

编者按：海峡两岸由于地域空间、政治体制、文化记忆等原因，形成了不同的新诗生态，导致新诗的文体功能和形态颇有差异。“隔岸观诗”是不可能获得“诗坛真相”的。西南大学中国新诗研究所王觅于2014年9月11日至2015年2月4日，作为交换生在台湾学习生活，承担重庆市研究生科研创新项目重点项目“中国台湾新诗生态调查及文体研究”（项目编号：CYS14080）。这是大陆研究台湾新诗首次大规模地采用“口述实录”方式，访谈台湾新诗诗人和新诗学者，具有极高的史料价值和学术意义。本栏目拟刊发他与台湾诗人的“学术对话”，试图全方位、现场感地展示出台湾新诗的风格与风采。

与台湾新诗、评论的历史对决

○ 杨宗翰 王 觅

DOI:10.14039/j.cnki.cn43-1515/i.2015.02.022

时间：2014年12月6日

地点：纪州庵文学森林(台北市同安街107号)

杨宗翰简历：

1976年生于台北，文学博士，现为《文讯杂志》总监、东吴大学中文系兼任助理教授。著有文学评论集《台湾新诗评论：历史与转型》（台北：新锐文创）、《台湾现代诗史：批判的阅读》（台北：巨流）、《台湾文学的当代视野》（台北：文津），诗合集《毕业纪念册：植物园六人诗选》（台北：台明文化），主编《逾越：台湾跨界诗歌选》（福州：海风）、《跨国界诗想：世华新诗评析》（台北：唐山）等书。

王觅：杨宗翰先生，感谢您在百忙中接受我的采访。请谈谈您的人生经历，有哪些重要事件影响了您的创作和研究？

杨宗翰：我是公元1976年出生的，台湾叫做“六年级生”，等于是六年级生的中段班。我们这一代是文学奖的世代，创作经历（或“履历”）跟文学奖脱离不了关系——我们大多数都得过或大或小的文学奖，不管是奖金上或者是名气上的鼓励，对这一时代的人都有过一定影响。我最早创作的文类，不是诗而是散文。我的首奖就是高中时期以一篇稚嫩散文《在恶魔的天空下》得奖。而我在报纸上公开发表的第一篇作品，却是高中时刊于《台湾新生报》的一篇小说。我后来比较被人认识，则是诗人和诗评家的身份。或许该

说我比较幸运，有机会在各领域都沾到一些。像这个跨越文类的“不专业”经验，对我其实蛮好的。

王冕：您的创作是怎么从小说、散文转向诗歌的？

杨宗翰：我基本上是个“爱诗人”，到现在我还很喜欢这个称号。我以前也办过诗社，应该说除了文学奖，文学的社团组织对台湾“六年级作家”也影响深远。1994年我准备进入大学读书，在我高中三年级升大学前夕便组了社团，这个社团叫做“植物园现代诗社”。还办了刊物，叫做《植物园诗学诗刊》。作为倡导者兼首任社长，我确实有些想法与企图，便找了40个横跨18个不同系所、不同学校的同龄朋友“入园”。这种文学组织的筹备经验是很有趣的：大家共组诗社，一起热爱诗，还可以借着诗社来刺激成员间的竞争意识——别人写这么好的诗，我也要写。我们这群诗社朋友，现在很多还在文学场域上活跃，或者当文学的行政官员，或是当文学的杂志编辑、图书主编，或者可能是纯粹的作者抑或学者。虽然很短命只维持了四年，“植物园现代诗社”毕竟还是1990年代台湾最大型的跨校性诗社，并在1998年集合了其中六位成员出版《毕业纪念册：植物园六人诗选》。

王冕：请谈谈您接受的诗歌教育的经历？主要受到了哪些诗人和诗论家的影响？

杨宗翰：我是中文系出身的。我大学本科、硕士、博士都跟中文领域没有脱离过，专业则偏向四端：文学评论、文学史、台湾文学、世界华文文学。至于影响，我常半开玩笑地说，我姓杨，对不对？姓杨的都很想当杨牧。这个世界上，台湾不需要两个杨牧。我喜欢这个作家，对这个作家既景仰、又爱慕，但我不会说要刻意想跟他一个样，也真心不愿意变成他那个样——就算风格跟杨牧绝不相同，完全无碍我对杨牧作品的敬爱。其实我年轻的时候，跟许多同侪都非常着迷于杨牧那种抒情风格。但我本身的背景却是学习文学

理论的，对硬邦邦的文学史书写更有相当程度的爱好，所以有很强烈一部分可以说是被理性主导着。这种理性跟感性的交缠混合，反而是我创作与书写上的一大动力。

王冕：请谈谈您的新诗创作经历，尤其是您的代表作的问世过程。您主要是新诗史家，但您年轻时也写过不少诗作，还获得过奖。新诗史研究和新诗评论写作是否影响了您的新诗写作？是不是看到别人写得更好，您不敢写下去了？

