此而下，《蓮的聯想》作為一大組詩，藉由自鑄格律，凝成美典，就更能滿足詩人在此階段進行系列性大創作的理想。

僅以男性詩人來說，1950 年代最知名的愛情詩高手是鄭愁予，他筆下的浪子主體、航海情境、善等待的客體，以及柔軟活脫的語式，構成了風靡一時的聲音。愛情詩係以愛情題材為主導的詩篇，但所承載的訊息則並不止於此。它固然有些古今中外共通的結構，但也常常反映一代人（特別是年輕人）的價值傾向、美感追求，乃至精神狀態。愁予的浪子情詩，正切合了當時部分青年的漂泊體驗與遠方祈嚮。再如洛夫的《靈河》亦以愛情詩為主，經常出現菓園或閣樓意象，反映了禁錮與隔絕的情境，多少也反映了軍中青年的苦悶。

在這種背景之下，余光中的《蓮的聯想》可說是自成一格的情詩。男性說

臺灣大學學術期刊資料庫

話人轉為等待者，而女性受話人則常具有一種古典的美感。全書以「蓮」為核心意象，場景常設定在江畔、池邊。基本上，他刻畫了一種投入式的愛戀，以區別於漂泊情境：

虛無成為流行的癌症
　當黃昏來襲
許多靈魂便告別肉體

我的卻拒絕遠行，我願在此
　伴每一朵蓮
守小千世界，守住神秘[27]

相對於「虛無」的是信任，相對於「遠行」的是守候。蓮的靜定形象確實不同於當時普遍充滿騷動、傾向逸離、備感傷害的詩人心態，而構成一種較為圓潤的愛情典型。陳芳明指出：「蓮，與其說是現實的具體花瓣，不如說是東方的象徵，中國的象徵。」[28] 因此，這個意象不僅代表主體樣態的錨定，也隱含著對中國文化及其美感系統的慕戀。

集中流傳最廣的一首詩是〈等你，在雨中〉，詩裏的說話者在一種古典美的氛圍中痴心等待，並把「你」與「蓮」相互疊合。於是情人好像也化身為蓮花了，詩人這樣加以描寫：

諾，這隻手應該採蓮，在吳宮
　這隻手應該
搖一柄桂槳，在木蘭舟中[29]

---

27 余光中：〈蓮的聯想〉（1961），《蓮的聯想》（臺北：文星書店，1964 年 6 月），頁 8。

28 陳芳明：〈冷戰時代的歌手〉，《鏡子和影子》（臺北：志文出版社，1974 年 3 月），頁 22。

29 余光中：〈等你，在雨中〉（1962），《蓮的聯想》，頁 12。

臺灣大學學術期刊資料庫

所謂「吳宮」是並不存在於眼前的古代建築，所謂「木蘭舟」也只能出現於古典詩詞。余光中選用這類詞彙，應是為了召喚較深層的文化想像，但也有迴避掉即景、補假於故實的危險。然而，後面旋即切換為現代意象：

一顆星懸在科學館的飛簷
　耳墜子一般地懸著
瑞士錶說都七點了。　忽然你走來[30]

「科學館」、「瑞士錶」這類新事物被拿來與傳統美感相結合，宜屬巧妙。但接著又用「雨後的紅蓮」來形容對方的腳步，用「姜白石的詞」來形容對方的氣質。卻又透露了他心中認同的女性美感與愛情形象，主要還在符應於傳統的、合宜的、溫婉的情境。

在某些現代詩人的眼裏，此集只是舊詩詞的復辟。如柳文哲（趙天儀）認為：「作者掙脫現代的枷鎖，好不容易跟上現代的流行，竟又套上新古典的鐐銬；這本集子，只看出作者對稱的句法，工整的語法，卻不能讓我們感受到一股新鮮的風味。」[31] 這種意見或許切中部分詩句，但沒有充分考慮到集子裏的新語法與新感覺。旅法藝術家江萌（熊秉明）的〈論三聯句〉，頗能應和詩人的苦心，指出：「《蓮的聯想》是繼承了詞和曲的傳統，運用了許多中國文字本身的特點而寫成的新詩。」[32] 而其最顯著的憑藉，即是變化自詞曲結句中的一種「三聯句式」。余光中以此體為平台，融合文白，開發了「漢語性」的現代潛能，同時還製造了一種「辯證性」。

我們可以發現：評論者或貶或褒，無不注目於其間的「古典」因素；只是貶者視之為反現代或不現代，褒者則認定他藉此擴充或救濟了現代。——事實上，余光中也是以「有深厚古典背的現代」及「經過現代洗禮的古典」自許的，

30 同前註。
31 柳文哲：〈詩壇散步：蓮的聯想〉，《笠》第 2 期（1964 年 8 月），頁 24。
32 江萌：〈論三聯句——關於余光中的「蓮的聯想」〉，原載《歐洲雜誌》第 6 期（1966 年冬季號），頁 11-18。引文見頁 12。亦收在熊秉明：《詩三篇》（臺北：允晨文化公司，1986 年 6 月），頁 1-30。

臺灣大學學術期刊資料庫

在詩集後記裏，他指出：

> 「蓮的聯想」，無論在文白的相互浮雕上，單軌句法和雙軌句法的對比上，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。在風格上，它的感情甚且是浪漫的，但是却約束在古典的清遠和均衡之中。這也許是一種矛盾。調和是愉快的，但是矛盾也許更美更美吧。[33]

這本詩集跟「抒情傳統」的關係如何呢？討論過實際詩作及相關評論，再看這段自述，我們覺得有三個層面可待思索：首先，除了單雙句式的雜糅之外，詩人還在分段與分行上著力，這種技術（與自由）來自西洋詩，而非詞曲。其次，詩人自認為，就「感情」內涵而言是浪漫的，形式才是古典的。最後，此集雖然充滿調和後的優勝，但詩人更得意於其間充滿矛盾，並認定矛盾之美勝於調和。

由此看來，江萌歸本於詞曲傳統的見解，雖然有見，但並不透澈。事實上，這本詩集的形式主要還是得益於詩人的對西洋詩體式的新鑄與活用，不限於中國傳統形式。至於余光中所謂「浪漫」，並非泛指抒情性。「浪漫的與古典的」之對舉，正是來自乃師梁實秋的觀點。[34] 依梁氏之說，五四以來的新詩受到浪漫主義的影響，果於放縱私己的、頹廢的情感，不同於傳統詩詞之節制。要想對治這種「浪漫的」傾向，即須提倡「古典的」精神。

正是在這個框架下，余光中方自覺到《蓮的聯想》的矛盾性。在情感質地上走向「浪漫」，係來自外國文學之影響與現代生活之反應。這是舊詞曲之匱乏，而非模仿。然而，豐富的傳統典故，精緻的字句編織，以及均衡的結構設計，都使這本詩集散發著古典的氣息。在眾多愛情詩中，此集還是最近於傳統抒情型態的，惟其中自有一種現代抒情的成份。或許也正因為這種雙重性，使

33 余光中：〈出版後記〉，《蓮的聯想》，頁 128-129。

34 梁實秋：〈現代中國文學之浪漫趨勢〉，原載《晨報副刊》1369-1372 號（1926 年 3 月 25-28 日）。亦見梁實秋：《浪漫的與古典的》（上海：新月書店，1927 年 8 月），頁 1-39。

