

# 臺灣中文學會通訊

中華民國 115 年 (2026) 8 月

## ❖ 會務報導

- 1 臺灣中文學會第八屆第三次理監事聯席會議紀實

## ❖ 活動紀實

- 3 新書精讀會計畫之五十八：鍾秩維《後保鈞抒情：郭松棻、李渝與臺灣現代派文學政治》

## ❖ 專題企畫

- 32 唱戲·闖舞臺·看見戲曲
- 34 傳統即是永恆的時尚：國光劇團三十載的匠心與創新之路  
——專訪國光劇團 張育華團長
- 38 喜見這好春光：當京劇「闖」入校園  
——清華X東海——戲曲傳承計畫：專訪羅仕龍老師、林佳儀老師、高禎臨老師（上）
- 42 「夥計們，上坡囉！」：京劇作為一種跨領域的共感語言  
——清華X東海——戲曲傳承計畫：專訪羅仕龍老師、林佳儀老師、高禎臨老師（下）
- 47 門後面的世界：高禎臨老師訪談
- 53 而今姹紫嫣紅開遍：中央大學崑曲博物館的典藏與薪傳  
——中央大學崑曲博物館：專訪黃思超老師

## ❖ 追思前賢

- 58 詩心不滅，典範長存——悼念宇文所安 (Stephen Owen) 教授

## ❖ 相關訊息

- 61 各類活動預告
- 63 第十四屆「四賢博士論文獎」公告
- 64 編後語

## 臺灣中文學會

### 第八屆第三次理監事聯席會議紀實

◎祕書處

時間：中華民國 115 年 6 月 20 日（週六）  
寄發  
地點：通訊會議  
主席：曾守仁理事長

本會第八屆第一次理事會議，於 115 年 6 月 20 日（週六）以通訊會議形式召開，主席為曾守仁理事長。楊自平副理事長、林啓屏常務理事、陳逢源常務理事、高嘉謙常務理事、胡曉真理事、梅家玲理事、曾守正理事、金培懿理事、石曉楓理事、林淑貞理事、黃文車理事、羅景文理事、曾曄傑理事、黃羽璿理事、須文蔚常務監事、吳冠宏監事、何維剛監事、廖美玉監事、黃聖松監事出席與會。

討論議案如下：

**案由一、**請審核入會申請資格。（提案者：祕書處）

說明：

（一）個人會員 5 名，學生會員 0 名，贊助會員 1 名。

（二）臺南市臺疆祖廟大觀音亭暨祀典興濟

宮自本會第六屆陳益源理事長起，連續兩年贊助本會並合辦「新書精讀會」活動。本年度經曾守仁理事長邀請，加入本學會贊助會員，為本學會第一個非學術單位之贊助團體。嗣後亦將對本會新書精讀會符應宗教祀典、民俗信仰、廟宇文化與美學之相關內容提供經費贊助，每年至多 2 場。

| 類別 | 姓名                | 服務單位/職稱                 | 申請日期       |
|----|-------------------|-------------------------|------------|
| 個人 | 林鴻瑞               | 中央研究院語言學研究所/博士<br>後研究學者 | 115. 3. 28 |
| 個人 | 鄭垂莊               | 文藻外語大學東南亞學系/助理<br>教授    | 115. 5. 1  |
| 個人 | 游勝輝               | 國立中興大學中國文學系/助理<br>教授    | 115. 5. 3  |
| 個人 | 黃璿璋               | 國立中正大學中國文學系/助理<br>教授    | 115. 5. 19 |
| 個人 | 蔡忠道               | 國立嘉義大學中國文學系/教授          | 115. 6. 16 |
| 贊助 | 臺南市臺疆祖廟大觀音亭暨祀典興濟宮 |                         | 115. 4. 11 |

決議：照案通過。

**案由二、**請討論本年度名家書畫之徵集、展覽暨義賣案。（提案者：曾守仁理事長）

說明：

(一) 依第八屆第二次理監事聯席會議臨時動議，提案籌辦徵集名家書畫義賣。

(二) 擬於臺靜農人文會館展出。已初步商訂展期為 115 年 11 月 6 日至 12 月 5 日。

(三) 相關義賣之行政流程維持先前模式，已聯繫處厚堂協助辦理。

(四) 展覽期程、徵集啟事與公告見附件 1。

決議：回函建議「展覽內容除名家書畫徵集外，亦可考慮廣徵全國大學院校、中文系所由名家題字者，以圖檔、說明方式加入展覽」，全案修正後通過。

**案由三、請討論「臺灣中文學門語言文字領域前瞻座談」案**（提案者：祕書處）

說明：

(一) 中華民國聲韻學學會提議與本會、中國文字學會、中華民國訓詁學會、國立臺灣大學中國文學系，共同主辦「前瞻座談」活動。

(二) 活動目標為凝聚國內傳統文字學、訓詁學、聲韻學及所有語言文字領域學人之共識，探討全球化與數位時代下語言文字研究的前瞻性議題、跨領域合作之可能性。

(三) 活動計畫書見附件 2。

決議：修正通過。

**案由四、請討論「典範的生成：古典文學研究在臺灣」研討會案**。（提案者：祕書處）  
說明：

(一) 國立臺灣大學中國文學系執行之「標竿計畫」，邀請本會聯合舉辦為期三年之「典範的生成：古典文學研究在臺灣」研討會。擬透過三年期規劃，回望臺灣學術界在古典文學（包括「詩學與詞學的理論及實踐」、「小說與戲曲的敘事美學」、「古典散文與書畫論的表與裏」）的耕耘軌跡，思考古典文學研究在臺灣的轉型意義，開拓古典文學在當代華文世界的前瞻議題。

(二) 活動計畫書見附件 3。

決議：照案通過。

**案由五、請討論臺灣中文學會與大韓中國學會學術交流案**（提案者：曾守仁理事長）

說明：

(一) 韓國「大韓中文學會」擬與本學會進行臺韓兩地中國文學、漢語語言學及東亞文化研究之學術交流與合作。

(二) 大韓中文學會提議兩會交流形式，可以學術交流備忘錄形式進行，草擬之備忘錄見附件 4。

決議：照案通過。

臨時動議：無臨時動議，散會。

## 新書精讀會計畫之五十八：

鍾秩維《後保釣抒情：郭松棻、李渝與臺灣現代派文學政治》



◎祕書處整理、各發言人審訂

時 間：2026/5/28（週四）13:00-16:00

地 點：國立中山大學文學院 LA4005 室

主持人：梅家玲先生（臺灣大學中文系特聘教授）

主講人：鍾秩維先生（清華大學臺文所助理教授）

討論人：張錦忠先生（中山大學外文系退休教授）

詹閔旭先生（中興大學臺文所所長）

黃資婷先生（中山大學中文系助理教授）

### 【主持人梅家玲先生】

大家好，午安。非常高興今天能來到中山大學，為大家主持臺灣中文學會主辦的新書精讀會。誠如杜主任所言，本會的新書精讀會除了邀請著作作者進行分享，更安排了多位不同領域的專家學者共同參與對話與交

流，期盼能藉此分享彼此的心得與研究成果。

新書精讀會是臺灣中文學會自成立以來便持續推動的核心活動，其宗旨正是希望藉由新書研讀契機，促進各地學者之間的學術資源共享，並透過跨領域對話激盪出更璀璨的學術火花。由於我過去曾於臺灣中文學會服務，並擔任過兩年的理事長，因此藉此機會向在座各位對此活動背景做簡要介紹。

臺灣中文學會新書精讀會，通常一年會遴選四部左右的作品進行研讀。在書單的規劃上，我們會特別挑選兩位資深學者與兩位年輕學者的著作，這象徵著學術界的「老幹新枝」，讓不同世代研究成果都能有展現與分享的平臺。

今天我們所要探討的著作——《後保釣抒情：郭松棻、李渝與臺灣現代派文學政治》，

正是本屆臺灣中文學會曾守仁理事長接任後所主辦的第一場精讀會。本次活動由我們年輕有為的青年學者著作拉開序幕，我認為格外具有傳承與開新的重大意義。

接下來，我向各位簡單介紹今天的作者以及三位與談人。

首先，讓我們歡迎發表人——鍾秩維老師。鍾老師是臺灣大學臺灣文學研究所的博士，畢業後曾任教於輔仁大學中文系，目前服務於清華大學臺灣文學研究所。鍾老師自博士論文階段起，便長期關注「抒情傳統」相關論題，其博論針對「抒情與本土」此一核心課題，展開了非常深刻且精彩的研究。該學術成果在當年不僅榮獲臺灣中文學會主辦的「四賢論文獎」博士論文組首獎——這是中文學會給予年度優秀博士論文的最高榮譽；同時，亦獲得國立臺灣文學館的「傑出博碩士論文獎」，足見其學術含金量。今日我們所要探討的這本新著《後保釣抒情：郭松棻、李渝與臺灣現代派文學政治》，正是他從該博士論文的抒情論題持續延伸之作。

這本書出版之後便受到矚目，這也是為什麼臺灣中文學會會推薦鍾老師的這本書作為精讀的主要對象。這本書簡單來說，它至少對保釣文學、保釣世代做了相當有系統的深入研究。此外，它也對臺灣的現代派有一個不同的切入角度，並給予別開生面、推陳出新的研究，且具有方法論的意義。

此外，鍾老師也是我過去多年來的合作夥伴。我們曾共同主編李渝過世後的散佚遺稿，彙整編纂成《那朵迷路的雲：李渝文集》，這對於往後開展李渝的研究有著一定的貢獻。在那之後，我們也為李渝編纂了她的研究文獻選集。總而言之，就我對鍾老師的瞭

解，他不僅研究做得非常之好，在文獻資料蒐集、書籍編纂以及學術工作推動方面，也都充滿了熱誠與能量。因此，今天能夠邀請到他來談這本新書，我覺得非常高興。

另外，我們也邀請到三位傑出學者，且分別屬於不同的領域。我想這也是新書精讀會很特別之處，也就是說雖然這是由中文學會主辦的活動，但不限於中文領域。

來到中山大學，我們第一位邀請的就是在文學院非常資深、傑出的張錦忠教授。對於中山大學的師生來說，張老師大家一定非常熟悉，因為他曾擔任過中山大學人文中心主任、華語教學中心主任。他的研究從一開始也與現代主義、現代派有關，之後在馬華文學、華語語系文學以及跨國的華文文化等領域方面，都有非常重大的學術貢獻。今天邀請他來針對鍾秩維老師這本書分享意見，一定精彩可期。

第二位是詹閔旭老師。詹老師同樣是臺灣學界，特別是臺灣文學與跨國文學研究當中非常傑出的青年學者，或是稍微資深一點的青年學者。詹老師在華語語系文學研究方面有許多精彩的論文，近年來，他也帶動了全球南方的相關研究，為學界開展了一個非常有新意的研究領域。目前他擔任中興大學臺灣文學與跨國文化研究所的所長，同時也是優聘副教授。由他來與鍾秩維教授討論這本書，我想帶出來的可能都是另外一種不同的視野。

第三位要介紹的，是大家最熟悉的、本系中文系的黃資婷老師。我非常佩服黃老師，因為她擁有中文與建築的雙學位，她的研究也因此具有跨領域的特色。她不僅結合了空間、影像與文學閱讀進行研究，同時也涉及

到影像敘事、文化研究，以及現當代的建築美學與文學。待會黃老師同樣可以為我們從不同且具有新意的視角，來與鍾秩維老師進行對話。

好，我想我就不耽誤時間，接下來把時間交給鍾秩維老師，我們歡迎鍾秩維老師。



#### 【主講人鍾秩維先生】

杜主任，主持人梅老師，與談人錦忠老師、閔旭老師、資婷老師，還有各位朋友大家午安。

今天真的非常榮幸，應臺灣中文學會之邀請，有機會來到中山中文系，來舉辦新書的精讀會。過去幾年其實蠻常有機會來到中山大學，每次來都非常高興，因為我自己本人是屏東潮州人，高中是在高雄就讀的，所以每次回到高雄都特別開心。

今天的論題是關於我的新書《後保釣抒情：郭松棻、李渝與臺灣現代派文學政治》。我還記得大一、大二時上梅家玲老師的現、當代文學與文化課程，第一次接觸到李渝老

師的作品。後來和李渝老師還另有因緣，是梅老師擔任臺大臺文所所長的時候，李渝老師來臺文所客座任教，剛好我是那個班上的學生。算起來前前後後大約花了將近二十年的時間，才終於完成這本著作，真是覺得意義非凡。

今天的討論，因為這本書畢竟是關於郭松棻與李渝，或許大家未必那麼熟悉其人其作，我可能會換一個方式來切入這個話題。我打算從一個比較後設的角度，重新去講為什麼我會寫這本書，以及這本書它主要的一些方法與關懷。

首先，在這場精讀會之前，楊双子的《臺灣漫遊錄》剛剛得到國際布克獎（International Booker Prize），重新引發了海量的討論。這些討論充滿了不同意識形態間的激烈交鋒，甚至國臺辦都發表了意見。如果我們大致將這些政治立場做一個分類，可以看出所謂的中華民國派、左翼立場，以及本土派的站位。

無巧不巧，圍繞《臺灣漫遊錄》輻輳而出的三個意識形態的對立，實際還是與保釣運動時期主要的意識形態陣地遙相呼應。這種歷史不斷重複的既視感乃是因為中華民國、左翼（乃至左統），與本土派（或某種意義上的臺獨）的三足鼎立，一路主導著戰後到現在臺灣的地緣政治格局。我們可以把它看成一道母題式的、或一種原型般的核心推力。在這個意義上，儘管當今的我們對於保釣運動恐怕都已經不甚了然，但我要說的是，「保釣」這個命題，它的風波從來沒有遠去；它就是決定當代臺灣地緣政治格局最關鍵的一個力量場。如何重新反思「保釣」對於當代臺灣處境的啟示，即是《後保釣抒情》主要的問題意識之一。

而我剛才說到從七〇年代的保釣、到眼前《臺灣漫遊錄》所捲起的這些政治角力，無論時空如何改換，又或者是說中華民國派、左翼，與本土勢力，在戰後漫長的時間裡經歷怎樣的此消彼長，我們卻發現，很有趣的是，「現代主義」，不約而同地，往往都被拿來當作是攻擊、批判的一個標的。

現代主義因為是舶來品，也就是外來的，所以它習慣性地被貼上殖民者的標籤，它表現出來的世界於是屬於不純正的（inauthentic），在很多場合中也會與欠缺生產性，甚或生理上的性無能等負面語意相連結。事實上，包括郭松棻在內的那個世代的左翼評論者，特別傾向使用性方面的比喻，而且通常是反面立論，去批判現代主義所生產出來的惡果。

回到《臺灣漫遊錄》：在眾多的評論中，有一篇文章使用了一個讓我印象深刻的詞：「敗草穢中的破舊殿堂」。這句話來自 1920 年代的臺灣文人張我軍。當時文壇新、舊兩派開啟論戰，張我軍嚴厲批判舊文人為既得利益者。「敗草穢中破舊殿堂」就是張對舊文學的控訴；而這座破舊殿堂無疑需要被推翻、被打倒。對（部分）《臺灣漫遊錄》的擁護者來說，現代主義本質上是居於「敗草穢中的破舊殿堂」中的陳腐腐朽人／物。在看待現代主義的問題上，他／她們其實與左翼、或者鄉土派的意見相差不遠；儘管在民族主義的立場上，雙方恐怕南轅北轍。

總而言之，從三〇年代的上海、到六〇年代的臺北，從臺灣現代派持之以恆的實踐，到改革開放前後中國掀起的先鋒浪潮，臺灣或華語現代文學史上的現代派、現代主義，每每被貶低為任何版本的民族主義——不論

認同的是「臺灣」、「中國」，或其他——的背叛者。而在汗牛充棟的文獻中，最擲地有聲、最鏗鏘有力的一篇批評文章，不是別的，就是郭松棻〈談談臺灣文學〉。這篇文章發表於 1974 年正月，刊登在香港左翼雜誌《抖擻》的創刊號，就時、地來說都深具象徵性。這篇異常犀利的現代主義批判集大成般綜合了我剛才歸納的，民族主義者與左翼知識人對於現代派的不滿。《後保釣抒情》第三章對〈談談臺灣的文學〉有深入的討論。

但是我們都知道，在 1974 年稍晚，郭松棻利用聯合國的回籍假期旅行中國。李渝也一同前往。所謂回籍假期就是回到國籍地放假，而郭松棻投入保釣後認同的是共產中國，所以當時的他不是選擇回故鄉臺灣，他是「回」中國大陸。不過這其實是郭松棻第一次踏上大陸的土地，他是道道地地的，出生於臺灣大稻埕的本省人。而李渝雖然在重慶出生——「渝」據說即取自重慶的簡稱——但 1949 年就來到臺灣，基本也是在臺灣成長。

然而在這趟大陸旅程中，郭松棻和李渝因為直面文化大革命慘澹的實況，反而對中國革命的願景產生了巨大的懷疑。離開中國後，郭、李的革命激情也隨之冷卻。經過一番沉潛，郭松棻、李渝在八〇年代回歸文壇，各自發表〈月印〉、〈江行初雪〉等名作；而令人驚訝的是，此前嚴厲批判現代主義的兩位革命分子，現在卻儼然蛻變為最決絕的現代主義者。這個斷裂無疑是當代臺灣與華語語系文學最徹底，可能也最古怪的轉向之一。而且它是往回轉。究竟現代主義對保釣世代，對臺灣現當代文學，乃至對於華語語系文學的意義是什麼？這是這本書核心的一個關懷。

我剛才提及的這些問題，無論是保鈞，或者現代主義，無論臺灣，或者華語語系，都非常複雜。它們背後牽涉的因素很多，彼此的交涉也錯綜複雜。因為時間有限，以下的討論將比較著重在現代主義世代（在我的討論中有時也稱為「現代派」），以及「現代主義」作為一種文學風格，為什麼會格格不入於當代的文學言說？特別是我自己博論以來的興趣之一是本土主義的世界觀；這套世界觀的當代賦形之一就是前述《臺灣漫遊錄》衍生的論述。而何以現代派與本土派兩造會那麼扞格不入，是我博論的主題之一。簡言之，在雙方之間，我認為存在一個可以稱為「認識論斷裂」的鴻溝。比較實證來說，我這幾年在大學教課，學生好像都不大熟悉白先勇、王文興的作品，而且也欠缺閱讀其人其作的動機。這對我，或者梅老師的世代來說，應該都是不可思議的事。這是我所謂「斷裂」的一個最實質的部分。

這學期（2026 春季）我邀請了張誦聖老師來清華演講，主題是反思臺灣現代主義研究的方法學。張老師以她的一篇文章〈讀《剪翼史》、重訪「世界文學」圖景中王文興的終極追求〉作為出發點。張老師對現代主義在當代臺灣文學史上的轉折和我有類似的見解，她透過「審美體制」的轉變，去界定我剛才所講的，現代主義世代與當代本土論之間的認識論斷裂。臺灣文學場域中「審美體制」的轉變是張老師長期試圖去理論化的現象，在這篇文章中，她嘗試藉此說明王文興的力作《剪翼史》，為什麼在當代臺灣文壇得到冷淡的反應。

簡單來說，王文興所代表的現代主義審美體制，它設定一套強調放諸四海皆準的，所謂「普世」的「世界文學」提案。但是王文

興這一套普世的（universal）現代主義言說、或甚至信仰，在經歷了後學，尤其是後殖民思潮的洗禮之後，我們知道它不過是兩次世界大戰之間，以西方，或者西歐，作為基地，形塑出來的一種特殊的（particular）價值系統。這套價值系統在政治上援用自由主義為依歸，在美學上則標榜現代主義——乃至更為特定的，所謂「盛期現代主義」（high modernism）——作為典範。

循此回到郭松棻、李渝的脈絡。郭松棻和王文興是臺大外文系的同班同學，他們開始自身文藝追求的大學時期，背景是全球 1960 年代的大背景。在 1960 年代，一方面，在西方（特別美國），乃是學院批評家體系性地將盛期現代主義經典化的關鍵階段；另一方面，在臺灣，1960 年代則是臺大外文同儕創辦《現代文學》，著手譯介現代主義的草創時期。另一個有趣的事情是，1960 年代創辦《現代文學》的臺大外文系同儕，包括白先勇、王文興、歐陽子，乃至大學在東海就讀，年紀稍小的楊牧等人，他／她們都因為一些特定的人際網絡，在畢業後前往愛荷華大學進修創作。白先勇、王文興等人一方面從事現代主義式的創作；另一方面，比如白、王的學長葉維廉也同步透過文學批評，力圖樹立現代派創作在美學上的正當性——文壇創作結合學院體系的經典化工程，臺灣現代主義潮流與其西方對應，在 1960 年代共享一致的律動。

而在政治議程上，1960 年代臺灣新派知識人的社群中，也出現推崇全盤西化的聲浪。這樣的思想背景讓臺灣現代派對於「現代主義」加「自由主義」這套特定的「普世」文學方案樂於接受。其中尤以王文興對它的認同最為徹底；張誦聖教授認為，王文興畢生在

文字上的苦心經營莫不指向對於現代主義版本的「世界文學」全力的灌注。

然而 1960 年代整體的風氣並不自滿於學院內的建制工程，恰恰相反，六〇年代因為反戰的號召，一股反建制的叛逆浪潮以全球為尺度興起。郭松棻、李渝之所以轉向左翼革命，與他／她們在柏克萊讀博時遭遇學運有直接的關係。而在批評典範上，經歷全球六〇的反建制洗禮後，「後學」逐步興起。「後學」對一時代「文學」作為一時代知識論述的一種結果保持警醒，同時更自覺於文學批評應當站立的後設視點：結合兩者，則現代派以為的所謂普世性，實不過是自以為是的幻覺罷了。與此同時，取而代之崛起的新典範之一就是「文化研究」。文化研究主張學術工作不僅要在學院內行批判之實，更應該具備干預學院外現實政治的行動力。

伴隨全球六〇年代的革命呼籲，一種新的「世界文學」觀念浮出地表。這種「世界文學」的觀點描繪一個「西方 vs 其他」(the West vs the Rest) 的對立框架。這種意在暴露權力不對等的認同政治框架，以及由此衍生而出的譬如多元文化主義 (multiculturalism) 言說，為當代本土主義的「世界文學」想像奠定基礎。如此一來，儘管「世界文學」在晚近重新受到臺灣與全球文學人的廣泛重視，但是這時候的、《臺灣漫遊錄》時代的「世界文學」，與現代派的、王文興的「世界文學」，早已內含差異的世界觀。此即我所謂的認識論的斷裂。

「世界文學」一直以來作為非西方知識人極度渴望的意符 (signifier) ——本土論在《臺灣漫遊錄》上投射的，不就是想要躋身「世界文學」的渴望嗎——但是我們也注意

