臺大文史哲學報　第九十一期
2019年05月　　頁39~80
臺　灣　大　學　文　學　院
DOI: 10.6258/bcla.201905_(91).02

老化與老練
——余光中後期詩的創作主體*

劉　正　忠**

摘　要

本文以余光中為對象，探討「當代—漢語—詩歌」的老年課題。一方面正視詩人「也曾年輕過」的事實，重構他早年「以鋼筆挑戰毛筆」的歷史進程。另一方面，考慮到文化、血氣、詩藝等因素，探討老年詩學所涉及的審美課題。我們發現：余光中在 1960 年代，藉由論戰樹立了文化英雄的形象，騁其健筆，多方開闢戰場。既嘲弄了護衛傳統的文化人在「跳著八佾舞」，也調侃「五四」新文學是行將就木的「老太太」。又以「回頭的浪子」自居，批判了激進的現代主義。惟自 1970 年代以後，他的中、老年意識日趨強烈，但也由於作品積累漸多，在技巧與題材兩方面，常面臨了自我重覆的危機。在他較好的詩中，能夠展現出「老」的多種情感，既超越「歎老傷卑」的傳統格調，又不侷限於「老而沖淡」的模式。細讀余光中詩中的老年主體，應當有助於超越「敬老／厭老」的固定反應，重估高齡美感在當代文學中的意義。

關鍵詞：晚期詩　當代漢語詩　老年情感

2018.03.23 收稿，2018.10.09 通過刊登。

* 本文為科技部計畫「當代文學中的老化敘事、高齡意象與晚境世界」（MOST 105-2420-H-002 -023 -MY2）研究成果之一。

** 國立臺灣大學中國文學系副教授。Email: zzliu@ntu.edu.tw。

臺灣大學學術期刊資料庫

一、前言

時代與世代的相互頡頏，乃是推動詩史的重要動力。在不同的文學場域裡，常存在著「少—壯—中—老」的結構，激生出多層次的詩意樣態。這又可以分為兩種：一是就外部關係而言，前行代與新世代之間的延伸與對抗。一是從內在歷程來說，詩人自身由少而老的風格變化與創造力之消長。作為詩史上的焦點人物，余光中（1928-2017）在前述兩個層面上都蘊含豐富，很能突顯年歲因素在詩意變遷上的微妙作用。

當代臺灣詩壇具有完整的世代結構，這竟是百年詩史所僅見的。在漢語新詩的發生期，作者與讀者多為青年人，反對者則為舊學精湛的老師宿儒，因而形成一種內外對立的結構。撇開稚嫩的學步期不論，1920、30 年代的新詩基本上係以西方浪漫派、象徵派為範式，講究電光石火的直覺、感官與激情，因而明顯崇揚「青年性」。但就在它積極邁向現代的關頭，內亂外侮、社會問題與革命浪潮席捲大地，許多詩人或轉移關懷，或陷入政治漩渦與歷史困境，中斷了實質性的創造。

因此，一種持續性的晚年詩學在 1980 年代以前遲遲缺乏典型。直到晚近，曾參與 1950 年代「現代詩運動」的詩人先後衰老，並持續推出新集，乃使豐富而多樣的「漢語—現代—晚年」詩學成為可能。其中，余光中在許多階段都常居於世代議題的浪頭，因而也特別具有爭議性。簡言之，他曾被視為極具銳氣的文化英雄，幾度成為詩壇風暴的中心；近年來在部份新世代讀者的心目中，卻成了文化守成主義的代表人物。前不久，他以九十之齡謝世，各種總結性的評價紛紛出爐，惟分歧的態勢似乎有增無減。

這些分歧大抵來自兩個方面：其一，以「狼來了」事件為主的爭議性事件，應如何加以評估？人格、作為與政治認同，怎樣牽動他一生的文學事業？其二，就文學創作本身而言，余光中的整體成就如何？不同時期、文類、主題，各有何具體的表現。前一項恐怕是暫時難以解決的問題，輕重各成定見，非學術方法所能照明。倒是第二項，蘊含著諸多詩學概念的流變，兼涉倫理、審美與文學政治的議題；細加考掘，除了有助於重新估定余光中的詩史意義，也可間接回答第一項難題。事實上，他的詩文銘刻著時代、社會的鉅變以及精神史的側面，特具概括力與指標性，可以視為一種徵候而加以重讀。

余光中本人對於年歲、思維與詩人形象，常有敏銳的覺知。正當四十歲的時候，即曾自言：

臺灣大學學術期刊資料庫

> 壽登耆耋的人，當然也年輕過，只是在後人的憶念之中，總是以老邁的姿態出現。至少在我的印象裡，佛洛斯特總是一位老頭子。可是想起雪萊的時候，我似乎總是看到一位英姿勃發的青年，因為他從來沒有老過……。白居易就不同，因為他已經老了一千多年，而且將永遠老下去，在後人的心中。[1]

今天看來，余光中確實是代表性的「老」詩人，多處展露圓熟沉穩的特質。但他「當然也年輕過」，只有充分理解其複雜性，乃能精準評估其意義。在 1950、1960 年代，他屬於很有意見的青壯世代，具批判性與進步性。特別是活躍於《文星》雜誌的時期，更是積極參與文化議題，抨擊保守老舊的國粹派。一方面展現了五四反傳統的精神，另一方面則以現代主義批評五四文學格局之不足，而後又對激進現代主義有所反省。這樣一個曾是「青年」代表的「老年」詩人，在每個階段皆留下豐富的作品，有一貫的核心構造，也有多層次的變化軌跡，最能展示年歲與審美、倫理、認同相牽動的現象。

基於以上的認知，本文擬以世代協商與時代辯詰為雙重焦點，兼顧語境與文本，重考余光中的詩學意義。具體操作上，將分為兩個部分：一是爬梳歷史文獻，考索詩人中年以前，由「浪子回家」到「詩壇祭酒」，由反叛者到典律化的主體變遷歷程。二是綜覽晚歲諸集，考索詩人在語言、形式、主題、風格方面，相較於前中期，有何差異或轉化？做為極具標竿性質的老年創作主體，他是否生產出新的詩意成分？進而在漢語文化的脈絡下，試探當代老年詩學的種種可能。

二、「青年性」的演變

所謂「青年性」係相對於「老」的特質，兼涉生理、思維、風格等層面，指向新興、騷動與強健等意涵。在漢語文化傳統中，「老」除了原本的年歲意涵，也可指涉圓熟世故的處事態度，後來更上昇為美學範疇。古人相信，老年創作者藉由功力與涵養，可以克服氣衰神疲的狀態，臻及一種更高的境界。[2]但在新文化運動中，尚老之風卻飽受抨擊，成了退步、保守、衰弱的代稱。一代

1 余光中，〈論夭亡〉，《焚鶴人》（臺北：純文學出版社，1972），頁 114。

2 關於「老」的詩學，參見周裕鍇，《宋代詩學通論》（成都：巴蜀書社，1997），頁 354-362；汪湧豪，《中國文學批評範疇及體系》（上海：復旦大學出版社，2007），頁 274-278。

臺灣大學學術期刊資料庫

「新青年」更崇尚昂揚的精神，以救治東方的積弱，這種精神在當代臺灣文化史上亦有相當的迴響。

在論說老年主體之前，有必要先探究其青年性以為參照。事實上，余光中早年之崛起並活躍於臺灣詩壇，本即帶著濃厚的青年姿態。惟所謂「青年性」體現於他的身上，內涵格外多樣，有時甚至充滿矛盾與張力。這裡將分為兩個部分來說：首先，早期他做為詩壇青壯輩，兼有精悍與保守雙重性，兩者進退拉鋸，奇姿百出。考索他如何與詩壇前輩及至同輩相辯詰，有助於理解他的詩史位置。其次，他富於雄辯之才，曾參與多場論戰，藉由《文星》等報刊的傳播力，影響力逐漸超出詩壇。他做為文化英雄的表裡，究竟如何，亦有待重新探索。

（一）從格律詩到搖滾樂

余光中早年寫格律詩，產量甚豐，大多發表於黨政色彩濃厚的《中央日報・副刊》，很快就成為最著名的青年詩人。這時他仍在臺大外文系求學，熟習英詩傳統，但尚未接觸「現代詩」。[3]又因為親炙梁實秋，直接傳承了 1920 年代新月派的詩學理念。不過，中文現代詩在 1930、1940 年代的新發展，早已超越這種格局，產生許多具有象徵技巧與現代質地的詩篇。1950 年代後葉的臺灣詩史主潮，乃是克服語言的以及美學的雙重斷裂，發展詩的現代性。相較之下，青年余光中在詩的創作上，不免有些遲滯。

當時最活躍的詩人是紀弦（1913-2013），極力提倡自由詩，並且基於一種線性史觀，對格律詩與浪漫主義詩學頗不以然。1952 年 3 月，紀弦發表了一首〈蠅屍〉，採用自由詩的形式，呈現一種卑瑣、醜陋、奇趣的美感。[4]當時二十五歲的余光中，隨即寫了一篇〈給某詩人〉加以嘲諷，其中有句云：

> 他們說你那迷離的醉眼
> 把蒼蠅的僵屍看做葡萄，
> 怪不得喝這種葡萄美酒，
> 寫的詩像萬蠅喧囂！[5]

3 余光中，〈從古典詩到現代詩〉，《掌上雨》（臺北：文星書店，1964），頁 180。

4 紀弦，〈蠅屍〉，《檳榔樹甲集》（臺北：現代詩社，1967），頁 82-83。按此詩寫於 1952 年。

5 余光中，〈給某詩人〉，《中央日報》第 6 版（中央副刊），1953 年 5 月 12 日。亦收於《藍色的羽毛》（臺北：藍星詩社，1954），頁 59-61。關於這段掌故，另詳參

臺灣大學學術期刊資料庫

紀弦大余光中十五歲，曾經參與上海「現代派」運動，熟悉中國現代詩的流派發展與核心議題。他的創作實踐與詩學主張，多為大陸時期的進一步發展，對於「現代」有極精敏的覺知。惟思路稍不嚴謹，有時持論又較斬截，故引起余光中的不滿。稍後在現代詩運動的歷程中，兩人續有交鋒。

僅就這場蠅屍逸事而言，余光中自可批評紀弦的狂態，但在詩學論辯上恐怕居於下風。紀弦曾以社論直接回應這首詩：「誰願意開倒車，誰去開吧！可是應該遵守交通規則，千萬不要撞了我們！自絕於詩的現代化，那是他的自由。」[6]——事實上，余光中此後逐漸走向自由詩，追求自己所理解的現代性，甚至也開始試驗「以醜為美」的詩法。在晚近的回憶裡，他還承認這多少是受到紀弦的壓力與吸引：

> 紀弦一直嘲笑我，寫的都是新月派的餘波盪漾，對我也造成一些壓力。但說實話，那時的紀弦對我而言也具有相當的吸引力，就像一個千金小姐，看到江湖浪子也有逃家的想望，到最後我又回家了。[7]

按紀弦於 1956 年 1 月，正式組織「現代派」，隨後並發表主張激進的「現代派信條」。百餘位加盟者大半為二十五歲以下的軍人與學生，四十三歲的紀弦差不多是唯一的中年人。參照余光中的自述，我們應當可以得到一組對比：「青年－余光中－衿持－千金」與「中年－紀弦－冒進－浪子」，這裡有種奇妙的唐突感，不同於一般的世代形象。依照紀弦當時的說法，寫古典詩的舊派人物固然為「遺老」，寫豆腐干體新詩的年輕人也只是「遺少」。遺老本來就老，遺少流連於「西洋古董」，則是未老先衰，暮氣沉沉。自視為「千金」，他觀為「遺少」，其間落差，同樣耐人思維。

藍星詩社成立（1954 年 3 月）以後，年輕的余光中對於文藝資歷頗豐的覃子豪（1912-1963）也不服氣，屢加抵制，這是另一組世代對照。實際上，紀、

穗，〈四十年前的兩首詩〉，《臺灣詩學季刊》第 2 期（1993 年 3 月），頁 149-153。不過，所記時間略有失誤，本文的敘述已查證史料，加以修正。

6 紀弦，〈誰願意開倒車誰去開吧〉，《現代詩》第 11 期（1955 年 9 月），頁 89。按此文並未指明回應對象，但提到「以打油詩為罵人工具」，「副刊編者不一定懂得詩的好壞」。再就時間推估，應可判定是就余光中而言。

7 劉思坊記錄，〈記憶像鐵軌一樣長——余光中對談陳芳明〉，《印刻文學生活誌》第 57 期（2008 年 5 月），頁 88。

臺灣大學學術期刊資料庫

覃各以其性格、學養、閱歷，廣開門庭，凝聚了一群年輕詩人（他們回憶起前輩，多帶敬意，余光中則為例外。）[8]紀、余的詩壇內戰，今天看來，也算是有益於詩學發展的佳話。惟在隨後的現代詩論戰裡，面對來自「詩壇外部」的攻擊，余光中積極回應，展露了豐厚的學院素養與論辯能力，鋒頭勝過詩壇前輩。[9]這時，他甫自美國留學歸來（1959 年 10 月），活躍於最受矚目的《文星》雜誌，詩文兼擅，創作與議論俱備，逐漸躍為新世代的文化英雄。

