

從山河到青春山河 ——詩人林梵的人間情懷ⁱ

蔡明諺ⁱⁱ

摘要

本文追溯了林梵詩歌長期以來的發展過程，特別是以楊雲萍作為參照點，試圖投射出林梵詩藝道路的成長經歷，具體地觀察其文學語言風格的轉變，及其最終達到的哲思深度與人生體悟。楊雲萍說：歷史家失去歷史而歷史家，詩人失去詩而詩人。忘卻了語言與文學虛構的真實之後，創造者所遺留下來的肉身，是美好而沉重的肉身。當詩人把外在風景與內在自我，重新以詩歌彌合起來，才是林梵最終達到的現實，也是楊雲萍對其學生最誠摯的期許。而這就是林梵詩作的「人間情懷」。

關鍵詞：台灣當代詩，現代詩，現實主義，楊雲萍，林瑞明

ⁱ 本文初稿宣讀於「成大文學家國際學術研討會」（台南：成功大學文學院，2011年11月18-19日）。此次投稿承蒙兩位匿名審查委員提供許多精闢建議，讓我深覺獲益良多，特別是在聖經詮釋與篇章結構上，本人已循審查意見盡可能刪改，對於原先疏漏的論述，也盡可能增補相關材料予以說明。但筆者學識所限，力有未逮者，尚請讀者寬宥。本文撰寫前後，亦蒙林瑞明老師多次傾囊指正、期勉鼓勵，在此誠摯地向林老師致謝，並祝福老師身體康健。

ⁱⁱ 國立成功大學台灣文學系助理教授。

From “Shan He” to “Ching Chun Shan He” :

The Human Feelings of Lin Fan

Tsai, Ming-Yen *

Abstract

This article traced back to verse development process for long time of Lin Fan, especially regarded Yang Yun-Ping as the reference point, trying to projected growth of the poetry of Lin Fan , concretely observed its changing styles of literature language, and it finally reached to the state of philosophical thinking and appreciation from life experience. Yang said: The historian lost history and then as a historian, the poet lost poetry and then as a poet. By means of forgetting the inventing facts of language and literature, the so-called “Body” that the creator left over, it is a fine but heavy body. When the poet chased outside scenery and inside self, wove both together into verses, and this is the final reality of Lin Fan. Meanwhile, that is what Yang expected of his student. All of this could sum up “the human feelings” which was expressed by Lin Fan.

Keyword: Contemporary poem in Taiwan, Modern Poetry, Realism, Yang Yun-Ping, Lin Rui-Ming

* Assistant Professor, Department of Taiwanese Literature, National Cheng Kung University

當我想歌唱愛情時，轉向悲哀
當我想歌唱悲傷，又轉變成愛
——林梵 1999

一、太初有言：林梵的詩藝起點

林梵，本名林瑞明，1950年生，台灣台南人。1967年前後，開始新詩創作，後曾自謂：「從十三歲第一次接觸到現代詩的驚訝，到十六歲獨自摸索初次掌握到詩的本質，以及以後逐漸可以表現出來，每次的經歷都非常令我興奮。」¹進入台大歷史系就讀後，師從楊雲萍先生。楊雲萍，本名楊友濂，1906年生，台灣台北人。1925年與友人江夢筆合辦《人人》雜誌，是台灣第一本白話文學刊物。1943年出版日文詩集《山河》，奠定其在日據時期台灣新詩壇顯著的地位。作為楊雲萍的入室弟子，在台大歷史所攻讀期間，林梵也刊出了他的第一本詩集《失落的海》（1976）。其後迭有詩作發表，詩集刊行。1984年前後，作為學者的林瑞明逐漸暫停新詩創作，全心投入賴和文學研究，歷盡十載寒窗。1996年6月，以〈光與影〉重新點燃詩情，2009年集結前後詩作出版第四詩集《青春山河》。

1975年，楊雲萍為林梵第一本詩集撰寫序文，題為〈歷史家與詩人〉，共得兩節三句：

「太初有語言（logos）。」／／歷史家失去歷史而歷史家，／詩人失去詩而詩人……。

然後在第一個句子的結尾，楊雲萍還加上了兩行的註釋：

沒有把 logos 譯為「道」，更大的誤譯；／沒有把 logos 作為「the Word」，更大的誤解。²

¹ 林梵，《失落的海》（台北：寰宇，1976），頁230。

² 林梵，《失落的海》（台北：寰宇，1976），頁1。

這確實是發人省思，但也頗為費解的幾個句子。多年以後，當《楊雲萍全集·文學之部》發行時，在刊頭的導言最末（該文寫於 2001 年），林梵仍在深切地體察這幾個句子：

這其中有楊老的自況，也有對筆者的期許。多年以來，我終於體認到「語言即存在」之奧秘，也體會到「言語道斷」，然而，楊老一定還有更深的用心在內，仍然必要不斷地思索。當世人早已肯定楊雲萍是詩人也是歷史家時，楊老對語言的契入，這也是詩人唯一的憑靠，的確有吾輩無法企及之處。³

反過來說，林瑞明是以「得魚忘筌，得意忘言」⁴的思路，來理解楊雲萍的寓意，特別是對第二小節的解釋。但這並不能完全揭示第一行「引文」的意思。楊雲萍特意地加上了引號，補上了註腳，顯然他對這個句子格外慎重，並且同樣應該還有「言外之意」。第一個句子和後面兩個句子之間，以空行作為區隔，由此也可見到楊雲萍是相對地在併陳前後兩個小節。而且後面一個意思（忘言），是從前面一個意思（有言），對反地延續而來，甚至應該可以被理解成為某種辯證關係：首先，是「太初有語言」，然後才是「失去歷史而歷史家／失去詩而詩人」。

