

林亨泰伴讀 〈風景〉



本刊物可掃描 QRcode 下載

詩·畫·新觀念的 「物體 (objet)」

林亨泰

我六十多年的寫作生涯，大約可以分為五個時期：（一）銀鈴會時期。（二）現代派時期。（三）非情之歌時期。（四）笠詩刊時期。（五）病後復健時期。〈風景〉這兩篇作品屬於現代派時期的後段。我的現代派時期作品主要是發表在由紀弦所主編的《現代詩》季刊上，但《現代詩》後來因為經費短絀，到了第二十三期（一九五九年三月）之後終於無力維持而宣告停擺。不過，同年的四月，另一本詩誌《創世紀》季刊大幅改版，自第十一期開始以嶄新的風格出現，在內容上也開始對西方現代主義思潮採取更為積極的態度。於是，原本在《現代詩》發表詩作的詩人們都轉移陣地，而以《創世紀》為發表的園地。我的〈風景〉兩篇作品就是出現在《創世紀》上的。在現代派時期，我與紀弦在詩的想法上有很多珍貴的交流，當初是受到紀弦的邀請，所以加入了現代派運動（一九五六）。而在這個階段裡，我主要嘗試了三種實驗：第一種是「符

號詩」，再來就是如〈風景〉兩首以及〈二倍距離〉的詩作，最後則是〈非情之歌〉組詩。正是經過了這三種的實驗之後，因而才確立了我自己往後關於詩的表現方式。

戰爭與瘧疾

在開始談論〈風景〉這兩篇作品之前，我必須先談談我所經歷過的那些年代。我出生於日本殖民統治時期的臺灣，我的青春歲月正是在戰爭的情境中度過的。一九四一年日本偷襲珍珠港，太平洋戰爭爆發。那時我剛好唸中學（五年制），但不巧地在三、四年級的時候，我得了惡性瘧疾。就現在來看，由於環境衛生與健康管理健康已經大有改善，所以大抵無法想像瘧疾的可怕。瘧疾在發病時會突然地全身發冷，即使再炎熱的夏天也會冷到不得不躲在棉被裡全身抽搐，其痛苦不是一般能夠想像的。瘧疾有的三天發病一次，有的兩天，而我得到的是每天發

病一次，所以被稱為惡性瘧疾。在醫生的要求下，我待在宿舍靜養好長的一段時間，即使病況好轉了，還是持續請假休養。在這段不上學的日子裡，我養成了逛二手書店的習慣，也開始大量閱讀歐美現代作家的詩、小說與各種評論文章。當中最讓我傾心的，是日本現代主義的《詩與詩論》雜誌。這種沒有老師的指導、自由自在的閱讀雖然使得許多知識的吸收僅是一知半解，但卻大大地開啟了我的眼界，是我無比珍貴的文學啟蒙。

罹患瘧疾的經驗，讓我下定決心學習關於衛生防疫的技術，希望人們不再受到瘧疾之苦。在中學五年級的時候，我放棄即將畢業的中學，轉到隸屬於「熱帶醫學研究所」的「衛生技術人員養成所」（後改成「南方要員練成所」）。結業之後，本來應當要分發到各地進行防疫的工作，但是當時日軍前線戰況日益吃緊，連臺灣「本島人」都開始被徵調至戰場。後來我也接獲通知，即將被派遣至新幾內亞擔任衛生兵。那時大家都心知肚明，一旦被徵調到南洋的話大抵是一去不回了。於是，我連夜撰寫了一封長達十頁的陳情書給所內的庶務課長，說明種種無法前行的苦衷，不久之後接到庶務課長的回信，公文紙上短短地寫了一行字：「軍令如山，結果如何本人亦無把握」。隨著時間過去，其他學員一批批地徵調離開，最後只剩我一個人留下。不知道是因為我曾經得過瘧疾，或者是那封文情並茂的陳情書奏效，總之，我知道我已經僥倖逃過一劫。

之後我回到田尾國民小學（當時隸屬於臺中州北斗郡田尾庄）任教，擔任四年級的級任老師。那時戰爭已進入末期階段，美軍開始對臺灣展開猛烈的轟炸。田尾庄役場（田尾鄉公所）的空襲警報器一發出警報，學生們即刻收拾課本，這時老師們就必須一邊張望天空的飛機，一路帶領著學生們回家，剩下來的一整天的時間，我則利用這課程中斷所多出來的空檔閱讀。除了文學之外，我也開始挑戰難度較高的書籍，例如海