這段時間，余光中在詩藝上開始著力追求現代性，其變化痕跡見於《萬聖節》、《五陵少年》二集。但更具標竿意義的，則是「荒原式」的長詩〈天狼星〉。其中第八節有云：

> 表弟們在東方的廢墟裡，舉起烽火
> 在革命，在進行鋼筆與毛筆的決鬪
> 神經與神經之間有屠城的巷戰
> 在潛意識裡採珠，打撈沉船
> 立在街口，忍受三百六十度的嘲笑
> 把十字街立成一座十字架[10]

「表弟們」有一種親暱感，並略帶新潮浪蕩的意思，在這組詩裡係指初出茅蘆的現代主義者。「鋼筆」代稱新派作家，「毛筆」代稱守舊者。「鋼筆與毛筆的決鬪」即是指青年面對老人，以現代意識挑戰傳統包袱。從「神經與神經」的巷戰以及「在潛意識裡」尋寶的意象看來，說話者有意探索非理性的世界。其間關於殺伐與受難的想像，則顯示出他自認為與保守社會不相容。

這組詩發表後，即被洛夫批評為：「一首以現代技巧表現傳統精神的詩，

8 余光中在回顧文章中，批評覃子豪「喜歡幻想」，屢次想「提出自己的理論」以為信條，但為同仁所阻止。又稱：「可是他的外文和詩學，以言翻譯和理論，終覺勉強，却又不知藏拙，因此在《論現代詩》一類的書中，錯誤百出」，見余光中，〈第十七個誕辰〉，《焚鶴人》，頁 188、190。

9 這些文章收錄於《掌上雨》，論戰對象主要為言曦、寒爵。較先行而簡明的討論，見李瑞騰，〈六十年代臺灣現代詩評略述〉，封德屏編，《臺灣現代詩史論》（臺北：文訊雜誌社，1996），頁 265-279。

10 余光中，〈天狼星〉，《現代文學》第 8 期（1961 年 5 月），頁 79。改過的新版作：「表弟們在東方的廢墟，正舉著烽火／正革命，正鋼筆與毛筆在抗爭」。見余光中，《天狼星》（臺北：洪範書店，1976），頁 43。

臺灣大學學術期刊資料庫

一首較成熟的傳統詩。」意即技巧雖有進步，但反叛得不夠徹底。[11]由於當時青壯詩人高舉「現代」以相競爭，洛夫的譏嘲使余光中深受刺激，毅然提出「反『反傳統』」的論述。他如此回應：

> 一個作家要是不了解傳統，或者，更加危險，不了解傳統而要反傳統，那他必然會受到傳統的懲罰。所謂傳統，不過是一個民族的先人的最耐久，最優秀的智慧的結晶，流在後人的血管裡，出入於後人的呼吸系統之中。我們能夠登報和父親脫離父子關係，卻無法改變父親給我們的血型，否則我們一定死亡。[12]

這裡提出一種文化血緣論，看重傳統的潛在影響，頗異於自己先前的立場。[13]「父子關係」的隱喻，更透露出一種倫理取向。依照一般的理解，余光中就此走上「浪子回家」的路；但實質上，洛夫可能發揮了先前紀弦具備的功能：既是壓力，又有吸引力。論戰之前，余光中其實已開啟「回歸古典」與「追求現代」雙管齊下之勢；論戰之後，他在這兩個方面都走得更猛烈，彷彿矛與盾同時增強，形成一種獨特的動能。

從發表〈天狼星〉初稿（1961）算起，到出版《白玉苦瓜》（1974）為止，佳作迭出，風格屢變，可以視為余光中創造力最鼎盛的十五年。這段時間，自我與世界的辯詰最為激烈，火花四起。〈蓮的聯想〉開篇即云：「已經進入中年，還如此迷信／迷信着美／對此蓮池，我欲下跪」。[14]首先我們看到，年方三十三歲的詩人，有了「中年」的覺知。此外，這首詩以「蓮」作為愛與美的象徵，同時也展示一種肯定當下的詩意取向。故其後有云：

> 虛無成為流行的癌症
> 當黃昏來襲
> 許多靈魂便告別肉體

11 洛夫，〈天狼星論〉，《現代文學》第 9 期（1961 年 7 月），頁 82。

12 余光中，〈幼稚的「現代病」〉，《藍星詩頁》第 35 期（1961 年 10 月），無頁碼。

13 在早先與言曦展開的新詩論戰中，余光中曾指出：「時代已經進步到可以用火箭射向月球，而文學家卻在斤斤計較狹義的民族傳統，是可笑的。」見余光中，〈新詩與傳統〉，《文星》第 5 卷第 3 期（1960 年 1 月），頁 4-5。

14 余光中，〈蓮的聯想〉，《藍星詩頁》第 36 期（1961 年 11 月），無頁碼。

臺灣大學學術期刊資料庫

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[15]

余光中反擊洛夫的文字，以〈幼稚的「現代」病〉為先導，而以〈再見，虛無〉為主力。[16]此詩恰好寫於兩篇論戰文字的中間，開啟「反虛無」與「回歸傳統」的先聲。自律的形式，合宜的美，以及堅忍守護的情思，一方面符應了當時讀者相對保守的品味，使他廣受歡迎；一方面卻也受到詩壇內部的譏嘲，認為他失卻現代感，勸他「五四的旗，慢點兒下」。[17]

事實上，天狼星論戰以後，余光中非但沒有停止他的流浪之路，反而更加強化自己的「浪子」資格。特別是第二次赴美（1964 年 9 月～1966 年 7 月）時期，他接觸到「艾略特以後」的新興詩潮，吸收了「敲打派」的部分精神，切身理解年輕一輩的聲音與憤怒。[18]這個時期的代表作〈敲打樂〉，以一種虛無、自傷、頹廢的情調，使「中國」成為可愛可恨的詩意對象。形式上則突破新古典的拘謹，詩行自由伸展，趨向喧鬧不安，又富於亢動的節奏感。回國以後，持續發展這種騷動質疑的風格，他終於寫出〈雙人床〉、〈如果遠方有戰爭〉、〈在冷戰的年代〉等力作，將冷戰格局下知識分子的迷茫賦予深刻的詩意表述。

第三次赴美時期（1969 年 9 月～1971 年 6 月），余光中開始熱烈接受瓊・拜絲（Joan Baez1, 1941-）、巴布・狄倫（Bob Dylan, 1941-）等人的民歌與搖滾樂。1970 年 8 月以降，他參加了多場演唱會，見識到「文明的蠻族」，新時代的酒神精神。[19]既有的「現代詩」難以捉住時代脈動，回應青年的需求，余光中認識到：「搖滾樂也是一種詩，以吉打為標點，鼓為脈搏，節奏感特別敏銳的一種詩。」[20]這些嶄新的體會，構成影響力最為深廣的詩集《白玉苦瓜》之

15 同上註。

16 余光中，〈再見，虛無〉，《藍星詩頁》第 37 期（1961 年 12 月），無頁碼。

17 柳文哲（趙天儀），〈詩壇散步：蓮的聯想〉，《笠》第 2 期（1964 年 8 月），頁 24。

18 余光中曾自述：「我讀了艾略特以後的一些新詩，尤其所謂『敲打派』的作品，在節奏的處理上不能說沒有受到他們的影響。金斯堡的許多觀念我並不贊同，但是他和同輩作者那種反主知反艾略特與葉慈的粗獷風格，暗示了我一些自由的方向。」見余光中，〈後記〉，《敲打樂》（臺北：九歌出版社，1986），頁 130-131。

19 余光中，〈論久迪・柯玲絲——「聽，這一窩夜鶯」之二〉，《聽聽那冷雨》（臺北：純文學出版社，1974），頁 234。

20 余光中，〈現代詩與搖滾樂〉，《焚鶴人》，頁 177。

臺灣大學學術期刊資料庫

主軸。一方面刻意貼近時代與環境，並結合當時趨於鼎盛的中國意識；一方面多方試用歌謠體，破除晦澀之風，重新迎向「大眾化」的課題。

上述歷程，尖銳地呈顯中年與青年的多重辯證。赴美攻讀學位的余光中（1958 年 10 月～1959 年 10 月），年華正盛，卻熱烈追逐佛洛斯特（Robert Lee Frost, 1874-1963）這樣的詩翁，恨不得剪取幾縷「銀髮」歸來。[21]回國以後，所倡導的詩學也以艾略特（Thomas Stearns Eliot, 1888-1965）等人的主知現代主義為核心。第二次到美洲大陸，卻轉而吸收比自己年輕的敲打派詩之技術與精神；第三次更取法於小一輩的搖滾歌手——而這時，他在生理上已漸出青年而轉入中年了。綜合看來，他的三部經典詩集《敲打樂》、《在冷戰的年代》、《白玉苦瓜》，都因敏於吸納新興的「青年性」與「時代感」而別開生面——當然，在這過程中有吸收、有轉化、有偏移，也有遺漏。

（二）文星意識的表裡

余光中的種種內在矛盾，要詩文合看，乃能加以理解。他的散文很早就以剛健、雄豪、霸氣著稱，能鋪衍又能辯析，宜於論戰；比起新詩創作，更富於年輕力壯的氣息。學者身分，加上善用報刊的傳播之力，使他迅速在社會上取得現代詩人的代表權。大約 1958 年以後，他以《文星》為主要的舞臺，涉入多種議題，持論日趨犀利。不得不提的是，李敖（1935-）的出現對余光中顯然構成一種正面的刺激。按李敖在《文星》的第一篇稿子〈老年人與棒子〉，即展現了青年對社會結構的期待，堪稱是一篇「反老人論述」。[22]

在隨後的「中西文化論戰」裡，李敖提出最激烈的反傳統主張，力戰許多文化界名人，成為焦點。[23]不久，更被委以《文星》主編的重任（1963 年 7 月-1965 年 8 月），使刊物更趨於活潑而激進。當時，余光中即在文章中指出：

> 一九六二年的文化界是多采多姿的。胡適先生在讚美與詬罵之間死去。在中西文化論戰聲中，年輕一代的代言人李敖先生自己，也多少成為毀譽參半的人物。一些假髮被無情地揭開，一些偶像自高高

21 余光中，〈記佛洛斯特〉，《文星》第 4 卷第 1 期（1959 年 5 月），頁 16-17。

22 李敖，〈老年人和棒子〉，《文星》第 9 卷第 1 期（1961 年 11 月），頁 5-9。

23 中西文化論爭，最初起於胡適在一篇講稿中批判東方文化，乃引出徐復觀的駁論。隨後李敖在《文星》發表了〈播種者胡適〉及〈給談中西文化的人看看病〉，措辭犀利，衍生新的風暴。較精要而客觀的評述，見陶恆生，〈六十年代的臺灣中西文化論戰〉，《傳記文學》第 83 卷第 3 期（2003 年 9 月），頁 15-31。

臺灣大學學術期刊資料庫

的像座上跌下來。[24]

「中西文化論戰」在許多議題上都延續了民國以來的論爭，論題亦頗見重覆。[25]特別是 1930 年代「中國本位文化」與「全盤西化」之爭，更可以說是其前身。[26]「胡適－李敖」這條線索，更直接重啟了民國文化上未了的課題。五四以來的文化論爭，胡適幾乎無役不與。他在大陸時期，先是主張「全盤西化」，而後調整為「全力現代化」、「充分世界化」。[27]青年李敖出奇熟悉大陸時期的文化「戰史」，他所嘲弄的對象，涵蓋了晚清以降各類型的文化守成主義者。在一篇「看病」文中，他為四十幾位名人診斷出十一種病，並歸結為四種病因：泛祖宗主義、淺嘗即止的毛病、和經濟背景脫節、不了解文化移植的本質。[28]

李敖的論述明顯具有「背祖、逆父、反老人」的傾向，並且常將三者相互映射，他認為：孔子是國人「泛祖宗主義」的焦點，全民族的「父親意象」，被視為彌賽亞，但這其實是一種「逆退」（regression）的心理。[29]在他看來，東方思想完全是農業社會的產物；耕地繼承制導致敬老的必然性，並衍生出講究安分克己的禮教。[30]從「經濟—倫理—思維」的連動關係來談中西文化差異，跟魯迅〈摩羅詩力說〉的思路頗為類似。推尊青年性，鬆動中國傳統倫理觀念，以為民主、科學掃除障礙，則繼承了五四「新青年們」的戰略。綜合看來，這

24 余光中，〈迎中國的文藝復興——行到水窮處，坐看雲起時〉，《文星》第 10 卷第 4 期（1962 年 8 月），頁 3。

25 李敖本人在論戰初歇之際，即把此次論戰與民國以來的諸多論爭相互串連起來。他認為性質最接近的有：東西文化論戰、科學與人生論戰、中國本位文化論戰等。見李敖，《文化論戰丹火錄》（臺北：文星書店，1964），頁 1-2。

26 這場論戰起於兩個點，一是陳序經在廣州首揭「全盤西化」的主張（1933 年 12 月），二是王新命等十教授在上海發表〈中國本位的文化建設宣言〉（1935 年 1 月）；隨後引起平津學界之討論，陳序經的論述更趨激烈，十教授亦有「總答覆」。值得注意的是，胡適與梁實秋皆反對本位派而同情西化派，前者影響了李敖，後者為余光中最親近的老師。相關史料及評述，見張儁，《中國本位文化與全盤西化論戰的本質（1934-1935）》（臺北：臺灣大學歷史研究所碩士論文，李守孔先生指導，1987），頁 14-28。