臺灣大學學術期刊資料庫

它可以滿足許多讀者而逐漸被正典化。但這種正典過於圓潤而安全，余光中也頗有自覺，不久即結束這段「新古典」時期。

三、浪子回家再議

（一）父的形象以外

我們對詩人的認識，有時會固定在後來的單一形象裏。以余光中而言，他的正典化歷程，大致起始於《蓮的聯想》（1964 年出版），而完成於《白玉苦瓜》（1974 年出版）。往前、往後延展，則有雙狼的歷史標記：「天狼星論戰」（1961 年）開啟了回歸傳統、反思現代的印象，「狼來了事件」（1978 年）則塑立了與威權共犯的印象。但捕捉到幾個關鍵性的「點」，並不意味著全面。因為點與點之間的發展曲線，可能虛實掩映而多波折。

在慶賀詩人七十歲的雜誌專號裏，詩人曾淑美（1962-）的觀點，就很有意思地凸顯了諸多問題：

> 余光中先生可能是詩壇上最具備「父的形象」的詩人。他的詩充滿了陽剛特徵：結構穩固、音韻鏗鏘、意象明快，而且意識形態始終與執政黨相互輝映。在余光中的詩裏，我們經歷得到國族之愛、鄉愁之美、愛情的詠歎，在最好的時刻我們看到了承擔與勇氣，可是，我們很少在他的詩裏面經歷叛逆與逃逸，所以，讀他的詩有一種「追隨」的快感，比較缺乏「反思」的樂趣。他的氣質是儒家的、父親的、支配的。[35]

更年輕的論述者楊宗翰（1978-）除了對此表達「心有戚戚焉」之外，更在「父」之上加碼貼上「趨近於『祖』」的標籤。[36] 這樣的讀法雖非無見，恐怕還是稍

35 曾淑美：〈對我們而言，余光中……〉，《聯合文學》14 卷 12 期（1998 年 10 月），頁 74-75。

36 楊宗翰：〈與余光中拔河〉，《創世紀》第 142 期（2005 年 3 月），頁 137-151。

臺灣大學學術期刊資料庫

滑易了些，沒有更充分地考慮到發展性與層次感。假如我們把余光中當成一個整體，那麼他的內部應當具有多重結構。既有「儒家的、父親的、支配的」的特質，也有與此完全逆反的成分。

在天狼星論戰中，余光中斷然宣稱要與虛無、晦澀、非理性的詩學告別。但這場論戰應視為「現代主義陣營」的內部齟齬與路線之爭，而非「傳統 VS. 現代」的格局。洛夫的〈天狼星論〉發表以後，余光中開始重新「盤整」自己的詩學態度（一方面是確認自己原來的思路，另一方面也有新的動向）。在這之前，余光中的論戰對象主要是詩壇外部的雜文家或保守派；在這之後，反省對象則是詩壇內部的激進派（或他所謂「惡魔派」）。我們不宜把眼光侷限在〈再見，虛無〉（寫於 1961 年 12 月）這篇論戰文字，乃能更立體地看出余光中這個時期的精神動態與詩學主張。

從 1961 年 10 月到 1962 年 8 月之間，余光中陸續發表了七篇文章（即《掌上雨》一書中，自〈幼稚的「現代病」〉以下數文），都以輕重不等、或直或曲的方式回應了激進派的挑戰（或者說反擊了洛夫的批評）。在這些文章裏，他反覆運用一組概念：以「守株待兔的孝子」比喻在文化藝術上固步自封的保守派，而以「流亡海外的浪子」比喻一味向西方取法的激進派。[37] 無論立場如何，余光中顯然認為，當時的文藝創作者都居於「子」的位置。這也就預設了一個作為前提的隱喻，「中國 — 傳統」就像是「父」（或「家」）一般的存在。（我們不說是「母」，那是因為對照於「浪子回家」的典故，父與家才是重點。）

余光中指出：「原則上說來，孝子和浪子都不孝於中國傳統，但在實踐上，浪子畢竟比孝子有出息多了。」[38] 話雖如此，他這個時期的主要論敵乃是現代詩的激進派。因此，他更常尖銳地嘲弄「浪子們」：

> 這一群浪子，這一群「文化的生蕃，生活的逃兵」，自命反傳統的天

[37] 余光中：〈迎中國的文藝復興——行到水窮處，坐看雲起時〉，原載《文星》第 58 期（1962 年 8 月），頁 3-5。亦見余光中：《掌上雨》，頁 195-196。

[38] 余光中：《掌上雨》，頁 196。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 才，他們的虛無國只是永遠不能兌現的烏托邦。……先是有人倡導知性於前，使中國新詩人不敢自由地抒情；繼則有人疾呼獸性於後，使中國新詩人不敢追求靈性。而無論知性的血枯肉乾，或是獸性的血肉模糊，皆非中國新詩之福。[39]

這段話分別攻擊了「知性」說以及「獸性」說（論戰之間，用語較激進，余光中應該是把表現「非理性」、「潛意識」、「幽黯面」的詩學路線，特別是其末流，說成在倡導「獸性」）。前者乃是 1950 年代現代派運動（以現代詩季刊為核心）的重要概念，而後者則是 1960 年代初繼起的新一波詩學（以創世紀詩刊為大本營）的一大特徵。因此，余光中的說法，等於樹起「抒情－靈性」的大旗，來對抗當時的詩壇潮流。

如前所述，他還為對手診斷出「虛無」、「晦澀」兩大病徵。而在思維型態上，「浪子們」總是流露出一切都「反」的總傾向：

> 反理性，反價值，反美感，以致於反社會，反文化，而自命創造「新的戰慄」和「孤立而純粹的世界」，事實上，許多（我並未說全部）現代詩作者只是在字面自虐，兼而虐待讀者。他們反這反那的，但這種反叛是消極的，為反叛而反叛。[40]

這裏用的雖是過重的話語，仍具有概括性與洞察力，能夠切中文化虛無主義者的一種傾向。然而洛夫（假如他可以做為「浪子們」的具體代表）的思維，亦自有其背景與淵源（盡管他的論說能力稍弱，矛盾處更多，所吸收的美學訊息較為雜亂）。在若干關鍵點上，亦掌握到二十世紀西方哲學的「非理性主義轉向」，以及與相伴生的詩學方法與詩意型態。

余光中在論述上，一方面說自己「也曾是浪子」，只是倦極思家，正在返鄉的路上。一方面又把「浪子們」說得如此不堪，看來完全是「我」的對立面，

---

39 余光中：〈古董店與委託行之間——談談中國現代詩的前途〉，原載《文星》第 59 期（1962 年 9 月），頁 4。亦見《掌上雨》，頁 201-202。

40 余光中：《掌上雨》，頁 210。

臺灣大學學術期刊資料庫

至少不會是在描寫「過去的自己」。由此看來，「浪子」恐怕頗有層次可待分析：余光中在論爭的「當下」，面對的乃是「激進浪子」；而他援以為戒的自己的「過去」，恐怕只是「溫和浪子」而已。因此，余光中援用「浪子回家」的典故，實為一種論戰策略。這面旗幟與其說是描述性語言，不如說踐履式語言。他在勸告論敵們「快回家吧」，也在宣告自己「已回家了」。

（二）浪子（回家）革命

「浪子回家」原是聖經典故，人有二子，長子安分守己，少子要求提早分產。旋即挾其所有，遠游異地，放恣浪費，直到耗盡一切。在荒野間勞身傷神，飢餓疲乏，乃興起歸家的念頭：

> 於是起來，往他父親那裏去。相離還遠，他父親看見，就動了慈心，跑去抱著他的頸項，連連與他親嘴。兒子說，父親，我得罪了天，又得罪了你，從今以後，我不配稱為你的兒子。父親卻吩咐僕人說，把那上好的袍子快拿出來給他穿。把戒指戴在他指頭上。把鞋穿在他腳上。把那肥牛犢牽來宰了，我們可以吃喝快樂。因為我這個兒子，是死而復活，失而又得的。他們就快樂起來。——〈路加福音〉15:20-24.

