

## 論楊雲萍文藝觀在其詩作上之實踐

高知遠

### 摘要

詩人楊雲萍，是日治時期一個相當特別的詩人。其創作的範圍橫跨小說、散文、詩、甚至是史論。他與江夢筆合辦的《人人》雜誌，是台灣第一本白話文學雜誌，其一生以詩人自許，再加上早年留學日本的背景，與爾後史學家的身分，使得他的詩作，融合了當時世界文學的思潮，與史家的史觀，成為日治時期詩人群中，一個很特殊的標的。

本文擬從楊雲萍的文藝觀開始談起，再從其詩作中的表現方式與表現內容兩方面，來探討楊雲萍受當時日本「新感覺派」的影響，與其「為藝術而藝術」的文藝觀，在其詩作中的展現。並反思其詩作，是否含有林瑞明先生所謂「本潛藏著秘密的抗日意識」的問題。

關鍵字：日治新詩、楊雲萍、山河、人人雜誌

## 一、前言

依據羊子喬先生在〈光復前台灣新詩論〉一文中的分類，將台灣日治時期的新詩區分為三個時期，也就是奠基期、成熟期、與決戰期。其中決戰期是在一九三七年～一九四五年間，當時日本政府爲了消泯台灣同胞的祖國意識，因此全面禁止使用中文，並廢止雜誌報紙的專欄，直到日人西川滿於一九三九年創辦『華麗島』詩刊等，日文的寫作作家才又活躍起來，而楊雲萍正是此時的台灣詩人中，十分具有代表性的一位。

詩人楊雲萍，本名楊友濂，原是台灣大學歷史系教授。一九二五年，他與友人江夢筆合辦了台灣第一份白話文雜誌——《人人》，奠定了他在台灣新文學運動中的地位。雖然《人人》雜誌只維持了兩期，便因江夢筆投河自盡而停辦，然而究竟是『台灣之首』因此在史學上，便留下了永恆的紀錄。

一九四三年，楊雲萍出版了一本名爲《山河》的詩集，成爲其詩人身分的高峰。這本詩集裡總共收錄了二十四首詩，且全以日文寫作，由當時的清水書店發行，民俗畫家立石鐵臣設計封面及扉頁，共八百部，絕大部分已毀於戰火。

雖然在這之前，楊雲萍早在日治新詩的奠基期時，便已發表了一首名爲〈橘子花開的新詩〉，但這首詩究竟是楊雲萍的初試啼聲之作，詩中仍帶有許多舊詩詞的餘習，用字遣辭也常見中國古典的韻味，整體而言，應當屬於楊雲萍年少時對於新詩的「摸索之作」，因此筆者在本文裡將不納入考量。本文擬從楊雲萍在《山河》詩集裡的詩作，以及部分光復後，楊雲萍自其私家版《山河新集》<sup>1</sup>裡輾轉流傳出來的詩作，來作爲考察的主軸。

前文曾經提到了羊子喬先生對於台灣日治時期新詩的分期，而羊子喬先生對於決戰時期的作品特色，曾經這麼提到：「從決戰期的作品中，我們可以發現兩大特色：其一為浪漫的個人抒情，其二為理性的大我抒情，這當然是政治因素有以致之。」〈光復前台灣新詩論〉<sup>2</sup>，因此當我們檢視這時期的詩作時，我們不難發現，所謂的「抗日意識」，在這時期已經十分淡薄了！這對於詩的發展，可說是一

<sup>1</sup> 當時由於政治因素使然，因此有一些詩作，楊雲萍在『自我檢查』後，並未輯入《山河》之中，直到後來由楊師母親手謄抄，這些詩作便收錄在其私家版的《山河新集》裡。

<sup>2</sup> 參見羊子喬〈光復前台灣新詩論〉，《台灣文藝》七十一期，民國七十年三月，頁89

種藝術上的躍進，畢竟詩身為一種精鍊的語言，本來就應該著重在藝術技巧的表現上，過多的意識形態與吶喊，揉雜著強烈的情緒語句，就像日治新詩在其奠基期時，那種只重內容，而幾乎毫無形式可言的所謂新詩，決戰期的詩，可說是一種文學的高度自覺與提煉。

在這種高度自覺與提煉的過程下，來檢視楊雲萍的詩，便可以汰去許多無謂的歷史情緒，只萃取出詩的表達方式與內容，來略作討論了。

詩人葉笛認為；楊雲萍不只是日據時代的主要詩人、在現在、也可以說是獨樹一幟的詩人<sup>3</sup>。實際上筆者在閱讀楊雲萍的詩時，也有相同的感觸。對於一個讀者而言，楊雲萍的詩句無疑是獨具魅力的，然而魅力究竟是筆者的主觀感受，就客觀地來說，這魅力的構成，到底還必須從楊雲萍的文藝觀開始談起。

