

林亨泰中文詩的語言問題

—以五〇年代現代詩運動前期爲中心—

三 木 直 大

1. 關於跨越兩種語言

一九四五年日本戰敗以後，臺灣在許多方面進行了使用語言上的從日文到中文的轉換工作。於是在“光復”後仍處在混亂時期的臺灣便出現了多種語言共存的現象。此時，雖然還有仍然希望用日文來寫作的作家，但是在國民黨軍已經進入臺灣這一事實面前，他們也只有改用中文寫作這一條路可以選擇了。近來，通過《新生報》副刊《橋》的研究，這一現象的具體而全面的情況逐漸趨於明朗化。

本文想以林亨泰的作品爲中心，探討一下臺灣的中文詩，特別是從日本剛剛戰敗的文學語言轉換時期現代派運動期的詩作，應該怎樣在五新詩以後的中文現代詩史上定位的問題。“光復”以後，臺灣人詩人們爲完成從日文寫作到中文寫作這一轉換，花費了一定的時間。的確，要完成使用語言的轉換，特別是文學語言的轉換，要付出的辛苦是不言而喻的。比如陳千武開始發表中文詩是在一九五八年以後，而他的中文第一詩集《密林詩抄》的出版卻是一九六三年的事了。

而林亨泰卻是其中一位比較快地轉換了文學語言的詩人。他的日文詩集《靈魂の産聲》出版於一九四九年。但是中文詩發表是在一九四八年以後，後來收在《長的咽喉》中的連作詩《鄉土組曲》就寫於一九四八年。這一時期，他的日文詩與中文詩的創作是同時進行的。林亨泰於一九五五年出版了中文第一詩集《長的咽喉》，一九五六年參加了現代派運動。因此，可以說他是“光復”後本省人詩人中最早開始進行中文創作的詩人吧。

關於文學語言的轉換，在語言學習方面存在著年齡差與個人差的問題。林亨泰也是在殖民地日語教育體制下成長起來的，那時他自然也跟其他人一樣沒有學過中文的可能。據他自己講，他是在一九四六年進入臺灣師範學院以後開始學中文的。「中文教育是光復後，大約二十一，二歲才開始，念的是師大教育繫。剛進師大時，因為不懂中文，上周會都有翻譯，院長用國語講，再由懂日語的教授翻成日文，平時上課，有的日本老師用英文講；有的教授是留日的，就先講國語，再翻成日語」⁽¹⁾。如果這屬實，那麼可以推想促使林亨泰迅速轉換文學語言的原因之一是他這一時期的詩作的特質與方法。

有關臺灣中文詩在中文現代詩史上的定位問題一直是以「兩個根球」論和「橫的移植」或「縱的繼承」論為中心展開討論的。現代派運動的宣言「現代派的信條」的第二條是「我們認為新詩乃是橫的移植，而非縱的繼承」。紀弦這樣寫道，「我們還有一個比一切重要的總的認識。那便是：新詩，不是縱的發展，而是橫的輸入。換句話說，它不是繼承了唐詩、宋詞、元曲一之類的“國粹”，而是來自歐美的“橫的移植”。唯其如此，它才格外應該向世界詩壇看齊，而展開現代化的革命」⁽²⁾。這是圍繞紀弦的「橫的移植」發生論爭的地方。但是，「橫的移植」與「縱的繼承」本來並不矛盾，兩者是相互補充的，只是看把重點放在哪一方面罷了。這是對於詩的現代性的一個理念上的命題。也許可以說紀弦之所以堅持「橫的移植」論，是因為五四文化運動的理念仍舊生息在他的內部。由這一點可以看出他是大陸現代派的產兒。同時，也許紀弦也認識到了臺灣曾有過殖民地時期日文詩的特殊性了吧。

「兩個根球」論是陳千武整理出來的。在〈臺灣現代詩的歷史和詩人們〉⁽³⁾中，他寫道「僅僅二十年的時間中，被置於舊韻文詩及古典文學根深的對抗環境裡的“新詩”，能從萌芽而急趨向具體的發展，這是絕非偶然的成果吧。探其本源，便可發現在這些以前，已經有其醞釀生氣的詩的根球存在了。而這個詩的根球可分兩個源流預以考慮」。那就是「紀弦，覃子豪從中國大陸搬來的戴望舒、季金髮等所提倡的“現代”派和「臺灣過去在日本殖民地時代，透過曾受日本文壇影響下的矢野峰人、西川滿等所實踐的近代詩精神」這「兩個根球」。

