

Poetic Realism and Realistic Lyricism: A Comparison and Contrast of Aesthetics between Two Sorts of Long Poetry

MEI-HUA CHIANG*

Department of Chinese, National Changhua University of Education, Taiwan

ABSTRACT

In the classification of poetry and poets, “realistic” and “lyrical” are contextually complementary through comparison and contrast. In this paper, six poets, Ke-hua Chen (陳克華), Stone Kuei Tse (奎澤石頭), Cheng-chen Chien (簡政珍), Wei-lien Yeh (葉維廉), Lo Fu (洛夫) and Yang Mu (楊牧), are categorized into two groups in terms of a dichotomy of realism and lyricism. The former three poets are defined as poets of poetic realism; the latter three are looked upon as poets of realistic lyricism. These two definitions are further subcategorized into six perspectives of aesthetics: Science Language, Reality Cleft, Language Being, Silence Singularity, Abnormality but Universality, and Doing for Mankind. The aesthetic levels of realistic poetry range from teleology and surrealism to poetic reality. The aesthetic levels of lyrical poetry, on the other hand, range from narcissism, pure love and habitual lyricism to realistic lyricism. The heart of poetic realism lies in the narrator’s (the poet’s) empathy. His or her experiences are employed in the poetry. In contrast, the core of the poetry of realistic lyricism depends on the poet’s personal experiences. The beau ideal of two sorts of long poetry embodies the truth: good fame travels far away. The artifice of poetry is beautiful and the quality of poetry is wonderful. Pure benevolence is like moonlight which gently shines on rivers and overflows a checkerboard of lines.

Key words: realism, lyricism, Lo Fu, Wei-lien Yeh, Yang Mu, Cheng-chen Chien, Ke-hua Chen, Stone Kuei Tse.

「詩化的現實」與「現實的抒情」：兩種長詩美學的參差對照

蔣美華*

國立彰化師範大學國文系

摘要

「現實」詩作與「抒情」詩作，「現實」詩人與「抒情」詩人，都是在參差對照的情境下所襯顯的異同互植。在筆者所撰述的這篇論文中，根據六家詩人對於「現實」詩作與「抒情」詩作的義界，將陳克華、奎澤石頭、簡政珍這三家定位為「詩化的現實」詩人；復將葉維廉、洛夫、楊牧這三家定位為「現實的抒情」詩人。並將這兩種範疇，再區分成六種面向的美學姿影：「科學語言」、「真實裂縫」、「語言存有」；「無言獨化」、「反常合道」、「為人而作」。「現實」詩作的美學層級，從「目的論」到「超現實」再到「詩化的現實」；「抒情」詩作的美學層級，從水仙情結到「純情」、「慣性的抒情」再到「現實的抒情」。「詩化的現實」詩作之詩心，以他(她、牠、它)者的經歷為詩中人的敘述語調，感同身受；「現實的抒情」詩作之詩心，則以詩人自身體驗為詩中人的敘述語調，推己及人。這兩種長詩美學的極致，體現著桃李不言、下自成蹊的無諍之辯一就詩藝而言，是「道近乎技」；以詩質來論，是圓轉舞姿；至於無緣大慈的仁民愛物情操，則是月映千江地躍然於阡陌詩行。

關鍵詞：現實、抒情、洛夫、葉維廉、楊牧、簡政珍、陳克華、奎澤石頭。

* E-mail: hmchang@cc.ncue.edu.tw.

一、「詩化的現實」與「現實的抒情」：兩種詩美學的無諍之辯

「現實」、「抒情」詩作的義界為何？從詩心來科判—前者以他(她、牠、它)者的經歷為詩中人的敘述語調，感同身受；後者則以詩人自身體驗為詩中人的敘述語調，推己及人。

優質的「現實」詩作，並非憤世嫉俗的激越控訴，亦非詩藝天馬行空的「超現實」，而是「詩化的現實」。何謂「詩化的現實」？艾略特(T. S. Eliot, 1888-1965)在〈傳統與個人才能〉一文中說：

一個藝術家的前進：是不斷地犧牲自己，不斷地消滅自己的個性。……因為詩之所以有價值，並不在「感情」成份的偉大與強烈；而在藝術過程的強烈，也可以說是一結合時，所加壓力的強烈¹。

「非個性」的自艾自憐、「非感情」的氾濫宣洩；觀照大我、情韻節制。「詩不是放縱感情，而是逃避感情；不是表現個性，而是逃避個性。自然只有有個人性和感情的人，才會知道要逃避這個東西，是什麼意義²。」是艾略特對於「詩化的現實」之義界。

「詩化的現實」詩美學，是簡政珍一以貫之的終始本懷。在簡政珍《台灣現代詩美學》、《詩心與詩學》等書中，簡政珍強調：(一)詩的價值在於「藝術性」，而非「社會性」；「目的論的寫作使詩幾乎等同訊息」。(二)以「更真實的現實作為檢驗超現實詩作成敗的依據」，「更真實的現實的立足點是詩人和人生的傍依」；至於「超現實」的詩作，則是以「層層曲折的隱喻作為詩的構築體」。(三)「現實與想像，兩者之間的辯證建構了詩的美學空間」。(四)「詩不是報導事件，而是對事件的感受」；「詩人所觀照的現實，並非現實的複製品」³。針對簡政珍「詩化的現實」詩觀，朱雙一《戰後台灣新世代文學論》有如下的評論：

有關「詩人所為何事」的本體性詰問，延展為「詩與現實的辯證」—而這成為簡政珍詩論的出發點。……簡政珍認為：詩如果缺少哲學的厚度，現實事件過後，將連同垃圾一樣被丟棄；而哲理並非禪機，它必基於詩的生命感，即對生命宿命的悲劇性存在的感悟⁴。

賦予「現實」詩作的哲學厚度、美學舞姿，正是簡政珍對於「詩化的現實」之義界。

「現實的抒情」，則是「抒情」詩美學的典範。就詩人的初衷而言，誠如楊牧所言：

我對於詩的抒情功能絕不懷疑。我對於一個人的心緒和思想之主觀的詩的宣洩—透過冷靜嚴謹的方法，是絕對擁護的。……但我對於詩的抒情功能，即使抒的是小我之情，因其心思極小而映現宇宙之大，何嘗不可

¹ 艾略特(T. S. Eliot)撰(卞之琳譯)(2001)。傳統與個人才能(Tradition and the Individual Talent)。載於趙毅衡(編選)，*新批評文集*(一版一刷，31、33頁)。天津，中國：百花文藝。

² 艾略特(T. S. Eliot)撰(卞之琳譯)。傳統與個人才能。載於趙毅衡(編選)，*新批評文集*(35頁)。

³ 分見簡政珍(2004)。詩與現實—早期台灣現代詩的現實觀照、概念化與超現實經驗—五、六〇年代詩的物象觀照、詩化的現實—八〇年代以來詩的現實美學。載於台灣現代詩美學(初版，83、85、48、43、115頁)。台北，台灣：揚智。簡政珍(1999)。〈詩和現實〉、〈詩和現實的辯證〉。載於詩心與詩學(初版，36、40頁)。台北，台灣：書林。

⁴ 朱雙一(2002)。戰後台灣新世代文學論(初版，587、588頁)。台北，台灣：揚智。

於精微中把握理解。總之，「為事而作」和「為文而作」其實是完全不衝突的。我的詩「為人而作」⁵。

「為人而作」的「抒情功能」，正是楊牧「絕對擁護」的詩觀。至於優質「現實的抒情」詩作，其詩藝高下的「關鍵」，葉維廉認為：

「抒情」的關鍵是在「聲音」二字上。「聲音」來自體內，完全是屬於人的；而且還要通過人，因事物的激盪而發之以音，是生命與經驗因之而統合推展的依憑。「聲音」的轉折、情緒的起伏，掌握得好，不但親切、直接，而且可以沉入情緒的中央⁶。

葉維廉強調，「詩人具有另一種聽覺，另一種視境。他聽到我們尋常聽不到的聲音；他看到我們尋常所看不見的活動和境界。誠然，所有真正的抒情詩人無不自這種出神的意識狀態出發⁷。」

