

# 冷熱之間：秀陶詩藝變遷的軌跡探尋

林餘佐\*

## 【提要】

本文旨在探究秀陶詩風的轉變。在 1960 年代，秀陶以〈白色的衝刺〉一詩聲名大噪，被商禽譽為開創散文詩「驚心」論的先驅，同時，劉大任更形容秀陶是「六十年代的憤怒青年」。然而，因生計壓力，秀陶在 1965 年停筆長達約 20 年。復出詩壇後，秀陶的詩風有了明顯轉變，不再流露早期的憤怒和苦悶，而是刻意追求平淡的風格。目前學界多以秀陶後期的散文詩作為研究對象，本文通過梳理歷史資料發現，秀陶早期的分行詩在藝術成就上並不遜色於後期的散文詩，並且從前後期詩作的比對中看出秀陶思考的細微轉變。通過詩作的對讀以及同時代（1960 年代）作家對秀陶的評述，本文試圖追索秀陶創作轉變的軌跡，在文本的討論上包含分行詩與散文詩，從其中探討秀陶詩學與生命的轉折點。

**關鍵詞：**秀陶 散文詩 1960 年代 商禽

## 一、前言

不管生活與詩，秀陶都有其極端相反的現象：

憤怒、孤寂；喧囂、寧靜都及於一身。

——商禽<sup>1</sup>

在現代漢語詩壇中秀陶（1934-2020）是與商禽（1930-2010）齊名的散文詩能手，兩人皆以量少質精的散文詩作吸引著讀者，但就臺灣的文學研究領域來說，秀陶受到的關注則遠遠不如商禽，或許是秀陶在 1965 年停筆、暫別詩壇直到 1985 年才復出，這 20 年的創作中斷稀釋了秀陶在臺灣詩壇上的身影，加上中年以後便旅居於美國，疏遠了臺灣的文藝圈。於是，秀陶很常一段時間消失在臺灣的文壇，直到 2006 年秀陶應臺北國際詩歌節的邀請回臺參與活動，秀陶才又短暫地出現在臺灣現代詩愛好者的視野裡。

秀陶曾在 2000 年在美国出版《死與美》一書，由於是自行出版，目前在市面上幾乎不得見，這對秀陶的詩學研究來說，這實在是一件可惜的事，所幸經由文獻與友人回憶的比對，我們可以大概推敲出《死與美》所收錄的詩作。商禽在為秀陶第二本詩集《一杯熱茶的工夫》所寫的序中提到：「集名《死與美》。全部都是散文詩……是一九八五年以前的作品，秀陶稱之少作的詩，都被排棄，未收入。我覺得可惜。」<sup>2</sup> 劉荒田在悼念秀陶的文章中也提到：「2000 年初，秀陶印行一本別致的散文詩集《死與美》……所收的作品都是《新大陸》詩刊所刊載過的。」<sup>3</sup> 秀陶早年從中國到臺灣，後來又至越南經商，最後落腳於美國，秀陶早年的作品由於不斷地移居以至於作品保存不易，

---

<sup>1</sup> 詳見沈花末編，《1985 臺灣詩選》（臺北：前衛出版社，1986），頁 214。

<sup>2</sup> 商禽，〈序〉，收入秀陶，《一杯熱茶的工夫》（臺北：黑眼睛文化，2006），頁 i。

<sup>3</sup> 劉荒田，〈自石中抽出眼淚——悼散文詩大家秀陶先生〉，《新大陸》第 178 期（2020 年 6 月），頁 7。

他也自述：「一向不善於組織自己，隨手寫、隨手丟。很多東西皆已散失。八〇年代以後的作品較齊全。尤其是九〇年代之後，除給《新大陸》詩刊之外幾乎不寄任何其他地方，是故收集起來比較容易。故這兩本集子中之作品皆採自《詩大陸》各期。」<sup>4</sup>《新大陸》是美國的華語詩刊，於1990年創刊，詩刊的靈魂人物是越南華僑詩人陳銘華，編輯事務幾乎由他主持。至今，《新大陸》仍維持雙月刊的形式，其網站建構完善，從第一期（1990）到第兩百期（2024）的內容都可以在網站上瀏覽。<sup>5</sup>秀陶初次在《新大陸》發表詩作是第十六期（1993），此後幾乎每一期都有其詩作、譯詩，直到2020年過世。經由上述的資料，我們可以推論出《死與美》中的作品，是從《新大陸》詩刊中蒐羅而得，時間可界定為1985-2000年。

秀陶第二本散文詩集《一杯熱茶的工夫》與三本散文詩集《會飛的手——秀陶詩選》<sup>6</sup>，也幾乎是收錄1985年復出之後的作品。至此，我們可以掌握秀陶絕大部分的散文詩來進行研究。**但值得進一步追究是，秀陶的分行詩呢？秀陶在1965年停筆之前的詩作呢？這兩部份的作品似乎從讀者與研究者的視線中消逝了。**目前臺灣以學術規模專論秀陶的文章甚少，最近一篇是楊澄靜在2023年寫的〈試探秀陶散文詩裡身體——以《會飛的手》為中心〉<sup>7</sup>，在這篇文章中以梅洛龐蒂的知覺現象學為理論框架，闡釋秀陶的散文詩中的身體意象，文中有不少精彩的論述，但討論的文本只限於《會飛的手》這本詩集。另外便是林餘佐的碩士論文《散文詩的抒情性研究——以秀陶、商禽為例》<sup>8</sup>，

<sup>4</sup> 秀陶，〈自序〉，收入《一杯熱茶的工夫》，頁vii。

<sup>5</sup> 《新大陸》，<https://www.newworldpoetry.com/>，（瀏覽時間：2024年5月4日）

<sup>6</sup> 秀陶，《會飛的手——秀陶詩選》（臺北：黑眼睛文化，2016）。要特別說明的是，在《會飛的手》中，主要收錄創作於1985-2009的散文詩作，其中只有兩首是要紀念好友商禽為他保留詩作的情誼，而在『紀念輯』中收錄創作於1950年代的作品〈髮香〉和〈白色的衝刺〉。

<sup>7</sup> 楊澄靜，〈試探秀陶散文詩裡身體——以《會飛的手》為中心〉，《臺灣詩學學刊》第42期（2023年11月），頁147-169。

<sup>8</sup> 林餘佐，「散文詩的抒情性研究——以秀陶、商禽為例」（花蓮：東華大學中國語文學系碩士論文，2000年6月）。

林餘佐則是以中國抒情傳統的「抒情性」來解讀散文詩，其主要的論述在於開拓散文詩「驚心」典範之外的美學空間。這兩個人的論述皆以「平淡」、「平靜」去評價秀陶的散文詩：

秀陶高明的地方是，不以悲觀殘暴的方式去展現苦難身體，反而以一種平淡或戲謔的口吻，平靜的筆法之下，呈現出反差，情緒的張力更強……<sup>9</sup>

死亡的意象在秀陶詩作中並非極具張力的炙熱情感，反倒具有平靜、超越當下的力量夠過這樣的用言方式，來完成詩境中的平淡美。<sup>10</sup>

替秀陶出版《一杯熱茶的工夫》與《會飛的手——秀陶詩選》的鴻鴻，似乎是最早（至少是影響力最廣的，在楊澄靜和林餘佐在論文中皆有引用）以平淡滋味來形容秀陶的評論者；他說：「秀陶最迷人的當屬字裡行間一種世情通達的眼光、不急不徐的語調，一如沈從文或汪曾祺。」<sup>11</sup> 將秀陶與沈從文、汪曾祺並列，於是平淡、平靜、不急不徐的語調成了秀陶散文詩的標籤，但這樣概括性的風格描述是否能完整地闡釋秀陶的詩藝呢？或許這只是意味著，秀陶只有這個面向被讀者、研究者看見？在閱讀與秀陶同時代詩人的文章時，才發現他們眼裡的秀陶有著不同的形象與詩風，在張默、痲弦編選的《六十年代詩選》中這樣描述著：

「冷靜」是每一個現代優秀創作者最大的特徵。但是秀陶的詩並不冷靜，冷靜的是他的創造過程與表現技巧……在中國詩壇上，他是經歷痛苦最多且最善於表達痛苦的詩人。在「TRIO」及「白

---

<sup>9</sup> 楊澄靜，〈試探秀陶散文詩裡身體——以《會飛的手》為中心〉，《臺灣詩學學刊》第 42 期，頁 165。

<sup>10</sup> 林餘佐，「散文詩的抒情性研究——以秀陶、商禽為例」，頁 90。

<sup>11</sup> 鴻鴻，〈散文詩的革命宣言——讀秀陶《一杯熱茶的工夫》〉，《文訊》第 256 期（2007 年 2 月），頁 115。

色的衝刺」當兩詩中，令人深深震懾他那對生存幻滅與絕望，所以當他說：讓我「採一個開跑的姿態、揚臂，向他衝去」，試問那種滿腔難耐的悲痛，真能有幾人懂得？<sup>12</sup>（底線為筆者所強調）

在這段描述中，我們看見秀陶的另一種樣貌，有別於後來讀者熟悉的平淡、雅緻的散文詩風。同時代詩人眼中的秀陶形象是痛苦、悲憤，並且以詩去探問生存的困境，令讀者感受到幻滅與絕望。對比鴻鴻說的：「世情通達的眼光、不急不徐的語調」<sup>13</sup> 簡直是兩種極端的詩風。有鑑於此，本文試圖處理的議題，便是梳理秀陶詩作前後期的轉變軌跡，並且將他的分行詩與散文詩一併討論，有別於目前只著重於秀陶散文詩的研究，在具體的操作方式，是透過爬梳史料，挖掘秀陶早期的詩作，並透過與秀陶同時代的創作者的作品比對，以及他們對秀陶的評述，試圖還原秀陶的完整面貌。

## 二、憤怒青年：秀陶 1960 年代詩作討論

六十年代你們便焚膏繼晷，兀兀窮年  
築起現代詩的堡壘，塵埃散漫，存在虛無。  
——張錯〈百葉窗——弔秀陶〉<sup>14</sup>

我們先回顧秀陶的創作生涯，這有助於釐清秀陶目前在讀者與學界的形象，以及本文試圖開展的新面向。

秀陶在 1950 年從中國逃往臺灣，1960 年臺灣大學畢業，是現代派成立時第一批加入的詩人。在 1966 年時秀陶赴越南當任民航空運的基地會計人員，之後在詩人、企業家吳望堯所開設的清潔產品化學工廠擔任總經理，此後的秀陶忙於生計而停筆創作。直到 1984 年到了紐