到，亟需「世界文學」肯認的絕不只有當代本土論者，現代派如王文興等人同樣立志成為「世界文學」層級的創作者。只是在我們剛才描述的審美體制轉換，或者認識論斷裂的更替過程中，「世界文學」的意指 (signified)，早已更換改易。

這也就是為什麼即便當代臺灣文學者如此熱切地投入「世界文學」論述，渴望受到「世界」的肯認，卻對一生奉獻給「世界文學」經典，全力實踐「世界文學」標準的王文興的近作如此冷淡，甚至冷嘲熱諷。換句話說，王文興是不合時宜的；在多元化主義強調眾聲喧嘩／華，樹立另類典範的當下此刻，王卻仍然信之不移地奉行自由主義搭配現代主義的「普世」的「世界文學」典範。王文興貫徹一己心中那張普世藍圖的徹底程度，是激進到他甚至自白，自己文章的韻律乃是模擬英國詩（而不是有些評論家以為的閩地方言）。如此可見他西化程度的一斑。

相對於王文興的純粹，《後保釣抒情》聚焦的兩位作家——郭松棻和李渝——顯得非常曖昧。一方面，郭松棻、李渝同樣深受臺灣現代派普世世界文學提案的啟發，而且這份啟發貫穿了兩人整個人生（可以在郭、李訪談中清楚確證）。郭松棻直到晚年都自陳覺得自己是一個絕對的西化派。李渝雖然說年紀老成後讀中國古典的時間多了一些，但事實上她仍是一個非常西方習癖的讀者。郭、李的現代派世界觀特別體現於他／她們對於福婁拜的深深推崇。

王文興也非常推崇福婁拜。張誦聖老師的文章有解釋為什麼是福婁拜。主要因為福婁拜位居西方文學史上，從寫實主義過渡到現代主義的轉折期；而福婁拜更是其中最富

於曖昧性，作品內涵最為豐富的一位作家。當代無論洪席耶，又或布赫迪厄不約而同都重新回到福婁拜的作品，藉以重新問題化什麼是西方文學的現代（主義）性。郭松棻、李渝也都援引福婁拜為自己寫作的重要參照，這在臺大特藏的郭松棻、李渝檔案裡顯示得相當清楚。

但另一方面，相較於王文興的孤注一擲，郭松棻、李渝的文學志業的歷程與抉擇則充滿猶疑。郭、李同樣出身臺大外文系，郭松棻是王文興、白先勇的同班同學；李渝小郭松棻六歲左右，她是郭松棻任助教，代替蘇維熊教授上英詩課時，班上的學生。此外，兩人不像其他現代派同儕留學美國時去的是愛荷華大學，郭、李赴美時進入的是加州大學體系，後來輾轉都來到柏克萊分校。而且郭、李出國的時間也比白先勇等人還晚；他／她們到美國留學時是 1966 年，白先勇業已畢業在聖塔芭芭拉找到教職。然而雖遲至 1966 年才進入美國學院當研究生，郭、李反倒有機會更直接地參與了 1968 年以來席捲全球的學生／社會運動狂潮。而這毋寧給予兩人後來向左轉的契機。

進而言之，較之於文學創作，大學時期的郭松棻更傾心於哲學思辨。當時臺大主流的哲學進路是以殷海光為代表的自由主義傳統。而殷師的自由主義固然即臺灣現代主義美學在思想上最重要的背書之一。但是郭松棻並不完全服膺臺灣版的「自由主義」加「現代主義」組合；相對於此，郭松棻率先在《現代文學》雜誌上譯介存在主義思想，他尤其注意沙特派存在主義的發展。

沙特派的存在主義強調知識人必須介入現實的倫理承擔，因此在全球六〇年代世代

間，沙特思想蔚為風尚，沙特也成為左翼青年的導師。從譯介沙特到實踐沙特的郭松棻，理論上允當可以更順暢地與文化研究式的、多元文化主義式的世界文學概念相連接，畢竟從其根本，它們都屬於強調文學必須介入現實政治的審美典範。但實際上全不是如此。郭松棻八〇年代回歸文壇，恰恰是以一名毫不遜色於王文興的現代主義者之姿重新受到矚目。這一強烈的違和感是一道費解的難題，也是郭松棻轉向的耐人尋味之處。

郭松棻是本省人，而且是知識菁英階層的本省人，他的父親是前輩畫家郭雪湖。本省知識菁英的身分在六〇年代臺北知識圈裡算是滿特別的屬性。而在海外保釣運動中，同時是本省人又是左翼，更是相當尷尬的存在。那時在海外的本省人對於保釣大半持保留、旁觀的態度，他／她們認為保釣並未能真正解決本省人受到的不公平待遇。而可能因為本省人的背景，郭松棻在保釣時期所寫的幾篇政論文章中很深入地探究本省人在戰後臺灣的處境：何以臺民會心生「亞細亞孤兒」的受難怨懟？何以本省人社群中會產生臺獨思想？郭松棻這一系列文章寫得合情合理，切中肯綮。而郭松棻提出本省人的身分政治，其實是向王文興所代表的，現代派「普世」的「世界文學」構想，拋出非常在地化（特別屬於臺灣的）的質疑。

李渝的狀況則是：一方面我們可以在臺灣現代派文論發展的歷程中，相當清楚地為她的文學觀念定位。這一推論當然有其實證基礎，但我不完全是以人對人的影響論來主張李渝與現代派的聯繫；進而言之，我更是透過觀念史的角度——《後保釣抒情》的第二章主要透過「空間形式」與「抒情小說」這兩個關鍵詞開啟追蹤——去切入、去描繪臺

灣現代派文論展開的系譜。李渝寫了不少文論文章，除了集結為《那朵迷路的雲：李渝文集》之外，李渝也出版過美術評論集與《紅樓夢》評論集等。所以李渝現身說法，表達對她而言什麼是文學的陳述相對豐富。在這些說法裡面，可以很清楚地看到李渝特別秉持女性主義的角度，以及彰顯某種後殖民式的關懷。她有一本評論集叫作《族群意識與卓越風格》，書名「族群意識」明顯流露後殖民式的站位。這無非是我們上面提到的多元文化主義的、或文化研究式的典範。李渝的文論明確展演介入現實的能量，她對「普世」版本的「世界文學」提案自然有所質疑，而意欲擾動。

也就是說，相對於郭松棻的諱莫如深，李渝更自覺於陳述自己的文學認識論。同時相較於郭松棻，她還納入了「抒情傳統」的資源。而抒情傳統作為一套興盛於臺灣的中國文學史論述，它其實在 1949 年大分裂，以及東西冷戰的雙重格局下孵育衍生。李渝召喚抒情傳統的動機複雜而且曖昧，她不是單純以文化保守主義的「正統」管道引導抒情；相反地，她受到觸動而加以鉤沉的，都是抒情傳統中的「異端」。尤其李渝對晚明繪畫中憂鬱風格情有獨鍾的闡釋，以及她凸顯從林風眠到趙無極這一脈現代繪畫的「抒情傳統」（以此相對於社會寫實主義的徐悲鴻），在在說明李渝對於異端的注意。這份異樣的關注可能和她的博論導師高居翰，又或她自己的左翼參與相關。《後保釣抒情》的第四章對此有所申論。

歸根究柢，李渝和郭松棻都有充分能夠與 1968 年以後興起的文化研究、或多元文化主義「世界文學」典範接合的質性。但是弔詭地，他／她們文學創作的終極憧憬，卻如同

王文興，都力圖回應由福婁拜所代表的那個「普世」的現代主義「世界文學」的典範。但郭松棻、李渝的轉向，「回過頭」認同，現代主義，（無論情願或不情願）認同「世界文學」論述中「普世」的面向，難道真的如字面上宣稱的那麼單純？或者說，歷經了在自由派與左翼陣營之間千回百轉的周折，郭、李的「轉向」其實暗渡陳倉，在「現代主義」或「普世」的表面下蟄伏另類的一——比如介入現實，乃至於革命翻轉——意向？郭松棻、李渝的（重複）轉向的動機為何，究竟意謂什麼，以及對臺灣文學、對華語語系世界有怎樣的啟示：這就是《後保釣抒情》想要處理的根本話題。

整體而言，《後保釣抒情》核心的探問毋寧是釐清，介於「普世」與「多元文化主義」兩套世界文學審美體制的轉換之間，郭松棻、李渝文業似斷裂、又似延續的複雜軌跡。而對於郭、李範例的概念化，同時也將指向對於臺灣與華語語系研究中「文學 vs 政治」論題的重新問題化。

《後保釣抒情：郭松棻、李渝與臺灣現代派文學政治》，顧名思義，其基礎固然是作家作品研究。但是在寫這本書時，我並不滿足傳統作家作品論只專注於傳記評述、文本分析的作法，而更多元地參照文學／批評史、政治／思想史，並視情況援用當代批判理論的方法。同樣地，這本書在分析材料上不僅僅處理文學文本，也將郭、李的文論、政論、思想評述，甚至翻譯都包括進來；總之是致力在最大程度上將他／她們的文本都納入討論。

另外，晚近郭松棻、李渝的手稿與藏書捐贈給臺大圖書館，因此郭、李研究有了全

新的檔案材料。因為有些淵源，我有幸部分參與了郭、李檔案的編纂工作。因此在《後保釣抒情》中，有些推論就倚賴了新的史料文件。但史料不是《後保釣抒情》的強項，在這一方面現階段有其他老師做得比我更完整。然而我自己也曾一起參與《那朵迷路的雲：李淪文集》、《一次沒有參加的座談會：郭松棻、李淪文藝評論集》的編著工作。

接著簡單說一下《後保釣抒情》的結構：因為奠基於作家作品論，這本書在編排時必然具備一定的歷時性線索；特別是第一、二編，大致就是六〇年代、七〇年代、八〇年代接續展開。而在每一章中，我都試圖將作家作品的發展，扣連到臺灣文學、乃至政治／思想史上某些重要的轉折變化；比如第一章在臺灣自由主義，與海外保釣存在主義雙重脈絡的交織中，解讀郭松棻〈秋雨〉的 connotations。而由於嘗試融入文學／批評史與政治／思想史的分析，《後保釣抒情》的各章節分別鎖定一些關鍵詞；例如第三、六章引述「左翼的憂鬱」（left-wing melancholia），第二、四章則解析「抒情」的多重指涉。

至於第三編更專注在文學作品本身的討論。郭松棻、李淪成熟時期的作品都非常精緻複雜，而我又想全面、深入地解析，所以以一本書的篇幅來說，肯定沒有辦法一一處理。我的策略是聚焦單篇作品，這本書的第五章處理〈雪盲〉，第六章鎖定〈待鶴〉，這兩篇既是郭、李的代表作，也是我私心更為偏愛的小說。我試圖用〈雪盲〉、〈待鶴〉綜合性地闡釋郭、李創作的主題類型，也格外針對兩人寫作風格中的抒情主義（lyricism）詳加探討。更重要地，奠定於《後保釣抒情》的架構，郭松棻、李淪文學如何幫助我們反思文學（在社會寫實以外）的「政治性」？而如果

郭、李畢竟不願被模擬再現論所限制，那麼他／她們的美學實驗有無內蘊新的一套歷史哲學的潛能？

最後，我希望這本書能帶來一些閱讀臺灣文學的方法反思。當代的我們常常會說臺灣文學來源混雜、敘述複雜，因而難以化約解釋。但是在當下的情境裡，雖然口頭上我們說「臺灣」是一個複雜的故事，卻有意無意地，往往把它說得相對簡單。而要說得「簡單」，或簡單地說，背後必須預設單一的方法學，乃至歷史編纂（historiography）。然而這種單一性碰到郭松棻、李淪時，顯然將遭遇詮釋的瓶頸。《後保釣抒情》讀起來應該有進入的難度，除了因為它是作家作品論（預設需要熟悉郭、李文業的前提）的關係，更因為這本書涵蓋的歷史觀點、理論資源與解讀方法是「複數」的：它力求化簡為繁。藉此，我希望《後保釣抒情》示範的，是「複雜地去說一段複雜的臺灣文學故事。」

以上說明。敬請指正。

### 【主持人梅家玲先生】

非常感謝鍾秩維老師，他在有限的時間內，很扼要地為我們談到他這本書的發想因緣、各個切入角度，以及這本書最後的架構。

按照我們的規劃，先由主講人利用三十分鐘進行著作導讀，再由三位與談人每人三十分鐘的時間，來談談他們對於這本書的看法，希望彼此間能有一些對話交流。我們首先邀請最尊敬的張錦忠老師開始發言。



### 【與談人張錦忠先生】

謝謝梅老師的介紹，也謝謝臺灣中文學會的邀請，讓我有機會拜讀秩維這本書。我退休後要讀的書更多，如果不是今天這個場合，大概不會特別去找來精讀。這本書談的課題看似簡單，就是文學與政治，但作者寫得很繁富複雜，因此我的工作就是化繁為簡，把它講得簡單一點。

在座各位可能不知道什麼是保釣，現場大概只有我經歷過那個時代。保釣運動發生時我年紀還小，但至少知道那是件大事，它是我的當代。因此讀這本書，讀到郭松棻、李渝的故事，非常感慨。那確實是一個時代的結束。

「後保釣抒情」其實並不是一個單一事件，而是由許多事件交織而成的樣態。

我們可以參考這個郭松棻、李渝年表。首先是他們的出生年份，這部分看看即可。接著，他們進入臺大外文系就讀，然後最關鍵的時間節點是 1966 年，那一年他們前往美國留學。抵達美國後，他們進入加州大學系

統的英文系就讀。郭松棻覺得有些力不從心，畢竟當年臺大外文系的訓練在面對美國的英文系碩士班課程時可能仍嫌不足，讀起來相當吃力。

1966 年，雖然離六八學生運動席捲全球的 1968 年還有兩年，彼時美國已經籠罩學運潮流之中，反戰運動與民權運動風起雲湧。美國從一九六〇年代初，甘迺迪總統的時代開始，民間與校園反對越戰的聲浪就已經非常高昂。郭松棻與李渝目睹了學生參加社會與反戰運動，在美國是可以這樣介入的。後來楊牧也寫了《柏克萊精神》，記錄了許多那個時代的反戰場景。學運的現場經驗對他們的影響應該是非常大的——從六〇年代臺灣這樣一個封閉保守的社會前往美國，親身經歷了這些運動浪潮。後來郭松棻曾回臺，也將這些經驗寫進小說。

這本書涵蓋了保釣運動的不同面向。如果我們不知道郭松棻與李渝，或許就不會想知道保釣，或保釣的意義就不一樣。但保釣是非常複雜的歷史事件。究竟是在哪裡保釣？最應該保釣的地方其實是宜蘭，因為釣魚臺的行政管轄權屬於宜蘭，但是宜蘭當時並沒有發起保釣。保釣的主要運動場地在北美，而在亞洲則是臺北與香港。香港在保釣運動中是一個非常重要的地方，這涉及到郭松棻、李渝與香港的關係。郭松棻七〇年代的文章當時在香港的《抖擻》、《盤古》等雜誌發表。書中如果能多補充一點郭松棻、李渝的香港脈絡，應該會有更多文學因緣可以討論。

保釣運動的發生時間，從 1970 年到 1972 年，不到兩年就過去了。之所以會發生保釣運動，是因為當時聽說美國準備將釣魚臺的

行政權交給日本，後來確實簽署了協議，於是在美國的臺灣留學生聚集開會發起抗議行動。學生運動發展到最後總是鬧分裂，這很正常，不分裂反而不正常。後來保釣運動分裂成左、中、右三派，也就是剛才秩維提到的左統、親中華民國派以及臺獨派，而臺獨派當時的勢力還很小。大家看年表就知道，1971年臺灣的保釣學生代表團訪問了北京，並獲得周恩來總理的接見。這是一個非常重要的歷史事件，其中一位團員是王正方，大家對他應該不陌生。近年他常在《文訊》雜誌發表文章，文筆非常生動。他也曾任導演和演員；方育平導演的香港電影《半邊人》他就是男主角，也參與影片的劇本寫作。

對臺灣來說，七〇年代最重大的打擊是1971年10月聯合國通過了第2758號決議。決議內容大家都知道了。同年，陳世驤教授過世。接下來，保釣運動宣告結束，釣魚臺終究還是交給了日本。1972年，郭松棻進入聯合國擔任翻譯工作，定居紐約。當初大家都好奇他工作內容究竟是什麼？是替聯合國工作，還是替中共工作？這屬於歷史細節，這裡暫且不論。另外一件大事是尼克森訪問中國。當時季辛吉先密訪中國，隨後中國展開乒乓外交，派出桌球隊到海外參賽，進而打開大門，尼克森接著正式訪華。到了1974年，郭松棻、李渝與劉大任等人一同訪問中國。這個事件也是我這份年表裡的核心焦點。這或許可以視為這本書所討論的「後保釣」的開端，因為保釣運動至此正式終結，歷史步入了下一個階段。

那麼保釣時期臺灣發生了什麼事？這些細節大家如有興趣可以再找來看，在此先不贅述。既然本書主軸是「後保釣」，我們不妨回到後保釣的開端。1974年，郭松棻、李渝

訪問中國，返回美國後，兩人的人生就此轉了一個大彎。郭松棻在1983年復出寫作。而李渝從中國回到美國之後繼續攻讀藝術史博士學位，並開始發表短篇小說，1991年出版《溫州街的故事》。郭松棻返美後沉寂多年，後來重新提筆寫小說，但我們那時候並不知道他復出，因為他用筆名發表。1993年，《郭松棻集》出版，十二年後他就過世了。所以從1974年後的沉寂算起，他在差不多十年後重新寫作，再過二十來年就與世長辭。郭松棻這段「後保釣抒情」的「寫作時間」其實很短。

至於李渝，年表特別列了她兩篇文章，一篇是《行動中的藝術家》的序言。文章雖然很短，但是至關重要，標題就叫作〈抒情時刻〉。這篇文章有助於我們思考後保釣抒情時間。保釣在1974年之後結束了沒有？其實並沒有。2012年日本將釣魚臺「國有化」，列為領土。2014年《九重葛與美少年》出版。另一篇就是剛才秩維提到的，在郭松棻的保釣文集裡面，李渝寫了一篇文章，這對我們回頭去看李渝或郭松棻當年如何看待保釣非常重要。那篇文章叫作〈射雕回看〉——「射雕」大家不要誤會，跟《射雕英雄傳》沒什麼關係。隨後李渝在2014年過世。所以，整個後保釣抒情的時間，看起來好像也並沒有很長。

但今天我並非要在這裡介紹兩個人的生平，只是想讓大家瞭解，在他們的一生之中，受到哪些重要事件的影響。說回秩維的《後保釣抒情》，讀完之後，我覺得這本書至少投射了五個問題。

第一個是臺灣問題。在郭松棻的年代、在他們去美國之前的五〇、六〇年代，臺灣

社會的那種氛圍，我們現在很簡單地用「白色恐怖」一個詞來概括，但事實上真的只是白色恐怖嗎？或者白色恐怖是怎麼回事？這當然值得我們去挖掘。當時知識圈流行一本叫《從異鄉人到失落的一代》的書，可能在座很少人聽過，作者叫王尚義。在那個年代，大學生或知識分子圈裡，王尚義是一個非常響亮的名字。他寫卡繆、沙特，文章寫得很憂鬱。在那個年代存在主義是流行思潮。很多存在主義相關文章和書都是翻譯的，大家雖然讀不太懂，但還是照樣讀。自由主義當然就是殷海光那一派與《自由中國》。秩維在書中談到郭松棻的小說，裡面的「殷師」就是殷海光。當時另外一篇寫殷海光的著名文章，是聶華苓的〈一顆孤星〉。1971年以前的臺灣知識圈的當道話語主要就是存在主義跟自由主義。我之所以以1971年為分水嶺，當然是因為那一年臺灣失去了聯合國成員的席位。因此，在我看來，1971年之後的世代才是失落的一代。所以王尚義的《從異鄉人到失落的一代》在七〇年代應該倒過來——從失落的一代到異鄉人。郭松棻、李渝就是遠走他鄉，成為異鄉人。也許可以這麼說，一直到今天，臺灣人都處在自我認同跟身分危機狀態；不管是統、獨，或者是反統、反獨，都是對身分危機的回應吧。

第二個問題當然是中國問題。這是個非常複雜的問題，我們大概沒辦法談太多。大家都知道，幾乎整個六〇年代在大陸都是批鬥與文化大革命，一直到七〇年代中葉以後進入後文革。後文革中國發生什麼事呢？撥亂反正之後就是四個現代化、改革開放等等。這對中國是很重要的轉折。這個改革開放我們可以從後冷戰的脈絡來看。蘇聯解體，冷戰結束，影響世局很大，中共比較聰明的應

變就是政經分離，經濟越來越走資，甚至比臺灣還資本主義，但是政治上始終是中國共產黨專政集權。1989年以後的中國，曾經因天安門事件而遭國際社會孤立，但經濟發展為她打開了另一扇門。

然後是臺灣文學的問題。這個問題秩維講了很多，就是鄉土文學跟現代主義文學。這是我們談臺灣文學史時很重要的兩個面向。當然，臺灣文學可能更為眾聲喧嘩，有些較小的聲音沒在書裡出現。大體上臺灣文學問題所投射的就是本土意識跟世界文學的遭遇。這個世界文學不是我們今天講的世界文學，而是第三世界文學。換句話說，如果我們不要只談臺灣文學，那麼要怎樣跟域外的世界連結？陳映真就把第三世界拉進來，所以某種程度上他也是在定位臺灣文學。但我們今天不太談的是臺灣文學跟中國文學的關係，包括到底臺灣文學是不是邊疆文學。這些問題非常複雜。雖然秩維談臺灣文學的時候是把保釣跟抒情、後保釣抒情、郭松棻跟李渝放在一起談，但似乎無法避開這幾個大問題的脈絡。

第四個是抒情傳統的問題。這應該是最重要的問題，因為這本書的主調就是抒情傳統。關於抒情傳統，我們可以回頭來看李渝在〈抒情時刻〉的第四段，她第一句話就寫道，「陳世驤老師說過，中國文學史就是一部抒情傳統」。這句話講的不是中國文學，而是中國文學史，是一個文學道統。我們可以由思考，抒情傳統到底是什麼？它是一個文學史的個案，還是一種文學的模態（mode）——抒情體？對陳世驤來說，這是一個比較文學的問題。所謂比較文學的問題，就是拿中國文學，拿東方文學、亞洲文學跟西方文學相比。我們常說西方文學有史詩、有悲劇。