27 胡適，〈試評所謂「中國本位的文化建設」〉，《中國本位文化建設討論集》（上海：文化建設月刊社，1936），頁 392-395。

28 李敖，〈給談中西文化的人看看病〉，《文星》第 9 卷第 4 期（1962 年 2 月），頁 9-17。

29 同上註，頁 13。

30 同上註，頁 14。

臺灣大學學術期刊資料庫

場論戰在觀點上未必深化多少，但卻有助於打破日趨僵滯的文化氛圍，為「當代青年」提供一場洗禮。

不過，在文化界重談五四固然深具意義，在文學創作上再以五四為圭臬，則未必無有可疑。無論紀弦的現代派運動，或當時的《現代文學》雜誌，都早已跨出一步，關注到當代世界較新的動向。余光中敏銳地察覺到此，乃於 1964 年提出「下五四的半旗」的宣言：

> 偉大的五四已經死了。讓我們下半旗誌哀，且列隊向她致敬。雖然她的孩子們，德先生與賽先生，已經漸漸長大，雖然她的第三個孩子，白話文學，已經活了四十多歲，可是五四她自己已經是死了。……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，這一代的青年們便不能再存任何依賴的心理，而現代文藝的大軍進行曲，在悲戚的輓歌之後，將顯得更加的洪亮而且震耳。[31]

這段文字並不複雜，主要是通過一種隱喻操作，建立「五四白話文學—老太太—已死」與「現代文藝—這一代的青年—新生」的對比。此說明快地總結了當時現代文學的核心課題，既超越了文化論戰的格局，又延續了李敖「老年人與棒子」的交棒要求——值得注意的是兩人對五四的看法（包含話題焦點與討論範疇）並不相同，李敖重新召來的青年性，卻成了余光中心目中的老太太。

事實上，兩人雖同為文星健將，但在觀念卻有明顯的差異。李敖延續了胡適 1930 年代的文化思維，斷然主張「全盤西化」。余光中雖對文化本位論缺乏好感，但認為：「文學上的全盤西化往往朝發夕至，只要一意孤行，便可在六百字的稿紙實施起來。」「其結果是虛無，是晦澀，是睜著眼睛的夢話，無罪自招的供詞。」[32]此外，李敖對於胡適的推崇較為全面，並且指出：「胡適之

31 余光中，〈下五四的半旗！〉，《文星》第 14 卷第 1 期（1964 年 5 月），頁 4。事實上，這個提法早三年即見於〈天狼星〉組詩之〈浮士德〉：「照例火葬徐志摩，在煙灰缸／且降五四的半旗。現代詩萬歲！」。見余光中，〈天狼星〉，《現代文學》第 8 期（1961 年 5 月），頁 79。

32 余光中，〈古董店與委託行之間——談談中國現代詩的前途〉，《文星》第 10 卷第 5 期（1962 年 9 月），頁 9。

臺灣大學學術期刊資料庫

不過時證明了我們四十年來沒有進步。」[33]而余光中悼念胡適的文章則劃出許多不同的範圍，他肯定：「胡適是現代中國自由思想的領袖，也是現代化運動的一大功臣。」「胡適鼓吹白話文學，使文字與話語再度接合，乃年輕了久已暮氣沉沉的中國舊文學。」[34]但認為胡適的詩學僅剩下「歷史的」而非「美學的」價值。

在〈剪掉散文的辮子〉一文中，他也曾不指名地，批判了許多文化名流與國學大師的文字。[35]此後他的言論更趨犀利，例如讀了錢穆論中西文學的差異，即尖銳地譏嘲他為儒家鴕鳥，「站在大英國旗的陰影裡，夢想著古中國的榮光。」[36]（早先李敖在〈給談中西文化的人看看病〉裡，有許多批判錢穆的文字，余光中基本上接續其講法。）講到現代散文之不思進步，他說：「只要看看，像林語堂和其他作家的散文，如何仍在單調而僵硬的句法中，跳怪淒涼的八佾舞，中國的現代散文家，就應猛悟散文早該革命了。」[37]由這些例證看來，對於年長一輩文化人之故步自封，正值壯年的余光中是猛於提出批評的。

延續這樣的思路，余光中經常嘲弄文化界的「長輩」。在詩集《在冷戰的年代》裡，有一首〈七十歲以後〉是這樣寫的：

「所以說，我們的文化」
憤怒之後，一切是瀟灑
握過火焰，握烟斗和釣竿
所以說，所以說，所以說
說一些釣經，烟道，一些不相干
不相干的氤氳中
記者們的頭顱此起彼落
我告訴你，你告訴我
「他的話，真是好幽默啊！」[38]

33 李敖，〈播種者胡適〉，《文星》第 9 卷第 3 期（1962 年 1 月），頁 7。
34 余光中，〈中國的良心——胡適〉，《文星》第 9 卷第 5 期（1962 年 3 月），頁 12。
35 余光中，〈剪掉散文的辮子〉，《文星》第 12 卷第 2 期（1963 年 6 月），頁 4-7。
36 余光中，〈儒家鴕鳥的錢穆〉，《文星》第 14 卷第 2 期（1964 年 6 月），頁 9。
37 余光中，〈「逍遙遊」後記〉，《文星》第 16 卷第 3 期（1965 年 7 月），頁 62。
38 余光中，〈七十歲以後〉，《在冷戰的年代》（臺北：純文學出版社，1984），頁 60-61。

臺灣大學學術期刊資料庫

這首詩寫於 1967 年 8 月，余光中尚未滿四十歲，因此詩中的情境顯然是託言反諷。他用尖酸的筆調表演了一個七十歲的文化人的樣態、話語與思維——從詩的內容和當時的實際狀況看來，筆者推斷，應是指林語堂（1895-1976）。[39]這是一首戲劇性的詩，雖未動用較露骨的批評字眼，但在詩行的背後卻有一股不滿。詩人顯然對於老年文化人那種故作沖淡、高遠、閒靜的格調有所嘲弄，因為他們不再有火氣，卻又盤踞在文化界的頂端。

由此看來，青壯時期的余光中頗為悍猛。在許多情境下，他常能仗其辯才，騁其健筆，與長一輩的敵手論爭，辭鋒犀利。在這些論戰文章中，他的青年立場是顯著的。儘管後來李敖本人對余光中頗有批評，認為他只是個「軟骨者」；余光中 1960 年代中期的諸多言行，仍有部分符應了文星的走向。詩評家流沙河曾經指出：「1965 年年底《文星》被徹底封殺，得知消息，余光中憤筆寫下〈黑天使〉和〈有一隻死鳥〉兩首詩，以表達悲痛和震驚。特別是〈黑天使〉，有著難言的哀傷和悲壯。」[40]不過，這種講法並不精確，似可再加釐清。

在歷史現場中，余光中對於《文星》之被禁絕，未必有所反應。倒是在事後的回顧裡，他曾經拈出「文星意識」一詞：

> 「黑天使」寫的是勇敢的先知，文化思想的真正鬥士。那時年輕的作者壯懷激烈，充溢着那一代的「文星意識」，心目中也真有這麼

39 按林語堂以提倡小品文及幽默著稱，但在《語絲》時期頗與周氏兄弟為同道，行文激進潑辣；即便是在抗戰前夕的上海，也屢有嘲弄國民政府的言論（此當即余詩所謂「憤怒」及「火焰」）。後旅居海外，以談論中國文化之英語著作揚名。他於 1965 年起，開始為中央社撰寫特約專欄，其中有〈記紐約釣魚〉，見《無所不談》（臺北：文星書店，1966），頁 20-23；又在接受訪談時，發表「樂在釣，而不在魚」之論，見〈林語堂談休閒生活〉，《無所不談・二集》（臺北：文星書店，1967），頁 234。林氏烟斗不離身，早為世人所熟知，訪臺期間亦再度倡論烟道，見中央社報導，〈林語堂談煙斗：煙斗在手人生無窮，更能保持家庭和平〉，《中央日報》第 3 版（國內新聞），1966 年 1 月 28 日。同日同版，另有報導引述林氏意見：「當代西洋文學寫作，以誨淫誨盜為能事」，可見其思想之趨於保守。1966 年 1 月 29 日，蔣介石接見林語堂，面邀其定居臺灣；數月後即卜居於陽明山麓，常在報刊上談中西文化與生活情趣。以上皆發生於林氏「七十歲」（1965）以後。

40 此係流沙河於 2005 年接受曹可凡訪談時所做的陳述。見曹可凡，〈談李敖和余光中——你不要理睬弄堂裡那些流鼻涕的孩子〉，原載《東方早報》「上海書評」（2008 年 11 月 16 日），發表於〈https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_2032910〉，2018 年 3 月 18 日上網。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 一位先知的形象。後來發現那形象只是一時的假象，乃決定只用黑天使這形象，不須附加任何副標題了。[41]

如果不加以深究，只看新版詩集，不免以為余光中所謂勇敢的先知，係指李敖或文星諸君。但查考初版詩集，〈黑天使〉的副標題為「反共詩人葉夫屠盛科自傳讀後」，而另一首〈有一隻死鳥〉的副標題則為「紀念巴斯特納克」。[42]這裡有兩種可能：其一，此詩本來與《文星》停刊無關，詩人進行了事後的繫聯與追認；其二，此詩是用反共情境包裝言論自由的主題，但這樣隔山打牛，現實意義仍然大減。

余光中青壯期深受「文星」的濡染，應有一定的事實基礎，但也不能說他只是跟隨者。他與李敖的根本差異仍在於意識型態上，親美反共的右翼立場，構成一定的檻限。惟僅就文化論述而言，李敖的思維結構裡欠缺現代主義的成分，故猛烈而直淺，余光中則更深沉些。1960 年代中期以後，他親身體驗美國新崛起的青年文化，也吸收到部份反抗精神。既有的「文星經驗」與敲打派詩、民歌與搖滾樂，混成一種「青年性」的潛能。四十歲以後，他逐漸成為當時社會聲望最高的現代詩人，能夠召喚更多文藝青年的心靈，原因非僅一端，但應包含這種貼近時代脈搏的精神。

三、詩的中年轉換

個別詩人的「青年／中年」之分，並非絕然，而是處於滑移、辯證的狀態。如前所述，余光中 1961 年就有「已經進入中年」的覺知；但後續在《文星》登場，又屢以青年一代自居。以詩而言，《蓮的聯想》（1964）的語言、體式與情調都趨於老成，《在冷戰的年代》（1969）反而有更多的亢動、掙扎與質疑。文學生命存在著可疑的中間地帶，那裡奧祕獨多；我們必須綜合世代意識、時代情境、社會功能、詩史位置等因素，估定其分界，探索其意義。

1966 年 12 月，余光中判斷：「現代詩的第一階段已近尾聲，不久的將來可能即展開第二階段。到那時候，將有許多新的筆出現，可是活躍在第一階段的筆，恐怕只能留下少數的幾枝，參加現代詩史第二章的書寫。」[43]這裡講的

41 余光中，〈新版自序〉，《敲打樂》（臺北：九歌出版社，1986），頁 11。

42 余光中，〈黑天使〉，《敲打樂》（臺北：純文學出版社，1969），頁 28。此處使用「純文學出版社」的版本，因這兩個副標題在「九歌版」皆被刪除。

43 余光中，〈誰是大詩人？〉，《望鄉的牧神》（臺北：純文學出版社，1968），頁

臺灣大學學術期刊資料庫

雖是詩史推移、世代承續的課題，但恰與他個人的創作處境相關聯。《在冷戰的年代》以前諸集，主要完成於四十歲以前，或向內與詩壇同輩競爭，或向外挑戰文化界前輩，尚能直接發送青年之聲。過此以往，面對新世代與新時代的形成，示範與指引之意愈趨顯著。而中年轉換的歷程（成熟或僵化，延續或突破，起伏或平緩），也成了詩人最重要的挑戰。

（一）純熟的體式

余光中的正典化，大抵起於《蓮的聯想》而完成於《白玉苦瓜》，此後則進入推廣與鞏固的階段。1970 年代初，臺灣詩史的大勢是由「逸離」轉向「回歸」（民族、時代、社會）；余光中的社會形象則由文化英雄漸變為詩壇祭酒，對文藝青年的影響力與日俱增。這裡我們將以《白玉苦瓜》（1974）以及隨後的香港三集為材料，考論余光中如何建構其中年主體，一方面抵抗「老化」（aging）所意味的衰弱，一方面乘用「老練」（sophistication）所帶來的迅便。

《白玉苦瓜》寫於四十五歲前後，正是創作生涯的重要轉捩點。在詩集後記裡，余光中開始面對「年齡與創造力」的議題：

> 繆思，好像是不喜歡中年的，更無論老年了。當然，認真追她的詩人，到了四十、五十以後，倒是真能微聞薤澤的。至於七十歲的詩翁竟贏得繆思青睞屢顧的，也不乏前例。相形之下，西方的詩觀似乎強調青春，中國人就似乎看得淡些。希臘的詩神阿波羅，同時也是青春之神，中國人則強調「庾信文章老更成」，強調老樹著花，大器晚成。[44]