但是，這些都不過是大概的論點而已。我還沒有見過更具體的論述。比如在「繼承那些近代新詩精神的少數詩人們—吳瀛濤、林亨泰、錦連等，跨越兩種語言，與紀弦他們從大陸背過來的“現代”派根球融合，面形成了獨特的詩型便其發展」中就沒有具體講每個詩人是如何用中文進行詩的表現的創作的。所以我想能不能就以上這一大的框架為前提，探討一下個別詩人的語言創作的問題呢。

2. 卞之琳的“頓”的理論

詩的語言問題的範圍很大，考慮的指標不同，所以提出的結論也不一樣。下面想暫時以大陸詩人卞之琳的一九五〇年代和八〇年代的詩論，特別是翻譯詩論中出現的有關中文詩的節奏論為標準來進行一下探討。這是卞之琳以他一九三〇年代末到四〇年代的創作實踐以及中華人民共和國成立後，他自身的寫作經驗和翻譯創作實驗為依據整理出來的。

當然，在卞之琳的詩之節奏論的底層中潛在著對於同時代的“詩的散文化”的憂慮和對於戴望舒所代表的內在的節奏論的批判⁽⁴⁾，還有八〇年代“朦朧詩”運動中大陸中文詩轉型的批判意識。而我之所以在這裡提出卞之琳的詩論，是因為我以為他是大陸詩人中最自覺地考慮語言韻律問題的一位。卞之琳的中文詩節奏論是聞一多等新月派的格律論、戴望舒等現代派的內在節奏論等理論與翻譯創作實踐為土壤，對他們進行了批判地繼承與發展之後而形成的。在卞之琳的理論中可以發現從五四新詩到現代詩轉型期間之中文詩在語言問題上的一個特點。他的理論前提是這樣：

「詩的語言基礎就是日常用語，可是中國語言究竟怎樣呢？我想，首選用得著破除一下對中國語言的一種錯誤觀念。外國人往往認為中國語言是單音節語言，我們中國人也往往隨便承認是如此。其實，世界上任何一種語言都不可能是單音節語言。中國字是單音節字，中國語言卻不是單音節語言。我們現在的講話中最多是把兩個字或三個字連在一起作一頓，也有一個字做

一頓，也有極少數把四個字連在一起作一頓。（一般四字一詞往往分成“二”“二”兩頓，或“一”“三”兩頓，或“三”“一”兩頓來說出·如“帝國主義”一詞作“帝國”“主義”兩頓說出。“工人們的”恐怕只能連起來作一頓說出了。一我們可以細聽發音清晰的播音員的講話，加以分析。）其次，我想還用得著提醒大家再肯定中國語言裡有文言、白話之分，我們現代的日常用語是白話。分別之一是文言裡比白話裡單音節詞的比重大。」⁽⁵⁾

卞之琳詩之節奏論的根本是“頓”的理論。卞之琳在一九八三年的論文〈說“三”道“四”：讀余光中《中西文學之比較》，從西詩、舊詩談到新詩律探索〉⁽⁶⁾中對他以往的節奏論做了如下的總結。

「以三（字、音節）音頓收尾在全詩（節）各句（行）當中占主導地位，如我在別處一再說過，在我們今日白話新詩裡卻區分吟哦調子和說話（念白）調子的關鍵所在。我不妨舉自己在抗日戰爭初期寫的《空軍戰士》變體十四行短詩的最後兩行（全首十四行都這樣）來看看：“五分鐘 | 死生， / 千萬顆 | 憂心”。上三下二，自然就適於用說話調子來念而快不像適於吟哦的（哼的）五言詩（寧像四、六言詩）。要完成“死生 | 五分鐘， / 憂心 | 千萬顆”，也不管調平仄，甚至不管押韻，效果正好相反，正像五言舊詩，不是嗎？」。