楊雲萍序文的第一個句子，有兩個可能的來源。首先，這應該是在回應林梵詩作〈教授〉——這首作品的主人公就是楊雲萍——其中有詩句：「詩人才深深

³ 林瑞明〈楊雲萍的文學與歷史〉，《楊雲萍全集 1·文學之部一》（台南：國立台灣文學館，2011），頁 47。

⁴ 此亦林梵當時的語言觀，參見本文註腳 5。引文出處為《莊子·外物》：「筌者所以在魚，得魚而忘筌；蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；言者所以在意，得意而忘言。吾安得忘言之人而與之言哉？」王先謙，《莊子集解》（北京：中華書局，1987），頁 244。

體念／語言的不完全吧。」⁵由此看來，楊雲萍似乎是帶有針對性地，為收錄這行詩句的詩集題上「太初有語言」。但是若要更好地理解這個句子及其註腳，則還應該參看《聖經·約翰福音》，這是楊雲萍序文的第二個可能來源，而且是更為直接的來源：

In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God. The same was in the beginning with God. All things were made by him; and without him was not any thing made that was made. (The Holy Bible King James Version, John, 1:1-2)⁶

太初有道、道與上帝同在、道就是上帝。這道太初與上帝同在。萬物是藉著他造的、凡被造的、沒有一樣不是藉著他造的。(聖經·和合本·約翰福音 1:1-2)

在這裡英文《欽定聖經》(1611)所翻譯的「the Word」，以及中文《聖經·和合本》(1907)所翻譯的「道」，在希臘文中就是「λόγος / logos」。楊雲萍看起來是針對這樣的翻譯⁷，而要把第一個句子改為「太初有語言」。當然，這樣的用語也有可能是從日譯聖經而來：

太初に言有り、言は神と共に在り、言は即神なり。是の言は太初に神と共に在り。萬物は彼に由りて造られたり、凡そ造られたる者には、一も彼に由らずして造られしは無し。(日本正教会訳聖書・イオアンによる聖

⁵ 林梵，〈教授〉，《失落的海》(台北：寰宇，1976)，頁 200。

⁶ *The Holy Bible King James Version*，(來源：<http://www.o-bible.com/kjv.html>，2011.11.10 瀏覽)。

⁷ 可以相比較的是《聖經·思高本》對同段經文的翻譯：「在起初已有聖言，聖言與天主同在，聖言就是天主。聖言在起初就與天主同在。萬物是藉著他而造成的；凡受造的，沒有一樣不是由他而造成的」(若望福音 1:1-3)。《福音》(香港：思高聖經學會，1957)。

福音 1：1-2)⁸

如果對文學創作來說，作家就是造物主，語言是與作家共生同在，那麼楊雲萍應該是要告訴我們說：作家原與語言不可區分，作家是以語言創造了文學的世界。這就如同詩人以語言創造了詩篇，而歷史學家以語言創造了歷史。《約翰福音》的前三小節，也就是講到這裡。

但是楊雲萍並沒有停留在此，他接著緊接著又轉入了「忘言」。如果說，作家是以語言創造了文學的世界，那麼楊雲萍似乎還要告訴我們：那個「世界」並非真實的世界，而詩人所創造的那個詩篇中的世界，也並非真實的世界。詩人唯有失去那個被自己所創造的世界，才有可能回到真實的世界之中，才有可能從詩人（作為想像世界的造物主），變成真實的詩「人」⁹。因為詩人並非造物主，歷史家也並非裁判官。只有他們失去了對於詩篇與歷史的支配性的創造地位，他們才能夠變成真正的詩人與歷史家——他們也許是先知，就如同聖約翰或者莎士比亞¹⁰，但卻不可能（也不應該）把自己想像成為上帝。楊雲萍或者在告訴我們說：創造這個世界者，並非形而上的「道」（這是誤譯），構成這個世界者，也並非僅是語言（這是誤解），而只有「釋（放）道忘言」，才能夠回到肉身，回到真實血肉的世界。這才是真正的歷史家與詩人。

林梵後來的詩藝之道，就是在證成業師楊雲萍的偈語。

二、未名疊景：早期林梵的寫實手法

林梵早期的詩歌，更多地根源於他的想像力與浪漫情懷。他後來收錄在詩集中最早的創作，就與創世紀有關。中學時期的林梵在參加了中部橫貫旅行隊之後讚頌〈風景〉（1967）：

⁸ 日本正教會訊聖書，（來源：<http://ambrss.up.seesaa.net>，2011.11.10 瀏覽）。

⁹ 此處原引用陀思妥耶夫斯基小說《卡拉馬佐夫兄弟》之文字，作為參考例證，今據審查意見刪除。感謝審查委員精闢而且詳盡的建議，對於本文原先的錯失提供了令人信服的修正。

¹⁰ 《聖經·約翰福音》：「他不是那光、乃是要為光作見證」。陀思妥耶夫斯基：「偶爾會出現猜透和指明這種完整的新事物的先知。莎士比亞——這是先知，由上帝派來向我們宣布人和人的心靈的奧秘」。馮增義、徐振亞譯，《陀思妥耶夫斯基論藝術》（桂林：灕江出版社，1982）。

古早以前的／古早古早以前／／耶和華六天的時間創造宇宙／背著手含笑
欣賞心想：／為什麼不再來些奇特不凡／於是神力一揮／刻就了溪流、急
湍、九曲洞與燕子口／／盤古一旁看得眼紅／不覺技癢／也以巨斧削平了
對面的山壁／／就這樣地／鬼斧神工／形成了／天祥太魯閣線上¹¹

讀這首詩，特別是開頭的句子，很容易讓人聯想起吳晟的〈序說〉（1972）：

古早古早的古早以前／吾鄉的人們／開始懂得向上仰望／吾鄉的天空／就
是那一副無所謂的模樣／無所謂的陰著或藍著¹²

但是林梵比吳晟更早寫出「古早古早以前」這樣的句子，他們可能只是巧合地，共同用出了熟悉的母語詞彙，藉以凝塑詩篇入手的氣勢。至於林梵在 1973 年之後，在詩作中比較多地使用「吾」作為第一人稱詞，而用「伊」作為第二人稱詞，其原因可能也與此相近。

