臺灣文學研究集刊　第二期
2006年11月　　頁129~164
臺灣大學臺灣文學研究所

臺灣五十年代末到七十年代初兩種文化錯位的現代詩*

葉　維　廉**

摘　要

本文試圖指出五十到七十年代初，臺灣現代詩兩種文化錯位的現象。其一，是一九四九年以後，大陸來臺詩人群寫的詩，呈現雙重錯位的鬱結：一方面是承受五四以來文化虛位的痛楚，另方面則是面對不可知的未來，所產生的孤絕禁錮感、游疑不定、放逐、夢幻、恐懼等思緒，而為了與當時反共、鎮壓的社會體制對抗，詩人遂轉向內心求索，找尋一個新的「存在理由」，試圖通過美的創造來建立一個價值統一的世界。當時的詩人們，有意無意間採取了一種「創造性的晦澀」、「多義性的象徵」、「借語 / 借聲」的表達方式，如洛夫、瘂弦、商禽、辛鬱、管管、張默、大荒、余光中、葉維廉等人，都可當作代表。其二，是所謂「跨語言的一代」，係指從日本統治時期跨入國民黨政府時期的詩人們，他們面臨從日文到中文創作的錯位，但也企圖加以轉化，例如從日本詩人的「新感覺派」作風，汲取營養，創作新詩；而面對「文化失語症」和執政者的鎮壓手段，他們以「創造性的模棱性」和美學的建構，作為抗衡的論述，如林亨泰、錦連、桓夫等人，都可當作代表。這兩類詩人都應用了西方現代主義的技巧來完成他們對政治、社會、歷史動蕩下的心理投射，但前者已表現鬱勃澎湃的詩風，後者的表現應也可期許，相信屬於歷史失憶的「被扭曲的悲哀」這一種歷史意識重建後，應該也會產生磅礴沉鬱的詩。

關鍵詞：現代詩　現代主義　文化錯位　臺灣文學　創世紀　銀鈴會

95.8.18 收稿，95.9.30 通過刊登。

*本文為筆者於 2006 年 7 月 2 日在臺灣大學臺文所演講內容，及曾在「創世紀五十年與臺灣現代詩研討會」上宣讀論文：〈雙重的錯位：臺灣五六十年代的詩思〉，臺北：創世紀詩社主辦，2004 年 10 月 30 日。

**加州大學聖地亞哥校區教授

臺灣大學學術期刊資料庫

前言

本文打算回顧由五十年代末到七十年代初在臺灣發生的現代詩，主要論點有二：其一，是大陸失守後來臺的詩人群寫的詩，是在雙重錯位體痛神傷下尋索出來的詩；其二，是所謂「跨語言的一代」另一種文化錯位的臺灣詩人之詩。關於（一），我們需要簡述這些詩人們所背負五四以來，第一次文化錯位的「鬱結」；關於（二）我們需要瞭解在日本文化（他們閱讀與書寫的語言）和中國文化（他們猶待重新學習的漢文和白話）的夾縫中之掙扎；但二者都在現代主義中找到表達策略的電導體。[1]

大家都知道，文學藝術上的現代主義，作爲一種運動，作爲一種風格，最初是在歐美興起的。它的興起有其獨特的歷史文化因素。我們對於在東方國家後來出現的現代主義應該怎樣去處理呢？最流行的策略之一是：用討論西方現代主義得來的一些指標（markers）做準，來衡量、訂定在東方文化出現的現代主義作品。但這樣做，馬上會引起很多問題。

首先，我們要問：我們應不應該遵從西方現代主義的指標呢？用西方現代主義的指標做準，起碼有兩種涵義。一個涵義是：所有東方的現代主義，譬如在中國、日本、印度、韓國所興起的現代主義，都是西方現代主義的翻版，它的目的、風格、策略都襲用了西方的成品；另一個涵義是：好比這些指標是某種風格最佳最終的印證，只要在某一個文學或藝術作品裡找到類似的指標，我們便可以直認該作品爲現代主義的作品。但，果真如此嗎？

我們需要指出，即在明顯受西方影響的作品裡，我們仍然不能假定原模和移植成品之間的美學構成與意義完全一樣。在移植的過程中，總會有本土因素的牽制。我們應該還要問：東方現代的作家（我們且以中國或臺灣的現代的詩人爲例），在怎樣的一種文化氣候、政治社會狀態下發現類似西方現代主義的觀物態度和表現策略呢？或者，換個方式問：他們在西方現代主義中，吸取了什麼適於表現他們特有的文化和心理情態呢？要答覆這些問題，我們先要明辨中國與西方文化各自獨特不同的境遇，才可以整理出兩條理路相交相離的實際情況和導致它們各自不同的歷史危機。這種「文化境遇」的展示，也可以幫我們辨認出一些其他重要的問題來。我們現在應該問：是什麼歷史需要逼使這些作家抗拒傳統的典範，接受某種外來的意識形態呢？在接受過程中，他們在本

[1] 有關第一個論點，筆者曾在「創世紀五十年與臺灣現代詩研討會」上宣讀論文:〈雙重的錯位：臺灣五六十年代的詩思〉，臺北：創世紀詩社主辦，2004 年 10 月 30 日。本文據初稿擴充並增加第二個論點以求完整周延。

臺灣大學學術期刊資料庫

源文化中找出怎樣的美學根據來支援他們的做法？在兩種不同意識形態必然產生的爭戰與對峙中，他們又做了怎樣的調整使外來的美學意念本土化？他們口頭上雖然向傳統宣戰，但下意識裡，本源文化裡又有何種思想美學的迷戀與記憶——這裡包括歷史哲學和思想習慣——在左右著、調劑著他們對西方理論和策略的揚棄呢？

一、文化錯位：異質文化爭戰的共生

現代中國文化、文學是本源感性與外來意識型態爭戰協商下極其複雜的共生，我稱之爲Antagonistic Symbiosis（異質分子處於鬥爭狀態下的共生），指的是十九世紀以來西方霸權利用船堅炮利、企圖把中國殖民化所引起的異質文化與本源文化的爭戰。現代中國文化、文學一開始便是與帝國主義軍事、政治，經濟文化侵略辯證下的蛻變與轉化，其過程複雜多面而詭奇，既橫暴神秘又美麗攝魂，令人驚駭，令人愁傷，是我一度說過的中國人不得不承受的「鬱結」。

五四之初，德先生和賽先生確曾開啓過重要的文化的轉機：懷疑精神、批判精神、開放精神，使青年能對傳統文化中宰制性的權力架構作出挑戰，作出反思，包括把維護傳統權力架構的解讀方式破解（如《古史辨》的努力），但同樣的反思精神並未應用到外來意識型態上。事實上，對西方的知識、思想和意識型態的沉醉，往往壓倒了對中國文化原質根性異化生變的思索。這種把侵略者、殖民者的思想內在化——即被外來思想同化到無法反思、無法認知這些曾經幫助他們批判傳統宰制架構的外來思想，在最深的底層裡，實在是另一種宰制形式，對人性的削減有很大的創傷性，是與中國文化宰制架構以外所強調的「自然」、「無待」，「無礙」背道而馳的。自五四反帝反封建開始，從五四對舊有政治、倫理，美學秩序做情緒化的鞭撻與歐美意識型態和文化、文學理論大規模不分皂白地移植之後，影響所及，是賽先生（包括其引發的物化、商品化、目的規劃化、人性單面化的文化工業——即以貨物交換價值取代人之爲人的價值）的得勢和持護，培植人性深層意識與風範的精純文學藝術的虛位，包括中國古典詩提供的靈活語法所代表的非干預性非宰制性的觀物、表物的立場與策略，包括可以幫忙我們破解權力架構，解除語言暴力的道家思想，包括人法自然的山水詩裡提供的物物無礙的世界……之淡化和邊緣化。所以，在這個內在化的過程中，兩種文化就無可逃避地進入複雜的衝突、對峙、爭戰、協商、調整。這種異質爭戰的共生一面深深觸擾了中國本源的感受、秩序觀和價值觀，一面引發了弓張弦緊的文化對話。

其次，自列強入侵以來，中國民族文化的異質根性已被放逐，一向被視爲

臺灣大學學術期刊資料庫

神聖不可侵犯的中國，迅速的崩潰和空前的割地讓權，中國人已經失去了至今猶未挽回的民族自信。雖然有些人認爲中國並沒有實際被全面征服和忍受殖民化的統治與宰制：雖然像Albert Memmi[2]所說的構成文化認同意識的四要素——歷史意識、社會意識，宗教或文化意識和傳承、持護文化記憶的語言——並沒有像某些非洲土著民族那樣被全然毀滅，但列強的侵略及日本一而再、再而三的設法把中國殖民化的活動，顯著地感染了中國文化，如外來文化的中心化和本源文化被分化、滲透，淡化以至邊緣化而產生的「文化的失真」和「文化的改觀」。所謂中心化，如外國文化意識結構無意識的內在化，如：音樂（貝多芬、莫札特……）、電影（長久以來受好萊塢的型塑）、電視（說西方，尤其是美國的電視，利用技術一流、內容低俗的節目，利用MTV的均質平庸化；把我們的影像空間變成「文化的垃圾場」，或者言重了些，但我們無法否認其文化侵略確已改變了我們文化的生態）、藝術、文學的品味（有很長的時間，小說的解讀完全依照西方的小說理論，詩的解讀也有相當程度的偏向西方）、文化理論和哲學（包括書寫歷史的哲學基礎，和一般社會科學的研究，都承襲了西方自然科學實證主義發展出來的模子）、生活和分配模式（如經濟理論）、階級，層級體系（包括大學制度）和社會心理環境。其結果就是本源文化的淡化或無形的低貶（現在的知識份子，除了一些專注於中國文、史、哲的學者與詩人之外，大部份人的教育裡，中國傳統文化的養分極稀薄，接受的部分往往又是固化的意見，而非經過豐足的篇章比對和明辨熟思後，活潑有創建性的知識）。

這是我們應有的取向嗎？這個問題的提出，絕不是替「故步自封、食古不化」的意見發音；這個問號，自五四以來便不斷在知識份子和創作者心中，文字裡響起。是因爲他們確曾因對中國文化的被改觀而感到焦慮和不安，才會有五四以來至今未斷，三五年便發病一次的文化論爭；才會陷入同時對傳統文化及西方文化「既愛猶恨、說恨還愛」的情結，才會在現代中國詩裡迭次出現求索、猶疑，與徬徨的詩。

我們被迫承受文化的錯位，因爲「被迫」，我們有需要與西方的現代化、現代性分辨。中國的現代化、現代性不是從內在經濟、政治，社會自然演變而來，譬如，西方將現代化、現代性與壟斷資本主義中，極端工業化和城市化所帶來整體生命減縮變形的現象相提並論；但在中國，現代化、現代性和繼起的現代主義，從一開始便與西方帝國主義霸權的殖民企業牽連，被迫走向現代化，在表達的本質上，解讀的取向上，都與西方的現代不盡相同。比較有趣的是，

[2] Albert Memmi, *The Colonizer and the Colonized*, tr. Jean-Paul Howard Greenfield, Boston: Beacon Press, 1967.