<sup>12</sup> 張默、痲弦主編，《六十年代詩選》（高雄：大業書局，1975），頁 60。

<sup>13</sup> 鴻鴻，〈散文詩的革命宣言——讀秀陶《一杯熱茶的工夫》〉，《文訊》第 256 期，頁 115。

<sup>14</sup> 張錯，〈百葉窗——弔秀陶〉，《新大陸》第 178 期（2020 年 6 月），頁 11。

約遇見老友王渝與曹又方，他們分別擔任《美洲華僑日報》與《中報》的副刊編輯，在他們的鼓勵下，秀陶又開始創作<sup>15</sup>。復出之後多以散文詩創作示人，此後秀陶便以專作散文詩的形象被文壇記憶著。在1990年後臺灣幾本「點將錄」般的跨時代詩選中，也只收錄秀陶的散文詩作，如蕭蕭、張默編選的《新詩三百首》便只收錄散文詩〈雪〉（1987）<sup>16</sup>一首；在痲弦編選的《天下詩選 II》則只收錄散文詩〈掛圖〉（1992）<sup>17</sup>一首。2020年臺北詩歌節爲了紀念秀陶，以專題詩人的方式介紹秀陶作品，彼時活動討論人爲詩人向明，但整場討論幾乎只聚焦在秀陶的散文詩作。向明在參加完詩歌節之後，模仿秀陶的風格寫了一首散文詩〈求救〉（2020）：

一隻逗點大的小螞蟻對著一隻體型比它大百倍的蟑螂說：「我來跟你學倒立好不好？或者你教我如何能快速逃生。」蟑螂剛剛撿到自小民嘴邊掉下來的一小塊餅屑，正手忙腳亂的忙得不可開交，沒空答腔。只好用平時難得張開的翅膀抖了抖，暗示飛起來逃走不是更快嗎！小螞蟻回頭看了看那一行跟在後面而來的同伴，知道它們這一伙沒那種飛起來的能耐，不再吭聲的繼續走它們永遠也未知的盲目行程。

（台北國際詩歌節，邀去報告秀陶散文詩的成就後，仿學秀陶的散文詩一首，以示學習心得。）<sup>18</sup>

從這首仿學的詩作當中，向明呈現出秀陶「淡雅」、「平實」的散文詩風格：在題材上以生活常見的事物入詩，並在詩作的結尾透露出一點人生哲理，這的確是秀陶散文詩的標誌，試看秀陶〈魚勸〉（2000）詩

<sup>15</sup> 秀陶早年生平見陳文發，〈六十年代的憤怒青年〉，《新大陸》第178期（2020年6月），頁9-11。

<sup>16</sup> 見蕭蕭、張默編，《新詩三百首（1917~1995）》（下）（臺北：九歌出版社，1995），頁988-989。

<sup>17</sup> 痲弦主編，《天下詩選 II》（臺北：天下文化，2003），頁19。

<sup>18</sup> 向明，〈求救〉，《新大陸》第181期（2020年12月），頁4。

中的前三段：

如果你煩躁不安，養一缸魚吧！只要望望他它們悠然地浮沉，無目的地追逐，一切煩心的就也不過爾爾了

如果你對時事不滿，常懷悲憤，便養一缸魚吧！創造另一個隔了一層玻璃的世界，由自己主宰、治理。治大國如養小魚，你高興叫它作什麼國都行，由你叫他今天是星期幾便算星期幾

有時你孤寂、你潦倒，你痛不欲生，便看看那缸魚吧！你卯掉兩天沒餵，任你把窮愁都轉嫁給他們，他們不還是悠遊地活著麼？不是喋喋嗡嗡地，尋尋覓覓地戀愛的戀愛寫詩的寫詩麼<sup>19</sup>

在〈魚勸〉這首散文詩中，秀陶以極為口語的筆觸述說一件生活小事。在用字遣詞上，未採用現代派的斷裂、陌生化、疏離等技巧，呈現出一種自然、親近的文字風格，詩中的魚是詩人內心的投射。秀陶自述：「我自己乃在九〇年代便乾脆不再在文字方面多費工夫而逕以平實的散文寫作。」<sup>20</sup> 平實的散文的筆觸細緻地呈現秀陶日常生活中的微小念頭，這成了 1990 年以後秀陶散文詩的詩風。總言之，〈魚勸〉透過觀察並以之抒發情感，詩中的情緒保持平靜、溫和，節奏如同散文體中的對話、訴說，以娓娓道來的方式呈現日常事件，詩中透露出秀陶的人生觀（當然也是目前大家印象中的平淡、與世無爭）。如此看來，向明的〈求救〉仿作得十分成功，以螞蟻取代魚，兩首詩都是以生物寓意人類，並呈現出與淡漠、怡然自得的心境。向明這首詩作除了向我們揭示他對秀陶散文詩的理解之外，也意味秀陶的形象、詩作持續以某種固定的樣貌被文壇所記憶著、傳播著——至於先前所提及秀陶

<sup>19</sup> 秀陶，〈魚勸〉，收入《一杯熱茶的工夫》，頁 49。這首詩在《一杯熱茶的工夫》標示為 2000 年的作品，但在《會飛的手》中標示為 1998 年，兩個版本一字不差。在爬梳《新大陸》詩刊後，發現〈魚勸〉刊登於第 55 期（1999 年 12 月）就詩中透露的心境來說，這應該是秀陶更為晚年的作品，故本文標注創作年份為 2000 年。

<sup>20</sup> 秀陶，〈自序〉，收入《一杯熱茶的工夫》，頁 viii。

的憤怒、虛無、存在，似乎被人淡忘。

秀陶在 1990 年之後有意識地將自己的筆觸變得平淡，這裡值得思考的是，秀陶在轉變成平淡風格之前的作品呢？有著怎樣的風格、筆觸？或許從秀陶同時代的作家筆下，能找到一些線索。劉大任（1939-）曾以筆名「圖騰」發表一篇名為〈六十年代的絕響——秀陶的詩〉的文章，文中評述了秀陶早期的詩風，並以六十年的「憤怒青年」來形容秀陶：

秀陶是五十年代末期以叛逆的姿態投入當時新起的現代主義運動的。他的反叛，今天看來，首先是對濫情主義習慣接受的浮面感覺世界的反叛。與前期（三、四十年代）文學者所觀察的世界截然不同，秀陶詩裏表現的世界，不再是粗糙的未曾消化的以固定反應為基礎的世界。他的世界經過分解重組、提昇而給人全新的感受，這是五四以來新詩壇上不曾出現過的包含著詩人自我建立過程的新感覺主義詩作。就因為有這樣的冷卻過程，秀陶從本質上改革了詩的語言，乾淨地剔除了災泛已久的濫情文學。<sup>21</sup>

根據劉大任所言，我們可以得知秀陶對語言的使用十分有自覺。秀陶的反叛姿態，在於以修正過的語言去描述內心世界，而非以濫情式的文風呈現世界的表現。劉大任指出，秀陶透過語言來建立自我，但為何要透過意象曲折的現代詩才能建立自我呢？這應與秀陶創作的時代有關。在談論 1960 年代的文學時，不能略過時代因素，彼時的詩人面對的是嚴峻的政治局勢與緊縮的社會風氣，再加上秀陶流難的背景，秀陶在創作時會涉及存在與生存情境的思考便成了合理的事。至於，「他的世界經過分解重組、提昇而給人全新的感受」，這裡可以解讀為秀陶對眼前的現實世界有所質疑，以詩描繪另一個更為真實的世界。但另一方面也可以解讀為現實世界的鉗制，不允許秀陶直接反映想法

---

<sup>21</sup> 圖騰，〈六十年代的絕響——秀陶的詩〉，《現代詩》復刊第 4 期（1983 年 7 月），頁 93-94。

——詩中的重組、提昇正是一種明哲保身的詩藝展現；我們可以對比同時代詩人商禽（秀陶的好友）的說法：「我不是超現實主義者、而是超級現實或更現實、最最現實。」<sup>22</sup> 商禽的超現實筆法與秀陶使用修正的語言，可以視為相似的創作手法。要特別指出的是，使用修正的語言去重組、提昇世界，必然與秀陶晚期的「平實的散文寫作」不同，甚至可以說是創作上的兩個極端。

秀陶與商禽的私交甚篤，他們在生命質地上有不少相似之處。商禽自述：「我判定自己是一個『快樂想像缺乏症』的患者。」<sup>23</sup> 而在《六十年代詩選》中這樣形容秀陶：「他是經歷痛苦最多且最善於表達痛苦的詩人。」<sup>24</sup> 劉大任對於秀陶的「痛苦」這樣解釋：

這裏所說的「痛苦」二字，是五十至六十年代臺灣現代主義文學運動中的一個關鍵概念。我的了解是，這個「痛苦」，與其它文學思潮中的「痛苦」，意義迥然不同，這是現代中國個人人格要求誕生的痙攣。個人人格的建立，多少年來，幾乎可以說自五四運動以來，都是橫遭抹殺或自動放逐的對象。五四以來的文學作品，隨處可拾的只有走出家庭的人，投入社會的人，社會邊緣飄零的人，在人際關係的漩渦中打滾的人……。一句話，只有社會人，政治人、組織人，從來沒有認真地，有尊嚴地出現過深度反省的「個人」。<sup>25</sup>

劉大任這段話裡，我們可以提取幾個關鍵字來解讀秀陶早期的詩作，像是：1950-1960 的臺灣現代主義、集體與個人、個人人格的建立。這幾個面向是秀陶與同時代詩人痛苦的來源，也是秀陶憤怒詩風的濫觴。