重讀少年林梵在 1967 年所寫下〈風景〉詩作，最讓人感覺印象深刻的是：林梵所描寫的風景，並非風景——至少並非眼前的風景。他看到的是西方的耶和華，東方的盤古，他看到的是「古早以前」的創世紀，他看到的是「歷史中的風景」。如果和後來的吳晟詩作相較，吳晟所見的風景也並非風景。但吳晟的天空淡漠而崇高，那個上天似乎沒有表情，喜怒哀樂都「無所謂」，不會為了吾鄉的人們動容，甚或改變。那是「天地不仁，以萬物為芻狗」的上帝。但是林梵的神祇充滿了狂喜，洋溢著喜悅與衝動，甚至因此創就了鬼斧神工的風景，形成了林梵筆下「可見的」九曲洞、燕子口與天祥太魯閣線上。但是這個從創世以來彷彿

¹¹ 林梵，〈風景〉，《失落的海》（台北：寰宇，1976），頁 9。

¹² 吳晟，〈序說〉，《吳晟詩選》（台北：洪範，2000），頁 71。

不曾變動的，被放置在古早的、歷史長流彼端的風景，因此也就喪失了其時間性。林梵的風景因此是「古早古早以前」的風景，而非眼前的風景。這是他顯得比較特殊的「現實主義」。

這種藝術處理的手法，大概決定了《未名事件》（1986）以前，林梵詩作的基本格局。林梵尤其擅長把眼前的空間場景，轉換地放置在一個更為長遠的時間發展之中，藉此賦予當下現實更為壯闊的風貌。例如〈孔廟〉（1980）：

走過禮門的紅石甃（磚）／夕陽燒灼／於鬱的臉色／已然向西斜落／引向
堂前石階／迴廊長柱，雜然／落葉斑駁／向晚，鐘聲響動／古代中國，自
遙遠／遙遠的時間裡，緩緩／緩緩地傳來／或問：是商？是周？／殷人的
末裔／有吟哦的人／／夫子仰望泰山／太息長嘆／泰山其崩乎？／四書五
經，甚者／遺落的斷簡殘篇／處處皆瀰漫著／荒蕪的臉¹³

從引文第八行詩句「鐘聲」開始，林梵把眼前的視覺意象轉成聽覺意象，並且扣響了（同時也是抽象地設想）更為遙遠的回聲，那是從古代中國，從殷商、孔子所傳遞下來的聲響。於是詩人所「看見」的，就不僅是府城孔廟的夕陽晚景，而還有千載文明的衰頹寂寥。或者例如描寫兩岸隔絕的〈張望〉（1975）：

寒夜小巷／微弱的路燈／張望／模糊的／眼／孤獨的樹／單薄地站著／哭
泣／／冷雨／從屋脊的波稜／傳來，那陌生人的琵琶／總是，想起／青州
司馬的淚痕／和，失眠的夜／胸腔裡／無形的心癌／早已啃蝕了／堅韌的
心，和／大半個肺葉／／在歷史裡／漂泊的時間／於鬱如繭／擊柝三更／
古老古老的雞啼／早啼，催促／上路／可是泛船的人呢？／濃霧／罩住此

¹³ 林梵〈孔廟〉，《未名事件》（台北：鴻蒙，1986），頁41-42。

岸／彼岸，看不見¹⁴

這種零碎的聲調，是早期林梵詩作常見的一種語言風格，不過這種短促的音節要寫好詩句並不容易。這首詩如果僅止於第一個小節，也可以是完整的作品，但是從「冷雨」和「琵琶（聲）」以下的鋪陳，林梵又回到迢遠的想像，疊合於唐代詩人白居易的形象、心境。於是這首詩所拉起的，就不僅是空間上的兩岸，還有「時間的兩岸」（第五節）。詩人所張望的，也並非僅止於眼前的「冷雨」、「夕陽」，則甚至還有風雪、杜甫和長安。

林梵是把這種對政治現實隔絕的同情，放入到一個更廣大的「文化—歷史」框架中理解，他所描述到的張望，因此也就並非只是現實的張望，而更像是一種「文的張望」，一種「引經據典的張望」。他所感受到的家國離亂，因此也就並非只是現實的離亂，而是「歷史上」的離亂，是「以今喻古」的離亂。但是這種更為遼闊的歷史想像，最終也反過來削減了林梵詩作的現實感。因為那個夾雜著白居易淚痕，與杜甫春望之急切的世界，那個存在於文學與歷史記載之中，以語言所創造的更為完整的、想像的世界，顯然並非現實的世界。這是詩人林梵作為歷史家的特點，但同時也是其侷限。楊雲萍題贈的序文，更多地已經預示了這一點。

三、歷史花瓶：楊雲萍的現實主義詩歌

楊雲萍也會在其詩歌中，設想過去的歷史人物，或者追懷長遠的時間漫漫，但是他從來不會把現實與歷史混淆起來。例如楊雲萍詩作〈裏巷黃昏〉（1942）：

夕陽逐漸暗暗淡，／今天是個大熱天吶。／燙頭髮的赤腳姑娘搨動著烘爐扇，／炭火散開，迸飛。／倚靠在門檻的啞巴的老阿媽叻，／歷史消失在遠方。／肚子脹大的孩子抓住飯碗在哭叫，／飄來煮菜的油味兒，／從遠

¹⁴ 林梵〈張望〉，《未名事件》（台北：鴻蒙，1986），頁118-119。

處傳來陣陣大街的擁擠喧囂，／啊，溝鼠也悲切，跳過污水灘跑去。¹⁵

楊雲萍特別擅長用一種冷靜、客觀地筆調，描述他所見所感的世界，而且表面上看似冷酷、壓抑，但內蘊裡卻充滿激動與深情。在這段描述裡，歷史是作為某種抽象的、逃逸的、消失的，彷彿被現實所擊潰的存在。時間並非如上帝般統領著世界，卻是某種帶著無奈的、寂靜無聲地流逝（夕陽逐漸暗暗淡／歷史消失在遠方）。這就和現實中的哭叫、喧囂，形成了強烈地對比。楊雲萍幾乎是非常冷漠地在營造著他所見到的「風景」，他沒有發出自己的聲音，但卻散發出更為動人的憐憫與同情。