臺灣大學學術期刊資料庫

西方關於現代與帝國主義關係的論述，一直到晚近才由詹明信（Fredric Jameson）和薩伊德（Edward Said）提出來[3]。因爲西方的現代性形成與其擴張主義，侵略主義有關，反映在文學上的往往傾向於退隱入「唯我論」及某種有意無意間的「忘卻」（包括集中在摒棄政治歷史的唯美主義——用薩伊德的話說，aesthetic是一種anaesthetic[4]，唯美主義是一種麻醉藥，「美學」即「媚學」，包括把「他者」的文化現象邊緣化，把「他者」的文化團體納入霸權中心的論述架構使其特性消之無形。

中國作品是「被壓迫者」對外來霸權和本土專制政體的雙重宰制做出來的反應所形成的異質爭戰的共生，所以它們一連串多元的語言策略，包含期間襲用西方的技巧，都應視爲它們企圖抓住眼前的殘垣，在支離破碎的文化空間中尋索「生存理由」所引起的種種焦慮。有一點最顯著，即中國作家的激情——焦慮、孤絕禁錮感、猶疑、懷鄉、期望、放逐，憂傷，幾乎找不到「唯我論」式，出自絕緣體的私密空間；它們同時是內在的、個人的，亦是外在的、歷史的激情，個人的命運是刻鐫在社會民族命運上的，因爲它們無可避免地是有形殖民和無形殖民活動下文化被迫改觀、異化所構成的張力與攪痛的轉化。像大部份第三世界作品一樣，它們不得不包含批判的意識，雖然不一定帶有批判的語句。這些作品往往充滿憂患意識，爲了抗拒本源文化的錯位異化，抗拒人性的殖民化，表面彷彿寫的是個人的感受，但絕不是「唯我論」，而是和全民族的心理情境糾纏不分的。現代中國的作品大多如此。我曾在別處舉穆旦一首詩〈我〉爲例：

從子宮割裂，失去了溫暖，
是殘缺的部分渴望著救援，
永遠是自己，鎖在荒野裡，

從靜止的夢離開了群體，
痛感到時流，沒有什麼抓住，
不斷的回憶帶不回自己，

[3] Fredric Jameson, “Modernism and Imperialism” in *Nationalism, Colonialism and Literature* ed., By Terry Eagleton et al., Minneapolis: University of Minnasota Press, 1990; Edward Said, *Culture and Imperialism*, New York, Knopf: Vistributed by Runfum House, 1993; ”*A Note on Modernism.*”.

[4] Edward Said, “Representing the Colonized: Anthropology’s Interlocutors”, in *Critical Inquiry*, Chicago: University of Chicago Press, 1974.

臺灣大學學術期刊資料庫

遇見部分時在一起哭喊，
是初戀的狂喜，想沖出樊籬，
伸出雙手來抱住了自己

幻化的形象，是更深的絕望，
永遠是自己，鎖在荒野裡，
仇恨著母親給分出了夢境。[5]

這首詩或許有人會用精神分析的眼光來看，認爲寫的是人格分裂。但事實上，在現代中國此獨特的文化場域裡，個人和民族是不分的，這裡寫的也是外來霸權所引發的中國文化的分裂，既是個人也是民族的「既愛猶恨、說恨還愛」的情結。

現代的中國彷彿無限期地在虛位的夾縫中猶疑困苦。舊文化割棄了，但浸淫了幾千年的光輝精純的文化，真的可以揮劍斬斷情絲千萬丈嗎？向新的文化認同，但新的文化在哪呢？什麼面貌？什麼實質？中國真的凝融力在哪裡？西方真的凝融力（如果有）在哪裡？是「五四」至今都未解決的問題。當魯迅在其「徬徨」集中的題辭，特別拈出屈原的「路漫漫其修遠兮，吾將上下而求索」，他也是要與屈原被流放的情境相比況。中國人是苦難的，他們恆常在兩種文化夾縫裡，在不同的錯位空間、風景，夢的夾縫哀傷穿行，承受著身體的、精神的，語言的放逐之痛。

二、雙重的文化錯位：五六十年代的臺灣

抗戰勝利還沒有透一口氣，狂暴的內戰又把中國人狠狠地隔離，妻離子散凡四十年，飽受雙重的錯位。被迫離開大陸母體而南渡臺灣的作家們，在「初渡」之際，頓覺被逐離母體空間及文化，永絕家園，而在「現在」與「未來」之間焦慮、游移與徬徨；「現在」是中國文化可能全面被毀的開始，「未來」是無可量度的恐懼。五六十年代在臺的詩人感到一種解體的廢然絕望。他們既承受著五四以來文化虛位之痛，復傷情於無力把眼前渺無實質支離破碎的空間，凝合爲一種有意義的整體。在當時的歷史場合，我們如何去瞭解當前中國的感受、命運和生活的激變以及憂慮、孤絕禁錮感、鄉愁、希望、精神和肉體的放逐、夢幻，恐懼和游移呢？詩人們並未像有些讀者所說的「脫離現實」，

[5] 見《大公報・綜合》重慶版（1941.5.16）；李方編，〈我〉，《穆旦詩全集》（北京：中國文學出版社，1996），頁 86。

臺灣大學學術期刊資料庫

事實上，那些感受才是當時的歷史現實。

(一)求索「存在的理由」

這裡牽涉到幾個感受與表達的因應問題，面對中國文化在游移不定裡可能帶來的全面瓦解，詩人們轉向內心求索，找尋一個新的「存在理由」（raison d'etre），試圖通過創造來建立一個價值統一的世界，哪怕是美學的世界，來彌補那渺無實質的破碎的中國空間與文化，抗衡正在解體的現實。（洛夫說：「寫詩即是對付殘酷命運的一種報復手段。」[6]）這些心理、美學的活動都發生在臺灣逐漸成爲我們肉體與精神之鄉「之前」，發生在臺灣逐漸成爲重建中國文化的重鎮「之前」。譬如商禽的〈無質的黑水晶〉轉向身體的內裡求索「我」之爲「我」真質所發出的近乎存在主義的傷痛：

> 「我們應該熄了燈再脫，要不，『光』會留在我們的肌膚上。」
>
> 「因為它的執著麼？」
>
> 「由於它是一種絕緣體。」
>
> 「那麼，月亮呢？」
>
> 「連星星也一樣。」惟幔在熄燈之後下垂，窗外僅餘一個生硬的夜。屋裡的人於失去頭髮後，相繼不見了唇與舌，接著，手臂分別從背與肩、胸與腰陸續亡失，腿和足踝去得比較晚些，之後，便輪到所謂「存在」。
>
> N' etre pas。它們並非被黑暗所融化，乃是他們參與並純化了黑暗，使之：「唉，要製造一顆無質的黑水晶是多麼困難啊。」[7]

在當時的歷史場合裡，「追索」，「思索」變成常見的母題，當時的詩裡，「在哪裡？」、「去哪裡呢？」、「我該怎辦？」、「我是誰？」是常見的語態。我個人的〈賦格〉（1958），當時一口氣未經計畫地寫下來，竟然湧現的盡是過去與未來之間，感到文化凝融喪失的猶疑不安的意象：

> 我在河畔，在激激水聲
>
> 冥冥蒲葦之旁似乎遇見
>
> 群鴉喙銜漂浮的生命：

---

[6] 洛夫，〈序〉，《石室之死亡》（臺北；創世紀詩社，1965）；另見葉維廉編 1970 年出版的 *Modern Chinese Poetry,1955-1965: 20 Poets from the Republic of China*, Iowa University Press,1970，〈詩人「詩觀」〉，頁 26。

[7] 商禽，〈無質的黑水晶〉，《商禽世紀詩選》（臺北：爾雅，2000），頁 50。

臺灣大學學術期刊資料庫

往哪裡去了？

詩的結尾：

君不見有人為後代子孫

追尋人類的原身嗎？

君不見有人從突降的瀑布

追尋山石之賦嗎？

君不見有人在銀槍搖響中

追尋郊諦之禮嗎？

……

究竟在土斷川分的

絕崖上，在睥睨梁欐的石城上

我們就可以瞭解世界嗎？

我們遊過

千花萬樹，遠水近灣

我們就可瞭解世界嗎？

我們一再經歷

四聲對仗之巧，平仄音韻之妙

我們就可瞭解世界嗎？[8]

湧現的竟是古代樂府《戰城南》的流屍萬里的文化記憶冥冥盤旋糾結，在我這個黯然二十歲青年眼前的碎片，不是看盡崇偉的絕景精雕的古跡，不是行萬里路看盡自然百態，不是吟盡萬卷詩就可以找回我們生命的完整。