<sup>22</sup> 詳見紫鵑，〈玫瑰路上的詩人——商禽訪問錄〉，《乾坤詩刊》第 40 期（2006 年 10 月），頁 1-14。

<sup>23</sup> 商禽，〈商禽詩觀〉，收入《商禽詩全集》（臺北：INK 印刻文學，2009），頁 26。

<sup>24</sup> 張默、痙弦主編，《六十年代詩選》，頁 60。

<sup>25</sup> 圖騰，〈六十年代的絕響——秀陶的詩〉，《現代詩》復刊第 4 期，頁 93-94。

有了以上的理解之後，接下來將進行秀陶早期詩作（分行詩）的分析，時間界定在 1965 年（秀陶停筆）之前。秀陶早期的詩作並無集結成冊，只能從年代久遠的詩選、刊物中進行打撈，在史料的蒐羅過程中發現一批詩作，分別散落在《筆匯》（革新號）、《現代詩》、《星座季刊》、《草根詩刊》……等，這些詩作皆是目前讀者視野中缺席的詩作。

如前所述，秀陶早期的詩作，的確顯示出以詩作去叩問生命、存在的意義，試看〈窗格上的塵埃〉：

我久久凭於窗格  
細細咀嚼這塊塗有陽光色牛油的天  
唉！這樣一小塊  
還說我不該  
還要  
把我抹去<sup>26</sup>

從詩的題目來看會以為是詩人在觀看窗格上的塵埃，但秀陶將自己與塵埃互換，自己才是要被取消、抹去的塵埃。這首短詩沒有太多施展詩藝的地方，但要注意的是，詩中透露出秀陶自我主體的不確定性，甚至呈現出被忽視、傷害（抹去）的狀態。類似的生命狀態也出現在〈白〉一詩：

那男子著那樣白的港衫  
乃至自車窗進入的光無法在上駐足  
一齊擠入我不堪承受的昏睡欲閉的眼  
且以那樣刻板的節奏  
敲打著生命一樣地

---

<sup>26</sup> 秀陶，〈窗格上的塵埃〉，《現代詩》第 17 期第 5 年 3 月號（1957 年 3 月），頁 9。

### 我的前額<sup>27</sup>

這首是秀陶在車上所見一景的速寫，但在語言上顯然比起晚期的散文詩，更加具有重組語言的痕跡，像是光無法在男子白色的衣服上駐足，若以平實的散文句式來書寫，應是：陽光在男子的衣服上反射。秀陶將此景拆解、重組，使得光有了比物理性質（反射）更多的能動性，是擬人的技巧。於是，光無法駐足，並進一步地擠入詩中我不堪承受的眼睛。如果詩中的我是秀陶生命經驗的再現，那麼秀陶所呈現的是無可奈何、被迫的生命狀態，光可以延伸指涉為他人的目光或是外物的入侵，秀陶無所、無能防備。詩中的前額可以解讀為思想、人格的容器，但卻一再被打擾甚至是襲擊（敲打）。在這首詩作中，可以讀到同時代詩人共同的生存況境。在 1950-1960 年代臺灣現代詩壇，因為政治氣氛、外省詩人的遭遇，不少詩作都呈現出某種相似的氛圍，他們銘寫著時代與心的痕跡：特別是透過與商禽詩作的對讀，可以清楚地看出秀陶早期詩作的特色。試看商禽〈醒〉、〈無質的黑水晶〉與〈巴士〉的節錄：

他們在我兩眼裝上發血光的紅燈

他們把齒輪塞入我的口中

他們用集光燈照我

—— 〈醒〉<sup>28</sup>

「我們應該熄了燈再脫；要不，『光』會存在我們的肌膚身上」

—— 〈無質的黑水晶〉<sup>29</sup>

風把它拉長，路把它扭曲：速度模糊了的容顏且及於坐在車中的

<sup>27</sup> 秀陶，〈白〉，《筆匯》革新號第2卷第6期第56號（1961年1月），頁41。

<sup>28</sup> 商禽，〈醒〉，收入《商禽詩全集》，頁161。

<sup>29</sup> 商禽，〈無質的黑水晶〉，收入《商禽詩全集》，頁163。

我，並我的煩惱……

——〈巴士〉<sup>30</sup>

這商禽這三首詩中可以發現與秀陶相似的意象，特別是光皆有著負面的意象，光是探索、監視的目光，它使商禽懼怕，使秀陶被襲擊。商禽與秀陶都在移動的巴士上思索自己的生存問題，移動的巴士對比被時代禁錮的身體感，唯有在短暫的搭車時間才能獲得一點點自由思索、獨立思想的時間。短程的巴士提供短暫的逃脫，但下了車後的秀陶卻無路可以走，試看〈路〉一詩：

引向遺忘，遙遠的遺忘

引向蒼白

遠方有蒼白的聲音招喚

我踩著一條翻轉的死蛇

並懷疑它是否死透

唉！沒有什麼比不死透更壞

沒有什麼<sup>31</sup>

詩中描述的路，沒有通往具體的方向、目的地，反倒將詩人引導至遺忘、遠方的遺忘，就秀陶逃難的背景來解讀這首詩，遠方可以視為秀陶在中國的時光，如今到了臺灣已找不到回去了路，只剩下蒼白的聲音在招喚，那聲音是具體的聲音嗎？更好的解釋向度可能是秀陶心裡的聲音，那有著無奈、痛苦、憤怒。最後一段反轉的死蛇、死不透的蛇對秀陶來說都是一種難以抵禦、捉摸的惡意。與此情緒相類似的詩作還有〈冬晚〉一詩：

這樣柏油色的冬晚

---

<sup>30</sup> 商禽，〈巴士〉，收入《商禽詩全集》，頁149。

<sup>31</sup> 秀陶，〈路〉，《現代詩》第23期第7年春季號（1959年3月），頁11。

我的門開著

說不出是為了送走一點什麼

還是等待

我出去，又進來

門開著

我投出抽屜一角的一枚久久無法的鈕扣

我投出一個故事於歷史中

這樣久了，沒有一艘破冰船行過

門開著<sup>32</sup>

題目名為冬晚，但寫的並不是現實生活中的冬天夜晚，而是心中淒涼、無奈的景色。門跟路照理來說，都是為了通往某處的象徵，秀陶打開門卻更困惑了，他不斷行走、跨越門，但卻是一種徘徊的行為，徘徊是因為不知去處。詩作的破冰船簡直是神來一筆的超現實想像，破冰船是為了打破社會的僵固，或是流亡詩人內心的寒冷，但這樣的等待卻是失落了。與此類似的詩作還有〈雨中〉（1957）——此詩作未曾收錄在臺灣任何一本詩選，甚至在秀陶的詩集也未得見——試看以下句子：

你不知他為何來這裏

你不懂他零斷的，單旋律的口哨

正如他不懂現在是明天還是昨天

正如他不懂那爛泥曾經誰踏過

不懂那磨沙玻璃眼色的含意

若果他死去

你們不知道原因

<sup>32</sup> 秀陶，〈冬晚〉，《現代詩》第23期第7年春季號（1959年3月），頁11。

——〈雨中〉<sup>33</sup>

〈冬晚〉與〈雨中〉兩詩可視為商禽〈門或者天空〉的雙生版本：「他走去，走了幾步又回頭，／再推門，／他出去。／出來／出去。」<sup>34</sup>，「直到我們看見天空」<sup>35</sup> 進退兩難、不知道從哪來又該何去的心理狀態，亦出現秀陶的〈歌〉：「我望著／讓一隻歌在嘴間停留／不進亦不出」<sup>36</sup>，連歌都不敢放聲唱出，可見當時秀陶內心的苦悶。行文至此，可以看出秀陶早期的詩作，絕非平淡、曠達（這是他晚年到美國重拾創作才有的詩風、心境），秀陶的壓抑、苦悶以隱晦、抽象的筆觸描繪出他當時的心情與同時代人的困境。於是，我們才明白《六十年代詩選》中描述「他是經歷痛苦最多且最善於表達痛苦的詩人」<sup>37</sup> 這句話的深刻意含。

秀陶過世之後，張錯寫了一首哀悼詩〈百葉窗——弔秀陶〉，詩中提到六十年代的秀陶：「築起現代詩的碉堡，塵埃散漫，存在虛無」<sup>38</sup>，存在虛無是面對時代的焦慮所產生，有意思的是「碉堡」這意象，它可攻可守，守的部份是為了保護自身徬徨的主體，姿態是踟躕、舉步難移、有口難言，正如上述幾首詩作中的抒情主體。至於攻的部份，我們可以從〈百葉窗——弔秀陶〉的後記窺見一些端倪：

尉天驄曾追憶秀陶「舊作〈在一九五九年的末端〉……這篇作品發表在一九六〇年四月號我主編的《筆匯》第一卷第十二期上，刊出之後，立即受到軍方政工系統《復興崗》週報政治性

<sup>33</sup> 這首詩作原先刊登於馬朗在香港的《文藝新潮》（1957）。秀陶表示刊登在《文藝新潮》的詩作他都沒印象，這首詩作是商禽替他保存。詳見秀陶，〈雨中〉，《新大陸》第56期（2000年2月），頁10。

<sup>34</sup> 商禽，〈門或者天空〉，收入《商禽詩全集》，頁156。

<sup>35</sup> 同上註。

<sup>36</sup> 秀陶，〈歌〉，收入《中國現代文學大系·詩》輯二（臺北：巨人出版社，1972），頁111。

<sup>37</sup> 張默、痲弦主編，《六十年代詩選》，頁60。

<sup>38</sup> 張錯，〈百葉窗——弔秀陶〉，《新大陸》第178期，頁11。

的指控」<sup>39</sup>

這條後記無疑是珍貴的史料，秀陶的〈在一九五九年末端〉這首詩，很少被評論家提及。這首詩行數為 49 行，是秀陶最長的分行詩，試看以下的節錄：

在一九五九年的末端，塵埃散漫  
有歷史如賣麵茶的哨子樣響著  
我插在褲袋裏的手躍躍欲試，我仍插著  
到處響著呼吼，無聲地，超頻率地  
起自久未運動的生殖器的那樣地，  
起自一文不名的空口袋的那樣地<sup>40</sup>

這是秀陶少數具體描寫某個時間斷點的詩作，1959 年的政局、社會氣氛依舊使人感到苦悶。詩作一開頭的塵埃散漫，可以指涉為歷史的塵埃或是昔日的戰火，但無法直接道出，只能以麵茶的粉末作為比喻。秀陶透過麵茶攤的笛聲來顯示出，詩人自身的噤聲，整個社會都響著歷史的回聲，但無人回應——震耳欲聾的大規模沉默。詩中提及生殖器與口袋，但都是無能的狀態：久未運動、一文不名。之後的句子寫著：