德格的《存在與時間》以及胡塞爾的現象學相關哲學論著。此外還涉及了美術史方面的著作，尤其是印象派之後藝術家們所展開的那些多采多姿的冒險，諸如後期印象派、立體派、達達派、未來派、表現主義以及後來的超現實主義等等，這段開展於十九世紀末期而至二十世紀初期的現代藝術運動使我感到十分著迷。於是，隨著美軍空襲越來越密集，我的閱讀內容也越來越豐富。

「物體（objet）」

〈風景〉雖然是在戰爭結束後所寫的作品，但是，戰爭期間的密集閱讀與因此所獲得的知識，確實對往後的作品投下了根源性的影響。在罹患瘧疾的病床上，還有在轟炸期間戰機頻繁飛過上空的防空壕底下，我所閱讀到的那些迷人的思想與知識，都是被稱做「現代」的文學、「現代」的哲學思想與「現代」的藝術，而這些思想與知識，對於我在現代詩的摸索上是至關重要的。因此，要理解〈風景〉，恐怕還是必須從印象派後的歐洲美術史動向談起。

印象派是開展於十九世紀後半的法國藝術潮流，它最大的特徵，是著重在於對光線變化的描繪，以及對於光線質感的表現。以往繪畫大多將重點放在所要描繪的對象物體上面，畫家費盡心力，意圖將描繪的對象精確地予以重現。當然，物體要被看得見一定要有光，因此畫家對於光線總是敏感的，他們會很仔細地處理各種光線照映在物體上所產生的種種氛圍。然而，印象派畫家所要表現的並非那被光線照射的對象物體，而是光線本身。造成這種變化的，與新型顏料的發明有關。以往的畫家總是得學會如何親手調製顏料，顏料調製的技術左右繪畫的品質與色澤的表現。但在十九世紀中葉的時候發明了管裝顏料，所有的人都可以輕易地擁有想要的顏色。也因為顏料的進步，使得戶外寫生成為可能。繪畫的顏色也因此變得明亮鮮

豔起來。室內作畫時因為光線以及氣候條件較無太大變化，因此有充分的時間可以仔細描繪，但在戶外作畫時大自然的光線瞬息萬變，印象派的畫家為了捕捉光線的短暫變化，於是筆觸顯得比較粗獷而省略了纖細的描線。

基本上，我的〈風景〉——無論是「風景」No.1或者是「風景」No.2——都是在明朗的自然界中而展開的。雖然風景中確實出現了農作物、耳朵、脖子、防風林、海等物件，但這些物件並沒有被仔細地描繪，他們只是被當作客體而被羅列在風景當中。我的這兩首詩並不只是想要呈現出大自然的樣貌，也不只是想要告訴讀者農村生活的風情，在〈風景〉這兩篇作品當中所提示的每一個物體，無論是農作物，或者是防風林，無論是陽光，或者是脖子（耳朵），無論是海，或者是波的羅列，就像是後期印象派的代表畫家塞尚（Paul Cézanne 1839-1906）的繪畫一般。所有的物件之所以被擺放在一起，意圖並不只是在於去構成一幅田園風光，也不只是要形成某種完整的農村故事，它們只是一個又一個的「物體」或者是「客體」（objet法語），被重新擺置在這個「風景」當中。

所謂「objet」這句法語，我們或許可以將之理解為「物體」，或者是「客體」，也就是東西的本身，也就是對應於「主題（sujet 法語）」的概念。繪畫藝術中所謂「主題」，在十九世紀前半以前一直是繪畫的主流，其主要的觀念是認為：一幅畫總是必須要表現出一些什麼主題性，或者怎樣的中心思想。但直到後期印象派之後，尤其是從塞尚開始通過了立體主義，繪畫所要表現的重心才從「主題」轉移到「物體」本身。塞尚的畫作並不是對於自然單純的模仿或者複製，而是在平面的畫布上以色彩和量感來重新建構出一個繪畫的世界。我的〈風景〉兩首作品也是如此，我所想要表現的是農作物、耳朵、脖子、防風林、海等這些物體的

