

邊走路邊跳舞的自由夢境：

李魁賢散文詩研究^{*}

戴華萱

真理大學台灣文學系助理教授

au5878@mail.au.edu.tw

摘 要

立足本土，放眼國際的台灣詩人，非李魁賢莫屬。除了在國內外得獎無數的殊榮外，更創下三度（2002 年、2004 年、2006 年）獲印度國際詩人學會提名為諾貝爾文學獎候選人的記錄。在李魁賢的詩作中，我關注到其中一類表現形式較為特別，但數量極少的詩類——散文詩。綜覽其詩集並仔細耙梳後發現，李魁賢自 1953 年開始創作以來，總共只寫了 7 首散文詩，這在他高達 1152 首的詩作中，可說是鳳毛麟爪。而散文詩不同於單一文體所具有的獨具魅力與藝術價值，頗受國際詩學大師的青睞，如波特萊爾、泰戈爾、馬拉美、里爾克均有散文詩的創作。李魁賢也曾表示，台灣散文詩仍有許多嘗試的空間。因此，本文以李魁賢的 7 首散文詩為範疇，發現李魁賢在結合散文與詩這兩種文體的美學特質時，除了於散行的形式中致力於抒情意象的經營外，更進一步嘗試文體的再越界，也就是在散文詩中加入小說的筆法，表現出戲劇的效果。至於主題方面，則有別於他在傳統分行詩中批判社會現實的風格，偏重在對自我生命哲思的觀照。簡言之，由本文探析李魁賢在散文詩中表現出不同於他傳統分行詩的創作主題與特色。

關鍵字：李魁賢、散文詩、抒情意象、文體越界

一、前言

立足本土，放眼國際的台灣詩人，非李魁賢莫屬。除了在國內外得獎無數的殊榮外¹，更創下三度（2002 年、2004 年、2006 年）獲印度國際詩人學會提名為諾貝爾文學獎候選人的記錄。最令人可敬的是，身為化工人的李魁賢超過一甲子的創作不輟，並戮力於翻譯國外詩集及文學評論，成果斐然；甚至為了增加台灣文學在國際的能見度及以詩交流的目的，數度率團參訪印度、蒙古、古巴的詩歌節，其詩作也被翻譯成多種他國語言，更實質地為台灣在 2005 年爭取在高雄舉辦世界詩歌節的機會。²無庸置疑的，李魁賢堪稱是跨領域的文化人。

在李魁賢的詩作中，我關注到其中一類表現形式較為特別，但數量極少的詩類——散文詩。綜覽其詩集並仔細耙梳後發現，李魁賢自 1953 年以「恆心」為筆名，在《野風》54 期發表第一首詩〈櫻花〉後，創作已逾一甲子，但總共只寫了 7 首散文詩，依時間先後為：〈橋上黃昏〉（1955）、〈初夏夜曲〉（1955）、〈秋與死之憶〉組詩（1959）、〈抓住鼓聲〉（1985）、〈陀螺的人生〉（1985）、〈英雄末路〉（2000）、〈陋室漏濕〉（2000），這在他高達 1152 首的詩作中³，可說是鳳毛麟爪。但值得注意的是，在這為數不多的散文詩中，有多首被譯為他國語言並選入其他國家的選集中⁴，可見其量雖少，但仍受到選

¹ 李魁賢得獎記錄如下：1975 年以〈孟加拉悲歌〉獲第 3 屆吳濁流新詩獎；以創作「屈折形剪刀」獲第 10 屆中山技術發明獎。1978 年獲台灣省文藝作家協會頒第 1 屆中興文藝獎章詩歌獎。1984 年獲第 3 屆笠詩評論獎。1986 年以《台灣詩人作品論》獲第 7 屆巫永福評論獎。1993 年獲亞洲詩人會議漢城大會頒亞洲詩人貢獻獎。1994 年獲第 5 屆笠詩創作獎。1997 年獲第 6 屆榮後台灣詩獎。1998 年獲印度國際詩人月刊頒「1997 年度最佳國際詩人獎」。1999 年獲合眾國政府間組織國際和平議會頒傑出成就獎。2000 年獲千禧年詩人獎（印度國際詩人學會）。2001 年獲第 10 屆賴和文學獎、行政院文化獎。2002 年獲鹽分地帶文藝營頒台灣新文學貢獻獎。2004 年獲印度「亞洲之星」（Star of Asia）獎、台灣吳三連文學獎。2005 年獲蒙古文化基金會頒贈詩人獎章及文化名人獎牌。2006 年獲蒙古建國八百周年成吉思汗金牌獎、成吉思汗大學金質獎章、蒙古作家聯盟推廣蒙古文學貢獻獎章和獎狀。2010 年接受國際作家藝術家協會（International Writers and Artists Association, IWA）頒發人文學榮譽博士學位（Degree of Doctor Honoris Causa in Humanities），漢英對照詩集《黃昏時刻》獲 IWA 2010 詩獎。2011 年獲真理大學台灣文學系頒贈第 15 屆台灣文學家牛津獎。2012 年獲蒙古世界詩歌年鑑頒贈詩獎。

² 2003 年，台北縣政府文化局出版《李魁賢譯詩集》共 8 冊（李魁賢，2003）。被翻譯語言的部分，其代表詩作〈鸚鵡〉除英、日、韓語外，也被翻譯成荷、羅馬尼亞、希臘文、蒙古、馬來亞、孟加拉文等他國的語言。另，高雄世界詩歌節於 2005 年 3 月 25 日至 27 日舉行，由文學台灣基金會主辦，共邀請 15 國詩人 32 位和國內詩人 61 位參加。

³ 李魁賢尚未出版而暫時於「名流書房」網站上刊登的詩、文為 1038 首，參「名流書房」，<http://kslee-poet.blogspot.com>，瀏覽日期：2015.01.05。但實際訪問李魁賢後表示，因 Blog 的統計程式未再統計新的創作，一直停留在 1038 首，但截至目前為止，創作總量為 1152 首。

⁴ 〈秋與死之憶〉1970 年選入日譯《華麗島詩集》，1991 年選入《台灣散文詩選》（中國哈爾濱文藝出版社）。〈抓住鼓聲〉於 2005 年英譯發表於印度《詩人》月刊（POET）。〈陀螺的人生〉於 1997 年英譯發表於印度 Post International；1999 年日譯刊於日本《詩と創造》；2000 年英譯選入《世界詩 2000》；2003 年英譯刊登於印度《詩人》月刊。

譯者的關注與喜愛。衡諸各國詩學大師：法國馬拉美（Stéphane Mallarmé）、德國里爾克（Rainer Maria Rilke）、俄國詩人屠格涅夫、印度泰戈爾等皆留下散文詩名作。法國詩人聖瓊·佩斯（Saint-John Perse）甚至於 1960 年因散文詩獲諾貝爾文學獎，得獎理由乃稱譽其作品「把韻文和散文匯成一條聖河」（莫渝，1991：12），足證散文詩確實具有單一文類所沒有的魅力與藝術價值。