此說注意到中西傳統裡各成異趣的「創作觀」：西方詩學重青春之勃發，中國詩學則有「老更成」的模式。這種中西之辨，應該也可以視為一種古今之辨。漢語現代詩在形式上，乃至許多審美取向，確實屬於「橫的移植」。但漢語文化自有強韌的價值與慣習在運作著，因而臺灣現代詩人的「老」問題，可能是中西兩種模式的協商。

事實上，繆思女神的形象，阿波羅主詩之說，皆出於西方。歐洲抒情詩學重視青春與燃燒，可說是其來有自。這種模式用在多數浪漫主義詩人如拜倫

82。

44 余光中，〈後記〉，《白玉苦瓜》（臺北：大地出版社，1974），頁 161。

臺灣大學學術期刊資料庫

（George Gordon Byron, 1788-1824）、雪萊（Percy Bysshe Shelly, 1792-1822）、濟慈（John Keats, 1795-1821），或部份象徵主義詩人如韓波（Arthur Rimbaud, 1854-1891）等，皆具闡釋效力。然而以知性為主潮的現代主義詩學，卻變化了這種傳統。里爾克（Rainer Maria Rilke, 1875-1926）後期彌為深廣，葉慈（William Butler Yeats, 1865-1939）則是老而能狂且怒的；艾略特（Thomas Stearns Eliot, 1888-1965）晚歲不作，但中年寫下的名篇都重視知識性與文化性。假如以尼采所謂「阿波羅精神」與「戴奧尼索斯精神」來談創作，那麼這兩者在不同詩人的身上組合方式正多。[45]對於中、晚年詩人而言，重點不在於更偏向於血氣型或文化型，而在於是否還具有創造性。

寫作《白玉苦瓜》期間，余光中開始著力探索中年的詩意走向。在〈自序〉中，他分析了自己做為「中年人」的主體狀態，不同於年輕時之逸離（祈嚮遠方與異國），反而不斷回返「小小孩」（即童年）在「大大陸」（即中國）的經驗。[46]身體之老去，精神之回返，使「鄉愁」逐漸坐大，構成余氏中年詩學的核心。由此出發，詩人以歷史感、地域感、現實感所構成的「三度空間」自期，試圖以這本詩集同時達成藝術性與大眾化。綜合看來，有幾條較為明顯的「回返」策略：一是在形式上多方模擬歌謠體，一是在語言上趨於淺白，一是在主題上強化國族憂患感。

《白玉苦瓜》初版收詩 51 首，擬歌謠者大約 10 首。我們知道，余光中自第三次赴美返國，即提倡現代詩應向搖滾樂借鑑；但事實上，搖滾樂裡的抗議、狂亂、頹廢與反戰，有時見於先前的《在冷戰的年代》，而罕見於此集。唯一的例外，或為〈歌贈湯姆〉，錄其中段：

> 放一把火吧，湯姆・瓊斯
> 燒掉你的卷髮
> 燒掉你整隊的跑車
> 遊艇，和彩色電視
> 燒掉倫敦和拉斯・維加斯[47]

此詩描摹當時風行的嬉皮之風，充滿破壞的驅力，彷彿得其意態。此外，〈民

45 尼采（Friedrich W. Nietzsche）著，劉崎譯，《悲劇的誕生》（臺北：志文出版社，1985），頁 17-23。

46 余光中，〈自序〉，《白玉苦瓜》，頁 5-6。

47 余光中，〈歌贈湯姆〉，《白玉苦瓜》，頁 18-19。

臺灣大學學術期刊資料庫

歌手〉、〈搖搖民謠〉再現了吟遊的氛圍，有種解放的氣息，惟聲響旺而意念薄。〈江湖上〉追摹狄倫的“Blowin' in the wind”，惟變青年憤怒茫然為中年的滄桑感慨，以及對於「大陸」和「島」的家國辯證。

總體而言，余光中的「歌謠體」具有濃烈的「鄉愁化」傾向，一定程度上轉化美國民歌的田園情緒，但卻失落了搖滾樂的抗議精神。〈民歌〉、〈長城謠〉歌詠中國大地，寄寓熱愛民族的情懷；〈鄉愁〉、〈鄉愁四韻〉表現對大陸、母親、童年的熾念，較富於韻致。（比較特別的是〈車過枋寮〉，書寫南臺灣風土，清甜而活脫，為他的高雄時期埋下先聲。）這些詩因被楊弦譜成曲，引發「民歌運動」，在文化史上留下難以抹滅的一筆。以主旨及其效應而言，這些詩展現當時趨於鼎盛的中國意識，滿足了部分社會心理，但並未像美國「這一窩夜鶯」一樣直接扣觸現實事件。

《白玉苦瓜》中還有一種小品之作，如〈俳句十二行〉、〈戲為六絕句〉、〈上山〉等，語言放鬆，著意追尋簡易自然的韻味。然而藝術性較高、意蘊較豐碩的，恐怕還是若干展示功力的長篇，如〈看手相的老人〉、〈白玉苦瓜〉等。前者虛設人物、肆衍對話，具有戲劇性；後者善於鋪排辯證，疊合國族與自我，凝縮為圓熟的象徵。綜合而言，此集開啟中年回返的姿態，並且越演越烈，成為詩思發展的主軸。

大約在五十歲前後，余光中開始被視為詩壇祭酒，並進入香港時期。十一年間，計完成《與永恆拔河》（1979）、《隔水觀音》（1983）、《紫荊賦》（1986）等三集，得詩 188 首。在同輩詩人紛紛停筆之際，維持這種產量已屬難能；惟在品質方面，卻得到紛歧的評價。或以為香港三集確能展現余光中詩藝的最高成就，《與永恆拔河》尤堪稱「文學經典」。[48]但也有論者認為：「論意象的精巧、心識的深沉、想像力的奇崛，則 1969 年出版的兩冊詩集：《敲打樂》、《在冷戰的年代》最令人激賞。」[49]推衍此說，則香港時期其實已過了創作的高峰。

無論如何，作為余光中第一波回應「老化」的詩創作，它們反映了詩人長年累積的知識、經驗與技術，但也顯露出若干退卻的傾向：其一，先前吸收美洲大陸的「青年性」資源，而今則守護固有的文化傳統，懷想舊世界。其二，青壯期的語文觀尚多流動變化，後來則傾向「純化」，哀中文之式微，極力矯

48 包括向陽在內的七位專家，曾選出三十本「臺灣文學經典」，余光中的詩集《與永恆拔河》（臺北：洪範書店，1979）居其一。

49 陳義芝，《聲納：臺灣現代主義詩學流變》（臺北：九歌出版社，2006），頁 88。

臺灣大學學術期刊資料庫

正歐化之偏差。[50]其三，文體逐漸固定，詩法以純熟老練為主，不太追逐新模式。

余光中三十歲以後，從格律詩走向自由詩，但仍講究文字節拍的合理性，設法維持詩行的平衡。〈敲打樂〉（1966）詩行有長達 22 字者，是自由詩時期的高峰。過此以往，他依違於分段格律詩與自由詩之間，並逐漸發展穩定的體式。這一段自述，值得細看：

> 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）。[51]

解放過的無韻體，伸縮性較大，有時甚至局部用韻。既可免於自由詩之散漫，亦可免於分段格律詩之板滯。它主要取法兩個要點：一是在每行安置大致相同的節奏單位，追求音節上的均衡感；二是使用「句中頓」及迴行技巧，造成「行」與「句」的繁複關係，追求意念上的連緜感。

至於說此體一半來自「古風」，應是就篇幅、氣勢及姿態而言；在詩體形式上，恐怕不盡然。因為古風仍須通篇用韻，且五言或七言的音節格式較固定，並無多變的頓點。若要與漢語傳統相類比，此體毋寧近於「以文入詩」的體式與技法。那也就是把詩體以外（辭賦、駢文及古文）的句式，導入詩裡，添加鋪排、論辯、記敘的成分。

在香港三集裡，仍有許多分段詩，但無韻詩已居於優勢。此體固然長短皆宜，但寫得越長，越能展現開闔吞吐的氣勢。原則上，不用韻但講究音節之均衡、意念之延展，皆屬追摹無韻體之筆意。像〈夢魘──博物館中的一課〉長達 95 行（首段 88 行，次段 7 行）呼應歐威爾（George Orwell）的小說預言，全篇虛設了一個人民博物館的導覽員，肆衍其話語，用獨白體式表演了思想不可超量的規格化社會。語帶反諷，富於幽默，有敘述，亦多議論，不同於一般短

50 余光中維護「中文」之純淨（一方面糾彈早期名家的文字，一方面哀歎當代語文之雜遝、歐化、累贅），始於香港時期，直到逝世為止，反覆申論數十次。較早的觀點，見余光中，〈哀中文之式微〉，《青青邊愁》（臺北：純文學出版社，1977），頁 179-180。

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

臺灣大學學術期刊資料庫

製之比興詠歎。[52]相對之下，45 行的〈致歐威爾〉，全篇不分段，似乎是更標準的無韻體；此詩述說《動物農莊》、《一九八四》的情境早已在共產世界應驗，落入可預期的感慨，反而較不出色。[53]

「中年之後」的余光中，專攻新造無韵體。主因應在於這種講究功力、知識與雄辯的體式，恰能發揮他的優勢。香港三集裡的力作，多屬此類。例如〈苦熱〉一詩，用得是王維五古舊題，全詩長達 91 行，雖隨意脈發展切分為四段，但大抵一氣呵成。特別是首段 34 行，串連妙語，巧設譬喻，曲盡各種溽熱的景況。通篇涵容量大，著筆深刻，頗能追摹古風的開闔跌宕之勢。然而如前所述，此體最富於「散文性質」，弊處在於散緩，但用得好時卻能吞吐八方。一旦青春感發的性能減弱了，恰可藉由熟練的體式撐起篇章，運作一股文氣，克服衰憊與沉滯。

（二）換位與模式化

多產的詩人常有若干慣用的隱喻模式，或可簡稱為「詩胎」。以它們為基礎，再隨機生出新的詩篇，下筆更為迅便。這種一胎多子的作法，經常形成一種發展線索，青澀轉為甜熟，粗胚磨成精品；但有時卻是思維鬆懈、詩情滑易的表徵，如不能翻出新意，則有自我蹈襲的危險。因此，如何一面延續既有的主題與技法，一方面開發新的詩意模式，宜為詩人中後期的重大挑戰。

余光中之移居香港（1974 年 9 月）、移居高雄（1985 年 9 月），大致對應於個人生命史兩度重大的斷代。香港時期是「中年」感受的深化，即將轉入高雄時期，遂有「老來」的覺知。[54]對於創作已多，又進入規律生產階段的詩人而言（大約每四年出版一本詩集），如何避免因循與疲態，確實是個問題。《紫荊賦》自序云：

> 一位詩人過了中年，很容易陷入江郎才盡的困境。所謂江郎才盡，或許有兩種情形：一是技窮，一是材盡。技窮，就是技巧一再重複，變不出新法。材盡，就是題材一再重複，翻不出新意。技窮，就是對文字不再敏感。材盡，就是對生命不再敏感。改變生活的環境，

52 余光中，〈夢魘——博物館中的一課〉，《與永恆拔河》，頁 182-189。

53 余光中，〈致歐威爾〉，《紫荊賦》（臺北：洪範書店，1986），頁 123-126。

54 離港前夕，詩人云：「老來無情，料不定行期日近／告別香港竟如此地艱辛／一草一木為何都不勝其眷眷？」見余光中，〈老來無情〉，《紫荊賦》，頁 191。

臺灣大學學術期刊資料庫

往往可以開發新的題材。[55]

看來年近六十的詩人，也敏感地警覺到年歲老去與詩藝突破成反比的可能。寫得既久且多，「技巧重覆」與「題材重覆」的狀況，其實難以避免，只是或多或少而已。技巧的問題，其實關乎前節所討論的體式。至於題材或「詩意模式」的問題，余光中則提出「改變生活的環境」作為突破的具體方法。

但稍後他也提及：地理與心情的「換位」，對詩人而言是一大考驗。未能通過，即成「失位」。[56]以香港三集來說，詩人頗能善用在香港的特殊位置，聯結兩岸體驗，在感受向度上有所開張。首集《與永恆拔河》即已建立若干獨特的感興模式，諸如：邊界望鄉、孤燈夜讀、倚山對海、沙田風姿等。「海祭」一輯賦詠當時中美的政治情勢，凌厲尖刻，也與香港文化界左右兩派緊張對立的情境有關。

後續兩集，除了使既有主題更為圓熟飽滿，有時還能延展出若干新的意蘊。其中「為中國文化造像」的主題大幅勃發，如〈湘逝〉、〈夜讀東坡〉、〈刺秦王〉等，以筆力取勝，比直截的鄉愁詩更耐讀。惟詩意迭經反覆則有遞減之虞，如〈橄欖核舟〉上承〈白玉苦瓜〉的情懷而更精緻，但恐不能激起更多的迴響。倒是這時期發展出一種詠物主題，如〈水晶牢——詠錶〉，非關感時憂國，卻刻畫精微，更能展現其功力。

