



馬大漢學  
研究叢書 [6]

陳大爲 | CHAN Tah Wei

中國詩歌史 ● 1938-2019

# 傳抄的太陽



**A Sun in Transcription:**  
The History of Chinese Poetry 1938-2019

# 傳抄的太陽：中國詩歌史 1938-2019

A Sun in Transcription: The History of Chinese Poetry 1938-2019

陳大為

by CHAN Tah Wei

馬來亞大學中文系



2024 年 10 月初版

馬大漢學研究叢書 6

## 傳抄的太陽：中國詩歌史 1938-2019

作者：陳大為

出版發行：馬來亞大學中文系

Department of Chinese Studies,

University of Malaya,

50603 Kuala Lumpur, Malaysia.

電話： 603-79675650/5651

傳真： 603-79675458

版次： 2024 年 10 月 初版

訂價： RM100

國際書號：

（版權所有，翻印必究）

**A Sun in Transcription: The History of Chinese Poetry 1938-2019**

by CHAN Tah Wei

©2024 Department of Chinese Studies, University of Malaya, Malaysia.

ALL RIGHT RESRVED



Cataloguing-in-Publication Data

Perpustakaan Negara Malaysia

A catalogue record for this book is available  
from the National Library of Malaysia

ISBN 978-983-99499-8-8

## 目 錄

|            |                           |            |
|------------|---------------------------|------------|
| <b>緒 論</b> | <b>詩史焦慮與地景式寫法</b>         | <b>001</b> |
|            | (一)、重寫文學史                 | 001        |
|            | (二)、微觀詩歌生活史之興起            | 004        |
|            | (三)、個人的詩歌野史               | 013        |
|            | (四)、全景式的正規詩史              | 016        |
|            | (五)、地景式寫法                 | 021        |
| <b>第一章</b> | <b>延安魅影 ( 1938-1960 )</b> | <b>027</b> |
| <b>第一節</b> | <b>延安的詩歌陷阱</b>            | <b>028</b> |
|            | 前 言、美學崩壞                  | 028        |
|            | (一)、在延安：走向庸眾的詩歌           | 034        |
|            | (二)、延安製造：詩歌的破土與入土         | 042        |
|            | (三)、新中國的詩歌緊箍咒             | 057        |
|            | 結 語、放聲歌唱                  | 073        |
| <b>第二節</b> | <b>現代主義的昆明大陣</b>          | <b>074</b> |
|            | 前 言、見龍在田                  | 074        |
|            | (一)、戰火中成長的穆旦              | 077        |
|            | (二)、戰火外的其餘聯大種子            | 087        |
|            | (三)、從聯大轉向延安的馮至            | 093        |
|            | 結 語、聯大絕響                  | 100        |

|                   |                            |            |
|-------------------|----------------------------|------------|
| <b>第二章</b>        | <b>地下潛流 ( 1961-1979 )</b>  | <b>104</b> |
| <b>第一節</b>        | <b>沉默艦隊：上海詩群</b>           | <b>109</b> |
| 前 言、隔代的接脈者        |                            | 109        |
| (一)、象徵主義的幽靜角落     |                            | 113        |
| (二)、抵抗詩學          |                            | 118        |
| 結 語、修正性作用         |                            | 123        |
| <b>第二節</b>        | <b>造神運動：郭路生的典律化</b>        | <b>124</b> |
| 前 言、第一個吃螃蟹的人      |                            | 124        |
| (一)、三位一體的造神運動     |                            | 125        |
| (二)、孩子的筆體與光輝思想    |                            | 130        |
| (三)、這才是「四點零八分的北京」 |                            | 136        |
| 結 語、無所遁形的繫年閱讀     |                            | 145        |
| <b>第三節</b>        | <b>京畿攻略：黃翔的行動劇</b>         | <b>147</b> |
| 前 言、俯瞰天下          |                            | 147        |
| (一)、必爭之地          |                            | 149        |
| (二)、以詩犯京          |                            | 153        |
| 結 語、帝王氣象          |                            | 161        |
| <br>              |                            |            |
| <b>第三章</b>        | <b>大寫的今天 ( 1975-1985 )</b> | <b>164</b> |
| <b>第一節</b>        | <b>一代人的覺醒</b>              | <b>164</b> |
| 前 言、地下文學的盛世       |                            | 164        |
| (一)、白洋淀的天空        |                            | 165        |
| (二)、崛起的詩群         |                            | 168        |
| (三)、黑色的眼睛         |                            | 176        |
| 結 語、一代人的法帖        |                            | 183        |

|                                       |                |
|---------------------------------------|----------------|
| <b>第二節 英雄之旅</b>                       | <b>185</b>     |
| 前 言、暴風雨和詩歌的種子                         | 185            |
| (一)、英雄起手勢：代替另一個被殺害的人                  | 191            |
| (二)、城樓上下：天安門廣場的詩歌戰鬥                   | 202            |
| 結 語、英雄末路                              | 220            |
| <b>第三節 向上修建的廢墟</b>                    | <b>221</b>     |
| 前 言、佔有知識                              | 221            |
| (一)、《禮魂》的知識考掘與結構分析                    | 226            |
| (二)、破譯楊煉：被密碼牽引的詩歌詮釋與論述                | 241            |
| 結 語、文化廢墟                              | 251            |
| <b>第四節 現代神話史詩</b>                     | <b>254</b>     |
| 前 言、敘事性本質                             | 254            |
| (一)、史詩情結：夢想和夢魘的無盡糾結                   | 260            |
| (二)、英雄轉化：創作主體的心靈史                     | 266            |
| (三)、相應之道：輕量化的史詩策略                     | 278            |
| 結 語、兩刃之劍                              | 288            |
| <br><b>第四章 第三代的先鋒實驗 ( 1982-1992 )</b> | <br><b>291</b> |
| <b>第一節 先驅，和吞沒他的狼煙</b>                 | <b>299</b>     |
| 前 言、最早的獨行                             | 299            |
| (一)、回到日常的口語實驗                         | 304            |
| (二)、席捲而來的浪潮                           | 308            |
| 結 語、夾縫裡的前驅                            | 313            |
| <b>第二節 有關「大雁塔」的命名或續完</b>              | <b>315</b>     |
| 前 言、抵達西安                              | 315            |

|            |                          |            |
|------------|--------------------------|------------|
|            | (一)、大寫意筆法：楊煉對古塔的命名       | 317        |
|            | (二)、對偶式續完：韓東對孤塔的覆蓋式命名    | 322        |
|            | 結語、承先啟後                  | 328        |
| <b>第三節</b> | <b>美國垮掉派對「莽漢詩歌」的影響</b>   | <b>329</b> |
|            | 前言、垮掉派的陰影                | 329        |
|            | (一)、詮釋框架（或陷阱）之形成         | 332        |
|            | (二)、莽漢詩歌（未完成）的語言實驗       | 345        |
|            | 結語、陰影裡的明滅                | 353        |
| <b>第四節</b> | <b>「房山想像」的美學省思與語言調校</b>  | <b>355</b> |
|            | 前言、此路不通                  | 355        |
|            | (一)、擬古之道與敘述的稗史化          | 358        |
|            | (二)、房山書院裡的雙重調校           | 367        |
|            | 結語、撥亂反正                  | 372        |
| <b>第五節</b> | <b>邁向「微物敘事」的口語寫作</b>     | <b>374</b> |
|            | 前言、一個超濃縮樣本               | 374        |
|            | (一)、聲音的突圍：穿越朦朧詩的陰影       | 376        |
|            | (二)、微物敘事：個性化口語寫作的終極實驗    | 384        |
|            | 結語、預警作用                  | 402        |
| <b>第五章</b> | <b>四場陽謀（1989-2019）</b>   | <b>405</b> |
| <b>第一節</b> | <b>反篡位的戰略〔1989-2000〕</b> | <b>406</b> |
|            | 前言、支配的權力                 | 406        |
|            | (一)、詩人之死                 | 409        |
|            | (二)、九十年代詩歌的話語權           | 415        |
|            | (三)、以詩選為霸權               | 421        |

|                                |            |
|--------------------------------|------------|
| 結 語、地圖裡的角力                     | 425        |
| <b>第二節 小歷史製作〔1991-2001〕</b>    | <b>426</b> |
| 前 言、流動的青史                      | 426        |
| （一）、史料編織：對大歷史的強勢填補             | 430        |
| （二）、邊緣寫作：小歷史的建構                | 435        |
| （三）、傳抄的事實：史料的可靠性問題             | 439        |
| 結 語、聚沙成塔                       | 443        |
| <b>第三節 寫在正史的左邊〔1996-2009〕</b>  | <b>444</b> |
| 前 言、不安的鴻溝                      | 444        |
| （一）、正本清源                       | 446        |
| （二）、詩史的重心移轉                    | 452        |
| （三）、私修的文學史？                    | 455        |
| 結 語、左邊的幽靈                      | 459        |
| <b>第四節 後現代的理論防線〔2003-2019〕</b> | <b>460</b> |
| 前 言、盛世降臨                       | 460        |
| （一）、命名的權力                      | 463        |
| （二）、詩史的五指山                     | 467        |
| （三）、其他的聲音                      | 476        |
| 結 語、不見天日                       | 479        |
| <b>第六章 70 後的攻防（2000-2018）</b>  | <b>480</b> |
| <b>第一節 暗巷肉搏〔2000-2003〕</b>     | <b>481</b> |
| 前 言、誰的江湖                       | 481        |
| （一）、不留活口的土匪                    | 486        |
| （二）、肉體的在場感                     | 495        |



|                              |            |
|------------------------------|------------|
| 結語、步入死巷                      | 512        |
| <b>第二節 農村輓歌〔2002-2018〕</b>   | <b>513</b> |
| 前言、被遮蔽的田園                    | 513        |
| （一）、農村寫作的界定，及其譜系之形成          | 518        |
| （二）、農村寫真與異想                  | 524        |
| （三）、在城裡退化的靈魂                 | 533        |
| （四）、馬槽之火                     | 539        |
| 結語、原地打轉的鄉愁                   | 545        |
| <br>                         |            |
| <b>第七章 有故事的地方（1950-2019）</b> | <b>549</b> |
| <b>第一節、理論與界定</b>             | <b>549</b> |
| 前言、都市敘事                      | 549        |
| （一）、入魂                       | 552        |
| （二）、都市與城市                    | 554        |
| 結語、京滬構圖                      | 558        |
| <b>第二節 上海的前世今生</b>           | <b>559</b> |
| 前言、洋場風華                      | 559        |
| （一）、從「世界的上海」變成「中國的上海」        | 562        |
| （二）、邁向低噪音的小品敘事               | 567        |
| 結語、流失的地方感                    | 587        |
| <b>第三節 文人懷想的京城</b>           | <b>589</b> |
| 前言、戀京心理                      | 589        |
| （一）、從「民國北平」到「光輝北京」           | 590        |
| （二）、都市轉型中的市井敘事               | 597        |
| 結語、都市詩作為一種類型                 | 622        |

|                                 |            |
|---------------------------------|------------|
| <b>第八章 漢語邊陲 (1953-2017)</b>     | <b>626</b> |
| <b>第一節 田園詩的新疆模式 (1953-1983)</b> | <b>629</b> |
| 前 言、古典邊塞詩的命名                    | 629        |
| (一)、當代「邊塞」和「方寸田園」               | 634        |
| (二)、三劍客的「曠野田園詩」                 | 644        |
| 結 語、融入異地                        | 659        |
| <b>第二節 瑪尼石上的行書 (1983-2017)</b>  | <b>664</b> |
| 前 言、雪域的文化鉤礦                     | 664        |
| (一)、「藏魂」的製作                     | 668        |
| (二)、聖徒的壇城                       | 685        |
| (三)、青稞的后土                       | 693        |
| (四)、藏密元素的現代轉化                   | 707        |
| 結 語、識別度第一                       | 715        |
| <b>第九章 我城之戰 (1974-2019)</b>     | <b>719</b> |
| <b>第一節 英屬歲月</b>                 | <b>721</b> |
| 前 言、因緣際會：香港的崛起                  | 721        |
| (一)、感性歸屬：城籍的誕生                  | 723        |
| (二)、追源溯本：我城和它的身世                | 729        |
| 結 語、雙重的非典型                      | 739        |
| <b>第二節 回歸祖國</b>                 | <b>740</b> |
| 前 言、亂局之始                        | 740        |
| (一)、香港再見：五十年不變                  | 743        |
| (二)、守護我城：從燭光到戰火                 | 749        |
| (三)、步入雷池：城邦化的憂慮                 | 757        |
| 結 語、未竟之戰                        | 768        |

|          |     |
|----------|-----|
| 後 記：八十一年 | 772 |
| 引用書目     | 777 |
| 作者簡介     | 795 |

## 緒論、詩史焦慮與地景式寫法

### (一)、重寫文學史

重寫文學史是一場關乎文學典律之形塑，以及文學史話語權的爭奪戰。

最早作為重大學術議題來討論的是美國學界。1969 年創刊的《新文學史》(*New Literary History*) 以此為重心，陸續刊載了許多重要的論文，成為文學史理論的權威刊物，其中部分論文收入 1974 年由 Ralph Cohen 編選的《文學史新方向》(*New Directions in Literary History*)。1983 年，學術期刊《批評探索》(*Critical Inquiry*) 開啟了一波以經典為題的討論，Paul Lauter 編選《重構美國文學》(*Reconstructing American Literature: courses, syllabi, issues*, 1983)，收錄五十六位學者討論文學史寫作與典律問題的論文；Robert von Hallberd 編選《典律》(*Canons*, 1984)，收錄十六位學者探討經典的論文；Sacvan Bercovitch 編選《重構美國文學史》(*Reconstructing American Literary History*, 1986)，收錄十二位學者的論述<sup>①</sup>。英國學界則有 Leslie A. Fiedler 和 Houston A. Baker 合編《英語文學：打開經典》(*English Literature: Opening Up the Canon. Selected Papers from the English Institute*, 1979)。

這股熱潮延伸到香港，便有了 Tak-wai Wong 和 M. A. Abbas 合編《重

---

<sup>①</sup> 八年後由 Sacvan Bercovitch 擔任總主編，結合其他學者的力量一起啟動的《劍橋美國文學史》(*The Cambridge History of American Literature*) 編撰工作，共完成八卷。中譯版由中央編譯出版社出版。

寫文學史》(*Rewriting Literary History*, 1984)。翌年,《文學評論》(1985年第5期)刊出錢理群(1939-)、黃子平(1949-)、陳平原(1954-)合寫的〈論「二十世紀中國文學」〉,試圖打通「近—現—當代」文學史的政治樊籬,提出全新的文學史架構<sup>①</sup>;1988年,《上海文論》開始關注文學史寫作問題,編輯部主任毛時安找來陳思和(1954-)跟王曉明(1955-),在第4期開闢「重寫文學史」專欄,主要探討中國文學的理論體系、意識型態和文藝思想政策,兼及國家經典的重新評估。此欄目試圖針對固有的經典提出不同以往的,更為開放的闡釋,讓讀者重新思考官方經典及其衍生的問題,力求擺脫泛政治化、過度糾葛在革命和運動的文學史視野,改從審美的角度重新出發。

嚴格說來,此專欄沒有真正從理論層面討論「如何重寫」文學史,大部分的論述集中在「重新評價」既有的經典(主要是小說)和傳統文學思維。當時才三十幾歲的陳思和與王曉明是少壯派主力學者,他們對固有文學史論述有諸多不滿,努力爭取文學史的話語權,「重寫文學史」也象徵著學術圈內部的世代交替。可惜,作為燎原之火的《上海文論》在1989年第6期出刊後被迫停刊,沒機會成為中國的 *New Literary History*。

〈論「二十世紀中國文學」〉和「重寫文學史」專欄,先後點燃中國學者對撰史的慾望,甚至蔓延到詩人群體當中,詩人對自己能否名垂青史的越來越焦慮。尤其是1970和1980年代的地下詩界所產生的劇烈變化,先鋒詩歌被主流論述嚴重忽略,學者對朦朧詩的掌握有限,對第三代詩歌更是陌生,從詩歌寫作生態、文獻資料,到先鋒詩的解讀能力,都相對滯後。深刻的憂患意識逼使先鋒詩人主動出擊,研製出大量野史,企圖建構出胸臆中的

---

<sup>①</sup> 錢理群雖提出二十世紀文學史的概念,他接下來完成的卻是與溫儒敏、吳福輝合著的《中國現代文學三十年》(1987),是一部相對保守的文學史教材。真正以《20世紀中國文學史》為名的學術專書和教材,還得等上許多年,才有黃修已(1998)、顧彬(2008)、嚴家炎(2010)的專書問世。

詩史版圖，去挑戰正規詩史的撰述，詩歌界遂成重寫文學史的超級戰區。

1991年，由北島（1949-）等人在海外復刊的流亡刊物《今天》（1991年第1期）推出「今天舊話」專欄，眾多曾參與文革地下詩歌活動的詩人，受邀寫下懷舊味道十足的回憶文章，從執筆者的身分和撰文角度，看不出有影響詩史書寫的企圖。隔了兩期，《今天》（1991年第3、4期合刊號）再推出較為學術性的「重寫文學史」專欄，接下《上海文論》未竟之大任，針對文學史的若干宏觀議題，提出批判性的看法，此專欄維繫了十年，後來由李陀（1939-）編選成《昨天的故事：關於重寫文學史》（2006）一書。

李陀在序文〈先鋒文學運動與文學史寫作〉說了一段頗有玄機的話：

如果在《今天》和文學史寫作之間尋找什麼聯繫，那完全是一個顛覆和破壞的關係——正是《今天》的出現，還有在《今天》帶動下湧現的文學變革，使中國文學領域中的舊秩序，無論是『五四』之後形成的秩序，還是自〈延安座談會上的講話〉之後形成的革命秩序（這兩個秩序之間有著又斷裂又連續的複雜關係），全都遭到質疑和顛覆；在這舊秩序裡，組織被破壞得最深刻，經緯被撕裂得最破碎的部分，我以為恰恰是文學史寫作，因為文學史是任何一種文學秩序的最威權的設計師和保護神，因為文學史中潛伏著讓這個秩序得以正當存在的政治理由。《今天》的挑戰和質疑的矛頭，並不是只指向文學寫作，而且也直接指向文學史寫作。<sup>①</sup>

由此可見，重寫文學史在李陀眼裡（甚至包括眾多同時代的文人），不僅僅是學術理論上的問題，它暴露了非主流文人對的文學史話語宰制權的焦慮，尤其被迫流亡海外的「今天派」詩人群，若不能主動顛覆現有的文學史寫作視野，將會被中國內地的主流論述加以矮化甚至掩埋。李陀語帶遺憾的承認了這專欄刊登的評論文章，並沒有關注到《今天》作為先鋒文學運動的實質

---

<sup>①</sup> 李陀編：《昨天的故事：關於重寫文學史》（香港：牛津大學，2006），頁XI。

角色和延伸價值，他真正關切的是如何把《今天》寫進當代文學史，成為先鋒文學運動最為關鍵的驅動力（如序文標題所示），讓原有的經典和傳統重新洗牌。其他方面的論述，皆屬次要。

以上兩個專欄究竟對中國當代文學史寫作起了什麼樣的實質影響，很難評估。

從李陀為《昨天的故事：關於重寫文學史》一書精選出來的篇目來看，它跟《今天》根本談不上有何干係。具體而言，在《今天》的旗幟下野心勃勃的「重寫文學史」專欄，影響力遠不及無心插柳的「今天舊話」，後者直接催生了許多跟郭路生（1948-）、白洋淀詩歌群落、《今天》人事活動相關的文章，也發掘出不少文革期間地下傳抄的名家少作（原稿或復刻）。這股憶舊浪潮隨即席捲詩壇，對郭路生和白洋淀詩群的挖掘與重估，起了很大的作用。可想而知，這批「遲到的新鮮史料」影響了後來學者對當代詩史的論述，在後來的文學史和詩歌史專著裡，增補了一些由此衍生的章節，也改變了中國當代詩史近二十年的譜系變化。

## （二）、微觀詩歌生活史之興起

這些「遲到的新鮮史料」不利於《今天》及朦朧詩的歷史定位。

北島、顧城（1956-1993）、楊煉（1955-）、江河（1949-）、舒婷（1952-）等人透過《五人詩選》（1986）的造勢，成功收割了那一代詩人的大部分光芒，躍昇為朦朧詩的核心代表人物，郭路生和白洋淀詩群的出土，竟逆轉了原以朦朧詩為首的詩歌譜系，郭路生被強制認證為「新詩潮詩歌第一人」，並冠名為北島的啟蒙老師；至於「白洋淀詩歌群落」原本連名堂都沒有，這個稱號還是遲至 1994 年才由老詩人牛漢（1923-2013）在《詩探索》雜誌主

辦的座談會上首次提出，才完成命名<sup>①</sup>。這股以自傳體文學隨筆作為主要形式，替詩史釀造史料或註解的浪潮，就這麼一發不可收拾。

新的第一波浪潮發生在廖亦武編選《沉淪的聖殿：中國 20 世紀 70 年代地下詩歌遺照》（1999）。

《沉淪的聖殿》是兩刃之劍，對文學史工作者同時產生正面與負面的衝擊。就在 1999 年，洪子誠（1939-）在北大講授「當代文學史問題」課程時，曾經提到有關白洋淀詩群的研究困境：「我們目前使用的有關『白洋淀詩歌』的材料，都是一些『白洋淀詩群』成員，或個別有關的人的回憶文章。有的老師就說道：我們現在利用的這些材料都是『孤證』，找不到別的旁證或其他材料來印證、檢驗它們的真實情況。我和劉登翰編寫《中國當代新詩史》寫到這一詩群，使用的材料也是這樣。……在實證的意義上，這樣使用材料的方式存在欠缺和漏洞。這會使我們文學史研究發生困難」<sup>②</sup>，完全沒有正式史料支援的白洋淀詩歌群落，確實讓學者陷入困境。所謂「群落」即是不穩定的成員組合，只能大致掌握幾個核心分子，其創作或活動內容也沒留下明確的文獻（刊物或圖書文獻），故洪子誠在第一版《中國當代文學史》（1999），僅花一小節（三頁多一點）簡略介紹了白洋淀詩群<sup>③</sup>；黃修已《20 世紀中國文學史》（1998）也只用了五行，便一筆帶過。

基於史料的匱乏，導致當時的文學史撰述者無法對白洋淀詩歌作出評

---

<sup>①</sup> 關於白洋淀命名之事，詳見程光煒：〈處在轉折期的 70 年代詩歌〉，收入洪子誠編：《百年中國新詩史略——《中國新詩總系》導言集》（北京：北京大學，2010），頁 223，註釋 2。

<sup>②</sup> 洪子誠：《問題與方法——中國當代文學史研究講稿》（北京：北京大學，2010），頁 26。

<sup>③</sup> 洪子誠後來在《中國當代文學史〔修訂版〕》（2007）將白洋淀的篇幅作了逆向的縮寫，小了三倍。這意味著洪子誠在初版與修訂版的七年間，經過眾多地下詩歌出土史料的衝擊之後，重新審視了它的價值，在史料意義和詩歌創作成果之間，在庸眾和菁英審美視野之間，作出他認為較公允的評斷。這個縮寫，很有意思。



價，這是可理解的。不過在詩人看來，卻是要命的缺失，強大的危機感直接刺激了詩人，之前專欄式的組稿方式未能有效掌控新興史料的質量與類型，強調「個人視野」的詩歌隨筆的創作遂成為新的選項。「在中國二十世紀的歷史語境裡，『個人』一直是與『探索』、『個性』、『新銳』、『進步』、『發展』這些詞聯繫在一起的，人們都知道，它標明了在一段歷史沉悶之後，思想、文化和文學的一種突破的態勢。」<sup>①</sup>

鍾鳴（1953-）耗時五年，以個人的「成長小說」為概念，完成了帶有野史性質的《旁觀者》（1998），全書一百五十萬字，糅合了個人傳記、美學隨筆、文學評論、現代小說的形式，同時又插入或引述了詩歌文本、翻譯文字、詩人之間的書信和手稿、重要的詩刊文獻、文史照片等。整體看來，這是一次很單純的跨文類創作，雖然書中「第五折：天狗吠日」記述了許多由作者親歷的詩壇逸事，但鍾鳴並沒有框正或主導詩史論述的野心。鍾鳴清楚的勾勒出當時地下詩界的南北之別（以北島為首的北京「今天派」和以黃翔為首的貴州「啟蒙社」），他對後來成為詩史要角的好幾位詩人之言行，都有直率、生動的描繪。鍾鳴將自己定位為「旁觀者」，無形中大幅降低了「介入正史」的動機<sup>②</sup>，隨筆式的記述架構性不足，卻讓相關的詩歌野史獲得較可靠的輪廓（尤其北島、黃翔、多多、海子等人的事跡），具有相當可觀的學術參引價值。《旁觀者》並沒有企圖為白洋淀詩群的建構說些什麼，所以在這個詩史區塊的影響力，不及稍晚五個月出版的《沉淪的聖殿》。

《沉淪的聖殿》是白洋淀真正的開墾者，其後大量回憶文章前仆後繼的豐富了它，使之取得新詩潮的源頭性地位，成為文革地下詩歌的梁山聖地，相關人物的詩歌精神和活動歷程被一種補遺式的崇拜心理無限放大，最終

---

<sup>①</sup> 程光燁：《文學講稿：「八十年代」作為方法》（北京：北京大學，2009），頁 54。

<sup>②</sup> 鍾鳴的寫作動機及後續的變化，可參閱鍾鳴：〈代跋〉，《旁觀者〔3〕》（海口：海南，1998），頁 1507。若將此書的架構和敘述調性與之對照，鍾鳴自述的動機可以採信。

晉級為比今天派更老字號的詩歌群落。尾隨其後出版的劉禾（1957-）編《持燈的使者》（2001），算是《沉淪的聖殿》姐妹書，它在鞏固「今天」的同時，也鞏固了白洋淀，一向被「重寫文學史」運動嚴重忽略的詩歌史，在此獲得大量的野史養分。白洋淀的詩歌創作質量究竟能不能夠得上這個分量，是一回事，詩歌的讀者群被新鮮出土的動人軼聞牽著鼻子走，才是最值得關注的趨勢。

一發不可收拾的「白洋淀出土事件」意味著「微觀詩歌生活史」之興起，這種與詩歌發展進程緊密相鄰的生活史，轉眼便成為風潮，衝擊了四平八穩的教科書詩史敘述模式，以及文革史研究的文獻窘境。特別是人數龐大且群體眾多的第三代詩人，透過社史追述、個人回憶、媒體訪談、詩學札記等形式大規模崛起，令人目不暇給，其中以楊黎（1962-）撰寫的《燦爛：第三代人的寫作和生活》（2004）最受矚目。

《燦爛》全書約五十萬字，幾乎把第三代詩人的中堅分子一網打盡。楊黎親自訪問（或透過網路筆談）這夥跟他同輩的詩人，下筆沒有距離感，加上敘舊式的草莽筆調，以及透過本身的真切感受與經驗，去描述第三代詩人的日常生活，由此勾勒出眾多詩人的形象，切入許多詩史未能觸及的細節（比如說讀詩、寫詩、論詩、組織詩社，和參與論戰的歷程）。受訪者與提問者並肩而談，雜感與深論交錯，現場感十足，是一般訪問稿難以企及的效果。楊黎此書，不但為第三代詩歌研究提供了大量資訊<sup>①</sup>，其「敘舊」筆調，使讀者獲得「重臨詩歌史的神秘時空」的鮮活閱讀感，彷彿這群受訪的詩人就在自己那一則小小的人物傳記裡活了過來。

---

<sup>①</sup> 這些資料或可釐清、重建很多詩歌事件的面貌。當然，是否採信當事人對陳年舊事的日子後陳述，又是另一回事。譬如楊黎對莽漢主義詩人群提出很多關鍵性的追問，從命名、啟蒙，到影響，李亞偉都作了明確的答覆，可是他所例舉的事證，不足以掩飾其詩作受美國垮掉派詩歌的影響，而產生的演變痕跡。其他同仁的寫作史，同樣成為相反的旁證。

其實《燦爛》不是單純的敘舊之作，只要把它跟《旁觀者》擺在一起，便能強烈感受到「燦爛」一詞難以掩護的「焦慮」。從出版的時間點來推斷，其焦慮的最大來源應該是洪子誠、劉登翰（1937-）合著的《中國當代新詩史》（1993）。

翻開《中國當代新詩史》，好不容易才找到楊黎所屬的「非非主義」詩群，只見四個核心成員一字排開，簡單介紹其刊物和主張，竟連一頁都沒寫滿<sup>①</sup>。翌年，周倫佑（1952-）編選了《打開肉體之門——非非主義：從理論到作品》（1994）等一系列重要選集，設法讓非非躋身中國後現代主義的詩歌經典之例，也算是對詩史的回應。這個編選工程是有作用的，後來程光燁（1956-）在《中國當代詩歌史》（2003），用了一個獨立的小節來評述「非非的實驗」，程光燁在五頁的篇幅裡，扼要討論非非的詩歌主張。緊接在程光燁《中國當代詩歌史》之後面世的《燦爛》，象徵了非非主義詩人所開闢的另一個戰場，其後又有《懸空的聖殿：非非主義二十年圖誌史》（2006）和《刀鋒上站立的鳥群：後非非主義寫作十六年詩學歷程》（2006），大規模建構自家的詩學理論和詩歌創作成果<sup>②</sup>，非非詩人對詩史寫作的焦慮心理和干擾心理，昭然若揭。

非非主義這種自我建構心態，絕非孤例，尤其在「文革歷史大回顧」的

---

<sup>①</sup> 此書在 2005 年的修訂版，才具體談到周倫佑和何小竹的幾句詩，有關非非的全部論述篇幅不超過兩頁。

<sup>②</sup> 《懸空的聖殿：非非主義二十年圖誌史》的內容摘要裡開宗明義的說：「在二十世紀『偉大的八十年代』誕生的眾多先鋒文學流派中，公認為影響最大、堅持時間最長的非非主義，至今已整整二十年了。非非主義的二十年，是艱難而輝煌的二十年，也是充滿傳奇和異端之美的二十年。從 1986-2006 年，橫跨兩個世紀的這個自由精神之火燎原的大時代，注定了非非主義必須同時承擔起文學先鋒和思想先鋒的雙重使命」〔詳見周倫佑編：《懸空的聖殿：非非主義 20 年圖誌史》（拉薩：西藏人民，2006），扉頁〕。這番高度自我膨脹的說辭，應當經過主編的認可（至於出自何人之手，無從查證，只能猜測），更加暴露了周倫佑對自己（及其詩群）進入詩史的渴望與焦慮。

2006 年，中國書市被五花八門的文革回憶錄或史料編選所佔領，譬如鄧鵬編《無聲的群落：大巴山老知青回憶錄（1964-1965）》（2006），收錄了一百篇重慶老知青的回憶文章，將不為人所知的老知青排到老三屆的頭上，揭露了另一種知青心靈史<sup>①</sup>。經歷過文革的老讀者得以重溫舊夢，新時期後出生的新讀者有故事可聽，這類文革懷舊文章的圖書很快便氾濫成災。

在此同時，屬於文學領域的第二波浪潮，由查建英（1959-）撰寫的《八十年代訪談錄》（2005）擔任開路先鋒，受訪者之一的李陀後來又編了《昨天的故事：關於重寫文學史》（2006），兩年後（也是受訪者的）北島和李陀合編了《七十年代》（2008），負責殿後。至於北島、曹一凡、維一合編的《暴風雨的記憶：1965-1970 年的北京四中》（2011）則算是文革回憶錄的餘波，可略過不談。最受學界與書市矚目的，首推《八十年代訪談錄》<sup>②</sup>。查建英編選此書的目的，表現上只是「因為八十年代是中國的浪漫時代」<sup>③</sup>，她在訪談中卻奮力建構 1980 年代的菁英文化圖景，作為文革及後文革時期的知識分子在知識文化探索上的總結。

「八十年代」作為一個概念是否能夠成立，還得經過一番論辯。

阿城在受訪時便指出：「我不太有『十年』這種概念。就像藝術的變化不會隨著政治時期的改變而變化，……單從『八十年代』劃分，有點兒難說了」<sup>④</sup>。文學的演進本來就不會工工整整的以十年為界，而產生一體成型的

---

<sup>①</sup> 相較之下，較早出版的劉小萌的《中國知青口述史》（2004）便顯得保守，缺乏突破性，但它的嚴謹度是很高的。

<sup>②</sup> 此書在北京三聯出版後，翌年又在香港牛津大學出版社重新發行，「讓未經刪節的足本問世，使書中諸位朋友的精彩談話得在此恢復原貌。」〔詳見查建英：《八十年代訪談錄·牛津版序》（香港：牛津大學，2006），無頁碼〕。故本文以牛津版為引述對象。

<sup>③</sup> 查建英：〈寫在前面——北京三聯版原序〉，《八十年代訪談錄》（香港：牛津大學，2006），頁XIV。

<sup>④</sup> 查建英：《八十年代訪談錄》，頁4。

結果。阿城以〈棋王〉崛起於 1980 年代，但他的文學素養以及對時代的省思，是從 1970 年代開始累積下來的；北島的朦朧詩也不是在 1980 年代初才憑空而降，早在 1970 年代中期就完成這一期詩歌風格之完整形塑，1980 年代的北島詩歌，只是延後或遲滯的演出。眾多受訪者對 1980 年代文化時空的重建，都會自動往前追溯到 1970 年代（甚至 1960 年代末）<sup>①</sup>，很明顯的，不管查建英如何努力裁剪，「八十年代」還不能成為一個自給自足的概念。不過，此書將「八十年代」作為一個概念來行銷，其策略算是成功的。

《八十年代訪談錄》在 2005 年 6 月出版，「立即在知識界熱銷，並登上三聯韜奮書店在內北京各大書店的本月銷售排行榜」<sup>②</sup>，此書讓程光燁深感不安的是查建英及其受訪者所建構的 1980 年代菁英姿態，一方面用崇高的海歸派知識分子姿態，建構自己在大時代變革裡的影響力和位置（譬如北島「把《今天》建構在八十年代之上」<sup>③</sup>）；另一方面卻矮化了他人在同時期的貢獻（譬如阿城將韓少功「變成了一個知識和眼光都很狹窄的小說理論家」<sup>④</sup>）。有別於過去的白洋淀和《今天》的憶舊散文，《八十年代訪談錄》的憶舊是建立在知識分子（革新者）對「自己的時代」追述，以及對「更舊的時代」的批判性陳述上面。

其次，它不是單向的敘述，而是採訪者（主編）和受訪者的高峰對談，談先鋒，談知識，談一個大時代的精神狀態。「這種『文人客廳』和『咖啡館』的濃厚氣味」<sup>⑤</sup>的對談，越是天馬行空，對時下的知識分子和庸眾讀者越產生吸引力。

---

<sup>①</sup> 這正是北島和李陀後來合編《七十年代》的原因之一，編一部比《八十年代訪談錄》更具源頭性地位的書，可以取得更有利的歷史發言權。

<sup>②</sup> 程光燁：《當代文學的「歷史化」》（北京：北京大學，2011），頁 3。

<sup>③</sup> 程光燁：《當代文學的「歷史化」》，頁 6。

<sup>④</sup> 程光燁：《當代文學的「歷史化」》，頁 4。

<sup>⑤</sup> 程光燁：《當代文學的「歷史化」》，頁 11。

《八十年代訪談錄》創造了深具文化魅力的「沙龍幻象」。

雖然此書未必對正規詩史的論述產生實質的威脅，但它在庸眾讀者的閱讀印象中迅速發酵，1980 年代的文學史地位因此水漲船高。這個「沙龍幻象」在相當程度上衝擊了學者的話語權，使後者產生了對應的焦慮。程光燁便對此展開反擊：「通過對《八十年代訪談錄》不同角度的解讀，讀者當會察覺：這本因『反省歷史』而名世的書籍，正在以『出國名人』精神和知識的優越感、『歷史回敘』中的『自我精英化』、『歷史親歷者』的無意識助銷、插圖與特權階層子弟的秘密互動等複雜成分，強行進入今天關於八十年代的敘事」<sup>①</sup>，他因而在《當代文學的「歷史化」》一書花了很大的篇幅去重建「十七年史」的價值，去對抗過度膨脹的「八十年代」。

文學史的失衡，令程光燁憂心忡忡。

《八十年代訪談錄》的效應是有限的，它終究只能成為「沙龍幻象」。

海歸派知識分子只能掌握大歷史的小局部，他們並不具備中國當代史的完備知識，很多時候只能空談，不具有撰史的能力，重寫文學史也只是少部分學者的專長。從另一個角度來看，《八十年代訪談錄》只算是一本向文學史「進貢」的對話文字，即使北島在訪談裡大聲呼籲：「我一直對『朦朧詩』這一標籤很反感，我認為應該叫『今天派』」<sup>②</sup>，大聲是沒用的，他沒有能力改變「朦朧詩」一詞在學界的普遍化使用，況且這個名詞早已擴大到隨之崛起的詩歌群體及其特有的藝術形式<sup>③</sup>。海歸派的自我優越感十分虛幻，

---

<sup>①</sup> 程光燁：《當代文學的「歷史化」》，頁 18。

<sup>②</sup> 查建英：《八十年代訪談錄》，頁 66。

<sup>③</sup> 「今天派」和「朦朧詩」是兩個不同層次的概念。「今天派」頂多是一個小圈子的文學胎記，用來驗明相關文人的出身或流派，它無法統攝朦朧詩的各項特質，而且它還包括小說。作為一個具有時代性意涵的詩歌形式，「朦朧詩」不但可以容納跟「今天派」詩歌理念和風格相近的詩人，也比較能夠達到論述上的深度和廣度。當然也可以換一種說法——今天派詩人是構成朦朧詩的核心分子，菁英中的菁英，在極大部分朦朧評論裡探討

詩史的話語宰制權一直牢牢掌握在有能力撰史（包括撰寫文學史教課書）的學者手上，對北島等人來說，那才是最反感和無能為力的事實。

中國現當代詩人和文人的自我建構，本來就是歷史的常態。

陳平原曾經點出《新青年》同仁的一項特徵：「『自我建構』的能力很強，其『五四敘事』異彩紛呈，令人歎為觀止。對於此等由當事人提供的『證詞』，不可不信，也不可全信。小心翼翼地耙梳資料，細心體會文本的表裡與內外，調動自我生活體驗與想像力，復原那些早已消逝的歷史情景，這一過程，不僅僅是學術勞作，更包含某種藝術享受」<sup>①</sup>，前有《新青年》和《今天》，後有《八十年代訪談錄》和《七十年代》<sup>②</sup>，非非主義的作為並非首創。

詩人群體的發聲焦慮原本只是單方面的，儘管他們對個別區塊的史料掌握，以及詩歌審美的能力，有可能凌駕在詩史研究的學者之上，但他們的思考偏向局部性，往往沒能顧及整個詩史發展的脈絡。當詩史論述只能在整個中國當代詩史的宏觀版圖上給予有限的評述（往往即是撰史者在全書章節篇幅上的考量），第三代詩歌群體自然產生巨大的焦慮，先是自行研製「有用」的詩歌史料，再以野史的撰述入侵長期由學院派把持的詩史話語權，間接開拓了當代詩史的撰寫形式。

---

的對象，都是今天派詩人。

<sup>①</sup> 陳平原：《觸摸歷史與進入五四·自序》（台北：二魚文化，2003），頁 10-11。

<sup>②</sup> 比起查建英的低調，李陀在《七十年代·序言》中直接挑戰「知識分子」的定義，他說：「很諷刺的是，從九十年代開始，中國也出現了『學院知識分子』、『專家知識分子』的群體」，「他們真是知識分子嗎？」（詳見北島、李陀編：《七十年代》（香港：牛津大學，2008），頁 XV）。知識，是一種文化武力，李陀何嘗不想編出一本能夠展示強大知識力量的書，但每次編起來都不如預期，只能在封底留下一句：「什麼事都醞釀於七十年代，八十年代開花，九十年代結果」，他對七十年代的建構依舊充滿無力感。

### (三)、個人的詩歌野史

《燦爛：第三代人的寫作和生活》可說是當代詩人將青史焦慮轉化成詩史創造力的第一個範例，它開闢了一款具有效對抗（或補強）正規詩史的第三代詩人「寫作生活史」。楊黎是有些記述相當細微，從詩人的日常閱讀、詩友互動、寫作心理、構想與行動，都沒錯過。楊黎的行文略嫌雜亂，有時會失焦，但他的筆調充滿真性情，接近一種不設防的私人閒聊，十分具有詩歌史的現場感和真實感，幾乎可以定義為「微觀的詩歌寫作生活史」，它跟歷史研究的「微觀史學」（microhistory）有異曲同工之妙，但二者並不完全類同。微觀史學是一種從大脈絡的研究偏移到外緣的細節觀測，從菁英轉移到草民，從嚴謹的群體結構轉換到日常生活的小單位敘事或個案研究，其成果不是孤立的，在某些方面隱藏著跟大歷史相互臍連的因素。

《燦爛》的「微觀的詩歌寫作生活史」，是從宏大詩史的細節（或外緣）抽取出來，經由楊黎的草莽式敘述重新加工，打造出血肉感十足的第三代詩人圖象，成為詩史寫作的參考資料。不過，這種「寫作生活史」的敘述，卻導致詩歌從詩史論述的軌道，往「說書兼憶舊」的廣場偏移，「生活史」活了起來，詩歌創作文本矮了下去。

「微觀的詩歌寫作生活史」再往正規詩史邁進一步，便有了劉春（1974-）的「個人的微觀閱讀史」。

劉春的詩歌隨筆《朦朧詩以後：1986-2007 中國詩壇地圖》（2008）是一部暖身之作，此書以非學術手法評述了三十三位第三代以降的詩人，以及一些詩歌事件和詩歌概念，文章都不長，帶有一些分析成分，主要是根據他個人對詩作的感受以及跟詩人的接觸來下筆。兩年後，劉春在此書的基礎上，大幅增訂乃至重寫了這批詩人，先出版了一部強調個人詩歌閱讀史兼接受史的書：《一個人的詩歌史》（2010），在二月分出版後大受好評，四月立即



推出修訂版《一個人的詩歌史〔第一部修訂本〕》，隨即被評選為 2010 年 5 月分十大好書之一。12 月，立馬推出續集《一個人的詩歌史〔第二部〕》（2010），三年後又出版《一個人的詩歌史〔第三部〕》（2013）。

上述三本詩歌隨筆皆以《朦朧詩以後》為母本，作不同程度的擴充和改寫。《一個人的詩歌史〔第一部修訂本〕》全書二十萬字，特寫顧城（1956-1993）、海子（1964-1989）、于堅（1954-）、歐陽江河（1956-）、西川（1963-）等五位詩人，《一個人的詩歌史〔第二部〕》同樣是二十萬字，特寫柏樺（1956-）、王家新（1957-）、韓東（1961-）、張棗（1962-2010）、黃燦然（1963-）等五位詩人。十人當中，除了早逝的顧城，其餘九人皆屬第三代詩人的核心分子，故此二書可視為第三代詩人的重要評述。至於二十一萬字的《一個人的詩歌史〔第三部〕》，卻討論了陳東東（1961-）、伊沙（1966-）、朵漁（1973-）等十六位詩人，個別的專論篇幅自然呈倍數縮小，能觸及的深度十分有限，在整體質量上無法跟前兩部相提並論，故不納入本文的討論範圍。

劉春並非學院派出身，他在〈後記：我想記錄一個時代的光榮與夢想〉說過：「我嘗試過多種文體的寫作，……到新聞單位工作後，又習慣了消息、特寫和通訊。再後來，寫文學評論也上了癮，……它們使我的文章既有一定的文學性，又兼具新聞的現場性和傳記的資料性。本書也是如此。……不僅僅是談詩，還有詩人的成長故事、作品細讀、詩壇狀況介紹等，總體而言，它是一部隨筆集，但它又兼容了文學評論、人物傳記甚至新聞報導的特徵。而書中引用的那幾十首詩，也足以構成一個優秀的詩歌選本」<sup>①</sup>。劉春簡稱此書為《詩歌史》，但它沒半點詩史的架構，（前兩部）十位詩人的挑選當然也是主觀的，只因為它是「一個人」的詩歌史，而且是感性的詩史寫作，是劉春向自己心目中認為（雖然他也強調「公認」）最值得一寫的十位詩人致敬的大書。

---

<sup>①</sup> 劉春：《一個人的詩歌史〔第一部修訂本〕》（桂林：廣西師範大學，2010），頁 270。

平均用四萬字來寫一位詩人，是很壯觀的篇幅。

四萬字是很大氣的篇幅，可容納一般論文講不清楚的東西。透過強而有力的論述，四萬字真的可以達到典律化的效果。不管是洪子誠、劉登翰合著的《中國當代新詩史〔修訂版〕》或程光燁的《中國當代詩歌史》，皆無法在全書四十八萬字的篇幅內，讓某位詩人獨享四萬字的論述篇幅，連經典之作也不可能，即使是吳思敬主編的《中國詩歌通史·當代卷》，全書七十三萬字也沒有篇幅去厚待個別詩人。劉春的篇幅是百分之百自由的，沒有架構，沒有限制，如此感性的詩史寫作遠比洪子誠、程光燁、吳思敬等學者來得輕鬆自在，絲毫不必去理會從十七年到朦朧詩的變革，不必處理詩歌與政治、文化、社會變遷的互動，高興怎麼寫就怎麼寫（但劉春對連某些詩作在定稿時間上的混亂，以及不同版本之間的考證，都下了一番功夫，態度還算嚴謹）。這兩本書有另一個特點：劉春把自己對十位詩人的詩作閱讀史也寫了進去，產生類似《燦爛》的臨場感，讓讀者得以貼近他的散文化敘事。此外，他比楊黎少了為某些詩人或詩歌群體進行歷史定位的超級包袱，少了詩壇流派之間的是非糾葛，也少了各種莫名的焦慮，他不急著在文章裡完成什麼，反而能夠呈現出比較有條理和層次感的故事。這十篇各自獨立、脈絡清晰的閱讀史，質感接近評傳，劉春給它取了個更好的名稱：「成長史與心靈史」。<sup>①</sup>

《一個人的詩歌史》距離嚴謹的、學術性的正規詩史，還很遠。即便它只是一部感性的個人詩史，劉春至少建構了屬於他一個人的詩史脈絡，進而探討驅動詩史發展的能量和軌跡，對這一代詩人的創作精神作出評價，當然還得面對一些乏善可陳的詩歌史實與作品。換言之，劉春必須從第三代人的崛起一路寫下來，在詩歌美學革新的脈絡下鏈結起每個重要詩人的四萬字，

---

<sup>①</sup> 詩人的「評傳化」，是傳奇化的初階手段，從徐志摩、顧城、海子，到食指，無不經過層層包裝和操作。從行銷角度而言，心靈史確實是一個很好的賣點。

化零為整，成為一部架構完善的詩史。否則，頂多是一部有關詩史的論述。不管怎樣，這種感性、主觀、高度聚焦的詩歌敘事，確實為菁英讀者和庸眾讀者開闢了一條無障礙的通道，十則生動的故事，兩端的讀者各取所需，它也間接提供了另一種富有啟發性的詩史寫作路數。

#### (四)、全景式的正規詩史

當前的中國當代文學史寫作路數，可分為兩大類：教科書和學術專書。

對教科書式的文學史寫作，陳平原有過很多的議論。他說早年北大的文學教育，文學與文學史並重，前者重藝術分析，後者講歷史演變，各司其職，各得其所，是個很好的設計。可惜到了 1950 年代以後，隨著文學史課程的一家獨大，就出現很大的偏差，教書的蜻蜓點水，聽講的走馬看花。他甚至認為，一旦進入大學課程，所謂的文學史很容易變成長時段、系統性、四平八穩，以「綜論」為特徵的教科書。原本作為知識體系的文學史，自然流為著述形式。<sup>①</sup>

以「面向廿一世紀課程教材」作為目標編寫的《中國現代文學史 1917-1997》（朱棟霖等編，2003）<sup>②</sup>，即是最典型的教科書模式，以一個十年（decade）或兩個十年為界，每個時期和文類都切割得十分工整，正符合陳平原所批評的——系統性、四平八穩，以「綜論」為特徵。編者志在建立一幅全景式的

---

<sup>①</sup> 陳平原：〈重建「文學史」（代序）〉，《作為學科的文學史》（北京：北京大學，2011），頁 4-7。

<sup>②</sup> 這套教材在後續幾年不斷增訂為《中國現代文學史 1915-2016》、《中國現代文學史 1915-2018》、《中國現代文學史 1915-2022》。此外，又有《中國現代文學經典 1917-2010〔精編本〕》、《中國現代文學史精編 1917-2012》、《中國現代文學史精編 1915-2020》、《中國現代文學經典 1915-2021》。基本上，都是從 2003 年的第一版不斷擴充或反向（精編）壓縮而成。

「文學史上河圖」，務必在有限篇幅裡涵蓋各種重要思潮和作家，只能蜻蜓點水，完成最起碼的文學「史」敘述，文學的閱讀樂趣完全不在考量之內。

為了突破前人框架，陳思和將《中國當代文學史教程》（1999）轉向單元化的設計，教科書的味道十分濃厚，此書在目錄上標示出重點討論的典經，大幅降低宏大敘事的成分，試圖改用文學經典的評析來建設文學的歷史架構。從典經討論的角度來看，陳思和藉此實踐當年重寫文學史的宏願，他在前言中提到「五六十年代的文學主流是在國家意志的籠罩下進行創作的，……從今天的立場來看有許多作品是不值得保留的」<sup>①</sup>，他透過兩個新的概念——「潛在寫作」和「民間立場」——來重新定位、評價那段時期的作品，算是史觀上的重要突破。同樣值得關注的是「單元化」形式，這是從傳統的上河圖式全景鋪設，轉型到（小）地景式寫法——在大歷史的上河圖裡抽取出具有指標性的創作成果，扣住整體的發展脈絡，進行重點評價。遺憾的是，此書篇幅根本不足以橫跨詩歌、散文、小說、戲劇等四大文類，針對許多文學作品的典律化過程與因素，無法展開有效的論述，部分指標性著作的取樣也令人費解。

舉個例子，此書在第十五章第二節，即以「『朦朧詩』的新的美學追求」為名，卻捨棄北島、顧城、江河、楊煉等更具備此一特質的詩人，單以舒婷一人作為討論對象，其餘詩人一筆帶過。撰寫者既然承認「她還受到了同時期北島、芒克、多多等『今天』詩人的影響」<sup>②</sup>，很明顯知道舒婷在朦朧詩美學的開創性不足，選她為例，難道是她「比起北島、顧城而言，舒婷更偏重於愛情題材的寫作」<sup>③</sup>，這理由根本無法說服讀者。以〈致橡樹〉和〈雙桅船〉二詩來代表朦朧詩的風格，也站不住腳。從這個案例來環顧全書，即

---

① 陳思和編：《中國當代文學史教程》（上海：復旦大學，1999），頁9。

② 陳思和編：《中國當代文學史教程》，頁268。

③ 陳思和編：《中國當代文學史教程》，頁268。

可發現另一個大問題，郭路生、顧城等少數幾位重要其實是存在的，只不過被分散到各章，成為依附在其他論述焦點下的一段敘述。更嚴重的是：小說十分強勢地統治了這部文學史教程，詩歌和散文淪為點綴品，這個文學史論述結果已違背當代文學史的發展事實，在文學史地景的挑選與呈現上，產生了太過明顯的缺失<sup>①</sup>。此外，陳思和以單篇創作文本作為文學地景來討論，是相對危險的構想，有時單一文本評析無法有效構築起它應當肩負的文學史脈動，必定造成部分環節的鬆脫，陳思和應該選擇較能呈現作家與歷史脈動交會的區塊。

程光燁《中國當代詩歌史》（2003，第二版 2019）是一部非常重要的詩史專著，表面上被納入「廿一世紀通識教育系列教材」，其實它不是制式化的教材，而是以一人之力完成的學術性專書，全書專論中國內地的詩史，不硬行收編台港澳詩歌。或許是為了應付教材的要求，此書在每一章結尾處象徵性增設「基本概念（關鍵詞）」、「複習思考題」、「參考書目」；事實上，程光燁以純粹學術論文的寫法來撰述詩史，其專業程度根本無法作為通識教育之用。

這部四十八萬字的《中國當代詩歌史》採取全景式的寫法，非但沒有漏掉重要的詩人和詩歌事件，程光燁對政治文化語境的陳述亦保持了足夠的客觀性，他對個別詩人的詩作或詩歌群體的理論主張，進行了——教科書中不可能出現的——單篇論文式的分析和批判，在有限的章節內切入核心，提出自己的看法，個人的史觀十分清晰地貫徹全書。

---

<sup>①</sup> 綜合了所有文類的文學史專著（或教材），撰寫的難度本來就比較高，雖然不能要求它呈現跟詩史專著一樣完整的詩歌面貌，但起碼要抓住重要的詩歌運動和經典善加闡述，對各大文類在整個文學史發展進程中所扮演的角色，要保留合理的篇幅來敘述，不宜偏廢或獨尊。本來《中國當代文學史教程》不宜拿來跟其他詩史著作一起評比，但它初步體現了本文所關注的地景式寫法，屬於一種富有嘗試性精神的樣本，所以才納入這部分的討論。

此書的小地景比《中國當代文學史教程》的小地景大上兩三倍，即便是附屬在「第十章：朦朧詩的出現·第四節：其他主要詩人」底下的舒婷，程光燁還是花了三千字來討論她那「古典派的內容，象徵派的形式」的路線，甚至談到 1990 年代以後的風格變化，並指出「她並不具備處理現代複雜生活的詩歌素養、學識和眼光。……由於沒有了思想和深沉情愫的支撐，其作品難免不滑向蒼白、乏味和平庸的境界」<sup>①</sup>。四十八萬字的全景，其實是很多小地景的緊密串連，無論從研究所教學或學術研究的角度，皆可滿足菁英讀者對詩史專業知識的要求。此外，程光燁對詩人的批判力道，是詩史專著當中較為罕見的針砭筆法，在有限篇幅之內扼要的回應了各派詩人的野心與焦慮。

洪子誠、劉登翰《中國當代新詩史〔修訂版〕》（2005）<sup>②</sup>則是表裡如一的學術專書，它同樣採用全景式寫法，以三十三萬字篇幅去架構中國當代詩史（另含台港澳十四萬字），不得不言簡意賅，隱藏著小地景的意識，對詩人風格、詩歌潮流、詩歌秩序的生成與構造進行了重點式的專論。此書還使用額外的註釋文字，來處理作家生平資料和文學現象，如此一來即可避免論述主軸的分歧與滯礙，又可以保留基礎的史料，是一種富有創造性的設計。如前文所述，它的重要性不是回應詩人的問題，而是從嚴格的學術視野來評斷詩人的詩史地位，對朦朧詩人和第三代詩人造成一連串話語權的焦慮與野史之反制，那是一般教科書詩史無法產生的效應。

吳思敬編撰的《中國詩歌通史·當代卷》（2012）則是比較後來出版的詩史專著<sup>③</sup>，論及中國內地部分約五十八萬字（外加台港澳部分約十五萬

<sup>①</sup> 程光燁：《中國當代詩歌史》（北京：人民文學，2003），頁 266。

<sup>②</sup> 此書新版為《中國當代新詩史》（瀋陽：春風文藝，2022），內容不變。

<sup>③</sup> 此書由吳思敬（緒論、第 7-10 章、後記，全書統稿）、霍俊明（第 1-6 章）、張立群（第 11-14 章）、古遠清（第 15-16 章）四人合寫而成，吳思敬撰述的篇幅最大也最重要，並負責統攝全書的論述。

字)，比程光煒《中國當代詩歌史》多了十萬字，主要呈現在重要詩人的專論，用較大的篇幅來分析詩作，進而建構心目中的詩史地景。對重要詩人的論述，吳思敬都表現出十分紮實的概括力，風格與創作路線的勾勒相對完整，引述的代表性詩作也不少，企圖在詩史的宏觀架構中完成一種微觀的審美工作，進而強化了辯證力。書中力求客觀的評價方式，從教科書功能的角度來看是最理想的寫法，若從學術論述角度來細究，它對朦朧詩人的評價維持了學界普遍上的看法<sup>①</sup>，對牛漢（1923-2013）、辛笛（1912-2004）等歸來者也作了適當的分析。不過，力求平穩的評論，在一定程度上削弱了批判性力道，也降低了世代交替時應有的衝突感與戲劇性效果。或許，是為了在大眾讀者和對菁英讀者之間，取得客觀的平衡。

這是正規詩史的法度。

謝冕《中國新詩史略》（2018）最晚出爐，時間跨度較大（1891-2010），用四十一萬字來討論一百餘年的詩史，相對吃力。當代部分僅佔半本，大多以宏觀概述的方式來處理，在深度和廣度方面皆無法跟前三部詩史相提並論，自稱「史略」，不算自謙。

事實上，洪劉二人、程光煒、吳思敬的撰史理念相當接近，只是在不同篇幅底下運用不同的論述戰略。這三本中國當代詩歌史專著交疊起來，儼然形成一幅大小地景高低交錯的全景式詩史上河圖，強勢地籠罩著中國當代詩史寫作的空間，同類型的「全景式詩史」在短期內暫時沒有寫作的必要。

「全景式詩史」對後來者的撰史壓力，亦可反轉成助力。

---

<sup>①</sup> 吳思敬對舒婷的評價是相當正面的，而且篇幅頗大，但他也明確指出了舒婷詩歌的價值所在：「在中國新時期女性文學的發展史上，舒婷已留下寶貴的腳印，……帶來了新時期女性寫作的勃興。」〔詳見吳思敬編：《中國詩歌通史·當代卷》（北京：人民文學，2012），頁348〕

## (五)、地景式寫法

「全景式詩史」已經為中國當代詩史寫作建設了完善的知識系統，所有重要詩人和詩歌大事都找到合理的位置，獲得客觀且完善的評述，這些詩史專書進入大學教育系統之後，逐漸轉化成新世紀詩歌讀者的基本知識，成為一個綿密、龐大的背景（形同建設完善的 Google 地圖），它正好支援「地景式寫法」。

地景式寫法，要有兩個先決條件：（一）完善全景的支援；（二）放棄大眾讀者。

《中國當代文學史教程》朝學院讀者邁進一小步，《一個人的詩歌史》朝大眾讀者邁進一大步。定位為學術專書的詩史，應當大膽預設一個常識性的「敘而不論的全景」，以菁英讀者為預設讀者，論述架構中那些無法再突破的歷史、社會與文化論述，借重學界多年累積的研究成果，用最小的篇幅來進行壓縮式陳述，刪去枝節，只呈現對整體論述有幫助的輪廓，成為全書的背景。這麼一來，許多在當前詩史論述裡「固定配給」一定篇幅的事件或現象，完全不具有審美價值的指標性詩人和詩作，可將之壓縮在一個小篇幅內，進行尖銳的批判性研讀（特別是政治正確的御用詩人）；至於那些眾所皆知的，又了無新意的詩歌事件，統統退隱為背景，不再贅述。

第二步驟，是在此背景之上架構出詩歌史最基本的演變軌跡，以及不可缺的創作思潮和現象，作為詩史的「全景式骨架」。這個全景骨架的功能，主要為了呈現一個完整詩史脈絡，讓重要的議題得以在明確的詩史刻度上，產生新的詮釋，成為有創造性意義的「地景」。如前文所述，未來的詩史專著不再是孤立的，現有的詩史專著都是它的「前文本」，某些聊備一格的章節大可「敘而不論」，省下贅言，將篇幅作更有意義的運用。

有了這麼一幅濃縮的詩史全景（包括書中和書外的相關詩史知識），方



能集中火力去建構具有創造性價值或影響力的「地景」。好比在一幅完整標示出山、川、城、鎮之地名，以及鐵道、公路之名稱的地圖上，用立體而且吸睛的標誌去突顯重要的地景，從令人感慨的廢墟、雄偉的名山，到心靈棲止的聖地。「地景式寫法」的概念，是在詩史的時間軸上面，建立一系列彼此鏈結的，讓菁英讀者探勘的大型地景。單一地景的篇幅可拉高到二～五萬字，它可以是一個詩歌運動，可以是關於「再典律」與「去典律」的議論，或者是某一個詩人內心世界的挖掘，以及不同世代詩歌美學的對決，甚至是詩史話語權的爭霸，以此回應當代詩人留名青史的焦慮，也算是一場高峰對話。

在主流的通論思維之下，地景式寫法在中國詩史專著中尚未找到實例，但絕對不是創見，Jay Parini 主編的《哥倫比亞美國詩歌史》（*The Colombia History of American Poetry*, 1993）和 Carl Woodring 主編的《哥倫比亞英國詩歌史》（*The Colombia History of British Poetry*, 1994）都是很典型的例子。以前者為例，Jay Parini 完成詩史的宏觀導論之後，第一章即為“Anne Bradstreet and Edward Taylor”，目的在將美國的詩歌傳統上溯到這兩位從英國移民過來的詩人（兩位詩人的合論），第二章“Early African American Portry”則是針對早期美國黑人詩歌的綜合討論，第三章“Longfellow in the Aftermath of Modernism”是專屬於詩人 Henry Wadsworth Longfellow 的個人專論，第四章“The Epic in the Nineteenth Century”是討論十九世紀史詩的史詩專題，後面又有“Emily Dickinson”、“T.S. Eliot”等大師級詩人的個人專論，以及“Beat Poetry and the San Francisco Poetry Renaissance”的詩潮論述等等。

不同層次不同類型的章節，全都安排在詩史大脈絡底下，根據各時期的發展趨勢和藝術成就，展開重點式的論述。有些表面上看起來相當傳統的個人專論，其實是鎖定某個大師級或重量級詩人在他的時代所呈現的創造性成就和影響力，那是個別詩人跟詩史「有效交集」的局部，不是「一個詩人

的完整論述」。細讀之下，即可發現（該章的）撰寫者在形塑某個詩人的同時，亦在建構某個詩史的區塊，如此一來，個人專論便有了詩史拼圖的意義。有些拼圖是個人專論，有些是詩潮專題，有些則是某時期的主題論述，這些拼圖之外當然還有（未能自成一塊拼圖的）較次要或者一般水平的詩人或事件，注定得退入詩史的淘汰區，或委身於銜接前後兩張拼圖的前言與概述。

整部詩史讀下來，具有指標性或具有高度討論價值的詩人、流派、詩潮、類別、運動，經由撰史者大篇幅的形塑，自然成為最突出的地景，其餘人等自動隱沒其間，存而不論。

這才是本文所謂的「地景式寫法」。

透過大篇幅的專論來達到菁英讀者或研究者所期待的深度，是《哥倫比亞美國詩歌史》的編撰理念和架構。《哥倫比亞英國詩歌史》也一樣。

從實際撰寫的技術面來說，每個地景都得緊扣詩史的發展脈絡，它們本來就是全景當中被「高倍數放大」的環節（一如旅遊地圖上的名勝座標），一旦偏離了大脈絡，勢必瓦解成零星的詩人專論，所以每個詩人只能突顯他「最能夠代表當代詩歌藝術發展特質或路徑」的一部分。以第三代詩歌為例，有三個層面的問題必須進行重點討論：（一）從朦朧到後朦朧（第三代的詩歌美學的轉型、（二）第三代詩歌的實驗路線、（三）第三代詩人內部的理論建構以及後現代的回應。

第一項重點在當前的詩史論著中，皆以韓東（1961-）〈大雁塔〉（1982）一詩作為起點（形同第三代詩歌的初夜），其實那不是唯一的初始性地景。在朦朧詩美學的發展末期，江河詩集《太陽和他的反光》在「現代神話史詩」上進行的當代文化省思（形同朦朧詩的英雄轉化），以及口語化實驗（這是第三代詩歌的核心要素），已經預演了第三代詩歌的美學風格，但中國詩評家反覆討論江河的早期詩作，完全忽略了這個重要的變化。在詩史論述的進程中，江河的「現代神話史詩」必須以一座兩萬字的地景矗立在菁英讀者的

視野之中，重新定位江河（壓縮早期詩作的意義，讓後期詩作取得承先啟後的價值），顛覆詩史的定見。

作為第三代詩歌核心的口語化工程並不是沿著一條直線演進，韓東「開山」之前，除了江河，還有長期被主流論述遮蔽的王小龍（1954-）在經營都市化的口語寫作；在韓東之後又有不同詩人走出不同的「實驗路徑」，也產生不同的「美學危機」。地景式寫法必須捨棄一般文學史專著或學術論文對此議題最常採取的綜論形式，在韓東之前，必須建立王小龍這一座「先鋒性—實驗地景」，韓東本身則作為一座「註冊性—實驗地景」，韓東後再建立三座大型的「延續性—實驗地景」來深入討論第三代詩歌最具代表性的「口語敘事」。這三座「延續性—實驗地景」，最優先討論的是從比較文學視野來討論美國垮掉派對李亞偉（1963-）「莽漢詩歌」的影響研究，由此檢索李亞偉如何開展「莽漢風」的口語化之路，如何走上創意衰竭的末路；其次，以宋渠（1963-）、宋煒（1964-）兄弟「房山想像」系列的「隱士書寫」，討論他們對第三代詩歌美學危機上的省思，特別是對口語之調校；其三，探討于堅（1954-）的「微物敘事」為口語寫作所進行的尖端實驗，及其衍生的平面化問題。

這三座「延續性—實驗地景」並非個人的專題討論，論述中只針對上述三人在口語敘事的實驗經歷與成敗，不涉及其他環節或主題創作（口語敘事之外的敘而不論，也不會帶入對論述沒有幫助的生平事蹟。如此才能避免淪為詩人傳記，這也是跟《一個人的詩歌史》最大的差別所在）。換言之，三大地景是三位詩人在第三代詩歌核心路線上的最主要交集區域，如此一來，方能深入且完整的展現它的美學發展與實驗精神。

第三項，是第三代詩歌「對內」的理論建構與詩史版圖保衛戰，以及中國詩史專著對後現代理論的防禦戰。這是對上述三大地景的鋪陳與總結，一前一後，一展一收。對內的理論建構是崛起初期，第三代詩人為了對抗朦朧

詩美學所提出的各種詩歌主張／理論，由此開展／鋪陳出三大地景的緣起與內在關係；詩史專著對後現代理論的防禦戰，承接第三代詩歌的命名意識而來，將三大地景收攏／總結在一個理論焦點上。

江河的「現代神話史詩」作為朦朧詩「啟後」的地景，韓東是「承先與轉化」，接著由扮演著前導角色的「對內理論建構」來開展（王小龍的「都市化口語」作為詩史重新出土的地標，當安置於江、韓之間），然後是莽漢等三大地景，最終收攏在後現代防禦戰的理論地景。一連串大地景之論述，會順帶引出其他同時期詩人的創作。這是有別於《一個人的詩歌史》的故事性和隨筆性寫法，比較接近《哥倫比亞美國詩歌史》和《哥倫比亞英國詩歌史》的學術化大型地景寫法。

從理論層面來看，眾多地景之間的突兀性與和協性，都建立在同一個詩史地表的全景上，它們彼此是連貫的，縱然有任何詩歌美學上的裂變導致劇烈的起伏，仍然裂而不斷，變而不絕。這是一齣由詩人、詩篇、詩歌事件組成的歷史舞台劇，登台的只能是少數。精彩的歷史，不需要太多的演員。陳仲義對詩史的「篩選」功能和典範的「鏈結」，說得更直接：「詩歌史的鏈條，都是以具有『範式』意義的詩人鍛接而成的。真正能長存於詩歌史的，畢竟少之又少。對缺少『範式』意義的作者，寧可現在毫不留情地捨棄，也不要叫將來的歷史嘲笑我們昏庸」<sup>①</sup>，這番見解，十分附合地景式寫法的理念。

在一連串相互銜接（或鍛接）的大型地景背後，隱藏著詩史作者貫徹全書的審美標準、理論架構和應用、對典律的思辨、對詩歌的挖掘和批判。每一座地景都是詩史作者跟其餘詩史作者、重量級詩人、菁英讀者的自由對話。

對話，是地景式寫法非常重要的論述姿態。

一部奮力突出重要地景（強調議題化或主題化）的詩史專著，應該更能

---

<sup>①</sup> 陳仲義：《中國前沿詩歌聚焦》（北京：中國社會科學，2009），頁 386。

夠站上平等的戰略位置，跟一向睥睨學院論述的詩人展開尖銳的對話，針對他們最關心的議題展開論證，同時也重新討論全景式詩史對某些詩人或事件的客觀評價。

由當代詩人留名青史的「詩史焦慮」衍生出來的大量詩歌史料，以及詩人所撰寫的「寫作—生活—閱讀史」，對學者的撰史權力與能力而言，是巨大的挑戰。特別是那些比學術論述更貼近讀者的隨筆敘述，並非只有單純的可讀性，它們畢竟代表了另一端「被書寫者」的聲音，同時也是一種不完全可靠的「活史料」，作為焦慮來源的正規詩史必須回應它，不管是多角度考證後取材，或用更嚴謹的架構來重整、重估過度渲染之價值，都是有必要的。

在任性為之的「個人詩歌野史」和論述完整的「正規詩史」之間，有一條值得嘗試的「（大型）地景式詩史」的寫作路徑，可將個人色彩與學術體質進行適度的調和，把一些了無新意的詩史區塊加以壓縮，擴大討論重要的人物、事件、議題，使之成為的兵家必爭之地，成為一系列具有明顯的架構，且緊密繫連的大型詩史地景。這種寫法理應可提高詩史的可讀性，達到《哥倫比亞美國詩歌史》、《哥倫比亞英國詩歌史》所呈現的論述形式和深度，當然也少不了爭議。

地景式寫法，即是本書的寫作策略。

## 第一章、延安魅影

(1938-1960)

1949 年 9 月 21 日，中國人民政治協商會議在北平召開第一次全體會議，通過《中國人民政治協商會議共同綱領》、《中國人民政治協商會議組織法》、《中華人民共和國中央人民政府組織法》，議定改制西元，自 9 月 27 日起北平改稱北京，定為首都。接著，9 月 30 日進行領導人選舉，10 月 1 日下午 3 點在天安門舉行開國大典。

中共建政是一個清晰的政治史分水嶺，對中國詩史來說卻有斷代上的困擾，有些思潮和現象是從民國時期（1911-1949）大規模延續下來的，特別是「延安」所代表的「工農兵文藝思維」，日後非但腰斬了五四傳統，強行篡奪、改造了知識分子的思想，以「車同軌、書同文」式的宰制力，指導了十七年時期的詩歌寫作，乃至文革官方詩歌的生產作業。

換言之，建構中國當代詩歌史，不僅僅要抓住開國的時間刻度，恐怕還得往上追溯十餘年，方能趕上「中國人民共和國歌詩史」的真正序幕，革命聖地延安是最具說服力的地景，延安不僅僅是中共政權的「起家厝」，1938 年在此創立了「魯迅藝術學院」和「馬克思列寧學院」，聚集了文壇與學界的名家，聚集了全中國半數的大學生，更培訓出將來可以實踐〈延安講話〉路線的「延安（詩歌）種子」。

1938 年的延安文藝，儼然成為天下文人憧憬的「現代稷下學宮」，後來逐步轉型成夢魘的深淵。

## 第一節、延安的詩歌陷阱

### 前言、美學崩壞

關於延安，先從開國大典說起吧，那是往上展開論述的最佳著力點。

《人民日報》在 1949 年 10 月 1 日刊出新任中國文聯主席郭沫若<sup>①</sup>(1892-1978) 的一首情感空洞、技藝粗糙的應景之作〈新華頌〉(1949)，維持其一貫的水準與風格，可存而不論。10 月 25 日出版的《人民文學》第 1 期，刊出前延安魯藝文學系主任何其芳(1912-1977) 的慶典大作〈我們最偉大的日子〉(1949)，寫在開國盛會，當然少不了對敗軍之將用粗暴的語言狠狠羞辱一番：「終於過去了／中國最後一個黑暗王朝的統治！／〔略〕／蔣介石，帝國主義和封建主義雜交而生的蔣介石，／現代中國人民的災難的代名詞，／他用血來嚇唬我們，／他把中國人民的血染遍了中國的土地。」<sup>②</sup>通篇凌厲、失控的詩歌語言，一路追打日寇追打美帝追打那黑暗王朝的雜交產品，之後，賣力歌頌偉大的先知毛主席，全詩無比興奮的交待了舊中國與新中國之輪替。何其芳歌頌偉大日子用的是政治文宣語言，全然放棄在〈預言〉(1931)、〈夏夜〉(1933)、〈古城與我〉(1934) 等詩所呈現的語言詩質，微妙精緻的修辭亦不復見。此刻，何其芳肯定不堪回首多年來的寫詩歷程，什麼文字魔障，錘煉什麼鏡花水月<sup>③</sup>，皆不如直書內心對毛主席的無上崇拜，

---

<sup>①</sup> 1949 年 6 月 30 日至 7 月 28 日，中共當局召開了「第一次中華全國文學藝術工作者代表大會」7 月 19 日，正式宣佈成立「中華全國文學藝術界聯合會」，由郭沫若擔任主席，茅盾、周揚為副主席。郭沫若在位二十九年，直到他在 1978 年 6 月過世，隔年才召開第四次大會選出新主席。

<sup>②</sup> 何其芳：《夜歌和白天的歌》(北京：人民文學，1952)，頁 224-225。

<sup>③</sup> 何其芳曾在散文〈論夢中道路〉回顧了抗戰前的詩歌創作歷程，從西方象徵主義詩歌

雖然以下句子讀來毫無感染力，但它絕對是虔誠黨員向偉大主席表示盡忠的一級貢品：

毛澤東向世界宣佈：

我們已經站起來了，

我們再也不是一個被人侮辱的民族了。

歡呼呵！歌唱呵！跳舞呵！

到街上來，

到廣場上來，

到新中國的陽光下來，

慶祝我們這個最偉大的節日！<sup>①</sup>

上述八行宛如政治傳單的句子，真不該出自何其芳之手。只要讀過他在 1938 年夏天以前寫的詩，多半會認同這樣的評價——「何其芳的具象運作思維，使他的詩帶給人的不是概念的形象化呈現，而是無數意象本身引起的幽深和豐富的聯想，一種令人回味的情緒的意境和氛圍」<sup>②</sup>，誠如孫玉石所言，何其芳的詩確實擁有「屬於『他自己』的最富個性的藝術魅力」<sup>③</sup>。何其芳是當時中國現代主義詩歌陣營的一員大將，尤其象徵主義一脈在詩壇有強大的話語優勢，他長期沉醉在詩歌語言的淬煉世界裡一如煉金術師，對社會

---

的啟蒙到唐詩的感悟，以及對文字的淬煉之心：「我從童時翻讀著那小樓上的木箱裡的書籍以來便墜入了文字魔障。我喜歡那種錘煉，那種色彩的配合，那種鏡花水月。我喜歡讀一些唐人的絕句。那譬如一微笑，一揮手，縱然表達著意思但我欣賞的卻是姿態。我自己的寫作也帶有這種傾向。我不是從一個概念的閃動去尋找它的形體，浮現在我心靈裡的原來就是一些顏色，一些圖案。」〔詳見何其芳：〈論夢中道路〉，《大公報·文藝副刊》1937/07/19〕

<sup>①</sup> 何其芳：《夜歌和白天的歌》，頁 227-228。

<sup>②</sup> 孫玉石：〈論何其芳三十年代的詩〉，《文學評論》1997 年第 2 期，頁 20。

<sup>③</sup> 孫玉石：〈論何其芳三十年代的詩〉，頁 22。



問題與政治局勢保持冷漠，從不迎合大眾讀者的閱讀水準，他的純詩是寫給菁英讀者看的。直到 1936 年夏天回四川老家渡假期間，目睹了大飢荒剛發生時的慘狀<sup>①</sup>，也感受到北平和南京等地的戰火，其詩歌創作信念遭到大時代苦難的迎面襲擊，開始動搖。1938 年 6 月，他沉澱了兩年來的時局感觸，在成都寫下這一首直面戰火現實、形塑出都市文化性格的〈成都，讓我把你搖醒〉（1938）：

成都又荒涼又小，  
又像度過了無數荒唐的夜的人  
在睡著覺，  
雖然也曾有過遊行的火炬的燃燒，  
雖然也曾有過淒厲的警報，

雖然一船一船的孩子  
從各個戰區運到後方，  
只剩下國家是他們的父母，  
雖然敵人無晝無夜地轟炸著  
廣州，我們僅存的海上的門戶，  
雖然連綿萬裡的新的長城  
是前線兵士的血肉。  
我不能不像愛羅先珂一樣  
悲涼地歎息了：

---

<sup>①</sup> 1936 年夏天至 1937 年 4 月，四川一連八個月沒下雨，境內 94% 地區開了嚴重的飢荒，災民 3700 萬人，餓死的人數無法統計。何其芳暑假回鄉探親之後，就往山東任教，直到 1937 年抗日戰爭爆發之後，才回四川，正好錯過飢荒的高峰期。〔有關大飢荒的資料，詳見鄭光路：〈1936 年的四川大飢荒〉，《炎黃春秋》2001 年第 6 期，頁 55-59〕

成都雖然睡著，  
卻並非使人能睡的地方。

〔略〕

這裡有享樂，懶惰的風氣  
和羅馬衰亡時代一樣講究著美食。  
而且因為汙穢，陳腐，罪惡  
把它無所不在的肚子裝飽，  
遂在陽光燦爛的早晨還在睡覺。  
雖然也曾有過遊行的火炬的燃燒，  
雖然也曾有過淒厲的警報。

讓我打開你的窗子，你的門，  
成都，讓我把你搖醒，  
在這陽光燦爛的早晨——<sup>①</sup>

當時人口僅四十八萬的成都，有近五百間茶館林立於市井之間，「一市居民半茶客」，如假包換的慢活之城（slow city）。中日戰爭爆發後，「一船一船的孩子／從各個戰區運到後方（重慶）」，上海等沿海沿江城鎮的工廠也大舉內遷，往四川重建的工業總值高達 54%，遂成中國抗日的大後方<sup>②</sup>，重慶升格為陪都，成都同樣空前繁榮，此時距離 11 月的成都大轟炸還有五個月，雖

---

<sup>①</sup> 何其芳：《夜歌和白天的歌》，頁 1-2, 6。這首詩有不同版本，在此節取頭（頁 1-2）、尾（頁 6）兩端，第二段第二句的「後方」後來改為「重慶」。此詩的楔子引述了愛羅先珂的兩句詩：「的確有一個大而熱鬧的北京，然而我的北京又小又幽靜的。」（頁 1）。

<sup>②</sup> 李雲峰編：《二十世紀中國史〔上卷〕》（西安：西北大學，1993），頁 298。

響過空襲警報，基本上是安全的，適合偏安<sup>①</sup>。正所謂「少不入川，老不出蜀」，成都在地人的生活態度本就安逸、習慣閒散，終日窩在茶館「擺龍門陣」，如今加上及時享樂的外來避難者，在此融合出新的都市性格——享樂的沉睡者。國難當頭，照樣歌舞昇平。何其芳嗅到危機，遂寫下此詩，他沒陷入現實主義詩歌慣用的吶喊模式，反借羅馬沉淪的意象來譬喻成都的偏安，菁英讀者會更有感覺。何其芳內心焦慮，下筆依舊從容而典雅，穿越危機的火炬，穿越成都人沉淪、麻痺的神經，逐步打開門打開窗，向成都呼喚「讓我把你搖醒」之際，不忘在意象和陳述之間維持著語言的典雅質感，提一提戰況，說一說內心的感慨。這是何其芳以象徵主義手法面向現實題材，相當成功的一次自我調校。換另一個角度來讀，〈成都，讓我把你搖醒〉即是「成都，讓你把我搖醒」，何其芳的詩歌美學理念正遇上T字路口，在左轉（適合朗誦的現實主義／國防詩歌）或右轉（講求藝術純度的象徵主義詩歌）之間，試圖找出第三條路徑。令人遺憾的是，此乃何其芳（前期）象徵主義詩風之絕響。

1938年8月，何其芳跟好夥伴——並稱「漢園三詩人」之一的象義主義詩人卞之琳（1910-2000）——北上延安，9月任教於魯藝<sup>②</sup>，拜見毛澤東。在共和國詩歌史上，是件大事。

此刻，紅軍完成萬里長征差不多三年，陝甘寧邊區成立一年，四十五歲的毛澤東實掌中共政軍大權，再加上他甫獲共產國際的支持成為中共絕對領導人，威望正隆<sup>③</sup>。毛澤東跟詩名滿京華的何其芳會面時說：「詩歌要反映

<sup>①</sup> 謝春燕曾引述五筆報紙新聞資料，描述了當時成都的偏安狀況，在此不贅，請參閱謝春燕：〈抗戰初期成都的救亡空氣略談〉，《科教文匯》2009年2月（上旬刊），頁225。

<sup>②</sup> 「魯迅藝術學院」成立於1938年4月，1940年更名「魯迅藝術文學院」，簡稱「魯藝」。

<sup>③</sup> 1938年6月，在史達林的指示下，共產國際執委會宣佈支持毛的路線，核准他出任中共中央總書記，並啟動毛的「個人崇拜」，將中共「史達林化」，改造成以領袖為中心的

人民生活，要寫抗日的現實鬥爭」<sup>①</sup>。當然，這只是長談中十分關鍵的兩句。

歷史性畫面最容易忽略的是人物的年齡。

當時年僅二十六歲的何其芳<sup>②</sup>，從寫詩以來一直沉溺在象徵主義的純詩，他的世界跟詩的世界同樣純粹，同樣無塵，他離政治太遠，遠得不具備免疫力。面對雄才大略、蓄勢待發的梟雄，豈能不「折腰」。何其芳真以為穿過革命，即找到那第三條路。沒想到，何其芳竟從此臣服於「毛澤東信仰」之下，11月入黨，成為終身信徒。見毛之後，入黨之前，其實何其芳還有一次絕佳的脫身機會——就在10月，毛澤東在六中全會上論及「黨的紀律」時強調了「四大服從」：「（一）個人服從組織；（二）少數服從多數；（三）下級服從上級；（四）全黨服從中央。」<sup>③</sup>。中共要求所有延安知青必須對黨徹底服從，對任何有自我意識和尊嚴的詩人來說，都是污辱。何其芳卻順從了。他聽從毛澤東的話，開始學寫一些無需講究詩歌語言技藝的政治抒情詩<sup>④</sup>，最典型的是〈革命——向舊世界進軍〉（1941），全詩用粗嗓門來朗讀即可，無需分析：「革命——向舊世界進軍！／向各個黑暗的角落進軍！／向快要崩潰的階級社會進軍！／向紳士和流氓的聯合統治進軍！／向監獄進

---

黨，以壓制黨內的雜音和強者。毛獲悉史達林的支持之後，立即宣傳對自己的個人崇拜。〔詳見亞歷山大·潘佐夫、梁思文著，林添貴譯：《毛澤東的故事》（台北：聯經，2015），頁346-348〕

<sup>①</sup> 李光麾：〈何其芳年譜〉，《吉林大學社會科學學報》1986年第1期，頁92。

<sup>②</sup> 在討論五四以降至中共建政期間的詩人，不管文學史或一般的詩歌評論，往往忽視詩人的年齡，直接以其後來的詩史地位或成就，對學徒期的作品作出過譽的評價。故本文在論述過程中，在必要之處會特別提示詩人之年齡。

<sup>③</sup> 毛澤東：〈論新階段〉，收入《中共六屆六中全會文件》（重慶：新華日報社，1939），頁76。本文原名〈論新階段抗日民族戰爭與抗日民族統一戰線發展的新階段——一九三八年十月十二日至十四日在中共擴大的六中全會的報告〉，最早刊於《解放周刊》第57期（1938/11/25）。引文出自「七、中國共產黨在民族戰爭中的地位・〔9〕黨的紀律」。

<sup>④</sup> 或許何其芳終於察覺到自己的詩歌產生了無可挽救的美學崩壞，慶賀完中共建政之後，不再寫詩。

軍！／向飛著炮彈的陣地進軍！／有時為了必要，革命暗暗地在地下進軍！／有時為了必要，革命光明磊落地進軍！／有時革命向後退卻一步，／為了向前十步地挺進！／同志們，現在是什麼時候呵？／戰爭與革命交錯的時代！」<sup>①</sup>寫出這等文宣字句的何其芳，何其悲哀。

至於當初跟何其芳一塊兒改投現實主義懷抱的卞之琳，也好不了哪裡去。他在革命兼抗日氛圍感染之下，完成慘不忍睹的政治抒情詩集《慰勞信集》（1940），以生活化、無距離感的書信體口吻，向戰火中各階層各行業的百姓致敬<sup>②</sup>，毅然訣別了〈尺八〉（1935）和〈斷章〉（1935）的意境。

兩位象徵主義詩人的美學崩壞，關鍵在延安。

延安是革命聖地，中共的耶路撒冷<sup>③</sup>，現代主義詩歌的地獄。

### （一）、在延安：走向庸眾的詩歌

聖地延安，地處陝北偏鄉，全縣人口近萬，城內草民三千，是當時中國最窮困、生活條件最艱辛的一個地區。中共為了爭奪天下士子之心，於1937年將中國人民抗日軍事政治大學遷入延安、創立陝北公學，1938年再創立魯迅藝術學院。抗日大學剛成立時，從西安到延安的入學隊伍不絕於道，竟成了吸引知識分子和文人競相投身的聖地<sup>④</sup>。延安對作家的招攬不遺餘力，

---

<sup>①</sup> 何其芳：《夜歌和白天的歌》，頁129-130。

<sup>②</sup> 譬如這一首〈給隨便哪一位神槍手〉就寫得很粗糙，實在看不出讀了此詩對戰士能起什麼樣的作用：「在你放出一顆子彈以後，／你看得見的，如果你回過頭來，／鬍子動起來，老人們笑了，／酒渦深起來，孩子們笑了，／牙齒亮起來，婦女們笑了。」〔詳見卞之琳：《慰勞信集》（昆明：明日社，1940），頁7〕

<sup>③</sup> 「耶路撒冷」的譬喻，語出裴毅然。〔詳見裴毅然：《烏托邦的幻滅：延安一代士林》（台北：新銳文創，2014），頁103〕

<sup>④</sup> 從1937-1942年，延安先後創辦抗大、陝公、魯藝、馬列學院等十七所院校，向全國招生。1938年專科學生總數近兩萬人，當時全國的專科生總計才四萬餘人。到1942年，

從名家到新銳一概不放過，「在 1942 年之前，延安在很大程度上滿足了知識分子精神自由的渴望，實現了部分文化承諾。在文學組織、文藝方針政策和文藝生活上，知識分子充分體會到了思想和精神的自由，尤其是文學創作的自由。」<sup>①</sup>

1938 年在延安發生的大事不少，有三件必須一提。

最先是 3 月 21 日，當時以長篇小說《八月的村莊》(1935)一舉成名的東北左翼小說家蕭軍(1907-1988)，陰錯陽差路經延安，接受了毛澤東的宴請，「席間，蕭軍直言不同意延安『為政治服務』的文藝政策，認為這一政策會降低文藝水準」<sup>②</sup>，年輕氣盛、性子剛烈的蕭軍真是一針見血。他稍作停留，即暫別了延安，即使日後多次往來，始終不肯入黨，不肯輕易服從毛的文藝政策。蕭軍是文壇上極為稀有的，硬骨頭的真漢子。

再來是 8 月 7 日，二十二歲的年輕詩人田間(1916-1985)率領「戰地社」和柯仲平(1902-1964)代表的「戰歌社」，聯名發動了「街頭詩運動」，三天後在《新中華報》聯署發表了〈街頭詩歌運動宣言〉：「有名氏、無名氏的詩人們呵，不要讓鄉村的一堵牆，路邊的一片岩石，白白地空著，也不要讓群眾會上的空氣呆板沉寂，寫吧——抗戰的、民族的、大眾的！」<sup>③</sup>，當時延安街頭到處都是類似的詩句，成本低廉，視覺效果卻很驚人。

---

延安人口達四萬，三萬黨政軍，一萬老百姓〔本文有關延安辦學的資料，皆引自裴毅然：《烏托邦的幻滅》，頁 32-39〕。培養紅軍幹部的「中國人民抗日軍事政治大學」創立於 1937 年 1 月，1945 年 8 月結束。「魯迅藝術學院」成立於 1938 年 4 月 10 日，僅設戲劇、音樂、美術三系，8 月增設文學系，改稱「魯迅文藝學院」，1944 年併入延安大學。「馬克思列寧學院」創辦於 1938 年 5 月 5 日(馬克思誕辰 120 週年紀念日)，1941 年 5 月改組為馬列研究院，7 月改組為中共中央研究院，兩年後併入中共中央黨校。

<sup>①</sup> 張福貴等：《文學史的命名與文學史觀的反思》(北京：北京大學，2014)，頁 15。

<sup>②</sup> 裴毅然：《烏托邦的幻滅》，頁 218。

<sup>③</sup> 轉引自李潔非、楊劼：《解讀延安：文學、知識分子與文化》(北京：當代中國，2010)，頁 182。

最後是 8 月 31 日，何其芳和卞之琳抵達延安，二人從此改變了寫作路線，降格為政治抒情詩的寫手。

三件事合起來看，交集出一股「為政治服務」的群眾化創作路線，在原本主張思想自由的延安蠢蠢欲動。蕭軍覺得道不同故不相為謀，田間的想法較單純，他本來就熱衷於戰爭主題寫作，他也喜歡這裡的生活，非常努力倡導具有煽動性的「街頭詩」，自己也寫了一首〈假使我們不去打仗〉（1938），只有六行：

假使我們不去打仗，  
敵人用刺刀  
殺死我們，  
還要用手指著我們骨頭說：  
「看  
這是奴隸！」<sup>①</sup>

此詩棄用高深莫測的象徵，故題旨明朗；技法簡易，便於模仿。短短六行標語似的句子，是街頭詩的典型，比當時在國統區盛行的國防詩歌猶具煽動性，比長篇朗誦詩更能打動普羅大眾，其短小體制特別適合當標語到處張貼。據說此詩在抗戰初期的解放區，起了激勵士氣的作用，田間因此贏得「擂鼓詩人」之名號。這種以抗戰為宗旨的街頭詩，可視為國防詩歌的簡陋版，但預設讀者的知識水準更低一些，跟民間歌謠有異曲同工之妙。抗戰為詩壇帶來巨大的轉變，「純詩詩學及其創作在全民抗戰的氛圍中顯得蒼白和軟弱。……詩壇產生了大量盲目、過分樂觀的、以抗戰建國為題材的詩篇」<sup>②</sup>。沒人曉得當時兩位年輕的象徵主義詩人看到這六行街頭詩有何感想，他們應該會嫌它粗陋，卻不得不重視最後一句獨白的潛在力量，在解放區，詩人

---

<sup>①</sup> 田間：《抗戰詩抄》（北京：新華書店，1950），頁 3。

<sup>②</sup> 劉繼業：《新詩的大眾化和純詩化》（北京：北京大學，2008），頁 62。

面對的讀者層次跟京城截然不同，激情的直白句子朗誦出來較能感染文盲百姓。除了毛澤東對詩人的洗腦，這場街頭詩運動在當下應該發揮了那麼一點參考作用。1940 年春天，何其芳寫了一首近三百行的長詩〈北中國在燃燒〔斷片一〕〉<sup>①</sup>，似乎在呼應田間的迎戰號召。田間這首街頭詩分析起來的意義不大，它真正的問題不在寫作技巧，而在讀者。如此粗淺的詩，究竟寫給誰看？究竟想召喚誰來一起寫詩？

不管是讀詩或寫詩，要命的問題在：識字率。

打從中華民國成立以來，文盲就是中國走向現代化國家的頭號障礙，別的不說，且論當時最大的國營企業鐵路局，全國十三個分局都坐落在城市，其中九個路局工人的「不識字率」在六成以上，兩個路局超過八成<sup>②</sup>。鐵路可是「前現代中國」邁向「現代中國」的重要象徵，以此類推，鄉下的情況肯定更糟。延安所在的「陝甘寧邊區地處西北黃土高原中北部，境內溝壑縱橫，交通不便，社會風氣閉塞，經濟文化相當落後。……在廣大的農村，只有『乞討之鄉風，而無求學之村俗』，使得『邊區是一塊文化教育的荒地。學校稀少，知識分子若鳳毛麟角，識字者亦極稀少』。生活在邊區境內的普通民眾 90% 以上都是文盲，『許多貧苦的農民，簡直是幾輩子不識字』。」<sup>③</sup>

總體而言，「新中國成立伊始，全國 6 億人口中有 4 億多是文盲，相當

---

<sup>①</sup> 此詩開頭幾句真的很像在呼應田間的號召：「聽呵，我們的土地在怒鳴！／我們的土地在顫抖著，而且發出吼聲，／如同受著一陣沉重的打擊，／一面大鼓發出它的號召，／號召我們去迎接戰爭。」〔詳見何其芳：《夜歌和白天的歌》，頁 106〕

<sup>②</sup> 趙偉：〈1931-1937 年民國鐵路職工識字教育述論〉，《民國檔案》2014 年第 3 期，頁 118。

<sup>③</sup> 魏彩蘋：〈從民生視角看抗戰時期陝甘寧邊區的掃盲運動〉，《延安大學學報》第 33 卷第 2 期（2011/04），頁 43。這段引文的部分文字來自魏彩蘋引述的——陝甘寧邊區政權建設編寫組：《陝甘寧邊區參議會》（北京：中共中央黨校科研辦公室，1985）、陝西師範大學教育研究所編：《陝甘寧邊區教育資料·小學教育部分〔上〕》（北京：教育科學，1981）。



於總人口的 80%，農村的文盲率更是高達 95%以上，有的地方甚至十里八村都找不出一個識字的人」<sup>①</sup>。1939-1944 年間，邊區特別為人民印製識字小冊子《日用離字》、《識字課本》、《莊稼雜字》，大力推動「冬學」，為的正是「掃盲」。建政之後，中共還在努力全國掃盲。

在如此嚴重的文盲特區，要多找幾個能夠朗讀詩歌的人都很難，竟然要推動街頭詩寫作，真是天方夜譚。

唯一方法是——拿掉詩的藝術門檻，使之淪為簡短的「非文學」字句，用人民熟悉的大白話口語來寫，忽長忽短的排列，最後透過朗讀來傳播。總之，把詩當作「口語的斷句」或政治標語來寫就對了。田間的詩原本就寫成那個樣子，翻開其詩集《呈在大風沙裡奔走的崗衛們》（1938），舉目皆是瘦弱的短句，每行三、五個字，意思簡單，情緒亢奮，光憑朗誦就能全部聽懂。他的一首名作〈給戰鬥者〉（1937）可視為典型：「我們／必須／戰鬥了，／昨天是忿怒的，／是狂呼的，／是掙扎的／四萬萬五千萬呵！／／鬥爭／或者死……／／我們／必須／拔出敵人底刀刃／從自己底／血管」<sup>②</sup>。吳曉東認為「這些廣為傳誦的詩行體現了田間自由體詩藝的特徵：簡短的句式，急促的節奏，像一聲聲『鼓點』，給人以『閃電似的感情的突擊』」<sup>③</sup>，這番評價明顯過譽，那樣的短句哪稱得上什麼鼓點？完全沒有寫作難度可言的嘶吼，在文盲群眾裡朗讀起來，或許真的如魚得水；它的示範，無形中助長了象徵主義詩人的美學崩壞。街頭詩的優勢不可小看，牆面即是版面，把詩歌創作從書房活生生搬到街巷，搞不好，還真的啟發了文革地下詩歌的張貼模

<sup>①</sup> 新華社報導：〈「掃盲」字眼的消失——一個落後時代的遠去〉，《中華人民共和國中央人民政府》（2009/09/06），〈[https://www.gov.cn/jrzg/2009-09/06/content\\_1410369.htm](https://www.gov.cn/jrzg/2009-09/06/content_1410369.htm)〉，檢索：2023/09/29。

<sup>②</sup> 田間：《給戰鬥者》（上海：希望社，1943），頁 48-50。

<sup>③</sup> 吳曉東：〈戰爭年代的詩藝歷程——40 年代卷導言〉，收入謝冕等：《百年中國新詩史略》（北京：北京大學，2010），頁 124。

式，但那是後話。

延安當時的問題不止文盲，思想路線也令人頭疼。

邊區剛成立時，為了吸引天下英才投靠，營造了開放、自由的人文環境，數十家出版社、數百個文藝社團聚集在一起，宛如「現代稷下學宮」。邊區後來形成兩條分歧的寫作路線，一是以周揚(1907-1989)、何其芳為首的「魯藝」；一是以丁玲(1904-1986)、蕭軍為首的「文抗」<sup>①</sup>，前者主張寫作只歌頌光明面，較契合毛澤東的「革命的浪漫主義」；後者看重揭露社會黑暗，包括淪陷區、國統區，甚至解放區的黑暗，他們漸漸成為毛澤東文藝思想的路障。1941年5月，毛澤東提出〈改造我們的學習〉的宣言，正式揭開為期三年的「延安整風」之序幕，執行思想言論的大一統。1942年5月，毛澤東發表了〈在延安文藝座談會上的講話〉<sup>②</sup>，指出文藝應當「為千千萬萬勞動人民服務」，他特別強調：

在現在世界上，一切文化或文學藝術都是屬於一定的階級，一定的黨，即一定的政治路線的。為藝術的藝術，超階級超黨的藝術，與政治並行或互相獨立的藝術，實際上是不存在的。在有階級有黨的社會裡，藝術既服從階級，服從黨，當然就要服從階級與黨的政治要求，服從一定革命時期的革命任務，離開了這個，就離開了群眾的根本的需要。無產階級的文學藝術是無產階級整個革命事業的一部分，如同列寧所說，是『整個機器中的螺絲釘』。因此，黨的文藝

---

<sup>①</sup> 「文抗」全稱為「中華全國文藝界抗敵協會延安分會」。

<sup>②</sup> 高建平認為：從理論根源上講，毛澤東思想中的許多命題，直接來源於列寧。〈講話〉中最關係的兩個問題，都直接引用了列寧的話以支持自己的觀點，一是「文藝應當為千千萬萬勞動人民服務」，一是「無產階級文學是整個革命機器中的齒輪和螺絲釘」，都出自列寧〈黨的組織與黨的出版物〉。〔詳見高建平等：《當代中國文學批評觀念史》（北京：中國社會科學，2019），頁6〕

工作，在黨的整個革命工作中的位置，是確定了的，擺好了的。<sup>①</sup>毛嘴裡說得天花亂墜的「工農兵」和「無產階級」全是幌子，文藝「服從黨」（黨又等於毛），才是〈講話〉的真核心。

從鼓吹街道詩、整風收攏思路，到〈講話〉一錘定音，對布爾喬亞階級文化的敵意，對現代主義詩歌創作和自由思考的否定，是極其深遠的傷害，延安作家再無自主意識可言，道同則留，反之則走。原本規模十分可觀的文學刊物和出版社，萎縮了九成以上<sup>②</sup>，沒剩幾家，延安文藝自此走上頌歌之路。

毛比誰都清楚，為廣大「工農兵文盲」服務的文藝創作，只能稱為文宣道具或鬥爭武器，但他又怎麼會在乎文藝的崩壞呢？在毛心裡，革命文藝絕對不能自揭瘡疤，只能歌頌光明。可是不管哪一路，都將面對一群不存在的讀者。當時中國人口至少有八成文盲，別忘了當時「脫盲」的標準大概在1000-1500字之間<sup>③</sup>，換言之，剩下兩成識字人口，扣除知識分子和商家，勉強識字的工農兵恐怕也只能讀少量的單字，離文盲不遠。一首詩若要「為人

---

<sup>①</sup> 毛澤東：《在延安文藝座談會上的講話》（延安：解放社，1943），頁29。〔按：此書僅46頁。有些時候是以單篇文論的形式，收錄在其他書裡。為了突顯它作為單篇文論的本質，本文特以篇名號來標示這篇文章。〕

<sup>②</sup> 有關延安文藝氛圍的變化，包括刊物和出版社的興衰，詳見朱鴻召：〈延安文藝社會生態論〉，《延安大學學報》第34卷第3期（2012/06），頁5-10。

<sup>③</sup> 裴毅然在《烏托邦的幻滅》引述了陳俊峻《延安軼事》的說法，延安當時文盲率為99%〔頁103〕。本文未能查證到建政前的邊區脫盲標準，故參照1953年的資料：「11月24日，政務院掃除文盲工作委員會發出〈關於掃盲標準、掃盲畢業考試等暫行辦法通知〉。〈通知〉規定，掃盲標準為：幹部和工人，一般可認識2000常用字，能閱讀書報，能寫二三百字的應用短文；農民一般能識1000常用字，大體上能閱讀書報，能寫常用的便條、收據；城市勞動人民一般能識1500常用字，讀、寫標準參照工人、農民的標準。各省、市可根據具體情況，靈活掌握。根據群眾要求，縣掃除文盲工作委員會或教育科可給考試及格者發掃盲畢業證書。〔詳見張莉：〈文化大躍進——建國初期的掃盲運動〉，《安徽文學》2009年第9期，頁358〕

民服務」，其用字的難度必須降低到小學水準。

毛豈能不知工農兵是一群不存在的「假讀者」。

要是沒有假讀者，處心積慮弄出來的文藝政策要為誰服務呢？

關於這一點，蔡翔的見解很有意思：「所謂『讀者』的概念實際上是『群眾』這一政治概念的衍生物。因此，它有著明確的『人口』內涵，也即『大多數人』的意思，這一『大多數』既包括工農兵，而在『解放區文藝』時期，則主要指的是鄉村中的農民，當然，也包括建國後的城市市民階層。但是，這只是問題的一個方面，問題的另一個方面則是：這一『讀者』既來自政治的合法性支持，同時，也有著自身的某種傳統。也就是說，某些傳統文藝形式——這一形式包括古典文學、民間說書、曲藝，甚至口頭故事，等等——的傳播過程，已經構成了中國下層社會（鄉村和城市）的龐大的『讀者』群落，這一群落或許可以被稱之為某種『想像的文化共同體』」<sup>①</sup>。換言之，這群一望無際——「來自政治的合法性支持」——的讀者，其實是概念性的存在，是共產主義藝文政策的基石所在。

這個很離譜的「想像的文化共同體」由兩個區塊組成：有限的閱讀受眾（知識分子／真讀者）、龐大的視聽受眾（假讀者／真觀眾）。前者讀文，後者賞藝。文盲，無法成為前者，只能成為後者。詩歌是寫給鳳毛麟角的讀詩人，秧歌等民俗曲藝才是唱給廣大文盲觀眾。為了有更好的理由掌控文人的寫作，毛澤東賜給革命詩人一個廣大工農兵讀者群體的想像，儘管他們都是無能讀詩的文盲。

1938 年，何其芳完成「精緻現代主義詩歌」〈成都，讓我把你搖醒〉，在延安遇上田間的街頭塗鴉〈假使我們不去打仗〉，一消一長，意味著「粗糙現實主義詩歌」時代的降臨。新詩，從菁英讀者的圈子，走進廣大、庸俗

---

<sup>①</sup> 蔡翔：《革命／敘述：中國社會主義文學——文化想像（1949-1966）》（北京：北京大學，2010），頁 194。

的文盲聽眾，以朗讀的本質繼續存活。

## (二)、延安製造：詩歌的破土與入土

「中國文學藝術有著近『法律意義』的最高權威性質的〈講話〉」<sup>①</sup>，是好幾代中國作家的緊箍咒，它決定了 1942-1976 年的藝文創作方向，順者昌，逆者亡。

一直以來誠惶誠恐、一心想改造自己的何其芳，在延安文藝座談會最後的自由討論階段，率先反省自己：「小資產階級的知識分子的靈魂是不乾淨的。他們自私自利、怯懦、脆弱、動搖。聽了毛主席的教誨，我感到自己迫切需要改造」<sup>②</sup>。蕭軍在 1944 年申請入黨時，卡在「服從黨」這道門檻上，他說了整個延安沒人敢說的話：「我認為不對我就反對！更不能服從、照辦！誰要是命令我、支使我，我立刻就會產生一種生理上的反感，這是我的弱點！難以克服的弱點！看來我還是留在黨外吧！省得給黨找麻煩！」<sup>③</sup>，天生反骨的蕭軍當然沒有加入共產黨。相較之下，蕭軍的桀驁不馴和剛烈，才稱得上文人風骨。整風暴起之後，蕭軍因不識時務而屢犯眾怒，結果受到批判和整肅，他始終不肯低頭。

只有「延安製造」的才是正宗延安世代，御賜的順者。

整風期間，有兩個年輕詩人來到他們心中的耶路撒冷。

這是一座比廢墟好不了多少的耶路撒冷。日軍從 1938 年 11 月到 1941 年 10 月持續轟炸延安，投下 1690 枚炸彈，毀了公共房舍和民房一萬五千

---

<sup>①</sup> 李潔非、楊劫：《解讀延安：文學、知識分子與文化》（北京：當代中國，2010），頁 141。

<sup>②</sup> 何其芳：〈毛澤東之歌〉，《何其芳全集〔第 7 卷〕》（石家莊：河北人民，2000），頁 436-437。

<sup>③</sup> 王德芬：〈蕭軍在延安〉，《新文學史料》1987 年 4 期，頁 113。蕭軍夫人王德芬所寫的這篇文章，發表時蕭軍還在世，文中對蕭軍在延安的言行記述，有相當大的史料價值。

多間，他們在窑洞裡重建了不可動搖的延安<sup>①</sup>，另有一番革命志業的詩意。

第一個是十六歲的少年賀敬之（1924-），他和幾個夥伴在 1940 年 5 月到延安，憑他在途中寫的一首〈躍進〉（1940），順利躍進魯藝文學系，這時他的詩還沒沾染政治，途中看到馬群，即隨筆寫下——

馬群，  
憩息在路旁。  
倔強的駕馭者的臉  
映著火  
粗重地呼吸著。  
豆料和菸草的氣息  
膨脹在夜的胸膛。<sup>②</sup>

此詩有著細膩、傳神如英國浪漫主義田園詩的畫面，又帶著對農田牲畜的理解，流露出早慧的詩才。何其芳十分欣賞賀敬之，稱之為「十七歲的馬雅可夫斯基」，讓他在魯藝聲名大噪。此刻，二十一歲的郭小川（1919-1976）在一百七十公里外的綏德寫下〈我與槍〉（1940），他說：「我不當古代英雄的騎士，／我不做英颯的俠客，／我槍擊絞殺人類的劊子手，」<sup>③</sup>。論天賦，賀遠勝於郭；論氣勢，郭多了一股大氣。他在 1941 年初才到延安就讀馬列學院，不是魯藝。

賀、郭二人的詩原有自己的個性，經魯藝和馬列學院洗禮了半年左右，符號化的「人民」登場了，迫不及待的「同志」紛紛躍入詩歌：「在窑洞裡，／我和同志／圍坐在油燈旁邊。／／我們的影子／連接著，／在牆壁上／閃

---

<sup>①</sup> 朱鴻召：〈從地理延安到聖地延安〉，《檔案春秋》2005 年第 5 期，頁 9-17。

<sup>②</sup> 賀敬之：《中國當代名詩人選·賀敬之》（北京：人民文學，2006），頁 14。

<sup>③</sup> 郭小川：《中國當代名詩人選·郭小川》（北京：人民文學，2006），頁 9。

動」<sup>①</sup>，「『呀——』／你只響這麼一聲嗎，好同志？／而戰鬥的騷音統治的峽谷裡，／你的聲響在那爆炸和彈流的迴旋之下，／又顯得怎樣地低微與無力呵！」<sup>②</sup>。賀敬之丟掉意境的追求，用平鋪直述的語言把自己融入群眾當中，為祖國的未來奮起；郭小川準備戰鬥，語言逐步剛化，無以名狀的殺氣，比以往更上層樓。兩條道路都正確，符合毛的思想路線，他們的心思沒有何其芳那麼複雜，不必對自己的布爾喬亞身世進行懺悔式的自我批判，也無需淨化現代主義詩的風格，「他們都是從延安走出來的『紅小鬼』，有一種天然的革命主人翁的自豪感。革命事業就是他們自己的事業。正是這後一點，將他們與過去的那些左翼詩人和革命的『同路人』區別開來」<sup>③</sup>，他們是正宗的延安詩人，破土而出。

少年賀敬之在 1941 年發表了〈我走在早晨的大路上〉、〈雞〉、〈五孀子的末路〉、〈小全的爹在夜裡〉、〈瓜地〉等多首詩，只有第一首契合魯藝，後四首接近文抗路線，此刻〈講話〉未出，他又是學生，沒受到多大的關切。他試圖貼近貧農的生活土壤，故選擇黑暗題材，二元階級對立的故事也好寫。賀敬之用容易理解，又不致陷入激情吶喊的敘事手法來講述現實，略帶詩劇的影子，可這寫法產生了新的問題：太小說化，不像詩。〈小全的爹在夜裡〉有那麼四段：

到黑天的時候，

小全的爹一個人走出了田大爺的大門。

村莊上很寂靜。

臘月裡，西北風微微地吹過枯樹的枝頭。

---

<sup>①</sup> 賀敬之：《中國當代名詩人選·賀敬之》，頁 19。

<sup>②</sup> 郭小川：《中國當代名詩人選·郭小川》，頁 10。

<sup>③</sup> 吳進：〈論「敬之體」及其文學史意義〉，《陝西師範大學學報》2017 年第 3 期，頁 170。

打更人第二次踏過村莊的鋪道了，  
椰子的響聲隨著啞了下去。

小全的爹邁著沉重的腳步，  
他彷彿做錯了一件什麼事，  
把頭低著。

他數著手裡的錢——

「四吊五百錢。

四吊五百錢，

我賣了親生的孩子，小全。

田大爺再也不肯多出……」<sup>①</sup>

賀敬之在講述一個老掉牙的農村故事——因為窮和病，小全的爹把兒子賣給田大爺，得四吊五百錢，可買區區二斗米。涉世未深的賀敬之只能談老梗，「賣子存活」老梗也是千年不易的中國農村悲劇。過於清晰的情節鋪設，導致語言的散文化（雖然讀起來節奏舒緩而寧靜），主角的賣兒心理演繹得太刻板，主題的表述高度小說化，詩的意境便消散了。顯然賀敬之是為了適應文盲特區的聽眾結構，把詩當故事來講，以利共鳴。

真有老百姓在聽嗎？所謂共鳴，該不會是詩人對群眾的想像？

這一年，郭小川也寫了幾首詩，包括〈一個聲音〉、〈草鞋〉、〈晨歌〉，他對無產階級百姓被惡勢力壓榨的悲劇比較不熱衷，他崇拜英雄，除了刻劃了在戰火中傷亡的英勇軍人，也在詩裡多次寫到「英雄的姿影」、「槍光閃爍……步武軒昂」<sup>②</sup>，內心裡對自己更充滿——在戰爭中建立功勳的——英

---

<sup>①</sup> 賀敬之：《中國當代名詩人選·賀敬之》，頁 40。

<sup>②</sup> 郭小川：《中國當代名詩人選·郭小川》，頁 13, 14。



雄期待：「你是多麼像一個英勁的騎士／驕傲吧，年輕的你！」<sup>①</sup>

民間故事裡的「拯救」是重要母題，英雄乃肩負拯救大任的不二人選，故為延安文學的標竿之一，通常作為受難群眾中率先反抗的異議分子，是在思想建設和行動勇氣上「敢為天下先」的理想人物，革命需要英雄，在所有出自解放區的革命文學創作，都離不開英雄，那是廣大群眾在苦難中的期待。郭小川對平民英雄的想像，混合了高濃度的自我期許，寫英雄，也在寫未來的自己。他的英雄抒情詩，壯烈、亮麗，有點像唐吉訶德，即使包裹著革命的熱情，也掩不住思想與形象的單薄。這毛病，一直侵蝕他日後的詩歌創作。

1942 年以後，賀敬之的詩順利向魯藝靠攏，遵從〈講話〉的指示來寫作，在詩中嵌入黨最為樂見的陝北民歌（如 1945 年的〈攔牛歌〉和〈羅峪口夜渡〉），還在周揚的指示下，領頭編寫出未來成為文革樣板戲的經典歌劇《白毛女》（1945）。

正宗延安世代的賀、郭二人，終於走在同一條路上。

賀、郭之外，其實還有李季（1922-1980），早在 1938 年就到延安抗大，遲至 1943 年才發表詩作。1946 年夏天，他那首被譽為「延安敘事詩高峰」的長詩〈王貴與李香香〉，最初以〈太陽會從西邊出來嗎？——三邊民間革命故事〉為篇名發表在《三邊報》，9 月改題〈王貴與李香香〉在延安《解放日報》連載，一舉成名。此詩套用陝北民歌「信天遊」的藝術形式和技巧，將現代敘事詩從五四的白話詩歌系統裡抽離出來，向民謠靠攏，讓農業社會的日常口語、順口溜、地方戲曲白話，取代了深奧的文學修辭，完全符合了〈講話〉文藝大眾化路線，因此受到很高的評價。嚴格說來，它不能算詩，較適合定位為現代民謠。

鏡頭再度回到 1941 年。

---

<sup>①</sup> 郭小川：《中國當代名詩人選·郭小川》，頁 18。

3月，詩名鼎盛的壯年詩人艾青（1910-1996）來到延安，是件大事。

艾青曾經留法四年，後加入中國左翼美術家聯盟，以一首〈大堰河——我的保姆〉（1933）轟動詩壇；抗戰爆發後，他一家子人都在杭州，隨後轉往武漢，當時大批國民黨政軍人員和家眷，以及來自上海與南京的難民一併湧入武漢，冬天的日子更難過了。不久，艾青得知南京大屠殺的慘劇，悲慟莫名，在1941年12月28日寫下那首震撼人心的名篇〈雪落在中國的土地上〉（1937），中國的苦難在壓抑的哀傷裡展開：

雪落在中國的土地上，  
寒冷在封鎖著中國呀……

風，  
像一個太悲哀了的老婦  
緊緊地跟隨著  
伸出寒冷的指爪  
拉扯著行人的衣襟，  
用著像土地一樣古老的話  
一刻也不停地絮聒著……

〔略〕

透過雪夜的草原  
那些被烽火所嚙啃著的地域，  
無數的，土地的墾植者  
失去了他們所飼養的家畜  
失去了他們肥沃的田地

擁擠在  
生活的絕望的汙巷裡；  
饑饉的大地  
朝向陰暗的天  
伸出乞援的  
顫抖著的兩臂。

中國的痛苦與災難  
像這雪夜一樣廣闊而又漫長呀！  
雪落在中國的土地上，  
寒冷在封鎖著中國呀……<sup>①</sup>

全詩沒一字提及南京，沒一句吶喊。艾青從自身逃亡經驗中感受到，這場戰爭將是全國百姓的災難，從城市、農村、荒田一路席捲過來，國破家亡的痛苦看不到盡頭，像這雪夜一樣廣闊而又漫長。「雪落在中國的土地上」，淒美的畫面過濾掉現實難民流的噪音——他在杭州時身陷於外來難民、在地貧戶、街頭藝人、乞丐、暗娼蜷聚的街市，哭吵之聲不絕於耳<sup>②</sup>——激烈情感壓製成冷冽意象，每一類難民在自個的境遇中分別登場，寒冬裡裹著一層又一層的絕望。雪落無聲，封鎖著沒有出路的中國，血流也無聲。

大雪中的艾青，似乎找到純詩和現實的平衡術，就像這首詩一樣，「中國新詩已走上可以穩定地發展下去的道路：現實的內容和藝術的技巧已慢慢地結合在一起」<sup>③</sup>，像極了血和雪的融合。

隔年他到了潼關，把胸臆中的國家情懷抒發成沉重、灰暗的〈北方〉

---

<sup>①</sup> 艾青：《北方》（上海：文化生活，1939），頁 7-8, 13-14。

<sup>②</sup> 程光輝：《艾青評傳》（南京：南京大學，2015），頁 139。

<sup>③</sup> 艾青：《北方》，頁 i-ii。

(1938), 如詩中楔子所言:「一天／那珂爾沁草原上的詩人／對我說:／『北方是悲哀的。』」<sup>①</sup>, 他走進大漠蒼涼的笳笛聲中, 去感受廣大而貧瘠的土地底下蘊藏的古老文化。艾青跟不知何去何從的何其芳不同, 他父親是地主, 但他對國土和農民的情感很深, 「在中國新詩發展史上, 如此長久又如此執著地關切農民命運的詩人, 大概要數艾青了。他同時也是把最多的農民形象列入現代文學人物畫廊的一位詩人」<sup>②</sup>, 他一直嘗試在革命現實主義和詩歌藝術追尋的天秤上, 創造出兼融兩者的土地抒情詩。

艾青在詩壇的地位相當高, 免不了受到國民政府的關注。1941 年 1 月發生「皖南事變」, 艾青在周恩來的援助下來到延安, 8 月總算見到了毛澤東, 11 月在邊區參議會上親自領教了毛澤東的演說魅力, 現場寫下一首頌歌〈毛澤東〉(1941), 以下是前四段:

毛澤東在哪兒出現，  
哪兒就沸騰著鼓掌聲——

「人民的領袖」不是一句空虛的頌詞，  
他以對人民的愛博得人民的信仰；

他生根於古老而龐大的中國，  
把歷史的重載馱在自己的身上；

他的臉常覆蓋著憂愁，  
眼瞳裡映著人民的苦難；<sup>③</sup>

---

<sup>①</sup> 艾青：《北方》，頁 16。

<sup>②</sup> 程光燁等：《中國現代文學史〔第三版〕》（北京：北京大學，2011），頁 311。

<sup>③</sup> 艾青：《艾青詩選》（北京：人民文學，1949），頁 191。此詩最初收入艾青等：《毛澤

三十一歲的詩人艾青看到的是憂國憂民的革命領袖，這場演說讓他感受到排山倒海而來的「克里斯馬」(charisma)，那是巫術般的影響力和支配力，亦可詮釋為領袖魅力。透過非比尋常的克裡斯馬，以及宏大迷人的革命藍圖，來降服群眾，使之成為完全效忠的追隨者，是毛澤東的一大本事。艾青在近五年來的詩歌創作中，反反覆覆書寫著陷入苦難的人民，悲壯的家國圖景，每一個描繪國族災難的詩句都是他對國民政府的失望。程光燁認為：「近代史上中國思想界的每一次分裂，都推動了知識分子的一次政治選擇，從選擇自己的理論立場，到選擇政治信仰及其人生道路。歷史的嚴峻安排，與知識者自身的使命感、歷史自動性相遇了。因此，這一選擇更多是來自自覺意識的支持，來自中國知識者與生俱來的社會思想基礎」<sup>①</sup>。大時代逼迫文人作出選擇，除了理性思考，還要機緣。

艾青不是一時衝動的少年詩人，他蹲過政治的牢房，見過革命鬥士奉獻生命，也看出革命內部的理想與危機。艾青對自己在革命浪潮中的浮沉，有種預感，「到延安後，我有一股更神聖的嚮往之情湧動在內心，總覺得一個偉大而又嚴酷的時代定要來到，會把我捲帶到既痛苦又狂喜的新境界去，那些日子我老站在窑洞口出神地望著遠天」<sup>②</sup>，在這奧妙又關鍵的時刻，散發著強大克裡斯馬的毛澤東出現在眼前，救世主的風采如火炬，點亮了艾青內心的千年暗室，他終於找到耶路撒冷。

這不是一首空虛的頌詞，它出自艾青的真摯信仰。一席演說，使之義無反顧的臣服，跟當初的何其芳一樣，成為毛的門徒，是可以理解的。

拋棄了「舊我」的艾青，再也沒有辦法在〈講話〉的約束力底下追求自

---

東頌》(香港：海洋書屋，1948)，頁 1-2。作為全書開卷之作。

<sup>①</sup> 程光燁：〈何其芳、卞之琳和艾青四十年代的創作心態〉，《文學評論》1993 年第 5 期，頁 135。

<sup>②</sup> 駱寒超：《艾青評傳》(重慶：重慶，2000)，頁 194。

由創作，他必須自我改造，必須放棄原有的創作理念<sup>①</sup>。艾青早期赴巴黎學習繪畫，特別喜歡印象派畫風；他吸收了象徵主義詩歌的部分修辭手法，而且他只偏好描繪視覺性畫面，不重視意象系統的建構，但其散文化的語言仍然保有詩的質感。象徵主義不是艾青的歸宿，他專注於俄國批判現實主義文學，所以他在 1937 年以後的詩，越來越傾向於現實主義風格，站在為苦難農村的發聲位置。換言之，艾青的詩歌技藝的崩壞，理論上不會像何其芳和卞之琳那般嚴重。

若以 1941 年 11 月「見毛」為分水嶺，〈曠野〉(1940/01)→〔見毛〕→〈村莊〉(1941/12)→〈獻給鄉村的詩〉(1942/09)→〈吳滿有〉(1943/03)，可看出艾青在思想和詩歌寫作策略上的前後變化。

〈曠野〉由三組視覺元素組成。

第一組是對中國曠野荒地的「A.地理彩繪」，呈現出色感豐富的視覺構圖的，有巴比松派米勒式的對「農民與大地」關係的細膩觀察，用色卻是莫內式的印象派手法（艾青對荒野鄉莊的感受和想像，跟早年的繪畫有密切關係），二者合一，營造出英國田園詩的鄉野質感：

田畝已荒蕪了——  
 狼藉著犁翻了的土塊，  
 與枯死的野草，  
 與雜在野草裡的  
 腐爛了的禾根；  
 在廣大的灰白裡呈露出的  
 到處是一片土黃，暗赭，

---

<sup>①</sup> 艾青在〈詩的精神〉說過：「詩人當然也渴求著一種憲法：即國家能在保障人民的麵包與幸福之外，能保障藝術，不受無理的摧殘。」、「詩的聲音，是自由的聲音；詩的笑，是自由的笑。」〔詳見艾青：《詩論》（上海：新新，1947），頁 7, 8〕

與焦茶的顏色的混合啊……<sup>①</sup>

這是他早期在國立杭州藝術專校習畫時常取的景致、常用的灰暗色調，算是純粹審美上的延伸，十分有利於曠野的意境營造。第二組是「B.融入野地」，作為抒情主體的我，在每一首詩裡必然是孤獨的，完成地理描繪之後，「我」進入一個過渡狀態，不僅要逐步融入畫面，還得轉化成土味濃郁的老牛：

我走過那些不平的田塍，  
荒蕪的池沼的邊岸，  
和褐色陰暗的山坡，  
步伐是如此沉重，直至感到困厄  
——像一頭耕完了土地  
帶著倦怠歸去的老牛一樣……<sup>②</sup>

融入野地在鄉村寫作上是不可避免的手法，不論是擬人化的農畜或以人的位置，視覺與感覺混紡，可強化土地對敘述主體的滲透力。至此，「我」的具體形象即將退場，剩下的更為憂鬱的，無我的旁白。到了第三組，也是最核心的視覺元素——「C.苦難描摹」。莊稼人家的居住空間，在讀者眼裡像畫布般徐徐攤開，寂靜中，悲憫的旁白在勾勒他能夠看見的，特別關心的細節：

人們在那些小屋裡  
過的是怎樣慘澹的日子啊……  
生活的陰影覆蓋著他們……  
那裡好像永遠沒有白日似的，  
他們和家畜呼吸在一起，  
——他們的床榻也像畜棚啊；

---

<sup>①</sup> 艾青：《曠野》（各地：生活書店，1940），頁2。

<sup>②</sup> 艾青：《曠野》，頁5。

而那些破爛的被絮，  
就像一堆泥土一樣的  
灰暗而又堅硬啊……

而寒冷與饑餓，  
愚蠢與迷信啊，  
就在那些小屋裡  
強硬地盤據著……<sup>①</sup>

這是典型的中國傳統農村生活景觀，在很多散文和小說裡出現過，在此處讀來另有幾分田園詩的美感，稀釋了艾青想傳達的苦難。一來是用了太多的「啊」字，導致思維難以觸及更深的痛感；二來是抒情主體與苦難客體之間，產生了一層隔閡，一層畫質朦朧，點到即止的隔閡，客體的苦難缺乏血肉感。全詩讀來，地理是微觀的，住房是微觀的，最主要的生命體（農戶）卻是抽象的。這種富於美感的田園詩操作，暴露了艾青對貧下中農的了解，停留在土地的表層，他只能寫出眼睛看過的視覺性畫面。

「A.地理彩繪」+「B.融入野地」+「C.苦難描摹」構成一首學院派的田園詩。

那絕對不是艾青接下來想寫的詩歌類型。

見毛之後寫的〈村莊〉，全然拋開田園詩筆法，直接放大「C.苦難描摹」，透過城鄉對立的問題來敘說鄉村被城市文明剝削、被資本主義壓榨、因人口流失而沒落的現況。最新研發的「D.現象羅列」，肆無忌憚的取代了「A.地理彩繪」——「我們所飼養的家畜被裝進了罐頭；／每天積蓄下來的雞蛋被做成了餅乾；／我們採集的水果，收割的大豆和小麥，／從來不會在我們家裡停留太久；／還有那些年輕的小夥子借了路費出發，／一年年過去，不再

---

<sup>①</sup> 艾青：《曠野》，頁 7-8。



有回家的消息；／只讓那些愚蠢和衰老的人們，／像烏柏樹一樣守住那村莊。」<sup>①</sup>這些詩句不再考量畫面的美感和節奏，寫得急促；接下來乾脆提高嗓門，點破老人的癡心妄想：

讓那些一輩子坐在紡車旁邊的老太婆，  
和含著旱菸管講著「長毛」故事的老漢們，  
留在那裡等他們的用楠木做的棺材吧！  
讓童養媳用手拍著那嗆咳的老婦的背吧！  
讓那些膽怯得像老鼠的人在豆腐店的前面吹牛吧！  
讓盲眼的算命人彈著三弦走進茅屋去吧！<sup>②</sup>

其實這些人物形象和畫面都具有農村感，也抓到眾人的心理狀態，卻被一連串四個「吧！」毀掉詩的感覺，像在罵人，罵得痛心疾首。艾青指責的不是苦難的鄉下人，而是導致村莊令人「鄙夷與嫌惡」<sup>③</sup>的元兇——城鄉發展失衡。他完成了社會問題的探討，顯微了苦難，但「C.苦難描摹」+「D.現象羅列」的敘述模式，崩壞了詩歌的技藝水準。下一首〈獻給鄉村的詩〉試著找回「A.地理彩繪」，卻變成更糟糕的「A+D.地理羅列」——「水面浮著菱葉、水葫蘆葉、睡蓮的白花。／它是天的忠心的伴侶，映著天的歡笑和愁苦；／它是雲的梳妝台，太陽、月亮、飛鳥的鏡子；／它是群星的沐浴處，水禽的游泳池；」<sup>④</sup>艾青怎麼會如此草率的將景物加以表列化、目錄化呢？從創作心理上來探究，根本原因在於艾青改用了「謳歌」口吻來寫詩，用「歌聲」而不是靈魂來寫詩。這樣的景物寫作，連最初階的田園詩都夠不上。

再換下一首〈吳滿有〉，這應當是「C.苦難描摹」的最大值寫作。

---

① 艾青：《艾青詩選》，頁 104。

② 艾青：《艾青詩選》，頁 104-105。

③ 艾青：《艾青詩選》，頁 105。

④ 艾青：《艾青詩選》，頁 106。

1942年5月，邊區大力宣傳「模範農村勞動英雄吳滿有」的翻身經歷，隔年1月運動達到高潮。2月6日，作為「抓典型，帶全域」的重點宣揚對象，工人趙占奎、農民吳滿有、戰士黃立德三人以「勞動英雄」的榮譽到延安，接受文化界的歡迎，艾青當場賦詩一首〈歡迎三位勞動英雄〉，並請人當場朗誦<sup>①</sup>。隨後艾青為了響應〈講話〉的精神，首次下鄉，到吳滿有家裡住了兩天，再花幾天寫了長詩〈吳滿有〉，修訂後，3月中旬在《解放日報·文藝副刊》全版刊出。

艾青非常認真的寫作〈吳滿有〉，完成初稿後還向吳滿有朗讀全文，據其反應加以修訂，要保證農民讀者都能聽懂。就挑「2.寫你受苦的日子」一節來看，此處特寫吳滿有「從小到大」的苦日子：「你小時候，／給人家攔羊，／挨打挨罵；／為了把羊餵飽，／你空著肚子，／從這山頭，／爬到那山頭。／等你舉得起鋤頭，／你幫人家種地，／一年又一年，／真是愈種愈窮；／直到三十四歲，／北邊鬧荒旱，／大大小小一家人，／「下南路找吃！」／你從橫山逃難到延安。／／你帶著幾張嘴，／啥都沒有，／當著大風沙，／坐在路口。」<sup>②</sup>完全出乎意料的，「C.苦難描摹」在此表現得極為粗糙、膚淺，二十一行的內容竟如此空洞、貧瘠。艾青原想向「工農兵文盲讀者」靠攏，講述一篇符合延安精神，又能傳頌人物的大眾化詩歌，結果徹底失敗——論深度不及採訪稿，論情節不及小說，論情感不及散文。「由於藝術上過於淺淡，與分行的通俗故事無異，連艾青也承認是失敗之作」<sup>③</sup>。不過，此詩一出，當時大受表揚，更標誌著艾青的詩歌寫作正式跨入〈講話〉為詩歌規劃的康莊大道。

1942年9月，艾青為其主編的《街頭詩》寫了一篇小文宣：「詩必須成

<sup>①</sup> 駱寒超：《艾青評傳》，頁208。

<sup>②</sup> 艾青：《吳滿有》（上海：作家書屋，1946），頁6-8。

<sup>③</sup> 程光燁：〈何其芳、卞之琳和艾青四十年代的創作心態〉，頁155。

為大眾的精神教育工具，成為革命事業裡的宣傳與鼓動的武器。……把詩和政治密切地結合起來，把詩貢獻給新的主題和題材：團結抗戰、保衛延安……」<sup>①</sup>

艾青的詩歌才華，至此入土為安。

田間在這幾年，用同樣的短句和驚嘆號寫了一首敘事性的長詩〈我底槍〉（1942），以及〈誓詞〉（1946）等抗戰詩，腔調不變。郭小川自 1943 年以後，全心投入革命工作，停止寫詩長達十二年，直到〈投入火熱的戰鬥〉（1955）才重出詩壇，成為十七年時期的重量級詩人，開創了他在政治頌歌的盛世。賀敬之的詩歌寫作在往後七年（1942-1949）陷入撞牆期，抗戰詩歌易寫難工，在黨媒的大力宣傳下，有些熱門的詩歌浪潮讓詩人產生萬眾矚目的錯覺，賀敬之在〈行軍散歌〉（1945）和〈送參軍〉（1947）用上「二行成段」的形式，向政治文宣和抗戰主題的民謠挺進，最典型的畫面從人民保護者角度來歌頌八路軍：「八路軍啊，老百姓，／本就是母子骨肉親。／／哪一棵桃樹不結子？／哪一個穗穗不連根？／／為了爹媽不受窮，／為了我們要翻身；／／莊子裡才出了我們扛槍的人，／土地上生長了我們八路軍。」<sup>②</sup>讀起來很像為八路軍而擬的徵兵廣告，號召窮人透過當兵來翻身。

賀敬之這時期的寫作，都成不了詩。

另一個加速賀敬之詩歌崩壞的原因是他寫了近六十首歌詞、歌曲、歌劇、秧歌唱段<sup>③</sup>，歌詞對賀詩的語言滲透力太強。至於何其芳，在 1944-1947 年到重慶從事文化工作，基本上不太寫詩，直到開國大典那首〈我們最偉大的日子〉，才赫然發現他依舊存在。

---

<sup>①</sup> 艾青：〈展開街頭詩運動——為《街頭詩》創刊而寫〉，《解放日報》1942/09/27。

<sup>②</sup> 賀敬之：《中國當代名詩人選·賀敬之》，頁 79-80。

<sup>③</sup> 相關曲目詳見陸華：〈賀敬之創作年表〉，《時代文學》2015 年第 1 期上半月刊，頁 132-146。

延安製造的詩人群其實不多，他們在歷史進程中，陰差陽錯的提早抵達未來的耶路撒冷，在延安文學譜系中卡上大位；不幸的是，延安改造了他們的思想路線，也崩壞了詩藝，比起國統區和淪陷區的詩人，在藝術水準上產生了相當明顯的差距。當八路軍奪下江山，延安詩群的文化基因和詩歌路線，隨著政治趨勢一併逆轉，後市看好。

建政前夕，在延安歷任華北聯合大學副校長、晉察冀中央局宣傳部部長、華北局宣傳部長等職的周揚（1907-1989），在 1949 年 7 月 5 日召開的第一屆文代會，昭告天下：

毛主席的〈在延安文藝座談會上的講話〉規定了新中國的文藝的方向，解放區文藝工作者自覺地堅決地實踐了這個方向，並以自己的全部經驗證明瞭這個方向的完全正確，深信除此之外再沒有第二個方向了，如果有，那就是錯誤的方向。<sup>①</sup>

周揚執行的是毛的行政命令，順者昌，逆者亡。

新中國成了延安詩歌的擴張期，展開對各流派詩歌的全面肅清和統治。除此延安詩風之外再沒有第二個路線了，如果有，那就是錯誤的路線。

### （三）、新中國的詩歌緊箍咒

周揚的昭令一出，不但新改良的秧歌、倡導階級鬥爭的農村小說前景一片光明，更把新中國詩壇賞給延安詩歌當作御賜的舞臺。這不是口頭上的宣誓，早在 1949 年 5 月，周揚主編的「中國人民文藝叢書」於新華書店正式出版（1952 年改由新成立的人民文學出版社接棒），根據〈講話〉的標準，選取以延安為中心的解放區文藝作品，展現新中國的文藝方向。

---

<sup>①</sup> 周揚：〈新的人民的文藝——在中華全國文學藝術工作者代表大會上關於解放區文藝運動的報告〉，《人民文學》1949 年第 1 期，頁 21。

嚴格說來，延安製造的詩人不多，可他們歷經過延安黨意的全方位磨練，最能勝任新中國詩歌的寫作示範。這些血統純正，即將統治新中國詩壇的年輕詩人，是貫徹毛澤東藝文政策的「延安種子」，他們的寫作證實了〈講話〉的可行性。當時周揚對詩歌的了解不深（他將詩歌全面「歌謠化」的政策推行是較後來的事），但趙樹理的小說給他莫大的信心，經過八年抗戰他看到農村階級社會正經歷「一種由舊中國到新中國的變化。這個農村中的偉大的變革過程，要求在藝術作品上取得反映。趙樹理同志的作品就在一定的程度上滿足了這個要求」<sup>①</sup>，那是建政前三年的說法。身為毛澤東文藝戰線的領導人，周揚把延安放大成新中國，把〈講話〉看作新中國全體作家的聖經，他是貫徹神諭的教宗，全國文代會則是政治力對文壇意識形態的佈道大會。<sup>②</sup>

如此一來，以〈講話〉為底本的延安文藝即成了新中國文學發展的「原型」(prototype)，延安作家是毛的「使徒」(apostle)，他們的寫作等同福音。

謝冕認為「在戰爭還未結束時，延安就已為奪取全國的勝利做了準備。延安要把它希望與夢想在廣大的國土上變為現實。在意識形態方面，特別是在文藝和詩歌方面，延安有充分的決心，要把它在戰爭環境中形成的模式，向著中國廣袤的國土推廣。在詩歌領域，這更是堅定不移的目標」<sup>③</sup>，謝冕指的「延安」是延安的政治權力高層，身為使徒的賀敬之（1924-）、郭

<sup>①</sup> 周揚：〈論趙樹理的創作〉，《解放日報》1946年6月26日。

<sup>②</sup> 周曉風認為：「第一次文代會開創了一種處理文藝與社會政治關係的模式，即用這種受到執政黨和政府（儘管當時新中國的政府機關還沒有正式成立）支持和控制的代表大會的形式來表達執政黨的意志，團結廣大文藝工作者，統一大家的認識，明確奮鬥目標。」〔詳見周曉風：《新中國文藝政策的文化聞釋·第一章：新中國文藝政策的歷史形態》（北京：中國社會科學，2008），頁20〕周曉風的說法太含蓄，這種團結和統一，其實是一言堂的專制，徹底剝奪了創作自由。

<sup>③</sup> 謝冕：《中國新詩史略·第五章、為了一個夢想——中國新詩 1949-1959》（北京：北京大學，2018），頁245。

小川 ( 1919-1976 )、田間 ( 1916-1985 )、李季 ( 1922-1980 ) 等人未必有此等大戰略的眼光，毛和周揚在延安擬定了未來新中國的藝術形態和思想路線，靜候天下一統。

對非共產黨出身的作家來說，「建立新中國」是一件禍福難料的大事，有的出走台港，有的留下，有的從海外歸鄉為國效命。早在 1948 年秋天，國民黨軍隊在遼瀋、徐蚌、平津等三大戰役全部敗陣，軍隊損失一百五十萬人，長江以北陷入解放軍的版圖；再加上行政機構的腐敗失能，逐漸失去知識分子的支持，大勢已去。國統區的作家有一段時間自行選擇南渡或北遷，但他們的政治判斷力有限，較多時候其實是在操心自家的稿費、版稅、人事糾紛等私事<sup>①</sup>，結果留下來見證新中國的佔極大部分，當然還有更多沒有選擇權的小老百姓，都留了下來。

新中國究竟是什麼？

1949 年奪取政權後，中國共產黨沒有像 1917 年俄國布爾什維克 ( *большевик* ) 領袖那樣，懷有雄偉、熾熱的革命幻想，因此也沒有幻滅後的挫折，他們是憂鬱的現實主義者，在革命勝利的最初歲月裡，中共領導人的注意力不在世界革命的憧憬上，而是國家內部面臨政治和經濟問題。他們不打算把舊的、不適用的國家機器碎片重新拼裝起來，他們決定另起爐灶，在黨政軍合一的治國理念下，文職管理和高度紀律性的紅軍軍事管理機制，凝聚在一起，成為強有力的中央集權國家<sup>②</sup>。一般老百姓不曉得這些，他們需要更具體的概念。

國共政權的交替還不夠，必須加上跟不公不義的舊社會徹底割裂的想

---

<sup>①</sup> 程光燁從眾多作家的書信、日記，細心耙梳出巴金、茅盾、老舍、曹禺、郭沫若等數人在面臨國共易幟前後的心思，可以看出他們對國政的思考不深，也不感急迫。〔詳見程光燁：〈1948、1949 年的文化觀察〉，《天涯》2002 年第 6 期，頁 171-180, 145〕

<sup>②</sup> 莫里斯·邁斯納著，杜蒲譯：《毛澤東的中國及其後：中華人民共和國史〔第三版〕》（香港：中文大學，2005），頁 53-59。

法（儘管這想法是政治文宣的形象廣告），人民才有可能被新政權建構出來的一股深刻的嶄新感（sense of newness）所說服，相信自己進入新社會，願意為新中國和「為人民服務」的共產黨付出一切。這個祖國是神聖的，「正像家族不可以被批評或指責、只能被無限讚美和感恩一樣，祖國也不能被批評或指責、只能被無限讚美和感恩」<sup>①</sup>。其中一項伴隨祖國從舊社會轉型到新社會的文宣手法，便是「頌歌」。

1949 年的謝冕還是個小老百姓，才十七歲<sup>②</sup>，在故鄉福州參軍，詩齡一年。在開國大典前夕他發表了一篇散文〈我走進了革命的行列〉（1949），對新中國充滿期待。五十九年後他寫下這段文字：「充滿希望的時代誘發著詩人的靈感，這是放聲歌唱的年代。作為這個年代最具代表性的詩人是賀敬之，他的最具代表性的詩篇就叫〈放聲歌唱〉。……賀敬之是來自延安的共和國新一代詩人，他與那些長期生活在大後方的詩人不同，他與新生活不隔膜，也很少陳舊的包袱，他的放聲歌唱自然得近於天成。他用的是『樓梯體』。在錯落有致的詩行排列中，有時舒緩，有時激蕩，釋放著充盈的革命激情」<sup>③</sup>。少年謝冕實實在在渡過那個真假莫辨的年代，充斥著政治算計和浮誇謊言，但被告知進入新社會的人民基本上是興奮的，於是「來自延安的共和國新一代詩人」賀敬之，合情合理的以一首〈放聲歌唱〉（1956）封印

---

<sup>①</sup> 方朝暉：〈東亞民族為什麼會神化「祖國」〉，《騰訊思享會（Thinker Big）》（2016/04/11），〈<http://cul.qq.com/a/20160411/009959.htm>〉，檢索：2018/09/20。

<sup>②</sup> 曾撰寫當代中國新詩史的學者有謝冕（1932-）、劉登翰（1937-）、洪子誠（1939-）、吳思敬（1942-）、程光燁（1956-）等幾位，謝冕最年長，1949 年 8 月在福州入伍，1955 年到北大念書，對 1950 年代的感受相對較深刻，故以為例。

<sup>③</sup> 謝冕：《中國新詩史略·第五章、為了一個夢想——中國新詩 1949-1959》（北京：北京大學，2018），頁 244。此段文字最初以〈為了一個夢想（中國新詩 1949-1959）〉為名發表於《文藝爭鳴》2008 年第 8 期；後來成為謝冕編：《中國新詩總系〔第 4 卷〕：1949-1959》（北京：人民文學，2009）的導言；再收入洪子誠編：《百年中國新詩史略》（北京：北京大學，2010）。最後成為謝冕的詩史專著《中國新詩史略》第五章。

了謝冕的青春記憶，以及他後來寫的詩史論述，包括《中國新詩史略》（2018）。謝冕在書裡，用「放聲歌唱的年代」來命名這段時空。

「放聲歌唱的年代」的重點在「放聲」和「歌唱」，主要表現的是一種無阻礙的情緒釋放，是歡唱。詩人要預設的不再是廣大的庸眾讀者，而是一個叫「新中國」的傾訴、讚美對象，以及隱藏其後的神聖領導人。換言之，詩是寫給新中國看的。必須注意的是：在新詩領域裡「放聲歌唱」意味著那是「光輝的、無門檻的抒情寫作」，新詩走向詩歌（至少在名義上佔了一半的比重），菁英文學走向大眾文藝。

那會不會是一場歡天喜地的詩藝大崩壞？

話說賀敬之不僅僅是正統延安製造的詩人，他在開國前以歌劇《白毛女》（1945）在解放區取得崇高的地位。《白毛女》是由延安魯藝集體創作，賀敬之和丁毅執筆的民族新歌劇，糅合了新詩、民歌、舞蹈的藝術特色，從形式到思想都在實踐〈講話〉，可謂頭號樣板之作。賀敬之在建政初期最有名的詩作是〈回延安〉（1956），當時他陪同新民主主義青年團中央書記胡耀邦一起參加西北五省青年造林大會，重返闊別十年之久的革命聖地，「又採訪了母校魯藝所在地橋兒溝的幹部和鄉親，十幾天來一直心情激動，確實是感到回到了母親的懷抱。大會結束前要開一個聯歡會，我準備用『信天遊』的形式唱出這次重回延安的感受」<sup>①</sup>。這段的重點不在述說的心境，而在「唱」。信天遊的民歌句構形式，有其固定搭配的調子，與其說在寫詩，不如說在填詞。賀敬之經過十年的民歌採集和歌劇寫作訓練，其思維習慣和語言性質早已民歌化，有「唱」的念頭，才會選擇信天遊的形式。〈回延安〉跟重返耶路撒冷沒什麼兩樣，可他在情緒表達上過於直白，對延安的思念如水銀洩地填滿第一節的每個句子：

---

<sup>①</sup> 樊曉霞、柳延久：〈永遠做一個「延安人」——賀敬之又回延安側記〉，《文藝理論與批評》2013年第4期，頁5。



心口呀莫要這麼厲害地跳，  
灰塵呀莫把我眼睛擋住了……。

手抓黃土我不放，  
緊緊兒貼在心窩上。

……幾回回夢裡回延安，  
雙手摟定寶塔山。

千聲萬聲呼喚你  
——母親延安就在這裡！

杜甫川唱來柳林鋪笑，  
紅旗飄飄把手招。

白羊肚手巾紅腰帶，  
親人們迎過延河來。

滿心話登時說不出來，  
一頭撲進親人懷……<sup>①</sup>

在頭上紮個羊肚手巾是陝北漢子的典型形象，描寫延安少不了的一個通用意象；寶塔山、杜甫川、柳林鋪這些地理名稱在此也只是點綴，存而不在。甚至連延安也是虛的，既看不見整風前的自由延安，也看不見被〈講話〉定於一尊的延安，更別說升格為革命聖地後人口暴增的新延安。延安已經成為

---

<sup>①</sup> 謝冕編：《中國新詩總系〔第4卷〕：1949-1959》，頁141。

「政治學的隱喻性領土」<sup>①</sup>，賀敬之根本沒打算創造出任何新的東西，任憑情感隨意外露，屬於「光輝的、無門檻的抒情寫作」，不過，它的總體表現正好符合一個粗野的時代閱聽需求，尤其適合聯歡會。整個時代正是一場無比盛大的聯歡會，〈回延安〉作為圖騰的意義大於一切。

再看樓梯體。前蘇聯無產階級詩人馬雅可夫斯基（Владимир Владимирович Маяковский, 1893-1930）的樓梯體，在 1950 年代成為政治抒情詩的摹寫形式之一，簡易的內容，獨特的排列方式，是那一代人難以忘卻的閱讀記憶。謝冕所謂「自然得近於天成」的文字其實「簡陋得近於作文」，賀敬之〈放聲歌唱〉的開頭幾行跟作文唯一的差別在排列方式：

無邊的大海波濤洶湧……

呵，無邊的

大海

波濤

洶湧——

生活的浪花在滾滾沸騰……

呵生活的

浪花

在滾滾

沸騰！

呵呵！是何等壯麗的景象——

我們祖國的

萬花盛開的

大地，<sup>②</sup>

---

<sup>①</sup> 張福貴等：《文學史的命名與文學史觀的反思》，頁 326。

<sup>②</sup> 謝冕編：《中國新詩總系〔第 4 卷〕：1949-1959》，頁 145。經比對，這個版本在校對

在新中國的執政者和老百姓眼中，沒有什麼比「歌唱祖國」更重要，這些文字的產生動力來自賀敬之對國家熱愛，排列方式也為朗誦預先斷好句子，好讓大家一起放聲歌唱，波濤洶湧的熱血燒燙了腦袋，誰會去在意它有沒有詩的成份，反正讀者大都是文盲的庸眾，或理盲的紅色知識分子。那年頭，唱歌比寫詩重要，祖國比藝術重要。

「祖國」在賀敬之和同代人筆下，已經成為一個母題，一個概念，是一首政治抒情詩在製作流程中不可缺少的檢驗合格標籤，或顯或隱，祖國都必須存在。

「祖國」背後藏有兩個元素：民族、政權。昆明出生的理論家班納克·安德森（Benedict Richard O'Gorman Anderson, 1936-2015）曾經界定「民族」一詞：「它是一種想像的政治共同體——並且，它是被想像為本質上有限的（limited），同時也享有主權的共同體。它是想像的，因為即使是最小的民族的成員，也不可能認識他們大多數的同胞，和他們相遇，或者甚至聽說過他們，然而，他們相互連結的意象卻活在每一位成員的心中」<sup>①</sup>。由中華民族組成的中華人民共和國，是一個經由政治語彙加以包裝的想像共同體，當時沒多少人真正了解中國的山川地理、歷史構成及其國際處境，也沒多少人認清國共兩黨政治人物的忠奸實虛，但「祖國」作為一個詞被標示出來，簡化，神格化，再用慣用詞彙——炎黃子孫、五千年歷史、地大物博、錦繡河山——組裝起來，大家以為自己都懂了。以致「何等壯麗的景象」、「萬花盛開的大地」此等空泛的句子登場，也沒人質疑它的真實性，沒人嫌棄它的空洞性。那些有限的詞彙很符合想像中的、有限的「祖國」。

---

方面最為可靠；《中國當代名詩人選集·賀敬之》的錯誤最多，尤其「啊」字，賀敬之當時慣用「呵」字樓梯體的排列也有誤。

<sup>①</sup> 班納克·安德森著，吳叡人譯：《想像的共同體：民族主義的起源與散佈〔新版〕》（台北：時報文化，2010），頁41。班納克是愛爾蘭人，其父在馬來西亞的檳城出生，後來在中國居住了三十年，1941年舉家遷往美國。

賀敬之〈放聲歌唱〉是一首獻給祖國的真誠頌歌，詩質歸零也不打緊，能唱就好。

1963 年，在毛澤東、劉少奇、周恩來、朱德、鄧小平等人號召全國人民「向雷鋒同志學習」所展開的浪潮中，賀敬之發表了家喻戶曉的〈雷鋒之歌〉（1963），完成王震將軍付託的大任<sup>①</sup>，也讓賀敬之在官方詩壇的地位和全國性知名度更上層樓。延安嫡系詩人當中，第一把交椅非他莫屬，他是唯一放聲歌唱十七年的延安詩人。

同屬「延安種子」的郭小川在這幾年也是如魚得水。大躍進之前他出版了詩集《致青年公民》（1957），當中有一輯七首的樓梯體頌歌（也可視為〈致青年公民〉組詩七首）：〈投入火熱的戰鬥〉（1955）、〈向困難進軍〉（1956）、〈閃耀吧，青春的火光〉（1956）、〈讓生活更美好吧〉（1956）、〈人民萬歲〉（1956）、〈把家鄉建設成天堂〉（1956）、〈在社會主義高潮中〉（1956），深受矚目，稱得上中國樓梯體頌歌的重量級大製作。

歷經中日戰爭和國共內戰之後，中國確實百廢待興，「三年恢復，十年建設」計畫啟動了整個國家，該建設的建設，該變革的變革，該整肅的整肅，該鎮壓的鎮壓。只有該寫成頌歌的，才寫成頌歌。「社會主義三大改造」好不容易在 1956 年完成，五億農民從個體小農經濟轉向社會主義集體經濟，基本達成中共中央的預期。雖然農業生產力還是非常落後，但整體的農業改良與土地改革氛圍是正面的，建設與改革，是那個時代的大標題。郭小川從

---

<sup>①</sup> 王震在病房裡跟賀敬之、郭小川、柯岩三人說：「你們這些詩人都看了沒有？應該寫寫這個雷鋒！擔當起學雷鋒、寫雷鋒的時代重任，我們這些老頭子都要向他學習呢！」……三個人毫不猶豫地接受了任務，並向王震表決心說：「我們 3 個人一起去撫順，深入連隊採訪，一邊體驗生活，一邊學習雷鋒，保證完成好首長交給的這項任務。」王震聽了，滿意地點點頭，在與他們作別時，又特別叮囑：「詩，一定要寫好雷鋒精神！」〔詳見鄭學富：〈王震與《雷鋒之歌》〉，《黨建網》（2017/09/08），〈<http://dangshi.people.com.cn/n1/2017/0908/c85037-29523180.html>〉，檢索：2018/09/25〕

延安到北京工作，從地方小報、中宣部、作協書記處，中間遊歷了諸多省份城鄉，長了見識，也知道黨國的情況，他不像賀敬之那般盲目的以熱情頌唱祖國，即使高呼〈讓生活更美好吧〉，他還是抓住現實來寫：

無際的平原上

緩慢移動著的還是老牛

而不是拖拉機。

我們的城市

是喧鬧又沸騰的，

祝賀社會主義勝利的

鏗鏘的鑼鼓聲

代替了催眠的樂曲，

〔略〕

可是，就在這裡

貧窮也沒有絕跡：

低矮的灰頂小屋

與高大的廠房

並肩排列著，

創造先進生產定額的

俊美的姑娘

穿著男子的藍色粗布衣。<sup>①</sup>

比起賀敬之空洞的樓梯響，郭小川的形式底下貫注了一定的思想性，他大膽指出社會主義的勝利並沒有立刻改變落後的農耕技術和貧困的物資；他看到城市的積極建設、藍領階層的女力，也看到貧窮的矮房。郭小川描述的社會面貌是真誠的，沒有一面倒的吹噓，但他相信黨的力量會帶來革新與進

---

<sup>①</sup> 郭小川：《致青年公民》（北京：作家，1957），頁 28-29。

步，生活會更美好。這種想法其實是危險的。他在這本詩集用了太多個人化色彩的「我」（例如「我號召你們」、「我指望你們」）而遭到批判，故書末有自省和說明<sup>①</sup>。《致青年公民》出版獲得詩界的肯定，但他心中另有想法，他對這種政治正確的寫作產生疑慮。

翌年，郭小川發表了兩首長篇敘事詩〈深深的山谷〉（1957）、〈白雪的讚歌〉（1957），更大的偏離了放聲歌唱的政治抒情模式，從集體主義的意識型態寫作，轉變到個體的內心世界之刻劃，愛情、信仰、思辨、疑慮、矛盾，在敘事中浮浮沉沉，郭小川在體制內悄悄摸索著自己的道路。

洪子誠對 1956 年的郭小川特別有印象，那年他十七歲，「到北京來上大學，這一年和隨後幾年郭小川發表的作品」（〈山中〉、〈致大海〉、〈白雪的讚歌〉、〈深深的山谷〉、〈望星空〉等），在我們一部分喜歡詩的同學中傳誦。記得，我和同班的劉登翰當時特別喜歡他在《月下集》『權當序言』中所表達的觀點，欣賞他對已獲評論界高度讚揚的《致青年公民》的自我反省」<sup>②</sup>，這所謂的反省不是政治上的交待，而是藝術上的自行重估，因此才有了讓他在文革期間吃盡苦頭的〈望星空〉（1959），郭小川的問題在政治信仰與藝術追尋之間產生了巨大衝突。身為血統純正的延安種子，他比很多同時代詩人更了解什麼是延安，可那被〈講話〉再造的延安文藝路線，卻迅速僵化成「放聲歌唱」的民歌，讀者或聽眾不再重要，重要的是政治正確，周揚不是明說了嗎？「除此之外再沒有第二個方向了，如果有，那就是錯誤的方向」<sup>③</sup>。如此一來，郭小川越來越感受到偏航甚至出軌的痛苦，他「一生忠誠革命的『集體事業』，但對『革命』要求放棄個體的精神獨立時又會猶豫不決，甚

<sup>①</sup> 郭小川：〈幾點說明〉，《致青年公民》，頁 129。

<sup>②</sup> 洪子誠：〈歷史承擔的意義〉，《開放時代》2000 年第 3 期，頁 88。

<sup>③</sup> 周揚：〈新的人民的文藝〉，收入中華全國文學藝術工作者代表大會宣導處編：《中華全國文學藝術工作者代表大會紀念文集》（北京：新華書店，1950），頁 14。

至陷入內心衝突的痛苦之中；人性、溫情、信任等人道主義『毒素』，顯然侵蝕了他對於階級論和鬥爭哲學的信仰」<sup>①</sup>，因為郭小川終究寫不出郭沫若那種低級的頌歌。

同為延安種子的田間可沒這煩惱，他規規矩矩寫下〈祖國頌〉（1954）、〈少女頌〉（1956）、〈一月十五日下午〉（1956）等符合潮流的作品，再放聲歌唱，「在首都的廣場上，／——放上集體化／第一塊碑石！」<sup>②</sup>，繼續放聲歌唱。

空洞的頌歌好寫，但要寫得實在，不容易。

李季的運氣不錯，他結合了玉門關的在地生活內容和石油工業，勉強寫出一點東西。

1952年冬天，李季到玉門油礦擔任礦黨委宣傳部長，開發於1939年的玉門油田位於祁連山下的戈壁沙漠，是中國最大的油田，這裡生活十分艱苦，但大自然的雄偉景觀和多元族群的社會文化，也給李季的頌歌添加了新的內容。除了最初的幾首〈致北京〉（1953）和〈我們的油礦〉（1953）較範本化，後來寫的〈寫給阿拉爾革命烈士墓的話〉（1954）、〈旗〉（1954）、〈在那美麗如畫的尕斯湖邊〉（1954）、〈柴達木一青年〉（1954）較有血肉，能聽到「在那密印著獸跡的蘆葦叢裡，／維吾爾族的阿金老人，對我講說著尕斯湖的故事」<sup>③</sup>，可以讀到地質探勘工程隊與美然自然地理的對抗，當然大夥兒都秉持著為黨國犧牲奉獻的精神，有的埋骨於此，有的奮戰不懈。很可惜的，這些詩篇的結尾處總是少不了一段「祖國廣告」：

荒涼而又富饒的柴達木呵，

---

<sup>①</sup> 洪子誠：〈歷史承擔的意義〉，《開放時代》2000年第3期，頁88-89。

<sup>②</sup> 田間：〈一月十五日下午〉，《中國當代名詩人選集·田間》（北京：人民文學，2006），頁134。

<sup>③</sup> 李季：〈那美麗如畫的尕斯湖邊〉，《中國當代名詩人選集·李季》（北京：人民文學，2006），頁49。

是這面紅旗把母親祖國的關懷帶給你；

把你最深的謝意給予它吧，

就是它，給你帶來為祖國貢獻你那

比尕斯湖還要豐富的乳漿的權利。<sup>①</sup>

祖國是建政後到朦朧詩時代使用最頻密的關鍵詞，是民族主義的創造物，在政客與詩人之間不斷模塑和改造，以「激發起深刻的自我犧牲之愛」<sup>②</sup>，好讓人們「隨時願意為這些創造物獻身」<sup>③</sup>，缺不得。祖國表面上抽象，骨子裡意指「黨中央」，「以祖國之名」縱橫天下的各種呼籲或號召，貫徹的其實是毛澤東或黨中央的意識。石油對中國的工業發展太重要了，李季寫了很多首跟石油或油田相關的詩，「獻身祖國」的意識老是束縛著他的寫作，好像每一件事，每一個生命，每一處地景，都剩下這項單一的價值，不管他的本意果真是出自對祖國的真誠，還是把祖國唱出來，唱給「監聽者」去檢定。到頭來，符合了頌歌的條件，也破壞了一首詩可能抵達的深度和質感。

頌歌是十七年時期的主流，歌頌祖國的建設、歌頌黨、歌頌偉大的領袖，在大躍進三年期間更是變本加厲，極大部分「新民歌」只是大字報文宣，是「沒有經過加工的粗糙的順口溜和快板詩，……應該說新民歌全面發展了建國以來的頌歌主題和頌歌模式，並將其在最廣泛的意義上推向極端」<sup>④</sup>，這些文字垃圾完全沒有例舉和討論的必要，但 1958 年的頭號民歌狂熱分子得提一提。那一年，郭沫若一口氣寫了幾十首拍馬獻媚、吹噓浮誇的大作，如〈題毛主席在飛機中工作的攝影〉(1958)、〈毛主席在江峽輪上〉(1958)、

---

<sup>①</sup> 李季：〈旗〉，《中國當代名詩人選集·李季》，頁 46。

<sup>②</sup> 班納克·安德森著，吳叡人譯：《想像的共同體：民族主義的起源與散佈〔新版〕》，頁 201。

<sup>③</sup> 班納克·安德森著，吳叡人譯：《想像的共同體：民族主義的起源與散佈〔新版〕》，頁 201。

<sup>④</sup> 吳思敬編：《中國詩歌通史·當代卷》（北京：人民文學，2012），頁 121。



〈體育戰線插紅旗〉(1958)等等，不勝枚舉。其中有一首〈跨上火箭篇〉(1958)組詩正好代表大躍進的社會風氣：

文藝也有試驗田，  
衛星幾時飛上天？  
工農文章遍天下，  
作家何時再留連。

到處都是新李杜，  
到處都有新屈原。  
荷馬但丁不稀罕，  
莎士比亞幾千萬。<sup>①</sup>

郭沫若熱衷當官，最初棄筆從戎，任職於國民黨北伐軍，後來投向共產陣營，接著再回國民黨當官，哪裡有官可當就投靠哪裡。1949年10月，他出任政務院副總理、文化教育委員會主任、中國科學院院長，1958年重新加入中國共產黨，寫了不少阿諛諂媚的頌歌，也奉旨跟周揚合編《紅旗歌謠》(1959)，其目的都在官位。捨棄了尊嚴與人格，郭沫若在頌歌方面果有大成，而且步步高升。

謝冕把1950年代定位在「放聲歌唱」，箇中有個人情感和學術理智上的矛盾。放聲歌唱是正面的情緒，也是當時的現實生活氛圍，所以他肯定了賀敬之的頌歌；但頌歌對詩歌語言的破壞是無可挽救的，尤其整個時代陷落於同一種模式，那很可怕，謝冕很清醒的指出：「這種『詩歌只能是頌歌』的觀念，是支配二十世紀大部分時間的基本觀念，它造成二十世紀後半葉中國詩歌的獨特風景，卻也造成這一漫長時間中詩歌的災難」<sup>②</sup>，這場災難至

---

<sup>①</sup> 郭沫若：〈跨上火箭篇〉，《人民日報》1958/09/02。

<sup>②</sup> 謝冕：《中國新詩史略·第五章、為了一個夢想——中國新詩 1949-1959》，頁254。謝

少從 1938 年的解放區一路漫延到 1966 年的整個中國，文革初期的戰歌亦可視為頌歌的變種，由和藹可親變殺氣騰騰。

放聲歌唱的年代，頌歌寫得歡樂，卻是最明亮的黑暗時期。

大躍進折騰三年，詩歌寫作已經疲憊不堪，張清華覺得：「1960 年代堪稱當代詩歌最荒涼的時期，詩人的寫作出現了強烈的分化趨勢。一方面，在經歷了『大躍進新民歌運動』之後，詩歌所受到的控制更趨嚴苛，只有賀敬之的〈雷鋒之歌〉〈西去列車的窗口〉和郭小川的〈甘蔗林——青紗帳〉〈鄉村大道〉一類政治抒情詩能夠作為『時代強音』而通行」<sup>①</sup>。張清華的「時代強音」之說很正確，唯有賀、郭二人的詩才是最強的通行證。1963 年的賀敬之總算調整了放聲歌唱的姿態，撥正了唱歌意識，重返寫詩的軌道，用敘事語言來操控「西去列車」，對列車上援疆戰士的心思有細膩的描繪，祖國意識貫穿全詩，彷彿回到當年延安時期的寫作，不過到詩末還是忍不住唱一句《國際歌》：「來，讓我們高聲歌唱呵——／『……鮮紅的太陽照遍全球！……』」<sup>②</sup>，真是歌癮難改。至於郭小川，已經迷途知返，抽去自我的思慮，擱置對「非延安」的詩藝追尋，回到頌歌的康莊大道，把〈甘蔗林——青紗帳〉（1962）和〈鄉村大道〉（1962）寫得穩穩當當的，還學賀敬之放聲歌唱：

南方的甘蔗林哪，南方的甘蔗林！

---

冕的看法基本正確，但頌歌「支配了廿世紀大部分時間」是錯誤的誇大，它基本上支配了十七年時期和文革時期，共廿七年，新時期以降，它失去支配性的地位。如今只出現在少部分不長進的、迂腐的詩人筆下，特別是近十年來的各種慶典徵文比賽，頌歌依舊存在。

<sup>①</sup> 張清華：〈「你所說的曙光究竟是什麼意思」——六十年詩歌的一個掠影〉，《像一場最高虛構的雪：關於當代詩歌的細讀筆記》（北京：北京大學，2017），頁 221。

<sup>②</sup> 賀敬之：〈西去列車的窗口〉，《中國當代名詩人選集·賀敬之》（北京：人民文學，2006），頁 254。

你為什麼這樣香甜，又為什麼那樣嚴峻？  
北方的青紗帳啊，北方的青紗帳！  
你為什麼那樣遙遠，又為什麼這樣親近？

我們的青紗帳哟，跟甘蔗林一樣地佈滿濃陰，  
那隨風擺動的長葉啊，也一樣地鳴奏嘹亮的琴音；  
我們的青紗帳哟，跟甘蔗林一樣地脈脈情深，  
那載著陽光的露珠啊，也一樣地照亮大地的清晨。<sup>①</sup>

青紗帳通常是在形容夏末初秋之際，田野裡那一大片綠葉長得極為茂密的高粱或玉米，看過去，就像防蚊的紗帳一樣密不透風。朗誦的語調如風拂過，把農民的甘蔗田甜甜地歌頌一番，絕對不會踏中任何政治的詭雷。這是一次示範，其他詩人只要依樣畫葫蘆規規矩矩走在〈講話〉的大道上，歌頌祖國或歌頌黨，每一顆延安種子都是安康的，每一個靠攏延安的詩人暫時都是安全的。

頌歌是詩人的態度。

〈講話〉是聖旨。

真正影響建政後十七年的文藝發展，不是頌歌，是周揚昭告天下的〈講話〉。

李揚曾指出：由於生產於戰爭年代，〈講話〉過於重視文藝的武器和工具作用，中共建政後在政治和經濟方面都有很大改變，但文藝界還是硬套〈講話〉，機械地、守舊地、片面地、誇大地執行和闡發，這種教條主義的理念難免侷限了發展。在「雙百方針」時期，秦兆陽、錢谷融、劉紹棠等人

---

<sup>①</sup> 郭小川：〈甘蔗林——青紗帳〉，《中國當代名詩人選集·郭小川》（北京：人民文學，2006），頁119。

大膽提出修正方案，可在後來的「反右」運動中還是付出慘重的代價<sup>①</sup>。聖旨是不容質疑的。

## 結 語、放聲歌唱

用「放聲歌唱」概括建政初期或者十七年時期的詩歌，是極大的諷刺。

表面上來看，「放聲歌唱」很容易讓人產生錯覺，以為整個時代只有一種純種的、官方的聲音，而且它是延安詩人的歡樂產品。頌歌貫穿的是一段最明亮的黑暗時期。延安種子的詩才被〈講話〉馴化了，成為黨的文宣代言人，連郭小川都得壓制自己的覺醒。至於賀敬之等人，究竟是醒不來還是裝睡，天曉得。不過，他們很清楚一個事實：〈講話〉是緊箍咒，儘管是休止的。在延安種子之外，有更多中國詩人跟這道聖旨格格不入，他們一度站在社會主義的對立面，他們都沒到過中共的耶路撒冷，如今得大幅度改造自己的詩歌道路，要服從〈講話〉，要孝忠黨。比起延安種子，他們簡直是步入詩歌的煉獄。〈講話〉成了緊箍咒，而且是啟動中的。

這道黑暗的禁咒，從中共建政那一天開始，便緊緊箍住西南聯大傳承下來的現代主義詩魂，最後腰斬了它。

---

<sup>①</sup> 李揚：《中國當代文學思潮史》（上海：上海社會科學院，2005），頁 38-41。

## 第二節、現代主義的昆明大陣

### 前 言、見龍在田

中日戰爭爆發之後，民國政府為了保住高校教育，將重要的大學遷往後方，分別成立「西北聯大」和「西南聯大」。1937年9月，國立北洋工學院、國立北平師範大學、國立北平大學、北平研究院一起遷到西安，組成「西安臨時大學」，1938年4月再遷至漢中，並改稱「國立西北聯合大學」。另一方面，國立清華大學、國立北京大學、私立南開大學，則在1937年11月的長沙建立「國立長沙臨時大學」，沒多久日軍又逼近長沙，臨時大學再遷昆明，1938年4月改名為「國立西南聯合大學」（八年後遷回平津）。

西南聯大擁有全中國最雄厚的文史人才資本，陳寅恪（1890-1969）、吳宓（1894-1978）、錢穆（1895-1990）、馮友蘭（1895-1990）、聞一多（1899-1946）、朱自清（1898-1948）、葉公超（1904-1981）、沈從文（1902-1988）、馮至（1905-1993）、李廣田（1906-1968）、錢鍾書（1910-1998）、費孝通（1910-2005）等文史學者和文壇名家，成就了中國現代高教史上的一則傳奇，鋒芒遠遠超過西北聯大和延安高校群。

西南聯大由三校校長共同治校，當時的北大校長蔣夢麟（1886-1964）在《西潮》（1957）<sup>①</sup>裡記述了「湘黔滇旅行團」的千里長征：「從長沙西遷昆明是分為兩批進行的，一批包括三百名左右男生和少數教授，他們組織了一個徒步旅行團，從湖南長沙穿越多山的貴州省一直步行到雲南的昆明，全程三千五百華哩，約合一千一百六十哩，耗時兩月零十天。另外一批約有八百人，從長沙搭被炸得瘡痍滿目的粵漢路火車到廣州，由廣州坐船到香港，

---

<sup>①</sup> 此書英文版在1942年完成，赴台後重新寫出中文版，1957年由台灣世界書局出版。

再由香港轉到海防，然後又從海防搭滇越鐵路到達昆明。他們由火車轉輪船，再由輪船轉火車，全程約耗十至十四天，視候車候船的時日長短而有不同。另有三百五十名以上的學生則留在長沙，參加了各種戰時機構」<sup>①</sup>，這段千里之行在日後許多文人校友的回憶錄裡都有記述。

聞一多是其中一位帶隊老師，在這個同舟共濟的艱難行旅當中，對學生在新詩創作的觀念上起了深遠的影響，在他們心底埋下一顆抗戰救亡、關懷國家民族的創作種子。這群少年詩人後來在蒙自校區創立了「南湖詩社」和《南湖詩刊》，是西南聯大第一個新詩團體。從蒙自遷到昆明後，西南聯大進入蓬勃發展的詩社時代，南湖詩社改為高原社，接著南大學生又創辦了冬青文藝社、南荒社、文藝社、新詩社、耕耘社、布穀社等。五四初期美好的校園文學盛世再臨於此，昆明並沒有脫離戰火，日軍的地面部隊雖鞭長莫及，但聯大屢遭日本空軍的轟炸，連同總圖書館書庫和部分科學實驗室在內有三分之一的校舍被炸毀。所幸聯大最重要的資產不在校舍，而是強大的教師陣容，以及百分之百自由的學風。此刻民國政府的手還伸不進昆明，校園內只有學術、教學和創作，沒別的東西。當時在此執教的詩人包括英國詩人暨「新批評」大將威廉·燕卜遜 (William Empson, 1906-1984)、聞一多、朱自清、馮至、李廣田，以及還沒北上延安的卞之琳，絕對是當時中國最強的新詩教學陣容。

燕卜遜是聯大鎮校之寶，二十四歲那年他在英國寫出了震驚西方學界的少作《朦朧的七種類型》(*Seven Types of Ambiguity*, 1930)<sup>②</sup>，他認為所有

---

<sup>①</sup> 蔣夢麟：《西潮》（台北：晨星，2006），頁 287。此版原文誤植為「公里」，本文經考據後改為「華哩」，後面的「一千一百六十里」，實為「英哩」，此數據將近「三千五百華里」，全程六十八天。

<sup>②</sup> 此書被 Terry Eagleton 譽為「有史以來最偉大的英文批評著作之一」〔詳見特里·伊格頓著，唐建清譯：《文學批評的革命者：五位改變我們閱讀方式的批評家》（上海：上海文藝，2023），頁 135〕

偉大的詩篇在本質上都是多義、朦朧或含混的<sup>①</sup>，裡頭有太多——因作者有意或無意造成的——不可名狀的複雜訊息，彼此交會、調和，再結合了朦朧的藝術表現手法，讓讀者得以不受其字面意義的拘束，由此去思考、去感悟一些意在言外的東西及其境界。朦朧的多重性和不確定性才是詩的本體，在新批評的解讀工程中，細讀出豐富的訊息。「正是朦朧的存在，使得詩歌區別於直白通俗的散文，而作為一名批評家，其主要的職責就是分析詩歌的『朦朧』之處。按照這樣的邏輯，對詩歌本身的關注超過了對時代語境或詩人生平的考證，這就為後來細讀式的文學批評奠定了一定的基礎。」<sup>②</sup>

燕卜遜的第二部論著《田園詩的幾種變體》(*Some Versions of Pastoral*, 1935)，將細讀式批評落實得更精密，把看似複雜的田園詩化繁為簡，歸納成幾大類。在聯大任教期間，燕卜遜開始撰寫學術生涯代表作《複雜詞的結構》(*Structure of Complex Words*, 1951)，那是現代詩歌理論的重量級著作。

除了頂尖的師資，來自清華和北大的聯大學生原本就有全中國最好的資質，願意隨校南遷的更是求知慾極強的學生，部分學生已經在發表新詩，同時也在摸索未來，王佐良(1916-1995)回憶起當時的大夥兒的學習情況：「中國新詩也恰好到了一個轉折點。西南聯大的青年詩人們不滿足於『新月派』那樣的缺乏靈魂上大起大落的後浪漫主義。如今他們跟著燕卜遜讀艾略特的〈普魯弗洛克〉，讀奧登的〈西班牙〉和寫於中國戰場的十四行詩，又讀狄倫·托瑪斯的『神啟式』詩，他們的眼睛打開了——原來還有這樣的新題材和新寫法！其結果是，他們開始有了『當代的敏感』，只不過它是結合著強烈的中國現實感而來，因為戰局在逆轉，物價在飛漲，生活是越來越困

---

<sup>①</sup> Ambiguity 一詞源於拉丁文「ambiguitas」，其原意為「雙管齊下」(acting both ways)或「更易」(shifting)，常被譯作「含混」。殷企平〈含混〉對燕卜遜的這個詩學概念有精闢的闡述。〔詳見殷企平：〈含混〉，《外國文學》2004年第2期，頁54-60〕

<sup>②</sup> 徐立錢：〈穆旦與燕卜遜的詩學淵源〉，《求索》2010年第3期，頁188。

難了，他們寫的離不開這些——儘管是用了新寫法。與中國現實的密切結合，正是四十年代昆明現代派的一大特色」<sup>①</sup>。燕卜遜教導的「現代英詩」課程，產生漩渦般的力量，把年輕的校園詩人吸引到英詩的世界，任教的日子雖短，卻影響了好幾屆的學生<sup>②</sup>，最有名的是穆旦（1918-1977）。

### （一）、戰火中成長的穆旦

穆旦本名查良鏘，浙江海寧人，出身書香門第，十一歲開始寫詩，十六歲以穆旦之名發表隨筆，翌年考入清華大學地質系，半年後轉外文系。1938年穆旦隨校南遷，一路上他和夥伴們緊跟著聞一多的步伐，談現代主義詩歌，談國家存亡之大事；千里走來，看盡中國農村的窮困和落後，戰爭的苦難尾隨著逃亡的人潮而來，淹沒了原本奄奄一息的大後方。年少的穆旦寫下混合了青春朝氣和戰火流離的抒情組詩〈三千哩步行〉（1940），刻劃了跋涉山河的心境：「我們有不同的夢，濃霧似的覆在沅江上，／而每日每夜，沅江是一條明亮的道路，／不盡的滔滔的感情，伸在土地裡紮根！／喲，痛苦的黎明！讓我們起來，讓我們走過／濃密的桐樹，馬尾松，豐富的丘陵地帶，／歡呼著又沉默著，奔跑在河水兩旁。」<sup>③</sup>

穆旦有一顆關照社會現實的心，但他的寫作手法比較是浪漫主義式的，情感在地景間流動，沅水對他而言只是個感性的未知、跋涉的終點，寓情於

---

<sup>①</sup> 王佐良：〈談穆旦的詩〉，收入穆旦：《穆旦詩文集〔2〕》（北京：人民文學，2006），頁322。

<sup>②</sup> 杜運燮在〈我和英國詩〉一文中提到：「我進聯大不久，就聽說一兩年前英國青年詩人燕卜遜曾在外文系任教，……他在聯大課堂內外介紹的英國現代詩給聯大學生留下深遠的影響，包括我這樣沒有機會親聆他授課的學生。英國現代詩人成為我們當時經常談論的話題。」〔詳見杜運燮：《海城路上的求索》（北京：中國文學，1998），頁272〕

<sup>③</sup> 穆旦：《穆旦詩文集〔1〕》（北京：人民文學，2006），頁206。



景的抒情筆法太簡單，且思想脆弱，穆旦需要更多的詩藝上的磨練。在燕卜遜的教導下，他吸收了英國現代派的詩歌和新批評的理論視野，奧登（Wystan Hugh Auden, 1907-1973）的長詩〈西班牙〉（1937）正好在此刻面世，對穆旦戰爭詩的寫作有很大的啟示。奧登在非常關鍵的 1938 年來訪中國，隔年發表了二十七首名為〈戰爭時代〉的十四行組詩<sup>①</sup>，被譽為反戰詩歌的經典之作。

昆明是相對安全的大後方，緊張卻不危險，直到 1938 年 9 月 28 日，才有九架日軍轟炸機進行首次空襲，投下三十四枚炸彈，死傷一百五十八人。昆明老百姓從此進入貨真價實的備戰狀態。1939 年 4 月 8 日，日軍又來了，二十五架轟炸機投下一百一十枚炸彈，僅僅傷亡二十七人。這意味著昆明人的防空襲意識有效降低了傷亡數字。一百多枚炸彈的威力還是很可怕，上百棟建築被毀，奧登描繪的戰火降臨眼前，穆旦在這個狼煙突起的四月天完成了獨樹一幟的戰爭詩〈防空洞裡的抒情詩〉（1939）。

穆旦不像同輩詩人田間那樣把詩偽裝成「鼓點」，到處去宣傳反戰的口號；也不像賀敬之和郭小川老是抱著「同志」一詞，在虛擬的前線吆喝壯膽。穆旦重視意象的設計，擅長捕捉現實的細節再加以轉換成更有震撼力的意象，或將具體的變為抽象。在他筆下「防空洞裡的昆明」出現這種真實感十足的畫面，而且還是非常前衛的多聲部對話技巧：

他向我，笑著，這裡倒涼快，

---

<sup>①</sup> 1938 年，奧登與摯友兼伴侶衣修伍德（Christopher Isherwood）一同前往中國，兩人足跡遍佈香港、廣東、漢口、上海、黃河流域戰區等，先後訪問過周恩來、蔣介石、宋美齡、李宗仁、馮玉祥等重要歷史人物，留下眾多珍貴的一手資料。隔年集結成《戰地行紀》，一部集詩歌、散文、照片於一體的戰地筆記。其中奧登創作的二十七首十四行詩更被譽為奧登三十年代詩歌中最深刻、最有創新的篇章，也可說是這十年間最偉大的英語詩之一。〔相關資料詳見〈<https://www.itsfun.com.tw/威斯坦·休·奧登/wiki-6670174-3621054>〉，檢索：2018/09/28〕

當我擦著汗珠，彈去爬山的土，  
當我看見他瘦弱的身體  
戰抖，在地下一陣隱隱的風裡。  
他笑著，你不應該放過這個消遣的時機，  
這是上海的申報，唉這五光十色的新聞，  
讓我們坐過去，那裡有一線暗黃的光。  
我想起大街上瘋狂的跑著的人們，  
那些個殘酷的，為死亡恫嚇著的人們，  
像是蜂湧的昆蟲，向我們的洞裡擠。

誰知道農夫把什麼種子灑在這土裡？  
我正在高樓上睡覺，一個說，我在洗澡。  
你想最近的市價會有變動嗎？府上是？  
哦哦，改日一定拜訪，我最近很忙。  
寂靜。他們像覺到了氧氣的缺乏。  
雖然地下是安全的。互相觀望著：  
○黑色的臉，黑色的身子，黑色的手！  
這時候我聽見大風在陽光裡  
附在每個人的耳邊吹出細細的呼喚，  
從他的屋簷，從他的書頁，從他的血裡。<sup>①</sup>

沒有人會像穆旦這樣刻劃防空洞裡寒暄的景象（同時期的延安種子不會，剛剛投入慰勞信寫作的卞之琳也不會），那不真實，或者說，不符合一首具有普遍性的戰爭詩應當要揭露和鼓吹的事物，不符合戰爭主題的大敘事。在抗戰意識高漲的當下，總要呼籲些什麼，控訴些什麼。穆旦的創意偏偏著墨在

---

<sup>①</sup> 穆旦：《穆旦詩集 1939-1945》（瀋陽：穆旦，1947），頁 10。〔按此書為穆旦自印出版〕

看似無關痛癢的「寒暄」上面——眾多對白互相夾雜，沒頭沒尾的，聽到一些又聽漏一些。然後，從聽覺切換到黑色視覺，再切換到主觀聯想，去猜臆每個避難者更具體的來歷。穆旦沒有在人物語氣和表情上弄出緊張感，只暗示了眾人的缺氧（被炸彈震落並染黑全身的塵埃，暗示了死亡的潛在威脅），和避難者苦中作樂的念頭，更多是詩人本身的荒誕狂想。「荒誕」是存在主義對現實世界的洞悉，比現實更深一層的現實，是一般戰爭詩不屑處理或不願面對的現實。戰爭本來就不只是直接的死亡與破壞（況且此次昆明轟炸的死傷並不嚴重），戰火底下還有很多被戰爭詩忽略的瑣碎事物，屬於庶民的真實生活，看似無關痛癢，卻存在於防空洞的現實當中。大夥兒寒暄的是彼此陌生的過去，以及相約的未來，這也是一種逃避死亡威脅的心理反應，戰地生活的一部分。穆旦借由荒誕的對白內容，完成一幅戰火底下非常貼近現實的素描，是一首出奇制勝、歷久不衰的戰爭詩。

穆旦對戰爭的體悟不限於國土的崩壞和肉體的死亡，更多是來自千里之行，讓他得以「深入體驗到陽光底下的黑暗，民眾生活的貧困苦難、抗日戰爭的殘酷血腥、官吏軍隊的腐敗庸碌等社會亂象一齊湧上穆旦的心頭。與此同時，在沿途中穆旦與曾經以愛國詩人著稱的聞一多結伴而行，穆旦能夠經常近距離感受聞一多對祖國的深沉的愛和對民族苦難的沉重的痛，並把這種悲愴的情感內化為自己人生感悟的一部分」<sup>①</sup>。聞一多曾經為百廢待興的中國寫下一首〈死水〉（1925），眼前那一溝令人絕望的死水，根本無從拯救，只能先置於死地而後生。兩年後，聞一多寫了〈祈禱〉（1927），他以巨大的熱情歌頌了中華民族的英雄和輝煌的歷史，在短短二十四行內羅列了堯舜神農黃帝等人物，其中最重要的一段是聞一多在詩末的呼喚：「請告訴我誰是中國人，／啟示我，如何把記憶抱緊；／請告訴我這民族的偉大，／

---

<sup>①</sup> 胡餘龍：〈聞一多在湘黔滇長途遷徙中的詩歌活動及其影響〉，《石河子大學學報》第33卷第4期（2019/08），頁106。

輕輕的告訴我，不要喧嘩！」<sup>①</sup>，中國當然還是那灘死水，但聞一多更堅信中華民族是偉大的，但他沒有在詩中說明偉大之處，請讀者自己去想，再輕輕的告訴他，不要喧嘩。他如此祈禱著。祈禱是基督教的儀式。

聞一多的〈祈禱〉穿越了時間和戰火，抵達 1941 年 12 月的穆旦內心。

經過千里步行和昆明的戰火，穆旦看到的是比死水更糟糕的中國，老百姓苦難並不是來自戰火，而是一個長期被都市人或知識分子忽略的現實。對愛國詩人而言，祖國的積弱不振是心底至痛，飽受轟炸的日子並沒有痲痺穆旦的心志，尤其在 1941 年 12 月 20 日，剛成軍四個月的「飛虎隊」在昆明上空首次擊落九架日軍轟炸機，振奮了整個雲南的民心，老百姓第一次在狼煙裡看見曙光。穆旦的〈讚美〉寫於 12 月，1941 年 2 月發表，不管是飛虎隊在昆明的成軍（8 月）或捷報（12 月），都有機會掀起穆旦對中國的希望。

穆旦選擇用〈讚美〉來記錄他看到的中國，無意中，間接回應了聞一多的祈禱，讚美（詩）也是基督教的一種儀式。這首詩有兩種筆法，一是對祖國大地的宏觀傾訴，一是針對特定人物命運的微觀議論。此詩共四大段，第一段的氣勢十分開闊，山水風物層次分明，有一股飽覽江山後的雄渾：

走不盡的山巒的起伏，河流和草原，  
數不盡的密密的村莊雞鳴和狗吠，  
接連在原是荒涼的亞洲的土地上，  
在野草的茫茫中呼嘯著乾燥的風，  
在低壓的暗雲下唱著單調的東流的水，  
在憂鬱的森林裡有無數埋藏的年代  
它們靜靜地和我擁抱：  
說不盡的故事是說不盡的災難，沉默的  
是愛情，是在天空飛翔的鷹群，

---

<sup>①</sup> 聞一多：《死水》（上海：新月書店，1928），頁 62-63。

是憂傷的眼睛期待著泉涌的熱淚，  
當不移的灰色的行列在遙遠的天際爬行；  
我有太多的話語，太悠久的感情，  
我要以荒涼的沙漠，坎坷的小路，騾子車，  
我要以槽子船，蔓山的野花，陰雨的天氣，  
我要以一切擁抱你，你，  
我到處看見的人民呵，  
在恥辱裡生活的人民，佝僂的人民，  
我要以帶血的手和你們一一擁抱，  
因為一個民族已經起來。<sup>①</sup>

這一段乍讀之下，讓人會錯以為是對中國國情的反諷，其實穆旦真心在讚美這片錦繡河山，在他心中那是一座龐大得令人窒息的寶藏，可惜隱藏其中的是巨大的苦難——「在恥辱裡生活的人民，佝僂的人民」遍佈著整個國家。龐大的地理優勢夾帶著歷史悠久的苦難，絞痛著穆旦，但他相信可以在黑暗中點燃希望，「因為一個民族已經起來」。行文至此，音色轉入悲壯，穆旦以鷹眼巡瞰河山，鎖定「一個農人」，既是象徵，也是千年宿命的濃縮，就這麼展開了第二段：

一個農人，他粗糙的身軀移動在田野中，  
他是一個女人的孩子，許多孩子的父親，  
多少朝代在他的身上升起又降落了  
而把希望和失望壓在他身上，  
而他永遠無言地跟在犁後旋轉，  
翻起同樣的泥土溶解過他祖先的，  
是同樣的受難的形象凝固在路旁。

---

<sup>①</sup> 穆旦：《穆旦詩集 1939-1945》，頁 70-71。

在大路上多少次愉快的歌聲流過去了，  
多少次跟來的是臨到他的憂患；  
在大路上人們演說，叫囂，歡快，  
然而他沒有，他只放下了古代的鋤頭，  
再一次相信名辭，溶進了大眾的愛，  
堅定地，他看著自己移進死亡裡，  
而這樣的路是無限的悠長的，  
而他是不能夠流淚的，

他沒有流淚，因為一個民族已經起來。<sup>①</sup>

農人的形象很典型，他承受的苦難和面對苦難的心態也很典型，那是中國到處可見的「一個農人」。國家革命了，起義了，都不能動搖他的日常，不能改善他的宿命。對農人來說，那些政治口號和變革只是身外之物，不必太在意，「因為一個民族已經起來」。李章斌對此詩的提出一種看起來相當合理的見解：「穆旦第一次深入地接觸了中國偏遠地區的農耕世界，對其日出而作、日落而息、一代又循環往復的生活軌跡有了強烈的同情，同時也對城鎮世界『文明』的生活方式有了某種批評。……穆旦感受到的歷史並不是不斷前進的，而是循環往復，年復一年，古老的歷史不曾挪動一步」<sup>②</sup>。不過，這番說法解釋不了為何穆旦隔了三年才來刻劃「循環往復的歷史現實」，他既然當年深刻感受到這一切，就不會空等三年再寫。別忘了，穆旦是在大轟炸之後隨即寫下〈防空洞裡的抒情詩〉，戰雲密布的昆明應該是促使穆旦寫出〈讚美〉的關鍵因素，他要關注的不是「循環往復的歷史現實」，祖國的積弱不振是眼前的事實，他點出農人身上的宿命，並不是要批判政治體制或都市文

---

<sup>①</sup> 穆旦：《穆旦詩集 1939-1945》，頁 71-72。

<sup>②</sup> 李章斌：《「九葉」詩人的詩學策略與歷史關聯（1937-1949）》（台北：政治大學，2015），頁 112-113。

明，他想寫的是中國百姓如何在戰爭中「崛起」（不是覺醒），投入戰爭。當時昆明百姓縮衣節食，捐贈大量物資來支應撤退到雲南的數十萬軍民，民間企業生產了數量龐大的抗戰物資和軍需，撐住了抗戰的耗損。中國人民就跟詩中的農人一樣，「堅定地，他看著自己移進死亡裡」，縱然「這樣的路是無限的悠長的」。

1941年12月23日，民國政府在重慶簽訂〈中英共同防禦滇緬路協定〉之後，昆明便直接參與緬甸的戰火。此時昆明不再是安全的大後方，從日軍在緬甸的戰事看來，很快要轉型成另一道前線。滿腔熱血的穆旦隨時準備投軍，行前寫下他認識的中國，寫下他對土地的愛，對人民苦難的了解，最重要的是他感受全民抗戰的巨大情緒，巨大到足以讓農民「放下了古代的鋤頭」，掙脫宿命去從軍，「堅定地，他看著自己溶進死亡裡」。所以穆旦才會在每一段的結尾處寫下：「一個民族已經起來」。穆旦筆下那股共赴國難的愛國意識不是紙上文章，他在1942年2月參加了中國遠征軍，成為司令部杜聿明將軍（第五軍軍長）的隨軍翻譯，就在〈讚美〉刊載於西南聯大文聚社的《文聚》創刊號（1942/02/16）的這一天，蔣介石下令第五軍出征緬甸。

穆旦跟「延安種子」在戰爭主題上最大的差異有二：（一）他的預設讀者不是虛擬的祖國或黨政高層，也不是文盲等級的庸眾讀者，更多是在呈現自己對戰爭本質的思考，從來不管是否政治正確；（二）他拒絕讓詩淪為戰爭的武器，詩也不是戰績報導，戰爭只能作為詩的主題，寫作技巧必須提昇，要創造出高承載力的意象，鮮活，精確，方能深入現象的核心。有學者認為穆旦的戰爭詩「從奧登詩感受到『發現的驚異』，『智性』介入嚴酷的戰爭進行現實反思、探及戰爭本質」<sup>①</sup>，「在〈森林之魅〉一詩裡，穆旦在痛徹肺腑的死亡威脅下，在無以復加的饑餓驅趕下，似乎陷入了一種幻覺：森林化作魅影，人是那樣的脆弱和無助，恐怖的骷髏和陰暗的森林漸次展現在作者面

<sup>①</sup> 姚璐璐：〈奧登與穆旦：戰時存在之思〉，《時代文學》2009年第6期，頁89。

前，於是森林和人展開了對生命的爭奪」<sup>①</sup>。這首〈森林之魅——祭胡康河谷上的白骨〉(1945)，原本叫〈森林之歌——祭野人山死難的兵士〉，追述了三年前穆旦親自參與中國遠征軍，進入緬甸山區的作戰經驗。

結果中國的十萬遠征軍被徹底打垮，死傷逾半，滇緬公路中斷，光是第五軍在胡康河谷（又名野人山）一役就陣亡三萬多人。穆旦至印度養傷三個月，差點丟了性命。遮天蔽地、悶熱潮濕的熱帶雨林有太多令人致命的草木蟲蟻和疾病，再加上日軍的火炮、同胞的屍骸、斷糧八日，他終於體驗到為何緬甸人叫它「胡康」，真是一處「魔鬼居住的地方」。森林是魔鬼，人跟森林的對峙（形同對話的詩劇）突顯出肉身的脆弱，死亡無孔不入，它存在於森林的每個部分。此詩共六節，其中第四節和第五節，描述了陷落在戰火中的人類，在絕望中逐漸了解他的死敵即是眼前這片雨林：

人：

是什麼聲音呼喚？有什麼東西  
忽然躲避我？在綠葉後面  
它露出眼睛，向我注視，我移動  
它輕輕跟隨。黑夜帶來它嫉妒的沉默  
貼近我全身。而樹和樹織成的網  
壓住我的呼吸，隔去我享有的天空！  
是饑餓的空間，低語又飛旋，  
像多智的靈魅，使我漸漸明白  
它的要求溫柔而邪惡，它散佈  
疾病和絕望，和憩靜，要我依從。

---

<sup>①</sup> 謝朝龍：〈論穆旦與奧登詩歌中的荒誕直觀〉，《洛陽理工學院學報》第 31 卷第 5 期（2016/10），頁 48。



在橫倒的大樹旁，在腐爛的葉上，  
綠色的毒，你癱瘓了我的血肉和身心

**森林：**

這不過是我，設法朝你走近，  
我要把你領過黑暗的門徑；  
美麗的一切，由我無形的掌握，  
全在這一邊，等你枯萎後來臨。  
美麗的將是你無目的眼，  
一個夢去了，另一個夢來代替，  
無言的牙齒，它有更好聽的聲音。  
從此我們一起，在空幻的世界遊走，  
空幻的是所有你血液裡的紛爭，  
你的花你的葉你的幼蟲。<sup>①</sup>

無論是浙江或昆明的生活經驗，皆不足以應付緬甸熱帶雨林的險惡，原有的知識被阻絕在綠葉之外，生存的恐懼感像一隻無從逃竄的小獸，被濃密的雨林意象系統罩住，「靈魅」成了所有未知事物的結合體，在追獵，蠶食，癱瘓遠征軍的意志，使之墮入官能的幻境，生命不斷枯萎下去，任憑魔鬼般的雨林把玩每一具肉身的存亡。這種象徵主義和存在主義的混合體，讓人想起奧登的〈戰爭時代〉，不過穆旦有自己的聲音，有自己對戰火中生存的感受，這是穆旦獻給所有戰火倖存者的抽象畫。

王家新說得好，「穆旦在那時雖然沒有直接翻譯奧登，但在他身上卻攜帶著一個潛在的譯者，更重要的是，他以自己敏銳的、光彩奪目的創作本身

---

<sup>①</sup> 穆旦：《穆旦詩集 1939-1945》，頁 174-176。

對奧登做出了有力的回應。……穆旦接受奧登影響的意義在於，他通過奧登才真正找到了進入現實、進入現代詩歌的方式」<sup>①</sup>。如果不是穆旦的摯友王佐良透露了他在緬甸——從事自殺性的殿後戰，面對死亡、創傷和致命的痢疾，更曾一次斷糧八日之久<sup>②</sup>——的遭遇，後來的所有評論家和讀者，無從判讀出詩裡藏著「他對大地的懼怕，原始的雨，森林裡奇異的、看了使人害病的草木怒長，而在繁茂的綠葉之間卻是那些走在他前面的人的腐爛的屍身，也許就是他的朋友們的」<sup>③</sup>。也許是這一段根植在記憶深處，揮之不去、不斷繁衍的恐懼與創傷，促使穆旦在戰後三年不得不把詩逼出來，去面對它。1947 年改篇名為「魅」，正說明此詩魅力之來源。

現代主義詩人的戰爭詩，是詩人對現實最明顯的介入，畢竟國家存在之際，任何人都無法忽視戰火。「詩與現實的關係，對我們那個時代的學生，從開始寫詩就不曾成其為問題。我們的心與正在救亡圖存的全國人民的心一起跳動。那種時代深化了我們的憂患意識和參與意識。我們都有緊緊擁抱現實、正視現實、表現現實的責任感與歷史感」<sup>④</sup>，跟穆旦最談得來的學弟杜運燮（1918-2003）說出了這個普遍存在的責任感。

## （二）、戰火外的其餘聯大種子

1939 年秋天，馬來西亞出生的杜運燮從廈大生物系轉到聯大外文系讀大二，那時燕卜遜已經離開聯大，但他從穆旦口中得知燕卜遜教過的英國詩人群，穆旦如同代師傳藝，奧登成了杜運燮的最愛。1942 年杜運燮發表了

---

<sup>①</sup> 王家新：〈奧登的翻譯與中國現代詩歌〉，《中國現代文學研究叢刊》2011 年第 1 期，頁 104。

<sup>②</sup> 王佐良：〈一個中國詩人〉，收入《穆旦詩集 1939-1945》，附錄頁 2。

<sup>③</sup> 穆旦：《穆旦詩集 1939-1945》，附錄頁 3。

<sup>④</sup> 杜運燮：《海城路上的求索》，頁 266。

兩首重要的戰爭詩，一首是描繪故鄉馬來亞迷人的風土民情，以及甫遭日軍蹂躪的慘狀的〈馬來亞〉（1942）：「山芭裡再沒有人唱父輩的山歌。／在晨曦裡奔跑著的割膠工人提心／吊膽的：不再是紅螞蟻、大蚊子、橡子殼，／卻想那樹後是不是有侵略者的槍口；／縱橫的屍首使夜出的餓獸也驚異，／遲疑，這單純肥沃的土地也學會警惕。」<sup>①</sup>。有學者認為「杜運燮吸收借鑒〈西班牙〉中對照、排比、意象呈現、心理描寫和警句等技巧，以智性的眼光觀照現實，將所感受到的經驗、情思加以沉澱，使〈馬來亞〉敘述語氣客觀，情感內斂，充滿智性，盡可能地避免了詩人個人情感的肆意流露，使詩歌最終將現實政治與內心感受有機地相融合」<sup>②</sup>，這番評價恐怕得打個折扣，只符合此詩描繪風土民情的前半首，一旦觸及戰火，杜運燮的筆調就流於現象的陳述，無法再深入。

另一首〈滇緬公路〉（1942），寫在隨遠征軍出發的前夕。滇緬公路由昆明延伸到緬甸臘戍，翻山越嶺，路況奇差，總長逾一千公里，是中國大後方最重要的戰爭物資輸送命脈。滇緬公路的起點在昆明，自然吸引杜運燮的關注，他雖然沒有從軍參戰，對當地的情況還是略有了解的，所以他根據馬來亞雨林和昆明山嶺的生活體驗，展開對緬甸雨林的想像圖景：

看，那就是，那就是他們不朽的化身：

穿過高壽的森林，經過萬千年風霜

與期待的山嶺，蠻橫如野獸的激流，

神秘如地獄的瘴蚊大本營，……

踩過一切阻擋，走出來，走出來，

給戰鬥疲倦的中國送鮮美的海風，

<sup>①</sup> 杜運燮：《杜運燮 60 年詩選》（北京：人民文學，2000），頁 10。

<sup>②</sup> 邵朝楊：〈融合現實關懷的詩藝追求——從〈馬來亞〉看杜運燮對奧登詩歌技巧的借鑒〉，《海南師範大學學報》2013 年第 7 期，頁 113。

送熱烈的鼓勵，送血，送一切，於是

這堅韌的民族更英勇，開始歡笑：

「我起來了，我起來了，我已經自由！」<sup>①</sup>

從這段引文來看，杜運燮的詩才明顯不及穆旦，加上他沒有親臨現場，也缺乏穆旦那種對戰爭和生命的存在主義式思考，主體和客體的融合度不夠完全，景物往往只是景物，是意象的裝飾性運用，至於民族意識的表現則過於淺顯。兩相比照，可發現杜運燮僅得奧登之形，穆旦已得奧登之神。三年後，杜運燮參加中國遠征軍，到了大戰所在的胡康河谷，才寫出〈林中鬼夜哭〉（1945）。這是一種奧登早期常寫的「輕鬆詩／輕體詩」（light verse）<sup>②</sup>，利用詼諧的敘述和機智的警句，來討論一件嚴肅、沉重的事物，杜運燮借輕體詩的技巧，透過一名日軍的亡靈視野來反思這場戰役，道出人類對世界和平的共同渴望。同期詩作，寫得更好的是〈被遺棄在路旁的死老總〉（1945），舉重若輕，且無半點油腔，算得上是聯大詩群最出色的詩作之一。第一段，有漂亮的起手式：

給我一個墓，  
黑饅頭般的墓，  
平的也可以，  
像個小菜圃，  
或者像一堆糞土，  
都可以，都可以，  
只要有個墓，

---

<sup>①</sup> 杜運燮：《杜運燮 60 年詩選》，頁 4。

<sup>②</sup> 杜運燮最初將之譯為「輕鬆詩」，後來他又改譯為「輕詩」，目前比較常用的譯名是「輕體詩」。有關杜運燮對輕體詩的界定，及其受奧登之影響，可參閱《杜運燮 60 年詩選·自序》，頁 3-4。〈林中鬼夜哭〉和〈被遺棄在路旁的死老總〉雖然沒編進「諷刺詩·輕詩篇」，若從藝術特色和精神本質來檢索，當屬於此卷。

只要不暴露，  
像一堆牛骨，  
因為我怕狗，  
從小就怕狗，  
我怕癢，最怕癢  
我母親最清楚，  
我怕狗舐我，  
舐了滿身起疙瘩，  
眼睛紅，想哭；<sup>①</sup>

這也是一首亡靈獨白之詩，輕鬆詼諧的語調，把亡者生前的思維習慣，和死後的入土願望鋪展開來，短短四十六行，訊息和情感卻很飽滿。在雲南戰區，不難碰上幾具暴屍荒野的骸骨，杜運燮將悲憫之心，以及對戰爭的控訴，轉化為骸骨的願望，越是卑微，讀起來越有趣，細想之下卻很心酸，震撼力當然被放大。

奧登的戰爭詩影響了穆旦，輕鬆詩影響了杜運燮，比杜運燮晚兩屆的外文系學弟袁可嘉（1921-2008）從創作到理論都擺脫不了艾略特（Thomas Stearns Eliot, 1888-1965）的影響，他「完全接受了艾略特對現實的批判和否定意識，揭露出當時社會現實的黑暗與荒謬，表現出人性的墮落以及整個文明的衰敗」<sup>②</sup>。哲學系的鄭敏（1920-2022）受馮至的影響而埋首於里爾克（Rainer Maria Rilke, 1875-1926），她「從里爾克詩歌裡所感受到的是一種詩歌精神的彌漫和與之心靈上的契合，她強烈地認同後者『深沉的思索和超越的玄遠』。……鄭敏對里爾克詩學的汲取才不僅限於詩思技巧的借鑒，而

---

<sup>①</sup> 杜運燮：《杜運燮 60 年詩選》，頁 16。

<sup>②</sup> 蝴蝶：〈難以擺脫的魅影——艾略特對袁可嘉的影響研究〉，《知識經濟》2010 年第 19 期，頁 171。

且看重她與這位異域詩人生命體驗的溝通」<sup>①</sup>。不管是鄭敏、袁可嘉、杜運燮、穆旦，或王佐良，延安奉行的〈講話〉法則絕對容不下這些詩篇，那是菁英主義的詩篇，工農兵看不懂，成不了政治的工具。

國統區的「聯大種子」從不管這些意識型態的東西，他們的老師馮至在寫《十四行集》(1942)的時候，也不管。他們的寫作是自由的，「在這裡，個性與創造成為時尚」<sup>②</sup>，「既堅持詩作為藝術的自足性與獨立品格，又不拒絕對生活現實的介入」<sup>③</sup>，重新定位了中國現代主義詩歌的方向。享有百分之百創作自由與個性化發展的西南聯大詩人群，遂成為中國現代主義詩歌的中心。

後來成為重要詩歌翻譯家的王佐良，在 1942 年用詩歌刻劃過他們這群不知死活的自由詩人，沒有比那更精確的形象，也沒有比那更為神準的預言：

我們是長身的瘦子，  
我們永遠立在水邊，  
用敏感的文字凝思  
不朽的綠樹，不朽的蝴蝶，  
我們容易傷風和妒忌，我們  
煩膩，心薄得像嘴唇。

而嘴唇又薄又闊，像一張  
拍賣行長開的舊唱片。

---

<sup>①</sup> 張桃洲：〈從里爾克到德里達——鄭敏詩學資源的兩翼〉，《徐州師範大學學報》第 33 卷第 4 期 (2007/07)，頁 28。

<sup>②</sup> 張同道：〈中國現代詩與西南聯大詩人群〉，《中國社會科學》1994 年第 6 期，頁 157。

<sup>③</sup> 張同道：〈中國現代詩與西南聯大詩人群〉，頁 161-162。

但我們憑藉正義，穿起了短褲  
要做所有球場的裁判員，  
我們得體的憤激，在那些  
看鬥獸和強姦的人群裡；  
我們用手比劃，或寫了長長的  
書，證明愚笨的優越。<sup>①</sup>

打從 1938 年以來，聯大詩歌種子在理論視野和詩藝上迅速成長，他們有足夠的實力相信自己的詩歌創作和理論將成為新的指標，可以擔當「所有球場的裁判員」，暗地裡目空一切，睥睨一切。毫無疑問他們是當時中國詩壇最出色的新銳詩人，延安那票詩人絕非對手，但他們忽略了一個嚴重的事實：詩人再強大也敵不過強行介入詩歌的政權。隨著周揚在建政後全面執行〈講話〉的精神，以往的詩歌世界將一去不返。

聯大種子對改朝換代的新中國充滿期待，在芝加哥讀研究所的穆旦迫不及待的想回國，為祖國奉獻。他在等待妻子周與良博士畢業的過程中，甚至不願找正式的工作，只是痴痴等待回國。穆旦為了避開美國政府的阻撓，以去香港定居為由，在 1953 年終於成功回到他夢寐以求的新中國。自返抵國門到 1956 年，未寫一詩。詩人穆旦消失了。那杜運燮呢？從 1946 年開始在新加坡華僑中學教書，1950 年因親共立場被迫離職到香港，隔年到北京。杜運燮自 1949-1956 年，一詩未寫。王佐良、袁可嘉、鄭敏都一樣，自中共建政後停筆了很多年。箇中原因，可以從聯大的「種子教官」——馮至——在詩歌創作上的轉變看出端倪。

---

<sup>①</sup> 王佐良：〈詩兩首〉，收入杜運燮、張同道編：《西南聯大現代詩鈔》（北京：北京聯合，2021），頁 126。

### (三)、從聯大轉向延安的馮至

馮至在民國時期出版了《昨日之歌》(1927)、《北遊及其他》(1929)和《十四行集》(1942)等詩集，被魯迅譽為「中國最為傑出的抒情詩人」，從1939至1946年任教於聯大外文系，後來返回北大西語系任教。聯大七年是中國現代主義詩歌的黃金時代，「馮至和穆旦正是這一時期現代主義詩壇上極為耀眼的兩顆星座，他們在詩藝道路上各自所完成的創造性轉化至今仍然具有典範價值」<sup>①</sup>，聯大詩歌若少了那本《十四行集》(1942)，必定失色不少。

馮至在1930-1935年德國留學期間迷上了里爾克，先後翻譯了不少里爾克詩作和文論隨筆，他後來在烽火中創作的《十四行集》，即是吸收了里爾克的不朽名著《致奧耳弗斯的十四行詩》(*Die Sonette an Orpheus*, 1923)的神髓，跟昆明的自然天地和人生際遇產生化學作用的傳世之作。這本詩集所呈現的存在主義哲思，乍讀之下似乎超越了戰火之現實，其實馮至「從不同的側面表現了對人與自然、生與死、有限與無限及生命意義的思索，只不過和那種玄虛的玄思不同，馮至的詩又從來沒有脫離經驗的血肉和生命本身至深的要求。他的『詩之思』總是把我們帶向人生的深切關懷。它那充實、成熟而富有思想性的美，也遠遠超越了二三十年代的唯美主義。」<sup>②</sup>

雖然在炮火和煙硝裡創作，馮至卻把心靈安頓在靜穆的詩歌宇宙，現實不再是眼前活生生的例子，他將之昇華到高處，對生死宿命的提出詰問。譬如第六首：

---

<sup>①</sup> 姜濤：〈馮至、穆旦四十年代詩歌寫作的人稱分析〉，《中國現代文學研究叢刊》1997年第4期，頁142。

<sup>②</sup> 王家新：〈為那「永久的無名」——紀念詩人馮至誕辰100周年〉，《為鳳凰找尋棲所——現代詩歌論集》(北京：北京大學，2008)，頁220。