在詩人被漩入這種游移不定的情緒和刀攪的焦慮之時，流行的語言（所謂「反共文學」）卻完全沒有配合這個急激的變化；事實上，可以說完全失真。由於宣傳上的需要，激勵士氣，當時一般報章雜誌上的作品，鼓吹積極意識與戰鬥精神，容或有某種策略上的需要，卻是作假不真，實際上，和中共的普羅革命文學相比，口號雖異，八股則一。所謂語言的藝術性， 除了避開老生常談的慣用語之外，還要看它有沒有切合當時實質的感受。當時詩人們在語言上的實驗和發明，必須從這個關鍵去看。瘂弦在他的長詩〈深淵〉說：「激流怎能爲倒影造像？」[9]，臺灣的現代詩人們的職責之一，就是通過語言美學的考量，

[8] 葉維廉，〈賦格〉，《賦格》（臺北：現代文學社，1963），頁 23-29。

[9] 瘂弦等編，〈深淵〉，《創世紀詩選》（臺北：爾雅，1984），頁 113。

臺灣大學學術期刊資料庫

一方面因爲歷史經驗的盤根錯節，一方面文化錯位激發的心理的複雜性，詩人們走向濃縮多義的意象的營造，在這裡，他們進入了象徵主義以還現代詩投射的跡線：從Lyric核心非敍述迂迴曲折多方放射濃縮的瞬間，進入了現代詩要「一步一步嚴謹得像數學課題一樣地經營意象、音質、氣氛」的主張，包括語言的發明、推敲、雕刻、磨煉，極力做到無一字虛設。在語言的凝鍊上，他們還企圖以中國古典傳統的美學來調整西方現代主義的策略，如利用文言詞語凝煉白話期以達成一種新的融合，顯著的有鄭愁予、余光中、楊牧；而在不同的階段裡與唐詩人作出母題與音樂的對話，則有洛夫、葉維廉及新生代的陳義芝、羅青、蕭蕭……等，包括山水詩的再現，和利用山水詩對現代的調侃。

關於語言的營造，我們試看瘂弦的一些例子：

當全部黑暗俯身下來搜查一盞燈
他說他有一個巨大的臉
在夜晚，以繁星組成[10]

如果我們寫成「在漆黑的夜裡／他說……」，就完全是散文的淡而無味，原來的句裡，有一種驅勢的壓力從高天壓下籠罩整個宇宙，幾乎沒有一絲裂縫，這樣「搜查」是一種掙扎的努力，希望以一盞燈（一小點）來對抗甚至打破整個宇宙黑鐘的蓋壓，下面兩句彷彿是說成功了，繁星照耀天宇，但因爲經過巨大的掙扎，繁星也可以看作他身體的碎裂爲無數的燈。詩人賦予文字宏偉的力量的活躍，但又沒有離開「漆黑」的實景，這叫做語言的氣脈化。瘂弦擅長於用幾個濃縮的意象、事件放射出（不是說明性的）多線發展的「明澈的細節」來把故事（小說的範疇）轉化爲Lyric的表意方式，譬如〈坤伶〉、〈C教授〉、〈上校〉等，在他的〈鹽〉[11]裡（全詩見後面討論），它有時把現實實生活裡很長的一段變化與過程壓縮爲一句：

一九一一年黨人到了武昌，而二嬤嬤卻從吊在榆樹上的裹腳布上，
走進了野狗的呼吸中，禿鷲的翅膀裡……

由革命成功之沒有帶給二嬤嬤相同於解除裹腳帶那種生活的自由，到她的死（死的故事本身省略了），到野狗的游蕩、禿鷲飛旋的覓食的荒野（作者彷彿暗示二嬤嬤連葬身之地都沒有），是一段可以大書特書的情節，但作者省略壓縮反而給讀者尋索回味的空間。

語言的發明，在游移不定的情緒和刀攪的焦慮下，有獨特的直入潛意識的

[10] 瘂弦，〈C教授〉，《弦外之音》（臺北：聯經，2006），頁108。
[11] 瘂弦等編，〈鹽〉，《創世紀詩選》（臺北：爾雅，1984），頁119。

臺灣大學學術期刊資料庫

深處尖銳的試驗，譬如洛夫這兩句：

我以目光掃過那座石壁
上面即鑿成兩道血槽。[12]

這是現實世界裡不會發生的，「兩道血槽」當然是內在感受的外在投射。當人被逐入一種文化虛位、生存抽空的孤絕狀態時，他會對無形的勁力、活動、精神狀態，亦即是越過眼前現實的精神狀態所迷惑，包括痛楚、焦躁不安、頻臨瘋狂的恐懼、死亡的氣氛、心理的沉淵、子夜奇藍中的呼喊、絕靜等形象；包括一種怖人的黑色從四壁的洞口入侵，空間仿似大張要吞噬人的鋸齒，沒有眼睛的臉，沒有臉的眼睛，以及原始的狂暴、撕裂，扭曲等。這些感覺，這些形象是透過一種超敏感的出現的。洛夫這個時期的詩，尤其是《石室之死亡》，包括痙弦的《深淵》，往往寫些不是眉目可辨、理路可循的眼前事實，而是錯雜挫敗的內在空間，一個不斷被這些感覺和形象—通過氣氛的凝合、語言的驅策力和精闢異常的意象來拉緊的感受和形象—入侵的空間。再看一些例子：「將在日落後看到血流在肌膚裡站起來」[13]（〈石〉・14），「夏日撞進臥室觸到鏡內一聲驚呼」[14]（〈石〉・33）。這些超敏感（或神經質）的感覺意象，從另一個角度看，當我們發覺人已經變成「死囚背上的號碼」（〈石〉・3）[15]或是「在戰爭中成爲一對號碼」[16]（〈石〉・49）那種「物質化」的情況後，身體的感覺（視覺、聽覺、嗅覺、味覺，觸覺）就成爲唯一可以肯定我們的存在的手段。

(二)禁錮的內在化

另一種超敏感試圖回到童稚飛躍的想像，說得更精確一點，是介乎在鎮壓下的超敏感和童稚未經思侵的自由飛躍的想像活動，所謂童稚未經思侵的自由飛躍的想像活動，可以舉我女兒一歲多牙牙學語時塗鴉後的一句話來說明，問：畫的是什麼？答：帶著兩個口袋的天空。這裡不是說這句是了不起的詩，況且她當時心中根本不知詩爲何物，而是其中未經刻意思考的自然自發的想像活動。利用超敏感的形象，暗示狂暴現實的管管（如〈老鼠表弟〉，見黃梁序《管管世紀詩選》[17]）往往有出人意表的近乎童趣的飛騰，譬如這幾句：

---

[12] 洛夫，〈石室之死亡〉，《石室之死亡》（臺北：創世紀詩社，1965），頁 33。
[13] 同上，頁 46。
[14] 同上，頁 65。
[15] 同上，頁 35。
[16] 同上，頁 81。
[17] 黃梁，〈大膽潑辣奇怪〉，《管管世紀詩選》（臺北：爾雅出版社，2000），頁 6-7。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 吾總希望太陽或者月亮的刀子。先把吾的黑暗方方正正的切下來。讓吾在這枚橢圓形黑質的大蛋糕裡。伸出觸鬚。向外探射……
>
> 吾該在月亮上。深深地釘一枚釘子。繫上一根繩索。牽著他玩玩……[18]

這裡，我們有必要突顯當時的政治氣候。國民黨蔣政權移臺後，跟著爲了抗共，臺灣被納入世界兩權對立的冷戰舞臺上，當時雖號稱「自由中國」（與極權的「共產中國」相異的意思），但當時政府的「恐共情結」是如此之失衡，幾近心理學所說的妄想、偏執狂（Paranoia），好像共諜林立，草木皆兵似的，肅清和有形無形的鎮壓的「白色恐怖」更變本加厲，被迫害的作家除了本土無辜的知識青年外（見後），還有持異議的遷臺的作家，在整個文化氣氛上，尤其是五、六十年代，文字的活動與身體的活動都有相當程度的管制，作家們都在下意識地做了內化的文字檢查。這種「禁錮」的感覺，在洛夫早期〈靈河〉（1957）的一句詩「我是一隻想飛的煙囪」[19]已見端倪。這裡不是少年幻想飛向夢境，而是戰爭傷殘後，從多次死亡逃出來、隨軍隊渡過臺灣海峽永絕家園的追望，不是一隻「想飛」、「雲遊」的輕盈的鳥，而是飛不起來的孤寂黯然的煙囪。飛不起來的飛的欲望，構成他後來全部詩作的努力，用沛然騰躍、塞乎天地的氣勢，來克服和取代那思想肉體之被禁錮。這可以說是他同代人的共同感受。詩人們的特殊「孤絕」與「憤怒」的成因相當複雜，有燃眉的近因，有深遠難解的遠因，有生存的威脅，有語言的危機，以及文化承傳的焦慮。他們帶著三四十年代的語言美學的關懷，渡海到臺灣的「禁錮」感，不只是個人的，而是全社會的。當時的臺灣，自美國第七艦隊進入臺灣海峽後，名義爲協防，事實上是口號叫得響亮的「反攻大陸」的完全絕望。政府「恐共情結」的偏執狂，更是變本加厲。瘂弦在1981年〈現代詩三十年的回顧〉裡說：「五十年代的言論沒有今天開放，想表示一些意見，很難直截了當地說出來：超現實主義的朦朧、象徵式的高度意象的語言，正適合我們，把一些社會的意見和抗議隱藏在象徵的枝葉後面」[20]。