在這個典故裏，回頭的浪子比起始終在家的孝子，更為可貴。因此，余光中援用它來講「老是守舊」不如「曾經激進」的道理，其實頗為適切。只是從激進派的觀點看來，余光中只是一個離家不遠或不夠格的浪子。他曾經浪子過的證據是什麼？在當時，恐怕就是詩集《萬聖節》與長篇組詩〈天狼星〉吧（或再加上半本《五陵少年》）。前者對「現代」之淺嘗小試，已如前述；而後者追求什麼樣的現代，是否成功，則被視為有待爭辯的問題。

在既有論述裏，多謂余光中在天狼星論戰之後，即走上浪子回家之路。因為他確實在論述中標舉「新古典主義」的旗幟，並且紮紮實實完成一本《蓮的聯想》。同時，這段期間，他連續在《文星》發表多篇雄辯滔滔且理路清晰的論述文字，痛擊激進西化的「惡魔派」。在文章的攻防論辯上，在爭取文化界的認同上，余光中幾乎都是壓倒性的擊敗對手。但在現代詩人群的內部圈子

臺灣大學學術期刊資料庫

裏，余光中並怕沒有充分得到認同，甚至還常被視為反派的保守角色。然而作為深深理解西方現代主義文學藝術的學者，他不會不知道，當代詩潮的主流是什麼。取得詩人同行的認可，恐怕仍是他心中潛伏的願望。

因此，余光中作為「浪子」的資格，反而是在這場論戰結束以後，才更進一步補足的。其模式毋寧更近於紀德（1869-1951）對聖經原版的「故事新編」：舊浪子回家以後還有一個新浪子再度離家了，這次將走得更遠。[41] 這時他第二次赴美，寫了《敲打樂》（作於 1964 至 1965 年，美國），返國後陸續寫出《在冷戰的年代》（作於 1966 至 1969 年，臺灣）等二本詩集，對於非理性世界以及幽暗心態，都有較為深廣的開掘，同時更勇於質疑傳統的世俗的價值。

這段期間，他還寫出生平最激進的論述文字，例如：譏嘲錢穆為儒家鴕鳥，「混淆的思想加上不足的知識」，「站在大英國旗的陰影裏，夢想著古中國的榮光」。[42] 又嘲弄林語堂等人「在單調而僵硬的句法中，跳怪淒涼的八佾舞」。[43] 並提出「下五四的半旗」的總綱性觀點：

> 然後我們將升起現代文藝的大纛，從她的墓前向遠方出發。我們如此將她埋葬，並無半點不敬之意。因為，她委實已經太老太老了，雖然還有那麼多孩子那麼迷信她的青春。現在我們正正式式而且乾乾脆脆的為她舉行了葬禮，這一代的青年們並不能再存在任何依賴的心理，而現代文藝的大軍進行曲，在悲戚的輓歌之後，將更加的洪亮而且震耳。[44]

這段文字雖然沒有太多的理論細節可談，但觀點明快，頗有截斷眾流之勢，宜

41 （法）安德列・紀德（André Paul Guillaume Gide）著，卞之琳譯：〈浪子回家〉，《浪子回家集》（上海：文化生活出版社，1936 年 5 月），頁 171-209。

42 余光中：〈儒家鴕鳥的錢穆〉，《文星》第 80 期（1964 年 6 月），頁 9。亦見《逍遙遊》（臺北：文星書店，1965 年 7 月），頁 98。

43 余光中：〈「逍遙遊」後記〉，《文星》第 93 期（1965 年 9 月），頁 62。亦見《逍遙遊》，頁 208。

44 余光中：〈下五四的半旗〉，《文星》第 79 期（1964 年 5 月），頁 4。亦見《逍遙遊》，頁 2。

臺灣大學學術期刊資料庫

為「現代主義」在臺灣發展取得初步成果之際，最為自信的宣言。所謂「文化界」與文藝創作者之間，無論就面對的處境或思索的問題而言，有時並不同步，又常相糾葛。

在政治高壓的 1960 年代，官方意識型態常與保守的倫理論述相結合，自由主義的聲音則受到壓抑。五四精神所內涵的反傳統與批判性思維，在那樣的年代裏，確實能夠為文化界注入有力的新生命。事實上，以《文星》為重要戰場的「中西文化論戰」，正是以「如何正確評價胡適」為原始問題而展開的，並隨著胡適之新逝（1962 年 2 月）而增劇。對反傳統派（以李敖為代表）而言，胡適和他所內涵的「五四精神」，仍然是極其可貴的。余光中本人也有一詩一文追悼胡適，[45] 對他評價頗高。

但對於親身參與過現代派運動的紀弦而言，從五四時代到 1940 年代，漢語文藝思潮已多經演變了。對於稍後積極吸收西方當代文藝技巧的《現代文學》作家群而言，中國新文學傳統也不能滿足他們迫切的需要。因此，「超越五四」很自然地成為現代主義者的共同趨向。惟紀弦雖能提出「現代派信條」，但論述能力不佳，且過於隨性。余光中以自己的方式，接續起這條道路，更懂漢語傳統及五四新文化運動的性質，也瞭解西方文學經典及其現代流變，故在論述上更具說服力，也就成為當時的文化英雄了。

余光中與《文星》反僵化傳統、倡五四精神的路線，自然是合拍的。在文藝上提出「下五四的半旗」，則有推進其發展之勢。《逍遙遊》時期（1963 年 5 月 -1965 年 6 月）的論述文字，他對中國傳統這個「父」（或「祖」）續有反省，對於五四人物這群老派逆子，資深新青年，亦有不太留情的批評。所以前引文字，重點在於五四「老了」，新一代的青年必須，也已經走得更遠了。這些言論，完全看不出浪子向父親交心懺悔的樣子，反倒像是回家奪權了。

第二次赴美的余光中，深受當時美洲大陸新興青年文化的洗禮，這與第一

45 余光中：〈中國的良心——胡適〉，《文星》第 53 期（1962 年 3 月），頁 12。以及余光中：〈香杉棺〉（1962 年 5 月 6 日），《五陵少年》，頁 81-83。

臺灣大學學術期刊資料庫

度赴美時僅以佛洛斯特（Robert Lee Frost，1874-1963）為圭臬，自是眼界不同。這種當代體驗，加上現主義技術的日漸純熟，使余光中進入最強烈而具創造性的叛逆時期。其間「文星意識」的發酵，也是不容忽視的重大因素。[46]《文星》既為余光中興起與馳騁之地，這時被當局查禁（1965.8.31），自為他所同情，乃至感到失望與憤慨。《敲打樂》裏的〈黑天使〉（1966.4.28）即暗藏批評，詩計七段，過錄其前三段如下：