我時常看見在原野裡  
一個村童，或一個農婦  
向著無語的晴空啼哭，  
是為了一個懲罰，可是

為了一個玩具的毀棄？  
是為了丈夫的死亡，  
可是為了兒子的病創？  
啼哭得那樣沒有停息，

像整個的生命都嵌在  
一個框子裡，在框子外  
沒有人生，也沒有世界

我覺得他們好像從古來  
就一任眼淚不住地流  
為了一個絕望的宇宙。<sup>①</sup>

如前所述，馮至的思索超越了戰火對中國老百姓的摧殘，他對人生的苦難有更深的感受，「向著無語的晴空啼哭」不會是針對單一事件的悲慟，這些人，總是被大大小小層層疊疊的苦難（過錯、窮困、疾病、死亡）圍剿，困在「一個框子裡」無處可逃，那一聲啼哭是發自內心對此生（甚至是每一生）的絕望，再怎麼努力也沒用。當然，那不僅止於「一個村童，或一個農婦」的遭

---

<sup>①</sup> 馮至：《十四行集》（桂林：明日社，1942），頁 19-20。《十四行集》有四個版本，部分詩作有經過修訂，此為原版。其中六首在 1941 年發表時有獨立的篇名，正式結他後的廿七首詩都沒有篇名，只留編號。

遇，在馮至的感受裡已構成一個無邊無際的「絕望的宇宙」，眾多生命在生死流轉；而且「時常看見在原野裡」發生，是真實的存在。重要的是，全詩讀來沒沾上半點國防文學的氣息。讀到第十五首，任誰都能發現馮至的詩筆更大幅度的偏離了「烽火詩壇」的寫作大勢，有那麼一點虛無的意味：

看這一隊隊的騾馬  
馱來了遠方的貨物，  
水也會沖來一些泥沙  
從些不知名的遠處，

風從千萬里外也會  
掠來些他鄉的歎息：  
我們走過無數的山水，  
隨時佔有，隨時又放棄，

彷彿鳥飛行在空中，  
牠隨時都管領太空，  
隨時都感到一無所有。

什麼是我們的實在？  
從遠方什麼也帶不來  
從面前什麼也帶不走<sup>①</sup>

這首詩的根，同樣深植在現實的土壤。身處大後方昆明，「看這一隊隊的騾馬／馱來了遠方的貨物」，少不了一種國破山河在的危機感，但國家又算是什麼呢？掌握政權果真抓得住地圖上的一切了嗎？這些「如夢幻泡影」的事

---

<sup>①</sup> 馮至：《十四行集》，頁 37-38。

物，在馮至筆下成了「彷彿鳥飛行在空中，／牠隨時都管領太空，／隨時都感到一無所有。」帶不來，也帶不走。它的存在，是虛妄的。這番感悟讓詩人雲淡風清的穿透戰亂的諸多現象，在興衰起落當中看清了萬物的規律，也看清自己在大時代裡扮演的角色。《十四行集》所呈現的那一份含蓄深沉、充滿靈性的哲學沉思，是非常菁英主義的詩歌，足以「將他和（前）共產主義詩藝的稚嫩以及同時代那些執著於純文學者的晦澀區別開來」<sup>①</sup>，三十七歲的詩人馮至，在此刻抵達民國詩歌的一座凌雲孤峰。

七年後，當馮至踏入「延安化」的新中國，會以什麼樣的風姿去抵抗〈講話〉的緊箍咒？

周揚在第一屆文代會把〈講話〉當作神諭來宣讀的前三天，出乎意料的，馮至搶先表態：「我個人，一個大會的參加者，這時感到一種深切的責任感：此後寫出來的每一個字都要對整個的新社會負責，有如每一塊磚瓦都要對整個的建築負責。這使我體會到一種從來沒有這樣明顯的嚴肅性：在廣大的人民的面前要洗刷掉一切知識分子狹窄的習性。這時我聽到一個響亮的呼聲，『人民的需要！』如果需要的是火，就把自己當做一片木屑，投入火裡；如果需要的是更多的水，就把自己當做極小的一滴，投入水裡」<sup>②</sup>。在來勢洶洶的政治壓力面前，馮至投降了。他背叛了原本的信念，他放棄了自由，認定詩歌必須「為人民服務」，雖然他還弄不清楚所謂的「人民」在哪裡。三天後（1949年7月5日），馮至以「北平代表團團長」的身份出席文代會，原來他事先「打聽」到人民的需要，得以先行表態，孝忠黨國和〈講話〉。此後兩年內，他陸續接任《人民日報》副刊編委、人民文學出版社副總編輯、北大西語系主任、江西土改團團長，以及後續的多種政治任命。

改朝換代之際，「知識分子的選擇」是一個重大的研究項目，可據此判

<sup>①</sup> 顧彬：《二十世紀中國文學史》（上海：華東師範大學，2008），頁214。

<sup>②</sup> 馮至：〈寫於文代會開會前〉，《人民日報》1949/07/02。

讀一個作家的「人格與風格」。「什麼樣的人，寫什麼樣的文章」，在太平盛世是說不準的，除非面臨生死大劫。很多決定留下來（或專程從海外回來）為祖國奉獻的作家，被迫寫下痛改前非、洗心革面的懺悔文章，這些文字令人難受，卻能諒解。接下來選擇才是重點——究竟是要放棄創作？還是淪為政權的打手，按照「人民」的需要寫一些歌功頌德、求官保位的詩歌？

在專制的年代，人民根本就是執政者虛構的存在，虛構的人民永遠站在執政者身邊，他們的心聲不會上達天聽，也不會回饋到作家耳裡。「人民的需要」卻是充滿想像力的言論武器，鞏固自己，攻擊敵人。至於頌歌，更是斷送詩歌技藝和思想深度的舞臺。有志者，不為之。

當官之後的馮至果真清楚聽到「人民的需要」，毛主席（借列寧的話）說過要「為千千萬萬勞動人民服務」。馮至就地取材，準備好好報導北大所在地「西郊」的發展近況，於是有了〈我們的西郊〉（1953）對地方的建設成果展開淺白易懂的歌頌：「我們的西郊天天在改變，／隨時都變出來新的形象。／不久以前，遍地是荒墳，／今天是高樓，晚上燈光明亮。」<sup>①</sup>，當時北京城忙著拆除珍貴的古城牆和城樓，身為北大教授他卻視而不見。隔年又寫了〈歌唱鞍鋼〉（1954）歌頌遼寧省鞍山市的鞍山鋼鐵廠，那可是「中國鋼鐵工業的搖籃」，而且他是「為了一句名言，／我歌唱鞍鋼。／『我們必須學會／自己不懂的東西。』／這裡處處體現／這個英明的指示。／為了一句名言，／我歌唱鞍鋼。」<sup>②</sup>，那句名言出自毛澤東〈論人民民主專政〉，比什麼都來得重要。

再隔兩年，馮至寫了〈登大雁塔〉（1956），總算收斂了一些，前七段寫了大雁塔周遭的景觀變化，古今對話，頗有幾分歷史的縱深感，後兩段他突然想起至高無上的「人民」，遂有了這樣的詩句：

---

<sup>①</sup> 劉福春編：《馮至全集〔第2卷〕》（石家莊：河北教育，1999），頁13。

<sup>②</sup> 劉福春編：《馮至全集〔第2卷〕》，頁16。

夕陽和朝陽循環不斷，  
西安一天比一天新鮮；  
人民的西安規模宏大，  
遠勝過唐帝國的長安。

唐人留下了不朽的詩句，  
結雄壯而又蒼涼的長安。  
我們要給人民的西安市，  
寫出社會主義的新詩篇。<sup>①</sup>

這是一首足以跟賀敬之一起「放聲歌唱」祖國的頌歌，馮至廢棄了原有的詩歌技藝和理念，整整寫了四十七首，結集成讓他晚節不保的《西郊集》（1958）。此集一出，「聯大的馮至」終於死透，「人民的馮至」活了過來。當年的聯大學生讀了《西郊集》會有什麼感受？或許有人想起馮至收錄在《十四行集》的一首〈我們天天走著一條小路〉（1941），他在詩裡面說：「不要覺得一切都已熟悉，／到死時撫摸自己的髮膚／生了疑問：這是誰的身體？」<sup>②</sup>。經過幾年的磨難，大家應該都看懂了一個原則：〈講話〉的緊箍咒，只箍不聽話的人。

有風骨的詩人作出選擇，沒風骨的詩人也作出選擇，詩史記錄了一切。

馮至登大雁塔的 1956 年，倒是讓很多人振奮不已，又滿腹狐疑。

1956 年 4 月 28 日，毛在中央政治局擴大會議上首次提出「百花齊放、百家爭鳴」；5 月 2 日，毛在最高國務會議正式提出實行「雙百方針」——「對藝術工作主張百花齊放，對學術工作主張百家爭鳴」。毛親自說了，誰能不振奮？不對，是誰能不放心。當時費孝通無意間道破了一個憂慮：「怕

---

<sup>①</sup> 劉福春編：《馮至全集〔第 2 卷〕》，頁 33-34。

<sup>②</sup> 劉福春編：《馮至全集〔第 1 卷〕》（石家莊：河北教育，1999），頁 241。

是個圈套，搜集些思想情況，等又來個運動時可以好好整一整。『明哲保身』『不吃眼前虧』的思想還沒有全消的知識分子，想到了不鳴無妨，鳴了吃不定會自討麻煩，結果是何必開口」<sup>①</sup>。中共一向喜歡清算，喜歡搞整風，且風向不定，無從捉摸。壓抑多年的知識分子忍不住大鳴大放，甚至挑戰了〈講話〉的絕對性，失控的雙百讓中共坐立不安，1957年6月8日，「《人民日報》宣稱，『右派』濫用他們的自由權利去攻擊社會主義和共產黨。相繼發表的社論具體駁斥了『大鳴大放』時出現的各種觀點，警告出現無政府主義的危險，強調要用階級鬥爭對付那些在運動中自我暴露的敵人」<sup>②</sup>。雙百結束，反右開始，那些老老實實去響應雙百的知識分子，被輕易蒐集了資料（其實是自行繳交），打成右派，加以迫害。

在反右運動爆發前不久，缺乏警覺性的杜運燮在能見度最高的《詩刊》（1957年第5期）發表了〈解凍〉（1957），他真心以為：「春風伸出慈愛的手，溫柔而有力，／推醒了沉睡的，抹掉不必要的猶豫，／使一個個發現新的信心而大歡喜；」<sup>③</sup>，一場空歡喜之後，他再度寫詩已經是1976年的事了。停筆三年並淪為「肅反對象」的穆旦，也在同一期《詩刊》發表了〈葬歌〉（1957）：

就這樣，像隻鳥飛出長長的陰暗甬道，  
我飛出會見陽光和你們，親愛的讀者；  
這時代不知寫出了多少篇英雄史詩，  
而我呢，這貧窮的心！只有自己的葬歌。  
沒有太多值得歌唱的：這總歸不過是

<sup>①</sup> 費孝通：〈知識分子的早春天氣〉，《人民日報》1957/03/24。轉引自洪子誠：《1956：百花齊放》（北京：北京大學，2010），頁20。

<sup>②</sup> 莫里斯·邁斯納著，杜蒲譯：《毛澤東的中國及其後：中華人民共和國史〔第三版〕》，頁167。

<sup>③</sup> 杜運燮：《杜運燮60年詩選》，頁26。

一個舊的知識分子，他所經歷的曲折；<sup>①</sup>

這首詩志在向整肅者表態，把自己貶抑到絲毫不具威脅性的程度。穆旦不求官，但求平安，希望能夠「像隻鳥飛出長長的陰暗甬道」，埋葬所有過去的舊，重新做人。這一年，穆旦很振作的發表了七首詩（包括〈九十九家爭鳴記〉）。懺悔沒用，「人民」的政治力量沒放過他，1958年12月天津法院列舉「他所經歷的曲折」——在聯大時期參加青島、南荒等反動文藝社團；發表反動詩〈一九三九年火炬行列在昆明〉和〈九十九家爭鳴記〉；充當匪青年軍少校翻譯官到印度去。最後判處為「歷史反革命分子」，撤銷副教授職，逐出講堂。1959年的第一天，萬念俱灰的穆旦在日記中寫下——「把自己整個交給人民去處理，不再抱有個人的野心及願望」<sup>②</sup>。才華洋溢的穆旦，不得不放棄詩歌創作，直到1975年才歷劫歸來，1977年病逝。

## 結語、聯大絕響

聯大八年，是中國現代詩歌史的一卷傳奇，形同一座由鎮守現代主義詩歌美學的昆明大陣，西南聯大詩歌人在此頑抗著詩歌在戰火中的偏移，不管延安詩群或國防文學的流風如何干擾，他們牢牢守住現代主義詩歌在中國的寫作。

聯大故事遠比延安來得迷人，下場卻悲涼。「朱自清、聞一多、馮至、沈從文是昆明文壇的『四巨頭』」<sup>③</sup>，朱自清和聞一多的詩歌創作基本上都集中在1920年代，朱在1935年主編《中國文學大系 1917-1926·詩集》，

---

<sup>①</sup> 穆旦：《穆旦詩文集〔2〕》，頁302。

<sup>②</sup> 穆旦：《穆旦詩文集〔2〕》，頁255。

<sup>③</sup> 程光燁：〈試論四十年代的文學環境〉，《文學史的興起：程光燁自選集》（鄭州：河南大學，2009），頁355。

1948 年便病逝於北平，聞一多在 1946 年被國民黨特務暗殺身亡於昆明；最可惜的是沈從文，其創作被外力中斷於 1947 年，1950 年承受不住政治壓力自殺獲救，從此轉向學術研究，不再碰散文或小說。四巨頭當中，只有馮至因投靠共產黨而獲得權位和較長的創作生命，是四巨頭唯一的汙點。他們的學生都是一流的，「就在短短的幾年間，穆旦的《探險隊》、《穆旦詩集（1939-1945）》、《旗》，鄭敏的《詩集 1942-1947》、杜運燮的《詩四十年》、《南音集》等，把中國新詩中的「現代詩」創作水準提高了一個檔次」<sup>①</sup>，這一切止於中共建政之前，每一顆聯大種子在跨越 1949 年後都受到不同程度的創傷，才華最高的穆旦受創最重。

由於穆旦的詩歌在主題上的個人探索特色、在藝術構思上的非階級化思維方式，嚴重逸出革命現實主義詩歌的寫作成規和美學趣味，故而在 1950 年代初期的文學史著述中，王瑤《中國新文學史稿》、蔡儀《中國新文學史講話》、劉綏松《中國新文學史初稿》、丁易《中國現代文學史略》，都未提穆旦。不僅如此，即使在百花文學時代，真誠抒寫「我們知識分子決心改造思想與舊我決裂」的〈葬歌〉，也被批評為「寫得很隱晦，很糟糕」，屬於「很典型的西風派」，充滿了沙龍式的思想感情和語言，「不但工農群眾聽不懂，就是知識分子聽了也要皺眉」，這是西方資產階級腐朽沒落的頹廢文學的特徵，與中國詩歌在古典和民歌基礎上的發展道路完全背道而馳。<sup>②</sup>

新中國建政後，除了嫡系的延安種子「邁著正步的虛假浪漫主義」<sup>③</sup>在天下橫行，根本沒有人能夠真正逃過〈講話〉的緊箍咒而無損其詩。為文學水準極低的人民服務，原是抗戰時延安地區的下下策，它應該有時效性。周

<sup>①</sup> 程光燁：《文學史的興起：程光燁自選集》，頁 356。

<sup>②</sup> 詳見唐小祥：〈「經典詩人」穆旦是怎樣「煉」成的——穆旦經典化歷程的話語考察〉，《福建論壇》2019 年 11 期，頁 154。

<sup>③</sup> 敬文東：〈從唯一之詞到任意一詞——歐陽江河與新詩的語詞問題〉，《東吳學術》2018 年第 4 期，頁 32。



揚先在第一屆文代會昭告了一次，1951 年 5 月在中央文學研究所的講演又頒布了一次，強調它作為「新中國文藝運動的戰鬥的共同綱領」的地位。胡風和劉紹棠先後成為失敗的挑戰者，再無人敢越雷池一步。從 1949-1957 年，中國所有詩人的寫作都遭到〈講話〉的壓制，毛的聲音逐漸在腦海中形成一道緊箍咒，讓詩人自我檢查，自宮原有的詩歌技藝與才華。「放聲歌唱」是非常貼的形容——詩必須寫得光明、膚淺、庸俗、扁平、無個性，更重要是可以頌唱給文盲大眾和黨政官員聽。

頌歌是最完美的姿態，也最安全。

這八年的壓制，徹底摧毀了中國現代主義詩歌無比珍貴的聯大種子，這群年輕詩人原本可以更上層樓的詩歌創作，統統變成廢墟<sup>①</sup>。1958 年 1 月，周揚透過〈新民歌開拓了詩歌的新道路〉一文，對詩歌正式下了指導棋：「詩人只有向群眾學習，向民歌，特別是向新民歌學習，才能為我們的詩歌打開一個新局面」<sup>②</sup>，1958-1960 大躍進期間的頌歌，其肉麻程度也大躍進，在政治功能掛帥、全面擱置文藝性的創作趨勢底下，當時所有的詩歌皆淪為機械性分行、逢句尾押韻的政治韻文。

連續三年，天下無詩。

不幸的是，中國詩歌的浩劫未了，進入文革時期的詩歌直接依附在政權的風向球底下，忠心耿耿地宣傳執政黨者的理念，不但成為政治路線

---

<sup>①</sup> 北島認為聯大詩人（即後來的九葉派）是中國現代主義詩歌的高峰，可是「在六十年代末七十年代初我們開始寫作時，幾乎不知道他們的存在」。<sup>〔詳見北島：〈詩歌是我們生存的依據〉，《古老的敵意》（香港：牛津大學，2012），頁 44〕</sup>

<sup>②</sup> 周揚：〈新民歌開拓了詩歌的新道路〉，收入洪子誠編：《中國當代文學史・史料選：1945-1999〔上〕》（武漢：長江文藝，2002），頁 460。原文刊載於《紅旗》1958 年第 1 期（創刊號）。周揚在文章裡引述並讚美了這樣的作品：「天上沒有玉皇，／地上沒有龍王，／我就是玉皇，／我就是龍王，／喝令三山五嶺開道；／我來了。」（頁 461），為大躍進詩歌提供了奇差無比的範例，根本就是毒瘤。

與思想鬥爭的工具，甚至研發出慘不忍睹的「套語式寫作」<sup>①</sup>，除了極少數的異議分子在私底下傳抄著真誠的詩篇，幾乎可以這樣說——嚴格意義的詩歌在中國內地幾近「滅種」。

---

<sup>①</sup> 王家平在《文化大革命時期詩歌研究》的第六章「套語式寫作與象徵化追求」裡指出：在文革語境裡，春與秋（冬）、東與西的二元對立已成「套語」，這種二元對立的思維可以在文革時期修訂的《現代漢語詞典》找到泛政治化的解釋。譬如「東風」比喻革命的力量或氣勢，「西風」比喻日趨沒落的腐朽勢力。紅衛兵詩歌便在這種二元對立思維下營構意象，抒發情感，進行套語式的機械寫作：「啊，東方的天空多麼晴朗，／而滾滾烏雲還籠罩著西方。／東方的陽光必將透過烏雲，／真理的陽光把全世界照亮。」〔詳見王家平：《文化大革命時期詩歌研究》（開封：河南大學，2004），頁 148〕

## 第二章、地下潛流

(1961-1979)

中國當代詩歌宛如校場上的儀隊走過高度政治化的 1950 年代，鬧哄哄地穿過「人人會寫詩」的大躍進，在有心人眼裡，那可是「詩歌和勞動在社會主義、共產主義新思想的基礎上重新結合起來」<sup>①</sup>，所產生的「社會主義新時代的新國風」<sup>②</sup>，詩歌的門面全是燙金的，骨子裡卻朝「非文學的政治宣傳品」方向一路崩壞下去，各種刊物堆滿垃圾文字，這支頌歌儀隊最終成為幫自己送殯的隊伍。

在大一片廢墟當中，好不容易有幾個掌權的發現事態嚴重，不得不設法稍稍修補黨的文藝政策，一邊護住黨的面子，一邊拯救詩的裡子。畢業於延安馬列學院，曾參加延安文藝座談，並長期堅守〈講話〉立場的中宣部文藝處處長林默涵（1913-2008），在 1961 年 5 月主持並起草了〈關於當前文學藝術工作的意見（草案）〉，這項簡稱〈文藝十條〉的草案在 6 月中宣部和文化部聯合召開的全國文藝工作者座談會（又稱新僑會議）進行討論。經過幾番修訂，1962 年 4 月由中共中央批轉經中宣部修訂後定稿的〈關於當前文學藝術工作若干問題的意見（草案）〉（簡稱〈文藝八條〉），內容包括：1.進一步貫徹執行百花齊放、百家爭鳴的

---

<sup>①</sup> 郭沫若、周揚編：〈編者的話〉，《紅旗歌謠》（北京：紅旗雜誌，1959），頁 1。

<sup>②</sup> 郭沫若、周揚編：《紅旗歌謠》，頁 2。這種新國風分為四大類：一、黨的頌歌；二、農業大躍進之歌；三、工業大躍進之歌；四、保衛祖國之歌。

方針；2.努力提高創作品質；3.批判地繼承民族遺產和吸收外國文化；4.正確地開展文藝批評；5.保證創作時間，注意勞逸結合；6.培養優秀人才，獎勵優秀人才；7.加強團結，繼續改造；8.改進領導方法和領導作風。中共中央一向迷信於運用強大的政策力量來下指導棋，由上而下的規範文藝創作，沒人敢懷疑碩大無朋的黨機器所具有的破壞力，若想由此產生建設性的文學創作成果，催生真正的文學經典，那可是天方夜譚。〈文藝八條〉對真正有天賦和自主創作意識的作家而言，不過是八句空洞的官話。

當時，中宣部還做了另一件匪夷所思的大工程，為了反修鬥爭的需要，他們非常認真的編譯了兩套供「內部參考」的反面教材——「灰皮書」和「黃皮書」。1962 年出版的第一批黃皮書包括：艾德蒙·斯蒂爾曼（Edmund O. Stillman, 1924-1983）編選的東歐文選《苦果：鐵幕後知識分子的起義》（*Bitter Harvest: The Intellectual Revolt Behind The Iron Curtain*, 1959）、伊利亞·愛倫堡（Ilya Ehrenburg / Илья Григорьевич Эренбург, 1891-1967）回憶錄《人，歲月，生活》（*Люди, годы, жизнь*, vol.I:1960, vol.II:1961.[全七卷]）、康斯坦丁·西蒙諾夫（Константи́н Миха́йлович Симонов, 1915-1979）的三部曲戰爭小說《生者與死者》（*Живые и мёртвые*, vol I:1959）、傑克·凱魯亞克（Jack Kerouac, 1922-1969）《在路上》（*On The Road*, 1957），以及翌年的瓦西里·阿克肖諾夫（Василий Аксенов, 1932-2009）《帶星星的火車票》（*Звездный билет*, 1961）。這些原本用來當反面教材的壞書，無心插柳，竟為 1960 及 1970 年代的知青學子打開了一扇窺伺世界文學的秘密窗口，孕育出文革地下文學。

先說 1960 年代初期，中國各地政治氛圍和具體閱讀環境不盡相同，政策上的禁令雖多，民國時期的中外文書籍依舊在地下流傳，西方浪漫

主義<sup>①</sup>和現代主義的星火未滅，悄悄隱沒在「革命浪漫主義」和「社會主義現實主義」的霸權底下。此外，再加上黃皮書和灰皮書的及時加持，年輕學子的讀物不至太貧瘠。在有識之士眼裡，1950年代的新中國頌歌和大躍進偽詩歌，全是官方的政治馬戲，學不得；至於〈延安講話〉或〈文藝八條〉，也只能威脅有名氣的詩人，強大的政治言論壓力確實抑制了文壇名家和詩人的創作意識，校園裡的寫手可沒人管得著，他們利用有限的資源去自學，嘗試寫出毫無政治枷鎖的自由詩。

進入1960年代初期，有一個名字似隱隱浮出地表，他是因〈林中試笛〉（1957）一詩在1957年被打成右派的昌耀（1936-2000）。當時昌耀寫了不少詩，特別是在祁連山時期所寫的長詩〈凶年逸稿〉（1962）最能表現出一股大氣勢和抵抗性，他說：

這是一個被稱作絕少孕婦的年代。

我們的綠色希望以語言形式盛在餐盤

任人下箸。我們習慣了精神會餐。<sup>②</sup>

這等筆法在語言技藝上超越了整個頌歌時代，也是天下第一敢死之筆。劉志榮認為：「整首詩已初具昌耀復出後的那些長詩的雛型，對生命力量的歌頌更是昌耀後來反覆吟哦的主題」<sup>③</sup>，很遺憾的是，此非原貌，「它

---

<sup>①</sup> 陳國恩討論到1930年代浪漫主義從中心走向邊緣時，曾作出一番完全適用於1950年代情境的分析，他說：「在社會革命時期，浪漫主義所包含的個性自由的精神，以其固有的叛逆性既難為反動當局所認可，而它主張寬容、反對思想統一和暴力革命、要求創作自由，這又與無產階級革命的原則相抵觸。在這種情形下，五四浪漫主義思潮發生了急劇分化。一些剩下的浪漫主義者只有一條路可走，那就是在觀念和心理上從社會革命的中心退居邊緣，通過疏遠時代、與政治鬥爭保持一定距離從而獲得乃至擴大個人心理自由的空間，只有這樣才能堅持他們『個人主義的浪漫主義』的創作方向。」〔詳見陳國恩：《浪漫主義與20世紀中國文學》（合肥：安徽教育，2000），頁164〕

<sup>②</sup> 昌耀：《昌耀詩文總集》（西寧：青海人民，2000），頁31。

<sup>③</sup> 劉志榮：《潛在寫作1949-1976》（上海：復旦大學，2007），頁305。劉志榮似乎不太

實際上是昌耀在 80 年代，對當年以手稿形式存在的數首舊作，進行組裝、重寫的結果」<sup>①</sup>，劉志榮忽略了昌耀詩歌的版本問題，所謂雛型實為後來修訂的痕跡，很容易造成詮釋上的誤判。

在中國現代主義詩歌冷清的地平線上，唯一斗膽冒出頭來的，是毫不起眼的湖南詩人黃翔（1941-）。

1956 年，十五歲的黃翔到貴陽一間工廠當學徒，1958 年發表民歌體詩歌習作，隔年卻因政府迫害入獄，遭到貴州作協除名並禁止發表作品。天生反骨的黃翔就像十九世紀初英國的浪漫主義者，骨子裡盡是肆無忌憚的反叛精神，可惜他生不逢時，只能在無人聞問的詩史死角寫下〈獨唱〉（1962）這種暫時無法公開發表的詩：

我是誰  
我是瀑布的孤魂  
一首永久離群索居的  
詩。  
我的漂泊的歌聲是夢的  
遊踪  
我的唯一的聽眾  
是沉寂。<sup>②</sup>

---

重視詩作的定稿年分，也不重視版本考據，全書寫來缺少清晰的時間軸和詩作的錨定，整體上論述的可靠性不足。

<sup>①</sup> 燎原、王清學：〈舊作改寫：昌耀寫作史上的一個「公案」〉，《詩探索〔理論卷〕》2007 年第 1 期，頁 197-198。此文明言：「詩人對於自己早期詩作普遍性的「改寫」或「重寫」。也就是說，收入他詩集中的早期詩作，與它們最初的發表形態、和以手稿存在的形態，並不完全等同，甚或還存在著極大的差異。這也就意味著，僅以昌耀的詩集為依據來評價其早期的詩歌並不可靠」（頁 193）。王家新在《文學評論》2019 年第 2 期發表的〈論昌耀詩歌的「重寫」現象及「昌耀體」〉也抱持相同的看法。

<sup>②</sup> 黃翔：《黃翔——狂飲不醉的獸形》（紐約：天下華人，1998），頁 5。

黃翔在此刻劃了整個大時代最缺乏的一種自我覺醒，有點像魯迅那座「鐵屋子」裡獨自面對昏睡庸眾的「獨異個人」，獨醒是痛苦的，宛如瀑布死去後遺下的孤魂，生前巨大的喧囂成了大規模的沉寂。獨唱的黃翔困在貴陽，唱得再怎麼賣力也只聽見自己的回聲，況且這首詩屬於潛在寫作，刊載無門，沒聽眾是合理的。黃翔的個格有點矛盾，喜歡跟人群互動，又沉溺於孤獨，隱然有點英雄式的孤芳自賞，一如〈長城〉（1962）裡所描述的「我孑然的身子，／彳亍在萬里長城／饑餓／侮辱著我的尊嚴／我向我的民族伸出了手／巴掌打在我的臉上／指印烙在我的心上／我捶著這悠久歷史的遺骨／為昨天流淚／為今天號哭」<sup>①</sup>，在寫詩的當下，黃翔總覺得只有他獨自一人在面對巨大的民族，獨自一人在思索如何啟蒙一個昏睡的國度，因此倍感悲愴。黃翔此生六度入獄的遭遇，彰顯了桀驁不馴的、敢死的人格特質。這兩首詩在版本的單一性（不像昌耀反覆重寫舊作），也確保了黃翔詩作原貌的可信度。

貴州的啞默（1942-）也是一號人物，他和黃翔在 1963 年共組「野鴨沙籠」，他寫詩的目的較單純，剛開始寫的是抒情小調如〈海鷗〉（1963）和〈夜路〉（1965），他的夜晚屬於愛情的憂傷。直到文革爆發之後，才有了〈在茫茫的黑夜〉（1968）和〈黎明的晨光啊，你何時到來？〉（1968）的黯黑之夜，他終於感受到「一道亮光照進我的思想，／一股猛烈的熱血在我體內奔流，／一簇無焰的烈火在我胸中燃燒，／我在黑暗的兩地裡奔跑。」<sup>②</sup>，狂奔之下的啞默詩歌流失原有的質感，變成吶喊，卻少了黃翔那種困獸般的狂野和抵抗意識。

詩歌的處境在北京遠比貴陽險峻，一個沒寫好，極可能遭到批鬥或更糟的下場，連建政以來一直放聲歌頌毛澤東、歌頌新中國的「北京毛

<sup>①</sup> 黃翔：《黃翔——狂飲不醉的獸形》，頁 35。

<sup>②</sup> 啞默：〈在茫茫的黑夜〉，收入李潤霞編：《暗夜的舉火者》（武漢：武漢，2006），頁 33。

粉」邵燕祥（1933-2020）也不慎蒙難，所以大家都寫得很安全，不然就得師法「八個樣板戲，一個作家」裡所指的「一個作家」——浩然（1932-2008），向他學習如何寫出全中國唯一百分之百政治正確的小說。再多幾個像黃翔這樣的敢死之士，也只能在自己家裡獨唱，舉國詩壇盡是假聾子。

如此一來，北京城就剩下歌功頌德的政治抒情詩，以及不知所謂的民歌。

上海呢？身為中國第一大城的上海很平靜，《上海文學》每一期都刊載符合官方標準的頌詩，以及索然無味的現實主義敘事詩。1960年代上半葉，一批上海學生在西方浪漫主義和現代主義詩歌的混合式礦層裡蓄勢待發，文革爆發之後，學校教育停擺，進入無重力的自學期，他們的詩歌閱歷和寫作才華正好達到相應的水平，脫離學徒階段，在無聲的潛流裡全心寫作。

## 第一節、沉默艦隊：上海詩群

### 前言、隔代的接脈者

「1949年以後，上海文化確曾經歷過一番急風暴雨式的政治洗練。以開放、多元、包容為特徵的海派文化迅速沉寂，國家權力與意識形態的主導地位日益顯現」<sup>①</sup>，跨入1960年代的上海，早已從「民國上海」的消費型國際化大都市，轉型為以工業生產為主的藍領之城，原有的布爾喬亞階級隨之瓦解，中共建政後成長的新一代年輕學子，根本不知道

---

<sup>①</sup> 張濟順：《遠去的都市：1950年代的上海》（北京：社會科學文獻，2015），頁267。



十里洋場的繁華為何物。不過，中共對上海市民的思想控制卻開了一道奇異的後門，他們容許香港和西方電影在上海放映。此一政策背後的思考邏輯有點荒謬，跟出版黃皮書和灰皮書的意圖同出一轍，「政府有關部門審定香港和西方國家影片的一個基本原則，就是要揭露資本主義的罪惡、資產階級生活方式的腐朽及其人生觀的頹廢和墜落」<sup>①</sup>。正巧 1960 年代初期香港經濟起飛，電影裡呈現的繁榮城市生活跟剛經歷大飢荒的中國城鄉構成巨大反差，有些青年工人就說了：「香港生活自由，要啥有啥，勿像我侬（上海話。『我們』）現在出去還要帶就餐券。《美人計》裡一個人換十八套服裝，而我侬布票只有四尺半。中國要變成像伊啦（上海話，『他們』）一樣，不曉得要多少年呢？」<sup>②</sup>

滿城的老上海人在香港電影裡想像往昔時光，一切都很遙遠。

陳建華（1947-）出生於上海，打從他懂事開始，上海正逐步從民國版的布爾喬亞社會邁向無產階級，在這過渡期間，他從住家對面的上海舊書店、學校圖書館、租書店，以及友人家裡的藏書，讀到不少令他大開眼界的文學名著，特別是民國時期的詩歌。陳建華天生叛逆，當他發現文學史「對『新月派』和『現代派』大加誅伐，反而起了一種逆反心理，只想讀到他們的作品，想知道遭到批判的『形式主義』、『藝術至上』到底是怎麼回事。」<sup>③</sup>

1965 年，陳建華開始了他在詩歌寫作的學徒期，透過聞一多在西南聯大編選的《現代詩抄》（1948），從中「辨察出那裡邊一個個不同凡響的『個人』的聲音，朦朧中意識到這種『個人』的聲音於『新詩』的『豐富』，有著某種難以言喻的意義和關係，於是，一種神秘而又神聖的詩

<sup>①</sup> 張濟順：《遠去的都市：1950 年代的上海》，頁 305。

<sup>②</sup> 張濟順：《遠去的都市：1950 年代的上海》，頁 309。

<sup>③</sup> 陳建華：〈逆風詩旅〉，《陳建華詩選》（廣州：花城，2006），頁 88。

歌啟蒙儀式，一分與詩之間訂立的最初契約，也便在這位少年身上迅速宣告完成」<sup>①</sup>。陳建華領受了《現代詩抄》帶來的詩歌美學衝擊，嘗試模仿民國詩人的詩歌路子，以及他們身上的西方現代主義傳統，這契機可視為陳建華對西南聯大現代主義詩歌的血脈承接，成為聯大詩歌譜系的「隔代接脈者」。這一年他寫下〈秋姑娘〉(1965)、〈睡魔〉(1965)、〈再會了，我愛的瀏河〉(1965)、〈秋夜〉(1965)等多首浪漫主義式的抒情詩，他排除了時下流行的萬丈金光的太陽頌歌，毫不在意誰是那兩顆金太陽，陰性化的夜晚和夢境是他釋放自我的小天地，一如約翰·菲爾德(John Field, 1782-1837)的〈夜曲〉(1812)所建構的音樂世界，陳建華總是深入暮色或夢中，在「暮色朦朧了，我還戀戀地徘徊」，等那「幽夜的嬌女」，絕不「辜負今夜如酒的月色」，直到「圓月散下一張銀色的網，輕輕朦朧了秋夜的遊仙」<sup>②</sup>，看來他唯有潛入浪漫主義詩歌裡的「黑夜面」(Nachtseite)<sup>③</sup>，方能讓「靈魂不再受日間瑣事的煩擾，變得孑然一身，飛升到神秘的領域，群星閃爍的天堂」<sup>④</sup>，「但是在夜中也會有痛苦、憂愁和苦難」<sup>⑤</sup>，那未必是什麼國家大事，乍看之下，多半是個人感情的困擾，小我的抒情高於一切。換個角度來看，感情的抒發未必真與愛情

---

① 李振聲：〈詩人陳建華——少年時期的肖像〉，《當代作家評論》2009年第5期，頁129。

② 這四句詩依序節自〈秋姑娘〉、〈睡魔〉、〈再會了，我愛的瀏河〉、〈秋夜〉。〔詳見李潤霞編：《青春的絕響》（武漢：武漢，2006），頁21, 12, 29, 24〕

③ 此語源出舒貝爾特(Gotthilf Heinrich Schubert, 1780-1860)的哲學著作《自然科學黑暗面之觀點》(*Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, 1808)，他將不可認知的事物視為科學知識的黑夜面，探討了隱密學、夢遊和催眠術等靈學。黑夜面可以啟發非理性的想似力，精靈、鬼怪等審美靈感，逐漸成為詩歌裡常見的浪漫元素。〔詳見葛哈特·舒爾慈著，李中文譯：《浪漫主義》（台中：晨星，2007），頁191-192〕

④ 蒂莫西·布萊寧著，袁子奇譯：《浪漫主義革命：締造現代世界的人文運動》（北京：中信，2017），頁79-80。

⑤ 蒂莫西·布萊寧著，袁子奇譯：《浪漫主義革命：締造現代世界的人文運動》，頁81。

相關，更可能是十八歲的陳建華跟現實世界的一種互相滲透，也是他比較能夠掌握的寫作策略，「把熱情、生命和相貌強行加諸於自然景色，這種做法是許多浪漫主義大師所共有的少數幾個特點之一」<sup>①</sup>。對一個剛剛步入浪漫主義學徒期的陳建華來說，「藝術的存在並不是為了忠實地複製政治現實或生活中的政治爭論」<sup>②</sup>，他更關心如何在「幽夜」世界裡融入中國古典元素，由此形塑出個人的性情，當然這些少作免不了帶上一些民國詩人的影子。此時，西南聯大詩人的現代主義基因，尚潛伏在浪漫主義外殼底下，氣候未成。

除了聯大所供給的養分，《外國文學》<sup>③</sup>等期刊上刊載的波德萊爾（Charles Pierre Baudelaire, 1821-1867）、艾略特（Thomas Stearns Eliot, 1888-1965）詩作，進一步開拓、深化了陳建華的眼界，儘管他當時弄不清楚現代主義詩歌裡的「城市生活」為何物，也沒有一座世界文化之都巴黎來幫他詮釋波德萊爾的「漫遊」，更沒機會讀到班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）的理論專著，他只能在詩裡行間自行摸索現代主義詩歌的骨架，勉強無師自通。陳建華理解了一個屬於自己的波德萊爾。或許，其中更多的成分是李金髮（1900-1976）的詩歌技術之移轉。李金髮和波德萊爾的「技藝疊合」，激活了陳建華詩歌裡的象徵主義之血脈，

---

<sup>①</sup> M. H. 艾布拉姆斯著，鄺稚牛等譯：《鏡與燈：浪漫主義文論及批評傳統》（北京：北京大學，2004），頁 62。

<sup>②</sup> 瑪里琳·芭特拉著，黃梅、陸建德譯：《浪漫派·叛逆者·反動派：論十八、十九世紀英國文學》（香港：牛津大學，1998），頁 23。

<sup>③</sup> 很多文革知青都提到陳敬容選譯的波德賴爾《惡之花》中的九首詩，並誤記成刊載於《外國文學》。經考證，是發表在《譯文》（1957），它是《世界文學》的前身，自 1959 年 1 月起才更名。陳建華等人的小圈子，是通過略年長些、精通法語和法國文學的「天才譯家」朱育琳，他直接譯介了八首波德萊爾的詩，現收入《陳建華詩選》。〔詳見劉志榮：〈「文革」中讀波德賴爾——紅色年代裡的隱秘閱讀史〉，《財經評論》（2015/05/24），〈[https://news.caijingmobile.com/article/detail/193028?source\\_id=40](https://news.caijingmobile.com/article/detail/193028?source_id=40)〉，檢索：2019/08/18〕

同時弱化了原屬浪漫主義的詩歌體質。

陳建華缺乏李金髮和波德萊爾的生命閱歷，民國上海、巴黎、倫敦距離陳建華的都市想像太遙遠，所幸他的成長歲月還有電影，他的母親和繼父都是好萊塢迷，好萊塢電影自然成為陳建華的「異世界」主要構成元素。第二個比較隱密的來源是無線電台，他偷偷收聽到台灣電台播放李香蘭〈夜來香〉（1944）和周璇〈夜上海〉（1947），這些源自敵台的靡靡之音給他帶來「舊上海」的豐富想像，那是文字無法傳遞的韻味。文藝少年陳建華的成長史似乎在暗示：1950 年末到 1960 年中期（文革前）的上海，再次成為一座孤島。

### （一）象徵主義的幽靜角落

1966 年 5 月，「偉大的無產階級文化大革命」在北京爆發，立即席捲到上海，但上海紅衛兵相對冷靜，不像火藥性子的北京紅衛兵在「紅八月」打死 1,772 人，上海只有 11 人（其中數人喪命於北京紅衛兵之手）<sup>①</sup>。陳建華出身小資家庭，不屬紅五類或黑五類，也曾跟同學搭火車去廣州串連，但他堅守住一顆寫詩的心，企圖「躲進詩的堡壘，但愈覺

---

<sup>①</sup> 數據參考李遜：〈文革「紅八月」——十七年階級鬥爭的延續〉：「據統計，從 1966 年從 9 月 1 日起，至 9 月 25 日，上海市區 489 所中學中，有 361 所學校紅衛兵發生打人行為，被打者達 1 萬餘人，其中打死 11 人，打傷 961 人。而同時期的 1966 年 8 月下旬至 9 月底，被紅衛兵驅趕出北京市的「五類分子」及其家屬達 8.5 萬多人，全市被打死 1772 人，高於上海 160 多倍。」〔《陽光地帶》（2013/03/12），〈<https://tw.aboluowang.com/2013/0312/290342.html>〉，檢索：2019/11/30〕。李遜資料原始來源有二，上海部分來自編纂委員會編：《中共上海黨志·特記「文化大革命」紀略》（上海：上海社會科學院，2001）；北京部分來自金大陸：〈北京紅衛兵在上海〉，《史林》2008 年第 3 期。

環境的險惡，愈覺生命和詩的脆弱，且不得不和殘酷的現實遭遇」<sup>①</sup>。12月底，陳建華寫了一首短詩〈急漩渦中的孤舟〉（1966），前半首下筆很重，宛如一幅重彩山水畫：

聚攏的黑雲像一群凶狠的烏鴉，  
嘴尖一齊啄向夕陽垂死的白眼。  
慘酷的苦痛逼迫悲憤的雷鳴，  
震顛了山嶽，轟毀星辰的鎖鏈。  
突然眼球爆裂，迸出閃電的銀劍，  
殺散江鷗，砍倒江畔的樓閣；  
它的眼淚更化成狂瀉的暴雨，  
無比怨怒要把整個江面掀翻。<sup>②</sup>

十九歲的陳建華剛剛蛻去浪漫主義的肉身，對象徵主義詩歌技巧的掌握尚未成熟，暴烈的官能化敘述，升華不了視覺裡的江山風雨，通篇毀滅性的字眼只顯得剛硬，且難啃，反而擁塞了應有的詮釋空間。不過李震聲認為此詩「語言的凝聚和濃縮，幾乎突破了白話文通常的流暢框架。張揚到極度的危機性力量，全都擰在了一起，造成詩境怪石嶙峋的效果，營造出一種經由書寫行為得以釋放生命和文學的潛在能量，以及由此傳達出來的那些特異的、帶啟示性的、甚至激動人心的精神氛圍」<sup>③</sup>。李震聲有一點說得很對，「白話文通常的流暢框架」幾乎被塞爆，陳建華似乎想藉這種表現方式來傳達他對文革初期的感受，效果不盡理想，但相對於整個中國詩壇的頌歌流風，至少是鶴立雞群的。

1967 年是陳建華詩歌的轉捩點，「文革在雷厲風行地進行著，但我

---

<sup>①</sup> 劉燕子：〈訪談陳建華博士〉，收入《陳建華詩選》，頁 205。

<sup>②</sup> 陳建華：〈詩界逍遙〉，《陳建華詩選》，頁 15。

<sup>③</sup> 李振聲：〈詩人陳建華——少年時期的肖像〉，頁 143。

成了個『逍遙派』。學校早就停課，……我也出去『串連』了一番，……稍後去了南京和北京，……在家看書、練字，而最重要的功課是寫詩，沉醉在創作的迷狂中」<sup>①</sup>，這一年他寫了十五、六首詩，詩歌技藝在文化逆境中強行催熟。楊小濱指出：

1967 年初，「文革」正如火如荼地展開。在這首詩完成的第二天，中南海將爆發一場前所未有的激烈衝突。戰鬥詩篇和革命文藝的紅色海洋淹沒了中國大地。而這個南方大都會亭子間裡的年輕人卻沉浸在自身的內心憧憬與幻滅的衝突中，他的呻吟似乎在表面上無關乎廣闊的社會環境。不過，從深層的意義上說，那種對『曇花一現』的幻覺的哀悼，對夢醒後「無數條蛇盤纏著，含毒的／舌尖耳語著可怕的情景」(〈夢後的痛苦〉)的描繪，又何嘗不是對歷史心理的象徵化表達呢？<sup>②</sup>

這說法合理，在如此激烈的環境衝擊之下，從家庭生活、就學狀態、周遭的政治鬥爭，到個人的生命願景，全受到斷裂性的影響，陳建華的詩再怎麼繞也繞不過去，只不過是表現手法上的差異，替他的內心世界添上一層迷彩。這首〈夢後的痛苦〉(1967)讓人想起波德萊爾在《惡之花》(1857)的意象運用，或者說，更接近李金髮〈棄婦〉(1923)所呈現的味道，那是一種經過「中文轉化」的，原屬波德萊爾的象徵主義詩學基因。以下十二行是很好的實踐：

我睜開眼睛，茫茫的漆黑  
像一張網，罩住我的恐懼；  
我四肢麻木，如解體一般，

<sup>①</sup> 陳建華：〈詩界逍遙〉，《陳建華詩選》，頁 128-129。

<sup>②</sup> 楊小濱：〈眾皆革命，我獨恍惚——論陳建華六十年代詩作〉，《上海文化·新批評》2009 年第 1 期，頁 34。

如被人鞭笞，棄之於絕谷。

黑夜沉浸於死的寂靜中，  
聽脈搏微弱起伏的聲音，  
如列車駛近曠野的小站，  
山谷的回聲也越來越輕。

無數條蛇盤纏著，含毒的  
舌尖耳語著可怕的情景；  
牠們噬食我沃腴的心田，  
我感到鴉食屍肉般的苦痛。<sup>①</sup>

絕谷、屍體、死亡，對二十歲的陳建華和二十三歲的李金髮來說，有同樣的吸引力，陳建華毫不吃力的繼承了「暗黑系」的意象系統運作模式（跟浪漫主義的幽夜思維有異曲同工之妙），這些想像在表面上脫離現實的上海，偷渡到虛無的曠野小站，在自己的小宇宙享受死亡。陳建華對文革所帶來的現實十分絕望，「棄之於絕谷」的感受催化了詩歌想像的種子，遂有了解體、盤蛇、屍肉等黑暗的聯想。他曾說過：「有什麼比死亡更契合我的秘密？更能象徵地表現我的絕望、我的頹廢？有什麼比死亡的舞蹈更能帶來刺人心腸的快樂？更能向萬花筒般的想像世界開放？」<sup>②</sup>

死亡和絕望感都是青春寫作的籌碼，也是感覺的放大鏡，能夠刺激陳建華的思緒，但前後兩段下手過重，反而不及第三段有一個可供聲音傳遞和回盪的縱深感，精準且優美。此詩的第六段流露出陳建華在時代

---

<sup>①</sup> 陳建華：〈夢後的痛苦〉，《陳建華詩選》，頁 3。

<sup>②</sup> 陳建華：〈死亡遊戲〉，《陳建華詩選》，頁 97。

壓力下的窒息感：「恐懼在黑夜之流延增，／這巨網，我感到收斂時／胸口的窒息，我疲憊不堪，／再從頭數起：一二三四……」<sup>①</sup>，這感覺比死亡更真實地籠罩著他和身邊的親友，夢是痛苦的，夢後的清醒令人難以承受，他努力數一二三四來催眠自己，希望能夠平靜入睡。如此收尾，確有獨到之處。

陳建華自稱「文革逍遙派」，內心藏有莫大的焦躁，逍遙是肉身層面的假象，有時被〈贈公園裡一少女〉(1967)等青春情詩掩護過去，讓人真以為他常在「小徑盡頭，幽邃的綠蔭深處，／有過我憂愁徘徊的腳步；／她們常使我嘆息，當我看見／草澤中遺落的髮夾和手絹。」<sup>②</sup>；有時根本按捺不住，只好釋放出心中的猛獸：「當我獨自一人默默而語的時候，／一隻猛獅從靈魂的地獄裡跳出，／戴著腳鐐亂舞，發出震裂的怒吼，／暴突的眼睛把燃燒的光焰噴吐。／／牠要掙脫，回到自由的森林！那裡有成群的野狼向牠屈膝。／但來了猙獰的獄卒，將牠死命／鞭笞，牠終於倒下，昏在暗角裡。」<sup>③</sup>這首〈荒庭〉(1968)描述了他的精神世界受到文革環境的壓制，偶爾作一聲獅吼，終究不敵大環境的迫害。他愛用「鞭笞」來形容肉體（其實是精神層面）的磨難，小小的命運無能抗拒國家機器的掌握，但他躲在幽靜的角落把握住自己的詩歌，沒有降服於頌詩。

陳建華不是孤獨的，他的夥伴錢玉林（1942-）和張燁（1948-），都是挺直腰杆子來寫詩，根本沒在怕，使出凌厲的力道去執行他們的抵抗詩學。

---

<sup>①</sup> 陳建華：〈夢後的痛苦〉，《陳建華詩選》，頁4。

<sup>②</sup> 陳建華：〈贈公園裡一少女〉，《陳建華詩選》，頁50。

<sup>③</sup> 陳建華：〈荒庭〉，《陳建華詩選》，頁51。



## (二)、抵抗詩學

錢玉林是陳建華的重要寫作夥伴，他覺得「玉林的詩風比我的『頹廢』傾向更有氣魄，他在取向上似乎更有意接續歐美十八世紀以來的浪漫主義的抒情傳統。在這個取向中，一個直接的動機，就是同郭沫若式御用『革命浪漫主義』決裂」<sup>①</sup>，錢玉林的浪漫主義是外放的，讓自己的靈魂在黑暗的政治現實裡發光，直接揭露不可言說的禁忌事物。

他要做的，不是現實主義那種反映事物的鏡子，而是燈，浪漫主義者的燈。

文革剛爆發不久，錢玉林寫下〈三位作家〉(1966)：「在空蕩蕩的書店大門口，／他們胸前掛著牌子，低著頭／〔略〕／無形的手毀滅一切／不管是善良，愛情，是書」<sup>②</sup>，後來情況惡化，「他們讓女兒／在千萬人之前／表現出勇敢——／稱父親為罪犯／唾他的臉」<sup>③</sup>，他拒絕這樣的黑暗、污穢的時代。錢玉林對現實的批判比較直接，少了陳建華那一道意象的轉化手續，但他堅守在頌詩的對立面，用熾烈的情感寫他對大時代的不平之鳴，「表現的是個體性情中的動力因素」<sup>④</sup>，最具代表性的是〈在昔日的普希金像前〉(1967)：

遲了，我已經來得太遲！

在這路口，你曾經遠望凝思，

我早就想來獻上一束鮮花，

---

<sup>①</sup> 陳建華：〈浪漫詩風的歷史性：讀錢玉林『文化大革命』初期的詩〉，《傾向》第10期（1997/01），頁301。

<sup>②</sup> 李潤霞編：《青春的絕響》，頁168。

<sup>③</sup> 李潤霞編：《青春的絕響》，頁173。

<sup>④</sup> 此乃赫爾德的概念，他認為透過創造性的閱讀，文本即可作為「對作家靈魂的一種預測」。〔詳見艾布拉姆斯著，鄺稚牛等譯：《鏡與燈：浪漫主義文論及批評傳統》，頁289〕

如今，只剩下一個空空的基石。

在這黃葉飄飛的秋天，  
在這你所陌生的國土，  
你到哪兒去了？詩人，我在呼喚，  
難道你又遭到了新的放逐？

那些邪惡的眼睛窺視著你  
一如潰朽的堤岸想要攔住洶湧的海水，  
我輕輕撫著這簡樸的大理石座，  
它比亞歷山大王座要崇高萬倍！<sup>①</sup>

1937年2月，這座由上海俄國僑民募款，並獲法租界當局贊助修建而成的普希金紀念碑，矗立於舊法租界祁齊路和畢勳路口的一處小廣場，被上海文人圈暱稱為「詩人角」。1944年11月遭到日本佔領軍毀壞，1947年12月再度重建，於文革初期再次被毀。儘管此詩「開頭那種浪漫主義式的自我戲劇化」<sup>②</sup>，對全詩的情緒張揚起了一定的效應，但錢玉林對普希金銅像的被毀所發出的控訴是有節制的，他企圖將之定位為一個亂世中不容動搖的崇高的文學象徵，遠勝於君王的蓋世功勳，裡面包裹著他個人的文學情感，以及它作為上海人文地景的價值認定。普希金對他的影響，或許可從第四段——「是你真摯、熱情的抒唱，／喚醒了我心底的愛情與詩，／像是春天第一陣溫馨的微風，／為沉睡的田野吹來生命的種子。」<sup>③</sup>——讀出一些端倪。

---

<sup>①</sup> 李潤霞編：《青春的絕響》，頁181。

<sup>②</sup> 陳建華：〈浪漫詩風的歷史性：讀錢玉林『文化大革命』初期的詩〉，頁298。

<sup>③</sup> 李潤霞編：《青春的絕響》，頁182。

這還不夠，必須加上程應鑄（194?-）讀了此詩而寫的文章，才抓得住上海文人和知青對普希金的情感。

程應鑄想起 1963 年念高中的時候，因鼻竇炎不得不到醫院診治，但掛號後要等上幾個小時，他每次都會到普希金像前瞻仰一番：

普希金那種帶有夢幻氣質、雄視遠方的豪放風姿深深吸引著我，令我每每在銅像邊留連不已，久久不忍離去。而每一次面對普希金像都使我獲得一種靈魂的洗浴和昇華，順著普希金的目光，我看見滿街的梧桐樹葉子都泛黃了，我的思緒便會沿著蜿蜒的路面流淌到很遠的地方。我想起在波爾金諾村的秋天詩人寫下了多少感人的華章，想起那給他帶來甜蜜和不幸的愛情，想起在沙皇鐵幕下他的痛苦和徬徨，想起他和十二月黨人的交遊，更想起他天才的生命竟那樣兀然而止……

有時我還會帶著一本普希金的抒情詩集，坐在胸像近處的花壇邊輕聲地誦讀，我覺得在這樣的環境下和普希金進行心靈對話是最富詩意的，也最能掀起內心的激情和想像，這是一種令人終身回味的意境。<sup>①</sup>

這段心境描述十分感性，唯有真正經歷過那個——物資匱乏、心靈飢渴的——大時代的過來人，方能產生如此豐饒的文學感受，它的感性超越了詩歌美學或任何理論分析的層次，它的純粹性使得普希金像嗎啡一樣注入血脈當中，止住來自亂世的心靈傷痛，卻因此銘下終身難忘的詩歌印記。在李潤霞看來，「普希金在中國的被毀，與一代人在現實中的被放逐具有共同性。石像被毀於無形無聲，而詩歌卻從中獲得『熊熊燃燒』的力量，

---

<sup>①</sup> 程應鑄：〈永不倒塌的信念——讀錢玉林〈在昔日的普希金像前〉〉（2001），轉貼於〈<http://m.kdnet.net/share-133712.html>〉，檢索：2019/08/19。

這種力量浸透著悲憤以及與現實暴力的疏離和對抗」<sup>①</sup>，錢玉林用來對抗時代的詩歌，確實少不了一種來自物質廢墟或精神殘骸的悲憤感，他覺得自己彷彿站在藝術精神與政治暴力交會的路口，見證歷史卻無可奈何，為這一座小廣場寫下自我安慰的結尾：「讓無聲的詩頁熊熊燃燒吧，／不朽的是你韻律的磅礴的音響；／真理既不能創造，也不能毀滅，／在火光中，我聽見你豪邁的歌唱……」<sup>②</sup>。

任何一個有是非和道德良知的詩人，都避不開文革的血跡，同代人張燁也寫了〈一個戴高帽子遊街的人〉(1966)、〈血城〉(1966)、〈66年〉(1966)等多首批判文革的詩篇。張燁出生於上海，跟浙江鄉下的祖父一起渡過童年，祖父熱愛的古典詩詞和小說文學開啟她最早的文學世界。十七歲的文學少女張燁寫了第一首詩〈給安娜·卡列尼娜〉(1965)，沒承想，隔年就是逼使她輟學的文革了。前述三首詩展現了張燁性情中較尖銳的一面，批判裡帶著一絲對受難者的同情與憂傷，整體而言並沒有獨到之處。反而是她的青春寫作，為那個大時代的小青春留下一筆鮮紅。那是文革的前夕，1966年1月所寫的一首〈雪球〉(1966)：

銀色的校園。綠色的青春在打雪仗。  
一個男孩般灑脫的短髮姑娘，  
猛地從遠處朝我擲來一個雪球——  
雪球顯然跑錯了方向——  
雪球的準確方向應當是我身旁的紅衣姑娘……

破碎的雪球裡躍出一團紅紙

<sup>①</sup> 李潤霞：〈革命詩風中的另類詩意——論「文革」時期上海詩人群的地下詩歌創作〉，《台北大學中文學報》第26期（2019/09），頁61。

<sup>②</sup> 李潤霞編：《青春的絕響》，頁182。

像綻開在雪地的玫瑰。<sup>①</sup>

此詩其實寫得不怎樣，七個句子連起來差點成了抒情散文，但她寫了一則女同學之間投遞情書的青春故事，很難想像女同志主題竟然出現在1966年的中國詩歌，雖然早在盧隱（1899-1934）的小說裡就出現過女性之間的超級情誼，但在詩歌裡終究是個極為罕見的異類，在性別或性愛議題方面，中國當代詩歌是嚴重的遲緩兒。〈雪球〉寫了一則隱藏式的校園女女愛情故事，基於「她騎士般的眼神一下變成乞憐的羔羊，／顫慄著不聲響」<sup>②</sup>的懇求，我同意保密（不告訴校長），便了結這個事件。

戀愛主題的青春寫作是張燁「左手的詩篇」，右手所寫的「文革事件簿」也偶有佳作，譬如這首在1966年10月所寫的〈你別這樣恐懼〉（1966）。當時正在「橫掃一切牛鬼蛇神」的風頭上，老舍剛剛被迫沉湖自盡，張燁狠狠寫了一首詩挖苦她父親：

你別這樣恐懼  
要學一學蘇東坡嘛  
祖父不是常跟你這麼說嗎？  
「竹林芒鞋輕勝馬。誰怕？  
一簑煙雨任平生。」  
你點點頭，笑笑，但是——  
你的魂好像已被街頭抄家的鑼鼓聲  
攝去了，你不覺得羞嗎，父親  
你竟如此膽小  
我感到你的身子在顫抖……<sup>③</sup>

---

<sup>①</sup> 李潤霞編：《青春的絕響》，頁424。

<sup>②</sup> 李潤霞編：《青春的絕響》，頁425。

<sup>③</sup> 李潤霞編：《青春的絕響》，頁434。

張燁自小跟祖父讀古典文學，有底子，她沒把古文生硬的搬運到詩裡，僅借祖父訓誡父親的兩句東坡詞，跟口語式的白話天衣無縫的契合在一塊，父親膽小和顫抖之由來不必再添蛇足，祖孫倆的生命觀亦躍然紙上，三代人的秉性與氣魄，一目了然。僅此一筆，遠勝其餘殺氣騰騰的批判文革時政之作。張燁的詩雖近口語，卻有別於 1950 年代盛行的民歌式口語，後來她歷經了文革的自我磨練，有了另一番風貌，感覺像後來朦朧詩的寫作路子，好比這首七行短詩〈真理〉(1976)：「一個簡單的真理／從黑色的地獄奪門而出／身上烙有鐐銬的氣味／月光變得異常複雜／／仰望著撩眼的太陽／他笑了／大口大口地吸著清新的空氣」<sup>①</sup>，此詩寫於文革結束的 10 月，被壓抑多年的知青世代終於看到期待已久的曙光，他們追求的真理和自由，從黑獄奪門而出，那種歷劫歸來、重見天日的喜悅，經過擬人化的真理原本很容易理解，但它同時面對異常複雜的月光和撩眼的太陽，增加了詮釋上的難度，也形近朦朧詩。(當然，這種轉變是很後來的事)

丁證霖(1947-)、郭建勇(1946-)、王漢梁(1946-)、許基鶴(1946-)、周啟貴(1943-)都是跟陳建華、錢玉林、張燁同期出道的知青詩人，他們不約而同留下青春寫作和對文革的控訴，由於完全偏離官方的頌歌路線，又不具備北京地下詩歌的戰略位置，以致埋沒多年。李潤霞在編選「潛在寫作文叢」的時候，用一冊《青春的絕響》(2006)讓這支「沉默艦隊」重現江湖，但已物是人非。

## 結語、修正性作用

《青春的絕響》問世後十三年，李潤霞在一篇論文裡說：「從詩歌史的

---

<sup>①</sup> 李潤霞編：《青春的絕響》，頁 586。

歷史發展來看，上海詩人雖然沒有直接參與到新詩潮的隊伍中，但他們文革時期的創作在事實上間接地醞釀了新詩潮的發生，屬於新詩潮潛流期的一部分。他們的創作可以說是真正的文學潛流，但這樣一股或許並不張揚、遒勁的詩歌潛流，沉穩亦綿長，在詩意詩性匱乏的時代中卻不絕如縷，不僅延續了中國古典詩意的傳統，也延續了中國新詩的風情，某種角度上還有外來詩風的借鑒」<sup>①</sup>，承接古典多半是家學使然，借鑒西方則是他們在潛流中的自學成果，這種充滿西方浪漫主義和現代主義色彩的詩風出現在 1962-1967 年間，對現行詩史的版圖起了修正性的作用，若加上黃翔〈獨唱〉（1962），便補上十七年頌歌跟文革地下詩歌之間的空隙，郭路生和白洋淀詩歌群落的登場不會顯得那麼前無古人，那麼橫空出世。

## 第二節、造神運動：郭路生的典律化

### 前言、第一個吃螃蟹的人

1968 年是詩史極為重要的一年，「第一個吃螃蟹的人」郭路生（1948-）在上山下鄉運動中崛起，被認為是一整個詩歌世代的開端。

同時，嚴重懷才不遇的黃翔在遙遠的貴州完成他的〈野獸〉（1968），有別於上海詩群的文革控訴，他以自我意識的崇高化，作為抵抗詩學的核心，擺出一幅烈士的姿態，寫下不知死活的激昂詩句：「我是一隻被追捕的野獸／我是一隻剛捕獲的野獸／我是被野獸踐踏的野獸／我是踐踏野獸的野獸／／我的年代撲倒我／斜乜著眼睛／把腳踏在我的鼻樑架上／撕

---

<sup>①</sup> 李潤霞：〈革命詩風中的另類詩意——論「文革」時期上海詩人群的地下詩歌創作〉，頁 32。

著／咬著／啃著／直啃到僅僅剩下我的骨頭／／即使我只僅僅剩下一根骨頭／我也要哽住我的可憎年代的咽喉」<sup>①</sup>，黃翔對大時代的描述是抽象的，事件不重要，他關注的是整個國家機器或體制對人民構成的負面壓制力量，他無法容忍一個國家如此剝奪人民의思想和言論自由，他誓死抵抗，不惜成為被國法獵捕的野獸，但他同樣有強大的野性，回頭跟暴政之獸互相廝殺，即使敗亡，也要「哽住我的可憎年代的咽喉」。這首「獸性」大發的詩，灌注了黃翔的人格特質，故其形象鮮明有力，氣場強大，以桀驁不馴的姿態矗立在 1968 年詩史的地平線上。

除了黃翔，中國詩壇沒有第二個「敢死之士」。

這種「敢死之詩」無法獲得同時代讀者的共鳴，沒人想陪黃翔連蹲六次冤獄，賠掉十二年。<sup>②</sup>

### (一)、三位一體的造神運動

1968 年開始上山下鄉的知青，歷經兩年政治鬥爭的磨練，比較深刻的了解中共中央的治國能力和政治藍圖，國家前景堪虞，自身前途暗淡，誰都不會去「哽住我的可憎年代的咽喉」，大部分知青比較渴望曙光，即便它帶有謊言的成分。此刻照亮夜空的是一顆命為〈相信未來〉(1968)的啟明星。

郭路生<sup>③</sup>的詩歌在 1968 年的北方知青群體當中造成巨大的迴響，在

---

<sup>①</sup> 黃翔：《黃翔禁毀詩選》，頁 20。

<sup>②</sup> 有關黃翔的生平經歷，可參閱劉燕子：〈不死的流亡文學／骨是他的筆，血是他的墨——布羅茨基與黃翔〉(2020/06/07)，《洞察中國》，< <https://insidechina.rti.org.tw/news/view/id/2067131> >，檢索：2024/03/01。

<sup>③</sup> 郭路生在 1978 年 12 月於《今天》發表作品時，開始用筆名「食指」。故本文所引述或論及的詩作，以此為界，分別用郭路生和食指之名。



改革開放後的十年期間，他跟黃翔和上海詩群一樣遭到主流論述的遮蔽。在 1980 年代，海內外中文學界和全球華文閱讀市場熟悉的是以北島（1949-）、顧城（1956-1993）、舒婷（1952-）為代表的朦朧詩<sup>①</sup>，那是最早浮出的地下詩歌板塊，朦朧詩儼然成為新時期詩歌研究的唯一起點。即使在中國內地，「80 年代初，大多數讀者並不了解在『文革』期間，存在過後來所稱的『地下詩歌』；雖然當時有一些詩作，發表時篇末注明是寫於『文革』的某一年分」<sup>②</sup>。到了 1990 年代初期，主流論述仍舊聚焦於提名諾貝爾文學獎的北島和朦朧詩，其餘文革地下詩歌群體繼續遮蔽下去。

遮蔽的主要原因，在發表的時差。

地下詩歌在文革期間並未在正式發行的刊物上發表，大多以少量油印或傳抄的形式私下傳流，直到改革開放以後，才陸續在民間出版的油印詩刊上發表。這時差，導致他們跟更年輕、更具創造力和破壞力的朦朧詩重疊在一起，因而淹沒在各種朦朧詩論述當中。直到 1998 年，林莽（1949-）等人透過《詩探索》的大篇幅刊載，重新發掘了這批地下詩人，讀者才發現文革並非第二個「無詩年代」。充滿異議色彩的先鋒詩人黃翔、後來被譽為「文革新詩歌第一人」的郭路生（筆名食指）、還有「白洋淀詩歌群落」的芒克（1950-），都是這十年的地下詩歌活動的主角。

地下詩歌的出現，改變了慣常以 1978 年「新時期」為起點的當代詩史研究。不過，林莽這批表面上替詩史補遺（或翻案）的詩人，真正的

---

<sup>①</sup> 相較於北島對朦朧詩一詞的排斥（他堅持「今天派」之名），楊煉的說法反而比較有文學史的包容性：「朦朧詩就像當年法國的野獸派一樣，其稱呼來自於批評和詛咒，卻不期而然地變成了我們頭上的一頂桂冠。」〔詳見楊煉：〈顧城的悲劇〉，《華文文學》2019 年第 2 期，頁 6〕

<sup>②</sup> 洪子誠：〈序〉，收入洪子誠、程光燁編：《朦朧詩新編》（武漢：長江文藝，2004），頁 8。

目的似乎在「弑神」——削減北島、今天派、朦朧詩在當代詩歌史上開天闢地的成就，另推郭路生（食指）為「文革中新詩歌第一人」<sup>①</sup>、或為「第一個吃螃蟹的人」，後來升級到「新詩潮詩歌第一人」（至於「第一」究竟是意指「先驅」還是「盟主」，早已弄不清楚），還有人稱他「一代詩魂郭路生」。

弑神的最佳手段當然是重新造神，所以這場地下詩壇的造神運動，必須首先提出一個問號：「誰是食指／郭路生？」，然後打出第一個形象——「北島的啟蒙上師」。

第一個證據，是北島在一本油印詩集的扉頁寫著：「我的啟蒙老師是郭路生」<sup>②</sup>；多年以後，「北島在法國回答記者提問，回憶說他當時為什麼寫詩，就是因為讀了郭路生的詩」<sup>③</sup>，北島自此放棄了「離愁贈別的舊體詩」<sup>④</sup>創作。既然有了大詩人北島的師承自白，詩人學者們更努力地在詩裡行間，尋找一些「蛛絲馬跡」。

李潤霞曾經對一項物證提出分析：

在北島流傳最廣的詩句中，留下了食指詩歌啟迪的印痕。食指的〈命運〉，開篇第一句就是：「好的名譽是永遠找不開的鈔票，／壞的名譽是永遠掙不脫的枷鎖。」……在這句詩歌的「放射性」的影響中，北島在幾年之後也寫下了他的名句：「卑鄙是卑鄙者的通行證，／高尚是高尚者的墓誌銘。」從這兩句詩歌的比照中，可以看出，它們句式與情緒極為相近，表達的都是對世事的洞察

---

<sup>①</sup> 這是最早的稱號，來自楊健：《文化大革命中的地下文學》（北京：朝華，1993），頁 87。之後各種詩人手筭、訪問稿、記述文章、評論、網站文字，爭先恐後地推出越來越多的封號，然後相互轉引或增訂。在此無法一一註明出處。

<sup>②</sup> 程光輝：《中國當代詩歌史》（北京：中國人民大學，2003），頁 245。

<sup>③</sup> 楊健：《文化大革命中的地下文學》，頁 93。

<sup>④</sup> 北島：《古老的敵意》（香港：牛津大學，2012），頁 75。

以及來自日常性人生經驗的哲理總結，並且都含著某種諷喻的感情色彩<sup>①</sup>。

姑且不論這番影響論是否站得住腳，它確實是郭路生和北島之間，唯一被認可的臍帶。除此之外，其他部分都是格格不入或相反的。一般讀者（以及另有所圖的詩人學者）不理會這些，他們只要含糊其詞地指證四句詩之間的雷同之處，就夠了。確認了師承，即可將朦朧詩的詩學譜系，往上追溯到郭路生的位置，成為太上掌門。

若把郭路生〈我不相信這樣的訊息〉（1976/01）和北島〈回答〉（1976/04）的原稿〈告訴你吧，世界〉<sup>②</sup>（1973/03）兩相對照，便成了郭路生在模仿北島——郭路生在這首悼思周恩來的詩中運用了五次「我不相信」——「我不相信這樣的訊息／啊，誰能相信／誰也不會相信／敬愛的總理就這樣／與我們永遠別離……」<sup>③</sup>，郭路生花了五句「我不相信」來表達震撼與哀慟之情，煽情有餘卻力道不足，而且他的「我不相信」沒有叛逆性的質疑，只是不忍，是順民之語。

若沿用上述「影響法則」，這句「我不相信」便是鐵案如山，證明——郭路生模仿北島。這些不利於郭路生的證據，大夥兒都視而不見。

為了讓郭路生穩坐江山，林莽等人進一步推銷另兩個身分：知青苦難經歷的代言人、精神分裂的文革受害者。

《沉淪的聖殿》（1999）在此著力最深。負責組稿的林莽，結合了當時跟郭路生一同下鄉的知青戈小麗所寫的〈郭路生在杏花村〉、何京韻的〈心中的郭路生〉、李恒久的〈路生與我〉等三篇感人肺腑的回憶文章，

---

<sup>①</sup> 李潤霞：〈一個詩人與一個時代——論食指在文革時期的詩歌創作〉，《芙蓉》2003年第2期，頁146-153。

<sup>②</sup> 李潤霞編：《被放逐的詩神》（武漢：武漢，2006），頁419-420。

<sup>③</sup> 食指：《食指的詩》（北京：人民文學，2000），頁79-80。

再加上崔衛平處心積慮的訪問稿〈詩神眷顧受苦的人〉，以及他自己的一篇〈並未被埋葬的詩人〉，全方位構築出郭路生作為知青代言人和苦難詩人的形象。比起發掘「白洋淀詩群」那種散彈打鳥式的多焦點論述，來得有效多了。程光燁指出：林莽在製作〈食指生平年表〉時，即「意識到了『發掘』對於一個詩人如何走進『公共空間』的重要性。作者更懂得，將一個詩人的個人『苦難』列為年表的『重點』，容易刺激起大眾文化背景中讀者的『好奇心』和『窺私癖』」<sup>①</sup>；洪子誠亦認為此書的編選旨在「渲染詩人的流浪、受難、孤獨抗爭、獻身的專屬特質，落實詩人的邊緣人、英雄、烈士的身分，從宗教、從啟蒙哲學上來定義詩歌」<sup>②</sup>。在高明的傳銷手段運作之下，新時期的詩歌讀者重新認識一個被主流論述長期忽略的，精神分裂的傳奇詩人，他的詩，結合了個人苦難而堅毅的生命、千萬知青的文革經驗、大詩人北島的師承元素，很快受到高度的矚目。

這場「三位一體」的造神運動，真正的目的是朦朧詩的譜系重構。

郭路生的出土，取代了北島在新詩歌的先驅和領導位置。至於其他比郭路生更早「吃螃蟹」的黃翔和陳建華等人，在缺乏龐大的傳媒奧援之下，暫時無法獲得認證。

仔細檢索各種詩選和詩史對郭路生詩歌的前後態度，即可檢驗造神運動的功效。新時期第一部具有里程碑意義的詩選《崛起的詩群——中國當代朦朧詩與詩論選集》（1984）沒選入半首郭路生的詩；翌年出版的重量級詩選《新詩潮詩集》（1985）篇幅是前者的十倍，總算收進一首短

---

<sup>①</sup> 程光燁：〈一個被「發掘」的詩人——《詩探索》和《沉淪的聖殿》「再敘述」中的食指〉，《文學史的興起：程光燁自選集》（開封：河南大學，2009），頁232。

<sup>②</sup> 洪子誠：〈當代詩歌史的書寫問題——以《持燈的使者》、《沉淪的聖殿》為例〉，《當代文學的概念》（北京：北京大學，2010），頁186。

詩〈憤怒〉(1980)；三年後的另一部象徵著世代交替的重要詩選《中國現代主義詩群大觀 1986-1988》(1988)，完全不見郭路生的蹤影。

自 1998 郭路生獲得「反平」和表揚後，從《百年中國文學經典》(1996)、《新詩三百首》(1996)、《百年百篇文學精選讀本》(2002)，到《二十世紀中國詩歌經典》(2004)等重要的選集，都收入他的兩首代表作〈相信未來〉(1968)和〈這是四點零八分的北京〉(1968)，雖然沒有給予特別突出的篇幅，也算佔上主流詩壇的一席之地。其他較小規模的詩選，更加不會漏掉他。

在詩史撰述方面，洪子誠和劉登翰在 1993 年版的《中國當代新詩史》首次提到郭路生／食指和〈我的最後的北京〉<sup>①</sup>，只用了三分之二頁的篇幅略略交代了此詩的題旨，以及下鄉運動，隨即銜接白洋淀詩人群。2005 年修訂版的《中國當代新詩史》總篇幅增加了七萬字，郭路生／食指部分也略增半頁，著重討論他如何被發掘的過程和事件背景<sup>②</sup>。程光燁《中國當代詩歌史》(2003)，則用了一節（五頁半）的篇幅來定位郭路生／食指的先驅角色，當然也討論了那首〈這是四點零八分的北京〉。其餘五花八門的文學史著作，也都少不了郭路生／食指。

## (二)、孩子的筆體與光輝思想

整體而言，林莽和崔衛平等人的造神運動相當成功。尤其〈這是四點零八分的北京〉的典律化，更是一則當代傳奇。這首經過多位詩人學

---

<sup>①</sup> 〈這是四點零八分的北京〉首次發表在油印的地下詩刊《今天》第 4 期(1979/06)，兩年後正式發表在《詩刊》1981 年第 1 期，改名為〈我的最後的北京〉。

<sup>②</sup> 洪子誠、劉登翰：《中國當代新詩史〔修訂版〕》(北京：北京大學，2005)，頁 182-183。

者評析的名篇，卻存在著一些詮釋角度上的問題。吸收了大量評析和讚美之後，它日益龐大的體積，產生了可怕的遮蔽效能，讓其他帶有嚴重缺失的郭氏詩作，得以入土為安，不致影響天才詩人的崇高評價。

要確立一位真正的天才詩人，就不能迴避他整體的創作成果。因此，必須捨棄現存的所有詮釋成果和角度，淨化文革世代文友所附加的情感共鳴，把詮釋的干擾降到最低，改用「繫年閱讀」方法來重讀被典律化的「四點零八分」。

繫年閱讀在當代詩歌研究上較為罕見，這法子不高明，又繁瑣，但它是一面「照妖鏡」，能把一個詩人讀得更精確，更全面，更透徹，而且無所遁形。

每一首詩有它的生產語境，說不定還有血脈相連的姐妹篇，總之，它不會是孤立的。為了忠實重返創作〈這是四點零八分的北京〉的初始情境，我們必須從 1968 年展開論述。那一年是郭路生創作生涯的巔峰的年度，所有的代表作都集中於此。楊健對〈相信未來〉的評價奇高，他十分誇張地指出：「僅僅憑著〈相信未來〉一詩，食指名滿天下。他的詩在當時的青年中間祕密流傳甚廣，無論是在山西，陝北，還是在雲南，在海南島，在北大荒……只要有知青的地方，就祕密傳抄食指的詩。當時人們對食指有種種猜測，傳得神乎其神。」<sup>①</sup>

郭路生出生於山東朝城，1953 年隨父母遷居北京，從 1965 年（十七歲）開始創作，十九歲時認識被打為走資派的何其芳（1912-1977），並請教詩歌寫作問題。郭路生也常跟一群文藝青年聚會、往來，他因此

---

<sup>①</sup> 楊健：《文化大革命中的地下文學》，頁 93。貴州地下詩壇的領導人物黃翔，對此不以為然，他在寫給鍾鳴的信裡表示：南方詩壇跟北京詩壇一向風馬牛不相及，食指的影響力也僅止於小圈子裡。〔詳見洪子誠、程光燁編：《朦朧詩新編》，頁 9，註 2〕

被劃為右派學生，並冠上「裴多菲俱樂部」<sup>①</sup>的罪名抓去受審。1968年，「太陽縱隊」的張郎郎（1943-）逃離北京時留下一句「相信未來」，陷落在政治黑暗中的郭路生據此寫下將來「名滿天下」的〈相信未來〉<sup>②</sup>：

當蜘蛛網無情地查封了我的爐台，  
當灰燼的餘煙嘆息著貧困的悲哀，  
我依然固執地鋪平失望的灰燼，  
用美麗的雪花寫下：相信未來。

〔略〕

我要用手指那湧向天邊的排浪，  
我要用手掌那托住太陽的大海，  
搖曳著曙光那枝溫暖漂亮的筆桿，  
用孩子的筆體寫下：相信未來。<sup>③</sup>

此詩在語言技巧上的表現，算是郭路生詩作當中較出色的其中一首，它難免帶著十七年和文革初期的方塊形式，同時也讓人很自然的想起普希金（Aleksandr Sergeyevich Pushkin, 1799-1837）的名作〈假如生活欺騙了你〉（1825）：「假如生活欺騙了你，／不要憂鬱，也不要憤慨！／不順心時暫且克制自己，／相信吧，快樂之日就會到來。／／我們的心憧憬著

---

<sup>①</sup> 「裴多菲俱樂部」（Petőfi Club）成立於1954年，是匈牙利勞動青年聯盟下屬的一個由年輕知識分子構成的合法組織，作為當時反對派對抗政府的重要社會輿論平臺。由拉科西領導的匈牙利勞動人民黨政權卻視之為反黨、反人民民主制度的組織，中共方面則誤認它為1956年匈牙利事件的罪魁禍首。

<sup>②</sup> 此詩最早發表於油印地下詩刊《今天》第2期（1979/02），後來又刊載於主流文學刊物《詩刊》1981年第1期。前後雖有多次修訂，但版本差異不大。

<sup>③</sup> 食指：《食指的詩》，頁10。

未來，／現今總是令人悲哀：／一切都是暫時的，轉瞬即逝，／而那逝去的將變為可愛。」<sup>①</sup>普希金鼓勵俄國的百姓在艱困中懷抱著希望，去憧憬生活，相信未來。普希金作為郭路生的一個偶像，這首詩可能鼓舞了郭路生。但這不是本節討論的重點。在此要談的是郭路生對國家前途和政治環境的洞悉力。比起黃翔那幾首敢為天下先的，批判力道驚人的〈野獸〉和〈火神交響詩〉（1969），郭路生在此表現得疲軟無力，像個懦弱的書生。他唯一想做的，只是呼籲大家「相信未來」。在紅衛兵運動鬧得翻天覆地的時候，大夥兒根本不敢設想未來，「未來」是一個令人心痛和絕望的字眼。出生在革命家庭的少年郭路生，被無數忠君愛黨的「偽詩歌」和宣傳單洗腦了十幾年的郭路生，即使多次被抓去審查，被扣帽子，他竟然還天真的相信會有這麼一天。他的鼓勵是真誠的，「孩子的筆體」也是純真的，因此才令人感到悲哀。詩的最後一段，完成意象性相當豐富的呼籲之後<sup>②</sup>，也許怕讀者看不懂，他用郭小川式（經典的頌歌和戰歌綜合體）的語調來收尾：

朋友，堅定地相信未來吧，  
相信不屈不撓的努力，  
相信戰勝死亡的年青，  
相信未來，熱愛生命。<sup>③</sup>

沒有比這種呼籲更保守、更消極、更軟弱的了。單從思想深度來評斷，它完完全全稱不得上經典。張閱對此詩也很不以為然，他認為：

可以肯定，食指不是新詩歌的『第一人』，在現代主義詩歌方面

---

<sup>①</sup> 普希金著，查良鏗譯：〈假如生活欺騙了你〉，收入劉文飛編：《普希金集》（廣州：花城，2008），頁30。這首詩其實沒有什麼藝術境界可言，思想空洞，有損「俄羅斯的太陽」之名。

<sup>②</sup> 當然少不了「太陽」、「大海」和「曙光」等經典的紅衛兵詩歌「光輝」意象。

<sup>③</sup> 食指：《食指的詩》，頁11。



的貢獻，也不是開拓性的。真正說來，〈相信未來〉在現代主首詩歌道路上走得並不遠，它在風格上與其說是現代主義的，不如說是古典式的。從根本上說，食指詩歌所繼承的，依然是賀敬之等人的主流傳統。且不說同時期的現代主義風格高度成熟的陳健華的詩，即使在他相當熟悉的北京詩歌圈裡，食指的詩歌傾向也算不上前衛。郭世英等人比他走得更遠。<sup>①</sup>

要是黃翔在寫作〈野獸〉當下讀到此詩，肯定非常不屑，而且悲憤。悲憤也沒用，廣大的知青差不多是同一種心境。當時真的很多知青被迫下鄉（雖然尚未進入年底的高峰期），這句「相信未來」的優先鼓勵對象，想當然，就是數十萬北京知青，大夥兒惶惶不可終日，「相信未來」宛如安定人心的符咒一樣見效。

郭路生的思想單純，性情真摯，對政治局勢和人心缺乏洞悉能力，常把事情往好處想。要了解郭路生，得把他的詩再推前兩年讀起。「像許多紅衛兵一樣，食指一開始熱衷於紅衛兵運動和上山下鄉」<sup>②</sup>，郭路生曾在 1966 年 10 月參加紅衛兵全國大串連，他也十分肯定上山下鄉運動，這首〈在你出發的時候〉（1968）見證了他的樂觀心態：

解開情感的纜繩

告別母愛的港口

要向人生索取

不向命運乞求

---

<sup>①</sup> 張閔：〈「文革後」新文學的曙光——從食指到白洋淀詩群的詩歌寫作〉，《言辭喧囂的時刻》（北京：新星，2014），頁 35。

<sup>②</sup> 楊四平：〈食指：被理性與非理性糾纏著〉，《20 世紀中國新詩主流》（合肥：安徽教育，2004），頁 213。

紅旗就是船帆  
太陽就是舵手  
請把我的話兒  
永遠記在心頭<sup>①</sup>

這些的句子真不該出現在郭路生筆下，根本就是一首充滿「光輝」的典型紅衛兵頌歌！郁文填詞、王雙印譜曲的〈大海航行靠舵手〉也是這樣寫的：「大海航行靠舵手，／萬物生長靠太陽，／……／革命群眾離不開共產黨，／毛澤東思想是不落的太陽。」<sup>②</sup>事不關己，感覺不到痛，郭路生在高度樣板化的敘述中，全是空洞又無可救藥的黨政「光輝」思維。紅旗、太陽、舵手，樣樣具備。論氣勢，卻遠遠比不上郭小川〈刻在北大荒的土地上〉（1963）。此非孤證，當他在〈送北大荒的戰友〉（1968）的時候，「光輝」的思想毛病又犯了：

不是帶走思戀和痴情的白帆漸漸遠逝  
也不是普通列車滿載旅客奔往關東  
是時代的列車向著光輝的未來前進  
是黨的血液沿著鋼鐵的脈動奔騰

所以不該也不能用眼淚為你們送行  
而應該鼓起一陣又一陣的掌聲  
因為這是在鼓勵一個初步的兒童  
邁開步伐走向光輝壯麗的前程<sup>③</sup>

---

<sup>①</sup> 食指：《食指的詩》，頁 40。

<sup>②</sup> 轉引自王家平：《文化大革命時期詩歌研究》（開封：河南大學，2004），頁 61。

<sup>③</sup> 食指：《食指的詩》，頁 45。〈在你出發的時候〉和〈送北大荒的戰友〉的先後順序無從確認，但從敘事主體的情感狀態推斷，應當在〈冬夜月臺送別〉之前。

在詩裡快快樂樂歡送了兩趟下鄉的革命戰友之後，郭路生隱隱感到一點不安和憂傷。說不定他稍稍看清楚了局勢，原來現實不如想像中的那般「光輝」，所以他在寫〈冬夜月台送別〉（1968 冬）時開始感到困惑：「那聲聲高喊呼叫的汽笛啊／為什麼今天叫得這樣淒慘／是按到年輕人不均勻的脈搏／還是看到了車窗上噙著淚的雙眼」<sup>①</sup>。儘管字面上出現「淒慘」和「噙著淚的雙眼」，卻未能傳達出真實的感傷或悲憫之情，或最起碼的離情別緒。那個習慣性感嘆的「啊」字，讓敘事主體的情感顯得做作；也正是這聲感嘆，將聆聽對象由外在群眾轉向自己，成為內心的低語。詩末，再來兩句空洞的「俯身拾不到一片寄情的枯葉／願詩句記下這月台深冬的夜晚」<sup>②</sup>，實實在在的摧毀一首詩。

很快就輪到郭路生下鄉。

### （三）、這才是「四點零八分的北京」

唯有切身之痛，才能逼使他用最真實的情感寫下這首〈這是四點零八分的北京〉，時間是 1968 年 12 月 20 日，在前往山西汾陽杏花村的列車上，同行的秦曉鷹幫他找了一個人較少且有暖氣的車廂寫詩，是夜完成初稿。此詩的開頭四段，看似簡單，卻準準扣住下鄉知青的共同記憶：

這是四點零八分的北京

一片手的海浪翻動

這是四點零八分的北京

一聲尖厲的汽笛長鳴

---

<sup>①</sup> 食指：《食指的詩》，頁 46。

<sup>②</sup> 食指：《食指的詩》，頁 46。

北京車站高大的建築  
突然一陣劇烈地抖動  
我吃驚地望著窗外  
不知發生了什麼事

我的心驟然一陣疼痛，一定是  
媽媽綴扣子的針線穿透了心胸  
這時，我的心變成一只風箏  
風箏的線繩就在媽媽的手中

線繩繃得太緊了，就要扯斷了  
我不得不把頭探出車廂的窗櫺  
直到這時，直到這個時候  
我才明白發生了什麼事<sup>①</sup>

每個經歷過下鄉運動的知青讀了此詩，沒有不感動的。簡單，真實。郭路生沒有包山包海的，把整個上山下鄉運動的緣起和背景一股腦兒全抓進來，他放棄了「假、大、空」的宏觀敘事，放棄了大歷史的粗糙鏡頭，僅僅抓住一個令千萬人刻骨銘心的時刻——下午四點零八分——展開一次即時性的，顯微式的真情記述。這就夠了。從〈冬夜月台送別〉裡「那聲聲高喊呼叫的汽笛啊／為什麼今天叫得這樣淒慘」，到「這是四點零八分的北京／一聲尖厲的汽笛長鳴」，郭路生的敘述變得內斂，先是緊張，接著驚慌。他當然知道窗外在發生什麼事，在火車發動的那一刻，依然驚慌失措，吃驚地望著窗外。接著用上慈母手中線的典故（其實是個人的真實記憶），由此再銜接到風箏／心房的意象，邊走邊扯，越扯越痛，

---

<sup>①</sup> 食指：《食指的詩》，頁 47。

母親變成北京的隱喻，線繩是臍帶。郭路生最後的幾句「終於抓住了什麼東西／管他是誰的手，不能鬆／因為這是我的北京／這是最後的北京」<sup>①</sup>，緊緊抓住了天下知青的心，讀起來，有一種心痛的感覺。不需要太多的分析或解釋。

從時代意義、情感的共鳴深度與廣度來看，在充斥著頌歌和戰歌的早期文革詩壇，它絕對是一首（相對的）經典之作<sup>②</sup>。張棗（1962-2010）為此詩作出非常典型的詮釋，足以代表中國詩歌界的全體看法：

「四點零八分」，在北京知青的集體記憶裡烙下一道內心傷痕。這也是當年知青專列的首發時間，將滿滿一車正值青春期的孩子送往不確定的未來。郭路生的詩抓住了這個瞬間，為個體傷害同時也是為整整一代人的創傷留下了既是私人又是歷史的見證。通過說出自己的負面經歷，外在闡明或者內在反思這一件事——對同輩人而言也是意義重大的歷史事件（這裡是指四點零八分的告別場景），詩人成為無數人的代言人。這一手法也常見於朦朧詩——特別是在北島、舒婷、顧城、江河和楊煉的早期作品中屢見不鮮。事實上是來自郭路生的影響。<sup>③</sup>

接下來，必須暫時擱置張棗這番乍讀之下十分合理的評論，將鏡頭拉回歷史文本的現場，把所有的人、事、物錨定在「原生語境」，去還原此詩最貼近真實的面目。

---

<sup>①</sup> 食指：《食指的詩》，頁 48。

<sup>②</sup> 這個評價，僅僅是「相對於文革時期的詩歌」而言。在五四以降近百年的中國新詩史上，它算不上一流的詩作，但在討論文革詩史的時候，卻不可迴避，它確實是詩歌史的一個重要地景，一個被眾多讀者接納、熟悉，甚至被詩人和學者熱烈討論過的經典。

<sup>③</sup> 張棗著，亞思明譯：《現代性的追尋：論 1919 年以來的中國新詩》（成都：四川文藝，2020），頁 219。

1969 年 12 月 22 日，郭路生下鄉後兩天，毛澤東正式號召全國知青上山下鄉，去接受農民的再教育，引發全面性的知青離鄉潮。關於這歷史時刻，向來有兩種截然不同的說法：

[A] 在官方保存的歷史檔案照片和紀錄片（譬如《文革十年》）當中，知青們是心甘情願而且興高采烈的下鄉，火車站擠滿歡送的人潮，這情景就如同郭路生〈在你出發的時候〉和〈送北大荒的戰友〉所描述的一樣，這應該是事實。

今天看起來像一場浩劫的上山下鄉，對當時「處在狂熱和亢奮中」的「對偉大領袖毛主席的紅衛兵一代來說，是以崇高的使命意識和紅色理想奔赴農村『廣闊的天地』。作為『歷史洪流』中的『新生事物』和『偉大創舉』，知青告別城市是繼續革命的開端，一個新的人生的起點」<sup>①</sup>。這絕對是一場「偉大的革命」。

[B] 戈小麗描述了另一種情景，她後來跟郭路生同在杏花村下鄉，她想起自己親身經歷的月台情境（出發日期比郭路生更晚），真是一團亂：「車上車下哭成一團。有的學生被打成反革命，關在學校，連家都不能回，被工宣隊直接押上火車。他們的父母抱著為他們準備好的行李，來見最後一面，哭成了淚人。有的父母是剃了陰陽頭的黑幫或反革命，被單位造反派押來見自己孩子最後一面。有的人當場就哭昏了」<sup>②</sup>。這是

---

<sup>①</sup> 吳尚華：《中國當代詩歌藝術轉型論》（合肥：安徽教育，2004），頁 154。這段文字是吳尚華對〈這是四點零八分的北京〉的背景詮釋。事實上，知青下鄉的問題因時間的點不同，其政治理念、情緒、動機也有差異。最早一批在 1964-1965 年下鄉的知青，是階段鬥爭「血統論」底下的受害者，他們大多是資本家、右派家庭的子女，表面上看似自願下鄉的行為背後，隱藏著另一個苦衷——企圖透過勞動人民的教育／改造，來淨化、洗滌與生俱來的原罪。可參閱鄧鵬編：《無聲的群落：大巴山老知青回憶錄（1964-1965）》（重慶：重慶，2006）。

<sup>②</sup> 戈小麗：〈郭路生在杏花村〉，收入廖亦武編：《沉淪的聖殿：中國 20 世紀 70 年代地下詩歌遺照》（烏魯木齊：新疆青少年，1999），頁 64。

另一個後來下鄉實況，肯定不是一場「偉大的革命」。

「假設」——郭路生離鄉時，見證的是後者，那麼他的詩歌技藝果真高妙，不刻意描寫生離死別的場景，一切盡在其中。最後兩句「因為這是我的北京／這是最後的北京」，算得上神龍擺尾，力道貫穿往後不斷傳抄此詩的千萬紙背。這是許多人初讀此詩的感受，是最圓滿的「假設」。當然，那也是絕大部分年輕讀者「想當然」的情境。

實情往往跟「假設」或「想當然」有一段落差。

此落差之大，讓張棗的評論崩解成一片毫無參考價值的廢墟。

郭路生離鄉那天，上山下鄉尚未進入高峰期，火車站是否萬頭鑽動，是否哭天號地，實在很難找到具體的文字證據。《沉淪的聖殿》正好收錄了兩張友人送別郭路生去山西插隊當天，攝於北京火車站的合照：



青年时代的朋友们送郭路生去山西插队时，摄于北京火车站，其时1968年12月20日，诗人20岁，他在这次赴山西的列车上，创作了不朽名篇《这是四点零八分的北京》。



圖片來源：廖亦武編：《沉淪的聖殿》，頁 75。

這兩張老照片，忠實記錄了歷史現場<sup>①</sup>：前者八人衣著齊集，郭路生面帶笑容，而且畫面乾淨，身旁身後都沒有閒雜人等；後者三人咧嘴而笑，手裡各捧一株盆栽，身邊只有兩、三個閒人。它證明了三件事：（一）衣冠整齊、表情開懷的郭路生並非在悲慘的情況下離京；（二）北京火車站的人潮應該不會很多；（三）當天的班次應該沒有生離死別的大批知青或反革命分子，否則郭路生一夥人不會有那麼好的心情照相。

那一天下午，一群友人「歡送」了郭路生。

換言之，1968 年 12 月 20 日下午的北京火車站沒有明顯的傷痛，只有在「四點零八分」火車正準備離去的時候，才引爆了一股騷動，送別

---

<sup>①</sup> 在歷史或文學史研究上，圖像和文字都是重要的文獻，尤其偶然拍攝的照片，可在文字留白之處，提供一些重要的訊息，或線索。這兩張照片有別於官方的宣傳照，它是偶然的記實，而且出自《沉淪的聖殿》；再加上照片底下所附的說明文字，可謂圖文並茂，具有相當珍貴的參考價值和證據力。



總難免有些情緒。由始至終，都沒有發生知青們（後來）經歷的悲慟或失控場面，此詩無心插柳，機緣巧合的預言了一則（未來的）歷史景象，在文革期間引起巨大的共鳴。只能說，歷史給中國知青送上一分慘痛的經歷，也給郭路生送上一分意想不到的大禮。

郭路生沒有親自經歷戈小麗等人的浩劫，完全不是張棗未經考據的臆測。

郭路生遭受到的政治衝擊不夠強烈，無法幫他掙脫固有的思想囚牢，完全談不上張棗所謂的「外在闡明或者內在反思」，這一向都不是郭路生的人格特質（有眾多前作為例，亦有新作為證）。郭路生是一個非常天真、單純的詩人，從來不具有「代言人」的自覺，他只是寫下自己在火車上的感受<sup>①</sup>，後來被歷史的巧合自行放大了，竟成為張棗筆下「無數人的代言人」，甚至影響了北島等朦朧詩五大將的早期作品。張棗完全沒有考據事實的時間細節、未經論證的審美判斷，是郭路生研究成果當中非常典型的一種造神謬論，接受度也很高。

郭路生不具反思能力，也不具代言人意識，鐵證在緊接其後的新作。

在杏花村插隊半年後，在端午那天郭路生居然開始〈等待重逢〉（1969/06）：「讓我們在金色的田園重逢／讓我們在光榮的時刻重逢／讓我們固執而耐心地等待著／那迎來光輝勝利的重逢」<sup>②</sup>，無可救藥的紅衛兵「光輝」思想重出江湖，真不知水深火熱中的知青們，傳抄此詩的時候作何感想。可怕的是這種「光輝」思想，像欲罷不能的毒癮糾纏著郭路生的詩筆。四個月後，又來一首祝賀國慶的應景詩〈農村「十·一」

---

<sup>①</sup> 郭路生後來口述了這件事的細節：「這之前寫過送別人下鄉的〈送北大荒戰友〉。送別人下鄉和自己真要離開北京感受太不一樣了，尤其火車開之前『咣！』的那一聲，一下讓心裡一震。」〔詳見食指口述：〈閱風吹散成淡寫輕描〉，收入北島、鄂復明編：《今天四十年》（香港：牛津大學，2018），頁43〕

<sup>②</sup> 食指：《食指的詩》，頁50。

抒情〉(1969/10)：「是最深沉的感情／是最堅定的思想／在說祖國的農村／是太陽升起的地方」<sup>①</sup>。翌年春天，郭路生骨子裡的「光輝」思想越來越光輝：

啊，道路曲折——

我們目光堅定

因為我們這一代

已經完全看清——

毛澤東的旗幟

正在標誌著

共產主義道路

第三個里程碑

啊，肩負沉重——

我們都還年輕

因此我們這一代

必將驕傲地看到——

毛澤東的旗幟

高高飄揚在

共產主義大廈

更高的一層<sup>②</sup>

這首「豆腐乾體」的「偽詩歌」不需要分析，百分百屬於十七年時期的

---

<sup>①</sup> 食指：《食指的詩》，頁 52-53。

<sup>②</sup> 食指：《食指的詩》，頁 57-58。

頌歌，毫無反思，亦無代言，只見被紅色政治奴役的思維。當郭路生寫下〈我們這一代〉（1970/03），這一代曾經以淚水傳抄其詩作的知青，難道不會懷疑自己有沒有誤讀了〈這是四點零八分的北京〉？白流了淚？早該多年入土的頌歌，居然死灰復燃，以無比愚忠的姿態重臨郭路生的思想靈台。其實，這也不是郭路生／食指創作生涯上的唯一敗筆，跟它水平相近的劣詩不在少數（後期的創作也一樣）。

李潤霞認為郭路生的頌歌寫作是可以理解的：

他的作品基本貫穿了兩個系列，它們是『兩極逆反式』的系列：一類作品完全是（或近於）主流詩歌，屬於平庸淺薄的為「時」而作，其原因或許是言不由衷，或許是為了能夠公開發表，從而得到社會承認；另一類作品則又完全逸出了主流文學規範，甚至以與主流對峙、叛逆的方式書寫著個人的詩歌話語，這是詩人個人的思想覺醒和對時代扭曲的真切感受以及自我情感的真實流露，也說明無法壓抑的詩情必然要迸發出來，這種兩極逆反的作品代表了詩人思想的兩面性或曰多面性、複雜性和分裂性。從人性或作家心態的深層次來看，食指的這種分裂性、多面性其實與食指的『真誠』是統一的，並不矛盾。<sup>①</sup>

李潤霞所言的「為時而作」確實是當時大部分詩人的作為，這些假、大、空的「偽詩歌」正是大時代的產物，但真正的詩人不會屈從，黃翔何嘗有一詩向威權和功利下跪？論詩人的氣節和硬骨頭，黃翔是同代人難以望背的。上海詩群也沒有下跪，陳建華照寫他的現代主義詩歌，張燁照樣火力四射，都是好樣的。郭路生為何不行？

負面的詩作和思想行為，未必是自我壓抑的部分，說不定它才是食指的主要人格特質。

---

<sup>①</sup> 李潤霞：〈一個詩人與一個時代——論食指在文革時期的詩歌創作〉，頁 146-153。

沒有人會去強迫一個形同路人甲的「少年郭路生」，去寫那些「主流詩歌」，他不是艾青或馮至。

郭路生在詩歌寫作裡的所有動機和企圖，都是自發性的，他得自行承擔全部的責任和評價，後世的詩人學者們沒有必要硬找藉口替他開脫。對峙和叛逆的部分，其實不多，力道尤其不足。郭路生稱得上是文革時期較出色的一個詩人，卻非完人，亦非奇才；要將偶有佳作的郭路生神格化，在聲勢上可行，在學術論述上完全站不住腳。很多學者心腸太軟，試想，若將郭路生所有投機、應景、愚忠、光輝的劣作，一律用分裂後的負面人格將之括弧起來，存而不論，豈不成了一套去蕪存菁的淨化機制？立馬省去長篇大幅的辯證。得此厚愛，郭路生的神話地位自然屹立不搖。

相較之下，楊四平的評價值更得深思：「嚴格地說，食指在知青時代的詩歌寫作，文學史發展的意義比文學審美創造的意義要突出些，而且這種突出，已經不是在他個人寫作領域內的突出，而是關乎整個『文革』詩歌寫作層面上的突出，標示出『文革』地下詩歌寫作的高度」<sup>①</sup>。楊四平這番「去神格化」的說法才是正確的，郭路生詩歌擁有不可忽視的詩史意義，少了他，早期文革地下詩歌將失去部分的討論價值，當然也不會因此崩盤，上海詩群和黃翔各有一席之地。

### 結 語、無所遁形的繫年閱讀

郭路生在公認的創作高峰期（1968年），寫下〈海洋三部曲〉、〈煙〉、〈酒〉、〈相信未來〉、〈魚兒三部曲〉、〈希望〉、〈寒風〉、〈勝利者的詩章〉、〈我這樣說〉、〈這是乾脆忘掉她吧〉、〈難道愛神是〉、〈黃昏〉、〈在你出

---

<sup>①</sup> 楊四平：《20世紀中國新詩主流》（合肥：安徽教育，2004），頁212。

發的時候〉、〈靈魂之一〉、〈你們相愛〉、〈送北大荒的戰友〉、〈冬夜月台送別〉、〈這是四點零八分的北京〉等十八首詩；1969 年共四首：〈等待重逢〉、〈給朋友〉、〈農村「十·一」抒情〉、〈楊家川——寫給為建設大寨縣貢獻力量的女青年〉，1970 年只有一首〈我們這一代〉。本文的繫年閱讀，首先排除了情詩，再抽取跟「四點零八分」送別相關的四首同期詩作，以及三首郭路生在杏花村插隊和湖北遠遊期間（1969/12/20-1970 春）的詩篇，作為後續的追蹤討論。

透過八首詩（篇名底下畫上底線者）的繫年閱讀，足以顯示郭路生的問題不在思想的多面性或複雜性，反在其單薄性和脆弱性。

基本上，他的社會人格深陷在十七年時期的頌戰歌體所象徵的思想毒害當中，導致大部分詩作的主題和形式，都沒有能力擺脫這個從小「教育」他的陰影。郭路生是「真誠」的，真誠非但不足以構成天才詩人的要素，反而侷限了他的思考深度和廣度。雖然身為北島的啟蒙老師，其實對北島在思想或藝術層面上的影響十分有限，那個連北島自己也沒說清楚的啟蒙，比較像是對詩歌創作的熱情與執著（區區四行詩句的比對，根本沒有意義）。

每一首重新出土的文革詩歌，背後可能附帶一些真偽難辨的記憶。

著有《中國知青史》（1998）和《中國知青口述史》（2002）的文革史學者劉小萌（1952-），在研究中發現：口述方法可以補史，證史，甚至改變人們對歷史的認識，但口述中卻包含各種不真實成分，幾乎是難以避免的。一來是時間久遠，受訪者記憶出現偏差；二來是口述者文過飾非，選擇性地講述或隱瞞部分情節，使得口述的真實性打了折扣。最好的辦法還是口述與文獻互相補充，彼此印證，才能最大限度地接近歷史的真實<sup>①</sup>。唯有最大限度地接近歷史的真實，才能忠實還原文革地下詩

---

<sup>①</sup> 劉小萌：〈關於知青口述史〉，《廣西民族學院學報》2003 年第 3 期，頁 19-25。

歌的歷史面貌。

文學史的論述，本應撇開不該有的同情與諒解，削去造神專用的回憶與補白，忘掉郭路生／食指的精神分裂症，重返歷史的現場，重讀文革詩歌文本裡的郭路生，才能讀出真實的詩人與詩。

### 第三節、京畿攻略：黃翔的行動劇

#### 前 言、俯瞰天下

郭路生詩歌能夠以浩大聲勢重出地表，有一個地緣因素：北京。

郭路生在北京長大，就讀北京第五十六中學。在此經歷文革，並寫下〈這是四點零八分的北京〉然後跟廿一名北京知青落戶杏花村插隊。改革開放之後，郭路生以食指之筆名在北京民刊《今天》發表詩作，再後又在《詩刊》發表，最後又有北京詩人林莽為他展開造神運動。

只有北京文壇才擁有全國性的能見度。

北京作為五四文化運動的發源地，先天上就累積了幾項其他中國城市無法比擬的學術與文化優勢。首先是北大、清華等多所高校密集座落於此，學術與創作人才的聚集造就了驚人的知識力量，並形成一個政治評議和學術論述的中心，以及領導全國思潮的自我期許心理。其次，北京的中國文學與外國文學出版品的出版量、流通量與藏書量，遠比其他城市來得高（以詩為例，各地詩歌資訊和文獻長期在此匯聚、累積和流動，足以構築出一個虛擬的詩歌帝國地圖）。人在北京，即可俯瞰天下，這是一片學術的沃土。其三，全國發行量多達五十萬本的《詩刊》和《星星》詩刊，編輯部也座落在城內；自中共建政到文革為止，郭沫若、賀

敬之等重量級官方詩人都聚集於此。北京詩壇幾乎等同於中國詩壇。其四，政府的機關重地都在京城，舉凡具體的示威或抗議活動（學運和民運），都能形成官民直接對峙的架勢，而不是隔空對話，這種地利之便，在詩歌啟蒙運動中是絕佳的優勢。

當北京知青大舉下鄉插隊之後，在各地成立各種文藝沙龍，其中又以芒克（1950-）與北京三中的同學根子（1951-）和多多（1951-）「白洋淀詩歌群落」最有名。由三百多個湖泊組成的洼地——白洋淀，位於河北省安新縣，離北京兩百多哩，基於地理因素，地方政府對知青的管教十分鬆散，無形中成為知青的藝文天堂，吸引了北京城內及北方各省的知青前來交流，遂成為中國北方的一個藝文中心。這種藝文沙龍光憑知青們的創作與閱讀狂熱，尚不足以成事，他們高度仰賴「灰皮書」和「黃皮書」的養分，這些「專供高級幹部閱讀的『內部讀物』」也開始流落到他們的子女及一般青年學生手裡。擺脫了父母師長的管束，又使他們面對破碎的世界，在書中尋找完全是屬於他們自己的答案。這種人生啟蒙期中的精神漫遊，從某種意義上正是這一代歷經磨難者們難得的自由時光。……在文革思想史上起了重大作用的『灰皮書』、『黃皮書』就是在這樣的文化背景下登場，並在一代人的思想里程中催化了精神核裂變的」<sup>①</sup>。北京知青得天獨厚之處，在此。他們可以獲得比其他省分知青更多的西方文哲經典著作，在創作的思想深度和廣度上，超越了同輩知青。

若要說得詳細一些：1970年初冬，一批包括沙特、貝克特作品在內的黃皮書傳遍了北京，「這批讀物真是及時雨，讓『今天派』詩人們在決定性的年齡讀到了決定性的書，正如北島後來所說，正是這批書的翻譯文體幫助了他們挑戰枯燥的大字報式文體。完全可以想像，當時貴州文學青年卻處在無書可讀的苦悶之中，他們只讀了早年艾青詩選、泰戈爾

---

<sup>①</sup> 蕭蕭：〈書的軌跡：一部精神閱讀史〉，收入《沉淪的聖殿》，頁4-5。

之類，這些書還不能強力提昇他們的精神高度，他們對世界的現代性進程和前沿還一無所知，而北京青年已十分熟悉存在主義及荒誕派戲劇了」<sup>①</sup>。豐富的文學資源，「不僅為地下作家在精神上找到對應的風景，也為他們發現了一種完全不同於官方話語的文體：翻譯文體」<sup>②</sup>。作為首善之區，北京確實擁有閱讀與創作資源上的巨大的優勢，它在文革期間經由北京下鄉的地下沙龍散播出去，文革結束後再「回收」這批自我磨練、迅速成長的北京新銳詩人群。種種正負條件相互依存的大環境，間接造就了白洋淀詩歌群落、今天派、朦朧詩，無形中亦強化了北京在中國當代詩歌史的地位。

這是詩歌的紫禁城。它刺激了外地詩人以詩作或親身進京朝聖、發聲、卡位，甚至篡位的念頭。無論從宏觀的權力版圖結構，或微觀的詩人創作心理來檢索，北京對當代中國詩歌的影響力，對當代中國詩人的吸引力，是其他城市無法望背的。

### (一)、必爭之地

天子腳下的北京，乃詩家必爭之地。

第一批出來爭地盤的是「歸來者」。

---

<sup>①</sup> 柏樺：〈早期民間文學場域中的傳奇與占位考察：貴州和北京〉，《今天的激情》（上海：上海人民，2006），頁22。

<sup>②</sup> 北島：〈《今天》二十年〉，《鳳凰讀書》2008/10/22，〈[http://book.ifeng.com/special/30reading/list/200810/1022\\_4831\\_840751.shtml](http://book.ifeng.com/special/30reading/list/200810/1022_4831_840751.shtml)〉，檢索：2019/08/27。文革期間在北京當勞工的北島，最初讀到的包括卡夫卡《審判及其他》、薩特《厭惡》、艾倫堡《人·歲月·生活》等。對少年北島而言，艾倫堡「打開一扇通向世界的窗戶」，「對一個在黑暗中摸索的年輕人來說是多麼激動人心，那是一種精神上的導遊，給予我們夢想的能力。」〔詳見查建英：《八十年代訪談錄》（香港：牛津大學，2006），頁58〕



飽受文革摧殘的歸來者從十年嚴酷的禁錮中解放出來，重獲創作的自由。艾青（1910-1996）、辛笛（1912-2004）、穆旦（1918-1977）、牛漢（1923-2013）、賀敬之（1924-）、公劉（1927-2002）、白樺（1930-2019）、流沙河（1931-2019）等「歸來者」<sup>①</sup>——在十七年時期和文革期間被政治因素剝奪了創作權的兩代作家群——復出詩壇，以自白的口吻，述說自己「劫後歸來」的人生體驗與歷史的滄桑，遂形成了「歸來」的主題。令人難過的是：被新時期政權奉為詩壇泰斗的艾青，只能寫出〈魚化石〉（1978）那種富有象徵意義的「歸來」之作，這首先後收入多部詩選，並廣受詩史論著引述的名篇，淋漓盡致地刻劃了歸來者的典型心理：

動作多麼活潑，  
精力多麼旺盛，  
在浪花裡跳躍，  
在大海裡浮沉；

不幸遇到火山爆發，  
也可能是地震，  
你失去了自由，  
被埋進了塵埃；

過了多少億年，  
地質勘察隊員，  
在岩層裡發現你，  
依然栩栩如生。

---

<sup>①</sup> 「歸來者」之名來自艾青詩集《歸來的歌》（成都：四川人民，1980）。

〔略〕

活著就要鬥爭，  
在鬥爭中前進，  
即使死亡，  
能量也要發揮乾淨。<sup>①</sup>

或許對當時的讀者而言，此詩的題旨和淺白易懂的寓意，讀起來十分清新、具體。他（們）確實在創作生涯的黃金歲月，被大時代的變遷活活埋葬，封印起來。歷劫歸來的艾青<sup>②</sup>，在〈魚化石〉裡暴露了內心的想法，他（們）自認為原來的詩歌技藝並未損毀或退化，一旦這群老而彌堅的活化石，重登詩壇的太師椅，那顆鬥爭之心就會設法抓緊一切，佔地為王，企圖彌補過去損失的歲月。這股「即使死亡，能量也要發揮乾淨」的鬥爭心理，對當代詩歌的發展，不見得是件好事。艾青算是這一波歸來者當中的佼佼者之一，〈魚化石〉更是他「歸來」後的最佳創作成果，但此詩的語言和技巧皆談不上什麼創意，題旨亦無震撼力。就詩論詩，正邁入第二個創作高峰的艾青，跟一尾被時間埋沒多年的魚化石沒什麼兩樣，栩栩「如」生，但沒有真正的生氣和活力。程光燁在《中

---

<sup>①</sup> 艾青：〈魚化石〉，《中國當代名詩人選集：艾青》（北京：人民文學，2006），頁253-254。

<sup>②</sup> 艾青因右眼失明，在1975年5月來京治病，在極其窮困的處理下生活，王府倉四號的房子，狹窄得連訪客都無處可坐。直到1978年春，西城區區長幫他找了一間堪住的平房，讓他有空間寫作。某日，艾青回想起石河子的蝸居歲月，沉痛地寫下這首詩。直到1979年2月1日，中國作協才作出「關於艾青同志『右派』問題的復查結論，正式平反，並恢復黨籍及其他待遇。」〔詳見程光燁：《艾青評傳》（南京：南京大學，2015），頁464, 479, 491-492〕

國當代詩歌史》中明白指出：「艾青 70 年代末以來的創作，代表了他 50 年代以後的最高水平。說它是詩人一生創作的第二次高峰，是有一定道理的。但是，如果把這一時期的成績估計得過高，甚至說它可以與艾青 30-40 年代的創作媲美，則是值得商榷。……他的藝術創造力明顯出現了弱化，多少顯得力不從心。……他觀察世界的能力在減退，失去了咄咄逼人的銳氣和新鮮豐滿的藝術感受力。它導致了一些作品的空洞、蒼白、無力」<sup>①</sup>。儘管如此，艾青抓住最後的創作歲月奮力一搏，在往後五年間寫了兩百多首詩，結集成三部詩集，也獲得老一輩評論家的普遍肯定。這些同屬一個地質年代的岩層，欣然接納了這尾魚化石。

鍾鳴在《旁觀者〔2〕》裡嚴厲地批評了艾青散文集《綠洲筆記》（1984），書裡暴露了許多不合時宜的寫作視野，他說：

一代青年在迷惘，挖地球，而我們的『屠格涅夫』，寫的卻是一群在建設兵團乖乖聆聽革命傳統教育，歌唱『美麗的阿瓦古麗』，等著提級，名叫作凌淑貞，林團長，張胖子，王二虎對著鏡頭樂呵呵的人。……但現實並非如此。就在他把新疆當作奧勒爾省的歲月裡，在北大荒，我親眼目睹的卻是一代人劫餘後的苦悶和貧瘠……。難怪他會成為朦朧詩第一個要挖掉的朽根。<sup>②</sup>

劫後歸來的艾青完全沒有跟上新時代，寫作思維尚停滯在文革後期的安全寫作，同輩的老詩人客客氣氣肯定他，但在北京蓄勢待發的朦朧詩群，可不這麼認為。

北島原本跟艾青是有交情的，艾青還向北島推薦了舒婷〈致橡樹〉，刊載於《今天》創刊號。艾青或許沒預料到《今天》問世的時候，北島竟拿他們這些前輩詩人來祭旗。

<sup>①</sup> 程光燁：《中國當代詩歌史》（北京：人民文學，2003），頁 215。

<sup>②</sup> 鍾鳴：《旁觀者〔2〕》（海口：海南出版社，1998），頁 666。

1978 年 12 月 23 日，北島、芒克等人創辦了《今天》雜誌，點燃世代交替的戰火，掀開新時期詩歌的黃金歲月。北島在創刊號發刊辭〈致讀者〉發出改朝換代的宣言，挑戰詩壇的前輩詩人：「在今天，作為一代人來講，他們落伍了，而反映新時代精神的艱巨任務，已經落在我們這代人的肩上」<sup>①</sup>。就在今天，「今天派」奪取了天子腳下的最佳戰略位置，嶄新的局勢驟然成形（官方詩壇與地下詩壇也應聲開打），除了頂尖詩人的聚集，詩作的發表和集結發揮了長程性的影響。所有運動都少不了群眾，那是傳播的媒介和力量，每月一次的作品討論會都吸引上千名大學生的參與，對「今天派」詩歌的典律化，有相當大的助力。從白洋淀詩歌群落，發展到《今天》（今天派），新銳詩人的「回京」行動於焉完成。跟中國現代小說史的「京海之爭」不同，今天派非但獨佔了京畿重地，也獨佔了新時期的詩史地位，完全沒有其他可以與之分庭抗禮的詩歌流派。詩人都是自負的，誰喜歡成為別人號令的天下呢？

早在《今天》登場之前，一些危機意識較強的外省詩歌群體，已按捺不住，一場詩史的「京畿攻略」發生在 1978 年 10 月。

## （二）以詩犯京

這支擔心被邊緣化，且充滿失語焦慮的孤軍，來自貴州。

領軍的，是黃翔。

改革開放之後，黑五類出身的黃翔失去他憎恨的時代，但他的詩依舊狂飆如獸。1978 年 10 月 21 日，黃翔領著夥伴，帶上以毛筆在一百多張大紙上寫成的長詩〈火神交響詩〉（1969），以及號稱「新中國第一本油印民刊」的《啟蒙》，憤然進京，他打算「以詩歌揭開了 1978-79 年中

---

<sup>①</sup> 今天編輯部：〈致讀者〉，《今天》第 1 期（1978/12），頁 2。

國民主啟蒙運動的歷史序幕。」<sup>①</sup>

第一個關注點，是《啟蒙》。黃翔自以為拔得頭籌，但北京詩人群的反應遠不如黃翔預期中的熱絡。北島原先很有興趣拜讀，再三索取《啟蒙》，後來發現黃翔的詩有嚴重的美學缺陷，行動凌駕於寫作之上，隨即冷下來了。<sup>②</sup>

第二個關注點，是進京。黃翔放棄在老家起義，大老遠從貴州前來北京，「以詩歌揭開了 1978-79 年中國民主啟蒙運動的歷史序幕」。

這個行動，暴露了貴州詩人群的巨大焦慮，因為在貴州喊破了喉嚨，甚至喊倒了城牆，那也不過是貴州的地方小事，只有發生在天子腳下的才是大事。

京城是一個充滿想像的地方，「進京」是地方詩人群不得已的抉擇，唯一有效的前線。黃翔等人必須捨近求遠，先在 1978 年 10 月 11 日進京派送《啟蒙》（理念的傳單？），「1978 年 11 月 24 日，我們第二次來到北京，在天安門廣場面向全世界宣布成立中華人民共和建國幾十年來第一個自由的民間社團『啟蒙社』，並由我用寬大的排筆即興刷出『毛澤東必須三七開』、『文化大革命必須重新評價』兩條大標語……」<sup>③</sup>；隨後在「1979 年 1 月 1 日，我在天安門廣場貼出我的呼籲『來一場靜悄悄的情感革命』愛情組詩〈田園交響曲〉（後改為〈我的奏鳴曲〉），同時張貼和散發給美國總統卡特的公開信，首次向國際社會提出紅色鐵幕後的中國人權問題，中美人權外交由此而開始……。我們先後去了北京六次，

---

<sup>①</sup> 黃翔：〈我活著，我寫詩——談談我自己〉，《總是寂寞》（台北：桂冠，2002），頁 105。

<sup>②</sup> 北島明知《啟蒙》發刊在前，在二十年後依舊把晚出的《今天》創刊號，稱為「執政以來第一分非官方的文學刊物」。〔詳見北島：〈《今天》二十年〉，《鳳凰讀書》2008/10/22〕

<sup>③</sup> 黃翔：《總是寂寞》，頁 105。

這就是當時的民主牆運動。」<sup>①</sup>

黃翔慌了。

他失去當年寫下〈獨唱〉時那種遺世而獨立的，自古文人特有的孤憤；也失去在〈野獸〉裡跟一個時代進行至死不渝的困獸之鬥，那種足以睥睨一切的大氣魄。他應該有從容大度的節奏，去面對新的局面。恐怕是牢獄之災虛耗掉他太多時間，眼見後輩詩人崛起，便有時不我與的感覺。黃翔的揭竿起義代表另一股在野的反撲勢力，急著取得詩歌運動的發言權，急於出位與佔位，故採取較為激烈的手段，展現出張牙舞爪的凌厲攻勢：

一百多張詩稿捲成筒狀，如炮筒，如沉默的炸藥，如窺視天宇的火箭，我抱著它上了火車，扛著它進了北京城。

我們第一次抵達北京是一九七八年十月十日。

北京城。沉寂中來了一個人。來了一把火。但它不知道。直到這個人引起了一陣騷動，一片嘩然，它才想到睜開眼來正視他一眼。

我之所以選定北京，因為在那兒，立於天安門廣場。

撒泡尿也是大瀑布！

放個屁也是驚雷！<sup>②</sup>

黃翔的北京想像，顯然來自北京詩人對地方詩壇產生的影響力，以及北京政府的政治思想教育，他選擇天安門廣場，只有這裡才能產生「一舉成名天下知」的效果。黃翔想像中的京城是高不可攀的，一個貴州來的小子以卑微的草民姿態，懷著類似「進京告御狀」的心態，來到天子腳下，希望能弄出一些聲音，好讓它「想到睜開眼來正視他一眼」。行文中，果然有很雄偉的京城想像和沉重的壓力。

---

<sup>①</sup> 黃翔：《總是寂寞》，頁 105。

<sup>②</sup> 黃翔：〈狂飲不醉的獸形〉，頁 19。

黃翔比任何外省詩人都了解天下大勢，且敢於行動（黃翔把「詩歌行動」視為創作的另一個重要類型），他知道在這裡「撒泡尿也是大瀑布！放個屁也是驚雷！」為了有效取得詩史的發言權和地位，他必須親赴天安門廣場，打這場戰。

乍看之下，黃翔的京畿攻略是孤軍犯境，直搗黃龍，實則兵分三路。

首先他得自我定位，以狂飆式的詩歌（朗誦）行動，吸引群眾和北京政府高層，不管是被捕下獄，或大眾接受他的演出，都是一項勝利；其次，他必須展現詩歌的啟蒙力量，正式取得發言的位置；最後，他得在跟北京詩人的交流中，壓制敵方的優勢。

黃翔以詩犯京，一方面是本身的詩歌特質即屬於狂飆式的書寫，以滿腔熱情驅動語言，把簡單的想法在透明度很高的敘述中，盡情抒發出來，特別適合在廣場朗誦或演出。另一方面，他想像的北京是一座被八百年的思想包袱和政府陋習壓得喘不過氣來，行將就木的古都，行動派詩人黃翔「選定北京，是希望走出閉塞、慵懶和麻木。我渴望我的民族的肌體動盪起來。」<sup>①</sup>

以詩犯京，必須一炮而紅，沒有退路。身懷炮筒的黃翔在札記中如此描述當時的盛況：

牆上出現了一把我自畫的火炬。

接著，兩個谷籬那麼大的字「啟蒙」赫然顯現。

接著，是我親自奮筆疾書的〈火神交響詩〉……

街上的交通馬上被堵塞。

我應群眾的要求即興朗誦。

在手挽手地圍住我、保護我的人群中，我只有一個感覺：一個偉大的古老的民族的肌肉正在我周圍重新凝聚。

---

<sup>①</sup> 黃翔：〈狂飲不醉的獸形〉，頁 19。

我第一個人點了這第一把火。

我深信，我一個並不為世界知曉的詩人，在北京街頭的狂熱的即興朗誦，遠勝於當年匈牙利詩人裴多菲朗誦於民族廣場。

然而，直到目前為止，並沒有誰承認我是詩人。

我感到，就在當時，那麼一個瞬間，好像一種東西正在崩潰，一種東西正在生長。<sup>①</sup>

群眾擁護的力量，是黃翔在詩歌行動中最大的回饋，從眼前的民眾到古老的民族，他在詩歌的狂歡慶典中，逐步擴大了北京想像，他不再是一個單純的開拓者，而是世界詩歌的狂想者——縱然沒到過匈牙利也敢肯定自己朗誦的盛況「遠勝於當年匈牙利詩人裴多菲朗誦於民族廣場」；如果裴多菲是詩歌演出的最高標準，黃翔豈不是躍居世界的巔峰？不管怎樣，此刻的北京已然成為世界詩歌的中心，他感到舊體制的崩潰與新紀元的誕生，這令人如痴如醉的一切，唯有在北京天安門廣場才能實現。黃翔親自領略到北京城內那股超乎想像的群眾力量，「當時圍觀的可能有十餘萬流動人次」<sup>②</sup>，遠比當年啞默在貴州弄個「野鴨塘沙龍」的效應強太多了，這就是北京城最迷人的「天安門廣場效應」。（食髓知味的黃翔，在1986年底再度率領一群貴州青年詩人組成的「詩歌天體星團」，在北大、人大、北師大、中央美藝學院、魯迅文學院等高校，進行一連串行為主義的——朗誦詩歌與即興演講——「詩歌大爆炸」<sup>③</sup>。那是後話，在此不談。）

選擇以民主牆為主要戰場（而不是詩刊），黃翔的戰略武器是啟蒙詩

---

<sup>①</sup> 黃翔：〈狂飲不醉的獸形〉，頁19。

<sup>②</sup> 黃翔：〈狂飲不醉的獸形〉，頁20。

<sup>③</sup> 張嘉謬：〈中國摩羅詩人——黃翔〉，收入黃翔：《我在黑暗中搖滾喧嘩》（台北：唐山，2008），頁3。



歌。寫於 1969 年的長詩〈火神交響詩·火炬之歌〉，是他的主打詩作。顯然黃翔自己很滿意這首詩，也為此詩的不見天日感到委屈，所以他 1978 年到北京點火，用的是九年前的舊火炬，準備換個場地一雪前恥。正所謂詩如其人，高分貝的語言是少不了的：

喊醒大路 喊醒廣場  
喊醒一世代所有的人們——

被時間遺忘和忘了時間的  
思想像機械一樣呆板的

情感像冰一樣凝固的  
血像冰一樣冷的<sup>①</sup>

什麼是啟蒙呢？從文本中的思考角度來審視，就是大聲喊醒沉睡的世界，「喊醒一世代所有的人們」，黃翔從沒告訴大眾——究竟大家沉睡在什麼樣的世界或體制當中，從何醒來往何處去？黃翔對啟蒙的定義相當模糊，啟蒙的方式自然比較粗糙，這六行詩句卻洩露了一項訊息：早在以詩犯京之前，黃翔的思緒裡早已潛伏了「廣場一群眾」意識，他的啟蒙大業必須使勁「喊醒大路 喊醒廣場」上那些思想呆板的人們。喊醒還不夠，得用火炬照亮整個宇宙：

火焰的手拉開重重夜幕  
火光主宰著整個宇宙

人類在烈火中接受洗禮  
地球在烈火中重新鑄造

---

<sup>①</sup> 黃翔：《我在黑暗中搖滾喧嘩》，頁 92。

火光中 一個舊的衰老的正在解體

一個新的流血的跳出襁褓<sup>①</sup>

黃翔似乎沉醉在高亢的吟誦當中，一種祭祀的氛圍，非理性的陳述，意象依附在激烈的情感內部；他預設的不是讀者，是聽眾，甚至是有待啟蒙的文盲聽眾，所以語言務必透明，技巧簡單，主題一目了然，接近純粹的口號（好比那句空洞的「地球在烈火中重新鑄造」）。他在意的是朗誦的現場效應，所以不假錘煉，只要掌握住語言中的情緒，便掌握聽眾。1979年3月25日，黃翔在北京西單民主牆，張貼了新作〈民主牆頌——獻給民主戰士們〉（1979）：

啊中國 我看見你站出來了 在民主牆

你在這兒站著大聲疾呼 大聲發言

你手裡提著油印機的滾筒 或者一張

剛印好的詩篇 身上沾滿了

藍色的黑色的油墨

你被無數的人包圍著 是的 無數的人<sup>②</sup>

到底誰是中國？誰是你誰是我？這是一首從群眾角度來模擬的詩作，雖然這回選擇了西單民主牆，潛意識裡仍然是以北京的「廣場效應」為基礎。黃翔太喜歡被群眾擁護的感覺，以致在詩歌創作的文本中，置入經驗裡的場景效應。黃翔總是將詩歌（民主）行動中的自己，跟中國（民主的前景與希望）劃上了等號，當「你」（黃翔）在民主牆前面登高一呼的時候，虛擬的群眾卻只看見「中國」巨大的精神靈顯現在黃翔身上。

詩人成為國族想像的「乩身」。

---

<sup>①</sup> 黃翔：《我在黑暗中搖滾喧嘩》，頁 98-99。

<sup>②</sup> 黃翔：《我在黑暗中搖滾喧嘩》，頁 141。

面對北島在詩歌中取得的領導地位，黃翔在出位上的焦慮，讓他忘記這是一場「就詩論詩」的京畿攻防戰，以致他太過沉迷於群眾反應，遂把「詩歌行動」轉形成「政治行動劇」，文本中「身上沾滿了／藍色的黑色的油墨」的詩人，不再是詩人，而是政客。

北島在詩歌運動中，看到紫禁城／天安門所象徵的暴政，看到天下，看到自己的責任，以及詩歌如何在藝術和政治之間取得平衡；黃翔看到京畿卡位戰，找到城牆，抓到群眾，卻忘了詩歌在啟蒙功能和語言藝術之間的平衡。最後，黃翔似乎只看到街頭運動中的自己，只在意「啟蒙社」北京分社的成立。

當白洋淀詩歌群落，將所有創作能量和群眾魅力，轉投資在以北島為首的「今天派」，年輕的北島便成為黃翔的大敵，黃翔企圖以街頭運動來反制北島（今天派）在京城聲勢，以粗略簡易的啟蒙詩歌，來對抗今天派那種精緻典雅的朦朧詩。最後，他忍不住從正面迎戰北島，盡可能貶抑、矮化北島的詩歌價值：「他的詩像『牙雕』，精雕細琢，色澤很美，但容量不大。……北島的詩是人生有限的某種『前景』，他似乎無意去關注現象背後的世界」，「北島開始是以『一字』詩（他的一首詩題目叫〈生活〉，全詩只有一個字：網）出現和引人注意的詩人」<sup>①</sup>。話說黃翔雖然使勁去扭曲北島的詩歌風格和價值，以突顯「容量不大 vs. 容量很大」和「一字詩 vs. 街頭長詩」的巨大落差，從兩人（或兩派）在詩史上的後續發展來看，這番詆譏不見成效，所言更非事實。面對黃翔的攻擊，北島保持一貫低調的作風，沒有任何回應。或許對一名引領風騷的北京詩人而言，不回應地方詩人的挑釁，才是最佳的回應。

黃翔的大敵除了北島，還有被神格化的郭路生，「對於食指在民間文學場域內的高『佔位』，黃翔頗有怨言。他在一封信裡說：『北京的一些

---

<sup>①</sup> 黃翔：〈狂飲不醉的獸形〉，頁 23。

人把中國當代詩歌的緣起總是盡可能迴避南方，老扯到白洋淀和食指身上。其實無論從時間的早晚，從民間刊物和社團活動，從國內外所產生的影響都風馬牛不相及』」<sup>①</sup>。黃翔的說法其實是正確的，北京的地下詩群佔盡京城的各種論述和傳播上的優勢，可輕易排除外省的詩歌群落，獨佔鰲頭。

貴州詩人攻佔京畿詩歌地盤的行動，太訴諸於街頭，也許即時（單向）的朗誦可以獲得聽眾的肯定，讓詩人產生偶像化的錯覺，缺乏優秀創作文本的強力支援，以及藝文沙龍式的討論與互動，這場戰線拖得太長的京畿攻伐，終究曇花一現。歷史的教訓，讓 1990 年代中期崛起的四川詩人群，以集體作戰的方式，在成都另立山頭，打出「第三代詩歌／後朦朧詩」的旗號，自選詩選，且提出詩歌理論與宣言，充分展現出足以跟北京爭峰之勢，可惜遇上 1990 年代後期的詩歌市場大衰退，許多理念未能成形便草草結束。

## 結 語、帝王氣象

很多年後，第三代詩人西川（1963-）在散文〈想像我居住的城市〉（2000）提到北京城的古都格局，他說：「初到北京的人很容易注意到北京這橫平豎直、氣派非凡、寬闊舒朗的皇家大道，並且很容易在這街道風格與北京人的性格、北京人的道德觀念、北京人的文化產品之間建立起類比關係。他們往往不自覺地成為專制之美的擁護者，並且能夠感受到創造歷史的衝動。成都詩人萬夏初到北京時，面對這皇家大道，曾經從『氣』的角度發出過『三國演義』式的感慨：北京是天氣散，四川是

---

<sup>①</sup> 柏樺：〈早期民間文學場域中的傳奇與佔位考察：貴州和北京〉，《今天的激情》（上海：上海人民，2006），頁 20。

地氣聚，而江浙是水氣浮。大將皆出在蜀地，可統一中國的還是由魏而晉的北方。他進而評述京蜀兩地詩人：由於北京的氣升天而散，故北京詩人虎豹行單；而四川的氣落地而聚，故四川詩人雞鴨行群。」<sup>①</sup>

西川談的正是北京獨有的「帝王氣象」，黃翔領教過。

帝王氣象是他省城市無法企及的，即便是古老山西的豪門大宅，或繁華的現代上海，都欠缺這種無從複製或偽造的歷史元素。京城想像，千百年來都是老百姓現實生活中的超級夢幻，「進京」是一輩子的大事。

這種「在京／進京」心理，有三個層面：

（一）八百年古都的都市空間結構與地方感，對北京市民在文化人格的養成，以及道德觀念的孕育上，有決定性的影響。北島等北京詩人長年生活在政治情境瞬息萬變的現代北京，又同時感受八百年的恆久不變，在常與無常的夾縫中，對天下大勢自然另有一番態度。以不變應萬變，是北京詩人的心理優勢。

（二）初次進京的外地人，受到帝都建築在視覺與文化上的巨大衝擊，亦「感受到創造歷史的衝動」。黃翔初次進京，應當領教過前者的衝擊，和後者的激勵，才接二連三地以詩犯京，企圖創造一頁自己的歷史。可惜黃翔終究不能定居京城，以詩養戰，他的詩歌行動是虛幻的，是西單牆上的夢幻泡影。北島等人輕易守住屬於他們的京城。

（三）京城匯聚了八方豪傑，詩人的出頭不易，喊得上名號的詩人大都比較自負，有「虎豹」之能，自然「行單」，好比今天派很快便解散了，成員們各憑本事去闖江湖，自成一家；四川地處偏遠，自然勢單力薄，非「雞鴨行群」不敢出川，因此反而凝聚眾人之力，共成大事；貴州之僻，雖有狂者如黃翔出世，卻敗在過於冒進，而且孤掌難鳴。

文革期間的地下潛流，黃翔最早奮起，天不時，地不利，更後繼無

---

<sup>①</sup> 西川：〈想像我居住的城市〉，《深淺》（北京：中國和平，2006），頁198。

力；上海詩群技藝過人，卻太低調，成不了氣候；唯有這一群京城少年生逢其時，故能雄霸天下，成朦朧詩之大名；至於郭路生，受益於北京詩人的造神運動，後來居上，變成神主牌式的大人物。這十餘年間的詩海起伏，像唱戲一樣精彩。各路人馬論詩歌技藝和思想深度，首推今天派的幾名大將，朦朧詩能夠打開後文革的嶄新局面，還真少不了他們。

## 第三章、大寫的今天

(1975-1985)

文革期間的地下詩歌雖說是遍地開花，但成不了大氣候，只能在小圈子裡熱鬧，無法威脅主流詩壇及其審美機制。以當時的影響力而言，地下詩歌等同地方流寇。直到 1978 年「今天派」橫空出世，震撼了一代知青，才逐步崩解主流詩歌的審美傳統，進而動搖某些詩界大佬的地位，遂引發新舊世代詩人之間的戰火。保守派詩人把它貶稱為「令人氣悶的朦朧」，前衛學者叫它「崛起的詩群」。

這是中國當代詩歌最混亂，也是最輝煌的時代。

傳奇人物的傳奇事跡擴大了詩歌的魅力，加上「後文革」的社會氛圍，造就了千載難逢的詩歌啟蒙運動。一代知青，在現代主義詩歌的光暈裡甦醒過來。

### 第一節、一代人的覺醒

#### 前言、地下文學的盛世

1968 年 12 月，毛澤東用「上山下鄉」的奇謀把數以百萬計的紅衛兵送出城市，一舉消弭了沉重的就業的壓力，文革立即少了一股脫韁野

馬般的肅殺之氣，至少知青圈子褪去了刀光劍影，有些人沉溺到黃皮書和灰皮書的世界，有些人重組文革前盛行一時的藝文沙龍，在私密的小空間裡孕育「後文革」時代的文學種子。最著名的是 1962 年張郎郎（1943-）和友人組的「太陽縱隊」，是新中國最早的地下詩歌沙龍；翌年又有郭世英（1942-1968）等人組成的「X 詩社」，但它們隨即被政治黑手撲滅，成為兩則文革後才重見天日的珍貴史料。話雖如此，各路人馬還是很熱絡的互相往來，成就了文革地下文學的盛世。這些地下詩人的寫作史和閱讀史，影響了後來的詩歌史論述，固然添了史料，卻也添了諸多事實考證上的困擾。在眾多藝文沙龍當中，北京近郊的「白洋淀」無疑是最重要的一個。

### （一）、白洋淀的天空

1967 年，芒克（1950-）、多多（1951-）、根子（1951-）同時從「北京三中」初中畢業，這三個同班同學在 1969 年一起到白洋淀的淀頭村插隊，這片由三百個湖泊組成的沼澤地帶，離北京兩百多哩路，說遠不遠，剛好脫離政治的魔爪，加上位置適中，偶然形成一個非常自由的文學與藝術交流平台，吸引了鄰近幾個省分的文學知青。以交流為主調的白洋淀，雖然成為京畿一帶地下詩歌的聖地，但它對當代詩歌的影響力是潛在的，不顯山，不露水。直到多年後，學者才發現「『白洋淀詩群』相對於『今天派』有一種前史的關係，不少後來追認的『朦朧詩』代表作，便是源出於此」<sup>①</sup>，芒克三人的詩史評價因此水漲船高，幾乎所有提及芒克的評論都會引用〈天空〉（1973）的開章前三句：

---

<sup>①</sup> 亞思明：《大海深度放飛的翅膀：北島與《今天》的文學流變》（台北：秀威，2020），頁 85。



太陽升起

把這天空

染成了血淋淋的盾牌<sup>①</sup>

芒克似乎在宣告「太陽」從一個毛澤東和共產黨御用的象徵物，轉變成暴力符號，它普照的天空盡是血跡，看似普照長空，天空卻為了抵禦它而付出沉痛的代價。對政治符號的進行意義抽換，流露出芒克對現實的反思。不過，太陽的「去神格化」在芒克同期詩作裡並不多見，大時代的政治反思不是芒克的詩歌的主調，他是抒情的，最獨特之處在於他對城市的歸屬感，是這一代人比較欠缺的。

芒克生於瀋陽，1956 年舉家搬到北京，在此渡過童年和少年時期，1969 年 1 月插隊到白洋淀也沒受多大的苦難<sup>②</sup>，第一年大半時間跑回北京，後來讀了《在路上》(On The Road, 1957)，他和彭剛共組「先鋒派」，展開一段狼狽不堪的流浪歲月，那是 1973 年初的事了。芒克對北京有很深的歸屬感，每次從白洋淀往返北京都有一番感觸，他的百行長詩〈回家〉(1973)寫的正是這回事：

他受傷的眼睛前是一排鐵柵欄，

透過打滾的早晨

朦朧的城市像一個孩子一樣

---

<sup>①</sup> 芒克：〈天空〉，《今天》第 1 期（1978/12），頁 24。這首詩在日後另有修訂版，此處所引用原版。

<sup>②</sup> 芒克在很多年後的一次訪談裡說：「我在白洋淀呆了七年，基本沒怎麼幹活，……我們那管得不嚴，愛幹不幹，等於躲風頭，沒受太多苦。比老百姓好一點，有吃有喝，魚蝦都能弄到，有時偷偷下網，或者別人下網他們給弄出來，反正白吃呵呵。要說苦就是冬天冷，沒爐子沒火，睡覺要戴著棉帽，但實際上沒受什麼大苦。」〔詳見王士強：〈芒克訪談錄：從「白洋淀」到《今天》〉，《中國南方藝術》（2018/04/18），〈<https://www.zgnfys.com/m/a/nfrw-55094.shtml>〉，檢索：2020/09/09〕

拼命地在母親枯萎的胸膛上尋找糧食。

冬天頭一次地放聲痛哭，  
穿過新年簡陋的門檻，  
他閉起了眼睛……  
挨了打的城市露出了像嬰兒一樣的青屁股。

天空像一只眼睛的大灰貓，  
低垂的雲——  
這貓的軟綿綿大尾巴  
軟弱無力地抖下了上面的雪花，

他頭頂著雪花。  
沿著一縷黑煙的影子走著，  
每一個路過的地方  
那大群的像帳篷一樣的墳頭  
點綴著曠野的荒涼。  
他走進了城市。  
城市好像是在夜晚流了大量的口水，  
每一條街都是一層光溜溜的冰。<sup>①</sup>

北京這座城市以孩子形象在當代詩歌裡登場，是十分罕見的，非但擺脫了大地之母的刻板圖象，也剷除了歷史文化的累贅，以及長期淪為政治符號的各種隱喻。北京，在芒克心目中有了一種無以名狀的親切感，老北京跟自己窮困的童年記憶互相交疊，飢餓、貪吃、頑皮，流出來的口

---

<sup>①</sup> 芒克：《重量：芒克集 1971-2010》（北京：作家，2017），頁 29-30。

水隔夜都結成滿街道的冰。二十三歲的青年詩人芒克，在冬天早晨回到孩童般單純的北京老家，渴望看見它的青屁股。回家真好。此詩最重要的句子在——「當太陽用長長的手臂／抱緊了這個藍色的城市／無數種音響忽然在藍色中飄盪」<sup>①</sup>，太陽是單純的，形象正面，不沾政治；北京也是單純的，呈現美好的天空藍，這跟「太陽升起來／天空血淋淋的／猶如一塊盾牌」的美學運作簡直是南轅北轍。芒克很認真在寫回北京的感覺，他的抒情很小，純粹是個人的抒情。

芒克是大時代裡的獨行者，寫下很多個人化的姿態和聲音，在 1973 年的中國詩歌史地表上屹立不搖。芒克從未打算走進人群，或任何一個適合起義的廣場，所以他的詩歌很難掀起排山倒海的影響力，跟他互取筆名的詩友北島（1949-）則剛好相反。但一個時代不必只保存一種聲音，芒克的詩歌寫作路線，在（當時的）工農兵詩歌跟（後來的）啟蒙詩歌兩大浪潮之間，自有其價值。

日後成為傳奇的白洋淀詩歌群落，是一個自由、鬆散的藝文沙龍，在風格和思想上既沒受郭路生的影響，也沒影響他人，各路知青詩人在此各取所需，來了又走，走了又來。「白洋淀三劍客」當中，最早離開的是根子，他在 1972 年被招聘到北京中央樂團，多多因感染肺炎而長期待在北京養病，只有芒克待到 1976 年 1 月才回京。連他們自己也想不到白洋淀將來會寫進文革詩歌史最明亮的位置。

## （二）崛起的詩群

1976 年 1 月 8 日周恩來逝世、4 月 5 日天安門爆發悼念周恩來暨抗議四人幫的天安門詩歌運動、9 月 9 日毛澤東逝世、10 月 6 日四人

---

<sup>①</sup> 芒克：《重量：芒克集 1971-2010》，頁 30。

幫被捕，這個動盪不安的年分絕對是地下詩歌大規模崛起的天賜良機。從 1976 年 10 月到 1978 年 12 月，算是當代詩歌創作的復甦時期，毛死了，四人幫垮台，飽受文革摧殘的中國詩壇從十年嚴酷的禁錮中解放出來，重獲創作的自由。這時候，以艾青（1910-1996）為首的「歸來者」復出詩壇，在美學理念和寫作風格上，跟以北島為首的「今天派」新銳詩人起了磨擦。

1978 年 12 月 23 日，北島（1949-）和芒克等人創立了民刊《今天》，翻譯家馮亦代（1913-2005）建議把《今天》譯成 *The Moment*（第二期因故改回 *Today*）。他們在《今天》創刊號的發刊辭〈致讀者〉上，發出改朝換代的宣言：

歷史終於給了我們機會，使我們這代人能夠把埋藏在心中十年之久的歌放聲唱出來，而不致再遭到雷霆的處罰。我們不能再等待了，等待就是倒退，因為歷史已經前進了。

〔略〕

過去，老一代作家們曾以血和筆寫下了不少優秀的作品，在我國「五·四」以來的文學史上立下了功勳。但是，在今天，作為一代人來講，他們落伍了。而反映新時代精神的艱巨任務，已經落在我們這代人的肩上。

「四·五」運動標誌著一個新時代的開始。這一時代必將確立每個人生存的意義，並進一步加深人們對自由精神的理解；我們文明古國的現代更新，也必將重新確立中華民族在世界民族中的地位。我們的文學藝術，則必須反映出這一深刻的本質來。

〔略〕

我們的今天，植根於過去古老的沃土裡，植根於為之而生、

為之而死的信念中。過去的已經過去，未來尚且遙遠，對於我們這代人來講，今天，只有今天！<sup>①</sup>

他們除了批判剛剛結束的舊時代，也包括這群重新掌握詩壇發言權的歸來者，但這個措詞敦厚的宣言，太過小心翼翼，儘管擺出與前驅詩人決裂的姿態，嚴格說來，它的衝擊力和破壞力都不夠強大<sup>②</sup>。北島等人把《今天》創刊號內頁拆解開來，張貼在西單民主牆、天安門廣場、文化部、人民文學出版社、北大、清華、中國人民大學，他們也不忘把《今天》貼在《詩刊》社的大門口，好讓主流詩界的掌權者看看他們在寫什麼。當時《詩刊》的發行人高達五十四萬分，是中國主流詩歌的大本營，新秀發跡的夢土。1979年《詩刊》轉發了舒婷（1952-）的〈致橡樹〉和北島的〈回答〉等詩，他們才有了全國性的知名度。

當時較能夠接受新銳詩人的是中堅世代，1977年進入《詩刊》工作的王燕生（1934-2011），在1980年夏天和邵燕祥（1933-）合辦了「第一屆青春詩會」，推選了十七位新銳詩人到北京亮相，請老詩人講課。十七年當中包括了舒婷、顧城（1956-1993）、江河（1949-），但基於某些因素，北島、芒克、楊煉（1955-）成了永恆的遺珠<sup>③</sup>。「青春詩會」成了詩壇新人靠攏主流詩壇的重要舞台，也成了詩壇的黃埔軍校。這一場世代交接（而非交替）的詩會，很容易讓人產生天下太平的錯覺。

---

<sup>①</sup> 今天編輯部：〈致讀者〉，《今天》第1期（1978/12），頁2。或見北島執筆：〈致讀者〉，收入北島、鄂復明編：《今天四十年》（香港：牛津大學，2019），頁149-150。

<sup>②</sup> 這篇〈致讀者〉有另一個手寫草擬版，經過北島一番「審時度勢」的琢磨之後，刪除尖銳字眼，顯得淳厚許多。有關手稿的細部問題，以及兩個版本的差異與改動，詳見李建立：〈創造現實的文學行動——《今天》（1978-1980）發刊詞解讀〉，《文藝爭鳴》2020年12期，頁59-68；以及李建立的另一篇未刊稿〈「致讀者」：《今天》發刊詞版本兩種〉。

<sup>③</sup> 有關第一屆詩會的詳情，詳閱楊嬌嬌：《第一屆「青春詩會」與1980年代初詩壇格局的轉向》（杭州：杭州師範大學碩士論文，2013）。

重執牛耳的歸來者，位居主流的發言權和陳舊不堪的詩歌美學，很快便成為年輕詩人前進詩史的路障；加上被「傳統的新詩」長期奴役的學者，也不能接受年輕一代的詩風，於是北島等人的詩被貶稱為「朦朧詩」<sup>①</sup>，在詩界前輩和學界保守勢力的雙重壓制下陷入苦戰，「圍繞『朦朧』，意見相左的兩方似乎都有意要把它視為一種美學原則或根本的詩學特徵加以褒贊或貶抑，借此，他們可以從本質上把握到這類詩歌的性質，並據此做出價值優劣的評判」<sup>②</sup>。簡而言之，一方將朦朧貶為負面的閱讀反應指標，另一方則奮力建構嶄新的詩歌類型（有別於張口見喉的十七年詩歌，貶抑之詞反而成為顛覆性的美學特徵）。在這個備受前驅詩人壓制的生存環境裡，富有攻擊性的反權威的言論，才是上策，而且勢不可免。一場官方詩壇與地下詩壇的詩歌衝突隨即展開，首當其衝的自然是對新一代詩美學深不以為然的艾青。

1980年6月，剛在貴州創辦民刊《崛起的一代》的黃翔（1941-）率先發難：「從某種意義上說，詩同一株茶樹。茶樹隔年是要剪枝的；時間久了，老化了，要連根挖掉，種上新苗」，因為「根老了，會腐壞；它不再發出新芽卻祇能空佔地盤。萬物都是需要更新的」<sup>③</sup>。11月，他又寫了一篇火力更強大、對象更明確的〈致當代中國詩壇泰斗艾青〉，他說：「到了我們的時代，『艾青』祇是個裝飾品。……我們曾用新鮮的

---

<sup>①</sup> 出身西南聯大的九葉派詩人杜運燮（1918-2002）在《詩刊》1980年第1期發表了一首〈秋〉，章明（1925-2016）後來在第8期刊出一篇〈令人氣悶的朦朧〉，指責此詩的種種缺失。章明以「紅色讚歌」起家，眼界低俗，看不慣杜運燮的詩風是合理的。「朦朧詩」之名，立馬成為保守分子對現代主義詩歌的貶詞，另一方面又成為有識之士捍衛現代主義詩學的標竿，雙方在此展開拉鋸戰，無形中確立了「朦朧詩」的代表性。

<sup>②</sup> 柏樺、余夏雲：〈「今天」：俄羅斯式的對抗美學〉，《江漢大學學報》第27卷第1期（2008/01），頁45。

<sup>③</sup> 黃翔：〈詩·根·人〉，《鋒芒畢露的傷口》（台北：唐山，2002），頁4。

血液給他注射活力，或者說艾青曾從他大量崇拜者的大量詩稿和書信中獲取氧氣，但是他『老』了，已經不行了……。老人，既然你這樣顛巍巍的，就隨同你的榮譽和你的年代一起退隱吧，別在我們中間受碰撞了」<sup>①</sup>。這種大逆不道、完全不顧文壇倫理的正面攻擊，才有殺傷力。

黃翔和他的同輩詩人面對的阻力，來自一個體制僵化的時代，其中最大的阻力來自前驅詩人和他們建構起來的那套廣受官方言論肯定的詩歌美學。當時他不過是一名沒出過詩集的無名詩人，可他擁有一股「雖千萬人吾往矣」的勇氣，粉碎眼前的一切障礙，重新開創一個詩歌紀元的勇氣，艾青自然成為箭靶。鍾鳴（1953-）在十餘年後回憶這段歷史，重現在腦海裡的是：「當一群文學的昏兔，還沒有找到箭靶時，貴州《崛起的一代》已開始向官方文壇，發起了自 40 年代以來的首次進攻，主要目標是艾青。為什麼把詩歌的草箭射在艾青的腦殼上呢？那上面已沒幾根頭髮了——因為，他被官方捧為詩歌泰斗……。關鍵他老了！老樹根就要被扔掉，否則佔著茅坑不拉屎。『朦朧詩』之爭最開始是『挖根和護根』之爭」<sup>②</sup>。鍾鳴尖銳且赤裸的措詞，充分體現出新銳詩人對待老詩人的態度。

衛道派老詩人沒打算放過朦朧詩，他們擁有官方媒體的發表優勢和組織優勢，運用組織力量對今天派詩人，以及朦朧詩美學的建構者與支持者，進行長達三年的圍剿。身為中國作協副主席的艾青，對朦朧詩的「精神污染」一向感到十分焦慮，他說：「近幾年有少數詩人躲在個人心靈的小天地裡，咀嚼痛苦，詠唱哀傷，感慨寂寞，用撲朔迷離、晦澀難懂的字句抒發他們的不健康情緒，散佈精神污染」，「精神污染是我們精神文明建設的最大障礙，現在黨中央號召加以清除，真是好極

---

<sup>①</sup> 黃翔：〈致當代中國詩壇泰斗艾青〉，《鋒芒畢露的傷口》，頁 10-11。

<sup>②</sup> 鍾鳴：〈告別一九八九〉，《傾向》第 9 期（1997.夏），頁 70-71。

了！」<sup>①</sup>。官方與地下詩壇歷經四個回合的戰鬥，始終處於下風的朦朧詩，終於獲得全國廣大讀者的支持而成為最後的贏家，開啟了一個屬於年輕詩人的「新詩潮」，以北島、顧城、舒婷、江河、楊煉五人為代表的「朦朧詩人」更吸引了整個華文創作世界的目光。至於黃翔這位革命先烈，則先後六次被抓去坐牢，作品慘遭查封並禁止出版，黯然消隱在新詩潮的濤聲之外。

「朦朧詩」是一個話語權爭奪戰的戰果，它不僅僅是詩歌美學上的界定，更多是約定俗成的歸類。顧城的說法最為生動：「『朦朧詩』這個名字，很有民族風味，它的誕生也是合乎習慣的。其實，這個名字誕生的前幾年，它所『代表』的那類新詩就誕生了，只不過沒有受過正規的洗禮罷了。當人們開始注意這類新詩時，它已經渡過壓抑的童年，進入了迅速成長的少年時期。它叫什麼名字呢？不同人從不同角度給它起了不同的名字：現代新詩、朦朧詩、古怪詩……後來，爭論爆發了，必須有一個通用的學名了，怎麼辦？傳統的辦法是折中，『朦朧詩』就成了大號。」<sup>②</sup>

北島比較屬意「今天派」，他總覺得「『朦朧詩』是官方的標籤，那年頭我們根本無權為自己申辯」<sup>③</sup>。從事實面來看，「今天派」是「朦朧詩」的核心成分，但身為創刊人之一的芒克沒列上「朦朧詩」五大將或主要名單，舒婷則不曾在《今天》發表詩作，所以「今天派」的界定也有一些模糊地帶。

作為戰果的「朦朧詩」，實為當代漢語詩歌中的一個類（division），

<sup>①</sup> 記者報導：〈艾青談清除精神污染〉，《經濟日報》（1983/11/01）。

<sup>②</sup> 顧城：〈「朦朧詩」答問〉，收入廖亦武編：《沉淪的聖殿：中國 20 世紀 70 年代地下詩歌遺照》（烏魯木齊：新疆青少年，1999），頁 480。

<sup>③</sup> 查建英：〈北島筆談〉，《八十年代訪談錄》（香港：牛津大學，2006），頁 62。



它涵蓋了北島、江河、楊煉等「今天派」詩人的詩作，以及風格相似的同時期詩歌，並非所有朦朧詩都出自《今天》作者群。作為「朦朧詩」核心的「今天派詩歌」，是較小的亞類（subdivision），它的代言意識和抵抗意識最為強烈，可是連北島自己也寫了好些柔軟的抒情詩。疆界劃分，無法壁壘分明。

以「今天派」為中心的朦朧詩，固然展現了新興的詩歌美學與創作風格，要是沒有北大中文系教授謝冕（1932-）那篇獨具慧眼的〈在新的崛起而前〉（1980）、福建師大中文系教授孫紹振（1937-）推波助瀾的〈新的美學在崛起〉（1981）、詩人徐敬亞（1949-）建構朦朧詩美學的〈崛起的詩群——評我國新詩的現代傾向〉（1982）的理論支援，真不知什麼時候才能夠獲得主流詩壇和學界的認同。

「三崛起」因「違背社會主義的方向」、「作為資產階級自由化的流毒」，受到全國主流媒體和詩人的全面性批判，尤其徐敬亞慘遭上百萬字的言論攻擊。徐敬亞在 1981 年 1 月念大三時寫的學年論文長達 45,000 字，這篇大文章的發表經過層層批示，甚至驚動了中宣部副部長賀敬之，還牽連了好些人，導致《當代文藝思潮》停刊<sup>①</sup>。歷經多番圍剿而不倒，「三崛起」終於開創了新一代的詩歌審美標準，成為中國當代詩史的重要關鍵詞，每一部新撰的詩歌史都必須論及它們的影響力（這種以理論支援創作的革命模式，數年後啟發了第三代詩人的裂變，以及他們在 1990 年代的文學史版圖保衛戰）。新一代的朦朧詩人終於站上主流文壇和文學史的舞台，歸來者再度歸去，黯然隱沒在朦朧詩炫目的光環背面。

1985 年，北京大學五四文學社出版了由老木（1943-2020）主編的

---

<sup>①</sup> 事件始末，詳見徐敬亞：〈因詩歌「掘墓」而「殉道」〉，收入新京報編：《追尋 80 年代》（北京：中信出版社策劃中心，2006），頁 185。

《新詩潮詩集》(1985)，老木以獨到的詩歌審美眼光和過人的選稿膽識，成就了這部劃時代的詩選，一年內狂銷兩萬部<sup>①</sup>。這部上下兩卷合計 813 頁的選集裡清一色是年輕詩人，歸來者被取消了，朦朧詩站穩了陣腳，為全部有機會展讀此書的年輕讀者開啟了詩歌盛世的一扇天窗。<sup>②</sup>

詩人的創造力，和詩選主編的創造力同樣重要，裡應外合，宛如魔鬼通過粉碎而創造，沒有創造性成果就不足以印證他（們）的力量。朦朧詩的裂變不僅僅是運動的結果，它確實建立了一套嶄新的詩歌美學，將固有主流詩歌美學降格成過去式。

「今天派」和朦朧詩的登場，象徵著一代人在自我和人文精神上的覺醒，以及對文革以來的文化專制之反撲。

---

<sup>①</sup> 老木、海子、駱一禾、西川在 1980 年代初合稱「北大詩歌四劍客」，老木 1986 年獲碩士學位，1993 年執教於北大。西渡在一篇文章裡回憶了這套書的影響：「我剛進北大不久，就在學三食堂門前買到一套影響我很長時間的《新詩潮詩集》，包括詩選上、下冊和詩論一冊。這套書的編者是中文系 1980 級的詩人老木，本名劉衛國。我個人認為，這套書迄今仍然是『朦朧詩』的歷史成績最好的檢閱和總結。在我們這個一向忽視歷史資料積累的國家，這套完全由學生編選（老木其時剛從北大畢業），並由學生社團主持出版的（該書為北大五四文學社『未名湖叢書』的一種，但未見這套叢書有其他圖書出版）、總篇幅達 1000 頁的詩集就顯得特別可貴。可以說，北大 1985 年以後的文學氛圍是和這套書有密切關係的。同時，它也影響到那個時期全國範圍的大學校園詩歌。」〔詳見西渡：〈傳奇的開篇——北大詩人的故事〉，《西湖》2017 年第 10 期，頁 95〕

<sup>②</sup> 熊原在老木過世後寫了一篇回憶文章：「他以一人之力，編選了這套《新詩潮詩集》，就像在開篇我所感慨的宜賓那樣，長江只有到了宜賓，才開始叫做長江。中國現代詩歌，到了老木這裡，才開始百川匯海，恣意浩蕩，洋洋大觀，氣象萬新。」〔詳見熊原：〈中文系失傳的煙斗跑到哪裡去了〉，《初岸文學》（2020/11/29），〈<http://twgreatdaily.com/B1grL3YBjdFTv4tAfcro.html>〉，檢索：2020/12/01〕

### (三)、黑色的眼睛

在這個歷史的關鍵時刻，顧城發表了只有兩行的短詩〈一代人〉（1979），簡直是一次核爆等級的啟蒙：

黑夜給了我黑色的眼睛

我卻用它尋找光明<sup>①</sup>

跟顧城一起在逆境中成長的一代人（特別是知青），都見識過文革顛覆倫常、泯滅人性的階級鬥爭，見證過無孔不入的政治迫害與算計，見識過文字獄和處決，他們的眼睛（和心靈）全遭到黑暗現實的污染。顧城卻用這雙來自黑暗、穿透黑暗、超越黑暗的眼睛，去尋找光明；用它被文革磨練出來的洞悉力，去尋找遙不可及的民主和自由。全詩只有兩句，卻震撼天下人心。

德國漢學家顧彬（Wolfgang Kubin, 1945-）認為：「顧城使用三個雙音詞『黑夜』、『尋找』和『光明』敘述了歷史，準確地說是一代人的心靈史。這一代人衝破了黑暗，但同時他們自身又是由要擺脫的黑暗構成，因而他們的尋找注定附有沉重的原罪。這一點在顧城生命中成為恐怖的現實，他永遠無法尋找到光明，最後以一種自己曾經不齒的殺人凶手的方式辭世」<sup>②</sup>。此詩能夠震撼廣大的詩歌讀者，正因為它道出這一代知青的「命運回路」，每個人內心的黑暗都來自外部的黑暗。顧城所理解的「一代人」之原型，即是他自己。

顧城早慧，但孤僻，不近人群，喜歡自然生態，極度排斥北京的生活空間，童年及少年時期的顧城打從心裡拒絕了現實世界，拒絕所有的體制和價值。1969年隨父親離開北京城，此後五年間顧城強迫自己接

---

<sup>①</sup> 顧城：《顧城詩全集》（南京：江蘇文藝，2010），頁283。

<sup>②</sup> 顧彬著，范勁等譯：《二十世紀中國文學史》（上海：華東師範大學，2008），頁308。

受這個世界，也嘗試讓世界接受他。從 1971 年到 1977 年，他寫了不少工農兵文藝風格的詩作，令人想不到的是他從 1972 年開始努力投身社會、加入共青團，在街道集體所有制單位做過木工、油漆工、翻糖工、商店營業員等，後來又在報社和雜誌社擔任文職，全心全意做好〈延安講話〉所倡導的「革命戰爭機器」當中的一枚螺絲釘角色。這番經歷，讓顧城對人生有了真實的體驗。在 1978 年 10 月，他寫下對社會主義勞動體制充滿批評和譏諷的〈徒工與螺絲釘〉(1978)，五個月後他說：「我醒來，／就看見了這個世界，／那麼無恥又那麼堂皇」<sup>①</sup>，「骯髒！骯髒！／到處是腐水，濃汁，泥漿」<sup>②</sup>。這兩首各六行的短詩寫得粗糙，毫無詩質可言，是一般顧城詩歌研究不會討論的劣品，它們寫在 1979 年 3 月，比〈一代人〉早一個月，很忠實的反映了他對世界的厭惡。

這期間，顧城究竟遭遇了什麼？洞悉了什麼？

小小螺絲釘的折斷，跟詩歌啟蒙的大環境氛圍有關。

顧城在 1978 年停止工農兵詩歌寫作，處女詩集《無名的小花》挾帶著他的名聲和眼睛闖進一個嶄新的詩歌世界，北京文藝小圈子的知青交流，以及張貼在西單民主牆上的《今天》，在他內心深處產生巨大的衝擊，像一夜頓悟的僧人，顧城總結了之前的經歷，重新發現了、找回了自己，毅然唾棄宛如機器運作的社會主義體制，折斷奉行數年的工農兵小螺絲釘意識，遂寫下〈一代人〉。顧城在這個大徹大悟的 1979 年 4 月還寫下「大批大批的人類，／在尋找生命和信仰的歸宿。」<sup>③</sup>，「廣場，／充滿了不平，／凝聚著淚水的鹽；／／紀念碑，／空空落落，／

---

<sup>①</sup> 顧城：〈我醒來〉，《顧城詩全集》，頁 282。

<sup>②</sup> 顧城：〈骯髒〉，《顧城詩全集》，頁 281。

<sup>③</sup> 顧城：〈時代〉，《顧城詩全集》，頁 283。

佩戴著花圈和鐵鏈。」<sup>①</sup>當時中國並沒有發生特別顯眼的政治事件，京城裡的政治符號還是老樣子，顧城的感觸不是突發的，是長久的沉積，他是新詩潮中的「被啟蒙者」，覺醒後，迅速轉身成為跟北島並肩的「啟蒙者」。

這個角色逆轉，背後產生了一時難以察覺的危機。表面上看來，顧城歷經了自甘沉溺數年的黑夜，如今那些負面的事物卻助他打開了一雙具有洞悉力的慧眼，重新審視過去和當前的現實，另一方面，則持續從大自然美好的事物中提煉出童話特質，讓心靈甜甜的住進去。他暫未警覺到現實中的黑暗事物竟然佔據了如此龐大的比重。顧城是感性思維取向的詩人，沒受過完整的學院訓練，很多事物是用眼睛去揣想蘊藏其中的真諦。他說過一段聽起來頗具哲理（但缺乏學理支持的）的話：

我看見青銅器上的花紋，上邊有一個個圓圓的眼睛，像嬰兒一樣圓圓地睜著，看著世界，他們對世界感到驚訝；我看到很多古代的最早的文化，它們中間都有這樣圓圓的眼睛，驚訝地看著世界，像一個孩子，剛生下來。但是很快，他們的表情改變了，在希臘雕塑中間也可以看得很明顯，我在大英博物館，在羅浮宮，前不久我剛看了這些希臘雕塑，最早他們對世界也有這樣一個表情——希望，接著他們好像知道了一點兒，他們開始笑；但是很快耶穌出現了——痛苦；很快現代主義出現了——絕望。這好像有一個非常奇怪的順序，西方一步一步地由驚訝到痛苦到絕望，中國這個過程在哪裡，它非常短，它由驚訝很快就不驚訝了。我們可以看見佛像的眼睛，他什麼都知道，他不驚訝。老子說：天地不仁，以萬物為芻狗。很清楚，在兩千多年前，甚至在三千年前，中國人就知道了，宇宙是荒涼的，天地有

---

<sup>①</sup> 顧城：〈四月〉，《顧城詩全集》，頁 285。

一個規律，天道無情，人不過是它中間的極其細微的一小部分，甚至作為整個無限的存在來講，天地時間也是微不足道的一個小部分，沒有任何價值可言。<sup>①</sup>

東西方民族的文化史絕非像他理解的那麼簡單，佛像的眼睛透露的不是佛的本意，是無名工匠的審美想像，從垂目到怒目皆是。顧城有他看待事物的角度，他喜歡用「黑眼睛」重構他喜歡和討厭的兩種外在世界，所以他的詩富有畫面感，往往童心未泯（即使是批判現實，仍帶上一種跟年齡逆道而行的童趣）。顧城有時會為他的詩取一個明亮的篇名，誘導讀者去顧名思義（或望文生義），譬如〈在這寬大明亮的世界上〉（1981），其實他構築的世界非常陰暗，強大的洞悉力帶他深入一般人不願意揭露的真實：

在這寬大明亮的世界上  
人們走來走去  
他們圍繞著自己  
像一匹匹馬  
圍繞著木樁

在這寬大明亮的世界上  
偶爾，也有蒲公英飛舞  
沒有誰告訴他們  
被太陽曬熱的所有生命  
都不能遠去  
遠離即將來臨的黑夜

---

<sup>①</sup> 顧城：〈恢復生命——1987 年香港中文大學演講稿〉，《壹讀》（2020/07/28），〈<https://read01.com/kz2EMJd.html>〉，檢索：2021/03/20。

死亡是位細心的收穫者

不會丟下一穗大麥<sup>①</sup>

他跟北島、江河等人最大的不同，在面對事物的態度，北島採取明面的進攻或抵抗，像戰士又似烈士，似乎每個動作都經過冷靜評估，並預測了大量讀者的閱讀反應，因此言說的分貝嘹亮且雄渾，加上議題化的導向，故能達到最大值的廣場效應。顧城是往個人存在的幽黯面挖掘，以此詩為例，表面上是準備歌頌一個寬大明亮的世界，結果是揭露了「自我的缺席」。這世界看起來寬大明亮，其實人們都被一種無形的力量困住（極可能是蒙昧的思想），儘管改革開放了，但思想深處已經埋下無形的自我審查與自我束縛，甚至構成一種足以延續一生的政治人格。即使偶有體制內的突圍者，但也走不遠，國家機器的力量無所不在，各種社會制度形成的牢籠效果，是無所不在的。更黑暗的死亡在圍捕，連一穗大麥都不放過，在中國，沒有任何一人可以成功遁逃，連死都不行。

這個結尾太過灰暗，顧城的黑眼睛，沒有在尋找光明，而是尋找更黑的黑暗。

此詩距離〈一代人〉的發表才兩年，顧城發現這個現實世界是所有痛苦的來源，他非常努力的在詩歌裡建構屬於自己的小世界，同時殘酷地摧毀它。他的另一首〈我是一個任性的孩子〉（1981）也是兩段式的U型迴轉，詩的開端寫得明亮，像長不大的孩子，他說：

也許

我是被媽媽寵壞的孩子

我任性

我希望

---

<sup>①</sup> 顧城：《顧城詩全集》，頁 732-733。

每一個時刻  
都像彩色蠟筆那樣美麗  
我希望  
能在心愛的白紙上畫畫  
畫出笨拙的自由  
畫下一只永遠不會  
流淚的眼睛<sup>①</sup>

顧城用上 1980 年代最清新、甘甜的語言，勾勒了一幅美好的願景，「任性」一詞，沒有比它更生動的說法了。顧城在此埋下很容易令人忽略的關鍵詞——「也許」。原來這一切都建立在脆弱的基礎上，包括「我是被媽媽寵壞的孩子」這回事，他在「也許」的假設情境中借由自己的任性，「在大地上／畫滿窗子／讓所有習慣黑暗的眼睛／都習慣光明」<sup>②</sup>，他終於知道這一代人都有「黑色的眼睛」，但未必能適應光明，也很難尋找到真正的光明，他的天真造就了生命更大的虛無，而且是徒勞無功的虛無——「在大地上畫滿窗子」。最後，他照例毀掉一切，沒有任何原由的徹底毀掉心中所有的渴望，沒有領到蠟筆，沒有得到一個彩色的時刻。在最後三行，顧城道出原委：

我是一個孩子  
一個被幻想媽媽寵壞的孩子  
我任性<sup>③</sup>

顧城覺得那些美好事物本該是理所當然的，如今非得透過「任性」才有機會獲得，但任性得要有靠山才能得逞，至少要有一個會把孩子寵壞的

---

<sup>①</sup> 顧城：《顧城詩全集》，頁 674-675。

<sup>②</sup> 顧城：《顧城詩全集》，頁 676。

<sup>③</sup> 顧城：《顧城詩全集》，頁 677。



媽媽，很遺憾的，對一代人而言，那個媽媽只是被幻想出來的，她成不了靠山，所以再怎麼任性都沒用，一切希望都落空。顧城是在絕境裡給自己畫一開不了的扇窗，加深自己在現實裡的絕望。

1981 年是改革開放後，中國城市經濟開始起飛的年代，國家前景一片看好，顧城為何依舊陷落在黑暗中呢？這跟前述「三崛起」的文壇氛圍恐怕脫不了干係，三崛起和朦朧詩正遭受舉國文人的撻伐，影響了顧城對外在世界的感受，國家經濟發展成什麼樣子跟他無關，唯有詩壇的黑暗力量對他產生直接的精神壓力，因此他不斷建構黑暗的現實世界，再把自己封印在狹小的心靈幽室，與世絕緣，成了拒絕長大的孩子。

劉春（1974-）曾經很生動的比較過北島和顧城的氣質：「無論從人生經歷還是詩歌取向，北島身上都具有一種勇於懷疑和擔當的英雄氣質，這種形象高大而倔強，令人尊敬和仰望。而顧城則像一個純真的孩子，用天真的目光打量世界。北島堅決、剛硬，毫不妥協；顧城稚氣、單純，充滿童心」<sup>①</sup>。上述兩首詩寫於 1981 年的詩，暴露了童話詩人的內心黑暗，詩歌裡天真甜美的童話世界，說穿了，只不過是一種「心理防禦機制」（psychological defense mechanism），有點像德國「新天鵝堡」（Schloss Neuschwanstein）的高聳城牆，安安穩穩地擋住外面女巫和人狼橫行的黑森林，顧城把自己關在最高的尖塔上面，卻不期待任何人的救援。

顧城不是徐敬亞，他沒有論述能力，今天派或全體朦朧詩人都沒有正式發表任何詩學理論（除了楊煉從自身詩歌內部建構起一個只適用於自己的「智力空間」理論），他們選擇用詩，直接透過大量的詩作來

---

<sup>①</sup> 劉春：〈我是一個悲哀的孩子，始終沒有長大〉，《一個人的詩歌史〔第一部〕》（桂林：廣西師範大學，2010），頁 65。

創建一個跟十七年、文革完全不同的詩學體系。後續的理論建設工作，主要從徐敬亞那篇〈崛起的詩群〉延伸出更多精微的論述和研究專著。

## 結語、一代人的法帖

跟五四初期的詩歌一樣，朦朧詩的形成除了諸多內在因素之外，構成詩歌美學的重要思想來源也是西方文藝思潮。在文革期間，主要以黃皮書和灰皮書為傳抄對象，英、美、俄、法等國的經典名著，對白洋淀詩群和後來的今天派詩人，都有很大的吸引力。

外國作家訪華而造成巨大的迴響與影響的，首推聶魯達（Pablo Neruda, 1904-1973），他最重要的詩集《漫歌》（*Canto General*, 1950）在詩歌語言和意象經營手法上的驚人表現，已成為楊煉等朦朧詩人及其後進詩人的師法對象。再來，是以沙特（Jean-Paul Sartre, 1905-1980）為代表的存在主義哲學及文學作品，在 1976 年正式引進中國，沙特熱不但影響了傷痕文學，同時也波及朦朧詩。存在主義對「自我」（ego）的尋索，啟蒙了新詩潮，有個人情感和思維的「自我」，就在朦朧詩裡甦醒過來。有了自我，才有承擔意識。

承擔「一代人」的存在重量，是朦朧詩人的主要精神意識和自我期許，也因此形成新時代的「代言人」的英雄主義色彩。「立言與代言是傳統文化人承擔精神價值、傳承文化思想的兩種言說方式。……新時期文學的啟蒙首先以代言這一言說方式銜接了五四的啟蒙傳統」<sup>①</sup>，儘管北島在〈宣告——獻給遇羅克〉（1976）一詩中表示：

---

<sup>①</sup> 陳力君：《代言與立言：新時期文學啟蒙話語的嬗變》（杭州：浙江大學，2007），頁 7-9。

也許最後的時刻到了  
我沒有留下遺囑  
只留下筆，給我的母親  
我並不是英雄  
在沒有英雄的年代裡  
我只想做一個人<sup>①</sup>

北島說他不是英雄，但胸襟裡那股為天下人從容就義的氣魄和理念，自然成為時代英雄的宣言和代言。於是讀者一再目睹以北島為首的「今天派詩人」不自覺地站在英雄的位置上發言，兼代言，儼然就是那個時代的覺醒者，站在當代詩歌創作最前衛的探索點，站在批判黑暗政治最危險的前線，為了整個詩史下一刻的進展而努力，同時喚醒在政治謊言中迷失的心靈。

北島展現了強勁的抵抗性姿態，挑戰了天安門城牆上的太陽；楊煉和江河選擇在大寫的文化和史詩領域，開疆闢土，寫下雄渾的詩篇，那是「大寫的今天」<sup>②</sup>，從詩歌語言到思想意識的表現都是朦朧詩的核心價值所在；顧城呢？顧城還是那個任性的孩子，以高超的詩歌技藝，走在他臆想中寬大明亮（其實是黑暗）的世界，留下大量良莠不齊的詩作；舒婷則持續使用柔軟的抒情，去征服那些受夠了黨國主題的讀者，雖然效果是短暫的。

今天派詩人以兩種不同軟硬度的破壞力，完成詩史版圖的世代交替，特別值得討論的還是硬派的三人，大氣，剛烈，下筆成詩有開國之風，凜然之勢，一洗中國建政以來二十餘年的詩歌頹勢，遂成「一代人

---

<sup>①</sup> 北島：《北島詩歌集》（海口：海南，2003），頁22。

<sup>②</sup> 「大寫」，實為「宏大敘事」（grand narrative），是本文重新定義的一種比較詩意的說法，其中又隱含了不拘小節的「大寫意」味道。

的法帖」。

嚴格來說，「大寫的今天」起點不在芒克〈天空〉(1973)，它太單薄；也不在北島〈你好百花山〉(1972)，那還未成氣候；真正的起點在北島那首〈結局或開始——獻給遇羅克〉(1975)，它是一個「大詩歌」時代的起點。

## 第二節、英雄之旅

### 前 言：暴風雨和詩歌的種子

1965 年 9 月，出生於北京的趙振開 (1949-) 進入第一志願的北京四中就讀高一，那是中共黨政軍高幹子弟雲集的名校，當時劉少奇、彭真和薄一波的兒子都讀這裡。北京四中的政治血緣，決定了它跟文革的密切關係。趙振開不過是高分考上四中的一名北京老百姓，文學離他很遠，那兩部高倡「文學反映社會意識型態」的文學理論高校教材——以群主編的《文學基本原理》(1963) 和蔡儀主編《文學概論》(1963)——來不及對他產生半點影響，文化大革命的風暴卻在他身邊悄然成形，他毫無警覺的成為暴風眼的一部分。此刻的趙振開若想讀一點詩或詩論，他可以在《人民文學》(1965 年 10 月號) 讀到「沸騰的工廠礦山——工人詩歌選」專輯，再晚一點即可在《人民日報》(1965/12/11) 讀到上海滬東造船廠工人居有松的文論〈一手揮錘，一手寫詩〉，以及《解放日報》(1965/12/17) 刊出鄧牛頓〈為工人階級的戰鬥生活而歌唱——談居有松的詩歌創作〉，當然還有更多慘不忍睹的工農兵文學。

政治和文學對趙振開來說，皆非切身之物。

1966年5月下旬，趙振開和同學每天興致勃勃的早出晚歸，到北京食品學校煽風點火，鼓動罷課鬧革命，他們的想法很實在：能在期末考前停課就是最大的福音。後來的形勢慢慢變調，8月，他們的班長劉輝宣作典作詞，將時下流行的「血統論」對聯——「老子英雄兒好漢，老子反動兒混蛋。（橫批）基本如此」——融入其中，編出著名的〈鬼見愁〉（又名〈紅衛兵戰歌〉、〈造反歌〉），是老紅衛兵集會必唱的名曲<sup>①</sup>。「四中成了北京文化革命的中心之一。除了鋪天蓋地的大字報，各種密謀正在進行，為隨後出現的各種派系組織留下伏筆。由於出身問題，同學之間出現進一步分化。一個『貴族』學校，突然卸去樸素優雅的偽裝，露出猙獰面目」<sup>②</sup>，眼前的一切早已超出高中生的想像，國家級的暴風雨驟然成形。

半個世紀後，早已成為詩人北島的趙振開，跟四中的老同學合編了厚厚的一本《暴風雨的記憶：1965-1970年的北京四中》（2011），把當年的目擊者和受難者找回來，大夥兒一起追述那段驚心動魄的歲月。北島雖然在文革風暴中經歷了最恐怖的「紅八月」，各種文鬥武鬥和慘無人道的迫害，還不足以將這個曾經「自製了個小木箱，用紅漆寫上『把毛主席的話印在腦子裡，溶化在血液中，落實在行動上』」<sup>③</sup>的傻小子趙振開，蛻變成優秀的詩人北島。真正影響他的事件，是遇羅克（1942-1970）的政治抵抗與殉難。

要談詩人北島，得從烈士遇羅克談起。

當時就讀高一五班的趙振開並不認識行蹤詭譎的遇羅克，他對遇羅

---

<sup>①</sup> 〈鬼見愁〉的歌詞只有六句：「老子英雄兒好漢，老子反動兒混蛋。要是革命你就站過來，要是不革命（你）就滾他媽的蛋！（呼口號）滾、滾、滾！滾他媽的蛋！」

<sup>②</sup> 北島：〈北京四中〉，《城門開》（香港：牛津大學，2010），頁137。

<sup>③</sup> 北島：〈北京四中〉，《城門開》，頁144。

克的認識至少有兩個來源。一是同屬「新四中公社」的高二二班學長牟志京(1948-)，他為了讓遇羅克的〈出身論〉獲得更廣泛的關注，在1967年1月創辦了《中學文革報》，用三個全版刊登了爭取平等人權的檄文〈出身論〉，引發全國性的反血統論風暴。1968年底，遇羅克被扣上「大造反革命輿論」、「思想反動透頂」、「陰謀進行暗殺活動」、「組織反革命小集團」等罪名而入獄，1970年3月5日槍決，才二十八歲，罪名是「陰謀暗殺偉大領袖毛主席」。另一個來源，是兩位跟遇羅克並肩作戰同時坐牢的死黨陶洛誦(1947-)和趙京興(1950-)①，陶洛誦跟遇羅克兄弟及父母有密切的往來，對遇氏一家有較深的認識。當時趙振開常跟女友史保嘉(筆名齊簡，1951-)一起去牢中探望兩位死黨，間接了解遇羅克這漢子的人格思想。

嚴格說來，遇羅克事件對趙振開當下的衝擊並不顯著，但遇羅克「死不低頭」的殉難身影②，已經潛藏在後者心中，像種子。

這一年春天，趙振開很偶爾聽到同班同學史康成(1949-)誦郭路生的詩，「當時幾乎人人寫舊體詩，陳詞濫調，而郭路生的詩別開生面，為我的生活打開一扇意外的窗戶」③。當時趙振開剛從河北蔚縣工地回京休假，北京城內知青正風靡J.D.沙林傑《麥田守望者》、瓦西里·阿克肖諾夫《帶星星的火車票》、葉夫圖申科《娘子谷及其他》、沙特《厭惡及其他》等一大批黃皮書，以及郭路生詩歌〈相信未來〉、畢汝諧中篇小說〈九級浪〉等傳抄手稿。趙振開在這一種文學氛圍下，開始寫詩。

---

① 遇羅克於1970年3月5日被槍決，陶洛誦和趙京興於1970年2月14日以反革命罪被逮捕，陶洛誦於1972年7月1日釋放，趙京興則多關三個月。

② 遇羅克在1966年8月26日的日記中寫下：「我想，假若我也挨鬥，我一定要記住兩件事：一、死不低頭；二、開始堅強最後還堅強」〔詳見徐曉等編：《遇羅克遺作與回憶》（北京：中國文聯，1999），頁122〕

③ 北島：〈斷章〉，收入北島、李陀編：《七十年代》（香港：牛津大學，2008），頁21。

1971 年 9 月 13 日傳來開國元勳林彪元帥（1907-1971）身亡的消息。北島在很多年以後追述了這個時刻，「林副統帥的幽靈引導午餐話題，七嘴八舌，包括逃亡路線等假設。我開口說話，單蹦的詞彙成語流，滔滔不絕，一發不可收拾。我說到革命與權力的悖論，說到馬克思的『懷疑一切』，說到我們這代人的精神出路……直到安智勝用胳膊肘捅我，這才看到眾人眼中的惶惑，他們紛紛起身告辭」<sup>①</sup>，「回工棚取鐵鍬的路上，我仍沉浸在自由表達的激動中，再次被文革中反復出現的主題所困擾：中國向何處去？我們以往讀書爭論，有過懷疑有過動搖，但從未有過這種危機感——如臨深淵，無路可退。徹夜未眠，如大夢初醒——中國向何處去？或許更重要的是，我向何處去？」，「我試圖回想剛才說過的話，卻無法集中思想。時代，一個多麼重的詞，壓得人喘不過氣來。可我們曾在這時代的巔峰。一種被遺棄的感覺——我們突然成了時代的孤兒。就在那一刻，我聽見來自內心的叫喊：我不相信——」<sup>②</sup>

趙振開詩歌原本像豆子一樣的火焰，從馬克思的這一句「懷疑一切」開始猛烈。

「懷疑一切」即是對毛主席安裝在他子民腦海裡的運作法則和真理，提出異議，那可是大大的謀逆。趙振開終於懂得思考別人不敢觸碰的精神出路，思考一個被時代遺棄的命運。趙振開曾身處文革暴風雨的中心，見證了文革的起源及其影響，也看到現實的種種荒謬性，對一代人的前景更是無比絕望。反思需要勇氣，更需要契機，從遇羅克之死到林彪之死，終於撼動了他的思緒，可要把家國民族的重大議題放到詩歌裡，卻是另一回事，那是非常有難度的。從早期的〈你好，百花山〉（1972）可看出他的努力。前三段描寫了北京西郊百花山的險峻山勢、水澗，和

<sup>①</sup> 北島、李陀編：《七十年代》，頁 23。

<sup>②</sup> 北島、李陀編：《七十年代》，頁 24。

繁盛的花花草草，接下來：

我猛地喊了一聲：

「你好！百——花——山——」

「你好！孩——子——」

回音響自遙遠的瀑澗。

這回音多麼真切呵，

大自然的慈祥使我深深不安，

淚水順著面額緩緩淌下，

浸潤了孩子久已乾涸的心田。

「該起來了，孩子。」

輕輕的氣息拂在耳邊。

雪地……冰凌……潔白。

眼前是母親慈祥的容顏。<sup>①</sup>

原版的詩句往往透露出最多而且最隱密的訊息，此詩的關隘在「大自然的慈祥使我深深不安」，面對風景壯麗的百花山，年輕的趙振開喊出了「你好！百——花——山——」，年齡稍長後的北島保留了當初自己的呼喊和山的回應，刪去「大自然的慈祥使我深深不安」，難道慈祥是不應該出現的姿態？百花山主峰海拔 1,991 公尺，是北京區域範圍內的第三高峰，對詩人而言，百花山無疑是一個雄偉的山體，它竟然回應了年輕詩

---

<sup>①</sup> 北島：〈你好，百花山〉，收入李潤霞編：《被放逐的詩神》（武漢：武漢，2006），頁 383-384。根據李潤霞的考證，這首詩有三個版本，此為 1972 年的原版，見於北島自己少量印製的第一部詩集《陌生的海灘》（1978）和《今天》第 2 期（1979/02），比後來修訂的兩個版本多了一段。以上引述的第一段，三個版本皆保留，「這回音多麼真切呵」只保留在第二版，第三版時刪去。到了《北島詩選》（1987），後兩段被刪去。



人的呼喊，這是不會發生在另一座雄偉山體上的——天安門廣場的城樓，那是紫禁城的入口，後來成了中共政權的象徵物，一如蘇共的紅場。趙振開當然不會忘記那天，連他在內的百萬紅衛兵在廣場上列隊，謁見偉大的領袖毛主席，高喊「毛主席萬歲」，像山一樣崇高的偉人在遠遠的天安門城樓上揮揮手，無法一一回應大家，但百萬紅衛兵已經淚流滿面。趙振開聽到山的回響，感受到它的真切，淚水自然淌下，浸潤了久已乾涸的心田。在偉人和大山眼裡，他永遠是個孩子。這個描述，真切得令後來的北島感到不安和羞愧。原詩裡的「不安」，並非受寵若驚，而是深感「不妥」，在這個鬥爭至上的體制內不應該出現慈祥；後面那句「該起來了，孩子。」似乎在暗示因過度感動而下跪的孩子，該做些什麼了。

可別忘了，趙振開寫下這首詩的 1972 年，毛主席依舊健在，在孩子們心裡的威望依舊雄偉如山。〈你好，百花山〉流露出詩人內心的混亂與掙扎，詩人與偉人之間的力量並不對等，此刻還不足以產生半點亂臣賊子的革命情結。母親的慈祥只能是百花山中的幻象，現實中只有城樓上的父親威權。

趙振開的覺醒之路不好走，他在〈太陽城札記〉（1974）嘗試寫下格言式的短句，自由成了「飄／撕碎的紙屑」<sup>①</sup>，藝術是「億萬個輝煌的太陽／顯現在打碎的鏡子上」<sup>②</sup>，這些呈現點狀的想法，缺乏完整的政治語境或人格形象的支援，成不了氣候，必須再等一年。

1975 年，趙振開靈魂深處的「詩人北島」才猛然覺醒，這一年他回應了遇羅克的悲劇，寫下第一首代表作〈結局或開始——獻給遇羅克〉（1975），從這首詩開始，趙振開成為真正的北島（儘管這個筆名必須等到 1978 年才由芒克來命名）。

---

<sup>①</sup> 北島：〈太陽城札記·自由〉，《北島詩選》（廣州：新世紀，1987），頁 21-22。

<sup>②</sup> 北島：〈太陽城札記·藝術〉，《北島詩選》，頁 22。

### (一)、英雄起手勢：代替另一個被殺害的人

再次回到遇羅克。

遇羅克的〈出身論〉(1967)洋洋灑灑三萬言，顯現的是一個勇氣十足的烈士，雖然敢為天下先，卻少了引領天下的氣概，因為他志在辯證「血統論」的荒謬（即是少年趙振開很熟悉的「老子英雄兒好漢，老子反動兒混蛋」<sup>①</sup>），可是他的思想背後非常突兀地供奉著不可侵犯的毛澤東思想<sup>②</sup>，臨刑之前還不忘託友人送信給毛主席。空有烈士之志，卻把自己囚在更大的毛澤東思想框架裡。壯志未酬的遇羅克，雖然深受北島等人的崇敬，可惜他才剛踏上「英雄之旅」的路程，便壯烈犧牲了。

榮格心理學派的卡蘿·皮爾森 (Carol S. Pearson, 1944-) 在著名的《內在英雄》(*The Hero Within: Six Archetypes We Live By*, 1986) 一書<sup>③</sup>，融合了「原型心理學」(archetypal psychology) 和「發展心理學」(developmental psychology) 等數種心理學理論，將英雄的成長歷程歸類成六種對生命有重大影響的「原型」(archetype) —— 「天真者／

---

<sup>①</sup> 當時北京工業大學的學生譚立夫（後改名譚斌，1942-）是「老子英雄兒好漢，老子反動兒混蛋」的原創作者，故此對聯所象徵的血統論路線，又稱為「譚立夫路線」。

<sup>②</sup> 遇羅克為了正式刊發這篇原寫於1966年7月的〈出身論〉（初稿），跟牟志京、遇羅文合創了《中學文革報》，於1967年1月18日出刊修訂後的定稿。他（們）以編者的名義在文章前面寫了一段按語：「我們認為，由於作者掌握毛澤東思想的水平有限，由於對社會進行的調查研究不夠全面，〈出身論〉必定存在著不少的缺點和不完美的地方。我們熱切希望廣大的革命同志用毛澤東思想這個偉大的武器來衡量它，並真摯地歡迎同志們對〈出身論〉提出批評。」〔詳見遇羅克：〈出身論〉，收入《遇羅克遺作與回憶》，頁5。〕

<sup>③</sup> 本文依據 Carol S. Pearson, "Preface to the First Edition", *The Hero Within: Six Archetypes We Live By* (expanded edition), New York: Harper & Row, 1989 [以下一律簡稱 *The Hero Within*]。此書在台灣有中譯本，但有些名詞的翻譯令人難以接受，最嚴重的是多次出現的 dragon，竟然譯作「恐龍」，形成戰士對抗恐龍的童話場景，令人非常崩潰。此書將 Warrior 譯作鬥士，也不是那麼貼切。故本文引述，不用此中譯本，所有引文自行翻譯。

Innocent」、「孤兒／Orphan」、「流浪者／Wanderer」、「戰士／Warrior」、「殉道者／Altruist」、「魔法師／Magician」<sup>①</sup>，在皮爾森看來，「英雄之旅」（the hero's journey）便是個體化的旅程<sup>②</sup>。這些原型表現在日常生活中，有助於界定堅強的自我，擴延自我的界限，以便完成完滿的本我顯現。這個旅程由「天真者／Innocent」的全然信任開始<sup>③</sup>，天真者還不算「英雄之旅」的啟程階段，那尚未跨出第一步的「前英雄」狀態。

皮爾森認為天真者生活在一個尚未墮落的世界，宛如綠色伊甸園，所有的需求在愛和關懷的氛圍獲得滿足。最接近這種體驗的是初期的童年，一旦把這種狀態帶入成年，必須有極驚人的否定和自戀才行，否則就會不斷向別人投射自己的渴望，希望自己能夠永不離開，甚至要求別人為自己製造伊甸園<sup>④</sup>。寫下〈相信未來〉的郭路生的精神世界正處於第一階段的「天真者」，他對毛主席及其創造的社會體制有很深的信仰，他

---

<sup>①</sup> 為了提高這六個原型在行文中的辨識度和區隔性，以免跟一般性的英雄、烈士、殉難者、墮天使等名詞產生混淆，本文特別採用「天真者／Innocent」的模式加以彰顯。

<sup>②</sup> 從本質上來說，皮爾森所謂的「原型」，更接近英雄人格發展的「階段」（stage），一個人的英雄之旅可能經歷其中幾個不同的階段（或稱「原型情節」），沒有一成不變的必然順序和路徑（*The Hero Within*, p.xxv）；其次，皮爾森亦表示儘管原型情節數量不少，餘者都不及這六種原型對我們的成長所造成的影響。她在書中討論的原型是「英雄」之旅的重要原型，也是「個性化」的旅程（*The Hero Within*, p.xxvi）。事實上，進入某個階段性狀態／原型情節的英雄，未必不會殘留上一個原型，只是比重偏低，不會截然兩斷，很可能出現混合狀態，這是原著沒有提及的，本文在實際探作此理論時，會適時採用一種具有明確主從關係的原型組合，進行更精密的分析。皮爾森後來把《內在英雄》擴大為《影響你生命的十二原型》（*Awakening The Heroes Within: Twelve Archetypes to Help Us Find Ourselves and Transform Our World*, 1991），由六個原型擴大到十二個已經超出「英雄」之旅，變成較具普遍性的原型分析。《內在英雄》的六個原型，比較符合本文欲探討的「英雄」之旅，故以《內在英雄》為主。

<sup>③</sup> Carol S. Pearson, "Preface to the First Edition", *The Hero Within*, pp.xix-xxiii.

<sup>④</sup> Carol S. Pearson, *The Hero Within*, pp.25-26.

相信眼前的苦難都是短暫的，鼓勵大家要相信未來，他從未想過要改變它。郭路生不曾踏出英雄之旅的第一步。遇羅克呢？他同樣信仰毛主席和社會主義體系，不過，他比郭路生更能看清事實，勇於挺身對抗命運，在寫下〈出身論〉之後，遇羅克即成「孤兒／Orphan」。孤兒是天真者自伊甸園的墮落，像「墮天使」（fallen angel），「一個失望的理想主義者，對世界的理想越高，現實的情況越糟。墜落之後感覺像孤兒，是一種異常艱困的模式。……他的基本動機是求生存」<sup>①</sup>，遇羅克的情況正是如此。他一方面堅信、堅守社會主義的理想與價值，另一方面又深受血統論的磨難，必須奮力一搏以解除自己（和同代知青）的生存困境，故發出不平之鳴，其實是自救兼救人的孤掌之鳴。

〈出身論〉在十餘年後被視為殉道英雄的號角，雖文長三萬，隨便瀏覽即能發現它建構在一個既弔詭又危險的理論基礎上面。遇羅克的思想非常矛盾，他認為「我們的社會制度是無比優越的；我們的黨是一貫突出政治的，是最重視年輕一代成長的；我們絕大多數人民是熱愛新社會的。當然，我們也不能忽視階級鬥爭的複雜性和尖銳性，不能忽視我們還處在小資產階級汪洋大海之中。我們的文化教育制度正待徹底改革」<sup>②</sup>。這些話聽起來像在催眠自己，完全不像自我防禦（或預先脫罪）的大戰略。如果不是社會體制出了嚴重的問題，又怎麼會盛行血統論？又怎麼容得下譚力夫的一幅瘋狂對聯到處禍國殃民？一切鬥爭的亂源不在血統論，而在遇羅克不敢逆鱗的毛澤東。

全國上下，沒人敢。

「墮天使」遇羅克比佇足於伊甸園的「天真者」郭路生，多跨出一

---

<sup>①</sup> Carol S. Pearson, *The Hero Within*, p.27.

<sup>②</sup> 遇羅克：〈出身論〉，收入《遇羅克遺作與回憶》，頁7。

步，雖然「孤兒和天真者事實上都是前英雄（preheroic）的原型」<sup>①</sup>，都還沒邁入真正的「英雄之旅」。孤立無援的遇羅克，最後被他引以為傲的社會制度處決於槍下。殉道絕非遇羅克的自主性選擇，那是歷史的偶然，由此產生的悲劇性結果，卻把遇羅克一把推進「殉道者／Altruist」的行列，彷彿他一開始就準備好，為落實自己的崇高理念而從容就義。皮爾森所理解的殉道者，最後一課即是無條件交出生命作為獻禮，生命中所有的死亡與失落會帶來新的轉機和新的生命，死亡並非終結，而是進入未知情境之前的戲劇化通道。<sup>②</sup>

在歷經過文苦難的知青印紅標（1951-）對遇羅克有很高的評價：

遇羅克是文化大革命動亂年代的思想先驅，被譽為沉沉暗夜中劃破夜幕以全部青春和熱血放射出理性光華的隕星。時代的黑暗險惡，突顯出他思想的深刻和個性的堅強。……遇羅克是文化大革命的抗爭者、受難者，同時又是文化大革命給了他在常態下不可能享有的發表社會政治見解的機會。遇羅克人生的矛盾在這裡，歷史的悲劇性也在這裡。<sup>③</sup>

在文革暴風眼底下成長的北島，逐漸體悟到遇羅克的壯志，以及正在進行中的歷史悲劇。

此時文革到了尾聲，但中南海的局勢依舊詭譎多變，鄧小平以中共中央副主席、國務院副總理的權位復出，奉毛命批「四人幫」，鄧後來竟公開否定文革，且開始翻案，此舉在毛看來形同資本主義的復辟，遂發動了「批鄧」，反擊「右傾翻案風」。沒有人曉得國家將何去何從，北島也沒有超凡的洞見。1972年在寫〈你好，百花山〉的時候，他也只是個

---

<sup>①</sup> Carol S. Pearson, *The Hero Within*, p.37.

<sup>②</sup> Carol S. Pearson, *The Hero Within*, p.115.

<sup>③</sup> 印紅標：〈遇羅克與他思考的時代〉，收入《遇羅克遺作與回憶》，頁396。

「孤兒／Orphan」，「渴望回歸到一種原初狀態的純真，像完全童稚的純真，有全心關愛的母親或父親型的人物妥善照料他所有的需求」<sup>①</sup>。事隔三年，北島打開心扉，讓未曾謀面的殉道者以眾人所傳頌的身影降臨，啟動他內心深處的英雄人格。雖然北島不確定自己能夠為這國家做些什麼，至少，他覺得自己該接下殉道者的火焰，讓它燃燒下去。〈結局或開始——獻給遇羅克〉(1975)預設了一個崇高的烈士，所以詩人北島的發聲起點也抵達了同一高度，首段以看似平凡渺小的「我」來發聲，可別小看這獨自的一人，他是唯一踏上英雄殉道的歷史舞台，唯一敢承接法脈的人，那是會被槍斃的。

北島寫下這首詩，獻給遇羅克，也獻給自己。

此詩開篇，可謂大氣磅礴：

我，站在這裡  
 代替另一個被殺害的人  
 為了每當太陽升起  
 讓沉重的影子像道路  
 穿過整個國土<sup>②</sup>

北島在殉道者身上淬煉出一項價值連城的資產——英雄姿態。頂天立地，為天下而戰的英雄姿態。那是他之前和同代詩人不曾擁有過的。當北島說：「我，站在這裡」，顯現出一股千山我獨行的霸氣，沒說出來的是「『只有』我，站在這裡」，沒有別人了。

其實這五行詩蘊含了大量「沒說出來」的訊息：

---

<sup>①</sup> Carol S. Pearson, *The Hero Within*, p.28.

<sup>②</sup> 北島：《北島詩選》，頁 75。此詩最初發表時沒有副題，1981 年再發表時才加上「獻給遇羅克」，自《新詩潮詩集》(1985)、《五人詩選》(1986)、《探索詩集》(1986)，到《北島詩選》(1987)和後來的各種版本，皆有副題。

（一）批判了殺害那一個人的「凶手」——容不下〈出身論〉的毛澤東及政治體制。

（二）肯定了被殺害者所代表的精神價值，但沒說遇羅克是誰。

（三）搶走過被紅色頌歌長年御用的「太陽」，轉為全新的公理與正義之象徵。

（四）期待自己的影子會穿過國土，產生巨大的影響力。

（五）像道路的影子不是道路，而是「道」，引領天下人的大道。這一切的本源就在關係時刻站出來承接殉道者精神的「我」身上，所以我往這裡一站，一個新的局面就開始了。短短五行所流露的雄渾氣度，是「慷慨悲憤之情的升華」<sup>①</sup>，絕非「流浪者／Wanderer」所具備的胸襟，流浪者總是抽手旁觀事件的發展，更不是天真者或孤兒所能企及。在「英雄之旅」的路上，北島轉身成為強大的「戰士／Warrior」。

在皮爾森置身的西方現代文學與社會文化框架裡，由英雄神話來主導現代文化對生命之旅的看法，已變得不合時宜，所以反英雄取代了英雄成為文學的中心人物。每當我們想到的英雄形象，只是英雄原型之一的戰士而已<sup>②</sup>。在文革時期的中國，「文化英雄」或「英雄主義」保有它特殊的社會土壤，至少到 1980 年代初期仍舊有雄厚的受眾基礎。換言之，這時代還需要啟蒙群眾、進行詩歌美學（或思想）突圍之戰的「英雄」。

---

<sup>①</sup> 這是曹順慶和王南在討論司空圖《二十四詩品》的「雄渾」時，所提及的一項特質。緊接其後的行文中，尚言及「建安詩人有一種積極向上、渴望建功立業的英雄主義，是『慨』多於『悲』；而司空圖則相反，他所推崇的『悲慨』，讓人感到一種深深的失望和悲哀之情，是『悲』多於『慨』」〔詳見曹順慶、王南：《雄渾與沉郁》（南昌：百花洲文藝，2017），頁 54〕。北島詩中的雄渾，略略偏向建安模式，但少了建立功業的強烈企圖心，畢竟文人出仕的時代已經遠去，北島的悲慨之情，更多是自我期許。

<sup>②</sup> Carol S. Pearson, *The Hero Within*, p.1.

話說北島這五行詩，隱沒的訊息未免太多，初稿版本連副題的遇羅克都隱去，大部分中國讀者在 1975 年讀到它都不會有後來那種巨大的感動，頂多視之為寓言式的詩體。直到遇羅克被翻案，被 1980 年代以後的讀者清晰地看見，直到〈出身論〉被宋永毅譽為「黑暗中的人權宣言書」語<sup>①</sup>，至此，隱沒在五行之外的所有訊息才回填過來，外在的歷史境語在讀者的詮釋行為中，自動豐富了北島當時「故意不說出來」的事實。如果單從角色來看，這五行當中，除了凶手、殉道者、接脈英雄，還有一群——可能被北島預設的？——在國土上被影子穿過的讀者，他們在 1980 年代讀懂了全詩之後，環環相扣的閱讀反應開始發酵，此詩開章所展現的雄渾之氣，亦水漲船高。

北島決定接替遇羅克成為這個國家的首席戰士（或下一個殉道者），只為了讓沉重的真理和大道穿過遼闊的國土，啟蒙，並引領天下的知識分子去對抗那個「以太陽的名義」在公開掠奪的黑暗<sup>②</sup>。詩寫到這裡，北島已成為「這個民族真正的長子了。他已自覺地作好了自我獻祭的心理準備」<sup>③</sup>。大義凜然的宣言背後，會不會有幾分死亡的恐懼呢？北島自然會發現空有五行的英雄之姿不足成勢，「英雄之旅」必須有更細膩的描述，必須有血有肉，方能撼動人心。北島在第七段說出內心的恐懼：

必須承認

在死亡白色的寒光中

我，戰慄了

誰願意做隕石

<sup>①</sup> 此為宋永毅〈黑暗中的人權宣言書〉之篇名。〔詳見《遇羅克遺作與回憶》，頁 389-395〕

<sup>②</sup> 北島：《北島詩選》，頁 76。原句為：「以太陽的名義／黑暗在公開掠奪」。

<sup>③</sup> 張閔：〈北島，或一代人的成長小說〉，《聲音的詩學》（北京：中國人民大學，2003），頁 71。



或受難者冰冷的塑像  
看着不熄的青春之火  
在別人的手中傳遞  
即使鴿子落到肩上  
也感不到體溫和呼吸  
牠們梳理一番羽毛  
又匆匆飛去<sup>①</sup>

英雄也有一顆平凡的心，儘管他有可能成為下一個殉道的烈士。但誰不怕死？死了就成為紀念碑或塑像，象徵和平的鴿子根本不會在意塑像是誰，或者紀念什麼大事。名聲是空虛的，死亡卻很真實。年輕的詩人不想輕易赴死。雖然這些戰慄的詩句往往被論者忽略，抑或存而不論，它卻是一名青澀英雄最真實的血肉，北島看見「戰士／Warrior」的宿命和歷史的悲劇，也坦承內心的恐懼，然後面對它再超越它，這才是最動人的部分。「戰士堅持自己的意志，堅信一個更美好的世界願景，以此來改造這世界」<sup>②</sup>，他別無選擇，他只能準備付出「做人的全部代價」<sup>③</sup>。到了第十段，北島把第一段的意志重述了一遍，彷彿在鼓舞自己、鞏固自己的英雄姿態：

我，站在這裡  
代替另一個被殺害的人  
沒有別的選擇  
在我倒下的地方

---

<sup>①</sup> 北島：《北島詩選》，頁 77。

<sup>②</sup> Carol S. Pearson, *The Hero Within*, p.76.