「永絕家園」的廢然絕望確是當時的傷痛，但他們不能說。當時的詩人們，有意無意間採取了一種「創造性的晦澀」、「多義性的象徵」與「借語／借聲」，

---

[18] 管管，〈四方的月亮〉，引自黃梁〈大膽潑辣奇怪〉，見《管管世紀詩選序》，同上，頁 6。

[19] 洛夫，〈靈河〉，《靈河》（創世紀詩社，1957），頁 40。

[20] 見〈現代詩三十年的回顧〉，《中外文學》（1981.6），頁 164。

臺灣大學學術期刊資料庫

（一如杜甫《秋興八首》中之借漢史諷唐）。譬如當時在我寫中國人的流離、離散的經驗的〈賦格〉的半途突然浮起幼年時背過的一首古詩：「予欲望魯兮，龜山蔽之，手無斧柯，奈龜山何」，才驚覺被內在化的無形禁錮的絕望。最明顯的例子是雷震的案子，他寫的〈反攻無望論〉帶給他十年的身入囹圄，1957年前後臺灣現代詩中所發散出來比此更深的絕望感則安然過關。我們來看看洛夫、商禽的幾首詩：

祇偶然昂首向鄰居的甬道，我便怔住

在清晨的虹裡，走著巨蛇的身子

黑色的髮並不在血液中糾結

宛如以你的不完整，你久久的慍怒

支撐著一條黑色支流

我的面容展開如雲，苦梨也這樣

而雙瞳在眼臉後面移動

移向許多人都怕談及的方向

我確是那株被鋸斷的苦梨

在年輪上，你仍可聽清楚風聲、蟬聲[21]

最後兩句的意象所發射出來的不只是個人的「切斷」、「創傷」、「生命無以延續的威脅、歷史記憶與傷痕則繼續不斷」的情境，而且也是社會的、民族的，和文化的「切斷」、「創傷」、「生命無以延續的威脅」和「歷史記憶與傷痕不斷」的迴響。加上當時政治氣候嚴厲的肅清和有形無形的鎮壓，以洛夫的情況而言，更加複雜。他身爲軍人，對政府給他的照顧難免有一份感激之情，但作爲一個詩人，他不得不爲那份斷傷和不安存真，在情緒上就是一種張力，反映在文字上自然也是一種張力。有了這個政治背景的認識，詩中的「不完整」、「黑色支流」和 「多人都怕談及的方向」都不用解釋便可以完全明白的。而他的「而我只是在歷史中流浪了許久的那滴淚／老找不到一付臉來安置」[22]（〈石室之死亡〉，33）便不是那樣晦澀了。張默在三十多年後在（1992年）寫的〈時間，我繾卷你〉其中的幾句詩幾乎可以成爲這個情景的註腳：

[21] 見〈石室之死亡〉，《創世紀詩刊》12 期（臺北：創世紀詩社，1959），頁 18。
[22] 同註 15，頁 65。

臺灣大學學術期刊資料庫

時間，我悲懷你
一滴流浪天涯的眼淚
怔怔地瞪著一幅滿面愁容的秋海棠
嘉峪關之外是塞北，秦嶺以西是黃河
我遨遊，一遍又一遍，我丈量，一寸又一寸
啊！且讓幾兆億立方的浪浪黃土，寂寂，把八荒吞沒[23]

有了這情境的瞭解，我們很容易便也明白商禽下面兩首一度被認爲是難懂的詩：

〈長頸鹿〉

那個年青的獄卒發覺囚犯們每天體格檢查時身長的逐月增加都是在脖子之後，他報告典獄長說：「長官，窗子太高了！」而他得到的回答卻是：「不，他們瞻望歲月。」

仁慈的青年獄卒，不識歲月的容顏，不知歲月的籍貫，不明歲月的行蹤；乃夜夜往動物園中，到長頸鹿欄下去逡巡，去守候。[24]

〈門或者天空〉

時間　在爭辯著
地點　沒有絲毫的天空
　　在沒有外岸的護城河所圍
　　繞著的有鐵絲網圍
　　繞著沒有屋頂的圍牆裡面
人物　一個沒有監守的被囚禁者。
　　（被這個被囚禁者所走成的緊靠著圍牆下
　　的一條路。）
　　在路上走著的這個被囚禁者
　　終于　離開了他自己腳步所築的路

他步到圍牆的中央。
他以手伐下裡面的幾棵樹。

[23] 張默，〈時間，我繾卷你〉，《落葉滿階》（臺北：九歌出版社 1994），頁 175。
[24] 商禽，〈長頸鹿〉，《夢或者黎明》（臺北：十月叢刊，1969），頁 37。

臺灣大學學術期刊資料庫

他用他的牙齒以及他的雙手
以他用手與齒伐下的樹和藤
做成一扇門；
一扇只有門框的僅僅是的門。
（將它綁在一株大樹上。）

他將它好好的端視了一陣；

他對它深深地思索了一頓。
他推門；
他出去。……
他出去，走了幾步又回頭，
再推門，
他出去。
出來。
出去。

在沒有絲毫的天空下，在沒有外岸的護城河所圍繞著的有鐵絲網所圍繞著的沒有屋頂的圍牆裡面的腳下的一條由這個無監守的被囚禁者所走成的一條路所圍繞的遠遠的中央，這個無監守的被囚禁者推開一扇由他手造的祇有門框的僅僅是的門

出去。
出來。
出去。
出來。出去。出去。出來。出來。出去。
出。出。出。出。出。出。出。

直到我們看見天空。[25]

在五六十年代，對岸是鐵幕，臺灣，雖號稱自由中國，但出境控制得相當嚴，只有特殊階級和通過留學考而有辦法找到大筆保證金的人才有「出去」的希望，其他的人只有「空望」與「空想」，尤其是像服務於憲兵隊，連坐巴士到城裡的錢都沒有的商禽而言。加上冷戰時期美國第七艦隊在臺灣海峽的巡邏，名爲保護臺灣，事實上是絕了反攻的希望。「瞻望歲月」的重量又怎能被沒有經過

[25] 商禽，〈門或者天空〉，《夢或者黎明》（臺北：十月叢刊 1969），頁 129。

臺灣大學學術期刊資料庫

這種被斷棄，彷佛是雙重斷棄之痛的年輕獄卒所瞭解呢？在有形與無形的鎮壓和禁錮下，「這個無監守的被囚禁者 （注意：「無監守的被囚禁者」就是「禁錮的內在化」）推開一扇由他手造的祇有門框的僅僅是的門」想走出去而永遠走不出去的廢然絕望，完全躍然於紙。

(三)文字策略與歷史記憶

這裡，我想點出商禽利用歐化語法的獨特效果，造成的異花受精與異花繁殖的新的語言結構，我曾在一篇論翻譯的文章裡討論到這句獨特的詩翻譯上之困難：

> 在沒有外岸的護城河所環繞著有鐵絲網所環繞著的沒有屋頂圍牆裡面的腳下的一條由這個無監守的被囚禁者所走成的一條路所圍繞的遠遠的中央

英文文法要求我們約略如下處理

> ……in the distant center encircled by a road walked into by an unwatched prisoner……

但不可以，要保持原句視覺程式，從外面向裡面行進（Centripetal），改回歐化習慣，便完全破壞了原句的視覺程式，在我譯這首詩時需要即興發明：

> Not a bit of sky, and under it, bankless moat that encloses barbwires that enclose roofless enclosure that encloses within,under two feet, a road —— walked into by an unwatched prisoner —— that encloses a distant center.

永遠走不出去，所以就有了辛鬱的〈無告的守望〉：

> 自從梯階已不再助長上升的意義
> 我的頸便開始凝固成柱
> ——以一種無告的守望[26]

是在這種背景下產生他後來的名詩〈豹〉：

> 一匹
> 豹　　在曠野盡頭
> 蹲著
> 不知為甚麼
> ……

[26] 辛鬱，〈無告的守望〉，《辛鬱世紀詩選》（臺北：爾雅，2000），頁 15。

臺灣大學學術期刊資料庫

不知為甚麼的
蹲著　　一匹豹
　　蒼穹默默
　　花樹寂寂

曠野
消　失[27]

「彷彿不願意像晚上十點到順興茶館一個挨一個坐著不知道寂寞何物的老兵」[28]（見辛鬱的另一首名詩），寂寞要化成無限宇宙中的一種傲然獨立，把「無告的守望」化作超乎人世，屬於哲學美學自然的一身傲骨的豹。

同樣，大荒在面對腳下的河而唇已發渴，「當河已將凍結猶理解該偏袒那岸，當岸行將脫力猶堅持不肯握手，他就頹然而臥，變成一枝橫流的蘆葦」[29]。

管管在遠遠的天邊的空原上看見「在風中／在落日中／站著／幾株／瘦瘦的／小樹」他「就恨不得馬上跑到那幾株小樹站的地方望」他重複這個同樣的行爲（幾乎同樣詩行的排列），幾次「與小樹們／站在／一起／像一匹馬／或者／與小樹們／站在一起／哭泣」。[30]詩人望的是甚麼，哭泣的又是甚麼，是一個不用說明而可以感著的（在他或他的同代人來說是）民族的但也可以是宇宙的悲情。

像這樣的文字策略，在書寫之初，不完全像我回顧敍述這樣條理彰明，而是極大心理壓力的轉化。由於這種彷彿是無限期延長的禁錮與絕望，對過去的記憶，尤其是歷史的記憶的追望和憂心，便佔有詩人意識大部分的湧動，譬如瘂弦在時間的激流中，抓住一些記憶的斷片來持護他在離散文化空間中的憂懼。記憶是一種相剋相生的東西，它既是一種囚禁，對流離在外的人是一種精神的壓力，嚴重的時候，可以使人彷徨、迷失到精神錯亂；但記憶也是一種持護生存意義的力量，發揮到極致時，還可成爲一種解放。記憶的相剋相生——囚禁與解放——在瘂弦的詩中尤爲顯著強烈。他大部份的詩都可以視作記憶（包括很多童年的記憶，歷史的片段和人物的塑像）的重新拼合爲一個完整的詩的世界來抗拒歷史的流失。他的《鹽》可以看作是這樣一個企圖。