杨宗翰：我立志当新诗史家，年轻时也写过一些诗，但没有资格说有什么代表作。年轻时十分热爱写诗这档事，但近几年确实写得很少。现在做最多的就是文学评论或写专栏，偶尔参与诗的活动或诗人访问。我认为自己还是热爱创作，数量不够当然是笔力衰退。但我并没有打算放弃诗笔，有机会就想“玩”一下。譬如2014年7月台湾的漫步文化出版了《卡夫卡的42个魔幻时刻：与42位华文创作者的跨时空对话》，不知道你有没有看过？编辑将42幅卡夫卡的涂鸦画作搭配42位华文创作者，作为卡夫卡逝世九十周年的特别企画，很像是一场盛大的文学派对。42位创作者包括了各种文类的创作者，如王浩威、张让、陈玉慧、陈黎、刘梓洁、钟文音、鸿鸿、聂永真……也点到我。出版社编辑发了幅卡夫卡的涂鸦画作过来，此画叫做“蛇夫人”，我根据那幅画来写首作品。这首诗被我命名为《生活的罅隙》，后来在《联合报》副刊上刊发。

在忙碌生活里，我更想尽可能掌握每个机会来重拾诗笔。

王冕：从您年轻的时候写的很多诗是参加比赛，到您现在有些诗是为了约稿，这样您写的诗会不会更多是为了迎合读者，而不是进行自我的表达？

杨宗翰：台湾最可怜的或许正是，没有诗的读者可以迎合。我自己当过报刊编辑，也当过图书出版社编辑，现在又在杂志社当总监，应该了解台湾一般读者对文学的认知与想象。台湾的诗人是没有读者的，真的是没有，再怎么吹牛，一首诗发表后能找到上千个认真的人，我就觉得很厉害了。刊登

在《联合报》或《中国时报》这种大报副刊也一样。我曾经有段时间在《联合报》副刊写小专栏，半年过去了，从来没有学生跟我说他看过任何一篇。这就是当今的困窘状况，所以我才说不会有“迎合读者”问题，今天不管登在台湾四大报，还是登在地方的小区小报上，都少有认真的读者。别看看台湾四大报各号称每日有50万份的发行量，新诗读者却可能只有500位。新诗在台湾，就是分众中的小众。好处是台湾诗人通常很认命，不会受“迎合读者”这个压力影响，写起诗也不太受任何形式的约束，只是把自己想表达的东西写出来。我个人则不只写诗，我更喜欢以一些类学术式、或是偏散文样貌的文字发表意见。

王冕：请谈谈您的新诗研究经历，学术代表作及代表性观点是什么？

杨宗翰：这个问题非常庞大。我认为自己的主要精力还是对新诗的历史观照。我现在的身份一小半是在学校教书，一大半是在杂志社工作，同时策划一些文化创意产业的项目。我跟别人不一样的是：在学术这一块，我的研究比较偏重文学的历史。你可能访问过一些教授，他们的关注点多数在单篇或在单一作家，或者说某诗社研究，把这些作为他们的研究主题。我对“历史本身”是有疑惑的，充满想去探索的兴趣。对如何叙述文学史这件事，我则一直相当在意。我期待能在有生之年，写一两本还拿得出去的文学史著作，这个著作得有丰富的可读性，又有一定的学术深度。既追求深、也追求广，但当然这不容易，但我想做出一本大家会“有兴趣读下去的文学史”。这可能是台湾的新诗史，可能是台湾的文学评论史，反正总之文学史的“样貌”更是我的关注重点。我当然也写过很多单篇作家评论，或是一些各类型的长评短论，这些都是为了最后的大目标——文学史，所做的小练习。

王冕：如果您写了新诗的文学史，您打算是以流派还是以事件为脉络来贯通您的文学史？

杨宗翰：我跟孟樊(陈俊荣教授)10年前已经

合作在写《台湾新诗史》，而且已经发表了二分之一的篇章。初稿在《创世纪》《台湾诗学》等媒体上发表了其中四章。刚开始是准备写八章，现在恐怕不够，已发表稿亦有需修正处。我们希望在写作方式上跟别人不一样。不要被一般的成见所囿。我希望把文学(尤其是诗史)更回到文学一点上，它跟政治的关联虽然不可能完全脱离，但文学史应该尽可能地争取“让作品被看到”。我比较想做的是：一个诗人在整个创作生命中，他可能在不同时期都会出现(譬如说洛夫)。一般的文学史可能会把他写在某一时段，譬如说1950、60年代；可是我认为台湾新诗史里洛夫几乎在每个时期都很重要，为什么不能在每个时期都出现？他在每个时期都有傲人的代表作。我想做的是这种事情。当然，还有对文学史“叙述方式”的反思。

王冕：您是诗人又是学者，诗人的感性和学者的理性是否有矛盾，是相互促进还是相互影响？

杨宗翰：在创作上，我很喜欢写学院的主题。从大学念到博士班毕业有十几年的时间，学院是我主要的生活背景，我写的诗中念念不忘学院生活的美好与阴暗。我很喜欢用诗去探讨在学术象牙塔里面，想要破茧而出的复杂心情；也喜欢把最柔软私密的情感，跟最坚硬理智的学院相结合，交融成为诗作里面重要的素材。