在方思看來，所謂「現實的抒情」，是—

無論什麼詩，若不抒情，即不是詩。詩本為情感的語言。此所以惟詩人心中所感所體驗的方為活生生的現實。詩人惟自此現實中方能汲引其靈感之泉源。凡有過創作經驗的人，尤當著重於創作過程中的作者之時，必然承認：惟作者心中所感所體驗的方為活生生的現實，植根於他真實的生活之中⁸。

「惟詩人心中所感所體驗的方為活生生的現實」，是方思對於「現實的抒情」之義界。陳義芝則主張「抒情至上」的詩美學—

法國詩人安德烈·布列東與保羅·艾呂雅在合寫的《詩注》裡說：「抒情主義是抗議的擴張。」詩人反抗的什麼？皈依的什麼？不必明說而至為明顯，當文學無力撼動社會權勢，最好的辦法就是退回私人敘事，彰顯理想、浪漫純真的意義，以時間換取空間，在權慾橫流中，保住一點幽光⁹。

陳義芝強調，「在理解力蓋過想像力的資訊時代，寫詩的人混同了時代的繁華喧囂，詩歌被誤用來注解歷史、新思潮或社會現實，詩人以時新聲扭的語言企圖表達自己對宏大敘事的關懷、對家國人生的關心。結果是用錯了表達工具，選錯了表達方式，猶沾沾自喜於知識寫作。他不知詩不是傳播知識的好媒介，不為知識而存在¹⁰」。陳義芝強調，「現實的抒情」詩作，「不為知識而存在」；而其「理想、浪漫純真的意義」，「在權慾橫流中，保住一點幽光」。

簡政珍在〈似有似無的「技巧」〉一文中，釐清了「純情詩」與「抒情詩」的義界：

純情詩，一般所訴求的是讀者慣性與熟悉的反應，以便於暢銷。……但能感動深沉的讀者的抒情詩，是要能展現陌生感且能有心靈躍動的詩

⁵ 楊牧(1986)。後記：詩為人而作。載於《有人》(初版，179頁)。台北，台灣：洪範。

⁶ 葉維廉(1987)。自序：三十年詩—回顧與感想。載於《三十年詩》(初版，5頁)。台北，台灣：東大。

⁷ 葉維廉(1971)。中國現代詩的語言問題。載於《秩序的生成》(初版，178頁)。台北，台灣：志文。

⁸ 方思(1980)。方思詩集·後記。載於《方思詩集》(初版，195頁)。台北，台灣：洪範。

⁹ 陳義芝(2005)。抒情至上。《2004台灣詩選》序。載於《2004台灣詩選》(初版，14頁)。台北，台灣：二魚。

¹⁰ 陳義芝(2005)。抒情至上。《2004台灣詩選》序。載於《2004台灣詩選》(初版，13頁)。台北，台灣：二魚。

作¹¹。

同時，簡政珍也在〈抒情詩的陷阱—評何雅雯《抒情考古學》〉一文中，強調—「使抒情富於現代感」；「純然的抒情，若是沒有創意的想像，則只是散文的偽裝」；「現實經由抒情語調的中介，是詩化後可貴的現實¹²」。

「現實」詩作的美學層級，從「目的論」到「超現實」再到「詩化的現實」；「抒情」詩作的美學層級，從水仙情結到「純情」、「慣性的抒情」再到「現實的抒情」—就詩藝而言，是「道近乎技」；以詩質來論，是圓轉舞姿；至於無緣大慈的仁民愛物情操，則是月映千江地躍然於阡陌詩行。

這篇論文以下以〈「詩化的現實」與「現實的抒情」：兩種長詩美學的參差對照〉為題：第一節，「詩化的現實」與「現實的抒情」：兩種詩美學的無諍之辯，已見上述。至於第二節，簡政珍「語言存有」與楊牧「為人而作」長詩美學的參差對照；第三節，奎澤石頭「真實裂縫」與洛夫「反常合道」長詩美學的參差對照；第四節，陳克華「科學語言」與葉維廉「無言獨化」長詩美學的參差對照—所採用的詩例如下：

- (一) 陳克華(1961-)(1997)。〈列女傳〉組詩(1986年，5首，213行)。載於《星球紀事》(初版，155-169頁)。台北，台灣：元尊。
- (二) 葉維廉(1937-)(1987)。〈台灣農村駐足〉組詩(1983年，20首，298行)。載於三十年詩(初版，351-372頁)。台北，台灣：東大。
- (三) 奎澤石頭(1962-)(2003)。〈熱遮蘭城〉組詩(2002年，9首，176行)。載於時光飛逝(初版，296-313頁)。台北，台灣：唐山。
- (四) 洛夫(1928-)(1990)。〈天使的涅槃〉組詩(1990年，5首，291行)。載於天使的涅槃(初版，103-125頁)。台北，台灣：尚書。
- (五) 簡政珍(1950-)(2004)。〈放逐與口水的年代〉長詩(2004年，4部，409行)。《創世紀》詩刊，140-141，320-328。
- (六) 楊牧(1940-)(1986)。〈有人問我公理和正義的問題〉長詩(1984年，6節，129行)。載於有人(初版，3-11頁)。台北，台灣：洪範。

以下即分述之。

二、陳克華「科學語言」與葉維廉「無言獨化」長詩美學的參差對照

陳克華的《星球紀事》詩集，收錄了他的七首長詩。在陳克華的〈自序：長詩之路—《星球紀事》序〉中，他說：

因為厭倦了中國詩的「隱藏」和「省略」；技巧上的「四兩撥千金」、「反筆」、「側筆」、「意在言外」。我的想法是一不要耽遊於冰山浮在水面上的一角，我要費更大力氣把整個冰塊撥上來給讀者看；不要浮光掠影式地神遊，我要把幻想的建構藍圖攤開來在讀者面前。……
詩，為何不能使用科學精確描繪的語言¹³？

所謂詩的「科學精確描繪的語言」，無非是對中國長期以來「抒情」詩欲說還

¹¹ 簡政珍(2004)。似有似無的「技巧」。載於台灣現代詩美學(309、310頁)。台北，台灣：揚智。

¹² 簡政珍(2005)。抒情詩的陷阱—評何雅雯《抒情考古學》。文訊，242，102-103。

¹³ 陳克華(1997)。自序：長詩之路—《星球紀事》序。載於星球紀事(初版，10頁)。台北，台灣：元尊。

休、意內言外的「厭倦」與捨棄；進而改採客觀的物象描摹，呈現意象的自由心證；摒除詩中人的主觀體驗。陳克華「詩化的現實」之詩觀，正如同簡政珍〈意象與「意義」的流動性〉所云：「意象跨出理念的框架後，進一步以其自己的風姿，在浮動中和其他的物象產生奇詭的連理。物象飄浮中碰觸其他的物象，意象流動中誘引其他的意象¹⁴。」把「物象/意象」的「幻想的建構藍圖攤開來在讀者面前」，尊重讀者主導的自由意志—正是陳克華關於「詩化的現實」之義界。

葉維廉認為「抒情的關鍵是在聲音二字上」—葉維廉的詩風，由早期的「繁音複旨一變而為短句和簡單的意象」：1960年的《賦格》，是陽剛的聲音，代表著非個人性的中國文化「鬱結」；1980年的《驚馳》，則是個人的聲音，陰柔綿密。葉維廉堅持這前、後期都是「抒情」的詩風。葉維廉「推動以意象、事件不加說明性，在讀者眼前演出的呈現策略¹⁵」；王維的山水詩，更是最好的例證—

王維的詩，景物自然興發與演出，作者不以主觀的情緒或知性的邏輯，去擾亂眼前景物內在生命的生長與變化的姿態；景物直現讀者目前……王維的詩中，寂、空、靜、虛的境特別多，我們聽到的聲音往往來自「大寂」，來自語言世界以外「無言獨化」的萬物萬象中……是天理的律動，所以無需演繹，無需費詞，每一物象展露出其原有的時空關係，明徹如畫¹⁶。