<sup>③</sup> 北島：《北島詩選》，頁 78。這首詩有好幾個寫得磅礴大氣的段落，也有好些為了刻劃英雄內心世界的念頭如何轉動，而顯得多餘的敗筆。

將會有另一個人站起

我的肩上是風

風上是閃爍的星羣<sup>①</sup>

這番悲壯的說辭，頗有幾分清末烈士譚嗣同（1865-1898）「我自橫刀向天笑，去留肝膽兩崑崙」的味道。北島在詩歌創作的道路上找到遇羅克，激盪了滿腔熱血，讓他的「英雄之旅」跨進「戰士／Warrior」狀態；其次，經由此詩對歷史元素、政治語境、人物情操等多角度剪裁的實驗性操作（特別是「隱沒」式的寫法），以及「英雄」式的發聲姿態，開創了獨步天下的政治抒情詩。

〈結局或開始——獻給遇羅克〉名為獻詩，其實更多是北島的心境、政治意識和戰鬥位置；同樣作為獻詩的〈宣告——獻給遇羅克〉（1976），極有可能是北島為「代替另一個被殺害的人」所作的註腳，「以詩註詩」，向讀者闡述殉道者的內心世界。細讀之下，發現此詩表面上重塑了從容就義的烈士，實則是北島將自己的悲憤之情「神入」（transference）到遇羅克的思緒裡，兩相重疊——遇羅克停格在歷史悲劇的關鍵時刻，承受天命的北島借此對暴政發出強烈的抵抗與控訴。此詩只有十四行，發聲姿態和語言基調跟〈結局或開始〉大不相同：

也許最後的時刻到了

我沒有留下遺囑

只留下筆<sup>②</sup>，給我的母親

---

<sup>①</sup> 北島：《北島詩選》，頁78。

<sup>②</sup> 「筆」在當時別有深意，是現今讀者難以體會的。張閔的說法對此詩的詮釋很有幫助：「上世紀六七十年代，在上衣口袋裡別上一到兩支鋼筆，是一種時尚，更是一種身分標識。在通常情況下，只有革命幹部和知識分子才會這樣做。雖然當時的主流文化以體力勞動階層作為社會普遍價值的標榜，並極力貶低知識分子，但民間社會在私下裡所認同的仍然是知識和文化。人們在公開場合唱著讚美工農的高調，回到家裡仍希望自己的孩

我並不是英雄  
在沒有英雄的年代  
我只想做一個人

寧靜的地平線  
分開了生者和死者的行列  
我只能選擇天空  
決不跪在地上  
以顯出劊子手們的高大  
好阻擋自由的風

從星星的彈孔中  
將流出血紅的黎明<sup>①</sup>

儘管此詩的雄渾指數不及〈結局或開始〉，少了橫空出世的架勢（建安氣象），卻多了一股令人過目難忘的悲壯，且在訊息緊湊度和節奏感方面，猶勝一籌。篇幅簡精，詩意飽滿，行雲之筆，毫無贅筆冗句，很有司空圖論雄渾時所言「超以象外，得其環中。持之匪強，來之無窮。」<sup>②</sup>的味道，是北島早期詩歌中的頂尖之作。北島放棄高分貝的吶喊，將烈士打造成一個凡人，做了一件孤身抵抗暴政的大事，「在沒有英雄的年代／我只想做一個人」。什麼是「一個人」？如何才能成為「一個人」？當時的

---

子多學一點文化，好有機會出人頭地。作為書寫工具的鋼筆，也就成了知識和文化的象徵物。」〔詳見張閔：〈「英雄」末路與書寫文化的黃昏〉，《上海采風》2014年第5期，頁86〕

<sup>①</sup> 北島：《北島詩歌集》，頁73-74。

<sup>②</sup> 司空圖：〈二十四詩品〉，收入近藤元粹評訂：《螢雪軒叢書〔第一卷〕》（伊豫：青木嵩山堂，明治二十五年[1892]），頁2。

社會思想教育是——每一個（被黨洗腦的）人得把自己徹底奉獻給社會主義國家機器，成為螺絲釘，成為不需要擁有獨立思考和行動能力的「我們」。北島的「一個人」，是從體群中脫離出來，產生自我意識的「個體」。榮格心理學派的莫瑞·史丹（Murray Stein, 1943-）說過一段當時沒有中國人能夠理解的話：「個體化是一種動力（dynamic force），一種與生俱來的傾向——稱它為一種驅力、衝動，或者我會說在某些人生階段是一種強迫性的命令。這是為了讓存活的個體完全體現自己，在經驗世界的時空當中變成真實的自己，在人的世界中，就是變得覺知自己是誰、是什麼」<sup>①</sup>。終於知道自己是誰，知道自己是什麼的「一個人」，其處境形同魯迅「鐵屋子」中獨自醒來的吶喊者，遇羅克沒能喊醒足夠的眾群來響應他的言行，自己默默成了殉道的烈士。

北島若能喊醒一代人，定是英雄。在那個沒有英雄的年代，「只想做一個人」的北島，正好順應天命成知青世代渴望的英雄。

此詩另一個關注點在「宣告」，以此為題，充分展現了北島內心藏不住的英雄姿態，他要「詔告天下」，借遇羅克被槍決的肉身，述說「不自由，毋寧死」<sup>②</sup>的崇高理想，讓穿體而過的彈孔昇華成夜空的星星<sup>③</sup>，在血泊中迎接黎明。「宣告」的英雄姿態跟〈結局或開始〉相似，只不過北島的群眾意識已進一步擴張，他的詔告預設了一整個國家的聆聽者，預

---

<sup>①</sup> 莫瑞·史丹著，黃璧惠等譯：《英雄之旅：個體化原則概論》（台北：心靈工坊，2012），頁 22-23。

<sup>②</sup> “Give me Liberty, or give me Death!” 是美國開國元勳派屈克·亨利（Patrick Henry, 1736-1799）在 1775 年的演講主題，後來成為法國大革命（1789-1799）的口號 “Vivre libre ou mourir”。

<sup>③</sup> 奚密在討論到北島詩歌裡提及星星的寓意：「星星意象群涵蓋了兩個相對的主題層面一方面是詩持久的光輝和詩人的不朽，另一方面是忠於藝術的詩人疏離而寂寞的短暫生命。」〔詳見奚密著，宋炳輝譯：《現代漢詩：一九一七年以來的理論與實踐》（上海：上海三聯書店，2008），頁 68〕

設了讓聆聽者同仇敵愾的劊子手，這劊子手又可以延伸出無限的想像。北島的詩不像黃翔（1941-）動輒嘶吼，黃翔的宣告是以眼前可見的群眾（或有限的想像群眾）為對象，根據他個人的朗誦經驗，必須高分貝嘶吼才能彌補麥克風的缺陣。北島的是詔告，其詩歌語言的表現有強大的穿透力，他自信這樣的詩會被整個中國清楚聽見。

此刻，北島早已翻越百花山一路走來，剛剛抵達天安門廣場的邊緣。

## （二）、城樓上下：天安門廣場的詩歌戰鬥

「八月十八日，我去了天安門廣場，那是毛主席第一次接見紅衛兵。我們一早在六部口列隊等候，被人流挾著湧向天安門廣場，我們雀躍高呼，掂腳仰望天安門城樓」<sup>①</sup>，謁見偉大的人民領袖毛主席，是少年趙振開畢生難忘的場景，比古人謁見皇帝多了幾分感動，那是 1966 年 8 月 18 日，在天安門廣場舉行的「慶祝無產階級文化大革命羣衆大會」，百萬知青謁見他們的聖王。幾年後趙振開總算從紅寶書裡清醒過來，對北京的紅太陽起了異心，悄悄落草，在詩歌世界裡當了亂臣賊子，開始產生「抵抗」社會體制乃至國家機器的念頭。

在文革結束三、四十年後的青春記述裡，北島和同代知青經常談到戰地記者出身的蘇聯籍猶太作家伊利亞·愛倫堡（Илья Григорьевич Эренбург, 1891-1967）的回憶錄《人，歲月，生活》（1960's）<sup>②</sup>，此書第一、二卷的中文節譯本以黃皮書的形式在 1962 年印行，陸續進入文革

---

<sup>①</sup> 北島：〈北京四中〉，《城門開》，頁 138。

<sup>②</sup> 自 1956 年起，愛倫堡用了五年時間完成這本長篇回憶錄，於 1960 年開始在蘇聯《新世界》雜誌連載，1961 年分卷出版。在蘇聯及西方引起強烈反響和激烈爭議，被譽為蘇聯「解凍文學」的開山鉅作和「歐洲的文藝史詩」。1967 年由蘇聯作家出版社正式出版時，再作修訂。

前知青的閱讀圈子，能夠獲得眾人共鳴主要的原因，是他筆下蘇聯鐵幕裡的文人生活，以及他對整個歐洲政治局勢的省思。透過愛倫坡那支充滿主觀性和批判味道的筆，帶著一代知青突破國內的資訊高牆，去管窺歐洲文壇的局部面貌，那是令人眼界大開的世界；其次是領略到蘇俄流亡作家的精神人格，以及他們如何抵抗國家政治，尤其書中大量引述的詩作，展現出詩歌跟政治的對抗性關係（迥異於中共建政以來的詩歌黨性）。

這位反沙皇革命運動作家，在其回憶錄裡大量述說「文字的力量」，這其中「詩歌的抵抗性」是很強烈的：「詩歌對我來說成了令人呼吸困難的稀薄空氣和淨化劑。我感覺到個別詞的重要性，既感到了同過去的聯繫，也感到了未來的現實意義，我也摸到了生活的細節，這一切有助於我同悲觀失望作鬥爭」<sup>①</sup>。愛倫堡詩歌的抵抗意識，經由遇羅克壯烈事跡加以催化，驅動了北島的英雄之旅，憤而拔劍東門去。對照十七年時期和文革期間琳瑯滿目的「順民之詩」，尤其在「後文革」的半解禁氛圍下，北島詩歌的「反骨」很容易形成英雄魅力，讓他的影子像道路穿過整個國土。

影子像道路穿過整個國土容易，要穿越天安門很難。北島面前矗立著毛主席的天威，以及污染了幾代人的「毛文體」。即使再過三、四十年，北島還是對這種官方話語很反感，同樣的，對它的影響力也深感憂慮：

中國人生活在以「毛文體」代表的官方話語的巨大陰影下。這種自 1949 年以來逐漸取得壟斷地位的官方話語，幾乎禁錮了每個人的思維方式和表達方式，甚至戀愛方式。那年頭，詞語與指涉的關係幾乎都被固定化下來，比如，「太陽」就是毛澤東，「紅色」

---

<sup>①</sup> 伊利亞·愛倫堡著，馮南江、秦順新譯：《人·歲月·生活〔中卷〕》（海口：海南，1999），頁 434。

就是革命，「母親」就是祖國或者黨。<sup>①</sup>

如今年輕的詩人北島要對抗這顆太陽。

帶著文革後期寫的英雄詩篇，北島重返年少時謁見毛主席的天安門廣場。

1976 年的北島除了思想上的覺醒，除了反骨，還有作為主要詩歌養分的「翻譯文體」為他撐腰。其實從白洋淀詩歌群落到北島等今天派詩人，皆離不開翻譯文體，那是他們得以避開官方話語干擾的避難所。中共建政之後，有許多詩人（譬如穆旦）和作家被迫停止創作，全心投入翻譯，一方面保留了譯者原有的行文風格，另一方面又得努力捕捉外文的語意和句構，最終創造出這一種迥異於毛話語的「翻譯體漢語」，「在悄悄喚醒和恢復人們對詩和語言的感覺，……使中國文學現代性的歷程被中斷了幾十年之後，又重新獲得了自己的聲音和語言」<sup>②</sup>。這種文體在藝術語言的成熟度，表現在黃皮書的翻譯上，「可以說，如果沒有『翻譯文體』提供的文體基礎，也就沒有真正的地下文學。」<sup>③</sup>

可惜北島沒有機會對決毛主席，偉大的人民領袖在 1976 年 9 月 9 日駕崩。歷史為北島的「英雄之旅」清出一條不那麼容易被抓去槍斃的道路。

北島的「英雄之旅」等同於「詩歌寫作史」<sup>④</sup>，但不等同於北島的「詩

---

<sup>①</sup> 北島：〈古老的敵意〉，《古老的敵意》（香港：牛津大學，2012），頁 152。

<sup>②</sup> 王家新：〈翻譯文學、翻譯、翻譯體〉，《在你的晚臉前》（北京：商務印書館，2013），頁 227。

<sup>③</sup> 北島：〈翻譯與母語〉，《古老的敵意》，頁 159。北島特別提及戴望舒在西班牙旅行時，發現到處有人在吟誦洛爾迦的詩，故下定決心學西班牙語，親自翻譯出影響了很多地下詩人的《洛爾迦詩抄》。〔詳見《古老的敵意》，頁 159-160〕

<sup>④</sup> 北島的「寫作史」純粹是個人意志在詩歌裡的貫徹，包括主題選擇、意象系統的建構和運作、廣場意識（發聲姿態，以及對讀者效應的預設）。

歌接受史」<sup>①</sup>，自然也不等同於北島的「詩歌活動史」<sup>②</sup>。它們看起來像是三位一體，雖有交集，或偶有相互滲透，卻不能完全劃上等號。

本文之前提及的所有北島詩作都寫在文革後期，當時的官方刊物只刊載工農供詩歌，忤逆黨精神的詩歌是無法發表的，北島身邊的同學和文藝圈朋友恐怕是唯一的讀者群。地下文學從傳抄到發表，往往間隔好些年，這也沒什麼好大驚小怪的，但這個現象會造成詩作在時間錨定上的錯亂，甚至產生荒腔走板的詮釋。北島在文革後期的「英雄之旅」有點像古代閉關修仙的道人——在詩歌的虛擬仙界裡承接大統、金丹九轉、挑戰魔道。實質上茁壯的（或者說「晉級的」）是詩歌技藝和英雄意識，直到北島以詩為劍正式「出山」之前，誰都不知道他能否縱橫天下。

北島重返「天安門廣場」展開啟蒙大業的第一個時間點，並非 1976 年，而是創辦小眾油印民刊《今天》在西單民主牆張貼的 1978 年 12 月 23 日。北島、芒克、黃銳（1952-）等人聯手創辦了這本影響深遠的地下民間刊物《今天》雙月刊。在創刊號刊發了傳世的名篇〈回答〉（1976），全詩七段，前四段如下：

卑鄙是卑鄙者的通行證，  
高尚是高尚者的墓誌銘，  
看吧，在那鎔金的天空中，

---

<sup>①</sup> 北島詩歌的「接受史」跟整個朦朧詩的崛起混在一起，官方詩界和朦朧詩（及其支持者）的幾回合纏鬥，雖然是北島「英雄之旅」的外溢效應，但又不完全屬於他一人，很多時候是群體性的，難以區分。最重要的是——（1）「內在英雄」理論是原型心理學理論，在此只針對詩人的階段性人格而言，跟接受無關；（2）北島詩歌的定稿，跟正式在官方傳媒上發表，有數年的落差。換言之，北島「英雄之旅」走了大半，才出現嚴重遲到的接受史。

<sup>②</sup> 北島的詩歌「活動史」也是群體性的，創辦《今天》雜誌雖能看出他的勇氣，比起「寫作史」卻差遠了。反而是文革初期的鬧革命，對他「後來」的寫作有較深遠的影響。整體來說，活動史可視為寫作史的參考資料。



飄滿了死者彎曲的倒影。

冰川紀過去了，  
為什麼到處都是冰凌？  
好望角發現了，  
為什麼死海裡千帆相競？

我來到這個世界上，  
只帶著紙、繩索和身影，  
為了在審判之前，  
宣讀那些被判決的聲音。

告訴你吧，世界  
我——不——相——信！  
縱使你腳下有一千名挑戰者，  
那就把我算做第一千零一名。<sup>①</sup>

除了少數的文學菁英，當時的大眾讀者多半是一些被「毛文體」教化出來的烏合之眾，他們成不了毛文體的摹寫者，頂多是「語錄狂」，不僅僅將《毛語錄》銘記在心，更對任何具有「語錄化」條件的文字，都很容易產生共鳴。語錄是一種超濃縮的話術，是一種對龐雜事物去蕪存菁的總結，是一種穿透表象直指人心的真理，甚至脫離原本的語境被引述成格言。用大眾心理學的角度來看，它的本來面目就是「斷言」（l'affirmation）。古斯塔夫·勒龐（Gustave Le Bon, 1841-1931）曾分析領袖動員大眾的手段，最重要的有三個：斷言、重覆（la répétition）、傳

---

<sup>①</sup> 北島：〈回答〉，《今天》第1期（1978/12），頁28。同見北島：《北島詩選》，頁25-26。

染 (la contagion)。他認為「作出純粹簡潔的斷言，不去考慮任何推理和證據，是讓一種觀念走進群眾頭腦最行之有效的辦法之一。一個斷言越是簡潔，證據和證明看上去就會越發貧乏，它的威力就會越大。……被斷言的事情，是通過持續地重覆才在頭腦中穩定下來，並且這種方式最後能夠讓人們把它看作得到證實的真理接受下來」<sup>①</sup>。這兩句詩——「卑鄙是卑鄙者的通行證，／高尚是高尚者的墓誌銘，」——即是斷言，它無比強大的說服力，來自大夥兒充分體驗過的文革苦難，它像神的「真言／真理」直擊人心。沒有人可以否認北島的哲理——因為夠卑鄙，所以卑鄙者的惡行通行無阻；高尚的君子，注定死在高尚情操之下。這兩句斷言有五雷轟頂之效，而且「倘若一個斷言能夠得到有效的重覆，在這種重覆中就不會再存在異議，……傳染的強大機制就會在此啟動」<sup>②</sup>，尤其在紅色政治套語風行多年的中國，這兩句斷言正好找到完美的土壤。

柏樺 (1956-) 曾經寫過一大段話，非常精確地壓縮了知青世代對北島的感受，以及價值認同：

「今天派」詩人所處的時代是一個物質全面匱乏而精神高度單一、集中的時代。他們和當時的青年一樣身不由己地（那個時代沒有選擇）接受了那個時代的精神特徵——持續燃燒的激情火焰及那個時代所包含的所有詩意。這詩意從這一「情懷」充分表達了他們自己：幸福和光明的感受、痛苦的淚水的閃光、專注和深邃的反抗、苦難的震驚及全新的顫慄……請聽北島在〈回答〉中的聲音：「告訴你吧，世界，／我——不——相——信！／縱使你

---

<sup>①</sup> 古斯塔夫·勒龐著，王浩宇譯：《烏合之眾：大眾心理研究》（北京：北京聯合，2016），頁 105-106。

<sup>②</sup> 古斯塔夫·勒龐著，王浩宇譯：《烏合之眾：大眾心理研究》，頁 106-107。

腳下有一千名挑戰者，／那就把我算做第一千零一名。」這激情在震動北島的同時也徹底地震動了我們。這是何等的聲音，幾乎不是聲音，是叫「地震」。  
〈回答〉理所當然是震中。……（我們的激情）從「今天」開始，從『我不相信』開始，從一個英雄的聲音開始。<sup>①</sup>

這一段情感飽滿的回憶，概括了幾項重要的元素：一代人的集體潛意識、文化精神、詩歌激情、苦難情境、啟蒙思想、英雄主義情結，真是應有盡有。柏樺努力營造出當年的文化氛圍，讓錯過「朦朧詩盛世」的讀者去揣摩它原有的魅力，特別是〈回答〉的閱讀反應，真令人難以想像。柏樺和他所屬知青世代，把北島詩歌安頓在民族心靈的苦難當中，作為啟蒙自我、對抗並超越苦難的道德批判的力量。

民族的苦難本是北島「英雄之旅」的大背景，身前是暴政，身後是苦難。

苦難是文明的巨大考驗，往往也是歷史興衰輪轉的契機。康德（Immanuel Kant, 1724-1804）認為苦難乃道德實踐與考驗的關鍵時機，如果能夠毫不動搖地忠於本身的決心，聽眾就會從單純的贊同上升到欽佩和驚奇，甚至上升到極大的崇敬，直到一種自己能夠成為這樣的一個人的強烈願望。德行之所以具有這麼多的價值，不在於它帶來了什麼，而在於它的付出。德性越是純粹（不摻雜任何圖利自己的意圖），它對人心的影響力就越大。這種德性法則、聖潔和德行形象，唯有在苦難中才能最莊嚴地表現出來，並產生影響<sup>②</sup>。康德的見解，或可解釋〈回答〉引發巨大共鳴的主要原因。在眾多讀者的感受中，北島的道德人格跟國族

---

<sup>①</sup> 柏樺：《今天的激情：柏樺十年文選》（上海：上海人民，2006），頁33。〔按：「震中」即「震央」〕

<sup>②</sup> 康德著，鄧曉芒譯：《實踐理性批判》（台北：聯經，2004），頁186-187。

的苦難是相生相成的，一方面是苦難成就了英雄主義詩人北島，另一方面是北島以〈回答〉、〈宣告〉、〈結局或開始〉等詩，非常睿智且敢死的回應了黑暗，所以才震撼人心。

其次，知青世代的讀者在長期的政治壓抑之下，萎縮了自主意識和省思能力，形成了一種不敢質疑、不敢反抗的集體性人格特質。〈回答〉取得天時、地利、人和的條件，順勢完成一次重要的思想啟蒙。從純粹的詩歌語言角度來解讀，兩句「斷言」其實是一種「壓縮性編碼」(compression encoding)——具有足夠透明度的宣言「我不相信」，是針對哲學性詭辯「卑鄙者的通行證」的一次「解壓縮」(unzip)，但它底下又進行另一層次的壓縮(「天是藍的」、「雷的回聲」)和解壓縮(「夢是假的」、「死無報應」)，兩者不斷交替演出，形成一種在藝術與宣言中力保平衡的「群眾詩歌美學」，其題旨因而產生了相當可觀的吸納能力。此詩的各項隱喻功能，以撞擊的方式來開啟並驅動所有歷經過文革的讀者，封印在內心的苦難記憶和省思能力，在閱讀行為中，詩歌文本與文革讀者雙方形成共伴效應，進一步達到對苦難者的啟蒙效果。

沒有人會反對將〈回答〉視為北島「英雄之旅」最重要的里程碑，如果有機會翻查此詩的原稿，會看到更多英雄演化的細節。齊簡的貢獻不小。她無意中保存了此詩的完整初稿<sup>①</sup>——〈告訴你吧，世界〉，把創作日期往前推了三年(1973/03/15)，落在〈你好，百花山！〉(1972)和〈太陽城札記〉(1974)之間。齊簡在這篇不帶造神意圖的憶舊文章裡，談論並引述了北島的幾首少作，整體上偏重於陳年舊事，她甚至覺得「平心而論我不認為趙振開是寫詩的天才，但他敏感，勤奮，執著」<sup>②</sup>，北島

<sup>①</sup> 齊簡：〈詩的往事〉，收入劉禾編：《持燈的使者》(香港：牛津大學，2001)，頁15。

<sup>②</sup> 齊簡在文章裡談論並引述了北島的幾首少作，比較著重於陳年舊事的陳述，在她看來「平心而論我不認為趙振開是寫詩的天才，但他敏感，勤奮，執著。」〔詳見劉

後來也「認證」了齊簡所保力的詩稿。<sup>①</sup>

作為原稿的〈告訴你吧，世界〉，跟定稿的〈回答〉之間，最大差異在對現實世界的了解，以及說話的姿態。1976年北島完成兩首遇羅克的獻詩之後才定稿的〈回答〉，呈現了成熟的英雄姿態。原稿的頭尾兩段則暴露了另一個滿腔熱血但涉世未深的北島：

卑鄙是卑鄙者的護心鏡，

高尚是高尚者的墓誌銘。

在這瘋狂的世界裡，

——這就是聖經。

〔略〕

我憎惡卑鄙，也不稀罕高尚，

瘋狂既然不容沉靜，

我會說：我不想殺人，

請記住：但我有刀柄。<sup>②</sup>

一針見血的「斷言」源於北島對現實世界的絕望，壞人借此安身立命，好人因而不得善終。因為絕望，故其情感的抒發異常直接、赤裸；但「瘋

---

禾編：《持燈的使者》，頁13〕

<sup>①</sup> 北島詳細交待了此詩的創作年分：「我最後一次修改是1978年，為了《今天》創刊號，也就是人們現在看到的版本。後來在《詩刊》發表時，為安全起見加上『1976年』，故人們認為與『四五運動』有關。……初稿雖說比較個人化，但無疑與當時社會的高壓有關，更憤怒也更絕望。」〔詳見劉子超：〈一個四海為家的人〉，收入《古老的敵意》，頁8〕。從此詩（初稿）的敘述語言和意象使用的表現來判讀，與定稿差異之處，仍有北島少作之風，雖嫌粗糙，當屬初稿無疑，可以採信。

<sup>②</sup> 齊簡：〈詩的往事〉，收入《持燈的使者》，頁14-15。〔按：底線為本文所加，是定稿中保留下來詩句〕

狂」一詞，太粗糙。結尾一段在語言的表現上同樣失敗，把話說得太露了，像一頭齙牙、蓄勢的凶獸，帶著濃厚的攻擊性：「我不想殺人」，「但我有刀柄」，這等暴戾姿態，徹底破壞了首兩行「斷言」的哲學深度，以及中段的懷疑論（「我——不——相——信！」），遠不及定稿〈回答〉那股內斂，那股滿載的精神力量。這種狀態在皮爾森看來卻是十分尋常，她認為一個英雄人物「如何在戰士原型中的進步，取決於他從其他原型中學到了多少東西。……如果戰士嘗試在發展出護衛能力或察覺自我之前投入戰鬥，主要是為了證明自己的勇氣，但會不知道為何而戰。」<sup>①</sup>

1973 年的北島，實質上只是由「孤兒／Orphan」喬裝的「偽戰士」（pseudo-Warriors），用虛張聲勢的「刀柄」來掩蓋內心的恐懼，連刀子的鋒刃都不敢亮出來。

後來北島談到定稿版〈回答〉：「在某種意義上，它是官方話語的一種回聲。那時我們的寫作和革命詩歌關係密切，多是高音調的，用很大的詞，帶有語言的暴力傾向」<sup>②</sup>，身懷凶器的〈告訴你吧，世界〉，暴力傾向更為嚴重，北島隨時打算亮刀子，儘管目睹了世界的黑暗面，還拿捏不準自己該擺出什麼樣的戰鬥姿態，為何而戰，他這個「偽戰士」只好緊緊的握住刀柄。

三年後重新修訂的〈回答〉，除了大致修訂了首段、徹底改寫了末段，還比初稿增加了非常重要的一段，少了它，就只剩下色厲內荏的吶喊：

我來到這個世界上，  
只帶著紙、繩索和身影，  
為了在審判之前，

---

<sup>①</sup> Carol S. Pearson, *The Hero Within*, pp.81-82.

<sup>②</sup> 翟頤採訪：〈遊歷，中文是我唯一的行李〉，收入北島：《失敗之書》（汕頭：汕頭大學，2004），頁 291。

## 宣讀那些被判決了的聲音：①

這是向世界宣戰的英雄／戰士姿態，看似低調、無助，卻有一種安靜、暗湧不止的革命力量。從表面上觀察，北島形塑出從容就義的書生形象，遠比持刀自衛的莽夫，更能觸發廣大群眾的悲憫與共鳴。深一層思量，當可感受到強烈的「天命」意識——詩人非但洞悉了現實世界的黑暗本質，以及人民的悲劇性命運，他還意識到自己「來到這個世界上」的使命，遂萌生一股「為天下而生，為蒼生而死」的殉道精神，比遇羅克的「被動式殉道」還要崇高。誠如康德在前文所言：德性法則、聖潔和德行形象，唯有在苦難中才能最莊嚴地表現出來；而且德性越純粹，對人心的影響力越大。這時候的北島，才是貨真價實的「戰士／Warrior」。

從身懷凶器到手無寸鐵，從有形到無形，讀者在 1980 年此詩正式問世之後，從北島胸臆中聽到一股超越「我——不——相——信！」的形上之聲，嘹亮、沉著，而內斂，讓讀者感受到強大顛覆力和破壞力，形成人格與風格上的雙重崇高。包括楊四平、張閔在內的多位學者，大都著重在這一句詩的廣場效應，和懷疑主義；程光輝則認為此詩蘊含一種尼采式的思想氣質，頗有「一切價值重估」的味道<sup>②</sup>；陳超的看法著重在歷史語境中的個體（主體）的關注：「（從原詩）可以看出，詩人對瘋狂時代的懷疑、反抗，是從個體存在出發的而且詩中的『我』，是一個回到內心並維護個人尊嚴的人。……（天安門事件後）詩人在內心的哀慟和義憤中，修改了此詩……，明顯增強了詩的社會批判色彩而淡化了個人色彩」<sup>③</sup>。本文則認為這首詩的價值，就在兩個版本之間的差異所留下了的英雄蛻變之痕跡。

---

① 北島：《北島詩選》，頁 25。

② 程光輝：《中國當代詩歌史》（北京：中國人民大學，2003），頁 258-259。

③ 陳超：〈北島論〉，《文藝爭鳴》2007 年第 8 期，頁 91-92。

北島把《今天》創刊號送給前輩詩人邵燕祥（1933-2020），他看了很喜歡，在中國作協主辦的《詩刊》1979年4月號轉發了〈回答〉和舒婷（1952-）的〈致橡樹〉（1977），北島的詩歌才被眾大的中國讀者看見，並掀起偶像崇拜的熱潮。北島住的「三不老胡同1號」和今天編輯部所在的「船板胡同東四十四條76號」<sup>①</sup>，突然成了北路詩歌人馬朝聖的麥加。

1979年秋天，就讀東北師大中文系的徐敬亞（1949-）接到北京寄來的《今天》創刊號，完全驚呆了。當一位同學大聲朗讀「卑鄙是卑鄙者的通行證，／高尚是高尚者的墓誌銘，」，他「至今還能清晰地記得那種精神上的震憾。它是一根最細的針，同時它又是一磅最重的錘……那樣的震撼，一生中只能出現一次」<sup>②</sup>。日後成為重量級詩歌評論家的徐敬亞，認為北島是天選之子：

當一個狂熱過後的國家的深處發生了震動，整整一個時代的人們仿佛從一座巨型牢房中集體釋放出來，悲傷與恐懼交混，自由與憤怒還來不及生成。脆弱的民族意識似如遊魂，任何一個重大事件都可能改變未來的方向。歷史的指標在微微搖晃。正是需要天才的時刻。天才必須應運而生。正是北島——充當了這個神奇的角色。他的悲憤和置疑，堅硬而果斷。他的象徵明朗又曖昧。他的抒情中有傷感起伏的絲綢，他的陳述中有迷人的細節與表情……不管「今天詩群」那雄心勃勃的雁陣中有多少支羽毛曾與他比翼齊飛，不管人們對新天才有多少不平與嫉妒。一隻莫名的

---

<sup>①</sup> 今天編輯部座落在一間殘破廟宇的東廂房，鄂復明對當年在此的相關活動及空間記憶有十分詳細的描述。〔詳見鄂復明：〈早期《今天》事務摭憶〉，收入北島、鄂復明編：《今天四十年》，頁291-327〕

<sup>②</sup> 徐敬亞：〈中國第一根火柴——紀念民間刊物《今天》雜誌創刊30年〉，收入北島、鄂復明編：《今天四十年》，頁329。



手指伸出來：就是他！<sup>①</sup>

這番話雖然混雜了稍多的個人情感，但他指出兩個事實：歷史的契機，加上個人的詩歌天分。

中國的一代知青讀者從自行瓦解的鐵屋子醒來，任誰也阻擋不住他們追求新知的渴望，即使西單民主牆在 1979 年秋天被拆除，即使《今天》編輯部在和 1980 年 12 月接到公安局嚴厲的通知不得不停刊，但 1979 年 4 月的《詩刊》已刊登了〈回答〉，像震央把震波傳了出去。遇羅克在 1980 年 7 月 25 日平反，全國各大報刊將之形塑成英雄，北島兩首獻詩獲得完全的詮釋，潛藏其中的英雄魅力也完全釋放出來。這一年熱鬧得很，8 月章明發表〈令人氣悶的朦朧〉（1980），貶抑「朦朧詩」，引發論戰，臧克家以〈關於「朦朧詩」〉（1981）接力抨擊。另一陣容的謝冕〈在新的崛起面前〉（1980）、孫紹振〈新的美學原則在崛起〉（1981）、徐敬亞〈崛起的詩群〉（1982）則奮力捍衛這一波朦朧詩的革命性成果。這是一場環繞著北島的詩歌美學戰爭，作為年輕一代詩歌讀者心目中的英雄人物，他自然成為 1983 年「反精神污染運動」的靶心。

這是一場由朦朧詩引爆的啟蒙運動，是一次大規模的「膽氣之復甦」（recovery of nerve）。

彼得·蓋伊（Peter Gay, 1923-2015）在歐洲啟蒙運動研究裡發現，「膽氣之復甦」是許多力量的共同產物：不管是自然科學的壯觀成就、醫學的進步、禮儀的改善、人道感情的成長、傳統社會層級的慢慢剝落，或是糧食生產方式、產業、人口模式上的變遷，全都指向這同一個方向。而且「膽氣的復甦」是具有感染性的，……只要在一部分人中間傳播真理、拆穿謬說和灌注自信（這一切當然是啟蒙思想家毫不懷疑自己正在

---

<sup>①</sup> 北島、鄂復明編：《今天四十年》，頁 329-330。

做)，那就是把光灑到更廣大的地區，甚至一些始料不及的地方<sup>①</sup>。歐洲知識分子在啟蒙運動中挑戰的是宗教神權，中國知青在這場啟蒙運動裡顛覆的是「毛文體」的政治神權<sup>②</sup>，憑的都是「膽氣之復甦」。

北島詩歌的「反骨」，加上中國知青「膽氣之復甦」，裡應外合，再龐大的舊勢力都難以招架。

外在的紛紛擾擾不影響北島詩歌的「英雄之旅」，他走他的步伐，在這時候寫下這首帶有較多自傳味道的〈履歷〉(1982)。頭三行，北島素描了少年趙振開的「天真者／Innocent」自畫像：「我曾正步走過廣場／剃光腦袋／為了更好地尋找太陽」<sup>③</sup>，這三行詩隱藏了一個問題——北島「不曾」正步走過廣場。這場1966年8月18日的「慶祝無產階級文化大革命羣衆大會」，有超過一百萬名學生湧入廣場，北島「一早在六部口列隊等候，被人流挾著湧向天安門廣場，我們雀躍高呼，踮腳仰望天安門城樓」，能夠有機會踢正步走過廣場的，恐怕只有毛主席的親衛軍或正式的解放軍。此詩故意用「曾」，是在重現少年趙振開的內心渴望，從心理層面去追憶昔日的自己，用一種可以踢正步的身分參與這一場神聖的聚

<sup>①</sup> 彼得·蓋伊著，梁永安譯：《啟蒙運動〔下〕》(台北：立緒，2008)，頁33-50。

<sup>②</sup> 舒衡哲(Vera Schwarcz, 1947-)也有類似的看法：「廣泛存在的對家長式權威的敬畏，伴之以崇信他的睿智，這就是群眾『現代迷信』的根源所在。承認這種現象的存在，事實上就是在堅持『五四』對奴化思想的批判。當然，這種奴化思想在人民共和國是以全新的形式出現的，這就是對馬列主義毛澤東思想教條主義式的信仰。」〔詳見舒衡哲著，劉京建譯：《中國啟蒙運動：知識分子與五四運動》(台北：桂冠，2000)，頁375〕李陀則有進一步的見解：「朦朧詩」在文體上犯了規、越了格。它意味著，一群膽大妄為的青年詩人公開拒絕了毛文體，這在隱喻層面就是拒絕毛文體對話語秩序的權威性，這當然是一種犯上作亂式的挑戰」。今天拒絕了毛文體，明天就是前驅詩人的詩歌美學價值。〔詳見李陀：〈汪曾祺與現代漢語寫作——兼談毛文體〉，《花城》1998年第10期，頁137〕

<sup>③</sup> 北島：《北島詩選》，頁114。

會，他願意剃光頭，去追隨中國唯一的太陽（毛主席）。

看似自嘲，實為自省。

天安門廣場曾是百千萬個「天真者／Innocent」的伊甸園，它可以是政治神權（或父權）的象徵，也可以是啟蒙運動的自由民主廣場，它是一個圓形循環的開始和結束，「承諾（自己）回歸神話般的伊甸園狀態，是人類生活中最強大的一股動力」<sup>①</sup>，那是很正常的心理。接著北島在詩中前進到象徵覺醒的第二階段：「直到從鹽鹼地似的／白紙上看到理想／我弓起了脊背／自以為找到了表達真理的／唯一方式，如同／烘烤着的魚夢見海洋」<sup>②</sup>，理想好不容易出現了，卻在不可能實現的遠方，宛如烘烤着的魚夢見海洋，是很絕望的。這是「天真者／Innocent」趙振開即將越過終極疆界，成為「戰士／Warrior」北島的一步。在完全覺醒的那一刻，北島轉型了，無論英雄人格和語言風格皆為之一變：

萬歲！我只他媽喊了一聲

鬍子就長出來了

糾纏着，像無數個世紀

我不得和歷史作戰

並用刀子與偶像們

結成親眷，倒不是為了應付

那從蠅眼中分裂的世界<sup>③</sup>

北島的憤怒讓他暴粗話、長鬍子的這一幕，是很經典的，十足第三代詩歌的味道。那是書生蛻變成漢子（虬髯客）的畫面，拔出刀子去戰鬥（而不是光說「我有刀柄」）。皮爾森對此等蛻變有一個貼切的說法：「流浪者

---

<sup>①</sup> Carol S. Pearson, *The Hero Within*, p.26.

<sup>②</sup> 北島：《北島詩選》，頁 114。

<sup>③</sup> 北島：《北島詩選》，頁 114-115。

辨識出惡龍後立即逃亡；戰士則留下來對抗牠」<sup>①</sup>，北島選擇留下來作戰。

「戰士意識包括了自我防衛，以及為保護自己而戰的意識和能耐。在心理層面，它跟自我疆界的劃分有關，以此確知人我之別，並且有能力護衛自己」<sup>②</sup>。第二階段的北島，非常清楚自己走過的路，認清人我之別，黑白之分，其詩歌語言比以前氣勢張揚的英雄姿態來得內斂。〈履歷〉果真是「英雄之旅」的履歷。

天安門廣場是百萬知青的夢想和夢魘。沒有毛主席的政治魅力，誰也叫不動百萬紅衛兵；若沒有血氣方剛、不辨是非的紅衛兵，也成不了文化革命。兩者互為因果，狼狽為奸。北島在〈同謀〉（1982）裡說得一點也沒錯：「我們不是無辜的／早已和鏡子中的歷史成為／同謀」<sup>③</sup>，寥寥數語，道盡文革歷史演化的因果關係，北島詩歌總是富有「斷言」的力量。

毛澤東的政治話語擁有無可匹敵的「斷言」力量，一句話就能鼓動一個國家，那是政治學層次的「魅力型權威」（charismatic authority），他是真正的開國之君，用自己的思想改造了幾代中國人的心靈世界和社會架構，錢理群（1939-）對此感觸極深，他說了別人不敢講的內心話：

一方面，我是毛澤東時代所塑造的，毛澤東文化已滲透到我的血肉及靈魂中，這種毛澤東時代的印記永遠改變不了，無論如何掙扎、自省、批判，我都是個無可救藥的理想主義者、浪漫主義者、烏托邦主義者。另一方面，我更是毛澤東時代自覺的反叛者。我的歷史使命是反戈一擊，對毛澤東做出同時代人所能達到的最徹底的清理和批判。<sup>④</sup>

<sup>①</sup> Carol S. Pearson, *The Hero Within*, p.74.

<sup>②</sup> Carol S. Pearson, *The Hero Within*, p.75.

<sup>③</sup> 北島：《北島詩選》，頁 118。

<sup>④</sup> 錢理群：《毛澤東時代和後毛澤東時代 1949-2009——另一種歷史書寫〔上〕》（台北：聯經，2012），頁 12。

錢理群還不是土生土長的北京人，也不像少年趙振開在文革風暴中心長，但毛澤東思想已刻骨銘心。

以英雄詩歌重返天安門廣場的北島，必然不忘「偉大的舵手」毛主席曾高高站在天安門城樓之上，以王者之姿散發他的「克里斯馬」（charisma），俯瞰眾生中的一個小小趙振開。如今「中國的王」死了，新生的「詩歌之王」北島要挑戰偉大領袖留下的陰影，北島心裡在想什麼？他在當年唯一的長篇組詩〈白日夢〉（1986），其中的第六節正好透露了北島的想法：

我需要廣場  
一片空曠的廣場  
放置一個碗，一把小匙  
一隻風箏孤單的影子

佔據廣場的人說  
這不可能

籠中的鳥需要散步  
夢遊者需要貧血的陽光  
道路撞擊在一起  
需要平等的對話

人的衝動壓縮成  
鉤，存放在可靠的地方

在一家小店鋪

一張紙幣，一片剃刀

一包劇毒的殺蟲劑

誕生了<sup>①</sup>

這首組詩長達二十三節，這一節最有震撼力。先來聽聽張閔（1962-）怎麼說。張閔先分析〈你好，百花山！〉，其實「北島的興趣並不在山水之間，而『父輩』的視界中。這樣，他必將帶著孩子般的尋求回聲的動機，來到父輩的『廣場』上」，「放置這些『辦家家』的小玩意，在顧城看來，只需要一幢小木屋便綽綽有餘了。然而，北島卻要求得到一個廣場，他的『家家』辦得太大了。這位大孩子夢想將父輩權力的廣場改造成他自己的遊樂場。真正是一場『白日夢』。這不能不引起父輩的警惕。從政治學角度看，這位大孩子的要求似乎體現了一種民主的精神，但從心理學角度看，倒不如說是在撒嬌，在向權力的父親的一次撒嬌」<sup>②</sup>。張閔的說法很有道理（除了撒嬌），這裡頭的確存在一種「父—子」權力關係的思維，但他用「漫遊」來理解北島詩歌，本文則用「英雄之旅」。

北島抵達天安門廣場，沒登上城樓，那是父權和威權的制高點。

北島沒在詩裡掀起一場流血革命，毛的陰影根深柢固，這個「民族真正的長子」<sup>③</sup>不敢貿然弑父，他很委屈（或委婉？）的要求「一片空曠的廣場」來現家家酒。張閔說的好，如果是顧城，只要一幢小木屋，最多也只敢要廣場的一個有樹蔭的小角落，但北島竟然要「一片空曠的廣場」，別忘了，那可是天安門城樓前方的「全部範疇」，形同王城以外的全部天下。剛死去沒幾年的毛主席不會答應（三年後處理「六四天安門」

---

<sup>①</sup> 北島：《北島詩選》，頁 178。

<sup>②</sup> 張閔：〈北島，或一代人的「成長小說」〉，《聲音的詩學》（北京：中國人民大學，2004），頁 65。

<sup>③</sup> 張閔：〈北島，或一代人的「成長小說」〉，《聲音的詩學》，頁 71。

事件的掌權者同樣沒有答應)，「這不可能」，但人民的覺醒力量並非一人足以阻擋，北島寫下非常漂亮的恐嚇字條：「人的衝動壓縮成／鈹，存放在可靠的地方」，可靠是暫時性的，它雖小，卻是鈹。即使官方用龐大的行政力量壓制它，它（們）還是會在不同地方以具有不同殺傷力的形式誕生（此詩幾乎預言了六四事件的發生，那些鈹被引爆了）。

用一種低沉、渾厚的聲音，用一些簡單易懂又充滿詮釋線索的意象，北島建立了一套「英雄 vs. 暴政」、「真理 vs. 謠言」、「自由 vs. 壓制」、「新思維 vs. 舊思路」的反文革話語，一種適合英雄發聲姿態的抵抗詩學，在他立志要奪下的天安門廣場上奮戰。

### 結語：英雄末路

北島的「英雄之旅」一路走來，對先鋒詩歌造成巨大的影響，他成為風靡知青世代的詩歌之王，「北島體」變成一道遮蔽後進詩人的陰影，但北島創立的抵抗詩學也因此陷入二元對立的框架。走到這裡，終於碰上「中國詩壇 1986'現代詩流派大展」，以四川年輕詩人為中心的第三代詩歌的「後新詩潮」大勢已成，北島和他領頭的朦朧詩不得不漸漸走下神壇。

後文革時代的啟蒙大業，從 1978 年如火如荼席捲中國詩歌界，到 1986 年也該疲乏了，當時客觀的文化氛圍逐漸轉向，消費文化導向的市場經濟慢慢抬頭，北島開創的「抵抗詩學」已合時宜，讀者不再沉溺於二元對立的詩歌世界，「大寫」（大敘述）的朦朧詩氣數差不多到盡頭了。不過，北島身為詩歌領袖人物的地位依舊屹立不搖。

1989 年 2 月，北島牽頭連袂三十二位詩人作家，連署要求官方釋放政治犯。

1989年6月4日，天安門運動一發不可收拾，各路高校學生在天安門廣場絕食抗爭，他們需要一片民主、自由的廣場，擁有廣場的人說：這不可能。北島與一百五十名學者連署，聲援廣場上奮戰的學生。北島的「斷言」從詩歌世界走進煙火人間，「卑鄙是卑鄙者的通行證，高尚是高尚者的墓志銘」再次燎原，起了「鼓天下之氣」和「定天下之本」的效果。

結果悲劇發生了，正好在國外的北島被視為共犯，被迫展開漫長的流亡，那是另一段「在天涯」的故事，北島在中國的「英雄之旅」劇終於此。朝向「反英雄」邁進的中國詩歌不再需要英雄，詩史也不需要英雄詩篇，流亡在外的北島詩歌逐漸轉型，變得更冷峻，深沉，跟中國詩歌界越走越遠，靠一本海外復刊的《今天》雜誌維繫著他跟祖國的關係。

### 第三節、向上修建的廢墟

#### 前言、佔有知識

1991年在海外復刊的《今天》以「今天舊話」專欄召喚圈子裡的知青，用懷舊散文來追述原本不為人知的文革地下文學風景，接著《沉淪的聖殿》（1999）、《持燈的使者》（2001）、《左邊》（2001）、《七十年代》（2008）陸續問世，文革十年的歲月容貌起了變化，浮現許多令人津津樂道的地下文學故事，從到黃皮書灰皮書的啟蒙經歷，到偷書搶書換書說書護書教書抄書騙書醉書的行徑，十年文革成了韓少功（1953-）筆下的一場「漫長的假期」<sup>①</sup>。此時，數量不明的文學經典在正式學校教育之

---

<sup>①</sup> 韓少功：〈漫長的假期〉，收入北島、李陀編：《七十年代》（香港：牛津大學，2008），



外流通，自學成材的時代聽起來迷人，卻掩飾不住系統化知識的傳承危機，也擋不住無孔不入的毛話語。包括北島、江河在內的眾多年輕詩人，都在毛話語的土壤裡茁壯，整個世代的歷史意識與傳統文化，都遭遇到嚴重的斷層，「系統知識」竟成為距離知青最遙遠的事物。

今天派詩人表面上看來是同一個世代，其實彼此的文革經驗存在著相當大的距離。

北島才剛入學北京四中就碰上文革，正規學校教育從此泡湯，接著又亂了三年，然後就上山下鄉去了。比北島小六歲的楊煉（1955-）有幸趕上高中的復學，這六年對一個成長中的青少年來說，差異是很大的。北島這些老三屆知青，從小見識過大躍進、三年自然災害，還及時趕上文化大革命，甚至投入革命行列，他們對國家政治局勢變化的體驗較深，思考層面較廣，故其詩歌內部總是矗立著一尊天安門高牆上的魅影，以及根深柢固的廣場思維。文革爆發時才十一歲的小學生楊煉，正好錯過「對抗惡龍」的英雄成長母題，他在1972年的北京就讀高中（那一年全國城市地區的高中生比前一年增加了八成<sup>①</sup>，高中教育體系有了初步的復甦），也未能接觸北京的地下文學圈子，或許他最接近的知識分子，就是任教於北京國際關係學院的父親。1974年高中畢業後，楊煉在北京昌平縣插隊，這時他才真正銜接上老三屆知青的後半段成長史。

楊煉沒有特別談過青春時期的閱讀史，只提到他跟小一歲的顧城較有來往，早慧的顧城沒有影響楊煉的思想和創作，嚴重斷層的中國傳統文化也給不了他什麼。至於政治，同樣成不了時時逼迫楊煉的骨刺。身

---

頁 562-584。這篇散文共分九節，上述「偷書搶書換書說書護書教書抄書騙書醉書」都是它的分節小標。

<sup>①</sup> 1971年的城市高中在校人數為126.4萬人，1972年為228萬人，增加了81%，翌年又增加20%。相關統計與論述，詳見時磊、楊德才：〈文革時期的教育擴展〉，《二十一世紀》2010年2月號，頁52。

為「『沒有文化的一代』，或在『反文化』中成長的一代」<sup>①</sup>，楊煉花了五年自行去摸索，終於在二十四歲那年找到「遠古文化」作為主要的創作方向，那是一條迥異於北島、江河、顧城的朦朧詩道路，應該是他的天性和天賦使然，才能寫出相當有分量的組詩〈土地〉(1979)，接著完成一部具有里程碑意義的詩集《禮魂》(1985)。當時，「西安《長安詩家》編委會編印《中國當代青年詩人叢書》，楊煉詩集《禮魂》為其中之一。這本詩集的出版，確立了楊煉作為朦朧詩代表詩人的地位」<sup>②</sup>，大部分學者習慣把楊煉這時期的大型組詩稱作史詩，其實「楊煉的這些詩，只不過是用了這些典籍、神話、宗教、史料和古跡作為他詩歌的道具，來觸發詩歌的靈感。……他是對現實的撻伐，是對極權專制的反抗，是人性解放的吶喊，是擺脫舊我的掙扎」<sup>③</sup>，算不上史詩。

嚴格來說，《禮魂》相對精確的定位是「民族文化組詩」，有別於黑格爾 (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831) 所界定的以敘事詩傳統的「英雄史詩」(epic / heroic poem)，或龐德 (Ezra Pound, 1885-1972) 所主張的以歷史敘事為主，容許抒情成分的「現代史詩」。楊煉融合了現代主義的文化自覺與追求，同時又兼具浪漫主義的抒情性，敘事成分因而大幅降低，造就一種以個人對特定民族的文化思考與歷史吟誦為主的大型抒情詩，只有特定的民族文化元素（或文化知識）在詩中獲得高度的重視，故名之為「民族文化組詩」。

楊煉詩歌中無比強烈的文化性格，以及對遠古文化精神的大規模追

---

<sup>①</sup> 楊煉：〈追尋更徹底的困境——我的「中國文化」之思〉(2005/04/11)，《Yang Lian》，〈[http://www.yanglian.net/yanglian/pensee/pen\\_sixiang\\_02.html](http://www.yanglian.net/yanglian/pensee/pen_sixiang_02.html)〉，檢索：2018/03/25。

<sup>②</sup> 西渡：〈從「智力的空間」到「博大生命」——1980年代長詩寫作理念的遷移〉，《廣西師範學院學報》2016年第3期，頁9。

<sup>③</sup> 牛殿慶：〈楊煉早期詩歌和江河詩歌的重新比較〉，《浙江萬里學院學報》第25卷第1期(2012/10)，頁69。

尋，被部分評論家納入以小說為主的「文化尋根」思潮裡去。這是不對的。楊煉在〈追尋更徹底的困境——我的「中國文化」之思〉（2005）裡說過：

我寫於一九七七年的第一首詩〈自白〉。它有個副標題：「給一座廢墟」。這裡的「廢墟」既具體又象徵。具體之處在北京的圓明園，彷彿命中注定，我從兩歲起就住在這座被八國聯軍洗劫一空的滿清皇家園林附近；而它的象徵意義，則來自文革終於結束後，整個中國驚醒時，赫然發現幾十年的「革命」已把一個民族、一個文化變成了自身歷史上最黑暗的版本。……這構成了我對今天「中國文化」認識的起點：一片空白。甚或比空白更糟：一片人為「建設」起來的斷壁殘垣，霸佔著土地，連清除也無法進行。……幾乎所有中國傳統文化中重要的思想資源，如儒家、道家和佛家思想，都不僅僅被忽略，更被徹底否定。我第一次面對『孔夫子』，是在七三年「批林批孔」政治運動中……<sup>①</sup>

圓明園成為楊煉的創作起點是彼此的宿命，楊煉獨自穿過這片象徵著中國文化現況的「廢墟」，走上文化及歷史主題的創作道路，自始至終，跟尋根思潮沒有直接的關係。

楊煉，是高傲的獨行者。

在 1977 年創作生涯的最初期，楊煉選擇了——在當代詩人眼裡淪為廢墟的——中國古代文化，作為唯一的主題，無疑是一次充滿冒險性精神的實驗。四十年後，想法還是沒變，他覺得寫作的意義「就是要面對廢墟：現實的廢墟、文化的廢墟、文明的廢墟、多層次的廢墟，然後既不能簡單複製古典，也沒法簡單複製其他文化地，把一大堆古今中外的碎片，在我們手裡建立起一個新的結構來。這個結構，應該打通個人

---

<sup>①</sup> 楊煉：〈追尋更徹底的困境〉，《Yang Lian》。

獨立思考的血緣，並通過這個新根源，再次生長」<sup>①</sup>，他忽略了一個致命的重點，當時淪為廢墟的不只是外在的文明，也包括那一代人的內在知識。從文革後整個教育環境和知識條件的困局，以及一個高中畢業生的學經歷來評估，楊煉要完整掌握中國傳統文化的發展脈絡是非常吃力的，若要深入民族文化的精神核心（或核心精神），更是艱難。古典文學、思想、歷史、社會、民俗、信仰等不同領域的專業知識，構成「傳統文化」的軸心，以及「文化傳統」的框架，都不是一句體悟或感受，便可含糊帶過的龐大知識體系。

不曾具備學院教育的長期系統化培訓，楊煉能否準確抓住傳統的精髓，是值得關注的根本性問題。他那套「民族文化組詩」的寫作，相當仰賴創作主體的知識能力；其次，才是詩歌語言技藝的吸收和轉化。從〈傳統與我們〉（1983）一文，即可看出他對知識的高度重視：「必須千方百計地佔有知識，從而擁有供分析、比較的基本原料，把握永遠在變化、發展而又具連貫性的民族精神，重新找到、發掘並確立那些在歷史上與我們相呼應的東西，從紛繁複雜的來源中提取至今仍有強大生命力的『內核』，這就是曾被葉芝稱之為『成熟的智慧』的那種能力」<sup>②</sup>。「佔有」是一個多麼獨霸的字眼，楊煉當然清楚當時年輕詩人都有龐沛的創作熱情和詩歌革命的抱負，當然，他更清楚大夥兒嚴重匱乏的知識底蘊，從食指（1948-）、根子（1951-）、芒克（1950-）、多多（1951-），到北島，這幾個文革時期崛起的重要地下詩人，文革時全是高中生，都來不及畢業，很難要求他們能夠在詩歌創作裡表現出令人矚目的知識性（無論是

<sup>①</sup> 楊煉、唐曉渡：〈個人內心構成歷史的深度——在《楊煉創作總集 1978-2015》新書交流暨朗讀會上的對話〉，《文藝爭鳴》2016年第3期，頁71。

<sup>②</sup> 楊煉：〈傳統與我們〉，《一座向下修建的塔》（北京：鳳凰，2009），頁67。〔原載《山花》1983年第9期〕

古典文學、文化、歷史，或自然科學），更別說「成熟的智慧」了。回到歷史的現場，他們只是一群未能完成修煉，便提早出關的詩歌煉金術士，靠的是天分，不是才學。

從當時中國詩界的大局勢來看，能夠在知識貧乏的詩歌創作裡「佔有知識」，便足以形塑出他人難以企及的詩史新地標。楊煉獨具慧眼。然而，能夠發表這個大氣磅礴的宣言，並不代表他「已經」佔有知識，這宣言最大的意義在於暴露——楊煉將「知識性」定位為早期詩歌創作的首要戰略目標，自此選擇一條永不回頭的天險蜀道。

### （一）、《禮魂》的知識考掘與結構分析

楊煉追求、服膺的大型民族文化組詩創作，在當時已有絕佳的經典摹本——拉美詩人聶魯達（Pablo Neruda, 1904-1973）的拉美文化史詩。

聶魯達曾經三次來訪中國，1951年他以反法西斯詩人暨智利共產黨領導人之一的身分造訪中國，受到政府和詩界的熱烈歡迎，袁水拍從英文轉譯而來的聶魯達詩集《讓那伐木者醒來吧》（1950），再版了四次，掀起聶魯達詩歌的翻譯熱潮，十餘年間共發行八萬多冊<sup>①</sup>。不過，史詩性最高的〈馬丘·比丘高處〉（“Machu Picchu”）沒收入中譯本。邱景華討論聶魯達詩歌時提到：「蔡其矯於1964年翻譯了《漫歌集》中最重要的〈馬丘·比丘高處〉。文革期間，蔡其矯曾把〈馬丘·比丘高處〉的譯詩手稿，拿給北島、楊煉和江河傳抄。對後來江河的《太陽和他的反光》、楊煉的文化組詩，產生了積極的影響。《漫歌集》中那種把整個美洲作為

---

<sup>①</sup> 關於聶魯達作品在中國境內的接受與傳播，詳見滕威：〈聶魯達與當代中國〉，《新詩評論》2005年第1輯，頁172-193。文章後面附有各種翻譯本的出版資料和評論文獻的整理。

表現物件的系統化的構思，對蔡其矯的創作產生很大的影響。在他晚年走遍中國的旅遊題材中表現出來。還有〈馬丘·比丘高處〉那種將惠特曼的浪漫主義抒情與超現實主義手法相融合的現代詩藝，是促進晚年蔡其矯和牛漢再創藝術高峰的重要藝術動力。」<sup>①</sup>

〈馬丘·比丘高處〉這首大氣磅礴的經典之作，足以震撼任何詩人的靈魂。除了邱景華所謂的「浪漫主義抒情」與「超現實主義手法」之外，還有一個非常核心的風格特質是蔡其矯和牛漢都學不來的——雄渾 (sublime)。希臘美學家朗古納斯 (Pseudo-Longinus) 在《論雄渾》(On the Sublime) 一書中提出產生雄渾的五個來源，其中最重要的是第一種「形成偉大觀念的能力」(power of forming great conception)，其次是「熾烈且具有靈感的情感」(vehement and inspired passion)，這兩種都是與生俱來，源自於作者靈魂的深處<sup>②</sup>。這是聶魯達與生俱來的特質，

---

<sup>①</sup> 邱景華：〈拉美兩大師：聶魯達與帕斯〉，《星星》2017年第8期，頁115。北島曾在悼念蔡其矯的文章提到：在1975冬天，跟蔡其矯首次見面時，他就答應把自譯的聶魯達〈馬楚·比楚高峰〉帶給北島。後來兩人成為忘年之交，蔡其矯在《今天》創刊號上發表了三首詩，也參與了今天派詩人的許多聚會和活動〔詳見北島：〈遠行——獻給蔡其矯〉，《香港文學》268期（2007/04），頁16-21〕。蔡其矯也曾提到他跟今天派的密切往來，提到北島、舒婷和楊煉的一些事情；由於經常參與今天派的活動，後來收錄在《沉淪的聖殿》中的社團照片，很多都是他拍攝的〔詳見伍明春：〈詩與生命交相輝映——蔡其矯訪談錄〉，《新詩評論》2006年第1輯，頁224-239〕。孫紹振則提到首次讀到北島詩作，是在1975年左右由蔡其矯以手抄本的形式秘密出示〔詳見孫紹振：《審美價值結構與情感邏輯》（武漢：華中師大，2000），頁12〕。從滕威所述的聶魯達詩集的流通概況，以及蔡其矯跟今天派詩人的交往情形來判斷，邱景華的說法——「蔡其矯曾把〈馬丘·比丘高處〉的譯詩手稿，拿給北島、楊煉和江河傳抄」具——有極高的可信度，同為今天派一員的楊煉，絕對不會錯過這部經典詩集的傳抄。

<sup>②</sup> Pseudo-Longinus, Tran. G.M.A. Grube, *On Great Writing (On the Sublime)*. Indianapolis: Hackett, 1991. p.10。

也是讓《漫歌集》在藝術層次上得以昇華到史詩境界的主要因素。

蔡其矯筆下的歷史文化古蹟只成為抒情的「景點」，主體靈魂和歷史客體之間無法形成激盪或對話，一方面是作者對地方的了解僅止於表面，另一方面是創作的企圖心太低，一開始就不準備完成什麼深刻動人的大製作<sup>①</sup>，所以他僅得聶魯達的皮毛。

聶魯達在鳥瞰馬丘比丘的印加帝國文化遺蹟的時候，以史詩的洞悉力和想像力，穿透了古蹟的表層，看到百姓的貧困、飢饉、苦難，和死亡，他重新召喚那個遠逝的文明，進行大規模的心靈對話。故其詩歌文本中展現的不是具體的空間和事件，而是一種潛藏在各種意象和事物中的想像力，以及敘事的動力，把看似瑣碎的事件、事物、平凡的景象、容易流於吶喊的悲憤情緒，和對祖國大地的熱情，一併融鑄在卓越的詩歌技藝和人格氣度之中；這種以數量觀念對客體之體積作主觀邏輯判斷所形成的「數理雄渾」(mathematically sublime)，以及精神和氣魄雄渾得不受任何障礙物阻撓的「動力雄渾」(dynamically sublime)，成為〈馬丘·比丘高處〉詩中令人窒息的敘述力量。

當代中國詩人當中，唯有楊煉的大型民族文化組詩能夠「大致類比」(或令人聯想到)此詩的形神，他跟聶魯達一樣是文明廢墟上的修建者。儘管兩人之間還有相當大的差距，但楊煉的「大格局創作」因此獲得更大的關注，這個優異的戰略位置把《禮魂》推上中國當代詩史的地平線，成為醒目的詩史地景之作<sup>②</sup>。此外，楊煉也吸收了聶魯達在詩中「重組意

---

<sup>①</sup> 蔡其矯在〈詩與生命交相輝映——蔡其矯訪談錄〉中自選五首代表作之一的〈在西藏〉(1987)就是很好的例子，除了在雪地景色中加入——寂寞、寂靜、荒蕪、洪荒、廣袤、孤——獨感性字眼之外，絲毫沒能觸及西藏的文化精神，自然淪為空洞的旅遊詩。

<sup>②</sup> 《禮魂》在洪子誠、劉登翰、程光燁等人的新詩史專著，以及周寧、李振聲等重要評論家的筆下，都有精闢的評論。楊煉很重視這部詩集，曾經如此自我定位：「我

象世界」的手法——瓦解事物原本的邏輯和聯結，再重構其關係和秩序，同時在抽象與具象的名詞之間，進行乾坤大挪移。聶魯達在詩歌文本建構出來的是一個意象詭譎、包含著哲思的世界，看似緊密卻又滿佈可供詮釋的誘人縫隙：

古老的美洲，淹沒了的新娘，  
 你的手指是不是也曾從森林中出現，  
 向著太虛幻境，  
 在光明與莊嚴的婚禮的旗幟下，  
 配合著槍矛和鼓的雷鳴，  
 你的手指是不是也曾將  
 那抽象的玫瑰，那寒冷的線條，  
 那新的穀物的血污了的胸膛轉移到  
 發光的織物上，堅硬的洞穴裡，  
 被埋葬了的美洲，你是不是也在那最深處，  
 那痛苦的內臟中，保存著鷹一般的飢餓？<sup>①</sup>

這種風格在楊煉詩中可以找到許多相印的例子<sup>②</sup>，李振聲對楊煉詩歌的評析，正好提供一個佐證：「以堅定無疑的必然之手駕馭詞語，專斷地撕裂本來彼此連貫完整的語象，或者相反，把彼此根本無緣的物象強行扭

---

把一九八二年之前的寫作稱為練筆的『史前期』，而從自選集中統統刪除。保留下的作品只有《禮魂》和《♀》兩部大作品，其理由也簡單，因為它們已經具備了我從生存感受、到語言意識、再到詩歌觀念的整個『詩學』特徵。」〔詳見楊煉：〈我的文學寫作楊煉網站「作品」欄引言〉，《一座向下修建的塔》（南京：鳳凰，2009），頁161〕

<sup>①</sup> 聶魯達著，蔡其矯、林一安譯：〈馬楚·比楚高峰〉，收入趙振江編：《聶魯達集》（廣東：花城，2008），頁43。

<sup>②</sup> 聶魯達對楊煉詩歌的影響，並非本文的論述主題，只能在此節大略處理。



集在一起，即對語言採取施暴性行動的結果，卻造成一種涵蓋吞吐量大擴增的詩體」<sup>①</sup>。楊煉運用這技巧來重構自身詩歌的意象世界，吞吐了大量的歷史文化的訊息，藉此築起一道大眾讀者難以破解的詮釋密碼。

聶魯達橫掃千軍、攻城掠地式的雄渾敘述，啟發了楊煉在中國文化版圖上尋找適用的古文明作為寫作泉源（或根據地）的念頭。不過，聶魯達在〈馬丘·比丘高處〉那種宛如巫術的語言技藝，到了楊煉的《禮魂》卻產生了結構性的變化，信心滿滿的楊煉把所有的想像和語言的表現空間，架設在一個比《漫歌集》的時間跨度更大，架構更為龐雜的知識與文化系統上面，它遠遠超出楊煉所能夠駕馭的浩瀚格局。若從詩歌語言的表現來評析《禮魂》，很容易忽略楊煉詩歌創作的另一個核心——「知識性」。故本文特別專注在楊煉最引以為傲的「知識」層面，從客觀的文化史的角度切入，針對《禮魂》最根本的問題展開討論。

這本只有四十頁的詩集收錄了十首詩，其組織架構如下：

- 〈天問〉 —— 〈屈原〉組詩之一
- 〈神話〉 —— 〈半坡〉組詩之一
- 〈陶罐〉 —— 〈半坡〉組詩之三
- 〈墓地〉 —— 〈半坡〉組詩之五
- 〈祭祀〉 —— 〈半坡〉組詩之六
- 〈朝聖〉 —— 〈敦煌〉組詩之一
- 〈高原〉 —— 〈敦煌〉組詩之二
- 〈飛天〉 —— 〈敦煌〉組詩之三
- 〈頌歌〉 —— 〈敦煌〉組詩之六
- 〈諾日朗〉 —— 長詩

<sup>①</sup> 李振聲：《季節輪換》（上海：學林，1996），頁 7-8。

很明顯的，《禮魂》並非完整規劃、一體成型的創作成果，它分別選錄了三首大型組詩當中跟詩集總題較契合的篇章，再加上一首壓軸的長詩，便結集成書<sup>①</sup>。周寧曾經花近四萬字的篇幅，對《禮魂》進行相當深入且細膩的解讀<sup>②</sup>，其他研究者也對此進行過類似的分析。可是從來沒人關注過楊煉對相關知識的掌握程度；也沒人去考證過詩歌文本中所呈現的文化和考古學知識。大部分評論家都被楊煉氣勢磅礴的雄渾敘述所吸引，集中在語言技巧層面的「修辭雄渾」，以及凝聚了神話、五行、宗教、哲學於一體的抽象思維。這項基礎研究很重要，楊煉再三強調「把握永遠在變化、發展而又具連貫性的民族精神」的關鍵，即是「必須千方百計地佔有知識」，如果在知識層面出了誤差，所謂的民族精神或文明省思就喪失了預期的效能。在進行細部的哲學意涵和詩歌美學的分析之前，先從宏觀的角度來檢視《禮魂》的文化知識結構，是非常必須的。

統攝在總題「禮魂」之下的十首詩，其編碼結構是：荊楚（序曲）→仰韶（主體之一）→敦煌（主體之二）→西藏（終章）。既然楊煉將十首詩編纂在「禮魂」的這個概念底下，它即是全詩最核心的符號，本文就此展開文化知識的考掘。

東漢王逸在《楚辭·王逸章句·九歌序》裡說：「昔楚國南郢之邑，沅湘之間，其俗信鬼而好祀，其祠必作歌樂鼓舞以樂諸神。屈原放逐，竄伏其域，懷憂苦毒，愁思怫鬱。出見俗人祭祀之禮，歌舞之樂，其詞鄙陋，因為作九歌之曲，上陳事神之敬，下以見己之冤結，託之以風諫。」

---

<sup>①</sup> 老木編《新詩潮詩集》選完整選錄了〈神話〉組詩和〈半坡〉組詩的每一組詩篇（比《禮魂》詩集的選錄更完整），以及長詩〈諾日朗〉，唯獨作為序詩的〈天問〉不在選錄範圍之內。《新詩潮詩集》在楊煉詩作的校對上產生一些錯誤，故本文以《禮魂》為據。

<sup>②</sup> 周寧：《幻想與真實：從文學批評到文化批判》（北京：中國工人，1996），頁 81-131。

故其文意不同，章句雜錯，而廣異義焉」<sup>①</sup>。當時的楚國仍舊處於「巫史文化」的階段，正如《禮記·禮運篇》所謂的「故宗祝在廟，三公在朝，三老在學，王前巫而後史，卜筮瞽侑皆在左右」<sup>②</sup>，神壇與政壇都在巫史的職權掌控範圍之內，這本來就是殷商王朝和西周時期的政治體制。暫且不論身為巫官的屈原，當時是否遭放逐到了沅湘地區（時間仍有爭議），基於詩人和巫官的雙重身分使然，屈原有相當充分的理由，在創作上吸收地方民歌的藝術形式和神話素材，或將原來民間祀神的巫歌重新改寫，讓它在語言藝術層面昇華到前所未有的境界。不管從哪個角度來看，《九歌》都算是沅湘地區巫祝文化的重要產物。

《九歌》的終章〈禮魂〉很短，只有五句：「成禮兮會鼓／傳芭兮代舞／姮女倡兮容與／春蘭兮秋菊／長無絕兮終古」<sup>③</sup>。這是在大型祭祀活動結束後的終場「散神」儀式中，巫覡所唱的禱詞，禱詞中的多種花卉，都是神靈賜福予人民的象徵物，「禮魂」就是禮花魂，巫覡將已蒙神福的花傳給信眾，接花傳花，那不是為了增添節慶的娛樂效果，花在沅湘一帶的少數民族心目中，就是人類生命之源，也是人類靈魂之寄托。壯、侗、苗族的神話傳說中，人的祖先都是一座花林中的神花，由四位花林女神掌管。至今許多慶典當中，仍有跳花、傳花樹、散花的活動。出身於侗族苗寨的學者林河，經過多年的田野研究後，提出這番見解：禮魂，

① 劉向編集：《楚辭·王逸章句·九歌章句第二》（台北：藝文，1965），無頁碼。

② 十三經注疏整理委員會編著：《十三經注疏·禮記正義·禮運篇》（北京：北京大學，2000），頁 822。

③ 姜亮夫對〈禮魂〉的詮釋是：「此九祀既畢之大合樂也，言祀禮既成，乃疾擊鼓以終其事。諸女巫傳所持之葩，更迭而舞。此等美好的巫女，歌唱之聲，有舒徐頓挫之美。而春蘭秋菊之供，長相繼承，至於終古不絕。」〔詳見姜亮夫：《屈原賦校注》（北京：人民文學，1958），頁 269；轉引自林河：《〈九歌〉與沅湘民俗》（上海：三聯，1990），頁 267〕

即是在散神的歌舞中，禮拜花魂。<sup>①</sup>

楊煉以象徵著曲終散神的「禮魂」為詩集之總題，其詩集中表現出來的溯本探源的追尋意識，卻跟屈原〈禮魂〉的本意無關。殷小苓提出了另一種可供參考的詮釋：「這首終曲的最後一句是：『長無絕兮終古』，意為對神的祀典終古不廢。楊煉借用『禮魂』為題則直接關連到他對詩的見解。這個標題既暗示他的詩與屈原的詩在文化傳統上的內在繼承關係，又暗示他的詩是關於思想的，或者本身就是一個思想的存在。因為『魂』在中文中也可作精神解，而在哲學層次上，精神與思想是同一的。那麼，楊煉的詩與中國詩歌傳統的關係以及楊煉使他的詩成為一個自足的思想實體的努力就構成了《禮魂》的兩個突出特點」<sup>②</sup>。進一步觀察即可發現：楊煉只是借用「禮魂」一詞的字面意思，以及它作為屈原詩作的屬性，跟背後蘊含的巫祝文化完全無關。至於楊煉那一首與屈原〈天問〉同名的〈天問〉，它作為詩集楔子的結構性機能也大於思想性的意義。

高倡「佔有知識」的楊煉，根本沒用上珍貴的巫文化知識。在楊煉筆下，《楚辭》或《九歌》只是一個文化起源論的虛招。

《詩經》和《楚辭》作為中國詩歌創作譜系的兩大源泉，是不容質疑的事實，但文學體制或體裁上的影響，並不同於民族文化精神或結構上的影響（一如拉丁美洲魔幻寫實主義對中國新時期小說的影響，也僅止於文學創作的層面），屈原固然可以作為中國詩歌傳統的根源性象徵，其所代表的荊楚文化，卻無法跟「半坡」所屬的仰韶文化產生任何的傳承或銜接。楚地位處中原的南方，南郢沅湘是「黎三苗」之地，跟

<sup>①</sup> 關於「散神」和「禮拜花魂」的見解，詳見林河：《〈九歌〉與沅湘民俗》（上海：三聯書店，1990），頁 264-273。

<sup>②</sup> 殷小苓：〈千年孤獨之後——對楊煉《禮魂》的探討〉，《讀書》1986 年第 8 期，頁 71。

中原文化扯不上關係；從人口結構來看，楚地實乃苗、侗、瑤、土家、百越等少數民族文化的大融爐，也可說是「多元＋少數＋邊陲地區」民族文化的結晶體，長期被中原的漢族政權（史官文化）貶稱為蠻夷之邦的楚地（巫史文化），能否對中原文化產生結構性的影響，甚至成為廣義的「大中華文化」之源頭，其答案已十分明顯。

由此可見，不管借用〈禮魂〉或〈天問〉，楊煉只想在詩歌創作裡，表明自己上承以屈原為尊的偉大中國詩歌譜系，如何運用巫祝文化的知識和資源，顯然不在其思慮範圍之內。所以，一旦《禮魂》、〈天問〉和〈半坡〉組詩前後繫連在一起，立即衍生出結構上的大問題。

楊煉不曾認真研讀過「半坡文化」。

1953 年於西安東郊出土的「半坡文化」，其古代遺址的炭素測定值是  $6081 \pm 110 \sim 5600 \pm 105$  年前<sup>①</sup>，晚於裴李崗文化和紅山文化，卻遠比楚文化來得古老，國內外考古學界的研究成果非常豐碩，學者們也因此得出中國石器時代的文化版圖變遷。著名的日本漢學家白川靜指出：中國的先史文化是以河南（澠池）的彩陶和山東（龍山鎮）的黑陶為代表，前者名為仰韶文化，後者為龍山文化，這兩種文化相互起於黃河流域的東西岸，由於這兩種文化的接觸而展開了中國的歷史文化。<sup>②</sup>

楚和殷（龍山文化圈）是不同的種族，前者屬於青蓮崗文化圈，但受到殷文化的影響，從《楚辭·天問》中許多的殷神話傳說的傳承，可以看出來。楚辭九章，是戰國末期劇烈的國際關係中，曾在政治上有過發言權的巫祝勢力被逐出郢都之後，歌詠其流浪與崩壞過程的歌謠。他們沿長江而下，赴吳越之地以後又反轉洞庭，徬徨於湘南的時候，失去

---

<sup>①</sup> 白川靜著，王孝廉譯：《中國神話》（台北：長安，1983），頁 36。

<sup>②</sup> 白川靜著，王孝廉譯：《中國神話》，頁 36-38。

了他們的指導者屈原<sup>①</sup>。雖然屈原留下了偉大的詩篇，但地處邊陲且晚出的楚文化，絕不能視為華夏文化的源頭，楊煉把它們銜接在一起，前後主從關係全然顛倒。

作為楊煉詩集《禮魂》的重要組織元件的〈半坡〉組詩，當從兩個層面來檢驗其知識性，先看第一首〈神話〉的開端：

祖先的夕陽  
一聲憤怒擊碎了萬年青的綠意  
大地和天空驟然翻轉  
烏鴉像一池黑睡蓮  
驚叫著飛過每個黃昏  
  
零亂散失的竹簡，歷史的小小片斷  
從另一種現實中，石頭  
登上峭壁，復原了自己的面孔<sup>②</sup>

全詩反覆出現三次的「祖先的夕陽」，應該可理解為楊煉對仰韶文化的定位。它兼具了初始和終結的意思，這顆「夕陽」（以及它所象徵的新石器時代仰韶文化）是一股令人不得不正視的巨大能量，看似已然結束在上古，楊煉卻認為它依舊懸掛在華夏文明的地平線上。「石頭」本是石器時代文明的一個象徵物件，當它自山壁（母體）剝離滾落之後，便失去了原來的形神，楊煉相信在詩歌寫作行為（另一種現實）當中，這些失語／失落的石頭只要「登上峭壁」，重返其文明母體，必能尋獲價值的本源（復原了自己的面孔）。這個信念的宣示在詩中十分明顯，此詩卻用上兩個不正確的文化意象——「零亂散失的竹簡」、「松樹和青銅器」（在第三

---

<sup>①</sup> 白川靜著，王孝廉譯：《中國神話》，頁 154。

<sup>②</sup> 楊煉：《禮魂》（鳳翔：詩叢發行組，1985），頁 7。

首〈陶罐〉則用上「銅的號角」)。竹簡和銅器並非仰韶石器時代的產物，此詩中用了兩次的「尖底瓶」才是。

難道本文只能在一位強調「佔有知識」的詩人筆下，計較這些小失誤嗎？

如果楊煉在〈神話〉一詩中能夠精闢地闡述神話的創生因素和意義，以及它對先民的影響，而不是僅僅透過八行詩句將四則跟半坡遺址沒有關聯的古老神話，當成典故來拼貼<sup>①</sup>；如果楊煉在整首〈半坡〉組詩裡，能夠清楚地告訴讀者，究竟那麼一個新石器時代的仰韶半坡文化，有什麼樣的精神特質和內容，值得回顧、省思、追尋、還原；如果楊煉，清楚交代了為何要選擇半坡而不是龍山或其他更早期的文化……，那就沒有人會去計較詩裡行間的小錯誤。

可惜楊煉，並沒有這麼做。

其詩歌文本沒有一個龐大且豐沛的文化內涵（或知識）可供考掘；全詩只有一具體——楊煉不明白功能何在故無從發揮的——「尖底瓶」，以及猜想為女媧的「一座母親的雕像」，全然錯過了半坡文化所展現的從母系社會由盛而衰的結構變遷、半坡彩陶最具代表性的魚紋圖騰所隱含的生死母題，以及豐富的巫術思想。從客觀的考古研究成果而言，這些深具文化價值的元素，才是半坡遺蹟的詮釋重點，所有半坡研究的學術論文都圍繞著它們。這是「真實的知識」，並非臆想。一旦錯過，楊煉筆下的半坡文化必然乏善可陳。由此可證，真正在楊煉的詩歌裡執行任務的，不是知識，而是浪漫主義式的文化臆想。不妨讀一讀以下詩句：

---

<sup>①</sup> 楊煉將「夸父追日」、「精衛填海」、「后羿射日」、「嫦娥奔月」四則神話，很簡陋地寫進詩裡：「而把太陽追趕得無處藏身的勇士／被風暴般的欲望折斷了雄渾的背影／震顫著寂寞大海的鳥兒／注定填不滿自己淺淺的靈魂／第九顆烈日掙扎死去／弓弦和痛苦，卻徒然鳴響／一個女人只能清冷地奔向月亮／在另一種光中活著」〔詳見楊煉：《禮魂》，頁8〕

哦紅褐色的光，照耀同一片黃土  
那兒，起伏著我童年的茅屋  
松樹和青銅器，在山黝裡默默佇立  
優美的動物獻出溫暖的花紋  
骨珠串成的日子  
我的大地膚色的孩子  
當夢發白，飽含澆灌萬物之水  
第一個單音詞，喃喃誕生<sup>①</sup>

作為一個全知型的敘述主體，楊煉站在文明的起始點，用色澤溫潤的語言氛圍，將古早的事物一一安放在妥當的位置，從光—黃土—茅屋—器皿—圖騰—骨飾—語言，都處於令人感動的創造階段。不過，這個文明胚胎問題重重——（A）在半坡遺址上發現的全是土木石料和灰泥結構的建築群，茅屋只能讀成一個粗糙的象徵；（B）青銅器則是一項時代錯亂的謬誤；（C）沒有指出特定物種的動物紋飾（譬如魚、蛙、鳥紋），知識的呈現顯得太過模糊；（D）半坡出土的骨器主要是實用性較高的漁獵用具，佩飾的骨珠多半又是臆想；（E）至於單音詞的創造，絕對不會晚到能夠挖掘出一百一十三個陶文的半坡文化時期。很明顯的，楊煉從未在半坡文化的考古知識下過功夫<sup>②</sup>，但一般論者很容易被楊煉排山倒海

---

<sup>①</sup> 楊煉：《禮魂》，頁 7-8。

<sup>②</sup> 早在楊煉創作此詩之前，已有數十篇關於仰韶半坡文化的研究論文發表在各種期刊，重要的專著也有：中國科學考古研究所、陝西省西安半坡博物館合編：《西安半坡：原始氏族公社聚落遺址》（北京：文物，1963）、陝西省西安半坡博物館編：《中國原始社會》（北京：文物，1977）、西安半坡博物館編：《半坡遺址》（西安：陝西人民，1978）、石興邦：《半坡氏族公社：考古資料反映的我國古代母系氏族社會制度》（西安：陝西人民，1979）、劉昭豪編撰：《半坡村遺址》（北京：中華書局，1981）、西安半坡博物館編：《西安半坡》（北京：文物，1982）等多種，而且多半在北京出版。楊煉就住在北京。



的宏大意象唬住，不敢妄動，安安分分地依循楊煉編排的文化符碼來解讀，於是出現這種粗略的論述：「詩中諸多意象（如祖先、竹簡、青銅器、壁畫、圖騰柱、塔、銅鏡、蓮花）也是神秘悠遠的東方文明特有的，楊煉在《禮魂》中回溯中華民族文化源頭，重提原始神話傳說。」<sup>①</sup>

周寧對〈陶罐〉一詩的評述很有意思，他是這樣說的：「〈陶罐〉迎面撲來的大塊的詩節和凝重雄渾的句式，從外在形式上呼應著象徵主題——生命創造博大、浩瀚的氣勢。〈陶罐〉的語言是高度造型化的，詩節結構的內在活力本身就具有巨大的情感力量」<sup>②</sup>，這段評析可以套用在整首〈半坡〉組詩，「凝重雄渾的句式」和「高度造型化的語言」是楊煉最根本的語言技巧，其優點是結合了古老歷史的宏大主題、文化內涵豐厚的意象群，和個人的狂飆性激情，可在敘述過程中產生雄渾的大氣象大格局，夾帶著充滿思想性的字眼和嘹亮的宣言，自然對讀者造成一種詮釋上的壓迫感。

如果不另行查證或考據，沒有人會發現在楊煉高度自負的「智力空間」背後，支撐他的原來不是知識，只是詩人對大歷史的主觀感受，是詩人對古代文化的「感性臆想」。

論氣勢，〈半坡〉組詩幾乎獨步詩壇，但它並不具備楊煉自詡的知識性，主要原因在於他未能真正掌握半坡文化的特質與價值。至於此組詩中其餘幾首的情況大致雷同，不必逐首討論。作為《禮魂》的另一半主體，〈敦煌〉組詩也存在著類似的問題，更要緊的是它在思想結構上，偏離得更遠。中國傳統文化的構成元素中，儒、道、法三家的思想，早在西漢時期即已交錯構織，成為千年不易的社會宗法制度和民族文化精

<sup>①</sup> 余娜：〈詩人的返回與出走——楊煉《禮魂》與「尋根」文學的差異及其現代意識與寧靜主題〉，《河北理工學院學報〔社科版〕》第3卷第4期（2003/11），頁195。

<sup>②</sup> 周寧：《幻想與真實》，頁90。

神，長遠地主宰著古代中國社會。佛教思想的東傳和融匯，是較晚期的事了，儘管佛教後來成為中國的主流宗教，從漢文化的「根源」意義上來檢視，敦煌頂多作為歷史古蹟，不能視為文化尋根的重點。

其次，〈敦煌〉組詩對佛教思想的掌握與表述非常有限，大多止於視野性的表面意象，或借題發揮。如〈飛天〉一詩，楊煉顯然不了解「飛天」(apsara) 歷經——印度教→天竺佛教→西域佛教→唐代佛教——幾個階段的演化，其宗教意涵及美術史上的非凡價值，從文化組詩（或史詩）的角度而言，絕對是不可多得的重要素材，不容錯過，但在楊煉詩中完全沒有著墨。

楊煉對佛教的涉獵太淺的，故陷入最常見的「典型化神格與形象書寫」，僅僅抓住飛天面部的神情和彈琴的姿勢：

醒來，還是即將睡去？我微閤的雙眼  
在幾乎無限的時光盡頭擴張，望穿惡夢  
一種習慣，為期待彈琴  
一層擦不掉的笑容，早已生鏽<sup>①</sup>

這種形象書寫優美有餘，談不上深度，明顯低估了飛天的內在意涵，楊煉能夠做的只剩下主觀的「神入」（移情作用），他神入到飛天的「軀殼／古蹟位置」（並非文化位置），俯瞰天地、眾生與時流中的千年孤寂：

人群流過，我被那些我看著  
在自己腳下、自己頭上，變換一千重面孔  
千度滄桑無奈石窟一動不動的寂寞  
龐大的實體，還是精緻的虛無  
生，還是死——我像一只擺停在天地之間  
舞蹈的靈魂，錘成薄片

---

<sup>①</sup> 楊煉：《禮魂》，頁 30。

在這一點，這一片刻，在到處，在永恆<sup>①</sup>

楊煉秉持一貫的借題之法，寫下飛天在時光流轉中所面對的變與不變，卻忽略了這個思考點上可以探討的「無常」，那是佛教的重要思想主題之一。如果不去嚴格追究〈飛天〉一詩在佛教思想或藝術文化上的知識性表現，單從語言技巧等方面來看，也不失為佳作。可是，楊煉主張「佔有知識」，又在其「智力空間理論」中，強調詩的「智力」條件，以其（同時期的）詩學標準來檢驗其詩，算是一項合理的批評法則。

當〈半坡〉和〈敦煌〉組詩獨立存在，暫時遠離楊煉不斷倡導的「知識」和「智力」批評準則，它們各有各的藝術價值和詩史意義；一旦將之節錄，再拼入《禮魂》，成為主要的結構體，立即浮現新的問題。首先，是知識層面的疏失；其次，是文化譜系上的錯亂。楊煉透過雄渾剛烈的語言、宏大瑰麗的意象，以及混沌莫測的形而上思考，構成一頂複雜得讓人卻步的保護傘，遮蔽了知識上的貧乏，一般讀者不會發現。李振聲的剖析很有見地：

楊煉富有煽動力和外表狂暴的語詞結構，顯然表達了這樣的一種隱潛的意識困境，那就是，拒絕文明和生存的現狀，從對遠古的幻念和狂想中，構築出一個能使自己有所歸屬的世界。正是憑藉這種施暴性的語詞模式，像造物主一樣，楊煉用一種閱盡人類全部生存奧秘的智者的高傲口氣，給全世界命名或重新命名。<sup>②</sup>

為世界重新命名的創作，最容易落入天馬行空的高蹈式書寫，雄渾的大手筆，實乃兩刃之劍，成則大氣磅礴，敗則大而無當。

楊煉對《禮魂》看似充滿信心，實則非常擔心。

1984年9月，非常擔心讀者讀不懂其中微言大義的楊煉，提出了眾

---

<sup>①</sup> 楊煉：《禮魂》，頁31。

<sup>②</sup> 李振聲：《季節輪換》，頁8。

所皆知的「智力空間理論」，似乎有意為《禮魂》的結集出版，進行一場理論層次的推介，建立一套適用於此的詮釋法則，甚至根據此一理論創作了〈自在者說〉（十六首）和〈與死亡對稱〉（十六首）等系列組詩。智力空間並不等於詩歌文本中的「知識含量」，智力是一種思考的能力，它必須有特定的對象，一旦智力脫離了歷史文化等知識，《禮魂》便淪為沒有實質文化內涵的，一種低解析度的文化臆想。論者只能鎖定作者主動提供的創作題旨和思考方向，展開概括性的評述，當真細究起來，微觀的專業知識和宏觀的思想架構，全都經不起考驗。

## （二）破譯楊煉：被密碼牽引的詩歌詮釋與論述

「一首成熟的詩，一個智力的空間，是通過人為努力建立起來的一個自足的實體」<sup>①</sup>，楊煉在其詩論大作〈智力的空間〉提出個人的詩歌美學概念，他認為：「一個智力空間，由結構、中間組合和意象組成。讀懂一首詩像進行一次破譯。審美快感伴隨著閱讀和理解的進程，讀者思維和想像的緊張度使他們也加入了創造：一首詩的總體結構就像一個『磁場』，一組群雕，它存在著、暗示著什麼，各部分之間拋棄了因果性，看似獨立其實正以其空間感的均衡和穩定相互關連」<sup>②</sup>。一個詩歌創作文本，等於詩人創造出來的世界，這是詩歌理論裡的基本常識，沒什麼新鮮感可言，江河比楊煉更早提出類似的看法<sup>③</sup>。因此，楊煉特別強調「智

---

<sup>①</sup> 楊煉：《一座向下修建的塔》，頁 73。「自足」是一個要命的關鍵詞，因為楊煉的詩作一向都無法自足，必須安插一些「說明性詩句」或「作者自白」，來協助讀者的詮釋。

<sup>②</sup> 楊煉：《一座向下修建的塔》，頁 75-76。

<sup>③</sup> 江河在〈請聽聽我們的聲音——青年詩人筆談〉裡說：「藝術家按照自己的意志和渴望塑造。他所建立的東西，自成一個世界，與現實世界發生抗衡，又遙相呼應」，

力」在建構此一空間時的編碼比重，當然，與之相應的解碼行為——「破譯」——也順勢而生。這麼一來，楊煉不但為自己的詩理打造出有如「知識迷宮」的品牌效應，有關楊煉的詩歌詮釋活動，從此困縛在「智力 vs. 破譯」的論述模式當中。<sup>①</sup>

楊煉將大量的古文化素材注入其文化組詩的創作，形成一個必須耗費大量腦力去解讀的知識迷宮，其智力空間理論，即是佈署在迷宮最外層的神盾防衛系統，儼然在警告讀者：這是一種有待詩學專家來破譯／解碼的智力活動。（智力不足者不能為之？）

處心積慮的迷宮作者楊煉，不時在防衛系統外圍釋放一些有助於破譯的線索，企圖引導視之為畏途的讀者。此一舉動，產生了反效果。洪子誠和劉登翰在《中國當代新詩史》一書論及《禮魂》時，即以「按作者本人的解說」<sup>②</sup>來指陳此一現象；論及〈自在者說〉和〈與死亡對稱〉，則以「作者講解說」<sup>③</sup>；程光燁在《中國當代詩歌史》也用上「作者本人聲稱」<sup>④</sup>的句子。楊煉的現身說法，確實產生了一些不良的影響，同時暴露了一些隱含的問題。

從《禮魂》到《♀》，貫穿楊煉十年創作生涯（1985-1994）的中心思想，即是對古代經典的破譯，汲取（他認為已經足夠的）養分之後，重新編碼，再創造出另一個留待讀者去破譯的智力空間，或知識迷宮。

---

收入璧華、楊零編：《崛起的詩群：中國當代朦朧詩與詩論選集》（香港：當代文學研究社，1984），頁 149。

① 兩岸三地第一部正式出版有關朦朧詩的學位論文是莊柔玉：《中國當代朦朧詩研究：從困境到求索》（台北：大安，1993），作者以「智力空間」作為第七章的論述焦點——「第七章·楊煉詩歌的智力空間——傳統文化的繼承和開拓」。這部香港大學的碩士論文，完成於 1990 年。

② 洪子誠、劉登翰：《中國當代新詩史〔修訂版〕》（北京：北京大學，2005），頁 193。

③ 洪子誠、劉登翰：《中國當代新詩史〔修訂版〕》，頁 193。

④ 程光燁：《中國當代詩歌史》（北京：中國人民大學，2003），頁 267。

這套「雙重破譯」的詩歌行為，關鍵之處在於楊煉控管下問題重重的「雙重編碼」。

以《禮魂》的「雙重編碼」為例——首先，楊煉在詩歌文本中建立一套潛入古典文學、宗教哲學與考古文化領域，看似博大精深的「知識系統」，其實是一套只可遠看不宜近觀的「低解析度的文化知識構圖」；其次，透過雄渾絢麗的語言，結合文化與哲學意味濃厚的關鍵詞和敘述語調，建立一套讓讀者覺得寓意深遠的「意象系統」。從北島等人的現代主義詩歌被保守的讀者貶稱為「朦朧詩」，便可了解當時大眾讀者普遍上對現代詩的詮釋障礙。相較與北島等人的朦朧詩，楊煉在其智力空間理念底下創作的長篇文化組詩，詮釋的難度宛如一千米跨欄的競技，重重的障礙物，考驗著讀者的知識水平、耐心、分析能力。然而，破譯的難度不等於詩藝的高度，詩畢竟不是迷宮遊戲。

周寧在評析《禮魂》的時候，提到一種相當耐人尋味的看法：「按照燕卜蘇的觀點，詩人創作詩總是選取一些意義含混，暗示豐富的詞，加強詩歌的語義密度與厚度。多重的暗示意義造成詩歌語義的豐富的同時，也造成語言本身的非透明性和固態性」<sup>①</sup>。雖然周寧這番見解是正面的評價，不過這句「意義含混，暗示豐富的詞」卻可用來指認另一個事實：由於語（寓）意的不準定性、不穩定性，造就了一種充滿歧徑的詮釋道路。楊煉對自己的寫作成效有一定的危機感，為了幫助讀者（尤其評論者）的破譯，他常常用上一種相當粗略的解碼秘術——「作者自白」。以〈頌歌〉為例：

智慧是痛苦，然而智慧是唯一的途徑

面對黑夜，直到黑夜不再有秘密

影子停在腳下，道路像樹一樣冥思

---

<sup>①</sup> 周寧：《幻想與真實》，頁 97。

萬物猝然一抖，又穿過腐爛，跨出自己

不再晃動的地平線，那平靜得可怕的臉

雕成黑洞的眼眶，未來的居所

無處眺望，每顆沙礫袒露著死去

無所乞求，風暴在黃昏之外

上千年的渾濁淚水，積滿一座燭台

燒焦的飛蛾從未活過

而幽靈永遠輕盈列隊

這階級，首尾相連，到時空之外

（一個夢是一個世界，一幅壁畫組成一個宇宙

我們心中的黑夜，無邊無際延伸

打濕每一刻、每一種現實，所有星宿沉淪——）

所有的雕像面目模糊，還原為石頭

所有的祈禱失去光澤，還原為土

而我們就是我們，我們只是我們，一支頌歌

把嘴唇緩緩揉進骷髏

戰爭揉進荒草，愛情揉進送葬的風

日月初開以前，狂歡退潮以後

萬物近在咫尺，打開自己，融合自己

我凝視著我，慢慢醒了<sup>①</sup>

---

<sup>①</sup> 老木編：《新詩潮詩集》，頁 338-339。〔按：底線為本文所加〕

此詩全文共五十九行，以上長達二十三行的引述詩句當中，第一、二行是最淺顯易懂的「作者自白」，說明了第一個訊息：「唯有智慧，才能徹底洞悉黑暗中的一切真理；我們卻因洞悉一切，而感到更大的痛苦」；其次，第十六、十七行也明白指出：「敦煌佛像所象徵的古老文化，一旦褪去原來形貌，歸零、還原到最質樸最原始的狀態，我們方得以超越形下的束縛」；最後，作者再次自白：「回到太初／原點的自己，終於覺醒」。即便這中間有很多意象的鋪陳與干擾，但此詩的深層結構很簡單：「洞悉的痛苦」→「歸零後的超越」→「覺醒」。楊煉要表達的是一種超越所有有名相後的覺醒態度。周寧只詮釋了上述引文中最前和最後兩段，他說：「〈頌歌〉在《禮魂》的尋求啟示的精神歷程中是一個轉折點，它從〈飛天〉的困惑中醒來，否定了〈朝聖〉、〈高原〉的虛幻的超越方式，宗教神祕世界的『所有星宿沉淪』，而〈諾日朗〉的啟示還沒到：『日月初開以前，狂歡退潮以後／萬物近在咫尺，打開自己，融合自己／我凝視著我，慢慢醒了』人經過痛苦的反思（「我凝視著我」）開始醒悟」<sup>①</sup>。這段簡略的分析，以及本文同樣簡略的詮釋，全都來自楊煉提供的「作者自白」。

換言之，有了作者的「詮釋指南」，便能安全繞過具有歧途性的意象鋪陳，直達此詩的題旨。讀者的詮釋行為既受到清晰且強烈的作者導引，又面臨因「語義密度與厚度」所產生的歧義和障礙，在這種拉鋸的閱讀心理之下，「一目了然的作者自白」往往會壓倒「破譯不易的意象系統」，成為詮釋的主軸。擔心讀者無法破譯的焦慮，促成楊煉從旁協助破譯的敗筆。

楊煉既然要把詩歌創作設定在宏大的文化思考主題上，就得克服抽象性主題在傳遞方面的困難，為讀者的閱讀和解碼活動留下一些恰如其

---

<sup>①</sup> 周寧：《幻想與真實》，頁 117。



分的線索，或一條若隱若現的詮釋脈絡，而不是在詩中安插「說明大意」的暗樁，更不能在詩作發表的同時，製造大量的「作者自白／自剖」，企圖導引評論者的方向。李振聲曾如此評價楊煉的文化組詩：「沉迷於經典的破譯，復活和重現古老的歲月和種族生命，將先民們遭遇過的苦難連同他們的真誠或愚妄的信念，一起加以神聖化的處理，返身投入種族集體生命經驗的淵藪之中，從而把一時漂泊無根的精神，引渡到種族信念的源頭去安家落戶」<sup>①</sup>，果真如此嗎？楊煉那龐大的創作意圖，果真獲得令人滿意的實踐成果了嗎？浪漫主義的抒情性格和風格，加上神秘主義的思想色澤，楊煉在其詩歌宇宙裡建構的，僅僅是他對「古老的歲月和種族生命」的臆想，並不是歷史與文化的還原。

歷史與文化的廢墟，不是透過臆想便能修建的。

臆想是浪漫主義的行為，「楊煉在本質上是一個浪漫主義詩人，他面對自己豐沛的情感必須要有一個特別寬闊的洩洪口」<sup>②</sup>，《禮魂》一書，可視為詩人文化情感的第一項洩洪工程，到了下一部詩集《♀》，楊煉的「雙重編碼」與「雙重破譯」正式達到巔峰，甚至成為所有自由／自主讀者望文興嘆（甚至望文生畏）的「詮釋禁地」。

《♀》這部詩集共區分成四個部分：〈自在者說〉、〈與死亡對稱〉、〈幽居〉、〈降靈節〉，各十六首，全書共六十四首，根據中華文明最古老、最極致的智慧之書——《周易》——來架構全書。當然，那不過是詩集的形式結構，不表示楊煉對《周易》的成功破譯。楊煉在《♀》投入的創作心血可謂空前龐大，「假設」他果真徹底掌握《周易》的思想精髓，並將之轉化為詩，完成了一次具有哲學深度的，完美的「雙重編碼」，那麼讀者和評論者的「雙重破譯（率）」是相當樂觀的。那是最完美的假設。

<sup>①</sup> 李振聲：《季節輪換》，頁 3。

<sup>②</sup> 劉翔：《那些日子的顏色：中國當代抒情詩歌》（上海：學林，2003），頁 70。

很不幸，信心危機再次浮現。

楊煉特別為此寫了一篇七千餘字的後記，說明他在什麼樣的感動和理念底下，創造了「」這個古怪的「仿古中文字」；接著又說明他如何構思呼應《周易》的六十四卦，進而創作〈自在者說〉、〈與死亡對稱〉、〈幽居〉、〈降靈節〉四部長詩（形同四象），每組十六首，再配上：天、地、山、澤、水、火、雷、風等八種原始現象（形同八卦），每兩個元素一組，來對應古典哲學的宇宙四大元素：氣（天、風）、土（地、山）、水（水、澤）、火（火、雷）<sup>①</sup>。從這番整體性的解說，可看出楊煉如何費盡心思在形式上，跟《周易》保持高度的契合，為此詩集的「知識系統」取得「先驗性的公信力」；其次，他非常努力地說服讀者，去接納這個中國詩史上空前龐大、複雜的「意象系統」。或許，楊煉以為這麼一來，他「雙重編碼」的準確度，才會得到某個程度的「認證」。

楊煉對中國讀者的知識水平，始終不放心，他非常了解那個因文革而教育中斷、知識嚴重匱乏的大環境，必須從思想脈絡、結構創意、意象系統、特殊語詞，每個環節都得交代清楚。如此滔滔不絕的說明文字，暴露出楊煉對自己的詮釋能力和創作成果，也沒太大的把握，所以他持續說明詩歌迷宮的每一條路徑。

以「氣」為例，他在〈後記：關於《》〉裡親自解說：「特定內涵是：人面對自然。中心意象：氣。卦象：天與風。這裡，『氣』飽蘊莊子所謂『貫天地一氣爾，聚之則生，散之則死』的浩蕩與混沌，在『天』與『風』中展開。詩的特定結構是天與風間隔的自然排列」<sup>②</sup>，最後，他忍不住為最小的單元補上一筆，十分具體地點出每一首的大意。八八六十四首，無一缺漏。以〈天〉八首為例，他告訴讀者：「八首『天』，所處理的題

<sup>①</sup> 楊煉：《》（台北：現代詩社，1994），頁 190-191。

<sup>②</sup> 楊煉：《》，頁 192。

材分別是：一、落日與再生。二、生命。三、語言。四、時間。五、萬物的音樂。六、死之神性。七、統治。八、合一。八首『風』，分別為：一、自末日開始。二、現實。三、智慧的痛苦。四、希望之罪。五、絕境。六、苟活者：內在的空曠。七、界限的消失。八、執筆的詩人」<sup>①</sup>。不知楊煉曾否想過，把詩寫成《☯》這個模樣，充斥著詮釋障礙，再附上大量「作者自白」來輔助讀閱，究竟意義何在？這種詩，會有人想讀嗎？有機會啟蒙到讀者嗎？

假設有讀者嘗試借重楊煉解說的題旨——「落日與再生」——來分析〈自在者說〉的第一首〈天·第一〉，能不能順利解碼呢？這首全長三十五行的詩作，如此展開充滿哲學寓意的陳述：

就這樣至高無上：無名無姓黑暗之石，狂歡突破兀立的時辰

萬物靜止如黃昏，更遙遠更為遼闊

落日慶典步步生蓮，向死亡之西緩緩行進

再度懷抱

一隻鳥或一顆孤單的牙齒

空空耳膜猝然碎裂

聽不見無辜聽不見六條龍倒下綠色如潮

就這樣不朽：光在沉淪

在每張面孔下死去，鳥瞰藏紅花的天空

把我的某顆心，攤到日晷上

某隻手解開潛入石頭的風<sup>②</sup>

從第一到第十一行，寫的正是「落日」，再讀下去，到第二十九行才「再生」。儘管楊煉用了：佛陀降生步步生蓮、羲和駕六龍而載日的典故，仍

---

<sup>①</sup> 楊煉：《☯》，頁 198。

<sup>②</sup> 楊煉：《☯》，頁 7。

未能將之渲染開來。僅止於蜻蜓點水的蓮花和六龍，在一堆令人眼花撩亂的意象叢中，產生不了任何作用，形同糟蹋。其餘的詩句主要在營造「落日」的想像和某種哲學氛圍，沒有非詮釋不可的思想內容。到了第十七至二十行，楊煉筆下的意象變得更硬更重：「把歲月刻成黑暗之石上一道抽搐的裂痕／佔有一切：橫流如夕陽／每天一次冷卻為白骨／每一片刻，垂掛饕餮下殘缺的永恆」<sup>①</sup>，這些描述是多餘的，因為「落日」在此詩沒有特定的含意，僅僅是一個「死亡與誕生」、「滅絕與創造」的交界點，楊煉企圖傳遞的訊息太單薄，使得大部分鋪陳都淪為意象的自體膨脹，或類比連結，冗長了篇幅，也虛胖了篇幅。

《咒》一書中可以提出來討論的問題很多，如果從大方向來談，除了開卷的〈天·第一〉所代表的類型之外，壓軸的第六十四首〈雷·第八〉，則是與之相反的狀況。嚴格說來，它不是詩也不是散文，更不是單純的散文詩，它比較像是隱藏創作文本背面的「哲理性」說明文字：

這是一個沒有記憶的地方，記憶不過是活在腦海裡的鬼魂。永遠講述別的時間而只說出了現在，永遠忍受這一種死或那一種死，卻都未離開我的死：一個同心圓層層深入，層層盪開，我的鬼魂在四面八方活著，成為每個字——這裡遍地是災難的中心。

一個同心圓，以毀滅為半徑。每天一次創造我就像我創造一片斷壁殘垣。用詞語抵消詞語。用辨認不清年號的磚石砌成不作夢的房子（褻瀆的圖畫出自不知懲罰的孩子之手，像玫瑰花一樣天真）。而星誕生並非僅僅反抗夜。名字從名字的強暴子宮中，沉入無名的世界。一首詩和一個鬼魂永恆嬉戲的世界。<sup>②</sup>

這是〈雷·第八〉的最前兩段，楊煉推出一個深具吸引力的關鍵詞——

<sup>①</sup> 楊煉：《咒》，頁 8。

<sup>②</sup> 楊煉：《咒》，頁 181。

「同心圓」，這兩段文字圍繞著「同心圓」概念在運轉，一切都是虛空的，在念與念之間周而復始、永無止境的生滅。在這想像基礎上，楊煉設計了鬼魂的隱喻，和語詞的功能分析，嘗試在這個很小的介說面積上，架構出一個的理念，也是詮釋的「誘餌」。此詩雖置於全書之末，但同心圓只是一個相當混沌的雛型概念（數年後楊煉由此演化出長詩〈同心圓〉），所以他又擔心起來了，於是在〈後記〉裡又說了上一段：「徹底的虛無中，才能獲得的徹底真實。人類終將回歸的唯一實在：本身。讓本身『成為』萬物。從而使《☯》在極變中達到極靜，使人在對自身完全的無望中企及了對世界樸素的承認」<sup>①</sup>，雖然說繫鈴與解鈴的都是楊煉，但這鈴子解得開嗎？

真正身陷在這座知識迷宮裡的，恐怕是楊煉。

中國學界普遍上對《☯》的評價不高，洪子誠和劉登翰在《中國當代新詩史》提出質疑：「它們結構的龐大繁複，詩歌意象的密集艱澀，讓大多數讀者望而卻步；況且，以詩的手段來演繹、闡釋他所以為的古代哲學觀念是否必要，也是一個問題」<sup>②</sup>。如果古代哲學觀念適合用詩的藝術形式來表現，為何《周易》的作者，以及開創中國哲學千古智慧的先秦諸子都不用呢？因為他們正好不是詩人嗎？哲學思想必須經過一番精確、完整、嚴密、多角度的論述與辯證，唯有散文的語言形式才能夠無拘無束地達到預設的效果，古詩不行，新詩同樣不行，在現代詩歌語言專注於濃縮、變形、割裂、拼貼等技巧運用的過程中，其多元詮釋的歧異特質，勢必耗損、流失掉部分的哲學訊息。

《☯》出版之後，並沒有預期中的評論效應，劉翔直接批評說：「〈諾日朗〉體現了楊煉才華最好的一面，它能夠讀懂，也很有生命力。可是，

<sup>①</sup> 楊煉：《☯》，頁 197。

<sup>②</sup> 洪子誠、劉登翰：《中國當代新詩史》，頁 193。

一些在〈諾日朗〉中已初現端倪的缺點在〈自在者說〉、〈與死亡對稱〉中大大加大了。活文化被死文化覆蓋，靈氣被衝得七零八碎，無聊的語言遊戲充斥其間，我以為對這些詩不必去尋找什麼微言大義，它們有意義也只在所謂『文化』上的意義，在詩史上不會有它們的地位」<sup>①</sup>。學界的批評與沉默，正式否決了這場大而無當的「易經密碼遊戲」，為楊煉的智力空間和東方文化史詩大夢，劃上殘酷的句號。

### 結語、文化廢墟

本文以《禮魂》一書作為「知識考掘」的焦點，主要在審視楊煉所謂的智力空間「基石」是否紮實、穩固，免不了要評析其知識性的可靠性，以及對千年文化變遷的追索能力和洞悉力。沒有正確的考古及文化史方面的專業知識，便無法在詩歌文本中建構起一個嚴謹的知識系統或智力空間，其所重建的（產生偏差的）古代文化，自然隨之失去供現代人省思的價值。所以這一項考察非常重要。

很遺憾的，經過一番考掘與辯證，赫然發現這部格局宏大的詩集《禮魂》，只不過建立在一般性的「文化常識」基礎之上，並沒有令人側目的考古與宗教歷史知識，或者民族文化知識方面的勾勒與展現。楊煉並不是學院培訓出來的文科生或學者，也不是自修苦學型的研究者，真正駕馭此部詩集的不是知識，不是智慧，而是楊煉在詩歌創作方面的天分。沒有人可以否定楊煉吸收了聶魯達那種雄渾的氣度和書寫方式，在詩歌裡呈現了一種「楊煉式」的，具有強烈文化意識（不是知識），且充滿浪漫主義抒情格調的語言風格，乍讀之下，還真有幾分「文化史詩」的味道，但它還不能歸類於此。

---

<sup>①</sup> 劉翔：《那些日子的顏色》，頁 74。

當時中國詩界濃烈地瀰漫著「史詩」的創作意識和集體情緒，在某些較粗略的論述中，楊煉、江河都是重要的代表詩人，但他們選擇了兩條截然不同的道路，不能混為一談。楊煉本來的意圖是創造出一個以「智力空間」為基礎，以民族文化進程為架構的「文化史詩」，然而他的創作成分太偏重於抒情，接近於「狂飆」色彩的浪漫主義風格，同時也兼具了跟浪漫主義緊密關連的「民族主義」和「神祕主義」的思想成分，正統史詩引以為據的歷史性和敘事性，降到最低水平，詩中完全沒有歷史（或神話）人物和事件的敘述，連相關的歷史知識，都沒有獲得正確且充分的運用。楊煉筆下的文化省思，大多是單一、片面的文化符號（半坡陶器、敦煌佛像），加上大量抒情因素的介入，其破譯／詮釋的結果常有偏差，很難精準地切入客體的核心價值內部。

基於主體性格和創作風格使然，當楊煉站在古代歷史文化素材面前，他沒有耐心去研讀、吸收其中較深刻的知識，反而是胸臆中一股澎湃起伏的「文化再造意識」，和「以詩歌創造世界」的意圖，讓他跟古老的文化元素之間，產生巨大的激盪。主觀的文化使命感，完全凌駕在客觀的知識採集和轉化運用之上，在歷史文化廢墟的上空，如天馬，行空而過，筆下所有的歷史物件和文化景觀，都是低解析度的。適合瀏覽，不宜細讀。

楊煉並不在意客觀知識的吸收和運用，他只關心如何渲洩內在的情感，以及某些抽象的文化體悟，他相信自己的文史哲知識足以精確編碼，從容建構一個可供學者破譯的智力空間。所以他在《禮魂》的信心基礎上，進一步創作了思想結構更為繁複，更難破譯的《㊀》，將其「雙重編碼／雙重破譯」的詩歌活動發展到極致（或異端），形同一座多重構造的「知識迷宮」。

這個前所未見的《㊀》，正面碰觸到一個超級大問題——詩歌的文類

特質是否能夠作為哲學性思維載體。當然，要從中西詩史上找出幾個例子來辯駁並不難，不過，其中的論證有多少觀點是略過詩歌語言藝術上的品質控管，直接討論其思想性，恐怕又是一個大而化之的老問題。以《♀》而言，它的難度遠遠超出楊煉的哲學思維能力和詩歌語言能力所能夠勝任的程度，是顯而易見的事實。

《禮魂》和《♀》的深層考掘與探討，在楊煉詩歌的研究上非常必要。除了可以瓦解楊煉詩歌的「迷宮效應」，亦可看出那個知識貧乏的年代，造就了辨識能力貧乏的閱讀世代，楊煉以過人的才智和目光，選擇了一條民族文化組詩的道路，而其詩論亦強勢主導了許多評論者的目光，使之受困於字裡行間的「破譯」，成為楊煉詩歌迷宮的主要評論模式。

如果略過「知識考掘」暴露出來的缺失，以及「編碼—破譯」的內在問題，那麼楊煉在詩史上的典型評價，正如李振聲所言：「以當代人对種族生存苦難的清醒意識，開鑿和逼近傳統文化的沉積層面，在超出常人想像綜合力的宏大時空框架中，張揚生命的強韌絢爛和死亡的莊嚴、浩茫，以及由此凝聚而成的形而上意義，構成了楊煉基本的詩意內核。

其組詩〈屈原〉、〈半坡〉、〈敦煌〉、〈諾日朗〉、〈西藏〉，直至結構龐大繁雜得驚人的〈自在者說〉，勾勒出這個有著朝聖者般虔敬心懷和充沛精力的年輕詩人，一趟又一趟漫長、艱難而又激動人心的精神跋涉和心路歷程。跋涉和遊歷的地域，包括從楚騷精神、易經思辨到所有被他視作生存和文化啟導性源頭的實物遺址和經典文本，由此確立了他在當代詩人中無可替代的特殊位置。」<sup>①</sup>

---

<sup>①</sup> 李振聲：《季節輪換》，頁6。我認為所謂的「楊煉基本的詩意內核」，不在李振聲提及的詩作，而在〈大雁塔〉（1981）。《禮魂》看似龐大的組詩群，僅僅是一種放大的複製品，其文化思考和詩歌技術的原型，就是〈大雁塔〉。透過「大雁塔程式」可以讀出楊煉早期詩歌創作的典型技藝，因為它們全都跟文化相關，在短短幾年之間，彼此套用的書寫模式難免雷同。



楊煉企圖透過龐雜的形上思維，向上修建的這一座文化廢墟，雖然大業未竟，《禮魂》和《夔》所展現的思考格局和視野，確實無人能及。楊煉自己命名為「中國手稿」的創作時期，亦宣告終結。

## 第四節、現代神話史詩

### 前言：敘事性本質

在史詩概念和藝術形式輸入中國之前，漢語詩人對孕育過許多偉大詩人的中國古典漢語詩歌傳統，一向十分自豪。這個由強大抒情傳統建立起來的詩歌國度，史詩或敘事詩從來都不是創作的重心，直到五四詩人跟世界詩歌接軌之後<sup>①</sup>，才不得不去面對一個以西方文學霸權為中心的史詩美學。荷馬史詩在這個「初步全球化」的世界詩歌譜系中，被推舉為最崇高、偉大的詩歌類型和藝術境界，當時中國竟然端不出與之分庭抗禮的史詩鉅著。黑格爾（Ge. Wilh. Fr. Hegel, 1770-1831）在其鉅著《美學》（*Vorlesungen über die Ästhetik*, 1835）中提出影響深遠的史詩理論，他認為東方史詩是此文類尚處「粗枝大葉」的雛型階段，唯有各方面

---

<sup>①</sup> 根據中國的詩史研究學者朝戈金所見，中國最早使用「史詩」一語的是章太炎，他在1904年於東京出版的《煊書》〔重訂本〕，用了這個詞〔詳見朝金戈：〈朝向21世紀的中國史詩學〉，《國際博物館〔全球中文版〕》2010年第1期，頁135〕。章太炎是這麼說的：「世言希臘文學，自然發達，觀其秩序，如一歲氣候，梅華先發，次及櫻花；桃實先成，次及柿實；故韻文完具而後有筆語，史詩功善而後有舞詩。洪江保《希臘羅馬文學史》。……蓋古者文字未興，口耳之傳，漸則亡失，綴以韻文，斯便吟詠，而易記憶，意者蒼、沮以前，亦直有史詩而已。」〔詳見章炳麟：〈正名雜義〉，《煊書〔初刻本／重訂本〕》（北京：三聯書店，1998），頁232〕。事實上，章太炎主要引述了洪江保《希臘羅馬文學史》的見解，再加以發揮。

都熔鑄得十分完美的《伊利亞特》(Ιλιάς / *Iliás*, 800 BCE) 和《奧德塞》(Ὀδύσσεια / *Odýssea*, 800 BCE) 才能評定為人類史詩的正宗與典範(甚至是詩歌藝術的極致表現), 後起的基督教史詩則是較蕪雜的、浪漫型宗教史詩。<sup>①</sup>

關於史詩的文類界定, 黑格爾首先確定「敘事性本質」<sup>②</sup>, 他認為:

史詩以敘事為職責, 就須用一件動作(情節)的過程為對象, 而這一動作在它的情境和廣泛的聯繫上, 須使人認識到它是一件與一個民族和一個時代的本身完整的世界密切相關的意義深遠的事跡。所以一種民族精神的全部世界觀和客觀存在, 經過由它本身所對象化成的具體形象, 即實際發生的事跡, 就形成了正式史詩的內容和形式。<sup>③</sup>

史詩的敘事性本質在記述重要歷史事件或偉大人物方面, 具有強大的口頭傳播功能, 在各種形式的說書活動中, 史詩故事對廣大聽眾的影響力極為深遠。黑格爾將史詩定位在非常崇高的位置, 在他看來, 「史詩就是一個民族的『傳奇故事』、『書』或『聖經』。每一個偉大的民族都有這樣絕對原始的書, 來表現全民族的原始精神。在這個意義上, 史詩這種紀念坊簡直就是一個民族所特有的意識基礎」<sup>④</sup>, 這理論觀點幾乎將史詩等同於先民文化的深層結構, 甚至是某種歷史性的根源。在無史的年代, 史詩除了記史, 還吸納了民族的共同記憶和集體潛意識。不過, 黑格爾的史詩理論是以荷馬史詩為尊的, 其他文明地區的英雄史詩全都遭到貶

<sup>①</sup> 黑格爾著, 朱光潛譯:《美學·第三卷〔下冊〕》(北京:商務, 2006), 頁 102-187。

<sup>②</sup> 亞里士多德在《詩學》裡曾提出一個粗略的「敘事本質」概念, 他認為史詩應該編製完整的戲劇化情節, 去描述一個有始有終的行動, 有別於歷史敘事的事件編排方式。〔詳見亞里士多德著, 陳中梅譯注:《詩學》(北京:商務, 1996), 頁 163〕

<sup>③</sup> 黑格爾著, 朱光潛譯:《美學·第三卷〔下冊〕》, 頁 107。

<sup>④</sup> 黑格爾著, 朱光潛譯:《美學·第三卷〔下冊〕》, 頁 108。

值，尤其「中國人卻沒有民族史詩」<sup>①</sup>的評價對當時的中國詩界而言，簡直是一道無從癒合的巨大傷口。

這個嚴重傷害中國詩人自尊心的評議，後面還有幾句不能忽略的話，黑格爾指出史詩在中國的缺席，是「因為他們的觀照方式基本上是散文性的，從有史以來最早的時期就已形成一種以散文形式安排的井井有條的歷史實際情況」<sup>②</sup>。黑格爾的說法與事實有相當大的落差，他把古代中國文人的觀照方式完全歸屬到古典散文上面，簡化了中國史詩缺席的問題。

俄國的文學理論家別林斯基（Vissarion G. Belinskij, 1811-1848）和巴赫金（Mikhail M. Bakhtin, 1895-1975）都曾提出史詩理論，但在這個問題的討論上，別林斯基的觀察比較貼近實況，可借此探討中國詩史的史詩缺口（或史詩罩門），他認為：「長篇史詩只可能出現在一個民族的幼年時期，那時，它的生活還沒有分裂成為兩個對立的方面——詩歌和散文，它的歷史還僅僅是傳說，它對世界的理解還是宗教的假想，它的力量、強力和朝氣蓬勃的活動僅僅顯現在英勇的豐功偉績中。」<sup>③</sup>

按照別林斯基的理論邏輯，中國古代文學過於早熟的發展進程，比其他西方文學傳統提早進入散文敘事和理性思維的時期，於是史詩的創生條件，在「民族的幼年」即被這兩股力量支解了：

（一）「散文體史書」的高度發展，使得原本可能構成史詩敘述的主題或素材，率先進入先秦史書的撰述系統當中，無論是以《春秋》為代表的編年體，或《史記》首創以「傳」記史的紀傳體，都比典雅的古詩

---

<sup>①</sup> 黑格爾著，朱光潛譯：《美學·第三卷〔下冊〕》，頁 170。

<sup>②</sup> 黑格爾著，朱光潛譯：《美學·第三卷〔下冊〕》，頁 170。

<sup>③</sup> 別林斯基：〈詩歌的分類和分科〉，別林斯基著，滿濤譯：《文學的幻想》（合肥：安徽文藝，1996），頁 460。

體更能夠完整、自由地記述歷代英雄的豐功偉績，歷史人物的性情與事件的情節發展，在散文體敘述中得到生動且詳實的記述。若將《史記》的本紀、世家和列傳全部貫連起來，即是一部格局恢宏的史詩，同時又是一部深邃的政治思想史。在中國，古典詩歌將敘事功能交付給散文體史書之後，英雄史詩自然失去用武之地，堯舜禹湯、春秋五霸、戰國七國、楚漢相爭的英雄傳說，全都成為散文敘事下的故事。

(二)「理性政治思維」的早熟，讓殷商的政治體制「由巫轉史」，形成「重祭祀，輕幻想」的政治文化。在如此嚴肅、理性的思想教育體制底下，天子的君權逐步凌駕於神權之上，知識分子對世界的理解也適度擺脫了原始宗教的假想，加上「不語怪力亂神」的聖訓，不登大雅之堂的民間神話創作與蒐集，勢必受到很大的影響。原始神話失去讓情節持續衍繹、繁殖的感性（其實是迷信）土壤，造成大部分中國神話的情節展延性不足，往往只有寥寥數行或短短幾句的敘述<sup>①</sup>，根本無法跟荷馬史詩的敘述規模相比。不過正因為如此，這個「史、詩分立」的古老中國，才能夠同時擁有優異的抒情詩歌傳統，以及嚴謹地考證、記述史實的二十四史。

同屬東方文明帝國的印度則是重文輕史，雖有《摩訶婆羅多》（*Mahābhārata*, 500-300 BCE）和《羅摩衍那》（*Rāmāyaṇa*, 300 BCE）兩部足以媲美荷馬史詩的鉅著，又有成書較晚的《薄伽梵往世書》（*Bhāgavata Purāṇa*）等十八部由古代神話和傳說匯編而成的《往世書》，但相較於中國史官好將神話和傳說人物改造成歷史，不設史官而設宮殿詩人的印度，習慣把神話視同於歷史，他們「將古代某些歷史神話化的

---

<sup>①</sup> 以本文徵引的幾則夸父神話為例，都很短，除了夸父和簡單的場景，完全沒有其他配角參與這個故事。

過程或進程，和中國的由神話到歷史的進程相反」<sup>①</sup>；再加上古印度文獻不重視歷史事件的時間點（從佛經常用的「一時」，即可看出印度人毫不在意事件的時間刻度），更造成後人在考據上的困難。失去時間座標的印度神話和歷史，自由相互滲透，使得歷史的神話含量高於史實，英雄人物的事跡在不求考據的前提下，吸收大量的野史和杜撰的想像，遂成為史詩創作的豐沛資源，歷史與傳說遂混為一體。

印度「史、詩合一」傳統，正好成為中國「史、詩分立」傳統的參照對象。

古代中國傳記史學的早熟和史官系統的建立，奪去了孕育英雄史詩的土壤，文學敘事的機能交付給同樣早熟的散文，豐富的史書著述和古典詩歌無比龐大的抒情傳統，一直都是中國文人的驕傲，直到五四時期留學歐美的現代詩人，經由西方詩歌美學的洗禮（或洗腦）之後，才產生巨大的創作壓力和焦慮。

面對歐洲和印度史詩的絕對優勢，偏偏在古典漢語詩歌傳統中找不出與之對稱的史詩<sup>②</sup>，當時中國學者的心理反應十分微妙，文壇和學界都瀰漫著「一種心有不甘的心態，一種自足的中國文學傳統第一次受到西方文學傳統強烈的擠壓時，典型的複雜而矛盾的心態。這毋寧等於承認了中國文學傳統的不完足性，但同時又急於彌補這種不完足性。由此引發兩種新的心理：一種是維護中國文學傳統的承繼性，強調中國文學尤其是詩歌的抒情傳統乃是白話新詩所應接受的主要遺產；另一種則是強調創造性轉化，引進『史詩』，並以此為基點建立『本土』的『史詩』傳

---

<sup>①</sup> 劉安武：〈中國的重史輕文與印度的重文輕史〉，《印度文學和中國文學比較研究》（北京：中國國際廣播，2005），頁 379。

<sup>②</sup> 有部分學者主張《詩經》和《楚辭》中的長篇敘事詩亦可視為史詩，但其規模與格局，根本無法跟《伊利亞特》、《奧德塞》、《摩訶婆羅多》和《羅摩衍那》等史詩相提並論，那不是同一量級的創作。

統。」<sup>①</sup>

郭沫若 (1892-1978) 的詩集《女神》(1921) 是第一波中國現代史詩創作潮的代表作，他企圖結合泛神論的思想和浪漫主義的激情，創造出一種以崇美學和悲劇美學為取向，屬於現代中國的「本土型」抒情史詩。可惜他沒有成功，即便是最著名的〈鳳凰涅槃〉也經不起時間的考驗<sup>②</sup>。五四詩歌畢竟只是中國現代詩的實驗階段，在未能熟練地運用白話詩歌語言的狀態下，貿然為之的史詩創作，終究難逃失敗一途。

艾青 (1910-1996) 在 1937 年 3 月《熱風》月刊發表一首以陳勝和吳廣起義為題的抒情敘事詩〈九百個〉(1937)，其實它還沒有進入歷史知識的內部，主要由情感來推動四百行的起義情節，算不上嚴格意義的史詩。

民國時期唯一成功的史詩實驗，是孫毓棠 (1911-1985) 的八百行史詩〈寶馬〉(1937)，它最接近黑格爾對史詩的定位。孫毓棠寫作目的並非要重現中國上古神話或舊題新寫，面對 1937 年中日戰爭前夕的中國長年積弱的國力和萎頓的民族精神深感不安，他想一首以漢武帝派遣李廣利西伐大宛，憑藉強大國力取得汗血寶馬的史詩，來表現中華民族的原始精神。這個題材真有點像黑格爾所謂的「紀念坊」，從中可看出一個民族所特有的意識基礎。此詩發表於 1937 年 4 月 11 日天津《大公報》，距離「七七事變」不到三個月，後來被混亂的時局和國防文學埋沒。

第二波本土史詩創作潮在 1950 年代掀起巨浪，那是倡導英雄崇拜的時代，郭小川、賀敬之等人以頌歌和戰歌思想模式鑄造的「無產階級英雄抒情史詩」，一無是處的民歌形式，加上政治理念掛帥的創作意圖，

<sup>①</sup> 麥芒：〈史詩情結與中國新詩的現代性〉，《詩探索》2005 年第 3 期，頁 49。

<sup>②</sup> 許多中國現代詩史專著很寬容的從創作精神和主題上肯定了它，避開了審美上的批判，但它的在語言技藝上所表現的粗陋是不爭的事實。

只能粗製濫造，弄出大而無當的政治抒情詩。於是「振興中華詩歌帝國」的史詩創作壓力，自動轉移到新詩潮詩人身上，北島、顧城、舒婷的詩風取向不符合史詩的路數，最接近這個軌跡的是楊煉和江河（1949-）。楊煉以《禮魂》（1985）和《☉》（1994）作為「民族文化史詩」的創作嘗試，他太過偏重「楊式哲理」的傳達，其浪漫主義情懷底下的抒情成分過高，史詩據以為本的歷史和敘述成分過於微弱，只能稱之為「民族文化組詩」；唯有兼具神話（上古史）和敘事特質的江河詩集《太陽和他的反光》（1987），能夠作為唯一的討論重點。

### （一）、史詩情結：夢想和夢魘的無盡糾結

如前言所述，史詩創作對二十世紀中國當代詩壇而言，絕對是一座巨大的夢想，同時也是巨大的夢魘。前撲後繼的失敗者當中，不乏名重一時的大詩人，它漸漸成為中國詩界的一柄「石中劍」，各世代的詩人都忍不住去挑戰這個魔咒。

在文革後崛起的詩人群中，江河率先提到現代史詩的創作：「為什麼史詩的時代過去了，卻沒有留下史詩。作為個人在歷史中所盡可能發揮的作用，作為詩人的良心和使命，不是沒有該反省的地方」<sup>①</sup>。嚴格來說，傳統定義上的史詩及其時代確實已經過去，巴赫金認為「史詩的世界，是民族英勇的過去，是民族歷史的根基和高峰構成的邊界，是父輩和祖先的世界，是先驅和精英的世界。……長篇史詩從來不是描寫現在、描寫自己時代的長詩」<sup>②</sup>，江河對古代詩人錯失史詩創作的黃金時期深感遺

---

<sup>①</sup> 江河等：〈請聽聽我們的聲音——青年詩人筆談〉，收入璧華、楊零編：《崛起的詩群：中國當代朦朧詩與詩論選集》（香港：當代文學研究社，1984），頁1371-50。

<sup>②</sup> 巴赫金著，白春仁、曉河譯：《巴赫金全集〔第三卷〕》（石家莊：河北教育，1998），

憾，這事無法回頭去彌補，他只能站在當代的位置重新建立一個屬於二十世紀中國詩歌的史詩地景。江河對自己的信心，主要來自〈紀念碑〉（1977）和長達百餘行的長詩〈祖國啊祖國〉（1978），他對歷史文化的感受力，以及詩歌語言中表現出來的雄渾氣象，在同輩詩人中只有楊煉可以相提並論。當江河的詩筆馳騁於祖國江山的時候，在敘述中展開的景象就相當壯闊，不但主體情感高度融入其中，朦朧詩人特有的承擔意識展露無遺，當有如此的情懷和抱負才能寫下動人的詩篇：

在英雄倒下的地方

我起來歌唱祖國

我把長城莊嚴地放上北方的山巒

像晃動著幾千年沉重的鎖鏈

像高舉剛剛死去的兒子

他的軀體還在我手中抽搐

我的身後有我的母親

民族的驕傲，苦難和抗議<sup>①</sup>

江河在英雄殉難的地方開始反省歷史周而復始的苦難，不是吶喊，而是編織出宛如悲劇英雄的神話臆想畫面。長城作為困頓與困縛的象徵，高舉兒子屍體即是高舉苦難，高舉對未來的絕望，向上天和天賦的王權詰問。中國老百姓總是被告知祖國地大物博、錦繡河山，還有數千年的驕傲文化，可是那些事物和條件並沒有壯大這個國家。江河指出這個民族曾經發明了火藥和指南針，並以絲綢開闢了不可思議的國際貿易，那麼，還有什麼理由讓錦繡江山把玩在帝王手裡，卻將苦難分配給天下的百

---

頁 515-516。

<sup>①</sup> 江河：《太陽和他的反光》（北京：人民文學，1987），頁 29。



姓？對此，江河發出低沉的詰問：

讓帝王的馬車在紙上壓過一道道車轍  
讓人民像兩個字一樣單薄，瘦弱  
再讓我炫耀我的過去  
我說不出口  
只能睜大眼睛  
看著青銅的文明一層一層地剝落  
像乾旱的土地，我手上的老繭  
和被風抽打的一片片誠實的嘴唇  
我要向緞子一樣華貴的天空宣佈  
這不是早晨，你的血液已經凝固<sup>①</sup>

這首〈祖國啊祖國〉在篇名的設定上，很容易讓人產生類似「頌歌」的空洞錯覺，其實剛好相反，江河面對祖國河山的情感十分複雜，充滿惋惜、悲愴，和找不到出口發洩的苦悶。美好的文化事物在現實世界中不斷耗損，難道現代中國的子民只能反覆回味陳年的輝煌，來粉飾傾頹的現實，麻醉自己的反思？江河忍不住流露出朦朧詩特有的承擔意識：「祖國啊，你留下這樣美好的山川／留下渴望和責任，瀑布和草／留下熠熠閃爍的宮殿、古老的呻吟」<sup>②</sup>，詩人能夠為國家所做的事，不外乎寫作，一股為祖國創作史詩的使命感開始驅動著他的筆，以及潛藏著宏偉的文化藍圖的胸臆。於是祖國成為一幅供他翻山越嶺的山水畫，捲軸在手中舒展如鷹翼，悲痛的思緒駕馭激昂的語言，情感結實的山河意象在閱讀中川流不息。這種主體情感對客體的深層滲透，同樣表現在〈紀念碑〉、〈葬禮〉、〈從這裡開始〉等詩當中。一旦他的目光觸及飽含文化基因的

---

<sup>①</sup> 江河：《太陽和他的反光》，頁 31。

<sup>②</sup> 江河：《太陽和他的反光》，頁 32。

中國古代神話，洶湧而至的感慨與再詮釋的寫作衝動是可想而知的。

進入中國傳統神話世界的江河，赫然發現了最具潛能的史詩元素。

江河對神話的看法，跟黑格爾的史詩理論有雷同之處：「任何民族都有自己的神話，自己心理建構的原型。作為生命隱秘的啟示，以點石生輝。神話並不提供藍圖。它把精靈傳遞到一代又一代人的手指上，實現遠古的夢想」<sup>①</sup>。在江河的理解中，古代中國神話蘊含了中華民族的精神氣質和文化性格，透過神話即可解讀出這塵封已久的歷史文化訊息。〈追日〉、〈填海〉、〈射日〉、〈治洪〉和〈補天〉等流傳千年的上古神話，都是一些無比強韌，充滿英雄氣慨的民族精神之表現，那股理應不朽的民族精神特質至今早已蕩然無存，神話裡的英雄人格也不復出現。站在「英雄倒下的地方」，目睹華夏民族精神的真空狀態，江河內心的文化使命感再度驅動，彷彿重新喚醒在神話背面沉睡千年的上古龍族精靈，是他必須承擔的重責大任，去規劃新的藍圖，進而構築一座黑格爾所謂的「民族精神標本的展覽館」。<sup>②</sup>

江河的創作心理卻不同於巴赫金的理解，巴赫金認為「作為史詩基本要素的作者意向（即講說敘事人的意圖），實為一個講說者敘述他所無法企及的過去時代的意向，實為後代人一種虔敬的意向」<sup>③</sup>，史詩時代是絕對的崇高，後人只能抱持虔敬的態度，他甚至取消了現代人在史詩創作上的理由，因為「它已是完全現成的體裁，甚至已經僵化、幾近死亡的體裁。它的完美、穩定、藝術上的絕對不涉及幼稚，都說明它作為一種體裁已進入垂暮之年」<sup>④</sup>。巴赫金的觀念過於保守，他對詩人創作心理

<sup>①</sup> 轉引自莊柔玉：《中國當代朦朧詩研究：從困境到求索》（台北：大安，1993），頁129-130。

<sup>②</sup> 黑格爾著，朱光潛譯：《美學·第三卷〔下冊〕》，頁108。

<sup>③</sup> 巴赫金著，白春仁、曉河譯：《巴赫金全集〔第三卷〕》，頁516。

<sup>④</sup> 巴赫金著，白春仁、曉河譯：《巴赫金全集〔第三卷〕》，頁516-517。

的了解遠不及哈羅德·布魯姆（Harold Bloom, 1930-2019）。後者認為在真正的「強者詩人」（strong poet）<sup>①</sup>眼裡，沒有任何體裁會達到完美的境界，所謂的僵化和死亡，正是傳統史詩在當代文化語境中的轉生契機。

史詩不死，只是轉型。

以中國神話素材入詩已非創舉，但從來沒有任何一位中國現當代詩人如此看重民族神話，江河對現代史詩的創作構想確實是前所未見的。江河的野心不僅於此，他企圖塑造出一個「有待承接」的偉大漢語詩歌傳統，來強化自己的天命。他是這麼說的：

傳統永遠不會成為一片廢墟。它像一條河流，湧來，又流下去。沒有一代代人才能的加入，就會堵塞，現在所談的傳統，往往是過去時態的傳統，並非傳統的全部含義。如果楚辭僅僅遵循詩經，宋詞僅僅遵循唐詩，傳統就會凝固。未來的人們談到傳統，必然包括了我們極具個性的加入。當然，過去的傳統會不斷地擠壓我們，這就更需要百折不撓地全新地創造。不但會沖掉那些腐朽的東西，而且會重新發現歷史上忽略的東西。使傳統的秩序不斷得到調整……<sup>②</sup>

江河所謂「傳統」指的是一個具有傳承性結構的「文學譜系」，擁有輝煌的過去，和充滿創造性的未來，江河期許自己的現代神話史詩能夠「繼承大統」，延續這個偉大譜系。他在 1984 年 10 月 24 日寫了封信給評論家吳思敬，信裡說：「這次的神話，早有夙願，正如您說，想借屍還魂，但靈氣相通。說是神話，也是反神話，把神話與超現實相呼應。另意也

---

<sup>①</sup> 強者詩人指的是：以堅韌不拔的毅力，向其強大前驅展開至死方休之角力的詩壇主將。詳見：Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (2<sup>nd</sup> ed.) New York : Oxford UP, 1997, p.5.

<sup>②</sup> 壁華、楊零編：《崛起的詩群：中國當代朦朧詩與詩論選集》，頁 149。

在將詩寫得超脫現實，擺脫依附政治、影射等等，使其復歸文化」<sup>①</sup>。最值得注意的是：「超脫現實」和「擺脫依附政治」，它意味著超脫在各種詩歌批評活動中約定俗成的「朦朧詩的美學規範」，換言之，這是江河詩歌徹底蛻變的契機。原發表於《黃河》詩刊 1985 年第 1 期的神話組詩《太陽和他的反光》（十二首）<sup>②</sup>，對江河的創作生命和當代中國詩歌發展史而言，都可說是意義非凡。

楊煉和江河分別選擇了古代文化和神話為創作的主力，相較於楊煉那些意象越來越繁密艱澀，情感與題旨越來越冷硬深沉的詩篇，江河的詩路反而顯得更富有開創性與可讀性，尤其《太陽和他的反光》在神話題材和創作主體的心靈史的融合，讓江河借此現代神話史詩的先鋒實驗，突破了逐漸僵化的敘事模式，更以舉重若輕的語言技藝，成功經營了一組意義非凡的心靈史暨文化圖象。

《太陽和他的反光》整體的思維格局十分龐大且厚實，乍讀之下，其背後蘊含的文化意涵很容易被誤讀為朦朧詩精神的延續或變型，一旦深入其意象操作與思維結構的縫隙中，便能解讀出另一種隱而不發的內

---

<sup>①</sup> 此書信內容轉引自原收信人吳思敬的記述，吳思敬在文章裡提到這首組詩在正式公開發表前，原來的總題為〈神話〉，底下各首各別命名為〈神話一〉、〈神話二〉，以此類推。詳見吳思敬：〈超越現實 超越自我——江河創作心理的一個側面〉，《走向哲學的詩》（北京：學苑，2002），頁 266-267。

<sup>②</sup> 這輯組詩分別由〈開天〉、〈補天〉、〈結緣〉、〈追日〉、〈填海〉、〈射日〉、〈刑天〉、〈斫木〉、〈移山〉、〈燧木〉、〈息壤〉、〈水祭〉等十二首短詩組成，共三百六十九行。同年，全輯完整收入老木編選的《新詩潮詩集》（1985）。兩年後，江河以此輯組詩為主幹，結集成第二部詩集《太陽和他的反光》（1987），同時收錄〈紀念碑〉、〈祖國啊祖國〉等四十一首長短詩作。在此必須特別指出：江河在早一年出版的處女詩集《從這裡開始》（廣州：花城，1986）已收錄大部分詩作，第二部詩集《太陽和他的反光》真正的出版意義，完全在於這輯神話組詩《太陽和他的反光》。**按：本文主要討論作為詩集主力的神話組詩（十二首），並非整部詩集《太陽和他的反光》。行文中提到的《太陽和他的反光》，若無特別註明「詩集」，即指「組詩（十二首）」。**

心矛盾。這種矛盾記錄了江河（以及朦朧詩世代）擔負文化和詩學振興之大任，長久經營題旨宏大的詩篇之後，潛意識裡不自覺流露的文化疲憊，以及對宏大敘事的轉型自覺，所以在《太陽和他的反光》和江河更晚期的一些詩歌（如〈交談〉），能夠讀出某些類似第三代詩人的詩歌美學特質。

在眾多有關世代交替的論述中，往往將楊煉和韓東在「大雁塔」上的對決，視為從朦朧詩過渡到第三代詩歌的指標，沒什麼人發現——江河的《太陽和他的反光》是另一個更加內斂的詩史地景。

## （二）、英雄轉化：創作主體的心靈史

聲勢浩蕩地重返中國遠古神話的上游，是一項深具挑戰性的長征，江河必須解決史詩裡的「英雄問題」、掌握將古典史詩轉型為現代史詩的技藝，去面對 1980 年代的中國文化語境。

英國歷史學家卡萊爾（Thomas Carlyle, 1795-1881）曾經如此論斷英雄的價值：「偉人是他的時代必不可少的拯救者，是離開了他乾柴就不會燃燒起來的火光。我已經說過，世界的歷史就是偉人們的傳記」<sup>①</sup>，這番見解完全正確，不管是「英雄造時勢」或「時勢造英雄」，每個大時代都少不了一個或一群讓後人津津樂道的英雄，史詩也不例外。作為史詩最主要的敘述動力來源，神話英雄的民族文化意義與價值，是無可迴避的大問題，神話學大師梅列金斯基（E. M. Meletinskii, 1918-2005）在論及史詩的英雄人物時指出：「在充滿神話虛幻的古代史詩中，主人公往往豪氣滿懷、壯志凌雲，不向任何人服軟，從不認輸，敢於向神祇挑戰。他

---

<sup>①</sup> 卡萊爾著，張峰等譯：《英雄和英雄崇拜——卡萊爾演講集》（上海：三聯，1988），頁 21。

們的行為表現出一種崇尚人的價值的人文精神」<sup>①</sup>，中國神話裡的英雄人物，也非常符合這個定律。如果江河照本宣科，將神話英雄的事跡老老實實地演練一遍，肯定無法在人物形象或人格特質方面有突破性的詮釋，那麼這部神話組詩寫來也是多餘的，古老的召魂儀式終將為一堆復古的空洞詩篇。

至於現代神話史詩的定義與定位，取決於作者的「歷史思維」和「敘事技巧」的綜合性表現，這兩項作為史詩基礎的元素，直接影響到全詩最終「格局」。一如前文所述：「史詩以敘事為職責，就須用一件動作（情節）的過程為對象，而這一動作在它的情境和廣泛的聯繫上，須使人認識到它是一件與一個民族和一個時代的本身完整的世界密切相關的意義深遠的事跡」<sup>②</sup>，江河選擇了民族文化蘊藏量相當可觀的古老神話，先天上已取得一定的文化優勢，所有的中文讀者在閱讀《太陽和他的反光》之際，腦海中的長期累積下來的各種與神話相關的「前文本」，自動跟江河的神話史詩產生對照，在彼此異同之處，激起新的問題和思考。

江河在《太陽和他的反光》的敘事表現很重要，原本就過於簡短的中國神話，必須進入一個「再創造」的敘事過程。江河的敘事策略至少有兩項選擇：（一）虛構一些新的情節來膨脹它，活化扁平的英雄人物，以撐起一個千百行的大篇幅，在形式上往「古典史詩」靠攏；（二）透過古老神話的「解構」，鑄造出最符合現代讀者視野的敘事型態，重新設定「現代史詩」的功能和特色。前者的創作價值不大，所以江河選擇了後者——透過十二首短詩拼貼出一個嶄新的神話圖騰，來敘說他內心的故事，以及對詩歌語言技藝的錘煉。

吳尚華認為「江河對傳統文化有著自己清晰的認識，他詩歌的文化

---

<sup>①</sup> 梅列金斯基著，王亞民等譯：《英雄史詩的起源》（北京：商務，2007），頁 385。

<sup>②</sup> 黑格爾著，朱光潛譯：《美學·第三卷〔下冊〕》，頁 107。

走向不是反思的視角而是力圖從神話模式中再造生命的輝煌。這組詩歌總體上看試圖通過民族神話傳說，再現中華民族創世以來的精神狀態，尤其是對創世英雄的精神人格的現代性改寫，從中提升和弘揚一種剛健渾重的創造性生命力量和人格精神提升現代人的精神氣質。詩人把英雄崇高悲壯的生命審美形態放大在太陽的永恆照耀之下，置於和諧寧靜的天人合一的生存狀態之中，他們也因此獲得太陽的永恆。太陽作為宇宙生命之光的源泉，他們是太陽的『反光』，是人類生命永恆的源頭」<sup>①</sup>。吳尚華所謂的「再造生命的輝煌」和「再現中華民族創世以來的精神狀態」，果真落實在詩裡，勢必淪為空泛且脆弱的宏大題旨（江河就步上楊煉的後塵），這只是大部分評論家對此詩的共同錯覺；倒是「現代性改寫」一語較能貼近事實，可成為一個關注點。

吳思敬對英雄作為太陽的「反光」，提出這樣的看法：「組詩中的神話人物多是失敗的英雄，並時時流露出一種『反英雄』的情緒，比如〈追日〉中夸父的手杖變成了普遍人在春天的草上拾到的『一根柴禾』，這就把英雄與普通人的意識溝通起來了」<sup>②</sup>。吳思敬的說法必須加以修正，原始神話英雄的「悲劇性」，蘊藏著先民對大自然和命運的抗爭，英雄人物集合了人民的希望、奮鬥、挫敗、悲愴，從后羿和夸父神話可以印證這個看法。江河選擇了十二個神話人物，同時也接收了（古典史詩中英雄們共同擁有的）悲劇性成分，但不能因此直接認定為「反英雄」情緒，「一根柴禾」本是原典的情節之一，不能視為證據。吳思敬指稱的「反英雄」思考，跟第三代詩歌「蓄意為之」的反英雄精神有實質上的差異，它是更深層的敘事，比較準確的說法是：「英雄轉化」（heroic

<sup>①</sup> 吳尚華：《中國當代詩歌藝術轉型論》（合肥：安徽教育，2004），頁 241。

<sup>②</sup> 吳思敬：〈超越現實 超越自我——江河創作心理的一個側面〉，《走向哲學的詩》（北京：學苑，2002），頁 270-271。

transformation)。

神話學大師喬瑟夫·坎伯 (Joseph Campbell, 1904-1987) 在經典之作《千面英雄》( *The Hero with a Thousand Faces*, 1949 ) 歸納出世界各地神話英雄的典型成長歷險——召喚、啟程、回歸，他認為英雄的歷險暗喻了人類心靈試煉和追尋的過程。英雄在重重歷險中超脫了困境，並達到另一個常人難以企及的精神境界，得到日常生活匱乏的事物。英雄的形象和人格不是平板的，非但會隨著（故事中）的試煉不斷轉化，他的角色形塑與功能賦予也會因應人類文明的演進而逐步調整，由神聖的崇高，逐步轉向現實的偉大，最後完成心身轉化之後而離世。這是宇宙永恆不變的循環，英雄的歷險即是一個小型的宇宙循環。

喬瑟夫·坎伯在「英雄的轉化」( “transformations of the hero” ) 一章裡談到的轉化概念<sup>①</sup>，跟江河在史詩創作的心路歷程十分契合，這是一種由外顯、雄偉、高蹈的英雄詩人階段，轉化或內化到另一種平民、生活化的現代詩人狀態，但又沒有完全放棄胸臆中恢宏的史詩藍圖。這個轉化是多層次的。

北島、江河等幾位曾在詩歌創作中，表現出鮮明的英雄主義色彩的詩人，渡過了詩歌革命（以及世代交替）意識最強烈的崛起階段，其創作心理和語言狀態隨著生命閱歷的累進，自然步入另一個風格轉變的沉澱階段。原來那股為「一代人」發聲的立言與代言的英雄意識，或消退為低調、單純的抒情與敘事；或轉型為較內斂、深沉的姿態，重新尋找一個足以對應時局變遷的制高點。不管詩歌中的英雄主義思想是否弱化，它含蓄地反映了創作主體的內心世界。

弔詭的是：神話史詩屬於崇高精神的創作，江河的「英雄轉化」卻隱含「逆崇高」的意味，兩者存在著兩極化的矛盾。若是要落實像韓東

---

<sup>①</sup> 喬瑟夫·坎伯著，朱侃如譯：《千面英雄》（台北：立緒，1997），頁 345-399。



〈有關大雁塔〉那般單純反英雄與逆崇高的理念，一首〈追日〉已足夠，不必花十二首詩來陳述相同的一個理念。江河選擇了逆向操作，深入神話的腹地進行故事人物和自我主體的「英雄轉化」，但《太陽和他的反光》在整體氣勢和結構上，卻處處顯露出現代史詩的實驗性意圖。

遠古的中國神話對任何讀者而言，只是單純的老故事，很少人會深入思考其中的文化意涵，一篇重寫的神話根本無法在當代文化語境中發揮它在上古社會的功效，它必須經過詩人以當代的藝術視野重新詮釋，調整它的情感結構和精神結構，使之有效激起菁英讀者的深層共鳴。從理論上來說，既然神話能紀錄上古中華民族的精神，如果逆向操作的話，神話就可以倒過來激發潛伏於現代人血液裡民族精神的遺傳基因。當然這僅僅是理論上的揣度。

比較值得關注的是：溯返神話上游的江河，如何構築他的現代神話史詩？

儘管江河在寫給吳思敬的信函中僅提及神話而不談史詩，但他在組詩裡的結構設計，卻以充滿開創性寓意的〈開天〉一詩來述說心中藍圖。江河並沒有很庸俗地以雷霆萬鈞之勢來描述盤古開天闢地的大場面，反而把視覺上的聲光效果，轉成更為內斂、複雜的精神狀態：

他的胸脯漸漸展寬鬱悶地變藍

他的心將離他而去

遼遠的目光在早上醒來<sup>①</sup>

一向以動作取勝而缺乏內心刻劃的中國神話英雄，終於有了可供分析的心理活動，這是江河在「英雄轉化」上的第一項嘗試。透過開闢之功，穿越了「渾沌」和「幽閉」的世界階段，遂有了前人無法企及的視野，所以「胸脯漸漸展寬」；然而，這片從零開始建構的天地，逼使他獨自面

---

<sup>①</sup> 江河：《太陽和他的反光》，頁3。

對創始時期萬物的粗糙與匱乏，心情因而「鬱悶地變藍」，也反映了江河在完全空白的漢語史詩版圖上的創作心境。

身為朦朧詩代表詩人之一的江河，面對第三代詩人在 1980 年代中期高舉的「反英雄」大旗，以及熱情急速冷卻且不斷流失的大眾讀者，其感受特別強烈，他應當覺悟到不能再以英雄姿態抓住祖國大地登高呼喊，原本激昂澎湃的「(類)史詩」創作風格已經不適用，蛻變的焦慮隨之萌生。江河的詩歌創作思維因而產生結構性的變化，去應對主張「反英雄」、「平民化」、「稗史化」的第三代詩歌，但他並未放棄史詩創作的夢想，整個社會文化語境的急速變遷，反而讓他有機會思考得更深刻。原以「大我」為視野的英雄主義宏大敘述（大寫的朦朧詩），逐漸內化成對現代史詩的純粹技藝性思考，同時也融入更多主體情感和思維活動，由此催生了一次隱藏在神話敘事裡的「英雄轉化」。

創作主體的「英雄轉化」直接投射在神話史詩創作，成為「主體的英雄意識」與「神話的英雄姿態」的「雙重轉化」。

江河一併抽離了朦朧詩和中國神話的「英雄元素」，讓大家原本熟悉的神話人物和事跡變得陌生，企圖誘使讀者在錯愕裡重新反省其中的意涵變化。「英雄元素」是神話英雄（以及朦朧詩人）固有的人格特質，是神話的精神內核，它的缺席立即引發顯著的結構性蛻變。在此詩，江河隱去了盤古開天過程中所有大氣磅礴的情節及影像敘述，僅僅刻劃盤古（以及江河自己）自渾沌中開闢新局面的重重思慮，字裡行間流露出英雄的孤寂和空虛。當盤古和他的神話隱退到敘事的背面，江河的創世大業便在敘事的最前線之處展開，他感慨地說：

而大地如此粗糙

他伏在海洋空闊的案頭

面對無字的帆，狂風不定的語言

珊瑚礁石互相吞噬的魚

寂靜凶狠地在他腹中鼓噪<sup>①</sup>

佇立在史詩夢想的起點，二十世紀中國詩史的版圖上找不到可以借鏡的文本，腦海如同「空闊的案頭」，他還得面對「無字的帆，狂風不定的語言」，雖然荒蕪之處充滿了創造性的機會，龐大的孤寂和艱鉅的使命卻在相互糾纏。停止了英雄式的呼喊之後，江河的敘述格局依舊遼闊，隱藏著一股低分貝的雄渾。

這股低分貝的「英雄轉化」在〈追日〉一詩表現得最突出。

「夸父追日」首見於《山海經·大荒北經》：「大荒之中，有山名曰成都載天。有人珥兩黃蛇，把兩黃蛇，名曰夸父。后土生信，信生夸父。夸父不量力，欲追日景，逮之于禺谷。將飲河而不足也，將走大澤，未至，死于此」<sup>②</sup>，以及《山海經·海外北經》：「夸父與日逐走，入日。渴欲得飲，飲于河渭；河渭不足，北飲大澤。未至，道渴而死。棄其杖，化為鄧林」<sup>③</sup>，又見於《山海經·中次六經》：「又西九十里，日夸父之山，……其北有林焉，名曰桃林」<sup>④</sup>。著名神話學家王孝廉認為：「夸父逐日的形成，其原始是由古代人以神話解釋晝夜循環現象而生的幽冥神話，……所謂『逮日于禺谷』，在神話的意義上是說太陽沉落而黑夜來臨的象徵」<sup>⑤</sup>，陳建憲在王孝廉的研究基礎上提出進一步的解說：「夸父族的人們為了解開晝夜交替之謎，跟隨著太陽運行的方向，不斷向西遷徙，

---

<sup>①</sup> 江河：《太陽和他的反光》，頁 3-4。

<sup>②</sup> 袁珂：《山海經校注》（台北：里仁，1982），頁 427。

<sup>③</sup> 袁珂：《山海經校注》，頁 238。

<sup>④</sup> 袁珂：《山海經校注》，頁 139。

<sup>⑤</sup> 王孝廉：《中國神話世界〔下編〕：中原民族的神話與信仰》（台北：洪業，2006），頁 256-257。

試圖找出太陽究竟降落到什麼地方去了。……於是，他們就借自己的想像，來為這件事找一個答案」。<sup>①</sup>

儘管王孝廉和陳建憲的分析都很具有吸引力，也合理，然而對自然現象的探索和解釋，本是大部分神話共有的核心創生因素，要從這個相當普遍的角度去歸納出夸父神話的精神特質，恐怕有困難。倒是台灣學者尉天聰在〈中國古代神話的精神〉中的論點，比較能夠在敘事過程中捕捉到關鍵性的元素：

古代所謂的神實際上是「人」的擴大，也就是說，他們都是發揮人的「力」以克服各種災害的英雄。《山海經》有關夸父的故事，便是最好的說明……。所謂「不量力」，正是面對困境時不屈服的奮鬥精神，這種精神有人稱之為「悲劇精神」，是一種從苦難之中孕育出來的力量。中國先民處身於苦難與憂患之中，憑生命的搏鬥建立起自己的天地，故其所體驗出來的便也是生生不息的、知其不可為而為之的悲劇情操。<sup>②</sup>

「不量力」所代表的「悲劇精神」比先民對大自然現象的「解釋」，更能展現出先民與自然對抗的苦難過程中，所激發出來的生存態度。雖然「不量力」一詞在不同版本中或隱或現，事實上這分悲劇精神已作為一種深層結構，普遍存在於各版本的追日或逐日敘事中，當可視為夸父神話的核心精神。

如果江河的神話史詩寫作，完全以重現中國上古文化精神為首要的宗旨，他應當去詮釋這分「不量力」的悲劇精神。從另一個角度來看，追日神話的悲劇精神也是讀者最能夠預設的詮釋向度。誰都意料不到的

<sup>①</sup> 陳建憲：《神祇與英雄：中國古代神話的母題》（北京：三聯，1994），頁 261。

<sup>②</sup> 尉天聰：〈中國古代神話的精神〉，收入陳慧樺、古添洪編：《從比較神話到文學》（台北：東大，1988），頁 245-246。

是，江河竟然把夸父的英雄形象作了一百八十度的驚人轉變：

上路的那天，他已經老了  
否則他不去追太陽  
青春本身就是太陽  
上路那天他作過祭祀  
他在血光中重見光輝，他聽見  
土裡血裡天上都是鼓聲  
他默念地站著扭著，一個人  
一左 一右 跳了很久  
儀式以外無非長年獻技  
他把蛇盤了掛在耳朵上  
把蛇拉直拿在手上  
瘋瘋癲癲地戲耍  
太陽不喜歡寂寞

蛇信子尖尖的火苗使他想到童年  
蔓延地流竄到心裡<sup>①</sup>

這首〈追日〉是《太陽和他的反光》組詩的思想核心，也是江河的詩歌世界和心靈世界的雙重縮影，其關鍵便是「太陽」意象背後的隱喻。全詩解讀之鑰，在這三句有關英雄心理的自敘：「上路的那天，他已經老了／否則他不去追太陽／青春本身就是太陽」，江河在描寫夸父追日的同時，亦在描寫自己對現代史詩之夢和全新的敘事語言的追尋。朦朧詩時期的宏大敘事風格，經過一代人在數年間密集的創作之後，詩人的創作心理和大眾的閱讀心理皆日趨疲軟，原本適用於代言與立言的敘事語

---

<sup>①</sup> 江河：《太陽和他的反光》，頁9。

言，必須透過另類主題的創作來加以改變。老去的心，需要龐大的激情才能復活，語言技藝的提升也一樣。當江河擬訂出神話史詩的創作大計時，語言和心都「已經老了」，因而更有理由展開對全新的心靈境界與詩歌境界的雙重追尋（「否則他不去追太陽」）；於是他將自己的心境，投注到夸父身上，去追尋那顆「太陽」——用來激活創作心理和詩歌語言的「青春」，因為他深信可以「在血光中重見光輝，他聽見／土裡血裡天上都是鼓聲」，充滿開創性和難度的神話史詩創作，足以活化他的詩歌。這場大規模的創作，遂有了更內在、實在的追尋目標，不僅止於民族文化大業的空泛理想。

跟《山海經》裡萬里獨行的夸父一樣，江河的史詩追尋是絕對孤獨的，但沒有楊煉那麼急迫，他從容完成結構、題旨、語言、意象系統等方面的設計，每一首詩各自肩負不同的題旨和實驗目的，一如夸父從容地完成祭祀，「一個人／一左 一右 跳了很久」，「瘋瘋癲癲地戲耍」。

江河在嶄新詮釋過程中，沒有錯過原典的重要情節和意象，尤其「珥兩黃蛇，把兩黃蛇」和「棄其杖」。前者在江河筆下除了很形象化的「把蛇盤了掛在耳朵上」、「把蛇拉直拿在手上」，還進一步深化了蛇的意涵，蛇作為追日欲望的象徵物，它在主體內部的漫延就像「蛇信子尖尖的火苗使他想到童年／蔓延地流竄到心裡」，宏大的計畫，私密的意圖，一切都在祭祀活動中展露無遺。尤其對一個老去的英雄而言，他對太陽（青春）的追尋比任何人都有正當性，也來得悲壯。其次，值得注意的是「棄其杖」，它可能是江河詮釋夸父的靈感來源。神話裡的夸父不一定是個老者，雖然拄杖而行似乎不符合英雄萬里追日的無敵形象，但這個訊息卻很真實，手杖對長途跋山涉水的旅者而言，有實際的作用，在此也透露了夸父身為人的成分。

江河讀到夸父的「手杖」，彷彿讀到自己用來支撐史詩夢想的精神手

杖，一股難以言說的共震，讓江河把個人的「心靈史」植入夸父神話的「追尋母題」當中<sup>①</sup>，對夸父進行了英雄轉化（和投射）。夸父不量力的追尋亦成為江河不自拔的追尋。

從夸父，以及其他十一則中國神話的內部，江河感受到巨大的共震，這個多年來沒有現代詩人成功詮釋過的文化寶藏彷彿在等待他的開啟，古老神話需要一種現代感的敘述語言來重獲生命，語言疲憊的詩人也需要豐富的神話意涵來激活詩筆，這趟追尋是雙向的：

傳說他渴得喝乾了渭水黃河  
其實他把自己斟滿了遞給太陽  
其實他和太陽彼此早有醉意  
他把自己在陽光中洗過又曬乾  
他把自己坎坎坷坷地鋪在地上  
有道路有皺紋有乾枯的湖

太陽安頓在他心裡的時候  
他發覺太陽很軟，軟得發疼<sup>②</sup>

夸父沒有如想像中那般渴得喝乾了渭水黃河，反而把自己斟滿了遞給太陽，因為彼此早有醉意。當江河在寫作中抵達內心追尋的詩歌境界，「太陽安頓在他心裡的時候／他發覺太陽很軟，軟得發疼」，所有的技藝和感覺一次到位，這裡即是終點<sup>③</sup>。此詩的結尾五句很有意思，他告訴我們

---

<sup>①</sup> 江河在〈斫木〉裡描寫吳剛時，透露了更多的訊息：「那被砍伐的就是他自己／他和樹像兩面鏡子對視／〔略〕／那個人也許是我也許是吳剛」〔詳見江河：《太陽和他的反光》，頁17〕

<sup>②</sup> 江河：《太陽和他的反光》，頁9-10。

<sup>③</sup> 回顧江河的創作生命，《太陽和他的反光》確實是他的巔峰之作，從風格、心理、意圖等角度綜合言之，〈追日〉是最具代表性的一首。本文稱之為「終點」，因為它

(和自己)說:「可以摸一下了,他老了／手指抖得和陽光一樣／可以離開了,隨時把手杖扔向天邊／有人在春天的草上拾到一根柴禾／抬起頭來 漫山遍野滾動著桃子」<sup>①</sup>,似乎在暗示:追日的史詩英雄終於完成他的偉大旅程,跋涉萬里而來的詩歌,不著痕跡地轉化、融合為大自然的優美景致,看似消失,其實是另一種類型的存在。這個結尾留下遼闊的詮釋空間,和詩意十足的餘韻,早期的江河是寫不出來的。

心境老去的江河,並沒有因為神話史詩創作而勇猛起來,他選擇轉化成一個更合適的姿態。經過一番錘煉和挑戰,「他把自己在陽光中洗過又曬乾／他把自己坎坎坷坷地鋪在地上／有道路有皺紋有乾枯的湖」,這是一片堅實的詩歌版圖,鶴立於群雄奮起的詩歌亂世之外,也不落入各種西方美學潮流之中,固若磐石的存在。

古老神話宏大的背景,是〈追日〉在先天上的優勢(也是讀者的前閱讀印象),在角色心理與動作描寫都十分清晰的敘事過程中,江河輕鬆啟動了那個神祇獨有的時代氛圍,盤旋在夸父的舉止之間。江河捨棄了大氣磅礴的剛性敘事,改以柔韌有力的敘事語言、寓意豐富的追尋母題、心靈史的深層結構,營造出遼闊的神話與傳說視野,這是神話史詩的先天優勢。英雄轉化的機制,從非常核心的部位改變了史詩的肌理和骨架,並構成這組神話史詩的重要價值。

經過「英雄轉化」之後的江河詩歌,在莊柔玉眼裡卻產生了某些疑慮:「透過這個重新塑造的民族神話,讀者不禁質疑:民族傳說中的奇能異士是否存在?如果所謂民族英雄只是普通人,我們為什麼還對這等人物推崇備至,甚至活在依靠民族英雄復興民族的空想中,而不自力更

---

抵達了巔峰,之後,就開始走下坡,乃至停筆。

<sup>①</sup> 江河:《太陽和他的反光》,頁10。



生？」<sup>①</sup>。這項疑慮是多餘的，根本不會有現代人會天真到「活在依靠民族英雄復興民族的空想中」，或把傳說中的奇能異士當成真實的存在，尤其盤古、女媧、夸父、后羿等絕對傳奇性的神話人物！他們和他們的事蹟都是虛構出來的上古神話。

此外，蕭馳的意見也充滿誤解，他說：「詩人就這樣發現了民族精神中的樂觀主義。所以他把固有的悲劇色彩都處理成喜劇」<sup>②</sup>，類似看法也出現在《新編中國當代文學發展史》：「他幾乎使所有悲劇故事都失去了悲劇色彩；使人與大自然不再對立而混然為一；使所有的奮鬥和拚搏都輕鬆自如」<sup>③</sup>。蕭馳僅僅將「喜劇」一詞一筆帶過，並沒有清楚界定它究竟是「以嘲笑懲戒邪惡為目的」的古希臘喜劇，或只是「歡喜收場」的一般喜劇，故在此不予討論，悲劇成分的降低則是事實。

江河的神話史詩不必陷入傳統悲劇英雄史詩的詮釋窠臼當中，它應該置於一個較自由的詮釋架構，只有在適當時候才去釋放它的悲劇含量，「英雄轉化」和「史詩策略」才是此詩的論述重點。

### (三)、相應之道：輕量化的史詩策略

〈追日〉一詩可作為江河（創作）心靈史的核心據點，從這裡幅射出去的其他詩篇，即可構築出其中的「英雄轉化」或「英雄成長模式」（heroic cycle），整體而言，這個轉化／成長是圍繞著「太陽」來進行的，亦由此衍生出一套跟楊煉《禮魂》背道而馳的「輕量化的史詩策略」。

「太陽崇拜」是原始農業社會非常普遍的現象，太陽對大地和所有

<sup>①</sup> 莊柔玉：《中國當代朦朧詩研究：從困境到求索》（台北：大安，1993），頁132。

<sup>②</sup> 蕭馳：《中國詩歌美學》（北京：北京大學，1986），頁261。

<sup>③</sup> 金漢等編：《新編中國當代文學發展史》（杭州：杭州大學，1993），頁385。

農作物的直接影響，在先民的敬畏和想像中，獲得主宰萬物的地位。在中國現代及當代詩歌史上，太陽長期被當作「偉大」、「崇高」、「進步」、「力量」、「希望」、「光明」的代名詞，從郭沫若、賀敬之、郭小川、大躍進詩歌、紅衛兵詩歌，甚至朦朧詩，都貫徹著「太陽 vs. 黑暗」的操作模式。江河的早期詩作常常陷入黑暗的、傾頹的、低氣壓的敘事氛圍，因此對「太陽」的追尋便成為潛意識裡的習慣動作，〈葬禮〉一詩中的太陽雖然是隱形的，但它最能夠說明太陽跟英雄之間的關係：「為了黎明的誕生／又一個英雄死在夜裡／〔略〕／時辰到了／英雄最後一次／把自己交給火／在沒有太陽的時候／熊熊燃燒」<sup>①</sup>。英雄的人格光輝和群眾魅力，在江河看來正等同於太陽，隱含其中的是一股自焚或殉難的革命情節。從這個思考結構來觀察，「英雄」即是太陽的「反光」，每一則神話的英雄，都是一道撼動人心的反光。

當詩歌文本中的太陽熊燃如火，在黑暗裡奮戰的英雄形象（和情緒）便同步昇級到為道殉國、從容就義的烈士狀態；反之，「太陽像溫馴的北鹿卧在莽原」<sup>②</sup>、「太陽慈祥如鏡復歸圓滿」<sup>③</sup>、「太陽像一只結實的橘子懸浮在眼前」<sup>④</sup>、「太陽小得僅僅是一顆麥粒」<sup>⑤</sup>、「酒中綻裂的太陽露出茫茫微笑」<sup>⑥</sup>，那麼太陽的「反光」（英雄形象）就相對柔軟了，史詩的敘事重量也相對減輕。《太陽和他的反光》的命名結果，明確地宣示了兩者的意義鏈結，也提醒讀者當「英雄」形象及其符號內涵產生變化的同

---

<sup>①</sup> 江河：〈葬禮〉，收入老木編：《新詩潮詩集》（北京：北京大學五四文學社，1985），頁 120-121。

<sup>②</sup> 江河：〈補天〉，《太陽和他的反光》，頁 6。

<sup>③</sup> 江河：〈結緣〉，《太陽和他的反光》，頁 8。

<sup>④</sup> 江河：〈燧木〉，《太陽和他的反光》，頁 22。

<sup>⑤</sup> 江河：〈息壤〉，《太陽和他的反光》，頁 24。

<sup>⑥</sup> 江河：〈水祭〉，《太陽和他的反光》，頁 26。

時，「太陽」勢必轉換了原來的隱喻。

隨著文革的結束，以及「後文革」激情的完全落幕，詩歌已經失去原來的啟蒙功能，這個時代不再需要詩人，不需要英雄，更不需要大篇幅的史詩或重量級組詩。況且「接踵而來的經濟體制改革，則把外部更加複雜和多元的世界帶入這一代人的社會生活乃至精神生活之中。價值判斷的重要性明顯降低，地區間的戰爭、大眾傳媒的衝擊、消費性的社會文化心理的出現等，使先鋒詩人充分感受到的是平民生活的無奈，而不再是英雄主義殉道的激情」<sup>①</sup>，再加上第三代詩歌的反英雄思潮，朦朧詩的聲勢已大不如前。

換個角度來觀察，便可發現經過 1970 年代末期的大規模「崛起」之後，北島等朦朧詩人在啟蒙主題和大敘述的表現力道，已經是強弩之末，詩歌語言和文化意識的雙重疲憊，不約而同的反映在 1980 年代中期的詩歌創作，和步入中、壯年的朦朧詩人心裡。身處兩個世代的詩學視野交替之處，江河的位置相當尷尬，但神話史詩創作的是他的「夙願」，不能輕言放棄。

在這樣的一個無需英雄和史詩的年代，懷抱著史詩夙願的英雄偏偏不能退場，惟有連同那顆崇高的太陽一起轉化。江河的命運，即是一齣悲劇。〈追日〉只是一齣英雄悲劇的起點，到了〈射日〉、〈移山〉、〈燧木〉，江河創作心靈中不同層面的問題，一一顯微出來。

英雄轉化的決定，直接影響了神話史詩的整體敘事策略，它大量依附了創作主體本身的心靈訊息，卻大幅削減了神話原典中的重頭好戲，也減輕了敘事重量。乍讀之下，對某些經典的神話情節抱持高度期待的讀者，恐怕會感到失落；甚至連史詩格局的構成與否，都不免存疑。

細讀之後，才發現江河在看似最單薄的敘事片段，濃縮了十分深刻

---

<sup>①</sup> 程光燁：《中國當代詩歌史》（北京：中國人民大學，2003），頁 289-290。

的生命體悟，有時可由此窺見一位朦朧詩人在時代變異下的心境，有時則可由此探究詩人構築其詩歌世界的思路。加上較舒緩的敘事節奏、軟硬適中的意象系統、脈絡清晰的題旨，反而增強了史詩的吸引力。這種捨棄了龐大的敘事結構與篇幅，不再固守傳統英雄史詩的崇高敘事、悲劇精神、大歷史鋪陳，篇幅轉趨精簡、視野更多元，並透過解構或拼貼手法來營構全詩主題，卻仍舊保有史詩的雄渾氣勢或格局的「輕量化的史詩策略」，是現代史詩的一條充滿發展潛能的創作路徑。

在最簡短的敘事片段，注入最豐富的詮釋線索，即是江河經營「史詩輕量化」的要訣。

江河的神話史詩既是個人的心靈史，也是縮寫的朦朧詩簡史，此二者分別以不同比例融入作為大背景的神話古史，如此層層交疊的敘事題旨，從神話被解構之後的縫隙中切入，重新撐起史詩的格局。江河正是透過這套弔詭的敘事策略，企圖打造出輕量化的現代史詩，去面對一個對詩失去耐心的消費社會，以及學院與詩界為主的少數菁英讀者。

〈射日〉一詩，即是一段朦朧詩接受史的縮影。

朦朧詩的崛起對中國當代詩壇的衝擊力和反作用力之大，恐怕是空前的，江河也是首當其衝的朦朧詩核心分子，他在寫作此詩時，剛剛渡過官方詩界和地下詩界雙方大論戰的尾聲。孫紹振在回顧這場四回合的詩歌大論戰時指出：「正是由於觸及了傳統詩歌美學的根本要害，雙方就有一種迎頭相撞的感覺。佔有發表優勢和組織優勢的傳統派，特別是長期遵循正統文藝政策，追求政治鼓動的民歌、古典詩風並取得了權威地位的人士，就借助手行政力量，對朦朧詩，特別是他們的理論代表，組織了長達三年的『圍剿』。……最嚴峻的一九八三年，孫紹振甚至被綁到『反毛澤東文藝思想的綱領』（鄭伯農）的十字架上」<sup>①</sup>。任何一件

<sup>①</sup> 孫紹振：〈歷史的裁決——朦朧詩二十周年祭〉，《審美價值結構與情感邏輯》（武

改朝換代的大事，真正置身危機與生存壓力之中的，僅僅是那少數的策動者與執行者，他們所承受的精神壓力和苦難都銘記在文字之外，在廣大民眾體驗和想像之外。「射日」的素材，正好可以寓指崛起的詩群面對前行代詩人的「權威」之挑戰。神話中的十個太陽，被江河塑造和定位為失控、野蠻、無知，鋪天蓋地卻亂無章法的言論力量：

泛濫的太陽漫天謊言

漂浮著熱氣 如辭藻

煙塵 如戰亂的喧囂

十個太陽把他架在火上烘烤

十個太陽野蠻地將他嘲弄

他像群獸，圍著自己逡巡<sup>①</sup>

置於主流詩界的烈陽下被烘烤與嘲弄著的后羿，即是朦朧詩人的化身，「射日」原是江河等人的心願和文化姿態，在這麼一個嚴峻的文化語境當中，他們的詩篇當如射日之箭，反撲以轟轟烈烈的射日行動。江河在詩中並沒有這麼做。為了突出有關射日的內心想法，第三段僅有一行：

他起身做了他應該做的<sup>②</sup>

如此而已，所謂的英雄壯舉。讀者最可能期待的大陣仗全數落空，只有一個小小的動作——他起身，做了他應該做的。就這樣。這神來一筆，是全詩最單薄又最厚實的部位。江河完全顛覆了大家的期待視野，也高度壓縮了他看待這段詩史經歷的感受，和態度。很多看似不可一世的壯舉，事過境遷之後，對後人而言可能根本不值一提，只有當事人知道事件的價值，和背後的艱辛。尤其在英雄光環逐漸消散之後，無比艱鉅的

---

漢：華中師大，2000），頁 19。

<sup>①</sup> 江河：《太陽和他的反光》，頁 13。

<sup>②</sup> 江河：《太陽和他的反光》，頁 13。

革命在眾人眼中已變得無足輕重，平凡得可以一筆帶過。剛參與過朦朧詩的崛起，轉眼又見第三代詩歌的逼近，感觸很深的江河遂寫下——「他起身做了他應該做的」——如此感慨的詩句。

輕描淡寫，卻一語道破英雄（朦朧詩人）心中的自嘲與失落。

江河的心境變化相當複雜，既有不屈之志，又有疲累之意，在〈移山〉一詩當中，流露出他對自己長期以來那股捨我其誰的使命感，忽然感到莫名的疲憊，以致他在書寫這輯神話史詩的時候，一股拂袖而去的念頭不時湧現，英雄遲暮的感覺令他筆下的愚公有了強烈的落寞感：

他已面臨黃昏，他的腳印  
形同落葉，積滿了山道  
他如山的一生老樹林立  
樹根，粗藤緊抓住岩石<sup>①</sup>

這股英雄遲暮的感慨跟追日中的夸父大不相同，夸父雖老，仍不忘追逐象徵著青春或朝氣（力量）的太陽。愚公「已面臨黃昏」的心境，像病毒般感染了整片山川大地，「形同落葉，積滿了山道」。心老了，世界也就老了。可他還有一根讀者看不見的龍頭拐杖，人雖老，但老得有分量，老得有足夠的智慧傳承給後世。一念之間，江河在遲暮的英雄身上再度尋獲自身存在與傳承的價值，不動如山，根盤如樹，「緊抓住岩石」。非常遺憾的是：薪火相傳的意念，在當代中國詩歌發展史上，乃最不切實際的妄想，因為每一世代的新銳詩人，都是奉行美學裂變的「無父的子們」<sup>②</sup>。「斷裂」與「篡奪」，永遠比「傳承」更吸引人年輕詩人。

〈移山〉的重點不在移山，而在愚公跟「山林」結合為生命共同體

<sup>①</sup> 江河：《太陽和他的反光》，頁 19。

<sup>②</sup> 榮光啟：〈歷史焦慮中堅持的美〉，收入李青松編：《新詩界〔第四卷〕》（北京：新世界，2003），頁 495。

的「如山的一生」。

山，是愚公的全部記憶，是夥伴，是事業，也是他的鏡像。在江河筆下，這兩個對奕多年的夥伴，即將一起步入生命的終點，內心的無限蒼涼唯有彼此能夠意會。移山，等於瓦解、終結了一切。江河跟朦朧詩的關係與處境，何嘗不是如此？英雄的悲劇心理和命運，在此演繹得非常精湛，且沉穩：

他面山而坐，與山對奕

已多年，此時太陽就要落下

〔略〕

他的話語像蠶絲微明鋪展

安靜得蟲鳴清晰，他說：

把山移走。面對親人們自言自語

而後，他在太陽的餘輝中投下

山谷似的影子，踩出礪石磕碰的回聲<sup>①</sup>

這是一個沒有絲毫雜質、噪音的寧靜畫面，再怎麼細微的聲音，都逃不過十面埋伏的聽覺。意圖移山的是他的族人，大家屏息以待，就等愚公那一句低沉，卻具有強大的穿透力的——「把山移走」。最簡單的句子，同樣是最深刻、沉痛的句子。那不是命令，是放棄。胸臆中的宏大理想很難再引起眾人的共鳴，英雄不得不向現實低頭，放棄他的山林（形同放棄他如山的一生），放棄他存在的憑藉。移山，是被形勢所逼的決定。可悲的是，居然沒有任何人察覺他是在告別一生的記憶和功業：

誰也沒有察覺他是在告別

把如山的一生重新翻起

佈下叢林的火焰焚燒黃昏

---

<sup>①</sup> 江河：《太陽和他的反光》，頁 19-20。

讓子孫叩石聽到他年輕時的聲音<sup>①</sup>

江河深信，有些事物的價值是不朽的，超越物質性形軀之外，山不在，石在，未來的叩石者依舊可以聽到過去的前行者的聲音。未來的菁英讀者和詩人，一定會讀出他（們）這一代詩人苦心經營的詩歌版圖，再度「聽到他年輕時的聲音」。江河的文化疲憊裡，仍保有那一股自信，和不甘心。愚公跟夸父的差異，在於前者回歸到更深層的內在追尋，讓這首沒有太多肢體動作的敘事，充滿暗潮洶湧的悲壯。

輕量化的史詩敘事，在〈燧木〉一詩中有很細微、立體的演出。

火的發明，使人類的飲食文化和生理機能同步跨入全新的階段。江河在偉大事件的縫隙中，解構了原有的神話，把一件文明史上的燧火大事淡化成一件輕鬆平凡的居家瑣事，使之平凡得令人錯愕，英雄的內心世界因而豐富得足以產生許多細節：

雪下了整整一夜  
茅屋外小動物滴滴咕咕地交談  
那棵獨自生長的老樹顯得矮多了  
彷彿坐下來想事情  
〔略〕  
象形文字的小爪爬滿樹身  
它們攀上去嚙嚙地吃雪花  
像是傳來昆蟲翅膀脆裂的響聲  
孩子們睡得正香  
妻子的頭髮安詳地伏在手臂<sup>②</sup>

寫詩可以很單純、渺小，也可以懷抱一幅偉大的詩史革命鴻圖。燧火也

<sup>①</sup> 江河：《太陽和他的反光》，頁 20。

<sup>②</sup> 江河：《太陽和他的反光》，頁 21。



是如此。這個劃時代的創造性舉動到了江河手裡，動機和功能都變得十分簡單，且實在。「藍色的火苗」並非全詩的重點，它只是日常生活中的一件尋常小事。江河用十分平靜、抒情的筆觸，凡化了英雄，再植入、放大了某些不會出現在神話裡的次要細節<sup>①</sup>。逆崇高的書寫策略下，一幕充滿動人細節的溫馨雪景，以童話的氛圍籠罩著整個敘述，全長二十六行的第一段，主要在鋪陳一個字：「冷」。除了「忙把獸皮蓋住腿」<sup>②</sup>，唯有火，才能驅寒。但驅寒不是火在人類進化史上的革命性功能。江河只用了一個句子來完成第二段：「屋檐的水滴敲著他的胃」<sup>③</sup>。是的，因為餓，才有了燧木生火的動機：

他抓起一根樹枝鑽來鑽過去  
 藍色的火苗輕柔蹣動  
 風中飄來烤鹿的味道  
 太陽像一只結實的橘子懸浮在眼前  
 天已大亮<sup>④</sup>

比起那些虛幻的偉大功業，輾轉的飢腸和寒風裡的烤鹿香味，顯得更加實在。火的運用改變了人類的飲食習慣，正式脫離茹毛飲血的野蠻時期，這是火的革命性機能。燧木的瞬間，念頭是絕對純粹的「餓」（好比寫詩的瞬間，念頭也如此純粹），天地萬物，皆處於無爭狀態，連太陽看起來，

---

<sup>①</sup> 燧人氏的神話版本中，最富有傳奇性的當屬《太平御覽》卷八六九所錄的〈王子年拾遺記〉：「申彌國去都萬里。有燧明國，不識四時晝夜。其人不死，厭世則升天。國有火樹，名燧木，屈盤萬頃，雲霧出於中間。折枝相鑽，則火出矣。後世聖人變腥臊之味，遊日月之外，以食救萬物；乃至南垂。目此樹表，有鳥若鵲，以口啄樹，粲然火出。聖人感焉，因取小枝以鑽火，號燧人氏。」江河略去了原神話的大背景，以及傳奇性的成分，鎖定「取小枝以鑽火」一句，再擴大其日常性應用的想像。

<sup>②</sup> 江河：《太陽和他的反光》，頁 22。

<sup>③</sup> 江河：《太陽和他的反光》，頁 22。

<sup>④</sup> 江河：《太陽和他的反光》，頁 22。

都像一只結實的橘子。風雲即逝，「天已大亮」，回到現實生活的中心，曾經風風火火的詩人江河果然有了一些透徹的心思、超越性的想法。這想法落實到詩裡，便有了上述的畫面。

文明史上的燧火英雄，成了雪地裡的一名平凡男子。究竟是遠離了，還是貼近了最原始的事實？都不重要，江河心境的英雄轉化，和史詩敘事的輕量化才是重點。

在李新宇看來，江河詩歌「抒情主體的隱退，詩中不再有激情，不再有前期詩作中那種按捺不住的衝動，不再有心潮撞擊，也不再有痛苦。在變得『古老』的同時，他平靜了，顯示出一種異常寧靜與安謐的心態。因此，在他的筆下，不再有鬥爭和對立，人與自然渾然一體。他對上古神話的改寫，一個突出的特點就是使一切拼搏、奮鬥、復仇、開拓都顯得平和而輕鬆，一切壯舉都不再轟轟烈烈」<sup>①</sup>，這番見解同時指陳了另一個事實：成熟。

〈紀念碑〉時期的衝動與激情，固然有效點燃了革命的詩歌氣勢，但理念先行的寫作方式，往往導致語言的精彩度不足。激情不是永久的，也不是詩歌創作的唯一動力，隨著詩歌閱歷和人生經歷的增長，日益成熟的江河必然在思想和詩歌語言上，產生變化（否則就不長進了）。平靜，讓他的語言得以從容，思考因而縝密。這種轉化，不能視為退步。

同樣體現了輕量化敘事的〈補天〉，除了英雄轉化後的寧靜與安謐，還多了幾分典雅與空靈：「她如虹的手指輕揚滑過山腰／撫摸金黃的獸皮使白雲點點／她煉石柔韌生輝，波紋返照／太陽像溫馴的北鹿卧在莽原」<sup>②</sup>。補天原是女媧對人類世界最大的貢獻，江河把這則神話煉得柔韌

---

<sup>①</sup> 李新宇：《中國當代詩歌藝術演變史·第十章、詩界尋根運動》（杭州：浙江大學，2000），頁 265。

<sup>②</sup> 江河：《太陽和他的反光》，頁 5-6。

生輝，讓驚天地泣鬼神的補天大事變得輕鬆、寫意，「她在近處隱沒／謙遜地洗去遍身花朵」<sup>①</sup>。舉重若輕的敘事策略，在英雄轉化與史詩輕量化的實驗過程，確實產生了決定性的影響。這策略沒讓江河走進楊煉以理駁詩的智力迷宮，也沒走向任洪淵匯聚百家的雜貨小舖<sup>②</sup>，反而以篇幅短小卻充滿顛覆性的系列組詩，讓每一則大家耳熟能詳的古老神話，獲得一種非常另類的全新面貌。出奇制勝的輕量化史詩敘事，比較能夠在讀者的「前閱讀印象」跟「讀後的疑點」之間，激起多元的思考。

### 結 語、兩刃之劍

遠離了鬥爭、反抗、對立、犧牲等壯烈的精神姿態，轉而表現寬容、寧靜、安謐、空靈，對習慣朦朧詩宏大敘事的學者來說，一時間很難接受。在大部分學者看來，宛如文化英雄之殞落。李新宇覺得：「似乎詩人對悲壯、崇高等已經厭倦」<sup>③</sup>，洪子誠認為：「理性敘說和激情衝突的風格明顯淡化；從喧騰、躁動走向溫情、平靜，甚或某些『衰老』（自然，中國當代『先鋒』作家大多過快『衰老』，不獨江河為然）。組詩中，夸父追日，精衛填海，吳剛砍樹……與自然的抗爭，很大程度上失去了英雄的姿態」<sup>④</sup>。從本文的兩節論述可知，上述說法並不準確。江河並非「失去」英雄的姿態，而是「捨棄」因長年衝鋒陷陣而兵疲馬憊的宏大敘事，將之「轉化」成另一種較內斂、成熟的姿勢，以面對洶湧而至的第三代

<sup>①</sup> 江河：《太陽和他的反光》，頁 6。

<sup>②</sup> 任洪淵的組詩〈女媧十一象〉（1989）長達三百餘行，從女媧的人首蛇身寫起，逐步融入司芬克斯、嫦娥、后羿、普羅米修斯、佛陀、莊周等對照性角色，十分混亂。〔詳見任洪淵：《女媧的語言》（北京：中國友誼，1993），頁 71-91〕

<sup>③</sup> 李新宇：《中國當代詩歌藝術演變史·第十章、詩界尋根運動》，頁 266。

<sup>④</sup> 洪子誠、劉登翰：《中國當代新詩史〔修訂版〕》（北京：北京大學，2005），頁 192。

詩歌美學和消費主義社會的閱讀大眾。故不能名之為「衰老」，當視之為「成熟」。

當年以〈在新的崛起面前〉(1980)全力支援朦朧詩美學的評論家謝冕，對江河這項「成熟」的轉變，又有不同的評價：

江河早期的創作充盈悲愴的理想精神，『如果大地每個角落都充滿了光明／誰還需要星星，誰還會／在夜裡凝望／尋求遙遠的安慰』(〈星星變奏曲〉)，這詩句典型地傳達了當代人尋求和祈愿的情懷。此後，江河以組詩《太陽和他的反光》的寫法，迅速轉向現代史詩的試驗。隨後的江河重視對傳統的現代改造，重視對古典精神的綜合融和，他在詩中開始追求靜穆和諧的境界。這種過早地關於完熟圓潤之美的追求，當然減弱了江河早期的先鋒性。這說明，在中國古老文化的誘惑下，堅持銳氣的批判精神和先鋒立場是相當困難的。<sup>①</sup>

謝冕所謂「追求靜穆和諧的境界」和「完熟圓潤之美的追求」，正是江河在這部史詩中追求的境界，說得很對。但他指出江河的追尋錯在「過早」進入中國古老文化的世界，以致減弱了先鋒性，這番見解恐怕難以成立。

如果江河直接取用中國古老神話素材，按劇本，演出大家熟悉的老故事，就沒什麼好說的了。古老的神話不是這首現代神話史詩的「召魂幡」，它們比較像是一枚深深吸引著詩人，將「自己作為一位朦朧詩人的心靈史」，全心全意地「神入（移情）」其中的「魔戒」。這個情況正如喬瑟夫·坎伯所言：

神話在所有人類居住的地方、各個時代和情境中盛放著；它們一直是人類身體與心智活動產物活生生的啟發。若說神話是一扇開

---

<sup>①</sup> 謝冕：〈20世紀中國新詩：1978-1989〉，《當代學者自選文庫：謝冕卷》（合肥：安徽教育，1999），頁495。

啟的秘密門扉，宇宙無窮無盡的能量經此注入人類文化的展現，是不為過的。宗教、哲學、藝術、史前和歷史人類的社會型態、科技的重大發現，以及擾動睡眠的夢境，都是從這基本、魔術般的神話指環中沸騰起來的。<sup>①</sup>

十二枚中國古老神話的指環（魔戒），即是讓江河的詩歌生命再度沸騰起來的巨大誘因，繼而由此產生的英雄轉化和敘事輕量化，反過來豐富了這十二則古老神話，並賦予全新的精神意涵。帶有悲劇成分的創作心靈、錯綜複雜的朦朧詩發展背景，輕巧地濃縮在精簡的敘事裡面，再加上精闢的解構技巧，故能精彩地完成一次現代神話史詩的先鋒實驗，也完成了江河自身「心靈圖象」的建構。自五四以降，現代漢語詩歌對古典神話素材的再詮釋，沒有比江河更突出的了。

英雄轉化本是兩刃之劍，放棄了跟「神話裡的自然」以及「現實裡的文化語境」的抗爭，神話英雄和詩人江河同時進入一個前所未見的實驗狀態。作為一次重要的現代神話史詩的創作，具有突破性和顛覆性的實驗精神，比什麼都重要。這正是先鋒性的最佳體現。《太陽和他的反光》對神話原典進行的顛覆性的解構詮釋，以及江河本身的英雄轉化，對第三代詩人的逆崇高、反英雄、平民化、稗史化的先鋒美學方針，有很大的示範作用。它絕對是當代中國先鋒詩歌的大前鋒。尤其「英雄轉化—史詩輕量化—語言柔軟化」三位一體的連動結構，讓《太陽和他的反光》擁有其他同期詩歌難以企及的詮釋深度和廣度。

---

<sup>①</sup> 喬瑟夫·坎伯著，朱侃如譯：《千面英雄》，頁2。

## 第四章、第三代的先鋒實驗

(1982-1992)

以今天派為首的朦朧詩，展現了它對中國當代詩歌美學的顛覆性和統治力，完成一場深具示範性效果的世代交替。誰也沒料到，短短三、四年之後，在北島等人的巨大身影背後，中國詩歌界湧現了另一個嶄新的詩歌江湖，全是不修邊幅的年輕好手，大多出身草莽，寫一手在圈子裡流傳的好詩。他們創造了一個不可思議的黃金時代——文學社團在全國開花，只要有人群的地方就有人以文學或詩歌結社，那時候的年輕詩人經常互相拜訪，只要報上姓名，聲稱是寫詩人，地主就得管吃管住，還得吃好住好玩好，稍有怠慢即是不講義氣，會損及江湖名聲。以詩歌的名義過江湖生活，莫過於此。<sup>①</sup>

1985 年夏天，四川詩人已經結集成中國最大的詩歌江湖。一場詩與酒的聚會，把各省的詩歌好手引來成都，七八十人坐滿一條街在狂飲。萬夏（1962-）很自豪的說：「我以詩酒的名義把中國先鋒詩人們聚集在一起。這也許是一場夢，一首詩，也許是幾回武俠演義。多年之後，這個古臥龍橋街已經拆除，雖然它的名字還在，卻已經找不到它的影子了。但只要翻開中國 20 世紀 80 年代的文學史，它的一磚一瓦都歷歷

---

<sup>①</sup> 韓東：〈《他們》或「他們」〉，收入萬夏編：《與神語：第三代人批評與自我批評》（北京：中華工商聯合，2014），頁 21。

在目」<sup>①</sup>。第三代詩人原本都是很單純的，他們的日子就是寫詩、論詩、搞流派<sup>②</sup>、聚眾喝酒。大夥兒剛開始寫詩，都離不開今天派／朦朧詩的影響，但很快就進入新風格的轉型期。

過於強大的今天派，帶來巨大的遮蔽力，對他們來說不是好現象。詩歌江湖寧靜、美好的小日子很快便消逝。

在北京基督教青年會的一次文學聚會上，一個初出茅廬的青年詩人指著北島的鼻子說：「我們這一代人就是要打倒你，Pass 你！」，之後「Pass 北島」的說法不脛而走，風靡全國<sup>③</sup>，甚至引發一連串遇佛殺佛的詩歌美學裂變。1986 年 10 月 21 日，《深圳青年報》和《詩歌報》聯合推出「中國詩壇 1986'現代詩群體大展」，號稱「新中國現代詩史上盛況空前的群體展示，……匯萃了 1986 年中國詩壇上全部主要現代詩流」<sup>④</sup>，這個活動雖然沒有催生重要的詩篇，但它卻成為一個詩歌運動的新典範。活動主要負責人徐敬亞（1949-）所謂的「全部主要現代詩流」，這個「全部」事實上已排除了「歸來者」及中生代以上的詩人，不但明正言順地確立了眾多年輕詩派的主流地位，後來將眾詩派參展作品結集成《中國現代主義詩群大觀 1986-1988》的時候，主編群更把北島為首的「朦朧詩派」，跟「非非主義」、「他們文學社」、「海上詩群」、

---

<sup>①</sup> 萬夏：〈蒼蠅館〉，收入《與神語》，頁 139。

<sup>②</sup> 周倫佑在〈非非主義編年史綱〉裡提到 1986 年 1-2 月間，詩友朱鷹「鼓動周倫佑搞流派」失敗後，再夥同藍馬一起「正式提出要周倫佑承頭搞流派」，「要在邛海邊豎一桿大旗，照亮中國詩歌的天空！」，但他沒立即答應，直到 4 月分才主動約藍馬「進一步商議創建詩歌流派之事」。〔詳見周倫佑：〈非非主義編年史綱〉，收入周倫佑編：《懸空的聖殿：非非主義二十年圖志史》（拉薩：西藏人民，2006），頁 125-127〕

<sup>③</sup> 這是西川在〈民刊：中國詩歌小傳統〉當中對「Pass 北島」一詞的說法。〔詳見劉春：《朦朧詩以後：1986-2007 中國詩壇地圖》（北京：崑崙，2008），頁 231〕

<sup>④</sup> 徐敬亞：〈中國詩壇 1986'現代詩群體大展〉，《深圳青年報》（1986/09/30）。

「莽漢主義」、「整體主義」、「新傳統主義」等六十七個詩派齊頭並列，原本作為新時期前葉（1978-1985）主要詩歌美學象徵的朦朧詩，登時被矮化成眾多詩派之一。以上述六個詩派為主的「第三代詩人」，日後在美學操作上全面顛覆朦朧詩，開創了嶄新的時代，這次大展也因此成為當代詩歌發展的分水嶺。

這部《詩群大觀》的首席主編徐敬亞（1949-）認為是「歷史決定了朦朧詩的批判意識和英雄主義傾向，這無疑是含有貴族氣味兒的。當社會的整體式精神高潮消退，它就離普遍中國人的實際生存越來越遠。……『反英雄化』是對包括英雄（人造上帝）在內的上帝體制的反動，是現代人自尊自重平民意識的上升」<sup>①</sup>。更赤裸的說法是：朦朧詩已經過時了！這群後崛起的第三代詩人，一邊急著將最具象徵地位且名聲最嘹亮的朦朧詩人打造成「上帝體制」，再進行全方位的誤讀和圍剿。然後以「新任上帝」的姿態踩上「前任上帝」的肩膀，昭告天下：「這是一個繼五四、朦朧詩兩大破壞過程的繼續，它終於使現代詩與中國語言在總體上達到了同構、一致與融合，造成了幾十年來詩的最舒展時期」<sup>②</sup>。真正感到舒展的，恐怕只有那六十七個篡位成功的詩派。

「86'大展」是「中國互聯網的前夜，民間詩歌終於利用主流鉛印報刊發起了最後一次起義」<sup>③</sup>，它也讓各世代詩人深刻體會到「群體作戰」的重要性，「紮堆」（結夥）實乃大勢所趨，大夥兒更加熱衷於搞流派，他們認為「『文革』剛過去幾年，觀念上的反叛和形式上的新奇行

---

<sup>①</sup> 徐敬亞：〈前言一：歷史將收割一切〉，《中國現代主義詩群大觀 1986-1988》（上海：同濟大學，1988），頁2。

<sup>②</sup> 徐敬亞：〈前言一：歷史將收割一切〉，《中國現代主義詩群大觀 1986-1988》，頁3。

<sup>③</sup> 李亞偉：〈口語和八十年代〉，收入《與神語》，頁204。



為肯定不能一個人說了算，在這種特殊時代孤膽英雄和個人英雄主義不足以成事，團體或流派必須出現，哪怕這些團體甚至帶有『派性』味也無傷大雅」<sup>①</sup>。然而，這些派性十足的團體，除了「非非主義」等六個詩派，以及一些次要的小集團，其餘的多半是丐幫式的烏合之眾，數十個詩歌群體竟然提不出幾種像樣的理念或說法，理由很簡單，從「撒嬌派」、「男性獨白」、「八點鐘詩派」、「三腳貓」、「莫名其妙」、「低空飛行主義」、「病房意識」等詩派名稱，就可以看出其中胡鬧的成分居多，真正能夠反省並革新當代詩歌的團體，也只有前述六個，其餘六十一個都是多餘的。

從詩史の後見之明來回顧「86'大展」，這批被稱為「第三代詩人」的詩壇動亂分子，僅有少數十幾人真正具備篡位的實力，其中又以于堅（1954-）、翟永明（1955-）、歐陽江河（1956-）、韓東（1961-）、西川（1963-）、李亞偉（1963-）等人的詩作最為突出。「這一時期的詩歌寫作一方面進行『反北島』的寫作。即從美學上反叛、顛覆英雄主義、人道主義詩歌話語。另一方面將詩日常化、藝術化、語言化，甚至是遊戲化。……一時泥沙俱下魚龍混雜。這種狀況一直到 1989 年為止。」<sup>②</sup>

當時的「反北島」論述，把朦朧詩誤讀得更崇高，更接近上帝，甚至定位成一場遠去的詩學革命。朦朧詩在美學層次上演出，被命名為「英雄主義」。英雄是時代的產物，是新時代用來推翻舊時代的產物。英雄主義是「反動」的時代需求，它能夠凝聚目光和力量，成為一個突破點。英雄色彩來自詩歌文本，也來自詩人自身的形象。以一人之力，引領天下群雄併起，這個歷史性的角色，非北島莫屬。北島身處的時代

---

<sup>①</sup> 李亞偉：〈英雄與潑皮〉，《豪豬的詩篇》（廣州：花城，2006），頁 222。

<sup>②</sup> 邱華棟：〈生長著的漢語詩歌〉，《一行詩刊·十周年集》，第 22, 23 期合刊（1997/11），頁 277。

已經集結、積蓄了巨大的反動能量，被譽為新詩潮第一人的郭路生沒引爆它，年長的歸來者也沒引爆它，直到黃翔以言論點火，北島以詩作起義，方引爆所有久經壓抑的苦悶和不滿。朦朧詩的英雄主義色彩歷史的必然和必需，是正面的元素。「含有貴族氣味兒的」的說法，乃莫須有的罪名。「貴族氣味兒」很主觀，如果以「作者—讀者」的閱讀距離來看，含有貴族氣味兒的朦朧詩應當無法激起讀者的共鳴。可是，替詩壇驅逐大眾讀者，走上菁英之路的卻是第三代詩歌。他們一方面致力於口語化，另一方面卻把題旨表現得更抽象、更難捉摸。第三代詩人同時扮演讀者、篡位者，和評論者。三位一體，非常有效的終結了北島的朝代。

第三代詩人的詩歌美學理念離不開一個「反」字。

反崇高、反理性、反文化、反抒情、反變形的口號，每一個反字都是一項「反北島」、「反朦朧」的誤讀工程。以群體作戰姿態出現的第三代詩人群，正式掀開一個眾聲喧嘩的詩歌亂世。

第三代詩歌也自稱「先鋒」詩歌，1980年代中期先鋒文學的核心精神即是「探索」，主要的藝術表現是「創造性」，所以它必然是一種距離讀者最遠的高難度寫作。第三代詩人之所以頻頻喊著先鋒的「口號」，乃因為「先鋒」一詞具有鮮明的區隔作用，跟固有的（被視為停滯不前或放棄探索精神）的前行代詩作劃清界線，並標榜一種「敢為天下先」的前衛性和實驗性。能夠為自己或自己的流派貼上「先鋒」的商標，在門派林立的詩壇上，總是比較有機會出人頭地。

第三代詩歌的先鋒實驗有兩條主要路線<sup>①</sup>：

（一）「歷史的平面化」——那是由「一代人」逃向「一個人」的

---

<sup>①</sup> 1989年以後第三代詩歌的核心分子又分為「知識分子」和「民間」，走上兩條不同的道路，但他們都經歷過這兩項先鋒實驗的洗禮。「歷史的平面化」和「敘述的稗史化」是大道，其餘的是必然存在或必須衍生出來的小巷。

創作意識之轉變。

對第三代這群沒有在思想上體驗過文革災害的新生代而言，文革歷史只是被告知的悲劇，形同舊照片中的平面影像、檔案裡的文字紀錄。於是他們告別了傳統與歷史，將思維從朦朧詩的史詩層次驟降下來，並消解了詩的群體代言性質，宣稱他們不再代表社會、甚至不代表「一代人」，「我」只代表自己。詩不再揹負沉重的歷史和意義，回到簡單的生活層面。第一座里程碑即是韓東的〈有關大雁塔〉（1983），同屬第三代詩人的楊黎（1962-）認為：「無論從哪一個角度考慮，韓東的〈有關大雁塔〉，都是第三代人的第一首詩，這首寫於 1983 年 5 月 4 日的詩，是第三代人秘密的初夜」<sup>①</sup>，幾乎所有重要的詩選都相中它。韓東就用這首二十三行的短詩〈有關大雁塔〉，消解了楊煉那首二百餘行的文化史詩〈大雁塔〉（1981），那是一場第三代詩歌與朦朧詩的大對決，任何詩史論著都不能錯過。打從「大雁塔」在韓東手中貶值之後，「大寫的朦朧詩」便開始動搖。

（二）「敘述的稗史化」——包括詩歌語言、題材、敘述視野等創作要素。第三代詩人表現了對於精緻語言的嫌惡，他們認為朦朧詩的貴族化傾向就是對於意象的刻意追求。他們放棄了意象的營構，為了消解意義而導向拒絕崇高，把大量的平凡甚至平庸的素材引入詩中，用世俗的瑣屑以替代朦朧詩或今天派的崇高嚴峻，「莽漢主義」詩派無疑是最強勁的一支草寇。柏樺的說法十分傳神：「今天」是道與道的對抗，理想與理想的交戰，「莽漢」是生活、肉體對道的重創，對道的焚燒<sup>②</sup>。莽漢的大當家李亞偉（1963-）在〈中文系〉（1984）一詩拿中文系這個神聖的殿堂來開刀，他經驗中的中文系是腐朽的，它象徵著古典文學

<sup>①</sup> 楊黎：《燦爛：第三代人的寫作和生活》（北京：中華工商聯合，2014），24。

<sup>②</sup> 柏樺：〈成都 1980-1990〉，收入《與神語》，頁 44。

傳統在「食古不化」的教育觀念底下，令人嘔飯的迂腐。他處處挖苦傳統中文系的填鴨式教育，尤其背誦古詩，根本無法貼近原詩的意境。李亞偉的詩能夠脫穎而出，不僅僅是精神層面的叛逆與批判性，還有粗莽的口語化書寫，那才是深到骨子裡的「反文化」表現。李亞偉的口語化敘述，很能夠把粗獷的個性，在對典雅事物赤裸裸的嘲諷過程中，生動地表露出來，讀其詩如見其人。他最在意的是如何讓詩歌語言回到最舒坦、最放肆、最自由和自在的境界。一切就從瓦解中文系（和古詩）的典律／典雅形象開始，這是一種「稗史化」的創作意識。「稗史化」的創作意識，明確區隔出第三代跟朦朧詩的主要美學差異，「反英雄」和「反意象」則是他們高張的兩大旗幟。從〈中文系〉、〈蘇東坡和他的朋友們〉（1984），到八年後的〈旗語〉（1992），清晰地見證了他的成長歷程。

上述兩條路線在急速發展過程中，出現了「過度口語化」的問題，直接導致詩歌質感的碎裂，有些過於口語的句子，恐怕連詩都談不上。於是，像調校「一級方程式賽車」（Formula 1）的引擎那般，調校出最迷人的口語化音色，讓口語能夠在詩與非詩的臨界點上演奏出被認可為詩的樂章，成了當務之急。

宋渠（1963-）和宋煒（1964-）兄弟二人共同創作的〈家語〉（1987）、〈廬內的詩和迷信〉（1988）、〈戊辰秋與紫氏在房山書院度日有句，得詩十首〉（1988），是一次針對第三代詩歌口語化路線「偏航」的大規模省思與實踐。他們沒有借用更前衛的後現代技巧，反而轉身到前現代，從古典中國莊園的生活韻味中提取出一種古今互滲的漢語，完全不是古文，而是骨子裡藏著舊東西的現代口語。擬古之道與敘述的稗史化，竟能水火相融。這是第三代詩歌在語言技藝開發上的靈光之作，確實成功，卻不知何故沒有持續走下去。

于堅（1954-）的實驗方向跟宋家兄弟是相反的。

早在 1985 年于堅就被稱為「生活流」的代表詩人，他的敘事專注在生活裡很不起眼，甚至不登大雅之堂的細微事物，形成十分特殊的「微物敘事」。  
〈致父親〉（1982）和〈尚義街六號〉（1985）算是相當出色的實驗之作，後者更讓于堅一詩成名。于堅的「全口語—微物敘事」跟宋氏兄弟截然不同，他朝著現代生活中的瑣事下手，挑戰高難度的日常，企圖從中催生出詩意，〈墜落的聲音〉（1991）即是一場比工筆還要工筆的「微物敘事」，堪比無形的毫雕。于堅竟能捕捉到聲音的墜落，演練了一場不可思議的「聲音的詩學」，借此技壓群雄，成一方霸主，亦為第三代詩歌的口語實驗，闢出另一條道路。

第三代詩歌在理論建構方面，有些混亂，畢竟都是草莽出身的土法煉鋼者，但他們敢寫敢表達，唯一形成理論規模的是「非非主義」詩派，領軍者是周倫佑（1952-），他從 1986 創派以來陸續發表了多篇天馬行空的詩歌理論，最具體的主張是「反價值」。1988 年 11 月，他在第三期《非非年鑑》裡提出〈反價值〉，宣稱是要「對已有文化的價值清算」<sup>①</sup>，可是「清算」本身即是中華人民共和國已有文化中的重要概念，打從建政以來都在清算他人，周倫佑要反價值必須捨棄這個概念。非非主義要反對和破壞的事物太多，反文化、反價值、反權威、反理性、反真理、反真實、反美，而且很多是無法落實的。周倫佑認為反文化是一場以屁股對抗腦袋的運動，他高度推崇美國跨掉派（The Beats）的思想與言行，跨掉派眾人年紀輕輕就進入歷史，最主要功績即是「破壞」，最徹底的一面是在肉體進行的，首要的特徵是對肉體的崇拜，所以反文化也叫肉體文化<sup>②</sup>。第三代詩人對朦朧詩所建立的詩歌美學進行顛覆性