1996 年，李魁賢曾在講評莫渝〈台灣散文詩形式的探討〉這篇文章時略表述有關散文詩的看法，他在文中就明白地表示「台灣散文詩的形式仍有值得嘗試的空間」（李魁賢，2002a：75），可見李魁賢相當肯定散文詩的存在及其形式的開展。而本文所關注的是：詩與散文的創作幾乎等量齊觀的李魁賢，是如何巧妙地結合此兩種文體的美學特質？抑或是另有所出位？本文即以李魁賢的 7 首散文詩為範疇，探析李魁賢散文詩的主題及特色。

二、李魁賢的散文詩觀

在正式闡述李魁賢散文詩的專論之前，我們必須耗費一些篇幅說明台灣詩壇對散文詩的看法，以便更瞭解此一詩類在台灣創作概況。

對台灣而言，散文詩是道地的舶來品，它萌芽於法國，由波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire）提出「散文詩」此一名詞。法文 *poème en prose*，英文 *prose poem*，字義指散文寫成的詩篇，以別於用韻文者（莫渝，1991：2）。據莫渝研究指出，日治時期有十位作家發表過散文詩，但並未形成散文詩創作的熱潮，直到 1950 年代扛著現代派旗幟的紀弦率先在自己主編的《現代詩》譯介波特萊爾與幾位法國詩人的散文詩作，散文詩才在台灣詩壇掀起了美麗的波紋。⁵而散文詩此一新興文體移植到台灣後始終爭議不斷，從「散文詩究竟是不是詩？」的大哉問，抑是對此一文體名稱的反覆推敲⁶，以及散文詩要具備哪些特色和條件，都引發了諸多困惑。細窺其因，主要是因為傳統文學向來將文體二分為散文與韻文兩種，前者強調敘事性，後者重精鍊、節奏和象徵性，而這種介於韻

⁵ 日治時期發表過散文詩的文人有：水蔭萍、龍瑛宗、林永修、吳瀛濤、張冬芳、丘英二、詹冰、陳千武、邱炳南、張彥勳（莫渝，1997：22-43）。

⁶ 痲弦將散文詩歸類為詩：「散文與詩的分野重要在實質上，比如散文詩，它絕非散文與詩的雞尾酒，而是借散文的形式寫成的詩，本質上仍是詩。」（痲弦，1981：53）而林以亮則以為散文詩不屬於詩：「文學作品，從其內容上說，大體上可以分為散文和詩，而介乎這二者之間，卻又並非嚴格地屬於其中任何一個，存在著散文詩。」（林以亮，1970：105）另，在名稱方面，紀弦主張取消「散文詩」這個名稱，但不反對這樣的創作形式，他主張「根本把它取消拉倒，免得搞不清楚的人越搞越糊塗了。」（紀弦，1970：14）羅青則提出以「分段詩」為含混不清的「散文詩」正名（羅青，1978：9）。蕭蕭則認為不需排斥「散文詩」這個名稱（蕭蕭，1997a：129-132）。

文（詩）與散文夾縫的散文詩，似乎格外顯得不倫不類。即便如此，還是有許多愛好散文詩的寫手，蕭蕭就略述台灣散文詩蓬勃發展的經過：

從紀弦一九五一年發表與出版散文詩作為起點，其後商禽、秀陶、痲弦、管管繼起，桓夫、彭邦楨、羊令野、菩提、梅新、沈甸、楚戈、張默、朵思等人亦偶一為之，林煥彰、張錯是承續下來的另一個新生代，直至渡也、蘇紹連二人都出版了散文詩專集而蔚為大觀。（蕭蕭，1997a：135）

在洋洋灑灑的這些詩人群中，擅長以超現實主義表現的商禽、渡也、蘇紹連最常被提及，他們鍾情於散文詩的獨特美學，並以散文詩作為主要的寫作文類。還有一個值得注意的現象是，隨著網路資訊的發達，「台灣詩學·吹鼓吹詩論壇」⁷在網路開設「散文詩」專屬版面，提供發表園地。站長蘇紹連就觀察指出，此一版面果然好手如林，例如：李長青、王宗仁、然靈、曹尼等新世代詩人紛紛上場，大顯身手，散文詩也呈現出更多變的風貌（蘇紹連，2007：7）。或許正因為散文詩可以開發不同於傳統分行詩的寫作技巧，因此有越來越多的詩人躍躍欲試。

在稍了解台灣詩壇對散文詩的看法與創作概況後，接著將焦點回到李魁賢的散文詩觀。李魁賢對散文詩的看法發表在〈散文詩的形式〉一文，此篇是針對莫渝於 1996 年淡水工商管理學院（今真理大學）所舉辦「台灣文學研討會」上發表〈台灣散文詩形式的探討〉的講評論文。⁸他在論文中指出，在現代詩仍強調韻腳的時代，散文詩與詩的分別，主要著眼在是否具有韻律；等到現代詩往無韻詩或自由詩大量發展後，以韻律為基礎的對比立場失落，即由聽覺轉向視覺的外在形式的對比，因此才會有人主張使用「分段詩」的名稱。他進一步肯定莫渝在該文中以分段為著眼點，將散文詩分為五種形式（一段形式、二段形式、三段形式、四段形式，及自由體——包括組曲或五段以上形式），提供入門者一個認識散文詩的清晰輪廓，但可惜的是，莫渝未能廣泛延伸討論散文詩形式與其結構、表現等內在形式的內向關係。據此，李魁賢指出散文詩本來就是企圖擺脫詩的格式，所以難以訂出一套正式的標準，免得違反它的驅動力。也正因為沒有一套標準可循，也沒有制式規範的創作自由，在寫作上有更多特殊表現策略的可能，因此李魁賢認為台灣散文詩仍有值得嘗試的空間。

其實在發表這篇評論之前，李魁賢在 1994 年就寫過一首〈散文與詩〉，即以「一邊

⁷ <http://www.taiwanpoetry.com/phpbb3/index.php>。

⁸ 李魁賢〈散文詩的形式〉一文首先發表於 1996 年淡水工商管理學院所舉辦「台灣文學研討會」上，後刊於 1996 年 1 月 11 日《自立晚報·副刊》，再收錄於《李魁賢文集·第 7 冊》。以下論述李魁賢對散文詩的看法均出自此文（李魁賢，2002a），不另作註。

走路／一邊舞蹈」的意象形容散文詩：

說走路是散文／舞蹈是詩／梵樂希是對著海濱墓園的夕陽／這樣思考的
說要一邊走路／一邊舞蹈／我們是在自由將到的夢境／這樣躍出的
夢是從純情／發展成婚外情／似是有人設計又似是無人設計／這樣開花的
一直在堤防外散步的志士／回到市區的街道跳舞吧／旗幟就是在翠綠的夢土上
／這樣升起的（李魁賢，2001b：57）

詩的一開頭引用法國詩人梵樂希（Paul Valéry）「詩是跳舞，散文是走路」的名句破題，散文就像是走路般的輕鬆自在；詩就像跳芭蕾舞般的優雅，但卻隨時可能突然跳脫地面，來個美麗跳躍式的韻律思想。順此譬喻，李魁賢將散文詩賦予「一邊走路，一邊跳舞」的鮮明意象，並將散文詩逸出傳統詩的創作手法，以「婚外情」妙喻散文詩在當時文壇受到質疑的表現形式，最後以「一直在堤防外散步的志士／回到市區的街道跳舞」的號召呼籲：詩人們不妨勇於嘗試散文詩的創作吧！由這首〈散文與詩〉，李魁賢或隱或顯的傳達出散文詩是一種文類實驗的觀點，而散文詩這種兼具散文的敘述性以及詩的節奏性，可說是詩質、文類互滲的曖昧文體，打破了傳統詩的既有成規，的確具有開發的廣大空間。尤其在強調去中心的後現代下討論散文詩，似乎也格外有意思。