高雄時期的前十三年（亦即七十歲以前），余光中出版四本詩集，得詩 213 首（扣除舊作）。其中前兩本，著意以南臺灣風物入詩，展現新風貌。《夢與地理》雖參雜追懷香港之作，新的山海情緣已逐一浮現。長達 67 行的〈歡呼哈雷〉，融合宇宙想像與歷史情懷，筆力雄健，宜為力作。《安石榴》的水果詩，再次展示豐美的南方滋味。梵谷百年祭三連作以及若干酬唱贈答的篇什，亦皆不弱。但就整體的詩歌體式與感興模式而言，從香港到高雄，其實不復多變。

「換位」帶來一些生機，但並不能完全免於「模式化」的趨勢。通覽各集，我們發現有些意念與形象貫串不同時期而僅略做調整。其中有一組黑白對比的隱喻系統，直接處理「時間，意志，創造力」的主題，特別值得細論。這組意象以「夜」為基本構成；與之相對比的，則是「燈」。其芻形見於《白玉苦瓜》時期的〈守夜人〉：

55 余光中，〈十載歸來賦紫荊〉，《紫荊賦・自序》，頁 4-5。
56 余光中，〈後記〉，《夢與地理》（臺北：洪範書店，1990），頁 187。

臺灣大學學術期刊資料庫

五千年的這一頭還亮著一盞燈
四十歲後還挺著一枝筆
已經，這是最後的武器
即使圍我三重
困我在墨黑無光的核心
繳械，那絕不可能
〔……〕
寒氣凜冽在吹我頸毛
最後的守夜人守最後一盞燈
只為撐一幢傾斜的巨影
做夢，我沒有空
更沒有酣睡的權利[57]

「夜」代表各種黑暗力量，更早的〈雙人床〉即有句云：「讓夜與死亡在黑的邊境／發動永恆第一千次圍城」。[58]此詩以「五千年」發端，頗有弘揚傳統文化自任。因而這裡的「墨黑無光」應是指文化衰弱、惡俗充斥的氛圍。全詩頻繁使用了戰爭隱喻，描述「以筆為劍」與「與夜為敵」的情境。余光中詩裡的「我」，常常是充滿戰鬥性格的陽剛主體。意志也就成了這類篇章的詩意核心，情感趨於淡薄。

這首〈守夜人〉寫於四十五歲，正是盛年，尤多銳氣；同樣的意象再出現於五十歲寫下的〈獨白〉，心思稍見變異：

最後燈熄，只有一個不寐的人
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[59]

同樣是寫「燈下創作」的情境，同樣有一個不肯認輸的創作主體。這首詩與前

57 余光中，〈守夜人〉，《白玉苦瓜》，頁 104-106。
58 余光中，〈雙人床〉，《在冷戰的年代》，頁 16-17。
59 余光中，〈獨白〉，《與永恆拔河》，頁 36-37。

臺灣大學學術期刊資料庫

詩的主要差異，是用「獨白」一詞兼涉三義：髮之白、燈之白、話語之表白。「獨」呈現出敵眾我寡的態勢，暗示我之堅忍。至此，由「燈－筆－白髮」構成的創作主體意象群已告完成。其中只有「髮之白」是新添的，並在往後的詩篇裡日漸擴大，銘刻著年歲逐漸老去的痕跡。

《隔水觀音》集中的〈五十歲以後〉，著重特寫「白髮」以表達初入老境的心思。意念雖有重覆，但導入山脈「雪線」意象，語言亦較為跌宕。其中有云：「莫指望我會訴老，我不會／海拔到此已足夠自豪」，「問我的馬力如何？且附過耳來，聽我胸中的烈火」。[60]按歎老傷卑為古文人常見的感慨，余光中常有刻意抵抗之姿，固然因其性格堅忍，也可能是還不夠老。無論如何，「雪線」之來，不能滅除胸中「烈火」，這組對比尚稱精警。

從吐露港轉戰西子灣，這組意象持續漫衍。例如〈對燈〉一詩，同樣屬於「燈下書寫」的模式，但導入「高樓對海」的場景。其開端云：「值得活下去的晚年，無論多孤單／必須醒著的深夜，就像今晚」[61]燈和筆依舊是自我意志的延伸，但更感受到時間的威脅，而有較多傷感。光影對比的機杼又見於下一本詩集《安石榴》：「在漸暗的窗口趕寫一首詩／天黑以前必須完成／否則入睡的時候不放心／只因暮色潛伏在四野」。[62]值得注意的是，「夜」及其相關意象，情勢增強且指涉愈大。以前著重於「夜裡在孤燈寫詩」，這裡則偏移為「在夜來臨前寫詩」，「詩」（創造）與「夜」（死亡）的對立更趨於緊張。詩人感受到「雪淨的稿紙」受到威脅，書寫即是搶救。同樣動用了標籤式的戰爭隱喻，但詩人主體已由攻勢轉向守勢了。

余光中在詩集後記裡，每將維持一定產量，視為繆思眷顧的證據。但我們採用隱喻繫連的方法，考察其詩意模組，應當較能評估一位多產詩人的實質創造力。平心而論，余光中五十歲以後在香港，六十歲以後在高雄，都曾憑其圓熟詩藝，吸納地方精靈，開發出多種感興、鋪衍、聯結的詩意路徑；但熟極而成套式，自相因循的痕跡亦所在多有。以「黑（夜）白（燈）對抗」一例而言，二十年間（從 45 歲到 65 歲）寫了將近二十次，雖略有變化，有時似可不作。

60 余光中，〈五十歲以後〉，《隔水觀音》，頁 72-73。

61 余光中，〈對燈〉，《夢與地理》，頁 76-78。

62 余光中，〈在漸暗的窗口〉，《安石榴》（臺北：洪範書店，1996），頁 164-166。

臺灣大學學術期刊資料庫

四、老年創作主體

文學創作中的主體，係指具有思維與感受的能力，並通過各種文字技術去構築文本，以回應世界並傳達所思所感的行為者。創作主體通常具有一貫性，但也具備能動性與變化性。畢竟隨著環境與際遇的發展，人的心智也會與時俱遷。詩較諸小說更繫於心靈的感發，詩人對於年歲的覺知特別顯著，主體盛衰與創作風貌的連動關係也就更為密切。

余光中創作時間較長，「老」的區塊隨之後移並擴大，惟中年與老年之間並無絕對的界限。高雄時期的第三詩集《五行無阻》出版於七十歲這年（1998），收錄了六十五歲前後的作品 45 首，詩人對「老」的覺知，對「死」的思索皆趨於顯豁。此一時期的創作，展示了豐富而珍貴的高齡情感。這裡將從老年述志、人倫眷戀兩項來討論，進而觸及老年創造力的課題。

（一）死亡與意志

1992 年的北京之旅係余光中首度回返故土，此舉標誌著情感與認同的悄然移動，構成《五行無阻》一集的主要背景。在後記裡，他提出了「地理鄉愁－文化鄉愁」的概念，他認為前者易於消解，後者耿耿常存，因此鄉愁還是可以寫的。不過，廣義鄉愁詩的高峰，在香港時期已達成了，可待突破的空間有限，後來大抵只是重寫或擴寫。

這個時期的佳作，應是能寄寓情志與史識的人物詩，如〈戈巴契夫〉（1991）、〈聖奧黛麗頌〉（1993）等。這類作品同樣發端於香港時期，但能吸納時事，隨題發展，既能免於單調或重覆，又能展視遒勁的思力。此外，這時還有一種居於老年本位的述志詩，格外值得注意。在後記裡，余光中特加申說：

> 自述詩當然不盡是自戀，也可以寫成自勵、自傷、自暴或自嘲。但是不管如何掩飾，其為自戀之變奏則一。少作不計，僅僅回顧《在冷戰的年代》以來，這樣的述志詩除了〈火浴〉、〈盲丐〉、〈守夜人〉、〈獨白〉、〈與永恆拔河〉、〈五十歲以後〉等首論析較多之外，至少還有十二、三篇。[63]

63 余光中，〈後記〉，《五行無阻》（臺北：九歌出版社，1998），頁 180。關於「十二、三篇」的具體指涉，詩人附注：「〈自塑〉、〈預言〉、〈旗〉、〈菊頌〉、〈磨鏡〉、〈石胎〉、〈不忍開燈的緣故〉、〈對燈〉、〈中國結〉、〈高處〉、

臺灣大學學術期刊資料庫

一般新詩亦多有「我」，但未必上昇為主題。這裡所說的自述詩，則係以詩人自身為詩意的聚焦點，因而更能透顯創作主體之情志。余光中具有強烈的自我意識，勇於自戀，勤於自塑，這類作品在晚期有增多之勢。其間有一貫的感興，如「國族即我」、「孤燈夜讀」、「獨戰乾坤」等，僅隨年歲稍做變化，未必都精采。

以余光中自行標舉的數篇來講：有些尚能建立形象，擴展隱喻，如〈火浴〉借用希臘的不死鳥形象自喻，[64]彷彿郭沫若長詩〈鳳凰涅槃〉的精煉版；[65]又如〈盲丐〉自居於瞎眼的兒子，僅憑嗅覺，也能指認失散的祖國母親。但有些則較平坦，如〈與永恆拔河〉沿襲了吳望堯的詩題，[66]一意到底，實難代表其詩藝。〈守夜人〉、〈獨白〉、〈五十歲以後〉如前節所述，大抵為一意之迴環。回顧起來，《在冷戰的年代》一集，已建構出最豐盈的自我形象，後來多據此發展或變奏。

倒是「與死亡對壘」的主題轉強，特能展示意志詩學的力與美。這裡試以〈五行無阻〉為例，析論「老來」自述詩的積極效應。詩計 43 行，並無分段，惟其意念發展約可劃為三部分。其起始云：

> 任你，死亡啊，謫我到至荒至遠
> 到海豹的島上或企鵝的岸邊
> 到麥田或蔗田或純粹的黑田
> 到夢與回憶的盡頭，時間以外
> 當分針的劍影都放棄了追踪
> 任你，死亡啊，貶我到極暗極空
> 到樹根的隱私蟲蟻的倉庫
> 　也不能阻攔我
> 回到正午，回到太陽的光中[67]

此詩的寫法近似於鄧約翰（John Donne, 1572-1631）的“Holy Sonnet 10”（Death,

〈耳順之年〉。」

64 余光中，〈火浴〉，《在冷戰的年代》，頁 34-36。

65 郭沫若，〈鳳凰涅槃〉，《女神》（北京：人民文學出版社，1953），頁 38-58。

66 吳望堯，〈與永恆作一次拔河〉，張默、洛夫、瘂弦編，《六十年代詩選》（高雄：大業書店，1961），頁 71。

67 余光中，〈五行無阻〉，《五行無阻》，頁 50-51。

臺灣大學學術期刊資料庫

be not proud"），[68]乃至湯瑪斯（Dylan Thomas, 1914-1953）的“And death shall have no dominion”，[69]但另有機杼。鄧詩貫注激情，祈嚮天國與不朽，以詩性的呼喊破除死的絕對性；湯詩雖化用〈羅馬書〉的典故卻淡化宗教性，轉以融入大自然為臻及永恆的途徑。余光中的詩，則讓「我」直接與「死」對話，形成戲劇性的對立情勢。死在一開頭就是霸主般的形象，而我，則是被支配者。然而這情勢卻安置在「任你 V1 我，也不能 V2 我」的句型之下，形成一種反擊。在語法上，這九行只是一個複句。在此先是 V1 子句拉長（形成較強的壓迫感），把 V2 固定。後文則會反過來，對 V2 子句大加渲染，使「我」取得更強的主動性。

詩人把死後的世界比擬為放逐地，再分層以喻象表述：「海豹」與「企鵝」代表極地那般冷。「麥田」、「蔗田」指歸於泥土。「黑田」則另有寓義，因舊詩常以熟眠為黑甜鄉。如蘇軾〈發廣州〉：「三杯軟飽後， 一枕黑甜餘。」自注： 「俗謂睡為黑甜。」[70]這裡似諧其音，有聯結安睡與死亡之意。「分針的劍影放棄追蹤」，指被放逐到時間以外。「樹根的隱私蟲蟻的倉庫」，則指土底極深之處，也就是所謂「九泉之下」吧。飽受了死亡的強力威脅，後面兩行即是我的抗衡。夜暗代死，則正午是生命之最熾烈處。詩人宣稱他能回到「正午」，回到「光中」（鑲入自己的名字，屢見於余詩，惟此例較佳），其信念來自於「詩」，這也是此詩的主腦。

中國古人認為，天地萬物（包含人的身體）都是金木水火土所構成的，所以五行就是代表世界上各種因緣聚合。道教術語有「五遁」，即藉五行以隱遁身體之術。詩人藉題發揮，依序使用了「土遁」、「金遁」、「木遁」、「火遁」、「水遁」，來闡釋重生之道。這裡僅舉其前兩項：

或者我竟然就土遁回來
當春耕翻破第一塊凍土
　你不能阻攔我
從犁尖和大地的親吻中躍出

68 John Donne, “Holy Sonnet 10,” A. J. Smith, ed. *John Donne The Complete English Poems* (London: Penguin Books, 1996), 313.