雖然這是僅就翻譯詩的問題展開的論述，但是可以看出卞之琳把這一點普遍到整個中文詩的節奏問題上來。在“現代中國語的多音節語化”這一現實面前，卞之琳認為現代詩的文學語言是無法遊離現實中的日常語言的。五四新詩的缺點，或者說五四新詩終究未及現代詩的根本原因也正在於此。這是大陸三〇年代的文藝大眾化運動以及左翼文藝理論家瞿秋白之提倡的“真正的白話文”論等為時代背景的。只是根據《新生報》副刊《橋》上的論爭，這一大陸語言論背景實際上阻礙了臺灣獨自的文學語言的發展。

看一下紀弦等外省人詩人的作品，把卞之琳的理論代入臺灣再生期中文詩的時候，雖然沒有一一例證，卻可以看出基本上都是可以“頓”來劃分

開的。既然紀弦是一位大陸現代派詩人，那麼他的思想中自然存有大陸現代派的共通意識。紀弦的詩論與卞之琳的理論相吻合也是必然的。依此類推，《創世記》和《藍星》的詩人們也可以說是一九三〇年代以後大陸現代主義詩的延長線吧。

3. 新生報《橋》副刊上的林亨泰作品

林亨泰於一九四八年到一九四九年間在新生報《橋》上發表的作品，像〈靈魂的秋天〉〈鳳凰木〉〈新路〉〈歸來〉等，基本上卻符合了“頓”的節奏論。可見作為文學語言對中文的學習，林亨泰比其他人較快。看一下他的〈鳳凰木〉吧。

不開在 | 百花 | 爛漫的 | 春天
 卻開在 | 百物 | 流汗的 | 夏天
 你是 | 新世紀的 | 勞動者

不生為 | 細腰 | 嬌美的 | 小草
 卻生為 | 堅強的 | 巨木
 你是 | 新世紀的 | 勞動者

結實的 | 時候
 不願 | 結成 | 好玩 | 可愛 | 珠狀
 而 | 只要 | 像一條 | 鞭子

在 | 炎熱下
 勉勵著 | 懶惰 | 貪眠的 | 雀群
 誰說？
 在春天的 | 南國 | 沒有 | 美人

不過 要等到 | 夏天

鳳凰木 那就是 | 南國的 | 美人

仿照卞之琳的“頓”的理論，把〈鳳凰木〉分開“頓”起來，除去「勞動者」「炎熱下」這幾個特例外，行末都是兩字頓。作為中文詩，其語法構造極其簡單，不具複雜的修辭性，但是從中文詩的節奏上看卻屬於相當自然的詩作。當然，卞之琳的理論是以現代中文的特征為基礎的，那既然屬於現代中文詩，詩句以兩字頓、三字頓構成也應該說是理所當然的事吧。可是這卻並不能保證詩自身的質量。這一作品群作為一九四八年到一九四九年這一時代的語言情況下的臺灣人的中文詩作是值得注目的，但它們卻並不一定表現出了林亨泰的中文詩的特點。

〈鳳凰木〉等作品與《靈魂の産聲》中所收的作品具有共通的浪漫色彩和傷感色彩，但作為中文詩的達成度卻並不很高。《橋》還登載了林亨泰的由他人翻譯成中文的日文詩，而剛才所講的作品中也很有可能包含了林亨泰自譯的作品。因此這一時期可以看作是他的中文詩的習作期。可以認為他這時的詩作是經過他本人或別人翻譯之後發表的。但是，這由臺灣詩人寫成發表、在用語法上具有自然節奏的詩作，無論從當時在《橋》開展的語言問題論爭的方面來看，還是在《橋》上刊登的較為少數的臺灣人中文詩的方面來看，已足引起外省人文學家們的注意了。

在《橋》上，還可以看到朱實、淡星等銀鈴會成員的名字。並且銀鈴會的顧問楊遠的名字也再三出現。但是在《橋》出現過並且在一九五〇年代以後繼續活動的臺灣人詩人也許只有林亨泰、詹冰等等很少數人了吧。給《橋》寄稿的臺灣人詩人實在很少了。這與大陸左翼知識人對《橋》的干預有很大關繫。而正因為銀鈴會的一部同仁與大陸共產黨有聯繫，他們才向《橋》投稿的吧。