當面臨中國古典文學有沒有史詩、有沒有悲劇的問題時，我們似乎只好承認我們沒有亞里斯多德（Aristotle）定義下的史詩與悲劇。我們沒有 A，可是我們有 B；我們沒有史詩，可是我們有抒情傳統。所以陳世驥先生說：「中國文學的榮耀並不在史詩；它的光榮在別處，在抒情的傳統裏。」它是這樣的一個概念。所以，這是一個「沒有」的問題，還是「有」的問題？恐怕是今天我們談抒情傳統要再思考的。但是我們今天談抒情傳統，其實已經不是在談比較文學了，好像抒情傳統是一個重新生出來的東西，這我覺得是值得進一步思考的。

抒情傳統是在追尋一個失落時光的問題嗎？陳世驥談抒情傳統會從《詩經》開始講，然後他談《楚辭》，一路談下來，甚至到崑曲。但他的學生楊牧研究《詩經》，並不是做《詩經》的抒情，他考察西方歌謠裡的套語、頗結構主義式地研究《詩經》的套語。另一方面，抒情傳統對同樣是陳世驥學生的郭松棻到底是什麼回事？他原本的博士論文要做的是《文心雕龍》。《文心雕龍》的文字當然非常抒情，中國文論如《文賦》的字句都很抒情。古典文學最高的境界就是詞，還有什麼比詞更美麗、更抒情的東西呢？所以這原本是一個從比較文學脈絡來談的議題。今天我們不談比較文學而談抒情，可是一談到抒情就講到陳世驥，對我這個外文系的學生來說似乎頗有思考的空間。

這本書從「後保鈞抒情」跨越到現代主義，我覺得蠻有趣的。當我看到副標題裡的「現代派」時我感到非常熟悉。通常在臺灣我們就說「現代主義」，可是怎麼有人會說「現代派」呢？對我而言，這是「似曾相識」。因為我所熟悉的「現代派」，是馬華文學常用

詞。曾經有一批信奉社會現實主義的人常用「現代派」來指稱現代主義文學的作者。所以看到秩維的這個副標題，我覺得似曾相識，「現代派」又回來了。

此外，秩維剛才談得比較少，但書裡談得比較多的是冷戰的脈絡。在臺灣談現代主義，我們難免要談到冷戰，或從冷戰脈絡來看現代主義，以及剛剛提到的美援文化。這兩者之間結構性或文學政治性的關係到底是什麼？這恐怕要在從現代主義到後現代主義的脈絡中去思考。郭松棻、李渝他們復出寫作的時候，西方，特別是美國，已是後現代主義論述大行其道的時候，臺灣的後浪新潮也在那時湧上岸，他們卻重新擁抱現代主義，那個現代主義是一個遺產（legacy），還是一個重新發現？這有點像中國在三〇年代就翻譯了 T.S. 艾略特，然而經過抗戰，內戰，然後文革，並沒有發展出高度現代主義的文學表現。翻譯或介紹了 T.S. 艾略特的人在文革時期被批鬥，但是到了改革開放之後，中國開始擁抱現代主義。「現代派」又回來了，這樣的現代主義到底是什麼回事？

這五個問題，我覺得秩維在這本書裡面陳述得相當透徹。這本書看起來是以主題、文本、作家來討論，可是秩維的書寫是蠻厲害的，他用很多細節（details）來補述已經很繁富的正文，這些細節很多是在注腳呈現，所以他的注釋一定要看，不少注釋比內文還要精彩。可見郭松棻和李渝，對秩維而言不只是研究對象而已，可以看得出他的熱情投入，那也是他對郭松棻和李渝的檔案都非常瞭解的關係。

如果要化繁為簡，我還想指出本書的三個課題。對我來說，一個是後烏托邦，一個是

後抒情，一個是後寫作。如果要為這本書定調，我覺得就是文學與政治。烏托邦講的就是政治的問題。如果我們不要把這本書複雜化、不要談太多理論的話，它就是這樣的一個出發點：提供我們一個解讀郭松棻跟李渝小說的方法，也就是「後保釣抒情烏托邦」。談烏托邦，對我來說，首先是政治的烏托邦，當初郭松棻、李渝到美國之後投入保釣、變成左統，應該有一種烏托邦的概念。烏托邦（utopia）的定義大家都很清楚，就是「沒有的地方」。所以擁抱一個沒有的地方，比如說桃花源，是一個理想。可是萬一這個烏托邦讓你誤托終身，那就很慘，變成「誤托邦」。西方小說有 dystopia 這個主題或次文類，所以我在想，是不是郭松棻後來重新寫作，把政治的烏托邦寄託在文學，擁抱另外一個（後）烏托邦？我想是的，所以他才寫他的現代主義的小說。

我個人比較好奇，不管怎樣，發現這個烏托邦變成誤托邦，結果是什麼？現代主義的小說常常講一個字，就是 disillusion，中文的意思是「幻滅」。為什麼會幻滅呢？1974年郭松棻、李渝他們的中國行到底發生了什麼事？我覺得這個是很重要的問題，可惜秩維的書沒有告訴我們。但是到底1974年郭松棻、李渝他們到了中國發生什麼事？不曉得秩維有沒有在郭松棻、李渝的檔案發現什麼？也就是說，郭松棻、李渝他們看到了什麼東西。他們去中國的行程當然都是有所安排的，包括周恩來接見等等。那會看到什麼東西讓他們回來之後沉默？這個才是我要補充的地方。

眾所周知，西方現代主義是兩次世界大戰之間的事，而西方的作家在三〇年代很喜歡做一件事，就是到莫斯科去。為什麼要去

莫斯科呢？就是對蘇維埃的社會主義革命抱持希望。兩個不同的生活模式，一個資本主義，一個社會主義，到底哪一個比較好？誰說了算？有些西方作家與知識分子就不信邪，包括法國的紀德（André Gide），他們到蘇聯走了一趟。然後回到西方就寫一些 confession，類似懺悔錄的文章，以示昨非今是。然後在冷戰時代，美國就會拿這些文章來統戰，把它們翻譯成中文。另一件事就是在七〇年代，義大利電影導演安東尼奧尼去中國拍了一部叫《中國》紀錄片，把中國拍得非常陰暗，所以就被罵得很慘。其實香港導演唐書璇也拍了一部電影叫《再見中國》。她沒有去中國拍，據說是在臺灣拍的，因為不能去中國拍。1974年，羅蘭·巴特（Roland Barthes）、克利斯蒂娃（Julia Kristeva）、菲力·索萊爾（Philippe Sollers）他們到中國去。這此中國行很重要，因為同一年，郭松棻、李渝他們也去中國。大家看看羅蘭巴特這本《中國行日記》，或許就知道1974年中國發生什麼事。中文作家於梨華、陳若曦她們也在六〇、七〇年代到中國去。於梨華1975年去中國，返美後文章對中國倒是頗為肯定。陳若曦在1966年就去了中國，1973年離開中國，之後在香港寫《尹縣長》等「傷痕文學」。那是北京還在用外匯券，很多東西中國人民不能買，只有外國人可以買的年代。陳若曦就是郭松棻的同學，同一個世代的臺大人。所以我很好奇，整個六〇年代郭松棻他們到了美國之後，讀了各種暴露蘇聯或中國共產社會黑暗面的文章，為什麼還能堅持對那個烏托邦的理念。

1974年中國在政治上，批林批孔、反潮流運動正如火如荼。什麼叫批林批孔？林就是林彪，孔就是孔子。林彪跟孔子。差了幾千

年卻被放在一起批鬥，這讓巴特這些外國人覺得很奇怪，不理解當時為什麼要批孔、為什麼要批林。這種中國的政治運動，當時那些法國理論家、小說家可能不太瞭解，但是同個年代遊歷中國的郭松棻、李渝應該更能體會。李渝在〈射雕回看〉中，談到現實跟理想之間的落差，只用一句話就帶過。這背後可能有很多事實值得去挖掘。

後抒情，我覺得不只是後保釣抒情，而應該講「後抒情」。為什麼呢？就是假設抒情是一個傳統，中國古典文學自《詩經》以來都是一個抒情傳統，那就沒什麼特別好談了。在我看來，它之所以變成一個很重要的新議題，是因為它有一個斷裂，是一個「後」的問題。這裡也講了很多保釣的延續跟斷裂，但是還有一個「遺忘」的問題。今天大家都忘記了保釣，保釣不在你的記憶裡面。對很多人來說，「遺忘」是一種複雜的「後」狀態。但是這種「後」，不管是保釣以後還是以後保釣，都是「後保釣」。保釣當然結束了，1970到1972，1971到1972，事件發生的時間很短，但是它完而不了。那完而不了怎麼辦呢？羅蘭·巴特在《明室》談照片的動人細節時，說觀看者事後安靜、重想，刺點才會顯露。可見刺點是可有「潛伏期」的。這跟寫詩是一樣的：事後安靜下來回想先前湧現的感觸或感情。華滋華斯(William Wordsworth)是這麼說的。但有時候是事後靜不下來，有些東西令你不安寧，你才要去書寫。這種回想，對記憶或遺忘的事物的距離似乎並不太遠，甚至很近，所以「後」是一個很複雜的時間及空間概念。

然後我們再來看看抒情傳統跟一種「文革的體統」——也就是文革的文體傳統、毛文毛體——兩者之間的現象。郭松棻、李渝

到中國看到的，其實就是那個文革的體統。許多中國散文作者回望那十年的閱讀經驗時會說，那些年我們讀得最多的就是散文。那散文其實指的是毛澤東的語錄、大字報，那個年代的散文載體。我們也常看到文論家講情、理、詞，抒情傳統的抒情當然就是那個「情」；然後「理」不是有理性的理，而是沒有情的理；「詞」就是文字的追求。所以「後抒情」也有它的斷裂。

秩維的書後來提到兩個關鍵詞：「哀悼與憂鬱」。我們都知道這是佛洛伊德的精神分析詞彙。李渝的〈待鶴〉裡頭，有一大段在談精神分析、看心理醫師等等。所以我覺得可以從這個角度切入。在哀悼與憂鬱之前是失落與創傷。不管是保釣之後或同學同志之間的分裂，或者是參訪中國之後現實跟理想之間的斷裂造成的創傷，都可以從李渝跟郭松棻的小說看到裂縫與痕跡。這種抒情是一種追憶、哀悼、尋找失落時光，而不在那個創傷的時刻停格。

講到「抒情時刻」，我們不妨看看李渝這段話：「無論它的範疇是什麼，大毀壞大失敗之後還能持續有效。」這大毀壞、大失敗，如果跟文革、保釣運動的失敗來做參照的話，就可以看出一些端倪。接著她寫道：「勢必不得不涉及人的再生與重建；它要使人明白，人與世界——外在的和內在的——必須設法互相認識、諒解、協調，而達到共存的目的。」這是李渝對「抒情時刻」下的定義。這跟我們講抒情傳統那種文詞之美或者是那個情是不太一樣的，它有一個很重要的大毀壞、大失敗在前面。所以在後保釣抒情的三個結構（後|保釣|抒情）之間，抒情在後面，中間是保釣。後反而是「前」。

下面這個「後寫作」是今天我原本就沒有準備要談的，當然也是因為時間關係。對我來說，〈論寫作〉是郭松棻最重要的小說，他最重要的書寫。所以我今天沒辦法在這裡談，以後我會把它寫出來。就是從寫作到後寫作，它是一個很複雜的過程，另一個烏托邦。但是我要先提到下面這點來結束我回應秩維這本書的話。各位如果有《郭松棻集》，可以看一下書末的〈小說初讀九則〉這篇文章。這簡直是 AI 寫作。他寫了這篇文章，然後「偽造」一個人叫董維良，然後告訴你董維良這個英國文學教授哪一年生、什麼學校畢業、寫過什麼書，就跟現在你用 AI 做虛構文獻一模一樣。這就是郭松棻很厲害的地方，當年就預測到今天有人會這樣用 AI 寫論文。大家可以找來看看。當然以前陳映真也這樣玩過，就是許南村的〈試論陳映真〉，他自己評自己，也非常有趣。我今天就講到這裡，謝謝大家。

#### 【主持人梅家玲先生】

非常感謝張錦忠老師這麼精彩的對話。我覺得這是我個人，也相信是大家非常佩服張老師的地方，因為他總是談笑用兵，可以用很簡單的方式把很複雜問題講得極其清楚，但這絕對不是簡化，而是他用自己的洞見，帶著大家去理解這個複雜的問題。剛才他為鍾秩維老師這本書補充了許多重要的背景，當然他也提出他覺得這本書可以再繼續延伸討論的部分，非常具有啟發性。非常感謝張老師。下面我們就請詹閔旭老師繼續進行對於這本書的討論。



#### 【與談人詹閔旭先生】

首先謝謝臺灣中文學會的邀請，也謝謝杜主任與在座的朋友，以及之前副理事長的協助，讓我今天有機會能再次參與。

這本書有三個核心觀點。第一個觀點，是秩維老師長期關心的議題，也就是挑戰身分認同政治。書裡的引文提到：「民族主義政治將文學簡化為各種身分政見的代言／再現式化約，委實無法顯示郭、李作品的幽微複雜」（p.12）。換言之，這本書其實在思考一個問題：當代我們談論很多議題時，很常把它放在某一個主義或框架底下。幫它下一個框架、幫它下一個標籤、幫它下一個人設，好像這本書就只是這樣而已，這是一種非常簡化的操作方式。這種簡化的方式不見得是不對，只是不夠精準。我覺得非常重要的一點是，秩維老師在談的不是這不對，只是不夠精準，因為這會讓郭松棻與李渝作品的幽微與複雜被簡化，甚至讓我們看不到。

或者說，我們在談郭松棻與李渝的時候，有時候好像得先瞭解一下這個人的立場是什麼，幫他找一個立場、找一個位置。如果他是這一邊，我們好像就可以接受他；如果他在

對面的陣營，我們就先不要讀這本書。我們似乎會用這種方式去操作一個文學作品，把它跟身分認同政治綁在一起。這事實上是這本書對我來說非常重要的第一個核心關切，也是秩維老師長期以來的關懷。從他的博士論文到之前在《中外文學》發表的關於臺灣文學本土的那篇論文，其實都是同樣一貫的思維。

第二個是關於抒情的政治性。「情」這件事情，不單純是一種我們一般談到抒情時，會覺得它好像與政治無涉、或者說它可以是很純粹、美美的狀態。事實上，誠如書中的引文所言：「個我的情動於衷總已經是對於特定歷史情境的應答迴響」（p.376）。換言之，這本書雖然提出抒情的概念，可是什麼叫抒情？它不見得與政治無涉。所有你會感動的感覺與感情——比方說我們在國外喝到一杯珍珠奶茶，眼淚突然間像珍珠一樣掉下來時，那個情動其實已經跟政治、跟你的文化認同綁在一起了。那是一種在異鄉、人被卡在上不下的環境當中，突然間透過珍珠奶茶與故鄉緣起。這種抒情與感情的運作，事實上與政治非常有聯結。

可是我覺得這本書最幽微的地方在於，它又不覺得文學跟政治應該靠得這麼近。文學跟政治好像應該保持一種若即若離的距離，這就回到了第一點：身分認同政治這件事情。所以，你很難把抒情視為一種無關政治的產物，但如果你把它跟政治綁得太緊，又好像有一點問題，會太快對號入座，或者是簡化了這個「情」的複雜性。

我覺得這本書就是在這兩個最核心的觀點之間拉扯，然後找到了一個非常有趣的位置，那個位置就是最後第三點，也就是後學

教養。整本書展現的就是 1980 年代之後，整個後結構主義、後殖民主義等各式各樣後學教養所養成的一個臺灣青年學者，在理解世界、面對這種抒情跟政治身分認同的糾結糾葛時，所找到的一種理解方式。所以「後學」就是後保釣的「後」。誠如書中的引文：「『後保釣』的『後』同時具備抽離的視角（後設）與事件之後（後遺）的雙重指涉」（p.376）。它是一種後設，也是一種後遺。簡單來說，後設與後遺就是你拉開一個距離，去重新省思現在的環境到底是什麼。在這段抒情、政治與身分認同的糾葛當中，他拉出了一個後學的視角，幫助我們重新思考到底發生了什麼事情。

以上是我對於這本書的基本理解，以及它所開展的三個核心命題。秩維老師對身分認同政治保持批判性，這是整本書的一個基本脈絡。不過，身分認同政治難道應該被揚棄嗎？我認為這本書的倡議恐怕會因小失大。

值得注意的是，除了秩維老師這一本書以外，身分認同政治在當代社會也變成是一個引起大家批判的對象，這是第二個值得留意的面向。為什麼引起批判？我們剛才提到身分認同政治跟整個美國 1960 年代民權運動的發展與弱勢族裔的發聲息息相關。到了歐巴馬當選美國總統，美國政府更非常關注有色人種或者是弱勢的聲音，當時推出了非常多的積極矯正行動措施（affirmative action）。近幾年大家一直在談取消文化（cancel culture）。也就是說，只要這個人一旦講了什麼政治不正確的話語，我們就要去取消他，不要買他們家的東西。比如說，星巴克萬一失言，就不要買星巴克；麥當勞萬一發生什麼事，就不要買麥當勞。取消文化某種程度

呼應整體社會對身分認同政治的關注，乃至於極大化。相形之下，以川普作為代表所發展出來的新保守主義，他們則鮮明地站在左翼、多元文化主義的對立面。新保守主義的崛起同時也是全球基進思潮發展的反動。從這個角度來看，秩維老師這本書在談對於身分認同政治的反思，雖然他談的是後保釣之後的書寫，但其實仍有一個當代社會的參照。

不過，我疑惑的是，身分認同政治的高漲確實產生了所謂的取消文化或意識形態對立，但難道它就沒有正面的價值嗎？如果身分認同政治仍有其正面價值，那會是什麼？

溫蒂·布朗(Wendy Brown)在《虛無時代》(*Nihilistic Times*)這本書裡面談到，當代的新自由主義其實衍生出了一種所謂的虛無主義。這種虛無主義關懷的是什麼？她說，虛無主義在當代不僅僅是一種道德的混亂，也不只是過度推崇對權力跟欲望的追求。它最重要的負面影響在於新自由主義讓我們追逐績效、產值、生產力，而不再關心真理(truth)、正義(justice)、後果(consequences)和未來(futurity)。它不再關心價值是什麼？信念是什麼？夢想又是什麼？新自由主義的最大惡果在於能夠賺錢就好，至於採取什麼手段好像已經不再重要。

其實我覺得這本書一直在問的一個問題，就是文學與政治的關聯、文學與政治的糾葛。文學跟政治好像要劃分開來，卻又好像不要劃分開來，這裡面其實有一種很曖昧的態度。這導致秩維老師這一本書試圖對身分認同政治保持批判姿態。這種批判姿態不禁讓我聯想到布朗所批判的新自由主義時代的虛無主義分子：虛無主義不是主張所有的價值都已經消逝，而是架空了價值的積極意

義。

換句話說，文學與政治的追求不應該被視為一種對立框架，反而應該是相輔相成的存在，因為，這兩者都展現出對於正義、責任、未來以及烏托邦的追求，勾勒出一種對未來世界的想像與願景。因此，文學的對手是誰呢？我不認為是政治，而是經濟。在新自由主義時代，文學要處理的關係反而是文學與經濟的關係，或者是我上面提到的價值在新自由主義時代遭到架空的困境。我同意身分認同政治的發展需要受到檢討，臺灣民族主義亦然。但是，反省身分認同政治不等於拒絕身分認同政治，這恐怕會一併喪失身分認同政治所隱含的所有正面積極效應，讓嬰兒和洗澡水一同被倒掉。

### 【主持人梅家玲先生】

非常感謝詹閔旭老師。詹老師特別考慮到今天在場還有大學部的同學，因此特別製作了簡報，並補充了許多書中可能更需要讓大學部同學瞭解的知識背景，特別是在身分認同政治方面。他不僅補充了背景，也提出了進一步延伸思考的問題，真的非常感謝。此外，也要謝謝詹老師對於我們臺灣中文學會活動的支持。的確，上一次的精讀會是探討王智明老師的新書，就在臺灣大學中文系舉辦，詹老師南來北往地支持我們精讀會，非常感謝。

接下來，我們要邀請黃資婷老師來跟我們分享她對於秩維老師這本書的想法，有請黃資婷老師。



## 【與談人黃資婷先生】

今天我想從《後保釣抒情》回望自己近年提出的「抒情離現代」。當我們都從「抒情」出發，卻又不甘於把抒情還原為私人情感、審美姿態或修辭裝飾時，抒情究竟能否成為承擔歷史創傷、思想斷裂與臺灣文學複合現代性的學術方法？

秩維的研究對象是郭松棻（1938 - 2005）與李渝（1944 - 2014）這對臺灣戰後現代派作家伉儷，並與當代臺灣文學研究中三個主流論述對話：本土派（楊翠的「區異」立場）、史書美的「反離散」（against diaspora）華語語系批判，以及邱貴芬的「世界文學」典範。

「後保釣抒情」同時牽動三個層次：其一是歷史時間概念，處理一九七〇年前後保釣運動如何在事件退場之後仍持續作用；其二是文學形式概念，處理政治行動、革命幻滅與返鄉不可能如何轉化為小說、散文、悼亡與重寫的形式；其三是臺灣文學研究的知識政治概念，處理那些在解嚴後本土化敘事中不易安置的左翼、海外、華語、統獨分裂與中華民國經驗，如何重新回到臺灣文學的內部。「後保釣抒情」指出：保釣之後，抒情本

身被迫改變了它的歷史位置。

「後」是這個概念的第一個關鍵。秩維對「後」的使用顯然承繼王德威「後遺民」寫作的時間政治，卻把這個相對寬闊的概念收束到保釣這個具體事件。所謂「後保釣」，意味事件並未因運動結束而完成，反而在結束之後才以更難辨認的方式進入作家生命。

郭松棻說自己原本只想從書房出去看一看，沒想到一出去就是五年、十年、十五年；原以為只是短暫外出，卻在歷史中失去返身回到原處的可能。

「後」因此不是結束之後的安靜時段，而是事件後遺不斷發病的延長時態。

因此，「後保釣」處理的並非單純的政治記憶，而是一種政治失敗之後的存有狀態。保釣曾提供海外華人知識青年一個看似明確的共同體想像：反抗美日東亞秩序、重新思考中國與臺灣的位置、以行動介入歷史。然而文革現實使中國革命不再能維持純粹想像，臺灣戒嚴與黑名單使返鄉成為不可能，統獨分裂使原本共享的民族情感分岔，左翼理想也在冷戰結構中變得難以安置。

郭松棻、李渝的後保釣書寫正發生在這些破裂之後，它不是保釣現場的即時回聲，而是事件經過時間、沉默、流亡、病痛與悼亡之後留下的殘餘形式。秩維的敏銳之處，在於他沒有把這些殘餘視為政治熱情退潮後的私人情緒，而是讀為政治後遺在文學形式中的再現。