二嬤嬤壓根兒也沒有見過退斯妥也夫斯基。春天她只叫著一句話：鹽

[27] 辛鬱，〈豹〉，《辛鬱世紀詩選》（臺北：爾雅，2000），頁 48-49。
[28] 辛鬱，〈順興茶館所見〉，《辛鬱世紀詩選》（臺北：爾雅，2000），頁 53。
[29] 大荒，《存愁》（臺北：創世紀詩社，1973），頁 36。
[30] 管管，〈空原上之小樹呀〉，《管管世紀詩選》（臺北：爾雅出版，2000），頁 37。

臺灣大學學術期刊資料庫

呀，鹽呀，給我一把鹽呀！天使們就在榆樹上歌唱。那年豌豆差不多完全沒有開花。

鹽務大臣的駱隊在七百里以外的海湄走著。二嬤嬤的盲瞳裡一束藻草也沒有過。她只叫著一句話：鹽呀，鹽呀，給我一把鹽呀！天使們嬉笑著把雪搖給她。

一九一一年黨人們到了武昌。而二嬤嬤卻從吊在榆樹上的裹腳帶上，走進了野狗的呼吸中，禿鷹的翅膀裡；且很多聲音傷逝在風中，鹽呀，鹽呀，給我一把鹽呀！那年豌豆差不多完全開了白花。退妥也夫斯基壓根兒也沒有見過二嬤嬤。[31]

詩人說：如果杜斯妥也夫斯基見到我們故事中的二嬤嬤，作爲中國現代歷史中悲慘人生代表的二嬤嬤——和她所代表的更大的苦難和絕境，便可能被刻鐫爲永久的印記；因爲她或類似她那樣悲慘的中國人的處境，沒有碰上被像退氏那樣把歷史作永恆印記的大作家，這些歷史、文化的記憶——現代中國歷史中成千成萬的悲慘人物的境遇——便勢將流失，勢將因爲沒有被書寫印記而湮沒。不過詩人瘂弦看見了書寫了，他無異把自己與退氏比況，用記憶的書寫來挽回歷史文化的流失。他用了凸顯事件明澈細節的省略壓縮方法，來敍述二嬤嬤因爲得不到鹽而盲而死的悲慘命運，這裡同時投射出幾個副敍述：（一）中國長久以來沿海經濟與內陸經濟的重大差距（鹽務大臣的駱隊在七百里以外的海湄走著／二嬤嬤的盲瞳裡一束藻草也沒有過）；（二）1911年的革命原是要帶來解放和進步的（如裹腳帶拆除所象徵的），但實質上沒有做到什麼改變；（三）所謂現代化，由思想到物質上的改變，恐怕只有城市化的一些地區和城市的知識份子而已，廣大的農村，則還停留在啓蒙之前長久的悲慘情狀。

記憶可殺傷、可護衛一個人在離散空間裡的心理的完整，但在六七十年代隨軍到臺灣的年輕人，愁傷多於快樂，即在八十年代，張默，仍然無法不爲文化記憶的流失而傷心欲絕，雖然他用了嘲弄幽默的語調。他的〈三十三間堂〉間間都只是文化支離破碎不成氣候的記憶片斷，差強猶存的是自然本身，白雲、花香……第二間蟲啃發黴的《史記》，第三間，杜工部在歎息，第十一間，「我的童年荒蕪了／我的書齋不見了／我的田園失縱了」，第十二到十六間，統統「莫宰羊」（臺語：不知道的意思），第十九間，「陶老頭，一個人不言不語，喝悶酒」，第二十一到三十二間，黃河，長江……大雁塔，岳陽樓……杜甫草

[31] 瘂弦，〈鹽〉，《創世紀詩選》（臺北：爾雅，1984），頁 119。

臺灣大學學術期刊資料庫

堂，樂山大佛——「他們全然東倒西歪地黏在一起，說長道短，但都不敢問，今年是何年？今夕是何夕？」

第三十三間
直挺挺地站在那裡，一動也不動
像一尊怒目蹙眉的巨獅
對著煙塵滾滾竄流不息的
現代
突然放聲大哭[32]

其實，歷史意識一直在詩人心中盤根錯節，在〈戰爭，偶然〉，〈露水以及〉和〈連續的方程式〉裡反覆出現：「戰爭仍然在遠方偵伺著／偵伺著／偵伺著／偵伺著／門裡是搖曳啊搖曳啊／搖不盡的情話／門外是飄泊啊飄泊啊／飄不走的煙雲。」[33]

在這種離散歷史，離散空間，離散記憶的情狀裡，書寫的方式最沉重、最多元交替的莫過於在文化夾縫裡對想像中的「文化中國」的求索和求索中的廢然絕望，張默在他的《三十三間堂》發現間間都只是文化支離破碎不成氣候的記憶片斷而發出「現代／突然放聲大哭」，這是「中國，啊，中國在哪裡？」反覆變化的換喻。從聞一多、魯迅的時代，經過三、四十年代，到六十年代在臺灣的現代派，七、八十年代的鄉土派和新生代，到文化大革命後的朦朧詩人群，一直到現在，都曾以無數不同的方式呼號，由文化論爭到文藝創作都有，從未間斷過，我們甚至敢說，這個呼號，在現代中國文化真正獨立之前，將無可避免地、繼續不斷地迴響。這裡講的「中國」，不是與任何政黨、政府認同的中國，聞一多心中是「中華文化的國家主義」，他附上英文Cultural Nationalism[34]。是我們通過過去文字書寫敍述和文化記憶所構成的中國——一個我們被逼「各自」去憑藉支離破碎的記憶去圖構的文化團體。簡政珍在《放逐詩學》裡論到余光中的放逐情狀說：「余氏作品的母題是『歸』，但真正的主題是『歸不得』，放逐者或詩人似乎不是生存在現實裡面（within），而是現實之間（between）。」[35]我要著重「間」所代表的情境，因爲他想像中的「文化中國」找不到落腳之地，正如他自己比況玄奘取經騎著太平洋的「多峰駝上」

[32] 張默，〈三十三間堂〉，《光陰・梯子》（臺北：尚書出版社，1990），頁 224。
[33] 張默，〈連續的方程式〉，《無調之歌》（臺北：創世紀詩社，1975），頁 33。
[34] 1925 年 4 月給梁實秋的信，《聞一多全集（三）：唐詩雜論，詩與批評，雜文，演講錄，書信》（臺北：里仁書局，2000），頁 33。
[35] 簡政珍，《放逐詩學》（臺北：聯合文學出版，2003），頁 46。

臺灣大學學術期刊資料庫

回去中國：「我們是唐人街回去的歸客」，名爲唐人街，但沒有唐人（帶有大唐文化的人）：

> 煩惱的唐人街，滿地舊報紙與果皮
> 祖孫三代一塊破招牌，賣菜又洗衣
> 名士在麻將桌上，英雄在武俠小說裡
> 暗街陋巷，何曾西域駝隊來進貢？
> ……
> 超級公路東西駛千條
> 哪條是通向長安的大道？
> 指南針的國度啊給你的孩子們方向
> 舉頭見日，不見洛陽與咸陽[36]

這不是余光中想像的「文化中國」，「一片大陸， 算不算你的國？一個島，算不算你的家？」[37]， 這種游移痛苦，他如何去認同？但「中國中國你剪不斷也剃不掉」，「我的血管是黃河的支流／中國是我我是中國」（俱見《敲打樂》）；但同時「中國比太陽更陌生」[38] 。《敲打樂》全書充滿著「不快樂不快樂」，「中國中國你哽在我的喉間／難以下嚥」[39]，「中國中國你要我說甚麼呢？」[40]這就是我說的「既愛猶恨說恨還愛」的情結。因爲無法做出明澈的認同，所以猶疑酸楚。詩人說：「蒼茫來時，燈總在我的一邊／歷史，在暮色的一邊／無窮的回風，吹，在中間／而夜是屬於床呢，還是屬於燈呢？／是屬於夢者還是醒著的人?」[41]剪不斷理還亂，往往就這樣盤結在我們這一代的心頭，久久不去。

另一個感受與表達的因應問題，由於我們站在現在與未來之間冥思游移，一面主題和語態充滿著「追索」、「求索」，迴響著屈原的「路漫漫其修遠兮，吾將上下而求索」；另一方面，我們很自然地便打破單線的、縱時式的結構，進出於傳統與現代不同文化的時空，做文化歷史聲音多重的迴響與對話（如瘂弦的〈深淵〉，我的〈賦格〉），現在看一段瘂弦的〈深淵〉，在中國文化自信的讓渡，本原文化的淡化，政治文化的困苦無出路，使到詩人馳騁縱橫與中西文化的夾縫中發出半嘲諷半傷愁的語調：

---

[36] 余光中，〈多峰駝上〉，《余光中詩選》（臺北：洪範，1981），頁 163-169。
[37] 余光中，〈江湖上〉，《白玉苦瓜》（臺北：大地出版，1974），頁 3。
[38] 余光中，〈單人床〉，《敲打樂》（臺北：九歌出版社，1989），頁 45。
[39] 余光中，〈敲打樂〉，《敲打樂》（臺北：九歌出版社，1989），頁 87-88。
[40] 余光中，《余光中詩選》（臺北：洪範出版，1981），頁 223。
[41] 同上，頁 308。

臺灣大學學術期刊資料庫

去看，去假裝發愁，去聞時間的腐味
我們也懶於知道，我們是誰。
工作，散步，向壞人致敬，微笑和不朽。
……
而除了死與這個，
沒有什麼是一定的。生存是風，生存是打穀場的聲音，
生存是，向她們——愛被人膈肢的——
倒出整個夏季的慾望。