4. 《長的咽喉》

對於林亨泰來說，由《鄉土組曲》《心的習癖》《喝》的三部構成的《長的咽喉》（一九五五年出版）才是他作為中文詩人的真正的出發點。但是，如前所述，《鄉土組曲》的主要寫作時期是一九四八年，這與他在《橋》上發表中文屬於同一時期，並與《靈魂の産聲》中收錄的他所寫的最後日文詩的寫作時期發生重疊。可以說，《鄉土組曲》是在林亨泰深刻地認識到日語在臺灣的趨勢以後，一邊寫日文詩，一邊進行他自身文學語言在構築的過程中完成的。他通過把自己的童年時代體驗的時空固定到中文詩句中而完成了內在的自我認同。於是在經歷了一段詩的空自期之後，於一九五二年到一九五三年間，他終完成了《心的習癖》和《喝》的作品群。也正是這一時期，他開始引起了紀弦的注意。

有長的咽喉
 鳴著圓舞曲
 而軟管裡
 將被擠出的
 就是春
 〈長的咽喉〉

以霧之白的行爲
 以單細胞動物之白的行爲
 在這結晶體的早晨
 鼓響了你那原形質的瞳
 〈清晨〉

這些作品與《橋》上刊登的作品不同，可以說是直接用中文寫成的，而且作品的達成度也較高。這一時期的作品雖然並不完全符合“頓”的節奏論，

卻含了許多現代性水準較高的現代詩。這應該怎樣來解釋呢？

當然，這與被林亨泰自己命名“符號詩”的表現主義式的詩之實驗有密切的關繫。但是除此以外，還與林亨泰詩的語言特點有關聯。這也許可以稱作臺灣“跨越語言”一代中文詩人的語言情況的具體化現像之一例吧。林亨泰的作品中混有日語式的漢字用法。比如〈長的咽喉〉末尾的“春”和〈清晨〉末尾的“瞳”，這些沒有進行多音節語化的一字頓用法在日語的漢字用法中較為常見。當然，在五四新詩以後的中文詩中也並非不存在這樣一字頓的用法。但那大都是引入了古體詩的用詞法，與林亨泰的一字頓用法完全不同。更深一步來考慮，卞之琳的節奏論批判了“朦朧詩”派作品的詩的散文化。五四新詩以後的詩與“朦朧詩”最大的不同，就在於大陸詩壇也出現了詩的由出聲朗誦到以目點讀的轉變。林亨泰的這些詩就屬於後者。以這種觀點來看〈清晨〉中的“以”，這一在現代詩中的古語字，也就不再感到生硬晦澀了。同樣，在〈夜遊〉〈聲音〉〈小溪〉等作品中也存在這種表達。

南國的

夜

女一

海狗般的

影

黑

南國的

夜

熱的

但

其情景

冷如北極

〈夜遊〉

“夜”“女”“影”“黑”“但”等一字頓用法印像鮮明。並且，如果把林亨泰的這一時期的作品翻譯成日語的話，即使不改變句子的結構，語序上與日文基本一致的作品較多。林亨泰嘗試過日本俳句式的短詩：「蚊子們在香蕉林中 騷擾著」（黃昏）。此作品把俳句的五七五換成了中文的三五三。可不可以說他在創作中文詩時也進行了同樣的操作呢？可以認為他的這一實驗為表現主義式作品的出現做了準備。到《非情之歌》（一九六二）為止，處於現代詩運動最後並與《笠》的時代相連接的作品群基本上都歸為此類。

關於林亨泰的現代詩運動期代表作〈風景〉，江萌在〈譜《風景（其二）》一詩的示意〉⁽⁷⁾一文中做了這樣的論述。

「這詩是賴空字和換行暗示休止，表明句內頓挫的。如果朗誦，我們必須遵照空字和換行來停頓。於是我們也就發現“休止”在這一詩中的重要性。單看頭兩行吧：一共八個字，休止有四頓：

防風林○的○

外邊○還有○

八個字對四個休止，可以說為二與一之比。可是我們如果朗誦出來，就會發現並不然。在時間上一個休止符實際占“外邊”或“還有”的兩字的拍數，也就是說：音符和休止符所占的時間是相等的，是一與一之比。」