王冕：新诗文体及诗体主要有三大资源：古代汉诗、外国诗歌和中国民间诗歌，哪一种对您的影响最大？

杨宗翰：我认为还是外国诗歌部分。古代汉诗在中文系是最基本的功夫。在台湾，民间歌谣对新诗影响并不深——后者这可能是台湾新诗的特色，不像大陆有那样强烈的民间传统。譬如说北大早期的民间歌谣研究会，台湾学院内并不兴盛。所以我个人会选择外国诗歌，2000年自己就翻译过《意象派诸信条新译》发表在《笠》诗刊。算是通过翻译来自我反省。

王冕：您在更早之前，还是您在大学的时候理论上有所积累才感受到外国诗歌的影响？

杨宗翰：我在大学读书的时候，除文学创作外，对文学理论更有兴趣。我是先从理论来认识外国文学的，这个背景在中文系应该比较特别。连要读硕博班的时候，我找的指导教师都不是传统的新诗人或学者。我的指导教师是毕业于台大外文系、美国俄亥俄州立大学东亚系的陈俊后博士，他主要是研究晚清与梁启超小说的。陈俊后教授的博论在谈梁启超《新中国未来记》，这本小说跟我的研究主题“新诗”八竿子打不着——时间打不着，文类打不着，领域也打不着。我博士论文指导教师则是曾长期任教新加坡国立大学的杨松年教授，他是研究古典文学跟东南亚文学的新加坡著名学者，但跟我做的博士论文主题“新诗评论史”也毫无关系。这些都是我刻意选择，我知道自己需要迥异的知识背景、研究领域“新刺激”，两位老师对我都帮助很大。其实我的外国文学养分，自念大学本科时期就开始了。我本科生时期的导师也是俄亥俄州立大学毕业的陈爱丽博士，她是研究台湾文学与文学理论的，在外文背景上都蛮强的，这对我深有影响。

王觅：目前采用现代汉语写的这种抒情文体主要有三种称谓：新诗、现代诗和现代汉诗，您认为哪种称谓更合理？您认为现代诗和新诗有区别吗？

杨宗翰：我也经过很多矛盾跟挣扎，你看我的两本书，2002年巨流出版社出的这本书书名就叫《台湾现代诗史》，副标题是《批判的阅读》；10年之后的2012年，书名就改叫《台湾新诗评论》，副标题则是《历史与转型》。我的学术思维在这点上有很大变化。早期我非常坚持“现代诗”是最重要的名称，其他都一概不应被认可。但我日后发现，“新诗”这个名称相对而言更为宽泛的，可以容纳日据时代迄今的台湾诗史。至于“现代汉诗”这个词在台湾很少用，它也缺乏与“在地台湾经验”的连结。进一步讲，坊间通常所称之“新诗批评”，在我的书里则改用“新诗评论”。我在《台湾新诗评论：历史与转型》中提

到，回溯中国古典文学的历史，“评论”这个词比“批评”这个词更适合，所以我现在都正名为台湾新诗评论。我不会用台湾现代诗，也不会用台湾新诗批评，我都用台湾新诗跟评论的结合。可以说书名正代表了我对这个提问的响应。

王觅：您从现代诗到新诗的称谓的转换，是由于受到后现代诗潮多元开放的影响，或是别的什么原因？

杨宗翰：这跟后现代关系不大，是自己的反思。我觉得现代这个词被滥用或错用了。我有一篇文章叫做《追寻“现代”》，就是讨论新诗追寻现代的过程。“现代”原本是标准日文，不是中文，属于日文浸润到中文世界后的新词。这个词汇里面有很多丰富的意涵，可是这个意涵没有办法包括所有现在讨论的事务，譬如说台湾的日据时期(1895到1945年)。这50年间有些重要的日文诗作，它实际上是由台湾人写的。请问：研究台湾新诗，能够不把它纳入进去吗？显然不行，如果把这块拿掉，台湾的新诗史就缺了很大一块。所以在最大公约数上，我会选择台湾新诗这个词汇。

王觅：您如何理解新诗的文体及诗体建设，目前主要有三种观点：新诗应该是格律诗，新诗应该是自由诗，新诗应该建立相对定型的诗体。您赞成哪种观点？

杨宗翰：我比较赞成自由诗路线。诗体解放要解放得彻底，我在大学开设“现代文学史”课程时也谈过这点。你讲到闻一多主张之“节的匀称和句的均齐”，我自己是没有这种创作经验，我写东西再怎么样都不会刻意追求押韵。我佩服能够写这种诗的作家，能够戴着手铐脚镣跳舞还能跳得么完美，那么动人，这真是本事。我认为不用特别鼓励这种方向。人有选择的自由，当然也有不选择的自由。我不想这样做，正是我的自由。我还是赞成说以自由诗为主。