「抒情」是第二個關鍵。秩維所說的抒情，承接陳世驤、高友工、王德威以來的「中國抒情傳統」論述，卻並未讓抒情停留在文化傳統或美學精神的層次；相反地，他把抒

情重新帶回歷史壓力之中，使其承擔政治無法完成的部分。這裡的抒情，是政治幻滅後仍無法真正告別歷史的形式：郭松棻的沉默、艱澀、視線受傷，李渝的重寫、等待、悼亡與藝術史視野，都不是單純的情感表達，而是主體在政治理想失效之後，仍試圖保存歷史重量的方式。抒情在此不是療癒傷口，而是使傷口不被過快縫合；不是替政治失敗尋找美麗說法，而是失敗的政治在語言中繼續擾動不安。

這也是「後保釣抒情」與傳統現代派研究的分歧所在。過去談臺灣現代派，常以形式、美學、西化、翻譯、留學、臺大外文系與冷戰文化為主要軸線，政治性則多留給鄉土文學論戰、寫實主義、本土論或黨外文學。鍾秩維的概念打破了這個分工，指出現代派形式本身可以成為政治後遺的承載機制：郭松棻小說的晦澀，不只是技法上的現代主義；李渝小說中的空間、藝術、悼亡與等待，也不只是抒情傳統的延續。它們之所以艱難，正因政治經驗無法被直陳、也無法完全轉化為宣言，遂只能在形式中留下曲折的痕跡。「後保釣抒情」由此成為在冷戰、保釣、左翼幻滅與臺灣不可返之間，重新安置臺灣文學邊緣材料的方法。

保釣世代在今日臺灣文學研究中常處於尷尬位置：既不完全符合本土化敘事對臺灣主體的期待，也不能簡單回到中國現代文學或海外華人文學的框架；既帶有左翼與民族主義的激情，又被統獨政治、冷戰記憶與解嚴後身份重組所切割。鍾秩維的概念之所以具有知識政治意義，正在於它不急著替這些位置尋找乾淨歸屬，而是保留其躁動與不安。郭松棻與李渝既是臺灣作家，也是海外知識分子；既在現代派文學中成形，也在保釣與

左翼幻滅中被改寫；既回望中國革命，也無法離開臺灣傷口。

秩維的「後保釣抒情」可說是一種以事件為錨點、以抒情為形式、以臺灣文學政治為問題場域的方法。其強項在於縱深挖掘：從保釣這一具體事件出發，追蹤其如何滲入郭松棻與李渝的生命史、文本史與思想史，又從抒情傳統反過來重讀現代派的政治能力。它的嚴謹性不只在理論命名，更在材料的細密工作——版本比對、師承關係、思想轉折、文本細讀與歷史脈絡彼此支撐，使「後保釣」不是泛泛而談的時代氛圍，而是可以被文本證明的後遺結構。這也使「後保釣抒情」不同於一般創傷論述：它不將所有困難都歸結為創傷，而是追問創傷如何在特定政治事件、特定作家關係與特定文學形式中被組織起來。

抒情能否成為承擔歷史創傷的學術方法，而非僅是情感流露的修辭工具？這個問題必須反覆提出，因為「抒情」在華文學術語境中一方面有深厚傳統，另一方面也容易被誤解為柔軟、私人、退隱、審美化的語言。談「中國抒情傳統」時，很容易回到陳世驥、高友工、王德威以來鋪設的學術譜系；但若只停留在譜系本身，抒情便可能成為過於典雅、過於完整的文化名詞，難以面對戰後臺灣文學中那些破裂、流亡、黑名單、語言壓迫與政治幻滅。

這一點也迫使我以「抒情離現代」調整自己。「離現代」有時容易被理解為一種優雅的側身，彷彿只要離開進步史主路，便能找到比較自由的空間。但《後保釣抒情》提醒我，許多側身並非出於選擇，而是因為正面道路已被政治、流亡、黑名單與歷史創傷堵

住。離開並不總是從容，旁側也不總是輕盈。臺灣文學中的「離」往往帶著被迫性：被迫離鄉、被迫改語、被迫在多重國家敘事之間調整位置，也被迫在現代化尚未完成時承受後現代與全球化的壓力。

讀《後保釣抒情》給「抒情離現代」一個重要提醒：離現代不能只談旁側路徑的創造性，也必須承認某些旁側路徑來自政治道路被堵死之後的被迫轉向。郭松棻與李渝並非優雅地選擇離開主路，而是在保釣失敗、返鄉不可能、革命想像破裂與臺灣政治壓力之中，被迫以文學保存未竟的歷史——這樣的「離」不是輕盈的橫移，而是帶著傷口的側身。也正因如此，《後保釣抒情》能補足「抒情離現代」容易過於開放、過於跨域、過於方法宣言化的風險，使其重新面對事件的重量；反過來，「抒情離現代」也能讓我們看見後保釣書寫中的空間失位、返鄉不可能與跨語境轉譯，使「後」不只是時間問題，也成為主體如何在多重現代性之間尋找位置的空間問題。

當我們談中國抒情傳統時，如果只回到陳世驤、高友工、王德威以來鋪設的學術體系，抒情會變成是一個過於典雅或過於完整的文化名詞，就很難去處理戰後臺灣文學那些破裂、流亡、黑名單與壓迫政治的幻滅。從我自己的立場來看，這一點也迫使抒情離現代必須調整自身。離現代這個概念是博伊姆（Svetlana Boym）提出來的，她是用自己東歐的身世，想要與西歐的現代性做一個對話。她認為西歐的現代性已經是一條直線的路，而她更喜歡去探勘那些歷史旁側的歧路，找出不一樣的看法。因為離現代有時候會被理解成一種優雅的側身，但秩維在《後保釣抒情》裡頭提醒我：許多側身並不是完全出自

於一種美學或政治的選擇，而是因為當正面的道路已經被封死，離開它並不是很從容的，旁側也不代表是一種輕盈的狀態。

臺灣文學中的語言往往帶著被迫性，例如被迫離鄉、被迫改換語言、被迫在多重國家敘事之間調整位置，也在現代化尚未完成的時候就承受後現代跟全球化的壓力。所以後保釣抒情給抒情離現代一個很重要的提醒，就是當政治的道路被堵死之後，我們該怎麼樣被迫轉向。李渝跟郭松棻選擇的不是一種優雅地離開主路，而是在保釣失敗、返鄉不可能、革命想像幻滅的政治壓力裡，透過文學來保存未竟的歷史。所以這樣的離開本身不是輕盈的橫移，而是帶著傷口的側身。

後保釣抒情能補足我自己在討論抒情離現代時，容易流於過於開放、過於跨越、過於方法論或宣言式的風險，重新檢視事件的重量。

簡單說明一下我的「抒情離現代」到底是怎麼樣被提出來的，我以博伊姆的 Off-Modern 為理論資源。她出生於列寧格勒，一九八一年移居美國，其思想經驗與蘇聯解體、俄裔猶太知識分子的雙重邊緣、東歐後共產主義情境密切相關。《懷舊的未來》（The Future of Nostalgia, 2001）區分修復性懷舊與反思性懷舊；《離現代建築》（Architecture of the Off-Modern, 2008）把 Off-Modern 推向建築與紙上方案；《另一種自由》（Another Freedom, 2010）將問題帶入政治哲學；遺作《離現代》（The Off-Modern, 2017）由大衛·達姆羅什（David Damrosch）整理出版，使 Off-Modern 成為博伊姆畢生的方法論宣言。

這個理論原本並非為臺灣而寫，也正因如此，如何翻譯、如何錯置、如何讓它在臺灣

文學場域中重新生長，便成為「抒情離現代」不能迴避的問題。

我將 Off-Modern 譯為「離現代」而非「外現代」，這個翻譯本身就是一種方法論的策略。「Off」不是簡單的 outside，既非完全外部，也非反現代，更接近偏離、側身、離線、暫時脫軌。中文的「離」字恰好保留這種曖昧：可以指分別、背離，也能呼應「離線」「離散」等現代語彙；若再往字源深處追索，《易·離卦》有「離為火，麗也」之說，「離」原本包含成雙成對、依附而明的意涵，後來才逐漸轉向離別之義。這個字源中的「美麗誤會」很適合說明 Off-Modern 的張力：我們擁抱現代性，也背離現代性；借用外來理論，也必須讓它在本地語言中發生變形。

若用一個隱喻說明兩種方法的差異，或許可以借什克洛夫斯基與博伊姆都曾使用的西洋棋騎士。什克洛夫斯基在俄國形式主義脈絡中提出「陌生化」，並以《騎士的移動》比喻非直線的批評思維；博伊姆接收這個隱喻，把騎士的 L 字跳格發展為 Off-Modern 的核心圖像。

相對而言，秩維的方法更接近「車」式推進，沿著王德威抒情傳統與臺灣現代文學研究的延長線，向歷史深處細密考掘。郭松棻一九七四年前後文章的比對、李渝〈待鶴〉版本的校勘、殷海光與郭松棻師承關係的還原，都需要在單一系統內長時間推進，其嚴謹性在於材料的窮盡與脈絡的深挖。

而我的「抒情離現代」則更像騎士跳格，是一種跨譜系的賭注，把原本不相干的座標，在研究者的書寫場域中被迫相遇，產生各自分開時無法生成的問題。其嚴謹性不在「沒有遺漏」，而在每一次移位都必須打開新的

文本關係。

要讓「抒情離現代」真正應用在臺灣文學場域，首先必須回答：在臺灣，「離」的對象究竟是什麼？若「現代」被說得太籠統，「離現代」便可能變成到處可用、因此什麼都說不準的空泛術語。臺灣的困難在於，現代從來不是單數，而是多個競爭性現代性同時在場，彼此疊壓又彼此衝突。至少可以先辨認四種力量：日本殖民現代性、中華民國遷臺後帶來的民國式現代性、美國冷戰現代性，以及解嚴後的新自由主義全球化現代性。

日本殖民現代性透過基礎設施、現代教育、資本主義農業與都市治理改造臺灣，是臺灣第一波大規模被動接受的外來現代。中華民國遷臺後，國民黨帶來另一套「五四新文化運動—民國文化」的現代性論述，並以去日本化、再中國化的政策覆蓋殖民記憶。美國冷戰現代性經由美援、美新處、自由亞洲論述、留學體制與文化外交進入臺灣，與國民黨中華文化民族主義既重疊又競爭。至於一九八〇年代後的新自由主義全球化現代性，則透過市場開放、資本流動、網路文化、消費體制與英語霸權，重新排序地方語言與生活形式的價值。

戰後臺灣文學面對的並非「現代化是否完成」這個單一問題，而是被現代化多次、且每一次都未完成的歷史狀態。日本殖民現代性在一九四五年被政治斷裂強制中止，留下被壓抑但未消失的記憶地層；民國式現代性試圖覆蓋這個地層，卻在威權體制瓦解後自身陷入正當性危機；美國冷戰現代性以自由世界之名滲透教育、文化與想像，卻也在保釣運動、鄉土文學論戰與解嚴後本土化中遭遇反省；新自由主義全球化則以效率、流動、

成長之名進入日常，使地方特殊性在看似自由的市場中逐漸被淘汰。這些現代性不是先後替代，而是在當代臺灣文學中同時發聲。

「抒情離現代」在臺灣語境中的第一個方法論修正，便是把單一主路改寫為複合地形：離現代不是離開某一個穩定的現代，而是在多重現代性之間辨認偏移、斷裂與未竟。它既要問文本離開了哪一種現代性，也要問文本是否其實身處多重現代性的交界，因而無法以單一「離」字說明。於此，「抒情」提供的是形式與感性結構的共同維度，使原本分散在殖民史、冷戰史、建築史、語言政治與鄉土研究中的材料，得以在同一個問題場域中相遇。

臺灣的「抒情」本身也至少有三個版本：其一是國民黨以復興中華文化為名推廣的官方古典詩詞傳統；其二是陳世驥、高友工、王德威等在海外學術場域中建立、以比較文學與漢學傳播為背景的「中國抒情傳統」；其三則是在地的、帶有臺語、客語、馬祖語、原住民語與地方聲腔的抒情，長期被國家語言政策與學院典律邊緣化。鍾秩維的「後保釣抒情」主要承接第二個版本，並以郭松棻、李渝補入保釣與臺灣現代派的政治重量；我的「抒情離現代」則試圖讓第三種抒情進入方法視野，尤其關心那些無法順利被官方古典或海外漢學抒情傳統吸納的地方聲音。

藉由「後保釣抒情」的方法論反觀，我也開始思考「抒情離現代」是否塞入了太多隱喻。隱喻的危險在於它可能使論證變得滑動，甚至使歷史創傷被美學化；但若完全排除隱喻，我們也可能失去接近創傷的方式。凱西·卡魯絲 (Cathy Caruth) 在創傷研究中指出，創傷的核心悖論在於它只能透過其不可被直

接再現性而被知道。所以反過頭來思考當李渝把亡夫郭松棻寫成〈待鶴〉，這並不只是美化喪夫之痛，而是創造一個可承受的姿態，使不可直陳的傷痛暫時取得一個位置、一個形狀、一個符號。

利科 (Paul Ricoeur) 把隱喻視為語意創新行動，用以重新描述世界。我將 Off-Modern 譯為「離現代」，並重新思考「離」字中分別、背離、離散、離線與《易》之「麗也」等多層意涵，可視為一種活的隱喻操作，一個在日常語言中已幾乎不被追問字源的字，透過方法論書寫被重新賦予生命。

隱喻不保證概念能完全清晰化，卻能打開新的思考路徑。但是保羅·德曼 (Paul de Man) 也對太常使用隱喻這個方式提出見解，他說隱喻聲稱相似，但總藏著差異，本體跟喻體之間的對應永遠是部分的、不穩定的、有縫隙的。

當然，我也可以自圓其說反思方法論的成功不是單純在於它的清晰度，也在於它的啟發性。但我自知，啟發性不能成為逃避分析精準的藉口。所以閱讀秩維對於「後保釣抒情」的書寫，我也反思我的「抒情離現代」必須在每一次使用的時候，清楚地說明自己是什麼時候降落的，以及為何降落。我要處理的是民國式的現代性廢墟，還是要處理冷戰創傷，還是要處理新自由主義全球化下的地方消逝。

其實還有一點是老師們剛剛沒有提到，我自己很感興趣的，是《後保釣抒情》裡的謝本師。在中國文學的傳統中，謝本師不是很單純的只是感謝而已，而是一種致敬與告別同時發生的文體。

所以秩維提到章太炎謝俞樾、魯迅謝章

太炎，以及郭松棻謝殷海光，都有這樣的結構。師承是一種起點，而謝之所以有重量，是因為它不是一個很輕易就可以被輕率切斷的，而是在承認師承的脈絡以後，如何走出自己的方向。

秩維在書中第一章讀郭松棻如何以〈秋雨〉向殷海光的自由主義告別，然後「後保釣抒情」本身也可視為向自身的學術師承進行謝本師的工程。我在讀的時候都會想到，王德威老師無疑是最明顯的本師。抒情作為一個樞紐的術語，後遺民寫作的時間政治，華語語系與華夷之辨等框架，都在秩維的書裡頭留下很明顯的影響痕跡。然而秩維並不是只想複述王德威的概念而已，他是用一個事件「後保釣」具體化後遺民，他也將郭松棻、李渝寫進抒情傳統中相對薄弱的性別與關係維度，然後用保釣世代正面介入對於史書美還有邱貴芬等華語語系與臺灣文學的辯論，是我很敬佩的地方。

李渝是更私密的本師。秩維很抒情地提到在臺大「文學與繪畫」課上遇到李渝，後續也整理李渝老師的文集資料等等，是《後保釣抒情》這本書、也是後來所有故事的起點。當研究對象增添情感的連繫，使這本書在學術結構之外又多一層溫度。秩維本身的位置與身分讓他書寫《後保釣抒情》時，多一份很重要，且也很珍貴的倫理重量。它是一種代際關係，是師承之間的保存。

我打算用勒·柯比意（Le Corbusier）在阿根廷的庫魯切特住宅這個建築作品，來作為本次座談的收尾。

有一位我很喜歡的建築師，同時也是評論家，叫作尤哈尼·帕拉斯瑪（Juhani Pallasmaa），他寫過《肌膚之目》。他的建築

評論很常把觸覺與空間的感知帶入到建築書寫裡頭。他曾分享過自己有一次想要去朝聖的經歷，因為庫魯切特住宅是柯比意在拉丁美洲少數的建築作品。庫魯切特本身是一個外科醫生，那時候想把住宅與診所蓋在一起。但因為柯比意是很有創作堅持的建築師，所以他花非常長的時間來蓋這個房子。比較遺憾的是，當這棟房子建好之後，庫魯切特並沒有在這裡過完餘生，他大概只待快十年的時間就搬家，這棟房子也就逐漸老去。

但這並不妨礙建築師們一聽到柯比意，又是少數的住宅作品，就前仆後繼地去朝聖。帕拉斯瑪是非常感性的人，他描述自己走進那個空間時，幾乎是在空間裡頭見自己、見天地、見眾生。他認為這個空間就像是搖籃一樣擁抱著他，又像是一個被空間化的曼陀羅，有著整個宇宙觀。他會這麼認為，是因為柯比意在這棟建築中，把他一生堅持的新建築五點——底層架空、自由平面、自由立面、橫向長窗以及屋頂花園等，都實踐在這個遙遠的他方。

這新建築五點把柯比意定在現代主義建築師的標籤裡頭，而大家也知道，現代主義建築後來常被貼上功能主義、標準化、機械化等刻板印象。在這張住宅的影像裡頭，我們可以看到這棟住宅的中間有一棵樹。柯比意刻意保留這棵樹，因為它代表著阿根廷最原始的風土。

帕拉斯瑪首先感受到建築帶來廣闊的空間性，以及前後上下左右等視覺對照。當他回家之後坐在椅子上卻總覺得哪哪都不對勁，發現原來那些他在庫魯切特住宅裡頭看到的秩序、幾何、結構、規模，還有物質與光，重新校準他的身體。

如同保釣事件的郭松棻與李渝，把故鄉留在文字當中。

### 【主持人梅家玲先生】

非常感謝黃資婷老師。黃老師很用心，用她過去的學位論文《抒情離現代》，與秩維老師這本《後保釣抒情》進行對話。

黃老師準備了很豐富的材料，但我發現這裡有一個很有趣的問題。接下來，我們由秩維老師針對幾位與談老師所提出的意見進行回應，並與在場的老師、同學們進行交流對話。剛才特別提到「謝本師」，那個「謝」字當然有致謝、致敬的意思，但同時也有辭謝、謝絕的意思。到底秩維老師與老師們之間是個什麼樣的關係，我想這會是一個有趣的話題。

好，我們下面就把時間交給秩維老師。

### 【主講人鍾秩維先生】

謝謝三位老師，也謝謝梅老師。三位老師都非常精闢地點到了《後保釣抒情》的重要關懷，並給了我很多回饋建議，受益良多！但因為提出來的問題都非常龐大，在這裡未必能夠一一回覆，我先扼要回應幾個點。

第一，閔旭和資婷都有提到我個人的學術訓練及其對應的脈絡。我確實是在臺灣大學文學院的現代主義，甚或人文傳統裡成長、接受學術訓練的。我大學就開始修梅家玲老師的課，碩、博士班也都在臺大就讀，期間一直擔任柯慶明老師「現代小說」、「現代詩」——講授的就是臺灣現代派的作品——的助教。因此我完全浸潤在現代派言說的系統之

中。包括我文本分析方式，比如討論〈雪盲〉、〈待鶴〉的兩章，讀者可能會難以忍受它的過分繁複，但對於文本細讀（close reading）不憚其煩的精細追求，完全是傳承自我的老師輩的耳提面命。

同時，我就讀臺大的時候，不僅修過柯老師、梅老師的課，更幸運地親炙白先勇老師，以及李渝老師。我是白老師《紅樓夢》課的助教，也是李渝老師「文學與繪畫」、「小說閱讀和寫作」課上的學生；而兩位老師的緣分延續至今，他／她們的作品也成為我最重要的靈感來源。我這個世代，幾乎已能夠親身見證臺灣現代派大師的最後一個世代了。我們當學生時偶爾開玩笑，「現代文學」又要重聚了。但現在，隨著郭松棻、李渝，楊牧、王文興等大師都相繼離世。

無論如何，我很幸運地在這樣的一個情境之中，培養對「文學」的認識。尤其後來也在中文系修了很多課；許多老師口頭上未必標榜「抒情傳統」，但一旦我們了解抒情傳統的論述框架，不難發現，在臺大，抒情傳統式的文學詮釋影響力淵遠流長。這就涉及我剛才提到的，抒情傳統本質上是一個在 1949 年大分裂與冷戰格局下，以臺灣為基地，而產生的一種殊異的文學感性。而這就是在我接觸文學，摸索什麼是「文學」／「批評」的情境。

另一方面，大約我剛剛上博士班的時候，適逢華語語系研究在臺灣剛開始要推動的時候，當時史書美教授、王德威教授先後在臺大客座，我同樣有幸躬逢其盛。凡此都構成《後保釣抒情》的底色。

不過，在受益良多之外，我覺得本身其實是個蠻有主見（可能太有主見）的讀者。不

論是詮釋的出發點，又或理論方法的運用，我都有自己的設想。郭松棻有篇文藝評論取名〈一個創作的起點〉，我想我在尋找的也是這樣一個屬於我自己的發聲位置；而我期待這也是一個特別的，關於何為「臺灣文學」的立論視角。

其次是關於「抒情」的話題。扼要來說，抒情最根本上可以視為一種修辭、一種風格。例如我們常講的抒情詩的「重複」(repetition)，藉由重複會產生音樂性；又或者它指向我們稱為「頓呼」或「召喚」(apostrophe)的特定修辭方法。從特定的修辭與風格出發，抒情進一步衍生、或昇華成了一種具備臨界含義的「境界」——用李渝的話來說即是「抒情時刻」(lyrical moment)。而最後，我們可以再將抒情往前推一步：抒情更可以作為一種將文學重新「政治化」的手段。

我所謂重新政治化可再區分出兩個層次。一個是歷史的。一方面是剛才提到的，《後保釣抒情》的寫作奠定於作家作品層次的經驗事實。另一方面，則是比較論述性的，譬如抒情傳統，「傳統」這個詞從其根本就內建「被發明的」(因此是一套論述)、時間性的含義。而重新政治化在此意指，藉由抒情來彰顯、來賦形那些被排除在社會寫實主義之外的生命史與美學實驗。此為歷史的層次。

再者，抒情更在概念的層次上運作。我為它鑄造了一個術語：「後設與後遺的詩學」。「後遺」首先是受王德威教授「後遺民寫作」的啟發；據此，我另外引述德希達、阿岡本與哈若圖寧等思想家，主要圍繞後遺作為一種「時間性」記號的部分再做補強申論。至於「後設」，從字源來說其實是「meta-」，我