即由於「空白可以作為一字來考慮」，一字頓變成了兩字頓。這樣一來不但兩字頓成立，也解決了林亨泰詩背離多音節語化的問題。這看來是很穩妥的結論，但是卻總讓人覺得是硬拉上中文的自然節奏，把卞之琳式的“頓”的理論強加到林亨泰作品上的結果。

5. 現代詩運動期的實驗

林亨泰在〈現代詩運動與我〉⁽⁸⁾中說到了日本詩人萩原恭次郎的表現主義詩實驗。他說：「這種運用印刷技巧的詩作品在西方的試驗中並不算很成功，

但，日本詩人萩原恭次郎將這種技巧運用在詩作品時，卻帶來了非常之大的震撼力，並不像西方的這類實驗只帶來了一些趣味而已。我考察其原因，應該是日文之中使用漢字（亦即“表語文字”）的緣故才会有那麼大的效果吧。但，若只用“表音文字”來表達的話。（省略），充其量只不過是一種“視覺藝術”的效果罷了。」所謂表現主義式的是指把文字作為一種有存在性來使用。而詩本身就是把語言作為一種存在性來使用的文學形式，所以詩的表現主義式的方法在這一點上就更具特色了。中文詩在這種情況多用一字一音節來表達。但是，從現代中文的日常語言現實來看，這是一種脫離現實的使用方法。

笑了

齒 齒
齒 齒
齒 齒
齒 齒

哭了

窗 窗
窗 窗
窗 窗
窗 窗

〈房屋〉

爲了重視視覺效果“齒”與“窗”採用了一字頓的方法。這與萩原恭次郎在〈ラスコーリニコフ〉⁽⁹⁾中的“窗”的使用方法很相似。不能不認爲林亨秦的〈房屋〉中的“窗”的用法，其構思來自以下的引用部分。

【窓】 — 窓●窓●窓●窓

窓 ●

●窓

●窓

船貨よりも青つ白い空氣 流動する空氣

戦慄する動脈

突走する血液

〈ラスコーリニコフ〉部分

林亨泰曾說過「我的看法也有跟紀弦不盡相同的地方，其最大的不同則在於，紀弦認為：『新詩乃是橫的移植，而非縱的繼承』（六大〈現代派信條〉中第二），但是，我卻在〈中國詩的傳統〉一文中清楚地提出『現代主義即中國主義』這種看法，這是參照T. S. 艾略特、高克多、愛得加·A·坡、高本漢等人的理論，從『1. 在本質上，即象徵主義。2. 在文字上，即立體主義。』兩方面進行討論東西不同詩史發展之後才下結論的。」⁽¹⁰⁾他反對紀弦的「橫的移植」論而提出「縱的繼承」論。其原因也正是因為這種文字的使用法與中文古典詩的語言使用法有相同之處。但是，對於林亨泰來說，這種相似不過是形式上的相似，而在觀念上它與中文古典詩完全不同。林亨泰說過中文詩「在本質上，即象徵主義」，不是「橫的移植」，而是「縱的繼承」的理論中包含著漢字在視覺上的特殊意義。

「對於中國文字的檢討，高本漢（Bernhard Karlgren）曾說：『因為語音的單純化，結果使同音語詞倍增，……中國文字，——一種意義的符號，不是語音的記載，——它的奇異的性質，就造成它一個顯著的地位，凡是在聽管上同音的語詞，在視管上都可以把他們分辨出來』。這些告訴著我們：中國文字非語音的記載，而它的特色在於視管上的認識。因為如此，這又形成了如左的優點，高本漢說：『這個大國裡，各處地方都能彼此結合，是由於中國的文言，一種書寫上的世界語，做了維繫的工具，假使採取音標文字，

那這樣維繫的能力就要摧破了」。

二十世紀的初，在歐洲，阿保裡奈爾 (Apollinaire) 的努力是值得我們注意的，他為實現他的立體主義的主張，他竟寫了叫做《卡裡葛拉姆》(Calligrammes)，在這裡，他把『音標文字』當做『意符文字』運用。很顯然的，這就是對於『中國文字』一種熱烈的嚮往，也就是對於『中國主義』一番熱烈的鼓吹。然而，那次國際性的法國立體主義，便這樣產生了。