王觅：小诗是新诗史上重要的诗体，在新诗草创期，周作人说过：“如果‘怀着爱惜这在忙碌的生活之中浮到心头又复随即消失的刹的感觉之心’，

想将它表现出来，那么数行的小诗便是最好的工具了。”冰心、宗白华、刘大白、朱自清、刘半农、俞平伯、康白情等人都写过。近年又在东南亚和台湾流行，大陆也有很多人写小诗。您如何评价小诗及近年的小诗创作热？您写过小诗《欲言》，全诗是：“架上晾着胸衣与舌头 / 他们想找话说 // 我羞得紧低着头 / 渴却说不出口”。您能谈谈小诗的文体弱点吗？小诗的主要功能是抒情还是说理？

杨宗翰：严格说来，我自己写的诗篇幅都较短，应该都算小诗吧。小诗在台湾有很多定义，你可以去问庄祖煌老师（也就是诗人白灵），他的定义可能是八行或十行。每个人都有不同的定义。我觉得这个行数规定不是那么重要，重点应该是：诗必须追求凝练与节制。就算情感可以泛滥，诗的语言也不能泛滥。我认为，小诗是合理的，是新诗可以走的方向。我不知道它有什么特殊的弱点。写得好就好，没有什么弱点可言。谁说小诗不能够抒情？谁说小诗不能说理？都可以做啊。只是看你从什么表现，看你诗人本身的表现能力到哪个位置而已。

王觅：长诗是新诗中定型较早、较完整和较长期稳定的诗体。闻一多认为：“布局 design 是文艺之要素，而在长诗中尤为必要。若是拿许多不相关属的短诗堆积起来，便算长诗，长诗真没有存在底价值。有了布局，长篇便成多部分之总体，a composite whole，也可视为单位。宇宙一切的美——情绪的美，艺术的美，都在其各部分间和睦之关系，而不单在其每一部分底充实。诗中之布局正为此和睦之关系而设也。”您如何评价长诗？尤其是台湾的长诗写作热？

杨宗翰：长诗写作的风潮已经过去很多年了。1970年代末期举办多次的《中国时报》叙事诗文学奖，使重视叙述性的长篇诗作在文坛取得相当发言权。那时我们这些“六年级生”还太小，这个奖取消后，长篇叙事诗创作在台湾就衰退了。诗人前辈譬如苏绍连、白灵他们，早年都得过这

项叙事诗文学奖。在台湾写作长诗是很有勇气的，也是很寂寞的。毕竟连短诗都没有多少人读了，在这个繁忙的社会里面，读长诗的人应该更少吧。

王觅：现代（新）格律诗堪称新诗建立起来的唯一的定型诗体。闻一多曾说：“诗的实力不独包括音乐的美（音节），绘画的美（词藻），并且还有建筑的美（节的匀称和句的均齐）。”何其芳认为：“格律不过相当于跳舞的步法上的规矩而已，不熟悉些步法的人是会感到困难的，但熟练的舞蹈者却并不为它们所束缚，他能够跳得样优美，样酣畅。”他给现代格律诗下的定义是：“按照现代的口语写得每行的顿数有规律，每顿所占的时间大致相等，而且有规律地押韵。”您如何评价现代格律诗？台湾为何没有诗论家和诗人大力倡导现代格律诗？

杨宗翰：我倒觉得应该反过来问，为什么大陆会有人提倡“现代格律诗”？我知道你的父亲王珂教授对诗的形式与格律非常重视，不过在台湾这是没有太多人在意的问题。王珂教授的著作给我很多启发，这几年两岸交流与贸易频繁，在台湾要买他的书并不难。我对“格律”与台湾新诗间的看法，基本上就是不认为这是真正的大问题。台湾没有诗人这样写，自然就没有诗论家提出，也就能很难说“格律”已形成一个“问题”。这是台湾诗坛目前的情况。

王觅：您是否认为，出现这种状况的原因，是对语言的音乐性和格律性的要求已经在台湾的诗歌圈中被转移到歌的创作中，对诗在这方面是没有要求的？

杨宗翰：这是非常好的观察，我赞同这种意见。转到歌上面去了，诗人作诗跟歌词作者写的诗刚好不一样。你讲的这点，我可以赞同。

王觅：您写诗时，如何处理诗的韵律节奏？您认为新诗的内在此节奏比外在节奏更重要吗？

杨宗翰：我比较偏向内在节奏。我对外在节奏这一点，认为诗不用这么拘束。内在节奏是新诗人需要捍卫的最后底线。虽然“诗”跟“歌”在台湾是分家的，但不代表对旋律和节奏应该完全忘记、

彻底否定。我当文学奖评审时，旋律跟节奏一向是个人最在意的，甚至可能比诗的意义更为重要。如果说要追求意义，小说跟散文都做得好；诗的不同之处就在于，旋律跟节奏，特别是内在节奏远胜过这两个文类。