69 Dylan Thomas, “And Death shall Have No Dominion,” *Selected Poems* (London: J. M. Dent, 1997), 8-9. 譯文見余光中編譯，《英美現代詩選》（臺北：水牛圖書出版事業公司，1992），頁 93-95。

70 宋・蘇軾著，清・王文誥、馮應榴輯注，《蘇軾詩集》（臺北：學海出版社，1991），頁 2067。

臺灣大學學術期刊資料庫

或者我竟然就金遁回來
當鶴嘴啄開第一塊礦石
　你不能阻攔我
從剛毅對頑強的火花中降世[71]

後面另寫到木、火、水三種「回來」的路徑，結構類似，不再贅引。把五元素各說一遍，看似費辭，卻能藉由堆積（與變化）把氣勢鋪展出去。所謂「土遁」，在此係從土裡潛伏而歸來，其餘類推。於是，翻土耕種、掘石採曠、天雷地火、草木初萌、驚濤駭浪，都被進一步解釋為大地生命力的釋放，詩之新生。這裡我們看到，詩人使用了生命循環觀、物我合一論來消解死亡的霸權。以冬寓死，以春寓生，四季之迭代正如生死之相替。

「土遁」云云既為奇門遁甲之類，五行布陣，可以應用於作戰。後文繼續發展這種戰爭意象：

即使你五路都設下了寨
金木水火土都閉上了關
城上插滿你黑色的戰旗
也阻攔不了我突破旗陣
那便是我披髮飛行的風遁[72]

中國的五行之中並無「風」，但印度人及希臘人的四元素卻都包含風。詩人便利用這個縫隙，來擴展「無阻」之意。也就是說，即便五行都受被封鎖，「我」依然可以乘風再來，彷彿突破了死亡布下的陰陽五行之陣法。

在未遑徵引的後文裡，詩人分別頌讚金木水火土之五德：堅貞、紛繁、溫婉、剛烈、渾然，以呈現「新生」的美好。而結之以：

你不能阻攔我，死亡啊，你豈能阻我
回到光中，回到壯麗的光中[73]

反覆把自己的名字鑲進詩裡，或即詩人所謂自戀。他相信，「余光中」將因書寫而永恆不朽，「我」的靈魂將會回到名字裡陪伴著我的詩。總體看來，這首

71 余光中，〈五行無阻〉，《五行無阻》，頁 51。
72 同上註，頁 52。
73 同上註，頁 53。

臺灣大學學術期刊資料庫

詩使用了「宣告式」的語言──與其說是事實的描述，毋寧說是意志的展示。老去的詩人藉由不斷地呼喊「死亡，你不能阻攔我」，從而達成一種持續奮進的自我暗示。

余光中的老年自述詩，為數既豐，自非篇篇優勝。有些泛說心境，或反覆使用「孤燈－黑夜」之類簡單意象，即有詩味淡薄的可能。但其中若干力作，既有精巧的設想，又能運用獨特的隱喻，充滿「戲劇性」而頗為耐讀，如上面這首〈五行無阻〉即是。以詩抵抗死亡，乃是詩人一貫的情志：青壯期名作〈火浴〉，專用鳳凰火浴而新生的神話，形象明確，但獨創性稍弱；老來這一首融入更多主體經驗，死亡更加切身，且全幅動用了中土的五行概念，多樣而飽滿。從這個案例看來，老化雖帶來衰微與因循，老熟則給予詩胎成長的機會。詩人一旦扣緊「老年之志」，並找到新構思，便有機會突破自己。

（二）人倫與情思

詩人六十歲以後，著力經營親情題材，形成晚期詩的一大特色。事實上，早在 1960 年代，他即寫下許多悼念亡母、思念妻子之作，惟尚未構成大宗。尤其是以老年主體從事這種親情書寫，涉及一種詩學自覺。《安石榴》後記云：

> 近年我寫親情的詩漸多，此集的〈面紗如霧〉寫長女珊珊婚禮上我的感慨，上承《夢與地理》中詠結婚三十週年的〈珍珠項鍊〉，下接尚未成集的〈週年祭〉（悼亡父）、〈母與子〉、〈母難日〉、〈三生石〉、〈私語〉、〈悲來日〉（三首皆詠夫妻之情，兼參生死）、〈抱孫〉、〈抱孫女〉、〈為孫女祈禱〉等，篇數之多，自己也頗感意外。六十年代，詩人們曾經熱中於「發掘自我」，要探索什麼「形而上的焦慮」。其實，「道在矢溺」，詩的題材無所不在，天倫亦然。家庭在中國傳統裏雖為重要支柱，但古人寫父母的詩實在不多，寫夫妻恩情的詩卻常在悼亡，至於寫孫輩則更罕見。[74]

根據這段自述，詩人著力從「天倫」之中去開掘詩意，自認有所開創；至少是從「發掘自我」的風潮裡，轉向現實，關懷他人。然而古人寫家庭人倫的詩篇，絕不罕見，只是古代社會情境異於今日，賦詠焦點有所不同而已。至於現代詩之由「內心」轉向「日常」，在 1970、1980 年代即已蔚然成風，因此親情詩篇在當代詩中非但沒有缺席，可能還頗豐富──余光中的理解，似乎有違事實，但

74 余光中，〈後記〉，《安石榴》，頁 191-192。

臺灣大學學術期刊資料庫

這可以視為他對於後期寫作的一種自我辯護。

「親情」已成為他高雄時期的一大主題，比例之重，冠於詩壇。老去的詩人，勤於以詩重構人倫世界，應有安頓自身的作用。相對於洛夫等同輩詩人，鄭慧如指出：「余光中的親性歌吟具有質量俱豐、論創並重、屢奏變調、持續創作等優勢。投入中國文學史的長河，則紹承了溫柔敦厚、寫意想像、觀照世情等質素。」[75]事實上，親情詩篇易寫而難工：雖可表現出詩人切身的情感關懷，又能召喚讀者普遍的倫理共鳴，但也很容易掉入一些套式裡。由於「老」的領地向後延伸，所見愈廣；余光中站在新的「長者」位置，既有傳統思維，亦能善用當代情境。

從《五行無阻》到《高樓對海》，有幾首抱孫詩，從容闊大，清雅有味，可說是此類型之最高峰。第一篇是〈抱孫〉，僅錄其開頭數行：

十磅之輕，仰枕在我的臂彎
兩尺之短，蜷靠在我的胸膛
不待輪迴，已恍然隔世
三十五年前，在那島上
也曾經如此抱著，搖著
另一個孩子，你的母親
只換了，窗外，是紐約的雪景
卻幻覺，懷裡，是從前的稚嬰[76]

這首詩寫的是祖孫兩代的對望，並添入中間一代的女兒。因此採用了許多時空切換、立場對調的描寫技術，出入今昔，對照你我，翩然寄寓一種哲理體悟。就語言操作而言，在齊整間求發展，有如用白話文寫漢賦、駢文或詞之長調，這是晚期余光中的一大特色。他錘字鍊句的工夫較突出，善用這種強項，應係年老氣衰而尤能作長篇的關鍵。另一首〈抱孫女〉規模更大，長達 84 行。[77]夾敘夾議，把三代生命壓縮在一起，寄寓了生命傳承的欣慰，以及對世界的憂思。紀實性較濃，「賦」一般的鋪排句式也用得更多。

做為陽剛善戰的意志型詩人，余光中在晚境親情詩中展現的柔情，頗值得

75 鄭慧如，〈余光中的親性歌吟及其文學史意義〉，蘇其康主編，《結網與詩風——余光中先生七十壽慶論文集》（臺北：九歌出版社，1999），頁 104。
76 余光中，〈抱孫〉，《五行無阻》，頁 111。
77 余光中，〈抱孫女〉，《高樓對海》（臺北：九歌出版社，2000），頁 31-37。

臺灣大學學術期刊資料庫

觀察。陳義芝就曾指出，他自 1990 年以降寫了不少家居生活投影的詩，每富於老者的「恩情」記憶，其中不乏深具巧思、視角新穎、造境奇特之作。[78]以夫妻詩來說，佳作如〈三生石〉之類，其動人處即在於老夫對老妻的發言位置，以及由此而生的緲情密意。但更出色的，應是〈悲來日——百年多是幾多時〉一詩：

這年去年來悠悠的廝守
元宵到清明，端午到中秋
並非永無止境的特權
神所恩賜的神也能沒收
你的皺紋啊我的白髮
是變相的警告，不落言詮
新婚之樂才恍如昨夜
一世夫妻倏忽已晚年
脈脈相依，多少朝朝暮暮
一燈如渡，把我們從黃昏
從黃昏的溫柔領到黑夜
雙枕並舷，把我們從黑夜
從黑夜的幽深引到清晨
只怕有一天猝然驚寤
雙枕並排只剩下了一枕
不敢想究竟是誰先，只怕
先走固然要獨對邃黑
留後也不免單當孤苦
不敢想，在訣別的荒渡
是遠行或送行更加悲傷
只怕不像洞房的初夜
一個，睡的是空穴
一個，枕的是空床[79]

78 陳義芝，《風格的誕生：現代詩人專題論稿》（臺北：允晨文化實業公司，2017），頁 85-86。

79 余光中，〈悲來日——百年多是幾多時〉，《高樓對海》，頁 66-68。

臺灣大學學術期刊資料庫

副題出自元稹〈遣悲懷〉：「閒坐悲君亦自悲，百年多是幾多時」，[80]此詩本為「悼亡」（此語在古典詩中特指「悼念亡妻」）之經典名篇。余光中動用此典，乍看似不精準，應是刻意行難用險，指向一種悼亡的想像。說起來這詩的意念算是簡單，那便是「新婚之樂才恍如昨夜／一世夫妻倏忽已晚年」，老來多情，害怕其中一個先走了。夫妻之情有很多種面向，余光中的詩，演繹了老年人特有的恐慌，誠篤而動人。

余光中擁有「不肯認輸的靈魂」，念念於「與永恆拔河」，此所以我們稱之為意志型詩人。日甚一日的「老」，卻使他認知到血氣之衰，不復一味陽剛，乃至對時間「示弱」。古詩中有一種「歎老」的格套，傾向於窮酸或哀苦，余光中的詠老詩並未淪入此調。例如〈老來多夢〉寫老年人夜寐不安的窘況，語多自嘲，又能自解。詩長達 52 行，僅摘其起首數行：

> 老來多夢，不知道有什麼象徵
> 不知要怪床或是怪枕
> 怪枕頭太短而夜太長
> 怪枕頭太軟而頭顱太硬[81]

由於此類詩篇不以設喻立象之精警見長，難於句摘，單看局部有時稍嫌平板。但他一路延展，講到睡前讀物、床伴詰問、昔年舊夢、歷來論夢諸說以及各種雜想，雖無激情，卻也妙想連翩。當然，這種以雋語妙談構成的詩行，主於鋪敘而稍乏比興，未必人人欣賞。

再如〈七十自喻〉把人生比喻為江河，經歷奔流與淤塞，忽忽已到生命的下游，雖有感傷，但也悟到「河源雪水初融」，乃結以「再長的江河終必要入海／河水不回頭，而河長在」。[82]這裡有一種親切平和的了悟：百川入海，勢所必然，惟個人作為一股水流雖然會完盡，生命的群體卻是前仆後繼，源源不絕的。但在另一首詩〈我的繆思〉裡，詩人又以積極創作展現了「不肯讓歲月捉住」的決心，因而感到「歲月愈老，為何繆思愈年輕？」[83]老年主體不懈地創作，常存火氣，即是一種徵兆。綜合看來，詩人一方面「示弱」，覺得自己在現實形式上無法跟死亡抗衡，終歸要入海；另一方面也得「要強」，覺得自

80 唐・元稹，〈遣悲懷〉，《元稹集》（臺北：漢京文化事業公司，1983），頁 99。惟各本多作：「百年都是幾多時」。
81 余光中，〈老來多夢〉，《高樓對海》，頁 160-164。
82 余光中，〈七十自喻〉，《高樓對海》，頁 158-159。
83 余光中，〈我的繆思〉，《高樓對海》，頁 183-184。

臺灣大學學術期刊資料庫

已總該有些成份可以突破死亡的封鎖，流傳於世上。

此後二十年，余光中持續追問老與死的課題，並常與親情相扣聯。在他逝世之後，刊登於《聯合報》的兩首遺作，尤能展現高齡者對於生前死後的憂慮與懷想。〈半世紀〉以「半世紀前誰不曾」開篇，對比年輕之痴態與老來之多恙，充滿老者的自嘲。[84]〈天問〉較淺易，從父母生我講起，扣問魂歸何處，夫妻死後能否相守，乃結以：「以靈魂『一縷』之纖弱／擋得住身後，『五行』之不測麼？」[85]按在余光中筆下，宗教性向來並不彰顯；在諸多篇章裡，每以藝術之永恆來抵禦肉身之有盡。惟在生命行將落幕之際，他不免擔慮物質變化的原理或將得勝。前引〈五行無阻〉成於六十幾歲，對靈魂與藝術尚多自信；二十餘年後，乃知「五行」之冷肅。兩相對比，可見初入老境與深入老境的心思，畢竟不同。