(省略)

關於中國詩的傳統的一個結論：

(1) 在本質上，即象征主義。

(2) 在文字上，即立體主義。

所以說：『現代主義即中國主義』。⁽¹¹⁾

有關漢字的本質問題還有待探討，但是通過以上的三段論式的論證（林亨泰自己也說「這當然是一種原則上的『籠統』的說法」）應該很清楚林亨泰的想法。說象徵主義詩是現代詩，但我們不能把中國古典象徵詩人李商隱的詩稱作現代詩吧。同樣，林亨泰的一字一音節的用字法也並非取用了漢字的象徵性或繪畫式的、視覺上的“存在性”，而只是利用了其“道具性”的側面而已。所謂的語言的存在性是在完成後另外加上去的，也就是說這裡存在著兩層的操作。可稱之為日語式漢字用法的表達吧。

6. 現代派運動期的林亨泰詩說明了什麼？

在日語文學時代，不僅只是萩原恭次郎，日本昭和現代主義詩都對同時代臺灣詩人產生了很大的影響。「風車詩社」的實驗是其代表一例。可以認為林亨泰是其影響下開始進行日文詩創作的。無疑是從開始寫日文詩時起，林亨泰就已對於日語前衛詩有了明確的認識了。換言之，林亨泰的現代派運動期的中文詩在形式上用中文再現、加深了以「風車詩社」為代表的臺灣日文詩。

比如〈清晨〉中的「白」和〈夜遊〉中的「黑」那樣一字頓用法在《非情之歌》中也常常出現，成了這篇連作詩的關鍵詞句。

白 第一束

黑 第二束

第一束的九個

它們的臉 圓圓

第二束的九個

它們的頭 尖尖

第一束 球

第二束 錐

第一束的九個

它們的唇

第二束的九個

它們的腰 笨重

白 第一束

黑 第二束

〈非情之歌、作品第一〉

這種在《非情之歌》裏出現的「黑」和「白」的兩項對立的用法，可以在日本詩人北園克衛的作品群中找到立意的根據。林亨泰經常把日本的《詩と詩論》派作為對臺灣日語詩有過影響的詩派來提起。關於紀弦的〈六大信條〉，他這樣說：

「關於第三信條是，尋求新的內容、形式、工具、乃至手法、並且企圖探險詩的“新大陸”乃至“處女地”等，像這樣一味追求新的並著重“實驗精神”的主張，與第一次世界大戰後發生於法國的 *E sprit nouveau*（新精神）運動相類似，這也就是前述的第一信條中所提到的。各種不同派別的“新興詩派”之間普遍可以發現的共同的的基本精神。其中雖然也有頗具破壞性威力的（如達達派），但，一般來說，這些流派都是極富有積極精神的。此一運動也叫做 *Poesie*（詩精神）運動。後來又把這些“新精神”乃至“詩精神”導入日本的詩，春山行夫所編集的《詩與詩論》這本季刊雜誌，參與這運動的主要詩人有：北川冬彥、安西冬衛、近藤東、西脇順三郎、三好達治、北園克衛、村野四郎等，多彩多姿的今日日本現代詩的根基，就是在這個時候所決定奠定的。」⁽¹²⁾

在林亨泰對於詩的現代化的想法中存在著日本現代詩的理論和實踐。如果要問林亨泰與北園克衛的影響，那我想「白」這一中心思想就是從一九二九年刊行的北園的詩集《白のアルバム》那裏受到啓發而得來的。

白い食器

花

スプーン

春の午後3時

白い

白い

赤い

〈記號說〉部分

北園克衛曾在〈詩における私の實驗〉⁽¹³⁾中這樣說過：「就像用畫筆在嶄新的布上做畫一樣，我選擇了單純而鮮明的文字，在稿紙上寫出帕伍魯·康來畫那樣的簡潔詩來。換言之就是無視語言所包含的一般性與必然性，而把它

們作為色、點、線的化身來使用。這就是我的詩之實驗的宗旨。這些作品作為我最初的詩集《白のアルバム》的“記號說”的一部分，編入了一九二九年厚生閣出版的《現代の藝術と批評叢書》的第六集中。