楊雲萍的歷史感總是牢牢地掌握在現實之中，這是他和年輕林梵最大的不同。詩人的寓意往往凝聚在當下，卻不是把現在還諸過去，也不是從過去投射現在或者將來。例如〈猩猩〉（1942）：

歲月是怎麼流走的，已經沒有了記憶。／有的只是垂長的臉毛，和垂下來的下巴肉而已。／從早到晚，抓緊了鐵柵，擺動著腰。／但，我的腰擺動這回事沒有什麼趣味。／至少，一直壓迫過來的故山之思，多少抖落些吧。／這兩坪四方的鐵欄絕不狹小。／在這險惡的世上，能有這樣的一片淨土，毋寧是奇蹟了。／然而，我將要變老了。／啊，我已經是變老了。¹⁶

這首詩以抽象的時間消逝作為開頭，而以個人對於衰老的感受作為結尾，一虛一實的對比，從整體性概念濃縮於個人體悟的發展，設計巧妙而意味深遠。中間藉擺腰抖落對於故國山野的思念，以及讚頌柵欄之內是險惡世界僅剩的樂土，這裡所流露出來的反諷意味，同樣讓人感覺辛辣、深刻。最後的感嘆從未來式，逼近一層轉變成為現在完成式，更增添人們對於衰老的感嘆。整首作品的重心，是對

¹⁵ 楊雲萍，〈裏巷黃昏〉，葉笛譯，《楊雲萍全集1》（台南：國立台灣文學館，2011），頁72。

¹⁶ 楊雲萍，〈猩猩〉，林梵譯，《楊雲萍文書資料彙編目錄》（台北：中研院台史所，2008），頁280。

於「現在」的描寫，卻非失去的過去，或者隱約的未來——因為未來最後也落實於現在，落實於由疑問復加深一次的確認：「啊，我已經是變老了」。楊雲萍詩作〈街上盛夏〉（1939）的結尾，同樣能夠反映這種歷史與當下的對比：

歷史不回頭，／一切都會過去，／只有，新的悲哀留下來。／啊，康朗空
弄 我底木屐響著。¹⁷

楊雲萍最好的詩歌，都有這樣一種非常類似的冷靜特質。不管是對於日常生活瑣事的描寫，還是對於外在所見「風景」的摹畫，楊雲萍總是擅長這樣不動聲色地層層逼顯現實。例如〈菊花〉（1944）：

空襲當中，／我把菊花插在瓶子裡，／砲聲、爆音，菊花微微地顫動著。
／菊花在大瓶子裡。¹⁸

這首詩同樣異常冷靜。對照著外在風雲變幻的時局，震撼慘烈的戰爭進行，楊雲萍以一種冷漠、淡然，卻又彷彿透視全局的姿態，把菊花放在大瓶子裡。這裡巧妙地營造了許多精彩的對比。瓶子很大，但再如何大的瓶子也不能容納整個世界，可現在彷彿全世界都被安放在這個瓶子裡。瓶子是易碎的，特別是在空襲的砲火轟炸之下，但是這個大瓶子安安穩穩。在這首詩中，被砲聲震撼所顫動著的是「菊花」，卻不是大瓶子。菊花是楊雲萍喜愛的意象，意味著陶淵明的氣節，那是守貧的清高與尊嚴。但是在戰爭的現實衝擊底下，清高與尊嚴「微微地顫動」，或許搖擺，但卻沒有折斷。楊雲萍透過當下的、片段的插花事件，深刻地掌握了整體性的、而且是處於不斷變動中的社會現實。這就是楊雲萍的現實主

¹⁷ 楊雲萍，〈街上盛夏〉，葉笛譯，《楊雲萍全集 1》（台南：國立台灣文學館，2011），頁 54-55。

¹⁸ 楊雲萍，〈未消瘦的詩魂〉，《楊雲萍全集 2》（台南：國立台灣文學館，2011），頁 309。

義，在他的詩作中「現實主義變成了歷史主義：現實主義是把社會現實當成了動態演變來理解的」¹⁹。

楊雲萍的大瓶子就如同世界，它依舊安穩地容納著一切，並不會被砲火所撼動、摧毀，歷史的賡續也不會因為偶然的、短暫的變動（例如戰爭），而有所停歇、中斷。空襲（炸彈爆裂）與插花是非常強烈的對比，但是這裡的動作（插花）仍然是連續的，時間也同樣延續著繼續前進著，並沒有被隔斷，也不會為任何事件所停留。靜止的花瓶（世界），於是以其沉穩的姿態，超越了時間與歷史的瞬息萬變。我有時候感覺，楊雲萍的詩歌既有日本俳句的風味，又非常接近美國的意象主義。我讀這首詩，總是不斷地想起史蒂文斯〈瓶的軼事〉²⁰。因為楊雲萍的花瓶同樣以其穩當地、充滿秩序的藝術力量，超越了現實的一切紛亂。

四、現實彌合：林梵詩藝的現實轉移

林梵早期的詩作，能夠避免時間性的干擾，而與現實風景貼合者，大概有三種可能：一是描寫真實世界的人物（例如師長、家人，而非白衣荊軻），二是反省思索現代生活，最後則可見於形式短小的詩篇之中。前者例如以楊雲萍為主人公的〈教授〉（1975）：

懷赤子之心／談史論詩／手勢旋出／歷史的風波／上下數萬年／笑談之間
／跑跑野馬／也就過去了／／穿著台灣衣衫／活在古董名畫的書齋／不覺
／杜鵑花城有湧出了／一季愛笑的春天／當窗外雨漏／老牽手遞過熱茶／
突然想起／去年之雪／何處？²¹

