

詩與現實：早期台灣現代詩的現實觀照

簡政珍*

摘 要

本篇論文以八〇年代之前的詩作為例，討論詩與現實的辯證關係。五、六〇年代雖一般慣稱為「超現實主義」的時代，但仍有少數值得有關現實的作品。七〇年代可為前一代的反制。現實的書寫成為詩的主流。但此時詩中的現實，有「當下此地」的現實與「當時彼岸」的現實。前者是「鄉土詩」的著眼點，後者則是「放逐詩」隔海望鄉的抒懷。前者大都是「本土」作家，後者大都是從大陸輾轉到此的詩人。前者的鄉土書寫經常夾雜抗議與潛在的吶喊，作品成為「目的論」的產物。後者有較高的美學成就，但卻是無視當下周遭生活情境的詩作。能結合當下現實，又能展現美學層次的書寫，是八〇年代以後的事。

關鍵字：現實 目的論 寫作目的論 放逐 思鄉 現代詩刊「詩的本體論」「存有與時間」 日日的存在 美學 寫詩與作詩 「新批評」

國立中興大學 

* 國立中興大學外文系教授

五、六〇年代

文學史的撰寫傾向以思潮與意識型態的走向選擇焦點。在一個主義的聚光燈下，只有光圈裡的臉孔有了五官，其他的被推入黑影。五、六〇年強調「超現實主義」，不超現實的詩人，就甚難進入一般詩史的撰寫。例如：同樣是創世紀的成員，大荒幾乎是個被遺忘的名字。但是在六〇年代，當有些創世紀詩人在玩超現實的文字遊戲時，大荒已經寫下足以和痲弦的〈深淵〉、洛夫的〈石室之死亡〉份量相當的幾首長詩：〈存愁〉、〈兒子的呼喚〉、〈幻影·佳節的明日〉、〈我是流動戶口〉、〈第四夜〉、〈最後的傲岸〉等。這些詩想像力豐富，整體詩作比當時大部份的「超現實詩」自然恢弘。但是在現有文學史上，有誰在討論這幾首長詩？詩史的撰寫有時是詩美學的反淘汰。

「現實」的課題也是如此。若是以「超現實主義」或是「橫的移植」當焦點，因為當時這些聚光燈下的詩人，躲在心靈的陰暗處，不敢碰觸現實，我們就輕率下結論說：五、六〇年代的詩沒有現實的觀照，我們也可能患了上述同樣的錯誤——誤把這些人當作整個時代的代表。大荒的〈幻影·佳節的明日〉裡就有這樣的詩行：

九月夜晚，列車交媾著城市，
夜總會已經開門，團管區已經下班，
閃爍的電子呼籲著顧客，
．．．
可愛的荒淫！白玫瑰刺流氓的名字的乳房，
畢竟不紋馬斯的頭像，
如徵集令尚未送達而斑馬線待於渡口，
且狂吹薩克斯風，且如打七種樂器的鼓手，
放手玩過今夜！

（《存愁》63—64）

雖然部份的文字和當時甚多的詩作一樣有些拗口，詩行卻是心靈的內在思維適度和外在的世界的銜接。表面上「列車交媾著城市」和一般「超現實」的詩一樣，是個曲折的隱喻。但是當我們想到列車修長的形狀，城市是一個類似盆地裡大的圓形空間，而列車正朝「她」駛去時，我們也驚喜這個交媾意象的逼真。隱喻要建立在某些現實的逼真度上才有說服力。「交媾」的意象和整個詩節「放手玩過今夜」相呼應。注意詩行中「團管區」潛在的幽默感與現實內涵。它暗示這是個不安的時代，詩行中沒有出現軍人，但軍人呼之欲出。因此，只有團管區下班，刺著流氓名字的乳房才有人光顧。而以流氓的名字迎接軍人又將兩者做似有似無的牽連，讓讀者發出感受反諷的會心微笑。妓女迎接的不是軍人，就是流氓。經由妓女的中介，軍人和流氓有一種喜劇式的認同，雖然在一般常理的認知，兩者是全然的對比。

我們的印象中痲弦《深淵》裡「側面」那一卷的幾首人物速寫——〈水夫〉、〈上校〉、〈坤伶〉、〈馬戲的小丑〉、〈棄婦〉、〈瘋婦〉等——大概是超現實時代，主張超現實的詩人留下來極少數有關現實的詩。痲弦這幾首人物的書寫，其影響力可能超過他本人的想像。《深淵》是痲弦唯一的一本詩集，這個「單一詩集」作者的名聲能支撐到二十一世紀，雖然主要原因是和作者大量主動或是被動參與文學活動有關，但幾首詩裡的人物側寫所展現的人性刻畫，使詩中的個相變成通相，使創作延展成特定時間之外的銘記，也有關鍵作用。

除此之外，超現實詩人幾乎在現實的扉頁裡一片空白。但超現實之外呢？巫永福等本土詩人以詩做為意識型態的工具的寫作方式，是詩美學的反面示範，以前已經略微說明，不再重複。¹ 其他表象是所謂「現代主義」的《現代詩》也在五〇年代刊登了一些現實關懷的詩。事實上，我們既定反應裡的《現代詩》與實際的《現代詩》有很大的差距。我們以為刊登在《現代詩》

¹ 請參見簡政珍：〈台灣現代詩的美學發展〉，「台灣現/當代詩史書寫研討會」，世新大學英語系 2001 年 10 月。

裡的作品都是表現現代主義的詩，但仔細翻閱，卻發現當年的《現代詩》很像今天的《葡萄園》與《秋水》詩雜誌，第 10 期以前的狀況尤其如此——浪漫式的抒情佔據詩刊的主要篇幅。除了成就不高的浪漫煽情詩外，偶而夾雜一些反共「詩作」。第 11 期以後才慢慢發揮了「現代詩」的精神。但不論第 10 期之前的主浪漫，或是第 11 期之後的主現代，偶而會出現一些「現實詩」。其中有小凡所描寫的〈僧〉（第 5 期）、〈店員〉（第 6 期），零零的〈女侍〉（第 5 期），王璞的〈賣花女〉（第 5 期），曹陽的〈娼妓〉（第 8 期），張航的〈老兵〉（第 8 期），賀山蘭的〈老人〉（第 8 期）、〈致一農家女〉（第 8 期），吹黑明的〈工人之詩〉（第 10 期），吳瀛濤的〈台北詩篇〉（第 9 期）等。孫家駿組詩《台北街頭行吟》（第 11 期），共包括六首詩，分別是〈店員〉〈三輪車夫〉、〈擦鞋童〉、〈酒女〉、〈乞者〉和〈黃牛〉。這些短詩有如社會現象的側寫，也是時代風貌的記錄。通常能描寫現實大都意味對社會情境的同情或是譏諷。當很多詩人在「超現實」的世界裡玩前衛的遊戲時，這些詩卻能觸及真實世界裡的人生，能以人本的語調為都市裡的小人物發出坎坷的心聲。

大體來說，《現代詩》所同情社會弱勢者的詩作，其實不一定有強烈的社會使命感。所描寫的弱勢族群，在文字的敘述中，泰半是自身生活的寫照。正如奚密在〈在我們貧瘠的餐桌上——五〇年代的《現代詩》季刊〉所說：「它們背後未必有任何社會批判意識或道德目的，它們更直接來自詩人自身的處境和親身的經歷。」（奚密 220）由自己的身世的坎坷，因而書寫坎坷的他者，這種寫作有點是對自身生活環境的本能反應，和七、八〇年代現實詩的創作動因不同，甚至和六〇年代能真正寫「他」的詩人有別。七、八〇年代的現實詩，詩人本身並不一定是弱勢者，但是卻以不是弱勢者同情弱勢，有更莊嚴的人生觀。在詩人創作生涯的成長中，從寫「我」到寫「他」是很大的跨越。