三、抒情的意象經營

散文詩最主要的辨識特點，即是以分段而不分行的外在形式。若探求其內在的表現美學，莫渝首先指出必須「具有詩的意象意境、語言凝煉精簡、節奏自然，以及具有抒情散文的靈活多樣變化」的基本要求（莫渝，1991：8）。簡言之，兼具詩的意象經營與散文的抒情性，是散文詩的基礎表現特色。李魁賢首次創作的兩首散文詩是在1955年，當時詩齡才兩年的他仍處於習作階段，因而在詩中戮力捕捉意象以呈現抒情基調，如〈橋上黃昏〉：

黃昏後，最後的一抹殘陽已然被山霧所淹沒，孤獨的石橋更寂寞了。我佇立橋端，還在回味著剛才紅輪將沈的一剎那——西半天的彩霞漸漸淡了，樹梢上的一片餘暉也漸漸褪去、褪去。就在那一剎那間，我驚奇於宇宙的變幻。

這座石橋仍是靜穆地躺著。從古老的日子裡，它經過風霜的剝蝕，看過一代代的成長、一代代的衰減；然而在這岑寂的山中伴著它的，依舊是紅日、白雲、夕照、新月。

陣陣微風吹過，黃葉紛紛飄落，輕輕拂過它的鬢邊。橋下的水帶，淙淙地流響更清澈而幽遠了。

晚禱鐘聲在山谷間迴蕩著。(李魁賢，2010：38-39)

此詩以殘陽、石橋、山巒、樹梢、晚禱鐘等勾勒出主畫面，再以夕陽將沉、石橋靜穆躺著、黃葉紛落、鐘聲迴蕩等意象營造出寂寞的感受。同時也採用擬人手法，將歷盡歲月滄桑的石橋化為鬢髮斑白的孤獨老者的意象，從白天的紅日、白雲，至黃昏夕照，以至於夜晚新月的輪流陪伴下，無論宇宙如何變幻萬千，石橋彷若一個旁觀者，淡然地臥看一代代的成長興衰。這首詩由各種意象勾勒出的昏暗色調與滄桑情懷，由一個 18 歲的青春少年寫來顯得充滿張力。然若從一個創作者的視角，詩中展現的孤獨感或許正是一個初步入創作殿堂寫手的必然體驗；這也難怪當他日後閱讀到里爾克《給青年詩人的信》（*Briefe an einen jungen Dichter*）中述及「藝術作品是一件無限的孤單」（第三封信）、「必要的事是：孤獨，巨大的內心孤獨」（第六封信）時深有同感（李魁賢，2013：178-179），由此我們也就不難理解，何以在李魁賢的「名流書房」網站⁹上就以「書到用時方恨少，房內獨處不覺寥」為主標語了。可見他終生奉行孤獨是讓藝術家得以全力以赴的條件，也是其創作得以自心靈透視物象的重要因素。

隔了月餘再寫下〈初夏夜曲〉，這一首同樣也是以描摹景物為主的抒情散文詩：

推開夜之螢窗。月亮偏著臉，飄起了她淡黃色的衣裙，飄呀飄的，從東方的山隙嫋嫋而來，嫵媚地撫吻著大地。擠眉弄眼的星星偷窺著沈睡的嬰孩，和夢中的棲鴉。

頽垣殘瓦的碎骸，仍然靜靜堆在石牆下，有一份迷惘和一份淒涼。

微風不時地播送松林和田園之交響樂曲。

夜的世界是美的。

蝙蝠展著灰色的羽翼，在如水之月光浸浴下，急忙地來回尋找那遺落的褪色的夢。

⁹ <http://kslee-poet.blogspot.com>。

螢兒提著一盞小燈，趕著想發掘那古世紀的神話，和一個被寰宇所忘卻的神祕的謎底。

當叢林間的杜鵑淒切地唱著：「歸去也」的送春小曲；田間的蛙聲又聒噪地擂著小鼓歡迎夏之來臨……。（李魁賢，2010：40-41）

有別於前一首黃昏靜景的主調，這首對夏夜描寫的詩則勾勒出夏天充滿活潑生機的意象：烏鴉、蝙蝠、螢火蟲、杜鵑等禽鳥與田蛙紛紛入鏡，並同樣以擬人手法：有偏著臉、飄著淡黃色衣裙的優雅月亮和擠眉弄眼的調皮星斗，整首詩充斥著動態感。再以杜鵑鳥的啼唱和擂鼓般的蛙鳴，襯著微風播送的松濤聲，在視覺基礎上進一步呈現出聽覺感受，宛如一首田園交響曲；接著運用了蜀國望帝化為杜鵑啼鳴的神話典故¹⁰，呼應石牆下頽垣斷瓦的蒼涼感。但最後再轉以熱鬧的蛙鳴聲收尾，歡樂的迎接夏天的來臨。

寫於五專二年級的這兩首散文詩，顯示出李魁賢最初期習作的抒情情調。他致力於將詩歌的意象展現於散行的筆法中，同時抒發其少年為賦新詞強說愁的情感。在這兩首充滿視覺畫面夾帶聽覺感受的抒情散文詩中，李魁賢的詩情滿溢在年少時已露其端倪。

四、側重自我生命的哲思觀照

自 1964 年加入笠詩社後，李魁賢的整體詩歌創作趨向於注重社會性和現實性。在他為數不多的散文詩中，有別於他向來喜「以詩批判」的風格¹¹，則較偏重在對自我生命觀照的題材，這或許是因為散文具有比較強的敘述性，較能表達哲理思維的緣故。如〈秋與死之憶〉一題三首述及生死的課題，江寶釵論該詩時就說：「李魁賢筆下的存在的線條，溫婉中時時躍動著『悟覺』的光閃」（江寶釵，2002：172）；〈抓住鼓聲〉、〈陀螺的人生〉則是表達出對自我生命不斷超越奮進。同樣也寫散文詩的張秀亞就提出一首好的散文詩最重要的便是表現出深厚哲思的觀點：

¹⁰ 最早記載蜀國望帝的神話在清代嚴可均所編的《全漢文·卷 53》：「有一男子，名曰杜宇，從天墮，止朱提。有一女子，名利，從江源井中出，為杜宇妻。乃自立為蜀王，號曰望帝。治汶山下邑，曰郫化，民往往復出。望帝積百餘歲，荆有一人，名鰲靈，其尸亡去，荆人求之不得。鰲靈尸隨江水上至郫，遂活，與望帝相見。望帝以鰲靈為相。時玉山出水，若堯之洪水。望帝不能治，使鰲靈決玉山，民得安處。鰲靈治水去後，望帝與其妻通。慚愧，自以德薄不如鰲靈，乃委國授之而去，如堯之禪舜。鰲靈即位，號曰開明帝。帝生盧保，亦號開明。望帝去時子規鳴，故蜀人悲子規鳴而思望帝。望帝，杜宇也，從天墮。」（嚴可均編，1982）