嘗試在「空間性」的意義上，將它解釋為一種抽離的視角。

批評家，如潘怡帆，在此之前已明晰地指出，郭松棻（乃至李渝）的寫作總是以「寫作的不可能」作為出發點：在下筆（創作）的瞬間，即已洞悉寫作（創造）是不可能的。於是所謂寫作毋寧是「寫作寫作的不可能」。這就是一個後設的運動：寫作者早已從「寫作」抽離；「寫作」是以旁觀之姿，寫作（反思）「寫作」這件事的不可能。然而唯獨就因為抽離的一目瞭然，旁觀的反躬自省，寫作終於有化不可能為可能，亦即創造，的可能。

進而將後設的反思結合後遺，在郭松棻、李渝的範例上，那就是他／她們如何面對政治與歷史創傷的後座力；更具體來說，即是身份／認同政治的疑難。

即便到現在我（或我們）仍不免納悶，睿智如郭、李，為什麼會如此拘泥、甚至幾乎執迷不悟於「保釣」這個前後不過幾年的偶發事件？若結構性地來看，「保釣」牽動的其實是現代以來，東亞詭譎地緣政治的葛藤；隨著「保釣」的爆發，「臺灣」進退維谷的艱難處境——作為這一地緣政治邏輯不光彩的後果（consequence）——被殘酷地暴露出來。於是，對於內省力極強的作者如郭、李而言，在歷經保釣的創傷後重回寫作，這時兩人筆下的「臺灣」（其創作的母題），就絕非單純的身份政治選項，而更連鎖到現代以來，本島被拋於其中的歷史黑洞。換句話說，在思索、實踐的「臺灣文學」的時候，郭、李實際上也是在反省、踐履什麼是「臺灣人」的生命提問。對寫作的叩問，即對存在的叩問。

如此一來，「後保釣」既有一個實證的時間。就剛才錦忠老師提到的，1974 年之後，

郭、李退出保釣。這是經驗意義上「後保釣」的起點。但「後保釣」也有其一般性（generality）。一般性的部分就是我剛剛說的，保釣其實衍生自現代以來東亞地緣政治的特定格局，而後發展出「中華民國派」、「左翼（統）」與「本土（臺獨）」三種認同形式；這三種認同的角力持續到當前此刻，基本上是決定「臺灣」政治／歷史的核心力量場。所以，我們大可用阿岡本的話：將保釣作為一個理解我們共通處境的範例（paradigm）。如何透過保釣的範例，去反省吾人處於其中的更整體的結構，是《後保釣抒情》期待示範的批評工作。

最後，「後保釣抒情」也再分為三個層次：首先是規範性的（normative），就像我剛才以抒情為例說明的，從修辭、風格，到晉升到某個境界，終於實現一個願景：這是一套程序，可以規劃一張 agenda。這是規範性的。「後保釣抒情」也可以指向修復式（reparative）的言說，比如如何擺脫左翼憂鬱，修復自己。在這個意義上的寫作是一種治療的管道，雖然郭松棻、李渝未必同意（或很不同意）寫作可以療癒的念想，但無論如何，「後保釣抒情」仍然有這樣的功能。最後，最重要的是，「後保釣抒情」是一個擬想式的（speculative）表述；王德威教授是翻譯成「懸想」。大抵來說，就是透過寫作來設想某個尚未實現的可能性，而設法在文學中讓它實現。

從擬想或懸想出發，我們能更清楚理解為什麼郭、李要反對代現式（representative）的寫作？因為代現式的寫作只不過是代言或再現（represent）既成的事實而已。但是郭松棻、李渝仰賴抒情風格的寫作，它的內核是意圖召喚尚未實現的未知。抒情詩理論中充

斥如下的警句（不少都為郭、李所援用）：從惡中開出花、從無中生出有；經由寫作寫作的不可能，好讓不可能的蛻變為可能。換句話說，即使處於一個既成的體系之中，但郭松棻、李渝的寫作總是一一如資婷所說的「離」出的另一條路；或者是錦忠老師說的，筆下懷抱烏托邦／惡托邦／異托邦的異想——憧憬尚未抵達的另一個他方。

我先簡要總結如上。敬請指正。

### 【現場觀眾提問】

首先恭喜老師出書。我的問題與這本書的架構相關。我們談到抒情傳統時，往往聯想到陳世驥與高友工，兩者彷彿並稱。在《後保釣抒情》中，郭松棻與李渝似乎也呈現這種並置的結構。然而在具體論述中，兩位作家多被分開討論。

我很好奇您如何思考兩位作家在書中的呈現方式。畢竟在不同的生命經驗中，郭松棻與李渝的歷程仍有差異。您如何定位兩者的共同點與各自的特異性？在篇幅上，有時郭松棻的比重多些，有時則李渝多些，您是如何構思兩位作家與您自身論述架構之間的關係？

### 【主講人鍾秩維先生】

謝謝提問。我先進行自我批判。《後保釣抒情》是從〈殷師的池塘〉這篇文章開始寫起的，它算是一個起點。但當時還沒有以一本書的全局來構思。

因此，我後來的概念化工作可能做得不夠完善。作家作品論本來就偏向歷時討論，

儘管我延伸出關於文學／批評史、政治／思想史的縱橫切面，但是整體而言，像是「後設與後遺的詩學」，或者緒論中相對理論化的辯難，都是在全書寫完之後，才回過頭提煉、寫成的。大家在閱讀時若感到概念上的困難、迷惑，部分原因或許來自我在概念化工作上的不夠充分。這是我的自我檢討。另外，其實在專書審查時，審查人也提出性別政治層次的質疑，亦即將郭松棻、李渝並置的合理性在哪裡。

我自己的解釋是，儘管大致以郭松棻一章、李渝一章的平行對比來開展，但郭、李文業實際上各有偏重，不過相互間卻又存在對話的軌跡。例如在第一編，共同的背景是全球六〇年代的脈絡，但在郭松棻的部分，側重的是他與殷海光、與自由主義的對話或對抗；而在李渝的部分，則處理她和臺灣現代派文論之間的承衍變化。我並不是說郭松棻與現代派提倡的「空間形式」與「抒情小說」無關；更不是主張李渝不涉政治／思想的思辨。恰恰相反，如我整本書反覆強調地，「文學」與「政治」焦孟不離。然而從實證來說，確實郭松棻在六、七〇年代較雅好哲學，在政治上也更激進；相對地，李渝留下了更多的文學評論。於是我採取郭松棻—政治／思想史，李渝文學／批評史分別討論，但彼此之間其實是形成對位關係。同樣地，第二、第三編也是一樣的道理。

另外，一般研究抒情傳統論述的學者可能也會對《後保鈞抒情》的「抒情性」比較陌生。原因在於，我所運用的抒情理論，其資源並非直接承襲陳世驤、高友工。對我而言，陳、高兩位先生的論述固然精彩，然而我對他們言說的興趣比較是歷史性的；亦即是在什麼樣的語脈中，陳、高建立起抒情傳統論

述。我在博士論文《抒情與本土：戰後臺灣文學的自我、共同體和世界圖像》中深入地探討了這個話題。相對地，《後保鈞抒情》的理論資源，比較多是汲取西方晚近對於抒情詩理論，或抒情風格（lyricism）的重新評估。無論如何，您剛才提到的陳世驤、高友工「聯名款」，在《後保鈞抒情》其實比較少直接觸及。理由如上。謝謝指正。



## 【主持人梅家玲先生】

好，非常感謝秩維老師的回應。其實從剛才秩維老師的導讀、三位與談者的對話，到最後的回應，我們都可以感受到，學術研究本來就是在代代相承的過程中去延續，但這裡頭絕對也有它的奇異、超越與突破之處。所以秩維老師一直提到，他的整個學術養成是從臺大文學院開始，可是我們也看到他走出了自己的道路。

在這裡，我也順帶補充一點點小細節，這是延續剛才張錦忠老師在投影片裡跟我們提到的陳世驤。我想也許在座的老師們都知道，同學們也許不是很清楚。我們都知道陳世驤是抒情傳統此一理論非常重要的來源，

可是大家可能不知道，陳世驤剛好是這一批保釣作家的老師。當年這批保釣作家都在柏克萊，而且都在陳世驤的門下。有一位保釣作家叫做劉大任，他寫了一篇關於六松山莊的文章，就是在寫當時「座中盡是豪英」的、他們群聚的情況。但是我們也很微妙的看到，儘管陳世驤老師提出了抒情傳統，而其實就因為參與保釣，所以這批保釣學生最後跟他們的老師也分道揚鑣了。但又何其微妙的是，郭松棻與李渝最後，他們又回到了他們的抒情傳統，只是他們的抒情傳統可能就與他們老師的抒情傳統又有所不同了。

所以這也回應到我們剛才所講的，也就是學問與學術研究，本來就必定會有師承與傳承，但必須在傳承之中，作為下一代的學生們，也要有不斷自我超越或突破的嘗試。我想秩維老師顯然在承續這個模式，但他也青出於藍，走出了自己的道路。我們也期待在座所有的年輕同學們，也能夠有這樣的一種期許與抱負。

好，最後我想我們的新書精讀會就到這個地方告一段落。我們謝謝發表人鍾老師，也謝謝三位與談的老師，以及在座所有老師、同學們的參與，謝謝大家。

## 唱戲・闖舞臺・看見戲曲

◎劉柏正

臺灣大學中國文學系助理教授

兼臺灣中文學會祕書長

沒有自小學戲的功夫，大學生如何能夠唱戲？清華大學、東海大學自 2021 年起，便嘗試挑戰上述認知。藉由與國光劇團、台積電文教基金會共同合作三年期的「台積電 X 國光 - 戲曲傳承計畫」起，該計畫已經進入了 2.0 時代。戲曲在中文系的教學過程中，因著各種限制而多以文本閱讀為核心，清華大學中文系羅仕龍老師、華文所林佳儀老師，以及東海大學中文系高禎臨老師嘗試突破戲曲教學的框架，藉由台積電文教基金會與國光劇團在資金、戲曲專業上的協助，為相關課程帶來不同的可能性。大學生們親自唱戲，排練、演出《春草闖堂》，甚至進一步成立各校京劇社，都說明了戲曲所帶來的吸引力與影響。戲曲是表演藝術，必須實際登場才有機會認識到劇場跟舞臺的魅力與困難，舞臺表演是不可逆且獨一無二的體驗，掌握稍縱即逝的表演體驗，則有賴於對戲曲的物質性保存。中央大學自 1992 年起成立戲曲研究室，2017 年成立崑曲博物館，典藏了大量的戲曲文物與影音資料，不論是戲服、書畫、曲譜都

讓我們有機會以另外一種方式「看見戲曲」，掌握永恆。

本次專題企畫首先針對「台積電 X 國光 - 戲曲傳承計畫」進行介紹。今年 5 月 25 日，清華、東海兩校在清華大學合勤演藝廳的聯合成發，趁著排練與演出空檔，政大中文碩士生陳雨若訪談當天在表演現場奔波的羅仕龍、林佳儀、高禎臨三位老師。專訪過程中，不僅使我們得以知曉兩校在合作上的諸多磨合，也可以進一步認識兩校在課程定位與教學過程中的辛苦與收穫。戲曲的推廣與深化不僅需要仰賴教師們在課堂上的教學，更需要進入生活之中，配合著相關課程，清華大學圖書館規劃「京聲京事」展覽、廣播節目《打開戲箱說故事》更可以讓大家感受到戲曲的魅力。副祕書長陳建銘亦另外訪談了高禎臨老師，不僅深入了解東海在戲曲傳承計畫上的推廣，也可以看見沒有戲曲基礎的學生與觀眾，如何與戲曲產生對話。戲曲傳承計畫的重要推手是國光劇團與台積電文教基金會，特別是國光劇團的演員老師們親自授課，身段、唱腔，曲文中的情感流轉、笑鬧悲

歡，透過朱安麗老師的帶領，自有更多體會。學會藉著此次機會也拜訪了國光劇團張育華團長，不論是對於中文系及人文背景學生如何投入表演藝術產業、國光對於傳統的堅持以及打造 O.M.I.T.行銷策略，將國光轉化為一種品牌，進行跨界實驗與合作，都說明國光對於承繼經典、文化創新的期許。



## 傳統即是永恆的時尚：國光劇團三十載的匠心與創新之路

專訪國光劇團 張育華團長

◎陳雨若

政治大學中國文學系碩士生

### 一、站在巨人的肩膀上：打造國光版本的京劇新美學

2025 年，國光劇團正式邁入成立後的第 30 個年頭，回首創團之初，團長張育華直言，國光是在風雨飄搖中一路走來的。1994 年底，行政院決議裁撤三軍劇隊，1995 年 7 月，在各界多方奔走下，國光劇團正式成立。作為臺灣第一個國家級劇團，成立之初便面臨傳統觀劇人口大幅流失、外界質疑聲浪不斷的嚴峻考驗。團長表示，國光從一開始就堅信「唯有轉型，才能新生」。不同於隸屬國防部的軍劇隊，改隸教育部的國光劇團回歸藝術文化的本命，肩負起「延續傳統戲曲，推動藝術教育」的新使命。張育華自 2015 年接任團長以來，更強調要建立屬於國光的獨特品牌（Brand），提升劇團的競爭力與文化影響力，如今，國光劇團不僅成功生存，更轉型成為具備「臺灣人文思維」的當代文化品牌。

張育華認為，品牌的靈魂在於「人」——包括演員、樂師、技術與行政團隊，走過 30 載，國光當前的首要任務有二：劇目的持續淬煉與人才的完整養成。在傳統戲的繼承上，國光並非死守教條，而是提出「國光版本」的

概念，強調國光立足於京崑藝術前輩們「巨人的肩膀上」，將老藝術家留下的非物質文化遺產（無論南派或北派的經典精華），貼合當代演員的特長與現代觀眾的審美，進行修整，使老戲也能與現代觀眾產生共鳴，這正是「永恆時尚」系列的核心精神。傳承老戲之餘，國光同樣積極投入新編劇作的開發，30 年間，累積了超過 40 齣作品，比如《王熙鳳大鬧寧國府》、《金鎖記》、《閻羅夢》等膾炙人口的經典劇作。



王熙鳳大鬧寧國府（提供/國立傳統藝術中心 國光劇團）

張育華特別提及，過去許多新編京劇往往在首演後，便因缺乏持續打磨而隨時間沉寂，相當可惜。為此，國光劇團自 2020 年起啟動「京劇接班人」計畫，將《閻羅夢》、《王熙鳳大鬧寧國府》等具備臺灣美學特色的經典新編劇，交由青年演員如李家德、凌嘉臨、黃詩雅、林庭瑜、陳元鴻等人接棒，不僅讓新編戲轉化為新的傳統經典戲，也能讓青年演員傳承前輩演員的技藝。

團長亦強調，品牌塑造絕對不只是口號，而是一條漫長的航程，回顧國光發展脈絡，國光以扎實的表演功底與優質的劇目創作，逐步奠定「京劇新美學」的藝術定位，品牌影響力便在此基礎上形塑而成。其中，「品質穩定」是劇團的首要追求，透過內部嚴謹的排練與控管流程，確保多達 70、80 人的團隊在舞臺上能達到零失誤的演出水準，為觀眾提供高品質的觀劇體驗。另外，品牌經營更須具備永續思維——品牌並非永恆不變，而是存在成長曲線，必須保有調整的彈性。國光以此持續產出新編劇作，在創作過程中不斷突破自我邊界，並在行銷推廣上用心琢磨，拉近當代觀眾與京崑藝術的距離，帶動國光品牌持續向上提升。



（提供/國立傳統藝術中心 國光劇團）

## 二、永不凋零的人文關懷：觸動當代心靈的藝術創作

國光劇團在推動「京劇新美學」時，始終以「臺灣人文思維」為創作核心。在臺灣自由開放的創作氛圍下，創作者將深刻的人性思考、生命體悟與普世價值注入作品，使戲曲不再只是復刻古老故事，而是能尋求與現代觀眾的「情感共鳴」。國光劇團藝術總監王安祈曾表示，要使京劇成為臺灣現代文學得以共同討論的創作，這讓國光從單純「保存傳統」的劇團，轉型為能與當代社會對話、兼具現代文學性與當代美學的臺灣劇團。

這般人文思維貫串於國光歷年的創作中，例如經典老戲《王有道休妻》，經國光的改編、詮釋，引導觀眾探討女性隱秘的情慾；「清宮三部曲」與《關公在劇場》則突破傳統戲中男性角色單一陽剛的刻板印象，剖析其恍惚幽微的內心世界。透過對人性議題的細膩刻畫，降低傳統戲曲的欣賞門檻，使未曾接觸京崑藝術的觀眾，也能從中獲得情感共鳴與文化啟發。團長補充，近年劇團在宣傳策略上亦積極採納年輕同仁的創意，例如邀請 Podcast「一歷百憂解」主持人李文成擔任演出導聆人，將戲曲轉化為日常話題，促使年輕族群感受到「戲與自己息息相關」。這不僅打破了世代隔閡，更成功將 podcast 與 KOL 的受眾引導至劇場，大幅提升戲曲宣傳的廣度與影響力。

在拓展觀眾群方面，國光以 2015 年為分水嶺，前 20 年主要深耕校園師生，以傳授知識的教育推廣為主，透過當駐校藝術家、校園巡演，帶動年輕學子走進劇場。自 2015 年起，劇團進一步擴展至企業菁英、多元族群以及社會大眾，針對特定對象設計客製化內

容、策辦品牌創新專題並舉辦文化體驗工作坊，運用多重行銷打開品牌知名度。近年來，國光更透過藝企合作推動校園戲曲傳承計畫，在台積電文教基金會的支持下，在清華大學與東海大學合作開設戲曲課程，更透過「台積電戲苑」進行多場導聆、演出及講座。如 2021 年以「當愛情來敲門」為題，在陽明交通大學演出《大劈棺》、《開茶館》、《拾玉鐲》、《活捉》等折子戲，呈現愛情的多元面向；2022、2023 年則分別以「俏丫鬟」與「少女的祈禱」為主題，在清大與東海兩校上演系列劇目，將京崑藝術引入高等教育現場，深化戲曲教育與文化推廣力度。

對於有志投入表演藝術產業的中文系及人文背景學生，張育華寄予厚望並極力歡迎，她指出，人文學科所培養的文字敏銳度、古典文學素養與文化詮釋能力，皆是劇團進行文案策劃、劇本研究、品牌經營及 IP 發展的核心基礎。她鼓勵學生將文本轉化為創意敘事，並進一步朝製作管理、品牌行銷等專業領域發展，參與跨領域、跨團隊、跨文化的合作。此外，隨著國際交流日益頻繁，具備外語能力亦成為拓展國際合作的重要優勢。目前團隊已有多位具博、碩士背景的同儕，張育華認為國光劇團之所以能吸引優秀人才持續加入，在於其創作不僅具有藝術價值，更承載深厚的人文精神與文化傳承使命，使同仁得以在藝術實踐中實現自我與社會價值。

### 三、航向世界的魔幻時刻：O.M.I.T.與跨界實驗

除了深耕在地，國光劇團亦持續拓展國際交流與跨界創作。自 2005 年起，劇團便頻繁參與國際藝術節，從早期展示「臺灣翻新」的獨特性，逐步發展為與國際團隊共同創作

的深度合作，例如 2017 年與日本橫濱能樂堂合製《繡襦夢》，融合崑曲與能劇的表演美學，展現跨文化、跨劇種的創作實踐。2024 年底則赴法國與巴黎第八大學等學研機構舉辦講座與論壇，深化戲曲研究與舞臺實踐的國際對話。期間更與法國里昂新一代劇場(TNG, Théâtre Nouvelle Génération)共同創作《公主與她的魔法扇》，結合京崑身段、音樂劇場及法國「巨鏡」(Giant Mirror)全像投影技術，以跨文化敘事拓展戲曲的當代型態。此外，慶祝創團 30 週年推出的新編劇《精衛》，與當代舞團「翹舞製作」(Hung Dance)合作，交織京劇程式、現代舞肢體及詩劇語彙，並運用水墨意境與留白美學，展現傳統戲曲在當代表演藝術中的創新詮釋。



繡襦夢（提供/國立傳統藝術中心 國光劇團）

張育華坦言，每一次的跨界都是嚴峻挑戰，跨國製作更需克服語言與文化差異。例如與日本合作《繡襦夢》時，雙方曾就演員是否穿鞋登臺反覆溝通；而法國團隊在對光影排練的要求上極其精細，甚至願意耗費大量的時間僅為雕琢一道燈光，這種極致的「慢工細活」，與劇團既有的製作節奏撞擊出文

化磨合。儘管跨文化合作充滿未知與挑戰，國光劇團始終秉持開放態度，在磨合中累積跨文化協作的寶貴經驗。

適逢創團三十週年，張育華提出 O.M.I.T. (Opera Made in Taiwan) 作為走向國際的行銷策略，O.M.I.T. 還蓋四個面向：Opera (戲曲)、Magic (魔幻)、Interdisciplinary (跨領域) 與 Technology (科技)。意即以深厚的京崑古典美學為根基，結合演員如魔法般精湛的功法，打破傳統框架，跨界融合現代戲劇、舞蹈、交響樂，並運用現代科技 (如 AI、沉浸式影像) 重塑戲曲定位。O.M.I.T. 是國光向世界展示國光如何重新詮釋世界文化遺產的國際名片——科技僅是手段，演員所具備的功法才是核心。在國際交流的脈絡下，國光劇團的作品已超越傳統戲曲的文化標籤，成為立足臺灣文化語境、重新詮釋傳統的當代表演藝術。透過自由的創作精神與多元文化視角，逐步建構出具有臺灣特色的戲曲美學，也展現臺灣在全球文化交流中的藝術創造力與文化主體性。

展望國光未來的 30 年，張育華給出了八個字——「承繼經典，文化創新」，這既是 2017 年訂下的願景，也是國光始終不變信念。承繼經典與文化創新互為因果，唯有對經典的深厚繼承，創新才有底氣；藝術猶如一條

流動的河，必須持續注入新的靈魂與敘事，才能在當代被重新看見，而創新正是那源源不絕的活水。她感性地分享，團務繁雜沉重，難免有心生倦意之時，但每當走進排練場，看到演員的一個身段、一段唱腔，便能深深觸動她，重新燃起她對藝術工作的熱情。「先感動自己，才能感動別人」的精神，不僅體現國光劇團的創作信念，更是其作品長期引發觀眾共鳴的核心理由。未來，國光劇團仍將以深厚的藝術底蘊為根基，在傳承中創新，在跨域中突破，讓京崑藝術在與世界的對話中不斷延展其文化價值，持續書寫屬於臺灣當代的戲曲篇章。