（三）老年與創造力

文學作家的老年書寫，可以概分為「對象化」和「主體化」兩種。以青年、中年的角度去看待「他者」之老，固然有所照見。以老化主體去闡釋「自身」的生命處境，更值得細究。當然，作家之老年狀態，具有文人階層的特殊性，未足以代表一般老人。但他們的體驗及反思，仍具有前端的試探作用，有助於建構新時代的「老年價值」。

通常在小說裡，多敘寫他者之老（即便其中不乏自我投射的痕跡），這應是緣於虛構假託的文類特質。相較之下，詩的體式更利於自我陳述，因而詩裡詠老、歎老、論老，通常以自身經驗為主，我們較能看到老年主體的豐富樣態。比較而言，小說長處既在「敘事」，較能客觀地呈現「老化」的演變歷程。而在現代詩裡，常以意象迸發與語言凝鑄為要點，更傾向使用壓縮、斷裂與跳躍的手法，集中表現某些感應。

波納斯（Richard A. Posner）曾把職業表現顛峰與年齡的關係，區分為四類型：早期但不持續型、早期且持續性型、晚期但不持續型、晚期且持續性型。[86]並把各種職業的狀況，分別大致歸屬到各類型裡，其中文學創作比較常落在第二類型。這當然只是粗分的模式，因為就實際的觀察，文學創作巔峰的發展弧線是多樣的。

84 余光中，〈半世紀〉，《聯合報》D3 版（聯合副刊），2018 年 1 月 15 日。

85 余光中，〈天問〉，《聯合報》D3 版（聯合副刊），2018 年 1 月 15 日。

86 Richard A. Posner, *Aging and Old Age* (Chicago: University of Chicago Press, 1995), 158-160. 中譯見波納斯著，周雲譯，《衰老與老齡》（北京：法政大學出版社，2002），頁 189-191。

臺灣大學學術期刊資料庫

以詩而言，余光中即曾在〈老得好漂亮〉一文中，細論他所孺慕的詩人老境。他認為，葉慈與艾略特兩位大詩人恰好形成對照：艾略特早熟，但停筆較早；葉慈的天才則成熟得較晚，但在深度與濃度上，則一直在增進。[87]余光中寫此文時，即將滿四十歲；而葉慈恰恰是在四十歲以後，陸續推出傑作，旺盛而多變，且能吸納新的資源，甚至年輕詩人的影響。因此，此文可以視為詩人的自我期許，或對後半生創作生涯的一種規劃。

葉慈愈老愈強，在英詩中並非通例。但在漢語文學傳統中，「老更成」則較為常見。渾融了倫理、知識、修養的晚年詩學系譜，以杜甫為範式，歷來迭有繼起。但這種傳統似乎繫於舊詩體製（有格律、句式、典實之扶持，利於經驗累積）及相應的文化情境，未必能轉入現代。隨著高齡社會的來臨，我們認為，新型態的老年詩學正在形成。一方面是詩人的創作年齡不斷拉長，其身心條件與社會處境已有所變化；另一方面則是語言工具、詩歌體式、審學意識皆有所不同。

目前的相關論述多以所謂「晚期風格」（late style）之說為標竿，惟此一研究進路其實是有限制的。按阿多諾談論貝多芬的晚期風格時，指出：重要藝術家的晚期作品，通常並不渾圓（rund），而是溝紋處處，甚至充滿裂隙，澀口而扎嘴。俗見或謂，那是晚年創作者讓他的主體性凌駕於周到的形式，棄圓諧而取痛苦憂傷。阿多諾則藉由技術上的分析，探討了這種風格在藝術發展上的理路。[88]晚近，薩依德（Edward W. Said）著作延伸了這個議題，把它進一步從音樂帶到文學，也思及更多樣的變化和可能。而偏向於強調「一種蓄意的、非創造性的、反對性的創造性。」[89]在他看來，這種晚期風格傾向於脫離尋常易於被接受的路徑，彷若自我放逐，常與時代精神逆向。

在這樣的論述脈絡中，實際上是在標舉一種特殊化的（而非普遍化的）晚期風格。然而「老年創造性」的走向，可能多層多樣，因人而異。在詩歌創作的領域裡，有人認為：內心亢動不安的狀態，有利於發動詩意，年紀增長將歸於平緩，因此不利於老年人。但也有人指出：技巧、語言、知識、體驗是隨著時間而累積，詩藝會日趨成熟，因此老詩人自有其創造價值。我們認為，必須同時考慮到「血氣衰憊」和「經驗累積」這兩個主要因素，才能更精準地去考

87 余光中，〈老得好漂亮——向大器晚成的葉慈致敬〉，《望鄉的牧神》，頁 107-117。

88 阿多諾（Theodor W. Adorno）著，彭淮棟譯，《貝多芬：阿多諾的音樂哲學》（臺北：聯經出版事業公司，2009），頁 225-226。

89 薩依德（Edward W. Said）著，閻嘉譯，《論晚期風格》（北京：生活・讀書・新知三聯書店，2009），頁 5。

臺灣大學學術期刊資料庫

察詩的「老化」現象。

余光中方在中年，推崇葉慈的進路：「葉慈不但老而能狂，抑且愈老愈狂，抑且狂得漂亮。」[90]他自己的晚期詩僅有一小部分，能達此境；主要的風格樣貌，亦不在此。波納斯（Richard A. Posner）指出：葉慈後期的詩句是坦率、樸素、下流、刺耳、有暴力傾向，有時還為實際的暴力歡呼。它直奔事物的主題（他所看見的，對的或錯的），一點也不考慮安慰那些可能會被老人的「貪欲和狂怒」震驚的讀者。[91]余光中老年詩亦多火氣，如《高樓對海》開卷處三篇「高爾夫情意結」連作，即批評時政，似有挑戰當權的氣勢，但形式和語言還是稍微平整了些。

隨著精神集中力的下降，老年詩人通常會放棄複雜的表達形式，改而探尋「高質簡單」的工作。評論者如僅從「複雜性」、「困難度」等層面去衡量，常會覺得老詩人衰退了。可以這樣說，老詩人的劣勢是「血氣衰憊」而長處是「經驗豐富」。但這種優劣之勢，也可能恰成相反。怎麼說呢？如因血氣衰憊，轉而放棄雕飾，有時也能形成一種簡單而有深度的美感，漢語古詩佳例頗多。至於經驗豐富，也可能在技巧與主題、形式上，增多了自我延襲的機會。因此如何拿捏，對老詩人而言，確實為一種新的挑戰。

余光中後期創作大致採用固定體式，句式齊整。這種守成的趨向，即可據上述原則分析：首先，詩人血氣衰疲，只好利用經驗去加以彌補，多用從前開發過的章法與句式。於是，在熟練詩體的扶持之下，可以免於表層之散漫。此外，余光中是優秀的散文家，善於調動文字，形成健朗的節奏和音響。無韻體原本以散文（相對於韻文）為工具，並著力追求氣勢與節奏；當詩思、隱喻與想像力弱化時，正可藉此彌補或掩飾。

余光中愈老愈盛的鋪排體，立基於修辭技術。他善於利用漢語特色，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（這也是他的絲延詩體，與西方無韻體的重大區隔處）。例如：

> 高樓對海，長窗向西
> 黃昏之來多彩而神秘
> 落日去時，把海峽交給晚霞
> 晚霞去時，把海峽交給燈塔

90 余光中，〈老得好漂亮——向大器晚成的葉慈致敬〉，《望鄉的牧神》，頁 113。

91 Richard A. Posner, *Aging and Old Age*, 177. 中譯見波納斯著，周雲譯，《衰老與老齡》，頁 211。

臺灣大學學術期刊資料庫

我的桌燈也同時亮起
於是禮成，夜，便算開始了
燈塔是海上的一盞桌燈
桌燈，是桌上的一座燈塔……[92]

第一行自成相對，第二行是延展，道理可以說是「三聯句」之擴大。[93]這樣反覆利用「相對」與「延展」兩原理，詩人即能逐漸把自己的意念與情感鋪排出去，有時曲折繚繞，越攀越高，越衝越遠，累累達百行而不鬆懈。看來頗能顧及節奏與修辭，展現了文字工力，但意象不免貧薄了些，也稍乏噴薄的感發之力。

余光中本不甚以激情狂放著稱，但擁有不錯的學養、功力、機智與幽默感。這些因素不隨血氣而消退，有時還頗有增益。高雄時期的幾本詩集裡，就常充斥著妙談、雄辯、美文、博喻，不能不說是發揮了詩人自身的特長。或許從崇尚「青年性」與「詩性」的角度，會認為上述成分並非詩的精粹。但假如我們跳脫比興詩學的標準，而往「賦」的詩學移動，或許也可以建立一套新時代的老年詩學。余光中後期諸集，頗有助於我們去思索這個詩學課題。應該補充的是，余光中也頗能體會「老去詩歌渾漫與」（杜甫句）的意趣。在長篇大製之餘有戲作，在雅言精煉之外能用俚俗。以《高樓》而言，〈深呼吸〉、〈勸一位憤怒的朋友〉、〈食客之歌〉等詩，或以諧謔化解齊整，或以鄙語調濟雅言。[94]這些雖然不是余光中後期的主導性風格，但必須考慮進去，乃能呈現其老年主體的多元樣貌。

八十歲這年，余光中提到：自己慣用無韻體，「久之此體竟成了虎背，令騎者欲下不得。幸好在《藕神》裡我總算下了虎背，分段詩多達近三十首。」又說：「近年的現代詩句越寫越長，泛濫無度，同時忽長忽短，罔顧常態……。」因此他寫詩常以「每行不得超過八個字」自限。[95]惟這些分段詩大多以單純的

92 余光中，〈高樓對海〉，《高樓對海》，頁 153。

93 三聯句係指詞曲結句中常見的句式，如「煙也迷漫，水也迷漫，天不教人客夢安。」它具有流動性、跳級性，以及類似「正反合」的辯證關係。余光中早期的情詩集《蓮的聯想》，主要即是反覆變奏這種句式而來。說見熊秉明，〈論三聯句——關於余光中的《蓮的聯想》〉，《詩三篇》（臺北：允晨文化實業公司，1986），頁 1-30。

94 關於這些例證的分析，詳唐捐，〈海闊，風緊，樓高——讀余光中《高樓對海》〉，陳芳明編，《臺灣現當代作家研究資料彙編：余光中》（臺南：國立臺灣文學館，2013），頁 395-397。

95 余光中，〈詩藝老更醇？〉，《藕神》（臺北：九歌出版社，2008），頁 16。

臺灣大學學術期刊資料庫

句式構成，失之淺易。倒是保留無韻體餘味的分節長篇〈酸關麻站〉與〈入出鬼月〉，兼具思力與幽默，較為耐讀。事實上，在最後二十年，余光中的產量明顯減緩，又多依憑舊例。以最後一本詩集而言，「唐詩神遊」十餘首皆極平緩，創造意義不大，但幾首長詩卻頗有可觀。特別是〈大衛雕像〉（2013）縱橫捭闔，近二百行，展露細膩的見識與體會。筆觸纖毫畢現，即便寫到雕像私處，亦瀟灑自在又有慧心妙解。[96]此詩寫於八十五歲，猶能滂沛地展現老年主體的力與美，堪稱意義非凡。

綜而觀之，余光中的晚期詩風與他的語文觀、翻譯觀習習相關。青壯時期尚主於「變」，講究文字的質感與彈性。就位為正典之後，立範之意日強，極力守成而不自覺。以詩行而論，他反覆指責「長句泛濫」的現象，認為理想的詩行，應跟他一樣維持在每行十字以內；對於長句的表現性及其詩學消息，稍乏理解。以文字而論，當代中文之逸軌離常者，很容易被他歸入「惡性西化」的行列；對於狂譫式的詩語，容忍度稍低。自由詩講究隨物賦形，詩行之長短伸縮，詩形之馳駐開闔，原皆為表現利器。余光中放棄了這些面向，似乎始終殘存著格律的思維。他青壯期的力作，既有戲劇性，又有鋪敘性；但到了後期，或許精神不復緊張，戲劇性弱化而鋪敘性持續增強，詩裡充滿老者的箴言、雋語、妙談。這種文字並非沒有變異性，但以言散文則有餘，以言詩者則稍不足，雖深具文白交融之美而略乏開放性。

奧登（Wystan Hugh Auden, 1907-1973）曾經指出：大詩人一生所寫的壞詩，極有機會多於次要詩人，但他至少須滿足下列五條件中的三個半：1.寫得夠多，2.在題材與方法上夠寬廣，3.必須展示視野與風格的獨創性，4.並為詩歌的技巧大師，5.他的成熟過程須持續到逝世為止。[97]此說通達而周密，可藉以評斷余光中的成就。他一生寫了 1200 多首詩，其中約有 300 首寫於六十歲以後。最後這三十年雖常陷入平直，但亦不乏力作；較中壯期更為飽滿豐碩的突破之作，亦尚有之。何況抵抗老化的劣勢並開發其優勢，積極展現老年主體的創造性，推拓晚期書寫的限度，這種志意本身即是可貴的。