¹¹ 王國安提出「李魁賢並不是『書房中的詩人』，他『以詩批判』，也『以評論批判』，其詩生命與社會對應。」（王國安，2009a：24）

散文詩這種文體，宛如畫中的山水小品，易寫而難工，著筆也許並不難，難在於短小篇幅中，含蘊著深厚的哲思，以極少的、疏朗的筆墨，表現出真理的面影，達到言有盡而意無窮的境界，使人們讀來並不費力，而得到不少啟示。（張秀亞，2005：301-302）

詩中能富含哲理思維的觀照，是散文詩書寫的極致。而以此為判準，大抵是因為它採不分行的散文敘述性筆法使得音韻的要素減弱，從而對詩中的意義性有更強烈的需求。

在李魁賢的散文詩中，最引發人關注與解析的莫過於〈秋與死之憶〉一題三首¹²；專科畢業後在軍旅生涯中閱讀《馬爾特手記》，引起思索生死存在意義的痕跡而寫下〈秋與死之憶〉的組詩；再加上當時醉心於現代主義的象徵派詩風，這一系列的三首詩即以秋天的意象貫穿，傳達給讀者他對於死亡的思索：

甚至，你在秋天的果樹園裡徘徊時，你會看到那些靜靜地躺著仰望月亮和星星的成熟的果實。你曉得那不安的波動嗎？（之一）

在肅殺的秋氣裡，以果實成熟後即將掉落的意象，將果子擬人化以揣摩其不安的躁動心情而傳達出一般人面對死亡的心境；接著「之三」再以秋天旅行的動態意象觀透死亡的感受：

多麼使人安慰的一件事啊！倘若，死，也像百葉窗那樣可以自由地摺疊起來。

那樣，我們可以任意地去旅行了。我們不會受到無重量感的空間的壓力，我們把它摺疊起來，做成任何可愛的形狀。

最重要的是：必須要坐一趟登山吊桶，而且要把女子的眼矇住。因為那些很親切的「格拉、格拉」由鋼纜發出的聲響會使她們寒顫啊！

其實，在秋天，痛快的旅行多麼不易啊！

倘若能夠淡然看待死亡，那麼死亡猶如摺疊百葉窗般的輕鬆自在，也就可以任意的旅行了。而在這趟行程中，凸顯出安排女子矇住眼坐登山吊桶的視覺感受，再搭配由纜繩發

¹² 李魁賢，〈秋與死之憶〉，收於《枇杷樹》（1964）與《李魁賢詩集·第6冊》（李魁賢，2001d：39-43）。以下所引〈秋與死之憶〉三首之詩句不另作註。

出「格拉、格拉」的聽覺聲響，讓讀者充分感受其擔心害怕、恐懼且戰慄不安的情緒；畢竟還年輕的李魁賢尚無法超然的面對死亡，所以最後說在秋天痛快的旅行並不容易。

除了秋天的意象外，在「之二」中則是運用了不同的譬喻、擬人、通感的技巧，將死亡具象化：

有一種很微弱的聲音，甚至聽不出它的聲音的；但我感覺到它。我能用嗅覺聞到，用觸覺觸及。那是屬於死的。

死，只是像細菌那樣的微體罷了。它在我的神經裡徜徉著，在我的血液裡泅泳著。

當剛剛一場急雨過後，我注視這些特別翠綠起來了的樹。它們葉緣素中間都包含了百分之幾的死；而死，使它們生長得多麼愉快啊！

這種聽不出聲音來的聲音也使我娛樂，它們多麼富有個性啊！這些死！

喲！在我的眼眶裡吸什麼淚水喲！你把夜都嚼去了許多。甚至，我在讀里爾克的馬爾特記事冊時，死啊！矇住我的眼睛玩什麼捉迷藏喲！

首先以「橫的通感」混合了觸覺與嗅覺這兩種對於死亡的感受¹³，次段形容死亡感受的無所不在就像細菌一樣在體內共存：徜徉於神經、泅泳於血液。再以「死」在葉緣素中為喻，點出了死與生的關係：「死」同樣是供給生命養分，更是將「死」化為「生」，甚至「生長得多麼愉快」，自此觀之，王國安以為李魁賢在此詩中將「死」與「生」這一組原本相對的概念合而為一，死在生之中，將此詩提升到了另一哲學高度（王國安，2009b：111）。在這首組詩中，李魁賢反思人如何看待終究必須面對的死亡？在詩中想像死亡的各種感受以及生與死的哲思辯證。

然有趣的是，〈秋與死之憶〉收錄於第二本詩集《枇杷樹》（1964）中。《枇杷樹》多是寫給一位名字叫做「惠」的少女的愛情詩，在這本典型的情詩集中，竟收錄〈秋與死之憶〉這三首傳達對待死亡態度的作品顯得十分突兀。尤其死亡議題由一個 22 歲的少年寫來，不免予人為賦新詞強說愁之感。但死亡與愛這兩者間的關係，鄒建軍據里爾克曾在《幕佐書簡》中寫到的：「我相信，只有從死這一方面，才有可能透徹地判斷愛。」

¹³ 「通感」是詩展現詩意和詩義的一種創作方式。「通感」可分為兩種：「直的通感」指外在物質或自然世界和內在精神或心靈世界的交融；「橫的通感」則是感覺轉換，或感官的五種感覺中，兩種或兩種以上的交錯或混合（許達然，2002：121-141）。

提出有趣的聯想，因為愛充滿艱辛和痛苦，往往得不到回報（鄒建軍、羅義華、羅勇成，2002：73），而《枇杷樹》時期的李魁賢正值遭逢「情感颱風」，或許因此才在花蓮的軍旅生涯時，有感而發地寫下〈秋與死之憶〉這三首經典的組詩。

評論者向來對這一組散文詩讚譽有加，且多引紀弦於序中的讚美：「像『秋與死之憶』題三首，這樣成熟，完美而又豐富的作品，就是翻遍了我們這個詩壇上所有的詩集，恐怕也找不出幾首能夠與之比並的了。」（楓堤，1964：2-3）窺探其因，紀弦對此詩如此讚揚，無疑是「詩中瀰漫著的象徵情趣和纖細的神經質感覺」符合現代主義的美學要求（郭楓，2001：222），而創作此詩時，李魁賢確實受到現代主義的洗禮，在詩中思索死亡的哲思課題。

在壯年時期的兩首散文詩，則透過「鼓聲」、「陀螺」這兩個物象表現出對自我不斷超越與奮進的生命觀照。當時孜孜矻矻於專利工作與詩創作的李魁賢，在〈抓住鼓聲〉一詩中就呈現出充滿了積極進取、奮力不懈的昂揚氛圍：