### ◎參考資料：

1. 王照璵、李瑋銘：《京劇未來式——王安祈與國光劇藝新美學》，臺北：時報文化，2020 年。
2. 張育華、陳淑英：《國光品牌學》，臺北：時報文化，2019 年。
3. 《國光藝訊》119 期，2024 年 7 月號。
4. 《國光藝訊》121 期，2025 年 6 月號。
5. 《國光藝訊》122 期，2025 年 10 月號。

## 喜見這好春光：當京劇「闖」入校園

清華 X 東海——戲曲傳承計畫：專訪羅仕龍老師、林佳儀老師、高禎臨老師（上）

◎陳雨若

國立政治大學中國文學系碩士生

### 一、在大學校園種下一顆戲曲的種子

由台積電文教基金會與國光劇團、國立清華大學及東海大學共同合作「台積電 X 國光戲曲傳承計畫」，於 2021 年執行第一個三年期計畫，而現執行第二個三年期計畫，為方便區分，清華大學羅仕龍老師、林佳儀老師，以及東海大學高禎臨老師多稱第一個三年期計畫為「戲曲傳承計畫 1.0」，現在正在進行的為「戲曲傳承計畫 2.0」。從 1.0 到 2.0，戲曲傳承計畫已經邁入第五年，每個學期帶著一批又一批的修課學生體會京劇藝術之美。



王冠強導演指導清華學生彩排（提供/國立傳統藝術中心 國光劇團 攝影/邱儒品）

金會對傳統文化流失的「焦慮」，台積電文教基金會執行長許峻郎曾坦言，當聽聞大學生對《白蛇傳》等經典故事感到陌生時，他與曾繁城董事長感到非常焦慮。為了不讓傳統文化在新的一代成為「死語」，台積電文教基金會遂與清華大學、東海大學兩校開設實驗性課程，並邀請國光劇團加入，修課學生將在一個學期的修課時間內，由專業的製作團隊、演員手把手帶學生演練經典劇目《春草闖堂》，並於期末登臺選段演出。

《春草闖堂》描述相國府丫鬟春草憑藉機智與膽識，協助曾對相府千金有恩的義士薛玫庭脫離困境，並在周旋之間促成一段良緣。全劇情節緊湊、人物鮮明，兼具喜劇性與藝術性，更被國光劇團藝術總監王安祈譽為「天下第一喜劇」。學生透過國光劇團專業演員的指導，學習京劇身段、唱腔與念白等表演元素，並藉由角色詮釋與實作體驗，深入理解傳統戲曲的人物情感與美學內涵，也在他們的青春回憶裡種下一顆戲曲的人文種子。

在走過第一個三年（1.0 階段）後，兩校執行團隊並未止步於既有成果。而是在進入 2.0 階段後，透過反思過往執行經驗，將計畫穩步推行。相較於 1.0 推廣之初多元嘗試，展

這項計畫的初衷，源自於台積電文教基

現可能，2.0 階段更著重在教育與藝術本質的深化，回歸文化傳承與美感教育的核心目標，展現計畫持續精進與轉型發展的歷程。



國光老師為學生容妝（提供/國立傳統藝術中心 國光劇團 攝影/邱儒品）

## 二、「轉骨」：計畫執行的磨合與調整

起初，兩校在課程規劃上經歷了探索與磨合期。雙方在學生人數上就有非常大的差異，東海大學的大學部學生約有 13,000 多人，遠遠超出清華大學（約 9,000 人），因此修課的班級人數上，東海會比清華多。再者，清華大學理工相關科系學生相對稍多，兩校學生屬性、取向有非常大的差異，導致在課程規劃上，兩校有了不一樣的處理方式。

林佳儀老師表示，清華是由通識中心開設「京劇新美學」課程，選課學生來自全校，原先規劃為每週 4 小時、採計 2 學分。考量 4 小時的課程，需分佈在兩個修課時段，影響學生排課空間，且課程只有一半為實作課，希望不要全部按實作課，將授課時數折半計算學分數，經課程委員會同意，114 學年度第 2 學期起改為上課 3 小時，採計 2 學分。

東海大學則是由中文系來開設「古典戲曲實作」及「當代戲曲與劇場實作」，選課學生多是中文系（亦有表藝所、建築系、生科系、法律系等學生修課），計畫初期東海大學有「深碗型課程」，所以 1.0 第一年便是由原本的「古典戲曲」課或是「當代戲曲與劇場」（後簡稱兩門課為原課程）再加一門實作課，加選實作課的學生可以多拿到一學分。實際開課之後發現學生為完成參訪、成發，實際上會超時非常多，因此在隔年便把 1 學分的實作課調整成 2 學分，固然還是有些許超時，但已是能爭取的最大值。後雖深碗型課程取消，依舊沿用此開課模式，固定為每週二上原課程，實作課則是另外一個時段。

基於 1.0 的嘗試與操作，計畫邁入 2.0 時也在課程規劃上做了調整。一是兩校統一實作課時間，原先東海的實作課安排在週五下午，原因是可以避開大部分的必修課，讓更多學生能修習，可國光劇團的老師就必須分兩時段奔波，加上禮拜五常常會遇到「劇場週」，導致老師們分身乏術，無法前來授課，是以將兩校實作課統一在週一下午，方便國光老師們到校教課。

其次，在課程內容方面，兩校皆維持由國光劇團規劃講座課程，並搭配戲曲實作教學。然而，相較於 1.0 階段兩校講座內容大致一致，2.0 階段則依據各校課程定位與學生需求做差異調整。東海大學考量實作課程內容已相當完整，且部分學生會重複修課，因此不以基礎戲曲知識為主要授課內容，而是請國光劇團規劃更具知識深度與跨域視野的講座主題，例如 114 學年度第 2 學期便以「跨域對話」為主題，透過戲曲與不同領域的連結，拓展學生對傳統藝術的理解。清華大學

則將講座課與實作課整合於每週一下午進行，共計 16 週。據 1.0 階段的課堂觀察與教學經驗，課程延續邀請國光劇團演員入班示範的模式，於 114 學年度第 2 學期將講座變為工作坊形式，除由專業演員進行示範外，學生亦實際參與丑角與旦角表演、戲曲容妝與穿戴體驗，以及與文、武場樂師一起演練，透過多元感官與身體實踐，更全面且深入地理解京劇表演藝術。



東海學生展示基本功（提供/國立傳統藝術中心 國光劇團 攝影/邱儒品）

### 三、從推廣到深化：戲曲傳承的下一個三年

羅仕龍老師表示在計畫 1.0 階段想要讓大家看到這個計畫的多元可能，所以在計畫初期不斷思考如何讓社會、讓企業、讓校園在短時間內感受到戲曲傳承的價值？也因此有了許多跨界的嘗試。

適逢台積電文教基金會在戲曲傳承計畫推動的同一年，也在 IC 之音竹科廣播電臺創立了帶狀節目《打開戲箱說故事》，該節目由王安祈老師、羅仕龍老師主持，每週在空中與聽眾分享戲曲故事，邀請演員上節目訪談，讓大眾感受戲曲的魅力，羅老師笑說也是趁

著地利之便，安排學生上節目分享修課心得，學習京劇的甘苦談，其中一個目的也是為了讓大家能夠看到計畫的階段性成果。

另外，也在清華大學圖書館舉辦主題展，比如清華大學圖書館人社分館於 2022 年 10 月至 2023 年 2 月以校園戲曲傳承計畫為題，展出「小春草闖進了大學課堂」展；又，2024 年 3 月至 2024 年 6 月，在清華大學圖書館總館展出「京聲京事」展，從京劇的臺前和幕後出發，看戲裡戲外的歷史軌跡，內容包含京劇在臺灣的發展以及近年的戲曲傳承計畫，不僅結合跨界講座，現場也展出京劇戲服、手絹、馬鞭等，非常豐富。更於 1.0 階段第三年，兩校修課學生與國光劇團演員共同登上臺灣戲曲中心大表演廳，演出《春草闖堂》。為此，兩校學生赴臺北進行合宿集訓，並由朱安麗、陳清河兩位教師開設主要角色精修課程，針對表演細節進行密集指導，以確保學生能在正式舞臺上展現具藝術水準的演出。羅仕龍老師表示，此一成果不僅提供學生難得的舞臺實踐經驗，也為 1.0 階段奠定重要里程碑；隨著計畫邁入 2.0，前期累積的教學成果亦轉化為持續深化與精進的基礎，開啟下一階段的發展。

新一期計畫由推廣轉向深化，著重課程品質與學習累積，強化基本功訓練，加強學生對京劇藝術的理解。同時，清華大學的修課學生主動參與校內京劇社，東海大學則是成立京劇社，紛紛展現學生自主延續學習的動能。隨著計畫邁入第五年，戲曲已逐步由課堂知識轉化為青春學子們的身體實踐與文化經驗，也為後續發展奠定持續深化與永續

推進的基礎。



東海學生展示基本功（提供/國立傳統藝術中心 國光劇團 攝影/邱儒品）

◎參考資料：

1. 《國光藝訊》110 期，2021 年 10 月號。
2. 「小春草闖進了大學課堂」展覽網站：  
<https://www.lib.nthu.edu.tw/events/2022/BeijingOpera/>
3. 「京聲京事」展覽網站：  
<https://www.lib.nthu.edu.tw/events/2024/PekingOpera/index.html>

## 「夥計們，上坡囉！」：京劇作為一種跨領域的共感語言

清華X東海——戲曲傳承計畫：專訪羅仕龍老師、林佳儀老師、高禎臨老師（下）

◎陳雨若

國立政治大學中國文學系碩士生

### 一、粉墨登場：身體經驗與同儕效應

今年（2026）5月25日，於清華大學合勤演藝廳舉辦了清華與東海兩校的戲曲聯合成果發表，由兩校選段演出經典喜劇《春草闖堂》。國光劇團選擇《春草闖堂》作為教學劇目，除了是國光經典好戲，能夠展現出國光團隊的特色外，這齣劇也是主要教學老師之一朱安麗的拿手好戲，安麗老師在揣摩角色以及戲本身有深刻的理解，可以將表演上寶貴的經驗與體悟傳達給學生，加上戲整體內容很生活化，人物形象鮮明，動作也不繁複，臺詞念白也多，對於沒有京劇基礎的同學而言是比較好入門的。

為了晚上的公演，所有演出人員加緊時間演練，由國光劇團的專業團隊帶領修課學生與京劇社同學整排，從上臺、舞臺站位，以及試音，皆由國光劇團操刀。羅仕龍老師說學生平常在教室練習唱段、基本功，演出前的排演是他們第一次接受專業劇場的演出調整，好比在身上別小蜜蜂，讓專業音響技術老師一一調整音量大小，全都是初體驗。

下午的排演由清華大學開始，由王冠強導演負責清華大學的主排。清華大學「京劇新美學」的修課學生本次將演出〈行路〉一段，內容講述相國府丫鬟春草與知府胡進在

前往相府的路上，春草為拖延胡進，邊走邊在路上苦思各種對策，過程中胡進愈發覺得事有蹊蹺，半信半疑間，兩人一來一往，終在互相試探下抵達相國府。演出過程中，飾演轎夫的同學要以無實物的方式表現抬轎子，不僅四位步伐要一致，更要齊聲高喊「起轎囉！」、「夥計們，上坡囉！」等臺詞，相當考驗平常練習與彼此的默契。



清華大學學生表演〈行路〉（提供/國立傳統藝術中心 國光劇團 攝影/邱儒品）

林佳儀老師說，清華學生的課表其實很滿，很多下午或晚上會有實驗課和專業科目的考試，空堂並不是很多，學生們都是利用課餘時間加緊練習，羅仕龍老師更補充，當

天課上就有學生晚上公演一謝幕就要「趕場」去考微積分小考，可謂是與時間賽跑。

「最後全部一起說『謝幕囉！』再依序向前……來，大聲點，就像『上坡囉！』一樣喊出來。」

王冠強導演指導學生從觀眾席後方依序走上臺，向觀眾謝幕，同學們依序踏著步伐向前，彷彿共同抬著一頂長轎從觀眾前經過。林佳儀老師表示，戲曲與個人學習學科不同，不能僅自己做好就好，還必須與對手、鑼鼓點高度協調。如此必須觀察對方眼神、等待節奏的身體經驗，是現今快速變動的數位時代，習慣獨立完成事項的學生們，難得的「人與人」之間感官連結。



東海學生表演〈修書改信〉（提供/國立傳統藝術中心 國光劇團 攝影/邱儒品）

東海大學的彩排緊接在後，由朱安麗老師主排。東海的同學本次演出〈修書改信〉一段，故事背景是胡知府與春草到相國府後，春草讓小姐李伴月認親以救下薛郎，伴月迫於情勢，含糊應下，沒料想胡知府信以為真，急忙派王喜代書信向相爺李仲欽賀喜，李仲

欽得知消息後大發雷霆，按捺怒氣提筆修書回信否認女兒與薛玫庭的親事，舞臺上即是從王喜接到李仲欽回信正要回去覆命，途中卻被機智春草攔住開始，東海的同學輪番上陣，飾演王喜、春草與小姐李伴月，春草與小姐用計誑來回信，將信改為婚書，就此促成李伴月和薛玫庭的姻緣。

在戲中，為拖住王喜，春草藉小姐慰勞王喜辛苦的由頭，給王喜送了一堆禮物，飾演春草和王喜的同學們必須在這之中一來一往的唱念：

「這件皮袍子，是上等好貂皮，送給胡大人，酬謝他這次的功勞。」

「好，我替胡大人謝賞！」（王喜左手接皮袍）

「這匹綾羅，是朝廷的珍品，送給胡奶奶做件襖子穿。」

「好，我替胡夫人謝賞！」（王喜右手接綾羅）

……中略……

「哎呦！你還拿得了嗎？」

「我……拿得了！（頭伸前接菱花鏡）哈哈……手中拿，腋下夾，胸前還掛；今日裡，好福氣，飽載還家！」

如同表演時，必須等待對手的鑼鼓點，必須觀察對方的眼神，在戲外，像這樣互相照應的高度協作也正在發生。隨著演出時間越來越近，學生們在後臺互相幫忙穿戴頭飾，

在側臺緊張地為彼此打氣，飾演小姐的同學們也抓緊時間向劉珈后老師請教表演細節，梨園有句行話叫「一顆菜」，將整個團隊比作一顆大白菜，無論主配角或幕後，都須像菜心、菜葉與菜幫一樣，各司其職、相互幫襯，對於平時大多「獨立作業」的同學們而言，這類共同面對的革命情感，讓京劇超越了表演，成為一種生命中的共感記憶。

## 二、美學反思：當數位原住民遇上傳統戲曲

然而，傳統藝術的審美思維與現代科學的理性邏輯的衝撞，亦促使學生在課堂中思考道德與藝術的關係。東海大學原課程會教授學生戲曲知識，和分析傳統戲曲的劇本，中國傳統戲曲往往會有一種固定的「套式」，情節放到當今社會下來顯然荒唐，與現代價值觀有所落差。高禎臨老師分享有學生在讀劇與上戲曲課時，會直觀地批評《春草闖堂》的女主角春草「很賊」、「一直說謊」；他們甚至會認真討論《竇娥冤》裡的蔡婆是否涉及高利貸？或質疑《趙氏孤兒》中的程嬰「枉為人父」。

高禎臨老師指出，傳統戲曲中的人物設定與「大團圓」結局，未必符合當代社會價值，因此教學上應引導學生回到作品生成的歷史脈絡理解其文化意涵。不同時代的作品反映不同的價值追求與理想人生，而非以當代標準加以評判。以《春草闖堂》為例，其情節若以現代法治觀點檢視或有不合邏輯之處，但就戲曲敘事與觀眾接受而言，仍回應了觀眾對正義得以伸張的期待。因此，劇本詮釋應兼顧作品所處時代及觀眾心理，而非僅以現代法律或倫理觀點加以理解。

相較於詩文，傳統戲曲與小說更貼近庶民生活，其內容即使帶有誇飾或不合現實邏輯，仍反映大眾的審美趣味與文化心理，具有豐富的文化詮釋空間。相較於西方較強調個體，中國傳統文化則重視人際倫理與群體關係，個人價值往往建立於君臣、父子等倫理秩序之中。對此，1.0 時期國光劇團主要授課教師之一陳清河，即以《春草闖堂》中胡進一角為例，認為結局中，宰相雖逼不得已的情況下接受女兒和薛玫庭的婚事，不過他日後如何看待這位女婿呢？他罵了胡進一聲「狗官」，胡進嚇得跪在地上，他會因辦差有功而升官？還是成為宰相氣憤之下的倒霉鬼？其中對官場人性的調侃嘲諷，特別讓人回味無窮。



東海京劇社呂博恩（諸葛亮）唱《空城計》（提供／國立傳統藝術中心 國光劇團 攝影／邱儒品）

學生們在文字閱讀裡體會人生況味，在實作課上為精進表演，一次次接受老師們的指正，更會利用課餘時間加緊排練，羅仕龍老師表示，有時晚上從研究室離開，還會在校園中聽到有學生在練唱，學生們對演出的付出、投注的熱情令人動容。原先上臺演出

的角色需要由老師們遴選，但不忍學生失落神情，以及希望讓更多學生能參與，所以後期角色扮演以學生的個人意願為主，老師們會從練習狀況以及學生本身的特質給予建議與輔助，所以舞臺上會同時出現好幾位春草與胡進，共同完成一場戲。

國光旦角陳長燕老師表示，在角色身段上，不會要求學生一模一樣，只要該完成的動作有完成，還是有給學生詮釋的空間，比方〈行路〉中春草為了拖延胡知府，故意走很慢，甚至最後席地而坐，面對心急如焚的胡進，春草有句唱詞「春草兩腿軟如棉」，這句唱詞右手要往腿比劃，演出這段的四位清大春草們，有的用手揉了揉膝蓋，有的則是捶腿，有的還搭配無辜委屈的表情，雖是都是春草，但都用自己的風格詮釋出來，劇本文字透過身體、聲腔與動作，轉化為可感知的表演經驗。



清華京劇社華明俊（薛平貴）、蔡家恩（王寶釧）表演《武家坡》（提供/國立傳統藝術中心 國光劇團 攝影/邱儒品）

### 三、破除孤島：傳統中的跨域對話

演出當日，兩校京劇社學生亦參與演出。清華大學京劇社由一群愛好京劇的學生自主發起，成立之初吸引不少本計畫學生參與，讓戲曲傳承計畫的意義不只侷限於課堂，也擴及校園中其他同樣有著戲曲夢想的青年學子。在台積電文教基金會執行長許峻郎的支持下，東海大學也成立了京劇社。演出由東海京劇社率先登場，呂博恩同學飾演諸葛亮演出《空城計》；排練期間，朱安麗老師針對學生的唱腔與表演細節進行指導，以提升舞臺呈現品質。東海大學京劇社成立至今剛滿一歲，由朱安麗老師、謝冠生老師指導，系主任高禎臨老師的支持下，讓東海京劇社有了穩健的開始。

為深化京劇社的學習，朱安麗老師與高禎臨老師安排青年琴師許家銘至京劇社社課伴奏，在首次正式演出經典劇目《白蛇傳·遊湖借傘》時，請來國光小生張家麟專門指導許仙的身段與唱腔。看到原本害羞內向的孩子，因為熱愛京劇，願意在大家面前開口大聲唱戲，讓安麗老師感動不已，學生的蛻變，正是其持續教學的動力，期盼學生們能帶著學戲的堅毅精神進入各行各業，成為受用終身的養分。

清華京劇社則由華明俊、蔡家恩兩位同學演出《武家坡》選段。清華京劇社 2023 年成立，在新竹在地百年票房——新竹國劇演藝團多位老師的指導與支持下，逐步建立穩定的演出能量。除參與本次成果演出外，清華京劇社也相當注重社會實踐，不定期參與

新竹票房演出及各式公益活動。今年(2026)5月,清華京劇社在台積心築藝術季期間登上新竹市文化局演藝廳國際會議室的舞臺,演出《紅鬃烈馬》中的〈武家坡〉、〈銀空山〉及〈大登殿〉等選段,展現校園戲曲教育持續深化與成果累積,不論是戲曲傳承計畫的實踐,或是學生自主創立京劇社,都可讓社會大眾看見戲曲在新時代的無限可能。

從 1.0 到 2.0,京劇一步步走進課堂,也走進學生的校園生活,更在一次次學習、排練與演出中,成為大學生們難以忘懷的記憶,計畫不僅跨越學科之間的界線,更開啟了傳統與當代的跨域對話。羅仕龍、林佳儀、高禎臨三位老師在過程中看見學生的成長與變化,他們期盼課程作為引子,成為青年世代得以理解、體驗京劇藝術的起點,在教學、實踐與

交流中讓心中的種子發芽,得以遨遊其中,豐富人文生活底蘊。

兩校與國光全員大合照(提供/國立傳統藝術中心 國光劇團 攝影/邱儒品)

◎參考資料：

1. 國光劇團 2024 永恆時尚:盛夏《春草闌堂》節目冊。
2. 《國光藝訊》124 期,2026 年 6 月號。
3. 《打開戲箱說故事》EP.278:從容妝、盔頭到戲曲傳承—看見新竹票房一世紀的京韻傳奇 ft. 劉雲奇、陳宜申、劉正偉



## 門後面的世界：高禎臨老師訪談

◎陳建銘

國立暨南國際大學中國語文學系助理教授

兼臺灣中文學會副祕書長



### 一、從歌仔戲、京劇到古典戲曲研究

問：老師最初是怎麼開始接觸古典戲曲的？  
又是什麼契機讓您持續投入這個領域？

答：我們在臺灣生長的這一代人，小時候多多少少都有看戲曲的經驗。我小時候看的比較多的是歌仔戲，跟很多人的成長經驗一樣，是和外婆一起看的。那時候電視臺平日下午有時也會播京劇，所以我也接觸到了一些京劇。

正式開始接觸古典戲曲是在大學和研究

所的時候，而我後來比較明確地選定戲曲作為研究方向，是在碩士班。每個人選擇哪一個學術領域作為主要研究，和自己的個性多少會有關聯。古典戲曲吸引我的地方在於：它不是只停留在書面上的文類，這在整個中文系裡是很特別的存在。戲曲並不是劇本寫完就結束，而是期待進一步展演。從文字到舞臺，這是當時最吸引我的部分。

再者，戲曲這個文類和我們中文系接觸的詩文相比，庶民性更強一些。透過它，可以看到眾生百態，也能看到各種社會階層的不同生活方式與情感。古典文學經常被視為停留在過去的文本或作品，可是戲曲到現在都還在搬演。戲曲不是「過去式」，而是一種跨越時空的存在。從古代延續到今天，從文字走到舞臺，也跨越不同階層：因此，它展現出非常豐富的能量。這些都是我選擇並持續投入這個領域的原因。