在夜晚床在各處深深陷落。一種走在碎玻璃上
害熱病的光底聲響。一種被逼迫的農具的盲亂的耕作
一種桃色的肉之翻譯。一種用吻拼成的
可怖的言語；一種血與血的初識，一種火焰，一種疲倦！
一種猛力推開她的姿態
在夜晚，在那波里床在各處陷落。
……
這是深淵，在枕褥之間，輓聯般蒼白，
這是嫩臉蛋的姐兒們……
那一夜壁上的瑪麗亞像賸下一個空框，她逃走，
找忘川的水去洗滌她聽到的羞辱。
而這是老故事，像走馬燈；官能，官能，官能！
當早晨我挽著滿籃子的罪惡沿街叫賣，
太陽刺麥芒在我眼中。
哈里路亞！我仍活著。
工作，散步，向壞人致敬，微笑和不朽。
為生存而生存，為看雲而看雲，
厚著臉皮佔地球的一部分。……
在剛果河邊一輛雪撬停在那裡；
沒有人知道牠為何滑得那樣遠，

臺灣大學學術期刊資料庫

沒人知道的一輛雪撬停在那裏。[42]

聲音介乎主觀悲愴無奈，與客觀輕佻幽默，詩人穿越想像時空的自由，企圖通過書寫從囚禁釋放出來。

因爲進出於傳統與現代不同文化的時空，做文化歷史聲音多重的迴響與對話，在詩語上、意象上通過古典語彙、意象、句法的重新發明，古典山水意識的重寫並企圖再現本源的視野，就是一種馴服淩亂的、破碎的現代中國的經驗，其結果，由於這些詩是當時雙重錯位的感受——民族命運和生活的激變以及憂慮、冷戰鎮壓氣氛下的孤絕禁錮感、鄉愁、希望、精神和肉體的放逐、夢幻，恐懼和游移——真實的投射，所以它們基本上擊敗而取代了「反共文學」。

三、「跨語言的一代」：日文／中文創作的錯位與轉化

林亨泰在《銀鈴會與四六學運》一文曾記述他們一群年輕詩人面臨的困境：

> 銀鈴會活動的這幾年間（1942-1949 被驅散為止）正好遇上了一連串的歷史大事件：1945 年的日本無條件投降、1947 年的二二八事變、以及 1949 年發生的「四六學運」等，而這些突如其來的歷史事件對作家而言，所面臨的不只是政治的歸屬問題，或者如何由日文跨越到中文的創作語言問題，而且更必須思考如何在這種複雜的政治局面下，進行不違良心的寫作。當 1945 年臺灣歸附中國的時候，銀鈴會同仁的年齡大約都在二十歲上下。比我們年長的那一代，他們還曾在公學校或私塾裡受過漢文教育；比我們年紀小的世代，由於受日本教育不多，所以對中文也較能適應。而剛好遇到日本取消漢文教育、加強日語教育的我們銀鈴會的這一代的臺灣人，對於中文可說是遙遠與陌生。亦即，我們這一代的命運走上了跨越了最艱難的兩個時期。在太平洋戰爭停戰前夕，正是日本軍國主義最為跋扈，對日本人而言是最為難熬的時候。但停戰後，正是中國政府貪官污吏最為橫行，而經濟接近崩潰，是中國人最為困頓的日子，因此，銀鈴會的同仁可以說是：在日本人最黑暗的時候當了日本人，中國最絕望的時候當了中國人。[43]

蔣政權通過語言的掌控，要求全民只說國語，雖然從光復的立場，有其需要，但在光復的第二年，就宣佈大眾媒體全部禁用日文，包括很長時期不許放日本電影，1949年後公共場合、大眾媒體嚴禁臺語，完全沒有給只會說臺語，表達上只會用日語的大眾或知識份子所需轉化的過度時期，這種突然的斷裂，不但

[42] 瘂弦，〈深淵〉，《創世紀詩選》（臺北：爾雅，1984），頁 109-114。

[43] 林亨泰，《見者之言》（彰化市：彰化縣立文化中心，1993），頁 224-229。

臺灣大學學術期刊資料庫

使日據時期作家等於完全喑啞無聲，臺灣的社會文化完全被虧蝕邊緣化，甚至被推到一個暗角，在教育議程上，完全沒有發聲的機會，導致嚴重的文化失語症。包括了林亨泰、錦連、桓夫等原是以日文創作的銀鈴會的詩人群，很多就此停筆，另外前此如設法超越當時刻意寫實的抗議傳統，而搶先從日本引進超現實主義的風車社的詩人群，如以感官表現突出的水蔭萍（楊熾昌）等也是。他們的作品幾乎要等到八十年代通過翻譯才再見光。如果當時沒有人爲的語言斷裂而繼續書寫的話，將有非常不同的風景出現。至於成功跨語言的詩人，如林亨泰、桓夫等人，在兩種文化、兩種語言的夾縫間既恨猶愛、既愛還恨地苦苦掙扎，是一種更深沉的錯位的轉化，而比中國早一百年現代化的日本由春山行夫《詩與詩論》詩志爲中心的現代主義，包括被稱爲日本現代詩之父母高村光太郎和荻原朔太郎以還的現代抒情傳統，便成爲他們表達危機的轉捩點。

(一)錯位的經驗與抗衡

1949年4月6日的「四六學運」是火上加油的鎮壓行動，這是一個政府有計劃的大規模的逮捕行動，楊逵（銀鈴會的「導師」——年長的楊逵不是銀鈴會的一員，但經常給會裡的成員鼓勵指導）和幾位作家被捕，其中朱實下落不明，林亨泰也被盤問了一整天。這是國民黨1927年對付所謂左傾分子的「白色恐怖」在臺重演的開始，後來被關的知識份子很多，阻嚇了四五十年代日正當中的其他作家，從此絕筆。繼續爲良心而書寫的作家，就要在「內化的檢查」的意識下，找出與遷臺詩人類似的「創造性的模棱性」和美學的建構作爲一種抗衡論述。我們試看林亨泰詩作〈哲學家〉的兩個版本：

陽光失調的日子
雞縮起一隻腳思索著
一九四七年十月二十日，秋天
為什麼失調的陽光會影響那隻腳？
在葉子完全落盡的樹下。[44]

十月二十日究竟發生什麼事，我們也許不知道，但我們知道二二八事件年內的恐懼，不安是瀰漫在空氣裡，題爲「哲學家」是詩人自況，思索著些事件以來人性的乖變，「一隻腳」是寫實的白描，在這裡也可以比況羅丹的思想家的雕刻，但「一隻腳」也是未能雙足立地的意思，更何況這隻腳已經受到「失調的陽光」的影響，更何況這是肅殺的秋天。這是「言之有物」的詩，幾近直書政治氣候的焦躁不安。此詩在鎮壓後作了美學上的蛻變，題爲「秋」，是四季詩裡面的一首：

[44]呂興昌編，〈哲學家〉，《林亨泰全集》（彰化市：彰化縣立文化中心，1998），頁 31。

臺灣大學學術期刊資料庫

雞，
縮著一隻腳在思索。

而又紅透了雞冠。

所以，
秋已深了。[45]

不著一點政治思索的痕跡。沒有了「一九四七年十月二十日」等線索，這裡的「雞」是放在一個美學的場域，彷彿沒有歷史、記憶的定位，三個形象度彷彿是直描。縮著一隻腳在思索的雞，在思索什麼呢，我們一時沒有方向，天氣的變化嗎？饑餓嗎？這首詩有一個語法的聯繫，「所以」，但是個「假語法」，彷彿說，因爲紅透了雞冠，「所以」，秋已深了。其實，並不然。我們面對的是兩個意象並列的蒙太奇關係，蒙太奇，我在很多討論中國古典詩的文章裡談過，是來自龐德從中國會意字的結構所提出的意象並置（Juxtaposition），和大導演艾山斯坦從會意字發明的蒙太奇（Montage），這個手法在中國古典詩裡很普遍，也是日本俳句結構的主軸，日本現代詩裡，譬如三好達治融合西方現代和漢詩的常用手法。表面上，「深秋」與「紅」是可以呼應的，但不是「雞冠」，況且，深秋葉落，也不能呼應「紅透了的雞冠」，再者，語氣上，思索而又紅透了雞冠，彷彿是苦思不得充血的結果，雖然我們知道雞冠的紅是自然現象。「所以／秋深了」又顫然似肅殺。沒有給我們清楚的答案，這樣一首詩，是利用意象有些錯置感的安排，放射出幾種可能的暗示，效果是一種不可名狀的不安。沒有清楚明白的意義線索，或者說，利用了意義疑決性，詩人找到了安全而廣闊的神思靈動的空間。這裡意象的安排，氣氛的營造，空間的對峙構成濃縮多義的瞬間，和遷臺詩人雙重錯位的美學策略幾乎相同，詩必須是一個美學客體的建構，也就是對錯位經驗和鎮壓下的創痛的抗衡文本，雖然錯位的歷史因素不盡相同。

在林亨泰的情況，他當時接觸的現代主義，是經過日本現代文學傳譯和傳譯過程中不可避免的調停調度下的西方不同的現代派作品，譬如當時對日本流行的「新感覺派」之偏愛。我在〈比較文學與臺灣文學〉一文中提到他們（銀鈴會）接受「新感覺派」與上海作家有相似的文化情結：

> 在醞釀現代主義的上海，在日本五十年殖民下的臺灣，不少作家對日本是恨愛交加的，恨的是軍國主義的暴行、壓迫、文化原質根性的被迫改

[45]趙天儀等編，〈秋〉，《混聲合唱——「笠」詩選》（高雄：春暉，1992），頁 116。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 觀和人權的剝削，愛的不少是生活的藝術和文學的手法。先講後者，此舉橫光利一為例，上海新感覺派作家，對他支持日本侵華的政論極端憤怒，但對他從法國轉化來的新感覺派理論和手法則趨之若鶩，臺灣在皇民化時期的詩人也如是，不但對翻譯法國保羅・莫漢（Paul Morand）的《打開夜》影響日本新感覺派小說至巨的崛口大學的詩有濃厚的興趣[46]，而且也受橫光利一的啟發。根據呂興昌對銀鈴社時期的林亨泰的研究，有如下的記述：至於「『新感覺派』的作品與理論如橫光利一、川端康成、中河與一等也多涉獵，並摘要抄錄於筆記中，例如曾從橫光利一的〈新感覺論〉抄錄：『我認為未來派、立體派、表現派、達達派、象徵派、如實派的某些部分，無一不屬於新感覺派的。』亦從川端康成的〈最近小說的傾向〉抄錄：擷取當時海外文學的精神——即未來主義、立體主義、達達主義等的技法與理論，期以多彩多姿的現實之再生為目的。」[47]