應該有鼓聲在背後催促，應該有鼓聲在兩岸吶喊，應該有鼓聲在水面上應和著雲層上隆隆的雷聲。

迎向前去，我的目標在遠方。我看到無限的遠景，在風中招手。我聽到無數的歡呼聲，在耳中鋪路。

我以脫韁躍出的姿勢，迎接未來歲月的驚濤駭浪。我以專注的眼神，集中全副生命的雙手，迎接逐漸臨近的輝煌。

我掌握著雷聲、風聲、勝利歡呼聲。我伸出手去，拔取就要出現在眼前的標旗。終於，終於，我抓住了一大片鼓聲。瑟瑟瑟瑟……（李魁賢，2001c：225-226）

具力道而渾厚的「鼓聲」幾乎成為李魁賢詩歌中具有旺盛生命力和勇往直前企圖心的原型。¹⁴在這首〈抓住鼓聲〉的散文詩中，首先從「鼓聲在背後催促」的聽覺中展開，再夾雜雷聲、風聲、歡呼聲等各種聲響，象徵這條追求路上的各種挑戰或鼓舞；接著由「脫韁躍出的姿勢」、「拔取就要出現在眼前的標旗」的視覺開展出奮力一搏的精采畫面，讓

¹⁴ 在《黃昏的意象》這本詩集中，就有多首將「鼓聲」的意象寫入的作品：如「我聽見心中有一面鼓」（〈黃昏的意象〉）、「開拓過台灣生命的水牛／成為將要絕跡的稀有動物／聽到鼓聲／竟不自覺地流淚」（〈水牛聽鼓〉）、「鼓聲響起，震動生命的旋律」（〈破鼓〉），也有直接以〈鼓聲〉為詩題：「鼓聲／不時在我心中出現／有時是踩著有力的腳步／愈來愈近」（李魁賢，2001c：11-18）。

讀者彷彿如臨其境的真實感受，不畏懼未來的未知與挑戰，反倒張開雙手迎向前去，也不禁要為詩中抓到了最後勝利的「我」喝采。最後再回到「瑟瑟瑟瑟……」的鼓聲迴盪聲中暗示著：生命戰鼓的挑戰永無終止，猶如自我超越的生命追求亦如是。

此詩表達出對自我不斷要求的生命特質，完全實踐在李魁賢的生活中。自 1975 年創立名流企業有限公司後，除了一手包辦所有專利權代理的業務外，亦同時兼及創作、評論、譯作，並時常至各地參加世界詩人大會、國際發明展，從未曾歇下腳步的李魁賢有感而發地再以陀螺自喻，在〈陀螺的人生〉中點明不斷奮進而忙碌的人生：

從著地的一剎那，我便開始打轉，不休止地，直到倒下為止。我的生命便是在流傳的歲月中揮霍。

我在打轉中才能存在，我在打轉中才能顯示生命的意義。然而，我必須在大地上才能虎虎地旋轉，我必須在綱索從我身上解開時，才生機活潑地轉動。

我始終自主地立足大地上，我始終堅持擺脫一切束縛後，才肯表現我旺盛能量的魅力。

這是我陀螺的人生，在眾目睽睽下，展現我落地就自強不息的過程，在天空底下，獨腳而立的雄姿。（李魁賢，2001c：227-228）

這首散文詩以陀螺喃喃自白為敘述視角，思索著人為了什麼而存在？究竟什麼樣的人生才有意義？詩中以陀螺不停打轉的意象，道出唯有積極進取的人生觀，才能彰顯人之所以存在的價值。關於此，莫渝就分析指出，作者從陀螺的生命，領悟出幾項哲理：首先，必須脫離綱索，得到解放；其次，是自主地立足在大地上；接著，展現旺盛的能量，即自強不息的旋轉，直到結束活動倒下，等候復活。旋轉的過程，也許僅數十秒或數分鐘，但都是生命極致的發揮（莫渝，1997：191）。以陀螺此一物象表達出不曾停下腳步但生命能量飽滿的意象，確實掌握人生必須具備昂揚鬥志的精神內涵。

在李魁賢當時的生活中，我們確實也發現他在猶如陀螺般打轉的生活中更顯生命的意義。原本就忙於專利申請代辦工作，除忙裡偷閒時創作外，在寫作此兩首散文詩的 1985 年更著手籌設出版社。此動機的來源是 1985 年 7 月他應邀到美國參加芝加哥大學遠東研究中心「第 1 屆台灣文學研究會年會」，回台後一直盤繞在腦際的是：在自己有限能力範圍內，能夠為台灣文學做什麼？因而萌生了成立出版社的念頭。出版社成立於 1986 年 6 月 2 日，因囿限於經費，出版社的所有事務，從集稿、整稿、校對、印刷、帳務等事

項，完全由他在繁忙的專利代辦業務空檔處理（李魁賢，2013：627），可以想見其生活之充實忙碌。不僅於此，他更於 1987 年參與台灣筆會的籌設，除擔任歷屆理事外，並於第 5 屆被推選為會長。會長期間並與美國加州大學聖塔芭芭拉校區華文文學研究中心合作出版第 1 集《台灣文學英譯叢刊》，希望讓外國人也能閱讀台灣文學，以文學交流為目的。由此不難想見原本就集工作、創作、譯文、評論於一身，再加上出版事業和參與筆會的運作，李魁賢一如陀螺旋轉般忙碌，但卻在鼓聲激昂中展現出旺盛能量的生命力與意義。在 2005 年的訪談中，李魁賢就自陳「辦公廳的事做不完，回家繼續做，沒什麼休息」、「連坐下來沉思一下的時間都沒有」（莊紫蓉採訪、整理，2005b：19），可見其以陀螺自喻入詩的形象十分真實，亦是其生命哲思的具體實踐。

最令人敬佩的是，在生活中始終如同打戰鼓般充滿戰鬥力的李魁賢無論涉足哪一個領域總能出類拔萃，不僅在專利的領域中頻頻獲獎：如 1974 年以專利「片劑容器」獲第 3 屆產品包裝金星獎、1975 年以專利「採收洋菇用剪刀」獲第 10 屆中山技術發明獎、1983 年 11 月率團參加「比利時布魯塞爾世界發明展」獲市長頒贈金質獎章（李魁賢，2013：1141-1143）；在台灣發明界至目前為止僅有的三本與發明有關的刊物：《發明》、《發明天地》、《發明企業》，李魁賢分別擔任編輯、社長、發行人，足見其在發明界的開創性及貢獻。在台灣文壇，其豐沛的創作量更不斷將自己推向顛峰的文學歷程，獲獎無數與榮獲諾貝爾獎提名的榮耀，甚於日後積極推動設立台灣文學系與鼓吹成立台灣文學館，對台灣文學的發展功不可沒。¹⁵而 1985 年創作的這兩首散文詩〈抓住鼓聲〉及〈陀螺的人生〉可說是李魁賢這一生在忙碌生活中不斷追求自我超越的寫照。

五、詩的越界再越界：散文詩的小說企圖

自認喜歡不斷變換題材，嘗試各種表現方法的李魁賢（李魁賢，2013：138），在他 2000 年〈英雄末路〉及〈陋室漏濕〉的這兩首散文詩中，顯然是對文體越界再越界的新嘗試。散文詩既已兼具散文的敘述性與詩的節奏性，若再以小說的戲劇情節表現，無疑是對文體的再一次越界，蕭蕭就曾提出「小說企圖」是台灣散文詩的美學特質之一：