雖然林亨泰的詩所反映的是戰後臺灣的現代性，但是我們不能忽視林亨泰的“符號詩”與北園的“記號詩”的近似性。在北園的《煙の直線》所收的〈單調な空間〉中，也可以找到林亨泰的〈風景〉〈二倍距離〉等作品的構思源泉。

白

の中の白

の中の黒

の中の黒

の中の黄

の中の黄

の中の白

の中の白

〈單調な空間〉部分

林亨泰的〈風景〉中的「的」用法與北園克衛的「の」的用法很相似。日文的「の」的用法基本上是修飾實詞中的名詞的修飾語化，林亨泰詩的「的」的用法也基本上是跟日文的「の」的用法一樣。另外，北園還有樣的作品。

絶望

の

火酒

の

紫

の

髭

あるいは

骨

の

龍

のなか

の

影

の

卵

〈黒い肖像〉部分

林亨泰從日文詩中得到啓發，成功地構築了他自己獨自的詩的世界。雖然林亨泰的這一時期的詩作與北園克衛的詩極其相似，但是卻並不影響林亨泰詩自身的價值。這種近似性恰恰證明了臺灣中文現代詩與陳千武說的“兩個根球”之一的日文現代詩的連續性。日文詩時代對於臺灣現代詩內在的影響是相當大的。

紀弦所代表的外省人詩人之所以對於林亨泰的詩給予很高的評價，也許正因為林採用了當時大陸現代詩中所沒出現的詩的表達方法吧。並且這種表現使得林亨泰的詩由於臺灣的地政學的條件而跳出了五四新詩以後中文詩所想擺脫卻沒能擺脫的傳統漢語詞的枷鎖。也許，使紀弦感到驚嘆的，也正是這一點吧。林亨泰之所以能在中文詩的世界中創造出如此新穎的表現，也是因為他經歷過日文詩的時代，而沒有受到五四新詩中的非現代性部分的影響的緣故吧。這不但例證了陳千武的“兩個根球”論絕非空洞的理論上的東西，同時也使得中文詩的世界更加豐富多彩了。

（這篇論文是美國加州大學聖塔芭芭拉校園二〇〇〇年臺灣文學國際研討會上報告修改而成的。）

注 解

- (1) 〈有孤岩的風景〉，《現代詩》季刊復刊第11期，1987
- (2) 〈社論〉《現代詩》第13期，1956
- (3) 〈臺灣現代詩的歷史和詩人們〉，《笠》第40期，1970
- (4) 關於“內在的節奏”或“情緒的節奏”與“主知（主義）”的，林亨泰也在〈中國現代詩風格與理論之演變〉（《詩學》第1輯，1976）上論及。
- (5) 〈吟唱型節奏（吟調）和說話型節奏（誦調）〉《作家通訊》1954年9期，《人與詩：憶舊說新》收錄
- (6) 〈說“三”道“四”：讀余光中《中西文學之比較》，從西詩、舊詩談到新詩律探索〉，香港《文匯報》1983.9.1，《人與詩：憶舊說新》收錄
- (7) 〈譜《風景（其二）》一詩的示意〉，《創世紀》第34期，1973，《林亨泰研究資料酌試》（彰化縣立文化中心，1994）收錄
- (8) 〈現代詩運動與我〉，《現代詩》季刊復刊第20期，1993
- (9) 〈ラスコーリニコフ〉，《死刑宣告》（1925）收錄
- (10) 〈現代派運動與我〉，《現代詩》季刊復刊第20期，1993
- (11) 〈中國詩的傳統〉，《現代詩》第20期，1957
- (12) 〈新詩的再革命〉，《笠》第146、147期
- (13) 〈詩における私の實驗〉，《黄色い橢圓》，寶文社，1953

主要參考文獻

- 《林亨泰全集》全10冊，呂興昌編，彰化縣立文化中心，1998
- 《人與詩：憶舊說新》，卞之琳，三聯書店，1984
- 《北園克衛詩集》，思潮社，1981
- 《現代日本文學大系第67卷》，萩原恭次郎他，築摩書房，1973