葉維廉「後期的詩，在聲音的試探上，從王維的詩中獲益最多」；並持續其「以物觀物、即物即真，任景物自現的美感意識¹⁷」。

本節擬以一

- (一) 陳克華(1961-)(1997)。〈列女傳〉組詩(1986年，5首，213行)。載於《星球紀事》(初版，155-169頁)。台北，台灣：元尊。
- (二) 葉維廉(1937-)(1987)。〈台灣農村駐足〉組詩(1983年，20首，298行)。載於《三十年詩》(初版，351-372頁)。台北，台灣：東大。

參差對照陳克華「詩化的現實」與葉維廉「現實的抒情」長詩美學中，前者「科學語言」與後者「無言獨化」之意境堂奧！

《列女傳》原是漢朝劉向的著述，羅列了貞節女性的懿德，諸如：一女不事二夫的殉情、守寡撫育孤兒稚女、三從四德的典範等。陳克華〈列女傳〉組詩的詩題，正是諧擬地顛覆解構了「烈」女的貞潔牌坊；如實映襯當代女性的情欲糾葛、愛恨夾纏。

〈列女傳〉組詩是一首有機結構的長詩，羅「列」了：「台北的女人」、「一位送報的女子」、「落翅仔」、「情婦」、「孿生女童工的故事」五種女性的幽微心曲；或是自食其力如女工、送報；或是笑貧不笑娼的價值取向；又或是經濟自主、情感空虛的單身女郎。在她們的眼裡，男人「個個是情感的侏儒」；有性無愛的交媾，她們或是以「月經規則術」摘下禁果、或是成為不到

¹⁴ 簡政珍(2004)。意象與「意義」的流動性。載於《台灣現代詩美學》(197頁)。台北，台灣：揚智。簡政珍並引述了史帝文生(Wallace Stevens)所言：「不是有關物的理念，而是物本身。」及威廉士(William Carlos Williams)的信念：「不是理念，而是在物中。」

¹⁵ 葉維廉(1987)。自序：三十年詩—回顧與感想。載於《三十年詩》(5、6頁)。台北，台灣：三民。

¹⁶ 葉維廉(1987)。自序：三十年詩—回顧與感想。載於《三十年詩》(7頁)。台北，台灣：三民。

¹⁷ 葉維廉(1987)。自序：三十年詩—回顧與感想。載於《三十年詩》(9頁)。台北，台灣：三民。

二八年華的「未婚媽媽們」。「情婦」的「職業」是「專注於自己的美麗和悽惻」；而「西門町」「落翅仔」，則是被老芋仔「緊緊地」「擁著」，「總是好的」，「即使愛已近絕跡，在陷入激情的西門町」，「即使是」以性交易來免除肚皮的「饑餓」。

試以〈列女傳〉組詩的第二節「一位送報的女子」中的第四小節為例：

(今天，她是披著雨衣的。
她若有心事地挽起一個髻。
是啊，她還試圖
怯怯地向我招呼……呵，她竟也自覺卑微麼？)
而我，我吝於施捨微笑。
(哼，她多像還在做夢的十七歲)
我俯身拾起散落在人間的憐憫
手扶知識的冰冷鏡框
我說：妳早。用妳供奉的十字架塞住
妳流血不止的下體罷(陳克華，〈列女傳·一位送報的女子〉，第四小節，13-22行)

「她」是一個「不認識字」的「中年女子」：「總是最早起床」，騎著「腳踏車」，「挨家挨戶地」送報；送完早報，再到「自助餐廳」上工。詩中人「我」則是一個長期失眠的勞心者，總是輾轉反側地「醒著」，戴著象徵「知識」份子的「鏡框」：冰冷而傲慢、淡漠且涼薄——就如同這座「城市」般「慳吝的蒼白」；也如同都市中的發福「男人」，其「肢體」「堆積」著「油垢」，「魚肚白略帶腥朽」。

「夢」的意象繁複錯綜：是這位「因為早衰/過度操作，而提早下墜的臀部」著「中年」「送報女子」，心還停留在「做夢的十七歲」嗎？憧憬著麻雀變鳳凰的愛情「夢」；珠胎暗結而墮胎，而導致「流血不止的下體」，而懺悔「祈禱」於她所「供奉的十字架」前。再者，操持手術刀的「我」，也許是一位婦產科大夫，經常為她們施行「月經規則術」，而麻木不仁，而凍結其「憐憫」心。

「天亮時如果有夢」：是否意謂著純真「夢」想的幻滅？「現實」的挫敗，使得「夢」想「跌碎復跌碎」；「人世」的疏離鴻溝，讓我們失去了「愛」的付出與承擔；當「夢」想畫上了「句點」，「夢」「醒」之後，無非是「互古同樣絕望的黎明」、「退縮復退縮的明天」啊！

葉維廉〈台灣農村駐足〉組詩，體現著詩人繁華落盡見真淳的素樸心境：擷取了〈水田〉、〈禾田〉、〈鼓風機〉、〈夕陽與白鷺〉、〈天之水〉、〈把夕陽留住〉、〈下弦月〉、〈深夜的訪客〉、〈燦爛的午後〉、〈都是美〉、〈釉的太陽〉、〈稻草人〉、〈浮游的蝴蝶〉、〈疊疊是喜〉、〈彩色的合奏〉、〈純鄉味〉、〈漁港的午後〉、〈夜國〉、〈鹽港夕照〉、〈醒轉的聲因〉等二十組——或山居、或濱海；或晨曦、或星光的「台灣農村」景致，「駐足」諦聽。

試以葉維廉〈台灣農村駐足·17、漁港的午後〉組詩為例：

鬧鬧是青年的
一推一擁的
隨著笑聲
和偶發的黃色故事

逐著浪潮的陽光
到了遠海
背書和遊戲是童年的
也一推一擁的
隨著無邪的玩笑
什麼阿雄和阿媚什麼的
依著街角的左轉右彎
到了村頭的教室
剩下的是
海風閒來無事逐戶的探首
把巷子吹得哨子一樣的響
吹得一個背著陽光獨坐著織網的老人
不知去理吹亂了的網好呢
還是繼續織下去好(葉維廉, 〈台灣農村駐足·17、漁港的午後〉組詩,
頁 364、365)

一個漁村子弟,他的「童年」、「青年」、「老年」階段當然如同四季運轉般的各異其趣一兩者的「一堆一擁」、呼朋引伴;對比著後者的孤「獨」落寞、形單影隻。也許是遭逢海難,或者是喬遷都會,又或是牽手先行撒手人寰。前兩者的熱鬧生活,視顯著後者的「閒來無事」。小孩盼著長大,「青年」忙著戀愛,唯獨老人家出不了家門,「獨坐著織網」,遙想著「童年」青梅竹馬的「無邪」歡樂。

「到了遠海」,意謂著「漁港」的「青年」不是出海捕魚,就是「遠」離家鄉,到城市謀生。「偶發的黃色故事」,指涉著情竇初開的少男少女對於性欲的渴求。喧「鬧」起「鬧」,「青年」就如日正當中的「陽光」般,「笑」妍逐開,「逐」「浪」戲「潮」,千山萬水任我遨遊。至於求學階段的「童年」,「教室」是「背書」的場所,放了學則是「遊戲」的時光。也許是開開「阿雄和阿媚」的「無邪的玩笑」,或者是成群結對地上、下學。