在一九五九的末端聚集了三百六十五日的不適  
蹺板的這頭低了  
  
於是有生命哭著，哭著自母體內牆拉了出來  
有生命在街上流著，咬著手指，哼著 Prokofiev 的音樂  
仍然只是感覺，在那裏拼湊著，播弄著，七巧板樣  
或者也擡頭看著天色，看看不像什麼的雲彩

<sup>39</sup> 同上註。

<sup>40</sup> 秀陶，〈在一九五九年末端〉，《筆匯》革新號第 1 卷第 12 期第 50 號（1960 年 4 月），頁 36。

或者也散散步，在無旗的竿下

或者什麼地……<sup>41</sup>

在這兩段詩句裡，秀陶的無奈與苦悶持續蔓延，但文字卻悄悄轉調，苦悶中帶著諷刺式的攻擊意味。像是 1959 年其實是由三百六十五天的不適所構成，接著有生命哭著，因為被迫被母體分開，母體很容易聯想到母土、母國，歷史的悲劇在此句悄然浮現。詩中提到 Prokofiev 的音樂，他是蘇聯的作家作曲家，曾獲「史達林獎」，蘇聯的作曲家的音樂，在當時應是禁忌，至少不能明目張膽地寫出。其中最具反抗意味的句子是：「無旗的竿下」，國旗是國家的象徵，但對秀陶來說，國家似乎是一個曖昧不清的概念，於是在他的認知裡，此刻 1959 年末是沒有國旗的時刻。這首詩作呈現出秀陶對於時代的感受，詩句雖幽微曲折但仍可以讀出憤怒與痛楚，無怪乎受到軍方政工系統《復興崗》週報政治性的指控。在這首詩作中可以讀出不少同時代人的心聲，並且也被同時代的讀者被視為是一首反映集體感受的詩作，劉大任曾這樣說：

映真寫〈麵攤〉的時候，我不知道他在什麼地方。可能，我寫〈大落袋〉的時候，他也不知道我在哪裡。然而，很快，暗夜中閃電照亮的剎那，商禽的〈長頸鹿〉，痙弦的〈深淵〉，方思的〈夜〉……一個個起床號喚醒的漢子，老大不願，在黑夜與天明之間，被不明所以的力量催促，睡眼惺忪，出現在荒原似的紅土操場上，形成了臺北的一道風景。然後，秀陶說：「我們在鞋底寫了一個大大的『天』字，看塵埃散漫，在一九五九的末端……」<sup>42</sup>

劉大任這段文字是爲了懷念陳映真所寫，但可以讀到那時代作家彼此關注的作品，秀陶亦出現在其中。值得注意的是與秀陶並列的詩人，

---

<sup>41</sup> 同上註。

<sup>42</sup> 劉大任，〈蒙昧的那幾年——懷念與映真一道度過的日子〉，《文訊》第 287 期（2009 年 9 月），頁 58-60。

方思的詩作一向玄思奧妙富有哲理，時代感較為薄弱（或者較難被解讀出來），暫且不論，但喬禽的〈長頸鹿〉、痲弦的〈深淵〉這兩首詩處理的都是人與時代、人與自身的生存問題。劉大任記憶中秀陶的句子，是這樣的兩句：「而我們不愛惜自己乃是畏懼愁苦／而我們有時候在鞋底寫上『天』字」<sup>43</sup> 把天踩在腳底下，以及在沒有國旗的天空下散步，這其中反抗、反動的意識不言而喻，秀陶說，如此地不愛惜生命，乃是因為愁苦所致。另外一提的是，在秀陶這首詩作中可以讀到痲弦〈深淵〉、洛夫〈石室之死亡〉相類似的句式、詞彙與詩意塑造。試看以下：

無法丟棄，塵埃散漫  
你甚至無法丟得更遠一點，或者更近一點也不能  
煩躁令你變作易燃的乾草  
你時時想著用什麼來割裂自己，用什麼來縫合等等  
——〈在一九五九年末端〉<sup>44</sup>

在夜晚在各處深深陷落。一種走在碎玻璃上  
害熱病的光底響。一種被逼迫的盲亂的耕作。  
一種桃色的肉之翻譯。一種用吻拼成的  
可怖的言語：一種血與血的初識，一種火焰，一種疲倦！  
——〈深淵〉<sup>45</sup>

語言只是一堆未曾洗滌的衣裳  
遂被傷害，他們如一群尋不到恆久居處的獸  
假使樹的側影被陽光所劈開

<sup>43</sup> 秀陶，〈在一九五九年末端〉，《筆匯》革新號第1卷第12期第50號，頁36。

<sup>44</sup> 同上註。

<sup>45</sup> 痲弦，〈深淵〉，收入《中國現代文學大系·詩》輯一，頁237。

其高度便予我以面臨日暮時的冷肅

——〈石室之死亡〉<sup>46</sup>

這三首詩作的創作時間都落在 1960 年前後，並列在一起觀看，很容易能察覺到字彙、意象上的相通：一種壓抑、苦悶、紛亂、傷害的氛圍貫穿在其中。秀陶在 1960 年代所寫的詩作，顯然比中晚期的散文詩更具血氣，在創作的光譜上十分接近軍旅詩人，有一種受難意識，並且在詩作中含有「抗逆與逃離的想望」<sup>47</sup>，抗逆與逃離源自於被時代所鉗制的壓迫感，進而成為劉大任口中的「六十年代的憤怒青年」；憤怒的秀陶創作出與晚年平實、淡然的散文詩完全不同風味的分行詩。本文爬梳文獻材料時塵埃散漫，走筆至此已緩緩落盡——秀陶另一個面貌逐漸清晰：此時秀陶不是與沈從文或汪曾祺並列，而是入到軍旅詩人的隊伍當中。

### 三、秀陶散文詩的冷與熱

〈白色的衝刺〉一詩，更是一篇經典之作，

就這首詩引出了散文詩的「驚心」論。

——商禽<sup>48</sup>

實際上震撼驚心都不難，散文詩難在以儘量少的文字，

同陶、王的淡雅去競爭。

——秀陶<sup>49</sup>

<sup>46</sup> 洛夫，〈石室之死亡〉，收入《中國現代文學大系·詩》輯一，頁 195。

<sup>47</sup> 「抗逆與逃離的想望」為劉正忠對軍旅詩人的評論。詳見劉正忠，「軍旅詩人的異端性格——以五、六十年代的洛夫、商禽、痲弦為主」（臺北：臺灣大學中國文學研究所博士論文，2001 年 6 月），頁 52。

<sup>48</sup> 商禽，〈序〉收入秀陶，《一杯熱茶的工夫》，頁 ii。

<sup>49</sup> 秀陶，〈簡論散文詩〉，收入《會飛的手——秀陶詩選》，頁 208。

在秀陶生前出版的三本散文詩集中，早年的創作都未收錄。商禽在為其《一杯熱茶的工夫》所寫的序中，仍對他早期的詩作念念不忘：「一九八五年以前，秀陶稱之為少作的詩，都被排棄，未收入我覺得可惜。」<sup>50</sup> 商禽特別對〈白色的衝刺〉一詩讚賞，認為這首詩呈現出驚心式的戲劇效果。若是只讀秀陶晚期的作品，應該很難想像以平淡美學著稱的詩人，怎會有驚心的一面呢？這可以視作秀陶詩意追求的轉向，詩意的轉向應該與生活、心境的改變有關。對照秀陶的生平，我們知道 1960 年代的憤怒青年於 1966 年前往越南工作，詩作產量逐漸減少，直到 1985 年才又復出詩壇。重拾創作的秀陶，詩風有了轉變，前期的焦躁、不安、憤怒淡去，或許是因為居住在美國，少了對臺灣當局的直接感受<sup>51</sup>，隔海看臺灣縱使有憤怒也變得淡然，奚密這麼說道：「相對於年輕時代的浪漫和激越，秀陶中年以後的作品流露出一份看透的平淡與幽默。」<sup>52</sup> 綜觀秀陶的創作來看大致的風格判分式是如此——**前期熱，後期冷**。

### （一）冷與熱兩種詩風

商禽所說秀陶早期的詩作開啓了驚心論，他指的是秀陶在 1960 年代所寫的〈白色的衝刺〉和〈TRIO〉這兩首詩。這兩首詩的「熱」來自於憤怒與苦悶的心理狀態，而非字句上的奔放，試看〈白色的衝刺〉一詩：

浴室的東端懸著一塊長四尺寬尺半的條鏡，每日在那裏我與自己  
約會，而後總是沒有隱秘，沒有人流淚，我回去，自己也回去

一天，我不該多瞪了幾眼，也難怪我，看到他悵然若失地木立著，

<sup>50</sup> 商禽，〈序〉收入秀陶，《一杯熱茶的工夫》，頁 i。

<sup>51</sup> 秀陶在訪問中回憶 1960 年代時說道：「我記得認識陳映真也是那個階段，當時我們都非常看不慣蔣家很多作為」、「那時對蔣家非常氣憤、非常討厭」，詳見陳文發，〈六十年代的憤怒青年〉，《新大陸》第 178 期，頁 10。

<sup>52</sup> 奚密，〈「飛舞，但不堆積」——秀陶的散文詩〉，收入秀陶，《會飛的手——秀陶詩選》，頁 4。

下面是一個經年累月從菜場買回的大肚皮，而上面蓬蓬亂亂的如一本棄置於屋角的舊小說，兩眼懷著無奈的渴望，我先是跟他細語著，問他需要些什麼？而後我不得不大聲地叫喊，大聲地幾已超過了我可能的音域，而他卻悽然欲泣，啊！這樣冷漠而亟需同情的人，我乃不得不退了幾步，採一個開跑的姿勢，揚臂，向他衝去