但是即使寫作動機只是自己命運的映照，這些有關現實的詩作彌足珍貴。在文學史以及美學發展上應該在所謂的清一色「超現實主義時代」裡佔有一席之地。其他詩人呢？文曉村的〈小鎮群像〉，是人物的速寫刊於《葡萄園詩刊》3 至 8 期，描寫各行各業的形象，包括農民、礦工、泥水匠、綠衣人、老校長、女教師等。另外，在超現實以及本土意識型態的兩極裡，我們

看到麥穗等一些幾乎不被文學史討論的詩人有如下人物刻畫：「多孔的罟網哪盛得住少女的青春/不停的流水也照不見額上的皺紋/檣槳在水面上留下行行哀詩/兩岸的秋蟲不停地在月下低吟」（《森林》：〈漁家女〉）。麥穗另外有「女店員」的側寫：「潮湧般的人群/湧過來湧過去/……/他們的視線/磨亮了妳們貝殼般的青春/在妳們積沙似的歲月中/卻增加了他們那/苦澀而汗臭的鹽粒」（《森林》：〈女店員〉）。麥穗七〇年代之後的創作，以形容詞做感嘆說明式的抒情，整體的寫作成績無關緊要，但當我們要在五、六〇「超現實」時代裡找一些有關現實的意象思維時，他那些類似〈女店員〉的作品仍然值得注意。

整體說來，五、六〇年代已經存在一些現實觀照的詩，無論在詩的美學成就上，以及詩的產量上，除了少數例外，大都流於散文化的敘述與感嘆，因而在文學史上，幾乎全然被「超現實主義」所遮掩。七〇年代的詩作雖然是散文或與感嘆語法的延續，但是由於本土詩人的大量創作，且配合各種文學論戰來勢洶洶，有關「現實」的詩作完全翻轉，變成文學史聚焦的主流。可見美學的發展，若是以各個時代的「主義」或是「意識型態」做為主體，將是一個非常「失焦」的論述。在有限的焦點裡，許多好詩因為不去呼應流行的理論或是意識型態，大都在篩選的框架外流失。

另外，若是文學史的撰寫者或是批評家只能用流行的理論來篩選作品，我們在文學史裡所閱讀的很可能都是二流的作品。因為不合乎批評家理論框架的詩作，無法進入他們的視野，當然也進不了文學史。

七〇年代

七〇年代有關現實的詩作分成兩個迥異的大方向。一個是「近看此地」的現實，另一個「遠眺那邊」的現實。前者主要是本土性作家，後者是大陸來台的詩人。兩種詩作的並列討論並不是有意造成族群或是意識型態的對立，而是在這樣的對比張力下，我們可以深入詩人心中所「關心」、「所在意」的基本差異。對於前者，面對生活空間的苦難，美學可能是奢侈的用語；對

於後者，詩的工具化也讓詩的存在產生問號。前者是腳踏實地的現實，後者是「以望鄉作為現實」，在前者的眼光中，後者是遠離現實。

詩美學並不意味要漠視生活的苦難。事實上，生活的苦難更能激發美學的層次。美學到達某一層次，應該以海德格所謂的「日日的存在」(everydayness)為基礎。五、六〇年代許多詩作，詩中人躲在潛意識的角落，完全無視於生活的空間，只是演練超現實的隱喻，詩學的成就有限，原因就是如此。藍笙(John Crowe Ransom)三〇年代的〈詩的本體論〉(Poetry: A Note in Ontology)裡，就曾經說過，詩人善用巧喻(conceit)，但其是否產生神奇的效果，關鍵在於逼真。單憑這一句話，就可以瞭解一些批評家輕率的文字：「『新批評』只是文本內在的研究，沒有外再現實世界的牽扯」是典型的不看原典，而只是以訛傳訛的論斷。事實上，不論是當時的泰德(Allen Tate)所提出的字質的張力，布魯克斯(Cleanth Brooks)所強調的「弔詭」(也就是葉維廉所說的「既謬且真的情境」)，或是他們共通所強調的詩內在的戲劇化，都是以人生當參考點。字質間的張力不只是字與字之間的內在關係而已，而是文字裡穿透的人生所引起的緊張感。「弔詭」既然「既謬且真」，當然是人生的投影。

以「新批評」所強調的既要有想像又要有逼真感，是對詩人極大的考驗。想像與逼真的辯證才能產生真正觸動人心的詩行，但是五、六〇年代許多詩人只有「狂放」的想像，但是無法和現實的「逼真」相傍依，因而只能寫出一些類似文字遊戲的作品。這些詩作在真正有創意的詩人眼光中，大都不屑一顧，但反諷的是，在一些批評家的評論文字裡，卻變成有「超凡的想像力」。這些批評家無法體認到，最難寫作的是想像逼真地扣住現實情景的詩作，如艾略特類似的詩行：「我用咖啡湯匙量走了我的一生」。

要能「逼真」當然要「逼視」當下的現實。這一點，七〇年代的詩作有極大的意義。但是逼真並不是現實的複製，必須要和想像結合。假如五、六〇年代有些「超現實詩」是天馬行空的想像，七〇年代許多著眼現實的詩，是將想像放逐。我們不一定要以「新批評」那些所謂「過時的」詩觀來檢驗台灣現代詩，只是詩是人類最能發揮想像的文類。詩的好壞也是想像與現實逼真感彼此距離的拿捏。我們實在無法想像將想像放逐的「詩作」將是什麼

樣的「詩」？

這樣的詩大都延續五、六〇年代巫永福的寫作方式。寫詩的人對社會與現實有強烈的感受與反應。但這種感應卻經常訴諸於情緒，而非進出深沈思維的情感。這些詩不經由想像，詩只是對現實的感慨與情緒的出口。文字的情緒化使詩成為控訴現實的言談。進一步說，這些對現實採取控訴型的書寫，潛在要求的就是要立即引起讀者情緒的波動。他們所在乎的不是讀者能長久回味的詩作，而是能在短時間內能改變社會現實的作品。

某方面說，面對生活的苦澀，社會價值的不公，雖然詩人本身不一定是直接的受害者，但是能將自己放在「他者」的情境裡，這是詩人或是任何文學的書寫者最難能可貴的心境。這樣的文學也當然富於林亨泰在〈現代詩的基本精神〉裡所說的「真摯感」。詩人比一般人更敏銳的感受力，因而也應該更能受到生活處境的觸動。詩人擁有最獨立的自我，但這種自信卻建立於和外在世界的交融。報載的悲壯事件也許是自己的事，只是用了別人的名字。沒有對人生的真摯感，沒有人同此心的人文感受，詩人所為何事？當一個城市裡有多少人因為失業而前仆後繼的跳樓自盡，詩人還在詩作裡飲酒賦詩數星星？還是在語言的閣樓裡玩超現實或是所謂的後現代文字遊戲？

當代現象學的思維將「自我」建立於和「他者」或是外在世界的互動上。經由「他者」才能深切體認到真正的「自我」。美國詩人麥克理希（Archibald MacLeish）對詩人有一段極動人的描述：「私人世界裡的詩人不只是觀察者，而是觀察情境裡的演員。在詩裡講話的語音就是他的語音——痛苦事件中的承痛者，愉悅事件中的愉悅者——正如詩人的語音。」（MacLeish 98）