詩的最後，看似又轉入「文的風景」²²，但這裡的雪景，也有可能確有實指。1974

¹⁹ 韋勒克，〈文學研究中的現實主義概念〉，張金言譯，《批評的概念》（杭州：中國美術學院出版社，1999），頁 243。

²⁰ 余光中選譯，《英美現代詩選》（台北：水牛，1992）。

²¹ 林梵，〈教授〉，《失落的海》（台北：寰宇，1976），頁 200。

²² 這裡挪用了柄谷行人的詞彙和概念。請參見：柄谷行人著，趙京華譯，《日本現代文學的起源》

年春，林梵另有詩作〈尋雪〉，可以參看。如此書齋的內外風景，教授個人的形象與長遠的歷史風波，都恰當地協調在一起。這是早期林梵聲調最為舒緩的一段句子，意象的描繪也非常簡潔、乾淨。但是這樣的風格其時並沒有得到適當的發展。在鄉土文學論戰之前，這樣的風格只曾經短暫地乍現在寫給楊達的詩作中，那是〈花園之歌〉（1977.3）：

花園一角自動灌溉系統／飛旋陣陣人造雨／不斷地歌唱／人工彩虹，反映
／我們工作的喜悅／我們從不寂寞／並且內心一逕感應／快樂泉湧／直到
太陽被時間放逐／眷戀花園離去／我們仍工作不息／仍然雙肩挑水澆花／
終於，池塘映照星光點點／抬頭，月娘天頂笑顏展開／／收工回寮，我們
／深深相信，豐美的來年／將有一枚一枚的蝴蝶／滿園舞動春天²³

這首詩在篇首援用了方思的句子：「根植於泥土的，到泥土必須回歸／這一角，永恆的中國。」但是這首詩的聲調非常奇特，既不類似詩作引文的方思風格，也與林梵自己過去的詩作相去甚遠。在此之前，人們很少在林梵身上，感受到這麼充盈、完滿的喜悅。甚至往後也不多見。但這卻是林梵最好的節奏感之展現，這是詩人最自然而且動人的歌詠。不管是意象的選擇、黏貼，還是聲調上情感的舒勻流露，都是早期林梵最好的代表詩歌。在這樣的作品中，林梵眼前所見的才是現實的風景。林梵大概要到八〇年代之後，才能夠更為踏實地表露這種感動。

林梵與現實彌合的第二種可能，是在描寫對現代生活的反省與感受。這在早期林梵詩作中並非主要題材，但是有許多段落都讓人印象深刻。例如〈之人之囚〉：

（北京：三聯書店，2003），第1章。

²³ 林梵〈花園之歌〉，《未名事件》（台北：鴻蒙，1986），頁149。

電視天線是二十世紀中葉後／浩浩焉壯觀哉的十字架群／那人和他代代不絕的門徒／從來無法這麼不流血的／遍植如此誘人的作物／／這是介於所謂野蠻與／美麗新世界的準現代²⁴

在這樣的描寫裡，「現代的」都市風景仍然能夠擁有豐富、厚實的歷史感，因為這「二十世紀中葉後／浩浩焉壯觀哉的十字架群」，這就是我們現在的「自然」，就是我們當代的「誘人作物」，就是我們的文明，以及野蠻。林梵這種現代感性的詩作，大多能夠掌握到某些人之「存在」的當下樣貌，因此顯得特別深刻。例如〈都市的構成〉、〈狂酒歌〉、〈玻璃瓶裡的胎兒〉，都是能夠達到類似效果的作品，有些地方甚至讓人感覺驚駭。或者例如〈夜市〉（1981）：

嘈雜市井某一角落／一群離水的魚／翻著死白無神的眼／急急鼓動兩腮，
搶吸／一口稀薄的氧氣／海嘯，已是十分遙遠／不可及的記憶²⁵

這首詩可以和早期的〈夜西門町陸橋小駐〉相比較：

流動的人潮／莫非金魚缸裡赤裸的魚／遠方的樹／緊緊的抓住大地／即使
小草也是／而我們抓住什麼？²⁶

這兩個作品用了相似的意象「魚」，來描寫都市裡的人群，但其差別也顯而易見。在較早的〈夜西〉之中，林梵習慣性地把視線移開，而讓遠方的，開闊的，根植於土地的大樹和小草；與眼前的，失根游動的，而且是被圍困在金魚缸內的人群（同時也是詩人自我），形成一個矛盾強烈的對比。這當然是非常好的一個詩藝技巧上的設計，但人們同時可以知道，遠方的樹和小草，並非眼前的現實風景。

²⁴ 林梵〈之人之囚〉，《未名事件》（台北：鴻蒙，1986），頁97。

²⁵ 林梵，〈夜市〉，《未名事件》（台北：鴻蒙，1986），頁109。

²⁶ 林梵，〈夜西門町陸橋小駐〉，《失落的海》（台北：寰宇，1976），頁178。

與此相對比較，在後來寫成的〈夜市〉之中，魚的現實處境（離水），已經是不可逆的，無可逃脫的處境。遠方的海，不管存在於過去，或者可知的未來，也都不可能實現了。離水的魚於是陷入更深的絕望的處境，而這是現實的處境。詩人敏銳的感觸和高遠的想像力，還是同樣精彩，但是與現實的彌合已非昔日所能比擬。林梵就是循著這樣的道路，逐漸見到了眼前的風景。

林梵與現實彌合的發展，還可見於短篇詩作的精巧設計之中。例如〈高山觀日〉，是用圖象詩的方式，排列日出的風景，頗有簡單的趣味。或者例如〈破曉〉：「曙光／爆裂開來／石榴花／紅」。或者例如〈星語〉：「滿天繁星／一把／相思的／種子」。這些作品的語言和意象的使用都非常簡單，但也非常真切。林梵似乎對於短詩的掌握比較準確，而且整體來說其效果也比對長詩的經營來得更好。例如約略同時寫成〈歷史的哲學〉（1976），其中第二首：