而牆是白的，白得如我一樣強烈<sup>53</sup>

這首詩作延續早期分行詩的情緒，像是對於存在的思索，自我的分裂。詩中有一個重要的驚心物件，這類似小說中的運作裝置，藉由鏡子這首詩的情境才能完成。針對詩中的鏡子設計，楊澄靜運用梅洛龐蒂的論述來加以闡釋：「鏡子裡的映像是我肉身之外的延伸出去。」<sup>54</sup> 這個說法的解釋效度甚佳，本文要進一步闡釋的是，鏡子裡的肉身具有一種「監視」的效力，秀陶在詩中表示在鏡子面前：「總是沒有隱秘」，正如在先前討論過的〈光〉一詩，光從男子的港衫上反射到秀陶無從躲避的眼睛裡，光與鏡子之間的關聯性，應可以支撐筆者的說法，況且在同一時期所寫的作品往往可以互證，得出詩人念茲在茲的事件、情緒。如果鏡子是監視，秀陶每日在鏡子前的演出，可以視為是一種精神上的分裂：鏡中的我是現實的我，我又監視著我，一種疏離又緊密的敵意。於是，秀陶產生兩個主體：「我回去，自己也回去」。其後秀陶與另一個自己互動的過程，可以看出這一時期紛亂的情緒：「我先是跟他細語著，問他需要些什麼？而後我不得不大聲地叫喊，大聲地幾已超過了我可能的音域，而他卻悽然欲泣」，鏡外的秀陶激動大喊，鏡內的秀陶哭泣，主體的分裂至此達到一種令人毛骨悚然的情境。詩中的最後寫著我「採取一個開跑的姿勢，揚臂，向他衝去／而牆是白

<sup>53</sup> 秀陶，〈白色的衝刺〉，《現代詩》第20期（1957年12月），頁19。

<sup>54</sup> 詳見楊澄靜，〈試探秀陶散文詩裡身體——以《會飛的手》為中心〉，《臺灣詩學學刊》第42期，頁155。

的，白的像我一樣強烈」。詩中的我究竟是與鏡子的自己疊合共生？或是一同毀壞？無論哪一種結局，都意味著秀陶因時代而感受到的生存困境。商禽認為〈白色的衝刺〉是一篇「充滿自我異化、認同、納爾西斯情結」<sup>55</sup> 的作品。奚密在評論這首詩時說道：

這首一九五九年的作品即便在當時，以被詩壇公認為經典。透過存在主義式的冥想，此詩著眼於疏離的現代人，一個「冷漠而急需」同情的人。他彷彿來自艾略特的世界，只有在赤裸和孤獨——「我與自己約會」——的時刻，才敢面對自身的分裂，無助，絕望。詩的中心意象「白色的衝刺」一方面象徵現代人欲突破生存困境的勇氣，另一方面那白得刺眼的牆似乎預告著悲劇的結局。<sup>56</sup>

奚密認為詩作著眼疏離的現代人，疏離當然是現代主義的要旨，但〈白色的衝刺〉這首詩完成於 1950 年代末期，那時的臺灣社會應還沒有達到高度的現代化，人們的疏離不見得是因為五光十色的現代化景象，彼時的臺灣文學是「沒有現代化的現代主義」<sup>57</sup>，應是臺灣高壓的政治氛圍導致秀陶詩中的分裂、無助、絕望，以及憤怒、肉身毀壞。另外一首散文詩作〈TRIO〉則是設置一個超現實的情節，詩中描繪追趕時間的主角以及緊跟不放的影子：「街車急馳而過，尾部捲起了幾圈黃黃的朝暉／／他正追趕著越獄的時間粒粒，乾瘦的影子緊跟著他，並以光的速度複述他的每一個姿勢」<sup>58</sup>，影子複述主角每一個動作、姿態，讓人聯想到〈白色的衝刺〉中鏡子中的自己（「我回去，自己也回去」）整體來說，詩作氛圍懸疑、詭譎：不知在追趕什麼，也不知道被

<sup>55</sup> 商禽，〈序〉收入秀陶，《一杯熱茶的工夫》，頁 iii。

<sup>56</sup> 奚密，〈「飛舞，但不堆積」——秀陶的散文詩〉，收入秀陶，《會飛的手——秀陶詩選》，頁 3。

<sup>57</sup> 詳見黃崇憲，〈「現代性」的多義性／多重向度〉，收入黃金麟、汪宏倫、黃崇憲編，《帝國邊緣：台灣現代性的考察》（臺北：群學出版社，2010），頁 23-59。

<sup>58</sup> 秀陶，〈TRIO〉，《現代詩》第 20 期（1957 年 12 月），頁 19。

什麼追趕（時代的壓抑氛圍仍在）。

早期的秀陶在詩中蘊含著憤怒，中年以後就逐漸轉變為曠達、冷靜的心境。在《一杯熱茶的工夫》的自序中：「曾經有位滿可愛的女子說我的詩太冷、太沒感情……冷——剛好是我追求的。」<sup>59</sup> 若要追索秀陶詩風的轉變，或許可以從他的〈簡論散文詩〉一文作為詩學意義上的討論。〈簡論散文詩〉共兩萬多字，可視為秀陶中年後對散文詩創作思索的成果，完整收錄在《會飛的手》一書中。這篇長文最早發表在《新大陸詩刊》第 35-37 期，那時是 1996 年。秀陶第一次在《新大陸詩刊》為第 16 期（1993 年 6 月），到了第 19 期（1993 年 12 月）擔任詩刊顧問，此後幾乎每一期都秀陶的詩作、譯作刊登在詩刊上。我們可以說這篇〈簡論散文詩〉是秀陶 1985 復出詩壇後的詩學思考，此後秀陶的詩作也幾乎實踐他在此文章所述的散文詩藝術風格。

在〈簡論散文詩〉（1996）中的前幾段，秀陶便打破彼時大眾對散文詩的僵固印象：

臺灣也不知道起自何人，認為散文詩一定要有驚心效果，不能驚心不算是散文詩。驚心者七百三十一種效果之一而已，何必棄七百三十種不理而僅求驚心一味？乃至康莊的散文詩鑽進了牛角尖，若干年都爬不出來。<sup>60</sup>

臺灣散文詩強調驚心效果，應是蘇紹連《驚心散文詩》（1990）引起的風潮，《驚心散文詩》中的作品創作於 1974 年至 1978 年之間，剛好是秀陶至越南經商停筆之時，等到秀陶復出詩壇後才發現臺灣散文詩似乎有公式化的傾向。蘇紹連的驚心散文詩作大多分為兩段，前一段鋪陳，後一段反轉，藉此形成驚心的審美效果，秀陶對此發出異論；讀畢兩萬多字的〈簡論散文詩〉之後，可以發現秀陶並非反對蘇紹連，而是反對當時的散文詩只推崇驚心效果，況且秀陶早期的散文詩，被

---

<sup>59</sup> 秀陶，〈自序〉，收入《一杯熱茶的工夫》，頁 vii。

<sup>60</sup> 秀陶，〈簡論文詩〉，收入《會飛的手——秀陶詩選》，頁 154。

商禽所讚賞的也是驚心的詩意效果。

在〈簡論散文詩〉中秀陶評述許多中外的散文詩作，其中他提到紀弦，秀陶指出：「他樸實無華的筆調，一洗民初諸人浮華綺麗的文風。然而文字雖淺白，詩意仍是實實在在的掌握住。」<sup>61</sup> 試看秀陶提舉紀弦的〈火柴篇〉一詩：

我終於含笑欣然施禮向一個正在吸紙煙的奇醜的婦人借了火。我想：何吝嗇之有呢？亦非美德之一種。盡可能地節省一根火柴總是好的，而自己方才想擦的也許正是舉世所期待著和因而得就了的一根吧？……

唔，儘可能地節省一根火柴總是好的。<sup>62</sup>

秀陶推崇紀弦這首詩文字平實且掌握住詩意，〈火柴篇〉一樣是兩段式的結構，但紀弦的結尾沒有戲劇性的驚愕反轉，而是轉向內心的獨語，像是一句對生活、生命的註腳；沒有宏大的歷史命題、沒有形上的存在哲思，更不用說，沒有驚心效果，如此看來，秀陶此時的詩意追求已經從早期對於生命的叩問、存在的焦慮與憤怒，轉為挖掘日常的平淡滋味——憤怒的青年逐漸冷卻。在紀弦的段落之後，秀陶評述起商禽，但秀陶捨〈長頸鹿〉、〈鴿子〉、〈躍場〉等名篇（這些作品有著存在主義式的生命僵局設定），反倒是談起〈木星〉與〈路標〉這兩首詩作，並說：「這真是兩篇神品短章，比他的那些出名的名作好多了。」<sup>63</sup> 試看〈木星〉一詩：

窗子那邊的爐灶旁，在滾動著的地球的後面，天空是落寞的媽媽的眼睛。雲在發炎，菜鏟子舞動著，聲響是受驚的鳥從熱鍋中飛起。而一個小孩在一瞬間長高：一隻剛剛從午睡中醒來，因為咬

<sup>61</sup> 秀陶，〈簡論散文詩〉，收入《會飛的手——秀陶詩選》，頁 203。

<sup>62</sup> 紀弦，〈火柴篇〉，收入《紀弦自選集》（臺北：黎明文化出版社，1978），頁 110。

<sup>63</sup> 秀陶，〈簡論散文詩〉，收入《會飛的手——秀陶詩選》，頁 204。

不著自己的嘴巴而不斷旋轉的黃狗亦是木星。<sup>64</sup>

〈木星〉一詩描述的是一般家庭的居家畫面，詩中運用很多象徵手法，像是「雲在發炎」意味著黃昏，炒菜聲音如鳥般驚起，可以說是聯覺的使用，將聲響轉化為視覺的畫面，詩作的結尾是不斷打轉的黃狗，可以解釋為生活、世界就是伴隨這些生活即景不斷轉動著。將〈火柴篇〉、〈木星〉、〈路〉這三首並置來審視其中的詩意，它們的共同點在於詩意的構成，皆由片斷的小事構成，看似平凡的瑣事，詩人穿過日常提煉出詩意。秀陶在文中進一步指出：

前面提到臺灣散文詩作者力求詩作驚人，乃至煞有介事，弄虛作假，文筆既無根柢，所敘之事又全屬子虛荒唐，所作既無文趣亦無詩趣，感人已自不能何能驚人？寫這一類不是想驚心便是動魄的詩人們，讀其作品也只能讀出作者的賣力，可惜的是吃力並不討好……<sup>65</sup>