王冕：有的诗人认为，新诗不存在内在节奏，内在节奏的倡导只是一种言说方式。您认为的内在节奏具体指什么？

杨宗翰：我认为，诗若不能经过诵读的方式表现出来，就不能算是完整的诗作。连一点内在节奏都没有做到，当然就是残缺的诗。可能有人认为“内在节奏”纯属言说的方式，请问，难道意象也是言说方式、音乐性也是言说方式？这种东西都是“文学能力”问题。如果你身为品诗人或读诗人，连品读一首诗的“内在节奏”都困难重重，又有什么资格担当称职的品诗人或是读诗人呢？

王冕：建筑美及排列美和音乐美及节奏美，即诗的视觉形式和听觉形式是新诗重要的两大形式，也是新诗诗体建设的重点。您认为新诗的视觉形式比听觉形式更重要吗？您如何看待朗诵诗？

杨宗翰：诗应该可以诵读出来，诵读不是种单独的朗诵，我非常厌恶那种“官样朗诵”。在舞台上，一群人装模作样地朗诵，是最令人厌恶。我当然也有帮别人朗诵过，包括最近有一次到台北的国宾长春戏院，替洛夫先生的文学记录片《无岸之河》首映会，朗诵洛夫的诗作《无岸之河》。那是我个人心甘情愿、投入情感，基于对这首诗的喜好才愿意这样做。你要我跟一群人在台上面朗诵，灾难啊、情伤啊、苦闷啊，那种装模作样的集体朗诵，我实在做不来，也不是我愿意支持的方向。集体朗诵一直是我很排斥的，尤其是种大规模的、刻意的诗朗诵。台湾有些大学校园在推广这种朗诵方式，我从来都不参加，也从来都不曾喜欢。诗是很私密的事，用集体朗诵来表现，请问每个人的感情都一样吗？每个人的感情若都不一样，怎么会集体做这样奇怪的事情呢？

我认为用个人去表现、甚至表演，我都可以接受；如果说这样去做集体朗诵，我就没有办法接受。因为这可能是对诗与诗人的莫大侮辱。

王冕：在纷乱复杂的诗歌生态中，台湾诗歌应该如何继续良性发展，您有何展望？近年您与大陆诗人交往较多，对比大陆，您觉得在某些特定时代下的诗人，该如何把握自己的命运？

杨宗翰：我这几年从事教学，也有在产业界工作，学界与业界两个身份让我看得蛮多不同的东西。台湾现在最大的问题不是没有人写，是写的人很多，但没有人看。没有人看，才真正是最大的问题。到目前为止，全台湾两千三百万人里面，诗的爱好者毕竟还是少数，少到都养不起一份够水平的新诗出版社或新诗杂志社。大家都在说，出版社若敢出版诗集，就是在自饮致命毒药。虽然没有什么人敢出诗集，但我在出版社工作任内一直在推广诗集出版，也经手过不少年轻一辈诗人的创作结集。我在职场工作中，一直希望能够开发出更多的读者，毕竟“读者的流失”正是台湾新诗最致命的问题之一。

王冕：很多人在客观上认为，台湾新诗发展一直有一种比较良性的趋势，在这种良性的趋势下，是怎么造成了读者有不断地流失？并且针对这个问题，有可能解决的方案吗？

杨宗翰：台湾不像大陆，没有专业作家。台湾的作家百分之九十以上都是非专业的，跟我一样，有可能在学术界或在产业界工作，写诗或读诗纯属“业余”爱好。扣除在职场上退休的，台湾所谓“专业诗人”应该不超过一、二十位吧？台湾应该慢慢去培养让诗人可以活下去的环境，这个活是“生活”的“活”。民间这边要有自发力量，让诗人能够活下去，譬如稿费制度的提高。台湾这十多年来的稿费，几乎没有任何增加。副刊刊登一首短诗，稿费大概在1500新台币左右。请问你一年可以在报刊发表几首诗？这样怎么养活自己，可以买几杯饮料喝，可以买几公升的米吃呢？对诗人，这问题很严重。小说跟散文还有比较多的发表空间。诗呢？我想就三个：第一个是发表在没有稿酬的网络园地，它的读

者群很多但“看不到”，你不知道是谁在读。第二个就是报纸。现在台湾的三大报副刊的情况蛮严峻的。譬如说《联合报》跟《中国时报》每天都有出副刊，但《自由时报》一个礼拜只有四天有副刊，园地又少了。然后各副刊每天给诗的版面最多就是一首，一年究竟能放多少首诗呢？除了网络跟报纸之外，第三个就是诗刊。诗刊是没有稿酬的——为什么诗刊“就得”没有稿酬，我到现在还是不懂这个道理。我们对同人诗刊是不是可以有更多一点的想象？有没有更大的支持力量，或者让诗刊不会经营到亏损，甚至让它变得更漂亮、更精美，让读者人手一册、非买不可？让诗刊成为独立营业、正常存活下去的单位，为什么完全不可能？这都是我一直在想象中的事情。让每个诗人有机会在生活上稍微比较宽裕一些（至少能够饱肚吧），否则实在太辛苦、太不堪了。