航行於歷史／之不知名的大海／吾人撈取很少／很少的遺物／終然需將全身／交還²⁷

這首詩大概是林梵最富有哲思的作品，因此可能也最接近楊雲萍。雖然前兩行的節奏感有些凌亂，但是第三行以下的發展非常精彩，緩慢卻蘊含深刻力道，這大概是林梵詩歌對於歷史最深入的透視。

林梵從 1998 年開始發表《台灣俳句》系列詩作，在形式上限制每一首僅寫三行，這大概是他所掌握最好的一種詩體。後來的《京都行腳》以及《樹的風貌》系列，每一首固定寫四行；《純粹的聲音》系列，每一首固定寫六行，則都可以看作是俳句系列的變體。林梵在這些形式限制下所完成的短篇詩作，都寫得非常簡鍊、精緻，卻又同時意味深遠。例如〈台灣俳句〉（1998）：

²⁷ 林梵，〈歷史的哲學〉，《流轉》（台北：鴻蒙，1986），頁 26。

成群的鳳凰樹／以瀕臨死亡的姿勢／燃燒最後的一把火²⁸

請比較林梵早年詩作〈夏之印象〉(1973)，這是首十四行詩，其中的第一小節：

聲聲蟬嘶撕破空氣蕩漾／含苞待放的鳳凰花／早就蠢動熱情了／這時一朵
招呼一朵連連開放／終於焚成火海一片²⁹

從這個對照可以看出來，更為精鍊的形式上的拘束，讓林梵馳騁的想像力，和有時過於氾濫的情感，得到了適當的節制。這些節制既表現在意象的使用上，也讓詩人對於素材的處理更加集中。對於林梵的寫作而言，這些形式上的限制顯然帶來了比較正面的效果。我個人認為詩集《青春山河》中，這些被形式所框限下的「台灣俳句」作品，另外還包括〈剪影〉、〈眼鏡〉、〈雛菊〉等，都是林梵詩歌近年來最好的收穫。在這些作品中，林梵的情感和語言，想像和現實，都恰當地達到了具有說服力的平衡。而這同樣是在形式限制下，所能達到的最佳的功能。

五、青春山河：林梵的現實主義詩歌

林梵大約是在八〇年代之後，透過形式和語言的實踐，當然還要加上個人成長的體會和歷練，逐漸尋找到平衡感性與理智的方式，以及在詩歌中，彌合想像與現實的途徑。我認為這個轉變大約發生在 1983-1984 年之間，也就是在林梵成家生子的前後。例如〈雛菊〉(1984)：

案頭擺一鉢／小小的雛菊／／綠枝葉成托／白花瓣朵朵／蕊心，開綻／淡
淡的鵝黃／／白天，存在／溫馨的色彩／夜晚，變幻／星星的眼睛／／自

²⁸ 林梵，〈台灣俳句·四〉，《青春山河》(台北：印刻，2009)，頁 78。

²⁹ 林梵，〈夏之印象〉，《失落的海》(台北：震宇，1976)，頁 133。

然亮麗了／沈重的書齋³⁰

這首詩的形式非常整齊，韻律感也很平穩，除了結尾略顯凝重，但整體的情調已經回到了〈花園之歌〉(1977)，更多地蘊含著溫暖、光亮。林梵構思這首作品時，不曉得有沒有想起楊雲萍的〈菊花〉(1944)，雖然這兩首詩作的主題差距甚大，但卻同樣帶給人們穩定的正面力量。這和過去習慣抑鬱的年輕林梵，顯得很不一樣。然而也就是在這種對於現實的直接凝視中——不是瞥過頭去，也不是投向更遙遠的莫測的未來——林梵逐漸達到了詩藝的成熟。

例如描寫妻子的〈憶〉(1983)，這是林梵較早開始轉向「全散文化」的詩句，但是讀起來卻更富有情韻：

許是夜深了／伊輕輕走來／熟讀我／為我蓋好了毛毯／捻熄案頭的小燈／
轉身，悄悄離去／閉著眼睛的我／了然一切動作／心中充滿了溫馨／也真的
的睡著了／／這回夜裡醒來／感覺冬天好冷／暗色中，閃過／那久已遺忘
／曾經熟悉的手／細緻而又溫暖／是我生命最初／情愛的體驗／突然一陣
暖流／暈染了心頭³¹

不管是語調還是心境，這都是林梵最為從容自得的詩作，而這主要來自於穩定的家庭情感的支持。讀到這樣的作品，總會讓人聯想起楊雲萍 1941 年的詩作〈妻
吻〉，但林梵的表現更為具體，對於情感與動作的描寫更為細膩，因此也就讓人
感覺更加真切，彷彿夫妻兩人的互動歷歷在目。我認為這才是林梵詩歌創作中，
真正動人的風景。或者例如〈孕〉(1984)：

³⁰ 林梵，〈雛菊〉，《青春山河》(台北：印刻，2009)，頁 20-21。

³¹ 林梵，〈憶〉，《青春山河》(台北：印刻，2009)，頁 144-145。

病子非真的病／害喜真的是喜／妻也一樣壞嘴了／常低著頭嘔出／溢滿心
裡的歌／／婦人身中復有一身／多麼神妙啊／妻的肚量最大／包容了紅嬰
／也包容我³²

這樣的作品，特別是開頭的兩句格言式對比，如果再加以濃縮，並且以適當的形式節制，就會成為後來的《台灣俳句》。我個人認為這些是最迷人的林梵詩句。彷彿世界就是那麼直接地展現在他的面前，沒有隱晦、藏掩，也沒有多餘的暗喻或者象徵。林梵近年比較好的詩作，都能準確地達到這樣的境地。除了俳句系列，我認為〈女人是遙遠星球的〉、〈彷彿看見了曙光〉、〈生命之泉〉（2008）和〈手術〉（2010）等詩篇，都是同樣成功的作品：

女性是遙遠星球的／另一種生物／／沈默的男人／遙遠地觀看陌生人／及
使再體貼親近／也永遠無法理解另一半／內心氣象，風來潮起／風去潮落
又捲起千堆雪／迷樣難解的一生／矛盾的一體啊！／矛盾中有了統一／統
一中又有無解的矛盾／／女性是遙遠星球的／另一種生物