黑天使從夜的臍孔裏
　飛至，從月落烏啼
　的天空，當狼群咀嚼
落月，鼠群窸窸噬盡

滿天的星屑，我就是
　不祥天使，迅疾
　撲至，一封死亡電報
猛然捶打你閉門不醒

的惡魘，我就是黑天使
　白天使我已被
　除籍，翻開任何
黑名單，赫然，你不會看不見[47]

這裏動用許多黑暗意象，詩人以「黑天使」自居，發出刺世疾邪的惡聲，近於魯迅的夜鴞意識。後文還建立一組對比：白天使以「向成人說童話」為職業，而黑天使則是「頭顱懸價的刺客」。作於同期的〈有一隻死鳥〉（1966.4）描

46 所謂「文星意識」，乃是余光中自己的提法，用來描述那一代青年的思想狀況。見余光中：〈新版自序〉，《敲打樂》，頁 11。

47 余光中：〈黑天使〉，《敲打樂》，頁 49-52。

臺灣大學學術期刊資料庫

述一種拒絕巧囀的死鳥，「獵鎗的射程內，你拒絕閉口」，「殺一隻鳴禽，殺不死春天」。[48] 兩詩可以相互印證，其間不僅藏著抗議之聲，還傳達了被迫害亦將堅決無悔的意志。這種「文星意識」後來到底是被自己遺棄，轉化或叛離，應是十分耐人尋味的。

四、抒發負面情感

（一）中國：羞恥與愛

顏元叔曾經為文討論余光中的「現代中國意識」，他所謂的「現代」應該包含兩層意思：第一層是在「現代中國」的現實情境下被激發出來種種感應，另一層則是具有現代內涵的「中國意識」。無論如何，此種意識具有較強的現實感，有別於對舊中國的孺慕。顏元叔指出，余光中所表達的情感，對於一般「教條式的愛國主義者」而言，可能會顯得比較灰暗，或充滿失敗主義。[49] 此一觀察，著重於指陳余光中詩裏的負面狀態。顏元叔相信，這種狀態乃是出於一種「愛國心」，因此在論述上持肯定而非批判的態度。

但我們仔細閱讀《敲打樂》、《在冷戰的年代》，將會看到一個強大而凸顯的「自我」，綿綿不斷地在跟國族「爭辯著」：

每一次國恥留一塊掌印我的顏面無完膚
中國中國你是一場慚愧的病，纏綿三十八年
該為你羞恥？自豪？我不能決定
我知道你仍是處女雖然你已被強姦過千次
中國中國你令我昏迷
何時

48 余光中：〈有一隻死鳥〉，《敲打樂》，頁 65-67。
49 顏元叔：〈余光中的現代中國意識〉，《談民族文學》，頁 161-188。

臺灣大學學術期刊資料庫

才停止無盡的爭吵，我們
關於我的怯懦，你的貞操？[50]

根據葉維廉的分析，此時的余光中正卡在「之間」的狀態，有種無依感，「因為他想像中的『文化中國』找不到落腳之地。」[51] 因此，我們可以發現，余光中並不只是在表達愛國心。更多的時候，他反而著力抒發自己的抱怨與焦慮，甚至不惜調動最強烈而尖銳的字眼。這樣的自我，在許多詩篇裏，展現出一種絕望、荒蕪的情緒，但也在灰暗的國族背景下，激發了詩的批判性，並開發了更多更深的生命經驗與情感層次。

這種負面的國族感受，在 1950、60 年代應當經常存於知識份子的心裏。但落實為詩的，恐怕不多。比方說洛夫的〈石室之死亡〉有「恨」和「仇」，但他抱怨的對象是命運；瘂弦的〈深淵〉也有很深的諷刺，但對象是現代社會（還會故意布置當下時空所無的事物）；而商禽則隱然以詩篇抗拒著體制，但亦隱約其辭。只有余光中直接喊出「中國，中國，你是一種慚愧」，他能這樣負面化中國，或許與政治上站在相對安全的位置有關。但從詩史上而言，這種表現也是前有所承的。我們記得，郁達夫〈沉淪〉中的留學生看著日本女人美好的肉身時，心裏喊著：「祖國，你為什麼不強大起來。」[52] 全身痙攣，夾雜著悲憤與羞愧。而新月派詩人最善於把中國寫成「子宮－墓穴」的雙重空間，1930、40 年代具有現實感的各種詩派，亦多曾深刻地反省殘破而墮落的中國。

事實上，余光中的若干思維，確實變化自新月派，特別是在處理中國與自我之間的愛恨糾葛時。只是這時不再使用豆腐乾體，他在詩語、詩體上已有所躍進。最明顯的是〈當我死時〉，全詩十四行，一氣呵成。僅過錄前半部：

50 余光中：〈敲打樂〉（1966），《敲打樂》，頁 11。
51 葉維廉：〈台灣五十年代末到七十年代初兩種文化錯位的現代詩〉，《臺灣文學研究集刊》第 2 期（2006 年 11 月），頁 129-164。引文見頁 146。
52 郁達夫：〈沉淪〉，《沉淪》（上海：泰東書局，1921 年 10 月），頁 1-72。引文見頁 63。

臺灣大學學術期刊資料庫

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
我便坦然睡去，睡整張大陸
聽兩側，安魂曲起自長江，黃河
兩管永生的音樂，滔滔，朝東
這是最縱容最寬闊的床[53]

就是來自朱湘的〈葬我〉，兩人都使用了長江黃河以及大地母親的形象。不同的是，余光中的詩出現了四次「中國」，然後把「我」的屍體當成嬰兒一般，投入中國母親的懷抱，清理掉朱湘原詩的頹廢感。不過，余光中使用了綿延不斷的迴行，一鼓作氣完成這種「投入」的想像，則顯得更有力些。

至於余光中最著名的〈雙人床〉、〈在冷戰的年代〉，則在機杼的設計上，受到聞一多的〈靜夜〉影響。僅節錄其中兩個片段：

受哺的小兒接呷在母親懷裏，
鼾聲報導我大兒康健的消息……
這神秘的靜夜，這渾圓的和平，
（中略）
靜夜！我不能受你的賄賂。
誰稀罕你這牆內尺方的和平！
我的世界還有遼闊的邊境。[54]

聞一多此詩描述家屋裏的美好夜晚，妻兒各安其位，全家的生活溫暖而自足。但這時中國正陷入戰亂，詩人想到外邊的世界有如地獄，生出一種負疚感，難

53 余光中：〈當我死時〉（1966），《敲打樂》，頁 55-56。

54 聞一多：〈心跳〉，《死水》（上海：新月書店，1933 年 4 月），頁 52-54。作者後來將此詩改題為〈靜夜〉，見朱自清等編：《聞一多全集》丁集（上海：開明書店，1948 年 7 月）之「編者注」，頁 21。

臺灣大學學術期刊資料庫

以享受一家之樂。[55] 這也就是用一個更大的向度，來超越這咫尺的安寧，兩相衝激，凸顯了一個知識份子如何徘徊於個體偏安與國族救贖之間。

在現代詩人勤於挖掘潛意識世界，而無力將國族問題詩意化的年代。余光中接續了聞一多的方法，並注入更強的現代意識，寫出了不少名篇。先舉〈雙人床〉開頭如下：

讓戰爭在雙人床外進行
躺在你長長的斜坡上
聽流彈，像一把呼嘯的螢火
在你的，我的頭頂竄過
竄過我的鬍鬚和你的頭髮
讓政變和革命在四周吶喊
至少愛情在我們的一邊
至少破曉前我們很安全
當一切都不再可靠
靠在你彈性的斜坡上[56]