因此本文擬先探討楊雲萍文藝觀之內涵，再從其詩作之表現方式，與其詩作所表現的內容來交相印證，藉此重新定義楊雲萍的文藝觀，在其詩作中的實踐。

## 二、楊雲萍文藝觀之內涵

每一個詩人的獨特性與其文藝觀總存在著一種臍帶關係，這臍帶關係至少代表了兩個環節：也就是詩人所關注的課題，與詩人表現這課題的方式。這兩個環節正是一個詩人之所以獨特的部位；欲了解一個詩人的獨特之處，不能不先從他的文藝觀著手，以文藝觀為軸心，便等同於捉住了其詩作展現的綱要。因此，雖然楊雲萍曾自述其文藝觀是「為藝術而藝術的唯美主義」，但以這樣的一句話來總結畢竟過於籠統；為此筆者擬將楊雲萍的文藝觀作一個概括的整理，從其文藝觀之內涵開始談起，再試圖論述怎樣的條件下，楊雲萍建構出如此的文藝觀，以及其文藝觀，是否包容著所謂「潛在反抗意識」的文藝傾向。

### (1) 文藝觀之內涵

何謂「為藝術而藝術的唯美主義」？

---

<sup>3</sup> 參見葉笛 詩、真實和歷史 - - 詩人楊雲萍的《山河集》和《山河新集》《創世紀詩刊》台南：2002年3月，頁44

表面上的理解，似乎這是一個偏向於形式主義的創作技法，強調的是作品的藝術性，而非作品的寫實性。然而深入探討楊雲萍的詩作，却發現並非如此。無論是早期鮮明的人道主義風格，亦或是留日以後，乃至於參加《文藝台灣》團體時期，甚至是《山河》詩集出版，楊雲萍的文藝觀，都不能單純地理解為形式主義的追求。

余秋雨在《藝術創造工程》一書中曾引一段羅丹的話說到：

「真正的藝術是忽視藝術的。」<sup>4</sup>

而他在隨後對這段話的解釋是這樣的：

「這句看似矛盾的話別具深意。前一個「藝術」是指藝術整體，後一個「藝術」是指藝術形式和藝術技巧。」<sup>5</sup>

因此他隨後又引了羅丹的話提到：

「當一個真理，一個深刻的思想，一種強烈的感情，閃耀在某一文學或藝術的作品中，很顯然的，文體、色彩與素描一定是卓越的。」<sup>6</sup>

這些話適時地幫我們解決了有關楊雲萍文藝觀的問題，從這裡我們可以看到羅丹對於藝術的定義，是超越在形式之上的。真正的藝術，應該是一個真理，一個深刻的思想，以及一種強烈的感情，這些真理、思想、與感情奔騰在藝術創作的本體之中，才真正完整地構成了所謂的藝術；這藝術的內涵，遠不是形式的雕琢所能夠概括的。

於是再對照楊雲萍「為藝術而藝術的唯美主義」這句話，筆者發現，與其將它解釋為一種「為了藝術整體而追求藝術形式的唯美主義」，倒不如將其理解為是

---

<sup>4</sup> 參見余秋雨《藝術創造工程》，台北：允晨文化實業股份有限公司，1990年3月，頁69

<sup>5</sup> 參見余秋雨《藝術創造工程》，台北：允晨文化實業股份有限公司，1990年3月，頁69

<sup>6</sup> 參見余秋雨《藝術創造工程》，台北：允晨文化實業股份有限公司，1990年3月，頁69

一種「爲了深刻的理念或情感，而藉以藝術形式表現的唯美主義」來的恰當。

如此我們便不難了解，即使是「山河」時期的詩中，爲何仍不時可見楊雲萍所展露的人道關懷。因爲這關懷一直是詩人筆底相當濁烈的情感，這情感在大時代的背景下無法得到紓解，只能在筆桿的游移間傾瀉，如此說來，楊雲萍所謂「爲藝術而藝術的唯美主義」，就不只是在形式上的營築，更應該是藉由各種藝術的形式，來融匯心中對於現實的關注，生命的見解，以及情感的鼓動，如此說來，楊雲萍文藝觀的內涵，就遠遠不應該執著在「爲藝術而藝術」這幾個字上，而是應該更深入一點地了解到，這所謂「爲藝術而藝術的唯美主義」，是將其心中的思想、關懷、與情感，用唯美的形式表達出來，就像他以詩寫志，而詩本身就是一串藝術的符號，是最美麗的文字組織了！

## （2）文藝觀之形成

再說到楊雲萍文藝觀的形成。

楊雲萍自小由其祖父教導漢文，三、四歲即能背千家詩。在其公學校時期（約莫現今之小學），開始接受系統性之日式教育，並在台北第一中學畢業後，旋赴日本大學第一大學預科，隨後進入文化學院文學部創作科。

這樣的教育背景，使楊雲萍不僅對舊文學有著豐富的涵養，並透過日文的學習，而吸收了當時世界文學的思潮，從而對其白話文的書寫，進行深刻的思索。

林春蘭在《楊雲萍的文化活動及其精神歷程》一書中曾經這麼提到：「日語媒介的開啟，是接受新式日制教育的新世代知識份子通往世界思潮並與之同步呼吸的窗口。」<sup>7</sup>林春蘭在這本書中，稱這樣的新世代知識份子為「世界之子」，而楊雲萍當然也是所謂的「世界之子」一員，他不僅飽受中國古典文化的教養，更因為留學日本，而同時與當時的世界文學接軌，這種雙重視野的語文素養，使楊雲萍孑然卓立於新舊世代的知識份子間，其詩作之純熟而特殊的文學技法，巧妙地融合了個人情感，與對世態的謂嘆，遂成一家之風；雖然楊雲萍終其一生不曾著述專門的詩論，但是據他自述，其文藝觀很受當時日本作家菊池寬、及川端康成