五、結論

老年詩作常是毀譽參半的（即便是在尊老的古代，杜甫晚年詩固然多受稱

96 余光中，〈大衛雕像〉，《太陽點名》（臺北：九歌出版社，2015），頁 230-250，尤見 246。

97 Wystan Hugh Auden, “Introduction” in *Nineteenth-Century British Minor Poets* (New York: Dell, 1966), 15-16.

臺灣大學學術期刊資料庫

揚，但如朱熹卻對之頗有微辭）。然而，過於執守既有的詩學標準，而未能適度調整視野以貼入其中，也非圓通之道。本文即在以余光中為例，試探「現代晚年詩學」可能涉及的諸多面向。

總的來說，余光中未滿六十歲即開始寫自身之「老」，經過三十餘年，留下的相關主題作品相當多。隨著時序推移，他的老年意識日趨自覺。有時用「順其自然」的角度寫，有時用「老而不屈」的態度寫；有時寫「老去寡情」，有時寫「老去無情」；有時寫老來對生的眷戀、對死的抵抗，層次多樣，又具有詩的典型性，頗能擴充高齡創作主體的可能性。

事實上，「老」在當代文化中，日漸顯出複雜的樣態：一方面在顯層社會裡頗多提倡敬老的言論，一方面在青年文化圈裡卻也瀰漫著反老的情緒。這固然有社會分配正義、以及歷史與政治的因素，但文化與文學上亦有自成系統的思路，適時加以探索，當有助於我們對深層的老年美感及其文化意涵的理解。從而以切身的感受而非既成的倫理，去觀看不同世代的心靈，立體地欣賞異己之美醜明暗。

近年來，開始有學者以人文觀點（而非僅由行為觀點）去談「成功老化」的議題；發現「成功」一語在西方傳統文獻中也是襞積重重的，做為老化之高標，實有未必然。[98]我們導入文學因素，以余光中為案例，諦觀老年創作主體的形成背景與運轉歷程，不僅在判定成敗高下，更在展示老的情感價值與詩意取向。

詩人在不同時期，可以進行不同意義的創造。在產業社會中，常以「生產性」作為衡量價值的主要準則。效率、產能、成長、速度等概念，構成一系列正面的價值。在這種體系下，退出生產行列的老者，有時便被視為「失去」功能，而成為社會之零餘。[99]在探究高齡價值時，有必要積極反思「生產主義」的價值，或給予「產出」、「突破」、「創造」較為多元的意涵，乃能在根本上賦予老者新義。

余光中曾經是犀利的青壯詩人，善於批判。中年後被視為詩宗，寫出多種面向的風格。六十歲以後仍創作不止，新集維持一定水準，但其認同與詩藝，反成為若干新世代批評的對象。此一演變歷程，具體而微地銘刻了戰後以來的文化史。僅以其晚期詩作而言，雖多被視為平順而已；但我們覺得，詩人已經盡力發揮了老年的優勢，質量皆有可觀，並能形成一種高齡者特有的詩意與詩

98 N. M. Peterson & P. Martin, “Tracing the Origins of Success: Implications for Successful Aging,” *The Gerontologist* 55 (2015): 5-13.

99 鷲田清以，《老いの空白》（東京：弘文館，2003），頁 53。

臺灣大學學術期刊資料庫

語。

這種文字不以濃縮為勝，依然展示了獨特的生產性，或許不必動輒以重覆或平弱視之。詩人的持續創造，有力地抗辯了老年主體的「空白」狀態。進入詩的「第二次童年」，渴求著被閱讀、被接納、被評定。

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

一、傳統文獻

唐・元稹，《元稹集》，臺北：漢京文化事業公司，1983。

宋・蘇軾著，清・王文誥、馮應榴輯注，《蘇軾詩集》，臺北：學海出版社，1991。

二、近人論著

中央社報導，〈林語堂談煙斗：煙斗在手人生無窮，更能保持家庭和平〉，《中央日報》第 3 版（國內新聞），1966 年 1 月 28 日。

余光中，〈給某詩人〉，《中央日報》第 6 版（中央副刊），1953 年 5 月 12 日。

———，〈記佛洛斯特〉，《文星》第 4 卷第 1 期，1959 年 5 月，頁 16-17。

———，〈新詩與傳統〉，《文星》第 5 卷第 3 期，1960 年 1 月，頁 4-5。

———，〈天狼星〉，《現代文學》第 8 期，1961 年 5 月，頁 52-87。

———，〈幼稚的「現代病」〉，《藍星詩頁》第 35 期，1961 年 10 月，無頁碼。

———，〈蓮的聯想〉，《藍星詩頁》第 36 期，1961 年 11 月，無頁碼。

———，〈再見，虛無〉，《藍星詩頁》第 37 期，1961 年 12 月，無頁碼。

———，〈中國的良心——胡適〉，《文星》第 9 卷第 5 期，1962 年 3 月，頁 12。

———，〈迎中國的文藝復興——行到水窮處，坐看雲起時〉，《文星》第 10 卷第 4 期，1962 年 8 月，頁 3-5。

———，〈古董店與委託行之間——談談中國現代詩的前途〉，《文星》第 10 卷第 5 期，1962 年 9 月，頁 9-12。

———，〈剪掉散文的辮子〉，《文星》第 12 卷第 2 期，1963 年 6 月，頁 4-7。

———，〈下五四的半旗！〉，《文星》第 14 卷第 1 期，1964 年 5 月，頁 4。

———，〈儒家鴕鳥的錢穆〉，《文星》第 14 卷第 2 期，1964 年 6 月，頁 8-10。

———，〈「逍遙遊」後記〉，《文星》第 16 卷第 3 期，1965 年 7 月，頁 62。

———，〈天問〉，《聯合報》D3 版（聯合副刊），2018 年 1 月 15 日。

———，〈半世紀〉，《聯合報》D3 版（聯合副刊），2018 年 1 月 15 日。

臺灣大學學術期刊資料庫

———，《藍色的羽毛》，臺北：藍星詩社，1954。
———，《掌上雨》，臺北：文星書店，1964。
———，《五陵少年》，臺北：文星書店，1967。
———，《望鄉的牧神》，臺北：純文學出版社，1968。
———，《焚鶴人》，臺北：純文學出版社，1972。
———，《聽聽那冷雨》，臺北：純文學出版社，1974。
———，《白玉苦瓜》，臺北：大地出版社，1974。
———，《天狼星》，臺北：洪範書店，1976。
———，《青青邊愁》，臺北：純文學出版社，1977。
———，《與永恆拔河》，臺北：洪範書店，1979。
———，《隔水觀音》，臺北：洪範書店，1983。
———，《在冷戰的年代》，臺北：純文學出版社，1984。
———，《敲打樂》，臺北：純文學出版社，1969。
———，《敲打樂》，臺北：九歌出版社，1986。
———，《紫荊賦》，臺北：洪範書店，1986。
———，《夢與地理》，臺北：洪範書店，1990。
———，《安石榴》，臺北：洪範書店，1996。
———，《五行無阻》，臺北：九歌出版社，1998。
———，《高樓對海》，臺北：九歌出版社，2000。
———，《藕神》，臺北：九歌出版社，2008。
———，《太陽點名》，臺北：九歌出版社，2015。
———編譯，《英美現代詩選》，臺北：水牛圖書出版事業公司，1992。
李　敖，〈老年人和棒子〉，《文星》第 9 卷第 1 期，1961 年 11 月，頁 5-9。
———，〈播種者胡適〉，《文星》第 9 卷第 3 期，1962 年 1 月，頁 3-7。
———，〈給談中西文化的人看看病〉，《文星》第 9 卷第 4 期，1962 年 2 月，頁 9-17。
———，《文化論戰丹火錄》，臺北：文星書店，1964。
李瑞騰，〈六十年代臺灣現代詩評略述〉，封德屏主編，《臺灣現代詩史論》，臺北：文訊雜誌社，1996，頁 265-279。
汪湧豪，《中國文學批評範疇及體系》，上海：復旦大學出版社，2007。
林語堂，《無所不談》，臺北：文星書店，1966。

臺灣大學學術期刊資料庫

———，《無所不談‧二集》，臺北：文星書店，1967。
周裕鍇，《宋代詩學通論》，成都：巴蜀書社，1997。
洛　夫，〈天狼星論〉，《現代文學》第 9 期，1961 年 7 月，頁 77-92。
紀　弦，〈誰願意開倒車誰去開吧〉，《現代詩》第 11 期，1955 年 9 月，頁 89。
———，《檳榔樹甲集》，臺北：現代詩社，1967。
柳文哲（趙天儀），〈詩壇散步：蓮的聯想〉，《笠》第 2 期，1964 年 8 月，頁 24。
胡適，〈試評所謂「中國本位的文化建設」〉，《中國本位文化建設討論集》，上海：文化建設月刊社，1936，頁 392-395。
唐捐，〈海闊，風緊，樓高——讀余光中《高樓對海》〉，陳芳明編，《臺灣現當代作家研究資料彙編：余光中》，臺南：國立臺灣文學館，2013，頁 395-397。
郭沫若，《女神》，北京：人民文學出版社，1953。
曹可凡，〈談李敖和余光中——你不要理睬弄堂裡那些流鼻涕的孩子〉，原載《東方早報》「上海書評」（2008 年 11 月 16 日），發表於〈https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_2032910〉，2018 年 3 月 18 日上網。
張儁，《中國本位文化與全盤西化論戰的本質（1934-1935）》，臺北：臺灣大學歷史研究所碩士論文，李守孔先生指導，1987。
吳望堯，〈與永恆作一次拔河〉，張默、洛夫、瘂弦編，《六十年代詩選》（高雄：大業書店，1961），頁 71。
陳義芝，《風格的誕生：現代詩人專題論稿》，臺北：允晨文化實業公司，2017。
———，《聲納：臺灣現代主義詩學流變》，臺北：九歌出版社，2006。
陶恆生，〈六十年代的臺灣中西文化論戰〉，《傳記文學》第 83 卷第 3 期，2003 年 9 月，頁 15-31。
麥穗，〈四十年前的兩首詩〉，《臺灣詩學季刊》第 2 期，1993 年 3 月，頁 149-153。
劉思坊記錄，〈記憶像鐵軌一樣長——余光中對談陳芳明〉，《印刻文學生活誌》第 57 期，2008 年 5 月，頁 69-95。
鄭慧如，〈余光中的親性歌吟及其文學史意義〉，蘇其康主編，《結網與詩風

臺灣大學學術期刊資料庫

——余光中先生七十壽慶論文集》，臺北：九歌出版社，1999，頁 83-112。

熊秉明，〈論三聯句——關於余光中的《蓮的聯想》〉，《詩三篇》，臺北：允晨文化實業公司，1986，頁 1-30 。

鷲田清以，《老いの空白》，東京：弘文館，2003。

波納斯（Richard A. Posner）著、周雲譯，《衰老與老齡》，北京：法政大學出版社，2002。

阿多諾（Theodor W. Adorno）著、彭淮棟譯，《貝多芬：阿多諾的音樂哲學》，臺北：聯經出版事業公司，2009。

薩依德（Edward W. Said）著、閻嘉譯，《論晚期風格》，北京：生活・讀書・新知三聯書店，2009。

尼采（Friedrich W. Nietzsche）著、劉崎譯，《悲劇的誕生》，臺北：志文出版社，1985。

Auden, Wystan Hugh. “Introduction.” In *Nineteenth-Century British Minor Poets*. New York: Dell, 1966.

Donne, John. “Holy Sonnet 10.” In *John Donne The Complete English Poems*, edited by A. J. Smith, 313. London: Penguin Books, 1996.

Peterson, N. M. and Martin, P. “Tracing the Origins of Success: Implications for Successful Aging.” *The Gerontologist* 55 (2015): 5-13.

Posner, Richard A. *Aging and Old Age*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

Thomas, Dylan. “And Death shall Have No Dominion.” In *Selected Poems*, edited by Walford Davies, 8-9. London: J. M. Dent, 1997.

臺灣大學學術期刊資料庫

Aging and Sophistication: The Creative Subject of Yu Guangzhong's Late Poetry

Liu, Cheng-chung *

Abstract

This article examines issues on "Contemporary-Chinese-Poetry" of Yu Guangzhong's works written in the late period. On one hand, we squarely face the fact that the poet 'was young,' in terms of reconstructing the historical process of "challenging the writing brush with a pen" in his early period. On the other hand, in consideration of culture, temperament, poetic art, and other factors, this article explores the aesthetic issues in Yu's late poetry. We find that Yu Guangzhong established an image of a cultural hero through debates in the 1960s, opening a number of battlefields by the pen in his hand: mocking that the cultured people who protected tradition were "dancing the eight-row dance," ridiculing the new literature of the May Fourth as an "old, half-dead woman," and finally, using "The Prodigal Son" to criticize radical modernism. Starting from the 1970s, Yu's consciousness of aging was gradually increasing, although due to the accumulation of works, both his writing skills and themes repeated. In some of good works, he is able to express emotions of aging, going beyond the traditional style of "sighing oldness and sorrowing for being lowly" and not limited to the model of "aging and indifference." Carefully studying the works written in Yu Guangzhong's late period could help break the stereotype of "respecting/disgusting the aged" and reevaluate the significance of the aesthetics of aging in modern literature.

Keywords: Late poetry, Contemporary Chinese Poetry, Emotions of Aging

* Associate Professor, Department of Chinese Language and Literature, National Taiwan University. Email: zzliu@ntu.edu.tw

臺灣大學學術期刊資料庫