但由於感受敏銳以及一切身陷其間更容易導致心靈的創傷，書寫現實必然更會品嚐到現實的苦澀，關懷「他者」卻經常自覺到「自我」的無力感。海德格在《存有與時間》（*Being and Time*）裡認為人的存有是無可奈何的「日日的存在」，生存的價值在「日日的存在」裡變得模糊。但詩人不服膺現有的價值體系，而在文字中確立另一種價值。文字所確立的價值是什麼？如何確立？我們可以在七〇年代有關現實的詩作裡，做一些探討。

所謂價值，可分為兩方面，一方面是社會性的價值，另一方面是藝術性的價值。社會性價值是人文精神的發揮，以詩指陳現實的困境，以詩作引起

社會的回響，以詩敲響的鐘聲作為警訊。李昌憲以如此的文字陳述七〇年代外國資本案對台灣女工的壓榨：「還不是想/把我們是同勞役/把價值強權劫掠/把我們意志摧殘/把國魂連根拔棄/換一幅面具」（《加工區詩抄》：〈女工之怒〉）。張雪映以如下的文字傾訴社會給個人造成的傷口：「花十塊錢購買三口檳榔驅寒/一口檳榔在口中有咀嚼不盡的家鄉味/有百般喉痛地受到酒廊的歌聲擊傷/．．．/一種焚心的往事，自千瘡百孔的胸口/彷彿鑿出血孔」（《同土地樣的膚色》：〈德惠街、檳榔液〉）。吳晟對一個要離開這塊土地而投入他鄉異國的友人，有如下的言語：「終於，你也走了/你還會回來嗎/在異族歧視的眼神中/你和我們這塊土地的血緣/你切得斷嗎」（《吾鄉印象》：〈你也走了〉）。這些言語都是來自肺腑，來自意念的真誠。李昌憲的詩行裡，真實作者並不是女工，但能人同此心的移情。張雪映的詩行裡，社會的頹敗讓人的身心佈滿傷口，檳榔汁有家鄉味，對照現實的「千瘡百孔」。吳晟的說話者的對象顯然已對現實不再有任何的寄望，不如自我放逐到遠方的國度。

假如詩能引起社會的共鳴，詩已經或多或少或是間接地豎立了社會性價值。當詩作把社會性價值擺在意識的第一個層面時，詩就佈滿了焦慮的急促感。「目的論」的理念也因而可能變成詩的驅策者。而當詩變成目的論的代言人，詩也自然將自我從藝術價值中放逐。目的論（teleology）有三種意涵。一、語言的發生與目的是直線距離。二、語言是消耗性的傾向。三、語言是詩的承載工具。

假如想像是詩必然的內涵，詩所承載的的訊息勢必迂迴隱蔽。假如詩的訊息指向某一個方向，這個方向和標的物之間層層疊疊了眾多飄浮的風景。詩作並不是沒有動因，只是這個動因要由讀者去感受摸索，不是詩人明白的「指示」。正如藍笙所說，所有的動因、「主旨」不是在清水裡的珠寶，觸目可見，觸手可及。十九世紀的詩人柯勒奇（Samuel Taylor Coleridge）說：詩的語言以及讀者閱讀中的心境正如一條蛇的移動，不是直線進行，而是藉著蛇身的彎曲扭動，在表面朝後的動作中，凝聚了往前的力量（173）。布魯克斯在論述「弔詭」時說：詩正如莎士比亞作品裡的滾木球遊戲，木球不是正圓形，因此滾球的人需要用迂迴的弧度，才能滾進目標。布魯克斯進一步比喻說：詩正如風箏飛揚時的尾巴，尾巴的擺動促使風箏往上升，但尾巴本身

的重量又會使風箏往下墜。詩的風箏是在上下兩種力量的拉扯中保持張力，「面對風的衝擊」，在空中遨翔。²

但是目的論無視詩內在相反力量的拉扯，也無視詩情境裡可能的逆向衝擊。「目的論的詩人」採取直線而非隱約迂迴的寫作方式，因為直線是兩點之間最短的距離。對於這些詩人來說，寫詩動機和現實的刺激是立即的因果；文字就是動機直接的操控。被操控的文字就是要達到社會性的指標；寫作的主要目的不是美學，而是「陳情」、「吶喊」。

詩作要與現實互動，但詩要在現實過後，不會被丟入垃圾桶，因為寫詩不是及時的消耗。目的論的寫作使詩幾乎等同訊息。因此，當現實的情境不在，事過境遷，所謂的詩作已失去訊息的意義，已無存在的功能。一個明天八點鐘開會的「通知」，明天八點過後，除了以後製作年表或是提供以後政治鬥爭翻案的素材外，已無存在的必要。目的論的寫作為了急於達成目的，變成了目的完成後（甚至還未完成）的消耗品。

由於急於達成社會使命而不迂迴想像，或是由於詩人本身想像能力不足，目的論的寫作都使作品喪失回味的空間。作品因而也只是物質性的記錄，很難有延續性的精神內涵。另外目的論的寫作和一般慣常的文學「反映論」琴瑟和鳴。「文學反映人生」是一句滑溜的口號或是座右銘。這些論點在一般「鄉土」文學的課題上，大都順理成章。在《文訊雜誌》一系列所舉辦的「鄉土與文學」的研討會上，類似的言論：「文學的可貴與價值，在於透過文字的技巧，忠實地描述了某一特定時空中所發生的某一些人、事、物」（楊子澗 179-80）；「鹽分地帶文學揭發鹽分地帶農村的困境，反映當地農民的生活情景，便成為作家使命感的誘因，是難以推卸的責任。」（羊子喬 203）

表面上，文學需要有時代性，「反映」正是文人應有的道德承擔。十九世紀末，美國寫實主義的推手浩威爾斯（William Dean Howells）如此論說：若是沒有真實處理人生，「風格的幽雅、發明的才智、結構的機巧只是多餘的累

² 有關木球的比喻，請參閱布魯克斯《精緻的甕》（The Well Wrought Urn）裡的〈弔詭的語言〉（The Language of Paradox），風箏的比喻則出現於〈反諷作為結構的準則〉（Irony as a Principle of Structure）。引文「面對風的衝擊」出自「反諷」一文的 70 頁。以下本文簡述為「Irony」。

贅」。寫實主義最大的貢獻是讓文學撇離浪漫主義才子佳人、非常態的人性書寫。但是浩威爾斯苦口婆心地告誡：寫實文學不僅要有倫理觀（ethics），也要有美學觀（aesthetics）。不能進入美學殿堂的作品，不是文學的課題。「反映」的積極意義，不只是被動的報導事件，還要讓本身的書寫成為美學事件。如此的書寫，因而也漸漸使「反映」摻插了心靈透過語言的「反應」。楊子澗的「透過語言技巧」只是一般約定俗成「語言技巧論」的投影，事實上所謂技巧就是美學「形而下」的起步。

換句話說，現實的處理，表面是似乎是「報導」、「揭發」、「抗議」主宰創作意識，因而變成目的論的犧牲品。事實上，語言事件卻是創作意識所顯現的美學功能。表面上，「抗議」是主動的行為，實際上，作者是被「目的」所掌控。假如文學以「直接反映」現實為目的，作品就變成「目的論」的附庸。文學或是詩的創作，真正的主體性應該是美學的發揮。這也是林宜濤所說的：作者的「作品除了被動地受到時空先天形式及由其衍生出來的諸多因素所規範外，也同時因為作者的主動能力而擁有無限的可能。」對現實或是鄉土的「反映」，因而並不是「那麼直接必然」，而可能是「經過數層意識或潛意識的轉化、變形」（林宜濤 91-92）