家屋親情之美，一變而為愛慾情景。詩人拿六尺之內的愛情與性慾來對照於遠方的戰爭，以及戰爭下的殘暴與瘋狂，這樣的設計似乎更具張力。全詩將愛慾與戰爭兩組意象系統，熟練地交織在一起。到了詩的結尾，他彷彿選擇了愛慾作為安頓之所，但實際上仍是藉由戲劇化的表演，凸顯了一種掙扎與徘徊。

聞一多的詩，有三大主題要素，分別為女人、中國、死亡，論者分別把它們對應於情詩、愛國詩、悼詩。其實，聞一多經常將三者揉合在一起，使他的詩篇顯得更多豐富而多變。更值得注意的是，他已經展現了極為深刻而銳利的

55 關於這首詩的分析，另詳劉正忠：《現代漢詩的魔怪書寫》（臺北：臺灣學生書局，2010 年 2 月），頁 91-92。

56 余光中：〈雙人床〉（1966），《在冷戰的年代》（臺北：純文學出版社，1984 年 2 月），頁 16-17。

臺灣大學學術期刊資料庫

「現代中國意識」。余光中就是繼承了這種把三大主題要素揉合起來的路線（但中國內戰已被擴大為世界性的場景），並且用現代主義技術來提高其藝術性，加深其思想性。聞詩的後半部，都在表達對國族大地的關懷與承擔，論者自能以愛國詩視之。而余光中的詩，居然以大半篇幅，講「我」如何投入愛慾，這在詩的寫作上，不能不說是一種更為果敢的發展。

進一步講，如果我們採取整體性的閱讀，《在冷戰的年代》的篇章之間其實可以相互補充而構成一種豐富的敘事。這本詩集寫的正是，一個有感官慾望也有思想情感的活生生個體，在晦暗危險的時空情境下的心路歷程。〈雙人床〉固然是逃避，〈如果遠方有戰爭〉就有更多的關懷與承擔，亦僅過錄開頭數行：

> 如果遠方有戰爭，我應該掩耳
> 或是該坐起來，慚愧地傾聽？
> 應該掩鼻，或應該深呼吸
> 難聞的焦味？　我的耳朵應該
> 聽你喘息著愛情或是聽榴彈
> 宣揚真理？　格言、勳章、補給
> 能不能餵飽無饜的死亡？[57]

這首詩對於歷史背景與時代感受有了更完整的鋪陳。寫的是越戰，但機杼設計同樣近於聞一多的主體，可以說是一種發展，間接折射出國族處境。也就是這樣，余光中把現代中國當成詩意對象，卻又翻轉了固定的反應，以具有批判性的詩語，負面化了中國，也生動化了中國。我們指出，他繼承了聞一多的既有模式，更能看出他以新技術、新思維開拓詩篇的貢獻，同時也看到，從現代中國到當代臺灣之間，國族意識的詩意演變。

內容與主題再強再好，也常須有「形式」的扶持乃能收效。我們發現，這時的余光中找到了一種極富雄辯之力，充分發揮個人優勢的詩歌體式。關於這種體式，後來他曾有一段自述：

---

[57] 余光中：〈如果遠方有戰爭〉（1967），《在冷戰的年代》，頁 38-39。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 年輕時我寫了不少分段詩，進入中年之後，不知為何，竟漸漸發展出一種從頭到尾一氣不斷的詩體來，一直到現在這詩體仍是我的一大「基調」。其來源，恐怕一半是中國古典詩中的「古風」，一半是西洋古典詩中的「無韻體」（blank verse）。[58]

此體似易實難，余光中經過長期的試驗，把它發展成很有個性的一種體式。我們試著考索其發展歷程，可以發現他是從《敲打樂》開始練成這種文體，這本詩集共收了十九首詩，包含二首形式較多變的自由體，九首段落整齊的格律詩，另外八首全是不分段的無韻體。到了《在冷戰的年代》，無韻體的比例已經過半了，而且篇幅拉得更長，技術也更加純熟，幾首指標性的詩篇，也都是用此體寫成的。

西洋的無韵體採取「抑揚格五音步」（iambic pentameter），每行十音節，行與行間不用韵。而余光中的詩行衡酌了漢語特質，大多維持在四音節到六音節之間，同時更廣泛地運用了迴行與行中停頓的技術，以及連綿不斷的「聯續句」，造成一種滔滔不絕的雄辯效果。放在漢語傳統來講，這種體式不僅類似「古風」，更像是重視鋪排的漢賦、駢文或詞曲中的長調。余光中常在詩行之間布置各種巧妙的小對句，使篇章的內在聯繫趨於堅實。在此基礎之下，他就可以更為果敢而狂放地把自己的意念與情感鋪展出去，有時曲折繚繞，越攀越高，越衝越遠，累累達百行而不鬆懈。

余光中能夠發展出特有的陽剛風格，講究氣勢的美學，恐怕與此體脫不了關係。要比驚人的意象或隱喻，他應該不是最出色的。由於意象相對下較為疏淡，他筆下還常會出現「散文化」的現象。但他的詩句總是具有十分健朗的節奏感，美在筋骨，強於攀轉，反而能夠充分發揮「以文入詩」的優點。除此之外，這種文體極有利於由正反左右各面向去推演概念，或發展一個事件的前因與後果，堆積一連串充滿變化的動作與情感。因此，在內涵上容量也大，對於

58 余光中：〈後記〉，《隔水觀音》（臺北：洪範書店，1983 年 1 月），頁 179-180。

臺灣大學學術期刊資料庫

我們這位學養豐富、雄辯滔滔的詩人散文家而言，再適合不過了。有如善騎者上了良駒，相得益彰，足以馳騁八方。許多新月派發展出來的主題，都被余光中放到此體中去做變化，因而取得超越性的成果。

在《白玉苦瓜》裏，余光中的文體是雙線發展的，一般人熟悉他的民歌體式，但這本詩集中也有好幾首精彩的無韻體。就算不是採用無韻體，他也能夠把類似的技術化到格律詩裏，形成連綿不斷的推展效果，既有鏗鏘的音韻，又有曲折的意念發展，著名的〈白玉苦瓜〉即是這樣的作品。1960 年代的現代詩美學，主於晦澀，詩行與詩行之間每講究斷裂或跳躍。高明者固然頗造勝境，但魚目混珠者也不少。余光中不僅在精神上反斷裂，亦找到相應的文體，在詩行間進行反斷裂的操作。這種意脈絲延難斷，行與行環環相扣的文體風格，不斷延伸發展，一直是《與永恆拔河》以下諸詩集的重要體式。

（二）頹廢、愛慾與流亡

陳鼓應在 1977 年尾至 1978 年初之間，連續發表了三篇評文，指責余光中的詩充滿「頹廢意識」、「色情主義」、「流亡心態」與「崇洋辱華思想」。[59] 這些文章寫於「狼來了」事件之後，意圖藉由思想的揭露，一舉打破青年讀者的文學偶像。他精悍地指陳了諸多現象，但也不乏刻意錯讀之處。面對大致相同的篇章，顏元叔稱讚它們積極地表現了現代中國意識，而陳鼓應卻認為它們充滿諸多負面成分。我們不必為余光中辯護，說他的詩並不如此如此，反而可以說余光中的詩正是如此如此，更能凸顯他在特定時代中的美學特質與思維向度。