---

<sup>7</sup> 參見林春蘭《楊雲萍的文化活動及其精神歷程》，台南：台南市立圖書館出版，2001年12月，頁10

等影響，而趨向於為藝術而藝術的唯美主義，這與當時強調政治理念的普羅文學是有所區隔的。菊池寬是日本當代「新思潮」派的代表作家，其思想的核心，是以理智主義作為基礎，避免唯美耽溺於浪漫，以多方面的取材和富於技巧的變化來重新處理現實的日常生活，稱之為「新現實主義」，而川端康成等人所代表的則是日本的「新感覺」派，他們所強調的是以直觀來表現事物，以感性的認識論為出發點，「他們主張追求新的感覺和對事物的新的感受方法，然後再給現實做精美的加工<sup>8</sup>。」

如此看來，楊雲萍的詩作風格偏向於以內心的獨白，來深化作品間的人物情感及心靈活動，這與當時以川端康成為主的新感覺派有若干的契合；他們聲稱排斥藝術受政治意識和黨性原則的約束，強調為藝術而藝術。<sup>9</sup>他們並且強調，應該由「主義文學」轉向「個性文學」，也就是說藝術所反映的應該是個人的情思與心性，而非作為某種主義下，所藉以濡染社會，甚或傳播的工具。

因此林瑞明先生曾說楊雲萍的詩作裡「本潛藏著秘密的抗日意識」（林瑞明 1984:198）對此說法，筆者認為是應該再斟酌的，其因有二；一是因為詩乃是不可言詮的藝術，因此對於詩作做過多的臆測或聯想，對詩本身有時反而是一種誤讀，再者，雖然楊雲萍之詩作大多完成於日據時代，然而身為一個文學家，一個為藝術而藝術的文學家、一個對政治漠然的文學家，是否真有興趣在他的筆端沾染反抗的意識？

與其在此作過多的申辯，倒不如從其詩作中，進行更深入的了解。

### 三、楊雲萍詩作之表現方式

綜觀楊雲萍的新詩，其創作的技巧，由外而內約可分為下列幾種；第一種筆者將之界定為表面文字的用法，第二種則是探看楊雲萍詩作裡的發聲角度，而第三種，筆者則欲從讀者與楊雲萍詩作之撞擊，來討論楊雲萍詩裡的魂魄，是以怎

---

<sup>8</sup> 參見網頁 <http://home.njnet.net.cn/yinghuaxia/lang/xgj.htm> 《日本文學》，新感覺派

<sup>9</sup> 參見林春蘭《楊雲萍的文化活動及其精神歷程》，台南：台南市立圖書館出版，2001年12月，頁96

樣的形式存在。

以這樣的方向，筆者試將其技巧分爲：

- 1、有韻的散文詩
- 2、第一人稱的敘述角度
- 3、溫柔婉約的抒情意象

因此，以下筆者將藉由楊雲萍詩作中的表現方式，來解剖其詩作裡的語言風格，並不時與其文藝觀交相參照，藉此推論楊雲萍詩作呈現的內在本源，與作品之間的血脈關係。

### （1）有韻的散文詩

據了解，楊雲萍非常強調所謂的詩韻；他曾提及「詩要有韻，韻是什麼呢？所謂要有韻，必是以詩的一要素是音樂來作提。但是沒有所謂韻就沒有音樂的要素存在嗎？沒有音樂的要素或者不是詩，然而沒有所謂韻、韻、第五字、第七字的尾字韻！……詩和音樂，音樂和舞蹈、演劇是大有相關的，我們要研究詩不可不研究音樂、舞蹈、演劇等。若只要甚麼韻呀，四始呀、六義呀、就要來談詩，那末，太可憐！太可笑！」（〈無題錄〉（二））<sup>10</sup>這裡的詩韻與舊詩的尾韻不同，而應該是一種音樂性與節奏性，一種讀來毫不饒口的協暢。可惜的是，從他多數的詩作中，因為日文閱讀的困難，很難印證他對於詩韻的見解，因此筆者也只能存而不論。然而，以此卻已可證明，楊雲萍對其詩作技法之要求，有別於其他單就時代或人生苦作呻吟與哀歎的詩人，楊雲萍成詩的立足點，一開始就是以藝術創作為標地的。

除此之外，楊雲萍詩作中的文字技巧，倒可以拿來稍微解剖。基本上，筆者認為楊雲萍的詩作多半使用第一人稱的獨白，亦或平舖地描寫，這與現在詩中，時常出現灰澀的潛意識相比，便顯得質樸而淺顯了！如〈街上盛夏〉<sup>11</sup>一詩裡的幾句：