進一步說，在「目的論」的旗幟下，訊息本身就幾乎已經被視為成品，語言只是承載成品的工具。因此，詩也像個郵遞包裹，假如沒有空難，假如沒有恐怖份子劫機，在美國打開從這個島上寄來的包裹將一成不變，一樣不減。以詩比喻成郵遞包裹意味詩已經是成品，只是經由語言傳送而已。但詩是語言在動態進展中的產物。詩是經由語言才完成，在未完成前，詩是未知、未定型的。詩只存在於「未來」完成的那一瞬間。大陸的詩學家何鑫業在〈召喚·蒙難·語言的意義〉說：「詩是未知的，我們要讓詩從某個地方出來，使用的呼喚之聲就是語言；反過來，詩人懇求語言幫助，說明語言的全過程又將是詩本身。」（何鑫業 143）

詩是「詩想」經由語言的「召喚」，和語言互動的結果。進一步說，詩的語言不是工具，而是思想。但這個思想，不是既定不變的思想，而是在語言的動態進展，是詩人與語言的對話中才延伸出來的思想。假如詩有所謂理論、意識型態，這些都應該在詩創作的過程中才誕生，而不是事先以預定的理論

即意識型態填入文字的工具來完成詩。

布魯克斯在上述有關「反諷」的文章裡說：

詩人不是選好一個抽象主題，然後以具體的細節裝飾。相反地，他必須建立細節，必須支撐細節，透過細節的完成才達到〔文本中的細節〕所能指向的意義。意義來自於細節，而不是強加於細節。

(Irony 59)

詩的創作中，不是用既有的「主題」、「思想」來導引詩的走向，也不是找一些細節來「裝飾」思想與主題。詩是透過細節彼此間的張力，時而相依，時而相抵，在「緊張感中的和諧」中邁進，走出一個方向。布魯克斯說：「詩必須帶我們跨越既有的信念，進入〔細節〕的距陣，從這個距陣中才導出我們的信念」（同上 69）。推演出來的「信念」由於出入錯綜複雜的細節，讀者也實際體驗詩情境中的峰迴路轉、酸甜苦辣，因而這些信念是「多重面向，是三度空間的」思維（同上 70），有別於一開始就操控詩的細節與詩的走向的「信念」。詩的「有趣」在此。

有關現實的思考與呈現也是如此。正如當代對文化的認同，不是在完成預設的指標。詩人或是思想家不能以既定的意識型態來操控文學與文化的傳承。人在特定時空中，不能免於歷史的烙印，但這些歷史與文化卻非永遠一成不變（Hall 69）。文化認同因此正如王浩威所說的，「出現雙重性：一是類同和延續，另一則是差異和斷裂」（王浩威 19）。

不僅文化與社會情境持續在改變，個人所謂的「自我身份」也在一再變異的社會與文化中變異。柯比（Paul Kerby）在「自我與敘述」（Self and Narration）中說：「自動性、自由、自我身份的特性既非先天也非既定，而是要在人所面臨的社會語言競技場裡再定義。」（Kerby 114）

詩人所感受的現實與文化，以及原來所謂的「自我」，在詩的形成中，大體上有些原先思考的落足點，這也許是促成寫詩的動機與切入角度，但這些原始動機，卻在語言的事件中延異——在延續以及延誤中顯現差異。但這些

差異卻是詩存在的理由。我們可以說，原先動機裡的思維，是散文的層次，在「延異」的過程中才產生詩。

語言事件之後的成品與傳輸語言事件之前的訊息的差距，也造成寫詩與做詩的不同。「事後」與「事前」的差異性有不同層次的影響。以目的論的寫作來說，前者經由「延異」而有「現實詩學」的領域，後者使詩淪為煽情的口號或是陳情書。以理論的運用來說，前者即使有理論或是意識型態的痕跡，理論的存在似有似無，經常在文字的裡外來去穿梭。後者則在文字所設的框架裡，自我宣示：批評家，請看，你們要印證的理論就在這裡。二、三流的批評家只有對於這種宣示的自白驚豔，對於前者意象中隱約的理論思維大都陷入視覺的盲點。換句話說，很多批評家論詩時，只看到做詩，沒辦法領略寫詩。

詩的創作與閱讀都有時間性的要素。它的意義不是瞬間空間性的敞開如繪畫，圖像上下左右的關係，可以一眼看到底。³ 不論寫作或是閱讀，詩總在逐字逐行中一分一秒的進行。詩從已知探索未知。在探索中，未定性的焦慮、好奇是重要的美感經驗。詩的時間性意味作者與讀者是在文字的拿捏體驗中，詩外表的輪廓，以及內在的意涵才慢慢成形。一首已完成的詩佈滿意象的空間構圖，但詩人或是讀者對空間既有的佈局，一定要體認到文字時間性的安排所呈現的美感。詩的創作過程猶如充滿驚訝的旅途，沿途風景森羅萬象，因此，詩路之旅不是直驅目的地。詩人在寫詩的過程才觸摸到詩看到詩（雖然這個過程，有時只是心裡的琢磨思維，而尚非「寫」的實際動作），而不是將已是成品的詩塞進語言。

目的論的寫作與閱讀經常無視文字時間性的美學，寫作只是按照心中既有的職志，按圖索驥，將意圖填滿，以發抒所謂的社會良心。當代批評家李

³ 有關文字的時間性美學，請參閱：

Wolfgang Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*.

Georges Poulet, "Criticism and the Experience of Interiority," *The Structuralist Controversy: The Language of Criticism and the Sciences of Man*.

Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*.

簡政珍，〈映象與語言〉，〈閱讀與寫作〉《語言與文學空間》。

查哈維（Richard Harvey）將社會當成文本研究時發現：

現代社會的道德論述已經被貶抑成為純然的個人主觀的領域，而社會建制的論述則是純然客觀的非道德詞彙。修辭是將社會隱喻為敘述文本，將這兩個領域重新加以結合。因為這個隱喻對動作的邏輯與思想的道德平白地表示敬意。（119）

表面上，面對現實的道德抒發，似乎有社會意識的良心支撐，應該是客觀的，但情緒化的言談或是論述顯現的卻是純然的主觀。假如詩作以情緒與目的論著眼批判現實，詩只是煽動群眾的手段，在詩美學的領域裡，缺乏說服力，因為那是純然個人主觀化的產物。當然，詩也絕非是客觀的社會資料而已。修辭是將兩個主觀與客觀的領域統合。在此，所謂修辭不是文學的裝飾功能，而是美學最基礎的課題。它具有社會關懷的道德功能，但它是個隱喻，是美學的產品，不是目的論的直接投影。

以上幾點討論，說明為何七〇年代，大部份所謂的鄉土詩、現實詩在關照現實社會時，同時也遠離了詩本身的藝術與美學的意涵。詩人一生懷鉛提槩，期以書寫回報社會，但由於意識裡目的論興風作浪，寫詩反而可能毀詩。任何作品都有潛藏的「目的」，但對於詩人或是藝術家的考驗是，如何將這個「目的」放在一個適度的距離，而使它不成為文字「有意」的操控者。當詩人寫作時一直「意識」到目的，寫詩就變成做詩。「有目的的書寫」並非必然就是遠離美學的圖騰，但以七〇年代有關台灣現實的詩作印照，能在美學的書頁裡留下刻痕的，實在鳳毛麟角。七〇年代文壇舉出一些新標的如吳晟，以鄉土詩的創作反襯五、六〇年代的超現實。但是以美學的眼光回顧，這些作品，大都是「意識型態的言說」大於「意象婉約的盛景」；文字敘述的重點在於現實批判，詩作的意義社會性大於文學性。⁴