---

<sup>①</sup> 周倫佑：〈反價值〉，《非非年鑑／1988／理論》第 3 期（1988/07），頁 18。

<sup>②</sup> 周倫佑：〈反價值〉，頁 21-24。

的逆反，是詩歌寫作的自然趨勢，周倫佑的「反對／破壞」比較像是後見之明，將第三代詩歌和詩人的共性，明確標舉出來成為一面旗幟。周倫佑真正的貢獻在他自己的後現代主義詩歌創作，〈想像大鳥〉(1989)、〈畫家的高蹈之鶴與矮種馬〉(1990)、〈在刀鋒上完成的句法轉換〉(1991)、〈對石頭的語義學研究〉(1993)都是頂尖之作，可惜質高量少，而且後現代詩也未能在中國形成風潮。

第三代詩歌好手眾多，陣容比朦朧詩來得龐大，創作力和影響力更為持久，若單就創建詩歌美學與先鋒實驗的貢獻來看，當以上述韓東、李亞偉、宋渠、宋煒、于堅等五人最為重要。周倫佑的理論建構比較混亂，尚不能成為一套可討論的理論系統；至於後現代詩創作，雖然也是第三代詩歌的重要資產，但它對主要寫作路線的影響不大，而且還被詩史論述遮蔽，故在此不予討論。

從朦朧詩的殞落，到第三代詩歌的崛起，簡單就像兩個巨大的地質板塊猛烈碰撞，場面浩大，吸引了當代詩歌讀者的全部目光。這中間，有一座非常關鍵的孤島被遮蔽，它是王小龍(1954-)以都市主題來驅動的口語化詩歌實驗。不管從哪個角度來審視，王小龍的口語詩歌都稱得上先驅，本章必須從他開始談起。

## 第一節、先驅，和吞沒他的狼煙

### 前言、最早的獨行

王小龍出道的時機不對，正巧碰上朦朧詩崛起的大局，他們摧枯拉朽地毀掉主流詩歌的審美標準，以覺醒者和代言人身分，統治了中國詩

歌的美學路線，朦朧詩由貶詞昇華成「一代人的法帖」，全新的寫作陰影籠罩著 1980 年代初期的中國詩壇<sup>①</sup>，特別是今天派幾個核心詩人，挾帶著明星的光芒吸引了全國讀者的目光，無形中也壓縮了同輩詩人的存在空間，不論近在北京或遠在成都、上海等地，朦朧詩的魅力都是無孔不入的。

在朦朧詩如野火燎原之際，王小龍在上海寫了一篇短文〈遠帆〉（1982），紀錄了上海的「朦朧詩接受史」。他說：「那時，詩人和詩人一見面就提起『朦朧詩』，判決它的生或死，報紙紛紛加入『朦朧』的討論，……北島等人的詩在許多青年的作品中投下了影子。大學生們差點向舒婷唱起《聖母頌》」<sup>②</sup>，可見以北島為首的朦朧詩已經改造了年輕詩人的詩歌基因，並掀起令人擔憂的偶像崇拜情結。1980 年，王小龍主持上海青年宮的中學生詩歌培訓工作，身為人師的感受格外強烈，他發現年輕詩人過度摹仿朦朧詩的意象寫作，一旦意象的重組、衍生、羅列成為產生詩歌的重要手段，會構成嚴重的傷害，所以他對詩歌淪為意象操作越來越反感：「『意象』！真讓人討厭，那些混亂的、可以無限羅列下去的『意象』，僅僅是為了證實一句話甚至廢話」<sup>③</sup>。反意象的省思，影響了王小龍自己的詩歌寫作，他拒絕走進朦朧詩的陰影，他企圖找出一條在當時看起來毫無前景的路。五四白話文帶給他一些啟示：

---

① 徐敬亞在 1988 年發表〈圭臬之死〉，對朦朧詩的崛起（到殞落），有很深刻的感觸：「如同一個鬥士，『朦朧詩』在六年中幾近輝煌地在我們古老的國家取得凌厲的崛起勝利。一種新的詩歌之美，一種新的語言範式，風捲殘雲般完成了它的藝術滲透與普及。由群起而攻至風行全域，它以壓制的內心優勢覆蓋了 1980 年代前期的中國詩壇」〔詳見徐敬亞：〈圭臬之死〉，收入《與神語》，頁 409〕

② 王小龍：〈遠帆〉，收入老木編：《青年詩人談詩》（北京：北京大學五四文學社，1985），頁 105。

③ 王小龍：〈遠帆〉，收入《青年詩人談詩》，頁 106。

假如六十年前新詩的標誌是白話文，那麼今天應該再一次提出：新詩必須是白話文的新詩。再也不能容忍那些標籤似的術語，褪色的成語，堆砌鋪張的形象，和充滿書卷氣、脂粉氣的詩。我們希望用道地的中國口語寫作，樸素、有力，有一點孩子氣的口語；強調自發的形象和幽默，但不過分強調自動作用，賦予日常生活以奇妙的、不可思議的色彩。<sup>①</sup>

王小龍所指的白話即是口語，既然五四詩歌曾用「口語中文」去顛覆古典文學的「書面中文」，如今大道衰頹，唯有重新提倡日常化的口語寫作，才能力挽狂瀾。這一篇寫於1982年7月的小文章，雖短，卻是走在時代最前端的詩歌宣言。

早在1981年5月，王小龍已經寫出〈出租汽車總在絕望時開來〉（1981），完美落實了他在口語化寫作的實驗，後來才發表這篇口語詩的宣言。

這首詩（和宣言）並沒有為王小龍帶來多大的聲望或影響力，他的口語化詩歌很快被今天派的聲勢遮蔽，儘管他的詩被收入具有高度指標性的《新詩潮詩集》（1985）、《探索詩集》（1986）、《中國當代實驗詩選》（1987），可在後來的重要詩選《中國現代主義詩群大觀 1986-1988》（1988）、《青年詩選 1985-1986》（1988）、《八十年代詩選》（1990）皆失去了王小龍的身影，各種詩評和學術論述中再也沒有人提及王小龍，被冷落在一場又一場的世代交替當中。

王小龍走上一條孤獨的道路，寫出過早登場的口語詩歌，被沉溺在朦朧詩盛世的學者和讀者所忽略，是可以理解的。比較令人納悶的是，後來同樣奉口語寫作為天道的第三代詩歌，竟然把他略過，後來的詩史

---

<sup>①</sup> 王小龍：〈遠帆〉，收入《青年詩人談詩》，頁106-107。



論述也沒有留下他的位置，結果「他失了桂冠，幾乎消失在普通讀者大眾的視野中而只為少數人所知。」<sup>①</sup>

由於知者甚少，故近年有學者指稱王小龍是「口語詩的隱密源頭」，或「源頭性人物」<sup>②</sup>。「源頭論」要成立，必須要起始點（源）和接受史（流），要是缺少了具體的影響軌跡，便談不上影響，也不能叫源頭，「隱密」是不負責任的誘導性說法。事實上，在第三代核心詩人的寫作歷程檔案中，很難找到王小龍詩歌的接受史軌跡，除了王小龍詩歌培訓班的學生默默（1964-），也只有上海同鄉陳東東（1961-）在記述裡提到一些。

陳東東和王寅（1962-）是「上海師院中文系 80 級三班」的同學，兩人同住一室，王寅開啟了陳東東的詩歌世界。他們在學徒期最著迷的作品是來自學校期刊閱覽室裡的外國（中譯）現代派詩歌，經常在此分門別類的抄詩。1980 年陳東東帶著抄滿 1979 年諾貝爾獎得主埃利蒂斯（Odysseus Elytis, 1911-1996）詩篇的練習本離開，第二年春天，寫下了他第一首詩。陳東東只抄外國詩，他對中國詩歌感到失望和不屑，即使是朦朧詩也不以為然<sup>③</sup>。王寅和陳東東「如獲至寶」的主要精神糧食，還有袁可嘉等編譯的《外國現代派作品選》（第一冊 1980，第二冊 1981），其中包括維爾哈倫、瓦雷里、里爾克、葉芝、艾略特、龐德、葉賽寧、蒙塔萊、洛爾伽等人的詩歌，後來他們又研讀惠特曼、聶魯達、金斯伯格。從 1978-1988 年，中國翻譯出版了 4,000 種外國文學作品，

---

<sup>①</sup> 茱萸：〈街頭迴旋的代表情——略論王小龍和他的詩歌〉，《現代漢詩》（2012/04），頁 93。

<sup>②</sup> 這些不必提供半點實證的標籤式說法，不禁讓人想起當初對郭路生的造神運動，輕易冠上「新詩潮詩歌第一人」等名號，接詩人、學者和傳媒大肆炒作，嚴重干擾了詩史的論述。

<sup>③</sup> 陳東東：〈遊俠傳奇〉，收入《與神語》，頁 88-90。

大部分是西方現代主義／現代派作品<sup>①</sup>，它為第三代詩人提供了巨大的閱讀養分，口語詩的來源不會是單一的。陳東東記下 1982 年「傳說中的王小龍帶著青年宮實驗詩社的幾個人來我們中文系講座和朗誦，……我感興趣的是他談到要用日常口語抒寫市民生活的詩歌主張……不過聽過以後，沒有機會深究」<sup>②</sup>；還記下 1983 年顧城來上海師院演講，是用中文系最大的階梯教室，裡面黑壓壓坐滿人<sup>③</sup>。王小龍在 1982 年上海詩壇已經是個傳奇人物，但聲勢遠不及顧城。陳東東提到他的口語詩，沒提到他對上海高校的影響。更重要的是當時陳東東和王寅等人沉迷在外國文學的天地，那才是真正的影響來源<sup>④</sup>；至於成都等地的口語詩寫作，則另有源頭。默默的说法比較客觀：

朦朧詩人精神上一個顯著特徵就是承襲對正義和真理的呼喊，而實驗詩人顯然是放棄詩歌主題的，我們更關注的是人們的日常生活，以及詩歌語言表達上的創新；我們對漢語可能性的迷戀超過了對詩歌主題本身的關注，可以毫無愧色地說，現代詩歌鮮活的語言最早出現在上海實驗詩人手筆下。上海實驗詩人在「朦朧詩」和 1986 年崛起的「第三代」之間，起到了一個承前啟後的重要作用。由於實驗詩人對功名相對恬靜淡泊，我一直認為這段歷史詩壇知之甚少。<sup>⑤</sup>

① 袁可嘉：〈中國與現代主義——十年新經驗〉，收入李建立編：《外國文學譯介研究資料》（南昌：百花洲文藝，2018），頁 221。〔原載：《文藝研究》1988 年第 4 期〕

② 陳東東：〈遊俠傳奇〉，收入《與神語》，頁 95-96。

③ 陳東東：〈遊俠傳奇〉，收入《與神語》，頁 98。

④ 當然，有人會認為第三代詩人故意隱去王小龍在口語詩上的影響力，但沒有文獻證明，也沒有詩作之間的影響軌跡足以佐證，在學術上，無法憑口耳相傳或臆測的消息來斷定史實。

⑤ 默默：〈我們就是海市蜃樓——一個人的詩歌史·實驗詩社與《實驗詩刊》〉，《西湖》

把以王小龍為首的上海「實驗詩人」定位在「最早出現」才是正確的，無關影響，不談源頭。

### (一)、回到日常的口語實驗

回到那首在 1981 年 5 月開始矗立於當代口語詩歌「上游」的〈出租汽車總在絕望時開來〉，王小龍的詩歌寫作觀念絕對是超前的，逆勢而行，有別於今天派詩人以「大寫」的朦朧詩到處去啟蒙讀者，王小龍喜歡一人獨行在口語詩的無人區，寫下跟整個世代詩歌風尚格格不入的。詩裡沒有政治廣場、歷史古跡、理想世界，或任何文化象徵的符號，王小龍選了一個朦朧詩裡較罕見的城市場景，挑一件不痛不癢的瑣碎事，要寫出久候出租汽車的焦慮感：

上次也是  
為了去飯店結婚  
我和她站在馬路邊上  
扮演一對彩色的布娃娃  
裝出很幸福的樣子  
急得心裡出汗  
希望是手錶快了一刻鐘  
會不會搞錯地址  
也不知道從南邊從北邊來  
只好一人盯著一邊  
想像著反特電影中的人物

〔略〕

這次又是

她提著牙齒、藥和髒衣服

像假釋出獄的女囚

我數著走進醫院的腳和腳

想看出一個結果

中國是男人多還是女人多

索性不去等了

它一定又是在那個時刻出現

一個註定的時刻<sup>①</sup>

王小龍的口語化策略很踏實的落在日常，市井小民的日常本是口語詩的真實土壤，朦朧詩往國族社會的大處寫，自然捨棄日常，或者說，連日常都被宏大化、高蹈化（只要北島走進任何一個大媽練舞的廣場，其空間意涵都能夠往反威權、抵抗、覺醒的詮釋脈絡靠攏）。王小龍不喜歡群眾化或泛政治化寫作，他只想守住屬於他一人，也屬於所有上海小市民的日常。改革開放初期一般家庭擁車率很低，出租汽車成了最時髦的新興行業，1980 年全上海出租車不到五百輛<sup>②</sup>，招車難，搭車的成本也高，但它是不可缺席的都市體驗，王小龍抓住這一點來寫自有其高明之處。王小龍寫了兩次等車經驗，先談「上一次也是」，再談「這次又是」，倍增了氣急敗壞的心理，重點在口吻，夠逼真，儼然是「脫口而

---

<sup>①</sup> 此詩為最初見諸於正式出版品的版本，收入老木編：《新詩潮詩集》（北京：北大五四文學社，1985），頁 671-672。目前最新修訂的版本，詳見王小龍：《每一首都情歌》（杭州：浙江文藝，2016），頁 3-4，有少部分文字更動。王小龍喜歡修改舊作，若以新版為據，恐有論述失真的危險。為了忠實反映王小龍在 1981 年的口語化原貌，本文只能採用《新詩潮詩集》的版本，以下皆同。

<sup>②</sup> 吳揚：《上海工業旅遊發展研究》（上海：交通大學，2017），頁 128。

出」的字眼，似乎沒經過謀定而後動的思維，無限接近日常口語，降落在詩與非詩的疆界，這是口語詩歌在朦朧詩時代的一次很重要卻毫不起眼的實驗。不起眼，是因為缺乏大規模的共鳴。等待出租汽車是上海市民較有共鳴的日常，但放眼全中國各城鎮鄉村（除了出租車行業走在更前端的廣州市），有機會搭乘出租汽車的詩歌讀者，極其有限，那是一種有消費力指標的城市行為，沒錢的只能搭公車，或者騎腳踏車。

對當時極大部分的中國人民而言，出租汽車從來不在希望之列，更談不上絕望，所以很難打動 1981 年的詩歌讀者，他們都還沉溺在「我——不——相——信！」的回音當中，再怎麼那出色的口語化實驗也只能夠撼動內行人，譬如寫出〈不要站起來去看天黑〉（1981）的嚴力（1954-），他在實驗另一種略帶後現代風味的口語。<sup>①</sup>

王小龍的〈出租汽車總在絕望時開來〉要是放進中國當代都市詩的譜系，雖然承接不上陳建華（1947-）等上海詩人在 1968 年後留下的現代主義詩歌斷層，但它比宋琳（1959-）那首具有劃時代意義的〈兄弟〉（1985）早了四年，宋琳等人合著的詩集《城市人》在 1987 年出版時，奪去了王小龍在都市詩譜系裡的先驅者地位，如今正好補上。不過，王小龍沒有意識到自己在寫都市詩，他寫的僅僅是自己在上海的日常平民生活，其寫作實驗聚焦在口語化，這才是第一順位的焦點，都市詩也只是取材上的必然。

1982 年 3 月，王小龍寫出〈心，還是那一顆〉（1982），跟第三代詩人的開山鼻祖韓東（1961-）的〈有關大雁塔〉（1982）的「初稿」同步問世，王小龍在口語詩歌的經營明顯超前，技藝也較成熟。〈心，還

---

<sup>①</sup> 本文沒有討論嚴力的原因，主要在於〈不要站起來去看天黑〉的口語化實驗幾乎是孤立的，必須遲至〈還給〉（1986）才再現鋒芒，那時第三代詩歌已全面崛起，此時討論的意義不大。

是那一顆〉堪稱王小龍口語詩歌的完熟版，全詩四段，寫得最漂亮的是第三和第四段：

那時我們活幹得真漂亮  
打架和作詩也不壞  
一個男人就得和生活掰手腕  
儘管誰也贏不了誰  
這城市幾乎每一個拐角和車站  
都有過一段我們的故事  
和那些自己也信以為真的胡適  
風把它們統統塞進了下水道  
就吹吹口哨表示紀念  
告訴自己什麼都沒發生  
世界上有很多很多人  
而我結婚了

可是記憶，該死的  
記憶是牙齒掉了留下的豁口  
總讓你忍不住去舔舔<sup>①</sup>

王小龍用口語展現了「回到生活」和「感受生活」的態度，他不想跟今天派詩群一起走進意識形態的廣場，不想深入抵抗詩學，他決心讓詩歌寫作回到上海市民的「日常」，用大量細節來經營詩裡的生活，享受生活為詩歌帶來質感上的轉變，變得更加平易近人，而且詩裡張揚著一種「德行不良的草莽菁英」的生活態度，以「打架和作詩」為樂，「男人

---

<sup>①</sup> 老木編：《新詩潮詩集》，頁 667。另有大幅度的全新修訂版，詳見王小龍：《每一首都都是情歌》，頁 10-11。本文採用《新詩潮詩集》的版本。

就得和生活掰手腕」是多麼野性的句子，令人錯以為是後來莽漢主義的行文。當然也有後來于堅式的「這城市幾乎每一個拐角和車站／都有過一段我們的故事」，只不過故事的細節敘事尚未完全綻放。以上收尾的三行超越了整個世代，當時沒有人會在結尾處寫出這種看似無關痛癢，卻又命中要害的詩句。王小龍沒有刻意經營北島式的格言或警句，但他的小手段，就是那麼生猛，「總讓你忍不住去舔舔」。王小龍的詩從骨子裡流露出「尋常的抒情」。王小龍的尋常，是前人覺得不堪入詩的瑣碎，是日常生活中的不值一提的小事，寫進詩裡反而很不尋常。

這樣的口語化實驗像一支孤軍，獨自走在一條無人的前線，第三代詩人的前衛寫作還在整裝待發。身為前驅，王小龍的口語寫作裡有了自己的東西，跟韓東的〈有關大雁塔〉（1983 定稿）比起來，雖然少了一層跟朦朧詩美學反向運作的粉碎性的破壞力，也少了一些顛覆意識，其實他只是很自由的寫出內心想寫的詩。這個單純的「個人寫作」意識也是王小龍前驅性的一環，可惜它降臨得太早，超出同代人的視野太多，中國的詩歌讀者剛剛被北島啟蒙，適應了今天派大寫的朦朧詩，正在享受「為天下人而寫」的雄渾詩篇，王小龍這種「小寫」的個人化詩歌不是登場的時候，它的知音還在很遠的後頭。

## （二）、席捲而來的浪潮

接下來要談談另一首被第三代詩人伊沙（1966-）視為「口語詩的開山之作」<sup>①</sup>的〈紀念〉（1983）<sup>②</sup>，它在口語的語感表現上，比起真正

<sup>①</sup> 伊沙：〈我說「口語詩」〉，《WEMP》（2018/08/31），〈<https://wemp.app/posts/814e2f4b-d8ff-4dd5-9f3b-085fdfe3aab0>〉，檢索：2022/01/23。

<sup>②</sup> 這首詩最早收入《新詩潮詩集》（1985）和《探索詩集》（1986）的版本，在篇名底下，

的開山之作〈出租汽車總在絕望時開來〉，和完熟版〈心，還是那一顆〉，又有另一番風采，特別是短句：

當我吹滅火柴  
一抬頭看見了你  
在鏡子裡抽煙  
你每天早晨坐在那裡  
覺得納悶  
你很聰明  
所以無能  
你每一次發火其實都是在罵自己  
你的皮膚很黑  
毛孔粗大  
你的眼裡掠過悲哀的雁群時  
秋天也快過去了  
我就是你<sup>①</sup>

真有點像跟父親閒聊，王小龍的獨白感覺上又像對白，只不過父親已成無言的聽者。王小龍的傾訴口吻很有穿透性，言無修飾，直接挖出心裡話，也毫不留情面的概括、評議、總結了父親的個性，帶上那麼一點墓誌銘的味道。「皮膚很黑／毛孔粗大」的父親形象是粗野的，王小龍的用語同樣粗野，有些地方看似語帶指責（譬如「你每一次發火其實都是

---

加了一行——（謹以此詩獻於父親靈前）——題記，而且全詩分三小節，第三節再細分兩段。到了《王小龍集·我的老吉普》（2012），改為〈紀念·寫給父親〉，取消了分節，共分五段。最後由磨鐵出版的《每一首都情》（2016），簡化成不分節的〈紀念〉。各版本之間的文字有不同程度的改動，本文採用《新詩潮詩集》的版本。

<sup>①</sup> 王小龍：〈紀念〉，收入《新詩潮詩集》，頁 673-674。



在罵自己」)，其實更多是兒子對亡父的理解。詩人兼翻譯家裘小龍（1953-）在《探索詩集》裡用最大的篇幅單獨評述了此詩，談到這句「我就是你」，他認為「揭示了詩人對父親的認識和責備是建築在詩人對自己的認識和責備上的。這種同一性其實深刻地寫出了一種複雜的情感的懷念」<sup>①</sup>，口語化的傾訴在此發揮了最佳的效果，後來第三代詩人寫父子親情，也常用上這樣手法。

從詩歌的接受史角度來看，王小龍的口語化詩歌註定只能當早產兒（跟第三代詩歌美學相似的五臟一一俱全，卻被安放在保溫箱裡，大家都裝作看不見），而不是漢語詩歌家族新一輩的嫡長子。這把椅子，暫時空著。

韓東沒想過自己能夠坐上這把椅子。

韓東的詩歌路子跟王小龍不同，他是讀朦朧詩長大的。

1980 年韓東首次與《今天》隔空接觸，心神俱震的程度在三十年後還記憶猶新，朦朧詩裡的意象是前所未聞的，加上秘密傳閱構成的氛圍，讓他不能自拔。以今天派為首的朦朧統治了韓東的詩歌學徒期，在寫出〈有關大雁塔〉之前，「有一個階段，發的東西，就是模仿那些詩，就是北島的詩」<sup>②</sup>。當時他在陝西財經學院教書，離西安大雁塔不及五百公尺，離楊煉發表的長詩〈大雁塔〉一年。文本與現實的大雁塔給他帶來雙重的刺激，很偶然的寫下〈有關大雁塔〉（1982，三段版），刊在一本毫不起眼的小刊物，還沒有像一首經典詩篇那樣流傳開來，它的第三段是殘留著朦朧詩的基因，直到後來將它刪去，此詩方成第三代詩歌的

---

<sup>①</sup> 裘小龍：〈詩人探索著的世界〉，收入上海文藝社編：《探索詩集》（上海：上海文藝社，1986），頁 254。

<sup>②</sup> 楊黎：〈韓東訪談〉，《燦爛：第三代人的寫作和生活》（北京：中華工商聯合，2014），頁 268。

「初夜」。

韓東詩歌的口語化，是對自身的朦朧詩血統的一種反叛，它是「雙重的逆崇高」，語言是一重，思想是一重，都是有對象性的顛覆。若以同時期的王小龍和韓東來作比較，即可看出王小龍在口語化道路上究竟走得多遠，究竟有多成熟，但王小龍沒有去對抗或衝擊朦朧詩美學，他選擇繞路而行，透過都市化素材打造自己的口語化路線。當然，從韓東身上也不看出王小龍的啟發或影響，這兩種口語詩歌，各有不同的路徑。

除了口語化，王小龍對壯遊天下的宏願跟第三代詩是人同時起步的。文革知青世代曾經風行「帶星星的火車票」的國內壯遊，再上傑克·凱魯亞克（Jack Kerouac, 1922-1969）的小說《在路上》（*On the Road*, 1957）所構成的流浪意識<sup>①</sup>，影響了一代知青。「《在路上》如實記錄凱魯亞克、卡薩迪、金斯堡和巴洛茲等人頹廢的生活，充斥著有關飆車、偷盜、濫交、同性戀、嫖妓和吸毒的描寫」<sup>②</sup>，更重要的是凱魯亞克發現了一種類似爵士樂即興表演的「率真文體」（spontaneous prose），這種行文不加修飾，不推敲，不修改，任由喜怒哀樂躍然紙上，宛如本人在說話的法寫，最大限度的呈現了真實的自我<sup>③</sup>。換言之，《在路上》流浪意識是由「率真文體」承載的，文體的影響力對後來第三代詩歌口語化寫作，也起了一定的啟發性作用。

第三代詩歌當中最早出現流浪意識的，是胡冬（1962-）那一首〈我想乘上一艘船到巴黎去〉（1984），此詩寫在年初。同年10月，金斯伯格（Allen Ginsberg, 1926-1997）到中國多所大學巡迴演講，掀起一波垮掉派的熱潮，

---

<sup>①</sup> 1962年12月，凱魯亞克《在路上》（節譯本）在中國以黃皮書形式出版、流傳。在整個文革時期的知青讀者群中，廣泛地流傳開來。不過，這十餘年間沒有新的相關譯著出版。

<sup>②</sup> 李繼宏：〈導讀〉，收入傑克·凱魯亞克著，李繼宏譯：《在路上》（天津：天津人民，2022），頁xiv。

<sup>③</sup> 李繼宏：〈導讀〉，收入《在路上》，頁xii-xiii。

金斯伯格在上海跟王小龍會面。來年三月，王小龍寫下〈遠方〉（1985）。當時上海各方面的建設剛剛起步，窮的人多，電視普及率低，要出國看看世界更是難如登天，王小龍這一代人的接觸的是西方文學著作裡建構的世界，沒有影像只有想像。此詩雖然啟發自垮掉派的壯遊意識，王小龍卻沒法子像垮掉派詩人那樣開車、騎車自由自在的到處流浪，過漫長的頹廢日子，當時中國最便利的交通工具是鐵道，他的形上意識深受形下條件的束縛，不得不仰賴鐵道展開流浪天下的大夢。於是他寫了一首詩給自己解解悶，偉大的行程是從鐵路開始的：

沿著鐵軌前進  
我們一路唱歌  
從一塊大陸到另一塊大陸  
我們在枕木上搖晃  
碎石子砰砰射擊  
請知了們停止喧囂的思想  
重要的是行動  
我們要周遊四方  
只要筆直地走下去  
就會到你想去的地方  
  
莫斯科，哥本哈根，巴黎  
只是下一次睡覺的村莊  
累了就在路基邊躺下  
像地道的流浪漢<sup>①</sup>

---

<sup>①</sup> 王小龍：〈遠方〉，收入《新詩潮詩集》，頁 668-669。

寸步難行的現實困住很多年輕人，他們只能從上海老北站作為起點，去幻想一個由鐵道環繞的遠方，即使他們沒有車票，但有腳，只要堅持走下去，莫斯科也只不過是下一站。

王小龍在 1980 年代初期的上海，如此眺望著整個世界，雖然這種世界觀的依據是線性的，離不開鐵道，但王小龍以及那些在文革期間耗損掉十年歲月的上海知青，都渴望離開，「都怪這橫穿城市的老鐵道／使我們總是幻想出發／去那從沒去過的遠方」<sup>①</sup>。王小龍在壯遊裡混入流浪漢的格調，也頗具第三代詩人在行為方面的粗鄙感，但他在流浪意識的寫作上沒有領先，粗鄙度也不及莽漢主義詩人群，當詩歌進入一個嘩眾取眾的混亂時代，沒有走上極端路線的王小龍，太容易被排擠到邊上去。

三十一歲的王小龍已經不再是剛剛出身草莽的憤青，詩歌語言的口語化消退了一些，情緒沉穩了下來。原本獨有的前衛感，在第三代詩人群體上遍地開花，王小龍自然失去了領先優勢。

### 結語、夾縫裡的前驅

喜歡單打獨鬥的王小龍，在朦朧詩的黃金時代被啟蒙詩歌的大勢所淹沒，接踵而來的第三代詩人喜歡拉幫結派，以團體作戰方式崛起於詩壇。就在 1985 年 5 月王小龍完成〈遠方〉之後不久，1986 年 10 月 21 日，「中國詩壇 1986'現代詩群體大展」鬧哄哄的登場，當六十七個參展的詩派結集成《中國現代主義詩群大觀 1986-1988》一書，「海上詩群」那一輯收錄了陳東東、默默、王寅、陸憶敏、孟浪、天游、郁郁、劉漫流等八人，王小龍不知何故被這分長長的名單排除在外。

---

<sup>①</sup> 王小龍：〈遠方〉，收入《新詩潮詩集》，頁 669-670。

朦朧詩和第三代詩歌在 1986 年正式完成詩歌美學統權治和話語權的「交接」，1988 出版的《中國現代主義詩群大觀 1986-1988》和《青年詩選 1985-1986》都沒收錄王小龍，再之後的《八十年代詩選》（1990）和《二十世紀九十年代詩選》（2000）同樣把他忘了，更別提深具世代性色彩的《後朦朧詩全集》（1993）和《歲月的遺照》（1998）。在北島等今天派詩人執詩壇牛耳時，圓桌上沒留椅子給王小龍；等到韓東等第三代詩人成功篡奪大位之後，王小龍的口語化先驅地位也被山頭林立的新局勢徹底忽略。

詩選不收，論述不提，直到近幾年才重新出土。

張桃洲在《中國當代詩歌簡史》（2018）如此評價王小龍：

在『朦朧詩』鼎盛時期，他是有意識地用一些口語化的、不那麼嚴肅的詞語和句子寫詩的先行者。代表性作品有〈出租汽車總在絕望時開來〉、〈外科病房〉、〈那一年〉、〈孤立無援的小鳥〉等，那些詩中顯得隨意的句子鬆動了朦朧詩漸漸趨於板結的密集意象和象徵模式，可謂『第三代』的引路人，為後來大面積爆發的對朦朧詩的反叛潮流提供了基礎。<sup>①</sup>

張桃洲說得保守，但離事實不遠。王小龍拒絕朦朧詩一貫的意象式寫作和宏大主題的思辨，選擇在上海都市的日常生活細節裡，打造出現代感十足的都市化口語，態度輕鬆，語調活潑，思想裡不承擔任何改革當代詩歌史的大戰略。王小龍是走在當代口語詩歌實驗路上的前驅，在朦朧詩和第三代詩歌的美學夾縫間，留下一道不容忽視的地景。

---

<sup>①</sup> 張桃洲：《中國當代詩歌簡史》（北京：中國青年，2018），頁 80。

## 第二節、有關「大雁塔」的命名或續完

### 前 言、抵達西安

1982 年是朦朧詩與官方主流詩歌激烈纏鬥的時刻，以北島為首的今天派／朦朧詩挾著巨大的地下詩歌能量，以及摧枯拉朽的詩歌寫作風格，強勢地崛起中國詩壇，遮蔽了所有後進詩人的詩歌寫作和思維。韓東（1961-）曾是北島詩歌的信徒，在他的詩歌閱讀視野中，北島和今天派所代表的詩歌美學，是唯一值得模仿的對象，他在〈長兄為父〉（2002）裡說：

我們只認《今天》，只認北島。在我個人，以後再也不曾有過閱讀《今天》那樣的震撼了，心神俱震，持之良久。正是由於對《今天》的閱讀，我才開始寫詩。而一寫，便是自覺的模仿。這種模仿是相當徹底的，從意象的經營到語氣方式。甚至，我們也辦起了「地下刊物」。我由於辦刊物而觸犯了有關方面，以傳閱《今天》的罪名被隔離審查。當年，我只有二十歲。然而，我們真正的「對手」，或需要加以抵抗的並非其它的什麼人和事，它是，僅僅是「今天」的詩歌方式，其標誌性人物就是北島。閱讀《今天》和北島（等）使我走上詩歌的道路，同時，也給了我一個反抗的目標。此乃題中應有之意。有人說，這是「弑父原則」在起作用，姑且就這麼理解吧。<sup>①</sup>

---

<sup>①</sup> 詳見《金刺蝟》〈<http://www.jinciwei.cn/i348146.html>〉，檢索：2019/09/01。韓東在另一篇訪談裡也提到：「我覺得如果說真正有刺激的，直接激起我寫作欲望的就是《今天》，北島。應該說這些人是我文學上的父親，也不過分。」文中還提及北島把〈有關大雁塔〉拿到《中國》去發表。〔詳見楊黎：〈穿越地獄的列車——韓東訪談〉，《詩生活網》，〈<https://www.poemlifeocom/index.php?mod=subshow&id=31839&str=1751>〉，檢索：2022/03/18。這本隸屬中國作協的官方刊物刊物僅僅發行了兩年（1985/01~1986/12），北

學徒期的韓東對其所服膺的一切都沒有特別去質疑，直到他登上了——宏偉地矗立在朦朧詩大將楊煉（1955-）詩中的——大雁塔。

韓東的 1982 年很平凡，且單調，他在西安的陝西財經學院教書，慈恩寺的大雁塔離此處不及五百公尺，這座被歷代詩人詠嘆過無數次的佛塔，竟然對韓東產生了超乎預期的衝擊，他在多年後發表的隨筆裡如此記述：

82 到 84 年，我在陝西財經學院教書，我們學校就在大雁塔的下面。從大雁塔上看我們學校就像一個財主的院子。同樣，從學校的院子裡看大雁塔也挺令人失望。當時我是一個「詩人」，來西安之前剛讀過楊煉的「史詩」〈大雁塔〉。在這首浮誇的詩裡大雁塔是金碧輝煌、儀態萬方的。我的失望之情開始針對大雁塔，後來才慢慢轉向楊煉的詩。在此刻單純的視域裡，大雁塔不過是財院北面天空中的一個獨立的灰影。它簡樸的形式和內斂的精神逐漸地感染了我。這是我的美學觀形成的一個重要時期。<sup>①</sup>

由此可見，在韓東當時的腦海純粹是詩歌的，裡頭並不存在著玄奘藏經於塔的神聖身影，也不理會杜甫等大唐詩人對帝國傾頹所發的警世詩篇，甚至完全忽略歷代舉人「雁塔題名」的文化意涵，韓東對大雁塔的核心印象僅僅來自楊煉的那首二二四行<sup>②</sup>的長詩〈大雁塔〉（1981），它面世才一年，還熱騰騰的，讀起來大氣磅礴、無比雄偉。

現實裡的大雁塔根本不是那麼回事。

正面衝擊〈大雁塔〉的是眼前這座獨立在所有文字之外的古蹟建築，以及周遭百姓對它的漠視。楊煉的〈大雁塔〉被西安的「大雁塔」裂解

---

島受聘為特約編輯。

<sup>①</sup> 韓東：〈有關〈有關大雁塔〉〉，《韓東散文》（北京：中國廣播電視，1998），頁 156。

<sup>②</sup> 此詩內文二一九行，連同五個分節小標在內共二二四行。所有的論者都持二一九行之數，但我認為應該算作二二四行。

詩歌想像與現實感受對韓東展開兩面夾擊，他不得不質疑：為何楊煉要把大雁塔寫成那個樣子？什麼是大雁塔的本來面目？在往返學院的巷弄間抬頭望去的究竟是怎樣的一座大雁塔？任誰都沒能料到，韓東就在形上和形下的兩座大雁塔之間，悟出了他未來的詩歌美學風格，後來更成為第三代詩歌的起點與經典。這一連串的問題和變異，得從楊煉說起。

### (一)、大寫意筆法：楊煉對古塔的命名

有些歷史背景是大家都知道的。大雁塔原名慈恩塔，興建於唐高宗永徽三年（西元 652 年），座落在皇家主持修造的西安慈恩寺內，當初是為了保存玄奘從印度帶回的梵文經卷和佛像，朝廷依其提供的天竺樣式的佛塔形象，在長安慈恩寺內建造了一棟表層砌磚的土造佛塔，因工程質材欠佳，武則天便在西元 701-704 年間拆除了即將頹敗的印度式舊塔，在原塔基上重新修建了流傳至今的方形樓閣式唐風大雁塔。至於玄奘所創的法相宗，因無法融入中國文化的現實土壤，而驟然衰弱，難以長存。<sup>①</sup>

若以今日西安直轄市的行政範圍來看，大雁塔所在的「長安」曾經有十三個朝代定都於此：西周、秦、西漢、新、東漢、西晉、前趙、前秦、後秦、西魏、北周、隋、唐等，長達一千二百年，先後有過鎬京、咸陽、長安、常安、大興等名稱，自宋代以降，京都雖然改為他處，它依舊是一座重要的大城。

詩人馮至（1905-1993）曾經寫過一首帶有濃厚頌歌色彩的〈登大雁塔〉（1956）：「人民的西安規模宏大，／遠勝過唐帝國的長安。／／唐人留下了不朽的詩句，／給雄壯而又蒼涼的長安；／我們要給人民的西安市，／寫出

---

<sup>①</sup> 馮天瑜、周積明：《中國七大古都——從殷墟到紫禁城》（武漢：武漢，1997），頁 95。



社會主義的新詩篇。」<sup>①</sup>，馮至有幸見證了以大雁塔作為象徵的長安城在中共建政後的新生，大雁塔卻不幸記錄了馮至詩歌藝術的崩潰。這樣的一首〈登大雁塔〉，絕對無法對 1981 年的楊煉構成任何程度的寫作啟發，或障礙，它完全可以存而不論，甚至視而不見。在當代詩歌的閱讀視野裡，大雁塔還是一座尚未獲得強者詩人「命名」的孤塔。

當楊煉決定以此孤塔為題來寫一首長詩的時候，有什麼東西是他特別關注的，以及忽略的？

楊煉自 1976 年開始寫詩，至此詩齡五年，雖然楊煉在最重要的個人詩選《大海停止之處：楊煉作品 1982-1997》（1999）刪去〈大雁塔〉，從翌年開始收錄〈半坡〉組詩、〈敦煌〉組詩和〈諾日朗〉等名篇，但此詩的重要性恐怕不是楊煉可以消除的，至少對其後進詩人韓東來說，那是一次深具象徵性意義的命名。若從日後楊煉對半坡、敦煌等文化遺址的寫作理念和思考角度，即可看出〈大雁塔〉其實是眾多大型文化組詩的「原型」(prototype)，它預告了楊煉往後十年期間同類型詩作的主要優缺點，這是「大海啟動之處」，它必須當作一個焦點來討論。

這一座矗立在長安古都的千年孤塔，是很吸引人的寫作素材，楊煉應該是相中它悠長的歷史累積和寬廣的詮釋空間。久久蘊藏在楊煉胸臆中的磅礴大氣，需要一個出口或者承載的客體，好讓他可以在消逝的歷史空間裡重構原有（更多是想像）的文化色澤，再透過獨家的形上思考，展現他的歷史視野和文化承擔的意識。

在這麼一個龐大且蒼老，歷史與現況糾纏不清的中國，楊煉幾乎處處皆可下手：「在中國，隨手可觸的一切都與歷史緊密相連。或者說，永遠處在一種纏繞的時間狀態之中。昨天和今天，不分彼此地滲透成一片。歷史就是

---

<sup>①</sup> 馮至：《馮至全集〔第二卷〕·西郊集》（石家莊：河北教育，1999），頁 34。

現實，而現實又夢幻般地轉瞬加入歷史」<sup>①</sup>。在楊煉眼裡的中國歷史與現實沒有截然的區隔，每一吋土地都是時間的化石，層積著史籍上的大量事蹟。大雁塔深深觸動了楊煉對文化史詩最初始的創作意念，令他身不由己的站到英雄的高崗上，鳥瞰自己立足的時代。

於是大雁塔被楊煉形塑成歷史的見證者。

〈大雁塔〉卻成為一首僅剩歷史氛圍，缺乏事件支撐的抒情之作。

有十三個朝代定都長安，大雁塔錯過其中十二個，只來得及見證自唐代以降的半部中國政治史，而且不再是以京都的身分，其位置恐怕無法洞悉往後一千三百年的政治變遷，在此發生的事件很有限，但未必沒有大事。以大雁塔為千年歷史的見證者，楊煉務必花費不成比例的心力去細讀那些專研長安興衰的史籍與論著，否則長安印象只限於大唐，其後的發展留白，直到張學良的西安事變為止。楊煉並不習慣這麼做，他選擇了寫意，也選擇了「忽略」，他後來的大型文化組詩（史詩）同樣沿襲了這陋習，在強調「智力空間」的創作路程上留下許多的失誤和遺憾。楊煉在詩論中不斷強調歷史和文化，其實他對歷史沒下過功夫，他並不在意真實的歷史，只關注如何捕捉和呈現歷史的想像氛圍，經由歷史文物和語詞，營造出氣勢磅礴得足以吞沒所有細節的文化質感。楊煉的歷史敘事，即是一種以雄渾之氣勢運筆的「大寫意筆法」，〈大雁塔〉乃最初的典範。

〈大雁塔〉一詩共分「位置」、「遙遠的童話」、「痛苦」、「民族的悲劇」、「思想者」等五節。每一節都是一個完整自足的意義單元，五節環扣於一，則構成這首組詩的詮釋系統。略過所有的歷史事件，楊煉在大雁塔的歷史位置上啟動了一連串寫意的「情緒流程」，擬人化的大雁塔在第一節如此自我定位：

---

<sup>①</sup> 楊煉：〈重合的孤獨〉，《一座向下修建的塔》（北京：鳳凰，2009），頁 57。

已經千年  
在中國  
古老的都城  
我像一個人那樣站立著  
〔略〕  
我被固定在這裡  
山峰似的一動不動  
墓碑似的一動不動  
記錄下民族的痛苦和生命<sup>①</sup>

楊煉對中國歷史的理解以苦難為基調，這座千年古塔便成為主體情感「神入」的核心客體，以此一敘述主體為中心，去觀照歷史時空的無常與變遷，最後成為民族歷史的墓碑，紀錄著數不盡的苦難與厄運。因為「被固定」，所以面對不斷變遷不斷流動的歷史，大雁塔只能當一個無從插手的記述者；「遲到」千年的楊煉「被固定」在無數年代以後的今天，除了用詩來複述過去的苦難，唯一挽回的只是歷史的餘暉。無事件的歷史抒情必須仰賴豐沛的想像力，在第二節「遙遠的童話」，楊煉把敘述時空追溯到大雁塔建造的初期，去「還原」一個臆想中的，令人陶醉和緬懷的大唐盛世，以及它的衰亡：「許許多多廟堂、輝煌的鐘聲在我耳畔長鳴／我的身影拂過原野和山巒、河流和春天／在祖先居住的穹廬，撒下／星星點點翡翠似的城市和村莊／火光一閃一閃抹紅了我的臉，鐵犁和瓷器／發出清脆的聲響，音樂、詩／在節日，織滿天空」<sup>②</sup>，「從北方，那蒼茫無邊的群山與平原之間／響起了馬蹄，廝殺和哭嚎」<sup>③</sup>。楊煉在此無史可借，唯有將大唐帝國的文化想像（如同儒

---

<sup>①</sup> 楊煉：〈大雁塔〉，《荒魂》（上海：上海文藝，1986），頁 70。

<sup>②</sup> 楊煉：《荒魂》，頁 71。

<sup>③</sup> 楊煉：《荒魂》，頁 72。

家學者對三王五帝之世所作的完美文化想像)，挪移到大雁塔上面，成為它的血肉和肌理。主動的歷史和文化想像，是本詩藉以存在的書寫策略。楊煉想說的是：在中國曾經有過這麼一個（大家都知道的）盛世，然而這一切早已盪然無存，曾經存在的盛世讓接踵而來的苦難更為沉重、沉痛。

此詩固然暴露了楊煉「無史」的缺憾，卻也展現出「史詩格局」的視野與抱負，以及詩裡行間飽和的悲壯情感，那是朗占納斯（Pseudo-Longinus）認為可構成「雄渾」（sublime）的兩個與生俱來的條件。當楊煉凝視大雁塔的時候，其思維格局便從它的充滿悲劇色彩的歷史命運中鋪展開來，隨即轉進千年以前的大唐盛世；其熾烈的情感活動，在第一節的短句中壓抑於咽喉，在第二節的長句裡以丹田發聲。二者的融合，開啟了雄渾不已的歷史想像和格局。這是楊煉用來駕馭長篇大型詩作的利器，少了雄渾，便成不了楊煉。

身為朦朧詩大將，立言與代言的英雄意識總是在主導和激化其寫作，楊煉內心強大的文化承擔意識，把他推上英雄的位置發聲，運用激烈的情感與崇高的辭彙（noble diction），在意象宏壯、大氣磅礴的敘述中，構成一股充滿壓迫感，令人屏息的強勁語勢，這是楊煉詩歌中最具特色的「動力雄渾」（the dynamically sublime）。這股動力雄渾在第五節從高揚轉化成低緩的沉積，如火山緩緩流瀉之熔岩。詩筆運行至此，人塔之間已沒有界線，一個充滿無力感與自責的靈魂在詩中悲嘆：

我被自己所鑄造的牢籠禁錮著  
幾千年的歷史，沉重地壓在肩上  
沉重得像一塊鉛，我的靈魂  
在有毒的寂寞中枯萎  
〔略〕  
我感到羞愧

面對這無邊無際的金黃色土地

面對每天親吻我的太陽<sup>①</sup>

從過去到當下，楊煉和所有的朦朧詩人一樣，在當代政治及文化的高空鳥瞰著歷史變遷的軌跡，同時也向一代人揭示民族的苦難與悲劇。身為詩人，楊煉只能透過宏大題材的書寫來召喚一代人的精神意識，他儼然成了自己筆下的那座孤塔，見證了歷史，也洞悉了歷史的宿命，卻無從阻止悲劇的一再發生。

楊煉以雄渾的大寫意筆法展開繁複且磅礴的歷史想像，將大雁塔提升到象徵的地位，然後透過塔的視野來發言，由此完成他對大雁塔的「命名」，使之成為——烙上楊煉詩歌美學特質的——宏偉的文化符號，所有讀過此詩的讀者（以及往後數十年的研究者）都無法把楊煉從大雁塔身上移開，就這一點而言，楊煉是成功的。

1982 年的韓東，正是帶著楊煉對大雁塔的名命效應，前往西安。

## （二）、對偶式續完：韓東對孤塔的覆蓋式命名

韓東對大雁塔和〈大雁塔〉的雙重失望，相信跟厭倦有很大的關係。

他早已習慣朦朧詩的書寫模式，不管是對事物內在意涵的召喚與深掘，或者層層疊疊的鍍上光芒萬丈的寓意，這些正在縱橫天下的朦朧詩筆法，在韓東的詩歌閱讀經驗裡已經成為一種自然規律，幾乎等同詩歌的真理。當他來到西安大雁塔跟前，慣性思維竟然不管用了，在地百姓和無知的遊客當然不知道楊煉，更別提楊煉對大雁塔苦心孤詣的命名，眼前不就是一座跟玄奘相關的古蹟，沒別的了。大雁塔孤伶伶矗立著，方圓百米內全是低矮房舍，

---

<sup>①</sup> 楊煉：《荒魂》，頁 78-79。

肉眼望去，在遠不及詩歌中描述的偉大，頂多就是一個觀光勝地。韓東成了老老實實的在地百姓之後，每天在大雁塔周邊穿梭走動，太過熟悉反而失去了原來的感動，對它勢必越來越麻木，對楊煉所賦予的命名內容也會越來越厭倦。這分厭倦慢慢滲透到詩歌閱讀裡面，韓東開始思考下「筆如有鉛」的朦朧詩大寫意筆法，是否偏離現實社會太遠，詩能不能寫得更簡單一些？就像眼前這座孤塔，只需把握住「簡樸的形式和內斂的精神」，就夠了。於是大雁塔便回到日常生活層次，安安分分的扮演著觀光古蹟。

這麼一來，楊煉用詩歌神入其中的歷史想像全部消失，楊煉加持過的文化符號變得大而無當。

韓東似乎悟出了些什麼，但不是很清晰，也不精確，所以他寫下這首〈有關大雁塔〉（1982）的「原始版本」，發表在自己創辦的民刊《老家》，此詩原有三段，第二段在後來的定本裡刪去。詩的第一段是百分之百口語的，好像是對自己心裡在說悶話，外帶幾分譏諷，嘲弄那些不知所謂的登塔遊客：

有關大雁塔

我們又能知道些什麼

有很多人從遠方趕來

為了爬上去

做一次英雄

也有的還來做第二次

或者更多

那些不得意的人們

那些發福的人們

統統爬上去

做一做英雄

然後下來

走進這條大街  
轉眼不見了  
也有有種的往下跳  
在台階上開了一朵紅花  
那就真的成了英雄——  
當代英雄<sup>①</sup>

以上十八行可以容納非常多元的詮釋，最典型的即是「反英雄」和「反文化」。第三代詩人在未曾體驗過文革的災害，「歷史」只是泛黃照片裡的舊影像、卷宗裡的文字紀錄，沒有切身的利害關係。他們理所當然的告別了沉重的大歷史寫作（或者歷史的大寫意筆法），將思維從朦朧詩的英雄主義視野降了下來，冷卻了詩歌的革命激情，回到平民的生活視野。

「反英雄」確實是一個很明確的思考方向，從英雄到反英雄，從貴族化到平民化的書寫策略，是當代中國詩歌語境的驟變。楊煉在「大雁塔」這個文化符號上附加了超荷的價值和繁複的歷史想像，可是在韓東從在地的生活視野去看它，不過是一座陳舊的建築物，只需把大雁塔停置在它基本所指的古塔意義上，不作任何非現實的文化延伸，即可有效暴露〈大雁塔〉一詩的虛妄性，並「還原」它的真實／本來面目。

實際的生活體驗告訴韓東，一般老百姓或者旅客沒半點的文化情感與知識，無從將古塔膨脹成一個象徵。為了消解過於厚重的意義，並導向拒絕崇高，韓東把平凡／平庸的視野引入詩中，用世俗的瑣屑以替代朦朧詩的崇高嚴峻。在此，他先「縮削」（*reductiveness*）楊煉所賦予的象徵意義，再進一步用詼諧的口吻去消解英雄的角色意義，讓英雄變得十分廉價且可笑，只要爬上去的即是英雄，然後沒有任何作為的消失在街尾，或者從塔上往下

---

<sup>①</sup> 韓東：〈有關大雁塔〉，《你見過大海：韓東集 1982-2014》（北京：作家，2015），頁 9。

跳，成為社會新聞裡的英雄。

韓東很無奈的目擊一群接一群不知所謂的庸俗遊客從遠方趕來，懵懵懂懂的爬上去再下來，一如此詩的結尾段落：

有關大雁塔  
我們又能知道些什麼  
我們爬上去  
看看四周的風景  
然後再下來<sup>①</sup>

「四周的風景」是每一位旅客爬上去之後，共同眺望的對象與結果。「看看四周的風景／然後再下來」——這個極其簡單的動作，可延伸出許多說法。其一：韓東藉此指出當代人民毫無深度可言的，卻又是最普遍、最庸俗的文化視野；其二：他削盡人為附加的歷史價值，還原了大雁塔的現實意義，它只是一座可供遠眺的名勝古塔；其三：這種對待歷史文化的態度，正是第三代詩人的共同態度，他們不再去穿鑿附會、去主動承擔、去當英雄或代言人，所有的歷史遺跡都放到現實生活的層面來看待。

這是一種「反文化」的書寫態度。

「反文化」的詮釋路徑跟「反英雄」是一體的，至於什麼是文化？是菁英文化還是平民文化？那是另一個層面的問題了。

韓東完成了對大雁塔的重新命名，而且是徹底的覆蓋式命名。

從此韓東〈有關大雁塔〉成為此塔最具代表性的一次當代寫作，後續累積的專題評論不計其數，因而成為第三代詩歌開天闢地的首席經典。韓東在這裡完成的詩歌美學裂變十分巨大，遠遠超出他當時所能想像的。從大雁塔的覆蓋式命名，可以看出韓東對朦朧詩的「影響焦慮」，藉由這次跟楊煉決

---

<sup>①</sup> 韓東：《你見過大海：韓東集 1982-2014》，頁 9-10。



戰於大雁塔之顛，韓東展開了必要的弑父行動，那是布魯姆名之為 *Tessera* 的修正比，是遲來的後進詩人借由一個素材或憑藉物體，以逆向的對偶方式，對前驅詩人詩作進行續完。在此，後進詩人保留了前驅詩作的詞語（更準確的說法是核心元素），卻重新命名它，彷彿前驅無法走得更遠<sup>①</sup>，韓東正在實踐的這種「對偶式的續完」<sup>②</sup>，其實有很高的難度，他必須突破楊煉的壓縮和覆蓋。「當探索者發現前驅的思想已填滿所有的空間，他只能仰賴「禁語」（*language of taboo*），借此騰出一片思維空間。正是這種禁語，正是這種對前驅的初始詞彙的對偶式運用，奠定這種對偶式批評的基礎」<sup>③</sup>。楊煉對大雁塔進行了大規模的文化想像工程，韓東無以突圍，唯獨大雁塔的現實面目與現世價值，才有可為之處。其次，楊煉大寫意筆下背後的史詩式雄渾修辭，也是一種對後進詩人充滿壓力的覆蓋，唯有透過口語敘事來呈現迥異的平民視野，方能顛覆楊煉的命名成果。布魯姆所謂的禁語，原指一種對原經典（或原主題）具有冒犯性的偏門書寫手法或路徑，在此即指藉由粗鄙的平民視野，以及合乎身分的口語化敘事，去還原大雁塔的現世價值和面目。

從以上兩節對有關「大雁塔」的寫作，可以讀出極大值和極小值的思維方向，那是「逆反式一對偶」，楊煉不斷賦加上去的文化想像，被韓東盡數卸載下來，消腫之後的「大雁塔」不再是由詩人獨佔的文化符號，它還原成現實中的窘境，恢復了原來的簡單和古樸。看似簡單，其實這並非一蹴而就的成果，此詩的「原版」還有很重要的第二段，它是韓東身上來不及剪斷的朦朧詩臍帶：

---

<sup>①</sup> Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* (2<sup>nd</sup> ed.), New York: Oxford UP, 1997, p.14.

<sup>②</sup> 這個修正比原作 *completion & antithesis* 「續完和對偶」，韓東對楊煉在大雁塔命名上的修正情形，更適合稱作「對偶式的續完」，這兩個動作是一體成型的，對偶是前階，續完是後段。

<sup>③</sup> Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* (2<sup>nd</sup> ed.), p.66.

可是  
大雁塔在想什麼  
他在想，所有的好漢都在那年裡死絕了  
所有的好漢  
殺人如麻  
抱起大罈子來飲酒  
一晚上能睡十個女人  
他們那輩子要壓壞多少匹好馬  
最後，他們到他這裡來  
放下屠刀，立地成佛了  
而如今到這裡來的人們  
他一個也不認識  
他想：這些猥瑣的人們  
是不會懂得那種光榮的<sup>①</sup>

當這一段（在後來定稿時刪除的）詩句重新面世之後，韓東的弑父大業便出現了關鍵性、歷史性的痕跡。這種擬人化的寫法是楊煉用過的，不管韓東筆下的「大雁塔在想什麼」，都會陷入前驅詩人的陰影；不管加入多少殺人如麻再立地成佛的英雄，它依舊是有關大雁塔的歷史與文化想像，那全是楊煉的命名範圍。這也證明了 1982 年的韓東雖然立志弑父，然其身上的詩歌美學臍帶卻難以斷絕，這一段詩句在思維模式上殘留了朦朧詩成分，但其口語化敘事基本上還是有突破的，屬於後來的第三代詩歌。

直到在「終極版」刪去這一段十四行的詩句，韓東的「對偶式續完」才大功告成，取得大雁塔的命名權，回頭覆蓋了楊煉原來的命名，此後韓東才

---

<sup>①</sup> 此段文字轉引自常立：《「他們」作家研究·第二章·韓東：表象的深度》（上海：上海三聯，2010），頁 42。

加速走上「魔鬼化或逆崇高」(daemonization or the counter-sublime)之路。

## 結語、承先啟後

〈大雁塔〉和〈有關大雁塔〉，各自代表著朦朧詩和第三代詩歌的命名模式，以及雅俗文學之間的美學鴻溝。前者以熾烈的情感來驅動歷史的想像，苦苦經營了十倍於後者的格局與篇幅，充分顯現出朦朧詩人身為時代的代言人和英雄的角色，以及朦朧詩的美學原則。在此可讀到楊煉的大寫意筆法，以及富有形上意義的大雁塔，幾乎可以視之為歷史命運的顯微鏡，從中即能洞悉民族悲劇的軌跡。

後者正好相反，韓東表現了第三代詩人對於精緻藝術的嫌惡，他認為朦朧詩在語言經營上的貴族傾向，尤其對於意象的刻意追求，違背了當代人民的文化視野。他放棄了意象的營構，以日常口語入詩，企圖以平易、自然、親切的口語承載生命的情感重量，或者赤裸地將生活經驗直接投射到歷史事物上面，突顯出當代視野與思考向度，因而還原了本來面目的形下大雁塔，有絡繹不絕的庸俗旅客，不知所謂地爬上去張望，然後下來。兩座迥然不同的大雁塔先後在楊煉及韓東筆下登場，在文化語境驟變、兩大詩潮交接的地方。此外，也發現韓東在「對偶式續完」過程中，不慎留下的朦朧詩臍帶，它對兩個詩歌美學的裂變與交替之研究，有重要的證據力。

最後值得一提的是：楊煉刪減去 1976 到 1981 年的學徒期，把創作生涯從 1982 年起算，緊接其後的是成熟期的全部內容。韓東也從 1982 年起算，展開了一連串隱含後現代意味的先鋒實驗。兩個不同世代的詩歌美學，竟然並肩而行<sup>①</sup>，一個是朦朧詩之尾勁，一個是第三代詩歌早熟的雛型。

---

<sup>①</sup> 2015 年，作家出版社推出「標準詩叢」第二輯（五卷本），其中包括《周年之雪：楊煉集 1982-2014》和《你見過大海：韓東集 1982-2014》，分屬兩個世代的詩壇大將，其自

### 第三節、美國垮掉派對「莽漢詩歌」的影響

#### 前言、垮掉派的陰影

「垮掉的一代」(The Beat Generation)，或稱「垮掉派」(The Beats)，創始於 1940 年代中期的美國藝文界，興盛於 1950 年代末期，在 1960 年代達到高峰，並轟動了整個美國社會。以傑克·凱魯亞克(Jack Kerouac, 1922-1969)和艾倫·金斯伯格(Allen Ginsberg, 1926-1997)為代表的「垮掉派運動」(The Beat Movement)涵蓋了新詩、散文、小說、戲劇、電影、繪畫等領域，在美國社會的中產階級裡迅速凝聚成一股反文化(countercultural)思潮，影響十分深遠。

在文化心理和角色上，The Beats 深受波希米亞(Bohemia)的影響<sup>①</sup>，和同樣崛起於 1940 年代的嬉普斯特(Hipster)<sup>②</sup>的次文化精神，亦有互通之處。他們企圖透過離經叛道的言行、頹廢的現實生活，去對抗那個企圖強行壓制自由心靈的社會體制，因而在前衛創作中以平易近人的語言，肆無忌憚的、赤裸裸的敗德書寫，去衝擊清教徒的道德與法律的高牆。金斯伯格在六十年後回顧這場運動時指出：「垮掉的一代啟動了在長久存在於美國的波希米亞文化傳統」<sup>③</sup>，但垮掉派作家在社會形象上的高度爭議性，遮蔽了頹廢

---

選集的時間跨度竟然完全相同。

<sup>①</sup> 關於美國本土的波希米亞文化，詳見：Joanna Levin, *Bohemia in America 1858-1920*. CA: Stanford UP, 2009 和 Ross Wetzsteon, *Republic of Dreams: Greenwich Village: The American Bohemia 1910-1960*. NY: Simon & Schuster, 2002.

<sup>②</sup> Hipster 是一群嗑毒、反文化、酷愛黑人爵士樂的美國白人，他們漠視現實的道德規範，挑戰社會體制，也被稱為「白種黑人」(White Negro)，其主要發展的領域在爵士樂。

<sup>③</sup> Allen Ginsberg, "Foreword" in *The Beat Book: Writings from the Beat Generation*. ed.

敘述背後更為深層的社會批判意識，以及對心靈解放、意識本質的探求等形上思維，造成長期且片面的誤解。<sup>①</sup>

中國的作家出版社在 1962 年 12 月，以內部刊物的形式首次節譯了傑克·凱魯亞克的《在路上》（*On the Road*, 1957），主要出版理由是它「集西方頹廢文學之大成」，可作為批判「西方資產階級的反動文藝流派和現代修正主義文藝思潮」的第一手資料。弔詭的是，《在路上》的頹廢與叛逆特質，竟讓它成為文革時期知青之間流傳最廣的「黃皮書」之一。文革結束後，中國學界陸續出版和評介了垮掉派文學，但不成氣候。直到 1980 年代中期的文化熱，以及 1984 年 10 月，垮掉派最具代表地位的詩人艾倫·金斯伯格來中國訪問，才真正點燃了中國學界對垮掉派研究的火種。換言之，垮掉派作品的流傳比相關研究早了二十餘年。

儘管早在 1962 年垮掉派經典已經傳入中國，但這個後來被美國學界「強行」納入後現代詩歌譜系中的元老級詩歌群體，當時還沒貼上「後現代標籤」，大部分中國學者視之為「現代派文學」<sup>②</sup>，從別有居心的官方出版社到

---

Anne Waldman, Boston: Shambhala Publication, 1996, p. xv.

<sup>①</sup> 有別於凱魯亞克在“The Origins of The Beat Generation”（1959）一文中將 The Beats 的原始形象界定為流竄在地鐵站裡的社會邊緣分子，金斯伯格在 *The Beat Book* 這部垮掉派五十周年紀念精選集的前言中，先後說明了垮掉派的源起及五種定義，同時明確指出他們最重要的理念，可以從早期的作品中清楚勾勒出來，其中包括：對意識本質的好奇、對東方思想的導引與研究、冥想的研修、心靈的自由等形上思維的探求（pp.xv-xvi）。可惜他們倡導的宗教和靈修理念，往往跟毒品、迷幻藥結合，因而被汙名化。當垮掉派傳入中國時，上述理念被它的前衛性、爭議性色彩完全覆蓋，淪為「集西方頹廢文學之大成」的負面讀物，也是「文化過濾」（cultural filtration）的重要實證之一。

<sup>②</sup> 趙一凡在〈「垮掉的一代」評述〉（《當代外國文學》1981 年 3 期）中如此界定：「『垮掉的一代』（The Beat Generation），是二次大戰後在美國產生的第一個現代主義文學流派，也是一場病態的青年造反運動」。垮掉派作品當時被收錄（或被討論）於中國本地出版的《西方現代派文學簡論》（1985）、《外國現代派文學導論》（1988）、《西方現代派文學五百題》（1988）等書中，皆冠上「現代派文學」或「現代主義文學」之名。

地下傳閱的知青讀者，都沒有意識到它作為後現代思潮的價值和內涵，它只是一部「集西方頹廢文學之大成」的小說，並沒有一套理論來分析、詮釋垮掉派作品的真正意涵，它所產生的閱讀反應或影響，完全根據閱讀者本身的領悟力高低而定。

換言之，垮掉派只作為一個被動的參考範本，同時保留了寬敞的「誤讀」空間。「後現代主義」對中國知青讀者而言，是一個嚴重遲到的名詞。真正具有思潮意義的「後現代主義」，必須再等二十三年——詹明信在 1985 年到北京大學演講後現代主義——才正式進入中國當代文壇。<sup>①</sup>

崛起於 1980 年代中期的第三代詩歌，打從大夥兒紮堆起義，一舉推翻朦朧詩龐大的陰影，到各自裂地為王，埋頭建立自家的寫作理論為止，「後現代主義」始終沒有被標舉成任何一門一派之旗號。表面上看來，第三代詩歌的發展，始終保持著高純度的中國成分，在五花八門的「莽漢主義」、「非非主義」充滿集團性、草莽色彩的理論建構下，第三代詩人非常有效的捍衛了中國當代詩史的命名機制，讓人誤以為後現代主義只是小說界的一齣獨角大戲。

直到近十年，才有較多學者對第三代詩歌的後現代主義成分進行宏觀的影響研究，其中「垮掉派」和四川「莽漢主義」詩歌群體之間的「血緣關

---

<sup>①</sup> 1985 年 9 月，美國杜克大學詹明信教授（Fredric Jameson, 1934-）應邀在北京大學展開一系列以後現代主義為主題的演講，為期四個月。翌年，其演講內容整理成《後現代主義與文化理論》一書在中國內地正式出版，不但吸引了王寧和王岳川等學者自此積極投入後現代主義的研究工作，在先鋒小說家和小說評論家的裡應外合之下，1980 年代後期的先鋒小說，率先進入後現代時期，這股熱潮一直延燒到 1990 年代中期。所以，中國境內的後現代主義思潮的起點，應當以詹明信的演講為依據。此後，中國許多領域的「後學」大盛，甚至氾濫成災，「後」字頻頻被胡亂張貼、強行套用到各種名堂上去，成為最時髦的學術技術。然而，中國第三代詩歌對後現代主義的回應卻異常冷漠，這很不尋常。

係」，特別受到矚目，原因是莽漢詩人在創作風格和言行模式方面，都帶有垮掉派的陰影。這個案例，已初步符合比較文學領域「影響研究」(influence study) 的要素。

張國慶在《「垮掉的一代」與中國當代文學》(2006) 一書中，除了過度誇大「垮掉派」對文革地下詩歌和朦朧詩的影響，他特別指出莽漢主義的首席代表詩人李亞偉(1962-)「有許多複雜、並列的句式，顯然是受到了金斯伯格的影響，帶有明顯的模仿痕跡。〔略去在此引述的七句詩〕……詩句一氣呵成，其強烈的節奏、無拘的聯想，讓讀者依稀聽到了金斯伯格聲嘶力竭的嚎叫」<sup>①</sup>。這種比較接近「親和性」(affinity) 的論述方式，對莽漢詩歌或第三代詩歌而言，反而產生一定程度的遮蔽效應，甚至壓縮了應有的辨證空間。

垮掉派對中國詩人的影響研究，必須經過充分的辨證，以及客觀資料的考據，才可對某位後進詩人身上的大師陰影作出相對準確的判斷。李亞偉的「莽漢詩歌」確實是一個最理想的觀察樣本或指標，從李亞偉莽漢詩歌的風格演進與蛻化歷程，萃取出他對垮掉派文學作品的接受史，進而判出可能的影響軌跡。如果李亞偉確實在垮掉派大師身上取走了一帶非常鮮明的東西，我們一定能夠從莽漢的敘述語調中「依稀聽到了金斯伯格聲嘶力竭的嚎叫」。其次，討論「垮掉派影響」時，必須棄置「後現代影響」，存而不論。因為，對 1980 年代的中國詩界而言，那是兩回事。

### (一)、詮釋框架(或陷阱)之形成

跟眾多第三代詩歌群體一樣，莽漢主義詩派崛起於對朦朧詩美學的裂

<sup>①</sup> 張國慶：《「垮掉的一代」與中國當代文學》(武漢：武漢大學，2006)，頁 178-179。

變與逆襲，李亞偉等莽漢詩人的草莽風格十分突出，部分詩作已成為第三代詩歌中的典範。莽漢詩歌被掩埋入垮掉派詩歌巨大的陰影底下，是後來的事。其中導致這個後果的關鍵，是莽漢詩人的「行為／行動」。它主動替這項影響研究輸送了大量的證據。

莽漢主義對第三代詩歌在語言實驗上有非常重大的貢獻，但他們的莽漢「行動」卻成為一面自我遮蔽的大旗，不斷主動導引（或誤導）評論者的視野，到後來幾乎所有關於莽漢詩歌（尤其李亞偉）的評論文章，都陷入相同的詮釋框架當中，離不開垮掉派的陰影。最具代表性的莽漢詩人李亞偉，分別在〈流浪途中的「莽漢主義」〉（1993）和〈英雄與潑皮〉（1996）這兩篇文論中為莽漢主義作出三項定義：

（一）最高指導原則：「如果說當初『莽漢』們對自身有一個設計和謀劃，那就是集英雄和潑皮於一體，集好漢和暴徒於一身」<sup>①</sup>。（這項說法儼然成為莽漢詩歌群體的最高指導原則，分別標示出莽漢詩歌在行動意識和書寫語言上的特質。）

（二）行動意識：莽漢詩歌「就是中國的流浪漢詩歌、現代漢語的行吟詩歌。行為和語言佔有同樣重要的成分，只要馬松還在打架和四處投宿，只要馬松還在追逐良家女子以及不停地發瘋，只要馬松還在流浪，莽漢主義詩歌就在不斷問世。他一旦掏點什麼給你看就一定會精彩之極，有時是匕首、火藥槍，有時是美女照、春藥，有時是傷口和膿瘡」<sup>②</sup>。李亞偉在這裡高調的張揚了莽漢詩歌的「行動性」，沾沾自喜地打造出一套「流氓形象」。不過這種「流氓形象」跟 The Beats 和 Hipster 所屬的「波希米亞主義」（Bohemianism）有很大的差異性，莽漢主義沒有形成一種具有思想性的次文化，或者跟社會價值產生激烈的對抗，比較多的是行為上的粗暴或粗俗，

<sup>①</sup> 李亞偉：〈英雄與潑皮〉，《豪豬的詩篇》（廣州：花城，2005），頁 224。

<sup>②</sup> 李亞偉：〈流浪途中的「莽漢主義」〉，《豪豬的詩篇》，頁 218。



是相對於中國傳統禮教或禮儀的輕度敗德行為，他們畢竟沒有真正作奸犯科。在李亞偉看來，馬松的流氓行為和犯罪意識，足以定位為莽漢詩人的象徵性指標。

後來李亞偉在另一篇文章裡，進一步歸納了他們熱衷浪跡天涯的目的有三：「一，找遠方；二，找酒；三，找女人」<sup>①</sup>。暫且不論李亞偉的莽漢敘述是否有誇大之處，但反覆強調眾人之行徑，對後來的影響研究確實產生了很大的佐證效果，尤其用來印證垮掉派作家在各種頹廢、敗德行為上，對莽漢的影響。

（三）書寫語言：「莽漢詩歌最明顯的傾向就是粗暴語言，……它紮根於青春、熱血、疾病以及厚臉皮中」<sup>②</sup>。（李亞偉並沒有提到方言對第三代詩歌在實踐口語化理念上的效用，本身的川東方言在中文書寫中的影響，也沒有提及。其實李亞偉等莽漢詩人並不具備深刻的思辯能力，極大多時候都是以一股潛在的蠻勁和過人的悟性，去實踐那些抽象的理念。）

上述的創作宣言，強勢主導了日後所有莽漢詩歌的詮釋向度，李亞偉意想不到的：這套看似旗幟鮮明的宣言，卻讓影響研究的學者獲得更充分的事證，將金斯伯格〈嚎叫〉（“Howl”，1956）考訂為莽漢詩歌的「祖靈」。對莽漢詩歌（以及所有受影響的中國詩人）而言，〈嚎叫〉如同「幻象」（mirage），受影響者透過〈嚎叫〉得到對彼此的看法（看見金斯伯格的思想行徑，以及自身潛意識裡的意欲和創作衝動），這個過程就跟解讀海市蜃樓一樣，具有相當程度的虛幻性和失真感。

其次，由於莽漢們的各種行徑（暴力、浪遊、酒色）跟垮掉派的浪蕩行為同出一轍（只缺毒品和同性戀，以及行為背後的反社會思維），加上垮掉派作品廣泛流傳的客觀事實，莽漢主義詩群根本甩不開垮掉派的陰影。張國

<sup>①</sup> 李亞偉：〈什麼樣的愛情能餵飽我們〉，《豪豬的詩篇》，頁 234。

<sup>②</sup> 李亞偉：〈流浪途中的「莽漢主義」〉，《豪豬的詩篇》，頁 219。

慶的「親和性」研究，很輕鬆的從李亞偉詩中找到跟〈嚎叫〉相應的詩句，來證明其中關係。

「影響」研究對詩人而言，肯定是個夢魘，尤其他最具創造性或獨特性的部分被考證出「來源」(source)——反體制的叛逆人格、大膽且粗鄙的書寫，進而減損／貶抑了受影響者的原創性成果。韋因斯坦 (Ulrich Weisstein, 1925-2014) 對此有一套較為公允的見解：「原則上，比較研究學者不應該對影響中的主動因素（賦予）和被動因素（接受）作出質化的區分，因為接受影響既不是恥辱，賦予影響也沒有榮耀。至少在大部分情況之下，影響並非直接的出借或借入，逐字模仿的例子可以說較罕見的，在某種程度上都有創造性的變化」<sup>①</sup>。詩歌學徒從大師身上取走一些東西，本來就不可恥，沒有任何人是百分之百獨創的。可是對李亞偉來說，始終是一項不可接受的事實。

莽漢詩歌的語言風格十分獨特，在中國詩壇絕對是憑空而降，毫無前例可考，一如朗松 (Gustave Lanson, 1857-1934) 所言：「真正的影響，是當一國文學中的突變，無以用該國以往的文學傳統和各個作家的獨創性來加以解釋時，在該國文學中所呈現出來的那種情狀」<sup>②</sup>。即使莽漢眾人有著某種「異常魔力／天賦」(mana)，在完全沒有相關養分的中國文化語境（如麥卡錫主義對垮掉派的催生），憑空創造出莽漢詩風，但他們跟其餘中國詩人之間的巨大差異性，仍然缺乏一個清楚的——從萌芽、探索，到熟成——演化進程。這個詩歌美學的「自行突變」不具說服力，反而讓學者有理由相信莽漢的誕生，極可能受到外來文學思潮的影響。

李亞偉斷然否認了垮掉派對他的影響，他提出的事證是：「我第一次讀

---

<sup>①</sup> Ulrich Weisstein, *Comparative Literature and Literary Theory: Survey and Introduction*, Taipei: Bookman, 1988, p.31.

<sup>②</sup> 轉引自陳惇、劉象愚：《比較文學概論》（北京：北京師範大學，1988），頁 111。

到『垮掉的一代』作品是在 1985 年夏天」<sup>①</sup>，隨即又提到：「1985 年到 1986 年是『莽漢』詩歌活動和傳播的高峰期，詩人們常常乘車趕船、長途跋涉互相串門，如同趕集或走親戚一般，走遍了大江南北，結識了無數朋友，……這時期，『莽漢』詩人們普遍炮製出一種名詞密集、節奏起伏的長句式詩歌，如我的〈闖蕩江湖〉、梁樂的〈祖父〉〈中醫〉等，再次形成了模式」<sup>②</sup>。作者的現身說法雖然是重要的參考，卻不能等同唯一的事實。

不管李亞偉的說法是否百分之百忠於事實，這項影響研究中的「大事年表」架構如下：

1962 年 12 月，凱魯亞克《在路上》（節譯本）在中國以黃皮書形式出版、流傳。

在整個文革時期的知青讀者群中，廣泛地流傳開來。不過，這十餘年間沒有新的相關譯著出版。

1980 年春天，《譯林》刊載：象愚〈垮掉的一代〉

1981 年 2 月，《飛天》刊載：趙一凡〈「垮掉的一代」——當代西方文學流派講話之四〉

1981 年夏天，《當代外國文學》刊載：趙一凡〈「垮掉的一代」評述〉、趙一凡（節譯）〈嚎叫〉、趙毅衡（選釋）「『垮掉的一代』短詩選（七首）」。  
此時就讀大學一年級的李亞偉，讀了五十部法國著作，以及一部印象深刻的台灣詩選。<sup>③</sup>

---

<sup>①</sup> 李亞偉：〈英雄與潑皮〉，《豪豬的詩篇》，頁 228。

<sup>②</sup> 李亞偉：〈英雄與潑皮〉，《豪豬的詩篇》，頁 228-229。

<sup>③</sup> 李亞偉在一次媒體的訪談中提到：「柏樺是最早讀了很多外國現代派詩歌的。……我們那一批人，很早就讀了歐美的現代派的很多東西。……我剛跟萬夏、胡鈺認識不久，胡鈺就找了一本繁體字的艾略特詩集，還有法國的艾呂雅的詩。那時候我寫讀書筆記，大學第一年讀的法國書，就有五十多本。馬松的爺爺在台灣，回來帶了一本台灣詩選，就是余光中、紀弦、痲弦這幫人的。」〔詳見劉溜：〈「莽漢」李亞偉〉，《經濟觀察網》（2009/04/30）〈[http://www.eeo.com.cn/bserver/shijiao/2009/04/30/136469\\_1.shtml](http://www.eeo.com.cn/bserver/shijiao/2009/04/30/136469_1.shtml)〉，

1984 年 1 月，胡冬寫下莽漢詩歌最早的代表作〈我想乘上一艘船到巴黎去〉和〈女人〉<sup>①</sup>

1984 年 2 月，年僅二十一歲的李亞偉寫下〈蘇東坡和他的朋友們〉<sup>②</sup>

1984 年 8 月，上海文藝出版社編印的《外國現代派文品選》收錄鄭敏譯的〈嚎叫〉（第一節），黃雨石和施咸榮譯的〈在路上〉（節譯）。

1984 年 10 月，金斯伯格訪問中國，到多所大學巡迴演講，引發垮掉派的熱潮。

1984 年 11 月，李亞偉寫下〈中文系〉、〈我是中國〉、〈硬漢們〉<sup>③</sup>

1985 年夏天，李亞偉自稱「第一次讀到『垮掉的一代』作品」的時間。

1985 年 8 月，李亞偉寫下〈恐龍〉、〈盲虎〉、〈困獸〉<sup>④</sup>

純粹從客觀的出版事實來看，在中國以黃皮書形式出版的《在路上》（節譯本）已經流傳了二十年，就讀中文系期間已大量閱讀歐美文學書籍的李亞偉「如果當真錯過了」這部黃皮書，應該有機會讀到刊載在《飛天》（在蘭州出版發行）和《當代外國文學》的文章。其次，值得關注的是胡冬（1962-）的莽漢詩歌。胡冬是莽漢詩歌最原始的創建者，最初打算以「好漢詩」為名，後來萬夏（1962-）改稱為「莽漢詩」。在李亞偉的詩歌創作譜系的重建過程中，胡冬的〈我想乘上一艘船到巴黎去〉和〈女人〉應該視為李亞偉的「直

---

檢索：2010/05/01〕。余光中在留美期間也受到垮掉派（他稱之為「敲打派」）的衝擊，因而寫下長詩〈敲打樂〉（1966）。

<sup>①</sup>這兩首詩「詩末所註的定稿日期」以《後朦朧詩全集》的版本為據。

<sup>②</sup>此詩「詩末所註的定稿日期」以李亞偉在《燦爛》一書的訪談為據，訪談中提及 1984 年的〈中文系〉、〈我是中國〉、〈硬漢們〉等詩，創作日期皆提早數月〔詳見楊黎：《燦爛》，頁 210-213〕。由於這段談話有點混亂，也不是那麼可靠，故本文採用更具公信力的——萬夏、瀟瀟編《後朦朧詩全集》（成都：四川教育，1993）所錄的創作日期。（萬夏也是莽漢詩歌的創派人，對這些詩作的掌握應該比較可靠。）

<sup>③</sup>這三首詩「詩末所註定稿日期」以《後朦朧詩全集》的版本為據。

<sup>④</sup>這三首詩「詩末所註定稿日期」以《後朦朧詩全集》的版本為據。

接影響」(direct influence)來源之一。〈女人〉的長句結構明顯帶著〈嚎叫〉一詩的痕跡，〈我想乘上一艘船到巴黎去〉的粗鄙修辭策略，在中國當代詩歌裡極為罕見，不但以粗話入詩，在精神上也是十分流氓的：「我想乘上一艘船到巴黎去／去看看凡高看看波特萊爾看看畢加索／進一步查清楚他們隱瞞的家庭成分／然後把這些混蛋槍斃／把他們搞過計畫要搞來不及搞的女人／均勻地分配給你分配給我／分配給孔夫子及其徒子徒孫」<sup>①</sup>。這首詩充斥著敗德念頭的遠行大計，不禁讓人聯想到《在路上》裡不斷尋找刺激、逾越道德與法律界限的漫長旅途，以及〈嚎叫〉裡充斥著粗暴字眼和犯罪意識的長句敘事：「他們被逐出學校因為瘋狂因為在骷髏般的窗玻璃上發表猥褻的頌詩，／他們套著短褲蜷縮在沒有剃鬚的房間，焚燒紙幣於廢紙簍中隔牆傾聽恐怖之聲，／他們返回紐約帶著成捆的大麻穿越拉雷多裸著恥毛被逮住，／他們在塗抹香粉的旅館吞火要麼去『樂園幽徑』飲松油，或死，或夜復一夜地作賤自己的軀體，／用夢幻，用毒品，用清醒的惡夢，用酒精和陽具和數不清的睪丸，」<sup>②</sup>

胡冬至少有兩年半的時間去接觸《飛天》和《當代外國文學》的文章，再從上述詩句中取得重要的養分，壯大了膽子在詩裡寫下前述的詩句。如果少年胡冬在文革期間（跟比他稍長幾歲的知青一起）讀過1962年版的《在路上》，書中這段內容說明文字必能激勵他，甚至催生了莽漢思想——「『垮掉一代』是美國資產階級道德淪亡，腐化墮落最集中，最無恥的表現。在他們身上，幾千年來人類創造的高尚的道德，優美的情操都糟糕殆盡，蕩然無存，只剩下了卑劣，汙穢，淫亂，頹廢和墮落」<sup>③</sup>。是的，沒有什麼事物比「卑劣、汙穢、淫亂、頹廢、墮落」更深具爆發力，更能啟動莽漢們的詩句。

<sup>①</sup> 胡冬：〈我想乘上一艘船到巴黎去〉，收入《後朦朧詩全集〔下卷〕》，頁677。

<sup>②</sup> Allen Ginsberg, *Collected Poems 1947-1980*. New York: Harper & Row, 1984. p.126.

<sup>③</sup> 轉引自文楚安：〈感受金斯伯格〉，《金斯伯格詩選》（成都：四川文藝，2000），506頁。

在中國知青圈子中無人不知無人不曉的《在路上》，不但是一部啟蒙之書，更是一種可能性很高的影響來源。影響不是外來觀念或寫作技巧的直接挪用，「跟模仿（imitation）比較起來，影響反而顯現出受影響的作者創造出基本上屬於他自己的作品。影響並不侷限於個別的細節、意象、借用，甚至淵源（sources）——雖然它可以包括它們——而是通過藝術創作呈現出某種滲透，某種有機的融匯」<sup>①</sup>。經過吸收和消化之後，受影響者依舊可以創造出另一種「在地化」的風貌，帶上中國的風味。當然，莽漢們能夠接觸到垮掉派文本極為有限，所以他們只受到其中一、兩部經典或幾首代表詩作的影響，吸收那些在字面上即可強烈衝擊人心的敗德書寫和叛道言行，並不包含垮掉派的形上思維，以及反文化勢態背後的深沉思考。

李亞偉比胡冬晚了一個月寫就的那首〈蘇東坡和他的朋友們〉，還不具備正宗的莽漢氣息。雖然詩中表現出對傳統中文系的冷嘲熱諷，其敘述節奏是相當舒緩、從容的，語言乾脆俐落，而且帶著幾分幽默，比較像「文人」的諷喻詩篇：

古人寬大的衣袖裡  
藏著紙、筆和他們的手  
他們咳嗽  
和七律一樣整齊  
〔略〕  
古人老是回憶更古的人  
常常動手寫歷史  
因為毛筆太軟

---

<sup>①</sup> Joseph T. Shaw, "Literary Indebtedness and Comparative Literary Studies", in *Comparative Literature: Method and Perspective*, Newton P. Stallknecht and Horst Frenz ed., Carbondale: Southern Illinois UP. 1961. p.65.

而不能入木三分

他們就用衣袖捂著嘴笑自己<sup>①</sup>

這首還算溫文儒雅的詩，語調輕鬆且叛逆指數十分有限，跟後來的莽漢詩歌相去甚遠，嚴格說來稱不上是正宗的莽漢詩歌。可在同年十一月的寫就的〈中文系〉和〈我是中國〉卻產生了不同程度的變化，至於篇名很硬的〈硬漢們〉則表現得十分流氓、粗暴，正式開啟了莽漢敘事的一種（可供其他莽漢如法炮製的）書寫模式：

走出了中文系，用頭

用牙齒走進生活，用武斷

用氣功頂撞愛情之門

用不明飛行物進攻

朝她們頭上砸下一兩個校長，主任

砸下陌生的嘴臉

逼迫她們交出懷抱得死死的愛情

我們驕傲的輟學

把爸爸媽媽朝該死的課本上砸去

和貧窮約會，把手錶徘徊進當舖

讓大街莫名其妙地看我<sup>②</sup>

事隔九個月，李亞偉從幽默文人蛻變成粗暴莽漢，完成預期中的——充滿社會壞分子色彩的——敘事模式，從中可讀出類似〈我想乘上一艘船到巴黎

---

<sup>①</sup> 李亞偉：〈蘇東坡和他的朋友們〉，《豪豬的詩篇》，頁 18。

<sup>②</sup> 李亞偉：〈硬漢們〉，收入《後朦朧詩全集〔下卷〕》，頁 10。此詩的修訂版收錄在《豪豬的詩篇》，頁 2-4。為了忠實呈現 1984 年的書寫狀態，本文採用《後朦朧詩全集》版本，以下皆同。

去〉的粗鄙修辭策略，但李亞偉把反抗的對象定位在中國文化系統，從〈中文系〉、〈我是中國〉、〈硬漢們〉，步步逼近（老朽的文化盆地），步步捨棄（典雅的書面漢語）。〈中文系〉所採用的的是「木馬戰略」——潛入中國文化體系的內部，去特寫傳統中文系老學究們的腐朽言行（「老師說過要做偉人／就得吃偉人的剩飯背誦偉人的咳嗽」<sup>①</sup>），去特寫中文系學生的墮落心理（「學生們白天朝拜古人和黑板／晚上就朝拜銀幕或很容易地／就到街上去鳳求凰」<sup>②</sup>）。至於捨棄典雅的中文，有人說這是川東方言的融鑄<sup>③</sup>，讓李亞偉得以擺脫死板的書面中文，釋放出最原始的、生動的靈魂。但，更值得關心的應該是：李亞偉的粗鄙修辭策略背後，有沒有更深層的思考？除了針對淺層的中文系現象進行調侃與批判，還有什麼事物可以貫徹他這種破壞力十足的活潑語言？

處理這問題之前，先回到〈嚎叫〉，張國慶認為此詩「以鬆散的形式、毫無藻飾的粗卑語言以及聖經式重複句法結構，對美國社會視為聖潔的一切進行了無情的譏諷與揭露，對被日益體制化的美國社會所摧毀的瘋狂者進行了大膽的歌頌，袒露了人們在美國機械化文明下的精神痛苦和掙扎，並發出了憤怒的嚎叫」<sup>④</sup>，〈嚎叫〉的粗鄙言辭都有所指，都有一個令金斯伯格不得不放聲嚎叫的，來自整個美國社會籠罩在「麥卡錫主義」底下，充滿壓抑、恐懼、保守且龐大的生存壓力，那是先鋒文人在社會運動中的高分貝嚎叫<sup>⑤</sup>。相較之下，生活在新時期改革開放後的李亞偉，偏遠的川東地區感受

<sup>①</sup> 李亞偉：〈中文系〉，收入《後朦朧詩全集〔下卷〕》，頁2。〈中文系〉的版本差異也很大，本文採用《後朦朧詩全集〔下卷〕》版本。

<sup>②</sup> 李亞偉：〈中文系〉，收入《後朦朧詩全集〔下卷〕》，頁4-5。

<sup>③</sup> 川東方言之說，詳見李震：〈重讀李亞偉〉，收入《豪豬的詩篇》，頁242-245。

<sup>④</sup> 張國慶：《「垮掉的一代」與中國當代文學》，頁96-97。

<sup>⑤</sup> 冷戰初期的美國，整個社會陷入以反共為名的「麥卡錫主義時期」(McCarthyism period, 1950-1954) 恐怖陰影當中，先後有一千三百萬人被審查，上萬公務員被解僱，有的甚至



不到大規模的社會建設（或經濟起飛），也看不清國家與天下的大勢，相當封閉的資訊條件底下，他的粗鄙敘事缺乏對龐大事物的省思與辨證能力（這也說明了宏觀的文化語境並不具備催生莽漢詩風的條件）。加上第三代詩歌集體主張的無深度、反崇高、去文化、平民風、生活取材的創作路線，家國大事首先排除在外，因而造成第三代詩人在處理宏大題材上的能力不足，對架構龐大的長篇敘事的書寫能力相對匱乏。

缺少了對天下大勢的觀察能力，以及對龐大事物的思辨能力，李亞偉只能讀到「幻象」中的孤立在「麥卡錫主義」以外的金斯伯格，和他內心那腔單純的硬漢熱血。受限於本身的文化知識，李亞偉無法真正領悟到金斯伯格在 1955 至 1956 年間創作〈嚎叫〉背後的社會意義，以及金斯伯格對長句運用的真正目的，他只聽到一聲長長的嚎叫，一種潑皮或頑劣分子的叛逆言行。這是一次無可避免的「誤讀」（misreading），「文化在傳播和接受過程中會因文化過濾的原因而造成發送者文化的損耗和接受者文化的滲透，這樣也就會因為發送者文化與接受者文化之間的差異而造成影響誤差，或者叫創造性接受，這就形成誤讀」<sup>①</sup>。其實，這也是西方詩歌在當代中國的普遍接受現象。

李亞偉的莽漢詩歌真正成形的時間點，在 1984 年 11 月。從年初的〈蘇東坡和他的朋友們〉到年底的〈硬漢們〉，必然有一股強大的力量啟發了、改造了李亞偉的詩歌創作理念和風格。二十一歲的李亞偉在這一年並沒有碰上值得大書特書的人生大事，所以能夠如此衝擊並改造他詩歌創作的，惟

---

被監禁，政府對知識分子的政治迫害也達到歇斯底里的程度。即便在 1954 年 12 月，美國結束了「麥卡錫主義時期」，原本高倡自由與民主的美國社會，已經變得極度壓抑和苦悶，「垮掉派」於是作為一項文學運動和社會運動崛起，透過驚世駭俗、荒誕不經的思想行為，去衝擊高壓、保守、封閉、了無生氣的生活境況。

<sup>①</sup> 曹順慶等：《比較文學論》（台北：揚智，2003），頁 202。

有某些大師級作品的刺激。詩人的影響來源，不僅僅是詩，也包括小說。李亞偉的影響來源，有可能是胡冬的〈我想乘上一艘船到巴黎去〉和〈女人〉等詩作（由此「間接」得到垮掉派的啟蒙），也可能是《在路上》或〈嚎叫〉，或者相關的文章。

到了 1985 年 8 月，也就是李亞偉宣稱「第一次讀到『垮掉的一代』作品」的夏天，他寫下〈恐龍〉、〈盲虎〉、〈困獸〉三首詩。從原來擅長的短句驟變成挑戰性更高的陌生長句，很顯然的，李亞偉受到〈嚎叫〉的重大刺激，這分「直接影響」改變了莽漢詩歌的創作風格，正式邁向〈嚎叫〉超長句型的創作實驗。這三首詩清晰的紀錄了李亞偉如何受到垮掉派的影響，如何撤換掉原有的風格，重新出發。

很遺憾的，李亞偉離開了最有心得的控訴對象（中文系）之後，靈活、粗俗、暴戾的口語敘述頓時喪失了僵硬、保守的標靶，原有的（川東方言）口語化敘述找不到用武之場，在空洞主題底下強行操作的超長句構，竟產生了超荷的、致命的質變，詩句因而變得沉重而且冗長：

你讓香煙之霧和各種藥物不斷穿越你的身體，而樹根和礦脈早已穿  
越你同類的胸腔和肋骨攜帶著遊離於地層的恐龍之魂緩緩跨過時  
間的界線而去<sup>①</sup>

從這一句長達六十三字的敘述，清楚看到李亞偉向〈嚎叫〉句型的盲目靠攏，但他抓不到相應的主題，激不起相應的情緒，六十三字的冗長詩句最後只落得鬆散、沉悶，和空洞，一如詩的篇名——〈恐龍〉（一具大而無當，無血肉肌理的化石恐龍）。其餘兩首，同樣糟糕，無需討論。這三首失敗之作，最後被李亞偉割捨在唯一的個人詩集之外。同樣被捨棄的還有〈闖蕩江湖：一九八六〉，其實它是一首具備全部莽漢詩歌特質的典範之作，同時富有凱

<sup>①</sup> 李亞偉：〈恐龍〉，收入《後朦朧詩全集〔下卷〕》，頁 20-21。

魯亞克獨創的「率真文體」味道，必須讓它重新出土：

一九八六年，朋友們在煙圈邊等我，然後攜帶煙圈一起離開大路

一九八六年，火車把夏天拉得老長，愛人們在千萬根枕木上等待這個

高瘦的男人

愛人們！愛人們在濃汁般的陽光中裸戲，終因孤獨而同性相戀

〔略〕

一九八六年，你是一支閃電插在愛人的胸口

那些過去的雷聲仍刺激我們的生殖器，使人感到森林乒乒乓乓從樹

樁上奔逃

一九八六年，你用長江的激流運送無限往事到我們心中

你把喜馬拉雅山高高舉起給我們看中國真正的肌肉和陽具<sup>①</sup>

此詩除了堆砌大量的畫面、念頭、行為描述，以及一些沒有功能的性詞彙，這個「一九八六年」實在乏善可陳（或許某些學者可以從中詮釋出一番後現代的道理）。李亞偉對超級長句的實驗持續到 1987 年為止，其後幾年，再也寫不出像樣的詩作，所以日後出版的各種當代詩選都以李亞偉在莽漢時期（1984-1985）的詩作為首選對象。

綜合以上的論述，我們發現李亞偉（和胡冬）的莽漢詩歌跟垮掉派之間明顯存在著一條詩歌臍帶，他（們）從垮掉派母體吸收了詩歌創作的語言技藝，也賣力實踐了一種「（中國）垮掉的生活模式」——拒絕教育、拒絕文化、拒絕工作、拒絕道德、拒絕教養。一夥人把生活行為當成詩來寫，以翹課、浪蕩、酗酒、打架、追逐女性為榮。

在李亞偉等人眼中，正宗的、完整的「莽漢主義」，是「莽漢詩歌」加上「莽漢行為」，形同一種「集體狂歡運動」。

---

<sup>①</sup> 李亞偉：〈闖蕩江湖：一九八六〉，收入周倫佑編：《褻瀆中的第三朵語言花——後現代主義詩歌》（蘭州：敦煌文藝，1994），頁 18-21。

可惜李亞偉等莽漢詩人太沉溺於小圈子的敗德活動和性苦悶，把自己封閉在一個頹廢的「小流氓生活想像」，用身體去寫一些肆無忌憚的詩，然後自我陶醉，沒有對整個中國的社會文化體制，進行更深層的省思與批判。

短暫的「莽漢運動」結束後，近二十年來，李亞偉不斷為它加上「註腳」和「附錄」，甚至重寫一分「說明書」。李亞偉和其他幾位莽漢詩人的事蹟，越是描繪得鉅細靡遺，越是朝向垮掉派陰影走去，一夥老莽漢興沖沖走「在路上」，主動去搭建供學者詮釋的框架，輔助所有相關的影響研究。

## (二)、莽漢詩歌（未完成）的語言實驗

暫時撇開可能的影響不談，李亞偉在詩歌語言操作上無比生猛的表現，吸引了大量詩人和詩評家的目光。新銳詩評家李震特別關注李亞偉在詩歌語言「口語化」實驗上的成果，他認為李亞偉以「川東方言」來書寫的現代中文，直接影響了其詩作在口語化方面的突出表現。他指出：「川東方言在兩個意義上使李亞偉的口語回到了母語的境況。其一，一個人的方言在很大程度上是他無意識的存在形式，因為方言是一個人童年時期，尤其是習語時期的語言，那個時期的語言是最真實、最純潔、最富於表現力、最接近詩性的。其二，一個地區的方言，尤其像川東這樣原始文化生態保存相對完好的地區的方言，在很大程度上保留著人類早期語言所代表的思維習慣，也就是人類童年時期或習語時期的一些思維習慣。這種思維習慣要比高度文明化、理性化的思維方式更接近詩性的言說」<sup>①</sup>。李震這番見解可能有他的道理，方言對書面語的影響力不容小覷。

川東方言的主要影響元素至少包括三個項目：語詞、語法、語調（敘事

---

<sup>①</sup> 李震：〈重讀李亞偉〉，收入《豪豬的詩篇》，頁 244。

節奏)。不過，從語詞應用來說，李亞偉的莽漢詩歌跟其他詩人的莽漢詩歌之間，沒有因方言的融入而造成明顯的差異；只有少部分名詞運用上的不同，本來每個地方都有自己的一套對事物的名命。其次是語法，從上節所引的〈蘇東坡和他的朋友們〉和〈硬漢們〉來檢視，實在很難判定它為川東方言的表現，只能讓讀者感受到一種口語化的敘述，即使用北京普通話來朗讀，似乎不會產生語感的流失。以李震在文中引述的——「若干年後你要找到全世界最破的／一家酒館才能找到我／有史以來最黑的一個夜晚你要用腳踢才能發現／不要用手摸，因為我不能伸出手來／我的手在知識界已經弄斷了／我會向你伸出細微的呻吟」<sup>①</sup>——詩句來看，也讀不出普通話以外的異質（川東方言），這幾句詩的敘述算是相當自然、輕鬆，跟大白話沒什麼兩樣，唯獨最後兩句別有深意，不是光靠字面的聆聽（因為是口語），就可以明了的。韓東、伊沙等人的口語化詩歌，也差不多如此。

川東方言究竟有沒有在李亞偉莽漢詩歌產生決定性的影響，很難辨別，更難論證<sup>②</sup>。李亞偉的敘述語調／節奏產生了鮮明的變化，才是最重要的事實。語調和節奏的定位，一半來自詩人對本身的敘述身分（或姿態）的形塑與認知，另一半來自題材的特質。換言之，當李亞偉決定創作或「炮製」<sup>③</sup>

<sup>①</sup> 李震：〈重讀李亞偉〉，收入《豪豬的詩篇》，頁 244。

<sup>②</sup> 四川詩人周倫佑曾針對敬文東的「川東方言」之說，提出質疑：「就我的經驗而言，四川方言對四川詩人寫作的影響是不明顯的。在川文化的區域內有很多種方言：成都方言、重慶方言、西昌方言、自貢方言、樂山方言……每個地區下面又有各種不同的小方言，都是很不相同的（比如川劇高腔就是以自貢方言為基礎的）。還有，就我所知，80 年代的四川詩人（包括我自己），沒有一位是用四川方言（或詩人家鄉的方言）寫作的，依據的基本上是以《現代漢語詞典》為規範的普通話系統。」〔詳見安琪：〈第二屆柔剛詩歌獎得主周倫佑答詩人安琪問〉，《詩生活》2010/03/28，〈<https://www.poemlife.com/index.php?mod=showart&id=59747&str=937>〉，檢索：2019/05/21〕

<sup>③</sup> 「炮製」是李亞偉用來界定莽漢詩人的寫作行為的「專用詞」，它具有模式化、典範化，甚至樣板化的含意。（一如前文所引——『『莽漢』詩人們普遍炮製出一種名詞密集、節

出一首莽漢詩歌，他得先將自己的敘述意識定位在「流氓（性格）」上面（形同進入流氓的「乸身」），讓放蕩不羈的人格驅動筆下的漢語，語言的粗暴感，是彰顯莽漢身分的不二法門，對道德規範的衝擊與顛覆，都是很重要的搏鬥姿態（形同把架打到詩裡去）。一切變得無法無天，肆無忌憚。莽漢詩歌的操作原則大致如此，它可以讓同仁相互學習、複製，故名之為「模式」。口語化敘述是極為重要的，少了它，就莽不起來。

李亞偉認識到口語化的重要性，因此成功寫下〈硬漢們〉、〈中文系〉等膾炙人口的詩篇，但他不明白長句的作用——尤其不明白金斯伯格為何要用上超長的詩句來表現其「嚎叫」。在缺乏足夠的學術研究成果的支援下，相信當年的每一位莽漢詩人都沒能讀懂金斯伯格寫下這兩句詩背後的沉痛：

I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving  
hysterical naked,  
dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an  
angry fix,<sup>①</sup>

我看見這一代最傑出的頭腦毀於瘋狂，挨著餓歇斯底里渾身赤裸，  
拖著自己走過黎明時分的黑人街道尋找狠命的一劑，

這是全詩的開頭，幾乎是「最短」的兩句。光讀這兩句詩，沒法感受金斯伯格在長句上的經營意圖，但這些詩句卻是鏈結了詩人的內心與大時代氛圍，由此可以感受到詩人對麥卡錫主義的餘悸，對知識和知識分子的存在危機。這種強烈的感受力，即是大時代下的產物，一如北島早期的朦朧詩。這一點，

---

奏起伏的長句式詩歌，如我的〈闖蕩江湖〉、梁樂的〈祖父〉〈中醫〉等，再次形成了模式」。）

<sup>①</sup> Allen Ginsberg, *Collected Poems 1947-1980*. New York: Harper & Row. 1984. p.126. [按：中文由本人自譯]

並非李亞偉等第三代詩人願意去面對的宏大議題。這就形成雙重的「文化過濾」(cultural filtration)，一半來自第三代詩歌的創作思念，一半來自異質文化的隔閡。金斯伯格的長句，在李亞偉眼中，完全是「去背景之後」的單純形式實驗，當他讀到〈嚎叫〉中的超級長句，僅僅感受到句構形式上的震撼。好比這兩行：

who jumped off the Brooklyn Bridge this actually happened and walked  
away unknown and forgotten into the ghostly daze of Chinatown  
soup alleyways & firetrucks, not even one free beer,  
who sang out of their windows in despair, fell out of the subway window,  
jumped in the filthy Passaic, leaped on negroes, cried all over the  
street, danced on broken wineglasses barefoot smashed  
phonograph records of nostalgic European 1930s German jazz  
finished the whiskey and threw up groaning into the bloody toilet,  
moans in their ears and the blast of colossal steam whistles, <sup>①</sup>

他們縱身跳下布魯克林大橋這確有其事然後悄悄走開遁入霧濛濛  
的窄巷和水龍忘在唐人街的精神恍惚裡，甚至顧不上一杯免費  
的啤酒，

他們在窗臺上絕望地唱歌，翻過地鐵窗口，跳進骯髒的巴塞克河，  
撲向黑人，沿街號哭，在破碎的酒杯上赤腳舞蹈，摔碎三十年  
代歐洲懷鄉的德國爵士樂唱片喝光了威士卡呻吟著吐入血污  
的廁所，小聲地嘆息而震耳欲聾的汽笛忽然響起，

對一個高壓的苦悶時代，詩歌句式的擴張性延展以及對道德意念的猛烈衝撞，是詩人內心的雙重追尋，金斯伯格相信唯有在長句中才得到淋漓盡致的

---

<sup>①</sup> Allen Ginsberg, *Collected Poems 1947-1980*, p.129. [按：中文由本人自譯]

實踐，所以「他運用了惠特曼式的澎湃起伏的長詩行，將超驗世界同現實世界相聯結，將神秘的體驗與城市中的苦痛相結合，他的詩夾雜著憤怒、激情、痛苦、恐懼、夢境、滑稽、神秘，衝破了現代派文學的束縛。他接受了詩歌的形式是一個發現過程這一觀念，並將其推向幻覺和自白的極端」<sup>①</sup>，可惜李亞偉沒有獲得足夠的學術研究成果之輔助（也沒有毒品助他產生類似的寫作幻境），始終無法進入金斯伯格的思維世界，本身也找不到相應的創作主題，這項超長句式的實驗，到頭來竟傷害了李亞偉原本的敘述風格，從1987至1989年間的創作仍舊無法擺脫這道陰影，反反覆覆的在長短句之間衝撞，甚至寫下如此粗糙的段落：

我和戰爭加在一起成為槍，加在美女上面成為子彈，加在年齡的下面  
成為學者

這樣，好事不出門，壞事傳千里把我傳出了學術界

我的一生就是2+2得4、4+4得8、8+8得16的無可奈何的下場<sup>②</sup>

這個超長句式沒有產生任何正面的藝術效能，事實上，它們只是很多短句的串連體，拖垮了李亞偉的方言敘述，讓它變得極為乏味、瑣碎、冗長。詩寫到這個地步，不得不停下來反省，重新尋覓一個值得大書特書的主題，一個讓詩歌語言獲得再生的契機。

1992年冬天，李亞偉終於找到值得全力以赴的主題和方向，他說：「我想用100首短詩來講述辛亥革命至文革這段歷史，內容涉及孫中山、蔣介石、毛澤東等歷史人物以及白話運動、軍閥割據、北伐、留洋、抗日、肅反、鎮壓反革命、上山下鄉等歷史場景。」<sup>③</sup>

<sup>①</sup> 李增：〈開創「垮掉派」詩歌的神話——試析艾倫·金斯伯格的〈嚎叫的創作過程〉〉，《中山大學學報〔社科版〕》1998年第1期，頁80-81。

<sup>②</sup> 李亞偉：〈寺廟與青春〉，《豪豬的詩篇》，頁148。

<sup>③</sup> 這是「卷八：革命的詩」的卷首〈題記〉，《豪豬的詩篇》，頁149。



這一輯充滿雄心壯志的組詩叫：〈旗語〉（1992）。<sup>①</sup>

李亞偉試圖透過這一次宏大題材的書寫來調整本身的敘述語言，打造出重新的敘事姿態，〈旗語·第一首〉在讀者眼前鋪展開來的，即是一幅有別於李亞偉舊作的畫面：

這片陸地是最後一支海軍巨大的鰭  
上面插著桅桿、旌幡和不可動搖的原則  
望遠鏡在距離中看到了領袖和哲學帶來的問題  
它倒向內心，察看疾苦和新生事物的來意  
我的美德和心病也被火星上的桃花眼所窺破

這片陸地是一隻注視和被注視的眼睛  
它站得高，看得遠，也被更遠的蒼草所看見  
猶如遠航歸來的船，水手和人群中的眼睛互相發現  
唯一看不清楚的是死，是革命前的文字<sup>②</sup>

這首詩在重新建構一個剛性的、明亮的意象系統，以便安頓一些抽象的意念和歷史情境，李亞偉捨棄了流氓語調、嚎叫的超長句構，融入些許哲理詩的氛圍，借此調整出新的敘述語言，即非完全的口語，也不會太過凝練如朦朧

---

<sup>①</sup> 這一組十八首的詩作，後來易名為〈紅色歲月〉，先後收入李亞偉：《紅色歲月》（台北：秀威，2013），頁 91-117，以及李亞偉：《酒中的窗戶：李亞偉集 1984-2015》（北京：作家，2016），頁 166-186。後面這兩個版本是兩次不同的修訂版，李亞偉喜歡修改舊作，越晚結集的詩集越不可靠。本文想保留其原貌，故以《後朦朧詩全集〔下卷〕》為引述依據。

<sup>②</sup> 李亞偉：〈旗語·第一首〉，收入《後朦朧詩全集〔下卷〕》，頁 45。李亞偉在其詩集《豪豬的詩篇》裡收錄了此輯組詩，僅標示出卷名「卷八：革命的詩」，略去了〈旗語〉之名，直接以〈第一首〉～〈第十八首〉為篇名（到了《酒中的窗戶：李亞偉集 1984-2015》又易名為「紅色月月（殘稿）」）。如此一來就跟「卷十一：河西抒情」的〈第一首〉～〈第六首〉的篇名重複。本文採用以〈旗語〉為名的版本。

詩的詩句。以往常常曝光過度的「我」，如今退隱到敘述畫面的兩側，讓意象說話，留下寬敞的想像空間，給讀者臆想何謂「被更遠的蒼草所看見」？蒼草是遠航者的勇氣和憧憬？還是對未知事物的追尋意識？當他指出「這片陸地是最後一支海軍巨大的鰭」的時候，儼然開啟了一個龐大的命題，歷史的縱深感重返中國當代詩人的筆下，垮掉派的浪蕩書寫消散了，後現代的也找不到進駐的制高點。這首詩長短適中，在歷史的抽象與具象之間，開拓出自己發聲的位置，算是令人振奮的開始。

如果將這輯組詩比喻為一支艦隊，那麼〈旗語·第八首〉即是偏離「舊航道」（莽漢詩風）最遠的一艘巡航艦，李亞偉在此稍稍融入了古典元素：

偏安在貝殼裡的朝代忘記了江湖

在棕櫚下的沙灘上

在草帽中的睡夢裡

螞蟻的城堡敲響了遙遠的鐘聲

正午陽光的金箭直接射中小小的京城

逐鹿中原的大道上那叫武的少年縱馬北上

隱居在瞌睡裡的貴族忘了刀兵

在蠶繭裡的島嶼上

在槐樹上空的藍天裡

雁陣的尾部吹響了悠長的號角<sup>①</sup>

行之有年的口語化策略，不再強勢主導李亞偉的詩歌創作，他放緩了節奏，放軟了意象，進入寧靜的敘述畫面，如此細膩、優美的視覺性構圖在李亞偉詩歌（甚至整個第三代詩歌）中絕對是個異數，彷彿一座「小小的京城」，

<sup>①</sup> 李亞偉：〈旗語·第八首〉，收入《後朦朧詩全集〔下卷〕》，頁 51-52。

不斷在收斂過去張牙舞爪的氣焰，以及粗暴的修辭語言。京城必須是厚重、沉穩的。「雁陣的尾部吹響了悠長的號角」，暗示了李亞偉嶄新的征途，他隱約捕捉到一個值得嘗試的方向。百年大歷史只是借用的舞臺，在大事與大事之間，常常讀到李亞偉的心境寫照，以及語言的蛻變。

寫到〈旗語·第十八首〉，李亞偉不禁流露出一些自傳性色彩：

我坐在大樹下，回憶著浪蕩的青春  
正當陽光耀眼的中午  
在海灣，信風播撒著海鷗的花粉  
一隻鐘粗暴地走動  
一隻蘑菇在傾聽海灣對面磨坊的聲音  
而在海上  
我看見巨大的雲朵正把時光吸上藍天<sup>①</sup>

長期以粗暴狀態四處衝撞，慢慢因年歲和心境的老化而逐漸失靈的莽漢口語，在這種敘述語調中獲得相當理想的調校。李亞偉終於找到安頓心思、調理語言的方式。有部分跟李亞偉同時出道的第三代詩人，在 1990 年代主張「中年寫作」，背後也隱藏了相同的心境轉變因素，昔年的先鋒詩筆沉穩了下來，重新打造泱泱大度的語言氣象。從這十八首詩的語言表現來看，李亞偉已徹底脫離垮掉派的陰影，可惜不知何故中斷了這輯組詩的創作，下海從商去了。這項空前的創作藍圖，只留下十八首絕後的殘卷。

1992 年春天定稿的〈旗語〉組詩十八首，是李亞偉在第一個創作詩期（1984-1992）的尾聲。沉積九年後，自 2001 至 2003 年間發表的新作，少了這股創造性的企圖，或先鋒詩歌最起碼的實驗精神，實在乏善可陳。

---

<sup>①</sup> 李亞偉：〈旗語·第十八首〉，收入《後朦朧詩全集〔下卷〕》，頁 60-61。

## 結語、陰影裡的明滅

「口語化」是第三代詩歌成功崛起的重要關鍵之一，一整個世代的頂尖詩人得以突破朦朧詩的美學重圍，取得自己的地位。不過，詩歌的口語化策略往往是利弊相見的，有關第三代詩歌在口語化創作趨勢中，所產生的負面效應，李震提出了嚴厲的批評：「沉重與苦澀已經使現代詩歌違背了自己的本性，本應不斷復活人的天性，使人的天性在愉快中健康發展的詩歌藝術，在現代詩人的語言中變成人類天性的牢籠。有的打著『平民意識』『口語化』的旗號一再稀釋詩歌的藝術濃度，最終將『平民意識』變成了『平庸意識』，將『口語詩歌』變成了『口水詩歌』。我正是在這樣的情景中認識李亞偉詩歌帶給我的愉快的」<sup>①</sup>。李亞偉的口語化創作是第三代詩人中最耀眼的，其中首要的成分即是莽漢意識下催生的那種十分粗鄙的敘述語調。不論這種莽漢敘事究竟是一種純粹原創性（跟垮掉派無關）的詩歌語言，或者它是垮掉派陰影裡的再創作，其風格之強烈，實在很難被讀者忽視。

李亞偉高度重視其詩歌語言的實驗，在很短的時期內完成巨大的蛻變，其中垮掉派的影響先後產生了不同的效應。在〈中文系〉、〈硬漢們〉的創作階段，他間接或直接吸收到垮掉派的行為意識，由此形塑出叛逆、頹廢、敗德書寫的戰鬥姿態，將莽漢詩歌推上高峰。隨即他進入〈嚎叫〉式的超長句構的創作實驗階段，原本靈活的口語敘述離開了現實的生活舞臺，離開了詩人的個性化書寫，豐沛的語言活力陷入空洞的長句泥淖當中，喪失了所有的語言優勢。其後幾年的盲目摸索與徘徊，導致先鋒性的詩歌語言，產生了巨大的疲憊感。直到〈旗語〉組詩才重建了另一種嶄新的發聲姿態，可惜大業未竟。

<sup>①</sup> 李震：〈重讀李亞偉〉，收入《豪豬的詩篇》，頁241-242。

當年才二十一歲出頭的新銳詩人李亞偉，仰賴天分來創作，他沒有真正進入垮掉派或任何文學理論的核心，也沒有一個風雲際會的大時代來催化他的情緒、深化他的思想，光憑著自己對大師作品的體悟與契合，一度有很好的表現，即便在大師的陰影中，依舊可以發出自己的光芒。可惜李亞偉未能察覺到創作題材（以及更深層的內在追尋）對語言實驗的支援作用，在多年的空轉之後，創造力很快便衰竭了。

其次，李亞偉過度強調了莽漢主義（詩歌運動）的行動模式，非但不能強化莽漢主義的藝術結構，反而模糊了莽漢詩歌的價值，諸多莽漢行動（和宣言）正好淪為垮掉派影響研究的主動證據。莽漢詩歌結束之後，莽漢行動卻在李亞偉等人的憶舊文章，以及五花八門的訪談文字當中，不斷增值、不斷累積、不斷膨脹，在很大程度上遮蔽了莽漢詩歌的藝術成果。

其三，日益豐碩的回憶錄和民間史料，悄悄形成一個廓輪清晰的詮釋陷阱，李亞偉的莽漢詩歌和言論，自行走進垮掉派的巨大陰影底下，連帶日後陸續面世的相關評論文章，也很難倖免。本文借用比較文學的影響研究方法，在此陰影／陷阱裡進行細部的考據，從混亂的戰場（各家論述）中清理出一條道路，說明李亞偉跟垮掉派之間「可能最高」的一種影響過程：李亞偉等人受到垮掉派的刺激和啟發，開啟了內在的土匪性格，落實到詩歌創作裡去，自成一派風格。其後，李亞偉在〈嚎叫〉的長句陰影底下，歷經了一場遍體鱗傷的詩歌語言萃煉。在此，必須再次強調：相對於垮掉派在理論層次的複雜度和思想的深度，李亞偉等莽漢詩人的詩歌創作和詩歌運動，顯得莽撞、粗淺、狹隘。至於過度張揚的行動性，反而暴露了它的屬性和動力來源：「青春期」的肉身和熱血。莽漢之根本，隱含著莽撞的因數。

一言以蔽之，莽漢主義絕對不能等同於垮掉派。

莽漢主義即不等於「中國垮掉派」，垮掉派更不能比作「美國莽漢」。

兩者之間的運動規模、思想深度、創作理念，完全不對等，莽漢主義詩

歌只是美國垮掉派文學對中國影響之下的一項「在地化」創作成果。李亞偉在垮掉派大師陰影裡的「明滅」，則是深具討論價值的一項影響研究。

## 第四節、「房山想像」的美學省思與語言調校

### 前言、此路不通

從宏觀角度來審視第三代詩歌的美學理念，可歸納出兩項主要的特徵：「歷史的平面化」和「敘述的稗史化」。「歷史的平面化」是第三代詩人決然拋棄與之無關的文革主題，以及朦朧詩人奮力追尋的史詩意識等宏大創作，轉向個人的現實生活內部，是一種從「一代人」逃向「一個人」的創作意識之轉變，全面卸載詩人作為大時代之代言人角色，以及任何不必存在（或世襲）的詩史改革之「天命」。於是國家的「大歷史」從個人的「小生活」範疇裡退役，詩歌還原到更單純的創作狀態。

與此一脈相承的理念是「敘述的稗史化」，主要包括語言、題材、敘述視野等三大創作要素。第三代詩人放棄了朦朧詩較關注的意象營構，把生活中的平凡事物引入詩中，用世俗的瑣屑以替代朦朧詩的崇高與嚴峻，形成一股反文化、反變形的逆崇高書寫。

在上述兩大創作趨勢底下，龍蛇雜混的第三代詩歌，存在著許多具有獨特創作主張的詩歌流派，以石光華（1958-）、宋渠（1963-）、宋煒（1964-）、楊遠宏（1945-）、劉太亨（1963-）等人為主的「整體主義（詩派）」，是一個非常值得關注的案例。這個詩歌群體創辦於1984年（歇止於1989年），來自第三代詩歌的大本營——四川。

這一群因志趣相投而紮堆的新銳詩人在〈整體主義藝術宣言〉中提出其創作理念：

藝術的永恆與崇高在於它不斷地將人的存在還原為一種純粹的狀態。無論這種狀態是生命自身的回憶，還是對無限的可能性那種深刻的夢想，都將人投入了智慧的極限，即情感的、思辨的、感覺的，甚至黑暗河流底部潛意識的等，各種靈性形式聚合成的透明的意識，這種狀態同時又顯示為既無限孤獨又無限開放、既內在又外在於心靈的生命體驗。<sup>①</sup>

當整體主義宣言高舉「永恆」與「崇高」的字眼時，乍看之下，似乎已經脫離第三代詩歌的主流思維，甚至超脫於現實／日常生活之上，追求一種以感性為基礎的存在狀態。事實上，這個詩歌群體最早期的創作角度和策略，依舊籠罩在上述兩大趨勢之下，真正產生主題反省和美學調校作用的是較後期的詩作。至於「整體主義」的名號，不過是一個順勢而生的念頭，跟西方整體主義沒有關聯性<sup>②</sup>，故在此存而不論。

---

<sup>①</sup> 整體主義：〈整體主義藝術宣言〉，收入徐敬亞等編：《中國現代主義詩群大觀 1986-1988》（上海：同濟大學，1988），頁 130。根據編者所注，這篇幾百字的宣言，是 1986 年底重新寄給編輯的，並非 1986 年大展時的原稿。〔詳見《中國現代主義詩群大觀 1986-1988》，頁 131〕

<sup>②</sup> 石光華在訪談中曾經提到：「辦《現代詩內部交流資料》的時候，因為有莽漢主義，當時沒有非非主義，我跟宋渠宋煒說，我們也弄一個主義嘛，……不然宋渠宋煒你們永遠是楊煉江河的餘黨，……平時談得最多的就是整體——整個自然整體生命是個整體，存在本身是個整體。就用整體，整體主義。當時我們以為自己創造了一個詞語。……（後來）我們才發現實際上整體主義這個概念早就在西方哲學裡提出了，只是他表述的含意呢跟我們當時的表述有些不同。」〔詳見楊黎：《燦爛》，頁 398-399〕。以四川整體主義詩群長期以來在詩論方面的平庸表現來推斷，他們自創名堂（卻無力展開有系統的詩學論述）的可能性相當高。這種「揭竿」行徑在第三代詩人群體中十分常見，幾乎形成風氣。

「將人的存在還原為一種純粹的狀態」，這種理念太抽象，說易，行難。比較具有代表性的書寫方向，是石光華在〈丹青生〉(1987)一詩中所描述的古代文人和隱士的生活意趣——「更多的日子是飲於城外／賣幾個草字，換一罇好酒／步履斜進吹簫的人家／醉至三更／在西壁上畫一隻青雀」<sup>①</sup>。完完全全屬於前現代社會的生活樣式，或美其名為「古典中國想像」，其中顯現的生命哲學是「與世無爭」的隱士心境，超越於物質文明之上，追求性靈的清明與自由。

同屬整體主義的宋渠、宋煒兄弟，在創作趨勢上走的是同一條道路，在1980年代中期聯名發表的〈大佛〉，初步顯露了他們強烈的「古中國」文化情結，以及楊煉在「史詩」創作方面的影響：「說了些什麼呢在古中國 原始世界的中央 彷彿生命就在這智慧聚合的瞬間壯大了無數個世紀」<sup>②</sup>，這種思維和敘述模式，相當吻合當時那股火熱的史詩創作風潮，「文化」乃大寫的宏詞，現代漢詩<sup>③</sup>過度承載了有關古代文化的思辨工程。

幾乎同期寫就的〈大曰是〉，即可讀出宋氏兄弟在古典文學上的造詣，如何影響了他們的文化視野和詩歌語言：「散而復聚的五百麻衣正踏著歌陸行，聯袂築邑，串身為尺，劃界分境。聚於黃旗的甲子便在高

---

<sup>①</sup> 石光華：〈丹青生〉，收入萬夏、瀟瀟編《後朦朧詩全集〔上卷〕》(成都：四川教育，1993)，頁480。這首詩乃〈大師〉(組詩五首)之一，與之風格相近的重要詩作為〈門前雪〉(組詩五首)，也是一篇同類型的佳作。

<sup>②</sup> 宋渠、宋煒：〈大佛〉，收入上海文藝社編：《探索詩集》(上海：上海文藝，1986)，頁110。宋渠、宋煒一直都以兩人聯名的形式發表單篇詩作，雖然編有少量油印的詩集幾種，但沒有正式結集出版，至於那些散見各種詩刊和詩選裡的詩作，有一部分沒標示的創作年分，只能大致推斷它們的時間座標。

<sup>③</sup> 本文所用「現代漢詩」一詞，主要是為了跟「古典散文」、「古代漢語」作對照。在此，「現代(漢詩)」的時間範疇涵蓋「中國現代詩史」(1919-1949)和「中國當代詩史」(1949-)。



墉之上招展如手，捏算出曆數和節氣：第七日躬耕動土，第七日地震方始……」<sup>①</sup>。仿倣古典散文的敘述節奏，完全主宰了此詩的面貌，甚至瓦解了〈大曰是〉作為一首現代漢詩的藝術特質。這首過度運用（或誤用）古代漢語的現代漢詩，說明了宋氏兄弟（以及較主流的第三代詩人）如何在短短的幾年之間，進行了許多大膽且必要的創作實驗。

第三代詩人顛覆了朦朧詩美學，總得提出一些新的典範，這股創作的焦慮是一種鞭策，也是煎熬。

〈大曰是〉印證了一個事實——「此路不通」，它不但悖離了第三代詩歌最初提出的口語化、平淺化與日常化創作理念，同時失去現代漢詩的語言活力。古典的胡同裡，宋氏兄弟走得太深太遠，到了車馬絕跡的死巷。這個實驗結果迫使宋氏兄弟不得不撤退，再轉個彎，改用平易近人且略帶書齋味道的敘述語言，拐進「擬古意境」的道路，於是產生了最具代表性的三輯組詩——〈家語〉（組詩十首，1987/04/23~04/27）、〈廬內的詩和迷信〉（組詩十首，1988/08/03~08/22）、〈戊辰秋與紫氏在房山書院度日有句，得詩十首〉（組詩十首，1988/09/15~09/24）。它們代表了宋渠、宋煒的創作顛峰，同時也反襯出第三代詩歌在詩歌藝術改革中所衍生的，比語言革新更為深層、迫切的問題——詩歌意涵的空洞，以及主體精神的貧瘠。

### （一）、擬古之道與敘述的稗史化

從人文地理學角度來看，天候地勢對在地居民的文化習性與思維模式，有十分深遠的影響。以北京為根據地的朦朧詩人群，面對巍巍皇城以及八百

<sup>①</sup> 宋渠、宋煒：〈大曰是〉，收入《中國現代主義詩群大觀 1986-1988》，頁 133。

年帝都所象徵的中央政權，在天子腳下，思考的焦點往往脫不了家國大事。越是重量級的詩人，越免不了去面對、去回應時局與政權，不管對抗或屈從，總是要表表態。四川乃僻壤窮山，崛起於峰巒之間的第三代詩人剛好錯過文革的思想衝擊，在新時期改革開放的太平氛圍裡，下筆為詩，想的不會是天下，而是詩裡的天地和自己。四川的崇山峻嶺將詩人的視野和心志壓縮在幾個抽象的焦點上，所謂的天下，不過是紙上的詩壇風雲。

宋渠和宋煒出生且居住多年的沐川縣，位於四川盆地的西南邊緣，小涼山餘脈的五指山北麓，山坡地占全縣土地面積百分之九十七，森林覆蓋率近七成，是個典型的山野小鎮。沐川距離成都二百五十公里，古為彝地，均為部落，目前人口不到三十萬。在 1980 年代，沐川還很封閉，足以形成一種跟現代都市文明清楚區隔開來的山林視野和隱士心境，宋氏兄弟的〈家語〉正是這種文化語境下的產物。

從創作時間點來看，當時風行全國的「尋根」熱潮很可能是〈家語〉的重要靈感來源，尋根意識讓宋氏兄弟放棄天馬行空的高蹈實驗，或大而無當的史詩實驗，停下來，思考腳底下踩著的土地。這裡談的不是鄉土文學，而是土地上的文化還原。

相較與〈大佛〉和〈大曰是〉對宏大主題的刻意追求，而衍生出來的——敘述節奏浮躁和意象系統臃腫——問題；〈家語〉則表現出令人耳目一新的風格——「擬古的隱士心境」。

〈家語〉一詞極可能取自《孔子家語》（亦簡稱《家語》），或許也隱含《國語》記言為主兼及記事之意。宋氏〈家語〉的撰述，在其「房山書院」名堂與概念形成的前夕，位於沐川山林野鄉之中，實無大事可書，所謂〈家語〉，頂多是對自己家園的眾多瑣事和心境的記述。平民百姓，豈有大事可述？相對於朦朧詩的國族大業，蝸居沐川的宋氏兄弟能寫的〈家語〉，僅止於「一戶之稗史」。若將日常生活的經歷照實寫來，鐵定乏善可陳，所以宋

氏兄弟大膽設定了仿古的人物與時空，讓古樸的空間質感與內容，激化語言的實驗效果，從大而無當的宏觀文化敘述，回歸到合院書齋的生活描述。這是退守山林的第一步。

〈家語〉組詩的第一首是〈1.候客〉，寫了一則處處留白的故事：

一個渡海前來看我的人  
如今打馬從門前經過  
他手裡捧著一隻司南  
轉入偏西的後山  
我對他無話可喊  
只在簷下拴起互擊的刀片  
又掛出門燈  
然後以袖拂塵，打點鋪房  
靜靜地等他回來<sup>①</sup>

這首詩的開端就只說了四句：「一個渡海前來看我的人／如今打馬從門前經過／他手裡捧著一隻司南／轉入偏西的後山」，把敘事時空往前一推，推到指南針還稱作「司南」的古代，友人騎馬而來。不禁讓人好奇的是，為何「來看我的人」卻「打馬從門前經過」？去後山幹什麼？這些訊息作者不打算交代，對「我」而言，那不重要。「我」只需專心佈置好一切，「靜靜等他回來」。人物、事件、器物（尤其司南與門燈），都是前現代的，它的朝代卻無法錨定<sup>②</sup>，事件本身也不具備任何重要性。「一個渡海前來看我的人」只是一個引子，作者真正要表現的是閒逸、悠然的生活狀態。全詩十七行，「我」的舉止從容、舒緩，把大半天時光消磨在候客的過程當中，字裡行間流露出自得

---

<sup>①</sup> 宋渠、宋煒：〈1.候客〉，收入《後朦朧詩全集〔下卷〕》，頁 202。

<sup>②</sup> 假如沒有過於老舊的「司南」，此詩的時空座標可錨定在二十世紀前半葉，社會環境的硬體建設跟晚清同樣落後的鄉下村鎮，仍然可以符合本詩的敘述。

與享受，且毫無牽掛。這首詩的語言很能夠表現敘事主體的山居心境，擬古的生活題材成功地將敘述語言從高度古典散文化的軌道牽引回來，在一件想像的（前現代的）舊事中，獲得更自然的演出。這讓宋氏兄弟得到很大的鼓舞，於是一連寫了十首短詩，徹底捨棄〈大佛〉和〈大曰是〉那種以冗長句型和繁複意象堆積而成的長篇巨構。

組詩發展到第二首〈2.病中〉，稍微加強了與世無爭的味道：

入冬後家人們在內堂生病  
細飲黃酒，藥力深長、細緻  
門外有大隊的人馬經過  
鐵器相碰，不時撞到刷白的院牆  
我們闔家安居，不為所動  
一色以布纏頭  
在土漆的傢俱中生活  
思量舊日的業績  
這樣足不出戶的日子多麼來之不易  
讓人圍住烤火的爐灶  
又可以搓手取暖  
無一多事可做<sup>①</sup>

這個段落充滿古典的、工筆的細節，以及豐富的居家生活想像。誠如詩中言「細飲黃酒，藥力深長、細緻」，幾乎每一個情節片段，都有相當細緻、明確、具體的描繪，不但人物舉止意味深長，空間的視學效果更是特別強烈——當「大隊人馬」從門外經過時，「鐵器相碰，不時撞到刷白的院牆」，即可讀出眾人所執的長兵器，在窄巷中擦牆而過，那牆只是普通百姓草草刷白

---

<sup>①</sup> 宋渠、宋煒：〈2.病中〉，收入《後朦朧詩全集〔下卷〕》，頁203。

的院牆。刀兵險惡，近在咫尺，但「我們闔家安居，不為所動」。作者完全沒有交代究竟門外呼嘯而過的是獵戶、馬賊或官府兵馬，反正一切與之無關。「不為所動」一句是全詩最關鍵的心態，由此顯示出對兵馬之事早已司空見慣，還很肯定與自己絕對無關（非富非貴，豈能成為馬賊的目標；與世無爭，沒有仇家會上門）。是的，與世無爭方能「闔家安居」，於是我們讀到作者如何「在土漆的傢俱中生活」的種種細節。此詩的語言比第一首更能讀出作者的書寫策略。

〈大曰是〉所仿倣／再現的古典散文，只是皮相，食古而不化，形成閱讀障礙；從〈候客〉到〈病中〉，宋氏兄弟並沒有真正口語化（如韓東或李亞偉的完全口語狀態），反而把古典散文的韻味帶入現代口語之中，古今相融，詩歌語言反而變得更加凝練，和沉穩。如此一來，此詩企圖營造的山居意境，才能達到最理想的效果。

第三首〈3.好漢〉是另一項考驗。逍遙閒適、不起波瀾的山居歲月，多寫幾首就會彼此複製，因而走調，詩人必須創造小規模的衝擊，來啟動詩的內容，但又不能產生太大的起伏，必須維持一種「靜中之動」。於是有了這場危機：

這些天大風稍斂  
 幾輛馬車停在我家門前  
 一批彷彿面善的人手提禮盒  
 神色嚴峻而親切  
 其中一個拿出絲綢和玉器  
 形貌古舊，觸手溫暖  
 請我隨他們  
 同走天涯  
 以秤分金

去天下所有上好的店舖裡

換幾套衣服穿穿<sup>①</sup>

凡塵俗事終於跨越門檻，不速之客貿然登堂，「闔家安居，不為所動」的生活會不會忽起波瀾呢？這首詩添了幾分江湖味道，來者沒有言明身分，「彷彿」一語比較像在暗示「面善心惡」，但來者出手大方，「請我隨他們／同走天涯／以秤分金」。明明就是準備幹一些不法勾當，卻說得很動聽，特別是：「去天下所有上好的店舖裡／換幾套衣服穿穿」，十足江湖好漢的口吻，豪氣與匪氣兼具，根本就是從水滸傳裡吆喝出來的行話，非好漢不能出口。詩中短短數行，竟能寫出大盜的豪氣，真不容易。這夥好漢闖入「闔家安居」的生活，「我」能否「不為所動」呢？該如何讓這群好漢盡興而歸，又無損自身的安寧？這首短詩借盜匪之訪，在寂靜中揚起塵埃，進而產生充滿吸引力與戲劇性的情節。匪進匪出，二十三行，毫無冷場。

一連三首，各具風貌，但骨幹裡的超然出世之心境始終不變。其後，又有〈4.門戶之見〉、〈5.平常〉、〈6.無為〉、〈7.風城的居事〉、〈8.書卷〉、〈9.內心生活〉、〈10.家語〉等七首短詩，從「萬境通明／世事從容無慮」<sup>②</sup>到「相守糧食／精心安排一日三餐」<sup>③</sup>，寫得正是山居心境和處世態度，在虛構的時空內容中，彷彿讀到作者自身的生命哲學，以及沐川山野小鎮的古樸和單純。

宋氏兄弟放棄了中國古代文化的宏大敘事，另闢途徑，建構出一個擬古的山居舊事，十首短詩各司其職，貫穿整輯組詩的是「與世無爭」的隱士心境，以及「不為所動」的處世態度，若少了這一層設計，宋氏兄弟的語言實驗便失去可以棲止的所在，淪為空洞的大敘事。

<sup>①</sup> 宋渠、宋煒：〈3.好漢〉，收入《後朦朧詩全集〔下卷〕》，頁204。

<sup>②</sup> 宋渠、宋煒：〈7.風城的居事〉，收入《後朦朧詩全集〔下卷〕》，頁208。

<sup>③</sup> 宋渠、宋煒：〈9.內心生活〉，收入《後朦朧詩全集〔下卷〕》，頁210。

第三代詩歌的稗史化書寫，聲勢浩大，成功的例子其實不多。于堅〈尚義街六號〉算是個典範，但在其口語化的敘述策略下，詩歌語言的質地難免較鬆散；〈家語〉組詩的成功之處，在於將語言口語化的同時，又透過質樸的擬古敘述將語言適度古樸化，兼得古典散文的韻味和現代漢詩的形式／語勢變化，如此一來，敘述中的三大元素——詩歌語言、主體心境、時空內容——得到最理想的融鑄。

如果從「歷史的平面化」角度來看，韓東〈有關大雁塔〉、伊沙〈車過黃河〉都是以類似後現代主義的文化視野，針對中國傳統文化體系的尖銳反思與批判，將深邃的歷史意涵削減到日常百姓的思考水準，以諷刺、顛覆部分朦朧詩人對歷史的過度詮釋。說穿了，這類詩歌的操作只有一套模式，最早期的幾位先鋒出招之後，便難以為繼<sup>①</sup>。這種充滿思想衝擊性的解構與顛覆，屬於「一次性」的創意，產生「大爆炸」效應的幾首典範詩作面世之後，就不能再複製了。第三代詩歌需要更多元的出路，或者重新思考「歷史」究竟是什麼？「歷史」在詩歌創作中還能夠起什麼樣的作用？

當第三代詩歌埋頭於「歷史的平面化」工程之際，先鋒小說卻高度熱衷於尋根寫作，莫言、韓少功等小說家奮力發掘出原鄉文化的傳統精神，將之形塑成非常突出的文學地景。地方的「小歷史」，透過先鋒小說的實驗性創作，獲得全新的面貌，鄉土書寫的層次，也迥異於過去的社會寫實路線，改走馬奎斯模式的鄉土傳奇路線。作家個人的小歷史，或者作家重新發現的地方史，皆足以成為創作的龐大資源。

宋氏兄弟的〈家語〉組詩，沒有引入真實可考的地方歷史事件，他們企圖營構（或虛構）的是一戶人家的小歷史，或稱之為「一家之史」。

---

<sup>①</sup> 近二十餘年來出版的各種中國當代詩選，反覆收錄的都是第三代詩人剛崛起時的成名作，後期的詩作入選率較低。

除了敘述主體的言行舉止與思維活動，經常有家人或族人入鏡，甚至成為一則短詩／故事的重點，儘管都是家常瑣事。在整首組詩背後隱藏著一個「稗史」意識，作為組詩敘事的脊椎，讓前段所述的「詩歌語言－主體心境－時空內容」可以降落在一個相對堅實的基礎上。

1987 年完成的〈家語〉組詩，已初步具備文學地景的輪廓，相較與乏善可陳的都市生活書寫，以及理念先行的後設詩歌，〈家語〉的詮釋視野比同期的第三代詩歌更為豐富。無論是它的小敘事，或心境的書寫，都是一次成功的實驗。

在這輯組詩的創作基礎上，宋氏兄弟在一年後創作了〈廬內的詩歌和迷信〉(組詩十首)。這一輯組首次出現了兩個極為重要的元素／概念——「房山書院」和「柴氏」，宋氏兄弟將它們寫成第一首〈1.與柴氏在房山書院讀幾冊舊籍〉。

「房山書院」其實就是宋氏兄弟為自己住家小院的命名，是「真實的空間」，姑且不論宋氏兄弟究竟是把現實虛構化，或者是把〈家語〉中的虛構意境加以落實，「房山書院」的形成在第三代詩歌的反文化思潮中，顯得突兀，從先鋒詩歌的實驗精神來看，似乎是某種後退。

其次，宋氏兄弟虛擬了「柴氏」的角色。「柴氏」之名，讀起來就有古人的感覺，但從宋氏兄弟及其友人的眾多文章與資料中，都查不到真實的相應角色。若從此詩的敘述中判讀，柴氏比較像「虛構的對話角色」。雖然詩人的「房山書院」與對話者「柴氏」，一實一虛，構成雛型階段的「房山想像」：

在隨時都可以重溫的那些書卷中  
草紙的氣息延續至今  
讓我們想起門外的景色正在接近  
前來倚窗，並且意態慵懶



〔略〕

我們看看這些，不時也相互望望

不說話，在息心的對坐中竟感到隔世的情境

各自心地偏僻，沒有一點相交的打算

這樣暗中出現的兩地其實伸手可及<sup>①</sup>

在整首組詩當中，最重要而且最具發展潛力的正是這一段描述，雖然「我」和柴氏的角色關係尚未定調，字裡行間仍可讀出「二位一體」的玄機。大體上，它沿襲了〈家語〉組詩的敘事基調，在新的主題裡展開大規模的探勘和摸索，測試各種可能，有時變得很抽象：「現在我想到的其實不在言內／它們此刻已流落在外／四下裡風流遍地／庭台和樓閣無一不被灌滿」<sup>②</sup>，有時只能意會不可言傳：「草席在地的一個月／陰氣穿堂而來／〔略〕／我們澄心靜氣，身體裡外相迎／雙肺與脾臟為風氣所動／心旌亦一陣招搖」<sup>③</sup>。空間營構在這輯組詩裡提升到很重要的位置，視覺層次的外在空間和心理層次的內在空間，在很多時候是相互貫通的，風和意念在兩者之間寧靜流動，成為一體，甚至隱含了「氣」的運轉概念。

文本空間的氛圍描述，正是宋氏兄弟逐漸磨練出來的利器，作為這期間的實驗項目之一。

八月下旬才剛定稿了〈廬內的詩歌和迷信〉這一輯過渡性的實驗之作，九月下旬隨即完成另一輯全新的組詩〈戊辰秋與柴氏在房山書院度日有旬，得詩十首〉，歷時兩年共三十首短詩的創作實驗，總算大功告成。

---

<sup>①</sup> 宋渠、宋煒：〈1.與柴氏在房山書院讀幾冊舊籍〉，收入《後朦朧詩全集〔下卷〕》，頁211-212。

<sup>②</sup> 宋渠、宋煒：〈5.靜夜思〉，收入《後朦朧詩全集〔下卷〕》，頁216。

<sup>③</sup> 宋渠、宋煒：〈4.八月四日記數天以前的陣風〉，收入《後朦朧詩全集〔下卷〕》，頁215。

## (二)、房山書院裡的雙重調校

〈戊辰秋與柴氏在房山書院度日有句，得詩十首〉的篇名是百分之百古典的，但它的語言比〈廬內的詩歌和迷信〉更現代、更放鬆一些，時空拉回現代的山林書院，以現代讀書人的胸懷與古典對話。

在此，再次讀到宋氏兄弟的「雙重調校」——（一）將詩歌語言從高度的古典韻味，調整到較具現代感的敘述語調，但仿古的風味不減；（二）將文本中建構的時空從「前現代」山林調整到「現代」山林，但納入更多的古典元素和意象，從當前的詩史位置來重新思考古典的價值。這輯組詩中的敘述主體（我）和首席客體（柴氏）以全部心神沉浸在古典文學的天地，從閱讀的感觸、思緒、心得、意志，到詩人的人格形塑，言說中隱藏了故事，故事中蘊含了經典。眾多虛構的人事物，紛紛在真實的房山書院裡發生。

一改前兩輯組詩的獨白，宋氏兄弟創造了「柴氏」這位寒窗苦讀的舊式文人，柴氏是房山書院的主人，「我」是訪客。歷經前述兩輯組詩的經營，宋氏兄弟終於在此為其詩歌文本中的舞臺正式定型——「房山書院」。這是現實生活與虛構世界中同時成立的書院，如此一來，詩歌中的人物角色和準備辨證的議題，方可獲得明確、堅實的依附。

宋渠、宋煒將沐川的文化地理特質，預設定為房山書院的大背景——這是封閉性的沐川山林書院，表面上遺世而獨立，暗地裡卻心繫當代詩歌的危機與前景。實際經驗告訴他們：在山林，更能夠排除俗世的干擾，專注於「古典元素－現代詩歌」的思考。獨立思考，對眼前這片烽煙四起、論戰不息的第三代詩壇而言，是非常必要的狀態。在沐川房山書院，宋氏兄弟從容地展開一系列的「房山想像」。

在第一首〈1.反對勸學的一個理由〉裡，寫下他們對讀書人／知識分子的天命與抱負、時代角色與功能，以及讀書人的前途等問題，提出詰問：

漫望山道，柴氏，你怎麼還能說  
「書山有路」，且自欺勤奮勞苦  
可以使人們另闢捷徑？  
但見這滿山紅葉，此刻正自飄零無助  
我們肩上的受者，除了這些書頁般的楓葉  
還有那些許多故老的叮嚀與囑託。  
（它們憑藉了什麼，如此安穩  
就像我們青衣上的兩肩補丁？）  
山風習習，你何時才不訴說身家與天下的道理  
以及一介書生的苦心和抱負？  
其實它們都卑不足道，不成文章  
也不可治國安邦，甚至不足自娛；<sup>①</sup>

柴氏是忠實的聆聽者、感性的對話者，有時是作者自己的鏡像，有時則是作者理想中的人格象徵。從前期詩作看來，宋氏兄弟乃寒窗苦讀之輩，偏偏錯過北島等朦朧詩人叱吒風雲的詩歌黃金時代，又不幸生在草莽之地四川而非北京，在 1980 年代末期的沐川鄉下，詩人或讀書人本來都難有什麼大作為，加上此時中國正跨入資本主義社會的急速發展時期，詩歌的社會價值已蕩然無存，到了 1989 年，第三代詩歌作為一場詩歌美學革命的動力完全消失。有很多學者認為這是「新時期」的結束，「後新時期」的開始，這番論調意味著中國社會正在面對一場劃時代的裂變。第三代詩歌，正是受害者。

由此推想，1988 年 9 月，當宋渠、宋煒在撰寫這輯組詩之際，勢必感受到天下的大勢，已棄詩人而去。詩人只能回歸的沐川老家，坐困山城，正好將塵世紛擾的訊息放下。在遺世而獨立的房山書院，當詩人「漫望山道」，

---

<sup>①</sup> 宋渠、宋煒：〈1.反對勤學的一個理由〉，收入《後朦朧詩全集〔下卷〕》，頁 225。

便起了諸多感觸，尤其強烈感受到「故老的叮嚀與囑託」，如此崇高的使命，「就像我們青衣上的兩肩補丁」，這個卑微而牢固的補丁格外生動，讓內心活動轉變為鮮明、精準的視覺意象，一言道盡窮書生的大志向和無力感。柴氏和「我」，所肩負的使命和面對的困境是一樣的，這番詰問的對象其實是自己，問題即是答案。宋氏兄弟在敘事與抒懷之間，娓娓訴說了當代讀書人和詩人的灰暗心境，在全詩收尾處，用一幅淒美的畫面來表現內心的失落，柴氏的身影即是詩歌文本外的詩人自己：

趁此天時未晚，我們何不回房將息  
把那去冬的老酒飲得幾層上臉，頂灌醍醐？  
柴氏，柴氏，山陰道上  
你的身子在風中抖得多麼淒涼又單薄！<sup>①</sup>

現代漢語詩人早已失去治國平天下的舞臺，詩人應該活得更單純一些，好比在這首〈4.讀某些古代筆記的見聞和感念〉所寫的讀書情境。當詩人在古代典籍中讀到令他著迷的秦國與楚地、南鄭與北齊，讀到古人的修身養性和生活作息，他不禁想起活在當代中國的自己：

我們想起自己，也許比他們更為勞苦：  
讀萬卷書，行路也疲憊不堪  
卻至今不成氣候，不可使世事改觀易色。  
可他們對這些不屑旁察，  
自願保持禮儀，種種膽大或細心的事  
全都在光天化日之下：到處栽花插柳  
一國薰風細如吹笛。  
我們真想就此停駐，讓後半生困頓

<sup>①</sup> 宋渠、宋煒：〈1.反對勸學的一個理由〉，收入《後朦朧詩全集〔下卷〕》，頁226。

熱愛這些酒樓和糧店

以及出入其中的幾條性命與米袋；<sup>①</sup>

作者非常擅長的微觀敘事再度發揮作用，想像的時空充滿立體的細節，舒緩而沉溺的敘事語言將這種神入其境的移情作用，刻劃得格外動人。古典漢語的轉化與運用，在宋氏兄弟的筆下越來越成熟，這種創作風格跟當時較主流的第三代詩人有很大的差距，古典文學與文化的素養，在宋氏兄弟的詩裡產生決定性的影響，滲透到語言的內部，成為創作思維的自然元素。宋渠、宋煒勢必清楚察覺到這一層變化，因此寫下這首〈6.關於柴氏身體中的一片心目和內景〉：

為賦新詞，柴氏已數度登高。

我想這樣的樓台

可能不會再有別的人前來憑欄北望；

那些雲層下的地貌和村莊，在這滿目秋光中

雖然蒼茫如畫，卻也自古如此

又有什麼好看？一層危樓

也不會使千里之地在眼前如錦鋪展。

可他還是學著古人的樣，

把吳鉤看了，欄杆拍遍

讓繞過柱子的風吹進身體

這才帶著一種對天色的悵惘回來，感冒、發燒

繼續為這股體內的風所撼動

臉上現出罕有一見的風貌；

他像唯一的英雄那樣搵淚

---

<sup>①</sup> 宋渠、宋煒：〈4.讀某些古代筆記的見聞和感念〉，收入《後朦朧詩全集〔下卷〕》，頁229。

向我傾訴這之中他所暗藏的內景<sup>①</sup>

將古典詩詞納入現代詩，本是常見之事。通常這類詩歌的作者，是為了嘗試如何將古典詩歌意象融入詩中，與現代漢語的敘事相互激蕩，產生古今相融的詩趣，或意境。在第三代詩人群中，類似的詩作卻很少，寫得出色的更是罕見。這首詩隱含著深刻的自剖意義，宋氏兄弟將本身對古典文學的學習、吸收、轉化的心得，以及它對現代漢詩在語言操作上的作用，一一投射到柴氏的身上。詩中還特別強調了「他所暗藏的內景」，暗藏，即不想明說，他們顯然希望透過這一首短詩（或者這一輯組詩），在融會古今漢語上的突出成果，向當代詩壇展示它的可能性和價值，因為他們自己真的「為這股體內的風所撼動」。

此詩，形同個人詩歌理念的演繹。

面對 1988 年那個已經失去發展方針的第三代詩歌，宋氏兄弟自然感受到自己的孤獨，所以才有「他像唯一的英雄那樣搵淚／向我傾訴這之中他所暗藏的內景」的想法，但他們真的有話想說，想大家看看「臉上現出罕有一見的風貌」。

儘管宋氏兄弟發現了調校第三代詩歌發展方向的關鍵，他們對山頭林立的中國詩壇還是感到極大的憂心。於是他們把這項不可能的天命，交付給虛構的柴氏（或鏡像中的自己？），在第九首〈9.我們心目中的一代新風〉，可以清楚讀出他們的心思：

柴氏，請牢記這些言詞和氣韻，

請把詩歌流傳後代。

這偉大的技藝、遼闊的心靈

將使你經由詩識成為先知。

---

<sup>①</sup> 宋渠、宋煒：〈6.關於柴氏身體中的一片心目和內景〉，收入《後朦朧詩全集〔下卷〕》，頁 232。

你看我，混跡人間，皓首窮經——

呵，那麼多的壞人壞事

它們的精神污染了我！

請你傳授悲天憫人的詩篇

道德和良心的詩篇，中藥的詩篇

誠實的、不敢藏拙的詩篇，<sup>①</sup>

此詩的第一句即是：「柴氏，請牢記這些言詞和氣韻」，透露了兩項重要的訊息：言詞、氣韻。前者指的是宋氏兄弟在多首短詩中對「古典元素—現代漢詩」、「文人—現實社會」等議題的論述；後者則是他們在這三輯詩歌實驗中的成果。「氣韻」絕對不是後現代詩歌或中國第三代詩歌的焦點，它是先鋒詩人嚴重忽視的一環，在一串五花八門的「反」動作當中，古典詩詞最迷人的「氣韻」從來沒有被提出來討論過。一味追求平淺化、口語化的第三代詩歌，常常墜入理念先行、內容乏味的斷句陳述。

宋氏兄弟相信，這才是中國當代詩歌發展的重點，必須傳世之卓見。

此外，所謂「悲天憫人的詩篇／道德和良心的詩篇，中藥的詩篇／誠實的、不敢藏拙的詩篇」，都在強調創作的題旨／意涵，必須具備這些崇高的、深刻的、感性的元素，它們來自詩人的靈魂深處，最能打動人心，也能夠深化一首詩的意境。然而，這全都是第三代詩歌普遍上欠缺的成分。這才是宋渠、宋煒「心目中的一代新風」。

## 結語、撥亂反正

在大眾傳媒越來越發達，娛樂越來越多元的消費社會，宛如末世的中國

---

<sup>①</sup> 宋渠、宋煒：〈9.我們心目中的一代新風〉，收入《後朦朧詩全集〔下卷〕》，頁236。

當代詩歌能否傳世，應該是全部詩人共有的憂患意識。如果宋氏兄弟產生了承擔這項傳世大任的念頭，豈不成為另一種形態的朦朧詩人？

「承擔意識」本來就是第三代詩人優先捨棄的朦朧詩老路子，那是北島等一代人的發聲姿態。意義的平淺化、敘述的口語化、從一代人走向一個人的「個人寫作」，會不會是第三代詩歌沒落的元兇呢？為何宋氏兄弟要提出「悲天憫人的詩篇／道德和良心的詩篇」，以及對症下藥的「中藥的詩篇」？（「中藥的詩篇」是否在暗示取自「中國傳統文化與古典文學的養分」，才是拯救當代漢詩的良藥？）

宋渠和宋煒的這三輯組詩，似乎是為了「重新調校」第三代詩歌的深層問題，所進行的系列性創作。〈家語〉是一項非常成功的擬古實驗，詩人以在地的文化地理氛圍，創造了一種深植在山林宅院裡的，與世無爭、不為俗事所動的心境，古樸且迷人。〈廬內的詩歌和迷信〉沿襲了前者的時空質感，調整了題旨與內容，首次勾勒出房山書院的雛型，以及柴氏的存在功能，由此進一步催生了終極版的「房山想像」——〈戊辰秋與柴氏在房山書院度日有句，得詩十首〉。在這一輯組詩當中，他們選擇以「思辨性的詩歌」去拯救、去導正中國第三代詩歌的發展弊端，雖然效果有限，仍然不失為一項抱負遠大的詩歌實驗。

這場「房山想像」是第三代詩歌中，對古典文學的思辨最全面，理念實踐度最高的詩歌創作。宋氏兄弟企圖透過大規模的示範性寫作，來調校第三代詩歌在素材選擇、語言氣韻、思考深度等方面的發展偏差，再進一步開創新一代的詩風。宋渠和宋煒的卓見與實驗，即是另一種先鋒性的展現。



## 第五節、邁向「微物敘事」的口語寫作

### 前言、一個超濃縮樣本

不管從中國當代詩史的世代交替，或更純粹的詩歌美學裂變的角度來看，第三代詩歌的崛起動機和存在價值，都離不開一場大規模的戰役——那是一次「後進詩人」(the later poet)對「前驅詩人」(the precursor poet)所進行全面決裂與顛覆，前朝必須淪為廢墟且掩埋在新的王城底下，新的詩歌帝國才真正成立。「中國詩壇 1986'現代詩群體大展」以及第三代詩人後續的所有詩歌行動，都來自一股深層的影響焦慮，在北島等朦朧詩人巨大的陰影中成長的後進詩人，弑父是不得已的手段，否則他們的詩歌會不見天日。

在中國當代詩史的裂變風潮中，第三代詩人順勢成為集體的弑父者，逐步完成一次徹底的——從「朦朧詩」到「後朦朧詩」——世代交替。這批成功篡位的主力詩人（包括韓東、李亞偉、宋渠、宋煒等人），只維持了幾年的創作高峰期，各自達成階段性的口語化實驗目標，便退出先鋒詩歌的創作行列；柏樺（1956-）、歐陽江河（1956-）、西川（1963-）等人的情況，也差不多如此。唯有于堅（1954-），始終保持先鋒實驗的精神，以及高質量的詩歌創作，極為豐富地演練了第三代詩人在詩歌美學裂變後的路線和成果，尤其在關鍵性的 1990 年代，若少了于堅的詩，第三代詩歌肯定黯然失色。

1954 年出生於昆明的于堅，在眾多第三代主力詩人當中算是最年長的，他在小學五年級時碰上了文革停課而輟學，1969 年才讀了一年初中，隔年就分配到工廠工作。這種文革經歷，有別於朦朧詩人在白洋淀藝文沙龍裡的生成和茁壯，也跟其餘第三代詩人因年幼懵懂對文革的「無感」大不相同。

就其生活閱歷而言，于堅正好活在兩個世代之間，讓他得以趕上文革地下詩歌的美好時光，又能夠夥同更年輕的「反朦朧分子」一起揭竿起義。值得一提的是，于堅的閱讀史是從古典詩詞和史書開始的，他總覺得李白、王維詩歌裡表達的東西依然存在於現實生活之中，所以他很自然的進入於古體詩詞的寫作<sup>①</sup>，還以手抄本的形式結集了一部古體詩集《野草集》（1972），古典文學知識亦構成于堅日後對當代詩歌語言的思考要素之一。

1973 年于堅開始寫作新詩，並廣泛閱讀歐洲和俄國的文學著作，他真正的文學活動，從 1979 年參加昆明民間刊物《地火》開始，這一年，他讀到甫創刊的《今天》，他的詩作同時進入朦朧詩巨大的陰影底下。翌年，于堅以廿六歲的高齡就讀雲南大學中文系，之後參與了更多的詩歌團體與活動。這一段經歷讓于堅深刻地接觸了兩種東西：（一）文革後期與後文革初期的地下文學活動；（二）機械工廠裡的勞工生活經驗。前者，讓于堅成為朦朧詩的學徒，在習作中洞悉了北島等文革知青的寫作精神和美學本質；後者，讓于堅對現實生活有了深刻的認識和掌握，並內化為詩歌創作的元素。

早在 1985 年就被稱為「生活流」代表詩人的于堅，在 1990 年代更主張以「民間寫作」對抗「知識分子寫作」路線，並展開了有別於學院派詩人的思維型態。這一切，都可以從「學徒期的于堅」身上找到對應的線索，和可觀的資本。

于堅的閱讀取向、創作風格，以及對當代詩歌的路線思考，幾乎可以視為第三代詩歌的一個超濃縮樣本，從他一人身上即可牽動到極大部分詩史議題之討論，更重要的是他擁有非常多的佳作可以支援任何規模的討論。這是很吸引的地方。特別是于堅詩歌邁向「微物敘事」——以「微觀」視野去

---

<sup>①</sup> 關於于堅對古典詩詞的閱讀史，可參閱西川、于堅、高橋睦郎、佐佐木干郎：〈詩歌和傳統〉，收入帕米爾文化藝術研究院編《觸摸·旁通·分享：中日當代詩歌對話》（北京：作家，2010），頁 67。

處理「微小／微不足道」的庸常事物的敘事——的創作路線，以及它對第三代詩歌口語化理念的貢獻，絕對是中國當代詩史的重要環節。「微物敘事」遂成為建構于堅詩歌骨幹的論述焦點。

### (一)、聲音的突圍：穿越朦朧詩的陰影

在文革與後文革世代詩人的寫作歷程中，今天派／朦朧詩的影響是十分巨大且遠深的，不但教育了兩代讀者的詩歌審美標準，製訂了詩歌領域的公共語言和詮釋策略，它還為學徒期的年輕詩人提供了一套習作模式，讓所有的後進詩人不自覺的進入北島等前驅詩人的陰影。當時，幾乎沒有人不讀北島（從于堅、韓東、柏樺等第三代主力詩人的自述中可輕易發現大量的證詞），尤其以北島為中心的朦朧詩，跟賀敬之、郭小川那種政治文宣式的「頌歌」兩相對照之下，優劣立判，前者毫無異議的成為詩歌學徒們的首要師法對象，根本就是二不的選擇。包括于堅在內，眾多詩人在學徒期的習作大都經歷過北島的詩歌模式<sup>①</sup>，于堅的少作〈雨夜〉（1976）和〈新堂吉歌德之歌〉（1976）都是帶著濃厚朦朧詩血統的例子，〈雨夜〉即是十分典型的隱喻寫作：「誰 舉著發光的錘／猛播著黑暗的天庭／轟隆隆的雷聲／壓向大地的

---

<sup>①</sup> 在此必須詳加說明的是，在第三代詩人的閱讀史當中，朦朧詩和俄國現代詩歌是最重要的兩大系統。黃皮書和灰皮書當中的俄國文學一直都是文革知青的重要讀物（其實十七年時期的主流詩人同樣以俄國詩歌為尊，但吸收和發展的重點不同），從白洋淀詩歌群落，到朦朧詩人，乃至第三代詩人，大都隱藏著一個以俄羅斯白銀時代（1890-1920）詩歌為主的閱讀傳統，于堅最喜愛的俄國詩人即是安娜·阿赫瑪托娃（Anna Akhmatova, 1889-1966），她被譽為「俄羅斯詩歌的月亮」（黃金時代的普希金被譽為「俄羅斯文學之父」和「俄羅斯詩歌的太陽」）。不過，白銀時代詩歌的影響，很難在第三代詩歌裡獲得具體的印證，僅有王家新等少部分詩人特別沉溺在俄國意象的應用，留下明顯的印記。于堅對俄羅斯詩歌的吸引與轉化相當成功，並沒有留下特別值得討論的痕跡。

屋頂／來自天外的神靈／又攪亂地球安睡的心／我在朦朧中聽著／風雨雷電在天底馳騁。彷彿有一隻巨手／猛推開世界之門……」<sup>①</sup>，只要把上述詩句置入 1976 年風雲色變的政治語境當中，詩中的諸多意象和隱喻，即可從共產黨的龐大政治語彙中取得源源不絕的意涵，完成一項大家都瞭然於胸的詮釋，並由此承接朦朧詩的慣性思維。至於〈新堂吉歌德之歌〉，儼然就是洋溢著浪漫主義騎士精神的抒情曲：「披上金色的鎧甲／躍上嘶鳴的戰馬／衝啊／向世界進發／／用屍體堆成高山／以鮮血洗滌海洋」<sup>②</sup>，于堅透過手裡生澀地握著的麥克風，向虛擬的廣大群眾，發出高分貝的呼喚。

這兩首詩裡頭，浮現了兩個詩歌傳統：（一）長期耳濡目染的政治文宣「頌歌」與「戰歌」的泛政治化隱喻式寫作手法，那是源自俄羅斯白銀時代象徵主義詩歌的一種變形，淪為大自然語詞和政治語詞之間的等值置換。

（二）普希金式的浪漫主義騎士精神。綜而言之，即是一種透過隱喻系統來運作的浪漫主義抒情詩歌，它也是眾多朦朧詩人的共同血緣。

于堅先後讀過食指〈相信未來〉和北島〈回答〉之後，寫下這一首〈不要相信〉（1979）：「不要相信我的驕傲／不會在生活的陰影中沮喪／／不要相信我的智慧／不會被命運的黑手暗算」<sup>③</sup>，在詩歌句式和語調上，開始向朦朧詩靠攏，到了〈唱給同時代人的歌〉（1981），已經完全朦朧詩化，將北島、楊煉等人慣常在詩中運用的隱喻和意象系統，放到自己的詩裡去，于堅不自覺的（像北島和楊煉一樣）站上城樓面向廣場，對他所處的時代和「馱著」重大使命的同代人，激昂地發聲：

你馱著中世紀的古老的太陽

從編織著搖籃的時辰

<sup>①</sup> 于堅：《于堅集〔卷一〕：一枚穿過天空的釘子》（昆明：雲南人民，2004），頁 6。

<sup>②</sup> 于堅：《于堅集〔卷一〕：一枚穿過天空的釘子》，頁 7。

<sup>③</sup> 于堅：《于堅集〔卷一〕：一枚穿過天空的釘子》，頁 14。

走向沙漠 走向無邊無際的沙漠  
從纏著屍布的烏鴉的哀歌裡  
從垂死的廢墟和鍍金的墓碑旁  
從暗黃色的大陸的邊緣  
走向沙漠 走向俯伏的死神鐵蹄下的沙漠

你馱著中世紀的古老的太陽

馱著瘋狂地燃燒著的恆星  
你的四肢鑄成了殉道的十字架  
你連接著古往今來的黑夜和白天  
在天空和土地之間  
你是一團血肉模糊的支點<sup>①</sup>

以上節錄的十三行詩句當中，有三個值得關注的焦點：（一）末日意象：于堅以沉重的末日意象將文革後期政局的黑暗打造成末日畫面，負面的視覺內容和感受鋪天蓋地而來，企圖借此襯托英雄的存在意義。（二）太陽隱喻：太陽是當時公認最富有政治意涵的隱喻，但十七年官方詩壇和文革世代酷愛的「太陽」在此被于堅界定為——較接近朦朧詩詮釋系統的——崇高的「真理和信仰」（此詩的太陽跟官方詩壇慣用的「天上有兩個太陽」或「紅太陽毛澤東」絕對無關，因為它強調的是中古世紀的傳統價值，算是一種隱喻的偏移），但充滿歐洲色彩的「中世紀」一詞，只是很籠統的暗示了它是一個古早的價值，間接暴露了于堅對如何更新此一隱喻的意涵缺乏思考。（三）英雄人物的殉道精神：太陽交付給「你」（這絕對是一個大寫的「你」，

---

<sup>①</sup> 于堅：《于堅集〔卷一〕：一枚穿過天空的釘子》，頁19。

其實指的是「我們」這群改革分子)的肩上沉沉地馱著，將四肢鑄成了殉道的十字架，獨自去面對苦難，成為朦朧詩常見的代言人。末日意象、太陽隱喻、殉道精神，全是朦朧詩最熱門的組合。再加上貫徹全詩的「二元對立」套語寫作，幾乎可以上溯到紅衛兵詩歌的譜系裡去。毫無疑問，這是一首進化完全的，承載著許多陳年隱喻和宏大符號的朦朧詩。按常理，于堅不會將此詩保留在五卷版的個人小全集當中，除非別有深意。

這首完全違背日後于堅詩歌理念的少作，卻鮮明的象徵著于堅成功掌握朦朧詩的寫作模式，在創作實踐中，他清楚感受到隱喻式書寫的優點已經被北島等人過度使用，只剩下一套供後來者持續複製朦朧詩的作業模式，這座詩歌工廠根本無法產出北島等級的佳作。其次，僵化的語言句構和泛政治化的隱喻書寫，困住于堅的舌頭，使之無法從容發聲。〈唱給同時代人的歌〉讓于堅看清了絕境，有了絕處逢生的念頭，悟出新的路數。這首詩，應該是作為轉捩點或分水嶺的印記而存在的。其覺悟的成果，顯現在同年的另一首〈雲南漢子〉(1981)，他終於在林老山深的雲南，找到了自己的存在價值和詩歌的出路，嘗試在詩裡勾勒自己熟悉的世界：

對於世界  
 他們的老家很遙遠  
 現代 人們已不談馬幫和鐵索橋  
 不再說起菸葉的收成  
 那些老林深山  
 只屬於大碗酒燒紅的亮夜  
 和狂跳在火堆上的赤腳  
  
 但世界的煙斗們  
 都知道雲煙

有黃金般的光澤<sup>①</sup>

于堅適度擺脫了朦朧詩高度仰賴的隱喻和抒情模式，在此開啟了一條邁向「敘事」的道路，降低了隱喻的比例，將一種旁白式的口語融入敘事當中，產生了一種舒緩的語調和說話神情。其次，于堅把敘事現場從朦朧詩長期盤踞的天安門廣場，轉移到馬幫和鐵索橋的雲南，這個舉動意義非凡。比起京城，雲南當然是落伍的。比起京城朦朧詩人強烈的代言意識和套語化書寫，雲南漢子另有一股粗獷、灑脫、自在的豪邁之氣，在于堅看來，雲南作為詩歌元素有著黃金般的光澤，不容小覷。

於是乎，「雲南」作為一個更具有個人色彩（和風味）的意象系統，構築起于堅對原鄉的刻劃，但此詩尚未能定義為敘事詩，因為無事可敘，盤旋其中的仍舊是意象及其背後的地理文化想像，雖然它們已剷除了泛政治化的隱喻功能。

其實這個轉向具有相當高的冒險性，敘事成分較濃厚的詩歌還不足以跟朦朧詩的潮流抗衡，第三代詩歌大規模朝著「蓄意為之的敘事」挺進是十年後的事。于堅在〈致父親〉（1982）進行了另一種長句敘事的實驗，再次現露了他走在詩史變革前端的企圖：

我說父親你莫要再把我當小板凳髒臉盆玻璃球彈弓了

兩年前就有小孩叫我叔叔有姑娘躲著議論我

我長鬍子了 I 上班了 I 有一輛自己的單車

我說父親我們應當肩並肩在大街上走不要老是我跟著你

世界是您的也是我的我們都穿四十碼的皮鞋

我說父親搬煤買米給電子錶換電池開摩托車您一樣也幹不動

您就莫管我的頭髮褲腳襯衫莫管我幾點鐘回家<sup>②</sup>

---

<sup>①</sup> 于堅：〈雲南漢子〉，《于堅集〔卷一〕：一枚穿過天空的釘子》，頁 26。

<sup>②</sup> 于堅：《于堅集〔卷一〕：一枚穿過天空的釘子》，頁 41。

從上述七行平均二十一個字的長句，于堅證明了一件事：他比同一時代的全部詩人率先抵達口語敘事的彼岸。1983 年，韓東寫下光芒四射的〈有關大雁塔〉，成為第三代詩歌的劃時代之作，但韓東掌握的是另一種近乎日常口語，卻略為凝練、內斂的敘事語言。韓東詩歌文本中的「我」，還是一個「書面的我」，「我」的思維和情緒都經過敘事主體的處理，未能讀出現實裡活生生的韓東，包括他的性情和說話的語調。但于堅在〈致父親〉裡耍出了新把戲，他以空前的膽識把一千生活中的瑣碎事物全塞到詩裡去，那口吻，聽起來像極了兒子對父親的日常對白，聽得出性子，聽得出兒子在父親眼裡永遠長不大的不服氣。

這種「個性化口語」跟五四白話文詩歌的「扁平性口語」大不相同，後者是基於瓦解文言詩歌的書面語和音韻體質，而作出常民式大白話的反撲，在最初始的創作階段根本沒有詩質可言，就是張口見喉的大白話，後來不得不透過意象語和各種壓縮扭曲的技巧，重新將現代漢語錘煉得更為密實，凝練。于堅要寫的並不是這種大白話，他要寫的是一種有個性的，語感強烈的，聽起來就像是活脫脫的一位詩人在眼前用他獨家的腔調，把一件事說出來。事情本身不是重點，腔調才是功夫所在。形同清唱。

清唱，自然無需挾帶干擾性的事物或訊息，所以于堅沒用上深奧的意象或隱喻，一切透明，詩裡詩外沒有家國大事，只有小老百姓，父子關係的微妙變化，在節奏輕快、明亮，趣味性十足的敘事進程中，讀者可以發現許多既鮮活又帶勁的語詞由「我」脫口而出，很隨興，很寫實，每個畫面都帶有豐富的血肉，結結實實地擊中人心。于堅想告訴讀者：這是生活的本來面目，也是詩的另一種可能面目。若從中國當代詩歌朝向口語化趨勢發展的結果來看，這就是「微物敘事」的雛型，它的出現是超前的。

從〈唱給同時代人的歌〉、〈雲南漢子〉，到〈致父親〉，具體地記錄了于堅從「朦朧詩隱喻寫作」到「第三代詩歌口語寫作」的轉向，但這三首詩都



沒有收錄在于堅第一部詩集《詩六十首》<sup>①</sup>（1989），也沒出現在具有指標性意義的《于堅的詩》（2000），直到個人小全集《于堅集〔卷一〕：一枚穿過天空的釘子》（2004）才出亮出蹤跡。

這有兩種可能：一是于堅認為這三首詩是多餘的，二是于堅到最後才重新認可了它們的價值<sup>②</sup>。

上述的文本分析應該能夠增強後者的可能性，它們在上述幾部詩集裡的隱沒與現形，暴露了于堅的拿捏不定與掙扎<sup>③</sup>。有了這三首詩，于堅在《詩六十首·自序》中的豪語才有更堅實的基礎：「如果我在詩歌中使用了一種語言，那麼，絕不是因為它是口語或因為它大巧若拙或別的什麼。這僅僅因為它是我于堅的語言，是我的生命灌注其中的有意味的形式。」<sup>④</sup>

「于堅的語言」的品牌自信，主要是建立在〈尚義街六號〉（1985）所贏得的嘹亮名聲<sup>⑤</sup>，它讓于堅成為第三代詩歌最頂尖的詩人之一。在這個制

---

<sup>①</sup> 這部詩集收錄了 1980-1987 年的六十首詩作。

<sup>②</sup> 這部詩集最不可思議的遺珠是 1985 年 3 月寫的〈尚義街六號〉，它絕對是于堅當時最出色的詩作，實在找不出任何理由說明它的缺席。由此可證，〈唱給同時代人的歌〉、〈雲南漢子〉、〈致父親〉三首詩的缺席，不一定是優劣的考量，而是關係到于堅此刻究竟希望呈現什麼樣的面貌。〔按：〈尚義街六號〉在不同的詩集和詩選裡，分別標示 1983、1984、1985 等年分，根據劉春對于堅的求證，其保留的原稿是 1985 年 3 月，主要造成定稿日期混亂的原因，在于堅有時憑記憶來標示。此事，可參閱劉春：《一個人的詩歌史〔修訂版〕》（桂林：廣西師範大學，2010），頁 155〕

<sup>③</sup> 當時于堅對自己遊走在「詩或非詩」的灰色地帶，沒有絕對自信的判斷力。多年之後，當他被問及是否對自己的詩都很有自信時，說了一句：「永遠在自信和自我懷疑之間猶疑前進。很難講自信。」〔詳見西川、于堅、高橋睦郎、佐佐木干郎：〈詩歌和傳統〉，收入《觸摸·旁通·分享：中日當代詩歌對話》，頁 81〕

<sup>④</sup> 于堅：《詩六十首》（昆明：雲南人民，1989），頁 2。

<sup>⑤</sup> 在現實生活中的「尚義街六號」是吳文光的房子。此詩一出，頓成讀者朝聖的地標，至今仍有遠道而來的尋訪者。《南方週末》的記者黃端文曾經為它寫了一篇專題報導：「當年的尚義街六號確實已經尋不著了。走在短短的大街上，道旁依稀還能看到一些黃

高點上，于堅方有可觀的籌碼去評估（個性化）口語詩歌寫作的具體成效，去重估朦朧詩隱喻書寫模式的價值，甚至去思考中國詩歌美學的斷代問題。究竟于堅在 1982 年成功掌握到口語寫作的訣竅之後，如何看待朦朧詩的窠臼和自己的嶄新詩風？

很遺憾，于堅在這期間並沒有留下足夠的詩話或評論文字，只有〈棕皮手記·1982-1989〉的一段較粗糙的說法可供參考：「在詩歌中，公共語言就是那種所謂的『詩的語言』，就是大學教師、文學史、詩歌作法確切不疑地向我們指出的那種語言。任何一個稍具文化常識的人，讀到這類高貴、典雅，散發著古老光澤的妙句，都能立即認出這是詩。雖然他們完全弄不懂那些深奧、晦澀的含義。而這樣一句『我一個筋斗滾下來，頭髮上滿是稻草』。他們就大笑起來，並且更為自信：這也是詩嗎？」<sup>①</sup>

事實上，于堅已指出兩個對立的概念：典雅、古老的「詩的（公共）語言」，和粗俗的日常「口語」。前者對廣大讀者的深層統治，令于堅感到巨大的壓力和憂慮。從另一個角度而言，也算是于堅對朦朧詩的「戰略性誤讀」<sup>②</sup>，唯有如此理解、定位朦朧詩的典雅性，方能突顯日常口語的價值。後來他對朦朧詩的價值重估，以及詩歌美學的斷代，都著重於此。

---

房子——當年一些越南歸僑，還有在昆明做生意的越南人，他們在昆明建起了不少法國式的房子，大都是兩三層樓高，臨街的門口都開得不大，一進門就是狹長的樓梯，紅色的瓦片，米黃色的牆體，掩映在高大的法國梧桐中，頗有巴黎的幾分景致。」〔詳見黃端文：〈尋找尚義街六號〉，《南方週末》第 1029 期（2003/10/30）〕。

<sup>①</sup> 于堅：《于堅集〔卷五〕：拒絕隱喻》（昆明：雲南人民，2004），頁 9。

<sup>②</sup> 朦朧詩對 1980 年代前期詩壇的影響力，可謂鋪天蓋地，對于堅和所有崛起中的第三代詩人而言，絕對是一片無比巨大的，深具統治性地位的陰影。在影響的焦慮之下，于堅對朦朧詩採取的「戰略性誤讀」是可以理解的手段。朦朧詩在第三代詩人眼裡遭到扭曲和貶值，乃大勢成趨。

## (二)、微物敘事：個性化口語寫作的終極實驗

1983 年可看作于堅正式擺脫學徒期的新起點，淨化了朦朧詩（泛政治化）隱喻書寫的陰影，初步建立起自己的風格。于堅在〈致父親〉的實驗基礎上，兵分兩路，對「口語—敘事」進行了兩個類型的發展，去挑戰朦朧詩世代讀者的閱讀成見，最先登場的是〈作品 39 號〉<sup>①</sup>（1983）和〈送朱小羊赴新疆〉（1983）的「（生活）筭記寫作」，其後才是〈作品 49 號〉（1984）、〈作品 50 號〉（1984）、〈作品 51 號〉（1984）等一系列的「（人物）瑣事寫作」。後者可說是〈致父親〉在長句實驗上的延伸，分別以「他」、「我+妳」、「我+她」三組不同的人稱組合方式，進行不同情節和境況下的口語寫作，可惜並沒有明顯的突破。比較值得關注的是前者。

朱小羊本名朱曉陽，是尚義街六號「做夢者沙龍」的夥伴，1982 年「獨自一人登上了前往新疆的列車，行色悲壯無比，像赴刑場的壯士」<sup>②</sup>，〈作品 39 號〉和〈送朱小羊赴新疆〉寫的都是同一個人同一件事，相當罕見。從朦朧詩慣用的宏大敘述視野來看，這個題材實在沒有寫的的必要，甚至沒有寫的價值，但于堅毅然走上險徑，用一種在信裡（或心裡）的，最接近生活實況的語調，對朱小羊述說近日所思：「大街擁擠的年代／你一個人去了新疆／〔略〕／有一個女人來找過我／說你可惜了 憑你那嗓門／完全可以當一個男中音／有時想起你借過我的錢／我也會站在大門口／辨識那些亂糟糟的男子」<sup>③</sup>，这首〈作品 39 號〉的敘事語言近乎散文，全然透明，決定成敗

<sup>①</sup> 于堅寫過兩個著名的系列：（一）〈作品 XX 號〉（1983-1988，共 201 號，但只留下少部分詩作）；（二）〈事件：XX〉（1989-2000），作品不多，但質地甚佳，是于堅筆下最出色的系列詩作。

<sup>②</sup> 于堅：〈尚義街六號——生活、紀錄片、人〉，收入萬夏編：《與神語：第三代人批評與自我批評》（北京：中華工商聯合，2014），頁 355。

<sup>③</sup> 于堅：《于堅集〔卷一〕：一枚穿過天空的釘子》，頁 66。

的地方就在敘事情節的裁剪和思緒的跳接。于堅刪除了時空背景和離鄉因由，只留下由幾個畫面湊合而成的（朱小羊離鄉）事件，他和朱小羊的情誼，透過幽默的語氣重新組織起來，打造出很貼近讀者的趣味性，讓朦朧詩培養出來的讀者陷入似詩非詩的困惑之餘，也感受到詩裡頭的生動靈魂。

〈送朱小羊赴新疆〉寫的是送別當下的光景，朱小羊的父親沒有前來送兒子，於是一群死黨就在火車月臺上道別，整個事件的焦點竟然設定在——再也尋常不過的——握手，不禁令人捏把冷汗：「在一起好多年／從來沒想起要握手／手和手緊緊地握／好像要握住將來所有的日子／手握過了 車還不開／最後幾秒真是難耐／（如果你突然不走了／我們就是一群喜劇演員）」<sup>①</sup>，此詩用最大值的光圈來取景，將次要的事物都隱沒了，完全聚焦在握手道別時的每個細節，從那分盡在不言中的兄弟情誼（「手和手緊緊地握」、時間空檔中的尷尬（「手握過了 車還不開」）、不知如何是好（「最後幾秒真是難耐」），到萌生滑稽的念頭（萬一成為「喜劇演員」），在罕見的俐落剪接技巧之下，于堅毫不遮掩的內心活動，將溫馨感人的畫面驟然冷卻，險險成為肥皂劇，在狹小的時間縫隙裡發掘出微妙的變化，那幽默的語感更是成功的勾勒出敘事主體的性情，以及這一夥渾小子的特殊情誼。這種寫法，很有挑戰性。

更具挑戰性的是長達九十二行的〈尚義街六號〉（1985）。

尚義街六號是吳文光（1956-）的老家，有十個房間，一口井，建造於1947年的法國式兩層臨街樓房，周遭是舊時代法國僑民和商人聚居地，沿街種滿法國梧桐。房子的產權原本歸吳文光母親，她來自中南半島，在建政後收歸國有，只留二樓的三個房間給吳家五口，吳文光獨佔一房。他對朋友古道熱腸，小房從來不鎖，裡面擺滿文學、哲學、電影、音樂的書，菸、茶、

<sup>①</sup> 于堅：《于堅集〔卷一〕：一枚穿過天空的釘子》，頁90。

開水、酒、雲南咖啡隨時預備，他即使不在，任何朋友都可以自己進去，閱讀或沉思。於是便聚集了一群雲南大學中文系的西方現代主義信徒，成了一個做夢者的沙龍，從 1980-1985，作了四年的文學大夢。<sup>①</sup>

〈尚義街六號〉是一首很寫實的「笈記寫作」，同時也是作為本文所謂「微物敘事」的重要討論依據。首先，此詩示範了一次很紮實的空間敘事，于堅在詩中開啟了一個「靜態視窗」(static window)，讓一大票男生窩在——這個形同劇場的恆定空間——法國式的黃房子裡，完成所有的出場和言行紀錄。雖然入目的盡是一片躑躅和凌亂，但大夥兒的處世態度和生活醜態在于堅寫來，居然亂中有序，且回味無窮。詩中的人物與事件看似鬆散，其實彼此緊密相連，感覺相當紮實。這棟房子就在 1980 年代的讀者面前，展開一幅前所未有的、全透明的生活情態，屬於小老百姓的「稗史」寫作：

尚義街六號

法國式的黃房子

老吳的褲子晾在二樓

喊一聲 胯下就鑽戴眼鏡的腦袋

〔略〕

桌上總是攤開朱小羊的手稿

那些字亂七八糟

這個雜種員警一樣盯牢我們

面對那雙紅絲絲的眼睛

我們只好說得朦朧

像一首時髦的詩

李勃的拖鞋壓著費嘉的皮鞋

---

<sup>①</sup> 于堅：〈尚義街六號——生活、紀錄片、人〉，收入《與神語》，頁 344-350。

他已經成名了 有一本藍皮會員證

他常常躺在上邊

告訴我們應當怎麼穿鞋子

怎樣小便 怎樣洗短褲

怎樣炒白菜 怎樣睡覺 等等<sup>①</sup>

從老吳、老卡、朱小羊、李勃，到我們這群不具名的頹廢生活之共犯，全是稗史的要角，如此難登大雅之堂的人物形象（或人格特質）在中國當代詩歌裡極為罕見，尤其跟十七年詩歌—文革詩歌—朦朧詩不斷演進的英雄主義人格形象相較之下<sup>②</sup>，更顯得刺眼。于堅卻透過「筭記寫作」的敘事視野和手段，讓這群人登堂入室，可謂顛覆性十足。于堅應當知道，這些小空間、小人物、小事物、小情節，都是一些瑣碎得足以拖垮任何一首詩的可怕零件，特別是近百行的長詩。于堅必須挑戰這些人物和細節，在節奏明亮、語感輕快的短句鋪陳下，還原他們和它們的血肉，還原一股不修邊幅卻過得灑脫自在的生活感，還原一去不返的青春，以及躲在畫面細節裡的帶有些許流氓氣質的夥伴情誼和群體生活樂趣，一氣呵成，並激盪出餘韻，一如詩的結尾：

在別的地方

我們常常提到尚義街六號

說是很多年後的一天

孩子們要來參觀<sup>③</sup>

---

<sup>①</sup> 于堅：《于堅集〔卷一〕：一枚穿過天空的釘子》，頁 130-131。

<sup>②</sup> 十七年詩歌和文革詩歌中對政治色彩濃厚的英雄人物進行盲目的歌頌，一半來自官方的推動，一半來自民間詩歌寫手的（愚昧的）自主意識，主要歌頌的是合乎政權利益的「官方英雄」。朦朧詩跟前者不同，一來是從民主運動的立場來肯定某些為改革而犧牲的「反政府英雄」，二來是以「敢為天下先」的英雄意識登高疾呼，為民發聲。從中共建國到新時期為止，作為一個概念史的「英雄」，充分顯現出其中的沿革性變化。

<sup>③</sup> 于堅：〈尚義街六號〉，《于堅集〔卷一〕：一枚穿過天空的釘子》，頁 133。

文本中的個性化口語經過適當的剪裁之後，近逼散文語言的臨界點，鑄造出一種大膽、粗獷、草莽、充滿生命力的詩歌質感，這種敘事語言很生猛的讓每個鏡頭裡的角色活了過來，從情節到情節各自承載著一個小小的身世，在文末合攏成一棟宿舍裡的懷舊歲月。法國式的黃房子不再是一個單純的靜態視窗，或惰性的容器，它更是一座故事的發生器。這是于堅成功達到的第一個閱讀層次。

第二個層次的閱讀，得回到「微物敘事」的討論上面。

「微物敘事」由兩個核心元素組成：「微物」和「敘事」。「微物」<sup>①</sup>是針對朦朧詩以宏大事物為對象的「大事」書寫而產生的反面思考，北島、江河、楊煉等人對家國及文化議題的探討，將朦朧詩拉拔到一個超越所有前驅詩人的思想高度，有些屬於民族文化的思慮，有些則關於政治語境的對抗性和批判性姿態，加上捨我其誰（甚至慷慨就義）的英雄主義抒情風格的激盪，初期的朦朧詩經常散發出一股磅礴、恢宏的氣勢。朦朧詩中的意象系統和隱喻（太陽、廣場、城樓、塔、天空、星星、瀑布、大海、敦煌、神話、日子、鮮血、火焰、祖國、劊子手、母親）大都屬於宏大事物或符號，以此入詩，方能去對應那個風雲際會的時代。簡而言之，朦朧詩著重的是視野和事物的「雙重宏大」。然而，于堅所處的不再是氣血暴走的時代，革命的激情急速消散，新時期的中國正轉向資本主義的消費文化社會，現實生活中的詩歌沒有敵人，唯有詩歌裡的重量級前驅詩人才是敵人。于堅等第三代詩人必須突破朦朧詩所建構和累積下來的「大寫」的抒情風格，否則他們永遠淪為「後期朦朧詩的陰影」，而不是具有顛覆、篡奪意味的「後朦朧詩／第三代詩歌」。「微物」正好作為「大事」的對立面，把詩歌託付給非關英雄的小老百姓、

---

<sup>①</sup> 本文界定的「微物」有別於「微觀敘事」(micronarrative)裡的「微觀」。微觀是視野層面的，但微物更著重於細微瑣碎的事物，為了有效聚焦並呈現微物（或細節），其敘事視野本身也隱含了微觀的成分，所以它是一種以微物為本的雙重細微。

及其生活中的瑣碎事物，藉此將「一代人的代言視野」下降為「一個人的自述視野」，同時排除了前述的慣性隱喻和意象系統，改用不具有深刻文化寓意的，單薄的日常事物來重建第三代詩歌的舞臺。它呈現的是「雙重細微」，跟「雙重宏大」勢成水火。

總的來說，以「微觀」之筆去處理「微不足道」的庸常事物，即是本文所謂的「微物」概念（這跟第三代詩歌後來逐漸成形的「稗史化」創作理念，有異曲同工之妙）。

于堅詩中的微物，一方面作為「雙重細微」的理念定位，由此清楚展現出有別於朦朧詩「雙重宏大」的具體內涵；另一方面，它們以相對不具干擾性的角色功能，默默支援「敘事」技巧的演出，少了它們，再強大的敘事技巧和理念都無以落實。

「敘事」在第三代詩人的創作理想中，有別於中國的古典敘事詩，或1970至1980年代風行於台灣的長篇敘事詩。台灣現代詩人固然重視如何在素材／事件中表現其敘述手法和視角，但他們也同樣重視所敘之「事」，往往力圖在典故、傳說，或史料中尋求突破，化腐朽為神奇。

敘與事，各據天秤之兩端。

第三代詩人卻「重敘而輕事」，事件或事物往往取自日常生活，那一堆瑣碎的素材萬一沒有故事可敘，極可能成為一首詩的創作阻力或敗筆。「微物／瑣事之敘」十分強勢的轉移了讀者詮釋的焦點——讀者在微物與瑣事中讀不出訊息，自然關注其敘事技藝，看看它能否起死回生，構成一首詩的藝術價值。「敘」事技巧，於是史無前例的吃重起來。

于堅的「微物敘事」跟其餘第三代主力詩人的敘事理念尚有一線之差，他詩中的微物和敘事其實互為表裡，如太極之兩儀。于堅寫進詩中的那些看似毫不重要的微物，其「微觀／微不足道」之處，正表達了他的核心創作理念——拒絕讓詩歌繼續承載宏大主題或素材，拒絕運用既定的意象系統或



定型的隱喻，讓詩歌損之又損，層層剝離了朦朧詩的美學外衣，以成就另一種更貼近生活現實的，小老百姓的詩歌。關注細節的「微物」取代了「大事」，也奠定了詩歌的敘事基調和方針。

陳仲義有一段文字很適合用來說明「微物敘事」的動機：

長期以來，日常生活一直被中國新詩視為非主流、非詩化領域。詩人們一味追求意識型態化的宏大抒情，日常生活的鮮活樣貌和細節往往被忽略。……于堅甘願留在有血有肉的生活，樂此不疲地進行私人記憶珍藏。他以凡俗平民、『非崇高』意識，敘寫日常瑣碎，以此進入普通人與普通事態裡。他的富有生活質感的詩句，一直置身存在現場的寫作美學，有一種難得的樸素力量，很好地抵制了意識型態對日常的『侵犯』，也消解了喻指系統對日常生活的強硬規約。<sup>①</sup>

以個人的日常瑣事去對抗宏大的國族議題，正是隱藏在〈尚義街六號〉背後的創作理念。于堅以記實之筆，將大歷史所有的元素都淨化掉，剩下一個無歷史感的空間<sup>②</sup>，而且眼前這一群不長進的傢伙，有別於過去文革知青的知識分子形象，以及苦難的生命遭遇，他們身上本來就不背負任何天命，他們也不是什麼大時代的知青縮影，只是一件個案，渾渾噩噩地過日子，比起不可一世的白洋淀藝文沙龍，他們什麼都不是。不過，他們卻是一群真實的現實生活影像，忠於于堅自己的記憶。

---

<sup>①</sup> 陳仲義：《中國前沿詩歌聚焦·第五章·標記性詩人聚焦》（北京：中國社會科學，2009），頁258。

<sup>②</sup> 于堅這一招，跟韓東〈有關大雁塔〉最大的差異，在人物的血肉感。韓東筆下的人物，隨同他對大歷史的宏大敘事一併削平了，「人物」扁平成「人」，形同數學中的代數，可以代入任何沒有文化縱深或生平個性的人。于堅則喜歡將現實生活裡的友人（連同他們的個性和事件）一起搬到詩裡去，經由他個性化十足的口語聊起來特別真實，同時又達到無歷史感的削減效果。這首詩便是最佳的示範。

在微物視野之下，小老百姓的生活稗史即是最真實的詩歌，是對歷史記憶與想像的對抗與反諷。于堅曾經說過：「歌精神已經不在那些英雄式的傳奇冒險，史詩般的人生閱歷，流血爭鬥之中。詩歌已經達到那片隱藏在普通人平淡無奇的日常生活底下的個人心靈的大海」<sup>①</sup>，尚義街六號的小房子，容納了許多看似無關痛癢的瑣事，在個性化口語敘事的驅動之下，最後竟能轉化為詩。于堅的「全口語－微物敘事」在此達到完全成熟凡狀態。

「微物／瑣事」作為詩歌創作的核心理念，在于堅後來的論述中有了更深刻的思考。

于堅在 1993-1995 年間提出「拒絕隱喻」<sup>②</sup>，這套問題重重的生澀論述卻可回過頭來補充一些很關鍵的想法。好比說：記憶。個人的記憶。

于堅把敘事視野從「大事」降格到「微物」，並非草率的決定，其實他

---

<sup>①</sup> 于堅：〈詩歌精神的重建〉，《于堅集〔卷五〕：拒絕隱喻》，頁 104。

<sup>②</sup> 「拒絕隱喻」是很有問題的觀點，從根本上來談，詩歌無法完全拒絕隱喻，即使是敘事詩有時也免不了會用上一兩個隱喻。其實于堅的意思是——拒絕那些經過朦朧長期使用的，被詩人和讀者定型的（尤其是泛政治化的）陳腐隱喻（如本文前述的一系列隱喻）。換言之，只能最大程度的降低「陳腐隱喻」之使用。要了解于堅的動機，必須重返 1970 年代。當時的朦朧詩人創造了（或改造了）一系列特定的隱喻，其中很多是具有眾人心照不宣的政治意涵，在閱讀行為中很輕易的被解讀出來，產生共鳴與心靈療效，朦朧詩因而受到廣大年輕讀者的歡迎和模仿，只有老派讀者還陷落在「令人氣悶的朦朧」當中。1980 年代的朦朧詩並沒有突破前期創作累積下來的隱喻技巧和思維，加上年輕詩人的跟風沿用，很快便形成一堆定型化的慣性隱喻（特別是廣場和太陽等隱喻），持續統治著詩歌創作。于堅的早期詩作〈雨夜〉（1976）、〈新堂吉歌德之歌〉（1976）、〈不要相信〉（1979）、〈唱給同時代人的歌〉（1981）便是朦朧詩的仿作，當時于堅並沒有意識到這些行之有年的隱喻，對其詩歌創作會產生什麼樣的負面影響。1980 年代的于堅雖然逐步捨棄了這套創作技巧與思維，但他遲至 1993-1995 年才提出「拒絕隱喻」的詩歌主張，這跟眾多第三代詩人在 1990 年代爭先恐後提出簡明版的詩歌理論／主張有莫大的關係，這些論述大多只是理念和看法的深化（或口號化），思考尚未成熟，故問題重重。本文只引述部分合用的文字，對此論述暫不多作討論。

發現了微物的非凡價值。他將敘事聚焦在生活中的細節與瑣事，完全是因為他深刻的察覺到大歷史對個人的存在有相當可怕的殺傷力，「總結、概括、去粗存精。歷史的記憶方式是對存在的遮蔽」<sup>①</sup>，他認為「沒有私人細節的記憶實際上只是遺忘。對於歷史毫無意義的東西，也許恰恰是對個人最有意義的東西。我也懷疑那些被津津樂道到的重要的歷史時刻，對於那些沒有私人記憶的個人，與被他們忘掉的『毫無意義的日子』有什麼不同」<sup>②</sup>，這番言論很明顯衝著文革記憶而來，那是朦朧詩的地盤，大寫的歷史和大寫的詩人之間，唯有集體記憶才具有入史和入詩的價值，但于堅深不以為然。他的反朦朧詩戰爭是從瑣事的論述開始的。他說：「我們習慣於蔑視那種一切庸常瑣事都記住的記憶，那是閒極無聊的庸人的記憶，我們追求的記憶是與時代同步的」<sup>③</sup>，瑣事成為了于堅詩歌寫作的重要基石，唯有徹底的去隱喻、去崇高、去英雄、去歷史，大幅削減了詩歌的額外負擔，才能進入詩歌的核心。一個理念的提出不難，難在如何實踐。于堅理想中的瑣事敘事，高度仰賴精妙的個性化口語。

唯有精妙的個性化口語，才能抵達詩歌。

于堅比誰都清楚，能進入詩歌的口語並非直接從嘴巴噴出來的字句，其中要經過一番工序。于堅跟評論家謝有順的對談中，他是這麼說的：「口語，乃是詩歌之本源。口語詩歌並不是一種詩歌流派，它是詩歌的開始之地。詩歌是從口語開始的」<sup>④</sup>，他怕讀者沒聽懂，於是再說得更精細一些：

詩歌是從口語開始的，但口語絕對不是詩歌本身，二十世紀九十年

---

① 于堅：〈棕皮手記·1997-1998〉，《于堅集〔卷五〕：拒絕隱喻》，頁52。

② 于堅：《于堅集〔卷五〕：拒絕隱喻》，頁53。

③ 于堅：《于堅集〔卷五〕：拒絕隱喻》，頁53。

④ 于堅、謝有順：《于堅謝有順對話錄·在路上的詩歌》（蘇州：蘇州大學，2003），頁109。

代後期，有些詩人好像是把口語和詩歌等同起來，認為只要把口水話分行排列就是詩歌了。口語和詩歌之間，它還有一個詩人，詩歌是詩人之舌的產物，不是口無遮攔的產物。為什麼我們需要詩人？因為口語無法直接達到詩歌，只有經過詩人處理之後，它才成為詩歌。……口語只是一個啟動點，它絕對不是詩歌的終點。<sup>①</sup>

口語詩歌之路，儼然成為于堅詩歌創作理論的第一真理。透過口語化的詩語感，于堅才有能力把玩瑣碎的事物和事件，讓它們成為詩歌的主角。從于堅的詩歌寫作中可以讀出他沒有進一步說出來的重點：口語只是一個啟動點，唯有個性化的口語才能雕刻出詩人獨特的靈魂，讓他在字裡行間發出自己的聲音，跟其他口語化的詩歌鮮明地區隔開來。個性化，才是于堅口語寫作的關鍵。

「全口語－微物敘事」並沒有滿足于堅的創作慾望，他已經掌握到瑣事書寫的關鍵技術，在高難度的日常人事物當中，營構出富有詩意的生活感，以及生猛有力的敘事語言。表面上看似瑣碎，其實詩裡行間隱藏著于堅經心設計的敘事脈絡，那是有情節的故事，儘管是小片段的情節。如果把人物抽離，一首只剩下器物的詩會是什麼樣子呢？如何才不致於淪為傳統的詠物詩呢？反過來想，把物抽離，人物的面目淡化，只剩下事件，又會是什麼模樣？於是于堅把接下來的實驗路徑一分為二：（一）無情節的物體敘事，（二）純粹的事件敘事。〈對一隻烏鴉的命名〉（1990）見證了第一類「無情節的物體敘事」的實驗。此詩長達九十二行，烏鴉在詩裡被肢解了，成為一個符號，一個純粹的敘事對象，甚至成為語言實驗的道具：

烏鴉 在往昔是一種鳥肉 一堆毛和腸子  
現在 是敘述的願望 說的衝動

<sup>①</sup> 于堅、謝有順：《于堅謝有順對話錄·在路上的詩歌》，頁123。

也許 是厄運當頭的自我安慰  
是對一片不祥陰影的逃脫  
這種活計是看不見的 比童年  
用最大膽的手 伸進長滿尖喙的黑穴 更難<sup>①</sup>

去情節之後，物，無法帶動或提供口語一個生活化的表演舞臺，對一個物件說上九十二行聊話是很要命的事。于堅不得不調整口語的速度和重量。於是于堅慣用的日常口語在詩中發生了調節性的質變，變得比較凝重，不再是滔滔不絕的對白式與個性化口語，反且有了形而上學的味道，讓讀者以為從中可以讀出些什麼。烏鴉在大眾讀者的閱讀過程中，會不會產生詮釋障礙？在精英讀者眼裡，會不會晉升為某種象徵或隱喻？都很難說。毫無疑問，這是一步險棋。比較之前的詩作，于堅似乎放下了心裡長期預設的理想讀者，獨自沉溺在敘事的實驗裡。

另一首〈事件·鋪路〉(1990)則屬於第二類「純粹的事件敘事」，對任何讀者或評論家來說，都是相當大的挑戰：

這裡是最後一截壞路 好地氈上的一條裂縫  
威脅著腳 使散步和舒適這些動作感到擔心  
一切都要鋪平 包括路以及它所派生的跌打  
藥酒 赤腳板 爛泥坑和陷塌這些舊詞  
都將被那兩個閃著柏油光芒的平坦和整齊所替代  
這是好事情 按照圖紙 工人們開始動手  
揮動工具 精確地測量 像鋪設一條康莊大道那麼認真  
道路高低 地質的狀況也不一樣  
有些地段是玄武岩在防守 有些區域是水在鬧事

---

<sup>①</sup> 于堅：《于堅集〔卷一〕：一枚穿過天空的釘子》，頁228。

有一處盤根錯結 一棵老樹 三百年才撐起這個家族<sup>①</sup>

這首詩（以及同一系列的「事件詩」）所呈現的畫面，和微物敘事的語調，清楚指出了于堅在「全口語」寫作上的轉向，雖然此詩的描述對象跟〈對一隻烏鴉的命名〉不同，但早期豪放的敘事語態和神情，都出現了很大程度的收斂，不再是天南地北的閒聊，或者強調生活感的敘舊，于堅變了樣，在微物敘事的進程中，異常穩重且專注，敘事語言中的個性化元素便降低了，冥思取代了生活感。更重要的是敘事程式的逆反：以往的敘事是從生命經驗中提取素材和事物，外化成為寫作的對象；如今卻是從外在的詞庫蒐羅各種合用的語詞，植入敘事對象的書寫範疇內，層層塗布，交疊成詩。不管是與此同期的〈事件·尋找荒原〉（1989）、〈事件·停電〉（1991）、〈事件·談話〉（1992）、〈事件·誕生〉（1992），再也讀不出雲南漢子的，那種帶有幾分說書人色彩的粗獷聲音，于堅很明顯的從敘事的檯面上撤退了。當然，這未必是一件壞事。

越是細微的「微物敘事」，語調就越理性、平穩、寧靜，詩人的隱退正好讓閱讀的焦點回到詩的主題上去，進入無作者的忘我閱讀。〈墜落的聲音〉（1991）就是一次可遇不可求的，無比精細的「微物敘事」。這應該是于堅在口語實驗的終極成果，不可思議的展現了一場聲音的詩學：

我聽見那個聲音的墜落 那個聲音  
從某個高處落下 垂直的 我聽見它開始  
以及結束在下面 在房間裡的響聲 我轉過身去  
我聽出它是在我後面 我覺得它是在地板上  
或者地板和天花板之間 但那兒並沒有什麼鬆動  
沒有什麼離開了位置 這在我預料之中 一切都是固定的

<sup>①</sup> 于堅：《于堅集〔卷一〕：一枚穿過天空的釘子》，頁240。

通過水泥 釘子 繩索 螺絲或者膠水  
以及事物無法抗拒的向下 向下 被固定在地板上的桌子  
向下 被固定在桌子上的書 向下 被固定在書頁上的文字  
〔略〕

那是什麼墜落 在十一點二十分和二十一分這段時間  
我清楚地聽到它容易被忽視的墜落  
因為沒有什麼事物受到傷害 沒有什麼事件和這聲音有關  
它的墜落並沒有像一塊大玻璃那樣四散開去  
也沒有像一塊隕石震動四周  
那聲音 相當清晰 足以被耳朵聽到  
又不足以被描述 形容和比劃 不足以被另一隻耳朵證實  
那是什麼墜落了 這只和我有關的墜落  
它停留在那兒 在我的身後 在空間和時間的某個部位<sup>①</sup>

嚴格來說，聲音算不上物，聲音的墜落更算不上事，這是一場幾乎是無物亦無事可敘的微物敘事。此詩如迷宮般迴盪的語詞和思緒，對一般讀者腦袋裡自然啟動的解讀行為而言，是巨大的災難。于堅給讀者的第一個問題或許是：這首詩究竟在寫什麼？大部分讀者會動用所有的閱讀經驗和分析方法（存在主義、後現代主義、語言學、現象學……），去推敲墜落的過程，以及空間裡各種物件的暗示，最後得出比詩本身更為抽象更為難懂的詮釋結果。或許有部分讀者直接放棄追問，很單純的把詩句重覆唸了一遍又一遍，然後發現于堅留下的第二個問題：詩一定要寫什麼嗎？接下來可能聯想到韓東說過的「詩到語言為止」。

于堅極可能想傳達的是：詩不一定要寫什麼。或者說，詩裡面不一定要

---

<sup>①</sup> 于堅：〈墜落的聲音〉，《于堅集〔卷一〕：一枚穿過天空的釘子》，頁 251。

裝什麼。為什麼詩句本身，不能成為閱讀的焦點所在（這往往是詩歌閱讀行為中最大的盲點），所謂的學者或精英讀者不一定要動用龐大深奧的詮釋方法，硬是弄出一番道理來。于堅在此追求的是純粹的詩歌，他認為「這個充滿偽知識的世界把詩歌變成了知識、神學、修辭學、讀後感。真正的詩歌只是詩歌。詩歌是第一性的，是最直接的智慧，它不需要知識、主義的闡釋，它不是知識、主義的複述」<sup>①</sup>。這會不會是一首不可解又不必解的詩呢？只需輕鬆朗讀（或內心默唸），任由墜落的聲音，在聽覺裡產生神奇的聲納效應，尾隨著回盪不止的詩句，逐步形塑出空間的全部細節，形象精緻，定位精準，所有被聲納現形的事物，最終回到朗讀本身，也就是語言本身。沒有別的。

在此可以發現一個事實：口語的調校<sup>②</sup>。在〈對一隻烏鴉的命名〉和〈事件·鋪路〉的基礎上，于堅作了進一步的微調，調製出具有沉思味道的獨白式「半口語」，類似持咒者的喃喃自語，略帶一點催眠感，一點必要的黏度，可以將散佈各方位的念頭、物體、語詞，黏成一體以免散落。最後在聲納效應裡孕育出無以名狀的敘事魅力。這種沉思狀態的半口語敘述，讓于堅有了新的體悟。當「半口語」取代「個性化（全）口語」，正意味著——這是微物敘事的極限，也許是盡頭。

在這一年，于堅同時寫下三首跟〈墜落的聲音〉相近的詩篇，如〈正午的玫瑰〉（1991）、〈正午的玫瑰 另一結局〉（1991）、〈事件：停電〉（1991），都足以成為第三代詩歌的代表作。從 1981 年的〈雲南漢子〉到 1991 年的〈墜落的聲音〉，整整十年，于堅終於完成他的口語實驗。但他並沒有停下

<sup>①</sup> 于堅：〈棕皮手記·1999-2000〉，《于堅集〔卷五〕：拒絕隱喻》，頁 73。

<sup>②</sup> 詩歌中的口語調校是第三代詩人的宿命。凡是緊緊抱著原初的口語寫作一意孤行的第三代詩人，不出幾年就開始走下坡，詩歌質感不斷磨損到味同嚼蠟為止。這個現象構成了「90 年代詩歌」的內傷，只不過大部分詩人和論者將之歸咎於整體文化語境的轉變。



腳步，翌年，于堅發表了最具爭議性的〈○檔案〉（1992），試圖將微物敘事提昇到另一個前所未見的新境界。

從形式上看來，于堅〈○檔案〉符合後現代詩的某些特徵，骨子裡卻蘊含了存在主義者對人生的思考與批判。這首詩在主題上的構想，是為了突顯現代人的一生如何被制度和現實歸檔、分析、管理，「檔案化」的人生是扁平的，完全沒有絲毫生活情趣可言。這麼一首詩在先天上面臨了一個很不利的處境，大量瑣碎的名詞會入侵到詩歌裡來，破壞詩性與美感，這是于堅再次選擇的絕境。在寫作此詩時，連于堅自己都「毫無把握，一時覺得它是不朽的東西，一時又覺得它是一堆語言垃圾」。<sup>①</sup>

此詩幾經波折才在 1994 年 1 月的《大家》創刊號上刊出，同期刊出賀奕的長篇評論，其中有一段話很有意思，他說：「我久久揣測于堅寫這首長詩的真正意圖。他不會愚鈍到不明白這是一場空前的冒險，很可能一舉斷送他的一世詩名。如果選擇其他的體裁倒還另當別論，可于堅偏偏想在當代生活中最缺乏詩性的事物上發掘出詩性來。他想嘗試讓絕緣體通電」<sup>②</sup>。檔案化的人生境況，只是于堅選擇的險徑，如何在詩性的毀滅中化創造出他預期中的不朽詩篇，才是真正的目的。所以對此詩的主題討論是次要的，重點在一次終極的敘事實驗。

〈○檔案〉的序幕是「檔案室」，類似〈墜落的聲音〉的微物敘事，但少了那種迷人的聲納，空間內容變得極其瑣細，而且高度數據化，十足檔案室的冷硬感覺。這是全詩的開頭：

建築物的五樓 鎖和鎖後面 密室裡 他的那一分

<sup>①</sup> 于堅：〈回答詩人朱文的二十五個問題〉，《現代詩》復刊第 23 期（1995/03），頁 22。

<sup>②</sup> 賀奕：〈九十年代的詩歌事故——評于堅長詩《○檔案》〉，《現代詩》復刊第 23 期（1995/03），頁 17。〔按：此文在《大家》發表時部分文句遭到更動，翌年台灣《現代詩》根據賀奕的原稿重新刊出，是為善本。〕

裝在文件袋裡 它作為一個人的證據 隔著他本人兩層樓  
他在二樓上班 那一袋 距離他 50 米過道 30 級臺階  
與眾不同的房間 6 面鋼筋水泥灌注 3 道門 沒有窗子  
1 盞日光燈 4 個紅色消防瓶 200 平方米 一千多把鎖  
明鎖 暗鎖 抽屜鎖 最大的一把是「永固牌」 掛在外面  
〔略〕