秀陶這段評論可以讀出他對於驚心散文詩的厭惡。其中有幾個重點可以讓我們作為觀察秀陶詩作轉變得關鍵觀點，例如：「所敘之事又全屬子虛荒唐」以及吃力不討好的驚心追求，但有趣的是，以此觀點來看秀陶早年的散文詩作：〈白色的衝刺〉、〈TRIO〉卻成了秀陶在〈簡論散文詩〉一文中所批評的詩作——〈白色的衝刺〉一詩幾乎可以說是探討生存議題的荒謬劇場。當然，平淡並非秀陶創作初期的藝術追求，況且風格是在詩人經年累月的思考、創作中悄然形成的；本文並非要指出秀陶的矛盾，而是著重爬梳在平淡風格形塑的過程，以及詩意經營方式的轉變，正如秀陶在〈簡論散文詩〉的末幾段談到散文詩創作的原則：

文字方面，但求準確、流暢。不作韻文式的特技表演……內容方

---

<sup>64</sup> 商禽，〈木星〉，收入《商禽詩全集》，頁95。

<sup>65</sup> 秀陶，〈簡論散文詩〉，收入《會飛的手——秀陶詩選》，頁210。

面，總要言之有物。寧取具體而避免抽象。唯高手方能自抽象中淬取詩趣。自具象的事物中提煉總是多幾分把握。愛情、鄉愁，這情那情中雖然有詩，在船上刷油漆也能刷出詩來。日常生活中所發生的一切，說起來瑣碎卻是一切藝術的沃土。<sup>66</sup>（底線為筆者所強調）

在這段文字中，秀陶彷彿為自己中後期的創作訂下指南，文字與內容的使用規範都與早年的風格也很大的不同。秀陶這篇文章完成於 1996 年，但就如先前所述，風格的轉變並非一朝一夕，也不可能一刀二分，詩學的思考也是積累而成，仔細閱讀秀陶 1985 年復出詩壇之後的作品，可以察覺到創作上轉向的細微軌跡，至於，1996 年後的作品就幾乎服膺秀陶自己在〈簡論散文詩〉中制定的創作方向。

## （二）從熱到冷的創作軌跡

本文在爬梳秀陶復出之初在《新大陸》詩刊的作品後，可以看出那時秀陶正處於詩風的轉變期，特別是初登場的 16 期到 20 期（1993 年 6 月到 1994 年 2 月）所刊登的詩作，這批詩作創作時間為 1985 年到 1988 年。此時出秀陶前後期詩風的銜接、轉變期，在這幾期詩刊中不同詩風的作品併呈在其中。試看以下兩首詩：

自一間小學的禮堂看完京戲出來，一腳便從明朝踏進八五年的曼哈頓。慕然間西皮原板章法大亂

寒冷在我的臉上刺青，我已被流配

月亮正出在一棟高樓三分之二的地方，住頂層的人要彎身探頭像看井一樣才能看到她

——〈散場之後〉（1985）<sup>67</sup>

<sup>66</sup> 秀陶，〈簡論散文詩〉，收入《會飛的手——秀陶詩選》，頁 211。

<sup>67</sup> 秀陶，〈散場之後〉，《新大陸》第 17 期（1993 年 8 月），頁 4。

樹梢的細枝正玩著催眠的勾當。星子們眨著快要閉去的眼。滿街流動的清涼一聲尖叫叫出來。

車子遲過，推土樣把光一直鏟向街的那一頭。

——〈傍晚的偶然（二）〉（1986）<sup>68</sup>

在秀陶的《一杯熱茶的工夫》與《會飛的手》中都沒有收錄這兩首詩，但將這兩首詩放到秀陶的創作歷程中來看，可以讀出秀陶在創作轉變期的軌跡。這兩首作品在文字上不能說是樸實的散文寫法，甚至可以說是秀陶所反對的「韻文式的特技表演」，詩中的一腳從明朝踏入曼哈頓，當然是超現實式的跳躍筆法，詩中寫著：「寒冷在我的臉上刺青，我已被流配」，讓人聯想到秀陶兩次的流亡經驗，但「冷風撲臉刺痛，臉上彷彿被風刺青，我在異鄉像是罪人般被流放」，這其中使用高度壓縮的詩技巧去呈現，而不是娓娓道來的散文寫法。在〈傍晚的偶然（二）〉（1986）雖是日常的寫景，但整首詩的詩意完成還是在於特技式的技巧，像是：推土機鏟著光、樹梢可以催眠人；**總體來說，這兩首詩還是比較偏向秀陶早期所使用的創作技巧**。秀陶晚期對詩意／藝的著重已有不同，於是秀陶在編選自己的詩集時都沒有收錄這兩首作品。

秀陶在《新大陸》詩刊第 16 期中一共刊登了三首散文詩作，除了〈傍晚的偶然（二）〉（1986）之外，還有〈紙錢〉（1985）、〈宿命〉（1986）。〈紙錢〉（1985）被收錄在《會飛的手》、〈宿命〉（1986）被收錄在《一杯熱茶的工夫》；同一期刊登的作品，創作年份也相近，秀陶在編輯詩集時，作品選與不選的取捨，可以讀出一點他對散文詩創作的念想。先看〈紙錢〉（1985）一詩：

裁出一張長方形的紙片，將我的頭像劃在正中，四角寫上一個大大的數碼，我要把它燒給你

在那火化的黃光中，我看到了你的喜悅，看到了你正迫不急待的

<sup>68</sup> 秀陶，〈傍晚的偶然（二）〉，《新大陸》第 16 期（1993 年 6 月），頁 1。

攫取，我哭了

但一想到你或許會從此因富有而變得耽心、繁忙，變得挑剔，或者加上幾分豪華以及儉俗，我不禁又有點後悔<sup>69</sup>

這首詩在字句上就較〈傍晚的偶然（二）〉（1986）來得平鋪直敘，語言的使用上沒有「韻文式的特技表演」，在題材上也是將日常可見的物件作為詩意的構想，透過燒紙錢的動作來傳遞對與逝者的思想與臆測；這樣的創作方式，就比較接近秀陶在〈簡論散文詩〉中所說的創作方向，描繪「日常生活中所發生的一切，說起來瑣碎卻是一切藝術的沃土」<sup>70</sup>，這首詩的美感構成在於從日常事件提煉出詩想。另一首〈宿命〉（1986）則更接近後來的「平淡風格」，全詩茲錄於下：

班機要在 KANSAS CITY 停留一個半小時才續飛洛杉磯。這城本同我一無瓜葛，現在我卻註定要在這機場枯坐並殺掉一個半小時的生命

候機室中，坐在我對面的是一位年青的媽媽。她口含橡皮奶頭的兒子則在她身旁的椅子上爬上爬下。為了方便兒子，媽媽將一隻小提箱平放在椅前給他墊腳。每次努力爬上去後，他都會將兩隻肥手交抱在胸前，怡然地坐兩三秒鐘，然後反身墊腳在提箱上再爬下來。到地上後他也不多作停留便又踏上提箱蹣跚地向上爬去……

看著他上下十來次兀自不息不休時，我不禁大感淒其起來。這口含奶頭的希臘天神不是在遊戲，這種單調的無變化剛好是一種宿命，這種兢兢業業不暇旁顧不正好就是我的，你的以及全人類生

<sup>69</sup> 秀陶，〈紙錢〉，《新大陸》第16期（1993年6月），頁1。後收錄於秀陶，《會飛的手——秀陶詩選》，頁30。

<sup>70</sup> 秀陶，〈簡論散文詩〉，收入《會飛的手——秀陶詩選》，頁211。

### 命的寫照<sup>71</sup>

〈宿命〉(1986)的內容還是帶著一點存在主義的思考，人類從嬰孩起就本能似的重複徒勞的動作（像是不斷推石頭上山的薛西弗斯），秀陶雖寫眼前的嬰孩，但實際上是擴大在書寫整個人類的宿命。這種無法逃脫的生命困境，其實在秀陶憤怒的1960年代詩作就已經可以看見端倪，只是中年之後的秀陶，已經是透過描述他人的動作來指涉全人類，而不是以自己為出發去碰撞世界（如〈白色的衝刺〉、〈在一九五九年末端〉字句中有明顯對抗世界的痕跡）。〈宿命〉(1986)這首詩在形式上就是「散文」詩的模樣，比起同期的兩首詩作，這首詩使用較多的散文描述手法，於是能清楚地完整訴說一件事情。〈紙錢〉(1985)和〈傍晚的偶然(二)〉(1986)在句式上比較接近分行詩，只能將情景濃縮在幾句詩行中，透過這幾句關鍵詩句的意象，去塑造詩境；於是，在語言上是比較壓縮、跳躍的，例如：「車子遲過，推土樣把光一直鏟向街的那一頭。」又例如17期的〈散場之後〉中：「一腳便從明朝踏進八五年的曼哈頓」。

這段時期的秀陶似乎正在摸索新型態的創作，首先在形式上以散文詩為主，在語言上盡量地放鬆。這時期有兩種作品類型交替出現，一是如〈宿命〉(1986)這樣的篇幅較長、有具體事件的散文詩，另一種是〈紙錢〉(1985)和〈傍晚的偶然(二)〉(1986)這樣的詩作，篇幅較短，在字句上偶有濃縮的痕跡，但外在形式上已是散文詩，題材則也以日常事件作為詩意的興發，這類的作品還有〈瞬間〉(1987)、〈失落〉(1988)，茲錄如下：

站在院中，四處望望。突然不記得自己為什麼站在那裡

郵差已經來過，一封推銷人壽保險的信，幾張百貨公司的彩頁。

---

<sup>71</sup> 秀陶，〈宿命〉，《新大陸》第16期（1993年6月），頁1。後收入秀陶，《一杯熟茶的工夫》，頁51-52。

籬邊有幾叢紫白色的小花搖搖晃晃地開著，它一定也有些親朋正  
開在別的什麼地方吧

推門入屋回望了一眼灰白的天空，彷彿首肯樣微點著頭，霏霏的  
雨便下了起來

——〈瞬間〉（1987）<sup>72</sup>

十一點十二分走出安醫生的大門，口中又少了兩顆白齒

站在夏午的熱潮中，街車仍舊那樣各顧各地亂竄，我不知道要去  
那裡

一架飛機向天頂爬升，在一片蔚藍上畫出一根細細的白毛。我猛  
然省及生命是這樣零零碎碎地被消滅

——〈失落〉（1988）<sup>73</sup>

這兩首詩作在篇幅上偏短，結構上像是分行詩的擴大版，而非是完整的大段落「散文」敘述，但在字句上以明顯鬆弛，文字也沒有超現實、過度壓縮等技巧，且以日常即景作為詩作的開端，而非塑造一個非現實的情境。此時的詩意來源，已經偏向生活中的淡雅感觸，於是這兩首詩也被秀陶收錄在他後來的詩集當中。