---

<sup>10</sup> 參見林春蘭《楊雲萍的文化活動及其精神歷程》，台南：台南市立圖書館出版，2001年12月，頁34

<sup>11</sup> 參見林春蘭《楊雲萍的文化活動及其精神歷程》，台南：台南市立圖書館出版，2001年12月，頁112

……  
咱們祖傳的龍虎大效神通散，  
包治淋病、腸胃病，  
專治肺癆最有效，  
要是服用三回還不見效，  
那，可奉上我的頭，  
還把錢退還一個也不會少。  
冰水中、還有鳳梨片飄浮著，  
鳳梨水、最新式的鳳梨水，  
一錢二杯、美味清涼

(楊雲萍 1943.11 : 15-17)

這首詩原本是要講述心裡的悲傷（當時江夢筆投水自殺），卻透過一街的情景，以極為鄉土的語言，來透顯熱鬧與悲哀的對比；然而詩中的語句並不艱澀難懂，甚至連江湖賣藝人的廣告詞都搬上了詩的檯面，因此無須太多言外的想像，只需透過楊雲萍的字裡行間，便彷彿真的親臨了那個盛夏的街。而這樣的書寫風格，屢屢在楊雲萍的詩作中展現，這與所謂「詩的營造」其實是有些出入的；先設置一種情境，來使讀者融入作者的時空，用極淺顯的語句，來擬摹一個意象，這分明有些偏向於小說的創作了！也難怪陳逸松曾說楊雲萍的作品裡，具有『史家的眼光、詩人的性靈、以及小說家的筆法。』，以現代的新詩來看，簡短的篇幅很難具有這麼濃厚的敘事性，然這終究是以詩的技巧，被高度甚至過分提煉過後的成果來看，倘若回歸到詩人身處的時代，我想，仍不得不為這樣新穎而精煉的語言，而深深感動。

## (2) 第一人稱的敘述角度

前文曾提到楊雲萍詩作中，常使用第一人稱的獨白，這便觸及到了楊雲萍詩



作中的視角問題。其實詩與一般的敘事文學不同，它所表達的不只是客觀世界的「再現」，而應該是作者之主觀與客觀交會撞擊後的感受，這涉及到了作者審美情感的問題，然而也正因如此，作者在詩作中角度更顯的重要，這代表了作者是在怎樣的座標上，來進行與客觀世界的融合。而楊雲萍詩作中，採用了大量的「我」為出發點，這便是從內在主體作自覺性的獨白，然而又不只是獨白而已，「新感覺派」所強調的「新感覺」，本來就是將內在對事物的直觀，透過語言的象徵性，來展現那種剎那間的徵象，因此這種獨白簡單地說，就是以第一人稱來融會所感觸的事物，凝縮在字裡行間；這便與通篇是「我」的創作隔離了開來。如〈道〉<sup>12</sup>一詩：

趕著路  
忽然、我望見山巒優美  
青翠欲滴、欲滲染。  
我趕的路、  
沙礫連綿、  
風塵嗚咽。

透過筆下的我與經過的路相抵抗，然後摩擦出詩句來，筆者認為楊雲萍心中的「路」，應該是一條山巒優美而青翠欲滴的大道，然而此刻他卻走在一條沙礫連綿、風塵嗚咽的路上，這便很折磨了詩人的心腸；因為在這裡所謂的「路」，應該不是形下現實世界的路，而是一條形而上的「生命之路」，楊雲萍藉由第一人稱的主體，抵受現實道路的風塵嗚咽，便將一條「生命之路」的難行，躍於紙上了！

又例如〈新年誌感〉<sup>13</sup>一詩：

我底詩篇散存世上、  
我考據的文字、將和先哲一起永存。

---

<sup>12</sup> 參見葉笛 詩、真實和歷史 - - 詩人楊雲萍的《山河集》和《山河新集》《創世紀詩刊》台南：2002年3月，頁40

<sup>13</sup> 參見林瑞明 楊雲萍的文學與歷史，《文學台灣》，2002年1月，頁325

在奔濤驚瀾中、觀照一碧無涯的遠方、  
就知道唯有道義千古不滅。  
在這癸未陽曆元旦  
初陽晴朗  
梅花搓牙  
古枝新芽最是多花。

這首詩幾乎全篇都在述說一己之志，由外在的「我」與內在的「我」相互關照，也相互陪襯，最後又借用時序與梅花來表述內心對未來的期望，既單向述說，又善用隱喻。這是楊雲萍詩作裡一個很大的特點，在他的詩作裡，文學象徵凌駕在現實之上，再以「自我」為軸心來向四方輻射與圍繞，是主觀的直覺，而不以第二或第三人稱的你、他，來替代主體，做客觀的側寫；由這一點看來，楊雲萍的詩作，的確傳承了「新感覺派」的血脈。

### （3）溫柔婉約的抒情意象

最後要說到楊雲萍詩的語言裡，溫柔婉約的抒情意象。

意象是一首詩裡的魂；詩倘若缺少了意象的營造，充其量不過是散文的分段，稱不上詩了！這意象指的是文字間所謂不直刺的象徵或暗示，藉由意象，詩才能表達一種隱約的朦朧美，而朦朧美正是詩最主要的藝術特質，所謂的溫柔婉約，其實有很大一部分是在說明這種朦朧的特色。