唯有無所是事的老人家,才會在「午後」因無法成眠,而諦聽呼呼作「響」的「海風」,如同「吹」口「哨」般的「響」徹雲霄;也如同「吹」皺春水般攪「亂」了思緒。

再如〈8、深夜的訪客〉中,「當井沿那些女子洗衣的笑聲/早已潮退盡去」:以漲「潮」聲描摩著村婦群集「井沿」,東家長西家短「洗衣的笑聲」,復以「潮退盡去」形容著「深夜」的農村,家家戶戶早已閉目入眠,只有慧點「瀝瀝閃閃的星星」,睜著明亮的大眼睛,一眨一眨的,成為「深夜」造「訪」農村的不速之「客」。又如〈6、把夕陽留住〉中,將「金黃的稻穗」在秋風中的搖曳姿容,形容為「像童話裡/透明的鳥兒/在半空中拍著翼」:「稻穗」如鳥「翼」「拍」翅,其「金黃」色澤如琉璃般「透明」晶瑩;而「夕陽」的農村,如詩如畫彷彿「童話」中城堡的「金」壁輝煌。此外如〈1、水田〉中,將「水田」描繪成「一片高/一片低/一片長/一片短的/鏡子」,如「鏡子」般的「水田」,「把微風/照得竟也綠了起來」一無色的「微風」,在秧「田」的映照下,嫩綠碧青;無味的「微風」,吹送著「小小姑娘」「盈盈的透香」。〈2、禾田〉中,以「好大一片紗帳」形容著「點點列列的綠秧」韻律:「從這邊山腳一撒/撒到初日迷濛的谷口」;「從東面小河的防風林/波動到/西邊被雞鳴和農具喚醒的/小村」。〈4、夕陽與白鷺〉中,「夕陽」是無邊若夢的醉紅;「白鷺」「是粗筆快墨的茫茫」。在霞光晚空飛翔的「白鷺」一「點

點飛揚的閃光/忽上忽下的音符似的/正沉默地/演奏著夕陽」，「比翼群飛的白鷺」，其姿影如同「音符」般「演奏著」「夕陽」的「無言獨化」之天籟！

三、奎澤石頭「真實裂縫」與洛夫「反常合道」長詩美學的參差對照

奎澤石頭在《時光飛逝》詩集的〈自序〉中說：

創造力的堅實基礎為何？從來不是一個問題。惆悵的來源是詩與真實的裂縫。貼身的狐疑，不解詩的虛實交織，印象浮水印的疊合，造就了落差的張力¹⁸。

奎澤石頭「馳騁於詩的國度，其中追尋的跌撞、探索與實驗，都將現實生活的起伏予以錘鍊、轉化¹⁹。」一詩的「創造力」，是「錘鍊、轉化」於「現實生活」；「詩的虛實交織」與「詩與真實的裂縫」，正是奎澤石頭關於「詩化的現實」之義界。誠如楊牧〈奎澤石頭記〉所云：「藝術的想像竟無時無刻不受理性知識的檢驗、監察，強烈要求它(藝術)不可過度傾倒感性官能的悲喜，而必須謀求通過介入的外在觀察而獲得的我們所謂的知識經驗，相對於一般官能之間，這雙重取向一平衡的點，以它(藝術)為基準支持起我們堅實並且愉悅的論述²⁰。」「藝術的想像」與現實的真實，兩者之間的情理辯證，構築了詩作的美學深淺。

洛夫〈詩的語言和意象〉一文道：

蘇東坡說：「詩以奇趣為宗，反常合道為趣」。所謂「反常」，就是使平凡而互不相干的、或相互矛盾的事物，作一種新穎而突然的結合；以產生一種新的美學關係，目的在求得一種驚奇效果。……但實際上卻又符合我們的經驗，符合我們的內在感受——這就叫做「合道」。光是「反常」，詩語言必然失去有機性的生命，而成為一片渾沌；故還必須合於我們經驗的真、或想像的真。……這種語法最大的功能，乃在使讀者從熟知的世界中，獲得新的經驗和令人驚奇的發現²¹。

洛夫推崇東坡「反常合道」的詩趣——魚躍鸞飛的詩語言，有著語不驚人死不休的原創性。布魯克斯(Cleanth Brooks, 1906-1994)，在〈悖論語言〉(The Language of paradox)一文中，強調所謂的「悖論」(弔詭、似是而非)，意即表面上荒謬，而實際上真實的陳述；透過事物表象，繞過語言這工具之笨拙，而表達語言背後的真相——

柯爾律治(Coleridge)後來代他(華滋華斯, Wordsworth)說明這樣做的目的，而他明明白白指出 Wordsworth(華滋華斯)在努力使用悖論語：「華滋華斯(Wordsworth)先生……視為自己目的是給日常事物以新奇的魅力，是激起一種類似超自然的感覺。其方法是把我們思想的注意力，從習慣的嗜眠症中喚醒，引導我們注意眼前世界的奇美²²。」

¹⁸ 奎澤石頭(2003)。自序。載於《時光飛逝》(初版, 4頁)。台北, 台灣: 唐山。

¹⁹ 奎澤石頭(2003)。自序。載於《時光飛逝》(初版, 1、2頁)。台北, 台灣: 唐山。

²⁰ 楊牧(2005)。奎澤石頭記。載於《人文蹤跡》(初版, 101頁)。台北, 台灣: 洪範。

²¹ 洛夫(1981)。詩的語言和意象。載於《孤寂中的迴響》(初版, 17頁)。台北, 台灣: 東大。

²² 布魯克斯(Cleanth Brooks)(2001)。悖論語言(The Language of paradox)。載於趙毅衡(編選), 《新批評文集》(一版一刷, 294、295頁)。天津, 中國: 百花文藝。

對於華滋華斯(Wordsworth)《抒情歌謠集》的「處理方式」,柯爾律治(Coleridge)認為是「悖論語」。誠如簡政珍在〈似有似無的「技巧」〉一文中所言:「十九世紀的英國詩人與詩論家柯勒奇(Coleridge)就說:「詩就是要喚醒人昏睡的知覺,而讓我們日常熟悉的事物展現不熟悉,而顯現新鮮感²³。」布魯克斯用莎士比亞的話來說:「斜過來試試,拐彎抹角地找出直截了當」;「科學使用完美的球形,他的進攻是直接的;藝術的方法,我相信永遠不可能是直接的一永遠是拐彎抹角的²⁴」。簡政珍〈詩與現實〉一文中也說:「布魯克斯在論述『吊詭』時說一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²⁵。」關於希克洛夫斯基(Victor Shklovsky's)的「反熟悉化」(defamiliarization)²⁶,簡政珍〈似有似無的「技巧」〉一文有如下的論述—「為了讓觀者或是讀者能有生命的躍動感,作品要將描寫的對象陌生化,以免墜入習以為常的認知²⁷。」詩的這種方法,只不過是正常語言的發展,而並非正常語言的歪曲。」

本節擬以一

- (一) 奎澤石頭(1962-)(2003)。〈熱遮蘭城〉組詩(2002年,9首,176行)。載於《時光飛逝》(初版,296-313頁)。台北,台灣:唐山。
- (二) 洛夫(1928-)(1990)。〈天使的涅槃〉組詩(1990年,5首,291行)。載於《天使的涅槃》(初版,103-125頁)。台北,台灣:尚書。

參差對照奎澤石頭「詩化的現實」與洛夫「現實的抒情」長詩美學中,前者「真實裂縫」與後者「反常合道」之意趣洞天!

奎澤石頭〈熱遮蘭城〉組詩,以「1」至「9」的阿拉伯編號的九首詩作,織就成一首有機的長詩。「熱遮蘭城」,其英文名稱亦見於第八小節的末兩行—「偉大的/T'CASTEEL ZEELAND」,當我們以「入門收費新台幣肆拾」的門票進去參觀,門額上即刻有「T'CASTEEL ZEELANDA GEBOUWED ANNO 1643」字樣,意思是「熱遮蘭城建於1643年」。「熱遮蘭城」即「安平港」,荷蘭人於1623年(明天啟三年)棄守澎湖,轉佔安平,築木柵堡壘,初名奧倫治城,後改名「熱遮蘭城」。1661年(明永曆十五年),鄭成功的軍隊直指臺灣,先陷赤崁城,再攻「熱遮蘭城」。

奎澤石頭是在2002年7月中旬,創作〈熱遮蘭城〉一詩,遙想台灣四百年的改朝換代;異族如荷蘭、日本等;原住民與閩南人、客家人,以及1950年國民黨帶著外省族群兩百萬人的遷徙。滄海桑田,撫今追昔。試以〈熱遮蘭城〉組詩的第七節為例:

拋花而逝,一覺醒來
啟迪某種非線性運動
越是靠近細看的瘦井
面照浮光掠影動人心魄
倘儂青春飛出彩蝶蛹之生

²³ 簡政珍(2004)。似有似無的「技巧」。載於《台灣現代詩美學》(307頁)。台北,台灣:揚智。

²⁴ 布魯克斯(Cleanth Brooks)(2001)。悖論語言(The Language of paradox)。載於趙毅衡(編選),《新批評文集》(296頁)。天津,中國:百花文藝。