林亨泰之擅長於視覺律動的建構應該與這個偏愛有關。這裡我們先看一首（或者應該說一幅）詩〈農舍〉[48]：

這首當然是「具象／具體詩」（Concrete Poetry），連接的語法減到最少，幾乎完全訴諸視覺，「被」雖然是語法的標示。但我們的接觸是視覺事物組合喚起的「如實如真」「如在目前」的感覺，不但整首詩如門打開，典型的臺灣農舍門內的肅然的神明鎮坐的感覺，利用「聽」的相反效果「靜」（「正聽」是肅然的聽與入神的凝聽揉合的效果）使我們幻覺身、神都在其中。關於他的出名的〈風景No.1〉和〈風景No.2〉，我們試將它和一些別的具象詩比較，更能顯出他「新感覺派的」的發揮。先看北園克衛的〈白〉[49]（見詩a，直式閱讀）：

---

[46] 上海有新感覺派傾向的現代詩人也翻譯崛口大學的詩。

[47] 見〈比較文學與臺灣文學〉，《臺灣文學研究集刊》（臺北：臺大臺文所，2002），創刊號，頁 17。

[48] 趙天儀等編，〈農舍〉，《混聲合唱——「笠」詩選》（高雄：春暉，1992），頁 117。

[49] *Concrete Poetry: A World View*, ed. by Mary Ellen Solt, Bloomigton: Indiana University Press, 1970, p.159.

臺灣大學學術期刊資料庫

のののののののの　白
中中中中中中中
のののののののの
白白黃黃黑黑白

北園克衛的「白」，「白の中の白の中の黃……」，語法上，應該要我們一直向裡面看來接受顏色的不斷變化，但事實上，是相當機械化的平面的移動所遇到的顏色更變的微微泛起的趣味。有些遊戲的意味。（雖然北園克衛當年在日本是前衛最重要的推動者之一）。另一首（b）〈風景：山村暮鳥〉[50]

山村暮鳥的〈風景〉，按陳千武的解釋主句「遍地是菜花黃」，重複七次，第八句變爲「細微的麥笛聲」，主句再重複七次，再變一句爲「雲雀的饒舌聲」，主句再重複七次，結句變爲「病了的白日月」。在視覺的行進上可能最接近林亨泰的〈風景〉，甚至可能是他的摹本之一，每句複唱由近而遠，由地面到中天到天頂，三句複唱的情緒都不一樣，最接近小調的情緒變化，而且是透過視覺的律動。林詩有相當程度的近似，但有不同。

（c）Eugen Gomringer[51]

avenidas
avenidas y flores

flores
flores y mujeres

avenidas
avenidas y mujeres

[50] 陳千武，〈風景：山村暮鳥〉，《現代詩淺說》（臺中：學人文化，1979），頁 451-452。
[51] 同註 49，頁 90。

臺灣大學學術期刊資料庫

avenidas y flores y mujeres
un admirador

Eugen Gominger的詩，簡譯爲「行人道／行人道和花／／花／花和女子們／／行人道／行人道／和女子們／行人道和花和女子們／和一個欣賞者」。原文的排列，如波浪湧動。每次湧動的母題有不同組合，音樂如浪湧逐漸增強，（通常有夾道樹的）不同的行人道，不同的花叢，不同的美麗的女子織成的迷人的流動的外邊斜倚駐足在一個角的好一個細味眼前流動的美的愛慕者欣賞者。視覺的律動一點都不單調，停停走走，湧湧複複，好一張人情生活畫。（d）是兩首林亨泰的詩〈風景〉[52]：

在視覺律動上，林亨泰的〈風景〉最有（c）的韻味，三字一頓而兩字，頓，兩字而三字一頓而兩字，頓，兩字而三字一頓而兩字……綿綿湧動，寂止。然後兩句無斷的帶變化的複唱，或如第二首，由九字（音）換成三加六字（音）。

在意象上，有一種出神的融入：陽光陽光曬長了耳朵，曬長了脖子是觀察者生活在裡面很久以後的觀察感受，聽入靜裡，長的耳朵、脖子當然是農作物的生長過程，我們看不見，但可以感著，能感著的不是一個匆匆的過客，它可能是一個思入感入的農夫，或是每天上課都經過，一葉一葉重疊重複帶有情感的風景印入心懷的學生、成年、教師的詩人。江萌花了很多關於語言的討論然後才肯定詩人去掉文法的繩索還給物之爲物的本樣，其實中國古典始終不早就是如此嗎？「澗戶寂無人」，當然不需要，事實上不可以寫成「澗邊的戶是寂靜的，那裡沒有人」，更重要的是詩人已經融入農作物和防風林的生生化化的

[52] 趙天儀等編，〈風景〉，《混聲合唱——「笠」詩選》（高雄：春暉，1992），頁118。

臺灣大學學術期刊資料庫

本身，只有感情與感覺，不需語言的解剖。林亨泰是音樂性建築性的視覺新感受派詩人。

(二)「新感覺派」手法的轉化

新感覺派，尤其是林亨泰自橫光利一及川端康成認定的方向，即未來派、立體派、表現派、達達派、象徵派、如實派都可視爲新感覺派的角度，顯然是他的同代人非常喜歡的手法。桓夫(〈雨中行〉(e))、詹冰(〈Affair〉(f))，錦連以及後起者白萩都有類似的作品。

Affair 男 女[53]

男 男 男 男 男 男 男
1 2 3 4 5 6 7
女 女 女 女 女 女 女

我們試看錦連的作品(〈轢死—Ciné Poéme〉[54](g)):

[53] 蕭蕭等編，〈Affair〉，《臺灣現代文學教程：新詩讀本》(臺北：二魚，2002)，頁 87。

[54] 張默等編，〈轢死—Ciné Poéme〉，《新詩三百首》(臺北：九歌，1995)，頁 409。

臺灣大學學術期刊資料庫

錦連詩觀用的是一句詩：我是一隻傷感而吝嗇的蜘蛛。我們看看他解釋：「1・傷感——對存在的懷疑，不安的鄉愁，常使我特別喜愛帶有哀愁的悲壯美（當然也不妨含有一些冷嘲和幽默的口吻）。 2・吝嗇——我珍惜往往只用一次就容易退色的僅少的語彙（身上的錢既少，就不許揮霍的）。3・蜘蛛——爲了捕捉就得耐心等待（並非等待靈感的來臨）[55]。這裡可以看得出來，像林亨泰的主知立場，往往不是主邏輯思維的運作，雖然我們不否認林亨泰也用了不少，如他的〈非情之歌〉（洛夫曾就其黑白兩個母題的對比對應做過一個表就是明證），但一般來說，主知更是語言藝術刻意的營造。像林亨泰的詩一樣，把浸滿了情感、情緒的意象，用幾乎是客觀的排列，中間不加說明性，有也極少的方式，還給讀者／觀者如看電影（這首詩，與他的另一首〈女的紀錄片〉同標爲Ciné Poéme，如同電影鏡頭存在膠捲中一格一格的靜態影像的轉動活現）親歷其境似的重新進入（在此時／是）驚惶傷痛的壓縮的瞬間，是承馬拉梅後起的達達主義／超現實主義的表現手法。孟樊在〈臺灣現代詩的理論與實際〉一文稱之爲臺灣第一首超現實的代表作〈流浪者〉（h）[56]。

[55] 俱見〈笠下影〉，《笠》第五期；另見張默、蕭蕭編 《新詩三百首 1917-1995》（臺北市：九歌出版社，1995），頁 411。

[56] 見〈流浪者〉，《創世紀詩刊》100 期（臺北：創世紀雜誌社）。

臺灣大學學術期刊資料庫

白萩的〈流浪者〉、〈蛾之死〉是繼他們之後重要的新感覺派作品。白萩不但是這類詩的佼佼者，也是具象詩的理論家，他的〈由詩的繪畫性談起〉就是這方面最重要的文獻。我在1959年便討論過〈流浪者〉。現在不妨擇錄他的一段話以見其心跡。

> 第一節我首先描述著一個流浪者的心情，從「音」感「量」和「意義」上表現逐漸失望的情緒，我之重複並且變化一個句子而不願敍述或比喻，因我相信，這種含蓄更能直接表現流浪者悲哀的情緒，然後第二節我退至一個角落來觀察他。我發覺他的孤單，寂寞渺小，即使費盡千百句的比喻，遠不如這樣地利用空間的圖示，利用這直接的形象，更能使讀者置於那曠大的寂寞和淒涼的經驗。然後我表現他流浪之久，而在第三節重複的「站著」是表現起無可奈何。