他那年 30 1800 個抽屜中的一袋 被一把鑰匙 掌握著  
並不算太厚 此人正年輕 只有 50 多頁 4 萬餘字  
外加 十多個公章 七八張相片 一些手印 淨重 1000 克  
不同的筆跡 一律從左向右排列 首行空出兩格 分段另起一行  
從一個部首到另一個部首 都是關於他的名詞 定義和狀語<sup>①</sup>

在這段冷硬、乏味、冗長、無情節的敘事進程中，于堅展現了他對空間細節的洞悉力和掌握力，精準、深刻，似乎沒有錯過視窗裡的每件事物，因而殘酷的切中「檔案化人生」的主題，人的存在和價值都羅列在檔案的字裡行間，四萬字的資料成為一個人的生命內容。這種罕見的筆法可能對部分青英讀者產生巨大的正面衝擊，對大眾讀者來說，說不定會是一場災難的開始，在這裡找不到音韻感，找不到意象與意象相互交會的美感，一定有人質疑：這還算是詩嗎？很明顯的，這裡頭少了〈尚義街六號〉的趣味性，人物失去了血肉（正是此詩將人「檔案化」之目的與結果），以這樣的敘事策略持續發展成一首三百多行的長詩，根本就是自毀行為。接下來的「卷一·出生史」和「卷二·成長史」在大量名詞的羅列與敘事節奏的調控之間，同樣未能取得理想的平衡，而陷入詩性流失的困境。後來，隨著人與檔案的同步成長，到了「卷三·戀愛史（青春期）」才有了新的變化，于堅對真實生活的幽默

---

<sup>①</sup> 于堅：《于堅集〔卷二〕：○檔案》（昆明：雲南人民，2004），頁 29。

感和青春野性全都回來了，儘管他把生活肢解成一串名詞，但敘事的語感是熾熱的，相信大部分讀者會自行銜接詩句與詩句之間刻意產生的間隙：

（回憶）那一日 他們 同班男生 全是 13 歲 湧進來  
學校的男廁 牆上畫著禁止的一切 好多動作 手淫這個動作  
手淫是最初的動詞 男人的入場券 手黏乎乎 立刻完事  
溫度正好 嚐到了那種小甜頭 亞當們 找不著詞兒寬恕自己  
他們要的詞外面沒有 外頭是母校這個名詞 教室這個名詞  
外頭是花園 水池 黑板 大操場 閱覽室 書這些名詞  
和他手上的活毫不相干 男孩們憋得慌 只好做些曖昧的手勢  
編了些暗語來咕嚕 互相逗著 交談那種體驗 走出公廁  
去上課 聽講 記錄 背誦 測驗 答問 考試 溫習<sup>①</sup>

在這裡要談的是節奏，或者被于堅稱作語感的東西。說到青春懵懂的情慾，于堅那股說話的勁就來了，跟他聊起尚義街六號夥伴們的情緒是一樣的，正是這股把話聊開來的勁，結合了青春期內在的騷動，才讓這段淫穢的青春敘事變得生猛，無論是場景、人物動作、情慾反應，一律毫無蔽掩，因而更為飽滿和傳神。這是全詩寫得最具有語感的段落，讀起來可以感受到于堅所說的「確實有一種在指揮一個交響樂隊的強烈快感」<sup>②</sup>。敘事的內容／題材很直接的主導了于堅的語感節奏，在「卷四·日常生活」即可證實這個現象。檔案化人生的日常生活樣態，必須抽離人性化、溫暖的部分，呈現在詩裡的只剩下可怕的動作和步驟。「卷四·日常生活」這兩段分別描寫「3. 起床」和「4. 工作情況」：「穿短褲 穿汗衣 穿長褲 穿拖鞋 解手 擠牙膏 含水／噴水 洗臉 看鏡子 抹潤膚霜 梳頭 換皮鞋／吃早點 兩根油條一碗豆漿 一杯牛奶一個麵包 輪著來／穿羊毛外套 穿外衣

<sup>①</sup> 于堅：《于堅集〔卷二〕：○檔案》，頁 33。

<sup>②</sup> 于堅：〈回答詩人朱文的二十五個問題〉，《現代詩》復刊第 23 期，頁 23。

拿提包 再看一回鏡子 鎖門／用手判斷門已鎖死 下樓 看天空 看手錶 推單車 出大門」<sup>①</sup>，「進去 點頭 嘴開 嘴閉 面部動 手動 腳動／頭部動 眼球和眼皮動 站著 坐著 面部不動 走 4 步／走 10 步 遞 接過來 打開 拿著 瀏覽 拍 推 拉 領取／點數 蹲下 出來 關上 喝 嚼 吐 量 刷 抄 彎著」<sup>②</sup>。單就內容來看，于堅確實勾勒出一幅宛如行屍走肉的生活圖景，揭露了殘酷的存在本質，並強烈批判了現代都市文明對人的深層宰製。然而，在純粹的微物敘事當中，一旦抽離了事件的趣味性和人物的血肉感，或者較罕見的聲納構圖之創意，原有的詩性和語感勢必嚴重流失，于堅令人膽戰心驚的口語敘事，終於超出詩與非詩的臨界點，成為非詩。類似的行文模式，無可挽救的吞噬了〈○檔案〉。

不管從哪個角度來詮釋，〈○檔案〉都很難評定為成功之作。

于堅在〈尚義街六號〉和〈墜落的聲音〉分別研發出兩套寫人和寫物的微事敘事技巧，當它們融入〈○檔案〉時，那個章節就活了起來，一旦抽離，企圖進入一種更純粹、更破碎、更冷硬的事態敘述，詩句便下墜到文句的狀態。這個實驗是必要的，經過不同角度和樣式的敘事，于堅的微物敘事語言得到一次大規模的回饋，可行與不可行的路徑一目了然。〈○檔案〉面臨的敘事困境，跟韓東的名篇〈甲乙〉（1991）極為相似，這兩首詩對同時代詩人在敘事策略和技巧上的實驗，有重要的示範作用，它們不約而同的跨出口語敘事的臨界點。韓東的敘事實驗到〈甲乙〉為止，于堅持續各種型態的敘事實驗，先後寫下〈金魚〉（1995）、〈在詩人的範圍以外對一個兩點一生的觀察〉（1998）等多首相當出色的微物敘事，以及大氣磅礴的〈在鐘樓上〉（1992），但始終無法達到〈墜落的聲音〉或〈尚義街六號〉的高度。

<sup>①</sup> 于堅：《于堅集〔卷二〕：○檔案》，頁 36。

<sup>②</sup> 于堅：《于堅集〔卷二〕：○檔案》，頁 36。

## 結語、預警作用

于堅的口語詩歌實驗，一路走來烽火連天，尤其在 1980 年代的審美準則裡，經常被視為「非詩」的爭議物品。二十年後他談起這段往事時，點出了問題的關鍵：「我記得我的詩在八十年代很難發表，只有民間刊物才接受我的作品。朦朧詩一開始就給人一種用詩語寫作的印象。詩語是什麼？就是在書面詩歌中已經被認可的詩歌行話。朦朧詩是用詩歌行話寫作的，它的原創力不在語言上，而在意象、意義上。我的詩當時是被視為非詩的，因為不是詩歌行話，而是對讀者的閱讀詩歌習慣來說是比較陌生的日常語言。那個時候，大家都認為先鋒派的詩歌就是朦朧詩那種形式，是象徵的、隱喻的，用意象來進行蒙太奇式組合的那種東西，並且是抒情的」<sup>①</sup>。于堅前半輩子奮力對抗的，正是一套行之有年的詩歌行話，宰制了一代人的閱讀與創作，第三代詩歌崛起的最大意義就是顛覆這套老規矩（順便篡奪詩史的版圖），上承五四的白話文運動，重新喚醒詩歌裡的口語寫作。

韓東、于堅、李亞偉、宋渠與宋煒等第三代主力詩人，分別用自己的寫作方式來開闢這條口語化道路，其中走得最長遠、最精彩、最徹底、最具爭議性的，還是于堅。尤其在微物敘事的險徑上，冒著非詩的危險和罵名，一路孤行，交出了許多意義非凡的詩作。整體而言，于堅對有兩大貢獻：（一）開闢並拓寬了口語詩歌寫作的其中一條可行道路，即是本文以「微物敘事」為核心的論述範圍；（二）「犧牲」了自己的部分詩作，由此證實了口語寫作普遍存在的險徑與絕巷（無論口語寫作或日常敘事，都是失敗率極高的創作實驗，在中國詩界可以找到無數的例子），這對第三代詩歌在 1990 年代敘事風潮的發展，有很大的預警作用。

---

<sup>①</sup> 于堅、謝有順：《于堅謝有順對話錄·在路上的詩歌》，頁 106-107。

若要用一段話來總結第三代詩歌的崛起和霸業之維繫，張清華的說法最為傳神：「靠美學暴動獲得權力的第三代不止在 1986 年一舉成名，而且持續地塑造了 1990 年代的詩歌美學。迄今手握經典權力的，仍是這群由蒙面強盜轉身而華麗加冕的傢伙」<sup>①</sup>，他還引用了周倫佑的一首〈第三代詩人〉（1991），其中有兩大段詩句，可謂道盡第三代詩人的德性，正好拿來當本章的結尾：

一群斯文的暴徒，在詞語的專政之下  
孤立得太久，終於在這一年揭竿而起  
佔據不利的位置，往溫柔敦厚的詩人臉上  
撒一泡尿，使分行排列的中國  
陷入持久的混亂。這便是第三代詩人  
自吹自擂的一代，把自己宣佈為一次革命  
自下而上的暴動；在詞語的界限之內  
砸碎舊世界，捏造出許多稀有的名詞和動詞  
往自己臉上抹黑或貼金，都沒有人鼓掌  
第三代自我感覺良好，覺得自己金光很大  
長期在江湖上，寫一流的詩，讀二流的書  
玩三流的女人。作為黑道人物而揚名立萬  
〔略〕  
第三代讀老莊，讀易經，向於神秘主義  
或故作神秘主義。用八卦占卜，看一次手相  
便學會一種騙人的勾當，再騙朋友和敵人  
繼而進入氣功狀態，丹田的位置並不重要

---

<sup>①</sup> 張清華：〈70 後如何續寫歷史〉，《像一場最高虛構的雪：關於當代詩歌的細讀筆記》（北京：北京大學，2017），頁 250。

關鍵是坐的姿勢，要做出吐納的樣子  
再發幾句反文化的宏論，便自以為得道了  
當然酒是要喝的，飯更不能少，一代人  
就這樣真真假假的活著，毀譽之聲不絕於耳  
第三代面不改色心不跳。依然寫一流的詩  
讀二流的書，抽廉價菸，玩三流的女人<sup>①</sup>

---

<sup>①</sup> 周倫佑：〈第三代詩人〉，《周倫佑詩選》（廣州：花城，2006），頁 31, 32-33。

## 第五章、四種陽謀

(1989-2019)

陣容強大的第三代詩歌在「中國詩壇 1986'現代詩群體大展」啟動自己的建國大業，一轉眼便奪了朦朧詩的統治性地位。這場詩歌美學的裂變宛如一場費盡舉國之力的逆襲，讓今天派眾神驟然落幕。中國當代詩歌寫作進入全新的階段，中國社會也沒有放慢改革開放的步伐，急行軍般的消費文化衝擊了詩歌的閱讀市場，一干先鋒之筆措手不及。外在環境壓力，加上第三代詩人中年心境和風格的轉化，誘發了一連串的内部問題，甚至產生隱形的斷裂感。

1989 年，海子之死點燃第一個火苗，間接開啟了第三代詩人對「90 年代詩歌」話語權的爭霸戰，企圖當代詩歌史的論述視野進行全方位的導引。

1991 年，退守海外的「今天派」也沒閒著，他們在另起爐灶，隨由隨筆式的歷史重述，大力推動以自己為中心的文學史重寫工程。

1993 年，柏樺開始撰寫《左邊》，追悼在 1989 年耗盡元氣的「毛澤東時代的抒情」。

這三件事主要發生在 1990 年前後，終結時間不一，手段和方式各異，但所謀者相同，皆離不開兩代詩人牽腸掛肚的詩歌史。三種陽謀，對詩史的撰述確實有正面的貢獻，它也是詩史的一環，充分暴露詩人野心與權謀的一環。

其實還有第四件事，即是第三代詩人和學者對西方後現代主義的壓抑，



同屬第三代人的重量級詩歌學者程光燁在 2003 年出版了《中國當代詩歌史》，大篇幅論述了第三代詩歌，並遮蔽了後現代主義對「非非主義」詩派和「莽漢主義」詩派的影響，設下中國詩史話語權的一道理論防線。資深學者洪子誠和劉登翰合著的《中國當代新詩史〔修訂版〕》在 2005 年出爐，再次鞏固了防線。

這四件不同類型的大事，卻跟第三代詩人和詩史緊密相關，先後發生在 1989-2009 年間，十年歲月，滿紙謀略。

天下得來不易，守得艱辛。

## 第一節、反篡位的戰略 [ 1989-2000 ]

### 前 言、支配的權力

繪製地圖不但是一種專業能力，更是一種支配的權力，製圖者可以決定地圖的中心，決定每個角落出現的地景，或者刻意忽略他的利益以外的事物，每一張地圖的製作，都是「顯此而隱彼」。地圖製作的重點，並非那麼單純的呈現我們已知的世界，而是指向一個它想讓我們認識的世界，那裡頭的一切都借由它可靠的尺規，逐一定位妥當。正如鄧尼斯·渥德（Denis Wood, 1945-）在《地圖權力學》（*The Power of Maps*, 1992）所言：「地圖建構世界，而非複製世界」<sup>①</sup>。高明的製圖者，往往隱身其後，彷彿他所繪製的詩歌地圖，只是一次客觀的重現或複製。

詩歌史的撰寫也是如此。每一部文學史或詩歌史的出版，都是一次

---

<sup>①</sup> 鄧尼斯·渥德著，王志弘等譯：《地圖權力學》（台北：時報文化，1996），頁 22。本文有關地圖權力學的概念，皆源自此書。

詩史地圖的重製與維護，這裡說的「撰寫」不限於詩史專書的撰寫，而是一種更具有源頭性的行動，包括「原始資料」的生產、將前者形塑成「詩史素材」的論述、詩史素材的強勢編輯與行銷，像一隊充滿戰術目的海量文字，不斷朝向正史逼近，施壓，好讓正史繞不開這些能見度極高的「地景」，甚至親自下筆將它「正名」成為正史的一部分。

詩歌史的地圖製成，即是這麼一個飽含權力欲望和焦慮的過程，詩史撰述原非詩人分內的工作，他們是「被評論者」，撰史是史家的職責。第三代詩人在 1980 年代後期徹底逼退了朦朧詩人之後，這群篡位者卻產生一股強大的「被篡位的憂慮」，1980 年代的兩次後浪推前浪的裂變，讓第三代詩人為自己在 1990 年代的下場感到極大的憂慮。這股失勢的危機感時時警惕著他們，隨時進行「反篡位」作戰。他們一方面得適度壓制後浪興起，持續掌控詩界的發言權，守住主流詩人的王座；另一方面，他們必須阻擋學院的評論力量介入詩史的版圖繪製。

第三代詩人群使出前所未見的大戰略：

（一）以大量目的鮮明的自剖式詩論、詩學敘述、詩壇現象評述，主動侵佔有關 1990 年代詩史的討論；

（二）製造大量的「重要徵引資料」，努力主導當代文學史（家）的評價觀點。

王家新和孫文波合編的《中國詩歌九十年代備忘錄》（2000）是一個不錯樣本，隨手一翻即可找到：陳東東〈有關我們的寫作〉（1994）、張曙光〈90 年代詩歌及我的詩學立場〉（1999）、孫文波〈我理解的 90 年代：個人寫作、敘事及其他〉（1999）、臧棣〈詩歌：作為一種特殊的知識〉（1999）等多篇由「詩史事件的當事人」親自現身說法的文論。當然，他們也得設法阻擋學界對詩歌的評論。最刻薄的說辭是：「目前的詩評就根本不夠達到詩作的高度。而真正的詩歌並沒有被人們知道。」

人的認識有相當的距離！是猿和聖誕卡的距離，很難走到一起來」<sup>①</sup>。非非主義的主將周倫佑為了確保地下詩歌不受官方媒體和學院論述的「污染」，明白提出五點聲明：

- 拒絕他們的刊物和稿酬！
- 拒絕他們的評價和承認！
- 拒絕他們的出版社和審稿制度！
- 拒絕他們的講壇和不學術會議！
- 拒絕他們的「作家協會」、「畫家協會」、「詩人協會」等等這些腐敗藝術·壓制創造的偽藝術衙門！<sup>②</sup>

此舉是否有效保住地盤已不重要，因為許多身居主流地位的第三代詩人都成了主流詩學理論家，站在詩學論述的最前線發聲，宏亮的嗓門足以遮蔽眾多學者的呢喃。第三代詩人兼理論家當中，比較有名的詩學論著或隨筆，包括：鍾鳴《徒步者隨錄》（1997）、陳東東《詞的變奏》（1997）、西川《讓蒙面人說話》（1997）、周倫佑《反價值時代》（1999）、歐陽江河《站在虛構這邊》（2001）等多部，再加上程光燁、臧棣、伊沙、沈奇、嚴力、于堅、蕭開愚等人的論述文章，儼然構成當代詩學研究的主流論述。或許當時的學者大多沒有寫詩經驗，沒有實際參與各種詩歌活動，他們的論述皆以宏觀的美學或現象討論為主，鮮少看到精闢的細部文本分析，這讓各流派的詩人很不放心，怕遭到外行人的錯誤詮釋，只好親自下海，有人把主導創作或創作背後的思維活動寫出來，成為文學史的重要史料。還有人乾脆將整個第三代詩歌運動撰述成詩史的雛型。

---

<sup>①</sup> 海上：〈沉默中的中國先鋒詩歌〉，收入黃梁等：《地下的光脈》（台北：唐山，1999），頁49。

<sup>②</sup> 周倫佑：〈拒絕的姿態〉，收入《地下的光脈》，頁116。

第三代詩人打算透過各種地圖重製的手段，建構屬於自己的詩歌世界。

種種護盤行為，印證了哈羅德·布魯姆 (Harold Bloom, 1930-2019) 所言：「當一位詩人獲得詩人身分 (qua poet) 的認可之後，他對任何可能終結其詩人地位的危機都會感到焦慮」<sup>①</sup>。每一位第三代詩人都擔心自己在文學史家筆下的被誤讀或埋沒，所以才用盡一切方法先發制人，替自己在文學史預定位置。儘管由此暴露出他們名留青史的意圖和焦慮，這個書寫策略的確相當成功，千禧年以來撰寫詩史論文或新詩史的學者，都離不開他們預設的論述陷阱，無法不去正視那些現身說法的詩人自述。一些實力強大的第三代詩人，挖空心思把自己變成學者背後的幽靈，一步接一步的下指導棋。

### (一)、詩人之死

「1989」是這一連串詩史焦慮的引爆點。

那是一個十分詭異的時間點，「1986'大展」結束才沒多久，第三代詩人剛剛擠滿詩歌聖殿的圓桌，聲勢正旺，怎麼會面臨「1989」大限？

當時大多數詩歌論述裡，很容易讀到以「1989」作為第三代詩歌美學轉向的斷代刻度，之後便開啟「90年代詩歌」的新紀元。有關「1989」改朝換代的認知與定義，以歐陽江河在1993年發表的重要詩論〈1989年後國內詩歌寫作：本土氣質、中年特徵與知識分子身分〉最常被論者徵引，更頻頻入選各種論文選。他在文中試圖為1989年的斷代意義作出解釋：

---

<sup>①</sup> Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (2<sup>nd</sup> ed.), New York : Oxford UP, 1997, p.58。

1989 年是個非常特殊的年代，屬於那種加了著重號的、可以從事實和時間中脫離出來單獨存在的象徵性時間。對我們這一代詩人的寫作來說，1989 年並非從頭開始，但似乎比從頭開始還要困難。一個主要的結果是，我們已經寫出和正在寫的作品之間產生了一種深刻的中斷。詩歌寫作的某個階段已經大致結束了。許多作品失效了。就像手中的望遠鏡被顛倒過來，以往的寫作一下子變得格外遙遠，幾乎成為隔世之作。<sup>①</sup>

這種中斷比較像是個人內在的創作瓶頸，不應該是整個時代的寫照。況且，如此關鍵性的一年，其根據竟然只是以海子（1964-1989）的自殺，以及駱一禾（1961-1989）的病逝！在歐陽江河的解讀中，此二人的殞落竟「將整整一代詩人對本性鄉愁的體驗意識形態化了」<sup>②</sup>，實在誇張。沒想到羅振亞提出更加誇張的說法：「他的死亡和詩歌文本，不但已成為逝去歷史的象徵符號、中國先鋒詩死亡或再生的臨界點，而且預示並規定了未來詩壇從執著於政治情結向本體建設位移的向度和走勢。任何先鋒詩研究繞過他都得不到人們的首肯」<sup>③</sup>。這種將早夭的同輩詩人「無上限崇高化」的行為，令人傻眼。

誰能接受一個以十三億人口為基礎的中國詩壇，舉國詩人都在同一個時間點上，產生如此巨大的詩學困境和反省？非常荒唐。唐曉渡毫不留情面的踢暴了歐陽江河：

「深刻的中斷」當時是一種普遍的感受。作為「後果」的後果，這使得本來就非常可疑的寫作的意義在一些詩人那裡幾乎是轉

---

<sup>①</sup> 歐陽江河：〈1989 年後國內詩歌寫作：本土氣質、中年特徵與知識分子身分〉，《站在虛構這邊》（北京：三聯書店，2001），頁 49。

<sup>②</sup> 歐陽江河：《站在虛構這邊》，頁 50。

<sup>③</sup> 羅振亞：《朦朧詩後先鋒詩歌研究·第二章、海子：先鋒詩歌「死亡」或「再生」的臨界點》（北京：中國社會科學，2005），頁 104-105。

眼間就沉入了虛無的深淵；而對另一些詩人來說，「寫作將如何進行下去」已不只是某種日常的焦慮，它同時也成為陳超所謂「噬心的時代主題」。然而，把造成這種「中斷」的肇因僅僅歸結為一系列事件的壓力是不能讓人信服的<sup>①</sup>

歐陽江河為自己的中斷硬找一個荒謬的理由，當然是站不住腳。

陳曉明總結了各路人馬祭祀海子的情緒和思維：「詩人海子在山海關臥軌自殺，這一事件被第三代詩人視為一次神聖的獻祭」，「『海子死了』——這是那個時期任何一次關於詩歌的、乃至關於文學的研究會的開場白。海子的死是一次獻祭，也是一次贖罪，並且更像是一次贖罪的示範。因而，與其說這是一次告別，一次結束，不如說是一次重新開始的序幕。海子已經把過去的時代變成死亡，人們可以以任何方式否定、拒絕那個過去的時代，這就為人們重新開始找到思忖基礎，這正是人們期待的。不管是出於現實考慮，還是出於無奈，總之必須與 80 年代決裂」<sup>②</sup>。換言之，海子之死結束了一個時代，同時又開啟了新的時代。陳曉明嚴重誇大了海子之死，正好暴露出眾多詩人對海子之死所設計的「儀軌」——大夥兒用心良苦地端上一大串台詞，極度虛偽的偉大台詞，彷彿下葬的是整個大時代而不是一個有血有肉的年輕詩人。

從海子、駱一禾、戈麥，到顧城，接二連三的「詩人之死」，周瓚的看法值得深思：「在大眾傳媒導引下，『詩人之死』一直是一個帶有震驚效應的話題。人們討論的不再是詩歌，而更多的是詩人以及借詩人之死論及活著的人事」，「大眾文化話語中的『詩人之死』，詩歌藝術本身

<sup>①</sup> 唐曉渡：〈90 年代先鋒詩的若干問題〉，《唐曉渡詩學論集》（北京：中國社會科學，2001），頁 106。

<sup>②</sup> 詳見陳曉明：《表意的焦慮：歷史祛魅與當代文學變革·第四章、無望的衝動，語詞的烏托邦》（北京：中央編譯，2002），頁 193。

的問題被暫時擱置一旁，而詩人的身分問題則被敏感地突顯出來。這些問題實際上涉及對詩人的精神人格結構、詩人在社會文化空間中的身分定位以及詩歌在當代文化中的功能意義等問題的反思和重構」<sup>①</sup>。在當時不利詩歌生存的社會文化語境中，海子等詩人之死，正好成為一個社會事件或社論焦點，讓遠去的讀者重返詩歌的祭壇。如今事過境遷，只能從資料裡還原這場「現代造神運動」實況，去推斷當時第三代詩人的心情。但把「海子之死」擴大解釋成「神聖的獻祭」或「海子神話」，實在過於矯情、濫情。一向強調反英雄、反上帝的第三代詩人為何創造一個「現代屈原」來催逼大夥虛偽的眼淚？令人非常納悶。

毫無疑問，海子絕對是一名法律天才，1979 年以十五歲的稚齡就讀北京大學法律系，1983 年畢業時才十九歲，接著到北京中國政法大學哲學教研室任教。海子在 1982 年開始寫詩，其名篇〈亞洲銅〉（1984）曾入選多部重要詩選，「詩歌中的很多詞彙後來成為海子乃至大量青年詩人的『詞典』，比如鳥、青草、野花、河流、黑暗、月亮」<sup>②</sup>，它的原貌很簡單：

亞洲銅，亞洲銅

祖父死在這裡，父親死在這裡，我也會死在這裡

你是惟一的一塊埋人的地方

亞洲銅，亞洲銅

愛懷疑和愛飛翔的鳥，淹沒一切的是海水

<sup>①</sup> 周瓚：〈文化英雄的出演與降落〉，《透過詩歌寫作的潛望鏡》（北京：社會科學文獻，2007），頁 75-76。

<sup>②</sup> 劉春：〈從明天起，做一個幸福的人〉，《一個人的詩歌史〔第一部修訂本〕》（桂林：廣西師範大學，2010），頁 79-80。

你的主人卻是青草，住在自己細小的腰上，守住野花的手掌和秘密

亞洲銅，亞洲銅

看見了嗎？那兩隻白鴿子，牠們是屈原遺落在沙灘上的白鞋子  
讓我們——我們和河流一起，穿上它們吧

亞洲銅，亞洲銅

擊鼓之後，我們把在黑暗中跳舞的心臟叫做月亮

這月亮主要由你構成<sup>①</sup>

海子的詩歌語言充滿民謠式的熱情和抒情性質，潛藏的「吟唱意識」主導了全詩在意象設計和節奏感方面的表現，導致詩句過於鬆散，在「亞洲銅」此一符號意涵的經營上，也是點到即止。雖然海子曾經自行披露「『亞洲銅』指的是像銅一樣的黃土地，而海子老家盛產銅礦，由此我們知道，〈亞洲銅〉寫的是對故鄉黃土地的贊美與依戀」<sup>②</sup>，劉春的詮釋就這樣被海子牽著走，也不疑有他。亞洲各國的地質面貌大不相同，北迴歸線以南多屬雨林，自中原往西則有雪原和大漠，用「亞洲銅」來象徵黃土地必然造成詮釋上的失控。如果抽掉海子的現身說法，「亞洲銅」就得在「亞洲」和「銅」上面推敲其意旨，偏偏它跟宏觀的「亞洲（文化）」或「銅（器具文明）」沒有足夠的關聯性，只能縮小，將之視為「中國」（亞洲的青銅文化大國）的象徵，「銅」作為構築中國文明的重要原料之一，可用來比喻每一個為祖國奉獻出血汗和生命的老百姓。家國意識在某些人身上顯得特別壯烈，包括詩中提及的殉國詩人（聖人）屈原，以及對詩歌寫作無比狂熱的「聖徒」——海子自己。屈原跟海子的

---

<sup>①</sup> 海子：〈亞洲銅〉，《海子的詩》（北京：人民文學，1995），頁1。

<sup>②</sup> 劉春：《一個人的詩歌史〔第一部修訂本〕》，頁80。



老家安徽省懷寧縣高河鎮查灣村沒有任何地緣上的關聯性，在此是當崇拜者來用。「亞洲銅」這個象徵意味濃厚的符號，並沒有得到應有的深化或延伸，反覆出現八次，暴露出海子對旋律感的考量大於一切。除了有利於營造出朗讀上的氣勢，「亞洲銅」沒有其餘的作用，更經不起分析。

海子在臥軌前不久所寫的〈面朝大海，春暖花開〉（1989）和〈春天，十個海子〉（1989），後來也名滿天下，同樣勝在旋律感，音色開闊，讓人感受到面朝大海時的飽滿陽光，也暴露了春天藏不住的黑暗，雖然這兩首詩遠勝亞洲銅，還不能說是天才詩人的手筆，反倒是另一首〈寫給脖子上的菩薩〉（1985）寫出質樸、高妙的意境，是一首信手拈來的佳篇。

撇開無限量的緬懷、神格化的言論，單從最純粹的詩歌藝術層面來看，海子的部分詩作達到第三代詩人的前端水準，卻還算不上一個質量均衡的重量級詩人。在萬夏和瀟瀟編的重量級詩選《後朦朧詩全集》（1994），海子的人選篇幅也沒有特別突出，從〈亞洲銅〉到〈春天，十個海子〉共廿四首，排名第廿三；在洪子誠《中國當代文學史〔修訂版〕》（2007）僅把海子定位為「新詩潮主要詩人」，完全沒有提及斷代意義；金漢在《中國當代文學發展史》（2002）將海子定義為「烏托邦寫作」，也沒有論及他的斷代意義。從諸多客觀的選集篇幅和文學史論述角度來看，海子都算不上重量級詩人。他只有被用來斷代時，才被賦予天才早逝的感慨和時代的象徵性內涵。

說得更殘忍一些，海子不過是不幸落入第三代詩人手中的一件另有所圖的道具。

海子的分量，在詩史地圖上被有心人刻意放大，好比把一座映照著憂傷夕輝的土丘，放大成悲壯的山巒，進而成為具有神話意味的地理符

號。在這裡可以讀到眾多詩人的聲音，形同綿密的等高線，強行撐高了海子詩歌的虛胖海拔。

不管真實的情緒反應為何，以「海子之死」來斷代絕對失之草率。況且，極大部分詩人在創作表現上，並沒有因 1989 年這個「歷史性時間」，而產生風格或思想上的大變化。連大聲喊話的歐陽江河也沒有，一切轉變就是漸進式的，「深刻的中斷」只是被「某些文學史意圖」歸納出來的假像。

1989 年可以用來斷代的事件與現象不少，沒人敢提的「六四天安門事件」是其一；天安門事件後「部分頂尖作家移民歐美」是其二。歐陽江河當年沒選天安門事件，如今更不可能在任何文章裡提及六四。

## (二)、九十年代詩歌的話語權

1989 年作為分水嶺，「消費時代的來臨」才是最重要的因素。

這個嶄新的消費時代，對讀者的閱讀心態和行為有莫大影響，大環境的改變直接撲滅了嚴肅文學創作的熱情（尤其詩歌更是乏人問津）。作為社會消費慾望的指標，商業廣告的成長率可以扼要地說明複雜的現象，「1979 年全國廣告營業額為 1500 萬元，1989 年增加到 20 億元，而 1993 年竟高達 134 億元，14 年間竟成長了 893 倍！據統計，從 1979 年到 1993 年，國民生產總值每年遞增 9%，而同一時期廣告的營業額每年遞增 30% 到 40%。」<sup>①</sup>

這是一組非常可怕的數據，從 1978 年 12 月底《今天》創刊，開啟詩歌盛世，到從海子死亡的 1989 年，全國廣告營業額 133 倍，中國的消費力正從谷底爬升邁向消費社會，生活裡的詩歌急著撤退。再過四

---

<sup>①</sup> 黃會林編：《當代中國大眾文化研究》（北京：北京師範大學，1998），頁 436。

年，到歐陽江河發表〈1989年後國內詩歌寫作〉的1993年，全國廣告營業額暴增了6.7倍，換言之，中國消費力進入第一個高原期，開始穩健發展。

隱藏在背後的個人消費行為和整體社會價值觀的轉變，是更可怕的數字，它象徵著一個慾望暴增的「消費時代」和「消費世代」已然成形。社會型態從計畫經濟轉向市場經濟，「一次性消費」和「文化速食」已成趨勢，通俗文學吞併純文學的板塊，巨大的銷售壓力讓某些文學刊物降格為地攤刊物<sup>①</sup>。廣大群眾對詩歌出版品的消費與關注都大幅下降，詩歌失去1970、1980年代的政治壓力，屬於它的時代使命——改造社會、激勵心靈——已驟然消失，第三代詩歌不再具備引發社會輿論和反響的功能。部分詩人棄詩從商，或投入商業廣告的撰述，或改寫消費性質較高的抒情散文和小說。

舊的時代擁立了詩歌，新的時代廢黜了詩歌。

第三代詩人的無力感，來自新時代大環境的對詩歌的冷漠態度，方才迫使原本眾聲喧嘩的詩壇冷卻下來。不僅是詩歌，整個中國文學界進入1990年代之後，作家地位和嚴肅文學的急速邊緣化，創作者和學者們對這個高度消費化、物質化的世界感到茫然失措，遂產生一種「沮喪」的情緒，足以支配眾多文化人的創作意識。歐陽江河的感受實為時間累積（1989-1993）的結果，以「海子之死」為斷代，真正目的是為了將1980年代「完整終結」，讓1990年代「從頭開始」，像一個傾家蕩產後誓言再起的賭徒。

第三代詩歌的製圖者意識到詩歌世界的靈氣衰竭，他們比誰都明白詩史地圖的有限性，它的尺寸不可能無限大，首要地景和次要地景之間必有激烈的競爭，這一項自我圖利的製圖工程，自然要加強排他，好

---

<sup>①</sup> 黃會林編：《當代中國大眾文化研究》，頁415-417。

讓自己站住嚴重萎縮的版圖。是的，建立自己，就得否定前驅詩人的詩學成就。身為遲來者的第三代詩人，理所當然的去貶抑 1980 年代朦朧詩的價值：「以今天的眼光來看，80 年代是產生了少量的好詩人，而不是產生普遍的好作品的時代，曾經有過的、某些作品的價值不是看錯了，就是其真正的意義被誇大了」<sup>①</sup>；甚至譏諷說：「80 年代詩人遵循的是表演性的江湖邏輯，為了在眾目睽睽的小校場上贏得喝采而練習怪招、打製殺手鐮」<sup>②</sup>。還有另一種說法是：「當『90 年代詩歌』在詩界開始成為一個話題時，有人似乎感到了『威脅』。他們本能的反應是極力否定、貶損這個『90 年代』」<sup>③</sup>，如此一來，令人更加弄不清楚究竟誰才是最先動手的凶徒。不管事實為何，後進詩人對前驅詩人的「魔鬼化／逆崇高」（*daemonization or counter-sublime*）的老戲碼再度上演。

從上述幾位第三代詩人模糊、牽強的斷代論據，當能發現他們急於勾勒一個嶄新的「90 年代」，告別過去。之所以急著要斷代，其實還有他們的個人因素。關於這一點，伊沙說得很露骨：

這一代（俗稱「第三代」）詩人大多處於「三十而立」至「四十不惑」之間，傳統經驗中年齡的鬧鐘在提醒他們，把個人的生理年齡與寫作乃至整個現代詩的發展進程結合起來，使之同步。這種做法的功利目的姑且不論，對創造力的自我閹割卻是有目共睹的。<sup>④</sup>

說穿了，就是無限放大自己的創作生命作為整個時代的寫照或縮影，二

---

<sup>①</sup> 孫文波：〈我理解的 90 年代：個人寫作、敘事及其他〉，收入陳超編：《最新先鋒詩論選》（石家莊：河北教育，2003），頁 202。

<sup>②</sup> 蕭開愚：〈90 年代詩歌：抱負、特徵和資料〉，收入《最新先鋒詩論選》，頁 328。

<sup>③</sup> 王家新：〈紀念一位最安靜的作家——對一場爭論的回答〉，《沒有英雄的詩》（北京：中國社會科學，2002），頁 155。

<sup>④</sup> 伊沙：〈為閱讀的實驗〉，《創世紀》總 106 期（1996/03），頁 73。

者永遠同步演進，保證不會被時代淘汰。在歐陽江河的論述裡，以 1989 年作為斷代的對象並不是全國詩壇，只是屬於菁英詩人群的詩壇峰層。更精確的說法是：跟他的名字經常黏在一塊的第三代詩人菁英。這一批當年並肩崛起、參加大展、篡奪朦朧詩地位的第三代詩人，如今又要同時跨入「中年化」的轉型期。

唐曉渡針對這種轉型期心理提出精闢分析：「如果說先鋒詩寫作在 90 年代確實經歷了某種『歷史轉變』的話，那麼在我看來，其確切指謂應該是相當一部分詩人的『個人詩歌知識譜系』和『個體詩學』的成熟。它適時滿足並體現了由『青春期寫作』向『個人寫作』的過渡，同時又提供了對此作出評估的尺度」<sup>①</sup>。很顯然的，歐陽江河感受到「個人詩歌知識譜系」和「個體詩學」的成熟（從另個角度而言可能是「創造力的衰竭」），為了解釋自身的變化，他（們）必須趕在學院派的論述之前，製訂 1990 年代詩歌的最新版圖。於是他繼王家新、臧棣、西川、蕭開愚、孫文波等人有關個人寫作、中年寫作和知識分子身分的零星討論之後，正式提出「90 年代」（初期）詩歌寫作的新走向，並成為重要的參考資料：「如果我們把這種寫作（知識分子寫作）看作 1989 年來國內詩歌界最重要、最具代表性的趨勢，並且，認為這一趨勢表明了某種深深刻的轉變」<sup>②</sup>，那他在文中為此設計的三條線索——「本土氣質」、「中年特徵」與「知識分子身分」——即可成為「知識分子寫作」的理論基石。

歐陽江河對「知識分子寫作」的定義十分含糊，比較具體的說法是：「詩歌中的知識分子精神總是與具有懷疑特徵的個人寫作連在一起的，它所採取的是典型的自由派立場，但它並不提供具體的生活觀點和

---

<sup>①</sup> 唐曉渡：〈90 年代先鋒詩的若干問題〉，《唐曉渡詩學論集》，頁 113。

<sup>②</sup> 歐陽江河：《站在虛構這邊》，頁 56。

價值尺度，而是傾向於在修辭與現實之間表現一種品質，一種毫不妥協的珍貴品質」<sup>①</sup>。然而，他的論述本身充滿矛盾和焦慮，既要標榜知識分子寫作以攻佔「90年代」詩史的主流論述，又擔心受到這個非文學時代的冷淡回應，所以他再三強調：「從某種意義上說，我們只為自己的閱讀期待而寫作。這種閱讀期待包含了眾多駁雜成分：準備、預感、自我批評、逾越、怪癖、他人的見解和要求、影響的焦慮……」<sup>②</sup>。這根本不是一種動機單純的寫作，他們心中的預設讀者過於龐大，兼具消費者、傳媒、文學史家等職，儼然就是第三代詩人自身權力慾望的鏡像結構。他們不是為了自己的閱讀期待而寫作，而是為文學史的角色與地位，所以歐陽江河才會在極度的焦慮中說出：「那個叫做權力、制度、時代和群眾的龐然大物會讀我們的詩歌嗎？」<sup>③</sup>

歐陽江河等人建構「知識分子寫作」的詩學理論，企圖稱霸中國當代詩史的主流論述，甚至將他們寫出來的知識分子詩歌等同於「90年代詩歌」，完全吞噬了其他詩歌流派的存在價值，自然激起了巨大的反彈。這種霸權姿態引起眾多詩人的反彈，徐江認為他們根本就是「盜用『中國詩歌』或『九十年代』這些宏大的概念，拚命把自己偏愛的存在著明顯弊病和缺陷的詩學主張誇大成整個十年以來現代詩發展的唯一成就，試圖以一斑來替全豹。」<sup>④</sup>

鬥性很高的第三代詩人當然不會善罷干休，所以另一批以于堅為首，張揚「民間立場」的詩人，遂展開他們的「反知識分子作戰」。

于堅在1996-1998年間提出「民間立場」，結合對普遍話的反思與

<sup>①</sup> 歐陽江河：《站在虛構這邊》，頁55。

<sup>②</sup> 歐陽江河：《站在虛構這邊》，頁82。

<sup>③</sup> 歐陽江河：《站在虛構這邊》，頁90。

<sup>④</sup> 徐江：〈眼睛綠了〉，《中島·詩參考》總第16期，頁76。

反抗，他認為：「隨著知識的開放和豐富，僵硬的知識也到了強弩之末。一個生活化的而不是意識形態化的市民的中國重新獲得恢復，自然也有柔軟的東西開始在詩歌中滋生。在中國，柔軟的東西總是位於南方，女人、絲綢、植物陽光和水、軟綿綿的詩歌。例如在南方詩歌於 80 年代出現的日常口語的寫作，就是對堅硬單一的普通話寫作造成的當代詩歌史的某種軟化」<sup>①</sup>，在他看來，作為當代中國詩歌發展重心的北京，象徵著知識化和陽剛化的詩歌寫作向度，唯有南方民間詩人那種柔軟的方言寫作能夠突破前者的僵局與霸權。不過他（們）對「民間 vs. 知識分子」議題的討論太過情緒化，兩大陣營的戰火終於在 1999 年 4 月 16-18 日的「盤峰詩會」全面引爆，雙方正式決裂，詩友之間因理念差異而不斷相互攻伐，以致翻臉絕交互相攻擊，乃至官司不斷。

對民間立場十分不以為然的孫文波，嚴厲指控于堅等人的作戰目的：「說運動就是『消滅』，並不是誇大之詞。事實上，當沈奇、謝有順、于堅等人像搞運動似的連篇累牘地寫出文章，拚命貶低『知識分子寫作』時，他們所要得到的便是讓被他們冠以『知識分子詩人』稱謂，在他們看來是妨礙了他們獲得名聲的詩人，從當代中國詩歌寫作的版圖中失去蹤影（譬如說，給『知識分子詩人』冠以『偽詩人』的頭銜，要將他們從詩壇『清場』出去）」<sup>②</sup>。臧棣直截了當地揭露了詩壇世代交替的行為模式：「80 年代以來，在詩歌領域，醜化作為一種文學行動，一直就沒有中斷過它的表演。第三代詩人的寫作包含了值得激賞的文學覺悟，但它最重要的美學行動力，卻是從醜化朦朧詩轉化而來的。……

---

<sup>①</sup> 于堅：〈讀詩笥記〉，《于堅集〔卷五〕·拒絕隱喻》（昆明：雲南人民，2004），頁 158。有關於堅對北京話／普遍話的反思，詳見于堅：〈詩歌之舌的硬與軟——詩歌研究草案：關於當代詩歌的兩類語言向度〉，《于堅集〔卷五〕·拒絕隱喻》，頁 137-151。

<sup>②</sup> 孫文波：〈歷史陰影的顯現〉，《詩探索》2000 年第 3-4 期，頁 47。

現在，以『知識分子寫作』為對象的新一輪醜化行動出現了。」<sup>①</sup>

所謂「民間」本是一種日常生活狀態的寫作，它是詩歌在野的形態，理論上和知識分子寫作名異實同，都是非官方的、自主的思考和寫作力量。于堅等人的「生存焦慮」催化了中國詩人長久以來的地盤意識，於是標榜「立場」一詞，站在威權論述（知識分子寫作）的對立面，成為被驅逐的受難者。它的存在目的完全是為了反擊知識分子寫作的主流論述。「知識分子寫作」與「民間立場」的論爭，表面上是為了探索或建構詩學理論，或是捍衛自身美學理念的論述行為，其實它更像是一場詩史地圖的割據戰——越逼近「20 世紀中國文學史」的終點，蓋棺論定的焦慮感越深，雙方的攻伐自然越激烈，直到「90 年代」成為明日黃花為止。

### (三)、以詩選為霸權

「90 年代」的話語權爭奪戰之外，還有另一個戰場——詩選。

撰寫詩史是一種製圖，編輯詩選也是一種製圖。

鄧尼斯·渥德曾經提出一個很有創意的看法，他認為地圖「事實上是有歷史特殊性的符號系統，它們再也不是替現實拍照的神奇之窗。地圖不再與世界混淆之後，它突然成為提出有關世界之陳述的有力方式」<sup>②</sup>。地圖的製作是一種崇高的詮釋與宰製行為，那是絕對化的霸權，第三代詩人心目中的「當代中國詩歌發展史」的地圖，便是如此。

活躍中的第三代詩人還不能為當下的詩界活動蓋棺論定，他們選

---

<sup>①</sup> 臧棣：〈詩歌：作為一種特殊的知識〉，收入王家新、孫文波編：《中國詩歌：九十年代備忘錄》（北京：人民文學，2000），頁 42。

<sup>②</sup> 鄧尼斯·渥德著，王志弘等譯：《地圖權力學》，頁 2。



擇另一種強勢主導文學史論述的製圖方式——編輯詩選。主編一部具有斷代史意義的詩選，遂成為詩史爭霸的新戰略。出版詩選除了達到「圖利自我」的製圖作用，亦可嘗試重振第三代詩歌閱讀市場的崩盤危機。

1993 年，為了重新整理、調節、確認地盤的完整性，由「莽漢主義」的主將萬夏和同樣來自四川的瀟瀟合編了一部兩卷本的《後朦朧詩全集》（1993），「輯錄了從 80 年代至今這段文學史中最富成果和影響的七十三位詩人的力作」<sup>①</sup>，全書厚達 2,100 頁（分上下冊），共收錄 2,500 首（53,000 多行），是中國出版史上的空前壯舉，容量數一數二的「單一世代」詩選<sup>②</sup>。它即名之為「全集」，也就是在「明示」此乃當今中國詩壇最權威的完整版圖。理所當然的，它將北島等朦朧詩人完全排除在外。編者雖然在序中表示要繼續編選《前朦朧詩全集》和《朦朧詩全集》（後來不了了之），可是他們心目中顯然只有「後朦朧詩」才稱得上「從 80 年代至今這段文學史中最富成果和影響的力作」，前驅詩人全都消失在他們重製的文學史地圖上，誠如鄧尼斯·渥德所言：「每張地圖都顯此……而非彼。」<sup>③</sup>

《後朦朧詩全集》的出版，讓選集成為另一種展現霸權的形式。

1994 年趙祖謨主編「後現代文學叢書」，其中一冊《速食館裡的冷風景：詩歌詩論選》算是中國詩壇第一部後現代詩選集，只收錄韓東等第三代及更年輕的詩人。後來敦煌文藝出版社一口氣出版一輯共五冊

<sup>①</sup> 萬夏、瀟瀟編：《後朦朧詩全集〔上〕》（成都：四川教育，1993），頁 3。

<sup>②</sup> 另一部跟它篇幅相當的單一世代詩選是《中間代詩全集》（2004），這本 2,550 頁的詩選收錄的是被主流論述忽略的次要詩人，沒有什麼影響力可言。更後來又有《中國新詩百年大典》（2013）和《百年中國新詩編年》（2022）的問世，（總）主編是著名學者，學界再次拿回話語權。

<sup>③</sup> 鄧尼斯·渥德著，王志弘等譯：《地圖權力學》，頁 83。

的「當代潮流：後現代主義經典叢書」，其中便包括由「非非主義」主將周倫佑主編的《褻瀆中的第三朵語言花——後現代主義詩歌》和《打開肉體之門——非非主義：從理論到作品選編》。周倫佑在《打開肉體之門》的序中指出：「『非非』對理論的重視是基於中國新詩理論的缺乏，以及『朦朧詩』自身的理論準備不足」<sup>①</sup>，他不但企圖透過這部單一詩歌流派的自選集，將「非非主義」拉拔到後現代詩的經典地位，在《褻瀆中的第三朵語言花》的序論中，他將非非主義的理論觀點，強行等同為第三代詩歌的主要審美表現；而且在全書二百二十首「後現代詩」當中，非非主義成員作品佔三分之一，再次「自我經典化」，而且是單一詩派的「自我經典化」。「魔鬼化／逆崇高」的手段，被周倫佑運用到同輩身上時，比以前任何時期都來得高明，他不必費力去誤讀或攻擊非我族類，只要牢牢掌握文學史的製圖權，將異類從版圖上排除掉，即是最有效的誤讀。

這幾部重要選集面世之後，陸續又出現：程光燁編《歲月的遺照》（1998）、臧棣編《1998 中國最佳詩歌》（1999）、楊克編《1998 中國新詩年鑒》（1999）、孫文波、臧棣、蕭開愚編《中國詩歌評論——語言：形式的命名》（1999）、蕭開愚、臧棣、孫文波編《中國詩歌評論——從最小的可能開始》（2000）等多部詩選陸續出版，權力爭霸的狼煙四起，令人眼花撩亂。

2004 年 5 月，長期被「詩歌群體運動」（以此為論據的當代詩史）冷落的一批 1960 年代出生的中間代詩人安琪和遠村，為了爭取本身的歷史版圖以及歷史的發言權，跟 70 後的黃禮孩合作編選了一部厚達 2,560 頁（分上下冊）的《中間代詩全集》（2004），收入了八十二位詩

---

<sup>①</sup> 周倫佑：〈異端之美的呈現〉，收入《打開肉體之門——非非主義：從理論到作品選編》（蘭州：敦煌文藝，1994），頁 6。

人的 2,200 多首詩作。這部以「數大為美」的超級詩選，對那些長期被第三代和 70 後上下夾擊的中間代詩人而言，是一次極為重要的發聲機會。在頁數上，它確實超越了對中間代詩人產生長期壓迫的《後朦朧詩全集》，令人無法忽視。

這些非主流詩人的蠅集，或許能夠填補詩史的史料缺口，卻無法達到詩史版圖的洗牌作用。沒有理論銳角和顛覆成分的詩學理念和詩歌創作，在當代中國詩壇只能淪為無聲無色的「中庸之道」，這並不是群體作戰或孤軍作戰的導因，而是詩歌本身的特殊性使然。翻開兩位《中間代詩全集》主編安琪和遠村的詩作，就可以印證這一點。

在眾多詩論選和詩歌選當中，最值得注意的是王家新、孫文波合編的《中國詩歌：九十年代備忘錄》（2000）。既然名為《中國詩歌：九十年代備忘錄》，它必須是宏觀而且客觀的備忘錄，記述九十年代中國詩歌的重要訊息。書中除了多篇論述文章緊緊圍繞在知識分子寫作議題，連書後附錄的〈90 年代詩歌紀事〉也出現不該有的偏差。所謂的〈90 年代詩歌紀事〉，竟然「主要限於 90 年代中國大陸現代詩歌部分，或所謂『先鋒』詩歌部分」<sup>①</sup>，這句話裡的現代詩歌僅指第三代（先鋒）詩歌，完全排除其他前輩詩人。冗長的年表就從 1990 年 1 月蕭開愚和孫文波在四川創辦《反對》開始，舉目望去盡是陳東東、柏樺、王家新、伊沙、陳超、西川、韓東、歐陽江河、于堅等人的活動紀錄。主動為詩史去蕪存菁的意圖十分明顯。

第二分附錄〈90 年代部分詩學詞語梳理〉也存在同樣的問題，它共解說了十一個關鍵詞：知識分子寫作、個人寫作、中年寫作、敘事、中國話語場、中國經驗、反諷意識和喜劇精神、戲劇化、互文性寫作、

---

<sup>①</sup> 子岸：〈90 年代詩歌紀事〉，收入王家新、孫文波編：《中國詩歌：九十年代備忘錄》（北京：人民，2000），頁 394。

跨文體寫作、挽歌體。作者全面張揚了知識分子和它相關的詩學議題，獨漏跟它立場相反但聲勢浩大的「民間立場」，再次暴露了主編們的排他意識。

這種透過編輯重要詩歌或詩論選集，「私劃」文學史地圖／地盤的手段，蔚為風潮，2000 年以後各種詩選如春筍叢出，詩選的選文範圍也擴大到第三代詩人以外，無形中抵消了某些（另有所圖的）選集的聚光效果，這個策略就不管用了。

第三代詩人對文學史的焦慮，原本只是圈子裡的陽謀，他們打從心裡瞧不起的學者並非同路人。朦朧詩人雖然老早被排擠出詩歌聖殿的圓桌席次之外，但他們不會善罷干休，尤其在國外掌握出版資源的北島，結合留美學者的學術力量，捲土重來，直接介入文學史的寫作，從 1991 年開始展開重寫文學史的行動。詩歌史地圖會在不同目的的繪圖者手中，不斷重製下去。

## 結 語、地圖裡的角力

最後，不妨借畢恆達為《地圖權力學》中文版所作的序文來作個總結：「地圖是一個強而有力的武器，它形塑了我們生存的世界。繪製地圖是一個詮釋的行動，它不僅僅是技術性的問題。此行動的結果，即地圖，不只傳達了事實，也反映了作者的意圖，以及我們所體認或沒有體認到的關於作者的專業、時代與文化的境況與價值」<sup>①</sup>，透過詩歌史的製作與角力，可以看清許多第三代詩人的內心世界。

---

<sup>①</sup> 《地圖權力學》，第 vii 頁。

## 第二節、小歷史寫作 [ 1991-2001 ]

### 前 言、流動的青史

新歷史主義學者海頓·懷特 (Hayden White, 1928-2018) 在 1974 年的一篇論文裡指出：「作為優秀的專業歷史學家的其中一項標準，是不斷提醒他的讀者，在那永遠無法定稿的歷史記錄中，他所描繪的事件、人物、媒介，完全是臨時性的 (purely provisional nature)」<sup>①</sup>，大眾讀者經常被權威的聲音遮蔽了思考，對史實的敘述照單全收，海頓·懷特企圖顛覆這個現象。但他的觀念太超前，一時間很難被接受。十七年後，後現代主義歷史學家凱斯·詹京斯 (Keith Jenkins, 1943-)，提出一個很有意思的觀念：「歷史是一種移動的、有問題的論述 (history is a shifting, problematic discourse)」<sup>②</sup>，他把歷史論述 (尤其是史書撰述) 從權威意識裡釋放出來，使之充滿不確定性，和機動性。

導致歷史產生「移動」的因素，其一是詮釋觀點的更替，「歷史本身即是意識形態結構，這一事實意味著它經常被各種權力關係影響的人重新製作和重新安排，因為支配者和被支配者各自擁有對過去的看法，並企圖使本身成為正統」<sup>③</sup>；其次，是足以讓原來的論述更加穩固或崩裂的「新史料」出土。凱斯·詹京斯論述的是前者。不管是「臨時性」或「流動性」，對原本具有永恆性意義的歷史或文學史，以及「蓋棺論定」的傳

---

<sup>①</sup> Hayden White, "Historical Text as Literary Artifact" *Tropics of Discourse: Essay in Cultural Criticism*. Baltimore: John Hopkins UP, 1985, p.82. [ 本文最早發表於： *Clio-a Journal of Literature History and the Philosophy of History*. V3(3), 1974/06, pp.277-303 ]

<sup>②</sup> Keith Jenkins, *Re-Thinking History*, London and New York: Routledge, 1991, p.33.

<sup>③</sup> Keith Jenkins, *Re-Thinking History*, p.21.

統思維，產生了崩裂性的衝擊，1991 年的讀者經歷過後現代文化理論的洗禮，理應對此深有同感。這兩個觀念對讀者而言，只不過是把歷史、文學史、詩史等權威論述還原成一種讀物。讀物卻是眾多詩人甘於自縛的一道鎖魂之禁咒，虎死留皮，本來就那麼回事。

一旦青史成為「臨時性」或「流動性」之物，會不會淪為有心人手中的權力遊戲，或支配者與被支配者之間的戰爭？

在官方論述絕對強大的年代，好比說 1960 年的中國，詩人都是無力發聲的弱者。1960 年 1 月中宣部決議傾國家之力，由社科院文學所負責編寫《中國現代文學史》權威教材，翌年正式委派原提案人唐弢（1913-1992）擔任主編，率領一組優秀學者，經歷了無數次政治力的強行干預、思想路線鬥爭，歷時十九年才完成全部撰述工作<sup>①</sup>。這部官方視野的三卷本《中國現代文學史》在 1979-1980 年面世，不但是唐弢心中最大的遺憾，後輩學者更是不滿意。

受到 1980 年代美國學界對重構典律與文學史的思潮影響，《上海文論》在 1988 年開闢了「重寫文學史」專欄，「原則上是以審美標準來重新評價過去的名家名作以及各種文學現象」<sup>②</sup>，特別針對官方視野與教科書價值體系底下的名家經典，提出詰問和更多元的闡釋，拒絕在僵化的文學史研究思維模式底下，再次「覆寫」出下一部文學史。陳思和的想法很純粹，他認為儘管某些作家「確實在審美經驗以外貢獻出自己的全部才華甚至生命，……隨著社會變遷和價值標準的轉變，他們在文學史上的地位已經變得不再重要了」<sup>③</sup>。這個總計刊出四十餘篇論文的專欄最

---

<sup>①</sup> 事件始末，詳見樊駿：〈編撰《中國現代文學史》的若干背景材料〉，《新文學史料》2003 年第 2 期，頁 84-88。樊駿是其中一位參與編撰此書的學者。

<sup>②</sup> 陳思和：〈重寫文學史〉，《筆走龍蛇》（台北：業強，1991），頁 88。

<sup>③</sup> 陳思和：〈重寫文學史〉，《筆走龍蛇》，頁 88-89。

後被扣上「否定左翼革命文學傳統」的汙名，於 1989 年（第 6 期）停刊，但它已點燃了無法撲滅的火源，「使文革後的中國現當代文學學科脫胎換骨，完全進入另一條歷史軌道，現當代文學學科因此重新洗牌」<sup>①</sup>。可惜這專欄主要討論對像是小說，對當代詩歌的影響微乎其微。重寫詩歌史的大任，必須要等兩年。

就在 1991 年，移師挪威出版的《今天》<sup>②</sup>雜誌（1991 年第 1 期）開闢了「今天舊話」專欄<sup>③</sup>，刊出多多〈1970-1978 北京的地下詩壇〉<sup>④</sup>。

「今天舊話」間接召喚、刺激了曾參與文革地下詩歌活動的眾多詩人，相繼提筆，寫下許多具有文學史價值的回憶文章，主要討論的範圍是文革時期的地下詩歌。此專欄則催生了：一平〈為了告別的紀念：獻給趙一凡〉（1992 年第 2 期）、鄭先〈未完成的篇章〉（1994 年第 1 期）、齊簡〈詩的往事〉（1994 年第 2 期）等多篇有關詩人郭路生（食指）、白洋淀、《今天》人事活動的文章，同時也發掘出若干首地下傳抄的名家少作之原稿。這股憶舊的浪潮很快席捲詩壇，1994 年 6 月出刊的《詩探索》（1994 年第 2 期）刊出林莽〈並未被埋葬的詩人〉、郭路生〈寫作點滴〉；緊接其後，12 月出刊的《詩探索》（1994 年第 4 期）正式推出由林莽組

---

<sup>①</sup> 程光燁：〈在今語境中再看「文學史重寫」問題〉，收入楊慶祥：《「重寫」的限度——「重寫文學史」的想像和實踐》（北京：北京大學，2001），頁 2。

<sup>②</sup> 當時《今天》以季刊的形式在挪威正式復刊，接續早年休刊時的第 9 期，從「總第 10 期」（1990 年第 1 期）開始發行。

<sup>③</sup> 是年冬天，《今天》（1991 年第 3,4 期合刊號）野心勃勃地推出「重寫文學史」學術性專欄，但它主要集中在小說和思潮的探討，在此不論。

<sup>④</sup> 此文原刊於《今天》1991 年第 1 期，這篇文章後來更名為〈被埋葬的中國詩人（1972-1978）〉，先後收入廖亦武編：《沉淪的聖殿：中國 20 世紀 70 年代地下詩歌遺照》（烏魯木齊：新疆青少年，1999）、劉禾編：《持燈的使者》（香港：牛津大學，2001）。這篇〈被埋葬的中國詩人（1972-1978）〉常被詩評家和詩人在文章或訪談中引述，影響力不小。

稿的「當代詩歌群落」專輯，刊出宋海泉〈白洋淀憶瑣〉、齊簡〈到對岸去〉、甘鐵生〈春季白洋淀〉、白青〈昔日重來〉、嚴力〈我也與白洋淀沾點邊〉、陳默〈堅冰下的溪流——談「白洋淀詩群」〉等六篇文章。

流亡歐美和中國內地的詩人在不同的民刊上，呼應了「憶舊／重寫」的思潮，因而催生了一批遲到的「第一手史料」，這些文獻珍貴得讓人不忍錯過，其後問世的詩史論述，紛紛在大歷史的空白處補上新的小章節，或改寫了原本的論點。它對當代文學史論述的實質影響，遠大於陳思和所主持的「重寫文學史」專欄，動機當然也不像陳思和那麼純粹。就屬性而言，「今天舊話」偏重個人的主觀情感和記憶，在一種類似「追憶逝水年華」的重述當中，以大量的細節和軼聞來建構一座詩歌的烏托邦，任何曾經參與相關事件的人，都可以透過感性的書寫，成為烏托邦的建構者。

「重寫文學史」偏重學術觀點的突破，極欲擺脫固有的文學史思維模式，從審美角度重構文學史版圖，參與者主要是學者或重要評論家。

「今天舊話」則以文人為主，不過「重寫文學史」的補遺和翻案意識，對「今天舊話」確實有潛在的影響，部分參與舊話專欄寫作的詩人或文友，在敘事裡不時浮現一股見證、增訂，或修正詩史的心態，彷彿手中握著正史謎團唯一的鑰匙，即便那只是一樁難以考據的陳年私事。

楊健《墓地與搖籃：文化大革命中的地下文學》（1993）是較早出版的紀實報告<sup>①</sup>，但資料不太可靠，沒什麼參考價值。真正產生廣泛影響的是第三代詩人廖亦武（1958-）主編的《沉淪的聖殿：中國 20 世紀 70 年代地下詩歌遺照》（1999）。廖亦武在《今天·今天舊話》和《詩探索·當代詩歌群落》的基礎上，進一步擴大編選範圍，除了增補文稿之外，還訪問了多位曾參與地下詩歌活動的文人，結集成一部相當厚重的「史

<sup>①</sup> 此書後來改版並更名為《1966-1976 的地下文學》（北京：中共黨史，2013）。



料」，全書四十四篇，其中「第二章、平民詩人郭路生」和「第四章、從白洋淀到北京的詩歌江湖」<sup>①</sup>，成為文革地下詩歌史研究的重量級引述資料，絕對稱得上一座聖殿。兩年後，任教於柏克萊加州大學的劉禾（1957-）編選了《持燈的使者》（2001），主要選錄原刊於《今天·今天舊話》專欄裡的十三篇回憶文章<sup>②</sup>，再選錄《沉淪的聖殿》裡的四篇回憶文章和八篇訪談結集成書。《持燈的使者》的影響較小，一來其規模不及《沉淪的聖殿》，也較晚出；其次，此書主要在台、港兩地發行，在大陸的能見度不高，侷限了它的傳播效應。

這兩部詩歌史料選集在文章構成與編輯方向上高度重疊，可視為「一部孿生」的選集（或可戲稱為《沉淪聖殿裡的持燈使者》），所以在討論文革地下詩歌的史實建構問題時，二書應當合併處理，再以北島、李陀合編的《七十年代》（2008）作為反證<sup>③</sup>。

### （一）史料編織：對大歷史的強勢填補

廖亦武在《沉淪的聖殿·楔子》裡表示，此書「不是摻雜著編著者個人想法的歷史評傳或通俗演義，而應該是一本由圖片、手稿、信件、刊物、編目、便條組成的資料集。當然，當事人的回憶、說明、論證及

---

<sup>①</sup> 這一章，匯編了三篇《今天·今天舊話》、五篇《詩探索·當代詩歌群落》的文稿，再加上三篇廖亦武和陳勇聯合撰述的訪談。

<sup>②</sup> 雖然這個專欄在 2001 年至 2006 年間，持續刊出了十幾篇文章，不過都跟白洋淀比較無關，所以不影響本文的論述。

<sup>③</sup> 此書主要以同一代人的「七十年代記憶」為主題，並沒有特定的文學史對象，看似自由，其實散漫。其次，它著重於個人的文革經歷，從生存境況、政治氛圍、到故人與舊事的回憶，對文學史的貢獻度因而不及《沉淪的聖殿》和《持燈的使者》。故本文不將之納入主要的論述範圍，僅作參照之用。

對當事者的採訪都必不可少，這樣才能一點點填補遺忘真空，部分恢復歷史細節（歷史肌肉）的彈性」<sup>①</sup>，一言以蔽之，即是「還原歷史」<sup>②</sup>。廖亦武追求的史料客觀很難成立，因為主編決定了每一項史料的挖掘深度和廣度，為某些特別看重的詩人或詩歌群落，進行較大規模的訪問、蒐證、組稿。在任何編選工作中，主編的意識肯定會反映在最後的編選成果上面。從文學傳播史の後見之明來討論《沉淪的聖殿》，即可發現它最大的貢獻不在「還原歷史」，而在為預期中不斷重寫的文學史，編織出大量、積極的「微觀史料」。

富有彈性和細節的微觀史料，是一項讓評論者疲於奔命的收穫。

先說「細節」——詩歌史的宏觀敘述無法兼顧到細節，乃無可厚非的事實，偏偏細節是最具吸引力，最能夠深化讀者對事件的了解，亦飽含衝擊與顛覆大敘述的潛力。當然，一切的前提是：細節本身是正確的。唯有正確的細節才能「還原歷史」的本來面目。

再論「彈性」——中國當代詩歌的論述比較偏重觀點的發現，以及概括性的論述，評論者的個人體驗和感性思維，經常會滲透到論述裡去。相對而言，原始文獻的發表時間、出處，以及版本考據，比較不受重視。評論者對憶舊隨筆、單篇傳記、小回憶錄的檢驗，一向缺乏防偽（或防訛）的意識。

這些正史以外的「細節」之所以能夠影響主流論述，主要是它很容易讓評論者見獵心喜，尤其某些讓人難以招架的孤證（多半是全新創作的史料）。透過全新史料來恢復詩史論述的彈性，就得承擔其風險（可靠性）。《沉淪的聖殿》裡風險最低的是有關「今天派」的事件陳述，因為實際參與者眾多，傳訛的機率較低。不過「今天派」和《今天》雜誌的

---

<sup>①</sup> 廖亦武編：《沉淪的聖殿》，頁3。

<sup>②</sup> 廖亦武編：《沉淪的聖殿》，頁3。

創刊，已不是文學史的新材料，《沉淪的聖殿》對這一夥文人的活動記述，只不過是在大歷史的縫隙中添加了感性的血肉，讓原本大可一筆帶過的人、事、物，多了些供大夥七嘴八舌去回味的細節。它的作用跟五四文人的傳記化、傳奇化寫作十分相似。全書雖然花了 35% 的篇幅在此，對早已在當代詩史佔有重要位置的今天派詩人群而言，實在沒有太大的影響，頂多為大歷史填補一些小縫隙。

《沉淪的聖殿》著力最深的是對郭路生和白洋淀的挖掘，那是它修改正史的陽謀。

白洋淀單元的文章主要來自《今天·今天舊話》和《詩探索·當代詩歌群落》，經過編者的組織與編排，那片地下詩歌的淨土，相當清晰地重現江湖，多多、芒克、根子等詩人正式進入主流論述的視野。白洋淀是很多人的夢土或烏托邦，它不屬於任何一人；從白洋淀詩群到北京的地下藝文沙龍，都只是這個時空裡的一部分。真正有別於「今天舊話」，成為《沉淪的聖殿》首要編輯成果的，是郭路生單元的典律化效應。經主編廖亦武和組稿人林莽之手，以完整的「經典詩篇」—「詩人形象」—「閱讀反應」三位元一體的文字敘述，挖掘並重塑了「郭路生／食指」這個充滿傳奇色彩的詩歌圖象。

從郭路生〈這是四點零八分的北京〉（全詩選錄）、郭路生〈寫作點滴〉、戈小麗〈郭路生在杏花村〉、何京韻〈心中的郭路生〉、李恆久〈路生與我〉、崔衛平〈詩神眷顧受苦的人〉、林莽〈食指生平斷代（1964-1979）〉，到林莽〈並未被埋葬的詩人〉，都是感染力十足的憶舊文章，宛如詩史荒郊突然冒出的地景，很難教人不多看一眼。《沉淪的聖殿》全書唯獨郭路生有此待遇，加上多篇白洋淀憶舊的文章裡，反反覆覆提到郭路生的詩歌，曝光率之高，無出其右。此書營造出來的——「平反郭路生」——敘述基調，可從多多的這一段話看出玄機：「在我看來，就郭路

生早期抒情詩的純潔程度上來看，至今尚無他人能與之相比。我初次見到他已是 1974 年冬的事，那時他已精神崩潰。就我記憶所及，郭路生是自朱湘自殺以來所有詩人中唯一瘋狂了的詩人，也是 70 年代以來為新詩歌運動趴在地上的第一人。」<sup>①</sup>

多多的評議雖短，卻蘊含了崇高、悲壯、遺憾等重要的主觀情感因素（這些元素特別適用於徐志摩、海子、顧城等早夭詩人身上，越大的「遺憾」越能發展出讀者的「天才想像」），而且不需要經過任何學理論述，即可直接評斷，甚至憑空創造出——由始至終還找不到出處的——「文革詩歌第一人」的名號。「在我看來」、「就我記憶所及」，即是事實的依據，同時也代表了同類型憶舊文章的潛在特質，也可以說是特權<sup>②</sup>。無可否認，相較與傳統文學史硬度十足的理性論述，像戈小麗〈郭路生在杏花村〉與何京頡〈心中的郭路生〉這種飽含個人的閱讀記憶與情感的私人話語，確實很能夠打動普通讀者。「1990 年代中期後，由於眾所周知的文化轉型，一般讀者的閱讀重心開始從『大敘事』向『個人化敘事』迅速地傾斜。『個人檔案』、『知青日記』、『私人話語』浮現於各地大小雜誌，成為社會大眾的主要文化消費對象和床頭『必讀書』」<sup>③</sup>，在整

---

<sup>①</sup> 多多：〈被埋葬的中國詩人（1972-1978）〉，收入《沉淪的聖殿》，頁 195-196〔同見於多多：〈1970-1978 北京的地下詩壇〉，收入《持燈的使者》，頁 117-118〕。《沉淪》版中所言的「為新詩歌運動趴在地上」，在《持燈》版作「伏在地上」。

<sup>②</sup> 多多這番話為自己的論斷留下許多遁逃空間。一來，沒有界定「早期詩作」為何時（郭路生的在文革期間的名篇，集中在 1968 年前後，全都超出這篇文章的回憶範圍之外。多多回憶的時段，郭路生正因精神疾病而入院治療）；二來，他沒有為「純潔度」作任何的定義，可隨意辯解；最後，多多也沒有解釋「伏／趴」一詞的意義。在多重的含糊性底下，多多所謂的「至今尚無他人能與之相比」和「70 年代以來為新詩歌運動……的第一人」，是一種很安全，又能夠生動傳誦的評斷。在口耳相傳過程當中，很容易簡化成「無人能比」的「第一人」，藉此躍居朦朧詩的源頭。

<sup>③</sup> 程光燁：〈一個被發掘的詩人——詩探索和沉淪的聖殿所建構的食指〉，《文學史的興

體社會閱讀浪潮的推波助瀾下，郭路生的「地下故事」立即在詩歌讀者圈裡傳開，風光出土。

「優美的敘事是歷史的防腐劑」<sup>①</sup>，此言不假。

如何善用這些敘事，才能發揮最大的影響力，是詩刊和詩選主編的職責。他們是詩史大敘述中的「小歷史」編纂者，他們得設法從時間與史料的編年縫隙中，抽出→強化→放大，然後再置入一段由他們編織出來「郭路生傳奇」。

這種史料的編纂行為，即是海頓·懷特所指稱的「編織情節」（*emplotment*）——歷史的陳述者「從編年史中取出事件，然後把它們作為特殊情節結構而進行編碼（*encodation*）」<sup>②</sup>，他還說：「一個歷史境況的組合，取決於歷史學家如何將具體的情節結構，跟他希望賦予某種意義的歷史事件結合。其本質，即是文學操作，是小說創作的運作」<sup>③</sup>。從《沉淪的聖殿》最終構築出來的詩史面貌來看，主編的職能和權力在郭路生詩歌專輯中，確實發揮了預期的作用，續之而起的龐大論述能量，已成功將郭路生推舉到當代詩史的領袖級地位。

海頓·懷特的見解，同時說明了文章作者和選集編者的權力。這些新鮮的「第一手史料」的創作者在回憶親自參與的史事時，主要是透過當下的感受以「還原」過去的情緒，究竟有沒有隱惡揚善、誇大了史實、改編了耳聞的事蹟，沒有人敢保證。1991年，詩人多多在準備還原1972至1978年間的史實，他只能依據本身的經歷與記憶，而且所有訊息的編織與取捨，皆取決於撰文之目的。這個目的決定了多多寫進文章裡的

---

起：程光燁自選集》（開封：河南大學，2009），頁233。

① 王晴佳、古偉瀛：《後現代與歷史學：中西比較》（台北：巨流，2000），頁252。

② Hayden White, *Tropics of Discourse: Essay in Cultural Criticism*. p.83。

③ Hayden White, *Tropics of Discourse: Essay in Cultural Criticism*. p.83。

人、事、物，以及相關的評價。這不是單純、客觀的史料還原，而是一次別有意圖的操作。多多和每一篇憶舊文章的作者，都持有「局部史實」的「編織權」，《沉淪的聖殿》的主編則持有「更全面」的「編織權」。

海頓·懷特認為所有的歷史事件都必須「通過壓制和貶低某些因素，抬高和重視其他因素；通過個性塑造、主題重複、聲音與觀點的變化、可供選擇的描寫策略等等（小說運用的情節編織技巧），才變成故事。同樣一則歷史事件可以是悲劇或喜劇，完全取決於史家對事件如何編年，從而編織出易於理解的故事」<sup>①</sup>，當事人呈現的必然只是局部的、片面的事實，只限於作者和編者想告訴讀者的部分。在情緒波動的中国詩歌讀者眼裡，卻不是那麼回事，「當事人的追憶，在某種程度上可以權威地打撈並修復那神聖的『聖殿』。」<sup>②</sup>

為了讓每一篇微觀、局部、感人的憶舊文章，得以妥善歸位，林莽以〈食指生平斷代（1964-1979）〉為郭路生的個人生平進行完善的編年，這就充分運用到編者和組稿者的史料編織權。詩人廖亦武最初的編選動機，可能志在鉤沉，借此補強正史的細節，實際作為與編輯成果卻大大超出這個職能，很多史實的陳述已經影響到詩史的論述向度。

## （二）邊緣寫作：小歷史的建構

《沉淪的聖殿》潛藏著許多秘而不宣的想法，到了《持燈的使者》才開門見山。

學者出身的劉禾，其學術敏銳度使她在編輯《持燈的使者》時，更慎重地思考了更多文學史的問題，她預見這種形同「小白傳」或「別傳」

<sup>①</sup> Hayden White, *Tropics of Discourse: Essay in Cultural Criticism*. p.84。

<sup>②</sup> 程光燁：《文學史的興起：程光燁自選集》，頁 234。

性質的回憶文章，勢必成為當代詩史論述中的珍寶。於是她提出一種主從顛倒卻極富創造性的想法：

《持燈》和正統文學史寫作的關係應該倒過來看，不是《持燈》為文學史提供原始文獻，以補充和完善現有的文學史的內容，而是恰好相反，《持燈》的寫作迫使我們重新思考現代文學史一貫的前提和假設，因為它所代表的傾向是另一類的歷史敘事，一種邊緣化的文學史寫作。……一種散漫的、重視細節的、質感較強的文學史寫作。<sup>①</sup>

如果能夠在主流、正統歷史的大敘述之外，在學術的邊陲，成功建構另一股與之平行的敘述力量，比野史更具有可靠性的一種象徵著「在野視域」的「小歷史」，這麼一來，《持燈》及其同類書籍的學術價值，就不可等閒視之。

為了突顯《今天》和《持燈的使者》的文學史意義，劉禾在序文的最後幾段討論了中國文學的「正統」建構過程，她認為在 1930 年代的高壓政治和消費文化的夾縫中出版的《中國新文學大系》，不但拯救了逐漸從大眾閱讀視野裡消失的五四文學，其影響之大，「迄今為止，正統的現代文學史依舊離不開《大系》最初設立的規則和選目，以及它講述的關於現代文學的故事」<sup>②</sup>，這是一個難以動搖的文學史架構。劉禾沒把《今天》納入其中，反而是以先鋒文學的對立姿態，去展示現代漢語文學的強大生命力。

從劉禾的序可讀出編選《持燈的使者》的最大企圖，絕非為了照亮歷史的暗處（被忽略的部位或細節），這種「邊緣化的文學史寫作」志在瓜分詩史的發言權，成為一個足以跟中心抗衡的強勢論述力量。在此必

---

<sup>①</sup> 劉禾：〈編者的話〉，《持燈的使者》（香港：牛津大學，2001），頁XVI-XVII。

<sup>②</sup> 劉禾編：《持燈的使者》，頁XIX。

須指出：雖然「今天派」曾經作為朦朧詩甚至新時期的主流詩歌群體，但 1990 年《今天》雜誌於挪威復刊的同時，也意味著它自中國內地詩歌版圖的全面撤離，在境外發行的《今天》對國內的影響力已大不如前<sup>①</sup>，任誰也沒想到，「在天涯」的《今天》不但接過重寫文學史的棒子，還努力凝聚國內與海外學者對中國當代文學的論述力量，建構另一個中國當代文學史書寫的中心。

廖亦武的「還原歷史」跟劉禾「創造小歷史」是完全不同層次的概念，但這兩部選集的實質內容是一樣的，交集的文章也多。嚴格說來，它們都是文學史料的精選集，本質完全相同。廖亦武的編輯成效遠遠超出了「還原歷史」的初衷，劉禾的「小歷史」或「邊緣化的文學史寫作」的宏大構想，卻沒有獲得入選文章的充分支援，以致大業未竟。兩本書的理念規模與編輯成效是顛倒的，正好用來相互闡述。劉禾的宏大構想，唯有兩書合為一體之後，方能初步落實。

此外，劉禾還忘了一個很重要的概念：文學史，不等同於「文學『史料』史」，也不是「文人『活動』史」，它必須由許許多多的創作文本構築而成，構成文人的風格與價值，構成一個時代的形貌。創作文本才是文學史撰述真正的「資本額」，是作家得以登臺演出的籌碼，少了經典佳作，再多掌故與勾沉也撐不起一場大戲。

小細節，固然能夠改變大歷史的陳述，終究無法成為文學史的主要內容。

劉禾所謂的「散漫的、重視細節的、質感較強的文學史寫作」，只能成立一半，不管從哪個角度來看，都屬於「散文寫作」，屬於中國散文裡

---

<sup>①</sup> 1990 年以降的中國（內地）學術期刊論文，其引文出處很難看到《今天》雜誌（復刊版）的蹤跡，主要是刊物的經銷網絡侷限了它的傳播／流通面積，到了 2005 年才有較完善的網路版，2010 年被中國官方防火牆阻擋，在中國境內無法閱讀。



歷久不衰的「懷舊散文」。這些參與「今天舊話」的文人，敘事焦點在憶舊，從時空記憶的重構（宋海泉〈白洋淀憶瑣〉、田曉青〈十三路沿線〉）、事件的緣起與背景（徐曉〈《今天》與我〉、萬之〈也憶老《今天》〉），到人物的情誼和作為（北島〈彭剛〉、崔衛平〈郭路生〉），再加上一些鮮為外人所知的創作事跡（齊簡〈詩的往事〉、鄭先〈未完成的篇章〉）……。這些文章很少對詩作或詩人的藝術風格進行嚴格的分析與評價，畢竟是散文，不是詩論。當然，每一位作者都是一具活史料，參與過、見證過往昔的舊事，本身也是舊事的一部分。他們的寫作目的本來就很單純：憶舊。至於將憶舊晉級成小歷史寫作，或與官方主流歷史的大敘述對抗，那是主編的構想。其實在全球化出版與數位化傳播的年代，根本沒有能夠全面壓制異議言論的官方力量；眾聲喧嘩的多元中心，早已取代霸權專制的一元中心。

憶舊，可以很純粹，遠遠佇立在論述權力的邊陲。

非關審美的舊事，既是歷史的構成元素，也是文學史敘述得到滋潤的成分（雖然它不是文學史的核心價值）。舊事是無限量的，文學史同樣也是無限量的。在凱斯·詹金斯眼中，「沒有歷史學家可以涵蓋並因此恢復所有過去的事實，因為它的『內容』幾乎是無限的。……單是過去的龐大，便使得全面和完整的歷史成為不可能……。其次，沒有任何記述可以恢復過去真實的情形，因為過去不是一種記述，而是事件、情勢及其他。過去已經一去不返，沒有任何記錄可以查證過去本身。」<sup>①</sup>

既然歷史永遠不可能完整，就會有大量可供後人填補的空隙與留白；既然後人無法向過去的真實進行查證，「一個事實，各自懷舊」的亂象必隨之產生。

---

<sup>①</sup> Keith Jenkins, *Re-Thinking History*, pp.13-14。這番見解為凱斯·詹金斯所引述，原出 D. Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge: Cambridge UP, 1985。

### (三) 傳抄的事實：史料的可靠性問題

《沉淪的聖殿》和《持燈的使者》還有一個學生的共同點，它們企圖透過大量的追憶文字來重構一個「口耳相傳的盛世」。追憶文字在先天上就不是嚴謹的文章，它的可靠性有待眾多記憶文字、文獻資料的相互對照和考訂。在正式文獻紀錄之外的白洋淀詩歌群落，本是一處由北京及鄰近省分知青口耳相傳的詩歌烏托邦。不嚴謹的追憶，加上從缺的文獻紀錄，構成「雙重不可靠」的時代，只有少部分事實經過傳抄而保存下來。「傳抄」聽起來浪漫，又復古，這種古老行徑包含了太多不穩定因素，沒有精確度可言。

在大量的憶舊敘述當中，大家津津樂道的是傳抄的情緒和氛圍，版本的校訂被徹底忽略。

誰來驗證手稿的真偽呢？

誰來審度事物的時間刻度呢？尤其地下詩歌的創作年分，對詩歌編年史而言，是一項很大的困擾。

多多的創作年表，正好成為一個討論的焦點。

在《沉淪的聖殿》和《持燈的使者》相繼面世之後，〈被埋葬的中國詩人（1972-1978）〉亦成熱門史料，多多在這篇文章裡說：「1972年6月19日，送友人去北京回家路上我得詩句『窗戶像眼睛一樣張開了』。自此，我開始動筆，於1972年底拿出第一冊詩集」<sup>①</sup>（據文中所述，此詩集的見證者為：徐浩淵、彭剛、依群、岳重），「到了1973年底時我第一冊詩集贏得不少青年詩人的讚譽，岳重給我留過一個條子：別再揹著你的詩集四處索取榮譽了」<sup>②</sup>，「1974年底，我拿出第三冊詩集，芒克準時

<sup>①</sup> 廖亦武編：《沉淪的聖殿》，頁198。

<sup>②</sup> 廖亦武編：《沉淪的聖殿》，頁199。

同我交換了」<sup>①</sup>。多多與芒克等人的詩歌文本和活動，都是白洋淀詩歌群落的存在憑藉。這一點，誰也沒質疑過。跟多多一起插隊白洋淀的芒克，兩人是同班同學又是詩歌夥伴，芒克卻沒見過多多在 1972 年的詩作，更別說是詩集了。<sup>②</sup>

曾經見證過那段美麗時光的徐浩淵（1949-）在〈詩樣年華〉（2008）一文中，也對白洋淀詩歌群落以及多多的詩歌創作年分提出質疑：

我想，被現在人稱作「白洋淀詩派」一事，是誤傳。因為在 1971 至 72 年的北京地下詩歌的鼎盛期，我僅僅見過一位來自白洋淀插隊的人寫詩，他是根子（岳重）。現在自稱多多的人，當年學名栗世征，乳名『毛頭』，他倒是來自白洋淀。我剛剛在網上找到了他寫的一篇被無數人引用的文章〈被埋葬的中國詩人〉，才明白那些誤傳文字的出處。該文中有太多不實之詞。因為害怕自己的記憶有誤，我與當年一起玩耍的朋友們再三核實，大家都說那時候從來沒見過毛頭有詩。我也不認為他與詩有何干係，當然更不會向他討詩來看<sup>③</sup>

徐浩淵還說：

栗世征（多多）在那篇失實的文章中說：「1972 年夏天在北京國務院宿舍、鐵道部宿舍有了一個小小的文化沙龍。以徐浩淵為促

---

<sup>①</sup> 廖亦武編：《沉淪的聖殿》，頁 202。

<sup>②</sup> 芒克曾經很明確的說過：「多多寫的詩我在一九七三年才看到」〔見芒克：《往事與《今天》》（台北：印刻，2018），頁 22〕。此外，芒克後來談到那個年代詩作的存佚時，特別強調目擊者的證據：「留下來的也都很偶然，要不是有人留下來就都不記得，就沒這段歷史了，你說你寫詩有什麼證據啊，我們誰也沒看過。我看到多多的是 73 年，老北島的是 72 年看的。」〔詳見王士強：〈芒克訪談錄：從「白洋淀」到《今天》〉，《中國南方藝術》（2018/04/18），〈<https://www.zgnfys.com/m/a/nfrw-55094.shtml>〉，檢索：2020/09/09〕

<sup>③</sup> 徐浩淵：〈詩樣年華〉，收入北島、李陀編：《七十年代》（香港：牛津大學，2008），頁 40-41。

進者或沙龍主持人。」此後，人們的書籍文章中，不斷出現「徐浩淵地下沙龍」的句子。其實，當年在北京能稱得上「沙龍」的地方，當屬黃元的家。我們的家都被抄沒了，總是在公園郊外聚會。只有黃元的家還保留了文革前的樣子，有畫冊、書籍、唱片、鋼琴，甚至酒櫃裡還有他父親保存的美酒。<sup>①</sup>

事實只有一個，究竟誰才是最接近真相的敘述者？

徐浩淵所指的「1971 至 72 年」是否跟多多開始寫詩的「1972 年 6 月 19 日」有部分重疊？多多「於 1972 年底拿出第一冊詩集」，徐浩淵當年很顯然沒讀過，但 1973 年以後呢？至於地下沙龍一事，看來是多多「弄錯」的機率較高。徐浩淵這篇文章收錄在《七十年代》，最初由牛津大學在 2008 年出版，2009 年再由三聯出簡體版，能見度相當高，多多始終沒有回應這番指控，身為《七十年代》主編之一的北島在 2009 年的一篇訪問稿中間接回應了這個問題，他說「芒克、彭剛、多多等人，他們都屬於北京一個比較有名的圈子，女主人叫徐浩淵，當時只是二十歲出頭的女孩。這是多麼有意思的現象，她扮演著像巴黎斯坦因夫人那樣的沙龍女主人的角色，指點江山，說誰成誰就成」<sup>②</sup>，徐浩淵是這個圈子的頭頭，掌握一切。

多年以後，她成了專攻臨床心理學的徐浩淵教授，顯然對人類記憶的可靠性有高度的警覺，下筆前先來一番「自我考據」——「因為害怕自己的記憶有誤，我與當年一起玩耍的朋友們再三核實」——再揭露一個長期忽略的大問題，那一代知青身為文革史料的「再造者」，自身記憶

---

<sup>①</sup> 徐浩淵：〈詩樣年華〉，收入《七十年代》，頁 46。

<sup>②</sup> 北島：〈一個四海為家的人〉，《古老的敵意》（香港：牛津大學，2012），頁 7。這篇文章的訪談者是《南方人物週刊》的記者劉子超，原題〈此刻離故土最近〉，刊載於 2009 年第 46 期。

的可靠性，不能因為它在藝術形式上屬於憶舊散文而從寬看待。

因為它「企圖」成為史實。

雖然不能根據徐浩淵的當事人身分和一篇質疑文章，即認定栗世征「篡改史實」，但她的證據力遠比後者的自白來得強大，評論者在運用這些考據困難的「再造史料」，必須有足夠的認知和心理準備，去面對經由各種企圖編織出來的全新史實。

在《沉淪的聖殿》和《持燈的使者》建構出可觀的「史料遺址」之後，類似的書也陸續面世，楊黎《燦爛：第三代人的寫作和生活》（2004）、鄧鵬編《無聲的群落：大巴山老知青回憶錄（1964-1965）》（2006）、查建英《八十年代訪談錄》（2006）、北島和李陀編《七十年代》（2008）及《七十年代（續集）》（2014）、北島等編《暴風雨的記憶》（2011）、北島和鄂復明編《今天四十年》（2018），都是厚達三百至六百頁的大書，日益龐大的回憶文字，已經展開一場令人眼花撩亂的史料爭霸戰。

哥倫比亞大學客座研究員李陀，在《七十年代·序言》對歷史記憶進行了較全面的省思：

我們不但經常看到一種歷史記憶會排斥、驅逐另一種歷史記憶，不但有虛假的歷史敘述取代真實的歷史敘述，甚至還會有對歷史記憶的直接控制和壟斷，當然，也就有了反控制和反壟斷。為什麼我們在閱讀歷史著述的時候，經常碰到對同樣的歷史會有兩個完全不同甚至相反的敘述？為什麼某種公認是無可懷疑的歷史事實會忽然被「翻案」，然後流行一個似乎同樣無可懷疑的另外的故事？為什麼一個偉大的歷史人物在不同的歷史記憶裡會有著天差地別的形容和描述？為什麼某一種歷史記憶會得到呵護和保護，而另一種記憶被壓抑或者放逐？歷史記憶領域從來就不平靜，無論是要喚醒一個歷史記憶，還是要認真對待和堅持一種

歷史記憶，都不是一件容易的事。在很多時候，那需要特殊的品質和勇氣。<sup>①</sup>

李陀這番話說得直白且透徹，各路詩人在爭奪詩史的角色或位置時，都會設法挖掘出（甚至創造出）對自己有利的野史資料，除了早已檔案化的史料文字，當然免不了發生記憶還原時的自然偏移，也有居心叵測的人為修飾，在眾多學者忙著編撰詩史的時代，這些現象儼然成為常態，它高度濃縮了知青世代的人文對自身存在，以及歷史真偽的巨大焦慮。

## 結語、聚沙成塔

以民間出版社的力量來建構各種主題的小歷史，是目前最可行的解決之道。在這一片幅員遼闊的小歷史敘事場域當中，個人記憶竟成為論述的權力，作為細節的回憶事件，有效凝聚起來，即可成為改寫文學史的史料磁場。《沉淪的聖殿》、《持燈的使者》對於當代詩史論述的影響，不僅僅是神化郭路生、重現白洋淀烏托邦，或者鞏固「今天派」的傳奇色彩，這兩部大書創造了一個足以遮蔽天下的北京詩壇，裡頭的傳奇人物、時空、事件，全是北京的<sup>②</sup>。在他們眼裡，北京詩歌史等同於中國詩歌史。同時也在教育讀者：不斷累積的小歷史寫作，聚沙成塔，終將成為大歷史的主要內容。這是一種可怕的念頭。

---

<sup>①</sup> 李陀：〈序言〉，收入《七十年代》，頁X。

<sup>②</sup> 文革期間其餘省市的地下文學幾乎都慘遭遮蔽，只有零星的文章喊出一些弱勢的聲音，譬如：啞默〈貴州方向：中國大陸潛流文學〉，《傾向》第9期（1997年夏季號），頁57-63。

### 第三節、寫在正史的左邊 [ 1996-2009 ]

#### 前 言、不安的鴻溝

「重寫文學史」是一把權力慾望之火，《上海文論》在 1988 年點了一次，《今天》在 1991 年再點了一次，企圖發出更喧嘩的經典論爭，來填充中國當代詩歌史，中國學界第一道巨大的回響，是 1993 年 5 月出版的《中國當代新詩史》，那是學者對當代詩歌的一次近距離總體檢，亦象徵著頂尖的詩歌研究者對各世代詩歌創作情況與成果的掌握。

事實上，《中國當代新詩史》的撰述比《上海文論》那把火更早點燃，只不過它比較低調沒有聲張。

從 1985 至 1987 年，時任北京大學副教授的洪子誠（1939-），和福建社科院副研究員劉登翰（1937-），兩人花了三年時間合力完成初稿，1991 年稍稍改訂，兩年後印行，十分謹慎。他們的撰述跟重寫文學史思潮無關，雙方是平行並進的，這部詩史的完稿與修訂恐怕來不及參考《今天》的專欄，不過朦朧詩和第三代詩人已完成崛起，先後成為詩界的主力，他們能夠在這部詩史中取得何等程度的關注，絕對是個重要的指標。很遺憾的，《中國當代新詩史》只用了四十七頁去討論「崛起的詩群」<sup>①</sup>，佔全書篇幅 8.5%，以朦朧詩橫空出世的時間跨度和實際創作成果而言，這篇幅顯得太過單薄。至於第三代詩歌，雖有概略性的評介，卻沒能觸及各流派詩歌群體的風格形成和

---

<sup>①</sup> 此書有兩章討論「崛起的詩群」，第十章「崛起的詩群（上）」討論的 1940 年代出生的中生代詩人雷抒雁、傅天琳、周濤等人，他們不能稱為「崛起」（這項命名上的錯誤，後來在修訂版中更正）。第十一章「崛起的詩群（下）」論及北島等十餘位年輕詩人，他們曾收入於壁華、楊零編《崛起的詩群：中國當代朦朧詩與詩論選集》（香港：當代文學研究社，1984），因而被命名為「崛起的詩群」。

內在問題；對韓東、于堅、西川等重要詩人的評析，皆在三百字左右，顯得面目模糊。

這個論述成果，令這兩代詩人深感不安。<sup>①</sup>

《中國當代新詩史》的篇幅比重和評析侷限，突顯了地下詩歌在資料蒐集與傳播上的天先不足，導致中文學界與地下詩界之間，裂開一道巨大的鴻溝。另一方面，當時汪國真等大眾化情詩正席捲詩集市場，「庸眾化」的詩歌閱讀高潮，相對於深陷整體性創作低潮的第三代詩歌，無疑是雪上加霜。任何一位懷抱著創作熱情和抱負的重量級詩人，都不會坐以待斃。第三代詩人當中極少數具有學院背景的柏樺(1956-)，開始撰寫他自己的詩歌回憶錄，或者更應該稱之為——「自傳體詩歌野史」。

柏樺自 1992 年辭去南京農業大學教職後，定居成都，開始自由寫作。或許，最初的寫作動機如他在書中所說：「促成我寫這本書的 1989 年」<sup>②</sup>，「毛澤東式的抒情激情在 1989 年 6 月終於耗盡它最後的元氣，也作完它最後的表達」<sup>③</sup>，所有值得緬懷的一切，徹底終結在 1989 年。同時，這一年也是第三代詩歌從高峰急速滑落的轉捩點，中國詩歌閱讀市場從此卸載先鋒色彩，走向庸眾化，無難度的平庸詩作拔地而起。雙重的終結，讓柏樺察覺到危險，也是時候去回顧自己親身經歷的這場詩歌運動。

柏樺在 1993 年 8 月動筆（比《今天》開闢的專欄晚兩年，比《中國當代新詩史》的出版，晚三個月），翌年春天完稿，全書共分五卷：「第一卷· 憶少年 1962-1978」、「第二卷· 廣州 1978-1982」、「第三卷· 重慶 1982-1986」、「第四卷· 成都 1986-1988」、「第五卷· 南京 1988-1992」（2008

<sup>①</sup> 直到 2007 年推出的《中國當代新詩史〔修訂版〕》，對朦朧詩的論述才擴充三倍，佔全書 23.5%；于堅等三人的討論也有三倍的增幅。

<sup>②</sup> 柏樺：《左邊：毛澤東時代的抒情詩人》（香港：牛津大學，2001），頁 230。

<sup>③</sup> 柏樺：《左邊》，頁 220。



年增訂了「第六卷·92 之後：詩歌風水在江南」），他將這部以個人詩歌創作生涯為主軸的回憶錄命名為《左邊：毛澤東時代的抒情詩人》。

1996 年《西藏文學》分五期連載了全文，柏樺透過臨場感十足的自傳體筆調，以自己和身邊的詩友為實例，從詩人的精神本質層面，全方位架構他心目中的毛時代，感性地重現了那一個充滿迷人細節的時歌盛世。此書一出，立即吸引了整個中國詩壇的目光。它的登場還是早於《沉淪的聖殿》（1999）和《持燈的使者》（2001）。

### （一）、正本清源

《左邊：毛澤東時代的抒情詩人》借用了班雅明《發達資本主義時代的抒情詩人：論波特萊爾》的書名，內容全然不同，而且企圖更大。此書的時間跨度三十年，從 1962 到 1992，從百無聊賴的「十七年時期」、十年浩劫的「文化大革命」，到百廢待興的「後文革（新時期初始）」。「文革」是柏樺首要面對的議題。對那個時代絕大部分的中國百姓而言，文革是巨大的苦難；但對某些創作者來說，反而是千載難逢的契機，是雄厚的創作資本。說法殘酷，卻是事實。

柏樺生逢亂世，文革爆發時才十歲，不知天高地厚的當上了紅小兵，接下來他目睹了文革的武鬥和諸多亂象，但書中的敘事基調充滿頑童式的天真，輕巧的迴避了苦難：

我陶醉於一個接一個的批判場面。我記住了紅色和黑色，分清了壞人和好人，美與醜、左與右甚至香花與毒草。在另一個快樂的早晨，我看到一位長得白胖，沒有鬍子的郵局科長被一群婀娜多姿的女郎用細細的竹條『可愛地』抽打；一個皮膚雪白，痛哭流涕的美人用她急躁而溫暖的手指去戳他多肉細嫩的前額，科長一邊流淚一邊承

認自己走了資本主義道路，對不起革命群眾。<sup>①</sup>

完全沒有罪惡感或任何道德負擔的孩童敘事視野，讓柏樺從容出入這場浩劫，輕鬆交代自己無知的過去，當然這一切都可以獲得讀者諒解。

童稚之心，擁有無限的豁免權。

基於這分難得的書寫自由，柏樺毫不掩飾文革對他幼小心靈的影響，特別是寫到自己如何成為毛的崇拜者：「『老三篇』的搖籃曲把一個巨人的語言唱入我的血液，隨之而來，僅僅一週我就背下了所有的毛澤東詩詞」<sup>②</sup>。柏樺以自己作為最赤裸的案例，來強化全書的論述——毛時代對這一代人的思想養成，有著不容忽視的影響力。有別於其他文革的苦難敘述，柏樺綜合了本身的童年記憶和文學成長經驗，將這三十年定義為「毛澤東時代」，完全不理會西方學界的界定，還將時間延長到 1989 年。

毛時代，「按照柏樺的理解，這個時代意味著秩序、服從、教條主義、關注精神而輕視物質的激情、鬥爭情結、細胞的反叛、莫名的激動和怒氣。這個時代具有強大的規定性。比如，1978 年 10 月，一些渾身火焰的詩人在北京的大街張貼詩歌，採用的方式，正是『大字報』；後來的莽漢主義，在遙繼古代文人任俠精神的同時，也延續了『造反派』的話語模式」<sup>③</sup>，胡亮的說法頗有見地。柏樺確實認為：毛的言行模式已經深化到一代人的骨子裡去，大家都成了一個樣，不管是什麼形式的革命或叛逆，其實都離不開從小耳濡目染的政治文化教育。不但包括他自己，甚至包括每一個同時代的先鋒詩人。正是這個原故，顧城那兩句詩——「黑夜給了我黑色的眼睛／我卻用它尋找光明」——才會在知青圈子裡產生巨大的迴響。

---

① 柏樺：《左邊》，頁 15-16。

② 柏樺：《左邊》，頁 17。

③ 胡亮：〈左邊是哪一邊——柏樺《左邊》閱讀劄記〉，《詩探索〔理論卷〕》2010 年第 1 輯，頁 163。

在柏樺看來，一種來自毛時代的強大精神遺產，文革後持續潛伏在詩人的熱血當中，就他本身和周遭詩人的詩人特質而言，毛時代正是透過高亢的創作表現形式，沿襲下來，成為後文革詩歌的主調，彷彿所有的朦朧與後朦朧詩人一起經營這個帶有濃厚革命浪漫主義情操的詩歌時期。柏樺決定將這項發現提升為全書的脊椎位置，成為這部詩歌（史）回憶錄的「史觀」。柏樺不但將自己成長期的思想教育、性啟蒙、人格養成，全部融入毛時代的敘述架構中，接下來，他宣佈了全書的宗旨：

從毛澤東時代出發，從俄羅斯出發，我開始「逆流而上」，正本清源<sup>①</sup>。正本清源，已經遠遠超出一部自傳體散文或詩歌回憶錄所能企及的地步，那是詩史的大事。在此，柏樺向讀者提出朦朧詩背後所隱藏的兩個血統：一是毛時代的革命浪漫主義情懷，一是（中譯）俄羅斯文學的接受與影響。這項見解全面超越了眾所皆知的現代主義影響，當然也超越了當時中國學界的論述。為了印證以上的論點，北島等今天派詩人便成為他的重要案例。

柏樺雖然被歸入第三代詩歌，其實他只比北島年輕七歲，1979 年開始詩歌創作，故其詩齡跟朦朧詩的黃金時期有局部的交集。文革地下詩歌盛行的期間，學徒期的柏樺見證了北島詩歌的震撼力，熟成期的柏樺則高度參與了第三代詩人的崛起。這個承先啟後的位置，讓柏樺對兩個世代的實況敘述，產生很高的說服力。當他把「今天派」安置到自行定義的「毛時代」裡去，讀起來竟然合情合理。他說：

今天派所處的是一個物質全面匱乏而精神高度單一、集中的時代。他們和當時的青年一樣身不由己地（那個時代沒有選擇）接受了那個時代的精神特徵——持續燃燒的火焰（「與天鬥其樂無窮，與地鬥其樂無窮，與人鬥其樂無窮」——毛澤東語錄）及毛澤東時代所包含的所有詩意。這詩意從另一面培養了他們「獨特的」理想主義、

---

<sup>①</sup> 柏樺：《左邊》，頁 107。

英雄主義和浪漫主義情懷<sup>①</sup>。

在此，柏樺不但嘗試去解釋朦朧詩在英雄主義和浪漫主義風格上的構成因素，毛時代，亦成為很多事物的決定性因素，是舞臺，也是臺詞，對部分人而言，甚至是思考與行動的基因，也是宿命。其次，柏樺更指出毛正是一切「鬥爭」意識的來源，這種不計成本、不顧後果的「鬥性」，絕對是革命分子最需要的精神元素，兩次的「崛起」都少不了它。

這個富有「對抗性」的特質，被柏樺稱為「左邊」<sup>②</sup>。

從政治的角度來看，「毛澤東留給他的繼承人的是一分複雜而矛盾的遺產，它的標誌是毛政權取得了進步的社會經濟成就與其倒退的政治特徵之間的深刻矛盾」<sup>③</sup>，那麼毛留給一千七百萬名知青的，則是一筆無所不在、無孔不入的精神遺產，同時具備強大的精神防衛，和強大的愚昧。一如詩人多多（1951-）曾經對柏樺說過的話：

我是不可打敗的，因為我是用毛澤東思想武裝起來的人<sup>④</sup>

當柏樺描寫到文革結束（毛逝世不久）的社會氛圍，驟然卸甲的思想武裝部隊（知青），激情懸空，無所適從。這時候需要一股安定人心的力量，今天派（朦朧詩）即是新款的激情轉化器，重新提煉毛澤東的魅影：「一個新時

<sup>①</sup> 柏樺：《左邊》，頁 37。

<sup>②</sup> 柏樺曾經以「激烈、對抗、燃燒、高歌」來界定它。〔詳見何映宇採訪：〈柏樺：我已經厭倦了吶喊〉，《瞭望東方週刊》（2008/05/05）〈<http://www.eduww.com/Article/200805/19324.html>〉，檢索：2010/06/01〕。他也曾說過：「左邊」是一種姿勢，它表示不同意，對抗，有時甚至是一種破壞性的「死本能」衝動，但也由於這極端的姿勢，從而才抵達一種炫目的美。〔詳見報導文章：〈《左邊》：一部私修的文學史〉，《南方都市報·閱讀週刊》（2009/07/12）〈<http://www.duxieren.com/nandu/200907.shtml>〉，檢索：2010/06/01〕

<sup>③</sup> 莫里斯·邁斯納著，杜蒲譯：《毛澤東的中國及其後》（香港：中文大學，2005），頁 392。

<sup>④</sup> 柏樺：《左邊》，頁 39。

代剛剛起步，它精神的穩定性還無法確定。過去的詩遠遠不能滿足新個性的迫切需要，當然也不能穩定人心。人們又疲倦又茫然……就在我們心靈發生嚴重危機的時刻，『今天』詩人應運而生，及時發揮了作用，發出最早的穩定的光芒。這光芒幫助了陷入短暫激情真空的青年迅速形成一種新的激情壓力方式和反應方式，它包括對『自我』的召喚、反抗與創造、超級浪漫理想及新英雄幻覺。我們的激情自覺地跟隨『今天』的節奏突破了思想的制度化、同類化、典型化以及詞語的條目化、貧血化、『紅旗』化；我們發現了新詞、新韻、甚至新的『左派』；我們痛快淋漓地陶醉於對一個『偉大時代』（毛澤東時代）的重新認識或『昇華』」<sup>①</sup>。柏樺這段「昇華論」來自主觀的感性體悟，缺少了對北京文學場域的深刻理解。事實上，「（天安門）廣場效應」及其延伸的權力架構，對朦朧詩的創作、傳播、接受，有巨大的影響。毛後期的政治慾望透過「廣場效應」獲得可怕的擴張與晉級，天安門是一切激情的根據地，這是毛的廣場，他是城樓上唯一的王者。當北島帶著他的詩歌來到他跟前說：「我需要廣場／一片空曠的廣場／放置一個碗，一把小匙／一隻風箏孤單的影子」，「佔據廣場的人說／這不可能」<sup>②</sup>，除非他死了。等他死了，以北島為首的朦朧詩接收了他的廣場和激情，讓柏樺心目中的毛時代得以延長。

寫到這裡，柏樺的正本清源完成了七成。

另外三成屬於文革知青世代對俄國文學的接受史。同為社會主義國家的中、俄兩國，無論在政治或文藝政策上，頗多相似之處，俄羅斯小說和詩歌的傳譯數量與範圍都十分可觀，除了在書中提及自己對俄國文學的涉獵，

---

<sup>①</sup> 柏樺：《左邊》，頁 37。

<sup>②</sup> 此處有關北島詩歌中的廣場意識，局部轉化自張閔對北島「撒嬌」的討論〔詳見張閔：〈北島，或一代人的「成長小說」〉，《聲音的詩學》（北京：中國人民大學，2003），頁 65〕。本文並不認同張閔的「撒嬌」論點，僅取其大意。

柏樺也把今天派視為重要的焦點。他分析了北島的〈雨夜〉跟俄羅斯的抒情有何相通之處，進而討論到今天派詩歌形式與俄羅斯現代詩歌之間的契合度，遠高於西方現代主義詩歌的影響。對此，他有一個關鍵性的發現：「俄羅斯的現代詩與西方的現代詩是不同的，帕斯捷爾納克、曼傑斯塔姆、茨維塔耶娃，他們寫的不是西方所謂的『世界主義詩歌』，而是有一個鮮明的蘇聯社會主義背景。他們首先要用詩歌解決個人生活中每天將遭遇的嚴峻現實政治問題」<sup>①</sup>。柏樺認為今天派詩人對政治現實的回應，是俄式的，有很強的針對性，所以才能牽動一代人的激情。在這個論述基礎上，即便是對「自我」的書寫，也不純粹是存在主義的思維，背後牽扯到龐大的中國社會現實因素，兩者的主從關係不容忽視。

柏樺這番見解，十分貼近中俄文學與文化交流史的客觀事實，對北島〈雨夜〉的影響研究，也算言之有理。至於朦朧詩是否跟俄羅斯現代詩有如此緊密的影響關係，恐怕還得進行更大規模的討論，才能獲得可靠的結論。其次，俄羅斯現代文學對廣大中國知青世代的影響，遠不及毛主義對知青的滲透力，柏樺能談論的影響層面，僅止於知青或詩人們對普希金、葉賽寧、馬雅可夫斯基、葉普圖申科的主動閱讀。不管怎樣，俄羅斯現代詩對中國當代詩歌的影響力，確實值得重視。

柏樺在「第一卷·憶少年 1962-1978」即完成為當代詩史「正本清源」的目的，獨家的「毛澤東時代」亦建構完成。其後幾卷，這條軸線移轉到後面，成為第三代詩人的抒情基礎。以這一卷的撰寫角度和內容來說，明顯偏離了詩歌回憶錄的路線，儼然構成當代詩歌「野史」的格局。大局既定，柏樺自「第二卷·廣州 1978-1982」起，對這部野史展開另一個層面的架構。

---

<sup>①</sup> 柏樺：《左邊》，頁 43。

## (二)、詩史的重心移轉

柏樺出生於重慶，畢業於廣州外語學院英語系，後來考入四川大學中文系，接著到南京教書，離職後定居成都。這個求學和任教的經歷，讓他有機會接觸到跟第三代詩歌關係緊密的四個南方的重要城市——廣州、重慶、成都、南京。這項閱歷開了柏樺的眼界。

傳統的中國文學史寫作，通常是以時間為軸，將文學發展的興衰變化加以「斷代」，或以此觀照各「時期」的主題風格和代表作家。文類發展、世代交替，皆屬時間視野下的產物，除了五四時期的京海之爭，地域／城市的因素不太受到重視。柏樺特別感受到這一點。朦朧詩崛起於京城，後朦朧詩（第三代詩歌）崛起於四川，擴及重慶、南京、廣州、上海等地。南北二地，不同的土壤孕育出不同的詩風。柏樺根據本身的生活體驗，以及對南方詩人的交往，歸納出深具說服力的區域性色彩，進而將中國當代詩史撰述從時間軸的脈絡，導向地理文化的空間因素，重新建構詩史的版圖。既然第三代詩人中的頂尖人物都在南方，中國詩史的重心自然隨之移轉。

柏樺在「第二卷·廣州 1978-1982」開始經營他在異地的生活閱歷，以及他對外國文學的研讀情況。柏樺從此進入完完全全的學習階段，不斷的傳抄、閱讀外國詩集，從波特萊爾、魏爾倫、蘭波、拉金，到狄蘭托馬斯，從象徵主義、超現實主義、意象派、自白派、運動派，到震撼力十足的垮掉派。當然，也少不了今天派詩歌。從個人回憶錄的時間視野，柏樺無法上溯到文革地下藝文沙龍的傳抄現況，他只能寫自己的部分（頂多作為第三代詩人對外國文學接受史的一個案例）。這一章，柏樺總算從「詩歌野史」重返個人詩歌回憶錄的軌道。

由於純粹，所以精彩。全書最精彩的部分，是他去拜會梁宗岱（1903-1983）。

1981年5月的一個夜晚，柏樺抱持著詩歌學徒對大師的敬重之心，去拜見「神秘莫測」的梁宗岱，從此對他更為傾倒，對梁宗岱有更多的了解。兩年後，梁宗岱過世，柏樺寫下三段十分激動的文字：

那一夜，我敢說我先於所有中國青年詩人走進了梁宗岱的心，一顆偉大、複雜、素樸而太驕傲的心。這是我的天意！我的幸福！我的註定！是誰安排了我與他作這最後的通靈，那一閃即逝的我們唯一的通靈……

那一夜，我回到宿舍獨自一人狂熱地捧讀老人的《試論直覺與表現》。我不是在讀，也不是被吸引，而是暈眩、顫慄、震驚！我從未看到過如此動人心魄的文字，幾乎不是文字，是一連串色澤不一的珍珠，在夜裡（或白天）發出神奇的光芒，這是我生平頭一次目睹了文字那可怕的美，文字的真魔力！

〔略〕

萬籟俱寂，我聽見了我的心在激烈的跳動，我聽見了老人一滴六歲的血滴進了我迎接著的廿五歲的心。就在那一夜形成了我的第一句詩觀：「人生來就抱有一個單純的抗拒死亡的願望，我也許正因為這種強烈的願望才誕生了詩歌」。<sup>①</sup>

此章，生動且細膩的記述了一名先鋒詩人的學徒期，他與大師的接觸，感動，和影響。其後的章節，他寫到自己如何構想自己的詩歌創作，寫到初遇北島的緊張和興奮，寫到第三代詩人頂尖分子——萬夏、李亞偉、周倫佑、歐陽江河——的詩歌活動，為將來的詩歌史寫作提供了大量的細節；柏樺也寫到張棗在一首詩裡記錄了彼此往來的細節，還有一段寫張棗「拿著兩首剛寫出的詩歌〈鏡中〉、〈何人斯〉來到我家，當時他對〈鏡中〉把握不定，但對〈何人斯〉卻很自信，他萬萬沒有想到這兩首詩是他早期詩歌的力作並將奠定他

---

<sup>①</sup> 柏樺：《左邊》，頁75。



作為一名詩人的聲譽。他的詩風在此定型、線路已確立並出現了一個新鮮的面貌；這兩首詩預示了一種在傳統中創造新詩學的努力，這努力代表了一代更年輕的知識分子詩人的中國品質」<sup>①</sup>。這是很具有吸引力的寫法，在感性的記述中融入理想的評議，讓新銳詩人及其名篇的誕生，添上未知和已知，添上戲劇的元素。

在《左邊》，一群在未來中國詩壇叱吒風雲的頂尖詩人，在柏樺的回憶錄裡留下青澀的歲月、珍貴的情節。柏樺寫的不止是自己的學徒期，而是——他親自目睹的——多位第三代詩人的學徒期。這種筆法，開啟了很多詩人的靈感和衝動。<sup>②</sup>

從第二章到第五章，柏樺沿著橫跨四座詩歌重鎮的現實生活動線，生動地勾勒了多位第三代詩人的身影，清晰地透視了第三代詩歌創作的內部情境，由此展現南方詩壇的活力與實力。雖然柏樺堅守生活動線的敘事視角，大大限制了他對南方詩壇的評述面向，卻因為這種「非全知觀點」的寫作策略，保留了詩歌回憶錄的真實感。更為重要的是柏樺這四章關於「南方詩歌」的野史，已經向學院派的正統詩史寫作提出了開創性的論述：1985 年以降的中國詩歌創作重心已往南方偏移，地理文化因素對第三代詩歌的影響，特別值得重視。

柏樺後來在《左邊》增訂版的末章，如此回顧這十四年的閱歷（外加後來的江南部分）：

從重慶到廣州，又從廣州回四川，再從成都往江南到南京，我所生活和  
工作過的這些城市，竟如此巧地與中國當代詩歌的發展走向命

<sup>①</sup> 柏樺：《左邊》，頁 116-117。

<sup>②</sup> 日後面世的幾部詩歌隨筆和回憶錄都深受《左邊》的啟發，包括楊黎《燦爛：第三代人的寫作和生活》（西寧：青海人民，2004）、劉春《朦朧詩以後：1986-2007 中國詩壇地圖》（北京：崑崙，2008）、劉春《一個人的詩歌史》（全三卷本）（桂林：廣西師範大學，2010-2013）。

中相連。中國當代詩歌自 1978 年肇始至今已有了三十年了，在這三十年的時間裡，詩歌風水可謂變動不居而又高潮迭起：先是北京今天派以其英雄之姿隆重登場（1978-1985）；接著這股氣脈被四川接引，很快，川人就以巫氣取而代之，並迅猛地在中國詩歌版圖上形成另一格局（1985-1992）；再接下來，詩歌風水又往東移，而後抵達江南這片錦繡明媚的大地。江南詩人終得以將萬古常青的靈氣突顯並為我們貢獻出另一幅迥然不同的畫面。<sup>①</sup>

個人生活的重心移轉，同時見證了詩史重心的移轉，柏樺擁有許多詩歌研究者缺乏的詩壇閱歷，以及不可複製的空間文化感受，《左邊》一書因而具備詩歌「野史」的潛在價值。對一般詩歌讀者而言，可能更像張棗說的：「當代漢語詩歌為何重點選擇了四川、南京等地來顯靈，這真是一個大謎。柏樺的《左邊》正是給我們講解這個謎。」<sup>②</sup>

### （三）、私修的文學史？

2009 年，江蘇文藝出版社發行了《左邊》（增訂版），李陀譽之為「一部私修的文學史」。此書的增訂版對原版的敘事風格、定位、價值而言，未必是一件正面的事。此書的版本演變如下：

- [1]《左邊》（五卷版）刊載於《西藏文學》，1996
- [2]《左邊》（五卷版）由香港牛津大學出版，2001
- [3]《今天的激情》（化整為零版，綜合文選）由上海人民出版社，2006
- [4]《左邊》（六卷版）刊載於《青年作家》雜誌，2008

---

<sup>①</sup> 柏樺：〈左邊·第六卷·92 之後：詩歌風水在江南〉，《青年作家》2008 年 11 期，頁 79。

<sup>②</sup> 張棗：〈序：銷魂〉，《左邊》，頁 VIII。

[5]《左邊》（六卷版，審查後刪去一千字）由江蘇文藝出版社，2009

不知什麼原故，《左邊》在發表後第五年才在香港出版。再隔五年，柏樺出版《今天的激情：柏樺十年文選》的時候，將原書化整為零，以單篇散文的形式收入書中，譬如〈「今天」的激情〉、〈三個詩人從「紅旗」出發〉、〈詩人梁宗岱〉等篇。在其餘新增的文章當中，特別要提到長達二十二頁的論文〈早期民間文學場域中的傳奇與佔位考察：貴州和北京〉，柏樺在論文第一段便說：

本文主要以法國思想家布爾迪厄（Pierre Bourdieu）所創立的「場域」理論，即一種文學社會學方法來考察中國早期民間文學中北京和貴州詩人的傳奇與「佔位」情況，考察的時間大致是 20 世紀 80 年代末期到 80 年代中期。<sup>①</sup>

這是論文的語調，完全從學術角度來討論貴州的地下詩群黃翔、啞默等人的崛起，及其針對北島和食指的攻勢。這篇論文的觀點很有創意，有新的發現，柏樺對詩史事件的書寫，遠比起眾多互相因襲的學術論文來得豐富且細膩。

兩年後在《青年作家》重新發表的六卷版，柏樺將〈早期民間文學場域中的傳奇與佔位考察：貴州和北京〉活生生的「嵌入」第一卷當中，將此卷第四節「從魚到今天派」裡的「魚」給割了，改成「從貴州到『今天』」。柏樺刪去原論文較生硬的頭兩段，全文稍加整理，便改裝成為此節內容。在此節錄最前兩段文字：「文學的發展從未曾片刻安寧，正如同一個人試圖成長就必然遭受挫折一樣，布林迪厄堅定地認為：一個『場域』在獲得了高度的自主性之後，必會出現一組對立的『二元結構』——在主導性的、擁有較高『佔位』的位置與非主導性的、時刻覬覦高級『佔位』的位置之間形成一種二元對立結構的張力，彼此的鬥爭構成了『場域』的歷史。正是在這一意義

---

<sup>①</sup> 柏樺：〈早期民間文學場域中的傳奇與佔位考察：貴州和北京〉，《今天的激情：柏樺十年文選》（上海：上海人民，2006），頁 13。

上，當我回顧 80 年代最初的那段歲月時，清楚地看到了在沉寂的個人生活之外，一段充滿傳奇色彩的詩歌歷史正在迤邐展開，那是貴州詩人從來沒有放棄對已經取得『主導性佔位』優勢的北京詩人所進行的挑戰和衝擊」<sup>①</sup>。當柏樺將很大的論述篇幅「嵌入」回憶錄，原書的散文敘述跟新增的論述文字起了嚴重的衝突，形同拼裝。雖然貴州離重慶不遠，只有三百餘哩，柏樺卻把黃翔在 1960 年代間的事情都寫了進來，它根本不在柏樺的生命歷程當中，那是純粹的研究成果，沾不上半點回憶的成分。

將《左邊》推離了原來的左邊，卻不知何去何從，柏樺顯然被籠罩在可預期的評論壓力之中。

1993 年柏樺開始撰寫《左邊》（五卷版）的時候，或許是感受到第三代詩歌面臨詮釋上的危機，以及《今天·今天舊話》和《墓地與搖籃》的正負面激勵，想在詩史空白之處，以感性的回憶錄方式，填上精彩的片段。不管怎樣，《左邊》（五卷版）確實出現在第三代詩歌最需要補強史料的時間點上，成為後來研究者的重要參考資料。

十五年後的情況完全不同了，經過《沉淪的聖殿》（1999）、《持燈的使者》（2001）、《燦爛：第三代人的寫作和生活》（2004）等同類圖書對史料的發現和累積，再加上《中國詩歌九十年代備忘錄》（2000）等選集和詩歌期刊，大量由第三代詩人和詩評家撰寫的評論文章，當年在野的「地下詩界」已經變成現今在朝的「地上詩界」，整體研究的質量堪稱顯學。

此外，第三代詩歌的重要詩評家程光燁出版了深受好評的《中國當代詩歌史》（2003）<sup>②</sup>，四十八萬字的篇幅當中，朦朧詩以降的部分佔 55%，他對先鋒詩歌圈子裡的史料、軼聞、權力結構，可謂瞭若指掌，此書一出，立即填補了《中國當代新詩史》的論述缺口。接著，洪子誠和劉登翰在兩年後又

<sup>①</sup> 柏樺：《左邊》，《青年作家》（2008/11），頁 14。

<sup>②</sup> 此書於 2019 年出版第二版，在文字上作了小幅度的修訂。

出版了《中國當代新詩史〔修訂版〕》（2005），共四十七萬字（比原版增加了七萬字），對晚近的詩歌創作有更完整、更深刻的掌握，連柏樺在《左邊》裡提出的詩史地域論，都成為此書的論述焦點。換言之，第三代詩歌的史料缺口，已經被這兩部出色的詩史專著成功補上。

十五年前完稿的《左邊》要面對當前的中國讀者，柏樺勢必感到壓力。為了提高這部書的討論價值，不得不大幅增訂了原著，抽去敗筆、嵌入新論，還新添了「第六卷·92 之後：詩歌風水在江南」。總的來說，柏樺在增訂版《左邊》裡加入了兩個特別顯眼的部分，一是貴州黃翔，二是江南六子。有關黃翔的部分對這本書的調性而言，是一次極為關鍵的改變，由於它是半途嵌入的論述性文字，為了調和這分過度的增訂，柏樺同時以嚴肅的論述筆調修改了其他部分。

這項增訂工程對《左邊》產生破壞性的衝擊，在很大程度上瓦解了回憶錄的忠實成分，不但肆意偏離了敘述主體的生命動線，更將敘事主體從原來的自傳位置上強行移轉，加入大量非親臨、非目睹的詩史資料，讓某些事件成為全知觀點下的產物，或成為「半學術論述」。全書的語言表現，變得混亂起來，畢竟事隔多年，柏樺的語言風格隨著年齡和閱歷產生了必然的質變，只是他沒發現。

他也沒發現：一旦《左邊》偏離了原來的敘事位置，就不再是「左邊」。

若要將之定位為一部「修私的文學史」，有兩處不妥。官修、私修，已經是舊中國的老思維，如今任何學者皆可自行撰史，私修之說沒有意義。《左邊》的價值不在於它是否可以成為一部詩史，目前已經有了兩部擲地有聲的中國當代詩史，以及眾多具備詩史架構的學術專著。類似的「正史」暫時齊備了，短時間內很難再推陳出新。在外界壓力下增訂的《左邊》，企圖向「正史」靠攏，卻帶著原有的自傳性質和抒情成分，大大削弱了論述的嚴謹度；若要定位為詩歌回憶錄或自傳體散文，部分章節的論述成分過高，形成大眾

閱讀上的妨礙。進退兩難。反而是原版的《左邊》在感性的回憶模式當中，提煉出「毛澤東時代」的抒情傳統，作為敘事的軸心，再帶上幾分「野史」的眼光，在詩歌江湖上自由闖蕩。相較之下，遠比其他同類型的著作，更能突顯與眾不同之處。

想當初朦朧詩和第三代詩歌先後崛起，轟轟烈烈的攻佔了中國當代詩壇之後，這些年輕的詩人赫然發現：地下詩界急速發展的規模與深度，竟然把眾多詩評家和學者遠遠拋在後頭。於是有詩人發出感慨：「我就認為目前的詩評就根本不夠達到詩作的高度，而真正的詩歌並沒有被人們知道。人的認識有相當的距離！是猿和聖誕卡的距離，很難走到一起來」<sup>①</sup>。他們都很擔心，許多極為重要的詩人、詩歌事件，以及典律的生成，勢必在主流詩史專著的宏觀論述中，慘遭忽略。

煉石補天，捨我其誰。《左邊》（五卷版）於是順勢而生。

作為一部純粹的自傳體散文，《左邊》（五卷版）有相當高的可看性；作為第三代詩人的回憶錄，它隱然流露出野史的迷人特質。柏樺的身分和閱歷，賦予此書太多的先天優勢，因而備受重視。當柏樺把這部對一個革命浪漫主義時代的悼亡之書，增訂成史料性鮮明的「私修的文學史」（六卷版），學者常見的撰史意圖和史料感，立即摧毀了詩人特有的抒情質地。《左邊》（六卷版）是一次重大的質變，它象徵了柏樺筆下那個孕育出無數抒情詩人的「毛澤東時代」，正式結束。

## 結語、左邊的幽靈

柏樺的《左邊》（五卷版），始終徘徊在詩史的左邊，代替不了正史，但

---

<sup>①</sup> 海上：〈沉默中的中國先鋒詩歌〉，收入黃梁編：《地下的光脈》（台北：唐山，1999），頁49。

不容忽略。

不容忽略的《左邊》，不容忽略的《沉淪的聖殿》和《持燈的使者》，分別代表了兩種編纂歷史的形式，前者是一種直接進入「史實」內部的撰述，後者是鼓動他人重返「史實」再將之組織起來的編務，不管其野心為何，他們的作為彷彿讓我們再次看見那個古老的畫面，一群「史家設法在我們面前提出一個史實的幽靈（一個客觀的過去），並強調他們的敘述是精確的，甚至是真實的」<sup>①</sup>。歷史（或野史）的編纂，其實就這麼一回事。

## 第四節、後現代的理論防線 [ 2003-2019 ]

### 前 言、盛世降臨

廿世紀中國文學史從一開始就飽受西方文藝思潮的衝擊，每一波浪潮都留下難以磨滅的影響痕跡。對詩歌影響最大的是現代主義，這股思潮最早進入中國的一支是存在主義，接脈者是國學大師王國維（1877-1927），「『境界說』是王國維將傳統的天人合一觀與存在主義結合起來進行哲學（美學）思考的話語表述形式」<sup>②</sup>，王國維吸收了叔本華（Arthur Schopenhauer, 1788-1860）和尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900），他們二人對里爾克（Rainer Maria Rilke, 1875-1926）有很大的影響，在德國留學五年並取得博士學位的馮至（1905-1993），亦沉溺於德國的存在主義，尤其喜愛里爾克，因此影響了他的詩歌創作。可惜民國詩歌的存在主義因數，在中共建政後被

---

<sup>①</sup> Keith Jenkins, *Re-Thinking History*, p.13。

<sup>②</sup> 楊經建：《存在與虛無——20 世紀中國存在主義文學論辯》（北京：人民，2011），頁 45。

迫退出舞臺，直到文革結束，法語翻譯家柳鳴九（1934-）發表〈給薩特以歷史地位〉（1980）和編選《薩特研究》（1981），隨後又出版多部薩特（Jean-Paul Sartre, 1905-1980）作品中譯本，中國文壇掀起一股歷時十餘年的「薩特熱」。以薩特為中心的存在主義／現代主義思潮，為崛起中的朦朧詩提供了思想養分，「通過對個體存在境況的省視和對『沉默的大多數』生存困境的體察，把中國文學從剝離了人之存在的敘述語境中帶到了真正關注現代人存在的困境上」<sup>①</sup>，詩人的「自我」（ego）在朦朧詩裡找到理想的萌芽位置。

在此同時，後現代主義也被夾帶入境，旅美學者董鼎山（1922-2015）率先發表了〈所謂「後現代派」小說〉，他指出：「『後現代主義』（post modernism 或譯超現代主義）這個名詞在字典、辭彙、百科全書中還找不到，可是自從第二次大戰終止以來，特別是在過去二十年間的美國，所謂『後現代主義』（或『後現代派』）的美術或小說創作相當流行」<sup>②</sup>，可惜這篇超前的短文沒受到關注。隨後詩人翻譯家袁可嘉（1921-2008）也發表了〈關於「後現代主藝」思潮〉，他把後現代在西方的聲勢說得比董鼎山更具體：「後現代主義是六、七十年代以來美國文化思想界、理論批評界討論得最熱烈的話題之一。如果開列一個有關的書目，可以達到近百種。不但美國的院校、論壇、刊物在談論這個問題，就連西德、日本等國家也有連鎖反應」<sup>③</sup>，也許時機不對，袁可嘉的引介同樣石沉大海。主要是因為當時那種久經壓抑後的文化語境，較適合現代主義的萌芽與狂飆，文革後強調思想啟蒙與主體意識的高分貝吶喊，完全淹沒了後現代主義的微弱顫音。

彷彿後現代主義從未在中國當代詩史出現過。

---

<sup>①</sup> 楊經建：《存在與虛無——20世紀中國存在主義文學論辯》，頁77。

<sup>②</sup> 董鼎山：〈所謂「後現代派」小說〉，《讀書》1980年第12期，頁135。

<sup>③</sup> 袁可嘉：〈關於「後現代主藝」思潮〉，《國外社會科學》1982年第11期，頁30。



1985年9月，美國杜克大學教授詹明信（Fredric Jameson, 1934-2024）應北大比較文學所和國際政治系之邀，在北大展開以後現代主義為主題的系列演講，為期四個月。在這之前，中國學者對後現代主義的熱衷度有限，只見零星的介紹，沒有深入的學術探討或評述。1986年，由詹明信演講內容整理而成的《後現代主義與文化理論》（唐小兵譯）出版之後，才引起王寧（1955-）和王岳川（1955-）的矚目，當時二人還在北京大學念博士，積極投入並引領同輩學者關注於後現代主義的研究，很快便領略到西方後現代思潮所蘊含的文化省思，及其即將對中國學界帶來的思想衝擊。然而，更嗅覺更為敏銳的是馬原（1953-）、格非（1964-）等先鋒小說家，在評論界尚未純熟掌握後現代批評方法之前，他們就將部分理論與概念落實到後設小說（meta-fiction，或稱元小說）裡去。在先鋒小說家和小說評論家的高度互動之下，1980年代中、後期的先鋒小說，率先——其實是強行<sup>①</sup>——進入後現代時期。這股先鋒小說和文學批評界裡應外合聯手打造的後現代熱潮，一直延燒到1990年代中期。

從詹明信點燃燎原之火開始，後現代主義在短短幾年內，席捲了學界與文壇，各路人馬搶著來當後現代主義的降神者。1992年中國社科院文學所和中國比較文學學會後現代研究中心，在北京聯合召開了「後現代：台灣與大陸的文學形勢」研討會，研討了兩岸的後現代境況；1993年，上述兩個研究單位聯同北大、德國歌德學院北京分院、南京《鐘山》雜誌，一起召開「後現代文化與中國當代文學」國際研討會；1994年在西安召開「後現代主義在當代中國」研討會；1995年陝西師大召開「後現代主義與當代中國」

---

<sup>①</sup> 這種說法主要針對當代中國小說的創作和論述領域而言。事實上，當時的中國社會文化語境絲毫談不上半點後現代特質，必須再等十年，直到1990年代後期北京和上海等主要城市進入網路化及消費文化社會之後，才正式出現後現代文化的特質。換言之，小說和現實的後現代進程是割裂的，後現代思潮率先輸入小說界和學院，啟動了第一階段的接受史，這股無根的後現代思潮比中國社會的後現代蛻變提早了十餘年。

研討會。這幾次會議的聲勢都非常浩大，王岳川《後現代主義文化研究》（1992）、王寧《多元共生的時代：二十世紀西方文學比較研究》（1993）、張頤武《在邊緣處追索》（1993）、王治河《撲朔迷離的遊戲》（1993）、陳曉明《解構的蹤跡》（1994）等多種學術專著也在這時期面世，以及《中國後現代文學叢書（四卷本）》（1994）、《當代潮流：後現代經典叢書（五卷本）》（1995）這兩套掛上後現代名堂的選集。至於王寧等學者翻譯的後現代文學理論著作，更是不計其數，學界發表的單篇論文也是逐年暴增<sup>①</sup>，彷彿在宣告中國文學「後現代盛世」的降臨。

### （一）、命名的權力

中國學者對後現代論述的狂熱只能用鋪天蓋地來形容，「後學」大興的結果，得益的是小說。那些透過後現代美學理念進行創作實驗的小說家，對學界的後現代論述也大致認同；至於今天派等朦朧詩人群，他們沒把當年對待存在主義的熱情移轉過來擁抱後現代，是可以理解的，畢竟兩者之間有太多矛盾之處；當時主宰中國詩界的第三代詩人，對排山倒海而來的後現代主義，表現出令人相當意外的反感與反彈。這個不尋常的反應令人十分納悶，也突顯出許多值得深入探討的問題。

首先是過度詮釋所導致的價值偏差。

某些對當代詩歌較外行的學者，在一知半解、良莠莫辨的情況下，過度操弄後現代理論和術語，強說硬套，對當代中國詩歌的評析出現許多令詩界深不以為然的結論。譬如 1992 年王寧邀請一批外國文學理論家來北大參加後現代主義研討會，看在詩評家唐曉渡（1954-）眼裡，卻成了一場鬧劇：

---

<sup>①</sup> 論文發表情況，詳見王治河編：《後現代主義辭典》（北京：中央編譯，2003），頁 776-826。

「據說到最後一天有外國學者說：『像你們這樣談後現代主義，我倒不想問什麼是中國的後現代主義，而想問在中國什麼不是後現代主義了』」<sup>①</sup>。詩評家陳超（1958-2014）在 1995 年的一次對談中也表示：「中國的『後現代主義』者們，只是西方後現代主義中最軟弱的一面的仿寫人、沒出息的傳播者。沒有深度的人要反深度，沒有歷史意識的人要反歷史意識，沒有理性的人要反理性，說到底是一種討巧的方式，想走捷徑」<sup>②</sup>，尤其把一向走流行庸俗風的大眾詩人梁鳳儀（1949-）、汪國真（1956-2015）納入後現代語境來談，實在令他無法接受。他說：「將韓東與汪國真放到一塊來談，對這種『後現代主義』的表演，我們還能認真對待嗎？」<sup>③</sup>從這角度來理解，第三代詩人的反彈是合理的。將第三代詩歌的靈魂人物韓東（1961-）跟不入流的庸俗詩人汪國真放到一塊來談，是對第三代詩歌的莫大污辱。

造成如此混亂形勢的主因，主要是汪國真的詩作符合了後現代的大眾流行文化要素——「庸俗」，部分學者便以此為據，趕著後現代的勢頭下筆為文，完全不顧全詩歌語言和藝術層次的優劣。韓東詩歌的口語化和稗史化，才是真後現代，可是又有多少學者分得清呢？

其次是詩史的命名意識。

「後學」大興，兩岸皆然，台灣外文學界將「後現代」視為前衛藝術與思想的旗幟，部分新銳作家視之為引領風騷的標籤，前撲後繼地投奔到後現代旗下<sup>④</sup>，按照後現代的美學特質——拼貼、嬉戲、諧擬、不確定、零散化、

---

<sup>①</sup> 歐陽江河、陳超、唐曉渡：〈對話：中國式的『後現代』理論及其他〔節選版〕〉（原載《山花》1995 年第 5 期），收入王家新、孫文波編：《中國詩歌九十年代備忘錄》（北京：人民文學，2000），頁 234。

<sup>②</sup> 王家新、孫文波編：《中國詩歌九十年代備忘錄》，頁 233-234。

<sup>③</sup> 王家新、孫文波編：《中國詩歌九十年代備忘錄》，頁 234。

<sup>④</sup> 為了「供給」學界可評論的創作文本，年輕詩人和小說家源源不絕地創作後現代詩和後設小說，無形中成就了台灣後現代文學的盛世，同時也影響了香港和馬來西亞等地。

平面化、圖象化——來創作，然後急迫地等待後現代學者來「冊封」或「冠名」。中國詩界正好相反，歐陽江河（1956-）認為中國學界的後現代評論家「把這看成一種權力，由此出發掀起一股命名的狂熱。所有術語或加『後』或加『新』，這一來他們也就成了再生父母。什麼『後新時期』、『後新詩潮』、『後烏托邦』、『後浪漫主義』、『後知識分子』，甚至還有什麼『後散文』之類……」<sup>①</sup>。急速膨脹的權力慾望，在大規模的「命名競賽」中，破壞了文學史分期的嚴謹度，造成第三代詩人的極度反感。

這段話披露了一個重要訊息——捍衛詩史的「命名」機制。

命名，象徵著重畫文學史版圖的至高權力，過去的命名行為都是詩人群體內部的，譬如在「中國詩壇 1986'現代詩群體大展」中湧現的數十個詩派，再怎麼烏煙瘴氣，好歹都是自己插上自己的旗幟；1990 年代的詩史範疇內的所有命名——知識分子、民間寫作、敘事、90 年代詩歌——皆出自中國在地詩人之手，完全沒有舶來品，也容不得詩界以外的閒雜人等來插手。第三代詩歌板塊，原本就是一個烽煙四起、權力緊張的土匪地帶。

眾所皆知，第三代詩人大多認為當前的詩歌評論跟不上創作的步伐，大部分詩評家落後於先鋒詩人的文學隊伍。詩人海上（1952-）曾經很尖銳地指出：「說起中國詩界的詩評家，幾乎沒有一人有資格、有能力有學識來對現代漢詩進行評論；客觀地說，他們只有極個別的人稍有些研究現代漢詩的功力，其他的就談不上什麼了」<sup>②</sup>，這番言論雖然太過偏激，卻能夠充分暴露當代詩歌的詮釋問題。「非非主義」的詩人兼理論家周倫佑，則特別強調「獨立精神」，他認為：

---

就整體質量而言，確實比中國內地的後現代文學來得可觀。

<sup>①</sup> 王家新、孫文波編：《中國詩歌九十年代備忘錄》，頁 234。

<sup>②</sup> 海上：〈沉默中的中國先鋒詩歌〉，收入黃梁等：《地下的光脈》（台北：唐山出版社，1999），頁 47。

這在拒絕前和拒絕後都應該是詩人必須具備的內在條件，現在則尤其需要強調。獨立於偽價值系統之外，獨立於偽藝術之外；獨立於一切神聖不可侵犯的思想體系和思維模式之外；以覺醒的自我主體作為評價世界的唯一尺度，永遠不作別種思想勢力的僱傭軍！<sup>①</sup>

這是周倫佑在 1991 年的言論，彷彿超然於一切之上，神聖不可侵犯。可在經歷 1992-1995 年的後現代浪潮衝擊之後，他在「命名的權力」面前動搖了，不但接編《當代潮流：後現代經典叢書》（五卷本），更在詩選序文中說：「中國先鋒小說中的後現代寫作也是在 1989 年以後才形成勢頭的。而中國最具本土色彩的後現代寫作卻先行地體現於它的先鋒詩歌，並且在 80 年代結束以前就已排列出了它的主要代表性作品。所謂『後新詩潮』、『第三代詩』，就是向後現代寫作傾斜為其主要特徵的」<sup>②</sup>。自相矛盾的言行，暴露了兩個事實：（一）第三代詩歌確實具備後現代特質，甚至以此作為第三代詩歌美學的核心基礎；（二）詩人必須拒絕「被他人命名」，但不必拒絕「命名他人」。

第三代詩人對後現代主義美學的接受與應對，清楚呈現在眾詩人的「詩論」之中。這股強烈的主體（理論）意識，對後來撰史的學者專家，形成巨大的詮釋壓力，直接影響了「當代詩史」對後現代詩的定位與論述。

此外，由於對外行詩歌評論的諸多不滿，詩界內部也催生了新一代的詩評家，在 1990 年代承擔起詩歌批評的重責大任，程光燁、王家新、歐陽江河、陳超等人，對當代詩史的建構做出了相當可觀的成績。

---

<sup>①</sup> 周倫佑：〈拒絕的姿態〉，收入《地下的光脈》，頁 115。

<sup>②</sup> 周倫佑：〈第三代詩與第三代詩人〉，收入周倫佑編：《褻瀆中的第三朵語言花——後現代主義詩歌》（蘭州：敦煌文藝，1994），頁 1。

## (二)、詩史的五指山

歷經了 1990 年代的後學狂潮，有兩部重量級的當代詩史先後面世，一是洪子誠和劉登翰合著的《中國當代新詩史》<sup>①</sup>（1993, 2005 修訂），一是程光燁的《中國當代詩歌史》（2003, 2019 二版）。這兩部詩史的篇幅都接近五十萬字，在宏觀論述之餘，尚且能夠討論個別詩人的詩歌風格，連許多足以影響大歷史發展的詩歌事件（或爭議性話題），都有清楚的交代。洪子誠的初版定稿於 1988，來不及討論後現代浪潮；程光燁成書於 2003 年，內容涵蓋 1949-1999 年的詩歌創作與發展脈絡，比洪子誠的修訂版早了兩年，故先討論程光燁。

1956 年生的程光燁算是「第三代人」，比于堅小兩歲，比王家新小一歲，跟歐陽江河同齡；韓東寫出劃時代的經典名篇〈有關大雁塔〉的 1983 年，是「第三代詩歌元年」，也是程光燁開始投入當代詩歌評論的起點。當時二十七歲的程光燁剛到湖北師範學院任教，是學界當中極少數能夠緊緊扣住第三代詩歌內部狀況的學者，他的論述視野跟第三代詩歌的進展幾乎是同步的，對詩歌圈子裡的情況有即時性的掌握，也達到一般學者難以企及的深度。後來他會撰寫詩史，跟這段「詩生活」有很大關係，所以他敢寫，也勝任。

程光燁在《中國當代詩歌史》論及崛起於 1980 年代中期的莽漢主義，明確指出他們的詩學血緣：「『莽漢』不僅是一個詩歌概念，還是一種行為和生活方式，是中國聚眾起義的傳統與美國五、六十年代垮掉派思潮的奇妙結

---

<sup>①</sup> 此書原版寫於 1985-1988 年，於 1993 年正式出版，全書 399,000 字。2005 年由北京大學出版的「修訂版」，增補了 1980 年代後期至 21 世紀初的新詩發展，全書 470,000 字。2022 年再推出風春文藝版，字數降為 450,000 字，有關文本討論範圍的章節，內容沒有差異，故本文以「北大修訂版」為根據，此版本的較能看出作者對後現代詩的態度與論述策略，「春風文藝版」僅作參考。

合。因為受到金斯伯格長詩〈嚎叫〉的影響，莽漢詩人崇尚口語，力主故事性、挑釁性反諷性和朗誦風格，追求生命的原生和真實，反對以大師的口吻去寫詩，他們自嘲寫的是『渾蛋詩歌』。」<sup>①</sup>，接著他分析了胡冬（1962-）的〈我想乘上一艘慢船到巴黎去〉（1984）：「該詩反映出一代人心態的變化，對傳統人生模式的嘲諷，對社會通行準則的不屑，明顯帶有垮掉派文學的痕跡」<sup>②</sup>，說得很對，莽漢主義就那麼一回事。

「垮掉的一代」（The Beat Generation），或稱「垮掉派」（The Beats），興起於 1950 年代初期的美國詩壇，他們全盤否定高雅文學，力求意象的明晰，語言的平易，把下層人民的口語、土語直接引入詩中。「垮掉派運動」即是 1960 年代嬉皮士運動的先聲。1962 年 12 月，中國的作家出版社便以內部刊物的形式首次翻譯了克魯亞克（Jack Kerouac, 1922-1969）的《在路上》（*On the Road*, 1957），主要出版理由是它「集西方頹廢文學之大成」，可作為批判對象。在文革期間的地下藝文沙龍，《在路上》和另一部垮掉派的代表作《麥田的守望者》（*The Catcher in the Rye*, 1951）流傳甚廣。文革結束後，中國學界斷斷續續出版和評介了垮掉派文學，但不成氣候。直到 1984 年 10 月，金斯伯格（Allen Ginsberg, 1926-1997）來中國訪問，垮掉派才開始受到重視。垮掉派的文學思想與特質，對第三代詩歌的非非主義和莽漢主義都有深遠的影響。<sup>③</sup>

令人納悶的是：為何程光燁在論述第三代詩人群的時候，僅僅在莽漢主義部分，略略涉及後現代主義詩學？即使在面對韓東詩歌那麼強烈的後現代性格，程光燁都不運用後現代理論來進行評析？除了當時中國詩界普遍

<sup>①</sup> 程光燁：《中國當代詩歌史》（北京：中國人民大學，2003），頁 294。

<sup>②</sup> 程光燁：《中國當代詩歌史》，頁 294。

<sup>③</sup> 關於垮掉派在中國的傳播與接受，詳見張國慶：《「垮掉的一代」與中國當代文學》（武漢：武漢大學，2006）。

上對後現代主義標籤的無比厭惡，直接造成他的「反後現代」情結，更大的可能性會是什麼？

《中國當代詩歌史》的撰寫策略表明了程光燁的企圖：建構一幅完整的中國詩歌譜系。

如果這部詩史的時間跨度起始自五四詩歌，毫無選擇的，程光燁勢必得討論西方浪漫主義、現實主義、現代主義等文學思潮對中國詩歌的影響，才能具體、有效地勾勒出中國現代詩歌的詩學血緣。以 1949 年為撰述起點的當代詩史，就沒這問題。從「十七年時期」到「文革」，長期受到政治干預（或污染），政治元素高於一切的「戰歌」、「頌歌」、「大躍進民歌」、「紅衛兵詩歌」，其先天體質就適合以文學社會學為主體的批評方式：「生產」→「傳播」→「消費」，三大環節缺一不可。只是中國詩界的生產機制遠比其他國家來得複雜，程光燁必須在詩史論述中重新建構一個全方位的——包括政局變化、官方文藝政策、意識形態、創作心理、社會期待等因素——政治語境；完成大背景的建構，才能進一步借用各種西方文學理論來展開對詩人或詩歌文本的評述。在程光燁的宏觀論述中，可以看出一個以中國詩界內部的「板塊運動」為主要架構的書寫策略，尤其自白洋淀詩群以降的詩史發展，一連串的詩歌行動和美學革命，促進了典律的生成、詩歌美學理念的演化、詩史版圖的割據。

程光燁正是透過這種全方位的論述，來重構中國當代詩歌「板塊運動」的演變，因為它最能逼近詩史發展的史實。不管從哪個角度來看，1980 年代中期朦朧詩退場以後的中國詩史，根本就是一部「篡奪」<sup>①</sup>與「爭奪」<sup>②</sup>詩

---

① 「篡奪」，是指第三代詩人對朦朧詩人的名號、詩作與詩風，長期盤踞主流論述的「版面」感到焦慮，而進行「中國現代詩群體大展」式的詩歌武林大會，驅逐北島，重劃版圖。

② 「爭奪」，是第三代詩人群體內部的紛爭，尤其 1990 年代的「知識分子寫作」和「民間寫作」之論爭，非常赤裸地揭露了詩界「地盤化」的亂象。



史板塊的詩歌運動紀錄。地盤化或派系化，成為詩歌運動的主要動力；詩歌運動則成為詩史撰述的主要架構。

後現代主義思潮對第三代詩歌的影響固然很深，它比較是內在的，反映在主體創作意識、詩學理念、詩作技巧與表現上面。由李亞偉執筆的〈莽漢主義宣言〉（1986），絲毫未提及垮掉派；由周倫佑和藍馬執筆的〈非非主義宣言〉（1986），也完全不見任何後現代主義的蹤跡<sup>①</sup>。莽漢主義的李亞偉比較像是實踐型詩人，不擅長詩歌理論之闡述，那是可以理解的；周倫佑卻是第三代詩人當中，最具有理論建構和闡述能力的第一號人物，非非主義的理論發展始於周倫佑發表在《非非年鑑》創刊號（1986/07）的〈變構：當代藝術啟示錄〉，以及《非非年鑑》第三卷（1988/11）的〈反價值〉，這兩篇詩學論述組裝成周倫佑的非非理論架構，也暴露了他對跨掉派「反文化」理念和行動的高度推崇，非非由此借鏡了跨掉派的文化精神。這段周倫佑定義為「前非非寫作時期」（1986-1988），「他們在理論之外打架、酗酒、高聲叫喊、互相謾罵、偷情、內訌，最後終於樹倒猢猻散」<sup>②</sup>。之後周倫佑在 1992 年重起「後期非非」的爐灶，在他主編的《後現代主義經典叢書》（1994）收入大量非非主義理論文章及詩作，確立了自己的後現代成分<sup>③</sup>。第三代詩人大都隱匿（或在自鑄的「詩學術語」中轉化）其詩歌美學主張裡的後現代基因，彷彿所有的詩歌理論都是自創的，無師承可尋。師承對第三代詩人來說，形

<sup>①</sup> 周倫佑後來將非非主義納入《當代潮流：後現代經典叢書》（五卷本）。「詳見周倫佑編：《打開肉體之門——非非主義：從理論到作品》（蘭州：敦煌文藝，1994）」

<sup>②</sup> 敬文東：〈從反抗語義到反叛黑暗〉，收入周倫佑編：《懸空的聖殿：非非主義二十年圖志史》（拉薩：西藏人民，2006），頁 344。

<sup>③</sup> 周倫佑本身寫了很多首典型的後現代詩，其中〈想像大鳥〉（1989）、〈畫家的高蹈之鶴與矮種馬〉（1990）、〈在刀鋒上完成的句法轉換〉（1991）、〈石頭的語意學研究〉（1993）、〈冥想一隻白鶴消失的過程〉（1994），皆屬中國後現代詩的頂尖之作。「詳見周倫佑：《周倫佑詩選》（廣州：花城，2006）」

同惡夢，想當初他們就是長期籠罩於朦朧詩的影響焦慮底下，才群起造反。

程光燁論及「莽漢主義」，只重點討論到垮掉派的影響，篇幅不大。到了獨立成一節的〈「非非」的實驗〉，便很清晰地體現出他的史觀。程光燁在此節中如此描述非非主義的核心人物：

1988 年，周倫佑在〈「第三代」詩論〉一文中提出了「第三代詩」這一概念，把最高政治權威的話作為它的理論根據。緊接著，他發表了〈拒絕的姿態〉、〈紅色寫作〉等政治意味很濃的文章。表面上看，它們帶有批判和拒絕政治文化傳統的色彩，但實際上卻包含著很強的政治功利性。不僅在文章裡，而且在行為上，都帶著「文化大革命」時期紅衛兵的某些特徵。1986 年到 1988 年間，周倫佑、藍馬和楊黎利用印刷《非非》之便，曾多次在全國各省「串連」，擴大了「聲勢」，也製造了不少「麻煩」。<sup>①</sup>

非非詩人的旗幟和詩作，雖然在 10 月 24 日刊出的《深圳青年報·中國詩壇 1986'現代詩群大展〔第二輯〕》中亮了相，更大的主流詩刊卻在同一個月分宣佈：「我最喜愛的當代中青年詩人」評選結果，第三代詩人最想打倒的北島、舒婷、顧城等人全在榜上，當然造成非非詩人的「版圖／地盤焦慮」，不得不以行動篡位。

在此，程光燁已經很明白地標示出第三代詩人的「運動性格」——不以詩作優劣決勝負，而是以詩歌群體運動來造勢。「聲勢」凌駕在「詩藝」的追求之上，這不是周倫佑或非非主義的個案，放眼 1986 年大展以降的詩歌群落，大多如此。程光燁將其詩歌宣言中的政治本質突顯出來，也將詩歌行動背後巨大焦慮，跟紅衛兵情結繫連起來，如此才能清楚解釋第三代詩人的思維模式。

最重要的是程光燁的綜合評價：

---

<sup>①</sup> 程光燁：《中國當代詩歌史》，頁 302-303。

「文化大革命」紅衛兵情結、80 年代反傳統的文化思潮、維特根斯坦、索緒爾、喬姆斯基的語言理論和羅伯·格里耶等的文學觀，對周倫佑的詩觀，有多方面彼此交叉的顯著影響。<sup>①</sup>

後現代主義的影響是潛在式的，無聲的，形成深刻的影響，但在行動和言論上，真正主導著詩人主體意識和整個大局的，卻是揮之不去的「紅衛兵情結」。所有西方文學或語言學理論，只作為心照不宣的書寫工具，經過吸收、轉化、重新命名，成為第三代詩人在所有公開言談中，隱匿的論述。

嚴格說來，後現代文學理論的影響潛藏在創作文本之內，沒有大規模表現在詩界的板塊運動，或詩史的新陳代謝上面，也沒有直接形成推波助瀾的效應，真正革命的動能來自詩人群體本身的焦慮感。部分是新舊世代的詩學代謝之焦慮，更多是詩史版圖的地盤焦慮。程光燁在建構《中國當代詩歌史》的論述脈絡時，不特別去突顯後現代理論的實質影響，或據此進行斷代，反而著重在更複雜的「詩界局勢」和諸多人為因素上面，這才貼近詩史變革的實況。

對局勢的掌握與呈現，同樣是洪、劉二人在撰述《中國當代新詩史〔修訂版〕》的重要角度。

洪子誠自 1961 年北大中文系畢業後，一直留在北大教書，對以北京為中心的中國文壇有很深刻的了解。後來他和劉登翰合著《中國當代新詩史》一書，1988 年定稿時，第三代詩歌很多問題尚未浮出地表，而且第三代詩人中的要角都來自四川，短期內要掌握數十個流派的詩風和秉性是很困難的。在 1993 年的初版，第三代詩人的版面十分有限，直到 2005 年修訂版的論述才算完備。

《中國當代新詩史〔修訂版〕》第十二章「80 年代中後期的詩」，以「『朦朧詩』退潮之後」啟章，文中如此陳述朦朧詩的退潮因素：「這裡所說的『退

---

<sup>①</sup> 程光燁：《中國當代詩歌史》，頁 305。

潮』，不僅指詩歌潮流自身發生的演變，而且是詩與社會生活、與現實政治、與群眾情緒心理的關係的調整；儘管這種調整，要到 90 年代才表現得更清晰。詩歌（文學）在文革後一段時間內承擔的社會職能，發揮的政治能量，在公眾社會生活中的位置，由於情勢的變更，已逐漸後撤、收縮」<sup>①</sup>。1980 年代的詩歌寫作，並非獨立於社稷家國以外的個人創作活動，它有社會性意義和功能，故其盛衰與代謝，不只是文學理論的單一因素足以左右的了。就這點而言，兩部詩史專著的看法是一樣的。朦朧詩之所以會衰退，更顯著的因素是它的「新銳勢頭已在衰減」<sup>②</sup>，況且它「被過早『經典化』了，對由此導致的束縛，他們（第三代詩人）感到憂慮和不滿。他們需要加以反抗和超越」<sup>③</sup>。從整個詩史發展的局勢來看，不管後現代主義是否影響了第三代詩歌的創作本質，那些不安分的年輕詩人終究會掀起這一波詩歌革命。在搖旗吶喊的陣營當中，理論的深度似乎不及聲勢來得重要。

《中國當代新詩史〔修訂版〕》對莽漢和非非的討論，也沒有涉及後現代問題，此書對莽漢跟垮掉派之間的關係，有另一番見解：

對於「莽漢」的寫作，批評家常與美國艾倫·金斯伯格的《嚎叫及其他》聯繫起來，指認它與「垮掉的一代」之間「影響」的關係。不過，李亞偉對此予以否認，說他讀〈嚎叫〉已是 1985 年夏天，「洋莽漢」的影響並不存在。事實上，中國「莽漢詩」的「危險」和「毒素」，比起嚎叫等來，也確實溫和、文雅許多；其思想依據與批判指向也不大相同。<sup>④</sup>

影響論的研究，時間座標的先後是重要的依據，詩人的現身說法不能成為鐵

<sup>①</sup> 洪子誠、劉登翰：《中國當代新詩史〔修訂版〕》（北京：北京大學，2005），頁 207。

<sup>②</sup> 洪子誠、劉登翰：《中國當代新詩史〔修訂版〕》，頁 208。

<sup>③</sup> 洪子誠、劉登翰：《中國當代新詩史〔修訂版〕》，頁 208。

<sup>④</sup> 洪子誠、劉登翰：《中國當代新詩史〔修訂版〕》，頁 214。

證，必須要有更多的佐證，但也不能完全排除西學東漸的影響。可惜洪、劉二人似乎對後現代不太感興趣，或者也不擅長，故不打算深入探究，只停留在兩者的危險和毒素程度有別，其實這正是中國莽漢「畫虎不成反類犬」的痕跡。對非非的討論，此書同樣沒有涉及後現代主義。

不過，此書在論述 1980 年代世代交替的板塊運動時，除了詩歌群體的聲勢，還提出非常重要的「地域因素」。朦朧詩的發生點與活動中心在北京，第三代詩歌主要在四川、上海、南京和雲貴地區，所以特別提出詩歌的「地域」問題：

不僅是為詩歌批評增添一個分析的維度，而且是「地域」的因素在 1980 年代以來詩歌狀貌的構成中，是難以忽略不計的因素。在詩歌偏離意志、情感的「集體性」表達，更多關注個體的情感、經驗、意識的情況下，「地域因素」對寫作，對詩歌活動的影響就更明顯。偏於高亢、理性、急促的朦朧詩之後，詩歌革新的推進需要來自另外的因素作為動力：比如世俗美學的傳統，現代都市中人的生存境遇，對「感性」的更為細緻的感受力等等。「南方」提供了這樣的可能性。<sup>①</sup>

近數百年來的北京一直都是中國文壇的重地，昔有京派與海派之爭，今有「京畿」和「在野」詩群輪流稱霸，這種說法確實有相當高的參考價值。

《中國當代新詩史〔修訂版〕》對第三代詩歌的論述，完全捨棄後現代主義的影響或美學基因，從複雜的政治、社會、文化語境，以及詩界內部的代謝機制，來構築詩史的脈絡，清楚地呈現詩史的板塊運動。此書在撰述台灣現代詩史部分，卻改以西方文學理論——〔現代主義→現實主義→後現代主義〕<sup>②</sup>——對台灣詩界的影響來斷代，並由此建構出論述的脈絡。這是一

<sup>①</sup> 洪子誠、劉登翰：《中國當代新詩史〔修訂版〕》，頁 211。

<sup>②</sup> 歐美文學的發展歷程是：現實主義→現代主義→後現代主義，但台灣卻如此書作者所

個非常重要的對照，正好說明了：洪、劉二人認為台灣詩史的發展，受到西方文學理論的巨大影響，不但服膺於三大理論的詩人眾多，時間跨度也很大，足以構成斷代的條件。相反的，西方文學理論對中國當代詩史的發展，就不具備如此主導性、支配性的力量，故存而不論。

《中國當代詩歌史》和《中國當代新詩史〔修訂版〕》都沒有標示或突顯出後現代主義對中國詩歌的影響，即使面對最具後現代特質的韓東〈有關大雁塔〉，也堅持不援用後現代詩學來進行評析。吳思敬（1942-）主編《中國詩歌通史·當代卷》（2012），亦採取相同的策略，即使談到周倫佑和于堅，都不提後現代，反而在台灣卷以「開創後現代風潮」之名，討論了羅青、夏宇、林耀德。謝冕（1932-）在《中國新詩史略》（2018）將第三代詩歌壓縮成一則若隱若現的存在，沒半個後現代的影子。這些詩史在一定程度上，消隱了後現代主義的基因，正好呼應了第三代詩人對後現代主義的基本態度。從王家新、孫文波合編《中國詩歌九十年代備忘錄》（2000）、陳超編《最新先鋒詩論選》（2003）、郭旭輝編選《中國新時期詩歌研究資料》（2006）三書，所收錄的近百篇評論（部分篇章重疊），即可明顯看出後現代論述所佔比例之低，充分反映了第三代（先鋒）詩人對西方文學理論的心理，以及自行命名的慾望。

羅振亞（1963-）在博士論文《朦朧詩後先鋒詩歌研究》（2005），提出兩個具有高度蓋括性的見解：

（一）一以貫之的叛亂／造反精神——若從先鋒藝術的本性來觀察，「先鋒藝術最重要的特徵就是反叛」（宋琳語），作為以理性、邏輯、秩序著

---

言：現代→現實→後現代。大致而言，這個看法相當中肯。只不過第三階段是否界定為後現代，或更符合台灣整體歷史與文化語境的後殖民，這個議題更值得討論。相關論述，可參考邱貴芬〈「發現台灣」——建構台灣後殖民論述〉、陳芳明〈後現代或後殖民——戰後台灣文學史的一個解釋〉、廖炳惠〈台灣：後現代或後殖民？〉，皆收入陳大為、鍾怡雯編：《20世紀台灣文學專題 I：文學思潮與論戰》（台北：萬卷樓，2006）。

稱的知識分子中的特殊者，先鋒詩人為了避免被文化權力的盤剝，經常受骨子裡的叛逆性格慫恿而向理性、邏輯、秩序揮戈，通過「造反→後悔→再造反→受傷→再造反→成長」的過程走向「精神成熟」（嚴力語）；詩史已充分證明，貫穿其始終的叛逆可視為朦朧詩後先鋒詩歌甚至整個新詩發生成長、壯大成熟的原動力。<sup>①</sup>

（二）大部分詩人對西方後現代主義的形式誤讀，使它以無限度的實驗把詩歌推上了沉湎於遊戲快感的深淵，甚至走上形式至上或迷蹤的險途，自然限制了後現代詩的穿透力，難以像西方那樣徹底和純粹。正因如此，先鋒詩壇成分複雜，後現代詩也無法統治當代詩歌。<sup>②</sup>

羅振亞的觀點頗能補強上述兩部詩史的敘述，紅衛兵式的「革命／造反」精神，以及對後現代詩歌美學的誤讀和實踐上的偏差，大大削弱了後現代詩原有的穿透力，而顯得膚淺。

### （三）、其他的聲音

在近二十餘年來出版的中國當代文學史專著當中，能見度較高的都是前行代學者的編著：黃修己（1935-）編《20世紀中國文學史》（1998）、金漢（1940-）編《中國當代文學發展史》（2002）、孟繁華（1951-）、程光燁著《中國當代文學發展史》（2004）、陳思和編《中國當代文學史教程〔第二版〕》（2005）、洪子誠著《中國當代文學史〔修訂版〕》（2007）、朱棟霖（1949-）等編《中國現代文學史 1915-2018》（2020）。黃修己和陳思和的版本，對朦朧詩的論述根本不及格，更別提第三代詩歌；洪子誠、金漢、朱棟霖、孟繁華＋程光燁等四個版本，對第三代詩歌的處理相當一致，

---

<sup>①</sup> 羅振亞：《朦朧詩後先鋒詩歌研究》（北京：中國社科，2005），頁 4-5。

<sup>②</sup> 羅振亞：《朦朧詩後先鋒詩歌研究》，頁 24。

但金漢版有一非常特別的現象，此書之原版《新編中國當代文學發展史》（1993），在後現代思潮風起雲湧之際面世，原有一節名為「後現代主義詩歌群體」，專論第三代詩歌，韓東和李亞偉的詩作都放在後現代主義美學的準則下加以分析<sup>①</sup>；到了九年後的新版，卻表示理論界對這個世代詩歌有五種名稱：新生代、後崛起、後新詩潮、後現代、實驗詩。編者最後採用通用的「新生代詩」<sup>②</sup>，也全面抽換掉後現代評批文字。朱棟霖在第三代詩人當中獨厚海子，討論篇幅最大，其集人等都是蜻蜓點水。由以上六部中國當代文學史專著對後現代主義的論述視野，可以看出它們跟詩界的主流話語是高度重疊，甚至已成為鐵律的史觀。

一旦學界的論述角度離開了「詩史」或「文學史」，轉移到「文藝思潮」或「思潮史」的角度，後現代主義就猛然崛起，成為 1990 年代的「權威話語」，只不過學者們的焦點全在先鋒小說。陸貴山（1935-）主編《中國當代文藝思潮》（2002）將「後現代主義思潮」闢為一章，他認為「不管人們以怎麼的態度看待西方後現代主義，一個不爭的事實是，後現代主義已經成為中國文化界的一股重要力量。從 1980 年代中期到整個 1990 年代，西方後現代主義文化因素已經不同程度地浸染了中國當代文化藝術實踐，儘管這種異域文化因素在被移植到中國文化語境的過程中發生了很大的變異，但畢竟，一種新的文化因素已經悄然生長並且引起越來越多的人們的關注」<sup>③</sup>，這番見解在書中有相當吃重的鋪展與詮釋，可是對於第三代詩歌，全書最重要的論述只有這麼一小段：「以韓東、歐陽江河、李亞偉為代表的第三代詩歌，在創作中所表現出的在多元選擇中的中心意識型態的解體，價值標準的鬆散與懸浮，道德觀念的商品化和物化，個人作為主體的中空與耗

<sup>①</sup> 金漢等編：《新編中國當代文學發展史》（杭州：杭州大學，1993），頁 393-397。

<sup>②</sup> 金漢編：《中國當代文學發展史》（上海：上海文藝，2002），頁 288。

<sup>③</sup> 陸貴山編：《中國當代文藝思潮》（北京：中國人民大學，2002），頁 348。



盡，以及對社會烏托邦的放棄，被認為是與後現代主義全面接軌的標誌」<sup>①</sup>。論者對後現代詩學的掌握非常有限，而且較屬於負面的評價，或許受限於自身對詩歌的評論能力，無法進一步探討其中的藝術特質，所以極大部分的篇幅都花在先鋒小說方面。全書唯一援引進來「誤讀」的詩作，竟然是台灣詩人羅門的〈後現代 A 管道〉（1990），因為此詩「對這種無原則、無立場，除了認同現實就再也沒有其他積極情感的後現代主義有很好的揭露」<sup>②</sup>。後現代主義雖然作為一股不得不面對或處理的思潮，在書中取得相當的版面，但第三代詩歌與後現代主義的關係，只是驚鴻一瞥。

李揚《中國當代文學思潮史》（2005）同樣把後現代主義獨立成一章，但也僅僅是一章，完全聚焦在先鋒小說和宏觀的文化現象，後現代詩或第三代詩歌全然不見蹤跡。他完全迴避了這個燙手的山芋，視而不見。

從以上事實看來，這些學者對中國後現代詩的掌握與分析能力相當匱乏，故難有作為。不過，要是從另一個角度思考——第三代詩歌與西方後現代理論的「契合困境」或「詮釋障礙」，是否也暗示著後現代詩在中國後現代思潮的發展中，出了問題？

關於後現代詩論述令人納悶的低迷現象，王寧認為借助「後現代性」的闡釋代碼，在島子、王家新、歐陽江河等第三代詩人作品中，可以讀出一些具有先鋒實驗意識的後現代成分，「但由於他們的實驗走了先鋒文學的極端，因而有悖於後現代主義的另一種取向——貼近生活，追求經驗的直接性和情感的冷漠性」<sup>③</sup>；這種有別於西方（純正）後現代詩的中國式「後現代主義變體」<sup>④</sup>，正因為美學取向上的疏離，無法取得廣大讀者的歡迎，只能

---

① 陸貴山編：《中國當代文藝思潮》，頁 349。

② 陸貴山編：《中國當代文藝思潮》，頁 345。

③ 王寧：〈後現代主義：從北美走向世界〉，《比較文學與當代文化批評》（北京：人民文學，2000），頁 222。

④ 王寧：〈中國當代文學中的後現代變體〉，《比較文學與當代文化批評》，頁 228。

內部流傳。

王寧的看法正好印證（也算暴露）了一個學術法則：創作文本的某些表現手法或精神要素，必須「符合」理論的訴求條件，才有可能被熱門的理論相中，進而被大量論文反覆舉例得以迅速典律化。

第三代詩人何小竹（1963-）曾經說過：「在 80 年代，一個先鋒陣營中的女性詩人，如果她的詩中沒有能夠用弗洛伊德學說進行解說的『潛意識』流露，沒有美國白派女詩人普拉斯的那種『死亡意識』和自戀、戀父情結，是不會被重視的」<sup>①</sup>。這是一個歷久不衰的殘酷事實。

當年從事後現代主義研究的中國學者，很少去碰觸中國後現代詩的主因，一方面可能是受限於自己對詩的評析能力，另一方面則是如王寧所言——第三代詩歌的後現代性不夠純粹，存在著辯證上的困難，降低了後現代學者撰文討論的意願。不過，王寧所謂的「詩種純正度」，實在無法解釋第三代（先鋒）詩歌何以在後現代論述中的長期缺席。

## 結語、不見天日

從《中國當代詩歌史》著重於建構詩歌板塊運動的演變、《中國當代新詩史〔修訂版〕》建構兩岸當代詩史的不同策略，以及眾多第三代詩人和學者對後現代主義的態度，強烈暗示中國詩史並不具有嚴格意義上的後現代詩，部分第三代詩歌即使蘊藏著的後現代元素，最終還是淹沒在詩史命名者的話語權之下，不見天日。只有在部分學者進行兩岸後現代詩比較研究的時候，某些第三代詩人的作品才會被提出來討論，當然那是片面性的詮釋，並不代表一個中國後現代詩潮的存在。

---

<sup>①</sup> 何小竹：〈我與非非〉，收入楊黎《燦爛：第三代人的寫作和生活》（西寧：青海人民，2004），頁 558。

## 第六章、70 後的攻防

( 2000-2018 )

第三代詩人崛起之後，以其驚人的創作能量牢牢盤踞了中國詩歌的各大山頭，形成對後進詩人的音頻封鎖，1990 年代在錯覺裡只剩下第三代詩人重新整隊為「知識分子寫作」和「民間寫作」兩大陣營的內訌。直到 2000 年才有了以沈浩波（1976-）為首的 70 後詩人群，打出「下半身寫作」的旗號，在第三代詩人強大的統治力底下揭竿起義，企圖篡奪中國詩歌界的話語權，遂展開一場兩個世代在詩歌美學上的暗巷肉搏。

沈浩波這一票人打算先自置於死地而後生，一口氣把中國詩歌狠狠推擠到赤身露體的，情慾寫作的盡頭。儘管失大於得，但他們為中國詩歌在情慾方面的開疆闢土之功，還是有的。這一面肉慾大旗的背後，除了同輩小說家率先燎起「身體寫作」的漫天火勢，助燃了詩界的「下半身寫作」之外，還有一個百無禁忌的網路時代在搖旗吶喊，各種類型資訊和文化流竄於電腦與電腦之間，沒有人會認真去篩選天使的光明和魔鬼的黑暗，倫理道德的禁忌被這群 70 後網路詩人輕易突破，寫下許多敗德的詩篇。這裡說的倫理道德不是什麼崇高之物，而是中國傳統農村社會運轉多年的鄉村倫理，鄉土小說由此架設出純樸、善良的形象，甚至成為對抗現代都市文明的桃花源。

在下半身詩人暴走的黃金時刻，沒有學者願意去關注 70 後詩人的鄉土詩歌，彷彿那只是出自一群落伍、掉隊的鄉下小傻子的次級文字，任由他們

被同輩詩人賁張的肉體埋沒。這也難怪，不管用什麼樣的手段把屬於網路時代的 70 後詩人跟鄉土或農村聯結在一起，都顯得突兀。正是這一片被遮蔽的田園，突顯了 70 後詩歌的另一種風貌，展現了出色的寫作技藝、深刻的土地情感，所以它比下半身寫作走得更遠。

如果說下半身寫作是一波因應世代交替的攻勢，農村寫作即是 70 後詩人的守勢，堅守自己腳下的土地，不隨波逐流，反而累積出更豐碩的成果。

## 第一節、暗巷肉搏 [ 2000-2003 ]

### 前 言、誰的江湖

1998 年 2 月，程光煒編的詩選《歲月的遺照》出版，收入張曙光、歐陽江河、王家新、翟永明、西川、蕭開愚、陳東東、孫文波、柏樺、韓東、于堅等 1990 年代的主力詩人。這名單對某些比較敏感的詩人來說，很容易產生錯覺，彷彿是蓄意排除了朦朧詩人群。事實上，當時北島、江河、楊煉、顧城、多多和嚴力等人，皆已離開中國轉往歐美發展，未能收入詩選是合理的。程光煒身為主編自然有他的審美選擇和取捨，他可以有自己的詩史史觀，並非所有知名詩人都一定要入選，最後他以較大的篇幅收入了以歐陽江河、王家新為首的「知識分子寫作」。程光煒非等閒之輩，他編選的集子有較高的權威性，況且第三代詩人一向視選集為皇榜，選集決定了個人詩藝的高低榮辱。如此一來，「知識分子寫作」豈不成了 1990 年代詩歌的統治性形象？事情就壞了。

《歲月的遺照》一問世，立即引起另一派詩人的不滿，他們也編一部符合自己立場的《1998 中國新詩年鑒》，並打出「民間寫作」的旗號，跟「知

識分子寫作」對著幹。兩派人馬在 1999 年 4 月 16 日，北京平谷縣盤峰賓館的「世紀之交中國詩歌創作態勢與理論建設研討會」碰頭，民間詩人當場發難，雙方展開詩歌寫作路線——「崇高 vs. 世俗」或「菁英 vs. 庶民」——的激烈論戰。這場爭得你死我活的「盤峰詩會」，從會場內鬥到刊物上面，震驚了江湖，也教育了江湖。

盤峰詩會讓人想起十三年前「86'大展」之後，第三代詩人如何「往溫柔敦厚的詩人臉上／撒一泡尿」<sup>①</sup>，如何成為「蒙面強盜轉身而華麗加冕的傢伙」<sup>②</sup>，接著又有《後朦朧詩全集》（1993）的自我典律，這兩幫人原是才華洋溢的四川盜匪啊，如今坐穩了中國詩界的主流大位，開始內鬥起來了。

這種文鬥模式，對 70 後詩人有很大的啟發和示範性，更年輕的詩人看著盤峰亂象，有樣學樣，開始盤算一條新的土匪便道。沈浩波（1976-）率先對知識分子展開攻擊，他說：「他們（知識分子）寫的就是偽詩歌，不必姑息他們」<sup>③</sup>。這種過激的言論是可以理解的。70 後是中國當代詩壇最不幸的一群，因為他們「長期忍受著平庸的 90 年代詩歌的浸淫，忍受著『第三代』詩歌以來形成的、權力秩序和強勢話語優先權的雙重的遮蔽與擠壓，……若要登上歷史舞台，就必須對『第三代』詩、90 年代詩傳統進行徹底的顛覆」<sup>④</sup>。一整大串已成前驅的第三代詩人，依舊以強大的創作和論述力量，謀劃著本身的詩史版圖，對後進詩人構成難以想像的生存壓力。巨大的影響焦慮體現在 70 後詩人的創作上，不得已採取一種忤逆的姿態。以致「不少『70 後詩人』在尚未形成自己的詩歌理念之前，就常常會輕易地

<sup>①</sup> 周倫佑：〈第三代詩人〉，《周倫佑詩選》（廣州：花城，2006），頁 31。

<sup>②</sup> 張清華：〈70 後如何續寫歷史〉，《像一場最高虛構的雪：關於當代詩歌的細讀筆記》（北京：北京大學，2017），頁 250。

<sup>③</sup> 沈浩波、侯馬、李紅旗：〈關於當代中國新詩一些具體話題的對話〉，《詩探索》2000 年第 3-4 期（2000/12），頁 53。

<sup>④</sup> 羅振亞：《朦朧詩後先鋒詩歌研究》（北京：中國社會科學，2005），頁 260-261。

承襲或否定前者的藝術觀念，甚至拋棄藝術上的追求，轉而去青睞標語口號，當然，他們往往還自以為那就是他們自己的藝術理念。」<sup>①</sup>

70 後詩人注定成為當代詩史的弑父者。

盤峰之亂的啟示還不夠，過去數十年詩壇世代交替的經驗法則告訴他們——要崛起，除了群體作戰，還得先「正名」。

《'70 後詩人詩選》主編黃禮孩在序中表示：「'70 後詩歌寫作，作為一種詩歌命名被確認下來，這是詩壇近一二年來最大的事情，這也是'70 後詩人對漢語詩歌寫作所作出的一分特殊的貢獻」，接著他談到斷代的必要性：「在 1969 和 1970 年之間劃出界限還是必要的，這是一種策略，有助於'70 後詩人在自己的版圖上進行更為自由的創造」<sup>②</sup>。儘管羽翼未豐，70 後詩人對本身在詩史上的位置十分在意，斷代意識再度燃起，他們在極短的時間內稱霸了中國網路詩壇，在網路世界呼風喚雨。

不過 70 後跟第三代詩歌有一個本質上的差異，第三代詩歌的崛起是由各路人馬打著自己的流派旗號來揭竿起義，換言之，它是一個由眾多詩歌流派組成的世代。70 後的世代性沒有問題，如果把它當作一個流派就顯得太單薄。其實，一開始它真的是很單薄，所以需要更多人參與，要出更多的奇招異想。

盤峰之後的一個月，民間詩刊《外遇》(1999/05)以板塊形式推出「1999 年中國'70 後詩歌版圖」專號，同屬 70 後詩人的主編群首次亮出他們的版圖意識，在接踵而至的眾多專刊當中，黃禮孩主編的民間詩刊《詩歌與人》曾經在 2000 和 2001 年推出兩次較具規模的「中國 70 年代出生的詩人詩歌展」，先後刊載五十五和九十二位 70 後詩人的詩作，連最主流的官方詩刊

<sup>①</sup> 沈浩波、侯馬、李紅旗：〈關於當代中國新詩一些具體話題的對話〉，頁 58。

<sup>②</sup> 黃禮孩：〈一個時代的詩歌演義——關於 70 後詩歌狀況的始末〉，收入黃禮孩編：《'70 後詩人詩選》（福州：海風，2001），頁 1-2。

《詩刊》也轉載了其中部分詩作。70 後詩人強行站上詩史的舞台，但他們「不能滿足於追隨在第三代詩人的浪潮後嬉戲，而渴望掀起自己的浪潮，並渴望有自己的大師出現」<sup>①</sup>。這個不自量力的爭霸念頭，造就了一幫論述能力薄弱，但攻擊性十足的「下半身」詩人。

為了不再重蹈第三代詩人的覆轍，他們直接跳過重要的極可能被「前驅詩人的光輝埋沒的學徒期（flooded apprenticeship）」<sup>②</sup>，在 2000 年 7 月發起「下半身詩歌運動」，並創辦《下半身》同仁詩刊、《詩江湖》網站，不等待詩壇的權力交接，自行建構自己的「詩歌江湖／山寨」。主要創刊成員有沈浩波、南人（1970-）、朵漁（1973-）、尹麗川（1973-）、巫昂（1974-）、李紅旗（1976-）、盛興（1978-）。這幫高喊「詩到肉體為止」的激進分子，就「像一群不要命的『江湖潑皮』，以慷慨激昂甚至是揭竿而起的方式搶占詩歌『梁山』，自立為王，並且強行進入歷史。」<sup>③</sup>

中國詩壇再度陷入群體作戰的氛圍，寫詩如同行走江湖，這群在野的力量形成一個嶄新的「詩江湖」，言談中盡是剿滅前人的刀光劍影，在 1980 年代混過江湖的非非主義，以及被第三代詩人把持的 90 年代詩歌，在他們的「末日審判」中，皆成灰燼。

符馬活（1970-）編的選集《詩江湖：先鋒詩歌檔案》（2002），是 70 後詩人第二次重要的結集，以網絡世代詩人為主的「詩江湖」態勢於焉成立。「它指稱了在官方壟斷詩歌話語權和詩歌流通資源的中國特色詩歌生態環境下詩歌民間生產力的一種割據狀態，亦即指稱了詩歌版圖上一塊最深淺

① 安石榴：〈七十年代：詩人身分的退隱和詩歌的出場——寫在「70 年代出生中國詩人版圖」專號前面〉，收入《'70 後詩人詩選》，頁 348。

② Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. (2<sup>nd</sup> ed.) New York: Oxford UP, 1997, p.16。

③ 安琪：〈他們製造了自己的時代——詩歌運動在中國 70 年代人身上〉，收入《'70 後詩人詩選》，頁 353。

莫測、且最具爆發力的叛亂和失控的省分」<sup>①</sup>。如前文所述，命名與正名都是建立詩歌品牌的重要手段，充滿前衛意味的「先鋒詩歌檔案」之名，豈可輕易落入 70 後詩人之手？兩年後，第三代詩人隨即編選出兩部更具「先鋒性」的詩選：梁曉明等編《中國先鋒詩歌檔案》(2004)、西渡等編《先鋒詩歌檔案》(2004)，將 70 後詩人從先鋒詩人的行列中全數排除。

第三代詩人不會坐以待斃。

70 後詩人不會束手就擒。

此刻，另一場史料編製的戰火正在詩界燃燒，《沉淪的聖殿：中國 20 世紀 70 年代地下詩歌遺照》(1999)、《持燈的使者》(2001)、《左邊：毛澤東時代的抒情詩人》(2001)、《燦爛：第三代人的寫作和生活》(2004)、《懸空的聖殿：非非主義二十年圖史》(2006)、《刀鋒上站立的鳥群：後非非主義寫作》(2006)，多種不同性質的「詩史企劃集」正陸續登場，今天派和第三代詩人忙得不可開交。這又是一種啟發：編詩選是不夠的，要把選集編得更具有史料感。

不知何故，70 後詩人始終端不出一部具有詩史導引力量的選集，他們缺乏傳奇性的人生或江湖故事，更缺乏詩歌美學的建構能力，有時連論述能力都談不上。70 後詩人只是單純的詩歌寫作者，他們唯一能做的是在命名詩選的時候，用上略帶史料暗示性的「詩歌檔案」之名，於是有了劉春編《70 後詩歌檔案：一代人的墓誌銘和衝鋒哨》(2008)、丁成編《80 後詩歌檔案：一代人的墓誌銘和衝鋒哨》(2008)。前者收錄朵漁、黃禮孩、劉春、沈浩波、江非(1974-)、孫磊(1971-)、譚克修(1971)、蔣浩(1971-)等五十餘人的詩作，每人附上一篇隨筆或訪問稿，全書不滿四百頁，平均起來每一人也

---

<sup>①</sup> 劉歌〈爭鳴——詩江湖質疑〉，《新華網·漢詩江湖》(2003/04/15)，<[http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/book/2003-04/15/content\\_833551.htm](http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/book/2003-04/15/content_833551.htm)>，檢索：2008/10/01。



沒幾頁。這兩部選集整體詩作的質量，遠不及《後朦朧詩全集》；隨筆的可看性也很有限。

說穿了，它就是一本尋常的詩選，一本擲地無聲書。

當事人可不這麼想，更年輕的「80 後」詩人丁成（1981-）明言：「既然叫檔案，顯然我們有梳理這一代人階段性寫作的野心」<sup>①</sup>，這句話看在某些詩人眼裡，則認為「80 後」這個詩歌概念的出現更像是為了搶佔詩歌秩序中的一席之地，跟「70 後」和「中間代」一起在世紀之交進行權利維新的詩歌運動<sup>②</sup>。由此可見，長期以來各世代的年輕詩人透過詩選的操作，進行詩歌版圖的割據與盤整，確實已經將詩選的編輯目的徹底污名化。琳琅滿目的詩選，同時證明了它的「重要性」和「不重要性」。

詩選要有新的花樣，或者說，要有教人耳目一新的主張。

歷經了好幾年以詩選為武器的詩史版圖爭霸戰，各種文學刊物或網站逐漸察覺到一個現象：只要將某個詩歌群體或名堂拱上詩壇，最好成為眾矢之的箭靶，將來在文學史論及這些新銳詩群時，刊物也會順便留名青史。於是 70 後詩人的名字和詩作蜂擁而出，淹沒各種急於出位的民刊和詩歌網站，令人目不暇給。網路的普遍化，以及文學刊物的版圖焦慮，成就了 70 後詩人的「詩歌事業」。

### （一）、不留活口的土匪

面對陣容強大的第三代詩歌，70 後詩人在這一場詩史版圖爭霸戰裡佔

---

<sup>①</sup> 丁成：〈編後〉，收入丁成編：《80 後詩歌檔案：一代人的墓誌銘和衝鋒哨》（青島：中國海洋大學，2008），頁 252。

<sup>②</sup> 陳代雲：〈「70 後」何以成立？〉，收入劉春編：《70 後詩歌檔案：一代人的墓誌銘和衝鋒哨》（青島：中國海洋大學，2008），頁 376。

不到半點便宜，他們拒絕在前者的父蔭底下寫作（反正第三代詩人也不會提拔他們），在言談中出現大逆不道的弑父情結是必然的趨勢，或許也是某種大自然的代謝法則。

70 後詩人的弑父行為略分三種：（一）訴諸文字的公開言論；（二）對前驅詩人的詩歌理念之顛覆與自我建構；（三）解除詩歌語言風格上的遺傳基因（其實是陰影）。前兩項比較容易落實，最為關鍵的第三項只有屈指可數的 70 後詩人辦得到。有許多 70 後詩人的言論可以印證上述現象，其中比較有意思的是「一題三寫」的〈一個人老了〉，充分暴露三代詩人之間的「世代性格」，以及前驅詩人與後進詩人之間的「魔鬼化與逆崇高」。在第三代詩人崛起時，有楊煉與韓東的「決戰大雁塔」，有人說那是第三代詩人的「初夜」。現在又出現另一組值得討論的詩作，透過比對，可看出第三代詩人和 70 後詩人「魔鬼化」的程度。

故事的開始是 1976 年 4 月，前行代詩人穆旦（1918-1977）在文革即將終結之際，重出江湖，他寫下這首〈聽說我老了〉（1976）：

我穿著一件破衣衫出門，  
這麼醜，我看著都覺得好笑，  
因為我原有許多好的衣衫  
都已讓它在歲月裡爛掉。

人們對我說：你老了，你老了，  
但誰也沒有看見赤裸的我，  
只有在我深心的曠野  
才高唱出真正的自我之歌。

〔略〕

「但我常常和大雁在碧空翱翔，  
或者和蛟龍在海裡翻騰，  
凝神的山巒也時常邀請我  
到它那遼闊的靜穆裡做夢。」<sup>①</sup>

此詩題旨跟語言的精純度也不及穆旦的早期詩作，畢竟停筆多年，詩歌技藝難免生疏，但其中有一股重出江湖的強烈企圖和理想，不容忽視。所有的歷劫歸來的詩人對自己原有的黃金歲月遭到大時代的政治力量的扼殺，都不甘心，寶刀未老的意識往往遍佈歸來的詩篇，形成對時間反撲或再崛起的力量，這是很正常的心理反應。

耿占春對穆旦的創作心理有非常精闢的詮釋，他認為 1976 年的穆旦已進入寫作的晚期，卻更像是一個重新寫作的升端，〈聽說我老了〉流露出他內心一種難以掩飾的驕傲：衰老的身體只是一件外衣，他只不過隨時序換一換裝，那一段獨白帶著罕見的樂觀，強大活力表現在他參與諸多生靈在更廣闊空間的遊戲，彷彿在宣告：內心的存在依據並沒有在身體折磨與政治迫害中喪失。穆旦的晚期寫作無疑有著對身體的自然史與精神生活史的雙重參照，但他深切地感受到對自我、對個人記憶與經驗的表達，需要一種更強大的依據或參照，於是有了深心的曠野、存在的或想像的物種、凝神的山巒、遼闊的靜穆。然而，在精神生活史的意義上，穆旦似乎並不打算接受晚期的概念。自然意義上的晚年讓穆旦的晚年風格充滿哀傷，幾近乎悲哀的浪漫主義人格。<sup>②</sup>

1976 年的穆旦只有五十八歲，晚期之說，實乃文學史の後見之明（他於 1977/02/26 死於心臟病），他跟兩、三年後才形成「歸來者」浪潮的詩人

---

<sup>①</sup> 穆旦：〈聽說我老了〉，《穆旦詩文集〔1〕》（北京：人民文學，2006），頁 329-330。

<sup>②</sup> 耿占春：〈穆旦的晚期風格〉，《文學評論》2013 年 05 期，頁 203。

群不同<sup>①</sup>，在中共建政初期，他滿懷理想和熱情的捨棄一切，從美國回歸「新中國」，自投羅網，毀了詩歌創作生命，內心的怨懟可想而知。穆旦寫這首詩的時候，艾青等人尚未歸來，他獨自走在後文革時代的前端，發出來自深心曠野的聲音，企圖在自我辯解，也算是啟動了自我防禦機制。雖然很難知道當時穆旦是否感受到後進詩人崛起的態勢，不過，從那一句「人們對我說：『你老了，你老了』」，看出他面對世代交替的壓力，「你老了」像一根長刺直逼穆旦老化的詩藝，他非但沒有認老，內心的自我之歌還高唱著與大雁齊飛之歌。不認輸的心，以及「難以掩飾的驕傲」，讓穆旦全力否決「老」的可能，他把整個情境設計成「聽說」，一切只是「聽說」，絕非事實。

身為第三代詩人的西川（1963-）可不這麼認為，他借穆旦的部分原句寫了同名之作〈一個人老了〉（1991），一方面展現了他超越前人的詩藝，另一方面傳遞暗潮洶湧的後浪意識：

一個人老了，在目光和談吐之間，  
 在黃瓜和茶葉之間，  
 像煙上升，像水下降。黑暗迫近。  
 在黑暗之間，白了頭髮，脫了牙齒。  
 像舊時代的一段逸聞，  
 像戲曲中的一個配角。一個人老了。

秋天的大幕沉重地落下。

露水是涼的。音樂一意孤行。

---

<sup>①</sup> 歸來者詩群主要有：艾青（1910-1996）、牛漢（1923-2013）、公劉（1927-2003）、流沙河（1931-2019）、邵燕祥（1933-2020）等人，艾青的〈魚化石〉（1978）是最具代表性的名篇，後來他出版了詩集《歸來的歌》（成都：四川人民，1980），成為「歸來者」名詞的由來。

他看到落伍的大雁、熄滅的火、  
庸才、靜止的機器、未完成的畫像，  
當青年戀人們走遠，一個人老了，  
飛鳥轉移了視線。

他有了足夠的經驗評斷善惡，  
但是機會在減少，像沙子  
滑下寬大的指縫，而門在閉合。  
一個青年活在他身體之中；  
他說話是靈魂附體，  
他抓住的行人是稻草。

有人造屋，有人繡花，有人下賭。  
生命的大風吹出世界的精神，  
唯有老年人能看出這其中的摧毀。  
一個人老了，徘徊於  
昔日的大街。偶爾停步，  
便有落葉飄來，要將他遮蓋。<sup>①</sup>

儘管穆旦已去世多年，但他不認老、不服輸的心聲讓那首詩成為一種前驅心理的指標，西川很嚴謹的回應了穆旦，他認為當一個人老了，「黑暗」（衰敗與死亡）立即全方位逼近他、籠罩他，無論在目光和談吐之間，或牙齒和頭髮之間。西川進一步將老去的詩人，非常生動且準確的定位成：「舊時代的一段逸聞」、「戲曲中的一個配角」。令人心酸的一筆，卻道盡歲月的無情。接著，西川特別鎖定「常常和大雁在碧空翱翔」的假想，冷酷地揭開事實——

---

<sup>①</sup> 西川：〈一個人老了〉，《我和我：西川集 1985-2012》（北京：作家，2013），頁 40。

「飛鳥（從老人身上）轉移了視線」，他不再成為關注的焦點，不再隨雁群起飛。經驗值的累進，跟讀者魅力的消退，是老詩人難以否認的事實，胸臆中的熊熊壯志，終究找不到真正的伯樂或掌聲，連個活人聽眾都沒有，他抓住的行人只是稻草。在西川看來，老前輩們再怎麼眷戀「昔日的大街」也沒用，因為他已流失了歷史給他的機會，這不是他應該繼續徘徊的時代，太多落葉準備將他遮蓋。前驅詩人身為所有後進詩人的障礙物，是留不得的。後浪推前浪，很快成為中國詩壇的自然生態現象。所以在詩的末段，西川從後浪的位置來說明前輩詩人的處境，當一個人老了，就會像動物一樣死亡，如果他一生的成就夠分量，必定會留下來，讓後人蓋棺論定<sup>①</sup>。那也是後人的事，老人只能處於被動。

原以為西川夠狠，沈浩波一出手，西川便顯得過於心慈手軟。

沈浩波放棄西川的隱喻式書寫，以及相對迂迴的口吻，他也用一首同名作〈一個人老了〉(1999)，穆旦和西川都納入攻擊範圍之內。氣焰很盛的口語，很有指著鼻子罵人的味道，沈浩波一開口就得勢不饒人，像重機槍一樣連發不止的字眼構成殺傷力十足的長句：

你以為我也會，操著典雅而純正的普通話，說什麼

「一個人老了，徘徊於昔日的大街」之類狀若謔言的廢話嗎

何必如此笨拙地暗含悲憫，一個人老了，請不要哀憐他

他還沒有認輸，還想統率他的老骨頭，支撐一個老英雄

他還在目光閃亮，他還在試圖反抗

還想再來那麼一場，固守他的老江山，開闢他的新疆場

別瞪著我，老傢伙，沒什麼用途，你已經是一個老人了

不要試圖充滿寬容地撫摸我泛青的顱骨

<sup>①</sup> 西川：《我和我：西川集 1985-2012》，頁 41。

不要以為你還可以親撫和招安一個年輕的強盜  
我要的不僅僅是俸祿和金錢，我更要你的江山和美人

來吧，老傢伙，不要再跟我說：「浩波，你不錯。」

也不要再跟我說：「未來是屬於我們，更是屬於你們。」<sup>①</sup>

土匪式的詩歌語言，赤裸、無情、冷酷的陳述，超長卻富有語氣變化的句型，讓人感到一股咄咄逼人的囂張氣勢，句句殺氣。沈浩波生動地引述了長輩教訓後輩的無恥對白，無不留情面的譏諷與嘲弄著老詩人，這裡不是針對穆旦，穆旦成了所有老詩人的共同象徵；他逐一戳破前輩詩人安撫後進詩人的客套話，直接亮出本來面目，打出旗號去爭奪對方的江山和美人，老人留不得位子也留不得活口，要確保他們「遠涉重洋去住鬼的故鄉」<sup>②</sup>。匪性十足兼爽度十足的口語敘述，在此發揮了極大的效能，後進詩人心中長久被壓抑的不滿傾巢而出。

放眼整個 70 後，恐怕沒有誰比沈浩波更狠，更完美的詮釋其弑父情結，完美得就像是與生俱來的本能。當然，他也不忘藉用西川的部分詩句，一方面譏諷西川的婦人之仁，一方面預告西川將來變成老人的下場。

對沈浩波而言，改朝換代還不夠，必須徹底殲滅全體老詩人。

從劉春（1974-）對當年詩壇亂象（特別是詩會）的批評來看，他也是一把尖銳的刀子，但他對詩史的過去保有一分起碼的尊重。《70 後詩人詩選》收錄了他的〈一個人的一生——獻給穆旦（1918-1977）〉，讀起來有點令人意外：

---

<sup>①</sup> 沈浩波：〈一個人老了〉，收入《70 後詩人詩選》，頁 56。此詩又見沈浩波：《命令我沉默：沈浩波 1998-2013 年詩歌選》（杭州：浙江文藝，2013），頁 172-173，但後者的最後一段排版有明顯錯誤，當以前者為準。

<sup>②</sup> 沈浩波：〈一個人老了〉，頁 57。

他的消失在朋友們的意料之中  
而他的靈魂去了誰也找不到的某處  
雪花在飄，葬禮在進行  
一個人這樣勸慰另一個：  
「人總是要離去的，他在  
三十年前就完成了自己。」

「這是我目睹的一場災難。」什麼事  
能讓一個世紀老人老淚縱橫？  
圖畫展開——  
四十年代：舊雜誌、詩歌、文學碩士；  
五十年代：翻譯家、黨報新聞  
〈我上了一課〉……

〔略〕

請不要妄自猜測他的內心，一個  
把靈魂託付給詩歌的人  
從生到死，生活會有什麼變化  
一個看遍人世滄桑的老人  
如果對世界閤上雙眼  
他肯定具有可以解釋的理由

唉，或許他只是累了  
要作短暫的休憩，或者對這世界



還有些許厭倦、些許疑惑……  
而這正是我所關心的。當我  
滿懷期待地翻開下一頁  
天色卻暗了下來，一朵烏雲  
罩住了紙上的字跡<sup>①</sup>

穆旦過世多年，根本威脅不到 70 後詩人的生存，劉春沒學沈浩波把作古的老詩人拉出來當道具耍，他覺得那個紅色時代耗損了一位大詩人珍貴的才華，殘酷的政治體制讓穆旦「上了一課」，也讓所有遲到的讀者「上了一課」。劉春認為穆旦對詩歌的奉獻是可敬的，「請不要妄自猜測他的內心」，歷劫歸來的穆旦說過「我深心的曠野／才高唱出真正的自我之歌」，苦盡甘來的念頭外人難以體會。穆旦在離開人世之際，究竟怎樣看待這個世界和這一生，反而是劉春比較關心的。更遺憾的是穆旦來不及在歸來之後，完整地恢復他的詩歌力量，找回那些曾經被迫缺席的詩篇。此詩乃劉春的一系列致敬詩當中較出色的一首，「榮光啟稱為『致敬詩』」的作品中，劉春通過向這些優秀靈魂的『致敬』，通過對自己精神同類的找尋，實際上所表達的，是對他們的精神認同，從而也體現了劉春自己的精神譜系，他們對劉春來說，無疑有著精神資源的意義，劉春也循此不斷地建立和重申著他的個體自我，汲取著力量，愈益堅定。因此，榮光啟認為劉春的『致敬詩』在物件靈魂的輪廓中，詩人安放的是自己，是個體當下的與歷史的個人經驗」<sup>②</sup>。精神譜系云云，

---

<sup>①</sup> 劉春：〈一個人的一生——獻給穆旦（1918-1977）〉，收入《70 後詩人詩選》，頁 198-199。劉春在原詩註釋裡說，〈我上了一課〉是穆旦在被迫在《人民日報》（1958/01/04）發表的檢討書，「在雪花飄飛的不眠之夜／把已死去或尚存的朋友珍念。」是穆旦詩作〈冬〉的句子。

<sup>②</sup> 何言宏：〈詩歌文化的個體創造——劉春論〉，《南方文壇》2018 年第 3 期，頁 66。這番話轉引自榮光啟為劉春詩集《幸福像花兒開放》（2004）所寫的序〈歷史焦慮中堅持的「美」〉。

或許有點過頭，應該只是劉春對穆旦的敬重和惋惜，他的態度正好跟沈浩波作個對照，沈浩波的弑父意識太強大，輕易造成 70 後詩歌的旗幟性效應，無形中「代言」了整個世代的精神風格。再加上沈浩波當時在多場詩會上的高調言行，並且身先士卒的倡導「下半身寫作」，在這一支向第三代詩人發動篡位戰爭的謀逆者部隊當中，沈浩波當然是最出位的。

## (二)、肉體的在場感

「下半身寫作」算不上一種發明，或創舉。

沈浩波的概念來源有兩處，一是台灣的情色詩，一是中國小說的身體寫作。台灣一直存在著情色詩的寫作傳統，早期比較用隱喻式的寫法，到了 1990 年代蔚為大觀，陳克華（1960-）以驚世駭俗的〈肛交之必要〉（1995），將情色詩範疇擴張到同志情愛的禁區，隨後台灣的女性詩人也大膽跟進，寫下大量探勘身體情慾之作。這股情色夾雜著異色的浪潮，席捲了 1990 年代台灣詩歌和小說。當時海峽兩岸詩人來往密切，沈浩波可以輕易讀到台灣情色詩。更重要的影響來源是中國境內的文學創作氛圍，張莉如此分析當時小說界的情況：

「70 後」作家創作遇到的困境，也是新時期文學三十年發展的一個瓶頸：從先鋒寫作、新歷史主義到新寫實主義、晚生代／新生代寫作，中國文學已經被剝除文學的「社會功能」和「思想特質」，它逐漸面臨淪為『自己的園地』的危險。「70 後」作家參與建構了中國當代文學近十年來的創作景觀——如果我們了解，1990 年代以來，中國文學一直在強調「祛魅」，即解除文化的神聖感、莊嚴感，使之世俗化、現實化、個人化。<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 張莉：〈前言〉，《眾聲獨語：「70 後」一代人的文學圖譜》（上海：上海文藝，2017），

這說法是有道理的，被大眾文化嚴重滲透的跨世紀文學寫作，很多禁忌早已守不住，文章再也不是什麼經國之盛事不朽之大業，很多時候它就是那麼單純的寫寫自己的小事，或私事，更進一步便是私密之事。棉棉（1970-）、魏微（1970-）、衛慧（1973-）、周潔茹（1976-）等 70 後女作家在世紀之交出道時，「評論家和媒體記者都以『慾望寫作』或『身體寫作』來描述他們的文本特徵」<sup>①</sup>，那股風潮任誰也躲不掉。不論從台灣情色詩或中國內地小說的慾望寫作，沈浩波都能看見一具飽含慾望的肉體，所散發出來的訊息——以「下半身」為兵器。

沈浩波在 2000 年提出「下半身寫作」。

身為 70 後詩人逆襲作戰的領頭羊，他那篇〈下半身寫作及反對上半身〉（2000）可視為「下半身寫作」最根本的信條。他在文中羅列了二十條宣言，主要分為三大方向：

（一）同時跟中國古典文學傳統和西方現代文學傳統決裂——他認為唐詩宋詞之類，典雅的文學傳統妨害了 70 年代詩人的文學視野，這種「虛妄的美學信仰……，使我們每個人面目模糊，喪失了對真實的信賴」<sup>②</sup>；此外，西方現代文學成為傳統之後也腐朽了，他「親眼目睹了一代中國詩人是怎樣匍匐下去後就再也沒有直起身子來的」<sup>③</sup>。對兩大詩歌傳統的全面性否定，是一種盲目的弑父情結，其根本原因有二：其一，基於巨大的影響的焦慮，使他急於剪斷與第三代詩歌的美學臍帶而另闢江湖；其次，他對當代詩壇所繼承的中西兩大詩學傳統沒有足夠的了解，盲目行事。北京師大畢業的沈浩波，跟大部分第三代詩人一樣，沒有真正掌握到中國古典文學的精髓，

---

頁 4。

<sup>①</sup> 曾念長：《斷裂的詩學：1998 年的文學、思想與行動》（北京：三聯書店，2017），頁 194。

<sup>②</sup> 沈浩波：〈下半身寫作及反對上半身〉，《壹詩歌》創刊 1 號（2003/06），頁 21。

<sup>③</sup> 沈浩波：〈下半身寫作及反對上半身〉，頁 21。

更談不上吸收和轉化，古典對他們來說，恐怕只剩下典故的意義，在強調口語化的詩歌寫作潮流裡自然成為糟粕。第三代詩人（乃至朦朧詩人）的詩歌美學思考傾向西方現代詩歌<sup>①</sup>的「中譯傳統」，是可以理解的，透過大量二手的漢譯詩歌，努力吸收那些被稀釋的養分，看似一件毫不吃力的事。這種理解很普遍，也很刻板。第三代詩人對中譯的吸收，究竟起了多大的作用，實在很難說，至少他們沒有淪為同一個樣貌<sup>②</sup>，但沈浩波不理會這些。

（二）否定上半身寫作——上半身寫作在此被定義為花腦筋和心思去跟知識、文化較量的書寫行為，「知識、文化、詩意、抒情、哲理、思考、承擔、使命、大師、經典、餘味深長、回味無窮……這些屬於上半身的辭彙與藝術無關，這些文人詞典裡的東西與具備當下性的先鋒詩歌無關」<sup>③</sup>，沈浩波非但要拒絕那股充滿使命感的、承擔一切的寫作壓力，甚至將之遺忘在身體和詩歌之外，「我們就已經覺醒了，我們已經與知識和文化劃清了界限……。我們在我們自己的身體之中，它們在我們之外」<sup>④</sup>，因此他主張「讓這些上半身的東西統統見鬼去吧」<sup>⑤</sup>，詩歌不再追求形上思考，如果把自己的頭顱連同整個上半身砍掉。沈浩波用駝鳥式精神勝利法，將知識哲理與官能知覺截然二分，在形上與形下之間劃出一道無法割裂的疆界，同時又是一

---

<sup>①</sup> 黃燦然在〈在兩大傳統的陰影下〉一文中曾經討論過這個現象〔詳見《今天》總 47 期（1999/12），頁 3-28〕，但黃的思維太過簡陋，說法也太過扁平，「西方」現代詩歌傳統不是一個完整的個體，英語詩歌、法語詩歌、西語詩歌、德語詩歌、俄語詩歌，都有不同的文化精神與語言風采，在中譯過程中各自產生了不可預期的變化，嚴格說來，西方現代詩歌並不是一個大傳統，而是好幾個必須各自命名的大傳統。

<sup>②</sup> 值得注意的還有區域性的影響，各省詩人的地方用語和說話方式不盡相同，下筆成詩，自然有其差異性，在地文化和地方精神對詩歌語言的形塑力量總是被忽略。

<sup>③</sup> 沈浩波：〈下半身寫作及反對上半身〉，頁 20。

<sup>④</sup> 沈浩波：〈下半身寫作及反對上半身〉，頁 20。

<sup>⑤</sup> 沈浩波：〈下半身寫作及反對上半身〉，頁 21。

次以「反文化」為旗號的斷代行動，但它比第三代詩人的反文化走得更遠，走入更為荒蕪和貧瘠的境地。

（三）定義下半身寫作——他把一個人腰斬成兩半，自肚臍以下的赤裸行動，即是「所謂下半身寫作，追求的是一種肉體的在場感。注意，甚至是肉體而不是身體，是下半身而不是整個身體。我們的身體在很大程度上已經被傳統、文化、知識等外在之物異化了、污染了，已經不純粹了。太多的人，他們沒有肉體，只有一具綿軟的文化軀體，他們沒有作為動物性存在的下半身」<sup>①</sup>，他大力倡導純粹動物性的下半身寫作，因為那是「一種詩歌寫作的貼肉狀態，就是你寫的詩與你的肉體之間到底是一種什麼樣的關係？」<sup>②</sup>。詩寫到這個地步，已經沒有退路，「我們亮出了自己的下半身，男的亮出了自己的把柄，女的亮出了自己的漏洞。我們都這樣了，我們還怕什麼？」<sup>③</sup>

上述三大要點，是沈浩波大力主張的創作理念（就其論述層次而言，不能稱之為理論，只是一種非主流詩歌團體最常用使用的宣言）。這場對前驅詩人的「過度削減」行為，包括了中國古典文學傳統所有的前驅詩人、中國現當代文學傳統的所有前驅詩人，以及整個西方現代文學傳統，企圖重新啟動一個屬於自己的詩歌世界（帝國），不管從哪個角度來看，都只是一場空洞、無知的帝國夢想。沈浩波對上半身書寫的「淨化」工程，讓他自己陷入一場先天不足，荷爾蒙失調的詩學戰爭。他自以為成功展露出下半身，其實也已經閹割了上半身。