²⁵ 簡政珍(2004)。詩與現實。載於《台灣現代詩美學》(84頁)。台北,台灣:揚智。

²⁶ 希克洛夫斯基(Victor Shklovsky's)的「反熟悉化」(efamiliarization),見高宣揚(1990)。《結構主義》(64頁)。台北,台灣:遠流。

²⁷ 簡政珍(2004)。似有似無的「技巧」。載於《台灣現代詩美學》(306頁)。台北,台灣:揚智。

街角婦人肩負拾荒的
斷垣，同樣飢渴歲月入定時光
倒退進入壁畫淑女窈窕班駁
手執國家一級古蹟保護令

踏花歸去馬蹄猶留
按圖索驥的芬芳，忠實
鞭策巷道洶泳炎夏烙印涼沁
牽掛一種會想起的羽狀
複葉，標誌不是顯性基因的
大葉銀合歡 到處

守護，可攜帶式
明信片，一模一樣等比例
縮小城，存在不存在的
蛹，傷口，固若金湯包紮
小心翼翼卻忘了瘦瘦的井
蝶不斂翼，對你而言。(奎澤石頭，〈熱遮蘭城·7〉組詩，308、309頁)

首先，是「花」、「樹」的意象：「鬱金香」指涉著「荷蘭」—「商賈沿集外城綿延平鋪/鮮豔花紋暗示同語反覆，古早味/當令的異服奇珍濃眉大眼信心滿滿/乘風帆來的久違了的鬱金香」。「海棠」意謂著中國—「經年累月，瓊崖海棠盛開合抱的/甬道，大開，時間凍結於結果/稜形堡壘安頓飄移的神智，著陸/第一次壯觀的歷遊，夏至，雨停了」。

「雀榕」、「雞蛋花」、「**Cassia fistula**(臘腸樹)」(第三節)，象徵著台灣—「雀榕纏繞」：落葉性喬木，因為雀榕經常結實纍纍，且每每在果實成熟時落葉殆盡，讓鳥兒從老遠就可看見一樹豐盛的食物，紛紛前來啄食。而無法消化的種子就隨著鳥的排泄物四處飄落，不論是落在泥土上或其他植物身上，常有發芽的機會，故稱之為「鳥榕」。「鵝黃色調渲染雞蛋花」：落葉喬木，可高達5米，多分布於公園；由於開在頂部中的五瓣小花花冠，外部為白色，中心為鵝黃色，因此俗稱為「雞蛋花」。「追想曲口哨裡哼著南部人的/學名，**Cassia fistula**/永遠離不開泥土的/落葉大喬木」：「**Cassia fistula**」，俗名「臘腸樹」，多生長於公園，在花期時，樹上會掛滿一條條的黃色花朵，由於長而下懸，「黃花一串長長望港」。至於「銀合歡」，由荷蘭人在三百多年前引進台灣；葉為羽狀複葉一指涉著外族「佔領的意志」，「孢子混著風塵醒來/邦鄉是浮雲」；而葉落歸根，「歸鄉是必要」。

其次，「四百年」的台灣「輪迴」於「恨與戰鬥」的血淚之中：「碑銘陰刻著歷史如此/輝煌的佔領砲口拮据度日」—統治者曾經有著「輝煌」的功勳，一旦失勢，也只能潦倒「拮据」。「傳令的羽檄在標本室躺著/荷蘭文構成，攤開的/招降納叛，朝代轉換英雄/背後還有繼起的」—清將「繼」國姓爺而代之。「齒輪帶動古城的聚焦沒有/出路，玻璃珠內的攀藤倖存四百年」；「武士刀即地睥睨四十五年輝煌」—種族的對立、族群的隔閡，導致「一滴淚為誰掬」？在「舊與新，藍與黑，找不到/大時代的矛箭與長槍/上鎖的玻璃展示人 這個物種/恨與戰鬥的需求」；而「愛你的敵人」、「久放菩提葉」，也許是了然於「聚散無常」的遊客如詩中人般，「展現笑顏正是言語之外的/生存決心」！

洛夫〈天使的涅槃〉組詩，是在1989年6月4日「天安門」事件「半年後才動筆²⁸」的。洛夫說：

〈天使的涅槃〉這首長詩的題材，雖與政治有關；但在處理上，我盡可能提升詩中悲劇性的素質。容或有史筆的批判，卻更重視對普遍人性的探索與哀悼²⁹。

洛夫將其歸之於「現實的抒情」詩作—「〈天使的涅槃〉這首長詩，觀照歷史與現實，揉合個人情感與反思的小型抒情史詩，正是我在使命感的驅迫下所提供的系列作品的一部份³⁰。」

洛夫的〈天使的涅槃〉組詩，就其詩題而言—「天使」指涉著在「廣場」靜坐、「絕食」，被執政當局的坦克車「輾」「死」、「槍管」射死的學生們。這群「二十歲」的「天使」們「為了」如「母親」般的「中國」，「在正義的血泊中」「涅槃」解脫。這首組詩，可以分成五節：「絕食者的夢」、「我杵立廣場如一根燒紅的鐵柱」、「遺書(一)」(給母親)、「遺書(二)」(給情人)、「死於聽不見的槍聲中」。

「反常合道」的吊詭詩藝，是這首詩的特色之一：以第五節的詩題「死於聽不見的槍聲中」為例，「聽不見」何其反諷？是「那些老人」「聽不見」學生的訴求嗎；—「那些老人/在電視裡突然長高了丈許/高得超過了危險的警訊戒線」；靜坐「抗議」的學生們，「哀求過/屈膝過/被嗤之以/不識抬舉的/鼻過」；只是為了與「母親」「同質同義的中國」。於是「他們把溫馴的耳朵/全方位開放/交給嘶啞的擴音器」；詩的最後，以「槍聲響了沒有？無人作答/他們拖著空茫的影子，一列縱隊/走進焦味刺鼻的歷史」收結。

再者，第二節「我杵立廣場如一根燒紅的鐵柱」中，將四「根燒紅的鐵柱」之圖象，錯落在詩行「而我，龐然高矗的身影/仍靜靜杵立/廣場/如一根燒紅的/鐵柱」的矩陣之中，造成了悚目驚心的驚奇效果。這四「根燒紅的鐵柱」之圖象，宛如「太陽的紅舌/在壁立千仞的背部/舐下一道道血印」；這四「根燒紅的鐵柱」之圖象，其高山仰止，景行行止，當學生們「仰望」著「那些」「高」不可攀的「老人」時，「仰望是一種多麼累人的委曲」！

試以洛夫〈天使的涅槃〉組詩的第一節「絕食者的夢」為例：

他，以仰臥之姿
與空無一物的蒼天對峙
他餓了三天仍叩不開最後一道鐵門
閉上眼，他開始設計一套夢
飢腸那樣曲曲折折
荒煙萬里
.....