¹⁵ 李魁賢於擔任台灣筆會會長時，於 1995 年 5 月 24 日集結 20 個文化團體聯合發表聲明：〈台灣文學界聲明：台灣不能沒有台灣文學系〉；爾後在《自由時報》、《自立晚報副刊》、《台灣立報》等報紙陸續發表〈台灣文學要向前走：大學應設台灣文學系〉（1995.05.30）、〈開放台灣文學教育師資〉（1995.08.06）、〈台灣文學系的轉機〉（1996.06.29）、〈第一個台灣文學系〉（1996.09.28）、〈請速設立台灣文學館〉（1997.02.01）、〈台灣文學館要名實相副〉（1997.02.08）、〈有望台灣文學館〉（1997.10.11），後分別收錄於《李魁賢文集》的第 7 冊（2002a）和第 8 冊（2002b）。另，時任台灣筆會秘書長的杜文靖就回憶道：「在他擔任『台灣筆會』會長的兩年內，他一再呼應成立『台灣文學系』的籲求，參加無數次的公聽會、討論會、說明會，還帶頭前往教育部面見部長，提出設立『台文系』的種種理由，說服教育部讓現今已改制為『真理大學』的『淡水工商專校』，設置全台首創的『台文系』，用力之深，令人讚嘆！」（杜文靖，2001：100-101）

散文詩大多有著小說企圖，以小說面具傳達詩的「神思」(羅青用語)，一則可以保留散文語言舒緩的風格，逐層醞釀，兼具小說閱讀的樂趣；二則可以掌握詩的質素，使小說歷程更為簡鍊，去其糟粕，存其精華，剪除枝節，調整焦距，多處擬設懸崖、瀑布，模聲，狀色，兼具戲劇觀賞的效果。(蕭蕭，1997a：139)

兼具詩、散文、小說三種文體的特質，周芬伶就稱此種形態像散文，但含有小說企圖的詩為「三合一的文體」，如魯迅《野草》、蘇忍尼辛《散文詩》皆屬之(周芬伶，2006：150)。而這種將詩的形式散文化、內容小說化的散文詩，具有非常鮮明的戲劇特效，由此構成散文詩殊異的美學特質。

詩與小說的關係聯結，李魁賢也肯定的說：「詩也可能編故事，所以我有一段時間寫的詩強調詩的戲劇性。其實戲劇性就有一點小說的味道，當然和小說的敘述風格不同。」(莊紫蓉採訪、整理，2005a：28)雖然這個「詩可以編故事」的論點並不是專為散文詩而發，但卻道出了能夠以詩表現小說企圖的獨特美學。而李魁賢於2000年所創作的兩首詩：〈英雄末路〉及〈陋室漏濕〉就表現出向小說越界的企圖。

小說的特色之一，便是通過對話的方式書寫，以不假旁人之口表達出故事中角色的心聲，凸顯其真實感受。〈英雄末路〉這首散文詩在最後就採用「我」和當年國小導師的對話，扭轉了描寫二二八事件一直以來的悲情控訴調性，改採意外的發現作結：

二次大戰後，嚴重缺乏師資的鄉村國民學校，來了一位年輕教師，帶我們唱遊、打躲避球，特別有勁。

二二八後清鄉時，他失去了蹤影。從鄉下父老的耳語中，依稀得悉他在事變中入侵軍營，劫走槍械。在學生的心目中，他成了羅賓漢的人物。

這樣的英雄，沒有一座雕像，是多麼遺憾的事啊！於是，我在心中為他塑像，寫詩歌詠他。

最近，在堂叔的葬禮上，不期遇到當年國校的導師，我向他打聽這位英雄般的年輕教師。他嘆口氣說：「唉，都是賭博害了他，因為新婚的妻子嗜賭，也把他拉進賭國。結果，欠下賭資，鋌而走險，趁亂搶奪軍用物資變賣，事後無業，如今還是窮困潦倒。」(李魁賢，2001a：297-298)

此詩同樣以散文接近口語而不跳躍的語言及敘述方式，慢慢將讀者引進他童年記憶中的

二二八。詩中的主角「年輕教師」，其實早在他最常被提及的代表作〈老師失蹤了〉(1990)一詩就出現過：

剛從師範學校畢業的郭老師 / 從城市裡來到我們鄉下學校 / 擔任老師 / 課餘帶著同學唱遊 / 玩躲避球 種菜勞動 / 戰後常因缺乏老師而改自習的課 / 漸漸正常 / 郭老師受到同學們愛戴 / 更特別受到林老師的喜愛 / 常常在一起談笑 (李魁賢, 2001c: 203-206)

若將兩首詩與李魁賢的成長經歷相互參照，二二八事件發生時，李魁賢才十歲，當時就讀的「鄉村國民學校／鄉下學校」，也就是現今新北市淡水區水源國小；再由詩中的老師都喜歡帶著小學生們唱遊、打躲避球而深受學生喜愛的敘述可以推知，這兩首詩的主角「年輕／剛從師範學校畢業」的老師是同一位：郭老師。但相同的故事，卻在〈英雄末路〉這首散文詩中以「情境逆轉」的美學敘述策略¹⁶，讓原本嚴肅的二二八題材產生出乎意料的結果，原來的英雄竟是賭徒，在最後一段來一個情境大逆轉。〈老師失蹤了〉一詩處處以「聽說」、「有人描述」、「有人說」的不確定性傳聞，增加了讀者的想像空間：想像他如何以跑田徑賽的速度帶隊跳過高牆進入營區的雄姿；想像他獨身攀山越嶺的英武，雖然最後留下「郭老師失蹤了／我們終於又回到沒有老師的日子」、「我們鄉下學校只剩下校長和教導」的悵然之感，但郭老師具備英雄的形象始終如一。饒富趣味的是，這樣的惆悵感在〈英雄末路〉中消失殆盡，原來是大家心目中口耳相傳「入侵軍營、劫走槍械」的英雄老師，竟是為了償還賭債才鋌而走險，這與原先的英武造型形成了極大的反差，一心以為的俠盜英雄竟是不折不扣的賭徒搶匪，反諷的張力構成這首散文詩殊異的美學特質。

窺探其因，能夠表現出這樣出人意料之外的情節，主要是因為作者在詩中讓敘事者長大，因年齡增長而得以甩離幼童的天真想像。〈老師失蹤了〉僅以孩童的視角，回憶敘事的形式，寫童年時尊敬的郭老師二二八事件後失蹤的往事，純然是小學生的英雄崇拜；但〈英雄末路〉這首散文詩則以散文的敘述性筆法寫出從兒童到成人的歷程，由此表現出小說情節般的時間推移，才有成人的「我」的出現得以獲悉事件的真相；這樣的敘述筆法，讓這首散文詩打破了二二八詩作慣有的悲情。其實，1995 年時李魁賢就已寫下〈藉藝術力量走向後二二八〉一文，表明希望藉由藝術作品的力量，使台灣走出二二八的壓制陰影，以邁向「後二二八」的時代 (李魁賢, 2002a: 117)。而這首散文詩正是他的具體實踐，希望透過戲謔揶揄的筆法，以逆轉的結局化解因二二八事件所帶來的衝突與對立，讓讀者不要一直沉浸在歷史陰霾的悲情中。爾後在〈信望愛的後二二八〉和〈二二