現在我們看他的〈路有千條樹有千根——紀念死去的父母〉[57]（i）：

[57] 齊邦媛等編，〈路有千條樹有千根——紀念死去的父母〉，《中國現代文學選集：詩》（臺北：爾雅，1983），頁 237。

臺灣大學學術期刊資料庫

他這首詩，利用了意義與圖示，表現的深沉的傷情、孤單不但呼之欲出，而且如鐘鳴後的餘響，久久不去。

四、結語

很顯著的，兩種現代詩都應用了西方現代主義的技巧來完成他們特有政治社會歷史激蕩下的心理現實的投射，但整體來說，遷臺詩人所感到的個體群體大幅度的放逐、文化的解體，和無力把眼前渺無實質支離破碎的空間，凝合爲一種有意義的整體的廢然絕望、絞痛、恐懼和游移，似乎引發了橫絕更大時空也因此更沉重的作品，他們的長詩或組詩，往往是非敍事而是Lyric式濃烈的長詩，帶著歷史文化的鬱結，摧、折、割、裂、心結思塞，憂與憂相接，迴響著屈子之傷：「皇天之不純命兮／何百姓之震愆／民離散而相失／去故鄉而就遠……」。跨語言的一代的詩人，語言文化的錯位自然也神傷屈結，詩中較少些相似的沉重與濃烈，這也許與沒有「民離散而相失」的大放逐有關，但我相信向陽描述的臺灣人固有的「受壓迫」的悲哀，國家認同的悲哀，以至不斷反抗殖民、強權壓迫，卻又「無力可回天」的嚴重「受挫折」的悲哀，屬於歷史失憶的「被扭曲的悲哀」這一種歷史意識重建後，應該會產生相同的磅礴的沈鬱的詩的，讓我們這樣期許。

（責任校對：陳允元）

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

一、專書

朱自清等編，《聞一多全集》，臺北：里仁書局，2000。

林亨泰，《見者之言》，彰化市：彰化縣立文化中心，1993。

簡政珍，《放逐詩學》，臺北：聯合文學，2003。

二、論文

瘂弦，〈三十年現代詩的回顧〉，《中外文學》，臺北：1981.6。

葉維廉，〈雙重的錯位：臺灣五六十年代的詩〉，臺北：「創世紀五十年與臺灣現代研討會」，2004年10月30日。

葉維廉，〈比較文學與臺灣文學〉，《臺灣文學研究集刊》創刊號，臺北：臺灣大學臺灣文學所，2002，頁1-25。

三、詩集

《笠詩刊》5期，臺北：笠詩刊社，1965。

大荒，《存愁》，臺北：創世紀詩社，1973。

白萩，〈流浪者〉，《創世紀詩刊》100期，臺北：創世紀詩社，1994。

白萩，〈路有千條樹有千根——紀念死去的父母〉，齊邦媛等編，《中國現代文學選集：詩》，臺北：爾雅，1983。

余光中，〈多峰駝上〉，《余光中詩選》，臺北：洪範，1981。

余光中，〈江湖上〉，《白玉苦瓜》，臺北：大地，1974。

余光中，〈單人床〉，《敲打樂》，臺北：九歌，1989。

余光中，〈敲打樂〉，《敲打樂》，臺北：九歌，1989。

李方編，《穆旦詩全集》，北京：中國文學出版社，1996。

辛鬱，〈豹〉，《辛鬱世紀詩選》，臺北：爾雅，2000。

辛鬱，〈無告的守望〉，《辛鬱世紀詩選》，臺北：爾雅，2000。

辛鬱，〈順興茶館所見〉，《辛鬱世紀詩選》，臺北：爾雅，2000。

林亨泰，〈秋〉，趙天儀編，《混聲合唱——「笠」詩選》，高雄：春暉，1992。

林亨泰，〈風景〉，趙天儀編，《混聲合唱——「笠」詩選》，高雄：春暉，

臺灣大學學術期刊資料庫

1992。

林亨泰，〈哲學家〉，呂興昌編，《林亨泰全集》，彰化市：彰化縣立文化中心，1998。

林亨泰，〈農舍〉，趙天儀編，《混聲合唱——「笠」詩選》，高雄：春暉，1992。

洛夫，〈石室之死亡〉，《創世紀詩刊》12期，臺北：創世紀詩社，1959。

洛夫，〈序〉，《死室之死亡》，臺北：創世紀詩社，1965。

洛夫，〈靈河〉，《靈河》，臺北：創世紀詩社，1957。

商禽，〈長頸鹿〉，《夢或者黎明》，臺北：十月叢刊，1969。

商禽，〈門或者天空〉，《夢或者黎明》，臺北：十月叢刊，1969。

商禽，〈無質的黑水晶〉，《商禽世紀詩選》，臺北：爾雅，2000。

張默，〈三十三間堂〉，《光陰・梯子》，臺北：尚書出版社，1990。

張默，〈時間，我繾卷你〉，《落葉滿階》，臺北：九歌，1994。

張默，〈連續的方程式〉，《無調之歌》，臺北：創世紀詩社，1975。

陳千武，〈風景：山村暮鳥〉，《現代詩淺說》，臺中：學人文化，1979。

黃梁，〈大膽潑辣奇怪〉，《管管世紀詩選》，臺北：爾雅，2000。

葉維廉，〈賦格〉，《賦格》，臺北：現代文學社，1963。

葉維廉編， *Modern Chinese Poetry, 1995–1965:20 Poets from the Republic of China* (Iowa University Press, 1970).

詹冰，〈Affair〉，蕭蕭等編，《臺灣現代文學教程：新詩讀本》，臺北：二魚，2002。

管管，〈四方的月亮〉，《管管世紀詩選》，臺北：爾雅，2000。

管管，〈空原上之小樹呀〉，《管管世紀詩選》，臺北：爾雅出版，2000。

趙天儀編，〈笠下影〉，《混聲合唱——「笠」詩選》，高雄：春暉，1992。

錦連〈轢死——Ciné Poéme〉，張默等編，《新詩三百首1917–1995》，臺北：九歌，1995。

瘂弦，〈C教授〉，《弦外之音》，臺北：聯經，2006。

瘂弦，〈深淵〉，瘂弦等編，《創世紀詩選》，臺北：爾雅，1984。

瘂弦，〈鹽〉，瘂弦等編，《創世紀詩選》，臺北：爾雅，1984。

臺灣大學學術期刊資料庫

四、英文著作：

Jameson, Fredric, “Modernism and Imperialism” in *Natonalism, Colonialism and Literature*, ed. Terry Eagleton (Minneapplis: University of Minnasota Press, 1990).

Memmi, Albert *The Colonizer and the Colonized*, tr.Jean-Paul Howard Greenfield (Boston: Beacon Press, 1967).

Said, Edward, “Representing the Colonized: Anthropology’s Interlocutors”in *Critical Inquiry* (Chicugo: University of Chicago Press, 1974).

Said, Edward, *Culture and Imperialism* (New York, Knopf: Vistributed by Runfum House, 1993).

Solt, Mry Ellen, *Concrete Poetry: A World View* (Bloomigton: Indiana University Press, 1970).

臺灣大學學術期刊資料庫

Two Modernist Poetries in the Period between mid- 1950's and mid-1970's in Taiwan

Yip, Wai-lim*

Abstract

The two modernist poetries produced by the poets of the l955-1975 in Taiwan were extremely agonized in their quest for a new cohesive center. Both poetries found strategies from Western modernist poetry since Baudelaire to complete their projects of inscribing the angst and certainty from sudden rupture of sensibility brought about by the Nationalist-Communist war. For the poets that came to Taiwan, they found themselves suddenly cut off from the central seat of Chinese culture. Hesitating between the fear of a possible total breakdown of Chinese culture and of a threateningly uncertain future, they experienced a deep sense of futility. "How can a torrent fashion an image of the upside down?" (Ya Hsien), "How difficult it is to make a black crystal of no substance!" (Shang Ch'in), "But on craggy precipices/ Or, on rocky ruins of a long wall/ What can we make of the world?" (Yip) What were they to make of this drastic change in feeling, destiny, life and Chinese culture in the midst of metaphysical and physical exile? They turned inward to seek for a new sense of existence by attempting, through creativity, to come up with a world (even if it were only aesthetic!) of coherent values as a way to defy the disintegrating reality around them, to defy, in the words of Lo Fu, "their merciless destinies against which writing poetry is a form of revenge."

There is also this to consider: In spite of the label of Free China, the years from 1950's to as late as mid-1970's must be considered as full of ambiguities. Because of the Cold War repressive mentality, which forbade outright expression of hopelessness about the return to Mainland China, and because of residual despotism which censored anything resembling criticism of the party or government, much of this poetry was crouched in the language of metaphors and symbolism of plurisignification via what I call "creative ambiguity": "...pupils move behind the eyes /Toward directions people dare not talk about:/ I am indeed a sawed-off bitter peartree/On whose annual rings you can still hear clearly winds and cicadas." （Lo Fu） "I want to see the land of Lu / Mount Tortoise hides it/ I

* Professor, University of California, San Diego

臺灣大學學術期刊資料庫

have no axe and hatchet/ To Mount Tortoise what can I do?" （Yip） Thus, we find these poets caught in a double sense of futility: Their impotence, their inability to resurrect Chinese culture to match its glorious past, a task they picked up from their immediate predecessors, and their hesitation in a spiritual limbo are present everywhere. Their poetry is brimming with hidden themes or motifs of nostalgia, exile, nightmarish war memories, haunting grips of tradition, anxiety, solitude, expectancy, fears and doubts.

Another kind of cultural displacement was created through the control of language by the Nationalist government. Less then two years after they resettled in Taiwan, they banned the use of the Taiwanese dialect in all media as well as the Japanese which is the only expressive language the native Taiwanese poets learned and used in their creativity, having been ruled under Japanese occupation for 50 years. They were deprived the much needed "transition" for change. This is tantamount to cutting out their tongues. Indeed many poets were literally silenced. Those how made it to writing in Mandarin, the official medium for writing, have been affected by a series of suppressive events; the February 28, l957 massacre of nativist writers, and the dissolution of the Silver Bell Literary Society. Lin Heng-tai's two versions of one poem, one written freshly after the event/s betrays strong traces of political unrest, whereas the rewritten one rewritten later, using what I called "creative ambiguity", appear to be free from all traces of political references, although the poem is full of uneasiness and tension.

Keywords: Modernist poetry in Taiwan, Modernism, Displacement/s

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