他夢見一塊牛排，然而臭了
他夢見一盤饅頭，然而餓了
他夢見一杯牛奶，然而酸了
他夢見一隻蘋果，然而爛了

²⁸ 洛夫(1990)。自序。載於天使的涅槃(初版，6頁)。台北，台灣：尚書。

²⁹ 洛夫(1990)。自序。載於天使的涅槃(初版，5頁)。台北，台灣：尚書。

³⁰ 洛夫(1990)。自序。載於天使的涅槃(初版，6頁)。台北，台灣：尚書。

他夢見他把這些全部吃光

然而，他死了(洛夫，〈天使的涅槃·1、絕食者的夢〉組詩，1-6、35-38、39-40行)

這一節，主要是以食物的意象，諧擬「絕食者」的「飢腸」輾轉：對於「餓了三天」的學生而言，所「夢見」的食物，即便都「臭了」、「餓了」、「酸了」、「爛了」，饑餓難耐的「他」還是「把這些全部吃光」—「然而，他死了」！食物意謂著學生們對改革中國的理想訴求，「為了焙製一塊黃土地那麼大的餅」，讓百姓有飯吃；學生們捨棄了與情人「分食一枚甜餅」的小愛。「為了」「新的中國需要我的血」，學生們無法承歡父母膝下，而「通過發燙的槍管/用血做了抉擇」。

複沓的意象，起伏著這首長詩的聲情韻律：一次次的「他夢見」、「他們把/交給」、「為了」層遞著「天使」「決心赴死」的從容就義，「涅槃」於「正義的血泊中」—「他夢見/一群鴿子繞著寺院的塔尖飛/咕咕數聲/便紛紛跌落在一排雪亮的餐盤上」，像這樣一小節四行的句型，計七小節；象徵和平的「鴿子」，淪為盤中飧，反諷著政權的「陰暗」，以及「一個直立動物的尊嚴」的被剝奪。

四、簡政珍「語言存有」與楊牧「為人而作」長詩美學的參差對照

對於現實的人文關懷，是簡政珍詩作的主旋律。將個人情感昇華為普遍的人生經驗，使詩作呈現出多彩而鮮明的現實感。古遠清說，「簡政珍的詩作是一以意象觀照人生；詩論則是以哲思點化生命的厚實³¹。」他的詩是帶著枷鎖的跳舞，可以感受到生命的苦澀況味；在現實生活中提煉出燦爛的哲思晶體。他的詩藝，擅長以意象技巧來揭示人生的深層現實與內在本質；他的詩法，在於通過無中生有，來表現自己貫通的時空意識，讓意象在語言之島上悠游浮沉。

洛夫認為，意象思維是簡政珍的基本詩學。所謂意象思維，就是透過一種沉默的意象語言，來傳達詩人對歷史、現實、生命和自然的深層體悟³²。誠如鄭明嫻所觀察到的，簡政珍著重於生命剎那間如臨生死的感動，繼而以凝鍊的語言傳遞存有的訊息³³。以語言的深層意義，知感交融地思索著存在的荒謬，引喻設色，節奏合度。潘亞暉〈簡政珍詩歌的語言風格〉一文也說：「簡政珍的詩，常常將五官的感覺在文字中有密度地表現出來，顯示出某種彈性和張力³⁴。」其詩作中意象的音樂性/視(觸、嗅、味)覺性，喚起了讀者新的體驗，在這樣的感染下，讀者興起了只能意會無法言傳的情緒效應。

簡政珍2002年詩作〈所謂劇本〉(《失樂園》，42、43頁)說：「沉默，是因為我們隱藏太多滿溢的詞語³⁵」簡政珍認為，「沉默不是啞巴式的無言，而是語言趨於飽滿的狀態³⁶。」在朱雙一《戰後台灣新世代文學論》中，推崇簡政珍「沉默」的創作論，是其文學思想家的特徵之一；而「飽含沉默的意象

³¹ 古遠清(1992年9月24日)。以哲思點化生命的厚實—解讀詩人詩論家簡政珍。台灣新聞報·西子灣副刊。

³² 洛夫(2003)。序簡政珍詩集《失樂園》。載於簡政珍(撰)，失樂園(初版，7頁)。台北，台灣：九歌。

³³ 鄭明嫻(1990)。簡政珍論。載於簡政珍(撰)，歷史的聲味·附錄(初版)。台北，台灣：尚書。

³⁴ 潘亞暉(1990年6月21日)。簡政珍詩歌的語言風格。台灣新聞報·西子灣副刊。

³⁵ 簡政珍(2003)。所謂劇本。載於失樂園(初版，42、43頁)。台北，台灣：九歌。

³⁶ 簡政珍(2003)。後記一詩的因緣。載於失樂園(188頁)。台北，台灣：九歌。

經營」，也是其詩論的基本要點之一³⁷。簡政珍於〈沉默和眾聲喧嘩〉說：「詩的真言是透過意象思維，而意象基本上是以視覺的無聲替代言語的有聲，本質上是沉默的³⁸。」簡政珍在《語言與文學空間》一書中強調，「空隙是沉默的，它不是我們聽到的聲音，但卻不斷向我們發出訊息。只要作品中有沉默，作品就不會被詮釋盡³⁹。」在海德格看來，語言的聲音是無聲的(lautlos)。語言雖然不能發出聲音，卻可以將事物說出來(顯示或讓之出現)；事物的存在是由於語言的說出。存有(Sein)的意義是語言的說出。人要聆聽存有(Sein)的無聲的語言，且讓之以文字說出來。海德格所謂的「存有(Sein)的語言」，是無聲之聲⁴⁰。海德格所謂的「道說(Sage)也有兩種：一是大道(Ereignis)的展開，即寂靜之音的無聲傳露。二是合於道說(Sage)的人的本真的說(sprechen)，例如詩與思⁴¹。」這也遙契了老莊的「大音希聲」及孔子的「天何言哉？四時行焉，萬物作焉」。簡政珍以「空隙/縫隙」的沉默「真言」，在文字的空間銘記著「詩的存有」。「為人而作」的「抒情功能」，是楊牧對於「現實的抒情」之義界。楊牧說：

詩是一種固守人性真情的方式。葉慈的詩也曾經以積極介入的聲音，參與政治的運動；雖然我們知道運動並不是目的；運動希望帶來不捨的、深情的文明社會⁴²。

賦予「政治」、「現實」詩作的「藝術」性，「詩的精神意圖和文化目標，詩對藝術的超越性格之執著，以及它對現實是非的關懷，寓批判和規勸於文字指涉與聲韻跌宕之中——這一切，是不太可能隨政治局面或意識型態去改變的⁴³。」是楊牧對於「詩的純淨」的「堅持」⁴⁴。

本節擬以一

- (一) 簡政珍(1950-)(2004)。〈放逐與口水的年代〉長詩(2004年，4部，409行)。《創世紀》詩刊，140-141，320-328。
- (二) 楊牧(1940-)(1986)。〈有人問我公理和正義的問題〉長詩(1984年，6節，129行)。載於有人(初版，3-11頁)。台北，台灣：洪範。

參差對照簡政珍「詩化的現實」與楊牧「現實的抒情」長詩美學中，前者「語言存有」與後者「為人而作」之如日輝月映般雙美燿耀。

簡政珍的長詩，句句有如短詩詩質的意象稠密，網絡圓轉的意象敘述；迥異於長期以來台灣「散文化」長詩的鬆垮與散漫。簡政珍〈放逐與口水的年代〉詩小說，為台灣長詩的體製開啟了「詩/小說」雙美的宏學，確立了「文類越界」的體製。「文類越界」是文壇的趨勢，緣起於單一文類無法承載作家的豐盈思潮。簡政珍〈放逐與口水的年代〉長詩，則是台灣詩史上第一首「詩小說」。「詩小說」的本質異於「傳統長詩」：前者的「詩」與「小說」是二合一的；就如同木瓜牛奶汁，已經是木瓜與牛奶經過調配後的新產品。後者書

³⁷ 朱雙一(2002)。戰後台灣新世代文學論(587、591頁)。台北，台灣：揚智。

³⁸ 簡政珍(1999)。沉默和眾聲喧嘩。載於詩心與詩學(120頁)。台北，台灣：書林。

³⁹ 簡政珍(1989)。語言與文學空間(初版，53頁)。台北，台灣：漢光。

⁴⁰ 陳榮華(1993)。海德格導讀。載於海德格(撰)，孫周興(譯)，走向語言之途(初版，9-11頁)。台北，台灣：時報。

⁴¹ 孫周興(1993)。中譯本序載於海德格(撰)，孫周興(譯)，走向語言之途(初版，18-19頁)。台北，台灣：時報。

⁴² 楊牧(2005)。詩和愛與政治。載於人文蹤跡(170頁)。台北，台灣：洪範。

⁴³ 楊牧(2005)。詩和愛與政治。載於人文蹤跡(174頁)。台北，台灣：洪範。

⁴⁴ 楊牧(2005)。詩和愛與政治。載於人文蹤跡(176、174頁)。台北，台灣：洪範。

寫的視角，大抵是「詩中人」等同於「詩人」，以「詩人」的單一視角直抒胸臆。「詩小說」則不然：以意象稠密的詩語言，意象迴環的圓轉結構，延展著虛實相生、時空跳轉的曲折情節。