量感，透過這些物體本身所具有的特殊的「質量感」來重新建構出一個全新的「風景」。

「風景」No.2的朗誦

因此，為了表現出詩中這些物件的「質量感」，在朗誦〈風景〉這兩首詩的時候，不僅字句的部分，在字句與字句之間的停頓其實也是非常重要的。以〈風景〉No.2為例，第一行詩的「防風林的」這句詩，在「防風林」與「的」之間有一個空格，這個空格雖然沒有文字，但是這個空格就像是樂譜上的休止符，唸到這裡時必須休息一拍，而接著是下一行的詩句：「外邊 還有」。必須注意的是，在詩行「防風林的」與詩行「外邊 還有」之間要休息兩拍。而同一行的「外邊」與「還有」之間的空格是休息一拍，之後接著再唸下一行詩句：「防風林的」時候，再度休止兩拍。第一詩節共有六詩行，而第二詩節則是兩段完全相同的詩行：「然而海 以及波的羅列」的重複。在第一詩節與第二詩節之間空了一行的間隔，在這之間需要有更長的，大約四拍的停頓。這些詩句與詩句之間的空格、詩行與詩行之間的轉換，以及詩節與詩節之間的間隔，不只是藉由停頓以及休止來創造出朗誦的節奏，它更讓「防風林」、「海」、「波的羅列」等這些物件脫離我們在日常當中對於這些事物所習以為常的認知樣態，而各自獨立出來，成為具有獨特「質量感」的物體。另外，原本在日常的語言當中，通常被放置於名詞與名詞之間，或者動作詞彙與動作詞彙之間，擔任「接續」任務的「的」、「還有」、「然而」、「以及」等等這些語句，在這裡藉由空格讓它與前後語句脫離，原本靠著「接續」才能產生意義的這些詞彙獨立自主地存在著，語言因此被「物質化」而產生「質量感」。就像是塞尚使用他獨特的筆觸一般，我使用「空格」來創造出物體的

「質量感」，在平面的稿紙上建構出一個新的「風景」出來。

塞尚曾經給新進畫家這樣的意見，他說：「將自然看做圓柱體、球體與圓錐體」。塞尚對於後來立體主義有深遠的影響，以往西方傳統的繪畫以透視法的原則來作畫，畫家從一個固定的視點眺望整個風景，因此，從這個視點看過去的話，較遠的事物顯得比較小，而較近的事物就會顯得比較大。然而，塞尚著名的作品《廚房的餐桌》當中，桌上的水果、水瓶、糖罐、裝水果的籃子、甚至桌子的左右兩端都是從不同的視角畫出來的。整個畫面中透視法的原則被打破，物體的大小遠近關係將繪畫的整體空間扭曲變形。在塞尚的作品裡，觀看事物的視點並不固定，而是不斷流動的。在我的〈風景〉當中，觀看的視點也是移動的。就

像是透過車窗看出去一般，那些防風林、農作物、海、波浪等風景，在不斷向前行駛的車輛窗邊中一個接著一個出現然後消失。

「影響」與「模仿」

在戰爭期間我所閱讀過的這些關於現代文學、現代哲學思想與現代藝術等等的著作，在在影響了我日後對於現代詩的創作與摸索。至於影響與模仿的焦慮，我想起紀德曾經說過：法國的文學不能拒絕外來的影響，拒絕影響就是拒絕成長。但是，很多人將「影響」與「模仿」混淆，其實，「影響」絕不等於「模仿」。有「影子」就是「模仿」，而「影響」是看不出「影子」的。✿

認 識

林亨泰



林亨泰，臺灣彰化人，日據時期大正十三年（民國十三年）生。民國三十五年考入省立臺灣師範學院（國立臺灣師範大學前身），三十九年畢業，返故里任教於北斗中學，四十二年轉至彰化高工（今國立彰師附工）任教，民國六十三年退休。後曾至國立中興大學、東海大學等校擔任兼任講師，教授日文。民國九十三年獲國家文藝獎。

林亨泰十四歲即習作日文短詩，民國三十六年受邀加入「銀鈴會」（創立於民國三十一年），並開始於《新生報》副刊《橋》發表詩作。民國四十五年加入紀弦所組織的「現代派」，除詩作外，還兼寫詩論，為五〇年代臺灣現代詩運動中具代表性的詩人。民國五十三年與友人共組「笠詩社」，創辦《笠》詩刊。著有《靈魂的啼聲》（日文）、《林亨泰詩集》、《跨不過的歷史》等，現有《林亨泰全集》行世。