彷彿看見了曙光／太陽依然沒有升起／／籠罩的黑夜即將過去／海岸線逐
漸呈現／蜿蜒起伏的曲線／森林眾生物淺吟低唱／大地又快甦醒過來／／
捱過了黑暗長冬／種子忍耐惡劣的環境／蓄積生存的能量／為了下一代的
成長／一切似乎有了希望³³

八個圓燈／環繞中間的主燈／從手術台上仰望／彷彿群星繞著太陽／病患
是太空人／邁向不可知的未來／／醫療團隊一旁待命／主治醫師說有光／
就有了光／就要出發了³⁴

³² 林梵，〈孕〉，《青春山河》（台北：印刻，2009），頁 160-161。

³³ 林梵，〈林梵詩五首集〉，《鹽分地帶文學》17 期（台南：台南縣文化基金會，2008）。

³⁴ 林梵，〈手術〉，《中國時報》，2010.06.16。

在這些詩作中，林梵已經能夠穩定地掌握一種獨特的，具有鮮明個人色彩的語言風格，來鋪陳詩歌的敘事。我自己認為這是現實主義詩歌在台灣，所能綻放的最真誠的聲音之一。在當代台灣詩壇的眾聲喧嘩，迷離渙散之間，林梵最終透過對於語言的堅忍淬礪，以及對於詩藝技巧的不懈追求，找到了真正屬於自己的聲音。特別是在 2008 年，林梵所集中寫出的一系列新詩創作，不管在語言上和題材上所達到的水準，都讓人感覺驚豔。我個人認為這幾乎可以說是林梵創作生涯上的奇蹟之年。

穿越歷史（以及時間）暗黑、冗長的隧道，林梵逐步邁過了「山河」，甚至肯定地超越了「青春山河」。這就是〈光與影〉（1996）：

油桐花，油桐花／依然是油桐花開／山色青青，水藍藍／被春色點燃了／
啊，快意盡情生活吧／青春萬歲！／／列車定時來到暗黑的隧道／動人的
青春風景／還是過去了／偶然抬起了頭來／看見了老婦，孤孤單單／晃蕩
於生命的渡口／跌、跌、顛、顛／從光的背景迎面而來／／生命的列車／
依然快飛急馳／終於通過了隧道口／奔向陽光的所在／山色依然青青³⁵

引文是詩作的最後三個小節，林梵從歌頌「青春萬歲」的高昂情緒，迅速地轉入歲月老大的低沈。這裡的轉折關鍵，在於「列車定時來到暗黑的隧道」一句，特別是「定時」這個字眼。這就意味著說，生命不可逆地必須邁入老年，故事無可選擇地必須朝向終點。在暗黑隧道中的老婦，和詩作前文青春正茂的美少女，恰成鮮明的對比。動人的青春風景，雖然終究還是過去了，但是穿過隧道之後——這個暗黑甬道，既意味著死亡，也意味著新生——生命仍舊繼續向前，陽光依舊耀眼。這是林梵的時間命題與愛戀之思，但詩篇最後仍然是奔向陽光，而非止於黑暗。楊雲萍曾有詩作〈車窗〉（1941）：「輾轉不止，／火車奔馳，又奔馳／我

³⁵ 林梵，〈光與影〉，《中國時報》，1996.06.10。

悲嘆，似有愛戀之思。」³⁶但是林梵超越了悲嘆，也超越了青春的河山。林梵年輕的時候曾經說過：「寫詩是一種極嚴酷的精神自我提升的過程。因為正視生命，所以我寫詩；也因為寫詩，我堅實的活著。畢竟重要的是生命啊！」³⁷但在〈光與影〉之後，生命的列車依循其軌道順序，終將融入更偉大的自然的光明，而成為動人風景的一部份。這是一種「見山又是山」的人生境界，也是「詩人失去詩而詩人」的最終解答。

六、人間情懷：林梵的詩藝之道

忘卻了語言與文學虛構的真實之後，所遺留下來的肉身，是美好而沉重的肉身³⁸。而把外在風景與內在自我，重新以詩歌彌合起來，才是林梵最終達到的現實，也是其詩歌創作的真正價值所在。這就是林梵的「人間情懷」。呂正惠在談論舒伯特音樂時曾說：

要怎麼樣來形容舒伯特的奏鳴曲呢？一般而言，鋼琴是最適宜「傾訴」了，（你能想像使用龐大的管弦樂團來「傾訴」嗎？）但是，真正知道如何「傾訴」的，那就非舒伯特莫屬了。你覺得蕭邦在對你「傾訴」嗎？我從來沒有這種感覺。我認為蕭邦是在「表演」——表演他的感傷，我會覺得很膩。……而舒伯特就不是，他在眾人面前一向就沒信心，他沒什麼機會講話，他想講

³⁶ 楊雲萍，〈車窗〉，葉笛譯，《楊雲萍全集1》（台南：國立台灣文學館，2011），頁85。

³⁷ 林梵，〈後記：告別昨日迎向更新的將來〉，《失落的海》（台北：寰宇，1976），頁230。

³⁸ 在這裡我延伸了劉小楓的論述，藉以說明本文對於林梵詩藝的最終理解。如果詩人林梵，可以比擬成為赫拉克勒斯（其同樣具有編織言語的能力），那麼我認為林梵最後所選擇的答案，是「沈重、美好」的阿蕾特，而非「輕逸、享樂」的卡吉妮。在昆德拉的現代用法裡：「也許最沉重的負擔同時也是一種生活最為充實的象徵，負擔越沈，我們的生活也就越貼近大地，越趨近真切和實在」（生命中不能承受之輕）。我認為林梵的現實主義詩歌，最後獲致的解答同樣如此。透過這樣的推展與對照，我最後想說的是：真正的詩人不應該是上帝，也不可能取代上帝，甚至不必然順從於上帝的言語。而唯有拋卻上帝（或是理性、邏各斯），返回自我的肉身，這才是真正的美好，雖然這樣的美好同時顯得沈重。但我認為楊雲萍說「詩人失去詩而詩人」，其解答同樣維繫於此一沈重而美好的肉身。劉小楓在其推論中，同時拆解了聖經所載「太初有言」，但顯然我的理解和用法，與劉小楓並不完全相同。以上引文俱見於劉小楓，〈沉重的肉身〉，《沉重的肉身》（北京：華夏，2004）。