王冕：如何看待诗歌中的图像性，是新诗的一种良性的发展，或是一种怪胎？您写过图像诗吗？您对台湾的图像诗热有何评价？

杨宗翰：我对图像诗的评价并不高，写得好的很少。图像诗写作不是想象中那么容易，不是拿几个文字当色块、或是色彩随意在这个稿纸（或计算机屏幕上）涂鸦这么简单。图像诗有它非常严谨的要求，我认为在台湾没有太多成功的例子，其实我对图像诗的发展比较悲观，个人看好的反而是散文诗。

王冕：哲学家福柯认为：“从各方面看，我确信：时代的焦虑与空间有着根本的关系，比之与空间的关系更甚。时间相对而言，可能只是许多个元素散步在空间中的不同分配运作之一。”“而当今的时代或许应是空间的纪元。”时空的巨大转换产生的空间感对您的创作是否有影响？

杨宗翰：我倒不是，我的主题跟空间感没有关系，我在乎的反而是历史感与时间性。时间感比空间感，对于我个人来说更有影响力。

王冕：现在还有一种观念就是随着社会的进步，在人和人之间的空间感，人类可以很大地改

变。但是在时间的维度上还是很难改变的，就在最近三十年间，空间感这种巨大的改变，认为对诗歌的创作有没有影响？

杨宗翰：我个人没有，我看台湾这边应该有，不过我要想举哪些人出来，倒也不容易一下想到。

王冕：可不可以理解为您也是新一代的诗人，是在空间感的大变化之后成长的，所以习惯了空间的变化？

杨宗翰：是的，我已经习惯了空间的变化。

王冕：您如何看待现代诗歌中语言所体现的一种空间性？您认为空间性和时间性对于当今的写作哪种更为重要？

杨宗翰：我还是比较在乎时间性。我对时间性最为敏感，尤其是历史的变化。这可能是我个人的一个偏之见，因为自己一直对时间感很重视，对空间这块反而不是那么在意。

王冕：您是否认为您对空间性的忽视是您不赞成新诗的建筑美的原因？

杨宗翰：你又联系到闻一多了。闻一多的“音乐美、建筑美和绘画美”的“三美说”，在台湾没有太大的影响。台湾读者对闻一多的了解，我认为远不如徐志摩。

王冕：您认为写诗有“治疗心理精神疾病”的作用吗？您写诗是在难受的时候还是高兴的时候？

杨宗翰：情绪的波动跟创作有一定的关系，我也认为创作是有所谓的书写的治疗的功能，倒过来讲，就是愈治疗愈书写，写东西是有疗效的。我是情绪起伏不显露于外的人，我比较喜欢把内心的风暴积压在心里面。我心中可能是波涛汹涌，写出来反而是整理过后的平坦一片。我最讨厌的就是以诗作为情感的发泄，最终导致语言的滥用。

王冕：您是三种文体都有涉猎的创作者，您认为这三种文体，哪一种对于心理的保健和维护可能更有优势呢？

杨宗翰：我选择散文。我不会用诗来做这个事情。散文最贴近人的内在本质精神生活。诗是一层一层地不断遮掩过的。

王冕：近年大陆口语诗流行，一些诗人甚至提出了拒绝意象，庞德对意象特别看重，您如何理解意象在新诗中的作用？

杨宗翰：我先说对口语诗的意见。我2007年2月21日曾于《联合报》副刊发表过一篇短文，直接批评赵丽华。我的题目叫《口语诗？口水诗？》，就是两个反问号。全文如下：“中国诗坛去年最火红的话题人物，大概非女诗人赵丽华莫属。原因不在于她缴出了什么旷世无匹之作，而是这位被网友戏称为‘梨花教母’和‘诗坛芙蓉姐姐’的国家一级作家，居然把诗写成这个模样：‘我坚决不能容忍 / 那些 / 一个人 / 在公共场所 / 的卫生间 / 大便后 / 不冲刷 / 便池 / 的人’ ‘毫无疑问 / 我做的馅饼 / 是全天下 / 最好吃的’。另有一首以《我终于在一棵树下发现》为题，原来是诗人发现了：‘一只蚂蚁 / 两只蚂蚁 / 三只蚂蚁 / 一群蚂蚁 / 可能还有更多的蚂蚁’。赵丽华的作品让网络上众多博客（blog）议论纷纷，不满者嘲讽这些根本不算是诗，其中的口语更近乎废话；有些人则持相反态度，认为她是在‘为中国诗歌受难’，诗人应该享有充分的创作自由。我举双手双脚支持创作自由，也赞同写作者可适度以日常口语入诗。但所谓‘口语’不代表不许提炼，毕竟生活语言很难完全等同于文学语言。诗人以口语入诗，其目的在提升语言的鲜活度，更可以让读者倍感亲切；若在诗中毫无节制地滥用口语，或仅凭二三佳言警句就妄称是诗，那只是误把口水当成口语罢了。这种诗人既低估了读者，也低估了诗。”