¹⁶ 「情境逆轉」是蕭蕭提出散文詩美學的途徑之一 (蕭蕭, 1997b: 123-126)。

八的另類觀點》也一再提及歷史的二二八確實不可忘，但人們不能隨著事件沉湎於歷史中不能自拔，反倒是要去思考如何從低沈、消極的歷史命運中發揮積極的意義（李魁賢，2002c：335-338）。這樣的正向思維，正是李魁賢在這首散文詩逆轉情境後所要展現的意涵。

另一首〈陋室漏濕〉則直接了當地以「說了一個故事」開啓了散文詩小說化的戲劇性：

靈雨綿綿，使人心煩。更令人困擾的屋漏偏逢連夜雨。抓漏又像是在找神仙，很難摸到頭緒。俗語說：砌厝是師仔，抓漏才是師父。

我的鄉下陋室不幸也耐不住豪雨而漏水，找到一位族親的老師父來幫忙。他卻說了一個故事。

以散文筆法敘述住家漏水而需找師父抓漏的事件展開，在細雨不停的煩亂氛圍下，接著引領讀者進入老師父說故事的情節中：

以前有一位吝嗇的暴發戶蓋豪宅，對工人太苛刻，又要充做內行頤指氣使，工人只能按照他的指揮做事。完工落成後，遇雨輒漏水，多次找人抓漏補修，不得要領。後來找到老師父，建議他要徹底找出真相，只有把外牆的表層打掉，打到見磚為止。

結果，在老師的細心關照和注意下，終於發現是一塊木片在作祟。木片攪入水泥裡，粘附在磚牆外，雨水就沿著木片穿過水泥和防水劑的層層障礙，一道引導滲入內壁。（李魁賢，2001a：299-300）

故事中以老師父為敘述視角，巧妙地轉換了「詩通常都是第一人稱」的寫法¹⁷，並安排設計了暴發戶受豪宅漏水所苦惱，在不得訣竅下，最後找老師父抓漏的事件。事件的重點擺放在老師父如何運用專業、抽絲剝繭地找出漏水的真正原因：水泥牆裡多了一塊木片的緣故。聽他娓娓的敘事，以散文的語言、分析性強的句子，透過詩中視覺畫面極強烈的運鏡下，使讀者捕捉老師父的鮮明形象——細心、專業、誠實。這首詩有別於前一首固定結局的寫法，而是採取了小說開放式的結局，任由讀者琢磨、讓讀者充滿了各種

¹⁷ 莊紫蓉訪問時，李魁賢表示：「詩的敘述方式和小說是不一樣的，小說可以用第一人稱、第三人稱，詩通常都是第一人稱。」（莊紫蓉採訪、整理，2005a：28）

可能想像，也因此產生不只一種路徑的解讀空間。若是將重點放在「吝嗇的暴發戶蓋豪宅，對工人太苛刻」，或是道出貧富差距日益懸殊的台灣社會現象，以及富者頤指氣使的刻薄嘴臉；若是以抓漏的老師父為主軸，敘述重點則在凡事要尊重專業、務求找出真相的精神，這或許是他從事專業代理權的多年心得。詩的最後只寫到找出真相，並沒有接著敘述暴發富戶的反應以及如何處理，至於富豪最後的反應：生氣、羞愧、或是否自我反省還是依舊故我，就不是這首詩的重點了。

此種「三合一體」的散文詩，可視為是李魁賢在詩中發揮了簡鍊小說歷程的展現方式。我們若仔細瀏覽李魁賢的創作歷程，才驚訝的發現，原來除了詩與散文外，李魁賢也曾一度寫過小說，1954 年以〈被摧殘的花朵〉為篇名寫童養媳的故事，還得過佳作，但很可惜的是，這篇小說因《新新文藝》停刊而未能發表；1987 年嘗試以現代寓言的方式於《文學界》發表〈瑪茲是誰〉（李魁賢，1987：77-84）。除此之外，他也零星寫過幾篇小說，但都已將這些未完整或未寫完的小說文稿丟棄，十分令人惋惜。¹⁸李魁賢也不諱言地表明偶也會萌生寫小說的念頭，只不過在時間的困限和自我信心缺乏的情況下沒有繼續寫。我們或許可以大膽的揣測，由於李魁賢對敘事形態的文體感到興趣，甚而有寫小說的意念，因而他將此種慾望通過他擅長的新詩為表現媒介，借用散文詩的敘述特質以達成。易言之，正是藉由文類的越界再越界，巧妙地將詩／散文／小說三者合體，從而呈現出令人耳目一新的散文詩。

六、結語

細讀李魁賢這 7 首散文氣息與新詩意境交疊的散文詩，確實具有獨特的魅力和藝術價值。1955 年〈橋上黃昏〉、〈初夏夜曲〉這兩首散文詩，因仍屬於習作初期，可見他戮力於散行的詩句中經營詩歌意象和掌握散文抒情性，兩首詩以豐富的視覺和聽覺的意象呈現出或隱或顯的滄桑感，展露出少年李魁賢為賦新詞強說愁的情懷。在主題方面，有別於他在傳統分行詩中以詩批判社會現實的大宗創作題材，較側重在對自我生命的哲思觀照，述及如何面對死亡的感受與自我奮進的哲學觀。1959 年深受現代主義洗禮和里爾克《馬爾特手記》影響的李魁賢，就在〈秋與死之憶〉組詩三首中思索生死存在的意義，於詩中盡情發揮想像力後以各種象徵意象描摹死亡的感受。至於 1985 年的〈抓住鼓聲〉和〈陀螺的人生〉雖然同屬哲思之作，卻一反〈秋與死之憶〉中預想死亡的虛空與晦澀。正值壯年的李魁賢轉以寫實之筆大談生命奮發之道，充滿積極進取和奮力不懈的昂揚精

¹⁸ 除了〈被摧殘的花朵〉與〈瑪茲是誰〉外，李魁賢接受採訪時也提到，學生時期曾嘗試用散文的筆調寫小說，大概寫了一、二萬字，但自己感覺不完整；當兵時則寫過一篇以馬祖為背景的小說，但最後沒寫完。這兩篇小說都在 1997 年要將資料捐給文學館時丟掉（莊紫蓉採訪、整理，2005a：26-27）。

神，展開自我生命超越的哲思情懷。在寫作手法上，誠如李魁賢 1996 年所言台灣散文詩仍有許多表現的空間，偶萌生創作小說意念的他就在 2000 年〈英雄末路〉、〈陋室漏濕〉中嘗試三合一體的創作，亦即不僅結合詩與散文這兩種文體，更進一步將文類再越界到小說，以對話或說故事的方式在散文詩中達致戲劇的效果。〈英雄末路〉就以情境逆轉的敘述策略，打破了他向來描寫二二八事件的悲情主調，以戲謔揶揄的筆法扭轉了慣有的衝突與對立，實踐他所提出的邁向「後二二八」時代的主張。〈陋室漏濕〉則採小說開放式的結局，提供讀者各種想像的可能，這都構成了散文詩殊異的美學特質，也帶給讀者有別於單一文體的閱讀感受。