怎樣的意象造就怎樣的語言風格，這幾乎是無須爭辯的。就好像有人說話直接明瞭，有人說話卻要拐彎抹角一樣。楊雲萍於詩裡的攤展的文字張力，恰巧介於這兩者之間，是一種不直露的圓融。無論是愛戀，或者是悲傷，甚至是對生命的感觸，都僅僅只是讓那些深刻的情緒，輕輕地撫觸而過，淡淡地漾起漪紋。

這是詩人高明的地方，比起當代一些詩作裡毫不矯飾的吶喊，顯得寬厚許多。這也正是他文字值得再三吟詠的地方，因為他的文字樸實無華，卻總是充滿著小說般的劇情張力，彷彿什麼都沒有說，卻什麼都說盡了！

例如〈寒廚〉<sup>14</sup>一詩：

搜尋殘肴於寒廚，  
瓶裡剩著些許酒，我心可悲。  
妻呦，請別悲哀，  
我學不到古聖人的安貧樂道，  
至少不把手浸在污濁的泉中，  
打開窗戶吧，  
桂花馨香，不是如水一般流過來嗎？  
天轉動、星斗璀璨  
妻啊、把我們的住屋  
遷到銀河之旁吧！

詩先從身處於貧困的環境說起；藉以對比出生命真正的價值，雖然生命是困苦了些，然而最稀罕珍貴的，卻早已盈抱在胸臆間了！除了文人耿直不撓的情操，還有妻真實而飽滿的愛情，即使是身處於寒廚的作者，也感到溫暖自足。楊雲萍在詩裡雖然沒有提到半點對其妻的愛意，然而卻透過如此婉約的手法，將要抒發的情意，點滴洋溢在詩的隻字片語中了！而這首詩裡所要表達的情意，不正是一種榮辱與共，扶持相依的古典愛情觀嗎？

這樣的剖析終究是膚淺了！詩人既然把心裡的想法，不露鑿痕地攤展在詩句的跌宕裡，那麼當然應該從詩裡去做直接的感受，這是楊雲萍詩作的獨特魅力；也應該是詩的精髓所在。就像詩教說的「溫柔敦厚」，徐復觀在〈釋詩的溫柔敦厚〉<sup>15</sup>一文裡曾提到：

不遠不近的適當時間距離的感情，是不太熱不太冷的溫的感情，這正是創作詩的基盤感情。

<sup>14</sup> 參見林瑞明 楊雲萍的文學與歷史，《文學台灣》，2002年1月，頁305

<sup>15</sup> 參見徐復觀《中國文學論集》，台北：學生書局出版，2001年12月，頁445

楊雲萍詩作裡的意象流動，始終深情地保持著這樣的「適當距離」，筆者認為，這與楊雲萍堅持「為藝術而藝術」的文學觀是可以相互輝映的；因為詩人深知詩的本質，於是本著詩的藝術面，來創造詩的語調，無論是詩的語言使用、詩的視角、甚至是詩的意象，都再再表現了楊雲萍創造詩時的用心，是基於創造一種藝術的立場。這麼說來，以作品來比對其文藝觀的朗現，就創作技巧的思路而言，楊雲萍可說是忠實地實踐了。

這是就楊雲萍詩作的一些技巧來說，但技巧終究只是構成楊雲萍詩作的橫軸，要更深入了解詩人之文藝觀在其詩作上的表現，還是必須透過詩的表達內容，來進一步體會。

#### 四、 楊雲萍詩作之表現內容

上文提到楊雲萍的詩作大部分採用了抒情的意象，然而這抒情的格局很大，不僅僅侷限在個人的情感中，就像羊子喬先生曾經說到：「光復前的台灣新詩，往往流於表面的描寫，不是抒發個人的浪漫感情，就是成為直接的吶喊，但楊雲萍的作品，卻能從個人的抒情中走出來，詩中抒情兼具史觀，是典型的理性抒情的詩人之一<sup>16</sup>。」

進入楊雲萍詩作的世界裡，可以發現一種濃的化不開的深情，竄流在字裡行間，更難得的是這種深情並不流於膚淺糜爛，甚至還帶有其史家特殊的眼光，筆者認為，依這種理性而抒情的特色，應該可以重新定義楊雲萍詩作中的幾種類型；依據林瑞明先生在〈楊雲萍的文學與歷史〉一文中的分類，他將楊雲萍的詩作歸納地分為：1、愛情與親情 2、對於時局的感觸 3、現實與社會 4、生活與閒情 5、詩言志<sup>17</sup>等。然而筆者認為楊雲萍的詩作不多，這樣的分法實在太過瑣碎，缺乏大方向的目標，而林春蘭在《楊雲萍的精神活動及精神歷程》一書中之分類，