王冕：后现代主义诗歌该如何界定，是一种思潮，还是后现代背景下的诗歌创作，还是一种后现代主义的风格？您认同哪一种界定？

杨宗翰：我认为基本上是思潮，这个思潮影响到了各种文学体裁的表现，比如说后现代诗、后现代散文或者后现代小说，应该先是思潮才有这个东西出现。它在台湾文坛的影响，最早有由罗青、林耀德引进的后现代思潮，但是他们的方

法是很诡异的。譬如说罗青是用翻译的方式在推进这个后现代，这其中是有问题的，当然我不能说他们没有贡献。这是蛮有意思的地方，先有思潮，才有创作出现。

王冕：您认为应该如何处理诗歌古典传统与后现代之间产生出来的巨大断裂？

杨宗翰：我认为这个断裂“不用处理”，因为这是自然的事情。没有谁优谁劣，各凭本事，各显神通。也不用特别沟通，就看诗人想选取哪一种方式来做书写的风格。

王冕：近年“叙事”或“叙述”入诗流行，甚至有人主张“拒绝抒情”。作为诗人，您是如何处理“叙事”的？“叙事”是否会影响“抒情”？

杨宗翰：这个不应该有矛盾，比如大家会说理性对立感性，叙事对立抒情，这都是过于简单的推断或者二分法。采用二分法是很危险的。就像我不会说理性与感性是截然二分的，我也不会说叙事跟抒情是截然二分的。作者应该是主体，他要有能力胜任这个主体，选择他要运作的方向。从哪边走，这个是他可以自己做出选择的。

王冕：您在论文《构筑诗的美学史——评简政珍〈台湾现代诗美学〉》一文中总结了台湾的新诗评论几十年来的概况：“新诗评论在台湾几经转型，其发展轮廓与各阶段代表性评论家大抵如下：1930到1960年代间以印象式批评与拟诗话写作最为常见（张默、水荫萍可为代表），且印象式批评手法迄今依然是许多论者偏爱的‘利器’，影响之深广实不容小觑。1960年代后期起文坛遭受‘新批评’的强烈冲击，应可视为台湾新诗评论的首度转型，代表性批评家为李英豪与颜元叔。至于第二度转型则与1970年代比较文学视野的导入密切相关，叶维廉与张汉良堪称本阶段诗学双璧。一直要到1980年代开始的第三度转型，才真正出现批评手法的分衍与新变，其间既开展出荒野中的女性诗批评（钟玲、李元贞、李癸云），亦见传统与当代的汇通（渡也、李瑞腾、萧萧）；论者或从事后现代诗学的引介（罗青、林耀德、孟樊），或致力于主体性批评的追求

游唤、简政珍、翁文嫻。”您能不能谈谈这几种批评的优点和缺点，您自己最喜欢哪种批评？您最擅长哪种批评？

杨宗翰：这个是我写过的一篇短文。多年前因为看到简政珍的《台湾现代诗美学》，才有这篇短评。后来我写了一本《台湾新诗评论》，副标题是“历史与转型”，就把这篇短文内的观点扩充、发挥，详细地把新诗评论的历史分为各个阶段。这个“新诗评论转型”是我个人的意见，不敢说创建，只是我个人的心得。至于最擅长哪种批评，我只能说自己还没有被哪个理论极端影响，不想成为哪派理论的代言人，或许也没这个资格吧？取其长处，避其短处，我认为还是比较好的方法。灵活的使用各种批评“工具”，才能开创出自己的批评手法。“自己的批评手法”或许是很狂妄的说法，但究竟有没有可能？我在探索与尝试这个可能性。

王冕：您在这篇论文中还说过：“作为‘新批评’的重要遗产，‘close reading’本应为当代批评家的基本功夫与最低共识，就算是解构学大师德希达（Jacques Derrida）都懂得该藉此法在‘结构’里解读出语意的缝隙，可见它何过时之有？无奈部分批评家习惯逐渐趋奇，又往往被各类论述标签与外表形式所惑，批评遂沦为忙于举标语、插旗帜、贴品牌的‘分类回收’作。这种批评家根本无意也无法读诗，更别说如何跨入诗学堂奥。”新诗史家普遍重视“分类回收”式的思潮研究，不重视“文本细读”，您与孟樊合写《台湾新诗史》时，您是如何处理“宏观概括”和“微观分析”的？

杨宗翰：我真的对文本美学十分重视，我认为台湾的一些所谓“诗评人”，质量非常差，我讲得比较不客气，他们对诗歌解读的基本功夫非常差。他们只会刻意套用一些文学理论，或者所谓诗潮或诗史，来掩饰自己文本分析能力的贫弱。我认为只有透过微观的文本解读和跟宏观的历史分析结合，才能真正把新诗史谈