⁴ 吳晟的詩大都有強烈的說明性，即使在施懿琳為文肯定而引用的詩行裡（〈稻作文化蘊育的農民詩人——試析吳晟新詩的性格特質與批判精神〉，也是如此的現象，如〈水稻〉裡，「而你們卻無聊去思索、去議論千年以來，一代又一代你們的根，艱困地札下土地裡/你們的枝枝葉葉/安分地吸取陽光」，道地散文化的敘述；以及〈愚行〉一詩裡毫無迂迴的政

都市裡的放逐

七〇年代有關「此地時空」的作品，詩中人時常陷入陌生城市裡的困境。城市的意象變成現代人矛盾心結的總成。城市代表文明的進步，也意味舊有的文化的消失。城市提供一個機會，但與之伴隨的是更大的挫折。在追求現代文明的生活方式時，詩中人時常已經跌撞得千瘡百孔。詩中人一再自我意識到自己在這個都市的空間裡漂泊，毫無心靈的歸屬感。城市變成一個陌生地，現實處境一再提醒自我是個遠離家鄉的遊子。

因此有些「詩人」在寫作時對現實強烈的控訴，時常伴隨著對家鄉的思念與緬懷。家鄉變成一個逃脫都市現實的寄望，思念是困境的出口。黃勁連在六〇年代末的文字：「阿弟 我們回去吧/回去向阿爸說/所謂「台北」/沒有什麼/只是一些櫥窗/一些霓虹燈」（《蟑螂的哲學》：〈悵悵台北街頭〉）。現代文明的價值已被詩中人簡化成「櫥窗」與「霓虹燈」，其他什麼也沒有。作者對都市的負面印象，一直延續到八〇年代也大略如此。1988年的〈把眼淚忍住〉情緒更大的浮動：「拼命喝酒/拼命謀殺我的神經/不 我必須/買棹歸航/趁著夜黑風高/急急如喪家之犬/時速一百貳十米/遁回故鄉」（《蟑螂的哲學》124）。詩中人持續以買醉麻痺自己，但在一個情緒無法控制的剎那，想趁著夜黑風高「遁回故鄉」。

沙穗的〈失業〉，當然著眼詩中人生活的苦楚，心中閃現的家鄉記憶，引發情緒的激昂：「入夜之後/台北沒有我 但我確實/是在台北 這很虛無/自從想起母親的那枚烙餅/我便發現我既非日月/也非星辰 我只是/一顆淚」（《燕姬》11）。記憶是「母親的那枚烙餅」。記憶更觸發自我的意識，自覺在現時時空裡渺小和無奈，「我」已是淚的化身。

七〇年代目的論的寫作經常一體兩面，一方面是對現實的控訴，另一方面是自我或是詩中人的感慨或是悲情。前者使詩類似街角的吶喊宣言，後者使詩鼓盪讀者的情緒。前者使文字散發出火藥味，後者使眼淚沾濕了作品。

治性批判：「弟弟不喜歡你的作風/你便氣呼呼的揮動拳頭/強迫他順從你是企圖掩飾什麼嗎/你是擔心權威動搖嗎」。

對這些寫作者來說，眼淚是挑起讀者情緒最好的利器。眼淚是使詩以直線距離奔向目的。⁵ 但是對社會現實的反應一定要以情緒與吶喊將美學及藝術性放逐嗎？向陽有一首類似成長必須面對現實以及思念家鄉的詩：

必須出去闖盪的年紀了
嚮往城市繁華的少年，砍倒
枝桠落盡的老樹，在樹中
迴繞的年輪裡，想起
乾枯閉塞的晨露

該是回到家門的時候了
縈念愛孫歸期的老人，捧著
茶葉瀾漫的小杯，在杯裡
倒映的皺紋中
身陷洶洋的江河

(《向陽自選集》：〈雨落〉)(1976)

詩中「嚮往城市繁華的少年」，要到城市闖蕩之心已決。砍倒家裡的的老樹，是破釜沈舟。樹的年輪是重疊的往日，那些乾枯閉塞的日子有如晨霧。

⁵ 七〇年代目的性的寫作經常和情緒的傾洩相呼應。以「說明」來表達目的，以「眼淚」來「流露感情」幾乎是這些詩人的共同點。沙穗相對於上述的「失業思鄉」的「目的」陳述外，有甚多比例的作品，以「說明性」的抒情描寫他的「燕姬」如何深情地支撐他的不幸：「整整一個冬天/我甚麼也沒有賣出去/連眼淚都送人了/送給創世紀我只留下了燕姬 留下了燕姬/一道讀我的眼淚」(《燕姬》：〈在樹林鎮〉)。同樣，李昌憲的作品除了指陳女工環境的不人道，也以情緒的措辭描述女工的苦痛，這種情形到了八〇年代初期所發表的一系列「生產線上」也是如此：「夜愈深傷痕也愈深/猛烈的痛，才驚覺/傷口有淚氾濫隱隱傳來媽媽的叮嚀/一聲聲一聲聲輾轉到天明」(《生產線上》：〈出入工廠的女工〉)。類似這樣的文字：「只能無語凝噎/或只能面著滾滾波濤/頓足捶胸/或只能淚眼婆娑/在西半球的這裡/望著蒼天」(《蟑螂的哲學》：〈唱黃昏的故鄉〉)，在黃勁連詩作中佔了相當的篇幅。相較之下，吳晟的情緒比較收斂。

霧的意象暗示身居家鄉的朦朧心境以及自己的未來，因此，撥開雲霧的願望，變成對城市的憧憬。

但詩隔了一行，跳入另一個敘述觀點。以「縈念愛孫歸期的老人」的心境敞開另一個人世空間。杯裡瀰漫著茶葉，暗示老人孤獨的心境，也暗示少年在外的漂泊，斷梗飄蓬，正如茶葉在水中上下的起伏。而水還會顯現自己的倒影。皺紋映照在茶杯的水中，正如歲月所流失的江河。詩的結尾顯現期盼孫兒歸來的殷切，因為自己在「杯裡風雲」中，看到時光急促的召喚。

整首詩有隱約的比喻，在戲劇性的詩行及分段的詩節裡開展。詩裡顯現少年與老年的對比。少年急於離開家鄉去城市闖蕩，老年思念少年的返鄉可能為少年的未來埋下一個伏筆。一則少年畢竟終要返鄉，城市終非可以安身立命。再則，老年可能是多年後少年的寫照。不僅已經返鄉，而且同樣會掛念離鄉的孫兒。離鄉懷念在代代相傳中變成宿命的輪迴。事實上本詩也可以閱讀成第二節裡的老人就是第一節的少年，此時已是人生的晚景。如此的閱讀有另一番更稠密的戲劇性張力。向陽這首〈雨落〉以及類似的鄉土詩作，在整體現代詩裡，不能算是出類拔萃，但和以上所引的幾首詩相比，已經顯現了較深沈的思維。讀者能感受到詩綿綿的情感，而非消耗傾瀉的情緒。