<sup>16</sup> 參見羊子喬〈光復前台灣新詩論〉，《台灣文藝》七十一期，民國七十年三月，頁93

<sup>17</sup> 參見林瑞明 楊雲萍的文學與歷史，《文學台灣》2002年1月，頁303-325

則將其詩作歸納為 1、大稻埕風物民情 2、日常生活 3、其他<sup>18</sup>等三種，對此筆者又覺得似乎不夠周全，況且筆者在此主要討論的目標，不在於詩作的「類型」，而在於詩作內容於讀者觀感中的「特色」，也就是「理性而抒情」的這個部分，因此爲了進一步論說，筆者擬將這些分類重新融裁如下：

- 1、對親人的情感
- 2、對社會的情感
- 3、對生命的情感。

### (1) 對親人的情感

在對親人的情感方面，除了子女親情外，特別是楊雲萍對其妻的深厚感情。據了解，楊雲萍在結束留學生涯後，即鑽入南明史的研究，在這時期，除了曾短暫地擔任民報的記者外，有很長一段時間沒有特定工作。然而戰後楊雲萍一直有收集舊書籍與古文物的嗜好，但是在家庭並不富裕，又沒有固定收入的情況下，何以能維持這樣的嗜好？細細探究，竟是其妻楊黃月裡女士暗自支持的結果，在那樣舊時代的背景，楊黃月裡女士不僅不曾抱怨，甚至還變賣自己的首飾，來支持楊雲萍的研究與所好，這在現代看來，彷彿是則童話。

然而楊雲萍深感於心，因此便將綿綿情意化作詩句；藉由詩作中不時瀰漫纏繞的筆觸，我們也的確可以看出，詩人對於妻子的情感描寫，是那樣的深邃而情真。例如〈山頂〉<sup>19</sup>一詩：

我們並立在三千尺的山頂，  
妻，微笑著。  
我，高高的舉起雙手。  
雲煙的哪端，可以望見台北的市街，  
淡水河貫穿其間，蜿蜒猶如白布。  
左手下方是大直山，

---

<sup>18</sup> 參見林春蘭《楊雲萍的文化活動及其精神歷程》，台南：台南市立圖書館出版，2001年12月，頁111

<sup>19</sup> 參見《文藝台灣》創刊號，1940年1月

右手遙遠處，矗立著紫色的觀音山。

（雲朵覆蓋著，一動也不動。）

啊，妻呦！我們共同說了些什麼？

- - 這就是艷麗。 - - 這就是美。

是啊！這就是美。

- - 楊雲萍 1940

站在一個遠離城市的地方，俯瞰人間的煙火裊裊，這原本應該是很孤獨的佇立，卻因為身旁的妻，而柔和了看這世界的角度，不管是山啊、河啊、只要有一顆互許的心溫柔地陪伴著，這就是世界最美好的事了！所謂「采采流水，蓬蓬遠山，不著一字，盡得風流。」應該就是這麼樣的吧！透過山啊！水啊！去揣摩一份融在血液裡的情愫，一種相偎相依的深情，以及不渝的愛戀，不也就這麼樣地在言詮之外，透徹地體貼出來。

其他諸如〈妻呦〉<sup>20</sup>一詩：

略

妻呦

我每每回顧自己

就知道想微笑的你的寂寞。

阿、這條路筆直不彎、風塵強烈。

走著、走著、

啊、咱倆是一起走過來了。

葉笛 譯

在詩人身處的大時代裡，物質的生活畢竟是匱乏而困苦的，然而形上的愛情，卻填補了這樣的匱乏與困苦。回想起身處的時空與遭遇，不免對妻的不離不棄感

---

<sup>20</sup> 參見葉笛 詩、真實和歷史 - - 詩人楊雲萍的《山河集》和《山河新集》《創世紀詩刊》台南：2002年3月，頁41

到歉疚與感激，楊雲萍不時將這樣的歉疚與感激織句成詩，足見他的確是很細膩而踏實地經營著夫妻間的關係，由此也能看出詩人用情之真切，這種鱗鱗情深，在當今的社會裡，已經十分稀罕了！然而藉由楊雲萍的詩句，筆者看見了愛情曾經以一種很古典的方式存在，就像許多讚揚愛情的人所渲染的那樣——

其他諸如〈寒廚〉、〈小病〉、〈回家〉……等詩作，也都是透過對現實的描寫，來表述詩人對妻最平樸而真實的感情，這種感情不加矯飾，如一灣清澈的河水，蜿蜒而綿長地記載了楊雲萍在其個人感情上的抒發，透露了楊雲萍對親人，特別是對其妻子的情感。

## （2）對社會的情感

然而楊雲萍的詩作，並非只有對自身感情的唧唧噥噥。在對社會的情感上面，楊雲萍則透過生活的經歷，從個人的情感中跳脫出來，展現出一種詩人悲天憫人的細膩。如〈新町〉<sup>21</sup>一詩：

聽說：這裡藏有五百嬋娟。

『請進、請進來阿。』

進去幹什麼？

可憐、可憐。

我疲憊悲哀

毫無戀慕的思念

稍往前走、就通往安平運河、

前面 幽暗看不清

葉笛譯

新町是日據時代的花街柳巷，位於現今的台南市。有一夜，詩人被旅館的

---

<sup>21</sup> 參見葉笛 詩、真實和歷史 - - 詩人楊雲萍的《山河集》和《山河新集》《創世紀詩刊》台南：2002年3月，頁42

老闆引導去參觀，因而寫下這詩。從這樣的詩裡，我們可以看出詩人心思的纖細，以及宏觀的關懷。其對生活本身不是冷漠無知，而是深情善感的，這樣的深情善感輻射了生活的許多介面，如〈裏巷黃昏〉<sup>22</sup>一詩：