謝冕以為「在一個道德淪落、目迷五色的年代，所謂的『身體寫作』應運而生毫不足怪。猶如當年『詩到語言為止』的宣告一樣，『詩到肉體為止』

---

<sup>①</sup> 沈浩波：〈下半身寫作及反對上半身〉，頁 22。

<sup>②</sup> 沈浩波：〈下半身寫作及反對上半身〉，頁 22。

<sup>③</sup> 沈浩波：〈下半身寫作及反對上半身〉，頁 23。

的宣告，更像是語言狂歡之後的肉體狂歡」<sup>①</sup>，其實不然，從下半身詩人群體的宣言和後續言論可以確定一個事實：這場到肉體為止的「詩歌革命」，對詩史版圖或話語權的爭奪動機，遠大於詩歌美學演變的內在規律，也無需套用各種消費文化社會學理來強加詮釋，它本來就是中國當代詩壇的一種慣性裂變，極大的因素來自詩史版圖的焦慮感和爭霸心理。

這套肉體至上的詩歌理念，在沈浩波等人手中，創造出非常肉慾的「荷爾蒙敘事」——在過量的內分泌驅使下，擠出一堆塗滿外分泌的肉慾詩篇。譬如沈浩波〈朋友妻〉(2000)、〈肉體〉(2000)、〈淋病將至〉(2001)；南人〈幹和搞〉和〈做愛之前，讓我們拿起賬本〉；巫昂〈處男子〉(2002)；水晶珠鏈〈人人都有一個婊子夢〉和〈男人都是鳥做的〉等等。

不勝枚舉的情色和官能描寫，大多止於文字表面的刺激性，沒有對形下身體或形上貞操進行深入的探討（只有偶爾出現的現象批判），但它表現在肉慾上的創作力，對詩歌界形造成巨大的衝擊，沈浩波對諸多負評毫不在乎：「你告訴大家／我心藏大惡／我很快接受了這個評語／就好像／穿上一件新外套」<sup>②</sup>。

大惡之徒還是也好些值得關注的詩作，比如這首毫無道德尺度可言的意淫之作〈一把好乳〉(2000)：

<sup>①</sup> 謝冕：《中國新詩史略》（北京：北京大學，2018），頁 421。

<sup>②</sup> 沈浩波：〈心藏大惡〉，《命令我沉默：沈浩波 1998-2013 年詩歌選》，頁 167。他在此書的〈代序：當代中國詩歌的四種虛榮〉(2012) 裡自白：「21 世紀初，我和我的朋友們發起了一場『下半身詩歌運動』，形成了一種先鋒性寫作潮流。其後，中國詩歌洋溢著『向下』、『崇低』的寫作思潮，與『無產者』的生活方式結合後，更是氾濫成災。很多人無法理解，我為什麼對這些『向下』、『崇低』批評居多。有人認為我想保持個人的先鋒話語權，有人認為我無法進一步向下，喪失了進一步的先鋒。殊不知，在我看來，再怎麼先鋒，也不能使先鋒淪為標籤和形式，不能令對先鋒的追求外在於詩歌。我也曾因這種先鋒的執念，有時劍走偏鋒，好勇鬥狠，不惜代價強行披掛先鋒外衣。這樣的寫作嘗試，與內心嚴重脫節，變成一列脫軌的火車。」〔詳見沈浩波：《命令我沉默》，頁 6〕

她一上車  
我就盯住她了  
胸脯高聳  
屁股隆起  
真是讓人  
垂涎欲滴  
我盯住她的胸  
死死盯住  
那鼓脹的胸啊  
我要能把它看穿就好了  
她終於被我看得  
不自在了  
將身邊的小女兒  
一把抱到胸前  
正好擋住我的視線  
〔略〕  
嗨，我說女人  
別看你的女兒  
現在一臉天真無邪  
長大之後  
肯定也是  
一把好乳<sup>①</sup>

沈浩波在此展示的意淫非但具有強大的穿透力，而且十分緊湊，絕不浪費半

---

<sup>①</sup> 沈浩波：〈一把好乳〉，收入康城等編：《70 後詩集〔上〕》，（福州：海風，2004），頁 543-544。

點時間在道德的掩飾上，一旦鎖定目標立即發動全方位的意淫，目光的層層穿透寸寸近逼，實在令人心驚，連少婦用來擋駕的小女孩都不放過，此等意淫功力，已達罕見的變態境界（特別是最後四句），堪稱「終極的敗德寫作」<sup>①</sup>。此詩完全捨棄了下半身詩歌慣常以性器去衝撞讀者的道德規範，以黃色粗話去肉搏詩歌雅言的技倆，它不露性器，卻盡顯淫穢，用語清爽，又出奇鹹濕，絕對是下半身寫作的無上樣板。更要命的是：它那入骨三分的淫穢之意，不需經過上半身的思考或分析，就一目了然，完美地貫徹了下半身寫作的路線，當然，它也不失為一首好詩。

沈浩波很懂得利用戀乳癖來經營他的下半身寫作，因為它具有強烈象徵性和暗示性（對某些人來說是性暗示），慾望在此獲得具較有美感的佈局。〈掛牌女郎〉（2000）即是一次挖掘慾望的演出：

我呼籲  
把普天下女人的胸  
劃分為兩種  
可以隨便摸的  
和不可以  
隨便摸的  
並且每個女人  
胸前都掛一大牌  
上書：可以隨便摸  
或者：不可以隨便摸<sup>②</sup>

此詩不在淫穢處下功夫，而在性慾的公開化，用直白的語言去呼籲社會體制

---

<sup>①</sup> 這種理念先行的敗德寫作，很容易出現語言過於鬆弛，或隨筆化的現象，甚至淪為詩韻盡喪的分段文字。沈浩波在這方面的問題，相當嚴重，此詩是極少數例外的成功之作。

<sup>②</sup> 沈浩波：〈掛牌女郎〉，收入《70 後詩集〔上〕》，頁 544。



將男性對女體的窺伺轉為公開且合法的使用，無恥的性慾將穿透所有道德文明的阻礙物，直接觸及肉體方休。這念頭很符合下半身，沈浩波對性慾的裸露化策略相當成功。

淫穢，正是朦朧詩和第三代詩歌的單門所在，朦朧詩本來就是大寫的詩歌，詩歌腹地有如大雅之堂，第三代詩歌雖是小寫的詩歌，詩中言行亦止於質樸與粗獷，一切淫言穢語皆不入詩，這是前驅詩人不屑為之的詩歌處女地。從戰略上來說，下半身詩歌那種意圖強暴視覺的「貼肉寫作」是不可避免的，除此之外，很難再有什麼東西可以對詩壇產生等量齊觀的震撼力。就詩歌創作的實力而言，70 後詩人遠不及第三代詩人，這群新銳詩人當時還不具備跟前驅詩人正面交鋒的能力，只能選擇出奇制勝的「巷戰」，在單一項目上進行突襲。

這是一場沒有退路的巷戰，必須殊死肉搏。

肉搏是以肉貼肉的搏鬥，性器是短兵，「是對這個無性的國家的一種解決，以一種新的無教養來顛覆另一種無教養。」<sup>①</sup>

這場黑暗的巷戰裡，最受矚目的還有尹麗川，她把女性議題捲入巷戰的肉搏當中，毫無顧忌的寫肉體寫慾望寫性愛，所產生的震撼力遠遠超過伊蕾、翟永明、虹影等前驅詩人。事實上，肉體並非尹麗川真正的寫作目標，很多時候只是一個出發點，或制高點。在〈什麼樣的回答才能讓你滿意〉（2001）一詩，她公然挑戰了道貌岸然的「男性－偽道德」標準：

他們都那麼憤怒

他們問我為什麼

那麼需要男人

「就那麼需要性嗎……

---

<sup>①</sup> 朵漁：《追蝴蝶：朵漁詩選 1998-2008·後記》，《焦作論壇》<<http://bbs.jzrb.com/disppbs.asp?boardid=22&ID=152627>>，檢索：2008/10/02。

你就那麼輕易地  
把身體交出去……」  
如果我回答你們  
我要的只是男人的壞<sup>①</sup>

這是中國女詩人在身體書寫上的重要突破<sup>②</sup>，性自主意識的大膽抬頭，不留餘地的衝擊了以男性價值為中心的貞節觀念，同時又揭露男性慾望的偽裝。在崇高的愛情宣言和純粹的肉慾解放之間，尹麗川堅守著身體的自主權，她自由使用了自己身體，絕非捨棄或淪喪，「而我的身體是／怎麼也交不出去的／它在這兒孤單地沉默／誰也拿不走／誰也留不住／誰也不能把它和我／分開。哪怕在你進入的／某個瞬間」<sup>③</sup>。有了這一層的省思和批判，尹麗川的敗德詩作不再是純粹的「貼肉狀態」，它已經晉級到文化議題的形上思考，成為一首以下半身寫作為題的「上半身」詩歌。類似的例子很多，譬如〈深圳：街景〉(2000)一詩，雖然用上避孕藥、乳房、遺精、手淫等下半身字眼，但它仍然是一首志在批判都市文明與現象的十分普遍的都市詩。同年的另一首〈生活本該如此嚴肅〉(2000)，嘗試以「順便」和「隨便」的態度來諷刺婚姻生活的刻板與乏味，姑且不論此詩是否淪為表象的陳述，但她重返「上半身」的思維軌跡卻很明顯。〈愛情故事〉(2000)則是更好的例子，此詩觸及兩性性關係的深處：

你說今晚，讓我呆在裡面  
多麼舒服。它就該呆在你裡面  
它就是你的……

<sup>①</sup> 尹麗川：〈什麼樣的回答才能讓你滿意〉，《油漆未乾》(台北：黑眼睛，2007)，頁 75。

<sup>②</sup> 尹麗川近乎直白的口語敘述，嚴重損害了詩歌語言的質地，很典型的暴露了下半身寫作「議題性大於詩性」的弊端。

<sup>③</sup> 尹麗川：《油漆未乾》，頁 75-76。

你歎口氣說完，打起了呼嚕  
我整夜失眠。它在我體內  
它不是我的。我多了個東西  
我感到我多了個東西  
我想到我多了個東西  
只有這個東西……  
我在清晨  
歎了口氣。你抽出你的東西  
你拿走我多餘的東西……  
你不再回來。我的完整  
被多餘破壞。少了一件東西……  
我的肉體，空出一塊荒  
〔略〕  
失眠的夜，我已偷走它的體積  
卻沒能留住它的重量。此後，  
我空空蕩蕩，直到老去<sup>①</sup>

整體而言，尹麗川為下半身寫作這面旌旗，運用了大量情色語彙，瓦解了一些女性寫作的禁忌，也達到預期的敗德效應，但其詩只色到表層，淫及皮毛，比起台灣的陳克華根本不夠看。真正有討論價值的，反而是糾纏在詩歌骨肉深處的是性別思考與文化議題，屬於上半身寫作的範疇。尹麗川的工筆描繪出一個性愛結束後的畫面，肉體的細節裡充滿情感的想像，在此她探討了女人在自己的身體情慾上的主權，雙方性器官成為身體某種權力象徵，究竟是感官層次的獲得比較重要，或者是抽象的擁有比較重要，不僅僅是情感上的思考，還包括以往令人難以啟齒的性慾需求。

---

<sup>①</sup> 尹麗川：〈愛情故事〉，《油漆未乾》，頁 24-25。

上半身在思考下半身的現實利益，想深了，便不符合下半身寫作宣言的「詩歌到肉體為止」。尹麗川其實有大才，她在另一首〈你想當什麼樣的老女人〉(2001)把女性議題延伸到更世俗、日常的領域，用一種殘酷、刻薄、不留情面的文字剖析了一個病房裡的老女人：

她的乳頭早就沒人摸了  
這個女人還大把大把地掉頭髮  
縮在床單下  
像另一條揉皺的床單  
到處都是癢的，還被撕破了  
這個女人老成了一個老女人  
那些水分和鮮肉呢<sup>①</sup>

從床單上的大量掉髮，這老女人應該是個化療的癌症病患，尹麗川沒有因此待她寬厚一些，「她的乳頭早就沒人摸了」道出她的孤獨，也道出尹麗川關心的價值觀：沒有男人的女人是可悲的，不完整的。這念頭並不意味著女人仰賴男人，而是說女人應該擁有男人，在肉體上才算完整。「那些水分和鮮肉呢」則是對肉體老化的關注，在她看來，這又老又病又沒男人摸的女人，是乾癟的。尹麗川對女人的思考，沿著老女人的視線拐進另一個焦點：

這個老女人也沒有子孫來看她  
不停地吃藥，不停地老下去  
不停地偷看——  
病房這邊，我的媽媽  
富態而安詳，滿足於我們圍在身旁  
媽媽也有很多的皺紋  
但媽媽就是不一樣

---

<sup>①</sup> 尹麗川：《油漆未乾》，頁 46。

媽媽不是老女人  
媽媽用媽媽的眼光看著我  
而我看著那個不是媽媽的老女人  
我們的關係也許更緊密<sup>①</sup>

談到自己的母親，尹麗川的口吻變得柔軟溫馨，根本不在意有沒有男人，只要有一群圍住她的女兒，就不會淪為乾癟的老女人。肉體的滋潤可以來自另一具肉體，亦可來自親情與愛護，至少要有一項是富足的。尹麗川不但用尖銳的語言把老女人肢解得體無完膚，還安排她在孤苦伶仃的生命處境裡，不停偷看自己和母親的相處，為的是讓「我們的關係也許更緊密」，這畫面很殘忍，沒半點悲憫之心。一如柯雷所言：「尹麗川詩歌的力量在於她冷淡的寫實性描述，及冷靜的閒聊口吻，儘管所發生的事情其實很讓人侷促不安。還有就是，她對自己筆下的那些象徵之物持一種無動於衷的把玩態度」<sup>②</sup>，唯有如此，尹麗川的詩才能寫出混身帶刺的真性情。

對當時的中國詩壇來說，下半身寫作很新鮮，它的出現或許真的是基於一種對詩歌創作精神的探索（或許只為了詩壇話語權的爭奪），意在顛覆所有陳腐不堪的詩歌形式，讓新一代詩人可以享受到一種充滿創造感的詩歌樣式，「一次性地」將中國當代詩歌的身體書寫推進到淋漓盡致的境地。其實下半身詩人對下半身寫作的辯證是嚴重匱乏的，為了強調——不經過上半身來思考的——下半身寫作路徑，往往把詩歌寫作自我框限在最表層的情色詞彙之突圍，力求驚世駭俗，卻無力對肉體或性愛進行深邃的探索，除非越軌而行。

尹麗川是越軌者，朵漁同樣也是越軌者。

---

<sup>①</sup> 尹麗川：《油漆未乾》，頁 46-47。

<sup>②</sup> 柯雷著，張曉紅譯：《精神與金錢時代的中國詩歌：從 1980 年代到 21 世紀初·第八章、「下半身寫作」：尹麗川和沈浩波》（北京：北京大學，2017），頁 266。

朵漁〈未成年——致小意〉即是相當寫意的詩篇，詩裡捕捉的畫面不強調肉慾感，反而呈現一種主客體相互融合的優美曲線：「她四肢酥軟／安睡在短髮的下午／和情慾的十七歲／她只是青春短暫的主人／小乳房像發達的胸肌／鬆鬆垮垮的／短上衣／露出有限的陰涼／和未成年的曲線」<sup>①</sup>。相較於尹麗川足以引發諸多討論的議題化寫作，朵漁的詩顯得單純，他偏好於畫面的詩性或氛圍營造，青春肉體被鎖定在大光圈的鏡頭裡，肉體之外的一切都成為景深以外，陪襯性的朦朧物質。〈野榛果〉(2001)即是朵漁當年最具代表性的創作：

在越省公路的背後榛子叢中  
我雙手環抱她薄薄的胸脯  
一陣顫抖後籃子扔到地上，野榛果  
像她的小乳房紛紛滾落

她毛髮稀少，水分充足  
像剛剛鑽出草坪的蘑菇  
我將軟軟的陰莖放在她的腿間  
她詭秘地笑，四周花香寂靜

在採榛子的年齡我們都樂於嘗試  
這小獸般的衝動而快感卻像  
地上的乾果滾來滾去  
堅硬但不可把握<sup>②</sup>

此詩描繪了青春期的性啟蒙與自我探索，清純的敘述筆調大幅降低了蘊含

<sup>①</sup> 朵漁：〈未成年——致小意〉，收入《70 後詩集〔上〕》，頁 89。

<sup>②</sup> 朵漁：〈野榛果〉，《感情用事》（成都：四川文藝，2016），頁 7。

其中的情色因子，田園意象與肉體摸索之間的互換，讓野性和青春在此產生了混合性的美感，雖然全裸，卻讀不出淫慾。詩中的榛果被設計成青春情慾的隱喻，在勇於摸索的指縫間滾動不止，感覺那麼的實在那麼的誘人，其中奧妙卻令人難以把握。朵漁恰如其分的刻劃了青春肉體的探索，很像一篇成長小說裡最具冒險性、最刺激和甜蜜的情節，它也很可能是一種富有憶舊成分的普遍經驗<sup>①</sup>，在整個下半身寫作隊伍中，它是最出色的詩篇。很遺憾的，它並不符合沈浩波的宣言，除了讓詩中人物全裸上陣，情慾部分的描寫是後退的，保守的，不自覺的撤退到朦朧的美感疆界。

在 2000 年下半身寫作大張旗鼓糾眾起義之際，朵漁潛意識裡的越軌行為就沒有停過，他心裡應該察覺到太過偏狹的下半身寫作很難有更大的作為，當初他加入這個陣營無非是為了出位，進而取得詩壇的發言權。早在〈宿命的熊〉（1999），已洩露了一些心思：「一頭熊自動選擇了一個地點／所有的決定來自牠的一閃念／而所有的季節卻並不聽從牠的／安排，不同的季節／對牠有不同的看法／／一頭宿命的熊，在牠動亂的／國家裡走向孤獨／〔略〕／牠失眠，貧窮／牠的叫喊沒人願意保存」<sup>②</sup>，朵漁跟所有揭竿起義的 70 後詩人同樣面臨被主流詩壇冷落、壓制、失聲的困境，他們必須顛覆這局勢，否則便成永久的宿命。至於下半身寫作能否成為具有美學深度和影響力的詩歌裂變之理由，並不重要，他們只在乎裂變後的江湖版圖。

果然不出三年，朵漁便宣告革命結束：「你們所說的『下半身』已經結

---

<sup>①</sup> 比朵漁小兩歲的評論家霍俊明（1975-）在論及此詩時，忍不住寫下一則與之相似的經驗：「那個年代採野菜、撿拾麥穗、稻穗和柴禾成了我們的日常功課。在上學前的那段時光，我的一些少年玩伴都會滿臉紅暈的鑽入那片灌木叢，玩相互觀看生殖器的『遊戲』，當少不更事、滿懷新奇的男孩女孩像犯了大罪，神色慌張的出來，繼續做著父母吩咐的日常鄉村功課的時候，他們有的是恐懼、不安和小小的快樂。」〔詳見霍俊明：《尷尬的一代——中國 70 後先鋒詩歌》（桂林：廣西師範大學，2009），頁 218，註釋 1〕

<sup>②</sup> 朵漁：〈宿命的熊〉，收入《70 後詩人詩選》，頁 53-54。

束了。……（主要是因為）人們感興趣的，只是『下半身』，而不是我自己的寫作」<sup>①</sup>。下半身最大的賣點是「性」，很不幸的是這項驚天動地的下半身體寫作運動，到頭來卻把自己困在不會思考的下半身，在有限的性器官之間進行有限的寫作革命。

他們雖然一度成功的把讀者引進這條人跡罕至的巷子，以性器為神兵，演出一場接一場的近身肉搏，但巷子太淺，詩歌美學的革命大業最後還是無疾而終。

事後，沈浩波竟表示：「其實我從一開始學寫詩歌，就一直很在乎自己作品中要有一個『內核』，其實就是靈魂」<sup>②</sup>，實在很難教人相信這是他原初的想法，但他對這一場詩歌運動的後遺症，卻有非常傳神分析：「越來越多的年輕寫作者盲從於我們最初的姿態，浮躁、空虛、好勇鬥狠，以臉上可以擠出膿汁的青春痘為榮，詩歌成了某種病態的發洩工具，成為某種快餐」<sup>③</sup>，朵漁後來也表示：「當年詩歌率性而為，但稍欠張力，視野囿於肚皮和腳趾之間，缺乏對人性的照亮。自我的覺醒何其緩慢，對『真理』的認識要遲至2003年」<sup>④</sup>，下半身寫作終止之後，朵漁才真正覺醒。

最後不得不提及的是巫昂，張清華認為「自參與『下半身』群體的寫作開始，她便出現一種獨有的『意義出走』傾向，不見痕跡的俏皮，與在無意

---

① 朵漁：〈「下半身」的終結〉，《新華網·漢詩江湖》（2003/10/24）<[http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/book/2003-10/24/content\\_1141196.htm](http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/book/2003-10/24/content_1141196.htm)>，檢索：2008/10/03。

② 沈浩波：〈六論中國先鋒詩歌〉，收入《70 後詩歌檔案：一代人的墓誌銘和衝鋒哨》，頁 98。

③ 沈浩波：〈六論中國先鋒詩歌〉，收入《70 後詩歌檔案：一代人的墓誌銘和衝鋒哨》，頁 96。

④ 朵漁：《追蝴蝶：朵漁詩選 1998-2008·後記》，《焦作論壇》<<http://bbs.jzrb.com/disbbs.asp?boardid=22&ID=152627>>，檢索：2008/10/03。



處找到意趣的抒情天賦」<sup>①</sup>，巫昂詩中的陌異感和新鮮感足以形成「代際新美學」<sup>②</sup>。投入下半身寫作的日子，對巫昂來說是一則難以忘懷的舊事，隨時可以細說從話，甚至成為詩作的素材；此外，張清華指稱的「代際新美學」確實在巫昂後來的詩作中留下強烈的印記，產生跟同代人之間的識別度。〈給沈浩波，和下半身〉（2007）即是一首敘舊的詩，跟當年一起肩並肩闖盪江湖的老夥伴聊起曖昧之事，此詩首段如下：

多少人正面、側面、斜對面打聽  
你我有沒有上過床  
我總是笑而不言  
我的笑帶著復旦畢業的淑女風範  
聽說你也是笑而不言  
你的笑帶著北師大畢業的流氓嘴臉  
你的母校也是我的  
孩子他爹  
人生若只如初見  
你穿著深藍燈芯絨，我穿著玫瑰紅格子  
《紅樓夢》有場戲形容這種相見  
好像在哪裡  
見過  
那是 1998 年<sup>③</sup>

巫昂自嘲了下半身寫作文本以外的現實貼肉狀態，淑女風範和流氓嘴臉之

---

<sup>①</sup> 張清華：〈「70 後」如何續寫歷史〉，《像一場最高虛構的雪：關於當代詩歌的細讀筆記》（北京：北京大學，2017），頁 257。

<sup>②</sup> 張清華：《像一場最高虛構的雪》，頁 256-257。

<sup>③</sup> 巫昂：《乾脆，我來說》（太原：北岳文藝，2013），頁 14。

間的曖昧很難被聯想成情色，反而溫暖了歲月的舊零件，一切交給默契十足的「笑而不言」，是高明的寫法。深藍燈芯絨和玫瑰紅格子的相遇，很俗，卻符合懷舊或敘舊的條件。這是一首俏皮的抒情詩，見友情，也見真性情。「你，你們是我在這人間繼續／蒸發的無上道理」<sup>①</sup>，透露出巫昂對往事的無限緬懷。

那陣子，巫昂寫了好多詩，另一首〈美國——密西西比〉(2007) 保留較多的「代際新美學」(或可稱之為「本色」)，她對「這個狗日的國家」<sup>②</sup>，可說是滿肚子抱怨，主要在美國社會普遍歧視有色人種，加上密西西比的族群歧視又格外嚴重，在這裡生活自然吃盡苦頭。巫昂超級不爽，便寫了以下文字：

西方壓倒東方

我們的國家被看作爛渣

我們的女人被看作郵寄新娘

我們這輩子被看作瞎混

我們的男女關係被看作苟且

我們的兒女被看作單細胞動物

需要被他們收養<sup>③</sup>

看了上述的句子，不得不說巫昂真能夠在徹底日常化的口語中展現最大值的代際新美學，無比精確的自我挖苦，毫不保留的揭露中國人在密西西比的二等待遇，當年下半身寫作的本色並沒有消退，反而轉化成骨子裡的一種姿態，面對世界的姿態。

---

<sup>①</sup> 巫昂：《乾脆，我來說》，頁 17。

<sup>②</sup> 巫昂：《乾脆，我來說》，頁 49。

<sup>③</sup> 巫昂：《乾脆，我來說》，頁 49。

## 結語、步入死巷

打從 1986 年第三代詩人崛起以來，理念先行的群體作戰就風行了二十餘年，中國詩史版圖的爭霸越演越烈，在世代對抗的戰場上，不斷產生新的題議和寫作潮流，它不見得有需要什麼高明的理論，往往只是幾句大而無當的口號，加上鋪天蓋地的炒作。下半身寫作詩群雖然不是 70 後的全部，但他們都是核心的創作者，特別能夠代表廿一世紀中國詩歌網路的生態思維和人格特質，無限的自我膨脹<sup>①</sup>、對前驅詩人的非理性討伐、朋黨化的創作行動等等，對後來者產生了十分深遠的示範性效應。他們的下半身寫作，主張「詩歌從肉體開始，到肉體結束」，在情色主題和身體寫作的開發上，確實有一定的貢獻。劉玫的看法很有意思，她說：

「下半身」詩人用真實的身體寫作對抗專制的詩言志文化，但他們用一種桀驁不馴的姿態以期獲得話語權利的道德優勢，他們沒有豐富的歷史針對性，沒有豐富的生存在場思考，「下半身」只是一種策略性寫作，並沒有將其作為文化來研究，最終將「身體寫作」滑向了「肉體寫作」。身體不僅是肉體，它還有靈魂、倫理和尊嚴。……寫作中的身體絕不是純粹物質意義上的肉體——肉體只有經過了詩學轉換走向了身體的倫理性，它才最終成為真正的文學身體。<sup>②</sup>

下半身寫作在學理上的自我膚淺化，很快便走到盡頭，可能是劃地自限的緣

---

<sup>①</sup> 沈浩波在「1986-2006 中國當代十大新銳詩人評選」得獎後的訪問中，被問及「對當前詩歌創作與朦朧詩的比較」，他說：「跟現在最好的詩人。比如我。比如伊沙。比如楊黎相比。朦朧詩只是發育不成熟的孩子發出了幾聲尖利的叫聲而已。我們寫的是壯年之詩。中國詩歌在今天，正值他的壯年！」〔詳見王亦晴：〈當代詩歌出現高潮了嗎？〉，《詩歌月刊》（2007/08），頁 73〕

<sup>②</sup> 劉玫：〈鬆脫靈魂衣角的墜地者——從女性主義視角看「下半身」詩歌〉，《楚雄師範學院學報》2007 年第 7 期，頁 34。

故，他們只能用下半身來行動，不能用上半身來思考行動背後蘊含的深意與前景，一旦深入「身體倫理」的探討，就違背了初衷。其後，又冒出「垃圾派」和「低詩歌」，盲目接下這場肉搏為上的巷戰，進一步將情色寫作齷齪化、噁心化，讓下半身的遺產統統化為灰燼。中國當代詩歌最惡劣的暗巷肉搏，終於劃上令人期待已久的句號。

## 第二節、農村輓歌 [ 2002-2018 ]

### 前 言：被遮蔽的田園

理論上來說，鄉土農村應該是朦朧詩或第三代人的主要寫作素材，畢竟北島、江河、顧城等人成長於封閉、老舊、充斥著大雜院的北京胡同，是一座濃縮著整個「鄉土中國」的京城，是現代都市的反面樣式；至於萬夏、宋渠、宋煒等人，更是被四川的險山峻水養大的草莽之徒，那時成都放眼望去全是佝僂的矮房子，現代化是個遙不可及的新名詞。

時間在這裡，保持農業中國的狀態，像一顆麥子在土壤裡熟睡不醒。

文革結束那年出生的沈浩波（1976-），一睜眼，中國就在熱身準備起跑了，兩年後改革開放，1979 年推行城市人口一胎化政策。沈浩波和同代人活在一個經濟起飛、社會劇烈轉型的新中國，古老的京城嘗試轉骨，遂有了生機勃勃的中關村。沈浩波在 1995 年考進北京師範大學，距離中關村不遠，他正好趕上它的崛起。

原是電子一條街的中關村，被北大、清華等三十九所高校圍繞著，大量的科研人材和資金聚集於此，1999 年正式成為「中關村科技園區」。中關村成了一整個世代北京青年的信仰中心，像電腦的 CPU，火熱地驅動著周遭

的一切。沈浩波在此淬煉四年，很難不成為網路詩人。這個大步邁向數位化的大時代背景，輕易覆蓋掉沈浩波的真實身世。

從沈浩波在散文裡的自述可以發現，他出生在一個叫沈家巷的蘇北平原小鄉村，沒有比北島的老北京城更加現代化，他在村子裡渡過七歲以前的童年，之後越走越遠。沈浩波的生命歷程飽含一股對鄉村生活的反叛意識，他說過：「我一直對中國的很多著名小說家有一種深刻的鄙視——他們幾乎只會寫鄉村，離開這具子宮，就什麼都不是。這種缺乏現代精神的文學在我看來甚至是一種偽文學」<sup>①</sup>。沈浩波在離鄉後的成長歲月當中，不斷往返異地和沈家巷，透過眾多親友在農村現代化進程中所遭遇的災難，他目擊了「中國鄉村社會坍塌的過程」，「關於故鄉，我寫過很多詩，回頭看時，震驚於它們中的大部分，竟都有死亡的痕跡」<sup>②</sup>。在寫作生涯的最初，沈浩波寫了一首鄉愁印記鮮明的〈蘇北〉（1998）：

有時我會想起你，蘇北。想起你  
乾燥的土路，失神的河水。想起  
兩隻羽翼未豐的鶩鴨子，被夏天  
光腴的兒童，趕進一茬茬割了又生的  
蘆葦叢中。而河岸永遠那麼寧靜

外公，我在北京挺好的，有時  
我會想起你，想起你所在的蘇北  
想起我的泰興，你的海安，想起  
我和你所共有的，並不熱愛你的親人

---

<sup>①</sup> 沈浩波：〈我從哪裡來，要到哪裡去？〉（2014/01/01），《沈浩波的博客》〈[http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_48b6ff2b0101ckdn.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_48b6ff2b0101ckdn.html)〉，檢索：2020/02/15。

<sup>②</sup> 沈浩波：〈我從哪裡來，要到哪裡去？〉，《沈浩波的博客》。

你已死去，而他們好端端地活著<sup>①</sup>

高度口語化、語意清晰的詩歌語言，十分俐落、簡易的描繪了物種不豐的鄉村場景，交待了該交待的事情。此詩明確的提供了原鄉訊息，但訊息不等同同意詩，撐不起他的鄉愁，或者說，他的鄉愁寫作未能產生令人回味的詩意。寫出這等詩作的詩人沈浩波，爭天下的籌碼是嚴重不足的。直到他豁出去，深入「下半身寫作」的禁忌領域，才如魚得水。赤裸的詩歌言語如同毅然插入「上半身」的白刀子，每個動作和結果都具有震撼力，和殺傷力。從懷念妓女的〈懷念一隻雞〉(2001)、〈棉花廠〉(2001)，到富有戀乳癖的〈掛牌女郎〉(2000)、〈一把好乳〉(2001)和〈關於乳房的一首詩〉(2001)，如此重口味的紅刀子，自當掩蓋了沈浩波對家鄉的寫作。

所幸「下半身」才三年便解散，沒耽擱他的步伐。

2004 年他和與巫昂去採訪河南的愛滋村，事後寫了深具社會批判意識的組詩〈文樓村紀事〉(2004)。最早關注河南愛滋村的是閻連科(1958-)，打從 2003 年開始到村裡考察了七次，深入探視了因賣血而染病的農民，三年後出版了中國第一部描寫愛滋病題材的長篇小說《丁莊夢》(2006)。沈浩波寫一組詩用不了三年，其中一首〈事實上的馬鶴鈴〉(2004)，可視為一件有震撼力的典型樣本：

事實上她已是一個等死的人  
就像這個村子裡成百上千等死的人  
事實上她的丈夫是一個已經死去的人  
就像這個村子裡所有其他已經死去的人  
事實上她並不甘心就這麼等著去死  
事實上在她丈夫死後不到一年她就又嫁了

---

<sup>①</sup> 沈浩波：〈蘇北〉，《命令我沉默：沈浩波 1998-2012 年詩歌選》，(杭州：浙江文藝，2013)，頁 32。

事實上娶她的男人也有一個剛剛死去的婆娘  
事實上馬鶴齡已經五十多歲了  
仍然顯得豐腴而周正  
事實上她身患艾滋並且已經開始發作  
事實上這個村子裡有成百上千像她這樣等死的人  
事實上娶她的是一個正常的健康的男人  
事實上這個男人也只能娶一個愛滋病人  
如果他還想要一個女人的話  
事實上健康的女人不可能嫁給一個  
剛剛死掉的艾滋婆娘的老公  
事實上死亡已經在這個村子裡住下來了  
它收人的時候連招呼都不打  
〔略〕  
事實上他也怕死  
但是他事實上還是不用避孕套  
他覺得自己沒這麼倒楣吧事實上他們村子  
裡像他這麼大的男人幾乎全倒楣了  
但事實上他們都是賣血賣的事實上  
娶她的男人沒聽說誰因為操自己婆娘而得病的  
事實上對於一個農民來說操婆娘還要戴個橡膠套子  
這在事實上比死亡還他媽不可思議<sup>①</sup>

這首詩沿用了「下半身」時期的敘事性語言風格，單刀直入，毫不遮掩，正符合農村問題的批判性寫作。親身到過愛滋村的沈浩波實在坐不住了，怒氣沖沖的詩句脫手而出，把村子裡的生死婚喪及其緣由一一交待清楚。此詩勝

---

<sup>①</sup> 沈浩波：《命令我沉默》，頁 140-142。

在氣勢，一氣呵成的拋出懸念，再不斷填補緣由，把「事實上」定位成為權威性字眼、說服力的來源，儘管有些句子裡用得牽強，甚至格格不入，到頭來「事實上」一詞的適用性反而被擴充了，足以承載這一樁沉重的悲劇。愛滋村的故事不算新鮮事，但沈浩波的敘事十分有力的刻劃出中國農村社會的知識水平和思維邏輯，以及它的悲劇性命運，主體情緒的傳導效果極佳，這是他回歸農村寫作的佳構。

很遺憾的，整個組詩合起來讀就不是那麼成功，像〈啞巴說話〉還不如別開口，一張口就見喉：「我們去的時候／啞巴家正辦喪事／母親死了／因為艾滋／啞巴看見我們來／突然從人群中衝出／一把握住我的手／不停地搖晃／如果此時／啞巴開口說話／一定會是：／『同志／您可來啦！』」<sup>①</sup>。沈浩波的農村寫作太過議題導向，太寫實，不免損及詩意。

隱沒在沈氏「下半身寫作」的背面，作為他寫作支援系統和養分的，是一座價值崩裂、能夠承受敗德思維的現代都市文明，也是一座讓他下海從商賺取百億身價的大都市，那是北京，不是保守的沈家巷。沈家巷只是詩人夢回的所在，書寫農村或家鄉的人事物對他而言是一項支出，從原有的風格裡不斷提取、耗損資源，穿著皮鞋踏上田埂的沈浩波，雖偶有佳作，卻走不遠。

「心藏大惡」的沈浩波並非孤證，「下半身寫作」的死黨們都有相似的履歷——福建人巫昂（1974-）到上海念復旦，再念北京社科院研究生院，然後定居北京；山東人朵漁（1973-）到北京師大讀書，也留在北京和天津；重慶出生的江蘇人尹麗川（1973-）念完北大，就在北京住了下來。他們都在北京讀書、生活、鬼混，寫下半身詩，最後成為北京人。

千禧年的北京已經不是北島每天喊著「城門開」的老北京，只有老派詩人的懷舊文章還會提及神聖的「三不老胡同一號」，如今可輪到什剎海（後海酒吧街）和大山子 798 廠在吸引北京文青的聚集，它們是都市物質消費

<sup>①</sup> 沈浩波：《命令我沉默》，頁 147。



文化和藝文創作空間的雜交體，縱慾了文青，也滋養了文青。下半身詩人大多留駐京城，原鄉被棄養在創作生涯的大後方，任它蒙塵，步入中年再去拭亮。

從客觀環境因素來看，「下半身寫作」是中國都市化和網路化的產物。農村中國的現實光景被「祖國的進步」忽略，70 後詩人的農村基因必須等到「下半身」退潮之後，才有機會被看見。

### （一）、農村寫作的界定，及其譜系之形成

「祖國的進步」必須從一個量化的宏觀視角談起。

廿一世紀中國邁入全面性的網路經濟時代，極大部分人民都置身於高度城鎮化、數位化的現實生活空間，不論貧富，十二億人口離不開一張由微信（及各種支付）編織而成的人際和經濟網絡，近二十年的中國詩壇卻興起一股跨越 60 後到 70 後的農村寫作風潮，讓人錯以為詩歌世界也流行起農家樂。這個「返樸歸田」的現象，跟 60 後和 70 後詩人的出身有莫大的關係，他們大多數成長於 1960 至 1980 年代的農村，有的還經歷了 1980 年代後期至廿一世紀初的農村轉型大變遷（其實至今尚未停竭），在壯年回顧被記憶詩化的農村歲月，也是合理的。

在改革開放前夕，中國 9.56 億人口當中有 8.03 億是農村人口，而且是窮到難以想像<sup>①</sup>，大規模的城鎮化工程引發了農村剩餘人力的跨區流動，在 1986 年高達 1,500 萬人到城裡打工。到了 1989 年發生第一次民工潮，3,000 萬人湧入城市。當時很多 60 後詩人都已經踏出社會，目擊了這波浪潮所引

---

<sup>①</sup> 當年全國農民人均純收入僅有 133 元人民幣，其中九成以上為實物收入，貨幣收入不及一成。〔詳見畢競悅：《中國四十年社會變遷 1978-2018》（北京：清華大學，2018），頁 3〕

發的諸多社會亂象。有些詩人投入批判性的都市詩寫作，有些則關注巨變中的農村。

農村主題寫作的重要性已經不是文學領域裡「城鄉對立」命題底下的一方，從這個古老的角度來探討問題，意義不大。農村社會的崩解是老百姓在現實生活中感受最深刻，衝擊最巨大的一個社會變遷，出生於農村的詩人回防自己的居住空間，企圖為農村發聲。第一波農村寫作的浪潮出現在 1987 年，湖南詩人江堤（1962-）、彭國梁（1957-）、陳惠芳（1963-）聯手提出「新鄉土詩」，三人被稱為「新鄉土詩派的三駕馬車」。

「新鄉土詩派」出現在湖南有兩大因素，一是改革開放後的都市化浪潮所導致的湖南地區的農村年輕人口外移<sup>①</sup>，二是湖南鄉土小說的大盛<sup>②</sup>，湖南詩人當然不會錯過湖南文學龐大的「鄉土資本」，自然有了新鄉土詩的念頭，他們圍繞著「兩棲人」<sup>③</sup>和「精神家園」來寫，在地方上闖出一些名堂。這些跟都市生活格格不入的「兩棲人」，為了調節「半城半鄉」的身心狀態，為自己打造一座超越在現實的城鄉空間之上的「精神家園」，就其實質功能而言，即是西方文學傳統裡固有的田園詩。兩者的差異在於西方田園詩人出身都市，因抗拒都市文化對心靈的侵蝕，把目光轉向郊外的農莊和田園，形同都市詩人的田園牧歌。

---

<sup>①</sup> 有關湖南的情況，張英洪在《農民、公民權與國家：1949-2009 年的湘西農村》（2012）一書作了相當完整的敘述。

<sup>②</sup> 湖南小說家古華（1942-）以長篇小說《芙蓉鎮》（1981）在 1982 年獲得茅盾文學獎，隨後，彭見明（1953-）的〈那山那人那狗〉（1983）又獲全國優秀短篇小說獎，韓少功（1953-）不但發表〈歸去來〉（1984），翌年更掀起「尋根文學」的大旗，這一股以尋根為名的全國性熱鄉，間接重現了湖南鄉土小說的譜系，讓人想起沈從文（1902-1988）的中篇小說《邊城》（1934），以及周立波（1908-1979）的長篇《山鄉巨變》（1961-1965，四卷本），三代人的小說就這般緊密的繫連起來，完備了譜系。

<sup>③</sup> 「兩棲人」是指那些在農村出生後，獨自到城市謀生的農村子弟，其父輩還在困頓的村莊裡奮鬥，無法離開，最後成為留守老人。

出身鄉下的湖南詩人，沒有刻意塑造一個如同「農村故事」背景布幕的「城鎮魅影」，他們將後者「括弧」(parenthesizing)起來，「懸擱」(epoché)在側面。「懸擱」不是簡單的存而不論，硬把城鎮化對農村的影響視而不見，它只是「暫緩」，好讓詩人在寫作中先擺脫城鄉對立的命題魔咒，安心建構他的農村世界。懸擱在側的城鎮魅影在詩人反思農價值的時候，沒有停下它的參照作用，那怕只是潛意識裡的干預。

湖南詩人把田園景色刻劃得優美、寧靜、閒適，甚至營造出「無人跡」的夢幻景象，表面上看來，似乎完全漠視 1987 年前後湖南農村面對的各種生存問題，或老少兩代農村子弟的心理差異，執意讓詩歌懸空於現實之上。其實是一種巨大生存壓力下的遁逃心理，越是夢幻的無人田園，它的虛幻性本質越是在提醒讀者湖南農村世界的一去不復返，像沈從文的湘西舊事。

遺憾的是「新鄉土詩派」走偏了，非但放棄了對「微觀的農村」或「宏觀的鄉土」應有之觀照，最終連個人的農村事跡也搞丟了，一心一意走向虛懸之路，把鄉土與尋根文學的舞台讓給小說家，彭見明（1953-）等人不但繪製出自己的鄉土形象，也建構了位居核心地位的鄉村倫理<sup>①</sup>。

真正接近「農村寫作」的詩篇不多，中國內地從改革開放作為城市化的起點。當代詩歌評論對「農村寫作」缺乏理論上的建構，也沒有精確的定義。不妨先回到「農村」社會形態的討論上。最權威的研究出自費孝通《鄉土中國》（1947），他認為仰賴農業維生的傳統中國是粘著在土地上的，形成富於地方性的生活圈，那是一個「熟悉」社會，由此產生一種對行為規矩熟悉到不假思索的信任<sup>②</sup>。在費孝通的理論基礎上，賀雪峰提出「半熟人社會」，

<sup>①</sup> 很多民俗和觀念具有在地性，如沈從文的湘西，這片土地的倫理觀念和地方精神決定了在地的民族性，故事由此誕生；相對的，文本裡的故事會反過來形塑作家的鄉土印象，於是我們讀到農村百姓跟土地的關係、人與人的關係、人與制度的關係。

<sup>②</sup> 費孝通：〈鄉土本色〉，《鄉土中國》（上海：上海人民，2006），頁 6-8。

來描述變遷中的中國鄉土社會，後來他更堅定的認為：2000 年以降，大量中國農民進城務工經商，有一半以上的收入來自農村以外，傳統的封閉結構逐漸解體，村莊邊界日漸模糊，過去習以為常無需語言溝通的地方性共識趨於解體，形成「半熟人社會」<sup>①</sup>。由「人情」和「土壤」的緊密依存關係，或者稱之為「粘度」，是中國農村社會的第一核心要素。費孝通還指出：「地方性是指他們活動範圍有地域上的限制，在區域間接觸少，生活隔離，各自保持著孤立的社會圈子」<sup>②</sup>，然而這種具有高沾粘度和封閉性的生活事實，會產生一種在地的生活格調，或地方精神，可作為一個農村的辨識度指標。

這些見解可作為中國農村（文學）寫作的參考元素，這是不夠的，從來沒有中國學者曾經界定過汗牛充棟的農村寫作。農村寫作，跟田園詩在某些方面是相似的，這不禁讓人想起巴赫金（Mikhail M. Bakhtin, 1895-1975）討論小說中的田園詩「時空體」（*chronotope*），所提出作為四種「純粹田園詩」類型之一的「農事勞動田園詩」，他特別關注到「粘合性」現特徵，這是生活及其事件對地點（包括故鄉的山水樹木，或自家的房屋）的一種固有的「附著性」和「粘合性」，田園詩的生活和事件離不開祖輩住過和兒孫即將入住的具體空間，在這有限的空間世界裡，世代相傳的「侷限性」的生活卻是無限綿長，世世代代的生活和事件都「附著」同一個地點。最關鍵的是——這種世代生活地點的「統一」，沖淡了不同世代之間的時間界線。對此，巴赫金有一套形象鮮明的譬喻：地點的一致使搖籃和墳墓接近並結合起來（在同一角落、同一塊土地上），使童年和老年接近並結合起來（同一處樹叢、小河、同一棟房子）；生活條件和景物的相同，讓幾代人的生命歷程疊合起來，形成田園詩特有的「時間迴環」，詩人在這狹窄的田園世界裡升華

---

<sup>①</sup> 賀雪峰：〈未來農村社會形態：「半熟人社會」〉，《三農中國》<[http://www.snzg.net/article/2013/0419/article\\_33482.html](http://www.snzg.net/article/2013/0419/article_33482.html)>，檢索：2020/05/20。

<sup>②</sup> 費孝通：《鄉土中國》，頁 7。

了某些主題，大自然則作為純粹隱喻性的共同語言，建構了詩人的田園世界。<sup>①</sup>

巴赫金「時空體」的「附著性」和「粘合性」概念發表在 1920 年代，二十年後費孝通提出的「熟悉」概念源自中國本土的田野考察，兩人所見略同，只不過巴赫金是在田園詩理論基礎上討論此一概念，費孝通的田野考察卻能與之契合。若將兩者合在一起看，即可發現「農事勞動田園詩」和「熟悉社會的倫理」可作為「中國農村寫作」的理論基礎。

換言之，農村寫作具備七個重要的元素：「A.住民對土地的粘著性」、「B.地理的孤立性」、「C.文化視野的封閉性」，三者互為表裡，統一切，並因此「D.沖淡世代的時間界線」，進而形成「E.時間迴環」，其中運轉不息的生活法則即是「F.熟人社會的農村倫理」，再加上「G.隱喻性語言的升華」，很符合中國當代農村的生活事實，也充分反映在寫作意識上面。

從這個界定來看 1947 年費孝通出版《鄉土中國》之後的中國詩歌，一時間還真找不到相對應的範本，在「頌歌」與「戰歌」風行的年代，在「歸來」的時辰，或高舉「啟蒙」大旗的新詩潮，田園詩或農村寫作是沒有市場的冷門類別，只有新疆詩人創造了獨樹一幟的「田園詩的新疆模式」，以及湖南三駕馬車虛懸的「新鄉土詩」。即使很偶然的落在第三代主流詩人手中，整體的數量還沒有構成現象級的規模，譬如海子（1964-1989）的「麥子詩」一度引發仿作之風，也很短暫。

「農村寫作」的榮景必須再等上十幾年，一方面要等到第三代詩人把口語化、到語言為止、微物或不及物敘事、非非主義、莽漢主義、民間寫作、知識分子寫作、中年寫作等標籤性的詩歌寫作革命，淋漓盡致地演出了一遍，再沒有新興的命名活動；另一方面，也得等 70 後詩人把驚世駭俗的「下半身寫作」玩膩了，穿上衣冠自行散夥。唯有狼煙散盡，詩歌江湖才能塵埃

<sup>①</sup> 錢中文編：《巴赫金全集〔第三卷〕》（石家莊：河北教育，1998），頁 424-426。

落定，再次回到寫作常軌，各種主題性寫作慢慢成形。

都市詩和農村寫作在 1980 年代各成陣營，時而遙遙對峙，時而短兵相接，二十年累積下來，雙方都有了相當可觀的規模，一個建立在城鄉對立上的寫作規模。

「城鄉對立」是中國詩歌裡一個老掉牙的陳年主題，毫無新意。

然而，在眾多議題先行的論述中，往往忽略了兩者之間的比例，1949 年中國城市人口只佔 10.6%，換言之，在討論到中國現代（1911-1949）城鄉對立的議題時，筆下處理的是 1：9 的生活經驗，兩者之間巨大的「現代化建設鴻溝」造成嚴重的失衡問題，以及由此衍生的城鄉觀念上的磨擦。這都是老生常談。中國建政後大力推動城鎮化，三十二年後（1981）的城市人口增長了一倍（達 20.1%），再二十三年（2004）再一倍（達 40.5%）<sup>①</sup>。這裡不是要歌頌中共在社會建設上的效率，而是要正視急速爬升的城市化人口數字背後的人口流動和農村轉型問題。一方面是由農業鄉鎮轉型而來的中小型城市數量增加，另一方面是農民工人口大量流入大城市，兩者都意味著農耕產業、面積、人口的重重流失。

如今要討論的已不是簡單的城鄉對立，而是農村本身的轉型或崩潰。

邁入新世紀以後，中國農村已淪為現代城鎮的資源交換所，讓城市盡情榨取青壯人力和生活物資，為農村留下大量困頓老人和廢棄物，直到淪為「荒村」為止。重城輕鄉的國家發展政策對農村的生存空間來說，簡直是一場摧枯拉朽的惡夢，沒幾個農村能夠倖免，除非真的地處僻壤，毫無經濟發展價值可言。

新世紀「農村寫作」的背後，往往隱藏著詩人在都市生存陰影裡的抵抗意識，或者對農村崩解的悲鳴，迥異於「湖南新鄉土詩」的虛懸性。不過，

---

<sup>①</sup> 本段落所有數據，源自薛鳳旋：《中國城市及其文明的演變》（香港：三聯書店，2009），頁 278。

這些農村寫作詩人大都拒絕陷入城鄉對立的老梗，他們選擇逃避，把「城市」括孤起來，存而不論，直面「荒村」。

於是，這一代出身農村，棲身城市的詩人努力描繪了過去式的農耕歲月，以及現在進行式的荒農人物和生活，特別是父輩人物的灰暗命運。田禾（1965-）、高凱（1963-）、麥城（1962-）、龐培（1962-）、馬新朝（1953-2016）皆是箇中好手；其次，還有些詩人擱置了所有農村轉型或荒廢的社會問題，一心一意地打造起自己的小世界，重新「命名」了自己的家鄉村鎮，徐俊國（1971-）的「鵝塘村」、楊景榮（1967-）的「唐家莊」、江非（1974-）的「平墩湖」，都是備受詩歌評論家矚目的例子。

這分名單橫跨兩種生命經驗形態。田禾等五人都出身非網路年代的農村鄉鎮，紮根於土壤的成長經驗促成他們的「農村寫作」，比較偏重於普遍性的農村經驗，雖然有那麼一點「農事勞動田園詩」的味道，卻沒有在詩中建構出具體「原鄉寫作概念」的農村形象，也就是有農耕之實務，無村落之形神。

江非等三人的成長期剛好趕上改革開放，以及更後來的網路時代，目睹了承載著少時美好生活經驗的童話空間，在城鎮化的發展進程中逐步崩解，農村在生命記憶裡不斷自我美化，成為「一個人的烏托邦」，接著在詩歌裡打造出自己的農村品牌。此三人在大學前屬於「無網＋農村」的生活空間，大學後進入「網路＋城市」的新體驗，兩者幾乎是等長的，各有令人珍惜的成分，故能形成鮮明的、無敵意的對照，不落入城鄉對立的框架。

## （二）、農村寫真與異想

2006 年，徐俊國發表了一輯〈鵝塘村〉（組詩），一舉成名。開卷第一首〈來我鵝塘村〉（2006）即用柔軟的語氣招呼讀者：

你們從外省過來  
但願你們的鞋底不是太硬  
在鵝塘村  
小草的腰是軟的 蚰蚰的鳴叫比冰凌還脆  
別四下亂瞅  
當心碰疼羔羊的目光  
牠的柔弱和善良會折彎你們的清高和富貴<sup>①</sup>

徐俊國真正的老家是山東省平度市仁兆鎮小城西村，「鵝塘村」是一個結合現實與虛構的地理名詞，「是勢如破竹的城市化進程中農耕中國的縮影和剖面」<sup>②</sup>，但他寫得太甜，太有童話的稚齡味道，巴赫金所重視的「G.隱喻性語言的升華」固然成了最重要的手段，但他運用的面積過大，包山包海，「每棵草和每隻小蟲都重新變成詩人徐俊國獨一無二的美學物件」<sup>③</sup>，但他詩裡的人與土地缺乏粘合性，雖然他很努力的——在有限篇幅內擠出一些句子——關照現實農村的問題，但其美學物件的負面效應大於正面功能，讓詩作讀起來很淺，感覺止於畫面。

楊景榮出生於江西臨川焦坑村，2010 年發表初涉農村寫作的組詩〈鄉村紀事〉，2011 再發表成名作組詩〈唐家莊紀事〉。60 後的楊景榮比徐俊國大四歲，出道和成名的時間卻比較晚（幾乎屬於 70 後詩人的世代，所以納入此處討論），兩人創作生涯雖有重疊，但想法大不相同。徐俊國的「鵝塘村」太過烏托邦，楊景榮的「唐家莊」則太執意於寫實，筆觸乾硬，大量

---

<sup>①</sup> 徐俊國：〈鵝塘村（組詩）·來我鵝塘村〉，《詩刊》2006 年 23 期，頁 51。

<sup>②</sup> 徐俊國：〈《自然碑》後記：走出「鵝塘村」〉（2014），《徐俊國即鵝小鵝的博客》（2014/10/25），〈[http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_4b243b700102v7ux.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_4b243b700102v7ux.html)〉，檢索：2020/03/22。

<sup>③</sup> 葉延濱：〈《鵝塘村紀事》讀稿心得〉，收入徐俊國：《鵝塘村紀事》（北京，作家，2008），頁 4。



填塞人物和事件的細節，把長句寫成過度散文化的嘮叨敘述，「農務事勞動田園詩」被強行降級成農村流水帳，將生活細節化的過程中流失太多美感，缺乏「G.隱喻性語言的升華」（跟徐俊國剛好相反），嚴重損害了楊景榮其他主題詩歌的富庶詩意，〈農民工唐火根花錢〉（2009）、〈唐高福之死〉（2010）、〈唐翠玲有喜〉（2011）、〈唐仁和搬家〉（2012）、〈唐老漢拆房子〉（2013）都成了負面實例。從〈空殼村〉（2010）可讀到典型的寫法：

正月初八唐曉華帶著老婆率先離村去了深圳

正月初九唐啟祥帶著兒子離村去了番禺

正月初九唐運來帶著妹妹唐團根帶著堂弟離村去了廈門

正月初九李先榮李進榮李光榮兄弟仁結伴離村去了九江

正月初九李向群帶著老婆老婆又帶著鄰居家的小囡離村去了南昌

正月初十唐金根唐木根唐水根唐火根離村去了海南

正月初十唐翠玲李霞楊梅梅離村去了惠安

正月十二李細蓮楊峰等八人離村

正月十六唐仁華李小勇等二十八人離村<sup>①</sup>

在中國有無數個鄉鎮都會出現這幅景象，過完年，大夥陸續離鄉返回崗位，把熱鬧的村子打回「空殼村」原形，那是 1990 年以來越來越常見的現象<sup>②</sup>。楊景榮採取「族譜式」的全景敘述，將唐家莊鄉親的行程逐條羅列，有名有姓，關係清楚，動向分明，但這些人物都沒有內心活動或想法，成不了有血肉的角色。拿人數最多的一句來說吧，「正月初十唐金根唐木根唐水根唐火根離村去了海南」，是在暗示「五行缺土」的漂泊感嗎？或者正好是兄弟四人？這幾個相近的姓名綴連成串，除了明白告知讀者他們一家子人的去向，

<sup>①</sup> 楊景榮：〈空殼村〉，《深夜散步》（桂林：灕江，2013），頁 151。

<sup>②</sup> 以空殼村為篇名的期刊論文，從 1990 至 2024 年已累積逾百篇。

並不能構成令人回味的詩意，其餘長句皆同。楊景榮花了九句話來強調「很多人離開」，卻沒說出令人動容的理由，沒說出他們曾否掙扎過，如今有沒有過得更好？楊景榮只關注在「很多人離開」。如果他覺得所有中國讀者都應該曉得箇中原由，那還寫來幹什麼？這些離鄉者，在詩末被不同的理由逼了回來：

的確。他們有時又會匆匆回到村莊  
他們哭著，回來為親人送終送葬  
他們捏著膽，回來將生病的小孩送進大點的醫院  
碰上農忙，他們會帶上幾十斤汗水回來幫老人流在田裡  
恰逢修廟，他們會買上香燭三牲回來拜跪叩  
他們回來，這樣呆上一天二天三天或數天  
然後又是轉身，又是——<sup>①</sup>

省略掉姓名後的「他們」，面目更模糊了，像個沒有喜怒哀樂或任何心境變化的身影，回來辦完四種大事，又匆匆離開，村子繼續空殼下去。「空殼村」刻劃了中國農村人口嚴重流失的普遍問題，並不是一個令人驚惶的發現，更不為唐家莊所獨有。真正導致「楊景榮的唐家莊」詩歌文本的空殼化的，是那些缺乏血肉感的人名與事件的羅列，楊景榮的老鄉故事講得太過直白，又瑣碎，很像日常生活中脫口而出的對白，一個拿捏不好，便丟了意境，也少了韻味，整首詩便空殼了。

比徐俊國和楊景榮更早投入農村寫作的是三人中最年輕的江非。

江非的出場位置有兩個，一是農村寫作，一是臨沂詩人，兩者是重疊的。

臨沂一口氣出了三個具有全國性知名度的 70 後詩人，第一個是投入下半身的軒轅軾軻(1971-)，但他的下半身詩歌寫不出特色，其他詩作也平平。第二個是以「半農民」視野從事都市詩寫作的邵筐(1971-)，他嘗試以「臨

---

<sup>①</sup> 楊景榮：《深夜散步》，頁 152。

沂紀事」系列詩歌（〈紀事：拆遷〉、〈紀事：補路〉、〈紀事：拔牙〉、〈紀事：雨中堵車〉、〈紀事：小區凶殺案〉）來探討一座三線城市的本質，寫得最出色的是另一首關於臨沂的〈凌晨三點的歌謠〉（2005）；可惜後來邵筐將老家臨沂和後來定居的北京融合在一塊，成為本質化的都市形象，抹掉了臨沂的品牌化機會。第三個是江非，他不住城裡，老家在距離臨沂市區六公里的平墩湖村，「平墩湖」經他之手打造成一座宛如湘西鳳凰的田園詩，成為 70 後詩歌的新地景。

任教於濟南大學的路也（1969-）認為：「多年以後，如果有人要總結廿一世紀初的一場 70 後詩歌潮，恐怕有三位詩人誰都無法忽略。這三個人就是江非、謝湘南和沈浩波——他們三個，就像詩歌在一代人身上所完成的一次完整的『三級跳』，不但讓人清晰地看到了詩歌在一個時代、在一代人那裡，『在鄉村』、『在鄉村到城市的路上』、『在城市』所具有的內容，也讓人看到了詩歌在三種不同的背景、心態、理想下所具有的形式和氣質。——而如果現在就要給目前的中國繪製一張《詩歌地圖》的話，則一定要在上面標出『平墩湖』這個默默無聞位於山東省臨沂市河東區相公鎮的小村」<sup>①</sup>，回顧十幾年前路也這番話，她是有遠見的（不過謝湘南得抽換成邵筐），江非和他的平墩湖已經在詩歌地圖上留下駐記，成為 5A 景點，裡面有很多值得探討的東西。

平墩湖不是窮鄉僻壤式的中國農鄉，它是臨沂市河東區的一座千戶小農村，跟臨沂周遭的小村落一起同步遭遇到全國性的都市化（城鎮化）浪潮的衝擊。2000 年「下半身寫作」揭竿起義時，中國政府以舉國之力往都市化建設的方向狂飆，趕進度，GDP 成長率 8.5%，大量民工移入都市，連三線城市都擠滿外來人口，鄉村被社會發展的大潮棄置在原地，剩下老人在苦苦留守。2001 年，離家當兵後又外出謀生的江非回老家隱居，一面寫作一

<sup>①</sup> 路也：〈從平墩湖出發〉，《詩選刊》2008 年 01 期，頁 41。

邊耕作，甘心淪為返鄉務農的異類。2002 年，他參加了第十八屆青春詩會，在《詩刊》發表〈平墩湖（組詩）〉，兩年後出版詩集《一隻螞蟥上路了》（2004）。之後，江非以平墩湖生活為基礎進行他的農村寫作，終於被主流詩界看見。

2002 年是江非詩歌寫作生命的起點（也是 70 後詩人農村寫作的起點），他把十餘年來累積的詩作陸續出手<sup>①</sup>，發表在《詩刊》上的〈平墩湖（組詩）〉共十四首，語言風格還不是很穩定，主題可粗分兩種，一是平鋪直敘的家常瑣事，一是對田園的異想。前者寫壞的有〈媽媽〉，沒那麼壞的有〈劈柴的那個人還在劈柴〉。江非企圖把他見識到的現代都市文明告訴媽媽，由此對照出農村婦女在現代知識上的貧瘠：「媽媽，你見過地鐵嗎／媽媽。你見過電車嗎／媽媽，你見過瑪麗蓮·夢露／她的照片嗎／媽媽，你見過飛機／不是飛在天上的一隻白雀／而是落在地上的十間大屋嗎」<sup>②</sup>，此詩真的沒有太多技藝可言，更糟的是瑪麗蓮·夢露（Marilyn Monroe, 1926-1962），她已經不是現代都市人的性感象徵，2002 年的審美準備跟甘迺迪時代的老男人有很大落差，江非的現代女性審美品味滯留在 1960 年代。

另一首刻劃父親印象的詩，走的也是超級質樸路線，連一個延展詮釋空間的意象都找不到：「劈柴的那個人還在劈柴／他已經整整劈了一個下午／那些劈碎的柴木／已在他面前堆起了一座小山／／可是他還在劈／／他一手拄著斧頭／另一隻手把一截木樁放好／然後／掄起斧子向下砸去／木樁發出咔嚓撕裂的聲音／就這樣／那個劈柴的人一直劈到了天黑」<sup>③</sup>，全詩大意都在字面上，一目瞭然。要是取消空行，連成段落，便成了散文。語氣過

<sup>①</sup> 這些詩都沒有註明寫作或定稿年分，無從得知它的初稿面貌或修訂痕跡，只能視為 2002 年的作品，不能再往上追溯。

<sup>②</sup> 江非：〈媽媽〉，《詩刊》2002 年 19 期，頁 15。

<sup>③</sup> 江非：〈劈柴的那個人還在劈柴〉，《詩刊》2002 年 19 期，頁 16。

於平淡的日常瑣事敘述，是很常見又極度危險的寫法，只有少數的第三代詩人掌握得較理想，江非在這方面的操作，基本上是很乏味的，後來他還寫了很多同類型的詩，沿襲了同樣的毛病。

質樸，或直木無文，僅在一線之間。

〈平墩湖（組詩）〉十四首當中，唯一值得關注的是〈邊界〉，江非跳脫現實農村的形下事物，讓異想將熟悉的名詞和符號安置在抽象的「邊界」上，讓讀者熟悉的事物陌異化：

我在想，這片草地，肯定有它的邊界  
就像春天，一直活到了這個秋天的傍晚。  
這個世界的動，肯定也要停止  
就像這個奔跑的男孩，停在了母親的跟前。

當草地到達了夜晚，瞎子一樣的樹木  
只能和根交談。  
春天越走越遠，就這麼碰上了高壓的地平線。  
一張薄薄的紙！它的容量  
是多麼的有限。  
多少人寫著寫著，就這樣觸到了塵土的邊緣<sup>①</sup>

這首詩可視為江非「田園異想詩」的原型（prototype），一種源自農人與土地的粘合性，源自農人對大自然生物的理解與愛護，再經由詩意升華而衍生出來的異想性畫面，所有事物或意象的運作，都有所本，可以從中讀出一套個人化，卻又符合情理（或農村倫理）的世界觀。他的寫作目的不是要反映什麼、或記憶什麼，而是在重新定位這片土地的日常動靜，驅使想像力來產生審美效應。

---

<sup>①</sup> 江非：〈劈柴的那個人還在劈柴〉，《詩刊》2002年19期，頁18。

俄國形式主義理論家維克托·什克洛夫斯基 (Viktor Shklovsky, 1893-1984) 是陌異化理論的創始者，他認為：

那種被稱為藝術的東西的存在，正是為了喚回人對生活的感受，使人感受到事物，使石頭更成其為石頭。藝術的目的是使你對事物的感覺如同你所見的視像那樣，而不是如同你所認知的那樣；藝術的手法是事物的「反常化」手法，是複雜化形成的手法，它增加了感受的難度和時延，既然藝術中的領悟過程是以自身為目的，它就理應延長；藝術是一種體驗事物之創造的方式，而被創造物在藝術中已無足輕重。<sup>①</sup>

反常化即是陌異化的另一種譯法，江非充分利用時延效應，讓讀者在想像力重構後的分解鏡頭裡，停下步伐，仔細看清這個世界的真相。春秋交替本是常態，江非用「活」的概念賦予春天有限的生命，「一直活到了這個秋天的傍晚」，是每個農民都能認同的生命體驗，它不像都市人對季節變化的感受（天涼了就加件外套，再冷一些就吃火鍋），這個「活」字蘊含了很多種農作物萌長枯滅的生命周期，也包含周遭的樹木。「傍晚」一詞，是對一天的春光和一季的春意終了於此的雙重暗示。春天的活，世界的動，男孩的跑，連草地也在動，它也有邊界，它的邊界是夜晚，達抵夜晚之後一片漆黑，不同層次的事物都會停佇在這裡。當然，跟草地交界的樹林更黑，「瞎子一樣的樹木／只能和根交談」，真是很神奇的解析，讓人再同意不過了。此詩在「G.隱喻性語言的升華」方面，借重了陌異化手法達到預期的效果，這是第一層的觀察；第二層要看的是邊界，在這個田園詩小世界裡，視覺和知識的邊界不管再怎麼美化或升華，都改變不了隱藏在幕後的「B.地理的孤立性」和「C.文化視野的封閉性」，這一切都是「前現代」的。江非抽離了田園詩

<sup>①</sup> 維克托·什克洛夫斯基著，方珊譯：〈作為手法的藝術〉，收入朱立元、李鈞編：《二十世紀西方文論選〔上卷〕》（北京：高等教育，2002），頁187。

小世界裡的人物，剩下他熟悉的田園，用一個傍晚的想像，喊停了整個運轉中的世界，創造出由異想結構支撐著的文本田園。最後這一切，隨著「春天越走越遠」，抵達薄如紙張的天邊，即是田園寫作的最邊緣，腦海裡的念頭和手裡的寫作一併終止了，這結尾充滿餘韻。

這策略對日後的江非來說極為關鍵，沃爾夫岡·伊瑟爾（Wolfgang Iser, 1926-2007）在討論西方田園詩的時候曾說過：

使這個世界具有「詩意」，便是從其所發源的農村生活的日復一日的單調性中解脫出來。能指（牧羊人的世界）從其習慣性的所指（鄉間世界）中分離出來，以便創造詩歌想像中的新奇之物。<sup>①</sup>

一如前述的〈劈柴的那個人還在劈柴〉其實十分單調、枯燥，不耐讀（儘管它是當前農村寫作的常見敘事調性），中國大眾讀者從古典詩詞和現代詩歌承襲下來的詩意（尤其語言的韻律感），找不到相應的元素。〈邊界〉有點小令的味道，但它絕對是當代的，節奏舒緩且流暢，陌異化筆法把讀者從現實農村解脫出來，在異想中獲得甜美的詩意。

這首詩是江非早期田園異想詩的佳作，它有些孤單，問世時間點有些尷尬，2000-2001 年正值「下半身寫作」的大潮，肉荷爾蒙淹沒一代人的形聲，雖然 2002 年開始退潮，但緩緩騰出的短灘上，這那一首十行短詩實在成不了大氣候，除非〈平墩湖（組詩）〉的十四首都有這等水平。不過，首都師範大學詩歌研究中心還是慧眼識英雄，相中江非的詩歌潛力，2004 年邀請他為第一任駐校詩人，這可是中國第一位駐校詩人。江非再次離開平墩湖，到了北京，一年後又回家過農民日子，直到 2008 年夏天，作為特殊人才被引進到海南島澄邁縣文化館工作（當然，他萬萬沒想到這一走竟然落地生根成為海南作家）。臨行之際，江非在《青春》雜誌刊登了一篇散文〈一個山

<sup>①</sup> 沃爾夫岡·伊瑟爾著，陳定家等譯：《虛構與想像——文學人類學疆界》（長春：吉林人民，2011），35。

東人住在平墩湖》(2008/06)，隔年他在原文中增訂了一段文字，記述了農村生活對井水的仰賴：「作為單獨的一戶在平墩湖生活，只是這些卻是遠遠不夠的。我起碼還需要兩眼井。一眼要比七米更深一些，該在院子的一角。那是我今生今世飲水的來源。再有一眼，就要打在我那一畝一分麥田的地頭上。那兒本來有一眼，但母親分地的時候交待過我，太淺了，己好幾年抽不到水了。所以，如果打算讓那些麥子在明年養活我，我就必須事先打一眼十米深的井，以便讓它們在漫長的春旱中活下去，長得更旺。」<sup>①</sup>

看來當初江非已為自己會在平墩湖終老，務農需水，生活也要喝水，打一眼深井作為「今生今世飲水的來源」，再打一眼「讓那些麥子在明年養活我」，對都市讀者來說，這種說法充滿了土壤味的詩意，也蘊含了巴赫金所說的「地點的一致使搖籃和墳墓接近並結合起來」。當年尚未離開平墩湖的江非，似乎準備好今生今世在此終老，「A.住民對土地的粘著性」使他離開故土之後，靈魂的根還留在老家的田裡。

### (三)、在城裡退化的靈魂

海南島澄邁縣距離省會海口市約六十公里（距離臨沂二千五百公里），是一個高度現代化的旅遊城市，屬於熱帶季風氣候，跟山東臨沂有極大的差異。工作之餘，大部分時間還是看書，不過江非的「障礙是飲食、季節節奏的不習慣和一種在寫作上保持了多年的方言節奏，因為時常說普通話而受到了損害」<sup>②</sup>，這種隱形的方言節奏，對詩歌語言風格或多或少都會一些新

<sup>①</sup> 江非：〈一個山東人住在平墩湖〉，《江非的博客》（2009/03/27），〈[http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_5745f2270100co46.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_5745f2270100co46.html)〉，檢索 2020/03/04。

<sup>②</sup> 王亦晴：〈甘願沾染海南的氣息〉，《南海日報》（2012/06/11），〈[http://hnrh.hinews.cn/html/2012-06/11/content\\_22\\_2.htm](http://hnrh.hinews.cn/html/2012-06/11/content_22_2.htm)〉，檢索：2020/03/08。



的變化。平墩湖距離江非越來越久遠，雖然不致於馬上產生鄉愁，時空距離卻帶給江非一個省思自己與故鄉關係的好機會，一如沈從文遠離了湘西才認識到湘西在內心的形象和位置。到海南島兩年後的夏天，江非寫了一首〈半夜的靈魂〉(2010)，隔幾天又寫了〈割草機的用途〉(2010)，兩首合起來讀，可窺見江非內心深處的惶恐。先談〈半夜的靈魂〉，這首詩很有意思：

昨天晚上，我在鏡子裡看見我的靈魂  
小小的，就像一隻秋日的鵪鶉，輕輕的  
移動起來，就像一縷炊煙那樣  
我在半夜起來喝水的時候，看見了牠  
牠蜷縮在鏡子的一角  
樣子是那樣的孤單，眼睛裡充滿了害怕  
翅膀和羽毛收得緊緊的，目光  
不敢與我對視  
經過鏡子時，我沒有看見我的臉，也沒有  
看見我的胳膊，頭髮  
就像一叢衰敗的蓬蒿  
我看見牠，就躲在那叢蓬蒿的深處  
神情淒涼，膚色陌生，因為燈光而渾身清冷  
牠是從哪裡回來的？為何是這個模樣  
以前，我曾以為牠是那樣的強大、孤傲  
起碼是一隻猛虎，一隻俯衝的鷹，在瀑布中呼嘯

而現在，我看到牠，牠是那樣的瘦弱、茫然，可憐，經不起哭聲<sup>①</sup>

在直白敘事和田園異想之間，江非農村寫作的第三條路線便是這種仰賴意象系統來運作的詩，在心境上仍偏向田園。他挑選了一種大部分讀者都很熟

---

<sup>①</sup> 江非：〈半夜的靈魂〉，《傍晚的三種事物》（海口：南海，2012），頁91。

悉的尋常禽鳥來當靈魂的象徵，是個聰明的策略，可容許他在細微處亮出拿手的本事。秋日的鵪鶉準備過冬，會長出大量的秋毫，視覺上體積會顯得較為肥壯，實際上牠還是很輕的，只是膨鬆，掂不出多少重量。陷落在都市生活和農村記憶之間的江非，在夜半起床喝水的當下看見在鏡子裡的靈魂（也是鏡像），一隻輕穎、膨鬆的秋日鵪鶉，非常貼切的被拈進詩裡來，因害怕，牠把翅膀和羽毛收得緊緊的，窩在像一叢衰敗蓬蒿的頭髮深處。如此富有細節的、陌異化的形象描繪，源自江非昔日農村的生活經驗，一隻鵪鶉代替了瑟縮的靈魂，由此引發讀者的聯想與共鳴。江非在詩末，用曾經強大、孤傲、俯衝的鷹，對比了自身靈魂的弱化，彷彿在暗示海南島的都市生活馴化了野性，把孤鷹豢養成秋日的鵪鶉，飛與不飛的兩種禽鳥，道盡一切。那一叢衰敗的蓬蒿，沒有因為發現了靈魂的困境而停止衰敗下去，鵪鶉得持續牠的瑟縮，這才是真正可悲之處。

至於〈割草機的用途〉，正好在江非身上的城鄉拉鋸問題，補上一筆。棲身都市的房子沒有草地，卻買了一台非常顯眼的紅色割草機，結果是——「我用手去拔掉牆縫裡的草／用鐮刀割掉牆根處／濕漉漉的草，把草曬乾／垛成高高的草垛」<sup>①</sup>，被幾根草喚醒了農民性，親自動手，除草成垛。這「垛」字很貼切的誇大了農務成分，紅色割草機出其不意的被轉喻成甲蟲，改變了它跟草的關係，「像一隻紅色的甲蟲／它呆在那裡，始終沒有割草／也沒有主動靠近草／但也沒有真正遠離草」<sup>②</sup>。都市水泥建築牆根的草，象徵著江非的內在農民性格（或者可以理解成農人與土地之間的牽絆），隨時找縫隙裂土而出，轉化他跟環境之間的關係，即便只是苟安。失去草地的他，始終是這座水泥城市的囚徒。

牆縫裡的草＋秋日的鵪鶉＝海南的江非。

<sup>①</sup> 江非：《傍晚的三種事物》，頁 38。

<sup>②</sup> 江非：《傍晚的三種事物》，頁 38-39。

隔年深秋，海南的江非一口氣寫了兩首充滿自我探索意識的詩，〈夜晚的木杖〉（2011）和〈一條流到中途就消失的河流〉（2011）暴露出江非在寫作路線上的探索與迷茫，像一個站在田園邊緣的農夫在眺望城際高速公路的去向。江非在〈夜晚的木杖〉進入第三代詩歌的美學領域，令人不禁想到歐陽江河（1956-）、于堅（1954-）和周倫佑（1952-）曾經在語詞中進行的前衛寫作，此詩前兩段如下：

我把一根木杖伸進了一本詞典  
穿過詞語的壁壘與通道  
去探測一隻失蹤的壁虎

木杖是直的，但詞語可以彎曲，猶如一條  
通向海灣的小路  
我讓木杖順著路邊的樹籬  
去接近那沉默不語的生物<sup>①</sup>

這隻壁虎肩負著跟〈割草機的用途〉那叢牆腳的草一樣的任务，牠是一個象徵。海南的江非不再透過現代都市建築的空間架構來思考那一丁點近乎遁形的農民基因，或原鄉記憶，現實生活對他在靈魂本質上的消磨與吞噬，讓他漸漸找不到自己，已經夠糟了。他在詩歌寫作中，發現了更大的失語危機——農村寫作的本能，以及文字裡的土壤味道，宛如那隻可能消失的壁虎，江非急著把牠從蛻化（其實是退化）的文字堆裡找回來。於是江非構想了一個類似第三代詩人會做的行動，把語詞當作形下之物，「把一根木杖伸進了一本詞典／穿過詞語的壁壘與通道」，去找壁虎。他沒走遠（在語言技藝的實驗上也沒走遠），很快就發現，「在詞與詞構成的洞穴裡／事實一直存在／

---

<sup>①</sup> 江非：《傍晚的三種事物》，頁 32。

在等著被說話的人從沉默中說出／壁虎並未失蹤——木杖縮了回來」<sup>①</sup>，他找到一息尚存的「本真狀態」(Eigentlichkeit)。同期的〈一條流到中途就消失的河流〉，海南的江非表現出更大的失語焦慮，「一條流到中途就消失的河流／按照星宿的啟示，它在語言枯萎的地方／它是一支歷史上的棕櫚樹隊列／在一場秘密的戰爭後死去」<sup>②</sup>，有些感覺隨著遠離平墩湖而淡去，像一條河在沙漠中消失。

江非越向第三代詩歌美學靠攏，自身的靈魂特質和前驅詩人的遺傳基因，此消彼長，連最明顯的輪廓都糊掉了。

翌年冬天，江非以〈野豬之晨〉(2011) 回歸最初的 70 後「下半身」風格。「野豬之晨」應該是一個有點懷舊的農村寫作，江非試圖在之前開發的「田園異想詩」的原型基礎上，寫得放一些，向沈浩波的「下半身+口語化」敘事偃近一些，於是出現一種混血類型，詩的開頭是江非式的，又帶上少許宮崎駿的味道，口吻聽起來舒服，充滿親和力：「有一天你起床後看見窗子上站著一頭陌生的野豬／你想寫一首關於野豬的詩歌獻給這頭黎明的野豬／你想說野豬你好，你什麼時候到來的／野豬你幹嗎站在這裡」<sup>③</sup>，獨白了幾行之後，念頭一轉：

你說野豬我們商量個事  
 把你的衣服借給我穿一下  
 我借給你我的屋子、地板、廚房、生活和情人  
 你說野豬你應該高興啦  
 即使你什麼不幹總歸會和我的情人  
 睡上一夜

<sup>①</sup> 江非：《傍晚的三種事物》，頁 32-33。

<sup>②</sup> 江非：《傍晚的三種事物》，頁 61。

<sup>③</sup> 江非：《傍晚的三種事物》，頁 70。

你看她多麼漂亮  
她多麼動人  
多麼讓人著迷  
她的乳房  
多麼柔軟  
就像天使的捲心菜一樣<sup>①</sup>

這首詩的田園元素所剩無幾，而且是虛的，野豬作為符號在運用，沒有真實的血肉感，感覺上就是平墩湖農村生活的殘影。它的隱性背景是現代城鎮，所以才說「窗子上站著一頭陌生的野豬」，誰都曉得窗子上站不住一頭野豬，「你」的自然反應讓畫面產生預設的荒謬感，接下來的獨白內容就不必當真了。重讀一遍，將發現全詩關鍵在獨白者的想法和口吻，不禁讓人想起沈浩波的戀乳情結，雖然只是淺嚐即止。這項朝著「下半身」跨出小半步的敘事風格，是一次必要的跨界嘗試，否則江非就會加速深陷於第三代詩歌的餘蔭之中。

江非詩歌的探索之路走到這裡，適時停了一停。

後來他寫了〈標記〉(2012)，努力召喚遠去的野地之魅：「夜晚，所有的事物都會回家，包括靈魂／他們會在路邊辨認著那些熟悉的樹木、拐角／／會在沿途的牆上做上標記，在白天不易識別的位置／塗上特製的塗料，一到晚上／就會低低地發光」<sup>②</sup>，此詩的寫法回到〈邊界〉的田園異想詩，那是江非栽植詩意的地盤。看來江非已經深刻體悟到海南島生活對他的詩歌世界沒有助益，反而不斷耗損，他必須找回流失中的東西，找回窗子上站著的那一頭熟悉的野豬、詞典裡的壁虎、牆外高高的草垛、俯衝的鷹，一一標記好位置。

---

<sup>①</sup> 江非：《傍晚的三種事物》，頁 70-71。

<sup>②</sup> 江非：《傍晚的三種事物》，頁 31。

#### (四)、馬槽之火

平墩湖真實的田園詩小世界已經一去不復返，江非熟悉的房舍、田地、道路都被「初步城鎮化」了，筆直的公路從臨沂市貫穿平墩湖和周遭的村莊，村裡的柏油路把主要的生活動線大大整頓了一番，工整如棋盤，小康樓落座其間，豬牛養殖業大興。江非的平墩湖僅僅保存在記憶裡面，如困獸在抵抗城鎮化和熱帶風。江非一邊嘗試多元類型的原鄉／農村寫作，一邊持續經營固有的直敘白描的「農務詩」，他對土地的執著和寫作方式的執著是一樣的，雖然他不再強調平墩湖這面招牌，但它總是尾隨著他，強勢的統攝著相關的農村世界。

江非在〈每年秋天〉(2011)，用上高度散文化的語言描繪了昔日田園風光：「那是一條秘密的小路／從菜園穿過，悄悄地離開村子／打穀背後的草垛旁／／有一塊隱藏多年的松木跳板。可以讓我輕輕躍過／那條寬大的水溝」<sup>①</sup>；在〈晚餐〉(2012)，他又恢復農民身分，去虛構一幅農家的日常生活：「我希望有一頓晚餐／我和你坐在桌子旁／餐桌上的碗筷剛好，袋子裡的米／能夠一年的飲食／／一天的勞作結束了，我們從馬路上回來／回到家裡，燈所亮起的高處／孩子們也回來了，圍著桌子／說起他們成長的故事」<sup>②</sup>；在〈彎曲〉(2012)，他深深陷入對父親的回憶，企圖透過斷句和分行來產生韻律感，讓直木無文的敘述不致崩潰：「已經二十年了／我沒有見過我父親／哭／也沒有再見過他／站在庭院的過道裡／抽菸／一個人／把菸灰磕在自己的鞋子上」<sup>③</sup>。這些農村田園素描之作，或許會被評論家編織到平墩湖名下，成為江非詩歌地理的零組件，其實意義不大。這跟沈浩波寫

---

<sup>①</sup> 江非：《傍晚的三種事物》，頁 63。

<sup>②</sup> 江非：《傍晚的三種事物》，頁 103。

<sup>③</sup> 江非：《傍晚的三種事物》，頁 65。

他家鄉的詩是一樣的。

江非一向喜歡寫跟父親有關的詩，往往寫得很乏味，比較有神采的是這首〈父親，你在幹嗎〉（2012），起手的第一段寫得相當漂亮，父親的時空定位和角色定位都很清楚，那是一則清明故事：

父親，天這麼晚了，你在幹嗎  
今天是清明節，古人說，清明時節雨紛紛  
路上行人欲斷魂  
父親，你在這樣的日子會對我說什麼  
天色這麼晚了，夜幕已經從圓的周圍  
接近任何一盞燈的中心，一支軍隊  
在穿越夜幕悄悄地向它的歷史挺進

他們不能說話，說話將意味著人們能看見地圖上一個幻想的部分<sup>①</sup>  
父親是江非經營得最用心的人物，幾乎橫跨這二十年來的詩作，他寫了往日跟父親的互動，也寫了很多追憶式的情境。對陌生的讀者而言，清明是最簡單的暗示，江非在詩裡與父親重逢，卻用家常的問候「天這麼晚了，你在幹嗎」，兩人的互動布置得跟往昔一樣，他想牢牢保住的時光。比較難得的是江非沒忘記畫面的構想，「夜幕已經從圓的周圍／接近任何一盞燈的中心」是必要的鋪陳，至於那支穿越夜幕向它的歷史挺進的亡靈軍隊，添上一筆異想的幽冥色彩——「他們不能說話，說話將意味著人們能看見地圖上一個幻想的部分」——之後，整個清明的畫面登時豐富起來，宛如聊齋。江非花了很大的心思在畫面構成，故鄉地理承載著他內心的渴望，他嘗試創造一個完美的世界來抒懷：「父親，其實今天／我想出去走走，沿著運河——一條人工開鑿的河流／但是這裡沒有運河，也沒有河水的斷流／我想在河的上游

---

<sup>①</sup> 江非：《傍晚的三種事物》，頁 108。

能遇到你，一個故鄉的老人」<sup>①</sup>，臆想中的河水起了溯源的作用，父親不僅在人間的彼岸，還在記憶的上游，江非的詩即是這條憑空而降的運河，貫通了他跟父親之間的陰陽隔閡。

2012 年是江非詩歌寫作的大潮之年，一共完成了七十八首詩，這裡頭有相當大的一部分是憶舊的農村寫作，真實的地理元素承擔了文本世界的可信度，讓人總覺得那一片寫在地表的詩篇全是江非的故鄉舊事。他不斷嘗試在前現代性、現代性、形而上、形而下、親人、故土之間，找出一條讓農村精神和詩歌技藝得以「核融合」的道路。這一年，他終於寫出生涯的高峰之作〈馬槽之火〉(2012)。

有時候我會想起那些過去的馬，牠們站著，眼睛眺望著遠方  
蹄子在地上濺起看不見的波浪  
我提著一盞小小的馬燈，夜裡從牠們的身邊路過  
看見一種生靈把頭伸進寬大的馬槽，獨自咀嚼著生活的乾草  
我看見牠們站在馬槽的邊上  
頸子垂向下方，頭緩緩地臨近一個長方形的器物  
鼻孔突然打出響亮的鼻息  
我想起那時我正提著馬燈到田野上去  
那裡還有未停止的勞動，父母和鄰居們  
在用乾草和樹葉燃起另一堆旺盛的馬槽之火  
它在田野上，比那個真實的馬槽更加幽秘，更加誘人  
彷彿在燒製著一個嶄新的馬槽  
散發出了濃濃的馬糞與草料的味道<sup>②</sup>

先來說馬。在江非之前，詩人當中寫馬最有名的是周濤(1946-)，他描寫新

---

<sup>①</sup> 江非：《傍晚的三種事物》，頁 109。

<sup>②</sup> 江非：《傍晚的三種事物》，頁 99。



疆大草原遊牧生活的〈策馬行在雨中的草原〉(1983)是箇中極品；以馬寫意的名篇主要出現在第三代詩人之手，于堅(1954-)〈在馬群之間〉(1989)、陳東東(1961-)〈雨中的馬〉(1985)和周倫佑(1952-)〈畫家的高蹈之鶴與矮種馬〉(1990)，走的全是形而上的思辨之道，人間之馬成了行空的符號；新疆詩人北野(1963-)的〈馬嚼夜草的聲音〉(1995)，雖然只提及這麼一句「馬嚼夜草的聲音」，那可是他對西部田園生活的最大渴望，「嚼夜草」這回事，特別能夠引爆讀者的想像空間。馬是極大部分都市讀者經常從各種數位影像中看到的動物，其實大家對馬的各種習性和生活條條是陌生的，「嚼夜草」聽起來有點虛幻，又帶有遊牧天涯的浪漫。一旦弄清楚俗語中「馬無夜草不肥」的知識來源，才恍然大悟，原來馬的胃小，必須多餐進食才能從低熱量的草料裡獲取足夠的活動能量。不吃夜草的馬不長膘，而且會瘦弱乏力。江非當然不會借詩來宣導養馬知識，他企圖透過以前山東農村常見的農耕馬匹<sup>①</sup>，來營造一種建立在農村經驗上的詩意氛圍，從回憶啟動筆下的世界。細讀之後，發現這首詩在畫面構成上有點複雜。以往江非都在寫讀者熟悉的農村人物和景物，偶爾在事物的細微處展開異想，產生陌異化的美感。這回他挑了現代大眾讀者生活經驗裡既熟悉又陌生的馬，從中再聚焦於田園詩寫作中很容易被忽視的馬槽，最後提出宛如幻境般疊合了多重現實的馬槽之火，這是一連串的回憶重製後的表達。此詩的詮釋關鍵在定居海南之後，平墩湖已經成為江非不可挽回的「懷舊時空」，再加上近幾年的山東農

---

<sup>①</sup> 山東省的農用牲畜主要有馬、騾、驢、牛等四大類，但本地土生馬種體格小，挽力也差，不能勝任農耕和運輸。1952年引入外來種改良，歷經三十年，至1983年11月，「渤海馬」通過品種鑒定的指標，比原生本土馬正常挽力提高了40%以上，成為山東農村常見的農業牲畜物，後來才逐步被農耕機械取代。山東養馬業之盛，亦可從雜誌的發展看出來：1975年「山東省馬匹育種協作組」創刊了《養馬及馬匹育種通訊》，1977年更名為《山東養馬》，1980年改為《養馬雜誌》，由「全國馬匹選育協作組」編印出版，1995年再改為《養馬及馬術運動》。這個刊物的轉型，也意味著一個馬耕年代的結束。

村城鎮化趨勢，老家那些馬都成為「那些過去的馬」。遠離山東農村之後，江非農村寫作的現實感明顯消褪，向「湖畔派浪漫主義田園詩」<sup>①</sup>不斷靠攏，回憶是必然的手段。

阿萊德·阿斯曼 (Aleida Assmann, 1947-) 在分析華滋華斯的詩作〈回憶〉時，談到三個層面的記憶方式：記憶 (memoria)、回憶 (recollection)、冥憶 (anamnesis)。記憶是透過文字加以固定和的貯存；冥憶太抽象，不談；較值得關注的是回憶。他指出：

回憶的力量取代了記憶所具備的記錄和儲藏的技巧，它以很大的自由度對現存的記憶材料進行加工。在華滋華斯那裡，它的任務是最廣義的美化和治療：變得蒼白的被重新染色，已經失去的被重新建立，痛苦的得到緩解。<sup>②</sup>

華滋華斯的田園詩正是以抒情之筆美化了現實，療癒蒼白的人生。他認為抒情的目的，「是在選擇日常生活裡的事件和情節，自始至終竭力採用人們真正使用的語言來加以敘述或描寫，同時在這些事件和情節上加上一種想像的光彩，使日常的東西在不平常的狀態下呈現在心靈面前」<sup>③</sup>，江非在田園異想詩裡的回憶，同樣仰賴想像力來修復和美化往昔的農村事物，撫平內心的缺憾；只不過，華滋華斯的田園詩讚美的是當下（存在）的田園世界，江非卻是在追溯過往（不存在）的田園舊事，它早已被城鎮化的文化巨獸吞噬掉，只能成為詩人的輓歌。

---

<sup>①</sup> 華滋華斯 (William Wordsworth, 1770-1850)、柯勒律治 (Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834)、騷塞 (Robert Southey, 1774-1843) 三人合稱湖畔派詩人，是早期浪漫主義的開創者。

<sup>②</sup> 阿萊德·阿斯曼著，潘璐譯：《回憶空間：文化記憶的形式和變遷》（北京：北京大學，2016），頁 99。

<sup>③</sup> 華滋華斯：〈《抒情歌謠集》序言頁〉，收入楊義、高建平編：《西方經典文論導讀〔下卷〕》（合肥：安徽教育，2009），頁 289。

江非在此推出一段取消了時間刻度的記憶，理直氣壯地忽視所有跟現實相關的山東農村城鎮化、農畜業結構變遷，甚至連養馬的緣由和甘苦，一律不談。他只在乎如何完美的去追憶逝水年華，開篇第一句便是悠悠然的：「有時候我會想起那些過去的馬」，多久以前不重要，主要讓事物變得遙遠，充滿不確定性的美感。也許覺得「馬」太普通，江非換上「生靈」一詞，描繪他「看見一種生靈把頭伸進寬大的馬槽，獨自咀嚼著生活的乾草」，畫面因此變得專注、毫無雜念——馬褪去人類的命名，生靈和生活的乾草雙雙成為馬槽的承造物，馬槽裡剩下生靈為生活而咀嚼的聲音；接著輪到馬槽褪去人類的命名，成了畫面裡的「長方形的器物」，待牠把頭伸過去，「鼻孔突然打出響亮的鼻息」。這充滿細節又高度淨化的畫面，只有真養過馬的人才寫得出來。江非的敘事節奏掌握得極好，人的行動完全沒有干擾到畫面裡的事物，人的存在功能只像那盞馬燈，穿越其間，呈現（照亮）一切。然後，他又說「我想起那時我正提著馬燈到田野上去」，從這句子開始，導入了如詩如畫的虛幻感，他特別提醒讀者：在田野中燃起的這一堆旺盛的馬槽之火，比那個真實的馬槽更加幽秘，儘管燒出真實的馬糞和草料氣味。他繼續往前走過去：

那時我沿著一條長長的河沿和田埂走著，以一朶小小的火苗  
去接近那堆更大的火，以一匹小馬的步子  
走向那火焰裡跳躍、舞動和灼熱的馬群  
我看見了那馬槽之火在田野上徹夜燃燒，直至潮濕，仿如田野的眼睛  
我目睹了那些古老的火焰早已熄滅，而燃燒還在，言語結束，而真理  
還在<sup>①</sup>

一盞真實的小火走向虛幻的大火，火焰裡竟然有馬群躍動，鏡頭由小而大，由實而虛，整片田野的生命力重新被感知，確實很迷人。最後，江非再從火

<sup>①</sup> 江非：《傍晚的三種事物》，頁 99-100。

邊遠退而去，那團火便成了黑夜中田野炯炯的眼睛。

現實中的馬槽，只跟馬嚼夜草相關，馬燈是農人夜巡的象徵物，沒有專屬於馬槽的火焰。「馬槽之火」是詩意的創造物，加深了事件的陌異感和幽秘感，是江非對「現存的記憶材料進行（的）加工」，亦如華滋華斯所言的——「加上一種想像的光彩，使日常的東西在不平常的狀態下呈現在心靈面前」。江非以回憶為名（極可能混合了虛構性成分），把過去的馬，從田野火焰中召喚回來，被都市文明馴化的內心再次騷動，恢復了久違的野性，「言語結束，而真理還在」。虛實互滲的回憶策略，不但擺脫農村寫作最常見的寫實感（其實更多是乏味的現實素描），也讓江非的詩歌技藝更上層樓。回憶中重建的〈馬槽之火〉，是山東平墩湖農村經驗與海南澄邁縣現實時空的一次精彩對抗，讚美了人與田園的關係，屬於浪漫主義田園詩，當然它更是屬於江非自己的田園輓歌，在所有 70 後詩人的農村寫作當中，成為最出色的一處地景。

### 結語：原地打轉的鄉愁

幾年後，江非將六十首跟平墩湖相關的短詩重新修訂、組合成一首組詩〈筌篴引〉（2017），並收入《夜晚的河流——江非詩選 1998-2017》（2019）。〈筌篴引〉原是古朝鮮歌謠之名，如果江非不是為了借「公無渡河」的寓意來暗示自己不該離鄉，「渡海」南遷到千里之外的海南島，那麼取這個組詩篇名便失去意義。〈筌篴引〉組詩是這部個人詩選壓卷之作，平墩湖在詩裡出現了二十次，江非很努力的打造空間感，更把祖父以降的三代人都包括進去了，親情中見農務，農務中見田園，田園中見蟲魚鳥獸，儼然就是一方天地。從心理層面來看，即是一組龐大的田園輓歌——亡故的親人、城鎮化的居住空間、轉型的農耕土地、一去不復返的農村生活狀態，這一切都成了江

非緬懷的往事。

這一切，即如巴赫金所言的「附著性」和「粘合性」，江非在此更是主動將「田園詩的生活和事件離不開祖輩住過和兒孫即將入住的具體空間」，形成它在「侷限性」空間裡無限綿長的事蹟，三代人的生命歷程「附著」於此，是很典型的「農事勞動田園詩」。可是巴赫金也說過：「一個事件，可以告知，可以介紹；這時也可以確切地指出事件發生的地點和時間。但是事件卻不會變成形象。而時空體則可以提供重要的基礎來展現和描繪事件」<sup>①</sup>。江非把握住平墩湖這個時空體，不論對他的記憶重構或田園詩小世界的創造都是很有利的，可惜六十首田園輓歌的水準參差不齊，有點硬湊，也缺乏脈絡，更別談什麼時間軸。可以說，江非寫壞了。不過，由此可以看出他對故鄉的執念很深，一如第五十六首中的首段所述：「在我彌留之際我會想起姥姥／挎著一個籃子跨過一條水溝／籃子裡裝的是土豆」<sup>②</sup>，江非自認他對故鄉和故人之愛，至死不渝（雖然他離自然老死的歲月還很遙遠）。

江非在平墩湖時期寫的農務詩和田園異想詩，以及海南島時期寫的田園輓歌，都建立在平墩湖的地理氛圍上面，後來江非發現了一處缺口：生命履歷不完整。

2018年8月，他以〈我的夢〉為名發表了一輯詩作（共十二首），其中一首〈把快樂的日子給自己〉（2018）寫了他身為農村子弟最可能的生命形態：「如果不是後來的差錯／我應該是個吹唢呐的人／或者是個木匠／我在結婚的人的筵席上吹著我的唢呐／在死去的人的葬禮上／吹著唢呐／我可以給一個孩子打一個小板凳／給一對新婚的夫婦打一件原木的傢俱／打理好田地，照顧好我所愛的人／可是在我十一歲那年／我在牛欄裡檢到了一本／卡爾·馬克思的書／在溢滿牛糞氣息的春日中我讀了／並從此開始思

<sup>①</sup> 錢中文編：《巴赫金全集〔第三卷〕》，頁452。

<sup>②</sup> 江非：《夜晚的河流——江非詩選1998-2017》（太原：北岳文藝，2019），頁218。

考人生為何物」<sup>①</sup>，這段散文化的敘述交待了江非因文學而轉捩的生命，或許也是很多農村孩子的樣本。中國農村社會的家族倫理結構在很大程度上決定了所有子嗣的命運，現代化衝擊瓦解了一部分，新知識或新文化也有相當的影響力。另一首〈人生之核〉(2018)，江非用長句交待了空前詳實的個人履歷，只差點沒端出整部家族史：

我是山東省臨沂市河東區相公鎮平墩湖村厲氏家族的長孫，以及  
臨沂市臨沭縣青雲鎮盧官莊村王氏家族的外孫  
我的祖父是一位民國末年的鄉村地主以及  
全省最早的抗日勇士  
外祖父是國共戰爭中從淮海戰役到渡江戰役的光榮民夫  
我從我的父親那裡繼承了苦難，因為歷史  
我從我母親那裡繼承了姓氏，因為同樣的歷史  
我擁有了我現在的一切，因為那過去的歷史<sup>②</sup>

透過這段流水帳式的陳述，江非的來歷便一清二楚了，但意義何在？既然可以在 2012 年發表七十八首詩，在 2018 年發表一百二十一首詩，為何不能投入更大的篇幅、更從容的節奏，更有血肉感的敘事去形塑他的平墩湖厲氏家族、盧官莊村王氏家族？不該這般草草交待過去。尤其祖父和外祖父，他們的生平遠比父親更值得大書特書，江非更不該把家族史壓縮在幾行之內，到頭來人物都失去了精神。這幾行文字除了提供作者資料，還真找不到其餘的殘值。此詩到了中段，江非嘗試導入較有畫面感和意義的內容，他提及一次比「牛欄裡的卡爾·馬克思」，還要早一些的文學啟蒙，那是梁山好漢的故事，打開了他對世界的想像，「有那麼多的水，在眼前的湖泊裡彙聚／那麼多的斑鳩在田塘邊鳴叫／那些漆黑的荒野裡，那麼多波浪一樣湧來的馬

---

<sup>①</sup> 江非：〈把快樂的日子給自己〉，《山花》2018 年 08 期，124-125 頁。

<sup>②</sup> 江非：〈把快樂的日子給自己〉，頁 125。

群」<sup>①</sup>，可惜作用不大，這些馬群沒有產生震撼力，遠不如〈馬槽之火〉裡靜靜嚼夜草的生靈。

自〈馬槽之火〉以降，江非花了六年還沒找到新的主題和方向，他的農村寫作持續陷入困境，只能在原地打轉。

原地打轉的還有徐俊國，2008 年 8 月他遷居上海，隔年發表了〈鵝塘村詩稿（組詩）〉，其中一首〈記住〉（2009）是這麼寫的：「我不甘心這樣就走／我想守著這個不為人知的小村莊／一天天變老／我祈求自己早日駝背／當我哀悼水窪裡的小昆蟲／不必深深彎腰」<sup>②</sup>，離鄉一年不該有如此深刻的鄉愁，太刻意，不過也算是心裡話。後來又發表〈重返鵝塘村（六章）〉（2010），與其說是再度夢迴故鄉，不如說是離不開自己發跡的詩歌資產。

70 後詩人的農村寫作陣容不小，2010 年《詩刊》和《星星》評選出「首屆中國十大農民詩人」，蘇北泗陽詩人許仲（1971-）、重慶開州詩人泥文（1974-）、山東膠州詩人陳亮（1975-）、四川儀隴詩人唐以洪（1970-）等四人上榜，他們的農村寫作更具土味，可惜議題沒有創新，也缺少藝術魅力，沒能再造 70 後詩歌的高峰。

不管怎麼說，70 後詩人在農村寫作的整體表現優於下半身寫作，這算是相當成功的回防，凌厲的肉體攻勢雖然耀眼，但它不及穩紮穩打的堅守土地來得持久，耐讀。這種富有鄉土味道的農村寫作，即使放眼整個亞太華人地區，也只有 70 後詩人把握得最好。

---

<sup>①</sup> 江非：〈把快樂的日子給自己〉，頁 125。

<sup>②</sup> 徐俊國：〈記住〉，《鴨綠江》2009 年 01 期，頁 84。

## 第七章、有故事的地方

(1950-2019)

### 第一節、理論與界定

#### 前 言、都市敘事

現代都市是一個複合性結構的空間，是一個地理叢結（*geographic plexus*），也可以把它視為一座巨大的建築，從純粹都市發展規劃、建築學的角度來討論它；或者置入地理學的視野，從自然地貌之變化與城鎮平面圖的歷時性繪測，來追溯它的形成；又或者進入都市生態學領域，透過生物社群、生態足跡、能量流動、自然資本來解讀它的運作；當然也可以借由社會學與統計學的各种表列，來解讀量化後的都市發展軌跡。不管是大都市或小城鎮，都是一個有人居住的地方，上述的學科可以在硬體上勾勒，但在軟體上是不足以呈現一座都市的身世，這裡頭少了故事。少了故事，都市只是一座空洞的龐然建築。

邁克·克朗（Mike Crang, 1969-）在《文化地理學》（*Cultural Geography*, 1998）一書中特別強調了文學地景的重要性，為了避免陷入枯燥乏味的圖表化與數據化的研究困境，人文地理學嘗試取得人類的地方經驗作為地理學的核心議題，探索小說裡的地方感，以及地方的文字描繪（*word-painting*）。



人文地理學者相信這種召喚性的敘述，足以讓檢視出隱含其中的「場所精神」(genius loci)。邁克·克朗在書中引述了一段 H. C. Darby 對湯瑪士·哈代(Thomas Hardy, 1840-1928)小說的評論：「小說在本質上是具有地理學特質的。小說世界由地點與場景、場所與邊界、視角與視野組成。……任何小說都可能出現一個帶有不同形式的、有時是相互競爭的地理知識的場域，從以感官來認為地方，到以學術上的觀念來理解區域與國族」，在邁克·克朗看來，很多時候文學不僅僅是描繪或解讀，而是協助創造了這些地方。<sup>①</sup>

小說的敘事功能確實能夠為都市或任何地方講述它的故事，即使是作者虛構的地方故事，也脫離不了個人現實／在地生活的經驗累積，講起來同樣有逼真的魅力。某些特別具有地景意義的建築，經由小說的寫實與虛構敘事，取得即將被講述或傳頌的身世，甚至成為掌故。<sup>②</sup>

在不同作家筆下所呈現的「相互競爭的地理知識」是必然的，一方面它志在達成作家對地方的詮釋權，另一方面也暴露了「局外人」的現象。而且，這裡沒有文類的差異或差別待遇，不管是詩歌、小說，或散文，都得為它在這場(人文)地理知識的競爭，近身搏鬥。所有的都市居民都被自己的身分(主要包括性別年齡、職業類別、消費能力等三大指標)框限在一個生活時空之內，即有與潛在的生活動線都是有限的，除非發生意外，否則每一個居民始終只了解都市的一個局部，合理且合法的被排斥在其他時空之外，如諾南·帕迪森(Ronan Paddison, 1949-2019)所言：「在一定程度上每個城

---

<sup>①</sup> 邁克·克朗著，王志弘等譯：《文化地理學》(台北：巨流，2003)，頁 58。邁克·克朗轉引的這一段有關哈代的評論，正確出處應該是：H. C. Darby, "The Regional Geography of Thomas Hardy's Wessex", *Geographical Review*, 38(1948): 426-443.

<sup>②</sup> 詩歌的敘事功能不及小說和散文，但也有成功的例子，最著名的莫過於〈再別康橋〉讓中文世界的讀者銘記住劍橋大學的迷人景致，後來校方在劍橋河畔立了一塊石碑以記述此事。

市居民都是這個城市的一個局外人」<sup>①</sup>，各自所體驗的都市面貌因此出現了差異，但居民並沒有放棄本身無法涉足的區域，反而「通過在思想上重建他／她沒有機會涉足的地方來適應作為一個局外人的身分，還創造出那些無法達到的世界的替代品。……城市是通過其居民的回憶和創造的故事被解讀的」<sup>②</sup>。讀者是局外人，作家也是局外人，由不同局外人所創作的差異性文本，因此獲得書寫與流傳的價值，這座文本都市自然產生很複雜的閱讀心理，它可能成為獵奇與探索的地圖，也可能成為對照與驗證的文件。當那一群深陷於大都市文化結構中的大詩人和大文豪，在其創作中有意識強化他自己的都市體驗以及作為局外人的想像，非常立體的形塑了巴黎、倫敦、芝加哥、紐約等世界級大都市，透過他們對文本都市的形塑，賦予特殊的意涵和精神內容，現實都市的形下軀殼方得以「入魂」。<sup>③</sup>

---

<sup>①</sup> 諾南·帕迪森編，郭愛軍等譯：《城市研究手冊·第四章、公正的地圖：解讀和描寫城市》（上海：格致／上海人民，2009），頁 69。

<sup>②</sup> 諾南·帕迪森編，郭愛軍等譯：《城市研究手冊》，頁 69。

<sup>③</sup> 「入魂」有別於日文實用的意思，在此另有獨特的含義——形同將一個強大且有獨特性的靈魂，「附入」目標物的軀體，使之獲得更為鮮明、強烈的生命形象。簡單的說，就是「附入／注入靈魂」。我這個構想，有一半的靈感是從道教的「附身」與苯教的「降神」兩大通靈之術轉化而來，附身和降神的過程，原軀體的魂魄或被暫時抽離或被壓制在乩身某處，再藉由咒術引入強大的神靈，幫信徒驅邪、治病、指點迷津，或預言事物〔相關的研究可參閱謝世雄：〈密法、道術與童子：穢跡金剛法與靈官馬元帥秘法中的驅邪法式研究〉，《國文學報》第 51 期（2012/06）頁 1-36〕。另一半靈感，是從港漫《封神紀II》的「命器入魂」轉化而來，故事中的冥族武者可將自己的靈魂燃燒，「注入」專屬的命器（神兵），徹底改變它的物理形態和殺傷力，以取得更高層次的戰鬥能量〔詳閱鄭健和主編、鄧志輝繪畫：《封神紀II》（香港：壹本創作，2011-2013）〕。不過，這兩種狀況（附入／注入）都是短暫的，在都市文學創作裡的「入魂」具有較大的恆久性，不但可以在好幾個世代的讀者腦海裡留下印象，甚至成為霸道的刻板印象，而且它是循環的，文學大家所注之「魂」，來自極大部分都市人難以洞悉的生活現象和生存法則，他們將之萃取出來，重新命名它，成為讀者對現實都市的理解。簡而言之，本文所謂的「入魂」是一種具有壟斷性效果的命名行為。

## (一)、入魂

「入魂」，是「場所精神」的逆向思考，不是汲取一個地方的場所精神，而是賦予，賦於地方一個兼具契合度和創造性的精神形象。它有相當大的主觀成分，唯有真正的文學大家或強者詩人才能創造出虛實莫辨的，個人色彩強烈的「精神元素」，將之注入地方的敘事，在「相互競爭的地理知識」之間產生覆蓋性的效果，最終成為烙印在廣大讀者和在地居民心目中的地方精神，那是一種獨家的，具有壟斷性效果的命名儀式。

波德萊爾（Charles Pierre Baudelaire, 1821-1867）透過漫遊視野，誕生了拱廊計畫中崛起的巴黎；卡爾·桑德堡（Carl Sandburg, 1878-1967）在詩裡抓住了廿世紀初的芝加哥作為一座世界性大都會，亦正亦邪的強大生命力；老舍（1899-1966）將京味注入筆下的老北平，使之更富有天子腳下的貴族韻味；張愛玲（1920-1995）那種美麗而蒼涼的敘事色調，保住了摩登上海的布爾喬亞氣息。

入魂，是一支非常個人化的文學添加物和轉化劑，是一項來自詩人和作家超凡洞悉力和創造力的都市造型工程，他們說出屬於這裡的故事，勾勒出土生土長的人物，讀者們以為眼前的一切即是地方精神的本來面目，以為巴黎、芝加哥、北京、上海就是名家筆下的樣子，忠忠實實的透過書中「以假亂真」的文本都市，去認識去學習去掌握眼前的——被成功入魂的——現實都市。

從邏輯上來理解，那是都市以它特定的地理條件和人為事實孕育了自己的重量級作家群，他們從現實生活中發掘乃至創造出具有強烈圖象性效果的都市敘事，回過頭來注釋、修正、形塑自己生活的都市，兩相滲透，互為表裡，正是理查德·利罕（Richard Lehan, 1930-2024）在《文學中的城市：知識與文化的歷史》（*The City in Literature*, 1998）裡說的：「城市是都市生

活加之於文學形式，和文學形式加之於都市生活的持續不斷的雙重結構」<sup>①</sup>。他在全書開卷第一段便指出：「在過去三百年，城市決定著我們的文化，成為我們個人和國家命運不可分割的部分。作為啟蒙運動的產物，都市主義（urbanism）佔據西方文化的核心位置，是政治秩序和社會騷亂的根源所在。同樣，城市也構成知識興奮和挑戰的源泉」<sup>②</sup>。這番見解同樣適用於亞洲各大都市，不管是政治動亂、新興文化的流行、前衛觀念的崛起，不管好的壞的，首善之區總是首當其衝，而且最能夠累積出可供研究的厚度。其中「城市也構成知識興奮和挑戰的源泉」的說法，特別強調都市文學研究的重要性。知識匯集和流動是大都市的重要資本，知識興奮可視為作家對日新月異的都市文化所產生的豪奪慾望；知識的挑戰則是作家對都市既定事實的省視和批判，由都市訊息網絡中取得的革命性知識，往往構成革命性的行動。在這裡，可以讀到作家對都市文化的洞悉力，對社會脈動的掌握力，以及對一個巨大文本都市的入魂能力。

唯有透過成功的入魂，作家才能將其所在的「都市空間」轉生成一個「有故事的地方」。

「有故事」，並不表示文章裡必須有一個完整的故事，而是有可以被提出來討論、流傳的，甚至是膾炙人口的内容。

敘事性最高的小說明顯佔了很大的便宜，它營造的人物形象相對立體，還可以透過主配角及情境敘述，帶入大量的都市文化內容（從消費形式和心態、政策與產業的變更、各階層市民的起居作息，到個別角色的生命際遇），因而形成巨大的索引能力，可供社會學研究在此檢視當代的都市文化境況。當然，其中必有虛構之處，那可是小說家對文本都市的創造性成果，彰顯其

---

<sup>①</sup> 理查德·利罕著，吳子楓譯：《文學中的城市·第一章、城市與文本》，（上海：上海人民，2009），頁3。

<sup>②</sup> 理查德·利罕著，吳子楓譯：《文學中的城市》，頁3。

主觀意識的最佳配件。散文的故事性功能也不遑多讓，唯獨詩歌，是相對吃虧的，只有極少數的強者詩人（如前文所述的波德萊爾、桑德堡）足以跟同等級的小說家抗衡。但這不表示詩人就可以獲得特權，讀者是殘酷的，誰的文章能夠入魂，誰就能夠將這座都市註冊到名下。

在中國現當代小說和散文的創作成果中，存在著許多出色的都市創作，小眾化的詩歌比較不明顯，相關的學術論述非常少，甚至有部分詩評家不認為有城市詩／都市詩的存在，這個偏見來自論者的慣性思維，他們一向習慣被動的聚焦在具有爭議性的詩歌議題或現象上面，很少主動開發新的研究方向，中國當代詩歌裡的城市／都市寫作，因此隱沒在五花八門的主題中，直到近幾年才逐漸抬頭。以中國城市的發展速度來看，評論界對城市詩／都市詩的敏感度是嚴重滯後的。在進入「城市詩／都市詩」的研究領域之前，得先處理其定義。

## （二）、都市與城市

「都市（化）」<sup>①</sup>和「城市（化）」在中文學術論述或中文翻譯裡，一向是混用的，最突兀的例子是柴彥威等校譯的《人文地理學詞典》（2004），將原典詞條中的「urban: relating to cities and towns. If urbanization is regarded as a demographic process only, then urban places are those which exceed a population size and/or density threshold.」<sup>②</sup>，譯成「城市：包括城鎮和城市。如果城市化被視為一種人口學現象，那麼城市區域就是指人口規模和／或

---

<sup>①</sup> Urbanization 一詞是由加泰隆尼亞籍（catalán）工程師 Ildefonso Cerdá Suñer 在 1860-1861 年間發明的，相關論述詳見 Arturo Soria y Puig ed., *Cerdá: The Five Bases of The General Theory of Urbanization*. Madrid Barcelona: Electa, 1999.

<sup>②</sup> R.J. Johnston ed., *The Dictionary of Human Geography (2<sup>nd</sup> ed)*. Oxford : Basil Blackwell, 1986. p.506.

人口密度超過（通常在人口普查中城市區域定義）門檻的地區」<sup>①</sup>，於是在中文版詞典裡的 **urban** 和 **city** 被很不合理的統一為「城市」。

要是它們沒有差異，為何要用兩個不同的名詞呢？

如果再加上 **metropolitan area**，這一組常用詞彙同時出現在一篇中文論文裡，會出現什麼樣的混亂局面？城市的定義有這麼重要嗎？

城市 (**city**<sup>②</sup>)，表面上看來是一個比較容易界定的名詞，當一個地區的人口數量、經濟產值、社會機能，在不同國家的法規裡達到一個相對的高度時（超過「鎮」的規模），就可界定為城市。以第一項人口數量（或稱為生態要素）來看，「在美國，一個具有 2,500 人口以上的區域便可被稱為城市；在丹麥，人口達到 250 人便可構成城市；但在印度，人口必須達到 5,000 人以上才能算是城市。日本算得上是以人口密度為標準定義城市的典型國家，在日本，『高密度居住區域』便是一個城市。在那裡，如果一塊四面接壤的土地上有 5,000 人以上的居民，那麼這塊居區域便是一個城市」<sup>③</sup>，很多國家用來界定城市的人口門檻，遠比很多人的想像來得低。在中國，根據《中國統計年鑑》的報告顯示，內地的城鎮人口在 2010 年正式跨越 50% 的門檻，2020 年達到 63.897%，「全部地級及以上城市」共二百九十三座<sup>④</sup>，當中包括深圳在內的極大部現代城市崛起於 1980 年代以後，上海都市研究學者包亞明 (1965-) 特別指出：1980-1990 年代普遍出現在第三世界都市發展中的

① 約翰斯頓編，柴彥威等譯：《人文地理學詞典》，（北京：商務印書館，2004），頁 756。

② 最新版的《人文地理學詞典》中如此界定城市：「Today, a more generic usage of the term refers to an urban demographic, economic and above all political and jurisdictional unit, usually bigger than a town.」〔詳見 Derek Gregory, Ron Johnston, Geraldine Pratt, Michael J. Watts, Sarah Whatmore eds. *The Dictionary of Human Geography* (5<sup>th</sup> ed). Chichester : Wiley-Blackwell, 2009. p.85.〕。這個版本刪去了 **urban** 詞條。

③ 諾南·帕迪森編，郭愛軍等譯：《城市研究手冊·第二章·城市的定義》，頁 32。

④ 國家統計局：《中國統計年鑑 2021》< <http://www.stats.gov.cn/tjsj/ndsj/2021/indexch.htm> >，檢索：2022/04/13。

大賣場、購物中心、汽車交通網絡等特徵性場所，在都市生活中佔據了顯著位置，宣告著一種「無地方性」城市的誕生，置身其中，「人的感覺在世界上的任何地方都是相似的」<sup>①</sup>。從眾多中國及第三世界城市的生活經驗，皆可輕易印證這番見解。試問，一種以中國內地二百九十三座地級市為寫作對象的城市詩，除了面目模糊的泛論之外，還能弄出什麼名堂來？即使進一步以經濟要素和社會特性來區分城鄉，寬鬆的城市界定已經貶抑了城市詩的寫作價值。要是把範疇縮小到都市詩，會不會有另一番光景呢？

Urban 一詞當譯作「都市」，是一個較大的概念，它包括城鎮和城市。更為精確的理解是一座城市透過「村鎮聯合」(synekism)的擴張機制<sup>②</sup>，聯同其周遭的衛星市、鄉鎮、郊區構成一個完整的都市生態系(urban ecosystem)，從實際規模來計算，它必定是一座大城市，才能區分得出「核心」(商業密集的都市中心和高級住宅區)和「外圍」(城鎮化的平民住宅區和生產區域)。各國依據其都市化進程和人口密度之差異，對 urban 的界定也有出入，但它絕對是一個大於單一城市的複合體，一旦擴張，便構成一個更巨大的 metropolitan area。倫敦是最典型的例子，其行政區劃分為倫敦城(City of London)和三十二個市區(boroughs, urban areas)，城外的十二個市區稱為內倫敦(Inner London)，其餘二十個稱為外倫敦(Outer London)，構成八百多萬人口的大倫敦市(Great London)，進一步擴張，則是一千三百

---

<sup>①</sup> 包亞明：〈空間、文化與都市研究〉，收入楊劍龍編：《都市文化》(上海：上海人民，2014)，頁 58。

<sup>②</sup> 愛德華·威廉·索亞認為「村鎮聯合」特別具有這樣的意思：經濟性和生態學意義上的互相依賴，以及人類在空間、在居家中的有目的的聚合性、集體性共居而有的創造性——有時是破壞性——協作。它可視為都市 DNA 的核心成分，一種城市空間及其都會區域性的產生、成長與發展的先在密碼。〔詳見愛德華·威廉·索亞：〈重描城市空間的地理性歷史——《後大都市》第一部分「導論」〉，收入包亞明編：《後大都市與文化研究》(上海：上海教育，2005)，頁 16, 20〕

多萬人口的倫敦都會區 (London metropolitan area)。人口數僅次於此的歐盟都會區，是巴黎都會區 (Paris metropolitan area)。這些世界級大都會或世界城市 (global city)，一直以來都是國際都市學研究的首選之地。

回顧近百年來的都市研究，都市形成及發展史是一個很重要的研究方向，從劉易士·孟福 (Lewis Mumford, 1895-1990)、斯皮羅·科斯托夫 (Spiro Kostof, 1936-1991)，到喬爾·科特金 (Joel Kotkin, 1952-) 分別用考古、文化和建築學視野刻劃了古今都市的源起與演化。另一個主流是空間文化研究，從亨利·列斐伏爾 (Henri Lefebvre, 1901-1991)、米歇爾·傅科 (Michel Foucault, 1926-1984)、段義孚 (Yi-Fu Tuan, 1930-2022) 以降，出現過許多重要學者，他們對空間與地貌的學理論述，主要建立在廣義的都市空間上面。第三個同樣重要的大方向，即是鎖定世界級大都市所進行的分析，譬如：柯比意 (Le Corbusier, 1887-1965) 以巴黎為中心來撰寫的《都市學》 (*Urbanisme*, 1925)；凱文·林區 (Kevin Lynch, 1918-1984) 以波士頓、澤西城、洛杉磯為研究對象的《城市意象》 (*The Image of the City*, 1960)；愛德華·威廉·索亞 (Edward William Soja, 1940-2015) 的《後現代地理學》 (*Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, 1989) 及其多部專著皆以洛杉磯為主；沙朗·佐京 (Sharon Zukin, 1946-) 在《城市文化》 (*The cultures of cities*, 1995) 和《赤城》 (*Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places*, 2011) 則以紐約為固定的分析對象。

都市學研究始終離不開最理想樣本——世界級大都市，它們擁有極為龐大的訊息容量，足以支持各種層面的研究。在中國，北京（共轄十二區、二縣，二百八十九鄉鎮）和上海（共轄十六區、一縣，一百一十鄉鎮）是累積最多文學、都市學與地理學研究成果的大都市，深圳和重慶等城市在學術文獻裡的國際能見度遠遠落在京、滬之後。在廣義的城市詩創作裡，京、滬二地的都市形象和學術探討的深度，同樣遙遙領先其餘城市。



「城市 city」、「都市 urban」、「大都會 metropolitan」在規模上的差異，正好用來重新定位「城市詩 city poetry」和「都市詩 urban poetry」。「城市詩」的寫作對象不明確、不分類型，也不分規模，屬於普遍定義的城市詩，可同時涵蓋城市和都市；「都市詩」專論規模較大的大都市或大都會（兩者規模與概念相近，故合為一類），是一種「以大都市／大都會為對象的詩」（往往有特定的指涉都市），描述中小型城市或市鎮的詩作，不能冠上都市詩之名。如此一來，「城市詩」和「都市詩」的寫作範圍和研究領域便得以區分。

### 結語、京滬構圖

本文不打算從浩瀚無邊的中國當代詩歌堆裡，打撈出一堆「雜牌城市詩」，由此拼湊出可供討論的數量（那是 1990 年代研究都市詩的舊方法）。在城市詩寫作的樣本中，可以發現很多詩人喜歡以泛論思維，進行普遍意義的城市文化思考，往往忽略了每一座城市在自然地理和民族歷史條件的差異下，形成不同的產業結構、居住文化、生活樣式和節奏；其實在首府城市、工業城市、商業城市、旅遊城市、港口城市、礦業城市、科技業城市之間的社會生活，都存在著明顯的差異，詩人卻自以為找到一個貫徹天下皆準的定律，以此為詩。

「城市詩」往往因為缺乏明確時空背景（完全不清楚詩中描述的是哪座都市或只是某座城鎮），而淪為孤立的文本，無從連結相關的政經人文資訊，對它的詮釋僅限於主觀且片面的審美活動。相反的，有明確時空背景的「都市詩」，得面臨一座現實都市對它的考驗，詮釋者可以援引大量的資訊來檢視詩人對特定都市的洞悉力，以及遊刃於想像和現實之間的詩歌技藝，和創造力。以詮釋意義來說，後者所建構的文本都市，遠勝於前者的泛論思

維。畢竟大都市經過長時間的經營和龐大資訊流量的累積，其文化性格的形塑相對突出，用人文地理學的話來說：擁有旗幟鮮明的場所精神。

場所精神是都市（詩）研究的基石，即是「入魂」的原料，也是成果。

為了審視當代中國詩人對文本都市的構圖能力，本文鎖定跟上海和北京——這兩座世界級的中國大都市——直接相關的「都市詩」<sup>①</sup>，結合各種政經資訊和社會發展史料，審視其「入魂」之技藝，看詩人如何將一座文本都市轉變成有故事的地方，讓都市獲得動人的身世。這項研究雖然定位在當代（1949-），為了呈現較完整的都市文學發展脈絡，本文將撥出一小部分篇幅去交代民國時期的創作成果，並適度引述其他文類對京、滬二地的入魂工程，作為參照。

## 第二節、上海的前世今生

### 前言、洋場風華

都市文學在廿世紀中國文壇最耀眼的成就，莫過於以張恨水、周瘦鵲為首的鴛鴦蝴蝶派，以及劉呐鷗、穆時英、施蛰存為代表的新感覺派，接下來是張愛玲的上海書寫，這一切都離不開當時中國唯一的國際化大都市——上海。那時的北京還沒有完全脫離「京城」的前現代城市型態，所以中國的現代都市文學必然從上海開始。

1930年代正是中國都市消費文化及經濟規模急速發展的黃金時期，特

---

<sup>①</sup> 深圳雖然在內地城市際競爭力方面，僅僅落後上海和北京，但它的城市詩寫作方向長期陷入社會寫實層面，「打工詩歌」等底層寫作成了主流，都市文化或形象的塑造反而遭到冷落，更適合歸入社會寫實詩歌的範疇，因此不納入本論文的討論。

別是三百八十萬人口的上海，不但擁有全國 40% 工業資本、47% 金融資本、50% 對外貿易總額，還有數不清的遊樂場、夜總會、酒吧、舞廳、戲院、賭場、菸館，以及十萬名不同等級的妓女<sup>①</sup>，以及無所不在的黑幫，強大的經濟力和消費力，加上眾多聲色場所，造就了一個紙醉金迷的「十里洋場」，一個被稱作「冒險家樂園」的租界上海，與紐約、倫敦、巴黎、東京並列為世界五大都市，同時也是遠東的金融中心，又被譽為東方的巴黎。上海的文化構成十分複雜，暫且略去省籍文化不說，「一個國際化的大都市，在其文化內部往往有兩種不同的城市人氣質，一種是布爾喬亞，一種是波希米亞文化。……在近代上海的都市文化之中，布爾喬亞和波希米亞的氣質同時存在，一方面它們存在於不同的都市空間與社會階層，另一方面又相互滲透，彼此影響，融合為上海都市特有的『小資』文化」<sup>②</sup>，這種在中國境內十分罕見的小資文化，幾乎統治了現實和文本中的上海，其中最突出的構圖是「夜上海」。

沉醉在周旋（1920-1957）歌聲裡的「夜上海」，有太多新鮮事物可以供養小說創作，上海小說家要在本文中建構出令大眾讀者著迷的「夜上海／摩登上海」圖象<sup>③</sup>，並不是什麼難事。受惠於小說的敘事功能，以上海為主題

---

<sup>①</sup> 朱華等著：《上海一百年》（上海：上海人民，1999），頁 215-218。相關的人口及經濟數據都是 1936 年的統計。

<sup>②</sup> 許紀霖、羅崗等著：《城市的記憶：上海文化的多元歷史傳統》（上海：上海書店，2011），頁 17。負責撰寫〈第二章、上海城市文化傳統中的「江南」〉的鳳媛，分別以「鴛鴦蝴蝶派的『上海經』」、「新感覺派的『老城廂』」、「海派女作家的『江南夢』」來詮釋深植其中的文化結構，她認為「江南」是上海租界在現代化、城市化經驗中的很珍貴的本土化／民族化因子，對上海文化有很深遠的影響（頁 63）。

<sup>③</sup> 薛毅在〈上海摩登的再解讀〉中提出另一種值得思考的觀點，他認為「摩登上海」其實是局部性的都市形象，突顯了殖民主義和消費文化的部分，「但窮人在哪裡呢？摩登上海地圖沒有標示窮人的區域。……如果要描繪一張完整的上海地圖，僅僅標上外灘、南京東路、霞飛路等等是不夠的，應該把蘇州河以北、西區、浦東等窮人的居住地和工

或背景的都市小說在上海圖象的建構上，大放光芒，不但成為文學史的焦點，更輕易覆蓋了同時期的都市詩寫作。

當時的左翼詩人<sup>①</sup>雖然產生了相當多以都市／城市為背景的詩歌創作，但他們腦海中運轉著二元對立的「都市原罪」思維，「往往急於把對下層勞動者的同情和對社會不公的義憤，直接地轉變為對現代都市生活本身的道德否定，甚至在道德義憤的控制下把現代都市文明所具有的複雜性和活力簡單化了。於是，在他們的詩歌中，充滿複雜和多元張力的現代都市，被壓縮為一幅扁平的宣傳畫」<sup>②</sup>，理念先行的都市詩寫作，不但會破壞詩的韻味，而且還侷限了它可能達到的文化深度，左翼詩人往往被自己的教條隔絕在都市文化的脈動之外。

另一批現代派詩人，受到歐美都市書寫的力量牽引，很自然的陷入現代都市與傳統城市的二元對立命題，潛意識裡常以北平（或南京等其他內地大城）為中心的傳統文化空間經驗，作為上海現代都市生活樣式和價值的對照系統，他們打從心裡就不願意融入惡質的現代都市文明。這麼一來不但影響了取材和敘事的態度，更形成個人內在的古典韻味（雅文化）與外在的時髦體驗（俗文化）的對抗，具體的都市圖象黯然隱沒在心理活動的背後，成為社會問題寫作的空間背景，並沒有在詩歌文本中建構出任何形態的「摩登都市」。這種偏重於都市文明的本質化思考或概括式的感性抒寫，使其都市詩沒有產生足夠的辨識性。到最後，在 1920-1930 年代的文學地平線上，只浮現小說文本裡的「摩登上海」，也是合情合理的。

---

廠所在地也包括進來。〕〔詳見高小康編：《城市文化評論〔第 1 卷〕》（上海：三聯，2006），頁 38-39〕。

<sup>①</sup> 1930 年 3 月，中國左翼作家聯盟在上海正式成立；同年 7 月，又成立了中國左翼文化總同盟。從這個角度看來，上海算是左翼作家的大本營。

<sup>②</sup> 張林傑：《都市環境中的 20 世紀 30 年代詩歌·第五章、左翼詩歌：都市的禮讚與都市的批判》（北京：中國社科，2007），頁 146。

### (一)、從「世界的上海」變成「中國的上海」

1949 年解放以後的短短幾年之內，上海面臨「消滅腐朽的資產階級生活方式」的政策衝擊，先是禁止了洋菸、洋酒、化妝品、汽車、照相及電訊器材等奢侈品的進口，接著勒令大飯店、百貨公司、舞廳、銀樓、西餐廳、西服店、古玩商店歇業或轉型，然後逐步封閉了八百家有登記註冊的妓院，同時大規模改變了人口結構，生活風格由原先的較高雅且富有審美情趣的小資氛圍，轉變成自我規範較強的職員化生活風格，工人階層更成為時代時尚，上海淪為「焦炭城」<sup>①</sup>，從「世界的上海」變成「中國的上海」，往日的榮光急速衰竭。<sup>②</sup>

從 1950 到 1970 年代的上海，消費文化的本質受到政治力量的嚴重壓制和摧毀，它和北京一起被定位為工業大城（而非消費都市），登時從國際五大都市的高峰往下墜落，成為以工業生產為導向的「社會主義城市」，專心為黨國的宏大前景使勁運轉，以「先生產，後生活」的基本發展原則，「抹去舊上海『冒險家樂園』的形象，通過對大批資本家的改造，迅速轉型成為社會主義國家的重要工業陣地，使之從金融和消費中心轉型成為紅色中國的生產車間」<sup>③</sup>，無可抵禦的國家政策將都市文學概念與寫作動機一併連根拔起，「摩登上海」自此在生產機械裡黯然失色三十年，北京則朝向一萬四

---

<sup>①</sup> 焦炭城 (coke town) 是狄更斯 (Charles John Huffam Dickens, 1812-1870) 在其小說《艱難時期》(Hard Times, 1854) 創造的十九世紀工業城形象。相關論述詳見劉易士·孟福著，宋俊嶺等譯：《歷史中的城市·第十五章、十九世紀工業技術的天堂：焦炭城》(台北：建築與文化，1994)，頁 374-401。

<sup>②</sup> 本段所描述的有關解放後上海生活風格之改變，主要參照許紀霖、羅崗等著：《城市的記憶：上海文化的多元歷史傳統》，頁 207-225。

<sup>③</sup> 羅崗：〈十七年文藝中的上海「工人新村」〉，《藝術評論》2010 年第 6 期 (2010/12)，頁 25。

千支重工業煙囪的目標大步邁進。

詩歌離不開官方制定的政治方針，十七年時期的詩歌幾乎棄守了為數不多的現代都市，投入「工業化題材」與「勞動烏托邦」的寫作<sup>①</sup>，公劉（1927-2003）的〈上海夜歌（2）〉（1956）正好記錄了上海都市詩的自我摧毀：「輪船，火車，工廠，全都在對我叫喊：／拋開你的牧歌吧，詩人！／在這裡，你應該學會蘸著煤煙寫詩，／用汽笛和你的都市談心……」<sup>②</sup>

進入文革之後，在詩歌要讀到上海都市文化的殘影，實在難上加難，陳建華（1947-）恐怕是極少數的例外。

從《陳建華詩選》（2006）可讀到陳建華寫於 1965-1969 年間的少作<sup>③</sup>，呈現了跟當時流行的紅色詩歌截然不同的風景，不過詩集中大多是強說愁的年少抒情和純屬練習的象徵主義詩作，比較能夠考證出上海基因的是〈鐘聲〉（1967）：

這臨江的公園裡我常常看見  
幾個老人微闔著眼坐在樹蔭間，  
神情淒然傾聽海關樓頂的大鐘  
一陣陣沉重而紆緩的敲響。

角落裡萬千隻鐘一起敲響，  
城牆又增添幾多皺紋；  
促狹的戀人抬起迷惘的眼，

---

<sup>①</sup> 有關十七年時期的城市文學發展情況，特別是社會主義城市、工業化題材、勞動烏托邦等議題的討論，可參閱徐剛：《想像城市的方法——大陸「十七年文學」的城市表述》（台北：秀威，2013）。

<sup>②</sup> 段從學編：《中國新詩百年大典〔第 10 卷〕》（武漢：長江文藝，2013），頁 215。

<sup>③</sup> 根據作者的說法，那是保有原始手稿、未經修訂的原貌，貝嶺和孟浪都曾親睹這些手稿。〔詳見陳建華：〈《紅墳草》迷思〉，《陳建華詩選》（廣州：花城，2006），頁 67〕

啊，黃昏如此無情地來臨！<sup>①</sup>

陳建華淨化了現實生活裡的上海，迴避了工廠的污染，迴避了單調的生活，鎖定海關大樓這一座高度可辨識性的地景，讓鐘聲穿越臨江公園裡幾名老人幾近休止的聽覺，由此營造出黃昏氛圍。整首詩構圖寬闊，沒什麼修飾，像印象派油畫一樣把鐘樓、江面、老人、鐘聲、夕陽停格在這一刻。表面上看來，這是最接近舊上海氛圍的一刻，其實它的抒情語調是灰暗的，缺乏租界時期的生命力，處處透露出陳建華對生活的迷惘，「一周復一周的工讀生活，單調而壓抑，前途一眼可看到底，生命也彷彿走到了盡頭」<sup>②</sup>，黃浦江畔的黃昏，其實寫的是心境而非眼前的都市景致。

另一首〈空虛〉（1968）切得較深，對上海的形象刻劃可說是虛實交融，在他的感受裡，「這城市的面容像一個肺病患者，／徘徊在街上，從一端到另一端。／晴天被陽光浸成萎靡的黃色，／陰雲下泣悼一般蒼白而淒慘。／〔略〕／負載沉重的暮色疲憊歸來，／陰濕的過道充斥刺鼻的煤煙；／拉開門，屋裡沉悶而黯黑，／兩隻座椅像幽靈默默對言。」<sup>③</sup>，在象徵主義詩學的操作之下，上海市容在前四句裡產生了廢墟式的視覺質感，色塊的寓意大於實質描繪的內容，這裡頭裝不下個人的生活故事，也沒能帶出 1960 年代的上海生活實境；後四句才有了較細膩的空間描述，在房舍外頭那「充斥刺鼻的煤煙」引出了嚴重的重工業污染，那是「上海工廠」的惡夢，這個黃昏總算帶上陳建華切身的空間經驗，可惜「焦炭城」的故事未能從容展開。

陳建華在詩集的〈詩傳〉中特別引述了〈無題〉（1968）的四行詩句：「而我卻像一隻失群的孤雁，／在這荒地上感到死滅的沉寂；／眼前常閃現鷹爪的黑影，／使受傷的翅膀震顫，不能一動。」還說：「在這首詩裡，至

---

<sup>①</sup> 陳建華：《陳建華詩選》，頁 5。

<sup>②</sup> 陳建華：《陳建華詩選》，頁 65。

<sup>③</sup> 陳建華：《陳建華詩選》，頁 52。

少有兩處明顯印上波特萊爾的印痕。……波德萊爾成了我的引導，但那種精神的壓抑和愁苦在我的具體境遇裡，更多地與壓迫和牢籠的意象相聯繫」<sup>①</sup>。作者現身說法確實很容易導引評論者的焦點，於是李振聲便順勢指出：「影響少年陳建華的外來現代詩基本上來自『發達資本主義時代的抒情詩人』一脈」，「諸如此類的詩句，『警醒於壓抑的現實與複雜的靈魂之間』，『既為暴力、偏見和詛咒所傷害，恐懼與日俱增，又忍不住會為彼所誘惑』，字裡行間瀰漫著典型的波德賴爾式的『頹廢』。」<sup>②</sup>

波德萊爾身上有兩項珍貴的文學資產：「象徵主義詩學」、「都市漫遊視野」，「頹廢」則是他營建文本都市的姿態。

很多人從詩歌文本所呈現的事實來討論波德萊爾的文本巴黎，卻忽略了現實巴黎的都市發展史，那是一個適合孕育偉大詩人的大改造時期<sup>③</sup>。1842年，二十一歲的波德萊爾從波爾多回巴黎，繼承了先父遺產十萬法郎，開始過他奢靡的生活。翌年，認識了巴爾扎克、雨果，並開始撰寫《惡之華》的部分詩作，雨後春筍般大量興建於1820年代的「拱廊街道」，1850-1870

---

<sup>①</sup> 陳建華：《陳建華詩選》，頁160。

<sup>②</sup> 李振聲：〈詩人陳建華——少年時期的肖像〉，《當代作家評論》2009年第5期（2009/10），頁138。

<sup>③</sup> 歷時五年的法國大革命（1789-1794），讓巴黎人口銳減了十萬人，此後的五十年間人口由五十萬逐步增加到一百多萬，原有的城市規劃已經無法負荷，加上這期間巴黎歷經了三次改朝換代的軍事革命（1804, 1848, 1852），大規模的都市更新計劃有其迫切性。賀斯曼（Georges-Eugene Haussmann, 1808-1891）受命執行拿破崙三世的巴黎大改造計畫，在1853-1869年間，投入二十五億法郎（比前任巴黎行政長官多出四十倍）的經費，其中十五億花在街道建設和房屋拆遷，其目的主要是把大型建築物、邸宅、街道與營房整建得更為悅目，有慶典時便於通行，有暴亂時便於防禦。此項計畫整頓了市容，開闢林蔭大道，貫通了商業及娛樂中心，在這十餘年間巴黎人口又暴增了一倍。在這項大改建計劃當中，街道是重要的項目。〔詳見基提恩（Sigfried Giedion）著，王錦堂、孫全文譯：《空間、時間、建築》（*Space, Time, and Architecture* [5<sup>th</sup> ed], 1967）（台北：台隆，1996），頁788-798〕



年代的巴黎大改造計畫，都成為他的觀察對象，加上 1855 年舉辦世界博覽會所帶動的商業活動，邁入黃金時代的大巴黎向遊手好閒的街頭漫遊者（flâneur）波德萊爾，提供了前所未見的現代都市文化養分。兩年後《惡之華》出版，再隔四年《惡之華》增訂出版，接著又以《巴黎的憂鬱》為名發表散文詩。透過富有波希米亞精神的都市漫遊視野，波德萊爾完成對文本巴黎的「入魂」，他的入魂是空前絕後的強勢，幾乎統治了巴黎的文學形象。

波德萊爾筆下的巴黎是有故事的，詩中特寫的人物大都擁有一段夾敘夾議的生活經歷或生平事蹟，甚至是「具體的人生」（當然，必定帶有虛構的成分）。波德萊爾的巴黎是以「人生」作為元素建構起來的，他建構的是「人的都市」，而非當代華文都市詩最常經營的「都市裡的人」。

陳建華的生活情境是一座單調的上海工業城，困頓的現實環境約束了他，在精神與實質上他都成不了富有波希米亞或探索精神的漫遊者，頂多是「精神的壓抑和愁苦」的「象徵主義」文藝青年。在當代上海都市詩的最前線，陳建華留下了珍貴的身影。

好不容易挨到文革結束，都市詩還是持續等上好幾年。重出江湖的公劉，寫了一首近兩百行的抒情長詩〈大上海〉（1981），對上海進行高分貝卻無比空洞的禮讚：

上海，你是這樣的龐大，又是這樣的狹小，  
一面能裝進銀河系，一面又容不下腦細胞；  
上海，你是這樣的可鄙，又是這樣的美好，  
一面是紀念碑和堅定，一面是迪斯科與動搖；  
上海，你是這樣的明朗，又是這樣的混淆，  
一面充滿了贊美詩，一面擁擠著疑問號；  
上海，你是這樣的緊張，又是這樣的逍遙，  
一面是閒，閒得百無聊賴，一面是忙，忙得爭分奪秒。

〔略〕

上海，你就是一部百科全書啊，

卷帙浩繁，簡直沒完沒了，<sup>①</sup>

此詩如滔滔江水綿綿不絕的寫了兩百行，強調了上海的複雜性，再把租界時期充斥著資本主義惡勢力和煙酒嫖賭的黑暗內容，跟解放和改革開放後的光明榮景作對照，屬於政治思想導向的抒情筆法，看似寫盡了一切，卻畫出一條混亂的上海發展史。批判租界亂世時，他呼籲「請教馬克思、恩格斯或者列寧去吧」<sup>②</sup>；對跨入 1980 年代的上海，他只能感性的表示「工人、農民、知識分子的列車會走上正軌」<sup>③</sup>。大篇幅的抒情，反而暴露了詩人對都市文化的無知。這時期的上海圖象，是蒼白的。

## （二）、邁向低噪音的小品敘事

1982 年的第三次全國人口普查顯示，上海市人口數高達 11,859,748 人（北京以 9,230,678 人居次），是中國最大的城市，更重要的是上海在經濟實力上的增長，自 1978 到 1982 年，上海市的工農業生產總值增長了 25.6%，達到 675.4 億人民幣，全市居民的儲備餘額則增長了一倍，從 18.8 億增長到 37.94 億人民幣<sup>④</sup>，消費能力自然大幅提昇，若純粹從數據上來判讀，上海人的生活應該是中國最富足的。事實上，經過三十年的封閉之後，改革開放短時間內無法恢復「摩登上海」的元氣，新上海距離十里洋場的繁華與靡

<sup>①</sup> 段從學編：《中國新詩百年大典〔第 10 卷〕》，頁 224。

<sup>②</sup> 段從學編：《中國新詩百年大典〔第 10 卷〕》，頁 226。

<sup>③</sup> 段從學編：《中國新詩百年大典〔第 10 卷〕》，頁 229。

<sup>④</sup> 朱華等著：《上海一百年》，頁 415。工農業生產總值並不等於上海市的實際所得，這 675.4 億人民幣繳交中央之後再撥回上海的地方財政收入之比例卻偏低，導致上海市的公共硬體建設遠遠跟不上人口增長的速度，因此衍生出許多社會問題。

爛極其遙遠，「摩登上海」早已脫離大眾的想像<sup>①</sup>。從現存的舊照片中可以發現一個鮮明的事實：1980 年代初期的上海市區內重工業的廠房很多（空污問題十分嚴重），街頭的行人很多（以白色為主的夏天衣著素樸得毫無時尚感可言），但轎車很少，寬敞的街頭穿梭著數量有限的公交車（車內每平方公尺要擠進十二人），跟千萬人口大都市的交通需求有極大落差，那是一種退步的生活。如果把鏡頭拉遠，上海的天際線簡直慘不忍睹，1982 年上海最高的摩天大樓是 1934 年落成的上海國際飯店，只有二十二層，翌年才由二十七層的上海賓館打破了高懸五十年的紀錄。從現代都市的消費文化標準來看，上海完全停頓了五十年，如今是一切歸零後重新開始。

上海的產業結構不得不進行重大的調整，「解放前的上海是僅次於倫敦、紐約、東京、柏林的世界第五大城市，經濟活動和金融貿易活動極為發達。解放前上海商業批發有兩千家，交易市場八十處，進出口行兩千家，金融機構六百五十家。只是這些被冠以『資本主義』的帽子之後，人們好似遺忘了上海曾經的氣質。新中國成立三十年後要找回那個遠東大都市的感覺，這種轉變說起來容易做起來難。光是要改變習慣了計畫經濟的上海幹部的思想，就很困難。（前上海社科院副院長）姚錫棠說，上海當時的不少幹部，是工業部門提升上來的，頑固地認為發展經濟就是發展工業，對發展第三產

---

<sup>①</sup> 1985 年在上海播出的港劇《上海灘》是很重要的非文學指標，借由（全然虛構的）黑社會英雄的歷險傳奇，以及無比動盪的大時代衝突，《上海灘》對「上海灘」的入魂絕對是空前的，遠遠超出海派小說的影響力，它重塑了一整個世代的上海人（和全球華人影視觀眾）腦海中的摩登上海印象，「一下把市民昔日的榮光 and 自豪感點燃。每當《上海灘》播出之夜，這座中國最大、人口最多的城市幾乎成了一座空城，家家戶戶鄭重守在電視機前，老一輩都在重溫逝去了三十年的繁華舊夢，年輕人則神往地揣測這裡曾經發生過的龍爭虎鬥、奢華場面和各種傳奇故事。人們學著周潤發將圍巾瀟灑地擦向背後時，一種都市風貌和生活方式也重新開始萌生了」〔詳見謝軼群：〈現代遊俠與都市騎士——《上海灘》和周潤發〉，《流光如夢：大眾文化熱潮三十年》（桂林：廣西師範大學，2008），頁 107〕

業比較抵觸。而曾經在解放後三十年裡向中央上繳了 3,000 個億的上海紡織工業，也要在這種調整中大大縮減比重，很多人是想不通的」<sup>①</sup>。第三產業即是不生產物質產品的服務業，那是上海從生產型的工業城市朝向消費型的商業城市轉型的關鍵。<sup>②</sup>

1982 年前後的上海，正準備進行大規模的都市重建。1985 年 2 月，國務院同意了上海市人民政府和國務院改造振興上海調研組共同制訂的《關於上海經濟發展戰略的匯報提綱》，立即著手改造傳統工業、開拓新興工業、發展第三產業，在世紀末以前把上海建設成為開放型、多功能、產業結構合理、科學技術先進、具有高度文明的社會主義現代化城市。這個結構性重建的都更時機（不禁讓人想起 1850 年代的巴黎大改造計畫），為都市詩提供了足夠的社會議題（雖然未必能夠成為吸睛的故事），置身其中的詩人豈能錯過。至少，不能錯過一杯時髦的咖啡。

咖啡自上海開埠以來就有了，象徵著消費能力的咖啡館多由洋人開設於租界，1883 年才有第一家華人開設的「一品香」，接下來就遍地開花，當時魯迅和左聯作家常在「公啡咖啡館」聚會。文革後，喝咖啡被扣上走資派帽子，除了「上海咖啡館」，全部被勒令停業。

1980 年代咖啡館再度興起，王小龍（1954-）寫了一首〈悄悄咖啡館〉（1984）記述日常生活中離不開的咖啡館，寫得像一則生活小品，念頭與念

---

<sup>①</sup> 吳琪：〈重溫艱難改革時刻：朱鎔基在上海〉，《三聯生活週刊》（2013/08/09），〈[http://www.lifeweek.com.cn/2013/0829/42202\\_2.shtml](http://www.lifeweek.com.cn/2013/0829/42202_2.shtml)〉，檢索：2019/10/01。

<sup>②</sup> 距此三十年以後的 2012 年，上海的生產總值達到 2 兆人民幣，「產業結構調整成效明顯，第三產業增加值佔全市生產總值的比重提高到 60%，戰略性新興產業規模突破 1 萬億元，大型客機等一批國家重大項目落地。經濟發展對投資拉動、房地產業、重化工業、加工型勞動密集型產業的依賴減弱，消費對經濟增長的貢獻率上升到 70% 以上」〔詳見〈楊雄向市人大回顧過去五年展望未來五年政府工作：把人民期待作動力 把人民利益放首位〉，《解放日報·上海兩會專刊》第二版（2013/01/28）〕

頭之間滋長著許多大大小小的妄想：

總想開一家自己的咖啡館  
在離家不遠的小街拐角  
懸掛一盞黑黝黝的銅皮風燈  
在紅松木門板的上方刻上  
姓名年齡性別籍貫和履歷  
〔略〕  
我不想掙很多錢  
所以招待小朋友默默和聖嬰  
招待退休的演員  
和離職三年以上的工會主席  
我的壁爐中有真正的火苗  
濃湯裡有古老的內容  
我的咖啡滋味純正  
喚醒舊夢和死去的親人<sup>①</sup>

總想開咖啡館的念頭始終沒能落實，王小龍志不在賺錢，只想招待他的學生和下崗人士，消費力較差的上海老百姓照樣需要一種趕得上 1980 年代上海新生活的格調。王小龍很認真的規劃出他渴望擁有的咖啡館空間，沒錯過必需的目項和細節，沒錯過懷舊的滋味，那種文革前的純正味道，令品嚐過的活人懷舊，令品嚐過的亡者忍不住復活，在這裡無所事事坐上一整天。王小龍覺得這才是上海該有的都市生活。

王小龍沒有刻意經營上海都市詩寫作，他很隨意，生活中的點滴就這樣信手拈來，若隱若現的都市形象一不留神便看走眼了。隔沒多久，宋琳（1959-）、張小波（1964-）、孫曉剛（1960-）、李彬勇（1960-）等四人在 1987

---

<sup>①</sup> 王小龍：《每一首都情》（杭州：浙江文藝，2016），頁 29。

年出版了《城市人》詩歌合集，收錄了他們在 1981-1986 年間的詩作，這是當代上海詩人矗立的第一座都市詩地標。這四個小夥子當時剛從大學畢業不久，宋、李二人在任教職，張小波在電視台當編導，孫曉鋼待業中，他們對新上海的認識相當有限，只能憑著自己的觀察和感受，去捕捉眼前的工業都市。

宋琳對上海都市生活的洞悉力，在〈雨中的打樁者〉一詩中得到驗證。他挑選了一處工地來刻劃藍領工人的角色：「有著大力牌商標和野牛性格的／打樁機——突——突／敲擊混凝土方柱、鋼槽／傾潑進這個峽谷的大片大片積雨及熱量／一群男子／袒胸露背，沒學過美學的粗魯的男子／用使都市驚訝的節奏感／狠狠地勞動／他們多棱角的臉廓和呼吸／被一上一下的氣浪所切割／似乎很遙遠」<sup>①</sup>，勞工身上的肌肉力量在宋琳眼裡是一種——無關乎工傷意外和血汗勞動——力量與美的融合，肉身轉化成建築機器，主客體合一在狠狠的運轉。這一段富有畫面感的描述，在視覺上應該很符合一般讀者對工地的刻板經驗，可是宋琳對勞工的理解恐怕偏離事實太遠，尤其「但此刻他們知道／勞動是優美的／開在機架旁的二十歲是優美的」<sup>②</sup>，彷彿十七年時期工農兵頌歌之遺跡。宋琳的驚嘆和讚美，顯示出他對勞工的生存問題認識不足，其實他對都市文明的理解同樣是不穩定的，他的都市敘述有很大的比例是由感性思維來牽動。

在另一首〈音樂山谷〉即可看到都市書寫背後隱藏著田園山水的渴望：「我來到陽台／眼睫彈淨一幅街景／小提琴傾瀉四條瀑布／投映長頸鹿般修長的建築／鴿子從廣場的噴泉邊飛來／星星般簇擁在我周圍／〔略〕／願城市成為音樂山谷／所有的嘈雜和哀怨都在這裡消失」<sup>③</sup>，這個都市景觀的

<sup>①</sup> 宋琳、張小波、孫曉剛、李彬勇：《城市人》（上海：學林，1987），頁 21。

<sup>②</sup> 宋琳等：《城市人》，頁 22。

<sup>③</sup> 宋琳等：《城市人》，頁 6-7。

構圖是優美的，而且真誠，可它太簡單，勢必被詮釋為都市人的烏托邦想像，或內在田園的鄉愁。孫曉剛〈南方，有一座美麗的城市〉、〈希望的街〉、〈黑皮膚城市〉也是美化都市的寫法，他倆的問題是一樣的。

此外，還有一種籠統的意象性的寫法，主要出現在張小波〈城市人〉、〈城市和牠的馴獸師〉、〈身居何處〉、〈在螞蟥和蜥蜴上空〉，以及李彬勇〈鼓槌之歌〉、〈城市夜歌〉等詩作。都市文化或形象的創造有很高的難度，意象化處理可能是最便捷的手法，尤其將都市獸格化或人格化，可以較小的篇幅來收納較多的感受或抽象的想法，不必對都市裡的事物或生存境況作出精闢的分析，仰賴朦朧的形象語言來運轉文本都市，張小波〈城市和牠的馴獸師〉即是相當典型的案例：「城市在低低地叫著。牠貼著牆壁／貼著自己的影子低低地叫著向我走來／〔略〕／城市隨我而來。儘管頸部毛色／因汗之浸染而呈黯藍／牠看到了人類在內省之後的激烈角逐／為了生存和快樂。牠看到麵包師手裡的酵母／因突然停電沾上了無法食用的球形菌」。<sup>①</sup>

都市生活閱歷的匱乏，可能造成宋琳等四人選擇了理念先行的都市寫作路線，企圖透過想像力和創意來表現他們對都市文明的看法，往往是天馬行空的，抓不住都市更新的社會脈動和議題，亦無法營造出 1980 年代上海的「地方感」（只有李彬勇在〈一路世界〉裡嘗試過）。其中的可能因素有二：一是新銳詩人的能力不足，二是（重新發育的）上海的都市性格模糊。當時的上海早已喪失十里洋場和夜上海的都市性格和形象，只剩下複雜的都更社會議題，要從中找出或創造出新的上海故事，對新銳詩人而言相當吃力。其次，新銳詩人的都市敘事沒有出現大仰角或高空俯瞰的姿態，跟當時上海缺乏摩天大樓有相當大的關係，行人視野的水平敘事無法形成雄渾的氣勢，即使是獸化技巧也不能展現大開大闔的吞噬感，都市空間的經驗侷限了詩人的視覺仰角和俯角。

---

<sup>①</sup> 宋琳等：《城市人》，頁 109。

這麼一來，只有「地表上的行人視野」是宋琳等人最能放手一搏的。

波德萊爾的漫遊者呈現了都市詩的一種經典視野，經由五花八門的拱廊街道、住商建築和各種公共建設交織而成的巴黎，僅僅是物質文化的巴黎，只作為漫遊者的舞台和路徑，長期儲存在巴黎市民身上的都市精神文化才是他的終極目的，漫遊者視野對都市眾生的探勘結果，讓他從中提取出不同的「人物形象」和「生命故事」，由此重建一個由眾多生命經驗組構而成的巴黎上河圖。「人的故事」，是都市深藏不露的礦脈。宋琳等人並沒有意識到漫遊者的探勘方式，模糊的都市性格也沒有對他們產生建立地方感或認同感的誘因，只在極少數的詩篇當中，寫下令人難忘的故事。

宋琳的〈兄弟〉（1985）完全擱置了理念先行的寫作慣性，他專心在寫一件事。這首詩是在小說式的全知觀點下展開的，讀起來像喃喃自語的極短篇小說，畫面感十足。詩的前兩段是這樣的：

我敢肯定從街那邊的暗影裡走來的那位  
是我的兄弟  
他原是霍童地方人  
他所屬的家族和種族有高貴的血統  
他鼻子的輪廓顯示南部山脈十分剛毅的特徵  
他是一個難找的好人  
這一點我敢肯定

我敢肯定的還有他是出自一個偶然的原因離開故土  
母親哭得死去活來  
未婚的表妹在井邊咬破一節食指  
他歪戴著自己編織的草帽沿單行鐵軌走來  
在客棧投宿過



喝過河裡的水  
他喉嚨裡嚕咕的南部發音肯定令城市感到不適  
遠遠地見他來  
就有許多人開始自危  
許多人交頭接耳編造他的謠言  
但他從未聽說這座城市的發展史  
這一點我敢肯定<sup>①</sup>

座落在上海以南八百里之遙的霍童，是福建省山區裡的千年農業古鎮，至今都沒有受到工業的污染，高純度的前現代性社會結構跟現代都市徹底相反，兩者的相遇與磨合勢必十分慘烈。流著山民貴族血統的漢子，輪廓裡帶著南方群山的剛毅，頭頂歪戴著農業社會的草帽，說白了就是「南蠻」，這麼一個農村裡土生土長的南蠻獨自踏上中國第一工業大城，肯定引起一番騷動，接下來就是無可避免的文化衝突。宋琳所謂的「我敢肯定」，看來比較像是大膽的猜測或判斷，並非真正的知道，彷彿在暗示此人此事的虛構成分，但這兩段寫得太逼真，「我的兄弟」無比生猛的走在眼前的大街，詩人鏗鏘有力的口語敘事，把人物的形貌、身世、經歷、言行很立體的勾勒出來，無論是「他歪戴著自己編織的草帽沿單行鐵軌走來」，或者「他喉嚨裡嚕咕的南部發音肯定令城市感到不適」，形象都異常鮮明，擺在都市大街上格外突兀，也礙眼。根據宋琳的判斷，這個渺小南蠻的腦袋裡頂多裝一些殘山剩水，「城市的發展史」完全超出他的見識，由此可見，「我的兄弟」貿然入城是很危險的。對自己，對城市人都很危險。宋琳一路寫來，居然沒半句吶喊、控訴，或直接的批判，就讓都市人的猜忌、疏離、警戒之心，赤裸裸現形在南蠻的言行對照之下，亦可視之為城鄉文化的差距與對立。

如果此詩只節錄前兩段，「我的兄弟」僅僅是形象生動而已。此詩高妙

---

<sup>①</sup> 宋琳等：《城市人》，頁 31-32。

之處在後兩段：

今天是一九八五年四月一日  
四月不是最殘酷的一月我仰起臉來彷彿看到了春天  
我還看到了我的兄弟  
從街那邊走來  
我敢肯定他也仰起臉來看到了不遠處的春天  
他站在我身邊和我非常相像  
他和我等候的是同一輛電車  
他想去的地方正是我要去的  
這一點我敢肯定  
我試著走向前去招呼他的乳名  
像過去一樣痛快地擁抱握住他的手  
說起我們的母親  
說起各自的遭遇  
我試著把這一念頭翻譯成最音樂的南部語言  
並讓他身體底部的一塊腹板發出共鳴

我確實這樣做了我敢肯定  
當我向他靠得更近些我才發現  
他不是我先前的兄弟不是  
他漠然而同情地看了我一眼  
彷彿矜傲的白人紳士看見一個黑鬼土生子<sup>①</sup>

4月1日，愚人節。這日子讓前兩段的詮釋緊急拐彎，第一種詮釋路徑是：前面完全是愚弄讀者的故事，「我的兄弟」實乃全然虛構之形象，其實說的

---

<sup>①</sup> 宋琳等：《城市人》，頁32-33。

是自己的身世，那根本就是「我的以前」，在敘事中活動的兄弟只不過是過去時光的殘像。第二種比較悲涼：這個從街上偶然碰見的南蠻，徹頭徹尾像極了「以前的我」，由此觸動了封印多年的不堪記憶，遂把自身晉級為都市人的「成長史」往南蠻身上投射過去。這一天的偶遇<sup>①</sup>，簡直是上帝在愚弄「自以為成功都市化後的我」，透過似曾相識的身影，殘酷地喚醒自己的存在和本來面目，所以「我」和「我的兄弟」都是鄉下人慘遭現代化或都市化的常例，是複數，是數百萬進城謀生的民工之縮影，一如本文前述的經濟發展數據底下的犧牲品。

如此一來，故事便有了厚度。

在這個理解基礎上，從頭再細讀一次即可發現：「我敢肯定」，是因為「我曾經歷」。「我」之所以敢肯定「一個偶然的原因離開故土」到「未婚的表妹在井邊咬破一節食指」那麼私密的事由，以及「喝過河裡的水」和「許多人交頭接耳編造他的謠言」的遭遇，因為那全是過來人的記憶傷痕。「我」的敘述帶著比周遭任何人都深刻的理解和同情，還嘗試去親近這位南蠻兄弟，可惜自己已非原汁原味的南蠻，必須「試著把這一念頭翻譯成最音樂的南部語言」，以取得信任和共鳴。結果卻遭到「他漠然而同情地看了我一眼／彷彿矜傲的白人紳士看見一個黑鬼土生子」，這眼神對「我」打擊很深，現代都市人的優越感隨即崩解，「我」終於（再次）看到南蠻眼裡（自己昔日擁有過的）的強烈自尊，這分傳統文化的自尊將來「肯定」被充滿敵意的都市環境逐步磨滅，土得掉渣的鄉下人將進化成時髦的都市人（即使是最低層的都市民工）。捨棄了農村自尊，辛苦兌換來的都市優越感後面，藏有莫大的悲哀。

感覺上，它並非宋琳虛構的極短篇小說，而是別人真實的人生。

---

<sup>①</sup> 4月1日是此詩在詮釋上的機關，少了它，本文的詮釋會偏向第一種路徑，理解上也比較簡單。

若從議題層面來談這首詩，宋琳以極短篇小說的手法來處理都市化進程中的底層農民工問題，這是一個有關流動人口的社會融合（social inclusion）與社會排斥（social exclusion）的雙重經典樣本，「相對於研究『流動人口』的自我判斷，『他者』（流入地居民尤其是同居住區的人）視角能夠提供所謂『本地人』對其評判和接納程度，這是流動人口社會融入的重要特徵和指示」<sup>①</sup>，但宋琳比預期中走得更遠，流動人口（兄弟）與他者（我）其實是鏡像與主體的分裂與重合。此詩的思想和技巧遠較之前那首〈雨中的打樁者〉來得成熟，尤其後兩段所產生的情節逆轉，有效深化了鄉下百姓的文化精神價值，以及他們進城後的生存悲劇，也預告了問題的持續惡化<sup>②</sup>。宋琳這首〈兄弟〉，讓詩歌裡落魄多年的上海圖象，重新入魂。可惜的是，如此出色的詩作在整個 1980 年代的都市詩當中，寥若晨星。

值得一談的還有張小波的〈靜觀：雨的街〉，那是一首都市愛情小品，他同樣擺脫了理念先行的慣性，單純去構想一個富有畫面感的雨中故事，前九行如下：

雨穿過雨的天空來到雨的街上  
 節日裡行人很少貨鋪裡的少女像去年的油畫  
 靠住那牆壁她面前的時鮮水果因為失去平衡  
 輕輕地滾動碰撞終於嘆了口氣找到了自己的位置  
 少女像極富動感的西方油畫在四維空間扭動了一下  
 各種橢圓的扁圓的渾圓的果實

---

<sup>①</sup> 沈千帆編：《北京市流動人口的社會融入研究》（北京：北京大學，2011），頁 50。這項研究著重在北京，但其理論亦符合上海，故沿用於此。

<sup>②</sup> 徐曉編著：《鄉痛，在城市的深處》（海口：海南，2006）有很多令人心酸的例子，那些「像蟲子一樣活在最下層」的農民工，以及被要求「吃飯不要弄出這麼大聲音」，「拚命融入城裡人」的鄉下學生，還有「我花了十八年才能和你坐在一起」的成功轉型的例子，都可以成為這首〈兄弟〉源源不絕的補給線。

給了她第二性徵

我在街這邊的個體戶飯店裡默默地注視

甜蜜的啤酒在嘴角浙瀝一雙竹筷<sup>①</sup>

毫無微言大義的企圖，張小波的靜觀是純淨的，透過微觀的鏡頭努力捕捉（或營造出）充滿細節的美感，隱形的慾望在油畫般的色塊中流動，寫得含蓄，每個連續性的動作裡都隱藏含了訊息。這回張小波並未陷入都市詩慣用的疏離感模式，反而呈現出難得的感性，以個人的靜觀為中心的雨中街道，讓都市回到真實的生活層面，在一個尋常的角落裡產生了耐人尋味的故事。

宋琳、張小波等四人的《城市人》收錄的詩作良莠不齊，有些是大學時期的創作，有些是畢業後較成熟的詩篇，但全部作品都沒有標示時間，只能從後來的各種選集或詩集取得年分，或判讀其大略的時間。其中半數以上的都市詩寫得較空泛，往往只為了實踐一個創作理念，對上海都市發展的種種變化缺乏洞悉力，甚至毫無回應。

唯一值得慶幸的是，他們沒有把都市文明推入罪惡的深淵，再進行高分貝的批判性寫作。從田園情懷到偶然的禮讚，大多是低噪音的抒情。他們掌握得最好的部分，是透過地表上的行人視野所創造出來的，以人物或事件為中心的都市故事。〈兄弟〉和〈靜觀：雨的街〉展示了一種低噪音的、抒情格調的寫作路線，算是這時期上海都市詩的重要成果。

宋琳等四人一度以「城市詩」名號在《中國現代主義詩群大觀 1986-1988》的浪潮中崛起，也受到詩壇和學界的關注。宋琳在 1991 年留學並移居法國<sup>②</sup>，登時少了扛鼎之大將，上海都市詩的創作區塊一度消散。另一種

---

<sup>①</sup> 宋琳等：《城市人》，頁 92。

<sup>②</sup> 宋琳後來寫了多首以巴黎為題的都市詩，譬如兩百餘行的長詩〈多稜鏡，巴黎〉（1999）即是這個階段的佳作，歷經世界級大都市的十年淬煉，宋琳在此表現出十分成熟且富有

說法是：「在九十年代，隨著個人化創作傾向的盛行，群體意識淡化，詩人們已不再熱衷於打流派旗號。所以，城市詩人已不是原先作為流派的都市詩群中的成員，更不是固定不變的專有名稱，而是具有相對性、暫時性、不穩定性的在一段時間內寫城市詩較多的詩人」<sup>①</sup>。都市詩本來就不能以流派方式來理解，應該回歸到主題寫作本身，任何詩人都可以創作都市題材。

跟宋琳同期的上海詩人不少，其中趙國平（1957-1994）曾經出版過一本《一座城市和它的影子》（1989），但屬於感受性和現象描述的類型，即便是以消費文化為焦點的〈浸在雨中的城市〉和〈大篷車上的廣告牌〉等詩，也只停留在字面上的描述，未能切入其中；其餘記述都市更新的〈現在開始拆房子〉和〈七月 地鐵終於破土動工〉，亦出現相同的缺失。

其次，是楊小濱（1963-）在台北出版的《穿越陽光地帶》（1994），收錄了兩輯寫於1986至1989年間的都市詩，比較偏向都市文明的形上思考，以及個人對都市生活的感受，並未致力於地方感或上海圖象的營造。至於跟楊小濱一樣在上海土生土長的陳東東（1961-），他對都市消費文化的寫作興趣不大，雖然「城」的形象一直是這時期詩作的重要場景，但它比較像是一座承載意念和詩意的堡壘，跟上海無關。不過長期生活在此，作為上海首要地景的外灘早已潛入詩中，分解成：塔樓、鐘聲、城、石階、海等意象，宛如詩中那「一座塔樓 它清澈如我橫跨的季節」<sup>②</sup>，貫穿這首千行長詩〈夏之書〉（1987-1988），但上海圖象是缺席的。

難道上海在1980年代末期的環境變遷，對大部分詩人的影響還不夠深

---

文化哲思的都市文化視野〔詳見宋琳：《門廳》（太原：北岳文藝，2000），頁59-72〕。宋琳在《兀鷹飛過城市：宋琳詩選1982-2019》（北京：北京聯合，2021）以上海、巴黎、新加坡、北京、布宜諾斯艾利斯、大理等六座都市為座標，收錄了近四十年的詩作，雖然未必全是都市詩，但可看出他對此的堅持。

<sup>①</sup> 劉士杰：《走向邊緣的詩神·第四章：從鄉村到城市》（太原：山西教育，1999），頁169。

<sup>②</sup> 陳東東：《夏之書·解禁之書》（重慶：重慶大學，2010），頁62。

刻嗎？

1990 年 4 月，國務院正式宣布浦東的開發案，借此帶動浦西的改造，加速上海作為多功能經濟中心城市的轉型，短短五年間，來自五十個國家的 2,800 個投資案進入浦東，陸家嘴金融貿易區瞬間崛起，成為上海的新核心。就這短短五年，上海的人均生產總值從 2,000 美元暴增至 3,000 美元，家庭消費支出也從 1,937 元人民幣暴增到 5,868 元（其中衣著項目由 208 元增至 561 元）<sup>①</sup>，上海正努力恢復它的消費實力，都市文明的物質慾望也順勢高漲，上海的文學創作也出現了劇烈的變化。

董麗敏對上海的物質文明有些看法：「在 1990 年代，『城市』可以說是上海敘事文本最為青睞的敘事背景。這不僅僅是說，大多數的『上海』故事是『城市』故事，而且還指在文本中，『城市』是以一種特殊的形態被塑造出來。……在展現這種『大都會』的上海形象的時候，許多作家不約而同地採用『女性』的符碼，通過考察『女性』與『城市』的關係，來反映 1990 年代上海城市的內在特質」<sup>②</sup>，她從女性角度來解釋這個現象：「女性往往被認為更適合作為當前的城市一種表徵，她們對於城市的物質生活有著天然的迷戀，她們的野心與夢想可以在城市中得到理解與實現，甚至她們沉睡的情慾也可以在城市中自由自在地綻放。似乎城市釋放了女性，而女性放縱慾望的行為也使得城市激情四溢」<sup>③</sup>。不過，小說文本中的上海圖象被女性的物質消費慾望統治，由男性詩人所統治的都市詩文本卻大不相同，從宋琳到陳東東都沒有顯現出個人對消費慾望的書寫，即使到了 1990 年代後期這情

---

<sup>①</sup> 相關資料詳見陳曼冬、陳小申編著：《中國城市文化消費報告〔上海卷〕》（北京：社會科學文獻，2011），頁 1, 25。

<sup>②</sup> 許紀霖、羅崗等：《城市的記憶：上海文化的多元歷史傳統》，頁 302-303。（這一章由董麗敏負責撰寫）

<sup>③</sup> 許紀霖、羅崗等：《城市的記憶：上海文化的多元歷史傳統》，頁 303。

況也沒改變<sup>①</sup>，只有在極少的例子裡讀到〈費勁的鳥兒在物質上空〉那種不帶批判意識的景物速描<sup>②</sup>，根本構不成討論的規模。

陳東東對上海都市圖象的建構，比較屬於地誌學的樣式，最龐大且突出的是長篇組詩〈喜劇〉（1993）。陳東東習慣在詩作裡頭優先建構一個場景，主體情感撤退到幕後，形成無我狀態，再交給繁複的意象系統圍繞著事件或意念去發展，在這麼一個虛構（或另有所本的）空間裡演出，詩中場景往往作為一個自我約束的疆界，讓天馬行空的想像不會過度擴散。〈喜劇〉一詩共七節，分別以擬人化及舞台劇的表演手法處理了：龍華、歌劇院、閘北、動物園、外白渡橋、圖書館、七重天等七個新舊地景。其中〈閘北〉一詩，最能看出陳東東對地方小歷史的形塑手法：

一條河流一天天更黑，一天天高出  
赤楊和街景。喘息的工廠被吳淞江  
餵養，像馬群頹廢蔓延瘟疫  
「我是在機械的馬背上長成，翻滾  
起落，開放成一束不錯的紫堇。」  
她迷失於開工汽笛的晨霧  
她的肩胛，花瓣觸撫棚戶的低簷  
  
鷓鴣偶然一現，飛掠上午的集市  
這鳥兒又繞過生鐵皮煙囪

---

<sup>①</sup> 即使在同時期的台灣、香港和東南亞都市詩，物質消費慾望從來只會淪為男性詩人批判的對象。這個共同現象應該跟男性消費族群所熱衷的消費項目有關，他們主要傾向於極高單價的商品，實際消費次數不多，但金額驚人。反之，女性感興趣的消費品項琳瑯滿目無所不包，大多以中低價位日常消費品為主。如此一來，就造成由女性「獨力」支撐了都市物質消費的錯覺。

<sup>②</sup> 陳東東：《導遊圖：陳東東詩選》（台北：秀威，2013），頁43。



渡河去闖公共租界

「牠哪裡得知，——牠的來生

也許會變成一隻鸚鵡！」

而她前世卻是個釘棚，她的相好

是水老鼠包打聽是看更和碼頭鬼

小學校高桿上旗幟變幻，北站的

蒸氣車運來軍隊……這

中國地界的古典時代，正午之光

會突然轉暗——正午的喧嘩和<sup>①</sup>

選擇這段有關閘北的描寫來討論，是因為現實中的閘北本身有太多可供詩人講述故事的資本，同時它也是讀者對照的史料，陳東東究竟能夠在這裡頭加入什麼新史觀，變出什麼新把戲，專業的讀者和資深的居民皆能一目了然。說它像舞台劇，是因為閘北地方的發展史被打造成一齣戲，故事的時空場景切換得相當明快，而且意象／道具十分鮮明，擬人化角色的獨白與旁白都只是背景音效，不干擾歷史事件的推進，全詩從陌生的沼澤地帶，在一幕接一幕的灰暗敘事氛圍底下演練下去，最後，閘北還是一處危棚簡屋的都會地雷區。這一項，陳東東的表現可圈可點，連同其餘六節在內，在地誌學的意圖十分明顯，讀者確實可以從中找到一些與現實地理和史實對應之處。只不過，這是過去的上海，而且是歷史的非常上游，故事中的「原住民」全體退隱到無聲的幕後，直接導致閘北故事的高蹈化，濃烈的詩意盤旋在意念之間，少了真實的血肉。若要以此為古早的上海圖象「入魂」，恐怕得還原龍蛇雜混的地方感，或者那種帶有省籍化黑幫性格的地方精神，讓閘北從充滿苦難的勞力陰影裡活回來。

---

<sup>①</sup> 陳東東：《夏之書·解禁之書》，頁 161。

陳東東後來又發表了〈外灘〉（1997）、〈時代廣場〉（1998）等多首高辨識度的上海都市詩，不過它們的問題依舊沒有改變，要不「城中無人」，要不「景中無事」，上海彷彿成了一個外在的書寫對象，而不是作者身在其中生活空間。人／我不在城中，何來故事可言？

任誰都沒想到，最成功打造出 1990 年代末期的上海圖象的詩人，居然是來自四川的蕭開愚（1960-），他曾經在 1993-1997 年間旅居上海，留學德國數年後，回到上海音樂學院作曲系任教了一陣子。他在 1997 年寫下五首擲地有聲的都市詩，重要的不是他如何刻劃眼前的上海，而是老老實實的回到「上海人」的生活層面，用一種有別於波德萊爾的漫遊姿態，像個單純的超級閒人在「轉悠」。不含偵察成分，不刻意挖掘都市暗角的，四處轉悠。

從歐式的漫遊，到中式的轉悠，蕭開愚呈現了另一種閱讀上海的視野。都市生活在大多數人的認識和感受裡是忙碌的，總覺得自己被外在的文明制度和內在的物質慾望雙向牽制著，一旦都市文學朝這個方向來書寫，會得到普遍上的認同，因為那是現實的存在境況。蕭開愚卻不這麼認為，他有自己另一種悠閒的活法，在上海，也是一種真實的存在。〈在公園裡〉（1997）寫得正是這番景象：

今天，如願以償，下午四點，  
靠在中山公園的長椅上，我深深地  
睡了一覺。醒來感到若有所失。

並不是從那些打木蘭拳的女人，  
和那些踢足球的孩子身上，而是從我，  
從我在草坪邊睡覺的那個愜意的間歇，

一些東西消失了。我從孕婦的肚子，

擊球聲，蟬聲，和飛過公園上空的飛機的

喻響中聽到越來越多的間歇。<sup>①</sup>

蕭開愚用上舒緩、低噪音、充滿細節的敘事，來捕捉睡得無牽無掛的「愜意」，「若有所失」其實是要反證根本「一無所失」，那個無所不在的間歇只是一個空袋子，可以盛住又可以傾空一切。在中山公園下午四點的長椅上小憩，不必有過多的詮釋，那是都市人日常生活裡的一種真實。另一首〈人民銀行〉（1997）則富有老百姓的親切感和喜感：「陸家嘴的樓群在傍晚的灰霧中／垂下昂貴的頭顱。／人民銀行的椅形大廳／有麻臉警衛禁止我們這種人進入。／我們不是銀行家和銀行家的親戚，／我們不是這座銀行要算計的人物。／我們是人民，男人和女人，／莫名其妙但是喜氣一身。／〔略〕／我曾聲稱我是個無產階級詩人，／卻酷愛到外灘和陸家嘴轉悠」<sup>②</sup>，「我」是「我們」這群無所事事的閒人中的一分子，不論知識水平的高下，都是同等級的轉悠者，沒有思想的殺傷力，來到極端高度資本主義的陸家嘴，把那股對立的階級性胡里胡塗地消弭了。低噪音敘事，很自在的貼近了上海都市生活的真實，這跟宋琳的「人生的故事」有異曲同工之妙。

蕭開愚不會只寫單一類型的上海生活，其名篇〈北站〉（1997）就顯現出他對地方感無比卓越的掌握能力和再現能力：

我感到我是一群人。

在老北站的天橋上，我身體裡

有人開始爭吵和議論，七嘴八舌。

我抽著菸，打量著火車站的廢墟，

我想叫喊，嗓子裡火辣辣的。

---

<sup>①</sup> 蕭開愚：《蕭開愚的詩》（北京：人民文學，2004），頁95。

<sup>②</sup> 蕭開愚：《蕭開愚的詩》，頁57-58。

我感到我是一群人。  
走在廢棄的鐵道上，踢著鐵軌的卷鏽，  
哦，身體裡擁擠不堪，好像有人上車，  
有人下車。一輛火車迎面開來，  
另一輛從我的身體裡呼嘯而出。

〔略〕

我感到我是一群人。  
在麵店吃麵的時候他們就在我的面前  
圍桌而坐。他們尖臉和方臉，哈哈大笑，他們有一點兒會計的  
假正經。但是我餓極了。他們哼著舊電影的插曲，  
跨入我的碗裡。

我感到我是一群人。  
但是他們聚成了一堆恐懼。我上公車，  
車就搖晃。進一個酒吧，裡面停電。我只好步行，  
去虹口，外灘，廣場，繞道回家。  
我感到我的腳裡有另外一雙腳。<sup>①</sup>

楊小濱認為詩中不斷提到「我感到我是一群人」、「身體裡擁擠不堪，好像有人上車」、「我感到我的腳裡有另外一雙腳」，其實「我」並沒有去代表任何一個普通人，也沒有把自身想像成具有歷史感的被壓迫階層，因為他就是普通人中的一人，被其他同等級的普通人擠壓。表達的主體同時也是被表達的

---

<sup>①</sup> 蕭開愚：《蕭開愚的詩》，頁 97-98。

主體，而且無法互相取代<sup>①</sup>。蕭開愚要刻劃的是北站最令人難忘的地方感／地方記憶——擁擠和混亂。他沒有直接寫外在的人物景象，反而把自己當作一個「經驗容器」，進行外在感官經驗的內化，把北站最令人難以忘懷的地方記憶，把所有——動作清晰、形象鮮明且具有代表性——的亂源一一填塞進來，形成更貼身（甚至可以說是附身）的災難感。這首詩是北站眾生相的附體，如同逆向的入魂，原本置身北站亂象中的「我」，竟成了北站；透過「我」的乩身，地方感的恐怖成分被無限放大，「文本北站」的入魂，終於大功告成。

蕭開愚筆下的北站，人物並非如都市詩常見的偏平化或單一款式，他們神情各異，有自己的心思和行徑，但寫來亂中見序，自然形成一個生動、具體的整體印象，成就了一個有故事的地方。對熟悉上海「老北站」生活圈亂象的讀者來說，他們本身也是一具活生生的「經驗容器」，在此詩的閱讀進程中，他們的老北站經驗被既詭異又極其貼切的敘事，逼真的提取出來，經過一番強化，再回填到腦海，其經驗的共鳴強度應該是雙倍的。

這一手非常精彩的入魂之術，讓 1990 年代的上海都市詩，有了一座超級地景。

再加上現實感強烈、細節綿密的〈星期六晚上〉（1997）和〈在徐家匯〉（1997）二詩，所刻劃的百無聊賴的上海人生存情境，他認為都市（詩）裡的每一天，未必要有什麼大事發生，小老百姓的生活多半是列行性的進行著每個環節，「日子美好的標誌就是／散步、洗澡，使用人稱的／單數時慢吞吞地胡說八道。」<sup>②</sup>，不一定要為了寫一首都市詩而捏造出什麼東西來（當天連晚報都沒有新聞），大上海有的是窮極無聊的真實日子。此詩的關鍵在

---

<sup>①</sup> 楊小濱：《欲望與絕爽：拉岡視野下的當代華語文學與文化》（台北：麥田，2013），頁 22。

<sup>②</sup> 蕭開愚：《蕭開愚的詩》，頁 101。

於單數人稱，從吃飯、搭南、會客、到電影院看節目表，最後回家，處處透露著一個無家庭、無交際圈的都市人身分。蕭開愚沒有特別強調這一點，本該與友人或舉家歡渡的星期六晚上，說明了一切。蕭開愚多樣化的上海寫作，在在鞏固了上海都市詩的討論價值。

### 結語、流失的地方感

進入廿一世紀，出現了《海上詩壇六十家》（2006）的重要結集，包括陳東東、韓博、小魚兒、孫曉剛、宋琳、嚴力、王寅、默默等六十人的龐大陣容，自選詩作七百餘首，卻沒能讀到幾首帶有上海元素的都市詩，普遍意義的都市詩也極少，上海圖象在詩選裡沉默無聲。六十家詩人當中，倒是有一位來自安徽農村的 70 後詩人陳忠村值得一提，可他卻懷抱著老家孫莊的農村氣息來闖蕩廿一世紀的上海，從事水利建築設計的陳忠村雖有「打工詩歌」之名，從他的詩集《城市的暫居者》（2007）卻很難讀出跟一般都市主題寫作的差異性<sup>①</sup>，打工之名恐難成立。譬如這首最貼近民工生活的〈專治牙痛與精磨木地板〉：

專治牙痛與精磨木地板的廣告

張貼在小區的圍牆上 有人

記下專治牙痛的地址 有人

記下精磨木地板的電話

一位款爺木地板下的大額現鈔

---

<sup>①</sup> 相對而言，具有工廠藍領勞工經驗的鄭小瓊（1980-），在 2003-2007 年於東莞所寫的一系列打工詩歌（其實應該稱為「藍領寫作」），可說是當代詩人對農民工問題與現況最真實、深刻的書寫。不過這些詩作難以納入本文的論述架構，暫不處理。相關詩作可參閱鄭小瓊：《鄭小瓊詩選》（廣州：花城，2009）。

### 被拆遷的民工發現

民工最大的心願就是掙到錢 治好牙疼<sup>①</sup>

詩很短，只有七行，在一個固定鏡頭裡演出完整的故事，連詮釋路線也是固定的，雖然畫面處理得乾淨俐落，毫無雜質，但民工的存在境況只露出短短的線頭，難以追溯到更勞累或辛酸的活生內容，或任何社會議題，鏡頭裡的民工比起路人甲實在強不了多少，讀起來缺少人物背後的累和痛。

詩化後略帶唯美色澤的都市人生，會不會是陳忠村的策略呢？也許〈穿行在上海的外鄉人〉（2007）能夠透露更多的訊息：「兄弟的磨牙聲常在夜裡驚醒我／上海，能夠我們的太少／擠在一張床上休息／翻個身。繼續睡覺／／我能做到的就是愛你／如果有一天你想趕我走／就厭倦地斜看我一眼／露水消失的時候會離開你的體溫」<sup>②</sup>，面對雖不友善但算不上惡劣的都市生存環境，陳忠村毫無怨言，該來就來該走就走，心態十分罕見。再讀〈暫住上海〉、〈不願意歸宿城市的靈魂〉二詩，方可看出他對都市文化一直採取柔性的隔絕（連抵抗的力度也談不上）。人在上海，心在孫莊，陳忠村對上海沒有歸宿感故無所眷戀，他總是在懷念〈孫庄 上海 956 里外的故鄉〉，把自己定為成「暫居者」的心態使他無法捕捉上海的地方感，只呈現出輕描淡寫式的都市生活場景與情節，譬如〈四樓的貓〉、〈逛了整個上午的超市〉、〈生活中一定有大樹製成的消費品〉。

陳忠村詩歌的優點是寧靜，不管寫什麼樣的主題，都維持一種低噪音的寧靜書寫，微甘的小品化路線，從《城市的暫居者》到最新的詩集《短夜》（2011）都一樣。後來陳忠村和楊斌華一起主編了《新海派詩選》（2014），但十位上海市的新鮮人對這座都市的認識十分有限，他們距離建構廿一世紀上海都市形象，實在太遙遠，根本撐不起「新海派」的名號。

---

<sup>①</sup> 陳忠村：《城市的暫居者》（上海：上海文藝，2007），頁 21。

<sup>②</sup> 陳忠村：《城市的暫居者》，頁 28。

至於後來出版的《詩韻東方：2017 上海新詩選》(2018)和《「上海詩人」作品精選 2007-2017》(2018)，選詩很雜亂，看不出主題何在，當然也讀不到上海。

### 第三節、文人懷想的京城

#### 前言、戀京心理

不管在現實或文學創作，北京的都市構圖絕對迥異於上海，它是八百年歷史的六朝古都，是「京城」，也是中國最典型的「前現代—封建」城市，在很長的一段時間裡，它的政治性凌駕於一切之上。這期間，有一小段日子例外，那是 1928 至 1949 年，北京短暫喪失了國都地位，降格為北平市<sup>①</sup>，長期仰賴非民主政權運作的政治體系立即崩解，都市建設思維嚴重滯後的問題暴露無遺。

這座突然淪為過去式的舊京，在前現代與現代的裂縫間找不到出路，北平詩人卻未能在詩中為困窘的「民國北平」留下珍貴的筆跡。好比說卞之琳 (1910-2000)，他那首〈中南海〉(1932)志在寫意，北京是隱形的；另一

---

<sup>①</sup> 1912 年元旦，國民成立之初，原本定都南京，是年 3 月北洋軍閥政府決定遷都北京。1928 年蔣介石完成北伐，國民政府正式定都南京，並將北京貶損為「腐敗官僚、舊式軍閥」之巢穴，是年六月降格為北平市。1937 年 10 月，被日軍佔領後改稱北京；1945 年 8 月國民政府接收北京，再次更名為北平；1949 年 1 月，中共解放北平，10 月定都北京。在清亡後的三十七年期間，北京歷經了「北洋北京 1912-1928」→「民國北平 1928-1937」→「日據北京 1937-1945」→「民國北平 1945-1948」，但 1928-1948 年，很多作家在述及此時的北京都用北平一詞，故本文將這段時期簡稱為「民國北平」，日據八年存而不論。



首〈西長安街〉(1932)倒是留下幾筆戀京的思緒：「彷彿有馬號，一大隊騎兵／在前進，面對著一大輪朝陽，朝陽是每個人的紅臉，馬蹄／〔略〕／看汽車掠過長街的柏油道，／多『摩登』，多舒服！儘管威風／可哪比得上從前的大旗／紅日下展出滿臉的笑容！如果不信，可以問前頭／那三座紅門，如今恨望著／秋陽了」<sup>①</sup>。從上述詩句可以輕易發現，卞之琳完全不在意現代性對北平的衝擊，骨子裡唯一緬懷的是舊京風華，不論今昔，都用上紅日、朝陽意象來強調「皇城根兒下的子民」的戀京心理，國民政府的馬號和騎兵，乃至摩登汽車全都成了陪襯品。

後來廢名(1901-1967)也寫了幾首北平的詩，但都市形象皆不明確，唯有〈北平街上〉(1936)寫了幾句戰雲密佈的街景，可惜點到即止。北平的文化性格和形象，在民國時期的詩歌裡是相當貧瘠的。

### (一)、從「民國北平」到「光輝北京」

「老北平」<sup>②</sup>深厚的文化底蘊，終於在老舍(1899-1966)筆下展現了獨一特二的「帝京魅力」。中國社科院的學者趙園(1945-)在《北京：城與人》裡指出：

我相信一位現象美學家所說的，決不只是藝術家在尋找他的世界，藝術家也在被「世界」這位「尋求作者的永恆人物」所尋找。「當作

---

<sup>①</sup> 張曼儀編：《卞之琳》(台北：書林，1992)，頁12。

<sup>②</sup> 「老北平」這個詞，除了具有時間上的意義，也有空間上的特殊定義，民國時期的北平只有707平方公里，自1949到1961年，北京市行政區面積擴大了五次，擴增到16,808平方公里。換言之，老北平主要的空間範圍包括：(一)紫禁城，即「皇城」；(二)八旗子弟定居的「內城」；(三)漢人和回人居住和經商營生的「外城」(城南)，這裡是北京的主要生活消費區域。

者通過作品揭示一個世界時，這就是世界在自我揭示」<sup>①</sup>，……並非任何一個歷史悠久富含文化的城，都能找到那個人的。……北京屬於幸運者，它為自己找到了老舍。同樣幸運的是，老舍也聽到了這大城的召喚，那是北京以其文化魅力對於一個敏於感應的心靈的召喚。從此，北京之於他成為審美創造中經常性的刺激，引發衝動的驅力，靈感的不竭之源。<sup>②</sup>

出生於 1899 年的老舍，是北京生土長的正紅旗滿人，歷經了清末舊私塾→民國新式中學教育→英美大學教育的洗禮，跟老北京城一樣從前現代轉型到現代，特別能夠體會出北平的帝都況味與轉型陣痛，因此感觸格外深刻，也只有他才有那個能耐把大時代的驟變，精密地壓縮到作品裡去。

老舍對北平／北京的入魂之鑰，在京味，那是很抽象的元素，一半來自作者運用在文章裡的「北平在地事物」<sup>③</sup>，以及「庶民詞彙」（連同說話的語氣和語法結構），另一半取決於讀者的自主觀感受（難免帶著一些先入為主的成分）。換言之，當初老舍清楚意識到文章裡要呈現的是北平獨有的文化特質，後來的讀者則認定自己讀的是道地的北京風物，加上越來越多評論者的鑑定和分析，老舍的小說、散文和劇本，便完成對「民國北平」的入魂。趙園也曾對京味作過一番詮釋，他說：

京味是由人與城間特有的精神聯繫中發生的，是人所感受到的城的

---

① 米蓋爾·杜夫海納（Mikel Dufrenne）著，孫非譯：《美學與哲學》（北京：中國社會科學，1985），頁 29。

② 趙園：《城與人》（北京：北京大學，2002），頁 6-7。

③ 楊東平認為：「如果說城牆、牌樓是北京城歷史文化的象徵，那麼老北京生活方式——京味文化——的象徵是另一些事物：隆福寺和琉璃廠，茶館和朝會，曲藝和風味小吃，胡同和四合院……它們構成了北京市民生活和民間社會的文化空間。和建立在發達的現代工商業城市組織系統上的上海市民文化不同，它更多地具有自給自足的、半封閉鄉村禮俗社會的色彩。」〔詳見楊東平：《城市季風：北京和上海的文化精神》（北京：東方，1994），頁 216-217〕

文化意味，……京味既以「味」名，它強調的就不是題材性質，即它不是指「寫北京的」這樣一種題材範圍。寫北京的小說已多到不勝計數，其中北京僅被作為情節背景、觀景的自可不論，即使那些有意於「北京呈現」的，也並不就是京味小說。<sup>①</sup>

從這個定義來看，京味可說是北京書寫中最具有寫作難度和人文地理辨識度的元素，他還特別指出「那『味』在相當程度上，也正是一種語言趣味、文字趣味」<sup>②</sup>，北京題材加上京味敘事，才是道道地地的北京書寫。這番界定強調了地方感，卻忽略了世代性。比老舍晚一個世代，在民國年間出生的林海音（1918-2001），她感受到的北平就不太一樣。

林海音出生於大阪，1921 年隨父母遷居北京，在這裡求學、工作、結婚，1948 年離開居住了二十八年的北平，回到父親的故鄉台灣。十二年後林海音出版了短篇小說集《城南舊事》（1960），將北京城南一帶的童年生活舊事寫進了自傳體小說，讓城南活了過來，也活了下去，成為老舍以外的另一支非常突出的京城敘事，五十年來征服了海內外廣大的讀者群。林海音不強調京味，或任何帝京風華，僅以懷鄉之筆把「城南」從偌大的北平生活圈裡突顯出來，這地方因林海音的舊事獲得溫馨動人的，非關政治與家國的庶民生活形象，林海音的生命歷程定調了城南，是「民國北平」的第二次入魂。其實林海音沒有特別著重於地方感的經營，城南的空間內容附著於小說的敘事，雖說是渾然天成，但在地方文化的保存上始終缺了一層。<sup>③</sup>

---

<sup>①</sup> 趙園：《城與人》，頁 14-15。

<sup>②</sup> 趙園：《城與人》，頁 16。

<sup>③</sup> 直到後來城南面臨都市更新的拆遷危機，才有蕭復興（1947-）試圖以《藍調城南：老北京的記憶》（2006）一書。從小在城南長大的蕭復興，在都市更新的拆遷浪潮中，整整花了兩年時間，奔走於城南八十幾處胡同節點，將眼前即將消逝的胡同、大雜院、傳統生活情調，以及各種有形無形的文化資產，生動詳實的記述下來。他認為城南的文化含義，「對於建設新北京、保護老北京意義深重。不僅對於我，對許多北京人，城南，是一

老舍和林海音的北平敘事，是佇立在濃厚的原鄉或懷鄉心境上完成的，他們帶著強烈的意圖之所以能夠聯手統治了文學裡的「老北京」形象，並成為權威的文化標本，除了本身的藝術高度和時空因素之外，也跟同時期北京主題詩作的水準低劣有絕對關係。1949年10月中共建國之後，北京再次被定為國都，新政府推行了一系列深具破壞性的大型都市建設，清除掉了全部舊城牆和大部分城門，在城郊地帶大規劃發展工業。

老舍的京味生活、林海音的城南舊事，所依存的傳統消費文化空間與模式，在這一波的都市更新中遭到重大的破壞，再加上因應共產社會而重新調整的生活方式（譬如1953年底宣佈實施的「全國實行糧食計畫供應，採取憑證定量售糧」），當新北京城從小資本主義的庶民消費社會，走向講求生產和躍進，走向各種票證支配的人民公社，即意味著一個舊時代的結束。

京味，隨之蕩然無存。<sup>①</sup>

建國初期的北京，是中共政權唯一的中心。天子腳下的詩人對國都建設的歌頌，難免夾帶著偶像崇拜的政治心理，這種內在燃燒的「朝陽意識／光輝思想」凌駕於一切詩歌藝術的考量之上，打造出政治性無比強烈的、粗糙的北京形象。十六歲的小毛頭邵燕祥（1933-2020），在1949年10月4日，寫下一百五十六行的〈歌唱北京城〉（1949），把古老的帝京放在無產階級革命的政治視野下，重新檢驗它的興衰成敗。兩年前的十月，邵燕祥才剛「懷著對延安革命的美好憧憬，加入了中共在北平院校的周邊組織：民主青年聯

---

個情感深重的稱謂，從口中吐出這個詞兒，會有一種霜晨月夕的滄桑感覺，和從嘴裡說南城意思絕對不一樣。」〔詳見蕭復興：《藍調城南：老北京的記憶·自序》（北京：北京十月文藝，2006），頁1〕

<sup>①</sup> 蕭乾（1910-1999）在1985年回憶起「京白」的流失，很感慨的說：「五十年代為了聽點兒純粹的北京話，我常出前門去趕相聲大會，還邀請葉聖陶老先生和老友嚴文井。現在除了說老段子，一般都用普通話了。……真正的老北京早成『少數民族』啦。要是把話說純了，多少人能聽得懂？」〔詳見蕭乾：《北京城雜憶》（北京：三聯，2012），頁3。

盟」<sup>①</sup>，如今恭逢開國盛事，實在忍不住寫了這首歌頌偉大領袖的北京詩歌。他很自然的把內城和外城二元對立起來：「想當年那北京城裡，／住的是兩路人：／／裡一層啊外一層，／想當年裡城住的是朝廷，／外城住的是百姓；／／想當年黃城裡日夜是燈明火旺，／灰城裡住的不如灰孫；／黃城裡下命令，／灰城裡丟了性命。」<sup>②</sup>，好不容易經過一百行的滄海桑田，如今「北京城是紅旗一面，高高迎風，／北京城是太陽，亮在空中。／／北京城裡，有東方的紅陽，／呼應著莫斯科，歡笑相通，／中華人民共和國萬歲，萬萬歲／咱們有了領袖毛澤東！」<sup>③</sup>，從帝都北京到太陽北京，全詩充斥著歡慶建國大典的政治狂熱，北京徹底淪為意識形態的角力擂台。這股狂歡氣氛，也感染了年近五十的名詩人臧克家（1905-2004），他那首的〈我愛新北京〉（1954）非常賣力的表現了國都建設和偶像崇拜兩大主題：

我愛新北京，  
像彼此比賽著高大，平地上拔起了許多煙囪，  
工人宿舍，傍晚時候傳出來廣播的音樂，  
幾年前，這些地方遍地石塊，荒草叢生。  
〔略〕  
我愛新北京，  
新北京是毛主席居住的城，  
全國人民，全世界人民都仰望著它，  
我，光榮地住在這座城中。<sup>④</sup>

跟卞之琳的戀京情結不同，臧克家歌頌的是當前北京的發展，新興的工業和

<sup>①</sup> 彭蘇：〈邵燕祥 我的人生是失敗的人生〉，《南方人物周刊》2014年第13期，頁82。

<sup>②</sup> 邵燕祥：《歌唱北京城》（上海：新文藝，1954），頁5。這本詩集最初由華東人民出版社在一九五一年出版。

<sup>③</sup> 邵燕祥：《歌唱北京城》，頁16-17。

<sup>④</sup> 臧克家：《中國當代名詩人選集·臧克家》（北京：人民文學，2006），頁251-252。

地方建設只是鋪陳，真正要頌揚的是「毛主席」，新北京的價值在人，不在城。詩人以誇飾之筆來描繪京城本是常態，遠在唐代已是如此，「京城詩中往往大量運用都市意象，淋漓盡致地誇飾都市的繁榮以及種種盛景；與此同時，他們還常常在詩中作大段的抒情議論，反覆申說某種觀點或情緒，其旨趣則明顯指向政治諷勸」<sup>①</sup>，臧克家非但沒導向政治諷勸，反而讓偶像崇拜心理壓倒了國都建設主題，淪為政治頌歌。

聞捷（1923-1971）在九年後寫的〈我思念北京〉（1963）也有異曲同工之妙，他否定了前清帝京的歷史建築意義：「我思念北京，難道僅僅因為：／太和殿凌空翹起了描金的飛簷？／萬道霞光傾瀉了佛香閣琉璃的傘頂？／九龍壁上的龍尾擊出了浪聲？」<sup>②</sup>，隨即明白指出他思念北京的根本原因：

我為什麼如此思念北京？

那兒居住著我們祖國的偉大公民！

他意氣風發地登上天安門城樓，

檢閱人民的力量，捍衛世界和平的大軍；<sup>③</sup>

北京作為一座國都的價值，完全附屬在神格化的當代天子崇拜底下，被當作陪襯的龍椅。整整十七年，在詩歌裡的北京是一座「完全看不見的城市」。這一幅高度政治化的都市構圖，到了文革前期也沒有明顯的改變，郭路生（1948-）以〈這是四點零八分的北京〉（1968）一詩記述知青下鄉的心境，那本是「逆都市化」的一環，但全詩重心在政治變局下的心境，不在北京。文革後期的北島（1949-）也沒有意識到北京可純粹作為一座都市的存在，他詩裡的北京只是中共政權的最高象徵，即使端出天安門廣場，無非是為了

<sup>①</sup> 謝遂聯：《唐代都市文化與詩人心態·第一章、政治都市本質與詩人心態》（杭州：浙江大學，2010），頁22。

<sup>②</sup> 聞捷：《中國當代名詩人選集·聞捷》（北京：人民文學，2006），頁147。

<sup>③</sup> 聞捷：《中國當代名詩人選集·聞捷》，頁149。

安頓那些英雄的熱血詩篇。文革十年，北京在詩歌裡仍舊是缺席的。

老北平的庶民文化，到郭路生、北島這一代知青手裡，黯然斷層。

2001 年底，流亡海外多年的北島，重返闊別十三年的北京，驚人的市容變遷使他起了書寫北京的衝動：「我生長在北京，在那兒度過我的前半生，特別是童年和青少年——我的成長經驗與北京息息相關。而這一切卻與這城市一起消失了。從那一刻起，我萌生了寫這本書的衝動：我要用文字重建一座城市，重建我的北京——用我的北京否認如今的北京。在我的城市裡，時間倒流，枯木逢春，消失的氣味兒、聲音和光線被召回，被拆除的四合院、胡同和寺廟恢復原貌」<sup>①</sup>，可他寫的是散文。為何北島放棄詩歌形式，把如此重要的原鄉寫作交給散文？是因為北島詩歌的敘事功能不彰？還是他的北京舊事有太多迂迴的細節要陳述，有太多的人物要在舒緩綿長的敘事裡登場？

看過這本《城門開》（2010）裡的一篇〈味兒〉就懂了。

北島說：「關於北京，首先讓我想到的氣味兒」<sup>②</sup>，接著一口氣寫了冬儲大白菜味兒、煤煙味兒、灰塵味兒、魚肝油味兒、大白兔奶糖味兒等多種氣味（以及跟它們相關的人事物），從艱困的生活環境到盤踞味蕾的幸福美味，那是他對北京最難忘的記憶，舊歲月裡有自己和別人留下的故事。很遺憾的，如果將它們裝到北島詩歌裡去，肯定是一場災難。

散文，恐怕是北島（和所有朦朧詩人）緬懷舊事的最佳選擇。

懷舊是一座古老都市的重要資產，尤其歷經半個世紀的巨大變遷，懷舊甚至可以晉級成文化消費，趙靜蓉（1976-）對此有精闢的看法：「城市的迅猛發展帶走了我們的很多記憶，造成了現實的『匱乏』和『稀缺』，也在理論意義上為我們構想另一個時空（過去的、來源的）的『美好』和『珍貴』

---

<sup>①</sup> 北島：〈序：我的北京〉，《城門開》（香港：牛津大學，2010），頁 xi。

<sup>②</sup> 北島：〈味兒〉，《城門開》，頁 9。

埋下了伏筆。所以說，城市懷舊不僅是城市化的產物，還是城市化自發展初始就蘊藏於自身內部的一個因素，是城市化內在的和先天的『反體』。承認兩者間的血緣關係，則意味著我們不僅承認城市化進程的先天不足，同時也肯定城市化還包括著各種自我對抗和自我改善的機制」<sup>①</sup>。這正好解釋近十年來，那堆打著老北京懷舊旗號的圖書，為何能夠在出版潮流中屹立不搖，為何民國北平／老北京的舊東西，能夠很時髦的流行起來。

當 China 被嘲諷成「拆那」，更加劇了懷舊的商業力道。然而，在復刻版的老北京懷舊潮當中，京味是回不來的，那是不可複製的「代際記憶」，惟有遇上質地相同的集體記憶，方可短暫的捕捉到昔日之餘韻。誠如楊東平（1949-）所言：「北平的美是與它的守舊、落後共生的。它是一曲中國傳統城市夕陽黃白的田園詩歌，具有一種遲暮的、退讓的美」<sup>②</sup>，當這種不可還原的遲暮之美，隨著現代都市更新，一去永不復返。書市熱潮，只是反照之迴光。

## （二）、都市轉型中的市井敘事

懷舊必須建立在一定的時間距離上，有時候還包含了空間距離。一個在地人有了足夠的時空距離，才能跳出固定的生活圈，好讓故鄉的事物在異鄉慢慢沉澱，由此重新認識久居多年（說不定已經感覺麻痺）的家鄉。《城南舊事》和《城門開》都證實了這一點。

在進入屬於朦朧詩的 1980 年代之前，先聽聽研究「北京學」的北大教授陳平原（1954-）對這座都市的理解：「常聽北京人說，這北京，可不是一

---

<sup>①</sup> 趙靜蓉：〈現代人的「都市病」：對城市化的懷疑與反思〉，收入孫遜編：《城市史與城市社會學〔都市文化研究第 8 輯〕》（上海：三聯，2013），頁 142。

<sup>②</sup> 楊東平：《城市季風：北京和上海的文化精神》，頁 185。



般的大城市，是中華人民共和國的首都。這種深入骨髓的首都（以前叫「帝京」）意識，突顯了北京人政治上的唯我獨尊，可也削弱了這座城市經濟上和文化上的競爭力。首都的政治定性，壓倒了北京城市功能及風貌的展示，世人喜歡從國家命運的大處著眼，而忘記了北京同時還應該是一座極具魅力的現代大都市。」<sup>①</sup>

陳平原是廣東潮州人，1984 年秋天離開家鄉到北大中文系念博士，然後留下來執教多年。在朦朧詩的發源地北京，陳平原以外來者視野見證了北島和顧城（1956-1993）等人置身的大時代氛圍，他（們）全都沒趕上老北平那個用來懷舊的時代，在陳平原眼裡，北京即是帝京，北京人即是政治上唯我獨尊的帝京人民，其餘元素都被強大的「帝京意識」遮蔽。

帝京意識乃兩刃之劍，它孕育出敢為天下先的北島詩歌，氣勢恢宏的楊煉、江河詩歌，那是帝京意識外放式的展現，以天下人為預設的啟蒙對象；同時又產生一種相對簡易、感性，完全讀不到帝京意識或「北京魅力」的都市寫作，一旦將政治元素排除在外，又沒找到足以支撐的主題，只好寫寫自己的生活感受，成為輕薄型的原鄉寫作，顧城即是一個典型。

土生土長的北京詩人顧城，先天的性格跟帝京意識全然相反，詩中從不出現唯我獨尊的文化英雄姿態，他曾經嘗試去認識、去描繪一個非關政治的北京，最初寫下的是〈機器在城市裡做巢〉（1983）、〈都市留影〉（1983）、〈城裡淅淅瀝瀝〉（1983）、〈城市是一張臉〉（1984）、〈住在北京〉（1984）等幾首，都是感性、抽象的寫法，放在都市詩領域則顯得太膚淺，放進北京學領域又空無一物。

寫不出北京，有一半的原因是長年自我封閉的顧城對北京的理解不足，故找不到下筆之處；另一半原因是北京流失了太多舊東西，新的暫時填不上

---

<sup>①</sup> 陳平原：〈「五方雜處」說北京〉，收入陳平原、王德威編：《北京：都市想像與文化記憶》（北京：北京大學，2005），頁 535。原文發表於 2002 年。

空缺，還真沒太多東西可寫。1988 年 1 月，顧城移民紐西蘭，接下來他寫了〈圓明園〉（1988）、〈崇元觀〉（1989），雖然有了具體的地點，但他還是受困在童謠式的抒情裡頭，找不到屬於他的北京城。

在同一時期，較值得關注的是駱一禾（1961-1989），他在北京出生，北大中文系畢業後到《十月》雜誌社編輯部工作，在他留下的近三百首詩作當中，有一首跟北京密切相關的〈市井邪狹——論一種性格及其慣性思維〉（1987）。此詩長約一百二十餘行，共二十二小節，篇幅不小，思考的層面也較深，壓卷的第 22 節是破題之鑰（或是敗筆所在）：