59 陳鼓應：〈評余光中的頹廢意識〉、〈評余光中的流亡心態〉、〈三評余光中的詩〉，分別發表於《中華雜誌》172 期（1977 年 11 月）、173 期（1977 年 12 月）、《夏潮論壇》27-28 期（1978 年 6-7 月）。收於陳鼓應：《這樣的詩人余光中》（臺北：大漢出版社，1978 年 7 月）。後亦收入陳鼓應、郭楓等著：《這樣的詩人余光中》（臺北：臺笠出版社，1989 年 9 月），頁 7-133。

臺灣大學學術期刊資料庫

先講「頹廢」（decadence），它本來就是現代性主體重要的構成面向之一。不同於一派天真的進化觀，頹廢意識常藉由負面描寫，呈現個體與世界之間的共謀與辯詰。它似乎逆著革命的、演化的、救亡圖存的時代巨輪，但依歐洲文藝史的經驗，卻可以通向藝術現代性。[60] 在余光中這些深受陳鼓應惡評的詩裏，「我」確實經常展現為「頹廢主體」的型態。這是顏元叔的論文所未觸及的，他總以另類的「愛國」來替余光中辯護。但我們認為，余光中的怨嘆與焦慮，並不能全被「愛國」所遮蓋。在許多時候，他更願意流露個體「自私」的慾望，甚至不惜以小我凌駕於大我之上。

陳鼓應認為余光中以中國為恥，流露出「反中國」的心態。果真如此，以今日的眼光觀之，這反而是余光中的特出之處。他在詩裏這樣描繪中國：

所謂祖國
僅僅是一種古遠的芬芳
蹂躪依舊蹂躪
患了梅毒依舊是母親[61]

傳統中國是輝煌的，故曰「芬芳」；當代中國飽經羞辱，像是「患了梅毒」。這個意象，恐怕多少來自李敖當時談中國文化的用語，[62] 展現出中國積弱及顢頇的不耐。雖然在余光中事後的解釋，「梅毒」是對文革的否定，「母親」是對中國的肯定。[63] 但在寫作詩篇的當下，敢於將中國「負面化」卻是實情，怨誹的對象也不只是文革。我們可以說，余光中對「中國」確實有「反」，但這

60 （美）Matei Calinescu, *Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism*. (Durham: Duke University Press, 1987) , pp.155-156.

61 余光中：〈忘川〉（1969），《在冷戰的年代》，頁 94。

62 李敖：〈給談中西文化的人看看病〉，《文星》第 52 期（1962 年 2 月），頁 9-17。以及〈「文化太保」談梅毒〉，《文星》第 58 期（1962 年 8 月），頁 10-13。當時環繞著「梅毒」這個用語，胡秋原曾嚴厲批評。參見李敖：《文化論戰丹火錄》，頁 20-21。

63 余光中：〈新版序〉（1983），《在冷戰的年代》，頁 4。

臺灣大學學術期刊資料庫

「反」是批判、反省，還原其血肉，賦予時代意識，使中國成為可愛、可恨、可謳歌、可詛咒的詩意對象，而這樣的感受，就跟他敢於把自己放到頹廢的位置有關。

至於陳鼓應所謂「色情主義」，應當是指以性慾為詩集或特定詩篇的全部內容或主要目的。我們知道，性慾在現代主義文學作品中，本來就不罕見，或以其本身為目的，或另有指向，都是可以被接受或討論的。以 1950、60 年代的臺灣現代詩來說，前面提及的洛夫、瘂弦，就有很強烈的性慾描寫，它們在詩篇裏經常成為抵抗世界、確立自我的重要元素。

而在余光中的《敲打樂》、《在冷戰的年代》、《白玉苦瓜》這三本詩集裏，性慾也扮演這樣的詩意功能。不同的是，在洛夫的〈石室之死亡〉以及瘂弦的〈深淵〉裏，性慾真是性慾，常被詩人負面化成不堪的處境。但在余光中這裏，或許應稱之為「愛慾」，性慾之中尚能融入愛情的面向，具有正面化價值。愛慾是拿來活化主體存在並有頌揚對象的意味，並非僅是嘲弄而已，事實上，愛慾描寫與國族關懷之間的對照，正是他詩裏最立體的地方，也是他超越新月派的關鍵點之一。

余光中曾經寫過《蓮的聯想》這樣的愛情專輯，用高度裝飾性和補假性的語言，建構一個愛情的符號世界，因此，他對愛情的頌揚其來有自，這也使得他的詩篇兼具苦澀與甜美。早在《五陵少年》裏，就有〈吐魯番〉（1960.2.2）一類詩篇，把愛慾與身體拉到神話般的魔魅。至於深受陳鼓應惡評的〈鶴嘴鋤〉（1971.8.22），詩人直接描寫女性身體，雖然中間經歷了一小段倫理轉換（由愛戀情人到追懷亡母），有點牽強，但整個詩篇對愛慾的凝視，以及由此而開發出來的愛與性與死的辯證和神話視域，仍有可觀。

再說「流亡心態」，這本來就存在於 1949 年大遷移的一代人，幾位秀異的文學家，都以各自的方法，去表現這種時代社會的心靈印記。從聞一多的母國重病觀到余光中的母國被強姦，[64] 是一種現實演變，也激發了對應的心態與

64 余光中：〈敲打樂〉，《敲打樂》，頁 81。

臺灣大學學術期刊資料庫

詩意。余光中對國族衰落的自卑感進行詩意表述，這是困難的，因而也形成一種美學上的貢獻。頹廢的主體，經常連繫著灰暗的世界觀，因此，頹廢詩學更多地處理絕望、墮落的情境，而缺乏充滿希望的未來，這就跟天真的文學（例如反共文學中的國族書寫）有所不同。

余光中因為有機會到美國，而能在一個更大的時空背景下去觀察世界、國族與自我，從而能夠展現出更冷酷而尖銳的洞察，這是他在詩創作上的幸運。洛夫的〈石室之死亡〉可以說是在「熱戰」情境下的個體掙扎，而瘂弦的〈深淵〉則是書寫在日常的煩悶情境與耐煩人生。對照之下，余光中捕捉到「在冷戰的年代」作為核心的詩意背景，由此而生產出種種的感應，這不能不說是他重大而獨造的詩境。

陳鼓應對余光中的批評，來自意識型態的分歧。事實上，現代抒情詩的寫作，隱然受到抒情主體意識形態的支配。情感的內容以及抒發的方法，都會流露詩人的階級、認同與社會位置。許多環繞著余光中而展開的爭議，皆可從意識形態去詮釋。論者對於他的抒情詩，常做種種政治性的解讀，可說是其來有自。歸納起來，他筆下幾個主要的抒情對象有鄉愁、親情與愛情，而這三者皆關乎創作主體的認同。