略

倚靠在門檻的啞吧的老阿媽喲  
肚子脹大的孩子抓住飯碗在哭叫，  
飄來煮菜的油味兒，  
從遠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。  
雖然如此，這裡一天的營生也終結，  
一切將歇息。  
據某位年輕的研究者說：  
多的一棟家屋都居住十六戶，  
五戶、六戶等不稀奇。

從一個巷裡的黃昏寫起，透過「啞吧的老阿媽」、「肚子脹大的孩子」等形象，來描寫當時社會的貧窮與困苦，然而縱使如此，仍須日復一日的營生下去，如此更加深了貧窮人的悲哀，行筆至此，詩人對這現象的同情已經不言可喻了！本來社會生活應該都是最容易麻木的經驗，然而楊雲萍卻每每秉著對社會關懷的心，從生活的側面下筆，重新融裁成詩的血肉，彷彿這些詩句都是俯拾即是的，卻正因為詩人多了一顆巧心，因此可以有一些靈犀與開竅，來自於社會的某個層面，與尋常生活的片段，這或者也可以算是舊時代底下的一種文人自覺，與個體情感的甦醒吧！

### （3）對生命的情感

除了這些，詩人最終的關懷，還是要回歸到自我主體的內在；因此楊雲萍有

---

<sup>22</sup> 參見林瑞明 楊雲萍的文學與歷史，《文學台灣》，2002年1月，頁320



一些詩作，正是以心靈的直感，對生命發出感嘆。這些詩作較不指涉形下的現實生活，如〈道〉、〈新年誌感〉、〈猩猩〉……等詩，都是都是楊雲萍在其特定的時代裡，反芻生命所彈奏的哀曲，這哀曲或許針對歲月的流逝、或許是陳述對未來的想望，總之是在一個時代的背景下，陳述一些心語呢喃，將在這一章節裡，做一個概略的介紹。

雖然楊雲萍嫌惡政治<sup>23</sup>，但憑著一個知識份子的良知，與史家獨特的眼光，不能不以其對生命的感知，於紛亂的時代灌注一些筆墨。如果就此說他「潛藏著秘密的抗日意識」嘛？筆者倒認為是有些牽強了！孟子的「知人論世」，影響了中國數百年來的文學批評，凡學者分析文本，總愛把語焉不詳的部分，冠上一個時代的框架，這現象在詩的批評上，則更加地繁盛，別的不說，就拿近代鄭愁予的〈錯誤〉一詩為例，不也有學者將那兩句千古名言（我達達的馬蹄是個美麗的錯誤，我不是歸人而是過客。）；解釋為含有緬懷祖國大陸的隱意？

本來詩就是文字與想像的融合，以文字勾引想像，以想像成全文字，這便是詩所以美的原因，但是適當即可，倘若過於氾濫了，不免會讓解詩人的想法掩蓋了詩人的原意。

因此，當我們看楊雲萍對其生命情感的發抒時，不彷回歸到一個詩人純粹的角度，來解讀詩的意涵。

以〈虎〉<sup>24</sup>一詩為例：

我瘦了，消瘦了，  
剩下的只有意志而已。  
想過往 馳騁千里山河，  
呼雲嘯風並不是無用之事。  
因我完成我的歷史使命了。

以「虎」來作為自況，點出了詩人在戰爭期間的處境，卻仍不為眼前的困

---

<sup>23</sup> 參見林春蘭《楊雲萍的文化活動及其精神歷程》，台南：台南市立圖書館出版，2001年12月，頁70

<sup>24</sup> 參見林瑞明 楊雲萍的文學與歷史，《文學台灣》，2002年1月，頁312

頓所屈服，即使是消瘦了身軀，還有不凋的意志，始終堅固著靈魂的完型，這是詩人對於時代的無奈與可悲，最頑強的抵抗了！然而這抵抗終究不是向著某一個民族或者是某個國家而言，只是對於時局的動盪，或許有著身不由己的感觸，但這種感觸是不加批判的，也就是說，詩人是以一個史家的眼光，在冷眼看著一個時代的變動，這變動使得民生困頓，生活顛沛流離，然而詩人畢竟是一個具有史學根柢的詩人，知道唯有超然於現實之外，未加以批判的意識，才可以還原歷史「客觀」的真相，因此，詩人的筆，只是讓大時代裡的困苦，在筆端蒸發成一種氤氳著美的情態，款款流露出來，這再對照其文藝觀——「為藝術而藝術的唯美主義」，便可以交參印證。