清楚。我心目中的《台湾新诗史》既重视宏观，也不忽略微观。毕竟没有微观，何来宏观？写作《台湾新诗史》这本书时，我很坚持这一点。

王冕：您在论文《问题不在知道的太少——关于西方文学理论的一些联想》中说：“2004年4月4日的《联合副刊》上有一篇《唉，艰难文论》，作者黄维梁教授直言台湾学界充斥着‘以艰难文饰浅陋’的歪风，中英夹杂、食西不化似乎已成学术论文写作常态，文学理论的艰深化与晦涩风更让人不禁掷卷长叹。这位来自香港的学者对现今言必‘解构’，文必‘后殖’，什么都想‘文化研究’一番的情况相当感冒，也很担心台湾会沦为西方学术文化的半个殖民地。”大陆的文学研究也存在这种“食洋不化”现象，因此导致一些人主张“去西方化”。您如何看待这种现象？借鉴西方文论是太多了还是太少了？应该如何借鉴？

杨宗翰：你找到了我的旧文章，大约是2004、2005年间的另一篇短文。文中主要观点是说，台湾的出版界、学术界对基本功夫是不够重视。就像你如果不会close reading，不懂文本细读功夫，你有什么资格或者什么条件，敢去奢谈宏观的历史研究？我认为对西方文学理论的理解在台湾来看是少，而不是多，这个少呢就像题目一样，是缺乏把这个东西做更明白、清楚的陈述。大陆的情况我不敢说，台湾有些学者喜欢用语故作艰深，来掩饰思想及学问的浅陋，这是我极力反对的。只有自信心不足的人，才会有这个状况。学术论文或者诗学研究应该用更清楚的语言讲出来，因为让大家都听得懂不代表你“媚俗”，也不代表你能力不够，反而是你有能力跟一般人沟通。语言的基础来自社会，学者或者研究者没有资格自外于社会，除非你想要自外于语言。

王冕：您在论文《被发明的诗传统，或如何叙述台湾诗史》中说：“就认识不足，这批研究者（或史家）才会一直无法摆脱‘史料学派’的实证主义学风，甚至视其为史学研究的‘正统’。这种对科学性的注重、对史料考证的追求，远承

自胡适、顾颉刚、傅斯年等人建立起来的史学传统，以及被尊敬多于被正确理解的兰克（Leopold von Ranke, 1795~1886）。试问：文学史家若只偏重《停留》在史料之搜集、整理、考订、辨伪，或者仍心系于维持历史客观性这个‘高贵梦想’，如何能跟经历过‘语言学转向’的历史学对话？如此划地自限，又怎么能期待他们提供读者不同的‘文学史想象’？在您的台湾诗史写作中，如何处理“历史考察”与“理论思辨”的？

杨宗翰：确实像文章题目所说，我认为诗史是个“被发明的诗传统”。诗使是被发明、被研究、被创造出来的，不是天生如此、自然如此的。作为文学史家，在台湾如何去“叙述”诗史的生成演变，这也是我持续关心的问题。在史书里面做非常细致、非常繁琐的历史考证，我认为读者不会想看。他们想要的是一本“好看的”文学史，有一定的煽动力，有一定的魅力，让人想一章一章读下去。台湾的各类文学史中，我认为唯独陈芳明《台湾新文学史》具有这种魅力，但此书也不是每处都令人满意、无可质疑。我写文章批评过其他的文学史出版品，因为我的目标就是想写一本属于读者家喜闻乐见的文学史书，它的语言应该是更有诱惑力的，而不是死板、难看、贫乏的传统教科书式文学史。

王觅：您赞同“诗歌生态决定诗歌功能，诗歌功能决定诗歌文体”的结论吗？

杨宗翰：这种结论是谁提出来的，是你父亲王珂教授的理论，对不对？你父亲有很大的学术视野。应该这么说：“诗歌生态决定诗歌功能，诗歌功能决定诗歌文体。”这个在大陆可以被认可，在台湾提这个问题却太早了。因为台湾目前对诗歌生态、诗歌功能、诗歌文体之间，剪不断理还乱的关系还没有完全弄清楚。

王觅：您倡导新诗只要是自由倾向，但是对于很多想进行诗体建设的学者，您对他们有什么建议吗？

杨宗翰：这个也是你父亲最关注的问题。他是做新诗诗体研究的重要大陆学者，但新诗诗体研究在台湾，我认为还是相对稚嫩、犹待开发的状态，台湾新诗研究界还是比较侧重对个别作者的评论。你父亲的研究成绩曾经给了我很好的反思，让我看到自己视野的不足。

王觅：谢谢您很好地回答了我以上的提问，关于您的创作和研究，您觉得还有什么需要补充的吗？

杨宗翰：我必须讲与台湾同辈相较，我有相对较丰富的产业界经验，在大学授课也没有断掉过。这样的双重经历让我更体验到，文学探索也好，诗学研究也好，跟社会是不能切割、脱离的。就像我刚刚讲的一样，我致力于思考文学史的写作，期待能缴出一本好看的文学史，一本读者会想读下去、充满魅力及煽动性的文学史。我想用这本文学史来跟社会“对话”，并希望在有生之年能够把这本书写出来。不管它是新诗史、小说史、散文史，或者所谓的文学思潮史，总之是我人生的重要目标。

《作者单位：东吴大学中文系、文讯杂志社；西南大学中国新诗研究所》

责任编辑 张韵波