在這首詩小說中，簡政珍是以「悲劇喜感」的詩藝，營造出既有「小說」事件的曲折脈絡，而又保有意象稠密的敘述語調。「故事敘述/意象稠密度的雙美」，是這首「詩小說」的特色，如：「留下/離去」的故事敘述衝突、「長句」鋪排的意象稠密度、人稱代詞的「角色」流轉、意象呼應的「死亡」事件脈絡、意象牽引的「語言」情節鋪排、「妳在哪裡」圓轉結構的舞台時空一等「小說」和「詩」文類的交融與新變。簡政珍在《放逐詩學》一書的〈後記〉中說：

在這嶄新的二十一世紀，面臨這樣的政體和現實，台灣這塊土地勢必湧著更多的心靈放逐者⁴⁵。

簡政珍〈放逐與口水的年代〉詩小說的「詩題」一值此「新世紀」的「嶄新」年代，詩題點出了這是一個「口水」氾濫的「年代」，以傳媒與「政客」為最；導致在科技昌明的區區地球村，人心「放逐」如轉蓬浮萍。在簡政珍的這首詩小說中一從天災的洪「水」患、飛沫傳染的 SARS；再到官商民代的「口」沫橫飛、言偽而辯。無端掀起種族戰火，黎民顛沛；海峽兩岸，一夕數驚。芸芸「眾生」的我們，何去何從？信土雖美兮，洵非我土，堅持「留下」來的詩中人說：「家在這裡等待，雖然陪伴晨昏定省的是/毛骨悚然的喧囂」。這首詩小說，是簡政珍困心衡慮，悲懷憫世；「生年不滿百，常懷千歲憂」的潛心焦慮發憤之作！

簡政珍〈放逐與口水的年代〉詩小說中，「長句」的頻繁出現，顯示出(一)詩行空間構築從寬的延展到長的縱深，呈顯出在同一時間內事件的錯綜變局；(二)標點符號的有形空隙，已被稠密意象所稀釋，甚至是蒸發。例如：「在母親沾滿血跡的頭巾下睜著大眼睛隱藏心事」、「地底下油亮的烏金提供七一〇個出兵的理由」、「凱達格蘭大道那棟紅色建築所掌控的語言體系」、「生命最後的奢望是政客的唇舌能有具體的輪廓」、「據說凱達格蘭大道繼續以口水洶湧成浪」一如將上述 20 字的一個詩行，分成兩、三個詩行：一則文字的空間化，延遲了事件從發生到落幕的迅雷不及掩耳；再則意象稠密度的稀釋與蒸發，減弱了詩小說的戲劇張力，及其跌宕情節的層疊意象蜂湧。

誠如《論語》所言：「如得其情，則哀矜而勿喜。」仁民愛物的悲憫情懷，當然是做為一個「人」的必要條件；至於如何將無緣大慈、同體大悲的「詩心矜憫」，體現於方寸詩園、遼夏詩境的「詩質稠密」矩陣之中，則是「詩人」終其一生的詩藝精進修持。陳建民讚譽簡政珍的長詩「意象很稠密」一簡政珍的意象，「常會像魔術方塊的某一個四方面，突然轉變成另一時空的入門，成了另一個大面的成份，也成了另一時空的某個靜止的意象，於是繼續他長詩的意象敘述⁴⁶。」

試以簡政珍〈放逐與口水的年代〉詩小說中的「第三部」、「第四小節」為例：

⁴⁵ 簡政珍(2003)。後記。載於放逐詩學(初版，223頁)。台北，台灣：聯合文學。

⁴⁶ 陳建民(2003)。長詩的四種可能—從洛夫、簡政珍、林耀德、陳克華的長詩探索起。文與哲，2，237。

能否讓我及早印證妳在記憶裡的輪廓
我心靈渴望的溫度卻在額頭加溫
熱度讓我回味溫暖複雜的往事
我並不後悔那一天
伸手去扶持一個手持綠色旗幟的老人
也許他是從口水部隊
感染到身心炙熱的燃燒
也許他在效法噴灑口水時
已經沾染了口水的病毒
但我必須護送他去醫院
去完成我必然的歸宿
雖然我手碰觸的高溫
讓我在心裡瞬間滋養暗影
雖然高速上升的電梯
承載的是急速下墜的心情
我已忘記那是個雷聲的午後
還是霓虹燈提早亮醒的黃昏？(簡政珍，〈放逐與口水的年代·第三部·
第四小節〉詩小說，326-342行)

「到了新世紀第三個春天」，SARS「一個陌生的病毒佔領了整個島嶼」。在這一小節中，「我」也許是和這位「手持綠色旗幟的老人」，有著相異的政黨取向，然而惻隱之心的油然而起，使得「我」為了「護送他去醫院」，而被感染，而「病」故。相較於許多的「抗煞」無名英雄；「那個人」「口水繼續噴灑」，「來遮掩一個特准遠離營區的預官，一個/告假離開『抗煞』陣線的醫生」一而「那個噴灑口水的人/是我們存在必然的日影嗎」？在面對 SARS 的苦難中，我們更了解整個社會是一個生命共同體。社會集體焦慮現象之所以產生，源自社會大眾強烈的不確定感與無法掌控感，而生命威脅更是首因。

「夾雜了各種新聞裡鏗鏘的色彩」：「島國」某些媒體的嗜血性格與過度失衡的報導風格，大概也與深化集體焦慮脫不了干係。SARS(嚴重急性呼吸道症候群)宛如二十一世紀再現的黑死病。進入二十一世紀，經驗了戰爭、恐怖活動、越來越硬的心、道德的混亂及 SARS，我們更須重視人、人與人之間的互動規範合作，以期望較不黑暗的未來。由面對 SARS 的衝擊，觸動生命根源的呼喚、是愛的焦急的提醒，由人的內心喚起、由社會各角落喚起。我們需要學會凝聚我們的能量，建構有益身、心、靈成長的優質人際互動社會情境，生活在陽光下抵抗力自然提高。

「我躺在病床上/看到護士層層包裹下關懷及恐懼的眼神/死亡的魅影化成嗡嗡的耳語」：醫護人員在勇敢救人的同時，他們也怕被感染、也怕會死亡；為病人奉獻的同時，他們也想好好照顧自己的家人；發揚愛心的同時，他們也會因為病人的挑剔而感到委屈、洩氣或生氣；嫻熟地進行工作的同時，他們也會懷疑自己的作法是不是最好的；承受讚揚的同時，也因為被親友的排斥而傷心。這些都是屬於人性的，最真實的感受，卻因為醫護人員有照顧病患的天職這樣的信念而失去合理性。可以勇敢，也可以軟弱—是一種對他人或自己的生命表現尊重的態度，也就是接納生命在每一個片刻所展現的樣子。面對一個人表現勇敢的情操的時候，我們敬佩(她)他，感謝她(他)，但不表示每個人都應該遵循這樣的價值觀；面對一個人表現軟弱的时候，她(他)的匱乏、她(他)的恐懼、她(他)的孤獨也必須被傾聽、被瞭解與被關懷。最重要的是，每個人有

權利選擇在每一個時刻要表現勇敢或表現軟弱，這選擇的權利，也該要被尊重。或許有了這樣人性的關懷與尊重，叫英雄就不會太沈重了！

如何剪裁「公理和正義」的意象織成詩呢？在楊牧〈有人問我公理和正義的問題〉長詩中，向詩中人提「問」的，來自於一個未曾謀面年輕人，從「外縣市一小鎮」所寄出的「一封」「信」。這封信，「署了/真實姓名和身分證號碼/年齡...../籍貫，職業」一寫「信」的人，確有其人；更加聚焦出社會「公理」與人間「正義」恰似「虛假的陽光」般的夢幻泡影—

有人問我一個問題，關於
公理和正義。簷下倒掛著一隻
詭異的蜘蛛，在虛假的陽光裡
翻轉反覆，結網。許久許久(楊牧，〈有人問我公理和正義的問題·5〉，
1-4行)