截至目前為止，創作逾一甲子的李魁賢僅有 7 首散文詩，雖占其全部詩作的極少數，卻可見其不同於他傳統分行詩的表現手法與主題；倘若能進一步探述李魁賢散文詩與商禽、蘇紹連等長於散文詩者的異同，或更能凸顯李魁賢散文詩的特色所在。然若單就李魁賢的創作觀之，這 7 首散文詩沒有他在傳統分行詩裡批判社會現實的沈重嚴肅，反倒具有抒情意象，彷如芭蕾舞般的優雅，還有文類彼此互涉無礙如走路般的輕鬆自在，有時也來個美麗跳躍的生命哲思觀照，這正是他以邊走路邊跳舞妙喻散文詩的具體實踐。

（責任校對：邱比特）

引用書目

- 王國安，2009a，〈詩·生活·台灣：李魁賢小傳〉，收錄於應鳳凰主編，《但求不愧我心：閱讀李魁賢》，台北：遠景，頁 24-31。
- 王國安，2009b，《和平·台灣·愛：李魁賢的詩與詩論》，台北：秀威資訊。
- 江寶釵，2002，〈李魁賢詩的閱讀與典律政治〉，收錄於彭瑞金編，《李魁賢文學國際學術研討會》，台北：文建會，頁 165-199。
- 李魁賢，1987，〈瑪茲是誰〉，《文學界》，第 23 集，頁 77-84。
- 李魁賢，2001a，《李魁賢詩集·第 1 冊》，台北：文建會。
- 李魁賢，2001b，《李魁賢詩集·第 2 冊》，台北：文建會。
- 李魁賢，2001c，《李魁賢詩集·第 3 冊》，台北：文建會。
- 李魁賢，2001d，《李魁賢詩集·第 6 冊》，台北：文建會。
- 李魁賢，2002a，《李魁賢文集·第 7 冊》，台北：文建會。
- 李魁賢，2002b，《李魁賢文集·第 8 冊》，台北：文建會。
- 李魁賢，2002c，《李魁賢文集·第 10 冊》，台北：文建會。
- 李魁賢，2003，《李魁賢譯詩集》，台北縣：台北縣政府文化局。
- 李魁賢，2010，《輪盤》，台北：秀威資訊。
- 李魁賢，2013，《人生拼圖：李魁賢回憶錄》，新北：新北市政府文化局。
- 杜文靖，2001，〈我所認識李魁賢和他的二、三事〉，《北縣文化》，第 71 期，頁 100-101。
- 周芬伶，2006，〈夢之華：張秀亞詩小說與散文詩的文體實驗〉，收錄於周芬伶，《芳香的秘教：性別、愛欲、自傳書寫論述》，台北：麥田，頁 145-186。
- 林以亮，1970，〈論散文詩〉，《文學思潮》，第 6 期，頁 95-106。
- 紀弦，1964，〈《枇杷樹》序〉，收錄於楓堤，《枇杷樹》，台北：葡萄園詩社，頁 1-3。
- 紀弦，1970，〈現代詩的特色〉，收錄於紀弦，《紀弦論現代詩》，台北：藍燈，頁 12-16。
- 張秀亞，2005，〈談散文詩〉，收錄於張秀亞，《張秀亞全集·8》，台南：國家台灣文學館，頁 301-302。
- 莊紫蓉採訪、整理，2005a，〈但求不愧我心：專訪詩人李魁賢（上）〉，《台灣文學評論》，第 5 卷第 3 期，頁 8-33。
- 莊紫蓉採訪、整理，2005b，〈但求不愧我心：專訪詩人李魁賢（下）〉，《台灣文學評論》，第 5 卷第 4 期，頁 8-28。
- 莫渝，1991，〈略談散文詩（代序）〉，收錄於莫渝編選，《情願讓雨淋著》，台北縣：業強，頁 2-15。
- 莫渝，1997，《閱讀台灣散文詩》，苗栗縣：苗栗縣立文化中心。

- 許達然，2002，〈李魁賢詩的通感〉，收錄於彭瑞金編，《李魁賢文學國際學術研討會論文集》，台北：文建會，頁 121-141。
- 郭楓，2001，〈詩與人的有限和無限：試論李魁賢的人品與詩藝〉，《文學台灣》，第 39 期，頁 222-241。
- 楓堤，1964，《枇杷樹》，台北：葡萄園詩社。
- 痙弦，1981，〈現代詩短札〉，收錄於痙弦，《中國新詩研究》，台北：洪範，頁 45-65。
- 鄒建軍、羅義華、羅勇成，2002，《李魁賢詩歌藝術通論》，北京：作家。
- 蕭蕭，1997a，〈台灣散文詩美學（上）〉，《台灣詩學季刊》，第 20 期，頁 129-132。
- 蕭蕭，1997b，〈台灣散文詩美學（下）〉，《台灣詩學季刊》，第 21 期，頁 121-127。
- 羅青，1978，〈論白話詩（代序）〉，收錄於羅青，《從徐志摩到余光中》，台北：爾雅，頁 1-13。
- 嚴可均編，1982，《全上古三代秦漢三國六朝文·一》，台北：世界書局。
- 蘇紹連，2007，《散文詩自白書》，台北：唐山。

Dreaming Freely of Dancing while Walking: An Appraisal of the Creative Process of Li Kui-xian from His Prose Poems

Tai, Hua-hsuan

**Assistant Professor, Department of Taiwanese Literature,
Aletheia University**

Abstract

Rooted in Taiwan, Li Kui-xian is a poet with global vision. In addition to winning various awards at home and abroad, he was nominated three times by the Poetry International (India) for Nobel Laureate of Literature in 2002, 2004, and 2006 respectively. Among Li's poems, there is a rather special category—prose poems, of which there is only a very limited number. Reading his collection of poems closely, we can find that he has only written 7 prose poems since 1953, which are: “Dusk on the Bridge,” “Nocturne of Early Summer,” “The Memory of Autumn and Death”—a series of three poems, “Grasp the Drumbeats,” “The Life of a Top,” “The End of a Hero,” and “Humid and Simple Room”. Among his 1152 works, it is a very small number. Different from any single genre, prose poems have unique charm and artistic value, and therefore are highly acclaimed by international poets and critics, such as Charles Pierre Baudelaire, Rabindranath Tagore, Stéphane Mallarmé, and Rainer Maria Rilke, who have published a few volumes of prose poems. Once, Li mentioned that there were plenty of rooms for the composition of prose poem in Taiwan. Therefore, this essay aims at discussing the 7 prose poems written by Li Kui-xian to examine the aesthetic features of the combination of prose and poem. In addition to discussing the lyrical images among the loosely arranged lines, it attempts to highlight the transgression of the boundary of genre, i.e. the usage of novel techniques in prose poem to represent dramatic effects. Regarding the theme, different from the social criticism found in most of his poems written in the traditional lined format, he focuses on the pondering of self, life and philosophy in his prose poems. Simply speaking, this essay probes into the themes and features that are different from the rest of Li's poems written in the traditional lined format.

Keywords: Li Kui-xian, prose poem, lyrical image, cross-genre