又如〈猩猩〉<sup>25</sup>一詩的最後：

這十二尺見方的獸欄絕不狹窄

在這險惡的世界上、有這一片淨土、倒是個奇蹟。

然而、我行將衰老、

啊、我行將衰老。

詩人說險惡的世界，依據推敲前後文的文意，應該不帶有政治批判的意圖，只是將心裡的一些觀感直述出來，再透過詩的語法來表達，這樣的詩作，較像是向著時代的面向，陳述一己之呢喃，仍是以詩人直接地感受生命為圓心，發抒以藝術的創作，而不沾染與時代的對抗意識。

因此就創作的題材而言，我們可以發現，無論是詩作上的那一個界面，楊雲萍所要表達的，都是對於這種界面的深情，這種深情表現在親情、愛情、社會、與生命上，都可以說楊雲萍的詩作，在客觀裡表現了這種深情的「美」。就一個詩人而言，「美」當然是生命裡最重要的事了！「美」是藝術之所以能與俗凡隔離開來的關鍵，也應當是一個詩人終身的信仰。因此，深究楊雲萍為藝術而藝術的文藝觀，我們不難發現，詩人最終的堅持是什麼？當然是「詩」的藝術性，是「詩」的美學，這我們可以從其詩作裡領略到許多，同時，從這樣的詩作裡，我們甚至

---

<sup>25</sup> 參見林瑞明 楊雲萍的文學與歷史，《文學台灣》，2002年1月，頁311

能夠理解，既然楊雲萍的詩作是一種藝術家的美學，那麼倘若說楊雲萍的詩裡「**潛藏著秘密的抗日意識**」，這便是與其文藝觀相當地衝突了！畢竟我們了解到楊雲萍這樣一個詩人，他所關注的是詩的呈現、是詩的技法，至若要有反抗意識的話，首先需要有特定的，濃厚的民族情結灌注其間，這不僅已遠離了一個耽美的詩人的核心，且在楊雲萍的詩作裡，我們是察覺不到的。

因此就詩言詩，筆者認為，為藝術而藝術的楊雲萍，不只在詩作上仍保有對其文藝觀的忠貞，且在詩作的意識上，也仍未被過分激情的民族意識所吞沒；在那樣困苦的时代，還能堅持為文學而文學，為藝術而藝術，融洽了理性與感性的楊雲萍，是一個了不起的詩人。

## 五、結語

戰後的楊雲萍，投入了南明史的研究，直到一九四七年，以教授身分受聘於台灣大學至退休，幾乎少有文學活動。對此，林瑞明曾提出了他的看法而說到：「**他的緘默，毋寧有著孤高的心情在吧！**」（林瑞明 1984：197）然而，詩人的心靈，難道是真的緘默了嗎？基與這樣的疑惑，筆者最後所要結論的，便是楊雲萍他的文藝觀，在人生裡最終的實踐。

這實踐可在他為人所撰的一篇序裡，找到一些解答。

序云：

**「歷史家失去歷史而歷史家，詩人失去詩而詩人」<sup>26</sup>**

筆者認為，這裡的「失去」不應以「失去」來認識，而當以「消解」來串連。也就是說「無」並不是「沒有」；當一個歷史家化解了歷史的表象，歷史不再只是物化的圖騰，而透顯出它的真諦時，歷史家就可以稱為真正的歷史家。同樣的，當詩人用全幅的生命，去詮釋詩的意境，並感悟其形上的精神；將詩融入生活的

---

<sup>26</sup> 參見林梵《失落的海》，環宇出版社，1975年9月，楊序，頁1

血液，而詩即是生活，生活也凝煉成詩時，那麼這樣的詩人，就不愧為真正的詩人了——

於是我們便不難理解，為何楊雲萍終身以詩人自居；其實是將他對詩的信仰，完完整整地從詩的型式中解離出來，進而在他的生命裡體現，就像林春蘭將其形容為「未曾消瘦的詩魂」一樣，詩的概念，早已在楊雲萍的世界裡消融，是他生命裡的「道」，也是其靈魂的發用。

再對照楊雲萍「為藝術而藝術」的文藝觀，我們可以發現，原來他無時無刻都在做這樣的展現，甚至不惜用一種生命的型態，來透徹淋漓的表達。

只是很久以後，當我們才終於讀懂這麼一個美麗的靈魂，所留予世間憑弔的生命之詩，詩人應該會禁不住地感嘆；其實，他早已經提醒我們很久了！

## 參引書目

### 一、著作暨學位論文

楊雲萍著：《山河》（台北市：清水書店），1943年11月13日

余秋雨著：《藝術創作工程》〈台北市：允晨文化實業股份有限公司〉，1990年3月

林春蘭著：《楊雲萍的文化活動及其精神歷程》（台南市：台南市立圖書館），2001年11月

### 二、期刊論文

陳千武：〈台灣最初的新詩〉，《台灣文藝》第七十六期，1982年5月

羊子喬：〈光復前台灣新詩論〉，《台灣文藝》第七十一期，1981年3月

葉笛：〈詩、真實和歷史——詩人楊雲萍的《山河集》和《山河新集》〉，《創世紀詩刊》第一百三十期，2002年3月

林瑞明：〈台灣新文學運動的兩匹駿馬〉，《聯合文學》第一百九十七期，2001年3月

林瑞明：〈楊雲萍的文學與歷史〉，《文學台灣》，2002年1月