根據上述的詩作對比、分析，可以看到秀陶在此時已經開始進行創作體式、詩意塑造上的轉化，這些細小的轉變早於〈簡論散文詩〉（1996）一文之前。另外，我們可以從兩首同樣名〈冬晚〉的詩作中，明顯對比出秀陶的創作模式的更動。第一首〈冬晚〉在本文的第二章有論及，沒有標示創作年份，但刊登在1959年的《現代詩》裡頭，詩

<sup>72</sup> 秀陶，〈瞬間〉，《新大陸》第20期（1994年2月），頁13。後收入秀陶，《會飛的手》，頁29。

<sup>73</sup> 秀陶，〈失落〉，《新大陸》第18期（1993年10月），頁12。後收入秀陶，《一杯熱茶的工夫》，頁21。

中最顯著的情感是迷惘、不安、踟躕的心理況境：「我門開著／說不出是爲了送走一點什麼／還是等待」、「這樣久了，沒有一艘破冰船行過／門開著」<sup>74</sup>，詩中使用了「破冰船」這個「非日常」的物件，來比喻心情、時局的寒冷，並期待有外力來救贖——結局當然是落空。但在經過 28 年後，另外一首同樣名爲〈冬晚〉（1987）的詩作則有全然不同的詩風、心境，全詩茲錄於下：

大門一出便是冬天。遠山頂的積雪日日都在這時扮雲。唯有我呼出的蒸氣，上升，加入別人呼出的蒸氣，點頭打招呼後，一齊都坐在那裡，規規矩矩的作雲

夜總是打從街的左邊到來，向市場的那一邊走去，一到人多熱鬧地方，它便忘形了，變得亮了起來，一直要離開了兩三個街口之後，才會記得自己的身份，才老老實實的又黑了起來

七點的新聞還沒有開播，狗們的流行歌也要再晚一點才唱。現在，所有的車子都是回家的<sup>75</sup>

同樣名爲〈冬晚〉，若是沒有仔細爬梳秀陶的創作歷程，幾乎很難相信這是同一個人所寫的作品。首先在體例上，分行詩和散文詩是最明顯的差異，再者，散文的敘事能力在具體描繪事件上，是優於分行詩；我們可以作簡要的區分：分行詩善於呈現跳躍的思想，詩句與詩句之間的空隙較大，讀者在空隙中追捕詩意，至於散文詩則是在敘述情節中，感受到作者要呈現的人事物，詩意的呈現不在跳躍，而是在於流暢的心景。對比這兩首〈冬景〉的結尾則可以看出秀陶創作上明顯的轉變：

這樣久了，沒有一艘破冰船行過  
門開著

---

<sup>74</sup> 秀陶，〈冬晚〉，《現代詩》第 23 期第 7 年春季號，頁 11。

<sup>75</sup> 秀陶，〈冬晚〉，收入《會飛的手——秀陶詩選》，頁 32。

——〈冬晚〉（1959）<sup>76</sup>

七點的新聞還沒有開播，狗們的流行歌也要再晚一點才唱。現在，  
所有的車子都是回家的

——〈冬晚〉（1987）<sup>77</sup>

這兩種不同的詩作結尾，突顯出秀陶在心境上的不同，早期對生命的迷惘、痛苦，已經不復存在，取而代之的是，下班後人們從工作中離開返回「家」的描述，早期的秀陶詩中幾乎不會出現「歸屬」的意象，但 1987 年的冬晚則說「所有的車子都是回家的」，而回家的車子中勢必也有一輛承載著秀陶中年後的心境。在語言上更是可以看出跳躍與描述、壓縮與舒緩的巨大差異。

此處將比對一組決定性的詩作，來指出秀陶創作轉換的思考痕跡。秀陶的創作自 1995 年後便已蛻變完成，其中完成於 2000 年的〈夜行車〉一詩，可以說是平淡風格中的代表作品，僅次於〈一杯熱茶的工夫〉。值得比對的緣由在於，這首〈夜行車〉中的詩意其實是延續先前我們所討論到的〈瞬間〉（1987）一詩，秀陶對詩意的擴寫，可以看到他散文詩創作的變化。試看〈夜行車〉全詩：

在不該醒的時辰我醒在不該醒的地方。床鋪下是一片激烈的隆隆聲，隆隆聲以及金屬的碰撞。一向悄悄地滾動不息的世界，今天居然滾出這樣大的脾氣來了。其強烈而且持續，彷彿是浪漫式的革命，又彷彿是一往直前的戀愛。而且把我的家人以及鄰居們都滾到世界的背面去了，害得他們每個人都像是耍單槓一樣地吊在那裡

一片漆黑的窗外，不時地有一火也不知是流星還是燈光浮過；又

<sup>76</sup> 秀陶，〈冬晚〉，《現代詩》第 23 期第 7 年春季號，頁 11。

<sup>77</sup> 秀陶，〈冬晚〉，收入《會飛的手——秀陶詩選》，頁 32。

不時地滾過小小的市鎮，燈火便變得茂密一點。任怎樣我也攪不清楚我們這時是滾動在河北的南部還是河南的北部。一個光亮的大院子出現了，一桌桌的人坐著，像是宴會似的，我的眼神輕柔地瞄過那群菌集的老鄉們。那些人在今後一生所作的最最狂野的夢中，也絕難夢到一個遠方人曾經那樣快速地掃過他們一眼<sup>78</sup>（底線為筆者所強調）

細讀〈夜行車〉（2000）可發現三個關鍵的詩意構造句子，其實可以在〈瞬間〉（1987）看見雛型，試看以下並列的詩行：

詩作	〈瞬間〉	〈夜行車〉
	「站在院中，四處望望。 突然不記得自己為什麼站 在那裡」	「在不該醒的時辰我醒在不該醒的 地方」
	「籬邊有幾叢紫白色的小 花搖搖晃晃地開著，它一 定也有些親朋正開在別的 什麼地方吧」	「而且把我的家人以及鄰居們都滾 到世界的背面去了，害得他們每個人都 像是要單槓一樣地吊在那裡」、「我的 眼神輕柔地瞄過那群菌集的老鄉 們」
	「推門入屋回望了一眼灰 白的天空」	「也絕難夢到一個遠方人曾經那樣 快速地掃過他們一眼」

綜觀秀陶所有的詩作，可以發現秀陶的往往會將一個獨創的詩意，化作不同的句子，在不同的詩作中呈現，就像〈白色的衝刺〉（1959）<sup>79</sup>一詩中分裂的自我，到了晚期的〈室友〉（2000）<sup>80</sup>則變成在同一個身體中有不同的思想。細讀〈瞬間〉（1987）與〈夜行車〉（2000）後，發現有些意象以另一種樣式出現在另一首詩中，像是「茫然未知的詩人我，醒在不該醒之處」、「植物般叢聚的親朋、老鄉們」，這樣的詩意

<sup>78</sup> 秀陶，〈夜行車〉，收入《一杯熱茶的工夫》，頁 7-8。

<sup>79</sup> 秀陶，〈白色的衝刺〉，收入《會飛的手——秀陶詩選》，頁 18。

<sup>80</sup> 秀陶，〈室友〉，收入《會飛的手——秀陶詩選》，頁 75-77。

呈現彼此互有關聯。然而，作為一位現代詩研究者，不應僅是滿足辨識出詩意上的關聯，而是要將關鍵詩意放回到詩人的創作歷程中，討論秀陶在兩首詩中經營的差異。〈夜行車〉（2000）以更完整的散文描述手法，去安置他相似的詩意，秀陶在經過 13 年之後完成的詩作，整體的散文特質變得更豐富、全面，而詩意也未曾減少，只是質性從凝鍊轉變成淡然；這其中的差異、比對是詩學意義上最值得探究的部份：秀陶詩風從熱到冷之間的各種詩藝挪動的軌道已清晰可見。

#### 四、結語

本文觀察到秀陶的創作轉變的開端，最早呈現 1985 年到 1988 年，也就是《新大陸》詩刊的 16 期到 20 期（1993 年 6 月到 1994 年 2 月），本文將轉變期劃在這個時間斷點的原因是，在同一期詩刊裡，秀陶同時將兩種風格的詩作投稿在其中，這顯示出秀陶正在思索、拿捏散文詩創作的方向，這時候〈簡論散文詩〉還沒有發表，但顯然有些概念已經實踐在秀陶的創作之中了。秀陶平淡風格的成形或許可以《新大陸》詩刊第 29 期（1998）作為斷點，這一期詩刊製作「秀陶特輯」，此時的秀陶亦仍擔任詩刊的顧問，這批詩作的刊登，照理來說秀陶是知情的，換句話說，是他有意識地對讀者現展自己的新風格。刊登的散文詩為：〈手套〉、〈雪之一〉、〈雪之二〉、〈母親的死〉、〈果菜輯：洋蔥、花生、蕃茄、葡萄、菠菜〉、〈鏡一輯：之一～之五〉、〈小街的九月〉、〈冬晚〉、〈蜘蛛〉、〈鍋牛〉<sup>81</sup>，這一批詩作創作時間為 1995 年，所呈現的是蛻變後的秀陶，在整體風格上已是後來大眾所熟悉的平淡風格，這一批詩作絕大部分也都被秀陶選入《一杯熱茶的工夫》與《會飛的手》兩本詩集中。

秀陶早期的分行詩受到的肯定不亞於散文詩，這從同時代人編撰

<sup>81</sup> 詳見《新大陸》第 29 期（1995 年 8 月），頁 11-13。

的詩選中可窺一二。《六十年代詩選》與《中國現代文學大系·詩》收錄不少秀陶的詩作，《六十年代詩選》與《中國現代文學大系·詩》的序／緒言皆是由洛夫所撰寫，其中的詩學主張值得一讀，試看《六十年代詩選》的緒言：