因此，處理現實的詩是否展現美學和藝術成分和詩人是否「本土」無關。七〇年代留下很多有關這塊土地的詩，這些詩和五、六〇年代許多玩超現實遊戲的詩相比，展現了詩人關懷現實的真摯感。但令人遺憾的是，大部份這些詩在美學的空間裡顯得蒼白。

隔海的放逐

和許多「本土」的詩人相比，大陸來台的詩人來說，放逐與思鄉是個迥然不同的空間。前者是離鄉背井而成為都市的漂泊者，後者則是隨著政府遷台形同政治放逐。前者雖然也可以說是一種放逐，但同樣在島內，如果願意，思鄉可以馬上變成返鄉。後者則只能藉由翹首顧盼，但在七〇年代總是有「家」歸不得。思鄉在一海之隔的島嶼裡輾轉成生活的主體意識。

隨手翻閱，七〇年代大陸來台的詩人留下甚多思鄉的詩行。事實上，懷

鄉文學在五、六〇年代就已經和「戰鬥文藝」同時並存。但是在「超現實」與「戰鬥文藝」的掩蓋下，在五、六〇年代不成爲「顯學」。⁶某方面來說，五、六〇年代的「思鄉」作品與「超現實」寫作都是躲避文學爲政治服務的另一條小徑。趙遐秋與呂正惠所編的《台灣新文學思潮史綱》如此的敘述：

在兩岸隔絕又歸期無望的背景下，大陸去台軍民普遍患了「懷鄉病」和「失根症」，懷鄉文學即是這種心態的真實寫照。以追憶大陸、懷舊思鄉、寄寓鄉愁爲主的作品，被稱爲懷鄉文學，它所凸顯的是一種鄉愁意識。儘管在這一主題指向中，某些作品也潛藏著或深或淺的政治意識，但多數作家巧妙地避開對政治的直接發言，在人性和人情、故園隅鄉土的情感層面深入開闢，於「戰鬥文學」原野的空白地帶左奔右突，蜿蜒曲行。(245—46)

到了七〇年代，「戰鬥文藝」的氣氛式微，望鄉、思鄉變成大陸來台作家的創作焦點。詩人中，余光中、鄭愁予、彭邦楨、羅門等不時有思鄉的詩行發抒懷鄉的情緒。在辛鬱的詩行「一定是疲倦的緣故/啊 夢中的故國睡在夢中」(《豹》：〈心事十五行〉)裡，詩中人是個「故國山河夢裡尋」的放逐者。放逐的感受在身心疲倦時最容易入侵意識。向明的思鄉與放逐感凝聚成母親的意象，母親當然在海峽的另一邊：「好長好長喲/三十五年歲月的這條/時間的長廊/長廊的盡頭始終張望著/ 母親那張/青春的臉」(《向明自選集》：〈青春的臉〉)。詩行中強調「母親那張青春的臉」，意味著遊子心目中的母親，還是當年看到最後一眼的母親。可是這張臉已經歷經了三十五年，理所當然佈滿歲月的風霜，但是在記憶裡永遠是一種凝固的圖像。「時間的長廊」意味時間與空間的交錯。空間的放逐事實上是時間的放逐。空間的移轉也意味時間的變異。

羅門藉由海浪的言語，道出「家」在放逐者意識裡的地位：「砲聲吵了一陣過後/又睡去/海卻一直睡著/一個浪對一個浪說過來/一個浪對一個浪說過

⁶ 請參閱胡衍南的〈戰後台灣文學史上第一次橫的移植——新的文學史分期法之實驗〉。

去/說了三十年只說一個字/家」(《羅門詩選》:〈遙望故鄉〉)。海浪的言語三十年滔滔不絕,但縈繞於意識的就是一個字:「家」。海浪的言語是對家殷切的思念,但意象的運用使可能淚水奔湧的情緒轉化成情感。羅門如下的詩行藉著時空的重疊引發思鄉的濃情密意:

一聲驚叫
 沈在杯底的葉片全都醒成彈片
 如果那是片片花開 春該回
 家園也該在
 而沈不下去的那一葉
 竟是滴血的秋海棠
 在夢裡也要帶著回去

(《羅門詩選》:〈茶意〉)

杯底的茶葉形似爆裂的彈片。葉片與彈片結合了現在的時空與過去的時空。現代中國人當然是由砲聲所引起的放逐。喝茶的瞬間確是引發夢魘的瞬間。返鄉建立在「如果」的幻想上。「如果」回去,「家園也該在」,「也該」暗示很可能已不在。那一片沈不下去的葉片是「滴血的秋海棠」,將放逐者的中國意識凝結成一種信念。雖然代表中國的秋海棠已經滴血,但堅持不下沈,堅持在縈繞放逐者的意識。

七〇年代裡,大陸來台的詩人中,余光中的詩最持續地在作品裡表達放逐意識。從早期的《蓮的聯想》,到《敲打樂》,到《白玉苦瓜》,到《與永恆拔河》,思鄉的意念一直在詩行中湧現。也許由於寫作的空間是香港,《與永恆拔河》的思鄉望鄉似乎更加快了節奏。如此的詩行:「回家?我已在海外漂泊得太久」(《與永恆拔河》:〈那鼻音〉);「一曲兒歌心中遂升起/秋深了/你的土地你的根喚你回去」(《與永恆拔河》:〈憶舊遊〉)不時在詩集裡浮現。余光中大量的思鄉望鄉的寫作,甚至被一些批評家詮釋成心中只有中國沒有台灣,完全沒有當下的現實意識。余光中在詩作極少描寫台灣當下的現實,是

不爭的事實。但處理或是不處理現實，所牽涉的可能是詩人自覺是否有「以詩處理現實」的能力，不一定是意識型態的問題。對詩人書寫能力最嚴苛的檢驗可能是現實情境的書寫。至於余光中心中是存在著中國意識或是台灣意識，不能單獨以是否「書寫台灣」作為唯一的憑藉，評者需要在他其他的作品裡如散文作進一步的辯證。⁷

凝視的意象

七〇年代對大陸的思鄉望鄉的詩經常有凝視的意象。凝視是以眼睛取代肢體的返鄉。凝視暗藏期盼，暗藏主體對客體的渴望，但可望不可即。辛鬱就有這樣的詩行：「啊 這種天氣/望鄉之目是折翼的鳥」(《豹》：〈這種天氣〉)。眼睛是折翼之鳥，暗示面對所凝視的對象所遭受到的刺痛，不只是肉眼，還有心眼。余光中在《與永恆拔河》裡有這樣的詩行：「一抬頭就照面蒼蒼的山色/咫尺大陸的煙雲/一縷半縷總有意繚在/暮暮北望的陽台」(《北望》)。中國或是大陸都帶有一點抽象的成分，很難具體化，「咫尺大陸的煙雲」是具體化的結果。煙雲中的江山有點朦朧，一個不是放逐者所完全能掌控的世界。但是雖然朦朧，卻總有一絲半縷在意識裡繚繞。望鄉的放逐者以陽台作為隱喻，在暮色中北望歸不得的大陸。這是余光中少數純然以意象的不言而喻、不假言說的詩行，為那個時代的望鄉詩留下有力的美學見證。