## 22

「我先讀但丁的神曲，到地獄篇，

就驚異這作者設想的殘酷。

但到現在，閱歷加多，

才知道他還是仁厚的了

他還沒想出一個

現在已極平常的

慘痛到誰也看不見的地獄來！」

——魯迅先生<sup>①</sup>

借魯迅的一段話，駱一禾將京都市井生活定調為「比神曲更慘痛的人間地獄」，他志在淬取出「市井邪狹」背後的「一種性格及其慣性思維」，而不是要特寫作為京城或都市的北京。這很符合他一貫的寫作思維，不過，形而上的議題，還得透過形而下的現象來印證，於是駱一禾兵分三路來建構地獄圖象：（一）北京市井的眾生相、（二）西方現代文明侵襲下的文化亂象、（三）英雄詩人挾京城以代言天下的大勢，以及各路人馬聯手造成的混濁惡世。前二十一小節的內容再怎麼讀，也讀不出半點「比神曲更慘痛的人間地獄」，

<sup>①</sup> 張珣編：《駱一禾詩全編》（上海：三聯，1997），頁 310。

詩人宣示的原始意圖可說是全面崩解。他的地獄之所以欠缺說服力，主要是部分詩節太短，未能對相關的生活節點或文化亂象展開有效的辯證，雖擺出了批判的態勢，卻沒有精準、致命的彈著點。詩中抨擊以北京為核心的詩壇生態，點到即止，亦無洞見；陳述文化亂象，所使用的意象和譬喻卻比亂象來得凌亂，故而論點失焦；唯有對市井生活的素描，值得一談。三路分兵，潰散其二。此詩得刪去第二十二小節（或視而不見），方能重新建構出一個「達陣」的意圖，徹底忘掉「地獄」，關注「一種性格及其慣性思維」，由此挖掘出駱一禾無心插柳的——「京城的文化結構」，它依舊由三個單元組成：市井眾生＋現代性衝擊＋帝京詩歌生態。若從文本都市的建構角度來思考，前兩項就足夠了，第三項是蛇足。駱一禾在勾勒北京眾生相的同時，誤打誤撞，不自覺的完成了 1980 年代中期北京在剛剛進入都市轉型期的地方感，繪製出質感粗礪的庶民生活，他根本沒打算特寫北京，卻意外形塑了北京。這首組詩從新舊交錯的街景開始寫起：

1

在京都，一輛黑色的摩托車  
漆著水紅色裝飾花紋  
酒館裡燈光明亮  
宮庭的老房子寸草不生

2

王府的遺址上  
做一個市民是安全的  
盛暑的時候  
電影院裡放出冷氣  
銀幕上的故事永遠相似

嗑一地瓜子兒，避暑的好地方  
消磨時光  
然後白天結束

3

穿水紅衫子及紅短褲的妞兒  
腿上掉著粉末似的白淨  
大軍閥在投影上盜墓  
後排座位裡扭著微光  
偶爾也在哼哼唧唧  
三隻腳打著鼓點

4

香汁沁著餛飩兒，老戲園子裡  
那麼多人來聽京劇  
水溝的陰濕在地面下淙淙流過  
元帥的花箭翎執法調情  
中間插入大段的布道，打擂台  
或者叫賣江湖膏藥  
或者拔出槍來將仇人擊斃

5

我並不敵視這樣的生活  
他們只是活下去，你無須俯視芸芸  
眾生，它也不改變道路

而縱使表演的是烏鴉羣聚的

那一團影子<sup>①</sup>

第一節寫的是駱一禾在文本京都巡弋的起點，（他騎著）那部「漆著水紅色裝飾花紋」的黑色摩托車<sup>②</sup>，象徵著充滿動感、朝氣和機械力量的現代性，對京城胡同老朽、沉悶的街道內容之衝擊，這個起筆雖簡單，但勁道十足。隨之而來的是年輕人的熱酒館，它壓垮了老幽靈的冷宮庭，預告著「京都」一詞的歷史資產在此崩盤，「寸草不生」。緊鄰宮殿的「王府的遺址」<sup>③</sup>，則見證了新興流行文化的力量，毫無品味可言的市民消遣活動，取代了歷史和它的權貴，寥寥數筆卻寫得逼真。更逼真的是第三小節的「穿水紅衫子及紅短褲的妞兒」，再次出現的水紅色恐怕不會是駱一禾的個人喜好，或另有深意的設計，那可是中國當代時尚史的一筆無心紀錄<sup>④</sup>，前衛的衣著和哼唧不再是單純的青春慾望紀事，這段水紅色的歲月悄悄統治了駱一禾的北京記憶。除了撩人的紅短褲情慾，他還往老戲園子裡鑽，那時京劇的生存條件很差，環境髒亂不說，居然在「中間插入大段的布道，打擂台／或者叫賣江湖膏藥／或者拔出槍來將仇人擊斃」，只有中毒極深的老戲迷才坐得下去，可

---

<sup>①</sup> 張珏編：《駱一禾詩全編》，頁 303-304。

<sup>②</sup> 從 1985-1987 年間的中國內地各大廠牌的摩托車廣告可發現，紅色是主打的車色，但這裡寫的是較少見的黑色，還不忘描述「漆著水紅色裝飾花紋」的細節，很可能就是他在現實中擁有（或夢寐以求）的摩托車。這裡就不能看作普遍存在的現象，而是特殊意義的巡弋工具。

<sup>③</sup> 北京城內最符合「王府的遺址」的是王府井，此地曾為明代「十王府街」，在清代則為鑲白旗王室貴胄和高官聚居「王府（井）大街」，改朝之後盛極而衰，好不容易才在 1950 年代中期再度發展起來（1955 年建國後全國第一座大型百貨商場在此開張），1980 年代成為北京三大商圈之一。

<sup>④</sup> 自建國以來，老百姓的衣著皆以樸素為上，黑藍灰綠四色，中山列寧綠軍裝，三十年如一日，到了 1984 年，齊興家導演的電影《街上流行紅裙子》掀起了紅色的時尚熱潮，把女性從單一刻板的衣著色系中解放出來，可說是時尚界的革命。

京劇就這麼艱辛的傳了下來，跟盛暑放冷氣的現代電影院頑抗到底。駱一禾無意間用畫面感豐富、滿佈細節的詩篇，見證了北京地方感的轉變，「皇城根兒」的氣度全沒了，但他「並不敵視這樣的生活／他們只是活下去」。再怎麼渾渾噩噩，能夠活下去才是現實的人生，1980 年代新興大眾文化的粗鄙性和庸俗性，瓦解了想像中的無比虛幻的老北平文化，是更大的現實。

這首組詩有很多小節是有故事的，是一組富有潛力的市井敘事，可惜駱一禾沒打算把它們釋放出來。

1991 年 4 月，顧城再度著手他的北京計畫，斷斷續續寫了兩年，從紐西蘭寫到德國，「暫時組裝」<sup>①</sup>成一系列以〈城〉為名的組詩（共五十二首），乍看規模龐大，其實有很多是二至十行的短詩，標準和水準參差不齊。顧城腦海裡缺乏都市詩的概念，缺乏對帝京的省思，純粹只是思鄉之作，而且是嚴重的思鄉，他說：「在夢裡，我常回北京，可與現代無關，那是我天經地義要去的地方。太平湖或中華門，現在都沒有了；晴空中的磚和灰土築的坡道、酸棗樹，都沒有了；可我還在上面行走，看下邊和以後的日子。」<sup>②</sup>

遺憾的是，顧城在 1990 年以後寫的詩，句構和思考邏輯越來越混亂，經常出現不知所云的斷裂思緒和破碎文句，在創造力嚴重下滑且思緒錯亂的時間點，用詩來刻劃內心的北京，鐵定是一場災難。他寫〈城〉，為的是把鄉愁，把抽象的想法，把「你／她」和事件安頓到夢迴的場景，重新編製出昔日北京城裡的生活景象。這些虛實參半的人物和事件，在〈琉璃廠〉（1991）、〈西單〉（1991）等三、五首詩裡稍微產生了一些故事性效果，卻毀掉了〈首都劇場〉（1991）、〈虎坊橋〉（1992）等數十首詩。整體來看，顧

---

<sup>①</sup> 顧城在未結集的序文裡說：「〈城〉這組詩，我只作了一半，還有好多城門沒有修好，但是我想先寄給你看看。」〔詳見顧鄉編：《顧城詩全集〔下卷〕》（南京：江蘇文藝，2010），頁 836〕

<sup>②</sup> 顧鄉編：《顧城詩全集〔下卷〕》，頁 836。

城對〈城〉的寫作方向拿不定主意，五十二首當中，地點明確但內容跟「城」扯不上半點關係的超過七成，而且寫壞的居多<sup>①</sup>。就挑一個最常見的例子來談吧，顧城是這樣處理〈豐台〉（1992）的：

燒進去 是真銀子  
有一個叫蘆溝橋的 麼

你現在又有光 又有人 趟蚊子  
來的路上 一起唱歌<sup>②</sup>

誰不曉得位於豐台的蘆溝橋是中日戰爭的起點，「燒進去 是真銀子」看似隱含了勞民傷財耗損國力的意思，第二句卻是不確定的問句，孤立的「麼」字很刻意的抵消了前者的深意，再往下又斷裂了。顧城對歷史事件的理解是一向膚淺、感性，寫起來總是不管不顧，遂有了此詩沒頭沒尾兼不知所云的第三、四句，架空了前兩句。要命的是：這套模具化作業方式幾乎貫徹全詩，顧城詩歌（跟北島一樣）根本不具備懷鄉憶舊的敘事能力。

雜草叢生的〈城〉雖說是個負面的例子，畢竟出自重量級詩人的手，在論及北京主題的詩作時還是得提它一提。<sup>③</sup>

---

<sup>①</sup> 劉春是極少數對顧城後期的詩歌提出負面批評的詩人，他在評述〈虎坊橋〉時，提出這麼一番卓見：「這些結構凌亂，思路擁堵，上句不搭下句，整個兒不知所云的詩句，很難相信是出於有『天才詩人』之譽的顧城之手。類似的詩歌顧城寫了不少，比如〈琉璃廠〉、〈鬼進城〉、〈白塔寺〉、〈建國門〉、〈象來街〉等。也許顧城這樣寫自有他的想法，但對於大部分讀者而言，這不是詩歌，頂多是徒有詩歌的形式而已。」〔詳見劉春：《生如蟲，美如神：我的顧城與海子》（南京：譯林，2013），頁87〕。上述論及的〈虎坊橋〉、〈琉璃廠〉、〈白塔寺〉、〈建國門〉、〈象來街〉都是〈城〉組詩的一部分。

<sup>②</sup> 顧鄉編：《顧城詩全集〔下卷〕》，頁781。蘆溝橋的正確寫法是「蘆」溝橋，位於豐台區永定河上，是北京現存歷史最悠久的石造聯拱橋。永定河舊稱盧溝河，橋亦以盧溝為名，稱作盧溝橋。

<sup>③</sup> 在此順帶一提的還有在北京出生的合肥人葉匡政（1969-），他在1992大學畢業後南下

廿世紀北京都市詩真正的壓軸之作，是侯馬（1967-）的系列組詩〈九三年〉（1999）。

侯馬出生於山西，1985 年來北京讀大學，從此定居下來，現任北京市公安局豐台分局局長。他在 1992 年 3 月到 1993 年 3 月被派去北京前門派出所鍛煉（同時遷居前門），當了一年的片警，經過七年的沉澱和人生歷練，終於寫出〈九三年〉（組詩九首）<sup>①</sup>。侯馬先後住過北京幾個不同的區，再加上公安職務，他對北京市民生活的接觸面，遠比一般詩人來得深廣，他曾寫過一組由八則短詩合成的〈生活在北京〉（1995-1996），蜻蜓點水，處理了幾個地點，寫得跟顧城一樣不痛不癢。後來他決定「深入節取」1993 年當片警的見聞，來建構北京「前門」地區的市井生活圖景，總算擲地有聲。詩人徐江（1967-）在評析侯馬的〈種豬走在鄉間路上〉（1995）時，提了些重點：「它所背靠的生活太紮實、太冷靜，同時又充滿著一種溫馨與神奇。……為我們呈現出生活平庸、繁瑣而又令人百感交集的真貌，一種人們在當今詩歌中久違的真實」。<sup>②</sup>

前門屬於崇文區，北京素有「東城富、西城貴，崇文窮、宣武破」之說。北京城的內城和外城區在解放後，以中軸線為據，自北而南，一分為四。外城的「窮、破」是相對於內城（解放後才重新劃分為東城和西城）的「富、貴」來說的，內城是滿清王朝的王公大臣和滿州八旗子弟的住宅區，漢人一律遷居外城（即城南）。「京劇重要的前身之一的徽劇，從十八世紀後期就進入北京，演出場所大抵也在前門外。在乾隆晚年，前門外的戲園子最主要的

---

到廣東工作，以在地城市生活為樣本，寫下數量相當可觀的「泛論式」城市詩，企圖透視社會現實，挖掘出放諸天下皆準的文明病徵與病變，屬於普遍意義上的都市文明批判，後來出版了詩集《城市書》（1999），但不符合本文的論述層次。

<sup>①</sup> 十年後，侯馬又續寫了三首，可惜未能超越舊作。後三首不納入本文的討論範圍。

<sup>②</sup> 徐江：〈詩也可以這樣經營嗎——讀侯馬的〈種豬走在鄉間路上〉〉，《詩探索》1998 年第 4 期，頁 57。



有七家，當時號稱七大名園」<sup>①</sup>。清代前門地區是戲園子和餐飲界老字號的雲集之地，都一處(1738-)、月盛齋(1775-)、同仁堂(1702-)、南恒順(1811-)、便宜坊(1855-)、全聚德(1864-)、瑞蚨祥(1893-)都在這裡崛起，這些老字號「給前門地區的老字號商業，形成下述的格局——形成了一條『前門綜合第一大街』，即大柵欄。幾乎所有行業當中的『第一家』，都要擠進大柵欄中佔有一席之地，彷彿不如此就顯示不出自己的成風和實力」<sup>②</sup>。一言以蔽之，前門在清代和民國年間，是北京最重要的娛樂消費中心，最繁華的市井。解放後的前門，歷經城牆的拆除、城市發展中心的北移、部分消費行業的沒落、住宅空間的支離化、三教九流雜居於此，「崇文窮、宣武破」竟成事實。

在侯馬當片警的時代，崇文區的硬體建設仍然十分落後，全區十四萬間平房當中有十一萬間屬於破損的危舊房<sup>③</sup>。1993年，北京市政府宣佈與香港新世界集團簽約，推行崇文區舊城改造計畫(1993-2015)，十餘年下來，完成了兩百萬平方米的開發，以及兩萬八千戶的拆遷與回遷，改變了崇文舊城區<sup>④</sup>。也就是說，侯馬記述的是1993年舊城時代的「前門舊事」，那是崇文區大改造前的最後身影。

〈九三年〉的敘事焦點集中，一首詩只鎖定單一事件(冰窖胡同女廁裡的男人懸樑命案、女精神病患尿濕警車座椅事件)、單一人物(法官個性的居委會主任桂大媽、見證在地餐飲業沒落的王平老闆、在前門住了七十年愣是沒有去過一次天安門的劉奶奶、派出所裡查獲的妓女)，或單一場所(派出所的幽冥身世、同仁堂的嗅覺記憶、四合院的居住生態)，人事時地物，

<sup>①</sup> 徐城北：《老北京：變奏前門》(重慶：重慶大學，2014)，頁73。

<sup>②</sup> 徐城北：《老北京：變奏前門》，頁86-87。

<sup>③</sup> 李慶、貝光生：〈崇文區舊城改造紀實〉，《北京黨史》2000年第1期(2000/02)，頁51。

<sup>④</sup> 崇文區的發展概況，詳見〈老崇文的新世界〉，《中國房地產報》D6/60版(2013/08/05) <[http://www.china-crb.cn/epaper/20130805/news\\_30\\_1.htm](http://www.china-crb.cn/epaper/20130805/news_30_1.htm)>，檢索：2019/12/01。

一概清晰可辨，宛如社會偵察檔案的詩化版本。

這很容易讓人錯以為是現實主義的寫法，是相當危險的。

侯馬的「前門舊事」主要發生在特定的胡同空間內，包含了市民的生活細節、性情、人格特質，精準的敘事技藝和充裕的篇幅支援了每一個故事的脈絡與細節，才能推動這種高解析度的市井敘事，去呈現「生活平庸、繁瑣而又令人百感交集的真貌」。

先談四合院。四合院原為北京的傳統強勢建築，經過近四十年「逆仕紳化」(anti-gentrification)的洗禮，低階的貧民百姓住了進去，大宅門的詩意空間被肆意瓜分，胡亂隔間改建，使之降格為不講求任何居住品質的大雜院，最後在北京現代化進程中淪為弱勢建築。打從一九九一年開始，北京政府和各界人士就在議論著四合院的存廢，「房危屋破一直是拆除北京四合院的理由」<sup>①</sup>，它卻是胡同裡最重要的地方經驗容器，老北京文化的核心象徵，少了四合院還能叫胡同嗎？在拆與不拆之間，充滿矛盾與爭議。侯馬會怎樣處理這個議題呢？他那首〈四合院〉(1999)還真是一具強力壓縮的經驗容器，四合院的諸多問題和人個感觸，被活生生的壓縮到詩裡面去：

衰老的人們曬著太陽

衰老的四合院繼續衰老

---

<sup>①</sup> 王軍認為四合院拆遷的真正意圖，跟發展房地產有很直接的關係：「房危屋破一直是拆除北京四合院的理由，持續十五年的成片拆除已使古城面目全非。隨著成片拆除的加速推進，『政績工程』雖是越來越多，可被推土機碾出來的社會矛盾也呈正比增長，如果拆除即等同於民生，就很難解釋這一窘境。四合院問題的複雜性也正在這裡。……北京市有關部門在對房屋拆遷工作進行回顧時提出：『居民拆遷拉動了全市房地產發展』，……四合院之危破是不爭的事實，但對其危破之因卻少有人深究。近半個世紀以來，在經濟總體保持增長的和平建設時期，以四合院為代表的北京城市住宅出現大面積衰敗的情形，絕非『年久失修』、『人口膨脹』之粗淺解釋所能概括。」〔詳見王軍：〈討論四合院存廢：不該失去的認識立場〉，《北京規劃建設》2006年第1期，頁162〕當年市政府一味推行拆遷重建，尚非認識到活化舊建築，使之重生後的文化意義及經濟效益。

我熱愛這平易的建築  
簡潔、端莊、親和、有序  
眼看著她殘敗頹廢  
居民家家蓋廚房、蓋煤棚  
在院裡安自來水管  
在房頂搭儲水油桶  
防火 防火 裸露的電線  
正像植入四合院的導火索  
〔略〕  
年輕的能走都走  
走不了的上房揭瓦  
忍氣吞聲 這裡不少人  
把忍氣吞聲當作生活方式<sup>①</sup>

侯馬不打算從宏觀發展史來討論四合院，並努力避免流為社論，他選擇直視當下的居住生態，借由自己在胡同之間轉悠出來的見聞與心得，挖掘了第一個關鍵詞：「衰老」。老北平的京味，和城南舊事裡的老，是一種有韻味的老，但侯馬說的是——帶著霉味和破敗感的衰老。大半個世紀過去，民國北平的文化累積已衰退成累贅，缺乏水電缺乏衛浴和污水系統的前現代建築，與其住戶的雙重衰老，抵消了「簡潔、端莊、親和、有序」等多項古老的優點，如今放眼望去，盡是隨意搭建的廚房和煤棚、水管和電線，早已形成消防的致命死角，視覺上的雜亂夾帶著居民道德素養的低落，聯手把四合院推向深淵，那股無以挽救的衰老與殘敗，狠狠戳破這古典建築長期瀰漫著的空間詩意。唯有「先破後立」，侯馬才能對讀者印象中莊嚴大氣的四合院重新入魂。

他狠狠撤離了晚清老爺的權威和珍藏的古玩古畫，撤離了民國才子與

---

<sup>①</sup> 侯馬：《精神病院的花園》（石家莊：河北教育，2003），頁 222-223。

佳人的西式浪漫，他要講述不同的人生故事，隨之而來的第二個關鍵詞是：「絕望」。在如此惡劣的生活品質底下，憧憬現代化都市生活樣式的年輕人，能走的全都走了，「走不了的上房揭瓦／忍氣吞聲」，「把忍氣吞聲當作生活方式」是更深的無奈與絕望。年邁住戶的衰老，加上年輕住戶的絕望，讓四合院成為北京都市更新計畫的一顆毒瘤。

解決方案只有一個：「拆遷」。那是第三個關鍵詞。侯馬從衰老→端莊→親和→殘敗→凌亂→糾紛→出走→忍氣，節奏明快的一路寫了下來，四合院的亂象一目了然，「忍氣吞聲」更是點睛之筆，直至詩末才暗示的拆遷，幾乎成了順應天命的定數，就詩論詩，他確實成功營造了四合院在 1993 年的空間形象，但他沒進一步思考：中國的老建築為何不能像歐洲一樣原貌重生？顯然他對四合院的存廢已有定見。

〈四合院〉以及〈前門時代的王平老闆〉（1999）、〈白灰〉（1999）、〈披著羊皮？的狼？〉（1999）等幾首詩，很殘忍的動搖了《城南舊事》的地方感，老北平那種溫婉敦厚的文化形象皆蕩然無存。在侯馬心裡還能不能找到一些懷舊的角落呢？恐怕〈同仁堂〉（1999）是唯一的例子。同仁堂是前門最著名的老字號之一，它的身世並非侯馬關注的焦點，侯馬寫的是自己跟同仁堂的關係：洗澡。他在回憶裡重建的並非大家熟悉的門市，而是夜間的同仁堂製藥廠職工澡堂，每次值夜班時他都去洗個澡，在此一無人時刻，同仁堂的藥味便起了統治性的效果，「方圓幾條胡同都飄著大蜜丸的芬香」<sup>①</sup>，「我走在廠區的水泥路上／只聞到黃連的悲苦／麝香的涼」<sup>②</sup>，嗅覺確立了同仁堂的存在意義和地方感，他試圖在嗅覺裡追蹤一些白天的製藥流程或工序，可惜「我從沒有碰見一個製藥工人／從未看到他怎樣揮去長袍袖上的藥末

<sup>①</sup> 侯馬：《精神病院的花園》，頁 220。

<sup>②</sup> 侯馬：《精神病院的花園》，頁 221。

／在更衣室把自己像草根一樣涼乾」<sup>①</sup>。必須有過人的想像力，方能在如此細微處下筆，打烊後的同仁堂多了一分陌生又合理的內涵。〈四合院〉寫的是胡同裡的普遍人生和人宅共構的黑暗命運；〈同仁堂〉留下個人在午夜藥廠的嗅覺記憶；〈初夜〉（1999）則用疑神疑鬼的聊齋筆調，敘述了侯馬初次在派出所值夜時，「我看到床頭鐵爐子／那幽藍的火焰／從門窗縫裡／擠進了尖利的冷風」<sup>②</sup>，由此聯想到此處原屬某花旦養小妾的私宅，兩相交疊，勾勒出一棟合院的前世今生。

多層次的空間記憶縱橫交織，便成了「前門舊事」的場所結構，但市井敘事的首要核心，是人，侯馬這組詩怎能少得了一個活得有精有神的人物？早在第一首〈法官的聲音〉裡登場的桂大媽，正是這號人物。侯馬的口語化敘事在她身上，獲得最節制又最舒暢的開展：

居委會主任是桂大媽  
年近七十  
腰板挺直  
每天在胡同裡走來走去  
管閒事  
修錶的鐘老頭  
六十年代搞女人挨過鬥  
三十多年了  
桂大媽只要一看見他  
就斷喝一聲：  
老流氓  
桂大媽真是坦坦蕩蕩

---

<sup>①</sup> 侯馬：《精神病院的花園》，頁 221。

<sup>②</sup> 侯馬：《精神病院的花園》，頁 219-220。

### 聲音總是像法官一樣宏亮<sup>①</sup>

這是非常成熟、精湛的口語敘事，整首詩也沒幾個句子，卻越短越有神，桂大媽的形象、姿態、性情，坦坦蕩蕩地從聲音的胡同裡走了出來，詩人的一句「管閒事」，把她年近七十的老腰板挺直，又保有大嬸級別的市井味道。大媽話不多，一句「老流氓」，便喝出那種眼裡摻不了砂子的正氣，也喝出修錶的鐘老頭無法修復的，三十年前的人格污點。超級精簡，又超級生猛的人物性格和陳年舊事，就這麼恆久、宏亮的迴盪在胡同裡，看似瑣碎且無關乎現代性，卻是老社區最常見的人生實況——所有殺人放火雞毛蒜皮的大小事件，都被同一代老人牢牢封存，滿腦子舊事的老人被更老的胡同封存。胡同的地方感，離不開空間裡的記憶，那是幾代人的文化，也是無數人的生命印記。

侯馬創作〈九三年〉組詩的企圖與心境，有別於波德萊爾的漫遊，但他花七年時間去思索、沉澱、萃取而來的地方精神，成為入魂的資本，再透過這九首詩替北京前門的眾多生活節點，建立了高解析度的時空結構、儲存了富有故事性的情節片段、為面目模糊的臉龐繪製性情鮮明的輪廓，合併成一幅地方感相當濃厚的「前門舊事」，這一點跟波德萊爾的巴黎書寫竟有同工異曲之妙。相關節點的深度經營，讓每一首詩完滿俱足，擁有旗幟鮮明的地方精神和詮釋價值，也紀錄了崇文區大改造前的人文地景。

「九三年·前門舊事」，堪稱廿世紀北京都市詩的「鎮京之作」。

前門（正陽門）在北京中軸線的南端，地安門（後門）在北端，可惜沒有另一組足以跟「九三年·前門舊事」南北對峙的詩篇，只有尹麗川（1973-）寫過兩首地安門的詩〈地安門〉（2004）和〈深夜，去地安門買藥〉（2004），展現了 70 後的都市敘事風格。出生於重慶，畢業於北大的尹麗川就住在地安門一帶，〈地安門〉一詩正是以天安門的政治本質作為反面對照，試圖挑

<sup>①</sup> 侯馬：《精神病院的花園》，頁 212-213。

戰天安門——這個朦朧詩裡碩大無朋的符號——在廿一世紀北京現實生活中的意義。天安門是北京最突出的「崇高地景」，政治含量絕對豐富，很多東西可以「盡在不言中」，尹麗川只消動用幾個簡單的事物，就能從崇高的反面對比出地安門的空間內容：「面對故宮的倒影／沒有廣場／沒有旗／沒有風箏和旅遊客」<sup>①</sup>，那些象徵著國家權力、慶典思維的事物，跟真正的井市百姓的現實生活無關，在地安門，每天都會出現的是主婦造型的「我」，蹣跚，卻十分寫實：

在地安門

我像個主婦一樣善良

知道哪裡有最濃的豆漿

去哪買新鮮的菜

我常常不刷牙洗臉就出門

走在人群中

像化了濃妝

到處是多年不變的國營店

灰塵撲撲的老字型大小

難吃不衰的糖葫蘆

我心情好時

就喜歡受人臉色

天子腳下

時光停滯

地安門的人民謙讓有方

趁早安居樂業<sup>②</sup>

---

<sup>①</sup> 尹麗川：《油漆未乾》（台北：黑眼睛，2007），頁 212。

<sup>②</sup> 尹麗川：《油漆未乾》，頁 212-213。

尹麗川構想出來的地理配置圖有明暗兩層，明的是地安門，暗的是天安門，構成「地安 vs. 天安」的一齣戲碼。地安門從未留下高潮場景，或情緒亢奮的英雄，數來數去，只有實實在在、可受人臉色的平庸草民，當然少不了清晰的主婦生活動線、傳統的老字型大小，以及難吃的街頭零食，總之，一切以民生至上。尹麗川以平易近人卻語帶嘲諷的口語敘事，帶出了平凡的街景、謙讓有方的人民，以及安居樂業、平平無奇的生活感受，建構出表層的「地安門—太平生活」圖景。

這是她所追求的生活樣式嗎？乍看之下，吃喝玩樂什麼都有，可地安門在尹麗川眼裡就是太過安定，缺少刺激缺少高潮，所有消費項目都一成不變，活得連半點時尚感都沒了，可以寫進詩裡的東西又寥寥無幾，豈能打從心裡「熱愛生活」<sup>①</sup>呢？天安門和地安門，是矛和盾，是烈酒和清水的對照，「想起天安門／就像一位老者輕蔑少年／怨婦憎恨春青」<sup>②</sup>，尹麗川在安定得要命的生活中，感到嚴重的時光停滯，感到巨大的不安，於是越來越坐不住，越來越嚮往騷動……，這些想法真是說到北京文人的心坎裡去了，住在天子腳下，就是要活得像一具渾天儀和地動儀，不是迷迷糊糊的老百姓，裡層的「天安門—風雲際會」圖景在忍不住浮現，讓她想起「十六歲時，路過天安門／我發過一個庭院深深的毒誓」<sup>③</sup>，最後她還是乖乖的住在地安門，當個善良又苦悶的主婦。這首詩，踏踏實實的道出了地安門的地方精神。

相較於地安門的時光停滯，中關村剛好是北京市高科技產業快速發展的指標，從 1980 至 1990 年代它是北京有名的「電子一條街」，為古老的京都注入一絲年輕的電子朝氣，不多，僅僅是一絲。周瓚（1985-）寫過一首〈中關村〉（1999），描繪了它在高科技和農鄉文明之間的錯亂，在同一條街

---

① 尹麗川：《油漆未乾》，頁 213。

② 尹麗川：《油漆未乾》，頁 214。

③ 尹麗川：《油漆未乾》，頁 214。



可以看到「建造中的海龍大廈，有著萬噸巨輪的前額」<sup>①</sup>，同時竟有「婦女們懷抱著幼童，拋頭露面，兜售／久已淘汰的質樸與熱情，『軟件遊戲要嗎？』」<sup>②</sup>。再過幾年，中關村從電腦器材雜貨跳蚤商圈，晉級到有中國硅谷之稱的高科技園區，政府投入大量資金來升級產業與硬體建設，但市民的文化性格和道德品質需要更長遠的時間來拉拔，有很多東西一時改不過來。

出生重慶的胡續冬（1974-）在北京大學求學和任教期間，親自領教了中關村的種種怪現象，他也寫了一首中關村（2006），表演了一段跟動作片沒什麼兩樣的高解析度市井敘事，鏡頭捕捉到許多有趣的細節，故事就發生在熱鬧的街頭：

天橋下，一群貼打折機票小廣告的縮水西裝

和另一群發打折機票小卡片的縮水西裝打了起來。

風在半空中操縱著一個看不見的手柄，

讓他們打得像遊戲機裡的小人兒一樣勇猛。

其中一個小人兒的縮水西裝打沒了，露出一件

芝加哥公牛的背心，牛頭被西瓜刀砍出一道血印。<sup>③</sup>

那個年代的中關村可說是現代版的江湖世界，賣藝擺攤流浪拾荒，站街攬客辦偽證件，盜版軟體色情光碟，扎貨抓貨走鬼騙子，五花八門什麼都有，行人天橋是避不開的生活節點，當可管窺箇中亂象。胡續冬設計了一個小劇本，安排兩群窮漢子，穿著不知從哪撿來的縮水西裝在派發、張貼同類型的傳單，同行競爭，就這樣打起來了。中關村的科技願景、商圈街景、閒雜人等，一律退出鏡頭之外，只留下胡續冬反覆強調了三次的「縮水西裝」，「打得像遊戲機裡的小人兒一樣勇猛」。那人呢？先是那一款既突兀又醒目的縮

---

<sup>①</sup> 周瓚：《鬆開》（北京：作家，2007），頁 109。

<sup>②</sup> 周瓚：《鬆開》，頁 109。

<sup>③</sup> 胡續冬：《日曆之力》（北京：作家，2007），頁 9。

水西裝取消了某甲和某乙的差異性，再來是遊戲機的數位影像取消了人的血肉感，人的存在變得十分怪誕，明明十分血腥卻演得十分滑稽。受刀傷的芝加哥公牛後來落跑了，衝入色情單位，「嚇壞了衣櫃背後的隔間裡／一個剛脫下豹皮裙的黃毛女。『員警！』／她吐出嘴裡的一小截日本留學生，衝出後門／獨自去跑路。風跟在她身後，伸出麻利的風的手指／幫她扣好胸衣、裹好豹皮。她一口氣／跑過拆遷房、工地、售樓處、一萬五一平米的社區，／撞上了一根從摩托車上橫掃過來的悶棍」<sup>①</sup>，這肯定是不在場的街頭狂想，畫面充滿狂暴式的喜感，黃毛女的落跑為中關村添上了卡通化的色情內涵，卻也削弱了現實感，未能震撼人心。

胡同拆遷是北京都更的除舊，中關村則是布新，然而新中有大量陳舊的雜質，構成諸多社會問題，此詩處理了很小很小、而且是最表面的一塊，能不能有更深層的刻劃呢？唐欣（1962-）那組大而無當的《北京組詩》（2007, 2008）或可順帶一提<sup>②</sup>。此詩共一百零一首，內容龐雜，若從技巧層面而論，唐欣展現了近似侯馬的口語敘事，卻失之鬆散又囉嗦，詩裡講述的情節片段，故事性不足；至於他對北京社會現象之描述，走的是胡續冬一路，活潑有餘，缺乏洞悉力和感染力。唐欣的優點是有相當立體的空間概念，故此詩可在北京地圖上劃出附帶街景的敘事動線，可惜他少了侯馬對人物與事件的挖掘深度，往往流於表層，口語敘事說得流暢，卻沒能抓住地方精神，沒說出動人的情節或故事。真正要命的是唐欣對一百零一首的執念，他肚子裡的東西根本撐不起這個篇幅，遂有灌水之策，反不及侯馬集中心力專營前門一地。

<sup>①</sup> 胡續冬：《日曆之力》，頁9。

<sup>②</sup> 《北京組詩》的前六十四首發表於《葵》第8輯（2007），後三十七首發表於《詩參考》第25期（2008），完整版選入沈浩波、符馬活編：《2008-2009 中國詩歌雙年巡禮》（杭州：浙江文藝，2009）。

近年來，能寫出一些不同的味道，又能展現獨特風格的詩人，首推邵筐（1971-）。他以一首描述臨沂市的都市詩〈凌晨三點的歌謠〉（2005）一舉成名（此詩乃〈平安路紀事〉組詩七首之一），兩年後他又以〈紀事〉之名，寫了一系列令人印象深刻的城市詩，2008 年受聘為北京首都師範大學駐校詩人之後，定居北京，以外地人的視野，寫了幾首擲地有聲的北京都市詩。都市詩是邵筐詩歌創作的重心所在，他認真思考了小說和詩歌在都市寫作策略上的差異，這個發現——「小說家善於把一件簡單的事情無限地放大和複雜化；而詩人卻需要把對這個世界的複雜經驗盡可能地簡單化」<sup>①</sup>——決定了他的敘事風格走向，他把詩歌聚焦在一些看似簡單，卻蘊藏著巨大詮釋能量的日常事物上。

當初邵筐以在地人身分來建構文本中的臨沂市，他比誰都能夠呈現臨沂的地方感，所以〈凌晨三點的歌謠〉、〈陪母親上教堂〉等詩都很動人。一旦成為北漂的異鄉人，邵筐更加關注都市詩經常處理的邊緣人問題，那是歐洲重量級詩人對都市入魂的要素之一，他在腦海中忍不住浮現這樣畫面：

「十九世紀巴黎的某個小酒館參與密謀的波希米亞流浪漢，舊街區的幾個拾垃圾者，徹夜在巴黎街頭遊蕩的波德萊爾，每天晚上都要走過大半個倫敦的狄更斯，在芝加哥和屠夫及鄉下小夥子混在一起的桑德堡……當流水線的節奏成為整個社會生活的節奏，詩人的心只有在大街和大眾之中才能得到應和。波德萊爾、狄更斯和桑德堡正是在人群中思考，在遊走中張望，才獲得了詩歌所需要的那種冷靜而深刻的力量」<sup>②</sup>，巡弋於街頭的一股冷靜而深刻的力量，正是邵筐努力的方向。

邵筐不急著深入陌生的京城胡同，寫出像侯馬的「九三年·前門舊事」，

---

<sup>①</sup> 林莽、藍野編：《三十個詩人的十年：華文青年詩人獎和一個時代的抒情》（桂林：灕江，2012），頁 302。

<sup>②</sup> 林莽、藍野編：《三十個詩人的十年：華文青年詩人獎和一個時代的抒情》，頁 305。

也不去挖掘都市轉型指標的中關村，他對北京還不熟。不熟有不熟的寫法，〈一個男人走著走著突然哭了起來〉(2009)描寫中年北京流動人口「北漂族」內心的孤寂與空虛，故事就發生在他當駐校詩人的首都師範大學外頭，邵筐替這個走著走著就突然哭了起來的男人設計了一條清晰的動線，好讓他從首師大南門旁的小賣部默默走出來，穿過美術館走向操場，男人的淚水也有清晰的動線，先通過鼻樑再滑向嘴角最後滴在衣服上，此乃邵筐慣用的微觀敘事技巧，呈現畫面該有的細節。接下來的一段，從外觀進入男人的內心世界：

他看上去和我一樣  
也是個外省男人  
他孤單的身影  
像一張移動的地圖  
他落寞的眼神  
如兩個漂泊的郵箱  
他為什麼哭呢  
是不是和我一樣  
老家也有個四歲的女兒  
是不是也剛剛接完  
親人的一個電話  
或許他只是為  
越聚越重的暮色哭  
為即將到來的漫長的黑夜哭  
或許什麼也不因為  
他就是想大哭一場<sup>①</sup>

---

<sup>①</sup> 邵筐：〈一個男人走著走著突然哭了起來〉，《徒步穿越半個城市》（北京：中國青年，

這跟宋琳的〈兄弟〉寫法相近，宋琳把 1980 年代上海在都市化進程中，底層農民工的生存悲劇、城鄉文化精神的衝突、流動人口的社會融入與排斥、農村自尊與都市優越感的消長，四合一，融鑄在身為鏡像的「兄弟」身上，產生連鎖性的震撼力。郜筐沒這麼做。人數高達七百萬的「北漂」是個重大議題<sup>①</sup>，在近期研究中發現，「很多時候，流動人口不能進入城市主流社會，只能生活在城市的邊緣地帶，他們在城市社會中失去了話語權，經常遭到城市社會的歧視和『妖魔化』，成為城市問題的替罪羊和首選的排斥對象」<sup>②</sup>。在小說和散文領域裡產生了很多相關作品，從北漂青年的認同焦慮、藝文工作者的進京意圖，蟻族的生存境況，到社會人口結構的流動與重構，都有不同程度的著墨，可惜一直沒出現重量級的代表作。

郜筐選擇簡化問題，或者說，他自身體驗到的問題沒有那麼多層次的糾葛，他要講述的是比較切身的，屬於中年北漂者的鄉愁，深植在內心幽微之暗處，在他看來，「想家」比什麼重大議題都來得重要。郜筐以同病相憐的心境來形塑這男人的身世，內心戲也偏向感性，從「如兩個漂泊的郵箱」的落寞眼神，就能輕易找出幾個落淚的理由，當然「或許什麼也不因為／他就是想大哭一場」。正是這兩行無以名狀的憂傷，讓中年北漂心理在讀者的想

---

2016)，頁 5。

<sup>①</sup> 2010 年 11 月，北京市常住人口 19,615,000 人，流動人口 7,045,000 人，佔常住人口 35.9%，所謂「常住人口」包括——「居住在本鄉鎮街道，戶口在本鄉鎮街道或戶口待定的人；居住在本鄉鎮街道，離開戶口所在的鄉鎮街道半年以上的人；戶口在本鄉鎮街道，外出但不滿半年或在境外工作學習的人」，國家統計局對常住人口的定義極為寬鬆，大量隱匿了流動人口的黑數。嚴格意義上的北京市「在地人」，應該只能計算兩類：（一）住在北京市內而且有戶口的人，（二）有北京戶口卻離境半年以內的人。若據此標準從嚴統計，流動人口的比例勢必大幅提高。〔詳見國家統計局：〈北京市 2010 年第六次全國人口普查主要資料公報〉，《中華人民共和國國家統計局》，< [http://www.stats.gov.cn/tjsj/tjgb/rkpcgb/dfrkpcgb/201202/t20120228\\_30381.html](http://www.stats.gov.cn/tjsj/tjgb/rkpcgb/dfrkpcgb/201202/t20120228_30381.html) >，檢索：2019/12/01〕。

<sup>②</sup> 沈千帆編：《北京市流動人口的社會融入研究》（北京：北京大學，2011），頁 50。

像中得以自由擴散，暈染開來。邵筐用「男人」而不是用「漢子」定位敘事對象，或許是為了更赤裸地傳達這一分脆弱和真實。故事結尾同樣簡單：

我跟在他後面走  
我拍拍他肩膀關切地  
叫了聲兄弟  
他剛剛點著的菸卷  
就很自然地  
叼到了我的嘴裡<sup>①</sup>

全詩四五行，真正說出口的只有這「兄弟」兩字，不必多說什麼，彼此都明白，再也找不到比那根「很自然地／叼到了我的嘴裡」的菸，更適合終結此詩，不管多大的孤獨都有了暖意。暖意是都市詩最不可思議的元素，極為罕見。北漂者最根本的問題在內心的孤獨，至於他（們）在現實生活和職場所面臨的辛酸與困境，就交由讀者自行去填充了。

侯馬的前門胡同桂大媽、尹麗川的地安門小主婦之外，這個在首師大街頭大哭的北漂男人，也算是為當代北京都市打造了另一種重要的人物形象。邵筐對北漂心理的刻劃，業已成功入魂，成為北京都市詩值得重視的一環。霍俊明認為：「他所承擔的不只是一個城市化生活的尷尬寓言的發現，同時更為重要的是這個『外省者』的心態、視角能夠更為有效地呈現城市生活中的『詩意』和『非詩意』地帶。尤其是在〈一個男人走著走著突然哭了起來〉這首詩中一個現實或想像中的城市『外鄉人』感傷與哭泣正像當下時代的冷風景。這也是一個作為城市生存者痛苦不已的靈魂史和精神見證。」<sup>②</sup>

在另一首〈菠菜地〉（2009），邵筐換個手法，去顯微北漂族（和他自己）

---

<sup>①</sup> 邵筐：《徒步穿越半個城市》，頁7。

<sup>②</sup> 霍俊明：〈風吹過城市，也吹來震驚——關於邵筐「城市」視域的詩〉，《文藝報》（2013/11/25）。

身上的被抑制的農村性格：「如果我有一小片地／我最想種的就是幾畦子菠菜／我就可以在每個週末／煮上一大鍋菠菜湯／把全北京的詩人們都叫過來／就吃菠菜湯喝二鍋頭／喝醉了就發發牢騷吹吹牛／把手機關掉，把時鐘調慢／讓心靈找到陶潛牽牛耕田的節奏／這個念頭一旦出現／就讓我有點急不可耐／從天安門到天通苑，從朝陽區／到西三環。我首先要找到一塊／還沒來得及被水泥吃掉的泥土」<sup>①</sup>，他居然妄想在北京市區種地，居然還有了落實夢想的行動，鬆土整溝，等待播種，耕地卻神秘地消失了。如果說虛幻的現代田園詩是都市詩人對生存空間的渴望，那麼〈菠菜地〉就是鄉土詩人在都市現實與鄉土幻境的縫隙中，對「生活中的小幸福」的一次追尋，在幻想中完成了所有農村性格的都市夢遊者，對北京地理空間的偷襲。若少了這一點妄想，形同投降，也不會有故事可講。儘管這個幻滅的故事，道出殘酷的事實。

跟郜筐的北漂寫作同期的大製作，還有黃離（1973-）的〈南鑼鼓巷〉（2009）和〈菸袋斜街〉（2010），可惜他抓不住南鑼鼓巷和菸袋斜街的精神價值（不管是正面或負面的），長篇大幅的街景描述缺乏深度，讀不出故事，最終流於旅遊手冊式的物品羅列。再晚個幾年，又有曹宇翔（1957-）的兩首長詩〈王府井記事〉（2016）和〈景山後街記事〉（2016），但此二詩的記述味道遠大於詩意，讀起來比較像是在記一串流水帳。黃、曹二人的技法很輕易的被普遍閱讀印象中的北京覆蓋過去，寫來意義不大。遠從湘西到北京當《詩刊》編輯的苦行詩人劉年（1974-），透過自己的生命經歷寫了一首〈去北京〉（2017），在他看來，外地人北漂的處境註定是弱勢的，只能換個心態：

去北京生活

我會埋頭做手藝，掙錢給孩子

在五環外租個房子，每天黃昏就回

---

<sup>①</sup> 郜筐：〈菠菜地〉，《徒步穿越半個城市》，頁2。

做飯，煮茶，看書，餵烏龜

我會把北京當成一座竹林

做一個隱者<sup>①</sup>

必須預先降低物質慾望，甚至以竹林七賢的隱士心態去面對下班後的生活，聽起來比較寫意。寫意往往悖離現實。竹林七賢隱居山林是一種沽名釣譽的手段，外鄉人落腳五環外，果真有那分閒情嗎？劉年一面以隱士自居，一面關注長安街的繁忙街景，結果兩頭不到岸，對五環內外的差異性，遠不及熊志的幾句話：「在北京，五環是一個神奇的界限。它是多條地鐵的線路末端，是汽車限行政策的分界，是共享單車投放的臨界點，是城中村的聚集地，當然也是無數北漂青年的睡城。……五環內外，是兩個截然不同的世界。很長一段時間內，在城市精英壟斷話語權和信息流的格局下，五環外的世界，包括廣袤的縣城和農村，只能像飛地一樣隱秘存在」<sup>②</sup>。外地人一看就懂了，再看下去，其複雜程度真是超乎想像。此文一出，立即引來一篇圖文並茂的呼應文章<sup>③</sup>，透過眾多小老百姓的生活樣貌組成一張「底層浮世繪」。

五環內外，兩個中國。說得一點也沒錯。北京的都市詩卻未能體現這些現象和問題，五環外的北京也是「大北京都市」的一部分，就好比舊時的城南和皇城的關係。劉年的詩輕輕觸及，卻沒能深入。

北京的味道、北京的難題，都是生活，都有足以聚沙成塔的小故事。

在法國定居多年的宋琳，早在 2006 年的一場「城市與詩」的座談會上說：「我們生活在北京，但要在總體上把握、描述出北京這座城市恐怕要比

---

<sup>①</sup> 劉年：〈去北京〉，《詩探索〔作品卷〕》2017 年第 1 輯（2017/03），頁 33。

<sup>②</sup> 熊志：〈五環外讀懂中國，五環內敲鐘上市〉，《新浪財經》（2018/12/13），〈<https://t.cj.sina.com.cn/articles/view/6456566465/180d762c100100dn6i>〉，檢索：2019/02/17。

<sup>③</sup> 智先生：〈北京五環外，一個真實中國的吶喊〉，《鳳凰財經》（2018/12/19），〈<http://wemedia.ifeng.com/93896050/wemedia.shtml>〉，檢索：2019/02/17。



上海困難，就因為我們在文化上沒法跟它面對。我每次從國外回到北京，開頭都有一種感覺，就是視覺上無法得到滿足。我可能更多地帶有一種挑剔，跟朋友聊天時經常會說起：你看，北京建築的線條這麼鋒利，不柔和，在視覺上不能得到美感。相對巴黎這麼一個特別『女性化』，還保留著田園風光的都市，北京的建築就顯得比較僵硬，在視覺感受上就很難喚起某種詩情畫意的聯想。但是，過了一段時間，我深入到北京內部了，我不再看，而我感覺北京的魅力恰恰就在於某種隱形的、微觀的那些區間」<sup>①</sup>。北京的魅力不在旅客視野的層面，應該更細微、抽象，或許還包括一丁點殘餘的，一丁點新興的京味文化；宋琳所謂的「北京內部」，其實離不開人，老胡同和新街道裡的在地人，以及八百萬的北漂人口，他們組成完整的北京都市地方精神，形形色色的人物讓詩歌裡的北京，漸漸成為一個「有故事的地方」。

### 結 語、都市詩作為一種類型

在都市文學發展進程中，小說跟詩歌的最大差異出現在敘事者對空間的依賴度，小說家為了故事的開展，要不自行建構一個富有細節的、明暗方位清晰的、立體的虛擬空間；要不，直接借用現實都市空間，讓讀者毫不費力的去對照出文本空間的構圖。

詩歌不必如此費神。

所以小說家比較重視都市空間的觀察和思考，他們「置身於巨大的城市之間，注視著、體驗著、書寫著城市，城市成了作家創作的主要題材和創作動力，每個作家都有自己的城市，正如左拉所說：在我貧窮的青年時代，我住在郊區的閣樓上，從那裡可以看到整個巴黎。這一個龐大的巴黎屹然不

---

<sup>①</sup> 洪子誠等著：〈城市與詩：北京大學第六屆「未名」詩歌節圓桌論壇實錄〉，《漢江大學學報》第25卷第1期（2006/02），頁7。

動，冷漠無情，它嵌在我的窗口裡，對我好像是一個沉默的見證人，好像是我的歡樂和憂傷的一個悲苦的知己」<sup>①</sup>，在中國詩歌領域，恐怕找不到像左拉的例子，只能在單篇的詩作和系列組詩當中，讀到中國詩人對上海和北京的「入魂」，在其過人的敘事技巧，以及對地方精神的掌握能力的支援下，將所在的「都市空間」轉生成一個「有故事的地方」。

京、滬兩脈的都市詩累積至今，足以成為一座充滿潛力的詩史地景，可惜中國當代詩歌論述一向不重視都市詩，各種思潮、議題、群體長期主導了評論的趨勢。「逆都市化」的十七年和文革時期，都市詩無法取得生存的土壤，到了朦朧詩時期，連都市主題都找不到立錐之地，詩人慣以泛政治化的宏大書寫回應、對抗，或引導或他們的時代，詩人們的意圖和動力來源都可以在國家大勢裡獲得可靠的解釋，評論文字當然也順勢深陷其中。

取而代之的第三代詩歌，借口語化路線擺脫了固有的思維框架，重返「去英雄」後的凡人生活，詩歌的敘事自然盤踞在現實的城鎮生活空間，儘管這些空間很多時候只是背景或陪襯品。這是合理的。1986-1988 年中國的全國城鎮化程度為 24.52%~25.81%，第三代詩人對都市文化的衝擊感十分有限，日常敘事裡的詩歌，並未察覺到明顯的社會變遷。到了 1990 年代中期就不同了<sup>②</sup>，全國各地都在加速城鎮化／都市化，大力推行經濟效益至上的都市更新，興奮地邁入消費文化的轉型期，嶄新的都會生活滲透進詩人的創作，不管是針對特定都市或普遍性文化現象的都市書寫，都有顯著的增加。

---

<sup>①</sup> 陳曉蘭：〈左拉小說中的巴黎空間及生態表現〉，《外國文學研究》2003 年第 4 期（2003/08），頁 133。

<sup>②</sup> 以北京的經濟總體發展而言，「第一產業：第二產業：第三產業」的國內生產總產值構成比例，從 1988 年的「9.00%：53.90%：37.10%」，到 1994 年的「6.90%：46.10%：47.00%」，第三產業開始逆轉成最主要的部分，這也意味著市民生活的實質轉變。相關資料的統計與分析，詳見顧朝林等著：《中國城市地理》（北京：商務，1999），頁 481。

就拿宋琳來說，上海、巴黎、新加坡、布宜諾斯艾利斯、北京、大理已構成「個人詩歌地圖的六個座標」<sup>①</sup>，他甚至察覺到「位置和語境的變化對題材類型和風格的影響是顯而易見的」<sup>②</sup>，這些城市的旅居經驗在宋琳的生活史和寫作史都留下痕跡，有些是單純的抒情，有些是嚴格意義的都市詩。

中國社會跨入廿一世紀之後，越來越普遍的都會生活及其產生的各種問題（其實也是創作素材），向詩歌步步逼近，夥同發展得較成熟的都市小說和散文，內外夾擊，聯手催生這一個——比港、台、新、馬各地都市詩——遲到多年的中國都市詩。如前文所述，「作家對都市文化的洞悉力，對社會脈動的掌握力，以及對一個巨大文本都市的入魂能力」，這是一項重要的考驗，尤其狹義的都市詩，可成為中國當代詩人貼近現實卻又不陷落於寫實主義泥淖的戰略位置。日漸壯大的中國都市詩，作為一個觀測項目，或者一個類型寫作，都是必要的。

近三十年來中國都市詩創作，確實產生了好幾首展現出「入魂之力」的大作，可惜有機會讀到它們的人不多，大眾讀者依舊認為文本都市的建造，乃小說之專利。無可否認，小說家在較大的敘事篇幅當中，可以從容不迫的建構了一座又一座都市的身世，他們「既在語言上重建了『真正的』城市，又創造了城市風情。正如對城市居民來說城市本身就是一種文本，一種永遠不能整體閱讀的文本，現代都市小說成為從問題上來解讀城市的場所。我們都走過林蔭大道，都曾在自己的城市裡的從未去過的街道中迷路，甚至在我們偶然經過的街道中迷路。這些空間我們一開始以為自己都知道，那些我們可以閱讀，但往往是通過描述它們的文字來間接地閱讀，通過他人積累的觀察經驗來解讀。奧斯卡·王爾德說，倫敦本身在後印象派的風情畫成為名作以後變得更加霧氣繚繞了。敘事有著相同的效果，無論是歷史的還是虛構

---

<sup>①</sup> 宋琳：《兀鷹飛過城市：宋琳詩選 1982-2019·跋》（北京：北京聯合，2021），頁 309。

<sup>②</sup> 宋琳：《兀鷹飛過城市：宋琳詩選 1982-2019·跋》，頁 309。

的」<sup>①</sup>，這番論述很接近大部分讀者的經驗，當年的海派小說正是如此強勢的統治了上海，好像上海的一切迷人之處都像小說裡寫的那樣，特別是張愛玲的上海，在後來的學者和文化傳媒的懷舊風操作下，成為強勢的專有品牌。

從陳建華、王小龍、宋琳、張小波、陳東東、蕭開愚，到陳忠村，乃至《海上詩壇六十家》的眾多詩人，對文本上海的詮釋權一向都不感興趣，偶有傑作，但不興波瀾，從整體的規模和成果來看，暫時無法跟上海都市小說匹敵，到頭來上海的詮釋權還是回到王安憶等海派傳人的手裡，雖然還是那個懷舊色彩濃厚的，老掉牙的舊上海。這批無心插柳的上海都市詩，卻開拓了有別於亞洲各地華文都市詩的特點：不講求道德批判的力度、不沉溺於懷舊，反而以抒情成分較高的、低噪音的小品敘事，開啟了華文都市詩的新路徑，宋琳的〈兄弟〉和蕭開愚的〈北站〉皆是一時之選。

北京的都市詩同樣碰到建立品牌的障礙，老舍、林海音所建立的京味敘事和城南舊事，讓後進詩人吃盡了苦頭，這個老北平圖象至今還是「歷久彌新」地統治著廣大讀者的印象，相關的學術研究十分可觀。其實在詩歌領域中，駱一禾、侯馬、尹麗川、邵筐等人交織而成的北京市井敘事，是相當成功的突圍之作，特別是侯馬的〈九三年〉組詩打造出來的「前門舊事」，在北京都市轉型的前夕，為舊京城留下了可貴的庶民生活影像；以及邵筐為中年北漂男子寫下的〈一個男人走著走著突然哭了起來〉，是眾多北京都市詩當中，足以跟〈兄弟〉和〈北站〉並駕齊驅的佳作，他們聯手建構了上海和北京這兩個「有故事的地方」，並在中國當代詩歌史的地表上，崛起了一座新興的京滬都市地景。

---

<sup>①</sup> 諾南·帕迪森編，郭愛軍等譯：《城市研究手冊·第四章、公正的地圖：解讀和描寫城市》，頁 69-70。

## 第八章、漢語邊陲

(1953-2017)

在當代中國詩歌的主流論述當中，「西部詩歌」和「新邊塞詩」是勉強能夠擠進詩史專著的地域性詩歌板塊。嚴格說來，西部和邊塞是兩個完全不等同的概念，不宜並置。

當代中國文學與政經視野的「西部」，主要包括新疆、西藏、青海、甘肅、寧夏在內，約 4,130,000 平方公里，佔中國領土總面積的 43%，十分遼闊，但它也不等同於古代的西域範圍（新疆）。這個名詞最初是中國電影評論家從美國西部電影藉來，再轉用在文學上面<sup>①</sup>，美國西部白人牛仔的歷險、墾荒故事<sup>②</sup>，暗示了西部印第安文明和經濟的雙重蠻荒，以此為據的美國西部文學開闢了文學史的新里程，並嚴重醜化了印第安人的族群印象。

將西部概念套用在中國的情勢，主要是取其「墾荒」之意。

中共建政初期派出數十萬人的生產建設兵團（以及隨軍的文人）到西部各省進行屯墾兼戍邊，藉此改變了漢人在少數民族地區的人口比例，跟美國開墾西部確實有雷同之處。可是中國西部五省境內的五十五個少數民族，風

---

<sup>①</sup> 相關論述，詳見鍾怡雯：〈從西部到新疆：一個人文地理學的思考〉，《后土繪測：當代散文論II》（台北：聯經，2016），頁 10-15。

<sup>②</sup> 在建國之初，美國西部的範疇從阿帕契山脈往西，到密西西比河為止，約佔全境的五成面積。後來美國疆界不斷往西部拓展，到太平洋沿岸已經是原來面積的數倍之大，美國西部的拓荒，其實是白人軍政及經貿力量的對印第安土地的侵略。中國西部則是相對單純的境內屯墾，有鞏固政權之意，也企圖取得經濟上的效應。

俗文化各不相容，以「西部詩歌」之名將之混為一談，除了方便進行一些大而無當的泛論，實在看不出硬把青海的昌耀（1936-2001）、新疆的周濤（1946-）、西藏的馬麗華（1953-）、甘肅的林染（1947-）等四人的詩作湊在一起有何意義？這些詩作一旦離開了原生的人文地理環境，立即淪為膚淺的異地風景和意象設計，完全失去詮釋的縱深。由五省數百名不同種族詩人組成的西部詩歌，其結構異常脆弱。

「邊塞」，其實是一個充滿軍事駐防味道的概念。

唐代西北狹長的國土夾在（北）匈奴和（南）吐蕃之間，再往西，便是同樣強大的中亞阿拉伯諸國，從河西走廊到西域的長年戰火，催生了大量以「從軍」、「出塞」、「戍邊」、「立業」為主題的，大氣磅礴的邊塞詩<sup>①</sup>，它們宛如軍事要塞般矗立於唐詩的地平線上。到了北宋，連新疆和甘肅在內的整個大西北丟了，邊疆內縮，南宋再度萎縮，宋代邊塞詩遂成亡國的前奏。儘管唐、宋兩代邊塞詩的地理範圍有很大的差異，卻不改其「在戰火中戍邊」的前提。必須強調的是：吐蕃本來就不隸屬唐朝，自然不能包含在唐、宋邊塞詩的範疇之內，到了元、明、清三代，西藏地區也沒有產生漢語詩歌，更別說是漢詩體系中的邊塞詩。

狼煙瀰漫的古典邊塞詩，在地理面積或者寫作精神上，跟太平時期「為祖國屯墾」的中國西部詩歌，可謂相去甚遠。

崛起於 1980 年代初，以新疆為產地的「新邊塞詩」，既無要塞可守，亦無戍邊的戰火與豪情可書，只剩下中原讀者比較陌生的「西域風光」可以入詩。可見這命名很努力在暗示：它對中國古典邊塞詩的法統繼承。

當周濤（1946-）漫步在〈野馬橫渡的黃昏〉，映入眼簾的是「暮歸的煙塵使人想起大遷徙／古老的擺渡使人想起古戰場／豪飲的牧人使人想起驍

---

<sup>①</sup> 《全唐詩》四萬八千九百首詩當中，邊塞詩約兩千首，其中一千五百首與大西北有關。

勇的騎兵」<sup>①</sup>，在太平盛世的 1980 年代初遙想千百年前的西域，更加突顯了當下「可書寫事物」的匱乏，以及它跟唐代（西域）邊塞詩在本質上的斷裂，除了不斷把新疆地理景觀拿來抒情，周濤在《牧人集》（1983）裡還能做什麼？楊牧（1944-）在《邊魂》（1987）裡寫了一系列體積碩大的組詩，充其量也只是流於空泛的感性吟唱。將這些新疆抒情詩命名為「新邊塞詩」<sup>②</sup>，實在言過其實。此外，這種今人對古老西域地理的湮遠想像，僅僅屬於漢族視野，作為主要族群的維吾爾族，以及最早遷居北疆的哈薩克族，這些在地人的形象和聲音成了地理抒情下的陪襯品，新疆多元種族社會的文化內涵（尤其宗教生活）在漢語詩歌裡習慣性缺席。

到頭來，這種新邊塞詩只能分析畫面感或意境，無法深入到文化層次的探勘，畢竟對周濤等人來說，它是異域書寫<sup>③</sup>。

程光燁《中國當代詩歌史》（2003）、洪子誠、劉登翰《中國當代新詩史〔修訂版〕》（2005）、吳思敬編《中國詩歌通史·當代卷》（2012）等幾部重要的詩史專著都只給他們有限的篇幅。這三部詩史專著終究是以地域性的價值，將新邊塞詩納入討論，那麼幾乎同期異軍突起的西藏漢語詩歌，能不能取得同等或者更大的關注？甚至成為中國當代詩史有關「原鄉寫作」的新地景？

從這個角度來思考，新疆漢語詩歌、西藏漢語詩歌都必須自西部詩歌的範疇抽離出來，獨立成兩個自主的區域文學板塊，如此方能顯現各自的特色

---

<sup>①</sup> 周濤：《牧人集》（長沙：湖南人民，1983），頁 17。

<sup>②</sup> 1983 年 9 月 1-9 日，石河子文聯和綠風文學社聯合主舉「綠風詩會」，152 名詩人和評論家聚集於石河子市，共同探討詩歌在兩個文明之間的作用，這是新疆詩界對「新邊塞詩」的一次重要醞釀。〔詳見劉福春：《中國新詩編年史〔下卷〕》（北京：人民文學，2013），頁 1105〕

<sup>③</sup> 直到土生土長的黃毅（1961-）和 1988 年入疆的沈葦（1965-）相繼崛起，新疆漢語詩歌才抵達了人文地理的層次，但不一定要用邊塞詩的概念來定位它。

與價值（不管是原鄉寫作，或者地誌書寫）。

西部詩歌和新邊塞詩的概念，在當代詩歌史論述中，應當棄置不用。

## 第一節、田園詩的新疆模式 [1953-1983]

### 前言、古典邊塞詩的命名

「邊塞詩」尚未成為一個明確的概念之前，以千里行役和征戰為題的戰爭詩寫作，最早出現在《詩經》的時代，《秦風·無衣》、《小雅·出車》、《邶風·擊鼓》都是典型戰爭詩；之後，漢朝對匈奴的征伐也催生了〈十五從軍征〉、〈戰城南〉等優異的戰爭詩；到魏晉南北朝，更有曹植〈白馬篇〉、蔡文姬〈悲憤詩〉、陳琳〈飲馬長城窟行〉，以及遼遠壯闊的〈敕勒歌〉，但戰爭詩歌寫作在總體規模上始終未成氣候，必須等到大唐帝國的崛起。

那是一個文治武功都達巔峰的史詩時代，數十萬大唐鐵騎在西域連年征戰，整個國家長期處於高度作戰與戰備狀態，帝國的榮光導致英雄主義意識的高漲，壯武而柔文，有志之士都「寧為百夫長，勝作一書生」，戰爭文學在天時地利人和的條件下，應勢而生，成為「盛唐氣象」的天然產物。

與此同時，古典詩歌藝術正邁入最成熟的階段，名家輩出，詩人受到邊戰主題與邊戰功業的雙重吸引，壯遊西域、投身幕府、臆寫軍旅風光遂成為時尚，一個高質量的「邊塞詩」寫作拔地而起，雖然它作為一個概念還得再等上一千一百多年。

最早提到「邊塞」一詞的是徐嘉瑞（1895-1977）寫的《中古文學概論》（1924）。

徐嘉瑞以「分類表」的方式，將唐代詩歌實質分為「主觀」和「客觀」



兩大類，後者又細分為「社會派（悲觀）」、「田園派（樂觀）」、「邊塞（宏壯）」三類<sup>①</sup>。不知何故少了「派」字的「邊塞」，羅列了李頎、岑參、高適、王昌齡、王翰等五人，沒有進一步展開論述。從五人名單可看出徐嘉瑞對邊塞詩的構想範疇，過於簡陋的表列暴露了徐嘉瑞對邊塞詩的掌握很有限，說不出所以然，但他嗅到了邊塞詩的獨立論述價值，也算有些眼光，畢竟他歷經大清覆亡、民初軍閥割據、抗日、國共內戰，對戰爭詩有一些起碼的敏感度。

對戰爭感觸更深的是胡雲翼（1906-1965），在抗日期間棄筆從戎，1938年擔任浙江紹興專署戰地政工隊副總隊長。滿腔熱血的胡雲翼，早在二十一歲自武昌師範畢業時，就出版過《唐代的戰爭文學》（1927）一書，他從唐詩裡讀出一股唯盛世獨有、壯志凌雲的強大戰意，他甚至可以想像出詩人內心的烽火和刀光。為了突顯出這類詩歌的「邊戰」意義，特將之命名為「戰爭文學」。

三年後，胡雲翼出版《唐詩研究》（1930），他認為「軍事背景所形成的社會狀況，乃造成唐詩內容的偉大。……自開元之後的唐代完全是由不斷的戰爭支配著」<sup>②</sup>，接著列出唐代二十八場戰役，以證其論點。在此書，他將王昌齡、高適、岑參等人稱作「隸屬李白一派」，指出「他們長於作氣魄宏大抒寫英雄懷抱的長篇古風；他們都長於描寫邊塞，風調悲壯的七言絕句詩」，「就大體說來，我們可以稱這派詩人為邊塞派。……很多的閨怨，閨情的描寫就其意義講，還是邊塞詩的意義。」<sup>③</sup>

胡雲翼的界定，擴大了邊塞詩的幅員，從戰爭主體、邊塞地理、英雄意識，延伸到因其而生的（戰地以外的）閨怨之情，這是他對戰爭層面的全方位思考，由此確立了唐代邊塞詩的範疇。

---

<sup>①</sup> 徐嘉瑞：《中古文學概論》（上海：亞東圖書館，1924），頁174。

<sup>②</sup> 胡雲翼：《唐詩研究》（上海：商務印書館，1930），頁28-29。

<sup>③</sup> 胡雲翼：《唐詩研究》，頁71-72。

差不多同時問世的另一部專著，是羅根澤（1900-1960）的《樂府文學史》（1931）。他是純粹的學院中人，經歷過清亡以降的多場戰事，特別重視邊塞詩的戰爭本質，因而沿襲了胡雲翼《唐代的戰爭文學》的看法，直接將邊塞詩界定為「動的征戰文學」，跟「靜的田園文學」兩相對立。<sup>①</sup>

後來又有劉經庵的《中國純文學史綱》（1935），他道出邊塞詩命名上的一個重點：「古無所謂邊塞詩，到了盛唐，岑高輩大概受了北朝民歌的影響，乃用北地的風物，邊塞的情況，詠為邊塞詩」<sup>②</sup>，彷彿在提醒 1930 年代的讀者，邊塞詩是一個今人的詮釋結果，什麼東西該納入或不該納入，是有彈性的。

民國時期影響最為深遠的文學史鉅著——劉大杰（1904-1977）的《中國文學發展史》（1949），卻以「岑高詩派」來命名，稱之「作風豪放雄偉，以氣象見長，絕無恬靜淡遠之趣」，而且「他們的題材，集中於邊塞風光的描寫與戰爭的歌詠」<sup>③</sup>。劉大杰在上海孤島時期完成此書上卷，戰火給當時上海人的感受是屈辱，要是遙想大唐盛世，就更令人洩氣。所以這一節寫來平平無奇，亦無突破性的見解。

上述幾位文學史專家在撰述邊塞詩章節的時候，似乎忽略了漢、唐兩朝在國土地面積上的變化，強大的軍功願景只能在地圖上呈現出來，那不是單純的詩人生平記述，或幾個詩句的可以聯想出來的。

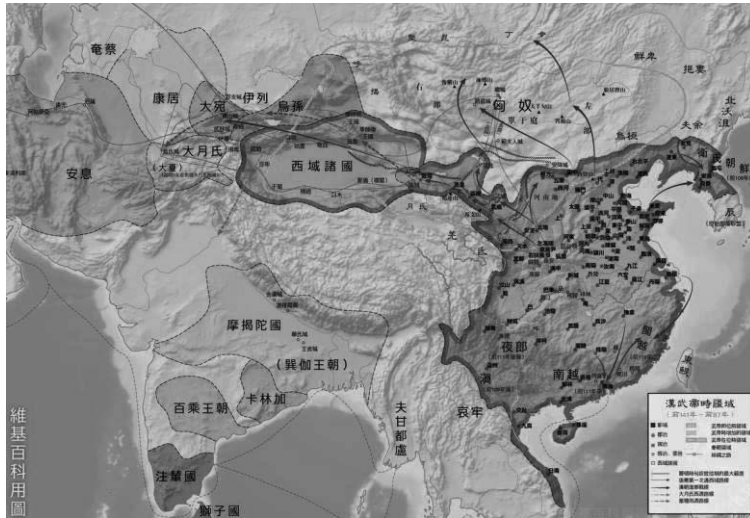
從以下取自《維基百科》的漢代武帝時期（141-87 BCE）和唐代（618-907 CE）的國土地圖，可對照出大唐帝國開疆闢土的驚人成就：

---

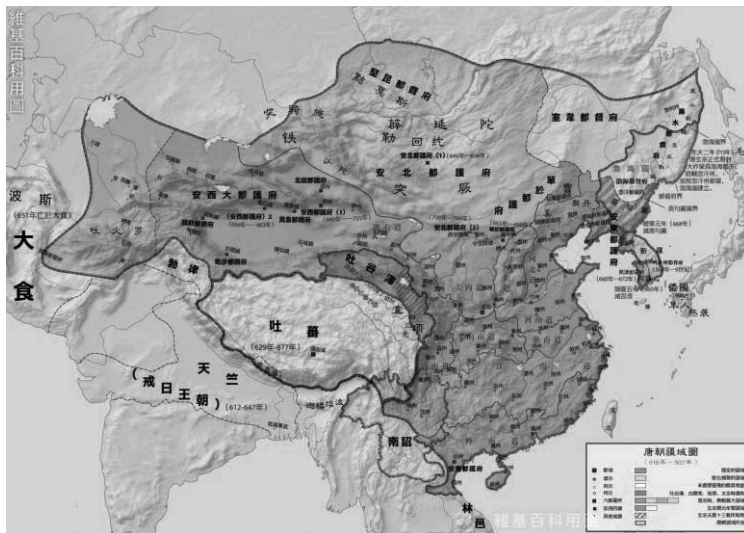
<sup>①</sup> 羅根澤：《樂府文學史》（北平：文化學社，1931），頁 219。

<sup>②</sup> 劉經庵：《中國純文學史綱》（北平：北平著者書店，1935），頁 95。

<sup>③</sup> 劉大杰：《中國文學發展史〔上卷〕》（北京：中華書局，1941），頁 354。



漢武帝時期疆域圖（西元前 141-87）<sup>①</sup>



唐朝疆域圖（西元 618-907）<sup>②</sup>

<sup>①</sup> 漢武帝時期疆域圖，詳見<<https://zh.wikipedia.org/wiki/漢武帝>>，檢索：2017/11/07。

<sup>②</sup> 唐朝疆域圖，詳見<<https://zh.wikipedia.org/wiki/唐朝>>，檢索：2017/11/07。

透過兩朝地圖對照，更能理解為何唐代的邊塞戰爭如此頻繁，光是一個「安西大都護府」<sup>①</sup>，其面積就遠遠超出今天的新疆自治區。從地圖可以想像一名唐代詩人出塞之後，車馬要走的路何止千里，中原視野被自然地理的「數理雄渾」，以及大唐國力的「動力雄渾」不斷衝撞，內心的激蕩絕非壯遊或出塞二詞所能涵蓋，雄渾之力造成偉大心靈的迴響，下筆成詩便有了「黃沙百戰穿金甲，不破樓蘭終不還」的風雷之聲。

文學史家沒有特別留意到的另一件事是——當高適（706-765）加入軍旅成為淮南（兼代西川）節度史之際，大唐最輝煌的征戰年代已經過去，疆土已定，西域留存的是英雄傳奇，已無傳奇英雄。不過，那些已經完成的軍事大業，正是盛唐氣象的基石，帝國鞏固的前奏，儘管都過去了，大唐的帝國榮光依舊在巔峰。西元 763 年，吐蕃攻取隴右，高適率兵出征南鄙，兵敗。岑參（715-770）在 749-757 年間兩度出塞，先後擔任過幕府書記和判官，駐守安西四鎮（焉耆、龜茲、于闐、疏勒）共六年，未遇大戰。王昌齡（698-756）在 724 年赴河隴，出玉門，壯遊西域，面對宿敵環伺，他堅信「但使龍城飛將在，不教胡馬度陰山」，因此寫下多首不朽的邊塞詩。三人皆未親歷「大漠風塵日色昏」的西域大戰，安史之亂（755-763）發生在他們的晚年，在長安東北開打。

換言之，籠罩在「盛唐氣象」<sup>②</sup>底下的詩人，從軍、壯遊西域是受到「昔

---

<sup>①</sup> 「安西大都護府」，在不同時期也稱作「安西都護府」，是唐朝管理西域的一個軍政機構，有點類似中共建政初期的「軍區」概念，統轄安西四鎮，最大管轄範圍一度完全包括天山南北，甚至連到波斯。自唐太宗貞觀十四年起設立，到唐德宗貞元六年止，約一百五十年（640-790）〔詳見〈<https://zh.wikipedia.org/wiki/安西大都护府>〉，檢索：2017/11/07〕。按：本文引述的大唐地圖，應當是軍事力量最強盛的時期。

<sup>②</sup> 「盛唐氣象」的概念原出嚴羽《滄浪詩話》：「盛唐諸公之詩，如顏魯公書，既筆力雄壯，又氣象渾厚。」林庚（1910-2006）在 1958 年針對「盛唐氣象」展開論述，提出時代性格的影響理論，非常能夠說明這個「帝國子民」的心理現象：「盛唐氣象正是憑藉著生活中豐富的想像力，結合著自建安以來詩歌在思想上與藝術上成熟的發展，飛翔在廣

日」盛唐邊塞戰爭「魅力」的吸引，一方面可滿足英雄史詩般的「出塞」想像，去實地感受雪山、大漠、草原混紡的雄偉地理；另一方面也希望獲得邊戰「軍功」，成為真英雄（大唐已經是多元種族文化的熔爐，故赴西域見識異族文化景象，應該不在出塞的動機之內）。

正是這種「時代性格」讓他們的邊塞詩讀起來，格外雄渾。

總的來說，民國初期的學界正式建立了「邊塞詩」的概念，其範疇大致侷限於唐代「安西（大）都護府」的戰爭寫作。雖然部分學者重視「邊戰」，但他們沒有特別強調它的必然性，試想——若無「邊戰」，中國所有與外國或海洋鄰接的省分都成了邊塞，豈非到處都是邊塞詩？邊塞詩未必要描寫戰爭，但一個地方被界定為邊塞，離不開戰爭或戰爭的威脅。「邊塞詩」這個概念，有利於今人去臆想大唐帝國的無敵鐵騎、開闊雄偉的塞外地理、渺遠時空的生離死別、入幕邊庭或率軍出征的軍功心理，如此方能準確地讀出唐代邊塞詩無可取代的藝術成就。

### （一）、當代「邊塞」和「方寸田園」

隨著中共建政初期所面對的國際局勢，邊塞詩研究起了新的變化。

1950 年代，中共解放軍的邊境戰場不在西北，而在福建（台海）和東北（韓戰），緊張的軍事狀態讓學界對戰爭議題特別敏感。他們「運用馬列主義文藝理論，重新觀照、審視包括邊塞詩在內的文學遺產。學者們用階級觀點分析詩歌，並與民族矛盾結合起來研究邊塞詩，……人民性成為測試詩

---

闊的朝氣蓬勃的開朗的空間，而塑造出的那個時代性格的鮮明的形象。那末這個藝術形象的藝術特徵，就不可能離開那個時代而存在，它的藝術特徵與時代特徵因此是不可分割的。盛唐氣象最突出的特點就是朝氣蓬勃。」〔詳見林庚：〈盛唐氣象〉，《北京大學學報》1958 年第 2 期，頁 95〕

人思想傾向的含金指標。這是本時期邊塞詩研究的指導原則。對戰爭性質的探討仍是本期研究的主線。研究者用毛澤東正義非正義的戰爭哲學觀武裝自己，以戰爭性質來檢驗詩人的傾向性，判斷作品的價值。影響深廣的『戰爭性質決定詩歌價值』的批評模式開始形成」<sup>①</sup>。從胡大浚（1937-）的觀察來看，1950 年代的主流論述是肯定了那些頌揚帝國武功的唐代詩人，他們認為主張以戰爭保衛國家利益，是正確的態度。

跟大唐鐵騎頻頻征伐西域相好相反，剛解放的新疆並無戰事，只有一場以哈薩克人烏斯滿為首的武裝叛亂，很快就被王震將軍平伏了（1950 年 3-6 月），其後的小叛亂都成不了氣候，緊張的是境內治安問題。新疆畢竟是一個地處偏遠的軍區，北京政府每週派飛機運送銀元來購買十九萬名解放軍的糧食，實在吃不消，除了沿用歷朝的屯墾政策實無他法可行。毛澤東在 1950 年 1 月發布了大生產命令，要求將十一萬軍人轉移到農業生產線上；兩年後，新疆部隊整編成國防軍和生產軍，由後者負責屯墾。

1954 年 12 月，中共成立「新疆軍區生產建設兵團」，十七萬五千人，在邊防平靜的無戰火年代，王震只需鎮壓境內維吾爾族在南疆的零星叛亂，兵團農業生產功能得到很好的發揮，可以從各種官數據看到漂亮的農業產能，像流水帳一樣的收糧多少萬噸、造林數百公頃、牧畜數十萬頭、修渠和建水庫，到輕工業投產多少資金等等，彷彿原本一片荒涼的新疆大地，這時才活了過來。可能有些學者懂得遙想中國歷代屯墾的事蹟，不過大部分新疆在地詩人只懂得歌頌祖國的新風貌，對他們來說那是比什麼都來得迫切的大事。

鐵衣甫江·艾里也夫（1930-2001）是著名的維吾爾詩人，在 1950 年代一口氣出版了《東方之歌》（1951）、《和平之歌》（1956）、《唱不完的歌》（1957）等三部詩集，他的〈心裡話〉（1955）是這麼說的：「我是維吾爾族

---

<sup>①</sup> 胡大浚、馬蘭州：〈七十年邊塞詩研究綜述〉，《中國文學研究》2000 年第 3 期，頁 89。

的兒子／我熱愛我的民族，勝於熱愛我自己／然而，與維吾爾族這個民族成分相比／更使我感到驕傲的是／我站在我們的黨和階級隊伍裡／就是迢支無堅不摧的大軍／／戰勝過一切頑敵／我們還要勝利地挺進。斬關奪隘／用如椽的彩筆／把民族團結的新生活描繪得更加壯麗」<sup>①</sup>，這串文字裡頭只剩下黨，新疆地理風貌和維吾爾民族文化都不見了，甚至連詩也不見了，只見自覺性服從與歌頌的文字。另一首據稱「從 1956 年發表至今，一直為廣大讀者喜愛、傳誦，並被譜成各種曲調的傳唱」<sup>②</sup>的〈唱不完的歌〉，前半首是這樣唱的：「每個夜晚，我都徘徊於這條小巷／唱著同一支歌，在這兒躑躅徜徉。／我朝著一座山峰不斷跋涉攀登，／但至今依舊盤旋在崎嶇的山徑上。／／今晚我又用這支歌，／去輕輕叩擊那窗櫺。／不知哪兒『吱呀』一聲門響，／傳出一個老頭兒呵斥的聲音：」<sup>③</sup>，過於散文化的抒情語言，在優美修辭的背後，其實很空洞，也許當一首民歌來唱的效果比較好，當詩來讀絕對不行。

另一位維吾爾著名詩人克里木·霍加（1928-1988）也好不了哪裡去，他在 1953 年發表〈故鄉的黎明〉，中譯之後的句子很平庸：「像那牧放在草原上的羊群，／白雲飄蕩在無際的高空。／晨風是趕著羊群的牧人，／不知它把白雲吹向何方？／／一輪又圓又亮的紅色球體，／從山頂向我滾來。／哦！原來是初升的太陽，／和大自然在擁抱相愛」<sup>④</sup>，如此簡單、具體的視覺內容，經過中譯後可能流失的東西應該不多，這個故鄉寫得太簡陋，找不到具有辨識性的地理符號或文化元素，它可以被詮釋作中國北方任何一地的牧歌，跟新疆聯想不在一塊。

<sup>①</sup> 轉引自夏冠洲等編：《新疆當代文學史》（烏魯木齊：新疆人民，2014），頁 22。

<sup>②</sup> 夏冠洲等編：《新疆當代文學史》，頁 23。

<sup>③</sup> 鄭興富編：《新疆文學作品大系（1949-2009）·詩歌卷》（烏魯木齊：新疆美術攝影&新疆電子音像，2009），頁 21。此詩共四段，後兩段是老頭兒和「我」的對白。

<sup>④</sup> 鄭興富編：《新疆文學作品大系（1949-2009）·詩歌卷》，頁 40。

不管維吾爾、哈薩克，或錫伯族詩人，早期的詩歌創作跟民間歌謠沒什麼兩樣，能不能稱之為詩還很難說。這些文字即使描繪大自然景物，也不會產生真正的地理性或民族性，這裡所謂的「故鄉」可以是任何有草原和羊群的地方，看不出新疆的關聯性；他們的詩也不觸碰敏感的社會現狀和政治問題，抒情是最安全的，讚美祖國更安全，說不定還有政治上的加分作用。

唐代邊塞詩裡的塞外風光和人文地理，至此徹底失蹤。

這現象還有一個更根本的原因：維吾爾詩人深受歌、舞、曲三合一的《十二木卡姆》(Maqam) 演唱思維所影響<sup>①</sup>，具有人文地理學和民族學的寫作元素，大部吸納到《十二木卡姆》裡去，當代維族詩人沒有意識到再把新疆形象從木卡姆提存出來的價值，安安分分立足於抒情詩歌的傳統中；加上維吾爾詩歌既有的「堪塞旦」讚美詩傳統<sup>②</sup>，更容易讓解放初期的維族詩人產生對新祖國的讚美行為。

對 1950 年代的維族詩人來說，波瀾壯闊的西域地理，或許根本是一個陌異化的想像之物，草原是黃了又綠綠了又黃的草原，羊群是賴以維生的經濟動物和食物，日子本來就是平庸的，景物也是。至於漢人視野裡「所謂的

---

<sup>①</sup> 每一套木卡姆都是由大曲 (Naqma)、敘事詩 (Dastan) 和民間歌舞 (Maxrap) 組成，《十二木卡姆》中有部分曲目是以艾里謝爾·納瓦依 (Alisher Navoiy, 1441-1501) 的格則勒 (Ghazalyat) 為歌詞來編曲的，他是維吾爾古典文學史上的偉大詩人和思想家，其代表作《思想寶庫》由 3,130 首格則勒抒情詩組成，內容絕大部分是讚美人格操守的優點，批判不忠行為的愛情抒情詩。經過在新疆各地五百年的傳流，不斷擴充、豐富起來。帕爾哈提指出：「維吾爾木卡姆的唱詞中既有『古典文人詩作』又有『民間歌謠』。內容包括哲人箴言、先知告誡，民間故事、傳說，對美好愛情的追求，對生活艱辛、命運乖蹇的感歎，以及各類各樣的鄉間俚語、市井俗言。」〔詳見迪力夏提·帕爾哈提：〈十二木卡姆的歷史與現狀〔下〕〉，《新疆藝術〔漢文版〕》2017 年第 1 期，頁 122〕

<sup>②</sup> 賽喀克是明朝時期的維吾爾著名詩人，《十二木卡姆》詞作家、作曲家，他是發展了讚美詩歌體「堪塞旦」的重要人物。《巴亞特木卡姆》的作曲出於他之手。〔詳見迪力夏提·帕爾哈提：〈十二木卡姆的歷史與現狀〔上〕〉，《新疆藝術〔漢文版〕》2016 年第 6 期，頁 124〕



邊塞」，根本沒這回事。秦時明月漢時關，僅僅是漢人的文化符號。消失的人文地理難不成只能靠「出塞／入疆」的漢族詩人來還原？偌大的新疆軍區生產建設兵團，能不能找到一個「稱職」如高適、岑參的詩人呢？

第一個浮上檯面的漢族詩人叫聞捷（1923-1971），江蘇人，曾經以記者身分參加解放西北的戰鬥，隨軍入疆後，在新華社新疆分社擔任社長。聞捷自學出身，歷經戰亂，不曾受過完整的大學教育，未必有機會讀過前文所述的幾部文學史或唐詩研究專著，頭腦裡恐怕沒有邊塞詩的概念，但起碼應該讀過幾首王昌齡的邊塞詩吧，雖然有沒有天分寫出類似的詩篇是另一回事。

旅疆四年，聞捷出版了抒情詩集《天山牧歌》（1956），描繪了異族生活情景、歌頌漢人新生活，其中〈向導〉、〈獵人〉、〈蘋果樹下〉、〈葡萄成熟了〉、〈賽馬〉等被視為代表作。出了塞，入了疆，但聞捷沒有身逢大唐盛世，此時的中共政權還談不上文治武功，算上帝國，中共開國的詩歌都雄渾不起來，只能空洞地歌頌祖國的偉大，反正當時極大部分詩人都這麼幹。少了盛唐氣象般的時代性格，聞捷的詩當然無法憑空創造出雄渾壯闊的格局。就拿〈葡萄成熟了〉來說吧，他關注的是男女情愛故事：

馬奶子葡萄成熟了，  
墜在碧綠的枝葉間，  
小夥子們從田裡回來了，  
姑娘們還勞動在葡萄園。

小夥子們並排站在路邊，  
三弦琴挑逗姑娘心弦，  
嘴唇都唱得發乾了，  
連顆葡萄子也沒嚐到。

小夥子們傷心又生氣，

扭轉身又捨不得離去：

「慳吝的姑娘啊！

你們的葡萄準是酸的。」<sup>①</sup>

毫無邊戰氛圍的新疆詩歌，構不成邊塞詩的樣子，書寫日常生活和異族男女愛情的白描詩歌，只能歸類為田園詩，田園詩沒什麼不好，它並非次貨，跟邊塞詩只是類別上差異。馬奶子葡萄是吐魯番的特產，三弦則未必是新疆獨有，這三段詩讀不出新疆人文地理的味道，寫得太鬆，太軟，跟鐵衣甫江·艾里也夫和克里木·霍加的民謠風沒多大差別，若把馬奶子葡萄抽掉，可以是任何省分的詩篇。《天山牧歌》的抒情視野是淺層的，他看到的是當下，是眼前百步之內的風馬牛和牧人，自然跨不過異族的宗教樊籬，不得其門而入。《天山牧歌》確實是一本道道地地的「牧歌」，田園詩之一類。

聞捷在 1958 年出疆到了蘭州，寫下跟新疆無關的山水詩〈沙嶺晴鳴〉（1958）、〈古城晚眺〉（1958）和〈夜過玉門〉（1958）。翌年，聞捷終於寫出富有哈薩克民族文化色彩的長篇敘事詩《復仇的火焰〔第一部〕：動蕩的年代》（1959），描述了解放初期中共平伏哈薩克族在新疆東部巴里坤草原的叛亂。暫且不論聞捷的詩歌語言一貫鬆散、冗長，帶有頌唱味道的毛病，故事從大風雪中一支乃曼部落的獵隊展開，鏡頭捕捉的是哈薩克族作為游牧民族的各種思維細節：「雪浪隨著馬蹄滾滾翻捲／／馬鞍後吊著雪雞野兔，／那些野物來回地撞擊馬鞍」、「哈薩克人愛護自己的馬匹，／應像愛護自己的兩眼」、「『巴哈爾！我們只要跟著你，／胸中便長出十顆虎膽』」、「銅茶炊輕輕地唱著歌，／〔略〕／松枝薰烤的馬肉流著油脂，」、「『有我們出色的巴哈爾帶路，／風雪草原像大路平坦』」<sup>②</sup>，聞捷在長篇敘事中相當細緻地勾

<sup>①</sup> 聞捷：《中國當代名詩人選集·聞捷》（北京：人民文學，2006）頁 13。

<sup>②</sup> 聞捷：《中國當代名詩人選集·聞捷》，頁 174-181。

勒了牧民的職業性動作、族人的生活飲食習慣、對胡大（蒼天）的信仰和儀軌、頭人（奴隸領主）的財產觀念，並非僵硬置入，而是透過具有畫面感的人物念頭與行動，讓情節逐步演變，鋪展出具有新疆性的故事輪廓。這是他離開新疆之後，才寫得出來的新疆少數民族故事，可說是 1950 年代新疆最有分量的詩作，屬於社會敘事詩。

入疆漢人未必能夠成為成功的邊塞詩人，聞捷成不了，比他早了一百八十餘年入疆的紀曉嵐（1724-1805）也成不了。1768 年，紀曉嵐被遣戍烏魯木齊贖罪，離疆返京路上完成《烏魯木齊雜詩》（1771）一百六十首，成為後來考察清代新疆風土民情的重要文獻，未成邊塞詩經典。在清朝，新疆邊境和省內發生的戰役還真不少，整個清代至少有七十七位詩人寫下兩千首以西域為題的古詩<sup>①</sup>，卻未能形成文學史上的「清代邊塞詩」浪潮，量有了，質不足，故大器難成。即使追溯至宋、元、明三朝，國力詩力皆遠不及大唐，亦無可觀的成就。

1959 年 11 月，艾青（1910-1996）受王震之邀到烏魯木齊，寫了一部報導文學《運輸標兵蘇長福》，翌年他轉往石河子市，其詩歌創作開始專注在新疆軍區生產建設兵團的建設成果，以及各族人民艱苦創業的精神，比較敏感的事物，一律不碰。1962 年 4 月，新疆伊犁、塔城、阿勒泰等地數萬邊民，受蘇聯政府煽動和誘騙，大舉棄家逃亡，塔城、額敏、裕民三縣人口總數腰斬了一半，周恩來為了穩定邊境秩序，緊急實行「三代」（代管、代耕、代牧）。「伊塔事件」後，蒙古軍隊在蘇聯的慫恿下，多次騷擾阿勒泰東部的中蒙邊境鄉鎮，但未引發真正的戰爭（同年十月，西藏和印度邊境發生歷時一個月的自衛反擊戰，不過與新疆無關）。

此時新疆雖無戰火，境內局勢卻動盪不安，直接影響了學界的戰爭意識，研究唐代邊塞詩的學者對「邊戰」的正義性討論成為主流，高度肯定了

---

<sup>①</sup> 星漢：《清代西域詩研究》（上海：上海世紀、上海古籍：2009），頁 11。

戰爭寫作，而鞭撻詩人的反戰意識（除了文革期間暫時休止幾年，這個議題化的論爭一直持續到二十世紀末）。

艾青的詩對當時的政局與動亂視而不見，埋首寫他的〈燒荒〉、〈墾荒者之歌〉、〈帳篷〉，這些水平不高的田園詩，加上聞捷之前寫的牧歌，初步構成田園詩的討論基礎。<sup>①</sup>

劉大杰在 1941 年曾經如此為極盛時期的唐代田園詩下過定義：

在唐代的浪漫詩歌中，有一些人專注於自然山水的歌詠，鄉村生活的描寫；用疏淡的筆法，造成恬靜的詩風的，是王維代表的田園詩派。這一派的人生觀與生活動態，是浪漫的，但同那些享樂縱慾的徹底浪漫主義者又大有不同。他們只是失意於現實的人世，或滿意於富貴功名以後，帶著閒適清靜生活的追求的慾望，避之於山林與田園，想在那裡找到一點心境上的安慰。……他們並不反抗禮俗與規律，只寂寞地避開煩擾的現世，社會上一切的民生疾苦，戰影烽煙，都無法引起他們的注視與描寫。<sup>②</sup>

這番話其實是他的內心寫照<sup>③</sup>。劉大杰在孤島時期所寫的《中國文學發展史》即是他自己的田園詩，感觸特別深，對田園詩的形成和界定寫得比邊塞詩來得豐富，見解獨到，不會過時。聞捷和艾青的田園詩，部分特徵符合劉大杰的界定。

---

<sup>①</sup> 賀敬之、郭小川、田間等人在 1963 年出塞，在路上寫了一些詩，賀敬之〈西去列車的窗口〉、郭小川〈西出陽關〉、〈雪滿天山路〉、田間〈雪白的畫冊〉都曾被學者納入新疆邊塞詩的討論。這些作品都寫得空洞，比較像旅遊隨筆，或政治文宣的斷句。

<sup>②</sup> 劉大杰：《中國文學發展史〔上卷〕》（北京：中華書局，1941），頁 333。

<sup>③</sup> 這部文學史在 1941-49 年初次出版（兩卷初），後來在 1957-58、1962-63 年修訂了兩次，1973 年因應文革政治環境的需求又修了一次。唯有 1941-49 年版保留了他最原初的心境，是一次完全自由的創作。此書一出版即大受歡迎，也因此成為大躍進時期的重點批判對象，它被批判後影響反而更大。目前廣泛流通的是 1962 年版。

聞捷的詩歌寫作沒有政治壓力，也沒有銜接邊塞詩偉大譜系的企圖，他寫的是眼前的、異族異域的人事物，皆是富有創作價值的素材。過於抒情的筆調和情懷，嚴重侷限了他的視野，僅僅架構起一個恬靜的世界，現世政治的雜質、真實人生的煩惱和紛擾，完全排除在異族男女情愛的繪圖之外；由於恬靜，連塞外山水也雄偉不起來。無憂無慮的《天山牧歌》自然成為「孤島文人」劉大杰心中的田園詩的一種款式。當然他不能比肩王維（701-761）的田園意境，比較近似儲光羲（706-760）那種「努力於鄉村農民生活的觀察與描寫，然而他所看到所寫的，只是和平與快樂的一面，對於農民的疾苦與窮困的另一面，作者完全放過了」<sup>①</sup>。艾青則是另一種。

艾青是逃避主義的田園詩類型，他的政治恐懼症候群是一具製作精良的篩子，儘量濾除有疑慮的元素，打造一座有利於審查或批鬥的田園世界，讓他可以安心的在田裡獨自「燒荒」（「小小的一根火柴，／劃開了一個新境界——／／好大的火啊，荒原成了火海外」<sup>②</sup>），然後一邊唱「墾荒者之歌」（「我們都是軍墾戰士，／荒原就是我們的戰場——／改造自然是我們的理想，／我們為祖國開闢糧倉」<sup>③</sup>），一邊搭建屬於自己的安穩「帳篷」（「換一個工地，／就搬一次家，／帶走的是荒涼，／留下的是繁華。」<sup>④</sup>），這三首詩除了「避之於山林與田園」和「寂寞地避開煩擾的現世」，它也是非常典型的「牧羊人視野」，是歐洲文藝復興時的田園詩模式。艾青的墾荒者即是田園詩的牧羊人，他們對應大自然的關係是一樣的，企圖把自己和讀者一起陶醉其中，他（們）即是田園世界的虛構者、中介者，也是敘事主體，牧羊人永遠不觸及畜牲的殺戮，不揭露農村生活的醜陋面目，牧羊人的美麗世界

<sup>①</sup> 劉大杰：《中國文學發展史〔上卷〕》，頁 342。

<sup>②</sup> 艾青：〈燒荒〉，收入《新疆文學作品大系（1949-2009）·詩歌卷》，頁 49。

<sup>③</sup> 艾青：〈墾荒者之歌〉，收入《新疆文學作品大系（1949-2009）·詩歌卷》，頁 51-52。

<sup>④</sup> 艾青：〈帳篷〉，收入《新疆文學作品大系（1949-2009）·詩歌卷》，頁 53。

懸浮在現實之上，同時又努力偽裝成一個真實的存在物，或可稱之為「精神性的風景畫」。

沃爾夫岡·伊瑟爾 (Wolfgang Iser, 1926-2007) 在討論古典田園詩時，曾經說過：

使這個世界具有『詩意』，便是從其所發源的農村生活的日復一日的單調性中解脫出來。能指（牧羊人的世界）從其習慣性的所指（鄉間世界）中分離出來，以便創造詩歌想像中的新奇之物。<sup>①</sup>

前述的維族詩人便是深陷於「日復一日的單調性中」，沒有辦法解脫出來，遂損失了詩意。聞捷對「邊民」的情愛描述，除了哈薩克人稱之為「姑娘追」的賽馬遊戲之外，也沒什麼文化獨特性，抒情語言中的詩意也較單薄。艾青的「軍墾主題詩歌」更脆弱，但有一點值得關注——自我保護機制。艾青的現實世界被政治網絡糾纏著，每一個文字的動靜都是跟政治世界的對奕，他比聞捷更需要軍墾生活，他的詩篇裡的牧羊人（墾荒者）是個安全角色，墾荒對祖國有利，所以是安全的，他把自己融入「我們」的共同行動，就更安全了。可惜這田園異常空洞，墾荒完全缺乏細節（沒有地理位置或地質感，沒有植物和栽種的舉止），只聽見口號在段落間迴盪，他將「能指從其習慣性的所指中分離出來」之後，沒有創造出新的東西，任憑田園懸浮在土壤之上，意念之中，成為一個逃避主義者的小小虛構世界，對伊塔事件自然視若無睹。

細讀艾青即可發現：他每一個很努力偽裝成墾荒者的動作，都在繪製一幅遁逃者的內心風景畫，適合隱喻式的閱讀，但經不起審美層次的分析。聞捷和艾青先後在 1950 和 1960 年代新疆留下的田園詩，恬靜愉悅，山退水

---

<sup>①</sup> 沃爾夫岡·伊瑟爾著，陳定家等譯：《虛構與想像：文學人類學疆界·第二章、作為一種文學虛構範式的文藝復興時期的田園體》（長春：吉林人民，2011），頁 35。本文所述的歐洲田園詩概念，主要藉用、轉化、修訂自此書（第二章）的論述觀點。

隱，牛馬失聲，格局雖小，卻無風險，可在掌上把玩，或可稱之為「方寸田園」。

唐代邊塞詩的偉大傳承，難不成就這麼斷了嗎？

## （二）、三劍客的「曠野田園詩」

被文革耗掉十年之後，新疆漢語詩歌寫作隨著新時期的改革開放有了起色，此刻登場的漢族詩人是周濤（1946-）、楊牧（1944-）、章德益（1946-）三人。周濤出生於山西，1955 年新疆維吾爾自治區成立，九歲的周濤隨父母的工作調動而遷居烏魯木齊，在伊塔事件發生時，才十六歲，錯過一次直面時局動亂的寫作契機。1965 年他考進新疆大學中文系，隔年因文革而停課，但這短短一年間，應該有機會讀到中國文學史課本裡的邊塞詩和田園詩論述，甚至讀到劉大杰在 1962 年新修的《中國文學發展史》（中華書局，三卷本），那可是當年最風行的文學史教材。周濤的父親擔任自治區黨校圖書資料室主任，二十幾萬冊的藏書，成了周濤的文學寶庫。後來他到南疆喀什工作，接著在北疆伊犁住了一陣子，將生活經驗轉化成讓他一舉揚名的〈天山南北〉（1978），從這首詩開始，周濤很認真地思考新疆人文地理在創作上的價值和意義。

翌年，周濤發表了〈新疆的歌〉（1979），企圖把——被中原視野冷落在祖國角落的——新疆推到舞台中心：「我們這裡，聚居著十三個民族，／每個民族的語言，都像一道不深不淺的溝壑；／我們這裡，彙集了五湖四海的人，／每個地區的方言。都像一條不大不小的溪河。／／在草原上問路，有時連最簡單的對話呵，／也需要通過手勢來傳播；／在冰山上作客，有時連最深沉的感情呵，／也只能通過目光去理解。」<sup>①</sup>，雖然這段文字有點像旅

---

<sup>①</sup> 周濤：〈新疆的歌〉，《詩刊》1979 年第 12 期，頁 70。此詩在《周濤詩編年》（北京：

遊指南，不過他還是比聞捷和艾青略勝一籌，他抓到較多文化差異的細節，也能夠用具有典型性的畫面來勾勒四大民族的形象（譬如：「吹著鷹笛的塔吉克」、「驅趕馬群的哈薩克」、「葡萄架下花毯上，維吾爾人在舉行婚禮」、「柯爾克孜人彈起了考木孜琴」<sup>①</sup>），進而往異族人物身上尋挖掘新疆文化的味道。策略不錯，但語言太稚嫩，周濤的眼光只停留在人物的表面，四大異族人民的內心想法沒能刻劃出來。

周濤對建立自己的新疆圖象是有野心的，他兵分四路，一路探勘多元文化的族群，一路尋覓西域的自然野性，一路素描地貌之盛，第四路是揭竿起義。

先說揭竿起義。1982年2月7日，周濤在《新疆日報》上發表〈對形成「新邊塞詩」的設想〉，正式提出建立「新邊塞詩」的構想。3月，新疆大學主辦「邊塞新詩」的研討會，會後由雷茂奎等人編選了《邊塞新詩選》（1983）。這裡有兩個大問題：（一）就詩歌創作的質量而言，這群新疆詩人果真兵強馬壯到足以揭竿起義了嗎？（二）其詩歌的人文社會學及地理學特質，是否稱得上邊塞詩？以號稱「新邊塞詩」三大主將在起義前夕（1981）的詩篇為依據，當可輕易找到答案。

北疆的楊牧和南疆的章德益都是1964年入疆（支邊），到1981年為止，整整生活了十七年，不算短，應該有相當程度的在地化。楊牧以一首擺出搖旗吶喊姿態的抒情詩〈我是青年〉（1980）一獎成名，到了翌年的〈我驕傲，我有遼遠的地平線——寫給我的第二故鄉準噶爾〉（1981），他用同一款詩歌語言來陳述對準噶爾的土地感情，理所當然的，也用上時下最流行的排比修辭技巧來開頭：

---

解放軍，2005）裡注明的年分為1980年，年分有誤，但詩句並無更改。本文以《詩刊》為準。

<sup>①</sup> 周濤：〈新疆的歌〉，頁71。



我常想，多難的人生應當有張巨傘，  
這張巨傘應該是一片遼闊的藍天；  
我常想，鄭重的生命應當有只托盤，  
這只托盤應該是一片堅實的地面；  
我常想，靈魂的宮殿應當有個窗口，  
這個窗口應該是一雙明哲的銳眼；  
我常想，生命的航船應當有條長纖，  
這條長纖，應當是遼遠的地平線……

我得到了。從我親愛的準噶爾，  
從我的嚮往，從我的思念，  
從那一條閃爍迷離的虛線之中，  
從這一片滄桑變幻的天地之間。<sup>①</sup>

偏向張揚、頌詞式的感情，仍然是十七年時期的老樣式，應該很合當時讀者的口味。重要的是：楊牧的「我」擺脫了艾青筆下的墾荒群體（「我們」），自我獲得明顯的地位提昇，然而在本質上，「我」跟田園詩的「牧羊人」毫無差別。看不到地理規模的準噶爾只是一個述說的對象，一個異域地理的偽裝符號，從功能上來講，它更是一片提供成長故事的「方寸田園」，所以才要「感謝你哺育了我的視力」<sup>②</sup>。

牧羊人是田園世界的創造者和解說者，他的成長史必然遮蔽了準噶爾的「現實」，只剩下供他搬運意象的有限幅員，諸多意象都是他獨自放牧的羊群。牧羊人楊牧，很「驕傲」的述說著自己跟準噶爾田園的關係。嚴格來

---

<sup>①</sup> 楊牧：〈我驕傲，我有遼遠的地平線——寫給我的第二故鄉準噶爾〉，《上海文學》1981年第3期，頁54。

<sup>②</sup> 楊牧：〈我驕傲，我有遼遠的地平線——寫給我的第二故鄉準噶爾〉，頁55。

說，現實的準噶爾是不存在的，誠如伊瑟爾所言：「牧羊人的世界不是規定的現實，而是——如同他們自己被他們的詩歌所創造的那樣——一個詩歌的世界」<sup>①</sup>，它的詩意是虛構性的，懸浮在現實之上。懸浮可以容許最大值的抒情，以及詩人對土地最大值的傾訴，這樣的詩特別好寫，它不必有所本。

隔沒多久，章德益也發表了〈地球賜給我這一角荒原〉（1981），對地球（其實是命運）讓他有機會來到這片南疆萬里大漠，充滿感恩之情，所以此詩一開始就試圖把個人情感融入意象化的南疆，連大氣都不喘一口的一路押韻下去：

地球賜給我這一角荒原。  
 賜給我一個——大漠萬里的鐵鑽，  
 托起我赤心的鍛件，燃燒在鑽面；  
 賜給我一個——天地欽合的鍋爐，  
 容我血汗的蒸汽，迴旋其間；  
 賜給我一個——華蓋般覆地的圓天，  
 供我思想的轉車驅譴；  
 賜給我兩張——太陽與圓月的唱片，  
 把時間的進行曲，播放於人生的途間。<sup>②</sup>

絕不落人後的章德益，當然也用上「時下最流行的排比修辭技巧來開頭」（所以本文重覆使用了這個——曾在分析楊牧頌揚準噶爾時用過的——辭句），這兩首詩相似之處還不止排比，完全可以將上一段「牧羊人」和「方寸田園」的論述複製下來，再把章德益代入牧羊人的角色位置，便完工。這兩首（連同二人其餘的同期詩作）要成為「所謂的新邊塞詩」開疆之作，實在太脆弱。

脆弱的鏡頭轉向周濤〈長鬚烈馬〉（1981）之前，得先提一提周濤對馬

<sup>①</sup> 沃爾夫岡·伊瑟爾著，陳定家等譯：《虛構與想像：文學人類學疆界》，頁35。

<sup>②</sup> 章德益：〈地球賜給我這一角荒原〉，《詩刊》1981年第8期，頁6。

的鍾愛。周濤打從〈伊犁馬之歌〉（1980）開始，一連幾年寫了以馬為題的詩，逐漸成為他的第三路奇兵——「尋覓西域的自然野性」。值得關注的是〈伊犁馬之歌〉跟前述二人的田園詩水平相當，也使用相同的技術：「哦，好雄烈的伊犁馬喲，／聳身直立，不是騎手不敢摸！／哦，好腳力的伊犁馬喲，／長驅百里，大氣不喘汗不落！」<sup>①</sup>，所幸，此等拙劣的「公共技術」沒有沿襲到翌年的〈長鬃烈馬〉，周濤藉由小型敘事詩的概念改變了他的語言慣性，只殘留一些不太礙眼的句構模式，把故事從牧羊人身上移轉到敘事對象，擺脫說教，或公式化的寓意，交給生動的、有故事性的畫面來陳述他想說的事情：

老山拜在花氈上盤腿而坐，  
機智的目光顯得異常活潑，  
故事裡包含著生活的道理，  
像一把鑰匙打開人們心靈之鎖。

鞏乃斯的老牧人都清清楚楚記得：  
大庫什召的草場有過一匹神馬，  
美麗的脖頸和勻稱的身軀，  
宛如一隻剛剛飛落的白天鵝。

駿馬！那才是一匹馬中之王，  
渾身銀子般閃亮，如同山巔白雪，  
神奇的長鬃拖在草地，  
沒有人敢試著把牠摸一摸。<sup>②</sup>

---

<sup>①</sup> 周濤：〈伊犁馬之歌〉，《上海文學》1980年第10期，頁38。

<sup>②</sup> 周濤：〈長鬃烈馬〉，《人民文學》1981年第8期，頁86。

此詩雖非佳構，題旨也淺顯，卻見證了周濤在技術層次上的蛻變。在花氈上盤腿而坐的老山拜，其內斂的心靈形象在同期新疆漢語詩歌中比較罕見，老山拜以靜述動，他要述說的是眾人真實記憶中的傳奇之馬，虛實莫辨的描述蘊含著草原牧民對良駒的崇拜，此詩很自然的承接了傳統民族史詩的筆法。周濤愛馬，深情寫馬，非關政治的純粹的馬，激活了周濤的純粹詩意，從而超越了所有同輩的新疆詩人，也預見自己即將迅速崛起的道路，他比誰都有把握打出一支「新邊塞詩」的旗號，與主流詩壇的各流派一起逐鹿中原。不過，在 1982 年 2 月揭竿起義的當下，這一夥新疆詩人是構不成新任何流派，他們的創作思維依舊是田園詩模式。大唐邊戰志士與新疆牧羊人之間，存在著巨大的差異。

從揭竿之手勢，即可理解此刻周濤的內心是如何憧憬著唐代邊塞詩的輝煌。起義後的一個月，他寫下追憶前人「永恆遺產」的〈荒原祭〉(1982)，自此脫離行之有年的「四句成段」模式，詩歌語言的吐納變得更自由。「新邊塞詩」的大旗帶來阻力<sup>①</sup>，也使他產生自信，1982 年成為周濤個人詩歌藝術的轉捩點，在其「探勘多元文化的族群」的一路，出現了〈轉場〉(1982)，從具體的捲起氈房、收起檯條、拉緊馬肚帶，到轉場的各種細節、路線、環境的經驗談，歷時大半個月，百萬牛羊的千里轉場，「馬鞍是候鳥起落的孤

---

<sup>①</sup> 周濤在最近的一次訪談中提到：「『新邊塞詩』出來以後在新疆和全國都受到壓制，這個壓制是明顯的。在新疆，首先是文聯主席劉蕭無就反對，理由是邊塞詩原來是征戰西北的，現在新疆是祖國的一部分，你征戰誰去？所以他反對，他是新疆文壇最高領導，他反對你就沒戲了。我到北京給《詩刊》送稿子，楊金亭當時是詩刊編輯部主任，……他就跟我說裡面有一首〈蒙古人唱起古歌〉，政治傾向不對。……所以新邊塞詩並不是官方捧起來的，官方首先是反對的，這一點是明確的。『新邊塞詩』後來叫做『西部詩』，新邊塞詩成了氣候，大家都進入裡面擴大成西部詩，後來《新疆文學》也改名《中國西部文學》了。」〔詳見盧一萍：〈真理像光一樣，它很難謙虛——周濤訪談錄〉，《青年作家》2017 年第 3 期，頁 14-15〕

島」<sup>①</sup>，哈薩克人的生活辛勞和意識力在此有良好的掌握與詮釋。

在這一路「尋覓西域的自然野性」的周氏奇兵當中，〈縱馬〉（1982）、〈野馬群〉（1982）和〈鷹之擊〉（1982）都是有名的詩篇。周濤縱馬所釋放的是激情，「暫且讓理智的繩索勒住激情的駿馬／任憑牠打著旋子，揚鬃直聳……／但激情是勒不住的，也不該被勒住」<sup>②</sup>，只能盡其性而狂奔；周濤奮力形塑的野馬群，固然是一個重要的野性象徵，但馬的野性在詩裡很難展現出來，光是著重於外觀的直觀式白描——「那拖曳於灌叢之上的粗尾／披散胸頸額前的亂鬃／未經梳理和修飾／落滿塵沙的背脊／不曾備過鑲銀的鞍具／強健的臀部／沒有鐵的烙印／在那桀驁不馴的野性的眼睛裡／很難找到一點溫順」<sup>③</sup>——無法超越普通讀者對野馬的想像或認識，唯有野性才能形塑野馬。倒是另一首花了百餘行來描述一隻鷹襲擊一隻老邁孤狼的〈鷹之擊〉，富有戲劇性和細節性的獵捕過程，讓周濤的詩歌語言得到完全自由的舒展，特別是那隻老狼，遠比上一首的野馬群來得有神，步伐和眼神中藏有故事：

一隻狼，正從通向牧場的山凹處走過來

穿過那片投著陰影的松林，

遠處，暴怒的吠犬正在搜索山叢。

這個在逃犯，是隻老狼了。

灰色的皮毛像秋草那樣雜亂，

蹣跚地走在佈滿石片的乾涸的溪底。

牠垂著頭，目光冷漠而暗淡，

彷彿是掩蓋在灰燼中的兩粒火星；

---

<sup>①</sup> 周濤：〈轉場〉，《周濤詩編年》，頁 33。

<sup>②</sup> 周濤：〈縱馬〉，《周濤詩編年》，頁 72。

<sup>③</sup> 周濤：〈野馬群〉，《周濤詩編年》，頁 167。

一條蹣跚的前腿像挨過狼夾子，  
 那破布般的尾巴  
 正無精打彩地拖在身後，  
 像敗兵倒拖在身後的破旗。<sup>①</sup>

這段文字呈現出西方田園詩油畫的構圖，山勢林相溪床布置出荒野故事需要的舞臺，「正從通向牧場的山凹處走過來」的行動路線，加上即將追來的暴怒吠聲，老狼沿著去路敗退回來的原因已經了然，意象語言非常貼切的打造出老狼的肉體狀態，形象一如人類戰爭中的敗兵亡卒，走在畫布中央，狼狽卻不失危險性，在戰力鬥完整且強大的老鷹眼裡，牠竟成了一頭值得冒險一搏的獵物。如此一來，「鷹之擊」才能激發出凶悍和血性，才能構成動感十足的田園詩畫面。

狼和鷹，雙方的肉體與精神狀態，被周濤的詩筆寫出了令人矚目的野性，和狩獵心理<sup>②</sup>，不再沉溺於慣常的隱喻式寫作模式，周濤自此開創了自己的田園世界。

除了野性書寫，「素描地貌之盛」對他來說同樣是遊刃有餘。1982年5月他寫下〈我屬於北方〉（1982），11月再寫下〈大西北〉（1982），雄性思維統治了描繪地理的形象語言，他對北方呼喊著：「我是你多墳的曠野上／以祖先最古老的音調／開始學語／以祖先最原始的姿態／開始學步／並從墳墓般的窖洞裡／滿懷信心走向地平綫的／你勇敢的子孫」<sup>③</sup>，他非常引以為傲，這是漢族祖先打下的江山，「張騫車騎行過的道路猶在／使節的旄頭，

<sup>①</sup> 周濤：〈鷹之擊〉，《周濤詩編年》，頁131-132。此詩在不同的書刊中有不同的排版版本，經比對，此版本最為可靠。

<sup>②</sup> 三年後周濤將此狼鷹之鬥，改寫成散文〈猛禽〉（1985），完全釋放此詩高度壓縮的細節與獵食者思維。〔周濤：〈猛禽〉，收入夏冠洲編：《新疆文學作品大系（1949-2009）·散文卷》，頁300-306。〕

<sup>③</sup> 周濤：〈我屬於北方〉，《周濤詩編年》，頁102-103。

在山野間／長成妝點秋色的叢叢茅草」<sup>①</sup>。這些詩篇有一股渾沌的大氣，朝上承接了漢唐西域想像（僅止於讀者想像，並非邊塞詩法統），藉由淺顯易懂的歷史畫面，將複雜地貌轉化成鮮明、簡單的人格，在改革開放初期特別容易虜獲漢語讀者。

這是「田園詩世界」與「社會史世界」的聯結，「田園詩只有通過把另一個世界寫入田園詩的老套陳規、傳統的隱喻和文學類型中，才能表現它的在場，而田園詩的基本構成是兩個世界的再現」<sup>②</sup>，越來越老練的牧羊人正向詩歌讀者展示他邁入成熟期的技藝。

周濤的新疆寫作基本上是高蹈的，空間感上的「開闊」其實是一道樊籬，把不想碰觸的事物（現實社會中的族群政治）排除在遠方，幾十首詩寫下來，偌大的新疆大地居然沒幾個異族登場，北疆哈薩克族的鷹和馬所佔的鏡頭比例竟然遠大於哈薩克人。由蒼鷹野馬統治的田園詩世界，明顯的景深固然十分迷人，但人群卻落單在成像範圍之外，成為陪襯的小黑點。章德益的新疆世界比周濤更高蹈、更虛無、更概念化，他喜歡以地球之名來寫詩，或以大漠的意象讓自己的感覺肆意飛奔，又喜歡把大自然概念化或符號化，往往詩中除了第一人稱和第三人稱之外，不見其他人類蹤影<sup>③</sup>；至於慣用的——先天荒涼、人煙罕至的——大漠意象系統，其實也是一種「清場手段」，他的田園是「唯我獨處」的。

楊牧很認真寫過〈維吾爾人的鰲色幽默〉（1982），從外貌上的民族特徵寫到簡單的生活態度：「眼珠，呈狡黠的鰲色／鬚髮是機智而曲折的歌／分不清哪個是阿凡提／上翹的鬚髭／挑著一千個小幽默／／世界對他們全是

<sup>①</sup> 周濤：〈大西北〉，《周濤詩編年》，頁 141。

<sup>②</sup> 沃爾夫岡·伊瑟爾著，陳定家等譯：《虛構與想像：文學人類學疆界》，頁 49。

<sup>③</sup> 章德益處女詩集《大漠和我》（1983）的十八首詩當中，就有〈在地球的大綫團上〉、〈地球的譯員〉、〈地球賜給我這一角荒原〉三首地球詩，另有大漠兩首；荒野兩首半、天山兩首，佔了一半。

笑料／平淡的水，加幾滴鹽／還有就地採摘的薄荷／便成了一杯／多味兒的生活／／所有的語言都安著滑輪／所有的談吐都抽著陀螺」<sup>①</sup>，這絕對算得上是一首形象鮮活，飽含詩趣的生活小品，一首晶瑩剔透的田園詩，並且（有限度的）擴充了漢人的「阿凡提想像」。

這首百分百漢人本位視野的詩，正好暴露了漢人對維吾爾人在宗教哲學和日常生活認識上的表徵化，陀螺般迴轉的趣味性徹底遮蔽了一連串南疆的維吾爾人的生存問題。在三劍客埋首書寫田園詩的當下，「新疆民族分裂勢力、宗教極端勢力製造了至少六起暴力恐怖事件，這就是 1980 年阿克蘇的『4·9』事件；1981 年葉城的『1·13』鬧事騷亂事件；1981 年喀什的『10·30』事件；1985 年烏魯木齊的『12·12』事件；1988 年烏魯木齊的『6·15』事件；1989 年烏魯木齊的『5·19』事件，其中，發生在南疆的三起事件，具有典型宗教極端主義特徵。1980 年的阿克蘇『4·9』事件，起因為一少數民族群眾意外受傷，導致三千多人參與衝擊黨政機關、非法遊行、毆打黨政幹部和公安幹警，暴亂中打出的口號是，『把伊斯蘭革命進行到底』『打倒異教徒』『伊斯蘭共和國萬歲』」<sup>②</sup>，在新邊塞詩揭竿起義到持續發展的幾年間，至少遇上前三事件。

這些現象背後累積的社會問題，絕非一日之寒，在沒有邊戰的年代，身為因應社會歷史條件而蛻變的「新邊塞詩」，豈能全面忽略這些內部的宗教紛爭？當詩人遮蔽了現實新疆的問題，即使把天山大漠鷹馬牛狼在「淨化後的安全區域」裡寫得再出色，都承接不了大唐邊塞詩的傳統血脈。

1982 年的新疆詩歌界可不管這些學術分類上的細節，也不管在 1981 年

---

<sup>①</sup> 楊牧：〈維吾爾人的鰲色幽默〉，收入《新疆文學作品大系（1949-2009）·詩歌卷》，頁 188。

<sup>②</sup> 賈友軍：〈20 世紀 80 年代以來新疆宗教極端主義的嬗變研究〉，《實事求是》2015 年第 3 期，頁 73。



12 月恢復的「新疆生產建設兵團」強調以經濟建設和改革發展為宗旨（這意味著新疆不必面對強大外敵，暫無邊戰的危機感，可以專注在內部經濟的發展），他們需要一面鮮明獨特的旗，去對抗以朦朧詩為主流的北京詩壇。一時間，新邊塞詩的討論熱了起來，先後有余開偉〈試談「新邊塞詩」的形成及其特徵〉（1983）、沈貽燁〈粗獷遒勁的邊塞雄風——讀新疆新邊塞詩和北大荒小說〉（1984）、余開偉〈對發展西部詩歌運動的看法——兼談新邊塞詩的建設〉（1985）、周政保〈新邊塞詩的審美特色與當代性——楊牧、周濤、章德益詩歌創作評斷〉（1985）等文章面世，全是空泛之言。<sup>①</sup>

真正專攻唐代邊塞詩的學院中人，思考層面較複雜，且以 1984 年 8 月在蘭州召開的「中國唐代文學學會第二屆年會暨學術討論會」來說，近百篇論文當中，邊塞詩研究約六十篇，其中以胡大浚〈邊塞詩之涵義與唐代邊塞詩的繁榮〉的兩段見解最為精闢：

（一）「所謂邊塞詩，就是我們對特定時代（唐代）大量出現的描寫與邊疆軍旅生活相關之人事情景的詩歌所建立的一種整體的、多層次的認識。它是特定時代的文學現象，而並不排斥其他時代有性質相類的詩歌，它是邊疆戰爭的產物，卻並非以寫邊戰所能局限。」<sup>②</sup>

（二）「舉凡從軍出塞，保土衛邊，民族交往，塞上風情；或抒報國之

---

<sup>①</sup> 余開偉從四個重點界定了新邊塞詩：「（一）以描寫新疆的山川風物、風土民情、鬥爭生活和抒寫新疆各族人民的胸懷襟抱為題材。（二）以具有與新疆遼闊、蒼茫地域特點相適應的粗獷、豪放、剛健、沉雄的藝術風格為主流，同時包括其他藝術風格，形成多種多樣的藝術綜合體。（三）充溢著熱愛邊疆土地、熱愛邊疆人民，維護民族團結和祖國統一的強烈的愛國主義精神。（四）閃耀著絢麗多彩的民族特色和鮮明的時代精神。」但這些論點無關乎新疆作為「邊塞」的角色，「軍旅」內涵被忽略，比較像是「在地」寫作的呼籲，而且後兩點十分空洞。〔詳見余開偉：〈試談「新邊塞詩」的形成及其特徵〉，《當代文藝思潮》1983 年第 1 期，頁 90-91〕

<sup>②</sup> 胡大浚：〈邊塞詩之涵義與唐代邊塞詩的繁榮〉，《西北師大學報》1986 年第 2 期，頁 52。〔此論文在會議後兩年正式刊載於學術期刊。〕

志，或發反戰呼聲，或藉詠史以寄意，或記現實之事件；上自軍事、政治、經濟、文化，下及朋友之情、夫婦之愛、生離之痛、死別之悲，只要與邊塞生活相關，統統都可歸入邊塞詩之列。」<sup>①</sup>

「邊戰」是邊塞詩的成立依據，一個地方因「邊戰」而產生「邊塞」意義之後，所有與之相關的一切，都可視為「邊塞詩」。換言之，太平盛世的中國疆界（從北到南，自東而西）都不符合邊塞概念，只能叫「邊疆」或「國界」。再加上周濤等人努力創造的高蹈之作，有意識的放棄了邊塞生活的現實性和社會性，無論從哪個角度來衡量，都不能稱之為邊塞詩，都承接不了唐代邊塞詩的偉大譜系。

田園詩才是他們的真正依歸。

或許有人以為邊塞詩不是一個僵化的定義，當代新疆為何不能獲有重新界定的「新邊塞詩」？這想法沒有不對。但命名本身需要有客觀條件上的資本額和說服力，前者是高質量的同類型詩歌，後者是學理上的合理分析。假設，「所謂的新邊塞詩」在內緣和外緣條件上都足以直追大唐邊塞詩，自然獲得繼承大統的地位。反之，他們的當代新疆詩歌創作，明顯比較符合田園詩的條件，何不歸入田園詩的譜系，兩者沒有境界高低之分，只有關照層面和格局上的差異。從現實政治環境來看，田園詩更適合當代新疆漢語詩歌的發展。

沃爾夫岡·伊瑟爾曾提出一套田園詩的論述，非常契合新疆的情境：

在其全盛期，田園羅曼司（pastoral romance）曾經被當作一個二維符號系統來閱讀，它最初被視為黃金時代的一個意象，有時甚至被看作烏托邦的意象，但是田園詩已經顯露出歌唱的牧羊人甚至在它的鏡像中，也不準備充當現實的反對者，田園羅曼司如今發展到極致的恰恰便是這一點。牧羊人的藝術世界，確實有透導讀者將田

---

<sup>①</sup> 胡大浚：〈邊塞詩之涵義與唐代邊塞詩的繁榮〉，頁 52。

園詩的世界看作黃金時代的避世主義傾向。<sup>①</sup>

這番見解正好說明了當 1950 至 1980 年代新疆詩人因「避世」心理而走向田園詩的宿命，在內緣和外緣條件上，都成不了邊塞詩。

聞捷和艾青的「方寸田園」是政治避世心理的必然產物，三劍客的田園詩的避世心態與前人無異，但寫作格局和企圖較大，地理上的空間感更為遼闊，應該有一種「田園詩的新疆模式」，成為中國傳統田園詩的演化版，或許可以稱之為「曠野田園」——「曠」有空曠之意，「野」乃野性之闡發，曠野一詞同時暗示了「唯我獨處」的無人狀態，略帶幾分淨土寫作的意味，而且是雙重淨化——同時對自己和讀者一起進行中原文化思維的淨化，用象徵著自由奔馳的駿馬和曠野來釋放長期遭受都市文明空間囚禁的靈魂，〈縱馬〉即是一次非常直接、粗糙的，「人馬合一」的表達。

在眾多「曠野田園詩」當中，絕不容錯過的是周濤〈策馬行在雨中的草原〉（1983），此詩共三十行，節奏舒緩、情感收斂得完全不像是周濤會寫的詩：

原野驟然間  
被風和雲團擠得不空曠了  
遠山像滲水的乾墨塊  
漸漸洇進宣紙般潮濕的天空  
我們從馬鞍後取出雨衣  
像披著尖頂斗篷的十字軍騎士  
雨下得真大  
我們在馬背上承受，不想說話  
也不想吹口哨或哼歌

---

<sup>①</sup> 沃爾夫岡·伊瑟爾著，陳定家等譯：《虛構與想像：文學人類學疆界·第二章、作為一種文學虛構範式的文藝復興時期的田園體》，頁 49-50。

因為這世界此刻全在沉默  
靜聽天空對大地的傾訴  
馬兒在泥濘裡走  
牠的腳越洗越不乾淨  
打濕的鬃毛貼在頸上很淒涼

這時候，有人可能在家裡看書  
或者有位姑娘立在陽台賞雨  
嘩嘩的雨聲使讀者體會出幸福  
也使多情的女子思緒變得濃郁  
哦，他們該是有福的了  
然而他們不可能想到我們  
正在雨中的草原策馬而行  
可是我們很容易想起他們  
在馬背上不說一句話  
能想起很多人，很多事情  
何況我們不認為自己有多苦  
在馬背，在草原，在雨中  
很像在書裡，在詩裡  
可惜這空曠的地方沒看見  
我們在雨中的草原策馬巡行<sup>①</sup>

新疆原野一貫以遼闊無垠的視覺想像、雄偉宏大的修辭在詩歌裡粉墨登場，

---

<sup>①</sup> 周濤：〈策馬行在雨中的草原〉，收入《新疆文學作品大系（1949-2009）·詩歌卷》，頁250-251。此詩在《周濤詩編年》裡將第二段再拆分成兩段（共三段），但此詩很難找到第三個版本來校正，若根據語言節奏來判斷，兩段式比較可靠，故本文採用大系版。

說穿了，那不過是詩人（或牧羊人）在田園詩必使的招牌動作，也可說是對現實生活情境的一種「遮蔽的再現」。缺乏豪情與熱血的雨中野原，應該是眾多詩人優先放棄的部分，此詩卻背道而行，「反遮蔽」的再現了不夠詩意的日常，這行動很有挑戰性。若將此詩跟——以激情掛帥，因而寫得過於粗淺的——著名詩篇〈縱馬〉併讀，一靜一動，更能讀出雨中策馬的心境描寫，實有其過人之處。周濤決定撤換雄偉的曠野想像，讓它「被風和雲團擠得不空曠了」，再向適應中的讀者描述寧靜的「遠山像滲水的乾墨塊／漸漸洩進宣紙般潮濕的天空」，人在雨中的馬背上，馬在泥濘中行走，只用上十字軍<sup>①</sup>的鮮明形象來撐住沉悶的畫面。沉悶是「反遮蔽」的真實，不管是讀者或當時安住家裡的新疆百姓，「他們不可能想到我們」，這行人，被雨勢孤立在田園詩之外，在讀者的世界之外。唯有藉助外在世界的沉默，方能逼現出內在心念的躍動，「在馬背上不說一句話／能想起很多人，很多事情」，這寫法特別有意思，沒把事情內容說出來，更有感觸。他們的內心世界不存在於讀者預期的田園世界當中，反而引起更多的關注、沉思，細細咀嚼箇中的苦澀滋味——原來那才是（慣常虛構的）田園詩以外的（真實）曠野世界。

雨中心境的闡述，寧靜，悠遠。不圖邊塞之名，反而渾然天成。

這是盛唐詩歌的境界。

周濤的「曠野田園詩」走在一條跟「邊塞詩」保持平行、永不交集的路上，越走越開，信馬由韁的結果，在日後的「遊牧散文」中得到印證。

有研究周濤散文的學者指出：「在周濤長達數十年的文學創作中，遊牧文化精神始終使其作品生氣灌注，從詩歌到散文，從感性的抒發到理性的思辨，從描寫雪山冰河大漠孤煙的雄渾之氣到刻畫蒼鷹老狼牧人細狗的生命

---

<sup>①</sup> 十字軍是宗教、政治、軍事三合一的符號，與周濤策馬新疆原野的情境不符；況且十字軍抵達中東之後，就很難出現穿著斗篷在雨中策馬的畫面。更符合周濤一行人的對照組合，應該是美國西部牛仔。

具象，遊牧文化的精神底蘊是作者不變的依託」<sup>①</sup>，沒錯，遊牧才是周濤等人骨子裡的田園羅曼司，他們走的即是牧羊人之路，詩中景物再怎麼雄偉都不會成為邊塞詩，最大的原因是——他們全面遮蔽了不敢觸碰的現實，徹底迴避了政治局勢的描述，而且毫無半點邊戰的成分。

在諸多論述中崛起的「新邊塞詩」，其實是海市蜃樓，這類型詩歌的定位只能是田園詩，或可稱之為「田園詩的新疆模式」。

### 結語、融入異地

從鐵衣甫江·艾里也夫與克里木·霍加的祖國頌歌、聞捷和艾青的方寸田園詩，到周濤、楊牧、章德益三人揭竿起義的新邊塞詩，在本質上都不符合嚴格意義上的邊塞詩，後者實為格局較大的曠野田園詩。這句話沒有貶意，他們骨子裡的田園羅曼司，確實開拓了新疆漢語詩歌的新境界，當稱之為「田園詩的新疆模式」。周濤等三人詩歌其中的曠野性，在後來者身上逐漸消褪，無論是大學畢業後進疆三十年的浙江漢族詩人沈葦（1965-），抑或出身於新疆石河子下野地的黃毅（1961-），都沒有承襲前驅詩人打下的江山，他們有自己的想法和道路。

沈葦 1988 年進疆，兩年後寫了這首很有意思的〈滋泥泉子〉（1990）：

在一個叫滋泥泉子的小地方，我走在落日裡  
 一頭飲水的毛驢抬頭看了看我  
 我與收葵花的農民交談，抽他們的莫合菸  
 他們高聲說著土地和老婆  
 這時，夕陽轉過身來，打量  
 紅辣椒、黃泥小屋和屋內全部的生活

---

<sup>①</sup> 何清：〈遊牧：一種精神言說的方式〉，《當代文壇》2004 年第 5 期，頁 91。

在滋泥泉子，即使陽光再嚴密些  
也縫不好土牆上那麼多的裂口<sup>①</sup>

那是沈葦初到新疆第三年，他沒有抓住驟然開闊的塞外地理來大寫特寫，反而聚焦在一個距離烏魯木齊約一百公里的滋泥泉子鎮，用微觀的筆觸記述眼前的事物，像一幅方寸田園畫，但多了一種很清晰的、明確的主客定位，他說「我是南方人，名叫沈葦／在滋泥泉子，沒有人知道我的名字」<sup>②</sup>，他不是帶著現代（漢語）文明優越感的墾荒者，他只是一個尚未融入在地生活圈的外來觀察者，內心是孤獨，沒有異族友人，或大山大水，所以他寫下比所有前驅詩人都來得細微的〈開都河畔與一隻螞蟻共度一個下午〉（1992）。

直到第八年，他終於在〈混血的城〉（1998）裡說：「讓我寫寫這座混血的城／整整八年，它培養了我的忍耐。我的邊疆氣質／〔略〕／現在，我緩步走進人群／我要記住一雙雙流動的眼睛——／那藍色火焰的搖曳和凝視」<sup>③</sup>，沈葦努力融入這個漢維對立的社會，但他自己明白「整整八年，我，一個異鄉人，愛著／這座混血的城，為我注入新血液的城／我的雙腳長出了一點點根」<sup>④</sup>，八年不足以讓異鄉變成家鄉。

三十年詩生活，沈葦刻劃了一個屬於他自己的新疆，富有人文地理學的意義，只是缺少了多元種族的文化氣息，裡面有太多令他卻步的禁忌，最終，還是以漢人的視野離開了新疆。

黃毅祖籍廣西都安，卻是土生土長的新疆人，自稱是新疆土著，「新疆於我是一種背景，一種象徵，一種底色，一種潛台詞，……我所真正追求的就是當下中國較為罕見的、非病態的朗健、真實、陽剛的精神，也就是當代

---

<sup>①</sup> 沈葦：《沈葦詩選》（武漢：長江文藝，2014），頁2。

<sup>②</sup> 沈葦：《沈葦詩選》，頁2。

<sup>③</sup> 沈葦：《沈葦詩選》，頁43。

<sup>④</sup> 沈葦：《沈葦詩選》，頁46。

的新疆精神」<sup>①</sup>，這個精神理念在黃毅散文裡貫徹得比詩歌來得深刻，鍾怡雯認為：

陽剛大氣，開闊硬朗的，山川草木和四季風土，在黃毅形象化的語言下，具有極致、不妥協的氣質和神采。黃毅把個人風格跟新疆的人文地理結合，地理與創作主體融而為一，形成黃毅散文的陽剛、硬朗風格。<sup>②</sup>

唯有融入異地，方能取得真正的地方精神。黃毅在〈詩歌進程〉(2010)有幾句詩道出文學內外的兩種現實：

寫詩的城裡人為尋找野性  
可以在詩行裡充滿狼的嗥叫  
遠離詩歌的牧人  
卻用鞭子抽斷  
蒼狼的脊樑<sup>③</sup>

詩裡詩外是兩個相反的世界，詩化的西域是一道壯麗的幻影，像很多詩人筆下的樓蘭。黃毅選擇狼，來對照城裡人和牧民的感受，「抽斷蒼狼的脊樑」背後包裹了牧羊人心痛的故事，和果斷的狠勁，十分真切。但黃毅的詩往往寫得較抽象，較純粹，有時難免跟現實拉開太遠的距離，沒有認真抓住土地，或融入多元族群。黃毅把這些缺口交給散文，他在散文裡寫得生動且紮實。

受到新疆的社會結構和政治問題影響，漢語詩人要融入這片原本由維吾爾等少數民族生活的異地，有很高的難度。

出生於伊犁的漢族詩人楊方(1975-)，在這塊視同故鄉的土地，留下美

---

<sup>①</sup> 黃毅：〈一個土著的自述〉，《亞洲甜蜜之心》(烏魯木齊：新疆美術攝影，2013)，頁231。

<sup>②</sup> 鍾怡雯：〈多重文化視域下的新疆漢語散文〉，《翦影之秘：當代中國散文研究》(吉隆坡：馬大中文系，2022)，頁8-9。

<sup>③</sup> 黃毅：《等待雪崩》(烏魯木齊：新疆美術攝影，2011)，頁111。



好的跨族群記憶，也留下來自「伊寧事件」（1997）種族衝突的傷痕，她在〈悲傷是這兒的，也是我的〉（2014）記下矛盾與痛苦，「這兒，我出生的地方，維吾爾風情的小院／一棵蘋果樹緊挨著一棵無花果樹／這禿，我上學的地方／路過清真寺，有高大的拱門和迴廊／每天，白色鴿群和曙光一起落在綠色拱頂上」<sup>①</sup>，原本美好的成長史背後，她重新發現所有的街景和人物表情當中，暗含著無法言說的憂傷，直到一柄恐怖分子的刀子刺進自己的溫馨家園，真正的黑暗才在眼前暴長：

但是，山脈，折疊的英吉沙刀子一樣沉默著打開

它把這兒隔離在了仇恨的另一邊——

從此，十二木卡姆的悲傷是這兒的，也是我的！

石榴花的流血是這兒的，也是我的！

我不能回到刀光閃現的伊黎河邊，獨自坐下來哭泣

看見受傷的大雁，一隻一隻哀鳴著飛離

我也不能在葡萄架下的婦女中盤腿坐下

和她們談論奶茶，鹽巴和方頭巾

彷彿我再不能奢望回到這兒，死在這兒，安葬在這兒<sup>②</sup>

楊方的詩跟所有前驅最大的差異就在「悲慟的生命情節」，它非關田園，算不上邊塞，或者說，是一種伊犁族群衝突的形上邊塞，填充著被動的仇恨感，比十二木卡姆更深沉的悲傷，離鄉的巨大悲慟在最後一句詩裡表露無遺。

新疆大學中文系畢業後，楊方選擇獨自離開這個又愛又恨的地方，返回祖籍地浙江永康工作。後來，她忍不住〈在傷口上建立一個故鄉〉（2014）：「然後在傷口上建立一個故鄉／有河流，馬匹，麥田，伊斯蘭風格的房子廊簷曲折／你坐在花園廣場上，猶如坐在熟睡的花園／鐘聲從即將枯萎的樹

---

<sup>①</sup> 楊方：《駱駝羔一樣的眼睛》（桂林：灕江，2014），頁20。

<sup>②</sup> 楊方：《駱駝羔一樣的眼睛》，頁21。

木上垂落下來／你一定想過，一個人，能像花園一樣睡死過去嗎？／能像藍色一樣睡死過去嗎？／能像故鄉一樣睡死過去嗎？／哦，都有可能，真的／請認真記下我家的街道，門牌，戴披肩的胖鄰居／以及從沒有見過的，陌生的一切。」<sup>①</sup>

只有徹徹底底融入異地的楊方，才會寫出這樣的詩篇。

她對故居的緬懷，有一種很痛的感覺，畫面卻又那麼優美、寧靜，依舊保有當年她搭火車離鄉的不捨，一切歷歷在目，彷彿〈我看見我還站在那裡〉（2010）：

我看見我還站在那裡，裙子鮮亮，淚水盈盈  
水井巷，飲馬街，紫花丁香，還有誰會穿過它們匆匆趕來  
撥開擁擠的人群找到我。那些明亮的油菜花  
已經沿著鐵軌開到了我要去的地方<sup>②</sup>

楊方對伊犁有著刻骨銘心的鄉愁，她以為離開了，其實內心裡的她還站在當年候車的火車站，她不是等待著離開，而是等待有誰來阻攔她的離開。

有學者以為楊方寫的故鄉「區別於以往農業文明的鄉愁，楊方寫的故鄉是『回不去』的，是現代工業文明無法恢復的一種原生態」<sup>③</sup>，那絕對不是正確的理解，回不去的原因在於多年後因書寫原鄉再次挖掘出來的悲痛，「讓她愛戀的土地卻烙印著滲血的疼痛」<sup>④</sup>。在眾多新疆漢語詩人當中，融

<sup>①</sup> 楊方：《駱駝羔一樣的眼睛》，頁 7-8。

<sup>②</sup> 楊方：《駱駝羔一樣的眼睛》，頁 64。

<sup>③</sup> 這是李怡在「首都師範大學駐校詩人楊方詩歌創作研討會」（2014/07/06）上的說法，轉引自孫曉姪：〈生命的回溯與詩意的探求——論楊方的故鄉書寫與藝術特質〉，收入鍾怡雯、陳大為編：《月出天山：當代新疆漢語文學研究論集》（桃園：元智大學中語系，2020），頁 94。

<sup>④</sup> 孫曉姪：〈生命的回溯與詩意的探求——論楊方的故鄉書寫與藝術特質〉，收入《月出天山：當代新疆漢語文學研究論集》，頁 97。

入異地者首推楊方，因為伊犁成了她骨子裡真正的故鄉。

從《像白雲一樣生活》（2009）到《駱駝羔一樣的眼睛》（2014），楊方從地方書寫進入原鄉寫作的深水區，止步於新疆主題的雷池前面，無法再邁進一步。在新疆漢語詩人筆下很容易找到各種規模的田園詩，深情的原鄉寫作卻只有楊方一人。

## 第二節、瑪尼石上的行書 [ 1983-2017 ]

### 前 言、雪域的文化鉤礦

西元六世紀，羌戎族在藏區建立了第一個政權，傳承至第三十三任贊普松贊干布（617-650CE），方統一了青藏、康藏高原，象雄文化的發展也達到高峰。西元 633 年松贊干布建立「吐蕃王朝」<sup>①</sup>，定都邏些（拉薩），創立文字，正式開始了有文字記載的西藏史。在唐、宋兩代，吐蕃是獨立自主的政權，直到元代才被蒙古人併入帝國版圖之內，後來明代的漢人政權接收了藏區的統治權，所以它一直沒有納入傳統邊塞詩的範圍，它也從來沒有進入當代詩史的地域性板塊，西藏彷彿是隱形的。

西藏漢語詩歌直到 1980 年代中期，新一代以漢語寫作的藏族詩人崛起之後，逐漸逆轉了西藏文學的生態，具有藏族血統<sup>②</sup>的作家群「親自」<sup>③</sup>掌握

---

<sup>①</sup> 羌戎是漢語典籍中對蕃人的稱謂，「吐」是藏語的高地，「蕃」才是羌人的藏語自稱，吐蕃即高山藏人，唐古特（平原藏人，或安多藏人）是對稱的概念。

<sup>②</sup> 這裡所謂的藏族血緣，不管是純藏族，異族通婚之後的二分之一、四分之一藏族，都在範圍之內。

<sup>③</sup> 親自從事漢語創作，方可避免對翻譯的依賴，更不會出現新疆漢語文學對異族語文學的遮蔽現象。從這個意義來說，西藏漢語文學即是「西藏人的現代文學」，加上「漢語」

了西藏漢語文學的發聲，從根本上擺脫翻譯的問題，開拓了深具特色的「原鄉寫作」。

「原鄉」概念可溯及德語「Heimat」<sup>①</sup>，在中文，它更明顯的表現出「原籍」和「原住」的含義，從個人的出生、童年成長經驗，到族群母語和文化的根源，那是一種個人（或族群）跟土地的文化臍帶關係。在定義上，「原鄉」並不完全等同於鄉土文學裡（隱含城鄉對立姿態）的「鄉土」，特別在普遍都市化的時代，「家鄉」是鄉字更合理的意涵。總的來說，「原鄉」的學理界定再怎麼複雜，其核心定義也離不開——「原籍」之故土、「原住」的家鄉。

西藏漢語詩歌先天具備的文化厚度和獨特性，不但遠遠超過新邊塞詩的異域抒情，比起漢語文化圈內的其他原鄉寫作，也毫不遜色。其中最大的關鍵有兩個，一是「文化鉤礦」，二是「藏族血緣」，此外，「藏傳魔幻寫實小說」的刺激與滋養，也算是一個間接的因素。

西藏的地理位置處於中國和印度兩個古文明大國之間，從西邊的天竺傳入婆羅門教吠陀經典和史詩文化、印度佛教金剛乘的思想法門，同時又從中國北方傳入薩滿教的巫術信仰，從中原輸入道教的九宮八卦思想和漢族傳統文化，在中印兩大宗教文化系統的匯流之下，藏區原生的苯教巫術信仰逐漸產生質變，部分教義和儀軌被吸收到新的系統（連原生的苯教神靈也被收編為佛教的金剛護法），由此建構出本土化的藏傳佛教，又稱藏密。在中原的唐密失傳之後，藏密儼然成為佛教密宗的主要法脈。

「藏傳」一詞，象徵著印度佛法在藏地的「文化涵化」，最終發展成色

---

二字，志在強調他們的發聲媒介是世界性的。

<sup>①</sup> Heimat 或譯成英語「homeland, fatherland, hometown, nation, native soil, native region」。

〔詳見 Peter Blickle, *Heimat: A Critical Theory of the German Idea of Homeland*, Rochester: Boydell & Brewer, 2004, p.4.〕

彩強烈的在地化佛教宗派。藏傳佛教對傳統西藏社會的支配是全方位，從日常生活、節慶習俗、生命思考，到宇宙觀，都深受其影響（但苯教不滅，目前在整個藏區尚保存著三百多座保有宗教活動的苯教寺廟）。

嚴謹且龐大的藏密思想體系，加上佛苯合一的日常生活，為西藏古典文學供給大量的素材、主題、能量和精神依據，也為後來的當代西藏漢語寫作儲備了不可思量的——帶有鮮明宗教信仰基因的——「文化鈾礦」。

對漢人或外族作家而言，這座鈾礦比較像是文化獵奇的雄厚籌碼，到了藏族血緣作家的手裡，則多了一層無從模仿、複製的，對族群、母土與傳統文化的認同，原鄉寫作必須在這種藏族血緣的條件之下，才能傳神、自在的運用祖先沉積於此的文化鈾礦。當然，血緣絕對不是寫出一流詩作的保證，但血緣跟場所精神之間有一種先天的連接，很容易產生一種近乎執念的追尋，可以讓藏族詩人逼近深邃的宗教文化內核。

然而這兩大優勢，都在等待一個水到渠成的契機。

此外，還有很重要的一點：「原鄉」的範圍在界定上必須擴大到「西藏自治區」以外的「藏族自治州」，屬於「大西藏民族文化圈」的規模，包括了西藏以及四川、甘肅、青海、雲南等省分境內的十個藏族自治州，這裡的藏民都屬於藏族血緣的一分子。

1980年代初期，拉美魔幻寫現實主義思潮經由小說的翻譯進入中國文壇，莫言藉此創造出真幻莫辨的高密東北鄉，雖然名滿天下，可那是有限度的個人創造；在西藏，拉美魔幻找到真正適合落地生根的神秘土壤。

從文化地理學的角度來看，宗教色彩超級濃厚的西藏雪原，比拉美雨林更富有神秘感和魔幻感，儼然就是魔幻寫實主義的最後歸宿。馬奎斯（Gabriel García Márquez, 1927-2014）的《百年孤寂》（*Cien Años de Soledad*, 1967），像一把遲來的鑰匙，開啟了自解放以來被唯物思想封印了三十年的藏文化鈾礦，扎西達娃等人發現自身所處的藏文化圈，根本就是魔幻寫實主

義的先天寶藏，以藏傳佛教為主（兼融苯教）的藏民日常生活與思考方式，跟外來的拉美魔幻一拍即合，拉美魔幻裡那些不可思議的人事物，竟然是那麼尋常的發生在身邊，不必刻意為之，俯拾皆是。

「魔幻寫實」的根本精神是：一切看似魔幻的事物，其本質是寫實的。

就拿西藏生死觀來說，中陰、業力、轉世、天葬都是傳統藏文化中根深柢固的觀念，是每個藏人都深信不疑的真實，還可以在佛教經典中取得系統化的理論依據，而且它遠比拉美魔幻小說所營造的鬼魂觀和圓型時間觀來得深厚、迷人。西藏的信仰，有博大精深的佛學理論在撐腰，詮釋空間因而相對寬廣。

拉美魔幻傳入西藏之後，在扎西達娃（1959-）等藏族作家手裡，如魚得水，源源不絕的從宗教文化寶藏中取得寫作的素材和能量，發展出一套以「藏傳」佛教信仰體系為底蘊，結合拉美魔幻寫實主義手法的藏文化主題寫作，將藏族文化精神與日常言行事物，在小說文本中渾然天成的呈現出來，卻在穿透域外讀者的陌異眼神時，折射出原始的神秘感和迷信色彩。這種以藏文化為體，以拉美魔幻為用的小說創作，可名之為「藏傳魔幻寫實主義小說」。

「藏傳」一詞，取自藏傳佛教，一來強調它體質裡所飽含的藏傳佛教（兼容苯教）的文化元素，二來突顯它作為一個傳統（或傳承譜系）的存在，其實涵蓋了拉美魔幻在文化傳播上的三大環節：「傳入藏區」、「就地藏化」、「藏內傳承」。若光有傳播而沒有傳承，便不成傳統，這一脈相承的傳統，已成為西藏漢語小說非常重要的成就。扎西達娃的〈西藏，繫在皮繩扣上的魂〉（1985）雖然不是最早面世的西藏魔幻寫實小說，但它絕對稱得上藏傳魔幻的開山之作，向海內外的讀者展示了獨一無二的西藏圖象，將西藏小說從邊陲推向中國文壇的中心。

藏傳魔幻寫實主義小說宛如神授一般的精彩演出，對西藏漢語詩歌創

作起了示範作用。

這座文化鉤礦在解放初期，被滿腦子祖國意識的藏族和漢族詩人聯手封印起來，當時讀到的西藏漢語詩歌完全是另一個樣子，沒有被納入中國當代詩史的討論範圍，是非常合理的。自 1980 年代中期以後，新一代具有漢語教育背景的藏族詩人崛起，終於產生巨大的轉變，成為藏族血統作家主導的西藏文學，無論是以原鄉寫作、地域性文學、少數民族文學，或宗教民俗研究的角度來檢視，都具有豐厚的論述價值。本文擬以解放初期為起點，探討作為原鄉寫作的西藏漢語詩歌，如何成為中國當代詩史的重要地景。

### (一)、「藏魂」的製作

解放前的西藏，只有一個完全由藏族作家的藏語寫作構成的西藏傳統／古典文學，儘管漢藏語系同源，但兩者在後來的發展途徑相去太遠，已成陌路，若不經翻譯，連《格薩爾史詩》都得湮沒在藏文典籍之中。

1951 年 5 月 23 日，中共與西藏簽定〈中央人民政府和西藏地方政府關於和平解放西藏辦法的協議〉；9 月 9 日，解放軍二野十八軍的先遣部隊正式進駐拉薩；翌年 2 月 10 日，西藏軍區在拉薩正式成立。這一連串的行動，構成政治和軍事上的實質統治意義，也掀開了西藏傳統社會邁入「漢化」的序幕。隨著十八軍的駐藏，大批軍旅作家和援藏的大學生寫手，懷抱著解放西藏舊社會的熱情、建設荒鄉僻壤的理想，他們用中國共產黨和中原漢人的思考角度，歌頌了「祖國的新西藏」的誕生，開啟第一期的西藏漢語寫作。

最早登場的是洋溢著解放思想的漢語詩歌，這些漢族詩人還來不及弄清楚西藏的風土民情，就匆匆下筆，高平（1932-）的〈打通雀兒山〉（1952）、〈阿媽，你不要遠送〉（1953）和長篇敘事詩〈大雪紛飛〉（1957）、楊星火（1925-2000）的〈山崗上的字跡〉（1954）和〈會說話的營房〉（1955）、汪

承棟 (1930-2018) 的〈拉薩河的性格〉(1962) 和〈三聽卓瑪歌〉(1963)，都是這時期較具代表性的詩作。這批年輕軍旅詩人所建構的西藏圖象，操作模式非常簡單，他們慣用單向的熱情去描繪陌生的異域，將視覺風景一一轉化為詩中意象，夾帶在高分貝的頌歌中，藉此勾勒雄偉的雪域地景和駐藏的心境。

除此之外，當然少不了歌頌解放西藏、拯救農奴的崇高意義，還有各種道路和水電工程建設的成果。可惜這些年輕且無神論的異鄉人，畢竟缺少了真正的土地情感和宗教信仰，無法了解傳統西藏極其豐富的文化內涵<sup>①</sup>，透過高蹈頌詞和宏大意象鋪陳出來的文本西藏，始終是虛幻的，流於字面，不見血肉，而且過濾掉各種視為怪力亂神的宗教迷信元素。

這股建設西藏的熱情和政治氛圍，深刻感染了具有崇高地位的藏族詩人擦珠·阿旺洛桑活佛 (1880-1957)，他先後發表了〈歌頌各族人民領袖毛主席〉(1955)、〈歡迎汽車之歌〉(1955)、〈慶祝西藏自治區籌備委員會成立〉(1956) 等多首歌頌「祖國的新西藏」之詩作；另一名解放軍詩人饒階巴桑 (1935-)，也忍不住寫下〈步步向太陽〉(1960) 的政治頌歌。西藏文化原有的珍貴素材，被這股過熱的漢語頌歌寫作浪潮，狠狠糟蹋。西藏漢語詩歌裡不斷強化的「祖國」意識，形成令人目盲的遮蔽作用，「成為祖國的一部分」的新西藏，是一座被淨空的壇城，雪域佛國不復存在，原有的宗教元素再無立錐之地，連藏人日常生活的樣貌都消失無蹤，僅見藏族詩人對新政權的公然獻媚<sup>②</sup>，到頭來一詩無成。

---

<sup>①</sup> 唯一嘗試藉用藏傳佛教素材入詩的，是江承棟那首以藏族說書腔調禮讚「大威德金剛」的〈人間天上〉(1962)。「[詳見張蜀華編：《西藏詩選》(拉薩：西藏人民，1981)，頁 9-11]」

<sup>②</sup> 這種出自第一代藏族漢語詩人的獻媚之筆，有人稱之為「言志」。「[詳見才旺璦乳、旺秀才丹：〈藏詩：追尋與回歸——代前言〉，收入才旺璦乳、旺秀才丹編：《藏族當代詩人詩選》(西寧：青海人民，1997)，頁 1]」



「祖國」一詞，已成為籠罩雪域詩壇的「二字真言」。

試圖突破「二字真言」的前行者，是閻振中（1944-）和洋溢（1947-）等人在 1983 年提出的「雪野詩」，《西藏文藝》（漢文版）為此開闢了「雪野詩專欄」，連續刊載二十四首雪野詩和多篇評論文章，根據洋溢後來的說法，是為了「向傳統現實主義和五六十年代盛行的歌頌型文學提出挑戰」<sup>①</sup>。在朦朧詩對抗官方詩界的詩歌改革大勢中，雪野詩順勢而為，在思想上終結了歷時三十年的「解放西藏的頌歌」，詩歌不再臣服於政治，祖國的思想比重驟降，詩人終於找回自己的靈魂。

從西藏漢語寫作的第一期「解放西藏的頌歌」，跨入 1980 年代的第二期「藏文化的詮釋」，雪野詩是個顯眼的參考座標，可惜它的創作質量不夠強大，西藏終究不是雪野詩人的家鄉，雪野詩的宿命跟它的命名一樣，止於雪野，沒能勾勒出一個具有人文地理學意義的西藏輪廓，對西藏漢語文學在整體形象與本質上的改造，作用十分有限。

真正產生革命性影響的是《西藏文學》和它策劃刊出的「西藏新小說」，也就是「藏傳魔幻寫實主義小說」，扎西達娃（1959-）等多位年輕的藏族漢語作家，甩掉僵化的政治意識型態，藉用拉美魔幻寫實技巧，透過熟練的漢語，重新探勘、製作古老的藏族文化傳統，在現代性衝擊等重要議題上，比所有的前驅走得更深更遠。如果沒有產生這種富有魔幻特質的西藏新小說，「藏文化的詮釋」恐怕難以達成。在這個譜系傳承中，緊接在扎西達娃、色波等人之後，在 1980 年代末登場的，是「藏回混血」的小說家兼詩人阿來（1959-）。

阿來這一代詩人的崛起，象徵著藏族「漢語世代」的成熟，亦啟動了「藏魂」的製作。

---

<sup>①</sup> 暗篋專訪：〈洋溢：任何時期詩人都是時代先知〉，《西部時報·第 C2 版·悅讀》（2013/07/19）。

在阿壩藏族自治州馬爾康縣出生、成長的阿來，其嘉絨<sup>①</sup>(rgyal rong)藏族的血統來自母親，這裡的藏族世代代過著半牧半農耕的生活。從小在藏區長大，根深柢固的藏人生活習慣讓他產生了血緣上的認同感，所以他選擇藏族作為自己的族別，可是在阿來就學的年代，在極左路線的統治下，藏區的藏文教育被徹底取消，他只好上漢語學校<sup>②</sup>。根據 1958 年的調查，在阿壩的藏族聚居區，僅有一些僧人能識一些藏文，多數人也只能念誦，並不懂得晦澀的經文內容，真正理解並懂得使用藏文的僧人不到其總數的一成。至於普通群眾，尤其是婦女，幾乎全是文盲。直到 1980 年，阿壩州壤塘縣的小學才開設藏文課(總計七十四所小學當中，共有二十六所開設)；到了 1988 年，全縣三所中學當中有僅一所開設藏文課<sup>③</sup>，阿來居住的馬爾康與壤塘毗連，情況應該差不多。

阿來想起當年的學習環境，不免感慨：「在我成長的年代，如果一個藏語鄉村背景的年轻人，最後一次走出學校大門時，已經能夠純熟地用漢語會話或書寫，那就意味著，他有可能脫離艱苦而蒙昧的農人生活。我們這一代的藏族知識分子大多是這樣，可以用漢語會話與書寫，但母語藏語，卻像童年時代一樣，依然是一種口頭語言。漢語是統領著廣大鄉野的城鎮的語言。藏語的鄉野就彙聚在這些講著官方語言的城鎮的四周。每當我走出狹小的城鎮，進入廣大的鄉野，就會感到在兩種語言之間的流浪」<sup>④</sup>。這番言談的

---

<sup>①</sup> 嘉絨藏族分布在四川省的汶川、紅原、理縣、黑水、馬爾康、金川、小金、丹巴等地。目前中國學者普遍上將嘉絨解釋為「靠近漢人的山谷地區」，藏學家格勒認為這是一個極大的誤解，那是一個綜合了某座山名、河名和環境特點，所構成的簡稱式地名，其論證頗具說服力。〔詳見格勒：〈古代藏族同化、融合西山諸羌與嘉絨藏族的形成〉，《藏學、人類學論文集〔漢文卷·上〕》(北京：中國藏學，2008)，頁 57-58]

<sup>②</sup> 阿來：《阿來文集·大地的階梯》(北京：人民文學，2001)，頁 122。

<sup>③</sup> 劉俊波〈興起與變革：四川牧區雙語教育的歷史演變——以阿壩州壤塘縣為例〉，《西藏民族學院學報》2014 年第 2 期，頁 70-71。

<sup>④</sup> 吳懷堯：〈專訪阿來〉，《膠東文化》(2009/04/09)，<<http://www.jiaodong.net/>>

背後，暴露了一個現實的窘境，「純藏語」的農業社會在現代性衝擊下失去了生存能力，「純藏語」所象徵的思想體系也是封閉的，那是政教合一的前現代思維，唯有透過（書面）漢語才能跟新世界接軌。

「口頭藏語」是這一代藏人承接傳統藏族文化的臍帶，一張深入藏文化的核心的通行證，讓他們得以直接去感受由諸多抽象的藏族習俗、生活細節、語言韻味所構成的地方感，當他們面對古老的傳說和歷史，會更有更深刻的感動。

漢語教育確實讓阿來這一代詩人獲得一個與現代世界接軌，將藏文化元素轉化為漢語的媒介，「口頭藏語＋書面漢語」，是新一代藏族作家寫作的利器。

藏傳魔幻雖然啟發了阿來，但它並非阿來唯一的文學血緣傳承，他最初繼承的是拉美文學譜系中的另一位大師——聶魯達（Pablo Neruda, 1904-1973）。袁水拍（1916-1982）翻譯的聶魯達詩集《讓那伐木者醒來吧》<sup>①</sup>自1950年出版後，十餘年間印行了八萬冊，流通範圍十分廣泛。《漫歌集》（*Canto General*, 1950）的（第二節）民族文化史詩〈馬丘·比丘高處〉（“Las Alturas de Macchu Picchu”），在1964年由蔡其矯譯成中文，楊煉讀到了，也學到聶魯達史詩式的雄渾語言，還有奇崛的超現實意象。楊煉無法體會的是聶魯達對民族和土地的熾烈情感，中國的山川大地對他而言，是一種純粹理性的知識或史料，很難激起什麼樣的感觸。

在高原放牧長大的阿來，其個體生命經驗和族群文化傳統裡，就有那麼一塊蘊含著大量文化鈾礦的藏地后土，他完全可以體會聶魯達對祖國土地和民族文化的頌歌，並由此意識到詩人與土地的關係，絕非過去那種流於表面的「解放西藏的頌歌」，而是更深層的挖掘，屬於一個小我跟大地的交融

---

wenhua/system/2009/04/09/010499878.shtml>，檢索：2015/11/05。

<sup>①</sup> 這原是《漫歌集》第九節“Que despierte el leñador”，袁水拍從英譯版轉譯成中文。

與對話<sup>①</sup>。聶魯達的頌體詩，有政治上的自主意識，有對國族文化的省思，還有無比開闊、雄渾的氣度。阿來瀟除了聶魯達詩歌的政治意念，導向較單純的，對「藏魂」——藏文化的精魂——的召喚與回應，在詩歌裡可稱之為「藏魂的製作」。

「藏魂」是比較詩意的說法，學術上的用詞是「場所精神」(genus loci)，原是古羅馬人的想法。諾伯舒茲 (Christian Norberg-Schulz, 1926-2000) 在《場所精神——邁向建築現象學》(*Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture* Rizzoli, 1980) 一書中指出：自然場所的地理結構為居住者提供了保護性，有些則帶來威脅性，有時又能讓人感受到自己置身於一個界定完美的宇宙中心。希臘人在理解自然場所的自然元素時 (包括地質條件、地貌外觀、生活機能)，往往將之擬人化為「神人同形」的眾神，而且任何顯著的場所特質，都成該神靈的特殊表徵<sup>②</sup>。從科學的角度來看，其實是自然地理的結構性特質，對居民習性的形成起了決定性的影響，這些習性又反過來構築了新的人為場所，透過文化地景的創造，來回應所在的自然地理，由此逐漸形成場所精神。在西藏自然地理與藏民生活經驗之間，同樣存在著許多被泛神論思維加以人格化的「在地神靈」，特別是阿來居住的嘉絨藏區乃苯教盛行之地，《十萬龍經》的龍神遍佈大地，祂們的職能和喜怒主宰著藏民的作息起居和生老病死，這些龍神等同於羅馬人的場所守護神，從其神格形

---

<sup>①</sup> 阿來曾經如此描述他受到聶魯達的影響：「我仍然記得，他怎樣帶著我，用詩歌的方式，漫遊了由雄偉的安第斯山統轄的南美大地。被獨裁的大地，反抗也因此無所不在的大地。被西班牙殖民者毀滅了的印第安文化英魂不散，在革命者身上附體，在最偉大的詩人身上附體。那時，還有一首淒涼的歌叫〈山鷹〉，我常常聽著這首歌，讀詩人的〈馬克楚比克楚高峰〉，領略一個偉大而敏感的靈魂如何與大地與歷史交融為一個整體。」〔詳見阿來：〈從詩歌與音樂開始〉，《青年文學》2001 年第 6 期，頁 5〕

<sup>②</sup> 諾伯舒茲著，施植明譯：《場所精神——邁向建築現象學》(台北：田園城市，1995)，頁 23-28。

象與神蹟進行反向分析，即可分析出當地的場所精神。

在討論阿來對藏魂的演繹之前，不妨先看看旅藏的漢族作家金志國所寫的一首短詩〈拜佛的小女孩〉（1980）：「她／高不過三呎，／一雙嫩紅的小腳／緊貼著冰涼的青石。／纖巧的雙手／虔誠地合十；／漂亮的眼睛／閃著困倦和迷離。／一下又一下地爬起／花裙沾滿了灰泥……／我咽下滿腔酸澀／吐出真誠話語：／『天真的孩子／你該去讀書寫字。』」<sup>①</sup>，金志國沒有進一步理解小女孩拜佛的原因，他選擇當旁觀者，去臆測小女孩眼睛裡的「困倦和迷離」，她究竟碰到貧病或者什麼樣的遭遇，都不重要，他只關切她的「虔誠」，迷離是虔誠的養分（可滋長成迷信），他話裡隱含著對宗教的批判——孩子的虔誠是無用的天真（其實他要說的是「無知的孩子」），讀書寫字才是啟蒙之道，將來可獲得知識的力量（不再仰賴宗教信仰的精神能量）。不管金志國旅藏多少年，這種無神論思維是沒有辦法理解西藏的，更沒有能力去消化、運用這座文化鈾礦。阿來的〈靈魂之舞〉（1984）正是在這樣的對照底下產生了「原生種」的文化記憶<sup>②</sup>，用崇敬、溫暖的筆觸，刻劃了祖先靈魂的回歸：

聽吧

高蹈的舞步漸漸變緩

鼓聲在疲憊的大地上趨於沉寂

---

<sup>①</sup> 西藏人民出版社編：《西藏詩選》（拉薩：西藏人民，1981），頁 257。

<sup>②</sup> 揚·阿斯曼（Jan Assmann）在〈關於文化記憶理論〉裡指出：「文化記憶最為原始的表現形式是為死者舉行的墓葬和獻祭儀式」，「正是因為藉助文化而形成並制度化的社會記憶，死後依然存留在他生前所屬的集體之中，每個人與自己的祖先保持著聯繫，也正是因為有了這種記憶，一個人的所思所想不局限於自己從生到死的基礎數據，而是超越這個限度，確認自己在上下千年的時間長河中的具體位置。」〔詳見陳新、彭剛編：《文化記憶與歷史主義》（杭州：浙江大學，2014），頁 7-8〕

土屋裡塘火滅了  
木柴上繚繞最後的青煙  
霧從河面升向山崗  
松脂香潛入人們的睡眠  
高的風攀過山口低的風捲動廢棄的紙張  
祖先們在這樣的夜晚從天上歸來  
他們趟過牛奶般新鮮的月光  
撫摸壁畫上自己的面孔  
撫摸鋤頭與鐮刀上光滑的木把  
撫摸紙幣。紙幣上陌生人的臉  
撫摸所有陌生器物上新鮮的圖案  
撫摸我們睡夢中的臉  
他們寬大的衣氅絮滿百禽的羽毛  
呼吸像明亮秋陽的淡淡溫暖

〔略〕

這樣的夜晚  
我們相信四周充滿祖先的靈魂  
額頭上有他們塗抹吉祥的酥油  
聽到自己血流旺盛而綿遠<sup>①</sup>

在這裡的「原生」指的並非佛教，而是「重鬼右巫」的苯教，此詩描繪的祖先崇拜（ancestor worship）是藏民的普遍信仰。從文化人類學角度來理解，祖先崇拜是鬼魂崇拜中特別發達的一種，很多原始民族相信脫離軀殼的鬼

---

<sup>①</sup> 阿來：《梭磨河》（成都：四川民族，1991），頁 8-9。

魂能自由來往各處，已故的祖先比生前更有能力為禍造福，故其子孫不敢不崇奉祂<sup>①</sup>。苯教建立了一套跟現實生活緊密相連的靈魂觀，他們認為「死去的部落祖先們，總是關心著自己的部落和孩子們，他們的靈魂總是在自己的部落或親人周圍遊蕩，保護著人們的安全；相反，那些互相間有仇恨的部落祖先靈魂也在互相危害。由此，人們把靈魂分為善惡兩種，生前自己家庭、氏族的成員，死後就是本家族的保護者，是善靈，所以要以祭祀方式寄託對死者哀悼，表示對死者的尊崇，用祭祀方式繼續與其保持精神上的交往，祈求得福。生前的敵對者，死後就是本家族的危害者，是惡鬼，要以善神之威力進行巫術防範，以求免禍。」<sup>②</sup>

在阿來的理解和詮釋中，祖先靈魂會選擇適當的時機重返故居，巡視子孫的近況，所以他在詩裡營造了一個寧靜、神秘的時刻，高蹈的舞步和鼓聲充滿節慶的暗示，更到位的是「土屋裡塘火滅了」，細節裡的藏文化元素從這土屋、塘火，和柴上的青煙慢慢釋放出來，嗅覺裡流動著藏地特有的松脂香氣，眾人熟睡，好讓祖先古老的靈魂從容的回家，用好奇又懷念的觸覺一一撫摸壁畫上自己的面孔，和各種新奇的事物（從「紙幣上陌生人的臉」便可得知牠們是生活在解放前的祖先）。即使在夢中，阿來還是可以跟所有藏族子孫一樣感覺到祖先的降臨，那一身象徵著大鵬鳥後裔的羽衣形象，是何等鮮明，還有那宛如活人的呼吸，「呼吸像明亮秋陽的淡淡溫暖」；醒來之後，「額頭上有他們塗抹吉祥的酥油」，祖先的親情就溫馨地留存在這一連串的觸覺裡。這幾個段落，生動的呈現了藏族的靈魂信仰。還不夠，阿來意圖表達的是一種更深刻的文化記憶和傳承。有傳，有承：

<sup>①</sup> 林惠祥：《文化人類學》（北京：商務，2011），頁 310-311。

<sup>②</sup> 華銳·東智：〈苯教靈魂觀在拉卜楞的遺存〉，《西藏研究》2004 年第 4 期，頁 50。嘉絨藏區的苯教靈魂觀沒有直接的研究成果，故本文參考華銳·東智對拉卜楞藏區的研究，這是苯教經典流傳下來的靈魂觀，跟林惠祥的宏觀研究十分相似。

啊，母親們  
把高插在牆上的松明點燃  
用家傳的木杯與銀碗斟滿蜜酒  
我們要在松木清芬的光焰下  
聆聽嘉絨人先祖的聲音  
讓他們第一千次告訴  
我們是鳳與大鵬的後代  
然後，順著部落遷徙的道路  
扎入深遠記憶  
扎入海一樣深沉的睡眠<sup>①</sup>

詩的最後一段（第五段），阿來讓祖先的回歸印證了祂們「血流旺盛而綿遠」的存在，並「傳遞」了祂們對子孫的祝福、對家族的保護；子孫們「用家傳的木杯與銀碗斟滿蜜酒」，在儀式「聆聽嘉絨人先祖的聲音」，不厭其煩的述說人類由大鵬鳥（嘉絨語讀作「瓊」）卵生而來的神話——「我們是鳳與大鵬的後代」，其實是在宣示對族群文化記憶的「承襲」。其實這些祭拜祖先的儀式，有兩層含意，他們一方面表達了對祖先的崇敬與懷念之意，另一方面則是他們深信「每一位亡者都想，或者要帶走一位與他同行的靈魂」<sup>②</sup>，故家人必須妥善安頓亡者，圓滿完成對亡者的祭祀，一敬一畏，相互約制。阿來詩中對祖先靈魂的美好形象，能夠理解為藏人對祖先善靈的假想，從睡夢到現實儀式，全程籠罩在松脂、松木、松明（火炬）的香氣裡，一切都是美好（空氣裡的松香即是場所精神重要的環境因素之一）。如此一來，這場靈魂之舞對文化記憶之傳承才算圓滿，這是金志國等外族詩人難以體會的，尤其在尊奉唯物思想的當代共產社會。

---

<sup>①</sup> 阿來：《梭磨河》，頁9；或見阿來：《阿來的詩》（成都：四川文藝，2016），頁107。

<sup>②</sup> 華銳·東智：〈苯教靈魂觀在拉卜楞的遺存〉，《西藏研究》2004年第4期，頁50。



此外，這首短詩也展現了「文化索引」的功能，許多不起眼的家常事物安插其中，如同詞條，由此讀出木杯和銀碗<sup>①</sup>，松脂與酥油的意涵，阿來沒有刻意去解說，留給讀者自行查尋。此詩在技藝上超越了雪野詩所抵達的海拔，同時示範了藏族文化鈎礦的運用。

跟〈靈魂之舞〉對藏文化的具體表述不同，〈群山，或者關於我自己的頌辭〉（1985）是聶魯達式的山河對話，是阿來對「藏魂」的一次召喚練習。詩中沒有儀式，它本身即是儀式。阿來稍稍放鬆了詩歌的密度，他的抒情筆觸變得更自然（部分詩句因而向散文偏移），在組詩的第一節即可看見阿來將自己交給山頂的風，乘勢滑翔：

我坐在山頂  
感到遼遙的風起於生命的水流  
大地在一派蔚藍中掙掙地滑翔

回聲起於四周  
感到口中硝石味道來自過去的日子  
過去的日子彎著腰，在濃重的山影裡

---

<sup>①</sup> 詩中所謂の木杯是藏人常用之物，銀碗則是較貴重的包銀木碗。有記者計對它寫過這樣的報導：「在西藏，木碗有著非常特殊的含義，不僅是生活必需品，也是身分的象徵。藏族有隨身攜帶木碗的習俗，對很多人來說，木碗遠比黃金更為珍貴，有的人一生只使用一隻木碗，並且會選擇將這只木碗傳給子孫後代。在西藏，隨身攜帶木碗並不是個人習慣，而是一種群體行為。長久的使用過程，發展出來獨特的木碗文化。……普通人家，就是純粹的木碗，而如果家庭條件稍好的人家，木碗上面還有許多說法。他們的木碗，一般都是銀質碗蓋，上面雕刻著吉祥的圖案，家境特別好的人家，木碗的碗身也鑲嵌了許多金銀。……碗腰處，會留出一個地方，讓人明白碗是木材做的，而不是金銀。」〔詳見向遠湛、史衛靜：〈加查木碗——傳承西藏木碗文化的「精靈」〉，《中國西藏新聞網》（2012/12/11），〈<http://www.chinatibetnews.com/news/photo/2012/1211/963795.shtml>〉，檢索：2015/11/05〕

寫下這樣的字眼：夢，青稞麥子，鹽，歌謠，銅鐵，

以及四季的橋與風中樹葉……

坐在山頂，我把頭埋在雙膝之間

風驅動時光之水漫過我的背脊

啊，河流轟鳴，道路回轉

而我找不到幸與不幸的明確界限<sup>①</sup>

來自壯麗河山（自然場所）的大氣抒情，帶出粗獷的藏味，卻遮掩不住年輕的詩人面對土地時的侷限，還有矛盾，「夢，青稞麥子，鹽，歌謠，銅鐵」等農村的日常事物，既是生活的基石，又是村莊（人為場所）對住民的約束，儘管他敞開了胸懷，「風驅動時光之水漫過我的背脊」，儘管他感受到青藏高原的雄渾，並清楚知道眼前的山川蘊含著民族生命的原動力，千年沉積的場所精神就在其中，可他還是沒找到明確的答案。關鍵在阿來的立足點，他矗立山巔，放任其抒情的詩句穿梭藏地……，其實他只是在原地狂想，他必須走進山林草原之中。整首詩讀起來，可以很強烈的感受到詩人的壯遊已經融入群山和草原之中，山川不是外在的東西，既是客體又是主體，首組詩表面上是關於群山，其實是「關於我自己的頌辭」，在風動、抽象的地理抒情中，內觀自己的藏民本質，由此確立了內在追尋的方向。

1989 年，三十歲的阿來決定遠行，在這片五萬三千平方公里若爾蓋大草原展開漫遊，走了整整兩個月，終於交出富有指標意義的〈三十周歲時漫遊若爾蓋大草原〉（1989）。

此詩寫得大開大闔、意氣風發，簡直就是「行神如空，行氣如虹。巫峽千尋，走雲連風。」<sup>②</sup>此詩另一特點是藏味十足。藏味並非來自風景或意象

---

<sup>①</sup> 阿來：《梭磨河》，頁 34。或見阿來：《阿來的詩》，頁 1。〔按：後者有一句詩的排列不同〕

<sup>②</sup> 司空圖：〈二十四詩品〉，收入近藤元粹評訂：《螢雪軒叢書〔第一卷〕》（伊豫：青木嵩

的羅列（那是雪野詩的寫法），而是來自詩人對地方文化或場所精神的深刻感悟，再經由一體成型的原始藏地意象系統和文化思維的雙重運轉，所營造出來的閱讀氛圍。那是藏魂製作所需的精神狀態。當阿來佇立於大草原中央，仰望「兀鷹與天鵝的翅膀之間／野牛成群疾馳，塵土蔽天／群峰的大地，草原的大地／粗野而凌厲地鋪展，飛旋」<sup>①</sup>，再俯瞰大地，帶出古老藏人對河川地理的神話式理解：「我靜止而又飽滿／被墨曲與嘎曲／兩條分屬白天與黑夜的河流／不斷注入，像一個處子」<sup>②</sup>，阿來感覺自己業已回到「所有鮮花未有名字之前」<sup>③</sup>的古早草原，首節遂有了天地初開的味道。在第二節，阿來罕見的用上藏人自謂的「博巴」之名，還原那個民智未開的時期，他說：

那時，我們

尚未擁有松巴人母親的語錄

博巴們嘴唇是泥

舌頭是水

牙齒是石頭

我們口中尚未誕生蓮花之鬢<sup>④</sup>

人類的文明世界必須透過語言來建構，在還沒有一套可以操作得很流利的語言之前，博巴對世界的表達是模糊的，極其簡陋，只能非常有限的指出大自然中的普遍元素（泥、水、石）。當這些欲表述的外在事物與內在思維，在初民的語言中磨合、尋找彼此相應的讀音，就成了阿來筆下「博巴們嘴唇是泥／舌頭是水／牙齒是石頭」三句，語言宛如一池沼澤的初始狀態，在第

---

山堂，明治二十五年[1892]），頁 3。

① 阿來：《阿來的詩》，頁 110。

② 阿來：《阿來的詩》，頁 110-111。

③ 阿來：《阿來的詩》，頁 111。

④ 阿來：《阿來的詩》，頁 111-112。

六句獲得更精準的對照，像蓮花鬢般清新、精美、工整、智慧的語言藝術尚未誕生<sup>①</sup>。加上前兩句《松巴人母親的語錄》，便產生藏文明的混沌和古樸質地，十分符合中原讀者對藏地的神秘想像。

阿來將松巴人帶進詩裡，志在突出嘉絨藏人的文化接脈，也增添了閱讀感裡的藏味，但其時序錯亂。《松巴人母親的語錄》在語言文化的演進中，其成熟度應該介於「牙齒是石頭」和「蓮花之鬢」，或晚於後者也行<sup>②</sup>。姑且不論這種細部的缺失，阿來在詩中展開的浪漫主義抒情風格，跟他的漫遊（其實是壯遊）精神十分契合，當他寫到「三十周歲的時候／春天和夏天／我總是聽到一個聲音／隱約而又堅定／引我前行……」<sup>③</sup>，心靈和大地之間便有了形而上的，宿命式的聯繫，徹底擺脫雪野詩與新邊塞詩的風景模式，時而進入高蹈的豪邁抒情，時而返回市井間的人物身上。他的經驗化為意識之風，狀似神遊，在村落與村落之間穿行：

……天哪！我正

穿越著的土地是多麼廣闊

那些稀疏的村落寧靜而遙遠

---

① 「蓮花之鬢」可以有兩個詮釋方向。若把句子孤立起來解讀，很自然聯想到蓮花生大士的顫鬢，祂被稱為「蓮花顫鬢力」(Padma Thotreng Tsal)，如此一來，這個意象就有宗教哲理的味道，從不文明的泥濘狀態驟然暴衝到佛教哲思的深度，恐怕不妥；較合理的解讀，兼取蓮花之鬢的造型和含意，來比喻一種成熟的語言狀態。

② 從英國學者托馬斯的研究中可以看出：「這部手稿是一個格言或諺語的集子，被恰當地稱為《松巴母親的語錄》。因為一方面這些語錄用的是女性和家訓的口氣，……另一方面是因為松巴人在文學作品中是由婦女作代表的。……被中國人稱為東女國。」〔詳見托馬斯著，李有義、王青山譯：《東北藏古代民間文學·第五章、松巴母親的語錄》（成都：四川民族，1986），頁101〕語錄共七十五條，在此例舉其中三條：「66.平原上只有一棵樹站著，廣大森林都感到痛苦」、「59.人的九層皮，勞動中可以更新」、「50.不給妻子住處，她就成了一隻母耗子」（頁110）。

③ 阿來：《阿來的詩》，頁113。

穿越許多種人，許多種天氣  
僧人們紫紅的袈裟在身後  
旗幟般劈啪作響，迎風飄揚  
我匍伏在地，仔細傾聽  
卻只聽見沃土的氣味四處流蕩  
我走上岡，又走下山岡<sup>①</sup>

像風一樣流動不居的視覺裡，阿來沒錯過鮮明的細節，當他「僧人們紫紅的袈裟在身後／旗幟般劈啪作響」，這些僧人是藏地既普遍又深刻的存在，他們身懷著場所精神最具體、最迷人的部分，但阿來並不打算深入密教佛理的內部，一連三節都選擇天馬行空的大寫意筆法。到了第七節，阿來遁地而行，化身礦脈來發聲：「我們的族譜寬大／血緣駁雜，混合著煙塵／胸腔中充滿未曾入眠的空氣／腦袋中充滿聲音的幻影／毛髮風一樣生長／手腳礦脈一樣生長」<sup>②</sup>。苯教信仰中的群山皆有龍神潛伏，人格化的山川龍神是民間故事和神話經常出現的宗教意象，阿來對地質的理解即有所本，礦脈衍伸的地理結構被軀體化的同時，阿來所代表的藏人血脈亦被地理化，二者合而為一，可視為阿來對藏族血脈的自我認定，其豪放的抒情氣勢，更為此詩增添了幾分堅硬的質地。此詩的變化是虛實軟硬交錯的，不同的自然地貌和物種、不同身分的人群，在詩裡穿插登場，當然少不了阿來自己的戲分，第十節的敘事進入他最熟悉的農戶：

母親們從麥地歸來  
父親們從牛欄歸來  
在留宿我的家庭閒話收成，飲酒  
用櫻桃木杯，用銀杯

---

<sup>①</sup> 阿來：《阿來的詩》，頁 113。

<sup>②</sup> 阿來：《阿來的詩》，頁 116。

而這家祖父的位子空著  
 就是這樣，在月光的夜晚  
 我們緬懷先人  
 先人們靈魂下界卻滴酒不沾<sup>①</sup>

這裡呈現跟〈靈魂之舞〉相似的祖先靈魂信仰，不但用上特別講究的櫻桃木杯，還鑲銀，除了表現出藏族對旅人的熱情，更重要的是「這家祖父的位子空著」，在日常生活中對祖先的敬畏之心，已成習慣，祂在家裡的位置竟保存得像活著時一樣完整，彷彿從未缺席，儘管在眾人的閒聊暢飲中滴酒不沾，但祂（們）在場。自苯教時代傳承下來的生死學和靈魂觀，也在場。誠如阿來所言，西藏文化這是「還有一個大家共同遵從的倫理、基本的價值觀、基本的自然觀，有統一的關於世界的看法，這是漢人缺失的，但它問題是僵化與保守」<sup>②</sup>，微觀的傳統生活細節，在藏魂製作上比宏觀的地理風物來得有價值。

三十歲的阿來，扎扎實實的穿越了孕育出嘉絨藏族農業文明的若爾蓋草原，名為漫遊，其實是對傳統藏文化、土地情感、場所精神的發掘、回歸與洗禮。阿來放任主體情感的抒發，在大地如疾風運行，「巫師一般穿過草原」<sup>③</sup>，「穿過牛毛的經緯」<sup>④</sup>和「長髮上懸垂珠飾與露水的姑娘」<sup>⑤</sup>，他目擊了「奔馳的馬群聽命於風／午寂的羊群聽命於安詳的雲團」<sup>⑥</sup>，目擊了「遠

---

<sup>①</sup> 阿來：《阿來的詩》，頁 119-120。

<sup>②</sup> 易文翔：〈寫作：忠於內心的表達——阿來訪談錄〉，《小說評論》2004 年 05 期，頁 19。

<sup>③</sup> 阿來：《阿來的詩》，頁 117。

<sup>④</sup> 阿來：《阿來的詩》，頁 117。

<sup>⑤</sup> 阿來：《阿來的詩》，頁 115。

<sup>⑥</sup> 阿來：《阿來的詩》，頁 122。

方的海洋，馬背一樣鼓盪」<sup>①</sup>，由此建立了一套藏味飽滿的意象系統，一次製作藏魂的壯遊。然而，阿來對地理空間的營造依舊是浪漫、感性的，地誌的辨識度有限，不能放在地誌學的角度來討論它。反而是那一股抽象的，高純度的藏族文化與場所精神，以及對自我和藏族血脈的追尋，很符合「原鄉寫作」<sup>②</sup>的條件，且處處隱含著〈馬丘·比丘高處〉的浪漫情懷，是阿來寫給自己的《漫歌集》，經此一遊，阿來獲得固若金剛的民族自信：「我們站在時間的岸上／皮膚粗糙，黝黑，明亮」<sup>③</sup>。氣度豪邁、語言粗獷、意象神秘又鮮明的西藏漢語詩歌，在這片大草原的上空，用一種迥異於朦朧詩和第三代詩歌的姿態，被清楚看見。

諷刺的是，透過草原壯遊和原鄉寫作，阿來發現了更為博大、完整、深邃的嘉絨藏文化鈎礦，再也無法滿足於浪漫主義式的抒情，他需要一個完全自由、篇幅遼闊的敘事文類，來承載由大量細節構成的文化內容，去製作更道地的藏魂，更立體的場所精神，他認為只有小說的敘事文體才能解決這個難題<sup>④</sup>。於是阿來在 1992 年停止了詩歌創作，專注於小說。

---

① 阿來：《阿來的詩》，頁 112。

② 此詩不歸入「尋根」，因為藏人的根並未失去，它一直保存在傳統藏民社會和山川之中，阿來只是更深入去追尋它，捕捉它的場所精神。

③ 阿來：《阿來的詩》，頁 121。

④ 阿來在訪問中表示：「我在寫作詩歌的時候，出現了一些傾向，那就是我開始對細節著迷，對事件著迷，而不是對情感的抒發著迷。如果說有情感的抒發，也是在對某一個細節的刻畫當中，某一個事件的鋪陳當中，敘寫當中，順便抒情。從我的文學觀念和這麼多年的寫作經驗來講，抒情哪值得專門去做？順便抒發一下就行了。」〔詳見易文翔：〈寫作：忠於內心的表達——阿來訪談錄〉，《小說評論》2004 年第 5 期，頁 17〕在阿來（或其餘藏族作家）對藏魂的製作過程中，藏文化和漢語書寫之間的轉換，是另一個值得深究的議題，阿來認為那是「把一種非漢語的感受融入了漢語」，他的寫作思緒是雙語並行的（藏語＋漢文），「敘述部分是直接用漢語寫的，而會話部分則是先用藏語想好之後再改寫成漢語」。如此一來，「才不再出現所用語言與文化感受不完全同步的狀況。」〔詳見山口守：〈作為離散的母語——阿來的漢語文學〉，收入陳思廣編：《阿來研究〔

## (二)、聖徒的壇城

進入 1990 年代初期的西藏漢語詩人，大都已察覺到藏文化軸礦的能量，可為他們的詩歌寫作烙上鮮明的族群胎記，但西藏自然地景和人文符號卻很容易誘發出膚淺的視覺效果，以為抓到了什麼神秘事物，其實只是虛空。在所有的文人符號或元素當中，宗教信仰是最能夠填滿這個虛空，少了它，似乎就減損了幾分藏味。畢竟西藏的場所精神，跟密宗佛教信仰脫離不了關係，那是藏人的生命哲學和宇宙觀的核心部分<sup>①</sup>。不過，若是涉入太深，會變成過度虔誠的宗教頌詩，不但偏離了原鄉寫作的軌道，也傷壞了詩歌的質地。

在這裡第一個要討論的是出生於四川省甘孜藏族自治州康定縣的列美平措（1961-）。甘孜位於康巴藏文化區，康定縣內共有三十五座宗教場所，其中三十一座為藏傳佛教寺廟，但此地位於漢藏文化交界之處，兩者互有融合，由於漢人口比例相當高<sup>②</sup>，故漢語教育相對普及，列美平措即是西南民族大學漢語言文學專業畢業。在〈哀傷的舞蹈〉（1991）裡，他透露了一個

---

一〕》（成都：四川大學，2014），頁 158〕

<sup>①</sup> 藏文化雖然是佛苯融合，但主要以密宗佛教為主，「藏族對宇宙生命的基本學說，特別是藏傳佛教思想，是藏族的民族精神實質和價值指向所在。這個基本思想長期積澱在藏族人的觀念中，貫穿統領著藏族的誕生、喪葬、自然、人文、生產方式、衣食住行、節日等幾乎全部的民俗文化。」〔詳見倫珠旺姆、昂巴：《神性與詩意——拉卜楞藏族民俗審美文化研究》（北京：民族，2003），頁 4〕

<sup>②</sup> 根據 2014/11/01 康定縣人民政府的官網資料，「康定是以藏族為主，有藏、漢、回、羌等 17 個民族的聚居縣。年末常住總人口 129,320 人，藏族 76,299 人，占 68.4%；漢族 33,603 人，占 30.1%；回族 821 人，占 0.7%；彝族 380 人，占 0.3%；其他民族 456 人，占 0.4%。」〔詳見〈《康定縣人民政府》，〈<http://www.kangding.gov.cn/kdgc.php>〉，檢索：2015/11/06〕；後來升格為康定市，年末常住總人口反降為 126,800 人。〔詳見《康定市人民政府》，〈<http://www.kangding.gov.cn/kdsrmzf/c100441/201907/7d648bfd834c47468d89597d23f5b432.shtml>〉，檢索：2022/09/06〕



文化記憶流失的危機：

扎聶琴低沉迴旋於山谷  
沉悶來自羊皮鼓的節奏  
跳舞的人們踏著喪歌  
彷彿行走在厚厚的雪地  
老人的歌喉象徵了過去  
那個時代  
與他們一樣活得有味的人  
已經不多了 像山寨下  
那條乾涸的河 積水流盡  
可有誰還能夠想起  
河水洶湧的時候 那些石頭  
那些被水流捲走的石頭的命運  
所有的記憶將隨他們而去  
我們能夠理解 雖然我們  
知道沒有靈魂的存在  
但我們常常不敢相信自己的感覺<sup>①</sup>

扎聶琴的低沉迴旋和羊皮鼓的沉悶節奏，已經是一個黯淡的樂音，那些彷彿踏在雪地上的喪歌，儼然是一種消音，漢人所建設的現代文明社會對藏族文化的侵襲，幾乎形成藏族文化的斷層，列美平措只能遺憾跟老藏人「一樣活得有味」的人已經不多了，連他自己都喪失了傳統信仰，成為「知道沒有靈魂的存在」的知識分子，阿來詩歌裡對祖先靈魂的描述在此消隱。

嚴重的文化危機迫使列美平措展開對藏文化根源的朝聖之旅，寫下長篇組詩〈聖地之旅〉（三十首，1990-1993），那是一個大規模的朝聖詩篇，

---

<sup>①</sup> 列美平措：《列美平措詩歌選》（成都：四川人民，2004），頁3。

他以抒情的筆調，在不同的時空裡循著一條預設的虛線前進，一邊召喚出場所精神，一邊向自己提問。有學者認為，從這首組詩「我們彷彿感覺到詩人是用心的虔誠，渴望復活對遠古的記憶，又迫切關注與憧憬著歷史延續後的繼續走向。並且，詩人堅信，他的朝聖行動，是一次檢驗自己信念的機會，在故鄉的歸途中，他曾經喪失的、曾經美好的東西，必定復甦」<sup>①</sup>。因為失去，所以才要追尋。

列美平措在朝聖途中（第六首），發現了現代都市文明與前現代農業社會的新陳交替：「我的城市建築在廢墟之上／歷史穿過地中的河道遠去／兩岸的房屋以典故為材料／向四周的山巒漫延／它是古代騾馬的樂園」<sup>②</sup>，後來（第十三首）他也很努力的去「呼吸高原之夜凝重的黑暗」和「聆聽祖先們重負下的鼻息」<sup>③</sup>，可是他缺少了根本的宗教信仰，一時還進不了這座先祖傳下的巨大壇城，遂感到迷茫、惶恐。列美平措在追尋藏文化的根源時，用的是「我們」，顯然這是他身邊很多藏人的共同問題：

我們離開自己的母親很久了  
以致我們忽視了深厚的土壤  
我們的右臂逐漸遠離了太陽的照射  
軀體也就堆積了一些魚肚的白色  
如今 羊皮鼓面深沉的節奏  
震撼著我們迷茫的靈魂  
是時候了 該是掉頭的時刻  
草葉把露水呼吸於根部

---

<sup>①</sup> 德吉草：〈朝聖途中的列美平措——評列美平措的詩〉，《西南民族學院學報》1999 年第 3 期，頁 15。

<sup>②</sup> 列美平措：《列美平措詩歌選》，頁 173。

<sup>③</sup> 列美平措：《列美平措詩歌選》，頁 187。

犛牛將負重支撐於蹄跟<sup>①</sup>

到了第十六首，羊皮鼓面的節奏從「沉悶」轉為「深沉」，這表示列美平措對自己族人的朝聖之旅是樂觀的，雖然他們早已失去阿來所強調的「皮膚粗糙，黝黑，明亮」，但他的朝聖之旅不會停歇，決意尋找「馱在犛牛背上的詩」<sup>②</sup>。在組詩接近完結的時刻（第廿九首），他感覺到「在康巴高原的腹心地帶／那些沉默如蛇的岩石／也開始各自展開牠們的微笑」<sup>③</sup>，可是列美平措還是未能抵達聖地，他還不能確定「靈魂的存在」與否的問題。

在〈聖地之旅〉，列美平措找回了康巴藏區的視覺元素，從山川野地、牧區村落，到土地認同、民族文化的回歸心理，這是一幅長軸版的內心文化圖象，地貌與事物品項一一俱全，有強大的文化尋根信念，很可惜的，這個「淨土思維」獨獨缺少了開啟藏文化鈎礦的宗教信仰之鑰，始終差了那麼一點酥油般的藏味。

相較之下，同期崛起的才旺璫乳（1965-）、旺秀才丹（1967-）的詩作展示了層次感更豐富的藏族心靈圖象，那是一種難以言傳的宗教靈性。這兩兄弟皆生於甘肅天祝藏族自治縣，他的父親是天祝藏族自治縣朵什寺第六世寺主活佛——多識·洛桑圖丹瓊排（1936-），曾在天堂寺和拉卜楞寺學習藏文和藏傳佛教十明學科，後從事藏語文教學工作，期間還自學了漢語文學，是重量級的藏學家。在活佛父親的影響之下，他們對藏族宗教文化一開始就有很深的認識，才旺璫乳畢業於（西安）陝西師大數學系，旺秀才丹畢業於（上海）華東師範大學中文系，這個就學經驗的差異影響了他們的創作路線。前者的詩歌始終維持一種藏地宗教文化的敘述視野，詩裡行間富有哲理；後者則從一般的漢語詩歌轉入藏味的經營，宗教哲思的純度較低。

<sup>①</sup> 列美平措：《列美平措詩歌選》，頁 194。

<sup>②</sup> 列美平措：《列美平措詩歌選》，頁 119。此為詩作之篇名。

<sup>③</sup> 列美平措：《列美平措詩歌選》，頁 219。

才旺瑙乳和旺秀才丹對藏文化的感受與理解，不是在儀式上面的，而是藏人的生命形態和宗教精神，他們曾經對西藏文化的神性作過一番論述：「無論從神話學的意義，還是從哲學的意義上來說，藏文化都從未間斷過對神——終極真理的追尋。與其他民族和種族的歷史不同，這不僅僅是單人的理想，而是整個藏民族群體的信仰和目標。在他們的周遭，每一座山峰，每一條河流都有相應的神靈駐守。他們從一落地起就生活在神話和傳說的世界裡。他們生活在不斷的提醒中。」<sup>①</sup>

這裡談到的詩性，其實就是宗教元素在詩歌裡轉化而成的藝術思維，名為神性，實乃宗教性。

藏地的宗教思維構築出相應的神話和傳說世界，在眾神駐守的天地間生活，逐步形成藏人獨有的生存哲學和場所精神。才旺瑙乳生在活佛之家，他並不像列美平措那樣一度遺失了藏文化的精神，所以他不需要追尋聖地，他的詩歌創作一開始就在聖地當中。蘭州學者彭青指出：「他的詩帶著濃厚的民族色彩，即典型的藏傳佛教色彩。……在第二代藏族新詩人那裡，神性較普遍地體現為宗教性，宗教體驗和佛理融入是年輕詩人用心追求的藝術方面，才旺瑙乳等一批年富力強的藏族詩人正將之發揚光大」<sup>②</sup>，宗教體驗絕對是藏文化鈾礦的核心元素，有些佛理層次的東西，直接體現在族人的肢體與行為上面，有些則在自己的靈台之中。

原鄉寫作裡，藏人才是真正能夠召喚出場所精神的人文符號，他們身上傳承著千古文化的意涵，而不是那些寺廟。典型的「平民藏人」形象，在才旺瑙乳的組詩〈生命的守望〉（1992）有非常精闢的詮釋：

這是一個像指甲一樣小的地方

---

<sup>①</sup> 才旺瑙乳、旺秀才丹：〈藏詩：追尋與回歸〉，《西藏文學》1997年第3期，頁139。此為《藏族當代詩人詩選〔漢文卷〕》（西寧：青海人民，1997）之序文。

<sup>②</sup> 彭青：〈植根於民族母體的詩人才旺瑙乳〉，《社科縱橫》2008年第3期，頁109。

孩子們骯髒的臉，緊貼著泥土  
不見女人。他們全部的幻想  
就是這片褐色的土地  
播種下神話，收穫著死亡  
他們注定是些有罪的人  
他們一生都在虛幻中  
撫摸著那些刻滿經文的石碑  
虔誠地謁拜變化的季節  
泥土、莊稼、石頭和天空<sup>①</sup>

才旺瑙乳挑選了一個耐人尋味的意象：指甲。指甲位於指端，卻在手腳運作時被習慣性忽略，是一種毫不起眼的、不被關注的、小小的存在，但它確確實實存在於每個手腳動作裡頭。眼前這小地方正是如此，它是藏區裡極為普遍的、因看膩而視若無睹的景象，「孩子們骯髒的臉，緊貼著泥土」，向堅實的信仰叩頭，他們不過是孩子，在生命和命運的前端，提早放棄了逆轉生命境況的念頭，只因為在密宗教義的詮釋裡，他們全是注定的罪人。才旺瑙乳並沒有刻意為這幅畫面添上悲憫、同情，也不細談業力，他專注地描繪「他們一生都在虛幻中」，撫摸著那些刻滿經文的瑪尼石（或稱嘛呢石）。西藏人對生命的態度大都如此，業力所致，畢生受苦，在瑪尼石上不斷的銘刻「六字真言」竟成唯一的選項<sup>②</sup>。在這些卑微的平民藏人身上，得以窺見在嚴苛

---

<sup>①</sup> 色波編：《前定的念珠·詩歌卷》（成都：四川文藝，2002），頁173。

<sup>②</sup> 當年松贊干布以觀音的慈悲教化，使雪域子民學習祂的慈悲利眾精神，來消除積怨填平仇隙，與世無爭，化苦為樂，一心念誦包含無窮哲理的六字真言。自此觀音成為雪域眾生的救星，「布達拉」即取觀音佛國「普陀」之名，歷世達賴皆號稱觀音的化身，觀世音菩薩六字大明咒——「六字真言」自然成為藏族男女老幼人人念誦的「母法」，熄滅人生苦難的獄火，建起理想的極樂世界。無窮苦樂、無限追度都包含在一聲「唵嘛呢叭咪吽」中。〔詳見旺秀才丹編著：《藏族文化常識300題》（蘭州：甘肅民族，2009），頁85〕

的大自然環境和困頓命運的夾擊之下，傳統藏人的普遍生存狀態。

才旺璡乳詩裡形塑了另一種富有神性（宗教性）的「聖徒藏人」形象，是詩人，更是很多志在朝聖、修行，而漠視一切物質追求的聖徒藏人典型。他們比一般熱衷於輪經或念咒的平民藏人，有更高一層的修行意識，在精神上是強大的：

他風塵僕僕  
來到這裡，來到市中心  
站在場廣中央  
他的神態疲憊，目光安詳  
仰望著布達拉宮上空<sup>①</sup>

所有不遠千里而來的朝聖者身上，都用得上這句「神態疲憊，目光安詳」，精神的富足與肉體的疲倦，兩相對照，一言道盡追尋者（詩人）和苦行者（朝聖藏人）的神性（宗教性）。才旺璡乳認為「詩歌本質上不是人的而是神的，不是人的製作而是神的昭示」<sup>②</sup>，所以他筆下的詩人帶著難以掩飾的神性，「他手中的詩集／開始一頁一頁飄散／一頁一頁／散發著野草的氣息／野花的氣息／逐漸漫過廣場／漫過路邊的行人」<sup>③</sup>，詩人走過大草原，從中汲取了大自然的野性精神，轉化為詩，野地行旅的體悟和修持，自然就釋放出來。藏族詩人和苦行聖徒，寫的都是大地的詩篇。當這個「詩人與聖徒的綜合體」完成朝聖的艱苦旅程，抵達拉薩，那一分「神態疲憊，目光安詳」的表情，非常傳神的召喚出拉薩的場所精神，尤其它的「朝聖結構」——作為

---

至於嘛呢石（瑪尼石），最初源自苯教的靈石崇拜，後與佛教融合，成為民間常見的祭祀神佛的方式。〔《藏族文化常識 300 題》，頁 95〕此處選用旺秀才丹的解說，更能貼近他們在詩裡的想法。

<sup>①</sup> 色波編：《前定的念珠·詩歌卷》，頁 179。

<sup>②</sup> 才旺璡乳、旺秀才丹：〈藏詩：追尋與回歸〉，《西藏文學》1997 年第 3 期，頁 139。

<sup>③</sup> 色波編：《前定的念珠·詩歌卷》，頁 179-180。

藏傳佛教的聖地，拉薩的重要性不在其建築之宏偉，而在它的「神性」誘發了聖徒的行動，雪域的自然環境讓千里苦行的聖徒經歷「磨難」，最終在此得到歸屬感，得到無上的「完滿」。

才旺瑙乳用一個詩人／聖徒的神情，流露出蘊藏著苦行的大圓滿，讓讀者發現了真正的拉薩。

旺秀才丹跟兄長走的路徑不同，他在 1980 年代末寫的詩，寫上海都市生活，也寫故鄉的事物，直到他的那首組詩〈鮮花〉（1990）的誕生，風格才轉向深沉、睿智。他的「鮮花」來自原鄉的野地，透過這個多重含義的符號，把千年愛情、永恆詩歌、聖潔宗教，在心性最為純淨之處狹路相逢：「我理解死亡，如同理解／大師額頭的白光／千年的愛情只在深處疼痛／疼痛，鮮花的故鄉／火一樣舐向我的臉／／舐向我的眼睛／我的眼睛火一樣年輕而充滿誘惑」<sup>①</sup>，這時旺秀才丹僅二十三歲，在他的生命體驗中，那是三種同等崇高、同等聖潔的事物，其中卻有難以磨合、並存的法則。一心追求佛法的理想，在詩中化身「大師」，嘗試去解決這道難題：

大師們站起身，穿過種子的進化  
穿過雪和鹽的草場  
抱著疼痛受拜，他們的左手是一棵樹  
右手憂傷地插入頭髮  
那亂草搭起的巢穴

居住未能使鮮花夭折  
反而使春天像梯子一樣漫過山頂<sup>②</sup>

旺秀才丹將自己在紅塵與佛法之間的掙扎，交給充滿神秘主義色彩的大師

---

<sup>①</sup> 旺秀才丹：《夢幻之旅》（北京：民族，2002），頁 114。

<sup>②</sup> 旺秀才丹：《夢幻之旅》，頁 115。

(們)，由他們去啟動這場思辨。大師們沒有發出任何聲音，畫面和意境一併潛入藏傳魔幻寫實的法統當中，他們穿過心識的種子，內心的苦惱先外化成樹木，再演化成供苦修（定居）的巢穴，可是如鮮花盛開的俗世情愫並未因此夭折，反而漫過眾多林木（修行的階段性成果）所構成的山頂。雖然這種主題和寫法，在 1990 年代相當少見，可惜旺秀才丹沒有持續經營下去，只有這麼一叢〈鮮花〉。

### (三)、青稞的后土

阿來等人在原鄉寫作的地理差異，各自呈現了不同的地方文化風貌，但原鄉寫作並非唯一的創作主題，有時是階段性的寫作計畫，更多時候甚至是偶然的，若要觀察一個具有較大時間跨度的原鄉寫作樣本，長期生活在甘南藏族自治州的扎西才讓（1972-）是最理想的選擇，他筆下的甘南原鄉寫作累積了相當可觀的成果。

甘南藏族自治州位於甘肅省西南部，處於青藏高原和黃土高原過渡地帶，大部分地區在 3000 米以上，總面積 4.5 萬平方公里，總人口 73.07 萬，其中藏族占總人口的 54.20%，另有漢族（38.70%）等廿四個民族<sup>①</sup>，但藏語的保存相對理想，此地藏民大多信奉黃教（格魯派），以拉卜楞寺為信仰中心。甘南州是中國境內青藏高原的青稞主要產區，青稞也是甘南州最古老的種植作物，尤其在海拔 4200-4500m 的高寒農區，青稞幾乎是唯一的糧食作物。甘南西北部有一片遼闊的草甸草原，是全國五大牧區之一。所以青稞和

---

<sup>①</sup> 這是舊版官網的人口統計。〔詳見《甘南藏族自治州人民政府》，〈<http://www.gn.gansu.gov.cn/html/zjgn/>〉，檢索：2015/11/06〕根據新版官網的常住人口統計是 691,808 人，資料表銷除了族群比重分析。〔詳見《甘南藏族自治州人民政府》，〈<http://www.gnrmzf.gov.cn/zjgn/gngk/rkqk.htm>〉，檢索：2022/09/08〕



草原很自然的成為甘南原鄉寫作的主要意象。

當時就讀於（蘭州）西北師範大學中文系的扎西才讓，曾以甘南牧區日常生活中常見的馬匹形象，寫了一首充滿原野味道的〈白鬃馬穿過草地〉（1992）：「無須描述那個午後的隱痛／無須描述歌者的經歷／白鬃馬穿過草地／恰似陽光走過草葉水走過根鬚／我在午後的天空下／看見一團白色火焰以鷹的迅疾／穿過日漸枯黃的草地」<sup>①</sup>，這匹穿過草地的白鬃馬，在甘南河曲馬當中是較為罕見的毛色，在大草原上奔馳的畫面十分突出，很鮮明的強調了自由與奔放的草原民族情懷，那是扎西才讓遠離山溝農莊的渴望。

扎西才讓的生活空間沒有甘南草甸草原的壯闊和浪漫，他老家在「楊莊」，從甘南州臨潭縣的新堡鄉往北，沿著山溝前進五哩的山區，是個二十來戶人家的小農村，以青稞為主要農作物，從小吃青稞長大的扎西才讓在日後的詩作裡當然少不了青稞。山溝農莊的生活是沒有前景的，他非離開不可，就像「白鬃馬穿過草地」，速速離開山溝，穿越牧區，到蘭州去讀書。這首詩記述了他二十歲宛如野馬一樣的心境。