在當代中國大陸，余光中被定位為「鄉愁詩人」，因而獲得廣大的聲名。然而他們主要選擇了「給我一瓢長江水啊長江水」以及「小時候鄉愁是一張郵票」這一類較為淺易的詩篇。這種選擇性的閱讀，反而侷限了余光中，沒有充分扣觸到他詩裏多層次的鄉愁意涵。鄉愁歌詠的對象通常包含國族、鄉土、家庭、父母。在 1960 年代，余光中與「中國符號」之間的愛恨糾葛，充滿張力，不能被輕易抹平。

關於「中國」意識，楊照曾經指出：「1950、60 年代是靠政治意識形態建構神話的時代，1970 年代則是艱苦東挪西湊努力調整、維持神話的時代。」[65]

65 楊照：〈發現「中國」——臺灣的七〇年代〉，收在楊澤編：《七〇年代：理想繼續燃燒》（臺北：時報出版公司，1994 年 2 月），頁 132。

臺灣大學學術期刊資料庫

余光中作為持反共立場的詩人，當時對於共產中國絕無好言（而這一點是被當代中國讀者跳過去了）。但余光中也不是典型的愛國詩人，如前所述，他其實具有很強的西化意識，有時還有負面化中國的書寫。但到了 1970 年代，他藉由《白玉苦瓜》就位為正典，並且因應於當時飄搖危殆的外交情勢以及社會上瀰漫的回歸風潮，他筆下的鄉愁反而限縮為一種較為單純的「中國－母親」孺慕。

也許余光中並不自覺，但我們發現他對中國的描述有個區別。當他在講傳統中國文化時，傾向於父的想像；當他在講現代中國故土時，則傾向於母的呼喊。1960 年代正是他的「文星意識」最鼎盛的時候，不無弒父之志；這時他背負現代中國的羞恥，對母親亦抱持著愛恨交織的心理。因此他筆下的中國，特具一種情感的強度，構成多義性的符號，與主流的寫法不同。當時崇尚「現代」的詩人，大多不在他們的筆下直接處理中國，有時形成愛國詩歸愛國詩、現代詩歸現代詩的雙軌現象（紀弦和瘂弦都是極佳的例證）。像余光中這樣把「中國」當成抒情對象，跟作為抒情主體的「自我」相碰撞，由此而激生出來的詩意是犀利而猛切的。

五、結　論

從 1970 年代開始，現代詩壇興起了「歸宗」的意識，即使曾經高舉「超現實主義」大纛的創世紀詩社，也不再以異端自居。[66] 但在 1972 年展開的「關唐事件」中，既有的現代詩仍然被視為妖魔般的存在。余光中於 1971 年自美歸來，一方面再度積極為現代詩辯護，一方面則以創作實踐回應了歸宗的潮

66 洛夫曾說：「『詩宗』含有現代詩『歸宗』和『主流』的雙重意義。目的是使現代詩成為中國文學整體發展的一部份，而不應視為旁支或是異端。」見夏萬洲：〈夜訪洛夫，煮茶論詩〉，《幼獅文藝》197 期（1970 年 5 月），頁 119-132，引文在頁 121。

臺灣大學學術期刊資料庫

流。他的民歌風格與中國情懷，恰好滿足了時代的需求；加上詩文兼擅，以及學院與媒體的有利位置，使他漸漸成為引領風潮的名家。

出版於 1974 年的《白玉苦瓜》，既有圓潤的中國意識、傳統思維，也有合宜的倫理與美感，但部分詩篇仍餘留了文星時期的任縱、出格與虛無。——正典化的歷程，常常是挑出前者（合宜）而略掉後者（出格）。如早期詩作〈鵝鑾鼻〉一詩收進中學課本時，刪掉了詩集原版晦暗的結尾，改成光明向上的景象，即是一個極端的例證。[67] 再如他筆下的中國圖象明明是繁複而立體的，在大陸卻只剩下「鄉愁」與「海棠紅」的正面歌詠，而濾除了「梅毒」、「恥辱」的負面意象。

我們認為，「1960 年代的余光中」仍然是最豐富多姿的，但許多成份已被後來的詩宗形象所遮蔽。余光中本人的「浪子回家」之說，其實並不完全精確；對照於他的「文星意識」以及相關的論述推展與創作實踐，我們發現，他對「家」（傳統）的愛恨離合，遠比一般描述的還要複雜。——天狼星論戰之後，他的論敵除了惡魔派，更主要的還是傳統派。寫於 1960 年代中後期的兩部詩集，也比想像中，還要虛無、頹廢、狂野。

因此，從原始文獻著手，對余光中的「負面書寫」進行較立體的觀照，將有助於詮釋「抒情」與「現代」兩大課題，還原其豐富性。就前者而言，他曾標舉「抒情—靈性」來對抗「非理性—潛意識—超現實」的寫作路線。然其實際創作，卻廣涉負面情感與身體官能，並不落入單向的抒情詠歎。就後者而言，他自天狼星論戰後，號稱折衷於「浪子—孝子」之間。但 1960 年代後半葉，恐怕還是他轉化英美當代詩學最為猛切的時期，從負面體驗中開發現代性才是關鍵。

在余光中的象徵體系中，「中國」一直是規模最大、問題最多、演變最繁

67 莊金國：〈驀然一片光——比較余光中「鵝鑾鼻」的不同結尾〉，原載《臺灣時報》第 8 版（1987 年 8 月 18 日），收於陳鼓應、郭楓等著：《這樣的詩人余光中》，頁 193-198。

臺灣大學學術期刊資料庫

的符號。它常與思家鄉愁、倫理親情、自我意識等題材相結合，構成「中國—故土—母親」三合一的形象，成為他的抒情詩反覆抵臨的對象。——其高度騷動見於《敲打樂》、《在冷戰的年代》（這應當也是他最精采的兩部詩集），其餘波亦見於《白玉苦瓜》。在國族意識較為穩定單一的年代，用立體的方式（兼顧愛恨榮辱）來表達中國情感，頗能營造出耐人尋味的詩意空間。

但也就在 1970 年代，中國想像開始有了重大的分化，怎樣對她抒情遂成了問題。紛擾的批評與爭論，證明「情」不是中立的，也不一定是放諸四海而皆準的，而必受到社會位置與意識型態的牽引。因此，惟有從「詩學本位」出發，不虛妄但也不避諱地調動政治性批評，乃能精準重估余光中在詩學史中的地位。1980 年代後半葉，「臺灣心」與「中國結」的拉扯，開始成了余光中詩集裏的重要議題，這當然也關乎「狼來了」事件以後，詩人必須面對的自我審問。

1990 年代以降，兩岸讀書市場流動日繁，大陸讀者與臺灣多數讀者對於「中國」的閱讀期待，並不相同。這也使得抒情的「認同／辨異」問題，更趨於緊張。連帶影響到，我們是否願意融進詩人所經營創造的「詩意」。但詩意仍有脈絡可言，假如我們更有耐性地注意到每一首詩生產的時空背景，或許會發現詩意總是涉及自我與世界爭辯的過程。融合當代視域與歷史視域去讀詩，可能是較為通達的方法。