「虛假的陽光」只是海市蜃樓般的幻覺罷了，「公理和正義」在「虛假偽善」的面具下，「反覆」操弄的「詭異」的外交辭令，冠冕堂皇、朝令夕改。寫這封信的人，大學唸「法律」系，畢了業、當完兵，「考了兩次司法官」，他「詰難」著一司法為國家社會「公理」「正義」最後一道防線，以確「鑿的證據」：諸如公平稅收的基礎是在人民有所得就該繳稅的認知上建立，更建立在政府和人民的互信、互利上，所以在人民盡自己的義務前，政府也應扛起維護社會「正義」的責任，貫徹法令，伸張正義，拿出大刀闊斧的決心，如同一面明亮無損的鏡子，彰顯出社會「公理」。再如政客們在口誅筆伐之中，為了勝選互揭瘡疤，以及如散財童子似地亂開支票及迎合特定族群，罔顧社會「公理」的信口開河。或如政府對於社會福利預算的編製和社會福利政策之規劃，應採取十分保守的態度，不僅社會福利資源之分配應針對特殊對象而非全民性，而社會福利政策亦總是在強烈抗爭或政治性訴求才作規劃，而非系統性之規劃策略，使得社會福利資源分配不公，亦不合於社會「正義」的準則等。又如在市場經濟的體系下，企業的投資與運作、企業家的決策與行為，常常會產生重大的影響。正面的影響可能是創造工作，驅動經濟成長；負面的影響可能是政商利益輸送，損傷社會「正義」。

「二十世紀梨」的意象繁複幽微，觸動著族群意識的糾葛紛擾：

.....唉到底甚麼是二十世紀梨呀—
他們在海島的高山地帶尋到
相當於華北平原的氣候了，肥沃豐隆的
處女地，乃迂迴引進一種鄉愁慰藉的
種子埋下，發芽，長高
開花結成這果，這名不見經傳的水果
可憐憫的形狀，色澤，和氣味
營養價值不明，除了
維他命C，甚至完全不象徵甚麼
除了一顆猶豫的屬於他自己的心(楊牧，〈有人問我公理和正義的問題·
2〉，11-20行)

「二十世紀」，對中國人來說是苦難流離的百年；「二十世紀梨」，是榮民們開墾「梨」山，所研發的新品種—它種植於「海島的高山地帶」，其緯度「相當於華北平原的氣候」；它的「種子」指涉著「鄉愁慰藉」。這位寫信的年輕

人，成長於「眷村」，雖然是老榮民所「單祧籍貫香火」的兒子，卻「不完全懂」父親的「鄉音」；而是「大半時間和母親在一起」，「學了一口台灣國語」。這位寫信的年輕人，解剖著自己：「籍貫教我走到任何地方都帶著一份/與生俱來的鄉愁，他說，像我的胎記/然而胎記襲自母親我必須承認/它和那個無關。他時常/站在海岸瞭望，據說煙波盡頭/還有一個更長的海岸，高山森林巨川/母親沒看過的地方才是我們的/故鄉。」

「二十世紀梨」的外形就像是人的心臟，對這位寫信的年輕人而言一他的「心」，「早熟脆弱如一顆二十世紀梨」，「猶豫」踟躕於「公理與正義」的「方向」，他「為一個重要的超越季節和方向的問題」而「嚎啕」「哭過」；他為「公理與正義」的「失去嚮導」，而「憤怒」、而「質疑」、而「絕望」；而「狂呼」、而「沙啞」；而「掛著淚」：「信紙上沾了兩片水漬，想是他的淚/如牆腳巨大的雨霉」；「淚水的印子擴大如乾涸的湖泊」。

五、結語

「現實」詩作與「抒情」詩作，「現實」詩人與「抒情」詩人，都是在參差對照的情境下所視顯的異同互植。在筆者所撰述的這篇論文中，根據六家詩人對於「現實」詩作與「抒情」詩作的義界，將陳克華、奎澤石頭、簡政珍這三家定位為「詩化的現實」詩人；復將葉維廉、洛夫、楊牧這三家定位為「現實的抒情」詩人。並這兩種範疇，再區分成六種面向的美學姿影：「科學語言」、「真實裂縫」、「語言存有」；「無言獨化」、「反常合道」、「為人而作」。

「現實」詩作的美學層級，從「目的論」到「超現實」再到「詩化的現實」；「抒情」詩作的美學層級，從水仙情結到「純情」、「慣性的抒情」再到「現實的抒情」—「詩化的現實」詩作之詩心，以他(她、牠、它)者的經歷為詩中人的敘述語調，感同身受；「現實的抒情」詩作之詩心，則以詩人自身體驗為詩中人的敘述語調，推己及人。這兩種長詩美學的極致，體現著桃李不言、下自成蹊的無諍之辯—就詩藝而言，是「道近乎技」；以詩質來論，是圓轉舞姿；至於無緣大慈的仁民愛物情操，則是月映千江地躍然於阡陌詩行。

參考文獻

- 方思(1980)。方思詩集(初版)。台北，台灣：洪範。
- 古遠清(1992年9月24日)。以哲思點化生命的厚實—解讀詩人詩論家簡政珍。台灣新聞報·西子灣副刊。
- 朱雙一(2002)。戰後台灣新世代文學論(初版)。台北，台灣：揚智。
- 奎澤石頭(2003)。時光飛逝(初版)。台北，台灣：唐山。
- 洛夫(1990)。天使的涅槃(初版)。台北，台灣：尚書。
- 洛夫(1981)。孤寂中的迴響(初版)。台北，台灣：東大。
- 高宣揚(1990)。結構主義(初版)。台北，台灣：遠流。
- 陳克華(1997)。星球紀事(初版)。台北，台灣：元尊。
- 陳建民(2003)。長詩的四種可能—從洛夫、簡政珍、林耀德、陳克華的長詩探索起。文與哲，2，223-252。
- 陳義芝主編(2005)。抒情至上·《2004台灣詩選》序。2004台灣詩選(初版，13-15頁)。台北，台灣：二魚。

- 楊牧(1986)。有人(初版)。台北，台灣：洪範。
- 楊牧(2005)。人文蹤跡(初版)。台北，台灣：洪範。
- 葉維廉(1987)。三十年詩(初版)。台北，台灣：東大。
- 葉維廉(1971)。秩序的生長(初版)。台北，台灣：志文。
- 鄭明嫻(1990)。簡政珍論。載於簡政珍撰，歷史的騷味·附錄一(初版，151-157頁)。台北，台灣：尚書。
- 潘亞暉(1990年6月21日)。簡政珍詩歌的語言風格。台灣新聞報·西子灣副刊。
- 簡政珍(2004)。〈放逐與口水的年代〉詩小說。《創世紀》詩刊，140-141，320-328。
- 簡政珍(2003)。失樂園(初版)。台北，台灣：九歌。
- 簡政珍(1989)。語言與文學空間(初版)。台北，台灣：漢光。
- 簡政珍(1999)。詩心與詩學(初版)。台北，台灣：書林。
- 簡政珍(2003)。放逐詩學—台灣放逐文學初探(初版)。台北，台灣：聯合文學。
- 簡政珍(2004)。台灣現代詩美學(初版)。台北，台灣：揚智。
- 簡政珍(2005)。抒情詩的陷阱—評何雅雯《抒情考古學》。文訊，242，102-103。
- (德)海德格撰(孫周興譯)(1993)。走向語言之途(初版)。台北，台灣：時報。
- (美)艾略特(T. S. Eliot)撰(卞之琳譯)(2001)。傳統與個人才能(Tradition and the Individual Talen)。載於趙毅衡(編選)，新批評文集(一版一刷，26-36頁)。天津，中國：百花文藝。
- (美)布魯克斯(Cleanth Brooks)撰(趙毅衡譯)(2001)。悖論語言(The language of paradox)。載於趙毅衡(編選)，新批評文集(一版一刷，353-375頁)。天津，中國：百花文藝。



蔣美華畢業於東吳大學中國文學研究所博士班，現職彰化師範大學國文系副教授。現階段潛修佛法的信解與行誼，踐履照護流浪犬的護生志業；假以時日，期能融攝當代詩/佛學的美善與悲智。