思鄉的凝望是一種悲劇的眼神。當這個眼神又在邊界間夾著槍眼的對峙時，悲劇進入一個戲劇性的顛峰。余光中曾經寫下這樣的詩行：

咕咕那不穀在欲暮不暮處
不如且歸去，啼，不如且歸去
禁區洞開的望遠鏡筒裡
野水寂寂，阡陌無人

• • •

⁷ 有關余光中的放逐意識以及作品裡所牽繫的時空，請參閱簡政珍的：〈余光中：放逐的現象世界〉一文。

槍眼槍眼，準星暗伺的焦點
 羨慕一鷺白鷺
 越界而去的翩翩
 我也要飛過去奔過去嗎？

（《與永恆拔河》：〈望邊〉）

詩中不穀鳥「不如歸去」的叫聲，在心情最低落的暮色的時間，急遽地喚起歸去的意念。這時從望眼鏡裡看大陸，是「野水寂寂，阡陌無人」，一幅恬靜的景致，在寂靜中迴響著「不如歸去」的鳥叫聲，非常撩人。但下一節，是兩邊的槍眼互望。故鄉是凝視渴望的對象，但凝視的對望確是充滿敵意的槍眼。不寫槍的準心，而代之以槍眼，強化了兩種眼睛之間的張力與反諷。以槍眼彼此監視的情境中，誰都動彈不得，只能羨慕白鷺翩翩的姿態，飛越邊界。這時詩中的放逐者自問：「我也要飛過去奔過去嗎？」答案當然是無聲堅決而未出現於詩行的「不」。本詩的意象非常淺白，讀者不必有迂迴的想像，但整首詩的效果大都建立在意象排列的戲劇性上。

類似「凝視」大陸的意象也在洛夫的詩作裡出現：

望遠鏡擴大數十倍的鄉愁
 亂如風中的亂髮
 當距離調整到令人心跳的程度
 一座遠山迎面飛來
 把我撞成了
 嚴重的內傷

病了病了
 病得像山坡上那叢凋殘的杜鵑
 只剩下唯一的一朵
 蹲在那塊「禁止越界」的告示牌後面

咯血。而這時
一隻白鷺從水田中驚起
飛越深圳
又猛然折了回來

（《時間之傷》：〈邊界望鄉〉）

構成詩的主要意象幾乎和余光中的詩完全相同。⁸望眼鏡、白鷺都是香港邊界常見的景象，再度在洛夫的詩中出現。這首詩除了戲劇化的處理外，又加上意象的稠密度。兩首詩相互參照，情境相似，卻呈現出思鄉詩迥然不同的美學層次。余光中的詩裡，從望眼鏡裡看大陸，所展現的是一幅靜靜的圖像。洛夫的詩則藉由肉眼的「看」，帶動心靈的痛傷。首先，風中的亂髮暗喻心緒的紛亂，以意象替代說明或是感慨。從「當距離調到心跳的程度」的詩行，讀者可感受到調整望遠鏡的焦聚時心情的緊張。但是詩以「心跳」取代「緊張」的心情描述。「一座遠山迎面飛來/把我撞成了/嚴重的內傷」非常有視覺效果。在距離聚焦的剎那，一座遠山乍然出現，從遠到近的快速到眼前，類似飛的動作。這是故國的一座山，夾雜著多少的記憶和思緒，但是看得見，卻歸不得，更不能觸摸。一時間，情緒澎湃不能自己，外表無恙，但內心已是嚴重的內傷。表面上，「嚴重的內傷」在這些詩行裡，最具有情緒波動的痕跡，但和他人類似的詩作相比照，它仍是含蓄的意象，和說明性的意念表白和情緒性的眼淚傾瀉極為不同。

下一節的「病了病了」是銜接上一節的內傷。病的狀態以枯萎的杜鵑相襯。杜鵑花只剩下一朵，蹲在「禁止越界」的告示牌後咯血。杜鵑花是詩中人凝視的客體，但這裡就是凝視者主體的映現。「咯血」是上一節「內傷」的具體化。詩行從「內傷」到「病了」到「咯血」是有機的進展。由於有「禁止越界」的告示，白鷺越過邊界又折回來。這是一個極動人的意象。兩個

⁸ 有趣的是，洛夫在這首詩的附註裡說明，這依段邊界望鄉的實際經驗是在余光中的陪同下完成的。

世界絕然分野，任何人都不能逾越雷池一步。告示牌所代表的意涵，連鷺鷥都能感受其嚴重性。鷺鷥和前面的杜鵑都是主體觀照者也就是放逐者的化身。一個是凋萎的花容，是望鄉者「內傷」的寫照，一個以飛越邊界暗示心裡的強烈的欲念，但又必須克制這個欲念，因此飛過去的鷺鷥又折回來。在鷺鷥飛去飛回的動作中，意象不言自明。詩意的傳達有別於余光中詩中人略帶說明性的自問：「我也要飛過去奔過去？」

從以上的有關此地的社會情境，到都市漂泊後懷鄉的心境，到隔海望鄉的放逐意識，現實的描寫展現不同的美學層次。因此，文學的成就不能純以所寫的題材作定位。整體說來，七〇年代有關本地現實題材的詩作大都還未體會到「隱約」和「戲劇化」的美學境地。除了極少數的詩人的極少數的作品外，大部份描寫有關現實的詩人還未意識到：如何以流暢的口語或是白話寫作，但所寫的是詩而非散文；如何使詩不沈淪成爲只是承載訊息的工具；如何使詩的語言不隨著現實事件的起落而變成過時的消耗品；如何使詩作不墜入意識型態的陷阱而變成目的論的犧牲品。

這個時期有關本地現實的「詩作」，在文學史上，所留下的蛛絲馬跡，是一把刀的兩面開口。一方面，它開展了詩既有的題材，將寫作落實於人生和當下的時空，爲詩與人生的牽連打下一個重要的基礎。另一方面，以美學層次來說，詩作與詩美學漸行漸遠。假如以當時的詩作作爲模仿對象，任何人都可能會有這樣的假象：當我們「真摯」地面對人生，真誠地抒發心裡的苦痛，真實地將這些感受化成文字，我們就是詩人。根據這樣的論斷，假如我們島上有兩千萬對現實人生有真切感受的人，我們就可能有兩千萬個詩人。當社會使命感和詩作畫成等號，詩的書寫空間裡迴響的是嘆息和怒吼。嘆息與怒吼的「目的」爲何？如此的追問，詩人「目的」的著筆，已經在爲政治的策略操刀。雖不言明，七〇年代鄉土詩作和政治抗議的行爲與政治意識型態相傍依。但，假如把詩作爲達成政治目的的工具，詩已成爲掏空的存有。麥克理希在論述愛爾蘭詩人葉慈面對動盪的政治環境所寫的詩時，認爲後者仍然完美地保存了詩的存有。他說：「葉慈的例證有其必要。對於一個未放棄詩的詩人，政治是個禁忌。在詩的天性上，以詩作爲政治戰爭的武器必然是個禁忌。」(MacLeish 122)

詩為政治怒吼，使詩自己消解成雲霧。面對翻騰的現實，詩以凝重沈靜的美學捕捉現實。桃李不言，下自成蹊。詩是在這些聲音趨於沈默的時候才存在，詩的沈默是語言最豐富的迴響。

另一方面，大陸來台的詩人，以「隔海望鄉」作為現實詩作的主要內涵。雖然個別詩作仍有美學層次的差距，大體來說，這些詩人所展現的大都比本土現實的詩作，有較大的回味空間，有較大的美學成就。飽受思鄉之苦，但形之於文字的仍然是較為婉約的情感，而非情緒的撩撥，也非以眼淚傾瀉激動的情緒。這些詩作也能和寫作目的論保持相當的距離，而避免成為語言工具論的犧牲品。但是在此時此地的空間遙望他鄉，而忽視眼前的現實，詩作總令人覺得欠缺腳踏實地之感。個人和周遭的生活空間似乎兩不相干，當生命在眼前一分一秒的走動，他們所緬懷的所在乎的仍然是雲霧飄渺之外的時空。對於許多著眼當下現實的人來說，所謂隔海望鄉的現實已經是遠離現實。