（責任校對：邱琬淳）

引用書目

一、近人論著

朱自清等編：《聞一多全集》丁集，上海：開明書店，1948 年 7 月。

江　萌：〈論三聯句——關於余光中的「蓮的聯想」〉，《歐洲雜誌》第 6 期（1966 年冬季號）。

臺灣大學學術期刊資料庫

余光中：《舟子的悲歌》，臺北：野風出版社，1952 年 3 月。
余光中：《藍色的羽毛》，臺北：藍星詩社，1954 年 10 月。
余光中：《萬聖節》，臺北：藍星詩社，1960 年 8 月。
余光中：《鐘乳石》，香港：中外畫報社，1960 年 10 月。
余光中：〈中國的良心——胡適〉，《文星》第 53 期（1962 年 3 月）。
余光中：〈儒家鴕鳥的錢穆〉，《文星》第 80 期（1964 年 5 月）。
余光中：《掌上雨》，臺北：文星書店，1964 年 6 月。
＊余光中：《蓮的聯想》，臺北：文星書店，1964 年 6 月。
余光中：《逍遙遊》，臺北：文星書店，1965 年 7 月。
余光中：《五陵少年》，臺北：文星書店，1967 年 4 月；臺北：大地出版社，1981 年 8 月（新版）。
余光中：《天國的夜市》，臺北：三民書局，1969 年 5 月。
余光中：《天狼星》，臺北：洪範書店，1976 年 8 月。
余光中：〈狼來了〉，《聯合報》第 12 版（1977 年 8 月 20 日）。
余光中：《隔水觀音》，臺北：洪範書店，1983 年 1 月。
＊余光中：《在冷戰的年代》，臺北：純文學出版社，1984 年 2 月。
＊余光中：《敲打樂》，臺北：九歌出版社，1986 年 2 月。
余光中：〈向歷史自首？——溽暑答客四問〉，《羊城日報》（2004 年 9 月 11 日）。
李　敖：〈給談中西文化的人看看病〉，《文星》第 52 期（1962 年 2 月）。
李　敖：〈「文化太保」談梅毒〉，《文星》第 58 期（1962 年 8 月）。
＊李　敖：《文化論戰丹火錄》，臺北：文星書店，1964 年 7 月。
柳文哲：〈詩壇散步：蓮的聯想〉，《笠》第 2 期（1964 年 8 月）。
洛　夫：《詩人之鏡》，高雄：大業書店，1969 年 5 月。
郁達夫：《沉淪》，上海：泰東書局，1921 年 10 月。
夏萬洲：〈夜訪洛夫，煮茶論詩〉，《幼獅文藝》197 期（1970 年 5 月）。
徐復觀：〈從「瞎遊」向「咪遊」〉《華僑日報》，香港，1977 年 9 月 21 日、

臺灣大學學術期刊資料庫

22 日。後收於《徐復觀雜文（四）：憶往事》，臺北：時報出版公司，1980 年 4 月。

張　默編：《現代詩人書簡集》，臺中：普天出版社，1969 年 12 月。

梁實秋：《浪漫的與古典的》，上海：新月書店，1927 年 8 月。

＊陳芳明：《鏡子和影子》，臺北：志文出版社，1974 年 3 月。

陳鼓應：〈評余光中的頹廢意識〉，《中華雜誌》172 期（1977 年 11 月）。

陳鼓應：〈評余光中的流亡心態〉，《中華雜誌》173 期（1977 年 12 月）。

陳鼓應：〈三評余光中的詩〉，《夏潮論壇》27-28 期（1978 年 6 月 -7 月）。

＊陳鼓應：《這樣的詩人余光中》，臺北：大漢出版社，1978 年 7 月。

陳鼓應、郭楓等著：《這樣的詩人余光中》，臺北：臺笠出版社，1989 年 9 月。

陶恆生、劉德順：《海隅文集》，香港：明報出版公司，2003 年 3 月。

曾淑美：〈對我們而言，余光中……〉，《聯合文學》14 卷 12 期（1998 年 10 月）。

＊須文蔚：〈1960-70 年代重返臺港重返古典的詩畫互文文藝場域研究——以余光中與劉國松推動之現代主義理論為例〉，《東華漢學》21 期（2015 年 6 月）。

瘂　弦：〈芝加哥〉，《文星》第 17 期（1959 年 2 月）。

楊宗翰：〈與余光中拔河〉，《創世紀》第 142 期（2005 年 3 月）。

楊　照：〈發現「中國」——臺灣的七〇年代〉，收在楊澤編：《七〇年代：理想繼續燃燒》，臺北：時報出版公司，1994 年 2 月。

＊葉維廉：〈台灣五十年代末到七十年代初兩種文化錯位的現代詩〉，《臺灣文學研究集刊》第 2 期（2006 年 11 月）。

廖敏村：《文星時期的余光中》，臺北：政治大學中文系國文教學碩士學位班碩士論文，陳芳明先生指導，2009 年 6 月。

熊秉明：《詩三篇》，臺北：允晨文化公司，1986 年 6 月。

聞一多：《死水》，上海：新月書店，1933 年 4 月。

臺灣大學學術期刊資料庫

＊劉正忠：〈機械、騷音與詩想——論紀弦上海時期的現代性體驗〉，《臺大中文學報》第 47 期（2014 年 12 月）。DOI:10.6281/NTUCL.2014.12.47.06

劉正忠：《現代漢詩的魔怪書寫》，臺北：臺灣學生書局，2010 年 2 月。

＊顏元叔：〈余光中的現代中國意識〉，《談民族文學》，臺北：臺灣學生書局，1984 年 2 月。

（法）安德列・紀德（André Paul Guillaume Gide）著，卞之琳譯：〈浪子回家〉，《浪子回家集》，上海：文化生活出版社，1936 年 5 月。

（美）Matei Calinescu, *Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism.* Durham: Duke University Press, 1987.

（**說明**：書目前標示＊號者，已列入 Selected Bibliography）

Selected Bibliography

Chen, G.-Y. (1978). *Zheyang de shiren Yu Kwang-Chung* [The poet Yu Kwang-Chung]. Taipei: Da Han.

Chen, F.-M. (1974). *Jing zi he ying zi*. [Mirror and shadow]. Taipei: Zhi Wen.

Li, A. (1964). *Wenhua lunzhan danhuo lu* [A fire-like record of a cultural debate]. Taipei: Book's World.

Liu, Zh.-Zh. (2014). Machines, noises, and poetic ideas: Ji Xian's modern experience in Shanghai. *Bulletin of the Department of Chinese Literature, National Taiwan University, 47*.

Xu, W.-W. (2015). The concept of "back to classic" in intertextuality of poetry and paintings in Taiwan and Hong Kong during 1960 to 1970: Modernism spread by Guang Jhong-Yu and Guo Song-Liu. *Dong Hwa Journal of Chinese Studies, 21*.

Yan, Y.-Sh. (1984). Yu Kwang-Chung de xiandai zhongguo yishi [Yu Kwang-Chung's modern Chinese consciousness]. *Tan minzu wenxue* [On ethnic literature]. Taipei: Student.

Ye, W.-L. (2006). Taiwan wushi niandai mo dao qishi niandai chu liangzhong

臺灣大學學術期刊資料庫

wenhua cuowei de xiandaishi [Two kinds of culturally dislocated modern poetry in Taiwan from late 1950s to early 1970s]. *National Taiwan University Studies in Taiwan Literature, 2*, 129-164.

Yu, K.-Ch. (1964). *Lian de lianxiang* [An association of the lotus]. Taipei: Book's World.

Yu, K.-Ch. (1984). *Zai lengzhan de niandai* [The years of the Cold War]. Taipei: Pure Literature.

Yu, K.-Ch. (1986). *Qiaoda yue* [Percussion music]. Taipei: Chiu Ko.

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