原鄉寫作是一個大題目，二十歲出頭的扎西才讓應該不會思考到如何兼顧原鄉寫作的地理廣度和文化深度，他只是很單純的把「描寫老鄉的詩」擴大到兩個層次：「大甘南」和「小楊莊」，前者浪漫中帶著淡淡的憂傷，後者企圖把很深的憂愁，淡化成浪漫的田園風景。兩者表裡正好相反。

扎西才讓從 1993 年開始以甘南為題，寫了〈在甘南桑科〉（1993）、〈黑夜掠過甘南〉（1994）、〈甘南詩抄〉（1995）等一系列抒情性濃厚的田園組詩，建立了具有地誌書寫成分的甘南印象。其中一首〈甘南一帶的青稞熟了〉（1993），濃縮了他回甘南老家參加農忙的見聞，以及他對原鄉土地的思考，由此得以窺見甘南稞農的心境和命運：

---

<sup>①</sup> 扎西才讓：〈白鬃馬穿過草地〉，收入鍾怡雯、陳大為編：《當代西藏漢語文學精選 1983-2013》（台北：萬卷樓，2014），頁 59。

甘南一帶的青稞熟了  
有人從遠方揣著懷念回來  
有人在道路截住九月，卸下骨灰和淚水

甘南一帶的青稞熟了  
我的親人散佈田野  
聽到簡單的生活落籽的聲音

聽到秋天的咳嗽被霜覆蓋  
秋天的孩子，從葬過祖父的水裡  
撈出被苦難浸泡的種子

甘南一帶的青稞熟了  
誰一進門就溘然而逝？  
誰將一個嬰兒，托生在青稞的夢裡？<sup>①</sup>

那年九月，扎西才讓從到距離家鄉兩百六十公里外的西北師大返回老家，兩地相隔不遠，應該談不上什麼樣的鄉愁，這首詩最初始的寫作動機是受到海子（1964-1989）那首〈熟了麥子〉（1985）的啟發<sup>②</sup>，海子描寫的是離鄉三

---

<sup>①</sup> 扎西才讓：《七扇門：扎西才讓詩歌精選》（北京：大眾文藝，2010），頁45。

<sup>②</sup> 扎西才讓曾在受訪時表示：「這首詩歌，寫於1993年，其實是我早期的作品。很明顯，它有些模仿的痕跡。它的母體，就是海子的〈蘭州一帶的新麥熟了〉。海子的這首短詩的標題，給我留下了極為深刻的印象。除了標題的模仿外，我還模仿了第一節中的個別詩句。但我慶幸的是，從第二節開始，我擺脫了他的影響，也寫出了我想表達的東西：對親人的感恩，對生死的頓悟。」〔詳見郭良忠專訪：〈你的詩歌，百年之後有何歸宿？——扎西才讓專訪〉，《中尋網》（2015/10/16），〈<http://www.seekforchina.com/a/2015/1016/609.html>〉，檢索：2015/11/06〕不過，這首詩正確篇名是：〈熟了麥子〉，只有十九行：「那一年／蘭州一帶的新麥／熟了／／在水面上／混了三十多年的父親／回家來／

十年的父親終於在蘭州麥子收成節季回家，以極簡的敘述，道出土地（加上莊稼）對離鄉遊子的召喚。凡是種過地、務過農的漢子都能理解這種召喚。扎西才讓對甘南土地的感受是熟悉的，只不過進城讀書——宛如「白鬃馬穿過草地」般長了見識——之後再回家，便有了城鄉經驗的對照，使他對遊子返鄉這件事，多了一層真真切切的感觸。此刻，海子的詩深深觸動了他的原鄉記憶，在腦海中重新編排一個以土地為焦點的返鄉故事，短短十二行，扎西才讓融鑄進去的東西，竟比海子以遊子為焦點的原詩來得厚重。奪胎換骨之法，就從這句「蘭州一帶的新麥／熟了」→「甘南一帶的青稞熟了」逐行展開。

「青稞熟了」聽起來不怎樣，卻是農村的頭等大事，要知道甘南一帶青稞種植不易<sup>①</sup>，收成還得承擔驟雨的風險，返鄉農忙是對固有現實的重新審視。扎西才讓的敘述是優美、舒緩的，有遠方的遊子因懷鄉而回來，也有在路上遭遇不幸，最終抵達家門的是骨灰和淚水。此詩收尾處沒有像海子那樣營造一個富含細節的畫面，扎西才讓描述了某些落葉歸根的故人（「誰一進門就溘然而逝」），也描述了農忙時的喜訊（「誰將一個嬰兒，托生在青稞的夢裡？」），甘南農民的生老病死苦，都在故鄉的水裡和田裡。回家，好像是在銜接——因離家而中斷的——家族事故的新舊劇情，不論悲喜，都充滿令人忐忑的變數。在優美的「大甘南」敘述中，扎西才讓不忘穿插「小楊莊」

---

／坐著羊皮筏子／回家來了／／有人揹著糧食／夜裡推門進來／／油燈下／認清是三叔／／老哥倆／一宵無言／／只有水煙鍋／咕嚕咕嚕／／誰的心思也是／半尺厚的黃土／熟了麥子呀！」〔詳見西川編：《海子詩全集》（北京：作家，2009），頁 79-80〕

<sup>①</sup> 「甘南自治州的水澆地僅占 3.8%，全區域耕地有效灌溉率不足 20%，低產田比例高達 80% 以上，青稞生產抗禦自然災害的能力極弱。……甘南、迪慶藏區人均青稞分別為 111.7kg 和 111.1kg，剛好等於邊緣區域的人均口糧最低需求標準。」〔詳見強小林、馮繼林：〈中國青稞產業發展戰略研究〉，《中國小雜糧》（2008/10/17），〈[www.mgcic.com](http://www.mgcic.com)〉，檢索：2015/11/06〕這個數據是當前的研究成果，1990 代前期的數據從缺，情況理應更差一些。

的溫馨片段，「我的親人散佈田野」讀來溫暖，「從葬過祖父的水裡」似乎在慎終追遠，其實不是那麼回事。這兩道伏筆，分別在後來的兩首詩裡掀了底牌。

先談曾祖父的水葬。九年後他寫了這首〈落戶〉(2004)，提到村子的落成和曾祖父的水葬：

聖地的冰雪之花誕生的那年，  
一個僧人在佛光裡頓悟了生死。  
一座寺院建成了，山南的那座白塔，  
使跋涉者停止了遷徙。

那時我還沒有出生，  
我的曾祖父因罪孽而被葬於水域。

當死者巡視並修剪過的柏木，  
漫山遍野高貴挺拔的時候，  
一座村莊已悄悄擴展了它的疆域，  
日漸形成城鎮的樣子<sup>①</sup>

扎西才讓似乎不願意明白道出曾祖父的罪孽何在，但水葬看來是一種被迫接受的葬禮<sup>②</sup>，在詩中兩度提及，顯然是他記憶中的一道傷痕。這首詩記述了兩個文化現象：(一) 原本四處流浪的修行者，因為有了一座悟道高僧的

---

<sup>①</sup> 扎西才讓：《七扇門：扎西才讓詩歌精選》，頁 32。

<sup>②</sup> 水葬在西藏各地有不同的認識，有些地區認為水葬卑賤，只有乞丐、瘋子、赤貧或患傳染病者才去水葬。拉卜楞地區被稱為「黃河首曲」的瑪曲縣一帶就盛行水葬。〔詳見倫珠旺姆、昂巴：《神性與詩意——拉卜楞藏族民俗審美文化研究》，頁 151-152〕瑪曲鄰近的是黃河首曲，流經新堡鄉的洮河，是條小河。究竟兩地相距三百公里，對水葬是否存在認識上的差異，難以考證。

在地佛寺，因緣俱足，便定居下來，「使跋涉者停止了遷徙」是很詩意的說法。(二)雖然不忘對祖先的開拓之功，也提到「當死者巡視並修剪過的柏木，／漫山遍野高貴挺拔的時候，」，語意中沒有像阿來強調祖先靈魂的「臨場感」，只有死者「生前」的巡視，而不是「死後」的死者再回來巡視。祖先，在三十二歲的扎西才讓眼裡，是單純的死者，一個供後人紀念的名字，不屬於西藏傳統信仰中的靈魂形態。另一首〈隱痛〉(2003)也提到：「山後，死者巡視並勞作過的土地，又肥沃了一年。」<sup>①</sup>，兩處的概念是一樣的，但「死者」一詞在兩詩的敘述語境中，還是激盪出幾許朦朧的神秘感，擴大了想像與詮釋的空間。

再次回到〈落戶〉，重讀一次，一切從「聖地的冰雪之花誕生的那年」開始，經過：高僧→佛寺→修行人→曾祖父→水葬→死者→柏木→城鎮，可以感受到扎西才讓對「場所精神」的建構，有淡淡的神性思維，以及清晰的時間軸，頗有田園牧歌的味道。

田園牧歌的基調，正是扎西才讓經營原鄉寫作的主要手法，即使要處理家人生活的艱苦，他的〈姐姐們〉(2012)照樣是輕描淡寫的：

婦女們在地裡幹活，她們彎著腰

像個給莊稼看病的大夫

她們不抬頭，也不吃飯喝水

似乎被種在了地裡<sup>②</sup>

這個小段落有點像米勒(Jean François Millet, 1814 -1875)的名畫《拾穗》(Des glaneuses)，不吃不喝聽起來很堅強，一副賢慧能幹的模樣，但他在這詩的學生版散文〈我的楊莊·母親〉裡加了一段：「她們的身影是疲倦的，

<sup>①</sup> 扎西才讓：《七扇門：扎西才讓詩歌精選》，頁 60。

<sup>②</sup> 扎西才讓：《七扇門：扎西才讓詩歌精選》，頁 80。

但卻有著一種可以看見的幸福感，鬆懈的，懶散的，牧歌小調式的」<sup>①</sup>，他在詩歌版裡隱藏起來的，是內心深處的痛和不忍，卻選擇將之美化。詩的後半其實是很灰暗的：「姐她們終於進了門／她們放下農具，拍掉身上的塵土／安靜地坐著，不吃飯，也不說話／／我也陪著她們，不吃飯，也不說話／我很擔心，擔心她們身體裡的什麼東西／會被田地裡的那些農活給慢慢累死」<sup>②</sup>，之後呢？之後的發展再度消隱起來，轉向散文〈我的楊莊·打碾〉才讀到：「我結婚的那年，母親早就過世了。我帶著妻子去看望母親，在墳地裡，妻子陪著我毫無準備地哭了一場。……現在，大姐年近五十，那些無窮盡的艱辛的生活，使她失去了活下去的勇氣。二姐也走了，疾病奪去了她的生命」<sup>③</sup>。甘南農村的女性形象和生命際遇，都是構成甘南藏區文化記憶和場所精神的一環。什麼樣的地，種出什麼樣的民族性，兩者互為因果。與此同期的〈我的村莊〉（2012）、〈回到我的村莊〉（2012）、〈村莊裡的女人〉（2012）等三首，對楊莊進行了微觀的掃瞄，特別是楊莊的女人，扎西才讓用一個「舊」字，寫出藏族婦女被傳統觀念壓抑的辛酸：

村莊裡的女人，  
剛娶進來，新鮮如桃，  
渾身散發著醉人的香氣。

用過一次，就舊了。  
但還是留在房子裡，牧場上，  
或者田地裡，慢慢地暗下去。

---

<sup>①</sup> 扎西才讓：〈我的楊莊〉，《散文》2015年第7期，頁4。

<sup>②</sup> 扎西才讓：《七扇門：扎西才讓詩歌精選》，頁80。

<sup>③</sup> 扎西才讓：〈我的楊莊〉，頁12。

生過孩子後，舊得厲害，  
失去了往日的光澤，  
在節日，在家裡，在路口，都顯得疲憊，  
彷彿被油污浸透的抹布。<sup>①</sup>

由於受到西藏傳統奴隸社會的思維，以及《十六法典》對女權過度貶抑的影響<sup>②</sup>，女人在傳統西藏社會毫無地位可言，「歷史上的甘南藏區地廣人稀，交通設施落後，空間相對封閉，自給自足的經濟結構無法生成良性的自我覺醒與競爭意識。女性始終在家庭內活動，不參與其他社會活動，長期作用下形成了自我封閉的心理，主觀上排斥一切外來新事物，對自身所處的社會地位和所扮演的社會角色沒有清晰正確的認識，聽天由命地維持著自身周邊生存的環境。……並安於現狀地生存著」<sup>③</sup>，很不幸的，即便到了 2010 年代，教育程度偏低<sup>④</sup>的甘南藏族婦女仍然囚困在舊觀念裡，她們的處境原本就令

---

① 扎西才讓：《七扇門：扎西才讓詩歌精選》，頁 64。

② 有更多學者在研究中認定是佛教思想對女人的業障理論，影響了藏族社會的性別觀念，可是他省分或國家的佛教信仰地區並沒有這個現象。佛經對女性業障的討論，焦點在如何渡化這種先天苦難，而不是貶損她們的存在價值。比較合理的解釋應該回到傳統西藏的農奴階級思想，對佛教教義的偏移或扭曲。如果重新檢視西藏社會的階級問題，女性的「舊」根本算不上新聞，到了 2010 年的甘南農村，它的殘留也是合理的。相關的討論可參考章芬：〈西藏社會階級階層結構變遷的 60 年〉，《西藏發展論壇》2011 年第 4 期，頁 51-53。

③ 周泉：〈甘南藏族女性社會角色變遷及其影響因素研究——以甘南州碌曲縣為例〉，《絲綢之路》2013 年 14 期，頁 37。人口 3 萬的碌曲縣，距離扎西才讓的老家楊莊約 150 公里車程，不算遠，因此調查研究可供參考，但楊莊的情況應當更差一些。

④ 《中國 2010 年人口普查資料》針對「全國各民族分性別、受教育程度的 6 歲及以上人口」所進行的調查，6 歲以上的藏族女性人口共 2,819,432 人，未上過學 1,018,850 人（36.14%）；上過小學 1,211,238 人（42.96%）；上過初中 317,836 人（11.27%）；上過高中 125,293 人（4.44%），其餘上過大學以上 146,215 人（5.19%）。〔詳見：《中華人民共和國國家統計局·中國 2010 年人口普查資料》，〈<http://www.stats.gov.cn/tjsj/pcsj/rkpc/6rp/indexch.htm>〉，檢索：2015/11/06〕全國藏族婦女教育程度在小學或以下者佔 75.10%，

人同情，可是被扎西才讓用一個「舊」字，凸顯了她們被傳統觀念徹底物品化，貶值到比奴隸更低的器皿層次。唯有下筆殘酷，讀起來才有刺痛感。扎西才讓記憶中的女人都一樣，才嫁人，立馬就舊了；生過孩子，舊得厲害，完全可以被比喻成「被油污浸透的抹布」。這已經不是大男人沙文主義的心態問題，而是更龐大、普遍、深沉的藏族文化問題，如果此刻的扎西才讓是二十歲的小毛頭，這種寫法可稱作洞悉力；此時已經四十歲的扎西才讓，對農村婦女的命運有了更為宏觀、深切的感受，「舊得厲害」，其實蘊含了悲憫之心，他目睹了被貧瘠、刻苦、辛勞的日子活活磨盡的花樣年華，及其逐年下降的社會地位。儘管他在後面加上一些轉折：「但她們還在給我們擋風遮雨，／像我們頭頂的藍天，一直存在著，」<sup>①</sup>，但隨即又忍不住勾勒出最後的形象：「許多年了，她們養育著兒女，／忍受著男人們的背叛，把自己看得那麼低。／後來，又舊舊地站在村口，／目送兒女離開家鄉，走向更遠的地方。」<sup>②</sup>，是的，傳統藏族農村婦女活一輩子就只能犧牲掉自己本該擁有的全部青春歲月，全方位奉獻勞力給她所屬的家庭。回想起自己和族人的祖母、母親在「房子裡，牧場上，／或者田地裡」熬過來的一輩子，扎西才讓不禁悲從中來，這個舊字，來自他內心的痛。

扎西才讓的田園牧歌，寫到家人的時候，常以溫馨之筆來扭轉、淡化，甚至企圖隱藏內心的傷痛，有時語言不免產生些許散文詩的傾向。當他寫到村莊的興衰，語言的詩質便回升到較高的水平，前述的〈落戶〉如此，這首〈草原上這個寧靜的小鎮〉（2012）也一樣：

雨水帶不走草原上的守護神，  
他們安詳地逡巡在各自的領地，

---

如果加入城鄉差異的數據，甘南農村婦女的教育程度就更差了。

<sup>①</sup> 扎西才讓：《七扇門：扎西才讓詩歌精選》，頁 64。

<sup>②</sup> 扎西才讓：《七扇門：扎西才讓詩歌精選》，頁 64-65。



有時幻化為彩虹，有時變身為彩霞，  
有時就是我身邊的這個閉目養神的老人。

〔略〕

這使我常夢到小時候偶遇的那隻白額母狼，  
夢見她在河邊變為一個掬水的女人，  
來到這個小鎮，與我的堂叔生活在一起。

很多年了，  
這個小鎮在它的歷史上幾度被夷為廢墟，  
又幾度海市蜃樓般突然出現，  
收留了那麼多的牧人、皮匠、銀匠和馬客，  
也允許一個有著渾圓臀部的外地紅髮女郎，  
在夜裡接納了那麼多無家可歸的浪子。<sup>①</sup>

守護神讓小鎮有了古樸、神秘的味道，它緊貼著現實生活，緊貼著人神共處的藏文化想像。閉目養神的老人，是寧靜的。偶遇的白額母狼是真實，但牠常在夢境裡幻化成女人，來鎮上跟堂叔過日子，真幻之間便取消了分際，還增添了一點香豔的成分，這小鎮有神有妖，各得其所，沒起什麼樣的衝擊。連見證了興衰的牧人、皮匠、銀匠、馬客，也沒弄出什麼動靜來。至於紅髮女郎接納了眾多浪子這回事，同樣是維護了寧靜。洞悉了無常，一切安於現狀，寧靜遂成為小鎮的本質，也是它的場所精神。

步入中年之後的扎西才讓，對生死和靈魂有了不同的體悟，一旦他接受了這種人神共處的藏文化想像，他筆下的故事便有更多的鄉野傳奇色彩，從〈死者〉（2014）一詩即可看出他的經營方略：

僧人阿克丹巴出生前，他的父親和別人打了一架

---

<sup>①</sup> 扎西才讓：《七扇門：扎西才讓詩歌精選》，頁 62-63。

在冬天冰冷的砂石路上昏迷過去，再也沒有醒來

去年臘月十二那天，父親把長刀交給屠夫  
那只剛剛出生的羊羔的父親，就去了另一個世界

現在，生者繼續在我們陌生的天幕下生活著  
死者，在我們耳邊大聲地叫喊，但我們都聽不見他們

死者只好回到他們早已熟悉的世界。也許還會回來  
成為樹木、魚類或走獸，但我們還是無法聽到他們<sup>①</sup>

因鬥毆受傷而死在路上的老男人，剛生出羊羔就被宰的老公羊，一塊兒成了死者，但它們在扎西才讓筆下的角色內涵，跟十年前寫的〈落戶〉有了重大差異，死者已升級成靈魂，在人們的周遭活動，甚至「在我們耳邊大聲地叫喊」，儘管聽不見，可是扎西才讓相信他們「也許還會回來」，透過輪迴轉世的方式「成為樹木、魚類或走獸」。這就重返藏文化的信仰範疇，使得這些草原上寧靜的小鎮，越來越有藏人的味道。跟〈死者〉同期的〈新的小鎮〉（2013），在語言的節奏及韻味上，一改過去略帶散文詩質地的敘述語調，表現出一種古樸、憨厚的口吻，更清晰的擺脫了漢語文化的思維邏輯。此詩把一座小鎮的身世從零寫起：

停下來吧，就在這桑多河邊建起尼瑪小鎮  
讓遠道而來的回族商人，帶來粗茶、布料和鹽巴

讓那在草地械鬥中喪身的扎西的靈魂  
也住進被詛咒者達娃的家裡

---

<sup>①</sup> 扎西才讓：〈死者〉，《先鋒詩》2015年第1輯，頁183。

我不走了，我要與卓瑪生下美姑娘雷梅苔絲  
養牛養羊，在混亂中繁殖，在計畫中生育

直到皮業公司出現，直到草原被風沙蠶食

直到羊皮紙上的一百年，被新的詩人重新書寫<sup>①</sup>

同樣是八行，詩中勾勒的文化圖景卻相當複雜，處處埋藏著發藏地城鄉發展史的線索。首先，扎西才讓嘗試向讀者描繪一座桑多河畔的藏族的小鎮身世，此地連最基本的粗茶、布料、鹽巴等三項生活物資都匱乏，最初是由茶馬古道的回族馬幫商人帶來的，這裡的老居民都知道，他也不囉唆，大膽省略了很多細節。接著他提到因械鬥中喪身的靈魂也安定下來了，人呢，人當然也安定下來，「我不走了」。「扎西的靈魂／也住進被詛咒者達娃的家裡」、「我要與卓瑪生下美姑娘雷梅苔絲」是藏式的說法，「在混亂中繁殖，在計畫中生育」是內地漢語的現代說法，從藏味到漢化，暗示了時代環境的變遷。這充滿陽光的尼瑪小鎮從古樸的「前現代」步入皮業公司出現的「現代」，周遭的草原因沙漠化而消失，如今只有詩歌能夠把它的身世重新挖掘出來。高度濃縮的寫法，很有意思，不過它是一個分水嶺，是「現實版」甘南原鄉寫作的句號，是「半虛實版」桑多鎮原鄉寫作的開端。

在此詩的散文詩版本〈桑多鎮〉裡，有另一個寫法：「先人說：『停下來吧，就在這桑多河邊，建起桑多鎮』<sup>②</sup>。這座尼瑪小鎮的新版名稱就叫：「桑多鎮」。甘南地圖上找不到這個鎮，雖然在西藏自治區昌都市的類烏齊縣有一個桑多鎮，距離楊莊約 1,600 公里車程，可是類烏齊縣沒有桑多河，倒是甘南州有一條桑曲卻卡河，一條多河。扎西才讓在 2015 年發表的組詩〈桑

---

<sup>①</sup> 扎西才讓：〈死者〉，《先鋒詩》2015 年第 1 輯，頁 184。

<sup>②</sup> 扎西才讓：〈桑多鎮〉，《星星·散文詩》2014 年第 8 期，頁 46。

多河畔的晚秋》<sup>①</sup>，詩中寫到他的姐姐和父母，所以桑多河的座標應該在甘南，或許它是一個半虛構的河流，但它的「參考模型」有可能是臨潭縣兩溪匯流的地勢，有可能是小楊莊兩溪匯流的地勢，也有可能是甘南藏族自治州合作市境內桑曲卻卡河、多河的合併體。「桑多河畔的桑多鎮」便成為扎西才讓在第二階段原鄉寫作的新座標。

從 1992 年的〈白鬃馬穿過草地〉一路寫下來，扎西才讓的原鄉寫作始終堅持著「以人為本」的核心觀念，他的對文化記憶和場所精神的經營，都透過不同人物的生命際遇來構築而成，每個地點都有它的故事。他在 2015 年的某次訪談中說：「如果說在作品中寫到康巴、博巴、經幡、嘛尼石、風馬、雪山、寺院、雪域……就能代表藏文化的話，那我不願意走這條路子。文學作品的地域化、民族化傾向，雖然有其意義和價值，但我個人始終認為，文學的核心任務，應該是發掘人性、表現人生、呈現生存的多重可能性。因此，我希望在多層次呈現地域性的情況下，也能兼顧文學的普遍性，即讀者的多面、共識和共鳴」<sup>②</sup>，「西藏元素」跟「藏文化精神」確實是兩個層次的東西，旅藏與進藏的作家得其前者，唯有藏人得其後者。甘南原鄉圖象的建構，便是一次成功的印證。第二階段的桑多鎮原鄉寫作，應該會有更豐碩的成果，暫時不納入本文的論述範圍內。

同樣來自甘南的年輕詩人嘎代才讓（1981-）也寫了多首甘南的詩，之後他努力「回到自己的西藏」，尋找自己在現代理性思維與宗教神性文化之間的定位點，陸續發表了〈去年冬天在拉卜楞寺〉（2002）、〈佛陀的眼淚〉（2009）、〈七月的幻術〉（2010）、〈輪迴〉（2012）等一系列或以佛寺為據點，或以佛法為題的探索詩作，他在詩歌的精神世界裡，逐步踏上朝聖之路。現

<sup>①</sup> 扎西才讓：〈桑多河畔的晚秋〉，《鹿鳴》2015 年第 10 期，頁 18。

<sup>②</sup> 胡沛萍：〈渴望寫出智性又唯美的作品——藏族作家扎西才讓訪談〉，《滇池》2015 年 10 期，頁 27。

嘎代才讓對宗教思維的詮釋，可分為思考和氛圍兩種路線，〈去年冬天在拉卜楞寺〉走的是氛圍路線，〈佛陀的眼淚〉等三首是偏向思考性或義理性的嘗試。義理性的寫作容易陷入佛法詮釋的窠臼，反而是氛圍式的筆法更貼近讀者，詩的純粹性較高。這首〈去年冬天在拉卜楞寺〉是標準的樣本：

——去年冬天在拉卜楞寺

在那裡我可以聽見：大夏河的流水聲

小喇嘛的法號聲

甚至，落在大經堂中央的塵埃都能看見

〔略〕

一種感傷的言辭，或者在一群人

冰冷的骨髓裡——

讓人感到驚訝的是：漸漸退去的信仰

風吹著，經幡在大山的背後開始搖晃

這時我在寺院的藏經樓裡

可以讀到紅衣僧人的古體詩，以及相關的歷史傳言

我想：這應該是土門關近內的一種精神遺址

去年冬天，我看見桑科或甘加來的牧人

沉醉在城市的混亂中

他們那粗大的手指彎曲又伸直

然後，撫摸著擺在面前的各類東西

現在：我必須避開虛浮的寒風

拒絕做一個隱瞞了嫉恨的人

這個冬天，我就這樣流浪在拉卜楞寺<sup>①</sup>

在西藏聖地的流浪，都不是真實的流浪，而是（暫時）捨棄目的、捨棄世俗掛礙的一種漫遊狀態。這麼一顆在拉卜楞寺自在漫遊的心，或許能比遊客或在地居民看到更多東西，他對事物的觀察是細微且被動的，飄忽、點狀的思維，如此渾然的貫穿全詩。有時，因洞悉了人群中「漸漸退去的信仰」而感傷；有時，雖然發現桑科或甘加來的牧人，對禁不起商品的誘惑，忍不住伸出「那粗大的手指彎曲又伸直／然後，撫摸著擺在面前的各類東西」，卻很寬容，沒有進一步道德批判。他並不刻意「隱瞞了嫉恨」，偽裝成修行的朝聖者，或聖人，只是避開日漸侵蝕聖地的「虛浮的寒風」，在這片「精神遺址」內，兀自漫遊。

這心境很像扎西達娃在其小說〈西藏，繫在皮繩扣上的魂〉裡寫的：「當你翻過喀隆雪山，站在蓮花生大師的掌紋中間，不要追求，不要尋找。在祈禱中領悟，在領悟中獲得幻象。在縱橫交錯的掌紋里，只有一條是通往人間淨土的生存之路」<sup>②</sup>。去年冬天在拉卜楞寺，嘎代才讓應當有一番不必言說的領悟，這讓他的詩作超脫了「泛地景化」的書寫，回到藏文化的壇城內部。

#### （四）、藏密元素的現代轉化

在當代藏族漢語詩歌「原鄉寫作」的研究視域當中，優先浮現於眾人腦

---

<sup>①</sup> 嘎代才讓：〈去年冬天在拉卜楞寺〉，收入《當代西藏漢語文學精選 1983-2013》，頁 67-68。此詩的第六段有不同的版本，此為作者最後親自校訂的版本。

<sup>②</sup> 扎西達娃：〈西藏，繫在皮繩扣上的魂〉，收入《當代西藏漢語文學精選 1983-2013》，頁 228-229。

海的肯定是在地的藏族詩人，因為這種名單最可靠。事實正好相反。原鄉寫作的先決條件是距離，時間和空間的距離。離開原鄉越是久遠，詩人越能發現在地人已經麻木的東西，由此挖掘出屬於他個人或足以擴大到整個族群新的嶄新意義。

當初阿來倘若沒有經歷大草原的壯遊，他看不到嘉絨藏族文化的深邃；列美平措要是不曾喪失內心的靈光，就不會去展開漫長的朝聖之旅；扎西才讓正因為有了蘭州與楊莊的距離，他後來體驗到的甘南才不致扁平；才旺腦乳、旺秀才丹兄弟是天祝地區的活佛之子，因而對以拉薩為中心的密教文化，有更執著的追尋；最年輕的嘎代才讓，也嘗試著去刻劃藏密佛教的存在與體悟。對某個事物的追尋，總在失去或遠離它之後，經過時空距離的疏遠再重合，當事人才能對他的追尋物產生更深刻的洞悉與體悟。

所有出色的原鄉寫作，都不會由土生土長又從不離鄉的本鄉人完成，不管什麼文類都一樣。

在藏族作家的譜系中，高度漢化的西娃是很容易忽略的名字，甚至從未納入其中。可她是遠鄉最久遠的一個，西藏文化的鈾礦在她的生命體驗中漸漸轉化，流失了傳統的文化記憶（她不能像阿來那樣寫下〈靈魂之舞〉，讓學者考據出諸多傳統文化的意涵），也沒有溯源或朝聖的動機，她懷抱著文化鈾礦的核心——藏傳佛教——遠走北京，在個人的性靈成長內部（包括長達二十年的禪修經歷），佛教信仰不斷增生，不僅僅成為詩歌的表層元素（好比說意象，或視覺物件），更是驅動其創作的「脈輪」（或稱「查克拉」）<sup>①</sup>。

---

<sup>①</sup> 脈輪（*cakram*），「在瑜珈、冥想、阿育吠陀，這個術語指的是遍佈全身的能量之輪。共有七個主要脈輪，與脊椎對齊，從脊柱的基部向顛頂貫穿而過。為了顯現體內的查克拉，可想像一具能量的旋轉之輪，物質和意識在此匯流。這種無形的能量，稱為普拉納（*Prana*），是生命力」，此七大脈輪控制著能量的運轉，支配著身體的生命活動。〔詳見 Michelle Fondin, "What Is a Chakra?", <<http://www.chopra.com/ccl/what-is-a-chakra>>, 檢索：2015/11/11〕

西娃並沒有選擇才旺腦乳、旺秀才丹、嘎代才讓的路徑，遠離了故土、聖地、佛寺，這個擁有藏族血統的女詩人嘗試了另一種較為叛逆、犀利的前衛情詩寫作<sup>①</sup>，讓西藏詩歌裡聖潔不容侵犯佛法，降臨凡俗的人間，一如佛陀當年在塵世中的修行與說法。西娃有一首乍讀之下宛如亂倫之戀的〈外公〉(2002)，她很熟練的把男女情慾注入歷久彌新的記憶圖象中，外公成了她心中第一個既負面又飽含魅力的男人形象：

久遠的年分裡 你妻妾成群  
 抽著旱菸躲在女人們的香氣和風騷裡  
 體驗戀情 愛情 濫情及純粹的性  
 沒有一個男人比你更清楚 女人  
 情慾把你洗涮得乾乾淨淨  
 死去的那一刻你兩眼澄明 無所牽掛  
 和無所貪住的樣子 像我心中的神

我卻在道德和倫理裡 迷惑不定<sup>②</sup>

即使「多年後的今天 我遠離家鄉的青稞和帳篷」<sup>③</sup>，她依舊擺脫不了外公的風流形象和多情的靈魂，讓她總是產生一種清晰的錯覺：輪迴轉世之後的外公，再度「附著」在她邂逅的男人身上，高度同質性的靈魂，使她意亂情迷，「他讓我叫他外公 這個稱呼／和他蒼老的眼神他高貴的騎士風範／使我相信 他就是外公你／我叫了一聲外公 便聞到滿嘴的親情和親近」<sup>④</sup>。這裡用「附著」並非正式的轉世，主要是為了讓外公的靈魂在詩末可以「離

<sup>①</sup> 「西藏+感情故事」原本是她在長篇小說創作的主题，她把部分的敘事手法和情感思維轉注到詩裡去，跟西藏主题在矛盾裡糅合。

<sup>②</sup> 西娃：《我把自己分成碎片發給你》（北京：北京十月文藝，2016），頁 39。

<sup>③</sup> 西娃：《我把自己分成碎片發給你》，頁 39。

<sup>④</sup> 西娃：《我把自己分成碎片發給你》，頁 40。



開」男子的身體。

「附著」不同於神靈附體，它更大的作用在於將傳統迷信元素轉化成合理乎現代心理學的戀（祖）父情結。昔日記憶裡的外公形象，已悄悄植入心中成為潛意識裡最排斥又最鍾情的真男人典範，掩埋內心多年的戀（祖）父情結，在詩中所敘的千年古剎前，被一觸即發。

輪迴的愛情，有了現代的解釋，更有了「罪與醉」的掙扎<sup>①</sup>，時而清醒時而迷亂的思緒，讓輪迴和倫常元素成了愛慾糾葛之中，戲劇張力十足的敘事軸心，她甚至提出這樣的解讀：「他過去所有的風流 都是為了在今世／給你一分這樣的 而不是那樣的愛情」<sup>②</sup>。西娃肆無忌憚、本性難移的寫法，將現代女性的熾烈愛情、西藏傳統的輪迴轉世、現代心理學的戀父情結、古今皆然的倫常禁忌，混紡為一體，突破了藏文化寫作的神聖框架，令人眼睛一亮。

另一首〈或許，情詩〉（2010），則讓佛法和諸佛菩薩踏入五濁惡世，在與維摩詰、藥師佛、燃燈人（佛）、阿育王、地藏王、蓮花生、阿彌陀的對話過程中，重新審視詩人常見的偽文化心態（假文青心態），「藥師佛，你到來前／我從不知自己病得如此之深／我用『怪癖』『離群索居』『孤傲』『犧牲品』……／這些文人慣用的詞，掩蓋著自己的病灶」<sup>③</sup>，在藥師佛的面前她越是覺得「自己多麼像將被人翻閱的經卷／在人類通用的病歷上，我卻拒絕簽下自己的名字／那偶爾的懺悔、救贖、赦罪。這些不了義的行為／也僅僅是帶著文化的標籤和腥味」<sup>④</sup>，藥師法門，果真救得了這具久病的肉身嗎？

---

<sup>①</sup> 西娃在詩中很巧妙的利用了「罪」與「醉」的音同關係，來刻劃內心的掙扎：「我逃出他的懷抱 跌進／『亂倫』的罪惡裡 這分甜言蜜語／卻把我包裹得像情愛中的醉意」〔西娃：《我把自己分成碎片發給你》，頁 42〕

<sup>②</sup> 西娃：《我把自己分成碎片發給你》，頁 41。

<sup>③</sup> 西娃：《我把自己分成碎片發給你》，頁 115。

<sup>④</sup> 西娃：《我把自己分成碎片發給你》，頁 116。

此外，西娃對諸佛菩薩的傾訴，很能夠看出她自由出入於經藏，適度藉用佛教的意象系統，來鋪陳她娓娓道出的心路歷程，在表露真性情與修行體悟的平衡上，頗見功夫。

西娃〈前世今生〉(2012)再次寫到轉世，它是藏傳佛教很重要的形象元素，誰都可以用它來寫詩，不管是寫進詩裡成為一筆帶過的、時髦的「西藏貼圖」，或者成為全詩的主題，都得面對嚴苛的檢驗。這次，西娃把輪迴放到一個學步的陌生女孩身上，讓她得以重逢父親生前的熟悉眼神：

我在院子裡散步，一個正在學步的小女孩  
突然衝我口齒不清的大喊：「女兒，女兒。」  
我愣在那裡，一對比年輕的父母  
愣在哪裡

我看著這個女孩，她的眼神裡  
有我熟悉的東西：我離世的父親的眼神  
〔略〕

我向她的母親要了小女孩的生辰八字  
那以後，我常常站在視窗 看著我的變成小女孩的「父親」  
被她的父母，牽著  
呀呀學語，練習走路。多數時候  
跌跌撞撞 有時會站穩，有時會摔倒……<sup>①</sup>

西娃內心如何看待輪迴轉世是很重要的，在了解她修行的事蹟之外，她在〈答樊樊問——歷史進程中的漢語詩歌〉(2012)裡說：「輪迴不是一個詞，是一種生命現象。我相信。佛教，印度教都相信輪迴；輪迴也一直是猶太教的基石，只是 1800 年到 1850 年為與西方接軌，才改變了東歐猶太教的觀

<sup>①</sup> 西娃：《我把自己分成碎片發給你》，頁 169-170。

念；《新約聖經》早先也有記載輪迴轉世的文字，在西元四世紀基督教成為羅馬法定宗教時，被君士坦丁大帝刪除，目的是怕轉世觀念減輕教徒信心，不再尋找救贖之路」<sup>①</sup>。看來，輪迴轉世之說是西娃篤信不移的生命現象，暫且不論詩中所述事件的真偽，她注入的信仰和情感倒是真實的，當女孩口齒不清的大喊：「女兒，女兒。」疑惑中的西娃進一步看到熟悉的眼神，衝擊不小，她深信那是轉世的父親，生辰八字鞏固了她的念頭。在詩末，西娃目擊了父親今生的童年，不再渲染，只是默默旁觀，字裡行間卻能感受到一種時空錯亂，無比疼惜的親情。

這種具有完整故事性的藏密元素運用，十分罕見。一般藏族詩人不會把詩寫成極短篇小說，一般漢語詩人不語怪力亂神，特別是迷信色彩較重的輪迴。<sup>②</sup>

同一年，西娃寫了這首〈吃塔〉（2012），見證了宗教信仰在現代都市的日常生活中，勢必經歷的磨損。塔是藏傳佛教的重要建築形象，甚至是宗教心靈的一種地景，西娃在都市生活範疇內很難遇上佛塔（除了漢傳佛寺內的寶塔，但形象不同），她最常遇到的是 tart，可吃的塔。於是，分別代表宗教和食慾的兩種東西便在這個「塔」字裡衝突起來，「參拜」一詞，極為諷刺的成為兩者共同持有的儀式：

在南方的某個餐桌上

---

<sup>①</sup> 西娃：《西娃博客》，〈[http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_49cd78c4010127kx.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_49cd78c4010127kx.html)〉，檢索：2015/11/11。

<sup>②</sup> 唯色在〈德格——獻給我的父親〉一詩寫到死亡和輪迴：「這部經書也在小寒的凌晨消失！／我掩面而哭／我反覆祈禱的命中之馬／怎樣更先進入隱秘的寺院／化為七塊被剔淨的骨頭？／／飄飄欲飛的袈裟將在哪裡落下？／我的親人將在哪裡重新生長？／〔略〕／吉祥的幢幡將浮動暗香般的祝福／來生我們又在一起／承受一切報應」〔收入《前定的念珠·詩歌卷》，頁 251-252〕。德格是唯色父親和祖父的家鄉，也是刻印佛經的重鎮，德格版經書是佛經裡的善本。此詩以經書的消失來暗示父親的往生，有多重寓意。

一道用豬肉做成的  
紅亮亮的塔  
(我寧願忘記它的名字)  
出現那一刻起  
我的目光  
都沒有離開過它

桌上其他的菜餚  
彷彿成了它的參拜者  
我亦是它的參拜者  
接下來那一刻  
我想起我的出生地  
西藏  
多少信眾在圍繞一座塔  
磕長頭，燒高香  
我曾是其中的那一員  
現在我是其中的這一員

許多年來，我一直保存著  
對塔廟神秘的禮儀  
也保存著對食物諸多的禁忌  
看著，這豬肉做的  
紅亮亮的塔  
我知道了人類的胃口：  
他們，可以吃下一切可吃下的

亦將吃下一切吃不下去的<sup>①</sup>

在南方的某個餐桌上的「豬肉塔」，是人類普遍食慾的象徵，一音兩義的「塔／tart」是餌，西娃藉此設計了一個由它所誘發的參拜局面，跟「我」腦海中「多少信眾在圍繞一座塔／磕長頭，燒高香」的西藏記憶相互疊合，並產生衝突，「我」更先後成為兩者的參拜者。從塔的參拜者到 tart 的參拜者，「我」沒有多大的心理掙扎或磨擦，只說了一句「我亦是它的參拜者」，任憑記憶的宗教畫面流暢地播映。由塔至 tart，箇中的宗教急速貶值，這項貶值參拜行為所暗示的，是整個宗教信仰和飲食文化環境的轉換，內在西藏（「對塔廟神秘的禮儀」），進入南方之後被庸俗世道的食慾同化，原生地的藏文化信仰，在南方漢人的食道裡無聲消解，而且這種慾望是無窮無盡的，「將吃下一切吃不下去的」，所以西藏的原生文化，乃至所有天然資源和事物，都有危險。外來的文化吞噬，本是藏文化在現代社會的存在危機，西娃藉「吃塔」，表達了深沉的憂慮。

從〈外公〉、〈或許，情詩〉、〈前世今生〉到〈塔〉，都是西娃遠離出生地西藏之後，進入漢文化圈的思考，她本來就不具備文化地理學上的西藏優勢，所以得有所變革，她必須不斷嘗試將藏密元素置入高度現代化的中國都市生活，赤裸裸的進入「無宗教語境」的漢文化區域，讓崇高的藏傳佛教觀念產生顛覆性的詮釋。

她的原鄉不是地理，而是更抽象的宗教文化思維。

這些潛在的藏密元素，不僅僅影響了部分詩作的主題選擇，更在根本之處改變了她在詩歌裡抒發「真性情」的方式，聖潔與情慾經過一連串的對峙與消融，撞擊出別具一格的聲音，在西藏漢語詩歌當中顯得更為獨特。其次，西娃詩歌即使拐入女性詩歌的論述領域，也顯得很另類，因為她捨棄了女性詩歌一慣的——對抗男性沙文主義——刻板戲碼，女性身體不再披上陸戰

<sup>①</sup> 西娃：《我把自己分成碎片發給你》，頁 223-224。

勇士的迷彩，或硬擺出令人生畏的戰鬥姿態，她肆無忌憚的書寫自己，和自己的男人。當這兩個特質結合為一，西娃在 70 後詩人當中便能取得相當高的能見度。遠離藏文化圈的藏族詩人原本就不多，跟西娃一樣把西藏主題置入現代都市生活的詩歌更少，但它確實是一條值得探索的險境。

雲南香格里拉縣的藏族女詩人單增曲措 (1974-)，走一條同樣帶有宗教愛情色彩的抒情之路。身為 70 後的「現代化藏人」，她沒有深刻的信仰，藏文化的傳承不純，誠如她在〈達給〉(2016) 裡說的：「雪頓節／我不喝優酪乳／我也不看藏戲／我站在人群中／等我的愛／一件件藏袍／從我眼前掠過／我記不得」，雪頓就是吃酸奶，雪頓節是藏人的傳統節慶，會有盛大的曬佛儀式和藏戲演出，所以也稱作曬佛節或藏戲節。單增曲措絲毫不在意節慶文化，她期待的是愛情，「去年的雪頓節／一匹白馬／我記得／抱著我的欲望／在草原上馳騁／在眾人的眼睛裡／炫耀欲望／在嘎瓦呀雄的調子裡埋葬彼此」，佛的作用對她而言，就是許願，「我沒有什麼值得／向菩薩祈禱的／我只向菩薩祈禱／請讓那一匹白馬／在雪頓節出現」<sup>①</sup>。這也沒什麼不對，她是凡夫俗子，祈求愛情很正常，只不過她少了幾分宗教性的虔誠，多了幾分叛逆，跟佛教的聖潔衝突的內心欲望，也出現在這首〈用精緻的臉龐為你做度母〉組詩的其他小節，譬如〈喻傑帕巴〉、〈絳紅色藏袍〉，都有「人神戀」的味道，這不算是古老的神話意識，反而有更多的日系動漫思維的人神羅曼史成分，只不過她用上的是藏密元素。

## 結語、識別度第一

崛起於 1983 年的「雪野詩」，象徵了西藏當代漢語文學正式擺脫政治

---

<sup>①</sup> 單增曲措：〈用精緻的臉龐為你做度母〉(組詩)，《藏人文化網》(2016/11/26)，<<https://www.tibetcul.com/wx/zuopin/sg/28004.html>>，檢索：2018/10/05。

宣傳宣品身分，進入「藏文化詮釋」的嶄新時期，同時也是從中國文壇的邊疆走向中心的重要起點，緊接其後的藏傳魔幻現實主義小說潮，更為西藏漢語文學在中國文學史的地平線，矗立了第一座地景。小說始終是主力文類，西藏漢語詩歌沒有形成全國性的風潮，大多是個人寫作的累積，自 1983 年苦苦經營至今，達到指標性意義的都不是「西藏自治區」境內的詩人，也未必是純粹的藏族詩人。

為西藏漢語詩歌的原鄉寫作開疆闢土的阿來，原籍是四川省阿壩藏族羌族自治州；寫下三十首「聖地之旅」系列組詩的列美平措，原籍是四川省甘孜藏族自治州；跟隨活佛父親鑽研佛法，且把佛理融入詩中的才旺腦乳和旺秀才丹兄弟，原籍是甘肅省天祝藏族自治州；形塑出甘南原鄉圖象的扎西才讓，和書寫佛教主題的嘎代才讓，原籍都是甘肅省甘南藏族自治州；漢藏混血的女詩人西娃，雖然出生在西藏，可一轉眼就去了北京；單增曲措是藏族，卻生活在雲南。

近幾年表現相當出色的阿頓·華多太（1971-）出生於青海道幃藏族鄉，西北民族學院藏語言文學系畢業<sup>①</sup>，從事藏族語言文化與石刻藝術的研究，他對自己身為藏人的族群意識十分強烈，不僅從祖母手中的轉經筒、喇嘛的閉目靜思，感覺到自己是個藏人，更從肢體動作和語言文字中定位了自己，於是他寫了這一首九十五行的長詩〈我是藏人〉（2009），有兩段寫得格外有味道：

我從弄髒一塊碎小食物  
拋棄它時必說的：  
「但願被一隻瞎鳥捉到」  
的那一句話裡

---

<sup>①</sup> 1950 年 8 月，西北民族學院創辦於蘭州，2003 年更名為西北民族大學，藏語言文學系更名為藏語言文化學院。

感覺自己  
是個藏人

我從吐一口痰沫，然後  
把它掩埋於土中  
這些不經言教的古老舉止裡  
感覺到自己  
是個藏人<sup>①</sup>

原鄉寫作的根本在詩人對族群文化、土地、血緣的多重認同，有時候會寫得粗糙且刻意，有時候在細節處閃爍出靈光，丟棄食物碎屑和吐痰的舉止，很自然的表現出藏人特有的文化思維，是較高明的寫法。阿頓·華多太很認真看待這首詩，「我認為身分就是一種文化符號和標籤。對一個寫作者而言，自我認定至關重要。只有在多元文化共存的紛繁世界裡找到自己的歸宿，才能找到寫作的自信」<sup>②</sup>。他是藏族詩人當中少見的文史研究人員，「我從埋於敦煌沙丘的藏文牘簡／〔略〕／感覺到自己是個藏人」<sup>③</sup>，這是很正常的。所以一支考古意義的羊胛骨到他手裡，便成為〈快活的羊胛骨〉(2017)，此詩好用來作為古代藏文化傳承至現代社會的一個隱喻。<sup>④</sup>

---

<sup>①</sup> 阿頓·華多太：《雪落空聲》(西寧：青海人民，2016)，頁8。

<sup>②</sup> 邦吉梅朵：〈從雪開始的寫作——訪藏族詩人阿頓·華多太〉，《文藝報》(2019/05/08)，〈<https://sinhm.com/n1/2019/0508/c405057-31073288.html>〉，檢索 2020/10/05。

<sup>③</sup> 阿頓·華多太：《雪落空聲》，頁8。

<sup>④</sup> 漠北牧民皆以羊為主畜，故吐蕃、契丹、蒙古等北方民族都以羊骨卜卦。敦煌藏文占卜寫卷 P.T.1047V《羊胛骨卜抄》，即是一分早於松贊幹布的苯教時期「古藏文」占卜抄本。「法藏敦煌文書 P.T.1047，前後均缺，由十四張紙粘連而成，正面漢文抄寫《大般若波羅蜜多經》，背面為藏文占卜辭，約403行，大致可分為192組卜辭，每組的起始常以朱筆書寫。從朱筆筆跡在各組卜辭之間或不在、時或在卜文中等情形來看，朱筆當在各組卜辭抄完之後，在預先留出的空白處另行補寫的。這一跡象表明，此件藏文占卜文



阿頓·華多太沒陷入考古堆中，他輕鬆懷想羊胛骨的前世今生：

還在羊身上的時候，你支撐著  
四分之一的羊身子，讓羊啃食  
一千年前的草，徘徊在一千年前  
主人的目光所及之處  
最後羊死了，你卻獲得了新生  
〔略〕

你承載了一分購馬合同

承載了當事人雙方，馬的先色的斑紋<sup>①</sup>

撇開考古學層次的羊骨占不談，羊幾乎是所有藏民的肉類主食，他們的對羊的感覺是直接的，是生畜，也是食物。一支考古學意義的羊胛骨在詩人眼裡，首先還原其血肉，作為支撐肌肉筋骨的支架，讓千年前的羊可以活動和覓食，再來才是帶著令後代藏人感動莫名的古老藏文，在研究文獻裡活潑跳躍。擺脫時間的千年困縛，所以這支羊胛骨是快活的，快活的文化鈾礦。考古不再是死物，而是生活。

各種藏文化元素在廿一世紀藏族詩人筆下，早已成為日常的配備，不管是宏觀的原鄉寫作或日常生活的書寫，都會派上用場。他們設法從不同層面去把握這珍貴的文化鈾礦，出奇制勝，最終成就了當代漢語詩歌裡「識別度第一」的原鄉圖象。

---

書應是以某部占卜書為底本，利用漢文佛經的背面謄寫的。換句話說，P.T.1047V 並非此前所認為的從吐蕃傳入之原書，而是在敦煌地區謄錄的一件抄本。」〔詳見張福慧、陳于柱：〈敦煌藏文本 P.T.1047V 《羊胛骨卜抄》的再研究〉，《敦煌研究》2013 年第 4 期，頁 84〕

<sup>①</sup> 阿頓·華多太：〈快活的羊胛骨〉，收入陳大為、鍾怡雯編：《華文新詩百年選·中國大陸卷〔貳〕》（台北：九歌，2019），頁 261-262。

## 第九章、我城之戰

(1974-2019)

1938 年之前的城市研究通常是分工的，文學、藝術、歷史、經濟、生態、哲學、政治、地理、文化，每個領域的學者分別用本身的研究視野和治學方法來探討都市，研究成果不算豐碩，即使有埃比尼澤·霍華德(Ebenezer Howard, 1850-1928)的《明日的田園城市》(*To-morrow: A Peaceful Path to Real Reform*, 1898)<sup>①</sup>，提出「田園城市」的擴散概念並引發浪潮；帕特里克·格迪斯(Patrick Geddes, 1854-1932)在《進化中的城市：城市規劃與城市研究導論》(*Cities in Evolution: An Introduction to the Town Planning Movement and to the Study of Civics*, 1915)提出了「集合城市」的構想；柯比意(Le Corbusier, 1887-1965)《都市學》(*Urbanisme*, 1922)把工業化思維導入了都市計畫，並提出「城市集中主義」，但他們都偏向都市規劃，對城市的發生與演進缺乏歷時性的關照。城市史研究的第一座里程碑，當屬劉易士·孟福(Lewis Mumford, 1895-1990)的《城市文化》(*The Culture of Cities*, 1938)，他將各家視野綜合起來，重新檢視一座城市及其文化之構成。這項方法學上的重大突破，大幅開拓了城市研究的範圍，也激活了一個全新學科的發展，此書很快成為歐美相關學科的指導性經典。後來，劉易士·孟福又有另一部劃時代的經典巨著《歷史中的城市》(*The City in History*, 1961)面世，奠定了西方城市史研究的基石。

---

<sup>①</sup> 1902 年第二版面世時，更名為 *Garden Cities of To-morrow*。

劉易士·孟福在《城市文化》裡指出，經過無數的調查研究工作證明，城市不僅僅是一個大家原本認定的，純粹的物質事實：

就其完整意義而論，城市是一個地理叢結、一個經濟組織、一個制度過程、一個社會行動的劇場，以及一個美學象徵的集合體。一方面，它是一個為在地日常生活和經濟活動服務的物質結構；另一方面，它是一個有意識的戲劇性場景，為那更重大的行動或更崇高的文化目的而服務。城市孕育出藝術，本身即是藝術；城市創造出劇場，本身也是劇場。就在這城市裡，這作為劇場的城市裡，某些較有目的性的活動經由名人、事件、群體的衝突與合作，被制定和編製成更為重大的高潮。<sup>①</sup>

城市的身世由此而來。劉易士·孟福相當全面的界定了城市（及其研究）的範圍，五花八門的內容皆是構成城市的要素，藝術文化、政治事件、生態系統，社會政策、軟硬體建設，都是一座城市的零件，以致後來的城市研究或都市學越來越複雜。一旦「城市詩」或「都市詩」<sup>②</sup>，進入這廣大的領域，

---

<sup>①</sup> Lewis Mumford, *The Culture of Cities*, San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1938. p.480. 此段引文從原著自行翻譯。

<sup>②</sup> 關於城市和都市在命名上的差異問題，詳見本書「第七章、有故事的地方」的界定。大體而言，文中討論了中、英文命名上的混淆之處，最後劃分出三個規模：「城市 city」、「都市 urban」、「大都會 metropolitan」。以倫敦作為典型，其行政區劃分為倫敦城（City of London）和 32 個市區（boroughs, urban areas），城外的 12 個市區稱為內倫敦（Inner London），其餘 20 個稱為外倫敦（Outer London），構成八百多萬人口的大倫敦市（Great London），進一步擴張，則是一千三百多萬人口的倫敦都會區（London metropolitan area）。「城市」、「都市」、「大都會」在規模上的差異，正好用來重新定位「城市詩 city poetry」和「都市詩 urban poetry」。「城市詩」的寫作對象不明確、不分類型，也不分規模，屬於「普遍定義的城市詩」，可同時涵蓋城市和都市；「都市詩」專論規模較大的大都市或大都會（兩者規模與概念相近，故合為一類），是一種「以大都市／大都會為對象的詩」。簡而言之，描述中小型城市或市鎮的詩作，不能冠上都市詩之名。香港全境由香港島、九龍、新界，以及 263 個島嶼構成，在 1980 年代後期已經進入成熟的「香港大都會」

要面對和處理的問題就更多了。

在整個華人世界，沒有比香港更複雜的城市，尤其政治上的僵局，讓這座歷經一百五十六年殖民之後，回歸到中國統治底下的「英式城市」，不斷與中共的治港政策產生磨擦，甚至發生「反送中」的激烈的衝突。在文學領域，香港作家展現了鮮明「懷舊」（英屬歲月）和「抵抗」（中共治理）的意識，城市的前世今生成為了文學創作的重大主題，二十年來歷久不衰。

## 第一節、英屬歲月

### 前言、因緣際會：香港的崛起

香港的崛起跟上海有關。上海在解放後，立即由消費導向的遠東國際金融中心，轉型為生產導向的國內工業大城，一如時任上海市長的陳毅（1901-1972）所言：「由一個為帝國主義和反動勢力服務的城市，變成為人民、為生產服務的城市」<sup>①</sup>；上海的國際金融和國際商港的地位崩解，另一主因是

---

（Hong Kong metropolitan area），包括國際金融中心地位、林立的摩天大樓和密集住宅、完善的地鐵和電車、繁忙的國際機場、還有輕工業區、傳統鄉鎮。單就「港島」來說，它是一個典型的現代化「都市」（urban），九龍與新界保有部分郊區，外島極大部分屬於漁村，「香港大都會」的核心和非核心地區在社會建設和生活機能的差異十分明顯，跟倫敦情況差不多。用「都市（詩）」之名來研究香港是合乎規格的。不過，本文在論述上必須重用「我城」意識，同時會觸及隱藏在社運背後的「城邦化」現象，而且大部分香港文獻都習慣用「城市」一詞，故本文主要以「城市」之名來討論香港，必要時才用上「都市」一詞（譬如「都市化」、「都市詩」、「都市文學」等慣用詞）。對香港而言，兩者皆可，並不衝突。

<sup>①</sup> 轉引自張濟順：《遠去的都市：1950年代的上海》（北京：社會科學文獻，2015），頁22。

自 1950 年 12 月起，中共因韓戰遭到貿易禁運，上海被迫關上國際化的大門，香港遂成為轉運大陸物資的首選之地，一舉取代了上海在遠東的金融中心和航運中心的地位。此外，海外華人電影藝術人才和資金的聚集，促進了香港電影產業的蓬勃發展，使之晉升為全球華語電影的生產基地，帶動整個娛樂產業的興盛。

自 1974 年開始，香港進入經濟高速成長期，地鐵動工，推行九年免費教育，擴展公屋計畫，為「香港經濟奇蹟」奠定良好的基礎，更重要的是香港在地文化的建構——粵語雅化。「粵語群可說是中國最大的語言共同體之一。同時，因為方言字的創造、說唱文藝的出版和流行，粵語具備了深厚的書寫傳統，加上外來傳教士的推波助瀾，這種特殊的文化優勢，使粵人可以成為能說又能寫的『語言共同體』（Language community），有力地支持晚清及以後的粵語寫作」<sup>①</sup>。換言之，香港社會原本就存在著可作為書面語的粵語寫作，長久發展下來，成為主流日常用語，既保存了一些古漢語詞彙，對英語詞彙語音上又有兼容性<sup>②</sup>，逐漸形成「港式中文」，鮮明的庶民色彩卻限制了它在書面運用上的廣泛性，難登大雅之堂。

直到 1970 年代中期，許冠傑（1958-）<sup>③</sup>崛起粵語流行歌壇，開始逆轉粵語流行歌曲的地位，加上鬼才黃霑（1941-2004）典雅的填詞、編曲家顧嘉輝（1931-2023）創作的連續劇粵語主題曲的加溫，三個廣州出生的香港人<sup>④</sup>不但改造了粵語流行音樂，更改變了粵語在華人世界的地位。在此同時，

---

<sup>①</sup> 李婉薇：《清末的粵語書寫〔修訂版〕》（香港：三聯書店，2017），頁 36。

<sup>②</sup> 侍建國：〈港式粵語及其身分認同功能〉，《語言戰略研究》2018 年第 3 期，頁 42-48。

<sup>③</sup> 許冠傑出生於廣州，1950 年隨家人移民到香港，少年時期便組樂團。其後四張粵語專輯《鬼馬雙星》（1974）、《天才與白痴》（1975）、《半斤八兩》（1976）、《財神到》（1978），成就了許冠傑在 1970 年代在香港流行樂壇的統治性地位。

<sup>④</sup> 黃霑和顧家輝都出生於廣州，分別在 1949 和 1948 年移民到香港。

許氏三兄弟的粵語電影<sup>①</sup>在東南亞華人社會打下前所未見的粵語電影版圖。

進入 1980 年代，粵語影視產業更全面席捲東南亞及北美華人社會的流行文化，聲勢之大，遠非台灣（華語）影視業可以望背，連上海人對洋場上海的認識都得仰賴港劇《上海灘》（1980），再加上綜藝節目《歡樂今宵》（1967-1994）和流行樂壇大獎《十大勁歌金曲》（1984-），港星的形象魅力全面統治了整個海外華人社會。這一切，間接在港人心目中建立了一種「就此一家，別無分店」的「文化自覺」。港人已經認識到粵語的「現代創造力」和嶺南文化的「傳統魅力」，兩者在 1980 年代的跨國文化傳播過程中混合出新的元素，「香港製造」躍升為華人世界的重要文化品牌，一個充滿文化自信的粵語社會也順勢降臨在這彈丸之地。

### （一）感性歸屬：城籍的誕生

香港的文化自信和防衛機制是共生的，一如《上海灘》所代表的影視榮光，跟《省港旗兵》（1984）所突顯的危機意識。這部電影講述一票由廣州偷渡來港犯罪的退伍軍人，這些手段凶狠的「大圈仔」又被稱作「省港旗兵」，他們嚴重威脅了香港的治安。港人口中的大圈仔、蝗蟲、大陸喱、阿燦，都是對大陸偷渡客的稱呼，這些都帶有明顯的侮辱成分的流行語，顯示出香港社會對大陸（人民）的普遍性歧視心理。一種強烈的防衛機制在港人的日常生活中漫延開來。

這分充滿敵意和不安感的防衛機制，跟中英談判脫不了關係。

---

<sup>①</sup> 許冠文、許冠傑、許冠英三兄弟合作的電影，包括《鬼馬雙星》（1974）、《天才與白痴》（1975）、《半斤八兩》（1976）、《賣身契》（1978）、《摩登保鏢》（1981），曾經五度拿下年度票房冠軍，三度改寫香港開埠紀錄。〔詳見〈<https://zh.wikipedia.org/wiki/許冠傑>〉，檢索：2020/05/31〕

全港人民都曉得中英兩國對香港回歸問題一直存有歧見。在稍早的1979年3月，港督麥理浩（Crawford M. MacLehose, 1917-2000）首度訪問中國，向鄧小平（1904-1997）提出香港前途問題，這一問，點燃了港人對殖民地前景的深層憂慮，「九七問題」開始萌芽<sup>①</sup>。1982年9月24日，柴契爾夫人（Margaret H. Thatcher, 1925-2013）親赴北京，結果人心惶惶的香港隨英相摔了一跤，也開啟了兩波移民潮<sup>②</sup>。當年香港（港島）經由滿清的一紙亡國之約割讓給英國，從未正式受到國、共兩黨的統治，直接成為英殖民地，是一個「借來的地方，借來的時間」（borrowed place-borrowed time）<sup>③</sup>，歷經多次的移民／難民潮，最後成了香港旅美學者周蕾（1957-）筆下的「經典的移民城市」<sup>④</sup>。周蕾在香港長大，親身見識過香港受到越戰難民潮的波

---

① 從1980年開始眾多報刊雜誌推出九七問題的專題稿或社論，包括黃楊烈：〈香港——一九九七年？〉，《明報月刊》第15卷第2期（1980/02），頁69-78；黃錦明：〈一九九七你能走得了嗎？——香港人移民外國前景分析〉，《百姓》創刊號（1981/06/01），頁11-13；勞思光：〈一九九七問題與香港問題〉，《七十年代》總第140期（1981/09），頁20-24；〈怯於一九九七問題，有人自香港撤資——工商界亟盼中國宣布決定〉，《Hong Kong Industrial News》（1982/08），頁3；甄美玲：〈九七前途·人心動盪；首相訪華·形勢急轉〉，《七十年代》總第156期（1983/01），頁8-9。這些文章可以讀出暗中騷動的移民潮和撤資潮。1984年，資深媒體人雷健甚至提出「買島建港論」，他在中英文版的《找尋一個新地方：建設一個新香港》，主張用香港的外匯存底買下英國託管的小島，重建香港。〔詳見Editor：〈[文獻] 1984年買島建港論：英國協助，外儲買島〉，《世代懺悔錄：香港前途考古札記》（2018/07/17），〈<https://medium.com/recall-hk/f-5e197bfb81e7>〉，檢索：2019/03/10〕

② 第一波移民潮為1981-1986年，此6年每年移出人口約2萬人，1987年劇增到3萬人，1990年暴增至6萬，連續5年，這一波大潮之後逐年減緩，自2000年以後每年僅移出1萬人。〔詳見香港特別行政區政府統計處編：《香港的發展（1967-2007）——統計圖表集·表1.12 移居外地的人數》（香港：香港特別行政區政府統計處，2007），頁21〕

③ 這說法來自Richard Hughes, *Hong Kong, Borrowed Place-Borrowed Time*, New York: Frederick A. Praeger, 1968.

④ 此話原出Lynn Pan（潘林恩），*Sons of the Yellow Emperor: The Story of the Overseas*

及，以及文革期間每天傳來的動盪新聞（包括自珠江漂來被五花大綁的水流屍），還有港人對內地鄉親的各種救濟手法。周蕾在《寫在家國以外》（1995）為其成長記憶留下這段文字：

我從這些記憶中保存下來的不是一種個人或集體受難經驗的歷史，而是一種香港特有的，漂泊離散的迫切感。自第二次大戰結束以來，香港始終夾在兩大文化之間；不論是英國殖民文化與中國共產主義文化，都不會真正關心香港的民生大計，只會把香港當作獲取他們所需的經濟和其他形式援助之地。這種非香港人自選，而是被歷史所建構的邊緣化位置（marginalized position），帶來了一種特別的觀察能力，而且使人不願意把壓迫經驗美化。<sup>①</sup>

在美國任教的周蕾代表了香港回歸前夕一種來自學界的異音，她道出了香港的處境，兩個政權對香港的治理各有盤算，清醒的港人不會美化這一切。最大的壓力來自中國，剛剛改革開放的中國社會普遍上是窮困的，未能展現對高度資本主義商業社會的治理能力，回歸到祖國懷抱恐怕會拖累香港的經濟表現；再加上心頭的文革陰影未除，港人雖不認同英殖民政權，卻又希望借英國之手延長現狀，讓馬照跑舞照跳。

大英帝國首相那一跤，跌碎了港人的春秋大夢。

過沒幾天，西西（1938-2022）在10月出刊的《素葉文學》第13期發表了短篇小說〈肥土鎮的故事〉（1982），她用寓言口吻追溯了港島的三種來歷，無論是現實中暴起暴落的肥土鎮、傳說中從天而降的飛土鎮，或是由沉睡的巨大龜背形成的浮土鎮。這三種既荒謬卻富有暗示性的傳說，都在指涉香港作為一個缺乏堅實工業基礎，高度仰賴輕工業和國際金融業的新興都

---

*Chinese*. London, Secker and Warburg, 1990. p.363.

<sup>①</sup> 周蕾著，米家路譯：〈寫在家國之外〉，周蕾：《寫在家國以外》（香港：牛津大學，1995），頁30。



市，隱藏著令人擔憂的不穩定性，儼然就如小說裡描述的那座暴起暴落、如夢幻泡影的肥土鎮。

〈肥土鎮的故事〉是華文世界最早的一篇「嚴格意義上」<sup>①</sup>的魔幻寫實主義小說<sup>②</sup>，西西將荒謬、神奇、詭譎的幻想與現實情境相融為一，香港的身世十分貼切地置入她獨一無二的「頑童體」魔幻氛圍當中，調製成一則兼具神話與童話特質的「香港寓言／預言」。

西西是溫和派，肥土鎮蘊含了她（以及她所了解的一般港人）對香港未來前景的憂患，她進一步把港島孤立起來，以突顯港人本身的短視、投機、功利的文化性格，很多人擔憂這座奇蹟般崛起的繁華浮島（國際大都市），隨時會打回原貌——開埠時的寥落漁村。再多的文化自覺或防衛機制也沒用，香港終究是無助的，它從來就不是一個國家，或城邦，僅僅是一座殖民地城市。關於這一點，得上溯到西西的長篇小說《我城》（1979），此書很適合用來定位港人的國族意識。

「我城」概念，處理的是日常生活裡的港人和他們生活的城市，生活乃存在的根本，是「小我」對「城市」的認同與歸屬，沒有其他外在的宏大議題。在「九七回歸」的問題浮上檯面之前，香港即是一座單純生活的「我城」——「我的城市」。出生於上海，1950年（十二歲）來港定居的西西，跟大多數香港人一樣，每回赴國外旅行都得面對——既非英國公民，又非中國公民，只屬香港永久居民——身分窘境，港府「就權宜發出這麼一張文件。我

---

<sup>①</sup> 嚴格意義的意思，是不包括其他華文小說家表現得較生澀的魔幻習作。

<sup>②</sup> 1982年10月，正巧賈西亞·馬奎斯也在此時獲得諾貝爾文學獎，《百年孤寂》（1967）一夕暴紅，西西隨即在11月出刊的《素葉文學》第14,15期合刊號，發表了七篇有關馬奎斯的小說介紹，可見她對馬奎斯的熟悉程度。〈肥土鎮的故事〉或可視為西西以先見之慧眼對《百年孤寂》致敬之作，但精神內核是港式的，別具深意。由於時間上的巧合，肥土鎮的詮釋路徑極可能受到馬康多鎮（Macondo）的牽引，讀者關注的焦點往往在此，而忘了當時深受中英談判所影響的社會氛圍。

就拿著這張文件，去過許多地方。原來我是個只有城籍，沒有國籍的人」<sup>①</sup>。

城籍是尷尬，也是一分感性的歸屬。

「四十年代從中國南遷到香港的人，他或許會用『旅港僑居』來形容自身，一個暫時不知道歸期的過客；數十年後，新一代生於斯長於斯，經歷了六十年代一段社會動亂的插曲後，響起了經濟起飛的主旋律，跌倒後爬起，人們對於這方土地已有了難以割捨的情感；七十年代開始，你問他國籍，他會說，香港人」<sup>②</sup>，其實他們根本沒有其他選擇，當時中英雙方都拒絕賦予國籍身分，浮木般的城籍意識自然萌生。由此可見，「我城」一詞，意味著港人（甚少是部分香港文人）對腳下生活的所在地，開始產生了踏踏實實的歸屬感。

《我城》出版之後，「我城」一詞在香港文學創作、評論、活動中被各界大量援引和借用，尤其在近十餘年，最顯著的是香港藝術中心舉辦的「i-city Festival 2005」（包含動畫《i-city》，潘國靈和謝曉虹兩個不同版本的中篇小說〈我城 05〉）。其後，又有各類型的文章和活動：可洛《鯨魚之城》（2009）、陳智德《解體我城——香港文學 1950-2005》（2009）、金惠俊〈菲傭，被消失在「我城」的人〉（2011）、陳國球〈我看陳滅的「我城景物略」〉（2013）、MASTA・RHYME 的饒舌歌曲〈我城〉（2014）、《字花》的徵文比賽「我城，璀璨的背後……」（2015）、蔡益懷〈小說我城・魅影處處——

---

<sup>①</sup> 西西：〈寫作在香港這樣的地方——2019 年紐曼華語文學獎獲獎謝辭〉，《聯合報・聯合副刊》（2019/03/23）。西西在文章裡透露後來比較少寫詩的原因：「然後 1997 臨近，身分問題於是成為一大衝擊。這問題至今仍然衝擊著許多年輕人，這問題不要以為管治轉變了，就能輕易解決；必須用耐心、用同理心去應對。我曾經嘗試用各種小說的形式表達我的思考。我以為小說也許更能表現當下複雜的處境，也多些發表空間，多些讀者；有好些日子，我比較少寫詩了。」

<sup>②</sup> Regina：〈凝視香港 | 照看《我城》：西西筆下的香港〉，《BIOS monthly》（2013/07/05），〈[http://www.biosmonthly.com/issue\\_topic/3377](http://www.biosmonthly.com/issue_topic/3377)〉，檢索：2019/03/10。

香港小說二十年（1997-2017）批與評》（2017）、陳智德《根著我城：戰後至二千年代的香港文學》（2019）。

《我城》的接受史，一如陳潔儀所言：「從本土認同的方向一路而下，《我城》不單是香港文學的『經典』，更進一步成為香港故事的『典故』（allusion），差可挪用拉丁美洲『立根小說』（foundational fiction）的概念，成為香港文學之中建立香港人共同身分想像的堅實『地基』」<sup>①</sup>；曾經多次參加香港街頭抗爭運動的詩人廖偉棠，進一步擴大「我城」的詮釋：「香港，是經由西西和她一代的理想主義者命名為『我城』的，而他們的後一代的年輕行動者，以自己的態度和行為確證了這一命名，現在，我城早已不止是一本小說的名字，而是一種信念」<sup>②</sup>，這個「信念說」，很能夠點出當前年輕人的心態，他們的所有行動只為了一個目的：守護香港價值。

沒有退路，這是「我」唯一的「城」。

兼具詩人和學者身分的陳智德（筆名陳滅，1969-）亦曾指出：「《我城》以『城籍』和『天佑我城』響應了七〇年代本土化和身分認同的尋索和反思，……消弭了狹義的本土意識的自我膨脹」<sup>③</sup>，他認為「《我城》有一種達觀、向上的氣氛，這倒不是因為七十年代香港經濟起飛等官方說法，而是由七十年代青年對文化藝術和社會改革的信念建築而成。《我城》以民間自發的本土身分認同，填補了『國籍』的虛無和官方認同的虛妄」<sup>④</sup>。陳智德強

---

<sup>①</sup> 陳潔儀：《香港小說與個人記憶·第三章、1970年代：西西《我城》與現代性》（香港：天地，2010），頁62-63。

<sup>②</sup> 廖偉棠：〈發現另一個地球·訪西西〉，《浮城述夢人·香港作家訪談錄》（香港：三聯，2012），頁32。

<sup>③</sup> 陳智德：〈解體我城——從《我城》到《白髮阿娥及其他》〉，《解體我城：香港文學1950-2005》（九龍：花千樹，2009），頁159。〔同見陳智德：《根著我城·第十三章、本土的自創與解體》（台北：聯經，2019），頁375〕

<sup>④</sup> 陳智德：《解體我城：香港文學1950-2005》，頁159-160。〔同見陳智德：《根著我城》，頁375〕這裡所言經濟起飛，應該是指港府財務轉虧為盈，以此作為政績在宣傳；事實

調的是向下紮根的城籍，而非虛幻無邊的國籍。

城籍，是多義性的。

當初陳智德也沒料到，《我城》將成為一個叫「我城」的符號，經由不同世代的港人之手，輾轉孕育出新的政治涵義。

山東大學黃萬華教授在《百年香港文學史》(2017)中沒有碰觸已經成形的城籍，當時談城籍免不了要踏入國族議題的紅色疆界，有點敏感，他換個角度來談：「西西從都市角度為香港立傳的書寫，也有著她對香港本土意識的充分感悟，香港自身身分意識的覺醒，並未太多地指向國族層面，而是對其城市歷史的尋找」<sup>①</sup>。即便拐了個彎，「我城」對香港文學或市民的城市意識來說，影響依舊十分深遠。

回歸二十年，在這座移民之城，港人優先認同的是「我城／香港」，其次才是祖國。

在相當大的一部分人心裡，未必有這個祖國。

## (二)、追源溯本：我城和它的身世

《我城》一書寫於1974年，隔年一月開始於《快報》連載了五個月。在小說世界創建了前無古人的城籍之後，西西的詩歌世界沒有隨之變得更複雜，她寫了一首充滿「西西體」生活趣味的〈長著鬍子的門神〉(1976)，表面上讀來沒什麼，就像是某人要出遠門前對家人的叮囑，詩的前三段是這樣寫的：

我該起程了

---

上，1972-75年的香港嚴重衰退，1975年上半年的失業率最為嚴重。〔詳見劉蜀永編：《20世紀的香港經濟》（香港：三聯，2004），頁250-252〕

<sup>①</sup> 黃萬華：《百年香港文學史》（廣州：花城，2017），頁107。

窗子都已經關上  
爐子已經熄了火  
我告訴過報攤依舊要每日送報紙來  
米和石油氣也會按時送來

這些我都記得的  
讓我再背一次給你聽  
我的身分證明書是在我右邊的口袋裡  
我的牛痘證是在我右邊的口袋裡  
我的身分證也是在我右邊的口袋裡  
我的行李不會超過四十四磅重

冰箱裡還有一個檸檬  
若是你又傷風了切兩片檸檬煮一杯可樂喝喝  
就像平日那樣  
傷風的時候不要吃凍梨子  
記得早眠早起  
攝氏五度的早晨  
先圍一條圍巾才好開門出外  
圍巾就在木櫥的第三格抽屜裡面  
一拉開抽屜你就看得見<sup>①</sup>

西西有意把臨行前的叮囑寫得很囉唆，因為這會是一趟很久的遠行（所以才叮嚀商家「米和石油氣也會按時送來」，而且帶上牛痘證）<sup>②</sup>，鉅細靡遺的家

---

<sup>①</sup> 西西：〈長著鬍子的門神〉，《大拇指周報》第15期（1976/01/31），第9版。

<sup>②</sup> 香港自開埠以來就是天花重災區，到1970年代雖然得到控制，但「1974年1月1日

常瑣事，即是一長串的牽掛，既放心不下獨自留守家園的家人，又怕家人放心不下即將獨自遠行的自己，這口吻，讀來很溫暖。重點是：這唯一的家人是門神。嘮叨的瑣事因此轉化成極富趣味性的掛念和對白，門神不得隨行，西西所準備的每一件事變得特別有意思，吃飯睡覺和傷風等人間生活瑣事都顧上了。也許有人會問：真實的家人又在哪裡？跑在整個華人世界之前，香港在 1970 年代率先進入都市化階段，加上早期移民社會的因素，遂產生了大量單身和頂客族（dinky），佔 1976 年全港戶數的 75%<sup>①</sup>。臨行前對門神（而非家人）交待一間（即將閒置的）家中大小事，這行為背後隱藏著一種被美化的孤獨，有些許的心酸，屬於香港高速都市化所產生的一種很普遍的結構性現象，換作其他詩人可能寫得很心酸，西西卻用童稚之心把它包裝起來。這包裝很巧妙，可以將整首詩安頓在都市敘事的詮釋架構中，輕鬆，又不失其嚴謹性。

西西的專業讀者，必有不同的想法。就其同時期的詩風，及後來的創作個性來研判，西西並非有意借此策略來批判或披露新時代的家庭結構，以她的性情，最大的可能是——真把門神當作家人或生活夥伴，那是一種西西式的生活樂趣（一如她在散文集《縫熊志》裡的展現的生活細節，她總是帶著一隻親手縫製的「黃飛熊」行走天下，並合照留念）。不過，詩人西西畢竟是這座城市的一分子，她的生活態度正好突破了華文都市文學寫作的舊框

---

~6 月 30 日，印度發生嚴重的天花流行，患者十萬人，死亡三萬人」〔詳見石火編輯部：《引世界惶恐之流行病》（新竹：凌網科技，2006），無頁碼〕，所以整個局勢還是相當緊張，無論是搭乘飛機或郵輪外出旅行，出發和到港都會檢查牛痘證。西西的行李控制在四十四磅（二十公斤），應該是搭飛機，郵輪的乘客行李不限重。世界衛生組織於 1979 年 12 月 25 日才正式宣佈天花自地球上根除，並全面停止施打牛痘疫苗。

<sup>①</sup> 根據 1976 年的統計數字，香港「單人住戶」為 14.8%，「未擴展的單核心家庭住戶」為 60.2%，兩者合計 75%。〔詳見香港特別行政區政府統計處編：《香港的發展（1967-2007）——統計圖表集·表 1.10 住戶結構》，頁 20〕

架，成為一種「城市文明原罪派」詩人不願意承認的類型——快活且自在的都市人。快活且自在的現代都市生活敘事，也出現在同一年發表的〈快餐店〉（1976）：

既然我看見了石油氣爐的煙就皺眉又負擔不起煤氣和電費  
既然我認為一天花起碼三個小時來烹飪是一種時間上的浪費

既然我高興在街上走來走去  
既然我肚子餓了也希望快點有東西可以果腹  
既然我習慣了掏幾個大硬幣出來自己請自己吃飯  
既然這裡面顯然十分熱鬧四周的色彩像一幅梵谷  
既然我可以自由選擇青豆蝦仁飯或公司三明治  
既然我還可以隨時來一杯阿華田或西班牙咖啡  
既然我認為可以簡單解決的事情實在沒有加以複雜的必要  
既然我的工作已經那麼令我疲乏  
既然我一直討厭洗碗洗碟  
既然我放下杯碟就可以朝戶外跑  
既然我反對貼士制度<sup>①</sup>

西西列舉了一串看似率性的理由（全詩總計用上二十三種「既然」），完全日常的，節奏感十足的口語化敘述（讀來有點像幾年後從四川崛起的中國第三代詩歌），為她選擇快餐店的理由增添了一股理直氣壯的味道。在西西看來，這才是現代香港人的當然選擇（勞累的女性上班族根本不想在下班後再煮飯再洗碗），而且也是國際大都市獨有的選項，在落後一些的亞洲城市根本沒得選，更別說一般鄉鎮。1976 年全球華人社會中真正的大都市不多，香

---

<sup>①</sup> 西西：〈快餐店〉，《大拇指周報》第 12 期（1976/01/08），第 6-7 版。修訂版見西西：《西西詩集》（台北：洪範，2000），頁 7-8。修訂版刪去四種「既然」。

港在都市文化成熟度上遙遙領先，「外食普及率」或許可以作為都市化程度的一項重要指標（在某些人眼中那可是都市化帶來的負面效應）。西西寫的〈快餐店〉距今四十六年，還是很符合當今外食族的消費心態和需求，連空間感都相似，把它當作 2024 年寫的詩也不會有人起疑。若將鏡頭拉回經濟起飛前的香港，最早出現的快餐店鼻祖，竟然是 1963 年創立的「時新港式快餐店」，賣港式漢堡包，很時髦；其後，又有 1968 年創立的「大家樂連鎖式餐廳」，1975 年銅鑼灣第一家麥當勞開幕<sup>①</sup>。接下來，快餐店如雨後春筍冒起，香港進入快餐業的戰國時代。

1976 年的西西毫不抗拒地迎接嶄新的快餐店紀元，理所當然的成為熟客，她的消費包含了對新興都市消費文化的認同（當然她本身就喜歡這種無負擔的單人飲食方式），是一個文化過程。這種態度跟台灣和東南亞都市詩的寫作慣性大相逕庭，也有別於過去的香港都市詩。何麗明說得很對：「西西或諧或莊的詩歌道出了這個城市及其居民的品格。她的詩歌也證明了一個城市的故事不必是宏大的敘述，而可以是表面瑣碎的絮語，寓言或者童話。」<sup>②</sup>

西西從來不打算讓她的都市敘事淪為早年香港現代主義或寫實主義詩人筆下，那種主題或理念先行的硬式載體——無論是劉火子（1911-1990）在〈都市的午景〉（1934）和〈晨興〉（1935）裡用冷斂的象徵系統來表現抽象都市精神、李育中（1912-2013）悄悄走進〈維多利亞市北角〉（1934）去營造跟自己一樣寂寥的城市景觀、鷗外鷗（1911-1995）特寫軒鯉詩道的〈禮拜日〉（1939）、馬博良（1933-）以疲憊和虛無感去貫穿由白日喧囂轉為寂

<sup>①</sup> 麥當勞接著在 1979 年進入新加坡，1982 年在吉隆坡開業，1984 年才到台北（台灣都市詩名家羅門在 1985 年才有機會寫出〈「麥當勞」午餐時間〉）。

<sup>②</sup> “Xi Xi wins 2019 Newman Prize”, MCLC Resource Center. < <https://u.osu.edu/mclc/2018/10/10/xi-xi-wins-2019-newman-prize/> >，檢索：2019/07/15。此為「2019 年第六屆紐曼華語文學獎」評審委員何麗明推薦西西的提名詞。



靜暗夜的〈北角之夜〉(1957)、馬覺(1943-)飽含存在主義色彩的〈現代建築〉(1961)；又或者，如左翼詩人陳殘雲(1914-2002)對現代都市文明表現出極度厭惡和扭曲心理的〈都會流行症〉(194?)和〈海濱散曲〉(1941)、黃雨(1916-1991)把人性的貪婪和醜陋進行刻板化描繪的〈上海街〉(1949)、盧璟(1928-1996)將店舖街景寫成一灘死水的〈新墟呵，新墟〉(1948)<sup>①</sup>。兩邊都是中國南來詩人，心裡缺了一個孕育過個人成長經歷的香港，甚至可以說是「詩中無香港」，這座移民之城只是各種西方文學主義的載具。兩邊都不是西西想走的路。

無論〈快餐店〉或〈長鬍子的門神〉都寫得較軟，感性而且貼身，且帶有濃淡適中的粵式中文味道，輕巧扣住 1970 年代香港上班族的生活感受。詩裡描述的生活狀態有了真誠、生動的血肉，語言有了十分難得的港式韻味，往「我城」的都市歸屬感前進了一步（這兩首詩幾乎可看作「詩版」的《我城》，寫了兩種達觀、活得自在的城市新人類），同時也提前熟成了香港都市詩，不再那麼生硬難啃。可惜西西前進了一步又停了下來，毅然轉向小說創作。

香港都市敘事的第二座地景是梁秉鈞(1949-2013)。

梁秉鈞出生於廣東新會，1949 年隨父母離開來港，跟土生土長的香港人沒什麼兩樣。自 1973 年底開始，他連續八個月發表了八首有關香港「地方」的詩<sup>②</sup>。轉換成畫面，就像有一位二十四歲的在地年輕詩人，獨坐街頭，

---

<sup>①</sup> 本段所論及的都市詩，舉凡發表於 1930-1940 年代的，皆選入陳智德編：《香港文學大系 1919-1949·新詩卷》（香港：商務，2014）；1950-1970 年代的，皆選入陳大為、鍾怡雯編：《華文文學百年選·香港卷〔壹〕》（台北：九歌，2014）。在此一筆帶過，不再細談。

<sup>②</sup> 這八首是：〈傍晚時，路經都爹利街——香港·一九七三〉(1973/11)、〈五月廿八日在柴灣墳場〉(1973/12)、〈北角汽車渡海碼頭〉(1974/01)、〈寒夜·電車廠〉(1974/02)、〈羅素街〉(1974/03)、〈拆建中的摩囉〉(1974/04)、〈中午在鰂魚涌〉(1974/07)、〈新蒲

用碳筆素描所見的香港一隅。既無都市詩的意圖，亦無城籍概念，純粹的地方素描（在很多年後被重新定位為地誌書寫的先驅性成果）。在《我城》全書完成連載之後，梁秉鈞似乎察覺到一些較深刻的東西，接著發表的兩首詩，分別加上副題：〈華爾登酒店——「香港」之九〉（1975/08）、〈影城——「香港」之十〉（1975/09），但作用不大。這十首詩當中，寫得比較有代表性還是〈中午在鰂魚涌〉（1974），梁秉鈞完全甩掉 1950-60 年代前輩詩人那種理念先行、負面批判的載具式寫法，他寫的是另一種日常，有別於西西對香港都市文化精神的勾勒，他老老實實記述了中午在鰂魚涌所見：

有時工作使我疲倦  
 中午便到外面的路上走走  
 我看見生果檔上鮮紅色的櫻桃  
 嗅到煙草公司的煙草味  
 門前工人們穿著藍色上衣  
 一群人圍在食檔旁  
 一個孩子用鹹水草綁著一隻蟹  
 帶牠上街  
 我看見人們在趕路  
 在殯儀館對面  
 花檔的人在剪花<sup>①</sup>

鰂魚涌是人口極為密集的地區，住商合一，舉目望去全是小面積的寫字樓和住宅大樓，密密麻麻的空間結構，天空被吃剩一小片，令人透不過氣來。梁秉鈞沒有採取前輩詩人慣用的批判性視野去控訴這座城市對居住者的壓迫，反而以在地人的感受，習以為常的口吻，描述從寫字樓走出來透透氣的

---

崗的雨天〉（1974/07）。

<sup>①</sup> 梁秉鈞：〈中午在鰂魚涌〉，《中學生周報》第 1127 期（1974/07/05），第 7 版。

上班族，在午餐時段出來逛逛，平和、中性、視覺系的街景陳述，記下鰂魚涌街市的日常所見。只不過這畫面沒有透露出市民對生活的想法，也沒有透露出「我」的想法。此時梁秉鈞還年輕，尚未思考城籍或地誌書寫，也沒感受到九七，只是隱隱然的想為眼前的香港生活留下一點什麼。此詩建立了梁秉鈞後期都市詩的「基本款」，梁秉鈞後來日益清晰的「地誌詩」創作概念，回過頭來深化了這一系列「香港素描」的詮釋空間。

要是讀細一點，當能發現梁秉鈞使用的是嚴謹的「書面中文」，從構思到下筆，腦海中運作的是香港人日常生活中不使用的「華語」（後來叫普通話），它只是一種純粹印製在書面的正統中文，字正腔圓，舉止拘謹，卻因為跟現實生活存在著隔閡，因此寫來缺乏表情和個性。這種「書面中文」來自梁秉鈞的學養，不是平時說話的語氣，正經八百的場景敘述反而阻絕了港式的用語慣性。

反觀西西在〈長著鬍子的門神〉和〈快餐店〉都適度融入一些不干擾華語讀者的粵語，像香港人在說著「不純正的中文」，懂粵語的就多悟一分味道，不懂也無傷。西西的語言實驗見證了香港已然成形的粵語化社會結構，一如前文所述，當時港式粵語流行文化開始輸出到東南亞華人社會。

西西發表《我城》和〈肥土鎮的故事〉之後，幾乎休止了詩歌創作。梁秉鈞的香港素描也止於十首，便轉向其他主題，他甚至沒有回應 1982 年的中英談判，或鄧小平在 1984 年承諾的「五十年不變」。隔了快十年，梁秉鈞才現身在〈老殖民地建築〉（1986），彷彿在回顧中緬懷這一齣即將劇終的殖民地電影：

這麼多的灰塵揚起在陽光和  
陰影之間到處搭起棚架圍上  
木板圍攏古老的殖民地建築  
彷彿要把一磚一木拆去也許

到頭來基本的形態仍然保留  
也許翻出泥土中深藏的苦酸  
神氣的圓頂和寬敞的走廊仍  
對着堵塞的牆壁也許劈開拆毀  
梯級也許通向更多尋常的屋宇<sup>①</sup>

這棟翻修的英殖民風格的老建築是香港大學最古早的本部大樓，1912 年啟用，1985 年成為香港法定古蹟，亦是梁秉鈞任教的文學院所在地。緬懷「舊香港」，順勢發展成梁秉鈞的「基本款 2.0」，在老舊的空間裡尋找細節，像一個不跳接的連續性鏡頭，努力捕捉時間的殘骸。老建築的修護總有很多不確定性，此詩卻沒有明顯的情感起伏，敘述上的瑣碎造成局部的冗長，勉強創造出香港都市空間內長期缺乏的人文氣息。

香港的「舊」，不是鏽，它是一枚反覆敲打的釘子在提醒港人遺忘的（英殖民）歷史。

「舊香港」在九七後的幾年迅速發展成一股浪潮，他們緬懷的不是英國殖民政權，而是「我城」的身世，以及自己那段一去不返的成長歲月<sup>②</sup>。

就在梁秉鈞特寫老殖民建築的同年 10 月，「事頭婆」<sup>③</sup>英女皇與皇夫應訪問中國，隨後搭乘皇家郵輪不列顛尼亞號（Royal Yacht Britannia）訪港三天，事頭婆在何福仁（1950-）的〈維多利亞港〉（1987）留下虛幻的身影：

我五歲的姪女把家裡的魚缸  
定名為維多利亞港  
那是英女皇蒞臨的一天

---

<sup>①</sup> 梁秉鈞：〈老殖民地建築〉，《梁秉鈞 50 年詩選〔上冊〕》（台北：台灣大學，2014），頁 57。原題〈勉葉〉，刊於《九分壹》創刊號（1986/11），頁 4。

<sup>②</sup> 劉紹銘編：《舊時香港》（香港：牛津大學，2002）即是一部具有象徵性意義的選集，主要收錄九七前後幾年的懷舊散文。

<sup>③</sup> 粵語「事頭婆」即是老闆娘，在政治新聞中專指英女皇。

她第一次乘搭渡海小輪  
從一個距離發覺自己生長的地方  
黃埔的樓宇愈伸愈長愈高  
卻原來一直浮在海上  
那些密麻麻的積木  
許多人就在裡面讀書工作  
海邊尖東走廊有人不停追趕  
追趕什麼呢也沒有人停下來想想<sup>①</sup>

女皇來港絕對是政治和傳媒上的大事，何福仁那天真的姪女，在這一天像個女皇一樣命名了自己（殖民）的魚缸，也搭了小輪，因此發現了繁華的黃埔實如浮島（肥／浮土鎮），裡頭有無數的女皇子民在瞎忙窮忙，女皇管不了他們。接下來姪女的魚缸成了維多利亞港的隱喻（粵語中的缸〔gong1〕、港〔gong2〕二字，同音異聲），但它小得連地圖都忽視，更沒有人理會它的水溫或是否缺氧，終成棄子一般的存在，如同最終被女皇放棄的維多利亞（港／缸）。年幼的姪女不知道自己的命運已經被決定，何福仁祈望「只要一家人同心協力／當風翻動，波濤再洶湧／我們總會安然渡過／而且總會有什麼吸引她的目光」<sup>②</sup>，離開這裡，「許多年後，她一定會看到許多許多個真正的海洋」<sup>③</sup>。港人在面對越來越靠近的九七，除了留下和離開，沒有第三選擇，他們必須更認真去反省自己的角色，規劃未來的命運<sup>④</sup>。反而是「香港搖滾之父」夏韶聲（1952-）的單曲〈說不出的未來〉（1988）比當時的詩歌透露出更多的港人心聲。

---

<sup>①</sup> 何福仁：《如果落向牛頓腦袋的不是蘋果》（香港：素葉，1995），頁 178-179。

<sup>②</sup> 何福仁：《如果落向牛頓腦袋的不是蘋果》，頁 180。

<sup>③</sup> 何福仁：《如果落向牛頓腦袋的不是蘋果》，頁 180。

<sup>④</sup> 張炳良：〈香港身分：本土性、國族性與全球性的交織〉，收入呂大樂等編：《香港·生活·文化》（香港：牛津大學，2011），頁 7。

兩年後，梁秉鈞終於在〈都市文化與香港文學〉（1989）裡討論敏感的身分（城籍）問題，他說：「香港作者對自己身分的反省，當然亦有各種不同態度、不同方法。一種做法是與其他時空的比較來界定，或者從與他人的關連中回頭反省自己，從自己所『不是什麼』來界定自己是什麼。對於文化身分的追尋，往往亦從如何描繪『他人』開始。這『他人』可能是其他來到這片土地上的人，也可能是離開這片土地所遇到的種種不同的人」<sup>①</sup>，梁秉鈞的提問，連他自己都沒有答案。

### 結語、雙重的非典型

曾在 1995-1997 年間擔任香港立法局議員的張炳良教授（1952-）認為「香港身分乃是三種力量（本土化、國族化和國際化）所交織和形構的獨特歷史經驗。……由於被英國和中國拒絕賦予國民身分，香港華人別無他選，只好擁抱香港作為自我認同，並逐漸產生出自己的元素，包括：香港的經濟成就、國際形象、獨特的本土廣東文化及生活方式」<sup>②</sup>，香港人就這樣適性逍遙的，被動的生活下去。然而「在回歸前那緊湊時刻，中國希望香港是一個只有少量政治變動的經濟城市。另一邊廂，經過一百五十年的英國殖民地統治，回歸前的香港已變成一個非典型的殖民地，儘管殖民者從沒有這樣的打算——過時的管治制度，卻配以走在現代前線的經濟、公民社會、法律和行政體系。這是固有的矛盾，又或正面點說，是當代香港的『雜交』特質：殖民地與現代性、中式與英式的並存」<sup>③</sup>。

<sup>①</sup> 梁秉鈞：〈都市文化與香港文學〉，《香港文學》第 53 期（1989/05），頁 18。

<sup>②</sup> 張炳良：〈香港身分：本土性、國族性與全球性的交織〉，收入《香港·生活·文化》，頁 3-4。

<sup>③</sup> 張炳良：〈香港身分：本土性、國族性與全球性的交織〉，收入《香港·生活·文化》，頁 7。

並存即是一切矛盾的根源，雙重非典型的「我城」能不能順利融入「祖國」的懷抱呢？「祖國」能否堅守「五十年不變」的承諾呢？

## 第二節、回歸祖國

### 前言、亂局之始

在梁秉鈞發表〈都市文化與香港文學〉（1989）討論城籍問題的前夕，「祖國」在4月中旬出了些亂子，天安門廣場原本單純悼念胡耀邦的活動擴大了訴求的層面，5月開始有大規模的學生絕食，大量官方和地下的消息進入香港傳媒，引發各界高度的關注，越靠近六月，北京和香港的共震越劇烈，到了6月4日真正發生悲劇那一天，香港人也崩潰了，一百五十萬人上街遊行<sup>①</sup>，拉起「今日的北京就是明天的香港」的口號布條，一股極為深層的恐懼就這樣銘刻到骨子裡去，成為世襲的禁咒。

西西在6月11日發表〈天色微明〉，代入當事人的視角來紀錄這一場悲劇：「天色微明。我們／不斷，一群連接一群／從地面升起／密佈廣場／寬闊的上空」<sup>②</sup>。7月，梁秉鈞發表了〈廣場〉、〈家破〉、〈家具〉三首詩，整體來說寫得比較迂迴，唯有〈家破〉比較明確、清晰表達了「今日的北京就是明天的香港」的憂患意識，以及共赴國難的立場，詩一開頭就說：「我們要不要離開這個家？／同在一起已有好一段日子／我們逐漸成了彼此的

---

<sup>①</sup> 原本相信《基本法》能夠保障一國兩制的受訪者，從1988年9月的44%，暴跌到1989年10月的25%，不信者則暴增到69%。〔詳見徐承恩：《鬱躁的城邦：香港民族源流史〔第二版〕》（香港：圓桌文化，2015），頁376〕

<sup>②</sup> 西西：〈天色微明〉，《星島日報·星期日雜誌》（1989/06/11）。

靠椅／一起改變不能改變的屋宇／拆下牆壁清理累積的污垢／只不過想有更寬大的客廳／包容各種不同意見的客人」<sup>①</sup>，從民主國家百姓的立場來看，這要求不過分，可惜這場面對專制政權的抗爭非但徒然，還招來毀滅性的結果。詩末六行，具象的殺戮場面和抽象的理想幻滅，得到應有的平衡，他說「忽然有一陣甚麼輾裂的聲音／啪啪的巨響來到我們之間／地面動搖人像玻璃和花盆那樣醉散／在砸爛的泥土上我連忙扶你起來／卻發覺，你這答應與我重建一個家的／卻好似再也站不起來了」<sup>②</sup>，情感的適度壓抑，且暗示性的語言拿捏到好處，讓此詩達到一個理性的思考高度。一小撮老百姓家破人亡，對專制政權來說，是最小的代價。

北京學生的「家破」，對即將回歸「祖國」懷抱的港人來說，是一場令人心寒的「家法」。

隔年4月，西西再發表了〈六月〉（1990），心境看似回到生活的正常軌道，她在詩的前兩段拜會了一位北京友人，一起逛民辦、書舍、唱搖滾的咖啡店，平平淡淡的日子，她覺得「能夠坐在這裡／一塊兒聊天／真好」<sup>③</sup>，可是六月天，竟然「下雪了／從飯店的露臺／我們看見，銀白／美麗的長安街」<sup>④</sup>，她不會忘記，任誰都忘不了——解放軍坦克如何血洗長安街，以及隔天在長安街上孤身阻擋坦克的偉大身影（「王維林」），西西沒有下重手，反而以「童話世界的糖粉」輕輕帶過，一如被中共徹底粉飾過的長安街。無人不曉的典故「六月飛霜」在此完美的重現人前，在自以為水過無痕的長安街。西西只是淡淡的述說未來的事：

每年六月，我們孕育

---

<sup>①</sup> 梁秉鈞：〈家破〉，《游離的詩》（香港：牛津大學，1995），頁25。

<sup>②</sup> 梁秉鈞：《游離的詩》，頁26。

<sup>③</sup> 西西：〈六月〉，《西西詩集》（台北：洪範，2000），頁190。

<sup>④</sup> 西西：《西西詩集》，頁191。



遠行的夢，看一點  
山水，買一點書  
探訪朋友。六月  
又來了，天色  
詭異，你們那裡  
驟然雪崩，透過  
螢光屏幕，坦示  
慘白的廣場，都城  
滿罩濃霜，寒流  
不斷擴散，所有的人  
震驚

這麼嚴峻的六月  
你好麼？只有  
降溫的消息，太冷  
太冷了，遠方的景物  
凝結成冰<sup>①</sup>

輕描淡寫地深入話題的禁區，讓六月和雪，聯手說了整個故事。此詩高明之處是：落子在日常，孕育遠行的夢，看一點山水，買一點書，探訪朋友的，毫不做作的日常，讓人以為一切塵埃落定，當月曆翻到六月，「六月／又來了」，天安門事件即如時令般浮現，六月是要飛霜的。簡單的一句「你好麼」，不帶半點政治，只代表西西和大部分香港人——對每一個在事件中蒙難的個體生命——的關切，儘管遠方傳來的，「只有／降溫的消息」。

後來風雨逐年平息下來，香港每年六四必有一場追悼晚會，彷彿在提醒

---

<sup>①</sup> 西西：《西西詩集》，頁 191-192。

港人：莫忘六四。夾在回歸的希望和憂慮之間，「六四陰影」在晚會的燭火裡閃爍，自我壓抑著。陳滅在回歸前夕，很平靜的寫了一首〈越過維多利亞港〉(1996)，寫他自己（其實也包括大部分香港人）坐小輪過海的日常生活心境，宛如「蒼老的小輪／烈日下閉起了眼睛」<sup>①</sup>，波瀾不興。

### （一）香港再見：五十年不變

回歸祖國的偉大日子終於到了，1997年7月1日00時，香港政權交接儀式在香港會議展覽中心舉行，全球矚目的大事。打從年初，就有滿山滿谷的頌詩在《文匯報》和《大公報》登場，除了少數來自中國內地詩人的手筆，其餘皆無名之輩，總之大家都十分歡欣，中共總算收回了象徵著莫大屈辱的殖民地。

臨近「七一」，在地學者黃維樑（1947-）發表了四首七言打油絕句，期許未來；香港詩歌協會會長秀實（1954-）則認為「這是一件千年盛事。每個中國人和香港居民都感到高興」<sup>②</sup>；還有好些有身分地位的詩人寫了應景的頌詩，他們都認為回歸祖國沒什麼不好，況且保證「五十年不變」。

西西呢？西西跟很多香港中老年人一樣在公園練起太極，她寫了一首〈雲手〉(1997)：

宇宙何等遼闊，哪裡  
沒有我伸舒的空間？我去  
繼續練習雲手，這些年來  
雲手引導我更心平氣和，教我

---

<sup>①</sup> 陳滅：〈越過維多利亞港〉，《單聲道》（香港：東岸，2002），頁32。

<sup>②</sup> 秀實：〈回歸時節話文壇〉，《新晚報·晚風》第235期（1997/07/20），頁11。

對一切可以寬容的寬容<sup>①</sup>

既然連大英帝國都扛不住中共的壓力，把香港歸還給祖國，香港的小老百姓也做不了什麼，只求過好自己的小日子。性情一向平和的西西，用寬容的雲手開導了自己，在一定程度上也代表了香港人內心的無奈。後來她又寫了〈這個星期日的下午〉（1997），寫她在某一天的雨後帶把傘，聽著柴可夫斯基，一路穿過歷史博物館、亞洲藝術節廣告，到書店逛逛的。日子還是要過的。

詩歌對回歸的抵抗意識降低，跟亞洲金融風暴脫不了關係。

回歸的第二天，7月2日，泰國政府將固定匯率制改為浮動制，直接引爆一場金融風暴。10月下旬，以索羅斯（George Soros, 1930-）為首的國際投機客轉向襲擊香港，對沖基金對港幣展開長達十個月，先後四波的攻勢（1997/10、1998/01、1998/06、1998/08）。1998年8月，「港府共耗費過千億元的外匯儲備，成功擊退索羅斯。然而，香港經濟在這場戰役中亦損失慘重，恆生指數一度跌穿 6600 點，此役雖然成功捍衛港元，但亦重創香港經濟」<sup>②</sup>，並導致嚴重的經濟衰退和失業潮，香港的 GDP 花了六年才恢復到 1997 年的水平，但經濟持續低迷。

經濟動盪不安的六年，無形中遮蔽了港人對回歸的抗拒與不安，這座城市的政治局面反而平穩。

很不幸的，2003 年 3 月爆發大規模的 SARS 感染，全港學校停課，三個月內死亡人數 299 人，並致使全港服務業陷入大蕭條。7 月，為了阻止《中華人民共和國香港特別行政區基本法》第二十三條的立法<sup>③</sup>，爆發五十

---

<sup>①</sup> 西西：《西西詩集》，頁 189。

<sup>②</sup> 秦晞輝：〈亞洲金融風暴二十年〉，《香港 01 周報》第 64 期（2017/06/12），B19 版。

<sup>③</sup> 此條文內容為：「香港特別行政區應自行立法禁止任何叛國、分裂國家、煽動叛亂、顛覆中央人民政府及竊取國家機密的行為，禁止外國的政治性組織或團體在香港特別行政區進行政治活動，禁止香港特別行政區的政治性組織或團體與外國的政治性組織或團體

萬人的「七一」大遊行，再度引發身分議題的討論，「香港核心價值運動」順勢而起，形成「『北京中心』的國族化與『香港中心』的本土化」<sup>①</sup>對抗。香港是中華人民共和國境內唯一容許街頭運動的地區，這對港人「抵抗性認同」（resistance identity）的成形有莫大的影響。

台灣學者夏鑄九（1947-）曾指出：「在人民參與各種都市運動——不論成功與否，例如古蹟保存、住宅、交通、社區、環境、性別、弱勢階級等等都市領域（urban dimension）——的過程中，發現彼此的共同利益，也分享彼此的生活，建立了互相信賴及親暱的關係，這樣就產生了歸屬感（sense of belonging），也對空間產生了新的意義，形成對城市與地方的認同。」<sup>②</sup>

香港的城市抵抗運動大多是針對政治議題的抗爭，不管是思想的自由、或維繫一國兩制的法治獨立性，帶有大英帝國殖民元素的「維多利亞公園」是每一次群眾運動的「主場」，可容納十八萬人，每年「六四」紀念活動都在這裡。人數再超出，即成為具有龐大動能（在官方看來是「暴動潛能」）的街頭運動，五十萬人上街，大量對港府或中聯辦不滿的訊息匯流於此，原本潛伏的「抵抗性認同」統統浮出地表，增強了「我城」的歸屬感，也增強了對「其他人的祖國」的敵意。

五十萬人的場面讓港府坐不住，陳滅也坐不住。

當年橫渡維多利亞港的心情不再，陳滅硬是按捺住怒氣，寫下〈開始夜了〉（2003）：

---

建立聯繫。」〔詳見〈<https://zh.wikipedia.org/wiki/香港特別行政區基本法第二十三條>〉，檢索：2019/03/23。〕

<sup>①</sup> 張炳良：〈香港身分：本土性、國族性與全球性的交織〉，收入《香港·生活·文化》，頁 11。

<sup>②</sup> 夏鑄九：〈都市抵抗、市民認同、以及城市的營造——珠三角全球都會區域中香港的都市動員〉，收入本土論述編委會、新力量網路合編：《本土論述 2009》（台北：漫遊者，2009），頁 7。

煙霧持續迷漫卻連煙霧本身也昏暗  
它苦苦要遮蔽的卻是什麼呢？  
人們終於起哄，浮出一個一個白色話圈  
奄奄升入空氣再溢出漫畫格外  
〔略〕  
到處都有互相告別的聲音  
人群彼此揮手卻一一逗留，沒有離去  
沒有輓歌、沒有吞聲和垂淚，只是夜了  
黯淡身形模糊了輪廓，把我們真正疏離<sup>①</sup>

陳滅的敘述依舊低調，他沒有正寫港人對條文的激情抗爭，反而去關注大遊行入夜之後的人群互動，因為他清楚感受到一股無以抑制的民間力量在街頭凝聚，現場無一人肯離去。比較特別的是陳滅借用漫畫裡的「一個一個白色話圈」，突出了都市街頭運動裡的重點——人民的心聲，儘管它們不一定被聽見（即使它們轉型成一個一個抗爭標語），儘管它們終究一一飄散開來（既是渲染，也是宣洩），但所有話語的主人仍舊緊緊的守住自己的立場和權益。

街頭運動再度成為香港回歸後的民主角力場。

2003 年 10 月有反維多利亞港填海的抗爭，2006 年 12 月有拆卸中環天星碼頭鐘樓所引發的大規模抗爭，為了保住「我城」的歷史遺蹟，民間團體不惜與港府一戰，因此造成嚴重的社會衝突。

鄭政恆（1981-）的這首〈在碼頭吹吹風的日子〉（2006），象徵著年輕世代的抵抗：「風很大的日子／我跟你到碼頭吹吹風／碼頭是我們的／鐘樓是我們的／官僚不是我們的／謊言不是我們的」<sup>②</sup>。鄭政恆二十五歲，這座

---

<sup>①</sup> 陳滅：《市場，去死吧〔增訂再版〕》（香港：石磬文化、香港文學館，2017），頁 114。

<sup>②</sup> 鄭政恆：《記憶前書》（香港：三聯，2007），頁 83。

年近半百的第三代中環天星碼頭鐘樓（1958-2006）一直矗立在他的成長歲月中央，它是香港人集體記憶中的重要地標，港府為了擴建碼頭打算拆除。鄭政恆要維護的是「我城」記憶和歷史建築，「作為一個居住在香港的城市人，呈現香港我城生活片段是最自然不過的了，不論是半山舊區、天星碼頭、皇后大道，還是赤柱墳場，城市景觀都保留著集體或個人的記憶。我是一個懷舊的人」<sup>①</sup>。二十五歲的懷舊，是一種以「我城」包裹「舊香港」的世代氛圍，溫和的城籍意識在族群間漫延開來，慢慢成為形象感十足的本土意識，殖民地舊香港比任何摩天大樓或高鐵更容易成為香港最具溫度的形象。「整個運動在最早期的成功之處，無疑是把天星鐘樓打造成香港的地標圖騰，從而抓緊大眾對鐘樓的想像。藉文化保育的訴求、民間情懷與身分的論述，天星的保育運動把市民的日常生活與天星鐘樓連繫起來」<sup>②</sup>，最終召喚出集體記憶、本土認同<sup>③</sup>，和懷舊的詩歌，一起來面對接連消逝的美好事物。

這一年，陳滅寫了〈香港再見〉（2006），跟生活過的「我城」道別，詩的前兩行的語態是優雅的，「說再見給下著微雨的夜／說再見給自己的影，它也要說再見」<sup>④</sup>，從第三行繼續讀下去，原來是「給駕駛手推車有如跑車的／逃避拘捕的小販／說再見給乘坐自動列車的／不知命途被設定的人們」<sup>⑤</sup>，那是一個陷落在黑色命運的香港，陳滅喊不醒也救不了他們，只能說再見。接下來，他掃描了城市裡各種各樣的人生及其生存境況，到了第四

---

<sup>①</sup> 鄭政恆：《記憶前書·後記》，無頁碼。

<sup>②</sup> 谷淑美：〈香港城市保育運動的文化政治〉，收入《香港·生活·文化》，頁93。

<sup>③</sup> 徐承恩提出對這場抗爭的看法：「這種本土認同開始超越主流大中華文化主義之想像：香港人就是香港人，而不是保存了某種失落華夏文化的特種中國人。此認同亦強調此時此地（here and now）對普羅民眾之充權，令香港公民國族主義之發展更上一層樓」〔詳見徐承恩：《鬱躁的城邦：香港民族源流史〔第二版〕》，頁417〕

<sup>④</sup> 陳滅：《市場，去死吧〔增訂再版〕》，頁92。

<sup>⑤</sup> 陳滅：《市場，去死吧〔增訂再版〕》，頁92。

段，他的「再見」越來越沉重：

再見沒有名字的學院大門外  
沒有名字的我們  
再見強光下顛倒的明暗  
再見了城市的夜再見那給霓虹照亮的  
渴睡的路燈、低矮樓房的窗  
或高聳大廈通向虛無的尖頭  
再見了無法不用放緩的話去掩飾  
一聲重重壓抑的歇斯底里

再見了從高樓躍下的渴望  
再見了用我擺動的影  
說再見給不由自主的路燈  
一切都再見了只有它們  
以被霓虹燈照亮的身軀去照亮  
察覺路徑已被設定的人們  
無意再見的雨夜<sup>①</sup>

當時三十七歲的陳滅在詩裡流露出前所未有的悲觀，彷彿眼前美好的一切終將逝去，一路上跟深陷在生活底層的市井小民、追趕巴士的男子、不肯歸家的少年、7-11 商店、高樓矮窗、冷和熱、光和影，一一道別。他最感傷的是他／它們都未能察覺到命運已經被設定，朝著灰暗的方向前進，這城市被黑白顛倒的話語籠罩，被強大的自我壓抑粉飾，沒有人能夠真正改變它，只能跟曾經美好的、充滿希望和正向的「我城」道別。「香港再見」是低迴的憂傷，甚至是訣別。翌年，他借夏韶聲的歌名寫了一首同名的〈說不出的未

---

<sup>①</sup> 陳滅：《市場，去死吧〔增訂再版〕》，頁 92-94。

來〉(1988)，接著又寫了八首，合稱「回歸十年紀念」，在他看來，「七一」是家，七一更像是流浪」。<sup>①</sup>

陳滅心中「我城」的燈火，已滅。

## (二)、守護我城：從燭光到戰火

一場十五萬港人參加的「六四」二十週年燭光晚會，掀開了 2009 年的香港大事記，傷口重新流血，但不傷及筋骨。2012 年 7 月，九萬人遊行抵制紅色教育，有些港人真的生氣了。2013 年 7 月，數十萬人頂著颱風參加「七一」大遊行，他們有話要說。「六四」和「七一」已經是固定的群眾運動節日，美其名為自動化民調，其實是定時炸彈；此外，還有因應重大政策所引發的不定期遊行。一場接一場的街頭運動，香港已成為一座堆滿易燃物的「抵抗之城」。

「香港大學民意研究計畫」每年都作不同議題的民調，其中香港身分認同的變化格外顯眼，這個由政論人士徐承恩（1978-）從上述民調數據中整理出來的「簡化版的對照表」，突顯了問題的關鍵：

|          | 純粹香港人   |        | 廣義香港人   |        | 廣義中國人   |        |
|----------|---------|--------|---------|--------|---------|--------|
|          | 18-29 歲 | 30 歲以上 | 18-29 歲 | 30 歲以上 | 18-29 歲 | 30 歲以上 |
| 2008 上半年 | 22.9%   | 16.6%  | 58.3%   | 44.6%  | 41.2%   | 54.5%  |
| 2013 下半年 | 59.1%   | 29.3%  | 87.6%   | 56.8%  | 11.8%   | 42.2%  |

2008 上半年至 2013 下半年香港各年齡階層之身分認同表<sup>②</sup>

<sup>①</sup> 陳滅：〈流浪到七一〉，《市場，去死吧〔增訂再版〕》，頁 70。

<sup>②</sup> 徐承恩：〈香港人千年史：本土意識的前世今生〉，收入本土論述編委會、新力量網路合編：《本土論述 2013-2014》（台北：漫遊者，2015），頁 74。表格資料來自「香港大學民意研究計畫」，此計畫於 2019 年 6 月 30 日終止，改制成《香港民意研究所》<<https://www.hk民意研究.org/>>



臨近 2008 年夏天的京奧，是港人最認同「廣義中國人」的時刻，自隔年的「六四」二十周年又開始下滑，一路跌跌撞撞。最值得關注的是 18-29 歲的年輕人，對「純粹香港人」的身分認同驟然倍增，他們對「中國」產生抗拒。徐承恩認為，「對於部分香港人來說，港中融合代表著中國強權對香港的欺壓，亦是中國文化對香港本土生活方式的入侵。年輕一代沒有上一代的大中華意識，令他們對中國尤其反感」<sup>①</sup>，所以到了 2014 年 6 月，維園燭光晚會有十八萬人參加；7 月，參加「七一」大遊行的多達五十萬人；9 月，一萬三千名大專生罷課（全港大專生九萬六千人），爭取真普選。2014 年 9 月 28 日，啟動「佔中」行動。

香港警方在 9 月 28 日黃昏開始動用七千武裝警力，發了八十七枚催淚彈驅散佔中人士，這一幅觸動了港人多年來內心深處最大的「恐懼」，反而激發原本支持和不支持佔中的民憤，爆發歷時三個月的街頭運動，參加示威者多達一百二十萬人，佔據了金鐘、中環、灣仔、銅鑼灣、旺角、尖沙咀等核心商業區的主要幹道進行靜坐，等於癱瘓了市區。示威者使用黃色雨傘抵擋警方的胡椒噴霧，故媒體稱之為「雨傘革命」或「黃雨傘運動」<sup>②</sup>。

鍾國強（1961-）在「黃雨傘」的第三天（2014/09/30）寫下他的感慨：

路都由我們的腳走了出來

煙霧中一把遠遠都看清了的傘

打開，為了可以收藏

在將來無數個晴天中可以

跟孩子們再走一段路<sup>③</sup>

---

[www.pori.hk/](http://www.pori.hk/) >。

<sup>①</sup> 徐承恩：〈香港人千年史：本土意識的前世今生〉，收入《本土論述 2013-2014》，頁 74。

<sup>②</sup> 本段資料整理自 < <https://zh.wikipedia.org/wiki/讓愛與和平佔領中環> >，檢索：2019/03/23。

<sup>③</sup> 鍾國強：〈打開，為了可以收藏——詩援雨傘運動（一）〉，《開在馬路上的雨傘》（香

其實前景未明，只是祈望這一代人的努力（把抗爭的傘打開），能夠讓下一代人可以收穫（收藏）到美好的光景。出生於廣西，1997 年移居香港的廖偉棠（1975-）比任何香港詩人的反應更為激烈，他住過內地，知道自由的可貴，在香港住久了也生了根。他帶著相機和筆，走進「黃雨傘」底下寫了一整本詩歌兼攝影集《傘托邦》（2015），如同事件的見證集，廖偉棠對警方的行動深感憤慨，「胡椒不再用來對付蘿蔔糕／而用來爆炒我們的眼球／霧噴湧而出，令城市迷路」<sup>①</sup>，隨著局勢日趨混亂，他開始為大家的安危擔憂：

趁還記得，睡前剃鬚。

趁還難過，夢中再次話別亡友

趁還痛苦，醒來仍然撫摸這個城市。

讓在海邊徘徊的晨光再次亮透你的衫袖。

〔略〕

趁晝長夜短，收拾好平生故事，落草為寇。<sup>②</sup>

廖偉棠這兩首詩寫得急，難免少了思考的深度和廣度，激烈的街頭抗爭牽動了他原本就激烈的情緒，「醒來仍然撫摸這個城市」和「落草為寇」表達了一種絕境中的困獸之鬥，乍讀之下似乎有點誇大。廖偉棠跟現場的港人都清楚——別以為百萬人是一群能成大事的力量，其實他們都有一種「坐困孤城」的絕路感，香港的處境不會獲得任何一股中國境內力量的支援，它永遠走在政治的邊陲，獨自對抗強大的國家機器。殘酷的是：再龐大的街頭運動，都只是一座都市的抵抗運動。

「我城」被迫淪為困獸之危城。

---

港：文化工房，2015），頁 132。此系列詩共四首，另有〈佔領物語〉五首，都是聲援佔中之作。

<sup>①</sup> 廖偉棠：〈詠物詩〉[稿於 2014/10/02]，《傘托邦》（香港：水煮魚文化，2015），頁 28。

<sup>②</sup> 廖偉棠：〈趁還記得〉[稿於 2014/10/20]，《傘托邦》，頁 190。

早在事發前的 2014 年 3 月，尚未「落草為寇」的廖偉棠寫了另一首〈又有人問我公理與正義的問題〉(2014)，此詩借了台灣詩人楊牧的詩題，所以是「又」有人問我公理與正義的問題：

又有人問我公理和正義的問題，  
當風靜悄悄扣緊風紀扣的時候，  
和風雨一起咄咄敲窗的，  
還有一把匕首；穿黑雨衣的  
除了骷髏屠夫，還有一群中學生。  
他們問我公理和正義的問題，  
「香港為什麼會變成這樣？  
我們才剛剛長大。」  
是的，你們才剛剛長大，  
就看見烏鴉趕製了一頂襤褸的天幕。

又有人問我公理和正義的問題，  
是網路上素未謀面的網友，  
那些光纖隨時釋放他的憤怒  
隨時又把他綁牢。「香港陷落了  
怎麼辦？我們還在谷底張望呢。」<sup>①</sup>

廖偉棠寫的不是大事，一群中學生問不了什麼家國大事，他們疑惑很直接，直接得讓人難以回答：「香港為什麼會變成這樣？／我們才剛剛長大。」；素未謀面的網友問得憤怒且含糊，他在焦慮「香港陷落了／怎麼辦？我們還在谷底張望呢。」這些既抽象又實在的詰問背後有非常龐大，大到根本說不清的——大國與小城之間——公理和正義問題。正因為說不清，所以像極了詩

---

<sup>①</sup> 廖偉棠：〈又有人問我公理與正義的問題〉[稿於 2014/03/03]，《傘托邦》，頁 204。

歌的意象叢，繪聲繪影，怎麼解讀都行。可是這些十分庶民的感受——為什麼會變成這樣或那樣？有什麼東西陷落了？——可能來自回歸後房價的暴漲，致使孤苦老人和單身人口蝸居於劏房，嚴重的貧富差距造成不公不義的社會觀感；也可能來自港府在政治、立法方面的各種政策偏差，動搖了港人的期待並產生日益嚴重的磨擦；當然少不了來自日常生活的苦悶、擁擠、壓力。香港在這些年，確實失去了昔日的自由和榮光，完全失去英殖民時代的優越感，港人與港府之間的鴻溝越撕越開。雙方只好在拒馬內外對峙，「等待／第一塊石子，第一枚子彈擊出」。<sup>①</sup>

在黃雨傘運動中最震撼人心的不會是詩歌，而是作為主題曲的——香港殿堂級搖滾樂隊 Beyond 的〈海闊天空〉(1993) 和〈光輝歲月〉(1990)。

這兩首歌在運動期間簡直成了香港社運的「神曲」。

「搖滾樂原本就有反叛批判的含意，甚至，文化研究主張的抗爭文化 (politics of resistance)，亦深受搖滾樂的反叛精神影響」<sup>②</sup>，高玉娟進一步指出：Beyond 具有原真性 (authenticity) 和反抗性 (oppositional)，他們的創作象徵著堅持到底、抗衡主流價值，而且黃家駒擁有高度的情感能量 (affect)，也易於撼動群眾，讓群眾的情感／情緒匯流。雖然 Beyond 的歌並不是為社運而寫，不直接指向各抗爭，但與會者藉着一同歌唱，參與了這些歌曲的意義改造，中介了與會者對這些歌曲的想像，把歌詞中的「抱緊自由」、「抗戰」、「堅持信念」、「爭一口氣」等等概念挪用到不同的抗爭脈絡之中<sup>③</sup>。〈海闊天空〉最適合挪用的是這兩段：

---

<sup>①</sup> 鄒文律：〈拒馬上的啄木鳥〉，收入黎漢傑編：《2014 香港詩選》（香港：練習文化實驗室，2016），頁 93。

<sup>②</sup> Simon During, *Cultural Studies: A Critical Introduction*, London & New York: Routledge, 2005. p.124. 轉引自高玉娟：〈社會運動為甚麼要唱 Beyond 的歌？—— Beyond 所體現的搖滾原真性及社群力量〉，《文化研究的嶺南》第 21 期（2010/11），頁 3。

<sup>③</sup> 高玉娟：〈社會運動為甚麼要唱 Beyond 的歌？—— Beyond 所體現的搖滾原真性及社

多少次 迎著冷眼與嘲笑  
從沒有放棄過心中的理想  
一剎那恍惚 若有所失的感覺  
不知不覺已變淡 心裡愛 (誰明白我)

原諒我這一生不羈放縱愛自由  
也會怕有一天會跌倒  
背棄了理想 誰人都可以  
那會怕有一天只你共我

無論是意境挪用或詞彙挪用，都不是精確的，也沒人會計較這一點，尤其大夥沉醉在 Beyond 極富感染力的歌聲當中，全部情緒都燃燒起來了，港人要堅守的正是「海闊天空的自由」。吳文基指出：「多少次，迎著冷眼與嘲笑，從沒有放棄過心中的理想」、「原諒我這一生不羈放縱愛自由」、「仍然自由自我，永遠高唱我歌，走遍千里」，抽空理解時，都很容易讓爭取權益、而屢屢受挫的社運群眾產生共鳴<sup>①</sup>。這些概括力很強、朗朗上口的歌詞，被群眾運動重新賦予反抗運動精神，並不是很困難的事。

「自由」和「光輝」都是英殖民香港的榮光，或者共同的想像物。

那首原本寫給曼德拉 (Nelson R. Mandela, 1918-2013) 的〈光輝歲月〉，略去向曼德拉致敬的前四句歌詞 (或首段) 之後，整首歌竟然能夠天衣無縫的契合「此時此地」的港人心聲，他們此刻最渴望找回的正是「光輝」，以及「自由」：

---

群力量〉，《文化研究的嶺南》第 21 期，頁 27。身為 Beyond 歌迷的高玉娟，在這篇論文中訪問了幾位參加社運的民眾對這首歌的想法，鞏固了她的論述基礎。

<sup>①</sup> 吳文基：〈「今天我」——哪個今天？哪個我？〈海闊天空〉的多重挪用〉，《藝若是 Those As Art》(2017/12/22)，〈<https://medium.com/those-as-art/今天我-哪個今天-哪個我-海闊天空-的多重挪用-a771633f8384>〉，檢索：2019/07/21。

今天只有殘留的軀殼  
迎接光輝歲月  
風雨中抱緊自由  
一生經過徬徨的掙扎  
自信可改變未來  
問誰又能做到

可否不分膚色的界限  
願這土地裡 不分你我高低  
繽紛色彩閃出的美麗  
是因它沒有 分開每種色彩  
年月把擁有變做失去  
疲倦的雙眼帶著期望

正是「年月把擁有變做失去」，才迫使百萬港人冒著鎮暴警棍和催淚彈的攻擊上街示威，「只有殘留的軀殼／迎接光輝歲月／風雨中抱緊自由」，如同預言般的寫照。這首歌同樣在佔中期間演唱了無數遍，沸騰人心。搖滾樂跟詩歌不一樣，它是有演唱者的，黃家駒一生的行事風格和音樂理念，以及磁性十足的唱腔，讓所有群眾「在聽〈光輝歲月〉時，一種從一個反叛青年到一個自由火炬的吶喊讓人不由自主的心生感慨，那是一種來自心靈的震撼，讓處在逆境中的人彷彿看到了一絲希望，讓人不由自主的堅強起來」<sup>①</sup>，讓街頭上那些「疲倦的雙眼帶著期望」，堅持下去。

佔中不會永久，眾群意志力的疲乏，和社會成本的累積都很可怕，任何運動都會自高潮滑落，沉澱後衍生出來的問題，雙方皆無力解決。這場民主

---

<sup>①</sup> 靈魂歌詞：〈Beyond〈光輝歲月〉背後的故事〉，《每日頭條·娛樂》（2017/04/11）。<<https://kknews.cc/entertainment/k849qk8.html>>，檢索：2019/07/21。

大戲，有點像前述的〈肥土鎮的故事〉，普選大夢即是如夢幻泡影的肥土，讓黃雨傘革命暴起暴落，走調、失控、解散。經歷了一連串街頭抗爭之後，「中國面對香港時，越來越強調其國的一面，香港只是國家體系下的地方層級。香港人已耳熟能詳的『一國』先於『兩制』、香港要人心回歸、要提防外國勢力干預一國兩制實施、香港有責任維護國家安全等說法，就是從國家立場發的話，目的就如一位中央智囊學者說，是『加速一國中心化過程』，把香港真正納入中國國家體系之中」<sup>①</sup>。結果反而造成「香港認同」的逆向成長，「我城」朝向「城池化」的心理防禦模式發展，在捍衛自由的位置上不惜自我孤立，有人在擔心，年輕世代的香港學子會不會不惜一切代價去對抗「其他人的祖國」？

雨傘運動的領袖黃之鋒（1996-）曾在受訪中表示：「我自己也會去參加六四集會，只是我不認同中國有民主之後香港才能有民主，這應該是兩件事情。我覺得我是中國人，我也愛國，但是香港是香港，大陸是大陸，我們跟司徒華那代人的想法不全然相同」<sup>②</sup>。這是黃之鋒最溫柔敦厚的說法，其實他更多時間對中國大陸充滿敵意，一旦他置身運動中的人群中央，強大的鬥魂便自動燃燒，他說：「當我聽到國歌播放時（指《義勇軍進行曲》），我的憤怒絕對大於感動」，「它告訴你：『起來！不願做奴隸的人們！』但我們受的待遇和奴隸有何不同？」<sup>③</sup>

黃之鋒的思維十分敏銳，很清楚知道香港在中共政治版圖裡的地位，和

---

① 李家翹：〈中國和香港：國家與城市的探戈〉，《華人文化研究》第5卷第2期（2017/12），頁49。

② 陳奕廷：《傘裡傘外：民主前夕的香港故事·第九章、美麗新香港》（台北：水牛文化，2015），頁222-223。

③ 林蕙娟報導：〈變種學運人！17歲佔中領袖黃之鋒：改革是世代戰爭〉，《ETtoday新聞雲》（2014/10/02），〈<https://www.ettoday.net/news/20141002/408545.htm>〉，檢索：2019/12/20。

命運。他更清楚這一世代港人在追求什麼，他曾明白告訴《紐約時報》說：「選舉改革是一場世代的戰爭 (Electoral reform is a generational war)」<sup>①</sup>，沒說出來的潛台詞，恐怕是：這場戰爭有一個強大的敵人。「祖國」不會成為敵人，「他國」才會。

撐開一把黃雨傘很簡單，要化解「我城」與「他國」所陷入的敵對態勢，卻很難。

### (三)、步入雷池：城邦化的憂慮

一個自由的社會不會只有單一的聲音，有人同意不得已的暴力，有人無論如何都反對暴力；有人恐中，有人傾中；有人在香港落地生根，有人當作過渡的寓所。有時少部分抵抗者發出異議的聲音，會被傳媒和輿論放大，成為時代的焦點，同時也是城市運動裡失控的噪音。香港本土派稱作「國師」的民俗學者陳雲（1961-），在《香港城邦論》（2011）一書中提出「只要自治，不必獨立」，真正落實一國兩制的城邦論，受到很多的討論。

陳雲誤用了「城邦」概念。

城邦 (city-state) 是指由一個單一城市統治一小塊領土，公元前八世紀的雅典即是典型，人口規模或面積都很小。古典城邦的統治機制在「代議制」，遴選出一個在規模上足以充分且全面代表整個公民群體的機構，並允許它在特定情形或一段短時期內以人民的名義行事。雅典真正重要的統治機構是「五百人議會」和一些擁有龐大民選陪審團的法院<sup>②</sup>。換一種現代的

---

<sup>①</sup> Chris Buckley and Alan Wong, "At 17, Setting Off Protests That Roil Hong Kong", *The New York Times*, (2014/10/01), < <https://www.nytimes.com/2014/10/02/world/asia/hong-kong-china-democracy-protests-students.html> >，檢索：2019/12/20。

<sup>②</sup> 本段文字整理自：喬治·薩拜因著，鄧正來譯：《政治學說史：城邦與世界社會〔第四版〕》（上海：上海人民，2015），頁 40-46。



方式來理解城邦就更清楚了——城是形，邦是神。換言之，城邦必須由一座單一的城市構成其形，而且是完全由自己統治——而非自行治理——的小型邦國，唯有如此，方得其神。

香港城邦論，即是香港建國論，在法理上立不住腳。

本文論及的香港詩人雖然表現出強烈的抵抗意志，但他們固守的是「我城」，鄧小平承諾過五十年不變的「我城」，屬於中國政治版圖的一部分。後來經過一次又一次的「政策異動」，港人發現承諾不再可靠，發現「我城」傾頹了，他們用一場又一場的街頭運動來力挽狂瀾，企圖找回昔日的光輝歲月（尤其是最輝煌的 1970-1980 年代），如此而已，沒有獨立建國或建設獨立城邦的廣大民意，只有小型獨派團體。值得關注的是，在這一連串以港府（甚至中聯辦）為抵抗對象的街頭運動，很自然重新凝聚起部分港人對英殖民時代的緬懷，包括在現場揮舞英國旗幟，波動的街頭情緒美化了那段光輝歲月。<sup>①</sup>

黃雨傘革命是「我城」街頭運動的一次高峰，它改變了這座城市的體質，變得敏感、尖銳、易燃，因為港人深刻體會到祖國對他們的「擁抱」，從思想教育到法治精神，漸漸融為一體，「我城」的靈魂終將消失。

每次「六四」紀念日，都會引發香港文人對「我城」前途的省思，2019 年適逢「六四」三十週年，任教於理工大學的小說家張婉雯（1974-），在〈茶

---

<sup>①</sup> 英殖民的負面政績確實被部分人遺忘了，「Bertrand Russell Peace Foundation 便在 1974 年發表過一本名為 *Hong Kong: A Case to Answer* 的小冊子，它指出港英政府為英國庫房帶來巨大收入，為英資大財團和上海工業家創造了一個賺錢的天堂，卻一直讓社會的低下層過著天天勞苦、怎樣努力也無法翻身的絕望人生。小冊子認為如果現實不容許英國即時撤離香港，英國便應該立即結束殖民地的不公義現狀」〔詳見孔誥峰：〈從殖民史尋找未來——香港社會進步與全球戰略價值的殖民地根源〉，收入本土論述編委會編：《本土論述 2009》，頁 129〕。可是又有多少港人知道這些前朝舊事？當梁秉鈞在詩歌裡重建「舊香港」的時候，似乎忽略了這些公理和正義的問題。懷舊變得理直氣壯，英殖民是百年不壞的磚。

座旁邊的戰爭與和平〉(2019)裡回想起五年前的黃雨傘運動，「我這一代香港人，對軍隊是陌生的。城市就是穩定與秩序的象徵；活在當中的我們，只知安榮尊貴。……我這一代香港人，沒經歷過真正的戰爭；我最感受到武力張狂的時候，應是二零一四年雨傘運動期間。當時我每星期有一門夜課，課室窗外是尖沙嘴警署附近的大馬路，授課中途，常有警車出動，『嗚嗚』笛鳴與刺眼紅光闖進課堂中，我和同學都沉默下來，望出窗，想像警車要往何處去，將要發生甚麼。那些日子的課堂，與現實生活是平行時空」<sup>①</sup>。港府過度使用鎮暴警力導致黃雨傘革命陷入「城市戰爭」的氛圍，對久享太平盛世的香港來說是極大的衝擊，飽含暴力想像的警笛和紅光，對市民心理造成的陰影久久揮之不去。大家都在擔心——香港會不會淪為下一個天安門？

隔兩天，淮遠（1952-）發表了一首短詩〈罰抄〉（2019），用黑色幽默的語氣來挖苦中共在所有電子傳媒或文本裡的「六四禁忌」。在學校這個思想教育的大本營，「六四」更是不准提及的字眼，否則就得乖乖受罰。淮遠覺得沒什麼了不起的，頂多就「罰寫」：

我以後不再提這個日期  
 我以後不再提這個日期……  
 某校某班全體  
 被校長罰抄五十遍  
 老師也不能倖免  
 要用粉筆抄五十遍  
 黑板寫滿了刷掉再寫。

---

<sup>①</sup> 張婉雯：〈茶座旁邊的戰爭與和平〉，《虛詞》（2019/06/03），< <https://p-articles.com/works/835.html> >，檢索：2019/07/28。

同學們在單行紙上橫寫，序號在左

老師在黑板上直寫，序號在下

一切皆如校長所願

除了一點——

不管老師還是學生

通通自己罰自己

多抄了十四行。<sup>①</sup>

一旦犯禁的罰則被兒戲化，五十行之外，再加十四行的自罰，是對威權的挑釁與輕蔑。相較與張婉雯對城市戰爭的恐懼，淮遠代表著另一種柔軟且強韌的處世態度，一種黑色的抵抗詩學，意思簡單，卻直中「言論自由」之要害，「我城」與「他國」最根本的差異就在「自由」二字。當然，群眾運動的語言不會經過這種藝術性的昇華，有時連修飾也省掉，且看「六四」三十周年燭光悼念集會，主辦單位推出的年度主題簡直是拔刀在手，直取人心：「今年是『六四』屠殺 30 周年，支聯會定出『人民不會忘記——平反六四！公義必勝！』為今年的悼念主題。我們沒有忘記當年學生和市民的付出和犧牲，也沒有忘記過去 30 年因堅持說出真相、悼念和爭取平反的仁人志士」<sup>②</sup>。超過十八萬人參加維園的燭光晚會，對香港這個中國境內唯一的民主聖地來說，這人數是常態中的最大值，當晚沒有發生更重大的事件。鄧小樺〈家務〉(2019)、鍾國強〈六月雨〉(2019)、熒惑〈2089——六四三十周年〉(2019)分別記下他們的感受，當然還有更多的散文、隨筆和評論，從不同角度省思這場悲劇對香港的意義。

---

<sup>①</sup> 淮遠：〈罰抄〉，《虛詞》(2019/06/05)，<<https://p-articles.com/works/841.html>>，檢索：2019 年 07 月 28 日。

<sup>②</sup> 〈「六四」30 周年悼念活動〉，《香港市民支援愛國運動聯合會》，<<https://hka8964.wordpress.com/6430-2/>>，檢索：2019/07/28。

才過沒幾天，6月9日，港府對《逃犯條例》的修訂引起巨大的民怨，「反送中」大遊行竟有百萬人上街；6月12日，「譴責鎮壓，撤回惡法」大遊行的規模倍增到兩百萬人，那可是全港七分之二的人口。曾是最年輕立法議員的羅冠聰說：「繼一百萬人走上街頭，又有二百萬人懷著更悲憤的心情遊行，似乎整個城市都無路可逃了。這是一個必須要立即處理的政治問題，否則這將會變成整個城市秩序、政府管治的不穩炸彈」<sup>①</sup>。無路可逃的困獸，既悲憤又絕望。廖偉棠在6月11日寫下〈同仇〉(2019)：

昨夜我也是被透明盾牌  
困逼成廣場的人  
和你一起撞響廣場的疆界  
昨夜我也是  
被紅眼狼犬驅趕的人  
和你一起四散如城寨

別問我香港的下落  
別問我詩的下落  
那可以回答的人如今在監獄裡  
那可以寫的人如今在寫檄文  
漸漸他的非常  
成為我們的日常<sup>②</sup>

---

<sup>①</sup> 羅冠聰：〈無路可逃〉，《虛詞》(2019/07/04)，<<https://p-articles.com/works/896.html>>，檢索：2019年07月28日。「羅冠聰於2016年香港立法會選舉當選，以23歲之齡成為香港有史以來最年輕的立法會議員，但其後因宣誓風波喪失議員資格。」〔詳見維基百科<<https://zh.wikipedia.org/wiki/羅冠聰>>，檢索：2019/07/28〕

<sup>②</sup> 廖偉棠：〈同仇〉，《虛詞》(2019/06/25)，<<https://p-articles.com/works/857.html>>，檢索：2019/07/28。

廖偉棠的政治詩是很街頭的，畫面感強烈，情緒很到位。鎮暴部隊的透明盾牌是城市抵抗運動的敵對標誌，惡的象徵，「我」和「你」被壓縮、碰撞成廣場的一分子，這城市失去了對話的機制。只有走在運動最前線的人知道香港何去何從，但他們被關了起來，他們在準備下一次革命至死不渝。香港原是一座希望之城，東方之明珠，革命和烈士都不是土產的事物，但形勢發展下來，「漸漸他的非常／成為我們的日常」，香港必將陷入一場無人可以倖免的城市戰爭。廖偉棠的想法十分灰暗。隔天，茱惑（1986-）寫了〈六月十二日〉，刻劃了自「黃雨傘」以降，近五年來香港街頭抗爭的感受：「我們的身影彼此交錯在這五年之間／同一條橋、同一條馬路／鐵馬、磚頭、傘／我們回來了：換上一片雨景／以及重新鬆過的馬路／但一樣人海是我城的圖騰」<sup>①</sup>

在回歸之前，任誰都不能想像一片人海會成為「我城」的圖騰，華人世界前所未見的兩百萬人的大海，足以動搖一個政權的大海，就發生在 6 月 16 日，那一天在有心人眼裡即是「自由世界的最前線」<sup>②</sup>。特首沒有被兩百萬人的浪潮淹沒，到了 7 月分，有十二場規模不一的後續遊行接踵而至，發生多次暴力鎮壓和衝突。

中文大學新聞與傳播學院的年輕講師譚蕙芸，在 7 月 15 日寫下〈一念天堂一念地獄〉（2019），曾任新聞記者的她用敏銳的眼光側錄了一個現場：

大學年代在沙田區住過四年，我對新城市廣場懷有感情。昨晚從白天遊行、傍晚十字路口攻防，到晚上趕到新城市廣場。從狹窄的通道進入中庭，我目定口呆，第一個感覺是：「這是新城市『戰

<sup>①</sup> 茱惑：〈六月十二日〉，《虛詞》（2019/06/25），〈<https://p-articles.com/works/857.html>〉，檢索：2019/07/28。

<sup>②</sup> 這句子是一個章節的名稱，來自 22 Hongkongers：《自由六月：2019 年香港「反送中」與自由運動的開端》（台北：新銳文創，2019）。

場』。……整個畫面好超現實，全副裝備防暴警在中庭列陣進攻，來購物的顧客被困商店，店鋪紛紛落閘，員工和客人滯留店內，在 Zara 的大玻璃後，買衫客人八卦地隔着玻璃觀看，拿手機拍下這套混戰劇目，他們的表情有驚惶也有好奇。<sup>①</sup>

從她熟悉的廣場到超現實的戰場，除了眾多詩人和學者寫下自己參與活動的悲憤心境，除了透過街頭運動對香港前途的灰暗思考，當然少不了看熱鬧的八卦市民，譚蕙芸對他們的描述是中性的，在大動盪的時局中，有些人沒有參與行動但不表示他們沒有看法，他們可能是革命者和被革命者之外的反革命者，或無感的獨行者，不過其微弱的聲音被兩百萬人的分貝掩埋掉。不管對哪個陣營都一樣，香港不再是以前那個單純的國際經貿大都市，或亞太金融中心，強大的城籍意識將香港從中國政治版圖上切斷出來，成為真正的特區。由於中共和港府的政策變異，引發了諸多民怨，訴諸街頭抗爭的結果，「我城」自然陷入明知不可為而為之的戰火。

一念天堂一念地獄，道盡香港前景的無奈。

也許有人不禁想問：《逃犯條例》有那麼要命嗎？香港滿街都是逃犯嗎？它跟香港的法治精神和言論思想自由有何干係？

香港著名的文化研究學者羅永生 (195?-) 提出一番很有說服力的見解：「一百七十多年以來，香港這城市最首要的價值，在於它是一塊自由之地，容納不同地方的移居者來港。也因為這裡的自由精神和法治體制，提供了一些基本的法律框架，讓流亡與異見者在面對強權打壓之時，提供法律上起碼的庇護和讓他們有機會尋求各種支援。最近《逃犯條例》修訂所引爆的爭議和反抗，促成了香港自主權移交以來最大規模的社會運動，原因固然是修例的內容影響廣泛，甚至會動搖香港自治地位的基礎，令人人自危，但也在於，

---

<sup>①</sup> 譚蕙芸：〈一念天堂一念地獄〉，《虛詞》（2019/07/15），<<https://p-articles.com/critics/913.html>>，檢索：2019/07/28。

它觸碰到香港和香港人歷史體驗的最深處。香港，憑藉著這裡積累了百多年的法治架構，以及尊重程序正義的文化，使她在不少歷史的關鍵時刻，成為流亡者的庇護站，雖然有時這種庇護只是很短暫和脆弱。然而就香港文化的深層而言，這城市仍舊是一塊『化外之地』，為過去與未來的流亡者，預備他們夢中的自由之鄉。『逃犯』——也許就是這個城市的靈魂最恆久的自我形象」<sup>①</sup>。這種情結在其他華人城市中極為罕見，說了也沒有人會相信，香港不像是一個擁有偉大思想情操的城市，它更多像個功利至上的國際大城市。羅永生這番說法，乃建立在百年來香港移民社會的形成，尤其自「我城」意識萌芽之後，這座孤立無援的城市面對回歸問題，以及後來的一國兩制所衍生的生存危機，數百萬港人的危城心理，非常具體地投射在——三十年不曾間斷或冷卻的——「六四」紀念活動上。在此顯現出來的城市性格，是不容質疑的。

精明的港人很清楚——失去庇護別人的能力，將來勢必無法庇護自己。

這條名為《2019 年逃犯及刑事事宜相互法律協助法例（修訂）條例草案》，又叫「送中條例」的法案一旦修訂完成，不但嚴重侵蝕了保障自治的《基本法》，將來所有以政治和宗教名義定罪的犯人，都會被送到中國審判，香港法治從此門戶洞開。一場形同生死存亡之戰的街頭抗爭，是絕對免不了的。年輕詩人逆彌（1997-）在 7 月下旬發表了〈無題〉（2019），用反諷的手法刻劃了陷入僵局的反送中情況：

只不過是陽光普照的週末

馬路有些擠塞

只不過是適合旅遊的假期

治安有些嚴密

---

<sup>①</sup> 安徒（本名羅永生）：〈香港：歷史裡的「逃犯天堂」？〉，《虛詞》（2019/07/25），<<https://p-articles.com/works/935.html>>，檢索：2019/07/28。

只不過是交通繁忙的時段

班次有些調動

只不過是回家做飯的下午

窗外有些聲音

〔略〕

只不過是忙於考試的學生

課外有些活動

只不過是表達訴求的民眾

情緒有些激動<sup>①</sup>

語氣聽起來，好像這些動亂都是微不足道的，不必太在意它的發生或它的後果，反正就那麼回事，頂多就如此。誰會這樣想呢？誰放任這一切的發生？這才是逆彌要說的。不過，這首詩最重要的是將近尾聲的兩句：「只不過是某年某月的某天／殺了一些人民」<sup>②</sup>，七月的情况尚未惡化，未有一人被殺，逆彌的誇飾修辭背後隱藏著一股過於盲目和巨大的敵意，很可能來自同代人圈子裡的言論氛圍，他們對港府完全絕望，把所有的官方言行和政策，皆視同對人民的殺戮，輕描淡寫的，殺了一些人民。這種思想為「反送中」後續的發展埋下地雷。

8月是催淚彈和橡膠子彈的旺季，水炮、警棍、長棒，還有被縱火的地鐵和被癱瘓的機場。9月有黑衣人和白衣人的城市游擊，有藍色的水炮幫城市上漆。10月1日，適逢中共建政70週年，香港狼煙四起，大量商場、店舖、地鐵站關閉，一名十八歲示威者曾志健被近距離的實彈擊中左胸口倒地。詩人也拔出了凌厲的詩筆，呂永佳的〈3 CM〉和淮遠的〈致被槍傷的

---

<sup>①</sup> 逆彌：〈無題〉，《虛詞》（2019/07/23），<<https://p-articles.com/works/930.html>>，檢索：2019/12/28。

<sup>②</sup> 逆彌：〈無題〉，《虛詞》（2019/07/23）。



中五生〉即時趕來聲援，茱惑用一首〈找〉（2019）控訴警方過度執法：

不用找了  
子彈不在這裡，埋在我的胸口  
不用找了  
催淚氣體不在這裡，早就滲滿街頭  
真的不用再找了  
詛咒不在我的喉嚨裡，在你們蘸了鹽的手  
在我的鮮血凝固時，你們的名字與成就  
從人類的歷史裡再也找不到  
找到的，是我曾在時間裡刻鑿的兩個詞語  
民主，與自由<sup>①</sup>

這一槍意味著局勢的嚴重失控，全港陷入激烈的警民衝突，茱惑的悲憤像催淚氣體主導了寫作觀點，他跳出個案的是非評議，直接跳到未來歷史對整個反送中警方行使暴力的終極評價，他深信民主和自由會是永恆的存在。關於「黑警」，在鎮壓行動當中暴紅的「光頭警長」香港警務處機動部隊警署警長劉澤基，在其臉書上披露了許多警員遭到勇武派分子以利器割傷、汽油彈燒傷、高濃度強酸灼傷的畫面，那是各大傳媒不願報導的「另一方真相」。這一槍背後有更多故事無法呈現在詩裡，雙方都是受害者，但詩人只站在「我方」，陳述「我方的真相」。

林鄭月娥在 10 月 4 日宣布引用《緊急法》制定〈禁止蒙面規例〉，此一舉動當然是火上加油，11 月的局勢全面失控，勇武派守護最後的理大校園，有些人甚至留下遺書，以面對警方的圍城之戰。逆彌寫了〈致理大留守者〉（2019）支援他們：

---

<sup>①</sup> 茱惑：〈找〉，《虛詞》（2019/10/02），〈<https://p-articles.com/works/1056.html>〉，檢索：2019/12/28。

你或許也不清楚 有沒有人在水渠中溺死  
有沒有人被警察射死 有多少人被運上大陸  
這些事就像從六月以來的所有死亡 飛霜永遠彌留殘存  
我們處身同一個城市 你那邊卻成了荒島  
我不會明白你現在的悲傷與孤獨  
在外面能做的或許都做了 我其實也同樣茫然  
〔略〕  
我現在寫下這首詩 而你正在生死之間無路可去  
我 和倖存的眾人  
殺不死三萬警隊  
我們仍可以投票 到處懲罰黃店 大叫香港人報仇  
我們做甚麼也可以  
我們甚麼都做不到<sup>①</sup>

把詩寫到這個地步，逆彌徹底成為香港詩壇的勇武派，他感到絕望和遺憾，因為他（們）殺不死三萬警隊。這個念頭很可怕。香港的自由和民主建立在法治上面，民主抵抗運動不能過度仰賴暴力，否則就是真正的戰爭。不論是黃之鋒、司徒華、陳雲，或者兩百萬上街頭的港人都不希望香港走上內戰一途。11月28日，理大事件正式落幕，「在校園內共搜出3,801枚汽油彈，其中100枚綑綁着卡式型石油氣罐，另有921個石油氣罐，558支化學物品，包括強酸、強鹼、高腐蝕性物體，以及可製成炸藥的物品」<sup>②</sup>。這些具有強大殺傷力的攻擊性武器，讓人想起「屠龍小隊」，「根據港媒介紹，這個約有

---

<sup>①</sup> 逆彌：〈致理大留守者〉，《虛詞》（2019/11/26），〈<https://p-articles.com/works/1143.html>〉，檢索：2019/12/28。

<sup>②</sup> 蔣璐：〈警方檢3801枚汽油彈及攻擊性武器 理大料今日解封警員將撤離〉，《香港商報》（2019/11/29），〈[https://www.hkcd.com/content/2019-11/29/content\\_1167111.html](https://www.hkcd.com/content/2019-11/29/content_1167111.html)〉，檢索：2019/12/28。

二十多名成員的組織，是『勇武派』中的『勇武派』。因為他們曾在 8 月的抗爭行動中破壞警車、刺傷警員背部，引發香港警察在鎮壓『反送中』行動的第一槍實彈。他們也曾對新界南警察總部、旺角警署、尖沙咀警署丟擲汽油彈。雖然『屠龍小隊』至今沒有人被捕，但後來除了出現『逃兵』，也有人因為違反紀律遭到除名，目前僅剩十多人」<sup>①</sup>。這篇報導也指稱小隊領軍人物 George 自認是在「搞革命」，所謂「光復香港、時代革命」都是口號，香港社會並沒有作好「搞革命」的心理準備。他感覺到勇武抗爭已走到瓶頸，「最理想，也是最不理想的局面，就係攞炒（玉石俱焚），是我們唯一可以做到的」<sup>②</sup>。幸好有更多理性的思考在平衡趨於惡化的局勢，這場半世紀以來香港最大規模的社會動盪，才沒有被暴走的「攞炒」思維導進絕路。

## 結語、未竟之戰

中共官媒《新京報》在香港回顧十年的一篇報導上說：「1997 年，香港順利回歸，浮城找到生根的土地。十年來，香港人對中國的身分認同與日俱增」<sup>③</sup>，西西在《浮城誌異》裡描述每逢夏天（5-9 月分）是浮城的起風季節，城裡的人都做相同的夢，他們腳不著地的浮在半空中，這也成了香港人在家國想像方面的一種失根象徵。

「我城」，其實也是一座「浮城」。

回歸後的浮城，並沒有像《新京報》說的那樣落地生根，它始終飄浮在

---

<sup>①</sup> 風傳媒國際中心：〈香港「勇武派」談抗爭困境：資源耗盡、「偽勇武」太多，主流社會也沒有做好革命準備〉，《風傳媒》（2019/11/12），〈<https://www.storm.mg/article/1937595>〉，檢索：2019/12/28。

<sup>②</sup> 風傳媒國際中心：〈香港「勇武派」談抗爭困境：資源耗盡、「偽勇武」太多，主流社會也沒有做好革命準備〉，《風傳媒》（2019/11/12）。

<sup>③</sup> 楊繼斌、徐春柳：〈香港推行國民教育增進港人情感歸屬〉，《新京報》（2007/06/11）。

原來的位址，一方面緬懷著過去「舊香港」的「光輝歲月」，一方面企望未來能夠「港人治港」和「真普選」。所以才有了這一連串的「我城之戰」。

中共不能接受這樣的想法，他們也不能理解「這個暑假，對很多香港年輕人來說，就像是一場線上遊戲的實體化。《香城 Online》，香港年輕抗爭者這樣戲稱從 6 月迄今的街頭運動。有人是火系魔法師、水系魔法師、蟲系魔法師……，各種『系』代表不同意義，只有參與街頭抗爭的『玩家』才懂。他們還發明了線上文字，就像是《魔戒》中的精靈語，只有他們才看得懂，用來溝通各種行動」<sup>①</sup>。網路世代的年輕人，消解了現實的城市巷戰跟虛擬世界之間的隔閡，用網遊的世界觀重構了他們的「香城」，在這座跟現實空間完全疊合乃至虛實莫辨的網遊空間裡，培訓新玩家，以下這段文字展現了世代性思維：

這款號稱「最大真人 RPG」的「遊戲」壓根沒有本體，連登上的只是一個「攻略本」，它也根本就不是什麼「遊戲」，而是個貨真價實的暴徒培訓手冊，是一些居心險惡的人用來掩人耳目的幌子。《香城 Online》，顧名思義，就是一款以影射香港的虛構城市「香城」為地圖的「網遊」，玩法是「跟隨隊伍在不反對時間內遊行，再自由活動去爬山，沿途有不同怪獸需要打，守衛我城」，其實就是手把手教暴徒如何喬扮偽裝、暴力襲警、打砸搶燒、然後逃之夭夭。儘管是虛構遊戲，《香城 Online》的攻略可一點都不含糊，地圖（交通路線）、職業（暴徒分工）、怪物（警察）、裝備（防具、工具及藥品）等介紹一應俱全，而且「可操作性」極強，「包教包會」，能在最短時間

---

<sup>①</sup> 管嫫嫫：〈專訪勇武派青年：持續上街死鬥值得？「就是要加速滅亡，讓中共不能利用香港賺錢！」〉，《商業周刊》1677 期（2019/11/13），〈<https://www.businessweekly.com.tw/focus/blog/3000720>〉，檢索：2019/12/28。

內「批量生產」黑衣人。<sup>①</sup>

上述文字很清楚的指出這款遊戲的現實目的，它根本就是一部《貨真價實的暴徒培訓手冊》，很契合網遊世代的年輕革命族群，在這裡不談思想，不討論議題，只強調裝備和行動，為一場城市巷戰的新人作好準備。虛擬世界的現實感，或者現實世界的虛擬感，會讓勇武派更義無反顧的投入他們需要的戰爭。

西西當年在描寫「我城」和「浮城」之際，萬萬沒想到會有這麼一天，年輕人用自製的武力裝備來「守衛我城」。

西西寫的是寓言，也是預言。只不過「未來的」現實比她當年的預言更殘酷，大量香港青年的懸浮狀態，不是因為無根，他們有無比強烈的本土意識，可他們找不到屬於自己的棲身之所，每一吋土地上蓋的房屋都得付出全球最高的單價，陸資是炒房的元凶，炒到大部分人被沉重的租金榨乾薪資，小部分人剩下劏房可以選擇。然而，每天都有大量內地人士南下香港謀生，劏掉港人的工作機會和生活空間，普通話和粵語在生活裡磨擦，兩種語言暗中分裂了香港。自 1970 年代由粵語建構起來的文化自覺，逐年被普通話蠶食著在地性的優勢，當城市抵抗運動興起，粵語和它的族群便重新凝聚，為「守衛我城」不惜一戰。身陷催淚彈裡的勇武派看不到未來，「他們想要打倒眼前的香港警察、香港政府外，背後還有更大的魔王：『北京政府』」。所以他們不斷地加入每週末、甚至週間的快閃活動，除了逼使香港政府撤回『送中條例』外，更要向北京政府表達強烈不滿，試圖爭取更多民主自由」<sup>②</sup>。《香城 Online》成了他們經營人生的雲端版秘密基地，行動和武力滋養著思

---

<sup>①</sup> 清遠：〈香城 Online：貨真價實的暴徒培訓手冊〉，《遊戲》（2019/11/01），〈<https://kknews.cc/zh-tw/game/ljr2qb9.html>〉，檢索：2019/12/28。

<sup>②</sup> 島民你覺得呢：〈示威衝突升級！港人列上街頭必備「香城 Online 裝備」：最大真人 RPG 上線了〉，《ETtoday 新聞雲》（2019/08/12），〈<https://www.ettoday.net/dalemon/post/45493>〉，檢索：2019/12/31。

想，他們成為中共永遠解放不了的抵抗分子。

2019 年 12 月 30 日，當時八十一歲的西西在反送中事件後的一次訪問中表示：

《浮城誌異》寫於 97 前，當時的心情其實很複雜，你說有焦慮心態，其實也有所寄望、期許，對於未來，並沒有答案，就看我們做出怎樣的世界。以這半年的情況來看，是「危城」，我看新聞，血壓就升高，看到許多年輕人頭破血流，真是觸目驚心。<sup>①</sup>

從 1979 年發表《我城》以來，整整四十年過去，眼睜睜看著香港從「我城」→「浮城」→「危城」，西西做不了什麼。其他香港詩人用即時的文字記下眼前發生的一切，用火焰一般的文字來「撐香港」，除此之外，也做不了什麼。大家心裡都很清楚，這是一場「守衛我城」的未竟之戰。

---

<sup>①</sup> 黃愛琴：〈香港「浮城」變「危城」 西西：我們欠年輕人一個理想社會〉，《信報財經新聞》（2019/12/30），〈<https://monthly.hkej.com/monthly/article/id/2340369>〉香港「浮城」變「危城」+++西西：我們欠年輕人一個理想社會〉，檢索：2019/12/31。

## 後 記：八十一年

實在想不起來是什麼時候動了這個要命念頭。

寫一部當代中國詩歌史，得處理滿山滿谷的詩，掌握數十年的社會思潮，以及宛如修羅場的中共政局。這讓我掙扎了很久。

在這蜀道上，不斷點燃前方火炬的是那些頂尖的好詩，根本是誘餌。

我喜歡讀有難度的好詩，藝技高妙的好詩就像絕世劍法，看一眼，便令人血脈賁張。

第一首給我帶來巨大震撼，正是于堅那首橫空出世的〈墜落的聲音〉，他借此奪下 1992 年聯合報文學獎，震懾了台灣詩壇。這是一首超高難度的詩，還真沒幾個人寫得出來，它足以矗立在一個大時代的顛峰，是中國第三代詩歌的絕唱。隨即有了台製的仿品，僅得其皮毛，竟然也竊取兩項大獎，讓我們聽到什麼是「墜落的聲音」。

〈墜落的聲音〉並沒有激活我的詩史寫作，當時我還沒念碩士班，正在埋頭寫詩，斷不會有如此宏願。直到博士班，我才開始嘗試寫一兩篇有關中國當代詩歌的論文，1998 年寫的韓東和江河研究是最早的實驗品。我特別喜歡江河的組詩〈太陽和他的反光〉，他顛覆了古老的神話，尤其夸父追日，演練了一次化朽為奇的驚人筆法，簡直是朦朧詩的一次極限運動。這個重量級詩人依舊沒有激活我的詩史計畫。

有沒有可能是 2005 年呢？當時我執行國科會研究計畫「大陸當代詩歌的斷代研究（1966-2004）」，隱約有了一幅潦潦草草的詩史藍圖。很不幸，

此計畫被砍成一年期，審查人並不是瞎了狗眼，而是奮力阻擋我的腳步。一年期計畫，絕對生不出像樣的東西，我勉強寫了一篇宏觀概述的論文，先讓一些想法在此成形。像蛋一樣，孵著。

我估計，更可能的是 2006 年的北島計畫：「北島詩歌的詮釋策略與價值重估」。北島的詩歌技藝不是朦朧詩的榜首，但勝在雄渾，有敢為天下先的大氣魄，那個時代需要這樣的英雄詩篇。我比較喜歡的是英雄卸甲後的《在天涯》，進入純粹且深邃的境界，那是一個以無劍勝有劍的北島，可惜無法納入這本詩史的論述範疇。當時，我為這個計畫寫了一篇非常不滿意的北島論文，一直耿耿於懷。

後來我出版了《中國當代詩史的典律生成與裂變》(2009)，作為教授升等的專書，很多想寫的篇章都忍著沒動，留一手。事實上，我分了一半的力氣在馬華文學和台灣文學研究領域，還真只能騰出一隻手，斷斷續續寫了幾篇詩人專論和議題縱論，無法一口氣完成詩史。客觀來說，我在相關學識和資料的缺口太多，懂的東西太少，此書連史略都夠不上，只能弄出一本小冊子，作為我後來撰寫詩史的雛型。

那是一顆比較大的蛋，接著孵。

兩年後，我透過專書寫作計畫「中國當代新詩發展史(1949-2009)」，正式啟動蓄勢多年的詩史寫作。當代中國詩歌的量體真是太過龐大，不斷崛起的新人和新作，怎麼讀都讀不完，兩年期的專書寫作太短，頂多寫個開頭。後來我陸續借用幾個多年期計畫，把該寫的、想寫的、重寫的，一一寫好，這才架構出一個相對完善的詩史脈絡。

這期間，最困擾我的是延安。

延安是隔夜的冷饅頭，不管怎麼啃，都卡喉嚨。

能不能略過它往下走呢？「十七年時期」的詩歌是緊接其後的十七層地獄。不對。應該說是：歸墟，一切大寂大滅。我在研讀「十七年詩歌」時，



總是感受到巨大的「毛幽靈」在干預一切，他像火車軌道一樣強勢地主宰著中國詩歌的審美品味和寫作方向，一番敲打，把〈延安講話〉的符咒深深刻到詩人的骨子裡去。

一個以政領詩的年代，光想，就覺得可怕。

「十七年詩歌」絕對是詩史寫作的雷池。我的論文一向有個毛病：遇強則強，遇弱則弱。要是以「十七年詩歌」為開卷之作，此書未寫先毀。所以我回去重讀延安，看看得夠讀出什麼新名堂。我發現，當前幾部以 1949 年開頭的當代中國詩歌史，雖然都寫得擲地有聲，但有些話是講不清楚的（極可能是：不能講清楚），大部分專業讀者應該都了解〈延安講話〉的負面影響力，不必細談，皆能意會。更深一層的說法是：這幾重量級的中國學者，都用了相同的大戰略——在論述中濃縮、省略，甚至消隱掉一個「黯黑延安」，再淡化「文革浩劫」對詩歌的殺傷力，端出四平八穩的「十七年」和「文革」詩歌論述，才能夠通過中共的出版審查制度。

往往在私底下的閒聊，能聽到一些文學史事件的真相，一些見血封喉的高妙觀點。這些滿肚子墨水，且舌燦蓮花的中國學者，個個都有難言之隱，沒承想，竟成為我必言之處。

我始終覺得以 1949 年作為中國當代詩歌史的斷代起點，有些不妥。

若以 1942 年的〈延安講話〉為起點，又顯得太刻意，且突兀。

1938 年呢？

萬里長征之後，解放軍在枯山槁水的峽北建立根據地，那恐怕是黃土高原最貧瘠的一段土地，連一條像樣的路都沒有，國軍的機械部隊打不進來。延安，真的安全。1937 年，中共在延安創建了魯迅藝術學院和馬克思學院，集天下英才於一地，辦學辦報，文風大盛，成為「現代稷下學宮」。這個被高明政治手段「聖地化」的延安文學形象，應當是「中共詩歌史」最恰當的起點。亂世中的延安獨具魅力，招攬了幾個中國最強的現代主義詩人，再用

延安的文藝思想摧毀他們；另一方面，又培育了幾個將來在「十七年時期」（1949-1966）呼風喚雨、縱橫詩壇的「延安詩歌種子」，完美實踐了〈延安講話〉的路線。

從詩史の後見之明來反思，1938 年絕對是中國詩歌美學和詩歌教育的分水嶺，革命聖地的詩風逐步向毛的文藝思想靠攏，最終定調在偉大的〈延安講話〉底下。1942-1945 年間的延安整風更是催化了毛文體的形成，中共詩歌的發展路徑便按照毛的意識走下去。

從 1938 年 8 月魯藝創建到 1949 年 10 月中共開國這段日子，可說是「中國當代詩歌史」的「前史」，缺了它，「十七年時期」詩歌在美學建構和政治譜系方面都斷了頭。一旦涵蓋了「前史」，便超出「當代」，這本書不能叫《中國當代詩歌史》，得改稱《中國詩歌史 1938-2019》。

有了骨架，逐年添上肌肉和器臟，很快接近尾聲。

最後完成的是北島。我一直在思考如何重寫那篇讓我耿耿於懷的北島論文，經過十餘年的擴大研讀，我對北島的某些看法改變了，有些評價要後退兩步，有些詮釋可以更加深入。2022 年，我終於把這部詩史脈絡中的北島重寫了一次。

在此書差不多完工之際，我曾經起了第二個念頭——是否補上前面的二十年（1917-1937）完成百年詩歌史？那不難，但如此一來會遮蔽「1938 年」這個最能突顯個人史觀的時間座標。最終，我決定完成的是一部以「中國人民共和國」為主體的詩歌史，包括前史和正史，八十一年，分九章，合計五十一萬字。

從 2005 年算起，到 2023 年完稿為止，整整寫了十八年。

在台灣這塊土地上，它注定是一本孤寂的書。

我從來都不覺得有多少台灣讀者會讀這本書。

於是，我用自己喜歡的方式來寫——地景式的寫法，擺脫大拜拜的場

面，把詩史縮小成少數強者詩人的小舞台。它是我創作生命的一環，不能淪為僵硬的學術磚頭，我用散文的語言來活化學術論述，提高可讀性，打造自己的論述風格，甚至借用小說筆法，來講述一些事物或情境。

我在不同章節用上幾種不同的文學和文化理論、重新定義了一些概念和範疇，提高了風險和難度，寫起來比較有挑戰性和樂趣；我經常沉迷於考據史料和詩歌版本，由此建立可靠的作品繫年和詮釋依據，別有一番滋味；我總是忍不住暗中根據自己寫詩的經驗，對某些詩歌作出審美批判，特別是一些浪得虛名的偽經典，絕不手軟。

我會為了大架構的嚴謹度，忍痛放棄幾個自己喜歡的詩人，留到以後再寫；我不願意為了性別比重，刻意增加某些屬於女詩人的章節，但她們散見各章各節。總之就詩論詩，不管性別。我最高興的是孤身深入中國學者不能碰觸的論述禁區，在新疆、西藏、香港三地橫行，愛寫什麼就寫什麼，沒人管得了我；至於馬來西亞的國籍，則讓我超越統獨的意識型態，獲得真正的論述與批評的自由。

這部殺氣縱橫的《傳抄的太陽：中國詩歌史 1938-2019》，花了我十八年，講一個八十一年故事。



2023/03/23 完成初稿

2023/10/20 首次修訂

2024/05/30 完成定稿

2024/09/13 最後校正

## 引用書目

( 不含單篇論文 )

### [ A ] 論述性專書：

22 Hongkongers：《自由六月：2019 年香港「反送中」與自由運動的開端》（台北：新銳文創，2019）。

Blickle, Peter. *Heimat: A Critical Theory of the German Idea of Homeland*, Rochester: Boydell & Brewer, 2004.

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (2<sup>nd</sup> ed.) New York : Oxford UP, 1997.

During, Simon. *Cultural Studies: A Critical Introduction*, London & New York: Routledge, 2005.

Ginsberg, Allen. *Collected Poems 1947-1980*. New York: Harper & Row, 1984.

Ginsberg, Allen. “Foreword” in *The Beat Book : Writings from the Beat Generation*. ed. Anne Waldman, Boston: Shambhala Publication, 1996.

Gregory, Derek. et al eds. *The Dictionary of Human Geography* (5<sup>th</sup> ed). Chichester : Wiley-Blackwell, 2009.

Hughes, Richard *Hong Kong, Borrowed Place-Borrowed Time*, New York: Frederick A. Praeger, 1968.

Jenkins, Keith. *Re-Thinking History*, London and New York: Routledge, 1991.

Johnston, R.J. ed., *The Dictionary of Human Geography* (2<sup>nd</sup> ed). Oxford : Basil Blackwell, 1986.

Levin, Joanna. *Bohemia in America 1858-1920*. CA: Stanford UP, 2009.

M. H. 艾布拉姆斯著，鄺稚牛等譯：《鏡與燈：浪漫主義文論及批評傳統》（北京：北京大學，2004）。

Mumford, Lewis. *The Culture of Cities*, San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1938.

Pan, Lynn. *Sons of the Yellow Emperor: The Story of the Overseas Chinese*. London, Secker and Warburg, 1990.

Pearson, Carol S. *Awakening The Heroes Within: Twelve Archetypes to Help Us Find Ourselves and Transform Our World*, New York: Harper Collins, 1991.

Pearson, Carol S. *The Hero Within: Six Archetypes We Live By* (expanded edition), New York: Harper & Row, 1989.

Pseudo-Longinus, Tran. G.M.A. Grube, *On Great Writing (On the Sublime)*. Indianapolis: Hackett, 1991.

Puig, Arturo Soria y ed., *Cerdá: The Five Bases of The General Theory of Urbanization*. Madrid Barcelona: Electa, 1999.

Stallknecht, Newton P. and Horst Frenz ed, *Comparative Literature: Method and Perspective*., Carbondale: Southern Illinois UP. 1961.

Weisstein, Ulrich. *Comparative literature and literary theory: survey and introduction*, Taipei: Bookman, 1988.

Wetzsteon, Ross. *Replublic of Dreams: Greenwich Village: The American Bohimia 1910-1960*. NY: Simon & Schuster, 2002.

White, Hayden. *Tropics of Discourse: Essay in Cultural Criticism*. Baltimore: John Hopkins UP, 1985.

十三經注疏整理委員會編著：《十三經注疏·禮記正義》（北京：北京大學，2000）。  
中華全國文學藝術工作者代表大會宣傳處編：《中華全國文學藝術工作者代表大會紀念文集》（北京：新華書店，1950）。

六屆六中全會編：《中共六屆六中全會文件》（重慶：新華日報社，1939）。

巴赫金著，白春仁、曉河譯：《巴赫金全集〔第三卷〕》（石家莊：河北教育，1998）。

毛澤東：《在延安文藝座談會上的講話》（延安：解放社，1943）。

- 王 寧：《比較文學與當代文化批評》（北京：人民文學，2000）。
- 王孝廉：《中國神話世界〔下編〕：中原民族的神話與信仰》（台北：洪業，2006）。
- 王治河編：《後現代主義辭典》（北京：中央編譯，2003）。
- 王家平：《文化大革命時期詩歌研究》（開封：河南大學，2004）。
- 王家新、孫文波編：《中國詩歌：九十年代備忘錄》（北京：人民文學，2000）。
- 王家新：《在你的晚臉前》（北京：商務印書館，2013）。
- 王家新：《沒有英雄的詩》（北京：中國社會科學，2002）。
- 王家新：《為鳳凰找尋棲所——現代詩歌論集》（北京：北京大學，2008）。
- 王晴佳、古偉瀛：《後現代與歷史學：中西比較》（台北：巨流，2000）。
- 包亞明編：《後大都市與文化研究》（上海：上海教育，2005）。
- 卡萊爾著，張 峰等譯：《英雄和英雄崇拜——卡萊爾演講集》（上海：三聯，1988）。
- 古斯塔夫·勒龐著，王浩宇譯：《烏合之眾：大眾心理研究》（北京：北京聯合，2016）。
- 本土論述編委會、新力量網路合編：《本土論述 2009》（台北：漫遊者，2009）。
- 本土論述編委會、新力量網路合編：《本土論述 2013-2014》（台北：漫遊者，2015）。
- 白川靜著，王孝廉譯：《中國神話》（台北：長安，1983）。
- 石火編輯部：《引世界惶恐之流行病》（新竹：凌網科技，2006）。
- 托馬斯著，李有義、王青山譯：《東北藏古代民間文學》（成都：四川民族，1986）。
- 朱 華等：《上海一百年》（上海：上海人民，1999）。
- 朱立元、李 鈞編：《二十世紀西方文論選〔上卷〕》（北京：高等教育，2002）。
- 朱棟霖等：《中國現代文學史 1915-2016》（北京：北京大學，2018）。
- 米蓋爾·杜夫海納著，孫 非譯：《美學與哲學》（北京：中國社會科學，1985）。
- 艾 青：《詩論》（上海：新新，1947）。
- 伯科維奇編：《劍橋美國文學史〔全八卷〕》（北京：中央編譯，2008）。
- 別林斯基著，滿 濤譯：《文學的幻想》（合肥：安徽文藝，1996）。
- 吳 揚：《上海工業旅遊發展研究》（上海：交通大學，2017）。

- 吳尚華：《中國當代詩歌藝術轉型論》（合肥：安徽教育，2004）。
- 吳思敬：《走向哲學的詩》（北京：學苑，2002）。
- 吳思敬編：《中國詩歌通史·當代卷》（北京：人民文學，2012）。
- 呂大樂等編：《香港·生活·文化》（香港：牛津大學，2011）。
- 李 陀編：《昨天的故事：關於重寫文學史》（香港：牛津大學，2006）。
- 李 揚：《中國當代文學思潮史》（上海：上海社會科學院，2005）。
- 李青松編：《新詩界〔第四卷〕》（北京：新世界，2003）。
- 李建立編：《外國文學譯介研究資料》（南昌：百花洲文藝，2018）。
- 李振聲：《季節輪換》（上海：學林，1996）。
- 李婉薇：《清末的粵語書寫〔修訂版〕》（香港：三聯書店，2017）。
- 李章斌：《「九葉」詩人的詩學策略與歷史關聯（1937-1949）》（台北：政治大學，2015）。
- 李雲峰編：《二十世紀中國史》（西安：西北大學，1993）。
- 李新宇：《中國當代詩歌藝術演變史》（杭州：浙江大學，2000）。
- 李潔非、楊 劫：《解讀延安：文學、知識份子與文化》（北京：當代中國，2010）。
- 沃爾夫岡·伊瑟爾著，陳定家等譯：《虛構與想像：文學人類學疆界》（長春：吉林人民，2011）。
- 沈千帆編：《北京市流動人口的社會融入研究》（北京：北京大學，2011）。
- 亞里士多德著，陳中梅譯注：《詩學》（北京：商務，1996）。
- 亞思明：《大海深度放飛的翅膀：北島與《今天》的文學流變》（台北：秀威，2020）。
- 亞歷山大·潘佐夫、梁思文著，林添貴譯：《毛澤東的故事》（台北：聯經，2015）。
- 周 寧：《幻想與真實：從文學批評到文化批判》（北京：中國工人，1996）。
- 周 蕾：《寫在家國以外》（香港：牛津大學，1995）。
- 周 瓚：《透過詩歌寫作的潛望鏡》（北京：社會科學文獻，2007）。
- 周倫佑編：《懸空的聖殿：非非主義二十年圖志史》（拉薩：西藏人民，2006）。
- 周曉風：《新中國文藝政策的文化聞釋》（北京：中國社會科學，2008）。
- 彼得·蓋伊著，梁永安譯：《啟蒙運動》（台北：立緒，2008）。

- 旺秀才丹編著：《藏族文化常識 300 題》（蘭州：甘肅民族，2009）。
- 林 河：《〈九歌〉與沅湘民俗》（上海：三聯，1990）。
- 林惠祥：《文化人類學》（北京：商務，2011）。
- 近藤元粹評訂：《螢雪軒叢書〔第一卷〕》（伊豫：青木嵩山堂，明治二十五年[1892]）。
- 金 漢等編：《新編中國當代文學發展史》（杭州：杭州大學，1993）。
- 金 漢編：《中國當代文學發展史》（上海：上海文藝，2002）。
- 阿萊德·阿斯曼著，潘 璐譯：《回憶空間：文化記憶的形式和變遷》（北京：北京大學，2016），。
- 姜亮夫：《屈原賦校注》（北京：人民文學，1958）。
- 星 漢：《清代西域詩研究》（上海：上海世紀&上海古籍：2009）。
- 柯 雷著，張曉紅譯：《精神與金錢時代的中國詩歌》（北京：北京大學，2017）。
- 段從學編：《中國新詩百年大典〔第十卷〕》（武漢：長江文藝，2013）。
- 洪子誠、劉登翰：《中國當代新詩史〔修訂版〕》（北京：北京大學，2005）。
- 洪子誠、劉登翰：《中國當代新詩史》（北京：人民文學，1993）。
- 洪子誠、劉登翰：《中國當代新詩史》（潘陽：春風文藝，2022）。
- 洪子誠：《1956：百花齊放》（北京：北京大學，2010）。
- 洪子誠：《中國當代文學史〔修訂版〕》（2007）
- 洪子誠：《問題與方法——中國當代文學史研究講稿》（北京：北京大學，2010）。
- 洪子誠：《當代文學的概念》（北京：北京大學，2010）。
- 洪子誠編：《中國當代文學史·史料選：1945-1999》（武漢：長江文藝，2002）。
- 洪子誠編：《百年中國新詩史略——《中國新詩總系》導言集》（北京：北京大學，2010）。
- 約翰斯頓編，柴彥威等譯：《人文地理學詞典》，（北京：商務印書館，2004）。
- 胡雲翼：《唐詩研究》（上海：商務印書館，1930）。
- 倫珠旺姆、昂巴：《神性與詩意——拉卜楞藏族民俗審美文化研究》（北京：民族，2003）。
- 唐曉渡：《唐曉渡詩學論集》（北京：中國社會科學，2001）。



夏冠洲等編：《新疆當代文學史》（烏魯木齊：新疆人民，2014）。

奚 密著，宋炳輝譯：《現代漢詩：一九一七年以來的理論與實踐》（上海：上海三聯，2008）。

孫 遜編：《城市史與城市社會學〔都市文化研究第8輯〕》（上海：上海三聯，2013）。

孫紹振：《審美價值結構與情感邏輯》（武漢：華中師大，2000）。

徐 剛：《想像城市的方法——大陸「十七年文學」的城市表述》（台北：秀威，2013）。

徐 曉編著：《鄉痛，在城市的深處》（海口：海南，2006）。

徐承恩：《鬱躁的城邦：香港民族源流史〔第二版〕》（香港：圓桌文化，2015）。

徐嘉瑞：《中古文學概論》（上海：亞東圖書館，1924）。

格 勒：《藏學、人類學論文集〔漢文卷·上〕》（北京：中國藏學，2008）。

特里·伊格頓爾著，唐建清譯：《文學批評的革命者：五位改變我們閱讀方式的批評家》（上海：上海文藝，2023）。

班納克·安德森著，吳叡人譯：《想像的共同體：民族主義的起源與散佈〔新版〕》（台北：時報文化，2010）。

袁 珂：《山海經校注》（台北：里仁，1982）。

陝甘寧邊區政權建設編寫組：《陝甘寧邊區參議會》（北京：中共中央黨校科研辦公室，1985）。

陝西師範大學教育研究所編：《陝甘寧邊區教育資料·小學教育部分〔上〕》（北京：教育科學，1981）。

高小康編：《城市文化評論〔第1卷〕》（上海：三聯，2006）。

高建平等：《當代中國文學批評觀念史》（北京：中國社會科學，2019）。

基提恩著，王錦堂、孫全文譯：《空間、時間、建築》（台北：台隆，1996）。

常 立：《「他們」作家研究》（上海：上海三聯，2010）。

康 德著，鄧曉芒譯：《實踐理性批判》（台北：聯經，2004）。

張 莉：《眾聲獨語：「70後」一代人的文學圖譜》（上海：上海文藝，2017）。

張 棗著，亞思明譯：《現代性的追尋：論1919年以來的中國新詩》（成都：四

川文藝，2020）。

張 閱：《言辭喧囂的時刻》（北京：新星，2014）。

張 閱：《聲音的詩學》（北京：中國人民大學，2003）。

張林傑：《都市環境中的 20 世紀 30 年代詩歌》（北京：中國社科，2007）。

張桃洲：《中國當代詩歌簡史》（北京：中國青年，2018）。

張國慶：《「垮掉的一代」與中國當代文學》（武漢：武漢大學，2006）。

張清華：《像一場最高虛構的雪：關於當代詩歌的細讀筆記》（北京：北京大學，2017）。

張福貴等：《文學史的命名與文學史觀的反思》（北京：北京大學，2014）。

張濟順：《遠去的都市：1950 年代的上海》（北京：社會科學文獻，2015）。

曹順慶、王 南：《雄渾與沉郁》（南昌：百花洲文藝，2017）。

曹順慶等：《比較文學論》（台北：揚智，2003）。

梅列金斯基著，王亞民等譯：《英雄史詩的起源》（北京：商務，2007）。

理查德·利罕著，吳子楓譯：《文學中的城市》，（上海：上海人民，2009）。

畢競悅：《中國四十年社會變遷 1978-2018》（北京：清華大學，2018）。

莊柔玉：《中國當代朦朧詩研究：從困境到求索》（台北：大安，1993）。

莫里斯·邁斯納著，杜 蒲譯：《毛澤東的中國及其後：中華人民共和國史〔第三版〕》（香港：中文大學，2005）。

莫瑞·史丹著，黃璧惠等譯：《英雄之旅：個體化原則概論》（台北：心靈工坊，2012）。

許紀霖、羅 崗等：《城市的記憶：上海文化的多元歷史傳統》（上海：上海書店，2011）。

陳 惇、劉象愚：《比較文學概論》（北京：北京師範大學，1988）。

陳 超編：《最新先鋒詩論選》（石家莊：河北教育，2003）。

陳 新、彭 剛編：《文化記憶與歷史主義》（杭州：浙江大學，2014）

陳力君：《代言與立言：新時期文學啟蒙話語的嬗變》（杭州：浙江大學，2007），。

陳大為、鍾怡雯編：《20 世紀台灣文學專題 I：文學思潮與論戰》（台北：萬卷樓，2006）。

- 陳大為：《鬼沒之硯：當代漢語都市詩研究》（吉隆坡：馬大中文系，2016）。
- 陳平原、王德威編：《北京：都市想像與文化記憶》（北京：北京大學，2005）。
- 陳平原：《作為學科的文學史》（北京：北京大學，2011）。
- 陳平原：《觸摸歷史與進入五四》（台北：二魚文化，2003）。
- 陳仲義：《中國前沿詩歌聚焦》（北京：中國社會科學，2009）。
- 陳建憲：《神祇與英雄：中國古代神話的母題》（北京：三聯，1994）。
- 陳思和：《筆走龍蛇》（台北：業強，1991）。
- 陳思和編：《中國當代文學史教程》（上海：復旦大學，1999）。
- 陳思廣編：《阿來研究〔一〕》（成都：四川大學，2014）。
- 陳國恩：《浪漫主義與 20 世紀中國文學》（合肥：安徽教育，2000）。
- 陳曼冬、陳小申編著：《中國城市文化消費報告〔上海卷〕》（北京：社會科學文獻，2011）。
- 陳智德：《根著我城》（台北：聯經，2019）。
- 陳智德：《解體我城：香港文學 1950-2005》（九龍：花千樹，2009）。
- 陳慧樺、古添洪編：《從比較神話到文學》（台北：東大，1988）。
- 陳潔儀：《香港小說與個人記憶》（香港：天地，2010）。
- 陳曉明：《表意的焦慮：歷史祛魅與當代文學變革》（北京：中央編譯，2002）。
- 陸貴山編：《中國當代文藝思潮》（北京：中國人民大學，2002）。
- 喬治·薩拜因著，鄧正來譯：《政治學說史：城邦與世界社會〔第四版〕》（上海：上海人民，2015）。
- 喬瑟夫·坎伯著，朱侃如譯：《千面英雄》（台北：立緒，1997）。
- 曾念長：《斷裂的詩學：1998 年的文學、思想與行動》（北京：三聯書店，2017）。
- 港特別行政區政府統計處編：《香港的發展（1967-2007）——統計圖表集》（香港：香港特別行政區政府統計處，2007）。
- 程光燁：《中國當代詩歌史》（北京：人民文學，2003）。
- 程光燁：《中國當代詩歌史〔第二版〕》（北京：中國人民大學，2019）。
- 程光燁：《文學史的興起：程光燁自選集》（開封：河南大學，2009）。
- 程光燁：《文學講稿：「八十年代」作為方法》（北京：北京大學，2009）。

- 程光燁：《艾青評傳》（南京：南京大學，2015）。
- 程光燁：《當代文學的「歷史化」》（北京：北京大學，2011）。
- 程光燁等：《中國現代文學史〔第三版〕》（北京：北京大學，2011）。
- 舒衡哲著，劉京建譯：《中國啟蒙運動：知識份子與五四運動》（台北：桂冠，2000）。
- 費孝通：《鄉土中國》（上海：上海人民，2006）。
- 馮天瑜、周積明：《中國七大古都——從殷墟到紫禁城》（武漢：武漢，1997）。
- 黃會林編：《當代中國大眾文化研究》（北京：北京師範大學，1998）。
- 黃萬華：《百年香港文學史》（廣州：花城，2017）。
- 黑格爾著，朱光潛譯：《美學·第三卷〔下冊〕》（北京：商務，2006）。
- 新京報編：《追尋 80 年代》（北京：中信出版社策劃中心，2006）。
- 楊 健：《1966-1976 的地下文學》（北京：中共黨史，2013）。
- 楊 健：《文化大革命中的地下文學》（北京：朝華，1993）。
- 楊 健：《墓地與搖籃：文化大革命中的地下文學》（北京：朝華，1993）。
- 楊 義、高建平編：《西方經典文論導讀〔下卷〕》（合肥：安徽教育，2009）。
- 楊小濱：《欲望與絕爽：拉岡視野下的當代華語文學與文化》（台北：麥田，2013）。
- 楊四平：《20 世紀中國新詩主流》（合肥：安徽教育，2004）。
- 楊東平：《城市季風：北京和上海的文化精神》（北京：東方，1994）。
- 楊經建：《存在與虛無——20 世紀中國存在主義文學論辯》（北京：人民，2011）。
- 楊劍龍編：《都市文化》（上海：上海人民，2014）。
- 楊嬌嬌：《第一屆「青春詩會」與 1980 年代初詩壇格局的轉向》（杭州：杭州師範大學碩士論文，2013）。
- 楊慶祥：《「重寫」的限度——「重寫文學史」的想像和實踐》（北京：北京大學，2001）。
- 萬 夏編：《與神語：第三代人批評與自我批評》（北京：中華工商聯合，2014）。
- 葛哈特·舒爾慈著，李中文譯：《浪漫主義》（台中：晨星，2007）。
- 蒂莫西·布萊寧著，袁子奇譯：《浪漫主義革命：締造現代世界的人文運動》（北京：中信，2017）。

廖亦武編：《沉淪的聖殿：中國 20 世紀 70 年代地下詩歌遺照》（烏魯木齊：新疆青少年，1999）。

瑪里琳·芭特拉著，黃 梅、陸建德譯：《浪漫派·叛逆者·反動派：論十八、十九世紀英國文學》（香港：牛津大學，1998）。

裴毅然：《烏托邦的幻滅：延安一代士林》（台北：新銳文創，2014）。

趙 園：《城與人》（北京：北京大學，2002）。

劉 向編集：《楚辭·王逸章句》（台北：藝文，1965）。

劉 春：《一個人的詩歌史·第一部〔修訂本〕》（桂林：廣西師範大學，2010）。

劉 春：《生如蟲，美如神：我的顧城與海子》（南京：譯林，2013）。

劉 春：《朦朧詩以後：1986-2007 中國詩壇地圖》（北京：崑崙，2008）。

劉 翔：《那些日子的顏色：中國當代抒情詩歌》（上海：學林，2003）。

劉士杰：《走向邊緣的詩神》（太原：山西教育，1999）。

劉大杰：《中國文學發展史〔上卷〕》（北京：中華書局，1941）。

劉小萌：《中國知青口述史》（2004）

劉安武：《印度文學和中國文學比較研究》（北京：中國國際廣播，2005）。

劉志榮：《潛在寫作 1949-1976》（上海：復旦大學，2007）。

劉易士·孟福著，宋俊嶺等譯：《歷史中的城市》（台北：建築與文化，1994）。

劉經庵：《中國純文學史綱》（北平：北平著者書店，1935）。

劉蜀永編：《20 世紀的香港經濟》（香港：三聯，2004）。

劉福春：《中國新詩編年史〔下卷〕》（北京：人民文學，2013）。

劉繼業：《新詩的大眾化和純詩化》（北京：北京大學，2008）。

歐陽江河：《站在虛構這邊》（北京：三聯書店，2001）。

編纂委員會編：《中共上海黨志·中共上海黨志——特記「文化大革命」紀略》（上海：上海社會科學院，2001）。

蔡 翔：《革命／敘述：中國社會主義文學——文化想像（1949-1966）》（北京：北京大學，2010）。

鄧 鵬編：《無聲的群落：大巴山老知青回憶錄（1964-1965）》（重慶：重慶，2006）。

- 鄧尼斯·渥德著，王志弘等譯：《地圖權力學》（台北：時報文化，1996）。
- 蕭 馳：《中國詩歌美學》（北京：北京大學，1986）。
- 諾伯舒茲著，施植明譯：《場所精神——邁向建築現象學》（台北：田園城市，1995）。
- 諾南·帕迪森編，郭愛軍等譯：《城市研究手冊》（上海：格致／上海人民，2009）。
- 錢理群、溫儒敏、吳福輝：《中國現代文學三十年》（上海：上海文藝，1987）。
- 錢理群：《毛澤東時代和後毛澤東時代 1949-2009——另一種歷史書寫》（台北：聯經，2012）。
- 霍俊明：《尷尬的一代——中國 70 後先鋒詩歌》（桂林：廣西師範大學，2009）。
- 駱寒超：《艾青評傳》（重慶：重慶，2000）。
- 薛鳳旋：《中國城市及其文明的演變》（香港：三聯書店，2009）。
- 謝 冕：《中國新詩史略》（北京：北京大學，2018），頁 245。
- 謝 冕：《當代學者自選文庫：謝冕卷》（合肥：安徽教育，1999）。
- 謝 冕編：《中國新詩總系〔第 4 卷〕：1949-1959》（北京：人民文學，2009）。
- 謝軼群：《流光如夢：大眾文化熱潮三十年》（桂林：廣西師範大學，2008）。
- 謝遂聯：《唐代都市文化與詩人心態》（杭州：浙江大學，2010）。
- 邁克·克朗著，王志弘等譯：《文化地理學》（台北：巨流，2003）。
- 鍾 鳴：《旁觀者〔2〕》（海口：海南，1998）。
- 鍾 鳴：《旁觀者〔3〕》（海口：海南，1998）。
- 鍾怡雯、陳大為編：《月出天山：當代新疆漢語文學研究論集》（桃園：元智大學中語系，2020）。
- 鍾怡雯、陳大為編：《當代西藏漢語文學精選 1983-2013》（台北：萬卷樓，2014）。
- 鍾怡雯：《后土繪測：當代散文論II》（台北：聯經，2016）。
- 鍾怡雯：《翦影之秘：當代中國散文研究》（吉隆坡：馬大中文系，2022）。
- 羅振亞：《朦朧詩後先鋒詩歌研究》（北京：中國社科，2005）。
- 羅根澤：《樂府文學史》（北平：文化學社，1931）。
- 顧 彬著，范勁等譯：《二十世紀中國文學史》（上海：華東師範大學，2008）。
- 顧朝林等：《中國城市地理》（北京：商務，1999）。

[ B ] 詩文集：

- 丁 成編：《80 後詩歌檔案：一代人的墓誌銘和衝鋒哨》（青島：中國海洋大學，2008）。
- 上海文藝社編：《探索詩集》（上海：上海文藝社，1986）。
- 于 堅、謝有順：《于堅謝有順對話錄·在路上的詩歌》（蘇州：蘇州大學，2003）。
- 于 堅：《于堅集〔卷一〕：一枚穿過天空的釘子》（昆明：雲南人民，2004）。
- 于 堅：《于堅集〔卷二〕：○檔案》（昆明：雲南人民，2004）。
- 于 堅：《于堅集〔卷五〕：拒絕隱喻》（昆明：雲南人民，2004）。
- 于 堅：《詩六十首》（昆明：雲南人民，1989）。
- 才旺瑙乳、旺秀才丹編：《藏族當代詩人詩選》（西寧：青海人民，1997）。
- 卞之琳：《慰勞信集》（昆明：明日社，1940）。
- 尹麗川：《油漆未乾》（台北：黑眼睛，2007）。
- 扎西才讓：《七扇門：扎西才讓詩歌精選》（北京：大眾文藝，2010）。
- 王小龍：《每一首都都是情歌》（杭州：浙江文藝，2016）。
- 北 島、李 陀編：《七十年代》（香港：牛津大學，2008）。
- 北 島、鄂復明編：《今天四十年》（香港：牛津大學，2018）。
- 北 島：《北島詩歌集》（海口：海南，2003）。
- 北 島：《北島詩選》（廣州：新世紀，1987）。
- 北 島：《古老的敵意》（香港：牛津大學，2012）。
- 北 島：《失敗之書》（汕頭：汕頭大學，2004）。
- 北 島：《城門開》（香港：牛津大學，2010）。
- 田 間：《中國當代名詩人選集·田間》（北京：人民文學，2006）。
- 田 間：《抗戰詩抄》（北京：新華書店，1950）。
- 田 間：《給戰鬥者》（上海：希望社，1943）。
- 任洪淵：《女媧的語言》（北京：中國友誼，1993）。
- 伊利亞·愛倫堡著，馮南江、秦順新譯：《人，歲月，生活》（海口：海南，1999）。
- 列美平措：《列美平措詩歌選》（成都：四川人民，2004）。

- 朵 漁：《感情用事》（成都：四川文藝，2016）。
- 江 河：《太陽和他的反光》（北京：人民文學，1987），頁 29。
- 江 非：《夜晚的河流——江非詩選 1998-2017》（太原：北岳文藝，2019）。
- 江 非：《傍晚的三種事物》（海口：南海，2012）。
- 老 木編：《青年詩人談詩》（北京：北京大學五四文學社，1985）。
- 老 木編：《新詩潮詩集》（北京：北京大學五四文學社，1985）。
- 色 波編：《前定的念珠·詩歌卷》（成都：四川文藝，2002）。
- 艾 青：《中國當代名詩人選集：艾青》（北京：人民文學，2006）。
- 艾 青：《北方》（上海：文化生活，1939）。
- 艾 青：《艾青詩選》（北京：人民文學，1949）。
- 艾 青：《吳滿有》（上海：作家書屋，1946）。
- 艾 青：《歸來的歌》（成都：四川人民，1980）。
- 艾 青：《曠野》（各地：生活書店，1940）。
- 西 川：《我和我：西川集 1985-2012》（北京：作家，2013）。
- 西 川：《深淺》（北京：中國和平，2006）。
- 西 川編：《海子詩全集》（北京：作家，2009）。
- 西 西：《西西詩集》（台北：洪範，2000）。
- 西 娃：《我把自己分成碎片發給你》（北京：北京十月文藝，2016）。
- 西藏人民出版社編：《西藏詩選》（拉薩：西藏人民，1981）。
- 何其芳：《何其芳全集〔第 7 卷〕》（石家莊：河北人民，2000）。
- 何其芳：《夜歌和白天的歌》（北京：人民文學，1952）。
- 何福仁：《如果落向牛頓腦袋的不是蘋果》（香港：素葉，1995）。
- 宋 琳、張小波、孫曉剛、李彬勇：《城市人》（上海：學林，1987）。
- 宋 琳：《兀鷹飛過城市：宋琳詩選 1982-2019》（北京：北京聯合，2021）。
- 宋 琳：《門廳》（太原：北岳文藝，2000）。
- 巫 昂：《乾脆，我來說》（太原：北岳文藝，2013）。
- 李 季：《中國當代名詩人選集·李季》（北京：人民文學，2006）。
- 李亞偉：《紅色歲月》（台北：秀威，2013）。



李亞偉：《酒中的窗戶：李亞偉集 1984-2015》（北京：作家，2017）。

李亞偉：《豪豬的詩篇》（廣州：花城，2005）。

李潤霞編：《青春的絕響》（武漢：武漢，2006）。

李潤霞編：《被放逐的詩神》（武漢：武漢，2006）。

李潤霞編：《暗夜的舉火者》（武漢：武漢，2006）。

杜運燮、張同道編：《西南聯大現代詩鈔》（北京：北京聯合，2021）。

杜運燮：《杜運燮 60 年詩選》（北京：人民文學，2000）。

杜運燮：《海城路上的求索》（北京：中國文學，1998）。

沈 葦：《沈葦詩選》（武漢：長江文藝，2014）。

沈浩波、符馬活編：《2008-2009 中國詩歌雙年巡禮》（杭州：浙江文藝，2009）。

沈浩波：《命令我沉默：沈浩波 1998-2013 年詩歌選》（杭州：浙江文藝，2013）。

芒 克：《重量：芒克集 1971-2010》（北京：作家，2017）。

周 濤：《周濤詩編年》（北京：解放軍，2005）。

周 濤：《牧人集》（長沙：湖南人民，1983）。

周 瓚：《鬆開》（北京：作家，2007）。

周倫佑：《在刀鋒上完成的句法轉換》（台北：唐山，1999）。

周倫佑：《周倫佑詩選》（廣州：花城，2006）。

周倫佑編：《打開肉體之門——非非主義：從理論到作品選編》（蘭州：敦煌文藝，1994），。

周倫佑編：《褻瀆中的第三朵語言花——後現代主義詩歌》（蘭州：敦煌文藝，1994）。

帕米爾文化藝術研究院編：《觸摸·旁通·分享：中日當代詩歌對話》（北京：作家，2010）。

旺秀才丹：《夢幻之旅》（北京：民族，2002）。

昌 耀：《昌耀詩文總集》（西寧：青海人民，2000）。

林 莽、藍 野編：《三十個詩人的十年：華文青年詩人獎和一個時代的抒情》（桂林：灕江，2012）。

邵 筐：《徒步穿越半個城市》（北京：中國青年，2016）。

- 邵燕祥：《歌唱北京城》（上海：新文藝，1954）。
- 金斯伯格著，文楚安譯：《金斯伯格詩選》（成都：四川文藝，2000）。
- 阿 來：《阿來文集·大地的階梯》（北京：人民文學，2001）。
- 阿 來：《阿來的詩》（成都：四川文藝，2016）。
- 阿 來：《梭磨河》（成都：四川民族，1991）。
- 阿頓·華多太：《雪落空聲》（西寧：青海人民，2016）。
- 侯 馬：《精神病院的花園》（石家莊：河北教育，2003）。
- 柏 樺：《今天的激情》（上海：上海人民，2006）。
- 柏 樺：《左邊：毛澤東時代的抒情詩人》（香港：牛津大學，2001）。
- 查建英：《八十年代訪談錄》（香港：牛津大學，2006）。
- 洪子誠、程光燁編：《朦朧詩新編》（武漢：長江文藝，2004）。
- 胡續冬：《日曆之力》（北京：作家，2007）。
- 食 指：《食指的詩》（北京：人民文學，2000）。
- 徐 曉等編：《遇羅克遺作與回憶》（北京：中國文聯，1999）。
- 徐俊國：《鵝塘村紀事》（北京，作家，2008）。
- 徐城北：《老北京：變奏前門》（重慶：重慶大學，2014）。
- 徐敬亞等編：《中國現代主義詩群大觀 1986-1988》（上海：同濟大學，1988）。
- 海 子：《海子的詩》（北京：人民文學，1995）。
- 康 城等編：《70 後詩集〔上〕》，（福州：海風，2004）。
- 張 珣編：《駱一禾詩全編》（上海：三聯，1997）。
- 張曼儀編：《卞之琳》（台北：書林，1992）。
- 張蜀華編：《西藏詩選》（拉薩：西藏人民，1981）。
- 梁秉鈞：《梁秉鈞 50 年詩選〔上冊〕》（台北：台灣大學，2014）。
- 梁秉鈞：《游離的詩》（香港：牛津大學，1995）。
- 郭小川：《中國當代名詩人選·郭小川》（北京：人民文學，2006）。
- 郭小川：《致青年公民》（北京：作家，1957）。
- 郭沫若、周 揚編：《紅旗歌謠》（北京：紅旗雜誌，1959）。
- 陳 滅：《市場，去死吧〔增訂再版〕》（香港：石磬文化、香港文學館，2017）。

- 陳 滅：《單聲道》（香港：東岸，2002）。
- 陳大為、鍾怡雯編：《華文文學百年選·香港卷〔壹〕》（台北：九歌，2014）。
- 陳大為、鍾怡雯編：《華文新詩百年選·中國大陸卷〔貳〕》（台北：九歌，2019）。
- 陳忠村：《城市的暫居者》（上海：上海文藝，2007）。
- 陳東東：《夏之書·解禁之書》（重慶：重慶大學，2010）。
- 陳東東：《導遊圖：陳東東詩選》（台北：秀威，2013）。
- 陳奕廷：《傘裡傘外：民主前夕的香港故事》（台北：水牛文化，2015）。
- 陳建華：《陳建華詩選》（廣州：花城，2006）。
- 陳智德編：《香港文學大系 1919-1949·新詩卷》（香港：商務，2014）。
- 傑克·凱魯亞克著，李繼宏譯：《在路上》（天津：天津人民，2022）。
- 賀敬之：《中國當代名詩人選·賀敬之》（北京：人民文學，2006）。
- 馮 至：《十四行集》（桂林：明日社，1942）。
- 馮 至：《馮至全集〔第二卷〕·西郊集》（石家莊：河北教育，1999）。
- 黃 梁等：《地下的光脈》（台北：唐山，1999）。
- 黃 翔：《我在黑暗中搖滾喧嘩》（台北：唐山，2008）。
- 黃 翔：《黃翔——狂飲不醉的獸形》（紐約：天下華人，1998）。
- 黃 翔：《鋒芒畢露的傷口》（台北：唐山，2002）。
- 黃 翔：《總是寂寞》（台北：桂冠，2002）。
- 黃 毅：《亞洲甜蜜之心》（烏魯木齊：新疆美術攝影，2013）。
- 黃 毅：《等待雪崩》（烏魯木齊：新疆美術攝影，2011）。
- 黃禮孩編：《'70 後詩人詩選》（福州：海風，2001）。
- 楊 方：《駱駝羔一樣的眼睛》（桂林：灕江，2014）。
- 楊 煉：《一座向下修建的塔》（北京：鳳凰，2009）。
- 楊 煉：《周年之雪：楊煉集 1982-2014》（北京：作家，2015）。
- 楊 煉：《荒魂》（上海：上海文藝，1986）。
- 楊 煉：《禮魂》（鳳翔：詩叢發行組，1985）。
- 楊 黎：《燦爛：第三代人的寫作和生活》（北京：中華工商聯合，2014）。
- 楊景榮：《深夜散步》（桂林：灕江，2013）。

- 萬 夏、瀟 瀟編：《後朦朧詩全集》（成都：四川教育，1993）。
- 廖亦武編：《沉淪的聖殿：中國 20 世紀 70 年代地下詩歌遺照》（烏魯木齊：新疆青少年，1999）。
- 廖偉棠：《浮城述夢人·香港作家訪談錄》（香港：三聯，2012）。
- 廖偉棠：《傘托邦》（香港：水煮魚文化，2015）。
- 聞 捷：《中國當代名詩人選集·聞捷》（北京：人民文學，2006）。
- 聞一多：《死水》（上海：新月書店，1928）。
- 臧克家：《中國當代名詩人選集·臧克家》（北京：人民文學，2006）。
- 趙振江編：《聶魯達集》（廣東：花城，2008）。
- 劉 禾編：《持燈的使者》（香港：牛津大學，2001）。
- 劉 春：《幸福像花兒開放》（天津：天津社科院，2004）。
- 劉 春：《朦朧詩以後：1986-2007 中國詩壇地圖》（北京：崑崙，2008）。
- 劉 春編：《70 後詩歌檔案：一代人的墓誌銘和衝鋒哨》（青島：中國海洋大學，2008）。
- 劉文飛編：《普希金集》（廣州：花城，2008）。
- 劉紹銘編：《舊時香港》（香港：牛津大學，2002）。
- 劉福春編：《馮至全集》（石家莊：河北教育，1999）。
- 蔣夢麟：《西潮》（台北：晨星，2006）。
- 鄭小瓊：《鄭小瓊詩選》（廣州：花城，2009）。
- 鄭政恆：《記憶前書》（香港：三聯，2007）。
- 鄭興富編：《新疆文學作品大系（1949-2009）·詩歌卷》（烏魯木齊：新疆美術攝影&新疆電子音像，2009）。
- 黎漢傑編：《2014 香港詩選》（香港：練習文化實驗室，2016）。
- 穆 旦：《穆旦詩文集》（北京：人民文學，2006）。
- 穆 旦：《穆旦詩集 1939-1945》（瀋陽：穆旦，1947）。
- 蕭 乾：《北京城雜憶》（北京：三聯，2012）。
- 蕭復興：《藍調城南：老北京的記憶》（北京：北京十月文藝，2006）。
- 蕭開愚：《蕭開愚的詩》（北京：人民文學，2004）。

鍾國強：《開在馬路上的雨傘》（香港：文化工房，2015）。

韓 東：《你見過大海：韓東集 1982-2014》（北京：作家，2015）。

韓 東：《韓東散文》（北京：中國廣播電視，1998）。

璧 華、楊 零編：《崛起的詩群：中國當代朦朧詩與詩論選集》（香港：當代文學研究社，1984）。

顧 城：《顧城詩全集》（南京：江蘇文藝，2010）。

顧 鄉編：《顧城詩全集〔下卷〕》（南京：江蘇文藝，2010）。

## 作者簡介



陳大為，1969 年出生於馬來西亞怡保市，台灣師範大學文學博士，現任台北大學中文系特聘教授。著有論文集《存在的斷層掃描：羅門都市詩論》、《亞細亞的象形詩維》、《亞洲中文現代詩的都市書寫 1980-1999》、《亞洲閱讀：都市文學與文化 1950-2004》、《風格的煉成：亞洲華文文學論集》、《中國當代詩史的典律生成與裂變》、《神出之筆：當代漢語詩歌敘事研究》、《鬼沒之硯：當代漢語都市詩研究》、《無常之璽：當代香港文學研究》、《思考的圓周率：馬華文學的板塊與空間書寫》、《馬華散文史縱論 1957-2007》、《馬華文學批評大系·陳大為》；詩集《治洪前書》、《再鴻門》、《盡是魅影的城國》、《靠近 羅摩衍那》、《巫術掌紋：陳大為詩選 1992-2013》；散文集《流動的身世》、《句號後面》、《火鳳燎原的午後》、《木部十二劃》。