話就作曲。當他用鋼琴講話的時候，他講得極自然，他「傾心而談」。³⁹

我讀林梵的詩作時，更多感受到的也是這種舒伯特式的「傾訴」。林梵是非常真誠的詩人，有時甚至太過真誠而帶給人們壓力，但是他「傾心而談」。並非那些超現實的詭譎展演，也不是存在虛無的空洞吶喊，更沒有後現代的矯揉造作。林梵始終勉力地維持著他孤獨發展、上下求索的詩藝道路，在想像與現實間尋求平衡，在文學與歷史之中探訪出路。這是一種奉獻全身的，無私的實踐。楊翠說：「詩人餵養了學者的靈魂，詩人恆常在出發中。即使詩作曾經一度畫上休止符，然而，詩心仍然是他的動能之泉，因為他對台灣研究發下了誓言，這難道不是他以肉身所寫的最激越的一首詩嗎？」⁴⁰林梵以肉身傾力投注的台灣文學研究，就是其所寫就的歷時最長、成果最豐碩的一篇詩歌。

葉笛曾經評價林梵的詩作說：「其詩的思想，其詩的感覺世界，在在都在語言的蛻變過程下，呈現出各種不同的面貌。而這種詩的變化過程正好對應著他的生活體驗的複雜化和深化，以及其人生觀的變化與成長。」⁴¹人們確實能從比較長久的創作發展中，看到林梵詩歌的變化和成長，特別是其人生觀的擴展與豐厚，而不僅僅是外在的形式、風格而已。對此認識最深刻的，可能還是楊翠：

好朋友都知道，詩人林梵可以論佛經、說哲理，但他對彼岸救贖沒有太大的仰望。他此生的宿命，正是強烈的人間性。因為無法、也不願揚棄的人間性，因為對愛與生命的熱情，……他選擇在現實的此岸，在七情六慾的海域中，以多血質的生命體質，心甘情願浮沈其間。林梵的詩作，因而不梵唱清音，而是生之歌吟。⁴²

³⁹ 呂正惠，〈誰能了解舒伯特〉，《CD 流浪記》（台北：九歌，1999），頁 53。

⁴⁰ 楊翠，〈青春如舊——我與林瑞明的二三事〉，《南風：林梵還曆桃李集》（台北：印刻，2010），頁 34。

⁴¹ 葉笛，〈林梵其詩的軌跡〉，《葉笛全集五》（台南：國家台灣文學館籌備處，2007）。

⁴² 楊翠，〈渴光的靈魂〉，《青春山河》（台北：印刻，2009），頁 186。

林梵詩歌真正讓人感動的，就是這種根植於血肉的人間情懷，是對生命的不捨與詠歎。特別是其大病過後的詩作，歌詠之間往往有一種撼動人心的熱情。沒有哀憫，也不需要多餘的同情，林梵繼續奮力地歌唱，努力發出自己的聲音：

仍然邀請天下有情人／請妳瞧我血液的交替循環／請妳傾聽我鮮血流動的
聲音／我的血液仍然如昔溫暖／我的心仍然嘖嘖地跳動⁴³

托爾斯泰說：「真正的詩人不由自主地、痛楚地燃燒起來，並且引燃別人的心靈。而這便是全部文學事業之所在。」⁴⁴林梵以身證詩，他是真正的歷史家，也是真正的詩人。

⁴³ 林梵，〈生命之泉〉，《中國時報》，2008.07.27。

⁴⁴ 托爾斯泰，戴啟篁譯，《列夫·托爾斯泰論創作》（桂林：灕江出版社，1982）。

參考文獻

- 王先謙，《莊子集解》（北京：中華書局，1987）。
- 托爾斯泰，戴啟篁譯，《列夫·托爾斯泰論創作》（桂林：灑江，1982）。
- 余光中，《英美現代詩選》（台北：水牛，1992）。
- 吳晟，《吳晟詩選》（台北：洪範，2000）。
- 呂正惠，《CD 流浪記》（台北：九歌，1999）。
- 林梵，《失落的海》（台北：寰宇，1976）。
- ，《流轉》（台北：鴻蒙，1986）。
- ，《未名事件》（台北：鴻蒙，1986）。
- ，《光與影》，《中國時報》（1996.06.16）。
- ，《台灣俳句》，《中國時報》（1998.01.14）。
- ，《生命之泉》，《中國時報》（2008.07.27）。
- ，《南風：林梵還曆桃李集》（台北：印刻，2010）。
- ，《林梵詩五首集》，《鹽分地帶文學》17期（台南：台南縣文化基金會，2008）。
- ，《青春山河》（台北：印刻，2009）。
- ，《手術》，《中國時報》（2010.06.16）。
- 韋勒克，張金言譯，《批評的概念》（杭州：中國美術學院，1999）。
- 思高聖經學會，《福音》（香港：思高聖經學會，1957）。
- 柄谷行人，趙京華譯，《日本現代文學的起源》（北京：三聯書店，2003）。
- 許雪姬編，《楊雲萍文書資料彙編目錄》（台北：中研院台史所，2008）。
- 劉小楓，《沉重的肉身》（北京：華夏，2004）。
- 楊雲萍，《楊雲萍全集 1、2》（台南：國立台灣文學館，2011）。
- 葉笛，《葉笛全集五》（台南：國家台灣文學館籌備處，2007）。
- 聯合聖經公會，《聖經（新標點和合本）》（香港：聯合聖經公會，1995）。