### 二、戲曲最迷人的地方

問：這似乎也回答了接下來的提問：對老師來說，古典戲曲最迷人的地方，是否正在於它不只是文字，也能持續在舞臺上搬演？

答：戲曲原則上重視「能不能演出」、「有沒有觀眾要看」。我們回頭看戲曲史時會發現，一個劇種如果沒有觀眾基礎，其實很容易消亡。戲曲所寫的既是作者想要說的事情，也反映了特定時代觀眾的期待與情感需求，讓我們因此更看見文學的豐富性與創作意義。

### 三、古典戲曲如何與當代觀眾產生連結

問：古典戲曲常被認為距離現代生活比較遠，人物情節與倫理關係也往往具有強烈的時代背景。現在的觀眾要如何在戲曲中看見與自己相關的情感，並與自己產生連結？

答：其實即使是當代創作，也不代表每一部作品都完全符合我們自己的思想、情感與生活。當代文本同樣展現多樣性，我們也未必真的在每一個當代文本中，都覺得那是自己熟悉或認可的；但文學的意義也在於，帶領人們通往與認識各種「他者」。

古典戲曲所寫的好像是很久以前的事情；可是就像兩希文化深刻影響西方文學與歷史，古典文本裡提到的價值與情感，有時並沒有離我們那麼遠。你仍然會在裡面看到：原來那是我血液裡的東西，或者是我們的文化與傳統。

當然，它未必完全是好的。就像剛剛提到的，有些內容可能比較傳統、過時。可是我們閱讀任何文本，本來就不必站在完全接受的立場。閱讀是一種對話，而不是全盤接收。文本只是向我們提問。我們當然可以批判裡面過度傳統、過度迷信，或已經過時的地方；但在對話過程中，我們也可以進一步理解：

以前的人為什麼會這樣想？這反而是我們更關心的事情，而不是單純覺得它已經過去了。

我相信，在看這類文本時，它會打開一種思考路徑，也打開不同情感連結。你會慢慢感受與想像：裡面有推翻、有批判、有認同；甚至有時候，它會讓我們看見自己沒有察覺的某一塊，或某種根深蒂固的想法。

的確很多舊文本中的情感價值相對比較「舊」一些；可是戲曲文本不是固定不變的，它仍持續搬演中，它在當代也經常被改寫。改寫者除了追求演出好看，也期許劇中情感價值能更貼近當代。所以戲曲不是完全不變的東西，反而會對應不同時代進行變化。從創作、表演、改編的層面來說，它有可變性；從觀眾或讀者的角度來說，我們本來也不是被動接受，而是和文本產生對話關係。

因此在課堂上，我也不會只跟學生說「文本就是這樣」，然後結束。我們會提出思考：為什麼當事人會這樣決定？我們現在又會怎麼看待？一方面可以修正比較保守的內容；另一方面，也會很意外地發現，有些價值到現在仍和我們的生活息息相關。

問：也就是說，臺上的演出或文本裡的戲曲，和讀者之間是一種永恆的對話。它帶給我們的不一定是全盤接收，也可能是一種經驗或體驗：去理解它為什麼這樣想、為什麼這樣演出，甚至在當代表演中加入新的動作、表情或詮釋，使它獲得新的生命。

答：只要加入不同的臺詞、對話或情節處理，就會成為完全不一樣的戲劇主題。所以我覺得，傳統文本對當代觀眾或當代創作者都會是一種挑戰，但那個挑戰是值得嘗試與體驗的。



#### 四、校園戲曲傳承計畫：年輕學生

問：老師推動、參與的「校園戲曲傳承計畫」成果斐然。就您的觀察，年輕一代大學生接觸古典戲曲，尤其是真的要上臺演出一場大戲時，最容易被吸引的是哪一部分？最陌生、最困難的又是哪一部分？

答：這個計畫之前，我在系上開設的課程確實也和戲曲有關，例如古典戲曲、當代戲曲與劇場。不過以前在學校比較少有機會學戲曲表演，主要是臺北資源比較多，中部真的比較匱乏，因為牽涉到師資和經費，所以我們一直沒有真正把它變成一個表演實作的學習。

後來因為台積電文教基金會希望以比較深耕、比較長久的方式，讓大學生學習京劇，並邀請國光劇團一起合作，我們才有機會展開這個計畫。當時接到這個計畫當然非常開

心，因為中部比較少有這樣的資源。如果有師資，也有這樣的條件，我們就覺得可以試試看。

現在看起來好像已有一些成果，但老實說，戲曲仍然是一個很小眾的興趣，還有很多努力空間。以東海中文系來說，現代文學可能比較受歡迎，古典小說甚至也比戲曲更容易被接受。戲曲雖然也是一種敘事文類，但它還有曲文等因素，閱讀上相對有一些難度。

我們在課堂上會盡可能挑選比較有趣、題材多樣的文本，讓中文系學生先讀到戲曲的文學趣味與美；再進入到表演實作課程。學生會覺得這是一個很有趣的挑戰，因為中文系的學習多半是靜態的，即使是創作，也大多是在文字中完成；可是戲曲表演必須在排練室裡進行。每個禮拜三小時，先讀劇本、練唱，接著還要學習身段、練基本功等等。它非常充實，也非常忙碌。

這對學生有一定吸引力，因為他們覺得這是前所未有的經驗。但挫折當然也有。我們還是會遇到修課後放棄的學生，有時是因為真的唱不上去，這牽涉到先天條件；第二，它確實不容易，甚至需要在課後自己加強練習。雖然只是學生演員，但舞臺就這麼一次，我們仍然會要求、期待大家練到最好。因為我們不希望它只是玩票性質。要成就一個好的表演，真的必須下功夫。

可是留下來的學生，為什麼會留著？我想，是因為他們克服某些困難之後，會知道長時間投入一件事情所帶來的成就感，以及自己性格上的改變。這會打動他們。

這是一個非常講究效率的時代，而這個

計畫每一期規劃三年。當初我們也覺得很難，因為學生的課最多是一學年，誰會想要上三年的課程？可是我們不希望用速成的方式，只用一學期就端出成果。我們真正希望的是耐心磨練，學生也會意識到自己在過程中的成長與變化。有人會說：「我好像每個禮拜都在做類似的事情，但後來才發現，我的表演越來越細緻了。」當學生看見自己在很細節的地方發生轉變，他們會有收穫，也會有另一種深刻的快樂。

另外，課程最後設定了一個表演舞臺，因此學生有前進的目標。他們知道自己做這些事情，最後是要站上舞臺。表演舞臺追求的不只是光鮮亮麗，而是讓他們知道：我有一個前進的動力，希望在站上舞臺時，總結自己長時間投入一件事的學習成果。

### 五、如何帶沒有基礎的觀眾走進戲曲

問：如果要向完全沒有戲曲基礎的讀者或觀眾介紹古典戲曲，老師會建議從哪一齣戲、哪一個角色，或哪一種方式開始？

答：以我的教學經驗來說，我覺得《牡丹亭》是可以試試看的。大家可能會覺得它是最知名的經典劇作，好像非常難；但我覺得沒有。它的劇情其實非常迷人。看《牡丹亭》時，這個劇本會啟發我們很多事情，而且崑劇的表演非常美。年輕學生是可能會被那種細緻、婉約的美感打動的。

杜麗娘是戲曲裡的經典角色。我在課堂上不會只單純說她是一個追求愛情、自由的女性。這當然是重點，可是現在的同學們大多已經相信愛情是自由的。更重要的是：她

如何察覺自己內在的慾望？她如何堅持並實現自己的理想？如果從這個角度來看，她的意義可以再擴大一些。杜麗娘示範的是一種知道自己生命狀態，並願意突破、追求理想的人物。從這個角度來說，很多學生會喜歡這個文本。

從文本到表演，《牡丹亭》都能非常深刻地呈現戲曲作為一種文類，或作為一種表演類型，和其他文類、其他劇種、其他演出有什麼不一樣。所以我會蠻建議從《牡丹亭》開始。

比如〈閨塾〉，又稱作〈春香鬧學〉，這一齣戲非常活潑，學生不會覺得艱難，反而會覺得逗趣。接下來到〈遊園驚夢〉時，又能在唱、念、做、打中充分體會到崑曲的抒情性與寫意性，這種一鬧一靜的搭配，很適合讓大家認識戲曲。

問：從〈春香鬧學〉到〈遊園驚夢〉，的確是一個很好的進入方式。前者有笑鬧性的表演，後者則透過一顰一笑、一個動作，把人帶進表演的世界。

答：而且這兩齣戲，我一定會帶學生看文本。即使還沒有看到演出，曲文與辭意本身就已經非常動人。所以它有很多審美層次可以參考。

### 六、跨媒介、跨時代轉化：讓古典文本有新的傳播路徑

問：當代劇場、影視或流行文化中，常常可以看到對古典題材的改編。例如流行歌曲使用戲腔，也有戲曲改編成漫畫的作品；國光劇團《狐仙》加入日本動漫元素等。老師如何看待這些跨媒介、跨時代的轉化？

答：這個時代不斷變化，任何文本、任何故事本來就會有不同的傳播路徑。雖然我自己非常愛戲曲，也愛文學，但不可否認，現在年輕人接受這些故事的路徑更多了。我覺得這都是好的。

一方面，我們可以看到各種古典文本或故事原型在當代的轉譯；另一方面，學生可能先透過這些路徑認識角色與故事。我覺得這是好事，至少他們不是一無所知。只是每個人的興趣不一樣，有些轉譯未必是我特別喜歡的，但我會把它們帶進課堂作為引用。

我會跟學生說：你喜歡的動漫、你看到的動畫或影視作品，最初其實可能在我們的戲曲裡早就有相同題材的創作。這樣也許剛好可以把中文系學生再拉回到文學和戲曲的世界。



學生最終會畢業，也許他們可以從這些例子去思考：大學時學到的古典文學、古典文本，未來還可以做什麼樣的轉化？總而言之，現在大家如果還願意接受、認識這些故事，就是最好的事情。不同文本、不同媒介之間往返的過程中，其實都很有機會。總之，我是樂觀其成，讓同學至少在進入課堂之前，先對戲曲有一些基本認識。至於改得好不好，也可以有進一步討論和分析的意義。

## 七、保存傳統與創造新理解，並非矛盾

問：在推廣古典戲曲的過程中，「保存傳統形式」和「創造新的理解方式」兩者之間要如何取得平衡？

答：我覺得它們並不是矛盾的存在。

多年前我看了中國大陸一位非常有名的戲曲演員裴艷玲的講座與示範，那一場演出叫「尋源問道」。她走的是傳統京劇路線，著名演出例如《林冲夜奔》等。那一次她詮釋完幾個京劇角色後說了一段話，大意是：如果大家今天看我的演出，仍然覺得被打動，那我就是當代的東西了。

這句話讓我印象很深。只要當代人喜歡，只要仍然有觀眾，就證明這個表演或傳統戲曲在當代仍有實際存在的意義。它不必因為古老就被視為過時。如果真的被淘汰，它自然會被淘汰；但只要有人喜歡，它就有它的當代性。

同時，我也支持新編創作。因為我們現在讀三、四百年前，或比較近代以前的文本與作品；那麼兩百年後的人又會怎麼看待我們當代的臺灣？我們仍然可以留下些東西，

讓後人去談論。這些作品最能代表我們這個時代的美學、價值與情感。

當代創作可以是眾聲喧嘩，也可能良莠不齊，可是它必然要經過這些嘗試，才會越來越好。即使有很多不完美，例如現在常嘗試和科技合作，也不一定每次都非常成功；但那正展現了我們如何在這個時代條件中思考：戲曲要怎麼在這個時代存活？我覺得這些嘗試都是好的。

因此，兩條路徑都可以不斷往前走，而且它們有時也會交織。比如在當代戲曲中穿插古典文本，這些合作的路徑其實非常多。

問：也就是說，我們在觀看歷史的同時，也在創造歷史，在不同的摸索中，逐漸完成我們當代的面貌。

答：對，我覺得這是很重要的事情。所以我還是很期待。而且如果多看一些當代戲曲，會發現它其實非常精彩；劇種種類更多，題材也更豐富。某種程度上，它也彌補了剛才提到的問題：古典文本的情感有時比較舊，但當代戲曲很勇敢地訴說我們所關心的事情。所以它絕對有存在的必要。

### 八、古典戲曲帶給一代人的力量

問：古典戲曲到今天仍然能帶給我們什麼力量或提醒？如果請老師用一句話或幾句話，邀請當代讀者或觀眾走進古典戲曲，您會怎麼說？

答：我不是站在「我們一定要完成什麼藝術使命」或「守護文化資產」的角度去思考這件事。我只會跟學生說：這可以是一個選擇，也是中文系在各種文學裡提供的一種選項。古典戲曲就是其中一扇門，我們只是暫時的引

路人；如果你願意走進來，會看到這扇門後面，有一個「姹紫嫣紅開遍」的花園。

它能帶給你什麼？我想是情感的滿足，或藝術上的撼動。人在世上，有時最快樂的，就是精神與情感被打動的那個瞬間。對我來說古典戲曲就是這樣的選項。如果你願意嘗試，而它能帶給你的生活更多愉快、更多觸動，那是值得試試看的。我想我會用邀請大家來體會看看的方式來說這件事。

### 九、邀請大家走進劇場

問：訪談最後，老師有沒有什麼想補充，或近期想推廣、想和學會的大家分享的事情？

答：我們明年會有一個大型公演，歡迎大家來看學生的演出。這聽起來好像是在宣傳票房（笑），但其實不是。東海的學生很認真地學習，清大的學生也是。

我們希望學生在臺上認真呈現時，臺下能有很多觀眾支持他們。大家聽這個計畫、理解我們怎麼執行，也許會覺得很有趣、很有意義；但都比不上真的進入劇場，看到學生如何把自己長時間的累積、關於京劇表演的美好與趣味性直接呈現出來。那是最能打動人的。

如果大家願意多進劇場看戲，當然是最好的事情！

## 而今姹紫嫣紅開遍：中央大學崑曲博物館的典藏與薪傳

中央大學崑曲博物館：專訪黃思超老師

◎陳雨若

國立政治大學中國文學系碩士生

### 一、那來時荏苒：從戲曲研究室到崑曲博物館

位於中央大學文學院二館 2 樓的崑曲博物館，是臺灣崑曲研究的重鎮，該館自 2017 年開幕，館內珍藏洪惟助教授數十年來蒐集的上萬筆文獻、6 千餘筆影音資料，更有數件深具歷史和工藝價值的崑曲珍品，自成立以來，為喜愛崑曲藝術的研究者與人們提供知識與視覺的饗宴。

崑曲博物館的前身，是成立於 1992 年的「戲曲研究室」，黃思超老師自 2001 年進入中央大學唸碩士起，便進入戲曲研究室，師從洪惟助教授，參與研究計畫，後來成立博物館，黃思超老師全程深入參與，負責主要工作。如今博物館成立即將邁入第 10 年，黃思超老師憶起博物館的整建過程，所有細節還是歷歷在目，如數家珍。洪惟助教授自 90 年代兩岸開放交流起，即頻繁到北京、上海、南京、蘇州、杭州、溫州等地方，訪問崑曲藝人與學者，館藏珍貴的文物，都是當年蒐集所得。思超老師自 2004 年起，也跟著洪惟助教授赴中國田野調查。早年的文獻資料、出版品取得不易，在資訊尚未數位化的時代，研究團隊每到一個城市，第一站必然是書店，

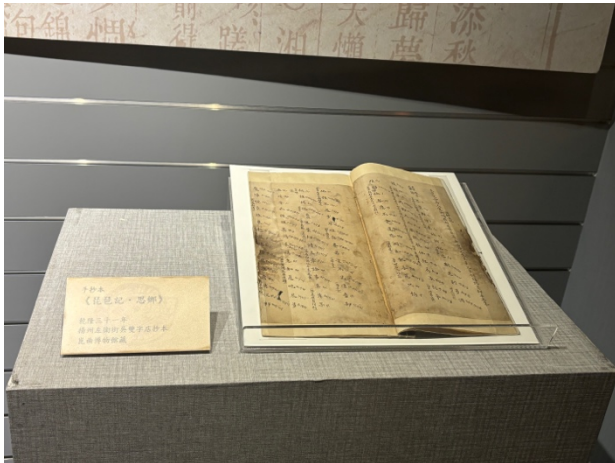
盡可能搜羅戲曲研究書籍，購買的書籍數量眾多，重達數十公斤，再裝箱郵寄回臺。長年積累下，奠定今日博物館無可取代的書籍典藏，成為研究戲曲的寶地。



〈驚夢：《牡丹亭》特展〉造景，粉色為杜麗娘之夢，青藍色為柳夢梅之夢

博物館特色館藏可分為重要文獻、戲服、書畫與樂器等。文獻包括線裝書、演員手抄本，其中典藏最多的是沈月泉、沈傳芷手抄曲本，共有 300 多本，放眼兩岸，是相當豐富的近代崑曲演出本典藏。洪惟助教授曾將手抄本與明清傳奇版本進行比對，觀察文本在舞臺流傳、改編與演出實踐中的演變軌跡。

而最古老的手抄本是乾隆三十一年揚州吳雙字店抄錄的《琵琶記·思鄉》，附有民初曲家王季烈題跋，格外珍貴。館藏戲服有 4 件被列為鎮館之寶：晚清民初尤彩雲的雲肩、俞振飛 1958 年赴歐洲演出《百花贈劍》所穿的戲服、韓世昌演《牡丹亭》時所穿的斗篷，以及周傳瑛演呂布時穿過的白蟒。其中，俞振飛的戲服是他生前特別交代，由夫人李薔華託貢敏帶到臺灣，交給洪惟助教授典藏，別具意義。名家書畫與樂器方面收藏包括吳梅、俞粟廬、俞振飛等大師的信札、書畫，其中最古老的是明末重要的戲曲愛好者祁豸佳所繪的扇面；樂器則有顧傳玠、華傳浩、王傳藻的曲笛，以及被譽為「臺灣笛王」徐炎之所用的笛子、提琴等。



崑曲博物館藏乾隆三十一年手抄本《琵琶記·思鄉》，是館藏最古老的文獻，時隔九年再度展出。

「研究」是博物館的基礎工作，從最早洪惟助教授編撰世界第一部《崑曲辭典》及主編《崑曲叢書》，館方也投入了巨大的心力進行數位化轉型。思超老師分享，他最早在 2004 年參與洪惟助教授曲牌研究計畫，與其

他助理開始整理崑曲折子戲工尺譜。計畫結束後，再持續進行數位資料庫建置的工作，前後歷時約 7、8 年，處理 10,000 多筆圖檔，每一筆都須要仔細校看、去除雜點（以免被誤認為點板），而後再與工程師討論、測試檢索系統，建置「崑曲重要曲譜曲牌資料庫」。後來思超老師博士論文做集曲研究，也將明清曲譜整理為文字檔案。思超老師認為，開放學界使用，可能對於學術研究有正向的助益，因此近年重新校對整理曲譜文字檔，建置「崑曲曲譜資料庫」，在「國立中央大學崑曲博物館官方網站」開放使用者查詢。不僅能用於戲曲研究，資料庫設有關鍵字搜索，相信對於明清的文化研究也有所助益，未來也將持續將館藏的珍貴文獻數位化，盼能與學界有更多交流。

## 二、梅樹依依可人：策展實作與多元合作

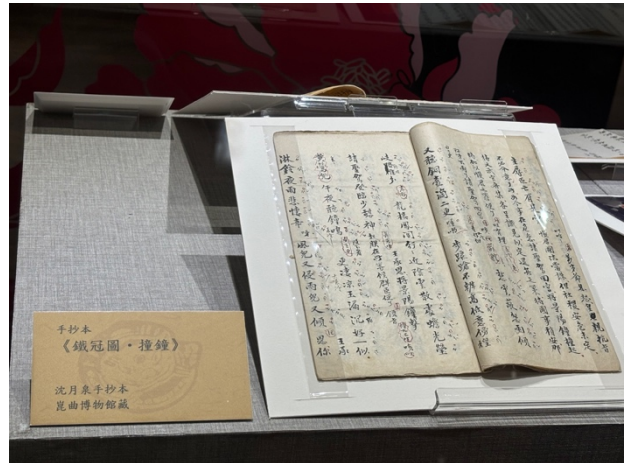
兩岸以「崑曲」為主題、有文物典藏的博物館，一是位於蘇州的中國崑曲博物館，另一座就是中央大學的崑曲博物館。既坐落於臺灣，便希望能夠呈現崑曲在臺灣的發展與特色，因此，中央大學崑曲博物館，除了常設展解說崑曲在臺灣的歷史，也致力於教育推廣，平時接待各級學校、社會人士預約導覽與體驗。創館初期更籌辦兩屆的暑期崑曲營（2018、2019 年），營期約一週，課程安排紮實，涵蓋理論與實作，學員在期間學習崑曲歷史與藝術賞析，亦可和演員學習唱腔與身段，最後完整扮上，在成果發表演出，學員的投入程度與學習表現皆獲得肯定，也讓館方看見戲曲教育推廣的潛力。然而，受限於博物館人力有限，目前以學術研究及館藏整理為主要工作重心，故此類大型戲曲營隊暫

時難以持續推動。

大型營隊雖暫停，但校內外的教育推廣與文化合作卻持續進行，黃思超老師在中央中文系開設「文學、表演與策展」課程，讓修課同學共同完成崑曲博物館的策展，例如〈照花前後鏡：崑曲中的名妓風華〉（2022）、〈一點明月窺人：崑曲中的月下風景〉（2022-2023）以及〈驚夢：《牡丹亭》特展〉（2025-2026）三個特展。思超老師指出，策展主題多與學生於系上所學的古典文本相互呼應，使其在文獻爬梳與策展研究過程中，得以連結既有的學術基礎。好比前者以崑曲中書寫月下的著名場景為主題，選用的文本有《八義記》、《琵琶記》、《紫釵記》、《牡丹亭》、《長生殿》等經典作品。課程引導學生先從文本閱讀開始，並逐步討論展示內容，呈現展覽所關懷的主題與敘述重點。

如何將文字轉化為實體展覽，對於熟悉紙本閱讀的中文系無疑是跨界的挑戰與學習，在策劃〈一點明月窺人：崑曲中的月下風景〉特展時，學生就將上述作品中，與月亮書寫相關的場景，重新組織串聯起來，理出不同的情境，並精選劇中名曲，構思不同的「閱讀」方式，讓曲文在展場「被閱讀」時更具情境的渲染。又結合推廣活動，舉辦彩繪花燈與博物館元宵燈會，透過活動，吸引大小觀眾走進崑曲博物館。又去年的〈驚夢：《牡丹亭》特展〉，學生細讀《牡丹亭》後，擬定展示主題與內容。本展也邀請當代藝術創作者參與博物館展出，在展場中打造《牡丹亭》裝置藝術，以「《牡丹亭》長卷」為發想，運用版畫和曲文，呈現杜麗娘與柳夢梅兩場夢境的交融，並依照〈遊園〉的陳述，營造南安府後花園景觀，搭配結實累累的梅樹，形塑兼