本土題材的寫作以詩面對當下的時空，但是由於美學的欠缺，這只是一個重要但粗略的起點。對於本土性詩人來說，「超現實」之後，「隔海望鄉」的主題又是一個大陸來台詩人另一個無法面對現實的例證。七〇年代有關現實的詩作就是這兩種美學與題材的對比。能放眼當下又能展現詩作的現實美學是八〇年代以後的事。

參考書目

- Brooks, Cleanth. "Irony as a Principle of Structure," *Twentieth Century Criticism*. Eds. William J. Handy and Max Westbrook. New York: The Free Press, 1974, pp. 59-70
- Brooks, Cleanth. *The Well Wrought Urn*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975
- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. London: Dent & Sons, 1965
- Fish, Stanley E. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge: Harvard University Press, 1980

- Hall, Stuart. "Cultural Identity and Cinematic Representation," *Framework* 36 (1989):69-72
- Harvey, Richard. *Society as Text*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987
- Heidegger, Martin. *Being and Time*. Trans. John Macquarrie & Edward Robinson. New York: Harper & Row, Publishers, 1962.
- Howells, William Dean. "Novel-Writing and Novel-Reading: An Impersonal Explanation," *W. D. Howells: Selected Literary Criticism, Vol. 3: 1898—1920*. Bloomington: Indiana University Press, 1993
- Iser, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1974.
- Kerby, Anthony Paul. *Narrative and the Self*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991
- MacLeish, Archibald. *Poetry and Experience*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1961
- Poulet, Georges. "Criticism and the Experience of Interiority," *The Structuralist Controversy: The Language of Criticism and the Sciences of Man*. Eds. Richard A Macksey and Eugenio Donato. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1972, pp. 56-72.
- Ransom, John Crowe. "Poetry : A Note in Ontology" in *The World's Body*. Charles Scribner's Sons, 1966
- 大 荒,〈創世紀詩叢〉《存愁》,台北市:十月出版社,1973
- 王浩威,〈地方文學與地方社群認同—以花蓮文學為例〉,《鄉土與文學》,台北市:文訊雜誌社,1994,頁13-37
- 向 明,《向明自選集》,台北市:黎明文化出版社,1988
- 向 陽,《向陽詩選1974-1996》,台北市:洪範書店出版社,1999
- 羊子喬,〈從鹽分地帶文學看台灣農村的變遷〉,《鄉土與文學》,台北市:文訊雜誌社,1994,頁198-204

- 何鑫業〈召喚·蒙難·語言的秘密〉，《創世紀四十年評論選》，台北市：創世紀出版社，1994，頁 143-49
- 余光中，《白玉苦瓜》，台北市：大地出版社，1974
- 余光中，《敲打樂》，台北市：純文學出版社，1969
- 余光中，《與永恒拔河》，台北市：洪範書店出版社，1979
- 余光中，《蓮的聯想》，台北市：大林出版社，1969
- 吳 晟，《吾鄉印象：吳晟詩集之二》，台北市：洪範書店出版社，1985
- 巫永福，《巫永福全集詩卷》台北：傳神福音文化出版社，1996
- 李昌憲，《加工區詩抄》台北市：德華出版社，1981
- 李昌憲，《生產線上》高雄市：春暉出版社，1996
- 沙 穗，《燕姬》，高雄市：心影出版社，1979
- 辛 鬱，《豹》，台北市：漢光文化出版公司，1988
- 林亨泰，〈現代詩的基本精神〉，《找尋現代詩的原點》，彰化縣立文化中心，1994，頁 50-116
- 林宜濤，〈文學創作與鄉土關懷〉，《鄉土與文學》，台北市：文訊雜誌社，1994，頁 91-93
- 林韻梅，〈地方文學發展的語言難題〉，《鄉土與文學》，台北市：文訊雜誌社，1994，頁 87-90
- 封德屏主編，《鄉土與文學：台灣地區區域文學會議實錄》，台北市：文訊雜誌社，1994
- 施懿琳，〈稻作文化的蘊育下的農民詩人：試析吳晟新詩的性格特質與批判精神〉，《台灣的文學與環境》，國立中正大學語言與文學研究中心，1996，頁 67-110
- 洛 夫，《時間之傷》，台北市：時報文化出版社，1987
- 紀弦主編，《現代詩》第 1 期-45 期，1953 年 4 月至 1964 年 2 月
- 胡衍南，〈戰後台灣文學史上第一次橫的移植新的文學史分期法之實驗〉，《台灣文學觀察雜誌》第 6 期，1992 年 9 月
- 張雪映，《同土地樣的膚色》台北市：前衛出版社，1983
- 悉 密，〈在我們貧瘠的餐桌上——五〇年代的《現代詩》季刊〉《書寫台灣》

- 台北市：麥田出版有限公司，2000年4月，頁197-229，
- 莫渝，〈六十年代台灣的鄉土詩〉，《台灣現代詩史論》，台北市：文訊雜誌社，1996，頁199-224
- 連水淼，《連水淼自選集》，台北市：黎明文化出版社，1988
- 麥穗，《森林》，台北市：長歌出版社，1979
- 彭瑞金，〈台灣社會轉型時期出現的工人作家〉，《鄉土與文學》，台北市：文訊雜誌社，1994，頁101-109
- 黃勁連，《蟑螂的哲學》，台北市：台笠出版社，1989
- 楊子澗，〈沒有文化的泥土，那有文學的花樹——雲林區域文學的過去、現在與未來〉，《鄉土與文學》，台北市：文訊雜誌社，1994，頁171-186
- 趙遐秋，呂正惠編，《台灣新文學思潮史綱》，台北市：人間出版社，2002
- 簡政珍，〈台灣現代詩的美學發展〉，「台灣現/當代詩史書寫研討會」，世新大學英語系2001年10月。
- 簡政珍，〈余光中：放逐的現象世界〉，《中外文學》二十卷八期，1992年1月，頁58-84
- 簡政珍，《語言與文學空間》，台北市：漢光文化出版公司，1989
- 羅門，《羅門詩選》，台北市：洪範書店，1984
- 痲弦，《痲弦詩集》，台北市：洪範書店出版社，1985

Aesthetics of Reality in Taiwan Early Poetry

Chien Cheng-chen*

Abstract

This paper deals with the interrelationship between poetry and reality in Taiwan earlier poetry. A brief historical survey accompanied with aesthetic discussion covers the 50's, 60's and 70's poetry. The paper dwells much space on the insufficiency of "poetry as teleology" in 70's "local color" writings. Poems written in this period has tremendous social concern, as a counter-movement of the preceding period. And yet this ethic function is developed often at the expense of aesthetics. The paper also discusses two different kinds of reality among poets. Those of "here and now" and those of "there and then." The former is what makes a local colorist; the latter is what makes a mainlander who regards himself as an exile in Taiwan. The former has "sincere" concern with the place he lives and yet often reduces his writings to teleological tools; the latter demonstrates aesthetic values and yet in his writings betakes himself to nostalgia for a lost time and space with little emotional or ideological involvement with his present living surroundings in Taiwan.

**Keyword: reality teleology exile nostalgia New Criticism Ontology
poetics everydayness aesthetics poetry-writing and
poetry-making**

* Professor, Department of Foreign Languages and Literatures, National Chung Hsing University