現代藝術之出現，往往使人們在一面破碎的鏡子中窺見扭曲和蒼白的自我而猛然驚駭起來。當發現鏡中只是幻象，他們因而又悲憤地摔碎這面鏡子，企圖在另一面中發現較完整較真實的自我……以作為中國現代文學藝術主流的新詩來說，它的勝利並非表現在它本身以獲得事實上若干的承認上。而是它已逼視著人們日漸對它的需要性加以重視，因它正在提醒人類重新認識自己……<sup>82</sup>

洛夫所說的「破碎鏡子窺見扭曲和蒼白的自己」、「發現較完整較真實的自我」也就是劉大任對 1960 年憤怒秀陶的評價——對世界的重組、提昇藉以達到個人人格的建立。至於《中國現代文學大系·詩》中的序言也出現相類似的論點：

今天，是人類最迫切需要對他自己有所瞭解的時代，我們發現，除了文學藝術外，我們幾乎不可能在其他方面獲得這種瞭解。……因此，現代詩必須是現代人心靈的鏡子，映現出生命中的諸多樣相和問題，而有助於我們對生命更多的瞭解。……以寫詩作為我們肯定生命的一種宣言<sup>83</sup>

洛夫指出現代詩可以映現出生命中諸多樣貌和問題，這裡無疑也是涉及人如何自處的生存問題。秀陶的詩作在這樣的標準下被選入，想必其詩藝與詩意上都有和這兩則序／緒言所呈現的理念有疊合之處，這也為我們印證了秀陶在平淡風格之外的詩意存在。

---

<sup>82</sup> 洛夫，〈緒言〉，收入張默、痲弦編，《六十年代詩選》，頁 I-III。

<sup>83</sup> 余光中總編輯、洛夫主編，《中國現代文學大系·詩》輯二，頁 15。

另一個十分值得關注的面向是，這兩本詩選中秀陶「分行詩」與「散文詩」的比例，試看以下的表格：

詩作	體例	收錄的詩選
〈鵝〉	分行詩	《六十年代詩選》
〈懷鄉病〉	分行詩	《六十年代詩選》
〈白〉	分行詩	《中國現代文學大系·詩》
〈失落的黑〉	分行詩	《中國現代文學大系·詩》
〈歌〉	分行詩	《中國現代文學大系·詩》
〈巷的黃昏〉	分行詩	《中國現代文學大系·詩》
〈髮〉	分行詩	《中國現代文學大系·詩》
〈在一九九五年末端〉	分行詩	《中國現代文學大系·詩》
〈軍營六首〉	分行詩	《中國現代文學大系·詩》
〈髮香〉	<b>散文詩</b>	《六十年代詩選》、《中國現代文學大系·詩》
〈路〉	分行詩	《六十年代詩選》、《中國現代文學大系·詩》
〈冬晚〉	分行詩	《六十年代詩選》、《中國現代文學大系·詩》
〈落下的葉〉	分行詩	《六十年代詩選》、《中國現代文學大系·詩》
〈TRIO〉	<b>散文詩</b>	《六十年代詩選》、《中國現代文學大系·詩》
〈白色的衝刺〉	<b>散文詩</b>	《六十年代詩選》、《中國現代文學大系·詩》
〈夜歸〉	分行詩	《六十年代詩選》、《中國現代文學大系·詩》

在這兩本選集中共選錄了十六首詩作，但散文詩只佔三首。如此看來，秀陶早期分行詩受到的肯定比起後期的散文詩一點也不遜色，而今讀者、學界只注重秀陶晚期淡雅的散文詩，無疑是一種闕漏。

目前學界只討論秀陶中後期的散文詩，並將他的作品貼上「平淡」風格，但一個長期專注於創作的詩人，在漫長的創作追求上不可能只有一種樣貌，於是本文在檢閱史料後，看見秀陶另一張面容：憤怒、虛無、苦悶、悲痛。到了後期秀陶的詩作一改風格，變成沈從文或汪曾祺（鴻鴻語）的面容，後期的詩作對比早期來看，差異當然是顯而易見，但值得追索的是秀陶轉變的軌跡，特別是處於轉變期的秀陶，

正在實驗語言與結構，這個創作的轉換時期目前為止沒有人討論。在研究詩人的作品時，除了指認風格是不夠的，更要撥開創作意識的內核，正謂「知其然，更要知其所以然」，透過本文的討論可以看見秀陶在詩意與詩藝上的拿捏、試探、更動。秀陶作為詩人，有一種自我編輯的能力，從他生前出版的詩集的序言、後記，以及發表了但未收入在詩集的作品中，都可以考察出他詩學意念的紋理。如此一來，秀陶在臺灣詩壇上的形象才更為清晰、全面。

## 引用書目

- 向明，〈求救〉，《新大陸》第 181 期，2020 年 12 月，頁 4。
- 余光中總編輯、洛夫主編，《中國現代文學大系·詩》，臺北：巨人出版社，1972 年。
- 沈花末編，《1985 臺灣詩選》，臺北：前衛出版社，1986 年。
- 秀陶，《一杯熱茶的工夫》，臺北：黑眼睛文化，2006 年。
- 秀陶，《會飛的手——秀陶詩選》，臺北：黑眼睛文化，2016 年。
- 秀陶，〈窗格上的塵埃〉，《現代詩》第 17 期第 5 年 3 月號，1957 年 3 月，頁 9。
- 秀陶，〈白〉，《筆匯》革新號第 2 卷第 6 期第 56 號，1961 年 1 月，頁 41。
- 秀陶，〈路〉，《現代詩》第 23 期第 7 年春季號，1959 年 3 月，頁 11。
- 秀陶，〈冬晚〉，《現代詩》第 23 期第 7 年春季號，1959 年 3 月，頁 11。
- 秀陶，〈雨中〉，《新大陸》第 56 期，2000 年 2 月，頁 10。
- 秀陶，〈在一九五九年末端〉，《筆匯》革新號第 1 卷第 12 期第 50 號，1960 年 4 月，頁 36。
- 秀陶，〈白色的衝刺〉，《現代詩》第 20 期，1957 年 12 月，頁 19。
- 秀陶，〈TRIO〉，《現代詩》第 20 期，1957 年 12 月，頁 19。
- 秀陶，〈散場之後〉，《新大陸》第 17 期，1993 年 8 月，頁 4。

- 秀陶，〈傍晚的偶然（二）〉，《新大陸》第 16 期，1993 年 6 月，頁 1。
- 秀陶，〈紙錢〉，《新大陸》第 16 期，1993 年 6 月，頁 1。
- 秀陶，〈宿命〉，《新大陸》第 16 期，1993 年 6 月，頁 1。
- 秀陶，〈瞬間〉，《新大陸》第 20 期，1994 年 2 月，頁 13。
- 秀陶，〈失落〉，《新大陸》第 18 期，1993 年 10 月，頁 12。
- 林餘佐，「散文詩的抒情性研究——以秀陶、商禽為例」，花蓮：東華大學中國語文學系碩士論文，2000 年 6 月。
- 紀弦，《紀弦自選集》，臺北：黎明文化出版社，1978 年。
- 商禽，《商禽詩全集》，臺北：INK 印刻文學，2009 年。
- 張錯，〈百葉窗——弔秀陶〉，《新大陸》第 178 期，2020 年 6 月，頁 11。
- 張默、痲弦主編，《六十年代詩選》，高雄：大業書局，1975 年。
- 陳文發，〈六十年代的憤怒青年〉，《新大陸》第 178 期，2020 年 6 月，頁 9-11。
- 紫鵲，〈玫瑰路上的詩人——商禽訪問錄〉，《乾坤詩刊》第 40 期，2006 年 10 月，頁 1-14。
- 黃崇憲，〈「現代性」的多義性／多重向度〉，收入黃金麟、汪宏倫、黃崇憲編，《帝國邊緣：台灣現代性的考察》，臺北：群學出版社，2010 年。
- 楊澄靜，〈試探秀陶散文詩裡身體——以《會飛的手》為中心〉，《臺灣詩學學刊》第 42 期，2023 年 11 月，頁 147-169。
- 痲弦主編，《天下詩選 II》，臺北：天下文化，2003 年。
- 圖騰，〈六十年代的絕響——秀陶的詩〉，《現代詩》復刊第 4 期，1983 年 7 月，頁 93-94。
- 劉荒田，〈自石中抽出眼淚——悼散文詩大家秀陶先生〉，《新大陸》第 178 期，2020 年 6 月，頁 7-9。
- 劉大任，〈蒙昧的那幾年——懷念與映真一道度過的日子〉，《文訊》第 287 期，2009 年 9 月，頁 58-60。
- 劉正忠，「軍旅詩人的異端性格——以五、六十年代的洛夫、商禽、痲弦為主」，

臺北：臺灣大學中國文學研究所博士論文，2001年6月。

蕭蕭、張默編，《新詩三百首（1917~1995）》（下），臺北：九歌出版社，1995年。

鴻鴻，〈散文詩的革命宣言——讀秀陶《一杯熱茶的工夫》〉，《文訊》第256期，2007年2月，頁115。

# Between Coldness and Warmth: Exploring the Trajectory of Xiu Tao's Poetic Evolution

Lin, Yu-Tso\*

## 【Abstract】

This paper aims to explore the transformation of Xiu Tao's poetic style. In the 1960s, Xiu Tao gained fame with his poem "White Dash," hailed by Shang Qin as a pioneer of the "shocking" theory in prose poetry. Liu Da-ren even described Xiu Tao as an "angry youth of the 1960s." However, Xiu Tao stopped writing for about 20 years, starting in 1965. Upon returning to the literary scene, Xiu Tao's poetic style underwent a significant change, no longer expressing the anger and melancholy of his early works but deliberately pursuing a plain style. Despite scholars mainly focusing on his later prose poems, this paper, through examining historical materials, first argues that Xiu Tao's early lineated poems are not inferior in artistic achievement to his later prose poems and then further compares related historical materials to reveal various shifts in Xiu Tao's poetic thoughts. Through a comparative analysis of his poems, this paper seeks to trace the trajectory of Xiu Tao's creative transformation and explore the turning points in his poetic and life journey.

**Keywords:** Xiu Tao, prose poetry, 1960s, Shang Qin

---

\* Assistant professor, Department of Chinese Literature, Tunghai University.