具沉浸感與遊園意趣的觀展空間。



崑曲博物館藏沈月泉手抄本《鐵冠圖·撞鐘》，上面有罕見標註樂器演奏的記號

為了發揮文物的教育功能，2022 年在文化部博物館事業推展補助下，黃思超老師舉辦了四場工作坊，分別聚焦「戲服與刺繡工藝」和「手抄曲本與紙質文物」。在刺繡工藝工作坊，由國家工藝成就獎得主粘碧華指導，體驗刺繡針法；又邀請臺南藝術大學黃翠梅教授，從藝術史與刺繡工藝的角度，賞析崑曲博物館典藏「晚清蘇州刺繡堂幔」與「韓世昌斗篷」。「手抄曲本與紙質文物」則由洪惟助教授主講戲曲抄本的形式與內容；並由紙質文物修復師陳宜柳主講，教大家辨識紙張病變，並動手製作無酸紙盒，保護珍貴典籍，以了解博物館如何專業保存紙質文物。為了擴大社會影響力，思超老師以上述工作坊為主題，同時啟動「傳統表演藝術 x 博物館」影片攝製，由日光影像工作室陳詩芸導演執導，該系列影片獲得文資局 2023 年「A+文化資產創意獎」文資數位媒體類銀獎。影片在「國立中央大學崑曲博物館」YouTube 頻道

公開閱覽。



博物館藏之珍貴年畫，上方霸王別姬，與下方霸王別姬展現出京劇與崑曲不同的穿搭，下方虞姬穿戴鳳冠，是為崑劇之穿搭，據 1963 年崑劇老藝人曾長生口述《崑劇穿搭》得以印證。

崑曲博物館也積極與校外單位跨界合作，如 2020-2021 年特展，即以臺灣的信仰文化做結合，推出〈扮仙：崑腔與臺灣信仰文化〉特展。臺灣扮仙戲有些唱崑腔，本展比對崑曲本與北管抄本，呈現崑曲、北管與民間信仰之間的文化關聯與在地演化。此特展向新竹市竹塹北管藝術團、振樂軒及新樂軒、金長和媽祖水仙文物館借展北管彩牌、戲服、抄本與繡旗等珍貴文物，藉由文獻與實物的相互參照，展現臺灣北管崑腔的歷史發展與

文化風貌。而 2024 年的「饗舍弦歌：大學的崑曲之美」特展，則與臺大檔案館合作，從「歷史檔案」出發，爬梳臺灣自 1950 年代起大學崑曲社的活動紀錄，展場呈現社團老照片、公演文書檔案與報導、節目單、手繪 pop 海報與往來信件，可見臺灣 1950 年至今大學崑曲活動的歷史光彩。

崑曲博物館成立以後，策展上持續探究多元主題與跨界的可能。今年（2026）4 月至 11 月的特展〈意·趣·神·色——崑曲的表演與傳承密碼〉，看曲譜、身段譜，如何把表演藝術用「書面文字」記錄下來。而關於未來想要策展的主題，黃思超老師目前規劃以「醫藥」為主題，策劃相關展覽與跨領域合作，期望透過不同主題的策展實踐，呈現崑曲所蘊含的多元文化內涵，拓展觀眾對崑曲文化的理解與想像。

### 三、弄粉調朱，貼翠拈花：活化傳承與全國大專京崑聯演

由崑曲博物館主辦的「全國大學京崑聯演」今年 11 月 14 日即將舉行第六屆。大學聯演最初的構想很單純：希望透過演出，讓不同學校愛好戲曲的同學，有機會互相認識觀摩，交流學習心得和體會。2021 年初次舉辦的時候，為崑曲社聯演，後來擴大規模，至今發展成每年秋季全臺大學的學生京崑盛會。

這個規模的轉變源於 2018 年，美國紐約國劇雅集將一批珍貴的戲服捐贈給中央大學崑曲博物館。思超老師帶領學生整理好戲服，擬定外借辦法，開放借用，使這些戲服持續「活化」，也期盼能延續紐約國劇雅集對戲曲的愛好與熱情。因紐約國劇雅集成員許多

出自臺大京劇社，自第三屆起，邀請臺大京劇社，以及當年剛成立的清華大學京劇社參與，聯演也改名為「全國大學京崑聯演」，隔年第四屆，更有 8 校共 9 社的年輕學子共襄盛舉，展現崑曲、京劇的年輕活力。



「鬢舍弦歌：大學的崑曲之美」開幕合影（提供/黃思超）

由於活動初衷即是為了促進社團間的交流，讓愛好戲曲的學生相互認識、鼓勵，所以在籌備與執行上也會讓學生培養良好的互動關係，排戲安排在交通便利的臺北，正式演出的當天，各校學子再聚集至中央大學，演出當天不僅從一早開始走臺、化妝，接著各社團輪番登臺，博物館也安排演後餐敘交流，增進戲曲傳承的興趣與能量。

隨著聯演邁入第六屆，黃思超老師表示未來會有幾個轉型方向，一是希望加深社團內的交流，將已畢業、具備水準的校友拉回舞臺，與在校生同臺互動，傳遞情感與經驗；二是為了解決過往演出時間過長的問題，館方構思讓京、崑各演一齣小全本，參演學生的腳色可以互補，增加各社團交流。

中央大學崑曲博物館成立即將踏入十載，從「戲曲研究室」開始，走過了一段從「守護文獻」到「推動傳承」的非凡歷程，如今崑曲博物館正以其嚴謹的學術基石與充滿活力的校園實踐，讓數百年的水磨調在桃園雙連坡上，持續悠揚地迴響出屬於當代的崑曲旋律。

#### ◎參考資料：

1. 中央大學崑曲博物館，網站連結：  
<https://www.kunquopera.com.tw/>
2. 中央大學崑曲博物館 YouTube 頻道，網站連結：  
<https://www.youtube.com/@NcuKunqumuseum>
3. 國立中央大學《中大校訊》184 期，2018 年 2 月號。
4. 廣播節目《不只是崑曲》「黃思超談中央大學崑曲博物館」
5. 《打開戲箱說故事》EP108：「一件戲服」的探問與生前允諾：中央大學崑曲博物館再續傳奇·崑曲奇緣 ft. 黃思超
6. 黃思超老師提供的歷年特展文宣

## 詩心不滅，典範長存

### ——悼念宇文所安（Stephen Owen）教授

◎陳建銘

國立暨南國際大學中國語文學系助理教授

兼臺灣中文學會副祕書長

2026年5月1日，享譽國際的漢學家、比較文學家與中國古典文學研究巨擘宇文所安（Stephen Owen）教授，於美國麻薩諸塞州劍橋辭世，享壽79歲。噩耗傳來，海內外中文學界無不震驚哀慟。對於長期受其著作啟迪的臺灣中文研究者而言，宇文所安先生的離去，不僅是一位卓越學者生命之終結，更象徵著一個中國文學研究時代的告別。

宇文所安教授1946年生於美國密蘇里州聖路易市，畢業於耶魯大學東亞語言與文學系，後任教於耶魯及哈佛大學，曾任哈佛大學比較文學系主任及詹姆斯·布萊恩特·柯南德特級講座教授，並獲選美國人文與科學院院士、美國哲學學會會士。半個世紀以來，他始終致力於中國古典文學、抒情詩傳統、比較詩學及世界文學研究，尤其在唐詩、宋詞及中國文論領域所建立的學術成就，早已成為國際漢學研究難以逾越的高峰。

在宇文所安先生筆下，唐詩不再只是永恆不朽的經典，而是由無數作者、讀者、編者與詮釋者共同構成的歷史現場；文學史亦不再只是作家作品的線性排列，而是一場跨越

時間的對話與再創造。這種研究視野，深刻影響了近數十年漢語世界的文學研究方法，也為臺灣中文學界提供了嶄新的理論資源與研究典範。



左起簡錦松、林素英、林淑貞、吳冠宏、川合康三、陳益源（提供/吳冠宏先生）

對臺灣而言，宇文所安先生的學術影響至為深遠。自2006年以來，其重要著作陸續

## 追思前賢

由聯經出版公司翻譯，《追憶：中國古典文學中的往事再現》、《迷樓：詩與欲望的迷宮》、《初唐詩》、《中國「中世紀」的終結：中唐文學文化論集》、《盛唐詩》、《晚唐：九世紀中葉的中國詩歌》等書，幾乎成為中文系研究者與初窺門徑的青年學子之必讀經典。（參見陳雅琳〈洞見與想像：宇文所安研究的臺灣影響初探〉）。2017 年，宇文所安教授與孫康宜教授合編之《劍橋中國文學史》在臺問世，這部著作反對將中國文學視為靜態、封閉且自足的文明遺產，而是強調文學文本的歷史性、互文性與文化生成過程。職是之故，本書得以敏銳地揭示文學與記憶、歷史、政治、情感之間錯綜複雜的關係，將中國古典文學重新帶回具體的歷史生命之中。

2018 年，宇文所安教授榮獲第三屆唐獎漢學獎，以表彰其對漢學研究與中國文學世界傳播的卓越貢獻。其獲獎，可謂眾望所歸。王德威教授的引言指出，「他徹底改變了我們閱讀、理解前現代中國文學的方式」，此一評價誠為定論。宇文所安先生終其一生，不僅研究中國文學，更使中國文學真正成為世界文學的重要組成部分。他以英文重新詮釋中國詩歌的深層精神，讓陶淵明、杜甫、白居

易、李商隱等偉大詩人的聲音，跨越語言與文化疆界，被更多世界讀者所理解與珍視。



尤其值得特別一提者，是他耗時 8 年完成 6 卷本《杜甫詩集》英譯與註釋的宏偉工程。這部譯著不僅是古典詩歌翻譯的成就，更是世界漢學史上的豐碑。宇文所安先生深知——從其「半胡半漢」的中文譯名可思過半——翻譯從來不是文字的簡單轉換，而是一種文明之間的深度對話。透過譯筆，他讓中國古典文學走出東亞，真正進入全球人文知識體系之中。

宇文所安先生的學術人格，同樣令人景仰。他既具有西方學術訓練的嚴密分析能力，又懷抱對中國古典傳統深切而真誠的情感，故其閱讀中國詩歌，不僅出於知識興趣，更出於對人類精神世界的深刻關懷。舉凡陶潛的欲成為農人的文人想像，杜甫窮愁中的幽默感，他的研究始終充滿生命感與人文溫度，超越了狹義的學術研究，而成為一種具有世界意義的人文思考。

對臺灣中文學界而言，宇文所安先生是一位長期的同行者與啟發者。因其著作在臺灣學界廣泛流傳，他影響了數代研究者的問題意識與研究方法。許多學者因閱讀《追憶：



中國古典文學中的往事再現》而思考文學與歷史記憶的關係；許多人流連《迷樓：詩與欲望的迷宮》，樂而忘返，亦有無數青年學子因其筆端流露之感情，首次感受到中國古典文學仍具有無窮的生命力。可以這麼說，在過去數十年間，宇文所安教授已然成為臺灣中文學界共同的精神資源之一。這來自他山的石頭記，讓我們都能定位自己初讀宇文所安而驚艷的生命歷程，彷彿銘刻座標一般。不僅讓讀者拓展了古典文學研究的視野，也促進了中國文學研究與比較文學、文化研究、思想史之間的跨領域對話。



宇文所安、柯慶明、張淑香（提供/張淑香先生）

人生如逆旅，我亦是行人。如今哲人其萎，典範長存。宇文所安先生雖已遠行，但他留下的著作、思想與精神，仍將持續陪伴後來者前行。他所開啟的問題意識、建立的研究方法，以及對中國文學深沉而開放的理解方式，已深深融入當代中文研究的血脈之中。未來每一次重新展卷閱讀唐詩、重新思考文學史與文化記憶之際，我們都將再次與這位偉大的學者相遇。

學者生命雖有終點，而思想與文字則得以超越時空，持續啟發後世。宇文所安教授以畢生心力，搭建了中國文學與世界對話的橋梁，使古老的漢字文明在全球知識版圖中獲得新的生命。他的一生，正是一場跨文化理解與人文精神實踐的典範。值此哀悼之際，臺灣中文學會謹代表全體會員，向宇文所安教授致上最深切的追思與敬意，並向其家屬、門人及海內外同道表達誠摯慰問。



## 後續活動預告

### 【新書精讀會計畫】

#### 第 59 場

書目：《唐代詩律發展史論》  
主講人：蔡瑜特聘教授（臺大中文系）  
與談學者：徐國能教授（臺師大國文系）  
陳家煌教授（成大中文系）  
許銘全副教授（清大中文系）  
日期：2026 年 9 月 11 日（五）  
地點：國立臺灣大學文學院會議室

#### 第 60 場

書目：《中華秩序追求與華夷論辨：近世以來東亞知識人的鄉愁》  
主講人：張崑將教授（臺師大東亞系）  
主持人：吳冠宏教授（東華中文系）  
與談學者：林月惠研究員（中研院文哲所）  
金培懿教授（臺師大國文系）  
許惠琪副教授（宜蘭大學通識中心）  
日期：2026 年 10 月 6 日（二）  
地點：國立東華大學人社一館，文 A207

#### 第 61 場

書目：《海峽兩岸閩南語歌仔冊的語文發展》  
主講人：林香薇教授（臺師大國文系）  
主持人：洪淑苓教授（臺大中文系）  
與談學者：吳瑞文研究員（中研院語言所）  
杜佳倫教授兼系主任（中山中文系）  
日期：2026 年 10 月 15 日（四）  
地點：臺靜農人文會館



## 活動預告

115 年第八屆第二次會員大會預告

「韌性：變局中的中文研究與教育」

日期：2026 年 11 月 14 日（六）

地點：國立中央大學

【全體會員敬請預留與會時間】

臺灣中文學會書畫印聯展

日期：2026 年 11 月 6 日至 12 月 6 日

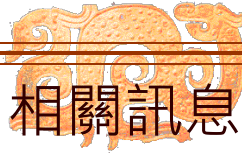
地點：臺靜農人文會館

典範的生成：古典文學研究在臺灣

國際研討會

日期：2026 年 12 月 11 日、12 日

地點：國立臺灣大學文學院



## 臺灣中文學會第十四屆「四賢博士論文獎」公告

### 一、申請資格：

114 學年度（114 年 8 月至 115 年 7 月）臺灣中文學門相關系所（國文、中文、華文、臺文、經學、漢學、文獻等系所）博士班應屆畢業生。

### 二、本獎項獎勵名額三名，獎勵金額依次為第一名新臺幣五萬元、第二名新臺幣三萬元、第三名新臺幣二萬元及各頒發獎狀一張。

### 三、申請程序：

（一）填具四賢博士論文獎申請書壹份（請至 [本會網站](#) 下載）。

（二）檢附學位證書影本壹份。（若於申請期間尚未取得學位證書，至遲應於 115 年 9 月 10 日前以掛號方式寄至本會）

（三）論文紙本參份，並將 PDF 檔上傳至 <https://forms.gle/riuMMvuAdG25yMRc9>

### 四、備審資料一律以掛號郵寄至：10617 臺北市大安區羅斯福路四段一號國立臺灣大學中國文學系，曾守仁教授收，信封請註明「申請臺灣中文學會四賢博士論文獎」。

### 五、115 年重要時程如下：

（一）公告時間：6 月 10 日前。

（二）收件時間：6 月 10 日開始收件，8 月 20 日截止（以郵戳日期為準）。

（三）審查結果：10 月於本會網站公告。

（四）頒獎方式：於本會 115 年度年會暨會員大會公開頒獎。

### 六、本獎項先由本會組成審查委員會進行初審，再送請國內外專家學者審查，並經審查委員會討論通過得獎名單，如無適當人選得從缺。

### 七、獲獎者將受邀於青年學者卓越論壇發表其研究成果。

### 八、相關資訊如有異動，將公告於本會網站，請自行上網瀏覽。

## 編後語

這棵樹就住著  
一個母親 夏天的時候 就生出一種  
味道

零雨：〈種在夏天的一棵樹〉

### ◎祕書處

甫獲得聯合報文學大獎的零雨，筆下的夏天是一種味道。第 55 期《臺灣中文學會通訊》也嘗試藉由專題企畫、追思前賢的專欄，勾勒夏天，也勾勒記憶。

本期「會務報導」收錄一場會議紀實。學會網站 (<https://tsscl.org.tw/>) 亦於近期有所更新。除「推薦連結」部份增加「臺灣中文相關系所」、「漢學研究電子資源」、「期刊資料」三處電子資源，便於會員使用。有鑑於臺灣中文學會自 2011 年創立大會起始，已經走過 15 個年頭，年會、國際研討會、兩次書畫展覽皆為學會保存珍貴歷史，見證了 15 年來的諸多回憶。學會網站特別增加「學會活動」項目：「歷屆年會」收錄 2011-2025 歷屆年會海報與活動資訊；「研討會與藝文展演」收錄學會主辦之研討會、兩次名家書畫展、青年學者卓越論壇等活動之海報與資訊；「影片紀實」收錄 2019「文的脈動：傳衍，越界，轉譯」國際學術研討會精彩影片；「照片集錦」收錄 2011 年起多項學會活動精彩照片。相關資料仍有不夠齊全之憾，如同記憶偶有

斷片之處，期望各位會員如有精彩照片可以提供祕書處持續增補。

本期通訊於「活動紀實」收錄第五十八場的新書精讀會，閱讀鍾秩維教授的《後保釣抒情：郭松棻、李渝與臺灣現代派文學政治》。本場次由梅家玲教授擔任主持，邀請張錦忠、詹閔旭、黃資婷諸位教授進行交流。

《後保釣抒情：郭松棻、李渝與臺灣現代派文學政治》以郭松棻、李渝作為核心人物，輻射出一幅相當廣闊的臺灣現代文學全景，其核心觀念是將「後保釣抒情」構想為一種特定的情感結構與美學範疇，而非停步於傳統作家研究的框架，進而揭示臺灣現代派如何在「政治」與「文學」的對話中推進，淬鍊出兼具抒情與批判性的文學書寫，不僅讓讀者窺見保釣世代的精神圖譜，更開展出華語文學研究新的方法論視野。在場與談人分別就保釣世代的歷史、身分認同政治、文學與政治間的幽微關係進行討論，不論是歷史的時間概念、文學如何處理、書寫、反映政治行動、抒情如何承擔歷史等問題進行交流與回

---

---



## 相關訊息

應。最後則在梅家玲教授針對保鈞世代與陳世驤的師生關係中，藉由「謝本師」指出了師生關係的張力與反思。

本期專題企畫「唱戲·闖舞臺·看見戲曲」由劉柏正祕書長發想，並收錄了由副祕書長陳建銘先生、政大中文系碩士生陳雨若撰寫的專題採訪。戲曲不僅是可供案頭閱讀的物質性文本，也是舞臺上演員透過身段、唱腔的表演實踐。戲曲教學可以是案頭文本的閱讀與品鑑，但若能通過演員身體表演的實踐、劇本編排的刪整規劃、舞臺技術的調動與應對而使學生有更多體驗，更是彌足珍貴。清華大學與東海大學的戲曲課程，在羅仕龍教授、林佳儀教授、高禎臨教授的擘畫下，嘗試與台積電文教基金會、國光劇團合作，帶領學生親自闖舞臺，帶來不同的教學內容。中央大學自成立戲曲研究室以來，長期致力於戲曲文物的物質性保存，更通過校內京劇社與八校聯演等活動，活化崑曲博物館的收藏，通過黃思超教授的訪談，我們可以看見戲曲在當代臺灣的文化實踐。

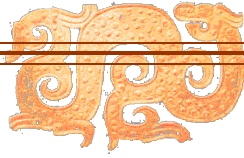
本期特設「追思前賢」專欄，收錄陳建銘副祕書長所撰〈詩心不滅，典範長存——悼念宇文所安 (Stephen Owen) 教授〉一文。宇文所安教授於 2026 年 5 月 1 日辭世。其學術成就與思考之深刻影響海內外中文學界自不在話下，與臺灣學界更是互動頻繁。2018 年，宇文所安教授榮獲第三屆唐獎漢學獎，2019 年應臺灣中文學會邀請，參與「文的脈動：傳衍，越界，轉譯」國際研討會並進行專題演

講；2024 年，於臺灣大學文學院所進行「共作文明新趨勢計畫」演講，更吸引諸多學者赴會聽講。回憶，使我們有機會復現過去。

本期「相關訊息」公告，第十四屆「四賢博士論文獎」自 6 月 10 日起已經開始收件，將於 8 月 20 日截止收件，歡迎符合資格之博士班應屆畢業生，來稿申請。

此外，學會今年尚有三場新書精讀會，惟因時間、場地因素，活動資訊略做調整：第五十九場——蔡瑜《唐代詩律發展史論》，預定於 9 月 11 日（五），假國立臺灣大學文學院會議室舉行。第六十場——張崑將《中華秩序追求與華夷論辨：近世以來東亞知識人的鄉愁》，預定於 10 月 6 日（二），假國立東華大學舉行。第六十一場——林香薇《海峽兩岸閩南語歌仔冊的語文發展》，預定於 10 月 15 日（四），假臺靜農人文會館舉行。

本年度年會暨第八屆第二次會員大會，訂於 11 月 14 日，即將於國立中央大學登場，相關議程確認後將再發信通知會員。今年度除例行活動外，尚有 11 月 6 日（五）至 12 月 6 日（日），假臺靜農人文會館舉辦之書畫展覽。12 月 11 日（五）至 12 月 12 日（六）臺灣大學中文系、臺灣中文學會合辦之「典範的生成：古典文學研究在臺灣」之國際研討會將於臺灣大學文學院盛大舉辦。兩項活動皆已進入籌備階段，期待會員朋友於本年度年會之後，繼續參與本會活動，互相交流。



#### 第八屆理監事名單（115-116 年）

- ❖ 理事長兼常務理事：曾守仁
- ❖ 副理事長兼常務理事：楊自平
- ❖ 常務理事：林啓屏、高嘉謙、陳逢源
- ❖ 理事：石曉楓、林淑貞、金培懿、胡曉真、梅家玲、曾守正、曾暉傑、黃羽璿、黃文車、羅景文
- ❖ 常務監事：須文蔚
- ❖ 監事：吳冠宏、何維剛、黃聖松、廖美玉
- ❖ 祕書長：劉柏正
- ❖ 副祕書長：狄君宏、陳建銘
- ❖ 祕書：蔡佳軒、張斯翔

發行人：曾守仁

編輯者：臺灣中文學會祕書處

執行編輯：劉柏正、張斯翔

創刊：民國 101 年（2012）4 月

出刊：民國 115 年（2026）8 月 1 日

會址：106 臺北市大安區羅斯福路  
四段 1 號臺灣大學中國文學系